

红色经典电影的历史流变

——从左翼电影、国防电影和抗战电影说起

袁庆丰

(中国传媒大学 文化产业管理学院,北京 100024)

[摘要]对“红色经典电影”的研究,以往其起点大多指向1949年中华人民共和国成立后大量出现并形成模式的革命题材电影,源头是1942年的“延安文艺座谈会讲话”。实际上,“红色经典电影”的起点和源头,均为1932年出现的,以阶级性、暴力性与宣传性等特征见长的左翼电影。1936年兴起的国防电影(运动),不过是左翼电影的升级换代版本。而1937年全面抗战爆发后“国统区”的抗战电影,是国防电影在战时的延续形态,不仅全面继承了战前国防电影的思想特征,而且其故事结构、模式和基本元素等艺术特征,也都是左翼电影和国防电影行之有效且一脉相承的标准配置。因此,左翼电影不仅曾经影响和左右着1930年代中国电影的历史走向,1949年后,更以隔代遗传的方式奠定和规范着中国大陆电影的文化生态和表现模式,也使其新形态——“红色经典电影”,成为新中国意识形态艺术表达的主要载体和政治话语体系以及宣教功能的重要组成部分。

[关键词]左翼电影;国防电影;抗战电影;红色经典电影

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2020.01.017

所谓“红色经典电影”,一般认为“‘红色经典’是指建国初期以革命故事为背景、反映革命英雄人物高尚情操的文学作品、剧目或影视作品。而在中国大陆的文艺话语体系中,普遍将红色经典作品定义为1942年毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》之后,产生的大量反映时代、对人民群众有重要影响的一批小说、戏剧、电影等作品”。^[1]广义上,也有研究者将“革命历史题材电影,包括重大革命历史题材的电影,也包括革命领袖、英雄前辈和当代先进模范人物的传记”^[2]等,均视为红色经典电影范畴。

纵观当下学术界对红色经典电影的研究,学者们采取了多维度的研究视角。譬如,有对红色经典电影中的人物塑造及叙事方式的研究,指出革命历史题材影片“叙事的主导动机最终完成的是对银幕上英雄的‘命名’和对银幕下观众的‘召唤’”,^[3]以此来完成意识形态的贯注;此外,还有对红色经典电影的道德导向与教育作用的研究、^[4]对红色经典电影中的音乐与歌曲的研究。^[5]

在微观层面上,对单一的红色经典电影文本及个别导演的研究不乏例证。譬如对影片《英雄

作者简介:袁庆丰(1963—),文学博士,中国传媒大学文化产业管理学院教授、博士生导师,北京大学、北京电影学院访问学者。

儿女》(1964)、^[6]《闪闪的红星》(1974)、^[7]《建党伟业》(2011)、^[8]以及对导演崔嵬的研究。^[9]同时,还出现了对红色经典电影的改编与传播的研究,如对《小兵张嘎》(1963)等红色经典电影的电视剧改编研究,^[10]以及以徐克的《智取威虎山》(2014)为例分析当下红色经典电影的类型化策略。^[11]

在宏观层面上,学术界更关注的是1949年之后,即从“十七年”时期开始的红色经典电影,并一直延续到当下的红色电影发展情况,对1949年以来的红色经典电影发展进行概述性的论述。譬如学者提到“在建国六十多年的时间里,新中国革命历史题材电影经历了一个发展、起伏与变迁的过程”。^[12]总体说来,在当下的时代背景,学术界对红色经典电影的研究呈现出多样化、多角度的讨论趋势。

但是,研究者们普遍对1949年之前的中国电影关注力度不够,实际上,1949年前后中国电影的文化逻辑关联和历史承接脉络被忽视。譬如,对红色经典电影的源头基本都只追溯到1942年毛泽东发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》及其之后的一批文艺作品。在笔者看来,1949年后的红色经典电影,其源头一定要追溯到1932年出现的左翼电影;对二者内在逻辑的梳理,有利于打通对中国电影史的整体认知和把握渠道,这样,才能对1949年后乃至当下的红色经典电影与文化生态有更加精准的认识。

