

“书写-绵延”： 中国无声电影时期的字幕（1931-1938）

李啸洋

（北京电影学院，北京海淀 100088）

摘要：中国无声电影时的字幕，是一种阅读装置，它以图像化的形态嵌入电影中，进行叙事预设，发挥戏剧“幕”的说明作用。无声电影用字幕先构了影片的意义与节奏，字幕是对声音的想象与模拟。声音的缺失，使无声电影用“书幕语言”替代“视听语言”。全景式书幕以图像形态嵌入电影，传达语言观念，进行主题预叙。无声片的字幕旨在解决电影中叙事、情绪色彩和主题，字幕形成了电影“句法的顿歇”。字幕创造了声音的流动边界，“字幕-图像-书写”的三位一体与古典美学的互动，形成承接关系。无声电影的字幕是一种美学修辞，它既是电影的叙事分延，同时也替代听觉成为声音的量级标志。字幕以图像外观呈现，构成了“声音的听觉画框”。从叙事到氛围渲染，从对话到评价，无声电影时期的字幕彰显出独特的时代文化。

关键字：字幕；句法；预叙；听觉

“Writing – Continuity”: Subtitles in the Silent Film Era of Chinas (1931-1938)

Li Xiaoyang

(Li Xiaoyang, Beijing Film Academy, Haidian, Beijing 100088)

Abstract: Subtitles in Chinese silent films functioned as a reading device, embedding into films in a visualized form to set up narrative assumptions and perform the explanatory role of dramatic “acts.” Silent films constructed the film’s meaning and rhythm through subtitles; subtitles are an imagination and simulation of sound. The absence of sound led films to use “written-act language” as a substitute for “audiovisual language.” Panoramic subtitles, embedded in films as visual elements, convey language concepts and pre-narrate themes. The purpose of silent film subtitles was to resolve narrative, emotional tone, and thematic issues in the film, forming cinematic “syntactic pauses.” Subtitles created the flowing boundary of sound, forming a trinity of “subtitle-image-writing” and interacting with classical aesthetics, establishing a continuity. The subtitles of silent films are a form of aesthetic rhetoric; they not only extend the narrative of the

【基金项目】本文系北京电影学院青年骨干教师培养计划阶段性研究成果。

【作者简介】李啸洋，男，北京电影学院电影学系副教授，研究方向为中外电影史论。

film but also serve as a substitute for auditory elements, marking the presence of sound. Presented in a visual form, subtitles constitute a “visual frame for sound.” From narrative to atmosphere, dialogue to commentary, subtitles in the silent film era reveal a distinctive cultural character of the time.

Key words: Subtitles; Syntax; Pre-narration; Auditory

一、文白并存的字幕：话本形式的遗存与化约

1927年,《爵士歌王》的问世标志着有声电影开始兴起。二十世纪30年代是中国有声电影与无声电影并存的过渡性阶段,《春蚕》《一剪梅》《桃花泣血记》《渔光曲》《迷途的羔羊》等无声电影的出现,代表了中国无声电影步入黄金发展阶段。1931年中国有声片诞生,1938年无声电影逐渐走向消寂,学者滕国强将这段时期称为“后无声电影时期”^[1]。

中国后无声电影所处的时期比较特殊。一方面,旧市民电影逐渐成为二十世纪30年代的电影新景观,这类电影脱胎于传统戏曲,以男女情感为电影主题,^[2]逐渐演化成“鸳鸯蝴蝶派”电影;另一方面,随着左翼进步力量加入电影界,现实主义元素渗透到旧市民电影中,人物角色除了延续“苦情”,电影加入了社会启蒙和反思元素,成为市民电影中的一道新风景。

1930年代电影技术上无声与有声并存,文化上古典与现代并存,电影理念上救国与市场的并存——种种因素造就了后无声电影时期电影的美学形态。余玮描述30年代同一部影片并存三个版本的情况:全声片(all sound Version)、无对白声片(no-dialogue version)、静片(silent Version),全声片只存在于大影院,一些中小影院为了在市场上生存,不得不上映用字幕代替对话的电影版本,或者减去对话和声音的静片版本。全声片改成静片的直接后果是裁减原片幕景,“对于这重改的影片,是不能和谐。^[3]”“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‘新与旧’‘现代与传统’之间的文化辩证。^[4]”声音出现之前,无声电影字幕已经展现出“现代/传统”的文化辩证:字幕在声音未出现之前未能得到有效分化,全景式的字幕以图像形式嵌入到电影叙事中。字幕除了充当声音镜头,也在电影结构和语法规则上效仿古代话本小说。

明代作家冯梦龙的“三言”(《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》)和凌濛初的“二拍”(《初刻拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》)是典型的拟话本小说。构造体例上,小说开篇与结尾会出现开场诗和散场诗。开场诗常常是叙事起兴,通过引用前人的七言诗来借古喻今,铺垫话本小说的整体叙述基调。比如《金玉奴棒打薄情郎》开篇引用诗歌:

