

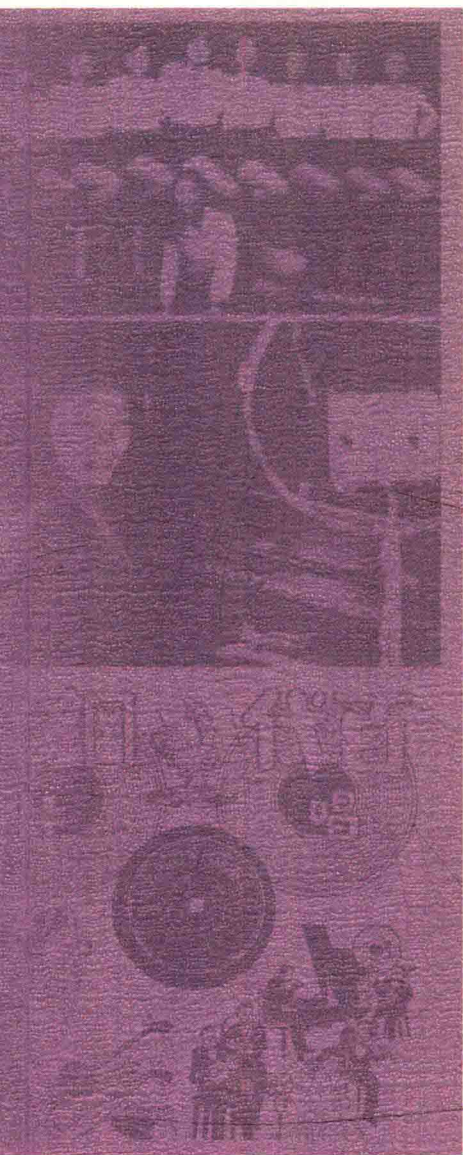
中国电影史工程

声色国音与性别研究

中国早期声片中的声音现代性与性别研究

1930—1937

魏萍◎著



中国电影史工程

声色国音与性别研究

中国早期声片中的声音现代性与性别研究

1930—1937

魏萍◎著

图书在版编目 (CIP) 数据

声色国音与性别研究：中国早期声片中的声音现代
性与性别研究：1930—1937 / 魏萍著. —北京：中国
电影出版社，2017. 3

（中国电影史工程 / 饶曙光，丁亚平主编）

ISBN 978-7-106-04692-7

I. ①声… II. ①魏… III. ①电影—研究—中国—
1930-1937 IV. ①J909.6

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第066367号

声色国音与性别研究：

中国早期声片中的声音现代性与性别研究 (1930—1937)

魏萍 著

出版发行 中国电影出版社（北京北三环东路22号）邮编100029

电话：64296664（总编室） 64216278（发行部）

64296742（读者服务部） Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京科信印刷有限公司

版 次 2017年5月第1版 2017年5月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张/12.25 插页/2 字数/200千字

书 号 ISBN 978-7-106-04692-7/J · 1943

定 价 32.00元

纪念

中国电影诞生120周年
世界电影诞生120周年

总 序

2015年对于每一个中国人而言都是特殊的一年。这一年既是抗日战争胜利70周年暨世界反法西斯战争胜利70周年，同时也是中国电影110周年和世界电影120周年。在中国电影110年的风雨历程中，电影的发展越来越吸引公众的关注，而其周边学科的发展也成为电影发展的托举之力，让中国电影向前、向上发展。早在2005年，以中国电影百年为契机，中国电影史研究及写作一度成为“显学”，成为中国电影研究的一个独特的景观。专家学者们针对中国电影史著作薄弱、电影史研究方法单一等现象，以及已有电影史写作中存在的诸多问题如电影史料的准确性、电影史述的合理性以及电影史观的正确性都提出了质疑，探讨了写作新的电影史的可能性，并达成了共识，即应该像重写文学史那样，重新撰写中国电影的历史。在呼吁要重视中国电影史研究的众声中，“重写电影史”成为了一个标志性的口号，至今依然令人津津乐道。在此旗帜下，各种重修的或新编写的中国电影史一度层出不穷。据不完全统计，迄今为止出版的电影史著作总数已经达到了几十部。其中也不乏有些成果令人惊喜，给人以不少新的启迪。2015年，中国电影110周年，电影史的研究和写作已然进入一个更为理性和深入的阶段。然而，面对日益蓬勃的电影产业、更加久远和错综复杂的电影历史，我们该如何面对？之前提出的“重写”或“再写”是否依然是我们面对电影史研究和写作的思路？

