

民國時期的上海電影與 城市文化

• 張英進

一 電影與「知識考古學」

以陳凱歌、張藝謀為代表的「第五代」電影的成功，使中國電影研究自80年代中期開始就成為在西方頗有學術價值的研究領域。與此相反，1949年以前的電影卻罕有問津者。本書的一個直接目的就是將學者的注意力轉移到1910-40年之間的中國電影。對民國時期城市文化語境下的早期中國電影進行持續的研究，將大大地擴闊中國電影研究的歷史視角。除此之外，本書的第二個目標是將電影建構為民國時期重要的文化力量，並將電影研究與正在發展的上海文化史研究聯繫起來。本書將論證，電影文化作為特定社會政治語境下的文化現象，是一個能為現代中國知識考古學提供豐富資源的據點。

我在這裏引用福柯 (Michel Foucault) 「知識考古學」的概念是基於以下幾個原因^①。首先，民國時期的大眾

電影文化還沒在中國研究領域得到深入探索，大量文獻研究還有待於電影與歷史學者去做。其次，由於大批原創電影流失，早期中國電影的探索就像考古學一樣旨在挖掘人文遺迹。它必然根據那些繁雜的資料來源，像廣告、影迷雜誌、電影說明書、海報、影評、傳記等，來描述這些文化現象在早期歷史文本中的構造和功能。第三，由於文獻不能被徹底描述，這些被考古研究所披露的信息有待進一步提煉甚至修改。而新文獻的出現將對那些文化遺迹的製作、管理、發行、流通、運作的種種假設提出新的挑戰。有鑒於此，本書在方法論上與知識考古學相連接，系統地研究那些豐富的文化遺迹和文獻，而這些文獻往往是被現代中國的標準化的社會政治歷史書籍所埋葬和草率處理掉。

本文將簡述本書所集論文，並把它們分為三大主題：機構與革新、再現與實踐、建構與爭辯。最後，我將

以陳凱歌、張藝謀為代表的「第五代」電影的成功，使中國電影研究自80年代中期開始就成為在西方頗有學術價值的研究領域。與此相反，1949年以前的電影卻罕有問津者。本書的一個直接目的就是將學者的注意力轉移到1910-40年之間的中國電影。

* 本文譯自筆者所編 *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943* 之導言部分，初稿由Paul Manfredi譯就，特致感謝。

通過對某些文獻來源的概述，指出一些有待進一步研究的題目。

二 電影與城市文化： 機構與革新

中國電影工業的起源可以追溯到二十世紀初，不只是茶館文化，還包括文明戲。鄭正秋(圖)的文明戲傳統，尤其是它對城市文化和流行趣味的重新重視，被後來的電影投資者和製片人所採用。因此，它也可以說是20年代上海電影觀眾和電影工業定型的重要因素。



本書的第一部分，「電影羅曼史：茶館、影院、觀眾」，側重於1910-30年間城市電影觀眾所感興趣的家庭羅曼史。張真的〈茶館、影戲、《勞工之愛情》〉，討論1922年的由鄭正秋所寫的這部尚存的最早電影短片。該文敘述了20年代傳統中國戲劇的巨大影響漸漸被電影手段和情節處理所取代的過程。在重構茶館文化氣氛的同時，張真指出電影從戲劇的外在性(滑稽戲的表演)到情節的內在性(心理動機)的

轉變留下了很多矛盾，這些矛盾在當時需要以階級和性別的觀念來解釋。

從機構的歷史來看，中國電影工業的起源可以追溯到二十世紀初，不只是張真所說的茶館文化，還包括文明戲。鄭正秋早期的影戲中就體現了文明戲的模式。二十世紀初，文明戲本身的改變很大，由清末與政治息息相關的創作轉化為家庭倫理劇。鄭正秋的文明戲傳統，尤其是它對城市文化和流行趣味的重新重視，被後來的電影投資者和製片人所採用。因此，它也可以說是20年代上海電影觀眾和電影工業定型的重要因素。

事實上，中國戲曲和電影的關係也許比我們想像的還要密切。就在二十世紀初，有人試着讓觀眾習慣於在公眾場合看電影。除了讓電影和戲曲間替上映及表演不同故事以外，還有一些連環戲，像《凌波仙子》和《紅玫瑰》，1924年由上海新舞台和開心電影公司聯合製作。這些戲根據日本的模式，由一系列相關故事組成，由電影和舞台表演共同敘述，視覺上頗為奇妙。但由於技術上難於操作，連環戲很快就被揚棄^②。

