

新中国戏曲片、美术片在港传播研究

丁 宁

【摘要】在“十七年”电影的对港传播中，戏曲片、美术片扮演了重要角色。“南派”戏曲片的在港传播不仅拘泥于戏曲层面的交流，而是对香港电影产生了创作上的影响，甚至促成了香港电影类型与样式的革新；“北派”戏曲片在港成功传播的根基是博大精深的京剧艺术魅力；极具中国民族特色的美术片技艺让香港观众大饱眼福。这些戏曲片、美术片植根于中国传统文化和民族艺术，没有停留于简单直露的意识形态行销，而是在更为深厚的中国文化层面上寻得香港观众认同。

【关键词】香港 戏曲片 美术片 传播

新中国成立前，中国内地与香港之间并未竖起坚厚的意识形态壁垒，内地电影与香港电影之间的交流缩影为上海与香港两个城市之间的影事，两地之间进行着较为自由与对等的电影文化与产业的双向交流。其时，“国民党官办的电影制片公司所摄制的影片全部由中央电影企业股份有限公司服务部（后改为‘业务部’）发行；私营公司则各有各的发行部门，基本自理。”^①

新中国成立后，内地与香港的电影交流不再是沪港的“双城”交流，而是一个新生社会主义国家与一个英属殖民地城市之间事关意识形态的博弈。50年代，香港是国际冷战的敏感区域之一，在“意识形态上则是左、中、右派和机会主义并存共生”^②。因此，美国电影、日本电影、苏联电影、台湾电影、中国内地电影等都可以在香港寻得传播空间。

新中国不能放弃对香港的意识形态宣传，电影在其中扮演重要角色，但以“工农兵”书写为核心的新中国电影已不能如建国前那样长驱直入香港。1950

年，“香港南方影业公司在经历了筹备与搬迁之后，也于1949年夏天在港领到了正式营业执照，南方公司的主要业务为在香港及海外其他地区发行内地和苏联出品的进步影片。”^③带有“左派”色彩的南方影业公司担负起新中国电影在港传播的重任，尽管有港英政府的电影审查，还是成功发行了《白毛女》、《南征北战》、《梁山伯与祝英台》、《刘三姐》、《杨门女将》、《大闹天宫》等新中国电影。此外，新中国电影还通过影展等其他形式在香港进行传播。

在对苏联、波兰、民主德国、捷克斯洛伐克、蒙古、朝鲜、越南、阿尔巴尼亚等社会主义国家的电影传播交流中，新中国电影主打有着意识形态共鸣的故事片、纪录片，辅助以戏曲片、美术片。然而，由于内地与香港的文化渊源，中国政府面对香港的宣传策略相对温和，加之港英政府的电影审查机构的意识形态把关，在新中国电影的对港传播中扮演最重要角色并引起最大反响的是国家意识形态与民族文化传统巧妙缝合的戏曲片，独具中国特色的美术片也吸引了香

港观众。

一、传播优势：戏曲文化渊源

中国戏曲有着悠久的历史，京剧更是在清代之后发展成为国剧，“看戏”成为中国人重要的文化休闲方式。中国电影自诞生之日起便与戏曲结缘，戏曲片也成为独具中国特色的电影样式，将戏曲与电影融合在一起。二十世纪三四十年代，经济、文化等方面的频繁交流让上海和香港成为双城，文人、影人、剧人、伶人的沪港往来促进了两地文化艺术的融合，电影、戏剧、戏曲成为连接内地与香港的重要艺术形式，在动荡的时局中建构与强化着中华文化身份认同。

新中国成立后，现实政治语境让内地与香港的文化艺术交流受到诸多限制。在轰轰烈烈的“文艺为工农兵”服务的大潮中，相较积极转型“工农兵”书写、处于意识形态排头兵位置的电影，植根传统、依赖传承的戏曲并未进行改头换面的“工农兵”书写。从1949年3月北平解放开始，新中国戏曲改革的序幕就迅速拉开，在新中国成立后的两三年间，关于旧剧修改和新剧创作的讨论就一直是戏曲改革中的核心话题。1951年5月，政务院发布了关于戏曲改革工作的指示，明确提出了毛主席所指示的“百花齐放，推陈出新”的方针。在戏曲改革中，有些旧有剧目因其毒害性被禁演，有些被修改，也有很多被作为遗产进行保护。1952年，文化部举行了第一届全国戏曲观摩演出大会，来自全国23个剧种的37个剧团、1600多名演员参加演出，演出了82个剧目，包括传统戏63个，新编历史剧11个，现代戏8个，充分展示了戏曲改革的成果，也为随后戏曲片的拍摄奠定了一定的基础。从1953年开始，一部分剧目开始被相继搬上银幕。1953年到1957年所拍摄的戏曲片基本为传统戏曲，并未像电影那般进行大刀阔斧的“工农兵”书写。由于没有彰显意识形态宣教，戏曲片更易通过港英政府的审查。戏曲片传承着传统戏曲精髓，展现着民族戏曲文化魅力，引发内地与香港两地的民族情感共鸣。