一、重写抑或再写？

再写电影史，是余纪先生在笔者主持的《中国电影通史》项目启动会上提

出来的。所谓重写，似乎意味着推翻、颠覆前人，意味着另起炉灶重新搞一套。而所谓再写，依照笔者的理解，就是从此时此地出发、根据此时此地所能达到的水平，并且反映、满足此时此地的需求。也就是说，再写不是推翻、颠覆，而是“承前启后”——一方面继承前人的所有成果，另一方面也为后人提供继续发展所需要的东西，是历史发展长河中必不可少的环节。历史是不断延续的，再写电影史也是不断延续的，这意味着在任何时代、任何地方都可以对过去时代撰写的电影历史进行再写，进行不断地完善和细化。可说，没有再写、没有不断地再写，历史将会是缺失的，而且是无法弥补的。在“重写电影史”的观念指导下，我们总是试图超越，总是试图拿出一个尽善尽美的东西。事实上，我们自己今天觉得尽善尽美，但后人肯定会发现有很多遗漏，这就是历史发展的辩证法，不以人的主观意志为转移。因此，当我们使用再写概念的时候，在某种意义上就意味着“放低身段”，意味着不再追求尽善尽美。重要的是，我们做了我们应该做的事情，无愧于我们所处的时代，无愧于我们在所处的时代所做的努力。事实上，相对于中国电影的历史事实，任何人的电影史研究永远只是逼近“真实的渐近线”。无论是“推翻”前人，抑或“超越”后人，都是不切实际的空想和幻想。

在笔者看来，“重写电影史”所针对的主要对象是出版于1963年的程季华主编的《中国电影发展史（初稿）》（第一、二卷）。有电影史学家普遍认为，经历了半个世纪的沉淀，“《中国电影发展史》越来越显现出它对中国电影史学研究的重要价值和意义：电影历史材料的丰富性、史学研究框架的完整性，以及基本历史观念的规范性，依然为今天的中国电影史研究提供着丰富的养料和重要的借鉴”¹。但是，同样有学者认为，“贯注其中的浓厚的意识形态特征、阶级斗争色彩使它失去了继续发挥史学价值的依据”²。如《中国电影发展史》对费穆导演的《小城之春》的评价，几乎是完全站不住脚的。正因为如此，在《中国电影发展史》出版三十多年和重版十多年后，《中国电影发展史》的编著者之一李少白先生发表了重论《小城之春》的长文，对费穆及其《小城之春》给予了高

1 黄望莉：《〈中国电影发展史〉五十周年研讨会》，《中国电影报》，2012年10月8日。

2 章柏青：《聚焦当代中国电影发展史》，《文艺理论与批评》，2007年第1期。

度的评价。¹可以说,李少白先生重评费穆及其《小城之春》具有很强的象征意义,表明是中国电影史研究及其写作需要不断地“再写”,需要不断地“再写”逼近“真实的渐近线”。

