

我们是白昼的儿子
既不属于夜晚也不属于黑暗
我们是白昼的儿子
忙碌于光芒四射的常识世界
我们是白昼的儿子
我们与谧静之夜擦身而过

白昼之子

六十年代学人独白

吴重庆
作品

独
白
昼

风中的火柴

——《岭南文化时报》五年纪事

回应中国的社会变迁

——以《开放时代》为中心

我们是白昼的儿子
关于我们这一代
默片时代的声音



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

吴重庆
作品

白昼之子 六十年代学人独白

图书在版编目(CIP)数据

白昼之子：60年代学人独白 / 吴重庆著. —北京：社会科学文献出版社，2014. 6

ISBN 978 - 7 - 5097 - 5881 - 6

I. ①白… II. ①吴… III. ①社会科学 - 文集 IV. ①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 067156 号

白昼之子

——60年代学人独白

著 者 / 吴重庆

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市西城区北三环中路甲 29 号院 3 号楼华龙大厦

邮政编码 / 100029

责任部门 / 经济与管理出版中心 (010) 59367226

责任编辑 / 恽 薇

电子信箱 / caijingbu@ssap.cn

责任校对 / 王建龙

项目统筹 / 恽 薇

责任印制 / 岳 阳

经 销 / 社会科学文献出版社营销中心 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

印 装 / 北京季峰印刷有限公司

开 本 / 880mm × 1230mm 1/32

印 张 / 9

版 次 / 2014 年 6 月第 1 版

字 数 / 215 千字

印 次 / 2014 年 6 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5097 - 5881 - 6

定 价 / 45.00 元

本书如有破损、缺页、装订错误，请与本社读者服务中心联系更换

▲ 版权所有 翻印必究

目 录

默片时代的声音

——20 世纪二十至三十年代的中国无声电影 / 003

从边缘到边缘 / 017

生于八十年代

——对作为一种校园生活状态的辩论的追忆 / 025

关于我们这一代人 / 032

抵制一元化的姿态 / 037

【访谈】吴重庆：行动力量 / 045

风中的火柴

——《岭南文化时报》五年纪事 / 054

【附录 1】怀念《岭南文化时报》 / 069

【附录 2】周翠玲《羊城声色味》序 / 072

回应中国的社会变迁

——以《开放时代》为中心 / 074

我们是白昼的儿子 / 091

【附录】世界在触手可及之处

——哈佛访学随感 / 109

去道德化的慈善才是可持续的慈善 / 115

哪门子的“诈捐门” / 118

哪个法律可以追究诈捐 / 121

以社会创新带动扶贫创新 / 123

长效扶贫需要专业化和社会化 / 126

告别“以发展代替治理”，培育非营利社会组织 / 129

以“政府向社会购买服务”方式“办”文化 / 132

何时启动“公益创业计划” / 135

大学作为一个社区 / 138

为佛门进入社会提供公共空间 / 141

谁妨碍了我们对乞丐施以温情 / 144

富士康“连跳”的软着陆 / 149

从“最低工资”到“生活工资” / 152

小贩不是都市的敌人 / 155

希望所有人有尊严地活着 / 158

仇富重罚与知耻自爱 / 160

从网络民意到网络民主 / 163

“两会”的议程设置也需创新 / 165

我们必须保卫社会 / 167

农村改革须破除制度障碍	/ 173
回归“三农”本位，解决“三农”问题	/ 176
还理性予农民	/ 179
农村义务教育与社会公平	/ 181
期待彻底的农村免费义务教育	/ 186
农村免费义务教育，“留守儿童”的福音？	/ 189
“坑农”，以“大学”的名义	/ 192
以教育均衡化推动城镇化	/ 195

大国兴衰之道	/ 201
崛起的中国应当如何向世界输出文化	/ 204
从文化自觉到文化自信	/ 212

《庄子》书所见之“游艺”	/ 217
天人系统的意义	/ 227
从“性”到“理”	
——宋儒对孟子人性论的修正	/ 239
理学的道家化	/ 252
语词密林里的儒踪、道影与佛光	/ 264
你所不知道的帝王	
——读“学术小说”《李世民》	/ 276

