

文化革命、“女性”的发明和中国电影

——戴锦华教授谈“五四与电影”

受访/戴锦华 | 采访/孙柏 | 整理/杨烨莹、安爽

摘要：五四新文化运动是一场葛兰西意义上的“文化革命”，初创期的中国电影在这一历史过程中扮演着非常重要的功能角色，为急遽社会变迁中的人们提供了想象性的安置。现代中国最重要的发明是“女性”，她是为召唤和建构现代意义上的“人”也是现代中国的历史主体而被创造出来的，早期电影文化中的女侠、女明星、新女性都是五四时期这一发明的集中体现。而这种建构性的特征也内在于“中国电影”概念的历史生成。

关键词：五四新文化运动 文化革命 中国早期电影 新女性 女侠 历史主体

戴锦华 北京大学中文系 教授、博士研究生导师。

孙 柏 中国人民大学文学院 副教授。

孙柏（以下简称“孙”）：戴老师，您好！今年是五四新文化运动一百周年。记得您之前在谈及五四与电影之间关系的问题时，曾提出过一个非常重要的认识，就是我们应该从葛兰西所说的“文化革命”的意义上，去理解早期中国电影的历史角色。是否可以请您再详细阐发一下这一观点？

戴锦华（以下简称“戴”）：今天，我们纪念五四新文化运动一百周年的意义，不仅由于自1919到今天，我们走过了整整一个世纪，而且毫无疑问是因为有“中国崛起”这一政治经济事实作为现实参数，因而中国的现代化进程可以获得了一个完美的历史叙述：历经百年，我们完成了千年蜕变。当这一历史时段完美显现，它也再一次地召唤着不同的历史观照和叙述。的确，我们已习惯于将五四运动视为开启了现代中国的“元叙事”，但今天我们却不该继续在一个单一封闭的脉络当中来论述五四。毫无疑问，五四运动真正地开启了现代中国和现代历史，但它是在一个极为复杂的合力、多重驱动与相互撕扯中开启这一历史时刻。从政治史或思想史的角度，五四新文化运动的历史，不仅是现代中国史的开篇，甚至不仅是一次中国的内部事件，我们早已明确地将其设置为中国

作为现代民族国家在全球的政治、经济、军事的动态格局中得以发生的时刻。而联系着我们今天的题目，我想强调的一点是，五四新文化运动再次佐证了葛兰西关于文化革命的概念：在政治革命之后，必然也必须有一场重新安置人的文化革命发生，令全社会获得真正的改造，在冲击、摧毁、重构中开启中国的现代。

近年来，我所关注的是，五四新文化运动中极为重要和基础的组成部分：白话文运动。当然，并非是在语言学和文化史的意义上。无需多言，白话文运动的意义当然不只是、甚至不是口语的书面化、“我手写我口”，因为在文言文之畔，始终存在着古白话系统。在我看来，白话文运动的重要意义在于，它为古汉字的能指赋予了现代/欧美思想文化、政治逻辑的所指，由古汉字到现代词——这一过程本身包含了极端内在的、深刻的震荡和改造过程。这种震荡之深刻、改造之剧烈，使得我们在今天回看新文化运动历史的时候会相当清晰地意识到，我们是以付出了近乎所有前现代中国的历史、文化、记忆为代价，才得以痛楚地开启了现代中国历史。

而今天，恰恰是在“中国崛起”这样一个政治经济事实所提供的文化空间和心理余裕中，我们才开始得以回收、重构前现代中国历史；而正是这一回收、重获前现代中国历史的过程，使得中国电影的文化功能角色前所未有地变得鲜明起来。我曾经想用“无物之阵与有物之墟”为题来探讨百年来中国电影曾参与献祭并尝试回收前现代中国历史的文化过程。我们曾参与拓宽那道文化裂谷同时充当漂流其间的文化浮桥；此轮，电影则强有力地以想象与奇观浇筑裂谷，以为百年现代中国重获前现代中国悠长的历史纵深。曾经，中国电影、尤其是其中奇妙地“轮回转世”的古装片（古装稗史片与神怪武侠片）以“历史”的表象具象了现代中国文化中历史的“无物之阵”，此刻，我们则是以“有物之墟”重构着前现代中国的历史记忆。所谓“有物之墟”，既是市集之“墟”，也是废墟之“墟”。由中国电影工业崛起的奇迹、中国影视中愈加恢弘、精美的历史之像，到分布在全国各地的巨型影城及其中数十万、百万的群演/电影民工，我们可以引申出中国电影与中国资本、历史想象与国家建设、文化政治与文化经济、奇

