

· 一百年与二十年：百年中国文学思想史（十八） ·

回顾 20 世纪，我们所能看到的、重视的往往只是一个“纸上的中国”，而那个“有声的中国”却因当时物质技术的缺乏，抑或长期以来遮蔽于视觉思维，未获得充分地讨论。今年第 4 期，我们围绕“有声的中国”这一主题刊登了陈平原、魏华莹、王今三位学者的专论，本期继续推出何明敏、王杰两位学者的文章，以期呈现那个“有人有文、有动有静、有声有色的现代中国”。

——主持人 王 尧 叶祝弟

“有声”的白话现代主义

——《歌女红牡丹》与早期国产声片实践

□ 何明敏，上海师范大学人文学院都市文化研究中心副教授

1931 年 3 月 3 日，中国第一部配音对白有声电影《歌女红牡丹》（以下简称《歌》）于上海光陆大戏院试映。当日沪上各界六百余人受邀前往观影，据《申报》所载，“在座者对于此片情节之动人、表演之深刻、发音之清晰、声调之优等，皆表示十分满意，女宾饮泣者尤夥”。^①影片由洪深（署名庄正平）编剧、张石川导演，胡蝶、夏佩珍和王献斋主演，上海明星影片公司摄制，百代唱片公司收音，民众有声电影公司出品。3 月 15 日，《歌》在新光大戏院公映，后又在北京、南京、天津等多地开映，“第一部中国全部对白歌唱有声影片”就此轰动南北。

回顾《歌》公映前后的报刊舆论，初看确如有研究者所指出的，《歌》“在技术、艺术与商业三个维度上实现共赢”，^②但倘若果真如此，明星公司为何未能趁势抢占国产有声电影市场，反是很快搁置与百代的后续合作计划，依旧通过拍摄无声片以缓解资金压力？事实上，《时报》曾披露《歌》的酬劳争议，明星公司则登报回应，表示其所得全部收入在除去各戏院分账及广告等费用后，所剩无几。新光大戏院公映当日，有记者观后慨叹“惜成绩殊远不若该公司及各报所宣述者之佳，未免令人失望耳”。^③不过这些声音淹没于铺天盖地的赞誉声中。《银弹》的编辑在《评〈歌女红牡丹〉》一文后写下如是按语：“《歌女红牡丹》为我国第一部对白有声片，故人多为之注目，沪津公映后，报纸不乏评稿大都言过其实，誉扬太甚，失去舆论权威，予电影界以一种无形的自骄也。”^④当时对《歌》的一片赞誉，其实是明星公司和国产电影界所共同缔造的一个关于“中国第一部有声电影”的成功神话。重新梳理当时的报刊文献，结合具体的历史语境，便可进一步发现此种勉力故作声势背后的羸弱与无奈。





不满于过去现代主义的精英文化立场，米莲姆·汉森提出“白话现代主义”（Vernacular Modernism）这一概念，意在将现代主义的美学视野从文学、戏剧、音乐和绘画等领域延伸至表现并传播现代性经验的各种文化实践。其中所谓“白话”，并不限于语言和文学领域，而是更为广泛地表示“技术、经济及社会现代化在文化上的对应物，以及文化对上述方面的反响”。^⑤张真进一步阐明，正如胡适用缠足妇女放脚的过程及其血肉之痛比拟白话文试验的艰难，身体的感受也伴随现代化的推进而发生转变，这种感性体验即为“白话”。^⑥相较于文言，白话可融会新词和旧语、传统和现代，可灵活吸收和运用外来文化，是一种与我们的日常生活息息相关，也更富有生命力的语言。^⑦白话现代主义的“白话”即指向白话的这一特性。例如，在汉森看来，美国电影中的经典元素即为一种全球性的白话，美国电影实现跨国家、跨语言、跨文化的传播不仅归功于其叙事机制和经典风格，更在于它为大众所提供的现代性体验及其感知反应场。^⑧不可否认，“白话”一词所指较为宽泛、模糊，而汉森意在强调现代主义的日常性、感官性、物质性一面。不同的阐释对象和不同的文化语境，可以产生不同的“白话”。这种灵活性一方面可充分彰显现代性的流动性、在地性、竞争性与混杂性，另一方面则使得“白话”必须经由具体的历史和文化方可“显影”。

