

声音与现代性 默片至有声片过渡时期的中国影院声音史问题

张一玮

中国电影院中的声音现象与影院文化、电影技术、空间形式的变迁密切相关,是一个不容忽视的电影文化史论题。研究者可通过报刊和地方史志等资料对影院声音史进行研究,并借此观照具有地方性和独特性的声音事件、语境和文本,勾勒出宏观电影史论述之外的微观历史。默片至有声电影过渡时期中国电影院中的声音类型主要包括电影配乐、人声和有声电影技术制造的新声音,它们涉及到空间、权力和文化翻译等现代文化论题,在中国半殖民地时代的现代性语境中展示出多重文化意义。

一、过渡时期中国影院声音史的对象、层次与论题

相对于电影作品、创作者和电影流派的宏观历史,电影院中的声音现象提供了一条相对隐秘的现代文化史线索。虽然对于电影声音现象的研究并不是一个时新的电影文化论题,但随着新理论背景的出现和跨学科研究的深入,默片时代的电影院也开始引起当代文化研究者的重视。特别是20世纪20到30年代默片至有声电影的过渡时期,电影院中的声音现象成为了电影声音技术和感知方式变迁的表征,但在国外研究者围绕电影技术、电影放映空间的结构、电影工业发展的历史等方向形成一系列专门研究成果的同时,当代国内学界的研究策略则或将中国默片时代电影院中的声音史论述内含于宏观的中国电影发展史表述而语焉不详,或以有声电影时代的电影音乐为主要论述对象,或以收集编写中国默片时代的电影文献资料集为手段,而在面对具有地方性、差异性和独特性的中国影院声音现象方面却缺乏专门论述^①。本文即希望在现代性的语境中,以报刊和地方志等资料,探讨默片向有声电影过渡时期中国影院中声音现象的类别、环境、技术革新及其美学评价,以期在这一时期宏观电影史的框架下尝试一种微观研究的思路,勾勒出特定时代电影声音史的若干环节^②。

电影声音史的对象是特定历史情境下结合了不同类别的声音现象、放映空间、技术状况、

观众反应和文化语境的声音事件。在电视与家庭影院未兴起之前,电影院即成为声音事件集中出现且深具代表性的空间形式,容纳着与电影放映活动密切相关的一切声音类型。在研究者本土问题意识的观照下,默片至有声电影过渡时期的影院声音在中国影史的探讨中就占据了较为独特的位置。首先,声音是默片时代电影院空间的重要因素,众多的声音事件不但使“默片时代”的电影院从未沉默,而且以多变的形式彰显着独特的现代文化意义,参与构成了默片和早期有声影片映演、接受与再生产的多样性,存在于半殖民地时代中国沿海与内陆、城市与乡村之间的地方差异又进一步增加了声音史文化语境的复杂性。其次,默片向有声电影的过渡推动了电影感知方式的变迁,在中国现代性进程中缠绕着技术与美学、西化与本地化、共通语与方言、空间与国族意识形态、声音与图像等现代文化议题。再次,这一过渡时期还发生了中国影院空间的重构和空间形式的更新,影院中的声音由此以技术推动形式变革的姿态与半殖民地时代中国现代城市的发展进程相扣连,但交汇于中国电影院中不同声音类别的分散性又决定着它们分别拥有较为独特的历史线索,文化研究者只能在报刊、地方志、口述史和档案文献等零散的历史记述中窥见其面貌,这形成了中国影院声音史研究的迂回策略和对地方资料的侧重。

美国电影研究者里克·阿尔特曼(Rick Altman)的声音史论述较为宽泛地涵盖了现代影院内外所有的声音:“坐在前坐的小孩、冷气机的嗡嗡声、大堂内收银机的咔嚓咔嚓声、多厅型影院中隔壁厅的声道、外面经过的车声,还有其他不属于影片的声音,都是构成电影社会物质基础的重要元素。”^③在这些围绕影院空间而产生的声音当中,源于电影院内部且因电影放映活动而出现的声音构成了电影声音事件的主要类别,并因时代、地域差异和不同的电影史阶段而呈现为不同的面貌。依照默片时代多样化的声音来源划分,中国电影院中的主要声音类别包括现场配乐、解说员的声音、电影机器发出的声音、观众和影院管理者发出的声音等,它们分别源于观众席、解说席、弹压席、电影机器或影院空间的其他部分。这些声音借唤起、引导、控制和影响电影观众的感知方式,参与了群体或个体文化记忆的生成,并可进一步缝合影片文本、影院空间和意识形态诉求。20世纪20年代后期有声电影的探索及其在中国的放映实践则在为中国影院增添新的声音现象的同时,也开始从技术上抑制默片时代影院中的某些声音,将它们替代、削弱、排除、掩盖,逐步改变这一时代的影院声音构成,由此引导出与新的声音事件相关的技术、感知、认同等方面的文化变迁。

围绕声音技术的进步,过渡时期中国电影院中的电影放映活动开始展现“新/旧”、“现代/传统”之间的文化辩证。从乐队或唱片配音、蜡盘发音、维塔风系统到胶片发音和完全有声电影,不同声音技术形式构成了影院声音史的技术线索。这条线索在串联起过渡时期具有标志性的电影文本(如《爵士歌王》、《飞行将军》和《歌女红牡丹》等)的同时,也对应了影院建筑为了因应这种技术变迁而作出的空间布局。声音技术的探索与发展借助中国报刊评论与影院广告不断向观众推出新的电影文化景观,力图使其有别于“旧”的电影技术和影院空间。它们在默片至有声电影的过渡时期构建出日新月异的现代文化面貌,支持着有关电影声音的历史进化论。这种不断推陈出新的声音技术变迁在印刷媒体的推广下参与了中国制片业和放映业的商业竞争,也拓展着本土电影的表现力与形式创新的可能性。声音技术的发展使影院管理者在试图将观众的身体进行条理化的同时,又进一步要求一套引导、规范、控制和检查影院声音的律例,并在规训中推行着符合“现代文明”要求的文化制度和行为标准。在此,现代性以其对秩序的渴求呈现于影院声音的技术变迁和影院管理的规章条例当中。