“枝在墙洞花在西，自从落地任风吹。枝无花时还再发，花若离枝难上枝。”^[5]《金玉奴棒打薄情郎》讲的是夫弃妻的故事，和《窦娥冤》《玉堂春落难逢夫》等故事一样，该篇也采用了“情女落难”模式：穷书生与女子私定终身；书生中举后离开糟糠之妻；发妻落难；发妻与官员身份的丈夫重逢诉苦；一番教化下感动，原配夫妻最终破镜重圆。拟话本小说中的开场诗旨在“点明主题，概括全篇大意”，散场诗则“总结全篇大旨，或对听众加以劝诫。”^[6]明代拟话本小说开场和散场诗均以诗歌形式呈现，诗歌形式常常以提示语的形式导入小说：“有诗为证”“真是个”“正是”“道是”“诗云”“词云”“词道”“偈云”等。“三言二拍”中，这些词的后面常常会加上冒号，后面跟随一段诗词书写，这些诗词融描述、隐喻和评价功能于一炉，成为创作者主观评价的象征体系，发挥“判词”功能。

电影《桃花泣血记》（卜万苍，1931）讲述佃户之女琳姑和富家子弟德恩的故事，琳姑与德恩青梅竹马，后因门第观念而未能成婚，琳姑贫病而死，德恩在她去世之前见了她最后一面，并承诺抚养他们的孩子。电影中，字幕引入明代话本的诗词结构。电影以“桃花”形象缀连全篇，桃树的成长和桃花、桃根等不仅表征主人公不同境遇，也成为作者进行评价的文字凝聚体：两人热恋被迫分开后，电影中出现了评价字幕：“昔日花红叶绿，今日枝折根枯”。紧接着，导演转而叙述琳姑独自一人要面临悲惨境遇，电影出现了字幕“病魔常临贫苦家”，“阶级观念不丛生，效力于天真时期。”

无声电影时期，电影字幕虽然分载了声音的部分功能，但字幕的基质却是图像化的。《桃花泣血记》中的字幕除了常规的白话文对白，还有文言文介入。电影字幕文白并存的状态，是古典美学和白话文运动的胶着与浮现，它既是话本评述的文体遗存，同时又掺进了白话文运动以来的话语体系，创造出叙述者对故事和主人公的批判空间。话本小说的开场诗、散场诗和章节中的判词性质的诗歌，像一则插入语，诗的介入让书写主体不断浮现，让作者身份不断强化，最后统归于作者构造的价值体系。无声电影时期的字幕也是对读者/观众的再纳入。字幕不能与声音同步匹配，字幕与画面相匹配。字幕是图像和提醒符，它造成了“视觉的中断”，扮演“无声的角色”^[7]，字幕让隐蔽的评价得以显现，生成评价场域。《桃花泣血记》中，德恩初见琳姑，他惊讶琳姑朴素的美，电影用字幕评价了他所认为的美：“城中女子是脂粉的美，这（琳姑）才是纯洁的美。”

明清话本中，诗词评价体系是一套程式化的话语体系。“有诗为证”的口吻，模仿宋元话本中插入的韵文。不同的是，宋元话本插入韵文主要是从故事中的人物口吻出发，明清话本中所插入的诗词则是讲述者的第三者口吻^[8]。《桃花泣血记》的字幕自觉或者不自

觉地引入了第三人称的评价口吻：当琳姑单独带着私生女儿过着劳苦的日子，邻居拉着女孩的手，然后训道：“这株桃树和你很有关系，你将来做人做得好，它开的话必定鲜艳，倘是不学好，那么……”这种口吻的出现，既与左翼对电影的现实主义改造有关，又与电影人对电影功能认知密不可分。新感觉派代表人物穆时英认为，文艺作品“不但要批判作品底社会价值，而且要透过作品底形式去把握它的内容，从它的美学价值上去估计它底社会价值。”^[9]

电影声音发明之前，图像化的字幕扮演重要的意识形态角色。《桃花泣血记》中的字幕是不仅充当了声音的镜头，而且指向传统文言的书写中心。图像化的字幕旨在解决电影中情绪色彩问题。“字幕之于影片，有深切之关系，不可或忽者也。往往剧情不能表，表情不能显者，非字幕以讲通之。”^[10]字幕是无声电影时期的一种蒙太奇的剪辑手法，是电影“句法的顿歇”^[11]，“字幕能增加剧中之情趣，字幕可刺激观众着急之心。”^[12]通过文字的跨行与分节，字幕图像起到了发动机的效果：这种效果不仅在模拟一种声音的语调，它和默片夸张的动作一样，旨在以直观的电影形式，传达电影的情绪节奏。字幕图像不仅生成了无声电影的韵味、氛围，也在以一种可视的外形彰显创作者的内心观点。确切来讲，字幕图像确立默片的主题基调，这种基调往往暗含了创作者的价值倾向。

