

收听电影： 1970年代中国的听觉政治

[美] 黄心村 / 文

钱文亮 / 译

1970年代的中国，包括文化大革命的后半段和改革开放的最初几年，具有潜流汹涌和渐变的特征。文革早期(1966—1969)的破坏在毛泽东进入晚年的1970年代平息下来，生活表面上恢复了正常：学生们回到了学校，其他人则回到了他们的工作单位。美国总统尼克松1972年2月访问中国，启动了被称为“乒乓外交”的一个新秩序，并导致了中美关系在1974年的最终正常化。美国的重返中国带来了许多新型的流行趣味，标志着一个比较广泛和深入的全球参与时代的开始。在整个毛泽东时代曾经频频见于政治宣传画的被妖魔化的西方形象，渐渐变得有些人性。连同两头麝香牛和两棵红杉树，尼克松及其随从在中国留下的痕迹也包括从大城市的一些角落悄然出现的喇叭裤和墨镜。到了这个年代的中期，越来越多变化的色彩和式样成为大街上的时尚。而最为显著的变化是1972—1976年间国产故事片的复苏，由此开启了新一轮的电影热。同一时期的译制片也较为多元化些，除了那些从中国的社会主义“兄弟姐妹”

国家翻译过来的电影外，来自资本主义世界的电影也开始悄然进入大众的消费之中，并且在这个年代的后半段成为影像文化中的亮点。1970年代中国人的闲暇生活的特性可以用痴迷于国产的和舶来的电影和电影文化来描绘。

一代人对于电影和电影文化的痴迷更得到电影声音广泛传播的帮助，电影中的对白和音乐充满了1970年代中国的听觉空间。正因为银幕歌声和经典的电影对白在社会主义视听文化中占据了一个重要的位置，细究电影在那时是怎样的被聆听，就成为一条更深入地理解电影的跨平台杂糅设计的重要途径。笔者现在的研究正是要聚焦于一种关键的艺术样式，即“电影录音剪辑”。作为在电影原作上再创作的“电影录音剪辑”，由于是专为无线电广播而制作的音响产品，它保留了原版电影中大部分的音乐与对白，同时以画外音旁白的方式添加了一个全知全能的叙述者，剪辑中的旁白叙述往往是介绍背景、环境，连接不同场面和角色，并且在最关键的时候提纲挈领，以突出作品

的政治正确性。这样的剪辑并非电影的副产品,而是一种全新的文化产品。

随着电影录音剪辑在1970年代中国的流行,人们不需要实际接触原来的电影产品本身,便可获得电影素养。这种杂糅的艺术形式创造出了一种更加广泛而平等的进入社会主义视觉文化的象征秩序的幻觉。连同小说连播和广播剧一起,电影录音剪辑成为那个年代最为流行的群众娱乐形式。如果说在毛泽东时代的晚期中国的公共生活可以被形容为对于电影和电影文化的痴迷的话,那么,其他媒体的网络,尤其是声音媒体的网络,则助长了这种痴迷。在一个日常生活总体上被高度政治化的年代,电影录音剪辑作为一种多功能的平台,能有效地将来自政治中心的重要信息带进日常消费。当然,它也变成了这样一个所在,在那里聆听呈现出分歧性的政治轮廓,“逆听”(listening against)往往伴随“倾听”(listening in)的实践。

一、总音景

一个被时代政治彻底渗透的听觉空间是怎样运作的,它的听觉经验又是什么样的呢?我们的讨论将从总音景(total soundscape)的定位开始。“在阔别十年以后,听着收音机里又唱起了‘洪湖水,浪打浪……’,我悲从中来。”王蒙,一个功成名就的作家,首席文化人以及曾经的文化部部长,在他庞大的自传的第一卷结尾段写道。王蒙详细讲述了1976年政治体制的剧变在声音文化方面的具体表现。他描写的声浪仿佛是一夜之间喷涌而出的:

听着“一道道山来一道道水,咱们中央红军到了陕北……”我痛哭失声。看着电视屏幕上的京剧《蝶恋花》,听到李维康扮演的杨开慧唱到“爱晚亭”,唱到了“橘子洲头”,我热泪横流。听到了常香玉唱郭沫若的词:“大快人心事,揪出‘四人帮’,揪出‘四人帮’,啊吭啊吭啊……”我笑声咯咯响。我都奇怪,我怎么还是这样关心政治?做一个文人雅士,做一个遗老遗少,做一个世人皆浊我独清,世人皆醉我独醒的独善其身的高人,岂不更好?然而我已经不可救药,我已经入世极深,我仍然感情炽烈,我仍然爱憎分明。不论我怎么样地收缩再收

缩,认命再认命,矮小再矮小,难得糊涂,装傻充怔,养猫养鸡,做饭烧鱼……我仍然心系中国,心系世界,心系社会,关切着祝祷着期待着中国历史的新一页。新一页即将开始。⁽¹⁾

王蒙在这里为我们列了一份清单,其中包括几首在“十七年”中备受尊崇经典性声音作品,但在“文革”时期却被认为有政治错误而从中国人的听觉空间中驱逐出去达十年之久。“洪湖水,浪打浪”是从湖北省实验歌剧团1958年的同名作品改变而来的电影《洪湖赤卫队》⁽²⁾里的一首流行歌曲;而关于红军长征的那首歌曲则是此类题材中最为脍炙人口的,它的标题叫作《山丹丹开花红艳艳》,唱红了它的是著名女高音歌唱家郭兰英。郭兰英在“文革”期间受到迫害,在后毛泽东时代则获得了新生,恢复了她偶像的地位。

从过去岁月中复活的标志性的音乐和歌声除外,王蒙描绘的音景中也有几部1976年后创作的新作品。1977年的歌剧《蝶恋花》将毛泽东的第一任妻子杨开慧作为主人公,把一个浪漫故事与政治牺牲的传奇融为一体,将杨开慧作为浪漫女英雄搬上舞台,这里象征的是一种对旧秩序在各个层面上——政治的、社会的、家庭的——复原⁽³⁾。至于常香玉“大快人心事”这个段子,据说是她在听到“四人帮”垮台以后欣喜若狂,和她的丈夫一起用一个晚上的时间创作出来的。常香玉的新唱腔充满高亢的精神和解放的笑声,通过她那具有鲜明特征的声乐风格表达出来,随着1976年秋天政治风景的戏剧性转换而被人们从收音机和其他遍布全国的广播渠道所听到,明确标志着新时期的到来⁽⁴⁾。

