

民国时期连环画的社会形象

作为大众文化的连环画，在20世纪30年代之后，由于自身的表现内容等遭到社会的指责，致使社会声誉日渐下跌，逐渐形成“低级庸俗”的社会形象。事实上，在连环画的历史回溯中，其低下的社会形象并不是由来如此，而是有一个变化形成的过程。在这个过程中，从连环画的出版商、表现内容到连环画作者等因素都发生了根本性的变化，正是这些变化导致了连环画社会形象的转变。本文试图从出版商及题材内容方面探究影响连环画社会形象变化的根因。

一、20世纪30年代连环画出现的问题

20世纪20年代，连环画还处于发展形成的过程中，出版规模、读者数量还比较小，因而没有什么社会影响力，这从当时报刊中几乎没有关于连环画的报道、讨论可以得到印证。30年代，由于连环画自身规模的扩大，逐渐被社会注视，连环画的社会形象由此显现。1932年7月号的《现代》杂志发表了署名苏汶的一篇文章，〔1〕文中提到：“他们鉴于现在劳动者没有东西看，在那里看陈旧的充满了封建气味的（就是说，有害的）连环图画和唱本，于是他们便要求作家写一些有利的连环图画和唱本给劳动者看。这个，像胡先生〔2〕之类的批评家当然是要反对的了……这样低级的形式还生产得出好的作品吗？确实，连环图画是生产不出托尔斯泰，生产不出弗罗培尔来的……”。这篇文章本来是苏汶坚持文艺自由，反对文艺为政治服务，同“左联”开展的论战。但是，苏汶关于“连环图画”的认识却为鲁迅所注意，并为此对苏汶进行了驳斥。鲁迅在随即写成的《“连环图画”辩护》一文中说：“苏汶先生的文章，他以中立的文艺论者的立场，将‘连环图画’一笔抹杀了。自然，那不过是随便提起的，并非讨论绘画的专门文字，然而在青年艺术学徒心中，也许是个重要问题，所以我再来说几句。”〔3〕鲁迅通过例举古今中外有关的连环画作品，从学理上有力地证明连环画不仅不是低级的形式，而且具有悠久的历史。但是，从苏汶的文字中，却反映出他对于连环画的蔑视态度。应该说，以苏汶为代表的这种看法在当时具有相当的普遍性。很显然，如果连环画已经被社会认可为一种艺术，那么，鲁迅也就没有必要为之辩护了。即便在鲁迅为连环画有力地辩护之后，也没有艺术家包括从美术学校毕业的学生投身到连环画的改造、创作中去。而鲁迅自己想改造连环画也只得从旧连环画作者入手，结果失败。〔4〕这都说明了连环画实际的社会地位，而且并没有因为鲁迅的辩护而有所改变。由此可以看出，从社会形象来说，连环画就其形式而言被认为是一种低级的形式。相对于形式，连环画的表现内容



