

一个摆渡场景：《一剪梅》中的 梅兰芳、阮玲玉和“无声的中国”

孙柏

（中国人民大学文学院）

内容摘要：1920年代末，蒋介石南京政府初步实现的全国统一、席卷全球的经济大萧条、世界电影进入有声片时代这一系列历史因素耦合在一起，引发了彼时中国电影为国族发声的内在焦虑。本文以1930年联华公司出品的改编自莎士比亚《维洛那二绅士》的影片《一剪梅》为例，来探讨白话现代主义、新世界语、世界性的投映和国语、方言、国族发声之间的多重商榷。通过阮玲玉在影片文本内部的易装表演到作为中国文化符号的梅兰芳在世界舞台上的易装表演，我们在性别与种族阶序中听到的声音与画面的分离，就总是一种权宜的社会转喻，对女性声音的剥夺是为了掩饰银幕世界声音的匮乏，掩饰那时所拥有的，仍是一“无声的中国”。

一、引言

1931年联华影业公司出品的影片《一剪梅》，改编自莎士比亚的喜剧《维洛那二绅士》。在日后的中国电影史叙述中，这部影片始终都没有引起学术界的足够重视。直到近些年来，随着海外汉学中提出的跨语际实践和早期电影史学提出的白话现代性等思路或观念，才使得这部有趣的跨文化文本获得了新的、颇具启发性的理论观照——这主要体现在两位重要的旅美华裔电影学者张真和张英进的相关论文中。

张真最先提出应该用一种不同的欣赏模式来看待这部影片，作为莎士比亚戏剧在中国电影银幕上的再创作，《一剪梅》从一开始的定位上就兼具本土性面貌和世界性维度，而这两方面的元素实际上是不能够拆分开来的，借助往还于原著和改编之间的文学翻译的表演性，它们共同达成的是一种“世界性的投映”：“既不是‘原创’，也不是‘复制’，比起通常意义上的翻译和改编，这种改编的方法更像是一种‘投映’——电影上和文化上的适应和再生产。……创造了一种全新的世界性电影。”¹在廓清了联华影业公司得以建立并倡行“国片复兴运动”的基本背景之后，张真特别强调，这种对于“民族性”的期许是投射在世界性的想象之中的，“宣扬我国民族固有之美德”与“争回国产影片国际之地位”恰成表里；对好莱坞明星文化和电影技术未来的向往，与联华旗下豪华戏院的广告以及振兴国片的口号等等都共存于同一种乌托邦式的美好愿景，它表明在这样的文化实践中，本土经验已经融入了全球，反之亦然。根据这样的理解，作者实际否定掉了那种中国/西方、传统/现代的简单的二元对立（因为这种二元对立本身就是一种现代性的话语），而把联华影业公司的这种可称之为“电影世界主义（cinematic cosmopolitanism）”的文化生产，放置在工业资本主义和殖民主义的不均衡的世界图景中来确定其坐标和意义。

从翻译研究中的文化转向和电影改编研究中的社会转向出发，张英进进一步地延伸了张真的论述，强调《一剪梅》这部影片对莎士比亚原剧的改编，实际上是在

¹ 张真：“世界性的投映：中国早期银幕上的西方文学”，陆慧译，《艺术评论》2010年第7期，第28页。

权威和作者身份的问题上采取了干预性的、甚至是侵犯性的立场，这种立场已然破除了以往的关于（翻译中的）隐形和（改编中的）忠实的教条。根据这样的思路 and 认识，我们可以搁置莎士比亚的作者权威及其“原创性”的各种迷思，而在一种更为开阔的社会文化语境内去讨论“银幕莎士比亚”的话语机制、意义生成以及。作为一个具体个案，《一剪梅》的示范性就在于它“体现了更强的作者身份感，把这部喜剧改编成了一部充满互文本性和身体表演的受欢迎的电影，它与中国传统文化与当时的中国生活息息相关。”¹张英进正确地指出，当时的莎士比亚戏剧电影改编，已形成了一股本土化的潮流，而《一剪梅》的出现正值中国国内民族主义高涨的这样一个历史时刻，中国跻身世界民族之林的理想通过改编外国文学名著、模仿或者翻拍好莱坞影片而投射到电影银幕上，《一剪梅》穿越了性别、语言、身体表演和文化习俗的互文本性及杂交（hybridization）方式，将中国化的叙事与适度的异域色彩很好地结合在一起，从而产生了一个不是非此即彼（要么忠实要么背叛）的全新的意义空间。

张真和张英进的讨论都提供了极富启发性的观点，特别是两位学者都强调世界性的投射，呈现了崭新的思路以帮助我们更好地理解文化翻译自身的创造性。不过，我认为就《一剪梅》这部影片而言，仍存在很大的讨论空间，有些十分有趣而又至关重要的细节仍有待发掘，以进一步地展现穿越于电影文本和社会文本的一些更值得注意的问题。同时，基于这样的一种思考，我还希望指出，跨文化的研究（现代主义白话，世界性的投射）尽管有其显而易见的理论创发性，但是它的有限阐释力显然不能覆盖 1930 年代初的中国及其与世界的关系当中更多、更具体的一些关键问题。所以，在接下来的我自己的工作中，我会从影片中颇为特殊而又极易被忽视的一个细节入手，尝试经由不同路径进入当时中国的社会文化语境，以展开可能由这部影片引出的更为丰富的问题的讨论。

二、一剪“梅”：作为文化媒介的梅兰芳

在翻译理论中，经常被征引和讨论的一句格言就是但丁所说的：“Traduttore, traditore（翻译，即背叛）”。这句意大利文的谐音双关本身是不可翻译的，不过词源上的共通内涵并不仅限于意大利文，而是也见诸于其它的西方语言之中的。例如英语里的“trade（贸易）”、“tradition（传统）”等词，即能够帮助我们认识到这些同源词根本上都是在表达某种迁移和流变：由它们所描述的事物并不会被固置、锁定在某种一成不变的状态，而是总会处在形式、意义或价值的无尽的交换、更新、转化和生成之中。无论“翻译”还是“传统”，都应该取这样的理解。不过，“翻译”在它的不同语言中也还熔铸了不同的意象，可以帮助我们深化上述的理解。英语中“translate”这个词其实是一个很值得玩味的合成词，它在千百年的语言演化中已经丢失了它的清晰的来源：实际上，这个词是由表示“跨界”的前缀“trans-”和意为“行舟过渡”的“fero”共同构成；“fero”是拉丁语，从现代英语的“划船、摆渡（ferry）”一词尚能见出它的词源所出；拉丁语中“fero”的完成形式为“latus, -a, -um”——“trans-late”即由此而来。所以，就此意象而言，翻译就是一种摆渡、一种对岸之间的往还，一种跨界的迁变。这一意象并不只凝结在从拉丁语到英语的词源变迁中，来自其它语言的证据可以进一步巩固我们对它的印象。如在德语中，“übersetzen”一词可同时表示“摆渡”和“翻译”，只是通过重音的不同来加以区别；而从构词法上讲，“über-setzen”亦可直译为“超

¹ 张英进：“改编和翻译中的双重转向与跨学科实践：从莎士比亚戏剧到早期中国电影”，秦立彦译，《文化研究》2008年第6期，第36页。

越一设定”，也就是说，它仍然是在强调那种越出既定界限的无尽流变。总之，“翻译”的工作就和“摆渡”一样，它总是指示着由此到彼的迁移。

《一剪梅》这部翻译、改编电影中，就有一个重要的摆渡场景：胡伦廷（金焰饰）即将乘船南下广州，他的妹妹胡朱莉（阮玲玉饰）和好友白乐德（王次龙饰）前往码头送行——故事将在这个转捩点上开启一系列的意义交换和戏剧动作的转变，如上海和广州的双城记、友谊和爱情的见异思迁、两位女主角的易装扮演，等等。然而，在这个看似毫不起眼、无足轻重的过场戏里面（因而所有的论者都没有注意到它的有趣之处），有一个真正重要的人物出人意料地出现于画面中，他就是梅兰芳。尽管只在银幕上停留了不足十秒钟的时间，但梅兰芳的影像仍将这一场景确定为整部影片的一个标志性的时刻，作为当时中国观众所熟悉的一个文化符号，他的形象将莎士比亚原著中的一些情节元素、特别是性别的表演等汇集起来，并在进一步的故事展开中分发给后面的情节。实际上，在更重要的一个层面上，与其说是梅兰芳出现在《一剪梅》的这个场景之中，不如说是在影片中扮演胡伦廷的演员金焰出现在了梅兰芳访美的迎送场合，因此这一短暂的纪录影像被镶嵌在最后完成的故事片中，也就把中国在国际社会中所处位置的不均衡性、以及性别表演中依赖于跨文化语境的那种不稳定性一并投射到了电影的文本中来。

