

文化革命、「女性」的發明和中國電影

——戴錦華教授談「五四與電影」

受訪/戴錦華 | 採訪/孫柏 | 整理/楊燁瑩、安爽

摘要：五四新文化運動是一場葛蘭西意義上的「文化革命」，初創期的中國電影在這一歷史過程中扮演著非常重要的功能角色，為急遽社會變遷中的人們提供了想象性的安置。現代中國最重要的發明是「女性」，她是為召喚和建構現代意義上的「人」也是現代中國的歷史主體而被創造出來的，早期電影文化中的女俠、女明星、新女性都是五四時期這一髮明的集中體現。而這種建構性的特徵也內在於「中國電影」概念的歷史生成。

關鍵詞：五四新文化運動 文化革命 中國早期電影 新女性 女俠 歷史主體

戴錦華 北京大學中文系 教授、博士研究生導師。

孫 柏 中國人民大學文學院 副教授。

孫柏（以下簡稱「孫」）：戴老師，您好！今年是五四新文化運動一百週年。記得您之前在談及五四與電影之間關係的問題時，曾提出過一個非常重要的認識，就是我們應該從葛蘭西所說的「文化革命」的意義上，去理解早期中國電影的歷史角色。是否可以請您再詳細闡發一下這一觀點？

戴錦華（一下簡稱「戴」）：今天，我們紀念五四新文化運動一百週年的意義，不僅由於自1919到今天，我們走過了整整一個世紀，而且毫無疑問是因為有「中國崛起」這一政治經濟事實作為現實參數，因而中國的現代化進程可以獲得了一個完美的歷史敘述：歷經百年，我們完成了千年蛻變。當這一歷史時段完美顯現，它也再一次地召喚著不同的歷史觀照和敘述。的確，我們已習慣於將五四運動視為開啓了現代中國的「元敘事」，但今天我們卻不該繼續在一個單一封閉的脈絡當中來論述五四。毫無疑問，五四運動真正地開啓了現代中國和現代歷史，但它是在一個極為複雜的合力、多重驅動與相互撕扯中開啓這一歷史時刻。從政治史或思想史的角度，五四新文化運動的歷史，不僅是現代中國史的開篇，甚至不僅是一次中國的內部事件，我們早已明確地將其設置

為中國作為現代民族國家在全球的政治、經濟、軍事的動態格局中得以發生的時刻。而聯繫著我們今天的題目，我想強調的一點是，五四新文化運動再次佐證了葛蘭西關於文化革命的概念：在政治革命之後，必然也必須有一場重新安置人的文化革命發生，令全社會獲得真正的改造，在衝擊、摧毀、重構中開啓中國的現代。

近年來，我所關注的是，五四新文化運動中極為重要和基礎的組成部分：白話文運動。當然，並非是在語言學和文化史的意義上。無需多言，白話文運動的意義當然不只是、甚至不是口語的書面化、「我手寫我口」，因為在文言文之畔，始終存在著古白話系統。在我看來，白話文運動的重要意義在於，它為古漢字的能指賦予了現代/歐美思想文化、政治邏輯的所指，由古漢字到現代詞——這一過程本身包含了極端內在的、深刻的震蕩和改造過程。這種震蕩之深刻、改造之劇烈，使得我們在今天回看新文化運動歷史的時候會相當清晰地意識到，我們是以付出了近乎所有前現代中國的歷史、文化、記憶為代價，才得以痛楚地開啓了現代中國歷史。

而今天，恰恰是在「中國崛起」這樣一個政治經濟事實所提供的文化空間和心理餘裕中，我們才開始得以回收、重構前現代中國歷史；而正是這一回收、重獲前現代中國歷史的過程，使得中國電影的文化功能角色前所未有地變得鮮明起來。我曾經想用「無物之陣與有物之墟」為題來探討百年來中國電影曾參與獻祭並嘗試回收前現代中國歷史的文化過程。我們曾參與拓寬那道文化裂谷同時充當漂流其間的文化浮橋；此輪，電影則強有力地以想象與奇觀澆築裂谷，以為百年現代中國重獲前現代中國悠長的歷史縱深。曾經，中國電影、尤其是其中奇妙地「輪回轉世」的古裝片（古裝稗史片與神怪武俠片）以「歷史」的表象具象了現代中國文化中歷史的「無物之陣」，此刻，我們則是以「有物之墟」重構著前現代中國的歷史記憶。所謂「有物之墟」，既是市集之「墟」，也是廢墟之「墟」。由中國電影工業崛起的奇跡、中國影視中愈加恢弘、精美的歷史之像，到分布在全國各地的巨型影城及其中數十萬、百萬的群

