

新旧电影中女主人公的道德站位

——兼析 1934 年的国粹电影《归来》

袁庆丰

(中国传媒大学 文化产业管理学院,北京 100024)

[摘要]主题和题材局限于家庭伦理、婚姻恋爱以及武侠神怪的旧市民电影,女主人公多有道德瑕疵甚至性别原罪,或者身处道德低位。左翼电影中的女主人公几乎全部出身于社会底层,即便是成为性工作者,也是品德高尚,大则忧国忧民、心系国家民族,小则鄙视金钱名利、无私奉献,无不带有鲜明的阶级性指向或曰革命性的道德光辉。有条件地抽取借助左翼电影思想元素的新市民电影,其女主人公更多的是体现超阶级性的人性情怀和更符合新时代潮流的道德情操。《归来》之所以是国粹电影,看上去讲的是作为原配的女主人公回归妻子、慈母原有的道德高位,实际上是编导在中西文化碰撞中,在传统文化背景下,面对严酷现实,对家庭宗法伦理的道德强调、给出的价值理念指南。

[关键词]道德站位;旧市民电影;左翼电影;新市民电影;国粹电影;朱石麟

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2019.03.015

一、引言

2010年12月10日,由(北京)中国电影资料馆提供馆藏影片并在北京的一家商业艺术中心举办了“阮玲玉影片回顾展”。公映的影片中,包括由朱石麟编导、联华影业公司1934年出品的无声片《归来》。这部影片的修复版字幕介绍说,1994年在南美的乌拉圭发现了原始拷贝并运回台湾,1995年由台湾“中央图书馆”馆藏、台湾“国家电影资料馆”修复保存。笔者现场记录的片长时间是93分钟,片头片尾的演职员表则不克记录。^[1]

根据查到的《申报》广告,《归来》在1934年1月的卖点是:

“主角为阮玲玉与高占非、及外国女性妮姬娣娜,国片之聘用异国女性为重要角色,恐尚未之前见,而上海电影院之以国片开幕者,更属破天荒第一次”。^[2]

影片上映前(2月7日、8日)的宣传词是:

“中西艺人会串,创国片未有之先例。中外明星合作,是影界空前之成功。四个第一:阮玲玉、高占非第一次合作;朱石麟第一次导演;国产片第一次用国外演员;联华三厂第一次出品。异族恋的苦闷,掀起情海波澜;

母性爱的真挚,造成绝世悲剧”;^[3]“人间两种灵性异族两个女性。她们的隔膜,正面冲突。她们的了解,自我牺牲。剧力之强强于生命力。剧情之柔柔似春水情。中外明星合作,是影界空前之成功”。^[4]

1934年2月17日影片公映时,金城大戏院的广告极尽溢美之词:

“阮玲玉、高占非初度合作。热情流露的异国明星妮姬娣娜。童星魁首黎铿。值得大书特书的空前奇迹。哀感顽艳,非常细腻结构。《归来》带回了千种悲哀。《归来》带回了万端愁绪。痛苦葬在心坎的深处!珠泪淌在夜阑人静时!”^[5]

三天后,金城大戏院的广告(20日、21日、22日)依次是:

“天天客满。场场满座。映期无多。欲观从速”^[6]、“截至昨日至,观众已超过四万余。卖座盛况创空前新纪录”^[7]、“各界热烈要求情意难却,明日续映,良好机会请弗错过。昨天仍告满座盛矣哉。本片售出票数之巨,连日观众之多,已造成全上海电影院绝无之最高标准!”^[8]

光华大戏院的接力广告(24日、25日)曰:

“中西艺人会串,创国片未有之先例。中外明星合作。是影界空前之成功。此片在金城大戏院连演十一日场场满座”^[9]、“花一般的艳丽。梦一般的渺茫。云一般的轻飘。秋一般的凄恻”。^[10]

明星大戏院(27日)广告云:

“中国影坛增添了无限光荣。中国影坛突起了生力异军。异族恋的苦闷,母性爱的真挚。掀起情海风波,造成绝大悲剧。人生之路的狂风暴雨,情欲理智的冲突争斗。灵性流露,情绪充溢”。^[11]

1934年3月,影片移师东南大戏院,(4日)广告曰:“是血泪所凝成,有浩然之正气。是艺术之极峰,情绪痛彻心脾”。^[12]山西大戏院(7日)则谓:“悲哀刺激。甜蜜安慰”^[13]——到底不是

头轮影院口吻。

《归来》应该是持续放映到6月15日,所以卡德大戏院当天的广告以力借力,曰:“上次开映《人生》,每日每场满座。人生那比《归来》,观众势必更挤”。^[14]这文笔,端的是文采与哲理并举。

