

旧文学强势主导下的中国电影^{〔*〕}

——兼析旧市民电影《夺国宝》(1926, 残片)^{〔1〕}

袁庆丰

(中国传媒大学 文化产业管理学院, 北京 100024)

〔摘要〕旧电影即旧市民电影,是1932年以左翼电影为代表的新电影出现之前唯一的国产电影形态。旧市民电影以噱头、打斗和闹剧为核心元素,以社会教化为主题,以婚姻家庭和武侠神怪为主要题材,其依托和取用的文化资源和思想资源是与新文学、新文化相对的旧文学、旧文化。具体地说,就是以“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”等言情小说,以及同样拥有大量读者群体的各种武侠和神怪小说为文本取用资源。联合影片公司1926年出品,但迟至2017年才重新在公众视野中出现的残片《夺国宝》,既是1920年代中国旧文学强势主导电影生产的体现,也是旧市民电影本土化和民族化已然成熟并发挥强大文化影响力的又一个新案例。

〔关键词〕旧文学;新文学;旧市民电影;市民娱乐;《夺国宝》

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2023.04.015

据不完全统计,从1905年所谓中国电影诞生到1949年,包括香港在内,中国曾先后有二百六十多家大中小电影公司,出品了大约一千八百多部影片。这两个数字显然太少,没有反映真实情形,因为多有人为统计缺失,^{〔2〕}至于留存下来的影片,数量更是少得可怜,能看到的更少。2009年,中国电影艺术研究中心负责人曾公开表示,现存的、公众能看到的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”。^{〔3〕}所以,电影研究者就此呼吁:“资料开放,资源共享!”^{〔4〕}

近年来,一些1949年前的影片(包括残片)“偶尔露峥嵘”,譬如在中国电影资料馆主办或参与的学术讨论会上,或多或少都会给与参会者放映几部公众从未见过甚至从不知晓的早期影片。互联网上也不时有几部包括研究者也从没有见过的早期影片公之于众。联合影片公司1926年出品,张慧冲编导并与徐素娥、闵德张、李少华、阮圣铎等主演的《夺国宝》(残片,时长55分6

作者简介:袁庆丰,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,研究方向:中国电影历史与理论研究。

〔*〕本文系2021年度教育部人文社会科学研究规划基金项目“中国现代文学视域中的早期国产电影——现存文本实证研究”(21YJA751028)的阶段性成果。

秒),就属于后一种情形。考察这部影片的文化生态背景并读解文本就会明白,在1932年以左翼电影为代表的新电影出现之前,即从1910年代直到1930年代初期,与新文学相对而言的旧文学,不仅是这一时期国产电影始终依赖的文本资源和思想资源,而且强势主导着国产片的市场走向。《夺国宝》不过是1920年代盛行的又一部旧市民电影的例证而已。

一、1920年代:旧文学强势主导下的中国电影 文化生态背景

这里所谓“旧文学”,是和“新文学”相对而言的称谓和涵盖。按照以往《中国现代文学史》的划分,新文学在1915年开始的新文化运动中孕育成熟后诞生,^[5]就此与以往的文学有了新、旧之分;只不过,最新观点认为,旧文学“实际已融入了新文学之中,成为新文学内部的现代通俗文学的一部分”。^[6]因此,1912—1917年,以“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”小说为代表的“民国旧派小说”,^[7]在新文学“第一个十年”(1917—1927)期间被迫向“俗”定位;^[8]“第二个十年”(1928—1937年6月)间,又形成“雅俗互动”的态势;^[9]至“第三个十年”(1937年7月—1949年9月)间,“雅俗对立”“渐趋消解”。^[10]但无论是怎样的划分,得出怎样的结论,文学的“新”与“旧”始终是相对的。^[11]

1918年,以鲁迅发表《狂人日记》为标志,新文学中的小说就此取得“文学的正宗地位”,^[12]并在1917—1927年间迫使旧小说向“俗”定位,但新文学的“地位”是“弱小的”,而与之“对抗”的旧文学是“庞大的”。^[13]实际上,回到常识性的文化生态背景,譬如回顾20世纪初的前三十年(1900—1930年)新、旧文学的生存状态,就会发现一个基本的事实——那就是,从1840年“鸦片战争”开始,中国东南沿海快速对外开放,现代城市及相互依存的现代工商业迅速兴起,与之相伴而生的城市文化在外来文化的催化之下,也在高速发展。这种高速发展意味着,旧文学自身也在

发展变化,而这种发展变化,又为新文学的诞生提供了各种准备并奠定了基础。

新文学诞生于1917年,虽然对全社会的影响逐渐加大,但是直到1949年,始终走的是一条精英阶层的路线。具体地说,新文学的倡导者、开创者和拥趸者基本上是精英阶层,也就是包括接受过或正接受着中等以上教育的知识分子。对中国新文学史或曰中国现代文学史稍加考查就会发现,那些在理论和创作方面卓有声名的代表人物,大部分甚至是留学生出身。譬如,新文学理论纲领创始人陈独秀曾五次赴日留学(1901—1915),胡适留美(1910—1917),周作人留日(1906—1911);新诗领域,郭沫若留日(1913—1923),胡适、闻一多留美(1922—1925),徐志摩留美(1918—1920)、留英(1920—1923);小说方面,鲁迅留日(1902—1909),陈衡哲留美(1914—1920),郁达夫留日(1913—1922);以散文闻名的,除了周氏兄弟和郁达夫,女性也不遑多让,譬如留美的冰心(1923—1926)等。^[14]至于戏剧领域,同时又在1920年代从事国产电影创作的,欧阳予倩(1904—1911)、^[15]田汉(1916—1921)、^[16]夏衍(1920—1927)都曾留日,洪深则是留美(1916—1922)。^[17]

另一方面,和新文学相对而言的旧文学,指的是和旧文化相关的文学样式、承载媒介和表达方式。因此,无论是“旧文学”还是“通俗文学”乃至“旧派小说”,在笔者的表述体系中,就小说而言,旧文学指的是旧小说中“社会言情、武侠、侦探、历史”等基本类型;^[18]就整体而言,旧文学还包括传统戏剧、戏曲、地方曲艺等所有和新文学、新文化相区别乃至对立的文化媒介形式和形态。换言之,旧文学不仅包括泛化的通俗文学,还包括不使用文字的说唱艺术,譬如大鼓、曲艺、地方戏、相声、评书,等等。所以,回到历史语境就会发现,旧文学的读者体量不仅远远大于新文学的读者体量,其影响和传播比新文学的历史更加悠久,其接受者,即读者和听众当然远远多于新文学的读者——以知识分子阶层为主,包括新