演/電影民工，我們可以引申出中國電影與中國資本、歷史想象與國家建設、文化政治與文化經濟、奇觀與主體位置……諸多重要議題。

孫：然而在很長時間關於五四運動的歷史敘述中，電影似乎都沒有辦法內在於其中，或至多是作為一個遲來者被續入到它的看似整體的脈絡中去。您如何看待這兩者之間的共時但顯然錯位的關係？

戴：的確如此。從今天反觀五四運動與中國電影，我們會看到中國電影自身的歷史始終呈現著兩個基本特徵：一方面是電影與國族命運的高度重合，作為一種現代工業系統，它必然地、直接地分擔著國家命運；而另一方面，有趣的是，我們會看到電影工業作為大眾文化又經常錯位或曰滯後於中國思想史與文化史，在百年中國現代史當中扮演著一個極為重要的、但又是頗為微妙、間或尷尬的角色。電影毫無疑問是中國最早的、相對來說也是最為成熟的現代文化工業，眾所周知，中國電影先於五四新文化運動發生，率先成為展示「外部」世界的西洋鏡，召喚、建構著現代想象。但到了五四新文化運動發生之際，電影卻顯現出雙重的滯後：一重是古裝稗史片、神怪武俠片的濫觴，作為字面意義上的「影戲」，以光影媒介去覆蓋前現代的中國戲曲形式——因為如你所說，彼時的古裝事實上是戲裝，看似封建文化沈渣泛起。另外一重滯後特徵卻剛好是由於它鮮明的都市性和摩登令其游離於五四新文化運動所攜帶的激進政治——兩者都使得中國電影難以內在於五四新文化運動的論述。因為我們知道，在政治史、思想史、文化史意義上講述的五四運動始終是一場名副其實的政治革命與文化革命，五四製造出中國文化裂谷，五四文化精神首先是它的前衛性和激進性。相形之下，此時的中國電影便顯得如此之微末、滯後而不入流。而我一貫認為，這正是中國電影耐人尋味的功能角色之所在。即，由於電影這一參數的存在，我們得以在回溯時刻一窺19、20世紀之交的中國歷史的悲情、慘烈和張惶。那並不是一個邏輯的、線性的發生過程，而是在一個別無選擇、倉皇應對的時刻，在一個絕地求生的狀態中的迸發。在彼時的社會現實與政治文化精英的論述間，存在著諸多斷層與落差。從某種意義上說，電影，由於其文化工業、大眾文化的特徵，在別一個維度上紀錄或曰展示這一時刻中國

社會及民眾所經歷的心理與文化的擦痕，同時力不勝任地嘗試扮演起浮橋或舟渡的功能角色，以期連綴起前現代、現代的文化邏輯與日常生活。

我經常提到兩個例子。其一是中國電影史上，電影人的故事中不乏魯迅「幻燈片事件」式的創傷，不少早期影人是在西方電影院裡看到《落花》（*Broken Blossoms*, 1919）、《紅燈》（*Red Lights*, 1923）這類影片憤而「棄工」、「棄商」、「棄農」回國，立誓要在銀幕上展示正面的、強健的中國形象。然而不同於憤而棄醫從文的魯迅，寫出了《吶喊》——現代中國文學史的開篇，早期影人們的誓言似乎悄然失落，早期中國電影充滿了古裝稗史、神怪武俠、鶯鶯燕燕、鴛鴦蝴蝶。毋庸贅言，究其因首先是由於此時中國電影人全無民族電影工業基礎的依託，更為具體的，則是此時電影編劇為作為一個流行文類退潮後的、昔日鴛鴦派作家所充斥。但我以為，比這些更重要的是電影之媒介特徵的規定性，以及觀眾與社會心理的限度和制約作用。此時的電影以其特有的媒介路徑應對著、也銘寫著歷經劇變的中國社會與公眾心理，在尋找與觀眾的契合點之時，在自覺與不自覺之間承擔並履行了這樣的一重使命，即，在日常生活與文化心理的意義上架設浮橋，以現代的邏輯去「偷渡」前中國的文化經驗，令人們得以將其前現代的生活、生命經驗組織到現代的文化邏輯之中。

