

“电光影戏”的变迁与超越

——“国片复兴”运动与中国电影公共领域的萌芽和发展

刘 君

摘 要：文章描绘了20世纪二三十年代中国民族电影向公共领域的萌芽与成长图景。尽管电影技术是以商业营利和娱乐大众的面孔自西方引入中国，但20世纪20年代的民族电影业发展，包括早期一批宣扬封建道德观念的影片的“爆红”，让国民政府与社会人士都看到了电影远胜于其他载体的传播功能。这成为社会各方面力量逐步介入电影，并对电影实施渗透、参与和控制的基础。在这种情况下，罗明佑的从影实践以及“国片复兴”运动将电影剥离强势的商业话语势力和根深蒂固的封建教化传统，建构其作为社会公共领域的萌芽形态。由此，中国电影逐渐跨越商业资本话语，不断地介入公共事务，持续地制造公共舆论，孕育出它作为公共领域的特征与功能。

关键词：中国民族电影；公共领域；“国片复兴”运动；罗明佑；商业话语

作者简介：刘 君，男，助理教授，文学博士，哲学博士。（哥本哈根大学 媒介、认知与传播系，丹麦 哥本哈根，DK-2300）

中图分类号：J909.2

文献标志码：A

文章编号：1008-6552（2015）03-0033-07

电影技术引入中国的序幕穿插于茶楼、戏园的游艺杂耍节目中，以西洋“电光影戏”的招牌吸引着国人眼球。历经短暂的、作为大众娱乐与赚钱营利手段的外国电影商家放映阶段后，电影凭借其耳目一新的娱乐形式和光影（后期为声影）并茂的传播特征，迅速在社会上走红，成为拥有巨大传播影响的大众传媒。20世纪20年代的电影发展，让国民政府与社会人士都看到了电影远胜于报纸的传播功能，这为社会各方面力量逐步渗透、并试图利用和操控电影传播埋下伏笔。一方面，有责任的民族电影工作者开始重视通过电影这种大众传媒来实现公众教育与社会启蒙。而电影作为影响力巨大的媒介载体的认识与推广，推动了将电影传播构建成为社会公共空间的实践。另一方面，伴随着电影媒介被政府和各种社会力量所逐渐认识，政治权力、国家话语、商业资本、意识形态等多元势力持续性地对电影进行了渗透、参与和控制。在这一过程中，民族救亡的历史语境加剧了电影媒介与中国社会的结合，中国电影则以其复杂多样的发展形态折射出中国近代社会变迁历史及文化变革的样貌。

本文探讨的核心问题是：中国电影的社会存在、媒介身份和传播功能的变化，将如何影响电影媒介的地位和发展？本文着眼于20世纪二三十年代中国电影（1905—1937）的发展演进，回顾资本话语在中国电影成长中必不可少但又消极扩张的矛盾身份。其次，立足于民族电影的阶段性大发展，探求彼时的电影话语，特别是罗明佑的从影实践和“提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业”^[1]的口号，怎样合乎逻辑地带动并反映电影观念与功能的变迁，进而推动社会认知的变革；这种变革又是如何将电影剥离强势的商业话语势力和根深蒂固的封建教化传统，建构其作为社会公共领域的萌芽形态。值得一提的是，电影学者在阐释与讨论这一阶段的发展时，往往集中于左翼进步电影团体（在中国共产党领导下）和“左翼电影运动”带来的革新，^[2]未能细查这期间电影作为公共领域^[3]的角色变迁和功能转型，更没有对电影作为社会公共领域的建构以及它对民族电影发展的作用作出必要的研究。本文第三节则阐释中国电影公共领域的萌芽及快速成长阶段具备的特征与功能。

