

## 旧市民电影形态与左翼电影的新主题<sup>〔\*〕</sup>

——再读《小玩意》(1933)

○ 袁庆丰

(中国传媒大学 经济与管理学部, 北京 100024)

〔摘要〕1932 年左翼电影出现之前, 中国电影的唯一形态, 就是题材与主题局限于恋爱、家庭、婚姻、伦理和武侠, 对社会现实持保守态度的旧电影即旧市民电影。作为中国左翼电影的开创者和最高代表之一, 孙瑜在 1933 年编导的《小玩意》, 是他继一年前的《野玫瑰》之后又一部正面宣传抗日救亡理念的左翼电影。《小玩意》沿用了旧市民电影的常规题材, 但主题思想却是全新的; 继承了旧市民电影的暴力和情色元素, 但却全面体现出左翼电影的阶级性、暴力性、宣传性即社会批判性等特征, 尤其是将旧市民电影中暴力的道德诉求, 转换提升为阶级性的意识形态表达。

〔关键词〕旧市民电影; 左翼电影; 孙瑜; 主题与题材; 暴力与情色; 黎莉莉

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2018.05.012

1933 年, 联华影业公司出品了无声片《小玩意》<sup>〔1〕</sup>, 这是孙瑜继前一年的《野玫瑰》《火山情血》《天明》之后<sup>〔2〕</sup>, 编导的第四部左翼电影。收集到的当时《申报》广告如次(引文中的左斜杠/, 标明的是语句的分行位置), 曰:

“电影的伟大杰作·联华的伟大出品·孙瑜的伟大贡献·艺术的伟大收获/为大众的福利 该怎样牺牲/为民族的生存 该怎样奋斗/对工业的落后 该怎样挽救/对身体的康强 该怎样修养/「小玩意」兼有/「天明」的力,/「野玫瑰」的美,/「火山情血」的热,/「野草闲花」的艳,/是孙瑜的心血, 脑汁! /是国片的生命, 灵魂!”<sup>〔3〕</sup>

“告诉你: 帝国主义和内战/是怎样的残酷和凶狠! /指示你: 惟有团结

作者简介: 袁庆丰, 文学博士, 中国传媒大学经济与管理学部教授、电影学专业博士生导师。

〔\*〕本文系国家社会科学基金一般项目“左翼电影与左翼文学”(12BZW092)的结项成果之一。

奋斗，/才可以活命图存！/帝国主义步步加紧像我们进攻，/残毒的兽行，屠杀，侵略/威胁着我们整个民族！/醒醒吧，朋友，/不要再做梦了！/敌人的炮口正向我们准备！/起来吧，朋友！/发出你的勇气！/振作你的精神！/「小玩意」指示你：/偌大的民族要想不亡不灭，/只有团结，抵抗，奋斗，牺牲！”<sup>[4]</sup>

“内政教育两部电影检委会特别加奖/各界来函注意 诸君要求重映反帝战争国产有声伟大巨片/挣扎/本院以盛意难却兹决以片期排妥再度开映 请注意开映日期为荷。”<sup>[5]</sup>

《联华画报》透露，影片“最重要之布景(无锡叶大嫂家内景)”就拍了将近一个月，镜头多达一百三十余个<sup>[6]</sup>；袁丛美和阮玲玉，分饰男主人公袁璞和女主人公叶大嫂<sup>[7]</sup>，介绍黎莉莉饰演叶大嫂的女儿时，点出最重要的一句台词：“假如中国人人齐心，真的兵舰恐怕已经造好几千只了！”<sup>[8]</sup>一个自称“拥护国片的忠实份子”则称：“听说两部伟大的成功之作「母性之光」「小玩意」相继完成了，我当时精神为之一振。”<sup>[9]</sup>

《联华画报》除了称赞编导孙瑜的“艺术创作能力”，也赞美“摄影周克，布景方沛霖”的“相得益彰”<sup>[10]</sup>。而影片之所以值得一看，更因为：

“「小玩意」是孙瑜的「野玫瑰」后的一张比较费心血的作品，他此次用儿童玩具做了不平凡的题材，同时以新颖的艺术手腕构造成一部新兴的艺术品……「小玩意」也是阮玲玉和孙瑜「野草闲花」三年后的合作作品，他们这次的合作，能超越「野草闲花」的成绩，当为意中事……黎莉莉更有惊人的进步了，「火山情血」「天明」那一片也不如这一张……余如：袁丛美，罗明，刘继群，韩兰根，王桂林，赵崖，殷秀岑，聂耳，黄筠贞……他们都在这里担任要用，所以这「小玩意」更为精彩。因为我们自信这张片子是不致使国人失望的……”<sup>[11]</sup>