在新中国成立前，借由文化交流与传播，京剧、越剧等传统戏曲在华人圈已有很大的影响力，内地移民汇集的香港也有着深厚的戏迷基础。戏曲名伶、名剧名段对香港戏迷有着很大吸引力，这无疑为以传统戏曲为核心的内地戏曲片的在港传播打下坚实基础。另外，诸多香港居民祖籍是广东，深受岭南文化的熏染，源自广州的粤曲和粤剧（“大戏”）一直深受香

港市民欢迎，香港也成为粤剧发展重地，这成为内地粤剧戏曲片在港传播的地缘优势。新中国成立后，出于政治方面的考虑，决定“暂时不动香港”，采取了“长期打算、充分利用”的战略决策。在对港的文化政策方面，没有采用暴风骤雨式的政治口号式宣传，而是采用相对温和的隐蔽性策略。在相关政策扶持下，戏曲在新中国的对外文化交流中占有重要位置。

新中国成立后，内地名角、剧团的赴港演出较为频繁。1950年7月，内地著名老生演员杨宝森赴港演出，并与当时还在香港的张君秋、马连良合作演出，受到香港戏迷的热捧。1963年4月，北京京剧团“在港43天共演出49场”^⑥。内地剧团赴港的演出通常与在港发行的戏曲片互为促动。1961年1月，上海越剧院以上海越剧团的名义赴港演出《西厢记》、《红楼梦》、《追鱼》、《碧玉簪》等经典剧目，而戏曲片《追鱼》于1960年在港发行，戏曲片《红楼梦》1962年在香港放映。1961年12月，上海青年京剧团赴港访问演出了《白蛇传》、《杨门女将》等经典剧本，而戏曲片《杨门女将》分别于1960年和1963年两次在港发行放映。为了适应香港观众要求，香港南方影业公司与国泰、都城、景星、魔都、丽都、仙乐六大戏院，于1960年11月1日起联合举办了一次“中国戏曲艺术电影展览”。参加展出的戏曲影片，共14个剧种，包括《杨门女将》、《梅兰芳的舞台艺术》、《十五贯》、《追鱼》等22部影片^⑦。戏曲与戏曲片可谓共同发力，在港掀起一波波的戏曲热潮。

由于《梁山伯与祝英台》、《天仙配》等戏曲片风靡香港，新中国尤为重视戏曲片的在港发行传播。《杨门女将》在香港走红的时候，夏衍、陈荒煤在厂长会议上就提出要求，为了到香港、澳门和东南亚华侨多的地区上映，各厂每年生产计划中安排两部戏曲片。不久以后，应香港的左派电影机构的要求，北京电影制片厂以同香港公司大鹏影业公司联合摄制的名义拍摄了著名京剧武生李少春改编并主演的《野猪林》。此后，诸多戏曲片都打着与香港合拍的旗号，以便在港发行，《穆桂英大战洪州》由北京电影制片厂与香港繁华影业公司联合摄制、《尤三姐》由海燕电影制片厂与香港金声影业公司联合摄制、《牛郎织女》由海燕电影制片厂与香港大鹏影业公司联合摄制、《毛子佩闯宫》由珠江电影制片厂与香港鸿图影业公司联合摄制等，这种为了发行而“有名无实”的戏曲片合拍成为“十七年”的独特现象。当然，内地与香港也有着相关合作，如海燕电影制片厂与香港金

声影业公司联合摄制的《红楼梦》便由香港的朱石麟担任艺术指导。1961年,朱石麟化名石龙,为珠江电影制片厂编剧并导演了潮剧戏曲片《荔镜记》。内地与香港之间深厚的戏曲文化渊源为戏曲片的在港传播铺平了道路。