第二個例子是女明星。毫無疑問，女明星和女學生以其成為最早的「modern girl」，成為現代女性/新女性的突出的能指。最有趣的例子是草創期的國語長片《孤兒救祖記》。首先是女明星王漢倫——她的生命故事和她的銀幕角色之間的鮮明反差：她在成為女明星之前已經是一個都市職業女郎——一名英文打字員（如果我們在此引入基特勒，參照他的《留聲機·電影·打字機》——媒介發生學和發生史，則更為有趣），這也是中國電影史上第一則「明星夢」——一個寂寂無聞的打字員一夜之間名滿天下，成為彼時中國第一紅星；更有意思的是，繼續逆推，王漢倫正是自主出走於包辦婚姻家庭，因此與夫家、娘家斷絕了全部聯繫，將自己成就為一個自食其力的都市女性。甚至超前於五四時代，彼時一代人挪用了娜拉以為精神鏡像，出走於封建父親之家、自

主婚姻，而王漢倫則是名副其實的、娜拉式自絕於婚姻的玩偶之家。她的生命故事充滿著現代之聲，與《孤兒救祖記》中她主演的忍辱負重的苦情角色，及彼時媒體給予她的稱謂——「第一悲旦」——形成了巨大的落差與鮮明的語詞上的錯位。

這兩組例子為我們展現了前面談到的錯位和落差。其一是思想史脈絡的激進政治構想（或者說，高度歐化的現代言說），與大眾性的、日常生活中的文化落差；其二是充滿激進性的政治實踐、社會實踐、生命實踐和與敘事慣例、文化合法性、社會常識系統的形成間錯位。——文化、尤其是電影，經常滯後並貧弱於中國現實，或許正緣於此。因此，王漢倫的生命故事遠比她的銀幕形象更奪目，卻不可能演繹於彼時的銀幕之上。但是這並不是在說《孤兒救祖記》就只是一個影戲化的前現代苦情戲，一個秦香蓮故事的電影版。事實上，看似稔熟的懲惡揚善、大團圓結局之際，故事的意味已幡然一新：成就了骨肉重逢、冤情得雪、苦盡甘來的是現代教育空間、是關於遺產繼承與現代法律制度。影片由此成就的是一個現代性建構的大眾普及本。我認為，類似例證清晰地表明瞭電影之於五四新文化運動的內在性：在這一意義上說，一如今日，電影（電視劇）與大眾文化工業扮演的時低調、間或曖昧、卻更具建構性和實踐性的功能角色。

孫：就象您在這裡提到的女明星的例子，或者古裝片里的女俠——在早期中國電影中，女性的形象居於如此中心的位置，這究竟是怎樣一種文化邏輯和文化實踐的結果呢？

戴：我近期的思考和觀察嘗試形成一種表述——這一表述還有待去論證——即：五四新文化運動之為文化革命的最大發明，是「女性」。當然，我們也可以說，「人」本身才是現代中國文化的「發明」之端。但從今日回望，從白話文運動所包含的那一極端深刻、複雜的文化建構過程予以考慮，「人」這個古漢字的能指進入現代中國話語網絡的過程，不僅是被填充和置換為「大寫」的主體或「人性」、「人權」等意義範疇，而且是注入或賦予性別區隔的過程。因為在古漢字內部，所謂，「人者，仁也」，所謂「陰陽合而為人」。

五四之初，我們的文化革命議題與其說是「人的現代化」，不如說是「人」的「發明」。其中，（新）女性的發明或曰分離，是其中的重要步驟；女性作為一個差異性形象，區隔並定位了現代（中國）人/男性主體的位置，確立「少年中國」之「少年」的重要位置。因為從某種意義上說，中國前現代文化中不具備一個和基督教文化相對應的性別文化系統，證據之一是在現代漢語的建構過程中，女性第三人稱「她」是頗為艱難的一次發明，也是最晚才獲得確認。

