

第三种声音:1930年代国粹电影的生态背景及其历史意义

袁庆丰

(中国传媒大学 文化产业管理学院,北京 100024)

[摘要]1930年代初期,中国电影有新、旧之分,宣扬抗日救亡、为弱势阶层发声的左翼电影属于新电影,这是学术界多年来的公论。但研读现存的、公众可以看到的1938年之前的电影文本就会发现,新电影还包括有条件地抽取借用左翼电影思想元素以扩大市场份额的新市民电影,以及既反对左翼电影激进的社会革命立场,同时又反对新市民电影侧重都市文化消费的国粹电影。国粹电影生成于中西方文化激烈碰撞的大背景下,在对待传统文化大是大非的态度上,摒弃了以往旧市民电影抱残守缺、故步自封的取用原则,代之以选取优质资源,试图在新时代潮流中为故邦找寻家国一体的立身之本、确立强健民族新生命脉动的努力。作为第三种声音,国粹电影不仅即时进入抗战全面爆发前中国电影多元化的新一代话语编程体系,而且成为其结构性的重要组成部分。

[关键词]旧市民电影;左翼电影;新市民电影;国防电影;抗战电影;国粹电影

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2020.07.018

1930年代初期就有评论者和研究者,把当时的中国电影分成“新”与“旧”。只不过旧电影都认为旧,没有进一步的称谓。新电影则被称为“新兴电影”^[1],或“复兴”的“土著电影”。^[2]1949年之后中国大陆的电影史研究,都承认这种新、旧之分。只不过1990年代之前的研究,对新电影只承认或只提及左翼电影。^[3]1990年代以后的研究者,有的沿袭了“新兴电影”(运动)的称谓,^[4]有的新命名为“新生电影”(运动)。^[5]

在笔者看来,与新电影相区别的旧电影,即从1905年中国电影诞生,到1932年左翼电影出

现,这二十八年的中国电影,全部是旧市民电影形态,或者说,属于旧市民电影为唯一面貌的时代。^[6]旧市民电影的题材、主题,基本上源自“鸳鸯蝴蝶派”和“礼拜六派”等言情小说,以及武侠小说——因此,早期中国电影史上的武侠片也都属于旧市民电影形态——换言之,旧市民电影几乎全部来自“鸳鸯蝴蝶派”“礼拜六派”和武侠小说等通俗文学,是与新文学、新文化相对而言的旧文学、旧文化的电子影像版。^[7]

现存的、公众可以看到的影片文本,大约有20部左右。即有《劳工之爱情》(《掷果缘》,

1922)^[8]、《一串珍珠》(1925)^[9]、《海角诗人》(1927)^[10]、《西厢记》(1927)^[11]、《情海重吻》(1928)^[12]、《雪中孤雏》(1929)^[13]、《怕老婆》(《儿子英雄》,1929)^[14]、《红侠》(1929)^[15]、《女侠白玫瑰》(1929)^[16]、《恋爱与义务》(1931)^[17]、《一剪梅》(1931)^[18]、《桃花泣血记》(1931)^[19]、《银汉双星》(1931)^[20]、《银幕艳史》(1931)^[21]、《南国之春》(1932)^[22]——近四五年来,又有一些新的现存文本公之于众,譬如1926年出品的《儿孙福》《夺国宝》,1927年出品的《盘丝洞》,以及1932年出品的《啼笑因缘》《粉红色的梦》等。^[23]

从文化属性上说,旧市民电影以旧文化、旧文学为文本取用资源。换言之,在1920年代已经开始影响中国社会上层的新文学和新文艺,包括创作者,没有进入到电影的制作和生产领域;同时,由于编导大多是旧小说或通俗文学的作者,演员也“只有和‘文明戏子’和‘髦儿戏子’相仿的身份”^[24],因此,旧市民电影不过是市民文化和娱乐的一个部分。^[25]旧市民电影始终站在维护传统伦理观念、对社会主流价值认同和歌颂的立场和角度,很少涉及当下的现实社会。在艺术形式上,旧市民电影和戏剧、戏曲有着紧密的血缘关联,电影最初被翻译成“影戏”的道理就说明了这一点。1920年代的中国电影,其本体性虽然在不断成熟,但始终是和戏剧、戏曲捆绑在一起向前发展的。

一、作为新电影的左翼电影和新市民电影

新电影的出现,以左翼电影的出现为标志。而左翼电影的出现是1932年,主要代表是孙瑜编导、联华影业公司出品的《野玫瑰》^[26]和《火山情血》^[27]。1933年是左翼电影大行其道之年;^[28]而“在左翼电影运动的影响下,其余的几乎是所有的各大小影片公司的创作也发生了巨大的变化”。^[29]实际上,就是从这一年开始,左翼电影(和随后出现的新市民电影一道),全面取代了旧市民电影,成为国产影片的主流。