一、电影的引入：大众娱乐的扩散和商业利润的追逐

作为现代工业文明的代表性符号，电影在诞生半年之后便进入了中国大地。^[4]最初把电影带入中国的外国电影商家，凭借其作为一种新奇的大众娱乐手段，向古老的东方民族展示光怪陆离的特技影片和哗众取宠的侦探滑稽短片，吸引着华夏国民惊讶的眼光和啧啧称奇的赞叹，并“以其带来的崭新娱乐形式受到广大中国观众欢迎而扎根沃土，确立了自己的市场位置”^[5]。此后，商业嗅觉灵敏的欧美各国电影商人携带电影到中国放映，并开设影戏院，建立放映网，拍摄电影片，经营起带有资本输出色彩的电影放映业，成为中国电影业的开端。^[4](12-13)]由于“电光影戏”的引人注目，电影放映活动随之在中国土地上蔚然成风，且颇受欢迎。^[4](11-12)]在此背景下，电影的社会影响逐渐扩大。

然而，外国电影商家经营的电影传播，却是以商业营利为直接目的，同时服务于经济和文化侵略活动。^[6]糜烂腐朽的生活方式和海淫海盗的文化思想往往成为这些影片不厌其烦的展示内容，而试图以一种“视觉秩序”(visual order)——“根据表面上的直觉和权力的几何系统建立统治模式”。^[7]鉴于彼时电影的广泛受瞩目程度，这些外国电影传播给社会带来极其恶劣的影响，甚至成为诱发和教唆犯罪行为的催化剂。^[4](13)]因此，尽管它们具备新奇噱头以招徕百姓眼球，却仍然在一定程度上受到中国民众的抵制，也客观上刺激了民族电影业的初步开创。特别是外国电影商家经营电影业的屡屡成功先例，以及观看“西洋影戏”日渐成为上海、北京等大城市的一种娱乐时尚，这种繁荣吸引着本土的后继者接踵而至，推动实现了中国电影发展的第一次热潮。^[8]

尽管如此，在中国电影发展的第一个热潮的表象之下，是商业营利的投机驱动。一方面，无法否认的是，由于早期民族电影发展的当务之急是如何解决电影的本土化，如何从外国商人手里接过电影器材与设备的经营管理，所以生存问题理所当然地被摆在第一考虑的位置。为保障自身的生存与发展，民族影业不得不模仿美国电影业的商业化定位，将资本收益作为奠定基础、积蓄力量的途径，这种以资本营利为目的的发展方略也相应导致了赚钱成为初期中国电影发展的第一动机。^[8](19)]但另一方面，许多经商者既不考虑是否拥有开设电影公司的实力，也不考虑有否具备拍摄电影的基本知识架构，一味只是瞅着电影放映不仅可以吸引民众，而且十分容易赚钱的理由投身电影业。这种投机行为导致了此阶段中国电影业发展统计的虚高数字。^[9]

电影公司数量上的虚空提升，捞取丰厚利润的动机致使电影生产的粗制滥造，纯粹迎合观众口味的作品层出不穷。由于先期外国影片的影响，早期民族影人多模仿进行创作与拍摄，将吸引观众眼球与否视作制片原则。按照明星电影公司创办人张石川的话来说，就是“处处唯兴趣是尚，以冀博人一粲”，^[8](23)]从而保证电影放映的上座率。加之缺乏市场规范，这种商业竞争的恶性循环结果，不仅导致民族电影的质量不断下跌，而且进一步加剧了电影荼毒观众的负面影响。由于电影的质量难以保证，民族电影业和电影工作者的社会地位也随之殃及。更为重要的是，国产电影也因此受到当时社会的主流观众群体——中上阶层及精英阶层——的冷落。

尽管襁褓期的中国电影出于自身生存的需要和对外国电影制片的模仿而一度走上唯利是图、哗众取宠的道路，但电影这一新兴影像技术的大众传播影响仍然在进入华夏大地之后很短的时间内便显露出来。^①电影放映活动频繁吸引大量观众、屡屡制造轰动影响的传播效果，使得一些有责任的电影工作者开始重新审视民族电影的角色，探讨商业谋利之外电影可能的社会功能。在这一过程中，“寓教于乐”、“文以载道”等浓厚的中国文化传统逐渐融合进入民族电影的创作与生产，产生了如《难夫难妻》(1913)、《黑籍冤魂》(1916)这类反映现实生活、讽刺封建婚姻、揭露鸦片荼毒的影片。商务印