哈里斯(Kristine Harris)的《〈西廂記〉與20年代上海的古裝劇》解讀1927年一部改編自傳統故事的電影，顯示了一種文學和戲曲間的複雜引用及背景(上海—歐洲—好萊塢)的複雜銜接。此外，當時新的技術和特技使電影創造出豐富的視覺與心理的隱含文本。與其說這是一部有逃避主義和懷舊傾向的電影，哈里斯認為流行古裝劇其實是新的電影類型，旨在擺脫影戲的粗俗，以它的民族性來吸引中產階級觀眾，從而也使中國電影能有較穩定的票房收入。

李歐梵的〈上海電影的城市文化，1930-1940〉審視了城市機制（像影院、流行雜誌和城市指南），使看電影成為現代城市生活方式中不可缺少的一部分。他指出，出版文化對上海觀眾觀賞習慣的影響，比我們原來預期的要大得多。在簡短比較了好萊塢和中國電影的情節模式以後，他推測長鏡頭可能不是原創而是一種「多風格的混合物」，它一方面是長慢節奏和戲劇性的表演，另一方面又是新的電影技術。電影文化的出現對30年代上海的現代感知性的發展起了很大作用。

民國期間上海電影和出版文化的錯綜連接應該引起更多的重視。20年代鴛鴦蝴蝶派闖入中國電影，其實是上海電影業幫助觀眾適應外來的娛樂方式（西洋影戲）。不僅大多數有關國內外電影的說明書都是以文言書寫以吸引轉變時期觀眾保守的閱讀習慣，而且某些「鴛鴦」作家——像包天笑、周瘦鵑——也寫了電影劇本，並在他們所編輯的流行雜誌中為電影呼籲^③。30年代一些雜誌還出版月度《觀影指南》幫助讀者選擇電影，評分頗苛刻。例如1937《電聲》的一期中，沒一部電影被評為「A」；《滿庭芳》為B+；馬徐維邦被炒得火熱的《夜半歌聲》B-；《彈性女兒》C；《馬球大王》D-。

此外，城市指南也提供了電影與城市文化相關的信息。1919年的上海指南介紹了票房從一角到一元不等的各個電影院。1935年的指南包括了那些在南區票價一角的劇院和像卡爾登劇院等六倍於這個票價的影院。電影雜誌和城市出版物，也不時出現對大城市電影院的報導。例如，1939年《青青電影》建議讀者怎麼經濟地看二輪影片。而關於上海電影院發展的研

究，則早在一年前已出現於《上海研究》中。不可置疑，民國時期上海電影院不僅是現代化的象徵，也是國內外影業公司爭奪市場贏利的場所。

三 電影與性意象： 再現與實踐

從機構的層面移到再現的層面，本書的第二部分「性臆想：舞女、影星、娼妓」，研究對三類城市婦女帶有性意味的報導，以及她們銀幕上下形象的流傳及操縱。菲爾德（Andrew Field）的〈在罪惡之城出賣靈魂：印刷物、電影及政治中的上海歌女和舞女〉探討了這時期在城市指南和相關雜誌中上海公眾對舞女的看法，分析這些雜誌漸漸形成的模式。他以豐富的資料證實了，儘管她們的媒體功能類似於晚清民初的「青樓知己」，但是舞女在當時不僅是上海文化的象徵，而且與工業化城市的政治經濟息息相關。

作為一種色情化的公眾形象，舞女在當時電影及文學的再現中被廣泛運用。舉例來說，蔡楚生1934年的《新女性》凸現了女主角在舞廳觀賞性感表演時的複雜心理過程。陳定山在他的傳記中描述了一些30年代聾人聽聞的細節，像卡爾登舞廳令觀眾着迷的午夜表演。羽仙舞中「仙女們」扇動翅膀，性感的身體若隱若現；黑燈舞中黑人舞女挺着只覆蓋着兩片金葉的豐乳，邊環座起舞，邊亂拋香吻。最後是三十分鐘的配樂「臥室表演」，在幽暗的燈光下，穿比基尼的金髮女郎先是在床上無精打采地看書，焦灼地等待，最後是半裸着在椅子上自淫的高潮。毋庸置疑，這種對上海中外舞