一、左翼电影——红色经典电影的源头

1932年,左翼电影伴随着中国社会的内忧外患应运而生,孙瑜编导、联华影业公司出品的两部影片成为左翼电影诞生的标志:一是《野玫瑰》,富家子弟爱上贫穷的农家女,随后在农家女的引导下加入抗日“义勇军”;^[13]二是《火山情血》,美貌农家女被恶霸地主逼死,她的哥哥最终报仇雪恨的故事。^[14]同年,史东山编导的《奋斗》,则是旧电影即旧市民电影向左翼电影强行转型之作,两个争抢爱人的青年工人出狱后一同

参加了义勇军并走上战场。^[15]

现存的、公众能看到的左翼影片,1933年的有五部:《恶邻》直接用武侠打斗的形式表现东北民众的抗日义举;^[16]《春蚕》表现“丰收成灾”,重在灌输观念上的思想暴力;^[17]《母性之光》强调了由阶级性衍生和延伸而来的血统论;^[18]《天明》讲的是即使沦为性工作者,出身底层的劳动者也依然能保持革命本性并甘愿奉献生命;^[19]《小玩意》借一个出身小镇、卖手工艺品的女小贩之口,大力宣扬“实业救国”和抗日救亡理念。^[20]

1934年,左翼电影再接再厉。《神女》继续为沦为最底层的性工作者发声并表达知识分子的忏悔之意;^[21]《体育皇后》表达的是唾弃“锦标”、睥睨世俗的前卫理念;^[22]《大路》塑造了国难当头之际,甘愿为国捐躯的男女民工群像;^[23]《桃李劫》和《新女性》用惊心动魄的个案实例,控诉有钱阶级的无耻,抨击社会对知识分子高尚情怀的摧残。^[24]

1935年的《风云儿女》将左翼电影推向有声片时代巅峰的同时,又标志着左翼电影市场化的全面成熟。^[25]1936年5月,电影界提出“国防电影”的口号,^[26]但本年度的《孤城烈女》(又名《泣残红》)仍然具备左翼电影的形态特质,大力肯定和歌颂被侮辱和被损害的底层女性的革命性。^[27]

左翼电影的高潮之年是1933年,^[28]在1937年“七七事变”爆发之前,左翼电影完全被国防电影取代;实际上,后者是前者的升级换代版本。换言之,孙瑜在1932年编导的《野玫瑰》和《火山情血》,之所以是左翼电影诞生的开山之作,其根本原因在于这两部影片基本确立和奠定了左翼电影的革命性特征及其艺术表现范式,为随后形成的左翼电影高潮提供了可供模仿、借鉴和发展、提升的模式资源。

作为中国1930年代主要的新电影形态之一,左翼电影有如下几个基本的特征:

第一,阶级性。左翼电影诞生于国内外民族

矛盾和阶级矛盾大潮涌动的1930年代初期,因此,左翼电影中人物的政治立场和个人品质基本上是由其所在阶级决定的:一方面,是对社会底层群体和弱势阶层,尤其是底层中的底层、弱势中的弱势如性工作者,满怀同情与歌颂;另一方面,是对强权势力和强力阶层及其压迫的决绝反抗和殊死抗争。

第二,暴力性。左翼电影对外反对日本侵略,呼吁抗日救亡,对内反对独裁统治,宣扬革命意识与阶级斗争。因此,左翼电影始终以暴力形式和暴力抗争作为解决民族矛盾或阶级矛盾即敌我矛盾的基本方式和主要手段。早期的1932年的左翼电影,其中的暴力,还是个体暴力与集体暴力并存,前者如《火山情血》,后者如《野玫瑰》。1933年,集体暴力很快向阶级暴力转化,突出的例证就是1935年的《风云儿女》。

第三,宣传性。左翼电影传达新理念、表现新人物、注重新的意识形态的传播。左翼电影并不注重叙事模式的创新,其故事结构基本脱胎于旧电影即旧市民电影,^[29]因此其“新”不在于讲故事,而是将电影当作一种理念载体。视为用于宣传的话语体系。因此,对理念传达的过分关注和对艺术特性的忽视也导致了左翼电影主题先行、人物形象立体性缺乏以及生活细节被忽视等问题的出现。