电影《神女》（吴永刚，1934）开篇，出现了基调式的字幕：“神女，挣扎在生活的漩涡里。在夜之街头她是一个低贱的神女，当她怀抱起她的孩子，她是一位圣洁的母亲。在两重生活里，她显出了伟大的人格。”《神女》的开篇字幕，是对明代话本中开题文字的形式化约。“三言二拍”中，开题文字基本是故事性的，它“正面或反面映衬正话，以甲事引出乙事，作为对照。虽然在情节上和真话没有必然的逻辑关系，但是对正话提有启发和映带作用。”^[13]电影开篇的字幕形式，其实是叙事的引子。《神女》开篇没有直接叙事，而是用字幕来说明整部影片的基调。这段字幕与《痴公子狠使噪脾钱 贤丈人巧赚回头婿使》的开题诗的诗眼式评价颇为相似：“最是富豪子弟，不知稼穡艰难。悖入必然悖出，天道一理循环。”^[14]《神女》结尾，同样出现了总结性的字幕：“寂静的监狱生活是她一生仅有的宁静，在她的希望里，她憧憬着孩子的光明的前途。”这句字幕和明清话本小说一样，结尾进行道德规劝和社会警示，充满浓厚的教诲意味。

《桃花泣血记》和《神女》中，字幕是对古典话本话语体系的移用。《神女》是一部讲述为了孩子而变成妓女的年轻母亲的悲惨故事。电影研究者聚焦阮玲玉的表演，讨论影史经典中胯下凌辱的三角形构图，但却鲜有学者讨论“字幕-图像-书写”的三位一体与古典美学的互动与承接关系。《神女》中，“字幕-书信-对联”构成一套完整的汉字书写系

统。字幕的表现并非孤立的，它与古文书写传统和现代白话文有着密切关联。对无声电影而言，字幕是“活的说明书”，其最大的功能便是“弥补无声的缺陷。”^[15] 应该注意的是，后无声电影时期字幕对风景的书写描绘，并非像明清话本小说中的那样繁文缛节。字幕对景色的描绘虽采用古文形式，但仅仅是达辞而已——毕竟，字幕作为无声电影图像、作为一种声音补余的图像形态，其主要功能是叙事和对话，字幕基本是在这两者之间进行分身。文白并存的字幕生态，是古典话本形式的化约。伴随声音的兴起和电影叙事的发展，古典时代的这种话本遗存的化约形式很快消匿。

二、全景书幕：声音镜头与阅读预叙

“影片之有字幕，如画龙者点睛然。字幕当以通俗为先，勿以吸引观众为上。”^[16] 因声音技术的不成熟，默片的观影模式主要依赖于对视觉的关注。无声电影用字幕先构了意义、空间、节奏，字幕是对声音的想象与模拟。电影中的语言观念，通过视觉来传达。声音的缺失，使电影用“书幕语言”替代“视听语言”。视听语言指向视觉和听觉双向轨道，但书幕语言的本质是图像性。无声电影时期的字幕在视觉的范畴中尝试剥离。从叙事到氛围渲染，从对话到评价，无声电影时期的字幕以一种全景的姿态出现，渲染出独特的文化和想象。

早期无声电影时期的字幕呈现体例，取法于传统书法的书写体例。当字幕以一种竖排版图像形式出现时，字幕图像获得了一种庄严感。“一片之情节、表演、光线均美为，往往以字幕之恶劣而减色。至幕中之文字，书幕者，书幕字也。一人文固为精，未必长于书，长于书者，又未必精于文。固宜以二人分任之。编幕以简明为佳，书幕以句整为美。”^[17]

“书幕”的庄严感是严肃的，它来自于图像的整体性，它不同于横向的、分条细缕的现代电影字幕。在《桃花泣血记》和《恶邻》中能看到传统信件，作为物件，书信与字幕匹配，这是一种文化的集体无意识心理。为了突出字幕美感，有的电影用美术对字幕上的字体进行美化修饰。

过分强调字幕的图像性，给字幕阅读造成了障碍。《王先生的秘密》（1934）上映后，有观众向报社写公开信，认为这部电影虽然片子质量不错，但字幕太坏。究其原因，乃因字幕中的字体加入了美术性装饰，致使这位观众观赏不适。这位热心观众随即列出了字幕应恪守的准则：“字，必须恭楷；底，必须干净。因为每个字幕的放演，只有那几秒钟，看字幕的时间不足，如何有时间去猜字？我说字幕上卖弄美术，是不过于实用的。”^[18] 虽然这是一则观众来信，但从侧面反映出字幕的图像性归属。