式学校的毕业生和在读学生。

从1912年(民国元年)至1925年,共有21所国立大学,其中12所在华北,而北京就占了10所。^[19]至于在校学生数,以北京大学为例,1921—1923年,每年录取的新生数依次是109人、280人、163人,而且“所考取学生籍贯以沿海地区居多,这是因为最早接受西方教育的就是沿海地区,当时教会学校多半于此,学生的英文水平也相比其他地区较高”。^[20]再拉高视角,放眼全国,即使到了1920年代末至1930年代初期(1928—1932年)，“全国高校在校生总数”，即使“增幅达69.63%”，也不过是“从25178人上升至42710人”。^[21]而与之相称对照的,是在此期间的1915年,上海人口已达到200万(其中中华界117万,租界83万);1927年改为特别市时,上海人口又增至264万(其中中华界150万,租界114万)。^[22]

在整个1910年代和1920年代,中国旧文学中的言情小说和武侠小说先后掀起社会性的热潮。言情小说的代表是1912—1917年兴盛一时的“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”小说^[23]——这个时间段,恰恰是新文学产生之前的五年。1924年成名的“现代通俗小说大家张恨水”,其言情小说《春明外史》从1924年到1929年在报纸上连载六年,此后的作品更是“席卷中国南北市民社会”。^[24]武侠小说的代表是1923年成名的武侠小说大家平江不肖生(向恺然),1928年,明星影片公司将平江不肖生的武侠小说《江湖奇侠传》中的部分内容改编成系列电影《火烧红莲寺》,连拍十八集,一直拍到1931年;^[25]而这个时期,虽说新文学势头正盛,但对当时的国产电影生产几无影响。

以往的中国现代文学史研究认为,旧文学中的旧派小说,“在发挥着文化消费功能的同时,又暗暗地为新文学的产生准备了一些条件”。^[26]这个评价多有偏差,应该说准备了必要的条件,因为包括那些新文学的创始者们和那些新一代文人,他们都是熟悉旧文学尤其是旧小说的,只不

过最后不接受或者抛弃了而已。近代以降,出于营销目的,旧派小说/通俗小说的名目被“制造”得五花八门:“政治小说、哲理小说、科学小说、冒险小说、心理小说、战争小说、学校小说、地理小说、法律小说、言情小说”,还有“苦情小说、奇情小说、侠情小说、痴情小说、艳情小说、忏情小说、哀情小说、丑情小说、喜情小说”,^[27]其渊源无不其来有自。譬如武侠小说的渊源是古代的传奇公案小说和清代的侠义小说。因此,旧小说“在古典文学时代已有相当的经验积累和延续性”。^[28]

正因如此,新文学的创始者们,在全面地、亲身接触过不止一国的原版西方文学之后,对照母国现状,愈发对当时的文学现状和文化生态不能容忍。1917年,陈独秀在纲领性文章《文学革命论》中提出的“三大主义”：“推倒雕琢的阿谀的贵族文学,建设平易的抒情的国民文学;推倒陈腐的铺张的古典文学,建设新鲜的立诚的写实文学;推倒迂晦的艰涩的山林文学,建设明了的通俗的社会文学”。^[29]其控诉和革命对象,就是占主流地位,同时又是非常熟悉且浸润有年的旧文学及其旨趣;其努力方向,就是号召同人学习、借鉴并借助西方文学,为母国的文学发展规划一幅蓝图。历史证明了这一努力的成功:一年之后,鲁迅《狂人日记》出现,由此开创了新文学的历史。

旧文学当中旧小说中的两个骨干类型,即言情小说和武侠小说,都和中国早期电影的发展和兴盛有着直接的关联,实际上是生态性背景的支撑。譬如这一项数据:“从1921年到1931年这一时期内,中国各影片公司拍摄了共约六百五十部故事片,其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作的,影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版……占据着极为优势的地位”。^[30]与此相关的第二项数据是:“1928—1931年间,上海大大小小的约有五十家电影公司,共拍摄了近四百部影片,其中武侠神怪片竟有二百五十部左右,约占全部出品的百分之六十强,由此可见当时武

侠神怪片泛滥的程度”。^[31]

两项数据说明,旧文学,尤其是旧文学当中以“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”为代表的言情小说和以武侠小说为代表的通俗小说,始终是从1910年代直到1930年初期国产电影唯一的但却是丰沛的文本资源、文化资源和思想资源。^[32]换言之,这一时期的中国电影,既与新文学、新文化隔膜甚至对立,又是旧文学、旧文化的电子影像版。^[33]更具体地说,在1930年代初期新电影出现之前,被称之为旧电影的中国早期电影,不过是言情小说和武侠小说的无声电子影像。而所谓的旧电影,笔者称之为旧市民电影。

旧市民电影的特质和特征,可以从很多方面定义。从文本取用资源上来说,旧市民电影几乎全部取材于包括古典文学在内的旧文学,尤其是言情小说和武侠小说。因此,就意识形态而言,旧市民电影的主题思想和题材在局限于家庭、婚姻、伦理、恋爱以及武侠、打斗的同时,自然而然地站在维护主流社会以及主流价值观念的高度和角度。一方面,积极主动地提供着民众始终没有中断的——尤其是随着城市化发展——不断高涨的文化诉求;另一个方面,又秉承着中国古典文学的教化功能——惩恶扬善。1920年代明星影片公司的制片策略就是如此:在“教化社会”的同时,始终不忘“处处唯兴趣是尚,以冀博人一粲”。^[34]

从1905年所谓中国电影诞生,到1932年以左翼电影为代表的新电影出现,在前后长达二十八年之久的时间内,中国电影只有一种面貌或形态,那就是旧市民电影。^[35]旧市民电影之所以能在新电影出现之前作为唯一形态并主导中国早期电影这么长时间,关键原因就在于其文化生态背景——城市的现代化及其配置的成熟:迅速发展的工商业、便利的交通和物流、旺盛的文化产品需求与供应——除了众多专门刊登旧小说的杂志,还有大批林林总总连载旧小说的报纸。这意味着广阔的市场、成百上千万计读者的支撑。读者群不仅是时代性地涌现,还有跨时代的延

续。后者可以举一个有趣的例证:直到1934年,定居上海的鲁迅还在为远在北平的母亲代购张恨水的小说《金粉世家》(1927)和《美人恩》(1930)。^[36]作为新文学巨擘的至亲,老人家追看旧小说,这与新文学时代的到来并不相悖。