在感知变迁方面,影院声音史包含了围绕声音现象展开的感知方式的历史,即受众群体

对电影声音现象的态度、认识、评价和记忆的变迁。在上海、天津、北平、广州等中国城市中,采取西化管理方式的首轮影院所推崇的行为规范与“凝神关注”的观影方式相对应,倡导一种仅有配乐而无观众声音的“静默”的理想环境。与此有别,底层民众聚集的次等影院则充盈着“随意闲散”的观影行为,以驳杂的声音环境展示出市民文化空间的喧哗。虽然有声电影的发展一度掩盖了两者间的声音差异,但它们在半殖民地时期中国都市文化的背景中仍然延续着不同感知方式的交错共存与美学对话。这即是在中国开办的西式影院的声音现象有别于中国底层市民社会声音现象的重要原因,后者的多元性、复杂性和零散性有别于前者的整齐划一,构成了中国本土次等影院的典型氛围。与此同时,中国默片时代影院中的放映活动又经常与魔术、杂技、舞蹈、戏曲和电影演员现场表演等演艺形式并置存在,延续着较为独特的地方文化景观和视听感知经验,直至这些演艺形式被有声电影的放映活动逐步排挤和替代。中国默片配乐所使用的西洋音乐或本土音乐造成的感知差异,也因胶片发音技术的应用和普及而彻底转化为一个电影文本内部风格的美学问题。此外,有声电影的发展还最终使电影文本中的言说行为能够与影像对位并共时性地诉诸感官,继默片字幕之后进一步限制了电影解说员在影院空间中的声音实践。正如玛丽·安·多恩(Mary Ann Doane)勾勒的现代影院研究框架所提示的,在围绕电影展映而浮现的影院实质空间、围绕影片文本建构的影像虚拟空间和由影院中的声音构成的“声学空间”之间,存在着历史性的互动关系,它们构成了丰富且“统一的对电影进行评判的地方”^④。这也可启示研究者如何由宏观与微观相结合的视角评价电影院中声音的美学价值。

在声音与国族文化的关系方面,有声电影技术进一步确立了美式英语和美国电影工业的霸权,并深刻影响了中国有识之士对本土电影工业发展的思考。过渡时期的中国报刊评论在对西方有声电影技术表示惊叹和羡慕之余,对即将到来的有声电影时代也表示了怀疑和忧虑。一方面,他们忧虑完全有声电影的普及会成为强大的美国电影工业攫取暴利的手段,它将大幅增加本土影院业的运作成本,进一步加大中西电影产业的不平衡状况;另一方面,美式英语有声电影的生产和传播又可能损害不同语言文化背景下的观众对电影的接受,削弱电影艺术的可通约性,造成文化翻译的困难和中西之间更大的文化失衡。但与此同时,有声电影的技术应用也令中国民族主义者看到了以本民族共通语来进行国民教育、疆界守护、现代社会管理与动员的可能性,于是电影声音技术的进步又在他们对电影社会责任感的论述里纳入到半殖民地状况下中国国民的主体塑造过程之中。也即,声音技术为中国电影民族志式的自我书写、界定和展示提供了有力的手段,并具体化为中国影院中倏忽即逝的声浪。

如上,过渡时期中国电影院中的声音,除在技术进步、感知方式和国族文化的推进方面呈现出短暂、易逝与过渡性的面貌之外,又与现代性在中国半殖民地社会的形态(碎片化、零散化、多元化、分层化、矛盾性等)相匹配,参与了纷繁复杂的电影文化实践。

二、技术与趣味 默片配乐的文化选择

克莉丝汀·汤普森(Kristin Thompson)和大卫·波德维尔(David Bordwell)曾如此描述默片时代的电影配乐:“大多数的无声影片都会以钢琴、风琴,甚至整个管弦乐团演奏的音乐伴随放映。声音的效果粗略地配合着银幕上的动作。”^⑤《中国无声电影史》也针对默片时代电影院里的音乐介绍说:“那些声音都发自影片以外,比如当时上海几家专映外国片的大电影院都配有乐队(由五六个人组成),为沉默的影片在放映时增加一些气氛,所用乐器包括钢琴、提琴、

手风琴、鼓等;其他一些较小的影院则由一人负责为影片配乐,所用乐器为钢琴。”^⑥这些具有代表性的电影史论述对早期电影院默片配乐的基本形式和功能已有大致勾勒,指出默片配乐既配合影片内容,又参与影院观影气氛的营造。此外,罗曼·雅各布逊(Roman Jakobson)认为,早期电影映演活动的配乐是“中性的”,其首要功能不是为了缝合流动的视觉影像,而是为了悬置或“消除”电影观众的听觉知觉,因此默片的音响与影像并不构成对应关系^⑦。也就是说,在这种音画关系之外,默片配乐还对影院中放映机发出的噪音和来自观众席的嘈杂声具有清除与悬置的作用。

在中外电影史发展进程中,电影配乐和影像的匹配关系均长期受到电影工业水平的限制。电影放映者曾一度尝试使普通留声机的音乐与默片文本相匹配,但却由于技术难题而无法实现音画对位的效果。“自从有电影以来,发明家就时常试图将银幕上的影像与留声机唱片的机械复制声音结合起来。这些系统在20年代中期以前并没有取得太多的成果,主要的原因是声音和影像很难同步,而且扬声器和扩音器不能适应影剧院的放映厅”^⑧。尽管面临技术困难,但默片时代的中国电影院还是不断尝试为电影影像配上各种音响,其形式有模拟音响效果的拟声配音和以人声配合画面的人声配音,更为普遍的则是以音乐来配合电影放映的配乐形式。广州《民国日报》1929年4月29日刊登百星大戏院放映影片《可歌可泣》的广告,其中写到:“特装发音机传播片中各种音乐声调配以新聘全班著名乐队更觉有声有色”^⑨。在这一较为特殊的声音史案例中,“发音机”和乐队提供的音乐伴奏之间存在着一种特定的分工,以音效和配乐两种声音形式共同配合影片放映,形成了较为特殊的声音效果。由此可见,默片配乐在有声电影普及之前仍然在技术进步的促进下不断获得新的发展。

