

# 电影“国语”与三十年代有声片

范 雪

---

20世纪30年代素有中国电影的“黄金时期”之称,这一方面是指在城市中勃兴的电影热潮,另一方面也是指中国电影从默片走向有声片,各项电影技艺日趋成熟。30年代电影从无声片到有声片的转变,不只是影片技术上的变革,有声片中对使用“国语”的倡导意味着自“五四”提倡的国语运动以来第一次从视觉的、文字的层面转向听觉的、声音的层面。30年代电影“国语”的确立过程,伴随着对方言片的打压和排斥,而由此体现出的“国语”与“方言”的位置关系,也参与了现代城市中“市民”观念的确立。

---

20世纪30年代,当有声电影在美国的市场上取得了对无声电影压倒性胜利的时候,有声电影的形式和前途问题也引起了国内不少人的关注,其中有一场《艺术月刊》组织的文坛诸家的讨论。参加者有冯乃超、郑伯奇、洪灵菲、蒋光慈、钱杏邨、李一氓、沈端先等人。在这场讨论中,一个有意思的意见是,如果将这种形式用到自己制作的电影中,那么在大众化的观点上,是有很大的意义的<sup>①</sup>。有声电影与无声电影相比,更能吸引观众,更加有助于扩大电影市场,在今天看来,这并不是个疑问,但在当时,这种替代却面对很多麻烦。

从参与讨论者的意见来看,很多人担心语言上的障碍会影响电影在市场上的普及,而且由于机器设备的问题,初期国产有声片的声音质量和效果也很堪忧。蒋光慈就抱怨说:“现在的有声电影,忽而用字幕,忽而又发出声音”,常常扰乱情绪<sup>②</sup>。这里提出的“大众化”意见,与1930年文学界关于“文艺大众化”的讨论有很大关系。1932年,以郑伯奇、阿英、夏衍为代表的“左翼”进入上海电影界之后,为电影界指出的前途正是“电影大众化”,这个口号亦作为努力的方向为30年代的上海电影界所认可。这里的一个问题是,20年代就已经获得不少市民关注的中国电影,为什么此时要与从文艺界引进的“大众化”发生关联?而有声电影之于“大众化”的意义,除了吸引观众价值,是否还有更深层的意义?

## 一、“国语”进入电影的历史契机

罗志田在讨论“五四”文学革命时认为,文学革命是一场精英气十足的上层革命,所以其效应只存在于精英分子和想要上升为精英的人中间。在底层群众中,白话新文学其实并不受欢迎,反而是旧小说和戏曲风行其间<sup>③</sup>。讨论文学与大众关系的这番议论,针对的是胡适在文学革命中立下的新文学“与一般人生出交涉”的宗旨。20年代初,胡适在评价晚清白话文运动时,批评其最大的缺点是把社会分成两个部分,一边是下等阶层的“他们”,一边是上等阶层的“我们”,而文学革命就是要打破上与下等的分隔,以白话为全国人都能赏识的好宝贝,以白话新文学为中国的国语文学<sup>④</sup>。

胡适的这番抱负实际上有其潜在的文学理想。1917年他在一篇文章中谈及明代白话文发展时说:“及白话之文体既兴,语录用于讲坛,而小说传于穷巷。当此之时,‘今文’之趋势已成,而明七子之徒乃必欲反之于汉魏以上,则罪不容辞矣。”<sup>⑤</sup>“传于穷巷”跟“与一般人生出交涉”的意思相似但也不同,后者是就创造新文学而言,前者则是说文学在社会上的风行程度,但显而易见的是,胡适所艳羡的“传于穷巷”从来就不是由文学或小说单独实现的。梁启超在《论小说与群治之关系》中也承认,就刺激力而言,“文字不如语言。然语言力所被不能广不能久也,于是不得不乞灵于文字”<sup>⑥</sup>。在传统社会中,小说或故事为群众所接受有赖于文字的传播方式,但也有赖于勾栏瓦肆、茶馆戏园里说话小曲的传统。胡适在《五十年来中国之文学》中提到的《七侠五义》、《儿女英雄传》等白话小说的广为流传,也与民间说书有很大关系。当小说由表演的方式呈现给观众时,讲一个什么样的故事固然重要,但演出者、演出的氛围和观众的对故事所能达到的刺激力恐怕更为关键。关于这一点最好的例子就是刘鹗在《老残游记》中呈现的那段著名的明湖居听戏。因此,欲使白话新文学实现“传于穷巷”、为全国人所赏识的理想可能存在着某种先天的难题。这一方面有罗志田所讨论的科举废除之后社会结构的变化,另一方面也有欲借文学改变社会但却失去了其原有的贯通上下之阶梯的问题。