有声电影诞生以来，电影中的声音来源主要是人声。“人声总是被赋予特权，从其他声音中突出、分隔开来。^[19]” 无声电影时期的人的对话声当然无法听到，声音被转译为词语的图像媒介，再经由图像抵达观众。对话字幕，是声音的可视化与纵深。电影《渔光曲》（1934，蔡楚生）和《大路》（1934，孙瑜），声音的可视化显得尤为明显，因为人的现场对话无法传达出来，所以电影巧妙地采用了动作手势来突出声音镜头。这一动作即是呼喊动作：双手像喇叭一样放在嘴巴面前，变成一个喇叭形状。导演孙瑜为了突出《大路》的喜剧气质，将一场戏设计为六个筑路工人在河中裸泳，丁香与茉莉拉着两头毛驴，站在山崖上窥视洗澡的男性裸体。茉莉大胆地隔空对他们大声呼喊。男人们将下体藏在水中，他们一边笑，一边朝着两名女子尴尬回应：“快走开！不走我们就起来了！”《大路》是一部半无声电影，电影除了《开路先锋》《大路歌》《凤阳歌》《燕燕歌》四首配乐外，影片也插入了一些环境声。戏水一段戏里，电影画面中，几个青年男性在水中嬉戏，有的互相泼水，有的倚在岩石上鼓掌嬉笑。字幕、毛驴、戏水都成为构造欢愉的元素。虽然和诸多默片一样，这一段落并未能脱离早期电影的杂耍套路，但是字幕对声音镜头的调度——尤其是字幕对于人声的调度，彰显了同时期电影鲜见的声画同步感。

“视觉部分基本是不连贯的，它分成一系列的镜头；而听觉部分基本是延续的，它是一系列的句子，有连贯的思想。^[20]” “图像-字幕”与“声音-字幕”间存在着很大的裂隙，这种裂隙确立出一种独特的电影类型。声音字幕是一种构成性秩序，图像字幕是声音字幕的秩序雏形。图像化的字幕内部，影像语法很大程度上是依赖字幕提供的理解性参照。无声电影中，可以看到两极。一极是演员夸张的动作姿态，另一极是字幕。字幕创造出流动的边界，在这个边界中，情绪和主题才得以不断拓展。值得注意的是，因为声音维度的缺失，默片剧情在很大程度上因对话而被迫中断。现代电影中，对话场景的典型拍摄手法采用的是过肩拍摄，通过单独的正反打镜头来结构出对话关系。在无声电影时期，更常见的处理方法是将两者同时纳入取景框，然后用字幕来标识对话。通过对比，我们可以看到，有声电影的做法是视觉剪辑点，无声电影的剪辑依据是典型的“因果聆听”^[21]。为了对应人物的动作和说话氛围，字幕的忽然介入既是一种叙事补余，又是一叙事中断：对话式的字幕图像，隐含了解说功能。同时，字幕也涵盖了解说想象。声音在电影中出现伊始，字幕思维的影子并没有消失：“每一张影片的开端，每一个剧中人的介绍词，绝不能令一个不相识的人出来报告，或者是像京剧般的自己通名报姓，所以这一种字幕，终究是少不了的。”^[22]

现代电影建构起一套完整的视听体系。视觉和听觉是电影的本体语言，当听觉缺失时，

视觉便会代替声音进行表达，甚至意义阐释。声音技术尚未发明时，听觉维度尚需字幕和图像来补充。字幕不仅是声音的文字记录，字幕也是声音的时间延时。字幕图像将语言内置于视觉和整体感知的蒙太奇中，成为修辞达意的重要一环。字幕修辞达意，成为激活意义和影像共鸣的载体。《大路》中，电影对话字幕改为从左到右的横向书写，字幕的横向书写赋予影像以一种整体的线性感。从字幕和影像的匹配关系上来讲，字幕滞后于演员的表演，默片演员的动作、姿态是声音、情绪、氛围的预读。

字幕阅读为后来声音字幕功能细分奠定了基础。无声电影时的字幕，是一种阅读装置，它以图像化的形态嵌入电影中，进行叙事预设，发挥戏剧“幕”的说明作用：“字幕占全片重要的地位，因此不可草率行事。论他的功用，是说明一幕幕的情节，取材要简明短洁，使观众一目了然。”^[23]无声电影《恶邻》（1933，任彭年）讲述书香门第出身的黄华仁受东西两邻居的欺负。东邻叫黄猷，西邻叫白金济。两个恶邻还未出场，电影中便用字幕图像为观众预设出两个“恶邻”的形象。字幕将其描述为：“黄猷，军阀走狗，恃强凌逞霸，乡人呼之为恶狗。”“黄猷之妻，牛氏，青春时，姿容秀丽，有东方美人之誉。”“黄猷之子，晖士，勾结流氓，助父为恶，混名黄矮子。”“白金济，杀人不见血之阴谋家，绰号笑面虎。”《恶邻》中，字幕充当了剧幕的“脐带”，《恶邻》角色出场方式和古典戏曲、话本中对人物白描相通，二者并未完全脱离关系。《恶邻》中，“恶狗”“黄矮子”“笑面虎”等绰号和标签，和《水浒传》中的英雄诨名非常相似。电影依靠字幕提供了预读范式，它是理解电影的有效路径，通过字幕装置的寥寥数笔，便可预设审读目光。字幕预设了人物形象，也预设了阅读的语法。《恶邻》当中，黄猷的形象是大胡子匪盗式的人物，性格暴虐；黄猷之妻身材矮小四肢短粗，字幕中的“美人之誉”实为一种讽刺。字幕和人物形象的出现，像立体主义画派对空间的拆散与重组。字幕的全景化，字幕对剧情的过度介入，也带来了诸多问题，“我辈对电影字幕未尝有若何之经验，但就所视之电影，则事实已告我如此……自能以剧中情节明白晓畅于观众之前，不必为种种之说明，且以说明之累赘，反足以减少观众之兴味。此不独电影为然也，即舞台剧亦以含蓄为妙，往往无言之妙胜有言。故字幕之经济，辄为良导演家所主张。”^[24]