实际上,1920年代的图书市场,“新文学的胜利主要是在青年学生读者群中的胜利”。^[37]稍加思索就会明白,新文学及其历史是从1917年才开始的,除了作为倡导者的新知识分子阶层之外(还不是全体新知识分子),受影响最大的群体亦即拥护者和受惠者,基本是从新式学校毕业的和仍然在读的青年学生。其他阶层譬如工农阶层、市民阶层,不能说无人响应或受到影响并追随,但群体数量之少是无疑的。要补充说明的是,“新文学的胜利”或曰取得主流地位的一个重要标志,是1920年1月中华民国教育部颁令,“凡国民学校低年级国文课教育也统一运用语体文(白话)”,1924年版的中学语文课本,也“已经收有一些新文学作家作品”。^[38]

1840年以来的近现代中国历史,直到现在,在任何时期,知识分子阶层不仅是社会精英阶层,同时也是相对而言的少数群体。至少1949年前如此,在1920年代新文学刚出现不久时更是如此。因此,旧文学,尤其是言情小说和武侠小说,其拥趸者,其市场和体量,一直是大于新文学的读者群体和市场体量的。那么,作为旧文学的黑白电子影像版(尽管是无声版,因为中国电影的有声化直到1930年代中期才基本覆盖国产片市场),1920年代的电影观众,主要是对旧文学有一定体认或者被其浸润良久的中下层市民。这不是确定无疑的吗?1949年前的中国早期电影,生产和市场始终围绕着两三个大城市发生和运营(主要是上海,其次是长春和香港)。那么,1932年新电影出现之前的旧电影,称之为旧市民电影,这不是顺理成章的吗?

从2003年开始从事中国电影历史微观研究及1922—1936年现存影片文本读解时,笔者就确认1937年之前的中国早期电影,其观众群体

主要是由中下层市民构成。这个判断简单、可靠,难以反驳,因为根据是现存的、公众可以看到的36部影片。^[39]就1932年新电影出现之前的旧电影即旧市民电影而言,谁有兴趣以及始终有兴趣观赏、消费?或者说,观众/消费者都是什么样的人或群体?新知识分子即精英阶层是不大去看的,因为旧市民电影是旧文学、旧文化的影像表达;当时毕业或在读的,尤其是学习好的大中中专院校学生也不会踊跃。显然观众主体是中下层市民。

既然提及中下层市民,那么,上层市民的观影文化定位在哪里?上层市民(或者扩大一些,称之为中上层市民,因为中下层市民的定位也是侧重下层市民,因此,中层市民可以向两个方向略作统计上的动态偏移)显然也看电影,但主要是看外国电影——外国电影和国产电影把群体区分开来,道理很简单:前者没有中文字幕,而中下层市民大部分看不懂英文字幕,所以他们不看外国电影,只看国产电影——直到1930年代中期,国产影片都配有中英文字幕,那是为上层市民或出口海外服务的。^[40]

2008年前后,笔者完成对1937年抗战全面爆发之前现存中国电影文本读解^[41]时,更加坚定了观点。2022年,笔者重温钟大丰教授1996年的文章,发现他在指出“文化程度较低的中下层市民——大多是文明戏和鸳鸯蝴蝶派小说的老观众和读者”的同时,援引了更具体有趣的证据,据1930年对85名大学二年级学生做的调查显示:“其中70人回答是为了各种消遣的原因去电影院的,只有15人说为了学英语(当然是看外国电影)或‘历史趣味’(也有娱乐因素)去电影院的”。^[42]

实际上,在1930年代初期,中国电影即有新、旧之别。当时的电影评论者和创作者,都把新电影称为“新兴电影”,^[43]或“复兴”的“土著电影”,^[44]并将1932年视为“中国电影开始转变的一个重要的关键”(年份),因为此前的电影(“影戏”),作为“娱乐品”,“完全是‘文化人’注

意圈外的存在”。^[45]1949年之后的电影史研究,对新电影只承认或只提及1930年代初期出现的左翼电影,^[46]对此前的电影发展历史,则视为“游离开中国革命运动的中国电影”。^[47]

直到2005年,在回顾中国电影百年历史时,范伯群教授明确指出,1932年之前的中国早期电影,“纯粹是一种市民文艺,是一种都市娱乐……电影不仅是一门综合艺术,还是一个文化产业”,同时,“中国早期电影资金的‘原始积累’就是要靠市民‘掏钱’,靠市民将这个摇篮里的婴儿喂大。早期的中国电影尚在幼稚阶段,中国的知识分子对它还不感兴趣”。^[48]

因此,从1905年中国电影诞生到1932年新电影出现前二十八年间所谓旧电影,只有一种形态,那就是旧市民电影。换言之,凡是在此期间出品的电影,旧市民电影是唯一形态。这一时期的所谓言情片或武侠片,不过是旧市民电影形态之下的划分类型而已。现存的、公众能看到的这一时期的影片已然多次证明了这一点,前几年(2017年前后)才出现在公众视野中的《夺国宝》焉能例外?

二、《夺国宝》的旧市民电影特征及其代表性体现

《夺国宝》情节梗概如下:男主人公是煤矿工程师,女主人公是其大家闺秀出身的表妹,二人相恋。忽一日,女主人公的母亲病重,临终时将一幅祖传的藏宝图交给女主人公。女主人公写信找男主人公回来,商量去请懂古董的伯父来鉴定藏宝图,不料家里的男仆偷听到后,将此秘密告诉了一伙歹人。当男主人公带着好朋友还有女主人公,开着福特牌汽车到南京的明孝陵探取宝藏时,被歹人偷走了藏宝图。三人奋力追赶并与歹徒激烈肉搏,但寡不敌众,最终男女主人公同被歹徒抓获。歹徒将男主人公扣在一口大钟下面用火烧烤,再灌喂毒药。女主人公偷偷将毒药放进酒中,毒倒了众歹徒后及时将男主人公救出。此时歹徒首领苏醒,搏斗中被压在大钟下,临死前将藏宝图扔进火中烧毁。

1926年10月28、29日,《夺国宝》在上海公映前两天,连续刊登的广告都称之为“武术冒险爱情佳片”。^[49]几天后的11月3日,宣传词又称该片为“武侠冒险巨片”,且公映时将“加演张慧冲与徐素娥之全套魔术”,盖因“张君于魔术一道,颇有研究”云。^[50]是月24、27、29日,广告又把影片唤作“尚武爱情影片”,^[51]称“欧美武侠影片,已称盛一时,唯我中国,独不多见”,其实是透露拍片时出现的死伤事故,^[52]以增招徕。12月1日,影片在卡尔登影戏院开映,“日夜连演四天”。^[53]

