

后浪出版公司  
电影学院 060

(第3版)

# 视听

幻觉的构建


*L'audio-vision*

(法) 米歇尔·希翁 (Michel Chion) 著 黄英侠 译

沃尔特·默奇 (Walter Murch) 作序推荐



北京联合出版公司  
Beijing United Publishing Co., Ltd.

 后浪出版公司  
电影学院 060

# 视听

## 幻觉的构建

(法) 米歇尔·希翁 (Michel Chion) 著 黄英侠 译  
沃尔特·默奇 (Walter Murch) 作序推荐

L'audio-vision

 北京联合出版公司  
Beijing United Publishing Co., Ltd.

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

视听 / (法) 希翁著; 黄英侠译. — 北京: 北京联合出版公司, 2014.5

ISBN 978-7-5502-2994-5

I. ①视… II. ①希… ②黄… III. ①电影效果—音响效果—研究 IV. ①J915  
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 093028 号

Original title: *L'Audio-vision. Son et image au cinéma* 3rd edition by Michel Chion  
© Armand Colin, 2013

ARMAND-COLIN is a trademark of DUNOD Editeur - 5, rue Laromiguière - 75005 PARIS  
Simplified Chinese language translation rights arranged through Divas International, Paris 巴黎  
迪法国际版权代理 (www.divas-books.com).

Simplified Chinese translation edition published by Post Wave Publishing Consulting (Beijing) Ltd.

本书为法国 Armand-Colin 出版社授权后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司在大陆地区出版发行简体字版本。

## 视 听 (第3版)

著 者: (法) 米歇尔·希翁 (Michel Chion)

译 者: 黄英侠

选题策划: 后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 汪 徽

责任编辑: 王 巍

封面设计: 赵 瑾

版面设计: 张宝英

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

---

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街83号楼9层 100088)

北京联兴华印刷厂印刷 新华书店经销

字数242千字 690×960毫米 1/16 18印张 插页2

2014年7月第1版 2014年7月第1次印刷

ISBN 978-7-5502-2994-5

定价: 36.00元

---

后浪出版咨询 (北京) 有限公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

## 致中国读者

我很高兴看到《视听》在中国出版，感谢中文版的译者和后浪出版公司，以及阿尔芒·科林出版社（Armand Colin）的外国版权负责人安托万·邦费（Antoine Bonfait）先生。因有邦费先生的帮助，这本书是我的作品里译本最全的一本，尤其是在欧洲，有英文版、德文版、意大利文版、西班牙文版以及葡萄牙文版。当然，后来又有了韩文版。现在有了新推出的中文译本，我的书又可以遇到新的读者，我非常希望能与他们见面，和他们聊一聊。

“视听”（l'audio-vision，英文为 audio-vision）在法文中是一个“新词”（neologism），源于日常用语“视听的”（audio-visuel，英文为 audio-visual）。有一些语言，比如德语，很容易从已经存在的日常用语中“丛集”出一些新造的词来。在德语中，电视叫做“fernsehen”，在现代德语中的意思是“远程观看”。而在法语和其他一些西方语言中，一直以来的惯例是从古老的语言（比如希腊语）中寻找词语来指称一些新的发明（如“电话”[téléphone]，即由古希腊语的单词“远距离的”和“声音”组合而成），医学专业用语也是如此。如果您想在德国检查眼睛，您要去看一个“眼睛医生”（médecin des yeux，英文为 eye doctor）；而在法国，您就要去看一个“眼科医师”（ophtalmologue，英文为 ophthalmologist），这个词源于希腊语。这样就使一些新词带上了学术的、学究气的特色。能用两个常用的法文单词“听”（audition）和“视”（vision）组成的新词给一本书命名，我很自豪。

我的本意是通过“视听”这个词具体地论述，我们谈论的是一种总体的感知，而不是声音和影像这两种不同感知的简单相加。就像音乐中的和弦，它不是三个不同音符的叠加，而是一种整体形式，是由音符之间的音程来定义的。

我很好奇“audio-vision”用中文怎么说。每种语言都是一个世界，更确切地说，是一种描述世界、理解世界的不同方式。同时我认为，所有的语言都是相通的、互补的：如果可以熟练地了解掌握十余种语言，肯定会大有裨益。可惜我自己没这么大的本事！