观与主体位置……诸多重要议题。

孙：然而在很长时间关于五四运动的历史叙述中，电影似乎都没有办法内在于其中，或至多是作为一个迟来者被续入到它的看似整体的脉络中去。您如何看待这两者之间的共时但显然错位的关系？

戴：的确如此。从今天反观五四运动与中国电影，我们会看到中国电影自身的历史始终呈现着两个基本特征：一方面是电影与国族命运的高度重合，作为一种现代工业系统，它必然地、直接地分担着国家命运；而另一方面，有趣的是，我们会看到电影工业作为大众文化又经常错位或曰滞后于中国思想史与文化史，在百年中国现代史当中扮演着一个极为重要的、但又是颇为微妙、间或尴尬的角色。电影毫无疑问是中国最早的、相对来说也是最为成熟的现代文化工业，众所周知，中国电影先于五四新文化运动发生，率先成为展示“外部”世界的西洋镜，召唤、建构着现代想象。但到了五四新文化运动发生之际，电影却显现出双重的滞后：一重是古装稗史片、神怪武侠片的滥觞，作为字面意义上的“影戏”，以光影媒介去覆盖前现代的中国戏曲形式——因为如你所说，彼时的古装事实上是戏装，看似封建文化沉渣泛起。另外一重滞后特征却刚好是由于它鲜明的都市性和摩登令其游离于五四新文化运动所携带的激进政治——两者都使得中国电影难以内在于五四新文化运动的论述。因为我们知道，在政治史、思想史、文化史意义上讲述的五四运动始终是一场名副其实的政治革命与文化革命，五四制造出中国文化裂谷，五四文化精神首先是它的前卫性和激进性。相形之下，此时的中国电影便显得如此之微末、滞后而不入流。而我一贯认为，这正是中国电影耐人寻味的功能角色之所在。即，由于电影这一参数的存在，我们得以在回溯时刻一窥19、20世纪之交的中国历史的悲情、惨烈和张惶。那并不是一个逻辑的、线性的发生过程，而是在一个别无选择、仓皇应对的时刻，在一个绝地求生的状态中的迸发。在彼时的社会现实与政治文化精英的论述间，存在着诸多断层与落差。从某种意义上说，电影，由于其文化工业、大众文化的特征，在别一个维度上纪录或曰展示这一时刻中国社会及民众所经历的心理与文化的擦痕，同时力不胜任地尝试扮演起浮桥或舟渡的功

能角色，以期连缀起前现代、现代的文化逻辑与日常生活。

我经常提到两个例子。其一是中国电影史上，电影人的故事中不乏鲁迅“幻灯片事件”式的创伤，不少早期影人是在西方电影院里看到《落花》（*Broken Blossoms*, 1919）、《红灯》（*Red Lights*, 1923）这类影片愤而“弃工”、“弃商”、“弃农”回国，立誓要在银幕上展示正面的、强健的中国形象。然而不同于愤而弃医从文的鲁迅，写出了《呐喊》——现代中国文学史的开篇，早期影人们的誓言似乎悄然失落，早期中国电影充满了古装稗史、神怪武侠、莺莺燕燕、鸳鸯蝴蝶。毋庸赘言，究其因首先是由于此时中国电影人全无民族电影工业基础的依托，更为具体的，则是此时电影编剧为作为一个流行文类退潮后的、昔日鸳鸯派作家所充斥。但我以为，比这些更重要的是电影之媒介特征的规定性，以及观众与社会心理的限度和制约作用。此时的电影以其特有的媒介路径应对着、也铭写着历经剧变的中国社会与公众心理，在寻找与观众的契合点之时，在自觉与不自觉之间承担并履行了这样的一重使命，即，在日常生活与文化心理的意义上架设浮桥，以现代的逻辑去“偷渡”前中国的文化经验，令人们得以将其前现代的生活、生命经验组织到现代的文化逻辑之中。