后 记	/ 280
-----	-------

正是“严酷的现实限制”和“执着的理念诉求”所构成的张力，驱动 20 世纪二三十年代中国无声电影试图在沉默的银幕世界发出期待社会反响的“无声之音”。这是一种在资金、市场、受众趣味限制和启蒙狂飙、政治牵引、社会期待夹击下的默片时代的声音。在这种声音里，我们似乎听到八九十年代众声喧哗的前奏。

默片时代的聲音

——20 世纪二十至三十年代的中国无声电影

中国无声电影在中国存在了 30 多年（1905 ~ 1936 年）。1905 年，北京的丰泰照相馆摄制了戏剧纪录片《定军山》，此为中国第一部无声电影。但直至 1909 年，才有第二部无声电影问世；1930 年，中国第一部有声电影《歌女红牡丹》在上海诞生，但直至 1936 年，无声片的大批量商业制作方告结束。中国无声电影诞生的艰难和谢幕的迟缓，表明了电影作为一种全新的艺术形式在中国所面临的严酷的现实限制和电影从业者执着的理念诉求。正是“严酷的现实限制”和“执着的理念诉求”所构成的张力，驱动中国无声电影试图在沉默的银幕世界发出期待社会反响的“无声之音”。这是一种在资金、市场、受众趣味限制和启蒙狂飙、政治牵引、社会期待夹击下的默片时代的声音。在这种声音里，我们听到的是中国无声电影在过度负重和压抑之下的叹息。

一 强势的启蒙话语代默片“立言”

虽然早在 1905 年中国的第一部无声电影即已诞生，但真正形成具规模的商业制作则迟至 20 世纪 20 年代。1911 年，中国的帝制被推翻；1919 年，一批受西方启蒙思想影响的中国知识分子掀起声势浩大的“新文化运动”，帝制时期的道德规范和

价值理念都被视为压抑人性的因素而遭唾弃。在 20 世纪 20 年代的中国，改造社会、谋求观念进步的呼声已成为思想文化界的主流话语。欣逢“新文化运动”的高涨，中国无声电影自然想极力加入这场文化狂欢的合唱。不幸的是它先天不足，一出生便得了失语症。那种满怀壮志但又喑哑乏语的无奈，唯有身负社会理想的电影艺术家们体会得最为深切，他们不得不徒手上阵，在银幕之外发表一系列热情似火的言论，聊以慰藉挺身“新文化运动”的冲动。以商业为取向的各个电影制作公司，也纷纷顺应社会风气，无不以改造社会、促进观念进步自许，以期招徕观众，笼络民心，抢占市场。而当时的中国文化界，同样期待无声电影成为改造社会的利器。于是，电影作为一种教化的工具，几乎得到全社会的认同，电影艺术家们似乎忘记了电影所具有的独立的艺术价值，而电影制作公司似乎也忘记了电影的商业性。电影的社会功能被无限地夸大着。

20 世纪 20 年代，在中国的各大城市，电影制作公司纷纷设立。这些电影公司在其创办之初，往往在当时的电影杂志或本公司出品的处女作宣传特刊上发表各自的宣言，表明其创办宗旨。这些宣言无不把改造社会、教化民众作为其第一要务。如商务印书馆活动影戏部宣言：“吾人应当辨别影片的内容，是否可以引起国民的良善性，是否可以矫正一般的坏风俗；果然能够，我们便当借影戏为教育的一大助手了。”（《电影杂志》1924 年第 3 期）“天一公司”宣言：“今日的电影，不仅是一件纯粹的娱乐品，而且是做了文化的前线上一位冲锋的战士了！”（《中国电影年鉴》，1934 年）“联华影业制片印刷有限公司”宣言，电影的功能在“寓教育之助益于民众娱乐中。改良风化，箴砭社会，厥功甚伟”（《影戏杂志》1930 年第 1 卷第 9 期）。

