

好莱坞电影与张爱玲的“横空出世”

朱水涌 宋向红

摘要: 张爱玲在上海沦陷区文坛的异军突起被人们誉为“横空出世”,这“横空出世”与好莱坞电影有密切关系。至1930年代,观看好莱坞电影已成为上海市民难以或缺的文化生活方式。张爱玲的出现及时填补了抗战爆发后好莱坞电影退出上海后市民文化的空白;抗战胜利后好莱坞电影的卷土重来也使张氏失却原有的辉煌。张氏的创作之所以能替代好莱坞电影缺席后的位置,是因为其文本与好莱坞电影有着密切的关系,这也是张氏创作不同于五四文学的现代性表现。

关键词: 张爱玲;好莱坞;市民文化;电影元素

中图分类号: J905

文献标识码: A

文章编号: 1671-8402(2007)05-0086-05

20世纪40年代初的上海沦陷区文坛,张爱玲的异军突起被人们誉为“横空出世”。1943年1月,张爱玲的《中国人的生活与时装》在英文月刊《二十世纪》四卷一期发表,之后其创作便一发而不可收拾。短短几个月内,她的名字迅速出现在上海滩几乎所有最出名、最有影响的文学杂志上。《沉香屑·第一炉香》、《沉香屑·第二炉香》刊于《紫罗兰》、《洋人看戏及其他》刊于《古今》、《金锁记》刊于《杂志》、《琉璃瓦》、《连环套》刊于《万象》、《封锁》刊于《天地》。值得注意的是,虽然这些杂志代表不同的政治倾向、不同的文学趣味,如《紫罗兰》体现的是鸳鸯蝴蝶派的趣味,《古今》延续了周作人、林语堂的“闲适”格调,《杂志》走的是纯文艺的路线,《万象》则承接了新文学的现实主义传统,但它们却都乐于接纳张爱玲这位文坛新人。自然,这种情况的出现离不开张爱玲的天赋和独特的生活积累,也与她那乱世哲学的表现、华丽苍凉的风格以及贵族与市民相汇合的叙述分不开,但作为一个富有文化意味的文学事件,张爱玲的成功还与当时上海的社会文化环境有着直接的关系,其中好莱坞电影与她的“横空出世”密切相关,这不仅表现在好莱坞电影对张爱玲创作的影响,更重要的是,1940年代初期好莱坞电影在上

海文化市场上的缺席,为张爱玲的崛起提供了重要的文化空间。

—

在海派文化的形成过程中,好莱坞电影是个重要的因素。早在1897年7月,美国电影就已经进入上海影院放映。到了上世纪20年代,好莱坞电影已经成为上海都市文化的一个重要组成部分。好莱坞八大公司米高梅、派拉蒙、福克斯、华纳、雷电华、环球、哥伦比亚、联美先后在上海设立了办事机构。统计显示,1930年代上海放映的影片大约85%是美国片,而放映国产片的影剧院不到全上海影剧院的三分之一。上海电影市场完全成了美国好莱坞影片的天下。1933年11月《申报》的一篇评论也说:“美国电影在中国市场占有压倒性的地位,这不但在商业上,就是在观众的兴趣上也是这样。”^[4]

上海市民为何对好莱坞电影情有独钟?在笔者看来,当归因其感伤曲折的故事情节,流畅的叙事手段,光环化的明星效应等;另一方面,好莱坞电影对上海市民文化情趣和需要的满足也不可忽视。市民文化是伴随着市民阶层的兴起而产生于都市公共生活空间的都市文化,在紧张、快速、逼仄的都市环境中生活的市民,闲暇之余寻求的是轻松、新鲜与刺激。好莱坞电