刘伯良 薛仁贵征东 连环画 1920 上海有文书局出版



刘伯良 革命军北伐 连环画 约20年代后期



陈丹旭 连环图画三国志 连环画 1927 上海世界书局



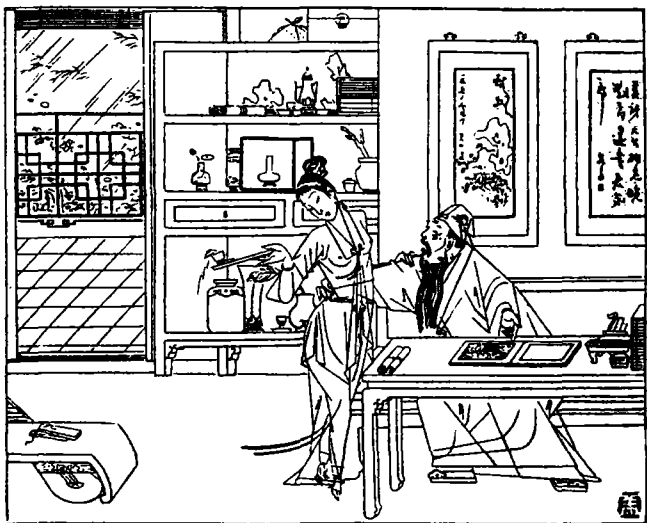
李谢丞 开天辟地 连环画 1930 上海两宜书局出版

更是受到社会的诟病和谴责。从当时的社会议论中可以看到人们对连环画的这种印象：“在各街头各弄堂尾的许许多多小书摊，围坐着的都是什么人？为什么孩子们都爱把书包丢在墙角里，津津有味地去读杀、杀、杀，飞剑、葫芦等的小书？把小小的茁着求知的芽儿底向上心浪费，蚀耗！”〔5〕从这些文字中可以明确地看出，作者认为连环画的内容就是武侠神怪这些不利于儿童成长的东西，表现出对连环画现状的不满。接连的社会舆论谴责，致使国民党当局也要予以取缔。〔6〕然而，连环画庸俗的表现内容，在社会舆论谴责之下并没有产生多大的改观。这样，30年代的连环画在人们的印象中与“低级庸俗”联系在一起，这种社会认识一直延续到40年代，甚至解放后还存在不同程度的影响。

从连环画的形式特征看，三四十年代也有另外一种形式的连环画，即连环漫画。如叶浅予的《王先生》、《小陈留京外史》、张乐平的《三毛流浪记》、丰子恺的《阿Q正传》、曹涵美的《金瓶梅》、汪子美的《红楼梦》、胡考的《西厢记》、吴一舸的《杨贵妃画传》、江栋良的《杨乃武与小白菜》、倪华的《朱子家训》、胡若佛、张令涛的《抗战图画故事》、董天野的《孔夫子画意》等。〔7〕这些连环漫画同单行本“小人书”不同，大都具有一定的思想性、艺术性和现实性，都是艺术家的独立创作，有着个人鲜明的艺术面貌。比如《王先生》用幽默夸张的手法，表现了现实生活中小市民的日常生活、官场腐败、社会底层的民众生活等。这样的内容比起武侠神怪等荒诞不经的“小人书”内容当然要积极和有意义得多。然而，这些连环漫画大多发表于报刊杂志，虽在社会上产生一定程度的影响，〔8〕但它们的存在并没有多少改变此时连环画的社会形象。这是因为：（1）这类连环漫画家文化素质较高，人数不多，因而创作作品数量有限，没有形成出版规模，远远不能和“小人书”连环画相比。（2）如果说小人书连环画是下里巴人，那么，连环漫画可以说是连环画中的阳春白雪，二者各有各的读者层。连环漫画的读者相对来说以知识、市民阶层的读者为主，而“小人书”连环画主

要是以文化程度不高的社会底层民众及中小学生为主。因而，连环漫画对社会底层民众的影响力要小。（3）连环漫画和小人书连环画有各自的出版形式。连环漫画主要是以短篇或连载的形式发表于报刊杂志，少数出版32开大小的单行本；而小人书完全以单行本的形式出版。二者在出版上属于不同的两个系统或圈子，因此相互之间没有交流和往来，连环漫画的创作出版方式很难对小人书产生影响。（4）在当时人们并没有把连环漫画和小人书联系在一起，也就是说人们还没有认为连环漫画是连环画中的一种表现形式。所以实践中连环漫画属于漫画，和连环画没有直接的关系，二者是两种相对独立的不同艺术形式，这从连环漫画只发表于漫画杂志，漫画杂志也不刊登“小人书”连环画的“写实”表现形式的故事内容就可以看出。因此，连环漫画的存在并没有起到改变连环画的社会形象的作用。当然，还有一种连环画形式，即木刻连环画，在当时被认为属于连环画的。艾思奇指出：“在连环图画中，除了中国流行的神怪武侠的连环图画外，更有德国、苏联等西洋的木刻连环图画。”〔9〕鲁迅在论证连环画时也大量地提到了木刻连环画。他不仅指导介绍了不少国外的优秀木刻连环画，〔10〕国内的一些艺术青年受鲁迅的影响，也绘刻了一些木刻连环画。然而，这样的木刻连环画，如鲁迅自己所言，“现在的木刻，还是对于智识者而作的居多，所以倘用这刻法于‘连环图画’，一般的民众还是看不懂。”〔11〕因此，尽管木刻连环画具有很强的艺术性和思想性，却难以以为广大的底层社会民众所理解所接受，因而，没有产生更大的社会影响，也没有对小人书连环画的创作产生直接的影响。这样木刻连环画的有限存在也没有起到改变旧连环画的社会声誉和社会形象的作用。