现存的、公众可以看到的左翼电影文本,除了《野玫瑰》和《火山情血》,还有《天明》(1933)^[30]、《母性之光》^[31]、《小玩意》(1933)^[32]、《恶邻》(1933)^[33]、《体育皇后》(1934)^[34]、《大路》(1934)^[35]、《新女性》(1934)^[36]、《神女》(1934)^[37]、《桃李劫》(1934)^[38]、《风云儿女》(1935)^[39],以及几年前才向公众放映的《奋斗》(1932)^[40]。1936年,左翼电影被新兴的“国防电影”(运动)取代,但余绪尚存,这就是1936年的《孤城烈女》^[41]和1937年的《联华交响曲》(中的五个短片)。^[42]

左翼电影的特征非常明显,一般来说有三个。

第一是阶级性:左翼电影中的所有人物都是以阶级性来划分的。简而言之,有钱人是坏人,穷人是好人;有钱人政治上反动,经济上贪婪,道德上败坏,容貌猥琐;穷人思想觉悟先进、反抗强权压迫、投身民族解放运动、呼吁抗日救亡,经济上被剥削,占有道德高位,相貌英俊。第二是暴力性:不同于旧市民电影的噱头打斗,左翼电影的暴力是群体性的、反抗性的阶级斗争,其死亡一定是阶级对立和冲突的结果。第三是宣传性:左翼电影以新思想、新观念和新人物取胜,将旧市民电影的“三角恋爱”直接搬过来加入革命性元素,因此又具有颠覆主流价值观念或反主流思想意识的思想暴力。

1933年,中国有声电影史上第一部高票房电影《姊妹花》^[43]的出现,意味着新电影中的新市民电影正式登场亮相,并且与左翼电影一道,共同成为国产影片的主流。新市民电影和左翼电影的主要区别,就在于左翼电影灌注、强化、凸显其社会意识形态和思想文化领域的批判性、反抗性和革命性,新市民电影则是有选择地将左翼思想元素转化为影片卖点,侧重都市文化消费。如果说,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的旧市民电影,可以用主题通俗、题材庸俗、形式低俗的“三俗”来概括,那么,左翼电影就是“三性”(阶级性、暴力性、宣传性),而新市民电

影则是具有在思想、技术和时尚品味等方面的“三投机”品质。

现存的、公众可以看到的新市民电影文本，除了《姊妹花》，还有《脂粉市场》(1933)^[44]、《女儿经》(1934)^[45]、《渔光曲》(1934)^[46]、《都市风光》(1935)^[47]、《船家女》(1935)^[48]、《新旧上海》(1936)^[49]、《压岁钱》(1937)^[50]、《十字街头》(1937)^[51]、《马路天使》(1937)^[52]、《夜半歌声》(1937)^[53]、《如此繁华》(1937)^[54]、《王老五》(1937)^[55]，以及这几年新公布的《迷途的羔羊》(1936)^[56]、《艺海风光》(1937)^[57]、《二对一》(1933)^[58]。

需要顺便提及的是，笔者对以上罗列的现存的、公众可以看到的旧市民电影、左翼电影、新市民电影的影片文本个案讨论，均先后收入《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《黑夜到来之前的中国电影——1937年现存国产影片文本读解》两书，其未删节版(配图)以及新增补的个案读解，五年后均分别辑入《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》、《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》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》。

二、国粹电影的生成背景、性质以及与左翼电影、新市民电影的区别

但是在1934年，也就是新市民电影粉墨登场一年之后，又有一种新的电影形态加入主流。或者说，分析现存的、公众可以看到的影片文本，只要稍加注意、对比就会发现，有一种新电影，既不属于旧电影即旧市民电影，也不能被新电影的左翼电影或新市民电影容括、包含或归附。最初(2009年之前)，笔者把这些电影大致归类，称之为“高度疑似政府主旋律影片或曰新民族主义电影”。^[59]十年之后(2019年)，笔者正式将其视为国粹电影。^[60]

世上所有的新都是源自旧，因为“阳光之下无新事”，文艺作品也不能例外。左翼电影和新市民电影都脱胎于旧市民电影，国粹电影也一样。实际上，回顾一下旧市民电影的发展历程就会发现，1920年代末期，旧市民电影越往后，新的东西越多。到1931年，旧市民电影发展到顶峰时期，也就是即将被新电影的左翼电影淘汰出局的前一年，联华影业公司拍摄了朱石麟编导的《恋爱与义务》。这个片子的属性当然是旧市民电影，但它的主基调却有新的东西。即一方面痛斥婚外情，另一方面对伦理道德的强调却带有浓重的新时代特征，即新人物、新思想的光芒。

随着时间跨入1932年，旧市民电影中的左翼色彩日渐浓郁。譬如当年的《南国春》，当两个苦恋已久的男女主人公生死离别之际，女主人公弥留时对男主人公的临终遗言竟是：“你……你不要这样……我希望你不要为我而伤心……现在是国家多难之秋……鼓起你的勇气……去救国……去杀尽我们的敌人……”。从纯粹的男女私情上升至国家乃至民族大义层面，这正是当年兴盛的左翼电影最打动人心的思想品质之一。所以笔者才说，与同年的大片巨制《啼笑因缘》相比较，此时电影的一新一旧，昭然若现。^[61]