第二个例子是女明星。毫无疑问，女明星和女学生以其成为最早的“modern girl”，成为现代女性/新女性的突出的能指。最有趣的例子是草创期的国语长片《孤儿救祖记》。首先是女明星王汉伦——她的生命故事和她的银幕角色之间的鲜明反差：她在成为女明星之前已经是一个都市职业女郎——一名英文打字员（如果我们在此引入基特勒，参照他的《留声机·电影·打字机》——媒介发生学和发生史，则更为有趣），这也是中国电影史上第一则“明星梦”——一个寂寂无闻的打字员一夜之间名满天下，成为彼时中国第一红星；更有意思的是，继续逆推，王汉伦正是自主出走于包办婚姻家庭，因此与夫家、娘家断绝了全部联系，将自己成就为一个自食其力的都市女性。甚至超前于五四时代，彼时一代人挪用了娜拉以为精神镜像，出走于封建父亲之家、自主婚姻，而王汉伦则是名副其实的、娜拉式自绝于婚姻的玩偶之家。她的生命故事充满着现代之声，与《孤儿救祖记》中她主演的忍辱负重的苦情角色，及彼时

媒体给予她的称谓——“第一悲旦”——形成了巨大的落差与鲜明的语词上的错位。

这两组例子为我们展现了前面谈到的错位和落差。其一是思想史脉络的激进政治构想（或者说，高度欧化的现代言说），与大众性的、日常生活中的文化落差；其二是充满激进性的政治实践、社会实践、生命实践和与叙事惯例、文化合法性、社会常识系统的形成间错位。——文化、尤其是电影，经常滞后并贫弱于中国现实，或许正缘于此。因此，王汉伦的生命故事远比她的银幕形象更夺目，却不可能演绎于彼时的银幕之上。但是这并不是在说《孤儿救祖记》就只是一个影戏化的前现代苦情戏，一个秦香莲故事的电影版。事实上，看似稔熟的惩恶扬善、大团圆结局之际，故事的意味已幡然一新：成就了骨肉重逢、冤情得雪、苦尽甘来的是现代教育空间、是关于遗产继承与现代法律制度。影片由此成就的是一个现代性建构的大众普及本。我认为，类似例证清晰地表明了电影之于五四新文化运动的内在性：在这一意义上说，一如今日，电影（电视剧）与大众文化工业扮演的时低调、间或暧昧、却更具建构性和实践性的功能角色。

孙：就象您在这里提到的女明星的例子，或者古装片里的女侠——在早期中国电影里，女性的形象居于如此中心的位置，这究竟是怎样一种文化逻辑和文化实践的结果呢？

戴：我近期的思考和观察尝试形成一种表述——这一表述还有待去论证——即：五四新文化运动之为文化革命的最大发明，是“女性”。当然，我们也可以说，“人”本身才是现代中国文化的“发明”之端。但从今日回望，从白话文运动所包含的那一极端深刻、复杂的文化建构过程予以考虑，“人”这个古汉字的能指进入现代中国话语网络的过程，不仅是被填充和置换为“大写”的主体或“人性”、“人权”等意义范畴，而且是注入或赋予性别区隔的过程。因为在古汉字内部，所谓，“人者，仁也”，所谓“阴阳合而为人”。五四之初，我们的文化革命议题与其说是“人的现代化”，不如说是“人”的“发明”。其中，（新）女性的发明或曰分离，是其中的重要步骤；女性作为一个差异性形象，区隔并定位

了现代（中国）人/男性主体的位置，确立“少年中国”之“少年”的重要位置。因为从某种意义上说，中国前现代文化中不具备一个和基督教文化相对应的性别文化系统，证据之一是在现代汉语的建构过程中，女性第三人称“她”是颇为艰难的一次发明，也是最晚才获得确认。（新）女性由此成了新文化中最为耀眼的形象，她十足的新，充满了摩登/现代的意味，因为她拒绝传统文化的一切羁绊，事实上也没有中国文化的“先例”可援引。