1949年以后的中国电影史研究,1960年代对《归来》的评价基本是集体否定意见。譬如这段话:“朱石麟在创作《良宵》前后,还编导了《归来》和《青春》,杨小仲也编导了《蛇蝎美人》和《四姊妹》,这四部影片都不脱离家庭恋爱纠葛的老套,就思想内容而言,比起《良宵》来要逊色得多”。^[15]

1990年代后期,研究者开始挣脱意识形态的僵硬约束,譬如把朱石麟的创作归到“伦理片”类别。这个归类的渊源,其实来自1930年代初,联华影业公司创始人之一罗明佑“复兴国片”的主张:“对于东方忠孝任侠,可歌可泣之往事”,应该“以我国固有之懿风美德,发扬光大,贡献社会”,“以期达到提倡艺术劝善惩恶之目的”。^[16]

研究者就此认为,1934年和1935年,“罗明佑的这个主张得到切实的贯彻,伦理片制作也成为联华公司的创作特色之一,而且相当一部分也是在罗明佑的亲自参与下制作的”。^[17]所谓罗明佑亲自参与创作,除了1934年的剧本《除夕》(姜起凤导演)、《古寺鹃声》(与梁少坡合作编剧,梁少坡导演),^[18]主要指的是1935年他主导了两部电影《国风》和《天伦》。^[19]

2000年以降的中国电影史研究,注意到了编导对中国“古典美学的执着探索”,其“主要以家庭伦理题材……为20世纪上半叶的中国社会寻找精神与文化之根”,^[20]其“伦理诉求与国族想象”“在对西方思潮的适度接纳和中国文化的深情回望中建立起一种不无理想主义色彩的国族认同”。^[21]有人进一步提醒说,朱石麟从一开始“就在着力塑造具有传统文化观念和价值取向的人物形象……例如《故都春梦》中的王惠兰……《归来》中的琬和《国风》中的张兰”。^[22]具体到

《归来》，“看似讲述一个纯粹的家庭伦理冲突与危机，但冲突与危机的根源并非男主角顾彬的喜新厌旧，而是因为改变国运的战争”，^[23]而这场战争，“应是刚刚过去不久的‘九一八’或‘一·二八’”。

提取一下公因式就会发现，从1949年后到1990年代，电影史研究都承认《归来》属于家庭伦理的文化范畴，只不过1960年代不无褒贬。2000年以后，影片具备的“伦理诉求”被更宏大的家国传统和“国族想象”概念所替代。但是，在笔者看来，《归来》无疑是1930年代初期新兴的、与旧电影即旧市民电影有别的新电影形态；同时，《归来》显然既不属于同是新电影的左翼电影，也不是新市民电影，而应归入笔者先前称之为新民族主义电影的国粹电影序列，因为《归来》具备对传统文化价值判断与时代选择的新思潮和新人物形象。

二、旧市民电影、左翼电影、新市民电影以及国粹电影中女主角的道德站位

《归来》说的是丈夫在外经商，租住在一对外国母女那里，那美貌的女儿黛娜因为既想念自己的中国生父又怀念祖国，所以对这位叫顾彬的男房客多有好感。“九一八”或“一·二八”事变时，顾彬的妻子琬在逃难中被炸伤，大家都以为她死了并通知了顾彬。顾彬在回故乡的前一天与黛娜结婚并双双返家，这才知道妻子后来养好了伤一直在等他。面对此情此景，琬不仅没有责备丈夫，还主动将卧室让出来并对黛娜自称是丈夫的妹妹。由于琬认为“妻子可以牺牲丈夫”，但“母亲不能牺牲孩子”，所以晚上经常偷着回来看望幼子；黛娜虽然忠诚于爱情，但知道真相后既被这母子之情感动，又思念依旧独居异地的寡母，所以决定离去，留下的字条说：我要回到我母亲那里，不要去找我了，一切都还给你^[24]——原配完胜，故曰《归来》。

片名有两重含义。从表面看，是外出经商的男主角回归故乡，夫妻重聚，但文本的深层涵

义，是指本土伦理道德和传统文化的回归：纵然外人再怎么美艳忠贞，还是不如原配贤良温婉来得可靠。从影片文本足够长度的影像信息上看，黛娜母女显然是俄罗斯血统，很可能是1917年沙皇俄国“十月革命”后，逃亡到东北或上海的白俄贵族或上流知识分子家属。因此，黛娜母女成为异质文化的代表，与阮玲玉饰演的、典型的江南女子原配琬形成中外妻子的共时对比——这，既是《归来》在女性形象上的新贡献，又是影片思想主题的新资源：传统文化的价值判断与道德站位。

（一）旧市民电影中的女主角

在以左翼电影为代表的新电影出现之前的中国电影，（现存的）影片都是旧市民电影，即主题和题材局限于家庭伦理、婚姻恋爱以及武侠神怪，其女性人物形象多有道德瑕疵甚至性别原罪。譬如，《一串珍珠》（1925）将“败家”根源归结于“女人爱慕虚荣”，太太悔过自新后，家庭才得以再次兴旺。^[25]