（新）女性由此成了新文化中最為耀眼的形象，她十足的新，充滿了摩登/現代的意味，因為她拒絕傳統文化的一切羈絆，事實上也沒有中國文化的「先例」可援引。

然而，再一次，是中國電影顯影了此間多重的——用你喜歡的修辭——文化的對格與錯位。當五四新文化運動勃興之時，「人」的發明，新的社會主體、歷史主體的建立，同時牽系著一個相關現代西方的概念：「個人」；用以於前現代中國的宗族文化——血緣、家庭、親屬關係網絡當中來解放和召喚現代人、個人。有趣的錯位是，在大眾文化的維度上，這一議題的有效實踐，卻是通過武俠小說、電影，這類披掛著前現代文化的表象的類型而獲得展演的。本土中國電影工業的第一個高潮便是古裝熱。一如此後持續出現的「輪回」：以古裝稗史片為先導，迅速演化為神怪武俠片並達到單一題材君臨的熱度。如果說，此時的現代個人已默認先設為男性，那麼，錯位則在於，當最早的中國武俠片作為單一題材幾乎充滿了彼時貧弱的中國電影工業和覆蓋了電影市場中有限的中國電影份額的時候，銀幕上風靡一時、無處不在的，卻是女俠形象。眾多大大小小的電影製作公司都由單一女（打）星支撐，並圍繞她運營。此間的多重錯位耐人尋味。首先是《孤兒救祖記》式的：一邊是女明星代表的新女性與都市摩登，一邊是她的古裝形象與前現代故事。其次是武俠片對晚清民初的武俠小說的漂移：於後者並不突出的女俠取代男俠君臨文化前台。再次，則對此時尚未名之好萊塢的美國電影的敘事慣例的悖反：是女性角色充當了敘事主體、尤其是行動主體。然而，在對中國電影史的研究中，我自己也始料未及的發現之一，便是早期中國電影中的女俠形象顯然無意識地佔據了美國西部片

中的牛仔形象的結構位置。類似故事中，在一個災難頻仍、秩序崩解的背景
下，水深火熱的時刻，女俠仗劍而來（憑借彼時中國電影人自主發明的吊威亞
技術名副其實地從空而降），在排危濟困、普度眾生之後又仗劍而去。在此間
女俠故事的結構性表達中，她不僅佔據了美國西部片中牛仔的位置，而且相當
類似與西部片中牛仔的功能角色：在美國西部片的牛仔既是美國歷史的承載
者，又是美國歷史所必須放逐的創傷性內核；而（新）女性的登臨正是為了女
性作為現代意義上的「第二性」的整體「退隱」，以完成中國現代文化與現代
人的創生。

孫：可以為我們舉一個具體的例子嗎？

戴：《紅俠》吧。頗為有趣的是，在《紅俠》和多數女俠片中，不僅是女
俠仗劍從天而降，結尾又仗劍飛去，完成了文本結構的放逐，而且將電影《紅
俠》（1929）和比如《俠女十三妹》這樣的武俠小說對讀，會發現兩位女俠同
為行動者、同樣在危難中拯救男主人公，同樣為其主持婚配——佔據著權威與
家長的結構位置；在類似武俠小說的結局中，女俠最終還是要將自己下嫁給怯
懦無能的男主人公以封閉故事，而女俠片，女俠卻會在婚禮之後飛離，在敘事
層面被放逐在婚姻秩序之外，游離於大團圓結局之外。類似的敘事結構也出現
在同時期的時裝片里，甚至延宕在整個現代中國的電影史之中。

然而，類似錯位中的文化建構當然並未以壓抑女性形成「第二性」為目
的，而是旨在召喚現代人、召喚社會（男性）主體、個人為目的的功能性建
構。也是在這裡女性角色在不自覺間顯影了一次你所謂的「對格」。事實上，
這也是我最早接觸中國電影史的時候，曾經茫然失措的體驗：如果按照由好萊
塢所確立的的一整套電影敘事修辭、電影語言語法，早期中國電影顯得如此業
餘、荒謬、不入流的：因為它始終不能鎖定好萊塢那種確定的主體的觀視位
置，始終不能建立起攝影機位置、敘事視點與角色目光間的有機結構，攝影機
似乎只能選取一個極度外在的、游離的、張惶的位置；影片的剪輯也始終難於
形成有效的縫合系統，似乎與影片敘事的非封閉性相對應。於是，這些影片看
似業餘任意、支離破碎。然而，在今日回瞻的視域中，我們已不難將其視為歷