作者简介:朱水涌(1949-),男,福建厦门人,厦门大学中文系教授,博士生导师;宋向红(1972-),女,福建莆田学院讲师,厦门大学中文系博士研究生。

影的先进技术、精美制作、尤其是那迷人感伤的电影故事,正好成为上海市民移情造梦的一面现代的镜子。这里面有三个重要因缘值得分析。

首先,上海特殊的市民结构和市民特殊的消费心理,是好莱坞电影占据上海市民闲暇生活一个重要因素。与上海相比,好莱坞电影在中国其他城市特别是内陆城市并不盛行。据史料记载,开封、太原、成都、济南等省会城市更欢迎国产电影。“外国片在成都,那更晦气,片价已经比国片廉,观众还不愿意看。”^[9]那么,上海社会为什么对好莱坞电影如此热衷?众所周知,上海开埠时期,其经济是由转口贸易、对外贸易和金融业构成并启动的,到20世纪初实质性的工业也开始发达起来,成为一座可以梦想成真的“魔都”。“最愚蠢的人到了上海不久,可以变为聪明;最忠厚的人到了上海不久,可以变为狡猾;最古怪的人到了上海不久,可以变得漂亮;拖着鼻涕的小姑娘,不多时可以变为卷发美人;单眼眩和扁鼻的女士,几天后可以变成仪态大方的太太。”^[10]上海不但吸引着世界各国的“淘金者”、“冒险者”,也吸引着内地的国人到这块土地上造梦。经过开埠以后半个多世纪的发展,上海汇聚了世界50多个国家的居民,也汇集了中国几乎所有省市的移民,成为一个五方杂处、华洋共居的移民城市,一个所谓“冒险家乐园”的国际都市,形成西方文化、商业文化、租界制度和移民社会的多种文化组合和重叠,在国际化和开放性的姿态下,造就了一种标新立异、趋赶时尚、崇尚气派的市民心态,一种趋新趋奇、不愿滞后的消费个性。在这样的消费结构中,外国人以及部分华人的消费方式起了重要的示范作用。因此,坐在影院看好莱坞电影就不仅仅是看一部电影的问题,而是代表了一种时尚的消费方式,一种带有符号色彩的生活方式,对上海市民来讲,看好莱坞影片成为一种身份的象征,成为一种比较有钱而又有闲的阶层的标志之一。“在外商公司、洋行做事的职员,往往以看美国片作为一种自以为与众不同的生活方式”。^[11]好莱坞明星诸如卓别林、贾克·柯根、克拉克·盖博、贝蒂·黛维丝等是上海市民茶余饭后的谈资,时髦男女甚至把电影当作生活的教科书,模仿好莱坞明星的作派、发型、衣着。

其次,好莱坞电影模式吻合了上海市民的欣赏习惯和心理期待。上海是近代小说鸳鸯蝴蝶派的大本营,是中国通俗小说发展的重镇。据统计,先后在上海出版的鸳鸯派杂志、报纸多达180种。与此同时,京戏进入上海后,北方伶人面对着都市观众见多识广、追求新奇热闹的心理,发展出情节丰富曲折、引人入胜的连台本戏,后来还加入了现代的声光电化、机关布景。如长达