在30年代“文艺大众化”的讨论中,一个普遍的困惑是:“五四”创造的白话是一种欧化的新文言,平民群众无法了解新文艺作品,就像他们以前无法了解诗古文词。新式的绅士和平民之间没有共同语言,因此无论革命文学的内容有多好,都无法传递给平民群众<sup>⑦</sup>。由此,致力于大众文艺的诸人,其首要的任务就是在“五四”新文学代表的“学士大夫和欧化青年的文艺生活”与章回体白话文学代表的“市侩小百姓的文艺生活”外找到另外的道路,瞿秋白很明确地表示这条道路就是“跳过那一堵万里长城,跑到群众里面去”<sup>⑧</sup>。但万里长城要怎么“跳”才能到平民群众那边去,各家说法不一。瞿秋白的意见主要集中在语言文字上,认为新的文学革命一方面要肃清文言余孽,即“五四”新文言,另一方面要反对旧小说的白话,使用现代中国活人的白话来写。但什么是“现代中国活人的白话”并不确定,城里人和乡下人语言不同,各地方言差异极大,就算是在同一城市,各地移民的语言也有差别。与这个多少过于空泛的解决方法相比,茅盾的意见则显得更有启发:“旧小说之所以更能接近大众乃在其有接近大众的技术而非在文字——技术是主,作为表现媒介的文字本身是末。”<sup>⑨</sup>虽然茅盾仍是在文学范围内谈大众化的问题,但其关注点显然已不在白话或文言,而在于如何整体性地(包括大众口味的描写方式)使其受群众欢迎。事实上,此时茅盾已经关注到了利用文学外的形式实现大众文艺的可行性<sup>⑩</sup>,而电影与武侠神怪的旧小说和鸳鸯蝴蝶派小说相比,表现出对市民更大的吸引力,这一点也开始为大众文艺的倡导者们所注意<sup>⑪</sup>。1932年左翼文委同意郑伯奇、夏衍、阿英三人去明星电

影公司当编剧,实际上亦有将文学的抱负和理想借电影这一“最富群众性的艺术”<sup>⑫</sup>而使平民能够接受的目的。而这在电影界就是“电影大众化”口号的提出,并在很多时候将这一口号理解为通过纪录片、短片和露天电影让更多的人去看电影。

## 二、“乡音”与“国语”:有声片出现的背景

当作为新文艺整体方案之一的电影要开口说话时,它的意义就不仅仅在于为更多的普通市民所欢迎,或是对群众进行反帝反封建的动员。陈大悲在1929年谈及有声电影的作用时说:“有声电影能够促成我们国语的统一,其功业之伟大、断非用他种方法的国语运动所可以比拟……读小说比读正史容易记住,所以在戏院里教授国语的成绩,一定比在讲堂里所教授的更快而且更广。”<sup>⑬</sup>

在考察30年代电影开口讲国语的意义时,有必要参照当时其他各类演出活动的情况。“五四”之后逐渐兴起的话剧由于票价和剧场设计的关系,使大多数下层贫民和吵闹的小市民无法被接纳在城市公共剧院中欣赏演出<sup>⑭</sup>。以大世界、新世界为代表的上海游艺场则主要被各地方戏曲占据。1935年的《上海市指南》中介绍规模最大的大世界游艺场的演出活动安排为:京剧、新剧、弹词、滑稽戏、扬州戏、昆剧、电影、苏滩、申曲、锡曲、群花会唱、说书、刨冰场和弹子房。其他较小型的游艺场则只有各类戏曲的演出。而30年代在上海兴起的无线电播音,也以交通广播和歌曲小调为主<sup>⑮</sup>。