当我写作头几本论述电影声音的书时，时常有人问我，我是否仅限于描述专属于西方电影的“文化”效应。我认为不是。我看过大量全球各国的电影，尤其是中国电影，既有早期的也有当代的。很明显，这些电影使用了同样的创作方法。主要的区别只有语言。通过字幕的帮助，我能大致明白对话的意思，但我无法理解对话与叙事中的微妙之处。

不过，我明白声音和影像是怎样共同构造起时间、空间，以及如何强调一个时刻、创造一种节奏、供人展开想象的。有许多声音是全世界都能明白的：世界各地都有风和雨，也有电视、鸟儿、机器、汽车，更不用说有人，人的听觉，当我们从一个很远的距离或是在黑暗中聆听声音时的神秘感，一个人说出的话和他脸上表情之间的神秘关系。视听的表达是世界共通的。

当然，声音是有时代属性的。一个1990年出生，看着2010年电影的法国观众，未必能理解1950年的法国电影：全球流行音乐的风格已经改变了，技术世界也已经改变了。1950年（那时我3岁）在电话亭里打电话必须得大点声；不可能在沙滩上听广播，因为没有带电池的收音机；那时世界上的流行音乐大多来自阿根廷或南美洲其他国家。因此我们也需要一种历史的研究方法：这正是我在做的，不仅仅研究有声电影的历史，而且研究全世界声音的历史。

因此，向我的中国新读者们致以问候与感谢。

米歇尔·希翁

2013年9月于巴黎

## 推荐序 拜访声音女王

我们孕育于声音之中，诞生于视觉世界。

电影孕育于视觉世界，诞生于声音之中。

在我们出生之前，母亲怀胎四个半月时，我们就开始倾听了。从那时起，我们在连续而丰富的声音中沐浴成长：妈妈的歌声、呼吸声、肠鸣声、定音鼓一样的心跳声。在之后的四个半月里，声音是主宰我们感觉的唯一女王。子宫内封闭、黑暗的水世界使视觉和嗅觉失去作用，味觉也是单一的，而触觉只是对于将要发生的事情有一个模糊和大概的提示。

随出生而来的，是声音之外的四种感觉在同一时间里被猛烈激发，并与一直自诩有统治地位的声音激烈竞争。最明确的王位觊觎者就是迅速而坚决的视觉，它把自己当成国王，好像那个宝座一直空着，等待着他的到来。

声音无疑很谨慎，为她的统治拉上了遗忘的面纱，退到了阴影之中，对于自大的视觉保持着警惕的目光。纵使她放弃了王位，但很难说她也放弃了王冠。

与这生物过程相反，电影则徘徊在无声影像的镜面大厅里，度过了它的年轻时代（1892—1927），视觉历经35年的独身生活，作为一个沾沾自喜、唯我独尊的国王统治着——从未料想到命运正准备安排他和女王结合，而他自认这女王在诞生时即被废黜。

电影这个将自然次序倒置的成长历程，可能也是电影声音分析一直极难琢磨、疑问重重的原因之一。实际上，尽管声音女王在1927年戏剧性地进入了电影殿堂，但她一直在大厅中游移，尽管她用她的快乐为我们服务，但并未受到重视，而我们还是继续在视觉国王的宝座

周围鼓掌欢呼。如果我们确实有意识地注意到了她，通常只是因为某些问题和瑕疵。

考虑到声音的影响力和65年来<sup>①</sup>不可否认的声音技术进步，如此地退避三舍，最初看起来是有些矛盾的。但是，对这种影响力的起源进一步研究就会发现，这一定程度上来自于它本身自我避让的侍仆的品质：通过某种神秘的感知的炼金术（perceptual alchemy），声音给电影增添的任何色彩很大程度上都被观众以视觉的形式感知和理解了——声音做得越好，则认为影像越好。法国作曲家、电影创作者和理论家米歇尔·希翁在《视听》一书中用大量篇幅来描述这种现象的各个不同方面——他将之称作增值（added value）——而且，这种炼金术也是他尚未被翻译成英文的另外三本早期电影声音著作中的主要内容：《电影中的声音》（*Le Son au cinéma*）、《电影中的人声》（*La Voix au cinéma*）和《洞穿银幕》（*La Toile trouée*）。我很高兴将这位作者介绍给公众，希望在不久的将来他另外的著作也可以被翻译过来并出版。<sup>②</sup>

电影声音难以琢磨和模糊的天性是有代表性的，希翁的四本书鹤立于电影批评领域，成为从理论角度讨论电影声音的出版物中极为重要的一部分。声音女王总是恭敬地“谢绝拜访”，这也是她自身不善张扬本性的一部分，而且那些电影理论家们也异常谨慎地遵从了她的意愿。