有评论者敏锐地指出，《小玩意》的题材“似乎注意到民间微细的地方”，因此“才显着新颖而有力”，进而提出如次主张：“我们先不十分希望我们的影片多量的能在欧美映演，我们只是希望能够抵抗得住外来的侵略。”<sup>[12]</sup>

刚看完的观众，点评了十几处“很可赞扬的地方”，如“富有诗意的太湖风景”；“极美化的摄影”；阮玲玉、袁璞、黎莉莉、韩兰根、赵崔、聂耳的表演；“珠儿与阿勇月夜”谈情那场戏的“情趣”；袁璞归国后重访当年遇见叶大嫂故地时，“模糊的画面……这样摄法图片中尚属创见”的技巧；影片中的“悲壮惊人”“激昂到万分”的情绪，“隽永”的对话和叶大嫂“发狂似的呐喊”对“人们灵魂”的“震惊”、“呐喊着民众自救，救国家，救自家，救自己”这“最后的几个字幕的推出”等，结论是：“「小玩意」是今日的中国所最需要的影片，它负着伟大的使命，带来了无限光明——我们当顺着光明之路勇猛的前进”<sup>[13]</sup>。

1949年以后的中国电影史论述，在肯定《小玩意》的意识形态立场如“帝国主义侵略、军阀混战和国民党反动派给中国人民带来的灾难以及小手工业者的

破产,刻画了叶大嫂、珠儿这些劳动人民刻苦勤劳、优美质朴的形象”<sup>[14]</sup>的同时,批评影片存在“不少幻想的成份和违背生活真实的地方”<sup>[15]</sup>。

1990年代之后,有研究者从艺术角度指出这部影片“标志着孙瑜的浪漫主义创作风格臻于全面的成熟”<sup>[16]</sup>之后,重复了1960年代的定论,即“《小玩意》中的‘现实’是一种理想化了的现实,《小玩意》中的人生又是一种诗化了的人生”<sup>[17]</sup>。2000年以来,新一代研究者体察到了《小玩意》时的孙瑜“深痛的时代关切”<sup>[18]</sup>,对影片“乡村被赋予了一种肯定的价值和诗化的意境”<sup>[19]</sup>的特色,则重温了1930年代的肯定。

在我看来,只要始终认定影片的左翼电影性质,或者将《小玩意》划入左翼电影范畴的前提下,许多相关问题都能顺理成章地解决<sup>[20]</sup>。包括《小玩意》在内的所有左翼电影,或有许多可以读解的视角、层面和领域。譬如左翼电影与旧电影即旧市民电影的关联<sup>[21]</sup>,再譬如《小玩意》体现出的左翼电影的新,当然值得再次读解。

### 一、旧电影与新电影的时间顺序和文化承接

要评判《小玩意》以及其他左翼电影,首先要回顾1930年代初期左翼电影出现之前的电影。

1920年代的中国电影,其题材、主题都是些什么?几乎全部是恋爱、婚姻、家庭、伦理道德——无论古装时装——都与当时的中国社会、国家意识形态等大的方面没有太多关系。尤其是1920年代末期盛极一时的武侠片,譬如《红侠》(1929)和《女侠白玫瑰》(1929,残篇)等,其时代背景放在哪个朝代都对得上<sup>[22]</sup>。换言之,观众看的时候根本就不关心这个是明朝的还是清末民初的,服装也可以穿越,反正故事总是那些类型、表现套路——用王朔的话来说,就是长头发的和不长头发的打来打去——连出家人都要卷进世俗纷争,乱七八糟,不一而足。