另外,以上海为例,30年代整个城市的语言状况如何呢?茅盾在质疑瞿秋白提出的以普通话创作文学时说:“新兴阶级(工人阶级)中间流行着至少三种形式的‘普通话’。一种是以上海土白为基础,而夹杂着几个普通化了的‘粤语’(例如顶括括),江北话(例如乖乖啥),山东话(例如捣蛋,鸡巴)以及不知从何来的‘单字’。这一种话势力最大。第二种是以‘江北话’为基本(这所谓‘江北话’,不是纯粹扬州话,而以盐城、宿迁等土白为主),而夹杂着山东语和上海语。这一种势力就小了。第三种是‘北方音’而上海腔的一种话。”<sup>⑯</sup>由此不难看出,单是上海一城,就不存在一种统一的语言,因而更谈不上全国范围内的“普通话”了。

从声音语言的角度来考察,从晚清到20世纪30年代一直存在着一个规范化、标准化的趋势。1904年一批中国留日学生组织了一个演说练习会,为了减少因中国方言众多造成的困扰,特别设立普通语研究会,推举专人教授普通话<sup>⑰</sup>。而随着文学革命对国语的提倡,以及在政治活动和大革命过程中,演讲宣传越来越频繁和重要,一个通行全国的口语国语的意义凸显出来。这个统一的口语从一开始就与政治宣传密切关联,与新国家的建立相联系,尽管从语言的使用状况来看,它远非“普通”话,但却毋庸置疑是现代中国的“国语”。

作为现代中国口语和书写语的“国语”从一开始就以新的共同体语言的面目出现。首先,“国语”概念的提出与“现代”构想相关,它针对古代中国书面语与口语的分裂,提出要以白话作为现代中国的“国语”,“我手写我口”,言文要一致。其次,清代作为口语共同语的“官话”是政府官员交流、谈论公务的语言,是一种官方语言,但白话文运动中,胡适表示要让白话成为“全国人民都赏识的好宝贝”<sup>⑱</sup>,也就是说,要让白话成为官方民间通用的语言,成为各个地域的人们都能使用的语言,白话也正是在这个意义上是一个完整国家的“国语”。与“国语”概念相对的“乡音”则是一个前现代的概念,它表征着依赖血缘关系的自然群落。从上面对30年代上海城市语言状况的分析来看,此时的上海依然乡音混杂,远未形成一种已是城市居民共识的“普通话”,而乡音在城市中的流通和使用使得现代城市的“市民”因为听不懂对方的话而被区别<sup>⑲</sup>。

事实上,从晚清到30年代,以家乡意识为核心的机构与活动一直都是城市移民非常重要的组织方式。这些机构组织主要由大大小小不同的会馆、公所、帮和同乡会构成<sup>②</sup>。