梅兰芳是在 1929 年底离开北平的，先由天津乘船至上海，稍做整顿后于 1930 年 1 月 18 日率团启程访美，在进行了将近五个月的成功巡演和访问后，于同年 7 月 18 日载誉归国。¹从画面来判断，《一剪梅》中的这一段纪录影像，应该是在他由津抵沪、或是由沪启程时拍摄的，因为画面中出现了梅兰芳的夫人福芝芳，她只陪同丈夫南下至上海，并未随行去美国，另外画面中人物的穿着也显示拍摄时间是在冬天而非盛夏（图 5.1）。不过，具体的时间、地点其实无关紧要了；重要的是，这本身就是民国时期中外文化交流史上意义最为深远的一个摆渡场景，它把梅兰芳访美这一在当时尽人皆知的社会文化事件带入到了一部中国的莎士比亚改编电影中来，为本已非常丰富的影片文本更增添了性别和民族双重的跨界表演的意蕴。

《一剪梅》于 1930 年拍摄时，联华影业公司尚处于初创时期。罗明佑为使自己的电影事业打下坚实的社会基础，调动他自己和家族多年积累下来的广泛人脉，成立了一个阵容极为豪华的董事会，由香港商界巨子何东任董事长，前总理熊希龄、张学良夫人于凤至等一批社会名流任董事，梅兰芳也是这个董事会中的一员。若要追溯起来，梅兰芳与罗明佑的交谊还渊源颇深：在 1920 年代他就经常在罗明佑于北京开办的真光剧场演出，这可以看做是他们之间最初的合作关系；²1924 年秋，黎民伟的民新电影公司还委托罗明佑华北电影公司（两者共同为联华影业公司前身）邀请梅兰芳拍摄了《西施》、《上元夫人》、《霸王别姬》、《木兰从军》和《黛玉葬花》等剧的舞蹈片段，并在香港发行。³梅兰芳访美归国后驻留在上海演出，其间作为董事会成员参加过联华影业公司举办的活动。时为联华公司舆论平台的《影戏杂志》也曾刊出大量梅兰芳照片，显然很是倚重他的形象所积累起来的文化资本与社会资本。罗明佑在他撰写的“为联华组织致同人报告书”里，

¹ 参考王长发、刘华：《梅兰芳年谱》，第 110~114 页，南京：河海大学出版社，1994 年。

² 梅兰芳关于真光剧场以及他在真光剧场演出的情况，请见梅兰芳：《舞台生活四十年》第三集，第 213~215、230~231 页，北京：中国戏剧出版社，1981 年。格外有趣的是这样一句记述：“真光剧场的老板在电影说明书上和戏单上都有这样词句的广告：‘爱看梅兰芳者不可不看李丽吉舒影片。’”李丽吉舒即默片时代美国最炙手可热的女明星丽莲·吉许，对中国 1920 年代的电影文化也产生了极大影响。

³ 梅兰芳：《我的电影生活》，第 15~22 页，北京：中国电影出版社，1984 年。

图文并载地讲述了公司初创之时正值梅兰芳访美归国、因而寻求他的赞助的经过。¹或是出席联华公司的欢迎宴会、并被称为“国片复兴的运动者”，或是与卓别林、林楚楚、阮玲玉等中外电影明星的合影，或是他的“游美鸿爪”以及在美国接触有声电影的报道和图证——一时间，梅兰芳的名字和影像占据了《影戏杂志》的大幅版面，竟成为联华公司的媒体宣传中出镜率最高的明星了。

在《影戏杂志》的第一卷第九号（正是从这一期开始，该杂志成为联华公司的舆论平台）上，发表了一篇题为“梅兰芳与中国电影”的文章，它不只被放在正文中第一篇的位置，而且标题也很醒目地登在封面上，以示其重要性，而这篇文章的作者就是阮玲玉。在联华同人专为梅兰芳举办的欢迎宴会上，阮玲玉“得与晤谈”，梅兰芳称她为“中国的玛丽辟福”（即玛丽·壁克馥），使她颇有受宠若惊之感。两人交谈的重点是梅兰芳访美的电影见闻，本来在演出、巡访之外，梅兰芳是很想了解一下美国的电影业的一——他称之为“他们的艺术”——惜居留短暂而并未如愿，但是好莱坞各方面的物质条件和技术领先，特别是“有声片之摄制，撮音，试行显声，天然彩色之配制，导演影片之技术，布景配光之意义等等”，无疑是给他留下了深刻印象的。梅兰芳认为自己在美国受到如此欢迎，是因为中国的文化和艺术能引起他们共通的情感、因而也是有“普及世界之可能”的，他最擅长表演的《打鱼杀家》、《刺虎》等剧目，若是“拿它来编作电影，再配上声音和天然彩色，自然不患不能受全世界欢迎的！”所以，他很寄望于联华公司倡导的“复兴国产影片”的运动，认为这“是中国艺术界的一线曙光”，并愿为之尽些微薄之力。²这篇将国家文化建设与有声电影的世界潮流联系在一起的文章，竟然是由一位默片电影明星向以女扮男装闻名于世的京剧名伶访谈而成，这本身就耐人寻味了。

此处提到的《刺虎》一剧，是随行任职导演的张彭春极力建议演出的剧目：“《刺虎》这出戏，非演不可，因为他不但是演朝代的兴亡，并且贞娥脸上的神气，变化极多，就是不懂话的人看了，也极容易明了。”³实际上，正是这出《刺虎》中的一场戏被美国派拉蒙影片公司拍摄成了有声电影，梅兰芳尚未回国，真光剧场就已经在放映这部影片了。⁴尽管被摄制为有声电影，但是在这出《刺虎》以及全部梅兰芳访美演出剧目的安排中，都显现出了更加侧重于诉诸视觉传达的表演倾向，无论是从戏装、脸谱，还是从舞蹈、身段，梅兰芳的京剧都更多的是以美术的、形象的艺术被带到美国去的。例如，张彭春、齐如山等人特意把梅兰芳所演剧目中的各种舞抽出来，单独编排成一个节目，以比附“元明时代的焰段”；甚至暗示前现代妇女裹脚陋习的踩跷表演也不顾可能遭国人的反对而被纳入进来，其理由是踩跷与西洋芭蕾舞相仿，所以据推测一定会为美国观众所欢迎。⁵齐如山在论述“中国剧的优点”时，也只看重“美术化的表演法”，而把中国剧和外国剧里的歌唱视做一理相通而搁置不议。⁶齐如山在记述美国各界人士对于中国剧和梅兰芳的观感时，也强调他的身姿、容貌、表情都极美观：“虽然观众不懂话，但是只要看他的表情，就足可知道他所表演的是什么心情。”甚至“有照相师和塑像师只影塑他的手。”⁷这一记述的确可以从当时美国观众和评论家的反