1920年代的中国电影形态,就现存的、公众可以看到的影片而言,我称之为旧市民电影。旧市民电影的主要特征之一是主题、题材局限于恋爱、婚姻、家庭和伦理道德,同时对社会现实整体上持保守立场,对新思想和新事物多有反对态度。譬如《情海重吻》(1928)中的勾引女主人公谢丽君的陈梦天,编导特意给出的身份是在读大学生。这说明,旧市民电影中的反面人物不乏新知识分子——而谢丽君的丈夫王起平虽然是个普通职员,却更知道守护传统伦理道德,甚至可以原谅出过轨的妻子。<sup>[23]</sup>

由此又可以看到,1920年代末期至1930年代初期的旧市民电影有新的东西。譬如1929年出品的《红侠》,女主人公芸姑把一直爱恋自己的表哥介绍给了一个刚被拯救出来的女孩子,令人震惊的是,当那女孩明确说明自己已经失去贞洁、并非处女之身后,芸姑表哥竟说这不是什么了不得的,因为“爱在精神”。这显然是一种新思想,是对男尊女卑的传统思想和要求女性必须恪守贞洁的传统伦理的反叛。

可以说,旧市民电影中的类似突破,显然是接受了新思想的结果,或者说是新的道德理念开始确立的体现。实际上,即使到了1932年,即左翼电影出现当年,与之并存的旧市民电影中新的思想内涵更多地涌现——这意味着中国电影的整体变化已然成熟——譬如,联华影业公司出品的《南国之春》就明确提出反对“礼教”、提倡“救国”<sup>[24]</sup>。

因此,我把新电影出现之前的中国电影称之为旧市民电影。“旧”并非意味着是错误的、应该被全盘否定,而应看作是一种规定性称谓,即相对于后来的“新”,更侧重说明时间上的先后顺序与关联。

1930年代初期,中国电影发生重大变化,与以前的电影在本质上有所不同的新电影开始出现,有了新、旧之分。这是当时和后来研究者的共识。譬如当时的研究者把新电影称为“新兴电影”<sup>[25]</sup>或“复兴”的“土著电影”<sup>[26]</sup>。

1949年之后,大陆对新电影只承认或只提及左翼电影<sup>[27]</sup>而罔顾其他。1990年代以后的中国电影研究者,则重新把新电影称为“新兴电影”(运动)<sup>[28]</sup>,或“新生电影(运动)”<sup>[29]</sup>。这就正本清源了。因为新电影出现之前的电影是一种低级的市民性文化“娱乐”<sup>[30]</sup>。之前的电影即旧电影,就是所谓的旧市民电影。<sup>[31]</sup>

毋庸置疑,左翼电影是新电影<sup>[32]</sup>。但新电影并非只有左翼电影,因为还有其他形态的新电影,譬如,有与旧市民电影一样维护传统道德、但有条件地抽取借用左翼电影思想元素的新市民电影<sup>[33]</sup>,有既反对左翼电影的激进立场又反对新市民电影世俗文化消费高度疑似政府主旋律电影,或曰新民族主义电影即国粹电影<sup>[34]</sup>,以及左翼电影的升级换代版——国防电影<sup>[35]</sup>。

## 二、《小玩意》:以旧翻新的模式体现

任何新东西都是从旧而来的,所以,作为新电影的左翼电影,无论有怎样的新颖之处,其实都可以还原追溯到旧电影形态并加以比较——我一向认为,左翼电影其实是脱胎于先前的旧市民电影,二者间存在着文化逻辑关联<sup>[36]</sup>,1933年的《小玩意》亦不例外。

### 1. 题材与主题

作为左翼电影,《小玩意》的题材与旧市民电影的常规题材没有什么不同,都有对恋爱和婚姻的表现。旧市民电影中的婚恋题材多种多样,最常见的是婚外恋、三角恋等等。《小玩意》也有,女主人公叶大嫂算得上是红杏出墙——当然,影片只表现了她精神和情感上的出轨——况且,如果要把喜欢叶大嫂的老的少的男性都算上,那就不止多角恋。

显然,《小玩意》的题材与结构、恋爱情感的表现模式,与旧市民电影没有不同,甚至是中规中矩。实际上,左翼电影从1932年出现那年,用的就是这套极为成熟的模式,用的就是旧瓶装新酒的路数。始作俑者恰恰就是孙瑜。譬如他当年编导的《野玫瑰》和《火山情血》,完全是旧市民电影的翻版。前者是一个少爷开着豪车去乡下写生,碰见一个很漂亮的贫穷少女,两人你情我愿,但男方家里