然而，应当看到的是，自1927年世界书局出版了五种连环画图书，却都是以传统古典小说为内容的。李毅士创作的《长恨歌画意》入选1929年的全国第一届美展，受到好评。此套连环画1932年曾由上海中华书局出版，前后共印行过九次。这就说明，连环画至少在20年代还没有被认为是下等庸



(上) 周云舫 夜半歌声 连环画 1937 上海全球书局出版
(中) 曹涵美 金瓶梅全图 连环画 1942 国民新闻图书印刷公司出版
(下) 董天野 孔夫子画意 连环画 1940 《孔夫子》电影特刊发表



条件的。出租摊主长时间出租经营连环画，因此对连环画读者的喜好和要求比较熟悉，对连环画出版过程也比较了解。重要的是，那时经营连环画出版业务，纸张和印刷费用可以赊欠，待书出售后才付钱。这样，只要具备一部画稿的稿费，就可以印行连环画了。〔18〕凭借这样的现实条件，一些摊主开始自己找画家出书。一旦小人书出版，盈利丰厚，加上经营得法，逐步积累，有些摊主便逐渐成为连环画出版业中的“大同行”。〔19〕这样，自1928年以后，连环画的出版便逐渐操纵在这些由出租摊主发展而来的出版商手里。1932年左右，这样的书商已经发展到约有三十余家，基本上把持了连环画的出版业。〔20〕连环画发行对象由读者转为出租书摊主，不仅使摊主获得机会逐步转变成为连环画出版商，也使得像世界书局这样的大出版社退出了连环画出版业。很显然，大书局资金雄厚，可以成套出书，价格较贵，不能适应发行对象的特点和要求，因而滞销；另外，也由于后来连环画的内容趋于庸俗低级，常受到社会舆论的谴责，他们怕影响自己书局的声誉，因而停止不出了。〔21〕这对于还处在发展中的连环画出版业来说，不能不说是个巨大的损失。