二、“南派”戏曲片：电影样式的融合

1954年,越剧戏曲片《梁山伯与祝英台》成为南方影业公司在港发行的第一部内地戏曲片。该片“一经上映,便异常轰动,不仅创造了国泰戏院首轮连映107天的放映纪录,打破了所有影片(包括国片和外国片)的票房纪录,而且促发原本放映外国片的景星戏院、仙乐戏院和原本聚焦粤语电影的新舞台戏院等加盟联映,最终创造了影片持续热映长达半年、观众人次52万、二轮再映热闹程度超过首轮上映的辉煌成绩,为内地影片在香港和海外的发行创造了良好的局面。”^⑥在50年代,虽然也有《宇宙锋》、《秦香莲》、《打金枝》、《刘巧儿》、《蝴蝶杯》、《杜十娘》等“北派”戏曲片在港发行,但风头远不及“南派”戏曲片《梁山伯与祝英台》及《天仙配》,其中黄梅戏戏曲片《天仙配》于1955年在港发行,上映40多天。

在新中国戏曲片的创作中,以《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《女驸马》、《红楼梦》为代表的上海电影制片厂作品和以《杨门女将》、《野猪林》等为代表的北京电影制片厂作品因创作理念和拍摄方式上的不同,分别被称作“南派”和“北派”。

“北派”特征是以舞台表演为主,尊重演员的艺术表现。“而越剧、黄梅戏等南方戏曲历史较短,与现实生活的距离较近,更加生活化一些,所以在戏曲电影的表现中就不用太多地顾及演员表演的舞台特色,可以更多地对戏曲进行电影化改造,而突出表现其生活化特点。这就形成了戏曲电影的‘南派’特征”^⑦。

与“北派”戏曲片相比,“南派”戏曲片与老上海电影有着更深的渊源与传承。从创作群体上看,“南派”戏曲片导演基本为建国前的知名导演或演员,如桑弧(《梁山伯与祝英台》导演)、石挥(《天仙配》导演)、陶金(《十五贯》导演)、刘琼(《女驸马》导演)、应云卫(《追鱼》导演)、吴永刚(《碧玉簪》导演)、岑范(《红楼梦》导演)等。他们并未经历过延安、解放区的革命洗礼,也并非“十七年”电影最前线的导演或演员,反而在非典型“工农兵”书写的戏曲片的电影化方面做出了

很多探索与尝试。

新中国成立后,上海私营电影制片厂的《红楼梦二尤》、《彩凤双飞》、《方针珠》等古装片被批评为消极,古装爱情难免与新中国“工农兵”书写相龃龉。其实“南派”戏曲片也为古装片,像《梁山伯与祝英台》、《天仙配》等都是经典爱情文本,但因戏曲的民族性、假定性、程式性、传承性等因素规避了古装故事片所遭遇的意识形态困境,反而成为新中国外交中的重要文化名片,如《梁山伯与祝英台》便在日内瓦会议上被放映给各国代表团观看。意识形态色彩的淡化让“南派”戏曲片不会触碰港英政府的电影审查禁忌,植根与古代传说的故事与源自民间的戏曲有着广泛的观众基础,让香港观众在听戏观影中获得娱乐。

“南派”戏曲片导演在戏曲片电影化的路上走得更远,着力于戏曲片电影语言的革新,将戏曲片打造成独具民族特色的电影样式。石挥在谈及《天仙配》的导演手记中写到:“我们最后决定仍以黄梅戏做基础来最大程度地发挥电影的性能,拍摄成一部神话歌舞故事片……首先要打破舞台框子,跳开这个束缚电影创作的东西,拿掉仅仅是属于舞台演出形式的东西,把这个美丽抒情的神话处理成更加动人赋予强烈的感染力,用电影的特性将舞台所不能表现的东西给以形象化”^⑧。《梁山伯与祝英台》的导演桑弧曾试把《梁山伯与祝英台》和《天仙配》这两个戏在舞台上和银幕上的场次数目作了一个统计:“‘梁祝’的舞台剧本共有唱词732句,电影剧本则为352句,约占舞台本的50%;‘天仙配’的舞台剧本共有唱词468句,电影剧本则为278句,约为舞台本的60%。”^⑨由此可见,“南派”戏曲片虽然启用戏曲名家,但并没有拘泥于舞台,而是从剧本、取景、场面调度、摄影、剪辑等诸多方面追求电影化,以“戏”为基础,以“影”为目标。正因如此,“南派”戏曲片的在港传播不仅仅拘泥于戏曲层面的交流,而是对香港电影产生了创作上的影响,甚至促成了香港电影类型与样式的革新。