很显然,王蒙的这份收听清单不是随意拟定的。这个国家文学史上最高级别的作家,用一系列尖锐的听觉经验终结了一个时代,准确地勾勒了二十多年里穿越政治雷区的惊心动魄的旅程,更以声音版图的更替吹响了他重获解放的号角。他的关于社会声望的获得、丧失和失而复得的个人叙述带出了一个耳熟能详的时代模式,它强调的是把1976年作为中国新近政治历史的重要分水岭。个人的沧桑被精心地安排为与国家命运同步。在大量的预测和大张旗鼓的宣传之后,王蒙自传得到的反应是冷淡的,尽管官方媒体上好评如潮。

一直期待着能从王蒙的制高点看到历史洞察的读者却是失望的,因为在那洋洋洒洒的几十万字中,作家的个人仍是被放逐到了一个遥远的角落⁽⁵⁾。

这部作品其实值得仔细阅读。王蒙在第一卷的结论泄露了十分意味深长的内容。这里没有直接讨论在四人帮垮台和“文革”结束以后文学局面有着怎样的恢复,而一个新的时代却是由音响和歌声引领而来的。第一卷展示了讲述者被关在公众生活之外的那些年里从来都没有停止过“收听广播节目”。读者可能想象出讲述者正闭上眼睛,在流放期间低着头,只留下他的耳朵打开着,并把收音机的频率向着所有的声波调整。音浪的波动是政治气候的晴雨表,有时候发出即将失去天恩的信号,而在另外一些时候则预示一个新发现的机会能够修补先前所有的过错。视觉能够被关闭,但声音却是不屈不挠的,因为音景的渗透是绝对而彻底的,且往往带有预言性。

王蒙的文本是那个时代总音景完整渗透的一个证明,这种总音景具有毛泽东时代听觉文化的特征。毕竟,毛泽东的继续革命的指示最初就是通过无线电波和遍布城乡各个角落(包括学校操场、工厂、田间地头、街角小卖部、小巷深处和公社大院等等)安装的有限广播喇叭得以扩散的。王蒙的透过音响和歌声的新生也表明这种音景的影响完全被带进了后毛泽东中国的最初几年。尽管在1976年发生了政权的转换,总音景却保持了它在这十年间的控制,并且很顺遂地进入了改革时代。王蒙自传的讲述者从没有跨出这种贯穿其生命旅程的总音景。通过声音的字节感应着时代的脉搏,他也让自己的脉搏随着变化中的政治气候一起跳动。收听是那时评估环境的一种方法,更确切地说,是耳证,是坚定不移地与大时代合调。

在这里需要解释一下总音景这个概念。我在“音景”(soundscape)这个概念前面增补了一个修饰语“总体的”(total)作为对于莫瑞·谢弗(Murray Schafer)原来概念⁽⁶⁾的转用和补充。作为一个指称自然的声学环境的生态学的术语,“音景”也被用来标示很多人类活动所造成的声音环境。比如说,艾米丽·汤普森(Emily Thompson)就扩展了这个音景概念,让它“既包含一种物质环境又包含感知那种环境的方法,它既是一个世界又是一种被创建起来理

解那个世界的文化”⁽⁷⁾。谢弗的其他一些关键词譬如“耳证”(earwitness)和“声响记号”(soundmarks)也已经导致了超越生态学范畴的更广泛的理论反思。“总音景”这个概念进一步剥离了原概念的田园式的起源,并被重新定位于一个政治化的社会,在那里,社会生活的每一个角落都被来自政治中心的声波触及并渗透。声波来源于中心并向社会生活的各个角落辐射,包括那些光线未能穿透的地方。

《王蒙自传》中的叙述者自始至终所无法摆脱的总音景依靠的是声音制作和传播的技术。在毛泽东时代的中国,声音传播的技术网络随处可见、随处可见。有线广播的扬声器是一种关键性的技术设备,它能够保证中心散发的声波覆盖社会生活大大小小的每一个角落。统计数字显示,在1970年代的早期,全国各地已经安装了多达七千万个有线广播扬声器。这些无所不在的声音机器将声波送进了乡村、城镇和都市社区。1970年代来到中国的西方人在他们的游记中往往会描述到他们对这些无所不在的音匣子的观察。它们通常被悬挂在屋顶上、电线杆上和树梢。意大利电影大师米开朗琪罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)1972年的纪录片《中国》就是这类题材中以活动影像为媒介的突出例子,三小时的片子,以迷人的节奏细细展开1970年代中国城市的图景。影片是应周恩来总理的邀请来华拍摄的,却在完成之后在中国被禁播,安东尼奥尼也从中国人民的朋友变成了公敌⁽⁸⁾。影片在描绘上海那一部分中,有一个长镜头展现了上海外滩的全景,远处有一个扬声器,其嘹亮的声波及其回响覆盖了黄浦江水域和地平线上的整个城市。

这样的总音景也能在同一时期的其他视觉艺术形式中得到显现。一幅1974年的题名为《红色电波传喜讯》⁽⁹⁾的政治宣传画(原始尺寸:53.5×77cm)描绘了夜以继日的道路和水利工程建设劳动。满天星斗的夜晚亮如白昼,劳动者们休息的时候围坐在一起倾听有线广播里播放的节目。画面中的每一个人的脸上都凝固着兴奋的表情。固定在一根木杆上的有线广播扬声器突出地设置在画面里,控制着视觉兴趣的中心,临时代替来自政治中心的声音。这是一个声波是怎样被设计出来去触动和影响个人的视觉证明(图1)。