就现存的、公众可以看到的文本而言，国粹电影的奠基之作是1934年的《归来》，影片的主题和题材虽然依旧是家庭伦理道德，但却前所未有地突出和强调家国一体：男主人公对女主人公的选择以及两位妻子的去留选择，其实就是对国族即国家伦理层面的民族高度认同和确认，所以，其道德站位就有了前所未有的新境界和新品质——而这，是旧电影即旧市民电影从来没有的思想境界和从未使用过的道德标尺。^[62]

国粹电影出现于1934年绝非偶然，从小环境上讲，是1930年代初期电影界的文化生态和电影公司的制片路线所决定的。就在前一年的1933年初，以出产左翼电影占领了市场先机的联华影业公司，在扩大生产规模之际(将原先“联华”的两个厂扩充为两个公司)，“联华”首脑

罗明佑提出了著名的“四国主义”制片方针，曰：“挽救国片、宣扬国粹、提倡国业、服务国家”，^[63]明确提出要拍摄“国粹”影片。^[64]这个口号遭到“联华同人会”的反对，两厂主创人员甚至召开“联合大会”抗议，迫使罗明佑在4月底正式宣布取消“四国主义”，恢复了公司原先“提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业”的制片口号。^[65]

这场风波看似出自“党的领导”，^[66]并获得了“胜利”，但实际上并未阻止罗明佑、黎民伟及其共同执掌的联华影业公司，在1934年继续出产左翼电影譬如《体育皇后》《大路》《新女性》《神女》，以及新市民电影譬如《渔光曲》的同时，坚持和实施出产国粹电影的多元化市场应对方针和制片策略。因此，这一年《归来》出品，不仅意味着国粹电影的正式登堂亮相，也意味着国粹电影正式确立了其新电影形态并进入电影生产主流。

生成国粹电影的大环境，是国民政府于1934年开始正式推广的“新生活运动”（简称“新运”）。其主要内容是：1. 以礼、义、廉、耻为（国民道德的）基本准则；2. 从改造国民的衣食住行、日常生活做起；3. 以整齐、清洁、简单、朴素、迅速、确实为标准，在一个政府，一个主义，一个领袖之下，绝对统一，绝对团结，绝对服从命令；4. 以生活艺术化、生产化、军事化，特别是军事化为目标，随时准备捐躯牺牲，尽忠报国。^[67]

其实，无论是“新运”还是“国粹”（电影），从文化源流上说，都是20世纪初期中国社会发展中的文化生态在不同领域的交集甚至应激反应。在国粹电影和“新运”之前的十几年即1920年代，在“短短的几年内”，“西方文艺复兴以来各种各样的文学思潮及相关的哲学思潮都先后涌入中国。如现实主义、自然主义、浪漫主义、唯美主义、象征主义、印象主义、心理分析派、意象派、立体派、未来派等等，以及人道主义、进化论、实证主义、尼采超人哲学、叔本华悲剧论、弗洛伊德主义、托尔斯泰主义、基尔特社会主义、无政府主义、国家主义、马克思主义等等，都有人介绍并有

人宣传、试验、信仰”。^[68]

这些外来的西方文化思潮，虽然其自身多有区别甚至对立和缠斗，但在东西方文化大碰撞中，在客观上，形成的却是对东方文化——也就是中国本土文明尤其是传统文化一家一脉——不约而同的优势挤压和合力冲撞。如果说，左翼电影和新市民电影都或多或少地受益于上述这些外来思潮（或者多少有点影响因子）的话，那么，同样作为新电影的国粹电影，却是试图只身挺立与之冲突、较量、对抗。这也就是为什么，看似都遵从、崇尚和强调传统伦理道德，但旧市民电影和国粹电影却是新、旧不同形态的根本原因所在。

抗战全面爆发前的国粹电影，在1935年趋于高潮。现存的、公众可以看到的文本虽然为数不多，但已足以形成规模。

1935年的《国风》（编剧：钟石根；导演：罗明佑；副导演：费穆），把对城市奢靡之风的否定与固守传统美德相关联，将旧市民电影常见的三角恋直接改造成呼应政府新生活运动的教化影像，简单粗暴；具体地说，“联华”创办者和主导者罗明佑、黎民伟，他们在民族主义前提下的文化理念有着与政府首脑在文化主张上高度重合和一致之处，其政治和经济的关联不过是这个前提下的必然结果（这是为什么十几年前笔者将其称为“高度疑似政府主旋律影片或曰新民族主义电影”的直接原因）。^[69]