这些“大同行”所成立的书局完全左右了连环画的创作及出版方式。老连环画家钱笑呆在《连环画忆旧》一文中曾经这样描述过书局的状况：“那时的北公益里是连环画出版的集中地，我踏进了地面不平的弄堂，最使人触目的，是一眼望不尽的书局招牌，只可惜有些招牌上的字，被悬挂着的衣服、被单、尿布等遮盖了。”〔22〕黄若谷甚至描写得更详细：“旧连环画书局大都是前店后房的夫妻老婆店，至多雇佣一两个伙计或带一两个伙计学徒。它的店不免寒伦……除了卧室，不论是客堂、厢房、灶披间，除了门、窗，所有墙面，一律排满了从地面直到楼板的书架，小书格内排满了正面竖立、封面在外的连环画。”〔23〕有关这些书局老板们的记述或回忆就更多一些。他们文化很低，有的甚至连自己的名字都写不出来，干脆做个金戒指图章，遇到要签名时，从身边掏出小盒印泥一掀，盖盖章，省事大方，又不露馅，还可以摆摆阔气。比如，“联益社书局”的老板吴承乾，原就是个目不识丁的裁缝。〔24〕连环画家陈光镒甚至记得一些书店的老板说过：“我们不管（其实不懂）什么画得好，意义好，哪怕你先生画得没眼没鼻子，能赚钱就是好。”〔25〕在上海旧连环画业中，流行过一句行话隐语，叫“啃西瓜皮”。旧连环画作者的底稿，在出书后都归书商所有，由书商保存。于是有的书商便挖空心思，以旧充新，请缮文的作者将原来的底稿故事结构打乱，根据画面，剪剪贴贴，颠来倒去，加以调度，胡编乱造出一个新故事来。再找人变换背景，缮写新的说明文字，换个书名，于是又一部名家的“新出”问世。此风一开，越演越烈，甚至书商之间互借底稿，花样翻新。这样的做法不仅严重损害了作者的利益，也使读者上当受骗，对于书商来说，只在图利。〔26〕此外，假冒名家的风格，署上相似的姓名，如假冒赵宏本的，就署名赵宏木，借此蒙骗读者，这样的做法在书商中也是屡见不鲜。〔27〕连环画书商为尽快出书，便要求画家日夜赶画，有的画家精力不济，书商便劝食鸦片以振作精神。早期连环画家朱润斋因积劳成疾，书商

为使其尽快完成画稿便劝其吸食鸦片，另一位优秀的青年画家周云舫也是被引诱吸上了鸦片，终因毁坏了身体而早年离世。〔28〕连环画书商为赚钱利，以杀鸡取卵的方式让连环画家卖命毫不奇怪。因为，在书商的眼里“画画先生像一只狗，只要老子手里有肉骨头，狗就会跟着我走，有钞票还怕请不到画画的。”〔29〕连环画书商对画家只是这样的一种认识，怎么可能谈得上对画家的尊重？更不用说连环画自身发展的问题了。1934年五六月间，鲁迅曾同赵家壁谈起连环画问题。希望到出版连环画的圈子里，找几位高明的画家，由这边供应好的文字脚本，请他们画中国历史上大家知道的人物和群众喜闻乐见的故事。然而赵家壁前后两次努力想找画家都没成功，旧连环画家完全被书商控制。最后，鲁迅劝其不要再去找那些“霸头”了。〔30〕从鲁迅和赵家壁想努力改变连环画现状的经历中，不难看出连环画书商不仅自己不愿意也不懂得怎样去发展连环画，还不允许别人参与进来。为自身的利益，这些书商实际上已经形成了一个封建帮会，完全把连环画当作自己赚钱的工具。这就使得连环画的出版脱离了二三十年代的整个出版界、艺术界以及文化界，使其不能从周围现实环境获取有益的营养，而一味地在一个不正常的模式下畸形发展，终于导致社会对连环画出版商的强烈批评，甚至要求取缔连环画。因此，连环画出版商的变换，是影响连环画社会形象变化的重要原因之一。

三、连环画题材内容的变化

连环画被视为“低级庸俗”，主要是因其内容庸俗低级。但是，回顾连环画的发展史，可以看到直到在 20 年代前半期，连环画主要是取材于古典小说、戏曲等通俗文学故事，这些久已流传的通俗故事不能说是庸俗低级。这就是说，庸俗低级内

容的出现有一个蜕变过程。当然，不能说由书贩摊主转变来的出版商就一定要出版“庸俗低级”的连环画，毕竟文化水平低和内容的“庸俗低级”之间没有必然的联系。根据现有的资料，可以对当时的连环画内容作一个统计，列表如下：