作為一種色情化的公眾形象，舞女在當時電影及文學的再現中被廣泛運用。陳定山的文字描述體現了30年代一個典型：「現代女性」作為一種城市隱私，對它的探秘使男性探險家獲得了在性與智力上極大的樂趣。這也說明了民國時期舞女在很多畫報及影迷雜誌，像《北洋畫報》和《電聲》中頻頻露面的原因。

女非常感性的描述方式刺激了城市的性想像力。在這點上，陳定山的文字描述體現了30年代一個典型：「現代女性」作為一種城市隱私，對它的探秘使男性探險家獲得了在性與智力上極大的樂趣。這同時也說明了民國時期舞女在很多畫報及影迷雜誌，像《北洋畫報》和《電聲》中頻頻露面的原因。

Michael Chang的〈電影女明星與上海公共話語〉，探討了女影星與舞女的關係。他通過對中國最早三代影星的出現過程的描述，不僅分析了女演員升為明星的輿論過程，更指出階級和性別在此過程中的作用。一個重要的不同之處是：20年代對女明星的輿論呈負面性，正在成名的女明星往往名聲不佳；而30年代，輿論則呈正面性，女演員是因「本色」和職業訓練揚名的。

筆者的〈娼妓文化與城市想像：30年代電影研究〉，進一步研究了性和道德這兩個因素與電影的關係。二十世紀中國的文學及電影作品中，妓女通常是城市現象的焦點，對「無法表現」的事件的公眾表現，給電影開闢了非常具爭議性的空間。例如，知識份子的道德倫理認知觀往往遭到大眾及時行樂傾向的挑戰。筆者指出一個頗有意味的現象：電影表現妓女的傾向，從20-40年代對其悲慘生涯的同情性描述，到80-90年代對妓女生涯輝煌一面的傾心。

四 電影與民族性：建構與爭辯

在民國時期，女性性話語是敏感而令人好奇的話題。不僅對製片人和

觀眾是這樣，連官方審查員也是如此。本書第三部分「身份的構建：國家主義、都市主義、泛亞洲主義」探討了控制的問題以及電影製片人與官方審查員所期望建構的身份。蕭志偉的〈建構新的民族文化：南京十年中電影審查與廣東方言、迷信和性的問題〉，探討了國民黨的審查制度是怎樣建構新的民族文化，以及新的民族身份是怎麼在以地區性（以粵語片為代表）、國際性（好萊塢的性場面）、傳統性（反映在古老的中國迷信中）為參照中進行的。所有這些類別都是很有爭議性的，因為中央政府與地方組織往往達成某些交易。蕭總結道，雖然國民黨的審查制度在實施它的規則時並不很成功，但是還是因為它對國語片和道德意象的提倡而使電影文化因之定型。

與方言與圖像不同，音樂很難控制。蘇獨玉在〈都市之聲：30年代中國電影音樂〉中指出，中國電影中的音樂組成了一個都市化、國際化的多樣化空間，就像那些在上海演奏的銀幕之外的音樂一樣。蘇注意到了音樂在當時的音樂家及知識份子的話語與爭執中所充當的角色。當時的電影音樂反映一系列觀念和模式（例如，中國民歌與好萊塢歌劇）。有意思的是，許多被標上「左翼」標籤的音樂作品，以單張樂譜或愛國歌曲的形式廣泛流行。

在蘇的研究中，可以清楚地看到這些「左翼電影」與「左翼音樂」在後來幾十年所遇到的麻煩及複雜性。雖然很多「左翼電影」中的歌曲繼續普及，但是50年代以來，被認為「左翼」的歌曲（如《義勇軍進行曲》）幾乎被改得面目全非。再說，「左翼」作曲家創作的

蘇獨玉指出，中國電影中的音樂組成了一個都市化、國際化的多樣化空間，當時的電影音樂反映一系列觀念和模式。有意思的是，許多被標上「左翼」標籤的音樂作品，以單張樂譜或愛國歌曲的形式大範圍地流行。

並不都是左翼歌曲，像賀綠汀的《秋水伊人》是為《古塔奇案》而創作的，此歌因其優美的旋律和抒情的歌詞而風靡幾十年。作為左翼作家的「出奇」之作，這首歌比較吻合上海腐敗的中產階級的情調，與斯滕伯格 (Josef von Sternberg) 1940年的《上海姿態》和張藝謀的《搖啊搖，搖到外婆橋》等反映的舊上海色情畫面很是相稱。