史進程的痕跡，類似痕跡清晰地記錄並呈現了一場文化革命艱難展開的過程，一次歷史中的自我放逐、文化的自我安置的、艱澀的文化實踐過程，一次現代中國文化主體的漫長的誕生。攝影機位置的混亂虛浮、縫合系統的缺殘破碎正是艱難形成的現代主體與中國主體狀態的殘影。因此新女性和女俠的君臨，顯影的是一個臨時性的位置，一次文化的詢喚和懸置，一個召喚著全新在場的幻影。我們也可以說，正是這些熱鬧而青澀的早期電影勾勒出五四新文化運動的別一重側影。

然而，必須補充的是，在百年中國電影的絕大部分里，佔據絕對主角位置的女性形象不僅是為召喚男性主體而生的結構性暫存，而且始終是五四時代政治文化與文化政治中的激進性載體。因此也成為左翼電影、或曰中國電影中左翼脈絡的突出特徵。如果說，早期電影中女主角相對於大團圓結局、經常是婚姻秩序的外在、游離呈現某種懸置，那麼，在此後的中國電影里，類似呈現卻建構出某種朝向未來的開放視野，某種對社會前行、變革的無聲召喚和驅動。諸如《大路》（1934）。相當有趣的是，直到三十年代，伴隨抗戰動員，中國銀幕上方才出現了自覺、正面的國族形象——金焰及築路工人們所代表的昂揚、堅韌的男性群像。然而，一如已被多次討論過的，《大路》中的男性群像是在片中的女性角色：花鼓女和客棧老闆的女兒的目光中、或者說是迎著她們的目光中得以展現的。再一次，是好萊塢視覺文化邏輯地逆反，片中的女性充當了視覺及慾望的主體。而結局時刻，築路工人們全體犧牲在工地上，而客棧老闆的女兒幸存並遠行未來。而在20世紀最大的歷史轉折處，1947年趙丹、秦怡主演的《遙遠的愛》的結尾則同樣有趣：趙丹/男主角頹然地隨著難民的隊伍向後撤，而秦怡身著護士服跟著軍隊開往前線。在左翼脈絡中，女性作為一個全新的和差異性的形象，始終是對話現實與歷史，召喚著國族的國族的新生與歷史的進步的載體。

百年回望，我們或許可以說，現代中國文化的建構過程始終包含著三個層次的主體召喚：現代主體，中國主體——既指涉著現代國家建設，也包含了文化自覺、即中國文化的現代化要求與其中，以及革命主體——後者始終聯繫中

國道路的思考及歷史性的激進變革的選擇。可以說，左翼電影曾通過賦予階級意識而有效地重疊了現代主體與革命主體，而在抗戰動員中，兩者又成功地與中國主體相融合。因為在20世紀中後期的歷史結構中，被壓迫人民和被壓迫民族原本享有對抗全球資本主義/帝國主義的同構位置。也正是在這三重主體的召喚中，女性的中心位置和因差異而充滿可能的角色在中國電影中格外突出。如果我們用《麗人行》、《關不住的春光》等等左翼脈絡中的40年代電影來對照《一江春水向東流》，也許可以做出一次頗為有趣的觀察。《一江春水向東流》（1947）是少數以男性角色、男性命運貫穿的「進步電影」，但是這一男性角色的命運是在三個女性角色的定位參照下獲得講述和鋪陳。開放式的結局時刻，主人公張忠良在兩個女性——母親、也是投江而死的結髮之妻與現任妻子間張惶不得兩顧。我以為，這一設定不僅代表著1949年即將到來之際、左翼力量對知識分子的詢喚，也是在這一中國抉擇自己歷史命運的時刻，一個現代主體的張惶和懸置；相對同時代的女性形象，這一男性角色直到最後時刻依然處於缺少行動力的狀態之中。

孫：女性的登場是為了召喚現代意義上的「個人」、召喚現代中國的歷史主體——這的確是一個非常有闡釋力的觀點。不過我可能會提出的疑問是，這如何區別於中國文人以香草美人自居的傳統呢，因為在那種傳統里，我們也會看到男性知識分子的化裝表演，把他們的主體想象及匱乏投射到女性的形象上面？

戴：不錯，這一能指漂移、轉換的歷史過程，也是另一個層面上的、你所謂的對格與錯位。當我們說十足新的新女性一度以舊表象君臨中國銀幕的時候，我們也可以說，此處顯影的正是一道前現代文化的拖痕，或曰出自前現代文化的慣例的默許——諸如代父、代夫的女英雄或類似刀馬旦的女性行動者。然而，與其說一度「雌霸」中國銀幕的女俠是來自舊時代的幽靈，不如說，她更近似於新時代翻新的假面，一個以女性形象出現的、對現代男性主體的期盼和召喚。同時，缺如你所言，在此後的中國電影史中，突出的女性形象卻又的確依照著現代、而非前現代的文化邏輯和慣例——諸如女性社會身份的曖昧與