开映前的广告,可以说是将言情和武侠打包捆绑,不仅有极浓重的旧文学气息,而且还有秘辛爆料加持。当然,这都是正统的时代气质,端正的电子版旧文学定位。

影片上映三天后,有署名寄涯的论者在《申报》上发表影评,长篇大论(居然长达一千五百字之多),主要部分是夹叙夹议的剧透。其后是几点严肃批评:(一)男女主人公间的情意表达得太深切,男女之情可以理解,但“生离”不能高过“死别”;(二)藏宝图本“应当宝而藏之,秘不示人”,但“倒反配个镜框悬挂在客室墙上,当作一件装饰品似的,这个理由,实在使我难解”,男女主人公由此而生的对话,又“含着酸素”,莫名其妙;(三)女主人公的伯父鉴别藏宝图时,“狂笑态度”“惊喜欲狂的俗话”,以及对藏宝图的“乱揉乱团”,都“不像骨董先生郑重宝物的情景,万一那张地图,因此给他揉碎,那岂不是笑话吗?”最可笑的,是男主人公被歹徒们“罩在钟里头,四围拿柴烧起来,做一个火逼鸡……那只钟一定是很熟的了,等到丽芬去救他,双手抚钟,(丝)毫没有觉着热的表示,也未免欠缺一点”。^[54]最后,寄涯也指出影片的优点:“然而舍情论戏,却很可以看看,第一背景好,有北京的前门、南京的明陵、苏州的宝带桥,十分的古雅雄壮。第二光线好,处处清晰,没有一点模糊不明的地方。第三打功好,跌扑自然,毫不做作牵强,尤其是塔上对仗一幕,把一个小丘从塔顶上掷下

来,直把我惊吓得和舌头伸出来缩不进,看完之后,从众人人口中听得说很好,很好。我就从众人赞美声中,提出几点吹毛求疵的小意见,无非希望电影界猛进不已,切不可因此自满,虽然小节地方,也着得注意到的”。^[55]

第二天(12月4日),卡尔登放出的广告除了继续鼓吹影片的“尚武爱情”,还标出票价:“楼上一元,楼下六角,幼童减半”。^[56]第三天,《申报》刊登一通观后感,首先指出,歹徒抢得的藏宝图最终被烧毁,所谓“‘白费心思一场空’,编者已慨乎言之矣”,然后称赞男主演张慧冲饰演的张俊英“英爽不羁”,“活现一有作为之青年”,其跳跃攀登,“均系真实功夫”;女主演徐素娥饰演的徐丽霞,无论是“女儿身份”还是“妇女之慈怀”,均称“周至”;但提出几点商榷:“(一)徐家既鲜男子,应雇用女佣,男仆似不相宜。(二)徐母遗嘱须将地图珍藏,悬之壁间,稍有未合。(三)恶霸李天雄之凶暴情形,应稍改善,以免他日留传海外,易引起外邦人之误会也”。^[57]

转过年来,1927年,《夺国宝》假座中华大戏院放映。1月底,与其他“新年”“中国最新佳片”即《良心复活》《连环喜》《好儿子》《济公活佛》《金钱豹》《爱情与黄金》《海角诗人》《猪八戒招亲》相继放映且“三天一换”。^[58]2月,广告声称这是“联合影片公司最新尚武国产巨片”“张慧冲导演兼饰要角”且“只映三日夜”。^[59]3月,影片移至世界大戏院放映,广告称此乃“张慧冲导演兼主角”之“上选武术影片”。^[60]

至1928年年底,11月,《夺国宝》在上海其他影院继续上映(城南通俗影戏院),^[61]并称之为“武侠巨片”(奥飞姆大戏院)。^[62]12月,在小世界影戏院上映,^[63]移至新闻北大戏院放映时称影片为“武侠名片”。^[64]直到1929年,也就是影片出品后第三年的9月份,还可以发现《申报》上刊登的《夺国宝》上映广告,只不过,这时地点是在著名的游乐场“大世界”。^[65]

九十多年前那两篇《夺国宝》的影评,有褒有贬但言辞诚恳,今天读来,让人感佩评论者的

良苦用心。回溯影片的放映,也耐人寻味。从查阅到的《申报》广告看,《夺国宝》的首映之地是卡尔登影戏院,在影片出品的1926年年底三个月,一直有放映。卡尔登影戏院属于新卡尔登饭店所有,^[66]坐落于繁华的静安寺路,竣工于1923年,楼上楼下七百五十个座位,装饰豪华,配备先进的灭火设备,有两部放映机,以保证换片时“不至间断”,票价根据座位位置,最贵二元,最低六角。^[67]

1920年代,“在那时候上海的戏院,不到十家,无疑的,卡尔登的设备和影片都超出其他各院”,“无形中成为影戏院的首席”;卡尔登专映美国米高梅的影片,虽然闲时“也开映国片,但他们选片极严,所以国片在那里开映得极少”,其观众主要是“高等华人和旅华外人”,“大半是汽车阶级”。^[68]

《夺国宝》在1927年的上海两处放映场所,先后是中华大戏院和世界大戏院,前者专映“他家映过之国产片,故卖座不甚盛”,^[69]后者是一年前的新建影院,“可容座客六百余人”,设备、装修新颖,^[70]且“专映国产片,观客日众”。^[71]《夺国宝》在1927年4月的天津亦有上映,地点是法租界马家口的春和大戏院。^[72]

1928年年底,《夺国宝》在上海的放映场所,能查到广告的有四家,依次是城南通俗影戏院、奥飞姆大戏院、小世界影戏院和新闸北大戏院。其中,城南通俗影戏院,“所演影片皆系旧片及侦探片,因地处城内,故生涯不盛,座价颇廉云”。^[73]奥飞姆大戏院位于沪西曹家渡,也是一年前的新建筑,“光线明晰”,座位舒畅,“堪称华人创办影戏院之完备者”,^[74]但“售价至为低廉”,“其营业策略,专映上中等外影片。始终不加价目”云。^[75]

至于1929年《夺国宝》在市民游乐场“大世界”的放映,则证明:一,影片依旧贴近普罗大众并受到其欢迎,二,旧市民电影仍然是国产电影不可动摇的唯一形态。

1949年以后的电影史研究,1963年出版的

《中国电影发展史》对《夺国宝》未着一字,仅在《影片目录》中列出编导演等信息,从其记录的“9本(胶片)”上判断,原片时长应该是90分钟。^[76]直到1996年,才有研究者在报纸上盛赞编导张慧冲的创作,称其为“中国第一位武侠明星”,但是其艺术贡献“在中国电影的历史叙述中并未有太多的重视”。^[77]2005年,有研究者将包括《夺国宝》在内的武侠片归入“以武打技击为直接看点和‘专崇侠义’标榜侠风义胆的故事片”序列。^[78]