32本的《狸猫换太子》,就因其“壁上现魁星,电影剥狸猫,池中出土地,婴儿变蟠桃,火场驾仙桥,莲花腾空飞”而轰动一时。无论是鸳鸯蝴蝶派小说还是中国戏曲,大多是以才子佳人的曲折遭遇为叙事核心,虽给男女主人公设置种种磨难,最终却要达到有情人终成眷属的大团圆结局。这样的以现代汉语写就的本土通俗小说和加入了声光电等因素的传统戏曲,吻合了上海市民的娱乐、观赏和造梦的需求,成为上海市民喜闻乐见的文艺形式,形成上海市民的阅读、期待视野,^[12]影响了上海市民对电影的选择和观赏。因为观众看电影是有目的的。我们之所以看,是由我们想要看什么的设想和期待指引的。而这些,又是建立在我们对艺术作品和现实世界的既有体验上”。^[13]本土的文艺市场就这样培养了上海市民依照本土通俗小说、戏剧模式去观赏新生电影的心理,而好莱坞电影的经典叙事又恰恰与本土通俗小说、传统戏曲故事化叙事模式不谋而合。大卫·鲍德威尔等学者在《好莱坞经典电影》一书中对好莱坞电影模式有着精辟的概括:A、讲故事是个基本的、惯常的主题;B、用剪接和“看不见”的叙事来掩盖人工痕迹;C、电影必须清晰易懂;D、具有基本的超阶级、超民族的动情力和感染力。^[14]当时,为了在上海推销好莱坞电影,美国商业部还特地派代表进行中国电影市场的调查,对中国人(主要是上海人)的文化心理进行研究,研究中国人喜欢哪一类电影。这份调查报告说:“在中国,美国电影比任何其他国家的电影都受中国人的欢迎。除了美国电影的奢华铺张、高妙的导演和技术,中国人也喜欢我们绝大多数电影结尾的‘永恒幸福’和‘邪不压正’,这和许多欧洲电影的悲剧性结尾恰成对照。”^[15]报告证实了在好莱坞的叙事传统和传统中国流行小说中的永恒程式之间是有某种亲合力的……”^[16]说明了好莱坞电影模式因其与中国本土叙事模式的相似性,而满足了上海市民的观赏期待,使得上海市民更容易热衷观看好莱坞电影。

第三,好莱坞历来有梦工厂之称,好莱坞电影正好为生活于“魔都”、“梦都”的上海市民提供了一个造梦的舞台。1909年间曾有人赞叹道:“电影不但能发出各种景致,比如天然的那山水树木,人工的那楼台殿阁,并且能演出古今各种的历史,直把那天下古今奇奇怪怪的事,都缩在眼前……美哉!乐哉!20世纪的人,竟能享这个眼福,真是古人梦想不到的事呀。”^[17]由此可以看出电影对于那时中国人的巨大精神冲击力。而一批批从四面八方涌入上海的人们,就如前面所分析的,大多是带着改变自己处境的理想来到沪上的,好莱坞电影宣扬的徒手致富和对于美国式的光荣和梦想等观

念的强化,正好满足了这些人寻梦的需求。同时,好莱坞电影还是市民世界的一种心理补偿——当现实与理想之间出现偏差的时候,人们总是通过心理补偿机制来获得现实合理的补偿,逃避现实生活的残酷打击。20世纪前半叶,中国局势动荡、战火纷飞,社会环境相当恶劣,对于现实社会束手无力的市民来说,好莱坞电影的虚幻和自由又为他们编造了远离现实的梦幻世界,“使人不去更清醒地认识自己道德、美学和精神的需要,换句话说,它使人不去认识生活中真正的重要问题。这样,它所提供的就是威廉·詹姆斯恰当地指出的:‘道德的假日’”。^[14]“道德的假日”可以让人暂时回避种种社会责任,忘却生活中的烦恼和不快,从那里得到现实难以得到的满足感。走进好莱坞,上海市民就像走进一个梦幻城堡,浪漫感伤的爱情,感伤曲折的故事情节,华丽的生活场景……,都让他们获得特别的安慰和向往,继续市民的期待和梦想。