不確定，諸如女性易感、柔弱、欠缺決斷力與行動力——成為方生未死間的中國（男性）主體、首先是都市知識人的精神投影與心理寫照。恰如你所言，這份現代中國文化特有的社會修辭選擇又的確對格於前現代中國的文化慣例。我在很多地方表述過了，在最淺顯、粗暴的比較文化意義上說，相對於歐洲、基督教文化的基礎：男女有別，前現代中國文化的基礎結構是尊卑有序。君臣、父子、夫妻，既是前現代中國的等級階序，也是文化的同構分布。因此，前現代中國的男性文人可以在為臣、為子的社會經驗中體認女性為妻、為女的生命際遇。因此女性故事、形象、心理便可以成了男性的社會、政治、文化困境的假面表達。這也是男文人以香草美人自比的文化傳統的社會心理由來。而伴隨中國現代歷史的開啓，新女性走出閨閣內景，闖入社會空間，衝擊並召喚著現代主體，她們的故事在重疊的對格與錯位間在更廣闊的社會舞台上充當著男性、社會主體困境的轉移和假面再現。諸如《國風》（1935）作為新生活運動的動員之作，以兩姐妹代表新的社會規訓與價值邏輯的確立，而《天倫》（1935）中的文化現代化主題最有力的顯影，不是男主角/老校長，而是其中其妻那一短暫而美麗的場景：妻子的祈禱——她在聖像畫式的布光中拜佛——文化的衝突與置換，現代性的焦慮與安置。

乾脆名為新女性的影片《新女性》（1934）應該是最佳例證。我們可以重提《新女性》背後的阮玲玉故事，未曾獲得定論的多重講述，幾乎可以視為關於現代中國文化、性別文化創生的某種寓言。但我們在此要重提的，卻是對女主角韋明和劇中人阿英之間的再現方式。因為在左翼電影的脈絡中，這幾乎毋需闡釋、引申地代表著左翼電影脈絡中明確的階級意識的浮現：相對於脆弱徬徨的女作家韋明，女工阿英意味著力量和希望。她也確乎展示了力量——折斷文明棍、趕走惡男人，領唱「新女性」。但有趣的是影片自覺建構之下的潛意識顯現，片中那處今天看來的電影語言上錯誤或誤用顯現了充分的症候性關係：影片一次再次地在韋明與阿英同在的場景中將阿英呈現投射牆壁上的巨大高聳的身影。無需贅言，其本意無疑在試圖表達工人階級的強大與有力，但在我們的回瞻之間，它卻更像是某種左翼影人的、不期然的心理事實：經由中國

社會性質大討論所開啓的知識界向左轉，令他們選擇了左翼、馬克思主義的政治立場；但這一政治的、也是理性的選擇並未能在經驗或情感上將他們帶往工人階級或勞動者；於是，這一階級事實在他們內在的文化及情感結構中只能是某種碩大而空洞的位置/影子，甚至是某種巨大的焦慮、張惶，一種渴望卻難於成為真實認同間的心理陰影。聯繫著片中另一個女性形象：導致韋明情緒失控的夜店中舞女，似乎就更加清晰。夜店舞池中，舞女著囚服、帶鐐銬，似乎在某種階級命運表達的同時，成為韋明得以帶入的性別宿命的呈現；然而韋明顯然無法或未能認同分享她最終掙脫鐐銬的解放表達。至此，韋明的故事便在文本層面上溢出了新女性的性別敘事，其文化假面性成了左翼影人、乃至一代現代中國知識分子的社會及文化困境的不期然呈現。一次在扮演與假面、對格與錯位間完成的歷史表達，再次以思想史與大眾文化的落差度量著歷史的現場。

孫：最後一個問題是關於「中國電影」的。在通常的電影史敘述中，「1919」這個年份底下唯一可著重寫下的一筆，就只有年僅19歲的羅明佑在北京開辦真光影院這一條；十年以後，羅明佑在上海成立了聯華影業公司，以「復興國片運動」為己任。——羅明佑電影履歷的這條提喻性的線索，似乎可以為我們勾勒出中國電影發展的這樣一個歷史過程：1930年代終於迎來了自覺的「中國電影」實踐。請問您如何看待「中國電影」的歷史生成？「中國電影」的概念在今天還適用嗎？您在什麼樣的理論把握中去使用它？尤其考慮到近年來相關研究領域的學術論爭……

