

教育部人文社会科学研究青年基金项目【项目编号：11YJC760108】

浙江省社科规划课题成果【项目编号：11JCWH30YB】

明星制度

张彩虹 / 著

MINGXING ZHIDU YU ZHONGGUO DIANYING CHANYEHUA

与中国电影产业化

娱乐产业变革

类型电影与类型明星

新千年以来的明星之道

明星经纪

复兴国片：运动与银幕上的新面孔

明星话语解构

明星公司的明星策略

大片引进制度

管理体制和产业制度

80年代

中国电影产业化进程

新世纪中国电影产业变革

百花奖

金鸡奖

明星效应

明星形象与国族寓言

中国电影及其未来

早期中国电影

院线制

19世纪末20世纪初

互联网时代

中国广播影视出版社

教育部人文社会科学研究青年基金项目【项目编号：11YJC760108】

浙江省社科规划课题成果【项目编号：11JCWH30YB】

明星制度

张彩虹 / 著

MINGXING ZHIDU YU ZHONGGUO DIANYING CHANYEHUA

与中国电影产业化

中国广播影视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

明星制度与中国电影产业化 / 张彩虹著. —北京:
中国广播影视出版社, 2017.5
ISBN 978-7-5043-7908-5

I. ①明… II. ①张… III. ①电影事业-产业发展-
研究-中国 IV. ①J992

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 090344 号

明星制度与中国电影产业化
张彩虹 著

责任编辑 毛冬梅

封面设计 文人雅士

出版发行 中国广播影视出版社

电 话 010-86093580 010-86093583

社 址 北京市西城区真武庙二条9号

邮 编 100045

网 址 www.crtip.com.cn

电子信箱 crt8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 北京市金星印务有限公司

开 本 710毫米×1000毫米 1/16

字 数 442(千)字

印 张 27.75

版 次 2017年5月第1版 2017年5月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-7908-5

定 价 72.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

目 录

Content

序言：原型崇拜与好莱坞明星制度	1
第一章 20 世纪初上海都市现代化进程与娱乐产业变革	1
第一节 19 世纪末 20 世纪初上海都市娱乐业发展概观	2
第二节 文明戏明星与早期中国电影之关系	10
第三节 早期中国电影放映业与制片产业	13
第二章 20 年代中国电影产业奠基与明星制雏形	25
第一节 长故事片与明星初现	26
第二节 类型电影与类型明星	34
第三节 电影杂志、电影学校和明星选举活动	80
第三章 电影明星制度：渐趋成熟的 1930 年代	93
第一节 30 年代电影产业和明星制度概览	95
第二节 联华公司：“复兴国片”运动与银幕上的新面孔	104
第三节 明星公司的“明星”策略	136
第四节 30 年代的电影期刊与明星塑型	151
第四章 “孤岛”、沦陷区和光复后的上海电影产业及其明星制度	171
第一节 新华电影公司与“一夜皇后”陈云裳	173
第二节 国泰影片公司与“金嗓子”周璇	183
第三节 星光熠熠之昆仑影业公司和文华影业公司	191