事實上，在30年代末40年代初，抗戰爆發將中國電影業分割為日據區（滿州國、上海、香港）和國統區兩個政治區域，左和非左的區別也就變得微乎其微了。很多資深電影家，像卜萬倉、費穆、馬徐維邦、吳永剛和張石川，仍然留在上海製作商業影片，尤其是戲曲片；大多數電影家，像沈西苓、史東山、孫瑜、應雲衛，則遷去重慶，由於膠片不足，他們只能為新成立的國營電影公司製作一些小規模的愛國片。另外一些則轉去香港，並在離開香港去內地之前製作了幾部最早的國語電影。而陳波兒、袁牧之等就轉去延安，開始製作記錄片。

40年代初，上海的電影文化是很政治化的，誰在甚麼電影中出現受到很密切的關注。在這種不穩定的城市氣氛中，李香蘭仗着她美麗的歌聲而突然走紅。她是傳奇性的神秘人物，無論是對日本統治者還是中國觀眾來說，她的國籍都是很敏感的政治秘密。斯蒂芬森 (Shelley Stephenson) 的〈她無處不在：上海、李香蘭和大東亞電影圈〉，分析了關於這位在滿州國出生，在中國受教育的日本影星怎麼隱藏她的日籍身份，以中國人面目出現的媒體報導。斯蒂芬森指出，在上海電影雜誌中捧紅李香蘭的策略與從無

到有的「大東亞共榮圈」意識形態的推捧過程是很相似的。這是一個明星話語有助於泛亞洲政治的例子，所以李香蘭現象本身體現了日本帝國主義的一種文化侵略模式。

本書第三部分的文章體現了身份問題是與民族、地域、傳統密不可分的。蕭討論了以上三類概念與方言、大眾道德觀和電影審查制度的關係。蘇指出了中國藝術家將這些概念在電影和音樂中呈現出來的一系列方式。斯蒂芬森則側重這些概念是如何結合起來形成一個個人身份的多重性。在這個國家、文化和個人身份的相互摩擦中，概念的定義並不是固定的。民國時期上海電影和城市文化的特殊性產生於上海而不是中國其他城市，所以這些國家、民族文化和國籍就變得更複雜化了。上海人口的多種族、多地區成分，租界、跨國公司，以及上海與好萊塢、蘇聯、日本、香港、南亞及其間的文化交流，所有這些使得中國電影的「身份問題」變得更明顯。

五 電影、文化史和「心態史」(histoires des mentalités)

從以上的簡要概述中可以看出，本書不能覆蓋民國時期上海電影和城市文化的所有話題。在斯蒂芬森的研究中可以看到，淪陷區電影至今才開始被慎重地研究，戰前與戰後上海電影的複雜狀況還有待理出頭緒來。另一個還沒得到充分研究的上海文化史的課題，是好萊塢對中國電影業的影響，雖然這方面文獻資料不缺乏。舉

40年代初，上海的電影文化是很政治化的，李香蘭這位在中國受教育的日本影星突然走紅。上海電影雜誌中捧紅李香蘭的策略與從無到有的「大東亞共榮圈」意識形態的推捧過程是很相似的。李香蘭現象本身體現了日本帝國主義的一種文化侵略模式。

自1933年8月到1937年7月，天津的《北洋畫報》出版了107期周刊性的《電影專刊》，經常報導西方電影的消息。40年代初的《上海生活》，刊登一系列由百老匯戲劇改編的電影與好萊塢1941-42年的製片計劃。40年代後期，《電影雜誌》半月刊用主要篇幅來報導好萊塢消息。說明了好萊塢對中國電影業的影響。圖為聯華影業公司攝製電影的情景。