① 如《定军山》(1905)带来的“万人空巷来观之势”的社会轰动，参见国家广播电影电视总局电影事业管理局/党史资料征集工作领导小组：《中国电影编年纪事》(总纲卷·上)[M]。北京：中央文献出版社，19。

书馆（以下简称“商务”）活动影戏部更是系统地拍摄了一系列配合学校教育和社会教育的“风景片”、“时事片”和“教育片”。^{[4] (31-33)}将电影作为反映社会生活、教化群众观念的做法也迅速得到了电影工作者的认同和采纳。20世纪20年代间，民族影业借电影反映舆论、教化民众的实践，既对普通大众产生了冲击与影响，又逐渐修正着中国社会对电影的认识和理解。

不过，尽管20世纪20年代中国电影界出现了以教化民众为目的与号召的影片，也零星产生出若干知识分子电影作品，相较于那些纯粹以营利为目的的电影生产放映活动有了很大的改进，但此间的民族电影业尚未接受进步的“五四”精神，而是承续了封建教化这种更普遍和更根深蒂固的传统。因此，从整体上而言，这一时期的中国电影仍属于承载着“旧酒”——旧道德和旧观念——的“新瓶”；针对低俗影片的道德批判，也主要是斥责其与封建观念的冲突和不相符。一些较为典型的影片，如道德警世片《猛回头》（1920），以《李大少》（1920）和《莲花落》（1922）等为代表的“警世趣片”，虽然体现了“商务”影戏部倡导的“电影为教育服务，要且有文化品位和爱国内容”^{[8] (9)}的口号，但从本质上而言，这些电影制作与传播的思想观念仍与保守的封建伦理规范相差无几。为此，有电影工作者评价，这些带着浓厚教化意味的影片“……与经过‘五四’新文化运动洗礼的文化环境很不协调”^{[8] (21)}。与此同时，过于现代气息的知识分子电影又因为和一般民众的审美趣味有所差距，也未能取得成功的放映反响^①。

上述特征之下，中国民族电影发展的第一次热潮，可以说只是完成了引介电影技术进入华夏大地的前奏。虽然这次发展热潮在一定程度上推动了民族电影业取代外国电影商家的垄断地位，但却并未在更广泛的可能性上挖掘银幕的表现潜力和放映的社会影响。特别是极度重视商业营利的观念偏颇，导致电影商家更倾向于如何通过影片来赚钱；中国电影也仅被当作一种挣钱的视听游戏，还没有完全成长成为一种大众传媒的形态。即使在如郑正秋等有社会责任意识的导演提倡利用电影教化民众之后，由于大众传媒的属性尚未得到全面认识和宣扬，电影媒介所具备的，如发动公众舆论、培育国民意识等公共责任和社会功能仍然在华夏大地上处于缺失的状态，中国电影演变成为封建教化这一陈腐传统的新载体。也正因为此，在文学与艺术等纷纷卷入“五四”新文化运动的滚滚洪流后，民族电影仍然保持着基本无视这一运动的姿态，成为“五四”时期唯一被排除在外的、依旧在散播诲淫诲盗内容和封建腐朽思想的传播媒介。^②不过，中国社会的动荡与剧变，进步电影工作者对电影作为大众传媒的特性的认识，以及随之而来的对电影的角色与功能的重新定位，不仅推动了电影作为公共话语空间的运用，而且刺激了电影传播公共领域的萌芽。