总体而言,阶级意识、暴力抗争与理念宣传,是左翼电影的基础性特征与基本构成元素。作为1930年代新的主流电影形态之一,左翼电影既是历史客观存在的市场化产物,也是当时中国社会和文化生态发展演变的必然结果;既是在艺术风格与叙事模式层面极大地影响着1949年之前中国电影的因素,也是1949年后红色经典电影的思想资源、表现形态与创作模式的根源与基础。

二、国防电影——左翼电影的升级换代版本

1935年的“华北事变”与“一二·九”运动以后,民族危机进一步加深,民族主义情绪高涨。

1936年1月,“上海电影界救国会”成立,“成立宣言”呼吁“摄制鼓吹民族解放的影片”,5月,正式提出“国防电影”的口号。^[30]从1936年至1937年“七七事变”爆发之前,是国防电影(运动)的高潮时期,其主旨皆以宣传民族解放为要务。

就现存的、公众可以看到的影片而言,1936年的国防电影有三部。费穆编导的《狼山喋血记》注重底层启蒙视角和教育意义,用一个山村的村民们放弃胆怯和退让,联合起来武力打狼的故事,从世界现代史的高度,试图灌输现代意义的民族国家观念——从其寓言式结构和对村民自身阶级性有意弱化的特点可以看出,这是左翼电影强行向国防电影转型的一个过渡性作品。^[31]相形之下,吴永刚编导的《壮志凌云》,因为其低于左翼电影的接入端口,建立在最大程度地剥离了左翼电影元素与左翼思想根源之间产权关系的基础上,继而成功借用国防电影的壳资源转型上市,因此其国防电影理念和特征表现得较为流畅。^[32]但最震撼人心的,是吴永刚编导的《浪淘沙》,作为国防电影的高端版本,其空前绝后的高端地位和影射、承载的民族矛盾和国家立场至今无人超越。^[33]

1937年的国防电影也有三部,只不过《联华交响曲》是一个由八个短片结构成的“集锦片”,三个左翼电影,五个国防电影,由此又一次证明了两者的逻辑勾连与源流渊源。^[34]《青年进行曲》虽然整体上受制于左翼电影思想遗传基因的制约,譬如由革命同志指定伙伴的恋爱对象必须是无产阶级女工——但是对“血统论”的剥离和反正值得称道。此外,其观赏性也值得一提,这是因为,其制作方同是前一年出品《壮志凌云》的新华影业公司。^[35]相形之下,孙瑜编导的《春到人间》最为正宗——由左翼电影而来的阶级性色彩虽然被强力掩抑,但还能看出其浓重的阶级性即唯成分论的痕迹。^[36]

全面抗战爆发前的国防电影,实际上是由1930年代初期兴起的左翼电影转化而来。1936年国防电影(运动)的兴起,意味着左翼电影时

代的终结,换言之,左翼电影已经被国防电影整合吸收。新兴的国防电影(运动)在整体上可以被看作是左翼电影在1936年的转型,即升级换代产品。其原因如下:

第一,国防电影将左翼电影强调、凸显的阶级矛盾和阶级斗争,提升、转化为民族矛盾和生死存亡的民族对立,即将左翼电影的阶级性转化为民族性;同时,弱化阶级矛盾及其表现形式,突出民族矛盾,彰显现代国家意识。由此,国防电影在整合左翼电影的基础之上,站在国家与民族存亡与否的高度,将抗日战争的正义性置于世界反法西斯战争的阵营当中。

第二,从1932年至1935年间,左翼电影完成了从个体暴力抗争向群体、阶层和阶级暴力抗争的转变,并在其社会批判的角度上将暴力抗争的必然性和合理性、合法性逐步加深。国防电影将左翼电影中贫富对立的阶级斗争模式,转换上升为侵略与反侵略的民族解放战争模式。因此,国防电影对民族主义立场和民族解放精神的宣扬,决定了它既是左翼电影暴力意识和暴力革命最直接的受益者,也是继承者。