第五章 政治规训与身体塑型：“十七年”与“文革”时期

中国电影产业制度与明星话语解构	221
-----------------------	-----

第一节 新中国电影管理体制和产业制度	222
--------------------------	-----

第二节 十七年时期类型电影创作与类型片明星	241
-----------------------------	-----

第三节 规训与惩罚：十七年中国电影造星机制分析	260
-------------------------------	-----

第六章 明星制度复兴与 80 年代的中国电影产业化进程

第一节 意识更新、类型重现与商业电影复萌	291
----------------------------	-----

第二节 重建造星机制：《大众电影》与中国电影百花奖、 金鸡奖	300
---	-----

第三节 80 年代的明星文化	307
----------------------	-----

第七章 90 年代的电影低谷与明星制的曲折发展

第一节 主旋律电影一枝独秀与大片引进制度	333
----------------------------	-----

第二节 张艺谋电影的巩俐时代与冯小刚“贺岁片”的葛优效应 ..	340
---------------------------------	-----

第八章 新世纪中国电影产业变革与明星制度演替

第一节 电影政策松绑助推民营资本崛起	368
--------------------------	-----

第二节 院线制——从下游开始的产业变革	377
---------------------------	-----

第三节 朝阳产业：明星经纪	383
---------------------	-----

第四节 屌丝逆袭与颜值爆表：新千年以来的明星之道	394
--------------------------------	-----

第五节 资本角力与明星效应：互联网时代的中国电影及其未来	400
------------------------------------	-----

结语 明星形象与国族寓言

参考文献	417
------------	-----

第一章

20 世纪初上海都市 现代化进程与娱乐 产业变革

第一节

19 世纪末 20 世纪初上海都市娱乐业发展概观

上海城市现代化进程和娱乐业变革给早期中国电影产业打上深刻烙印。上海的都市现代化进程可以上溯到 19 世纪中后期。首先是几次大的人口增长, 1853 年上海小刀会起义, 及后来的太平天国运动, 促使大量华人涌入上海租界, 形成上海人口激增的第一波潮头。1854 年 7 月《上海英法美租界租地章程》默认“华洋杂居”的局面。1900 年上海人口已超过 100 万, 仅仅 5 年后就跃升至 200 万。上海人口中 85% 来自江浙等 18 个省区。外侨最多时达到 15 万人, 来自近 40 个国家。^① 因此, 上海成为典型的移民城市, 形成多元包容的文化样貌。上海租界的娱乐生活在 19 世纪 60 年代陆续兴起。据统计, 晚清上海正式的营业性戏院先后有近 120 家, 京剧、越剧、沪剧、评弹等十几个剧种轮番上演, 有上海“梨园之盛, 甲于天下”之说。同时, 在华洋杂居的情形下, 来自西方的娱乐方式也逐渐日常化, 如戏剧、舞会、赛马、马戏、打猎、划船等。宝善街、四马路即今福州路、南京路, 先后成为租界最繁华的商业娱乐中心。^② 20 世纪初, 上海的现代都市文明在其中孕育发展, 其中通俗娱乐文化的流行对现代都市文化的萌生起到很大推动作用。早期上海娱乐文化在演出场所上经历了茶楼—游艺城—舞厅—影戏院的演变过程。20 世纪初, 占据上海主导娱乐产业地位的是传统戏剧和评弹等地方曲艺, 外加滑稽戏等江浙一带特有的喜剧小品表演。在演出场所上, 大都集中在戏院茶楼。1850 年, 上海县署西南一带(今老城厢四牌楼一带)开设了第一家由民居改建的戏曲演出场所——三雅园, 专演昆曲。^③ 1866 年, 英籍华人罗逸卿在公共租界南靖远街建造了一座仿京式茶园“满庭芳”, 经营天津皮黄戏, 引发轰动。此后各式茶园纷纷涌现, 据《中国戏曲志·上海卷》统计, 开埠以后至 1912 年以前, 上

① 熊月之:《上海通史·总序》上海:上海人民出版社。1999 年, P3-4。

② 唐振常、沈恒春:《上海史研究》上海:学林出版社, 1988 年, P285-287。

③ 《上海指南》, 商务印书馆, 1909 年, “园林” P1。

海先后有大大小小戏园 120 多家。^① 这些茶楼大多上演京剧，建筑格局也效仿京式戏台，并引进了一些欧洲戏剧舞台的设计改良。京剧虽然大盛于北京，但是 20 世纪初却是在上海发扬光大的。1867 年，京剧在形成二十多年后开始进入恰也开埠二十多年的上海。京剧在北京原被称为“二黄”、“皮黄”或“乱弹”，上海观众为其定名曰“京剧”，这一称谓最早见于 1876 年 2 月 7 日《申报》上的《图绘伶伦》一文。占据了上海这座桥头堡后，京剧开始向长江流域、珠江流域许多城市传播，“上至汉口，内及苏杭，远去闽粤……全以海为根本”^②。此后遂发展成为名副其实的全国性大剧种。在与沪上风习结盟之后，遂形成与注重传统、恪守规矩的北派京剧风格不同的南派京剧。作为国粹的京剧，在 20 世纪初，着实成为遍布大江南北的核心戏剧，它在每一阶段的发展变革其实就是电影诞生之前中国戏剧艺术和娱乐业发展的缩影。例如京剧讲究“念、唱、做、打”，但是早年的北京观众在“听”戏时对于唱腔声音的欣赏程度最高，对于“看”戏的视觉愉悦追求不多。因而演员对于服饰、妆容和表演时的动作拿捏、表情传达也不太讲究。竹於园《花墟剧谭》中说：“汪桂芬、孙菊仙皆不重做功身段，曩时生旦大都如此。须生自谭鑫培、青衣自王瑶卿，始与唱功并重。”在这方面将谭鑫培、王瑶卿唱做并重发扬光大的，还要属旦行的梅兰芳与生行的周信芳。周信芳曾于 1912 年 11 月至 1913 年 1 月间，在上海新新舞台与谭鑫培同台演出 40 天。他在“二十年代末写了两篇重要文章，专论谭艺及如何学谭，旗帜鲜明地反对‘只顾耍腔，却忘了做戏’的‘伪谭派’，维护谭鑫培的优秀表演传统。”^③ 从重唱腔到身段唱腔并重，似乎也预示着 20 世纪初上海视觉文化来临的某种征兆。艺术传达与表现，已经开始向视觉化方向迈进。