其实,中国电影史的研究和写作一直处在不断地“再写”状态,并且在不懈地努力下不断取得新的进展。遵循着史学和史料学的基本规则,中国电影史料的发掘和发现不时有“惊喜”:挪威电影资料馆发现了拍摄于上世纪20年代的但杜宇导演的电影《盘丝洞》,并复制了一个完整的拷贝给中国电影资料馆,中国电影资料馆进行了公开放映。中国电影资料馆也曾经派人到美国几个大学图书馆整理中国电影资料,有一些新的发现。荷兰、意大利,还有奥地利,都有早期中国影片的发现,有关方面正在通过各种途径收集。2012年12月,笔者率团到俄罗斯电影资料馆,把中国电影资料馆没有的“满映”所有的影片档案全部买了回来。相信中国电影资料馆仓库里一定还有很多珍宝,无论是影像资料还是图片资料、文字资料。笔者调到中国电影家协会工作,听说当年程季华、邢祖文、李少白先生撰写《中国电影发展史》留下了很多资料,但迄今没有人重新整理过。²需要特别强调的是,中国电影史料的挖掘、抢救是一件永无止境的工作,正如改革一样,没有完成时,只有进行时。尽管“中国电影史研究就是因为缺乏各种专门对象(包括与电影史研究相关的档案、期刊、报纸等史料)的相关目录索引的整理和出版,才造成当下研究的困境。毫无疑问,与中西方近现代史学相比,我们在成型文献的整理和出版方面差距更大。”³但是,如果电影史资料收集工作坚持不懈,总会得到不断细化和完善。

随着中国电影史学研究的深入,以及史学观念和史学范式的多样化,电影史料的获取渠道应该更加开放和多元化。除了传统电影史研究非常注重的电影拷贝以及与影片的创作活动相关的历史资料外,档案、报纸、期刊、电影年

1 李少白:《中国现代电影的前驱(上)——论费穆和〈小城之春〉的历史意义》,《电影艺术》,1996年第5期;李少白:《中国现代电影的前驱(下)——论费穆和〈小城之春〉的历史意义》,《电影艺术》1996年第6期。

2 2014年春节,笔者代表中国电影家协会去看望病中的程季华先生,感慨良多。据笔者所知,程季华先生非常在意别人对《中国电影发展史》的评价,一生放不下的就是中国电影史研究。

3 陈刚:《建构中国电影史科学》,《电影新作》,2013年第3期。

鉴、方志及其他地方历史文献、日记、私人信件、回忆录、口述史等也都应成为中国电影史学研究重要的史料来源。正如罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》所说:“就如电影史研究是多方面一样,电影史的资料也是多种多样的。对狭义的电影史研究来说,影片拷贝的确是唯一有效的资料。然而,对更为宽广(更令人感兴趣)的问题来说,非电影资料则显得更有价值。”¹

当然,中国电影史研究及其写作一个令人纠结的问题是“必须摒弃过去霸占史料的‘圈地史学’观念,和不愿做基础史料研究的功利思想,进一步加强成型文献的整理和出版工作,做到史料公开和史料共享,使学术研究处于同一起跑线,从而保证学术研究权利的平等性和学术道德的纯洁性。”²毕竟,“电影历史研究,必须充分地占有史料”,“缺乏任何一部分史料,史学家都无法把历史的全貌描绘出来,因此也就无法对其作出自己的完整全面的结论”,“这是电影历史的研究的最初然而又是重要的层次”。³

调整电影史观念,扩大电影史视野,拓宽电影史领域,修订电影史学规范,也是中国电影史研究及其写作逐步解决和完善的问题。我们应该建构“开放的电影史观念”⁴,“从电影文化和电影综合性角度出发,建构新的中国电影史。”⁵事实上,电影历史形态与演变的流程是由产业、经济、技术、时代文化取向多种机制决定和影响的历史存在,具有多重属性,受到各种社会关系、社会力量的影响和制约。乔治·萨杜尔在《世界电影史》的“前言”中就说过:“因此,把电影作为一种艺术来研究它的历史(这是本书的目的),如果不涉及它的企业方面,那是不可能的,而这种企业又是与整个社会、社会的经济和技术状况分不开的。因此,我们的计划是把电影作为一种受企业、经济、社会和技术严格制约着的艺术来加以研究的。”⁶总之,包括中国电影史研究在内的任何