这一理论提醒研究者，对于中国早期电影与电影文化的研究，应注意到，本土电影工业在半殖民语境之下，如何运用物质技术、大众文化与民族传统等，在本土性“白话”与全球性“白话”之间斡旋，以生产适合中国观众的文化产品，进而塑造或改造他们的感官体验、生活方式和价值观念等。以《歌》为代表的早期国产声片，正是1930年代初期国产电影业的一种反殖民文化实践，试图在经济、技术和美学等多个方面回应西方有声电影潮流。如果说汉森对早期上海电影的研究注重探讨其对好莱坞电影经验与文化的重塑，本文则更关注发掘其中所蕴含的本土“白话”经验。本文借鉴“白话现代主义”这一概念，先是结合半殖民语境之下声片的接受历史与早期国产电影业的现实处境，重新审视电影史上的第一部国产声片；继而通过《歌》在公映期间的两次风波，考察早期国产声片的实践情况、局限所在及其所表征的现代性特质；最后探讨国产电影界如何运用声音技术在本土传统与好莱坞电影文化之间谋求有声电影的发展道路，建构属于中国有声电影的声画观念，进而“声”情并茂地重塑观众的感官体验与电影认知。

“复兴国片”：声片的意义与可能性

1920年代末期，随着夏令配克、大光明、光陆、卡尔登等影戏院相继开映声片，有声电影热潮随之掀起。最初，舆论多以为声片热潮是国人一时的好奇心使然，对声片的兴趣不久便会减退，毕竟国人通外语者甚少，而国产电影业尚处于稚嫩阶段，与其发展有声电影，不如致力于无声片的精进。其中明星公司的发起人之一周剑云便如是认为。然而，眼看越来越多的有声电影传入中国，并受到观众追捧，摄制国产声片的呼声日渐高涨。其时陈大悲便撰文称“有声电影是我们国产影片的救星”。^⑨一方面，国产影业呈衰微态势，以罗明佑为代表的电影人倡导“国片复兴运动”；另一方面，欧美有声电影的发展如火如荼，于是拍摄有声电影理所当然被视为国片复兴的一条新途径。

自电影传入中国以来，外商长期垄断中国的电影市场。自1926年以后，国人经营的电影院逐渐兴起，但外国影片的选映和定价依旧取决于外商。1929年，新进的西方有声电影更是在上海

风行一时。彼时中国电影观众对有声电影趋之若鹜，然而充斥市场的尽是西方声片，此种局面令爱国人士深感痛心。随着有声电影时代的到来，不少电影人认为花花绿绿的歌舞片只能盛行一时，外国的剧情片则因语言不通而无法在中国普及。在编剧黄嘉谟看来，“有声电影是从世界化变成局部化的一种东西”。^⑩电影人姚苏凤直言，舶来声片是“外国电影对华自杀”。^⑪倘若中国电影人能趁势摄制国语有声片，必能受到国人欢迎，于无形中抵制西方声片，也自然有助于振兴国产电影事业。^⑫一是为国产电影张目，二是应市场的有声电影潮流所需，三是抵御外国电影的经济侵略，由此明星公司宣布摄制“完全歌舞完全对白”有声影片《歌》。《申报》上有论者宣称，此举是“我国电影事业一个最好的复兴的机会”，“衰落的电影事业，它的未来的生命完全倚靠着这一部有声片啊”。^⑬

在《歌》正式公映之前，《申报》刊载民众有声电影公司的一则公告和明星影片公司的附启：首先强调“国人之希望中国有声电影应时而生者亦久已，若大旱之望云霓”；其次表示“兹事体大”，必须邀请富有电影经验与收音经验的大公司通力合作，唯有“信用最著之明星公司及向业唱片而兼营电影之百代公司可以担此重任”；继而表明电影事业关乎国风民俗，明星公司对于第一部声片《歌》，“宁愿牺牲精神，牺牲金钱，牺牲宝贵之时光，牺牲多数人之心力，以弃之遗之，不欲贸然公映，以貽笑外人，而有损国人体面也”。^⑭倘若失败，“势必貽笑外人，要落一个中国人到底做不出好东西的话柄来了”，^⑮尚未问世，已被赋予关乎中国电影事业生死存亡的重要意义，更被标举为一次为国争光的壮举，《歌》的摄制已然不是一种简单的商业行为。