上海广肇会馆公所在发起宣言中说:“盖闻天下一郡县之积也,郡县一里乡之积也。通力合作,守望相助,是以统乡里、郡县而天下治也。自井田废而牵车服贾迁于远方者日多,则去其乡而与非同乡之人居,情谊势不相属,因萃同乡里郡县之人,聚处异地仍如故乡,于是乎有会馆之设,亦先王任恤之义焉。沪渎通商甲天下,我粤广肇两郡,或仕宦,或商贾,以及执艺来游,挟资侨寓者,较他省为尤众(固有会馆之设)。”<sup>③</sup>从这段宣言可以看到同乡组织最基本的功能:为旅居上海的同乡服务。这些事务纷繁复杂,包括解决纠纷、为同乡争取利益、在节日组织传统仪式、为旅居同乡提供方便和服务。例如1921年宁波同乡组织四明公所董事会创办上海四明医院,其主要职责是为贫困的甬籍人看病施药、办理丧葬,而对上海的非甬籍居民则要视其病情和经济情况而定<sup>④</sup>。但应当注意到,同乡概念对于移居城市的外省人来说并不仅是借此打开人际网络、获得各种机会,也不单是参与各种同乡活动、联络感情、接受福利。正如之前所引的宣言说,同乡的概念瞩目于居异地仍如故乡,其所强调的更多的是对家乡的认同,以及对同是侨寓外地的同乡人的感情的联系。1905年一位广东籍的四川官眷黎黄氏带着家人仆人到上海,因为一行人人数众多被租界警察以贩卖人口的嫌疑扣押,两位地方官员几经努力都未能使租界警察释放黎黄氏,还为此引咎辞职。上海广肇公所在得知消息后召开同乡大会发出抗议,并向外务部、商部发电说明情况,要求释放黎黄氏。在这个事件中,广肇公所的行为很大程度上是出自保护同乡利益、维护地方声誉的集体情绪。

毛泽东在1919年写的《民众的大联合》一文中说:“国家坏到了极处,人类苦到了极处,社会黑暗到了极处,补救的方法,改造的方法,教育,兴业,努力,猛进,破坏,建设,固然是不错,有为这几样根本的一个方法,就是民众的大联合。”他认为要实现民众的大联合就必须从小联合开始,工人、农民、学生、妇女都要联合起来与强权对抗,谋求自己的利益,而对于当时的中国来说,作为民众大联合基础的各种小联合已经存在,这些小联合主要是各省县的农会、工会、教育会,各种学生组织,各类学会和各地的同乡组织<sup>⑤</sup>。毛泽东所看重的同乡组织的力量,在运动斗争中的作用非常明显。以“五四”运动为例,以往的研究对运动开展的分析往往以学生、商人、工人为类别做职业上的区分,但具体的情况要复杂很多。1919年5月7日上海西门外体育场举行的国民大会上,与会的五十六个团体中以学校为单位的有二十一个,以同乡组织为单位的有十三个<sup>⑥</sup>,而商人罢市的过程中,同乡组织的作用更加显著。

1927年4月上海特别市的成立意味着其正式成为现代国家区划制度下的部分。特别市成立后,政府开始实施一系列积极的市政规划和建设工作,最主要的成果有1933年10月竣工的市政府大楼,1935年的体育馆,分别于1936年和1937年建成的图书馆、博物馆。公共空间作为现代城市、国家象征的意义无需赘言,上海在现代化的进程中,新的共同体和人际网络的形成趋势非常明显。已有很多研究表明,从晚清到民国,上海由“沪渎”走向“特别市”、来到上海的移民从“乡民”到“市民”的过程<sup>⑦</sup>。

### 三、电影消费中集体感的培育

在把“乡民”重构为“市民”的过程中,电影说“国语”发挥了很大作用。而本文所要做的,正是在强调电影作为大众娱乐工具的基础上,探讨电影“国语”在现代进程中的关键性意义。因此,首先需要回答的一个问题是,30年代的上海,看电影是否已经成为大部分市民能够接受并



