

**NANYANG  
TECHNOLOGICAL  
UNIVERSITY**  

---

**SINGAPORE**

**SYNESTHETIC MODERNITY:  
THE INTERMEDIAL EXPERIENCE OF EARLY  
CHINESE SILENT FILMS**

**声色现代：  
中国早期默片的跨媒介经验研究**

**LI YI  
李逸  
SCHOOL OF HUMANITIES  
人文学院  
2024**

**Synesthetic Modernity:  
The Intermedial Experience of Early Chinese Silent  
Films**

**声色现代：  
中国早期默片的跨媒介经验研究**

**LI YI**

**李逸**

School of Humanities

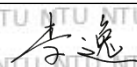
**人文学院**

A thesis submitted to the Nanyang Technological University in partial  
fulfilment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy

2024

## Statement of Originality

I certify that all work submitted for this thesis is my original work. I declare that no other person's work has been used without due acknowledgement. Except where it is clearly stated that I have used some of this material elsewhere, this work has not been presented by me for assessment in any other institution or University. I certify that the data collected for this project are authentic and the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

Date:	04/08/2024
Name of student:	李逸 LI YI
Signature of student:	



## Authorship Attribution Statement

This thesis contains material from 1 paper published in the following peer-reviewed journal(s) / from papers accepted at conferences in which I am listed as an author.

The main part of Chapter 5 is published as 《国族身份的双重建构：中国早期幻灯辩士的幻灯表演与民族主义论述》，衣若芬主编：《大有万象：文图学古往今来》，新加坡：文图学会，2022年，第129-138页。

Date:	04/08/2024
Name of student:	李逸 LI YI
Signature of student:	

## 致谢

论文写作是一场思想与现实的交锋，我们自以为可以用理性和语言在书页的方寸之间洞见真理，但相比于现实世界的庞大、暧昧、流变，承认理性的有限和语言的贫乏似乎是我们唯一收获的真理。因此对我来说，语言符号所编织出来的理论、法则、观念反倒使我们远离了世界的真相，把握真理的真正方法从来都不是高蹈的思辨，而在于诚实地生活。

在新加坡四年的生活里，我首先要感谢我的导师衣若芬教授。一直以来，老师都以温暖的鼓励和极大的耐心包容我那些并不成熟的思考和超出能力的野心。无论是细腻严谨的治学态度、纵横古今的历史视野、走出书斋的社会关怀，还是不断跨越边界、挑战自我的学术热情，衣老师总是用身体力行的学术实践为我指点迷津。不仅如此，对我来说更珍贵的是这四年以来与衣老师一同看展、野餐、游玩、笑谈的时光，那些看似琐屑的对话里蕴藏着真正的智慧和教诲。

此外，衷心感谢各位师长在学术和生活上对我的帮助，尤其是柯思仁老师、张松建老师和许维贤老师。他们在本研究的开题之时提出了许多宝贵的意见，从理论阐发、章节架构、历史语境等多个方面完善了我有限的论述。本论文撰写完成之际正值柯思仁老师荣休，他批判性的理论方法和研究立场从本科时代就深刻影响了我的学术思考，我想借此机会向他送上祝福。另外，感谢我的硕导和兄长陈涛老师，他的勤奋、温暖、真诚始终是我学习的榜样。

在这段时光中，我也同样幸运地遇见了许多志同道合的伙伴。感谢我的同门诗丛、倩倩、晓芊、郭一、可欣、慧华、天禾，与你们相识是我在新加坡最珍贵的际遇。感谢我的室友嘉杰和汤仲，我们彼此支持和鼓励，共度了许多难忘的时光。感谢建萍、令俐、云飞、子恒等学长学姐在这四年里的帮助，尽管我们如今已经四散天涯，但相信在以后的日子里，我们还将继续创造温暖的回忆。感谢我的挚友陈宁（尽管这是他特别要求的），这四年来，我们各自负笈，彼此劝勉，他的学术热情和才能时刻催我奋进。

最后，感谢父母无条件的宽容和支持，也感谢这一路上所有美好的陪伴，我将带着爱和记忆继续前行。

就写到这里吧，我要去生活里收获真理了。

# 目录

致谢.....	i
目录.....	ii
摘要.....	v
SUMMARY.....	vi

## 绪论

中国早期默片的跨媒介经验.....	1
引子：重返“幻灯片事件”.....	1
一、研究对象：“中国早期默片”.....	4
二、研究方法：“媒介考古”与文图学视野下的“跨媒介经验”.....	12
三、研究意义：感官经验与“现代性”.....	17
四、章节架构.....	21

## 上编：观看

### 第一章 影像构图

区隔与跨越：1920年代中国电影中的视觉装置与圆形景框.....	30
引子：“有限的孔隙”与“宇宙的全体”.....	30
一、无界之界：圆形景框、视觉装置与视觉现代性.....	33
二、庄谐之辩：《劳工之爱情》的二元话语与吸引力叙事.....	38
三、虚实之间：《夺国宝》的再媒介困境与现实主义可能.....	43
四、新旧之别：《西厢记》的性别凝视与观看机制.....	51
结语：作为一种“元影像”的圆形景框.....	61

### 第二章 文图组合

从“阅读”到“观影”：“连环图画”与明星影片公司的电影宣传策略.....	64
引子：“连环图画”与“国产电影”.....	64
一、文图消费：“连环图画”与明星影片公司.....	66
二、共时性的阅读：连环图画的文图聚合与明星公司的电影宣传.....	70
三、历时性的观影：连环图画的线性组合与明星公司的电影宣传.....	75
四、在共时与历时之间：《火烧红莲寺》的两种时间性.....	79
结语：现代性的多元可能与一元现实.....	83

### 第三章 文学改编

机械复制时代的述作传统：“鸳鸯蝴蝶派”的写作范式与徐卓呆的电影实践.....	85
引子：“深恨此傲奇诡异之佳片仅电光火石”.....	85
一、述作传统：“鸳鸯蝴蝶派”的创作范式与中国早期电影.....	88
二、电影何谓/为：从“自由谈”的述作式影评到徐卓呆的《影戏学》.....	96
三、影像述作：以开心影片公司和徐卓呆的电影创作为中心.....	111
余论：“小苏州”的故事.....	118

## 第四章 镜头调度

<b>暧昧里的秩序建构：中国早期电影的亲吻影像与身体镜头</b> .....	120
引子：“当他和她夫人去接吻时” .....	120
一、身体与视觉：早期电影的亲吻影像与经验困境 .....	123
二、耸动与含蓄：亲吻影像在中国的接受与早期创作 .....	128
三、主体与客体：《银汉双星》的含蓄影像与身体“可见性” .....	135
结语：现代性与暧昧性 .....	141

## 下编：倾听

## 第五章 留声机器

<b>声音启蒙与革命机器：中国早期默片与留声机演奏</b> .....	144
引子：“以求我灵魂之身而炼成一发声器” .....	144
一、“古人嘉言懿行可为今人模范”：从留声机到“琵琶行” .....	147
二、“西瀛机巧”与“东粤笙歌”：从“说话玩偶”到“泥美人” .....	152
三、声音启蒙与白话现代主义 .....	157
余论：法螺先生的失败与“革命机器”的诞生 .....	161

## 第六章 辩士解说

<b>国族身份的双重生产：中国早期幻灯辩士的解说表演与民族主义论述</b> .....	163
引子：“一苇之杭，仍返中华” .....	163
一、何谓“辩士” .....	167
二、中国早期幻灯辩士的两种源流 .....	170
三、民族—国家：官方辩士与知识教育 .....	172
四、民族—人民：民间辩士与通俗情感 .....	178
余论：民族主义与跨国愿景 .....	183

## 第七章 音乐表演

<b>无声礼法与有声生意：中国早期默片的音乐表演</b> .....	185
引子：“盲于耳而不盲于心” .....	185
一、怪异的静默：早期默片与音乐表演 .....	188
二、无声礼法：影像与音乐的道德秩序 .....	192
三、有声生意：教育与娱乐的历史变奏 .....	199
结语：从“道德世界”到“商品世界” .....	204

## 第八章 声音空间

<b>追寻“有声的中国”：从中国早期默片的声音空间再论“声音启蒙”</b> .....	206
引子：“知命者不立乎危墙之下” .....	206
一、视觉经验之外的维度：声音现代性体验的“公共空间” .....	207
二、塑造“有声”：国族建构和商业化的双重路径 .....	212
三、别求“心声”：再论声音启蒙 .....	216
余论：“有声的中国” .....	219

<b>结论</b>	
<b>声色现代</b> .....	221
<b>参考文献</b> .....	234
<b>图片目录</b> .....	257

## 摘要

本研究试图在文图学的视野下，借助报刊、小说、画报、影像等材料，以媒介考古的方法探究中国早期默片的多元媒介起源与跨媒介经验，并进一步从“观看”和“倾听”两大主题出发，追问中国早期默片的跨媒介经验对电影美学的建构和中国现代主体的形塑。

在“观看”的维度上，本研究认为，中国早期默片的电影化视觉经验召唤着包括眼镜、望远镜、维太放映机、传统文人画、石印连环图画、文学小说在内的诸般媒介及其视觉和身体经验，最终建构起一种暧昧含蓄、自我颠覆的视觉美学风格。

在“倾听”的维度上，本研究尝试从视觉主导的早期默片论述里重新发掘声音表演和听觉经验的历史脉络，通过中国早期默片的视听互动，揭示留声机、辩士和音乐演奏等声音媒介如何以其“众声喧哗”的声音实践抵抗视觉理性的收编，进而在启蒙主义的视觉话语之外，发展出一系列杂糅中西、沟通雅俗的“声音启蒙”。

本文认为，不同于理性化、建制化的现代性构想，中国的现代性总是充满了暧昧化的自反和跨越性的颠覆。它并不服膺于理性自足的视觉话语，而是呈现为一种杂合性的、联觉式的“声色现代”（Synesthetic Modernity），为一个摆荡在传统与现代、本土与世界、理性与非理性之间的交互主体（Intersubject）之形成提供了可能。

## SUMMARY

This study aims to map out the intermedial experience of early Chinese silent films from perspectives of the Text and Image Studies. Applying the method of media archaeology to excavate archives ranging from newspapers, fictions, pictorials to images, this study explores the hybrid media origins and intermedial experience of early Chinese silent films. On that basis, the study further examines the dynamics between such intermedial experience and modernism elements in early Chinese silent films, investigating the procedures of modern Chinese subjectification from two different demensions including ‘watching’ and ‘listening.’

From the perspective of ‘watching,’ this study argues that the visual experience of early Chinese silent films is always entangled with other media ranging from glasses, telescopes, Vitascope, traditional literati paintings, lithographic comic strips, to literary novels. With the intermediation between visual experience and bodily experience produced by these various media, early Chinese silent films finally established a series of ambiguous, reserved and self-subverting visual aesthetics.

As for the dimension of ‘listening,’ this study puts efforts on rescuing the historical records of sound performances and auditory experience in early Chinese silent films from the dominance of visual discourse in silent film studies. Based on the audio-visual interactions of early Chinese silent films, this study reveals how auditory experience produced by phonographs, lecturers and musical performances resisted the incorporation of visual rationality with its heteroglossia. It is argued that this resistance developed a series of ‘Sound Enlightenment’ practices that mediated the cosmopolitan and the local, the elite and the popular, transcending the visual discourse of the ‘Enlightenment’ itself.

In conclusion, this study proposes that, unlike the rationalized and institutionalized idea of modernity, the Chinese modernity is always full of ambiguous reflexivity and transgressive subversion. It does not conform to the rational, self-sufficient visual discourse of modernity but instead represents itself as a hybrid, synesthesia version of the ‘Synthetic Modernity,’ which interpellates an Intersubject that mediates the traditional and the modern, the local and the cosmopolitan, the rational and the irrational.

# 绪论

## 中国早期默片的跨媒介经验

“任何媒介的‘内容’都是另一种媒介。

——麦克卢汉：《理解媒介》

(Marshall McLuhan, *Understanding Media*)”<sup>1</sup>

### 引子：重返“幻灯片事件”

1906年，日本仙台医专的课堂上，一场有关日俄战争的“电影”<sup>2</sup>正在放映。台下的观众里有一位来自中国的青年，他看到国人“强壮的体格，而显出麻木的神情”，<sup>3</sup>承受着内心的煎熬和震撼。正是在这个神话般的瞬间，一个期望用医术强健国民身体的爱国留学生变成了决心用文艺改变国民精神的中国现代文学之父。在周蕾看来，这是青年鲁迅与“现代性”的一场“视觉遭遇”——线性文字媒介唯有内化电影媒介及其“技术化视觉性”（Technologized Visuality）才能实现文学的“现代化”。<sup>4</sup>因此周蕾认为，“中国现代性”（Chinese Modernity）本质上即是电影视觉媒介和线性文字媒介“两种新旧符号系统，及其形成的新旧符号主体之间的政治角力”。<sup>5</sup>从这个角度看，跨越两种媒介的视觉经验似乎占据了周蕾所谓“中国现代性”生成的关键位置。

然而整个事件的丰富性远不止如此。尤其耐人寻味的是，当鲁迅为自己的这场“视觉遭遇”题名的时候，却出人意料地回避了居于整个故事核心的“视觉经验”，反而使用了一个无比响亮的听觉符号：《呐喊》。因此，在那个被我们不断重述的历史时刻里，

---

<sup>1</sup> 麦克卢汉（Marshall McLuhan）：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000年，第34页。

<sup>2</sup> 根据作者的叙述，此处的“电影”实际上指的是“画片”，即幻灯。详见鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第438页；关于“电影”的词义和指代变化，详见黄德泉：《“电影”古今词义考》，《当代电影》2009年第6期，第59-64页。

<sup>3</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第438页。

<sup>4</sup> Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, p. 5.

<sup>5</sup> Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, p. 18.

鲁迅真的只是“看到”吗？

“其时正当日俄战争的时候，关于战事的画片自然也就比较的多了，我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们的拍手和喝彩。有一回，我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。”<sup>1</sup>

诚如萨杜尔（George Sadoul）所言，电影是19世纪诸多视觉机器和放映实践经验积累至顶点而诞生的一种视觉发明。<sup>2</sup>然而在鲁迅的叙述中，我们却不难发现一个长期以来被忽略的事实：他在这场放映中不但观看，更在倾听——“我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们拍手喝彩”“据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探”。放映现场不仅有观众拍手喝彩的声音，更有讲解员的解说。这些听觉经验的存在也印证了阿尔特曼（Rick Altman）的断言：早期默片从来都不是无声的。<sup>3</sup>事实上，电影放映的声音感受对鲁迅来说是如此重要，以至于在《〈呐喊〉自序》所建构起来的另一个寓言里，身为启蒙者的鲁迅本人要唤醒“铁屋子”里愚弱的国民，也同样必须依靠“吵嚷”和“呐喊”的听觉刺激。<sup>4</sup>正如黄子平所见，“‘声’的主题或意象贯串于鲁迅留日时期的文字活动，构成了他彼时之主体性思想中的‘声的政治学’或‘声的伦理学’”，特殊的声音经验（“心声”），甚至还构成了“主体‘心性’或‘自性’的表征，亦可与一民族的命运相关联”。<sup>5</sup>在这个意义上，“电影”媒介所提供的不仅是一次周蕾所谓的“视觉遭遇”，更是一次“听觉遭遇”。单一的媒介经验或许无法为鲁迅置身其间的这个“现代”时刻提供一个完整的解释。周蕾所谓的“视觉遭遇”在揭示“幻灯片事件”摆荡于文字媒介与电影媒介之间的跨媒介视觉本质之时，也将“电影”媒介原初化（Primitivization）<sup>6</sup>为单一的视觉技术，压抑了电影本身的跨媒介属性和视听经验之间

---

<sup>1</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第438页。

<sup>2</sup> 乔治·萨杜尔（George Sadoul）：《世界电影史》上卷，徐昭，胡承伟译，北京：中国电影出版社，1995年，第2页。

<sup>3</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 6.

<sup>4</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第441页。

<sup>5</sup> 黄子平：《声的偏至：鲁迅留日时期的主体性思想研究笔记》，《文艺争鸣》2020年第3期，第34页。

<sup>6</sup> “原初化”（Primitivization）是周蕾关于“现代性”论述的核心观点。在周蕾看来，“原初化”是“缠绕现代性

彼此激发、无法分割的联觉（Synesthesia）特质。

诚然，在有关现代经验的理论传统中，相对于听觉经验而言，视觉经验无疑是其中更具统治力的单个感知经验，“现代性”常常被认为是“视觉性”（Visuality）的。海德格尔（Martin Heidegger）曾以“世界图像”（Weltbild）对此进行了哲学性的总结。在他看来，现代转折的关键在于世界本身进入了图像之中，以视觉化的方式自我呈现：“根本上世界成为图像，这样一回事标志着现代之本质”。<sup>1</sup>本雅明（Walter Benjamin）在其《拱廊计划》中同样将幻影机器（Phantasmagoric Machine）所提供的视觉经验拈出，拓展了马克思（Karl Marx）的商品理论，以探究视觉性与现代性之关系。在他看来，世界博览会、商场的橱窗、幻影表演等视觉经验是现代“幻景”和现代主体得以建构的核心。一系列现代视觉经验不仅“造成了一个让商品的使用价值退到幕后结构”；<sup>2</sup>还向大众“灌输商品的交换价值观念”，将工人转化为消费者，并使其处于“工业宣传和政治宣传所指望的那种听任摆布的状态”。<sup>3</sup>沿着这一路径，汤姆·甘宁（Tom Gunning）甚至将现代都市经验和资本主义文化形象地概括为“全城的人皆在观看”（The Whole Town's Gawking）。<sup>4</sup>事实上，正是在本雅明有关现代视觉经验和商品拜物教的理论启发下，甘宁将早期电影的发展置于一系列现代视觉母题之中，提出了所谓“吸引力电影”（Cinema of Attractions）的概念。甘宁指出，早期电影的影像实践充满了对商品的直接凝视，使得“视觉吸引力超越了使用价值”，吸引力的表象（Appearance of Attractions）也由此“成为了一种娱乐形式和促进消费的手段”。<sup>5</sup>在甘宁看来，这种以“吸引力”为核心的“视觉现实”一方面受制于消费文化，但另一方面也暗藏着“解放的可能”：

---

的根本迷恋”。这一过程根植于技术剧变的现代文化危机之中，传统文化符号的失落导致人们必须以一种“后见之明”对他们已经失去的“起源”进行幻想性的建构，即所谓的“原初化”。在这个意义上，周蕾对鲁迅所再现的中国现代文学“起源”的诠释本身即是一个“原初化”的过程。正是通过剥夺电影的跨媒介属性，周蕾才获得了关于“中国现代文学”甚至所谓“中国现代性”的“起源”知识。关于周蕾对“原初化”与“现代性”的相关论述，参见 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, pp. 22-23.

<sup>1</sup> 海德格尔（Martin Heidegger）：《世界图像的时代》，选自《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2004年，第91页。

<sup>2</sup> 本雅明（Walter Benjamin）：《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年，第41页。

<sup>3</sup> 本雅明：《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年，第41页。

<sup>4</sup> Tom Gunning, "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity," *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 7, Issue 2, 1994, pp. 189-201.

<sup>5</sup> Tom Gunning, "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity," *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 7, Issue 2, 1994, p. 194.

它“既是现代经验的温床，也孕育着现代主义的美学意涵”。<sup>1</sup>

在这一视觉现代性的脉络中，米莲姆·汉森（Miriam Hansen）虽然强调早期电影的视觉感知在现代经验中的重要性，但却并不满足于电影视觉经验的唯一性。因此，她将单一的视觉经验纳入了跨越多重媒介和多种感知经验的“现代化及现代性体验的感知反应场(Sensory Reflexive Horizon)”<sup>2</sup>中，并用克拉考尔（Siegfried Kracauer）与本雅明所谓的“反身性”（Reflexivity）（即现代主义对现代性的自我反思）概念呼应了甘宁关于现代视觉经验与现代主义美学层面的思考。<sup>3</sup>汉森认为，以电影为代表的现代视听媒介为人们提供了一个现代性的“公共领域”（Public Sphere），人们不仅“从感觉的层面参与进现代性的各种矛盾”，更在这个领域中“以不同的方式面对现代性带来的矛盾情绪”。<sup>4</sup>

从这个角度看，与其说鲁迅的“幻灯片事件”是一次纯粹的“视觉遭遇”或“听觉遭遇”，倒不如说幻灯片的放映实际上让鲁迅置身于一个综合了视听等诸多媒介经验在内的“感知反应场”中，早期默片的跨媒介经验共同催生了这个中国现代文化史上决定性的转折时刻。因此，周蕾通过“视觉经验”发出的追问，同样可以在其他的感知经验层面上展开：早期默片为彼时的中国观/听众们创造了一个怎样跨越多重媒介和多种感知经验的“感知反应场”？彼时的中国观/听众们又如何接受和理解早期默片所提供的跨媒介经验？早期默片所带来的这一系列跨媒介经验在中国的具体社会历史语境下，生产出了何种现代美学风格，又造就了怎样的现代主体？

## 一、研究对象：“中国早期默片”

本研究的考察对象是中国早期默片。“默片”（Silent Film）顾名思义，通常泛指20世纪30年代声音技术成熟的“有声片”（Sound Film）兴起之前，那些“静默”或

---

<sup>1</sup> Tom Gunning, “The Whole Town’s Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity,” *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 7, Issue 2, 1994, p. 199.

<sup>2</sup> 米莲姆·汉森（Miriam Hansen）：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44页。

<sup>3</sup> 关于现代性和现代化之间的反身关系，以及克拉考尔与本雅明的相关论述，详见：Miriam Hansen, “America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity,” in Leo Charney and Vanessa R. Schwartz eds., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 366.

<sup>4</sup> 米莲姆·汉森：《大批量生产的感觉：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清，杨静琳译，《电影艺术》2009年第5期，第131页。

“无声”的电影。然而这种将电影媒介简单二分为“无声”与“有声”的说法存在两个问题。

其一，20世纪30年代之前的电影不能被视为一个同质化的整体。在汤姆·甘宁看来，早期电影的基本形态在1906年前后出现了由“吸引力电影”（Cinema of Attractions）到“叙事电影”（Narrative Films）的转折。他认为，1906年之前的电影是由杂耍性和展示性的视觉吸引力驱动的；而随后的1907年至1913年间，“电影开始了真正的叙事化”，“叙事”逐渐取代“吸引力”，主宰了早期电影的形态。<sup>1</sup>同样地，米莲姆·汉森对早期默片及其观众的研究也证实了汤姆·甘宁的判断。汉森指出，早期默片在1907年至1917年之间出现了一个由“早期电影”（Early Cinema）到“经典电影”（Classical Cinema）的范式转换，“这一转换的标志是叙述模式的兴起，它以特殊的文本策略使预测观众成为可能，从而将经验层面上复杂多样、甚至是不可预测的感知行为加以标准化”。<sup>2</sup>需要指出的是，在汤姆·甘宁和米莲姆·汉森看来，两种早期电影形态之间的关系并不是截然对立的，叙事性的元素早已存在于吸引力电影当中，而视觉吸引力其实也从未在叙事主导的电影中彻底退隐。<sup>3</sup>因此，笔者所谓的“早期默片”涵盖了20世纪30年代“有声片”出现之前，包括“吸引力电影”和“叙事电影”在内的两种电影形态，既强调“吸引力电影”和“叙事电影”之间的区别，尤其是汉森所谓“吸引力电影”时期复杂多样的感知经验；也试图探究两种电影范式转换之间的暧昧性和连续性。

其二，“默片”本身也并不是单一的视觉媒介。一方面，包括留声机、辩士、现场音乐在内的各种声音表演始终是早期“默片”不可分割的组成部分。以早期默片的现场音乐表演为例，马丁·马克斯（Martin Marks）认为，早期默片的音乐表演“掩盖了放映机器的噪音”，满足了商业放映的音响需求；<sup>4</sup>汤姆·甘宁则认为，早期默片影像和声音的相互结合，重新融合了人们的感知，满足了观众的深层心理需求；<sup>5</sup>而在库特·伦

---

<sup>1</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator and the Avant-garde,” in Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990, pp. 59-60.

<sup>2</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 16.

<sup>3</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator and the Avant-garde,” in Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990, p. 57. 也可参见 Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 33.

<sup>4</sup> Martin Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p.27.

<sup>5</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear”, in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 23.

敦（Kurt London）看来，音乐和默片影像都是运动的艺术，二者的结合满足了律动的美学需求。<sup>1</sup>詹姆斯·维尔比茨基（James Wierzbicki）则认为，早期默片的音乐不仅揉合了高雅歌剧和大众情节剧的传统，用以满足动作修饰和情感表达的剧场需求；<sup>2</sup>还赋予了银幕中无懈可击的现实影像以“可疑的真实性”（*Souçon of Credibility*）。<sup>3</sup>由此，维尔比茨基断言，音乐从电影诞生之初就构成了电影化经验（*Filmic Experience*）的一个内在组成部分。<sup>4</sup>事实上，相关证据显示，当卢米埃尔（Lumière）兄弟在1895年12月的巴黎尝试电影放映时，就有一位钢琴师在旁伴奏。<sup>5</sup>随后的1896年1月，卢米埃尔兄弟在伦敦举行电影首映，彼时也有表演者在一旁演奏风琴。这之后的几个月间，伦敦的各家剧院也相继举行了电影放映活动，并且全程由管弦乐队伴奏。<sup>6</sup>不仅如此，据笔者考证，中国早期的影戏广告中也有“另加滑稽戏片，佐以音乐，藉助观者之兴”<sup>7</sup>的说法，证明早期默片在中国放映时确实有现场音乐演奏的存在。

另一方面，卢米埃尔兄弟所发明的“电影”（*Cinématographe*）实际上只是“默片”的其中一种媒介形式。根据迈克尔·查南（Michael Chanan）对早期默片的研究，卢米埃尔兄弟发明的“电影”摄制和放映设备事实上“脱胎于复杂的语境之中，并在所谓的‘活动照相’概念兴起之前，就在别的语境中得到了应用”。<sup>8</sup>在他看来，“电影”只不过是西方19世纪科学技术和大众娱乐相结合的诸多发明中脱颖而出的其中一种视听形式，包括幻灯和活动画片在内的所谓“电影前史”的媒介特征其实在“电影”诞生之初就已经深深烙印在了其多样的媒介形态之中。<sup>9</sup>类似地，萨杜尔也从视觉技术发展的角度指出，从1825年可以令图画快速旋转的“幻盘”（*Thaumatrope*），到1832年根据“法拉第轮”原理和视觉残留现象改造的“诡盘”（*Phénakistiscope*），“电影的原

---

<sup>1</sup> Kurt London, *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique and Possible Developments*, London: Faber, 1936, p.35.

<sup>2</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 13.

<sup>3</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 21.

<sup>4</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 13.

<sup>5</sup> Martin Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p.3.

<sup>6</sup> 转引自 Roger Manvell and John Huntley, *The Technique of Film Music*, London: Focal Press, 1957, p. 17.

<sup>7</sup> 《青年会开演新奇影戏》，《申报》，1913年9月27日，第10版。

<sup>8</sup> Michael Chanan, *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, New York: Routledge, 1996, p. 8.

<sup>9</sup> Michael Chanan, *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, New York: Routledge, 1996, p. 8.

理，无论在放映或摄制方面，至此都已经产生出来了”。<sup>1</sup>而后的“走马盘”（Zootrope）、“轮转摄影机”（Revolver Photographique）、“活动视镜”（Praxinoscope）等视觉技术更是与卢米埃尔兄弟的“活动电影机”一脉相承，甚至同时竞争。<sup>2</sup>由此可见，简单的“电影”概念不仅难以呈现早期默片所包含的多元媒介和视听实践，甚至还在一定程度上割裂了整个19世纪科技、文化、经济，乃至大众娱乐方式的延续性。正如阿尔特曼所说，早期默片处在一个多媒互动的“例外”语境中，无论是新奇的投影系统和视觉设备，还是被忽视和压抑的听觉感受，都必须放到一个更广阔、更多元的实践模式中加以理解。<sup>3</sup>事实上，根据黄德泉的说法，即便在中国的语境中，最初用以指称“早期默片”的“影戏”概念同样并不单指“电影”。黄德泉指出，“影戏”一词取自宋人高承对“皮影戏”的传统记载，清末以来则指包括“西洋画景”“魔术幻灯”“电光影戏”等一众“以影演戏”的跨媒介视听活动。<sup>4</sup>然而需要注意的是，中国语境下的“影戏”概念虽然承认早期默片的跨媒介特征，但是“以影演戏”的命名方式本身却将“戏剧”默认为“电影”的一种前文本（Pre-text），暗示了“电影”与“戏剧”这两种媒介之间的排他性关联。以中国近代最早的电影专刊《影戏杂志》（1921）为例，时任主编周剑云曾在其杂志序言里开宗明义地指出了“影戏”这一概念的定义：

“影戏是不开口的戏，是有色无声的戏，是用摄影术照下来的戏。”<sup>5</sup>

在这种论述范式下，“影戏”成为了“戏剧”概念的一个子集，“戏”构成了电影的本质，独特的媒介技术和视听经验不过是“影戏”区别于其他“戏剧”类型的一系列次生属性。1926年，侯曜在其《影戏剧本作法》一书中也同样明确了“影戏”这一概念对“戏剧”从属：“影戏是戏剧之一种，凡戏剧所有的价值他都具备”。<sup>6</sup>事实上，这种“以戏剧为核心”的观点也构成了当代华语学界有关“影戏”理论的核心要义。例如，钟大丰的《“影戏”理论历史溯源》一文强调，“影戏”理论是一种以戏剧化理论为基础的电影叙事本体论：

---

<sup>1</sup> 乔治·萨杜尔：《世界电影史》上卷，徐昭，胡承伟译，北京：中国电影出版社，1995年，第1-2页。

<sup>2</sup> 参见乔治·萨杜尔：《世界电影史》上卷，徐昭，胡承伟译，北京：中国电影出版社，1995年，第2-6页。

<sup>3</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 77.

<sup>4</sup> 黄德泉：《“电影”古今词义考》，《当代电影》2009年第6期，第61-62页。

<sup>5</sup> 《影戏杂志序》，《影戏杂志》1921年第1卷第2期，第6页。

<sup>6</sup> 侯曜：《影戏剧本作法》，上海：泰东图书局，1926年，第5页。

“‘影戏’理论是由这样一个双层结构的理论框架构成的：在外层是一个带有浓厚戏剧化色彩的技巧理论体系……在戏剧化外衣的掩盖下，‘影戏’理论框架的深层结构中，则孕育着一种从功能目的论出发的电影叙事本体论。”<sup>1</sup>

从这个角度看，用“影戏”概念描述中国早期电影的历史情境存在两方面的问题：其一，“影戏”概念强调“电影”对“戏剧”的从属，将“戏剧”作为中国早期电影最重要，甚至是唯一的跨媒介互动对象加以论述，最终与“电影”概念一样压抑了中国早期默片的多元媒介传统；其二，无论是黄德泉所谓的“以影演戏”，还是周剑云所谓“有声无色的戏”“用摄影术照下来的戏”，抑或是钟大丰所谓“在戏剧化外衣掩盖下”的“电影叙事本体论”，“影戏”脱胎自“戏剧”的命名方式本身就决定了这一概念对于影像叙事性的强调。这意味着“影戏”概念无法描述和囊括“吸引力电影”所处的历史阶段，忽视了影像在剧本、情节等叙事元素之外，直接作用于感官和身体的诸种视听经验与“吸引力”元素。

因此，本文的研究对象既不单指“电影”这一媒介及其视觉影像，也不同于中国本土的“影戏”，而是所谓的“默片”（Silent Film）。根据英国电影史学家大卫·罗宾逊（David Robinson）的看法，Film 一词强调的是电影作为一种胶片投影技术的物质性，因此在他的论述中，Film 泛指包括幻灯（Magic Lantern）、西洋景（Peep Show）、电影在内的一系列“光学娱乐”（Optical Entertainments）活动。<sup>2</sup>随后，马丁·马克斯在其专著《音乐与默片》（*Music and the Silent Film*）中拓展了罗宾逊的相关论述，以“默片”一词指代包括幻灯、电影在内的一系列投影表演，并强调这些“光学娱乐”活动过程中的音乐元素。<sup>3</sup>在此基础上，理查德·阿贝尔（Richard Abel）和阿尔特曼进一步提出了“声光表演”（*Son-et-lumière Performances*）的概念以诠释早期“默片”的多元媒介传统和视听经验。<sup>4</sup>由此可见，“默片”一方面在媒介形式上并不单指“电影”，而是包括了电影、西洋景、幻灯等多种媒介形式；另一方面，“默片”这一概念也强调

---

<sup>1</sup> 钟大丰：《“影戏”理论历史溯源》，《当代电影》1986年第3期，第79页。

<sup>2</sup> David Robinson, *World Cinema: A Short History*, London: Eyre Methuen, 1981, p. 6.

<sup>3</sup> Martin Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 45-46.

<sup>4</sup> Richard Abel and Rick Altman, eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, pp. xii-xiv. 也可参见 Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004.

Film（胶片/影片）本身作为一种影像媒介的物质性和感官性。因此借用阿贝尔和阿尔特曼关于欧美早期电影的论述，本文所谓的“早期默片”指的是19世纪末至20世纪初，以胶片投影为载体的一系列“声光表演”实践。

在此基础上，本研究将尝试在“中国”的具体语境中，探讨早期默片及其“声光表演”实践。因此，“中国”/“中国性”成为了另一个绕不开的关键词。王德威在讨论文学问题的时候，就曾经指出“中国”的三重内涵，即“一个空间地理的坐标，一个政治的实体，一个文学想象的界域”。<sup>1</sup>类似地，葛兆光也将“中国”研究总结为三种向度：历史、文化与政治。在他看来，“中国”在历史层面上是一个移动的疆域，在文化层面上是一个稳定的“共同体”，在政治层面上则是指王朝或政权。<sup>2</sup>出于地缘现实和政治立场的差异，不同学者对“中国”不同层面内涵的理解各有侧重。例如，杜维明的“文化中国”（Cultural China）高举以儒家道统为主轴的文化作为海内外华人社会的最大公约数，从而消解大陆政权或政治意义上的“中国”。<sup>3</sup>诚如林松辉所见，“文化中国”指向的是“包括中国大陆、台湾、香港和新加坡在内的华人社会；世界各地的离散华人和所有熟悉中国文化的个人”。<sup>4</sup>但是在周蕾看来，杜维明的“文化中国”概念仍然是一种垄断性的本质主义概念。对周蕾而言，“中国性”不应当有一个所谓的“主轴”，“中国”的意义是需要被协商、质疑和创造的。<sup>5</sup>因此在电影文化领域，鲁晓鹏试图弱化“中国电影”这一指称暗含的单一民族国家立场，提出了“跨国华语电影”（Transnational Chinese Cinema）的说法，用于“讨论后现代条件下的电影跨国性问题”。<sup>6</sup>在这一路径上，史书美则更进一步用“华语语系”（Sinophone）取代以“华语”或者“中国”为中心的说法，尝试以“边缘性的、外部的文化生产和实践”将中国大陆及其政权从原有的中心位置上驱逐出去。<sup>7</sup>然而，也有很多中国大陆的学者反对这样的命名。例如李道新就指出，“华语语系电影”或者“跨国华语电影”这样的说法是一种对中国大陆在地

---

<sup>1</sup> 王德威：《现当代文学新论：义理·伦理·地理》，北京：三联书店，2014年，第117页。

<sup>2</sup> 葛兆光：《宅兹中国：重建有关“中国”的历史论述》，北京：中华书局，2015年，第31-33页。

<sup>3</sup> 杜维明：《文化中国：扎根本土的全球思维》，北京：北京大学出版社，2016年。

<sup>4</sup> Song Hwee Lim, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006, p. 2.

<sup>5</sup> 参见：Rey Chow, “Introduction On Chineseness as a Theoretical Problem,” *Boundary*, Vol. 25, No. 3, 1998, pp. 1-24.

<sup>6</sup> Sheldon Lu ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, p. 11.

<sup>7</sup> Shumei Shi, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific (Asia Pacific Modern)*, Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 4.

缘和政治上的拒斥，其取径“有损于中国电影主体性的建构”。<sup>1</sup>

一方面，本研究并不认同本质性的“中国”概念，试图发掘“中国”概念内部的复杂多义。因此笔者同意鲁晓鹏的判断：“华语电影应当包含更广阔的历史和地理空间，包括中国大陆、香港、台湾和其他海外华人社区。”<sup>2</sup>事实上，由于中国早期默片的生产者和表演者常常是外国人或具有相关海外背景的留学生，默片生产和放映的实践又与海外华人社群，尤其是南洋地区保持着密切的联系，因此所谓的“中国电影”或许并非在后现代条件下才具备了鲁晓鹏所谓的“跨国性”，其原初的历史本身就已经溢出了单一的民族国家框架。但是另一方面，本研究也同样对包括“华语语系”在内的、有关“中国”的去中心化诠释保持谨慎的态度。在笔者看来，早期默片的实践在地理和文化上无法回避民族“主体性”的问题，不同华语社群的本地实践虽然各不相同，但这些实践却仍然彼此关联地参与“中国”及其民族“主体性”的建构。因此笔者认为，所谓的民族“主体性”和“跨国性”或许并不是彼此对立的，二者之间存在一个辩证和转圜的历史维度。本研究试图说明，“中国”这一概念在具体的历史语境中的确存在其“中心”或“主体”，但这一“中心”或“主体”却并不是本质性的，而是在历史发展中由“边缘”走向“中心”或由“中心”走向“边缘”的辩证过程。正如赵汀阳所说：“中国具有的‘国家性一旦/或一天下性（Nationality and/or Cosmopolitanism）’双重性质注定了古代中国是一个始终处于生长状态的概念，也是一个始终具有开放性和伸缩性的实体存在，即，中国存在于连续演变的状态中”。<sup>3</sup>因此，笔者仍然保留了“中国早期默片”的说法，但并不将“中国”等同于单一的民族国家或政权概念，而是主张从历史生成的维度对“中国”进行考察。在这一程中，各华语社群以各不相同却又彼此关联的形式卷入“中国”的历史建构之中，而“中国”本身作为一个生成性的历史概念也同样获得了摆荡于传统与现代、世界与本土之间的多元潜能。

不仅如此，在这一场有关民族“主体性”和“跨国性”的讨论中，还有第三种观点

---

<sup>1</sup> 李道新：《重建主体性与重写电影史：以鲁晓鹏的跨国电影研究与华语电影论述为中心》，《当代电影》2014年第8期，第57页。

<sup>2</sup> Sheldon Lu ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, p.1.

<sup>3</sup> 需要指出的是，赵汀阳虽然承认“中国”兼具“国家性”和“天下性”/“全球性”的双重性质，主张将“中国”视为一个历史生成的过程，但仍然强调该历史生成过程的唯一方向性，即“大一统”。在笔者看来，这样的论述虽然得以使“中国”摆脱单一的民族国家框架，但也使“中国”之“天下性”/“全球性”的一面重新堕落于“帝国”。相关论述详见赵汀阳：《惠此中国：作为一个神性概念的中国》，北京：中信出版社，2016年，第24-25页。

存在。许维贤指出，李道新和鲁晓鹏所提出的两种“华语论述结构”无非是“中国中心主义”与“美国中心主义”的争论，“它轻易排除了美、中两国以外的华语语系社群对‘华语’和‘华语电影’享有的原初记忆和历史”。<sup>1</sup>因此，本研究将努力避免“中国/美国”的二元话语及其背后的“帝国”主张，尝试在中美两种论述之外探寻其他华语社群的丰富可能。

综上所述，本研究所谓的“中国早期默片”实际上指的是20世纪30年代声音技术完全成熟之前，在中国乃至其他华语社群出现的一系列“声光表演”实践。

目前华语学界对中国早期默片研究主要集中在电影这一媒介上，考察的重点是电影在中国最初的放映、传播和接受的相关史实，例如黄德泉的《“中国最早的电影院”之参照系》<sup>2</sup>《清末民初北京的电影放映与制片》<sup>3</sup>等一系列文章。其中，只有《“电影”古今词义考》一文讨论了幻灯放映和西洋景在内的其他默片形式，但是这一讨论只注重不同默片形式在中文的表述区别，而没有详细地讨论具体的放映和接受情况。<sup>4</sup>针对这一点，张隽隽的专著《从外来杂耍到本土影业：中国电影发生史研究（1897-1921）》从发生史的角度，对“吸引力电影”在中国的放映和接受情况进行了系统的研究，但仍然忽视了早期默片媒介的多元性，且鲜有对相关电影形式风格与媒介经验层面的分析。<sup>5</sup>在这一问题上，已经有部分学者从视觉现代性的角度进行了回应。例如彭丽君在其《哈哈镜：中国视觉现代性》一书中，探讨了包括印刷、摄影、广告、电影、戏曲在内的一系列视觉媒介形式对中国近代国民主体性的形塑；<sup>6</sup>唐宏峰的专著《从视觉思考中国：视觉文化与中国电影研究》则从视觉现代性的角度对中国早期默片的各种媒介形式进行了初步的探讨。<sup>7</sup>其中，《从幻灯到电影：视觉现代性的脉络》一文对早期幻灯和电影在中国的放映实践和视觉接受有细致的研究；<sup>8</sup>《可见的主体：近代视觉技术与国民性话题》从视觉现代性的角度考察了幻灯、照相、西洋镜、电影、画报等媒介在中国的传

---

<sup>1</sup> 许维贤：《华语电影在后马来西亚：土腔风格、华夷风与作者论》，台北：联经出版公司，2018年，第32页。

<sup>2</sup> 黄德泉：《“中国最早的电影院”之参照系》，《当代电影》，2016年第11期，第79-87页。

<sup>3</sup> 黄德泉：《清末民初北京的电影放映与制片》，《当代电影》，2018年第12期，第66-75页。

<sup>4</sup> 黄德泉：《“电影”古今词义考》，《当代电影》，2009年第6期，第59-64页。

<sup>5</sup> 张隽隽：《从外来杂耍到本土影业：中国电影发生史研究（1897-1921）》，北京：中国社会科学出版社，2020年。

<sup>6</sup> Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.

<sup>7</sup> 唐宏峰：《从视觉思考中国：视觉文化与中国电影研究》，北京：中国电影出版社，2016年。

<sup>8</sup> 唐宏峰：《从视觉思考中国：视觉文化与中国电影研究》，北京：中国电影出版社，2016年，第82-118页。

播接受。<sup>1</sup>在此基础上，唐宏峰的《透明：中国视觉现代性（1872-1911）》横跨文学、美术、电影等诸多领域，进一步揭示了晚清民初的中国视觉文化如何由传统的“以心观物”，转向近代“视觉中心主义”（Ocularcentrism）对于影像真实性的追求。<sup>2</sup>然而以上的视觉现代性研究通常都将早期默片视为一种纯粹的视觉形式加以探讨，压抑了其感知层面的复杂性。

由此可见，在探讨中国早期默片的过程中，华语学界一方面往往将早期默片等同于早期电影，忽视了其跨媒介属性；另一方面则将中国早期默片单纯地纳入视觉经验的范畴中加以讨论，忽视了早期默片多重经验的复杂性。因此，本研究试图从中国早期默片的种种媒介形式出发，借助报刊、小说、画报、影像等材料，在重绘其具体历史场景的基础上，揭示 19 世纪末 20 世纪初的华人社群在早期默片这一“感知反应场”<sup>3</sup>中的跨媒介经验。

## 二、研究方法：“媒介考古”与文图学视野下的“跨媒介经验”

本研究拟在文图学（Text and Image Studies）的视野下，以“媒介考古”（Media Archaeology）的方法探究中国早期默片的跨媒介经验。

“媒介考古”一词在华语学界也被译为“媒体考古”或“媒介考源”。根据齐林斯基（Siegfried Zielinski）的说法，“媒介考古”的起点来自福柯（Michel Foucault）“知识考古”（The Archeology of Knowledge）的概念。<sup>4</sup>齐林斯基指出，正是在福柯的基础上，维斯克（Rudi Visker）以所谓的“类考古学”指代一种研究方法：“它拒绝一切将‘原初经验的标准客体’加以命名的可能性”。<sup>5</sup>然而需要指出的是，维斯克的论述并不是否认我们对“原初经验”进行描述和命名的能动性，而是拒斥一种“标准化”的原初经验本身，试图在既存的、已经被体制化的命名和论述之外，建立有关“原初经验”的另类论述。正如福柯在《知识考古学》中所强调的那样：

---

<sup>1</sup> 唐宏峰：《从视觉思考中国：视觉文化与中国电影研究》，北京：中国电影出版社，2016年，第216-225页。

<sup>2</sup> 唐宏峰：《透明：中国视觉现代性（1872-1911）》，北京：生活·读书·新知三联书店，2022年。

<sup>3</sup> 米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44页。

<sup>4</sup> 齐林斯基（Siegfried Zielinski）：《媒体考古学》，荣震华译，北京：商务印书馆，2006年，第28页。

<sup>5</sup> 转引自 Siegfried Zielinski, *Deep Time of Media: Tward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Gloria Custance trans., Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 27.

“考古学式的描述 (Archaeological Description) 是对既存观念史的摒弃, 更是对其假说和过程的系统性拒斥, 它尝试实践一种与人们既往之言截然不同的历史。”

1

因此在齐林斯基看来, 所谓的“媒介考古”不仅意味着关注媒介本身的物质性和技术性, 探索“一部关于应用技术手段去达到视和听以及视听二者组合的历史”, 并由此认识媒介对人类感知和社会文化之影响;<sup>2</sup>更重要的是通过“类考古学”的研究方法和立场, 重新发掘历史内部多方面的可能性。<sup>3</sup>正如唐宏峰所说: “媒介考古学根本上颠覆传统的人类媒介史叙事, 提供一种另类现代性的历史叙述。在众多历史尘埃之中, 打捞人类技术、经验、感知、观念的面貌。”<sup>4</sup>例如乔纳森·克拉里 (Jonathan Crary) 将视觉媒介作为技术、思想与身体的对话之所, 借由暗箱 (Camera Obscura) 和立体视镜 (Stereoscope) 这两种视觉技术及其视觉经验, 揭示了文艺复兴以来知识类型的转折和现代主体范式的演进。<sup>5</sup>此外, 一些华语学者也同样在介绍“媒介考古”概念的基础上, 从视觉经验的角度对中国早期默片进行了初步的讨论。例如唐宏峰对中国早期幻灯、画报和电影的视觉现代性研究。<sup>6</sup>此外, 陈涛的《城市与现代性: 重绘早期欧美电影》一书, 基于欧美早期电影的放映实践, 从所谓“知觉范式”的角度, 对欧美早期电影和城市现代性问题进行了讨论。<sup>7</sup>

当然, 除了视觉经验之外, 欧美学界还在“媒介考古”的研究范式下对欧美早期默片的声音问题进行了一些探索。这些研究主要可以分为以下几种路径: 其一, 从媒介本体的角度出发, 关注默片及其声音实践与其他媒介之间的相互关系, 尤其强调早期默片的“跨媒介性” (Intermediality), 例如汤姆·甘宁对留声机与欧美早期默片的研究;

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Sheridan Smith trans., New York: Pantheon Books, 1972, p. 138.

<sup>2</sup> 齐林斯基: 《媒体考古学》, 荣震华译, 北京: 商务印书馆, 2006年, 第28页。

<sup>3</sup> 齐林斯基: 《媒体考古学》, 荣震华译, 北京: 商务印书馆, 2006年, 第28页。

<sup>4</sup> 唐宏峰: 《视觉现代性与媒介考古学》, 《文艺理论研究》, 2018年第5期, 第203页。

<sup>5</sup> 乔纳森·克拉里 (Jonathan Crary): 《观察者的技术: 论十九世纪的视觉与现代性》, 蔡佩君译, 上海: 华东师范大学出版社, 2017年, 第5页。

<sup>6</sup> 唐宏峰: 《从视觉思考中国: 视觉文化与中国电影研究》, 北京: 中国电影出版社, 2016年; 唐宏峰: 《透明: 中国视觉现代性 (1872-1911)》, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2022年。

<sup>7</sup> 陈涛: 《城市与现代性: 重绘早期欧美电影》, 北京: 中国人民大学出版社, 2019年。

<sup>1</sup>其二，从历史的角度出发，关注早期默片及其声音在多元的文化语境和舞台表演中具体问题，例如雷纳德（Isabelle Raynauld）就试图通过早期默片演员的“对话”表演研究欧美早期默片的叙事问题；<sup>2</sup>其三，从观众的角度出发，关注早期默片的声音接受与政治之间的纠缠，例如布劳恩（Marta Braun）和科尔（Charlie Keil）就立足于早期多伦多的默片，试图探究早期默片的声音实践与加拿大国族认同之间的关系。<sup>3</sup>

本研究所谓的“媒介考古”一方面在研究对象上有别于欧美，转而立足于中国早期默片所处的独特政治文化和历史语境，专门探讨中国早期默片的相关问题；另一方面也有别于视觉现代性研究，意在综合考察中国早期默片的跨媒介经验。正如齐林斯基所说，“媒介考古”拒绝将“视”和“听”割裂开来，始终追求“视听二者组合的历史”。<sup>4</sup>事实上，汤姆·甘宁对早期默片声音经验的媒介考古也已形成了类似的启示。在他看来，现代声音媒介及其产生的听觉经验内在地呼唤一个视觉性的“身体”以达成感官世界的“整全”，因此早期默片必然是声音与影像、听觉媒介与视觉媒介的结合。<sup>5</sup>在这个意义上，早期默片的种种媒介实践实际上无法从其多媒互动的语境中单独分离出来，因此必须将早期默片放置在“文图学”的视野下加以考察。

“文图学”是衣若芬老师提出一种研究框架，意在“融会整合文学、美学、艺术史、文化史、图像学、文献学、符号学、视觉心理学等，分析文本（Text）和图像（Image）”。<sup>6</sup>其中，“文图学”的“文”指“文本”，“是人们自我表达（情绪、欲望、信息、思想）、彼此沟通、记录和连结的行动单元”，包括了声音、肢体、图像和文字；而“图”则指“图像”，即具有可视性的视觉形式乃至心灵图景。<sup>7</sup>因此文图学作为一种研究方法，一方面意在“呈现观看理解世界之道”，<sup>8</sup>“既关注文本周边脉络，例如生产机制、

---

<sup>1</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, pp. 13-31.

<sup>2</sup> Isabelle Raynauld, “Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, pp. 69-78.

<sup>3</sup> Marta Braun and Charlie Keil, “Sounding Canadian: Early Sound Practice and Nationalism in Toronto-Based Exhibition,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, pp. 198-204.

<sup>4</sup> 齐林斯基：《媒体考古学》，荣震华译，北京：商务印书馆，2006年，第28页。

<sup>5</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 19.

<sup>6</sup> 衣若芬：《春光秋波：看见文图学》，南京：南京大学出版社，2020年，第1页。

<sup>7</sup> 衣若芬：《文图学：学术升级新视界》，《当代文坛》2018年第4期，第119-120页。

<sup>8</sup> 衣若芬：《春光秋波：看见文图学》，南京：南京大学出版社，2020年，第1页。

使用情形、社会网络、流通过程等”，也“探讨文本自身，提出阐释”。<sup>1</sup>另一方面，文图学关注文字文本乃至声音文本与图像之间因媒介形式差异所导致的“互媒性”，试图突破单一的学科框架，“包容古今所有视觉内涵”。<sup>2</sup>换言之，在文图学的视野下，一切作品及其感知经验始终处于一定的“视听”/“音画”/“文图”关系中，既关注不同媒介之间的互动，也强调不同感知之间的交融。正如上文所述，本研究所谓的“早期默片”指的是以19世纪诸多视听媒介为基础的一系列“声光表演”实践，因此将中国早期默片置于文图学的视野下加以考察，本质上是将早期默片从既定的视觉媒介历史之中解放出来，还原其多媒互动的实际语境与跨媒介经验。而这种颠覆传统单一媒介叙事，重新探寻历史内部多元可能的努力也正是“媒介考古”的要义所在。

需要指出的是，在文图学的框架下，所谓的“跨媒介”/“跨媒介性”（Intermediality）其实有两个不同层面的内涵，分别对应关于“媒介”（Media）的两种诠释。从狭义的角度看，“文图学”所谓的“文”和“图”实际上指“文学/语言/文字”与“图像”这两类不同的“艺术形式”，<sup>3</sup>因此“文图学”的命名本身所意指的研究对象即是居于不同艺术形式或媒介之间的所谓“跨媒介性”。在这个意义上，“媒介”与“艺术形式”（Art Form）基本是同义词。例如罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）在讨论“电影”的“媒介特性”时，就将“电影”与“文学”对举，把“媒介”等同于“艺术形式”加以探讨，既关注“媒介与来自该媒介的艺术形式之间的既定关系”，也强调“媒介与其它艺术形式，或其他媒介之间的关系”。<sup>4</sup>事实上，最早提出“跨媒介”（Intermedia）概念的迪克·希金斯（Dick Higgins）也正是在这一层面上理解“媒介”的。在他看来，不同“媒介”的区分始于文艺复兴时期，彼时的人们意欲将万物进行理性拆分，进而使其纳入“伟大的存在之链”（Great Chain of Being），不同的“艺术形式”也因此被不同的“媒介”所定义：“绘画应该以帆布上的颜料构成，而雕塑则不具备类似的特性”。<sup>5</sup>希金斯指出，这样一种区隔式（Compartmentalized）的思维路径已经不能解释他身处的时代现实。因此他认为自第二次工业革命结束以来，“对艺术形式的彼此区分已经不再必要”，居

---

<sup>1</sup> 衣若芬：《春光秋波：看见文图学》，南京：南京大学出版社，2020年，第6页。

<sup>2</sup> 衣若芬：《文图学：学术升级新视界》，《当代文坛》2018年第4期，第121页；也可参见衣若芬：《观看·叙述·审美：唐宋题画文学论集》，台北：中央研究院中国文哲研究所，2004年，第6-9页。

<sup>3</sup> 衣若芬：《文图学：学术升级新视界》，《当代文坛》2018年第4期，第121页。

<sup>4</sup> Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Malden: Blackwell Publisher, 2000, pp. 11-12.

<sup>5</sup> Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, p. 21.

于不同艺术形式之间的“跨媒介性”应运而生，它不能被任何既有的单一媒介或艺术形式所界定。<sup>1</sup>希金斯的想法虽然试图超越文艺复兴以来的理性区隔式思维，打破既有的学科或艺术形式界限，寻找理性分类所不能把捉的暧昧间隙；但是从他“将‘媒介’等同于‘艺术形式’”的那一刻起，就已经在“媒介”或“艺术形式”的两端预设了作者与观众、信息创造者与接收者、主体与客体的区隔。在这个意义上，“媒介”只是介于作者与观众、信息创造者与接收者、主体与客体之间的一种“中介物”（Middle）。

然而，根据衣若芬老师对“文图学”的定义，“文图学”并不只是关注“艺术形式”本身，更重视“艺术形式”所置身的整个周边脉络，以及“信息被解读、分析、判断，促使行动”的整个感知和行为过程。<sup>2</sup>因此，从广义上看，“媒介”并不只是介于信息创造者和接收者之间的“中介物”或“艺术形式”，“媒介”自身实际上早已介入甚至形塑了信息创造者和接收者。正如米切尔（W. J. T. Mitchell）所说：“如果媒介只是中介之物的话，那它也一定是永远处在延展之中（Ever-elastic）的中介物，其无限延展的性质终有一日会将媒介的外部界限（Outer Boundaries）包含在媒介自身之中”。<sup>3</sup>以麦克卢汉（Marshall McLuhan）为代表的北美“媒介生态学派”（Media Ecology）也将“媒介”视为一个囊括了各种媒介形式、感知经验、社会历史，乃至信息创造者和接收者自身在内的系统性“环境”（Environment）。因此在麦克卢汉看来，“媒介”是“人的延伸”，它既凝结着不同历史时期的文化、技术环境及其感知经验，也形塑着文化、技术环境本身，以及人类自身的主体性。<sup>4</sup>从这个角度看，“媒介”自身即构成了一个不断跨越分隔与界限的环境，它并非一个确定的“存在”（Being），而是永远处在“生成”（Becoming）之中的一个过程。因此“跨媒介性”实际上内在于媒介的本质之中，它意味着一切媒介都处在彼此互动更新的语境之中，对任何单一媒介的割裂性考察都变成了无法完成的任务。

不仅如此，由于“媒介”本身介入并且参与了主体与客体的建构，其“跨媒介性”（Intermediality）也意味着“媒介”不再是区隔主体与客体的中介物，而是对主体与客

---

<sup>1</sup> Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, p. 19-21.

<sup>2</sup> 衣若芬：《春光秋波：看见文图学》，南京：南京大学出版社，2020年，第2-3页。

<sup>3</sup> W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 204.

<sup>4</sup> 相关论述可参见 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962, p. 32. 也可参见麦克卢汉（Marshall McLuhan）：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000年。

体之界限的消除和解放。因此，我所谓的“跨媒介经验”并不仅仅是一种以稳定的主客体关系为基础的感知（Perception）和认识（Cognition），更是米莲姆·汉森所谓的“中介了个人感知和社会意义、意识和无意识过程、自我丧失和自我反身（Self-reflexivity）”的“经验”（Experience, *erfahrung*）。<sup>1</sup>这一“经验”既是“一种发现联结与关系的能力；也是由彼此冲突的瞬间，记忆与希望，乃至以上各维度的历史性缺失所构成的综合体（Matrix）”。<sup>2</sup>

综上所述，本研究将中国早期默片置于文图学的视野下加以考察，本质上是将早期默片从既定的视觉媒介历史之中拯救出来，还原其多媒互动的实际语境与跨媒介经验。而这种颠覆传统单一媒介叙事，重新探寻历史内部多元可能的努力不仅是“媒介考古”的要义所在，也意在揭示“跨媒介经验”自身在历史语境中的不断自我更新和自我生成。

### 三、研究意义：感官经验与“现代性”

如上文所述，本研究旨在文图学的视野下，以媒介考古的方法探究中国早期默片的跨媒介经验，一方面在研究对象上有别于欧美的早期默片研究，希望能够提供中国早期默片生产、表演、消费、接受的基本历史情景；另一方面也试图将中国早期默片置于从既定的视觉媒介历史之中拯救出来，从跨媒介经验的角度丰富和补充视觉现代性的论述，进而重新审视中国现代主体的建构。

根据卡林内斯库（Matei Calinescu）的看法，“现代性”是一种特定的时间意识，一种线性的、不可逆的时间观和历史观。<sup>3</sup>在这种时间观的支配下，直线进化的进步意识占据了支配性的位置，“现代/现代性”由此被进一步理解为“一种由资本主义文明为动力的客观的社会进程”。<sup>4</sup>因此，许多学者在思考中国现代化问题的时候，格外关注中国社会的资本化和西方化过程。例如，黄仁宇就认为，现代化与资本化其实是不可分割的两位一体，“一个国家的现代化，无非是从过去农业社会的管制方式，进入以新

---

<sup>1</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 12.

<sup>2</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 13.

<sup>3</sup> 卡林内斯库（Matei Calinescu）：《现代性的五副面孔》，顾爱彬译，南京：译林出版社，2015年，第11页。

<sup>4</sup> 汪晖：《现代中国思想的兴起》上卷，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第1页。

兴商业条理为依归的管制方式所产生之后果”。<sup>1</sup>类似地，李欧梵也认为中国的现代都市文化源自于“让中国跟上世界的欲望激励”，对现代性的想象根本上也是对西方及其资本主义生活方式的想象。<sup>2</sup>在这一视野下，彭丽君指出，“现代性”被用来描述“诸多文化经济模式和一系列价值在过去两三百年间受到帝国主义和资本主义影响而转型的普世景况（Universal Phenomena）”，而所谓的“现代主体”也被概念化为一个“西方现代主体”。<sup>3</sup>按照马丁·杰伊（Martin Jay）的说法，在西方现代性的脉络当中，一个西方式的“现代主体”起源于“启蒙运动以来对上帝的否定以及全新的人文主义和形而上学的反动”。它强调“一种以男性为中心的、对经验世界的掌控”，形成了“对理性和客观性的物化，并且最终促成科学和秩序的实现”，在感官领域集中体现为“看见—知晓—拥有”（Seeing-Knowing-Possessing）的经验模式。<sup>4</sup>然而同样是在视觉经验与现代主体建构的脉络中，乔纳森·克拉里却通过立体视镜这一视觉媒介形式，指出启蒙运动时代的理想视觉经验已经在19世纪让位于一种新的“主观视觉”（Subjective Vision）。与马丁·杰伊理性、自足的现代主体模式不同，克拉里认为，“主观视觉”构成了现代视觉形态的本质，它“被赋予了一种前所未见的流动性和可互换性，已经从固有的场域或指涉物当中，抽离开来”。<sup>5</sup>这个过程直接体现为对感觉的研究、操纵、复制和量化，最终“将感知者变成可管理、可预测、有产能”的主体。<sup>6</sup>克拉里进一步指出，对感官经验的量化毫无悬念地被金钱和消费的逻辑所俘获，“感官经验和交换价值所支配的经济及文化领域彼此相邻，共同生发”。<sup>7</sup>因此，在克拉里看来，现代视觉媒介及其经验最终混淆了人与物、主体与客体的界限，现代技术实现了对视觉乃至人本身的生产以及管控，人、物、像都降维为可以无限流动、增殖和消费的抽象数据。然而，以上

---

<sup>1</sup> 黄仁宇：《现代中国的历程》，北京：中华书局，2011年，第237页。

<sup>2</sup> 李欧梵：《上海摩登：一种新都市文化在中国（1930-1945）》，毛尖译，杭州：浙江大学出版社，2017年，第77页。

<sup>3</sup> Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, p. 11.

<sup>4</sup> 转引自 Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, p. 12. 可参见 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Los Angeles: University of California Press, 1994, pp. 178-195.

<sup>5</sup> 乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社，2017年，第23页。

<sup>6</sup> 乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社，2017年，第221页。

<sup>7</sup> 乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社，2017年，第223页。

有关视觉性与现代性的讨论主要是从视觉媒介及其视觉经验的角度出发的。本研究所考察的中国早期默片却并非一个单纯的视觉媒介，而是一个跨媒介的“感知反应场”，因此本研究试图在视觉媒介及其视觉经验所未及的褶皱之处，重新发现所谓“现代主体”的多重可能。

此外，诚如彭丽君所见，西方式的现代主体和视觉文化模式并不一定完全适用于中国的语境，普世的现代性概念也可能“将一些特殊的文化经验错误地归因于现代性的阴谋”。<sup>1</sup>事实上，在利奥塔（Jean-Francois Lyotard）看来，“现代性”不过是隐藏在一往无前的时间观背后的“宏大叙事”（Meta-narrative）。<sup>2</sup>这样的“宏大叙事”虽然以自由解放和光明的未来许诺为名，但实际上只是权力者实行垄断的工具。它意味着将“所有与之不合的事物、方式、人，都被排除出去”。<sup>3</sup>换言之，为资本主义所规定的西方现代历史绝不是唯一的叙述框架，资本化和西方化也绝不等同于现代化。亨廷顿（Samuel Huntington）就曾指出，非西方社会可以在拒绝西方化的同时完成现代化。<sup>4</sup>在这个维度上，余英时同样一针见血地指出“传统”与“现代”之间相互对话、相互印证的动态关系：“不但‘传统’中涵有‘现代’的成分，而且所谓的‘现代化’也并不全属现代，其中还有从‘传统’移步过来的”。<sup>5</sup>因此在他看来，以儒学为主轴的文化传统在中国近代历史中的内部展开本身就呼应着救亡图存和追求西化的现代议题。类似地，李泽厚立足于中国现代化的文化背景和特殊实践，精准地把握住了中国现代“救亡”与“启蒙”这两条主线的变奏。希望通过对“五四”传统的反思，在坚决反对全盘西化的基础上，实现传统的“创造性转换”，并进一步建构“情理相融的中国现代主体”。<sup>6</sup>王德威则更进一步地认为，包括“五四”一代的西化策略和文学上的现实主义在内，所有在中国历史上已经发生、并被正典化的现代实践都是只中国丰富现代性的其中一种可能。因此他转而将目光投向晚清，试图发掘那些湮没于“五四”一代的宏大叙事下，被忽略和摒

---

<sup>1</sup> Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, p. 12.

<sup>2</sup> 利奥塔（Jean-Francois Lyotard）：《后现代状态：关于知识的报告》，车槿山译，北京：生活·读书·新知三联书店，1997年，第1-2页。

<sup>3</sup> 汪晖：《死火重温》，北京：人民文学出版社，2010年，第5页。

<sup>4</sup> 亨廷顿（Samuel Huntington）：《文明的冲突与世界秩序的重建》，周琪译，北京：新华出版社，2002年，第58-71页。

<sup>5</sup> 余英时：《现代危机与思想人物》，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第8-9页。

<sup>6</sup> 李泽厚：《中国现代思想史论》，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第40-46页。

弃的种种文学与政治实践，即所谓“被压抑的现代性”。<sup>1</sup>

需要指出的是，所有这些有关“中国现代性”和“中国现代主体”的讨论，无一不是从精英文化的知识经验出发的。即便是王德威所谓的“被压抑的现代性”似乎也压抑了那个属于大众文化的、感知经验的丰富图景。然而在米莲姆·汉森看来，“电影”却正好“提供了一个全新而另类的公共空间，为弥合高雅文化和商业主义的侵蚀提供了可能。”<sup>2</sup>不仅如此，为了探索早期电影文化所占据的这个精英文化和大众文化之间的互动性空间，汉森还提出了所谓“白话现代主义”（Vernacular Modernism）的概念。在汉森看来，“白话”一词“包括了平庸、日常使用的层面，具有流通性、混杂性和转述性，而且兼具谈论、习语和方言的意涵”。<sup>3</sup>因此，与精英现代主义不同，所谓的“白话现代主义”一方面以工业生产和大众消费为基础，强调世界性和本土性、高雅和低俗的动态互通；另一方面重视“日常生活的物质肌理”，聚焦“感官认知和经验组织方式的变化”。<sup>4</sup>

在这个意义上，中国早期默片及其跨媒介经验正好占据了一个古与今、中与西、雅与俗之间关键性位置。因此，对中国早期默片跨媒介经验的研究不仅仅是对中国早期电影史的一次补充；这样一个多元媒介与跨媒介经验复杂交融、新旧更迭的过程更是对中国现代转型乃至现代性本身的一次反思。事实上，在米莲姆·汉森和汤姆·甘宁有关欧美早期电影的研究中，对早期电影史的重新书写和对现代境况的追问反思本身就是同一个硬币的两面——在汉森看来，电影并不是一场封闭的符号游戏，而是一个感知和反省现代经验的公共空间。因此她在《巴别与巴比伦》（*Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*）一书里对美国默片的历史论述并不以电影文本及其诗学分析为中心，而是借由电影观众及其观看行为（Spectatorship），将默片重新置于一系列现代文化、经济与政治的历史语境中加以理解。<sup>5</sup>与此同时，甘宁的“吸引力电影”理论也同

---

<sup>1</sup> 王德威：《被压抑的现代性：晚清小说新论》，北京：北京大学出版社，2005年，第1-65页。

<sup>2</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 15.

<sup>3</sup> 米莲姆·汉森：《大批量生产的感受：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009年第5期，第125页。

<sup>4</sup> 米莲姆·汉森：《大批量生产的感受：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009年第5期，第128页。

<sup>5</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991. 也可参见 Miriam Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press, 2012.

样试图摒弃传统电影史对电影形式和诗学的符号分析，在电影美学与现代经验之间建立直接的诠释方式，进而完成对电影史的重新书写。因此对甘宁而言，现代经验既是早期电影的影像内容，也是其美学形式和主题。“吸引力电影”里那些直接诉诸身体的接触、碰撞、运动揭示了现代性本身快速而激越的时空剧变，以及主体在这种剧变之下所经历的“知觉变化”（Perceptual Changes）与“现代震惊”（Shock of Modernity）。<sup>1</sup>有鉴于此，本文对早期默片跨媒介经验的研究同样试图将中国早期默片放入一系列现代语境中加以理解。在这种研究范式下，重写中国早期电影史的努力始终纠缠着对中国现代性的关注：本文一方面试图突破既有电影史单一的视觉媒介叙事，将“默片”放入19世纪以来，包括电影、幻灯、西洋景在内的诸多“声光表演”的脉络中加以考察，在电影史的维度上揭示中国早期默片起源的多元媒介传统；另一方面则试图从跨媒介经验的角度出发，追问中国早期默片的跨媒介经验在具体的社会历史语境下，产生了何种现代美学风格，又造就了怎样的现代主体？

#### 四、章节架构

从整体上看，本研究将以“观看”和“倾听”两个横向的维度切入，考察中国早期默片的跨媒介经验。在每一部分的讨论当中，本研究不仅强调纵向的历时性，尝试在电影史的维度上勾勒中国早期默片由“吸引力电影”到“叙事电影”的历史转型；同时也试图对早期默片内外的各种“媒介”进行更细致的区分，在共时性的维度上尽可能完整地还原中国早期默片所处的媒介环境与社会语境。本文认为，不同于理性化、建制化的现代性构想，中国的现代性总是充满了暧昧化的自反和跨越性的颠覆。它并不服膺于理性自足的视觉话语，而是呈现为一种杂合性的、联觉式（Synesthesia）的“声色现代”（Synesthetic Modernity）。<sup>2</sup>这其中，中国早期默片无疑是“声色现代”最重要、也最鲜明的历史载体——作为一个历史概念，本文所谓的“声色现代”包括了自清季至1930年代初，中国早期默片所处的整个历史阶段；作为一种经验形式，“声色现代”强调感觉经验的彼此牵连和相互激发，视觉、听觉、触觉等独立的感觉必须借由“联觉”的方式才能实现经验的生成；作为一种现代性理论，“声色现代”指向了中国现代性内在的

<sup>1</sup> 汤姆·甘宁（Tom Gunning）：《现代性与电影：一种震惊与循流的文化》，刘宇清译，《电影艺术》2010年第2期，第103-104页。

<sup>2</sup> 有关“声色现代”的详细定义和理论阐述，详见结论。

暧昧性、跨越性和杂交性等诸般非理性、反建制的特质。

具体而言，本文第一部分的四章围绕“观看”这一主题，从“影像构图”“文图组合”“文学改编”“镜头调度”四大视觉维度揭示中国早期默片如何借助其他媒介的感知经验和创作范式，建构起自身的美学风格。在研究对象的选择上，该部分的四章涵盖了从中国早期默片自晚清至1930年代初的整个历史时段，涉及滑稽片、侦探冒险片、古装片、武侠神怪片等多种默片类型，同时也兼顾了大型电影公司（如明星电影公司、联华影业公司）与小型电影公司（如慧冲电影公司、开心影片公司）、“鸳鸯蝴蝶派”影人与文明戏演员等多元的默片创作主体；不仅如此，该部分四章内容还各有侧重地呈现了中国早期默片在影像摄制（第一章）、商业营销（第二章）、理论创建（第三章）、身体表演（第四章）等多方面的立体图景，由默片影像的审美探讨拓展至整个默片生产、放映和接受的历史过程。诚如包卫红在研究中国早期电影时所见，相比于欧美早期电影完备、详实的影像资料，中国早期电影研究常常面临影像拷贝散佚的挑战，但是这些“失落的电影”（Lost Cinema）却反而迫使研究者们从社会、政治、经济等电影文化之维重新反照和界定“中国电影”与“中国现代性”之间的复杂纠缠：“在电影的失落之处，一个更广阔社会风景正跃入我们的视野，它将填补并重新定义影像失落的空白”。<sup>1</sup>

此外，在媒介形式的层面上，该部分的四章分别对应了中国早期默片与四种媒介之间的历史互动。其中，第一章《区隔与跨越：1920年代中国电影中的视觉装置与圆形画框》聚焦中国早期默片对眼镜、望远镜、西洋镜等现代视觉装置的“再媒介”（Remediation）过程；第二章《从“阅读”到“观影”：“连环图画”与明星影片公司的电影宣传策略》揭示了连环图画对中国早期默片的观看方式和叙事时空之形塑；第三章《机械复制时代的述作传统：“鸳鸯蝴蝶派”的写作范式与徐卓呆的电影实践》呈现了“鸳鸯蝴蝶派”文人如何通过其“述作”式的文学写作与思维方式介入早期默片的影像改编和理论生产；第四章《暧昧里的秩序建构：中国早期电影的亲吻影像与身体镜头》将“身体”视为一种媒介，尝试以亲吻影像背后的视觉经验与身体经验之交锋收束前文有关中国早期默片及其跨媒介视觉经验的讨论。具体内容如下：

第一章题为《区隔与跨越：1920年代中国电影中的视觉装置与圆形画框》。本章以媒介考古的方法追索圆形景框这一经典图式在中国现代视觉文化中的历史脉络，并以《劳工之爱情》（1922）、《夺国宝》（1926）、《西厢记》（1927）三部影片为线索，

---

<sup>1</sup> Bao Weihong, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2015, pp. 39-40.

从叙事、影像和观看三个维度探讨 1920 年代中国早期电影中的圆形景框及其对现代视觉装置的再现。本章认为，在 1920 年代的中国早期电影里，圆形景框作为一种“元影像”，建构起一系列有关中国早期电影的“自我知识”（Self-knowledge）——在叙事的维度上，中国早期电影借由视觉吸引力组织起完整的叙事时空，以独特的“吸引力叙事”（Attractive Narration）调和了市民阶层的娱乐需求与“五四”知识分子的启蒙理想；在影像的维度上，中国早期电影通过对视觉装置及其影像中介过程的展露，以“超媒介性”的影像形式重塑了虚构与现实、主观与客观的界限，抵抗着同时期好莱坞电影对透明化的、无中介性的视觉影像之追求；在观看机制的维度上，中国早期电影尝试将现代媒介的视觉表达限制在传统文学主题和情感结构之中，来自传统的道德要求一面与电影化窥视对女性的视觉剥削形成共谋；另一方面又颠覆了电影化窥淫本身的视觉快感，打开了一个批判和反省现代性的伦理维度。在这个意义上，所谓的“中国早期电影”似乎是一个难以被本质化的历史概念，它在每一个层面上的自我建构都激发了其自我背叛的可能。圆形景框对电影媒介的“自指”最终深刻揭示了电影媒介和现代性本身的“自反”（Self-reflexivity）。

第二章题为《从“阅读”到“观影”：“连环图画”与明星影片公司的电影宣传策略》。本章以“连环图画”与明星影片公司的电影宣传策略为研究对象，试图借由 20 世纪二三十年代“连环图画”与电影的跨媒介互动，揭示现代观影经验的生成。本章认为，“连环图画”与电影的跨媒介互动在明星公司的电影生产和宣传过程中创造出了两种自反性的经验模式：共时性的“阅读”与历时性的“观影”。一方面，明星公司在 20 世纪 20 年代初的电影宣传和创作中，有意识地将电影的视觉经验还原为“连环图画”的阅读经验。这一时期，既往的阅读经验与新鲜的观影经验相互覆盖，形成了一种共时性的经验模式。然而另一方面，受到商业利益的驱使，一种以连续性、历时性为主要特征的“观影”经验逐渐从既往的共时性“阅读”经验中脱离出来，电影影像本身也得以摆脱印刷图像，获得了其独立的商业价值。在这一过程中，“连环图画”与电影内外对历时性视觉的追求最终驱逐了所有共时的、暧昧的时间可能，将多元的历史路径收束为唯一的现代进程。

第三章题为《机械复制时代的述作传统：“鸳鸯蝴蝶派”的写作范式与徐卓呆的电影实践》。本章以“鸳鸯蝴蝶派”文人的文学写作与电影实践为研究对象，试图揭示其文学写作范式是如何内在地影响了中国早期电影的理论建构和影像生产。本章认为，“鸳鸯蝴蝶派”文人的文学写作和电影实践都遵循着“述作”的思维传统。他们并不片面追

求在艺术实践中彰显自我创造或主体价值，而是首先将艺术实践视为对某一文化传统的继承和模仿。这一方面是其“复古以求新变”的政治和思想立场在艺术技巧层面的显现；另一方面也是“鸳鸯蝴蝶派”文人在其历史境遇中承担文化责任的努力。事实上，自晚清《申报》“自由谈”栏目开辟以来，“述作”式的思维方法和文字表达贯穿了“鸳鸯蝴蝶派”的文艺交游和影评写作，并在徐卓呆那里最终演化为一种“述作”式的电影观念。这种电影观一方面并不像同时代的归山教正、明斯特伯格（Hugo Münsterberg）等电影理论家那样纠结于电影本体论的抽象思辨，而是展现出了一种实践性的技术渴望；另一方面也并不将电影视为一种复制现实的机械技术，而是通过“述作”的艺术实践，在现实之外模仿既有的电影文本和其他艺术作品，进而将中国本土的电影实践纳入既有的、世界性的电影文本网络之中。因此，在徐卓呆及其开心影片公司的电影拍摄中，“述作”式的影像创作一方面通过模仿既有的文学、戏剧、电影作品，满足了开心公司控制拍摄成本、保障票房收入的商业需要；另一方面也提供了一种反思电影本性的维度——电影影像不必是现实的摹本，它同样可以是对既有影像和文艺作品的模仿，是影像之影像，或投映之投映。最终，在徐卓呆依照“述作”的方式所建构起来的文本网络之中，混杂的影像性质和媒介观念指向了一种分裂的、碎片化的主体想象——现实与影像、主体与客体、机械复制与述作传统在这里彼此交织，为我们锚定了“徐卓呆们”连同其电影实践所处的历史境况。

第四章题为《暧昧里的秩序建构：中国早期电影的亲吻影像与身体镜头》。本章将“身体”视为一个梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）意义上认识和体验世界的媒介，<sup>1</sup>试图以亲吻影像背后的视觉经验与身体经验之交锋收束前文有关中国早期默片及其跨媒介视觉经验的讨论。本章认为，在早期欧美电影当中，以亲吻影像为代表的身体镜头构成了“吸引力电影”最突出、最基本的语汇。这一时期，电影的媒介技术与观众的知觉习惯都处在一个快速变化和重组的历史转折之中，多元的经验范畴和历史可能彼此交叠和竞争，因此身体经验本身非线性的、无法被符号化的暧昧特质使其成为了负载和表达这一历史转折的绝佳载体。但是随着电影本身的叙事化转型，直接诉诸身体经验的影像形式随后就被视觉化的符号叙事所收编，早期电影最初那些无法言说的、暧昧多变的身体经验也被转化为边界明晰的、可被符号化的视觉叙事。从这个角度看，早期电影及其亲吻影像在身体和视觉之间的张力，或许也正是现代性本身在情感经验与理性建构之

---

<sup>1</sup> 参见 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Colin Smith trans., New York: Routledge, 2002, p. 94.

间的两难：前者揭示了现代经验的暧昧纷繁和不可言说，而后者则试图将这些无序的经验碎片重新纳入一个理性化的整体秩序之中。不过需要指出的是，这种视觉理性对身体经验的收编在中国语境下产生了一系列本土的变化。具体而言，如果说欧美早期电影的亲吻影像创造出了一种诉诸感官欲求的、耸动性的美学风格，那么在中国的语境下，这种耸动性的现代美学似乎也同时激发了其对立之物——一种来自传统的、道德式的、引而不发的含蓄表达。这种含蓄的美学风格一方面与“吸引力电影”到“叙事电影”的视觉转型形成了共谋，将官方意识形态尝试建构现代秩序的追求与既有公序良俗的道德规训合力一处，最终将纷繁失序的现代经验重新纳入一个理性化的整体秩序之中，驱逐了亲吻影像及其耸动性的、难以驯服的身体经验；但是另一方面，这种含蓄的美学形式同时也以其暧昧模糊、意在言外的特质不断抵抗着自身的秩序建构，扰乱了主体与客体之间坚固的二元结构，揭示了彼时的中国电影在感官欲求与道德规训、好莱坞风格与含蓄美学、身体经验与视觉秩序之间的犹疑，进而打开了一个传统与现代、世界与本土、解构与建构彼此交织的历史界域。而这种若即若离、非此非彼、暧昧难测、自我颠覆的含蓄特质或许也正是中国电影及其现代经验的要害所在。

在此基础上，本文的第二部分以“倾听”作为主题，延续了第一部分有关中国早期默片及其自反性、暧昧性的讨论。该部分关注中国早期默片的声音风景（Soundscape）<sup>1</sup>问题，尝试从留声机器、辩士解说、音乐表演、声音空间四个方面，重绘中国早期默片的独特声音环境与艺术实践，一方面从视听互动的层面回应米莲姆·汉森所谓的“白话现代主义”（Vernacular Modernism）<sup>2</sup>的相关问题；另一方面探索早期默片的跨媒介听觉经验在文化启蒙、国族建构和商业消费等方面所扮演的独特角色。本文认为，不同于西方启蒙运动对视觉理性的强调，中国早期默片的跨媒介听觉经验开辟了一条沟通雅

---

<sup>1</sup> “声音风景”的概念最早由音乐家谢弗（Raymond Schafer）在20世纪70年代提出。受到当时环境保护运动的影响，谢弗认为“声学环境（Acoustic Environment）与风景（Landscape）类似，可供单独研究并分析其特征”，而“声音风景”则正是这个声学领域的研究对象。其后，艾米丽·汤普森（Emily Thompson）又运用“声音风景”的概念，具体讨论听觉文化的现代转型和现代城市问题。在她看来，“声音风景”指的是物理层面的声音环境和人们感知这一声音环境的方式。它既是一个客观的声音世界；也是建构这一声音世界，并使其产生意义的政治、经济和社会文化。相关内容详见 Raymond Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Toronto: Destiny Books, 1993, pp. 7-8. 以及 Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge: The MIT Press, 2002, pp. 1-2.