1908 年，知名伶人夏月珊、夏月润、潘月樵、冯子和等人在上海十六铺南里筹组开明公司，筹建“新舞台”，专事上演南派京剧，标志着海派京剧的崛起。^④ 海派京剧，本质上是一种新兴的近代市民戏曲，其特点是勇于革新创造，善于吸收新鲜事物，同步于现实生活。缺点是追求噱头，华而不实，商业

① 《中国戏曲志·上海卷》1996 年，P665-675。

② 袁梨老人：《同光梨园纪略·序》。

③④ 《京剧与上海——兼谈京派与海派》[EB/OL] 中国网 2008-07-09。



化倾向明显。海派京剧的集大成者周信芳曾经在 1930 年欢迎梅兰芳的集会上说,“处于今之时代,万不能再以戏剧视为贵族之娱乐品,当处处以平民化为目标”(《梨园公报》),梅兰芳对京剧的改良也与他多次到上海走码头,耳濡目染沪上风习有关。因此,20 世纪初叶的上海,各种娱乐艺术的改良和现代化都与这座城市的文化气质和商业氛围息息相关。“新舞台”在舞台格局布置上也有很大改变,整个舞台的建筑格局模仿西式舞台,改三面朝向观众的传统戏台格局为西式的半月形延伸式结构,采用写实布景,并设魔术机关和舞台灯光效果。观众席采用层级式坡度高低设计。这种现代式舞台的视听效果令人耳目一新,带动一干模仿风潮。此后又有鸣盛舞台、文明大舞台、丹桂第一台、新新舞台、共舞台、天蟾舞台、大舞台和更新舞台等陆续出现。新舞台逐渐取代了茶馆戏楼的传统娱乐空间,以至于“到了现在著称最多地方的茶馆,早已关的关、歇的歇,而今所存者已无多矣。”^① 创办“新舞台”的夏氏兄弟(夏月恒、夏月珊、夏月润、夏月华)乃京剧世家出身,其父为南派京剧文武老生夏奎章。原本在丹桂茶园唱京剧的夏月珊在 1904 年左右接办丹桂瑞记茶园,其后又与夏奎章的授业弟子潘月樵等合办丹桂胜记茶园。受到当时的民主革命思潮影响,夏月珊开始致力于京剧改良运动,与南派京剧代表人物汪笑侬、潘月樵、夏月润、冯子和等进步艺人一起,编演了《新茶花》、《潘烈士蹈海》、《玫瑰花》、《血泪碑》等一批时装新戏,并于 1908 年和潘月樵创办了中国第一座近代剧场“新舞台”。他们对传统京剧从舞台、戏装、道具、唱腔等方面都进行了改革,并编演了大量时装、洋装新戏。如宣传远离鸦片毒害的文明戏《黑籍冤魂》、宣传民主理念反对清廷腐朽统治的《明末遗恨》、《宦海潮》、《鄂州血》、《秋瑾》等剧,均以针砭时弊、鼓吹革命赢得大量观众。这些传统艺人不仅仅在舞台上身体力行地实践戏剧改良,在社会政治层面,他们更是积极参与到辛亥革命运动当中来。夏月珊和新舞台同仁积极投身光复上海的斗争,他们曾带领伶界商团攻打上海制造局;还保护过孙中山、陈英士等辛亥革命领导人。夏月珊善于捕捉社会热点,20 世纪 20 年代初,他编演了影响巨大的文明戏《新西游记》、《枪毙阎瑞生》等剧,为此时初生的早期电影业