第三,国防电影继承了左翼电影的抗敌救国、民族救亡的宣传理念,延续了左翼电影中的民族觉醒意识、社会批判精神与抗争诉求。国防电影(运动)前后虽然只存在一年半左右的时间(1936年1月至1937年7月),但和左翼电影一样,启蒙了广大民众尤其是底层民众的民族、国家观念,确立了现代化的国家观照视角。

因此,国防电影与左翼电影之间,不仅存在着直接、明显的逻辑承接关联,还是同样作为新电影的历史性和文化性的延续体现。换言之,左翼电影的历史性转型,使其成为体现时代精神的国防电影,所以说,国防电影是左翼电影的升级换代版本。

三、抗战电影——国防电影在战时的延续

从1937年7月抗战全面爆发到1945年8月日本投降之前,中国军民“人不分老幼,地不分

南北”,以血肉之躯顽强抵抗着在军事、工业等各方面远胜于自身的日本帝国主义的疯狂侵略,死亡至少一千五百万至两千万人,“财产损失难以数计”。^[37]超过几十万人的大型战役不仅在时间上贯穿始终,而且在空间上标识着大好河山的玉碎场景:

“淞沪会战”(1937.8.13—1937.11.11)、“太原会战”(1937.9—1937.11)、“南京会战”(1937.12.1—1937.12.13)、“徐州会战”(1938.1—1938.6)、“武汉会战”(1938.6.11—1938.10.27)、“长沙会战”(1939.9—1939.10、1941.9.17—1941.10.9、1941.12.24—1942.1.15、1944.5—1944.8)、“桂南会战”(1939.11—1940.1)、“豫南会战”(1941.1—1941.3)、“晋南会战”(1941.5.7—1947.5.27)、“浙赣会战”(1942.5—1942.9)、“鄂西会战”(1943年夏)、“常德会战”(1943.11—1943.12)、“豫中会战”(1944.4.17—1944.6.19)、“长衡会战”(1944.5—1944.8)、“桂柳会战”(1944.9—1944.12)、“湘西会战”(1945.4.9—1945.6.7)。^[38]

这意味着,八年抗战期间,中国电影与中国社会一起,进入地缘政治的格局与规划当中:除了外蒙古独立和东北早已沦陷外,华北沦陷、华东沦陷、华中沦陷、华南沦陷……大半个中国沦陷。其中,在1941年12月7日太平洋战争爆发前,日军一直没有进入上海的外国租界,这一时期在租界拍摄和上映的中国影片,史称“孤岛电影”;包括西北的“解放区”和太平洋战争爆发前的香港在内,民国政府依然能够行使主权的“国统区”在内地基本被压缩于西南一隅。

因此,包括“孤岛电影”在内的沦陷区,虽然有大约20家电影公司,拍摄了257部影片。^[39]但稍加检索就会发现,不会也不被允许有直接表现中国军民奋勇抗击日本侵略的国防电影或抗战电影,(1942—1945年全部沦陷后的上海更是如此,虽然此一时期出品了100多部影片^[40]),只有复活的旧电影形态即旧市民电影,以及当年在左翼电影之后出现的新电影即新市民电影和

国粹电影,能够存在并得到畸形繁荣发展。^[41]

香港在太平洋战争爆发并沦陷之前,共有25家电影公司,拍摄了100部左右的粤语片,大部分是“恐怖、武侠、神怪、色情”的旧电影,^[42]即旧市民电影形态。还有大约三分之一的影片,直接或间接地反映中国军民上下一体奋勇抗击日本侵略军的影片。^[43]

全面抗战期间,“国统区”的电影生产主要由官方电影公司主导完成,即武汉和重庆时期的中国电影制片厂(“中制”)、重庆时期的中央电影摄影场(“中电”),以及成都的西北影业公司,总共只出品了19部故事片,^[44]其主题题材全部与抗战直接相关。