1 [美]罗伯特·C.艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,中国电影出版社1997年版,第49页。

2 陈刚:《建构中国电影史料学》,《电影新作》,2013年第3期。

3 李小白:《中国电影史研究方法》,《文艺研究》,1990年第4期。

4 陆弘石:《中国电影,描述与阐释·导言》,中国电影出版社2003年版。

5 李道新:《中国电影史研究的发展趋势及前景》,《北京电影学院学报》,2001年第4期。

6 [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史·前言》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1982年版,第32页。

电影史学研究，都应该综合、平衡、辩证考虑电影工业、电影文化、电影艺术以及电影传播、接受等多个维度和层面，形成互动、互补的思维方式、思维模式，建构具有开放性、包容性而不是“排他性”的研究框架、研究方法。可以说，中国电影史研究的领域和视野正在不断拓展、不断深化和细化。比如说原来电影怎么传入中国、电影的放映、电影杂志、电影人物、还有电影的翻译和传播，等等。当然，系统性、完整性、客观性、科学性还有待完善和加强。

更可喜的是，中国电影史研究及其写作队伍和团队正在不断扩大、不断优化。除了传统的北京、上海之外，南京学派、我家乡的重庆学派、以及很多地方，积聚了一批有志于中国电影史研究的中青年学者，他们有热情、有实力、有潜力，为中国电影史研究注入了新的、源源不断的活力和动力。我个人强烈期盼着中国电影史研究能够涌现新的人才，尤其是新的领军人物。

二、“中国电影史”写作及其多重意义

笔者反复强调，中国电影史研究及写作必须坚持建设性，而不是批判性、破坏性态度。因为只有采取建设性而不是批判性、破坏性态度才能真正推动中国电影史研究及写作不断前进和发展。对于前人及前人的研究，我们应该有充分的尊重和宽容，吸取所有可以“为我所用”的东西。即使是前人的不足我们也应该还原到特定的历史背景条件下给予客观的、准确的分析和评价。历史都是有局限的，包括我们自身。我们如果不宽容前人，后人也就不会宽容我们。

要尽快巩固中国电影史研究的最新成果并且“固化”下来，通过各种渠道进行有效的传播，以修补过去的某些误差、误区。如果这些误差、误区不加以及时调整和纠正就有可能不断传播而被人当成“常识”、“真实”乃至“真理”所接受和认同，后患无穷。这也是中国电影史研究应有的文化责任、历史使命、历史担当。

对一些海外学者的中国电影研究，尤其是早期中国电影研究，我们应该有学术鉴别力、学术自信力和学术定力。我个人认为，他们的研究都非常有价值，给我们提供了一个新的思路和理论方法。但是客观地讲，很多不是严格意

义上、完整意义上的电影史研究。我欣喜地看到，现在有很多年轻学子已经走出迷信西方学者或海外华人学者的“理论”的状态，更加相信中国学者自己的研究，更加相信年轻学者的研究。无论如何，从多样化的史料中寻求新的发现，得出新的结论，提出新的观点，永远是中国电影史研究及写作最重要的、最可宝贵的品质。