① 郁慕侠:《上海鳞爪》上海沪报馆,1933 年,P99。

提供了很好的故事来源和改编范本。

1912 年 11 月，上海第一家真正意义上的综合性游乐场“楼外楼”在南京路、浙江路、湖北路之间落成。投资人是祖籍浙江余姚的上海巨商黄楚九（1872 - 1931）。黄楚九的发家史与上海这座城市一样，充满了传奇性。早年家传眼科的黄楚九到上海开办诊所，后习西医开办中西药房，以商业炒作手段捧红“艾罗补脑汁”和“龙虎人丹”、“百龄机”。掘得第一桶金后，精明的黄楚九开始大肆扩张他的产业范围，他看到了上海娱乐业的变革趋势，1912 年与宁波同乡经润三（系明星影片公司创始人张石川的舅舅）等选择上海南京路浙江路口这一日渐繁荣的地段，集资开设了一家戏院，定名为“新新舞台”，聘请京剧名伶登台演唱，收效甚佳。之后黄楚九注意到上海居民有夏夜登顶乘凉的癖好，遂在“新新舞台”楼顶加盖一个“屋顶花园”——“楼外楼”。游赏者可以搭乘电梯直达屋顶花园，入口处设置变幻人形的哈哈镜博人一粲。这些举措深得小市民游客们的喜爱。1915 年，黄楚九乘胜追击，又和经润三合资成立新业公司，租地建造“三楼三底”的“新世界”游乐场（位于今南京西路、西藏中路口）。“新世界”的游艺项目大大扩展，除了各类戏曲表演外，还设有滚动式溜冰场、跳舞厅、跑马场、中西餐馆等等，项目之繁多，内容之丰富足以使游客们在花上大洋一角后便可终日沉湎其中。1916 年专事宣传的《新世界》杂志开始发行，利用现代传媒的力量，进一步扩大了游乐场的影响力。1917 年经润三病故，黄楚九与经润三遗孀汪国贞失和，于是退出“新世界”，集资 80 万元，在法租界爱多亚路（今延安路）西藏路口的一片空地上创办了一个比“新世界”大得多的游乐场——“大世界”。里面的设施装潢和表演娱乐项目汇集了“新新舞台”和“新世界”之所长。“楼下建筑一座‘共和厅’，延聘上海名妓会唱，取名‘群芳会唱’。……楼上的各种表演场子里分设各种戏曲节目。露天空场上装置吸引儿童消费的轮转高空飞船。此外‘大世界’还有‘十大奇景’和‘十小胜地’，…黄楚九在‘大世界’附近开设‘日夜银行’，凡存款 5 元者，赠一张‘大世界’门票，入场后又加赠‘小囡牌’香烟 1 包。‘大世界’的每个场子周围都贴着黄楚九所兴办的各种厂店的广告，游客凡买一种商品者，加赠‘大世界’门券 1 张。因而，



人们进入‘大世界’也就进入了黄楚九的‘商品王国’”。^①



黄楚九 (1872 - 1931)

黄楚九善于迎合消费心理，并以此制定广告宣传策略。后世研究者称：“黄楚九已经成功地运用了现代广告学理论中的许多广告策略。其中主要包括：巧用时势策略、标新立异策略、需求导向策略、文化包装策略、名人效应策略、连环广告策略等等。”^② 在他的周围聚集了三教九流各色人物，其中包括当年上海著名海派作家孙玉声、“天台山农”刘芥玉、《二十年目睹之怪现状》作者吴趼人等。黄楚九通过文化搭台发展娱乐产业，靠的就是这批文人捧场。《大世界报》在“大世界”游乐场开张之前就出版了，足见黄楚九对娱乐产业进行文化宣传的重视程度。《大世界报》八开四版，每份售价3个铜板，在游乐场进口处出售。内容以大世界节目广告为主，另辟有副刊专版，专事发表沪上文人的随笔、小品和诗词。还连载有《时报》主笔著名小说家毕倚虹和海上漱石生写的长篇小说。该报主编即笔名为海上漱石生的孙玉声。这份报纸形式活泼，语言爽利，很得读者欢迎。这种文化包装的手法不仅为大世界招徕了一般的市民娱乐者，也吸引了文人们的注意力，为大世界浓厚的商业氛围增添了几许文化色彩。黄楚九的经营策略被后人大力褒扬，甚至追封他为创立海派文化根基的先行者。1940年代成名的电影明星顾也鲁在回忆录中记述了幼年时随在轮船上公干的父亲，从苏州到上海大世界看西洋景的观感，并说他后来投身演剧界就是从那时候种下了艺术的根苗。“我永远不能忘怀，父亲逝世前一年，父亲带着母亲、姐姐、哥哥和我到上海大世界娱乐场玩，一起看了绍剧《西游记》，看到一个演员的脸和动作活像一只猴子，正和穿着古装