¹ 罗明佑：“为联华组织经过致同人报告书”，《影戏杂志》第一卷第九号，第43页。

² 阮玲玉：“梅兰芳与中国电影”，《影戏杂志》第一卷第九号，第26页。

³ 齐如山：《梅兰芳游美记》，第35页，沈阳：辽宁教育出版社，2005年。

⁴ 梅兰芳：《我的电影生活》，第27~29页。

⁵ 齐如山：《梅兰芳游美记》，第35~36页。

⁶ 齐如山：《梅兰芳游美记》，第74页。

⁷ 齐如山：《梅兰芳游美记》，第71、73页。

响中得到印证，如一位老年妇女就对梅兰芳的手极为迷恋；¹而剧评家罗勃特·里特尔感慨道，无论过多少年，他对梅兰芳“怎样用他那精巧别致的手势克服了语言上的障碍”都难以忘怀。²另有一位独角戏演员达佩尔女士“见梅君之戏，诸事皆以身体形容之”，认为这会给自己在表演技法的探索上以极大的启发。³——所有这些引证（我们还可以举出更多）都说明，梅兰芳更多的是以他的形象、而不是他的声音（或声容并茂）展现在美国观众面前的；他的演出对象已不是素有“听戏”传统的中国观众尤其是北京观众（audiences），而是期待欣赏异域风情的美国观众（spectators），在他们的眼中，声音或者语言是无足轻重、可有可无的，特别是京剧的音乐、唱腔由于文化差异而总是会让西方人感觉难以忍受、甚至是厌恶的，⁴富于东方情调、男扮女装的奇异景观（spectacle）才是他们认为值回票价的真正看点。尽管斯达克·杨等剧评家也正确地认识到：“京剧旦角并非单纯摹仿女子，而是以艺术手段再创造妇女的形象。”⁵但是就象美国剧场打出的灯箱广告所体现的那样，梅兰芳一方面既被推崇为“中国最伟大的演员”，而另一方面也被说成是“中国的宠物”，⁶这在美国一般观众的接受里是尤取后一种心态的。

因此，在 1930 年的这个意义丰富、影响深远的摆渡场景里，围绕梅兰芳的形象建构起来的是一个被淡化了声音的、高度图像化的中国景观。这并不仅是出于美国或西方人对于东方的物恋想象，它在只有鉴于西方这面他者之镜、才能照见自我的中国人这里也得到了充分的响应——梅兰芳访美演出的巨大成功在彼时的国人被视为是一种文化上的身份认证。在这里，梅兰芳是作为一个文化媒介而往返于中国本土和西方世界之间的，它既直接体现了“传统（tradition）”的因时而易，也内在契合于资本主义“贸易（trade）”的全球扩张，它把文化“翻译（traduttore）”的这种自我背离（traditore）演绎到了一个极致，的确印证了那种“世界性投映”的共时性。然而必须指出的是，无论在当时的文化实践（包括梅兰芳自己的诉求）还是今天的相关理论话语（例如我们下面要涉及的白话现代主义），世界主义都并不是一个真正对等的理想实现，都是一种跨文化主义、文化多元主义的幻像，它真正支撑起来的不过是一个被遮蔽、被掩饰的“全世界资本家联合起来！”的阶级秩序（从何东、熊希龄、于凤至以及李石曾、冯耿光等等这些名字的组合中，我们就可以很清晰的辩识出这是怎样的一幅社会图景⁷）。这一点其实在梅兰芳的京剧艺术中形象和声音的分离有着最典型不过的表现。而正如在和阮玲玉的访谈里所说的，梅兰芳有意识地把考察有声电影纳入到自己的访美日程里来，是希望能够在“他们的文化”中找到京剧的、国粹的也即“我们的文化”位置。而这种中国形象的声画分离以一种特别的、悖谬的方式回流到、或者说是被返还给当时中国的文化实践，当然最集中的呈现就在于所谓“默片”——1929 年到 1936 年的中国电影达到了它的默片艺术的高峰，然而这一时期的无

¹ 齐如山：《梅兰芳游美记》，第 153 页。

² 引自王长发、刘华：《梅兰芳年谱》，第 113 页。

³ 齐如山：《梅兰芳游美记》，第 168 页。

⁴ 可参考施叔青：《西方人看中国戏剧》，第 24-25 页，北京：人民文学出版社，1988 年。

⁵ 梅绍武：“国际文艺界论梅兰芳”，载《文艺理论与批评》，1991 年第 2 期，第 70 页。

⁶ 大型画传《梅兰芳》编辑委员会：《梅兰芳》，第 118 页，北京出版社，1997 年。

⁷ 这也正是鲁迅“略论梅兰芳及其他（上）”等批判文章中的真正锋芒所指：士大夫们将梅兰芳“从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来。教他用多数人听不懂的话，缓缓的《天女散花》，扭扭的《黛玉葬花》，先前是他做戏的，这时却成了戏为他而做，凡有新编的剧本，都只为了梅兰芳，而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了。”——见鲁迅：《花边文学》，第 128-129 页，北京：人民文学出版社，1973 年。

声影片已不能再被称之为是默片了，当它们在银幕放映的那一刻，声音是以缺席的、匮乏的形式存在的。

三、众声喧哗：从象形文字、白话现代主义到方言和国语

在写于 1929 年的文章“镜头以外”一开始，爱森斯坦就提出汉字的象形和会意是如何可能启发人们去理解电影的技法特征——蒙太奇的：象形字的对列可以变成对应于一个概念（如“犬”和“口”就是“吠”，“刀”和“心”就是“忍”，等等），“这和我们在电影里尽量把单义的、中性含义的图像镜头对列成为有含义的上下文和有含义的序列的做法完全一样。”¹当然，爱森斯坦此论是在当时仅对日本的书写、诗歌、绘画和表演等造型艺术的了解上做出的，因而说：“蒙太奇的原理可以说是日本造型文化的天性。”²不过，几年之后，在 1935 年于莫斯科观看了来苏联访问的梅兰芳的表演后，爱森斯坦更正了他的看法，他意识到日本戏剧之于中国戏剧，犹如古罗马之于古希腊、美国初年之于欧洲，他称梅兰芳为“最伟大的造型大师”。³但是他认为中国电影没有吸取中国戏剧的特长，这和他对日本电影的看法是一致的：蒙太奇的原理浸透在日本的造型文化中，“却唯独不见于电影。”⁴

在论及格里菲斯的《党同伐异》为重建“巴别塔”而致力于打造一种新的世界性的语言时，米莲姆·汉森也曾借助瓦切尔·林赛、本雅明和阿多诺等人的表述，来引入关于电影作为大众文化的象形文字的讨论。《党同伐异》中女人摇篮的那个经典画面既可以被视为这样一种典型的象形文字，它既标志着图像文化所宣称的那种自明、澄澈和普遍性，同时又暗示了一种不可化约的文本歧异性，在这两者之间形成的一个关键性的脱节“将这一画面变成了不相协调的多重义涵的场所和旋涡。”⁵也就是说，对比爱森斯坦有关象形文字的论述，米莲姆·汉森更倾向于把语言作为图像与作为符号的分离、或者说是词语在直观摹仿和概念表意两种功能之间的矛盾，视作电影象形文字的一种积极的潜能：它能够在进行充分表达的同时又保持着意义或毋宁说是现实世界原貌的丰富性。这一点在汉森关于“大批量生产的感”和“现代主义白话”的论述中体现得更为清晰和明确，她通过比较早期的美国电影和苏联电影、中国电影的关系，来阐述这样的观点：“好莱坞不仅仅只是传播影像和声音；它还制造了一种新的感觉机制并使之全球化；它建立了或者正试图建立一系列新的主体性（主观思想）和主题。”也就是说，美国电影并不应该仅仅被标定为一系列的题材、类型和风格，而更主要是在于它创造了一种“感知—反应场”，它可以被其它的国别电影为我所用地加以实践，从而“开辟和拓展各种未知的感知模式及视觉经验的方式，以及重新组织日常生活经验的能力”。⁶汉森把这种由美国好莱坞电影工业所创造、发展和广泛传播的“大批量生产的感”机制称为“白话现代主义”或者是“现代性的白话”，它是一种新的世界性的俗语。涉及中国早期电影史的相关问题，她主要是以联华影业公司 1933 年出品的电影《天明》为对象来展开她的讨论的：这部影片是对 1931

¹ 爱森斯坦：“镜头以外”，收入爱森斯坦：《蒙太奇论》，第 476-477 页，富澜译，北京：中国电影出版社，2003 年。

² 爱森斯坦：“镜头以外”，收入爱森斯坦：《蒙太奇论》，第 475 页。

³ 梅绍武：“国际文艺界论梅兰芳”，载《文艺理论与批评》，1991 年第 2 期，第 75 页。

⁴ 梅兰芳：《我的电影生活》，第 55 页；爱森斯坦：“镜头以外”，收入爱森斯坦：《蒙太奇论》，第 475 页。

⁵ Miriam Bratu Hansen: *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, 第 198 页, Cambridge: Harvard University Press, 1991.