需要说明的是，此表是根据现存有限的连环画书目统计制作的，〔31〕难以涵盖民国连环画出版的全貌。世事沧桑，民国时期大量的连环画已散失不见，资料难觅，只能据以现存的部分连环画以窥当时的基本面目。之所以选择1926—1934年这一时段，是因为连环画内容上的变化主要出现在这个时期。1926年是世界书局出版连环画的前一年，连环画在内容上还没有被批评；1934年是连环画声誉日跌，民国政府要予以取缔的一年。〔32〕从表中可以看出，连环画的题材内容基本上是言情、武侠、神怪、传奇、侦探、演义、滑稽等。1926年言情的内容占到50%，武侠占33%。1927年之后，武侠、神怪的内容开始逐年上升，到1931年高达87%，也就是说1931年前后，连环画的内容完全是以武侠为主了。1932年后有所下降，但侦探、历史演义、滑稽等内容有所上升。从这个时间段中可以看出，除武侠神怪的内容占有绝对的比例外，民间传奇、侦探、历史演义等内容也一直占有一定的比例。而取材传统文学经典小说、戏曲故事除1927年之外，所占比例就微乎其微了。由此可知，连环画的取材内容自1927年之后从传统的经典小说、戏曲故事转变成以武侠、神怪等为主了。

从1926出现的有关武侠内容的《红蝴蝶》《王光剑侠传》《神武侠义》，以及1927之后的《绿林奇侠传》《旁门奇侠传》《江湖怪侠传》等大量的武侠连环画来看，均取材于这一时期流行的武侠小说。当然，还有很多的连环

年代	总数	言情	武侠、神怪	民间传奇	古典小说	侦探、演义、滑稽、其他
1926	6	3	2	1		
	100%	50%	33%	17%		
1927	8		3	1	3	1
	100%		40%	10%	40%	10%
1928	15		8	1	1	4
	100%		53%	10%	10%	27%
1929	18		11	3		4
	100%		61%	17%		22%
1930	42	2	34	3	1	2
	100%	5%	81%	7%	2%	5%
1931	37	1	32	2		2
	100%	3%	87%	5%		5%
1932	49	10	25	6	1	7
	100%	20%	52%	12%	2%	14%
1933	84	11	55	1	1	16
	100%	14%	65%	1%	1%	19%
1934	75	13	37	1	1	24
	100%	17%	49%	1%	1%	32%

画是胡乱地改写了武侠小说的名目，改头换面，但无论怎样都逃不脱武侠小说的基本路数。茅盾对当时的连环画有过这样描述：“现在凡是神怪的武侠的旧小说，不论好歹，差不多全已有了‘连环图画’的本子，其次如《火烧红莲寺》一类的电影片子（连环图画小说本子的《火烧红莲寺》是根据了《火烧红莲寺》的影片改制而不是根据那小说《江湖奇侠传》），这两项都是一种书有两三个不同的连环图画本。”

〔33〕自1927年开始，上海世界书局陆续出版了《三国志》等六种连环画，其中一种《火烧红莲寺》是用副牌普益书局名义印行的。〔34〕世界书局用副牌书局出版《火烧红莲寺》，这本身就很能说明问题。连环画《火烧红莲寺》便是取材电影《火烧红莲寺》。当然，“从银幕上的《火烧红莲寺》又成为‘连环图画小说’的《火烧红莲寺》实在简陋得多了，可是那风魔人心的效力依然不减。看过《火烧红莲寺》的小市民青年依然喜欢从那简陋的‘连环图画小说’上温习他们梦想中的英雄好汉。他们这时的心情完全不是艺术的欣赏而是英雄的崇拜，是对于超人的生活和行为的迷醉向往，在没有影戏院的内地乡镇，此种‘连环图画小说’的《火烧红莲寺》就代替了影片。”〔35〕可以看出，连环画内容上的转变与这个时期武侠小说及武侠电影的密切相关。

连环画在1927年之后开始大量地取材于武侠小说、武侠电影不是偶然的。武侠小说是近代上海小说中倍受市民欢迎的一种。在20年代更是火热风行。比较著名的有赵绶章的《奇侠精忠传》，正集八本，续集六本，1923年至1927年陆