在试映之后，民众公司又在《申报》报告试片成绩，表示“得此大好成绩，足为国片争光，舶来声片不能专美于前矣”，进而呼吁同业为国片之前途而努力于有声片。^⑯《歌》的成功亦被认为是“张郑周三君爱国运动之成功”。^⑰为进一步扩大声势，周剑云主编《歌女红牡丹特刊》，直言“经济不足，机械不良”的艰难，而“同人尽瘁中国电影事业，期与外片对抗，十年如一日，幸能将有声影片制成，亦足为国人吐气，深望各界明达”。^⑱此特刊得到报界名流、文坛老友等诸多文稿支持，发行量达十万册。收入其中的文章，不少表达出鲜明的民族自豪感。明星公司的营销策略即在于为《歌》撑起一片民族主义的保护伞。既关乎民族国家的声誉，面对《歌》的不尽人意之处，舆论多以“然第一次即有如此成绩，足以增长吾国电影界之荣誉也”^⑲此类话语加以勉励，或是一再强调明星公司为之所费心血与金钱，表彰其付诸国产电影的研究与牺牲精神。周瘦鹃、钱芥尘等文化名人更是将之视作国货之一种，表明应在“热烈的提倡之列”。^⑳

1930年，在明星公司宣布摄制此有声电影之际，国产电影业正处于内忧外患的双重困境之中。一方面，历经十余年的艰难探索，国产电影业的商业竞争逐步加剧，古装潮、神怪潮、武打潮相继兴起，粗制滥造的投机之风不止，导致多家电影公司破产，国片产业大受打击。另一方面，彼时正值全球电影业从无声转向有声的过渡时期，随着外国有声电影传入，从默片与声片之议，到国片与外片之争，国产电影业面临经济、技术和文化等多方面的冲击，与之相生相伴的则是不断提升的民族意识。进入1930年代，国产电影界急需谋求新的发展，而摄制有声电影成为最重要的一种探索。由最资深的电影公司、最优秀的创作团队与最具号召力的演员共同努力摄制的《歌》，代表着当时国产电影业耗尽人力财力所能达到的最高水准，如何可以失败？

《申报》所刊《歌》的广告盛赞明星公司，称“以公司信用、演员荣誉名于时而得群众欢迎者，厥惟明星，故中国影业得于风雨飘摇中，仍能继续努力者，亦惟明星之力独多”。^㉑颇有意味的是，率先高举“国片复兴运动”的旗帜，呼吁“抵抗舶来品”的其实是联华影业公司，它也是最早倡



导国产声片的电影公司。而此前恰是明星公司的《火烧红莲寺》带动了1920年代末的武侠神怪片热潮，其泛滥对于当时初具形态的国产电影工业而言乃是一记重创。在第一部国产声片的浩大声势之下，武侠“火烧”风的始作俑者明星公司却顺理成章地从联华手中接过复兴国片的旗帜。然而，蜡盘发声技术这一退而求其次的选择，也注定了《歌》的先天不足。

滞后的新技术与失效的旧美德：《歌女红牡丹》的两次风波

1931年4月，《歌》于南京国民大戏院公映时，“屡因发音问题而兴起大波”，“观众大哄，夜场亦然”，无奈当晚即停演，“次日各报，一致攻击”。^②这一次放映风波，清晰地揭示出蜡盘发声技术的弊端以及存在的隐患。对于《歌》的发音问题，何以试映后一片好评，后续的公开放映则一直不乏批评与质疑声？

关于电影的宣传暂且不计，客观原因主要在于蜡盘发声的不稳定性。早期有声电影的发音技术主要有蜡盘发声和片上记音两种。运用蜡盘发声的电影，在放映机之外，须加上蜡板唱盘机器，像留声机承唱片的转盘一般，二者同步转动，方可实现画面与声音的吻合。若二者不能同步，凡略有一丝之差，或是胶片稍有损坏，即导致声画无法一致。^③此外，蜡盘上的细纹也会随着放映次数的增加而逐渐磨损，从而影响发音效果。片上发音则较蜡盘发声更为完善，在美国的使用也更为普遍。但摄制片上发音影片需向拥有专利权的放映机公司支付高额专利费，且每片按所签订合同分账。在向美国西电公司咨询之后，明星公司因难以负担此笔费用，无奈放弃，而当时百代唱片公司正好有一架摄制蜡盘记音的声片机器闲置，明星公司遂与之合作，定为百明风有声电影。^④