⁶ 米莲姆·布拉图·汉森：“大批量生产的感：作为白话现代主义的经典电影”，刘宇清、杨静琳译，《电影艺术》2009 年第 5 期，第 132 页。

年派拉蒙公司作品《羞辱》较为自由、随心所欲的挪用，¹但是“此片与好莱坞电影的关系既非模拟又非彻底的戏仿；电影也未排斥西方模式以将表面上更纯粹正宗的中国传统价值与电影的革命主题相联系。相反，《天明》将外来的（不仅仅是美国的）有关现代性和现代化进程的话语翻译、杂体化并加以再创造；对于本土的话语，影片也做出了类似的回答。……《天明》通过文化翻译创造了本土，制造出一种本土形式白话现代主义”。²——显而易见，汉森的这一观点及思路，也正是师承于她的张真在论述《一剪梅》的“世界性的投映”时所继承和尝试予以推进的观点及思路。

通过对 1930 年代初以女性为主题（女性的形象也已成为形诸银幕之上的一种象形文字了）的上海无声电影进行具体分析，汉森把她的思考聚焦于“堕落女性”和“再升新星”——也即被当作是不公平的社会转喻的底层妇女和作为都市现代性的时尚表征的女明星之间的悖论式的并置或共存，这在表演者和被表演者、演员和角色之间造成了一种奇特而自我缠绕的关系，它提供了一个流动的表层、一个想象性的过渡和转换空间，能够使上海电影观众维系他们自己的生存和意义，甚至是获得应对不平等的社会条件的种种策略——这些策略之一就是“化妆”和“表演”，它屡屡出现在例如《天明》中的菱菱/黎莉莉这种“堕落女性”和“再升新星”的并置共存中，为女性在剧烈的社会流动和不安定感中提供转化或突围的可能。汉森还注意到，当时的上海电影必须把现代性的压力造成的城市与乡村的对立纳入到自己的银幕世界中来，但是它们并没有把这种对立看作是“清晰可辨的两极力量”，城市的罪恶渊薮并不能简单通过传统价值的恢复和社会组织的重建来予以匡正。³当时的影片文本的确提供了大量图征学的例子，可以支持汉森的相关论点：例如在《天明》和《体育皇后》⁴这两部影片的一开始，黎莉莉出演的女主人公都是从已经凋敝的乡下来到上海这个花花世界的，但她们都不会忘记把显然属于城市生活的心爱宠物（一个是笼子里的小鸟，一个是哈巴狗）带在身边——这样的形象（象形文字）本身就已经是乡村和城市的叠置，是乡下女孩和都市女明星的杂体了。

米莲姆·汉森的确有力地论证了从好莱坞电影中生成的现代主义白话如何成为一种世界性的语言，并在诸如中国电影的创作与产制实践中体现出它的影响和效果的。不过，这种貌似对等的论述仍然是建立在一种不对等的比较之上的，就象《羞辱》之于《天明》那样，当美国引领世界电影潮流进入到有声片时代的时候，中国（包括其他一些晚发现代化国家的电影生产）仍处在默片时代。当然，这种不对等应该谨慎地避免被简单归结为某种“落后”，但是中国电影与美国电影之间的那种差异和距离也完全不能用一种扁平化的、同一性的论述来予以抹除：不仅美国的有声电影不同于格里菲斯时代的电影，经济大萧条之后的美国电影和世界电影不再能够回到 1920 年代的黄金时代；而且在 1930 年前后发生的一些重大的国际、国内的政治经济变局也决定了联华影业公司的制片方针和创作取向，使它不可能平行地外在于同时期好莱坞电影复杂的社会经济和文化动力以及它在全球市场富于侵略性的、掠夺性的动作。如果说电影的“象形文字”确曾成就了一

¹ 《天明》，联华影业公司 1933 年出品，孙瑜编、导，黎莉莉、高占非主演；*Dishonored*（该片在中国上映时名为《女间谍》），Paramount Pictures 1931 年出品，Joseph von Sternberg 编、导，Marlene Dietrich 主演。

² 米莲姆·布拉图·汉森：“堕落女性，再升新星，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，第 51 页。

³ 米莲姆·布拉图·汉森：“堕落女性，再升新星，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，第 48 页。

⁴ 《体育皇后》，联华影业公司 1934 年出品，孙瑜编、导，黎莉莉、张翼主演。

种世界性的语言的话，那么这座在大银幕上得以重建的巴别塔于 1929 年又再次坍塌了——声音的出现、或者说影像之于声音的诉求为银幕世界再度注入了“变乱的口音”。各个国别电影在一个新的维度上开始重建民族—国家的银幕形象，只是这个形象自此之后将是受制于它的声音的，总是追慕着它的语言的，是被一种内在的主体性锁定、束缚和限制的。这种内在焦虑将在很长一段时间里直接表现为声画关系的困扰，声音犹如一个鬼魅般的幽灵隐现在银幕边框划定的界线内外，原本无拘无束、自由、沉醉如狂欢节纸屑的影像碎片，现在不得不为一个源自深处内部的声音所聚拢，被迫合成为一个谐调一致的整体，接受国族主体性的统一调度。

这一点在当时的中国电影人特别是联华影业公司的创办者那里是有着清醒的认识的。要理解这一时期中国的文化和艺术运动，有一个重要的政治背景不能忽视：就是 1928 年蒋介石南京政府初步实现了全国统一，并且从即年起就大力推行国家文化、国家艺术的建设。不仅是罗明佑倡导的“国片复兴运动”直接应合于这样一种国家意识形态的建构，如李石曾推动成立的中华戏曲音乐院、齐如山和梅兰芳共同创办的国剧学会等都是从这一时代背景中产生的。新一波的国语普及也是应时而生，它成为这一国族主体性急切要予以推定的核心内容和内在需要。非常有趣的是，齐如山在 1928 年曾写过一篇上书进言式的文章“论戏剧之中州韵有统一语言之能力宜竭力保存之”，其文意大致如题：国家欲统一语言，借重戏剧最为近便；而各地方剧皆从方言，难于相通，唯皮簧用中州韵，地处中原且历史既久，故行之最广，无论何方何地，都易于接近；因此，“国家不欲统一语言则已，果欲统一，则中州韵最为就近。”¹——这一论调虽然初听上去显得荒诞无稽，但也确能见出时人关于国家一体之语言的深切焦虑，它客观地表明了在当时中国国内的政治文化的语境里，方言作为“变乱的口音”也同样干扰着一个“想象的共同体”的建立，寻求一个统一、一致的声音对于中国作为一个独立的民族—国家建构仍是当务之急。

这种急切于发声的心情在 1930 年前后的中国电影文化中得到了最集中的体现。世界范围内的经济大萧条、蒋介石政府初步实现的全国统一以及电影的有声片时代的莅临，共同促成了中国电影的一个危机与生机并存、紧张急迫而同时又充满机遇和可能性的时局。联华影业公司就是在这样一个情势之下应运而生的，它从一开始就把自己的事业定位在民族的声音与电影的声音的接合点上，并采取了一系列措施来为平稳过渡到有声片时代做准备，比如聘请著名音乐人黎锦晖开办联华歌舞学校来进行相应的人员储备，黎莉莉、王人美等很多明星都出自此培训班；²另外在象 1931 年的《银汉双星》这样的影片中，电影公司的发展前景、它对国片复兴的踌躇满志，以及影像对于声音的好奇、追慕等等，都作为基本故事背景得到了自反性的呈现。³不过，由这一接合点打开的电影文化实践的可能空间是开阔而多样的，并且人们对它需要尽快确定的方向在理解上也并不完全统一，其中非常现实也非常紧迫的一个问题就是默片的存废问题。