续出版；顾明道的《荒江女侠》，共六集，风行一时，被改编拍成13集影片，也被编成京剧。此外，还有于芳的《神弹乾坤手》、王浩然的《九义十八侠》、文公直的《剑侠奇缘》等，最有影响的是《江湖奇侠传》，〔36〕先后被编成电影、京剧等。对于此时的武侠小说状况，茅盾在一篇文章中记述到：“一九三〇年，中国的武侠小说盛极一时。自《江湖奇侠传》以下，模仿因袭的武侠小说，少说也有百十来种罢。同时国产影片方面，也是武侠片的全盛时代；《火烧红莲寺》出足了风头以后，一时以‘火烧……’号召的影片，恐怕也有十来种。”〔37〕“神怪片”或“武侠神怪片”《火烧红莲寺》于1928年在很短的时间内由上海明星影片公司推出前三集，并且一炮走红。这部影片的热映，宣告“神怪片”开始形成一股强大的势头，很快占领了国内及南洋的大部分国产片市场。《火烧红莲寺》打响之后，先后就出现了《火烧平阳城》、《火烧七星楼》、《火烧青龙寺》等数量可观的“火烧”电影系列。由于市场红火，《火烧红莲寺》自1928年至1931年间制作了18集；《荒江女侠》自1929年至1931年间制作了13集等。据不完全统计，此时武侠神怪片约占电影出品总数的60%还多。〔38〕武侠小说、电影如此盛行，茅盾认为：“一方面，这是封建的小市民要求‘出路’的反映，而另一方面，这又是封建势力对于动摇中的小市民给的一碗迷魂汤。小市民痛恨贪官污吏、土豪劣绅，于是武侠小说或武侠电影中也得攻击贪污土劣，但同时却也抬出了清官廉吏，有土而不豪，是绅而不劣，作为对照，替统治阶级辩护。小市民渴望出路，于是小说或影片中就有了‘为民除害’的侠客，并且这些侠客一定又是依靠着什么圣明长官、公正士绅，并且另一班‘在野’的侠客一定又是坏蛋，无恶不作。”茅盾从政治意识形态的角度分析武侠盛行的原因，不无深刻。当然，也有其他商业经济、文化、社会心理等原因。然而，无论出于什么样的原因，武侠小说、武侠神怪影片的盛行对读者观众及社会的影响却是明显的。随着这类影片越拍越多，其不良影响及粗制滥造作风，引起了社会舆论的关注与批评，认为“在无形中扩大了空想的虚无主义，其在民间的流毒，真像洪水猛兽，一方面造成理想成事实的神行万能，以至于四川峨眉道上有许多神经疯狂者跑上去，另一方面还造成野蛮的英雄主义，到处的可以动手打人”。〔39〕事实上，这类影片在剧作结构上荒唐怪异且错漏破多，并且有意渲染消极遁世的迷信思想和蜜门仙妖之术，将人们引入的是一个妖莫辨、混沌无序的不可知的世界。〔40〕1931年3月国民政府上海电影检查委员会最终严令禁摄“提倡迷信邪说”的影片之后，“神怪片”的热潮才渐告式微。

三十年代前后武侠小说、电影的盛行与热映，自然为连环画的取材打开了“广阔天地”。武侠连环画因武侠小说、电影的盛行而盛行。武侠电影终因走入歧途遭到查禁。连环画一直取其内容故事紧随其后，其结果自然可以推想。由于连环画自身的出版状况，更难免粗制滥造，有的一书起数名，或一书分成数册，每册标立一书名，〔41〕蒙骗读者；有的因某本连环画畅销，其他的便据此胡编乱造，蜂