二、罗明佑：“国片复兴”运动与电影传播公共领域的萌芽

尽管影业生存的诉求和商业营利的驱动刺激并推动了电影在20世纪初中国社会中的发展，但为营利而竞争也导致民族电影的创作与生产脱离现实。一方面，在外敌入侵、社会动荡与民族危机深化的背景下，社会民众对于民族电影业仍沉溺于“鸳鸯蝴蝶派”男欢女爱展示的不满和批评日益高涨，敦促其反思自身缺陷和不足，实现角色的转型的批评和建言此起彼伏。另一方面，电影放映的广受欢迎，包括早期一批宣扬封建道德观念的影片的暴红，也让社会各界都关注到电影远胜于其他载体的传播优势，社会各方面的力量进而逐步渗透并影响电影的制片、生产与放映。中国电影正是在这种背景下，逐渐发育出作为社会公共领域的特征与功能。而民族电影商人罗明佑以及他所倡导并推动的“国片复兴运动”，更是成为中国电影公共领域的萌芽。

① 如田汉的《到民间去》（1926）。参见李少白：《中国电影史》[M]。北京：高等教育出版社，2006：24。

② 迟至“五四运动”发生后十年左右，电影才开始介入新文化运动；电影被排斥在新文化运动之外的局面也直至20世纪30年代才得以改观。参见程季华主编：《中国电影发展史（第一卷）》[M]。北京：中国电影出版社，1963，“第二章在混乱中发展第一节游离开中国革命运动的中国电影”：50-103。

(一) 罗明佑：从“真光影戏院”到“联华影业公司”

有着官僚资本家、基督教牧师背景的罗明佑与同时期的其他民族电影商人有着迥异的成长经历和经营理念。一方面，作为电影爱好者的罗明佑深谙彼时电影票价昂贵、普通老百姓看不起电影的现实；另一方面，时为青年学生的罗明佑受“五四”运动思想的影响颇深，希望通过开办对中国人，特别是青年学生开放的电影院，打破外国商人对华夏影业的侵略和垄断。^[10]加上基督教义中将“真光”带给大众的传教理念的渗透与鼓动，^[11]罗明佑于1919年改建东安市场的丹桂茶园旧址为“真光影戏院”，开始了他推广与影响民族电影的历程。

和追逐资本利润的电影商人不同，罗明佑经营影院并非以赚钱为目的。他不但收费低廉，加映优惠场次，而且对影片的内容实施筛选，重映诲淫诲盗的影片，重视影片宣传及与观众的联系工作，并凭借艺术性较强的影片赢得社会的良好口碑，场场客满。^[12]另外，叔父罗文干时任北京军政府司法总长的家族背景也为罗明佑实践与坚持自己的影业经营理念，特别是免除外国影戏院的干扰提供了帮助。^[10]在政、商有利的背景下，罗明佑陆续增建了中央影戏院（北京）、皇宫、河北影戏院（天津），合并了平津的6家影院，并于1927年建立了华北电影有限公司。到了1929年，罗已控制了北方五省的电影放映事业，与上海、广州的影院公司建立联络，并雄心勃勃地转向制片领域，和黎民伟的民新影片公司、吴性裁的大中华百合影片公司及但杜宇的上海影戏公司等合并创办联华影业公司（以下简称“联华”）^①，不仅发行制片，同时开设演员养成所，创办电影刊物，由此开始了“联华”与“明星影业公司”（以下简称“明星”）、“天一影片公司”（以下简称“天一”）鼎足峙立的发展角逐。