有声电影技术的发展和普及使中国电影院面临着技术、建筑结构和资金的多重压力与矛盾,这促使中国电影人开始研制具有自主专利权的声设备。“四达通”、“爱丝通”、“清贤通”、“鹤鸣通”、“中华通”、“宗义通”^⑩等国产录音设备的出现,代表了商业利益驱动下的中国电影声音技术进步,也使中国电影院中出现了源于国产电影设备的声音。研制者不约而同地选择与英语词汇“tone”相对且含有“文化传播”、“直观晓畅”、“运行不息”等含义的“通”字为这些国产录音设备命名,在电影声音技术的发展中具有独特的修辞意味。随着30年代有声电影主导地位的确立,中国各主要城市电影院中源于留声机和乐队的影片配乐即逐步让位给内含于有声电影胶片且与影像精确对位的声音。虽然默片配乐的形式还在次等影院、露天影院和城市游乐场等空间中长期存在,但胶片与配乐分离的时代已开始走向终结。

伴随着默片配乐时代至有声片时代的过渡,20、30年代中国电影评论界对影院声音现象呈现出日益重视的倾向,而专门围绕默片配乐展开的探讨与评论在当时的报刊资料中也开始出现。如《申报》1929年2月25日刊载的《电影院与音乐》一文,虽有为北京大戏院作广告之嫌,但其对默片配乐的性质与评价标准的书写具有一定代表性:“盖银幕上之一举一动。忽悲忽喜。罔弗具动人情感之能力。设配以适合之音乐。则视听并娱。而其刺激亦更深。纵心肠如铁。亦不免将一腔感觉。与银幕相同化。而乐其所乐。悲其所悲。忘人生之痛苦。抛个有之懊恼。斯真达娱乐之极峰矣。”^⑪这段文字强调了默片电影配乐形成的音画对照具有深化观众对电影剧情的情感认同的功能,它们推动观众搁置自身烦恼而最终实现电影的娱乐效果。《大公报》1928年1月31日则刊文在以观众口吻评说影院环境的同时,强调了默片配乐的重要性:“但是一到电影院中,就要讲到音乐与影片的‘混合美’。”^⑫作者希望电影配乐能够和影片剧情更加紧密地相互配合,形成和谐的对位关系,并以此作为评价电影院优劣的重要标准。与此相对,《大公报》1928年3月27日刊载《明星的字幕和音乐》一文为皇宫电影院的乐队能够很好地

配合剧情来演奏音乐而喝彩,认为这种演奏方式能令观众“亲身自历其境”^⑬。1929年6月3日《中央日报》也刊发《首都的影戏院》一文,作者认为“我觉得首都的电影院,最使我们抱憾的,就是,没有协和的音乐,增加观众的兴味……”^⑭。如上评论围绕影院中的默片配乐形成了共识:在性质方面,默片配乐是默片时代影院放映实践的重要环节,音乐与默片电影的文本之间理应具有匹配对应的关系;在功能方面,默片配乐应完全服务于电影文本的情感逻辑,在“电影的情感”和“观众的情感”之间建立桥梁;在评价标准方面,声、画、情之间的配合程度是品评电影放映效果的重要标准,也是评价电影院优劣的重要标准。

几乎与此同时,在中国报刊刊载的电影院广告中,默片时代的电影配乐以其感官吸引力、塑造空间与缝合剧情的潜力成为影院招揽顾客的卖点之一。1927年《大公报》刊载的京津两地的电影院广告,以“每晚由本院著名西洋乐师随场拍奏特别音乐”向消费者推荐皇宫电影院^⑮,又以“俄国乐队”作为北京青年会影院的一个重要特色进行推广^⑯。而刊载于《申报》1929年初的上海电影院广告中,各影院均将音乐的配置放在较重要的地位进行推介,北京大戏院广告称有“名乐师配奏特选音乐俾观众极视听之娱”^⑰,奥迪安大戏院“每场配奏特别音乐”^⑱,卡尔登大戏院由“名乐师配奏特别音乐”^⑲,好莱坞大戏院由“全班优美音乐师演奏妙曲”^⑳,光陆大戏院“日夜礼聘最著名英国陆军那福克团第一营全体登台奏军乐”^㉑,夏令配克影戏院则“特请英国海军军乐队队员奏乐以助观客之雅兴”^㉒。同年,《中央日报》刊载的南京五洲大戏院放映影片《春宵一刻值千金》广告、国民大戏院《秘密画室》广告、中华影戏院《哈佛健儿》广告也分别以“本院特聘海上音乐技师每场钢琴雅奏”^㉓、“演奏著名音乐”^㉔、“配以重金礼聘之欧美音乐家合奏动人切合戏情之雅曲”^㉕招揽顾客。“优美”、“著名”、“切合剧情”等成为影院自我推广的审美依据,而现场演奏的西方音乐与同为舶来品的西方电影共同营造出充满感官吸引力的异国情调,以西式文化趣味影响着半殖民地时代的中国观众。

中国默片时代配合影片放映的音乐大都为西方音乐,它们同西洋乐器、西方乐师、西方军乐团,以及容纳这些配乐的电影院一起,在特定语境中具有双重的文化意味:一方面,它们可被视作20世纪初叶中国半殖民地文化及中西文化关系的转喻,电影院的放映活动借助西方音乐将欧美列强在中国推行的帝国实践转换为诉诸听觉的异国奇观,也成为当时中国都市(南京、上海、天津、广州、北平、武汉等)中现代文化的代表现象之一;另一方面,它们可在电影文化消费的过程中暂时遮蔽半殖民地城市存在的中西文化矛盾,转而以对“品位”的追求树立西方中产阶级式的文化标准。