自然强烈反对——故事就此展开。《火山情血》的恋爱以复仇为前提，但男女主人公也是一见钟情、生死相依。

《小玩意》是一部左翼电影，它的题材虽然也是婚恋，但主题思想却与旧市民电影有着迥异的本质，可说是全新的。旧市民电影无论怎么讲怎样的故事，其行为意识最终都会回归或被收束到传统的、被主流价值观念认可的框架内。左翼电影的主题思想，譬如《小玩意》，却有非常震撼、反主流的一面。叶大嫂除了对自己老公好，对别的男性也很好，对婚外生情的袁先生更好。但两人你贪我恋的情感，却并不世俗。叶大嫂和婚外情人袁先生两人的爱，是建立并基于对国家、民族共同的大爱基础之上的，如同《野玫瑰》，男女主人公最终得以结合，是因为共同走进宣传抗日救亡的游行队伍。套用的是一个旧模式，使用的是新话语、塑造的却是新人物、表达的却是新思想，这就是左翼电影。

这跟旧市民电影完全不一样。譬如，《情海重吻》(1928)的男主人公之所以能宽恕出轨的妻子，就是因为女方被第三者抛弃后准备跳海自杀——因此，在男方看来，既然你能用死亡来表达忏悔(“知耻而后死”)，那我还是原谅你好了，继续做夫妻。所以，在旧市民电影的主题思想体系中，人们看到的是对传统伦理、道德和观念的强调、维护和坚守，告诉观众的是：违背父母之命是不对的，红杏出墙是不对的；如果出墙那就要以死来洗刷清白，除非丈夫原谅你了才可以不死。

《小玩意》对男女情感的表达模式，其实对旧市民电应多有借重。譬如着力表现叶大嫂的风骚妩媚和爱慕者众多——可惜这个角色选择不当，基本失败<sup>[37]</sup>——也没有就此展开恪守传统伦理道德是否正确，而借助叶大嫂最终家破人亡的故事，传播了家国一体尤其是抗日救亡的新思想、新理念。影片正面地表现了抗战的到来和民众对抗战的热情，这是影片的主题思想，也是对当时中国社会现实的直接的反应。左翼电影出现之前的旧电影即旧市民电影，其主题思想始终不能溢出主流价值观念的堤坝，因此放置于什么年代背景都可以体现，也就是与时代脱节。这是因为，旧市民电影依据的文化资源是旧文艺和旧文学，最典型的例子就是武侠电影。

## 2. 暴力与情色

暴力始终是旧市民电影最热衷运用的核心元素和最重要的构成条件之一，最常见的就是噱头式样的打打闹闹剧。譬如《劳工之爱情》(1922)当中，那些游手好闲争风吃醋的混混们的拳脚来往；规模和层级高一些的，就是因为一个女人动用军队打群架，譬如《西厢记》(1927)；至于英雄救美和深山探宝的桥段，更是少不了长拳短打的群殴戏码和单打独斗——前者的例证是《雪中孤雏》，后者的证据是《怕老婆》<sup>[38]</sup>。

武侠片里的暴力最为正规，是旧市民电影的高端标配。譬如1929年出品的《红侠》和《女侠白玫瑰》，暴力贯穿始终。一帮人打来打去，看上去是正义战胜了邪恶，实际上是满足了观众对暴力的渴望<sup>[39]</sup>，鲁迅对此有一个著名的论断：即使是最底层的国人，还有比他更弱的妻子和孩子可以欺负<sup>[40]</sup>。暴力是人性当中始



终存在的东西,且不分性别,更不分好人坏人。实际上,有时候好人身上的暴力不比坏人少,只不过没有合适的机会。人们对暴力场面/影像的观赏实际上是对暴力倾向的一种投射和宣泄。

因此,旧市民电影中的暴力元素和暴力表达,及其对主题思想的烘托,被左翼电影全盘继承。但二者的暴力有一个本质的区别。1932年左翼电影出现之前的旧市民电影,其暴力往往集中在个体暴力层面,即使是群体,也是偶发事件<sup>[41]</sup>——直到1949年前,仍然如此——而且,旧市民电影中的暴力往往只有道德诉求,并不涉及意识形态。而左翼电影的暴力,是将个体和群体暴力整合提升至阶级性的全体暴力,同时具有阶级乃至民族和国家层面的政治诉求——1949年以后的新中国电影就是如此。<sup>[42]</sup>