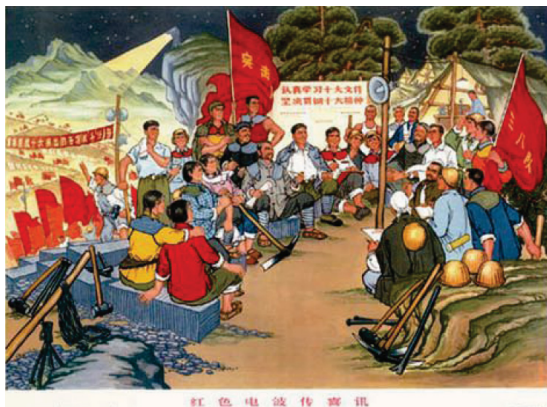


图1 刘知贵《红色电波传喜讯》(1974)。

有线广播扬声器控制着大型公共空间,它们也被放置在居住区的小巷和个人的庭院里面。每一个画面都暗示着它们的音量总是调得很高,声音能够穿透墙壁、窗户和门进而囊括画面中的每一个人。一张1972年的题名为《红色喇叭家家响》⁽¹⁰⁾的宣传画(原始尺寸:77×53 cm)透露了这样的信息:总音景确保了家庭空间与公共空间一样也是声音渗透的目标。一个农村的家庭将他们的私人生活展现为画面的前景。这应该是这一家人的前院,被从一个高悬在门框上的红色小匣子里播放出的想象中的音浪所笼罩。一个身穿红色上衣的妇女拉着一根必定是打开有线广播扬声器的电源线,声波马上就充满了整个空间;画面中有几个人转过头去看着音响的来源;宣传画中的其他人虽然背对着毛泽东的肖像画和有线广播扬声器,但毫无疑问的是每个人都被声波所触动,就连一群鸡、两只小羊以及一个正在和动物玩躲猫猫的小孩子都不例外。假如说视觉影像不能抓取他们此刻的注意力的话,穿透一切的声波却能确保完全且彻底的政治熏陶。画面前景中的那个男人似乎正在修理一个有线的红色匣子,是另一个有线广播扬声器将被安装在另一个场地吗?总音景依赖于这样一种音响设备的快速增长,这种设备虽然显得简陋,但是仍能服务于它的目的。悬挂有线广播扬声器的门框也勾勒出内部空间的大堂区,有一个毛泽东的神龛供奉在中央,包括一张毛的画像,一幅红色的对联,一摞红色的书籍。这里的收听设备或许简陋,但画面前景中的那两辆自行车却象征了那个年代日常生活的蒸蒸日上。一

辆自行车,特别是名牌自行车,在1970年代的中国往往被认为是奢侈品。而这两辆(非常锃亮的)出现在农村的环境中实在是罕见。这幅画显示了生活的优裕、丰富、幸福和政治生活的总体浸润状态(图2)。



图2 黄恩涛《红色喇叭家家响》(1972)。图片来自斯蒂芬·兰茨贝格(Stephen Landsberger)的《中国政治宣传画集》(社会历史国际研究所,荷兰阿姆斯特丹)。

当然,有线广播扬声器并不是形成一个共享的声音环境的唯一设备。还有一个由个体拥有的“话匣子”即无线电收音机组成的广播网。1970年代流行的收音机品牌有“红星”、“牡丹”、“红灯”、“红梅”和“熊猫”等等,一个个排放在1970年代的普通人的家庭里,促成一个全覆盖的声音网络⁽¹¹⁾。一幅1973年的题名为《家庭》⁽¹²⁾的宣传画(原始尺寸:77×106cm)描绘了一个工人家庭的内景:爸

爸、妈妈,一个儿子和一个女儿。室内装饰简单,色调暗淡,几乎是灰白,没有什么温暖或私人的痕迹。宣传画中突出的角色是一台安放在背景里的晶体管收音机,可能是这个家庭仅有的奢侈品,安静地、不动声色地掌控着整个空间。这台收音机俨然是这个家庭的第五个成员(图3)。



图3 陈纪仁:《家庭》(1973)。

画面中这个家庭的五个成员全都忙于生产性的活动。女儿在做学校的作业,坐在她身边的弟弟在读官方的出版物《人民画报》,他们的妈妈忙着手里的针线活,爸爸则一边读着报纸一边和妈妈交谈,仿佛是在分享他刚刚从报上读到的信息,而“潜伏”在背景里的收音机可以想象是在坚持不懈地发出来自中心的声波,随声附和那报纸与画报传递的信息。这种想象的音浪只有与其他形式的日常活动——包括阅读、写作、交谈、缝补和家政——并置在一起时才是有意义的。

这个家庭可能在听什么呢?他们可能是在听中央的新闻,或者是重复播放的革命文艺,也可能是在听电影录音剪辑。1970年代对于电影的消费往往是在这样一个听觉的空间中进行的。1970年代的中国仍然属于前电视时代,广播是中心媒体。更准确的说,是无线电的声波为电影映像的消费提供了一个更广阔的平台,以至于1970和1980年代电影文化在某种程度上依附于无所不在的无线电声波的。

二、听觉研究与声音档案

接下来就有更多的问题了。总音景决定了只有一种听的模式吗?是否总音景中的每一个人都只能

倾听,或“顺着听”是否也有“逆听”或“反着听”的可能?在总音景的范围内是否有事不关己、抽身而出、游离于主导意识之外的听者?