<sup>2</sup> 相关论述可参见米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44页；张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012年，第8页。

俗、杂糅中西的“声音启蒙”路径，试图突破知识精英与底层大众在书面文化和知识趣味方面的鸿沟，以“声音”的形式将现代知识真正带给底层大众，最终构建一个“有声的中国”。然而，在这一场“声音启蒙”的进程中，现代社会政治形态和资本主义物质技术始终与知识分子的“启蒙”努力如影随形，这两股力量在塑造中国早期默片音景的同时，也将“声音启蒙”纳入了现代权力关系的网罗之中，早期默片多元的声音风景也在这一过程中面临视觉理性的收编。在这个意义上，早期默片跨媒介声音经验的起源和结局为我们揭示了中国现代转型过程中的“启蒙”悖论。以下为本文第五章到八章的具体内容：

第五章题为《声音启蒙与革命机器：中国早期默片与留声机演奏》。本章以中国早期默片与留声机演奏为研究对象，考察默片放映与留声机表演的跨媒介视听经验是如何被纳入晚清以来的启蒙话语之中的。通过对这一过程的探析，本章试图从听觉的层面回应“吸引力电影”和“白话现代主义”的相关问题。本章认为，早期默片对中国观/听众的“吸引力”并不只是视听媒介在内容和技术层面所带来的“惊奇”，更是对“中体西用”哲学的践行。在这一过程中，默片放映与留声机表演成为晚清以来知识分子实施其启蒙理想的重要途径，以宣讲会 and 留声机为媒介的“声音启蒙”一方面突破了文字印刷媒介的限制，真正将现代知识和理念传递到了普罗大众当中；另一方面也为张真所谓“白话现代主义”拒斥的“国族架构”留下了可能的空间，最终使致力于传播现代理念和经验的留声机器演变成一台政治性的“革命机器”。在此基础上，本文试图通过清季民初的默片放映与留声机表演呈现理性的限度和启蒙的自反：尽管启蒙的纲领在于破除“神话”（Myth），以理性和知识摆脱幻想和愚昧，走向个体的自主和自由；但是在现代中国的语境下，启蒙的实践总是不可避免地借重于既有的政治权力乃至神话结构，最终使启蒙运动自身重新堕落为僵化愚昧、专制排他的“神话”。

第六章题为《国族身份的双重生产：中国早期幻灯辩士的解说表演与民族主义论述》。本章以中国早期幻灯辩士为研究对象，试图描绘幻灯辩士在清末民初的视听表演实践，并进一步探究中国早期幻灯辩士的幻灯表演与民族主义论述对其听/观众国族身份的形塑。本章认为，清末以来的中国早期幻灯辩士具有两种不同的源流：其一是起源于中西传教士的教育类幻灯表演，其二则是源于本土士绅主导的通俗性幻灯表演。前一种幻灯辩士以普及西方现代知识为己任，并最终在北洋政府时期被官方行政力量收编，成为了体制内的教师。他们试图用西式的“民族—国家”身份取代传统中华帝国的自我认知及其世界想象，但这种努力的背后却是一整套基于现实地缘政治的、不平等的跨国关系和

帝国主义殖民结构。而后一种从事通俗性幻灯表演的辩士则具备更强的民间性。他们试图在官方教育系统之外，以通俗的情感表达建构起一种批判性的“民族—人民”身份，但其主张本身也同样隐藏着一种扩张性的中华帝国野望。这些幻灯解说实践和视听经验提醒我们注意幻灯表演本身的悖论特质：一方面，来自辩士的解说可以不断挑战官方意识形态所建构起来的幻灯图像，将幻灯放映变成一种多义的、复调式的表演实践；但是另一方面，这些解说本身也同样构成了对意义的垄断，将原本丰富多元的历史图景汇入了同一种声调之中。

第七章题为《无声礼法与有声生意：中国早期默片的音乐表演》。本章以中国早期默片的音乐表演为研究对象，试图借由中国早期默片放映与音乐表演的历史现场，追问其视听互动的文化意义，进而在现代视觉及其理性化图景之外勾勒出另一重现代秩序的更迭图景。具体而言，欧美早期电影对音乐表演的需求内在于电影化经验对于现实的再现逻辑之中，但是同样的音乐表演却在中国早期默片的放映实践中屡屡缺席。本章认为，这种缺席并不是受制于技术、场地等客观条件，而是一种主动的美学和道德选择——早期默片的风景影像激发了“卧游”的本土经验。在这里，精神性的道德修养最终超越了观/听众对视听经验的沉溺，早期默片的中国观/听众们被要求在静默里完成道德化的沉思。从这个角度看，如果说欧美早期电影的配乐演奏实践经历了一个“影像与声音分立”到“声音为影像作配”的电影形式转型，其间视觉图像对声音演奏的收编象征着现代性及其理性化进程对不可控的情感表达和神秘元素之压制；那么在中国早期的电影观/听众那里，同样的电影形式变迁却为我们标识出另一种现代性的历史图景。在这里，视觉图像与声音演奏被赋予了两种不同的道德价值，因此从“影像与声音分立”到“声音为影像作配”的电影形式转折意味着差序化的道德秩序被标准化的商业消费所取代。只不过这个由“道德世界”通往“消费世界”历史过程并非断裂式的突转，而是共谋式的渐进——对音乐表演的道德批判造就了音乐对影像的从属地位，大众化的西式教育激活了电影观/听众们普遍的娱乐需求，传统的文人趣味与现代的消费欲望或许心理悠同。

第八章题为《追寻“有声的中国”：从中国早期默片的声音空间再论“声音启蒙”》。本章以早期默片的声音空间为线索，尝试反思和收束“倾听”这一部分有关早期默片及其视听经验的论述。一方面，中国早期默片的声音风景可以从声音经验的角度，帮助我们重新审视现代经验与现代主义美学之间的张力。中国早期默片的听/观众们在声音层面对古典传统的探寻，与西方现代主义美学的视觉思考其实正是人们对现代性经验矛盾情绪的一体之两面，其本质都是对现代性的“反身”。与此同时，中国早期默片的音景

在实践中受到了国族建构和商业化的双重塑造，多元杂糅的公共空间在科学理性和经济法则的驯化下转变成一系列同质化的“系统”，沟通雅俗、杂糅中西的“声音启蒙”也最终被组织进现代权力关系的谱系之中。因此本文认为，真正的“声音启蒙”应当是不断自我颠覆的、反启蒙的启蒙，“有声的中国”也必须在现代社会政治形态和资本主义物质技术的网罗中尝试突围。

在此基础上，笔者在结论的部分提出了“声色现代”的概念来对全文内容进行理论的深化和总结。笔者认为，无论是作为一种媒介实践，还是一种现代艺术，中国早期默片的跨媒介经验总是在提醒我们关注人与对象世界、主体与客体之间那个非理性化的、暧昧牵连的“中间王国”。对笔者而言，理性自足的现代主体无法容纳中国早期默片及其现代经验的复杂和暧昧——在中国早期默片所处的年代里，曾经坚固的信仰、知识、法则、边界都渐渐烟消云散，此时新的秩序和边界尚未形成，解域化所带来的生成、流动、裂变驱动着笔者所谓的“声色现代”，也为一个摆荡在传统与现代、本土与世界、理性与非理性之间的交互主体（Intersubject）之形成提供了可能。

**上编：观看**

## 第一章 影像构图

### 区隔与跨越：

#### 1920年代中国电影中的视觉装置与圆形景框

引子：“有限的孔隙”与“宇宙的全体”

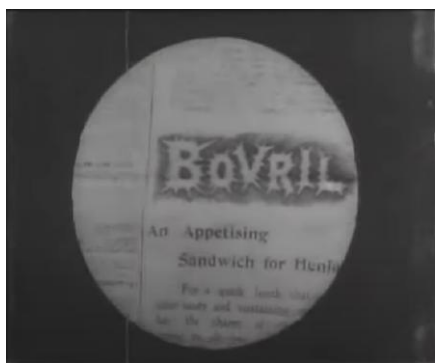


图 1.1：《祖母的放大镜》



图 1.2：《望远镜中所见》

1900年，英国圣安井花园（Saint Ann's Well Garden）的一栋玻璃房内，一位名为乔治·史密斯（George A. Smith）的先锋摄影师正醉心于他的摄影实验。<sup>1</sup>与习惯于使用远景和中景摄影的早期电影人不同，长期从事海滨摄影和人像摄影的史密斯似乎更执着于用近景甚至特写镜头记录世界。只不过在当时的电影人看来，特写镜头仅仅捕捉到了现实场景的局部，因此从常用的远景镜头到特写镜头的切换会给观众带去视觉上的错乱，“令电影背离了记录式、现实性的影像”。<sup>2</sup>为了解决这一问题，史密斯在自己的电影里别出心裁地引入了放大镜、望远镜等视觉装置作为远景镜头与特写镜头之间彼此交替的叙事契机；并且将特写镜头置于圆形的景框之中，模拟这些视觉装置的观看视野，借助装置本身“放大”或“望远”的光学特性消除了特写镜头带来的视觉错乱。以史密斯

<sup>1</sup> 关于史密斯和他在圣安景花园的“实验室岁月”，参见 Frank Gray, “The Kiss in the Tunnel (1899): G. A. Smith and the Rise of the Edited Film in England,” in Lee Grieveson and Peter Kramer eds., *The Silent Cinema Reader*, London: Routledge, 2004, pp. 51-62; 也可参见乔治·萨杜尔（George Sadoul）：《世界电影史》上卷，徐昭，胡承伟译，北京：中国电影出版社，1982年，第50-51页。

<sup>2</sup> 陈涛：《早期电影的脸：特写与身体镜头》，《浙江传媒学院学报》2017年第6期，第59页。

创作于 1900 年的作品《祖母的放大镜》（*Grandma's Reading Glass*）和《望远镜中所见》（*As Seen Through the Telescope*）为例，这两部影片均是先用一个中景镜头拍摄影片角色及其使用的视觉装置；随后用圆形的景框模拟视觉装置的成像孔隙，将下一个画面的特写镜头框定在其中，进而呈现放大镜和望远镜的视觉效果（图 1.1，图 1.2）。

自此之后，早期电影画面里的圆形景框成为了一种相对固定的视觉图式（Schema），总是被用来描绘望远镜、放大镜、摄影机等视觉装置所带来的视觉效果和观看过程。例如，埃德温·鲍特（Edwin Porter）在影片《泰迪熊》（*The 'Teddy' Bears*, 1907）中，用圆形景框标识出一扇通向室内的透视镜，框定了女主角透过该镜面看到的景象。经典好莱坞时期，由雷克斯·英格拉姆（Rex Ingram）执导的《启示录四骑士》（*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921）也用圆形景框圈出影片人物透过眼镜看到的书信内容。此外，巴斯特·基顿（Buster Keaton）的《摄影师》（*The Cameraman*, 1928）在呈现摄影师拍摄女主角的情节时，也将女主角的面部特写放入圆形景框之中。事实上，该电影的出品方米高梅公司的标志本身就是一只圆形景框中的狮子——这个诞生于 1924 年的经典图标用一卷长长的胶片构成了环绕狮头的圆形景框，进一步将圆形景框与摄影机这一视觉装置联系起来。

在莫雷诺（Julio Moreno）看来，这些影像中的圆形景框与前一个画面里出现的视觉装置形成了一种“解释性”（Explanatory）的关系，“以经验主义的方式建构起两个镜头之间的叙事连续性”，直接呈现“人物之所见”。<sup>1</sup>类似地，巴赞（André Bazin）也认为电影景框里的画面是对现实世界的直接截取，其本质是“展露现实局部的遮光框”。<sup>2</sup>但是汤姆·甘宁（Tom Gunning）却从商业实践的角度指出，早期欧美电影之所以会用圆形景框模拟视觉装置，很大程度上是因为彼时的电影观众们仍然延续着活动电影放映机（Kinetoscope）和妙透机（Mutoscope）等影像装置通过圆形孔隙进行观看的视觉习惯。因此在这些电影中，创作者刻意用圆形景框区隔出了一个独立于现实之外的影像空间，来自活动放映机和妙透机的片段化视觉奇观（Spectacle）打破了电影场景的现实性和叙事的连续性。<sup>3</sup>由此可见，早期电影中的圆形景框实际上颇具自反意味地为我们揭

<sup>1</sup> Julio Moreno, "Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person," *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol.7, No. 4, 1953, p. 343.

<sup>2</sup> 安德烈·巴赞（André Bazin）：《电影是什么》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987年，第199页。

<sup>3</sup> Tom Gunning, "The Non-Continuous Style of Early Film (1900-1906)," in Roger Holman ed., *Cinema 1900-1906: An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*, Brussels: Fédération Internationale des Archives du Film, 1982, pp. 54-57, 224-225.

示了现代视觉装置的双重逻辑——它既可以透明、直接地记录外部世界，也可以在人为的设计和操纵中生产奇观。这些视觉装置的圆形孔隙在截取外部世界的同时，总是伴随着视觉装置及其观察者对外部现实的主动介入，孔隙里的影像由此错失了现实的本真。正如波兹曼（Neil Postman）在论及现代摄影术时所见，“摄影无法再现无形的、遥远的、内在的和抽象的一切……我们无法拍出‘整个大自然’的照片，也无法表现出‘整个海洋’，我们只能拍下某时某地的个别片段——某种光线下某种形状的悬崖，某个角度某个时刻的海浪”。<sup>1</sup>

然而有趣的是，大洋彼岸的中国观众们却似乎透过视觉装置的圆形孔隙，看到了不一样的世界图景。1935年10月，《申报》文艺评论版面刊载了一篇名为《窗间的透视》的散文。这篇文章或许为我们提供了有关现代视觉装置及其圆形景框的另一种理解：

“任何宇宙万象，尽管是变化万端，一从一个孔隙间透进来，便可和我接触着了……便是小至像针孔般大，还不能够阻止我和外界的交通的。

从一个有限的孔隙去窥视外面的景象，不但宇宙的全体不会消失，甚且还能集中注意力，使所见的景象越加显明起来。用望远镜去窥视天象，或用显微镜去窥视微小的物体，都是具有很大的效用的。我常常用这种道理到艺术观上去……

从轮船舱中的小窗，尽管窗子是小得只有个小小的圆形，而海的壮观和美丽还不能遮住我的亲近的。那波浪的起伏，那海鸟的飞翔，那帆船楫满着的风帆，和那被风扫起的一个个雪白的浪花，都会一一地从窗间飞过和逝去的。虽然那景象是一幕换上一幕，有如电影的镜头般地一下子出现，一下子便又消灭了。但是谁能说那不是真实的海的面貌，那不是海的壮观呢？谁又能说那在甲板上的景象，会完全和这不同的呢？更何况从窗框中所见的海，是更为有趣，和更富于艺术感的呀！”<sup>2</sup>

与欧美的观众们类似，这篇文章也认为，包括望远镜、显微镜和电影在内的现代视觉装置共享了同一种视觉模式，即以有限的画幅截取和捕捉外部世界的片段。然而与汤姆·甘宁和波兹曼将这种片段式的截取视为对外部世界整体性的破坏不同，文章中的观察者却将这种主动的截取和介入当作理解现实的真正契机。一方面，变化万端的“宇宙万象”

<sup>1</sup> 尼尔·波兹曼（Neil Postman）：《娱乐至死》，章艳译，桂林：广西师范大学出版社，2004年，第96页。

<sup>2</sup> 《窗间的透视》，《申报本埠增刊》1935年10月10日，第2-3版。

没有将“我”这个观察者排除在外，而是在“我和外界的交通”中自由展开；另一方面，观察者对外部世界的主动聚焦、介入与组合并不是对外部世界的侵害，反倒以“更为有趣，和更富于艺术感”的方式揭示了世界之真实。在这里，圆形景框中“电影镜头般的”一幕幕画面恰恰构成了有关外部世界及其运转规律的“洞见”。视觉装置“有限的孔隙”最终通往了“宇宙的全体”。可是，一系列问题也随之而来：这篇文章中有关圆形景框及其视觉经验的描述究竟是个例，还是时人对于现代视觉装置的普遍认识？这种认识是如何被建构起来，又如何应用于中国本土的影像实践？它是否为我们开启了一种反思西方视觉现代性的维度，又生产出了怎样的现代视觉主体？

有鉴于此，本章将以媒介考古的方法追索圆形景框这一经典图式在中国现代视觉文化中的历史脉络，并以《劳工之爱情》（1922）、《夺国宝》（1926）、《西厢记》（1927）三部影片为线索，从叙事、影像和观看三个维度探讨1920年代中国早期电影中的圆形景框及其对现代视觉装置的再现。本章一方面力求在电影史的维度上揭示中国早期电影如何通过对眼镜、望远镜、西洋镜等视觉装置的“再媒介”（Remediation）过程建构起电影媒介自身的叙事结构和影像本体；另一方面也试图从视觉现代性的角度出发，借助中国早期电影观众对现代视觉装置及其观看经验的本土化接受，探究这些视觉装置背后的主体询唤与观看机制。

## 一、无界之界：圆形景框、视觉装置与视觉现代性

“景框”（Frame）一词指的是绘画或摄影作品的画面边框。在西方古典主义者看来，景框划分出了作品表面的边界，其重要功能是“把画面所表征的事物和那些与这一表征无关的事物分离开来”。<sup>1</sup>因此自文艺复兴以来，西方视觉艺术中的景框总是意味着分割和区隔，它鲜明地划分出观察者所属的物理空间和画面内部的图像空间。以波提切利（Sandro Botticelli）的名作《手持圣像的年轻男子》（*Portrait of a Young Man Holding a Roundel*）为例，该作品外围的矩形景框将一个年轻男子的肖像限定在其中，区分了画外的现实空间和画内的肖像空间。与此同时，青年男子手持的圆形景框又在画面内部重新开辟出一幅独特的“画中之画”，将景框内的圣像嵌套在年轻男子的肖像画内部（图1.3）。在这里，多重的景框分割出了多重的画面空间，建构起理性而明确的视觉秩序。

<sup>1</sup> Nicolas Poussin, “Letters,” in Elizabeth Holt ed., *A Documentary History of Art II*, New York: Doubleday Anchor Books, 1957, p. 146.

因此直到 20 世纪之初，西美尔（Georg Simmel）仍然认为视觉艺术的景框是对画面边界的强化，其目的在于塑造图像内部的统一性——“景框将其四周的事物，乃至观察者本身排除在作品之外，进而通过这种距离感建构起美学层面上的愉悦”。<sup>1</sup>事实上，许多当代电影学者也是在这个意义上理解“景框”的，例如贾内梯（Louis Giannetti）就在《认识电影》一书中指出，电影中所谓的“景框”指的是环绕银幕影像的画框，它“为影片限定了一个世界，使之与黑暗的观众席的真实世界分离”。<sup>2</sup>



图 1.3: 《手持圣像的年轻男子》



图 1.4: 《土耳其浴室》

然而需要指出的是，自 19 世纪以来，以新古典主义为代表的视觉艺术创作者其实并不满意这种区隔式的景框概念，他们的作品总是试图逾越景框在艺术和现实、观众与画面之间设置的明晰边界，比如安格尔（Jean Ingres）于 1862 年创作的《土耳其浴室》（*The Turkish Bath*）。该作品边缘的圆形景框一方面分隔出一个高度秩序化的图像空间，将二十个人物以严格的黄金比例和谐地分布在画面内部；另一方面也主动限定了画面外部观察者的视野，使其只能以窥视的方式观看图像——原本和谐、静穆的画面在这种窥视的视角下变得流俗而情色（图 1.4）。因此，就这幅作品而言，圆形景框的存在实际上打破了画面内外的界限，它提前预设并尝试召唤一个画面之外的窥视者，最终在画面内外两个世界的互动中完成表意。事实上，巴赞正是在这个意义上理解电影景框的。对他而言，电影景框并不是一个内向的、分割式的界限，而是一个外向的、离心的空间，它“为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界”。<sup>3</sup>换言之，景框固然是区分画

<sup>1</sup> Georg Simmel, “The Picture Frame: An Aesthetic Study,” *Theory, Culture & Society*, Vol. 11, No. 1, pp. 11-12.

<sup>2</sup> 路易斯·贾内梯（Louis Giannetti）：《认识电影》，焦雄屏译，北京：世界图书出版公司，2007 年，第 27 页。

<sup>3</sup> 安德烈·巴赞：《电影是什么》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987 年，第 199 页。

面内外两个世界的清晰边界，但也是艺术与现实、观众与画面不断跨越边界、彼此交锋的所在。它看似标识出了一个与现实世界判然区隔的图像世界，但也不断形塑和建构着画面之外的观看主体。正如保罗·杜洛（Paul Duro）所见，“景框将观察者置于一个复杂的视觉政体（Scopic Regime）网络之中……借用阿尔都塞（Louis Althusser）描述意识形态进行主体建构的术语来说，正是景框将我们‘询唤’（Interpellate）为观察者，并为我们提供看似独特的观看经验”。<sup>1</sup>



图 1.5：《民呼日报图画》里的钟馗漫画



图 1.6：《小说月报》第三卷第二期封面

因此，在现代中国的视觉文化语境中，圆形的景框总是与一个景框之外手持视觉装置的观察者形象同时出现。1909年，《民呼日报图画》刊载了一张以“钟馗捉鬼”为主题的漫画（图 1.5）。<sup>2</sup>在这幅漫画中，画面右侧的钟馗手持圆形的“照妖镜”窥探人间；与此同时，画面左侧的圆形景框为我们标识出了“照妖镜”带来的视觉效果——它仿佛一台 X 光机，将熙熙攘攘的人群变成了一副副可怖的骷髅。类似地，1912年《小说月报》第三卷第二期的封面用圆形景框圈出了一座方尖碑，而画面的下方则是一个拿着望远镜向外张望的观察者（图 1.6）。<sup>3</sup>在这些图像里，圆形景框内部的画面并不是普通肉眼观看的结果，景框之外的观察者必须借由特定的视觉装置才能完成观看的行为。根据米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）的说法，这种“用技术手段使肉眼不可见之物显形”

<sup>1</sup> Paul Duro, “Introduction,” in Paul Duro ed., *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 5.

<sup>2</sup> 《民呼日报图画》，《清末民初报刊图画集成》第六卷，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，2003年，第192-193页。

<sup>3</sup> 《小说月报封面》，《小说月报》1912年第3卷第2期。

的历史进程标志着现代视觉文化的诞生。<sup>1</sup>在此基础上，唐宏峰更进一步地指出，无论是《民呼日报图画》里无处遁形的妖魔鬼怪，还是《小说月报》封面中遥远异乡的建筑奇景，这些圆形景框里的图像本质上都是“用一种经由技术中介之后的视觉，抵达肉眼无法识别的更本质的真实”。<sup>2</sup>它意味着传统的“心性”或者“内心之眼”已经失去了认识外部世界的可能，一种全新的“对技术化观视（Technologized Visuality）的自觉”构成了中国视觉现代性的核心。<sup>3</sup>从这个角度看，圆形景框似乎再次变成了某种分隔或断裂的历史表征，它为我们标明了这样一个裂变的瞬间：传统的视觉模式随着现代视觉技术的出现而解体，圆形景框及其再现的视觉装置为传统与现代刻下难以逾越的界限。

诚如电影哲学家本斯·南内（Bence Nanay）所见，这种断裂式的视觉历史论述始终内在于视觉现代性的理论话语之中。它最早可以追溯到李格尔（Alois Riegl）对视觉艺术的经典论断：视觉本身有其历史性，“古代的人们与如今的我们用截然不同的方式感知这个世界……即便是古希腊人与古罗马人（尤其是古罗马晚期）也拥有着不同的感知方式”。<sup>4</sup>事实上，本雅明（Walter Benjamin）正是在李格尔的思想脉络里开启了所谓“视觉现代性”的话语范式。与李格尔一样，本雅明同样认为包括视觉在内的人类感知方式具有历史性，因此就像李格尔笔下的晚期古罗马人所遭遇的历史转折一样，本雅明将所谓的“现代性”理解为19世纪末以来的人类感知方式之转折。在这一时期，现代视觉技术重新塑造了人类的感知，一种技术化的视觉经验占据了现代视觉文化的中心，即后世研究者所谓的“视觉现代性”（Visual Modernity）。<sup>5</sup>可需要指出的是，对本雅明而言，这一历史转折并不指向绝对意义上的分隔和断裂。在他的视觉现代性论述中，现代视觉技术所点亮的未必是一个理性昌明的祛魅过程，而是一场重新复魅（Re-enchantment）的“进步幻景”，旧有的美学形式和权力结构仍然可能在新的技术条件下沉滓泛起。<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge, 1999, p. 4.

<sup>2</sup> 唐宏峰：《透明：中国视觉现代性（1872-1911）》，北京：生活·读书·新知三联书店，2022年，第285页。

<sup>3</sup> 唐宏峰：《透明：中国视觉现代性（1872-1911）》，北京：生活·读书·新知三联书店，2022年，第285页；也可参见唐宏峰：《看的自觉与双重“世界-图像”：近代中国的视觉现代性》，《跨文化研究》2020年第9辑，第4页。

<sup>4</sup> Bence Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Reception*, Oxford: Oxford University, 2016, p. 137.

<sup>5</sup> 参见本雅明（Walter Benjamin）：《艺术社会学三论》，王涌译，南京：南京大学出版社，2017年，第52-54页。

<sup>6</sup> 本雅明：《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年，第57页。也可参见米家路：《幻象：视觉无意识的怪兽——本雅明的视觉现代性视觉症候学》，董国俊译，《南方文坛》2017年第2期，第63页。

从这个角度看，我们或许不能仅以一种断裂式的、线性的历史观点去理解圆形景框或现代视觉装置之于中国视觉现代性的历史意义。事实上，在中国自身的文化传统中，一直存在着大量以圆形景框为基本特征的视觉艺术形式——与上文所述大众印刷图像中的圆形景框几乎同时，清季民初的文人雅士们实际上也利用圆形景框创作了许多传统的团扇画。以晚清郑文焯的《溪堂秋话图扇面》（图 1.7）为例，作者在传统扇面的圆形景框里描绘了一派秋日山水。画面左上角的文字款识言明了扇面的创作缘起：“旧藏石谷老人《溪堂秋话图》小幅，是其晚年苍浑之笔，爰此且道人指画法仿之写似”。由此可见，郑文焯的这幅《溪堂秋话图扇面》并不是秋日山水的写生之作，而是仿照“石谷老人”王翬《溪堂秋话图》的笔意临摹而成的。更为有趣的是，王翬的《溪堂秋话图》出自其绘画册页《小中见大册》，这部书册中的画作本身也都是他对古代书画的摹写。因此在这幅传统扇面中，尽管圆形景框不指向任何意义上的现代视觉装置，但它所圈定的图像同样也超越了肉眼对外部自然的直接观视——画面中的秋日山水成为了通向另一个文本网络的索引，观察者若想实现真正的“观看”，则必须穿透圆形景框里有限的主题、笔法和结构，洞见其背后更为广阔的文化历史脉络。正如许潇笑所见，传统的团扇画作虽然只是描绘所谓的“边角之景”，但却具有极强的“概括性、含蓄性和象征性”，它要求创作者和观察者最终超越肉眼经验到的视觉表象，实现“寡中见众、内中见外、近中见远、物中见情”。<sup>1</sup>



图 1.7：《溪堂秋话图扇面》



图 1.8：《鸛粟之荣枯》

<sup>1</sup> 许潇笑：《一种需要被更新的表达：中国团扇文化的多重语境解读》，选自中国扇博物馆编：《明月入怀：中国团扇文化印象》，杭州：浙江人民美术出版社，2017年，第15页。

在这个意义上，中国现代视觉图像中的圆形景框实际上承载着双重的历史向度：它既是现代视觉装置的一个能指，分隔开了传统与现代的两个世界；同时也是一种旧日的艺术媒材，一次次将传统的观看方式和文化经验召唤至当下。需要指出的是，无论是现代意义上的“技术化观视”，还是传统意义上的“寡中见众”，这两种视觉模式都超越了肉眼的直接观视。因此所谓的“视觉现代性”固然标志着“传统”与“现代”的断裂，但也未尝不可以是二者的共谋。

1912年8月，《民权画报》刊载了一幅名为《莺粟之荣枯》的插图（图1.8）。<sup>1</sup>这幅插图用上下两个圆形景框分别圈定了美人和骷髅两个图像，进而呈现吸食毒品的危害。在唐宏峰看来，这两个图像之间构成了一个“表象—本质”的深层结构，圆形景框所代表的“技术化观视”映照出了肉眼所不能触及的现实真相——看似光鲜亮丽的美女其实不过是一副白骨。<sup>2</sup>这样的说法当然极具洞见，但圆形景框中的美女与白骨或许并不只是表象与本质、图像与现实的区别，它们同样在传统的维度上构成了一种索引性的象征关系，令人想起有关“红颜枯骨”的佛家警句——或许这也正是整幅画面以“荣枯”命名的原因所在。因此，与其说圆形景框中的美女和白骨构成了一个由表象到本质的“技术化观视”过程，倒不如说它呈现了一个传统观视与技术化观视并置的历史时刻，标记出中国视觉现代性内部的复杂机理。

综上所述，在现代中国的图像实践中，圆形景框既构成了区分艺术与现实、图像与观者、传统与现代的鲜明界限，同时也是艺术与现实、图像与观者、传统与现代不断跨越界限、彼此交锋之所。事实上，随着中国本土电影工业在1920年代兴起，我们还将在一系列电影影像中反复看到圆形景框的出现——艺术与现实、图像与观者、传统与现代的关系也将在这一过程中被不断地确立和颠覆。

## 二、庄谐之辩：《劳工之爱情》的二元话语与吸引力叙事

就目前现存的影像资料而言，最先使用圆形景框以再现视觉装置的中国电影作品当属《劳工之爱情》（1922）。这部由明星影片公司出品的喜剧电影讲述了转业经营水果摊的小贩郑木匠如何依靠自身的手艺和智计，成功与药铺老中医的女儿喜结良缘的故事。

<sup>1</sup> 《莺粟之荣枯》，《民权画报》1912年8月。

<sup>2</sup> 唐宏峰：《透明：中国视觉现代性（1872-1911）》，北京：生活·读书·新知三联书店，2022年，第285-287页。

在张真看来,《劳工之爱情》作为“中国现存最早的一部完整影片”,始终处于“诸多文本和语境交汇的十字路口,在这里,多种意义相遇并发生碰撞……为我们提供了早期上海电影及其复杂性的最具有说服力的一瞥”。<sup>1</sup>具体而言,程季华和李少白都在各自的电影史书写中将《劳工之爱情》视作“娱乐”和“启蒙”两大时代主题彼此妥协的产物。它直接表现为影片两位主创之间有关电影的不同理解:导演张石川主张电影应当以娱乐为主,“处处惟兴趣是尚”;而编剧郑正秋则坚持认为,电影应当以“教化社会”为第一要旨。<sup>2</sup>在文化伦理的维度上,王海威敏锐地指出,《劳工之爱情》本质上是一个“市民阶层有关婚姻、成功的日常神话”。它揭示了“后五四”时代两种伦理范式的冲突——传统意义上善恶分明的“道义世界”和工具理性主宰的“经济世界”在迂腐老中医和精明郑木匠的一次次互动中彼此交锋。<sup>3</sup>从电影结构的角度看,王昕认为《劳工之爱情》内部存在着两种艺术系统:中国本土的“新剧”系统和美国好莱坞的“电影”系统。在王昕看来,这两种系统的彼此规约和角力最终揭示了《劳工之爱情》乃至“中国电影”这一概念本身介于民族性和世界性之间的双重属性。<sup>4</sup>

不难发现,这些围绕《劳工之爱情》所形成的研究话语内部始终潜藏着一种二元对立的结构化冲动,作为个案的影片总是被诠释为两种文化范式或审美话语彼此互动的历史寓言。正如汤姆·甘宁在《电影史与电影分析》一文中所见,作为个案的电影并不是一个静态的、非历史的实体,因此我们不能用电影理论对其进行符号化的简单解读,而应该将其视为一个文本和历史内部各种“冲突性话语”(Conflicting Discourses)彼此交锋的动态过程。<sup>5</sup>事实上,在《劳工之爱情》上映之初,同时代的电影评论家就已经尝试以这种思维模式对电影展开了批评。1922年10月7日,电影批评家徐卓呆<sup>6</sup>在看完《劳工之爱情》首映后,认为影片最大的缺点在于“滑稽”和“现实”之间的冲突:

---

<sup>1</sup> 张真:《银幕艳史:都市文化与上海电影(1896-1937)》,沙丹,赵晓兰,高丹译,上海:上海书店出版社,2012年,第118页。

<sup>2</sup> 程季华主编:《中国电影发展史》第一卷,北京:中国电影出版社,1963年,第57-59页;也可参见李少白主编:《中国电影史》,北京:高等教育出版社,2006年,第14-15,23页。

<sup>3</sup> 王海威:《爱情的政治经济学:作为解读〈劳工之爱情〉的线索》,《当代电影》2002年第2期,第36-37页。

<sup>4</sup> 王昕:《内在于1920年代中国电影系统的“好莱坞”:以〈劳工之爱情〉为例》,《艺术研究》2020年第5期,第115-117页。

<sup>5</sup> Tom Gunning, "Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time," *Wide Angle*, 1990, Vol. 12, No. 3, pp. 13-14.

<sup>6</sup> 有关徐卓呆的电影批评和创作实践,详见第三章。

“《劳工之爱情》在结果的地方何不加一张字幕？因为末场医生得了许多病人，才把女儿许诺给木匠，但是演的有一个漏洞（？也许是我没看清楚，然多数是如此的）：一个个的病人都没付谕金（鵑按：我见有几个人曾付的）。医生的女儿虽然已给了木匠，自己忙了半晌还是分文无着。那何不乘此加一张字幕在最后说‘医生在桌上寻觅谕金时，一个也没有。医生大为懊恼’。这部以来，还有两种好处：一来可以免去一种常套路的团圆结果，一来滑稽片可以用滑稽来收束了。”<sup>1</sup>

徐卓呆的评论显现出一种奇特的矛盾性，他一方面苛责影片不够“现实”，剧情的设计只考虑到了“滑稽”效果的营造而忽略了日常的生活经验；另一方面却又认为影片不够“滑稽”，未能“用滑稽来收束滑稽片”。然而需要指出的是，在徐卓呆提出质疑的影像片段中，《劳工之爱情》虽然以一组加速的降格镜头展现病人们问诊求医的过程，使人物动作变得夸张而滑稽；但每个人物实际上都有支付谕金的动作，影片甚至还刻意切换了钱币的特写镜头来强化这一动作。换言之，在影片实际出现的降格镜头中，并不存在所谓“滑稽”与“现实”的分野，因此这两种话语之间的冲突或许只是徐卓呆为了电影批评所建构起来的“后见之明”。从这个角度看，我们似乎同样有理由质疑：围绕《劳工之爱情》建立起来的诸多二元话语看似是将单个电影文本放入了具体的历史情境之中，但将历史情境本身理解为一种话语对另一种话语的缠斗，是否有可能反而令我们错失了真实的历史？

诚然，以如今的理论标准而言，《劳工之爱情》里确实存在着两种彼此冲突的视觉模式。整部影片以一组正反打镜头展开，老中医的中药铺和郑木匠的水果摊形成了一种空间上的对峙关系。在呈现中药铺和水果摊的场景时，画面人物都被限定在一个中景镜头之中，所有人物的表演都直面镜头，且行动轨迹都只在水平方向上展开——即便是医生女儿前往中药店对面的热水铺，或者和郑木匠之间通过墨斗传递信物的纵向运动，也都是通过人物由右侧出画、左侧入画的横向移动实现的。这样的场面调度建构起一个没有深度的舞台化空间，将画面内部的人物、动作和事件以一种正面、直接的方式展现在观众眼前。汤姆·甘宁认为，这种对画面行为或表演的直接展示（Exhibition）构成了所谓“吸引力电影”的核心视觉特征。在这一视觉模式下，摄影机镜头直接记录着舞台上发生的表演，观众仿佛仍然置身于传统的戏院——“戏院式的展示（Theatrical Display）”

---

<sup>1</sup> 《观明星公司影片》，《申报》1922年10月7日，第18版。

超越了叙事带来的专注，震惊（Shock）或惊奇（Surprise）的直接刺激取代了一个故事或叙事宇宙的再现”。<sup>1</sup>事实上，从电影实际拍摄的层面看，《劳工之爱情》的编剧郑正秋和所有演员都出身文明戏舞台，因此不难想象，舞台化的表演和调度或许也更符合他们的创作经验。然而值得注意的是，在这段展示性的“吸引力”影像的开头，为了再现郑木匠用木工器具切割水果的过程，影片在一系列展示性的中景镜头之间突然插入了一个近景镜头。这个景别的改变意味着观看视角的切换，它将画面之外的观众从一个舞台式的旁观位置组织进了电影的叙事时空之中。诚如电影理论家诺埃尔·伯奇（Noël Burch）所见，景别切换产生的视野变化隐藏起了摄影机的存在，其本质是用一种电影化的、影像时空之内的窥视（Voyeurism）取代戏院式的、影像时空之外的旁观。这种视觉模式的变化标志着“吸引力电影”向“叙事电影”的演进。<sup>2</sup>

然而需要指出的是，这两种视觉模式在《劳工之爱情》里并不是截然区隔的。一方面，男女主角在影片开始的正反打镜头里一次次做出互相张望或眉目传情的动作，将摄影机对中药店和水果摊这两个戏剧舞台的中景记录伪装成两位主角在电影时空内的彼此窥视。另一方面，在这一组正反打镜头即将结束的时候，老中医的女儿用墨斗为对面的郑木匠送去了一副眼镜，戴上了眼镜的郑木匠陷入了视觉上的眩晕，两个舞台场景之间的切换随之中断。于是在接下来的镜头中，一个圆形的景框模拟出了眼镜这一视觉装置的边框——景框内部模糊、怪异的影像奇观直接展现了眼镜带来的视觉震惊和眩晕；与此同时，景框之外的观众也借由这个圆形景框得以分享电影角色的视野，银幕内外的界限从此变得不再清晰，观众由一个戏院式的旁观者被询唤为电影叙事空间内的行动者（图 1.9）。因此在《劳工之爱情》的影像表达里，令人震惊的视觉奇观和电影时空内部的窥视都被圆形景框纳入了同一个镜头之中。这意味着所谓的“吸引力电影”和“叙事电影”或许并不只是两个前后相继的历时性范式；恰恰相反，《劳工之爱情》正是通过展示视觉装置带来的奇观，才最终实现了电影叙事空间的整合。

具体而言，正是在圆形景框所圈定的影像奇观里，全片第一次出现了纵深方向的场面调度，一个完整的电影时空由此被建构起来——模糊的影像勾勒出一群车夫的身影，只不过与中药铺和水果摊这两个舞台场景里直面摄影机的人物不同，这些车夫背对着镜头穿梭于街头闹市之中。值得注意的是，这群辛勤奔忙的车夫或许是《劳工之爱情》里

---

<sup>1</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde,” in Wanda Strauven ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 384.

<sup>2</sup> Noël Burch, *Life to Those Shadows*, Ben Brewster trans., Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 221-222.

仅有的、真正意义上的“劳工”。这个影像细节一直为《劳工之爱情》的研究者所忽略，相关学者往往认为《劳工之爱情》虽然以“劳工”为名，但它不过是创作者在上海充满市民趣味的消闲文化中，为了迎合“后五四”时代舆论所做出的商业选择。娱乐化的商业追求与启蒙性的现实关照在影片里似乎不可兼得：“‘劳工’一词所预设的阶级分野，在这里失之阙如，影片中的每一个主要人物都并非劳工……呈现出的反倒是城市‘中层’（既非显贵也非贫民）混杂的市民百态”。<sup>1</sup>然而圆形景框里那些劳动着的车夫们却恰恰为我们揭示了一种娱乐与启蒙、奇观与现实彼此成就的历史可能：正是在这个全片最具娱乐性的视觉奇观里，《劳工之爱情》第一次突破了摄影棚内的舞台置景，跃入了现实的社会生活，真正的劳工得以现身，“后五四”时代深刻的现实关照也得以存留。



图 1.9：《劳工之爱情》里的眼镜和圆形景框

从这个角度看，《劳工之爱情》里的圆形景框和它所指代的视觉装置实际上兼具着“吸引力”与“叙事”、娱乐与启蒙的双重功能。圆形景框内的影像或许并不指向任何范式之间针锋相对的冲突或被逼无奈的妥协，“吸引力”与“叙事”、娱乐与启蒙在这里互为前提。事实上，张真曾经提出过一个所谓“吸引力叙事”（Attractive Narration）的概念来描述中国早期影人的电影实践。在她看来，中国早期电影的创作者一方面借助各类娱乐性的视觉奇观，使电影“继续诉诸各种感觉器官”；另一方面也强调“电影的教化功能”，将电影作为“传播科学知识的媒介”。在这种创作模式下，中国早期电影将感官层面的“吸引力”作为不断生产知识及其“叙事”的基础，诙谐的娱乐与严肃的启蒙汇入了同一个历史过程，最终使“电影院变成了学校”。<sup>2</sup>需要指出的是，除了《劳

<sup>1</sup> 王海威：《爱情的政治经济学：作为解读〈劳工之爱情〉的线索》，《当代电影》2002年第2期，第35页。

<sup>2</sup> 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012年，第183-184页；也可参见英文原著：Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema*,

工之爱情》以外，这类“吸引力叙事”的创作模式的确普遍存在于郑正秋的早期作品之中。以同时期另一部由郑正秋编剧的电影《滑稽大王游沪记》（1922）为例，影片同样围绕视觉装置设计了一段滑稽剧情：扮演卓别林的演员乘坐轿子前往沪上游览，谁知两位脚夫在途中因为演员携带的望远镜而大打出手，于是他只能从中调和，将望远镜的镜片和镜筒拆分开来，由二人分别保管。<sup>1</sup>尽管这部电影的拷贝并没有留存下来，但是影片里的视觉装置再次作为一个关键性的情节道具，承载着起娱乐和启蒙的双重使命——初见望远镜的震惊和好奇构成了影片角色认知和掌握现代光学工具的契机；观众们在嘲笑那些对现代生活一无所知的脚夫时，也为自己预设了一个熟练掌握现代技术及其经验模式的启蒙者的身份。此时的他们早已在视觉装置带来的一次次震惊中领悟了来自现代世界的教化。

1920年9月，由郑正秋改编并主演的文明戏《黑衣盗》正在上海的“笑舞台”上演。在这部号称“启发人之觉悟，描摹社会状态”的“名剧”里，毕生坚持以戏剧为“社会教育之实验场”的郑正秋又一次在严肃的剧情之间穿插了现代视觉装置以激发人们的观看热情，一场场娱乐化的西洋镜表演支撑起了郑正秋的启蒙意图。<sup>2</sup>文明戏舞台上的这一切与他两年之后的电影创作如出一辙——视觉装置的圆形景框将娱乐与启蒙的时代主题聚焦一处，对现代经验的震惊、对娱乐的需求本身就内在于启蒙的实际过程之中。

### 三、虚实之间：《夺国宝》的再媒介困境与现实主义可能

在《劳工之爱情》上映之前，用圆形景框遮罩影像的技法其实早已盛行于美国好莱坞电影之中。正如前文所述，这一技法最初被英国摄影师乔治·史密斯用来标记放大镜、望远镜等视觉装置的观看视野，圆形景框也由此成为了电影媒介再现其他视觉媒介的固定图式。

---

1896-1937, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 143.

<sup>1</sup> 该段情节的描述来自于徐卓呆的影评，详见《观明星公司影片》，《申报》1922年10月7日，第18版。

<sup>2</sup> 详见《笑舞台广告》，《申报》1920年9月19日，第8版。



图 1.10: 《替罪羊》的圆形景框

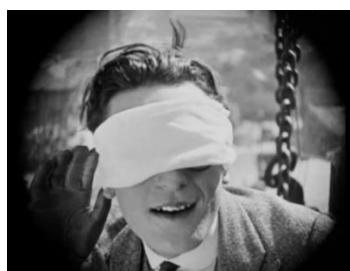


图 1.11: 《绝不软弱》的圆形景框



图 1.12: 《机不可失》的圆形景框

然而值得注意的是，在 1920 年代初的好莱坞电影中，圆形景框除了展示视觉装置的观看视野之外，也被赋予了更宽泛的影像意义。以直接影响《劳工之爱情》创作的好莱坞“棍棒喜剧”（Slapstick）电影为例，<sup>1</sup>巴斯特·基顿在《替罪羊》（*The Goat*, 1921）中使用的圆形景框有时并不指向电影里实际出现的视觉装置，而是直接呈现角色聚焦于画面局部或者望向远处的观看行为（图 1.10）。此外，在哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）的影片《绝不软弱》（*Never Weaken*, 1921）和《机不可失》（*Now or Never*, 1921）里，一些圆形景框圈出的影像甚至没有被缝合进任何一个影片角色的主观视点，景框里的影像被直接用来展示电影空间的局部或者场景的远方（图 1.11 和图 1.12）。在这些画面里，圆形景框总是与特写镜头同时使用，它不再是指向具体视觉装置的符号，而是成为了电影影像的一种构图形式。此时的摄影机以特写的形式内化了放大镜和望远镜等

<sup>1</sup> 目前华语学界通常认为，《劳工之爱情》在电影类型上接近同时期好莱坞的“棍棒喜剧”。其中，哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）创作的《问爹爹》（*Ask Father*, 1919）、《闹鬼》（*Haunted Spooks*, 1920）、《绝不软弱》（*Never Weaken*, 1921）等“棍棒喜剧”电影对《劳工之爱情》的情节模式和动作设计产生了直接的影响。关于哈罗德·劳埃德及其电影创作在中国的接受史，详见李道新：《人生的欢乐面，他国的爱与恨：中国早期电影接受史里的哈罗德·劳埃德》，《电影艺术》2010年第2期，第109-117页；关于哈罗德·劳埃德电影对《劳工之爱情》的影响，详见王昕：《内在于1920年代中国电影系统的“好莱坞”：以〈劳工之爱情〉为例》，《艺术研究》2020年第5期，第110-117页。

视觉装置带来的观看经验，圆形景框内的影像可以无需经由其他视觉装置的中介，直接地呈现在银幕内外的观察者眼前。

杰伊·博尔特（Jay Bolt）和理查德·格鲁辛（Richard Grusin）将视觉媒介对其他媒介的再现和内化过程称为“再媒介”（Remediation）。在他们看来，所谓的“再媒介”是现代视觉文化的普遍特征，这一过程遵循着双重的文化逻辑：一方面，某种媒介对另一种媒介的再现起初总是伴随着“超媒介性”（Hypermediacy）的出现，它意味着用一种差异化的视觉再现策略，为观察者标记出多重媒介之间的边界；<sup>1</sup>另一方面，再媒介的最终目的又在于掩盖起媒介之间的差异，最终实现所谓的“无媒介性”（Immediacy）。<sup>2</sup>在这里，“超媒介性”和“无媒介性”构成了一组德勒兹式的现代文化冲突范式，前者不断建构起不同媒介之间明确的概念、形式和疆界，而后者则意在冲决和取消前者建立起来的一切。只不过对博尔特和格鲁辛而言，消除媒介之间的中介化痕迹，制造一个无媒介性的、透明化的世界图景是文艺复兴以来西方现代视觉媒介的根本追求，因此“超媒介性”似乎只是实现“无媒介性”的一种手段和必要过程：“在理想的状态下，对媒介痕迹的消除正是通过媒介的多重化才得以实现”。<sup>3</sup>正如我们在1920年代初的好莱坞电影里面所看到的那样，圆形景框这一视觉图式最初建构起其他视觉媒介与电影媒介之间的边界，标记出多重媒介彼此区隔的“超媒介性”；但正是借由这些圆形景框的标记，一种“无媒介性”的视觉经验得以被生产出来：眼镜、望远镜等视觉媒介带来的视觉效果可以借由摄影机的特写镜头直接完成。圆形景框最终并不指向任何实体性的视觉媒介，而是变成了观看过程本身的标志，景框内的影像以一种直接、透明的方式呈现在银幕内外的观察者眼前。因此诚如马修·坎波拉（Matthew Campora）所见，“再媒介”所期望达到的“无媒介性”或者“透明化”本质上是一种将人类主观意志和各种视觉媒介本身排除在艺术创作之外的现实主义渴望：“无媒介性与这样一种知识论和信念息息相关，它坚称只要用合适的方法（如果有的话）就可以让主体不经任何媒介的中介过程（Mediation）而直面现实。在哲学上，无媒介性意味着以艺术的方式直达真理，它关系到逼真（Verisimilitude）或者对实在（The Real）的精准再现”。<sup>4</sup>

以这个标准来看，相比同时期的好莱坞电影，《劳工之爱情》对其他视觉媒介的再

---

<sup>1</sup> Jay Bolt and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press, 1999, p. 272.

<sup>2</sup> Jay Bolt and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press, 1999, p. 24.

<sup>3</sup> Jay Bolt and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press, 1999, p. 5, p. 24.

<sup>4</sup> Matthew Campora, *Subjective Realist Cinema: From Expressionism to Inception*, Oxford: Berghahn Books, 2014, p. 42.

媒介实践似乎仍然停留在“超媒介性”的阶段。在《劳工之爱情》里，圆形景框不但仍然指向眼镜这一实体化的视觉装置，而且相关镜头也始终被固定在电影人物的主观视点之中。此时圆形景框内的影像并不是摄影机对外部世界的直接捕捉，而是经由眼镜这一视觉装置中介的产物。因此，如果说同时期的好莱坞电影利用圆形景框实现了一种透明化的、无中介的观看过程，那么《劳工之爱情》的圆形景框似乎反过来标志着这一过程的失败——圆形景框中那些模糊的变形影像意味着电影媒介并没有吸收和消除其他视觉媒介的痕迹，景框所指向的视觉装置仍然介入了影像对外部世界的再现，最终在不同的视觉媒介之间建构起多重化的边界。

然而需要指出的是，在《劳工之爱情》以后的中国电影里，圆形景框的视觉含义也跟同时期的好莱坞电影一样，逐渐超出了原本的范畴。其中，上映于1926年的影片《夺国宝》最早为我们呈现了圆形景框如何由视觉装置的边界转变为影片人物对外部世界直接观看。该影片围绕男女主角寻找宝藏的冒险历程展开，讲述了一对青年情侣依据祖传的藏宝图寻找国宝，并在这一过程中击败强盗的故事。从影片类型的角度看，这是一部典型的侦探冒险电影，男女主角寻找国宝的过程本质上是一个解开谜团、不断逼近和探明现实真相的过程。影片颇具象征意味地设计了两种探究真相的路径。其一是通过祖传的藏宝图寻找到埋藏国宝的现实地点。值得注意的是，这幅所谓的藏宝图起初只是一幅挂在客厅用作装饰的绘画作品，现实的藏宝地点由于绘画媒介的中介而变成了纸上抽象难解的几何图形（图1.13）。在这里，视觉媒介对现实的中介和再现反倒成为了男女主角追寻宝藏和真相的障碍，因此他们迫切需要一种可以直面现实的媒介手段来消除一切中介过程对现实的转译。换言之，男女主角对真相和宝藏的追寻实际上建立在一种“无媒介性”的渴求之上。于是在影片中，第二种寻宝的手段出现——男女主角来到了郊外，首先观看藏宝图，随后又用望远镜寻找宝藏的现实所在。影片用圆形景框圈定了男女主角通过望远镜看到的画面，藏宝图上那些晦涩难解的几何图形已经被景框里具体的山川河流所取代（图1.14）。此时的男女主角似乎终于可以直面现实，抵达最后的宝藏了。可耐人寻味的是，影片中的男女主角在历经跋涉、击退强盗之后却没有像通常的侦探冒险电影那样寻得最后的宝藏/真相。晦涩难解的藏宝图在火焰中化为灰烬，原本由男女主角随身携带的望远镜也在打斗中不知所踪，一切试图直面真相的努力都被定格在影片最后的字幕中：“白费心思一场空”。



1.13: 《夺国宝》中的藏宝图



1.14: 《夺国宝》中的望远镜影像

在这个意义上，《夺国宝》通过一个追寻真相的侦探故事，寓言般地建构起影片试图实现“无媒介性”的徒劳——无论是图画对现实的几何再现，还是望远镜对现实的光学再现，主体对真相的探索和对外部世界的观察总是伴随着特定的中介过程，“无媒介性”对那个透明化世界的终极追求不过是“白费功夫一场空”的镜花水月。事实上，如同影片里试图直面真相的男女主角一样，《夺国宝》里多次出现的圆形景框同样试图在影像形式上实现“超媒介性”向“无媒介性”的进化，然而这种努力同样毫无意外地面临失败。在初次使用圆形景框标记望远镜这一视觉媒介之后，影片开始尝试用圆形景框直接呈现人物望向远方的观看过程，将望远镜的视觉效果纳入电影媒介自身的影像表达之中。在一段强盗追击主角的影像组合里，山坡下的强盗发现了远处山坡上的主角。影片先是用一个远景镜头展现主角们站在山坡上的场景，随即反打回山坡下的强盗们，并用近景镜头展现强盗们望向远方的动作。于是在接下来的镜头里，一个圆形景框将山坡上的主角们缝合进了强盗的主观视点之中（图 1.15）。这是目前在中国早期电影的影像里最早用圆形景框直接标记人物观看过程的镜头。然而与同时期的好莱坞电影不同，这个圆形景框里的画面并没有使用特写展现人物看向远方的视觉效果，而是重复了前一个已经出现过的远景画面（图 1.16）。在这里，圆形景框内的影像看似是对外部世界的直接呈现，但同一个远景画面的交替出现一方面打破了电影叙事空间的连续性，另一方面也暴露了电影媒介对影像本身的操控和筛选——同样的影像因为圆形景框的存在而产生了不同的视觉意义，人为的中介过程总是不可避免地介入影像对外部世界的再现。换言之，《夺国宝》用来直接呈现人物观看过程的圆形景框并没有像同时期的好莱坞电影那样建立起一种“无媒介性”的视觉效果，反而再次以“超媒介性”强化和标记出了媒介对外部世界的中介过程。



图 1.15: 《夺国宝》的圆形景框



图 1.16: 《夺国宝》使用圆形景框前的镜头

我们当然可以把《夺国宝》对远景镜头的重复使用和追求“无媒介性”的失败理解为中国早期电影在技术上的欠缺或者不完美,但是这样的看法本质上是用线性发展的历时性观点理解“超媒介性”和“无媒介性”、中国电影和好莱坞电影的共时性差异。它必然导致一种好莱坞霸权式的历史叙事:中国电影及其展现出来的“超媒介性”只是一个伪劣的、过渡性的历史阶段,唯有实现了“无媒介性”的好莱坞电影才具备直面真理和现实的能力,因此也是电影历史发展的最终目的。然而值得思考的是,好莱坞电影创作所追求的“无媒介性”真的是中国电影的必然归宿吗?同时代中国电影展现出来的“超媒介性”真的无法抵达真理和现实吗?

事实上,自 1920 年代开始,欧洲的先锋派(Avant-Garde)电影运动就一直在尝试挑战和冲击好莱坞电影建构起来的影像形式和现实观念。这些先锋派电影并不像同时代的好莱坞电影那样追求影像对外部现实透明、直接地再现,而是以各种陌生化、写意化的影像形式探究错觉、幻想、梦境等人物内在的心理现实:形变的图像、失焦的镜头、夸张的视角、非常规的场面调度不断提醒观众注意人物的主观意志和电影媒介本身对现实世界的中介。<sup>1</sup>以这一时期的德国表现主义电影《最后的微笑》(*The Last Laugh*, 1924)为例,该影片同样使用了大量圆形景框以展现人物的观看行为。但是与好莱坞电影的圆形景框里那些清晰、明确的特写影像不同,《最后的微笑》的圆形景框常常出现在人物醉酒或者出现剧烈的心理变化之后,因此景框里的影像总是伴随着镜头的剧烈摇晃或者失焦变形,外部的现实世界在人物的主观视角下不断变化(图 1.17)。诚如坎波拉所见,如果说经典好莱坞电影试图以透明的“无媒介性”呈现某种外部现实的话,那么先锋派

<sup>1</sup> 关于欧洲先锋派的电影实践及艺术风格,详见萨杜尔:《世界电影史》上卷,徐昭,胡承伟译,北京:中国电影出版社,1982年,第296-317页。

电影则意在强调主观经验和艺术媒介本身的中介作用，以所谓的“超媒介性”直达“本真”（Authenticity）：“（先锋电影）追求的本真并不是让观众沉浸在透明的表现形式之中，而是让他们充满震惊地意识到电影的中介本性，进而使观众感受到这种中介体验本身……在这种对传统现实主义形式的挑战中，先锋派电影所采取的形式令观看经验本身变得更真切、更实在”。<sup>1</sup>换言之，与其说先锋派影像的“超媒介性”导致了媒介对所谓“现实”的改造或扭曲，倒不如说它揭示了一个更为深刻、更加能动的“现实”概念——这个“现实”并不是一个外在于人类主体和一切媒介中介过程的封闭客体，而是一个不断向主体敞开的、由各种媒介共同形塑的生成性现实。



图 1.17: 《最后的微笑》里的圆形景框与模糊影像

从这个角度看，无论是《劳工之爱情》里模糊的眼镜影像，还是《夺国宝》对远景镜头的重复使用，圆形景框对视觉媒介及其中介过程的暴露或许并不只是中国电影在技巧上落后于同时期好莱坞电影的证据。这些影像对“超媒介性”的呈现同样在视觉形式上呼应了好莱坞之外的先锋派实践。只不过不同于欧洲先锋派对好莱坞电影及西方现实主义传统的自觉抵抗，中国电影在 1920 年代展现出来的这种“超媒介性”更多地源自于本土文化传统对于视觉媒介和现实主义的特殊理解。借用巫鸿有关中西方艺术及其视觉模式的洞见：“文艺复兴确立的视觉模式中，自然世界与其图画再现相互对称，二者同等重要；而中国绘画中占支配地位的模式则是非对称的，画家强调的是绘画形象和真实世界之间以及绘画形象彼此之间的隐喻性关联”，<sup>2</sup>因此对 1920 年代的中国电影观众和创作者来说，电影影像和现实之间也未必是一种经典好莱坞式的、透明化的对称关系，包括电影媒介在内的各种视觉装置制造出了一个虚拟的、隐喻式的影像世界，但真正深

<sup>1</sup> Matthew Campora, *Subjective Realist Cinema: From Expressionism to Inception*, Oxford: Berghahn Books, 2014, p. 47.

<sup>2</sup> 巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，上海：上海人民出版社，2009 年，第 21 页。

刻的现实或许也恰恰隐藏在这些看似虚构的幻象之中。例如，1926年上映的《儿孙福》就呈现了现代视觉媒介“以虚击实”的潜能。这是大中华百合公司出品的一部伦理电影，讲述了一个普通妇女辛劳一生、养儿育女却遭儿女背弃的悲惨故事。影片中，独居在家的母亲戴上了老花镜看向远方，主观镜头里的乡间小路叠印出儿女们的身影——此时的影像并不是对现实的精准再现，外部世界在人物的主观情感和视觉装置的中介下发生了形变，虚构的幻象反而揭示了人物的心理真实。事实上，我们早已在《劳工之爱情》里见过类似的一幕：经由眼镜中介后的影像中断了精心建构的舞台式正反打，圆形景框里那些模糊虚焦的影像反而捕捉到了真实的街巷和劳工。诚如影片编剧郑正秋所言，艺术创作的真正目的或许从来都不是再现一个客观的现实，而是借由艺术媒介的中介过程不断地玩味虚构与现实、主观与客观的界限。换言之，真正的艺术创作并不以现实为摹本，创造性的虚构同样可以反过来成为“事实之母”：“后之编戏者尽可徒撰捏造，理想为事实之母，故愈做愈妙，使座客观之则若无其事，思之复若有其事。似假还真，似真还假，似虚还实，似实还虚”。<sup>1</sup>

需要指出的是，这种对媒介与现实的理解或许并不只是中国早期默片领域的特殊实践，而是在1920年代中国文艺创作中普遍存在的艺术观念。1921年，叶圣陶在《晨报副刊》上发表了一系列名为《文艺谈》的短评文章。在其中第九则评论中，叶圣陶借由现代视觉装置阐发了他对文艺创作的理解：

“艺术家在世界，虽然和别的人一样，无异沧海之一粟，然而他观察所及的范围却是无穷大，凡是环绕他的一切，无不是他观察的材料。艺术家的眼光，心灵的眼光，常是光芒四射，烛照万有。这个不但和望远镜一样地辽远，和显微镜一样地精微，他还要深入一切的内心——内在的生命。这是没有器械可以比拟的。我想将来物质文明更进步，也不见得会发明一种器械可以观察一切地内在的生命……所以外面的观察虽精密也是无甚益处。艺术家不得不于外面的观察之外，从事于深入一切的内在的生命的观察。

……

真的艺术家一定抱与造物同游的襟怀，他的心就是宇宙的心。宇宙不自为宣言，而艺术家为之抒泄，为之表显。”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 《郑秋戏评》，《民权画报》1912年第8期，第1版。

<sup>2</sup> 叶圣陶：《文艺谈》，选自叶至善，叶至美，叶至诚编：《叶圣陶集》第九卷，南京：江苏教育出版社，1990年，

叶圣陶的文艺论述建立在一种特殊的视觉话语之上。一方面，文艺创作的实现有赖于艺术家的“观察”，特殊的“观察”方式构成了文艺创作区别于日常生活的关键；另一方面，文艺创作所需要的“观察”并不是主体对于外部世界的理性审视，而是“心灵的眼光”对“内在生命”的挖掘。因此在叶圣陶看来，文艺创作的主体从来都不是外在于现实世界的旁观者，而是内在于世界之中的、“与造物同游”的参与者；理想的文艺创作绝不能仅仅止步于对外部世界精密、机械的映射，而应该主动地介入、抒泄、表显宇宙万物的内在生命和价值。正如安敏成（Marston Anderson）在《现实主义的限制》一书中所见，以叶圣陶为代表的“五四”一代知识分子在1920年代建构起一种独特的“现实主义”文学追求，他们并不像西方传统“现实主义”那样力求“在语言中捕获现实世界”；而是将“现实主义”视为“一种创造性的文学生产与接受模式”，进而在内忧外患又飞速变迁的时代中激励创作者主动地介入和观察广阔的社会历史运动。<sup>1</sup>

从这个角度看，“五四”一代知识分子在1920年代标举的所谓“现实主义”和同时代中国电影的“超媒介性”或许分享了同一种视觉模式和现实观念——前者强调主观意志和情感对现实的介入，而后者则是对视觉装置及其影像中介过程的展露。二者都不追求再现一个透明化的、无中介的客观现实，而是选择让主体卷入外部世界之中。由此，以虚击实的艺术创作观念和“五四”一代改变社会的热望共同激发了现实本身不断形变、不断生成的可能。在这个意义上，中国早期电影借由圆形景框所实现的“超媒介性”绝非中国电影落后于同时期好莱坞电影的历史表征；恰恰相反，它保留了一种有关现实和影像的本土化诠释，深刻地揭示了好莱坞电影本身的地方性——透明化的、无中介性的视觉影像模式或许只是好莱坞电影的一厢情愿，欧洲的先锋派电影和中国早期默片仍然保留着各自通往现实和真理的方式。

#### 四、新旧之别：《西厢记》的性别凝视与观看机制

1894年春节前夕，北京西单牌楼发生了一起由观看西洋镜而引发的男女互殴事件：

---

第19-21页。

<sup>1</sup> 安敏成（Marston Anderson）：《现实主义的限制：革命时代的中国小说》，姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001年，第39-41页。

“京师西单牌楼有卖西洋镜者数处，内藏春色。去腊二十八日，有一旗妇，年约二十余，粉白脂红，口衔潮烟管，亦来此处一扩眼界。忽来一光棍将洋画摊踢倒，扭住卖洋画者而叱曰：‘春画本于例禁，况卖与女子看耶？同汝到官里去！’旗人女子大怒曰：‘老娘在此寻乐，干汝甚事？’扭住光棍而批其颊。光棍与之争扭，卖洋画者乘闻将摊收拾，飞步奔逃。二人相持良久，在尘埃中乱滚。”<sup>1</sup>

这个令人啼笑皆非的新闻里隐藏着一系列复杂的视觉权力机制。西洋镜这一视觉装置一方面将女性作为一个奇观化的视觉客体；但另一方面却允许女性本身成为这些图像的观看者和消费者。正如米莲姆·汉森（Miriam Hansen）所见，在叙事电影兴起之前，早期的电影化媒介“为女性提供了一种接触奇观的途径，尽管她们在传统上一直不被允许观看这些奇观”。<sup>2</sup>不过可惜的是，《申报》新闻里这个女性观众的视觉权力实际上并不稳固，她的观看行为仍然面临着官方禁令和民间习俗的双重阻挠，并且因为一个男性光棍的暴力介入而彻底失败。故事的最后，“在尘埃中乱滚”的女性观众还是无可奈何地成为了奇观化的视觉客体，接受着来自四面八方的注目。不仅如此，在当天北京街头实际的围观之外，远在上海的新闻叙述本身或许就是一场更加盛大的围观——对女性观众的客体化过程并不只存在于“内藏春色”的视觉装置之中，性别化的凝视同样内在于传统文字媒介对新闻事件的叙述之中：“有一旗妇，年约二十余，粉白脂红，口衔潮烟管”。从这个角度看，汉森所谓早期电影化媒介对传统视觉关系的颠覆或许远非故事的全部。在这场女性观看主体沦为奇观化客体的视觉闹剧里，现代视觉装置与新的视觉关系仍然难免被旧有的权力结构所俘获，又或者这些视觉装置本身就是对原有权力关系的再生产。

事实上，自19世纪末以来，使用现代视觉装置进行观看的女性一直是各式画报中颇为流行的图像主题。例如，晚清画匠周慕桥曾于1890年代为《飞影阁大观画报》绘制《视远惟明》一图（图1.18）。<sup>3</sup>在该画中，三位站在窗台上的女性主动地向外张望，其中一位女性手里还持有一架望远镜。这个现代视觉装置让画面中的女性成为观看的主体，将整个城市的风貌尽收眼底。然而值得注意的是，整幅画面在将女性建构为观看主

<sup>1</sup> 《看画败兴》，《申报》1894年3月1日，第2版。

<sup>2</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 1.

<sup>3</sup> 周慕桥：《视远惟明》，选自上海璧园编：《吴友如画宝》第六册，北京：中国青年出版社，1998年，第286页。

体的同时也显现出一种视觉模式上的矛盾犹疑。一方面，手持现代视觉装置的女性观众占据了一个严格遵循焦点透视原则的视觉空间；但是另一方面，当这个透视化的窗台空间延伸到远处时，传统的散点透视重新占据了主导——画面左下角的房屋和远处的教堂、树木、江水被平面化地拼贴在一起，包围住了女性观众所处的透视化空间。在这里，现代视觉装置虽然让女性得以成为观看的主体，但她们投向远处的目光却又终究悖论式地被传统的视觉模式所阻隔和吸收。不仅如此，整幅画面的命名方式本身或许就揭示了女性观众的这种主体化悖论。从字面上看，“视远惟明”指的是望远镜这一视觉装置的观看效果；但这个词组实际上出自《尚书·太甲》当中伊尹劝诫商王太甲的言论：“视远惟明，听德为聪”，讲的是为君者筹谋久远、从善如流的理想德性。<sup>1</sup>在这个意义上，现代视觉装置为女性带来的观看经验再次被来自男性视角的伦理话语所覆盖，现代视觉主体望向远处的目光再次落入了传统的网罗。



图 1.18：《视远惟明》

在《视远惟明》刊载以后，民初的许多画报也纷纷进行了类似的创作。这其中就包括沈泊尘的《新新百美图》（图 1.19）<sup>2</sup>、但杜宇的《最新时装百美图正集》（1.20）<sup>3</sup>，以及丁悚的《上海时装百美图咏》（1.21）<sup>4</sup>等。然而不同于周慕桥在《视远惟明》中对女性主体的正面展现，这些图像虽然也描绘了女性操控现代视觉装置进行观看的画面，但无一例外都是对女性背影的刻画。这一特殊的构图形式隐藏起了女性主体向外观看的

<sup>1</sup> 详见孔安国传，孔颖达疏：《尚书正义》，北京：北京大学出版社，2000年，第253页。

<sup>2</sup> 吴浩然编：《老上海女子风情画：沈泊尘〈新新百美图〉》，济南：齐鲁书社，2010年，第95页。

<sup>3</sup> 但杜宇：《最新时装杜宇百美图正集》上册，上海：新民图书兄弟公司，1922年，第12页。

<sup>4</sup> 丁悚：《上海时装百美图咏》下册，上海：天南书局，1916年，第6页。

目光，使图像之外的观者获得一种单向的、垄断性的视觉权力。换言之，如果说周慕桥的《视远惟明》仍然保留着正面展现女性作为观看主体的可能，那民初画报里这些背对观者的女性似乎已经彻底沦为了一系列被观看的客体。不仅如此，这些客体化的女性图像在命名上都共享了“百美图”这一绘画主题。根据吕文翠的说法，“百美图”盛行于晚清民初的上海文艺圈，它最早可以追溯到明代江南地区文人品题名妓的“百媚图”，因此“呈现出符合男性凝视与审美欲望的图像叙事格套”。<sup>1</sup>在这些“百美图”中，尽管所有图像都以“新”或“时装”为名，但新的视觉装置与新的女性观看主体却总是屈从于旧的本土艺术形式和性别权力关系，来自传统的男性凝视和审美欲望仍然支配着女性图像的生产。



图 1.19: 《新新百美图》 图 1.20: 《最新时装百美图正集》 图 1.21: 《上海时装百美图咏》

值得注意的是，“百美图”的创作者当中有很多人都在 1920 年代开始投身电影创作。例如，但杜宇于 1920 年成立上海影戏公司，其好友丁悚也随后转入制片厂从事美术工作。诚如李道新所见，上海影戏公司的成立正值但杜宇的一系列“百美图”热销之际，因此“‘百美图’的美学气质，跟但杜宇电影的技术、艺术特点及其‘美’的表现，势必会产生更为直接的关联性”。<sup>2</sup>事实上，“百美图”当中有关女性观看主体的悖论确实内在于但杜宇的电影创作之中。以但杜宇执导的《盘丝洞》（1927）为例：一方面，出于电影类型化的需要，《盘丝洞》影片将《西游记》原著中唐僧和女妖精之间的生死

<sup>1</sup> 吕文翠：《点石飞影，海上写真：晚清民初“百美图”叙事的文化转渡》，《中国学术年刊》2015 年春季号，第 40-41 页。

<sup>2</sup> 李道新：《融画入影与哲理探寻：但杜宇电影“美”的表现及其历史贡献》，《当代电影》2014 年第 6 期，第 24-25 页。

相争改写为了当时电影市场上流行的两性恋爱与婚姻问题，并且将女性塑造为积极的欲望主体；但是另一方面，这些多情的女性却又是整部电影里最大的视觉奇观——影片不仅保留了《西游记》原著中充满情欲色彩的女性更衣和沐浴情节，还刻意用特写镜头呈现这些场面，并为女妖精设计了战斗时的性感服饰。在这个意义上，《盘丝洞》延续了“百美图”对现代视觉装置和女性主体化困境的呈现——电影这一现代视觉装置虽然看似将女性再现为一个观看的主体，但传统的艺术题材和电影自身的媒介特性却又反过来强化了女性的客体地位，巩固了既有的视觉权力关系。因此正如李之怡在分析但杜宇“百美图”和《盘丝洞》之间的视觉转译时所见：“在中西杂糅、华洋杂处的上海，现代都市的物质生活已经深入到城市的细部”，但“百美图”和《盘丝洞》却通过“中国传统文化资源的借用，与新式图景之间的有效互动，体现了处于现代性转变中的中国传统情感结构的延续”。<sup>1</sup>

需要指出的是，“百美图”和《盘丝洞》这种将现代媒介的视觉表达限制在传统文学主题和情感结构之中的艺术创作策略实际上构成了中国电影在 1920 年代后期的一种普遍风潮。自 1927 年开始，包括《盘丝洞》在内，上海的诸多制片厂都尝试用电影媒介改编传统文学的经典故事，兴起了一场“古装片”运动。例如大中华百合公司的《美人计》（1927）改编自《三国演义》里刘备与孙尚香成亲的故事；明星影片公司于 1927 年开始摄制《王昭君和番》《狸猫换太子》《凤仪亭》等改编自传统剧目的古装电影；<sup>2</sup>此外，天一影片公司改编自《西游记》的《女儿国》也于 1927 年上映。在贺瑞晴（Kristine Harris）看来，这些中国电影对经典文学主题的现代改编，一方面可以改变人们对早期电影粗俗、廉价的印象，“把那些观看戏剧的中产阶级观众吸引到电影院来”；另一方面也是出于节省成本的商业考量：“（经典文学作品）提供了一个随时可用的、已经存在的剧本，排除了创作一个完全原创的剧本带来的时间、费用的不确定性”。<sup>3</sup>然而值得注意的是，这些改编自传统文学和戏剧的古装片在具体的题材内容上都不约而同地选择了一系列以女性为主角的故事——就像我们在“百美图”和《盘丝洞》里看到的那样，现代媒介的视觉表达与传统文学的经典主题正是借由一幕幕女性奇观才最终实现了共

---

<sup>1</sup> 李之怡：《跨媒介视域下现代性的视觉编码：〈杜宇百美图〉与〈盘丝洞〉的文、图、影互动》，《北京电影学院学报》2002 年第 8 期，第 103 页。

<sup>2</sup> 关于三部影片的拍摄情况，详见《明星影片公司摄制各新片讯》，《申报》1927 年 3 月 1 日，第 2 版。

<sup>3</sup> 贺瑞晴（Kristine Harris）：《〈西厢记〉与 20 世纪 20 年代上海的古装剧》，选自张英进编：《民国时期的上海电影与城市文化》，苏涛译，北京：北京大学出版社，2011 年，第 63 页。

谋。从这个角度看，1927年开始的这场古装片运动或许不能被简单地视为一种商业化或类型化的电影风潮，而是自晚清以来的视觉政治焦虑在电影领域的延伸：新的视觉媒介及其观看经验并没有带来新的视觉主体或更为平等的视觉权力关系，反倒总是被中国本土的文化传统所收编，成为巩固和加强传统权力结构的工具。事实上，纵观清季民初的整个中国历史，类似的背反总是一次次上演：新政与立宪、共和与复辟、革命与反革命交替登场，新的历史路径反复落入旧的权力窠臼。不仅如此，正是在上海古装片大行其道的1927年，彼时的中国国民党刚刚背叛了与中国共产党结成的“革命统一战线”，在上海策划了一系列针对工人、中共党员和国民党左派的“清党”运动——新与旧、进步与倒退、现代与传统的背反再次出现，轰轰烈烈的“国民大革命”最终以一场“反革命”的屠杀告终，原本意在进步和解放的北伐反倒成为了新一轮剥削和压迫的开始。

在这样的历史语境下，同样于1927年上映的古装电影《西厢记》有意地将“观看”本身作为整部电影的主题，借助现代视觉媒介与本土文化传统的互动，试图在革命与反革命的时代主题中建构一个理想化的现代视觉主体。与《盘丝洞》《美人计》等影片一样，这部由民新影片公司出品、侯曜导演的电影《西厢记》也是对传统《西厢记》故事的视觉改编。根据贺瑞晴的考证，董解元创作的《西厢记诸宫调》曾于1910年代引起了中国学者的注意，其“诸宫调交替讲述的方法与默片中影像和字幕的交替出现最为接近”，因此被认为是电影版《西厢记》最重要的文学来源。<sup>1</sup>在她看来，无论是1927年的电影《西厢记》，还是董解元的《西厢记诸宫调》，来自男性的“视点和凝视”一直是《西厢记》故事的主题：“整部影片遵循着原著丰富的描写和零散分布的对话，以字幕形式出现的书面词汇次于视觉表现。在很多情况下，创作者实际上通过年轻书生的视点‘叙述’了整部影片”。<sup>2</sup>事实上，为了突出男主角张生的视点，《西厢记》利用了大量圆形景框标记其观看行为，并将女主角崔莺莺圈定在景框之中。例如，在张生与崔莺莺对诗定情之后，影片用圆形景框展现了张生偷窥崔莺莺的主观镜头（图 1.22）；不仅如此，影片还在大量正反打镜头组合里使用了传统园林的洞门作为画面的景框，将女性主体框定在张生视角下的反打镜头中（图 1.23）。这些圆形景框一方面将女性角色与其身处的具体场景隔离开来，使景框中的女性从一个场景中的行动者变成孤立的、碎片

<sup>1</sup> 贺瑞晴：《〈西厢记〉与 20 世纪 20 年代上海的古装剧》，选自张英进编：《民国时期的上海电影与城市文化》，苏涛译，北京：北京大学出版社，2011 年，第 57 页。

<sup>2</sup> 贺瑞晴：《〈西厢记〉与 20 世纪 20 年代上海的古装剧》，选自张英进编：《民国时期的上海电影与城市文化》，苏涛译，北京：北京大学出版社，2011 年，第 68 页。

化的景观 (Spectacle)；另一方面又将银幕外的观众们缝合进张生的主观视点，成为整个电影场景里真正的观看主体。诚如劳拉·穆尔维 (Laura Mulvey) 在《视觉快感与叙事电影》一文中所见，电影媒介正是通过对观看客体，尤其是女性的隔离和剥削，才最终建构起一套基于窥淫 (Scopophilia) 的视觉快感机制：

“乍一看来，电影似乎远离那个对无知无觉的和不愿意的牺牲者进行暗中观察的世界……但是绝大多数主流电影，以及其中有意发展出的成规，都描绘了一个嫉妒封闭的世界。它无视观众的存在，而是魔法般地展现出来，为他们创造一种隔离感，并激发他们地窥淫幻想。此外，观影厅的黑暗（它也把观众们彼此隔绝）和银幕上移动的光影图案的亮丽之间的极端对比，这也有助于促进观众独自窥淫的幻觉。”<sup>1</sup>

从这个角度看，《西厢记》的圆形景框虽然并不指向影片里出现的具体视觉装置，但却通过观看客体与观看主体的隔离完成了对电影媒介及其视觉机制的自指 (Self-reference)。在这里，电影化的视觉表达本身就基于一个并不平等的视觉秩序，圆形景框里的女性接受着来自男性观众的单方面凝视。然而值得注意的是，影片中的女性也曾试图逃避和阻隔这种电影化的窥视。在崔莺莺与张生初次见面时，崔莺莺使用手中的团扇遮盖住了自己的面部 (图 1.24)。此时画面中的圆形景框借由团扇这一传统媒介，阻隔了张生窥探的目光。



图 1.22：《西厢记》中的圆形景框



图 1.23：《西厢记》中的洞门

<sup>1</sup> 劳拉·穆尔维 (Laura Mulvey)：《视觉快感和叙事电影》，范倍，李二仕译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，北京：世界图书出版公司，2011年，第524页。



图 1.24: 《西厢记》崔莺莺的团扇



图 1.25: 《西厢记》的第一个镜头

事实上，自汉代班婕妤所作团扇诗《怨歌行》以来，团扇作为一个文化意象和艺术媒材一直被传统文人们用来展现女性贤淑的品德。在他们创作的传统文学或绘画作品里，像崔莺莺这样手持团扇或者被直接描绘在团扇之上的传统女性总是置身于香闺、柳荫、花丛、露台等一个个男性凝视之下的私密空间之中，并由此产生了宫怨、闺怨、相思、咏怀等多种艺术主题。<sup>1</sup>在这个意义上，崔莺莺手中的团扇对男性窥视的阻隔或许是出于传统淑女的道德需要，它一方面用传统的伦理责任中断了电影化窥淫带来的视觉快感，另一方面却反而将女性更加深刻地嵌入了不平等的传统性别关系之中。具体来说，《西厢记》整部电影的第一个镜头就呈现了崔莺莺在闺房中刺绣的场景，影片特意用圆形景框制造“圈出”（Iris Out）的视觉效果，团扇式的画面形制打开了闺房这一私密而传统的女性空间（图 1.25）。此时画面里正在刺绣的崔莺莺既是团扇画中恪守女德的传统淑女，也是电影媒介里供人窥淫的视觉奇观。这两种看似相反的视觉形象达成了对女性剥削的共谋——无论圆形景框究竟是指向传统的团扇画面，还是现代的视觉装置，都是画面里的女性永远无法逃脱的桎梏。然而需要指出的是，传统团扇对女性与闺房的图像呈现并不只是为了满足男性窥淫的视觉快感，它也常常是传统文人用以抒发个人情志和道德责任的艺术题材。以晚清费以耕的《仕女图团扇面》（图 1.26）为例，该扇面与前文论及的“百美图”一样只描绘了女性的背影，画面中的人物以客体化的姿态承受着画面外部观者单向度的凝视。但是整幅扇面的表意却没有止步于这种性别凝视的快感，画面左侧的题诗明确地提醒着观众，这个客体化的闺中美人其实是文人自我形象的隐喻：“美少易老丑，侘傺不自得。何必扬蛾看，令人妒颜色”。在这里，团扇的圆形景框所描绘的闺阁美人最终通向了“闺怨”的艺术传统，对美人的凝视开启了一系列关乎文人修养

<sup>1</sup> 详见曹清：《纨扇之上的美人图式与才媛之态》，选自中国扇博物馆编：《明月入怀：中国团扇文化印象》，杭州：浙江人民美术出版社，2017年，第158-163页。

的道德教诲，闺中的美人反而成为了男性自我表达的图式。



图 1.26: 《清费以耕仕女图团扇面》



图 1.27: 《海角诗人》中的圆形景框

从这个角度看,《西厢记》通过圆形景框所再现的一系列闺房场景或许同样也是“闺怨”传统的一种影像表达。事实上,在《西厢记》上映之前,导演侯曜的另一部影片《春闺梦里人》(1925)就用传统的“闺怨”母题讲述了一对青年爱侣在1920年代残酷内战中的生离死别。在整部影片的最后,战争的无情、男性青年对民族国家的道德责任都借由银幕上孤单悲恸的闺中美人被呈现了出来。<sup>1</sup>由此看来,侯曜的《西厢记》似乎也延续了《春闺梦里人》里有关闺阁和战争的母题呈现——在展现叛匪孙飞虎集结重兵的场面之后,影片的场景重新切换回了崔莺莺的闺阁,她所思念的良人即将投身一场生死难料的战斗。在这个时刻,电影媒介对女性的客体化并不只是为了满足男性观众的窥淫快感,它同时也在“闺怨”的文人传统中承担起一种批判性的伦理责任。一如传统文人将团扇的女性图像反转为男性的自我表达,侯曜电影里的闺阁女性同样寄寓了他本人对于战争和暴力的谴责。不仅如此,在侯曜自导自演的《海角诗人》(1927)中,这种对战争批判甚至演化为传统文人对整个现代社会的否定。影片一开始,侯曜饰演的诗人在海边放浪形骸地作诗,他厌弃现代世界的一切,视城市为“摧残人性的囚笼”,因此只想回归前现代的山野,“在精神生活非常痛苦的物质文明时代”,重新寻回古典式的精神平静。<sup>2</sup>电影字幕上出现了他刚刚写下的诗作:“我离开堕落的文明,回向自然的怀抱,恢复内心的自由,抛却一切的俗务”。随后,诗人邂逅了一位在山林中劳作的女孩,影片用圆形景框圈出了她劳作的场景(图 1.27)。在这里,前一场的诗歌字幕和

<sup>1</sup> 《春闺梦里人》的影像拷贝已佚,有关影片具体的故事内容和结局画面,详见《志〈春闺梦里人〉试映》,《申报本埠增刊》1925年9月11日,第3版。

<sup>2</sup> 参见《海角诗人明日在中央开映》,《申报》1927年2月7日,第2版。

此时圆形画框中的女性图像构成了类似传统团扇题画诗和画面的组合，诗人对女性的窥视在前一场诗歌的字幕解说下变成了他个人情志的表达——山林中劳作的女性隐喻着诗人理想化的自我；电影化窥淫带来的视觉快感被诗歌字幕的道德批判所消解。此时电影画面中的圆形景框将画面外的观众、电影导演侯曜，以及侯曜扮演的诗人这三重认同合于一处，一个身处现代社会的传统男性文人被预设为电影的观看主体。对这个观看主体而言，来自传统的道德要求一方面赋予了他凝视和掌控女性的视觉权力，并以此与现代视觉装置对女性的窥淫形成共谋；另一方面又要求他摆脱窥淫式的视觉快感，打开了一个批判和反省现代性的伦理维度。

然而，在彼时轰轰烈烈的革命语境中，侯曜这种传统文人式主体想象总是被视为文化上的落后软弱，抑或是对现实的消极逃避。例如程季华在其《中国电影发展史》中对侯曜电影创作的评价：“从侯曜第一部《弃妇》的不满现实，到《海角诗人》的逃避现实的宣传，反映出了资产阶级右翼分子在第一次国内革命战争时期，在越来越高涨的革命浪潮中一步步堕落下去的过程”。<sup>1</sup>事实上，正是在上海古装片盛行的年代里，郭沫若于1926年的《创造月刊》上发表论文《革命与文学》。该文以一种非黑即白的文学政治话语，将那个年代的文学艺术创作理解为“革命”与“反革命”的价值斗争。在这篇文章里，一个真正有能力介入和改造现实的革命主体呼之欲出，誓要取代那个年代所有的“革命落伍者”：

“青年！青年！我们现在处的环境是这样，处的时代是这样，你们不为文学家则已，你们既然要矢志为文学家，那你们赶快要把神经的弦索扣紧起来，赶快把时代的精神提着。我希望你们成为一个革命的文学家，不希望你们成为革命的落伍者……彻底的个人自由，在现代的制度下也是求不到的，你们不要以为多饮得几杯酒便是什么浪漫精神，多谄得几句歪诗便是什么天才的作者，你们要把自己的生活坚实起来，你们要把文艺的主潮认定！你们应该到兵间去，民间去，工厂间去，革命的漩涡中去……”<sup>2</sup>

诚然，侯曜和郭沫若对现代性的批判呈现出了两种不同的时间向度：前者总是时时

---

<sup>1</sup> 程季华主编：《中国电影发展史》第一卷，北京：中国电影出版社，1963年，第110页。

<sup>2</sup> 郭沫若：《文学与革命》，《创造月刊》1926年第1卷第3期，第11页。

返回过去，以传统道德的力量抵抗现代的暴力和堕落；而后者则以一种激进的姿态寄望于当下和未来。然而这并不意味着二者对不同批判资源的选择本身具有高下之分。只不过对郭沫若式的革命主体而言，传统与现代、落后与先进都是泾渭分明的线性发展过程，因此侯曜式的复归传统自然在当时的革命语境下被赋予了负面的价值判断。从这个角度看，与其说侯曜及其古装片创作是对现实的逃避或者文化上的落后，倒不如说他以一种朝向过往的怀旧（Nostalgia）姿态扰乱了革命式的线性历史，为我们揭示了现代性本身的暧昧多义。在侯曜的电影里，电影化的窥视和传统团扇的“闺怨”主题共同建立起一种亦新亦旧的视觉机制；对传统文学主题和道德伦理的强调一方面成为了批判和疗救现代都市生活与战争创伤的重要途径，另一方面也让现代视觉装置的窥淫成为可能。正如麦肯内尔（Dean MacCannell）在论及怀旧与现代性时所见，面向过往的怀旧绝非对现代性的颠覆，而是现代性内部的必然结果和必要组成：“现代人的怀旧和他们对本真性的追寻并不只是对已经逝去的文化或时代的一种偶然而颓废的怀恋，它同时也现代性及其征服精神的重要组成部分，令现代人得以完成意识的统一”。<sup>1</sup>

综上所述，侯曜电影里的圆形景框延续了晚清以来新与旧、进步与倒退、现代与传统彼此交织的视觉文化转型，最终在革命年代打开了一段多元的复线历史（Bifurcated History）<sup>2</sup>——新的视觉媒介总是与旧的权力结构合谋，一往无前的革命洪流下也涌动着回溯传统的怀旧心绪。对往昔与传统的追怀内在于现代性的建构过程，对现代性的批判反过来构成了现代性的确证。

### 结语：作为一种“元影像”的圆形景框

在《图像理论》一书中，米切尔（W. J. T. Mitchell）提出了“元图像”（Metapicture）的概念。对米切尔而言，所谓的“元图像”是“指向自身或指向其他图像的图像，即被用于解释何为图像的图像”，其“自我指涉”（Self-reference）的特性构成了现代主义

---

<sup>1</sup> Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York: Schocken Books, 1976, p. 3.