《情海重吻》（1928）中的少妇红杏出墙最终被情人抛弃，准备跳海赴死时被痴情依旧的丈夫救下，破镜得以重圆。^[26]《怕老婆》（《儿子英雄》，1929）中的后妈不仅虐待丈夫和继子，还包养情夫、窝赃且陷害亲夫。^[27]《恋爱与义务》（1931）中的女主角丢下一双儿女与初恋情人私奔，最后情人劳累致死，自己临终前还得把私生女托付给前夫抚养。^[28]《桃花泣血记》（1931）里的村姑不听双方家长规劝与富家少爷私自同居，生了孩子后悲惨死去。^[29]

其他旧市民电影中的女主角也大都身处道德低位。譬如，《西厢记》（1927）的女主角婚前突破礼法约束，对男方以身相许，然后期待对方功名加身。^[30]《海角诗人》（1927）中的女主角为捍卫贞洁而投海，但男主角也为她哭瞎了双眼。^[31]《雪中孤雏》（1929）中，逃婚的女主角被富家子搭救，虽然二人两情相悦，但已婚妇人的身份，使她甘愿“终身侍候”对方。^[32]《银汉双星》（1931）中，画家的女儿和电影导演一见

钟情,两人海誓山盟,后来发现男方家里已有婚约,男人离去后,女的也不知所终。^[33]

《一剪梅》(1931)中的两对青年男女的恋情故事倒是符合常规,只不过加上了投身革命队伍的时代色彩。^[34]比这部影片更有时代性的是《南国之春》(1932),虽然女主人公依然是典型的怨妇形象,但影片中的左翼色彩已经显现。^[35]至于两部武侠片《红侠》(1929)和《女侠白玫瑰》(1929),女主人公的形象和道德定位都不能用人间常态来衡量——前者学成武艺、为祖母报仇之后,竟然将一直爱着自己的恋人当面转送他人;^[36]后者则女扮男装,行走江湖、快意恩仇。^[37]

(二)左翼电影中的女主人公

如果说,以旧文艺、旧文学即旧文化为取用资源的旧市民电影以维护传统的伦理道德为己任、与当时正跻身主流的新文化和新文学产生对立,并在一定程度上与新的理念对立和抗衡,对新文化和由此产生的新道德理念(譬如说爱情高于婚姻伦理)给予否定和排斥的话,那么,以新文化和新文学为新资源的新电影,譬如左翼电影和新市民电影,以女主人公为代表的女性形象及其道德站位则是另一番景象。

1930年代初,中国电影有了新、旧之别,新电影被称为“新兴电影”。^[38]新电影中最先出现的是左翼电影,标志是1932年孙瑜编导的《野玫瑰》:女主人公是贫穷的农家女,之所以获得富有、帅气的男主角的热爱,是因为她主张爱国、宣传救亡。^[39]《火山情血》(1932)的女主人公虽然是一个卖艺为生的舞女,但却拥有不畏强暴、同情被压迫者的高贵品质。^[40]同样是进城谋生的农民工,《天明》(1933)的女主人公即使成为性工作者,也依然热爱劳苦大众并最终为革命事业献出生命。^[41]《母性之光》(1933)中的母女俩曾经被有钱人蒙蔽一时,但最后还是毅然回到穷困的男主角身边同甘共苦、无私奉献。^[42]《小玩意》(1933)的女主人公不过是小商贩,但她忠实于自己的丈夫,更心系国家民族,所以规劝追

求自己的大学生出国深造、以实业救国。^[43]

同样是女侠,同样是暴力反抗,但《恶邻》(1933)中的抗日救国思想和行为,完全建立在女主人公深明大义、家国一体的博大情怀基础上。^[44]还有乡下进城的农村少女,《体育皇后》(1934)中的女主人公(以及与之相恋的男主人公)既唾弃金钱又鄙弃锦标。^[45]同样是来自乡下的女农民工,《大路》(1934)中的女主人公与男同胞们一起与汉奸斗智斗勇,最后又共同为国捐躯。^[46]作为一个贫穷的单亲母亲,《新女性》(1934)中的女主人公因为不肯卖身流俗,不得不挣扎在死亡边缘。^[47]即使身为性工作者,《神女》(1934)的女主人公也是一个好妻子,更是一个好母亲——为了儿子的前途,不得已打死了霸占她的流氓。^[48]《桃李劫》(1934)的女主人公宁可失去工作并因此贫病而死,也不接受被经理潜规则。^[49]