明星公司资金有限，但又在洪深的鼓动下，欲摄制国产声片，只能退而求其次，选择技术上相对落后的蜡盘发声。所谓百明风，对于国产电影而言确是具有突破性的新技术，然又几乎已被同时期的西方有声电影淘汰。既然资本、技术和经验不足，明星公司就选择在剧本、演员发音、背景服饰等方面多费功夫，在收音上尤其耗费心血。然而，《歌》的录音设备原是用来灌唱片而非拍声片的蜡盘机器，其收音工作又倚赖法国技师，法国技师无法分辨中国演员发音的高低快慢以及对话的节奏是否合适，加之演员缺乏经验，导致全剧的对白收音效果不佳。^⑤至此，更加可以理解，何以明星公司和影界同人一再标榜其决心、用心和苦心，强调其为国产电影事业所作之贡献，面对技术欠缺、资本薄弱的先天不足，电影界不得不借用朴素的民族主义感情激活国产电影市场。

一波未平，一波又起。据1931年5月31日《教育部公报》第41号内政教育部会令，南京市社会教育两局就南京市电影戏剧审查委员会禁止《歌》运出国境之决议呈请内政教育部。自明星公司通告摄制第一部国产声片以后，《歌》多被冠以国产影片之光的美誉。不曾料到，影片的部分背景和情节却为当时新成立的电影检查委员会斥为有辱国体，称“其中所摄各种背景多将我国人普通不良习惯及下流行动加入，且叫魂一段更为荒谬”。^⑥影片围绕一个德才兼备却命途多舛的女伶展开。坤角花衫红牡丹本心有所属，却听从母命，所嫁非人，婚后屡受折磨，仍一味退让，其夫陈发祥则仗着妻子的声名与收入，花天酒地，挥霍无度，甚至不惜鬻女以作赌资。因受丈夫牵连，红牡丹从当红名伶沦为下等歌女，但在其夫锒铛入狱之后，仍不计前嫌，设法营救，最后孤身一人远赴他乡谋生。这是一出典型的旧时女性悲剧，延续着旧戏里苦命女子负心汉的情节模

式。如此看来，影片主人公的生活方式、道德观念确是陈旧的，正如某观众所言，“红牡丹底思想是不足道”的。^⑦《歌》延续的是明星公司素来擅长的家庭伦理、男女婚恋题材。其中红牡丹与香姐的母女亲情恰似《孤儿救祖记》中的“苦儿弱女”那般感人；而红牡丹与姜禹臣发乎情止乎礼的含蓄情愫以及有情人难成眷属的悲剧，又带有《玉梨魂》《空谷兰》等鸳鸯蝴蝶派电影的哀情色彩；美丽、忠贞、善良、贤惠但苦命的红牡丹更是一个类似余蔚如、梨娘等富有自我牺牲精神的旧式女性形象。可见《歌》的创作在很大程度上借鉴了明星公司过往的成功经验并加以杂糅，不脱学者袁庆丰所谓旧市民电影的范畴。

导演张石川认为舶来的有声电影多无益于人生、社会，编制中国有声影片则“非得有些主义才行”，^⑧而编剧又是留美归来的新派知识分子洪深。影片在同情红牡丹之余，对其隐忍与牺牲也提出质疑。在影片的最后，剧中人物姜禹臣道：“只怪她没有受过教育，老戏唱得太多了”，将红牡丹的不幸归咎于受旧戏荼毒，颇有启蒙现代性的意味。影片第十一本，红牡丹不堪受辱，提出离婚，其母以所谓“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”的传统妇德以及《三堂会审》中玉堂春“苦尽甜自来”的命运为例加以劝阻，红牡丹便也作罢。编剧并不认同红牡丹之母所奉行的传统道德伦理，但其笔下的主人公依然受困于此。可以看到，影片力图通过一个旧式女性的悲惨命运及相关苦情戏打动观众，但又对主人公的道德和价值观念持否定态度。正如影片既要通过京剧唱段吸引更多市民观众，但在价值取向上又否定旧戏，就使得这种否定只能是隔靴搔痒，甚至有观众以为红牡丹之于陈发祥“隐寓维持旧道德之意”。^⑨纵观全片，《歌》确有针砭旧戏与礼教之意，但在意识形态上偏保守，其人物形象、剧情编排与道德观念等显然符合明星公司所认知的市民趣味，由此呈现出精英式启蒙现代性与本土通俗文化的碰撞。