拥而上,甚至40年代仍然还有《火烧红莲寺》、《火烧太师府》、《火困幽魂谷》等此类连环画,粗制滥造之风可见一斑;有的内容上更加朝向荒诞低级发展,这样的情势进一步恶化了连环画的声誉和社会形象,当然要遭到社会舆论的批评。如同查禁武侠片一样,民国政府也有取缔连环画之意。连环画的“大同行”于是合力成立了一个“上海图画小说业改进研究会”,以此名义组织连环画出版商接受政府的审查。然而,这不过是个幌子,政府社会局在接受了出版商的贿赂之后,连环画的出版几乎依然如故。〔42〕由于“大同行”出版商的控制,使得连环画没有像电影那样在走入歧路之后进行调整,并且一直沿着武侠荒诞的道路走下去,终至“庸俗低级”的境地而难以自拔。

连环画之所以紧跟武侠小说、电影之后深受其影响,这同其自身特性密切相关。连环画是文字和图画结合的艺术表现形式,要依靠两种语言共同配合。历史地说,连环画的形成,就是先有故事,后才依据文字故事而绘成图画。叙述故事最简洁、最方便的形式当然莫过于文学。因此,连环画的叙事自然首先就要依赖于文学故事,这一点就体现了文学故事之于连环画的重要性。茅盾就曾把连环画称为连环图画小说,〔43〕他认为连环画的说明文字是具有独立价值的小说,是有一定道理的。连环画中的故事来源可以有两种途径:一种是直接改编已有的文学故事,包括戏曲和电影故事等;另一种是连环画作者独立创作故事。二三十年代连环画创作群体的薄弱和出版商自身文化素质等现实条件决定了连环画不可能独立创作。那么,直接利用、改编现有的小说、戏曲、电影故事也就是由连环画的传统和现实条件所决定的最便利、最自然,同时也是无可选择的方式,这也就决定了连环画不可能不受到流行的武侠小说、电影的影响。事实上,这种创作方式一直到20世纪中叶连环画繁荣时期也基本没有改变过。因此,武侠小说、电影的流行影响了连环画的题材内容,也是造成连环画社会形象变化的一个重要原因。□

注释:

- 〔1〕苏汶《关于「文新」与胡秋原的文艺论辩》,见《现代》1932年7月号。苏汶即该刊编辑杜衡。标题中的「文新」应该是指《文艺新闻》。
- 〔2〕指胡秋原。他在《文化评论》上写文章反对“左联”领导的革命文学运动。
- 〔3〕鲁迅《“连环图画”辩护》,见《文学月报》1932年11月第1卷第4号。
- 〔4〕〔15〕〔20〕〔30〕赵家璧《鲁迅与连环图画》,见《连环画论丛》1981年第2辑,。
- 〔5〕依云:《说到孩子的教育》,见《现代出版社》1932年9月第4期。这是一篇关于《儿童的世界》一书的介绍文章,也不是专门讨论连环画的,但从中可见世人对于连环画的印象。
- 〔6〕据老连环画家严绍唐回忆:“一连几天,大小各报、都对连环画进行口诛笔伐,各界人士也联名要求取缔连环画、烧毁小人书。声势之大,令人吃惊!”见严绍唐《回忆连环画作者的辛酸生活》。
- 〔7〕亦秋《看画忆故人》,见《连环画艺术》1992年第1期。
- 〔8〕据叶浅予回忆,发表《王先生》的《时代漫画》杂志最高发行量达到八千份,在当时是很高的发行量。《王先生》、《小陈留京外史》先后连刊达十年之久,可见连环漫画《王先生》等受到社会欢迎的程度,有