幾個例子，1923年葉勁風編輯的《小說世界》，其中幾期經常報導好萊塢電影，包括中文的電影簡介和明星照。自1933年8月到1937年7月，天津的《北洋畫報》出版了107期周刊性的《電影專刊》，經常報導西方電影的消息。30年代中期，國家電影檢查委員會的電影檢查報告列出所有批准公映的電影，大多數是好萊塢作品，但也有大約60部在1931-34年被禁的國產片。40年代初一些流行雜誌，像顧冷觀的《上海生活》，刊登一系列由百老匯戲劇改編的電影與好萊塢1941-42年的製片計劃。40年代後期，《電影雜誌》半月刊用主要篇幅來報導好萊塢消息，並闢有像「影星標準譯名」和「外國電影在上海」之類的專欄，按製作公司的順序列出好萊塢電影的中英片名。

蘇聯對中國電影的影響可能不像好萊塢那麼直接，因而也就很難估

計。然而，它對30年代左翼影評的影響就很顯然，因為從那時候起，蘇聯電影理論的翻譯就開始影響年輕一代的評論家。關於民國期間上海電影的更多資料可以從那些名導演、劇作家、演員的大量傳記中收集到，而這些個體經驗的敘述往往是被標準的電影史所排斥的。如果光論正規的出版物，1927年的《中華影業年鑒》可能是最早的全書，它涵蓋了電影業各個方面。想要繼續探索與民國時期上海電影與文化相關的問題，我們必須意識到另外一些文化形式所擔任的重要角色：像攝影、畫報、漫畫、報紙、電台和其他大眾的媒體。

顯而易見，電影和印刷文化的關係構成了本書的一個焦點。大多數情況下，我們的目標是探索這些印刷物以外或銀幕畫面背後的隱藏層面，在這個層面中，政治觀念、大眾觀點和



私人幻象交匯成一個表面無法察覺的相對穩定的結構，儘管它們之間還是有互相排斥的一面。在本文的開始，我用「知識考古學」這個術語來描述如何尋找電影與城市文化的文獻來源以及分析它們在民國上海背景下話語的形成方式和功能。在這個結語部分，我將把我們的努力與目前文化史研究的關係聯繫起來。

夏提亞 (Roger Chartier) 指出一種理解文化史的方法：首先，「文化史必須是對再現過程的分析」；其次，「它必須被理解為是為意義構建過程的研究」。在他的研究中，他運用了再現、實踐、引用三個關鍵性概念。他建議「文化史的目標是對社會再現主題及構型 (configuration) 的理解，這種構型和主題使社會人在交際過程中把他們的立場和興趣無意識地顯露出來，這些構型和主題也描述了當時社會人所理解的或所希望見到的一種社會」。一種新的文化史必須觸及社會的下意識層面 (或集體無意識)，一個遠離表層化的社會現象的層面^④。既然如此，在歷史研究中，有意義的不再是個體的再現 (即個體認為社會是這樣或應該是這樣)，而是與思想系統與信仰吻合的結構和主題。這種結構和主題往往在翻天覆地的政治和經濟的變遷中還繼續存在。

勒戈夫 (Jacques Le Goff) 使用「心態」(mentalité) 這個術語來指「一種超歷史的東西」。對他來說，心態本身就是一種結構，而個體並不一定意識到這種結構，因為它顯示了他們思想中非個體的內容。為了剖析這個心態，勒戈夫指出歷史研究中的兩個階段：首先，分辨出「考古心理學」的不同層面和碎片；其次，分析「心理組織系

統」如何以特定的方式使藝術品或文獻系列化。儘管他說心態史的細節不在於它的資料而在它的方法，他還是列舉了文學和藝術品 (因為「它們不是客觀的現象而是客觀現象的再現」)，大眾媒介 (因為他們是心態系列化並得以體現的主要載體)，和那些社會傾向和行為的邊緣的或失控的方面，這些方面間接讓我們知道了當時主流或中心心態是甚麼^⑤。

夏提亞和勒戈夫的見解與克拉考爾 (Siegfried Kracauer) 對電影歷史的反省很相似。克拉考爾說：「電影所反映的不是顯而易見的見解，而是心理傾向——那些集體意識很深層面、意識層面以下的那些東西。」^⑥這些文化歷史家的見解為我們目前的研究提供了新的視角。從現代中國社會、經濟和政治的角度來說，本書採用的文獻資料是細碎、不重要的，或至少是邊緣的。不像五四運動或抗日戰爭這些巨大的歷史事件，本書材料所關注的是民國上海社會的文化傾向和行為，這些傾向和行為並沒有體現社會進化模式下的歷史進步，而是體現了罕為人知的、很少被直接提到的而且經常是下意識的心態世界，一個信仰、象徵、文化模式的世界。舉例說，晚清知識份子的心態以色欲傾向和道德上的自狂為特色，不僅使明星、舞女、電影和出版物中的娼妓形象的再現帶有這種傾向，而且促成了道德倫理劇這種藝術類型在文明戲和早期電影中的出現。這種心態的痕迹還出現於30年代的左翼作品中。如1935年的《船家女》中，有幾個「藝術家」觀賞女模特兒的性感軀體，他們以模仿法國藝術頹廢風格來增加觀賞樂趣。像這樣的例子在民國上海的電