(三)新市民电影中的女主人公

如果说,对家庭、婚姻伦理题材的处理,尤其是女性人物形象的道德站位上,左翼电影的特征首先是无不带有鲜明的阶级性指向或曰革命性的道德色彩,所谓传统的品质并不在其优先考量范围之内的话,那么,1933年出现的新市民电影,就表现出与左翼电影有一定联系,但又截然不同的本质特征。所谓新市民电影,就是有条件地抽取借助左翼电影的思想元素,^[50]以获取更大的市场份额。^[51]

与旧市民电影相比,新市民电影的新,体现在对现实人生和当下社会面貌的即时反映上;与左翼电影相比,新市民电影缺乏或不具备左翼电影激进的社会批判立场和革命暴力,相对保守、温和。新市民电影出现的标志,是明星影片公司1933年出品的有声片《姊妹花》。作为有声片时代的第一部国产高票房电影纪录的创造者,《姊妹花》借用正处于高潮期的左翼电影的阶级性来塑造人物、推进情节,但其冲突、矛盾的解决不是以阶级性来决定错对、高下,而是以超阶级性的人性含混收场。如果说,女主人公“饥寒起盗

心”的行为源自阶级性,那么,她对亲情的认同,则是人性本能的体现。^[52]

再譬如《脂粉市场》(1933),女主人公对公司上层潜规则的反感和抗拒,看似源于像左翼电影那样出于对有钱阶级的仇恨和女性独立的新观念,其实更多的是得益于传统道德的塑造之力——所以笔者说影片是“新技术、新路线、新思想,旧观念”的混合产物。^[53]而《女儿经》(1934)之所以是依托旧电影即旧市民电影的新电影,是因为它的“新卖点”:八个女性形象,无论新潮女性还是旧式妇女,在经历了一系列的道德检索之后,最终统一于女主人公充满时代感的宏大说教名下。^[54]有声片时代的第二部高票房电影《渔光曲》(1934),与其说是用超阶级的人性观照铺设情节、化解矛盾,不如说,女主人公的道德品质更多地源自传统而不是新的阶级理念——姨太太糜烂的私生活反衬出村姑的纯洁情操。^[55]

(四)《归来》中的女主人公

《归来》中女主人公品貌兼优(德艺双馨)。何以证明?丈夫听从公公的指派远门她绝不反对,而是安心在家侍奉老人,是为孝顺。一般来说,旧式大家庭的姑嫂关系很难处理好,但影片刻意表明小姑和她的关系特别好,好到自己的哥哥带了洋嫂子回来后,小姑子坚定地站在嫂嫂这一方。无论逃难还是在家,孩子和公公永远是比她自己生命还最重要的东西。当丈夫带了新太太回来之后,她先是声明当人家的“妹妹”,随后又主动让出妻子的名分和位置。

然而,有一点女主人公绝不退让,那就是孩子母亲的位置。为了不打扰丈夫和新太太的婚姻生活,她可以搬到一个连下人都认为不宜居住的地方;她之所以一再冒着风险晚上偷偷跑回去看望儿子,是因为不想让后妈取代亲妈——这与其说是女主人公的行为意识,不如说是编导思想的灌注。因此,在《归来》所展示的家庭矛盾和伦理冲突当中,你会发现中国妻子始终占据道德高位。

更重要的是,女主人公的孝顺、“让贤”,以

及对幼子的关爱,与以往的以及同时期电影中女性形象美好道德品质有较大的不同。因为,无论是旧市民电影中的忍让、左翼电影中的斗争,还是新市民电影中的机心,都不同于《归来》:丈夫的再婚,固然是不知道原配尚且健在,固然是出于从同病相怜生发而来的爱情而不是胡搞或苟且,问题是,这个新娶的太太是外国女人。这就是为什么同样是家庭婚姻伦理的题材和主题,但《归来》却绝不属于旧市民电影、左翼电影和新市民电影的范畴的根本原因。

在编导看来,和原配的婚姻自然值得肯定、原配好品德自然值得歌颂,因为这属于传统伦理认可和彰显的范畴,但若是中外婚姻,性质就变得绝然不同。影片中男女主人公的取舍,其实与具体男、女人事及其好、坏无关(虽然丈夫与原配,尤其是外国太太都是好人做好事),而是编导用来指涉、代表中外文化的冲突和价值取舍:外来文化固然有不错的地方,尤其是甘愿依附本土文化的时候,但是,中国传统文化才是值得保留和发扬的,盖其伦理道德具有天然的优越性和不可分割的血肉相依属性。因此,《归来》的震撼之力不在煽情,而在道德形象及其背后的文化内驱力。