我们要充分认识到，中国早期电影及研究，在中国电影对外文化交流、对外文化传播中可以发挥更积极的作用。事实上，国外更感兴趣的还是中国早期电影。几年前，我率领中国电影资料馆代表团到墨西哥访问，举办中国电影展映。在开幕式上我们放映了两部影片，一个是《劳工之爱情》，另一部是《神女》，我们代表团的人都在后面看。我当时有怀疑，墨西哥观众能理解中国早期电影吗？事实上大大出乎我们的预料：放映《劳工之爱情》的时候，该笑的地方他们全都笑了，笑得不亦乐乎；看《神女》的时候，他们真的是很受感动，有很多人真是眼泪汪汪。后来与他们座谈，他们说完全没想到早期中国电影有那么高的艺术水准，不仅对中国电影有了新的认识，对中国也有了新的认识。2013年11月，中国电影资料馆拿出了十二部精致修复的早期中国电影在台湾高雄举办了影展，产生了巨大的影响。大家都认为，观赏中国早期电影的时候，大家的心灵沟通没有任何障碍，那就是我们中国人的文化精华，是我们情感沟通的基础，也是我们文化共识的基础。建构这种文化上的共识、心灵上的沟通，发挥的作用是经济上的让利无法替代的。联系到当前，不断增进、增强两岸文化交流、文化共识的重要性不言而喻。中国电影史研究及写作，应该而且有效在对外文化交流（尤其是两岸文化交流）中发挥更好的作用，也是一个题中应有之义。

包括早期中国电影史研究在内的史学研究，不可能是单纯的史学研究，不可能是学术上的“象牙之塔”，一定会以各种方式与当下中国电影及其发展发生各种各样的联系。陈山老师经常讲，当前中国电影存在很多问题，是因为我们中国电影史没有学好，没有把我们中国电影史中的很多有用的经验传承下来。众所周知，中国电影在发展过程中出现很多“断裂”：早期是市场经济，中期是计划经济，现在则又是市场经济。但现在的市场经济与1949年之前的市

场经济也有所不同，不可同日而语，也不是简单的回归，而是“螺旋式”的发展。那么，如何把中国电影过去有效的经验、有效的传统继承下来并且在新的历史条件下发扬光大，在更加注重中国电影自身电影传统、自身经验的基础上推动中国电影更加健康、更加优化的发展，肯定会是“内化”于中国电影史研究的一个潜在的维度。

当前中国电影的很多争论，我自己写了很多文章表达我的看法。有人认为当前中国电影是“好得很”：一方面，市场规模不断扩大，票房增长连续出现“井喷”，几年时间可以超越美国成为全球第一大电影市场。同时，《白日焰火》那样的电影也获得柏林国际电影节金熊奖，似乎中国的所谓“艺术电影”也走在了世界电影的前列。在这样的背景下，一种盲目乐观的情绪在中国电影界迅速滋生和蔓延。笔者认为，这种盲目乐观的情绪对中国电影有害而且可怕，甚至比2012年不少人对中国电影盲目悲观更可怕。前不久，我到了澳门郑观应的故居，他的《盛世危言》值得我们今天好好读一读，尤其是中国电影人。当然，也有人对于当前中国电影给予了根本性的否定，认为中国电影已经走上了好莱坞电影+香港电影的“邪路”，是“糟得很”。对于这些争论，当然是仁者见仁，智者见智。有一点我们应该看到，如果我们更加深入研究中国电影史，总结其经验及教训，那么对于当下中国电影也会有一个更加全面、更加完整的观察思考。正如美国电影史学家J. C. 埃里斯给我们的启示：“如果说，对电影唯一准确的描述就是对其过去的总结（它的历史的全部），那么预测电影未来的趋向，则必须根据电影历史的真相。”¹事实上，对电影史的研究，不仅是正确总结过去经验的需要，也是选择未来方向的需要。“不研究电影的整个历史，不了解电影的不同变化也就无法弄清它的本质特征和艺术规律。”²

过去，我们太迷信外国电影理论了，太迷信外国的大家了，言必称巴赞、言必称麦茨、言必称德勒兹。我觉得我们现在应该超越这样一个时代。我们应该对我们当前的中国电影实践进行系统的总结，发出自己的声音，发出“中国声音”。其实，上世纪80年代我们曾经有过这样的历史契机，但我们并没有抓

1 [美] J.C.埃里斯：《电影历史的美学特征参见》，《西部电影》，总第48期。

2 石川：《电影史学新视野》，学林出版社2002年版，第159页。

住。而当下中国最复杂、最生动、最具活力的电影实践足以支撑中国人的电影理论思考，足以支撑我们打造融通中外的新概念、新体系，足以支撑我们建构电影理论批评的中国学派。我坚定不移地认为，当下及今后一段时间，将是中国电影理论批评的又一个黄金年代，更是一个关键时期。