夏提亞運用了再現、實踐、引用三個關鍵性概念指出一種理解文化史的方法，他建議「文化史的目標是對社會再現主題及構型的理解」。既然如此，有意義的不再是個體的再現，而是與思想系統與信仰吻合的結構和主題。勒戈夫則使用「心態」這個術語來指「一種超歷史的東西」。這些見解為我們目前的研究提供了新的視角。

90年代初，在重審30年代電影評論界的爭論之後，一位老評論家提到上海電影發行公司的呼籲：「還電影作為娛樂商品的本來面目。」暗示了中國電影在30-40年代的左翼電影和50-60年代的現實主義電影的輝煌之後，又回到了10-20年代的貧乏起點。

影、文學、畫報中處處可見。如果將它們綜合起來看，作為總體中的一部分，它們顯示了一定的行為模式、思想系統和心態結構，這些對上海這個現代化城市來說是很典型的。

而且，心態史的最大特點是，從長歷史的視角來看，這些心態頑固地存在着。本書對民國上海電影和城市文化的重訪，將鼓勵我們再度思索在新的世紀末中國電影文化的變更。90年代，在香港、台灣和海外資本的支撐下，作為新的「海派」商業文化正在製造城市娛樂的新時尚（舞廳、KTV、迷你吧、搖滾音樂會、肥皂劇、輕色情雜誌），在這個文化中，某些老上海心態再度出現，而影響也遠遠超越了它原先的地域邊界。

更有意思的是，橫掃一切的商業大潮已淹沒了中國電影研究的象牙塔，而且根本改變了當代電影理論的方向。到90年代中期，已經有資深電影學者宣布，「電影首先是一門工業，其次才是一門藝術」，進而推論，「電影藝術不可能是個體化的藝術」，「電影製作中並不存在商業化和藝術創造間的矛盾」^⑦。無獨有偶，這種電影業向商業壓力投降的現象已經重演過，尤其是20年代末和日據期間的戲曲片和武俠片的商業化傾向。90年代初，在重審30年代電影評論界的爭論之後，一位老評論家提到上海電影發行公司的呼籲：「還電影作為娛樂商品的本來面目。」他為自己的文章取了一個極具諷刺性的標題——〈電影的「輪迴」〉，暗示了中國電影在30-40年代的左翼電影和50-60年代的現實主義電影的輝煌之後，又回到了10-20年代的貧乏起點^⑧。事實上，90年代中國與

20、30年代上海不可思議的相似性，一定會從此不斷困擾現代中國的歷史文化學家。在這個意義上，本書完成兩種意圖：重訪豐富的中國文化史，並對新世紀的研究進行初步展望。

註釋

① Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language* (New York: Pantheon, 1972).

② 赫馬：《上海舊話》（上海：上海文化出版社，1956），頁49-50。

③ 1925年包天笑作電影劇本《小朋友》和《空谷蘭》，1926年周瘦鵬作《遠金記》。

④ Roger Chartier, *Cultural History: Between Practices and Representations* (Cambridge: Polity Press, 1988), 1-14.

⑤ Jacques Le Goff and Pierre Nora, eds., *Constructing the Past: Essays in Historical Methodology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 167-69.

⑥ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947), 6.

⑦ 紹牧君：〈電影首先是一門工業，其次才是一門藝術〉，《電影藝術》，1996年第2期，頁4-5。

⑧ 舒湮：〈電影的「輪迴」〉，《新文學史料》，1994年第1期，頁72-93。

張英進 美國斯坦福大學比較文學博士，現任印第安納大學東亞及比較文學系副教授。著作包括英文書籍 *The City in Modern Chinese Literature and Film*、*Encyclopedia of Chinese Film* 及《西方現當代文藝社會學探索》等。