三、结 语

如果把考察范围扩展到除了《归来》之外的其他文本就会发现,从1930年联华影业公司成立,到1937年被新“联华”正式取代,《归来》的主题思想、价值判断与道德选择,始终体现于编导朱石麟的创作历程当中——同时,在1936年被新股东逐出公司之前,^[56]“联华”灵魂人物和主脑之一的罗明佑,始终在电影指导思想和文化价值选择上与朱石麟多有一致^[57]——而从1930年代,直到1960年代,即便跨越了1949年的关口,南下香港的朱石麟,其绝大部分作品,都没有脱离从家庭伦理范畴出发维系中国传统文化和道德站位的努力。

在笔者对1938年之前中国电影历史形态的

表述体系中,旧市民电影和新市民电影的共同特征,是在主题思想上尊重、维护社会主流价值观念和文化理念,证据之一就是喜剧化的艺术处理尤其是大团圆结局模式。二者的不同之处在于,新市民电影对社会现实虽然持保守立场但不无针砭——这源自对左翼电影思想元素有条件的抽取借用,而旧市民电影对社会现实尤其是当下几乎全无批判:几乎是旧有传统、理念的影像再现,所以基本不触及任何社会体制的底线或“红线”。因此,旧市民电影与现实可以是脱节的,譬如很多故事放在什么时代、背景下都能成立,无论古今、无论乡村或城市。

如果说,左翼电影的批判否定既针对现实也针对传统,无论故事背景是乡村还是城市,其阶级性、暴力性、宣传性始终鲜明并用以指导人物、情节、结局,进而为其激进的社会批判立场服务的话,那么,1934年出现的国粹电影(笔者前些年称之为新民族主义电影),则是既反对左翼电影激进的社会革命立场和阶级斗争、暴力革命理念,也反对新市民电影鲜明的都市娱乐和文化消费制片路线。如果说,新、旧市民电影基本是喜剧呈现,那么,左翼电影和国粹电影,则几乎都以悲剧或正剧收束全片——这是其主题思想的沉重性所决定的。

就《归来》而言,顾家的家庭悲剧造成,既不是男女两性的原因,也不单纯是社会原因,而是民族性的、文化性的。譬如,导致顾家逃难、妻儿失散的那场战争,影片中非常明确地出现了“九一八”的字样——直面当时中国社会最为严重的民族危亡问题,即日本侵华战争。这是顾家一中西两位太太一室难安悲剧的根源,由此才有传统和文化的劫难及其解决方案。影片之所以名曰《归来》,看上去讲的是原配回归其作为妻子、慈母原有的道德高位,其实是编导在传统文化背景下,面对严酷现实,对家庭宗法伦理的道德强调,进而给出价值理念层面的文化指南。所以,《归来》既不属于旧市民电影或新市民电影形态,也不能归于左翼电影序列,只能是国粹电

影——但是,这一文本的得来殊为不易。^[58]

注释:

[1]《归来》(故事片,黑白,无声),联华影业公司第三厂1934年出品。原片拷贝(10本)修复公映版,时长约93分钟。编导:朱石麟;摄影:庄国钧;布景:吴永刚;主演:高占非(饰丈夫顾彬)、阮玲玉(饰原配妻子琬)、妮姬娣娜(饰外国妻子黛娜)、黎铿(饰儿子鉴儿)、尚冠武(饰父亲顾啸)、洪莺(饰女儿)、魏巍(饰顾家仆人)。

[2]《申报》,1934年1月16日,第11版(广告),第21824期。

[3]《申报》,1934年2月7日,第23版(广告),第21846期。

[4]《申报》,1934年2月8日,第23版(广告),第21847期。

[5]《申报》,1934年2月17日,第32版(广告),第21850期。

[6]《申报》,1934年2月20日,第29版(广告),第21853期。

[7]《申报》,1934年2月21日,第24版(广告),第21854期。

[8]《申报》,1934年2月22日,第24版(广告),第21855期。

[9]《申报》,1934年2月24日,第25版(广告),第21857期。

[10]《申报》,1934年2月25日,第26版(广告),第21858期。

[11]《申报》,1934年2月27日,第23版(广告),第21860期。

[12]《申报》,1934年3月4日,第25版(广告),第21865期。

[13]《申报》,1934年3月7日,第24版(广告),第21868期。

[14]《申报》,1934年6月15日,第29版(广告),第21966期。

[15][56][57]程季华:《中国电影发展史》第1卷,北京:中国电影出版社,1963年,第346、457、458页。

[16]罗明佑:《编制〈故都春梦〉宣言》,《影戏杂志》1930年1月第1卷,第七、八期合刊。

[17][18]酈苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,北京:中国电影出版社,1996年,第355、357页。