罗明佑在“为国片复兴问题敬告同业书”中坦言，以其经营影院凡十二年之经历，对于美国影片占领国内电影市场之“外国文化侵略”理当“躬负其责”，于今有声影片崛起之际，“美国之制无声影片者日见其少，影片之来源将绝。非有声影

¹ 齐如山：“论戏剧之中州韵有统一语言之能力宜竭力保存之”，载《戏剧月刊》第一卷第三期。

² 宗维庸：“介绍联华歌舞学校的几位表演员”，《影戏杂志》第一卷第十一、十二号合刊，第 58~59 页。

³ 《银汉双星》，联华影业公司 1931 年出品，史东山导演，朱石麟根据张恨水小说改编，紫罗兰、金焰主演。

院则将有无片可映之忧；而不谙外国语之观众，咸漠视有声之片”——如此一来，国内影院若继续追随美国时尚之有声片，恐怕很难有发展机会，整个中国的电影事业也就前途堪忧了。罗明佑将这一严峻形势以及身为中国电影人的责任心解释为自己转向制片业的契机和动机，并据此而“以提倡纯正国片为己任”，诚邀业界同人“合力而谋之”：“际此外片日荒，金价日涨，国片日衰，文化日侵之会。如能本福国利民益世劝善之宗旨，制成影片，则可救济片荒，挽回利权，发扬国光，促进艺术”。¹

联华公司初创的另一主要参与者黄漪磋也撰文发表大致相同的意见，并且更明确地将“外片来源之断绝”视作中国电影制片业“千载一时之良机”：“今也，声片行世，美国不复制无声影片矣。至于有声美片，则因语言关系，已证明仅能供通商口岸英美侨民及少数国人之需要。加以近来金价日昂，即一二影院放映有声外片，已难图利。其他影院，势非续映无声片不可。惟此后无声外片之来源已绝，不久将见影院界对于影片之缺乏，大起恐慌矣。”正是有鉴于此种时势所需，联华影业公司得以创立，“其宗旨在一洗前此国内制片界之积弊，进而摄制有益世道而切合艺术之出品。既可救济目前影院界之恐慌，复能抵抗外国片商之操纵。”尽管他的言下之意是在于说明，美国电影进入有声片时代反而给了中国默片以生存的机会，但是黄漪磋并未排除“声片摄制之可能”：“且夫同人等对于国产有声影片之摄制，虽以南北言语悬殊，亦认为绝非繁难之举。我国幅员广阔，其内地及边陲民众，对于名贵之戏剧与名伶之声艺，绝无领略之机会。倘能利用声片以传遍之、沟通之，其功利又岂可限量哉？”²也就是说，有声片假借戏曲艺术为一便利之途径，并能普泛于内地、边陲，有调谐中央与地方关系之功效，这与前面引述的齐如山关于国语统一的建言颇有异曲同工之处，只不过更以电影（有声片）这种机械复制生产的现代白话来作为承载标准化语言的媒介而已。

早年在香港从事电影业的卢觉非也有此一议，他同样把美国停止默片的生产、而有声片又存在语言文化隔阂的这一局面视为“振兴国片千载一时的大机会”。不过他在摄制有声国片这一核心议题上显得有些犹疑不决，因为“摄制声片最难解决的就是方言问题。……从多数取决，当然以国语为最高的标准。但广东和南洋便难得圆满的结果了。南洋是国片最大的销场，首先要谋个光明底出路。”卢觉非本人的文化认同是在粤、港、南洋，所以对国语与南方各地方言之间的难以调和尤为敏感。他指出南洋各埠通商市镇，粤语最为通行，而“若到山巴乡落，便让潮福客家为先了。荷属闽侨，积极注重国语的运动。……讲到琼州福建潮州上海宁波，国语便不大通行。”因此，与其强求于解决这一棘手的问题，不如暂且将它搁置而另辟蹊径。卢觉非认为舞台剧是目前有声片摄制的最佳选择，不过即便是拍摄舞台剧即戏曲影片，除却应将“舞台剧电影化，不可电影舞台剧化”等方面，仍然面临着戏剧自身的方言性问题：卢觉非极力建议粤剧的电影化，而对1924年民新影片公司为梅兰芳拍摄的默片“虞姬舞剑”片段则直言批评，尽管其理由是后者未能利用全景、近景的分别以使这段舞蹈和剑学的精华得到更好的表现，但作者本人的文化认同以及这一认同背后的方言区隔仍极鲜明。³

有趣的是，《影戏杂志》在刊载卢觉非的文章中嵌入了一幅“有声国片的主倡者梅兰芳博士与女明星林楚楚、阮玲玉、严珊珊合影”。至少在这一阶段联华影业公司的经营策略中，梅兰芳的名字是与有声国片联系在一起。梅兰芳自己在后

¹ 罗明佑：“为国片复兴问题敬告同业书”，《影戏杂志》第一卷第九号，第44~45页。

² 黄漪磋：“创办联华影业制片印刷有限公司缘起”，《影戏杂志》第一卷第九号，第44~45页。

³ 卢觉非：“摄制有声国片刍议”，《影戏杂志》第一卷第九号，第34~35页。

来撰述的《我的电影生活》中也曾着重谈到，他的访美演出的一个主要收获，是美国电影界人士对于中国戏剧组织和表演艺术的借鉴，“因为现在有声电影的趋势，有很多地方变得很象中国戏了”。梅兰芳进一步指出，京剧“很适合于当时有声电影向歌舞剧发展的要求”，但同时他也对美国歌舞片的商业投机性质以及因此导致的它的昙花一现有着清醒的认识。他在当时就有过构想，要尝试拍摄有声电影以普及于中国广大的幅员：“我的志愿是以此贡献给中国边远地区的城镇居民，好让他们有机会欣赏本国的古典戏剧。一个演员就是消磨了终身的岁月，也不能够周游中国境内九百六十万平方公里来表演他的艺术，这回却可以利用西方新式的机械，拍成有声的影片，把中国世代积累下来的艺术，传遍遐迩”。¹综合以上引述，我们不妨可以这样来总结 1930 年前后的中国电影人所面临的机遇和困扰：美国电影进入到有声片时代并停止默片的生产，的确给了中国电影以生存、发展的机会，而这一机会是和新近实现统一的中国作为一个独立完整、步调一致的民族国家的发声需要耦合在一起的；然而，中国电影如何创发自己的声音、语言，并不是那样因势利导即能一蹴而就得以解决的问题。尽管从务实的角度讲，一方面可以国产默片收复美国有声片无法再全面覆盖的国内电影市场，另一方面则循序渐进地开展研发、试验中国有声片的拍摄。然而，由于电影银幕所负的塑造国族形象的使命，由于电影作为资本运作、工业生产、高度技术化的现代大众媒介被认为始终与国家的发展水平和整体实力息息相关，所以从 1920 年代末到 1930 年代初中国电影的过渡、转折就注定不是一个简单的实用主义的历程。将戏曲舞台剧拍摄成有声电影，曾经是一个被严肃考虑过的选择，这在很大程度上应归因于梅兰芳访美演出的成功所带动的效应，同时梅兰芳本人也因与罗明佑和联华公司的关系而成为“有声国片的主倡者”，从而在此过程中发挥着至关重要的作用。但耐人寻味的是，访美归国的梅兰芳作为一次文化翻译的媒介，在美国对他的接受和这一文化事件在国内引起的反响之间是存在着双重的错位的：有清一代以来的中国戏剧文化中，男旦表演只是整个传统中非常内在的一个组成部分，而在美国的、西方人的眼中却无疑成了一种异域奇观；另外，在他的形象被放大为来自东方的、中国的文化符号，同时他的声音却是被摒除、被削弱、没有能够被真正听到的，甚至可以说是被此次访美演出的幕后组织者自我刘除的——声音与画面的分离也正是这一时期中国电影或电影中国所面临的最主要的窘境和困局。如果说，有声片时代的莅临为国别电影超越美国好莱坞打造的世界性语言（象形文字或现代主义白话）、从而发出自己的国族声音提供了机会与要求，那么，标准化、普泛化的国语与受限于地方性的方言之间的不相调谐，也将这一跨文化、跨语际的问题转移到了中国正在建设的民族国家的内部，这一点甚至也体现在京剧（或是 1931 年齐如山、梅兰芳等人以京剧、昆曲和秦腔为典范而命名之“国剧”）和地方剧种（如卢觉非所属意之粤剧）之间的文化阶序上。

