

简析电影中的声音叙事

沈 慧

(红河学院 人文学院, 云南 蒙自 661600)

摘要: 电影具有两个信息磁道——声音和视像。单纯的图像具有信息集成的特征, 具有多义性和模糊性。电影在视觉化的叙事中加入言语的因素, 言语与视像同步进行两种叙述使电影实现了讲述复杂故事的可能。电影中的声音可分为同声、画内音、画外音三种。声音叙事在整个电影叙事中的功能主要有命名、链接镜头与场景、讲述视像之外的行动与事件。声音叙事的出现与发展弥补了单纯的视像叙事所具有的缺陷, 同时, 声音叙事又常常超越视觉画面的讲述, 大大增加了电影叙事的丰富性与复杂性。

关键词: 电影; 声音; 叙事; 视像; 同声; 画内音; 画外音

中图分类号: J 902 文献标识码: A 文章编号: 1004-390X (2009) 03-0082-04

Brief Analysis on Voice Narration in Movie

SHENG Hui

(College of Humanity, Honghe University, Mengzi 661600, China)

Abstract: Movie consists two information tracks; voice and video. Simple video picture is with the characteristics of image information integration as well as multi-meanings and vagueness. Movie adds the words factors in visual narration, words and video realize two kinds of narrations synchronously, which make it possible to tell complex stories. The voices in the movie can be divided into three kinds: simultaneous voice, voice in pictures and voice outside pictures. The function of voice narration in movie includes: naming, linking lens and scene, telling the actions and events outside video. The appearance and development of voice narration offsets the defects of simple video narration, at the same time, voice narration usually transcends video pictures, and increases the plentifulness and complexity in movie narration greatly.

Key words: Movie; voice; narration; video picture; simultaneous voice; voice in pictures; voice outside pictures

电影通常被定义为一种视觉化的艺术, 这样一种认识有时使人们忘记了现在的绝大多数电影都具有两个信息磁道——声音和视像。确实, 在电影产生的初期, 即默片时代, 只有视觉的影像被录制在胶片上, 然后放映给观众。在此意义上, 早期的电影是一种较为纯粹的视觉艺术。但随着电影艺术的发展, 这种单纯的视觉越来越不能完成讲述复杂故事的任务, 声音开始介入影片的叙

事活动, 出现了对白完全不用字幕的有声电影时代。这个变化对人们固有的电影观念造成很大冲击, 从此, 人们不得不对声音在影片中的重要意义进行多方面的思考。在电影叙事学研究中, 声音亦是一个不可被忽视的重要因素。

一、声音介入的必要性

言语在一个时间内只能讲述一个事件, 因而

收稿日期: 2009-03-20

修回日期: 2009-05-19

作者简介: 沈慧 (1981-), 女, 云南个旧人, 助教, 主要从事电影、大众文化、中国现当代文学研究。

言语在一个时间内所传达信息具有单一化的特征。视觉化的图像是一个信息的集合体，它能够同时表达多个信息元素。如“他站在河岸上”，我们从这一简单的言语陈述中只能得到的信息是：人物——“他”、地点——“河岸”、人物行动状况——“站”。而关于河流、河岸等等的环境状况、人物的具体面貌等信息则没有提供。如果我们看到的是一副图像，我们就可以得到很多具体的信息，如具体的环境、人物的面貌、人物与环境的关系等。而这种信息的多样化有时并没有使观众的理解更加确定，反而使多种解释成为可能。特别是在电影由单镜头发展为多镜头拍摄、不同的场景进行连接时，单纯视像陈述的模糊性就愈加显现出来。每一次镜头的转换都有可能打断叙事的一致性，都需要观众对前后两个镜头之间的关系做出理解与判断，而视像本身具有的信息多样化的特征使理解也变得多样化，事实上是常常因而变得不可理解，电影的叙事也因此而难以顺利进行。

正是由于这一原因，早期的电影制作者感到有必要求助于一些言语，因而出现默片中的字幕及讲解员，这些言语因素的介入向观众传达一些画面所没有的特定信息，从而引导观众对影片做出特定的理解，一个完整的叙事作品才有可能得以构成。而讲解员、字幕的缺陷也是显而易见的：前者具有很多即兴发挥的因素，言语对视像能否产生恰当的作用取决于讲解员水平的高低及他对影片的理解；后者虽然能避免这些消极因素，但却又出现了“影像带向我们所展现的，此语对我们说出来，字幕成为人物的一位代言人。由此，同一个行动向我们讲述两次，一次用画面，一次用文字。”字幕与视像并不能实现完好的同步与融合。在20世纪20年代末期，声音介入电影，言语转化为声音的形式，与环境音响、音乐等被录制在胶片上。相对于讲解员和字幕，“声音的录制既能重新找回失去的词语和画面的同步性，又能对台词或解说、对他们的准确位子等实施一种理想的控制。”至此，言语因素（转化为声音）