这样,好莱坞电影因吻合上海的市民文化而占据上海文化娱乐的重要地位,而上海市民因为受到好莱坞电影培育也使生活变得离不开好莱坞电影。

然而,随着日本侵略步伐的加快,1937年之后好莱坞电影在上海影坛的霸主地位很快就被削弱了。1937年至1941年间,虽凭借上海租界的庇护,好莱坞电影在上海“孤岛”保持昔日的繁荣,但当时的汪伪电影检查委员会驻上海办事处已经加大对美国电影的检查力度。从统计资料看,在1941年1-4月,美国电影仅占被检查电影总数的8.75%,到1941年9-12月则已上升至近40%,日美关系的日渐紧张,使美国片商受到越来越大的压力。^[12]1941年12月,太平洋战争爆发,日美成交战国,日军进入上海公共租界,夺取了公共租界的管理权并控制了上海的制片业。美国新的影片便不再进入上海,虽然旧影片仍可以放映,但好莱坞旧片受到的检查数已经接近实际放映数,而且被禁映的7部影片全为好莱坞电影。1943年1月,汪伪政权对英美等国宣战,收回公共租界。日伪当局强令各地影院“一律停止放映美英敌国性电影”,规定“今后各影院一律上映国产片及友邦电影”。^[13]自此,好莱坞电影被逐出上海的银幕。

好莱坞电影的退出使上海市民失去了一个严重的精神支撑,失却可以娱人悦己的造梦平台。虽然当时的电影院仍在放映日、德、意等国电影,但这些电影大多以新闻、军事、政治、宣传为主,而从“满洲国”运来的作品,如《哈尔滨歌女》、《东游记》、《大东亚战争特报》等,大家都不去看。^[14]日军操纵下的“中华电影联合股份有限公司”在1943-1945年间拍的一些影片,亦如《春江遗恨》,大多内容低俗甚至美化日军,观众对这

样的影片自然是排斥的,根本无法替代好莱坞电影在市民们心中的位置。有人回忆说,抗战八年心境苦,特别是抗战开始之后,中美航运断绝,西片的来源完全没有了,存在上海的影片只有少数几部,都看腻了,闲的令人颓丧。这时,“久居上海的人,因为苦闷无聊也要找娱乐,跳舞场越开越多……”。^[15]但舞厅、赌场毕竟不是大多数上海市民的去处。就在上海市民因好莱坞的缺席而感觉空空荡荡的时候,张爱玲适时出现了,她那世俗男女婚恋的离合故事,华丽苍凉的创作特色,尤其是那既通俗又先锋、既世俗又贵族、贴近新市民的文本,因为具有诸多与好莱坞电影的共同之处,而填补了好莱坞电影退出后上海市民的生活空白,为海派文化和上海市民文化下了一场及时雨。

张爱玲创作高峰是在1943年到1945年间,这三年恰恰是好莱坞电影在上海的空白期。1945年后她从“横空出世”的辉煌期进入了日渐黯淡的创作后期,这个变化固然可以归因于她个人的感情生活以及战后尴尬的身份,但与1945年抗战胜利后好莱坞电影卷土重来也有密切关系。抗战胜利后,好莱坞电影更为顺理成章地进入上海,“一些老人称这个时期是美国影片在上海的黄金年代,原因是影院外面的世界一天比一天糟,人们只好在银幕上的美国梦中寻找安慰。”^[16]当时米高美公司出品的《魂断蓝桥》和《出水芙蓉》成为上海滩上最热门的话题。好莱坞电影的重新登场,将大部分市民拉回到了影院,转移了一大部分人文学阅读的热情。在上海这个商业化都市里,形象直观的、由人间梦想和电影明星支撑起来的、兼备声光电等现代技术的好莱坞电影,自然要比文字叙述出来的文学作品更有益造梦,因而也就更有市场。丹纳在《艺术哲学》中说:“任何艺术流派、艺术品的产生与流变都是当时当地之‘时代精神’与‘风俗习惯’进行‘选择’和‘自然淘汰’的结果。”^[17]上海沦陷、好莱坞电影退出后的上海市民文化成就了张爱玲,抗战胜利、好莱坞电影卷土重来后的上海市民文化又疏离了张爱玲,这也从一个方面引证了柯灵先生那段著名的评论:“我扳着指头算来算去,偌大的文坛,哪个阶段都安放不下一个张爱玲;上海沦陷,才给了她机会。”^[18]如果说战争成全了白流苏的爱情,那么战争也成全了张爱玲的作家梦。