正因为如此,《小玩意》中的士兵们才高呼:“弟兄们,洗刷几百年中国军人的耻辱,就在今天了!”“弟兄们……一步也不要后退!……我们死也要死在胸前的子弹上!……”民众则表示:“中国人被别人家欺负的够了!我们的兵在前面打,我们就应该在后面帮忙!”女主人公叶大嫂在上海街头高呼:“敌人杀来了!……快出去打呀!……大家一齐打呀!……兵呀!……快开出去!……快出去杀敌人!……”

需要再次提请注意的是,包括《小玩意》在内的左翼电影,其暴力始终有两种指向:对内指向一切拥有强势地位的统治阶级,譬如资产阶级和土豪劣绅;对外,指向帝国主义列强尤其是日本军国主义的侵略<sup>[43]</sup>。《小玩意》中的暴力和暴力表达,始终立足于抗日救国的宣传。也正因此,三年后即1936年,作为左翼电影的升级换代版,国防电影索性以民族性取代了阶级性,用民族矛盾和民族解放战争全面取代了阶级矛盾和阶级斗争。<sup>[44]</sup>

旧市民电影中的情色是与暴力并列的另一个亮点和卖点。譬如《红侠》(1929)以及出品于同一年、刚刚发现拷贝的《盘丝洞》——谁都知道那群妖精会穿着很简单的衣服,竭力表现人体的曲线之美,大部分人都知道这很有看头。与其说旧市民电影的情色元素非常充沛,不如说包括制片商在内的创作者们都能明白观众的需求,或者说,都会用市场行为来迎合人们的传统性需求。这并没有可以被指责的地方。

问题是,新电影当中,唯独左翼电影对旧市民电影的情色元素继承最多。反倒是追求娱乐和文化消费至上的新市民电影很少,有也是非常节制,譬如《脂粉市场》对性乱行为的暗示<sup>[45]</sup>;疑似政府主旋律电影或曰新民族主义电影即国粹电影,自然更少,即使是出于对城市男女不端行为的批判展览,譬如《国风》<sup>[46]</sup>。因为,无论是新市民电影还是新民族主义电影,都始终接受着主流价值观念的道德制约,而左翼电影的情色表现,更多的是其自身的反主流性质所决定的。

《小玩意》当中裸露就大胆至极。譬如饰演叶大嫂女儿珠儿的黎莉莉,仅仅是她的性感大腿画面就出现了25次之多。而且有几处镜头是低机位,不仅有穿着短裤的臀部,还有从前面的两腿之间的角度仰拍。这当然是满足观众窥视欲

的市场化行为,但更重要的,这又是左翼电影对情色元素运用的目的之一,即出于宣传性的考虑。左翼电影历来以宣扬劳动阶级的健康体魄为己任,左翼编导孙瑜的表现,可说是独一无二。

1932年,孙瑜编导的《野玫瑰》和《火山情血》,先后提携、捧红了王人美和黎莉莉,两位女星共同之处就是一双健美的大腿。俩人饰演的角色,出场不是短裤就是草裙;即使是反面人物如《小玩意》中的舞女陈碧莉,也是玉腿舞动、香艳之极。旧市民电影譬如《红侠》中的三点式群体情色表现,仅限于女性,属于男权的视觉消费。而左翼电影如《小玩意》中的裸露,一方面是反主流主题思想的外化,另一方面增加了大尺度的男性躯体展示。譬如《母性之光》和《小玩意》中都有男性半裸场景,而《大路》中的裸露真可谓男明星集体肌肉秀——河中洗澡那段,实为全裸——对人体之美的表现,编导孙瑜可说是空前绝后。