四、阮玲玉：“我的声音没有了！”

如前所述，1930 年以后的中国电影不再是默片、不再是无声的电影了（其道理就如同改编、翻译发明了原作一样，默片也是在有声片问世之后才得以命名的），而是声音匮乏的电影，或准确说，是声音以匮乏的形式现之于银幕上的电影。这一点其实在随后的很多影片中都作为情节元素以媒介自反的形式而被内置于叙事情境之中了。1930 年联华公司出品的《野草闲花》²被称为中国电影史上第

¹ 梅兰芳：《我的电影生活》，第 30~32 页。

² 《野草闲花》，联华影业公司 1930 年出品，孙瑜编、导，阮玲玉、金焰主演。

一部有声电影，尽管声音只用在了阮玲玉和金焰一段戏中戏的歌曲表演中。这部影片不仅故事是以小仲马的《茶花女》为蓝本的，同时参考、借鉴了1927年的一部美国影片《七重天》，而且主题歌“万里寻兄词”的音乐也是取自一首俄罗斯民歌的——就是说，这部《野草闲花》从整体上分享着《一剪梅》式的跨语际实践的情境。¹最值得注意的是影片结尾，女主人公丽莲（即相当于茶花女式的那样一个角色）在失去恋人后仍强行登台演唱，身心交瘁终于导致声带撕裂；当依然深爱她的黄云回到她身边的时候，她依偎在爱人的怀抱里说：“云哥，我的声音没有了！”她所得到的安慰的话是：“丽莲，我的爱……以后让我做你的声音吧！”²——性别的权力关系如何借以视觉的主客体化而获呈现，早已是精神分析和女性主义的电影理论近乎公式化的论题了，但至少在1930年代的电影里，对女性的声音的剥夺同样成为一种经常使用且行之有效的转喻修辞，即把主体性的匮乏、特别是我们在这里着重探讨的国族声音的匮乏移转到社会等级结构上处于从属地位的女性身上，从而化解、疏导相应的社会焦虑。

阮玲玉的传奇人生中最耐人寻味的部分也正在于此。她在银幕上下塑造的各种角色最令人唏嘘的一个特点就是她的无声，她是不能发出自己的声音，社会力量对她的剥夺几乎都是围绕声音来施行的。《野草闲花》中的丽莲只是阮玲玉随后扮演的一系列此类角色中的第一个，“我的声音没有了！”这句台词出现在中国第一部有声片（尽管只是局部的）当中，本身的意谓即已太过丰富。《一剪梅》里胡朱莉的出场也是一个无声的音乐场景：歌谱翻开，黎莉莉扮演的女友弹着钢琴，而胡朱莉则应着琴声“唱”起了一曲“我愿意”——但是那种有代表性的阮玲玉式的表情和动作显然更引人注目，这就无怪乎来访的白乐德隔着窗外津津有味地欣赏起她的姿容来。在另一部同孙瑜导演合作的影片《小玩意》³里，阮玲玉扮演一个制作手工艺玩具的劳动妇女叶大嫂，同样是在影片结尾的时候，她因为女儿死于“一·二八”的日军轰炸而精神失常，当转年来上海又迎来1933年的农历春节的时候，人们如往常一样燃放起了鞭炮，只有叶大嫂一个人破衣烂衫地在大街上奔走呼告（通过字幕的方式表达）：“敌人又来了，一齐去打敌人呀！”但这卡珊德拉式的预言却为路人所罔顾，只有当她说到“中国要亡了！”（未用字幕标出），并且戟指围观者以至镜头对面的观众将要沦为亡国奴，围观的人们才以掌声回应这莫名的一幕街景戏剧。烟花鞭炮所代表的那种社会生活的、系于传统礼仪中的声音对她来说是隔绝的，只能以幻听的形式进入到她的意识，而同样她的一语成谶的预言对那些麻木于日常生活的人们也是一种不真实的存在——叶大嫂不是从日常生活的画面中被排除了，而是从它的声音中被排除了。田汉为联华影业公司编剧的《三个摩登女性》⁴被誉为“左翼电影的一只报春燕”，阮玲玉扮演片中三个摩登女性之一周淑贞，她代表着工人阶级认同与道德自律的完美结合。“九·一八”事变后周淑贞逃难来到上海，做了一名电话接线员，故事的发展中她不仅救了金焰饰演的影星张榆的性命，而且借自己工作之便通过电话劝诫张榆远离纸醉金迷的生活、投身到中国社会的救亡中去。重点是，“作为电话接

¹ 孙瑜：“导演《野草闲花》的感想”，载《影戏杂志》第一卷第九号，第54~55页。按：《茶花女》对于晚清至民国的文学和戏剧都产生了深远的影响，直接的改编或如《野草闲花》这样的承文本的重写几至不可胜数之数，相关研究可参考胡纛著：《翻译的传说：中国新女性的形成（1898—1918）》，第二章“移植‘茶花女’”，龙瑜成、彭姗姗译，南京：江苏人民出版社，2005年。

² 据黄漪磋编撰的电影小说《野草闲花》，《影戏杂志》第一卷第九号，第60页。

³ 《小玩意》，联华影业公司1933年出品，孙瑜编、导，阮玲玉、黎莉莉主演。

⁴ 《三个摩登女性》，联华影业公司1933年出品，卜万苍导演，田汉编剧，阮玲玉、金焰、黎莉莉、陈燕燕主演。

线员，她不能发出自己的声音（她不是女性声音的发出者），相反，她的目的是把信息（左翼意识形态信息）准确、负责地从一条线传递到另一条线上。”¹就是说，周淑贞同样是一个声画分离的女性角色：故事的结构最终会帮助我们确认，周淑贞就是张榆当年为逃脱父母包办婚姻而抛弃的那个未婚妻；影片结束的时候他们终于又走到了一起，同时这也意味着在男主人公迷途知返、重回正轨之后，作为对他的奖赏的女性角色才得以声画重合。

阮玲玉在 1934 年迎来她艺术生命高峰的两部影片中，继续扮演着被剥夺了声音的女性角色。《新女性》²中的韦明试图以她的写作来立足于社会，但是为男人所主导的媒体机构几乎都只看重她的容貌，当她被逼得走投无路、愤而吞药之后，无聊小报仍在继续贩卖关于她自杀的新闻，不堪忍受被舆论第二次谋杀的韦明从病榻上挣扎起来大声发出她控诉似的呼喊：“我要活啊！我要活！”这一垂死的呼声是以放大的字体直接呈现在画面上的。与此同时她的邻居女工李阿英则带领着女工们一起高唱着“新女性”的主题歌，女工们把刊载着韦明自杀消息和照片的报纸踩在脚下，迎着朝阳、昂首阔步地“勇敢向前进！”在影像层面上，韦明垂死的呼喊仍然是采用默片的手法予以形式上的转现的，但这声音仍然以图像化而滞留在了象形文字的时代，它作为虚假的声画和谐而仍被否定；女工们的歌声却以电影技术的先进性表征着时代潮流的最前沿，只是这声音也不是属于女性群体的，影片故事情境中的主题歌“新女性”是对一曲靡靡之音“黄浦江”的改写，它把声音从女性作为玩物的境遇中解救出来，但改过一新之后却归还给了工人阶级。