二

张爱玲的创作之所以能填补好莱坞电影退出后上海市民文化的空白,与她 and 电影结下的不解之缘有直接的关系。

张爱玲生于上海,在这座被誉为“东方好莱坞”的大都市里,她从小就广泛地接触中外电影文艺,深受电

影艺术的熏陶。她热衷于看电影,常常独自一个人去电影院看电影,对20世纪三四十年代好莱坞影星主演的电影几乎每部必看,对中国的电影和影星也表现了极大的热情。有一次她和弟弟到杭州亲戚家玩,但为了看谈瑛主演的电影《风》,不顾亲戚们的劝说,坚持赶回上海,一下车便直奔电影院,连看两场。在张爱玲的床头也摆满了美国的电影杂志,如《Movie star》(《影星》)、《Screen play》(《幕戏》)等等。^[19]张爱玲的创作生涯也是从写影评开始的,早在1937年在圣玛利亚女校学习时,就在学校年刊《风藻》上发表《论卡通画之前途》,对当时动画影片创作倾向和发展趋势作了较为精辟的评论。1943年张爱玲给英文月刊《二十世纪》写了十多篇文章,其中一半以上是影评。在《跳舞》、《谈看书》等散文里,张爱玲提到自己年轻时看的一些外国影片,如美国电影《叛舰喋血记》、《白雪公主》、《木偶奇遇记》以及法国电影《冬之狮》等等。在张爱玲的小说中,我们也会发现电影给她带来的创作灵感和叙事冲动。《自由魂》里汝良在细雨中一抬眼就看到的巨幅电影广告《花凋》中川嫦偷偷跑到电影院与城市的告别;《留情》中敦凤由《一代婚潮》的电影广告联想起的婚姻;《多少恨》中在电影院里相识的男女主人公……1947年后,张爱玲更与电影公司合作创作了电影剧本《不了情》、《太太万岁》等,获得了很大的成功。

美国学者爱德华·茂莱在《电影化的想象——作家和电影》一书中说:“1922年而后的小说史,即《尤里西斯》问世后的小说史,在很大程度上是电影化的想象在小说家头脑里发展的历史,是小说家常常怀着既恨又爱的心情努力掌握20世纪的‘最生动的艺术’的历史”。^[20]张爱玲的小说无疑是这方面的实例。正如李欧梵先生所指出的那样,张爱玲的小说是“结合两种完全不同的通俗文类——中国旧小说和好莱坞出产的新电影——从而创出的新文体。”^[21]

我们不难发现,张爱玲的小说充满好莱坞电影的元素:故事的通俗、传奇、言情,人物的欲望、冒险,内容围绕着金钱和人生琐碎展开。好莱坞电影常常从普遍的社会现象出发,将社会问题个人化,在恋爱悲喜剧和家庭伦理剧的开展中,给最广大的市民观众提供一面造梦的镜子。张爱玲笔下的人生要比好莱坞电影来得千疮百孔,来得苍凉阴暗,但在虚化大的时代背景,将社会问题个人化方面,则有着好莱坞潜移默化的影响。她很少关注时代的大问题,而以市民生活为中心,透过市民家庭的窗口来窥视都市的浮世悲欢,关注普通市民的七情六欲,即使对战争、动荡世界的叙述,也不会偏离对普通人的传奇式描述。《封锁》描绘战争带来的