<sup>2</sup> “复线历史”（Bifurcated History）的概念来自于杜赞奇（Prasenjit Duara）对中国现代历史的研究。杜赞奇认为，现代启蒙话语所建立起来的线性叙事以“进步”为名，压抑和掩盖了历史内部的多元可能。因此真正的历史并不是从“过去”直线奔流到“现在”的进步之河，而是在“过去”与“现在”相互激发、彼此建构的复杂互动中不断分叉、散失、延异的“复线历史”。详见杜赞奇：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代历史研究》，王宪明等译，北京：社会科学文献出版社，2003年，第39-74页。

美学的核心问题。<sup>1</sup>借用米切爾的观点，早期电影中的圆形景框作为现代视觉装置的一种能指，本质上就是电影媒介自我诘问和自我展示的一种“元影像”。它一方面揭示了电影媒介截取、捕捉外部世界的能力，另一方面也展现了电影媒介内化其他视觉媒介及其观看经验的再媒介过程。

因此在1920年代的中国早期电影里，作为“元影像”的圆形景框通过其影像形式本身建构起一系列有关中国早期电影的“自我知识”——在叙事的维度上，中国早期电影借由视觉吸引力组织起完整的叙事时空，以独特的“吸引力叙事”调和了市民阶层的娱乐需求与“五四”知识分子的启蒙理想；在影像的维度上，中国早期电影通过对视觉装置及其影像中介过程的展露，以“超媒介性”的影像形式重塑了虚构与现实、主观与客观的界限，抵抗着同时期好莱坞电影对透明化的、无中介性的视觉影像之追求；在观看机制的维度上，中国早期电影尝试将现代媒介的视觉表达限制在传统文学主题和情感结构之中，来自传统的道德要求一面与电影化窥视对女性的视觉剥削形成共谋；另一方面又颠覆了电影化窥淫本身的视觉快感，打开了一个批判和反省现代性的伦理维度。从这个角度看，所谓的“中国早期电影”似乎是一个难以被本质化的历史概念，它在每一个层面上的自我建构都激发了其自我背叛的可能。在这一系列影像实践里，圆形景框对电影媒介的“自指”最终深刻揭示了电影媒介本身的“自反”（Self-reflexivity）。

事实上，米莲姆·汉森早已借由《圣经》中的巴别塔（The Tower of Babel）这一意象深刻阐述了早期电影的自反性。在她看来，自1910年代之后，以经典好莱坞为代表的电影实践“为美国国内外的大众观众提供了一个现代化及现代性体验的感知反应场（Sensory Reflexive Horizon）”，<sup>2</sup>它一方面试图为全球范围内的观众打造一种表达现代经验的“通用语言”，另一方面又证明了这一努力的徒劳——就如同《圣经》故事里人们建造巴别塔的努力一样。因此对汉森而言，巴别塔这一意象既隐喻了早期电影试图建构和表达现代经验的努力；又是对这一进程的瓦解、抹除和背叛，反过来揭示了现代经验本身的未完成性和不可表达性。<sup>3</sup>从这个角度看，早期电影的这种自反性或许并不只是电影的媒介特性，它实际上根植于现代性的文化逻辑之中。正如吉登斯（Anthony Giddens）

<sup>1</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pp. 35-36.

<sup>2</sup> 米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44页。

<sup>3</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, pp. 183-186.

所见，现代性“内在地与传统对立”，这意味着它必须在消解传统的同时，不断建构起新的规范、意义和秩序。但矛盾之处在于，这些新的建构又必然转为旧的传统，成为被摧毁的对象。正因如此，现代性前所未有地依赖于“自反性”：“现代社会生活的自反性建立在这样一个事实之上：对社会实践的新经验总是不断地检验和改造这些社会实践本身，使得社会实践结构性地改变着自身的特性”。<sup>1</sup>

综上所述，中国早期电影的圆形景框一方面以“元影像”的形态揭示了中国电影如何在经典好莱坞电影的影响下，借由本土的文化传统实现对好莱坞电影模式的背反；但是另一方面，我们不能把这一背反简单地理解为中国经验对所谓西方现代性的超越或消解。恰恰相反，这种对经典好莱坞电影及其经验模式的抵抗本身实际上更加深刻地将中国早期电影及其经验模式锚定在现代性不断自反的文化逻辑之中。从这个角度看，中国早期电影的圆形景框或许最终为我们描绘出了一个巴赫金（Mikhail Bakhtin）意义上的“边界”：“对话栖身于边界之处——这并不是被边界分隔出来的内部实体之相遇，而是说实体本身就存在于边界之上”。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Cambridge: The Polity Press, 1996, p. 38.

<sup>2</sup> 转引自 Gary Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 51.

## 第二章 文图组合

### 从“阅读”到“观影”：

#### “连环图画”与明星影片公司的电影宣传策略

##### 引子：“连环图画”与“国产电影”

1943年6月20日，由张石川导演，周曼华、黄河主演的电影《红颜铁血》在上海大光明影院上映。<sup>1</sup>这部影片沿袭了张石川十多年前在明星影片公司摄制武侠神怪片时的风格——剧情围绕正义青年行侠仗义的武侠故事展开，通过“血案破获，真相大白”，继而“完成大快人心的结束”；视觉上则以“侠客姿态”“闹打场面”为卖点，融入了“侦探”“恐怖”的类型元素。<sup>2</sup>影片上映后不久，《天津新画报》刊载了《张石川又一新杰作：连环图画式的“红颜铁血”》一文，对影片进行了犀利的点评：

“把连环图画来比喻国产影片，在看了‘红颜铁血’以后，我深深地感受到了这句话的‘写真性’：不但是在形式与技巧上，‘红颜铁血’是一部连环图画式的作品，就连它的内容与意识，也是完全连环图画式的。

我们到任何街头的连环图画书摊上，准可以找出一部类似‘红颜铁血’的图画恶霸劫美、义士越狱、夜探花园、智拯红颜……这是中国旧武侠小说中的题材，要不是张石川给其中的人物穿上近代服装，我几乎疑心红颜铁血是依照武侠小说拍摄的……

他（笔者按：张石川）只要能够把故事变化得明明白白，他的导演任务便完成了。所以，我们看‘红颜铁血’只能把它当作武侠小说的资料，而加以连环图画式的总和，而不能把它当作一九四三年的电影艺术的作品。”<sup>3</sup>

在这篇影评的作者看来，电影《红颜铁血》与“连环图画”乃至“武侠小说”这些

<sup>1</sup> 《上海大光明影院广告》，《申报》1943年6月20日，第5版。

<sup>2</sup> 《评〈红颜铁血〉》，《申报》1943年6月24日，第5版。

<sup>3</sup> 《张石川又一新杰作：连环图画式的“红颜铁血”》，《新天津画报》1943年第7卷第2期，第2页。

印刷媒介产品之间的关系是暧昧不明的——《红颜铁血》在题材上借鉴了“武侠小说”；在“形式与技巧”“内容与意识”上则“完全是连环图画式的”。<sup>1</sup>值得注意的是，“把连环图画来比喻国产影片”这类将“电影”与“连环图画”进行对观的思考方式似乎并不是文章作者的一己之见，而是影评人对流行观点的一种转述。<sup>2</sup>在此基础上，影评进一步指出，“电影”要获得其自身独立的艺术地位，就必须克服媒介间的暧昧与混杂，将“连环图画”的“形式与技巧”“内容与意识”从“电影”的领域中驱逐出去。影评的最后，作者强调《红颜铁血》这种混杂了“连环图画”和“武侠小说”等多种媒介形式的“电影”已经不再符合时代的需要，人们已经“不能把它当作一九四三年的电影艺术的作品”。<sup>3</sup>由此，不同媒介的形式差异被置换为线性时间的新旧之别，“旧”的“武侠小说”与“连环图画”在最“新”、最当下的1943年出现本身就已经是一种错误，既有的印刷媒介在线性的进步过程中必须让位于“新”的媒介形式，即“电影”。



图 2.1: 《杨贵妃连环图画出版》

然而如果我们把时间稍稍往前拨回，1935年《申报》的《电影消息》版面却清晰地

<sup>1</sup> 《张石川又一新杰作：连环图画式的“红颜铁血”》，《新天津画报》1943年第7卷第2期，第2页。

<sup>2</sup> 李少白在《中国电影史》一书中指出，张石川的个人风格“在20世纪40年代曾被人讥称是‘连环图画’式的导演方式”，但没有标注该说法的具体出处。本文所引《张石川又一新杰作：连环图画式的“红颜铁血”》一文刊载于1943年，可以佐证李少白的说法。需要指出的是，在该篇影评的叙述中，“连环图画式”的导演方式不只为张石川个人所独有，而是时人对“国产影片”的普遍印象。参见李少白主编：《中国电影史》，北京：高等教育出版社，2006年，第28页；《张石川又一新杰作：连环图画式的“红颜铁血”》，《新天津画报》1943年第7卷第2期，第2页。

<sup>3</sup> 《张石川又一新杰作：连环图画式的“红颜铁血”》，《新天津画报》1943年第7卷第2期，第2页。

刊载着《杨贵妃连环图画出版》的消息（图 2.1）。<sup>1</sup>换言之，“连环图画”与“电影”的媒介界限似乎并不是从一开始就泾渭分明的——后世影评所建构起来的线性叙事似乎并不能描述“连环图画”与“电影”原初的共时性媒介现实。二者之间的张力让人不由得追问：“电影”与“连环图画”在中国早期电影的生产和消费过程中究竟是如何互动的？“连环图画”对早期电影的视觉经验产生了什么样的影响？为了回答这些问题，本文将聚焦于“连环图画”与中国早期默片的跨媒介互动，试图以“连环图画”与明星影片公司的电影宣传作为切入点，重回中国早期电影多元媒介彼此交织的原初岁月。

### 一、文图消费：“连环图画”与明星影片公司

“连环图画”一词正式出现于 1927 年上海世界书局印制的《连环图画三国志》一书。根据宛少军的考证，这一概念指的是在“内容和形式上受连台本戏影响”，以“连续性”为“最重要的形式特征”的一类图画书。<sup>2</sup>在他看来，所谓的“连环图画”并不包括传统的章回插图小说：“前者以图为主，后者以文字为主”；最重要的是，“连环图画”的“图画之间具有内在关联的连续性”，但章回小说的插图之间没有进行合理的编排衔接，无法演绎故事。<sup>3</sup>

可实际上，在彼时的上海图书市场中，“连环图画”与章回插图小说之间的界限未必如此明确。例如中原书局 1930 年出版的《连环绘图楚汉相争》（图 2.2）<sup>4</sup>、锦章图书局 1932 年出版的《连环绘图八才子白圭志》（图 2.3）<sup>5</sup>内容均是以文字为主，书中的图像之间也显然并没有经过编排衔接。若按宛少军的定义，这些书籍应当是章回小说，而非“连环图画”，但实际上，这类书籍依旧被冠以“连环”之名。《连环绘图楚汉相争》的正文页首甚至特意标出了“连环图画”的字样。

---

<sup>1</sup> 《杨贵妃连环图画出版》，《申报》1935 年 10 月 6 日，第 3 版。

<sup>2</sup> 关于“连环图画”概念出现的具体考证，详见宛少军：《20 世纪中国连环画研究》，中央美术学院博士毕业论文，2008 年，第 8-9 页；关于“连环图画”概念的具体指称和来源，详见宛少军：《20 世纪中国连环画研究》，中央美术学院博士毕业论文，2008 年，第 10-12 页。

<sup>3</sup> 宛少军：《20 世纪中国连环画研究》，中央美术学院博士毕业论文，2008 年，第 12-14 页。

<sup>4</sup> 陈又良编：《连环绘图楚汉相争》第八卷，上海：中原书局，1930 年，第 1 页。

<sup>5</sup> 崔象川编：《连环绘图八才子白圭志》第一卷，上海：锦章图书局，1932 年，第 3 页。



图 2.2: 《连环绘图楚汉相争》



图 2.3: 《连环绘图八才子白圭志》

诚如沈揆一所见，“连环图画”的正式命名虽然出现于 1927 年，但本质上是一种勃兴于 20 世纪二三十年代，囊括了多种内容、风格以及生产方式的商业化插图故事书（Illustrated Story Book）。<sup>1</sup>沈揆一指出，画报、插图新闻、插画小说等多种图文并茂的印刷产品构成了“连环图画”这一概念生成的复杂前史，其主题往往与戏剧、小说、时事存在着密切的联系。<sup>2</sup>换言之，对彼时的书商和读者来说，“连环图画”的概念或许并不像我们如今所界定的那样严格和精确，它无需刻意讲求画面严丝合缝的“连环”，而是泛指图文并茂的印刷形式和故事性的阅读体验。事实上，《申报》1939 年的《“连环图画”的演变》一文在回顾“连环图画”的发展时就将章回小说视为“连环图画”的一种早期形态：“初期的‘连环图画’，不论其内容或是形式都较后来的差得远：它是不大有连续性的，大多数以章回小说的一回画图一两幅，支离分散，看不出一个故事的发展”。<sup>3</sup>需要指出的是，章回小说的这类插图往往截取小说故事情节的片段绘制成图，并配以章回标题的文字加以说明。这些插画在图文结构上接近传统的文人小品画，在技术上则与 20 世纪初由石版印刷的流行画报产品一脉相承。

<sup>1</sup> Kuiyi Shen, “Lianhuanhua and Manhua: Picture Books and Comics in Old Shanghai,” in John A. Lent ed., *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001, p. 100.

<sup>2</sup> Kuiyi Shen, “Lianhuanhua and Manhua: Picture Books and Comics in Old Shanghai,” in John A. Lent ed., *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001, p. 6, pp. 101-102.

<sup>3</sup> 《“连环图画”的演变》，《申报》1939 年 7 月 17 日，第 18 版。

由此可见，广义上的“连环图画”其实包括了两种基本的形式要素：其一是图文并茂的基本结构，其二则是对图像连续性的强调。具体来说，20世纪20年代初的“连环图画”更强调“图画”的应用和消费，之后才逐渐发展出对“连环”（即图像连续性）的强调。前者以印刷小说中的章回插图为代表，融合了文人画的传统趣味与20世纪初的石版印刷文化；而“连环”的视觉特征则直到上海世界书局1927年正式命名出版的五种“连环图画”作品时才开始得以巩固和确立。

换言之，所谓的“连环图画”在其原初的语境中并不是一个固定的体裁范畴，而是一种综合多重印刷媒介形式的文图阅读经验。因此，当茅盾在1932年的《文学月报》上谈论“连环图画”时，仍然以“连环图画小说”来指称这类大众印刷品，将其视为某种形式的“小说”。<sup>1</sup>不仅如此，最初的“连环图画”广告也总是将“连环图画”与小说、戏剧、电影等其他图文并茂的媒介形式联系在一起。例如，创制“连环图画”这一名词概念的上海世界书局在《申报》的广告中就强调其印制的书籍“系根据各‘岳传’‘水浒’‘三国’等演义的情节绘成活灵活现的连环图画”，并且声称“阅连环图画，胜观京剧影戏”。<sup>2</sup>中西书局的《连环图画民国志》广告也同样将自己的产品与“影戏”对比：“阅民国志，如观影戏”。<sup>3</sup>

值得注意的是，与“连环图画”的兴盛几乎同时，中国的电影工业也迎来了一段繁荣的时期。就在“连环图画”这一名词横空出世的那一年（1927年），《中华影业年鉴》出版，记录下了彼时中国开设的175家电影公司。<sup>4</sup>根据程季华的说法，仅1926年在上海一地，就有“近四十家电影公司摄制过影片（空挂招牌的未计在内）”，电影作为一种新兴的工业投资和商业消费领域，在这一时期获得了空前的关注：“当时，不仅投机家们认为电影是新的投机事业，一般的社会舆论也都认为电影公司是变相的交易所”。<sup>5</sup>其中，张石川等人创立于1922年的明星影片公司不断引领国产电影的创作风潮，并从1920年代中期开始，成为当时最具实力的制片公司。<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> 详见《“连环图画小说”》，《文学月报》1932年第5卷第6期，第209-210页。

<sup>2</sup> 《连环图画广告》，《申报》1928年10月4日，第21版。

<sup>3</sup> 《连环图画民国志广告》，《申报》1929年5月15日，第21版。

<sup>4</sup> 转引自程季华主编：《中国电影发展史》第一卷，北京：中国电影出版社，1980年，第53-54页。

<sup>5</sup> 程季华主编：《中国电影发展史》第一卷，北京：中国电影出版社，1980年，第54页。

<sup>6</sup> 关于明星公司的创立及其在20世纪20年代国产电影工业中的地位，详见酆苏元，胡菊彬：《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996年，第82-86页。



图 2.4: 《绘图江湖奇侠传》

事实上，国产影片与“连环图画”的同时兴盛绝不仅仅是时间上的巧合。阿英在《中国连环图画史话》中回忆道，“连环图画”在内容方面与彼时电影市场上的武侠神怪片存在着直接的联系：“连环图画的主要内容，是神怪和武侠。这和当时流行的美国和国产武侠电影、京戏与地方戏舞台上扮演的连台神怪戏关系是分不开的。”<sup>1</sup>而开创国产武侠神怪片先河的，正是明星影片公司出品的《火烧红莲寺》（1928）。根据刘思平的考证，《火烧红莲寺》是张石川由平江不肖生的小说《江湖奇侠传》改编而来。他的论述也同样将连环图画的阅读经验作为电影创作的重要语境：“当时，在图书市场、报刊杂志上发行和登载着大量的武侠小说……有关武侠内容的连环画、小人书也充斥市场”。<sup>2</sup>不仅如此，《火烧红莲寺》的主演胡蝶也回忆称：“这部小说（《江湖奇侠传》）是张石川在偶然的的机会看到的，以他敏锐的生意眼光，一看就知道拍成电影，票房价值一定很高”。<sup>3</sup>正如上文所述，20 世纪二三十年代的流行小说往往并不是以纯文字的形式印刷的，而是会在每一章正文之前，印制一到两幅图画，并附以相应的章回题目作为文字说明，构成一组广义上的“连环图画”。例如，上海世界书局 1923 年出版的《绘图江湖奇侠传》就采取了这样的形式（图 2.4）。<sup>4</sup>四年后，正是这家书局创制了“连环图画”这一概念。

尽管如今已经无法查证张石川所参考的《江湖奇侠传》具体是哪一种版本，但可以

<sup>1</sup> 阿英：《中国连环图画史话》，济南：山东画报出版社，2009 年，第 278 页。

<sup>2</sup> 刘思平：《张石川从影史》，北京：中国电影出版社，2000 年，第 79 页。

<sup>3</sup> 胡蝶：《胡蝶回忆录》，刘慧琴整理，北京：新华出版社，1987 年，第 48-49 页。

<sup>4</sup> 平江不肖生：《绘图江湖奇侠传》第二集，上海：世界书局，1923 年，第 29 页。

肯定的是，明星公司的电影生产与形式多样的“连环图画”在 20 世纪二三十年代的上海，分享着一个高度重合的文化市场——自石版印刷技术传入以来，大众化的图像生产在人们的都市生活中日益占据重要的位置，从画报在 19 世纪末的蔚然成风，到“连环图画”在 20 世纪初的多样多姿，以图文并茂为主要形式的文化产品其实早已渗透到市民生活的方方面面。正如张真所见，自 20 世纪二十年代开始，以大量连载的通俗小说、漫画、戏剧、电影为标志，上海的文化工业终于迈向成熟：“这一时期的文化市场充斥着跨越多个通俗媒介的题材，不同文化消费场所之间的界限变得模糊，形成了一种链式效应”。<sup>1</sup>

在这个意义上，无论是“连环图画”与明星影片公司在发展时间上的巧合，还是二者在生产方面的互动，本质上都是用文字与图像的跨媒介产品迎合彼时上海市民广阔的消费需求，它裹挟着文人和市民既往的文字阅读经验，也蕴含着人们探求新鲜的、图像视觉体验的尝试。

## 二、共时性的阅读：连环图画的文图聚合与明星公司的电影宣传

正如上文所述，“连环图画”的兴盛与明星公司的电影生产都肇始于 20 世纪 20 年代，二者共享了同样的文图消费语境。因此，对 20 世纪 20 年代的电影导演和观众而言，“连环图画”的阅读经验与电影的观看经验或许可以自如地置换和交错，“连环图画”的阅读经验事实上也早已深刻地嵌入了明星公司的电影宣传策略之中。

1924 年 5 月，《申报》在张石川执导的影片《玉梨魂》上映之前发布了一则报道，为电影预热：

“玉梨魂一书，系名小说家徐枕亚君所著，续印三十版之多，为近十年来著作界销行最广之书。明星公司选作剧材，经多次之讨论，加入穿插，编为剧本。全剧共十大本，悲哀诙谐并重。光线摄法，较前辈孤儿救祖记等片，更为进步。并闻片首由徐枕亚君亲笔题词云。”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012 年，第 263 页。

<sup>2</sup> 《“玉梨魂新片”开映之先声》，《申报》1924 年 5 月 4 日，第 1 版。

这则报道花了大量篇幅强调徐枕亚原著小说的成功以及电影剧本的编撰情况，但却对电影的视觉呈现着墨甚少。既往的阅读经验构成了用以描述影片观看经验的基本语汇：故事的情节、剧作等文字叙事和阅读层面上的元素才是电影的要害所在，而“光线摄法”等视觉元素则是次要的细枝末节。不仅如此，明星公司还将图书营销过程中的作者签售模式照搬到了电影的营销当中，特意邀请了小说作者徐枕亚为影片“亲笔题词”。这一行动不仅宣示着影片的所有权最终仍然属于文字创作者，而非导演；也模糊了电影与插图小说之间的界限。

诚如李欧梵在论及早期上海电影发展的文化语境时所说：“电影既是一种流行风尚，也是一种新的视觉媒介。它与杂志、书籍和其他印刷文化产品一起构成了上海独特的文化母体。”<sup>1</sup>然而，李欧梵只注意到了记者、出版商等印刷从业者通过“有意识地操纵既有的都市‘印刷公共空间’”来形塑电影观众的口味，<sup>2</sup>却似乎忽略了电影与印刷媒介互动的另一重向度：电影的从业者同样可以反过来利用印刷媒介所创造的既往阅读经验，主动构建自身的电影生产和宣传策略。事实上，明星公司正是在宣传过程中有意识地将电影的视觉体验还原为“连环图画”的阅读经验，进而在既有的印刷媒介及其受众趣味的基础上培育新的电影观众。需要指出的是，在这样一个电影与印刷媒介相互交织的“文化母体”中，无论是印刷从业者对电影观众口味的操纵，还是电影从业者对“连环图画”等既有阅读趣味的调动，都意味着这一时期的电影视觉经验必须寄身于印刷媒介的阅读经验之中，以至于明星影片公司的电影营销仍然需要仿照图书售卖的模式。<sup>3</sup>

不仅如此，《申报》几天后刊载的影评也证明《玉梨魂》的观众在“阅读”影片方面与明星影片公司保持了一定的默契：

“说明字幕尚佳，惟太多，且有数幕，太不文雅，字迹则清秀可观……以其名称言，固一哀情影片也，而演员之对于哀的表情，皆欠通透，故字幕中虽常加以‘亦

<sup>1</sup> Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of A New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 82.

<sup>2</sup> 详见 Leo Ou-fan Lee, “The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions,” in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 51-73.

<sup>3</sup> 事实上，这种“观影”经验对“阅读”经验的从属关系已经烙印在了我们的日常语言之中。当我们描述戏剧或电影的时候，所使用的量词往往是“本”或者“部”，而它们恰恰也是修饰书籍的量词——舞台表演与阅读经验、视觉图像与文字书写存在着一种彼此置换的潜能。因此当我们在说“一部电影”或者“一本电影”时，或许已经无意间承认了电影媒介与印刷媒介、观影与阅读之间原初的暧昧。

云哀矣’ ‘亦云惨矣’ 等句，观此尚不能有动乎中。”<sup>1</sup>

从这篇影评的叙述来看，明星公司在摄制《玉梨魂》的时候，似乎仍然不能仅凭画面和演员表演来实现完整的表意，因此必须引入过量字幕，并且用带有抒情意味的“亦云哀矣”“亦云惨矣”对画面内容进行总结。这些字幕虽然中断了演员和画面连贯的情感表达，但却正是1920年代许多“连环图画”的文图组织形式。以传统小说的章回插画为例，其图像往往配以总结性的章回标题，构成完整的“连环图画”。在这样的一组文图结构当中，文字和图像之间并非前后相延的“组合”关系（Syntagmatic Relation）；而是表意重复、可以彼此替代的“聚合”关系（Associative Relation）。<sup>2</sup>有趣的是，影评人虽然对电影《玉梨魂》当中“文图聚合”的画面组织方式不太满意，但却也同样格外注重影片字幕的阅读体验，不仅以书法字迹的标准，对电影字幕进行了评判，还期望字幕的内容符合“文雅”的要求。这也印证了彭丽君对中国近代印刷文化语境下文图关系的判断：“虽然图像是中国石版印刷文化中最重要的元素，但与之相应的文字却往往以典范的古文写成，其主题呈现也主要是反映社会中上流阶层和知识分子的趣味与价值”。<sup>3</sup>从这个角度看，传统的文人阅读趣味依然内在于“连环图画”的文图结构，乃至电影《玉梨魂》画面与字幕的组接之中；《玉梨魂》的观众在观影时也仍旧不自觉地调用既往的文图阅读经验。需要指出的是，这种以字幕重复解释画面内容，打破画面连续性的做法也存在于明星公司1920年代其他的电影创作中。例如1922年的《劳工之爱情》在呈现木匠准备聘礼的画面之前，就特意用说明性的字幕重复解释画面内容（图2.5-1、图2.5-2）。诚然，默片字幕的解释说明有时也起到承接故事情节的作用，但此处的字幕却并未标记新的故事段落或转折。事实上，在准备聘礼的字幕说明之前，电影已经使用中医药铺的镜头结束了“惩治恶棍”的故事情节，开启了一个新的主题段落。影片本可以用正反打重新回到木匠开设的水果店中，但却选择在此处加入说明性的字幕以打破正反打的连续性。正是在这个时刻，章回插画的文图聚合模式侵入了电影画面的组接，建构起特殊的镜头逻辑。

<sup>1</sup> 《“玉梨魂”之商榷》，《申报》1924年5月13日，第1版。

<sup>2</sup> 关于“组合”与“聚合”的概念辨析，详见：Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Wade Baskin trans., New York: Columbia University Press, 2011, pp. 122-127.

<sup>3</sup> Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, p. 42.



图 2.5-1: 《劳工之爱情》字幕



图 2.5-2: 《劳工之爱情》画面

当然，“连环图画”并不只是作为一种镜头逻辑而存在于明星公司的早期默片影像之中，更是一种普遍的宣传策略。为配合《玉梨魂》的上映，编剧郑正秋在《申报》上撰写了《明星新片“玉梨魂”》一文。<sup>1</sup>值得注意的是，这篇宣传稿在文字叙述之外，附上了一幅剧照图片，并配以类似传统章回小说题名的文字说明（图 2.6）：“崔筠倩春假归家闲步园林”。<sup>2</sup>两天后，《申报》的同一版面又以完全相同的体例刊载了《“玉梨魂新片”开映之先声》一文，并以同样的文图结构附上了另一幅剧照（图 2.7）。<sup>3</sup>两篇报道前后相延，试图以“连环图画”的形式召唤起观者既往的阅读经验，实现其电影宣传的目的。



图 2.6: 《明星新片“玉梨魂”》



图 2.7: 《“玉梨魂新片”开映之先声》

1928 年，以明星公司为首的六合影片公司自办电影杂志《电影月报》，明星公司的这种宣传策略也在杂志中得到了延续。以其创刊号为例，明星影片公司在宣传张石川的新片《洛阳桥》（1928）时，完全挪用了插图小说中“连环图画”的体例，在正文之前放置两张剧照，并分别配以章回标题式的文字说明（图 2.8）。<sup>4</sup>值得注意的是，彼时的

<sup>1</sup> 《明星新片“玉梨魂”》，《申报》1924 年 5 月 2 日，第 1 版。  
<sup>2</sup> 《明星新片“玉梨魂”》，《申报》1924 年 5 月 2 日，第 1 版。  
<sup>3</sup> 《“玉梨魂新片”开映之先声》，《申报》1924 年 5 月 4 日，第 1 版。  
<sup>4</sup> 《明星影片公司新片之洛阳桥》，《电影月报》1928 年第 1 期，第 46 页。

章回插画也同样在章前插入两幅图画及章回标题，二者的结构完全一致。不仅如此，每一期的《电影月报》最后还连载了百花同日生撰写的小说《水银灯》。这部小说同样在每一章的正文前使用了“连环图画”（图 2.9），并且还模仿古籍刻本的样式，特意在纸张上印出界格，以区别于杂志之前的内容（图 2.10）。<sup>1</sup>



图 2.8: 《明星影片公司新片之洛阳桥》



图 2.9: 《水银灯》连环图画



图 2.10: 《水银灯》正文页

从这个角度看，《电影月报》实际上创造了一个共时性的阅读场域。一方面，杂志所刊登的“连环图画”仍然遵从小说插图的模式，更注重单幅画面里文字与图像彼此印证的聚合关系，而非图像之间的“连环”和衔接；另一方面，《电影月报》将电影、连

<sup>1</sup> 《水银灯》，《电影月报》1928年第1期，第156页。

环图画、章回小说，乃至古籍刻本等多种媒介形式杂糅在一起，使得“连环图画”的阅读经验乃至更为久远的文人传统以宣传电影这一新媒介的名义被召唤到当下——市民趣味与文人传统在此聚合，“连环图画”与电影、图像与影像、既往的阅读经验与新鲜的观影经验相互覆盖。或许正如本雅明（Walter Benjamin）所见，历史的时间并不是从过去直线地流淌到今日的，革命性的可能恰似一次回溯过往的“虎跃”（Tiger's Leap）：

“历史是一个结构性的主体，它并不寄身于同质化的、空洞的时间，而是被现时之在场充满的时间。在罗伯斯庇尔看来，古罗马是一个被当下所充满的过去，在这种时间里，法国大革命把自己视为罗马的再生，打破了历史的连续性……当下的时尚可以在过往的时间中搅动风云，它是一次朝向过去的虎跃。在广阔的历史天空下，这样的跃动是辩证的，而马克思正是如此理解革命的”。<sup>1</sup>

在这里，本雅明以法国大革命为例，揭示了“革命”与时间的关系。对本雅明而言，真正的“革命”是对历史连续性的颠覆，它绝非历史主义式的线性进步，而是过去与当下两种时间的辩证和交叠。因此本雅明认为，法国大革命的“革命性”正在于它自诩为古罗马的复归和再生，借由一次朝向过往的“虎跃”将过去的时间召唤至当下。在这个过去与当下交叠的时刻，曾经封闭、完结的过往在当下的时间和语境里被重新激活，人们由此获得了重新想象和塑造历史的能力。

其实，我们在上文《玉梨魂》的影评和《劳工之爱情》的镜头中早已见过这熟悉的一幕：总结性的抒情字幕一次次出现，以共时性的重复打破了电影画面的连续性，电影观众与导演都试图从过去的阅读经验中追索观看电影的新方法。

### 三、历时性的观影：连环图画的线性组合与明星公司的电影宣传

正如上文所述，20世纪20年代初的“连环图画”并未确立起其“连续性”的视觉形式，而是强调单幅图像与文字内部的聚合关系。与之相应的，在“连环图画”与明星公司电影宣传的文图互动中，这一时期的观众和电影创作者仍然需要召唤过往的阅读经验，制造一个新旧并置的共时性场域来定义观影经验。然而需要指出的是，自上海世界

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Thesis on the Philosophy of History,” in Hannah Arendt ed., Harry Zohn trans., *Illuminations: Essays and Reflections*, New York: Schocken Books, 1968, p. 261.

书局于 1927 年正式创制五种“连环图画”出版物开始，“连环图画”确立了其自身“连环”的生产方式和“连续性”的视觉特征。事实上，除了“连环图画”之外，彼时的上海的文化市场一直存在大量“连环”生产的文艺作品，它们往往会利用接近的故事题材，在戏剧舞台、电影银幕、印刷书籍等不同的媒介语境中，开展形式各异的创作。

从商业生产的角度看，这些戏剧、电影和印刷文化产品之所以采取“连环”或者“连载”等具有“连续性”的形式，当然是由于经济利益的驱动。一方面，长篇“连载”或者“连环”的生产模式可以使既有的商业成果不断自我复制和增殖；另一方面，为了获取更多的利润、承担更小的商业风险，一旦某一题材的作品收获成功，相关行业的生产者便会推出相似的产品，并冠以“连载”和“连环”之名，形成一种线性连续的再生产模式，进一步榨取其商业价值。如上文所述，1920 年代的明星公司正是通过改编“连环图画”等既有的印刷产品才收获了商业上的成功。然而有趣的是，在 1930 年代初的文化市场上，这种由印刷产品改编成电影的商业运作模式似乎被颠倒了过来——“连环图画”反而成为了高票房电影的周边产品。而这种转变的源头则可以追溯到以明星公司《火烧红莲寺》为代表的一系列武侠神怪片。1931 年，广益书局的广告中第一次出现了名为《火烧红莲寺》的“连环图画”。<sup>1</sup>茅盾则在其 1932 年《“连环图画小说”》一文中直指，以“火烧红莲寺”为名的连环图画“是根据了《火烧红莲寺》改制的，而不是根据那小说《江湖奇侠传》”；这类出版物在中下层市民和孩童中享有广阔的市场，其读者“大部分是 10 岁左右的小学生，其中固然有小商贩的子女，却也有体力劳动者在学的儿子，也有家里自备汽车的资本家的儿女们……大多是十五六岁的学徒，间或也有成年的劳工”。<sup>2</sup>事实上，在 1930 年代的“连环图画”市场上，改编自通俗小说的作品已经逐渐无法激起大众的兴趣，市场上主流的“连环图画”作品都直接改编自电影或受到电影的影响，其中三分之二是受武侠神怪片影响的“剑侠”故事，三分之一是直接取材于影片的“电影写真”。<sup>3</sup>

不仅如此，电影改编“连环图画”的商业成功甚至促使一些电影公司直接从事“连环图画”的出版，在宣传电影的同时，进一步占据电影周边的商品利润。1936 年，新华电影公司为配合其电影《小孤女》的上映，邀请了漫画家张乐平绘制出版了《小孤女

<sup>1</sup> 《广益书局连环图画广告》，《申报》1931 年 2 月 4 日，第 17 版。

<sup>2</sup> 《“连环图画小说”》，《文学月报》1932 年第 5 卷第 6 期，第 210 页。

<sup>3</sup> 《“连环图画”的演变》，《申报》1939 年 7 月 17 日，第 18 版。

连环图画》。<sup>1</sup>需要注意的是，《小孤女连环图画》不过是同名电影的副产品。为了该“连环图画”的销量，新华电影公司特意在内页中印制了童星陈娟娟的三十八张面部特写和亲笔签名。<sup>2</sup>因此，与1920年代明星公司依靠“连环图画”的阅读经验招揽电影观众不同，此时的“连环图画”反而需要电影明星和观影经验的加持，才能吸引读者。类似地，明星公司在1935年也同样为宣传影片《翡翠马》而在报章上刊登了名为《大侦探王先生拒毒记》的“连环图画”（图2.11）。该“连环图画”是以《翡翠马》的主要情节改编而来，读者可以剪下报纸上的“连环图画”并邮寄到明星公司，以换取电影《翡翠马》的同名“袖珍活动映画册”。<sup>3</sup>



图 2.11: 《大侦探王先生拒毒记》

值得注意的是，明星公司的这次电影宣传将“连环图画”、“袖珍活动映画册”与“电影”这三种产品构区隔为一个层次分明的商业价值体系。在这个体系中，越是具有视觉连续性的媒介，其商业价值也越高。“连环图画”显然已经无法在视觉吸引力和商业价值方面与更加强调画面连续性的电影媲美，只能作为画面连续性更卓越的“袖珍活动映画册”的一个免费索引。即便这份广告中的“连环图画”比起1920年代的“连环图画”来说，其实已经在图像的连续性上做出了巨大的改变——明星公司在这幅“连环图画”文字部分用数字标记出了画面的顺序，制造了画面的连续性和唯一的方向性。更重要的是，这套“连环图画”并没有画出结局，它实际上可以在之前画面给定的时间线上不断延长。在这个意义上，与1920年代初“连环图画”或电影中出现的“共时性”阅读体验不同，文化市场无限逐利的商业渴望不仅驱动着连环图画与电影之间的链式改编和连环生产，也在连环图画和电影内部中创造出一种新的视觉形式，图像与文字内部

<sup>1</sup> 《“小孤女连环图画”畅销》，《申报》1936年10月14日，第2版。

<sup>2</sup> 《“小孤女连环图画”畅销》，《申报》1936年10月14日，第2版。

<sup>3</sup> 《大侦探王先生拒毒记》，《申报》1935年10月4日，第5版。

共时性的聚合关系逐渐让位于不同图画之间历时性的组合关系。事实上，对此时的电影观众和评论者来说，电影画面的连续性已经成为了不容侵犯的铁则，他们不再像 1920 年代初的电影观众那样对电影字幕与电影画面的文图组合抱有审美上的期待，反而将不借助字幕来理解电影画面的历时组合视为电影观众必须具备的基本能力：

“有声片需要字幕，已经是最笨拙的表现，而且是以字幕，来解释画面，更是可笑之至。我们看罢，每一个人物出现，有字幕说明，而几个人在一道说几句或是走几步，又预先有字幕说明。难道说中国观众就浅薄到这般地步？……与其说这是电影，毋宁说是薛仁贵征西之类的连环图画，再加上噜嗦的文字说明。”<sup>1</sup>

由此可见，彼时的“连环图画”与电影的媒介形式之间已经逐渐丧失了暧昧转圜的余地。“连环图画”与电影内部对于图像的历时连续性的强调最终在两种媒介之间建立了新与旧、好与坏的等级差异，不仅将画面的历时组合和连续性的视觉体验确立为“观影”经验的核心，还以线性的时间立场驱散了“连环图画”与电影在 1920 年代初的共时性和暧昧性——“薛仁贵征西之类的连环图画”注定要被线性时间另一端的“电影”所抛弃。

事实上，早在《火烧红莲寺》上映后，明星公司就已经在其 1929 年的《富人的生活》影片宣传中将电影画面和演员表演的“流利”作为营销的关键，试图从视觉连续性的角度确立“电影”区别于其他视觉媒介的核心特质：

“‘富人的生活’为明星影片公司最近摄制之社会戏剧，由张石川监制兼导演，胡蝶、谭志远、朱飞等名演员主演。用最有兴趣之方法，极其灵动之笔调，流利活泼之表演，描写大家庭之生活。而是片之摄影，更能佐导演表演剧情等原有之特色……盖此片摄影，皆用新鲜之方法，在国产片中不轻易见者。更能多以活动之镜头，施用适当，颇能助男女演员显达更深刻之表情。片中尤多极美观之柔软摄影，如花园中诸幕，能令人发生无上之美感。胡蝶、夏佩珍等近景，益能使各人之美丽，焕发不少。”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 《评“为国争光”》，《申报》1934年3月4日，第9版。

<sup>2</sup> 《富人的生活之摄影》，《申报》1929年5月11日，第2版。

比照二十年代初明星公司对《玉梨魂》的营销，该宣传稿虽然仍旧用“笔调”“描写”等书面写作词汇形容电影创作，但却在文章中反复提及影片的“灵动”“流利”，乃至镜头的“活动”，强调一种动态的、连续性的观影体验。不仅如此，文章还用了大量篇幅介绍电影的镜头语言和视觉效果，而剧本编撰、电影情节等 1920 年代电影营销的重点却被一笔带过——正如文章所暗示的那样，“剧情”这类阅读性的元素不过是其他媒介所具备的“原有”之特色罢了；电影所要追求的，应当是摄影和镜头呈现的“新鲜之方法”。由此，对视觉连续性的追求最终将媒介的共时性差异转化成了线性时间上的新旧之别，曾经那个阅读经验与观影经验暧昧并存的时代也已经成为需要被克服的过往。

综上所述，与连环图画在 20 世纪 20 年代末确立自身连续性的视觉特征几乎同时，一种以连续性、历时性为主要特征的“观影”经验也逐渐从既往的共时性阅读经验中脱离出来，电影影像本身也得以摆脱印刷图像，获得了其独立的商业价值，而这一视觉范式及其时间性的转换最早可以追溯到明星公司对武侠神怪片的创作和宣传之中。

#### 四、在共时与历时之间：《火烧红莲寺》的两种时间性

事实上，在有关武侠神怪片的研究中，张真早已敏锐地觉察到了武侠神怪片内部的时间性问题。在她看来，武侠神怪片的本质是以现代的视觉科技与知识呈现传统的民间信仰与幻想。因此对张真而言，武侠神怪片创造了一种共时性的历史潜能，即所谓“重叠的时间性”（Overlaid Temporality）——新与旧、传统与现代、迷信与科技、幻魅与理性在武侠神怪片中彼此聚合，不同的媒介形式和类型特征混杂其间，“魔法与科技、古老幻想与现代欲望冶于一炉”。<sup>1</sup>从这个角度看，武侠神怪片似乎并未跳脱出明星公司 1920 年代前期其他电影创作和宣传所搭建起来的共时性框架，印刷文图与电影影像、阅读经验与观影经验仍然彼此交叠，聚合一处。以 1929 年《电影月报》刊载的《火烧红莲寺》宣传画为例（图 2.12-1、图 2.12-2）<sup>2</sup>：

从体例上来说，《电影月报》中《火烧红莲寺》的宣传画与明星公司 1920 年代初

---

<sup>1</sup> Zhang Zhen, “Bodies in the Air: The Magic of Science and the Fate of the Early ‘Martial Arts’ Film in China,” in Sheldon Lu and Emilie Yeh eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, p. 58.

<sup>2</sup> 《火烧红莲寺宣传画》，《电影月报》1929 年第 11-12 期，第 27-30 页。

的其他电影宣传画一样，仍然遵从了小说插图这类早期连环图画的基本格式——两幅图画出现在报道正文之前，且单幅插图内部的文字与图像之间也是相互说明的重复表意关系。值得注意的是，两幅宣传画均采用拼贴（Collage）的方式制成。一方面，电影中不同时间点出现的场景被组织到同一个画面当中。电影影像历时性的组合关系再次被转化为平面图像之间彼此交叠的共时性聚合关系。另一方面，在这两幅插图中，无论是圆拱门外氤氲的山色（图 2.12-1），还是背景处用以点题的山寺、白云和火焰（图 2.12-2），都是印刷图画，而非电影影像。新与旧、图画与影像不分彼此，构成了《火烧红莲寺》电影宣传的独特视觉形式。事实上，宣传画当中的这种图画与影像之间的暧昧也大量存在于《火烧红莲寺》的电影当中。根据龚稼农的回忆，为了方便摄影机的升降运动，电影中的红莲寺寺顶其实是采用所谓“接景”（Matte Painting）的方式绘制而成的：“其显现于银幕上的绿瓦飞檐，则是画在一小块玻璃上，置于镜头前面，由摄影师将画在玻璃板上的寺顶的下沿，与布景的一沿接合于镜头中”。<sup>1</sup>正是在这个旧传统与新技术、图画与影像彼此拼贴的时刻，张真所谓“重叠的时间性”得以浮现。



图 2.12-1：《火烧红莲寺》第四集宣传画



图 2.12-2：《火烧红莲寺》第五集宣传画

<sup>1</sup> 龚稼农：《龚稼农从影回忆录》上册，北京：中国大百科全书出版社，2013年，第162页。

然而需要指出的是，尽管《电影月报》此时的宣传画仍然沿用了小说插图这类早期连环图画的体例，并且单幅宣传插图内部也以拼贴的方式体现着共时性或所谓“重叠的时间性”；但也正如上文所述，不同于明星公司 1920 年代初的图像宣传，以及早期连环图画当中图像之间相对独立的结构，此时的连环图画已经确立了其“连环”，或者说连续性的视觉特征，因此《电影月报》有关《火烧红莲寺》的两幅宣传画之间实际上出现了明确的先后关系，画面标题处的“四集”和“五集”以数字的形式标记出了图像之间的顺序及其连续性。在这个意义上，画面之间的历时性组合似乎正在动摇明星公司 1920 年代前期电影宣传和创作所搭建起来的共时性框架；武侠神怪片“重叠的时间性”之下，一种线性的、连续的时间性呼之欲出。值得注意的是，1928 年上映的《火烧红莲寺》就曾因为时间线的混乱而招致批评：

“后来陆小青途遇甘联珠（夏佩珍）、陈继志（二秋）二人，由甘联珠一桩一桩将‘红莲寺’里经过情形，说给陆柳二人听。她说到卜巡抚临危的当儿，那黄君甫已被郑二秋一箭射死。大约看过该片的人们，一定明白，那黄君甫死在陆小青进寺以前，怎么又弄出一个黄君甫来给陆小青碰头呢？我想这种小节，虽无大过，而弄出这种笑话来，一旦运到外邦，岂不貽笑大方吗？”<sup>1</sup>

对电影画面历时性的强调构成了这则影评主题。如果说 1920 年代初的《玉梨魂》观众仍然可以忍受，甚至自觉欣赏共时性的字幕对画面连续性的挑战，那么此时《火烧红莲寺》的观众们却已经不容许线性时间存在错乱的可能。影片中的事件必须“一桩一桩”地发生，过往的事件不可逆地逝去，绝不能扰乱当下的时空，所以电影必须以一种历时的方式线性地展开：一旦死去的角色重新复归，那就是电影剪辑的“笑话”。事实上，利奥塔（Jean-François Lyotard）就曾经将共时性与历时性的时间观念转折视为古典时代（Classical Age）与现代的分水岭。在利奥塔看来，古典时代“包含着一种时间状态，它将过去与将来聚拢在一起，以唯一、共同且普遍的意义拥抱生活的整体性”；而现代性则具有“历史分期”（Historical Periodization）的执念，它要求“将所有事件以历时的方式处理”。<sup>2</sup>从这个角度看，利奥塔所谓的现代性，本质就是用历时的线性时

<sup>1</sup> 《火烧红莲寺之缺点》，《X光日刊》1928年5月19日，第3版。

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby trans., Stanford: Stanford University Press, 1991, p.25.

间驱逐所有共时的、暧昧的时间可能，将多元的历史路径收束为唯一的现代进程。换言之，无论是“连环图画”确立其连续性的艺术特征，还是《火烧红莲寺》电影宣传和接受过程中的共时性与历时性之争，都绝不仅仅是对商业利润无限追求的结果，更是对现代性及其理性秩序的渴望。事实上，《火烧红莲寺》系列影片一开始正是以“进步国片”的面貌出现在报章的宣传之中的：

“明星公司宣称，凡看过本公司巨制火烧红莲寺者，咸能道其头二三集摄影术之新颖。其出人意料、其奥妙不测、其技巧之精妙、其光线之柔美，非仅为国产片前所未见，亦且足与以摄影号召之舶来片相颉颃也。”<sup>1</sup>

不仅如此，《火烧红莲寺》的续集拍摄也并没有被简单地理解为商业上的逐利行为，而是被包装成渴望“进步”的结果。影片续集的生产本身成为了国产电影“永远增进”的证明：

“一部影片，必定有了相当的价值，才能享受盛名，永远增进，好像明星公司巨制‘火烧红莲寺’为什么能从头集起，一连摄制二集、三集、四集，而至五集六集，好像还有再继续下摄下去的趋势呢？”<sup>2</sup>

“国产电影的确是进步了。进步的步骤，非常迅速。完美的成绩，出乎人们意料之外……这是看过前几集桃花湖的观众所说的。从前爱看外国影片的观众，总说国产影片太糟，实在没有一观的价值。现在这班欢喜看外国影片的观众，忽然把论调转过来说，中国影片，未尝没有不好的。”<sup>3</sup>

更耐人寻味的是，上述影评无一例外地都将影像连续性与线性时间同“外邦”或“外国”的凝视联系起来，武侠神怪片内部共时的、“重叠的时间性”必须依照“外邦”的标准，满足历时的、连续的时间秩序。线性的时间意识最终与民族实现了联姻，本土和“外邦”的平行差异由此被转化为传统与现代、先进与落后的价值判断，对线性时间

<sup>1</sup> 《明星四五集红莲寺摄影术之研究》，《申报》1929年5月6日，第2版。

<sup>2</sup> 《火烧红莲寺人人欢迎的几种原由》，《新银星》1929年第11期，第30页。

<sup>3</sup> 《桃花湖舆论的一斑》，《申报》1930年10月13日，第7版。

的追求最终也落入了社会达尔文主义的窠臼——新旧混杂、时间混乱的本土不过是一个需要被克服的嘲笑对象，唯有像“外邦”一样通过线性时间的不断进步，才能实现真正的秩序。事实上，黑格尔（G. W. F. Hegel）也正是如此理解线性历史的。在黑格尔看来，线性历史是精神的自我呈现，而精神的特殊性又总是体现于民族当中，所以唯有获得精神自觉的民族才能进入线性历史及其秩序之中。<sup>1</sup>在这个意义上，尽管《火烧红莲寺》在摄制和宣传的过程中仍然并未跳脱出明星公司 1920 年代前期所搭建起来的共时性框架，试图以“连环图画”的形式聚合观众多元的视觉趣味，但是评论者们对电影画面历时性的执着却也同时为我们描绘了《火烧红莲寺》的另一重历史图景——对更先进的媒介技术和更新鲜的视觉体验之追求实际上内在于民族国家的现代渴望之中，以至于多元的视觉趣味最终也还是屈从于民族身份的渴求：“中国影片，未尝没有不好的”。

有趣的是，当连续性、历时性的“观影”经验在视觉领域中逐渐取代新旧混杂的、共时性“阅读”经验之时，南京国民政府的成立同样在政治领域中扫除了表面的割据和混战，实现了名义上的统一。然而，也正是该政权对现代秩序的追求在 1930 年代以“进步”之名埋葬了武侠神怪片——诚如萧知纬所见，“国民党政府认为，这些以神仙鬼怪、特异功能为题材的影片不但无益于中国的现代化，而且只能助长民间的落后愚昧”。<sup>2</sup>终于，武侠神怪片作为一种电影类型，也在线性时间的滚滚向前中，从最初的“永远增进”变成了“落后愚昧”。

### 结语：现代性的多元可能与一元现实

综上所述，“连环图画”与电影的跨媒介互动在明星公司的电影宣传过程中创造出了两种基本的经验模式：共时性的“阅读”与历时性的“观影”。一方面，明星公司在 20 世纪 20 年代初的电影宣传中，有意识地将电影的视觉经验还原为“连环图画”的阅读经验，进而在既有的印刷媒介及其受众趣味的基础上培育新的电影观众。这一时期，既往的阅读经验与新鲜的观影经验相互覆盖，形成了一种共时性的“阅读”经验。然而另一方面，受到商业利益的驱使，一种以连续性、历时性为主要特征的“观影”经验自

<sup>1</sup> 黑格尔（G. W. F. Hegel）：《历史哲学》，王造时译，上海：上海书店出版社，2001 年，第 106-112 页。

<sup>2</sup> Zhiwei Xiao, “Constructing a New National Culture: Film Censorship and the Issues of Cantonese Dialect, Superstition, and Sex in the Nanjing Decade,” in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 192.

明星公司的武侠神怪片上映之后，逐渐从既往的共时性“阅读”经验中脱离出来，电影影像本身也得以摆脱印刷图像，获得了其独立的商业价值。在这一过程中，“连环图画”与电影内外对历时性视觉的追求最终驱逐了所有共时的、暧昧的时间可能，将多元的历史路径收束为唯一的现代进程——新与旧、传统与现代、印刷文图与电影影像、阅读经验与观影经验最终都在线性的历史时间中获得了明确的位置。

然而需要指出的是，共时性“阅读”与历时性“观影”的视觉范式之间的关系并不是简单的前后相继，而是机遇与实践、可能性与现实性之间的交锋，二者共同为我们勾勒了一个颇为经典的现代困境：新的技术和经验颠覆了既有的媒介分类及其秩序，在“连环图画”与电影、图像与影像、阅读经验与观影经验的彼此交织中开启了多元的可能性；但是这些多元的可能性在向现实世界摆渡的过程中，却总是被迫坍塌为一元的实践，多元的视觉趣味要么被商业利益所形塑，要么被国族热情所掩抑。由此，现代性一面摧毁原本的世界，创造多元的可能性；一面又摧毁这些可能，创造了新的禁锢。

### 第三章 文学改编

#### 机械复制时代的述作传统：

#### “鸳鸯蝴蝶派”的写作范式与徐卓呆的电影实践

引子：“深恨此俶奇诡异之佳片仅电光火石”

1918年夏末，炎热的天气并没有削弱上海市民们出门消闲的热情，英法两租界交界处的爱多亚路还是一如既往地喧闹。这里的“大世界”游乐场不仅汇集了京剧、杂技、魔术、文明戏和电影等令人眼花缭乱的表演项目，还配备了电风扇和各类冷饮，成为深受上海市民青睐的避暑胜地。<sup>1</sup>在这些前来避暑的市民中，有一群文质彬彬的忠实影迷，此时的他们正痴迷于“大世界”剧场内上映的侦探电影《毒手盗》。该影片共有三十本胶片，“大世界”剧场内每天只会连播三到四本，但是这些结伴而来的影迷却一场不落地坚持看完了全片。每次观影结束后，这群影迷总是会从剧场来到“大世界”二楼的一间办公室内，开始为游乐场的同名宣传报纸《大世界》进行忙碌的编辑和撰稿工作。<sup>2</sup>这其中，有一位名叫陆澹盦的编辑负责将当天放映的电影《毒手盗》重新转写成小说，并以《毒手》为名连载在第二天的《大世界》上。

1919年1月，上海新民图书馆重新整理了《大世界报》上的各章内容，将《毒手》小说集结出版，也为我们揭开了这些影迷的真实身份。彼时一同观影的除了陆澹盦之外，还有“海上漱石生”孙玉声、“天台山农”刘文玠，以及“冰庐主人”施济群——他们都是活跃于上海文坛的“鸳鸯蝴蝶派”文人。<sup>3</sup>根据林培瑞（Perry Link）的定义，所谓

---

<sup>1</sup> 上海“大世界”游乐场由商人黄楚九出资创办于1917年，该游乐场汇聚了诸多游戏设施和演艺活动，并于夏日专门配备解暑设施和商品，高峰时期每日游客可达万人之多。关于上海“大世界”的创办时间和游艺娱乐项目，参见《大世界开幕广告》，《申报》1917年7月14日，第2版；关于上海“大世界”的解暑设施和商品售卖，参见《消暑新联珠》，《申报》1917年8月16日，第14版；关于上海“大世界”的游客情况，参见中国戏曲志编辑委员会编：《中国戏曲志》上海卷，北京：中国ISBN中心，1999年，第650页。

<sup>2</sup> 《大世界》由“大世界”游乐场出资刊行，编辑办公室位于“大世界”二楼。该刊物的首要功能在于宣传“大世界”各类游艺活动，同时也刊载了小说、旧体诗文、评论散文等通俗文学作品。详见施福康主编：《上海社会大观》，上海：上海书店出版社，2001年，第299页。

<sup>3</sup> 关于《毒手盗》的观影情形，详见陆澹盦：《毒手》，上海：新民图书馆，1919年。

的“鸳鸯蝴蝶派”文人狭义上指“清末民初从事古典爱情故事创作的通俗作家”；自1920年代之后也泛指“所有从事传统小说创作的通俗作家”。<sup>1</sup>他们总是在古典而保守的文化取向中，尝试表达现代的生活经验、纾解城市现代性带来的焦虑，因此成为一群摆荡在中与西、传统与现代之间的文人团体：

“‘鸳鸯蝴蝶派’在政治上处于彼时方兴未艾的改革—革命潮流之边缘；尽管他们坚守着传统的儒学道德，但也会在自己撰写的故事中加入一些进步的‘时髦’观点。总体来看，‘鸳鸯蝴蝶派’坚持以一种玩世不恭的表象，假装超脱于世俗的苦难之外，并且用各种古怪的生活方式将自己的生活时尚化。他们彼此之间通常维持着良好的友情，并且经常聚在一起宴饮或者参与文学活动。”<sup>2</sup>

正如我们在“大世界”游乐场里看到的那样，以陆澹盦为代表的“鸳鸯蝴蝶派”文人常常结伴观影，他们一方面借观影活动维持着传统文人交游的生活方式，另一方面也将介绍和记录电影的文字创作当成了一份赚取薪酬的现代职业。事实上，在彼时的《礼拜六》《小说大观》等通俗文学刊物上，以周瘦鹃、包天笑、陆澹盦为首的“鸳鸯蝴蝶派”作家常常用通俗小说转述时兴的电影内容，并将之命名为“影戏小说”。<sup>3</sup>陆澹盦依据电影《毒手盗》所创作的《毒手》正是这一类型的文学实践。从商业现实的角度来说，民初的许多外国电影票价不菲，且字幕都由英文写就，因此“影戏小说”的出现不仅可以使普通民众以较为低廉的价格接触到时兴的电影故事，也让“鸳鸯蝴蝶派”作家得以通过译介电影的方式获取稿酬。从媒介经验的角度看，这些“影戏小说”再一次将电影媒介带来的现代视觉经验重新转译为上海市民们相对熟悉的印刷媒介和小说阅读经验。<sup>4</sup>彭丽君认为，这种媒介经验的转译是国人接受和掌控现代视觉经验的普遍方式：“尽管中国人在初次接触石印、照相、电影或剧场里的奇观装置等舶来的视觉图像时总是心怀惊惧（Awe），但他们也找到了自己的方式接受这些视觉奇观及其势不可挡的影响，例如将这些图像的视觉效果隔绝于日常现实之外，又或者将这些视觉经验限制在他

<sup>1</sup> Link Perry, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-century Chinese Cities*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981, p. 7.

<sup>2</sup> Link Perry, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-century Chinese Cities*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981, pp. 10-11.

<sup>3</sup> 邵栋：《纸上银幕：民初的影戏小说》，香港：秀威经典，2017年，第195页。

<sup>4</sup> 有关印刷媒介和电影媒介的互动，参见第二章。

们可以掌控的媒介范围之内”。<sup>1</sup>事实上，施济群为影戏小说《毒手》所作的跋文也揭示了这一跨媒介经验转化的必要性：

“余嗜小说几成痼癖，而于奇情侦探诸作尤喜浏览，以其思想变幻，层出不穷，大足启人治理，不特供人消遣已也。同社陆子澹盦夙擅文词，善作稗史。今年夏，大世界俱乐部映演《毒手盗》影片，傲奇诡异，殆冶奇情侦探于一炉者。同人日往观之，深恨此傲奇诡异之佳片仅电光火石，一现昙花，因谋所以永之者。陆子欣然曰：‘是不难，记之可耳。’遂日以所记络续刊之《大世界报》，都六万余言，其状大盗毒手及杜丽西、蓝模斯莫不各得神似，跃然之上。”<sup>2</sup>

对施济群而言，电影媒介带来的视觉经验虽然引人入胜，但不过是充满奇技淫巧的“一现昙花”；文字媒介的阅读经验一方面从根本上形塑和培育了市民们的文化品味，另一方面能够提供更加稳定而正统的经验形式——转瞬即逝的电影经验唯有转化为写定的文字才能获得永恒的价值。诚如周蕾在分析中国现代文学写作与视觉经验时所见，“五四”一代的男性知识分子总是希望用他们赖以栖身的书写传统遮蔽现代性及其视觉经验给他们带来的震惊和创伤，最终使得“文学成为了躲避视觉震惊的一种方式”。<sup>3</sup>只不过对周蕾而言，来自视觉媒介的现代经验构成了现代艺术的本性，那些看似被文字媒介压抑的视觉媒介最终深刻地改变了中国现代文学本身的面貌：“被压制的视觉性将重新浮现并从内部改变关于写作和阅读的观念……远在关于对视觉形式的研究被机构化并因此而文本化之前，视觉意象就已经烙印在现代主义对文学写作本身的重新组合中”<sup>4</sup>；但是在“鸳鸯蝴蝶派”文人那里，文字媒介似乎比电影媒介具有更高的艺术价值和更稳定的艺术形态，因此可以反过来决定和改变电影媒介的面貌。

从这个角度看，“鸳鸯蝴蝶派”在电影和文字之间的摆渡或许构成了周蕾有关文学与现代视觉经验论述的一个反题——如果说内在于文字媒介中的现代视觉经验从根本上形塑了“五四”一代的现代文学创作；那么将传统文学写作视为正统和永恒经验形式

<sup>1</sup> Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, p. 7.

<sup>2</sup> 施济群：《〈毒手〉跋》，选自陆澹盦：《毒手》，上海：新民图书馆，1919年，第174页。

<sup>3</sup> Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, p. 14.

<sup>4</sup> Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, p. 15.

的“鸳鸯蝴蝶派”文人是否有可能反过来影响中国电影的创作范式？事实上，自1920年代初至1930年代初的十余年内，包括周瘦鹃、朱瘦菊、包天笑、陆澹盦在内的许多“鸳鸯蝴蝶派”文人曾经深度从事和参与了中国电影的创作。根据程季华的统计，“在1921年到1931年这一时期内，中国各影片公司拍摄了共约六百五十部故事片，其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参与制作的，影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版”。<sup>1</sup>由此可见，我们似乎有理由将周蕾式的现代文学追问反转为有关中国电影的追问：“鸳鸯蝴蝶派”的写作范式是否有可能早已内在于中国电影的早期实践之中？他们的文字写作又将如何影响中国早期电影的理论建构和影像生产？

### 一、述作传统：“鸳鸯蝴蝶派”的创作范式与中国早期电影

1926年6月2日，南洋影片公司引进的中国电影《空谷兰》在新加坡曼舞罗戏院开演。<sup>2</sup>该影片的剧本由“鸳鸯蝴蝶派”作家包天笑<sup>3</sup>改编自其译介的日本小说《野之花》，而这部日文小说本身也翻译自英国小说《一个女人的错误》（*A Woman's Error*）。<sup>4</sup>彼时的新加坡《南洋商报》对影片文本的多重转译进行了详细的介绍：

“该片情节，完全取材于世界著名说部，日人译作《野之花》，曾风行东瀛三岛。包天笑重译为《空谷兰》，亦不胫而走，后由郑正秋改编舞台剧，受全国欢迎。此次明星公司会集十大明星，制成影片，其演员支配之适当、摄影技术之高超，堪与欧美名片相当。故沪上开映时，买座之盛，空前所未有。”<sup>5</sup>

这个复杂的文本转译过程建立在一个明确的价值体系之上——欧美的小说占据了

---

<sup>1</sup> 程季华主编：《中国电影发展史》第一卷，北京：中国电影出版社，1963年，第56页。

<sup>2</sup> 《空谷兰已开演》，《南洋商报》1926年6月4日，第4版。

<sup>3</sup> 根据魏绍昌有关“鸳鸯蝴蝶派”文人的研究，这一文学流派的主要人物可被简单理解为所谓的“五虎将”和“十八罗汉”。其中“五虎将”指的是徐枕亚、李涵秋、包天笑、周瘦鹃、张恨水；“十八罗汉”指的是孙玉声、张春帆、吴双热、李定夷、王西神、王钝根、朱瘦菊、毕倚虹、严独鹤、范烟桥、郑逸梅、程小青、徐卓呆、向恺然、李寿民、王小逸、胡梯维、秦瘦鸥。详见魏绍昌：《我看鸳鸯蝴蝶》，上海：上海书店出版社，2015年。

<sup>4</sup> 关于《空谷兰》及其原作的考证，详见Huang Xuelei, *Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938*, Leiden and Boston: Brill, 2014, pp. 157-175.

<sup>5</sup> 《空谷兰已开演》，《南洋商报》1926年6月4日，第4版。

一个原初的、世界性的价值维度；日本和中国通过译介和模仿欧美原著，分享了其普世的价值，并将之转化为地方性的风尚；远在南洋的英属殖民地则构成了这个文本转译与价值链的最后一站。在这里，“鸳鸯蝴蝶派”文人及其电影创作是以一种“高超”、“空前”的进步面貌出现的，“堪与欧美名片相当”的《空谷兰》将包天笑对欧美小说的译介和模仿视为影片的商业卖点，殖民地的电影市场也试图复制和模仿《空谷兰》在上海的商业成功。耐人寻味的是，这个文本转译的过程并没有在此终结，默片《空谷兰》的商业成功促使编剧包天笑和导演张石川于1934年将《空谷兰》翻拍成有声电影。尽管这部影片在剧情上完全继承了前作的框架，但却收获了与默片版本截然相反的评价：

“当电影完全从生意眼上来估价的时候，电影作者所要做到的是降低水准的凑合落后的人们之欲求。所以因着胡蝶还能够卖座，因着一般人爱着伦理影片，于是在《姊妹花》和《再生花》之后又来了胡蝶一人兼饰三角的《空谷兰》，而且这个陈旧的伦理片是曾经在默片时代哄动一时的……”

说到《空谷兰》的编剧导演的手法，也是不见高明，那末长的故事，又是那末噜嗦的叙述，有戏可做的地方又是那样不嫌其长，不能紧凑一点以显电影戏剧的艺术效能。”<sup>1</sup>

与1926年南洋观众对《空谷兰》及其商业成功的吹捧不同，1934年的中国电影界正在经历一场左翼文化影响下的“新兴电影运动”。<sup>2</sup>对此时的电影评论者而言，电影的商业追求反倒成为了一种“落后”的实践，新版的《空谷兰》已经不再是“演员支配之适当、摄影技术之高超，堪与欧美名片相当”的进步作品，而是一部编导手法“不见高明”的“陈旧伦理片”。正如两部《空谷兰》电影的出品方明星影片公司在1933年初《申报》头版上刊载的发展宣言所说：“时代的轮，是不断的向前推进；电影艺术若不能抓住大时代，于新文化之发展有所贡献，必然为时代所抛弃”。<sup>3</sup>在滚滚向前的“时

<sup>1</sup> 《评〈空谷兰〉》，《申报本部增刊》1935年2月10日，第9版。

<sup>2</sup> “新兴电影运动”以1933年中国电影文化协会的成立为起点，是一场由左翼文化人士领导的、电影界广大爱国人士参加的、以爱国进步为共同目标的电影文化运动。在此期间，“各电影公司纷纷转变作风，积极拍摄具有社会现实内容和爱国进步意义的影片，并很快形成了一个创作的高潮”。详见李少白主编：《中国电影史》，北京：高等教育出版社，2006年，第56页。

<sup>3</sup> 《我们的两大计划》，《申报》1933年1月22日，第1版。

代之轮”下，1934年的“鸳鸯蝴蝶派”文人及其电影创作已然失去了原本世界性的、进步的价值维度，沦为一种流俗的、落后的伦理说教。然而有趣的是，这两种有关《空谷兰》的评价看似截然相反，但却隐秘地共享了同一种线性的时间话语——它们都承认线性发展的终极价值，因此将不符合自己价值标准的事物视为“陈旧”或“落后”，反之则标举为“高明”或“进步”。

事实上，围绕《空谷兰》展开的这种自相矛盾却又款曲暗通的批评范式至今仍然影响着我们对“鸳鸯蝴蝶派”及其电影创作的理解。一方面，程季华的《中国电影发展史》站在左翼批评的立场上，将“鸳鸯蝴蝶派”文人的电影创作视为“表现他们封建意识和买办意识”的一股“逆流”，认为“鸳鸯蝴蝶派”的作品不仅在文化品味上“迎合落后小市民的低级趣味”，也在意识形态上“宣扬封建道德、饮食男女和怪力乱神，给电影观众和电影事业带来了极大的毒害”。<sup>1</sup>但是另一方面，唐小兵却从文化现代性的角度强调“鸳鸯蝴蝶派”的进步特征，他认为“鸳鸯蝴蝶派”文人之所以着力刻画“生老病死、饮食男女”的“前现代日常生活”，本质上是从宏大而激越的现代城市生活里重新赎回“现代平民的日常生活所肯定的世俗性和平庸性”，因此“鸳鸯蝴蝶派的通俗文学在表意上可能会认同传统的、前现代的价值和观念，但在运作上却是对现代平民社会的肯定，对等级制和神圣感的戏仿和摒弃”。<sup>2</sup>在这一批评范式下，张巍的《鸳鸯蝴蝶派文学与早期中国电影的创作》一书试图将“鸳鸯蝴蝶派”的电影创作从主流影史的批判话语中拯救出来，承认其现代价值：“从现代化的角度看，鸳鸯蝴蝶派是近代以来颇为盛行的文化改良主义的一脉……当我们在这种意义上看鸳鸯蝴蝶派，我们也就可以说，鸳鸯蝴蝶派的早期电影尽管充满了传统的伦理情趣、文化倾向，但绝不是封建遗老遗少的电影，不是国粹派的电影”。<sup>3</sup>可是这种论述同样建立在传统与现代的二分之上，并且最终割裂了“鸳鸯蝴蝶派”作品的思想内容与运作方式：“鸳鸯蝴蝶派或许在思想和内容上是‘传统’的，而它的生产、制作和发表方式却依赖于‘现代’的传媒业”。<sup>4</sup>

由此可见，“鸳鸯蝴蝶派”电影的“逆流”或“进步”并不仅仅是由其本身的文化内容决定的，更取决于评论者自身所处的历史语境和价值标准。不同的价值标准一方面使得“鸳鸯蝴蝶派”电影的历史定位摆荡在传统与现代、落后与进步的夹缝之间；另一

<sup>1</sup> 程季华主编：《中国电影发展史》第一卷，北京：中国电影出版社，1963年，第55-56页。

<sup>2</sup> 唐小兵：《蝶魂花影惜纷飞：漫话“现代性”》，《读书》1993年第9期，第109页。

<sup>3</sup> 张巍：《鸳鸯蝴蝶派文学与早期中国电影的创作》，北京：中国电影出版社，2014年，第37页。

<sup>4</sup> 张巍：《鸳鸯蝴蝶派文学与早期中国电影的创作》，北京：中国电影出版社，2014年，第169页。

方面又借由这些批评实践本身不断强化传统与现代、内容与形式之间的对立。然而如果我们重返《空谷兰》的创作现场，不难发现这样一个简单的事实——对“鸳鸯蝴蝶派”电影的创作者包天笑而言，他的两部《空谷兰》虽然收获了截然相反的评价，但在故事内容和创作策略方面其实并无多大差别。换言之，在“鸳鸯蝴蝶派”文人的实际创作中，或许并不存在一个“传统—现代”二分的价值参照，也不存在唐小兵与张巍所暗示的“传统”思想内容与“现代”运作方式的割裂，他们的创作行为应当有一个依其所是的稳定本质，而不只是因人而异的历史建构。在这个意义上，与其削足适履地继续追问“鸳鸯蝴蝶派”的作品到底是现代的，还是传统的；倒不如破开传统与现代、思想内容与运作方式之间的对立，重新寻回“鸳鸯蝴蝶派”文人对他们自身创作范式的定义——“鸳鸯蝴蝶派”文人究竟是如何进行创作的？他们又是如何理解自己的创作实践的？

1914年，王钝根在“鸳鸯蝴蝶派”代表性刊物《礼拜六》的第一期上发表了《出版赘言》，直言其文章写作和出版的宗旨：

“又曰：‘礼拜六下午之乐事多矣，人岂不欲往戏园顾曲，往酒楼觅醉，往平康买笑，而宁寂寞寡欢，蹢躅然来购读汝之小说耶？’余曰：‘不然。买笑耗金钱，觅醉碍卫生，顾曲苦喧嚣，不若读小说之者俭而安乐也。且买笑、觅醉、顾曲其为乐转瞬即逝，不能继续以至明日也。读小说则以小银一枚，换得新奇小说数十篇，游倦归斋，挑灯展卷，或与良友抵掌评论，或伴爱妻并肩互读。意兴稍阑，则以其余留于明日读之。晴曦照床，花香入座，一编在手，万虑都忘，安闻此日，不亦快哉！古人有不爱买笑，不爱觅醉，不爱顾曲，而末有不爱读小说者。’”<sup>1</sup>

在邵栋看来，王钝根的这则宣言一方面揭示了“鸳鸯蝴蝶派”文人在晚清革命乱象中的幻灭感和失望情绪，因此格外强调小说的“消闲”属性：“与其为政治牵肠劳心，还不如读读消闲小说来得简单”；<sup>2</sup>另一方面也鼓励人们借由“消闲”的阅读行为“与帝制时代的‘买笑觅醉顾曲’等消费活动划清界限……将阅读杂志这一消闲方式和现代公民的行为举止（社交与家庭）微妙地联系在一起”。<sup>3</sup>唐小兵也认为王钝根的这篇文章体现了“鸳鸯蝴蝶派”文人创作的现代取向，称其“抽去了自我庄严肃穆的政治感”，

<sup>1</sup> 《〈礼拜六〉出版赘言》，《礼拜六》1914年第1期，第2页。

<sup>2</sup> 邵栋：《纸上银幕：民初的影戏小说》，香港：秀威经典，2017年，第42页。

<sup>3</sup> 邵栋：《纸上银幕：民初的影戏小说》，香港：秀威经典，2017年，第43页。

转而兜售一种“以工作和闲暇为两大内容的现代城市平民的理想生活方式”，并且最终将“阅读过程”变成了一个“获得现代社会成员资格的过程”。<sup>1</sup>然而令人困惑的是，在王钝根对理想生活的描述中，“游倦归斋，挑灯展卷，或与良友抵掌评论，或伴爱妻并肩互读”为什么总是被诠释为“现代公民的行为举止”，或者是“现代城市平民的生活方式”呢？这样一幅红袖添香、抵掌而谈的夜读场面又何尝不是传统文人的生活理想？事实上，纵观王钝根的这则《出版赘言》，《礼拜六》的“鸳鸯蝴蝶派”文人似乎并没有以“现代”的立场自居，恰恰相反，他们将小说创作和阅读的合理性建立在对“古人”行为的追述之上。因此与其说他们是以一种现代的姿态反对传统生活，倒不如说是以阅读小说的传统反对“买笑觅醉顾曲”的传统：“古人有不爱买笑，不爱觅醉，不爱顾曲，而未有不爱读小说者”。换言之，对王钝根等“鸳鸯蝴蝶派”文人而言，小说的写作和阅读并非是朝向所谓“现代公民”的进步，而是对“传统”本身的重新发现。诚如龚鹏程在《传统与反传统》一文中所见，“传统”的反面未必是传统之外的所谓“现代”，也有可能是传统内部的自我批判和重构，即所谓的“复古以求新变”：

“传统与反传统完全是纠合为一的，传统的深化与强化，同时即构成了内在批判与重构的过程。”

在这个过程之中，改革者超越了自身所处时代及在那个时代中主要的文化势力，溯寻古代文化因素。这些因素，在他们所处的那个时代，亦非毫无遗存，只不过跟当时主要的势力相比，它们显得微弱或非主流所在而已……换句话说，溯求前一文化世代的行动，同时也可以理解为：在传统的主流之外，寻找旁支、非主流因素，来批判主流，进而达成文化变迁。晚清维新派或革命派均采用这种方式。”<sup>2</sup>

事实上，这种“复古以求新变”的创作动机并不为“鸳鸯蝴蝶派”文人所独有，而是从一开始就内在于“小说”这一文体的现代创发之中。1902年，因变法失败而流亡海外的梁启超创办了杂志《新小说》，希望借由出版和著述继续他的“新民”理想。为了达成这一理想，梁启超在《新小说》的发刊词里开宗明义地宣告一种新文体的诞生：

---

<sup>1</sup> 唐小兵：《蝶魂花影惜分飞：漫话“现代性”》，《读书》1993年第9期，第109页。

<sup>2</sup> 龚鹏程：《近代思想史散论》，台北：东大图书公司，1991年，第25-26页。

“欲新一国之民，不可先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故……

虽然，未足以尽其情也。文之浅而易解者，不必小说；寻常妇孺之函札，官样之文牒，亦非有艰深难读者存也，顾谁则嗜之？不宁惟是，彼高才瞻学之士，能读坟典索邱，能注虫鱼草木，彼其视渊古之文与平易之文，应无所择，而何以独嗜小说？是第一说有所未尽也。小说之以赏心乐事为目的者固多，然此等顾不甚为世所重，其最受欢迎者，则必其可惊可愕可悲可感，读之而生出无量噩梦，抹出无量眼泪者也。夫使以欲乐故而嗜此也，而何为偏取此反比例之物而自苦也？是第二说有所未尽也……