由于1930年代之前的旧文学有着比新文学更大的读者群体和市场体量,因此就成为在1932年以左翼电影为代表的新电影出现之前的旧电影,即旧市民电影最主要的文化取用资源和思想资源。^[79]所谓“旧”,在笔者对中国早期电影的表述体系中,指的是出现和存在时间上的前后而不是哲学意义上的“否”,因为在此之后,还有1933年出现的新市民电影。^[80]旧市民电影的特征,其首要一点在于,主题与题材无论是家庭、婚姻、伦理还是武侠神怪,都以维护主流价值观念为己任。

现存的、公众可以看到1920年代的电影都可以作为佐证。《劳工之爱情》(《掷果缘》,1922)讲的是街头男女小贩的情感喜剧,是婚姻大事要有“父母之命”才能办成的反证。^[81]《一串珍珠》(1925)是法国短篇小说《项链》本土化的改编,结论是女人不能爱慕虚荣,否则会毁掉一个幸福家庭。^[82]《儿孙福》(1926)批评了嫌弃老母亲的两个女儿和不上进的小儿子,肯定了大儿子的孝道。^[83]《西厢记》(1927)是“郎才女貌”即优质性资源的古典爱情故事的电子影像版,其追求风流的旨趣雅俗共赏。^[84]《海角诗人》(1927)讲的是“有情人终成眷属”,只不过男主角是大都市诗人,女主角是农家女。^[85]《情海重吻》(1928)中出轨的妻子被第三者抛弃后准备跳海赴死,一直爱着她的丈夫及时施救后说:“你知耻而来死,可见你能悔过,从此我更加爱你了”,所以其英文片名就是 *Don't Change Your Husband*,

中文意思是“莫换夫”。^[86]如果说上述片例主要以“文戏”即情感戏为主,那么下面的片例,走的都是武侠片套路,也就是用“武戏”表达和维护正统观念与传统理念。

《盘丝洞》(1927)取材《西游记》,演绎孙悟空如何拒绝众多美艳妖精引诱并与两个师弟联手将其全部打杀的经典故事,让观众在接受道德说教与审美历险的同时欣赏其高超的神仙武艺。《夜明珠》(1927)的故事与《夺国宝》类似,讲的也是坏人抢宝贝而不得,最终邪不胜正,被义士用武力打败。^[87]《雪中孤雏》(1929)讲的是逃婚女子和少爷相爱的故事,但重点是少爷如何深入虎穴、仅凭一己之力制服十数个歹徒,打斗戏是高潮。^[88](有意思的是,《夜明珠》《雪中孤雏》和《女侠白玫瑰》的导演兼主演张惠民,正是《夺国宝》编导张慧冲的亲兄弟)。《怕老婆》(《儿子英雄》,1929)的核心正如它的两个片名昭示的,男主角的后妻,不仅虐待丈夫和继子还养了一个盗抢成性的坏男人,但幼小的继子和坏人斗智斗勇,最终不仅还了亲爹的清白,还杀死坏人、撵走了狠毒后妈,重点是深山探宝和打斗奇观。^[89]《红侠》(1929)讲弱女子成长为侠客为亲人报仇的故事,特效加武打是其底色,但因为有大量半裸女性镜头,更应该称之为情色武侠片。^[90]《女侠白玫瑰》(1929)更是旧市民电影情色、打斗与噱头、滑稽特征的又一新证据。^[91]

现在公众能看到的《夺国宝》虽是残片,但大致的情节是完整的,也是属于“武戏”一路。“藏宝图”背后的“国宝”是祖传之物,自然不能让歹徒/坏人得了去,当时的评论引用字幕“白费心思一场空”并说“编者已慨乎言之矣”,其实就是“卒章显志”的古意。这个看上去荒诞不经的寻宝/夺宝故事,其实隐含着严肃的思想主题。影片强调是明朝皇帝传下来的,“藏宝图”虽然被烧毁了,但“国宝”犹存。因此,“夺国宝”不仅拥有天然正义,由此展开的打斗/武侠更具有伦理正义,不能视为单纯的拳脚功夫片。同时,还可以引申为对民族传统和国家主权的宣誓。因

为1920年代正是中国民族主义情绪高涨并取得斗争胜利的时代;影片拍摄之前的1925年,反帝爱国的“五卅运动”发生;影片摄制完成后的次年,中国收回武汉英租界。^[92]

另一方面,正是因为1920年代旧文学巨大的市场体量和影响,故旧文学及其背后的旧文化已经成为城市文化消费的重要组成部分。当电影这种新载体和新媒介出现之时,即旧市民电影成为“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”等言情小说和武侠小说的电子影像版的时候,极大地弥补了小说文本的视觉性缺陷,契合了城市文化的发展,这就是现代性。同时,1920年代的旧市民电影越往后,其吸收和承载的新思潮和新文化等新元素越多,直接为1930年代初期新电影的出现奠定了基础,完成了从量变到质变的转化。因此,在现存的公众可以看到的1920年代的电影文本即旧市民电影当中,现代化的、都市化的、最时髦的新景物和人物形象比比皆是。

《夺国宝》里现代化的东西,首先是当时非常先进和稀罕的机械动力装置:火车和豪华汽车。女主人公去车站给身为大煤矿工程师的男主人公送行这场戏中,特意给了火车车轮一个特写,说明这是稀罕之物。因为1949年前的中国,只有大城市和大工业基地才有这样的交通或运输工具。更时髦的,是男女主人公和朋友去明孝陵时开的那辆福特牌豪华轿车——类似现代化的交通工具还有轮船。因此,直到1930年代,无论是旧电影即旧市民电影还是新电影之一的左翼电影,都会特地安排这些现代化的元素出现并作长时间全景或特写展示:《南国之春》(1932)^[93]和《体育皇后》(1934)^[94]就是如此。

《夺国宝》的男主人公是接受过新式教育的现代知识分子,女主人公是大家闺秀身份,除了二人出众的拳脚功夫,影片还大篇幅地展示与现代性相关的时尚性。男主人公和他的好友,女主人公和她的闺蜜,四个青年男女,无不衣着时髦,打扮新潮。男的平时西装革履,戴领带、礼帽,抽雪茄,梳大背头,休息时穿西式睡袍;出去找国宝

时则是洋装马裤,带着望远镜和左轮手枪。女主人公平时是烫发高跟鞋,穿着各式镂花新潮服装,住豪华洋房,铁栅栏院门、阳台、客厅、长沙发,均是西式标配,在花园中与男主人公坐着西式躺椅喝咖啡更是一副洋派。她和男主人公相拥情话时,旁观的闺蜜同样妆容俊美,衣着华丽。影片对这一场景,始终刻意来回切换镜头,反复展示。