研究声音的人类学家曾就这一系列问题做出思考。比如说,斯特凡·埃默里赫(Stefan Helmreich)就曾提出了一个有趣的命题,即“音景被浸润的概念所左右,这样听众别无选择,不是被置身其中,就是被持续地带着走。”埃默里赫想问的是,这样一来,听者的能动性又在哪里呢?⁽¹³⁾他的思考受到了提姆·英戈尔德(Tim Ingold)的启示,后者反对使声音客体化:

……严格来说,声音与光线一样都无法成为我们感知的客体。我们所听到的不是声音,正如我们看到的不是光线一样。……当我们在晴好的日子四下观望,我们看见风景沐浴在阳光中,不是光景,同样地,当我们聆听周围的环境,我们听不到音景。声音不是客体,是我们感知的媒介物。我们通过声音这个媒介听到我们所听到的。类似的,我们看不见光,但是看得见光里面的东西。⁽¹⁴⁾

采用把声音当作媒介物而不是客体的提示,我力求证明1970年代中国的过渡时期为各种形式的听提供了一个绝好的平台,恰恰是为总音景的彻底与全面使“顺着听”和“反着听”得以共存。对于大多数人来说,他们听的实践必然与王蒙的不一样。王蒙描述的一夜之间喷涌而出的复活的声音,对于大多数人来说却是早在1970年代初就已经开始一点一点地溜进了日常生活,更确切地说,声音景象的更换在“文革”结束前几年就悄悄开始了。

1970年代这十年虽然在政治史上跨了两个不同的时期,就大众的听觉经验而言,这十年有它的连贯性。把1970年代看作一个连续的十年有助于强调这十年中的渐变。1970年代的中国见证了既处于鼎盛时期也开始渐趋消退的一种旗帜鲜明的视觉文化。这种文化中有一种前所未有的对于视觉的迷恋,更确切地说这是一种通过听觉来协调的对于视觉的迷恋。声和音在日常经验中占据了如此突出的位置以至于有些回忆文章的作者把这个年代称之为“声音的时代”⁽¹⁵⁾。声音记忆的回顾者们必然提及电影录音剪辑,会列举出几部重要影片的配音,包括样板戏电影、国产故事片和译制片。电影录音剪辑

是进入 1970 年代视听文化的一个关键点。

从电影录音剪辑出发我们看到了建立声音档案的重要性。近几十年来,我们共同的知识财富里有一个可观的毛泽东时代的影像档案。相对来说,声音的保存难度极大。从历史的裂缝处所滑落的是一种瞬间表达的形态,这种表达无论是在磁带上还是在纸张上都比影像更加难以捕捉,因为它是音响、人声、噪音,换句话说,是属于听觉的。这种材料是昙花一现的,转瞬即逝的。声音本身具有非常短暂的品质,就像呵出的气,转瞬便消散在稀薄的空气中。

在搜寻毛泽东时代声音档案的过程中,我看到了一卷又一卷的盘式磁带——大部分是无线电广播节目的录音——放置在当地发霉的储藏室的架子上,其中大部分已经损坏,最终被舍弃。能够保存的下来的无非是冰山一角。大批的资料消失殆尽。这种不可避免的进程使得声音(资料)的保存几乎成了不可能的任务。声音档案的建立是一个理论问题,对研究者来说更是一个十分实际的问题。

并非所有的声音资料都丢失了。电影录音剪辑是毛泽东时代声音文化的娇儿,它不仅存活下来,而且在近些年新的消费浪潮中被重新包装、消费。它的优惠待遇得益于它与电影文化之间的血肉相连。更多的毛泽东时代的听觉材料却是属于政治上的昙花一现之物(political ephemera)。换句话说,它们是为了直接的用途和即时传播而生产的,并且一旦发挥了某个特殊时刻的作用它就变成了一次性的处理品被废弃了。但电影录音剪辑不一样,它的生产本是为了延续和扩展电影产品的生命力和影响力。在整个 1970 年代,电影的声音被反复播放,成为总音景的一个重要组成,并被当做“声音纪念品”(sound souvenir)一直保留到现在,换句话说,“濒危的声音”不仅被历史存档,而且被无数个人所铭记。

这里的“声音纪念品”的概念最早是由谢弗提出来的⁽¹⁶⁾。在一本由卡琳·毕吉斯特沃德(Karin Bijsterveld)和何塞·范·迪吉克(José van Dijck)编辑成册的文集里,这个概念被更清晰地界定为“濒危的声音”,“譬如工业革命前的生活的声音,就能够依靠录音技术被捕捉或存储在档案里,并因此在它们消失后还能被记住”⁽¹⁷⁾。这个概念强调了听觉表达的物质性。虽然大量的声音制品适合归类到昙花一现之物(ephemera)的范畴,例如那些一卷一卷庞大而脆弱的盘式磁带,但是因为小心地收集、存档、

修正和复原,过去的声音也能成为物质性的客体,在一个人的书架上占据着突出的位置。而研究过去声音的学者在谨慎审查音乐技术与文化记忆之间紧密联系的同时,也不得不小心审视他们自身的记忆和迷恋。

鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)在他那篇经典的论文《赞美盲目:从身体中解放》中将收音机之无关视觉充分浪漫化了。⁽¹⁸⁾然而 1970 年代中国的收音机却不是瞎的。恰恰相反,因为有电影录音剪辑这样的杂糅种类的存在,被播放的声音成为光、视力和运动的媒介。声音的不可见从来不是绝对的(人们)所听得见的背后恰恰是一个看得见的世界。在这里,可见性取决于似乎不可见的声和音的作用。而且,像牢牢嵌入电影录音剪辑这种类型的可见性的模式吸收了无线电和其他声音技术,进入了更广大的社会主义视觉文化的网络中。

进一步地说,这个时代的听觉实践的中心持续把另一种新的视觉媒介改造成为一种声音的发射者,这便是电视在中国的前史。对中国电视史的研究通常是从 1980 年代电视渐渐进入每家每户开始。这样的电视史忽略了整整一个群体观看的时代。一台小型的电视机(9 英寸,黑白)为社区观众播放着节目。电视机信号经常是不稳定的,影像经常是模糊的,甚至会突然消失,屏幕上静电噪音的“雪花”。但是小小电视的音量却能够调得很大,看不清图像的满屋子的观众却是可以竖起耳朵听,这便与一台收音机没有什么不同。这样的年代,收音机没有失明,电视机却可能是瞎了。1970 年代中国围绕群体观看的电视出现的这种狂热可以看成是无线电广播文化的延伸。中国的电视前史是视觉与听觉之间紧密结合的另一个强有力的范例。正如听来的电影一样,在听来的电视目前,可见与不可见之间的分界线更加模糊了⁽¹⁹⁾。