同一年的《天伦》（编剧：罗明佑；联合导演：罗明佑、朱石麟），故事开始的时间点，被特意设置在清末民初，祖父在他父亲床前聆听教诲，尔后终其一生把孙辈培养成继承事业的新人，最终感化了不孝儿女。影片重点不在孝道，重在整体上批评城市对乡村的文化挤压、对传统人伦的道德侵蚀。^[70]

1936年的《慈母曲》（导演：罗明佑；编导：朱石麟）再接再厉，看上去讲的是儿女成群却大部分不肯赡养孤苦老母，最终在唯一孝子的教训下回归传统孝道的故事，但其重心还是放在新旧时代冲突中不能忘记人伦本来的教化上，用心良

苦。^[71]1937年的《人海遗珠》(编剧、导演:朱石麟),讲的是母女两代的爱情遭遇,把一个老套故事翻出新意:影片以道德担当为切入点,体现的既是家国一体的核心价值观念,也是在新时代对传统伦理道德的重新定位。^[72]《前台与后台》(编剧:费穆;导演:周翼华)故事很短但道理很深,实际上是导演对民族精神一往情深的理想化梳理,对文化传统情有独钟的影像再现。^[73]《好女儿》(原名《新旧时代》,编剧、导演:朱石麟)是《慈母曲》的女性视角版,那个唯一有出息的不是因为孝顺,而是因为她跟上了新时代的步伐。^[74]

国粹电影与其他两类新电影形态的关系,概括地说,就是既反对左翼电影激进的革命立场,反对其宣扬和主张社会革命和阶级斗争,同时又反对新市民电影的现代都市娱乐消费,与此同时,它既不是也不等于其脱胎而来的旧市民电影对传统观念的不断阐释。也就是说,国粹电影从出现之日起就是有所针对、有所批判:既反对左(激进),也反对右(保守);既反对先锋的(新),也反对落后的(旧)。这个“左”和“右”仅仅指其位置,因为国粹电影的后面还有个被时代抛离主流的旧市民电影。在这一点上,它和左翼电影、新市民电影一样,切合了中国本土文艺在时代发展中的脉搏跳动。

就文化价值理念而言,传统文化和以旧文学为代表的通俗文学在1910年代与以新文学为代表的新文化对立,^[75]因此,旧文化、旧文学更多地以传统文化的面貌得以生存和体现。在国粹电影出现的1930年代,新、旧文学也就是雅、俗之别,已然呈现互动互渗的态势,^[76]共同前行。而以罗明佑、黎民伟为代表的“联华”公司,以朱石麟、费穆为代表的编导,其对国粹电影倾心 and 重视、揄扬和努力,又可以看作是1930年代中国知识分子站在民族主义和自由批判立场上,就如何对待本民族文化所发出的第三种声音:既反对左翼电影对传统文化的全盘否定,又反对新市民电影对传统文化的娱乐性消解,同时,也反对旧市民电影对传统文化的固化表彰。

三、结 语

1936年,国防电影(运动)全面取代左翼电影,在成为左翼电影的升级换代版本的同时,顺利完成其历史性转型。对此,只要比较性地研读现存的、公众可以看到的国防电影,譬如《浪淘沙》(1936)^[77]、《狼山喋血记》(1936)^[78]、《壮志凌云》(1936)^[79]、《联华交响曲》(其中的五个短片,1937)^[80]、《青年进行曲》(1937)^[81]、《春到人间》(1937)^[82],就会发现,左翼电影与国防电影之间显著的、深刻的内在和外在的逻辑与形式关联。

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决,并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。其次,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。再次,继承了左翼电影抗敌救国、民族救亡的宣传理念,延续了左翼电影中的民族觉醒意识、社会批判精神与暴力抗争诉求,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。^[83]

在1937年至1945年全面抗战期间的国统区,国产电影只有一种形态,即由战前国防电影延伸转换而来的抗战电影。八年间,中国电影制片厂(武汉、重庆)、中央电影摄影场(重庆)和西北影业公司(成都)等3家官方制片厂,共完成19部故事片的生产。^[84]1937—1941年(年底太平洋战争爆发前)的香港,有230家电影公司共出品466部影片,^[85]其中61部是国防电影/抗战电影。^[86]

现存的、公众可以看到的抗战电影文本只有6个:《游击进行曲》(1938)、《万众一心》(1939)、《孤岛天堂》(1939)、《东亚之光》(1940)、《塞上风云》(1940)、《日本间谍》(1943),其中,内地、香港出品的各占一半。^[87]

与此同时,上海“孤岛”时期(1937—1941),有22家公司共出品影片257部。^[88]1941年12

月太平洋战争爆发后,“沦陷区”伪“中华联合制片股份有限公司”(“中联”)出品大约50部(1942.5—1943.4.30);^[89]伪“中华电影联合股份有限公司”(“华影”)出品80部(1943.5—1945);^[90]伪“满洲映画协会”(“满映”)出品故事片108部(1937—1945)^[91](一说120多部^[92])。以上数字相加是526部,迄今现存的、公众可以看到的,大约有30部左右。^[93]