戏曲片《梁山伯与祝英台》与《天仙配》分别于1954年、1956年在港发行并掀起观看热潮。对于很多由沪到港的香港电影人而言,越剧、黄梅戏的曲调、服饰等并不陌生,他们很快将内地戏曲片的一些要素融入香港电影的创作中,掀起了一股黄梅调电影风潮。“长城”于1958年拍摄了香港第一部黄梅调电影《借亲记》,邵氏随后出品了《貂蝉》、《江山美

人》等黄梅调电影。内地戏曲片在港的热烈反应，甚至让“邵逸夫一度和内地电影在香港的总发行方南方公司私下商议，把越剧《红楼梦》拍成电影，但最终未能成行，随即授命李翰祥、胡金铨赶紧拍制《梁山伯与祝英台》（1962），公映不久就刮起黄梅调旋风，横扫台、港以及东南亚。此后邵氏拍制了大量黄梅调影片，这股风潮流行了三年多才转趋平淡。”^⑧与内地戏曲片相似，香港黄梅调电影也大多取材于中国古代历史典故、民间传说、传统戏曲，但在电影化的追求上，比内地戏曲片走得更远，发展成为独具香港特色的类型片。

三、“北派”戏曲片：京剧艺术的询唤

1960年，戏曲片《杨门女将》在港首次发行，场场客满，盛况空前。1960年11月，香港南方影业公司与香港、国泰、都城、景星、魔都、丽都、仙乐六大戏院联合举办了一次“中国戏曲艺术电影展览”，《杨门女将》不但创造了香港上映影片的卖座最高纪录，而且几乎创造了香港影片评论文章最多的纪录。据不完全统计，仅香港《文汇报》、《大公》、《新晚报》、《商报》四家报纸就对《杨门女将》发表了150多篇评论。香港《大公报》报导这部影片映出盛况时说：“《杨门女将》创下了香港影坛满座最持久的纪录，成了香港空前的，越映越旺、百看不厌的片王。”^⑨在香港《新晚报》举行1960年“十大名片”选举中，共收选票12056张，其中《杨门女将》获选票10481张，获得第一名^⑩。

戏曲片《杨门女将》是由北京电影制片厂于1960年拍摄完成，是“北派”戏曲片的代表作。北京电影戏曲片创作属于电影的“北派”，而且通过由吴祖光、岑范到以崔嵬为核心的第二创作集体的层层探索和创新，最终打造出了独具特色的“北影模式”，或者称其为“京派”戏曲片。“北派”戏曲片以拍摄京剧为主，尊重戏曲的舞台性，不采用实景拍摄，其创作指导方针是“既是戏曲，又是电影”，代表作包括《杨门女将》、《野猪林》和《穆桂英大战洪州》等。“北派”戏曲片虽然利用电影艺术的表现手段打破舞台局限，但强调以戏曲艺术为主，很大程度上还是舞台纪录。

“南派”与“北派”戏曲片的在港传播都很成功，但“南派”戏曲片“影”重于“戏”，“北派”戏曲片“戏”重于“影”。虽然“北派”戏曲片对香港电影的影响不及“南派”戏曲片，但在文化影响力

及认同度上并不逊于“南派”戏曲片。当《杨门女将》风靡香港时，“吸引到台湾客来港看京剧片兼吃大闸蟹”^⑪，可见戏迷文化在两岸三地的深厚根基。其实，京剧《杨门女将》是在1959年国庆“十周年大庆”期间由中国京剧院四团新编并演出，被认为是建国以来京剧“推陈出新”所取得的重大成果，在周恩来的直接建议下由北京电影制片厂拍摄成电影。戏曲片《杨门女将》借古代故事颂扬爱国主义，但并非典型的“工农兵”书写，而是突破了主流故事片的共产党革命历史书写或国家书写，拓展到更深远历史向度上的国族书写。《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《天仙配》、《碧玉簪》、《追渔》等“南派”戏曲片长于爱情书写，《荒山泪》、《群英会》、《借东风》、《杨门女将》、《野猪林》、《杨门女将》等“北派”戏曲片更具家国情怀，很多都是在周恩来、夏衍、陈荒煤等领导的直接建议下拍摄的，与当时的时代精神和政治环境更为契合，与新中国电影“英雄”书写的豪迈气质更为靠近。以《杨门女将》为代表的“北派”戏曲片在港成功传播的根基还是博大精深的京剧艺术魅力，戏曲中唱、念、做、打的精华在影片中得以保留，电影技巧手段又丰富了戏曲的表现力。原汁原味的京剧艺术飨香港戏迷，但隐含在影片中的家国书写也得到香港观众的认可与欢迎。