虽然毛泽东时代的声音档案大多已经荡然无存,但是仍有一部分得到保存,并且因其在这一时期电影文化中的中心地位,而在今天的中国被重新包装,重新进入了日常消费。接下来要讨论的是这一电影文化中的关键文本。

三、国产英雄

在 1970 年代的中国,人们通过无线电波所收听

的都是什么类型的电影呢?简单地讲,人们听的正是在影院上映的同样的电影。在“文革”的前半期呈停滞状态的电影业直到 1972 年前后才显示出复苏的迹象。经验丰富的电影人被复职去生产新的故事片,以响应民众对于多种类视觉娱乐的需求。例如,作为延安一代中资深的电影人,谢铁骊“文革”之前的作品《早春二月》(1963)一时成为经典,但在几年后却又成为批判的靶子。在“文革”期间,已经靠边站的他又得到了暂时的“解放”,被江青指派去参加摄制三部“样板电影”:《海港》(1972 年,与谢晋合作导演)、《龙江颂》(1972)和《杜鹃山》(1974)。在这段短暂的有限自由中,谢铁骊反复地尝试故事片的制作。1975 年由北京电影制片厂生产的影片《海霞》,是谢铁骊“解放”之后导演的第一部故事片。这部电影配有著名的流行歌曲作家王酩的一首原创歌曲,这首歌曲也是这部电影大受欢迎的一个原因⁽²⁰⁾。

文革最后几年生产的故事片结果成了一套关键文本,它们的发行上映和传播在城市文化闲暇时间的组织上发挥了核心的作用,而那时的城市文化实质上是公共性的,带着政治信息的电影被引导进入闲暇时间并主要地服务于闲暇时间的调动和监控。1970 年代复苏的电影业与城市公共文化的组织休戚相关。

1973 到 1976 年间生产的主要故事片包括《艳阳天》(1973)、《青松岭》(1973)、《向阳院的故事》(1974)、《闪闪的红星》(1974)、《创业》(1974)、《金光大道》(1975)、《春苗》(1975)、《红雨》(1975) 和《决裂》(1975)。在这些影片中,《闪闪的红星》作为一个关键性的文本是最为突出的,这不仅因为它对于毛泽东时代最年轻的观众有吸引力,而且还因为它的跨平台的设计使得它很完美地适合在一个多媒体交叉的网络上传播,包括在各种大小屏幕上的放映、连环画及其他美术种类的改编,以及凭借无线电(重复播放的银幕歌声和电影录音剪辑)的循环上演。

在为无线电广播所制作的《闪闪的红星》的录音剪辑里,一个女解说员详细地讲述着故事,并且与原初的对话、配乐和声音效果连贯在一起。这种“电影录音剪辑”完全是一种对原初电影配音的再创作,是一种新产品的出现。它从原初的电影配音中选取重要的片段而又进行了有重大意义的编辑输入,特别是插入了一个全知全能的解说者。这个解说者的作用是讲述故事,有时会扩展故事,并且在关键性的时

刻让听众理解重要信息。1974 年,这部电影录音剪辑几乎是在电影公映的同时就由中国唱片社以一套三张黑胶唱片出版发行。1970 到 1980 年代的电影录音剪辑的黑胶唱片最近几年中已经变成极富收藏价值藏品,就跟其他声音纪念品一样。它们存在提醒我们,这些电影从一开始就不只是为了在影院里观看,它们可以在家里或是在一个小群体中消费。从留声机里、收音机里,后来是从电视里、连环画和画报中,后来也是从电视里都可以看到、听到的电影产品的种种再生。

《闪闪的红星》里的一个片段,可以把它称作“食盐的旅程”。影片的大背景是 1920 年代末至 1930 年代初,一个在中国现代史中通常称为“白色恐怖”的年代。中国共产党处于被剿灭的边缘,剩余的红军准备开始朝向西北地区的长征,而留下的追随者则撤进深山重新集结。返回的国民党军队重新控制了这个地区,像口袋一样封锁包围了“红色残余分子”。在电影中,可以看到国民党士兵驻扎在所有的路口以确保没有任何大米和食盐被偷运进山里。电影介绍了这种恐怖的形势,而电影录音剪辑的解说员又更进一步地强调了这种形势的严峻。这是电影中一个关键的时刻,我们年轻的故事主人公冬子,一个十岁左右刚刚失去母亲的男孩儿,经过这次机会把自己锻炼成了一个英雄。

这是一个关于如何把食盐偷运进山里的片段,也是一个教授食盐基本原理的片段。影片里的两段剪辑在电影录音里被用一种科学的语调做了旁白说明。在剪辑一里,一个红军战士向冬子——我们年轻的主人公——解释了食盐为什么是日常饮食的必需品:没有盐,我们的战士就没有力气,就不能和敌人战斗,而最近食盐的供给是缺乏的,这就意味着一种可怕的局面。在剪辑二里,冬子为了把食盐偷运进山区,就把它溶解在水里,然后把溶液浇在自己带衬垫的厚棉衣里面,一旦他通过了检查哨所,这件棉衣就被浸泡在水盆里,吐出这溶液。那时,这溶液再被放置在炉子上煎煮,直到所有的水被蒸发掉,食盐又重新结晶为固体。随着解说员的引导,收听中的听众将一次次见证普通的食盐是怎样在水里溶解,而当氯化钠的液体溶液蒸发,使得食盐重新成为固体,具有更纯的形式,结晶又是怎样发生的。

这部电影的连环画版本呈现的两幅图画抓住了这个迷人的转化过程,并且能够充分说明媒介文化

跨平台的浸润。和电影录音剪辑一样,作为加强电影素养的另一种措施,连环画版本在电影公映之后很快就出版发行了。在第一幅图画里,冬子在通过敌人的检查哨所后,解开了他那件完全被氯化钠的溶液所浸透的厚棉衣。而在接下来的图画里,爷爷帮助冬子把棉衣里的溶液挤出来,倒在早已放在火上的锅里,让水蒸发掉(图4和图5)。