显然,无论“孤岛”还是其他沦陷区,都不可能没有抗日主题/题材的国防电影/抗战电影存在。但是,检索这500多部影片片目,尤其是读解现存的、公众可以看到的影片文本就会发现,不仅1930年代初期被新电影逐出主流、沉寂已久的旧市民电影得以复兴,重新登场,战前的新市民电影、国粹电影赫然在目,而且占了大多数。从1930年代初期到抗战结束,历史就在那里,电影始终是中国文化的一个部分。而“就文化而言,每个民族都有自己的核心理念和基本问题。他们在历史过程中发展演变,这就成为所谓‘传统’”。^[94]

没有人能够否认,1930年代电影是百年来中国电影的高峰,原因就在于这是一个多元共存的时代,各种势力、集团和阶层都在从不同的角度和层面用影像表达和呈现自己的文化理念和文艺主张。正因为新电影刚刚从旧电影脱胎而来不过五六年,因此1937年全面抗战爆发后,新旧电影不仅得以平稳进入不同的地缘政治领域各逞其能,而且持续生存壮大发展了八年之久。这些影片,尤其是国粹电影,在国难当头、异族入侵并暂时统治的时期,为中华文化保留了最纯正的血脉基因。八年抗战时期的中国电影,不是中国文化和传统的体现,又是什么?

注释:

[1] 紫雨:《新的电影之现实诸问题》,转引自广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组、中国电影艺术研究中心编:《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。

[2] 郑君里:《现代中国电影史略》,转引自中国电影资料馆

编:《中国无声电影》(四),北京:中国电影出版社,1996年,第1385页。

[3][28][29][63][64][65][66]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183、183、281、246、246-427、247、247页。

[4] 李少白:《中国电影史》,北京:高等教育出版社,2006年,第57页;陆弘石、舒晓明:《中国电影史》,北京:文化艺术出版社,1998年,第41页;丁亚平:《影像时代——中国电影简史》,北京:中国广播电视出版社,2008年,第51页。

[5] 李道新:《中国电影文化史》,北京:北京大学出版社,2005年,第145页。

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

[7][59]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。

[8]《劳工之爱情》(又名《掷果缘》,黑白,无声),明星影片公司1922年出品;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。

[9]《一串珍珠》(根据莫泊桑的小说《项链》改编,黑白,无声),长城画片公司1925年出品;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。

[10]《海角诗人》(残篇,黑白,无声),民新影片公司1927年出品;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。

[11]《西厢记》(残篇,黑白,无声),民新影片公司1927年出品;编导:侯曜;说明:濮舜卿。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。

[12]《情海重吻》(黑白,无声),上海大中华百合影片公司1928年出品;编剧、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。

[13]《雪中孤雏》(黑白,无声),华剧影片公司1929年出品;编剧及说明:周鹃红;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。

[14]《怕老婆》(又名《儿子英雄》,黑白,无声),上海长城

画片公司1929年出品;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》2009年第5期。

[15]《红侠》(黑白,无声),友联影片公司1929年出品;导演:文逸民。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年友联影片公司出品的武侠片〈红侠〉为例》,《浙江传媒学院学报》2013年第4期。

[16]《女侠白玫瑰》(残篇,又名《白玫瑰》,黑白,无声),华剧影片公司1929年出品;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:《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。

[17]《恋爱与义务》(黑白,无声),联华影业公司1931年出品;原作: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,中国人民大学书报资料中心《复印报刊资料》2014年第7期《影视艺术》全文转载,敬请参阅。

[18]《一剪梅》(黑白,无声),联华影业公司1931年出品;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——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。

[19]《桃花泣血记》(黑白,无声),联华影业公司1931年出品;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。

[20]《银汉双星》(黑白,无声),联华影业公司1931年出品;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。

[21]《银幕艳史》(残篇,黑白,无声),明星影片公司1931年出品;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》2014年第5期。

[22]《南国之春》(黑白,无声),联华影业公司1932年出品;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。以上注释中笔者发表在杂志上的文章,除特别注明外,其完全版和未删节版(配图),均先后收入

《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》(上海:上海三联书店,2009年)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》(“民国文化与文学研究”文丛第三编,第十一、十二册,新北:台湾花木兰文化出版社,2014年),敬请对比参阅。

[23]《儿孙福》(残篇,黑白,无声),大中华百合影片公司1926年出品;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。笔者对《夺国宝》《盘丝洞》《啼笑因缘》《粉红色的梦》的读解意见已经完成但尚未公开发表,敬请关注。

[24]韦或(夏衍):《鲁迅与电影》,刘思平、邢祖文选编:《鲁迅与电影(资料汇编)》,北京:中国电影出版社,1981年,第174~177页。

[25]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》2005年第5期。

[26]《野玫瑰》(黑白,无声),联华影业公司1932年出品;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》第11卷第1期,2008年11月(南京,季刊)。

[27]《火山情血》(黑白,无声),联华影业公司1932年出品;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;《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。