有观众为影片禁运出国之议鸣不平，提及红牡丹孝于其母、忠于其夫，“虽屡受痛苦，数度牺牲，而始终不变其志，亦我国民族固有之美德，且同时又曾说明，此旧有美德，已有过时失效之疑，在现代社会中，此种痛苦，皆有救济，此种牺牲，皆可避免，而红牡丹因深受旧戏之熏陶，不能行之，特深致惋惜之意”。^⑩红牡丹身上所体现的美德被表述为已然过时、失效，其正是转型时期旧文化所烙下的社会印记，表现为观众在理性上受启蒙主义的影响，批判封建意识形态，感情与审美上却依然为恪守旧礼教、旧道德的女性所打动，可见当时新的思想认知与旧的情感结构之间的内在张力。对于红牡丹其人其事，见诸市民读物的评论多以为深切感人，但又直言乃“旧女子之无谓牺牲”，^⑪“实大不合于今日之女子”，^⑫将之视作警醒世人的反面文章。^⑬此中也可窥见，步入1930年代，国产电影观众的道德观念、思想认知与观赏趣味正在悄然发生变化。在影片的最后，红牡丹终于感化了她的丈夫，这一叙事延续着民间对“旧有美德”的信仰，但其未能像玉堂春那般迎来传统叙事中的大团圆结局，进一步表明“旧有美德”在现代社会的失效，也意味着传统的结局或叙事模式已无法回应新的社会现实。出走的红牡丹依然具有新的可能性，影片对旧式女性及其命运的改写正是大众文化对启蒙现代性的一种回应，也彰显出本土传统的白话现代性及其生命力。

回顾《歌》在1931年的两次风波，其一由有声电影的技术问题引发，其二是因电影涉及“不良”内容。这两次风波，揭示出以《歌》为代表的国产电影的困境：一是对外受到好莱坞为代表的电影技术、经济侵略的冲击，欲寻求新的突破但又受到技术、设备和资金等客观环境的制约，不得有限地借用西方的物质技术以生产本土文化产品，并用民族主义话语掩饰其中的技术缺陷；二是为迎合市场而拾取过往的成功经验，却未能及时察觉新的意识形态和文化观念已在不知不觉中

渗入市民群体甚而改造国产电影市场。在这一国产电影的过渡和探索时期，滞后的新技术体现出国产影业寻求技术现代性的艰难，而失效的旧美德又彰显出其在意识形态上的保守性，也预示着左翼电影必将兴起的历史趋势。伴随着日渐觉醒的民族意识，对于国产电影界而言，无论是内部竞争，还是对抗西方有声电影潮流，最为便捷的策略仍是运用民族主义话语武装自身。

从声画对立到“声”情并茂：媒介变革与电影观念的重塑

我们如今自然认为电影是一种视听艺术，然而在其从无声转向有声的过渡期，对于电影是否应该有声，却曾引发争议。默片时代，身处漆黑的电影院，观众的视觉感官被充分调动起来，而耳朵处于休息状态，视与听由此一度被驯化成一动一静的感官机制。在默片的长期熏陶之下，观影者陷入一种声画对立的逻辑。反对声片者以为观看影戏之余，“倘然同时要教他再用他的听觉和辨别那声音的知觉，是很不可能的”。^④尤其观看外语声片，“要分出听官去接受声响，所以弄得官能不和感情统一”。^⑤蒋光慈也认为，“有了声音，反而扰乱情绪，使观众没有思索的余地”，从而破坏电影的统一性。^⑥当时 movie 即指向无声片，有声电影另作 talkie 或 sound picture，可见关于什么是电影以及如何认识电影，是随着媒介技术的发展而不断变化的。