① 刘善伟：《黄楚九的经商之道》，《经理人日报》，2009-12-2，B3版。

② 黄玉涛：《从广告心理策略角度探析黄楚九的广告策略》，《新闻界》2007年第6期。

的美女在搏斗，演员们那五彩缤纷的服装和化妆，我感到来到神仙世界。……舞台上戏演完了，观众都已散去，可我仍呆呆地坐着不走，等着帷幕重新拉开。从此我对戏剧产生了兴趣，以后渐渐地干起演员一行。”^① 大世界的经营理念对后来上海电影业的发展起到了潜移默化地影响，构成了上海娱乐业的基调。考虑到对早期中国电影影响深远的文明戏、喜剧滑稽表演和由鸳鸯派文人主笔的新戏、电影脚本，以及大量新兴娱乐媒介的从业者都多多少少与这些综艺舞台有关系，所以，不妨把 20 世纪初叶上海的各种舞台表演看作是电影媒介博兴前的一次有关表演模式、艺术培养、经营理念的有益探索。

除了茶楼和游艺场，舞厅也是早期上海娱乐业的另一渊藪。据考证，上海第一家舞厅是 1852 年礼查饭店附设的舞厅。^② 之后又有德国总会、法国总会、英国总会等地专供外籍人士和外侨跳舞社交之用。1883 年之前，中国人是不允许涉足这些西方交际娱乐方式的。^③ 最初被认为不雅的跳舞行为在 1920 年代渐次成为有着“初则惊，继则异，再继则羡，后继则效。”^④ 性格的上海人的社交娱乐新宠。这时候已开始出现由中国人开办经营的舞厅。至 1930 年代末，上海曾出现过 70 余家舞厅。媒体有记述云：“今年上海人的跳舞热已达沸点，跳舞场之设立，亦如雨后之春笋，滋茁不已。少年淑女竞相学习，颇有不能跳舞，即不能承认为上海人之势也。”“更有投机家应时而兴，纷纷开设了什么跳舞学校、跳舞研习所、跳舞师范等，专教要学时髦、不懂舞术的青年们。”^⑤ 舞厅里还专门配备了陪舞的舞女。高档舞厅大都聚集在公共租界区内的南京路和静安寺路沿线，其中包括有上海“四大舞厅”之称的百乐门、仙乐、大都会、丽都。各家舞厅招徕顾客的法宝除了建筑布局和内部装潢之外，主要是漂亮的舞女和出色的乐队。众多舞女当中，成为明星人物的不在少数，例如 20 - 30 年代进入电影界发展的梁赛珍、梁赛珊、梁赛瑚姊妹。这些当红舞女成为继妓女之后，上海滩新的潮流人物和娱乐翘楚。30 年代上海一流舞厅票价为 1 元三跳，二流舞厅票价为 1 元五跳，三流舞厅票价为 1 元七跳。据郁慕侠

① 顾也鲁：《上海滩从影记——顾也鲁自传》，上海：汉语大词典出版社，2002 年，P4。

② 张伟：《沪渎旧影》，上海：上海辞书出版社，2002 年，P46。

③ 孙琴安：《百乐门往事——民国时期的上海舞厅漫谈》，《人文》2010 年秋季号。

④ 唐振常：《市民意识与上海社会》，《二十一世纪》香港，1992 年 6 月，P12。

⑤ 《不跳舞是落后》，《小日报》1928 年 5 月 3 日。



《上海麟爪续集》记载,当时的舞潮汹涌澎湃,“到舞场去的朋友,不但是摩登妇女,惨绿少年,而白发盈头、长袍马褂的老头儿,也很多很多”。^①舞厅娱乐的盛行与20世纪30年代上海公共租界男女性别比例严重失调有直接关系。当时上海公共租界男女性别比大概是156:100,法租界则为164:100,因此舞女成为男性解决性苦闷的一种寄托对象。“而在歌舞女郎的都市空间中,交际舞对城市文化生活和与上海之名联系在一起的神话所产生的影响最为深远。”^②尽管在总人数上,这些歌舞女郎与劳工阶层的女性相比并不占优势,但是携都市生活风习和现代传媒的关注追捧,“她们在集体性的都市想象中的存在,填补了晚清和民国初年的名妓曾经占据的空间。”^③舞女成为上海这座东方第一大都市新的欲望象征,也成为各种小说、日记、旅行笔记和电影的主角。