一部戏曲片轻易打破意识形态壁垒，以传统文化与艺术进行询唤，强化了香港观众对于中华文化的认同。考虑到香港在当时的世界政治经济地理格局中的特殊位置，“中央对港文化政策一再强调‘要警惕左、要防止右’的辩证策略，根本不要求高举红旗、高喊革命口号的僵化表达，而是反复强调要以香港民众的接受习惯来进行文艺创作。”^⑫戏曲片《杨门女将》在港传播的成功可谓新中国的对港宣传策略的一个生动注脚。

四、美术片：民族技艺的展示

美术片并非新中国“工农兵”书写中的主打片种，但是从1950年的《谢谢小花猫》开始，新中国就开始了美术片的创作。1957年4月，上海美术电影制片厂成立，新中国美术片创作走上更为专业。新中国美术片技艺极富民族特色，动画片（《乌鸦为什么是黑色的》、《大闹天宫》）、木偶片（《神笔》、布袋木偶《大名府》、杖头木偶《画像》等）、水墨动画片（《小蝌蚪找妈妈》、《牧笛》等）、剪纸片（《猪八戒吃西瓜》、《金色的海螺》等）、折纸片

(《一颗大白菜》等)几种形式齐头并进,在民族化道路上做出很多尝试。从50年代中期开始,美术片开始走向国际:1956年8月,在威尼斯举行的第17届国际电影节中的“第8届儿童电影展览”中,《神笔》获得“8—12岁儿童文娱片一等奖”;1956年9月,《乌鸦为什么是黑的》、《神笔》参加了戛纳国际电影节的国际美术集会;1956年9月,大马士革“第三届国际博览会电影节”上,《神笔》获得“短片银质第一奖章”,1957年,《神笔》在华沙第二届国际儿童电影比赛会上获得了木偶片特别优秀奖;1960年,《萝卜回来了》在卡罗维·发利第12届国际电影节获奖;1962年,《大闹天宫》获第13届卡罗维·发利电影节短片特别奖;1964年,《金色的海螺》获得第三届亚非电影节卢蒙巴奖……新中国美术片在表现形式上的民族特色受到世界关注。相较于故事片,美术片的意识形态色彩更为淡化,故事简单易懂,更易为海外观众接受,在新中国电影的海外传播中扮演重要角色。

1958年,《中国木偶艺术》由南方影业公司在港发行,这是新中国第一部在港发行的美术片,比起1953年便开始在港发行的故事片,已经晚了几年,美术片在港传播的力度远不及戏曲片和故事片。随后,《火焰山》于1959年在港发行,直到1962年《大闹天宫》(上集)在港发行,新中国美术片的传播才真正具有影响力。

与戏曲片、故事片的在港发行不同,新中国美术片的在港传播是以1962年7月在香港大会堂举行的“中国美术电影展览会”为平台,全面集中地展示了新中国美术片所取得的成就。这次展出的内容分为三部分,“一,介绍我国美术电影成长的情况;二,介绍动画、剪纸、木偶、折纸四个片种的制作过程;三,重点介绍一些有代表性的美术影片,如动画片《骄傲的将军》、《一幅僮锦》、《大闹天宫》;水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》,剪纸片《济公斗蟋蟀》、《人参娃娃》,木偶片《神笔》、《牧童与公主》、《三毛流浪记》,折纸片《聪明的鸭子》等等的精彩画面及活动模型,从中可以看到中国美术电影的民族特色。”^①1962年7月19日,中国美术电影造型及图片展览会在香港大会堂举行预展,吴楚帆、张瑛、朱虹、李嫻等12位香港著名男女电影演员参加了剪彩仪式。“这一天,(实际上只有半天),会场始终满满的,观众有四千多人。第二天,增加到七千三百人;第三天七千八百多人,天天‘看涨’。