然而，再一次，是中国电影显影了此间多重的——用你喜欢的修辞——文化的对格与错位。当五四新文化运动勃兴之时，“人”的发明，新的社会主体、历史主体的建立，同时牵系着一个相关现代西方的概念：“个人”；用以于前现代中国的宗族文化——血缘、家庭、亲属关系网络当中来解放和召唤现代人、个人。有趣的错位是，在大众文化的维度上，这一议题的有效实践，却是通过武侠小说、电影，这类披挂着前现代文化的表象的类型而获得展演的。本土中国电影工业的第一个高潮便是古装热。一如此后持续出现的“轮回”：以古装稗史片为先导，迅速演化为神怪武侠片并达到单一题材君临的热度。如果说，此时的现代个人已默认先设为男性，那么，错位则在于，当最早的中国武侠片作为单一题材几乎充满了彼时贫弱的中国电影工业和覆盖了电影市场中有限的中国电影份额的时候，银幕上风靡一时、无处不在的，却是女侠形象。众多大大小小的电影制作公司都由单一女（打）星支撑，并围绕她运营。此间的多重错位耐人寻味。首先是《孤儿救祖记》式的：一边是女明星代表的新女性与都市摩登，一边是她的古装形象与前现代故事。其次是武侠片对晚清民初的武侠小说的漂移：于后者并不突出的女侠取代男侠君临文化前台。再次，则对此时尚未名之好莱坞的美国电影的叙事惯例的悖反：是女性角色充当了叙事主体、尤其是行动主体。然而，在对中国电影史的研究中，我自己也始料未及的发现之一，便是早期中国电影中的女侠形象显然无意识地占据了美国西部片中的牛仔形象的结构位置。类似故事中，在一个灾难频仍、秩序崩解的背景下，水深火热的时刻，女侠仗剑而来（凭借彼时中国电影人自主发明的吊威亚技术名副其实地从空而降），在排危济困、普度众生之后又仗剑而去。在此间女侠故事的

结构性表达中，她不仅占据了美国西部片中牛仔的位置，而且相当类似与西部片中牛仔的功能角色：在美国西部片的牛仔既是美国历史的承载者，又是美国历史所必须放逐的创伤性内核；而（新）女性的登临正是为了女性作为现代意义上的“第二性”的整体“退隐”，以完成中国现代文化与现代人的创生。

孙：可以为我们举一个具体的例子吗？

戴：《红侠》吧。颇为有趣的是，在《红侠》和多数女侠片中，不仅是女侠仗剑从天而降，结尾又仗剑飞去，完成了文本结构的放逐，而且将电影《红侠》（1929）和比如《侠女十三妹》这样的武侠小说对读，会发现两位女侠同为行动者、同样在危难中拯救男主人公，同样为其主持婚配——占据着权威与家长的结构位置；在类似武侠小说的结局中，女侠最终还是要将自己下嫁给怯懦无能的男主人公以封闭故事，而女侠片，女侠却会在婚礼之后飞离，在叙事层面被放逐在婚姻秩序之外，游离于大团圆结局之外。类似的叙事结构也出现在同时期的时装片里，甚至延宕在整个现代中国的电影史之中。

然而，类似错位中的文化建构当然并未以压抑女性形成“第二性”为目的，而是旨在召唤现代人、召唤社会（男性）主体、个人为目的的功能性建构。也是在这里女性角色在不自觉间显影了一次你所谓的“对格”。事实上，这也是我最早接触中国电影史的时候，曾经茫然失措的体验：如果按照由好莱坞所确立的一整套电影叙事修辞、电影语言语法，早期中国电影显得如此业余、荒谬、不入流的：因为它始终不能锁定好莱坞那种确定的主体的观视位置，始终不能建立起摄影机位置、叙事视点与角色目光间的有机结构，摄影机似乎只能选取一个极度外在的、游离的、张惶的位置；影片的剪辑也始终难于形成有效的缝合系统，似乎与影片叙事的非封闭性相对应。于是，这些影片看似业余任意、支离破碎。然而，在今日回瞻的视域中，我们已不难将其视为历史进程的痕迹，类似痕迹清晰地记录并呈现了一场文化革命艰难展开的过程，一次历史中的自我放逐、文化的自我安置的、艰涩的文化实践过程，一次现代中国文化主体的漫长的诞生。摄影机位置的混乱虚浮、缝合系统的缺残破碎正是艰难形成的现代主体与中国主体状态的残影。因此新女性和女侠的君临，显影的是一