在1920年代的旧市民电影中,时尚性是特点也是卖点。譬如1925年的《一串珍珠》中,身为银行中级白领的男主人公,当然也是西装革履抽雪茄,女主人公的闺蜜也住有洋房,出行有豪华汽车——两位女士平时都是烫发描眉。1927年,《海角诗人》中的女主人公出身高贵,打扮时髦;《西厢记》中的女主人公是古典美与现代美的融合;同样是表现古代美女,《盘丝洞》中众妖精衣着和妆容不仅有现代之美,还有都市之媚;《夜明珠》中的男女青年,其衣着举止也是洋派。1928年的《情海重吻》,楼上楼下,电灯电话,独栋别墅中有超大豪华卧室,女主人公每次出场的华美服饰几乎都不重复。1929年,《雪中孤雏》中杨家两位小姐穿的系带高跟鞋,至今仍不过时,男主人公西装革履,礼帽、风衣、手杖,所有西式绅士打扮一应俱全;即使《怕老婆》中的女主人公是乡村主妇,也是衣着俏丽,至于到乡下别墅开Party的城里来的少爷太太们,更都是都市时尚打扮;《女侠白玫瑰》虽属于旧市民电影形态的武侠片,但它对城市现代文明的展示也是刻意为之,譬如女主人公与众多女学生身着体操服在操场上展示西式体操的场景。

三、结 语

当然,以“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”等言情小说及武侠小说为主要文化启用资源的旧市民电影,并没有排斥和忽视传统元素的使用和表达。譬如就服饰而言,1920年代的电影中,亦不缺乏长袍、马褂、瓜皮帽这样的传统文化元素(譬如《劳工之爱情》)。实际上,这些东西在《夺国宝》

中也有出现。其中最重要也最具代表性的,就是作为外景地的明孝陵及其附属的神道、石像生、佛塔,以及在这些地点展开的打斗戏,不仅是大量的实地拍摄,而且镜头样式繁多,俯拍、仰拍,大远景、大全景,特写、大特写,所在多见,就是为了强调传统文化元素,彰显主题思想的正统性即民族性。因为1920年代的旧文学不仅始终占据着传统的地位,而且是始终居于强势,只不过由文学扩展到电影领域而已。

所谓旧市民电影,还可以用“三俗”来概括,即“庸俗”“通俗”和“低俗”。“庸俗”指的是主题思想,因为强调的是社会主流价值观念,譬如恋爱婚姻问题,要遵循父母之命,不提倡自由恋爱;已婚妇女应该遵循妇道,不要贪图虚荣,不要搞婚外恋,否则害人害己毁坏家庭——所谓庸俗,其实是庸常人生要遵循的俗理。“通俗”指的是题材局限在家庭婚姻伦理和武侠打斗。所谓“低俗”,指的是旧市民电影所表现的内容和表现的方式,都是大众喜闻乐见的,譬如暴力、色情和表演的夸张——但必须统一在主流价值观念当中(其“离经叛道”之时,就是新电影即左翼电影生成之日)。正因为如此,像《夺国宝》这样的影片,不论是言情还是武侠,才会不乏新奇,有很强的观赏性。

旧市民电影的生产及其形态存在,一直持续到1930年代初期。具体地说,就现存的、公众能看到的影片而言,1931年出品的就有五部:《一剪梅》是三位青年男女的爱情群戏,其中“玉女军装秀”和“侠客飞镖替天行道”的段落很有时代性。^[95]《桃花泣血记》讲的是佃户女儿和东家少爷爱情悲剧,已经有反抗传统伦理对青年男女恋爱束缚的意味。^[96]《银汉双星》写男女明星的恋爱故事,是正统的“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”风格。^[97]《恋爱与义务》正如片名所示,将二者间的对立与冲突形象化地展示,既是旧市民电影道德图解的标本,也是三年后新电影中的国粹电影的生长点。^[98]《银幕艳史》最能体现旧市民电影的“三俗”特征,也是其最后的辉煌的新样本。^[99]

1932年,新电影中的左翼电影率先诞生,标志是孙瑜编导的《野玫瑰》、^[100]《火山情血》^[101]以及史东山编导的《奋斗》。^[102]但同年还有旧市民电影的惯性出品,现存的、公众能看到的,有《南国之春》和《粉红色的梦》。两部影片的编导均为蔡楚生。前者讲一对有情人历经波折,但终于重逢后,女主人公已是弥留之际,她殷殷嘱托男主人公不要伤心,因为“现在是国家多难之秋”,应当“鼓起你的勇气……去救国……去杀尽我们的敌人……”,将纯粹的男女私情直接提拔、上升至社会、国家乃至民族大义层面,已经有些许左翼电影的因素。后者则典型地体现出旧市民电影香艳、庸俗的同时,不忘用伦理道义统摄全片、渲染主题。^[103]

随着新市民电影和国粹电影先后在1933年与1934年出现,^[104]新电影将旧市民电影全面排挤出电影市场,直至1937年“七七事变”即全面抗战爆发后,上海“孤岛”时期和其后的“沦陷区”,旧市民电影形态才得以回归。道理很简单,新电影更多地依托新文学和更成熟的城市文化和思想资源,旧文学很少再为新电影提供文本和文化与思想资源,或者说,新电影不再需要和依赖旧文学,基本切断了两者间的文本和文化与思想资源关联——现存的、公众可以看到的影片文本表明,左翼电影(1932—1935)及其升级换代版的国防电影(1936—1937),^[105]也几乎不再与旧文学相关联——但都与旧市民电影有逻辑关联。这是因为,1930年代所有的新电影形态,都是在旧电影形态上生发脱胎而来的。

(感谢刘丽莎、崔诗雨、郑开明同学在文献综述整理和核实资料方面的特别贡献。)

注释:

[1]《夺国宝》(英文片名: *Treasure Hunt*) 故事片,黑白,无声,残片,联合影片公司1926年出品,原片时长不详,网络资源(残片)时长:55分6秒;编剧、导演:张慧冲;摄影:张云山、金月明;主演:张慧冲(饰工程师张俊英)、徐素娥(饰张俊英女友徐丽霞)、张惜娟(饰徐丽霞闺蜜)、闵德张(饰恶仆闵小丘)、阮圣铎(饰张俊英的好友阮友诚)、李少华(饰盗匪头目李天雄)、费

柏青、温考伯、郑石峰、李耀珊等饰演人物不详。因影片残缺,黑体字部分的演员及饰演人物来源如下:费柏青源自《中国电影发展史》第1卷《影片目录》(北京:中国电影出版社,1963年,第557页);张惜娟、温考伯、郑石峰、李耀珊源自《申报》广告(1926年10月28日第2版),其中,张惜娟饰演的角色是根据剧情推断而来,温考伯、郑石峰二人推测饰演的是匪徒,李耀珊或许饰演的是女主人公的母亲,而费柏青或许饰演的是鉴定古董的老者。