罗明佑的“院线经营—电影制片”路线不仅对于其所经营的影院和制作发行的影片形成巨大的影响，而且也给此间的民族电影带来一种不同的发展模式。其一，院线放映业奠定的雄厚物质基础与广泛社会影响，使得影片制作完成后不必担心缺少关键的传播环节——放映场所和受众群体，也就较少受制于放映公司一味追逐观众喜好的要求。在此之前，如罗明佑所言，“制片者对于出品的推销，鲜有能够与各地电影戏院合作……大多只晓得急功近利，并没有深谋远虑的思想，就算有优秀的片子制成，每为影院所掣肘，没法贡献于阅者之前，令人不胜惋惜”。^[13]相反，依托于已经建立起的放映路线资源，“联华”的影片拍摄和生产同那些纯粹炮制影片、以低俗露骨的内容吸引发行方眼球的制片区别开来。其二，经营影院阶段，罗明佑经常亲自筛选影片，对于中国电影放映中充斥着粗制滥造与恶性竞争的现实局面既有着直接体会，又深恶痛绝。低俗滥觞的制片取向更是跟罗本人所受的基督精神教育格格不入。他曾经一针见血地批评，“制片家甘居下流，只晓唯利是图，粗制滥造，一味偏重于摄制牛鬼蛇神的支离怪诞片子……以致渐为知识阶级所鄙弃”。^{[13](95)}也正因为此，罗明佑的从影实践和影业发展倡言不但呈现出与20世纪二三十年代绝大多数中国电影商人迥异的样貌，而且在此后推动了“国片复兴运动”在华夏大地上生机勃勃地开展。更为重要的是，它刺激了中国电影作为公共领域的萌芽。

(二) “提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业”与电影公共领域的萌芽

相较于从影实践，罗明佑对民族电影发展的提倡，特别是对“国片复兴运动”的推动，给中国电影的成长烙上了更为深厚的印记。^[14]

据“联华”的宣传刊物《影戏杂志》刊载，经营华北电影公司时，罗明佑就将“提倡高尚娱乐、介绍世界名片；以艺术为前提、以益世为职志”确立为公司的宗旨。^{[11](94)}如果说，其中的“以艺术为前提”是指反对粗制滥造，本着严肃认真的艺术创作精神拍摄影片，那么，“以益世为职志”就包含着对民族电影生产者 and 经营者的社会责任感和公共意识的呼吁和倡导。它既不同于商业资本的逐利诉求，又区别于封建教化的成规灌输，第一次将“益世”——有益于社会与公众——看作电影业的职业宗旨。

① 最初全名为“联华影业制片印刷有限公司”，1932年后改称联华影业公司。参见程季华主编：《中国电影发展史（第一卷）》[M]，北京：中国电影出版社，1963，147-149；凤群：《罗明佑与联华影片公司》[J]，当代电影，2008（1）；梁谋：《番禺从事电影事业的第一人》[N]，番禺日报，2009年1月3日：A4。

尽管这种观念还没有上升到系统地将电影视为大众传媒的高度，但它却从社会公共利益的层面提出了电影业应当贯彻和恪守的职业操守，这比起将电影看作是赚钱工具和教化手段可以说有了突飞猛进。

不仅如此，罗明佑还雄心勃勃地制定了一整套“复兴国产影片计划书”^[15]，打起“复兴国片，改造国片”的旗帜，将振兴民族电影业列入了电影从业的目标。^{[4] (148)}为了贯彻影业革新的理念，特别是扭转民族电影扭曲的逐利趋向，罗在合并成立“联华”后进一步具体提出了“提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业”^{[1] (125)}的制片口号，并广泛延揽进步知识分子参与民族电影的创作，力求注重艺术质量，借收一新观众耳目之效果。“联华”的倡导和实践带动了“国片复兴运动”的整体崛起，成为推动民族电影业转型成为社会公共领域的重要契机。^[16]

首先，电影制片的革新号召自“联华”扩散到“明星”、“天一”以及社会上其他的电影公司，极大地刺激了民族电影业的集体转型。如果说，罗明佑先期的院线放映影响主要集中于东北和京津地区，那么在“联华”成立后，特别是与“明星”、“天一”形成鼎足竞争之势后，其制片与放映的影响不仅涵盖了更大的国土面积和更广泛的受众群体，而且对另外两家电影公司的从影策略也形成巨大的冲击。^①不仅如此，“联华”所提倡的电影制片的大规模改进，扭转了先前投合小市民趣味的制片路线，提升了中国电影技术、艺术与文化的底线。^{[4] (151-152) [17]}自此，观众多称“联华”为新派，与“明星”、“天一”此类旧派相区别。^{[4] (155)}在“联华”崛起和革新的压力下，老牌的电影公司不得不以改革相应付，并纷纷仿效其举措，以增强市场竞争力。如“明星”提出了“发展电影技术，提高制片水准，恢复领导地位，巩固明星声誉”^[18]的口号。于是，变革风潮从一家公司刮到整个民族电影界，从少数影片的制作扩散至一系列影片的生产理念。这种多少有些被动的转变孕育了民族电影的集体转型和公共领域的迅速成长。