此二者实文章之真谛，笔舌之能事。苟能批此窾、导此窍，则无论为何等之文，皆足以移人。而诸文之中能极其妙而神其技者，莫小说若。故曰：小说为文学之最上乘也！”<sup>1</sup>

不同于“鸳鸯蝴蝶派”对政治的消极逃避，梁启超用激昂雄辩的文风呼唤一场全面的社会革新，并且将所谓的“新小说”置于这一场革新运动的中心。可是这种将文学与政治变革、人心教化紧密关联的论述方式也让梁启超的“新小说”实践再次翻覆为“文以载道”的传统文人理想。不仅如此，与“鸳鸯蝴蝶派”文人提出“古人未有不爱读小说者”的复古论调类似，梁启超也建构了一个从“寻常妇孺”到“高才瞻学之士”都“独嗜小说”的传统神话（Myth），并最终得出了“小说为文学之最上乘”的结论。然而需要指出是，在真正的主流文学传统中，“小说”这一体裁其实从来没有获得过如此高的地位。根据夏晓虹的考证，“小说”在古代中国的经典等级里一直是末流的“小道”：“小说家虽列入九流十家中，但与儒、道、阴阳、法、名、墨、纵横、杂、农这九流在地位上并不平等……小说家已被认为不足观而遭排除”。<sup>2</sup>从这个角度看，梁启超和“鸳鸯蝴蝶派”有关“小说”的论述，本质上就是在既有之物中生发新见，用传统内部的非主流因素完成对主流的重构。事实上，在《新小说》有关“小说革命”的讨论中，一些“新小说”的支持者甚至将“小说”创作归入戏曲传统，并且将之直接追溯到孔子对《诗

<sup>1</sup> 《论小说与群治之关系》，《新小说》1902年第1卷第1期，第1-8页。

<sup>2</sup> 夏晓虹：《晚清“新小说”辨义》，《文学评论》2017年第6期，第10页。

经》的删订：

“然昆曲废而京调、二簧、山陕梆子出而代之，风靡一世。其言词鄙陋，其事迹荒谬，其所本之小说、传记亦毫无意义。徒以声音取悦于人，而无益于世道人心，是则世无有心人出而变更之之过也。故孔子当日之删诗即是改良小说，即是改良歌曲，即是改良社会。然则以诗为小说之祖可也，以孔子为小说家之祖可也。”<sup>1</sup>

对“新小说”的支持者而言，时俗所流行的戏曲、小说和传记都是无益于世道人心的鄙陋之作，因此他们将批判和改良的可能建立在复古的行动之上——历史传统中不被重视的“小说”在他们的重新诠释里，获得了与《诗经》等同的经典地位。传统儒家的开创者孔子被奉为“小说家之祖”，“新小说”的改良和创造也变成了“孔子删诗”这一行为的当代重复。诚如吴飞所见，“简单地以现代否定古代，无论在西方还是在中国，都不能成为文明批评的基本前提……众所周知，进入现代文明的两个核心事件，文艺复兴和宗教改革，都以用古代批判现实为开端”，因此“现代文明的基本精神，就奠定在对古典文明的重新理解上”。<sup>2</sup>然而需要指出的是，与西方文艺复兴对希腊罗马的顶礼膜拜，或者宗教改革对奥古斯丁的重新诠释不同，在“新小说”的支持者将小说创作比作“孔子删诗”的时候，“复古以求新变”已经不仅仅是一种托古改制的政治策略或思想方法，更是一种实际操作层面的文学写作范式。事实上，《论语》的《述而》一篇曾经记载了孔子对自身创作实践的理解，即所谓的“述而不作”。<sup>3</sup>宋儒朱熹注解曰：“述，传旧而已；作，则创始也”。<sup>4</sup>在朱熹看来，“述而不作”是孔子不敢自比于圣王的谦辞。“孔子删诗”的创作实践看似是以复古的姿态，原封不动地整理和复制旧有的文化作品，但来自孔子本人的道德观点和价值判断总是不可避免地卷入“述”的过程之中，最终将“传旧”之“述”变成“创始”之“作”。因此不同于夫子自道的“述而不作”，朱熹认为“其事虽述，而功倍于作”的“述作”才是孔子写作的基本方法：

“孔子删诗书，定礼乐，赞周易，修春秋，皆传先王之旧，而未尝有所作也，

<sup>1</sup> 《小说丛话》，《新小说》1904年第9期，第175-176页。

<sup>2</sup> 吴飞：《现代生活的古代资源》，上海：华东师范大学出版社，2015年，第10-11页。

<sup>3</sup> 参见杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，1980年，第66页。

<sup>4</sup> 朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局，1982年，第93页。

故自言如此。盖不惟不敢当作者之圣，而亦不敢显然自附于古之贤人，盖其德愈盛而心愈下，不自知其辞之谦也。然当是时，作者略备，夫子盖集群圣之大成而折衷之。其事虽述，而功则倍于作矣，此又不可不知也。”<sup>1</sup>

作为一种文字写作方式，“述作”并不片面强调作者本人的自我创造或主体价值，而是首先将写作视为对某一文化传统的继承和模仿。正如陈赟所见，现代意义上的作者观念“突出了作为主体的个体的创造功能”，但却“剥离了个人创造活动得以可能的历史文化责任”；相比之下，中国传统的“述作”观念“确立的则是述与作的关系性架构”，它强调创作活动与特定历史脉络的对话，要求写作者承担起继往开来的文化责任，通过写作的方式参与到某一文化传统之中。<sup>2</sup>在这个意义上，晚清“新小说”的支持者将“新小说”的创作自比于“孔子删诗”的“述作”，一方面正是其“复古以求新变”的政治和思想立场在写作方法层面的显现；另一方面也是晚清文人在其历史境遇中承担文化责任的努力。对这些写作者而言，“新小说”的写作并不是一个无中生有的创造过程，而是在记述和转写既有作品的基础上，实现“小说”这一文体的革新，进而完成其继往开来的文化使命。

事实上，梁启超的《新中国未来记》就是在“述作”的写作范式下完成的小说。该作品的题目直接来自日本小说家末广铁肠所作之《二十三年未来记》；在结构上采用中国传统章回小说的形式写成；在叙事上仿照末广铁肠的《雪中梅》，以一个未来演讲者的倒叙视角回顾了国家发展的历史进程；在思想内容上结合了日本作家柴四郎的《佳人偶遇》和矢野龙溪的《经国美谈》，重述了其小说中反对民族主义革命的政治改良言论。<sup>3</sup>因此在这部作品中，梁启超正是通过模仿和重述既有的传统章回小说与日本政治小说，才最终完成了他创建“新小说”的写作实践。

不仅如此，这样一种“述作”的写作范式实际上广泛存在于“新小说”一代的通俗作品之中，例如林纾宣称“处处均得古文家义法”的《黑奴吁天录》<sup>4</sup>、徐念慈“惟起讫处，稍为裁补，取其机势，余者悉仍旧贯”的《海外天》。<sup>5</sup>此后“鸳鸯蝴蝶派”文

<sup>1</sup> 朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局，1982年，第93页。

<sup>2</sup> 陈赟：《孔子的“述”、“作”与〈六经〉的成立》，《哲学分析》2012年第1期，第53页。

<sup>3</sup> 关于梁启超《新中国未来记》与日本明治时期政治小说的渊源，详见赵稀方：《翻译现代性：晚清到五四的翻译研究》，天津：南开大学出版社，2012年，第71-79页。

<sup>4</sup> 林纾：《〈黑奴吁天录〉例言》，选自林纾：《黑奴吁天录》，北京：商务印书馆，1981年，第1页。

<sup>5</sup> 转引自陈平原：《中国现代小说的起点：清末民初小说研究》，北京：北京大学出版社，2010年，第46页；原句

人的一系列代表作品也同样可以被纳入这一“述作”的范式之中，例如徐枕亚的《玉梨魂》就是模仿林纾《巴黎茶花女遗事》的故事框架和叙事结构，参照《红楼梦》的部分情节和中国古典小说的诗词格套，以四六骈文的形式写成的；<sup>1</sup>包天笑的《空谷兰》《苦儿流浪记》均是在日文小说译本的故事基础上，依据自己的生活经验转写而来；周瘦鹃的处女作《爱之花》是根据《浙江潮》杂志上刊载的欧洲笔记短文《情葬》，进一步扩充敷衍而成的。<sup>2</sup>不仅如此，以周瘦鹃、陆澹盦为代表的“鸳鸯蝴蝶派”文人，还常常从时兴的电影作品中取材故事原型，撰写了《阿兄》《爱的奋斗》《何等英雄》《毒手》等一系列“影戏小说”。就创作实践而言，这些作品既非作者本人匠心独运的原创作品，也不是对国外原著的忠实翻译或记录，而是在模仿和转述既有作品的过程中，不断生发新见、“故”事“新”编的“述作”实践。

值得注意的是，对晚清的这些小说“述作”者而言，他们所期望对话和加入的所谓“传统”一方面已经不再局限于中国本土，而是具备了一种世界性（Cosmopolitan）的维度——既有的国外小说名著和本土的传统小说一道，同样成为了这些写作者“述”的对象；另一方面，“鸳鸯蝴蝶派”文人的“述作”也在媒介上超出了传统文字的范畴，他们将电影故事作为传述的对象，不断敷衍出新的作品。在这个意义上，“鸳鸯蝴蝶派”的“述作”既延续了晚清文人“复古以求新变”的政治立场与写作方式，同时也为“述作”传统本身注入了跨文化、跨语际、跨媒介的新内容。事实上，这样一个传旧与开创并存的过程本身正是“述作”精神的又一次证明。

## 二、电影何谓/为：从“自由谈”的述作式影评到徐卓呆的《影戏学》

1911年8月，《申报》开辟了一个全新的副刊栏目，名为“自由谈”。该栏目最初的创办者正是“鸳鸯蝴蝶派”文人王钝根，包括周瘦鹃、陈蝶仙在内的许多“鸳鸯蝴蝶派”干将都曾担任该版面的主编。根据李欧梵的考证，“自由谈”栏目受到了梁启超《自

---

详见徐念慈：《海外天》，常熟：海虞图书馆，1903年，第1页。此外，有关该书的出版详情，及其翻译转写自“英国马斯他孟立特氏”原著的相关证据，可参见彼时常熟本地的杂志广告《海虞图书馆新书出现》，《女子世界》1904年第2期，第6页。

<sup>1</sup> 关于徐枕亚的《玉梨魂》与林纾《巴黎茶花女遗事》在叙事上的比较分析，详见陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2010年，第70-71页。

<sup>2</sup> 周瘦鹃曾自述其处女作《爱之花》的创作过程，详见《〈美人关〉之回忆》，《上海画报》1928年2月24日，第3版。

由书》的启发，由“新乐府”“新丑史”“新笑史”“海外奇谈”“忽发奇想”“轩渠杂录”“新回文诗”“游戏文章”等栏目组成，这些栏目“与当时流行的时尚、价值、风气，和政治事件有关，许多文章都是有感而发，在针对时弊之余，往往也作插科打诨”，进而在中国传统士大夫对朝廷官方进行批评的“谏御制度”之外，开辟了一个非官方的、社会性的现代言论空间，即李欧梵所谓的“批评空间”或“公共空间”。<sup>1</sup>需要指出的是，李欧梵用于描述《申报》“自由谈”副刊的“公共空间”概念源自于哈贝马斯（Jürgen Habermas）有关现代“公共领域”（Public Sphere）的论述。在哈贝马斯看来，西欧资本主义现代化进程的本质是国家与社会两大领域的分离。但在这一分离的过程中，市民阶层占据了一个国家与社会之间的中介性领域，哈贝马斯称之为“公共领域”。<sup>2</sup>对哈贝马斯而言，“公共领域”并不是一个实体化的空间概念，而是一个以现代印刷媒介的阅读为中介，借由剧院、博物馆、音乐厅、咖啡馆等现代城市空间联结起来的社会网络。在这个社会网络中，各个成员都能够以个体化的方式参与社会议题的理性讨论和公共对话，并且最终由文艺话题转向对现代政治的批判：

“资产阶级公共领域是一种特殊的历史形态……它最先是在 17、18 世纪的英格兰和法国出现的，随后与现代民族国家一起传遍 19 世纪的欧洲和美国。其最突出的特征，是在阅读日报或周刊、月刊评论的私人当中，形成一个松散但开放和弹性的交往网络。通过私人社团和常常是学术协会、阅读小组、共济会、宗教社团这种机构的核心，他们自发聚集在一起。剧院、博物馆、音乐厅，以及咖啡馆、茶室、沙龙等等对娱乐和对话提供了一种公共空间。这些早期的公共领域逐渐沿着社会的维度延伸，并且在话题方面也越来越无所不包：聚焦点由艺术和文艺转到了政治。”

3

事实上，《申报》“自由谈”在栏目设立之初就格外重视其文章言论对各类社会情状的商谈和参与，强调所谓“谈”的政治意味和对话性（Dialogism）：

---

<sup>1</sup> 李欧梵：《“批评空间”的开创：从〈申报〉“自由谈”谈起》，《二十一世纪》1993年第5期，第42-43页。

<sup>2</sup> 哈贝马斯（Jürgen Habermas）：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，上海：学林出版社，1999年，第22-32页。

<sup>3</sup> 哈贝马斯：《关于公共领域问题的答问》，梁光严译，《社会学研究》1999年第3期，第35页。

“自由谈者，阅报之谈话室也。自由谈者，恶人之照妖镜也。自由谈者，文字之俱乐部也。自由谈者，国人之议事厅也。自由谈者，地方之宣讲所也。自由谈者，言论之监督官也。”<sup>1</sup>

更重要的是，与“自由谈”这一言论空间的建构几乎同时，上海的城市空间也在1910年代初发生了巨大的变化——维多利亚影戏馆、爱普庐活动影戏园、爱伦活动影戏院、夏令佩克影戏馆等一系列西式电影院同样在上海传统的茶馆戏园之外开辟了新的社会空间，使得观看电影变成了一种时尚的生活方式。<sup>2</sup>不仅如此，这种城市空间和生活方式的变化在第一时间就被“自由谈”建构的言论空间所捕捉——自1919年周瘦鹃担任“自由谈”主编开始，《申报》的“自由谈”副刊开始以“影戏话”为名，连载他撰写的电影评论文章。在这个全新的栏目中，周瘦鹃根据自己的观影经验，对1910年代以来在上海放映的电影作品进行了全面的回顾和评论。<sup>3</sup>此后，一系列电影批评文章也在周瘦鹃的主编下得以登上“自由谈”，包括徐卓呆、包天笑、程小青、范烟桥在内的诸多“鸳鸯蝴蝶派”文人都曾在此发表影评文章。<sup>4</sup>从这个角度看，《申报》“自由谈”副刊所建立的言论空间和同一时期西式影院所开辟的城市空间似乎标志着一个现代意义上的“公共领域”在中国本土的诞生。事实上，根据周瘦鹃的自述，彼时的“鸳鸯蝴蝶派”文人们确实常常自发聚集在一起，出入于西餐厅、图书馆、电影院之间，共同参与文艺娱乐活动。一个市民化的“公共领域”已经初见雏形：

“当时我们都在青年，兴致勃勃。每天傍晚，我们一行五六人总在中华图书馆聚会，那一角小楼，倒好像是我们的俱乐部。夕阳影里，我和慕琴、常觉往往倒南京路上兜个圈子，又随时约了小蝶，到北四川路、武昌路口倚虹楼去吃五角一客的西餐，餐后更到海宁路爱伦影戏院去看唱片侦探影戏。”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> 《自由谈中之自由谈》，《申报》1912年3月1日，第8版。

<sup>2</sup> 关于上海西式影院的建立情况，详见吴贻弓主编：《上海电影志》，上海：上海社会科学院出版社，1999年，第612-613页。

<sup>3</sup> 有关“影戏话”栏目的具体内容和相关分析，参见陈建华：《中国电影批评的先驱：周瘦鹃〈影戏话〉读解》，载陈平原主编：《现代中国》第九辑，北京：北京大学出版社，2007年，第53-76页。

<sup>4</sup> 参见薛峰：《“复线历史批评”与中国传统的当代回响：以20世纪二三十年代“鸳鸯蝴蝶派”文人的电影批评为中心》，《当代电影》2010年第5期，第101-107页。

<sup>5</sup> 《礼拜六忆语》，《礼拜六》1933年第502期，第28页。

值得注意的是，这种“公共领域”的交游活动最终也反映在了“鸳鸯蝴蝶派”文人的影评创作上。作为《申报》“自由谈”主编的周瘦鹃在编辑这些影评文章时，常常会以按语的方式介入这些文本，将文章作者的个人化论述，变成一场场“公共领域”内的多人对话：

“一个个的病人都没付谕金（鹃按：我见有几个人曾付的）。”<sup>1</sup>

徐卓呆：《观明星公司影片》

“该片造意曲折有趣，寓谐于庄，能令人破涕为笑，悲喜相称，尤能现出利娘之凄凉与夫梦霞之痴情，《赖婚》之动人亦即此也……

总之该片于编剧导演两端均能面面顾到，诚非易事。即演员之表情亦较前更见进步。寄言明星诸公努力前进，则明星之荣光将普照于全球矣（鹃按：《玉梨魂》一片亦曾一观，布景、表情均可满意。穿插之佳颇有葛莱非氏与殷谷兰意味，虽有小疵，不足以掩大醇也）。”<sup>2</sup>

周世勋：《观明星公司试映〈玉梨魂〉记》

“看影戏拣头两排坐的是门外汉无疑（鹃按：也有可能是近视眼）。”<sup>3</sup>

胡天白：《看戏侦探录》

“三片之分幕及说明等等，亦各不同。若以表情深刻而言，则第一国家公司璫曼泰美奇主演者，可谓后来居上，处处能顾及仲马原著。即光线背景等等，亦柔和有幽致，雅足入胜。一昨周子世勋邀往夏令配克观试映，观毕自庆眼福不浅焉（鹃按：《茶花女》影片，美国颇多摄制者。南捷淮之作，已能令人满意矣。今夏令配克、爱普庐得璫曼泰美奇主演之《茶花女》，更足矜贵，盖璫曼泰美奇以善悲者，

<sup>1</sup> 《观明星公司影片》，《申报》1922年10月7日，第18版。

<sup>2</sup> 《观明星公司试映〈玉梨魂〉记》，《申报》1924年5月12日，第8版。

<sup>3</sup> 《看戏侦探录》，《申报》1925年10月4日，第12版。

其表演自更深刻也)。”<sup>1</sup>

沈似毅：《影戏场·雪幔哀花》

需要指出的是，在哈贝马斯有关“公共领域”的论述里，这种围绕文学和艺术作品展开的聚会和沙龙，最终总是“很快就扩大为关于经济和政治的论争”。<sup>2</sup>因此对哈贝马斯式的“公共领域”成员来说，促使他们彼此对话和联结的核心是一种政治上“共同善”(Common Good)的理念，而文学与艺术话题只不过是一种实现政治商谈的中介机制或形式。<sup>3</sup>可是不同于哈贝马斯式的“公共领域”，无论是周瘦鹃对“鸳鸯蝴蝶派”文人交游的回忆，还是“自由谈”副刊里的文字对话，“鸳鸯蝴蝶派”文人们有关电影的讨论似乎并未展现出明显的政治倾向，他们相当克制地将彼此间的对话限制在娱乐和文艺的范畴之内。不仅如此，与西欧社会“公共领域”建立起来的各种文艺沙龙和阅读小组不同，“鸳鸯蝴蝶派”文人们彼此联合与交往的社会平台并不是什么新鲜的现代组织，而是一系列旧有的文人社团，例如以陆澹盦、孙玉声为首的“萍社”成员们虽然常常聚集在“大世界”游乐场观影，并借由《大世界》报刊发表影评文章，但是其成立的目的是为了“鸳鸯蝴蝶派”文人互猜灯谜的古典雅趣；<sup>4</sup>此外，徐卓呆、范烟桥等人成立的“星社”也同样是一个以苏州同乡会为基础的传统社团。换言之，如果说“鸳鸯蝴蝶派”文人的社会交往构成了一个颇具现代意味的“公共领域”的话，那么这个“公共领域”的组织形式却又恰恰建立在一系列古典趣味的传统社团之上——古与今、旧与新、述与作的共时性结构再次出现，“鸳鸯蝴蝶派”文人似乎总是试图以旧有的方式抵达所谓的“现代”。

事实上，如果我们仔细查究周瘦鹃在“自由谈”影评里插入的按语，不难发现这样一个事实：不管是赞同还是反对影评所呈现的观点，周瘦鹃的这些按语其实都并非他对自我观点的自由表达，而是延续着一种“述作”式的传统论述。从话题结构的角度看，周瘦鹃的按语始终依循着既有影评本身设定的话题，甚至重复其行文结构，例如沈似毅的《雪幔哀花》一文先介绍《茶花女》原著，接着介绍该作品在美国的翻拍情况，最后

<sup>1</sup> 《雪幔哀花》，《申报》1927年10月28日，第13版。

<sup>2</sup> 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，上海：学林出版社，1999年，第38页。

<sup>3</sup> 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，上海：学林出版社，1999年，第40-47页；也可参见芬利森（James Finlayson）：《哈贝马斯》，邵志军译，南京：译林出版社，2005年，第10-11页。

<sup>4</sup> 关于“萍社”的成立初衷和交游活动，详见罗苏文：《沪滨闲影》，上海：上海辞书出版社，2004年，第231页。

从明星和表演的角度盛赞近期上映的《茶花女》电影。而在这篇影评的最后，周瘦鹃的按语只不过是以更精简的形式复制了原文的结构，将原文观点的重述包装为他本人个性化的观影体验。从内容表达的角度看，这些“鸳鸯蝴蝶派”文人对电影的个人化批评总是寄身于人们对过往电影的已经形成的公论之中。例如，当沈似毅在表达他个人对新版《茶花女》的赞赏之后，最终又不得不将这种个人化的评价建立在另一个观影者周世勋对同一部电影的赞扬之上：“一昨周子世勋邀往夏令配克观试映，观毕自庆眼福不浅焉”。不仅如此，周世勋对《玉梨魂》的批评也需要将《玉梨魂》比作美国著名导演格里菲斯（D. W. Griffith）导演的《赖婚》（*Way Down East*, 1920）才得以实现；周瘦鹃的按语则重复了周世勋影评原文的表达，将《玉梨魂》的创作方式追溯到大导演格里菲斯和英格拉姆（Rex Ingram，即原文的“殷谷兰”）的电影创作。然而值得注意的是，《玉梨魂》与格里菲斯或英格拉姆的电影创作之间实际上并没有直接的联系，因此影评里出现的这种对比或许不是基于影片艺术风格的理性分析，而是受制于他们“述作”式的写作方法本身——对彼时的“鸳鸯蝴蝶派”文人来说，电影制作和批评的意义并不是创造新见，而是以对话的形式建构和加入既有的文本网络。在这里，无论是电影作品，还是他们对电影作品的评价，都是对这一文本网络里既有作品及其批评的模仿和重述。

因此，我们或许不能简单地将“鸳鸯蝴蝶派”文人的这些影评视作现代“公共领域”内的理性交往和自由商谈；恰恰相反，在这些看似个人化的文字背后，始终有一个既定的文本网络在规约、限制和吸纳着他们的自我表达。更准确地说，在“自由谈”所建构起来的现代“公共领域”之中，“鸳鸯蝴蝶派”文人的社团组织形式和文字表达方式实际上都遵循着“述作”的思维方法——他们总是重述他人观点或既有公论，进而完成个人化的自我表达。这类“公共领域”的社会功能并不是通过文艺话题的争论，以实现集体性的政治批判；而是借由“述作”式的对话，制造一个让所有参与者都可以置身其中的文化网络。在这里，个人化的观点表达和艺术创作不过是对文化网络中既有元素的汲取和重述，新的艺术创造和现代的历史可能总是以重复既有之物的形式出现。需要指出的是，类似的“述作”式影评也同样存在于“鸳鸯蝴蝶派”编辑的其他刊物当中，此处试举同时期“萍社”成员编撰的《大世界》报刊之一例：

“影戏既不能以言语动人，又不能以色彩动人，则其动人之处惟在逼真之形容与夫离奇之情节已耳……”

今《太阳党》中有二女角，而此二女角皆为重要人物。一为忠厚谨愿之佳人，一为阴险谲诈之女子。一则窈窕婀娜，秀媚无双，令人悄然生怜爱之心；一则妖娆妩媚，秀色可餐，但其眉棱眼角时挟风霜，令人生畏惧之意。二人者犹《红楼》中之有黛玉与宝钗然。”<sup>1</sup>

钟秀：《论大世界〈太阳党〉影戏之佳点》

一如“自由谈”的电影评论者试图将国产电影《玉梨魂》置入格里菲斯和英格拉姆的电影创作脉络之中，《大世界》的影评反过来将外国电影《太阳党》对女性人物的塑造追溯到《红楼梦》对黛玉和宝钗的描写。不仅如此，《大世界》后续刊载的评论也重复了这一说法，以“述作”的方式使新的影评也加入了这一文本网络之中：

“我国小说家言，都谓阴险女子莫如《红楼》之凤姐与宝钗。窃谓宝钗之奸诈、之美丽但于纸上睹之，终莫可信。而《太阳党》中欧狄女子之阴险及姿色，摄入影中，我得如同亲睹之。一颦一笑，无不宜人。”<sup>2</sup>

纾鑫：《〈太阳党〉影戏谈屑》

正如前文所述，从艺术形式分析的角度来看，电影《太阳党》和小说《红楼梦》之间的类比和追溯其实比较牵强，这一论述更多地是出于“述作”式写作方法本身的要求。在这一范式下，评论者对具体作品的分析有赖于一个文本网络的建立，电影批评的本质就是在这一文本网络中定位该作品。由此，电影《太阳党》的摄制本身实际上也被理解为一种“述作”实践：一方面，评论者认为它重复了《红楼梦》对女性角色的塑造；但另一方面，在将电影《太阳党》纳入《红楼梦》这一小说创作脉络的时候，两位影评人都注意到了电影和小说在媒介性质方面的差异，而这种差异也使得电影最终呈现出了新的艺术面貌。

对这些评论者来说，电影区别于小说的最大特色就在于影像的“逼真”。这种“逼真”不同于传统文字媒介对既有作品“述作”式的重复和转述，而是对外部世界精确、可信的复制：“影戏既不能以言语动人，又不能以色彩动人，则其动人之处惟在逼真之

<sup>1</sup> 《论大世界〈太阳党〉影戏之佳点》，《大世界》1919年4月20日，第2版。

<sup>2</sup> 《〈太阳党〉影戏谈屑》，《大世界》1919年4月29日，第3版。

形容”；“窃谓宝钗之奸诈、之美丽但于纸上得之，终莫可信……而《太阳党》中欧狄女子之阴险及姿色，摄入影中，我得如同亲睹之”。事实上，本雅明（Walter Benjamin）也是从这个角度将电影区别于西方传统艺术的。在他看来，复制技术的差异制造了现代艺术与传统艺术分野。不同于传统艺术的手工临摹或翻刻，自19世纪以降，机械复制技术的出现孕育了石印、摄影等现代艺术形式，并于20世纪造就了这一技术“最强有力的代理”——电影。<sup>1</sup>本雅明认为，电影一方面通过机械技术将人的主观性从艺术对现实的中介过程中剥离出去；另一方面也通过瞬时、大量、精确的复制过程消除了艺术作品的“此时此地性”（Das Hier Und Jetzt）。在这一过程里，以电影为代表的现代艺术作品不仅颠覆了传统艺术的传承关系，也使作品丧失了与主体精神世界的历史性联系，最终走向“灵韵消逝”：

“总而言之，复制技术使所复制的东西从其传承关联中脱离了出来。由于它制作了许许多多的复制品，因而就用众多的复制品取代了物可以给人的独一无二的感受。由于它使复制品能为接受者在各自的环境中去加以欣赏，因而就使复制品具有了现实感。这两方面进程导致的结果是，对传承物的颠覆。这是对传统的颠覆，那种与人性现代危机和变异相对立的传统受到了冲击。”<sup>2</sup>

从这个角度看，“鸳鸯蝴蝶派”文人对电影的理解似乎出现了歧义：一方面，“鸳鸯蝴蝶派”文人的影评总是将国内外的电影作品纳入“述作”的传统艺术范式之中加以理解，强调创作活动与特定历史脉络的对话。在这一范式下，新的电影创作不过是对既有作品和文本网络的模仿、重复和变异。然而另一方面，相关影评又将电影影像对客观事物的机械复制视为电影的艺术本质。在这一“机械复制”的艺术脉络中，电影被当作一门独立的现代艺术，它通过直接复制和再现外部世界，反过来取消了艺术创作和历史传统之间的联结。耐人寻味的是，这两种有关电影的理解本身似乎又在更高的维度上构成了一个“述作”式的辩证结构——正是“述作”艺术范式内部有关“作”的变异和创生，才使得“鸳鸯蝴蝶派”文人笔下的电影获得了超越传统艺术的可能，成为本雅明所

---

<sup>1</sup> 详见本雅明（Walter Benjamin）：《机械复制时代的艺术作品（1935-1939）（第三稿）》，选自《艺术社会学三论》，王涌译，南京：南京大学出版社，2017年，第45-48页。

<sup>2</sup> 本雅明：《机械复制时代的艺术作品（1935-1939）（第三稿）》，选自《艺术社会学三论》，王涌译，南京：南京大学出版社，2017年，第51页。

谓“机械复制时代的艺术作品”。

事实上，这种述作传统和机械复制之间的复杂辩证始终内在于“鸳鸯蝴蝶派”文人对电影媒介的理解之中。1924年，上海华先商业社图书部出版了“鸳鸯蝴蝶派”文人徐卓呆<sup>1</sup>的电影理论著作《影戏学》。邝苏元和胡菊彬的《中国无声电影史》称该书为“中国第一部电影理论著作”：“全书以电影本质为中心，对电影特性的重视与强调，贯串于条分缕析之中。通过对电影的认识，表达了作者的电影主张和美学思想”。<sup>2</sup>具体而言，徐卓呆在《影戏学》的开篇就已经开宗明义地指出了“活动影戏”（即电影）的本质：

“普通剧场中舞台上的剧，与活动影戏的剧，差得很多。前者是动作，言语，音响及色彩所表现的某总合体（天然色彩影戏与发声影戏，不在此例）。从戏剧意外别的艺术来看：绘画，是形与色彩的总合体；音乐，是关于音响的艺术；文学，是用文字达出来的思想。那活动影戏，由影片映出来的幻象，是似画似戏的一种特别动作与形态及不完全色彩的总和体……再平易的说，活动影戏所可以表现的，将万物的形状与活动，能照样的再现；并且能使用限定范围内的色彩。”<sup>3</sup>

在这部著作中，徐卓呆强调电影应当是一种区别于舞台戏剧的独立艺术，其核心的艺术特色是对外部世界逼真的视觉再现：“将万物的形状与活动，能照样的再现”。然而有趣的是，在《影戏学》出版两年之后，徐卓呆于《民新特刊》上发表了《影戏者，戏也》一文，重新将电影置于传统的戏剧范畴之内，翻转了此前《影戏学》的论断：

“影戏虽是一种独立的兴行物，然而从表现的艺术上看来，无论如何，总是戏剧。戏剧之形式虽种种不同，而戏剧之艺术则一。”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> 徐卓呆（1881-1958），江苏吴县人，原名徐傅霖，号筑岩，别号半梅，著名“鸳鸯蝴蝶派”文人。徐卓呆早年留学日本，并于东京加入文艺团体春柳社，归国后致力于话剧活动和短篇小说创作。1920年代开始涉足电影领域，不仅撰写了大量电影批评和理论文章，还于1925年创办开心影戏公司，亲自参与编导了十余部电影作品。

<sup>2</sup> 邝苏元，胡菊彬：《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996年，第181-182页。

<sup>3</sup> 徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第1-2页。

<sup>4</sup> 《影戏者，戏也》，《民新特刊》1926年第3期，第17页。

在酆苏元看来,《影戏者,戏也》和《影戏学》所提出的两种有关电影的理解虽然在具体观点上不尽相同,但是却共享了一种将电影与戏剧对观的话语模式,进而肯定了电影与戏剧之间的亲缘关系:“(《影戏者,戏也》)在首先肯定艺术是一种独立的艺术前提下,指出在表现形式和映出方式上,电影与戏剧极为相似,都是一次演出。与《影戏学》的基本思想是一致的”。<sup>1</sup>可是田亦洲却认为,酆苏元的相关诠释虽然保证了徐卓呆思想体系的连贯统一,但其代价确实历史真相的阙如——“历史(尤其是观念史)本非一个连续性的过程,充满着种种断裂、交叠和反复”,因此在田亦洲看来,《影戏者,戏也》和《影戏学》之间的矛盾正好为我们描绘出了徐卓呆摆荡在传统与现代、本土与西方之间的历史身份:“一方面,他(笔者按:徐卓呆)从独立开拓中国电影之艺术面向的角度,译介电影作为‘独立之艺术’的观念,实属应有之举、大势所趋;另一方面,他以推动中国戏剧之现代变革为目的,坚持电影作为‘戏剧之一种’的立场,或许更发自本心、贴近初衷”。<sup>2</sup>然而,无论是承认徐卓呆思想的连贯性,还是强调其内部的矛盾多元,这两种观点其实都将《影戏学》和《影戏者,戏也》中有关电影的论断归结为徐卓呆作为一个“作者”,或者说创作主体的独立创见。但正如上文所述,作为一位“鸳鸯蝴蝶派”文人,徐卓呆的文字创作和表达实际上仍然遵循着传统的“述作”范式,那些看似匠心独运的洞见或许不过是对他人观点的重述:一方面,徐卓呆并非《影戏学》的作者,而是译著者。该书的主体内容和章节架构均直接译自日本电影理论创始人归山教正的电影理论代表作《活動写真劇の創作と撮影法》(1917)。只不过在翻译和重述归山教正原著的基础上,徐卓呆的《影戏学》根据中国电影的发展实际,使用大量本土化的电影案例替代了原著对日本电影的分析。<sup>3</sup>这其中,《影戏学》开篇对电影独立艺术地位的肯定、对影像再现功能的强调,都来自于归山教正《活動写真劇の創作と撮影法》一书原文的翻译和重述,并非徐卓呆的原创。<sup>4</sup>因此我们或许不能将《影戏学》对电影的论述不加辨析地理解为徐卓呆的个人观点,而应该对照其日文原著,明确何者为重复他人观点之“述”,何者为独立创见之“作”。另一方面,《影戏者,戏也》一文的论断也同样未必反映了徐卓呆的“本心”。该文刊载于民新电影公司的宣传杂志

<sup>1</sup> 酆苏元:《〈影戏学〉研究》,《当代电影》1995年第6期,第35页。

<sup>2</sup> 田亦洲:《〈影戏学〉:晚清译述传统的延续与中国电影的生成》,《当代电影》2020年第1期,第100页。

<sup>3</sup> 关于徐卓呆《影戏学》与归山教正《活動写真劇の創作と撮影法》的比较研究,参见田亦洲:《〈影戏学〉:晚清译述传统的延续与中国电影的生成》,《当代电影》2020年第1期,第95-101页。

<sup>4</sup> 详见归山教正:《活動写真劇の創作と撮影法》,东京:正光社,1921年,第1-3页。

《民新特刊》，当期的主题是推广新民公司最新上映的电影《三年以后》（1926）。因此纵观《影戏者，戏也》全文，它实际上并不是一篇讨论电影媒介性质的理论文章，而是一篇点评和推广“民新”公司电影《三年以后》的宣传稿。为了达成这一既定的写作目的，徐卓呆特意强调电影与舞台剧之间的亲缘关系，进而以影片编剧欧阳予倩丰富的戏剧舞台经验为其最新的电影创作背书：

“予倩是戏剧界的哥伦布，舞台上的拿破仑，提倡中国新剧的是他；改革旧剧的也是他。他在戏剧界，不独在观客眼中，是一朵舞台之花；他在戏剧上，有不少的贡献。这是我们所公认的。

然而予倩的学问艺术，绝不是单单舞台上足以够他发展，所以他从去年起，忽然抛弃舞台生活，从事影戏事业……现在的《三年以后》，他已经从尝试进行到发挥，成绩一定比第一次更好：可以在影戏界放一道异彩！”<sup>1</sup>

值得注意的是，除了《影戏者，戏也》之外，《民新特刊》当期刊登的其他文章同样重复着类似的论调，例如作者署名为“朱应鹏”的评论文章《我对于影剧的意见》虽然对《三年以后》和彼时的中国电影多有批评，但该文开篇仍然盛赞欧阳予倩的编剧能力：“予倩先生编制电影剧本，一以和平中正为归宿，我很佩服他诚恳的精神”。<sup>2</sup>不仅如此，该文也指出了《民新特刊》的文章作者们撰稿的缘由：“近承予倩、少飞两君‘宠命频频’，一定要我在《三年以后》的特刊上，写下几句”。<sup>3</sup>从这个角度看，《影戏者，戏也》一文也极有可能是一篇类似的应邀酬唱之作，因此不论是徐卓呆与点评对象欧阳予倩的私人交往，还是《民新特刊》本身的宣传主题或许都在一定程度上限定了徐卓呆真正的自我表达。

当然，这并不意味着徐卓呆“述作”式的文字写作完全无法反映他的个人观点。正如前文所说，“述作”本身是一个重述既往和创作新见的双重过程，因此来自个人的主观意志总是会介入和改变徐卓呆对他人观点的转述。具体而言，徐卓呆《影戏学》开篇的主要内容虽然是对归山教正《活動写真劇の創作と撮影法》一书的复述，但是在第一章第二节《影片剧构成的素质》（日版原著为《活動寫真劇の構成素質》）当中，徐卓

<sup>1</sup> 《影戏者，戏也》，《民新特刊》1926年第3期，第17页。

<sup>2</sup> 《我对于影剧的意见》，《民新特刊》1926年第3期，第18页。

<sup>3</sup> 《我对于影剧的意见》，《民新特刊》1926年第3期，第18页。

呆刻意改变了原文的行文顺序，将该节中后部的一段论述移到了整节的开头：

“但是活动影戏可以这么解释：如文学经过了书籍的文字能够达他的思想一般；活动影戏是经过着影片才表现的无言剧。影片像书籍，摄影术像印刷术；不过印刷凭你如何拙劣，只消文字没错误，在文学自身的价值上，毫无影响。若摄影术拙劣，那所映的幻象的价值，就很不好咧。所以摄影术，虽是印刷术，并非单单一副活版，其实是活动影戏重要生命的一部分。又所映的幻象，与演剧中的表情，也大大不同。用说明的表现的极多。活动影戏幻象所表现的表情，是动作，自然的背景；托里克（摄影技工），字幕（说明文），一定的色彩，比演剧的表情，表现的更鲜明。总之活动影戏，须在他自身独创的本质下表现；所以无论是怎样极佳的演剧，绝妙的文艺，若丝毫不变的用活动影戏技术来摄影，这作品一定没有价值；须要影戏化之后，方可以放出光辉来。”<sup>1</sup>

这段内容完全是对归山教正原著的翻译，它延续了全书第一节有关电影本性的讨论，一方面强调电影是一种区别于文学和戏剧的独立艺术，并且“须在他自身独创的本质下表现”；另一方面也通过电影和印刷术的对比，将“摄影术”这一机械复制技术视为电影区别于戏剧的关键：“影片像书籍，摄影术像印刷术”。然而与第一章开篇的立场略有不同，归山教正在第二章的这段话似乎并不认为电影艺术等同于摄影机对客观世界的复制和记录。在他看来，机械复制的电影技术本身必须服务于电影的艺术审美要求：“若丝毫不变的用活动影戏技术来摄影，这作品一定没有价值；须要影戏化之后，方可以放出光辉来”。因此在这段论述中，归山教正没有像第一章开篇那样继续强调影像“逼真”的特性，而是将电影影像称为“幻象”，并且暗示电影技术使影像区别于现实的艺术可能——“摄影术，虽是印刷术，并非单单一副活版”；“活动影戏幻象所表现的表情，是动作，自然的背景；托里克（摄影技工），字幕（说明文），一定的色彩，比演剧的表情，表现的更鲜明”。

需要指出的是，对电影技术的理解一直是早期电影理论的核心关切。稍早于归山教正的《活動写真劇の創作と撮影法》和徐卓呆的《影戏学》，明斯特伯格（Hugo Münsterberg）已经在其专著《影戏：一次心理学研究》（*The Photoplay: A Psychological Study*, 1916）

---

<sup>1</sup> 徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第5-6页。

中系统地讨论了电影技术与电影艺术之间的关系。与归山教正的思考类似，明斯特伯格也强调电影兼具技术性和艺术性两大维度：一方面，机械技术的发展让电影获得了精确复制和再现外部世界的可能，并使之区别于传统视觉艺术；但是另一方面，电影的艺术创造性又意味着它必须超越摄影机对现实的机械复制。因此与归山教正一样，明斯特伯格指出，电影技术必须服务于电影内部的艺术规律：“技术性的进步和机械设备生产的急剧增长，唯有符合电影内部的发展要求才能显现出真正的意义。正是电影内部的发展才使电影本身从平庸陈腐的剧集变成宏大高蹈的创作，由琐碎常规的陈词滥调变成一种新颖且极具前景的艺术”。<sup>1</sup>从这个角度看，在归山教正和明斯特伯格的电影理论中，对电影技术和电影艺术的辨析指向了更深层次的影像与现实的关系。其思考呈现出一种电影本体论的色彩：技术性的电影影像是现实的机械复制，但作为一门独立艺术的电影却又必须超越这种机械的复制关系。

然而值得注意的是，与明斯特伯格和归山教正围绕电影技术展开的电影本体论思考不同，徐卓呆的《影戏学》对相关问题进行了另类的处理。具体而言，徐卓呆的《影戏学》在上文所引的论述段落之后，紧接着从“编著”、“扮演”、“制片”三个层面介绍了电影摄制的具体技术和方法。但是在归山教正的原著《活動写真劇の創作と撮影法》中，这些电影制作技术和创作方法的介绍要先于有关电影本性的讨论，其论述结构显示出一种由电影技术到电影本体论的思辨和升华。可是在《影戏学》里，徐卓呆却通过段落顺序的颠倒，反转了整个论述的逻辑，由原著对电影本体的讨论转向了形而下的电影技术层面，使得电影的技术实践从本体论思辨的前提变成了解决本体论纷争的方法。换言之，在归山教正的原著《活動写真劇の創作と撮影法》里，有关电影技术的讨论最终服务于电影本体的辨析，电影与戏剧、技术与艺术、影像与现实的关系构成了归山教正电影理论的核心。然而在徐卓呆的《影戏学》里，有关电影本体的探讨和困惑最终被简化为操作层面的技术问题，因此该节论述的最后，徐卓呆自己撰写了一段结语，将电影作品的价值全部归功于创作者对电影技术的完全掌握：“即活动影片剧，由编著法、扮演法、制片法三洋完全施行，方始能表他的价值。换一句话说：就是由着原作者、编剧者、舞台监督、俳優、制片技术五样，才决定他的价值”。<sup>2</sup>不仅如此，在接下来的第三节当中，徐卓呆还将原著里归山教正针对日本电影现状所提出的《誤れる日本の映畫劇》一节，整个改写为《中国影片剧应注意的事项》，试图从字幕设计和摄影技巧等实

<sup>1</sup> Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and company, 1916, p. 20.

<sup>2</sup> 徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第6-7页。

践性的维度对中国电影的发展提出本土化的建议。<sup>1</sup>

事实上，纵观《影戏学》整部作品，徐卓呆大量删除了原著《活動写真劇の創作と撮影法》有关电影的理论思考，并代之以本土化、实践性的电影技术指导。例如，在原著第二章中，归山教正单独列出《寫實主義、象徵主義、表現主義の映畫》一节，系统地讨论了彼时影坛流行的三大电影艺术流派，并进一步论述了影像与现实之间的关系。但是在徐卓呆的《影戏学》中，与之对应的内容被改写为一节非常简短的《影片剧的构成种类》。在这一节中，徐卓呆仅仅只保留了“写实”的说法，并将原著中“写实主义”“象征主义”“表现主义”的三大分类改写为“写实为主的”“文艺美为主的”“教育及其他实例为主的”“娱乐为主的”四大类别。<sup>2</sup>原著中的理论思辨再次被一种操作性的实践分类所取代。不仅如此，徐卓呆还扩写了原著第二节《活動寫真劇の分類》的内容，从主题和创作的实践维度，结合中国当下的电影发展语境，将电影分为“历史剧”“宗教剧”“童话剧”“社会剧”“兴奋剧”“侦探剧”“军事剧”“战争剧”“观望剧”“教育剧”“思想剧”“文艺片与艺术片”等类型。<sup>3</sup>从这个角度看，徐卓呆似乎并不会为电影与戏剧、影像与现实等经典的电影本体论问题所困扰，他总是更关心电影在中国语境下的实践性和操作性。因此，与其说他在不同文章中对电影本性的不同诠释反映了其电影思考的犹疑和时代境遇的复杂，倒不如说他从未理解，甚至从未介入电影本体论层面的探讨。或许对徐卓呆而言，掌握特定的电影技术，使中国本土的电影实践加入既有的电影创作脉络，才是其电影理论的真正关切。

值得注意的是，就在《影戏学》发表的同一年，徐卓呆在《电影杂志》上也刊发了另外一篇论述中国电影发展的短文《影戏剧本应当向那一条路上走》，呼应了《影戏学》里有关电影的观点：

“十年前的中国影戏，也不问材料合不合，编法行不行，拉到篮里就是菜。只要有情节，不管什么都可以摄成影戏。这是中国影戏的第一时代；又可称混乱时代。其次便是模仿着外国的侦探片；很简单的构成着，兴味极薄。这是中国影戏的第二时代；可称模仿时代。模仿时代一过，提倡国货了。于是惊人的案子，便做了影戏

<sup>1</sup> 参见归山教正：《活動写真劇の創作と撮影法》，东京：正光社，1921年，第9-12页；以及徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第7-9页。

<sup>2</sup> 徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第12页。

<sup>3</sup> 徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第14-18页。

的材料。这是第三时代；可以称他为投机时代。投机的东西，有效期极短；因此变想插足入创作；创作又很不容易，于是不免采用些新旧小说。这是第四时代；我打算称他过渡时代……

其实影戏也和小说、剧场等物一样。虽有社会教育的目的；然而社会教育，绝不是影戏、小说、戏剧等的第一目的；不过是副目的罢了……那么影戏的第一目的是什么呢？这也与小说、戏剧等同，终极的目的，是文艺的。社会教育等，不过是附带目的罢了。

所以目下编著影戏剧本的唯一光明道路，便是向那‘文艺的’一条道路上去。”

1

与归山教正和明斯特伯格这些同时代的电影理论家类似，徐卓呆同样认为电影创作不应该是对社会现实的机械复制，而应该符合电影自身“文艺”的创作要求。但是正如上文所述，在归山教正和明斯特伯格那里，电影自身的艺术性来自于电影影像对现实的机械复制和审美超越；可对徐卓呆而言，电影（尤其是中国电影）所模仿和再现的对象却似乎并不是外部现实，而是包括欧美电影和新旧小说在内的一整个既有的文本网络。因此电影并不具备独立的艺术品质，它和小说、戏剧等其他艺术形式遵循着“述作”式的艺术要求和创作规律。换言之，在徐卓呆的电影理论中，一种“述作”式的艺术思维最终支配了他对于电影的理解：一方面，与徐卓呆的电影论述相比，同时代电影理论家对电影影像如何（或者是否应当）再现现实的本体论思考总是显得过于高蹈，困扰徐卓呆和彼时中国电影创作者的问题或许从来都不是“电影何谓”，而是“电影何为”——无论是对电影技术和本土实践的强调，还是《影戏学》“述作”式的写作本身，在徐卓呆的电影理论里，单纯的电影创作并不具备独立的思辨价值，对电影艺术规律的探求也总是被一种学习西方技术、与西方进行对话的实践需要所中止。因此他总是以“述作”的方式，试图将中国本土的电影实践和技艺纳入既有的、世界性的电影文本网络之中。另一方面，对归山教正和明斯特伯格而言，电影影像唯有超越对客观现实的机械复制，才能称为一门独立的艺术；但是在徐卓呆那里，电影影像是以一种“述作”式的创作超越了摄影机对外部世界的机械复制——电影影像不仅仅是对社会现实的再现，更是与既有电影、小说、戏剧等作品及其创作脉络的模仿和对话。

---

<sup>1</sup> 《影戏剧本应当向那一条路上走》，《电影杂志》1924年第3期，第1-2页。

综上所述，自晚清《申报》“自由谈”栏目开辟以来，“述作”式的思维方法和文字表达贯穿了“鸳鸯蝴蝶派”的文艺交游和影评写作，并在徐卓呆那里最终演化为一种“述作”式的电影观念。这种电影观一方面并不纠结于电影本体论的抽象思辨，而是展现出了一种实践性的技术渴望；另一方面也并不将电影视为一种复制现实的机械技术，而是通过“述作”的艺术实践，在现实之外模仿既有的电影文本和其他艺术作品，将中国本土的电影实践纳入既有的、世界性的电影文本网络之中。在此基础上，我们不妨继续追问，这种“述作”式的电影观究竟对徐卓呆及“鸳鸯蝴蝶派”的电影创作产生了怎样的影响？它是否可以为我们提供一种本土化的实践和理论以反思“电影”概念本身？

### 三、影像述作：以开心影片公司和徐卓呆的电影创作为中心

正如上文所说，徐卓呆的“述作”式电影观念显示出一种强烈的实践倾向。因此在《影戏学》出版一年之后，徐卓呆于1925年与上海“新舞台”的文明戏演员汪优游合资成立了开心影片公司，正式投身电影实践。<sup>1</sup>由于徐卓呆和汪优游都长期从事滑稽剧的创作和表演，因此他们将开心影片公司定位为一家主要从事滑稽片创作的电影公司，试图在彼时爱情片风靡的电影市场上独辟蹊径：“在大家正是十分之九是制造爱情片的时代，忽然来一下滑稽片，观众换换眼光，似乎比较的容易得到彩声”。<sup>2</sup>

1925年11月29日，由开心影片公司出品的三部滑稽短片《临时公馆》《爱情之肥料》《隐身衣》于上海“中央大戏院”举行试映。<sup>3</sup>几天后，周瘦鹃便在他主编的《申报》“自由谈”栏目中刊登了相应的影评。除了分别介绍三部影片的具体情节和特色之外，周瘦鹃又一次依据“述作”的思维模式，尝试在徐卓呆的滑稽片创作与好莱坞滑稽

---

<sup>1</sup> “开心影片公司”成立于1925年，并于同年出品三部短片《临时公馆》《爱情之肥料》《隐身衣》。程季华主编之《中国电影发展史》记录开心公司出品的影片共计25部，包括短片《假力士》（1926）、《怪医生》（1926）、《活招牌》（1926），长片《神仙棒》（1926）、《雄媳妇》（1926）、《济公活佛》（1927）等。1927年7月8日，《申报》刊载《开心公司之新组织》一文，宣告开心影片公司改组，徐卓呆与汪优游不再主导公司事务，原“开心影片公司”改名为“开心新记影片公司”。因此本文所论及的“开心影片公司”为1925年至1927年间，由徐卓呆、汪优游主导的原“开心影片公司”。有关“开心影片公司”及其经营发展的具体内容，详进程季华主编：《中国电影发展史》第一卷，北京：中国电影出版社，1963年，第579-581页；《开心公司之新组织》，《申报本埠增刊》1927年7月8日，第2版；也可参见秦翼：《未完成的改造：开心影片公司的电影探索》，《电影艺术》2017年第1期，第100-107页。

<sup>2</sup> 《我办影戏公司的失败谈》，《电影月报》1928年第2期，第93页。

<sup>3</sup> 《游艺消息》，《申报》1925年12月1日，第12版。

片大师劳埃德（Harold Lloyd）<sup>1</sup>的既有作品之间建立联系：

“老友卓呆、优游，创制滑稽片。余以二人平日之著作及艺术料之，必其成功矣……闻该三片，将于十二月二十二日起，为罗克（笔者按：即劳埃德）之《丈母娘》合演于‘中央’。‘开心’公司第一次出品，即得罗克之片合作，固‘开心’之荣，为中国电影中，足与罗克并驾齐驱者，亦非汪、徐二君莫属也。”<sup>2</sup>

需要指出的是，由于1920年代的滑稽短片一般需要两到三本胶片，时长在30分钟左右，因此一场电影放映往往会由多部滑稽短片组成。从这个角度看，中央大戏院将开心影片公司的三部滑稽短片与劳埃德的电影放在一起上映，似乎只是一种为了凑足时长的普通放映安排。然而在周瘦鹃的影评里，中央大戏院的放映安排被诠释为“开心”公司与劳埃德之间的“合作”，徐卓呆和汪优游的电影创作也因为这一放映安排而得以与劳埃德“并驾齐驱”。事实上，早在开心影片公司摄制这三部滑稽短片之时，前往剧组探班的影评人就已经将徐卓呆和汪优游称作“国货卓别灵”和“国货罗克”了：

“在十年前，我第一次看见罗克的影片时，我一面感叹他艺术的妙不可言，一面便想这罗克的面孔似乎曾在那里瞧见过。后来想起来了，原来他的脸，与汪优游很相像……”

于是我就去访汪优游，和他谈论此次制滑稽片的趣旨，并且劝他一定要带大圆眼镜。生了与罗克相似的面孔，摄滑稽片时不用大圆眼镜，那未免太可惜了。他倒也肯采纳我的意思。后来他们摄影时，我也亲自到他们的摄影场去参观，见汪君的扮相，确是很像罗克，动作也很相似……徐卓呆别号叫卓弗灵，周瘦鹃称他为哭匠，那么也可以称得国货卓别灵。”<sup>3</sup>

从商业实践的角度看，将开心影片公司新摄制的滑稽短片与已经在市场上受到观众欢迎的既有作品纳入同一个创作脉络之中，似乎不仅仅是出于一种“述作”式的影评写作需要，更是开心影片公司进行电影宣传的一种固定策略。一方面，在开心影片公司之

<sup>1</sup> 有关劳埃德及其电影创作的内容，可参见第一章。

<sup>2</sup> 《谈艺》，《申报》1925年12月3日，第11版。

<sup>3</sup> 《国货罗克与国货卓别灵》，《申报》1925年10月13日，第14版。

后的影片放映中，与卓别林或劳埃德的滑稽短片连映成为影院通行的排片方案。例如1927年上海“世界大戏院”就在开心影片公司的新片《活佛济公》上映之前，连续放映了三天卓别林和劳埃德创作的滑稽短片，同类国产影片与外国影片的“对垒”也成为一种商业营销的噱头。<sup>1</sup>另一方面，在彼时的报刊影评和宣传稿中，凡是论及开心影片公司的文字都会将其与卓别林和劳埃德的电影创作进行类比，以卓别林和劳埃德既往作品的成功为“开心”公司的新片进行背书：“盖罗克之片，除汪、徐二滑稽家合演之外，实无足与之同时合映者”<sup>2</sup>；“开心公司之滑稽新片《雄媳妇》……足与罗克、卓别麟诸明星所演佳作相颉颃”<sup>3</sup>。事实上，徐卓呆本人在阐述自己的电影创作时，也不止一次地借助卓别林的姓名谐音完成自指，例如“开心谁说是开心，气坏东家卓弗灵”<sup>4</sup>；“卓别灵的哥哥卓呆徐”<sup>5</sup>等。



图 3.1：汪优游在《临时公馆》里的银幕形象

不仅如此，在徐卓呆1927年参与编撰的《中国影戏大观》中，有关开心影片公司的介绍就已经将开心影片公司的滑稽电影创作视为对劳埃德和卓别林的本土化模仿。<sup>6</sup>因此就电影创作而言，开心影片公司的作品在很多方面也都是对劳埃德、卓别林等人的喜剧电影之“述作”，其电影创作的再现对象并不只是现实生活，而是既有的西方电影作品和明星。从明星表演的角度看，劳埃德、卓别林等人的电影作品通常以主人公标志性的外貌作为制造喜剧效果的重要手段，例如劳埃德充满个人特色的圆框眼镜和西装、

<sup>1</sup> 参见《剧场消息》，《申报本部增刊》1927年7月27日，第1版。

<sup>2</sup> 《游艺消息》，《申报》1925年10月27日，第12版。

<sup>3</sup> 《游艺消息》，《申报》1926年9月7日，第17版。

<sup>4</sup> 《答瘦鹃》，《紫罗兰》1926年第1卷第26期，第7页。

<sup>5</sup> 《一律滑稽场面》，《漫画界》1936年第1期，第11页。

<sup>6</sup> 徐耻痕主编：《中国影戏大观》，上海：大东书局，1927年，第18页。

卓别林经典的大皮鞋和礼帽。类似地，开心影片公司也格外注重影星个人外形的打造，一方面将劳埃德的银幕形象套用到男影星汪优游身上，令其在《临时公馆》之后的每部电影中都坚持佩戴劳埃德同款的圆框眼镜；另一方面也针对汪优游的个人特质进行了一些本土化改造，比如将劳埃德标志性的西装改为了中式长衫，使得劳埃德电影里经常出现的文员、白领、商人等美国中产阶级形象转变为中国语境下的乡绅和文人（图 3.1）。<sup>1</sup>从故事类型的角度看，胡文谦认为劳埃德、卓别林等人在 1920 年代创作的一系列滑稽短片具有高度的类型化倾向，主要故事都围绕三大人物类型展开，即“怕老婆的丈夫、蠢笨无聊的警察，以及憨傻而幸运的胖子”。<sup>2</sup>这其中，卓别林的《发薪日》（*Pay Day*, 1922）、劳埃德的《真情难诉》（*Girl Shy*, 1924）都是以懦弱男性的情感生活为主要内容，借由男性面对妻子时的各种夸张反应制造喜剧效果。与之类似，开心影片公司出品的电影《雄媳妇》（1926）也同样围绕怕老婆的男性建构起一整个类型化的喜剧故事。事实上，除了开心影片公司以外，大中华百合影片公司的《呆中福》（1926）、上海长城画片公司的《怕老婆》（1929）等影片同样是对这类“怕老婆”故事的模仿。然而值得注意的是，在徐卓呆的创作自述中，《雄媳妇》的创作并不只是对西方作品的简单模仿，更是一种本土化的超越：

“开心影片公司起初不愿与人家走同一条道路。后来见自己走的路上跟了不少的人来，于是自己无路可走，只得也模仿他人，跟在大众的后面，编起正剧来了。开心公司虽是被逼而至此，然也不免有模仿他人之谓。

至于这一次的正剧，那剧本的宗旨，倒并不是模仿的，而是独创的。艺术界的习惯，总免不了有崇拜名人等事。崇拜名人就容易导入模仿之途。这一出《雄媳妇》，实在是反对名人的作品，所以也可以说是独创，决计不是模仿。谈戏剧者，莫不认易卜生为第一人；谈易卜生者莫不推《娜拉》一剧为第一。《娜拉》一剧的要旨，无非因为女子被男子欺侮了数千年，作者代表全球女子鸣不平罢了。易卜生先生未免太袒护女性，男子未必个个欺侮女子的，而女子未必个个不欺侮男子的……所以

<sup>1</sup> 有关汪优游的银幕形象，可参见《开心影片公司喜剧〈临时公馆〉之一》，《上海画报》1925年11月3日，第1版。

<sup>2</sup> 胡文谦：《中国早期滑稽短片与美国启斯东打闹喜剧》，《首都师范大学学报（社会科学版）》2013年第2期，第113页。

开心公司特地编这一本《雄媳妇》，描写女子欺侮男子的事实一则。”<sup>1</sup>

一方面，徐卓呆将开心公司对于类型化故事的模仿当作一种无可奈何的市场选择。事实上，作为一家小规模的电影公司，影片的经济成本和收益始终是困扰徐卓呆等经营者的重要问题。在《我办影戏公司的失败谈》一文中，徐卓呆直言不讳地指出，开心影片公司的电影创作路线几经变化，其背后的首要考量都是市场需求。然而即便是票房收入最为可观的《雄媳妇》，开心影片公司最终收获结果也不过是“收入与支出相抵，还是不能获利”。<sup>2</sup>因此，为了节省开支和保证票房收入，开心影片公司总是倾向于选择模仿已经受到市场认可的既有作品，甚至借用其他电影公司搭建的布景来进行拍摄，即徐卓呆所谓的“拾香烟屁股主义”：“开心公司向抱拾香烟屁股主义，因为公司是营业性质，所以万事不能不从经济的着手。从前我们摄影时，曾将人家才搭成而未糊纸的布景，利用了当他一个穷苦人家的房间，一时传为滑稽材料”。<sup>3</sup>举例而言，开心公司的影片《怪医生》（1926）在讲述医生张安士夫妇为患者治疗足疾的主线故事之外旁逸出一段张安士医生下厨的情节。在这个情节里，张安士尝试使用科学器具和机械，以医学实验的方式制作早餐，引发了一系列滑稽的后果。<sup>4</sup>根据徐卓呆的说法，这个情节的厨房布景是“爱美电影社”为了摄制自己的影片才搭建起来的，徐卓呆等主创在布景即将拆除的前一天收到了消息，因此临时编写了一场厨房戏份。<sup>5</sup>不仅如此，从情节设计的角度看，这场厨房制作早餐的戏份与巴斯特·基顿（Buster Keaton）在影片《稻草人》（*The Scarecrow*, 1920）开头制作早餐的桥段非常相似，二者都是用复杂的科学装置和日常的早餐制作之间的反差制造笑料。在这个意义上，开心公司有限的规模和拍摄成本决定了其“述作”式的创作方法，对既有电影作品和明星的模仿成为了开心公司控制拍摄成本、保障票房收入的商业选择。

另一方面，在论证开心公司作品的“独创性”时，徐卓呆似乎有意忽略了《雄媳妇》对既有欧美喜剧电影的模仿，转而将其与易卜生的戏剧《玩偶之家》进行对观。这印证了我们上文有关徐卓呆及其电影思考的论述：对徐卓呆而言，电影和戏剧的本体论差异

<sup>1</sup> 《反对易卜生》，《开心特刊》1926年第3期，第1-2页。

<sup>2</sup> 参见《我办影戏公司的失败谈》，《电影月报》1928年第2期，第94页。

<sup>3</sup> 《拾香烟屁股主义》，《开心特刊》1926年第2期，第4-5页。

<sup>4</sup> 有关《怪医生》的故事情节，详见《怪医生本事》，《开心特刊》1926年第2期，第2-3页。

<sup>5</sup> 参见《拾香烟屁股主义》，《开心特刊》1926年第2期，第6页。

或许并不重要，影片“述作”的对象既可以是欧美电影，也可以是包括小说和戏剧在内的一整个既有的文本网络。不仅如此，尽管徐卓呆反复强调《雄媳妇》对《玩偶之家》的反叛，但是《雄媳妇》的整个剧情都和《玩偶之家》没有丝毫关系。可见《雄媳妇》对《玩偶之家》的所谓“反叛”实际上并不是出于艺术创作的需要，而是一种“述作”式的、与西方对话渴望——就像周瘦鹃将中央大戏院普通的放映安排诠释为开心影片公司与劳埃德的“合作”一样，《雄媳妇》唯有以《玩偶之家》为参照，才能使中国本土的电影创作获得世界性的维度。除此之外，在批判《玩偶之家》的过程中，徐卓呆的思考再一次从抽象的理论维度滑落，将原著有关父权对女性的制度性压迫理解为男女婚姻的交往事实，使得《雄媳妇》对“怕老婆”这一喜剧电影类型的模仿变成了后“五四”时代有关男女婚恋的本土化讨论。事实上，根据张真的看法，这种将世界性的名著加以本土化改编的创作方法广泛存在于1920年代的中国电影当中，例如《一串珍珠》（1926）、《良心复活》（1926）、《少奶奶的扇子》（1928）等电影都改编自世界性的文学名著。张真认为，这些电影的制作过程“既不是‘原创’也不是‘复制’”，而是以一种本土化、电影化的方式想象和重构西方世界及其现代文化，即所谓的“世界性的投映”（Cosmopolitan Projection）。<sup>1</sup>

然而需要指出的是，张真所谓的“投映”强调的是文学原著到电影银幕之间的媒介差异和转化，即如何将文学原著对西方社会的描摹转译为电影媒介对中国现实的再现；但正如上文所述，在“述作”的创作范式之下，小说、戏剧、电影共同编织出一个复杂的文本网络，文学创作也好，电影拍摄也罢，本质上都是对这个文本网络的截取和模仿，因此不同的媒介都遵循着类似的艺术创作原则。从这个角度看，如果说张真意义上的“投映”仍然暗自将影像对现实的模仿视为电影区别于其他艺术的本质，那么中国本土的“述作”传统则似乎为我们提供了一种反思电影本性的维度——电影影像不必是现实的摹本，它同样可以是对既有影像和文艺作品的模仿，是影像之影像，或投映之投映。

事实上，在徐卓呆的电影创作里，除了故事剧情和演员表演层面的“述作”，有关影像本体及其“述作”性质的理解也同样获得了其标志性的视觉形式——“托里克摄影”（Trick Shot）。在《影戏学》一书中，徐卓呆根据归山教正的原著内容，详细译介了“托里克摄影”的概念和方法：

---

<sup>1</sup> 张真：《世界性的投映：中国早期银幕上的西方文学》，陆慧译，《艺术评论》2010年第7期，第22-29页。

“托里克，就是映画中有鬼出现，或者静物自动，或是牛马逆走，及此外各种类似的影片技工，都称托里克……”

托里克是活动影戏重要性能之一。”<sup>1</sup>

作为一种实践性的摄影技巧，“托里克摄影”迎合了徐卓呆对于电影技术的渴望，因此他大力提倡在国产电影里应用这种摄影方法：

“影片中的托里克(Trick)方法，大可以用得。把他多用，一定能够吸引观客……在影戏中把这种材料的性质，将托里克方法来应用着，不是更能比《济公活佛》等胜几倍，好叫上海式的观客咋舌么？”<sup>2</sup>

纵观开心影片公司的电影创作，包括《影身衣》（1925）、《神仙棒》（1926）、《济公活佛》（1927）在内的许多电影都应用了“托里克摄影”。这其中，徐卓呆尤其关注“托里克摄影”里的二次曝光技术，并在《影戏学》一书中运用了比归山教正原著更多的篇幅，对整个摄影过程加以详细说明：

“此法先使人物登场，照情节做去，用普通方法摄影，其次将片子还了原再摄时，不用任务，独摄背景器具；如此因着第二次的感光，场面的露出感光度，变成很适当；但是为着这第二次的感光，将第一次人物的画上，把人背后的部分的画，又摄在人物之上，所以人物变成透明的了。”<sup>3</sup>

在这个二次曝光所形成的画面里，电影影像以一种“述作”的方式被生产出来，它所模仿和复刻的画面并不仅仅是外部现实，同时也是第一次曝光所形成的影像本身，现实的影像和影像的影像彼此交织成一个复合的文本网络，为我们揭示了电影媒介在机械复制之外的幻想性和鬼魅性。根据张真的看法，徐卓呆对于“托里克摄影”，尤其是二次曝光的兴趣来自于文明戏舞台的表演形式：“不论台上还是台下，当时的演员们都热衷于扮演不同，甚至互相对立的角色。许多通俗杂志都喜欢刊载演员们迥异的扮相，更

<sup>1</sup> 徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第163-164页。

<sup>2</sup> 《艺术上的〈红粉骷髅〉（五）》，《申报》1922年6月17日，第18版。

<sup>3</sup> 徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年，第171页。

甚者还在同一张多重曝光的相片中，由同一个演员扮演分裂的双重或多重人格”。<sup>1</sup>事实上，曾经参与文明戏表演的徐卓呆本人就拍摄过这类多重自我的照片（图 3.2）。<sup>2</sup>



图 3.2：《徐半梅之化妆》

这同样是一幅“述作”式的摄影作品，徐卓呆本人、徐卓呆扮演的女性角色，以及这个女性角色在镜子中的映像形成了一个层层嵌套、彼此指涉的画面结构。在这里，被拍摄者提前使自己成为了影像，等待镜子和摄影机带来的多重曝光。此时摄影机所捕捉到的画面并不是对现实世界的机械复制，而是一系列影像的影像，模仿之模仿。尤其耐人寻味的是，在这个依照“述作”的方式所建构起来的文本网络之中，多重自我形象及其混杂的影像性质最终都指向了一种分裂的、碎片化的主体想象——现实与影像、主体与客体、机械复制与述作传统在这里彼此交织，为我们锚定了“徐卓呆们”连同其电影实践所处的历史境况。

### 余论：“小苏州”的故事

1923 年，徐卓呆在《侦探世界》中发表了一篇名为《小苏州》的侦探小说。<sup>3</sup>这部小说延续着徐卓呆一直以来“述作”式的创作方法，将既往诸多侦探名著中的人物直接挪用到其故事之中，包括陆澹盒笔下的李飞、程小青笔下的霍桑、柯南·道尔（Conan

<sup>1</sup> 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012 年，第 209-210 页。

<sup>2</sup> 《徐半梅之化妆》，《游戏杂志》1914 年第 8 期，第 1 页。

<sup>3</sup> 《小苏州》，《侦探世界》1923 年第 7 期，第 1-17 页。

Doyle) 笔下的福尔摩斯, 以及莫里斯·勒布朗 (Maurice Leblanc) 笔下的亚森·罗宾。整部小说讲述了中国侦探与西方侦探联手破获连环盗窃杀人案的故事。在这里, 徐卓呆对既往侦探作品的“述作”本质上仍然是一种与西方世界对话的渴望, 因此整部小说以一个留学回国的探长试图进行推行西式侦探方法的事件作为开头:

“警察署中的侦探长是一位新从英国毕业回国的留学生, 所以侦探上的事件, 这位侦探长把旧有的办法一律推翻, 将欧美最进步的方法拿来使用。因此旧有的人物差不多也全体淘汰了。”<sup>1</sup>

之后的探案过程里, 以福尔摩斯、亚森·罗宾为代表的西方侦探的确无往不利, 他们利用留声机、电话、照相等最新的科技手段, 很快就锁定了犯罪嫌疑人, 并最终获得了录音证据。然而有趣的反转在此发生, 这些“最新”、“最进步”的侦探们无法破解录音里面凶手与同党之间的暗语, 因此迟迟没能找到赃物藏匿的地点。正当世界闻名的侦探们束手无策之时, 一个苏州本地专门替人跑腿的市井小厮却一举破解了这个暗号机密:

“我能听懂这大盗的密语, 其实一点也没有什么道理。乃是我们做白相人的时候, 应当懂得一种小玩意, 不是什么高深的学问。不过这么看来, 你们用什么外国的新法来侦探, 开口科学, 闭口科学, 在中国社会还是不行。不如我这一个光棍, 倒不费丝毫力量, 把你们诸大侦探研究不出的秘密, 居然看出来。”<sup>2</sup>

借由“小苏州”之口, 徐卓呆反过来为整部小说对西方知识及其科技的渴望施加了一道反身性的嘲弄, 转而高举本土化的、民间的智慧和价值。事实上, 在徐卓呆及其同时代文人的创作实践中, 我们总是反复看到这样一个矛盾的图景: 在他们世界性的现代追求之下, 一个本土性的“小苏州”总是时时现身。或许对他们而言, 世界与本土、传统与现代、机械复制与述作传统从来都不是非此即彼的二元选择, 这些元素的彼此激发、不断自反本身就构成了一个“述作”式的辩证结构。

---

<sup>1</sup> 《小苏州》, 《侦探世界》1923年第7期, 第1页。

<sup>2</sup> 《小苏州》, 《侦探世界》1923年第7期, 第12页。

## 第四章 镜头调度

### 暧昧里的秩序建构：

#### 中国早期电影的亲吻影像与身体镜头

##### 引子：“当他和她夫人去接吻时”

1929年，上海的《生活》杂志收到了一封名为《当他和她夫人去接吻时》的读者来信：

“我有个同学W君（不是我自己，确是我的朋友），人极和蔼可亲，又很用功，所以我和他十分投契，但是他有个难解决的问题，我不能不为他下决策，所以只得请求先生。原来W君从前是在上海读书的，有一年回家去，不知怎的性欲冲动起来，和他的童养媳（就是他的未婚妻）发生了生理上的关系，后来珠胎暗结，给家里人知道，强行给他拉合。不过W对于她，一点没有爱情可言，而且W是一个大学将毕业的大学生，他的她呢？却是一位目不识丁的恶劣的村姑娘……而且据W说：她真是木林一枚，非但不知温柔细腻，简直不知一切感情。譬如W每年远远的跑回家去，见面时自然是一腔热血，总想得些报答安慰，但是当他和她夫人去接吻时，她总老是一动不动，死一般的，使W自己觉得无味，又是竟想自戕！”<sup>1</sup>

这封信件以旁观者的视角讲述了一个始乱终弃的爱情故事：在上海接受了现代大学教育的年轻书生与乡间老家的童养媳发生了肉体关系，并最终迫于家庭的压力而结为夫妇。婚后的年轻书生发现自己与“目不识丁的恶劣的村姑娘”终究无法相配，因此陷入了巨大的精神痛苦：“觉得无味，又是竟想自戕”。需要指出的是，自新文化运动以来，对婚姻问题的讨论一直是中国现代文学创作的重要母题。根据宋剑华的看法，“婚姻叙事”构成了“五四思想启蒙的中心话语”，也是“五四新文学反传统的主体内容”。<sup>2</sup>因

<sup>1</sup> 《当他和她夫人去接吻时》，《生活》1929年第4卷第15期，第157页。

<sup>2</sup> 宋剑华：《感性与理性：论新文学启蒙话语中的婚姻问题》，《社会科学辑刊》2014年第5期，第168页。

此在“五四”一代知识精英的文学创作中，旧式婚姻往往成为个体自由与传统礼教二元对立的交锋之所，一个个婚姻悲剧建构起他们批判传统文化、重建社会秩序的伦理基础。例如巴金的小说《家》（1931）就将高家三兄弟的婚姻悲剧归咎于家族礼法对个人自由的全面压制，乡间的传统父权成为了制造祸乱和斗争的根源；李大钊的《不自由之悲剧》一文也同样认为，旧式婚姻制度集中体现了传统社会秩序的不公与动荡，成为个人乃至整个社会不幸的根源：“吾国今日社会之缺陷，在在均足以酿人生之不幸、不平、悲哀、烦闷……其最要且甚者，尤为婚姻制度”。<sup>1</sup>

在这个意义上，《生活》杂志的这封读者来信似乎只是“五四”知识精英们在新文学创作中讲述的诸多婚姻故事的一个流俗版本。信件中的整个故事同样遵循着二元对立的叙事结构，用一场悲剧性的旧式婚姻将现代都市和传统乡村割裂为两个泾渭分明的世界——在上海接受教育的书生坚持个性的张扬和对爱情的自由追求，而乡间的长辈则用保守的家族礼法和伦理责任不断打压个体化的情感表达。可耐人寻味的是，与“五四”知识精英对传统礼教的单方面批判不同，《生活》杂志信件对旧式婚姻的描述实际上显现出一种犹疑暧昧的特质。从叙事的角度看，男主角的困境并不来自于都市和乡村这两个世界及其社会秩序的截然对立，而恰恰肇始于他在这两个世界之间的穿梭——往返于现代都市和传统乡村之间的男主角既渴望追求个人的恋爱自由，又屈从于传统礼法的道德规则。在这个故事里，整场婚姻悲剧的起点并不是旧式婚姻或者礼教对人的压迫，而是接受了现代教育的都市青年在乡村不合礼法地放纵自己的情欲。换言之，男主角精神困境和婚姻悲剧的根源并不是传统秩序本身的不公或动荡，而是他混淆了都市与乡间、现代与传统这两个世界、两种秩序的边界。事实上，这种混乱和犹疑也同样体现在信件作者的遣词造句之中。当文中提及乡间童养媳的时候，作者特意用括号标出了另一种更符合现代都市理解的说法：“就是他的未婚妻”，都市与乡村、现代与传统再次交错，带来了文字表达上的不确定性。从这个角度看，相比“五四”新文学对传统婚姻及其礼法秩序斩钉截铁的批判，《生活》杂志这封读者来信或许为我们揭示了一个更加复杂而微妙的历史图景：接受了现代教育的知识分子并没有完成与传统的决裂，反而总是身陷都市与乡村、现代与传统的暧昧夹缝之间。诚如史书美所见，中国语境下的现代文化总是具有一种不完全和碎片化的特质，殖民地与非殖民地、世界与本土、都会与乡村、现代与传统在这个有限的历史时空里激烈碰撞，使得中国知识分子在意识形态、政治和

---

<sup>1</sup> 李大钊：《不自由之悲剧》，选自《李大钊全集》第二卷，北京：人民文学出版社，2006年，第111页。

文化立场等方面显现出“似是而非且变化多端的异质性”。<sup>1</sup>

更为绝妙的是，整封信件最后选择用“接吻”这样一个具象化的、充满暧昧色彩的身体经验呈现中国现代性本身的晦涩多变——在文中两种身体彼此碰撞的时刻，截然相反却又彼此勾连的社会力量不断交锋，将身体本身显化为主人公认识和体验世界的媒介。正如梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）所提醒我们的那样，“身体”从来都不是“外部世界的客体”，而是我们体验世界的中介，凝结着“我们对这个世界的认识”：

“身体是我们存在于世界的载体。一切有生之物都是通过身体介入特定的环境之中，并且借由身体认识外部世界，确立自我认同。”<sup>2</sup>

因此，“当他和他的夫人去接吻时”，信件中的青年学子一方面借由切实的身体经验捕捉到了都市与乡村、现代与传统这两个世界、两种秩序的边界，确立起明晰的自我认同；另一方面也在与另一个身体的互动中尝试穿越这些固定的边界和认同，但是随之而来的混乱与不和谐最终引发了其决心“自戕”的主体危机。

值得注意的是，作为对读者来信的回应，《生活》杂志社给出了解决他们婚姻问题的方法。这个解决方案同样并没有单方面地批判传统礼教，而是尝试进一步模糊传统与现代的边界，给婚姻双方制定了双重要求：一方面，杂志要求自诩“现代”的W君遵循传统的礼法要求，维持婚姻的存续：“对于自己的行为便负有相当的责任，非对方有什么失德，或有万不得已的情形，不应置对方的前途于不顾”；另一方面，杂志也同样希望“目不识丁”的乡村姑娘可以接受现代教育，“想法补习，及渐渐养成自修的能力”。<sup>3</sup>最后，杂志社还特意就“接吻”这一问题给出了针对性的建议，希望这对夫妻可以学习爱情电影里的吻戏以解决眼下的尴尬状况：

“最后讲到接吻不得法等等，只要W君能常常带她出外增广眼界观念，尤其是多看爱情影片，似乎不必因此而‘竟想自戕’。”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> 参见史书美：《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义》，何恬译，南京：江苏人民出版社，2007年，第36-42页。

<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Colin Smith Trans., New York: Routledge, 2002, p. 94.

<sup>3</sup> 《读者信箱》，《生活》1929年第4卷第15期，第158页。

<sup>4</sup> 《读者信箱》，《生活》1929年第4卷第15期，第158页。

在这里，观看电影成为了重塑身体经验、解决主体危机的手段。如果说 W 君和他夫人接吻时产生的不和谐的身体经验揭示了都市与乡村、现代与传统这两种社会秩序的交锋，那么银幕上的亲吻影像所带来视觉经验则致力于扫除两种身体经验及其社会边界相遇时的混乱和暧昧。因此，这个看似普通的建议实际上一方面为我们揭示了电影媒介在协调都市与乡村、传统与现代两种社会秩序时的关键性位置；另一方面也直接反映了电影媒介本身的双重属性及其内在张力：电影影像既带来了“增广眼界”的视觉经验，又最终作用于观众的身体，重塑其身体图式（Bodily Schema）<sup>1</sup>。在此基础上，我们不妨借由中国早期电影的亲吻影像继续追问：“亲吻”这一意象在中国现代语境中究竟有什么样的文化意涵？中国早期电影里的亲吻影像又将给人们带来什么样的视觉经验，建构起什么样的身体图式？在这一视觉经验与身体经验的互动中，我们又是否可以尝试描绘出中国电影乃至中国现代性的一些基本特质？

### 一、身体与视觉：早期电影的亲吻影像与经验困境

1927年，周瘦鹃在《上海画报》上发表了一篇名为《接吻谈》的随笔，论及彼时电影银幕上随处可见的亲吻影像：

“接吻的风气，在欧美各国，好似家常便饭，不足为奇的，但看我们在影戏院中所见的舶来影片，几乎没有一片没有男女接吻的。银幕上的檀口樱唇，紧紧相接，撩拨得银幕下的心猿意马，跃跃而动。那些少年情侣，在这个当儿，少不得要把眼睛彼此一看，莫逆于心。”<sup>2</sup>

值得注意的是，周瘦鹃在这里使用了“跃跃而动”一词描述人们对这些亲吻影像的接受，突出了影像与观众之间情感性、身体性的联结——银幕上“檀口樱唇，紧紧相接”

<sup>1</sup> “身体图式”的概念来自于梅洛-庞蒂有关身体与世界关系的思考。梅洛-庞蒂认为，我们对世界的认识并不依赖于笛卡尔“我思”（Cogito）式的精神思辨，也不依靠康德式的先验框架，而是基于肉身存在所形成的实践习惯，即所谓的身体图式。在梅洛-庞蒂看来，主体对世界的认识无需借助于一个精神性的心灵维度，心灵与身体、主体与客体无法二分，身体图式本身就负载了主体对世界的全部认识。详见 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Colin Smith Trans., New York: Routledge, 2002, pp. 270-274.