这种沉默已经由欧洲人而非美国人打破，这种情形也很有意思——尽管电影声音是一项美国人的发明，而且几乎所有随后的研发（包括最近的杜比SR-D数字音轨）一直也都是美国人或英裔美国人做的。就像鱼是最不可能察觉到它游弋于其中的水，美国人自认为声音是自然而然的事。但欧洲人则不这么认为，现在仍然如此，1927年穿越大西洋侵入欧洲的声音确实混合着祝福与几分诅咒：《视听》的第7

---

① 就本文所完成的时间而言，此文乃默奇写给《视听》1994年美国版的序言。——编者注

② 米歇尔·希翁的《声音》（*Le Son*）已有北京大学出版社中文版，而《电影：声音的艺术》（*Un art sonore, le cinéma*）即将由后浪出版。——编者注

章（讨论声音的到来）有一个讽刺性的小标题“60年的遗憾”，这不是没有来由的。

欧洲人对电影声音的矛盾反应有几个原因，但问题的核心即浮士德（Faust）在1832年所预见的，歌德（Goethe）令他宣布：

我先写下一句：太初始于言语。

啊，这就已经遇到问题了。<sup>①</sup>

早期有声电影就是杰出的“对话”电影（talking films），而且“言语”（word）一直是欧洲的阿基里斯之踵<sup>②</sup>，也是它的最高荣誉——既能用语言所具有的力量将不同的民族分开，也能征服每个人的心。1927年，在欧洲25个高度发达国家中有两亿人说着20多种不同的语言。更不用说在诸如瑞士和比利时这样的多语言国家，或是在一种语言中有着不同的方言和口音。

然而在大第一次世界大战期间及战后蓬勃兴起的无声电影中，就像伊甸园般不易察觉到“言语”的分裂势力，因此电影能够将欧洲视为一个整体并与之对话——它们当时也是被如此期待的。确实，这些电影有插入字幕，但这些可以按照放映国的语言来调换，很方便，也形成了惯例。

即使如此，字幕一般也被认为是个不必要的祸害。有些电影，如编剧卡尔·梅育（Carl Mayer）的那些影片（《最卑贱的人》[*The Last*

---

① 这句话出自《浮士德》第三场的台词，浮士德在书斋中正准备将《圣经·约翰福音》第一章第一节由希腊语译成德语。在英译本《圣经》中，这一句是“*In the beginning was the Word!*”现在流行的中文译本中，有的译成“太初有道”，有的译成“在起初已有圣言”。“Word”一词，希腊语名词原文是“逻各斯”（λόγος/logos），有理性、言语等多层意思，故浮士德觉得翻译成“太初有言”不确切，于是说“遇到了问题”，浮士德接下来尝试将这一句译作“太初有思”（有思想才有言语）、“太初有力”（思想还不够，需要有一种力量），最终决定译作“太初有为”（以行动发挥力量）。这里这样翻译，译者是为了说明下文将论述的有声电影先有对话（言语）。——编者注

② Achilles，也译阿喀琉斯。希腊勇士，出生后其母握其脚踵倒提着在冥河水中浸过，因此除未浸过的脚踵之外，浑身刀枪不入。——译者注



Laugh, 1924 ] ) 做到了摒弃字幕来讲故事，这种能力受到高度好评，被看作未来的潮流。

值得回忆的还有那时欧洲最大的电影制片厂，丹麦的诺蒂斯克电影公司(Nordisk Films)。丹麦是个有两百万人说着同一种语言的国家，但在欧洲其他国家这种语言没人能听懂。丹麦的电影明星阿斯泰·妮尔森(Asta Nielsen)为德国的乌发电影公司(Ufa Studios)拍了许多电影，1914至1918年战争期间，她受到法国和德国士兵的共同爱戴——她的照片装饰着交战双方的战壕。如果听到她操着一口德语，不知道法国的诗人阿波利奈尔(Apollinaire)还会不会给她写颂诗——