默片时代影片与音乐的分离,也为电影配乐的本地化提供了可能性。据《北京电影史迹》记述,默片时代北平电影院的常见配乐除西式音乐外也有广东音乐,影院中较常见的配乐有《小桃红》、《三潭印月》、《雨打芭蕉》、《平湖秋月》等曲目^㉖。此外,在南昌电影放映地方志资料中,也有以广东音乐唱片配映默片电影的记录^㉗。这些中国民乐乐曲如配合西方电影放映,即可形成一种较为奇特的拼贴效果:中式音乐与西方电影两种文化形式并置于影院空间之中,以看似彼此无涉的方式体现着跨文化的情感通约。围绕这一问题,中国评论者也开始探讨以中式音乐配映电影的可能性及其文化趣味问题。如1928年4月1日《民国日报》电影副刊刊登《非非之想》一文,由中西音乐的差异性入手论述中国音乐匹配电影的相关美学问题:“在各影戏院里,现在都是用西洋音乐,这是大家能知道的了……影院之设音乐,当然目的是在增进观众的欲望,只要音乐能与电影有混合美,那就是好音乐了。所以我想西洋音乐能与电影符合,中国音乐岂是就不能?据我的眼光看,西洋音乐固有特种的妙处,不过中华音乐也未尝没有。”^㉘作者在配乐问题上,将“中国音乐”和“西洋音乐”之间的差异视作两种截然不同的文化之间的差

异,并试图论述两者在中国影院实践中旗鼓相当的对等地位。在这种论述的背后,是中国电影评论者对民族电影发展的期盼,论者在西方影片于中国大量放映这一现实面前认识到中国音乐对深化中国观众观影体验的价值所在。

在以西方音乐配映西方电影之后,中国影院也在以中国音乐配映中国默片方面做出了尝试。1926年,影星杨耐梅在中央大戏院上映的中国默片《良心复活》的放映过程以现场演唱电影插曲的形式为电影进行配音,引起了现场观众的热烈反响。1930年,导演孙瑜以手动操控留声机唱片播放事先录制的电影歌曲的形式,配合了默片《野草闲花》中的歌唱段落,也达到了音画匹配的效果^②。这些效果良好但无法推广的配乐案例,是中国电影人在技术水平相对落后的状况下进行的极具独特性的影院声音实践。

三、文化秩序的规训与转译:从观众席到解说员

20世纪20年代,中国默片电影院观众席所发出的声音(如谈话声、鼓掌声和商贩的叫卖声等),通常是现代影院空间管理者试图规范的声音,但这种规训的意图、形式及效果也因影院等级和地方文化差异而有别。

按照中国主要城市影院的等级划分,首轮至三四轮电影院空间的规定性与文化趣味具有极大的差异,具体呈现在影片来源、建筑形式、影院规模、技术水平和声音环境等方面。傅葆石在《双城故事:中国早期电影的文化政治》一书中分析了上海电影院的分布特征及其文化背景:“等级划分的放映体系和殖民体制下的权力关系相互重叠。作为半殖民主义的空间表达,最好的首轮影院都地处外国租界的中心,而最低轮次的电影院则处于租界外中国人聚集的穷人区。”^③以这种影院等级和观众来源的划分,电影院的轮次等级越低,其空间内来自观众席和影院管理者等诸多方面的声音就越具有本地性、偶然性和多样性。按照影院空间的形成划分,采用西化管理方式的电影院提供了高级官员、商人和文人的社交娱乐场所。“首轮影院提倡的行为礼仪符合了上层人士的自制、有序、个人隐私和互相尊重的价值观,也符合他们所处的高尚环境的都市文化氛围”^④。由茶园和戏院兼营或改建而成的电影院,大多充斥着来自中国社会中下层不同行业、阶层与群体的声音,比较缺乏空间秩序和行为规范。与此相关,不同轮次电影院所提供的文化传播、接受和协商的形式也具有不同的特征。在这种文化背景下,影院管理者和电影评论者所倡导的观众行为方式,以其对观众席的声音的规范和控制凸显着上流社会与底层市民社会之间的文化差异,营造出半殖民地背景下中国城市的文化等级秩序。与同时代的上海电影院类似,北京真光电影剧场的宣传词也为电影观众提供了有别于兼营电影的茶园的观影规章,如“请来宾注意公德,安守秩序,入座脱帽,守静少谈,不乱拍掌,不作叫好,不要吐痰,不疑他人,自重自爱,保全公安”^⑤等规定都表明,这是一个具有西方现代文化特征的规训空间,为以欧美语言散播西方中产阶级趣味的有声电影时代进行了文化准备。

相对于电影借用茶园、饭馆、会馆和剧场等本地空间进行放映的时期,20年代末的中国电影评论者对专业影院放映过程中的观众谈话声表现得越来越难以容忍。他们在电影随笔和影院评论中表达了有关电影院中由观众发出的声音的思考,呈现出对影院空间秩序的期盼。沈子宣写于1928年的《电影在北平》一文指出当时看电影观众的五种目的,其中有“为谈笑”的一类,他们“最显著的目标,就是入座后买票,买票后泡茶,泡茶后高谈,不顾他人的利权,和会场的秩序,认为自己花了几毛钱,是应当这样的,他们原是用来谈话的,又有音乐听,又有电影瞧,至于剧旨的命意,自然不能领会得到的,就是演员的一举一动,亦不过给他们一种谈话的资

料,近来亦渐渐有增无减,大观楼、明星、城南游艺园是其大宗”^③。文中“会场的秩序”是作者重视的文化规范,然其特别指出的三家电影院在随场播放音乐的同时,也充满了本地观众零散无序的交谈声。他们的高谈阔论令论者不满,但也从反面勾勒出北京中下等影院的常态。与此相似,刘呐鸥发表于1928年的电影随笔《影戏漫想》也提供了对主映国产电影的上海中下等影院的评价,认为这些影院嘈杂的声音环境令人无法体会电影之美:“有时想去看看本国影片,就不得不走进中国影戏院去,一走进去我们就可以感受到各种压迫——洋大人经营的影戏院里所享受不到的压迫……至于四座人声的喧闹,小贩的叫卖兜售,把许许多多污浊不堪的东西在你身边擦过……幸而电影开幕了,于是小孩的叫噪鼓掌声,老大哥们朗诵字幕声,真的叫你立刻感受到头疼脑昏,戏未完而已有出院的必要了。然而戏院老板看见国人情愿花三四倍代价到洋大人的戏院去却还永远莫名其妙。”^④这段评论在中西经营者开办的电影院之间进行了带有本质主义意味的评说:中国人开设的影院嘈杂无序且缺乏良好的卫生环境,西方人开设的影院环境则比较安静、卫生且秩序井然。在喧闹与安静的背后,是作者在以一种已经确立了的西方中产阶级式的目光来审视本地电影院,这种目光以对秩序性的追求对不同的文化空间进行美学判断。与真光电影院的广告类似,如上评论在对无序的影院空间展开批评的同时,由另一个角度向中国观众推介了自制、有序、卫生的影院空间,支持着西方中心主义视野中的中西文化关系及其秩序。