<sup>2</sup> 《接吻谈》，《上海画报》1927年3月12日，第3版。

的身体影像溢出了电影符号化的情节叙事，直接激起了观众们的情感需求，并驱使他们“跃跃而动”地做出同样的身体动作。诚如阿尔特曼（Rick Altman）所见，尽管有关电影情节和叙事的符号分析构成了电影理论的主流话语，但是在经典叙事电影里始终存在着一些无法被叙事所容纳的“过剩之物”（Excesses），它们构成了经典叙事电影内部的另一种电影形式和理论可能：“毫无动机的事件、节奏化的蒙太奇、过分冗长的奇观等过剩之物总是在提醒我们这样一个事实：在电影的经典叙事系统之中，始终存在一个与之竞争的另类逻辑，那是电影的第二种声音（Second Voice）”。<sup>1</sup>沿着这一路径，琳达·威廉姆斯（Linda Williams）进一步在电影的视觉叙事之外，提出了“电影身体”（Film Bodies）的概念来命名阿尔特曼所谓的“过剩之物”。在她看来，“电影身体”揭示了电影影像对于感官和身体的直接作用。这些影像指向了“被强烈的感受和情感所控制的身体”，它们“无法被语言的编码所表达，而是直接诉诸情感性、身体性的呻吟、尖叫和泪水”，所以拒绝被符号化的视觉叙事所容纳。<sup>2</sup>

因此正如周瘦鹃用“跃跃而动”一词所描述的那样，欧美早期电影里的亲吻影像实际上一直是“电影身体”的重要实践。1896年，爱迪生拍摄了短片《梅·欧文的吻》（*The May Irwin Kiss*），首次用影像记录下人们的亲吻动作。该短片用近景镜头展现了彼时纽约舞台剧中的接吻场面：两位演员在长达半分钟的时间里不断亲吻彼此。在这个接吻镜头里，《梅·欧文的吻》并不强调影像的叙事性，而是将人物的身体动作从原本舞台剧的叙事之流中单独截取出来，作为其影像的全部内容。诚如陈涛所见，《梅·欧文的吻》将接吻这一私密的身体动作以镜头记录的方式转化为公共性的影像，“强调、放大了身体的感觉性，创造了一种‘陌生化’的效果；而影像中的身体，既是作品的内容又是电影的形式”。<sup>3</sup>这种有关亲吻影像的诠释呼应了汤姆·甘宁（Tom Gunning）对早期欧美电影的美学判断。根据甘宁的“吸引力电影”（Cinema of Attractions）理论，<sup>4</sup>接吻这类身体运动在欧美早期电影里并不是作为一种叙事性的元素存在的，而是一种直接诉诸观众感官的“吸引力”元素。在这些电影里，身体的接触、碰撞、运动揭示了现代性本身快速而激越的时空剧变，以及主体在这种剧变之下所经历的“知觉变化”

---

<sup>1</sup> Rick Altman, “Dickens, Griffith, and Film Theory Today,” *South Atlantic Quarterly*, 1989, No. 88, pp. 345-346.

<sup>2</sup> Linda Williams, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess,” *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 3-4.

<sup>3</sup> 陈涛：《城市与现代性：重绘早期欧美电影》，北京：中国人民大学出版社，2018年，第123页。

<sup>4</sup> 有关“吸引力电影”的概念和讨论，也可参见绪论和第一章。

(Perceptual Changes) 与“现代震惊”(Shock of Modernity)。<sup>1</sup>

1901年，一部颇具自反意味的电影《乡下人与放映机》(*The Countryman and the Cinematograph*) 就直接呈现了电影媒介对观众身体经验的塑造和冲击。整部影片以一个固定视角的中景镜头展现了乡下观众初次面对不同影像时的观影反应：画面背景处首先出现了一段女演员的舞蹈影像，乡下观众随着影像翩翩起舞；随后，背景处的影像转换成一列行驶的火车，此时的火车影像从纵深处迎着镜头高速运动，给画面里的观众带来了身体上的压迫感，因此他试图伸手阻挡列车，并不由自主地转身逃跑；最后，画面背景处的影像再次切换，一对男女正准备彼此亲吻，于是逃跑的观众去而复返，振臂欢呼。在这里，《乡下人与放映机》对观影行为的再现为我们揭示了电影与身体的双重关系：一方面，舞蹈、接吻和观众的各种身体动作构成了欧美早期电影的主要影像内容；另一方面，无论是舞蹈的律动、列车的高速行驶、接吻的身体互动，还是场景毫无征兆地快速切换，这些影像在经验形式上都直接诉诸观众的身体，用运动和节奏制造一种身体性的碰撞和震惊。因此在欧美早期电影当中，我们常常可以看到亲吻影像与其他运动影像的并置，例如乔治·史密斯(George A. Smith)<sup>2</sup>摄制的影片《隧道里的吻》(*The Kiss in the Tunnel*, 1899) 就将列车向前飞驰的镜头与车厢内男女接吻的镜头剪辑在一起，以身体性的运动经验作为镜头组接的基本逻辑。正如奥尔巴赫(Jonathan Auerbach) 所见，在电影最初的十年时光里(1893-1904)，身体运动构成了电影最突出、最基本的语汇。这一时期，电影的媒介技术与观众的知觉习惯都处在一个快速变化和重组的历史转折之中，多元的经验范畴和历史可能彼此交叠和竞争，因此身体经验本身非线性的、无法被符号化的暧昧特质使其成为了负载和表达这一历史转折的绝佳载体。<sup>3</sup>

但是奥尔巴赫也同样强调，这种直接诉诸身体经验的影像形式随后就被视觉化的符号叙事所收编，电影中的“身体”也由媒介形式和经验意义上的“主体题材”(Subject Matter)，变成叙事性的、符号化的“主题”(Theme)。<sup>4</sup>1904年，美国妙透机与传记公司(American Mutoscope and Biograph Company) 摄制了一部名为《吻我》(*Kiss Me*)

---

<sup>1</sup> 汤姆·甘宁(Tom Gunning)：《现代性与电影：一种震惊与循流的文化》，刘宇清译，《电影艺术》2010年第2期，第103-104页。

<sup>2</sup> 有关乔治·史密斯的早期电影实践，参见第一章。

<sup>3</sup> Jonathan Auerbach, *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 2.

<sup>4</sup> Jonathan Auerbach, *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007, pp. 11-12.

的电影，为我们呈现了早期电影经验由身体到视觉的范式转换。影片以一个中景镜头展现了繁忙都市的街景一角。四幅巨大的商业广告海报组成了街道的背景，其中一幅海报里站着一位衣着裸露的真人女郎。整部影片再现了四组行人路过真人海报时的不同反应，海报中的真人女郎不断引诱路人与她进行身体互动，并且试图与最后路过海报的男子接吻。然而就在这对男女即将亲吻的时刻，男性路人的妻子突然跃入画面，阻止了二人的身体接触。因此，不同于《梅·欧文的吻》和《隧道里的吻》将接吻的动作和身体经验本身作为整部电影的影像内容；《吻我》里的接吻动作已经成为一种叙事性的情节元素，它赋予场景内的主要角色以明确的行为动机，并且将身体动作组织进了一个有关婚姻的道德故事之中。在这部影片里，海报内的真人女郎一次次试图与行人进行身体互动，但却始终无法跨越海报画框所建立起来的视觉边界。随着海报画框内外人物的接吻行为被迫中止，真人女郎的身体也被定格为海报里的视觉符号。这是一个充满象征意味的时刻：一如真人女郎的身体被限定在海报的视觉画框之内，早期电影最初那些无法言说的、暧昧多变的身体经验也在这个失败了的亲吻里转化为边界明晰的、可被符号化的视觉叙事。

从电影史的角度看，这种电影经验方式的历史变化呼应了汤姆·甘宁有关“吸引力电影”和“叙事电影”之间范式转型的论述。甘宁认为，早期电影的基本形态在1906年前后出现了一个历史性的转折：1906年之前的电影是由杂耍性和展示性的“吸引力”驱动的；而随后的1907年至1913年间，“电影开始了真正的叙事化”，“叙事”逐渐取代“吸引力”，主宰了早期电影的形态。<sup>1</sup>在此基础上，米莲姆·汉森（Miriam Hansen）进一步指出，最早在1903至1904年间，电影就已经开始了叙事化的转型。她以《寻找线索》（*A Search for Evidence*, 1903）和《影像记录的故事》（*The Story the Biograph Told*, 1904）两部电影为例，展现了身体性的多重欲望和奇观如何被符号化的道德叙事所中断和收编。<sup>2</sup>这一电影范式的转换在发生时间和影像形式上与奥尔巴赫有关身体影像由“主体题材”向叙事“主题”转变的观察高度重合。有趣的是，与上文提及的影片《吻我》一样，汉森所列举的《寻找线索》和《影像记录的故事》两部影片同样使用了男子与情妇接吻，并被妻子打断的故事结构。在这些影片中，稳定的婚姻和家庭秩序压制了人物之间暧昧不清的情感关系，一如符号化的视觉叙事压制了电影媒介最初那些难以被编码

---

<sup>1</sup> Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator and the Avant-garde," in Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990, pp. 59-60.

<sup>2</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 41.

的、暧昧的身体经验。

然而需要指出的是，在甘宁和汉森所建构起来的电影史话语中，无论是“吸引力”与“叙事”，抑或是身体经验与视觉符号，这些概念组合之间的关系并不是一种简单的历时性替代，而是共时性的模式竞争——叙事性的元素早已存在于吸引力电影当中，吸引力元素和身体经验其实也从未在叙事主导的电影中彻底退隐。<sup>1</sup>因此与其说早期电影的亲吻影像揭示了一个由吸引力电影到叙事电影、身体经验到视觉符号的历史递进，倒不如说它呈现了两种理解和经验电影的基本模式：一种以“置身其中”的方式探究电影的身体经验和空间运动；另一种则试图“抽身事外”，将电影视为一系列视觉符号的装配和组合。事实上，从现代感官经验的角度看，“置身其中”和“抽身事外”并不仅仅是现代观众对电影经验的两种感受形式，在西美尔（Georg Simmel）那里，“置身其中”的身体震惊与“抽身事外”的理性沉思共同建构起现代主体在都市中的基本经验机制：一方面，现代都市的快节奏生活和汹涌人潮不断地刺激和吞没着个体的感官经验，置身于现代都市的人们被迫卷入无止尽的感官刺激之中；但是另一方面，为了保证主体不被都市生活的感官超载所撕裂，现代人又必须学会“抽身事外”，发展出一种疏离的、倦怠（Blasé）的自我保护机制，以封闭式的、理性化的经验方式重新将这些感官刺激纳入主体可以掌控的范围之内。<sup>2</sup>

在这个意义上，早期电影及其亲吻影像在身体和视觉之间的范式转化和竞争实际上为我们深刻地揭示了现代性及其自身的经验困境：一方面，诚如波德莱尔（Charles Baudelaire）所见，现代性是一系列碎片化的、难以把捉的经验和感受，它表现为“过度、短暂、偶然”。<sup>3</sup>因此在本雅明（Walter Benjamin）那里，所谓的现代性总是呈现为一幅幅令人震颤、难以概括的经验图景：它是都市漫游者（Flaneur）穿街走巷的目光，是拱廊街的钢铁与玻璃交织出的幻梦，也是铁路、工厂、赌场建构起来的时间感觉。<sup>4</sup>但是另一方面，现代性也同样被描述为一种统一的、理性的秩序规划——例如鲍曼

---

<sup>1</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator and the Avant-garde,” in Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990, p. 57. 也可参见 Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 33.

<sup>2</sup> Georg Simmel, “The Metropolis and Mental Life,” in Kurt Wolff, ed., *The Sociology of Georg Simmel*, Glencoe: Free Press, 1950, p. 414.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, trans., London: Phaidon Press, 1995, p. 13.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin, trans., Cambridge: Harvard University Press, 2002.

(Zygmunt Bauman) 就将现代性视为一个理性反思和秩序重建的历史进程，其本质是用一个更加稳定、持久、可控的新秩序取代摇摇欲坠的传统秩序：“现代发现，那些前现代的固形物 (The Solids) 已经处在相当接近瓦解的状态；在渴望瓦解它们的背后，最强烈的动机之一就是希望发现或创造出——为了改变的缘故——持久不变的坚固性，这种坚固性是人们可以信赖、依靠的坚固性，也是让这个世界变得可以预测、并因此可以管控的坚固性”。<sup>1</sup>而在海德格尔 (Martin Heidegger) 那里，现代性对理性化的秩序追求最终以视觉性的方式得以实现：整个外部世界都在科学理性和机械技术的规划下变成可知、可控的图像，这一视觉化的进程构成了“现代之本质”。<sup>2</sup>从这个角度看，早期电影及其亲吻影像在身体和视觉之间的张力，或许也正是现代性本身在情感经验与理性建构之间的两难：前者揭示了现代经验的暧昧纷繁和不可言说，而后者则试图将这些无序的经验碎片重新纳入一个理性化的整体秩序之中。因此，一切有关现代性的理论建构和美学表达本质上都是在暧昧纷繁中建构秩序，用符号和理性言说身体和情感的无法言说——这注定是一个无法完成的任务，但这种无法完成性也正是现代性的重要特质。

然而需要指出的是，以上有关“现代性”的理论交锋实际上都植根于欧美的现代都市经验和电影文化，因此我们终究无法脱离具体的社会历史语境而为一个普世的“现代性”辩经。诚如李思逸所见：“经验与理论之间的不可调和是摆在每一位现代性研究者面前的难题。但对于一个中国现代性的研究者来说，这尤其体现为西方只是理论和中国历史经验之间存在一道不可逾越的鸿沟”。<sup>3</sup>在这个意义上，我们是否可以从中国本土的亲吻影像出发，在中国的社会和文化语境下，重新追索“现代性”带来的身体经验与视觉符码？在这一身体经验与视觉经验的互动中，我们又是否可以捕捉和建构起一种异质化的“现代性”论述？

## 二、耸动与含蓄：亲吻影像在中国的接受与早期创作

1928年，《国闻周报》翻译和转载了一篇美国《俄勒冈人报》(The Oregonian) 的专栏文章。在这篇题为《向中国潮人兜售“热吻”》(Selling the “Soul Kiss” to the Chinese Flapper) 的文章里，作者为美国读者系统地介绍了美国电影及其亲吻影像在中国的接受：

<sup>1</sup> 齐格蒙·鲍曼 (Zygmunt Bauman)：《液态现代性》，陈雅馨译，台北：商周出版社，2018年，第37页。

<sup>2</sup> 海德格尔 (Martin Heidegger)：《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2004年，第91页。

<sup>3</sup> 李思逸：《铁路现代性：晚清至民国的时空体验与文化想象》，台北：时报文化，2020年，第42页。

“中国近来受美国影片输入之影响，将波及社会风俗之变迁，如影剧情节应否描写接吻已成为社会中之问题。察接吻在二千年前已遍行于欧洲，而中国则未尝前闻，故美国影片初演于中国，是人多目接吻为淫荡之表现，不值为之讨论。近来日受美片之染化，影界中人有视此为银幕上必需之举动……如 Neil Sanford 心理学专家，并昔充湖南雅理大学教授二年，顷由东方返美，谓‘美国影片影响中国社会甚大，西方美恶风俗之输入，多赖于此’，又谓‘美国影片中昔日多摄制接吻事迹，因其过多，常不适合剧情，曾受社会之攻击，并信中国影片有此前车之鉴’。”<sup>1</sup>

该文直言不讳地指出了彼时美国电影在中国的巨大影响力，美国影片的接吻剧情和影像不仅为中国的电影观众们普及了西方的生活习惯，还动摇和改变了本土的社会观念。诚如米莲姆·汉森所见，以经典好莱坞电影为代表的美国影片在 1920 年代建立起一种“全球性白话”，其国际化的营销流通和大众化的电影风格最终将美国电影塑造为现代文化的象征，并将全球置于其强大的文化影响之下——这些电影一方面以流水线式的标准化剪辑和叙事将观众形塑为同质的影像消费者；另一方面也通过身体性的影像形式制造了“大批量生产的感觉”，建立起现代经验的感知机制，并使之全球化。<sup>2</sup>事实上，美国电影正是通过一个个类型化的爱情故事和大量身体性的亲吻影像，最终在中国“波及社会风俗之变迁”，完成其“向中国潮人兜售‘热吻’”的经济文化使命。然而一个值得注意的细节在于，即便此时的美国影片已经实现了高度的叙事化，但是大量亲吻影像所激发的身体经验仍然溢出了影片的情节叙事：“美国影片中昔日多摄制接吻事迹，因其过多，常不适合剧情”。正如上文所述，这些“过剩”的亲吻影像所带来的身体经验无法被视觉叙事所收编，指向了现代经验本身的暧昧多变和感官超载。然而不同于该文对亲吻影像的感官刺激所持有的负面态度，在彼时的德国电影学者克拉考尔（Siegfried Kracauer）看来，这种感官刺激却恰恰是美国电影令人痴迷的关键所在——不同于视觉的封闭性和私密化，这些诉诸运动、身体和动作的影像复制（Replicate）了现代都市纷繁复杂的感官刺激，创造了一个大众的、民主的公共界域（Horizon），以

<sup>1</sup> 《中国影片中的接吻问题》，《国闻周报》1926 年第 3 卷第 47 期，第 54-55 页。

<sup>2</sup> 米莲姆·汉森（Miriam Hansen）：《大批量生产的感觉：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009 年第 5 期，第 134 页。

集体性的身体神经自治 (Innervation) 抵抗现代性的战争与暴政。<sup>1</sup>类似地, 本·辛格 (Ben Singer) 同样将这种影像的“过剩”视为对现代经验的一种平衡或者补偿。辛格强调, 现代都市经验的感官超载一方面驱使现代人发展出一套西美尔所谓的“倦怠”机制; 但是另一方面, 人们整个现代生活及其感官经验也在主体的“倦怠”和疲劳中变得日渐贫乏, 因此作为对“倦怠”机制的一种补偿, 以电影为代表的现代都市娱乐转而追求一种“耸动性” (Sensationalism) 的美学风格, 以戏剧化的身体动作和奇观重新刺激人们的对现代生活的感知。<sup>2</sup>

事实上, 在早期欧美电影的拍摄实践中, 创作者总是通过各种精心设计的场面调度和放映手段试图强化亲吻影像的“耸动性”, 其中最核心的特征就是对接吻动作的“放大”。根据奥尔巴赫的考证, 最早的亲吻影像《梅·欧文的吻》对接吻动作的记录与放映技术的变化息息相关——彼时爱迪生公司推出的维太放映机 (Vitascope) 方兴未艾, 它一改以往活动电影放映机 (Kinetoscope) 私人化的微缩影像形式, 能够最大限度地放大影像内容, 完成集体性的影像投射。<sup>3</sup>这些影像经过放大后可以达到真人大小的三至四倍。巨大的画幅一方面使得影像内容区别于日常所见, 制造了一种陌生化、奇观化的视觉效果; 另一方面也凭借其巨大的、超现实的画面形式营造出一种沉浸性的身体经验, 最终在内容与形式两个方面建构起影像的“耸动性”。除了放映技术本身的“放大”以外, 早期欧美电影的亲吻影像也试图通过场面调度达成影像放大的视觉效果。具体而言, 自《梅·欧文的吻》首次记录下亲吻影像以来, 包括《黑人之吻》 (*Negro Kiss*, 1898)、《舞厅惨剧》 (*A Ballroom Tragedy*, 1905) 在内的一大批早期欧美电影都采用中近景镜头直接呈现人物的面庞和动作细节。这种镜头语言在日后好莱坞电影的亲吻影像中成为主流, 例如卓别林 (Charlie Chaplin) 的《银幕背后》 (*Behind Screen*, 1916) 就用近景镜头展现男女主人公的亲吻场面; 而在 1920 年代, 由嘉宝 (Greta Garbo) 主演的默片《灵与肉》 (*Flesh and the Devil*, 1926) 更是凭借男女主角接吻的特写镜头成为影史经典。在琳达·威廉姆斯看来, 这些放大后的身体动作, 尤其是接吻等面部特写具有强烈的情色意味, 唾液的交换和面部表情的微妙变化也构成了有关性高潮的一种隐喻。

---

<sup>1</sup> Miriam Hansen, “America, Paris, and the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity,” in Leo Charney and Vanessa Schwartz eds., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995, pp. 367-374.

<sup>2</sup> Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, New York: Columbia University Press, 2001, pp. 47-49.

<sup>3</sup> Jonathan Auerbach, *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 73.

<sup>1</sup>这种影像放大后所带来的色情意味无疑进一步加强了早期欧美电影及其亲吻影像的“耸动性”。因此当上文所述的电影《灵与肉》初次在中国上映的时候，相关的广告文字反复强调亲吻影像带来的身体经验及其耸动的情色意味：

“《肉欲与情魔》（笔者按：即《灵与肉》）两大主角葛雷泰嘉宝及赖士汉生合演杰作……其中琴韵撩人，痴情郎百般温存；热吻醉意，娇憨女万种欢情。只为离愁难堪，嗔禁儿郎从公。依偎缱绻，春宵苦短。纵然罪有难遣，且贪片刻之欢。玉体斜倚，娇声千唤。凭君心肠如铁，亦化绕指之柔。幕幕撩人情焰，处处醉人心灵。既哀既艳，如火如荼。”<sup>2</sup>

整篇电影广告极尽铺陈，用华丽艳俗的文字描绘电影“热吻醉意”“依偎缱绻”“玉体斜倚”的身体影像背后，那些有关两性欢爱的种种细节。值得注意的是，整篇广告词以骈文的形式写就。在中国古典文学的传统中，这种追求文辞修饰的文体一直以来就多有艳情之作。<sup>3</sup>其华丽的辞藻、变化的韵脚和工整的对仗本身也总是不断诉诸读者身体性的律动，承担起抒情的功能。在这个意义上，美国好莱坞电影的“热吻醉意”同样为中国的观众们带去了耸动性的身体经验，而这种特殊的身体经验最终通过骈文的形式被呈现了出来，完成了一种跨语际、跨媒介的经验转译。它提醒我们注意这样一种历史的可能：尽管来自美国电影的亲吻影像激发了一种普世性的、现代意义上的身体经验，但中国的电影观众们或许也保留了一种处理、接受和表达这种经验的本土化方法。

需要指出的是，在中国的语境下，“接吻”实际上一直以来都处在中国社会生活的主流礼仪规范之外。根据贾钦涵《西方接吻文化在近代中国的受容与变迁》一文的考证，虽然“接吻”这一行为“在中国古已有之，但基本是以一种性游戏的形态存在的”，其私密、情色的性质使得有关“接吻”的文艺创作始终“与男女奸情、淫靡房事密切相关”。

---

<sup>1</sup> 参见 Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1989, pp.51-52.

<sup>2</sup> 《北京大戏院广告》，《申报本埠增刊》1929年12月13日，第3版。

<sup>3</sup> 例如唐代张鷟以骈文写就的传奇小说《游仙窟》，鲁迅在《中国小说史略》中称其“文字骈丽而时杂鄙语”。此外，清乾嘉年间骈文复兴，袁枚多有艳情之作；至清末韩邦庆创作的小说《海上花列传》中，也有一段长达1200余字的骈文《秘史》，语涉两性交合之艳情。相关内容可参见鲁迅：《中国小说史略》，上海：上海古籍出版社，2006年，第42页；张作栋：《清代的骈文性灵说》，《光明日报》2019年9月23日，第13版；韩邦庆：《海上花列传》，北京：人民文学出版社，2014年。

<sup>1</sup>因此如果说西方的接吻仍然具备部分公共性的社会礼仪功能，那么中国语境下的接吻动作则从一开始就承载着比西方更加私密和情色的意涵。1935年，《青青电影》杂志刊登了电影明星胡蝶的丈夫潘有声的采访，以一种充满情色的口吻描述了夫妇二人的接吻细节：

“潘有声：‘同胡蝶接吻是顶有趣了，因为她的舌头同其他女人有别，粘液颇多，而且舌头会打转’。但是，潘有声又：‘同胡蝶接吻是太划不来了，因为每次接吻，事先须经过三点钟的要求，吻的时间至少也有半点钟，吻后她微笑须五分钟，笑后她又要慢慢地将一颗乌油油满头香发的脑袋倚在我的怀中来，时间至少也须两点钟。’”<sup>2</sup>

一如早期欧美电影对接吻影像的“放大”以制造耸动的身体经验，这篇八卦文章也同样极尽耸动之能事：一方面，“粘液颇多”“舌头打转”“乌油油满头香发”等巨细靡遗的身体细节堆叠出了潘、胡二人夫妻生活的欢爱场景，制造了一种“特写式”的书写效果；另一方面，整篇文章以潘有声的口吻写就，不断强调胡蝶在接吻时“同其他女人有别”的私密猎奇之处，例如异于常人的舌头、格外长久的接吻时间等。由此，接吻这一行动在中国语境下私密化的情色意涵与现代都市娱乐对耸动性的追求形成了共谋。在八卦杂志所谓“潘有声”似真似假的讲述中，读者对于耸动性的感官欲求已经淹没了道德理智对于事件真实性的探究，接吻的公共再现成为了人们窥视两性秘事、满足性欲的一种方式。然而需要指出的是，尽管文章对接吻的描摹充满了耸动的情色意味，但是这种情色的身体行为仍旧被限定在潘有声和胡蝶的婚姻关系之内。换言之，这种婚姻关系既是整篇文章情色性和耸动性的来源；同时又激发了一种道德化的反面力量，以婚姻关系的正当性约束着人们对于情色的耸动表达。

有趣的是，在中国本土的电影实践中，银幕上最早的亲吻影像正是来自于一对现实夫妇的表演。1925年，由张慧冲导演的《情海风波》上映，讲述了海军学生狄志光与其爱侣容月如的曲折爱情故事。在该片中，张慧冲、徐素娥夫妇联袂出演男女主角，并贡献了中国电影史上最早的亲吻影像。<sup>3</sup>尽管如今已经无法看到《情海风波》的电影拷

<sup>1</sup> 贾钦涵：《西方接吻文化在近代中国的受容与变迁》，《学术月刊》2019年第6期，第153-155页。

<sup>2</sup> 《与胡蝶接吻一次，须耗金三千圆》，《青青电影》1935年第2卷第5期，第1页。

<sup>3</sup> 有关《情海风波》和中国电影最早的亲吻影像之考证，详见同时代影评人的论述：《中国影片中的接吻问题》，

贝，但该电影中的亲吻影像无疑延续着欧美早期电影及其亲吻影像对于耸动性的追求。从叙事的角度看，影片的亲吻影像并不是一个简单的叙事元素。根据时人所撰影评的说法，在男主角狄志光被捕入狱时，影片以一个接吻镜头展现告别场景，但是这种告别方式显然不符合彼时国人的社交习惯，反而使观众感到困惑：“吾国习惯向无此种举动，鄙意以为此等表演有商榷之必要”。<sup>1</sup>在这个告别场景里，接吻并不是作为一个合理的叙事元素出现的，而是以奇观化的影像中断了电影的叙事。从影像的角度看，如果说同时代的欧美电影是以影像的“放大”制造耸动性，那么《情海风波》则是通过大量亲吻影像的不断重复达到类似的“过剩”效果。一方面，影片在热恋、磨难、重逢这三处关键的情节转折处设置了三场不同的吻戏。在彼时的电影观众看来，这些数量繁多、“大接而特接，一接而再接”的亲吻影像溢出了视觉叙事的合理范畴，因此被认为“未免表演太甚”。<sup>2</sup>另一方面，在影片最后的场景里，镜头影像不但记录下了两位演员“一再相吻”的身体动作，还特意用心形的画框圈定了这一场景，以身体性的影像奇观引发了观众特殊的心理感受：“即似结束处现一鸡心，两人一再相吻，观者总觉心理上发生奇特感觉”。<sup>3</sup>不仅如此，相关影评和广告还反复强调张慧冲和徐素娥的夫妻身份，<sup>4</sup>这种婚姻关系本身一方面既满足了人们通过银幕上的亲吻影像窥视夫妻私隐的感官欲望，另一方面又再次让亲吻影像的身体接触和情色意味完成了道德上的合理化。在这里，耸动性的感官欲望与道德化的伦理规训相反相成。

事实上，在《情海风波》亲吻影像的接受过程中，耸动性的身体经验背后常常伴随着一种道德化的规训：

“男女接吻，在泰西固不足为奇。而在东方，却属少见。此片竟能别出心裁，提倡接吻主义，于男女解放、社交公开，描摹殆尽……余非不赞成男女接吻，然按诸实际，中国现在社会尚无此种习俗，诲淫诲盗，若血气未定之青年观之，毋乃不

---

《国闻周报》1926年第3卷第47期，第53-55页；也可参见徐文明：《银光吻影：20世纪20年代中国电影中的接吻表演与社会接受》，《电影新作》2022年第4期，第46-51页。

<sup>1</sup> 《对〈情海风波〉之意见》，《申报》1925年2月18日，第7版。

<sup>2</sup> 《评〈情海风波〉》，《民国日报》1925年2月14日，第2张第8版。

<sup>3</sup> 《观联合新片〈情海风波〉纪》，《新闻报》1925年2月6日，第5张第1版。

<sup>4</sup> 参见《评〈情海风波〉影片》，《申报》1925年2月8日，第7版；《对〈情海风波〉之意见》，《申报》1925年2月18日，第7版；《张慧冲与徐素娥》，《海报》1927年12月21日，第2版。

堪设想乎？”<sup>1</sup>

“该片中一特出之处，就是情人们之常时接吻。在该片前的中国影片，这种人间之常事，总没有人表演出来。这大概在旧礼教势力统治之下。电影界还没有全真表演的勇气。惜此片做来稍为太过，且拥肩姿势不自然，忽抱忽离，使亲者反觉其无谓。”<sup>2</sup>

对《情海风波》的观众而言，传统礼教的存在构成了亲吻影像生产耸动性的前提，正是因为亲吻影像对礼教禁忌和既有习俗的突破，才给观众们带来了“别出心裁”的、“特出”的感官经验；但是与此同时，既有的礼教和习俗又在观众们接触到亲吻影像的瞬间，反过来压制和掌控影像带来的耸动性。因此我们看到，相关影评一方面称赞《情海风波》及其亲吻影像带来的新鲜经验，另一方面又觉得这些亲吻影像并不符合中国本土的社会实际，并且提出了“诲淫诲盗”的道德指责。值得注意的是，在这些影评的描述中，不只是银幕之外的观众感受到了这种道德规训的力道，《情海风波》里的亲吻影像本身也捕捉到了道德规训现身的时刻——“拥肩姿势不自然，忽抱忽离”。在这个时刻，表演接吻的两位演员以一种不自然的姿势彼此拥抱，时而将对方拥入怀中，时而又僵硬地保持距离，这种若即若离的身体姿态同样反复摆荡在耸动性的感官欲求与道德化的伦理规训之间。

因此与欧美早期电影及其亲吻影像对耸动性的追求不同，中国的电影创作者和观众对亲吻影像的生产似乎始终受益于，同时也受制于一重道德化的伦理力量。事实上，早在1923年的《孤儿救祖记》上映之时，相关影评就已经注意到中西方电影在亲吻影像上的差异化表达：

“王汉伦女士起杨家媳余蔚如，亦颇佳。惟道生出骑时，向之接吻者二次，蔚如一未还接吻，似有含羞神气。”<sup>3</sup>

“王汉伦女士饰剧中主角余蔚如，表情佳绝，到处自然，有与剧中人同化之妙。

<sup>1</sup> 《评〈情海风波〉》，《民国日报》1925年2月14日，第2张第8版。

<sup>2</sup> 《技术上之〈情海风波〉》，《民国日报》1925年2月7日，第2张第8版。

<sup>3</sup> 《观〈孤儿救祖记〉试映记（二）》，《申报》1923年12月23日，第17版。

窗下囑夫早归，一种沉挚之神情，可谓表演尽致。较之西方人抱腰接吻者，别有深味。”<sup>1</sup>

与欧美电影通过放大、重复等手段直接呈现接吻的面部表情和动作不同，《孤儿救祖记》的电影创作者和评论者反倒觉得西方式的“抱腰接吻”过于直接浅白，并且称赞影片男女主角接吻的失败和人物的羞涩。在这里，王汉伦羞赧、沉挚的神情传递着引而未发的道德规训，剧中人物接吻的失败反而以一种含蓄的方式完成了极致的情感表达。因此诚如徐文明所见，纵观整个 1920 年代的中国电影，“每当影片涉及接吻内容时，中国影片制作者会使用种种技巧规避接吻的银幕呈现”。<sup>2</sup>例如，1923 年的《古井重波记》就将接吻片段加以留白处理：“摄者因华俗难演，董作俯身后，拉陆至胸前，陆为赧然，表出接吻”。<sup>3</sup>

在这个意义上，如果说欧美早期电影的亲吻影像创造出了一种诉诸感官欲求的、耸动性的美学风格，那么在中国的语境下，这种耸动性的现代美学似乎也同时激发了其对立之物——一种来自传统的、道德式的、引而不发的含蓄表达。

### 三、主体与客体：《银汉双星》的含蓄影像与身体“可见性”

1931 年，由联华影业公司出品的电影《银汉双星》上映。该影片讲述了电影演员李月英和杨倚云之间缠绵悱恻的爱情故事，同时也保留了我们目前在中国电影里所能看到的最早的亲吻影像。影片里出现了两次亲吻场景。第一次亲吻发生在男女主角月下定情之时——随着画面中的男女主角彼此靠近，《银汉双星》先是由中景切换至近景，用放大后的人物面部影像制造一种耸动性的身体经验。这种景别的切换与同时代欧美电影对亲吻影像的再现策略如出一辙。但是当画面中的两人即将接吻之时，男主人公想起了他在乡间老家的传统婚约，显露出迟疑的神情。因此在随后的影像里，《银汉双星》采取了类似《古井重波记》的留白做法，用一个反打镜头切换回了另一个角色在远处窥视的画面，并且用字幕转述了二人的接吻动作：“他们俩在园里接吻哩！”随着这两次充满

<sup>1</sup> 《〈孤儿救祖记〉之评论》，《申报》1923 年 12 月 27 日，第 17 版。

<sup>2</sup> 徐文明：《银光吻影：20 世纪 20 年代中国电影中的接吻表演与社会接受》，《电影新作》2022 年第 4 期，第 47 页。

<sup>3</sup> 《对于〈古井重波记〉片之意见》，《申报》1923 年 5 月 8 日，第 17 版。

暗示的镜头切换，整个场景也同样摆荡在耸动性的身体欲望和道德性的伦理规训之间，最终将男女主角直接的身体接触付诸模棱两可的留白。此外，影片的另一次接吻影像也同样并没有简单地照搬欧美电影对于耸动性的感官追求——男主角最终屈服于传统婚约的压力，决心与相恋的女主角分手，因此他选择主动亲吻另一个追求她的女性，并让女主角目睹一切。在这个画面里，影片并没有使用中近景镜头呈现接吻双方的身体细节，反而远远拉开，让旁观的女主角站在前景处，阻隔了银幕外观众们的视线。不仅如此，在摄影机的借位视角下，接吻的两位演员始终保持着一种若即若离的身体姿态，双唇偶尔轻碰，旋即又拉开微妙的距离。

从影像形式的角度看，不同于欧美早期电影对于身体影像和亲吻动作的“放大”，纵观《银汉双星》整部影片，男女主角亲密的身体接触所带来的耸动性似乎都被纳入了一系列充满距离感的、含蓄克制的场面调度之中。诚如刘人鹏和丁乃非所见，在中国的文艺传统中，所谓的“含蓄”既是一种美学理想，同时也是一种社会的治理方案。在美学的层面上，“含蓄”指的是“一种‘意在言外’的特殊书写形式，意旨或情感要以一种高度暗示性、甚至是令人捉摸不定的方式来表达”；在社会权力层面上，“含蓄”本质上是一种个人“自律”或“守己”的主体建构策略，用委婉间接却又不可抗拒的方式将个体锚定在一个以家庭为中心的社会秩序之中。<sup>1</sup>因此正如我们在《银汉双星》里所看到的那样，一系列充满距离感的、含蓄的场面调度最终将耸动性的身体经验重新纳入道德秩序的监视之下。举例而言，除了上述两次亲吻场景之外，男女主角在表演戏曲《楼东怨》的恩爱片段之时，影片先是用一个近景镜头呈现二人依偎的身体动作，但是随后又重新将镜头拉远，转为远景。原本紧紧相拥的男女主角也随着镜头的运动结束了拥抱，彼此拉开了距离。这个由近及远的镜头调度极富象征意味地揭示了整部电影在耸动性的感官欲望与道德性的伦理秩序之间的转渡。不仅如此，在影片结束的时刻，男主角杨倚云最终决定遵守乡间的传统婚约，与女主角李月英分手。此时的银幕上出现了一张字幕，言明了整部影片的主旨：“爱与礼教相争，爱之力果大，但胜利终属礼教”。在这个礼教胜利的时刻，电影《银汉双星》含蓄克制的场面调度不仅仅是一种视听形式层面的修辞，更维系着一整套社会和家庭层面的权力秩序——西方现代都市经验及其对感官耸动性的追求最终还是臣服于本土的礼教和道德。

因此从经验模式的角度看，如果说早期欧美电影的亲吻影像在 1910 年代之后完成

---

<sup>1</sup> 刘人鹏，白瑞梅，丁乃非：《罔两问景：酷儿阅读攻略》，桃园：中央大学性/别研究室，2007年，第11-12页。

了从吸引力到叙事、身体经验到视觉经验的转化；那么《银汉双星》则借由含蓄的影像风格完成了由感官欲望到道德规训的转折。需要指出的是，无论是欧美电影里可控的、理性化的视觉经验对暧昧的、碎片化的身体经验之收编，还是《银汉双星》里道德化的传统礼教对耸动性的现代欲求之胜利，二者本质上都试图将纷繁失序的现代经验重新纳入一个理性化的整体秩序之中，所以在《银汉双星》的经验表达里，含蓄的美学风格最终与电影经验的视觉转型之间形成了共谋。具体而言，尽管此时的《银汉双星》已经具备完整的叙事结构，但是创作者还穿插了大量颇具“吸引力电影”特质的舞台表演片段，例如刘家镇助赈游艺会的一系列舞蹈表演，以及男女主角在电影庆功宴上的探戈表演。表面上看起来，这些片段同样以人体的动作、碰撞和节奏作为主要的影像内容，意在以奇观化的身体影像制造耸动性的身体经验。但有趣的是，在记录游艺会的集体舞蹈表演时，尽管《银汉双星》并没有像早期欧美电影一样，以水平的中景记录舞台上的身体动作，完成对人物身体的视觉化收编，而是通过一个远处的俯拍视角拉开了与舞台的距离。但是这个含蓄克制的拍摄视角同样完成了视觉秩序的建构——它一方面将整个场景缝合进了影片主要角色在高处观众席上的主观视点之中，使得整个奇观化的影像段落变成了影片整体叙事里的一个情节元素；另一方面也将舞蹈场景里耸动性的身体经验转化为俯拍远景视角下，旁观式的、可控的视觉经验。而在电影银幕之外，一个标志性的历史转折也同时到来——1930年，美国电影制片人与发行协会制定了所谓的《海斯法典》（*Hays Code*），禁止电影创作中出现男女接吻、舞蹈等“意在挑动观众情欲”的身体影像。<sup>1</sup>与此同时，在《银汉双星》上映的1931年，刚刚结束北伐战争的南京国民政府建立了电影检查委员会，并开始着手制定相关电影检查标准。这些电影检查标准同样以维护“善良风俗”与“公共秩序”的名义禁止国产电影展现拥抱、接吻等身体影像。该委员会草拟的《电影片检查暂行标准》明确指出，“表演淫荡之拥抱与接吻而又过分挑拨两性性欲之情形者”应当遭到禁绝。<sup>2</sup>在这个看似巧合却又充满必然性的历史时刻，太平洋隔开的遥遥两岸上演着同一出戏剧，新生的民国政府建构现代秩序的追求与既有公序良俗的道德规训合力一处，驱逐了亲吻影像及其耸动性的、难以驯服的身体经验。

然而需要指出的是，在早期欧美电影由身体影像向视觉影像转型的过程中，视觉秩序对身体经验的驱离往往伴随着视觉主体对视觉客体的剥削。上文提及的美国电影

---

<sup>1</sup> 详见 Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York: Columbia University Press, 1999, pp. 347-359.

<sup>2</sup> 《电影片检查暂行标准》，《电影检查委员会公报》1931年第1卷第11期，第3-8页。

《吻我》为例，沿街海报内的真人女郎一次次试图与行人进行身体互动，但却始终无法跨越海报画框所建立起来的视觉边界——在这部影片里，来自男性行人的凝视一方面将海报内女郎的身体定格为一个符号化的视觉客体，另一方面也将海报画框之外的男人们确立为掌控整个画面的视觉主体。类似地，同时期欧美电影对亲吻影像的视觉化其实总是伴随着女性及其身体的客体化。与《吻我》同年，著名电影导演埃德温·波特（Edwin Porter）拍摄的影片《厚脸皮奈特亲吻新娘》（*Nervy Nat Kisses the Bride*, 1904）讲述了一个流氓侵犯女性未遂的故事——和《吻我》里那个主动勾引路人的海报女郎不同，波特将电影里的新娘设计为一个被动的受害者。整个故事同样借由一个失败的亲吻场景宣告了视觉叙事对身体经验的驱离，但是影片里那个被动的、受害的女性也同样被牢牢锚定在视觉客体的位置上。事实上，在劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）看来，1920年代的好莱坞电影无疑是这一视觉秩序的集大成者。对穆尔维来说，电影化的视觉叙事之建立必然伴随着视觉主体与视觉客体的分野，最终使得女性成为客体化的视觉形象，而男性则成为主体化的观看者。<sup>1</sup>沿着这一路径，陈涛对1910年代欧美早期电影的研究也同样指出，欧美早期电影的视觉经验本质上建立在男性与女性、殖民者与被殖民者、白人与黑人、富人与穷人等一系列二元对立的视觉权力关系之上，最终将“中产阶级白人男性”预设为银幕内外的视觉主体。<sup>2</sup>不过值得注意的是，穆尔维和陈涛的观察虽然揭示了早期电影及其视觉经验内部不平等的视觉权力结构，但是其论述一方面忽视了欧美社会语境的特殊性，尤其是穆尔维将好莱坞电影的视觉快感机制扩大化为“电影”媒介本身的视觉准则，压抑了电影实践及其现代经验在全球范围内的本土化差异；另一方面也同样将主体建构的过程简化为主体对客体单向度的视觉凝视，忽视了视觉客体的能动性。

因此，与穆尔维将好莱坞电影的视觉经验理解为男性主体对女性客体的单向剥削不同，米莲姆·汉森却认为1930年代中国默片提供了一种与好莱坞电影相似却相异的历史可能，揭示了女性形象及其视觉机制在好莱坞电影传统之外的复杂性。通过对《桃花泣血记》（1931）、《天明》（1933）、《新女性》（1934）等电影的分析，汉森指出，中国默片中的女性形象具备一组矛盾的双重特质，她们既是被表演、被剥削、被凝视的底层“堕落女性”，同时也是作为表演者的、主动实践和张扬个体欲望的现代“再升明

---

<sup>1</sup> 劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）：《视觉快感和叙事电影》，范倍，李二仕译，载杨远婴主编：《电影理论读本》，北京：世界图书出版公司，2011年，第526-527页。有关劳拉·穆尔维的“窥淫”概念与中国早期电影视觉经验的讨论，也可参见第一章。

<sup>2</sup> 陈涛：《城市与现代性：重绘早期欧美电影》，北京：中国人民大学出版社，2018年，第106-115页。

星”。<sup>1</sup>在汉森看来，中国默片里这些复杂多义的女性形象揭示了现代性本身的多元和矛盾。她们既作为视觉客体建立起男性为主导的现代视觉机制，但同时也以其含混、可变的特质，不断扰动着传统与现代、主体与客体之间的二分：

“女性形象尽管很可能成为男性现代主义的投射和充满偏见的特权恋物，她们同时也是富于最大含混性和可变性的场所，而传统的两极对立可能被表演和假面（Masquerade）所同时呼唤和暗中破坏。”<sup>2</sup>

在这个意义上，《银汉双星》含蓄式的亲吻影像或许也与同时代的其他中国电影一样，为我们呈现了这种主体与客体之间的复杂纠缠及其暧昧含混的历史可能。在男女主角第一次接吻的场景中，影片虽然以一个反打镜头呈现了男性角色在远处的窥视，一方面象征性地将亲吻的身体影像纳入视觉经验的掌控之中；另一方面也确立起男性在整个视觉场景中的主体位置。但值得注意的是，这个正反打的场景切换实际上并没有直接呈现男女主角的亲吻动作，而是以留白的形式将视觉客体付诸观众的想象。在这里，《银汉双星》含蓄克制的场面调度看似将女性及其身体对象化一个被凝视的视觉客体，但是这种模棱两可的留白却又以一种暗示性的、意在言外的方式保留了观众对于亲吻影像及其身体经验的想象；并且赋予了女性拒绝被客体化的能力——女主角事后一再否认曾经接吻，让男性窥视者的视觉经验变得不再可靠。不仅如此，在影片呈现的第二次亲吻场景中，《银汉双星》以一个含蓄克制的景深镜头将男主角与其追求者的亲吻放在后景处，并让女主角占据了画面前景处的窥视视点，成为掌控整个画面的视觉主体。此时正在亲吻的男性反倒成为了被观看的客体。不过耐人寻味的是，这个“捉奸”场景本身就是男主角精心策划的一场分手表演，他预估了女主角闯入的时间，主动使自己变成了被凝视的视觉客体，进而将女主角锚定在视觉主体的位置上。因此在这个景深镜头里，本该热吻的男主角频频心不在焉地回望女主，一方面削弱了亲吻动作的情色意味，完成了其含蓄克制的情感表达；另一方面也将单向度的凝视变成了表演者与表演者、观看主体与被看客体之间复杂的眼波流转和彼此形塑。诚如萨特（Jean-Paul Sartre）所见，在看与

---

<sup>1</sup> 米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第51页。

<sup>2</sup> 米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第49页。

被看的凝视关系中，主体与客体、自我与他者实际上并不是截然二分的。对萨特而言，主体化过程必然伴随着自我的客体化——作为观看者的视觉主体虽然获得了对外部世界的绝对掌控，但他无法意识到自身的存在。唯有当来自他者的凝视将主体驱视觉中心之时，自我才在一个客体化的位置上最终获得了真正的主体意识，即所谓“被他者看见”（Being-seen-by-the-other）就是“看见他者”（Seeing-the-other）。<sup>1</sup>

事实上，整部《银汉双星》都充斥着看与被看、主体与客体之间的目光交错。从叙事结构的角度看，《银汉双星》的主要剧情围绕男女主角出演戏曲电影《楼东怨》展开，因此整部电影以“戏中戏”的结构形成了一个层层嵌套的“看与被看”结构：男女主角既是《楼东怨》戏剧中被观看的表演者，同时也是戏剧之外的明星观众，更是电影《银汉双星》的影像客体。看与被看的关系在这个特殊的戏剧结构中几度翻覆，视觉主体与客体的界限变得不再分明。不仅如此，当两位演员表演《楼东怨》时，影片用一个标志性的拉镜头隔开了演员的身体动作与观众之间的距离。前文提到，这个向后拉远的镜头完成了由身体经验到视觉经验、感官欲望到伦理秩序之间的转换。但有趣的是，随着镜头的不断拉远，我们最终看到《楼东怨》的导演和摄影机进入了画面，将影片“戏中戏”的结构暴露在观众面前，提醒我们注意电影内部视觉主体与客体之间的暧昧莫测。

从这个角度看，我们当然可以将《银汉双星》含蓄的镜头美学视为传统伦理道德与现代视觉权力的共谋；但值得注意的是，这种含蓄的美学形式同时也以其暧昧模糊、意在言外的特质不断抵抗着自身的秩序建构，扰乱了主体与客体之间坚固的二元结构。无论是镜头切换之间的刻意留白，还是遮挡前景的景深镜头，抑或是由近及远的拉镜头，甚至是男女演员接吻时身体姿势的若即若离，《银汉双星》含蓄克制的影像形式总是不断制造影像与观众之间的距离，一面压制身体影像带来的耸动性，一面制造了视觉主体与客体之间的分野。然而这种模棱两可的美学风格同时也为影像表达本身带来了不确定性的转圜空间，那些不断延展的“距离”反倒提醒我们注意视觉主体与客体之间不断绵延、彼此转化的“关系”。诚如梅洛-庞蒂所见，真正的观看并不是主体对客体的注目，而是在观看者与被看者的身份调换中，揭示实体之间彼此交织的关系性，并以此取消主体与客体的分野。对梅洛-庞蒂而言，真正的“可见性”（Visibility）应当是肉身化的，它“既不属于作为事实的身体，也不属于作为事实的世界”，而是指向了身体与世界、

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Hazel Barnes trans., London and New York: Routledge, 2003, pp. 277-288.

主体与客体、内部与外部、可见者与不可见者彼此交织的关系本身。<sup>1</sup>在这个意义上，尽管《银汉双星》含蓄的道德规训试图抹消和禁绝亲吻影像的身体经验，但是这种追求不可见性的努力反而使亲吻影像暴露了不同实体之间的欲望流动和关系塑造，获得了一种梅洛-庞蒂意义上的肉身“可见性”。

由此看来，《银汉双星》里那些跳跃的留白、拉远的镜头，以及演员之间若即若离的身体姿势所制造出来的空间距离恰恰为我们揭示了彼时的中国电影在感官欲求与道德规训、好莱坞风格与含蓄美学、身体经验与视觉秩序之间的犹疑，打开了一个传统与现代、世界与本土、解构与建构彼此交织的历史界域。而这种若即若离、非此非彼、暧昧难测、自我颠覆的含蓄特质或许也正是中国电影及其现代经验的要害所在。

### 结语：现代性与暧昧性

1927年12月，鲁迅在《语丝》周刊发表了一篇名为《小杂感》的短文。在这篇文章里，鲁迅以一系列精辟却突兀的短句不断地把捉和记录他碎片化的经验感触：

“防被欺。

自称盗贼的无须防，得其反倒是好人；自称正人君子的必须防，得其反则是盗贼……

革命，反革命，不革命。

革命的被杀于反革命的。反革命的被杀于革命的。不革命的或当作革命的而被杀于反革命的，或当作反革命的而被杀于革命的，或并不当作什么而被杀于革命的反革命的。

革命，革革命，革革革命，革革……。

……

一见短袖子，立刻想到白胳膊，立刻想到全裸体，立刻想到生殖器，立刻想到性交，立刻想到杂交，立刻想到私生子。

中国人的想像惟在这一层能够如此跃进。”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 梅洛-庞蒂：《可见的与不可见的》，罗国祥译，北京：商务印书馆，2016年，第171-172页。

<sup>2</sup> 鲁迅：《小杂感》，选自《鲁迅全集》第三卷，北京：人民文学出版社，2005年，第555-557页。

这些短句看似杂乱琐碎，但却无一例外地建构起一个个彼此对立却又彼此激发的辩证意象：盗贼与君子、礼教与色情、革命与反革命……因此对鲁迅而言，他所经验到的现代性似乎从来都不是一幅理性昭彰、边界清晰的理想图景，而是一个又一个不断动荡、支离破碎的自反漩涡。在这个意义上，如果说欧美早期电影对视觉秩序的建构意味着一个理性自足的现代主体借由视觉经验获得了对外部世界的掌控，那么中国早期默片与鲁迅式的现代经验则在提醒我们，这种自律和理性的主体想象或许并不是现代性的全部——就像正人君子最易得其反为盗贼、革命的旗帜屡屡庇护反革命一样，现代性对理性秩序的追求也总是翻覆为失序。诚如梅洛-庞蒂所见，现代性其实从来都不曾清晰地自我呈现，未完成性和暧昧性构成了现代性的本质。<sup>1</sup>因此，在这个不断自反的现代漩涡当中，主体自以为获得了对外部世界的绝对掌控，但他真正能做的其实无非是像鲁迅一样卷入其中，成为暧昧多变、不断自反的漩涡本身。

---

<sup>1</sup> 梅洛-庞蒂：《知觉的世界：论哲学、文学与艺术》，王士盛，周子悦译，南京：江苏人民出版社，2019年，第48页。

## 下编：倾听

## 第五章 留声机器

### 声音启蒙与革命机器：

### 中国早期默片与留声机演奏

#### 引子：“以求我灵魂之身而炼成一发声器”

光绪三十一年（1905年），上海小说林出版社发行了一部名为《新法螺先生谭》的科幻小说。<sup>1</sup>在这篇小说里，主人公法螺先生展开了一次特殊的灵魂探险。他首先将灵魂炼成一“不可思议之发光原动力”，让自己化身为光，周游世界。<sup>2</sup>然而不同于他在欧美世界受到的礼遇和研究热情，当法螺先生带着比太阳还要耀眼的光芒抵达中国之时，所有国人还都高卧未醒，浑然不觉：

“余当发光时，有动余之感情者。因光力所及，亚美利加洲适当日中，欧罗巴洲适当日夕，正为极繁盛之时候，国民莫不精神炯炯。幸是日天气阴黑，日光为密云所遮，得显余光之能力。一时光明照澈，欧美洲人咸大惊异。若天文家、若理化家、若博物家，因见凡物皆失其影也，于是各凭其所学而推究发光之源……余面东而立，深有望于黄河长江之域。余祖国十八省大好河山，最早文明之国民，以为得余为之导火，必有能醒其迷蒙，拂拭睡眼，奋起直追，别构成一真文明世界。以之亏欧美人而使黄种执其牛耳。孰意映余光膜者，无一不嘘气如云，鼾声如雷，长夜慢慢，梦魂颠倒。”<sup>3</sup>

面对这样的场景，化身为光的法螺先生痛心疾首，他决心冒着身死魂断的风险继续灵魂的转化，用一种全新的声音经验完成他唤醒国民的使命：“以求我灵魂之身而炼成一不可思议之发声器”。<sup>4</sup>在这部小说里，徐念慈建构起一种技术化的主体想象——主

<sup>1</sup> 参见王德威：《被压抑的现代性：晚清小说新论》，北京：北京大学出版社，2005年，第336页。

<sup>2</sup> 徐念慈：《新法螺先生谭》，上海：小说林，1905年，第6页。

<sup>3</sup> 徐念慈：《新法螺先生谭》，上海：小说林，1905年，第8-9页。

<sup>4</sup> 徐念慈：《新法螺先生谭》，上海：小说林，1905年，第20-21页。

人公法螺先生一次次将视觉和听觉从原本整全、统一的主体知觉中抽离出来，以机械化的“光之原”和“发声器”取代自然的身体。这种知觉范式的转变印证了克拉里（Jonathan Crary）对现代感官技术与主体经验的考察。在《观察者的技术》一书中，克拉里指出，19世纪以来的现代感官技术之本质是对主体知觉范畴的重新划分，这些技术化的手段将原本从属于同一个身体的整体知觉分割为彼此独立、互不关联的单个感官。<sup>1</sup>从这个角度看，法螺先生不断幻化的灵魂冒险似乎捕捉到了现代主体和感官机制转变的历史时刻，构成了一个米莲姆·汉森（Miriam Hansen）所谓“现代化及现代性体验的感知反应场（Sensory Reflexive Horizon）”<sup>2</sup>，或者说是“白话现代主义”（Vernacular Modernism）的一次实践。

对汉森而言，“白话”一词“包括了平庸、日常使用的层面，具有流通性、混杂性和转述性，而且兼具谈论、习语和方言的意涵”。<sup>3</sup>因此，与经典的现代主义概念不同，汉森所谓的“白话现代主义”一方面以工业生产和大众消费为基础，强调世界性和本土性、高雅和低俗的动态互通；另一方面重视“日常生活的物质肌理”，聚焦“感官认知和经验组织方式的变化”。<sup>4</sup>在这个意义上，《新法螺先生谭》文白夹杂的语言风格、通俗科幻的题材特征、感官机制变化的主题，乃至小说本身的大众化生产和消费过程，无一不是“白话现代主义”的经验表达。当然，汉森也强调，所谓的“白话现代主义”其实“不只限于书面媒体，而更通过视听的媒体得以流传”。<sup>5</sup>因此，电影作为“集故事叙述与感官体验之大成的媒介”<sup>6</sup>，自然成为了“白话现代主义”的绝佳载体。需要指出的是，虽然汉森强调“视听媒体”对“白话现代主义”的负载，但其研究实践无疑更偏重“视觉意识”在表述、传播“特定历史体验”过程中的作用。<sup>7</sup>可有趣的是，化

<sup>1</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990, p. 79.

<sup>2</sup> 米莲姆·汉森（Miriam Hansen）：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44页。

<sup>3</sup> 米莲姆·汉森：《大批量生产的感觉：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009年第5期，第125页。

<sup>4</sup> 米莲姆·汉森：《大批量生产的感觉：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009年第5期，第128页。

<sup>5</sup> 米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44页。

<sup>6</sup> 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹等译，上海：上海书店出版社，2012年，第8页。

<sup>7</sup> 米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第46页。

身“光之原”的视觉转型显然不是《法螺先生谭》这一出感官认知剧变的终点——法螺先生的耀眼光芒终究无法唤醒沉睡的国民，完成他塑造一个“真文明世界”的启蒙理想。因此不同于“启蒙”（Enlightenment）词根中的“光明”之意，也不同于汉森在白话现代主义中所强调的“视觉意识”，法螺先生意识到自己必须变成声音机器才能在中国完成他的启蒙理想。换言之，由现代声音机器所塑造的“听觉意识”或许凝练着国人在特殊历史阶段中，对现代性经验和文化启蒙的本土化回应。

在这个问题上，费约翰（John Fitzgerald）的专著《唤醒：国民革命中的政治、文化与阶级》曾经进行过初步的阐释。在他看来，近代中国有关“觉醒”/“唤醒”（Awakening）的话语范式最早可以追溯到欧洲启蒙运动。只不过对欧洲启蒙哲人而言，所谓的“觉醒”在形式上主要表现为“理性的觉醒和普遍人文价值的觉醒”；但是对清季民初的中国知识分子来说，“觉醒”并不只是普世意义上的个体理性或自觉，它总是无法避免地转向一种民族主义式的政治解放：“（在中国）这种普遍的‘我’的觉醒，不久就转向特定的‘我’，即共同体和民族层面的‘中国的觉醒’……这种‘唤醒民众’的决心，促使那些先觉者创造出一系列组织、技术和程序，以唤起人们的公民身份和民族认同”。<sup>1</sup>不仅如此，白鲁恂（Lucian Pye）有关现代中国历史的研究也同样强调，作为一种民族主义话语的“中国觉醒”实际上贯穿了晚清以来的中国历史，并在“五四”运动中达到高潮：“借由中国之‘觉醒’（而非‘发展’）的修辞表达，中国首次以一个新生国家的面貌受到了世界政治的关注”。<sup>2</sup>事实上，与徐念慈笔下的法螺先生希望“唤醒”沉睡的国民类似，“五四”一代的知识分子也用同样的“唤醒”话语描述他们的启蒙理想。其中就包括鲁迅在“铁屋子”里发出的那一声振聋发聩的“呐喊”：

“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> 费约翰（John Fitzgerald）：《唤醒中国：国民革命中的政治、文化与阶级》，李恭忠等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2004年，第9-11页。

<sup>2</sup> Lucian Pye, *China: An Introduction*, Boston: Little, Brown and Company, 1972, p. 131.

<sup>3</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第441页。

尽管此时的鲁迅对于启蒙事业表现出一种不同于法螺先生的消极态度，但他同样将启蒙实践本身描述为一种特殊的声音经验，即用“大嚷”的方式唤醒“熟睡的人们”。然而令人困惑的是，为什么晚清以来的知识分子总是选择用声音经验来建构其启蒙理想？这种“声音启蒙”和西方意义上以“光明”为词根的启蒙主义之间究竟存哪些差异？在汉森所谓“白话现代主义”的视觉意识之外，听觉层面上的“白话现代主义”又是否可以为我们反思中国近代思想启蒙提供一种可能的维度？

为了回答这些问题，本章将从晚清国人对留声机表演和默片放映的接受出发，考察留声机这一新的听觉媒介及其声音经验是如何被纳入晚清的公共话语和启蒙实践之中的。通过对这一过程的探析，本文一方面试图从听觉的层面回应和补充“吸引力电影”和白话现代主义的相关问题；另一方面也力图呈现中国知识分子自晚清以来的“声音启蒙”实践及其历史命运。

### 一、“古人嘉言懿行可为今人模范”：从留声机到“琵琶行”

1884年12月17日，上海《字林西报》（*The North-China Daily News*）记载了皇家亚洲学会（Royal Asiatic Society）某次会议的盛况。其中，美国浸礼会传教士马高温（Daniel Macgowan）博士的会议发言被全文刊载，主题是古代中国对电话、留声机的发明和使用。<sup>1</sup>在这篇发言稿中，马高温提出了一个有趣的观点：世界上最早的“电话”是江浙孩童用竹子和线制成的传声玩具，而同样用竹子制成的“千里传音器”（Thousand-mile Speaker）则是古代中国人发明的“留声机”。在马高温的文章里，西方最新的电器科技反而变成了中国古已有之的智慧结晶，因此引起了一场激烈的争论。

2

事实上，在最初的讲座中，马高温没有对“千里传音器”进行具体的说明，反而是他的反对者在1885年2月的一篇文章中对这个说法进行了考证，并且成功找到了《子不语·江秀才寄话》对该装置的说明：

“置一竹筒，中用玻璃为盖，有钥开之。开则向筒说数千言，言毕即闭。传千

<sup>1</sup> “Royal Asiatic Society,” *The North-China Daily News*, December 17, 1884.

<sup>2</sup> 参见“The Chinese Phonograph,” *The North-China Daily News*, February 6, 1885; “The Chinese Phonograph,” *The North-China Daily News*, February 9, 1885.

里内，人开筒侧耳，其音宛在，如面谈也；过千里，则音渐渐散不全矣。”<sup>1</sup>

虽然马高温的反对者在引述《子不语》的时候，特别指出“子不语”的字面内涵即是“孔子不曾提及的事”<sup>2</sup>，暗示留声机本身就是异于中国传统（至少是主流传统）的器物发明，但其对《子不语》相关内容的考证却引发了争论双方强烈的兴趣。随后，这场争论的焦点由“古代中国人是不是真的发明了留声机”变成了“《子不语》的描述是不是可以用来解释留声机的录音原理”<sup>3</sup>。在这个问题上，支持者和反对者虽然各执一词，但却分享了一个同样的思维结构，即尝试用中国传统的话语和概念去理解一个新兴的现代科技。

事实上，同样的思维路径在晚清国人对西方科技的接受过程中并非孤例。《申报》的《西学略说》曾系统地用阴阳五行学说解释西方电学原理；<sup>4</sup>即便是介绍幻灯机器制造的文章也用“妖怪变幻”来解释“幻灯”之“幻”。<sup>5</sup>不仅如此，当晚清的默片观/听众们试图描述他们所听到的留声机音乐的时候，也会不断地召回《琵琶行》，甚至“铁板铜琶”、“晓风残月”一类的传统表达：

“耳根清净认莺黄，切切嘈嘈迭擅场。万里传语投纸笔，十年旧曲听凄凉。”

6

《留声机》

“技师取留声机器，启钥发扃，音即随之而出。或铜琶铁板，豪气纵横；或残月晓风，柔情旖旎；以及箏琶弦索无不曲肖。”<sup>7</sup>

《绘声绘影》

---

<sup>1</sup> 转引自“The Chinese Phonograph,” *The North-China Daily News*, February 6, 1885. 有关《子不语》的原文详见袁枚：《子不语》，杭州：浙江古籍出版社，2017年，第159页。

<sup>2</sup> “The Chinese Phonograph,” *The North-China Daily News*, February 6, 1885.

<sup>3</sup> 详见“The Chinese Phonograph,” *The North-China Daily News*, February 9, 1885.

<sup>4</sup> 《西学略说》，《申报》1891年5月24日，第1版。

<sup>5</sup> 《幻灯机制造法》，《绣像小说》1903年第2期，第5页。

<sup>6</sup> 《诗界搜罗集：留声机》，《鹭江报》1904年第70期，第1版。

<sup>7</sup> 《绘声绘影》，《申报》1892年2月20日，第3版。

“紫石嶙峋四面空，忽然唱出大江东。留声机器听云外，急板高歌遏洞中。”

1

《紫云洞听留声机器（用白居易〈望月有感〉韵）》

从媒介本性的角度看，这种调用传统文学媒介的既有内容以描述留声机及其新媒介经验的论述模式，印证了麦克卢汉（Marshall McLuhan）有关媒介性质的理解。在他看来，新的媒介技术制造了一种新的文化环境。旧有的媒介唯有借助新媒介的参照才能自我显现，并最终转化为艺术形式。因此麦克卢汉认为媒介是一个相对的概念，其本性必须在和其他媒介的比较中才能显现出来，任意一种媒介的内容都是另外一种媒介。<sup>2</sup>然而在通过另一种媒介内容定义留声机的时候，中国早期默片的听/观众呈现出了与西方听众乃至留声机发明者本人迥异的倾向——在欧美的媒介文化语境里，用以描述留声机及其媒介属性的旧媒介并不是文字，而是“活动照相”。具体而言，爱迪生（Thomas Edison）对留声机的设计始终是与“活动照相”这一视觉媒介息息相关的：“我想发明的东西，对于眼睛的意义，正如留声机对于耳朵的意义”。<sup>3</sup>换言之，至少在爱迪生看来，留声机作为一种听觉媒介，其最主要的功能在于记录声音，是听觉上的“活动照相”。汤姆·甘宁（Tom Gunning）也正是从留声机与“活动照相”的视听互动出发，重新审视了巴赞的“完整电影”神话。<sup>4</sup>然而，或许是因为对“活动照相”这一视觉技术的相对陌生，中国的早期留声机听众们虽然也同样重视留声机的记录功能，但与之形成对话的视觉媒介却从来不是“活动照相”，而是文字印刷/书写。诚然，麦克卢汉也曾经根据“留声机”（Gramophone/Phonograph）的英语词源指出，“留声机”最初也被西方人当作“听觉文字的一种形式”，与“文字”或“书写工具”关系密切。<sup>5</sup>可是在他看来，留声机这一听觉媒介真正的内容绝不是传统的文字媒介。这一错误甚至对爱迪生的发明工作造成了障碍。对麦克卢汉而言，作为一种记录声音的媒介，留声机的使命并不是将既有的

<sup>1</sup> 《紫云洞听留声机（用白居易《望月有感》韵）》，《著作林》1907年第14期，第128页。

<sup>2</sup> 麦克卢汉（Marshall McLuhan）：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000年，第27-28，33-35页。

<sup>3</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.13.

<sup>4</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.23.

<sup>5</sup> 麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000年，第339-340页。

文字媒介作为其内容，而是将人类从文字/印刷主导的、集权式的书面文化形态中拯救出来，走向再部落化的、解放的听觉文化形态。<sup>1</sup>但是有趣的是，在晚清国人对留声机的理解与接受过程中，有关留声机媒介本性的“误解”似乎一直延续了下来，留声机创造的媒介经验总是被用来强化和巩固传统文字媒介及其文化形态。即便是在留声机对国人来说已经不再陌生的1917年，刚刚创刊的《留声机》报在谈及刊物名称的来源时，仍然从文字媒介的传统出发，阐释留声机的媒介功能和意义：

“留声机报者，法西洋留声机之意。取古人嘉言懿行可以为今人模范者，及海内文人学士鸿篇嘉什，足以改良社会、交换智识者，分门别类而刊载之。俾读者藉片纸如亲接罄咳于古圣贤。”<sup>2</sup>

对《留声机》报的同仁们来说，留声机这个记录声音的全新媒介与传统的文字印刷/书写如出一辙。事实上，同样的修辞在这一时期的《留声机》报中不止一次地出现：

“是谁造出此灵机，万籁均留古昔稀。引得文人齐踊跃，各投稿件现珠玑”<sup>3</sup>。从这个角度看，近代国人对留声机的接受反而启动和加强了旧媒介的内在传统，“留声机”对过去的记录和保存甚至变成了一种复古的借口：“古人嘉言懿行可以为今人模范”。这也就无怪乎一些安徽士子在同乡会中夸耀桐城派的古文成就之时，居然将其与西人创制留声机等量齐观；<sup>4</sup>而新文化运动的巨擘陈独秀与胡适也一再用“留声机”来形容林纾等泥古不化、“附庸雷同”的传统文人：

“林纾本来想藉重武力压倒新派的人，那晓得他的伟丈夫不替他做主。他老羞成怒，听说他又去运动他同乡的国会议员，在国会里提出弹劾案……我想稍有常识的议员，都不见得肯做林纾的留声机器吧？”<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> 参见麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000年，第340页。

<sup>2</sup> 《介绍〈留声机〉报》，《少年进德汇编》1917年第2期，第1页。

<sup>3</sup> 《咏贵报“留声机”三字》，《留声机》1917年第8期，第1页。

<sup>4</sup> 《安徽旅沪同乡恳亲会演说词》，《申报》1907年6月8日，第2版。

<sup>5</sup> 详见陈独秀：《独秀文存》第二册，上海：亚东图书馆，1939年，第4页；陈独秀：《独秀文存》第四册，上海：亚东图书馆，1939年，第87页；陈独秀：《林纾的留声机器》，《每周评论》1919年第15期，第2页。

事实上，除了陈独秀以外，以留声机隐喻一种保守复古、人云亦云的文化立场似乎是“五四”一代知识分子的常见论述。1921年，茅盾在《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》一文中同样将传统文人贬斥为“圣贤的留声机”，以一个现代“文学者”的姿态，旗帜鲜明地与复古的传统文人划清界限：

“他们（笔者按：现代‘文学者’）不曾把文学当作圣贤的留声机，不知道‘文以载道’‘有为而作’，他们却发现了一件东西叫做‘个性’，次第又发现了社会，国家和民众，所以他们的文学，进化到了现在的阶段。”<sup>1</sup>

由此可见，在“五四”一代的知识分子那里，留声机被赋予了一种负面的文化概念——作为一种现代声音媒介的留声机反过来成为了文字写作及其传统文化形态的象征物，阻碍了现代知识分子和新文化运动所渴盼的独立“个性”之诞生。正如程凯在《革命的张力》一书中所见：“留声机在‘五四’一代知识分子眼中是大众艺术与机械时代的产物，是物质性的、复制的，迎合随波逐流的市民趣味。而新文化要构造的却是有独立判断精神的‘自我’，它与现代社会、传统伦理和庸众对立而完成其个人性，与物质文明对立而凸显其精神性”。<sup>2</sup>然而需要指出的是，尽管陈独秀和茅盾等“五四”一代知识分子通过对留声机这一物象的批判完成了与传统文人的决裂，但这种论述得以实现的前提却正是二者对留声机媒介本性的共同认知，即留声机是传统文字媒介的声音形式。换言之，所谓的“现代”知识分子在借由留声机批判传统文人的复古立场之时，也恰恰承认和继承了晚清文人对留声机的独特理解。从这个角度看，无论是以“西学中源”的思维模式解释留声机的创制，还是在传统的文字媒介中理解留声机的媒介性质，这些看似复古、落后的文化立场本身或许正是晚清知识分子区别于“五四”一代的“个性”所在。正如罗志田在论及清季民初知识分子心态时所说：“一般在文化竞争中，被侵略各国的人民有一个共同的倾向，即回向传统寻找思想资源和昔日的荣光以增强自信心”。<sup>3</sup>换言之，清季民初的知识分子试图用传统话语和概念来描述留声机的感官经验

---

<sup>1</sup> 茅盾：《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》，选自《茅盾全集》第十八卷，北京：人民文学出版社，1989年，第60页。

<sup>2</sup> 程凯：《革命的张力：“大革命”前后新文学知识分子的历史处境与思想探求（1924-1930）》，北京：北京大学出版社，2014年，第239-240页。

<sup>3</sup> 罗志田：《权势转移：近代中国的思想、社会与学术》，武汉：湖北人民出版社，1999年，第52页。

和技术特征，虽然暗藏着一种复古的倾向，但却仍然不失为一种塑造国族自觉的努力。不仅如此，根据胡志德（Theodore Hutters）的观察，19世纪90年代，尤其是甲午战争以来，中国的知识分子已经日益清晰地意识到，传统术语已经失去了对种种现代经验的解释力。他们正面临一场文化秩序方面前所未有的“定位危机”（Orientation Crisis）。<sup>1</sup>在这个意义上，用传统的话语去理解西方科技本质上也是传统知识分子维护自身文化权威的挣扎。

值得注意的是，在这一场“定位危机”中，对传统话语的强调并不是国人解释世界的唯一路径。1898年4月24日的《申报》就刊载了湖北府属生员的选拔试题。在这份考题中，考生既需要回答“圣人雅言不及易说”这类传统的经学题，也需要在“格致题”的科目中对“留声机改变阴阳元音”的弊端进行原理方面的说明，并对这一弊端进行机械修理。<sup>2</sup>换言之，至少对湖北的府试生员来说，从科技层面掌握和理解留声机已经成为了与传统经学并行的一种学习要求。胡志德指出，在1895年之后，新一代文人在这场“定位危机”中成长了起来，他们将用全新的概念解释和描述这个世界。<sup>3</sup>从这个角度看，清季民初的知识分子们对留声机的感知和理解并不是一趟复归传统的单向旅程，而是一个“众声喧哗”的复杂场域。此时的他们已经开始尝试在传统之外寻找新的语言和知识来描述留声机带来的全新听觉经验。

那么在这个以西方知识和概念理解留声机及其媒介经验的过程中，中国早期默片的观/听众们又会做出什么样的理论选择？这种理论选择又是否会为我们理解中国早期默片的留声机演奏提供一种有别于欧美早期电影的历史诠释？

## 二、“西瀛机巧”与“东粤笙歌”：从“说话玩偶”到“泥美人”

诚如上文所述，中国早期默片的听/观众一方面试图用传统经验对留声机的媒介特性加以概括和描述，呈现出了与西方听众迥异的倾向；另一方面也不断学习新的概念和语言来描述留声机的听觉经验。值得注意的是，在后一种路径上，中西方的听/观众们

---

<sup>1</sup> 转引自 Theodore Hutters, “A New Way of Writing: The Possibilities for Literature in Late Qing China, 1895-1908,” *Modern China*, Vol. 14, No. 3, 1988, p. 244.

<sup>2</sup> 《鄂试一志》，《申报》1898年4月24日，第1版。

<sup>3</sup> Theodore Hutters, “A New Way of Writing: The Possibilities for Literature in Late Qing China, 1895-1908,” *Modern China*, Vol. 14, No. 3, 1988, p. 245.

其实同样都从留声机的记录功能出发，捕捉到了留声机与“死亡”/“永生”之间的隐喻关系。以上文《留声机》报为例，国人对留声机媒介特征的理解与文字书写/印刷之间产生了类比，二者都能够保存古人言行，因此“俾读者藉片纸如亲接罄咳于古圣贤”<sup>1</sup>。此外，留声机播放死者声音的奇闻轶事也见诸报端。<sup>2</sup>正如基特勒（Friedrich Kittler）所说：“（留声机）是一种在声音层面上对时间的存储和复制”。<sup>3</sup>事实上，留声机在创制之初就为人们创造了一种“超越死亡”的隐喻和模板。<sup>4</sup>例如，诗人里尔克（Rainer Maria Rilke）在《原初的声音》（Primal Sound）一文中畅想将留声机的指针探入人类头骨缝隙，以创造“原初的声音”，留声机与死亡也就在这个瞬间彼此勾连。<sup>5</sup>因此对早期西方听众来说，留声机带来的首先是一种内容层面上对于死亡的“恐慌”和“震惊”——当爱迪生向科学学会展示他的留声机时，“有两三个女孩当场晕厥”。<sup>6</sup>

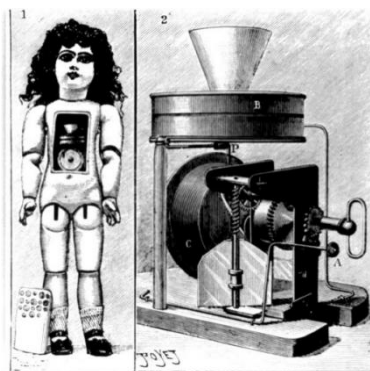


图 5.1：爱迪生的“说话玩偶”与留声机<sup>7</sup>

在此基础上，汤姆·甘宁进一步讨论了留声机创造的声音与视觉形象之间的关系，并以此丰富了有关“吸引力电影”的论述。在他看来，留声机在记录声音的同时，也将

<sup>1</sup> 《介绍《留声机》报》，《少年进德汇编》1917年第2期，第1页。

<sup>2</sup> 《死者自唱赞美诗》，《申报》1912年1月26日，第8版。

<sup>3</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz trans, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 3.

<sup>4</sup> Ian Christie, “Early Phonograph Culture and Moving Pictures,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.9.

<sup>5</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz trans, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 38-42.

<sup>6</sup> 转引自陈涛：《城市与现代性：重绘早期欧美电影》，北京：中国人民大学出版社，2019年，第171页。

<sup>7</sup> 转引自 Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.21.

人声从人类的身体中分离出来。一方面，他同样认为这种没有身体的声音常常与西方“传统中的圣灵、恶魔和疯癫等灵魂之物”有关。<sup>1</sup>但更重要的是，这种留声机所创造的“没有身体的声音”破坏了人类主体的整全。<sup>2</sup>在这个意义上，留声机给西方听众带来了双重的恐慌，不仅是因为留声机本身与“死亡”的隐喻关系，更来自于这种新的声音技术本身对人类主体的分解。因此在汤姆·甘宁看来，早期默片在声音和视觉这两个维度上都具备所谓的“吸引力”，给观/听众带来惊奇（Astonishment）。<sup>3</sup>汤姆·甘宁强调，为了克服这种恐慌，留声机所创造的这种“鬼魅般”的声音必须寻找到一个视觉形象，从而重新创造出“整全”，因此爱迪生一开始就将留声机与玩偶结合，以“说话玩偶”（Talking Doll）的形式进行打包出售（图 5.1），也正是这种克服恐慌、重造感官“整全”的渴望构成了早期默片视听关系的内在逻辑。<sup>4</sup>

事实上，当国人最初接触到留声机的时候，也产生了类似制造“说话玩偶”的冲动。1913年3月3日的《申报》就刊载了一则名为《泥美人》的小说，但是在这篇小说里，留声机“鬼魅般”的声音和“泥美人”的视觉身体产生了不一样的互动：

“十字路口有玩具摊中列泥美人十数，红袖金钗，貌姣好，装饰艳丽。忽来一年七十余岁之老翁携幼孩过其旁。孩见泥美人，爱甚。昵老翁购之归。

幼孩供美人于堂上，语之不答，媚之不笑，打之不动。幼孩愁甚，以告老翁。老翁为之失笑。

幼孩有兄携留声机至。幼孩听之，跳跃狂喜。再听之，有言有笑有歌有哭，与真人无二。斯时幼孩忽异想天开，取美人置于留声机之旁，然后欲悦目视泥美人，欲怡耳听留声机。老翁见之，点头微哂，曰：‘新理想！新理想！’

无何，其兄取留声机去。美人又不答、不笑、不动矣。幼孩怒掷之地下，一霎时化为黄壤。幼孩失美人，回想，哭。

老翁喟然曰：‘美人原粪土也，何惜之？有红颜翠袖，千古同归黄土耳。’

<sup>1</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.22.

<sup>2</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.14.

<sup>3</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator and the Avant-garde,” in Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990, pp. 56-62.

<sup>4</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.27.