戴：自今天做百年回望，在歷史進程清晰顯影的同時，我們也更容易去體認歷史的繁復與斑駁多端。1930年的重要意義是在於，它一方面是經由北伐確立國家主權、完成政治統一、消滅軍閥割據的努力；而國民黨所主導的新生活運動則是一個非常自覺的建立現代文化、規範現代社會生活的規劃。我們都知道，在1920、1930年代之交，中國的工業化進程遭到跨國資本的狙擊而慘敗，同時穀賤傷農造成農村的大規模破產。此時，中國的現代化進程遭遇到近乎全部的現代災難——全球的經濟大蕭條，兩次世界大戰之間列強重新劃分勢力範圍……。在多元參數之下，羅明佑的「國片復興運動」經歷了從民族資本的院

線系統到製片系統的確立。不用再重複我已多次論述過的觀點了：有聲片時代的蒞臨給中國電影提供了一個怪誕而巨大的歷史契機，這是以羅明佑們已然建立了民族資本的電影院線為前提的。面對1930年代，我們可以真正地去討論中國電影，是因為這個時候中國電影在羅明佑那裡已然形成了一個民族意識、政治、資本、創作的連續的實踐，它使得「中國電影」這一概念成為事實。

但是在今天的百年回望中，我們更容易看到關於「中國電影」概念下存在的問題。其一，我堅持使用「中國電影」，以區別於「華語電影」的概念。「華語電影」是在美國中國學的表述和實踐當中產生的，帶有一種彌散的、游離文化的敘述特徵，它不可能對應著電影作為民族國家工業系統的基礎性質，因而是一個難於匹配、界說的概念。當然，這其間也包含了圍繞著「華語」這樣一個概念而展開的非常複雜的後冷戰之後的政治實踐，我也無法認同此間的立場。這是我為什麼會堅持使用「中國電影」的前提。其二，當我使用「中國電影」這一概念的時候，尤其是當我在進行中國電影史的寫作的時候，我認為我們必須正視：中國電影史從來不是一個孤立的、內在封閉的、有機的連續過程。中國電影史始終處在（先是由法國繼而是由美國壟斷的）全球電影市場的格局之中，它從來不是獨立而封閉的實存，尤其是在好萊塢逐漸發展出覆蓋全球的放映系統的結構前提下。而「中國電影」的發生、發展始終與兩次世界大戰、冷戰歷史、和廣義的「外國電影」的相互制約、疊加、交錯中發生、發展、完成的。其三，即便是在中國電影史「內部」，我們同樣會面對一系列的斷裂和褶皺。比如，以《定軍山》作為中國電影史的敘述起點，便內含著一個巨大的時間錯位和歷史落差。諸如，我們如何去放置諸如「華影」這樣的在日偽政治制度之下出現的電影工業系統？我們在什麼意義上能夠把它作為一個有機的段落納入到中國電影的歷史敘述中來？況且我們還要去處理諸如「滿映」這樣的完全異質性的、由日本的資本和電影力量製作的關於中國並且在中國的電影脈絡？更進一步的，面對冷戰年代大陸、香港、台灣這樣一個中國電影三分的格局，我們在什麼意義上可以用中國電影的概念把它統攝起來？而在今天，伴隨著中國崛起，中國電影工業奇跡般地重生，中國電影資本開始統合中、港、

台三地的電影資源——這些在冷戰的格局之下是彼此分離的電影風格、電影慣例、電影傳統，它們並不能夠被簡單地逆推到一個單一的、同質性的中國電影史的敘述之中。

所以，我想強調，中國電影史是一個有效的概念，但同時也是一個必須在辨析之下來予以討論的概念。正因為電影工業的基本特徵，中國電影始終在一個全球的政治、經濟、軍事、文化多重的對話和衝擊之下，所以要在一個想象的封閉的有機連續體中去構建只屬於中國電影史自身的中國電影美學、中國電影的敘事範式、中國電影的語言語法，我個人認為未必是一個有效的和有意義的嘗試，儘管它始終是中國電影人的一種夢想與自覺，但這並不意味著它能夠成為對既存的歷史過程的一種有效敘述。