首先，构建电影理论批评的中国学派固然要借鉴西方电影理论批评的思想和资源，但必须要立足于中国电影实践。众所周知，当下中国电影发展，尤其是中国电影产业发展出现了很多问题，并且是我们过去所没有遇到过的。中国电影、中国电影产业化走过了一条具有中国特色的道路，西方的电影理论话语未必能作出准确、科学的解释和阐释。换句话说，中国电影理论批评工作者根据中国的电影实践对中国电影、中国电影产业化发展道路及其历程作出解释和阐释。由于中国电影理论评论界存在着严重的言必称西方乃至食洋不化的倾向，对自身的电影传统、自身的电影理论批评缺乏必要的关注和研究，始终没有建立起适合中国国情、适合中国电影实践的电影理论话语体系，也没有建立起与中国电影实践相适应的动态的、科学的评价体系、科学评价机制，对电影产业现状、电影文化现状无法做出比较有说服力的判断。在笔者看来，中国电影史研究及其成果是一个必不可少的维度，也是一个有效的支撑。事实上，中国电影、中国电影产业化走过了一条具有中国特色的道路，我们不能期望、依赖西方电影理论话语能作出准确、科学的解释和阐释。

其次，构建电影理论批评的中国学派必须从中国文化传统、中华美学传统中汲取营养和智慧。中华民族在几千年的文明历史发展中，不断锤炼自己的审美认识，并融汇、改造外来的艺术形式，逐渐确立了自己独特的审美方式、美感构成和审美价值取向，具有某种约定俗成的美学传统、美学特质。“中国美学对中国当代电影有深刻的影响。中国美学除‘古典’概念外，也理应包括近现代的美学思想。中国美学又总是与中国文化有着千丝万缕的联系，所以它既是一个历时性概念，又是一个共时性概念。中国电影也是中国文化的一个部分，它无法摆脱中国人特有的民族性、审美嗜好和有别于西方的中国韵味，如果一点不受中国美学影响，那么严格说来，它就不是一部真正意义上的中国电影。”¹

1 金丹元：《论中国当代电影与中国美学之关系》，《上海社会科学院学术季刊》，2000年第3期。

再次，互联网、大数据正在深刻地改变电影业态、电影生态，中国电影可以借助于后发优势推进电影产业升级换代，推进电影理论批评话语体系升级换代。在所有艺术形式中，互联网、大数据等高新技术对电影的影响是最大的。“当互联网企业不再甘于充当播出平台，而是涉足电影的融资、创作生产、营销发行等环节，将会怎样改变我国电影产业的格局？电影业是被动颠覆，还是顺势升级？互联网思维能否将中国电影推上一个更高的台阶？”¹随着互联网+电影以及IP开发、电影众筹等新概念的出现，也随着中国电影、中国电影市场高速发展所引发的世界电影经济版图、文化版图乃至国际电影新秩序的结构性的调整和变化，有关电影的新情况、新现象、新事物层出不穷，令人眼花缭乱、目不暇接。很多东西都是我们过去没有遇见过的，迄今为止我们还只能不断地感受到，但还不能深刻的理解和把握。可以说，中国电影面临着很多新的历史性特点，呈现出很多新的阶段性矛盾，也面临着新的历史性发展机遇。我们必须自觉地、持续不断地更新自己的知识结构，而不能一劳永逸的“以不变应万变”，完全拿“历史”标准去观察、理解乃至评价一切，与不断拓展、不断丰富、不断复杂的电影现象渐行渐远。电影批评也不能停留在情绪性的发泄和批判，而应该树立建设性的思维，寻找解决问题的途径和思路。作为批评家自身，则必须改善自己的知识结构，寻找新的工具和方法论，并且通过对当下电影作品、电影现象、电影思潮的理论思考，提炼和打造融通中外的新概念，建构电影理论批评的中国学派。更重要的，批评家要有学术定力、学术判断力，不能见风使舵，更不能为了吸引眼球哗众取宠，否则就不能形成电影批评的公信力和权威性。