字幕是声音空间的位移，也是隐形目光的穿透。无声电影时期的字幕是一个整体的群，是德勒兹的所言的“运动-绵延”。德勒兹将电影定义为“用运动与任意瞬间对接来复制运动的系统。”^[25]德勒兹的分析里，电影的先决条件有三个：第一，照片或者图像；第二，瞬间的等距，以及在等距在“影片”载体的延迟；第三，画面的链接机制。^[26]德勒兹将电影“瞬间的等距”解释为瞬间的运动系统，这一解释颇为含混。但放在“运动-绵延”的框

架下，就不难理解无声电影中字幕的绵延功能。“运动是对于绵延，或者对于某个整体的动态分切。”^[27] 字幕图像包含了一种运动势能。《恶邻》对于人物的字幕介绍，是一种文学抽象，无声的影像是对于字幕的具体化。《恶邻》用字幕分列出了几种性格项，当叙事艺术尚未成熟时，项的归类与集合可以帮助观众更迅速地抓到叙事对立的基点。字幕为观众提供了判别人物善恶是非的线索，这种线索和后现代电影（尤其是一些悬疑推理电影）中，对坏人角色的捉迷藏式猜度颇为不同。从这一层面上讲，无声电影时期的字幕是动作的延续，它为观众提前进入映射关系提供了视觉依据。

无声电影时期，字幕图像发挥了完整的镜头性功能，字幕是一种提示符，充当转场镜头，比如《一剪梅》（卜万苍，1931）中用字幕做的时间和地点的转场提示；字幕也是叙事线，为变焦叙事提供线索，比如《春蚕》（程步高，1933）对不同人物的叙事变焦；字幕是判词，被赋予创作者的态度投射、社会审视和文化传统，比如《桃花泣血记》的开篇诗词字幕：“胭脂鲜艳何相类，花之颜色人之泪，若将人泪比桃花，泪自长流花自媚，泪眼观花泪易干，泪干春尽花憔悴。”全景式的字幕图像提供了阅读预设。镜头化的字幕是电影结构的分延，字幕不仅是听域的细节延展，也介入电影的叙事与评价视点。孙绍谊分析了安妮·弗雷伯格《虚拟视窗》。“在时空充满裂隙的框格中看世界，透过更多依赖多元并置而非单一连贯逻辑构成的‘虚拟视窗’看世界”。^[28] 字幕作为声音和电影叙事的分延而进行的阅读预设，是声音尚未出现时的一种过渡。

三、字幕卡：标点模式与节奏分化

从美学功能上讲，后无声电影时期的字幕混融了古典美学与现代美学。无声片的字幕提供了视觉与听觉的双重通道，两条通道的并轨表面上看是技术问题，但实际上却生发出复杂的美学问题。这种混同直接影响电影的话语修辞，影响语言与非语言，场景与镜头、戏剧性与延展关系。“无声电影具有多种标点模式：动作的、视觉和节奏的。”^[29] 早期电影中的字幕图像，字幕卡看起来颇像电影工种中的场记卡。早期电影语法规范尚未确立之时，字幕卡扮演着标点符号的作用：逗号，句号，分号或者叹号和省略号等。每种标点符号都对应着具体的电影修辞手法。

逗号性字幕卡经常用于人物对话，逗号字幕卡标识了无声电影时期的临场语境，逗号字幕卡强调声带，它与默片演员的对话和姿势动作，共同构成了临场感（虽然临场感是延时的）。譬如电影《神女》中阮玲玉和地痞流氓、老校长之间的对话。逗号标识的句子中的小句，功能系统语法中的句子成分包含了“限定小句和非限定小句”，限定与非限定通

常是由主谓、偏正、复合关系来界定的。^[30]无声电影时期，逗号字幕卡与声音是复合与限定关系，字幕卡充当了人物对话关系中的声音镜头，因为它是现场的。当声音技术出现后，临场感被前所未有的放大和强化，临场感使声画同步成为声轨出现后的电影惯例，同时也为声画对位和其他声音装置的介入提供了先决条件。这里暂且不讨论电话、电视机、广播、流行乐等声音机制对电影的立体化塑造。有声电影中的人物对话，其实就是对无声电影时字幕全景功能的剥离。