其次，从革新举措而言，为了提高影片的艺术水准，“联华”广泛地吸纳进步的文艺工作者和知识分子进入制片流程，这一做法同样被其他电影公司所借鉴，从而为左翼文艺工作者逐步进入并全面影响电影界提供了契机。为了积极实践“提倡艺术，宣扬文化”的口号，“联华”集结了当时一批高水准的电影人才，包括导演孙瑜、蔡楚生、史东山，编剧田汉、夏衍，影视明星阮玲玉、金焰等，打造出20世纪30年代中国电影的黄金阵容。^[19]而为了与“联华”相抗衡，如“明星”也筹措起“由郑正秋负责征集剧本，筹拍高水准的文艺片；由周剑云负责，搜罗演、导人才，并改善营业发行工作；还由周剑云出面通过阿英邀请夏衍等左翼文艺工作者参加并指导明星公司的电影创作”。^{[18] (203)}这期间，如田汉、阿英等成为此后推动左翼电影运动开展的主力军，夏衍则担任了党的电影小组的负责人。由此可见，由罗明佑倡导、“联华”发起并推广的影业复兴运动为后来的“左翼电影运动”兴起奠定了深厚的基础。

再者，在具体革新口号上，罗明佑首次提出了“启发民智”的呼吁。这实际上是从尊重观众的文化权利、培育大众的公共意识的角度提出民族电影制片的全新标准。20世纪初的中国电影业，要么将观众视作灵异神怪、灯红酒绿的沉溺者，要么把观众当作封建思想单向灌输的接受者，既缺乏对电影观众身份的尊重，也基本无视他们的诉求，更不用说将电影媒介的公共责任贯彻在制片和放映流程中。然而，罗明佑提出的这一呼吁，一反当时商业氛围严重与封建气息浓厚的民族影业的一贯做法，一来强调制片需要从观众的具体需求和视听能力出发，要先拍摄出大众看得懂的影片；二来突出影片的社会责任意识，即能够启迪观众的心智，从而引导他们认识与思考自己的生活经历、国家民族遭受的际遇等。换句话而言，在彼时华夏民族的历史语境下，启发民智的号召就是呼吁电影放映活动朝着传播知识、启发民众关心社会、关心民主与进步的观念与思想的方向探索与发展。只有遵循这样的标准，

① 如《中国电影发展史》中所评价，“……它（指‘联华’）以有别于其他许多影片公司的经营方式，和有别于当时风靡一时的神怪武侠片的创作内容和方法，显露了自己的特点，给人以‘新’的感觉，引起了人们的注意。”参见程季华主编，《中国电影发展史（第一卷）》[M]，北京：中国电影出版社，1963：147。

才体现了“以益世为职志”，才有可能“挽救影业”。由此，“联华”引领着其他电影公司，朝向强调电影业的社会责任与公共意识的方向发展，不仅自觉投身于建设民族电影文化的历史洪流中，而且推动了“国片复兴运动”的欣欣向荣。以“国片复兴”运动为标志，电影媒介加快了和中国社会的结合，开始重视反映社会与教育民众的大众传媒责任。

“提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业”的制片口号辅以“联华”在其影响下的一系列影业革新举措，带动了中国电影向公共领域的转型，使中国电影的成长翻开了崭新的一页。