更重要的是，互联网的迅猛发展也在很大程度上改变了电影的生存规则、生存方式。实际上，互联网就是资源的重新整合和匹配。换句话说，因为互联网的存在，资源的整合和匹配不仅更加容易实现，而且还能有效实现资源的增值乃至最大化、最优化。互联网对中国电影的影响、改变超过互联网对美国好莱坞电影的影响和改变。或许，中国电影可以借助于这种后发优势为自己赢得先机，而不必亦步亦趋克隆、复制好莱坞的发展道路、发展模式。来者犹可

1 《互联网+电影：好戏能否上演》，《人民日报》，2014年4月21日。

迫，一切取决于我们知识结构的不断更新以及建立在知识结构不断更新基础上的应变能力、智慧以及想象力、创造力。

无论如何，中国电影安身立命的根基是当下丰富多彩的生活和悠久的文化传统！中国电影理论批评安身立命的根基是当下中国电影丰富的实践。当下中国电影与其他国家处于同一起跑线，具有一定的后发优势，提供了当今世界上最丰富、最复杂也最伟大的电影实践；面对当下最丰富、最复杂也最伟大、最具活力的电影现象，我们应该而且必须以更开放、更包容、更具建设性的态度去面对并理论思考、理论思辨，更新我们的电影观念，开拓我们的电影视野。最重要的是我们要从当前中国电影的丰富实践中打造融通中外的新概念，形成有中国特色的电影话语体系，建构电影理论批评的中国学派，形成建立在当下中国电影实践基础上的科学话语体系、评价体系和评价标准。可以说，时代提供了一个最好的历史契机，理应产生电影理论批评的中国学派，产生电影理论批评的大师级人物，为世界电影理论做出我们的中国贡献。

俱往矣。对中国电影史研究，我们必将努力呈现电影历史风貌以及现有的研究成果。中国电影出版社也正是基于这种理念，长期以来坚持整理和出版大量电影史学著作。在已经出版的电影史学著作，其中不乏具有较高学术水准、较强史学价值和研究价值的成果。2015年，由我和著名电影史学学者丁亚平主持的、由中国文联文学艺术基金会支持的“中国电影史工程”即将在中国电影出版社出版，该项目作为一个系统的史料收集和严谨的科学研究工作，同时也是一个庞大的电影史写作工程。无论如何，对于中国电影史而言，重写也好，再写也罢，愿该系列图书都成为中国电影史不断发展和深化有史学贡献、史学价值的著作，成为建构新的中国电影史大厦必不可少的“砖”和“瓦”。

饶曙光

2015年10月25日

序一

生活在21世纪的太平盛世，我们容易遗忘。一方面，我们工作忙、娱乐也忙，此时此地的风景都看不清楚，怎有时间想过去？加上我们的物质生活与思想资源都比以前丰富，回望过去，我们只能如本雅明笔下描述的天使一样，看见的是一地没法拯救的痛苦和颓唐。

但另一方面，过去百年的中国历史在今天又确实社会被循环再现，主流媒体不停渲染：通过过去的灾难我们可以比照今天的幸福，重要的是珍视现状，心存感激，因为得来不易。最后，历史的意义只是教导我们要好好地活在当下，历史却变得更加模糊。

可能，我们必须把魏萍这本书放置在这样一个“去历史”的社会脉络下，才可以真正了解它的重要性。在这本书中，作者不期望全面还原历史真相，她最希望能达到的，应该是把那段历史“再历史化”。在每一个世代，每一个范畴，新和旧之间总是交错难辨。如果我们相信过去和现在可以简单切割，我们就无法理解中国电影于彼时的发展如何复杂纠缠。