《新女性》引起的轩然大波最终造成了阮玲玉的身陷绝境而自杀。颇具讽刺意味的是，影片中韦明被无聊小报记者窃取的那幅照片竟也成为阮玲玉的遗像。阮玲玉的传奇人生也是被抹灭了声音的，她的声音一直在被挪用、被篡夺，她死后曝光的遗书留下撼人心魄的“人言可畏！”鲁迅还以此而引申做题，论起如阮玲玉之流的弱者如何为新闻纪事的“真”所杀害。³然而这封遗书竟是唐季珊为脱罪责而指使伪造的。后来梁赛珊、梁赛珍姐妹的良心发现（或是另有缘由亦未可知）而将阮玲玉真实遗书公布，发表在影响极有限的《思明商学报》上，只是在当时以及日后很长时间都未引起应有的注意罢了。⁴阮玲玉作为一个美丽女人的形象借银幕后得以容颜永驻，而她的声音却象失了归处的鬼魂、始终是操弄于人的傀儡。

《神女》⁵这部影片，无论在阮玲玉、在吴永刚，还是在整个中国电影史，都堪称是不可多得的一部伟大杰作，阮玲玉扮演的妓女母亲的形象也早已成为不朽的银幕经典。这部影片当然也是一部默片，然而它的无声状态需要通过几年后吴永刚亲自翻拍的有声版本来予追加的确认。1938 年的《胭脂泪》⁶是由胡蝶主演的，其中小学校息亲会的一场戏是这样处理的：同样由黎铿饰演的儿子用美妙的歌声赢得阵阵掌声，这引起了家里倚权仗势、又嫌恶妓女母子卑贱的家长的强烈妒忌，但是她的女儿登台表演讲故事时却张口结舌、言不成句，使她丢尽颜面。或许是为有意突显有声片与默片的区别，《胭脂泪》的这一场戏才要做这样的处理的吧，

¹ 张英进：《中国现代文学与电影中的城市：空间、时间与性别构形》，第 205 页，秦立彦译，南京：江苏人民出版社，2007 年。

² 《新女性》，联华影业公司 1934 年出品，蔡楚生导演，孙师毅编剧，阮玲玉、郑君里主演。

³ 鲁迅：“论‘人言可畏’”，收入鲁迅：《且介亭杂文二集》，北京：人民文学出版社，1973 年。

⁴ 关于阮玲玉遗书真伪的考证，见连文光：《中外电影史话》，第 260~263 页，广州：暨南大学出版社，1993 年。

⁵ 《神女》，联华影业公司 1934 年出品，吴永刚编、导，阮玲玉、黎铿主演。

⁶ 《胭脂泪》，新华影业公司 1938 年出品，吴永刚编、导，胡蝶、黎铿主演。

但这几乎等于是对阮玲玉追加的一次埋葬。阮玲玉和胡蝶之间的影后之争是1930年代初电影观众与媒体最热中的一个话题，尽管这丝毫无碍于两人私下的友谊。¹然而到了1933年以后，胡蝶逐渐显露出她在语言方面的绝对优势。虽然同样是祖籍广东、生于上海，但是胡蝶很小的时候就随父亲奔波于京奉一线，所以她对北京话和粤语都非常熟悉，这使她顺利地过渡到了有声片的时代，晚年回归香港影坛亦能应对从容。²而阮玲玉就无此幸运了，她始终是在留居上海的广东人环境中生活，当有声片日益向着贴近北京话的国语发音发展、并注定要成为大势所趋的时候，她便深感无所适从了。与阮玲玉合作演出过《小玩意》、《国风》等片的黎莉莉在晚年接受采访时曾经明确讲到过，演艺事业的瓶颈显然是给身陷个人不幸的阮玲玉雪上加霜了：“过去的电影界，星海沉浮、随时淘汰，阮玲玉之所以在那个时候感到消沉、厌世，都以报纸上的攻击以及张达民的侮辱、迫害为主。但是，当时也有其他一些情况给她造成了一种‘威胁’。比如说，她和胡蝶是两个平起平坐的大影星，胡蝶的国语讲得好，又经常参加一些社交活动。有声电影发达起来了，阮玲玉不会说国语，……所以可能觉得演艺上不太适合，况且有声电影的兴起，她在语言上的困难使她产生了危机感，因此思想上不免消沉。”³

上海电影人中广东籍的占了相当多的部分，因不能熟练掌握国语而被有声片时代所淘汰的，也不在少数（如在阮玲玉之前被唐季珊抛弃的1920年代的明星张织云也是非常典型的一例）。尤其联华影业公司，不仅有黎民伟等举足轻重的粤港影人，而且联华公司是在香港注册的，这说明它从一开始就将自己定位在粤港和上海之间；虽然它的主要创作队伍集中在上海，但是南洋各国家、地区显然是它必要纳入到自己整体经营方略的主要市场。国语与方言之间的扞隔不相能，对于联华影业公司是一个非常现实且一时很难得以解决的问题。“国片复兴运动”虽然有一个自我空洞化、抹灭内部差异的共同体想象，但是当它生产的电影需要依据不可或缺的市场考量而落实在具体的地区分布上的时候，上述矛盾就会变得格外突出。且不论整个的中国，即便仅就南方各省而言，正如卢觉非的文章所说的，各地方言亦难相通，甚至在一省之内就能看到口音变乱、差异极大的现象也不足为奇。国家统一而有国语统一之要求，然而这一标准化的语言普及工作之所以屡经推行而进展缓慢、收效甚微，其原因也是显而易见的。默片时代的电影虽确可视为另一途径的白话运动，但在当时实也仅限于北京和各个通商开埠之口岸城市。及至有声片时代莅临，仅北京（时名北平）、上海、广州/香港之间亦难统一于一种声音。因此，1928年实现全国统一（尚且不论其统一在多大程度上名实相符）后的中国仍然是一“无声的中国”。

四、无声的中国

鲁迅的那篇著名演讲就是在香港发表的（时间是在国民党发动“清党”前的1927年2月16日）。据当时人回忆及后来学者研究，鲁迅的绍兴官话其实很难为其它地方人听懂，因而颇显得讽刺的是，如若不是以文章的形式传阅于读者，他的演讲也仍近于“无声”。当然，鲁迅是在白话与文言对决的意义上讲到中国之无声的，造成这一局面的间或也有政治的噤声，但不管怎样，要么只能说着死去的古人的话，要么只能借用外国的别人的声音，总之，都不是活着的、“真心”的话、

¹ 可见胡蝶口述、刘慧琴整理：《胡蝶回忆录》，第109~110页，北京：文化艺术出版社，1988年。

² 胡蝶口述、刘慧琴整理：《胡蝶回忆录》，第53~54页。

³ 姜薇、潘婕：“黎莉莉回忆追念影人影事”，载《北京青年报》2003年6月10日。

“较真”的声音，于是中国的人民千百年来始终“不能互相了解，正象一大盘散沙”。¹——鲁迅所号召于青年的，正是从那压抑而沉滞千年的象形文字中挣脱出来，去发出自己的声音。它重申了五四新文化中的白话文运动的主旨，一个“有声的中国”也正是一个鲜活、整一的现代中国。

联华公司创制《一剪梅》，只有置于这样一个“语言的”背景才能得到全面的阐发。它当然是一次跨语际、跨文化的实践，但这并不足以解释它全部的文化义涵；它对莎士比亚《维洛那二绅士》的翻译/改编亦将那种原作与译作、源语言和目标语言的同时性摆渡到了民族国家的界线以内，梅兰芳既是出现在往返于中国—美国之间的渡船上，也是出现在从上海到广州的航线上。从整个叙事情境来看，影片仍是以北伐时期为故事的年代背景的，广州是国民革命军的大本营，是（北伐）革命的发源地，因此即便其政府机关只是表现为地方性的“广东督办公署”，但这也丝毫不会削弱其正统性；而影片中唯一一个真正的反面角色刁利敖则有着与其形象相符的政治身份，“声势煊赫”的他是来自别一省份的“某方驻粤代表”——这些细节都构成了北伐战争前后中央与地方之间关系尚待整理、廓清的政治背景。而故事的重心从上海移至广州，事实上也就是从一个国际大都市转向中央政府所在地。当然，就电影的事实层面而言，广州还是联华影业公司开拓南洋电影市场的中转基地之一。影片叙事情境中的另一个地域空间就是情盗一剪梅的匪巢，它位于粤赣两省的交界地带，恰好反映了当时军阀割据、政令不一的现实，正是这一现实使之成为一块合理存在的法律和秩序外的飞地。因此，影片的空间转换基本就是在这样的一个结构中完成的：上海作为一个媒介（一个渡口、一个中转枢纽）发明了、或者说是重新生产了中央和地方的关系。正是它所提供的既内且外的视点，制造了地域和意义空间上的裂隙，以及对这一裂隙进行重新整合的可能。在当时的政治背景下，梅花明确地象征着国民党，这是对于一般观众都一目了然的；但是它的意义却并不唯一，它既可以用作施洛华居室高度风格化的内景装饰，也可作为落草为寇的胡伦廷的标志性图徽，而且正如我们已经提示过的，它还和梅兰芳的名字直接联系在一起。