### 三、结 语

由于旧市民电影的文化资源是旧文艺、旧文学<sup>[47]</sup>,所以其戏剧性的和表达性结构的特征之一就是苦情戏的大量运用。这是旧市民电影拿捏受众最拿手之处,譬如《红侠》(1929)的女主人公芸姑、《雪中孤雏》(1929)的女主人公春梅、《桃花泣血记》(1932)的女主人公琳姑、《南国之春》(1932)的女主人公李小鸿,这些人物形象无一不是哀苦无比。左翼电影如《小玩意》也继承了这种苦情戏模式:叶大嫂的丈夫死于绝症,儿子被人贩子偷去卖给富人,女儿被敌机炸死,自己疯了,恋人回来也不认识了……然而,这种结构性惨景都是服务于主题思想:是谁造成的?是贫富不均和外敌入侵所致。

实际上,《小玩意》始终体现着左翼电影的几个基本特征。第一,阶级性。凡是穷人都是好人,不仅道德品德高尚,外在条件也很好——男的帅,女的漂亮——更重要的是,游商小贩叶大嫂是实业救国、抗日救亡的先行者和觉悟者。第二,如前所述,暴力性,尤其是反抗外来侵略。第三,宣传性。左翼电影并不重在讲故事,而是照搬旧市民电影成熟的故事套路和模式,呈现的却是新主题、新思想、新理念、新人物。譬如叶大嫂说得很明白:洋货要侵占中国市场,民族工业就要完结;敌人打来了,大家赶紧起来去打,要不然就亡国了。

实际上,左翼电影的宣传性也可以归结为社会批判性。左翼电影一定是表达对当时或当下社会现实的不满。因为,一个正常的社会一定存在着不同的声音,甚至反对的声音、否定的声音;否则,就是不对称的,也就是不正常的。正因为如此,我才将1990年代出现的第六代导演的作品称为新左翼电影<sup>[48]</sup>。

从中国电影历史的维度审视左翼电影,就会发现,左翼电影从一开始就是站在批判者的角度、以激进的立场和方式,表达对社会、人生的理解并发出自己的声音。如果影片不作出批判,而是重在维护传统甚至道统、维护主流价值观念,重在消费、娱乐甚至视觉奇观,让观众兴高采烈地掏钱、幸福地或唏嘘地看完然后继续融入平庸生活,那就是新市民电影或旧市民电影——当然,从另一个角度

来说,无法否认,世界上大多数人都是俗人。<sup>[49]</sup>

1933年孙瑜编导的《小玩意》,是一个正面表现抗战的新电影——从旧市民电影脱胎而出的左翼电影。但意味深长的是,《小玩意》中着力塑造的叶大嫂,她对抗日救亡的宣讲呼号,是发疯以后的行为——众人的反应很清楚:“那个女乞丐疯了”;换言之,影片并没有安排一个正常人来完成这类言行。因此,如果回归左翼这个词汇的本质,那么就会明白,所谓左翼电影的左翼,就意味着先锋、另类、前卫、反抗主流意识、颠覆主流价值理念。

### 注释:

[1]《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,主演:阮玲玉、黎莉莉、袁丛美、汤天绣、刘继群。

[2]《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;主演:王人美、金焰、叶娟娟、章志直、严工上。《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;主演:黎莉莉、郑君里、谈瑛、汤天绣、袁从美。《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;主演:黎莉莉、高占非、叶娟娟、袁从美、罗朋。我对这三部影片的具体意见,祈参见拙作:《从旧市民电影爱情主题向左翼电影政治主题的过渡——〈野玫瑰〉(1932年):早期左翼电影样本读解之一》(《文学评论丛刊》第11卷第1期,南京:南京大学出版社,2008年)、《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)、《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)。三篇文章的完全版和未删节版先后收入《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)。

[3]广告,《申报》1933年10月4日,第23版,第21724期。

[4]广告,《申报》1933年10月9日,第1版,第21729期。

[5]广告,《申报》1933年10月24日,第22版,第21743期。

[6]“每周情报”,《联华画报》1933年第1卷第26期,封面。

[7][8]广告,《联华画报》1933年第2卷第2期,第1、1页。

[9]《热望着……「小玩意」的公映》,《联华画报》1933年第2卷第9期,第2页。

[10]《一个模型》,《联华画报》1933年第2卷第10期,封面。

[11]《国人极度的渴望「小玩意」公演有期》,《联华画报》1933年第2卷第15期,封面。

[12]《银海零星》,《联华画报》1933年第2卷第16期,封面。

[13]陆逢新:《看了「小玩意」后给了我几点不可磨灭的印象》,《联华画报》1933年第2卷第16期,第1页。

[14][15][27]程季华:《中国电影发展史(第一卷)》,北京:中国电影出版社,1963年,第268、269、283页。

[16][17]酆苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,北京:中国电影出版社,1996年,第333、334页。