图4:《闪闪的红星》的连环画版本(1975)第117页。



图5:《闪闪的红星》的连环画版本(1975)第119页。

这一节化学基本课程在银幕上、印刷的画页上,以及通过无线电波反复播放上演,全知全能的解说员解释着将食盐偷运过敌人封锁线的迷人过程,见证着它又是怎样被转变成一种更纯、更好的形状,这种化学过程进而象征了使一个革

命战士受到陶冶和变得更纯更彻底的历程。随着这部电影在今天的中国被列入“红色经典”,初级中学的化学课上仍然会介绍这部经典影片里的这两个剪辑来说明这个基本的化学原理,而且这种做法被称为“情境的方法”或“语境化教学”。那么,今天中国的化学教师正在担任着1970年代声音编辑中无线电广播的角色,持续不断的把革命功课与基础的科学教育掺和在一起⁽²¹⁾。

在1970年代长大的儿童和青少年通常都会吟诵像《青松岭》、《向阳院的故事》和《闪闪的红星》这类电影里的台词和主旋律,证实了这些电影无比的流行⁽²²⁾。高水准的电影素养和1970年代电影文化与无线电广播文化紧密交织的事实有很大关系。1970年代故事片的流行在很大程度上依赖于中央人民广播电台的电波在居民家庭内外的无所不在。

四、舶来的罗曼蒂克

与1970年代前半期故事片复苏的同时,中国的观众也能看到一大批从他们的“社会主义兄弟姐妹”(朝鲜、越南、阿尔巴尼亚、罗马尼亚和南斯拉夫)那里进口的电影。在这十年的后半期,美国、英国、墨西哥和日本的故事片也被介绍给了中国观众。于是,开始了一个追捧那些把异域面孔转译到中国银幕上的隐身的配音艺术家的时代。到了这十年的最后时期,电影录音剪辑这个类型进入了它的黄金时代,收音机的听众和电影的观众一样,大家都崇敬一群配音艺术家——他们分别以长春和上海为基地,改编了一系列的外国的电影。这些艺术家是那个时代真正的名人,尽管观众们很少有机会看到他们的真容。最近几年,有一大批的出版物对这些1970年代的偶像的声音进行集体的追溯。例如,资深的配音艺术家苏秀和曹雷撰写的回忆录就提供了关于生产这些关键性听觉文本的重要信息⁽²³⁾。

外国电影在中华人民共和国的引进是一段文化记忆史。不同年代的人总会把他们的成长经验与观看某些改编的电影联系在一起。那些成长于1950年代的人们会深情地回想起他们在早期苏联电影里所受到的教育,这是蒂娜·迈·陈(Tina Mai Chen)在她的几部著作中已经

处理过的主题⁽²⁴⁾。而“流浪者之歌”(印度电影《流浪者》的插曲,拉吉·卡浦尔领衔主演)在 1950 年代中国的极大流行则证明了宝莱坞故事片在当代中国常驻的魅力⁽²⁵⁾,那些成长于 1960 年代和 1970 年代的人们会回想起来自越南的儿童电影与来自罗马尼亚、阿尔巴尼亚和南斯拉夫的战争片⁽²⁶⁾,而那些成长于 1980 年代的人们则因为好莱坞电影的重返中国银幕而有了更宽泛的选择。在 2005 年,中国中央电视台制作了一套叫作“译制片回眸”的特别专题系列,分五期播出。其他大量的电视节目和个人回忆录也在最近几年问世。关于译制片历史的书写在中国开始成形。

在中国,给外国电影配音作为一种电影艺术的严肃的尝试开始于长春电影制片厂(“长影”),其前身是东北电影制片厂。随着中华人民共和国的建立,长影开始为来自早期苏联的电影配音,并且开创了为中国社会主义视觉文化的日常消费改编外语电影的三十年历史。1950 年,上海电影制片厂也建立了一个机构尝试为外国电影配音。这个机构后来扩展成了一个独立的电影制片厂——上海译制片厂(“上译”)。从 1950 年代到 1980 年代,“长影”和“上译”是两个加工外国电影的主要实体。直到 1980 年代中期,才有其他的电影制片厂加入到这种生产中来⁽²⁷⁾。

朝鲜的故事片《卖花姑娘》(1972)可以说是 1970 年代前半期被介绍到中国的最受欢迎的外国电影。由朴学和崔益奎导演的这部电影据说是来源于金日成 1940 年代创作的一部歌剧《卖花姑娘》,当时金日成正在日本人占领的满洲与中国的战友并肩从事抗日游击战争。被介绍给中国观众的这部电影受到媒体大张旗鼓的宣传,它是中国观众曾经看过的第一部宽银幕电影。以美丽的的女主演为号召的海报被到处张贴,主题歌“卖花姑娘”在收音机和大街上随处可见,电影录音剪辑被反复播放,而且排着长队的人们为了进入一个又一个(电影票)已经销售一空的演出现场而互相踩踏,有些报告甚至称在这些打斗中出现了人员伤亡。电影业在新的技术上的提高很长一段时间被朝鲜所代表。130 分钟的故事片似乎还不够长。在 1974 年的中国,轰动一时的对于“卖花”(28)(图 6)。



图 6 :《卖花姑娘》中的一幕。

《瓦尔特保卫萨拉热窝》,一部由著名导演哈伊鲁丁·克尔瓦瓦茨(Hajrudin Krvavac)执导的前南斯拉夫故事片,于 1972 年出品,1973 年由北京电影制片厂翻译配音,并且于 1977 年在中国的影剧院上映。革命传奇,被二战接近尾声时萨拉热窝地下抵抗组织令人兴奋的惊险刺激的动作、谍战戏所增强,迷住了中国的观众,特别是中国的年轻人。虽然这部电影本身可以被看作是一个关于电影作品如何使社会规范和政治传奇合法化的有趣证明,它在中国的受欢迎却讲了一个不同的故事。在 1970 年代晚期,很多中国的年轻人通过反复收听收音机里播放的电影录音剪辑能够记住大量的译制片中的对白。译制片的一些片段因此成为那个时代的编码语言。城市帮派会模仿影片中所刻画的地下抵抗组织在见面和聚集时交换接头暗号。“消灭法西斯”和“自由属于人民”是两句从这部电影和其他表现德国占领的东欧国家的反法西斯运动的电影中被引用最频繁的语录。关于这些暗号的知识成为进入 1970 年代晚期和 1980 年代早期的城市帮派文化的门票⁽²⁹⁾。被翻译和配音的电影对白构建了那个时代的标准字典中无处可寻的丰富的词汇。它们为照亮视觉媒介和语言媒介之间的交叉部分提供了关键性的位置(图 7)。