事实上，上海作为媒介而作用于晚清以来的许多文化的构形之中。最有代表性的，也是与梅兰芳带入到我们的讨论范围中的问题直接相关的，就是京剧的发明。京剧作为现代戏剧，形成于 1860 年以后；并且它的整个发展历史都是一部双城故事。恰恰是在中国被卷入全球资本主义进程之后，上海与北京基于它们之间差异的相对位移而使京剧得以形成。上海租界的半殖民地性质一开始就构成对都门旧制的持续有效的平衡，是它赋予了京剧以现代都市气息和商业娱乐的品性，京剧所携带商业性的不同既往之处是在于，这种新型的文化娱乐活动最终是要通过对工作与生活在时间、空间上的重新部署，来服务于资本主义的再生产。京剧被说成是旧戏或国粹都是后来渐次展开的一种现代性的话语，没有哪种艺术形式能够比京剧更清晰的体现“传统（tradition）”一词所内涵的因时而异、从不停止流变的特征了——梅兰芳的访美演出及其后续影响也是对这一“传统”的一次全新的践履，它将直接促成京剧的进一步变革。

梅兰芳的易装表演显然也构成对莎士比亚原作中既有的这一戏剧情节的某种呼应或提示，只有认识到这一点我们才能理解影片中军师肥朱（刘继群饰）为什么会穿插进来一段梅兰芳名剧《天女散花》的谐模戏仿，他的扭捏做态的确滑稽可笑，既符合演员本人所擅长的插科打诨式的丑角人物，又表达了对于梅兰芳出现

¹ 鲁迅：“无声的中国——二月十六日在香港青年会讲”，收入鲁迅：《三闲集》，第 5~10 页，北京：人民文学出版社，1973 年。

在此片中的非凡意义的充分自觉。易装其实是《一剪梅》中最重要的一個戏剧化元素，几乎每一个主要角色都有过不同程度的易装表演：胡伦廷的过于“实在”的为人却给他招致牢狱之灾，他只有化装为接近西方罗宾汉形象的“侠盗一剪梅”才能确立他的位置，使他能自由地游走于法与非法的界线；而性好女色的白乐德在影片一开始就暴露了他的绰号“脂粉将军”，胡伦廷对他的劝诫再次宣扬了女色伤身、容易败坏男人阳刚之气的糟粕观念；施洛华（林楚楚饰）则正好与之相反，她总是一身戎装、能骑善射，被誉为“巾帼中有丈夫气”。不过，在所有的人物当中，胡朱莉的易装仍是最为重要的，它不仅是原著本来就有的情节要求，而且还十分符合近代中国实际的社会状况：直到晚清的时候，女子为私奔等缘由离家出走时往往还需要易装出行。道路（无论陆路还是水路）本身就总是意味着某种转化，意味着固有之界线、之领土的破立，而女子的易装只是与这一转化相应的一种性别身份上的暂时调整。可以多说一句的是，在古典戏剧的舞台上，货郎经常承载着这种行路的意象，因为“贸易（trade）”除了流通、周转、交换以外就没有它自身的价值。梅兰芳和上海一样，都是作为一种媒介而存在的，两者都标记着那个摆渡的过程本身。

《一剪梅》的编剧黄漪磋是联华公司初创时期的一个重要人物。黄漪磋也是广东人，从香港毕业后北上谋求发展，后在上海开办了“联业编译广告公司”，主要业务是编译外国影片字幕，同时还出版有《影戏杂志》；因在提倡国片方面与罗明佑意见相合，且有电影发展必要依赖之宣传机关，遂与罗明佑合作创立“联华影业制片印刷有限公司”（这是联华影业公司的全称）。这一阶段联华公司出品的几部影片都体现着黄漪磋的实际影响。不过，之后不久《影戏杂志》停刊，黄漪磋离开了联华公司，在他和罗明佑之间应是产生了较大分歧的，他在后来的电影宣传中自我标榜为“国片复兴运动”的首倡者，两人的矛盾也可窥一斑。值得一提的是，1933年黄漪磋于艺联影业公司拍摄了一部《猿山艳史》，声称要超越“大众”与“民族”电影的争斗，“替中国影业找出一条生路”；影片大概是讲汉族青年招赘为瑶人驸马的故事，意义被设想为是“负着化猿使命，鼓励殖边工作”：这部影片既是受好莱坞《人猿泰山》等“原始”题材影片的影响，但也是对当时国家“殖边”号召的响应。¹更有趣的是，艺联公司在当时还准备推出一套三部曲，除这部《猿山艳史》和纪录片《桂游半月》之外，尚有一部根据莎士比亚《奥赛罗》悲剧改编的《黑将军》，也是深入广西与越南交界的镇南关地区取景拍摄的，广西名胜之地均被摄入。²——“到边省去！”不仅是当时开拓边疆、重新确认汉族与少数民族、也是“中国”与华夏边缘之间关系的一个重要的社会经济举措，也为电影题材选择开辟了一块新的领域。³黄漪磋的《猿山艳史》在这一类影片中可谓是最突出的，尽管在具体内容和表现上十分不同，但是它所内涵的某些意识是与《一剪梅》一理相通的：就是中央和地方关系的再生产——华夏边缘可以帮助重新确认“中国”的主导位置，这不过是夷夏之辨的现代版本；但通过上海这个渡口、这一杂体性的媒介来重新发明中国，就是富于想象力的创造了。莎士比亚《维洛那二绅士》原剧中，当瓦伦丁（即电影中的胡伦廷）在米兰与维洛那之间的森林里遇着那伙强盗的时候，他们有这样两句对话：

——你会说各地方言吗？（Have you the tongues?）

¹ 《现代电影》第一卷第二期，封底。

² 见《现代电影》第一卷第五期，第11、25页。

³ 陆介夫：“今日的国产电影题材的商榷”，载《现代电影》第一卷第四期，第14页。

——我年轻时候各处旅行，各地方的话都会说，否则就要时常苦恼了。¹

——听了这话，众强盗立即将瓦伦丁拥立为王，因为口音变乱仍旧等于是无声。这里的“方言”，或者“外国话”，²总之是多变的唇舌，标记出了一个摆渡的场景，在那里，各种领土化的界线错综复杂地交织在一起。国语统一的要求构成了对世界性语言的背离，国族发声的需要也抛弃了前现代同质化的象形文字，正值有声片莅临之际的中国电影刚好需要面对国内/国际的内外界线翻转的这样一重矛盾，国片之于现代主义白话，正如同方言之于国语，它在延伸、复制后者逻辑的同时也内在地颠覆了它。我们在性别和种族阶序中听到的声音与画面的分离，总是一种权宜的社会转喻，对女性声音的剥夺是为了掩饰银幕世界声音的匮乏，掩饰我们在那时所拥有的，仍是一“无声的中国”。

个人简介：孙柏，1975年生于北京，文学博士，毕业于北京大学中文系，师从戴锦华教授，博士毕业论文《剧场的边界——现代戏剧和资本主义的社会空间》，现任教于中国人民大学文学院，研究领域为电影、戏剧研究，近年主要学术兴趣包括西方电影理论、中国电影史、中国现代戏剧史。

¹ 《中英对照莎士比亚全集2·维洛那二绅士》，第123、124页，梁实秋译，北京：中国广播电视出版社，2001年。

² 朱生豪的译法，见《莎士比亚全集》第一卷，第146页，北京：人民文学出版社，1978年。