二我曰：‘褒氏一笑而亡国，阿环一媚而倾天下。持重入泥美人，娴静如泥美人，求之世界不多得。幼孩无知，不情哉一掷！’”<sup>1</sup>

在这里，留声机的“死亡”隐喻被颠倒了，“鬼魅般”的声音变成了一种生命和活力的象征。泥塑的视觉形象美则美矣，但是固化僵死，唯有在留声机这一现代听觉技术的加持下，才能获得“与真人无二”的生机。“红袖金钗”的传统泥塑和留声机这一西方科技的视听组合并没有带来感官分离的震惊和恐慌，《泥美人》中的“幼孩”不仅可以非常自得地在视听之间切换：“欲悦目视泥美人，欲怡耳听留声机”；更为实现了所谓的“新理想”而“跳跃狂喜”。从这个角度看，如果说爱迪生的“说话玩偶”和欧美早期默片是对视觉与听觉的重新整合，那“泥美人”的“新理想”则是对“中体”与“西用”的一次融构。“幼孩”和“老翁”的愉悦源自对新技术的渴望，因此一旦“取留声机去”，泥塑的传统美人也被无情抛弃，变成了一抔黄土。

由此可见，早期默片对中国观/听众的“吸引力”并不只是视听媒介在内容和技术层面所带来的“惊奇”，更潜藏着一种将西方科技据为己有的渴望。一方面，西方器物本身越是精妙、先进，越是能够激发观/听众的兴趣。这种倾向早在1894年的西戏广告中就有所体现，爱迪生所发明的“最大型号留声机”被反复强调，成为了整个西戏的卖点。<sup>2</sup>留声机相关广告或描述也总是以“最新”、“最完美”、“普天下第一等”为噱头。<sup>3</sup>另一方面，参与到默片放映等早期“声光表演”之中不仅为人们带来了视听上的愉悦，更为早期观/听众们提供了一个占有西方科技、实现《泥美人》所谓“新理想”的机会。事实上，最初购得留声机的国人们往往会邀请亲友齐聚在家中，举办留声机演奏会，他们一面共同参详留声机的科技原理，一面在欣赏中西音乐的过程中讨论留声机如何“为我所用”。<sup>4</sup>在此之后，留声机表演逐渐由家庭聚会走向了社会公众，成为清末城市娱乐生活的重要组成部分，留声机表演与电影放映一道演变为茶馆演剧的常见节目。例如，1898年2月，同庆茶园就曾邀请“西洋技师”进行了一场声光表演：

<sup>1</sup> 《泥美人》，《申报》1913年3月3日，第10版。

<sup>2</sup> 《西戏开演》，《申报》1894年9月14日，第6版。

<sup>3</sup> 参见《谋得利公司广告》，《大公报（天津）》1904年7月28日，第4版；《唱戏机器兼定杂货》，《申报》1898年11月22日，第7版；《普天下第一等新式顶响唱戏机器》，《申报》1904年10月4日，第11版。

<sup>4</sup> 《留声机器题名记》，《申报》1890年5月3日，第1版。事实上，以“留声机”对应英文中 phonograph 或 gramophone 的命名早于《留声机器题名记》，最早可以追溯到1898年。相关考证详见史通文（Andreas Steen）：《在娱乐与革命之间：留声机、唱片和上海的音乐工业的初期》，吕澍、王维江译，上海：上海辞书出版社，2015年，第51页。

“泰西声光学之巧夺化工，制造器物咸基于此。有时出其绪余演为戏剧亦足以娱耳目，悦心神。前晚同庆茶园有西洋技师试演留声机器及电光影戏。戏园主人折柬相邀，执笔人遂于八点钟时，蜡屐而往，至则粤省诸伶演剧未罢。顷之一曲霓裳，音沉响绝。技师取留声机器启钥发扃，音即随之而出，或铜琶铁板，豪气纵横；或残月晓风，柔情旖旎；以及箏琶弦索无不曲肖。其音是何法曲，则执笔人音律未谙，难至以详记。所演电光影戏，惟妙惟肖，栩栩如生。初则一渔人垂纶坐钓，有由后戏推之者，遂堕于渊。飞涛上溅，或沈或浮，旋即一跃而上。外如木匠工作手法之巧；火轮车行驶之捷；及东洋妓手持巾帕，作天女之舞，盘旋袅娜，过于柘枝。戏共数十齣，要皆运动灵捷，巧不可阶。坐客鼓掌称快，音喧若雷。以东粤之笙歌，兼西瀛之机巧，宜乎簪裾纷集，车马喧阗也！”<sup>1</sup>

如果说汤姆·甘宁对留声机和吸引力电影的现象学分析暗示了声音表演与默片影像的同步演映对知觉整合、重塑一个完整主体的重要性，那么同庆茶园的这次放映则展现了中国早期观众对留声机和默片表演的另一种理解。在茶园放映过程中，留声机表演和默片放映构成了两个独立的节目，包括传统戏曲和音乐演奏在内的一系列声光表演轮番登台，演出的声音经验和视觉影像并没有如汤姆·甘宁所说的那样彼此整合，而是持续地制造混杂、纷乱的知觉感受。一方面，无论是留声机演奏的乐曲，还是默片放映的影像，二者快速切换、变化多端的艺术特征给观/听众带来了一种繁复而陌生的视听体验。因此与传统粤剧“一曲霓裳，音沉响绝”的视听体验不同，这场声光表演的记录者用一系列短促多变的排比句式突显了留声机演奏和默片影像的变动不居，并且不断强调个人经验难以追及声音和影像的节奏变化：“难至以详记”“要皆运动灵捷，巧不可阶”。事实上，这种快速多变、难以捕捉和消化的感官刺激正是本雅明（Walter Benjamin）所谓现代“震惊”（Shock）经验的核心。<sup>2</sup>然而与汤姆·甘宁对这种纷繁复杂、四分五裂的现代经验之批判不同，同庆茶园的现场观/听众和演出记录者却为这种新的经验而“鼓掌称快，音喧若雷”。在这个意义上，汤姆·甘宁对留声机和早期电影的分析本质上展现了欧美早期电影创造者和观众试图在纷乱变化的现代境遇中重新寻回主体知觉的整

<sup>1</sup> 《绘声绘影》，《申报》1892年2月20日，第3版。

<sup>2</sup> 参见本雅明（Walter Benjamin）：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东，魏文生译，北京：生活·读书·新知三联书店，1992年，第55-56页。

全；但是对中国早期默片的观/听众而言，纷乱变化的声音和影像节奏带来了旧有经验和传统主体的颠覆，现代境遇带来的震惊体验和主体裂变或许正是他们心心念念的渴盼之物。

另一方面，在这场声光表演的演出安排当中，包括演出记录者在内的听/观众们实际上并不是毫无保留地拥抱留声机和电影带来的现代经验。除了留声机演奏和电影放映之外，传统的“粤省诸伶演剧”也同样是这一场声光表演的重要组成部分，整场演出呈现出一种亦中亦西、古今交叠的混杂特质。然而需要指出的是，演出的记录者对中西两类节目的描述采取了一种差异化策略，延续着“中体西用”的文化立场——乐器演奏和人声歌唱等艺术内容层面的元素构成了传统粤曲表演的核心；但留声机和电影表演的重点却不仅仅是其快速变化的内容，更是“巧夺化工”的一系列西方机器和科技：无论是技师启动留声机的种种细节，还是电影影像里飞驰的火车，在留声机和电影快速变化的视听“吸引力”之外，西方科技和器物本身就为现场的中国观/听众们制造了充满震惊的视觉奇观。事实上，在记录同庆茶园的声光表演之前，这则笔记的开篇就揭示了对西方科技和器物的膜拜：“泰西声光学之巧夺化工，制造器物咸基于此。有时出其绪余演为戏剧亦足以娱耳目，悦心神”。整则笔记的结语更是直抒胸臆地指出了整场演出之所以到观众欢迎的原因：“以东粤之笙歌，兼西瀛之机巧，宜乎簪裾纷集，车马喧阗也”。在这里，传统的艺术内容和西方的科技手段相结合，造就了同庆茶园声光表演的成功。

综上所述，如果说爱迪生的“说话玩偶”意味着欧美早期电影创造者和观众试图在纷乱变化的现代境遇中重新寻回主体知觉的整全；那么“泥美人”和国人对早期默片的接受则构成了一系列颠覆传统主体的现代渴望，试图在“中体西用”的基本立场上，拥抱现代经验。因此，在《泥美人》的故事叙述和同庆茶园的声光表演中，不是“鬼魅般的”声音在寻求一个视觉性的身体，而是传统的视觉形象和艺术形式渴望占据和拥有一个技术性的声音。可是，这个技术性的声音对彼时中国的默片观/听众来说究竟意味着什么？声音经验又是如何参与到中国现代主体的建构当中的？

### 三、声音启蒙与白话现代主义

1903年，北京的《京话报》刊载了《白话书是变法自强的根子》一文，明确指出

了使用白话以变法自强的迫切性。<sup>1</sup>在这篇用白话写就的檄文中，文字书写/印刷媒介再次与留声机这一西式的声音媒介形成了对话：“古时候文字也就是跟现在外国留声机器一样，其原初不过都是白话”<sup>2</sup>。值得注意的是，以《京话报》为代表的一批白话报纸直到20世纪初才大量出现。<sup>3</sup>而根据史通文（Andreas Steen）的考证，留声机也正是在1900年前后，才由中国“上层精英的玩物”真正走向了“乡间民众”。<sup>4</sup>由此看来，《京话报》将留声机和白话进行对观似乎不只是上文所提及的旧有媒介传统对新媒介的解释和归化，更捕捉到了新旧媒介之间深刻的社会关联。

在李孝悌看来，晚清的知识分子在义和团之乱以后，真正意识到了“开民智”的重要性，试图将他们的经验和知识传递给“下层社会”，以实现“启蒙”。<sup>5</sup>值得注意的是，在罗伯特·达恩顿（Robert Darnton）看来，欧洲的启蒙运动始终对一般民众抱着怀疑或轻蔑态度，其启蒙思想的主要传播方式是印刷书籍，因此传播范围大致上仅限于欧洲的上层社会和识字的乡间贵族。<sup>6</sup>然而，李孝悌所谓“晚清启蒙运动”的真正要义却恰恰是超越启蒙本身的精英主义倾向，更新一般民众的智识思想，为之“灌输一套道德、价值观念，或是介绍某些具体、专门的知识”。<sup>7</sup>从这个角度看，下层民众较低的文化水平意味着欧洲以印刷媒介为主的启蒙传播方式并不能满足晚清启蒙运动的要求。因此，无论是使用白话进行变法宣传，还是留声机表演的广泛传播，实际上都是为了克服传统表达和文字印刷的局限。正如李孝悌所说：“二十世纪初的启蒙者，多方设法，务期用尽所有可能得用得到的方式，把高远的理想落实到满目疮痍的广阔土地上。人民看不懂艰难玄晦的符号，他们可以换一套表现方式，用下里巴人的村言俚语写出他们的救世良言。再不懂，他们可以把书写的文字换成口说的语言”。<sup>8</sup>

于是，在晚清知识分子的启蒙实践中，白话报、宣讲所、留声机形成了一套向普通

---

<sup>1</sup> 详见《白话书是变法自强的根子》，《京话报》1903年9月第3回，第3-8页。

<sup>2</sup> 《白话书是变法自强的根子》，《京话报》1903年9月第3回，第4页。

<sup>3</sup> 关于《京话报》及其他晚清白话报刊的相关内容，详见李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第15-42页。

<sup>4</sup> 详见史通文：《在娱乐与革命之间：留声机、唱片和上海的音乐工业的初期》，吕澍、王维江译，上海：上海辞书出版社，2015年，第42-44页。

<sup>5</sup> 李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第11页。

<sup>6</sup> Robert Darnton, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the 'Encyclopédie', 1775-1800*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p.526.

<sup>7</sup> 李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第10页。

<sup>8</sup> 李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第56-57页。

民众进行启蒙宣传的标准流程。知识分子们将自己的知识和观点用白话写出，设置阅报社、宣讲所由专人宣读，有条件的宣讲所则配备留声机进行刻录重播。<sup>1</sup>就这样，以宣讲和留声机为媒介的声音启蒙突破了文字印刷的限制，真正将启蒙知识和理念传递到了普罗大众当中。由此，我们不妨重新审视本章开篇提到的《新法螺先生谭》——“盲目”的国民无法感知启蒙之光的照耀，或许正是不识字的底层群众们无法阅读印刷书籍的写照，所以法螺先生必须化身“声音机器”才能使他们理解启蒙的教诲。从这个角度看，以留声机为媒介的声音启蒙显然更具普遍、更通俗。事实上，类似的情况甚至也出现在知识分子自己身上。1875年3月的《申报》上就刊登了一位传统文人与幻灯表演的接触。<sup>2</sup>在他的叙述中，第一次幻灯表演默然无声，影像也不甚清晰，无法理解幻灯片里西方风物视觉形象的他，只觉得表演索然无味。但当他第二天再次观看放映的时候，“俄闻八音琴鸣”——美妙的歌声引导着他入座和观赏幻灯。在这两次放映的前后对比中，文人或许无法理解陌生的视觉形象，但是八音盒的声音可以跨越文化和语言的藩篱，声音的有无甚至决定了这位文人是否要继续观看影像。<sup>3</sup>由此可见，至少就这位文人的观影经历而言，留声机及其声音似乎比视觉影像更能呈现出米莲姆·汉森所谓的“白话性”，它不仅沟通了雅与俗、中与西，而且本身就与晚清的白话运动互为表里。

在这个意义上，张真所谓“晚清改革家和民国知识分子对白话的‘发现’”并不只存在于“印刷文化和通俗文学领域”。<sup>4</sup>白话报刊和视觉影像背后，始终都有一个声音如影随形，为我们提供了一个反思和审视现代白话主义的角度。在张真看来，印刷媒介中的白话运动在“五四”知识分子的手中“脱离了启蒙大众”，最终成为了一种“世界性大都市精英话语”；但是20世纪前30年的中国电影则基于另一种与混杂多样、包容综合的大众性白话，它“拒绝被体制化或被变成民族国家的架构”<sup>5</sup>。值得注意的是，从声音经验的维度看，肇始于晚清的白话运动和启蒙实践背后似乎总离不开“救亡”的

---

<sup>1</sup> 关于晚清宣讲所的相关情况，详见李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第59-135页。

<sup>2</sup> 《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第3-4版。

<sup>3</sup> 《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第3-4版。

<sup>4</sup> 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012年，第30页。

<sup>5</sup> 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012年，第33-34页。

“倒逼”。<sup>1</sup>在晚清志士们对留声机用途最初的讨论中就有用留声机“宣讲圣谕”，传播革新法令的设想；<sup>2</sup>最初的向大众宣讲白话现代知识的宣讲所也直接来自于明朝“里老人”和“乡约”的制度设计，用于教化百姓、颁布法令。<sup>3</sup>换言之，声音层面的白话启蒙似乎始终暗含着一种为张真所谓“综合性白话”所拒斥的国族架构。

事实上，自1920年代以来，中国早期默片的留声机表演一直承担着政治召唤的重要功能。具体而言，在1920年代初北洋政府教育部的支持下，“五四”知识分子在印刷媒介上所创造的白话标准借国家行政命令之力得以普及，电影放映和留声机表演成为了一种寓教于乐的国语推广手段。<sup>4</sup>1921年，教育部第三届国语讲习所举行了新年同乐会。期间，同乐会的组织者在播放商务印书馆的自制影片之前，进行了包括方言歌曲、钢琴演奏在内的一系列音乐表演以吸引观/听众的注意，而其中第一场音乐表演就是用留声机播放录制好的标准国音。<sup>5</sup>不仅如此，电影影像和留声机的结合最初也总是被用来记录和再现政治演说。1925年9月6日，一支由广东师生组成的电影放映团队北上来到北京大学的校园，进行电影放映活动。正是在这年的3月，孙中山先生病逝于北京。或许是出于对伟人的纪念，又或许是出于介绍广东省军政现状的需要，这支放映团队在电影长片更换胶卷的间隙播放了孙中山先生在世时的演说影像，并且用留声机为影像配上了相应的演讲内容。<sup>6</sup>在这次放映活动中，留声机与影像的结合让孙中山的政治教诲得以超越时间和地理的界限。此时的广州国民政府与北京虽然仍未实现政治形式上的统一，但留声机和电影影像记录下的孙中山演讲却使两地的观/听众完成了一次富有政治意味的联合。

从这个角度看，张真虽然强调在话语层面上强调中国早期电影沟通雅俗、杂糅中西的所谓“白话现代性”；但这种论述得以成立的前提却恰恰是电影媒介与印刷媒介、声音媒介之间的截然对立。在张真的论述里，印刷媒介的阅读经验与电影媒介的视觉经验构成了“五四”知识分子的白话运动与中国电影的大众性白话之间彼此区分的媒介前提。但是这种论述一方面借由不同媒介的本质化区隔压抑了电影的跨媒介本性，忽视了声音

---

<sup>1</sup> 李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第12页。

<sup>2</sup> 《启迪新法》，《东方杂志》1905年第12期，第34页。

<sup>3</sup> 李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第59-60页。

<sup>4</sup> 详见《上海青年会注音字母讲习会广告》，《申报》1920年8月20日，第3版。

<sup>5</sup> 《国语讲习所将开新年同乐会》，《晨报》1921年12月30日，第7版。

<sup>6</sup> 《今晚北大又演电影》，《京报》1925年9月6日，第7版。

经验的审美和政治可能；另一方面也将所谓的“精英白话”从“白话现代主义”的概念当中剥离了出去，转而以“大众白话”取代“白话现代主义”本身，背叛了“白话现代性”混杂多样、包容综合的文化本质。事实上，在“白话现代主义”的概念下，电影媒介所建构的“感知反应场”无法被简化为单纯的视觉经验；启蒙与救亡、精英与大众、政治与娱乐这一系列正题与反题的历史互动也无法被割裂，一个张真所谓拒绝被政治化的“大众白话”或许只是一个非历史的空中楼阁。

### 余论：法螺先生的失败与“革命机器”的诞生

最后，让我们再次回到法螺先生的灵魂冒险中去。小说中，法螺先生并没有实现他“以求我灵魂之身而炼成一不可思议之发声器”的理想，反而转向了“脑电”的研究，即用大脑的精神感应力发电。这一转变意味着法螺先生实现了“电信”、“德律风”、“无线电”等诸多媒介功能的大整合——一个全新的主体以资讯技术的终极面貌出现。有趣的是，当法螺先生决心将“脑电”的技术教给群众的时候，代表“帝国主义投资利益”<sup>1</sup>的电话、电灯、电信公司纷纷出手干预他的“脑电”教育事业。未经启蒙洗礼的民众们在帝国主义大公司的煽惑下，转而对法螺先生展开了攻讦。“笑者、骂者、叫者、恨者、讪者”群起而攻之——“初仅为背后讥讪，继为当面指斥”。<sup>2</sup>在群氓喧闹的声讨中，心灰意冷的法螺先生结束了灵魂飞升和冒险，他的启蒙理想也在现实的救亡引力下宣告破产。

与小说中的法螺先生一样，清末民初的启蒙者们也没能如愿唤醒“盲目”的国人——脱离了政治权力的启蒙理想终究无法摆脱失败的历史命运。然而值得注意的是，尽管这些“法螺先生”们的启蒙实践功败垂成，但有关留声机的声音启蒙话语却被“五四”一代知识分子所继承。1927年，郭沫若在《创造月刊》上发表了一篇名为《英雄树》的杂文笔记：

“你们不要乱吹你们的破喇叭，暂时当一个留声机器罢！”

当一个留声机器——这是文艺青年们最好的信条。

<sup>1</sup> 王德威：《被压抑的现代性：晚清小说新论》，北京：北京大学出版社，2005年，第340页。

<sup>2</sup> 徐念慈：《新法螺先生谭》，上海：小说林，1905年，第39页。

你们不要以为这是太容易了，这儿有几个必要的条件：

第一，要你接近那种声音，

第二，要你无我，

第三，要你能够活动。

你以为是收了侮辱么？

那没有同你们说话的余地，只好敦请你们上断头台！”<sup>1</sup>

然而耐人寻味的是，在彼时轰轰烈烈的国民革命运动中，留声机已经不再是混杂多样的“白话现代性”之化身，而是一台彻彻底底的“革命机器”。此时的启蒙者已经不再相信个体创造的差异化可能，而是试图呼唤一种集体式的、无差别的革命主体。晚清一代的启蒙理想在郭沫若这里终于演化为一种不容置疑的强权，但付出的代价却是对启蒙本身背叛——郭沫若笔下那台留声机“无我”的声音里，启蒙理想所呼唤的个体觉醒和自治最终无可避免地屈从于集体性的政治威权。这一方面当然是由于中国本土语境的特殊性——正如上文所述，清季民初围绕留声机及其声音经验建立起来的启蒙话语不仅以“西学中源”的立场加强了既有的本土文化传统和权力结构，也在实践的层面上始终无法脱离集政治救亡的历史维度；但另一方面，启蒙运动的这种自我背叛或许恰恰揭示了启蒙精神本身的普遍困境——正如霍克海默（Max Horkheimer）和阿多诺（Theodor Adorno）在《启蒙辩证法》里提醒我们的那样，启蒙的纲领在于破除“神话”（Myth），以理性和知识摆脱幻想和愚昧，最终走向个体的自主和自由；但是启蒙的实践又总是不可避免地借重于既有的政治权力乃至神话结构，最终使启蒙自身重新堕落后为僵化愚昧、专制排他的“神话”。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 《英雄树》，《创造月刊》1927年第8期，第3页。

<sup>2</sup> 参见霍克海默（Max Horkheimer），阿多诺（Theodor Adorno）：《启蒙辩证法：哲学断片》，渠敬东，曹卫东译，上海：上海人民出版社，2006年，第1-35页。

## 第六章 辩士解说

### 国族身份的双重生产：

### 中国早期幻灯辩士的解说表演与民族主义论述

引子：“一苇之杭，仍返中华”

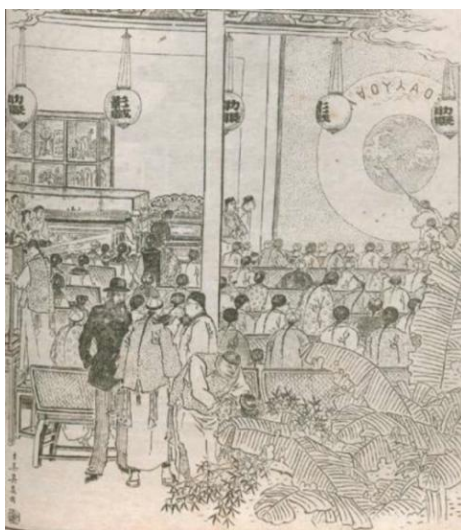


图 6.1：《影戏同观》

光绪十一年（1885年），山东、两广水患严重；<sup>1</sup>变幻的天气加上疫病又让金陵的农户们难以维持生计。<sup>2</sup>各地绅士纷纷伸出援手，开展了一系列赈灾活动。旧历十月的一个夜晚，上海格致书院新换的灯笼上，“影戏助赈”的字样在烛光的映衬下显得格外醒目。七点整，书院大厅里座无虚席，留学归来的颜永京牧师“出其遍历海外各国名胜画片为影戏”。<sup>3</sup>他手拿教具解说幻灯，带领着台下的观众开始了一场“环球旅行”（图 6.1）<sup>4</sup>，从赤道岛屿到埃及遗迹，从苏伊士运河到东京风物，“图凡一百数十幅，颜君

<sup>1</sup> 参见《山东放赈绅士潘振声请施少钦拨款急救书》，《申报》1885年9月2日，第3版；《上海文报局内协賑公所分解两广、山东、沙洲賑款公启》，《申报》1885年9月3日，第3版。

<sup>2</sup> 《金陵望雨》，《申报》1885年9月2日，第2版；《金陵岁歉》，《申报》1885年11月7日，第2版。

<sup>3</sup> 《番輿异制》，《点石斋画报》己六，四十一。

<sup>4</sup> 颜永京解说幻灯的现场情况，见《影戏同观》，《点石斋画报》己七，四十九。

一一指示之曰，某山也，某水也，某洲之某国，某国之某埠也”。<sup>1</sup>

然而，不论颜永京怎样巧舌如簧地介绍异域风情，每一场表演的幻灯影像最后还会定格在天坛的画面上：“一苇之杭，仍返中华”。<sup>2</sup>毕竟，这是一系列声援灾区同胞的放映活动。从这个角度看，颜永京的幻灯表演从内容到主题似乎都暗藏着一种国族立场。事实上，由《点石斋画报》的配图和叙述可知，颜永京是将各地（当然也包括中国）放在地球的幻灯图像中加以展示的（图 6.1）：“地球之游徧矣，地球周而复始”。<sup>3</sup>不仅如此，根据现场的文字记录，颜永京也是依照“某洲之某国”的说法对相关地点进行解说的。换言之，在这一系列展示世界地图的幻灯片里，中国被现代地理知识锚定在一个明确的地缘政治秩序中（“某洲之某国”），变成了与日本、英国并列的一个现代民族国家。而在这场放映活动当中，颜永京所扮演的角色正是所谓的“幻灯辩士”。

从这个角度看，格致书院这次幻灯表演的视觉影像和幻灯辩士的声音演说不仅为现场观众带来了新奇的视听体验，更以普及现代知识的名义传递着鲜明的意识形态信息。事实上，根据基特勒（Friedrich Kittler）对幻灯表演的媒介史考察，自幻灯片发明以来，人们有关幻灯片的媒介想象和设计实践始终被战争和政治层面的宣传（Propaganda）需要所驱动：“幻灯这类娱乐媒介起初并不是以娱乐为目的而发展起来的，它们其实是某些纯粹的军事研究之副产品”。<sup>4</sup>由此出发，基特勒更进一步指出，以照相机、暗箱、幻灯为代表的现代光学装置自其诞生之初就深刻卷入了自文艺复兴以来的欧洲宗教改革和战场纷争，因此这些装置从来都不是艺术创作的光学工具，而是宗教改革与反宗教改革、世俗国家与教会神权之间现实权力交锋的视觉投射：“投射技术本身并不是超然物外的，而是被透视法的几何规则或暗箱当中颠倒的光线所限定。就如同那个时代的所有艺术媒介一样，幻灯和其他投射技术一如既往地与国家、宗教和军事力量彼此结盟”。<sup>5</sup>尤其值得注意的是，这种视觉装置与战争、政治的紧密关联并不局限于欧洲社会内部。在欧洲社会之外，照相机、幻灯片、电影等现代光学装置的传播同样与殖民主义在全球范围内的暴力扩张息息相关。举例而言，巫鸿的《聚焦：摄影在中国》一书就提出了所谓“摄影征服中国”的概念以描述早期摄影术在中国的实践。巫鸿指出，自鸦片战争以

---

<sup>1</sup> 《番輿异制》，《点石斋画报》己六，四十一。

<sup>2</sup> 《影戏同观》，《点石斋画报》己七，四十九。

<sup>3</sup> 《影戏同观》，《点石斋画报》己七，四十九。

<sup>4</sup> Friedrich Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, Anthony Enns Trans., Cambridge: The Polity Press, 2002, p. 74.

<sup>5</sup> Friedrich Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, Anthony Enns Trans., Cambridge: The Polity Press, 2002, p. 11.

来，作为一种视觉艺术形式的摄影与欧洲殖民者针对中国的武力扩张形成了共谋——欧洲摄影师对中国的影像再现一方面以“帝国主义怀旧”（Imperialist Nostalgia）的方式“论证了中国自身现代化的无能，强国介入因此被美化为将这个古老国度领入当下历史中的必要步骤”；<sup>1</sup>另一方面也“为殖民者提供了绝妙的想象空间，使他们随着这个摄影之旅来体验对中国的征服”。<sup>2</sup>不仅如此，罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）有关早期电影的论述，也直指电影的视觉形式与帝国主义殖民之间的历史共谋。在斯塔姆看来，早期电影的萌芽正好与帝国主义扩张的顶点形成了时间和实践上的一致性：“在无声片时期，电影产制最多的国家，如英国、法国、美国、德国，‘恰巧’都是最主要的帝国主义国家，它们的兴趣完全在于赞美殖民大业”。<sup>3</sup>因此他将电影及其理论视为“一种投射民族想象的策略性工具”，通过“叙事与景观”的双重方式，将“帝国主义事业的人类代价（即帝国主义灾祸）合理化”，最终“企图让全世界都归顺在一个单一的、全球统治的真理和权力之下”。<sup>4</sup>

事实上，在这些有关现代视觉装置与帝国主义殖民的历史论述当中，一场日本课堂上的幻灯表演甚至构成了中国现代历史最重要的“起源神话”之一。1906年，青年鲁迅在日本仙台医专的细菌课上观看了一系列“日俄战争画片”，其中一张幻灯画片展现了日俄两国交战过程中，日本军官砍杀中国人的行刑场景。<sup>5</sup>在这幅令人战栗的影像画面里，无论是日、俄两帝国展现出来的军事暴力，还是中国人受刑时的弱小无力，抑或是围观者的麻木不仁都震撼着鲁迅的心灵；而幻灯片这一视觉技术对画面的记录和投映则让作为观众的鲁迅以一种强制性的、透明直接的方式经验到了帝国主义对第三世界的暴力。这次幻灯放映给鲁迅留下了深刻的痛苦和困惑，以至于他在日后的文学创作中屡次提及这一“幻灯片事件”，并将之描述为其文学创作的起点。<sup>6</sup>由于鲁迅在中国现代

---

<sup>1</sup> 巫鸿：《聚焦：摄影在中国》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2017年，第107页。

<sup>2</sup> 巫鸿：《聚焦：摄影在中国》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2017年，第108页。

<sup>3</sup> 罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）：《电影理论解读》，陈儒修，郭幼龙译，北京：北京大学出版社，2017年，第25页。

<sup>4</sup> 罗伯特·斯塔姆：《电影理论解读》，陈儒修，郭幼龙译，北京：北京大学出版社，2017年，第24页。

<sup>5</sup> 详见鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第438页。

<sup>6</sup> 除了上文所引《〈呐喊〉自序》以外，鲁迅还在《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》（1925）、《藤野先生》（1926）等文章中提及这一“幻灯片事件”。详见鲁迅：《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》，选自《集外集》，北京：人民文学出版社，1973年，第71页；鲁迅：《藤野先生》，选自《朝花夕拾》，北京：人民文学出版社，1973年，第66页。

文学中的特殊地位，“幻灯片事件”也在中国现代文学评论者的一次次诠释中成为了“中国现代文学的发生时刻”。<sup>1</sup>在周蕾看来，对鲁迅“幻灯片事件”的重述和考察本质上是从视觉的维度“揭示‘自我意识’在后殖民‘第三世界’的生产方式”。<sup>2</sup>因此她一针见血地指出，正是幻灯片有关帝国主义殖民暴力的视觉再现才使得鲁迅第一次意识到了自我的“中国人身份”：

“‘作为中国人’的自我意识始终伴随着一种有关暴力的、刻骨铭心的图像化记忆。自此以后，民族国家的自我意识并不仅仅是观看‘中国’在银幕上的影像再现；而是观看一种已经被电影化、奇观化、处于被观看位置的自我。”<sup>3</sup>

在这个时刻，鲁迅意识到自己无法摆脱被视觉装置单方面再现为奇观的历史命运，就像幻灯画面里的中国同胞无力反抗帝国主义的暴行。幻灯片的视觉技术和影像内容共同揭示了帝国主义殖民体系及其单向度的、压迫性的权力结构，并由此激发了“中国”作为一个现代民族国家的自我意识。从这个角度看，在这个被我们不断重述的“幻灯片事件”里，幻灯片总是被视为一个单纯的视觉媒介，影像与观众之间“看与被看”的视觉关系最终对应于帝国主义开展全球剥削的现实政治关系，因此在整个“幻灯片事件”的叙述中，“中国/中国人”始终处在一个缺乏能动性的客体化位置之上——他们要么被迫成为幻灯片的影像奇观，要么是被动接受幻灯影像的观众。

然而前文所述的格致书院幻灯表演却似乎在提醒我们一系列长期以来被忽视的历史向度：一方面，幻灯片放映并不是一个单纯的视觉表演，而是伴随着幻灯辩士的声音解说；另一方面，中国人也绝不仅仅是银幕上的视觉奇观，或银幕外的被动看客，他们也同样是幻灯片的主动操控者和解说者。这些历史向度或许可以引导我们重新思考幻灯片本身的媒介形式，乃至其与帝国主义、民族主义之间的另类可能：作为一种帝国主义征服工具的幻灯片在中国放映者的表演实践中建构起了怎样的民族主义论述？作为一种声音表演的辩士演说又是如何介入这一民族主义建构过程的？对幻灯片视觉和听觉双重经验的重新发现又是否可以颠覆和挑战幻灯片与帝国主义意识形态之间的共谋？

<sup>1</sup> 唐宏峰：《透明：中国视觉现代性（1872-1911）》，北京：生活·读书·新知三联书店，2022年，第199页。

<sup>2</sup> Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, p. 9.

<sup>3</sup> Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, p. 9.

## 一、何谓“辩士”

“辩士”对应英文的 lecturer 或 commentator；在日语中也称“弁士”，意为演讲者或评论者。这些说法在早期电影研究中，泛指默片表演活动的解说和评论者，这其中既包括幻灯辩士，也包括电影辩士。<sup>1</sup>在此基础上，柯朗格（Richard Crangle）系统地区分了欧美（尤其是英国）幻灯辩士与电影辩士。简而言之，在他看来，欧美的幻灯辩士的解说叙事性较强，有明显的说教意味，而且往往需要事先准备底稿；但是电影辩士却不注重解说的叙事性和教育意义，转而强调即兴的娱乐表演和影片本身的图像奇观。<sup>2</sup>

事实上，电影辩士在欧美并没有形成一个强大的传统，反而是日本最早在电影放映中系统地使用“弁士”解说，并且出现了所谓“活弁”的称呼，专指解说电影的“活动写真弁士”。<sup>3</sup>由于日本放映的早期电影主要来自欧美，本地观众对影片中的语言信息、社会语境，乃至电影这一媒介本身都相对陌生，因此担当电影解说的“活弁”呈现出了与欧美辩士不一样的特征。

根据约瑟夫·安德森（Joseph Anderson）的说法，日本“活弁”继承了落语（Rakugo）、声色（Kowairo）和鸣物（Narimono）等表演传统，在 1927 年至 1931 年间达到所谓的“黄金时代”。<sup>4</sup>专业的“活弁”会根据影片内容编写表演脚本，并在影片放映之时站立在观众面前进行声音表演，与影片的视觉图像一道构成一场完整的演出。以日本著名的“活弁”德川梦声为例，他在回忆录中谈到了《李鸿章赴纽约》一片的解说实践——当影片中几次出现李鸿章的镜头时，身为“活弁”的他就会依据固定的程式，大声喊道：“像天下的英杰、世界伟人李鸿章这样的人物，居然能够随意让他几次走来走去，这的确是我们的活动照相的真正价值！”这样的表演常常能博得现场观/听众的喝彩。<sup>5</sup>由此

---

<sup>1</sup> 参见 Richard Crangle, “‘Next Slide Please’: The Lantern Lecture in Britain, 1890-1910,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.39; 约瑟夫·安德森（Joseph Anderson）：《日本的有声默片：活弁及其语境》，孟静慈译，《艺术评论》2010年第3期，第63页。

<sup>2</sup> Richard Crangle, “‘Next Slide Please’: The Lantern Lecture in Britain, 1890-1910,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.46.

<sup>3</sup> 张伟，严洁琼：《默片时代的“配音”与“配乐”》，《电影新作》2010年第2期，第36页。

<sup>4</sup> 约瑟夫·安德森：《日本的有声默片：活弁及其语境》，孟静慈译，《艺术评论》2010年第3期，第64页。

<sup>5</sup> 转引自岩崎昶：《日本电影史》，钟理译，北京：中国电影出版社，1981年，第12-13页。

可见，与欧美电影辩士重娱乐而轻叙事、少说教的倾向不同，日本的“活弁”不仅是故事的叙述者，还需要对影像进行价值评判和内容说明。这反而有点类似于欧美语境中的幻灯辩士。安德森将其归纳为“活弁”的三种基本职能：叙述者与声优、评论阐释者、观众代表。<sup>1</sup>

然而这一独特的“活弁”表演却为当时的中国电影评论者所不齿。1922年，号称“20世纪20年代最大的中美合资电影公司”——孔雀电影公司宣告成立。<sup>2</sup>次年4月，该公司某次聚餐会的演讲传回了国内，相关人士在这次聚餐会上提到了日本的“活弁”：“日人在观影片时，往往有拍掌怪呼之喧声，故静默之影片，在日本即不能静默。虽影片中文字，另有一人在台上解说，而观者之喜悦声，仍聒耳不绝也”。<sup>3</sup>在彼时的部分电影从业者看来，“活弁”虽然是为了解决语言翻译问题而存在的，但也反映了日本民众观影素质的低下。因此，中国“活弁”实践的相对缺少反而成为了“若辈观影片之精神，反较日人为佳”的证明。<sup>4</sup>事实上，这样的说法不无道理。根据佐藤忠男所著《日本电影史》的说法，直至1920年代初，日本社会的主流默片放映模式仍然是乡间各地的流动庙会或戏园，文化水平参差不齐的本地观众们无法理解西方电影的字幕内容和叙述模式，因此需要由辩士来进行辅助性的表演和说明。<sup>5</sup>张伟和严洁琼对中国早期电影配音表演的研究也同样认为，日本社会经受了明治维新的洗礼，因此“影片放映基本面向日本观众”，人员阶层多样；而中国则缺乏相应的社会条件，“早期影院几乎全部设立在租界一带”，观影者不是可以看懂西文字幕的外国人就是受过良好教育的士绅，所以“基本没有解说的必要”。<sup>6</sup>从这个角度来看，“活弁”的独特性根植于日本本土的语言表演传统和社会文化语境，似乎很难为其他地区所复制。因此即便有论者探讨过中国“活弁”的相关实践，也一直将其视为日本“舶来”的产物。例如，张伟、严洁琼就将日本的“活弁”实践视为中国影片解说和配音的先声，认为“配音从日本传入中国应该无误，其年代当在1900年前后。其传播路线大致遵循先及台湾，再至广州、上海这样一个由南及北的规律”。<sup>7</sup>张楷对台湾地区辩士群体的研究也将其来源直接指向了日

<sup>1</sup> 约瑟夫·安德森：《日本的有声默片：活弁及其语境》，孟静慈译，《艺术评论》2010年第3期，第65页。

<sup>2</sup> 刘璐，孔令旗：《20世纪20年代的孔雀电影公司初探》，《当代电影》2019年第9期，第118页。

<sup>3</sup> 《孔雀影片公司情形在美发表》，《申报》1923年4月19日，第17版。

<sup>4</sup> 《孔雀影片公司情形在美发表》，《申报》1923年4月19日，第17版。

<sup>5</sup> 佐藤忠男：《日本电影史》上卷，应雄译，上海：复旦大学出版社，2016年，第106-113页。

<sup>6</sup> 张伟，严洁琼：《默片时代的“配音”与“配乐”》，《电影新作》2010年第2期，第36页。

<sup>7</sup> 张伟，严洁琼：《默片时代的“配音”与“配乐”》，《电影新作》2010年第2期，第36页。

本。<sup>1</sup>

需要指出的是，以上有关辩士的论述只考虑到了早期默片在租界西式影院里的放映情况。事实上，在西式影院之外，茶馆、戏院、游乐场等场所也同样是中国早期电影非常重要的放映空间。这些默片表演活动场次繁多、价格低廉，放映的影片也大多是侦探片或滑稽片一类的通俗题材，因此吸引了不同阶层的民众前来观影。其中也有许多并未受过良好教育、无法阅读和理解影片西文字幕的民众。例如，彼时上海著名的“大世界”游乐场放映的一系列侦探短片就曾吸引大量青年学生和普通民众前去观影，他们中的很多人并不能理解电影的字幕内容，但是放映现场也同样没有像日本那样配备辩士解说。1920年5月，《申报》以《看电影也要配字典》为题，记录下了一位青年学生在“大世界”游乐场的观影情况：

“昨晚在‘大世界’影戏场观影剧，见邻座一少年身御学生制服，手华英字典一本，以备考影戏中难字。顾因影片快如驰电，未能全查，颇形忙乱。同坐者皆笑之。”<sup>2</sup>

快速切换的影像画面给初学英语的年轻学子造成了字幕阅读方面的障碍，他在放映现场查看字典的行为也引起了其他观众的嘲笑。在这个意义上，中国早期默片的表演实践并不是因为观众的文化素质较高而“没有解说的必要”；反倒是这些默片因为没有辩士的解说而被动地筛选出了能够理解英文字幕的现代士绅和文人作为其观众。对这些观众而言，理解英文字幕的行为帮助他们建构起特殊的群体认同，未能掌握英文的民众则在他们的嘲笑里被剥夺了观看电影的权利。在这里，电影的视觉形式显现出一种专断、排他的特质，观看电影成为了一项专属于部分群体的特权；但是辩士的声音解说却似乎在突破视觉形式的专断，以喧闹嘈杂的声音表演维持着观众群体和现代经验本身的混杂多样。

然而可惜的是，以上有关辩士的研究和讨论却似乎同样落入了某种一元论的窠臼，忽略了辩士表演及其视觉经验本身的混杂性——这些研究往往将幻灯辩士与电影辩士混为一谈，又或者单单只讨论电影辩士。可正如上文所述，即便是独具特色的日本“活

---

<sup>1</sup> 张楷：《日据时期台湾辩士的兴衰与政治诉求》，《当代电影》2019年第5期，第123-127页。

<sup>2</sup> 《看电影也要配字典》，《申报》1920年5月27日，第14版。

弁”，在职能上也与欧美的幻灯辩士非常相近。事实上，幻灯本身就是近代最流行的视觉媒介之一，“在同时代的观者那里，包括幻灯和其他各种风行的光学娱乐玩具在内的视觉文化是电影之出现的同质环境”。<sup>1</sup>类似地，柯朗格虽然对欧美幻灯辩士和电影辩士做了一定的区分，但是在他看来，幻灯和电影都是由声音和画面要素结合而形成的“声光表演”实践，二者并不是简单的时间先后关系，而是具备相似技术特征，并且在一段时间内互动共存的“混合文本”（Hybrid Texts）。<sup>2</sup>由此可见，先前关于中国早期默片辩士的讨论很少注意到早期幻灯辩士的源流及其发展，一方面极大地限制了中国早期默片辩士研究的可能性，另一方面也违背了辩士及其声音表演本身混杂多样、众声喧哗的文化追求。

因此，本章试图通过对中国早期幻灯辩士的探究，描绘出辩士在中国语境下的历史境遇，进而从媒介多样性的角度充实早期默片的历史论述，并聆听这些辩士们在早期默片放映中的呼声和诉求。

## 二、中国早期幻灯辩士的两种源流

19世纪80年代末至第一次世界大战期间，布拉福德的莱利兄弟（Riley Brothers of Bradford）是英国公认最成功的幻灯片供应商。为了方便生产经营，莱利兄弟细分了幻灯片的类型。根据柯朗格的研究，这一时期英国最主要的幻灯片类型是“讲座及其他通识主题”（Lectures and Other General Subjects）。其中，包括英国历史、生物科学、世界地理等内容的“事实讲座”（Factual Lecture）又是这一幻灯类型中最重要的题材。<sup>3</sup>由此可见，早期的幻灯解说往往是服务于讲座或演讲的，演说家、牧师和教育人士成为了英国最早的幻灯辩士。<sup>4</sup>

沿着这一路径，早在19世纪初，具有幻灯解说和演讲能力的西方传教士就已经“在中国各地使用透镜投影宣教、娱乐民众及开展天文、地理等科学教育”，幻灯逐渐成为

---

<sup>1</sup> 唐宏峰：《从视觉思考中国：视觉文化与中国电影研究》，北京：中国电影出版社，2016年，第82页。

<sup>2</sup> Richard Crangle, “‘Next Slide Please’: The Lantern Lecture in Britain, 1890-1910,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.45.

<sup>3</sup> Richard Crangle, “‘Next Slide Please’: The Lantern Lecture in Britain, 1890-1910,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.42.

<sup>4</sup> Richard Crangle, “‘Next Slide Please’: The Lantern Lecture in Britain, 1890-1910,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p.40.

他们“在中国内地城乡宣教的重要辅助工具，遍及各地”。<sup>1</sup>19世纪中叶以后，被迫开放的通商口岸渐渐出现了一些西洋人聚居的固定区域，幻灯表演也由此成为了外国人在这些区域里的一种公共娱乐方式。此时负责讲解幻灯片的辩士仍然以西人牧师为主，并且出现了一些介绍中国风物习俗的文化讲座。其中，洋务运动时期最著名的传教士傅兰雅(John Fryer)曾于1884年至1887年间，在上海英租界的戒酒会堂(Temperance Hall)开展了一系列幻灯表演，主题包括“中国人的涤罪观念”和“中国人历史上的道德观”等。<sup>2</sup>正是在这个时期，一些具有海外留学背景的华人牧师掌握了幻灯放映技巧，并且面向中国观众展演幻灯，进行科普教育。这也构成了中国本土辩士产生的第一重源流。例如本文开篇提到的颜永京牧师，就曾在1885年的上海格致书院进行了系列幻灯表演。与西方传教士傅兰雅的幻灯讲座类似，颜永京也同样致力于向中国观众展示西方各国风俗，并且普及现代地理知识。<sup>3</sup>需要指出的是，这类幻灯演讲一般发生在教堂和学校这类固定的教育场所，辩士的身份也往往是具有留学背景的传教士或者教育家。不仅如此，在中西牧师最初的幻灯放映中，各国的风俗和地理知识构成了幻灯演讲的普遍主题，这既迎合了中西人士对彼此的好奇，也借助现代地理知识传递着基本的民族国家立场。

与此同时，幻灯辩士的另一种可能也在本土乡绅中酝酿。甲午战争之后，一些重视教育的地方绅士渐渐认识到“开民智”和举办通俗教育的迫切性。<sup>4</sup>根据李孝悌说法，1900年之后，由于义和团之乱和八国联军侵华之耻，有识之士纷纷投身相关的通俗教育运动，将“开民智”的理念付诸实践，“‘开民智’三个字一下变成清末十年间最流行的口头禅”。<sup>5</sup>其中，一部分志士发起了宣讲所、演说会等组织，有的也从事图书馆事业，成为了中国早期幻灯辩士的又一来源。例如1903年，湖南常德图书馆的创办者雷茂才<sup>6</sup>就趁着“中学堂考生聚于郡城”，在考生的考棚中上演了一场幻灯表演，介绍西方科学发明。<sup>7</sup>值得注意的是，与中西传教士解说的幻灯表演不同，这类幻灯表演不

---

<sup>1</sup> 孙青：《魔灯镜影：18-20世纪中国早期幻灯的放映、制作与传播》，《近代史研究》2018年第4期，第66页。

<sup>2</sup> 关于傅兰雅的幻灯演说实践，详见孙青：《魔灯镜影：18-20世纪中国早期幻灯的放映、制作与传播》，《近代史研究》2018年第4期，第73-74页。

<sup>3</sup> 参见《影戏贻语》，《申报》1885年11月30日，第3版。

<sup>4</sup> 朱煜：《试论清末民初的通俗教育运动：以江苏为考察中心》，《历史教学》2017年第14期，第39页。

<sup>5</sup> 李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992年，第14页。

<sup>6</sup> 关于常德图书馆和雷茂才的部分情况，参见沈小丁：《民国视野下的湖南地方图书馆事业（1912-1949）》，《图书馆》2009年第1期，第129页。

<sup>7</sup> 《幻灯演说》，《大公报（天津）》1903年9月3日，第3版。

拘地点，其幻灯辩士未必是专门从事教育工作的牧师或教育家，演讲的内容也相对随意，并没有一个明确的知识主题。许多地方上的幻灯放映活动甚至并不以“教育”为目的，偏离了地方绅士所追求的“开民智”的目标，单纯地强调表演内容的通俗性。一些乡村的幻灯表演被配以“炫异矜奇”的低俗花鼓戏演唱，内容甚至涉及“云情雨意”。<sup>1</sup>不同于中西方牧师或教育工作者通过幻灯表演自上而下地传授现代知识，这些幻灯表演具备更强的民间气质，试图以通俗（甚至是低俗）的情感表达建立一种集体性的公共经验。值得注意的是，彼时的官府往往将这类幻灯表演与乡间犯罪联系在一起：“附近村庄男的、女的、老的、少的、蠢的、俏的群聚观看，几如堵墙。棍徒藉以作奸偷儿，因之肆窃，晨昏颠倒，疾病丛生”。<sup>2</sup>换言之，这种集体情感性的乡间幻灯表演对官方而言是一种难以驯服的颠覆性力量，它在聚集民众的同时也造成了可怕的混乱。

综上所述，清末以来的中国早期幻灯辩士具有两种不同的源流，其一是以中西传教士为代表的教育幻灯表演者；其二则是本土士绅主导的通俗性幻灯表演。前者以社会风俗和地理知识为主要内容，在中西对比式的演讲结构和自上而下的教育活动中传递基础的民族国家立场；后者则以自下而上的民间活动激发民众的集体情感，构成了一种体制之外的颠覆性力量。

### 三、民族—国家：官方辩士与知识教育

事实上，中国早期幻灯辩士的两种源流——中西传教士和地方上的幻灯放映活动，在具体的幻灯放映实践中并不是彼此孤立的。1898年，基督教北美协会干事路义思（R. E. Lewis）会同曹雪赓、颜惠庆、黄佐庭、宗耀如等上海士绅研讨成立上海基督教青年会（即“中国青年会”）<sup>3</sup>，并组织“半月演说会”，向中国青年学子传授现代政治、

<sup>1</sup> 参见：《五茸杂志》，《申报》1892年9月6日，第1版；《法界公堂琐案》，《申报》1892年12月25日，第1版。

<sup>2</sup> 《五茸杂志》，《申报》1892年9月6日，第1版。

<sup>3</sup> 据笔者的观察，上海《申报》常用“中国青年会”或“青年会”指称“上海基督教青年会”，报刊上所谓“中国青年会”的会址与如今上海地方志所载的“上海基督教青年会”地址一致，且都是从北京路搬迁至四川路，搬迁时间也吻合。为避免行文歧义，本章将采用《申报》“中国青年会”的通称。相关材料详见：《青年会创设政治学补习班》，《申报》1905年10月10日，第9版；《青年会开欢迎会》，《申报》1907年11月1日，第19版；上海市地方志办公室官网：

<http://www.shtong.gov.cn/Newsite/node2/node2245/node72149/node72159/node72200/node72230/userobject1ai78433.html>，2024年7月15日访问。

卫生、教育等相关课程。从《申报》的报道来看，至迟在1910年4月，中国青年会的演说会已经开始采用幻灯。彼时的英国按察使苏玛利向中国学子讲授了英国立宪的大纲，并解说了美国议院和审判厅的幻灯图像。整场讲座由奚伯绶在旁翻译。<sup>1</sup>在这次幻灯放映中，英国官员和中国知识分子联袂担任辩士，向中国观/听众普及了现代政治知识。需要指出的是，这类固定的课程讲座在中国青年会中由来已久，尽管听众主要来自于上海周边，但一直都采用中英文教材，并要求中文解说者在课堂上使用官话。<sup>2</sup>其中，青年会于1905年创设的政治学补习班，更是在议程中引入了一整套西方君主立宪政体的相关知识，并且宣称这些课程的目的在于“立宪国民之预备”。<sup>3</sup>由此可见，教育类的幻灯表演从一开始就有着形塑现代国民的明确诉求，幻灯讲座的各类主题普及了现代知识，尤其是西方现代政体模式。这些现代政治知识连同官话解说的授课形式一道，将一个统一的“民族”概念与官方行政意义上的“国家”概念重叠起来。从这个角度看，自上而下的知识教育实际上在中国早期幻灯表演的两种源流中占据了主导地位，地方幻灯表演的通俗性也在中国青年会的幻灯演说实践中被一整套现代“常识”所取代。

不仅如此，一个有意思的细节在于，中国青年会的半月演说会采用的教材语言是中英文双语，早期的幻灯表演也以外国人担任主讲，中国本土知识分子只担任辅助性的翻译工作。由此看来，教育幻灯表演的“民族—国家”主张似乎从一开始就存在着一个隐而不彰的西方化的维度。以本文一开始提到的颜永京牧师担任幻灯辩士的教育演说为例，《申报》的相关报道曾经记录下了颜永京幻灯表演的解说内容：

“复至一庙中，逢数猕猴缘树跳跃，土人皆罗拜以为神。适英太子游行至此，长身玉立，身衣浅红衣，印员咸陪侍焉……再易一境，则为及不老特海畔之山，及虽与埃毗连，是山则为英属。英人就山凿为炮台，巩固坚深，莫之与并。治不忘乱，于此可见一斑。”<sup>4</sup>

在颜永京的幻灯解说中，印度、埃及等殖民地往往被赋予了愚昧、野蛮的负面价值，

---

<sup>1</sup> 详见《青年会半月演说会》，《申报》1910年4月9日，第3版。

<sup>2</sup> 参见《青年会创设政治学补习班》，《申报》1905年10月10日，第9版；《师范研究会开讲日期》，《申报》1906年5月2日，第17版。

<sup>3</sup> 《青年会创设政治学补习班》，《申报》1905年10月10日，第9版。

<sup>4</sup> 《观影戏记》，《申报》1885年11月23日，第1版。

而以英国为代表的现代列强则总是正面的学习对象。不仅如此，《点石斋画报》还以画作的形式记录下了这场表演的其中一张幻灯图像：《庙蓄驯猴》（图 6.2）。<sup>1</sup>与上文提及的解说内容一致，画作所再现的幻灯图像实际上被鲜明地分割为两个区域：画面的主体由土著和猴群占据，活泼的猴群虽然群聚在一起，但却动态万千，呈现出一种失序的混乱感；与此同时，以画面中的阶梯为界，一群身着制服的西方人集中在画面右侧的角落中，整齐地看向土著和猴群。在这个画面中，西方人与混杂在猴群中的本地土著构成了截然分离的两重空间——西方人占据着观看者的位置，本地土著和猴群对他们而言，不过是一种野蛮而混乱的奇观；与之相对的，西方人自身却拒绝成为被观看的对象，他们占据着画面的边缘，最右侧的人物形象甚至还不能被画框完整收纳，似乎是要向人们证明他们自身并非这个图像的一部分，而是画框之外的观察者。

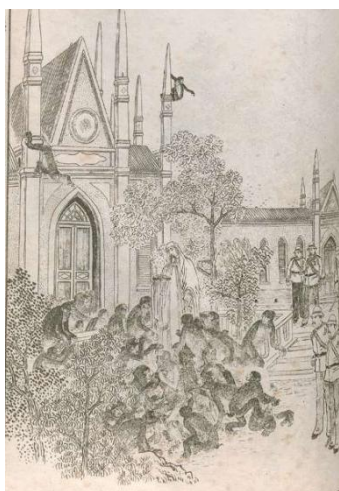


图 6.2：《庙蓄驯猴》

换言之，这场幻灯表演的图像和演说其实清晰地揭示了现代地理知识背后的权力秩序：“西人”似乎总是处于统治性的位置，可以从容地主宰各地的官员、人民；而各地的“土人”乃至“王公贵族”都只能顺从西方标准和风俗。事实上，在颜永京的幻灯表演中，西方的文化及其影响是如此神奇，以至于人类社会之外的整个自然界都必须听从其号令：

“格总督八妻妾十六子女俱列坐。其帝考西例一夫祇一妇，虽贵为王公，无敢置筵……一英人善捶胡琴，抑扬顿挫，绝世无双。一日至河滨，一鳄鱼出而衔其袂，

<sup>1</sup> 《庙蓄驯猴》，《点石斋画报》己六，四十二。

英人知其欲听琴也。”<sup>1</sup>

需要指出的是，颜永京的这段幻灯演说化用了韩愈《鳄鱼文》的典故。根据《新唐书》的记载，被贬潮州的韩愈曾经用一篇散文让潮州恶溪中的鳄鱼听命于他。在韩愈的笔下，四海之内的一切生灵都受到现实政治权力的节制，即便是鳄鱼也同样服膺于“天子之命”，并在规定的时间内搬离了恶溪。<sup>2</sup>而在颜永京的幻灯演说中，尽管现实的政治权力仍然具有支配自然的力量，但是传达现实政治权力的象征物已经不再是由文言写就的传统散文，而是英国人的小提琴演奏。通过对既有典故的重新组织，颜永京的幻灯演讲最终暗示了政治权力秩序的变化，一个普遍意义上的“西方”占据了原本属于“天子”的统治性地位。

不仅如此，颜永京对各地及其民族的介绍总是以“国家”为单位的，因此对彼时的听/观众而言，其幻灯教育演说所带来的现代地理知识本质上是按照西方标准形塑国人对“民族—国家”的自我想象。事实上，颜永京不仅将中国视为一个与英国、德国、日本并列的现代“国家”，还将不接受这一标准的国人贬为被时代抛弃的“迂儒”。在他的幻灯演说中，西方标准下的“五洲”和“万国”最终必将取代中华帝国的传统自指及其世界想象；而通过对西方各国的考察，“中国”作为一个新的“民族—国家”也必将获得其“进步”的未来：

“试语以五洲之广大，万国之纷繁，不特法度方輿，瞠目不能对答，即何者为英、俄，何者为德、法，亦且茫乎莫晓，无异瞽者之叩槃。亦有性成倔强者，且怫然作色曰：‘我中朝堂堂大一统，抚有中外，凡有不隶版图者，皆番罗耳、峒苗耳，乌足以挂诸齿？’……（笔者按：颜永京）亦素习西学，济人济物，恻隐为怀。常有见于迂儒之物而不化，慨然兴浮海之思，意欲博考周咨，以备国家之稽考。”<sup>3</sup>

值得注意的是，这类教育幻灯的表演及其“民族—国家”的论述并没有因为辛亥革命而中断，反而在民国初年的“教育行政系统上获得了正式的地位”<sup>4</sup>。1912年，民国

<sup>1</sup> 《观影戏后记》，《申报》1885年11月25日，第1版。

<sup>2</sup> 详见《韩愈列传》，选自欧阳修等撰：《新唐书》第十七册，北京：中华书局，2013年，第5262-5263页。

<sup>3</sup> 《观影戏记》，《申报》1885年11月23日，第1版。

<sup>4</sup> 朱煜：《试论清末民初的通俗教育运动：以江苏为考察中心》，《历史教学》2017年第14期，第43页。

教育部特设社会教育司分管通俗教育。在摸索通俗教育方式创新的过程中，幻灯片再次引起了改革者的注意。1913年12月11日的《申报》就刊发了《通俗教育之商榷》一文，提出“改良花鼓，何如改制幻灯，广列影戏？借锣鼓喧闹之场，以网罗五洲之闻见”<sup>1</sup>，希望借助幻灯和影戏推广现代地理教育。其实早在1892年中华教育会（Educational Association of China）举行的第二次三年会议上，执行秘书傅兰雅（也是上文提及参与幻灯辩士表演的西方传教士）就已经记录下了部分代表关于在教会学校普及幻灯以辅助中文阅读的建议。<sup>2</sup>换言之，自西方传教士最初使用幻灯进行教育演说开始，西方现代知识的使用和普及就一直教育类幻灯表演的题中之意。

1914年10月，江苏省教育会开展了系列教育演讲。中国青年会在演讲大会的第四天公开放映了幻灯片，赢得了观众的好评，用实践证明了幻灯片在教育活动中应用的可行性。<sup>3</sup>一些所谓的“改良学塾”也加入到这一实践中来，希望以解说“幻灯影戏”的方式，“使观者有所感悟”。<sup>4</sup>终于，1915年5月28日，教育联合会在其表决议案中正式提出聘任“善于口辩者”，专门从事幻灯解说工作。<sup>5</sup>就这样，一批幻灯片辩士在中国以教师的身份出现了。不仅如此，这次表决议案还对幻灯题材做出了限定。其中，“关于国民常识事项”和“关于本国历史地理事项”排在了所有主题的前两位。<sup>6</sup>自此，由中西传教士最先发起的教育类幻灯表演最终被官方以行政权力收编，幻灯辩士被有目的地培养为塑造民众国族意识的教育者。

遵照教育部通俗教育章程关于幻灯片的条款，这一时期的商务印书馆自制了“八类共一百四十余张”幻灯片，这八种类型分别是“古今人物、孔林遗迹、革命事迹、西湖风景、各省名胜、上海风景、动物、杂组”。<sup>7</sup>其中，“孔林遗迹”、“西湖风景”、“各省名胜”和“上海风景”旨在凝聚文化和地理上的身份认同；而“革命事迹”则直接述说着中华民国的起源神话。在教育部门的倡导支持下，商务印书馆和中国青年会等教育机构通力合作，这些幻灯从此走进了课堂，而经过培训和选拔的教师则成为了解说

---

<sup>1</sup> 《通俗教育之商榷》，《申报》1913年12月11日，第11版。

<sup>2</sup> 转引自孙青：《魔灯镜影：18-20世纪中国早期幻灯的放映、制作与传播》，《近代史研究》2018年第4期，第77页。

<sup>3</sup> 《省教育会第四日演讲大会记》，《申报》1914年10月27日，第10版。

<sup>4</sup> 《通俗宣讲社纪事》，《申报》1915年3月12日，第10版。

<sup>5</sup> 《教育联合会表决之议案（三）》，《申报》1915年5月28日，第6版。

<sup>6</sup> 《教育联合会表决之议案（三）》，《申报》1915年5月28日，第6版。

<sup>7</sup> 《商务印书报续演幻灯》，《申报》1914年4月14日，第10版。

幻灯的辩士。1916年，虹口培德学校举行孔子诞辰纪念会，邀请了三百多位学生家长和社会来宾前来观看商务印书馆自制的“孔林风景及国中名胜”幻灯片，“洵为一时之盛”。<sup>1</sup>同年10月，以江苏省教育会领衔的教育界人士参与了一系列国庆纪念活动。上海各学校的师生组织了盛大的游行活动，他们沿途放映武昌起义的幻灯片，高唱国歌穿行在城市之中。<sup>2</sup>经过了幻灯教育的民众们置身于幻灯影像之中，象征性地参与了武昌起义的历史现场，正是在这个国家政权更替的瞬间，民众们获得了一个全新的“民族—国家”身份。

然而需要指出的是，这种“民族—国家”身份实际上建立在一个并不公平的国际秩序之上。民国初年的民众们虽然在幻灯辩士“民族—国家”的演说召唤下突破了原有中华帝国的世界想象，但却并没有改变不公平的、剥削性的国际权力结构。一如上文颜永京对韩愈《鳄鱼文》典故的重新讲述——尽管幻灯演说里的主人公已经从昔日史传记载的“天子”，变成了如今的“西人”，但整个故事仍旧保留了支配者和被支配者的不平等关系，四海之内的生灵始终受到上位者的节制。诚如陈光兴在《去帝国》一书中所见，第三世界国家在民族解放和“民族—国家”身份的确立过程中始终无法摆脱帝国主义所建构起来的文化想象，所谓的“民族解放”最终堕落为一场在压迫者和被压迫者之中二选一的往日梦魇，过去的被殖民者总是企图成为新的殖民者，帝国主义时代旧有的权力关系被全盘继承：

“这种新身份、新认同的‘发现’（笔者按：‘民族—国家’身份）几乎完全来自帝国主义在历史转折中建构的文化想象，过去的被殖民者在企图成为新殖民者的过程中，充分地挖掘了过去殖民者的文化想象，在转用的同时，接受了殖民者所形塑的视野。”<sup>3</sup>

1926年，大中华影片公司出品的《殖边外史》上映。在这部展现内地民众移民边外的爱恨情史中，我们仍然可以依稀看到曾经的幻灯表演和“民族—国家”论述如何影响早期电影的文图表达，又如何将殖民者的文化想象内化为“民族—国家”身份。一方面，与早期幻灯影像对不同地理风景的平行罗列类似，《殖边外史》同样使用了大量平行蒙

<sup>1</sup> 《培德学校之圣诞纪念》，《申报》1916年9月28日，第11版。

<sup>2</sup> 《再志国庆纪念之盛况》，《申报》1916年10月12日，第10版。

<sup>3</sup> 陈光兴：《去帝国：亚洲作为方法》，台北：行人出版社，2006年，第86页。

太奇呈现边疆风光和内地乡间的日常生活，以并列式的影像组织结构实现了两种地理空间的切换；另一方面，与幻灯辩士的解说对不同国家和地理空间的价值判断类似，《殖边外史》的字幕同样通过一系列有关影像画面的文字说明，在边疆和内地之间建构起一种野蛮与文明、先进与落后的价值差异。例如，在展现内地农家场景之前，电影字幕将其描述为一个环境优美、富足安乐的世外桃源：“在这山明水秀的村庄里，村中人以务农为业，知足快乐，不知有名利富贵”；但是在随后有关边疆影像的说明中，电影字幕却在着力刻画其贫瘠与荒凉：“历尽了艰难辛苦，终于抵达了目的之地”。在影片里，内地与边疆之间形成了一个不平等的支配关系，来自内地的爱恨情仇左右着主人公们对边疆的探索和开拓。于是，曾经的幻灯辩士们有关世界地理与殖民秩序的论述最终演变为“大中华”影片公司对“中华民国”的国族再现——看似崭新的“民族—国家”身份实际上建立在一个既有的剥削秩序之上，殖民与被殖民的权力关系被运用于想象和维系中华民国的内地与边疆。

#### 四、民族—人民：民间辩士与通俗情感

诚如上文所述，在民国初年的通俗教育运动中，由中西传教士最先发起的教育类幻灯表演最终被官方以行政权力收编，一批官方培养的幻灯辩士以教师的身份出现在了教育机构当中。然而，官方体制之外的、自下而上的民间幻灯表演却并未就此绝迹。根据朱煜的看法，“官方操办的通俗讲演……从实施效果看，似乎并不令人满意，而民间社会组织的讲演活动却颇为活跃”。<sup>1</sup>这些民间的爱国辩士与官方培养的教师辩士不同，他们并不以现代知识教育为己任，而是通过煽情的幻灯表演激发民众的爱国热情，在通俗性的幻灯演说中发出了主流“民族—国家”话语之外的另一种声音。正如本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson）所见，新生国家的民族身份建构总是具有一种二元化的特征，一方面是“通过大众媒体、教育系统和行政规则而产生的系统性的，甚至是马基雅维利式的民族主义意识形态”，另一方面则是“本真的、大众的民族主义热情”。<sup>2</sup>从这个角度看，如果说教育类幻灯表演代表着统一“民族—国家”的官方意识形态，那么民间幻灯辩士们的通俗演说则无疑召唤着体制之外的、更为本真的民族主义热情。

<sup>1</sup> 朱煜：《试论清末民初的通俗教育运动：以江苏为考察中心》，《历史教学》2017年第14期，第44页。

<sup>2</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991, p. 114.

1918年，北洋政府与日本签订卖国的《中日共同防敌军事协定》，引起了留日学生的极大愤慨，大量留日学生归国从事请愿和抗议活动，并在上海成立了“留日学生救国团”。<sup>1</sup>当年10月10日，中华民国又迎来了一次国庆，两年前学界幻灯表演的国歌声仿佛还在耳畔。晚上七点，法租界的民生女校举办了国庆纪念会，各界人士齐聚一堂，会场的气氛却异常严肃。留日学生救国团的幻灯演讲活动负责人张民权“试演幻灯，随片演讲。语极慷慨悲痛”。他在演说中对北洋政府的卖国行为提出了严厉的批判，并且强调“近年灾乱频仍，边祸日急，国家有累卵之危，人民无安居之乐”。<sup>2</sup>现场的观/听众为之动容。这次，人们并没有像两年前的教育幻灯表演时那样在随后升旗仪式中齐唱国歌，反而带着激动的情绪一次次呼喊着：“中华民国万岁！”<sup>3</sup>在这个时刻，现场群众朴素真诚的爱国热情打破了国歌演奏的整齐划一，统一的“民族—国家”意识形态乃至其背后的官方行政力量，在“人民”汹涌的爱国情感中遭到质疑。从这个角度看，张民权所主张的“爱国”立场其实更接近于霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm）所谓的“民族—人民”（Nation-People）观点。霍布斯鲍姆指出，在持“民族—人民”观点的人看来，“民族是无关语言、族群或其他类似的要素的”，“民族—人民最重要的特质在于：它是公益公利的代表，可以对抗私利与特权”。<sup>4</sup>

值得一提的是，张民权自发的幻灯表演使其成为了彼时江苏炙手可热的明星辩士。他的足迹不仅遍及上海各中小学，还受邀前往苏州等地巡回演讲，几个月间声势不衰。<sup>5</sup>甚至连一些偏僻的乡间地区都听闻张民权的大名，邀请他前去演出。<sup>6</sup>不同于国民政府教育系统内的教师们，张民权的幻灯表演虽然也放映一些庐山温泉、汉阳铁厂之类的人文地理风景，但安南、印度、朝鲜等殖民地幻灯，以及殖民地人民的境遇才是他解说的

---

<sup>1</sup> “留日学生救国团”由爱国的日本留学生于1918年建立，总部在上海。关于其运动的详细情况，参见：王友平：《留日学生与五四运动》，《社会科学研究》1999年第3期，第115-119页。

<sup>2</sup> 《补志各学校之国庆纪念》，《申报》1918年10月12日，第11版。

<sup>3</sup> 《补志各学校之国庆纪念》，《申报》1918年10月12日，第11版。

<sup>4</sup> Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 20.

<sup>5</sup> 关于张民权在上海的幻灯放映活动主要集中在1918年至1919年间。1919年初即赴闽粤建立幻灯讲演会的分会。详见：《幻灯讲演会之进行》，《申报》1918年9月11日，第11版；《幻灯讲演之继续进行》，《申报》1918年10月4日，第11版；《预纪南汇高小二十周年纪念》，《申报》1918年10月6日，第10版；《幻灯讲演会近讯》，《申报》1918年12月18日，第11版；《幻灯讲演会之推广》，《申报》1919年1月7日，第10版。关于张民权赴上海周边巡演，详见：《幻灯讲演会赴苏讲演》，《申报》1918年12月5日，第10版。

<sup>6</sup> 《幻灯讲演会之发展》，《申报》1918年12月1日，第11版。

重点。<sup>1</sup>而且与官方辩士宣称科学理性的教育模式不同，张民权的演说更依赖情感性的表达，每每讲到殖民亡国之恨，便“声泪俱下，听者无不动容”。<sup>2</sup>类似的倾向在民间幻灯辩士中并非孤例。1919年8月，浦东青年演讲团前往浦东杨家渡放映幻灯，在现场的五百名观众面前言辞激烈地痛批国民政府的卖国行为。<sup>3</sup>

这种对政府公权力和帝国主义的批判立场，以及感性的演说策略首先体现在其幻灯表演的语言选择上。以张民权为代表的民间幻灯演说者往往并不以官话为其解说语言，而是因地制宜地凭借流利的沪语赢得了民众的青睐。<sup>4</sup>另一方面，张民权幻灯表演的图文结构也体现了这种批判性的可能。需要指出的是，政府的教育部门完全掌控着幻灯图像生产的内容和主题，包括商务印书馆在内的出版机构必须接受审查。<sup>5</sup>换言之，民间幻灯辩士并没有幻灯片制作和选择的绝对自由，只能在政府规定的范围内进行挑选。然而即便如此，官方行政力量却无法对幻灯辩士的现场声音表演进行监管。正罗兰·巴特（Roland Barthes）所说，任何一个特定的物体，“都有三种不同的结构：技术的、图像的和文字的”。<sup>6</sup>而这三种结构又对应着三种转换：“从真实到意象、从真实到语言，以及从意象到语言”。<sup>7</sup>换言之，每一场幻灯表演在形式上都包含着后两种结构：在政府监管下生产的“幻灯图像”和辩士自行编演的“幻灯语言”。张民权敏锐地意识到了这种“幻灯图像”和“幻灯语言”之间的张力——政府可以通过行政手段规定“幻灯图像”的生产，但却无法监管辩士即兴演说所创造的“幻灯语言”。他甚至可以在保证“幻灯图像”合法的前提下，挑衅般地宣称自己的演讲内容“骂人不骂人可说不定”。<sup>8</sup>以上文中张民权所放映的安南、印度、朝鲜等殖民地幻灯为例，按照教育部门对“幻灯图像”的分类来看，这些幻灯片应当属于宣讲类型中的“国民常识事项”又或者是幻灯中的“杂组”，主要是为国民提供世界地理和异国风俗知识的；但是在张民权的“幻灯语言”中，却变成了抨击当权者卖国的论据。由此，民间辩士的幻灯表演印证了巴特的论断：“图像所凝结的无数可能性都被文字约束为独一的确定性……语言为图像带来了知

---

<sup>1</sup> 《上海公学演讲幻灯记》，《民国日报》1918年12月15日，第10版。

<sup>2</sup> 《上海公学演讲幻灯影片》，《申报》1918年12月15日，第11版。

<sup>3</sup> 《青年团幻灯队演讲》，《民国日报》1918年8月11日，第11版。

<sup>4</sup> 《纪幻灯讲演会》，《民国日报》1918年10月31日，第11版。

<sup>5</sup> 《教育联合会表决之议案（三）》，《申报》1915年5月28日，第6版。

<sup>6</sup> Roland Barthes, *The Fashion System*, California: University of California Press, 1990, p.4.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *The Fashion System*, California: University of California Press, 1990, p.4.

<sup>8</sup> 《幻灯讲演会简章》，《民国日报》1918年8月29日，第12版。

识”。<sup>1</sup>官方审定的教育类幻灯图像也在张民权这些民间幻灯辩士那无法监管、即时消逝的演说中被赋予了抨击权奸、伸张民权的最终意义。

从这个角度看，或许正如霍布斯鲍姆所见，“民族—人民”的观点与社会主义者所坚持的民族观有着许多相似之处，二者都秉承着一种“革命—民主”（Revolutionary-democratic）的立场，主张族群（Ethnic Groups）的差异对于民族建构来说是次要的。<sup>2</sup>事实上，张民权的幻灯表演在批判官方教育类幻灯所主张的“民族—国家”意识形态的同时，也有意无意地试图从阶级的角度理解被压迫民族所遭遇的普遍困境：

“张君谓安南人之无头脑无心肝，几与吾国今日士大夫相同：酣歌恒舞，日醉倒于剧场之中。他日亡国，彼辈自可为安乐公。身受奴隶之痛者，不过我小国民耳。印度诗人某氏有诗悲其王公大人，意谓早知国亡之后，痛哭流涕，何勿于未亡之前，舍此头颅，流血不屈，虽死亦无负于国也。”<sup>3</sup>

由此可见，张民权幻灯表演的“民族—人民”论述并不局限于某一个单独的民族或国家，而是从安南、印度等地的阶级矛盾出发，希望通过跨国性的阶级斗争实现其“民族—人民”的理想化建构。然而耐人寻味的是，张民权在自己的幻灯演说中常常以安南、朝鲜等往昔中华帝国朝贡体系下的藩属国作为例证，来激发国人的民族意识。这究竟是一种无意识的选择，还是对中华帝国及其朝贡秩序的追怀？张民权通过其“民族—人民”论述建立起来的跨国的阶级联合和反帝主张本身是否有可能堕落为中华帝国的复兴野望？

1925年5月，美国普渡大学举办了一场国际学生的联谊晚会，一位来自朝鲜的同学为大家带来了有关朝鲜风景的幻灯演说，台下的中国学生是这样记录这场幻灯表演的：

“第三幕是一个朝鲜人用幻灯讲演朝鲜的风景。其中有几个中国字，倒惹我感觉一点特别。在从前，朝鲜原是我们的属国，据说还要把什么高丽人参朝中国进贡。

<sup>1</sup> Roland Barthes, *The Fashion System*, California: University of California Press, 1990, pp.13-14.

<sup>2</sup> Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 20.

<sup>3</sup> 《上海公学演讲幻灯记》，《国民日报》1918年12月15日，第10版。

可是‘一代不如一代’，朝鲜变成日本的领土了。”<sup>1</sup>

由此可见，尽管教育类幻灯表演致力于以“民族—人民”的反帝理想创造跨国的阶级联合，但有关中华帝国的“辉煌”记忆其实从未远去，甚至可能在通俗性的民间幻灯表演中死灰复燃——无论是张民权的幻灯演说一次次提及曾经藩属国的政治现状，还是负笈美国的学子面对朝鲜幻灯片时的傲慢与不甘，似乎都在警告着人们：通俗幻灯演说所煽动起来的爱国热情与扩张性的民族沙文主义或许只有一步之遥。

事实上，张民权在海外的幻灯表演经历本身就为我们揭示了“民族—人民”话语内部的复杂性：反帝理想与帝国旧梦始终彼此纠缠。1919年初，张民权批判性的幻灯演说已经引起了北洋政府的注意，因此他只能选择前往护法军政府所在的广州地区继续他的幻灯表演。同年，身处广州的张民权建立了“幻灯讲演会”的“闽粤分会”，并在华侨同窗的邀请下前往南洋进行幻灯巡演。<sup>2</sup>值得注意的是，就在张民权的南洋巡演期间，巴黎和会的消息传回国内，“五四”运动随即爆发。同年六月，新加坡和檳城等地的华人也组织了一系列反帝运动对抗殖民当局，并在罢市、游行、抵制日货等行动里与军警发生了正面冲突。在南洋进行幻灯表演的张民权也卷入其中，并被军警关押。三个月之后，张民权从监狱里寄出了一封信件回国。《申报》依据张民权的信件内容，向国内民众们转述了这一场远在南洋的群众运动：

“回国留日学生救国团张民权前赴南洋群岛，久未得有消息。兹悉张君友人昨接张君来函，谓本年六月间，该地华侨因抵制日货，为警干涉，遂酿成罢市风潮。张亦卷入此潮流中，而为所禁锢，今已三月，尚无出狱消息。”<sup>3</sup>

然而有趣的是，新加坡本地的《叻报》却对这次群众运动给出了不一样的描述：

“檳城此次风潮，至廿六日达于沸点。暴动之始，由华人一群，由新街而日本街，而牛干冬，沿途毁其陈设之物。当道闻变，急派警兵弹压，捕获数人……队长

<sup>1</sup> 《记普渡大学的一个“天方夜会”》，《晨报副刊》1925年5月8日，第5版。

<sup>2</sup> 参见《幻灯演讲会之推广》，《申报》1919年1月7日，第10版；《华侨爱国运动之近讯》，《申报》1919年7月7日，第10版。

<sup>3</sup> 《张民权之消息》，《申报》1919年10月2日，第10版。

知非可以力服，入收藏其枪，由队长及华民政务司等，向众演说，劝各安静，必担任以米粮供给人民，而低其价格。众人闻言欢呼，鼓掌示意。又云此次风潮，致全埠商户罢市，现未复案。”<sup>1</sup>

与张民权的信件和上海的《申报》将这场群众运动定义为南洋华侨声援“五四”的爱国运动不同，新加坡本土的《叻报》为我们揭示了这场运动的多元面向：一方面，对本土的民众和商户来说，这场运动给他们的生活带来了诸多不便，因此《叻报》将其定义为“暴动”；另一方面，引发这场运动的直接原因也并非是中国“五四”运动和北洋政府在巴黎和会的外交失败，而是当地由于米价高涨而导致的粮食危机。不仅如此，在张民权的描述中，“罢市”是南洋当地民众表达政治诉求的主动选择，但是《叻报》却将商户“罢市”的原因归咎于部分民众不情绪化的抢劫和打砸行为。在这个意义上，张民权和《申报》对这场民众运动的理解多少带有一厢情愿的意味——反对帝国主义、声援中国的“五四”运动或许只是部分民众走上街头的动机，但远远不是这场民众运动的全貌。在有关这场南洋民众运动的解说里，张民权和《申报》单方面地将南洋地区的本地运动纳入了一个以中国为中心的国际秩序之中，发生在南洋的具体事件被理解为中国历史的余波。在这里，张民权对历史事件的解说实践显现出一种垄断性，消除了历史实践内部的多元意义。它提醒我们注意幻灯解说本身的悖论特质：一方面，来自辩士的解说可以不断挑战官方意识形态所建构起来的幻灯图像，将幻灯放映变成一种多义的、复调式的表演实践；但是另一方面，这些解说本身也同样构成了对意义的垄断，将原本丰富多元的历史图景汇入了同一种声调之中。

### 余论：民族主义与跨国愿景

杜赞奇（Prasenjit Duara）在《从民族国家拯救历史》一书中考察了民族主义之于中国现代历史及其话语建构的意义。在他看来，所谓的国族身份其实并不稳定，这一方面是因为决定国族身份的标准本身并不固定，另一方面则是因为“真正优秀的民族主义，都具备一种跨国的愿景（Transnational Vision）”。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 《槟屿之风潮》，《叻报》1919年6月27日，第3版。

<sup>2</sup> Prasenjit Duara, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 13.

事实上，在本文提到的两种幻灯辩士的表演实践和民族论述之中，始终都存在一个跨国性的维度。一方面，起源于中西传教士的教育类幻灯表演最终被官方收编，形成了以体制内教师为主的官方辩士群体。这些官方辩士的“民族—国家”理想本质上是以西式的“民族—国家”体系取代传统中华帝国的自我认知及其世界想象，其背后是一整套基于现实地缘政治的、不平等的殖民关系；另一方面，从事通俗性幻灯表演的民间辩士虽然试图在官方教育系统之外，以“民族—人民”身份抵抗行政力量支持的“民族—国家”建构，创造了一种批判性的、反帝的革命可能，但其自身或许也同样隐藏着一种扩张性的帝国野望和垄断性的历史论述。

需要指出的是，无论是哪一种民族主义的“跨国愿景”，其终点似乎都指向一个不平等的国际关系——要么是接受现有体系既存的不平等，要么是重新制造新的压迫。然而正如张民权在其演讲中所说：“他日亡国，彼辈自可为安乐公。身受奴隶之痛者，不过我小国民耳”。<sup>1</sup>因此，对“小国民”们而言，这样的民族主义真的如杜赞奇所言的那般“优秀”吗？

---

<sup>1</sup> 《上海公学演讲幻灯记》，《国民日报》1918年12月15日，第10版。

## 第七章 音乐表演

### 无声礼法与有声生意：

#### 中国早期默片的音乐表演

##### 引子：“盲于耳而不盲于心”

1875年3月，上海各传统戏园依照惯例在花朝节这天结束了自正月以来的停业期。为了庆祝重新开业，“金桂”和“丹桂”两个戏园邀请到了来自英、法诸国的商人，在园内进行“影戏”<sup>1</sup>表演。不少文人雅士纷纷呼朋引伴，前往观看。然而，当天晚上的丹桂戏园放映效果并不好，不仅图像“一片模糊”，而且整个放映过程“毫无生趣”，以至于“座客皆有倦容”。<sup>2</sup>针对这些问题，丹桂戏园迅速做出了调整，不仅修整了图像的投影，更在放映中加入了八音琴的演奏，以引导观众入座和观赏影戏表演。前一晚那些“毫无生趣”的影像在现场音乐的配合下变得“绚烂迷离”，原本准备起身离去的观众也因为美妙的音乐而留在了现场。<sup>3</sup>

三个月后，又有一群西方商人在上海进行了一系列西戏表演。<sup>4</sup>清一色的欧美观众中有这样几位华人，他们无法理解西方演员的对白和动作设计，因此光顾着聆听现场演奏和歌唱，而最终忘记观赏演员的表演和剧情。西戏进行到中段，华人观众不得不相互询问，以求理解剧情。当天的表演结束之后，他们对同胞们发出了这样的劝诫：观看西戏要“盲于耳而不盲于心”。<sup>5</sup>

在这两场观/听戏经历中，现场音乐对华人观/听众的吸引力显然都超过了视觉影像和表演，不仅是因为声音表演相较于视觉形象而言，具有更强的“白话性”；<sup>6</sup>更因为现场音乐本身就改变了观/听众对视觉形象的感受。诚如阿尔特曼（Rick Altman）所见，

---

<sup>1</sup> 根据文章的出版年份和相关描述，此处的“影戏”或许指幻灯。详见《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第3-4版。

<sup>2</sup> 《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第3版。

<sup>3</sup> 《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第4版。

<sup>4</sup> 参见《西商串戏纪略》，《申报》1875年6月12日，第2版。

<sup>5</sup> 《西商串戏纪略》，《申报》1875年6月12日，第2版。

<sup>6</sup> 有关声音表演与白话现代主义的具体论述，参见第五章。

早期默片的放映实践从来都不是无声的，包括现场配乐在内的各种声音表演构成了独立于电影视觉经验之外的另一种经验范式和美学系统。<sup>1</sup>在阿尔特曼看来，早期默片最初的音乐表演通常是以即兴的方式进行的。除了模仿剧情内的声响以外，这类即兴演奏实际上游离于影像内容之外，只是为了营造热闹的气氛或者制造声音性的震惊体验。<sup>2</sup>需要指出的是，阿尔特曼对于早期电影放映与声音表演的论述其来有自。在西方哲学和艺术实践之中，声音经验与视觉图像构成了一组互相纠葛的文化传统。对古希腊人而言，视觉图式象征着理性、和谐、同一的哲学精神和审美范式，而声音则总是与神谕、迷狂和混乱相关。因此当毕达哥拉斯（Pythagoras）试图用可见的数学图式描述和掌控音乐的同时；塞壬（Siren）女妖惑乱人心的歌声、山岳神女嬉戏打闹的回声（Echo）仍然充斥着古希腊人的诗歌和神话，形式多样的腹语和各类难以名状的声音建构起一个个理性无法把握的神谕。正如尼采（Friedrich Nietzsche）在《悲剧的诞生》中所见，自古希腊以来，西方哲学和文艺本质上是两种精神力量的冲突：一种是以太阳神阿波罗为代表的视觉传统，它象征着节制、理性和整全；另一种则是音乐性的酒神传统，它代表着神圣、迷狂、浪漫，不断冲决着视觉和理性建立起来的秩序网罗。<sup>3</sup>海德格尔（Martin Heidegger）继承了尼采的问题意识，将整个现代性理解为一场视觉和理性的大获全胜——在一个所谓的现代世界中，外部世界的万物都呈现为一系列由理性主体支配和再现的视觉表象。<sup>4</sup>事实上，正如列维纳斯（Emmanuel Levinas）提醒我们的那样，不仅仅是现代性自我呈现为视觉表象的宰制，整个西方文明的审美传统和哲学精神都是建立在视觉优先性之上的：

“西方文明将一切精神生活最终都还原为视觉经验。它关注思想，追求光明，渴望澄澈和自明。它最终无所遮蔽，成为现象，使得一切都内在于其自身。”<sup>5</sup>

因此，在如今有关早期电影及其音乐表演的研究中，始终都存在这样一种通行的历史叙事：原本游离于影像之外的声音最终难以避免地被叙事性的视觉影像所收编，电影

<sup>1</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004, pp. 6-7.