与视像实现了同步性，二者可以以完全相伴的方式同时进行两种讲述，电影也才有可能叙述复杂的故事。

在这里应注意的一点是，言语以外的音响如背景音、音乐也如对白、独白一样有助于叙事的构成。在绝大多数的影片中都普遍存在着与画面同步的非言语的声音。如看到一辆汽车与某物相撞，就可以听到轰然的撞击声；看到手指在琴键上移动，就可以听到钢琴的跃升；同样的，存在着一些办公室、警察局、街道、海滩等等的环境音。在这些情况下，声音参与单一的画面叙事的建构，声与画是完全融合的。而在一些影片中，言语之外的声音则并不与画面重合，他们可以加强视像，也可以削弱视像，可以发挥引申义的作用。如《战争之王》^①中，主角尤里（尼古拉斯凯奇饰）听到机关枪的声音，一脸兴奋地从战壕里站起来，此时，机关枪的声音渐渐变成了收款机的声音——声音在诉说尤里的内心世界，而不是画面所展示的情景。

二、声音的类别

（一）同声

这是在有声电影中最早出现、也是运用最多的声音类别。我们在画面中看到人物的嘴唇在动、同时听到他们说话的声音；我们看到人物开枪，同时听到枪声；我们看到飞机飞过，同时听到飞机发出的轰鸣声。这些声音总是与画面中的形象相对应，他们有时也被称为“故事声音”，因为他们发源于虚构的故事世界，是故事的一部分。^②

（二）非同步的声音——画内音与画外音

在同声中声音与视像都是重合的，声音与视像共同完成叙事，声音并没有独立的地位，甚至是依附于视像的。电影理论家兼实践家爱森斯坦在有声电影出现的早期就指出，虽然人们能够制作“会说话的电影”了，但这种电影显然还缺乏美学的深度，要使电影的声音具有这样一种美的深度，必须要实现声音与画面的非同不行。而我们现在在电影中看到的、听到的“画内音”与“画

^① 安德鲁·尼科尔，美国，2005。

^② 与这种“故事中的成分”相对立的是“话语的成分”，即对故事世界的讲述。

外音”正是声音与画面不同步的两种表现形式。

“‘画内音’是指那些属于故事世界但是声源不出现于屏幕或不在镜头范围内的人声、音乐或声响。”即，虽然我们在画面中没有看到声音的出处，但我们可以根据具体的情景推测出声音的隐含出处。如我们在电影画面中看到的只是某个房间内的人、物等，而听到门铃的响声，我们就可以假定声响来自于门外，犹如画面展示的事物持中正在随音乐跳舞的人，我们就可以推断音乐声来自于旁边的某个地方。

“画外音”是指声音既不来自于画面中的可见形象，也不能在外围空间中推测出它的隐含出处，也就是说，它既没有看得见的出处，也找不到隐含的出处。“画外音”又可分为两种：一种是故事里的声音，即“画外音”来自于故事世界且从属于故事世界，它来自于故事中的人物而不是故事的叙述者。这种“画外音”的一个突出表现就是我们听到的声音属于某个人物，但在画面中人物的嘴唇并没有动，声音传达的是人物当前的思想、回忆等。如在电影《天气预报员》^①中，主角大卫·斯普里茨（尼古拉斯凯奇饰）在与妻子争吵后出门去买鞑鞑沙司，我们听到的是大卫混乱、布满、焦虑的内心声音：“……鞑鞑沙司、鞑鞑沙司、鞑鞑沙司……呵！我真想把脸埋在那个地方，就在那儿！鞑鞑沙司……那个相乘气球旅行的家伙怎么样了？他成功了吗？我应该在小说里加些间谍故事，或是核燃料被盗什么的……鞑鞑沙司……”在这里，人物的思想活动向其他事件一样属于故事世界，是在故事世界中发生的，但人物并没有说话的动作，我们也不能在外围空间中推测出一个隐含的声源，这就是虚构故事内的画外音。另一种类型的画外音则属于话语世界，它的发出者往往就是故事的叙述者，它的交流对象是受述者，受述者可以是话语世界中的另一个人物，也可以是电影观众。前者如《一个陌生女人的来信》^②叙述者，同时也是片中的女主角，在给她挚爱一生的人的一封长信中展开叙述，受

述者就是她的爱人。后者如《现代启示录》^③叙述者威拉德上尉（马丁·希恩饰）在整个讲述过程中没有指向某个人物，而是指向观看电影的人。此外，我们在电影中常常听到的气氛音乐也属于这一种类型的“画外音”。