图 7 电影《瓦尔特保卫萨拉热窝》最后一幕中的一个场景。

被改编译制的《瓦尔特保卫萨拉热窝》,可以被视为一个过渡期的文本,带我们进入 1970 年代晚期和 1980 年代早期的被改变的文化地形,在那时,电影的流行持续到了另一个十年。与之相类似,被改编译制的《简·爱》是另一个关键性的文本。从《简·爱》开始,中国观众逐渐从其他社会主义国家生产的电影转向那些西方资本主义世界的电影。观众参与的统计数字表明,虽然从南斯拉夫引进的像《瓦尔特保卫萨拉热窝》在 1977 年被投票推选为观众特别喜爱的电影,但到了 1979 年,从英国引进的像《简·爱》、《尼罗河上的惨案》和 1948 年由劳伦斯·奥利维尔主演的《哈姆雷特》就迅速上升为最受观众喜爱的电影⁽³⁰⁾。夏洛蒂·勃朗特的哥特式小说《简·爱》被改编搬上大银幕至少有过七次,最早是在 1934 年,最晚是 1997 年。对于中国的观众来说,这部德尔伯特·曼(Delbert Mann)起初为电视制作于 1970 年的片子,完全俘获了他们的想象力。对于中国的观众来说,乔治·C·斯科特(George Scott)和苏珊娜·约克(Susannah York)是唯一可接受的罗切斯特先生和简·爱小姐。至于 1944 年由 20 世纪福克斯公司制作的由奥逊·威尔斯和琼·方登主演的产品,一个在英语世界所向披靡、受到特别喜爱的版本,中国观众只会把它贬作不真实的。在一代中国观众和听众的想象里,这部被改编译制的电影代表着声音艺术的最高形式,使得现代中文可以兼具悦耳、抒情、沉重、颓废、罗曼蒂克等特质。两位在 1970 年代的中国最受喜爱的配音艺术家,邱岳峰和李梓,使得这些品质具体化,并在 1970 年代晚期中国的群众娱乐中赋予原版影片中的两个主角以新的生命。中国的观众非常喜爱这部电影原版的音响氛围,由著名作曲家约翰·威廉姆斯(John Williams)谱写的配乐,由竖琴、钢琴、有键竖琴和管弦乐队所创造的萦绕着桑菲尔德庄园的浪漫的主旋律。电影的音响效果因为爵士乐和邱岳峰磁性十足的嗓音以及李梓丝绸般光滑、柔韧的声调而加强。邱岳峰的配音使得乔治·C·斯科特扮演的罗切斯特先生更忧郁、更颓废,具有比其他的罗切斯特先生更加浪漫的令人无法抗拒的魅力;而李梓的配音则把心理复杂而意志坚定的简·爱小姐变成了中国“新女性”的象征。这个中国版的罗切斯特先生与日本著名的扮演坚韧而侠义的黑帮男子的高

仓健,成为中国 1970 年代末期“真正的男子汉”的代表。简·爱的爱情宣言及其经由独立人格而最终赢得的爱情与舒婷在风靡一时的诗歌《致橡树》中的浪漫独白一起进入了一代中国女性的日常词典⁽³¹⁾(图 8)。



图 8 译制片《简·爱》的海报。

这部被改编译制的《简·爱》也是体现当代中国如何对外国的面孔、主题和嗓音狂热追寻的典型。这部电影的翻译和配音版本在“文革”的最后几年已经完成,是为了“内部观看”而被改编译制的一系列外国影片之一。和长春电影制片厂一起,上海译制片厂经常被指派去为最高领导人及其最亲近的小圈子提供这种娱乐。一种推测是江青为了指导中国自己的电影业需要直接查阅西方的经典电影以寻求灵感⁽³²⁾。无论“内参片”的背后究竟是什么政治机制在操作,1970 年代早期和中期为了内部使用而生产的译制片在几年以后就正式进入了公共空间以迎合广泛的消费需求。当年的配音艺术家们为“内部”需求而调去制作译制片的时候应该不可能想象到要不了多久他们全体的声音将会进入一代中国人的精神生活之中,并在整个一代人的文化记忆中占据一个亮点⁽³³⁾。“改革开放”的头几年解禁了的“内部”材料进入了公众消费,也释放了这一代人对于“他者”和“他者”的文化的好奇和渴望。

结 论

在这一代人对“他者”的文化的渴望中,邱岳峰作为一个噪音符号占据着一个微妙而不可替代的地位。在1970年代晚期,邱岳峰一半中国一半白俄罗斯的血统对于中国观众和听众来说已经是一个公开的秘密了,但很少人见过他的真面目。为什么是邱岳峰以纯正的中文雕琢的声音风格却被他的广大听众听出了其中的“异国风情”呢?陈丹青在追忆邱岳峰的文章中曾用“颓废”这个概念来解释邱岳峰现象。陈丹青笔下的颓废,是一个包罗万象的审美范畴,一个把所有的叛逆性的类别整合在一起的词,这些类别与邱岳峰的案例都有关联:种族、性别、文化、阶级、年龄和噪音。陈写道:

颓废,“邱岳峰语调”的深髓……是的,我们想要如何而不能如何,种种快感需求长年压抑,而颓废也正是邱岳峰语音的快感源泉:是他在压抑的年代替我们发怒、还嘴、嘲骂、耍赖、调戏,在出于常态的语音发作中(好一位夸张的天才),是他的声调引我们作虚拟的自我作践、自我扩张,便是我们日常话语中的虚伪造作也因他而获至声调之美,我们假借邱岳峰语调的变态、狂态、丑态获得自我治疗,异化为“外国人”,释放自己,在倾听中人我错置,想入非非。⁽³⁴⁾