<sup>2</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004, pp. 9-11.

<sup>3</sup> 尼采（Friedrich Nietzsche）：《悲剧的诞生》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2012年。

<sup>4</sup> 海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2004年，第91页。

<sup>5</sup> Emmanuel Levinas, “The Transcend of Words,” in Seán Hand ed., *The Levinas Reader*, Oxford: Blackwell, 1989, p. 147.

的视听关系由原本的彼此独立、相互混杂的无序状态走向一个视觉主导的理性化过程。例如阿尔特曼的电影音乐研究指出，随着视觉影像层面的“吸引力电影”自1906年前后向“叙事电影”转化，即兴的、非叙事的音乐表演在1909年前后也被原创的电影配乐所取代。此时的音乐表演已经和影像内容精确匹配，游离于影像之外的声音最终被整合进电影的视觉叙事之中。<sup>1</sup>不仅如此，马丁·马克斯（Martin Marks）也认为，就算是看似即兴的现场配乐最初也受到视觉影像的节制，用“不同且适合”的音乐片段来为电影伴奏，构成了早期电影音乐表演者共同遵循的艺术原则。<sup>2</sup>米莲姆·汉森（Miriam Hansen）同样从电影范式转型的角度指出，早期电影的视觉影像和声音表演其实都屈从于同一个理性化、建制化的现代进程。在汉森看来，无论是即兴的音乐表演，还是非叙事的视觉影像都标志着早期电影及早期现代性本身的多元混杂和无法预测，但随着好莱坞经典叙事电影模式的建立，即兴音乐表演所开启的多元历史可能也随之被收束。<sup>3</sup>

需要指出的是，在早期华人观/听众对西方戏剧和影戏放映的视听经验描述中也同样存在类似的话语结构：

“众乐又奏如前，幕卷复演，则有琴师坐台傍，安弦纒以节歌者，歌声疾徐高下……客皆拍手喝采，余亦耳惊目炫……是夜观者西人十居八九，而华人则寥落焉。盖以未达语言，而又不知剧中节目，故不乐往观也。夫是夜为曲商串演，本不常举，然后此或有继举之时，奉告公会董事将所演戏名情节译成华字，于华客进园之时，各分一纸。俾得识其起讫，庶几盲于耳而不盲于心。”<sup>4</sup>

一方面，现场的音乐表演同样构成了视觉影像之外的一种独立的审美对象；另一方面，这些喧嚣奇异的声音经验同时也被视为某种迷乱的象征，因此人们必须借助视觉化的手段（“各分一纸”“识其起讫”），重新整合声音制造的迷乱，最终使观众“盲于耳而不盲于心”。然而需要指出的是，如果说在西方早期电影研究者那里，视觉图像对

---

<sup>1</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004, pp. 249-265. 也可参见陈涛：《城市与现代性：重绘早期欧美电影》，北京：中国人民大学出版社，2018年，第166-168页。

<sup>2</sup> Martin Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p.222.

<sup>3</sup> Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 43.

<sup>4</sup> 《西商串戏纪略》，《申报》1875年6月12日，第2版。

声音表演的收编意味着现代性及其理性化进程压制了一切不可控的情感和前现代的神秘化元素；那么对早期中国观/听众而言，结束声音及其混乱的方式却是重新诉诸本土化的文字传统。

在这个意义上，中国早期观/听众“盲于耳而不盲于心”的观戏立场实际上为我们提供了反思早期默片视听关系的双重向度：其一，西戏及其音乐之所以令人“盲于耳”，并不仅仅是因为现场演奏带来的震惊和迷乱，更是因为中西语言之间的鸿沟，因此正如中国观/听众们必须借助阅读“华字”写成的节目单才能够更好地理解西戏的情节和音乐，对中国早期默片及其音乐表演的研究也必须考虑到本土语境带来的形式变异；其二，不同于西方研究者在声音和视觉之间建构起来的情感与理性之争，中国早期观/听众有关“盲于耳而不盲于心”的诉求转而建立起“耳”和“心”之间的对照，暗示了一种感官本能与道德修养之间的心灵秩序——在中国古典传统中，“心”并不等同于西方式的理性，它总是与“德”对举，体现了个人在伦理生活中对于德性的追求。<sup>1</sup>因此即便人们可以在音乐演奏的感觉刺激中暂时迷失，但却仍旧需要以清明之本心维持对德性的追求。由此出发，我们不妨沿着“盲于耳而不盲于心”的立场继续追问：中国早期默片的音乐表演实践究竟有什么样的本土化特色？其声音经验与视觉图像的互动被赋予了怎样的文化意义？又是否可以为我们在现代视觉及其理性化图景之外勾勒出另一种现代秩序的变化图景？

### 一、怪异的静默：早期默片与音乐表演

让我们重新回到前文所述的 1875 年花朝节，丹桂戏园的两次影戏表演因为音乐的有无而产生了两种截然不同的放映效果，原本“毫无生趣”的图像居然在现场音乐的陪衬下变得“绚烂迷离”：

“凡山川亭台以及鸟兽草木之致，惟觉一片模糊，毫无生趣。即有机关搅动者，亦不能圆转自如。以故座客皆有倦容，而余亦有不欲观之叹矣。遂携二客回旅次。

翌日，复有邀往者，余因以疾辞……余不欲拂其意，遂与之携往……俄闻八音琴鸣，则幕上月洞已现出，无数奇葩异卉……皆采成五色，绚烂迷离……使子不复

---

<sup>1</sup> 参见匡钊：《心由德生：早期中国“心”观念的起源及其地位》，《中国哲学史》2020年第6期，第23-30页。

往观，则彼奏技之神妙，终无以白于子之前，不亦屈哉！”<sup>1</sup>

这份来自观/听众的默片记录强调了音乐对默片的重要性，“八音琴鸣”的有无甚至左右了观/听众对默片影像的评价。正如查尔斯·伯格（Charles Berg）在研究欧美早期默片音乐时所说，人们总会把没有了配乐的活动影像“置于消极的语境中加以描述，例如‘无声的飞影’、‘冰冷苍白’、‘鬼影’、‘毫无生机和色彩’、‘恐怖’和‘扁平’”。<sup>2</sup>与丹桂戏园的中国观众一样，俄国著名作家玛克西姆·高尔基（Maxim Gorky）也在1896年观看了一场卢米埃尔兄弟的无声电影表演，现场“怪异的静默”让眼前的影像失去了生机：

“一切（影像）都栩栩如生地运动和呼吸，并在刹那间抵达银幕的边缘，神不知鬼不觉地消失。

所有事物都怪异地静默着。一切都无声无息地发生着，轮子滚动却没有声音，脚步和对话都渺不可闻。人群的运动没有任何声息，也听不见一个交响乐的音符。没有了噪音，灰烬般的树叶随风摇曳，人们的灰色剪影囚禁在这永恒的寂静中，被剥夺了一切生命的颜色，无声无息地掠过（这灰色的大地）。”<sup>3</sup>

由此可见，无论是中国观众还是西方观众，似乎都无法接受没有音乐的默片表演。而早期默片的放映商也注意到了音乐的重要性，这一点在丹桂戏园第二天的放映调整中显得尤其明显，新加入的八音琴伴奏让整场演出大获成功。因此，在许多欧美学者看来，音乐和默片影像之间有着不可分割的内在关联。根据马丁·马克斯的说法，早期默片的音乐表演“掩盖了放映机器的噪音”，满足了商业放映的音响需求；<sup>4</sup>汤姆·甘宁（Tom Gunning）则认为，早期默片影像和声音的相互结合，重新融合了人们的感知，满足了深层的心理需求；<sup>5</sup>而在库特·伦敦（Kurt London）看来，音乐和默片影像都是运动的

---

<sup>1</sup> 《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第4版。

<sup>2</sup> Charles Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, New York: Arno Press, 1976, p. 24.

<sup>3</sup> 转引自 Emmanuelle Toulet, *Birth of the Motion Picture*, New York: Harry N. Abrams, 1995, p. 133.

<sup>4</sup> Martin Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1997, p.27.

<sup>5</sup> Tom Gunning, “Doing for the Eye What the Photograph Does for the Ear,” in Richard Abel and Rick Altman eds., *The*

艺术,二者的结合满足了律动的美学需求。<sup>1</sup>此外,詹姆斯·维尔比茨基(James Wierzbicki)补充道,早期默片的音乐不仅揉合了高雅歌剧和大众情节剧的传统,用以满足动作修饰和情感表达的剧场需求;<sup>2</sup>还赋予了银幕中无懈可击的现实影像以“可疑的真实性”(Soupçon of Credibility)。<sup>3</sup>这也就解释了为什么音乐表演从电影诞生之初就构成了电影化体验(Filmic Experience)的一个内在组成部分。<sup>4</sup>相关证据显示,当卢米埃尔兄弟在1895年12月的巴黎尝试电影放映时,就有一位钢琴师在旁伴奏。<sup>5</sup>随后的1896年1月,卢米埃尔兄弟电影的伦敦首映过程中,也有表演者在一旁演奏风琴。接下来的几个月间,伦敦的几家剧院也相继举行了放映活动,并且全程由管弦乐队伴奏。<sup>6</sup>

需要指出的是,这些研究都强调早期电影或默片音乐对影像的“伴奏”,其本质仍然是听觉元素对视觉元素的“从属”。<sup>7</sup>然而,根据阿尔特曼的研究,早期默片的音乐表演实际上并不总是以“伴奏”的形式出现,音乐本身就是“不亚于影像的文艺创作”。<sup>8</sup>1896年4月23日,爱迪生的“维太放映机”(Vitascope)在纽约科斯特和比亚尔音乐厅(Koster & Bial's Music Hall)进行了首映。现场的相关记录写道,在“乐队烘托气氛”的演奏之后,“银幕上闪现出两个真人大小的身影,蹦蹦跳跳的女孩舞动着她们面前的雨伞”。<sup>9</sup>这次音乐表演的功能并不是“伴奏”,而是提前预告和强调了随后的视觉影像。阿尔特曼认为,“这种音乐模式并不是伴奏性的,而是宣扬性的(Fanfare)……乐队用音乐框定了影像,强调了该影像中的独特表演。”<sup>10</sup>事实上,上文丹桂戏园默片放映中的八音琴似乎也有这类“宣扬性”的应用:“俄闻八音琴鸣,则幕上月洞已现出”。<sup>11</sup>八音琴的音乐在这里预示着影像的变化和视觉高潮的来临。丹桂戏园默片放映的音乐

---

*Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 23.

<sup>1</sup> Kurt London, *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique and Possible Developments*, London: Faber, 1936, p.35.

<sup>2</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 13.

<sup>3</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 21.

<sup>4</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 13.

<sup>5</sup> Martin Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1997, p.3.

<sup>6</sup> Roger Manvell and John Huntley, *The Technique of Film Music*, London: Focal Press, 1957, p. 17.

<sup>7</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 20.

<sup>8</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004, p.3.

<sup>9</sup> Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley: University of California Press, 1991, p.61.

<sup>10</sup> Rick Altman, "The Silence of the Silents," *The Musical Quarterly*, 1996, No. 4, p.659.

<sup>11</sup> 《观演影戏记》,《申报》1875年3月26日,第4版。

性内容是如此重要，以至于观/听众在总结影戏感受的时候，并没有提及默片影像，而是感慨“彼奏技之神妙”<sup>1</sup>。由此可见，对一些早期中国默片观/听众来说，音乐似乎并非影像视觉元素的“从属”，而是相对独立的审美对象。

不仅如此，这种对音乐的“宣扬性”应用似乎也更符合中国本土观众的听觉习惯。事实上，在包括京剧在内的传统戏曲中，剧中人物的登场往往伴随着固定的音乐程式来预告或强调人物的动作表演，即所谓的“亮相”。以京剧为例，剧中人物在上、下场时需以一段舞蹈动作展现造型，此时的音乐演奏常常会切换为节奏强烈的打击乐，以提醒观众注意角色的视觉表演——一如丹桂戏园默片放映时突然出现的八音琴鸣。值得注意的是，这种特殊的音画关系一直延续到了中国最初的有声电影创作中。例如，在1931年由联华公司出品的电影《一剪梅》当中，女主人公胡珠丽的出场就被设计为一个钢琴演奏的音乐场景：影片先是聚焦在一本名为《我愿意》的曲谱之上，随着镜头向后拉远，画面中先是出现了钢琴演奏的场景，之后才出现了女主角胡珠丽演唱歌曲的正面镜头，引出了故事的主要人物。同年，联华公司出品的另一部电影《银汉双星》也同样以一个展现钢琴演奏的俯拍镜头开场，用音乐场景引导人物亮相。在这两部电影里，“联华”公司都用蜡盘唱片提前录制了音乐场景的声音效果——这些音乐承担起“宣扬性”的功能，完成了引导演员登场的“亮相”程式。其音乐设计既来自于早期欧美电影“宣扬性”音乐模式的延续，同时也召唤着中国本土戏剧的视听经验。

然而需要指出的是，无论是前文丹桂戏园的默片记录，还是高尔基的电影评论都暗示了这样一个事实——尽管音乐是早期默片中至关重要的元素，但没有现场音乐演奏的默片放映似乎也并非孤例。诚如上文所述，在早期默片放映中加入音乐表演符合人类普遍的感知规律和审美需求。可是，与丹桂戏园的默片观/听众们对音乐的欢迎态度不同，在上文所述1875年的另一次西戏表演中，观/听众虽然同样沉迷于美妙的音乐之中，但却对西戏的声音经验本身提出了疑虑，“盲于耳”的旋律之中似乎潜藏着使人心智迷乱的危险。<sup>2</sup>不仅如此，在彼时流行于上海的滩簧歌谣中，早期默片的观/听众们也讲唱着默片音乐带来的烦扰：“东洋人个影戏馆，一日到夜洋号洋鼓闹得真厌烦”<sup>3</sup>。不仅如此，本论文第六章提及的孔雀电影公司直到20世纪20年代初，仍然把无声条件下观赏

<sup>1</sup> 《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第4版。

<sup>2</sup> 《西商串戏纪略》，《申报》1875年6月12日，第2版。

<sup>3</sup> 《新滩簧》，《申报》1911年10月11日，第2版。

“静默之影片”当作更高尚的观影习惯。<sup>1</sup>

换言之，早期中国观/听众对默片音乐的接受似乎并没有完全臣服于欧美学者所谓的普遍感知规律和审美需求，一种对默片音乐的谨慎态度直至20世纪20年代还仍然存在。“怪异的静默”在中国早期默片的接受过程里似乎变成了一种高尚的教养。

## 二、无声礼法：影像与音乐的道德秩序

1908年11月，上海新开的万国大药房在《申报》上刊载酬宾广告，向顾客赠送影戏票：

“诸君如满英洋一元者，赠美界海宁路巡捕房东首，幻影世界影戏头等入场券一纸。盖缘西医所究卫生，凡人每日须多持新鲜空气外，苟或意有不适，尤宜怡情排闷之时，庶几身康无病。如我辈人现值国衰方戚，举凡戏园、书馆，一切背礼演唱之处，俱非士大夫涉足之场。惟影戏则既无音乐，又有山川风景，对之不啻卧游，最合陶情淑性。本药房因购此项戏票，专赠诸君子。为诸君子所许可也。”<sup>2</sup>

在这则广告的叙述中，“影戏则既无音乐”成了一个公认的事实，似乎暗示着早期默片在中国的放映鲜有音乐表演。不仅如此，默片的音乐与影像之间的关系并不是一般意义上的“伴奏”，也非阿尔特曼所说的“宣传”，而是根据“礼”的要求，被赋予了不同的道德等级。

从影像与声音关系的角度看，无声的默片影像被认为是合乎礼法的高雅艺术。对这些观/听影戏的“士大夫”来说，默片影像似乎占据了比音乐更高级的道德地位，合于礼法的默片观看方式与欣赏山水画卷类似，因而可以在静默中“陶情淑性”。根据陆弘石的说法，自19世纪末至20世纪初，中国最初的默片放映大多是以风光短片为主。<sup>3</sup>万国大药房的广告将影戏的内容等同于“山川风景”似乎也从侧面印证了这种说法。然而与高尔基在观看无声电影表演时感到的“怪异”和“没有生机”不同，这些无声的山水影像并没有给中国的“士大夫”们带去背离现实的恐惧和感官分离的焦虑，反而激活了

<sup>1</sup> 详见本文第六章：参见《孔雀影片公司情形在美发表》，《申报》1923年4月19日，第17版。

<sup>2</sup> 《万国大药房赠幻影世界影戏票一星期》，《申报》1908年11月27日，第8版。

<sup>3</sup> 陆弘石：《中国电影史1905-1949：早期中国电影的叙述与记忆》，北京：文化艺术出版社，2004年，第5页。

“卧游”的山水观看传统，成为他们实现个人修养、展现高雅情趣的途径：“对之不啻卧游，最合陶情淑性”。需要指出的是，“卧游”的概念来自于魏晋南北朝画师宗炳，他一生纵情山水，足迹遍及名山大川。晚年时，宗炳因病不能不能四处游历，所以在床榻四周的墙壁上绘制和张贴了山水图像，希望可以借助“卧游”的方式，一方面突破物理空间的局限，重温曾经的山水实景；另一方面在山水的形体中悟道，实现个人的德性修养和精神自由，即所谓的“澄怀观道，卧以游之”。<sup>1</sup>正如徐复观所见，“卧游”所推崇的“澄怀观道”指的是一种借助观看山水图像而达成的个人修养过程，它要求山水图像的观看者以精神性的思辨超越感官经验，进而“以自己的精神融入于美的对象中，得到自由解放”。<sup>2</sup>换言之，在“卧游”的经验传统中，山水图像不仅仅是一系列追求真实性的感官对象，更是道德化、主观化的精神象征。事实上，在早期默片的中国观/听众那里，我们常常可以看到一种对于山水影像及其感官经验的道德化反思。1889年8月，来自日本的影戏放映商在上海四马路举行了一场声光表演活动，《申报》记录下了当时的演出场景：

“宝相寺贞彦君，东瀛世家子也……近慕我国文物衣冠之盛，航海而来……坚邀诸同人观影灯会……少选，羊灯齐熄，锣鼓锵鸣，布幔上现圆光若花球，五色迷离，不能逼视。既而为日东各名胜，日光富士，山径迂回，树林阴翳中微露红墙一角……诸友谈东瀛山水之佳久已，心焉向往，恨为尘鞅所绊，不得偕二三知己蜡履登临。不图今得于等会中见之，盖亦足慰平生之愿已……当此玉宇新秋，花明月皎，诸君子盍登楼玩赏，借以游目骋怀乎？”<sup>3</sup>

在这场声光表演中，现场“锣鼓锵鸣”的音乐演奏再度起到了宣扬性的作用，预示着影戏放映的开场。然而值得注意的是，随着日本山水影像的出现，有关音乐演奏的记录也戛然而止，观众们重新回到了“卧游”的观看传统之中——银幕上逼真的山水影像给观众带来了身临其境的旅行式体验，弥补了他们无法“蜡履登临”的遗憾。值得注意的是，在19世纪末20世纪初的各类声光表演活动里，对山水风景的呈现同样是欧美早

<sup>1</sup> 有关宗炳及其“卧游”的典故，详见《宗炳传》，选自《宋史》卷九十三，北京：中华书局，2007年，第2279页。

<sup>2</sup> 徐复观：《中国艺术精神》，选自《徐复观文集》第四卷，武汉：湖北人民出版社，2002年，第201页。

<sup>3</sup> 《观影戏记》，《申报》1889年8月29日，第1版。

期电影最常见的影像形式：一系列境况电影（Actuality Films）以非虚构的影像风格展示异国或异地的真实风景、场所、人物或事件，因此也常常承担起旅行指南的功能。<sup>1</sup>在此基础上，汤姆·甘宁进一步指出，“景观”（View）构成了这些境况电影最重要的美学特征，其本质是对观看行为本身的模仿，让观众借助摄影机的记录视野，成为畅游在不同地点的“游客”：“我们对‘景观’电影的体验不仅仅是把其当作对某地、某事件或某过程的展现，它同时也是模拟一种观察行为。相机实际上扮演了一个游客、观看者和调查者”。<sup>2</sup>从这个角度看，中国早期默片观众对山水影像的“卧游”式观看与欧美境况电影对旅行经验的生产之间形成了共谋，二者都强调风景影像对现实世界的逼真再现。事实上，影像的现实性一直位于欧美早期境况电影创作和观众接受的核心：一方面，境况电影的景观都是对现实风景的客观记录，强调影像与现实生活的对应；但是另一方面，为了向观众更好地呈现这些风景影像，创作者也会对影片内容和形式进行主观化的干预以强调风景影像的真实性和趣味性，例如特殊的摄影角度和构图、清晰明亮的画面效果，以及特定的影像组接和放映方式。因此正如格里尔逊（John Grierson）所见，早期欧美境况电影的风景影像表面上希望实现一种未经处理的原初（Primal）之现实，但是创作者为了呈现或者突出这些影像“现实性”的努力却恰恰使影像错失了真正的现实，变成一种精心编排的描述性（Descriptive）现实。<sup>3</sup>在这种描述性的影像建构方式里，来自影像创作者的主观设计和干预不断提醒观众注意影像的现实性，但同时也削弱了影像与现实的对应关系。这种影像与现实的复杂互动或许为我们理解早期电影，尤其是境况电影的音乐演奏提供了一种可能的诠释——在早期电影呈现风景影像之时，那些“锣鼓铿锵”的宣扬性音乐同样为现实的风光影像增加了一个主观化的描述性维度，它提醒人们注意银幕影像逼真的视觉经验。从这个角度看，音乐表演所提供的听觉经验本质上与欧美早期电影对于影像现实性的追求紧密相连，创造了一种维尔比茨基所谓的“可疑的真实性”——在维尔比茨基看来，电影化经验（Filmic Experience）的本质是一个服膺现实和背叛现实的双重过程，而配乐表演为银幕影像制造的“可疑的真实性”意味着它本身就内在于电影化经验对现实的再现逻辑之中。<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Pierre Boulanger, *Cinéma Colonial de "l'Atlantide" à "Lawrence d'Arabie,"* Paris: Seghers, 1975, p.137.

<sup>2</sup> 汤姆·甘宁（Tom Gunning）：《纪录片之前：早期非剧情电影及“景观”美学》，严毓倩译，《电影艺术》2015年第5期，第103页。

<sup>3</sup> John Grierson, "First Principles of Documentary," in Forsyth Hardy ed., *Grierson on Documentary*, New York: Harcourt, Brace and Co., 1947, p.100.

<sup>4</sup> James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009, p. 21.

然而有趣的是，在“卧游”的经验模式之下，创作者和观看者虽然同样强调山水图像对于现实风景的逼真再现，但是却并不以图像的现实性为依归。恰恰相反，山水图像及其逼真、繁复的感官经验总是迅速地被转化为一个精神性的道德修养过程——正如我们在 1889 年的影戏放映中所看到的那样，无论是影戏放映所提供的视听经验，还是“玉宇新秋，花明月皎”的灯会景观，“诸君子”们登楼赏玩的感官享乐最终仍然以“游目骋怀”的精神修养为归宿。事实上，整篇《观影戏记》的叙事策略本身就为我们揭示了一个“卧游”式的经验逻辑，它将一场日本商人举办的影戏放映活动包装成一个日本世家公子“近慕我国文物衣冠之盛，航海而来”的求法之旅，为娱乐化的感官经验施加上了一层精神性的文化外衣。在这个意义上，如果说欧美早期电影的音乐演奏内在于电影化经验对于现实性的追求之中，那么音乐表演在中国早期默片放映过程中的缺席或许也同样受制于中国式的“卧游”传统——在这里，精神性的道德修养最终超越了观众对感官经验的沉溺，音乐演奏带来的“锣鼓铿锵”，甚至是山水影像本身的“五色迷离”都成为了应该被克服的对象。默片观众们因此被要求在静默中“卧游”，进而完成道德化的沉思。

不仅如此，从声音经验本身的角度来看，早期默片的音乐最初总是与戏曲、说书一道，被归为“背礼演唱”的行列，因此“俱非士大夫涉足之场”。<sup>1</sup>根据王小盾的看法，中国音乐传统从来都有“乐”、“音”、“声”的明确区别，在典籍中分别指称“祭祀音乐或雅正之乐、宫廷燕乐或一般意义上的音乐、民间情歌或繁杂淫秽的音乐”<sup>2</sup>。由此看来，并非所有的音乐演奏都被认为是不合礼法的，在声音经验内部也同样存在一个道德化的秩序结构，不同的音乐演奏方式和场景被赋予了不同的道德价值。1908 年，《图画日报》刊载了一系列名为《营业写真》的图文作品，其中一幅就记录下了彼时电影放映的场景（图 7.1）。<sup>3</sup>在这次电影放映中，西式乐团聚集在观众席右侧，为银幕上的影像演奏音乐，可见此时中国默片放映时的音乐仍然是以西洋音乐为主。根据理查德·克劳斯（Richard Kraus）有关西洋音乐在中国的历史考证：限于文化差异和演奏条件的原因，西方音乐演奏一直都不属于中国主流精英的审美范畴，直到 20 世纪 10 年代才明确为中国的中产阶级所接受。<sup>4</sup>与这一观察相呼应，在 1910 年代之前，中国早期默

<sup>1</sup> 《万国大药房赠幻影世界影戏票一星期》，《申报》1908 年 11 月 27 日，第 8 版。

<sup>2</sup> 王小盾：《隋唐音乐及其周边：王小盾音乐学术文集》，上海：上海音乐学院出版社，2012 年，第 27 页。

<sup>3</sup> 《营业写真：做影戏》，《图画日报》1910 年第 175 期，第 8 页。

<sup>4</sup> 转引自史通文（Andreas Steen）：《在娱乐与革命之间：留声机、唱片和上海的音乐工业的初期》，吕澍、王维江

片的放映及西洋音乐的演奏总是被视为秩序混乱和道德堕落的源头。1910年1月，上海小南门发布一则官方通告，禁止茶楼酒肆放映影戏、演奏西洋音乐：

“南区长访悉小南门外太和楼茶肆每晚开演影戏，轰动男女聚集观听，恐有无赖混入，藉端肇祸。发飭侦探，传谕禁止，不准再演。”<sup>1</sup>

随后，《申报》也以画报的方式再次记录了这一“禁止影戏”事件（图7.2）：

“小南门外太和茶肆，今因开演影戏，任人观瞻，男女混杂。从中有流氓附和起衅，大伤风化。已由南区侦探传谕禁止，不准再演。”<sup>2</sup>

在这幅图画中（图7.2），整个放映影戏的茶楼被描绘为一个人群拥挤、男女杂处的场所，糟糕的透视将茶楼两侧的观众错置为一个嵌套式的画面面结构，带来了视觉上的混乱。与此同时，画面左上角飘散的云烟建构起一个虚幻、迷离的氛围，将整个“轰动男女聚集观听”的影戏表演包裹在醉生梦死的语境之中。由此可见，至少在1908年前后，西式的默片音乐仍然与戏曲和说书一道出现在茶楼酒肆之间，因此在整个音乐等级中处于不符合礼仪要求的“音”或“声”的范畴。这些演奏一方面难以与视觉影像上“卧游”的传统雅趣获得相匹配的道德地位，另一方面也难以与中国本土的音乐演奏比肩。1912年元月，杭州前清行宫举行了一次“音乐赛灯助饷会”，并在会上进行了音乐和电光活动影戏表演。虽然没有明确的证据表明乐队在这次电光活动影戏放映中进行了音乐演奏，但是不同于西洋音乐演奏带来的轰动和混乱，彼时由之江大学堂学生组成的乐队所演奏的“中国古乐”仍然使人“颇觉高尚”。<sup>3</sup>

---

译，上海：上海辞书出版社，第97页。

<sup>1</sup> 《禁止影戏》，《申报》1910年1月3日，第3版。

<sup>2</sup> 《禁止影戏》，《申报图画》1910年1月6日。

<sup>3</sup> 《杭州通信》，《申报》1912年1月23日，第7版。



分默片在中国的放映似乎是故意选择无声，以摒弃不道德的演奏，进而提升“士大夫”们的个人修养，并借此最终扭转衰颓的国运。

值得注意的是，尽管默片中的音乐演奏一度被认为是不合礼法的，但正如上文所述，早期默片的中国观/听众们确实也会被不符合礼法的“声”“音”所吸引。<sup>1</sup>可即便是在这种情况下，默片观/听众们似乎仍然遵循着影像与音乐之间牢不可破的道德隔离。同样是1908年，日本冈山孤儿院的少年学生在上海发起了一场慈善音乐会。从节目大纲来看，日本学生的音乐演奏仍然和“该院现况及各国景象之活动电影”<sup>2</sup>相分离。尽管这场演出中的西洋音乐被视为“妙曲”，演奏者也被称为“绅士淑女”，但是仍然没有证据证明音乐演奏和影戏在这场演出中结合在了一起。相反，音乐会的组织者似乎特意把这两个最精彩的节目分开，以电影开场，音乐演奏压轴的方式来呈现更好的节目效果。一些本土的音乐会也采取类似的策略，将音乐演奏和影戏并列。以中国青年会<sup>3</sup>在这一年音乐赈灾会的节目单为例（图7.3）<sup>4</sup>，影戏仍然与音乐表演分立，成为串联起不同类型音乐演奏的手段。

事实上，类似的表演直至20世纪10年代初仍然存在，音乐和默片影像依旧相互分离。1911年10月19日的《申报》就描述了一次有趣的私人影戏放映活动：

“公子强以登车，星移风驰，雷轰电掣，须臾至一园。健仆伺于门，明灯耀于室。男女杂坐，履□交错，耳鬓厮磨，语言往复，意不在陆羽之经，眼徒饱登徒之福。此茶案处之状况也。

一室内如漆，暗中摸索。中现一幅，光明布满帷幄，瞬息变沧海为桑田，易山丘为华屋。急煞封魔儿藉黑暗而偿其亲近香泽之大欲。此影戏处之状况也。……金石丝竹，匏土革木，八音齐奏，如歌如哭。听者忘倦，歌者送目。淫哇俚词，既而复续。喝彩之声，八面交作。此苏滩处之状况也。

噫！所称名园者乃如此耳！及观诸座上之客，人人有刘后主此间乐不思蜀之慨。当越勾践卧薪尝胆之秋，正吴夫差选舞徵歌之日。今强邻逼处，虽日日图强，时时

<sup>1</sup> 详见《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第3-4版；《西商申戏纪略》，《申报》1875年6月12日，第2版。

<sup>2</sup> 《日本孤儿院开慈善音乐会》，《申报》1908年3月4日，第19版。

<sup>3</sup> 关于中国青年会的相关内容，详见第六章。

<sup>4</sup> 《音乐会义赈粤灾》，《申报》1908年8月14日，第19版。

力作，尚愁缓不济急，乃沪上狎客偏有此贾似道之抵死风流，吁可痛哉！”<sup>1</sup>

这是一次“抵死风流”的私人聚会，宾客们只顾声色享乐，名园中处处透着荒淫。然而，就算是在这样一个“礼崩乐坏”的时刻，默片影像仍然与音乐演奏分处两个不同的空间。影戏观众对礼法的背弃似乎并没有影响默片影像本身的道德等级，“淫哇俚词”仍然没法打破默片之静默。然而，同样是“沧海桑田”、“山丘华屋”一类的“山川风景”，这里的“影戏处”却没有万国大药房广告中提倡的“卧游”雅趣，无视礼法限制的宾客们变成了一个个“封魔儿”，在影戏的黑暗中倾泻着个人的欲望。文章的最后，名园中这些荒唐的举动自然招致了批判，宾客们的观看影戏、聆听音乐演奏的方式再次变成了一个关乎国运的问题。如果观看默片“沦落”为单纯的娱乐活动，那便会成为有识之士“日日图强，时时力作”的最大障碍。

### 三、有声生意：教育与娱乐的历史变奏

正如上文所述，直到20世纪10年代初，早期中国默片的实践中似乎仍然存在着许多摒弃音乐的放映实践。与此同时，也有相关证据表明，自1910年爱普庐影戏院建立之后，一批西式影院相继在上海开业，并且已经“雇有西人乐队，随片伴奏，增加气氛”<sup>2</sup>，但是这一时期的西式影院并没有将乐队演奏作为卖点进行宣传，也没有直接的证据表明这些影院在什么样的场合下使用了现场配乐。根据张伟和严洁琼的观察，这些高规格的西式戏院直到20世纪20年代才将“音乐伴奏作为服务特色予以隆重介绍”<sup>3</sup>。换言之，国人对默片音乐的接受在20世纪10年代似乎经历了某种变化，“不道德的演奏”在这一过程中变成了值得隆重介绍的“服务特色”。

事实上，中国青年会早在1913年就在其例行的“同乐会”上进行了一次证据确凿的配乐默片放映活动，并且将现场配乐作为卖点进行宣传：“另加滑稽戏片，佐以音乐，藉助观者之兴”<sup>4</sup>。不同于上文提及的赈灾音乐会，相关报道在这里使用了“佐以音乐”

<sup>1</sup> 《秋夜游某名园记》，《申报》1911年10月19日，第18版。

<sup>2</sup> 张伟，严洁琼：《默片时代的“配音”与“配乐”》，《电影新作》2010年第2期，第38页。

<sup>3</sup> 张伟，严洁琼：《默片时代的“配音”与“配乐”》，《电影新作》2010年第2期，第38页。

<sup>4</sup> 《青年会开演新奇影戏》，《申报》1913年9月27日，第10版。

的表述，以说明音乐和默片影像的同时性。与上一章提及的“半月演说会”<sup>1</sup>以课程形式向青年学子传授西方现代知识不同，中国青年会的“同乐会”是一个由西洋音乐、戏剧、影戏等活动组成的娱乐场合。起初，“同乐会”的活动还是作为青年会通俗教育的补充，以介绍西方音乐和科技为主。最初放映的默片也主要是“英皇爱德华出殡”这样的时事影片。<sup>2</sup>此时的“同乐会”主要功能在于加强青年学子之间的联系，因此多采取会员制，主要面向中国青年会的内部成员及其亲友，并且不收取入场费用。以1911年3月中国青年会第三次同乐会的通告为例：

“中国青年会定于礼拜六（即是月二十五日）晚间，开第三次同乐会，演映最新活动写真片，并演戏法及中西音乐等，较前更有可观闻。凡系会友均可邀请亲朋赴会以娱视听云。”<sup>3</sup>

当然，也有一些同乐会活动是面向社会公众的，且需要缴纳门票才能观影。可是，这些票款不是单纯为了盈利，而是补贴青年会运转所需的资金。例如1907年四川路的中国青年会馆刚刚建成时，青年会就举办过一次活动影戏放映，“入场券每昏售洋一元”，以偿还建馆时的外债。<sup>4</sup>类似地，上文所提及1908年那次中国青年会的音乐会虽然也收售票，但是整场演出是以赈灾为目的，所得款项都将被用于援救广东水灾，而非盈利。<sup>5</sup>换言之，当这些观/听众来到中国青年会欣赏默片并不是单纯的娱乐行为，而是为了教育或者助赈一类的道德理由。

可是，1911年的第三次同乐会通告中，原本会员制的教育影像放映活动也同样出现了“以娱视听”<sup>6</sup>这样的表述，暗示了教育与娱乐之间的变奏——此时的中国青年会会员已经在通俗教育运动中接受了现代知识和风俗，频繁的教育幻灯和影戏放映已经让他们成为了合格的电影观/听众。而在1913年的同乐会放映中，配乐的滑稽戏片其实只是“另加”的配角，人们主要是为了观赏“泰西最新制之聂克温脱侦探得生案影片”而来。

---

<sup>1</sup> 关于中国青年会的“半月演说会”，详见第六章。

<sup>2</sup> 《谢赠》，《申报》1910年7月9日，第19版。

<sup>3</sup> 《青年会将开第三次同乐会》，《申报》1911年3月18日，第19版。

<sup>4</sup> 《中国青年会将演活动影戏》，《新闻报》1907年9月21日，第18版。

<sup>5</sup> 《音乐会义赈粤灾》，《申报》1908年8月14日，第19版。

<sup>6</sup> 《青年会将开第三次同乐会》，《申报》1911年3月18日，第19版。

<sup>1</sup>这些人已经不需要用支持教育或者救助灾民一类的道德理由来为自己的娱乐行为开脱。他们热情地赞扬影片之“情节曲折变幻，趣味浓深”。<sup>2</sup>事实上，也正是从 1913 年开始，中国青年会的影戏放映与新新舞台、北京大曲院、群仙茶园等演出场所的节目一道进入了《申报》的广告版面（图 7.4）。<sup>3</sup>



图 7.4: 《中国青年会影戏放映广告》

不同于“同乐会”最初的内部时事片放映，中国青年会在 1913 年的这次放映中特别强调了影片“最新最长”的特点，试图用“奇观”和“情节离奇变幻，为沪人士从未见过”为卖点，采取“日夜开演”的形式，并且在票价方面“妇孺一律”，以充分榨取影片的商业价值。在这则广告中，中国青年会似乎从一个通俗教育的讲堂变成了一个商业娱乐的戏院。由此可见，在“同乐会”的放映实践和教育过程中，早期默片的观/听众们至少从 1913 年前后就渐渐摆脱了传统的道德约束，无须在教育 and 赈灾的国族议题下享受默片的视听刺激，音乐和默片影像也不必相互分立，转而向无差别商品演变。与这一转折相呼应，爱普庐、爱伦、夏令配克和上海大戏院等一批西式影院恰在此时建立，并以西式的观影方式和品味作为影院卖点。例如爱伦活动影戏院在 1914 年为自己进行宣传时，特别突出了自己“雅座清洁”的特征，强调观影环境的卫生；<sup>4</sup>还为观众提供咖啡和中西茶点，以吸引顾客。<sup>5</sup>

于是在 1914 年“新到有声影戏”的宣传广告中，“我同胞”观/听有声影戏的行为被赋予了双重意义：

<sup>1</sup> 《青年会开演新奇影戏》，《申报》1913 年 9 月 27 日，第 10 版。

<sup>2</sup> 《青年会开演新奇影戏》，《申报》1913 年 9 月 27 日，第 10 版。

<sup>3</sup> 《中国青年会影戏放映广告》，《申报》1913 年 5 月 2 日，第 12 版。

<sup>4</sup> 《爱伦活动影戏园广告》，《申报》1914 年 1 月 4 日，第 12 版。

<sup>5</sup> 《爱伦活动影戏园广告》，《申报》1914 年 1 月 7 日，第 12 版。

“美利坚国博学士伊地臣君始创电话及头等画片配置衬留声机。举凡滑稽艳情战争等片，可谓出神入化，巧夺天工，空前绝后之技。加以琴师衬声同演，阅者爽心悦目，不啻身历其境。此项新画均由美国纽约直接运来，凡我同胞及时行乐，既可扩充智识，又得无上之眼福。”<sup>1</sup>

一方面，观看影戏仍然是一个“扩充智识”的高雅活动。只是1908年的晚清“士大夫”们尚且能用无声的影像来激活“卧游”的传统雅趣；1914年的民国公民们却希望通过影戏与西方世界及其“空前绝后之技”产生联系。另一方面，观/听众们“爽心悦目”、“及时行乐”的娱乐需要也得到了伸张。此时的广告对默片音画关系的描述已经暗示了一种与西方观众近似的立场：“琴师衬声同演”表明音乐与影像需要具备同时性，其主要作用在于“伴奏”。一个“衬”字表明默片的音乐内容实际上从属于影像。不仅如此，音乐的加入使得“阅者爽心悦目，不啻身历其境”，这样的观点也不再重视音乐和影像的道德区分，反而强调默片的音画再现与感官现实的关系。广告的最后，特大号的字体醒目地标出了有声影戏的票价，影像和音乐在这里被定格为无差别的、可被计量的商品（图7.5）<sup>2</sup>。



图 7.5: 《新到有声影戏》

然而需要指出的是，在这个由“道德世界”向“商品世界”转渡的过程中，中国早期默片观/听众对影像及其音乐表演的道德化接受与商品化消费之间并不是截然对立的——正如我们在中国青年会的“同乐会”影戏放映中觉察到的那样，大众化的教育运动反倒激活了观众们对影像与音乐的娱乐需要；类似地，传统文人对于精神德性的追求或

<sup>1</sup> 《新到有声影戏》，《申报》1914年1月7日，第12版。

<sup>2</sup> 《新到有声影戏》，《申报》1914年1月7日，第12版。

许也同样为现代消费心理的建构提供了暧昧的转圜空间。事实上，除了中国青年会这类主张通俗教育的默片放映与配乐表演之外，彼时的默片表演也常常依托于一系列古典文人社团组织的雅集活动。<sup>1</sup>根据邵栋的看法，自民国初年开始，随着一系列西式影院和上海大世界游乐场的建立，电影的放映空间得到扩展，并且逐渐为通俗文人的交游活动所占据，具有奇观性质的电影已经“成为传统文人们在聚会雅集中的一种重要赏玩对象”。<sup>2</sup>1913年，上海松江孤儿院以筹集善款为名，发起了一场传统的文人雅集——菊花会。除了赏玩花卉和书画以外，这次雅集最大的特色在于“中西女塾先生奏音乐，间以新奇之影戏”。<sup>3</sup>尽管行文里的这个“间”字意味着此时的默片放映和音乐表演仍然是各自独立的两种节目，但是雅集的形式本身却很好地满足了文人们对传统交游活动和新奇影戏经验的双重要求。在这里，参与菊花会既是满足个人感官刺激的个人娱乐活动，也是救助孤儿的公共道德行为：“既可为自己耳目造福，又可为社会苦儿造福”。<sup>4</sup>一时之间，“鸳鸯蝴蝶派”文人创办的萍社、以江苏籍文人为主的南社等传统文人社团都纷纷效仿，这些社团打着各类筹赈、慈善的名义，将影戏放映和音乐表演纳入他们的雅集活动之中。<sup>5</sup>1915年，松江孤儿院决定将不定期举办的菊花会改为固定的雅集活动，不仅专门为之种植了1500多盆菊花供人赏玩，还“商允博古家将珍藏金石书画陈列会所”，并举办“中西音乐演奏会”和夜间的活动影戏放映“以助雅兴”，期间还有“名家书撰楹联”。<sup>6</sup>尽管此时的菊花会仍然以慈善为名，但无论是活动形式还是规模都已大大超越1913年初次举办时的情形——数量众多的菊花、珍贵稀奇的古玩、名家手书的楹联、定时定点的音乐演奏和影戏放映无一不在彰显菊花会本身靡费的经济成本。这意味着菊花会必须具备相应的盈利能力覆盖这些成本，才能实现其“慈善”的目的。换言之，在慈善的道德名义之下，让菊花会得以定期举办的真正动力或许反而是其巨大的商业利润。在这里，筹赈、救济一类的道德追求反而为人们观/听影戏和音乐表演的消费行为提供了便宜的理由。

不仅如此，在1916年的另一场菊花会中，文人们观/听影戏和音乐表演的行为还与

---

<sup>1</sup> 有关古典文人社团与早期电影放映的相关内容，可参见第二章。

<sup>2</sup> 邵栋：《现代雅集与电影奇观：民初上海“大世界”中的影戏小说创作研究》，《台北大学中文学报》2020年第9期，第398-399页。

<sup>3</sup> 《自由谈话会》，《申报》1913年10月2日，第13版。

<sup>4</sup> 《自由谈话会》，《申报》1913年10月2日，第13版。

<sup>5</sup> 参见《哈同花园慈善游览大会定期开幕》，《申报》1914年8月12日，第1版。

<sup>6</sup> 《孤贫儿院定期开菊花会》，《申报》1915年10月8日，第7版。

观赏书画和品鉴花卉一道被称为“雅癖”。<sup>1</sup>需要指出的是，自晚明以来，传统文人们的雅集总是伴随着对书画珍玩、花鸟奇石的沉溺和癖嗜。在乔迅（Jonathan Hay）看来，这种有关玩物的“癖好”上承魏晋以来文人表达自我个性和情志的风流怪癖，同时也因应了16世纪以来中国城市经济发展的市场化转型：“处于转型之中的社会精英们借助于时尚和品位的机制来打造自身独一无二的地位：他们对玩好之物的癖好，成为决定其巩固所有者地位能力的关键”。<sup>2</sup>因此所谓的玩物之“癖”既是一种用以维系文人身份的“品味的政治”，同时也是市场化的“炫耀性消费”。<sup>3</sup>事实上，在有关早期电影的接受中，我们常常可以看到这类以“癖”为名的玩物追求。例如，“鸳鸯蝴蝶派”文人周瘦鹃就自称有“影戏癖”。<sup>4</sup>类似的表达也盛行于1920年代初的《申报》广告之中，观众们对电影的消费行为总是被冠以“影戏癖”的名号。<sup>5</sup>因此张隽隽认为，晚清以来的上海文人在接受电影及其感官经验的过程中，不自觉地继承了古代的雅集传统和玩物“雅癖”。在他们那里，“对物的追求和沉迷，很容易转化成消费和享乐的欲望”。<sup>6</sup>从这个角度看，影戏放映和音乐表演在雅集活动中的反复出现或许也同样为我们勾勒出传统雅集的玩物之“癖”与现代消费之间的微妙转换。

### 结语：从“道德世界”到“商品世界”

1923年6月30日，新开张的卡尔登影戏院进行了一次全新的默片放映尝试。彼时不仅有谱定曲目的现场配乐演奏，甚至还有幕后模拟枪声的声音实践。<sup>7</sup>可见此时在中国放映的电影已经在配乐方面具有相当的艺术性和商业成熟度。不仅如此，当1926年

---

<sup>1</sup> 《普益习艺所菊花会之兴趣》，《申报》1916年10月11日，第11版。

<sup>2</sup> 乔迅（Jonathan Hay）：《魅惑的表面：明清的玩好之物》，刘芝华，方慧译，北京：中央编译出版社，2017年，第21页。

<sup>3</sup> 乔迅：《魅惑的表面：明清的玩好之物》，刘芝华，方慧译，北京：中央编译出版社，2017年，第23-59页。

<sup>4</sup> 有关周瘦鹃与“影戏癖”的相关内容，参见徐耻痕编：《中国影戏大观》，上海：大东书局，1927年，第102-104页。

<sup>5</sup> 参见《今晚交通沪校之影戏》，《申报》1922年1月6日，第15版；《新爱伦坡今晚开映〈英雄报仇〉》，《申报》1923年1月14日，第17版。

<sup>6</sup> 张隽隽：《消费与启蒙：电影传入中国之初的广告语境分析（1897-1907）》，《浙江传媒学院学报》2017年第4期，第91页。

<sup>7</sup> 《卡尔登戏院开映惊天动地之美国历史影片》，《申报》1923年6月30日，第17版。

10月5日夏令配克戏院开业的时候，现场的乐队指挥已经成为整个影院的卖点之一。<sup>1</sup>这时的观众已经不会为影像和演奏的对立而纠结了，所有的耳朵都已经被成功驯化。华人观众和西方观众一道买票进入影院，共同享受和消费着商业影片带来的视听刺激。

在这个意义上，如果说欧美早期电影的音乐演奏实践经历了一个“影像与声音分立”到“声音为影像作配”的电影形式转型，其间视觉图像对声音演奏的收编象征着现代性及其理性化进程对不可控的情感表达和神秘元素之压制；那么在中国早期的电影观/听众那里，同样的电影形式变迁却为我们标识出另一种现代性的历史图景。在这里，视觉图像与声音演奏被赋予了两种不同的道德价值，因此从“影像与声音分立”到“声音为影像作配”的电影形式转折意味着差序化的道德秩序被标准化的商业消费所取代。只不过这个由“道德世界”通往“消费世界”历史过程并非断裂式的突转，而是共谋式的渐进——对音乐表演的道德批判造就了音乐对影像的从属地位，大众化的西式教育激活了电影观/听众们普遍的娱乐需求，传统的文人趣味与现代的消费欲望或许也心理悠同。

---

<sup>1</sup> 《夏令配克影戏院开幕之夕参观记》，《申报》1926年10月5日，第19版。

## 第八章 声音空间

### 追寻“有声的中国”：

#### 从中国早期默片的声音空间再论“声音启蒙”

##### 引子：“知命者不立乎危墙之下”

光绪十年(1884年)旧历5月13日,京口西门外的广东会馆开演传统戏曲(图8.1)。整个会馆以戏台为中心分为两个部分:最外围的包间分为上下两层,观/听众有序地坐在长椅上欣赏戏曲表演;而会馆的中庭则站满了前来观看的市民,这些人围绕戏台无序地拥挤着,与身后的包间形成鲜明的对比。



图 8.1: 《看戏轧伤》

这时,一位途径广东会馆的年轻人听到会馆内喧闹的锣鼓声,一时“情不自禁,逐队以嬉”,跟随看热闹的人群进入了会馆中庭。戏曲渐至高潮,人员进出又没有明显的限制,中庭处的观/听众不断涌入。混乱的人群四面挤压着青年,疼痛难忍的他大声呼救。可是,戏曲的演唱和人群的吵嚷淹没了他求救的声音,青年求生的呐喊最终归于沉寂。当人们回过神来时,青年已经口喷鲜血。会馆中庭的看客们开始大声疾呼,要

求停剧救人。他们的呼喊最终盖过了现场的嘈杂和热闹的锣鼓，人群中也让出“一线之路”，可以让青年“延医调治”。可惜，此时的青年“势已危殆，至晚而殒”。有论者喟然叹曰：“知命者不立乎危墙之下。”<sup>1</sup>

### 一、视觉经验之外的维度：声音现代性体验的“公共空间”

上文所引《点石斋画报》中的《看戏轧伤》一图再现了青年被紧急送医的场景。画面中充斥着各种各样的声音元素：左侧的高台上，戏曲表演依旧热闹非凡（图 8.2）；最外围的观/听众们仰头凝视舞台，整整齐齐地端坐着，一言不发（图 8.3）；而会馆中庭的人群则发出一阵骚动，部分观/听众彼此环顾，交头接耳（图 8.4）。因此，从构图的角度看，整个画面实际上是围绕着两个不同的声源向外进行分层建构的。戏曲表演是画面中较强的声源，因此人群总体上围绕戏台向外层层分布，绝大多数观/听众也仍然保持着仰头注视舞台的动作。但是在这个舞台声源的辐射下，青年送医的呼救<sup>2</sup>构成了画面的一个副中心，周边的观/听众不仅为青年让开了“一线之路”，更彼此交流着刚刚发生的情况，构成了一个个更小的声音单元，离散在人群中。与之相对的，离青年较远的观/听众则全然没有注意到中庭处的骚乱，这个声源的传播在中庭和包间的分隔处戛然而止，端坐在包间中的观/听众们仍然一言不发地关注着戏曲舞台。



图 8.2：戏台表演



图 8.3：包间看客



图 8.4：中庭群众

<sup>1</sup> 《看戏轧伤》，《点石斋画报》甲六，四十九。

<sup>2</sup> 《点石斋画报》的原文对“青年送医”的核心描写也侧重对事件声音的再现：“众人始喊停剧，让开一线之路”。详见《看戏轧伤》，《点石斋画报》甲六，四十九。

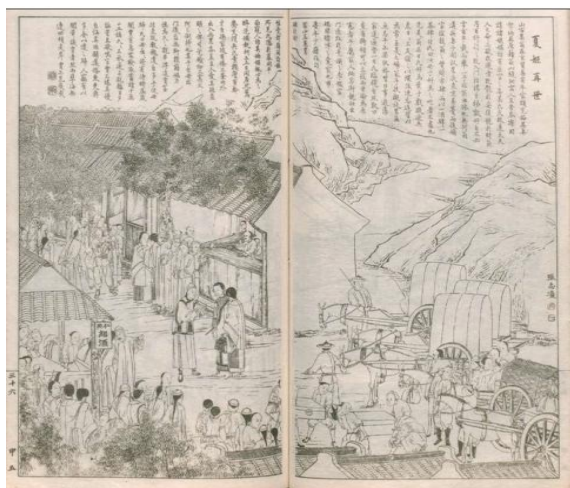


图 8.5：《夏姬再世》

一方面，在声音逻辑的支配下，《看戏轧伤》中的听觉体验影响了人物的空间分布和视觉行动，与声源相对位置的差异甚至左右着不同人群的视觉中心——青年送医这一声音事件使得会馆中庭的前排观/听众不再注视舞台，而中庭后排和包间的观/听众却不受到这一声源的辐射，依旧为戏曲表演所吸引，仰视着舞台。需要指出的是，《看戏轧伤》一图最终仍需要借助视觉再现来突出“青年送医”这一声音事件。相较于“戏曲舞台”，“青年送医”的场景被安排在了更接近画幅中心的位置上，声音的副中心也由此变成了视觉再现的中心。所以，在《看戏轧伤》的事件再现中，听觉体验虽然影响了视觉行为，但最终还是屈服于视觉逻辑。类似的构图方式在《点石斋画报》中还有很多。例如《夏姬再世》（图 8.5）<sup>1</sup>中，画面的视觉中心是男子与妇人的交谈场面，同时也构成了画面的主要声源。周边的围观者与《看戏轧伤》中的观/听众类似，一层层地向外分布。交头接耳的人群形成了一个更小的声音单元。并且在离声源较远的位置戛然而止。换言之，对事件现场的观/听众来说，其行为的最终表现虽然诉诸视觉性的“围观”，但无论是传统戏园，还是都市街巷，此时人们所面对的生活空间仍然充满了视觉经验与声音经验的彼此激发和交织。

但是另一方面，在《点石斋画报》对戏台及其视听经验的再现中，似乎也潜藏着一种将视听经验加以区隔和分离的倾向：整个画面的上方被一群包厢内的观众所占据，整齐的座椅规定了他们的空间位置，所有人物都静默着保持同样的姿势面向画面中心的舞台进行观看。与这一充满秩序感的视觉空间相对，画面下方的广场空地却充满了混乱和失序，难辨源头的吵嚷和呼救使得广场中庭里的人群形成了多个去中心化的、离散的组

<sup>1</sup> 《夏姬再世》，《点石斋画报》甲五，三十六。

团，混乱的人群最终夺走了青年的生命。在这里，《点石斋画报》通过对视觉空间和声音空间的差异化再现确立了视觉秩序的优先性，戏剧舞台下方的声音经验带来了致命的骚乱，而包厢内静默的观众们却能够不受干扰地各安其位，即所谓“知命者不立乎危墙之下”。

需要指出的是，《看戏轧伤》所再现的戏园实际上是中国早期默片常见的一种放映空间。本文第七章就论及了“丹桂”“金桂”“太和”等传统戏园和茶楼酒肆的默片放映活动。在这些放映空间当中，中国早期默片观/听众最初经验到的不仅仅是影像带来的视觉震惊，更是一系列嘈杂、喧闹的声音。1909年，《图画日报》刊载了一系列名为《上海社会之现象》的图画，其中就记录下了戏园放映影戏时的喧哗：

“西人有电光影戏，固绝无声息之美剧也。乃观于四马路之各影戏场则不然：有雇用洋鼓号筒者，间竟有用中国锣鼓者，喧哗之声音，不绝于耳。是与西人适成一反比例也。”<sup>1</sup>

《图画日报》的这则描述建构起一个西方早期默片的无声神话，转而将默片声音经验带来的喧哗和嘈杂归咎于中国本土戏园的混乱。然而正如我们在第七章有关早期默片及其音乐表演的讨论中所见，这种说法其实远非历史事实：一方面，欧美早期默片的放映从一开始就伴随着音乐表演，现场演奏的声音经验始终内在于早期默片的电影化经验之中。另一方面，反倒是中国早期默片的观/听众们常常在“卧游”的经验传统下，以道德化的沉思和精神性的修养主动选择无声的默片放映形式。从这个角度看，与《点石斋画报》在呈现戏园视听经验时的矛盾犹疑类似，《图画日报》的这则描述虽然记录了早期默片带来的跨媒介视听经验；但其描述默片声音经验时采取的这种谬误的、非历史的立场恰恰揭示了某种心理上的真相：对中国早期默片的观众来说，真正的默片放映应当是无声的，因此一个理想化的“影戏场”必须将喧哗嘈杂的“洋鼓号筒”与“中国锣鼓”从其放映空间中驱逐出去。

在张真看来，这种放映空间及电影经验的转折发生在1920年代的上半叶。这一时期，随着大量西式影院的兴起，电影放映也由茶馆戏园转移至专门的电影院，原本根植于嘈杂茶馆环境中的视听经验最终被电影院及其专门化、内向化的视觉经验所取代。<sup>2</sup>举

<sup>1</sup> 《上海社会之现象：四马路影戏之喧哗》，《图画日报》1909年第36期，第7页。

<sup>2</sup> 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012

例而言，1925年《申报》刊载了一篇名为《上海之影戏院》的科普文章，详细罗列了彼时上海的默片放映空间。<sup>1</sup>在这篇文章中，传统的茶馆戏园和包括大世界、新世界、先施、永安在内的游乐场已经“大半无可观者”。曾经被这些放映空间内繁复、庞杂、多元的声光表演所吸引的观众反倒开始指责茶馆戏园和游乐场的影片陈旧、秩序混乱——此时的默片观众展现出了一种有关电影的专门化追求，转而追捧西式影院的“资本浩大、秩序井然”，甚至为了“一饱眼福”不惜花费巨资，并且“终不以牺牲之巨大而落人后也”。<sup>2</sup>在这里，茶馆戏园等放映空间所提供的声音经验已经成为了默片放映需要克服的历史对象，默片及其视觉经验成为了影院所提供的一种专门化的商品。

事实上，在有关现代性经验的理论传统中，相较于听觉经验的混乱和暧昧，视觉经验总是被单独剥离出来，构成“19世纪末至20世纪初资本主义发展与日常技术变革的明证”。<sup>3</sup>例如本雅明(Walter Benjamin)在其《拱廊计划》中，就将幻影机器(Phantasmagoric Machine)所提供的现代视觉经验拈出，拓展了马克思的商品理论。在他看来，世界博览会、商场的橱窗、幻影表演等视觉经验是现代“幻景”和现代主体得以建构的核心。这中现代视觉经验不仅“造成了一个让商品的使用价值退到幕后结构”；<sup>4</sup>还向大众“灌输商品的交换价值观念”，将工人转化为消费者，并使其处于“工业宣传和政治宣传所指望的那种听任摆布的状态”。<sup>5</sup>沿着这一路径，汤姆·甘宁(Tom Gunning)甚至将现代都市体验和资本主义文化形象地概括为“全城的人皆在观看”(The Whole Town's Gawking)。<sup>6</sup>事实上，正是在本雅明有关现代视觉经验和商品拜物教的理论启发下，甘宁将早期电影的发展置于一系列现代视觉母题之中，提出了所谓“吸引力电影”的概念。甘宁指出，对商品的直接凝视意味着“视觉吸引力超越了使用价值”，吸引力的表象(Appearance of Attractions)也由此“成为了一种娱乐形式和促进消费的手段”。<sup>7</sup>

---

年，第116页。

<sup>1</sup> 《上海之影戏院》，《申报本埠增刊》1925年9月30日，第1版。

<sup>2</sup> 《上海之影戏院》，《申报本埠增刊》1925年9月30日，第1版。

<sup>3</sup> Tom Gunning, "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity," *The Yale Journal of Criticism*, 1994, Vol. 7, Issue 2, p.192.

<sup>4</sup> 本雅明(Walter Benjamin):《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年，第41页。

<sup>5</sup> 本雅明:《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年，第41页。

<sup>6</sup> Tom Gunning, "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity," *The Yale Journal of Criticism*, 1994, Vol. 7, Issue 2, p.189-201.

<sup>7</sup> Tom Gunning, "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity," *The Yale Journal of Criticism*, 1994, Vol. 7, Issue 2, p.194.

在这个意义上，中国早期默片放映空间对声音经验的驱逐似乎又一次呈现出了高度的自反性——正如我们在第七章所看到的那样，对早期默片无声化、秩序化的追求最初起源于本土默片观/听众们对自我的道德化约束，但是这一面向传统的、反现代的努力却反倒将默片的视觉经验单独区隔出来，为专门化影院的诞生和早期默片视觉经验的商品化扫清了障碍。从这个角度看，传统的道德规训和资本主义商业追求最终都寄身于秩序化、理性化的视觉经验对混乱、堕落、失序的声音经验之压抑。二者在此共享了同一种剥削性的权力结构。然而值得注意的是，在本章最初《看戏轧伤》对戏园及其视听经验的再现当中，混乱、失序的声音经验虽然带来了青年丧命的危机，但也同样展现出一种疗愈的、拯救的可能——包厢中的众人整齐划一地注视着舞台，对身边发生的事件浑然不觉；可是身处广场这一听觉空间的人们却用大声的呼喊中断了舞台上的视觉表演，为将死的青年赢得了一线生机。在这个寓言般的场景里，声音经验从视觉经验的外部带来了一种真正意义上的反省和颠覆：如果说视觉性主导了有关现代性的经验论述，那么声音经验则以其自身的难以把握、暧昧混乱揭示了一个更为复杂的现代经验场域。

诚如米莲姆·汉森（Miriam Hansen）所见，本雅明描绘的视觉图景并不是现代经验的全部，因此她将本雅明所谓的“视觉（无）意识”纳入了跨越多重媒介经验的“现代化及现代性体验的感知反应场（Sensory Reflexive Horizon）”，<sup>1</sup>并用克拉考尔（Siegfried Kracauer）与本雅明所谓的“反身性”（Reflexivity）（即现代主义对现代性的自我反思）概念论述听觉经验对现代视觉经验的反省和颠覆。<sup>2</sup>汉森认为，以电影为代表的现代视听媒介为人们提供了一个现代性的“公共空间”，人们不仅“从感觉的层面参与进现代性的各种矛盾”，更在这个空间中“以不同的方式面对现代性带来的矛盾情绪”。

3

事实上，从本文对中国早期默片声音风景的考察中不难发现，不同于视觉经验对一个理性化、明晰化的现代世界之追求，声音经验所塑造的现代“公共空间”实际上总是充满着各种矛盾喧嚣。以留声机为例，1911年元旦，老晋隆洋行新到了一批“可伦布

---

<sup>1</sup> 米莲姆·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44页。相关讨论也可参见本文第五章。

<sup>2</sup> 关于现代性和现代化之间的反身关系，以及克拉考尔与本雅明的相关论述，详见：Miriam Hansen, “America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity,” in Leo Charney and Vanessa R. Schwartz eds., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 366.

<sup>3</sup> 米莲姆·汉森：《大批量生产的感觉：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009年第5期，第131页。

厂改良留声机器戏片”。在商家提供的戏片曲目中，我们可以依稀辨认出彼时声音经验的混杂性：除了传统的“京都梆子、昆腔滩簧、小曲时调”以外，西式的“大鼓洋乐、嬉笑歌舞”也同样成为人们的一时之选。<sup>1</sup>不仅如此，正如本文第五章所述，当晚清的默片观/听众们试图描述他们所听到的留声机音乐的时候，会不断地召回《琵琶行》，或者“铁板铜琶”、“晓风残月”一类的传统表达。<sup>2</sup>这种“西学中源”的论述一方面固然是对西方技术的渴望，但另一方面也未尝不是对现代机械声音经验的拒斥。从这个角度看，中国早期默片观/听众在面对现代声音媒介时进行的这类“复古”描述，实际上正是对现代性的一种“反身”实践。换言之，中国早期默片的听/观众们在声音层面对古典传统的探寻，与西方现代主义美学的视觉思考其实正是人们对现代性矛盾情绪的一体之两面——尽管前者总是试图返回过去、以本土化的姿态抵抗现代；而后者则以一种激进的姿态寄望于当下和未来，但其本质都是对现代经验的“反身”。

然而，现代性的复杂吊诡之处在于，即便是声音经验在视觉现代性之外的反思也同样面临着自我背叛的可能——正如我们在本文第五章所看到的那样，中国早期默片观/听众对兼得“西瀛之机巧”与“东粤之笙歌”的理想声音体验之期待，<sup>3</sup>不仅是一种以自身文化传统抵御现代技术的努力，同时也以“西学中源”的立场反过来强化了本土文化传统和既有的权力结构。事实上，在这个中西混杂的声音“公共空间”里，新的技术完全可以为旧的内容所利用，因此进步的未来很有可能堕落为一个技术制造的“幻景”。在具体实践中，中国早期的留声机拥有者也确实将其用于播录传统戏曲，作为传统戏园听曲方式的延续。<sup>4</sup>或许正如本雅明所说：“时间久远的古代性以与时俱进的新奇性的面孔阔步前进，进步最终不过是历史本身的幻景”。<sup>5</sup>

## 二、塑造“有声”：国族建构和商业化的双重路径

我们不妨再次回到《看戏轧伤》寓言般的文图建构中去——青年求生的呼救被戏曲

---

<sup>1</sup> 《新到可伦布厂改良留声机器戏片》，《申报》1911年1月1日，第7版。

<sup>2</sup> 详见本文第五章。

<sup>3</sup> 详见本文第五章。

<sup>4</sup> 关于中国早期留声机唱片的生产和传播，参见史通文（Andreas Steen）：《在娱乐与革命之间：留声机、唱片和上海的音乐工业的初期》，吕澍、王维江译，上海：上海辞书出版社，2015年，第53-85页。

<sup>5</sup> 本雅明：《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年，第57页。

现场嘈杂的噪音淹没，混乱的传统戏曲表演空间成为了让青年丧命的直接原因，即所谓的“知命者不立乎危墙之下”<sup>1</sup>。事实上，晚清的戏园空间在《点石斋画报》的再现中，似乎总是危险而无序的。例如《看戏无益》（图 8.6）就记录了“恶少”在戏园非礼女性观/听众的场景。<sup>2</sup>由图像上方的文字叙述可知，类似的情形在戏院中非常普遍，女性观/听众常在混乱中遭到非礼，“每致堕履遗簪，懊恼欲死”。危急关头，一位“少年”居然“倾陷溲溺桶中”，难闻的气味让观众们四散逃逸，幸运的少女也得以“乘势而溃围”。在这幅恶俗的市井图像里，原本就无序的戏园陷入了更大的混乱，少女的呼救依旧被嘈杂的声音淹没，传统空间再一次成为“危墙”，威胁着青年们的安全。



图 8.6: 《看戏无益》

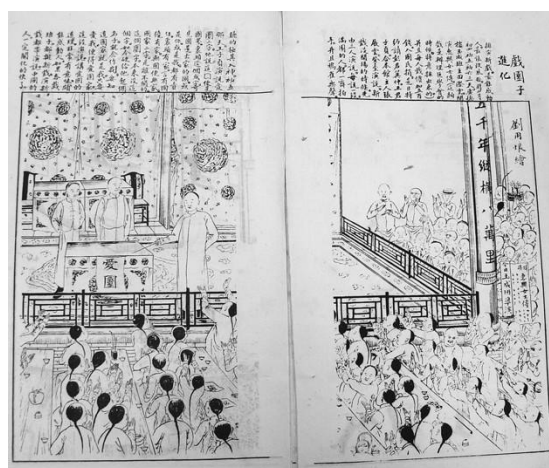


图 8.7 : 《戏园子进化》

<sup>1</sup> 《看戏轧伤》，《点石斋画报》甲六，四十九。

<sup>2</sup> 《看戏无益》，《点石斋画报》庚二，十六。

正如陈平原所见，“晚清画报谈及戏曲或说唱，特别强调思想立场，尤其主张破除迷信、文明开化”。<sup>1</sup>在这个意义上，混乱嘈杂的戏园空间与落后保守的传统文化之间实现了同构，“文明开化”的进程则被象征性地简化为一个崭新戏园空间的建构。1906年，《北京画报》的《戏园子进化》（图 8.7）就呈现了一个“进化”后的理想戏园空间。<sup>2</sup>不同于《看戏轧伤》在中庭处的混乱场面，《戏园子进化》的观众们全都有序地排列在座位上。整个画面的视觉中心和主要声源都集中在舞台上的三位演讲者身上，所有的观众都抬头仰视舞台。值得注意的是，舞台正中的讲台上，“爱国”两字点明了演讲的主旨，也占据了整个舞台的中心。“进化”后的戏园用“爱国”的主题聚合了所有观众，也消灭了一切混乱和嘈杂：“每说一段，满园的人，都一齐拍手。并且鸦雀无声，听的极其入神”。<sup>3</sup>作为个体的观/听众被整合到民族国家的秩序之下，集体鼓掌，也集体静默。

除了戏园，中国早期默片的许多放映空间都有着类似的命运。此处不妨以本文第六章的幻灯片放映为例。1919年8月14日，浦东青年团在乡间进行演讲和放映活动，旨在深入乡间普及现代知识，激发民众的爱国热情。<sup>4</sup>这类活动并不追求利润，因此常常选择露天进行，有时为了方便乡民聚集，一些家族祠堂也被用来举行放映活动。<sup>5</sup>然而在浦东青年团的这次放映中，有一些乡民却胡搅蛮缠，出声扰乱幻灯表演。<sup>6</sup>青年团不得已只能邀请警卫保护。但有趣的是，这些解说员虽然在警卫的保护下进行影像解说，但其内容却是对当权者的批判。因此警方随即展开行动，对一系列社团的放映活动展开了监督。<sup>7</sup>由此可见，行政力量的干预虽然使得乡村公共空间的放映免于“愚民搅扰”的噪音威胁，但违背官方国族教育政策的幻灯辩士们又最终在政府的管制下陷入失声的尴尬。

当然，旨在国族教育的幻灯放映只是中国早期默片放映的其中一个面向，还有许多默片放映活动的直接目的在于营利。事实上，一些戏园很早就引入了西戏和默片来招揽

---

<sup>1</sup> 陈平原：《晚清画报中的“声音”》，《文艺研究》2019年第6期，第130页。

<sup>2</sup> 《戏园子进化》，《北京画报》1906年第3期。

<sup>3</sup> 《戏园子进化》，《北京画报》1906年第3期。

<sup>4</sup> 《幻灯演讲队请警照料》，《申报》1919年8月15日，第11版。

<sup>5</sup> 《辅助教育之演讲》，《申报》1916年10月4日，第11版。

<sup>6</sup> 《幻灯演讲队请警照料》，《申报》1919年8月15日，第11版。

<sup>7</sup> 《幻灯演讲队请警照料》，《申报》1919年8月15日，第11版；《幻灯演讲队在行余社之演讲》，《申报》1919年8月16日，第11版。

顾客。为了适应新的放映机器和观影的需要，传统的戏园空间也开启了另一重“进化”之路。诚如上文所述，在《看戏轶闻》的戏曲表演过程中，会馆中庭的人群可以随意进出，幻灯辩士们的乡间教育普及也完全面向公众，但是丹桂茶园却早在 1874 年引入西戏表演之后，就宣布依照西方的观影习惯，通过购票的价格决定观众的座次。<sup>1</sup>差额票价一方面提高了戏园观众的准入门槛，另一方面也将原本嘈杂混乱的戏园空间纳入了固定的经济秩序之中。在这个意义上，座次的合理安排成为了戏园“进化”的重要标志，一些改良后的戏园或者西式影院也将座位的有序和舒适作为广告宣传的要点。例如，幻仙戏园在 1908 年引入“新发明有音电光影戏”，并且对戏园座位进行重新安排，以“座位宽敞，男女互隔”招揽顾客。<sup>2</sup>事实上，根据本文第七章的考察，这一商业化的进程至迟在 1913 年前后实现了不可逆的转折。一方面，中国早期默片的观/听众们摆脱了传统的道德约束，无须在教育 and 赈灾的国族议题下享受默片的视听刺激；另一方面，默片的音乐和影像也摆脱了传统的道德寓意，完成了向商品的演变。然而，为了追求更好的视听体验，1923 年上海大戏院进行改造的时候，观/听众和经营者甚至连放映机器本身发出的声音都无法容忍，决定“易最新式之雪姆拨兰克斯机一座”，以清除“百代机摇声之聒耳”。<sup>3</sup>从这个角度看，戏园子的商业“进化”虽然创造了秩序，但却同样陷入了静默。1926 年，上海的北京大戏院耗时一年半，对整个影院空间进行了大刀阔斧的重建：

“电影场中共设座位为数计一千二百，观众无论从任何方向之每一座位注视台上之银幕，均极清晰，毫无障碍。盖因戏园中妨碍视线之物，大抵为支撑楼座之若干柱子。但北京大戏院之楼座建筑，至为特别，并无须用任何形式的柱子，从下撑持。故无妨碍视线之物。……又戏园构造，极合声学之原理，故不独为上海唯一之影戏院，并可为任何音乐会奏演音乐之场，此更为其他影戏院从来所未有者。”<sup>4</sup>

不同于茶馆戏园的混乱嘈杂，北京大戏院在重建后的整个空间都遵循着科学理性的原则，每一个座位的排布和放映机械的安放都经过了周密的计算，这一方面当然为现场

---

<sup>1</sup> 《丹桂茶园改演西戏》，《申报》1874 年 5 月 28 日，第 3 页。

<sup>2</sup> 《幻仙戏园新发明有音电光影戏广告》，《申报》1908 年 12 月 21 日，第 8 版。

<sup>3</sup> 《上海大戏院扩充设备》，《申报》1923 年 9 月 28 日，第 18 版。

<sup>4</sup> 《剧场消息》，《申报本埠增刊》1926 年 11 月 7 日，第 21 版。

的观/听众们提供了更新、更现代的视听经验——“至为特别”“前所未有”；另一方面也用提前的计算和安排剥夺了观/听众们在观影过程中的自主性和能动性，使视听经验降维成一系列可被量化的数字。影院内的一千二百个座位都在光学和声学原理的理性规划下，被分配了固定的、标准化的视听数值，成为可以自由流通和买卖的商品。

诚如哈贝马斯（Jürgen Habermas）所见，一切现代意义上的“公共领域”/“公共空间”最初都是充满了对话性的、自我批判和更新的生活世界，它总是以杂合性的、民主化的方式不断生产和定义我们生活的知识、意义和理由。但是这样一个生活世界却每时每刻都面临着金钱和权力两大“系统”的侵袭，后者试图将所有人都纳入一个同质化的、剥削性的权力结构之中，人们仅有的权利只是在金钱和权力之间选择一方臣服。<sup>1</sup>因此，无论是国族建构还是商业化进程，戏园的这两种“进化”似乎还是没有解决《看戏轧伤》中丧命的青年所面临的困境。这种空间更新的结果不过是金钱和权力“系统”对公共空间的重新殖民，《看戏轧伤》当中那个令主体失声甚至丧命的“危墙”从未拆除——这样的未来究竟是一种“进化”，还是一种“幻景”？以早期默片声音实践所代表的“声音启蒙”又是否可以在民族国家建构和商业化的双重挤压下求存？

### 三、别求“心声”：再论声音启蒙

在此基础上，我们不妨重新回到本研究一开始所描述的那个时刻，再次聆听鲁迅在仙台医专课堂上的声音遭遇：

“其时正当日俄战争的时候，关于战事的画片自然也就比较的多了，我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们的拍手和喝彩。”<sup>2</sup>

“第二年添教霉菌学，细菌的形状是全用电影来显示的，一段落已完而还没有到下课的时候，便影几片时事的片子，自然都是日本战胜俄国的情形。但偏有中国人夹在里边：给俄国人做侦探，被日本军捕获，要枪毙了，围着看的也是一群中国人；在讲堂里的还有一个我。

<sup>1</sup> 参见哈贝马斯（Jürgen Habermas）：《交往行为理论》，曹卫东译，上海：上海人民出版社，2004年，第321-370页。

<sup>2</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第438页。

‘万岁！’他们都拍掌欢呼起来。

这种欢呼，是每看一片都有的，但在我，这一声却特别听得刺耳。此后回到中国来，我看见那些闲看枪毙犯人的的人们，他们也何尝不酒醉似的喝彩，——呜呼，无法可想！但在那时那地，我的意见却变化了。”<sup>1</sup>

默片放映过程中的一个声音细节被鲁迅反复强调：“我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们的拍手和喝彩”<sup>2</sup>，“这种欢呼，是每看一片都有的”<sup>3</sup>。无论是否出于本心，留日的中国学生们（甚至包括鲁迅本人）都必须与日本学生一道加入到“拍手喝彩”这样集体声音实践中去。值得注意的是，鲁迅在叙述这次集体声音实践的时候，总是试图突出“我”的存在：“我在这一讲堂中”<sup>4</sup>，“在讲堂里还有一个我”<sup>5</sup>。然而，如同前文《看戏轧伤》的图像中，青年的呼救最终淹没于周遭的嘈杂，鲁迅的这个“我”也在一片喝彩中失声了。因此，在这个时刻，鲁迅感受到的所谓“寂漠”<sup>6</sup>并不是静寂，而是在强制性的集体声音中所经验到的主体的失落，一如早期默片的声音实践在国族建构过程中遭遇的困境：

“本根剥丧，神气旁皇，华国将自槁于子孙之攻伐，而举天下无违言，寂漠为政，天地闭矣。”<sup>7</sup>

《破恶声论》

另一方面，正如汪晖所说，与“寂漠”相匹配的声音经验，“不是无声，而是‘抗攘’和‘恶浊’，因此‘寂漠’是一个嚷嚷的、嘈杂的世界”。<sup>8</sup>有趣的是，在早期默片的声音媒介之维上，谢弗（Raymond Schafer）的“低保真音景”（Lo-Fi Soundscape）

<sup>1</sup> 鲁迅：《藤野先生》，选自《鲁迅全集》第二卷，北京：人民文学出版社，2005年，第317页。

<sup>2</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第438页。

<sup>3</sup> 鲁迅：《藤野先生》，选自《鲁迅全集》第二卷，北京：人民文学出版社，2005年，第317页。

<sup>4</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第438页。

<sup>5</sup> 鲁迅：《藤野先生》，选自《鲁迅全集》第二卷，北京：人民文学出版社，2005年，第317页。

<sup>6</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第439页。

<sup>7</sup> 鲁迅：《破恶声论》，选自《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社，2005年，第25页。

<sup>8</sup> 汪晖：《声之善恶》，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第31页。

<sup>1</sup>概念恰恰揭示出，这样一种“寂漠”的境地其实正是现代声音技术发展的必然。谢弗认为，工业革命和声音的商业化进程使得声音的保存、复制和放大成为可能，因此“声音在时间和空间上，已由工业革命前断断续续、时鸣时歇的东西，变成连续的存在。我们今天就是生活在永无止境的永续基调音与噪音当中”。<sup>2</sup>在这个意义上，早期默片声音实践的商业化之路似乎还是难以逃脱“寂漠”的宿命。

可见，对鲁迅而言，“声音启蒙”的真谛并不是本文第五章所谓的“沟通雅俗、杂糅中西”<sup>3</sup>，而是“思聆知者之心声”<sup>4</sup>，从“寂漠”的世界中突围。根据汪晖的看法，如果说“寂漠”是“言与心分离的状态”<sup>5</sup>，那么“心声”就是一种发自个人内心，并“用于表达自我的声音”<sup>6</sup>，即鲁迅所谓的“人各有己，朕归于我”<sup>7</sup>。黄子平也强调，鲁迅的“心声”是“主体‘心性’或‘自性’的表征，亦可与一民族的命运相关联”。<sup>8</sup>换言之，“心声”的要害在于坚守人的主体价值，使之不屈服于任何形式的压迫。因此，背离了“心声”的“声音启蒙”最终只会堕落为桎梏。正如黄子平所说，欧美19世纪文明呈现出来的“‘经济人’（‘市民’）和‘自由人’（‘公民’），既是对‘人道’的非凡进展，却又已经构成了‘人道’发展的障碍和桎梏”<sup>9</sup>，早期默片声音实践的两种结局恰恰印证了这一点：要么是民族主义（“公民”）对个体的绑架，要么是消费文化（“市民”）对个体的驯化。从这个角度看，所谓的“声音启蒙”早已被组织进现代权力关系的谱系之中，沦为本雅明眼中的“历史幻景”<sup>10</sup>，又或者是鲁迅耳中的“寂漠为政”<sup>11</sup>。

在这个意义上，真正的“声音启蒙”应当是一场自我颠覆的、反启蒙主义的启蒙。纵观本文所讨论的所有中国早期默片声音实践，以张民权为代表的民间幻灯辩士或许多

---

<sup>1</sup> Raymond Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Toronto: Destiny Books, 1993, p.71.