到了第四天,观众达到一万一千零一人次之多。为了满足观众的要求,展期一再延长。到八月一日闭幕,参观的总人数已达七万多人。”^②为了配合展览会的举行,还在香港丽都、国泰、九龙、普庆等电影院放映《大闹天宫》(上集)、《小蝌蚪找妈妈》、《济公斗蟋蟀》、《聪明的小鸭子》等八部美术片,其中《大闹天宫》(上集)连映了13天。此次“中国美术电影展览会”在香港掀起了一股美术片热潮,木偶、水墨动画、折纸、剪纸等极具中国民族特色的美术片技艺让香港观众大饱眼福,也让香港电影同行赞赏。朱石麟感慨,“中国的美术片有自己的独特风格和清新的意境,其中折纸片和水墨动画片,是国外没有的,真是中国之宝!”^③

戏曲片、美术片并非宏大国家书写的“十七年”主打影片样式,然而却在对港传播中扮演了极为重要的角色。这些戏曲片、美术片植根于中国传统文化和民族艺术,没有停留于简单直露的意识形态行销,而是在更为深厚的中国文化层面上寻得香港观众认同,艺术魅力、文化渊源才是支撑这些新中国电影在香港成功传播的根基。

【注释】

① 张硕果.解放初期上海电影发行放映初探(1949—1952)[J].电影艺术,2008(1):95.

② 罗卡等.香港电影跨文化观[M].刘辉译,北京:北京大学出版社,2012:157.

③ 赵卫防.香港电影史(1897—2006)[M].北京:中国广播电视出版社,2007:80.

④ 林一、马董.中国戏曲的跨文化传播[M].北京:中国传媒大学出版社,2009:71.

⑤ 于今.《杨门女将》轰动香港[J].大众电影,1961(1—2):30.

⑥ 张燕.在夹缝中求生存:香港左派电影研究[M].北京:北京大学出版社,2010:225.

⑦ 高小健.中国戏曲电影史[M].北京:文化艺术出版社,2005:191.

⑧ 石挥.“天仙配”的导演手记[J].中国电影,1957(5):26.

⑨ 桑弧.谈谈戏曲片的剧本问题[J].中国电影,1957(4):26.

⑩ 罗卡等.香港电影跨文化观[M].刘辉译,北京:北京大学出版社,2012:173.

⑪ 于今.《杨门女将》轰动香港[J].大众电影,1961(1—2):30.

⑫记者.香港《新晚报》举行1960年“十大名片”选举揭晓[J].大众电影,1961(5-6):18.

⑬许敦乐.星光拓影——南方影业半世纪的道路[M].香港:简亦乐,2005:18.

⑭张燕.在夹缝中求生存:香港左派电影研究[M].北京:北京大学出版社,2010:29.

⑮乃俊.“中国美术电影展览会”在香港举行[J].大众电影,1962(7):22.

⑯特伟.美术电影香港展出记[J].大众电影,1962(10):26.

⑰特伟.美术电影香港展出记[J].大众电影,1962(10):26.

⑱朱天纬.“友好”还是侵略——川喜多长政的电影文化侵略罪行[J].电影艺术,1995(4).

基金项目:本文系上海市社科重大项目《中国现代电影产业与电影创作研究》(项目批准号:2013DWY001)中期研究成果之一。

作者简介:郑健健,博士,复旦大学中文系。

基金项目:本文系2012年北京市优秀人才培养资助项目《新中国电影的海外传播:1949-1966》(项目编号:2012D005007000002)的研究成果。

作者简介:丁宁,博士,北京师范大学戏剧与影视学博士后,北京信息科技大学公共管理与传媒学院副教授。

[上接第71页]

⑳[日]清水晶.上海租界映画私史[M].东京:新潮社,平成6年(1995):63-72.

㉑[日]川喜多长政.我的履历书[N].原载[日]经济新闻,1980年4月3日-5月2日,中文译文由蔡剑平提供.

㉒程季华、李少白、邢祖文编著.中国电影发展史(第二卷)[M].北京:中国电影出版社,1963:113-118.

㉓本刊资料室.张善琨通敌罪行[J].民众周刊,1945,2.见:贺圣遂,陈麦青编选.不应忘却的历史——抗战实录之三:汉奸丑史[M].上海:复旦大学出版社,1999.

㉔参见[日]清水晶.上海租界映画私史[M].东京:新潮社,1995;[日]辻久一.中华电影史话——一兵卒の日中映画回想记1939-1945 清水晶校注[M].东京:凯风社,1987;[日]田中纯一郎.川喜多长政[A].见:白井胜美等编.日本近现代人名词典[D].东京:吉川弘文馆,2003:311.

㉕杜云之.中华民国电影史(上)[M].台北:行政院文化建设委员会,1988:318-320.