[30]《天明》(黑白,无声),联华影业公司1933年出品;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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。

[31]《母性之光》(黑白,无声),联华影业公司1933年出品;原作:田汉;编剧、导演:卜万苍。笔者对这部影片的具体意见,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。

[32]《小玩意》(黑白,无声),联华影业公司1933年出品;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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。

[33]《恶邻》(黑白,无声),月明影片公司1933年出品;编剧、说明:李法西;导演:任彭年。笔者对这部影片具体意见,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。

[34]《体育皇后》(黑白,无声),联华影业公司1934年出品;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》2019年第5期。

[35]《大路》(黑白,配音),联华影业公司1934年出品;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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。

[36]《新女性》(黑白,配音),联华影业公司1934年出品;编剧、导演:蔡楚生。笔者对这部影片的具体意见,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。

[37]《神女》(黑白,无声),联华影业公司1934年出品;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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。

[38]《桃李劫》(黑白,有声),电通影片公司1934年出品;编剧:袁牧之;导演:应云卫。笔者对这部影片的具体意见,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。

[39]《风云儿女》(黑白,有声),电通影片公司1935年出品;原作:田汉;分场剧本:夏衍;导演:许幸之。笔者对这部影片的具体意见,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。

[40]《奋斗》(黑白,无声),联华影业公司1932年出品;编剧、导演:史东山。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《1930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。

[41]《孤城烈女》(原名《泣残红》,黑白,有声),联华影业公司1936年出品;编剧:朱石麟;导演:王次龙。笔者对这部影片的具体意见,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。

[42]《联华交响曲》(短片集,黑白,有声),联华影业公司1937年出品;编剧、导演:司徒慧敏、蔡楚生、费穆、谭友六、沈浮、贺孟斧、朱石麟、孙瑜。笔者对《联华交响曲》的具体意见,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。以上注释中笔者发表在杂志上的文章,除特别注明外,其完全版和未删节版(配图),均先后收入《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》(“民国文化与文学研究”文丛第五编,第二十三、二十四册,新北:台湾花木兰文化出版社,2015年),敬请对比参阅。

[43]《姊妹花》(黑白,有声),明星影片公司1933年出品;编剧、导演:郑正秋。笔者对这部影片的具体意见,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。

[44]《脂粉市场》(黑白,有声),明星影片公司1933年出品;编剧:丁谦平(夏衍);导演:张石川。笔者对这部影片的具体意见,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。

[45]《女儿经》(黑白,有声),明星影片公司1934年出品;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、陈晨。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《1933~1935年:从左翼电影到新市民电影——用5部影片单线论证中国国产电影之演变轨迹(上)》,《浙江传媒学报》2009年第5期。

[46]《渔光曲》(残篇,黑白,配音),联华影业公司1934年出品;编剧、导演:蔡楚生。2009年之前,笔者一直将《渔光曲》归属于左翼电影序列(见袁庆丰:《1933~1935年:从左翼电影到新市民电影——用5部影片单线论证中国国产电影之演变轨迹(上)》,《浙江传媒学报》2009年第5期),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》一书时,列为第23章,题目是:《向新市民电影靠拢:超阶级的人性观照和电影新视听模式的构建——〈渔光曲〉(1934年):变化中的左翼电影之四》,其原因主要是自觉地受到主流研究观点的规范,没有深入考察影片的主题和版本问题。修正了观点后,在旧版本基础上改正的版本作为第四章,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》(“民国文化与文学研究”文丛第六编,第八、九册,新北:台湾花木兰文化出版社,2016年),笔者的最新文章参见:《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。

[47]《都市风光》(黑白,有声),电通影片公司1935年出品;编剧、导演:袁牧之。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《1933~1935年:从左翼电影到新市民电影——用5部影片

单线论证中国国产电影之演变轨迹(下)》,《浙江传媒学院学报》2009年第6期。

[48]《船家女》(黑白,有声),明星影业公司1935年出品;编剧、导演:沈西苓。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《新市民电影:左翼电影的高级模仿秀——明星影片公司1935年出品的〈船家女〉读解》,《江汉大学学报》2009年第1期。

[49]《新旧上海》(黑白,有声),明星影片公司1936年出品;编剧:洪深;导演:程步高。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《1936年:有声片〈新旧上海〉读解——中国左翼电影转型、分流后现存唯一的新市民电影》,《汕头大学学报》2008年第2期。以上注释中笔者发表在杂志上的文章,除特别注明外,其完全版和未删节版(配图),均先后收入《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》,敬请对比参阅。

[50]《压岁钱》(黑白,有声),明星影片公司1937年出品;编剧:洪深(夏衍);导演:张石川。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《新市民电影〈压岁钱〉:中国早期电影中的贺岁片》,《浙江传媒学院学报》2010年第4期;《新市民电影的世俗精神及其对意识形态的市场化规避——以1937年的贺岁片〈压岁钱〉为例》,《河北师范大学学报》2011年第2期。