现存的、公众可以看到的抗战电影只有6部。其中,香港出品的有3部:《游击进行曲》(启明影业公司,1938)、^[45]《万众一心》(新世纪影片公司,1939)、《孤岛天堂》(大地影业公司,1939);内地3部,均由重庆时期的中国电影制片厂摄制:《塞上风云》(1940)、^[46]《东亚之光》(1940)、《日本间谍》(1943)。

这些影片文本显示并证明,内地“国统区”的电影只有一种形态,即属于“抗战文艺”中的抗战电影。由于1936年兴起的国防电影(运动),只持续了一年半左右的时间即爆发“七七事变”,因此,1937年7月抗战全面爆发以后的“国统区”(包括沦陷前的香港)的抗战电影,实质上就是战前国防电影形态的延续和战时体现。

抗战电影最主要的特征,就是彰显中华民族反侵略战争的伦理正义。其前身——战前的国防电影,以及国防电影的源头左翼电影,都是主题先行,意识形态至上,理念宣传至上,抗日救国至上,即国家和民族的伦理正义至高无上。就此而言,抗战电影对左翼电影——国防电影,既有所继承,也有所发扬。抗战电影不仅全面继承和发扬了战前国防电影的思想特征,从艺术性上看,譬如故事结构、主体模式和基本元素等,基本也都是左翼电影和国防电影行之有效且一脉相承的标准配置。

四、红色基因的隔代遗传——1949年后的红色经典电影

抗战结束后,直接为抗战服务的抗战电影胜利完成历史使命,抗战题材基本成为1946—1949年中国电影的背景性叙事场景,譬如高票房电影《天字第一号》(“中电”三厂,1946)、《一江春水向东流》(昆仑影业,1947)。

而随着国家与社会形势的急剧变迁,旧市民电影,譬如文华影业公司出品的《不了情》(1947)、《太太万岁》(1947)和《哀乐中年》(1949);新市民电影,譬如《天字第一号》和《一江春水向东流》;国粹电影,譬如《小城之春》(“文华”,1948)等,都再次获得生存和发展空间,整体上得以惯性精进,留下宝贵的历史足迹。

另一方面,随着1949年中华人民共和国成立和新政权的逐步稳定,红色经典电影成为国家意识形态传播的重要载体。大体量地、有取舍地扬弃、借鉴、继承了自左翼电影、国防电影和抗战电影演变而来的基本形态特征,继而形成以政治话语体系为主导的电影艺术表达范式,并在1966—1976年发展到顶峰。红色经典电影的主要特征大略如下:

第一,反强权的革命立场。左翼电影中,反动的、强势的一方,除了为富不仁、欺压贫苦民众的资产阶级、地主阶级即反动军阀,就是作为侵略者的日本帝国主义。1949年以后的红色经典电影,又在此基础上指向当时处于意识形态对立的几乎所有西方资本主义国家,以及败逃台湾的国民党政权;1970年代以后,又增加了1960年代初期、苏关系恶化之后的苏联。在时空不同于现代社会的古装片中,反动的、强势的一方,是帝制皇权和压迫剥削民众的地主阶级,以及附着于二者的知识分子阶层。以上种种,皆可以在左翼电影中找到源头或根源。

第二,对阶级性的强调、继承、发扬。在1930年代的左翼电影中,社会的弱势群体譬如工农阶级是被同情和歌颂的对象。1949年后,红色经

典电影将这一被肯定和赞扬的阶层置换为“工农兵”的称谓,“文艺为工农兵服务”成为新中国电影创作的重要诉求。左翼电影中的阶级性,即强权势力阶层与贫苦弱势阶层在政治立场与道德品质层面的对立,被红色经典电影全面继承并大力发扬。富有阶级即地主阶级、资产阶级,政治上反动、卖国、投靠侵略者,经济上剥削民众,道德上败坏、欺男霸女——1950年东北电影制片厂出品的《白毛女》就是一个最好的例证和代表。《白毛女》中的这些特质,从1932年的《野玫瑰》和《火山情血》当中也都能找到直接对应要素。^[47]