当时上海的人口学数据统计,也印证了舞女兴起与性别比悬殊的社会现实。1933年上海城市三百多万人口当中,外国人有7万。^④据1935年公共租界人口职业统计构成看:男性从业者数量为525596人,女性为336565人;女性职业主要集中在工业、商业、专门事业(医师、律师、会计、新闻界等)、家务、杂类等部门。^⑤《上海生活》1939年第4期刊登了杨公怀的《上海职业界的女职员》一文,文章中有写道:“在这十里洋场、金迷纸醉的孤岛上,我们不论到机关、学校、公司及商店里去,时常会看到打扮得很摩登的女职员在服务着,这不能不说是妇女职业在现社会发展的一个好现象……在上海,女职员的总数,估计起来至少也有十万左右。除了女银行员、女书记员、女打字员外,大多数是女店员……”。据统计到1936年有超过300家的卡巴莱和娱乐场所,30年代末上海大约有2500到5000个的士舞女。^⑥舞厅里的消费主体除了

① 郁慕侠:《上海麟爪续集》,上海沪报馆1935年9月版,P26。

②③ [美]安德鲁·菲尔德:《在罪恶之城出卖灵魂:1920-1940年间印刷品、电影和政治中的上海歌女和舞女》,载张英进主编《上海电影与城市文化》,苏涛译,北京大学出版社2011年,P110、P111。

④ 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国1930-1945》,毛尖译,北京大学出版社2001年,P9。

⑤ 邹依仁:《旧上海人口变迁的研究》,上海人民出版社1980年版,P107。

⑥ 弗莱德里克·维科曼(Frederic Wakeman):《掌管上海,1827-1937》,美国加州大学出版社1995年,P108。

小开、高级职员和混社会的白相人，还有大学生们。“上海的大学生每年的娱乐费，除一部分给电影院外，可说全部花在舞场里面了。……在上海的许多种类的娱乐场所中，舞厅的确可称为一种最令人沉迷的处所，单从它的布置装饰和设备，已使任何其他的娱乐场为之退避三舍了……你要看上海的阔人怎么浪费金钱，看时髦的人物怎样运用交际手腕，看摩登姑娘的服装怎样新奇，唯有跳舞厅里可以给你得到一种普遍的认识。”^① 在上海，妇女地位得以提升有两个原因，第一是上文所述的严重失衡的男女性别比例；第二，女子大规模从事现代职业。传统中国女子不从事职业，以宅家为主，在以男性权利为中心的家庭中处于附属地位，因此传统环境下的中国女性不具有消费决定权，同时缺乏购买力，消费是非常有限的。而现代都市女性消费十分活跃。徐大风在《上海的透视》里说：“南京路上，如果没有女顾客，便不能造成那样的繁华，至少要毁灭了一半。南京路之所以繁荣，可说都是女人们扶植起来的。你只看那五光十色的舶来品，不是直接由女人们手里拿出钱去买，便就是间接由男人买去送给女人。”^② 《上海生活》中的一篇《风头挺健的大家闺秀》描述了当时的女性消费：“因为‘大家闺秀’是醉心欧化、崇拜虚荣摩登、习尚奢靡……所以，马路上风驰电掣的包车中，载着不少‘大家闺秀’们。跳舞场、电影院、咖啡馆、大旅社……的大门里，吞进了不少的‘大家闺秀’。赌台、回力球场、跑狗场、滑冰场、游泳池……这些不论冬夏的特殊场所，要是缺少了‘大家闺秀’，那就会冷落得多，也许有‘倒闭关门’的危险！香槟券、慈善奖券，‘大家闺秀’都有份购买——我想，上海一没有‘大家闺秀’们来撑场面，‘大上海’也许就会立刻‘毁灭’的！”^③

各种娱乐场所兴替轮转的背后，是上海都市化现代化进程的加速。“上海从一个没有电的城市，其娱乐的中心是茶馆和妓院，转变为一个光彩夺目的都市，夜生活的场所也被夜总会、舞厅和妓院所取代。”^④ 妓女与青楼的衰微象征