汉语“句号用于结构上是句子、意义上表陈述的语片，停顿大小上则没有说明。”^[31] 句号式字幕卡在一段电影叙事尘埃落定时使用，它常常与时间的提示或者空间的转场有关。比如《一剪梅》（卜万苍，1931）中，插入的字幕卡“翌日”“广州”。无声电影时期拍摄地理空间的转移，并不像现代电影中会用一些技术和意象进行空间嫁接。比如，好莱坞大片常常使用的高空俯瞰的全景镜头，或者使用火车来标识地理空间位移。中国早期无声电影里用一节字幕卡即可标识空间转场，以虚转实的空间转换在传统戏曲舞台表演中当中颇为常见。戏曲舞台空间中并没有门，借助于演员的唱念做打“做”出一道门来。句号式字幕卡对空间的转场使用也是如此。

分号性的字幕卡和人物出场的预示相关联，比如《恶邻》中的人物出场时的字幕卡非常规整，分号性的字幕卡创造出一种规整的节奏感。电影中分号性的字幕卡和汉语中的排比手法颇为相似。排比是由基项、从项、排比项三个评价指标构成。基项确立了一个模板，从项在基础项的基础上进行模仿，即随访性。^[32] 排比的基项和从项之间是平行关系，同时也是渐变关系，排比最为主要的功能是加强节奏的传递性。《恶邻》中字幕卡对于反派角色黄猷、晖士、白金济的字幕介绍就是一种排比性的运用。无声电影《劳工的爱情》（张石川，1922）中，字幕也使用了排比手法。郑木匠喜欢郎中的女儿祝小姐，郎中因药铺生意冷清，遂拒绝了木匠的请求。一场饭局后，郑木匠略施小计便让三个狐朋狗友从楼梯上摔下来。郎中终于有了生意，三个病人里大胡子脚疼，长袖书生胳膊疼，短发男脖子歪了。三个人对于疾病的叙述均从酒开始：“酒我是一向会吃，大约昨夜酒买的太多，所以喝醉了跌跤。”“酒真吃，我不醉，昨夜大约遇着一个鬼，把我推了一跤。”“酒会吃的，（摔脖子是因为）这双皮鞋太滑，出的毛。”这三处字幕卡构成了排比，增强了故事的喜剧性。《劳工的爱情》又称《掷果缘。电影结尾木匠下跪，喊郎中“丈人阿伯”，木匠为郎中制造了生意，终于娶了郎中的女儿。不管是《恶邻》还是《掷果缘》，分号性字幕卡都旨在营造喜剧效果，这和默片杂耍气质分不开的。爱森斯坦说：“手势是集汇于人身上的场面调度。”^[33] 表演上，默片因声音的压抑，使演员动作、手势和表情颇为突出。

影片中的字幕卡，有三个重要的功能，即结构、意涵与停顿。叹号、省略号、冒号字幕卡在无声电影中也使用。叹号在字幕中的使用，通常与教诲相关联。叹号在字幕卡中的使用，强化了听觉量级。虽然无声电影并没有声音，但是叹号在字幕卡中的使用，加强了虚拟声音的情绪色彩。现行电影的字幕已演化为逗号式短句，分号和冒号等符号在字幕中的使用非常少见。

究其原因，默片的图像思维，并没有将字幕的功能从传统的书写体系中分离出来。字幕卡的本质依然是图像，是嵌入式的文字图像。字幕以图像外观与文本外观的形式呈现给观众，字幕图像构成了“声音的听觉画框（auditory frame of sounds）”^[34]，提供了一种“跨感觉感知（trans-sensory perceptions）”^[35]范畴。不论是听觉画框，还是跨感觉感知，字幕卡或字幕图像都声音实现了向量化。无声电影中声音的源头是多元的：对话者视点的，观者视点的，作者视点的。字幕卡实现了视点的重新分配，也实现了语法关系的分派。可以说，字幕卡是一个枢纽，一方面它凝聚或稀释情节元素，另一方面也进行叙事离心。无声电影展现的角色几乎只有两种，即“我”与“他者”。无声电影通过字幕、动作和视像，将“他者-声音”（other-voice）变为“我-声音”（i-voice），对于中介者的身份似乎并不特别强调。

无声电影的字幕卡是一种小型的剧场构筑。这种构筑不仅询唤出主体身份，同时也在不同的声音主体中形成了异步点。字幕是一种美学的转换站，它重置了电影脚本，以平面的形式显现出深层的文化意识。观众在观看中处于一种美学的纵深体验中——这种体验不仅来自于毛笔书法的美学构型，也来自于传统文化的心理规训。字幕卡使得无声电影时期的戏剧性语言向发散性语言转化，电影中嵌入字幕卡与社会语境相关联，发挥宣传或者议题的作用。