[2]这两个数字的来源和统计参见程季华主编:《中国电影发展史》第1卷《影片目录》,北京:中国电影出版社,1963年,第519—635页;程季华主编:《中国电影发展史》第2卷《影片目录》,北京:中国电影出版社,1963年,第419—489页。实际上,这两个数字尤其是后面的影片数量多有缺失。譬如1937—1941年上海“孤岛”时期,1942—1945年“沦陷区”,以及此前与同时期的香港电影公司与影片出品数量,其统计和表述情况都有严重的人为缺失因素。因此,就1905—1949年中国电影(包括此一时期香港)公司和影片出品数量而言,这两个数字的参考价值大于其真实统计数目。

[3]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。

[4]酆苏元:《走近电影,走近历史》,《当代电影》2009年第4期。

[5][6][7][8][9][10][12][13][18][23][24][25][26][27][28][29][37][38]钱理群、温儒敏、吴福辉:《中国现代文学三十年》修订本,北京:北京大学出版社,1998年,第1—12、90、91、93、337—348、540、58、93、99、91、96、96、93、98—99、99、8、94、11页。

[11]也就是说,至此不仅新文学全面胜出,获得主流地位。再往后的1949年以后的所谓中国当代文学,旧文学实际上基本退出了存在和讨论的场域——新文学不仅取得了历史性的胜利,而且也奠定了中国当代文学的基础。这种描述和结论不是今天就有的,至少从1949年以后就是这么看待的。

[14]上海辞书出版社文学鉴赏辞典编纂中心:《中国文学家辞典》,上海:上海辞书出版社,2017年,第662—674页。

[15][16][30][31][34][46][47][76]程季华主编:《中国电影发展史》第1卷,北京:中国电影出版社,1963年,第106、111—112、56、133、58、183、50、557页。

[17]除了已经注明出处的,以上人物的留学时间参见张骏祥、程季华主编:《中国电影大辞典》,上海:上海辞书出版社,1995年。因此近几年笔者一直认为,中国现代文学史其实是一部留学生文学史,因为无论是理论纲领与创作成绩,主要都是这些留学生们做出的。

[19]郑永福、吕美颐:《中国妇女通史·民国卷》,杭州:杭州出版社,2010年,第43—47页。

[20]王学珍、郭建荣:《北京大学史料》第二卷(中),北京:北京大学出版社,2000年,第595—600页。

[21]教育部教育年鉴编纂委员会编:《第二次中国教育年

鉴》，上海：商务印书馆，1948年，第525-526页。

[22] 严重敏、张务栋、汤建中：《上海市》，上海：上海人民出版社，1993年，第88页。

[32] 袁庆丰：《中国现代文学和早期中国电影的文化关联——以1922~1936年国产影片为例》，《中国现代文学研究丛刊》2010年第4期。

[33][35] 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。

[36] 鲁迅：《致母亲》，1934年5月16日。

[39] 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：上海三联书店，2009年，第10页。

[40] 袁庆丰：《20世纪20年代中国电影文化生态的低俗性及其实证读解》，《杭州师范大学学报（社会科学版）》2009年第4期。

[41] 袁庆丰：《黑夜到来之前的中国电影：1937年现存国产影片文本读解》，北京：中国广播电视出版社，2012年，第1页。

[42] 寄病：《大学生与电影》，《电影》1930年第5期，第69页。

[43] 紫雨：《新的电影之现实诸问题》，《晨报“每日电影”》1932年8月16日。

[44] 郑君里：《现代中国电影史略》，出自《近代中国艺术发展史》，上海：良友图书印刷公司，1936年。

[45] 韦或（夏衍）：《鲁迅与电影》，《电影·戏剧》1936年第1卷第2期。

[48] 范伯群：《“电戏”的最初输入与中国早期影坛——为中国电影百年纪念而作》，《江苏大学学报（社会科学版）》2005年第5期。

[49] 广告，《申报》1926年10月28日，第2版；广告，《申报》1926年10月29日，第1版。

[50] 小探：《张慧冲导演之夺国宝》，《福尔摩斯》1926年11月3日，第3版。

[51] 广告，《申报》1926年11月24日，第22版；广告，《申报》1926年11月27日，第24版；广告，《申报》1926年11月29日，第22版。

[52] 广告，《申报》1926年11月29日，第22版。

[53] 先知：《联合影片公司第四次出品，张慧冲导演之夺国宝》，《上海花（1926-1927）》1926年12月1日，第2版。

[54][55] 寄涯：《对于“夺国宝”我的几句话》，《申报》1926年12月3日，第18版。

[56] 广告，《申报》1926年12月4日，第21版。

[57] 《纪联合公司之“夺国宝”》，《申报》1926年12月5日，第20版。

[58] 《中华大戏院消息》，《申报》1927年1月27日，第21版。

[59] 广告，《申报》1927年2月14日，第21版。

[60] 广告，《申报》1927年3月9日，第19版。

[61] 广告，《申报》1928年11月17日，第23版。

[62] 广告，《申报》1928年11月29日，第23版。

[63] 广告，《申报》1928年12月22日，第30版。

[64] 广告，《申报》1928年12月28日，第22版。

[65] 广告，《申报》1929年9月11日，第27版。

[66] 《卡尔登增建戏院》，《申报》1923年1月7日，第17版。

[67] 《卡尔登戏院开幕之先声》，《申报》1923年2月4日，第17版。

[68] 啸天：《影院素描：卡尔登戏院》，《皇后》1934年第18期。

[69][73] 玲珑：《上海影戏院之调查》，《申报》1925年10月3日，第17版。

[70] 《恒裕公司建设世界大戏院》，《申报》1926年2月1日，第16版。

[71] 《闸北世界大戏院赠送长期优待券》，《申报》1926年5月9日，第24版。

[72] 广告，《大公报》1928年4月12日，第5版。

[74] 《今日开幕之奥飞姆大戏院》，《申报》1927年9月1日，第21版。

[75] 《奥飞姆复活开幕有期》，《申报》1928年5月17日，第27版。

[77] 弘石：《第一位武侠明星张慧冲》，《人民日报·海外版》1996年11月23日。

[78] 虔吉：《原态透视：早期中国类型电影》，《电影艺术》2005年第6期。

[79] 笔者对左翼电影的集中讨论和个案读解，参见袁庆丰（未删节配图版）：《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》，“民国文化与文学研究”文丛第五编，第23、24册，新北：台湾花木兰文化出版社，2015年。