封锁情景,但没有只言片语提及造成封锁的战争因素。作者用“叮玲玲”的电车铃声切割出一个与现实时间、空间隔开的浪漫狂想的场景,一个男人与坐在他身边的女子在几分钟的“封锁”里坠入爱河并开始谈婚论嫁。小说只借助车厢这一特殊时空和一对偶然相遇的男女,窥视人之欲望,暗示人们陷于情欲冲动又困于道德禁忌的不堪。小说结构有点像好莱坞导演希区柯克当年的电影《后窗》,通过一个固定了的特别视角,捕捉人生景象。小说结尾,空袭过去了,一对男女的梦也结束了,就像是“整个上海打了个盹,做了个不合情理的梦”。这又像好莱坞的类型电影,“从艺术的美学动力的终极性和本原性根源看,类型电影娱乐性的根本实质,是基于自然属性以满足观众‘本原性欲求’宣泄和‘社会性欲求’宣泄这两类非审美化功能的集中体现”。^[22]也许《封锁》这样一个不合理的梦隐含着无数坐电车市民的梦——对一见钟情之爱情的追慕或对刺激诱人艳遇的向往。《倾城之恋》虽然写到太平洋战争中的香港与上海,但作者关注的焦点是一对男女主人公爱情与婚姻游戏的攻防战事。在具有异域风情的香港潜水湾,年轻的上海离婚女人白流苏与从海外归来的花花公子范柳原,在战乱中通过一个不同寻常的巧合成就了一段传奇的爱情,白流苏把自己当赌注狠狠地赌了一把,她的冒险成功了,却也流露出人生在逃离与回归中的苍凉。这完全是好莱坞爱情片的模式。

说张爱玲的小说是“电影化的想象在小说家头脑里发展”的实例,更主要体现在她的小说在技法上对于现代电影手法的借鉴和应用,这使得阅读张爱玲的小说有一种视听的愉悦,能产生一种过电影的效果。娴熟地应用电影蒙太奇手法,以其文字的剪刀把小说作了好莱坞式的剪接,创造出一个又一个画面,这是张氏的拿手好戏。

风从窗子里进来,对面挂着的回文雕漆长镜被风吹得摇摇晃晃,磕托磕托敲着墙。七巧双手按住了镜子。镜子里反映着的翠竹帘子和一副金绿山水屏条依旧在风中来回荡漾着,望久了,便有一种晕船的感觉。再定睛看时,翠绿帘子已经褪了色,金绿山水换了一张她丈夫的遗像,镜子里的人也老了十年。

这是《金锁记》中的一段描写,这段文字就像两个“镜头”之间的剪接,巧妙地完成了从姜公馆的七巧到成为寡妇的七巧的过渡:曹七巧凝视镜子中翠绿帘子、金绿山水(意味着青春年华),望久了,视线模糊(焦距变虚,淡出),然而再定睛看时(焦距调清晰,淡入),视线清晰了,翠绿帘子褪色,金绿山水换成丈夫遗像,主人

公也老了十年。这画面不仅完成人物的身份过渡,还隐含了人物十年漫长的等待,以及内心世界的孤寂。张爱玲小说的电影化效果,还体现在对色彩、声音、光影等电影化造型手段的充分运用。《倾城之恋》、《金锁记》、《红玫瑰白玫瑰》等作品都是将文字的色彩能力推向极致的佳作,这些作品中的自然风景、房屋建筑、居室陈设、家具器皿、服饰装束等被作者施以浓重的视觉色调。吴福辉先生曾对张爱玲小说中的色彩做过定量分析:“《传奇》集子中全部16篇作品,随便各拣出一段描写景物或描写女人的文字来统计,16段共91处用了带色调的词汇,其中红色23处,白色14处,黄色14处,绿色12处,金色8处,蓝色7处,紫色4处,黑色4处,米色2处,银色1处,栗色1处。她是刻意要用金碧辉煌来叙说一个衰败的世界。”^[23]因此,读张爱玲小说,就仿佛在看彩色电影,展现在眼前的是一个绚丽多彩的世界。光影上的应用则如《沉香屑·第一炉香》开篇葛薇龙第一次见到姑妈的情景:

汽车门开了,一个娇小个子的西装少妇跨出车来,一身黑,黑草帽沿上垂下绿色的面网,面网上扣着一个指甲大小的绿宝石蜘蛛,在日光中闪闪烁烁,正爬在她腮帮子上,一亮一暗,亮的时候像一颗欲坠未坠的泪珠,暗的时候便像一粒青痣。那面网足有两三码长,像围巾似的兜在肩上,飘飘拂拂。