20 世纪二三十年代之交，面对势不可挡的有声电影潮流，周剑云、黄嘉谟、顾肯夫等中国早期电影人多在技术层面肯定有声电影的革命性，但对其艺术性仍持保留态度，尤其有声电影兴起之初，多是娱乐性大于艺术性的歌舞片。若入耳的尽是听不懂的外语对白，听觉官能更是难以跟影像的叙事及其唤起的感情相统一。赞同发展有声电影者，肯定新兴技术的进步意义，但多将声音视作影像的附属品，认为声响的加入将使影像所见更为真切动人。1930 年，当此前反对声片的卓别林也转向摄制有声电影，世界性的有声电影潮流已然大势所趋。相较于欧美，中国摄制有声电影的优势并不在于技术、设备和经验，而在于影片的情节、风格以及如何有效运用声音技术。

作为第一部国产声片，为充分彰显声音技术，《歌》将主人公设定为京剧名伶，穿插《穆柯寨》《玉堂春》《四郎探母》和《拿高登》四段京剧表演。这显然是对当时流行的好莱坞歌舞片的一种本土化效仿。如果说好莱坞电影穿插歌舞片段，重在增加感官刺激和娱乐效果，《歌》所穿插的部分京剧段落作为戏中戏，另有一种辅助叙事和表意的功能，使影片与民间通俗文本构成互文关系。例如，初登场，红牡丹以一曲《穆柯寨》亮相，正似年芳十八的穆桂英那般意气风发。当戏外姜禹臣向王掌柜问起提亲之事，此时镜头切换为穆桂英唱道：“你不爱他我爱他”，点出红牡丹未能吐露的心意。洪深巧妙地借用京剧唱段，以“戏中戏”的方式将之与戏外红牡丹的故事穿插、衔接，起到补充、暗示、对比、渲染和调节氛围等作用，构成一种具有民族特色的蒙太奇叙事，成功将京剧唱段化作剧情的组成部分。除去穿插四段京剧之外，《歌》复有大鼓小调新歌曲，其内部体现出本土性互文本和互媒介的丰富联系。也有观众质疑其“歌唱的串插很多”，“表情的动作，却少精彩”。^⑦当“外在”于电影的部分所占时间过长，就会引发以表情、动作和情节为本位的电影观众的不满。

此前观众所接触的舶来声片多歌舞片，相较之下，如《申报》上的广告所言，“外国有声片往往以剧情迁就声音而歌女红牡丹结构紧凑，声情并茂”。^⑧《歌》重在以剧情的曲折与女性的悲苦打动观众。在当时看来，“那曲折的情节和深切的表情，仍然是有声影片所必须有的条件，而声音仅仅是要使那些情节和表演添加它们的力量而已”。^⑨《歌》对于声音技术的运用，正是在于

将之作为影像的渲染,以增强演员表演和故事情节的表现力。见诸报刊的相关评论,虽对《歌》的声音技术与效果褒贬不一,但肯定者多提及其中的声音是如何动人,忆及影片的精彩动人之处,观众所叙场景也多与声音的表现力相关。^④值得一提的是,以往研究者多以为《歌》只注重对白歌唱,缺乏音效,^⑤但据当时的电影评论所载,“如行路钟声倒茶,凡室内俱声音”,^⑥虽然“打算盘好像放枪”,^⑦陈发祥的鼾声则似牛吼。^⑧也有观众指出,当红牡丹与陈发祥结婚时,“音乐声中杂以人噪杂声,托配极宜,导演者别具匠心”。^⑨可见在人声之外,《歌》也配有音效,只是部分物声因技术有限而未能收入。

影片中的声音多和画面平行,声音在其中并不负载画面之外的信息,其所承担的叙事功能和可能的象征意义也就较为薄弱。相较于声音的叙事功能,更加引起观众注意的是声音在此片中的审美效用。有观众提及,虽然对影戏究竟是否应该有声,尚无定论,但就其观《歌》一片而论,“当红牡丹爱女失踪时,红牡丹之母,手持畚箕,沿街叫号,红牡丹涕泣相从,哀音嫋嫋,闻者为之酸楚。无声片处此不过如街头两哑丐,焉能动人如是。此有声影片之未可偏废,其义固彰彰也”。^⑩自明代以来,是否“动人”成为衡量戏剧艺术的重要标准,而在中国最初的声片实践中,声音的运用也服务于这一审美效应。可见虽然通常新技术、新媒介开启新的感官体验与美学探索,但其最初的发展与接受或须借助一个可激活大众兴味的触发点。