与电影公司成立相伴生的是众多电影刊物在 20 世纪 20 年代的创刊。这些刊物更是在极力倡导电影的教化功能，如“二十世纪之电影事业，俨然成为一种势力，足以改良社会习惯，增进人民智识，堪与教育并行，其功效至为显著”（《电影周刊》1921 年第 1 号）。“我们相信中国的国民性是一种颓唐衰朽，冷酷无情的国民性。这种国民性在现代有根本改革的必要。银幕艺术是改革这种国民性的一种工具，而且是比任何种艺术还要具体而且普遍的工具”（《银幕评论》1926 年第 1 卷第 1 号）。在一片电影教化论的呼声中，电影的功能日益被夸大，如“影剧是普度众生脱离悲痛烦闷之境而至实在乐土的慈航”（《电影杂志》1924 年创刊号），“影戏事业，为吾中华民国当今第一伟大之新实业，补助社会教育，宣扬古国文化，提倡高尚娱乐，挽回狂澜漏卮，激增爱国热情，日增月盛，举国若狂，前仆后继，努力于此事业者以万计，其功作其使命之重要，可以概见”（《中华影业年鉴》1927 年创刊号）。而在受众方面，当然也有人不忘记电影的娱乐功能，但娱乐功能往往被视为次要，如“多看一次电影，多增一分智识，娱乐尤在其次也”（《电影周刊》1924 年第 8 期），电影似乎仅是社会教育的工具，“无论教育有多少伟大的目的，影戏都可以抓得上”（长城公司特刊《浪女穷途》，1927 年），“电影实在是个社会的导师，负有社会教育的最大的责任”（《银星》1927 年第 12 期）。更有人把电影提到国家及民族命运所系的高度，“它能导社会于纯朴高尚，发扬民族精神，巩固国家基础。但反面讲，同时它也能陷社会于奢靡淫逸，辱国羞邦，充其极，能使亡国灭族”（《银星》1927 年第 12 期）。

在强势的启蒙话语支配下，中国无声电影负上了过多的重任，而社会对它也产生了过高的期待。但是，中国无声电影果

真一如自许和社会期待，在中国的“新文化运动”中扮演冲锋陷阵的战士、社会教化的导师、救国救民的仁人的角色？在种种激越万千的光荣与梦想之中，谁能预料到它将面临的荆棘与陷阱？

二 资金、受众趣味及市场效应制约下的低吟浅唱

兴起于中国“新文化运动”狂飙之中的无声电影并没有因此一路高歌，相反，电影作为一种受制于资本和市场的文化产业，在民族资本幼稚和受众趣味低下的双重制约下，不得不向市场称臣，不得不在银幕内发出低吟浅唱的叹息。以致中国“新文化运动”的领袖人物胡适悲愤地说，在“新文化运动”的影响之下，“戏剧与长篇小说的成绩最坏”（胡适《文学与革命》）。而曾直接参与中国无声电影左翼运动的柯灵，更是在晚年撰文批评道：“在所有的姐妹艺术中，电影受新文化运动洗礼最晚。新文化运动发轫以后，有十年以上的时间，电影领域基本上处于新文化运动的绝缘状态”（《中国电影研究》第1辑，香港中国电影学会，1983年）。

虽然中国无声电影诞生于1905年，但完全由中国人投资拍摄电影事实上迟至1918年，即上海商务印书馆活动影戏部的创建。其原因在于资金缺乏，难以独立发展民族电影工业。1923年，明星影片公司拍摄的《孤儿救祖记》获得了巨大的商业利润，由此刺激了众多投资者的积极性。据统计，1925年前后，在中国各大城市共出现过170多家电影制作公司，其中上海占140多家。这些公司大多为小本经营，一旦流动资金告急，只能完全听命于市场，进而展开残酷的商业竞争，此直接导致1927至1931年间完全以商业为取向的低投入快出品的“古装

片”“神怪片”“武侠片”的极度泛滥，电影从业者们原先许下的豪言壮语，也已烟消云散，以至于国民政府内政部、教育部属下的电影检查委员会不得不在1931年颁布禁拍武侠神怪片的通令。1931年，中国的电影制作公司锐减至20家。

由恶性的商业竞争而导致影片的粗制滥造，固然与电影制作公司资本弱小有关，但与中国无声电影受众趣味的低下也不无关系。在20世纪二三十年代的中國，民众的平均识字率仅为5%，更严重的是，中国的社会精英对国产片不屑一顾，纷纷以观看外国影片为时尚。如被誉为“民族脊梁”的中国现代文学巨匠鲁迅，其在1916至1936年间共观看过149部电影，其中美国电影占127部，中国电影仅占4部（《鲁迅与电影》，中国电影出版社，1981年）。其原因之一是，中国各大城市的豪华影院皆由外国人投资兴建，并且只能放映外国影片。据统计，1926年，中国共有影院156座，其中由中国人开设的仅11座；1896至1937年，在中国发行的外国影片共达5058部，远远超过中国的无声电影出品数量。当时，由中国人投资经营的影院大多设备简陋，上流社会不愿涉足，只能吸引下层民众，而以数百年来在中国下层社会流播极广的武侠、神怪故事为题材的低俗电影自然最受欢迎。与此同时，在残酷的商业竞争中，各电影公司纷纷向东南亚进军，因为那里居住有大量的华侨，而他们大多是文化程度低下的劳工，与中国无声电影国内观众的趣味并无二致。中国无声电影为求生存，不得不日趋庸俗化，由此引发出了一场“电影是不是一门艺术”的辩论。