- 着相当的影响。见《叶浅予先生谈连环画》,《连环画报》2004年第5期。
- 〔9〕艾思奇《连环图画还大有可为》,见《中华日报》1934年5月6日。
- 〔10〕鲁迅指导翻印的外国木刻连环画有比利时画家麦绥莱勒的《一个人的受难》、《我的忏悔》、《光明的追求》、《没有字的故事》等四种。见赵家璧《鲁迅与连环图画》,《连环画论丛》1981年第2辑。
- 〔11〕鲁迅《致赖少麒信》,见《鲁迅谈连环画》,中国连环画出版社1992年版,第14页。
- 〔12〕宋原放、孙颙《上海出版志》,上海社会科学出版社2001年12月版。
- 〔13〕张静庐《中国出版史料补编》,中华书局1957年版,第279页。
- 〔14〕阿英《中国连环图画史话》,古典艺术出版社1957年版,第22页。
- 〔16〕〔23〕黄若谷、王亦秋《从北公益里到桃源路——旧连环画独特的发行方式》,见《连环画艺术》1989年第3期,第119页。
- 〔17〕容正昌《连环图画四十年——记连环图画展览会》,见《文汇报》1951年4月9日。
- 〔18〕〔21〕〔24〕大鲁《漫谈连环画的发展史》,见《出版史料》1988年第1期,第84页。
- 〔19〕“大同行”就是那些资金比较雄厚,资格比较老的连环画出版商。是当时的叫法。
- 〔22〕钱笑采《连环图画忆旧》,见《连环图画研究》1957年2月第7期。
- 〔25〕陈光敏《所谓“图画小说业改进研究会”》,见《连环画艺术》1988年第1期,第101页。
- 〔26〕黄若谷、王亦秋《啃西瓜皮》,见《连环画艺术》1990年第2期。
- 〔27〕黄若谷、王亦秋《「真正老牌」「谨防假冒」——旧连环画界的一种怪现象》,见《连环画艺术》1989年第1期。
- 〔28〕朱光玉口述、王悟生整理《回忆我的父亲朱润斋》,见《连环画论丛》1980年第1辑。
- 〔29〕严绍唐《回忆连环画作者的辛酸生活》,见《连环图画研究》第10期。
- 〔31〕林敏、赵素行《现代连环画寻踪20—40年代》,中国连环画出版社1993年版。统计表完全基于此书收录的连环画书目而作。书中共收录民国连环画3369本。这个书目对于民国时期的连环画来说,是非常有限的。据1950年12月底调查,尽上海前后出版的旧连环画有三万种左右。发行量超过三千万册。在出租书摊上经常流转的品种约有一万多种。在对旧连环画处理中,1955年,上海审读的旧连环画约八千种。详情参阅丁之祥、王知伊《忆述上海解放初期处理反动淫秽荒诞图书的情况》,见《出版史料》1991年第3期。
- 〔32〕大鲁《漫谈连环画的发展史》,见《出版史料》1988年第1期。
- 〔33〕〔35〕茅盾《连环图画小说》,《茅盾文集》第2辑1932—1933,人民文学出版社1958年版。
- 〔34〕朱联保《关于世界书局的回忆》,见《出版史料》1987年第2期,第55页。
- 〔36〕《江湖奇侠传》,平江不肖生(向恺然)著。从1922年起连载于《红杂志》(后改名《红玫瑰》),到1928年截完,凡134回。其中“火烧红莲寺”一段最引人入胜,京剧、电影《火烧红莲寺》均改编于此。
- 〔37〕沈雁冰《封建的小市民文艺》,见《东方杂志》第30卷第3号。
- 〔38〕程季华主编《中国电影发展史》(第1卷),中国电影出版社1981年版,第133页。
- 〔39〕金太璞《神怪片查禁后》,见《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第666页。
- 〔40〕陆弘石《中国电影史1905—1949,早期中国电影的叙述与记忆》,文化艺术出版社2005年版,第46—48页。
- 〔41〕丁之祥、王知伊《艺忆述上海解放初期处理反动淫秽荒诞图书的情况》,见《出版史料》1991年第3期。
- 〔42〕陈光敏《所谓“图画小说业改进研究会”》,见《连环画艺术》1988年第1期。
- 〔43〕茅盾《连环图画小说》,见《文学月报》1932年12月第五六期合刊。

宛少军 中央美术学院人文学院博士研究生