[51]《十字街头》(黑白,有声),明星影片公司1937年出品;编剧、导演:沈西苓。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《〈十字街头〉:1930年代国产电影中的“蚁族”生活写照与喜剧化处理》,《浙江传媒学院学报》2010年第6期。

[52]《马路天使》(黑白,有声),明星影片公司1937年出品;编剧、导演:袁牧之。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《〈马路天使〉:新市民电影的经典之作——基于左翼电影和国防电影背景的审视》,《汕头大学学报》2011年第1期;《1937年国产电影音乐配置与传播效果的世俗影响》,《中国音乐》2011年第3期。

[53]《夜半歌声》(黑白,有声),新华影业公司1937年出品;编剧、导演:马徐维邦。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《〈夜半歌声〉:惊悚元素与市民审美的再度狂欢——1937年新市民电影在国防电影运动背景下的新发展》,《浙江传媒学院学报》2010年第5期。

[54]《如此繁华》(黑白,有声),联华影业公司1937年出品;编剧、导演:欧阳予倩。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《〈如此繁华〉的世俗品位与艺术趣味——1937年抗战全面爆发前的新市民电影》,《浙江传媒学院学报》2011年第3期;《新市民电影〈如此繁华〉的世俗性、时尚性与趣味性——1937年抗战全面爆发前的国产电影》,《当代电影》2011年第4期。

[55]《王老五》(黑白,有声),联华影业公司1937年出品;编剧、导演:蔡楚生。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《蓝苹主演的〈王老五〉是一部什么性质的影片——管窥1937年全面抗战爆发前后的国产电影》,《学术界》2011年第8期;《〈王老五〉的新技术主义制片路线及其艺术特征——1937年全面抗

战爆发前后的新市民电影实证》,《浙江传媒学院学报》2011年第5期。以上注释中笔者发表在杂志上的文章,除特别注明外,其完全版和未删节版(配图),均先后收入《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)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。

[56]《迷途的羔羊》(删节版,黑白,配音),联华影业公司1936年出品;编剧、导演:蔡楚生。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《20世纪30年代中国电影制片生态与电影形态解读——兼析〈迷途的羔羊〉(1936)》,《电影评介》2017年第11期。

[57]《艺海风光》(短故事片合集,黑白,有声),华安影业股份有限公司1937年出品;笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《抗战全面爆发前夕中国电影的生态面貌管窥——以1937年的〈艺海风光〉为例》,《汕头大学学报》2016年第4期。

[58]《二对一》(故事片,黑白,有声),明星影片公司1933年出品;时长79分4秒;编剧:王干白;导演:张石川、沈西苓;摄影:董克毅。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《与左翼电影分道扬镳的新市民电影——以1933年出品的〈二对一〉为主要分析案例》,《浙江传媒学院学报》2015年第5期,以上文章的未删节(配图)版均收入《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》,敬请对比参阅。

[60]袁庆丰:《新旧电影中女主角的道德站位——兼析1934年的国粹电影〈归来〉》,《学术界》2019年第3期。

[61]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。

[62]《归来》(黑白,无声),联华影业公司1934年出品;编导:朱石麟。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《新旧电影中女主角的道德站位——兼析1934年的国粹电影〈归来〉》,《学术界》2019年第3期。

[67]《蒋介石、宋美龄与新生活运动》,百科知识,http://www.3andl.cn/baike/?u=/view/37808.htm。

[68][75][76]钱理群、吴福祥、温儒敏:《中国现代文学三十年(修订本)》,北京:北京大学出版社,1998年,第14-15、90-91、337-338页。

[69]《国风》(黑白,无声),联华影业公司1935年出品;编剧:罗明佑;联合导演:罗明佑、朱石麟。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《主流政治话语对1930年代电影制作的介入及其艺术转达——〈国风〉:中国电影历史中的“反动”标本读解》,《浙江传媒学院学报》2009年第2期。

[70]《天伦》(黑白,配音,删节版),联华影业公司1935年出品;编剧:钟石根;导演:罗明佑;副导演:费穆。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《1933~1935年:从左翼电影到新市民电影——用5部影片单线论证中国国产电影之演变轨迹(下)》,《浙江传媒学院学报》2009年第6期,以上文章的完全版均收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》,敬请参阅。

[71]《慈母曲》(黑白,有声),联华影业公司1936年出品;

导演、监制：罗明佑；编导：朱石麟。笔者对这部影片的意见尚未公开发表，敬请关注。

[72]《人海遗珠》(黑白,有声),联华影业公司1937年出品;编剧、导演:朱石麟。笔者对这部影片的意见尚未公开发表,敬请关注。

[73]《前台与后台》(短故事片,黑白,有声),联华影业公司1937年出品;编剧:费穆;导演:周翼华。十年前笔者对这部影片的意见,参见袁庆丰:《〈前台与后台〉:1937年的新市民电影——抗战全面爆发前国产电影对民族精神与文化传统的开掘与展示》,《浙江传媒学院学报》2011年第1期,其完全版收入《黑夜到来之前的中国电影——1937年现存国产影片文本读解》。这几年笔者修订了看法,认为影片对民族精神和文化传统的侧重,恰恰是国粹电影的内在品质而不是属于新市民电影。其修订版尚未公开发表,敬请关注。