[80] 笔者对新市民电影的集中讨论和个案读解，参见袁庆丰（未删节配图版）：《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》，“民国文化与文学研究”文丛六编，第8、9册，新北：台湾花木兰文化出版社，2016年。

[81] 《劳工之爱情》（又名《掷果缘》，故事片，黑白，无声），明星影片公司出品；时长22分钟；编剧：郑正秋；导演：张石川。笔者对这部影片的具体意见，参见袁庆丰：《〈劳工之爱情〉：传统戏剧戏曲的电子影像版——现在公众能看到的最早最完整的早期中国电影》（《渤海大学学报》2009年第4期），其不完全版和未删节（配图）版，先后收入袁庆丰：《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》（《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》（新北：台湾花木兰文化出版社，2014年）。

[82] 《一串珍珠》（根据法国莫泊桑的小说《项链》改编，故事片，黑白，无声），长城画片公司1925年出品；时长101分钟；编剧：侯曜；导演：李泽源。笔者对这部影片的具体意见，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），其不完全版和未删节（配图）版，先后收入袁庆丰：《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现

存文本读解》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》。

[83]《儿孙福》(故事片,黑白,无声,残片),大中华百合影片公司出品;残片时长48分18秒;编剧:朱瘦菊;导演:史东山。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《“鸳鸯蝴蝶派”小说与旧市民电影的伦理性——以〈儿孙福〉(1926)为例》,《北京电影学院学报》2017年第2期。

[84]《西厢记》(故事片,黑白,无声,残片),民新影片公司出品;残片时长43分钟;编导:侯曜。笔者对这部影片的具体意见,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),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[85]《海角诗人》(故事片,黑白,无声,残片),民新影片公司1927年出品;残片时长19分31秒;编剧、导演:侯曜。笔者对这部影片的具体意见,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(配图)版,收入袁庆丰:《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》。

[86]《情海重吻》(故事片,黑白,无声),上海大中华百合影片公司出品;时长59分48秒;导演:谢云卿。笔者对这部影片的具体意见,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),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[87]《盘丝洞》(故事片,黑白,无声),上海影戏公司出品;编剧:管际安;导演:但杜宇;摄影:但淦亭;主演:殷明珠、吴文超、蒋梅康、周鸿泉、詹嘉利、贺蓉珠、夏佩珍、但二春。《夜明珠》(故事片,黑白,无声),华剧影片公司出品;编剧:张惠民;分幕:黄志刚;导演:陈天;摄影:汤剑庭;主演:张惠民、吴素馨、梁赛珍、阮圣铎、吴素素、张云鹏、汤剑庭。

[88]《雪中孤雏》(故事片,黑白,无声),华剧影片公司出品;时长76分22秒;编剧及说明:周鹄红;导演:张惠民。笔者对这部影片的具体意见,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),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[89]《怕老婆》(又名《儿子英雄》,故事片,黑白,无声),上海长城画片公司出品;时长71分11秒;编剧:陈趾青;导演:杨小仲。笔者对这部影片的具体意见,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(人文社会科学版)》2009年第5期),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[90]《红侠》(故事片,黑白,无声),友联影片公司出品;时长92分03秒;导演:文逸民;副导演:高冠武。笔者对这部影片的具体意见,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)、《旧市民电影的又一新例证——以1929年友联影片公司的〈红侠〉为例》(《浙江传媒学院学报》2013年第4期),两篇文章的合并(未删节配图)版,收入袁庆丰:《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》。

[91]《女侠白玫瑰》(又名《白玫瑰》,故事片,黑白,无声,残片),华剧影片公司出品;残片时长26分56秒;编剧:谷剑尘;导演:张惠民。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《旧市民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(配图)版,收入袁庆丰:《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》。

[92]刘继增、毛磊、袁继成:《武汉国民政府史》,武汉:湖北人民出版社,1986年,第141-144页。

[93]《南国之春》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长78分34秒;编剧、导演:蔡楚生。笔者对这部影片的具体意见,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),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[94]《体育皇后》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长86分24秒;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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(哲学社会科学版)》2019年第5期),前一篇文章的不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[95]《一剪梅》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长111分58秒;编剧:黄漪磋;导演:卜万苍。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《〈一剪梅〉:趣味大于思想,形式强

于内容》(《新疆艺术学院学报》2008年第4期),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[96]《桃花泣血记》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长88分15秒;编剧、导演:卜万苍。笔者对这部影片的具体意见,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),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[97]《银汉双星》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长86分24秒;原著:张恨水;编剧:朱石麟;导演:史东山。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《20世纪30年代初期中国旧市民电影的传统特征与新鲜景观——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),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[98]《恋爱与义务》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长101分54秒;原作:[波兰]华罗琛夫人;编剧:朱石麟;导演:卜万苍。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《中国早期电影的道德图解与新电影的的生长点——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),其未删节(配图)版,收入袁庆丰:《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》。

[99]《银幕艳史》(故事片,黑白,无声,残片),明星影片公司年出品;残片时长51分钟50秒;导演:程步高;说明:郑正秋。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《旧市民电影:1930年代初期行将没落的中国主流电影特征——无声片〈银幕艳史〉(1931)简析》(《杭州师范大学学报(社会科学版)》2014年第5期),其未删节(配图)版,收入袁庆丰:《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》。

[100]《野玫瑰》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长80分钟;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,

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》2008年第11卷第1期,2008年11月,南京,季刊),其不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[101]《火山情血》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;时长95分41秒;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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(哲学社会科学版)》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〉(1932)》(《浙江传媒学院学报》2015年第4期)。前一篇文章的不完全版和未删节(配图)版,先后收入袁庆丰:《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》《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》。

[102]《奋斗》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;(残片)时长约85分钟;编剧、导演:史东山。笔者对这部影片的具体意见,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),其未删节(配图)版,收入袁庆丰:《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》。

[103]《南国之春》的相关信息,参见注释[93]。《粉红色的梦》(故事片,黑白,无声),联华影业公司出品;编导:蔡楚生;摄影:周克;主演:高占非、郑君里、谈瑛、薛玲仙。

[104]笔者对国粹电影的集中讨论和个案读解,其未删节(配图)版,参见袁庆丰:《黑棉袄:全面抗战爆发前的国粹电影——1934~1937年现存文本读解》,“民国文化与文学”丛书十四编,第12、13册,新北:台湾花木兰文化事业有限公司,2021年。

[105]笔者对国防电影的集中讨论和个案读解,其未删节(配图)版,参见袁庆丰:《黑草鞋:1937~1945年现存中国抗战电影文本读解》,“民国文化与文学研究”文丛十二编,第5、6册,新北:台湾花木兰文化事业有限公司,2020年。

[责任编辑:李本红]