在对白和歌唱之外,《歌》充分利用多种承载人物情感的声音,尤其是以女性的哭泣、呻吟与呼号等,渲染影片的悲剧性,激发“苦情戏”催人泣下的情感体验,打造一种以声动人的观影体验。这种更直接诉诸感官的“动人”体验有助于唤起观众对人物的深切同情,对现实社会的质疑与反思。其中的声音主要用于烘托画面,达成“情感调和”,^⑪由此声“情”并茂地引发观众同情。对声画关系的这一认识,正与洪深对爱森斯坦等苏联电影人所提出的“声画对位”的误解是相一致的。^⑫所谓“声画对位”,原意是将声音视作独立于画面的电影元素,通过制造声音与画面的冲突、碰撞,表现二者之间的张力,形成复杂的对位效果。洪深误将“对位”理解为“调和”,以为是“将声音完全用作 montage 的衬托”以达成“声音与图画的调和”。^⑬姚苏凤也认为,声音应当用于影像的渲染,不可过于表现声音。^⑭这一以画为主、声为辅的声画观念,带有鲜明的默片时代烙印,而由声画“调和”带来动人的情感体验,这一主张体现出中国传统的美学之道,正是中国有声电影兴起之初的电影声画观念。

有别于早期吸引力电影所提供的震惊效果与视觉快感,也有别于西方经典叙事电影通过拖延解谜维系观众的期待以及最终解谜使观众获得愉悦,早期中国影人深知国人长期受传统戏剧文化熏陶,倾向打造曲折动人的观影体验。从画面到声音,中国早期电影的审美依然立足于传统的审美同情论。在初遇有声电影的新奇感褪去之后,市民观众依然青睐他们所熟悉的“动人”体验。

总体而言,作为第一部真正意义上的国产声片,《歌》欲借符合大众趣味的人物与故事表达现代思想,又用新技术新媒介融合传统的文化资源、艺术形式与审美倾向,制造熟悉而又崭新的感官体验,其中蕴藏感性与理性、娱乐与启蒙、传统与现代、本土与外来等多个方面的杂糅、矛盾与调和,体现出早期国产声片的白话现代主义特质。其对声音技术的运用,虽受制于蜡盘发音的技术缺陷,但立足于民族性的文化趣味和审美体认,彰显出声音在电影中的艺术潜力,从而有效扭转此前依托于默片而生的声画对立观。因此,虽然在客观的技术层面有所欠缺,《歌》依然在很大程度上推动了有声电影在中国的传播与接受,其中的得失经验也为此后国产电影界发展有声电影提供了有益的借鉴。