个临时性的位置，一次文化的询唤和悬置，一个召唤着全新在场的幻影。我们也可以说，正是这些热闹而青涩的早期电影勾勒出五四新文化运动的别一重侧影。

然而，必须补充的是，在百年中国电影的绝大部分里，占据绝对主角位置的女性形象不仅是为召唤男性主体而生的结构性暂存，而且始终是五四时代政治文化与文化政治中的激进性载体。因此也成为左翼电影、或曰中国电影中左翼脉络的突出特征。如果说，早期电影中女主角相对于大团圆结局、经常是婚姻秩序的外在、游离呈现某种悬置，那么，在此后的中国电影里，类似呈现却建构出某种朝向未来的开放视野，某种对社会前行、变革的无声召唤和驱动。诸如《大路》（1934）。相当有趣的是，直到三十年代，伴随抗战动员，中国银幕上方才出现了自觉、正面的国族形象——金焰及筑路工人们所代表的昂扬、坚韧的男性群像。然而，一如已被多次讨论过的，《大路》中的男性群像是在片中的女性角色：花鼓女和客栈老板的女儿的目光中、或者说是迎着她们的目光中得以展现的。再一次，是好莱坞视觉文化逻辑地逆反，片中的女性充当了视觉及欲望的主体。而结局时刻，筑路工人们全体牺牲在工地上，而客栈老板的女儿幸存并远行未来。而在20世纪最大的历史转折处，1947年赵丹、秦怡主演的《遥远的爱》的结尾则同样有趣：赵丹/男主角颓然地随着难民的队伍向后撤，而秦怡身着护士服跟着军队开往前线。在左翼脉络中，女性作为一个全新的和差异性的形象，始终是对话现实与历史，召唤着国族的国族的新生与历史的进步的载体。

百年回望，我们或许可以说，现代中国文化的建构过程始终包含着三个层次的主体召唤：现代主体，中国主体——既指涉着现代国家建设，也包含了文化自觉、即中国文化的现代化要求与其中，以及革命主体——后者始终联系中国道路的思考及历史性的激进变革的选择。可以说，左翼电影曾通过赋予阶级意识而有效地重叠了现代主体与革命主体，而在抗战动员中，两者又成功地与中国主体相融合。因为在20世纪中后期的历史结构中，被压迫人民和被压迫民族原本享有对抗全球资本主义/帝国主义的同构位置。也正是在这三重主体的召

唤中，女性的中心位置和因差异而充满可能的角色在中国电影中格外突出。如果我们用《丽人行》、《关不住的春光》等等左翼脉络中的40年代电影来对照《一江春水向东流》，也许可以做出一次颇为有趣的观察。《一江春水向东流》（1947）是少数以男性角色、男性命运贯穿的“进步电影”，但是这一男性角色的命运是在三个女性角色的定位参照下获得讲述和铺陈。开放式的结局时刻，主人公张忠良在两个女性——母亲、也是投江而死的结发之妻与现任妻子间张惶不得两顾。我以为，这一设定不仅代表着1949年即将到来之际、左翼力量对知识分子的询唤，也是在这一中国抉择自己历史命运的时刻，一个现代主体的张惶和悬置；相对同时代的女性形象，这一男性角色直到最后时刻依然处于缺少行动力的状态之中。

孙：女性的登场是为了召唤现代意义上的“个人”、召唤现代中国的历史主体——这的确是一个非常有阐释力的观点。不过我可能会提出的疑问是，这如何区别于中国文人以香草美人自居的传统呢，因为在那种传统里，我们也会看到男性知识分子的化装表演，把他们的主体想象及匮乏投射到女性的形象上面？