[19]《国风》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1935年出品。DVD,时长:94分钟。监制、编剧:罗明佑;联合导演:罗明佑、朱石麟。《天伦》(故事片,黑白,配音),联华影业公司1935年出品。VCD(单碟),时长:45分16秒。编剧:钟石根;监制与导演:罗明佑;副导演:费穆。笔者对这两部影片的专题讨论意见以及对新民族主义电影即国粹电影的最初分类和界定,祈分别参见袁庆丰《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》(上海三联书店,2009年)第二十七章:《主流政治话语对1930年代电影制作的介入及其艺术传达——〈国风〉(1935年):中国电影历史中的“反动”标本读解》、第二十八章:《政治话语情结与传统伦理文化读解的双重错位——〈天伦〉(1935年):中国电影历史中“消极落后”的样本读解》。

[20]李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》,北京:北京大学出版社,2005年,第204、205页。

[21]李道新:《伦理诉求与国族想象——朱石麟早期电影的精神走向及其文化含义》,《当代电影》2005年第5期,第35页。

[22]盘剑:《传统文化立场与现代经营意识——论朱石麟“联华时期”的电影创作》,《当代电影》2005年第5期,第41页。

[23]陈墨:《早期朱石麟电影中的家、国、时代与人》,《当代

电影》2008年第5期,第74页。

[24]《〈归来〉本事》,《中国无声电影剧本:下卷》,北京:中国电影出版社,1996年,第2801页。

[25]《一串珍珠》(根据法国作家莫泊桑的小说《项链》改编,故事片,黑白,无声),上海长城画片公司1925年出品。VCD(双碟),时长:101分钟。编剧:侯曜;导演:李泽源;摄影:程沛霖。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《外来文化资源被本土思想格式化的体现——〈一串珍珠〉(1925年):旧市民电影及其个案剖析之一》(《上海文化》2007年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》(上下册,“民国文化与文学研究”文丛第三编第十一、十二册,新北:花木兰文化出版社,2014年),敬请参阅。

[26]《情海重吻》(故事片,黑白,无声),上海大中华百合影片公司1928年出品。VCD(单碟),时长:59分48秒。编剧、导演:谢云卿;摄影:周诗穆、严秉衡;布景:胡旭光;剪接:丁伯嵩。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《对1920年代末期中国旧市民电影低俗性的样本读解——以1928年大中华百合影片公司的〈情海重吻〉为例》(《浙江传媒学院学报》2009年第4期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[27]《怕老婆》(又名《儿子英雄》,故事片,黑白,无声),上海长城画片公司1929年出品。VCD(单碟),时长:71分11秒。编剧:陈趾青;导演:杨小仲;摄影:李文光。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《上世纪20年代旧文化生态背景下的旧市民电影——以1929年出品的〈儿子英雄〉为例》(《汕头大学学报》2009年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[28]《恋爱与义务》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1931年出品。现存DVD视频时长:101分54秒。原作:华罗琛夫人;编剧:朱石麟;导演:卜万苍;摄影:黄绍芬。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《中国早期电影的道德图解与新电影的生长点——以联华影业公司1931年出品的无声片〈恋爱与义务〉为例》(《浙江传媒学院学报》2014年第2期,中国人民大学《复印报刊资料·影视艺术》2014年第7期全文转载),其未删节版(配图)收入《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[29]《桃花泣血记》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1931年出品。VCD(双碟),时长:88分15秒。编剧、导演:卜万苍;摄影:黄绍芬。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《〈桃花泣血记〉:模式的遗存和新信息的些许植入——1930年代初期的中国旧市民电影样本读解之一》(《浙江传媒学院学

报》2009年第3期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[30]《西厢记》(残篇,故事片,黑白,无声),民新影片公司1927年出品。现存VCD视频(单碟,残篇)时长:43分钟。编导:侯曜;说明:濮舜卿;摄影:梁林光。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《传统性资源的影像开发和知识分子对旧市民电影情趣的分享——以民新影片公司1927年出品的影片〈西厢记〉为例》(《长江师范学院学报》2009年第2期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[31]好在女主人公落水后获救,男主人公与之重逢后,眼睛又得以复明。《海角诗人》(残篇,故事片,黑白,无声),民新影片公司1927年出品。现存DVD视频时长:19分31秒。编剧、导演:侯曜;摄影:梁林光。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《新知识分子的旧市民电影创作——新发现的侯曜〈海角诗人〉残片读解》(《浙江传媒学院学报》2012年第5期),其未删节版(配图)收入《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[32]《雪中孤雏》(故事片,黑白,无声),华剧影片公司1929年出品。VCD(双碟),时长:76分22秒。编剧及说明:周鹏红;导演:张惠民;副导演:吴素馨;摄影:汤剑廷。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《〈雪中孤雏〉:新时代中的旧道德,老做派中的新景象——1920年代末期中国旧市民电影个案分析之一》(《淮南师范学院学报》2009年第1期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[33]《银汉双星》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1931年出品。VCD(双碟),时长:86分24秒。原著:张恨水;编剧:朱石麟;导演:史东山;摄影:周克。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《20世纪30年代初期中国旧市民电影的传统症候与新鲜景观——以联华影业公司出品的〈银汉双星〉为例》(《浙江传媒学院学报》2014年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[34]《一剪梅》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1931年出品。DVD,时长:111分58秒。编剧:黄漪磋;导演:卜万苍;摄影:黄绍芬。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《〈一剪梅〉:趣味大于思想,形式强于内容——1930年代初期的中国旧市民电影样本读解之一》(《新疆艺术学院学报》2008年第4期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文