在20世纪20年代之前，中国无声电影大多属于滑稽片，其放映场所并非专业的影剧院，而是附设于游乐场或马戏团的大棚内。所以，电影在民众的眼里并无艺术性可言。1925年前后，一批受“新文化运动”影响的文艺家和曾留学西方专攻电

影的知识分子归国转入电影界，他们开始提出“为人生而艺术”“提倡艺术，宣扬文化”的口号，参与制作了一批具有电影艺术手段和表现技巧的中国早期的无声电影。其留给观众的印象是，所谓“艺术性”的电影，就是制作认真的电影。随着市场竞争的加剧，制作精良的电影已难寻踪迹，但这并不妨碍电影公司继续以“艺术”为幌子招徕观众。“近来，艺术艺术的一片声浪，充溢于上海的电影界，制片公司摄毕一部影片，必冠以艺术的影片之美衔，一若不是这么做，不足以显示其片成绩之优良，而逗起阅者的注意力，购片商也以艺术片为唯一的需要”（友联公司特刊第3期《儿女英雄》号，1927年）。而低趣味的观众事实上并不需要艺术片。当时极具影响力的编剧郑正秋就感叹道：“今之大多数观众……欢迎火爆，不喜冷隽，于是作剧者，亦偏重剧烈之事实，如杀人放火，穷凶极恶之徒，常为观众所见之于银幕，善者极善，恶者极恶，而善有善报，恶有恶报，又为千篇一律之剧规，盖不如是，即不能使观众大快人心，不如是即不合观众眼光也，其描写者是否真的人生观，是否社会上真有其人其事，则非观众之所问矣。”（明星公司特刊第3期《上海一妇人》号，1925年）鉴于中国无声电影的当时情状，人们开始质疑电影的艺术性。“影戏是不是一种艺术，在今日还是争论未决的问题”（大华百合公司《探亲家》特刊，1926年），“近来常有人说，电影是一种艺术，这实在是一句很不妥当甚至错误的话。这正如把文字叫作文学一样地错误……电影正和文字一样，同是表达意念行为的工具……电影本身，我们可以明白完全不是艺术，所以，现今一般人把电影当作艺术，即使不是完全不对，至少也有一半的错误”（神州公司特刊第3期《难为了妹妹》，1926年）。

原先以济世救民自命的中国无声电影，在短短的10年间，

就沦落到连自身的合法身份也广受质疑的境地，这不能不说是中国无声电影的悲哀。然而，“国家不幸影家幸”。1931年9月18日，日本入侵中国的枪声，把中国无声电影从萎靡不振的状态中超拔出来。

三 无声的银幕，有声的喉舌

继中国东北沦陷之后，1932年1月28日，日本入侵中国无声电影的大本营上海。当时，许多导演深有同感地说，“中国已不堪破坏”“反帝是大任务”“九一八的炮声轰醒了我”“九一八震撼了沉梦”。从1932年下半年起，中国无声电影的创作者们基本上放弃了此前从神怪武侠传奇中取材的趋向，转而面对国家与民族危机的现实，“给民众一些兴奋，代民众呼喊……给民众一些慰藉”（《1932年中国电影的总结账与1933年的新期望》，《现代电影》第1期，1933年）。1932至1934年间，共有40多家电影公司制作了200多部以激发民众抗日救国为宗旨的无声影片。1932年因此被称为中国电影“转变年”。

在全民抗战的热潮中，中国共产党与国民党的斗争也同时进行。共产党认为电影可以在号召民族抗日的旗帜下有效地动员民众的革命意识，于是成立左翼戏剧家联盟，鼓励左翼剧作家加入电影公司，担任编剧或导演。此外还成立电影评论小组，在上海的各电影杂志发表带有浓烈的无产阶级革命意识的影评。他们宣称，必须发动中国电影界的无产阶级电影运动，与布尔乔亚及封建的倾向斗争（《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》，《文学导报》1卷6、7期合刊，1931年），认为此前的中国无声电影完全是畸形的，“失去其所有的意义”，因为其只着眼于都市中的上层阶级矫情沉迷的生活。左翼电影人士呼吁