戴：不错，这一能指漂移、转换的历史过程，也是另一个层面上的、你所谓的对格与错位。当我们说十足新的新女性一度以旧表象君临中国银幕的时候，我们也可以说，此处显影的正是一道前现代文化的拖痕，或曰出自前现代文化的惯例的默许——诸如代父、代夫的女英雄或类似刀马旦的女性行动者。然而，与其说一度“雌霸”中国银幕的女侠是来自旧时代的幽灵，不如说，她更近似于新时代翻新的假面，一个以女性形象出现的、对现代男性主体的期盼和召唤。同时，缺如你所言，在此后的中国电影史中，突出的女性形象却又的确依照着现代、而非前现代的文化逻辑和惯例——诸如女性社会身份的暧昧与不确定，诸如女性易感、柔弱、欠缺决断力与行动力——成为方生未死间的中国（男性）主体、首先是都市知识人的精神投影与心理写照。恰如你所言，这份现代中国文化特有的社会修辞选择又的确对格于前现代中国的文化惯例。我在很多地方表述过了，在最浅显、粗暴的比较文化意义上说，相对于欧洲、基督

教文化的基础：男女有别，前现代中国文化的基础结构是尊卑有序。君臣、父子、夫妻，既是前现代中国的等级阶序，也是文化的同构分布。因此，前现代中国的男性文人可以在为臣、为子的社会经验中体认女性为妻、为女的生命际遇。因此女性故事、形象、心理便可以成了男性的社会、政治、文化困境的假面表达。这也是男文人以香草美人自比的文化传统的社会心理由来。而伴随中国现代历史的开启，新女性走出闺阁内景，闯入社会空间，冲击并召唤着现代主体，她们的故事在重重的对格与错位间在更广阔的社会舞台上充当着男性、社会主体困境的转移和假面再现。诸如《国风》（1935）作为新生活运动的动员之作，以两姐妹代表新的社会规训与价值逻辑的确立，而《天伦》（1935）中的文化现代化主题最有力的显影，不是男主角/老校长，而是其中其妻那一短暂而美丽的场景：妻子的祈祷——她在圣像画式的布光中拜佛——文化的冲突与置换，现代性的焦虑与安置。

干脆名为新女性的影片《新女性》（1934）应该是最佳例证。我们可以重提《新女性》背后的阮玲玉故事，未曾获得定论的多重讲述，几乎可以视为关于现代中国文化、性别文化创生的某种寓言。但我们在此要重提的，却是对女主角韦明和剧中人阿英之间的再现方式。因为在左翼电影的脉络中，这几乎毋需阐释、引申地代表着左翼电影脉络中明确的阶级意识的浮现：相对于脆弱彷徨的女作家韦明，女工阿英意味着力量和希望。她也确乎展示了力量——折断文明棍、赶走恶男人，领唱“新女性”。但有趣的是影片自觉建构之下的潜意识显现，片中那处今天看来电影语言上错误或误用显现了充分的症候性关系：影片一次再次地在韦明与阿英同在的场景中将阿英呈现投射墙壁上的巨大高耸的身影。无需赘言，其本意无疑在试图表达工人阶级的强大与有力，但在我们的回瞻之间，它却更像是某种左翼影人的、不期然的心理事实：经由中国社会性质大讨论所开启的知识界向左转，令他们选择了左翼、马克思主义的政治立场；但这一政治的、也是理性的选择并未能在经验或情感上将他们带往工人阶级或劳动者；于是，这一阶级事实在他们内在的文化及情感结构中只能是某种硕大而空洞的位置/影子，甚至是某种巨大的焦虑、张惶，一种渴望却难于成为

真实认同间的心理阴影。联系着片中另一个女性形象：导致韦明情绪失控的夜店中舞女，似乎就更加清晰。夜店舞池中，舞女着囚服、带镣铐，似乎在某种阶级命运表达的同时，成为韦明得以带入的性别宿命的呈现；然而韦明显然无法或未能认同分享她最终挣脱镣铐的解放表达。至此，韦明的故事便在文本层面上溢出了新女性的性别叙事，其文化假面性成了左翼影人、乃至一代现代中国知识分子的社会及文化困境的不期然呈现。一次在扮演与假面、对格与错位间完成的历史表达，再次以思想史与大众文化的落差度量着历史的现场。

孙：最后一个问题是关于“中国电影”的。在通常的电影史叙述中，“1919”这个年份底下唯一可着重写下的一笔，就只有年仅19岁的罗明佑在北京开办真光影院这一条；十年以后，罗明佑在上海成立了联华影业公司，以“复兴国片运动”为己任。——罗明佑电影履历的这条提喻性的线索，似乎可以为我们勾勒出中国电影发展的这样一个历史过程：1930年代终于迎来了自觉的“中国电影”实践。请问您如何看待“中国电影”的历史生成？“中国电影”的概念在今天还适用吗？您在什么样的理论把握中去使用它？尤其考虑到近年来相关研究领域的学术论争……