第三,暴力斗争模式的全面覆盖。1949年后,几乎所有的红色经典电影都将1930年代左翼电影中的暴力斗争模式、国防电影与抗战电影中抵抗侵略者的战争模式予以全面继承发扬,成为主要的故事架构和不可或缺的叙事元素,“革命历史题材”尤其是战争题材成为电影生产的重中之重,花开百朵,层林尽染。譬如1966—1976年的第一批八个“样板戏”(电影),除了工业题材的《海港》,其余七部《红灯记》、《红色娘子军》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《白毛女》、《沙家浜》(京剧)、《沙家浜》(交响音乐史诗),无一不是暴力模式全面覆盖并贯穿始终。

第四,对知识阶层的否定与批判,以及对底层女性性侵犯及其反抗模式的继承与改造。前者的例证是1961年长春电影制片厂摄制的《刘三姐》,后者的例证除了《白毛女》还有《红色娘子军》(上海天马电影制片厂1960年摄制)。事实上,对性剥削和性压迫的反映,是左翼电影中的一个传统的关键元素。但在“红色经典电影”当中,反面人物对正面女主人公的性侵犯表达被最大程度地削减甚至抹去痕迹,更多的是突出和强调其由阶级性决定的反抗性和决不妥协的斗争性。这是因为,对其肉身贞洁的保证其实是政治纯洁性的必要条件。这二者间的逻辑关联,甚至还投射到男性正面主人公身上——《红色娘子军》就是一个最好的例证。^[48]

五、结 语

只要站位于电影发展史的高度,只要顺序梳理从1949年直到1980年代的电影创作,从任何一个角度都会发现,众多“十七年”和“新时期”代表性作品,无一不证明着左翼电影—国防电影—抗战电影与“红色经典电影”存在着诸多的历史性的、结构性的逻辑关联。譬如,以阶级性来定位人物品德乃至外在形象的创作范式,难免人物形象塑造的符号化和脸谱化,这个根源其实源自左翼电影主题先行的理念和通病,形成基因隔代遗传。二者间的这种遗传和继承,这种逻辑关联,既有内在的,譬如思想资源、思维模式、文化内涵,也有外在的,譬如艺术风格、视听语言模式,更有人事的。

1949年新中国成立之后,在1930年代左翼电影风起云涌时期的核心创作者与运动的领导者们,基本上成为了新中国电影行业的奠基者与电影部门的领导者。譬如,袁牧之1946年就已升任东北电影制片厂厂长,并主导拍摄出共和国的第一部电影《桥》,建国后出任中央电影局局长;^[49]“田汉在去世之前先后担任文化部戏曲改进局局长、艺术事业管理局局长、中国戏剧家协会主席等职务,主导着新中国的戏剧工作”;^[50]“夏衍则以文化部副部长的身份主管电影”;^[51]“洪深在1949年后任中国文联主席团委员、中国戏剧家协会副主席、中华人民共和国对外文化联络局局长、文化部对外文化联络事务局副局长等职务”;^[52]“欧阳予倩虽然在1955年才加入中国共产党,但建国后历任中央戏剧学院院长,中国文联第一届常委和第二、三届副主席,中国戏剧家协会第一、二届副主席等职务”。^[53]

1949年以后,中国大陆与中国香港、台湾地区形成了两岸三地不同的社会制度和意识形态体系,这种差异将中国电影形态与面貌一分为三。由于意识形态延续以及政治制度的选择,在中国大陆诞生的红色经典电影选择性地继承、借鉴了左翼电影的内部资源和外部特征,并将这种

特征一直延续至1980年代改革开放之后。因此,1930年代的左翼电影对1949年后中国大陆电影的直接的历史性影响及其对当下的现实意义与价值均有待重估。^[54]其内在的阶级性、暴力性与宣传性与1949年后大陆红色经典电影意识形态话语建构之间的内在逻辑关联值得更进一步的关注与研究。

注释:

[1]饶曙光:《创造新的红色经典:意义与途径》,《当代电影》2011年第7期。

[2]毛羽、何振虎等:《永不落幕的红色电影——关于红色电影的讨论》,《河北日报》2011年7月1日。

[3]贾磊磊:《“红色恋情”——中国电影的经典叙事方式(一)》,《电影创作》2002年第1期。

[4]徐竟芳:《红色电影及其教育功能研究》,湖南师范大学硕士学位论文,2012年。

[5]陈刚、芮艳:《难忘的画面,永恒的旋律——谈红色经典电影歌曲的发展轨迹》,《电影评介》2008年第6期。

[6]田英:《重温红色经典电影〈英雄儿女〉的爱国情怀》,《电影文学》2012年第23期。

[7]崔颖:《阴霾下的星光:红色经典电影〈闪闪的红星〉创作历程》,《电影评介》2014年第21期。

[8]朱兰、但家荣:《红色经典电影〈建党伟业〉中的爱国情怀》,《电影文学》2016年第1期。

[9]尹麟:《从崔嵬管窥红色电影的现代传播》,山东大学硕士学位论文,2017年。

[10]余燕芝:《〈小兵张嘎〉:一个“红色经典”的改编与传播》,暨南大学硕士学位论文,2010年。

[11]尹蓓嫣:《红色经典的类型化再造——徐克版〈智取威虎山〉改编刍议》,《四川戏剧》2018年第3期。

[12]赵俊卿、李刚:《论新中国“红色经典”电影的发展与变迁》,《电影文学》2012年第2期。

[13]笔者对这部影片的具体讨论意见,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)。

[14]笔者对这部影片的具体讨论意见,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1932年的〈火山情血〉为例》(《河北师范大学学报》2009年第5期)、《再谈左翼电影的几个特点及知识分子的审美特征——二读〈火山情血〉》(《浙江传媒学院学报》2015年第4期)。

[15]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《20世纪30年代初期中国旧市民电影向左翼电影的转型过渡——以联华影业公司1932年出品的〈奋斗〉为例》(《浙江传媒学院

学报》2015年第1期)。

[16]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《由武侠片强行转换而来的左翼电影——再读1933年的〈恶邻〉》(《玉溪师范学院学报》2018年第6期)。

[17]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《电影〈春蚕〉:左翼文学与国产电影市场的结晶》(《徐州师范大学学报》2010年第4期)、《左翼文学与国产电影的正面对接——以1933年的〈春蚕〉为例》(《韩山师范学院学报》2019年第4期)。

[18]笔者对这部影片的具体讨论意见,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)、《左翼电影的阶级性及其伦理模式——〈母性之光〉(1933)再读解》(《汕头大学学报》2019年第2期,中国人民大学书报资料中心《复印报刊资料》2019年第8期《影视艺术》全文转载)。

[19]笔者对这部影片的具体讨论意见,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性与宣传性——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)、《〈天明〉:政治贞洁与肉身贞洁——左翼电影模式的基础性延展》(《汕头大学学报》2018年第8期)。

[20]笔者对这部影片的具体讨论意见,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)、《旧市民电影形态与左翼电影的新主题——再读〈小玩意〉(1933)》(《学术界》2018年第5期,中国人民大学书报资料中心《复印报刊资料》2018年第8期《影视艺术》全文转载)。

[21]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《城市意识与左翼电影视角中的性工作形象——1934年无声影片〈神女〉的当下读解》(《上海文化》2008年第5期)。

[22]笔者对这部影片的具体讨论意见,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)、《左翼电影的思想性及其反世俗性——二读〈体育皇后〉(1934年)》(《信阳师范学院学报》2019年第5期)。

[23]笔者对这部影片的具体讨论意见,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)、《左翼电影的模式及其时代性——二读〈大路〉(1934)》(《玉溪师范学院学报》2019年第4期)。

[24]笔者对这部影片的具体讨论意见,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)、《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〈新女性〉为例》(《中文自学指导》2008年第3期)。

[25]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《左

翼电影的艺术特征、叙事策略的市场化转轨及其与新市民电影的内在联系》(《湖南大学学报》2008年第3期)。

[26][28][30]程季华主编:《中国电影发展史》(第一卷),北京:中国电影出版社,1963年,第418、183、417-418页。

[27]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《〈孤城烈女〉:左翼电影在1936年的余波回转和传递》(《青海师范大学学报》2008年第6期)。