“新英雄主义的影剧”“能冲进民众，能掀起无数波澜，把反抗奋斗的精神，灌注到民众身上心中。用全副的精神，去和环境反抗……了解觉悟自己所受的苦闷与压抑……使懦弱而又糊涂的民众在生活上寻觅新的东西，痛快地生，痛快地死”，他们主张文艺是大众的，为大众的，关于大众的。1933年2月，左翼电影人士进一步成立中国电影文化协会，声称电影“应把握着新的意识，以趋向新的观点，而完成它在这新的时代中的任务”“艺术是宣传，而电影更是宣传的艺术”（《中国电影之路》，《明星月报》第1卷第1期，1933年5月）。所谓“新的意识”即指阶级斗争和无产阶级革命意识，而把电影认作“宣传的艺术”，则完全把电影视为革命宣传的工具并牺牲电影的独立品格。在左翼电影人士的推动下，这一时期的中国无声电影刻意回避对有闲阶级生活的描写，而极力将农村生活的实景搬上银幕。但他们往往仅从概念出发，夸大阶级冲突和革命的主题，缺乏真实可信的细节，可谓注重“意识”，忽视“技巧”。这既是他们的电影创作主张，也是他们的电影批评立场。由于左翼影评人士是当时上海各影评刊物的主要作者或主持者，他们事实上已成为一股左右影坛舆论的力量，结果导致许多“聪明的前进的从业者诸君，已深深地知道怎样的出品才是批评者不会指摘的”（《从意识的批判到技术的检讨》，《现代电影》创刊号，1933年）。

夏衍作为中国左翼电影运动的领导人，已经意识到左翼电影中偏激的革命情绪的弊端。他说：“革命与反革命的对描，富人与穷人生活的映照，在教育意味上固然重要，但活泼的，更扩大的，向社会生活的各方面，摄制有关于社会的题材，给观众一种启示，一样地不可少”“若果因为某一部电影里，没有工人以及前进青年的面影，没有穷富生活的对描，便无条件

地否认这样事实的存在，抹煞它的教育意义，这对于整个电影文化的进展，是有着很大的妨碍的。在电影界从剧本作者一直到影评家，必须突破这局限于狭隘的题材的路”（《晨报·每日电影》，1933年5月25日）。左翼电影的简单化和意识形态化当然也受到其阵营之外的电影人士的批评与抵制。才华横溢的年轻导演蔡楚生曾这样批评左翼电影创作：“自从1932年发生了电影内容的转变以后，对于剧中的主人翁，是有过不少的仅由于剧作者幻想的强调，使这些莫名其妙的主人翁成为革命战线中最前卫的人物，这种不合逻辑的蜕化，我以为是非常错误的而不敢同意的。而我一贯的创作态度，是把社会真实的情形不夸张也不蒙蔽地暴露出来，至于怎样解决的办法，则不加可否”（《影迷周报》第1卷第1期，1934年9月），他也反对把电影作为纯粹的政治宣传工具，他说：“我们应注意描写的技巧。要知道一般的观众不是到学校里去上课，电影本身无力强迫观众接受种种的教训”（《中国电影何处去》，《电声电影周刊》第3卷第31期，1934年）。而在1933年，为抵制左翼电影，主张“艺术至上主义”电影理论的人士出版了《现代电影》月刊，认为左翼电影最大的毛病是“内容偏重主义”，犯了“技巧未成熟之前的内容过多症”，是“头重脚轻的畸形儿”。其代表人物刘呐鸥认为，“在一个艺术作品里，它的‘怎样地描写着’的问题常常是比它的‘描写着什么’的问题更重要的”（《中国电影描写的深度问题》，《现代电影》第3期，1933年）。1933年底，更有人提出“软性电影论”，认为“电影是软片，所以电影应该是软性的”，“电影是给眼睛吃的冰淇淋，是给心灵坐的沙发椅”，批评左翼电影“在表面上看来，都是革命性的，前进的，奋斗的，耸听而又夸大的……但是试看影片的内质，却都是空虚和贫血，勉强而浅薄。使人看后感