注释：

- ①《〈歌女红牡丹〉昨在光陆试映》，《申报》1931年3月4日。
- ②卢琳：《〈歌女红牡丹〉：舶来品与民族化》，《当代电影》2008年第6期。
- ③舞曾：《观〈歌女红牡丹〉归来》，《上海报》1931年3月17日。
- ④余玮：《评〈歌女红牡丹〉》，《银弹》1931年第19期。
- ⑤米莲姆·布拉图·汉森：《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》，包卫红译，《当代电影》2004年第1期。
- ⑥张真：《〈银幕艳史〉——女明星作为中国早期电影文化的现代性体现》，《上海大学学报》（社会科学版）2006年第1期。
- ⑦丁珍珍、曾莉：《白话现代主义理论在中国电影研究中的应用》，《电影艺术》2006年第4期。
- ⑧米莲姆·布拉图·汉森：《大批量生产的感受：作为白话现代主义的经典电影》，《电影艺术》2009年第5期。
- ⑨陈大悲：《有声电影之马后炮》，《电影月报》1929年第9期。
- ⑩黄嘉谟：《论有声电影》，《电影月报》1929年第9期。
- ⑪⑤⑩姚苏凤：《有声影片在中国》，《歌女红牡丹特刊》1931年4月。
- ⑫顾涌：《有声电影评议（续）》，《影戏杂志》1929年第1卷第3期。
- ⑬北宫：《中国的有声电影》，《申报》1930年8月26日。
- ⑭《中国破天荒真正有声电影出世了》，《申报》1931年2月16日。
- ⑮《为中国电影界添一页最光荣的新记录》，《申报》1931年3月10日。
- ⑯《报告试片成绩及告同业》，《申报》1931年3月11日。
- ⑰张石川、郑正秋和周剑云三人是明星公司的发起人。漱六山房：《银幕小言》，《影戏生活》1931年第1卷第11期。
- ⑱周剑云：《编者言》，《歌女红牡丹特刊》1931年4月。
- ⑲漱六山房：《银幕小言》，《影戏杂志》1931年第1卷第11期。
- ⑳参见周瘦鹃：《提倡国产的有声影片》，《歌女红牡丹特刊》1931年4月；钱芥尘：《从提倡国货说到有声电影》，《歌女红牡丹特刊》1931年4月。
- ㉑《歌女红牡丹》广告，参见《申报》1931年3月19日。
- ㉒健白：《〈歌女红牡丹〉在京之纠葛》，《银弹》1931年第20期。
- ㉓参见杨敏时：《关于有声电影的种种》，《电影月报》1928年第8期。
- ㉔参见谷剑尘：《中国电影发达史》，中国教育电影协会编：《中国电影年鉴1934》，北京：中国教育电影协会，1934年，第341—342页等。

- ㉕余玮：《评〈歌女红牡丹〉》，《银弹》1931年第19期；徐碧波：《中国有声电影的开端》，《中国电影》1957年第4期。
- ㉖《教育部公报》1931年第3卷第20期。
- ㉗焦卒：《评〈歌女红牡丹〉》，《时事新报》1931年3月28日。
- ㉘张石川：《〈歌女红牡丹〉的成功不是一桩偶然的事》，《歌女红牡丹特刊》1931年4月。
- ㉙漱六山房：《银幕小言》，《影戏杂志》1931年第1卷第11期。
- ㉚布谷：《〈歌女红牡丹〉之挣扎》，《铃报》1931年6月26日。
- ㉛飞飞：《好一朵“红牡丹”》，《上海画报》1931年第680期。
- ㉜钧徒：《〈歌女红牡丹〉之几点》，《龙报》1931年3月15日。
- ㉝戈公振：《〈歌女红牡丹〉确有一看的价值》，《申报》1931年3月23日。
- ㉞韦燕：《有声电影赞成和反对》，《银星》1926年第3期。
- ㉟侯鲁史：《看了有声电影之后》，《艺术》1930年第1期。
- ㊱蒋光慈：《破坏统一性》，《艺术》1930年第1期。
- ㊲人止先生：《观了〈歌女红牡丹〉之后》，《益联之友》1931年第182期。
- ㊳《开映——中外同欵之国产有声片》，《申报》1931年3月14日。
- ㊴苗子：《声片的新趋向》，《申报》1931年2月24日。
- ㊵参见记者：《听过〈歌女红牡丹〉之后》，《北洋画报》1931年第13卷第631期；绮兮：《同情之泪滴》，《新闻报》1931年3月14日；《观〈歌女红牡丹〉后的杂记》，《天津商报图画半周刊》1931年第2卷第28期。
- ㊶参见徐碧波：《中国有声电影的开端》，《中国电影》1957年第4期等。
- ㊷飞飞：《好一朵“红牡丹”》，《上海画报》1931年第680期。
- ㊸《看——听——〈歌女红牡丹〉后》，《银弹》1931年第19期。
- ㊹舞曾：《观〈歌女红牡丹〉归来》，《上海报》1931年3月17日。
- ㊺余玮：《评〈歌女红牡丹〉》，《银弹》1931年第19期。
- ㊻岳了翁：《观〈歌女红牡丹〉试片后》，《歌女红牡丹特刊》1931年4月。
- ㊼《有声电影的前途》，洪深译，《电影月报》1928年第8期。
- ㊽参见孙柏：《“声画对位”概念及其误译——从爱森斯坦到〈纽约时报〉和洪深》，《北京电影学院学报》2015年第2期等。
- ㊾《有声电影的前途》，洪深译，《电影月报》1928年第8期。

编辑 屠毅力