在30年代的中国城市文化中，电影慢慢被社会接纳，由一个全新的事物变成日常的娱乐。但在一个常态正要建立的时候，电影又开始进入有声时代，声音的出现把二维的影像加入纵深的厚度，角色不再是闪烁的光影，而是一个一个独立的个体，他和她的发声，让观众不得不感受到演员的真实和独特性，他和她不单是故事的客体，也是活生生的主体。因为说话和歌声在身体的最深处发出，当声音和影像同步，观众的听觉和视觉就被协调连接，所听和所看就理解为真实的全部。

但这个“真实”又不得不面对既有的社会话语。所有再现都是意识形态的

一部分，互信型构。角色讲什么，如何讲，声音和身体的互动，一一都被主流意识形态挪用、解释及拆解，旧的观念把新的感受放置在其原有的逻辑里，或歌颂或谴责，也可能悄悄将之改变。新和旧永远共存，也永远充满争斗。在魏萍的书写里，主流意识形态还是强势地占领有声电影，牺牲了原本可能带来的声音和身体的多样性。从那时起，在中国电影中，我们只能听标准的国语/普通话，也只能用欲望的目光去消费女性的身体。说好的新世界呢？

虽然她没有明言，但我觉得魏萍在这本书中，隐隐地带出本雅明的“弥赛亚”精神。我们书写历史，不是要提醒大家已经显扬的东西，因为那些东西是历史的胜利者。反而，我们更应该重视那些已经被掩埋的事物，它们没有再发展，不是因为它们价值低，只是战败了。只有通过发掘历史我们才可以知道，原来这个世界有机会不一样，原来我们不一定要把现在视为当然。

在历史中我们可以看到偶然，也可以看到多元。

彭丽君

2015年11月18日

序二

传说在墨西拿(Strait of Messina)海峡附近，住着一位拥有女人的头和鸟的身体的海妖，她拥有天籁般的歌喉，但这歌喉却成为了往来船只和水手的梦魇。这位名叫塞壬(Siren)的女妖怪，是河神埃克罗厄斯的女儿，如同上帝用亚当的肋骨制造了夏娃一般，她是从河神的血液中诞生的“纯净物”。与另一位著名的人头鸟身怪哈尔庇厄不同，塞壬的面容和她的歌声一样美丽，虽然这面容没有什么人看到或者说被她的声音“遮蔽”了。塞壬因为与缪斯比赛音乐落败而被缪斯拔去双翅，再也无法飞翔，于是她只能用自己致命性的歌声吸引猎物。因为塞壬的存在，这个海峡被水手和船员们视为死亡之地……

一口气读完魏萍博士的《声色国音与性别研究——中国早期声片中的声音现代性与性别研究(1930—1937)》，想着她的字里行间如何在千年之后千里之外的异域时间与空间中重构了关于塞壬的传说——“言说”和“被言说”、“凝视”与“被凝视”、“宏大叙事”和“私语喃喃”交织成了一幅20世纪初叶关于中国“声音的性别”与“性别的发声”的书写，构筑了关于性别政治、权力话语、声音与图像之吊诡、声音与身体之悖论的图景。

女妖塞壬的传说是个典型的性别叙事与悖论，她的身体和头部分离，面容与声音分离，美丽的歌声与邪恶的食欲分离，即便是她的出生也与她被“再现”后的状况形成了吊诡的话语——一个高贵的纯净物变成了一个靠引诱男性而饱腹的女妖，这正是父权结构中女性被言说和书写后的结局，也是东方被言说和书写后的结局。晚清到20世纪30年代的中国，风云诡谲、众生万相，而“声音”也成为了权力话语争斗的场域，或者说是尤为激烈的场域。国族叙事的成型，很大程度上要依赖于对“声音”的规训。由此，“国音”的统一，方