三、作为公共领域的中国电影萌芽期特征

作为公共领域的萌芽期，中国电影发展与变革呈现出以下特征：

（一）电影观念：从营利教化到公共空间

电影观念的进步是这一阶段民族电影发展的突出成就，它既包含了将电影视为公共事业的提倡，又囊括了把放映活动作为公共事件的运用，这标志着对电影传播特征更全面、更深层次的认识。例如，罗明佑一反先前将电影割裂为赚钱工具或教化机器的片面认识，一方面希望“在国内寻觅经营一广大之电影区以集中各厂于一处，成中国之电影城”，^{[4](149)}并积极投身建设一个融教育、制作、发行、放映、宣传功能于一体的电影实体。这恰恰反映了一种将电影看作是具备多种复合功能的社会实业的超前意识。另一方面，罗明佑倡导通过民族文化的宣扬和观众心智的启蒙实现影业复兴，他本人也踊跃参与发起中国教育电影协会等社会公共事业，^{[17](39)}这既强调了电影需要关照现实生活与文化语境，又突出了对大众的文化权利的尊重，特别是对电影的公共责任——公众的教育和启蒙——进行了诠释。这种理念深刻影响了“联华”的制片生产。“即使是在经济最窘迫、资金最困难的时刻，联华影人也从未放弃过其一以贯之的制作标准，从未偷工减料、粗制滥造、牺牲质量凑数量”。^{[17](36)}又如，1929年美国辱华影片《不怕死》在上海公映，洪深利用影院的放映契机大力号召观众抵制该片，积极宣传抑制反华影片，并通过院线禁映的呼吁将反抗辱华的大众运动推向全国。^[20]这一系列围绕着电影的新的认识和实践的出现，体现了民族电影观念从作为商业与教化手段到公众服务平台，再到作为社会的公共话语空间的不断提升。服务公共利益的理念相应提升了国人对电影和电影人的文化价值和社会地位的认识与评价，也使得面对当时的民族忧患（列强欺凌、日寇侵华），中国电影能够迅速转向凝聚社会的爱国情感，积极投身于响应国家从传统迈向现代的诉求。

（二）切合时局：与本土语境的密切结合

中国电影转向建构公共领域的萌芽的另外一大特征，是越来越密切地与中国的具体国情和时事时局相结合，为进一步影响与动员国民大众奠定基础。一方面，一批有责任感和进步思想的民族电影人、特别是左翼电影工作者陆续渗透进入电影业，他们以《歌女红牡丹》（1931）、《姊妹花》（1933）、《渔光曲》（1934）等多种类型的民族电影作品呈现现实社会样貌，反映广大民众疾苦，揭露外敌侵略野心，表达“不约而同、一以贯之的社会隐忧、伦理诉求和道德关怀”^[21]。这种从影实践大大区别于早期民族电影中灯红酒绿、纸醉金迷等严重脱离现实的制片取向。通过广泛的放映传播，这些影片既向民众普及了关于中国当前社会的真实情况，也引导社会各界积极主动地关注时局变迁，思考中华民族所面临的生存挑战。

另一方面，这种以电影投射现实、纵论时政的实践在赢得极高的受众认同和市场回报的同时，也引导本土的电影公司陆续遵循商业娱乐价值与社会教育价值并重的社会片创作取向。这种做法一则依托于中国“寓教于乐”的文化语境，二则和时局的剧烈变迁密切相关，从而对西洋引入的电影技术进行了改造，真正完成了电影的本土化过程。自此，民族电影不仅逐渐从唯利是图的商人手里转移至有责任感、受“五四”新文化运动影响的知识分子手中，而且也更多遵循着社会公共领域的发展要求，实践服务公共利益、启蒙社会民众的职能。由此，中国电影公共领域的萌芽加速促成了民族电影的一场