字幕卡不仅是一种图像，也是一种文本形式。字幕的突出特征是书写，且在文字交织时与词源互相作用。文本是一种质感，一种“纤细之物互想交织所构成的格局或关联。”^[36] 无声电影常常使用古典诗词，它是文化、句法、韵律的制约下共同产生的内容，是无声电影时期现象性的文本。当声音出现后，古典诗词以一种不动的形式嵌入到电影中，字幕对电影的美学功能便被剥离了。声音的缺席，使字幕、图像、动作作为整体涵项出现在无声电影中，这些符号涵项通过语义关系或者作者的概念结构进行了功能分层。

无声电影对字幕-影像-动作的混合结果是字幕卡作为留存痕迹，字幕的形构与书写，在无声电影中既是同质又是异质的。字幕与新文化运动以来的白话文主体、与古典美学向现代美学的语境过渡是同步的，字幕与词的亲属关系并没有割裂，所以说是同质的；当声

音开始正式介入电影时，注意力对于听觉的新鲜度前所未有，声音构成了新的驱力基础，字幕卡与图像开始实现功能分离，字幕从竖立的排版转演变为横向分行与切换。从这一层面上讲，字幕卡是断裂的、异质的。

英国电影学者帕特里克·富尔赖认为，电影参与了社会秩序的建构，电影“建立边界，通过对叙述的事件和客体划定具体的边界，建立起叙述机制。”^[37] 这些边界包含了电影内部的边界、电影与外部世界的边界等等。“看”大于“听”的电影形态，促使无声电影用字幕确立起叙述的边界：一方面字幕源自于演员，另一方面字幕源自于创作意图。另一方面，字幕源于传统诗词。这三个向度分切了无声电影时期的字幕样式，三个向度分别指向现场、意识形态和文化传统，无声电影中的字幕是这三种向度的缠绕。这三个向度生成一种内部的“结构的互文（intertextuality）”，“结构的互文（intertextuality）”包括“结构参照（structural reference）”“主题参照（thematic reference）”“提喻结构（synecdochic structure）”“拼凑形式（mosaic formation）”^[38]，互文关系将电影的部分和更大的文化类属相结合，在参照中找到位置的印证。提喻结构通过部分来取代整体。在《桃花泣血记》中，桃树的生长与衰亡是爱情的重要喻像，电影结束时琳姑去世，字幕卡出现了“花瓣泪珠一点一点地落在琳姑墓前”。桃花-桃树-桃根总体成了一种提喻结构，它们共同表征了琳姑的命运。《桃花泣血记》是一部与旧市民电影裂变下的新电影，电影中的苦情主题不仅与左翼暴力意识相关，同时也与电影新序幕的开启密切关联。^[39]

除了结构互文，字幕卡是无声电影的叙事场域的分延。字幕在无声电影中进行意义的界分、命名，并对意义进行语法的生成与规范。具体而言，无声电影中的字幕通过对象-句法、对象-次序关系，将主语-谓语和主语-状语进行位置的重新排布。捷克语言学家马提休思提出了“主位”（Theme）和“述位”（Rheme）概念。^[40] 主位和叙述位概念的提出，替代了汉语中的主语-谓语的划分结构。“主位”是指语言中传达已知信息的部分，而“述位”是指语言传达新（未知）信息部分。“主语-谓语”的汉语框架构成“主动-受动”关系。^[41]

除了现场对话之外，电影中主位关系的传达还需借助于“意指-句法”来进行，这种结构突出地反映在《桃花泣血记》《一剪梅》等核心意象突出的电影中。字幕通过核心意象，实现了言说主体的转化，这种转化类似于话本小说中的评书人角色。不在场的言说主体，在电影中扮演“他者”角色，他们是隐蔽的，以评价者的身份来发挥作用。主位的存在，赋予电影以先导性的语法规范，主位形成了基本的逻辑关系，它预设了关系和角色之间的言语行为。与主位相比，述位的存在是具体灵活的，无声电影中的字幕具备双重的替代功

能，一方面字幕图像是视域延展，另一方面字幕是听域的延展。

与动作、表情以及剧场化的情节设置相比，无声片中的字幕卡比视像更能成为情感和意义的控制手段。无声电影将主观-客观的分立，使可见声源-非可见声源、主位画面音-述位画面音等都显现于字幕图像-字幕卡上，字幕成为理解和解释无声电影美学的重要范畴。字幕的地位在无声电影中空前突出，形成了无声电影重要的电影美学现象。无声电影时期的字幕，不仅是文化的还是美学的渗透，字幕的全景功能与杂耍蒙太奇的语境相契合，也与尚未完全成熟的电影语法相契合。字幕是无声电影的先锋与前哨，当声音以丰富而立体的形态出现后，声音便取代字幕，字幕便以说明书的形式固定下来。无声电影时期，字幕是一种美学修辞，是古典美学与现代性美学的形式混响，是电影叙事的主位和叙位的分延，字幕替代听觉，成为声音的量级。字幕曾让无声电影变得辉煌，字幕和明星、广告、报纸上的招贴画一样引人注目，当声音和视觉确立起电影视听语言体系时，字幕的功能便发生了新变化。