[18][19][29]李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》,北京:北京大学出版社,2005年,第165、166、245页。

[20][37]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,第32—36页。



[21][36]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,南京:南京大学出版社,2008年,第214—220页。

[22]《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;主演:范雪朋、文逸民、瞿一峰、徐国辉、王楚琴、尚冠武。《女侠白玫瑰》(又名《白玫瑰》,故事片,黑白,无声),华剧影片公司1929年出品;残片时长26分56秒;编剧:谷剑尘;导演:张惠民;摄影:汤剑廷;主演:吴素馨、阮圣铎、盛小天。我对这两部影片的具体意见,祈参见拙作:《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)、《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),两篇文章的未删节版均收入《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》(上下册,新北:花木兰文化出版社,2014年),敬请参阅。

[23]《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;主演:王乃东、汤天绣、陈一棠、朱旦旦、王谢燕、刘继群。我对这部影片的具体意见,祈参见拙作:《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),这篇文章的完全版和未删节版先后收入《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。

[24]《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;主演:高占非、陈燕燕、叶娟娟、刘继群、宗惟廉、陈少英、蒋君超、李红红。我对这部影片的具体意见,祈参见拙作:《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),这篇文章的完全版和未删节版先后收入《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。

[25]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。

[26]郑君里:《现代中国电影史略》,《近代中国艺术发展史》,上海:良友图书印刷公司,1936年,《中国无声电影》(四),北京:中国电影出版社,1996年,第1385页。

[28]李少白:《中国电影史》,北京:高等教育出版社,2006年,第87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。

[30]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,第1—7页。

[31]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,第40—46页。

[32]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(上下)》,新北:花木兰文化出版社,2015年。

[33]袁庆丰:《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(上上)》,新北:花木兰文化出版社,2016年。

[34]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。

[35][44]袁庆丰:《黑布鞋:1936~1937年现存国防电影文本读解》,新北:花木兰文化出版社,2017年。

[38]《劳工之爱情》(又名《椰果缘》,故事片,黑白,无声),明星影片公司1922年出品,VCD(单碟),时长22分钟;编剧:郑正秋;导演:张石川;摄影:张伟涛;主演:郑鹧鸪、余瑛、郑正秋。《西厢记》(残篇,故事

片,黑白,无声),民新影片公司 1927 年出品,VCD(单碟),时长 43 分钟;编导:侯曜;说明:濮舜卿;摄影:梁林光;主演:葛次江、林楚楚、李旦旦。《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:周鹂红;导演:张惠民;副导演:吴素馨;摄影:汤剑庭;主演:吴素馨、韩兰根、沈丽霞)、李红红、张惠民、丁华氏、张剑英、吴素素、盛小天。《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;主演:刘继群、张哲德、许静珍、洪警铃、高威廉。我对这四部影片的具体意见,祈参见拙作:《〈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)、《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)、《〈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)、《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),这四篇文章的完全版和未删节版先后收入《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。

[39]每个人心里都有暴力欲望,这是一种本能,如同性欲,只不过又被道德伦理所压抑——这是社会进化后的另一种本能性的压抑。

[40]鲁迅:《坟·灯下漫笔》,《鲁迅全集(第 1 卷)》,北京:人民文学出版社,1991 年,第 215—216 页。

[41]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,第 28—30 页。

[42]我对这个问题更深入的讨论,祈参见拙作:《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,第 49—57 页,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,以及拙著:《新世纪中国电影读片报告》(中国传媒大学出版社,2014 年)。

[43]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,第 72—76 页。

[44]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,第 27—30 页。

[45]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,第 43—47 页。

[46]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,第 13—26 页。

[47]我对这个概念的界定以及对部分第六代导演作品更深入的论述,请参见拙著《新世纪中国电影读片报告》(中国传媒大学出版社,2014 年)。

[48]所以《泰坦》的票房才那么高,所以《泰坦尼克号》才有全世界那么多人看。多年以后,3D 版的《泰坦尼克号》依旧如此。

[责任编辑:陶婷婷]