<sup>2</sup> 转引自吉见俊哉：《声的资本主义》，李尚霖译，台北：群学出版有限公司，2013年，第11页。

<sup>3</sup> 详见本文第五章。

<sup>4</sup> 鲁迅：《破恶声论》，选自《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社，2005年，第25页。

<sup>5</sup> 汪晖：《声之善恶》，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第33页。

<sup>6</sup> 汪晖：《声之善恶》，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第50页。

<sup>7</sup> 鲁迅：《破恶声论》，选自《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社，2005年，第26页。

<sup>8</sup> 黄子平：《声的偏至：鲁迅留日时期的主体性思想研究笔记》，《文艺争鸣》2020年第3期，第34页。

<sup>9</sup> 黄子平：《声的偏至：鲁迅留日时期的主体性思想研究笔记》，《文艺争鸣》2020年第3期，第36页。

<sup>10</sup> 本雅明：《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年，第57页。

<sup>11</sup> 鲁迅：《破恶声论》，选自《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社，2005年，第25页。

少还保留着这种自我颠覆的可能。他们拒绝官方国族意识形态的收编，将官方审定的通识教育图像赋予了抨击权奸、伸张民权的最终意义，在一片“寂漠”之中，坚持发出了自己的“心声”。我们不妨从这个角度再聆听一次张民权国庆演讲现场的声音。1918年10月10日晚上七点，各界人士在法租界的民生女校中纪念国庆。<sup>1</sup>在张民权痛陈“国家有累卵之危，人民无安居之乐”<sup>2</sup>以后，现场举行了升旗仪式，中华民国国歌的演奏与群众“中华民国万岁”<sup>3</sup>的高呼彼此交织。在这个时刻，现场群众朴素真诚的爱国热情打破了国歌演奏的整齐划一，他们虽然高呼“中国民国万岁”，但却并非出于强迫和从众，而是源于民族危亡的个体自觉。

### 余论：“有声的中国”

“幻灯片事件”发生二十年后，鲁迅鼓励青年们大胆地发出“心声”，以建设一个“有声的中国”：

“青年们先可以将中国变成一个有声的中国。大胆地说话，勇敢地进行，忘掉了一切利害，推开了古人，将自己的真心的话发表出来。——真，自然是不容易的。譬如态度，就不容易真，讲演时候就不是我的真态度，因为我对朋友，孩子说话时候的态度是不这样的。——但总可以说些较真的话，发些较真的声音。只有真的声音，才能感动中国的人和世界的人；必须有了真的声音，才能和世界的人同在世界上生活。”<sup>4</sup>

因此，“声音启蒙”不仅仅是在传统和现代的反思中发出属于某个国族的声音，甚至也不是在中西文化的碰撞中完成与全球化世界的接轨，而在于发出“真的声音”。这个发声的主体必须在古与今、中与西的角力和选择中以自己鲜明的特色“和世界的人同在世界上生活”。<sup>5</sup>惟其如此，鲁迅一生所追求的“有声的中国”才能从现代社会政治

---

<sup>1</sup> 《补志各学校之国庆纪念》，《申报》1918年10月12日，第11版。

<sup>2</sup> 《补志各学校之国庆纪念》，《申报》1918年10月12日，第11版。

<sup>3</sup> 《补志各学校之国庆纪念》，《申报》1918年10月12日，第11版。

<sup>4</sup> 鲁迅：《无声的中国》，选自《鲁迅全集》第四卷，北京：人民文学出版社，2005年，第15页。

<sup>5</sup> 鲁迅：《无声的中国》，选自《鲁迅全集》第四卷，北京：人民文学出版社，2005年，第15页。

形态和资本主义物质技术的“寂漠”轮回中突围而出，成为真正意义上“取今复古，别立新宗”的“人国”。<sup>1</sup>

然而尤其耐人寻味的是，根据彼时现场听众的回忆，鲁迅这场《无声的中国》演讲在香港进行的时候，现场的香港观众实际上无法理解这个著名演讲者晦涩难懂的绍兴官话：

“穿着浅灰色布长衫的中年人，用他浓厚绍兴乡音向台下的人讲话——台下，几乎全是听不懂他话的香港人。”<sup>2</sup>

这种历史现场的荒诞再一次提醒我们“声音启蒙”的自反和悖谬：一方面，“声音启蒙”始终以自我颠覆的面貌尝试冲决一切权力网罗，试图在古与今、中与西、雅与俗的多元价值中保持个体的独立，即鲁迅所谓的“人各有己，朕归于我”。<sup>3</sup>但可惜的是，这种自我颠覆的启蒙理想本身却无法恢复生活本身的统一与和谐。就像多元化的方言导致对话双方无法理解彼此，鲁迅呼唤“有声的中国”的努力却反倒让自己陷入“失声”，因此唯有当鲁迅的演讲被转写成文字的时候，他呼唤“有声的中国”的努力才得以真正“有声”。在这里，“人各有己”的“声音启蒙”再次激发了其自反之物——一种来自视觉文字的整合性、规范性力量。

---

<sup>1</sup> 鲁迅：《文化偏至论》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第56页。

<sup>2</sup> 小思编：《香港文学散步》，上海：上海译文出版社，2014年，第31页。

<sup>3</sup> 鲁迅：《破恶声论》，选自《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社，2005年，第26页。

## 结论

### 声色现代

“没有链接可以实现从所看之物（The Visible）到所述之物（The Statement）的跃迁，反之亦然。唯有在非理性的断裂或裂隙之间，一种持续不断地重新链接（Relinking）正在持续发生。

——吉尔·德勒兹《论福柯》  
（Gilles Deleuze, *Foucault*）”<sup>1</sup>

1933年，中国左翼文坛的领军人物茅盾出版了他的长篇名作《子夜》。这部划时代的巨著以20世纪30年代的上海都市生活为舞台，全景式地描绘了现代中国社会的生活画卷。小说以一段有关都市风景的视觉描写开篇：

“暮霭挟着薄雾笼罩了外白渡桥的高耸的钢架，电车驶过时，这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上向东望，可以看见浦东的洋栈像巨大的怪兽，蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰：Light, Heat, Power!”<sup>2</sup>

现代都市及其视觉经验带来的创伤和震惊深刻地烙印在了茅盾的文学写作之中。整段文字不断变换着风景描写的视点，雄健短促的语句将钢架桥、电车、火花、摩天大楼、霓虹灯、洋房等片段化的都市风景以蒙太奇（Montage）式的视觉结构组合在了一起——钢铁、电力、火焰、高楼并没有用光明点亮前现代的暗夜，反而在幽微的暝色里化身为一个个可怖的“怪兽”。诚如王德威在《历史与怪兽》一书中所见，现代中国文学的书写总是缠绕着“现代性”（Modernity）与“怪兽性”（Monstrosity）的自反：现代性及

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Seán Hand trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 65.

<sup>2</sup> 茅盾：《子夜》，北京：人民文学出版社，2002年，第1页。

其文学叙事的登场往往具有进步和正义的表象，但在历史经验和实践中却总是堕落为制造创伤和暴力的“怪兽性”。<sup>1</sup>从这个角度看，茅盾笔下的现代中国及其有关现代中国书写形式本身似乎都充满了自反性的“矛盾”。

在写作范式的维度上，汪晖认为《子夜》的创作呈现出一种既深刻又惶惑的文学气质，在深化“五四”新文学范式的过程中实现了对这一范式的背离。具体而言，整部小说一方面继承了“五四”新文学对于“现实”的沉思和批判；但是另一方面又试图以理论化的科学态度呈现一个客观的、非情感性的“现实”，进而超越“五四”新文学个人化的现代经验表达：

“这种以系统、明晰的社会理论分析社会阶层和人物的倾向，使小说家竭力以‘科学的’、‘不以个人意志为转移的’面貌来表现生活，特别是‘生活的本质’和‘规律’。这样在叙事方式上，《子夜》力图消解作家的个人性和主观性，从而使得小说的叙事呈现出客观的、非情感的特征。这构成了《子夜》在叙事方式上与‘五四’小说传统的另一个重要的分野。”<sup>2</sup>

对茅盾而言，现代文学的写作应当服膺于理性的科学分析，一个理想化的现实世界也必然是合乎理性和规律的结构化模型。事实上，为了实现这个理性化的世界图景，茅盾在创作《子夜》的过程中一直坚持主题先行，即先用理论搭建起现代中国社会的阶级结构，并按照各阶级面对政治和经济利益时的理性抉择敷演出相应的人物形象和故事情节。需要指出的是，此时的中国刚刚经历了国民革命翻覆为反革命屠杀的历史轮回。面对这样混乱和幻灭，《子夜》的写作对理性、科学的服膺或许正是一种重建秩序的努力。在这个意义上，茅盾的写作动机透露出一种理性化的、启蒙式的现代理想：写作者动用自己全部的理性和规划，试图排除个人化的情感因素和不可控的未知之物，进而实现对外部世界和现实的全面掌控。因此，整部《子夜》所呈现的中国现代社会建立在一个理性而统一的整体规划之上，茅盾有关《子夜》的提纲手稿也将整个现实世界概念化为一连串可被计算和分析的元素图表：

---

<sup>1</sup> 王德威：《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》，台北：麦田出版社，2004年，第6页。

<sup>2</sup> 汪晖：《关于〈子夜〉的几个问题》，《中国现代文学研究丛刊》1989年第1期，第86页。

“两大资产阶级的团体：

吴荪甫为主要人物之工业资本家团体；内包：

- a. 买办而兼火柴厂主的周仲伟。
- b. 航商某甲，又在筹办长途汽车公司。
- c. 矿商某乙，中兴煤矿公司。
- d. 同为丝厂但被压迫之朱吟秋。
- e. 丝绸厂主某丙，后亦被吞并。
- f. 卷烟厂主某丁。

赵伯韬为主要人物之银行资本家团体；内包：

- a. 韩孟翔，交易所经纪人。
- b. 大地主某甲。
- c. 杜竹斋，钱业。后在工业资本团与银行资本团冲突尖锐化之时，他守了中立。
- d. 研究系之银行家，某信托公司总经理。”<sup>1</sup>

在福柯（Michel Foucault）看来，这种将整个世界图表化努力构成了现代社会的经典知识型（Episteme）。它坚信外部世界的所有事物都可以被数学、分类学等科学手段完整、有序地切分为简单的元素组合，因此主体可以通过自身的理性对这些元素加以整理和分析，进而获得认识和支配世界的权力：“所谓的科学自身就包含着这样一个遥不可及的计划：对世界进行巨细靡遗的整理和排序。它意味着对简单元素及其演进组合的发现，其核心是将这些元素汇聚成图表（Table），将同时代的知识都系统地呈现在图表之中。”<sup>2</sup>与福柯有关现代知识型的论述相呼应，海德格尔（Martin Heidegger）也同样意识到现代理性与视觉图像之间的共谋。在他看来，一个科学化、理性化的现代世界必然是图像化的。理性的科学分析和机械技术将现代世界表象化为一系列视觉元素和图表的堆砌，最终完成了可被操控的客体与理性自足的主体之间的分割：一方面是“整个世界从根本上成为图像”；另一方面则是现代人通过对世界图像的理性分析与掌控使自

---

<sup>1</sup> 茅盾：《〈子夜〉写作的前前后后》，选自《茅盾全集》第三十四卷，北京：人民文学出版社，1997年，第490页。

<sup>2</sup> Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology Of The Human Sciences*, New York: Vintage Books, 1994, pp. 74-75.

身成为主体。<sup>1</sup>

从这个角度看，茅盾对理性化、图像化的现代世界之渴求或许也解释了他为什么会使用一系列风景图像作为《子夜》的开篇，因为正是这些视觉化的图像建构起茅盾有关现代中国的知识，进而在波乱纷纷的社会现实里呼唤一个理性自足的现代主体。不过正如福柯所暗示我们的那样，“对世界进行巨细靡遗的整理和排序”终归是一个“遥不可及的计划”。事实上，在茅盾实际的文字写作中，理性化的视觉追求总是不可避免地背叛自身。一方面，《子夜》开篇借助视觉图像所铺展开来的现代世界并不是理性而有序的一一朦胧的雾霭、混沌的暝色、幽微的灯火、闪烁的火花不断提醒我们这个现代世界的危机四伏和暧昧混乱。另一方面，茅盾理性科学的写作规划实际上并没有得到彻底的执行。他在写作时不断根据新的现实事件改易提纲，试图使小说的故事发展符合科学化的社会分析，但这一追求理性的写作方式反而使得许多既有的人物和支线情节不合情理地突然消失，整个故事也随之陷入不可控的混乱。

因此，与其说茅盾的《子夜》最终建构起了一个理性化的现代世界，倒不如说它以一种自反和“矛盾”的方式揭示了理性本身的无能为力：无论是都市经验的纷乱复杂，还是现实世界的变动不居，在一个理性化的现代世界图景之下，始终涌动着一系列理性所无法把捉和言说的非理性之物。尤其值得注意的是，就在开篇的一系列风景图像之后，茅盾借助乡间士绅吴老太爷的目光，再次审视了上海这座现代都市：

“天哪！几百个亮着灯光的窗洞像几百只怪眼睛，高耸碧霄的摩天建筑，排山倒海般地扑到吴老太爷眼前，忽地又没有了；光秃秃的平地拔立的路灯杆，无穷无尽地，一杆接一杆地，向吴老太爷脸前打来，忽地又没有了；长蛇阵似的一串黑怪物，头上都有一对大眼睛放射出叫人目眩的强光，啾——啾——地吼着，闪电似的冲将过来，准对着吴老太爷坐的小箱子冲将过来！近了！近了！吴老太爷闭了眼睛，全身都抖了。他觉得他的头颅仿佛是在颈脖子上旋转；他眼前是红的，黄的，绿的，黑的，发光的，立方体的，圆锥形的，——混杂的一团，在那里跳，在那里转；他耳朵里灌满了轰，轰，轰！轧，轧，轧！”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 海德格尔（Martin Heidegger）：《世界图像的时代》，选自《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2004年，第77-97页。

<sup>2</sup> 茅盾：《子夜》，北京：人民文学出版社，2002年，第9页。

在这个段落里，茅盾放弃了《子夜》开篇客观、理性的全知视角，转而游移于主观化的人物视点和客观化的全知叙事者之间，模糊了主体与客体的界限。上海这座现代都市也在主客体的彼此交织中完全褪去了秩序井然的理性表象，呈现为一系列暧昧纠葛、动荡不息的迷乱：高耸碧霄的摩天建筑与无穷无尽的电线杆彼此毗邻，人物眼前的各种颜色和形状不断变化，现实的都市景观与扭曲的主观幻象交叠在一起。此时茅盾笔下的现代世界不再是一系列边界分明的视觉图像——“令人炫目的强光”发出了震耳欲聋的怒吼；各种颜色和形状的图像“混杂一团”，以跳跃和旋转的方式诉诸律动。主体与客体、现实与想象、视觉经验与听觉经验在此互相激发、浑然一体，构成了梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）意义上的“原始存在”（Être Sauvage）之界域。诚如他在《眼与心》一书中提醒我们的那样，所有的符号、图像和意义的生成都有赖于一个本源的、整体性的“原始存在”之界域（Horizon），我们正是通过这个整体性的原初界域才能够完成真正意义上的感知（Perception）。<sup>1</sup>以此为基点，梅洛-庞蒂将现代性理解为本源界域的不断分裂，科学和理性试图将原本浑然一体的“原始存在”区隔为一系列结构化的二元对立：现象与本质、物质与精神、主体与客体、现实与想象、理性与非理性……在这一过程中，整体性的感知或连续性的直觉被建构为多个独立感觉（Sensation）的拼凑，针对单个感知元素的视觉、听觉、触觉彼此分立，感觉之间的彼此勾连和跨越被视为疯狂和谵妄。<sup>2</sup>然而在梅洛-庞蒂看来，现代性对独立感觉的塑造和对理性边界的追求本身就是病态的，它在分裂本源界域的同时，也使我们错失了感知世界的能力。事实上，视觉也好，听觉也罢，每一种“正常的感觉”都应当是彼此激发、无法分割的“联觉”（Synesthesia）：

“联觉是通则，我们之所以没有注意到联觉，是因为科学知识转移了体验，是因为要从我们的身体结构和从物理学家想象的世界中推断出我们应该看到、听到和感觉到的东西，我们不再会看，不再会听，总之，不再会感觉。”<sup>3</sup>

因此对梅洛-庞蒂而言，现代哲学和艺术的根本任务在于“再造本源”，将现代性所带

---

<sup>1</sup> 梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）：《眼与心：梅洛-庞蒂文集》，杨大春译，北京：商务印书馆，2019年，第75页。

<sup>2</sup> 参见梅洛-庞蒂：《电影与新心理学》，方尔平译，北京：商务印书馆，2019年，第1-6页。

<sup>3</sup> 梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，北京：商务印书馆，2001年，第293页。

来的理性区隔和二元对立创造性地还原为现象学意义上的整体。在这个还原后的现象世界里，不同的概念和实体之间彼此敞开、互相指涉，纯粹的视觉或听觉都不存在，人们以联觉的方式“在颜色形成的地方看到了声音本身”。<sup>1</sup>

从这个角度看，无论是茅盾有关上海的文学写作，还是梅洛-庞蒂有关联觉的哲学论述或许都指向了现代性及其视觉理性之外的另一重历史可能：一方面，现代性当然意味着理性自足的主体对客体世界的支配，因此单向的视觉凝视成为了这一历史进程的经验模型；但是另一方面，这个理性化、视觉化的现代图景却牺牲了世界原本的整全与和谐，反倒激发了文学和艺术对于“本源界域”的追索和重建。因此我们无法仅仅从视觉经验的维度把捉这样一个万物毗邻、无法言说的界域，只能敞开自我，以联觉的方式与之直接相遇：

“人并不是以其智力建构客观世界，而是被置于客观世界之中，像是通过一种自然的关系与其紧密相联。”<sup>2</sup>

在这个意义上，如果说现代性及其视觉理性试图在万物之间构筑起规则的、建制化的明确边界；那么现代艺术及其联觉经验则反过来揭示了理性的自反和边界的跨越。诚如早期电影研究者拉斯特拉（James Lastra）所见，视觉性（Visuality）无法完整地定义所谓的现代性，声音和听觉性的迷狂、律动、情感，以其无法言说、无所不在与无尽流动的特征构成了现代性的另一种面孔。因此尽管视觉经验主导了所谓的现代性理论及其经验范式，但是从根本上来说，现代性应当被理解为一种“视听现象”（Audiovisual Phenomenon）。<sup>3</sup>在此基础上，借用梅洛-庞蒂的“联觉”概念，我将这种现代性及其经验模式称为“声色现代”（Synesthetic Modernity）。

需要指出的是，海德格尔其实早已意识到了视觉经验在建构现代性理论时的局限。具体而言，尽管海德格尔将现代性描述为视觉理性对于世界的图像化，并由此区分了作为客体的外部世界和理性自足的现代主体；但是在《存在与时间》一书中，海德格尔同样为我们描绘了一个主体与客体、符号与物质、身体与技术彼此跨越、暧昧牵连的世界。

<sup>1</sup> 梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，北京：商务印书馆，2001年，第293页。

<sup>2</sup> 梅洛-庞蒂：《电影与新心理学》，方尔平译，北京：商务印书馆，2019年，第60页。

<sup>3</sup> James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York: Columbia University Press, 2000, pp. 1-15.

<sup>1</sup>在这里，一个实体总是包含着其他实体，一种感觉总是连通向另一种感觉，视觉理性主导的区隔和边界变成了存在者之间联觉性的暧昧牵连和无穷无尽的彼此指涉。不仅如此，对法国社会学家拉图尔（Bruno Latour）而言，现代性的这种矛盾的自反性本质上是理论与实践、理想与现实之间的悖谬。一方面，现代性及其社会理想根植于一种二元的哲学想象：“所谓现代的解释就是将一切混合之物视为两种纯粹形式的结合体，并试图分析何者来自于主体（或社会），何者来自于客体。”<sup>2</sup>但是另一方面，当现代人尝试用这一系列的二元论打造一个所谓“现代世界”的时候，却发现这个世界本身总是充满了各种暧昧的、跨越性的、杂交的力量——人与物、主体与客体、自然与社会等一系列理想化的二元对立非但无法付诸现实，反而在实践中不断跨越彼此的边界，使得各种不符合现代理想的“杂合体”（Hybrids）不断增殖。<sup>3</sup>因此对拉图尔而言，现代性为自己设置的理想化目标实际上从未实现过，我们所置身其间的世界从来都不是二元对立的理论想象，而是一个边界模糊、万物杂合的“中间王国”：

“这样一个中间王国（The Middle Kingdom）就像是中国（China）一样，尽管无比巨大，但我们对它所知甚少。”<sup>4</sup>

借助“中间王国”和“中国”的文字游戏，拉图尔暗示了中国异于西方现代性的特殊潜能。尽管拉图尔在此投向中国的一瞥多少带有些东方主义的异域想象，但它仍然开启了一种切实的追问：相较于理性化、视觉化的西方现代理想，中国的现代性是否真的是一个充满了诸多跨越与杂合的中间王国？事实上，本研究的全部章节都在试图论述和回答这一问题。在笔者看来，不同于理性化、建制化的现代性构想，中国的现代性总是充满了暧昧化的自反和跨越性的颠覆。它并不服膺于理性自足的视觉话语，而是呈现为一种杂合性的、联觉式的“声色现代”。这其中，中国早期默片无疑是“声色现代”最重要、也最鲜明的历史载体——作为一个历史概念，所谓“声色现代”指的是自清季至1930年代初，中国早期默片所处的整个历史阶段；作为一种经验形式，“声色现代”

---

<sup>1</sup> 参见 Martin Heidegger, *Being and Time*, John Macquarrie and Edward Robinson trans., New York: Harper and Row, 1962, pp. 95-99. 也可参见李思逸：《铁路现代性：晚清至民国的时空体验与文化想象》，台北：时报文化，2020年，第379页。

<sup>2</sup> Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter trans., Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 78.

<sup>3</sup> Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter trans., Cambridge: Harvard University Press, 1993, pp. 1-3.

<sup>4</sup> Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter trans., Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 55.

强调感觉经验的彼此牵连和相互激发，视觉、听觉、触觉等独立的感觉必须借由“联觉”的方式才能实现经验的生成；作为一种现代性理论，“声色现代”指向了中国现代性内在的暧昧性、跨越性和杂交性等诸般非理性、反建制的特质。在这个意义上，有关“声色现代”的讨论贯穿了本研究的方方面面。

从媒介经验的角度看，早期默片本身就是对视听经验的双重生产，因此本研究分为上下两编，以“观看”和“倾听”两大主题分别对应“声色”的双重维度，进而展开有关早期默片及其现代经验的讨论。在上编“观看”中，本研究致力于揭示中国早期默片如何借助其他媒介的视觉形式和创作范式，建构起自身的美学风格：从勾连起现代视觉装置与传统团扇画作的圆形构图，到传统身体伦理与现代视觉权力共谋下的含蓄运镜；从文人画和连环图画影响下的共时性镜头组接，到延续着文学述作思维的电影改编和理论建构……中国早期默片在每一个层面上确立媒介边界的主体化努力无一不伴随着媒介边界本身的扰动和跨越，其电影化的视觉经验不断召唤着包括眼镜、望远镜、维太放映机、幻灯片、传统文人画、石印连环图画、文学小说在内的诸般媒介及其多样化的视觉和身体经验，打开了一个个主体与客体、人与机器、传统与现代、世界与本土彼此交织的历史界域。而这种若即若离、非此非彼、模棱两可、自我颠覆的媒介特质也最终造就了中国早期默片含蓄暧昧的美学风格。在下编“倾听”中，本研究进一步尝试从视觉主导的早期默片论述里重新发掘声音表演和听觉经验的历史脉络，通过中国早期默片的视听互动，揭示留声机、辩士和音乐演奏等声音媒介如何以其“众声喧哗”的声音实践抵抗和颠覆视觉理性的收编，进而在视觉性的启蒙主义之外，建构起一系列杂糅中西、沟通雅俗的“声音启蒙”。需要指出的是，本研究所强调的“媒介”概念本身就是高度自反性的。一方面，作为一种中介之物（Middle），它建立在主体与客体、信息创造者与接收者、人与对象世界的分离之上；但是另一方面，作为一种中介过程（Mediation），其全部的使命又致力于消除这些既定的二分，在不同的实体之间创造跨越性的链接。从这个角度看，所谓媒介性（Mediality）的本质或许恰恰是其跨媒介性（Intermediality）；而媒介所标记的人与世界、主体与客体之分也正是一切暧昧和跨越得以发生的前提。事实上，在德国艺术史学者瓦尔堡（Aby Warbur）看来，人与对象世界、主体与客体之间的“距离”和“间隙”（Zwischenraumes）才是意义真正的意义涌现之地，<sup>1</sup>因此现代艺术的本质就是在人与对象世界的两个极点之间歇斯底里（Hysterical）、杂乱无章地创造

---

<sup>1</sup> Aby Warbur, "The Absorption of the Expressive Values of the Past," Matthew Rampley trans., *Art Translation*, Vol. 1, Issue 2, pp. 273-283.

性摆荡：

“它（笔者按：现代艺术）既不是‘图表’（无论是其形式是再现式的，还是协议式的），也并非‘反映’（甚至不是创伤）。事实上，它建立了一系列由多个极点（Polarities）组合在一起的动态图（Dynamograms）。这些动态图时而杂乱无章地、不规则地相互链接；时而像蛇群一样蜂拥而至：在这里，身体的碰撞与禁忌、进取与防御、欲望与规训、罪愆与妥协、纠缠与解缠彼此结合。”<sup>1</sup>

由此可见，无论是作为一种媒介实践，还是一种现代艺术，中国早期默片的跨媒介经验总是在提醒我们关注人与对象世界、主体与客体之间那个非理性化的、暧昧牵连的“中间王国”。事实上，正如本文第四章所见，中国早期默片及其含蓄克制的影像形式始终充满了对于“距离”的强调。它一面制造了视觉主体与客体之间的分野，另一方面也用模棱两可的留白自反性地联结起主体与客体的间隙，揭示了一个“声色现代”意义上的“中间王国”——正是那些镜头影像里不断延展的“距离”标识出了视觉主体与客体之间不断绵延、彼此转化的“关系”，最终指向了身体与世界、主体与客体、内部与外部、可见者与不可见者彼此交织。不仅如此，与早期默片在艺术和媒介形式上摆荡于极点之间的中介性相对应，本研究也同样试图通过“声色现代”这一概念，揭示“中国”作为一个历史概念如何摆荡于传统与现代、世界与本土、殖民者与被殖民者之间。需要指出的是，本研究并不支持任何意义上的“中国例外论”；恰恰相反，本研究认为，中国早期默片及其跨媒介经验对所谓西方现代性的抵抗实际上更加深刻地将中国本身锚定在现代性不断自反的文化逻辑之中。因此，与其说来自中国的现代实践无法被西方经验和理论所阐述，倒不如说这种无法兼容、非此非彼的异质性本身就是“声色现代”的绝佳例证。

在此基础上，本研究试图以一系列彼此关涉的自反性概念，勾勒出现代中国的历史境遇：无媒介性与超媒介性（第一章）、历时性与共时性（第二章）、机械复制与述作传统（第三章）、身体耸动与含蓄美学（第四章）、群体觉醒与个体自觉（第五章）、民族国家与跨国愿景（第六章）、娱乐消费与乐教礼法（第七章）、公共空间与制度系统（第八章）。在这里，每一种理性化、建制化的现代实践必然激发其自我背叛、跨越

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Harvey Mendelsohn trans., Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017, p. 190.

边界的解构性力量，形成了一个“解域化”（De-territorialization）与“再域化”（Re-territorialization）的历史回环。对德勒兹（Gilles Deleuze）和瓜塔里（Felix Guattari）而言，在一个现代国家中，批判性的欲望和涌流（Flow）总是试图颠覆和挑战既有的社会规则，构成了所谓“解域化”的力量；但是这种“解域化”的力量最终仍然被限制在社会所允许的范围之内，屈从于新规范重新整合和建构的“再域化”过程。<sup>1</sup>不过值得注意的是，在现代中国的历史实践中，“解域化”的涌流常常并不屈从于“再域化”的过程；而是反过来借助规则的摧毁和秩序的动荡，带来一系列生产性的、创造的可能。正如笔者在下编有关声音表演和视觉影像的讨论中多次提到的那样，欧美早期电影对音画同步的追求本质上是一种“再域化”的努力——电影创造者和观众无不试图在纷乱变化的“解域化”境遇里重新寻回主体知觉的整全；但是对中国早期默片的观/听众而言，纷乱变化的声音和影像节奏带来了对旧有经验和传统主体的颠覆，“解域化”所制造的主体裂变或许正是他们心心念念的渴盼之物。因此诚如尤金·霍兰德（Eugene Holland）所见，尽管在一个所谓“正常”的现代社会中，“解域化”总是屈从于压制性的“再域化”力量，然而“在最好的情形下”，“解域化”同样可以化身为一种可行的社会实践，使主体可以不加约束地自由敞开，获得生成性的可能。<sup>2</sup>

在笔者看来，相较于1930年代初茅盾式的、对理性和科学等建制化、再域化力量的强调；中国早期默片所处的年代正是一个由解域化力量所主导的历史时期——自清季至1920年代末的几十年里，曾经坚固的信仰、知识、法则、边界都渐渐烟消云散，此时新的秩序和边界尚未形成，解域化所带来的生成、流动、裂变驱动着笔者所谓的“声色现代”。事实上，不同于茅盾在1930年代通过《子夜》所呈现出来的理性化实践，标志着中国现代文学开端的作品反而恰恰是一个有关疯癫的故事——《狂人日记》。因此，在整个研究的最后，我们似乎重新回到了绪论的起点，鲁迅的文学写作再一次为我们苦苦追寻的问题准备了解答：

“今天晚上，很好的月光。

我不见他，已经是三十多年，今天见了，精神分外爽快。才知道以前的三十多年，全是发昏；然而须十分小心。不然，那赵家的狗，何以看我两眼呢？

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 258.

<sup>2</sup> Eugene Holland, *Deleuze and Guattari's "Anti-Oedipus": Introduction to Schizoanalysis*, London: Routledge, 1999, p. 10.

我怕得有理。

今天全没月光，我知道不妙。早上小心出门，赵贵翁的眼色便怪：似乎怕我，似乎想害我。还有七八个人，交头接耳的议论我，张着嘴，对我笑了一笑；我便从头直冷到脚根，晓得他们布置，都已妥当了。”<sup>1</sup>

不同于茅盾在《子夜》里常常采用的全知视角和客观化的叙事模式；无论是“日记”这一极度个人化的体裁，还是第一人称的叙事视角，鲁迅《狂人日记》对现实的再现总是充满了各种主观化的形变和扭曲，构成了一次“声色现代”意义上的文学实践。透过叙事者精神分裂式的“狂人”视角，《狂人日记》对世界的描绘呈现为主客体的杂合和感官经验的跳跃：时有时无的月、莫名其妙的狗、阴森诡异的笑、嘈嘈切切的私语……一系列主观的、联觉式的意象建构起一个混沌失序的非理性世界。根据普实克（Jaroslav Průšek）的说法，这种主观化、个人化的书写普遍存在于1930年代之前“五四”知识分子的文学创作之中，“表明它所处的社会结构发生了变化，而且往往还标志着个人从传统观念的哲学、宗教或伦理领域中解脱出来，甚至标志着对一脉相承的社会秩序的反抗”。<sup>2</sup>具体而言，《狂人日记》主观化的叙述视角一方面以经验性、情感性的表达形式揭示了1930年代之前“五四”知识分子的历史处境——与1930年代茅盾客观化、理论化的宏观社会分析不同，此时的“五四”知识分子虽然已经经历了个人意义上的觉醒，但仍然无法从理论和知识的维度上把握剧烈变化的社会环境，因此只能选择以置身其间的方式记录下个体化的经验表达，个人与社会、主体与世界仍然处在一个彼此交织纠缠的暧昧状态，即我所谓的“声色现代”时期。

另一方面，这种个人化、主观性的叙述视角也为整部作品带来了一种解域化的力量，意在颠覆和抵抗既有的社会秩序。主人公的疯癫以一种正向的、创造性的方式，揭示了整个社会运行的真相——兄友弟恭、家族和睦的伦理秩序实际上是一种“吃人”的野蛮。看似理性、正常的主体之间反复上演着一个主体征服另一个主体的暴力；反倒是非理性的疯癫让主人公保持着自我的敞开，洞见了主体间彼此牵连、交互共在的真正关系：“我

<sup>1</sup> 鲁迅：《狂人日记》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第444-445页。

<sup>2</sup> 普实克（Jaroslav Průšek）：《中国现代文学中的主观主义和个人主义》，选自《普实克中国现代文学论文集》，李燕乔等译，长沙：湖南文艺出版社，1987年，第1页。

也是人，他们想要吃我了”。<sup>1</sup>在这个顿悟的时刻，疯癫的“狂人”卸下了理性为主体施加的边界，意识到自我与他者的“共在”，开启了一种主体间性（Intersubjectivity）的历史可能。对这个“狂人”而言，主体与主体之间的关系不应当是一方对另一方的征服，而应当是二者对罪愆的共同分有：“吃人的是我哥哥！我是吃人的人的兄弟！我自己被人吃了，可仍然是吃人的人的兄弟！”<sup>2</sup>事实上，与“狂人”对于主体间性的洞见相对应，鲁迅的整部《狂人日记》都有意将“狂人”及其书写方式定位在一种中间性的、非此非彼的状态之中：从写作方式的角度看，整部小说的主体部分虽然用白话写成，但是开篇的按语却仍然是典范的文言，为我们标记出《狂人日记》在传统与现代之间的历史身位；与此同时，“狂人”的独白也反复在“我懂得”“我晓得”的确信和“似乎”“大概”“未必”的惶惑之间摆荡，直指其暧昧犹疑的生存状态。事实上，正是在这种暧昧犹疑的中间状态之中，“狂人”从书本的“夹缝”之间洞见了整个世界的真相：“我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字是‘吃人’。”

3

由此看来，如果说 1930 年代之后，历经纷乱的中国渴盼一个矛盾式的、理性自足的现代主体以完成现代性的“再域化”使命；那么在中国早期默片所处的“声色现代”时期，置身一系列“解域化”实践中的现代中国反倒呼唤一个鲁迅式的“狂人”，这个历史性的主体一面以其疯癫、非理性的姿态，试图冲决和颠覆既有的权力网罗；一面又以开放、生成的特质超越了主体与客体、主体与主体之间的鲜明界限，建构起一个摆荡于传统与现代、理性与非理性之间的交互主体（Intersubject）。

最后需要说明的是，本研究致力于论述的“声色现代”最终指向了现代性本身的暧昧自反和无法言说。这意味着本论文的写作始终面临着一种类似《子夜》的焦虑和徒劳，即用理性的语言和清晰的边界去捕捉那些非理性的牵连和无止尽的裂变。因此在很多时候，笔者深深地感受到自身语言的苍白和理智的无力，只能选择一次次地进入中国现代历史本身的种种细微之处，以描述性、文本化，而非概念性、理论化的方式呈现种种旁逸斜出的事件、实践和经验。笔者无意为自己的疏漏和浅薄进行辩护，但这种理性的无力和限度，乃至整个研究在论述形式上的未完成性其实也同样构成了“声色现代”又一

<sup>1</sup> 鲁迅：《狂人日记》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第447页。

<sup>2</sup> 鲁迅：《狂人日记》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第448页。

<sup>3</sup> 鲁迅：《狂人日记》，选自《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005年，第447页。

重证据。事实上，在那些看似混乱、失序的理性论述穷尽之处，有关世界的真相或许才刚刚展开——理性之光的照耀下的现代世界不过只是幼稚而虚妄的神话，我们真正置身其间的从来都是一个混沌幽昧、诡谲莫测的永夜。

## 参考文献

### 一、专著

#### 1.1 中文专著（以作者姓氏拼音字母为序）：

- 阿英：《中国连环图画史话》，济南：山东画报出版社，2009年。
- 巴赞（André Bazin）：《电影是什么》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987年。
- 鲍曼（Zygmunt Bauman）：《液态现代性》，陈雅馨译，台北：商周出版社，2018年。
- 安敏成（Marston Anderson）：《现实主义的限制：革命时代的中国小说》，姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001年。
- 本雅明（Walter Benjamin）：《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年。
- 本雅明（Walter Benjamin）：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东，魏文生译，北京：生活·读书·新知三联书店，1992年。
- 本雅明（Walter Benjamin）：《艺术社会学三论》，王涌译，南京：南京大学出版社，2017年。
- 陈独秀：《独秀文存》第二册，上海：亚东图书馆，1939年。
- 陈独秀：《独秀文存》第四册，上海：亚东图书馆，1939年。
- 陈光兴：《去帝国：亚洲作为方法》，台北：行人出版社，2006年。
- 陈平原：《中国现代小说的起点：清末民初小说研究》，北京：北京大学出版社，2010年。
- 陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2010年。
- 陈涛：《城市与现代性：重绘早期欧美电影》，北京：中国人民大学出版社，2018年。
- 陈又良编：《连环绘图楚汉相争》第八卷，上海：中原书局，1930年。
- 程季华主编：《中国电影发展史》第一卷，北京：中国电影出版社，1963年。
- 程凯：《革命的张力：“大革命”前后新文学知识分子的历史处境与思想探求(1924-1930)》，北京：北京大学出版社，2014年。
- 崔象川编：《连环绘图八才子白圭志》第一卷，上海：锦章图书局，1932年。
- 但杜宇：《最新时装杜宇百美图正集》上册，上海：新民图书兄弟公司，1922年。

- 丁悚：《上海时装百美图咏》下册，上海：天南书局，1916年。
- 杜维明：《文化中国：扎根本土的全球思维》，北京：北京大学出版社，2016年。
- 杜赞奇（Prasenjit Duara）：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代历史研究》，王宪明等译，北京：社会科学文献出版社，2003年。
- 费约翰（John Fitzgerald）：《唤醒中国：国民革命中的政治、文化与阶级》，李恭忠等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2004年。
- 芬利森（James Finlayson）：《哈贝马斯》，邵志军译，南京：译林出版社，2005年。
- 葛兆光：《宅兹中国：重建有关“中国”的历史论述》，北京：中华书局，2015年。
- 龚鹏程：《近代思想史散论》，台北：东大图书公司，1991年。
- 龚稼农：《龚稼农从影回忆录》上册，北京：中国大百科全书出版社，2013年。
- 哈贝马斯（Jürgen Habermas）：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，上海：学林出版社，1999年。
- 哈贝马斯（Jürgen Habermas）：《交往行为理论》，曹卫东译，上海：上海人民出版社，2004年。
- 海德格尔（Martin Heidegger）：《海德格尔选集》下卷，孙周兴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1996年。
- 海德格尔（Martin Heidegger）：《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2004年。
- 韩邦庆：《海上花列传》，北京：人民文学出版社，2014年。
- 黑格尔（G. W. F. Hegel）：《历史哲学》，王造时译，上海：上海书店出版社，2001年。
- 亨廷顿（Samuel Huntington）：《文明的冲突与世界秩序的重建》，周琪译，北京：新华出版社，2002年。
- 侯曜：《影戏剧本作法》，上海：泰东图书局，1926年。
- 胡蝶：《胡蝶回忆录》，刘慧琴整理，北京：新华出版社，1987年。
- 黄仁宇：《现代中国的历程》，北京：中华书局，2011年。
- 霍克海默（Max Horkheimer），阿多诺（Theodor Adorno）：《启蒙辩证法：哲学断片》，渠敬东，曹卫东译，上海：上海人民出版社，2006年。
- 吉见俊哉：《声的资本主义》，李尚霖译，台北：群学出版有限公司，2013年。
- 贾内梯（Louis Giannetti）：《认识电影》，焦雄屏译，北京：世界图书出版公司，2007

年。

克林内斯库 (Matei Calinescu)：《现代性的五副面孔》，顾爱彬译，南京：译林出版社，2015 年。

克拉里 (Jonathan Crary)：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社，2017 年。

孔安国传，孔颖达疏：《尚书正义》，北京：北京大学出版社，2000 年。

李大钊：《李大钊全集》第二卷，北京：人民文学出版社，2006 年。

李欧梵：《上海摩登：一种新都市文化在中国 (1930-1945)》，毛尖译，杭州：浙江大学出版社，2017 年。

李少白主编：《中国电影史》，北京：高等教育出版社，2006 年。

李思逸：《铁路现代性：晚清至民国的时空体验与文化想象》，台北：时报文化，2020 年。

李孝悌：《清末下层社会启蒙运动：1901-1911》，台北：中央研究院近代史研究所，1992 年。

李泽厚：《中国现代思想史论》，北京：生活·读书·新知三联书店，2013 年。

利奥塔 (Jean-Francois Lyotard)：《后现代状态：关于知识的报告》，车槿山译，北京：生活·读书·新知三联书店，1997 年。

邝苏元，胡菊彬：《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996 年。

林纾：《黑奴吁天录》，北京：商务印书馆，1981 年。

刘人鹏，白瑞梅，丁乃非：《罔两问景：酷儿阅读攻略》，桃园：中央大学性/别研究室，2007 年。

刘思平：《张石川从影史》，北京：中国电影出版社，2000 年。

陆澹盦：《毒手》，上海：新民图书馆，1919 年。

陆弘石：《中国电影史 1905-1949：早期中国电影的叙述与记忆》，北京：文化艺术出版社，2004 年。

鲁迅：《集外集》，北京：人民文学出版社，1973 年。

鲁迅：《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，2005 年。

鲁迅：《鲁迅全集》第三卷，北京：人民文学出版社，2005 年。

鲁迅：《鲁迅全集》第四卷，北京：人民文学出版社，2005 年。

鲁迅：《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社，2005 年。

- 鲁迅：《朝花夕拾》，北京：人民文学出版社，1973年。
- 鲁迅：《中国小说史略》，上海：上海古籍出版社，2006年。
- 罗苏文：《沪滨闲影》，上海：上海辞书出版社，2004年。
- 罗志田：《权势转移：近代中国的思想、社会与学术》，武汉：湖北人民出版社，1999年。
- 麦克卢汉（Marshall McLuhan）：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000年。
- 茅盾：《茅盾全集》第十八卷，北京：人民文学出版社，1989年。
- 茅盾：《茅盾全集》第三十七卷，北京：人民文学出版社，1997年。
- 茅盾：《子夜》，北京：人民文学出版社，2002年。
- 梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）：《知觉现象学》，姜志辉译，北京：商务印书馆，2001年。
- 梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）：《可见的与不可见的》，罗国祥译，北京：商务印书馆，2016年。
- 梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）：《电影与新心理学》，方尔平译，北京：商务印书馆，2019年。
- 梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）：《眼与心：梅洛-庞蒂文集》，杨大春译，北京：商务印书馆，2019年。
- 梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）：《知觉的世界：论哲学、文学与艺术》，王士盛，周子悦译，南京：江苏人民出版社，2019年。
- 尼采（Friedrich Nietzsche）：《悲剧的诞生》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2012年。
- 欧阳修等撰：《新唐书》第十七册，北京：中华书局，2013年。
- 平江不肖生：《绘图江湖奇侠传》第二集，上海：世界书局，1923年。
- 波兹曼（Neil Postman）：《娱乐至死》，章艳译，桂林：广西师范大学出版社，2004年。
- 普实克（Jaroslav Průšek）：《普实克中国现代文学论文集》，李燕乔等译，长沙：湖南文艺出版社，1987年。
- 齐林斯基（Siegfried Zielinski）：《媒体考古学》，荣震华译，北京：商务印书馆，2006年。

- 乔迅 (Jonathan Hay)：《魅惑的表面：明清的玩好之物》，刘芝华，方慧译，北京：中央编译出版社，2017年。
- 萨杜尔 (George Sadoul)：《世界电影史》上卷，徐昭，胡承伟译，北京：中国电影出版社，1982年。
- 邵栋：《纸上银幕：民初的影戏小说》，香港：秀威经典，2017年。
- 施福康主编：《上海社会大观》，上海：上海书店出版社，2001年。
- 史书美：《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义》，何恬译，南京：江苏人民出版社，2007年。
- 史通文 (Andreas Steen)：《在娱乐与革命之间：留声机、唱片和上海的音乐工业的初期》，吕澍、王维江译，上海：上海辞书出版社，2015年。
- 斯塔姆 (Robert Stam)：《电影理论解读》，陈儒修，郭幼龙译，北京：北京大学出版社，2017年。
- 唐宏峰：《从视觉思考中国：视觉文化与中国电影研究》，北京：中国电影出版社，2016年。
- 唐宏峰：《透明：中国视觉现代性 (1872-1911)》，北京：生活·读书·新知三联书店，2022年。
- 脱脱等撰：《宋史》卷九十三，北京：中华书局，2007年。
- 王德威：《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》，台北：麦田出版社，2004年。
- 王德威：《被压抑的现代性：晚清小说新论》，北京：北京大学出版社，2005年。
- 王德威：《现当代文学新论：义理·伦理·地理》，北京：三联书店，2014年。
- 汪晖：《现代中国思想的兴起》上卷，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年。
- 汪晖：《声之善恶》，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年。
- 王小盾：《隋唐音乐及其周边：王小盾音乐学术文集》，上海：上海音乐学院出版社，2012年。
- 魏绍昌：《我看鸳鸯蝴蝶》，上海：上海书店出版社，2015年。
- 吴飞：《现代生活的古代资源》，上海：华东师范大学出版社，2015年。
- 吴浩然编：《老上海女子风情画：沈泊尘〈新新百美图〉》，济南：齐鲁书社，2010年。
- 吴贻弓主编：《上海电影志》，上海：上海社会科学院出版社，1999年。
- 巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，上海：上海人民出版社，2009年。

年。

巫鸿：《聚焦：摄影在中国》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2017年。

小思编：《香港文学散步》，上海：上海译文出版社，2014年。

徐耻痕主编：《中国影戏大观》，上海：大东书局，1927年。

徐复观：《徐复观文集》第四卷，武汉：湖北人民出版社，2002年。

徐念慈：《海外天》，常熟：海虞图书馆，1903年。

徐念慈：《新法螺先生谭》，上海：小说林，1905年。

徐卓呆：《影戏学》，北京：东方出版社，2018年。

许维贤：《华语电影在后马来西亚：土腔风格、华夷风与作者论》，台北：联经出版公司，2018年。

岩崎昶：《日本电影史》，钟理译，北京：中国电影出版社，1981年。

杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，1980年。

叶至善，叶至美，叶至诚编：《叶圣陶集》第九卷，南京：江苏教育出版社，1990年。

衣若芬：《观看·叙述·审美：唐宋题画文学论集》，台北：中央研究院中国文哲研究所，2004年。

衣若芬：《春光秋波：看见文图学》，南京：南京大学出版社，2020年。

余英时：《现代危机与思想人物》，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年。

袁枚：《子不语》，杭州：浙江古籍出版社，2017年。

张隽隽：《从外来杂耍到本土影业：中国电影发生史研究（1897-1921）》，北京：中国社会科学出版社，2020年。

张巍：《鸳鸯蝴蝶派文学与早期中国电影的创作》，北京：中国电影出版社，2014年。

张英进编：《民国时期的上海电影与城市文化》，苏涛译，北京：北京大学出版社，2011年。

张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹，赵晓兰，高丹译，上海：上海书店出版社，2012年。

赵汀阳：《惠此中国：作为一个神性概念的中国》，北京：中信出版社，2016年。

赵稀方：《翻译现代性：晚清到五四的翻译研究》，天津：南开大学出版社，2012年。

中国戏曲志编辑委员会编：《中国戏曲志》上海卷，北京：中国 ISBN 中心，1999年。

朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局，1982年。

佐藤忠男：《日本电影史》上卷，应雄译，上海：复旦大学出版社，2016年。

## 1.2 外文专著（以作者姓氏字母为序）：

- Abel, Richard. & Altman, Rick. eds., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Altman, Rick. *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.
- Auerbach, Jonathan. *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Bao, Weihong. *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2015.
- Barthes, Roland. *The Fashion System*, California: University of California Press, 1990.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, trans., London: Phaidon Press, 1995.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin, trans., Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*, Hannah Arendt ed., Harry Zohn trans., New York: Schocken Books, 1968.
- Berg, Charles. *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896 - 1927*, New York: Arno Press, 1976.
- Bolt, Jay. & Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press, 1999.
- Boulanger, Pierre. *Cinéma Colonial de "l'Atlantide" à "Lawrence d'Arabie,"* Paris: Seghers, 1975.
- Burch, Noël. *Life to Those Shadows*, Ben Brewster trans., Berkeley: University of California Press, 1990.
- Campora, Matthew. *Subjective Realist Cinema: From Expressionism to Inception*, Oxford: Berghahn Books, 2014.
- Chan, Michael. *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, New York: Routledge, 1996.
- Charney, Leo. & Schwartz, Vanessa. eds., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995.

- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990.
- Darnton, Robert. *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the 'Encyclopédie', 1775-1800*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Deleuze, Gilles. & Guattari, Felix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*, Seán Hand trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Mendelsohn, Harvey. trans., Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017.
- Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York: Columbia University Press, 1999.
- Duara, Prasenjit. *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Duro, Paul. ed., *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Elsaesser, Thomas. ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*, Smith, Sheridan. trans., New York: Pantheon Books, 1972.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology Of The Human Sciences*, New York: Vintage Books, 1994.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*, Cambridge: The Polity Press, 1996.
- 归山教正: 《活動写真劇の創作と撮影法》, 东京: 正光社, 1921年。
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Hansen, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*, Macquarrie, John. & Robinson, Edward. trans., New York: Haper and Row, 1962.

- Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Holland, Eugene. *Deleuze and Guattari's "Anti-Oedipus": Introduction to Schizoanalysis*, London: Routledge, 1999.
- Huang, Xuelei. *Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938*, Leiden and Boston: Brill, 2014.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*, Winthrop-Young, Geoffrey. & Wutz, Michael. trans, Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Kittler, Friedrich. *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, Anthony Enns Trans., Cambridge: The Polity Press, 2002.
- Lastra, James. *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York: Columbia University Press, 2000.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter trans., Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Lee, Leo Ou-fan. *Shanghai Modern: The Flowering of A New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Lim, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- London, Kurt. *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique and Possible Developments*, London: Faber, 1936.
- Lu, Sheldon. & Yeh, Emilie. eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.
- Lu, Sheldon. ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- Liotard, Jean-François. *The Inhuman: Reflections on Time*, Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby trans., Stanford: Stanford University, 1991.
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York: Schocken Books, 1976.
- Manvell, Roger. & Huntley, John. *The Technique of Film Music*, London: Focal Press, 1957.
- Marks, Martin. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford:

- Oxford University Press, 1997.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*, Smith, Colin. trans., New York: Routledge, 2002.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge, 1999.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Morson, Gary. & Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Münsterberg, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and company, 1916.
- Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley: University of California Press, 1991.
- Nanay, Bence. *Aesthetics as Philosophy of Reception*, Oxford: Oxford University, 2016.
- Pang, Laikwan. *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
- Perry, Link. *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-century Chinese Cities*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.
- Pye, Lucian. *China: An Introduction*, Boston: Little, Brown and Company, 1972.
- Robinson, David. *World Cinema: A Short History*, London: Eyre Methuen, 1981.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Barnes, Hazzel. trans., London and New York: Routledge, 2003.
- Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*, Baskin, Wade. trans., New York: Columbia University Press, 2011.
- Schafer, Raymond. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Toronto: Destiny Books, 1993.
- Shi, Shumei. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific (Asia Pacific Modern)*, Los Angeles: University of California Press, 2007
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*, New York: Columbia University Press, 2001.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*, Malden: Blackwell Publisher, 2000.
- Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of*

- Listening in America, 1900-1933*, Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Toulet, Emmanuelle. *Birth of the Motion Picture*, New York: Harry N. Abrams, 1995.
- Wierzbicki, James. *Film Music: A History*, New York: Routledge, 2009.
- Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1989.
- Zhang, Zhen. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Zielinski, Siegfried. *Deep Time of Media: Tward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Custance, Gloria. trans., Cambridge: The MIT Press, 2006.

## 二、论文

### 2.1 中文论文（以作者姓氏拼音字母为序）：

- 安德森（Joseph Anderson）：《日本的有声默片：活弁及其语境》，孟静慈译，《艺术评论》2010年第3期，第63-68页。
- 曹清：《纨扇之上的美人图式与才媛之态》，选自中国扇博物馆编：《明月入怀：中国团扇文化印象》，杭州：浙江人民美术出版社，2017年，第158-163页。
- 陈建华：《中国电影批评的先驱：周瘦鹃〈影戏话〉读解》，载陈平原主编：《现代中国》第九辑，北京：北京大学出版社，2007年，第53-76页。
- 陈平原：《晚清画报中的“声音”》，《文艺研究》2019年第6期，第127-137页。
- 陈涛：《早期电影的脸：特写与身体镜头》，《浙江传媒学院学报》2017年第6期，第59-64页。
- 陈赟：《孔子的“述”、“作”与〈六经〉的成立》，《哲学分析》2012年第1期，第50-80页。
- 甘宁（Tom Gunning）：《现代性与电影：一种震惊与循流的文化》，刘宇清译，《电影艺术》2010年第2期，第101-108页。
- 甘宁（Tom Gunning）：《纪录片之前：早期非剧情电影及“景观”美学》，严毓倩译，《电影艺术》2015年第5期，第101-108页。
- 哈贝马斯（Jürgen Habermas）：《关于公共领域问题的答问》，梁光严译，《社会学研

- 究》1999年第3期，第35-36页。
- 汉森（Miriam Hansen）：《大批量生产的感觉：作为白话现代主义的经典电影》，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009年第5期，第125-134页。
- 汉森（Miriam Hansen）：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期，第44-51页。
- 胡文谦：《中国早期滑稽短片与美国启斯东打闹喜剧》，《首都师范大学学报（社会科学版）》2013年第2期，第111-120页。
- 黄德泉：《“电影”古今词义考》，《当代电影》2009年第6期，第59-64页。
- 黄德泉：《“中国最早的电影院”之参照系》，《当代电影》，2016年第11期，第79-87页。
- 黄德泉：《清末民初北京的电影放映与制片》，《当代电影》，2018年第12期，第66-75页。
- 黄子平：《声的偏至：鲁迅留日时期的主体性思想研究笔记》，《文艺争鸣》2020年第3期，第34-40页。
- 贾钦涵：《西方接吻文化在近代中国的受容与变迁》，《学术月刊》2019年第6期，第152-178页。
- 匡钊：《心由德生：早期中国“心”观念的起源及其地位》，《中国哲学史》2020年第6期，第23-30页。
- 李道新：《人生的欢乐面，他国的爱与恨：中国早期电影接受史里的哈罗德·劳埃德》，《电影艺术》2010年第2期，第109-117页。
- 李道新：《融画入影与哲理探寻：但杜宇电影“美”的表现及其历史贡献》，《当代电影》2014年第6期，第23-29页。
- 李道新：《重建主体性与重写电影史：以鲁晓鹏的跨国电影研究与华语电影论述为中心》，载《当代电影》2014年第8期，第53-58页。
- 李欧梵：《“批评空间”的开创：从〈申报〉“自由谈”谈起》，《二十一世纪》1993年第5期，第39-51页。
- 李之怡：《跨媒介视域下现代性的视觉编码：〈杜宇百美图〉与〈盘丝洞〉的文、图、影互动》，《北京电影学院学报》2002年第8期，第100-109页。
- 酆苏元：《〈影戏学〉研究》，《当代电影》1995年第6期，第29-35页。
- 刘璐，孔令旗：《20世纪20年代的孔雀电影公司初探》，《当代电影》2019年第9

- 期，第 118-123 页。
- 吕文翠：《点石飞影，海上写真：晚清民初“百美图”叙事的文化转渡》，《中国学术年刊》2015 年春季号，第 39-72 页。
- 米家路：《幻象：视觉无意识的怪兽——本雅明的视觉现代性视觉症候学》，董国俊译，《南方文坛》2017 年第 2 期，第 61-65 页。
- 穆尔维（Laura Mulvey）：《视觉快感和叙事电影》，范倍，李二仕译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，北京：世界图书出版公司，2011 年，第 522-531 页。
- 秦翼：《未完成的改造：开心影片公司的电影探索》，《电影艺术》2017 年第 1 期，第 100-107 页。
- 邵栋：《现代雅集与电影奇观：民初上海“大世界”中的影戏小说创作研究》，《台北大学中文学报》2020 年第 9 期，第 393-434 页。
- 沈小丁：《民国视野下的湖南地方图书馆事业（1912-1949）》，《图书馆》2009 年第 1 期，第 129-132 页。
- 宋剑华：《感性与理性：论新文学启蒙话语中的婚姻问题》，《社会科学辑刊》2014 年第 5 期，第 168-177 页。
- 孙青：《魔灯镜影：18-20 世纪中国早期幻灯的放映、制作与传播》，《近代史研究》2018 年第 4 期，第 65-83 页。
- 唐宏峰：《视觉现代性与媒介考古学》，《文艺理论研究》，2018 年第 5 期，第 199-207 页。
- 唐宏峰：《看的自觉与双重“世界-图像”：近代中国的视觉现代性》，《跨文化研究》2020 年第 9 辑，第 1-30 页。
- 唐小兵：《蝶魂花影惜分飞：漫话“现代性”》，《读书》1993 年第 9 期，第 105-110 页。
- 田亦洲：《〈影戏学〉：晚清译述传统的延续与中国电影的生成》，《当代电影》2020 年第 1 期，第 95-101 页。
- 王海威：《爱情的政治经济学：作为解读〈劳工之爱情〉的线索》，《当代电影》2002 年第 2 期，第 34-37 页。
- 王昕：《内在于 1920 年代中国电影系统的“好莱坞”：以〈劳工之爱情〉为例》，《艺术研究》2020 年第 5 期，第 110-117 页。
- 王友平：《留日学生与五四运动》，《社会科学研究》1999 年第 3 期，第 115-119 页。

- 夏晓虹：《晚清“新小说”辨义》，《文学评论》2017年第6期，第5-15页。
- 徐文明：《银光吻影：20世纪20年代中国电影中的接吻表演与社会接受》，《电影新作》2022年第4期，第46-51页。
- 许潇笑：《一种需要被更新的表达：中国团扇文化的多重语境解读》，选自中国扇博物馆编：《明月入怀：中国团扇文化印象》，杭州：浙江人民美术出版社，2017年，第12-19页。
- 薛峰：《“复线历史批评”与中国传统的当代回响：以20世纪二三十年代“鸳鸯蝴蝶派”文人的电影批评为中心》，《当代电影》2010年第5期，第101-107页。
- 衣若芬：《文图学：学术升级新视界》，《当代文坛》2018年第4期，第118-124页。
- 张隽隽：《消费与启蒙：电影传入中国之初的广告语境分析（1897-1907）》，《浙江传媒学院学报》2017年第4期，第90-94页。
- 张楷：《日据时期台湾辩士的兴衰与政治诉求》，《当代电影》2019年第5期，第123-127页。
- 张伟，严洁琼：《默片时代的“配音”与“配乐”》，《电影新作》2010年第2期，第35-43页。
- 张真：《世界性的投映：中国早期银幕上的西方文学》，陆慧译，《艺术评论》2010年第7期，第22-29页。
- 张作栋：《清代的骈文性灵说》，《光明日报》2019年9月23日，第13版。
- 钟大丰：《“影戏”理论历史溯源》，《当代电影》1986年第3期，第75-80页。
- 朱煜：《试论清末民初的通俗教育运动：以江苏为考察中心》，《历史教学》2017年第14期，第39-47页。

## 2.2 外文论文（以作者姓氏字母为序）：

- Altman, Rick. "Dickens, Griffith, and Film Theory Today," *South Atlantic Quarterly*, 1989, No. 88, pp. 321-359.
- Altman, Rick. "The Silence of the Silents," *The Musical Quarterly*, 1996, No. 4, pp. 648-718.
- Chow, Rey. "Introduction On Chineseness as a Theoretical Problem," *Boundary*, Vol. 25, No. 3, 1998, pp. 1-24.
- Gray, Frank. "*The Kiss in the Tunnel* (1899): G. A. Smith and the Rise of the Edited Film in England," in Lee Grieveson and Peter Kramer eds., *The Silent Cinema Reader*, London:

- Routledge, 2004, pp. 51-62.
- Grierson, John. "First Principles of Documentary," in Hardy, Forsyth. ed., *Grierson on Documentary*, New York: Harcourt, Brace and Co., 1947, pp. 99-111.
- Gunning, Tom. "Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time," *Wide Angle*, 1990, Vol. 12, No. 3, pp. 4-19.
- Gunning, Tom. "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity," *The Yale Journal of Criticism*, 1994, Vol. 7, Issue 2, pp. 189-201.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," in Strauven, Wanda. ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, pp. 381-388.
- Gunning, Tom. "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity," *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 7, Issue 2, 1994, pp. 189-201.
- Gunning, Tom. "The Non-Continuous Style of Early Film (1900-1906)," in Roger Holman ed., *Cinema 1900-1906: An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*, Brussels: Fédération Internationale des Archives du Film, 1982, pp. 219-230.
- Huters, Theodore. "A New Way of Writing: The Possibilities for Literature in Late Qing China, 1895-1908," *Modern China*, Vol. 14, No. 3, 1988, pp. 243-276.
- Lee, Leo Ou-fan. "The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions," in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 51-73.
- Levinas, Emmanuel. "The Transcend of Words," in Hand, Seán. ed., *The Levinas Reader*, Oxford: Blackwell, 1989, pp. 144-149.
- Moreno, Julio. "Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person," *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol.7, No. 4, 1953, pp. 341-358.
- Poussin, Nicolas. "Letters," in Elizabeth Holt ed., *A Documentary History of Art II*, New York: Doubleday Anchor Books, 1957, p. 146.
- Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life," in Kurt Wolff, ed., *The Sociology of Georg Simmel*, Glencoe: Free Press, 1950, pp. 409-426.
- Shen, Kuiyi. "Lianhuanhua and Manhua: Picture Books and Comics in Old Shanghai," in John A. Lent ed., *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001, pp. 100-120.
- Simmel, Georg. "The Picture Frame: An Aesthetic Study," *Theory, Culture & Society*, Vol. 11,

No. 1, pp. 11-17.

Warbur, Aby. "The Absorption of the Expressive Values of the Past," Matthew Rampley trans., *Art Translation*, Vol. 1, Issue 2, pp. 273-283.

Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 2-13.

### 三、史料

#### 3.1 报刊（以时间为序）：

《丹桂茶园改演西戏》，《申报》1874年5月28日，第3页。

《观演影戏记》，《申报》1875年3月26日，第3-4版。

《西商串戏纪略》，《申报》1875年6月12日，第2版。

"Royal Asiatic Society," *The North-China Daily News*, December 17, 1884.

"The Chinese Phonograph," *The North-China Daily News*, February 6, 1885.

"The Chinese Phonograph," *The North-China Daily News*, February 9, 1885.

《金陵望雨》，《申报》1885年9月2日，第2版。

《山东放赈绅士潘振声请施少钦拨款急救书》，《申报》1885年9月2日，第3版。

《上海文报局内协赈公所分解两广、山东、沙洲赈款公启》，《申报》1885年9月3日，第3版。

《金陵岁歉》，《申报》1885年11月7日，第2版。

《观影戏记》，《申报》1885年11月23日，第1版。

《观影戏后记》，《申报》1885年11月25日，第1版。

《影戏贖语》，《申报》1885年11月30日，第3版。

《观影戏记》，《申报》1889年8月29日，第1版。

《留声机器题名记》，《申报》1890年5月3日，第1版。

《西学略说》，《申报》1891年5月24日，第1版。

《绘声绘影》，《申报》1892年2月20日，第3版。

《五茸杂志》，《申报》1892年9月6日，第1版。

《法界公堂琐案》，《申报》1892年12月25日，第1版。

《看画败兴》，《申报》1894年3月1日，第2版。

《西戏开演》，《申报》1894年9月14日，第6版。

《鄂试一志》，《申报》1898年4月24日，第1版。

《唱戏机器兼定杂货》，《申报》1898年11月22日，第7版。

《幻灯演说》，《大公报（天津）》1903年9月3日，第3版。

《谋得利公司广告》，《大公报（天津）》1904年7月28日，第4版。

《普天下第一等新式顶响唱戏机器》，《申报》1904年10月4日，第11版。

《诗界搜罗集：留声机》，《鹭江报》1904年第70期，第1版。

《青年会创设政治学补习班》，《申报》1905年10月10日，第9版。

《师范研究会开讲日期》，《申报》1906年5月2日，第17版。

《安徽旅沪同乡恳亲会演说词》，《申报》1907年6月8日，第2版。

《中国青年会将演活动影戏》，《新闻报》1907年9月21日，第18版。

《青年会开欢迎会》，《申报》1907年11月1日，第19版。

《日本孤儿院开慈善音乐会》，《申报》1908年3月4日，第19版。

《音乐会义赈粤灾》，《申报》1908年8月14日，第19版。

《万国大药房赠幻影世界影戏票一星期》，《申报》1908年11月27日，第8版。

《幻仙戏园新发明有音电光影戏广告》，《申报》1908年12月21日，第8版。

《禁止影戏》，《申报》1910年1月3日，第3版。

《禁止影戏》，《申报图画》1910年1月6日。

《青年会半月演说会》，《申报》1910年4月9日，第3版。

《谢赠》，《申报》1910年7月9日，第19版。

《新到可伦布厂改良留声机器戏片》，《申报》1911年1月1日，第7版。

《青年会将开第三次同乐会》，《申报》1911年3月18日，第19版。

《新滩簧》，《申报》1911年10月11日，第2版。

《秋夜游某名园记》，《申报》1911年10月19日，第18版。

《杭州通信》，载《申报》1912年1月23日，第7版。

《死者自唱赞美诗》，《申报》1912年1月26日，第8版。

《自由谈中之自由谈》，《申报》1912年3月1日，第8版。

《郑秋戏评》，《民权画报》1912年第8期，第1版。

《泥美人》，《申报》1913年3月3日，第10版。

《中国青年会影戏放映广告》，《申报》1913年5月2日，第12版。

《青年会开演新奇影戏》，《申报》1913年9月27日，第10版。

《自由谈话会》，《申报》1913年10月2日，第13版。

《通俗教育之商榷》，《申报》1913年12月11日，第11版。

《爱伦活动影戏园广告》，《申报》1914年1月4日，第12版。

《爱伦活动影戏园广告》，《申报》1914年1月7日，第12版。

《新到有声影戏》，《申报》1914年1月7日，第12版。

《商务印书报续演幻灯》，《申报》1914年4月14日，第10版。

《哈同花园慈善游览大会定期开幕》，《申报》1914年8月12日，第1版。

《省教育会第四日演讲大会记》，《申报》1914年10月27日，第10版。

《通俗宣讲社纪事》，《申报》1915年3月12日，第10版。

《教育联合会表决之议案（三）》，《申报》1915年5月28日，第6版。

《孤贫儿院定期开菊花会》，《申报》1915年10月8日，第7版。

《培德学校之圣诞纪念》，《申报》1916年9月28日，第11版。

《辅助教育之演讲》，《申报》1916年10月4日，第11版。

《普益习艺所菊花会之兴趣》，《申报》1916年10月11日，第11版。

《再志国庆纪念之盛况》，《申报》1916年10月12日，第10版。

《大世界开幕广告》，《申报》1917年7月14日，第2版。

《消夏新联珠》，《申报》1917年8月16日，第14版。

《青年团幻灯队演讲》，《民国日报》1918年8月11日，第11版。

《幻灯讲演会简章》，《民国日报》1918年8月29日，第12版。

《幻灯演讲会之进行》，《申报》1918年9月11日，第11版。

《幻灯演讲之继续进行》，《申报》1918年10月4日，第11版。

《预纪南汇高小二十周年纪念》，《申报》1918年10月6日，第10版。

《补志各学校之国庆纪念》，《申报》1918年10月12日，第11版。

《纪幻灯讲演会》，《民国日报》1918年10月31日，第11版。

《幻灯讲演会之发展》，《申报》1918年12月1日，第11版。

《幻灯演讲会赴苏讲演》，《申报》1918年12月5日，第10版。

《上海公学演讲幻灯记》，《国民日报》1918年12月15日，第10版。

《上海公学演讲幻灯影片》，《申报》1918年12月15日，第11版。

《幻灯讲演会近讯》，《申报》1918年12月18日，第11版。

《幻灯讲演会之推广》，《申报》1919年1月7日，第10版。

《论大世界〈太阳党〉影戏之佳点》，《大世界》1919年4月20日，第2版。

《〈太阳党〉影戏谈屑》，《大世界》1919年4月29日，第3版。

《槟屿之风潮》，《叻报》1919年6月27日，第3版。

《华侨爱国运动之近讯》，《申报》1919年7月7日，第10版。

《幻灯演讲队请警照料》，《申报》1919年8月15日，第11版。

《幻灯演讲队在行余社之演讲》，《申报》1919年8月16日，第11版。

《张民权之消息》，《申报》1919年10月2日，第10版。

《看电影也要配字典》，《申报》1920年5月27日，第14版。

《上海青年会注音字母讲习会广告》，《申报》1920年8月20日，第3版。

《笑舞台广告》，《申报》1920年9月19日，第8版。

《国语讲习所将开新年同乐会》，《晨报》1921年12月30日，第7版。

《今晚交通沪校之影戏》，《申报》1922年1月6日，第15版。

《艺术上的〈红粉骷髅〉（五）》，《申报》1922年6月17日，第18版。

《观明星公司影片》，《申报》1922年10月7日，第18版。

《新爱伦坡今晚开映〈英雄报仇〉》，《申报》1923年1月14日，第17版。

《孔雀影片公司情形在美发表》，《申报》1923年4月19日，第17版。

《卡尔登戏院开映惊天动地之美国历史影片》，《申报》1923年6月30日，第17版。

《上海大戏院扩充设备》，《申报》1923年9月28日，第18版。

《观〈孤儿救祖记〉试映记（二）》，《申报》1923年12月23日，第17版。

《〈孤儿救祖记〉之评论》，《申报》1923年12月27日，第17版。

《明星新片“玉梨魂”》，《申报》1924年5月2日，第1版。

《“玉梨魂新片”开映之先声》，《申报》1924年5月4日，第1版。

《观明星公司试映〈玉梨魂〉记》，《申报》1924年5月12日，第8版。

《“玉梨魂”之商榷》，《申报》1924年5月13日，第1版。

《观联合新片〈情海风波〉纪》，《新闻报》1925年2月6日，第5张第1版。

《技术上之〈情海风波〉》，《民国日报》1925年2月7日，第2张第8版。

《评〈情海风波〉影片》，《申报》1925年2月8日，第7版。

《评〈情海风波〉》，《民国日报》1925年2月14日，第2张第8版。

《对〈情海风波〉之意见》，《申报》1925年2月18日，第7版。

《记普渡大学的一个“天方夜会”》，《晨报副刊》1925年5月8日，第5版。

《今晚北大又演电影》，《京报》1925年9月6日，第7版。

《志〈春闺梦里人〉试映》，《申报本埠增刊》1925年9月11日，第3版。

《上海之影戏院》，《申报本埠增刊》1925年9月30日，第1版。

《看戏侦探录》，《申报》1925年10月4日，第12版。

《国货罗克与国货卓别灵》，《申报》1925年10月13日，第14版。

《游艺消息》，《申报》1925年10月27日，第12版。

《开心影片公司喜剧〈临时公馆〉之一》，《上海画报》1925年11月3日，第1版。

《游艺消息》，《申报》1925年12月1日，第12版。

《谈艺》，《申报》1925年12月3日，第11版。

《空谷兰已开演》，《南洋商报》1926年6月4日，第4版。

《游艺消息》，《申报》1926年9月7日，第17版。

《夏令配克影戏院开幕之夕参观记》，《申报》1926年10月5日，第19版。

《剧场消息》，《申报本埠增刊》1926年11月7日，第21版。

《海角诗人明日在中央开映》，《申报》1927年2月7日，第2版。

《明星影片公司摄制各新片讯》，《申报》1927年3月1日，第2版。

《接吻谈》，《上海画报》1927年3月12日，第3版。

《开心公司之新组织》，《申报本埠增刊》1927年7月8日，第2版。

《剧场消息》，《申报本部增刊》1927年7月27日，第1版。

《雪幔哀花》，《申报》1927年10月28日，第13版。

《张慧冲与徐素娥》，《海报》1927年12月21日，第2版。

《〈美人关〉之回忆》，《上海画报》1928年2月24日，第3版。

《火烧红莲寺之缺点》，《X光日刊》1928年5月19日，第3版。

《连环图画广告》，《申报》1928年10月4日，第21版。

《明星四五集红莲寺摄影术之研究》，《申报》1929年5月6日，第2版。

《富人的生活之摄影》，《申报》1929年5月11日，第2版。

《连环图画民国志广告》，《申报》1929年5月15日，第21版。

《北京大戏院广告》，《申报本埠增刊》1929年12月13日，第3版。

《桃花湖舆论的一斑》，《申报》1930年10月13日，第7版。

《广益书局连环图画广告》，《申报》1931年2月4日，第17版。

《我们的两大计划》，《申报》1933年1月22日，第1版。

《评〈空谷兰〉》，《申报本部增刊》1935年2月10日，第9版。

《评“为国争光”》，《申报》1934年3月4日，第9版。

《对于〈古井重波记〉片之意见》，《申报》1923年5月8日，第17版。

《大侦探王先生拒毒记》，《申报》1935年10月4日，第5版。

《杨贵妃连环图画出版》，《申报》1935年10月6日，第3版。

《窗间的透视》，《申报本埠增刊》1935年10月10日，第2-3版。

《“小孤女连环图画”畅销》，《申报》1936年10月14日，第2版。

《“连环图画”的演变》，《申报》1939年7月17日，第18版。

《上海大光明影院广告》，《申报》1943年6月20日，第5版。

《评〈红颜铁血〉》，《申报》1943年6月24日，第5版。

### 3.2 杂志（以时间为序）：

《紫云洞听留声机（用白居易《望月有感》韵）》，《著作林》190?年第14期，第128页。

《论小说与群治之关系》，《新小说》1902年第1卷第1期，第1-8页。

《幻灯机制造法》，《绣像小说》1903年第2期，第5页。

《白话书是变法自强的根子》，《京话报》1903年9月第3回，第3-8页。

《海虞图书馆新书出现》，《女子世界》1904年第2期，第6页。

《小说丛话》，《新小说》1904年第9期，第175-176页。

《启迪新法》，《东方杂志》1905年第12期，第34页。

《戏园子进化》，《北京画报》1906年第3期。

《上海社会之现象：四马路影戏之喧哗》，《图画日报》1909年第36期，第7页。

《营业写真：做影戏》，《图画日报》1910年第175期，第8页。

《小说月报封面》，《小说月报》1912年第3卷第2期。

《莺粟之荣枯》，《民权画报》1912年8月。

《〈礼拜六〉出版赘言》，《礼拜六》1914年第1期，第2-3页。

《徐半梅之化妆》，《游戏杂志》1914年第8期，第1页。

《介绍〈留声机〉报》，《少年进德汇编》1917年第2期，第1页。

《咏贵报“留声机”三字》，《留声机》1917年第8期，第1页。

《林纾的留声机器》，《每周评论》1919年第15期，第2页。

《影戏杂志序》，《影戏杂志》1921年第1卷第2期，第6页。

《小苏州》，《侦探世界》1923年第7期，第1-17页。

《影戏剧本应当向那一条路上走》，《电影杂志》1924年第3期，第1-2页。

《文学与革命》，《创造月刊》1926年第1卷第3期，第4-14页。

《答瘦鹃》，《紫罗兰》1926年第1卷第26期，第7页。

《怪医生本事》，《开心特刊》1926年第2期，第2-3页。

《拾香烟屁股主义》，《开心特刊》1926年第2期，第4-6页。

《反对易卜生》，《开心特刊》1926年第3期，第1-2页。

《影戏者，戏也》，《民新特刊》1926年第3期，第17页。

《我对于影剧的意见》，《民新特刊》1926年第3期，第18页。

《中国影片中的接吻问题》，《国闻周报》1926年第3卷第47期，第53-55页。

《英雄树》，《创造月刊》1927年第8期，第4-9页。

《水银灯》，《电影月报》1928年第1期，第156页。

《明星影片公司新片之洛阳桥》，《电影月报》1928年第1期，第46页。

《我办影戏公司的失败谈》，《电影月报》1928年第2期，第93-94页。

《当他和她夫人去接吻时》，《生活》1929年第4卷第15期，第157页。

《读者信箱》，《生活》1929年第4卷第15期，第158页。

《火烧红莲寺宣传画》，《电影月报》1929年第11-12期，第27-30页。

《火烧红莲寺人人欢迎的几种原由》，《新银星》1929年第11期，第30页。

《电影片检查暂行标准》，《电影检查委员会公报》1931年第1卷第11期，第3-8页。

《“连环图画小说”》，《文学月报》1932年第5卷第6期，第209-210页。

《礼拜六忆语》，《礼拜六》1933年第502期，第28页。

《与胡蝶接吻一次，须耗金三千圆》，《青青电影》1935年第2卷第5期，第1页。

《一律滑稽场面》，《漫画界》1936年第1期，第11页。

《张石川又一新杰作：连环图画式的“红颜铁血”》，《新天津画报》1943年第7卷第2期，第2页。

## 四、其他材料

### 4.1 学位论文：

宛少军：《20世纪中国连环画研究》，中央美术学院博士毕业论文，2008年。

### 4.2 文献合集（以拼音首字母为序）：

《民呼日报图画》，《清末民初报刊图画集成》第六卷，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，2003年，第192-193页。

周慕桥：《视远惟明》，选自上海璧园编：《吴友如画宝》第六册，北京：中国青年出版社，1998年，第286页。

### 4.3 点石斋画报（以合集标号为序）：

《夏姬再世》，《点石斋画报》甲五，三十六。

《看戏轧伤》，《点石斋画报》甲六，四十九。

《番舆异制》，《点石斋画报》己六，四十一。

《庙蓄驯猴》，《点石斋画报》己六，四十二。

《影戏同观》，《点石斋画报》己七，四十九。

《看戏无益》，《点石斋画报》庚二，十六。

### 4.4 网络资料：

《上海青年会》介绍，上海市地方志办公室官网：

<http://www.shtong.gov.cn/Newsite/node2/node2245/node72149/node72159/node72200/node72230/userobject1ai78433.html>，2024年7月15日访问。

# 图片目录

## 第一章

图 1.1: 《祖母的放大镜》 .....	30
图 1.2: 《望远镜中所见》 .....	30
图 1.3: 《手持圣像的年轻男子》 .....	34
图 1.4: 《土耳其浴室》 .....	34
图 1.5: 《民呼日报图画》里的钟馗漫画.....	35
图 1.6: 《小说月报》第三卷第二期封面.....	35
图 1.7: 《溪堂秋话图扇面》 .....	37
图 1.8: 《莺粟之荣枯》 .....	37
图 1.9: 《劳工之爱情》里的眼镜和圆形景框.....	42
图 1.10: 《替罪羊》的圆形景框.....	44
图 1.11: 《绝不软弱》的圆形景框.....	44
图 1.12: 《机不可失》的圆形景框.....	44
图 1.13: 《夺国宝》中的藏宝图.....	47
图 1.14: 《夺国宝》中的望远镜影像.....	47
图 1.15: 《夺国宝》的圆形景框.....	48
图 1.16: 《夺国宝》使用圆形景框前的镜头.....	48
图 1.17: 《最后的微笑》里的圆形景框与模糊影像.....	49
图 1.18: 《视远惟明》 .....	53
图 1.19: 《新新百美图》 .....	54
图 1.20: 《最新时装百美图正集》 .....	54
图 1.21: 《上海时装百美图咏》 .....	54
图 1.22: 《西厢记》中的圆形景框.....	57
图 1.23: 《西厢记》中的洞门.....	57
图 1.24: 《西厢记》崔莺莺的团扇.....	58
图 1.25: 《西厢记》的第一个镜头.....	58

图 1.26: 《清费以耕仕女图团扇面》 .....	59
图 1.27: 《海角诗人》中的圆形景框 .....	59

## 第二章

图 2.1: 《杨贵妃连环图画出版》 .....	65
图 2.2: 《连环绘图楚汉相争》 .....	67
图 2.3: 《连环绘图八才子白圭志》 .....	67
图 2.4: 《绘图江湖奇侠传》 .....	69
图 2.5-1: 《劳工之爱情》字幕 .....	73
图 2.5-2: 《劳工之爱情》画面 .....	73
图 2.6: 《明星新片“玉梨魂”》 .....	73
图 2.7: 《“玉梨魂新片”开映之先声》 .....	73
图 2.8: 《明星影片公司新片之洛阳桥》 .....	74
图 2.9: 《水银灯》连环图画 .....	74
图 2.10: 《水银灯》正文页 .....	74
图 2.11: 《大侦探王先生拒毒记》 .....	77
图 2.12-1: 《火烧红莲寺》第四集宣传画 .....	80
图 2.12-2: 《火烧红莲寺》第五集宣传画 .....	80

## 第三章

图 3.1: 汪优游在《临时公馆》里的银幕形象 .....	113
图 3.2: 《徐半梅之化妆》 .....	118

## 第四章

无插图

## 第五章

图 5.1: 爱迪生的“说话玩偶”与留声机 .....	153
-----------------------------	-----

## 第六章

图 6.1: 《影戏同观》 .....	163
图 6.2: 《庙蓄驯猴》 .....	174

## 第七章

图 7.1: 《营业写真: 做影戏》 .....	197
图 7.2: 《禁止影戏》 .....	197
图 7.3: 《音乐会义赈粤灾》 .....	197
图 7.4: 《中国青年会影戏放映广告》 .....	201
图 7.5: 《新到有声影戏》 .....	202

## 第八章

图 8.1: 《看戏轧伤》 .....	206
图 8.2: 戏台表演 .....	207
图 8.3: 包间看客 .....	207
图 8.4: 中庭群众 .....	207
图 8.5: 《夏姬再世》 .....	208
图 8.6: 《看戏无益》 .....	213
图 8.7 : 《戏园子进化》 .....	213