化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄：民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》，敬请参阅。

[35]《南国之春》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1932年出品。VCD(双碟),时长:78分34秒。编剧、导演:蔡楚生;摄影:周克。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《论旧市民电影〈啼笑因缘〉的老和〈南国之春〉的新》(《扬子江评论》2007年第2期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[36]《红侠》(故事片,黑白,无声),友联影片公司1929年出品。DVD视频时长:92分03秒。导演:文逸民;副导演:尚冠武;摄影:姚士泉。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《旧市民电影的总体特征——1922~1931年中国早期电影概论》(《浙江传媒学院学报》2013年第3期)和《旧市民电影的又一例证——以1929年友联影片公司出品的武侠片〈红侠〉为例》(《浙江传媒学院学报》2013年第4期),其未删节版(配图)收入《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[37]《女侠白玫瑰》(残篇,又名《白玫瑰》,故事片,黑白,无声),华剧影片公司1929年出品。现存(北京)中国电影资料馆(VCD视频)残片时长:26分56秒。编剧:谷剑尘;导演:张惠民;摄影:汤剑廷。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《中国早期电影中武侠片的情色、打斗与噱头、滑稽——以1929年华剧影片公司出品的〈女侠白玫瑰〉为例》(《文化艺术研究》2013年第4期),其未删节版(配图)收入《黑棉袄:民国文化中的旧市民电影——1922~1931年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[38]紫雨:《新的电影之现实诸问题》,《北京晨报》“每日电影”1932年8月16日,《三十年代中国电影评论文选》,北京:中国电影出版社,1993年,第586页。

[39]《野玫瑰》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1932年出品。VCD(双碟),时长:80分钟。编剧、导演:孙瑜;摄影:张伟涛。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《〈野玫瑰〉:从旧市民电影向左翼电影的过渡——现存中国早期左翼电影样本读解之一》(《文学评论丛刊》第11卷第1期,2008年11月,南京,季刊),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》(上下册,新北:花木兰文化出版社,2015年),敬请参阅。

[40]《火山情血》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1932年出品。VCD(双碟),时长:95分41秒。编剧、导演:孙瑜;摄影:周克。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《中国早期左翼电影暴力基因的植入及其历史传递——以孙瑜1932年编导的〈火山情血〉为例》(《河北师范大学学报》2009年

第5期)和《再谈左翼电影的几个特点及其知识分子审美特征——二读〈火山情血〉(1932)》(《浙江传媒学院学报》2015年第4期)。前一篇文章的完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[41]《天明》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1933年出品。VCD(双碟),时长:97分22秒。编剧、导演:孙瑜;摄影:周克。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《左翼电影的道德激情、暴力意识和阶级意识的体现与宣传——以联华影业公司1933年出品的左翼电影〈天明〉为例》(《杭州师范大学学报》2008年第2期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[42]《母性之光》(故事片,黑白,无声),联华影业公司第一制片厂1933年出品。VCD(双碟),时长:93分钟。原作:田汉;编剧、导演:卜万苍;摄影:黄绍芬。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《20世纪30年代中国电影市场和商业制作模式制约下的左翼电影——以〈母性之光〉为例》(《杭州师范大学学报》2008年第4期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[43]《小玩意》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1933年出品。VCD(双碟),时长:103分钟。编剧、导演:孙瑜;摄影:周克。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《民族主义立场的激进表达和艺术的超常发挥——对联华影业公司1933年出品的〈小玩意〉的当下读解》(《汕头大学学报》2008年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[44]《恶邻》(故事片,黑白,无声),月明影片公司1933年出品。VCD(单碟),时长:41分15秒。编剧、说明:李法西;导演:任彭年;摄影:任彭春。笔者对这部影片具体意见的完全版和未删节版(配图),先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》(第十九章)和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》(第八章),敬请参阅。

[45]《体育皇后》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1934年出品,“联华”上海第二制片厂摄制。VCD(双碟),时长:86分24秒。编剧、导演:孙瑜;摄影:袁逸苇。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《对市民电影传统模式的借用和新知识分子审美情趣的体现——从〈体育皇后〉读解中国左翼电影在1934年的变化》(《浙江传媒学院学报》2008年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——

1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲：民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》，敬请参阅。