参与的活动？在与美国好莱坞电影的竞争中，国语片是否能保证自己的足够数量的观众群？

下面是对30年代中期全上海四十多家电影院的简单分析。

主映外片				主映国片			
院名	地点	轮次	票价	院名	地点	轮次	票价
金城	北京路	1		大光明	静安寺路	1	最低6角
新光	宁波路	1	最低6角	南京	爱多亚路	1	最低6角
中央	北海路	2	最低4角	国泰	霞飞路	1	
光华	福熙路	3	最低3角	大上海	西藏路	1	
明星	派克路	3	最低3角	卡尔登	派克路	1	最低6角
西海	新闸路	3	露天	融光	海宁路	2	
东南	民国路	4	最低2角	兰心	蒲石路		最低1元
东海	茂海路	4	最低2角	夏令配克	静安寺路		最低4角
新中央	海宁路	4	最低3角	丽都	北京路	2	
山西	北山西路	4	最低2角	光陆	博物馆路	2	最低1元
华德	东熙华德路	5		上海	虬江路	2	最低4角
恩派亚	八仙桥	6	最低2角	月光	白尔路	3	
荣金	康梯路	6		巴黎	霞飞路	3	最低4角
蓬莱	蓬莱市场	7		九星	福熙路	3	最低2角
共和	西门方浜桥	7	最低2角	百老汇	汇山路	4	最低2角
卡德	卡德路	7	最低2角	威利	乍浦路	4	最低4角
万国	西华德路	8	最低2角	浙江	浙江路	5	最低2角
天堂	东嘉兴路	8		辣斐	辣斐路	5	
世界	春云路	9	最低2角	虹口	乍浦路	5	最低2角
奥飞姆	曹家渡	9		东和馆	乍浦路		
黄金	八仙桥		最低2角	明珠	福生路		最低2角

资料来源：蒋信恒：《上海观影指南》，载《影戏生活》1932年第1卷第51、52期；中国电影资料馆编《中国无声电影》，中国电影出版社1996年版，第191—198页；吴贻弓主编、编纂委员会编《上海电影志》，上海社会科学出版社1999年版，第616—618页。

在上表的四十二家电影院中，主映国产影片和外国影片的各有二十一家。其中外片大多是以派拉蒙、环球等为代表的好莱坞电影，虹口和东和馆两家专映日本片；主映国片的电影院主要是明星、联华、天一三家大公司。从表中可以看出主映外片的影院在票价上较主映国片的影院整体高出一倍或更多。在当时的上海，一个一般经济水平的五口之家每月有66银元的收入，其中用于交通、娱乐、卫生、教育的费用占33.1%<sup>⑤</sup>。在各项娱乐活动中，京剧、话剧票每张6角到1元，跳舞场门票1元，西式游艺场门票1元，相对而言，电影票价并不高，尤其是一轮之后的国产片，2到4角的票价有可能成为一般市民、甚至是穷人的消遣选择。另外，国产影院放映影片的轮次很多都在五轮之外，这意味着一方面国片放映的时间会相当长，同时这些电影的票价也必然有更多的档次。票价高低的拉开无疑使处在不同收入水平上的老板富商、学生职员、普通工人都能够进入影院。在1939年对上海丝织工人的一份调查中，就有不少青年工人喜欢周末去西海露天电影场看便宜电影<sup>⑥</sup>。

从上面的数据和分析不难见出，尽管制作精良、曲折动人的好莱坞电影在上海电影文化

中极为引人注目,奢侈华丽的“卡尔登”、“大光明”电影院也充分代表了大都市的形象和繁华,但是,就整个上海市市民的消费状况来说,国片的普及程度可能要超过好莱坞电影,而这在30年代中后期有声片制作日益精良后,更为显著。

那么,看电影对于这些走进影院的观众来说意味着什么呢?1934年郑正秋导演的《姐妹花》公映后取得了巨大成功<sup>②</sup>。对观众来说,这出戏的动人之处首先在于这是一个家庭故事。母女、夫妻、姐妹之间的悲欢离合让人感同身受。影片最后姐姐大宝对富贵的妹妹发出一番激昂的陈述和指责,更让观众集体起立,共同鼓掌。值得追问的是,基于电影故事的感动、同情和悲愤如何能够由个人的情绪集合为一种公共的情感?这个问题看起来似乎天经地义、自然而然。然而,如果我们将之与市民看戏时的状态做一个比较,可能会发现一些有意思的东西。