除上海和北平的电影院的声音状况之外,20年代末《大公报》刊载的电影评论为天津电影院的声音史考察提供了更为细致的论说。不同于影院广告或作家文人的写作,这些文章是由职业、趣味、身份更为多样化的观众撰写并以观众来信或自由投稿的方式发表在地方报刊上的影院评论。第一类评论文字多由个体感受入手对嘈杂的影院声音环境表示不满。如1927年6月25日《大公报》刊载《换主后之光明社》一文,由普通观众的角度提出源于观众席的噪音对观看影片的干扰^⑤,同年9月25日又刊载《最近的天津几个电影院》,再次抱怨光明影院茶房的“高声喝座”和观众的鼓掌声等^⑥。特别是1927年3月5日《大公报》刊载的电影院问题探讨专号,以几乎整版的篇幅讨论天津电影院中的秩序问题,其中相当一部分评论者提及了对影院中的人声的控制。如《光明社之缺点》一文指出影院茶役引座时的声音和贩卖零食汽水的声音严重干扰了电影的观看^⑦,另有《替看影戏的人向看影戏的人说话》一文,对在电影院里向邻座讲解电影情节的观众表示不满^⑧。第二类评论则以文化立法者的姿态呼吁观众遵守其倡导的影院礼仪规范,这种规范包含了试图控制影院中人声的意图,并或隐或显地标榜着“现代人”、“文明人”理应遵守的文化秩序。如1927年8月5日《大公报》刊载《观众常识》一文,倡导观众在电影院应该尽量保持静默:“假设你的同伴是个识字的。最好不要讲解剧情给他或她听。在看影戏的时候要竭力保持静默”^⑨。1929年2月26日又刊载《银幕观众的十诫》一文,倡导观众在电影院里不说话、不带小孩、不乱拍掌、不随时批评、不吹哨^⑩。这类评论有别于第一类以批评为主的论调,将论述的重点放在确立和倡导新的社会规范方面。第三类评论则将影院中观众发出的声音视作对电影放映活动的能动反应,对观众席发出的声音持中性态度。如1928年1月3日《大公报》刊载的《几句闲话瑟》一文,作者将影院观众席发出的声音视作判断影片类别与质量的依据,并将其进一步纳入对电影文本进行美学评判的标准:“做滑稽片时,鼓掌声一定夹着不少异样的笑声,做惊险时,鼓掌声是迫切而干脆。假使全院中一些生息没有,那么一定是在演一套感人的悲剧,要是只听见观众交头接耳的谈话,那片子就一定在水平线以下。”^⑪如上源于观众席的声音类型与电影文本、字幕翻译和影片配乐之间,发生着历史性的互动,并为有声电影时代影院文化秩序的确立创造着条件。

电影解说员(“解画员”、“辩士”、“通译”)是默片时代电影院中的重要角色,承担着为观众解说剧情和叙事背景的职责。与源于观众席的声音类似,解说员的声音同样是电影院中充满地方性和差异性的声音,它在默片时代构成了与配乐、字幕之间的互动关系,并引导着文本意义的生成。20世纪初,早期默片依附于教会、学校和其他场所的中国电影放映空间,其间出现了以传教、教学或商品推销为目的的电影解说员,他们将默片放映和幻灯片演讲等形式结合起来,通常承担了宗教观念、科学知识和商品形象等方面的传播任务。电影解说员有时由影院特别聘请,有时则由放映者兼任,可视作电影放映空间中的中外文化转译者和阐释者。据张伟《20世纪前期好莱坞影片汉译传播初探》一文研究,20年代之前的上海新爱伦戏院即有使用粤语和国语讲解电影剧情的解说者^②。另据《汉口租界志》记述,世界电影院1920年即采用职员讲解的方式,在电影银幕边配属了电影解说员^③。20年代真光电影院的自我宣传中也特别介绍该院聘请“讲画师”进行日场讲解,同时有音乐师演奏音乐^④。在天津,1922年5月2日《大公报》刊载新明大戏院广告,除将有别于传统剧场的空间特征(场所洁净、座位宽敞等)作为卖点之外,也特别强调影片放映过程中配有“白话解释”和“中西音乐”^⑤。虽然中文影片的汉语字幕和外国影片配属的中文幻灯字幕的出现部分替代了解说员的作用,但对于识字率并不高的中下层市民而言,解说员的现场讲解仍然是理解默片剧情的必要条件之一。《泉州市电影志》在1929年泉州影院状况记述中特别提及讲解员扮演的角色:“当时的戏院设有‘通译’,对映出的无声电影插话解说,帮助观众看懂电影。”^⑥《广西电影发行放映史》也有1931年北海天星戏院“为看不懂默片字幕的文盲观众雇请解画员进行解说”的记载^⑦。这些默片的“通译”的职责是以较为通俗易懂的语言将默片图像或外文字幕翻译给使用国语或方言的普通观众,承担了一个影像和观众之间的中间角色。至于新建城市影院的建筑设计方面,也为翻译者保留着一席之地。《大公报》1929年1月29日第9版刊载《新光明明日开幕:再度介绍院中设备》一文,以记者亲历采访的口吻进行影院空间的描述,其中提及译者席位在放置银幕的剧台之侧:“台之左右,各有一亭,为演讲者随片译述之处……”