[74]《好女儿》(原名《新旧时代》,黑白,有声),(“联华”)华安影业股份有限公司1937年出品;编剧、导演:朱石麟。笔者对这部影片的意见尚未公开发表,敬请关注。

[77]《浪淘沙》(黑白,有声),联华影业公司1936年出品;编剧、导演:吴永刚。笔者对这部影片的具体意见,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(音乐与表演版)》2009年第1期。

[78]《狼山喋血记》(黑白,有声),联华影业公司1936年出品;原著:沈浮、费穆;编剧、导演:费穆。笔者对这部影片的具体意见,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。

[79]《壮志凌云》(黑白,有声),新华影业公司1936年出品;编剧、导演:吴永刚。笔者对这部影片的具体意见,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。以上文章除特别注明外,其完全版和未删节版(配图),均先后收入《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《黑布鞋:1936~1937年现存国防电影文本读解》(“民国文化与文学研究”文丛第七编,第二十一册,新北:台湾花木兰文化事业有限公司,2017年),敬请对比参阅。

[80]《联华交响曲》(短片集,黑白,有声),联华影业公司1937年出品;编剧、导演:司徒慧敏、蔡楚生、费穆、谭友六、沈浮、贺孟斧、朱石麟、孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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。

[81]《青年进行曲》(黑白,有声),新华影业公司1937年出品;编剧:田汉;导演:史东山。笔者对这部影片的具体意见,参见袁庆丰:《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;《新电影的诞生是时代精神和市场

需求的产物——以1937年新华影业公司出品的〈青年进行曲〉为例》,《北京电影学院学报》2011年第3期。

[82]《春到人间》(黑白,有声),(“联华”)华安影业股份有限公司1937年出品;编剧、导演:孙瑜。笔者对这部影片的具体意见,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。以上注释中笔者发表在杂志上的文章,除特别注明外,其完全版和未删节版(配图),均先后收入《黑夜到来之前的中国电影——1937年现存国产影片文本读解》和《黑布鞋:1936~1937年现存国防电影文本读解》,敬请对比参阅。

[83]袁庆丰:《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》,《学术界》2020年第1期。

[84][88][89][90][92]程季华主编:《中国电影发展史》第2卷,北京:中国电影出版社,1963年,第419-423、429-461、117、118、114页。

[85][86]周承人、李以庄:《早期香港电影史:1897~1945》,上海:上海人民出版社,2009年,第236、238页。

[87]《游击进行曲》(黑白,有声,国语),香港启明影业公司1938年出品,1941年6月删剪修改并更名为《正气歌》后公映;编剧:蔡楚生、司徒慧敏;导演:司徒慧敏。《万众一心》(黑白,有声,国语),香港新世纪影片公司1939年出品;导演:任彭年。《孤岛天堂》(黑白,有声,国语),香港大地影业公司1939年出品;原作:赵英才;编导:蔡楚生。《东亚之光》(黑白,有声),中国电影制片厂(重庆)1940年出品;编导:何非光。《塞上风云》(黑白,有声),中国电影制片厂(重庆)1940年出品(1942年上映);编剧:阳翰笙;导演:应云卫。《日本间谍》(黑白,有声),中国电影制片厂(重庆)1943年出品;原著:范斯伯;改编:阳翰笙;导演:袁丛美。笔者随这六部影片所做的个案读解意见,请参见袁庆丰:《黑草鞋:1937~1945年现存抗战电影文本读解》,新北:台湾花木兰文化事业有限公司,2020年。

[91]胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,北京:中华书局,1990年,序言第1页。

[93]现存的、公众可以看到的上海“孤岛”和沦陷区时期的故事片,共约30部左右:1938年的《雷雨》《胭脂泪》,1939年的《武则天》《少奶奶的扇子》《王先生吃饭难》《金银世界》《白蛇传》《木兰从军》《明末遗恨》,1940年的《孔夫子》《西厢记》,1941年的《家》《铁扇公主》(动画)《薄命佳人》《世界儿女》,1942年的《迎春花》《春》《秋》《长恨天》《博爱》,1943年的《秋海棠》《万世流芳》《万紫千红》《新生》《渔家女》,1944年的《春江遗恨》《红楼梦》《结婚进行曲》,1945年的《混江龙李俊》《摩登女性》。笔者对这些影片(譬如《胭脂泪》《武则天》《迎春花》《摩登女性》)的读解意见尚未公开发表,敬请关注。

[94]徐跃:《倒霉的小裁缝与幸运的清华学子》,《读书》2019年第8期。

【责任编辑:李本红】