相较于与视像相重合的“同声”，“画内音”、“画外音”具有更大程度上的自由性，他们可以是视觉形象上的补充，也可以是视觉形象的替代，为观众提供了单纯的视觉画面或简单的同声所不能讲述的信息，甚至常常发挥着评述的功能。如在《时时刻刻》^④中，急促的琴声象征、隐喻了三位女性焦虑、困顿的内心世界。

当然，电影声音类别的划分不是绝对的，在很多电影中，同声、画内音、画外音常常自由转换，而在一些电影中，这三者之间的界限很模糊。也就是说，对这三者的运用是自由的，而非一成不变。例如在电影《战争之王》的开头部分，叙述者、同时也是主角的尤里站在一片布满弹壳、冒着黑烟的废墟上面对镜头、同时也是面对观众进行讲述：“全世界一共有五千零五万支军火，也就说，平均每十二人有一支枪，唯一的问题是，我们如何让其他十一人也有枪。”他此时的声音是同声，但他又不属于故事世界，而是属于话语世界，是一种话语性的讲述。而在影片正式开始后却是一个闪回，画面展示的是尤里站在布莱顿滩的码头上，此时声音就变成话语性的画外音叙述。而在科波拉的《现代启示录》开头，叙述者画外音与人物的画外音的区别呈现出模糊的状态。我们看到主人翁威拉德上尉在西贡的一家旅馆中等待任务，他用手指拨开一点百叶窗，看着对面的马路，我们听到的声音是“西贡，妈的，我又回到西贡了。”这一举更像是人物的画内音，表达的是人物当时的思想言语。而在后面的声音则可以说是人物的声音，也可以说是叙事者的声音，“我醒来，一片空白。我无法与妻子交谈，最终答应离婚，当我在森林时，我想回家，而当我在

① 戈尔·维宾斯基，美国，2005年。

② 徐静蕾，中国，2004年。

③ 科波拉，美国，1979年。

④ 史蒂芬·道德利，美国，2003年。

家时，又想回森林……”这些话既是人物当时的思想状况的表达，又可以看作是威拉德对受述者——观众进行讲述。而镜头转向旅馆楼梯，两个美军士官走向威拉德的房间，他的声音继续说道：“每个人都有愿望，我渴望任务，是咎由自取也好，他们派来了。这是一项极为特殊的任务，当完成后，我不想再有其它任务了。”这是一个典型的回顾性叙述，也就是一个属于话语世界的画外音叙述。此后，这部影片中的威拉德的画外音仅用于这种回顾性的叙述。

三、声音的功能

电影不同于文学，它依靠两个信息磁道——声音、视像进行叙述，可以说，电影具有双重叙事的特征。声音的叙事功能对于现代的电影来说极为重要，是不可被取代的。它的主要功能在于：

（一）命名功能

单纯的画面通常只能对人物、时间、地点、时刻、人物间的关系加以展示，而通常不能告诉观众具体的人名、地名、时刻、人物间的关系。要实现这些信息的准确传达，就必须在画面叙事过程中加入言语的因素。在默片时代就使用字幕或讲解员来传达这些必要信息，其中，字幕的使用一直延续到有声电影中。例如在很多影片中，当出现闪回、闪前段落时，常常用字母标示出何年、何月、何地等等。而现在更多的使用声音来实现这种命名功能。因为字母本身是无人称的，他们常常不属于虚构的故事世界。将这些必要的信息录制为声音，特别是人的声音，才有可能实现与视像的自然融合，从而有可能减少因为使用字幕带来的异故事性，使虚构的故事世界更具有完整自足性。如我们可以通过对话中的称呼很快知道人物的名字，彼此间是朋友或是亲属或是同事等等关系。电影中声音的这种命名功能，实现了在具体的时间、空间中确定我们所看见的画面，使人物具有名称并确立它们之间的关系，整个故事就是在这个框架中得以讲述。