如上作为声音事件的电影解说是地方性的和个别的,针对不同的观众呈现出一种无法复制的历史特殊性。与此同时这些影像的解说者能够在讲解剧情的基础上加以能动的创造,成为建构电影意义的积极的创造主体,并历史性地斡旋于社会管理机制和电影文本之间,积极地缝合着电影文本和时代文化语境,应对电影院中因地域、宗教、民族文化而千差万别的观众。解说员充满“创造性的背叛”的声音实践,通常会造成电影影像和解说内容的不同步和不对应,为观众对影片的感知、理解和接受预留了多种可能性。有声电影的普及使解说员在过渡时期失去了其在电影院中原有的位置,但在30年代末出现在上海大光明电影院的“译意风”设备中,电影解说员又重新以同声翻译者的面目出现,其清晰悦耳的声音经由耳机传达给观众个体,加入到美国有声电影在中国影院的放映活动之中^⑧。

四、无声与有声 影片声音变革中的纷争

过渡时期有声电影技术的不断探索,使得与影片影像相对应的声音不再源于外置于放映机的乐队、讲解员或普通的留声机设备,而是或来自与放映机联动的声音设备上的记录媒介,或来自胶片上的声迹所记录的声音信息。它们提示研究者思考的是:早期有声电影在中国地方电影院中创造了何种具有过渡性和独特性的声音事件?而当时出现在印刷媒介上的电影评论者是如何描述、评价和展望这些新加入影院的声音的?《申报》、《北洋画报》、《大公报》、《民

国日报》和《中央日报》及地方史志资料,为探讨此类问题提供了较为丰富的文本、线索和个例。

过渡时期出现的有声电影带来的新声音包括音乐、对白和音效等不同的类型,它们之间因技术发展水平的制约而形成了不同的组合关系,为过渡时期电影院的声学空间提供着多样化的声音。其中一部分胶片发音音乐片仅有音乐而无音效对白,一部分影片仅在部分内容中有对白、音效或音乐,甚至仅有部分音效,但它们均以声音和影片场景较好的对位关系赢得了影院声音史的一席之地。20年代末来华介绍有声电影的美国人饶博森博士,曾在上海、天津和北平等地电影院中讲解早期有声电影原理,同时现场放映有声电影。这些影片以名人纪录片为主,包含了演讲、音乐和音效,为部分有声的电影。当时的评论者认为这些影片虽效果不俗,但其残缺不全且技术未臻成熟,恐难以普及^⑨。另据《辽宁电影发行放映纪事》记载,1930年“奉天小北门里‘会仙电影院’特演有声电影5日。据该院自称,‘系由德国新到之片,仅在奉留演五日’。映演时银幕上出现战舰、飞机以及歌谣、音乐、人之哭笑、犬吠、牛鸣、刮风、下雨、流水皆有声”^⑩。这是地方史志资料所提供的另一个有声影片个例,影片中有音乐和音效而无对白,当属具有过渡时期新声音特点的有声电影。对于此类仅有音乐或音效的影片,1930年4月13日《大公报》刊载《平安之谐声片》一文,作者在评价影片《此之谓时髦》的过程中认为无对白的有声影片同样能够营造出独特的美学效果,其观点代表了默片时代审美观念的延续:“虽无话白,而片中音乐,极为动听。且随片中情景、演各种乐调,其余一切事物之声浪,亦均随处可以闻见,其艺术上之价值,绝不少减于对话片也。”^⑪除故事影片之外,配有音效的有声纪录片也由现实呈现方面强化了新的电影美学特质。1932年5月14日《北洋画报》刊载《看上海血战史之后》一文,评述了光陆影院中放映的战争纪录片:“非全部有声,只飞机嗡嗡,枪炮冬冬之两种单纯之音而已,即此两种,已足使吾人泪盈眉睫,而受伤者之呻吟,避难者之啼泣,忠勇报国者之怒号,亦仿佛若萦耳际,不忍听,亦不忍看!”^⑫作者在描述了影片中震人心魄的音画效果后,一方面认为这一影片所记录的“一·二八”事变实景能唤起民众反抗日本军国主义侵略的爱国热情,另一方面则忧虑习惯了爱情片和歌舞片的观众是否能够接受这种纪实性的有声电影。在此,作者将影片音效作为纪录片的美学特质之一加以强调,认为音效增加了纪录片电影呈现现实的真实度、可信度和感染力,透露出身处战争阴影中的中国观众对早期有声影片社会功能的严肃思考。无独有偶,1933年2月21日明星戏院上映纪录片《东北义军血战史》的广告,也称该影片是“暨南公司冒险深入东北战地摄取全部配音巨片”^⑬。这些具有过渡性的有声电影形式为不同的影片文本类型带来了新的美学特征,特别是有声战争纪录片的形式在一定程度上允许中国制片公司使用原有的默片设备辅以后期声音技术而达到有声电影效果,有利于本土电影业的发展。

早期有声电影的发展开始改变电影影像、配乐和人声之间的关系,在感知方式、文本形态和影院空间等方面导致了一系列深刻的文化变革,因而引发了评论者对其性质、美感和前途的热议。持怀疑或反对观点的评论者曾提出如下几种观点:第一,从经济角度评价有声电影设备昂贵,制作和放映费用不菲。第二,从美学方面认为以西文对白为主的有声电影易造成语言隔膜和交流障碍,并借此评估有声电影的艺术价值和社会功能。第三,从艺术形式角度认为有声电影(特别是含有对白的有声电影)模糊了电影和其他艺术形式的差异,破坏了默片电影的个性,贬低了电影的艺术价值。《大公报》1929年7月9日发表的《我对有声电影不敢乐观》一文,即指出当时有声电影不完善的技术会损害电影艺术的表演风格、完整度和精致性^⑭。1929年11月19日和12月3日连载的《有声电影的评价》一文,对英文有声电影造成的语言隔膜和巨额资