1905年的《大公报》上记载了这样一个观戏场景:北京庆乐园有一天演出《桑园寄子》。当演到父子抱头大哭、弃子负侄时,全剧达到高潮。台上的演员悲痛欲绝,台下观众也忍不住悲伤。一个后场的老头这时感动得泪流不止,旁边一个年轻人见了,大声失笑,旁边的观众听闻,纷纷转头看这个老头,一时间,反倒忘了刚刚台上的悲苦,笑着欣赏起老头来<sup>③</sup>。与之相比,可以看看张爱玲描述的电影院场景:“电影已经开映多时,穿堂里空荡荡的,冷落了下来,便成了宫怨的场面,遥遥听见别殿的箫鼓。”<sup>④</sup>张爱玲极为敏锐地感受到影片放映时,影院的安静和空旷,小说中的主人公尽管肩并肩地在电影院里看完了一场电影,但相互之间的一个表情、一句话却要等到影片散后,在拥挤的人群中才能实现。这之间的差别与戏园和影院所代表的不同的观看方式有很大关系。

从晚清吴友如所绘之“申江胜景图之华人戏园”可以看到,传统戏台尽管有较为突出的舞台,但台下的观众并不全都是面向舞台认真听戏的。他们吃吃喝喝、互相交谈,还有人背对舞台听戏而不看戏。但是在现代剧场和电影院中,观看方式发生了很大的改变,所有的座位都有秩序地朝向舞台或银幕,观众们需要履行观众的职责,将精力集中于台上的故事,因此戏园子里台上台下两场戏的局面在剧场或电影院中是绝不可能出现的。30年代大剧场的戏剧演出就常常出现因台下观众的嘈杂引发的演出问题和各种不满的意见<sup>⑤</sup>,而电影放映中的喧哗和嘈杂只会被认为是缺乏教养,并引发其他观众的愤怒<sup>⑥</sup>。

在电影院中,称职的观众沉浸在这些与自己生活如此贴近的“戏”里,他们不能参与到台上的演员和故事中,却可以在台下拍手或哭泣。这些高兴或悲伤的情感来源于发自内心的认同,但与听戏不同,良好的观众应当心无旁骛,也与小说不同,这些观众需要在影院里对影片做出最迅速和最直接的表态与反应。而当每个人内心的感触汇集成大家共同的拍手、流泪和哄笑时,一种集体的认同就可能在复杂的市民中建立起来。

#### 四、电影“国语”与共同体的建构

30年代有声片正出现在这样一个趋势中:一方面,与同乡组织逐步参与社会公共事务同时发生的是,从“乡民”到“市民”的过程使得以家乡意识为核心的习惯发生改变。另一方面,国产电影在激烈竞争中依然有自己的市场,混合了好莱坞传奇与本土审美观念的国产片在中国观众那里颇受欢迎<sup>⑦</sup>。与社会组织层面融入“大联合”相比,观念和习惯上的改变显然更加困难。而在由电影“国语”整合和确立新的共同体的过程中,伴随着与传统家乡观念和习惯的角斗与分裂。

1933年粤语电影《白金龙》在上海完成拍摄,这部由粤剧名伶薛觉先和唐雪卿主演的电影

推出之后,在上海、广东、香港和东南亚大受欢迎,导演汤晓丹也由此成名。随后市场上掀起了拍摄粤语片的风潮,粤语电影的制作逐渐成为一股势力。1937年国民政府为推行国语运动,禁止方言影片,粤语片首当其冲遭遇禁令。禁令下达后引起了港粤电影公司的不满,曾任上海市市长的吴铁成带领一班广东人上书中宣部,表示粤语片事件是上海影界摧残同业的行为<sup>③</sup>。而上海的报刊媒体普遍认为应当禁止粤语片,其原因除了粤语片影响了国语片的市场外,最主要的意见还是认为粤语片的流行有碍于国语的普及<sup>④</sup>。在这个事件中,有两个颇值得留意之处。