戴：自今天做百年回望，在历史进程清晰显影的同时，我们也更容易去体认历史的繁复与斑驳多端。1930年的重要意义是在于，它一方面是经由北伐确立国家主权、完成政治统一、消灭军阀割据的努力；而国民党所主导的新生活运动则是一个非常自觉的建立现代文化、规范现代社会生活的规划。我们都知道，在1920、1930年之交，中国的工业化进程遭到跨国资本的狙击而惨败，同时谷贱伤农造成农村的大规模破产。此时，中国的现代化进程遭遇到近乎全部的现代灾难——全球的经济大萧条，两次世界大战之间列强重新划分势力范围……。在多元参数之下，罗明佑的“国片复兴运动”经历了从民族资本的院线系统到制片系统的确立。不用再重复我已多次论述过的观点了：有声片时代的莅临给中国电影提供了一个怪诞而巨大的历史契机，这是以罗明佑们已然建立了民族资本的电影院线为前提的。面对1930年代，我们可以真正地去讨论中国电影，是因为这个时候中国电影在罗明佑那里已然形成了一个民族意识、政

治、资本、创作的连续的实践，它使得“中国电影”这一概念成为事实。

但是在今天的百年回望中，我们更容易看到关于“中国电影”概念下存在的问题。其一，我坚持使用“中国电影”，以区别于“华语电影”的概念。“华语电影”是在美国中国学的表述和实践当中产生的，带有一种弥散的、游离文化的叙述特征，它不可能对应着电影作为民族国家工业系统的基础性质，因而是一个难于匹配、界说的概念。当然，这其间也包含了围绕着“华语”这样一个概念而展开的非常复杂的后冷战之后的政治实践，我也无法认同此间的立场。这是我为什么会坚持使用“中国电影”的前提。其二，当我使用“中国电影”这一概念的时候，尤其是当我在进行中国电影史的写作的时候，我认为我们必须正视：中国电影史从来不是一个孤立的、内在封闭的、有机的连续过程。中国电影史始终处在（先是由法国继而是由美国垄断的）全球电影市场的格局之中，它从来不是独立而封闭的实存，尤其是在好莱坞逐渐发展出覆盖全球的放映系统的结构前提下。而“中国电影”的发生、发展始终与两次世界大战、冷战历史、和广义的“外国电影”的相互制约、叠加、交错中发生、发展、完成的。其三，即便是在中国电影史“内部”，我们同样会面对一系列的断裂和褶皱。比如，以《定军山》作为中国电影史的叙述起点，便内含着一个巨大的时间错位和历史落差。诸如，我们如何去放置诸如“华影”这样的在日伪政治制度之下出现的电影工业系统？我们在什么意义上能够把它作为一个有机的段落纳入到中国电影的历史叙述中来？况且我们还要去处理诸如“满映”这样的完全异质性的、由日本的资本和电影力量制作的关于中国并且在中国的电影脉络？更进一步的，面对冷战年代大陆、香港、台湾这样一个中国电影三分的格局，我们在什么意义上可以用中国电影的概念把它统摄起来？而在今天，伴随着中国崛起，中国电影工业奇迹般地重生，中国电影资本开始统合中、港、台三地的电影资源——这些在冷战的格局之下是彼此分离的电影风格、电影惯例、电影传统，它们并不能够被简单地逆推到一个单一的、同质性的中国电影史的叙述之中。

所以，我想强调，中国电影史是一个有效的概念，但同时也是一个必须在辨析之下来予以讨论的概念。正因为电影工业的基本特征，中国电影始终在一

个全球的政治、经济、军事、文化多重的对话和冲击之下，所以要在一个想象的封闭的有机连续体中去构建只属于中国电影史自身的中国电影美学、中国电影的叙事范式、中国电影的语言语法，我个人认为未必是一个有效的和有意义的尝试，尽管它始终是中国电影人的一种梦想与自觉，但这并不意味着它能够成为对既存的历史过程的一种有效叙述。