① 斯英：《上海跳舞场之今昔》，载《上海生活》1937年第2期。

② 徐大风：《上海的透视》，载《上海生活》1939年第3期。

③ 《风头挺健的大家闺秀》，载《上海生活》1940年第10期，P361。

④ 魏斐德 (Frederic Wakeman, Jr.)：《对休闲生活的准许：中国国民党控制上海的企图 (1927 - 1949)》 (Licensing Leisure: The Chinese Nationalists' Attempt to Regulate Shanghai, 1927 - 1949)，载《亚洲研究杂志》，(Journal of Asian Studies)，第54卷第1期，1995年2月，P19。



着上海这座都市的文化转型,清末上海由古典主义文人当道的精英文化让位于与都市现代性相伴生的受过西式教育,具有开放眼界和阅历的新式精英知识分子文化和商业主义趣味的市民文化。政府法规与社会观念开始抵制嫖娼与纳妾等封建陋习,女性开始日渐融入社会公共空间当中,日益发达的现代传媒如杂志、广播、唱片、电影,取代了旧式文人盘踞的小报上那些充满缱绻气息的鸳鸯蝴蝶派小说和妓女花魁选举,大量电影明星、歌女和舞女填充了现代都市的璀璨星空。

第二节

文明戏明星与早期中国电影之关系

如上所言,20世纪以来,上海的社会娱乐空间的发展次序历经了茶园—舞台—游艺场—舞厅—电影院几个阶段。在这些娱乐场所中,占据主导位置的表演形式,也经历了京剧(地方戏曲、曲艺杂技)—文明戏—影戏的角色轮换。20世纪初,文明戏开始成为上海新兴娱乐业中占据主导地位的表演形式,它在内容、形式、表演、剧本和演员等诸多方面都与早期中国电影的发蒙关系密切。因此,要追溯早期中国电影产业发展历程,不能不先梳理一下文明戏的发展源流。文明戏的发展,最早可以上溯到1907年由一批留日学生组织的春柳社,该社的发起人之一李叔同和曾孝谷就读于东京美术学校,两人与日本新剧名演员藤泽浅二郎是好朋友,并在其影响下创立了春柳社。加入该社的有李文权、庄云石、黄二难、谢抗白,马绛士,吴我尊,李涛痕以及后来在国内对话剧运动做出巨大贡献的欧阳予倩、陆镜若等人。春柳社在东京先后演出过《茶花女》和《黑奴吁天录》。此时的上海也出现了新剧萌芽,教会组织和教会学校里的中国学生开始业余演剧活动。1904年,就读于民立中学的汪优游(1888—1937)就开始了文明新剧的演出活动。翌年,他又联合几个学校的新剧爱好者,组成业余剧团——“文友会”,将新剧演出由学校推广到社会中。辛亥革命前夜,春柳同人陆续回国,与上海新剧爱好者合作,拉开了中国文明戏的开端。1910年夏,留日回国的王钟声、陆镜若以文艺新剧场名义演出《奴隶》、《猛回头》等新剧,并与马相伯、沈敦等人在上海白克路创办了中国

第一个话剧社团——春阳社。同年，汪优游加入了留日学生任天知创办的进化团做职业演员。任天知是一位传奇人物，他早年留学日本，1905 年加入同盟会，1907 年回到上海开展新剧活动，1908 年 2 月与王钟声合办通鉴学校，1910 年冬创办进化团，开新剧表演职业化之先河。进化团在长江中下游流域巡回公演近两年，形成天知派新剧。任天知本人能编善演，经常在演出中随机应变穿插议论，发表演说，宣传革命。创造了一种“言论派正生”角色。进化团主要成员有汪优游、陈镜花、王勾身、肖天呆、钱逢辛、顾无为、查天影、陈大悲等。1912 年秋进化团解散，汪优游先后加入郑正秋主办的新民社与张石川主办的民鸣社任主要演员。民鸣社停演后，他与朱双云等人合组大成社，演于笑舞台。新剧渐趋萧条后他转入京剧界，1918 年受聘经润三与黄楚九合办的新舞台。1920 年代后期文明戏趋于没落时，汪优游与人合办开心影片公司，聘用一帮文明戏演员，专事拍摄喜剧电影，一直维持到 1927 年宣告停业。汪优游的生平经历见证了 20 世纪初文明戏的开端—发展—高潮—没落等几个发展阶段，他本人也游走在戏剧舞台与电影艺术之间，是一个典型的桥梁式人物。