金投入表示忧虑,同时认为有声电影还对演员语言能力提出了更高的要求,增加了表演的难度^⑤。1930年1月14日则刊载《有声片的困难点》一文,由制作费用角度强调了有声影片的高昂成本^⑥。直至有声电影技术在中国即将确立其主流地位的时期,仍有作者在《中央日报》上撰文认为“从无声片至有声片的过程中产生一种过渡时期的产物,这就是对白有声片。照它现有的形式,对白有声影片是有声电影最大的错误,它只可以比诸最坏的舞台剧;另一方面,它毁灭了电影的国际性,把电影造成一个很不容易了解的东西”^⑦。作者将默片和有声电影放置于同戏剧艺术的比较之中,并将西方有声电影制作中文版本的难度视作有声电影的致命弱点。1930年11月20日的《北洋画报》甚至发表了《有声电影终于失败》一文,认为有声电影相对于默片电影在艺术上并无建树,并从感知方式的角度评估了当时有声电影的价值:“本来电影一物,为静的游艺,辅以悠扬的人工音乐,观者本能得到一种特别的快感,盖已形成一种特殊的事物。今打破静的局面,而夹以种种无谓之声音,及非尽人而晓且为多数民族所鄙薄之美国语,谓如此之游艺而得永久生存,余深难置信。”^⑧文中同样列举有声电影设备安装费用高昂导致票价高居不下等负面因素,认为这是当时仅有沪津粤三地数家大影院安装有声电影设备的原因。直至西方电影后期制作技术已经解决同期录音对蒙太奇手段的限制之后,中国评论界仍有以如上思路对有声电影进行批评的个例。更深刻地体现了传统视听观念与有声电影之间的矛盾,是1935年3月9日《中央日报》刊载的《歌后情痴》一文。作者认为有声电影深化了电影艺术直接诉诸视听感官的倾向,而削弱了对心灵和理想的表达:“也就是使人对电影观赏的态度,可以用不着心灵来呼应,而直接地用视听两个感官来享受片刻的欢娱。然而,这是否是电影的真正使命,电影是否除感官的享受以外,可以不必再给心灵以一些慰藉呢?”^⑨从观念的角度观之,作者把视听感官和作为道德和理性承载物的“心灵”置于对立的位置上,将有声电影充满西式摩登感觉的声音视作令人耽于感官享乐的电影元素,展示出传统的艺术“载道”观。

同一时期的报刊评论上也不乏对有声电影给予肯定和赞誉的声音,评论者多由音画同步、提升观众兴趣、使情节更流畅、更真实地呈现现实、本土有声片更具经济潜力等角度肯定了这一电影革新。发表于1929年4月23日《大公报》的《粗赏有声电影以后的感想》一文,即对有声电影的发展持乐观态度。文中认为声音的加入为电影放映活动带来了更逼真的现场效果,对话音的出现省去了映演字幕的大量时间,还有利于维持影院的文化秩序:“有声电影的惟一条件是静,尤其是群众的游戏场里,不然就失掉了意义。有些人也正为着有声电影太闹而不满意,其实我们对于他应当持客观的态度,镇静的头脑,才能领略着奥妙,绝不是随着幕上为缓急,浮躁得没有主持自己的能力。”^⑩言外之意,有声电影作为电影的重大进步,不仅带来了电影艺术形式的革新,也对观众自觉的公共意识提出了更高的要求。1930年第5期《银弹》画报与《北洋画报》发表的《有声电影终于失败》针锋相对,刊载《有声电影不失败》一文,作者认为有声电影技术在不断进步中必然走向完善,创造出“声的艺术”的新局面。至于当时美式英语有声电影的霸权地位,也会因各个国家分别拍摄本土有声电影而瓦解,最关键的问题在于中国电影人能否制作出质量上乘的有声电影^⑪。正如论者所说,当《歌女红牡丹》和《歌场春色》等蜡盘发音的国产有声影片上映之后,中国评论者大多持肯定和支持态度。1931年5月30日《北洋画报》发表《听过歌女红牡丹之后》一文,描述作者本人到光陆戏院观看《歌女红牡丹》预告片的感受,提及影片包含对白、歌唱、音乐各个方面,对白全用“京话”因而有助于推广国语,音效则更具有动人的魅力:“与西洋有声片,无不同处,亦无不及处。”^⑫另有《牡丹初放记》一文则评述1931年5月31日于光陆影院试片的《歌女红牡丹》的声音效果:“全片传音,虽有时不能完全

明晰,但大体已甚清楚,演员以南人多,国语不能流利,自是困难,发语觉钝而沉,惟胡蝶清脆悦耳,确有与众不同之处。”^⑥两篇评论都论及民国政府致力于推广的共通语(国语)与方言之间的差异性,并均倾向于认为有声电影对共通语的推广具有促进作用,这是民国时代国族文化推进过程中一种围绕语言展开的现代性表述。此外,在《中国无声电影史》这一权威著作的评价中,《歌女红牡丹》、《虞美人》、《雨过天晴》与《歌场春色》等早期中国有声电影还展示出“以中国传统戏曲的优美唱腔来最大限度地体现有声影片的‘有声’特点”这一共通性^⑦,这一方面是中国早期有声电影对西方有声电影形式进行吸收的产物,另一方面则可视作一类企图将本土文化资源纳入有声电影这一外来新技术形式的现代文化诉求。

在被有声电影全面替代之前,默片主导的中国电影院中的声音现象是一个十分庞大而又倏忽即逝的电影史存在。这些在现代性语境中浮现的声音是中国影院空间发展与形塑的伴生物,也是中国电影观众感知方式转换乃至中国社会变迁的表征。从这个充满短暂、过渡和易逝性的时期开始,有声电影的声音(包括音乐、语言对白和音效等)作为一种电影语言和观影过程的有机成分加入了电影院的空間塑造,与电影观众的谈笑议论、电影映演开始前的铃声或广播提示音一起营造出一种公共空间的氛围,并在其中沟通、争议和协商着有关电影现代性的相关议题。