（二）镜头、场景的链接功能

显然，绝大多数的电影都是多镜头、多场景的，而要如何保证这些镜头、场景的链接能够符

合叙事的逻辑、能够让观众对其加以正确理解而不至于产生各种歧义呢？如果仅仅依靠视像难以解决这个问题。因为如前所述，视像不同于言语，它本身是一个多元信息的集合体，单纯的画面陈述具有多义性、模糊性的特征。如在电影《战争之王》中的一系列简单镜头：尤里将弟弟送到戒毒中心后驱车离开；尤里坐在车里看到艾娃的巨幅广告；尤里与艾娃同在海滨旅馆。如果完全没有声音的介入，这几个镜头的链接有可能含义不清，它们仅仅是时间上的先后关系吗？如果是这样，那么它所讲述的故事就是：尤里把弟弟送到戒毒中心后离开，在路上看到了梦中情人艾娃的巨幅广告，不久后尤里在一个海滨旅馆与艾娃巧遇。它们之间有着某种人为的因果联系？如果是这样，那么它们是怎样发生、变化的？难道是尤里知道艾娃要去那家海滨旅馆，所以他也去了那里吗？要对这些镜头的链接作出唯一的、正确的解释就必须借助于声音因素的介入。在影片中，与这些镜头相伴的是尤里的独白：“我从没搞清楚吸一点玩玩和吸了上瘾有何区别。上帝见证，还好我没有吸上瘾。但是我还是没能逃脱某种令我上瘾的东西（指艾娃）……”“你不能强迫一个爱上你，但起码你可以制造机会。我花了两万美元搞了一个假拍照活动骗她来（指让艾娃到海滨旅馆），又花了一万二买通旅馆……”可见，画面、镜头、段落之间的过渡通常都要依赖声音的扶助，如果没有声音，很多镜头、场景的转换都将难以理解。换句话说，在电影的叙事过程中，声音具有意义的引导与定位功能，它在多种不同的可能所指明中引导观众，从而保证故事的完整性与确定性。

（三）讲述视像之外的一些行动、事件

声音的陈述在一定程度上具有独立性，而并不总是要与视像相伴而行，它往往超出视觉画面的讲述，而能够叙述或表达出并不由视像呈现的行动。这在画外音中有着突出的表现。如在《战争之王》中的一个段落。尤里走私军火走漏消息，在海上被国际刑警追查，瓦伦汀警官等上船检查，与此同时，叙述者尤里由画外音讲述道：

《汉志》是最为重要的依据，正好应合了余嘉锡先生所言目录学书之六大功用。

[参考文献]

- [1] 陈国庆. 汉书艺文志注释汇编 [M]. 北京: 中华书局, 1983: 1-7.
- [2] 胡应麟. 少室山房笔丛 (上) [M]. 北京: 中华书局, 1964: 21.
- [3] 郑鹤声. 中国古典文献学概要 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001: 41.
- [4] 王国维. 王国维遗书 (十一册) [M]. 上海: 上海书店出版社, 1983: 204-247.
- [5] 那氏平. <汉书·艺文志>班固自注浅析 [J]. 图书馆学, 1995, (2): 53-55.
- [6] 马端临. 文献通考 [M]. 北京: 中华书局, 1986: 3.
- [7] 中华书局. 四部备要 (第五十一册) [M]. 北京: 中华书局, 1989: 2, 4, 21-22.
- [8] 龙滔滔. <汉书·艺文志>互著质疑 [J]. 图书馆, 1985, (4): 34-37.
- [9] 余嘉锡. 目录学发微 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 14-16.
- [10] 王利器. 史记注释 [M]. 西安: 三秦出版社, 1988: 19.

(上接第85页)

“即使当我遭遇到国际刑警时，我还是有很多方法来阻止他们搜查。我经常把装军火的箱子标示成‘农用机械’；我还将集装箱标示为有化学辐射，我还没见过有哪个低新的海关人员会打开‘辐射废料’的箱子来核对。不过我最喜欢的伎俩是一箱在热带烈日下晒了一星期的马铃薯。”而另一方面，视像仅仅讲述了尤里用马铃薯骗过了瓦伦汀刑警的搜查。而在同声巾，这种超出视像之外的表达、讲述也是大量存在的。例如在对话巾，或简要概述或较详细地述说过去的一些行为、事件，而画面仍然仅仅是展示人物在“说”这一动作。

综上所述，电影叙事具有双重性的特征，它具有声音与视像两个信息磁道，二者紧密相伴又有所区别。其中，声音叙事的出现于发展有力弥补了单纯的视像叙事所具有的缺陷，同时，声音化的叙事又常常超越视觉画面的讲述，在一定程

度上显现出其独立的特征，它大大增加了电影叙事的丰富性与复杂性。

[参考文献]

- [1] [加] 安德烈·戈德罗，[法] 弗朗索瓦·若斯特. 什么是电影叙事学 [M]. 刘云舟译. 上海: 商务印书馆, 2005: 85-112.
- [2] [美] 戴维·赫尔曼主编. 新叙事学 [M]. 马海良译. 北京: 北京大学出版社, 2002: 201-215.
- [3] [美] 大卫·波德维尔、汤普森. 电影艺术: 形式与风格 [M]. 曾伟祯译. 北京: 世界图书出版公司, 2008: 67-386.
- [4] 康尔. 电影艺术通论 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2007: 109-137.
- [5] [美] 罗伯特·考克尔. 电影的形式与文化 [M]. 郭青春译. 北京: 北京大学出版社, 2007: 54-96.
- [6] 胡克、张卫. 当代电影理论文选 [M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2000: 226-247.