巨大政治变革——左翼电影运动，成为以社会改造意识、民族独立意识与个性解放意识的觉醒为核心的“新文化运动”的一个重要组成部分。

（三）无心插柳：国片复兴运动的局限

需要指出的是，如罗明佑等民族影人并非刻意地将中国电影的发展导向公共领域。罗明佑对当时民族电影充斥着粗制滥造与恶性竞争所表现出的不满，更多源自影业现实同他所接受的基督教教育及教义相冲突。他及“联华”所推动的“国片复兴”运动，只是自发为改变民族电影的样貌而进行的革新，^[17]还未上升至一种自觉建设中国电影为公共领域的高度。因此，这项运动的持续开展必然受到一定局限。例如，失去罗明佑后，“联华”便转身加入了更加主流和商业化的新市民电影的生产大潮，与“明星”在“左翼电影运动”中的显著影响形成了鲜明对比。^[16]也正因为此，“国片复兴运动”与此后“左翼电影运动”所自觉推动实现的民族影业革新有着根本差别。

尽管有着上述局限，但罗明佑与其所倡导的“国片复兴运动”将民族电影的成长带入了一个新的阶段。在20世纪20年代间，由于传播影响的扩大，电影观念的丰富，影业经营的变革，中国电影逐步介入社会的公共事务，培育观众的国民素养。而20世纪三四十年代中国时局的巨大变迁，使得民族电影急速地成长为政治、商业和大众文化等多元话语交错缠绕的公共空间，并进一步参与到舆论引导、民族救亡的历史洪流中，发展了中国电影作为公共领域的责任和功能。

参考文献：

- [1] 张伟. 昨夜星光璀璨：民国影坛的28位巨星 [M]. 台北：秀威资讯科技股份有限公司，2008：125.
- [2] 李道新. 中国电影史研究专题Ⅱ [M]. 北京：北京大学出版社，2010：16.
- [3] [德] 哈贝马斯. 公共领域的结构转型 [M]. 曹卫东等译. 上海：学林出版社，2004.
- [4] 程季华. 中国电影发展史（第1卷） [M]. 北京：中国电影出版社，1963：8.
- [5] 黄会林. 20世纪30-40年代中国电影与受众辨析——电影与受众简论 [J]. 北京师范大学学报（社会科学版），2005（2）.
- [6] 钟大丰，舒晓鸣. 中国电影史 [M]. 北京：中国广播电视出版社，2004：7.
- [7] [英] 马克·B. 索尔特. 国际关系中的野蛮与文明 [M]. 肖欢容等译. 北京：新华出版社，2004：39.
- [8] 李少白. 中国电影史 [M]. 北京：高等教育出版社，2006：23.
- [9] 胡霁荣. 中国早期电影史1896-1937 [M]. 上海：上海人民出版社，2010：39.
- [10] 梁谋. 番禺从事电影事业的第一人 [N]. 番禺日报，2009-01-03（A4）.
- [11] 郭海燕. 罗明佑与“国片复兴”运动再认识 [J]. 当代电影，2009（2）：93.
- [12] 中国电影家协会电影史研究部. 中国电影家列传（一） [M]. 北京：中国电影出版社，1982：184.
- [13] 聪锐. 双方并进的联华公司 [J]. 影戏杂志，1931（2）.
- [14] 陆弘石. 中国电影史1905-1949：早期中国电影的叙述与记忆 [M]. 北京：文化艺术出版社，2005：58.
- [15] 凤群. 罗明佑与联华影片公司 [J]. 当代电影，2008（1）：49.
- [16] 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 [J]. 浙江传媒学院学报，2010（2）.
- [17] 陈墨. 真光不灭：罗明佑的事业与精神 [J]. 当代电影，2010：8.
- [18] 龚稼农. 龚稼农从影回忆录（第2册） [M]. 台北：传记文学出版社，1980：203.
- [19] 联华影业公司 [EB/OL]. <http://baike.baidu.com/view/73093.htm>, 2011-03-15.
- [20] 国家广播电影电视总局电影事业管理局/党史资料征集工作领导小组. 中国电影编年纪事（总纲卷·上） [M]. 北京：中央文献出版社，2005：84.
- [21] 李道新. 中国电影的史学建构 [M]. 北京：中国广播电视出版社，2004：212.