文明戏的早期倡导者和从业者大都是革命志士，文明戏于是也成为宣传革命思想、革除腐朽理念的武器。早在辛亥革命前后，郑正秋就在于右任主办的《民立报》上撰文指出：“剧场者，社会教育之实验场也；优伶者，社会教育之良师也”的主张；并编演过《秋瑾》、《革命痛史黄花岗》与《蔡锷脱险记》等直接为革命张目的文明戏剧目。同时，文明戏演员们也开始打造自己的演出阵地。1915 年，查天影，汪优游，朱双云合办“笑舞台”，演出了《热血》、《不如归》、《乳姊妹》、《空谷兰》、《红礁画桨》、《迦茵小传》等新剧。张石川与经润三创办的民鸣社也在此演出新剧。京剧科班出身的夏氏兄弟创办的新舞台也演过新剧。阿英（钱杏邨）曾经指出过，20 世纪初叶的文明戏经历了几次发展变化，辛亥革命前后的“文明戏”是排满、爱国的，是反对包办婚姻、寡妇守节、虐待婢女的，是为平民百姓鸣不平的。^①但是随着辛亥革命的胜利果实被袁世凯和北洋军阀窃取，倡导新意识的文明戏遭到各地军阀镇压开始走向衰落。1914 年虽然出现了所谓的“甲寅中兴”，但此后文明戏的题

^① 夏衍：《纪念郑正秋先生》，《文汇电影时报》1989 年 2 月 4 日，上海。



材和主题开始向家庭伦理剧乃至色情、凶杀等商业噱头靠拢，“文明戏已从根本上失去了它原有的进步内容，而专以投合小市民观众的心理为能事了。”^①到了1920年代，曾为文明戏“甲寅中兴”主要推手的郑正秋，选择了脱离污浊不堪的新剧界。在《郑正秋脱离新剧的告白》一文中，郑正秋表示：“但看穷凶极恶的强盗戏，不合情理的胡闹戏，大团圆的弹词戏，卖行头卖布景的连台戏，比两年前盛行起来了，叫我怎能再忍得下去！为这种种原因，所以从本月4日起，完全脱离新剧关系，好得当初清白身体跳进去，现在还是清白身体跳出来，这一点还是问心无愧。”^②

虽然如此，文明戏还是为早期电影发展提供了人力储备和技术操练平台，大多数早期中国电影导演和演员都有过文明戏的从业经验，并且一直游走在舞台与银幕之间。尤其是剧本方面，文明戏与鸳鸯蝴蝶派小说共同成为20年代中国电影的叙事母题。传统戏曲与文明戏演员围绕“角儿”和明星演员的表演体制，也为早期中国电影明星制的出现奠定了基础。因此，电影研究者钟大丰指出，“鸳鸯蝴蝶派文学、文明戏和电影的结合奠定了1920年代中国电影的基本文化格局，也造就了当时中国电影的基本观众群。在当时中国的主要电影市场——上海，一些文化程度较高的知识分子和中上层市民是外国影片的主要观众。这时的外国影片基本没有翻译，文化程度较低的中下层市民观众看外国影片存在较大的语言和文化障碍。而这些人大多是文明戏和鸳鸯蝴蝶派小说的固定观众和读者。中国电影和文明戏及鸳鸯蝴蝶派文学的结合拉近了它们与中下层市民观众的距离。这使中国电影在外国电影占主导地位的电影市场上找到了一块属于自己的地盘。”^③早期中国电影导演费穆曾写道：“昆剧和皮簧？是中国最成熟的古典的舞台艺术。但在中国初有电影的时候和电影最近，作品比较能真实地反映着现实人生的戏剧，却是属于新兴的幼稚的文明白话新戏，而不是古典的昆曲或皮簧。一种模仿，需要一些初步的技能。中国电影的最初形态，便承袭了文明新戏的‘艺术’而出现。这与其说是中国电影中了文明戏

① 程季华主编：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社，1963年，P22-23。

② 转引自张全之：《突围与变革——二十世纪初期文化交流与中国文学变迁》，西安：西北大学出版社1997年版，P206-207。

③ 钟大丰：《从“文明戏”到“影戏”——二十年代上海电影工业的奠基》，载美国杂志《Asian Cinema》Vol. 9, No. 1, Fall 1997。