首先,国民政府以国语为由禁拍粤语片,说明电影从无声到有声巨大的价值认同的变化,而国语也第一次在大众传播的意义上从书面的、视觉的转至口语的、听觉的。禁止方言电影以推进国语运动看上去似乎天经地义,当时报刊对这一事件的主要舆论导向也都是要求禁止方言片来维护电影国语的地位,但是如果我们将目光注意到在大众文艺的相关讨论中还有使用方言创作的倡议,而更早一点胡适对吴语第一部文学《海上花》的称赞中认为作者最大的贡献是他采用了苏州土话<sup>⑤</sup>的话,那么似乎可以看到这样一些痕迹:在现代文学要争取更多读者(尤指中下层读者)时,方言可以作为某种技术手段,使作品更加灵活、受众更广。但与文字相比,语言显然与地域和地域观念的关系更为牢固、密切。因此,“有粤人必有粤语片”的观念实际上与“大联合”的趋势、与新的共同体的建立相违背。在有声片中,语言与画面一样,不仅是影片的技术,也是意识形态的表征。

其次,在主张禁片的言论中,除了粤语片受到质疑的原因之一是粤语在电影上的流传影响了国语运动,原因之二则是粤语片型意味着一种趣味低劣的电影类型。

30年代大多粤语片都由粤剧改编而成,演员也多采用伶星结合的模式,比如白驹荣和胡蝶主演的《泣荆花》(1934)、马师曾和谭兰卿主演的《野花香》(1935)等。粤语片过多采用粤剧元素是这类片型遭到诟病的主要原因。比如一篇名为《由舞台而跨到荧幕的港粤影星:粤语片的低劣大部分是他们功劳》的文章认为:“华南电影界的糟,是不可掩饰的事实,而最糟的一点,就是雇佣那些不学无术、无才无艺的伶人来演电影,以致演出来的戏非骡非马不知像些什么。”<sup>⑥</sup>粤语片型的问题看起来似乎是对戏曲与电影结合的质疑,但是从20到40年代在上海拍摄了不少京剧电影的梅兰芳却没有受到任何诟病。这其中的原因显然与京剧作为“国剧”的地位相关。与之相比,作为地方戏的粤剧,其代表的只是局部的地域文化。这一事件中,尽管确实存在很多粤语片粗制滥造的问题,但是从粤语片到劣片的价值判断,则是在新的共同体的生成过程中,语言在地域上的并列关系向高低优劣的价值区别的转变。

将30年代粤语片与国语片竞争并告败的故事放置在“民众大联合”的社会背景之下考察,国语片的历史意义便凸显出来。当然,这一意义在涉及地方性问题时,会有更多的探讨空间,有关“地方性”的诸多问题并没有在现代民族国家的建构中消融,当下今日,它仍是一个颇为显眼的社会命题。