[29]笔者对旧市民电影的界定与具体讨论意见,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)。

[31]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《国防电影与左翼电影的内在承接关系——以1936年联华影业公司出品的〈狼山喋血记〉为例》(《佛山科学技术学院学报》2008年第2期)。

[32]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《电影市场对左翼电影类型转换和品质提升的作用——以〈壮志凌云〉为例》(《南京师范大学文学院学报》2009年第2期)。

[33]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《新浪潮——1930年代中国电影的历史性闪存——〈浪淘沙〉:电影现代性的高端版本和反主旋律的批判立场》(《南京艺术学院学报》2009年第1期)。

[34]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《〈联华交响曲〉:左翼电影余绪与国防电影的双重叠加——1937年全面抗战爆发之前中国国产电影文本读解之一》(《浙江传媒学院学报》2010年第2期)。

[35]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《新电影的诞生是时代精神和市场需求的产物——以新华影业公司1937年出品的〈青年进行曲〉为例》(《北京电影学院学报》2011年第3期)、《左翼电影、国防电影与新中国电影的血缘渊源——以1937年新华影业公司出品的〈青年进行曲〉为例》(《杭州师范大学学报》2011年第4期)。

[36]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《〈春到人间〉:从左翼电影向国防电影的强行转化——辨析孙瑜在1937年为中国电影所做的历史贡献》(《当代电影》2012年第2期)。

[37][美]费正清、费维恺编:《剑桥中华民国史》(下),刘敬坤等译,北京:中国社会科学出版社,1993年,第623页。

[38]《抗日战争中正面战场的22次大型会战》,http://m.wx24.cn/Wap/bm_3w_show.asp?ID=16935。

[39][40][42][43][44]程季华主编:《中国电影发展史》

(第二卷),北京:中国电影出版社,1963年,第429-461、117-118、87-88、423-428、419-423页。

[41]笔者对旧市民电影、新市民电影以及国粹电影的界定与实证文本讨论,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》(上海三联书店,2009年)、《黑夜到来之前的中国电影——1937年现存国产影片文本读解》(中国广播电视出版社,2012年)、《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》(台湾花木兰文化出版社,2014年)、《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,台湾花木兰文化出版社,2016年)的相关章节,以及袁庆丰《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〉》(《学术界》2019年第3期)。

[45]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《1938年的抗战题材电影形态特征——以当年出品的〈游击进行曲〉(〈正气歌〉)为例》(《当代电影》2017年第8期)。

[46]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《抗战电影:左翼电影与国防电影的形态延续——以〈塞上风云〉(1940~1942)为例》(《山西大同大学学报》2019年第6期)。

[47]笔者对这部影片的具体讨论意见,祈参见袁庆丰:《政治和艺术示范的标本——超级女声〈白毛女〉》(《渤海大学学报》2007年第6期,中国人民大学书报资料中心《复印报刊资料》2008年第5期《影视艺术》全文转载)。

[48]对这个问题的深入讨论以及笔者这部影片的具体意见,祈参见袁庆丰:《爱你没商量:〈红色娘子军〉——红色风暴中的爱情传奇和传统禁忌》(《渤海大学学报》2007年第6期)。

[49]百度百科:袁牧之,https://baike.baidu.com/item/%E8%A2%81%E7%89%A7%E4%B9%8B/2796946?fr=aladdin。

[50]百度百科:田汉,http://baike.baidu.com/view/28997.htm。

[51]百度知道:夏衍,https://zhidao.baidu.com/question/715366339855325525.html。

[52]百度百科:洪深,http://baike.baidu.com/view/140088.htm。

[53]百度百科:欧阳予倩,http://baike.baidu.com/view/70961.htm。

[54]袁庆丰:《1930年代中国左翼电影的历史面貌及其当下意义》,《学术界》2015年第6期。

〔责任编辑:李本红〕