[46]《大路》(故事片,黑白,配音),联华影业公司1934年出品。VCD(双碟),时长:104分钟。编剧、导演:孙瑜;摄影:裘逸苇。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《左翼电影制作模式的硬化与知识分子视角的变更——从联华影业公司出品的〈大路〉看1934年左翼电影的变化》(《苏州科技学院学报》2008年第2期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[47]《新女性》(故事片,黑白,配音),联华影业公司1934年出品。VCD(双碟),时长:105分钟。编剧、导演:蔡楚生;摄影:周达明。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《变化中的左翼电影:左翼理念与旧市民电影结构性元素的新旧组合——以联华影业公司1934年出品的〈新女性〉为例》(《中文自学指导》2008年第3期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[48]《神女》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1934年出品。VCD(双碟),时长:73分28秒。编剧、导演:孙瑜;摄影:张伟涛。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《城市意识与左翼电影视角中的性工作者形象——1934年无声影片〈神女〉的当下读解》(《上海文化》2008年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[49]《桃李劫》(故事片,黑白,有声),电通影片公司1934年出品。VCD(双碟),时长:102分46秒。编剧:袁牧之;导演:应云卫;摄影:吴蔚云、李熊湘。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《电影〈桃李劫〉散论——批判性、阶级性、暴力性与艺术朴素性之共存》(《宁波大学学报》2008年第2期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑马甲:民国时代的左翼电影——1932~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[50]袁庆丰:《1922—1936年中国国产电影之流变——以现存的、公众可以看到的文本作为实证支撑》,《学术界》2009年第5期,第245—253页。

[51]袁庆丰:《读解文本:中国早期电影的实证研究与影史重建》,《影视文化》2013年第8期,第111—117页。

[52]《姊妹花》(故事片,黑白,有声),明星影片公司1933年出品,1934年2月15日公映。VCD(双碟),时长:81分09秒。编剧、导演:郑正秋;摄影:董克毅。笔者对这部影片的具体

意见,祈参见袁庆丰:《雅、俗文化互渗背景下的〈姊妹花〉》(《当代电影》2008年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑皮鞋:抗战爆发前的新市民电影——1933~1937年现存中国电影文本读解》(上下册,“民国文化与文学研究”文丛六编,第八、九册,新北:花木兰文化出版社,2016年),敬请参阅。

[53]《脂粉市场》(故事片,黑白,有声),明星影片公司1933年出品。VCD(双碟),时长:82分48秒。编剧:丁谦平(夏衍);导演:张石川;摄影:董克毅。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《〈脂粉市场〉(1933年):谢绝深度,保持平面——1930年代中国新市民电影读解之一》(《长江师范学院学报》2008年第5期),其完全版和未删节版(配图)先后收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》和《黑皮鞋:抗战爆发前的新市民电影——1933~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[54]《女儿经》(故事片,黑白,有声),明星影片公司1934年出品,1934年10月10日完成上映。VCD(三碟),时长:157分54秒。编剧:编剧委员会;导演:李萍倩、程步高、姚苏凤、吴村、陈铿然、沈西苓、徐欣夫、郑正秋、张石川;摄影:董克毅、王士珍、严秉衡、周诗穆、陈展。笔者对这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》之第二十五章:《以旧市民电影为依托、以左翼元素为卖点的有声大片——〈女儿经〉(1933年):新市民电影样本读解之三》,其未删节版(配图)作为第四章,收入《黑皮鞋:抗战爆发前的新市民电影——1933~1937年现存中国电影文本读解》,敬请参阅。

[55]《渔光曲》(故事片,黑白,配音,残片),联华影业公司上海第二制片厂摄制,1934年出品,1934年6月14日首映。VCD(单碟),时长:56分06秒。编剧、导演:蔡楚生;摄影:周克。笔者对这部影片的最新具体意见,祈参见袁庆丰:《新市民电影:超阶级的人性观照和新电影视听模式的构建——配音片〈渔光曲〉(1934年)再读解》(《电影评介》2016年第18期)。

[58]中国早期电影拷贝,除了剧本或剧照,大多都沦落在历史深处无从得见,幸存的一小部分被封存在大陆官方的电影资料馆中,包括专业研究者在内的民众无从得见。譬如,中国电影艺术研究中心专业人士公开表示:“现在我们能够看到的1949年以前的中国电影只有二百多部。……中国电影资料馆现存的1949年前的中国电影应该在380~390部左右。也就是说,加上残缺不全的和不能放映的,至少还有100部以上的电影可以挖掘”。(饶曙光:《关于深化中国电影史研究的断想》,《当代电影》2009年第4期,第72页。)所以,有研究者一再呼吁:“资料开放,资源共享!”(邵苏元:《走近电影,走近历史》,《当代电影》2009年第4期,第63页。)

[责任编辑:李本红]