①② 冯乃超等《有声电影的前途》,载《艺术月刊》第1期,1930年3月16日。

③ 罗志田《知识分子的边缘化与边缘知识分子的兴起》,罗志田《权势转移:近代中国的思想、社会与学术》,湖北人民出版社1999年版。

④⑤ 胡适《五十年来中国之文学》,《胡适文集》第4卷,人民文学出版社1998年版。

⑥ 胡适《历史的文学观念论》,《胡适文集》第2卷,北京大学出版社1998年版。

⑦ 梁启超《论小说与群治之关系》,夏晓虹编《梁启超学术文化随笔》,中国青年出版社1996年版。

⑧ 参见宋阳《大众文艺的问题》,文振庭编《文艺大众化问题讨论资料》,上海文艺出版社1987年版。

⑨ 史铁儿《普洛大众文艺的现实问题》,文振庭编《文艺大众化问题讨论资料》。

- ⑨⑩ 止敬：《问题中的大众文艺》，文振庭编《文艺大众化问题讨论资料》。
- ⑪ 参见茅盾《“连环图画小说”》，《茅盾全集》第19卷，人民文学出版社1991年版。
- ⑫ 参见茅盾《“连环图画小说”》、《封建的小市民文艺》，《茅盾全集》第19卷，史铁儿《普洛大众文艺的现实问题》，文振庭编《文艺大众化问题讨论资料》。
- ⑬ 据夏衍回忆，瞿秋白在批准他与阿英、郑伯奇三人进入明星公司当编剧时，嘱咐说：“电影是最富群众性的艺术，将来我们‘取得了天下’之后，一定要大力发展电影事业。现在有这么一个机会，不妨利用资本家的设备，学一点本领，当然，现在只是试一下，不要抱太大希望，更不要幻想资本家会让你们拍无产阶级的电影，况且他们只请你们三个人，你们既没办电影的经验，又没有和资本家打交道的本领，所以特别要当心。”（夏衍：《懒寻旧梦录》，三联书店2006年第二版，第153页。）
- ⑭ 陈大悲：《有声电影之马后炮》，中国电影资料馆编《中国无声电影》，中国电影出版社1996年版。
- ⑮⑯ 参见葛飞《戏剧、革命和都市漩涡——1930年代左翼剧运、剧人在上海》，北京大学出版社2008年版，第144—146页，第144—145页。
- ⑰ 沈伯经、陈怀圃：《上海市指南》（上海）中华书局1934年版，第158—159页。
- ⑱ 载《警钟日报》1904年9月11日。
- ⑲ 参见苏青《结婚十年》（安徽文艺出版社1997年版）中对广东房东的介绍。
- ⑳ 据沈伯经、陈怀圃的《上海市指南》（第263页）：“会馆系以省别，或以府别，或以县别之组织，其最初目的原为同邑旅外人士过世后，暂时停柩之用。其后始另辟堂室，为同邑旅外人士集会饮宴之所。至公所则多指以职业区别之团体，盖与会馆下无分别也。同乡会为晚近新起之社会组织。例皆无固定财产，其内容亦较会馆为复杂。常在同一县而有数同乡会者，反之亦有数县共组一同乡会者。”这四种名称在时间、概念和事务管理上是有差异的（顾德曼：《家乡、城市与国家》，宋钻友译，上海古籍出版社2004年版，第21—25页）。
- ㉑ 《上海广肇会馆公所缘起》，转引自顾德曼《家乡、城市与国家》，第7页。
- ㉒ 参见施福康主编《上海社会大观》（上海书店出版社2000年版）中关于四明公所的内容。
- ㉓ 毛泽东：《民众的大联合》，载《湘江评论》第2、3、4号，1919年7—8月。
- ㉔ 上海社会科学院历史研究所编《五四运动在上海史料选辑》，上海人民出版社1960年版，第181页。
- ㉕ 参见顾德曼《家乡、城市与国家》，卢汉超《霓虹灯外：20世纪初日常生活中的上海》，段炼、吴敏、子羽译，上海古籍出版社2004年版。
- ㉖ 参见陈明远《文化人的经济生活》，文汇出版社2005年版。
- ㉗ 朱邦兴等编《上海产业与上海职工》，上海人民出版社1984年版，第103页。
- ㉘ 据当时报纸记载这部影片在新光大戏院公映十六天后仍场场爆满，估计连映二十天以上也不成问题，这已经打破上海一切中外影片的卖座记录了（絮絮：《关于姐妹花为什么被狂热的欢迎？》，载《大晚报》“火炬”，1934年2月28日）。
- ㉙ 转引自李孝悌《清末的下层社会启蒙运动：1901—1911》，河北教育出版社2001年版，第174—175页。
- ㉚ 张爱玲：《多少恨》，花城出版社1987年版，第1页。
- ㉛ 参见老舍的小说《有声电影》，《老舍文集》第十四卷，人民文学出版社1995年版。
- ㉜ 参见李欧梵《上海摩登：一种新都市文化在中国（1930—1945）》，毛尖译，上海三联书店2008年版，第113—123页。
- ㉝ 《关于粤语声片粤省府之一电报》，载《电声周刊》第25期，1937年6月25日。
- ㉞ 《粤语片存废问题集议》，载《电声周刊》第25期，1937年6月25日。
- ㉟ 胡适：《〈海上花列传〉序》，韩子云《海上花开 海上花落》，张爱玲注译，上海古籍出版社1995年版。
- ㊱ 《由舞台而跨到荧幕的港粤影星：粤语片的低劣大部分是他们功劳》，载《电声周刊》第6卷30期，1937年8月。

（作者单位 新加坡国立大学中文系）

责任编辑 容明