【参考文献】

- [1] 滕国强.中德无声电影比较[J].当代电影,1997(1):55.
- [2] 袁庆丰.左翼电影的艺术特征、叙事策略的市场化转轨及其与新市民电影的内在联系[J].湖南大学学报,2008(3):132-136.
- [3] 余玮.有声片的困难点：语言问题[N].大公报.1930-01-14.
- [4] 张一玮.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[J].文艺研究,2010(5):86.
- [5] [明]冯梦龙.喻世明言（第二十七卷）[M].中华书局,2009:256.
- [6] 谭耀炬.三言二拍语言研究[M].巴蜀书社,2005:2.
- [7] 王梅.电影字幕：作为一种艺术形式[J].写作,2005（15）:23.
- [8] 谭耀炬.三言二拍语言研究[M].巴蜀书社,2005:7.
- [9] 穆时英.电影艺术防御战——斥搆着“社会主义的现实主义”的招牌者.穆时英全集（第三卷）[M].十月文艺出版社,2008:235.
- [10] 郎德山.影片字幕谈[N].电影画报.1926(11):1-2.
- [11] [俄]C.M.爱森斯坦[M].蒙太奇论.富澜译.中国电影出版社,2016:326.
- [12] 廖华燊.银铎幻影:说电影字幕[N].海珠星期画报,1928(3):6.
- [13] 谭耀炬.三言二拍语言研究[M].巴蜀书社,2005:3.
- [14] [明]凌濛初.二刻拍案惊奇（卷二十二）[M].上海古籍出版社,2012:337.
- [15] 杨渊.浅谈字幕在民国电影中的功能——以《神女》为例[J].文学界（理论版）,2012（8）:251.
- [16] 顾醉莼.字幕琐谈[J].上海(上海 1925),1927(4):1.

- [17] 施病鸠.我也来谈谈电影字幕[N].影戏画报,1927:1.
- [18] 梁思孝.观众呼声：“王先生”字幕太坏[J].影戏年鉴,1934:319.
- [19] [法]米歇尔·希翁.视听：幻觉的构建[M].黄英侠译.北京联合出版公司,2014:5.
- [20] [美]斯坦利·梭罗门.有声片的美学问题[M].电影的观念.中国电影出版社, 1983:197.
- [21] [法]希翁.视听：幻觉的构建[M].黄英侠译.北京联合出版公司,2014(23).
- [22] 蔷薇.关于有声电影的字幕[N].卷筒纸画报,1929 第 5 卷(206):7.
- [23] 浦克强.谈谈字幕[J].影戏生活,1931(5):16-17.
- [24] 天笑.说字幕[J].明星特刊,1925(5):1-2.
- [25] [法]吉尔·德勒兹.电影 1 运动-影像[M].谢强、马月译.湖南美术出版社,2016:11.
- [26] [法]吉尔·德勒兹.电影 1 运动-影像[M].谢强、马月译.湖南美术出版社,2016:9.
- [27] [法]吉尔·德勒兹.电影 1 运动-影像[M].谢强、马月译.湖南美术出版社,2016:14.
- [28] 孙绍谊.从电影研究到银幕/屏幕研究——安妮·弗雷伯格《虚拟视窗》读后[J].电影艺术.2010(5):154.
- [29] [法]米歇尔·希翁.视听：幻觉的构建[M].黄英侠译.北京联合出版公司,2014:42.
- [30] 李艳翠、冯文贺、周国栋、朱坤华.基于逗号的汉语子句识别研究[J]北京大学学报,2013(1):7-14.
- [31] 刘春月.“句号”与“句子内部停顿的符号”之“用法”分析[J].语文建设,1998(7):38.
- [32] 陈永敬.排比的构成特征及排比项数限制的心理机制[D].华中师范大学,2008:8-12.
- [33] [俄]C.M.爱森斯坦.蒙太奇论[M].富澜译.中国电影出版社,2016:26.
- [34] [法]米歇尔·希翁.视听：幻觉的构建[M].黄英侠译.北京联合出版公司,2014:199.
- [35] [法]米歇尔·希翁.视听：幻觉的构建[M].黄英侠译.北京联合出版公司,2014:203.
- [36] [法]茱莉亚·克里斯蒂娃[M].诗性语言的革命.张颖、王小姣译.四川大学出版社,2016:11.
- [37] [英]帕特里克·富尔赖[M].电影理论新发展.李二仕译.中国电影出版社,2004:127.
- [38] [英]帕特里克·富尔赖[M].电影理论新发展.李二仕译.中国电影出版社,2004:52.
- [39] 袁庆丰.《桃花泣血记》：模式的遗存和新信息的些许植入[J].浙江传媒学院学报.2009(3):28-30.
- [40] 陈脑冲.主语和主位[J]现代外语,1995(2):1.
- [41] 陆锦林.汉英主谓被动关系句比较[J]语言教学与研究,1979(1):72.