- ① 当代国外有关电影院中的声音现象的研究成果如 Rick Altman. *Silent Film Sound*, New York: Columbia, 2004; Rick Altman (ed). *Sound Theory, Sound Practice*, New York: Routledge, 1992; Richard Abel & Rick Altman (eds.) *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2001; 彼得·拉森《电影音乐》,聂新兰、王文斌译,山东画报出版社2009年版等。此外,吉尔·德勒兹《时间—影像》(谢强、蔡若明、马月译,湖南美术出版社2004年版)一书第九章,克拉考尔《电影的本性》(邵牧君译,江苏教育出版社2006年版)第八章也对电影院中的声音现象多有论述。
- ② 依照郦苏元、胡菊斌《中国无声电影史》(中国电影出版社1996年版)的论述框架,中国默片电影的历史跨越了从1905年至1936年的时期。
- ③ Rick Altman(ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York: Routledge, 1992, p. 6.
- ④ Michael J. Dear《后现代都市状况》,李小科等译,上海教育出版社2004年版,第288页。
- ⑤⑧ 克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔《世界电影史》,陈旭光译,北京大学出版社2004年版,第158页,第159页。
- ⑥⑥ 郦苏元、胡菊斌《中国无声电影史》,第275页,第280页。
- ⑦ 罗曼·雅各布逊《电影衰落了么?》,杨远婴译,李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》,三联书店2006年版,第133页。
- ⑨ 载《民国日报》1929年4月29日第4版。
- ⑩ 参见李念芦、李铭、张铭《中国电影专业史研究·电影技术卷》,中国电影出版社2006年版,第49页。
- ⑪ 徐铭时《电影院与音乐》,载《申报》1929年2月25日第21版。
- ⑫ 心冷《我要附带着说几句话》,载《大公报》1928年1月31日第9版。
- ⑬ 谷源田《明星的字幕和音乐》,载《大公报》1928年3月27日第9版。
- ⑭ 平陵《首都的影戏院》,载《中央日报》1929年6月3日第4版。
- ⑮ 《大公报》1927年6月8日第8版。
- ⑯ 《大公报》1927年9月22日第8版。
- ⑰ 《申报》1929年1月4日增刊第5版。
- ⑱ 《申报》1929年2月4日增刊第8版。
- ⑲ 《申报》1929年2月22日增刊第3版。
- ⑳ 《申报》1929年2月22日增刊第2版。
- ㉑ 《申报》1929年1月6日增刊第10版。
- ㉒ 《申报》1929年1月6日增刊第10版。
- ㉓ 《中央日报》1929年5月16日第4版。

- ②4 《中央日报》1929年8月3日第2版。
- ②5 《中央日报》1929年8月23日第2版。
- ②6② 田静清：《北京电影业史迹：1900—1949》上册，中国电影出版社1999年版，第19页，第13页。
- ②7 唐毓瑞主编《南昌市电影发行放映大事记》，南昌市电影发行放映公司1992年版，第2页。其中记述1930年南昌乐群电影院以广东音乐配映无声电影的记录：“放映无声电影时，播放广东音乐（留声机唱片），有时，聘请豫章中学音乐教师王保罗，现场发挥进行钢琴伴奏。时映无声片，剧中人对白配以中文字幕，观众自然念诵，琅琅书声，煞是有趣。”
- ②8 絮絮：《非非之想》，载《民国日报》1928年4月1日电影副刊。
- ②9 两个配音案例参见张伟《沪读旧影》，上海辞书出版社2002年版，第207页。
- ③0③1 傅葆石：《双城故事——中国早期电影的文化政治》，刘辉译，北京大学出版社2008年版，第63页，第66页。
- ③3 中国电影资料馆编《中国无声电影》，中国电影出版社1996年版，第182—183页。
- ③4 刘呐鸥：《影戏漫想》，康来新、许秦葵编《刘呐鸥全集·电影集》，台南县文化局2001年版，第250—251页。
- ③5 絮絮：《换主后之天津光明社》，载《大公报》1927年6月25日第8版。
- ③6 天鹅：《最近的天津几个电影院》，载《大公报》1927年9月25日第5版。
- ③7 秋风：《光明社之缺点》，载《大公报》1927年3月5日第8版。
- ③8 浪漫：《替看影戏的人向看影戏的人说话》，载《大公报》1927年3月5日第8版。
- ③9 铁阁：《观众常识》，载《大公报》1927年8月5日第8版。
- ④0 瑞：《银幕观众的十诫》，载《大公报》1929年2月26日第15版。
- ④1 《大公报》1928年1月3日第9版。
- ④2④8 张伟：《20世纪前期好莱坞影片汉译传播初探》，上海市档案馆编《上海档案史料研究》第二辑，上海三联书店2007年版，第59—60页。
- ④3 袁继成主编《汉口租界志》，武汉出版社2003年版，第337页。
- ④4 参见田静清《北京电影业史迹》上册，第13页。
- ④5 《大公报》1922年5月2日第1版。
- ④6 连良聪，曾国彬主编《泉州市电影志》，福建省泉州市电影志编纂小组1993年版，第6页。
- ④7 《广西电影发行放映史（1903—1986）》，广西电影发行放映公司1995年版，第344页。
- ④9 参见《有声电影天宫试映记盛》，载《大公报》1929年4月12日第11版，酈苏元，胡菊斌《中国无声电影史》，第276页。
- ⑤0 辽宁省电影发行放映协会编《辽宁电影放映纪事》，1994年，第27页。
- ⑤1 《平安之谐声片》，载《大公报》1930年4月13日第10版。
- ⑤2 蜀云：《看上海血战史之后》，载《北洋画报》1932年5月14日第2版。
- ⑤3 《北洋画报》1933年2月21日第2版。
- ⑤4 心冷：《我对有声电影不敢乐观》，载《大公报》1929年7月9日第13版。
- ⑤5 峻西：《有声电影的评价》，载《大公报》1929年11月19日第13版，12月3日第13版。
- ⑤6 《有声片的困难点》，载《大公报》1930年1月14日第13版。
- ⑤7 黄天佐：《有声电影的音响·台词·静默与影像》，载《中央日报》1935年2月23日第3张第4版。
- ⑤8 诛心：《有声电影终于失败》，载《北洋画报》1930年11月20日第2版。
- ⑤9 火石：《歌后情痴》，载《中央日报》1935年3月9日第4版。
- ⑥0 涂：《粗赏有声电影以后的感想》，载《大公报》1929年4月23日第15版。
- ⑥1 敬：《有声电影不失败》，载《银弹》1930年第5期第3—4版。
- ⑥2 记者：《听过歌女红牡丹之后》，载《北洋画报》1931年5月30日第2版。
- ⑥3 秋尘：《牡丹初放记》，载《北洋画报》1931年6月2日第2版。

（作者单位 中国传媒大学文学院）

责任编辑 容明