在这段描写中,黑色、绿色的光影闪闪烁烁,是恐怖电影中常用的造型光种,张爱玲用在葛薇龙的姑妈身上,使读者和葛薇龙一样十分清晰地感受到姑妈的可怖。至于声音,在张氏的文本中也是随处可听到的。如《倾城之恋》中胡琴“咿咿呀呀地拉着”“《金锁记》里长安两次失恋后口琴奏出的‘Long Long Ago’”的细小调子,《封锁》中“叮铃铃铃铃”的铃声。这些电影化手法在张爱玲的小说中不仅俯拾即是,而且运用得娴熟自如,不着斧痕。所以张爱玲的小说才会经常成为电影导演热衷的文本。《倾城之恋》、《半生缘》、《怨女》、《红玫瑰与白玫瑰》等多部小说都被改编成电影,有的小说还被重复的改编拍摄。李鸥梵认为《倾城之恋》“就像是一个电影脚本,它故意虚构出一个现代才子佳人的传奇,令读者沉醉于扑朔迷离的浪漫世界之中,所以读起来脑海中呈现出一段接一段的电影场景,这种视觉上的愉悦,是一般小说家——包括鸳鸯蝴蝶派的作家——所达不到的。”^[24]

张爱玲的小说与好莱坞电影的这许多共通点,却都可以指向一个共同的归宿,即都在走一条适应现代都市、吻合市民文化的艺术之路,都在寻找着艺术性与

满足娱乐期待兼备的创作新路,这是张氏文本有别于五四文学的价值所在,也是张爱玲创作的现代性的独特表现。

注释:

[1]丁亚平:《影像中国——中国电影艺术1945-1949》,文化艺术出版社1998年版。

[2]王尘无:《申报·电影专刊》,1933年11月5日。王尘无:《电影评论选集:纪念左翼电影运动六十年》,中国电影出版社1994年版。

[3][5]汪朝光:《好莱坞的沉浮——民国年间美国电影在华境遇研究》,《美国研究》1998年第2期。

[4]陈旭麓:《说海派》,《解放日报》1986年3月5日。

[6][美]戴维·波德维尔:《电影艺术导论》,上海艺术出版社1993年版,第203页。

[7][美]大卫·鲍德威尔:《好莱坞经典电影》,纽约哥伦比亚出版社1988版,第3-4页。

[8][美]诺斯:《中国的电影市场》,李鸥梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国》,北京大学出版社2001年版,第113页。

[9]李鸥梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国》,北京大学出版社2001年版,第115页。

[10]《照妖镜》,《大公报》1909年8月2日。

[11][美]J·T·法雷尔:《商业文化中的好莱坞语言》,《世界电影》1986年第6期。

[12][13]汪朝光:《抗战时期沦陷区的电影检查》,《抗日战争研究》2002年第1期。

[14][15]陈存仁:《抗战时代生活史》,上海人民出版社2001年版,第241、54页。

[16][美]玛丽·坎珀:《上海繁华梦——1949年前中国最大城市中的美国电影》,《电影艺术》1999年第2期。

[17][法]丹纳:《艺术哲学》,傅雷译,安徽文艺出版社1991年版。

[18]柯灵:《遥寄张爱玲》,《读书》1984年第4期。

[19]张子静:《我的姐姐张爱玲》,上海文汇出版社2003年版。

[20][美]爱德华·茂莱:《电影化的想象——作家和电影》,中国电影出版社1989年版。

[21][24]李鸥梵:《不了情——张爱玲和电影》,《张爱玲评说六十年》,中国华侨出版社2001年版,第361页。

[22]杨剑明:《论好莱坞类型电影的美学特性》,《戏剧艺术》1998年第1期。

[23]吴福辉:《新市民传奇:海派小说文体与大众文化姿态》,《东方论坛》1994年第1期。

(作者单位:厦门大学中文系,福建 厦门 361005)

(责任编辑:陈 执)