陈丹青在这里所称之为“语调的变态”自然然是那个年代的政治束缚的产物,异国情调是从一个完全未知的世界中创造出来的,更确切地说,是从一片空白中构建出来的。陈丹青笔下的“我们”,能够疗治自我的创伤,能够透过丑陋看到美丽,能把熟悉的家园变成一片陌生的土地能在日常中看到奇异。邱岳峰和他的声音的确变成了陈丹青们的能指,透过它可以看到那个无比陌生而又蛊惑人心的所在。如此一来,收听配音的外国电影就变成了一种绝顶私密的行为,“顺着听”转为“偷听”甚至“反着听”,总音景开始逐渐失去它的掌控。

陈丹青对于过去年代的配音艺术家深情的颂赞与本文早前所引用的王蒙寻求政治补偿的庄严旅程形成了有趣的对照。在这里,聆听显现出有分

歧的政治轮廓。就在王蒙故事的讲述者焦急地从音波的转换中聆听政治风向的时候,陈丹青们却在探寻一种不同的美学或政治秩序的洗礼。当代中国的听觉经验与其他经验一样是分裂的。电影录音剪辑作为一种重要的艺术类型为日常消费有效地传递着重要的政治信息;同时它也传递着许多陌生的声音,讲述着一些陌生的故事,预示着一个陌生的地方的存在。对于声音的想象从黑暗处渐渐显现出来,最终成为1970年代过渡时期文化的一个亮点。产生邱岳峰的时代本没有温情和优雅可言,但从那样的时代产生的声音却指向另一种美的秩序,它的可见性依赖于它的不可见性,它完全不现实,不物质,却是极端个人的,其独特性无可替代。

[英文版原文以“Listening to Films: Politics of the Auditory in 1970s China”为题发表于 Journal of Chinese Cinemas, 2013年7卷3期, 187-206页。本文据此有所修改]

[本文中文版得到教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“世界都市群理论与中国城市圈发展研究”项目(立项批准号 13JJD750013)资助]

注释:

- (1)《王蒙自传》,花城出版社,2006年,第378页。
- (2)谢添导演:《洪湖赤卫队》,北京电影制片厂,1961年。
- (3)丁海鹏:《国剧一写家,才女邹忆青》,《大舞台》,1995年第4期,第8—11页。
- (4)张新秋:《假若我写〈常香玉〉》,《东方艺术》2012年S1期。
- (5)周立民:《多情应笑天公老——读〈王蒙自传·半生多事〉》,《书城》2006年第2期。
- (6)Schafer, R. (1994), The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World, Rochester, VT: Destiny Books.
- (7)Thompson, E. (2004), The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Cultural Listening in America, 1900 - 1933, Cambridge: The MIT Press.
- (8)梁茂芝:《一部意大利纪录片震动中国政坛》,《文史博览》2010年第8期。
- (9)刘知贵:《红色电波传喜讯》,人民美术出版社,1974年版。
- (10)黄恩涛:《红色喇叭家家响》,人民美术出版社,1972年版。

(11)张洪:《从戏匣子到MP4——中国人的收听方式》,《今日中国》2007年第5期。

(12)陈纪仁:《家庭》,上海人民出版社,1973年版。

(13)Helmreich, S. (2010), 'Listening against soundscapes', *Anthropology News*, 12, p. 10.

(14)Ingold, T. (2007), 'Against soundscape', in A. Carlyle (ed.), *Autumn Leaves*, Paris: Double Entendre, pp. 10-13.

(15)孙洁:《回望经典配音时代》,《艺术评论》2010年第3期。

(16)Schafer, R. (1994), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT: Destiny Books.

(17)Bijsterveld, K. and Dijck, J. (eds) (2009), *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

(18)Arnheim, R. (1936), *Radio: An Art of Sound*, London: Faber and Faber.

(19)Huang, N. (2003), 'Sun-facing courtyards: Urban communal culture in mid-1970s Shanghai', *East Asian History*, 25/26, pp. 161 - 82.

(20)Huang, N. (2010), 'Azalea Mountain and Late Mao culture', *The Opera Quarterly: Performance+Theory+History*, 26/27, pp. 402 - 25.

(21)张刚:《浅谈化学教学中常见的情景创设方式》,《新课程学习》(中)2010年第10期。

(22)张远山:《乏味的英雄和有趣的坏蛋》,《书屋》1998年第6期。

(23)苏秀:《我的配音生涯》,文汇出版社,2005年;曹雷:《远去的回响:六十部译制片配音笔记》,上海辞书出版

社,2006年。

(24)Chen, T. (2007), 'Socialism, aestheticized bodies, and international circuits of gender: Soviet female film stars in the people's Republic of China, 1949 - 1969', *Journal of Canadian Historical Association*, 18: 2, pp. 53 - 80.

(25)Sarkar, B. (2010), 'Tracking "Global Media" in the outposts of globalization', in N. Durovicova and K. Newman (eds), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge, pp. 34 - 58.

(26)严锋:《好音》,《万象》2001年第6期。

(27)苏秀:《我的配音生涯》,文汇出版社,第54-58页。

(28)燕毅:《卖花姑娘及其他》,《文史精华》2012年第6期。

(29)沈义贞:《战争片与现实主义——关于〈瓦尔特保卫萨拉热窝〉的美学随想》,《艺术百家》2007年第5期。

(30)徐峰:《裂解与期望的年代——新时期初年的中国电影景观速写》,《当代电影》1998年第6期。

(31)刘嘉陵:《七十年代后期》,《上海文学》2001年第3期。

(32)曹雷、苏秀:《“文革”中神秘的“内参片”》,《档案春秋》2010年第8期。

(33)张阔:《声音中的西方想象》,《西部广播电视》2010年第7期。

(34)陈丹青:《邱岳峰》,《多余的素材》,山东画报出版社,2003年,第110-114页。

(作者单位:美国威斯康辛大学麦迪逊分校亚洲语言与文化系;上海师范大学人文与传播学院、上海师范大学都市文化研究中心)

(责任编辑 张涛)