她就是一切！

她是喝酒人的幻想和孤独男人的梦！

但因为她是正在闪着微光的、谜一样的银幕上无声地游走，做梦的士兵们可以想象她说着任何他们希望的语言，按照他们的意愿把她当作他们的姐妹或情人。

所以，在“理应结束所有战争的战争”之后，国际联盟(League of Nations)昙花一现的充满希望的精神格外为那个时期许多电影所支持，在这些电影创造性地克服无声电影缺陷的努力中，超越了特定的局限，并展示了那些被认为是超越国界的人类境况：卓别林(Chaplin)被每个放映他电影的国家的人们当作自己的儿子。甚至，一些乐观主义者大胆地把电影想象为一种在和平时期的最后时刻协助团结人类的天意的工具：一个由现代巴别塔(Babel)树立起来的新的精神高塔。德国乌发电影公司的主要摄影棚实际上就在柏林的郊区，那里叫作新巴别斯贝格(Neubabelsberg，即“新巴别城”)。

因此，欧洲的电影爱好者们听到声音逼近的鼓点时，是带着一种令人不安的预兆的。卓别林在他的电影中坚持拒绝使用完整的配音，直到《大独裁者》(*The Great Dictator*, 1938)一片，这是意味深长的。因为它获得了一种表达的声音，“和平的工具”变得更像掘墓人手里

的铁锹，已经开始帮助挖掘民族主义者的斗争战壕。

在20世纪20、30年代，大独裁者的崛起当然有许多更加值得注意的原因。无声电影有时也确实被用来将人民聚集在旗帜周围，但是想起有声（对话）电影的成功开发与希特勒的掌权步调完全一致，仍令人不寒而栗。当然，确切地说它强调了语言，有声电影契合了希特勒、斯大林、墨索里尼、弗朗哥以及其他分裂的民族主义需要。希特勒在1933年赢得选举胜利之后的第一次公共活动就是出席影片《破晓》（*Dawn*, 1933）的放映。这是一部有声片，说的是1914年至1918年的军事冲突中德方的故事，其中一个士兵说：“也许我们德国人不知道如何生活；但说到死，我们知道如何做得不可思议的好。”

除了这些政治暗示，声音的出现还使美国的制片公司增强了他们在欧洲的经济实力，而且加速了欧洲大陆最有才华和前途的电影人向遥远的好莱坞迁徙（恩斯特·刘别谦 [Ernst Lubitsch]、弗里茨·朗 [Fritz Lang]、卡尔·弗罗因德 [Karl Freund]、比利·怀尔德 [Billy Wilder]、弗莱德·齐纳曼 [Fred Zinnemann] 等）。新巴别斯贝格和它圣经中同名的巴别塔一样也经历了同样的命运。声画的结合并不顺利，最初的有声片尝试在技术上很糟糕，缺乏想象力，而且价格昂贵——这是必须通过购买获得美国专利所造成的结果。早期的录音设备也束缚着摄影机，致使默片时期的成熟影片所达到的视觉上的丰富和流畅遭到破坏。诺蒂斯克电影公司（Nordisk Films）破产了。仍然存活的制片公司面对着升高的制片成本，不再能依靠国外市场，必须接受某种形式的政府资助才能存活，而随着资助而来的就是暗含着的政治因素。而美国的制片公司所拥有的热情的本地观众数量，三倍于最大的欧洲单一市场，而且所有人都操着同一种语言。就像两次世界大战都没有在美国本土进行，声音的战争也没有在美国引发冲突，实际上，声音给美国人带来了利益。

65年后，这种政治、文化和经济创伤的余波，以一种面对电影声音悬而未决的批评态度——并通过大量美学实践方法——仍然在欧洲

普遍回荡，而在美国则没有相似的情况：可以比较一下希翁所描述的两种态度，法国人不惜代价也要同期声的热情（埃里克·侯麦 [Eric Rohmer]），意大利人在任何情况下都对使用同期声犹豫不决（费里尼 [Fellini]）。这并不是说希翁作为一个欧洲人也持有前面提到的遗憾态度——恰恰相反：对于大西洋两岸的声音风格，他都是热情的崇拜者与支持者——但作为一个欧洲人，他自然对于影像与声音结合之后产生的经济、文化、政治和美学等衍生结果更加敏感。而且，因为他的著作和文章的最初读者是——现在仍然是——欧洲人，所以他的部分工作就是让谨慎的欧洲大陆读者相信电影声音的艺术价值（法语中称声音效果 [sound effect] 的词是bruit——它翻译成英文为“噪声” [noise]，含有与noise完全相同的贬义），说服他们原谅声音的罪孽，因为在戳破无声电影的幻想的宁静泡沫时，声音也曾参与其中。因此，这本书的读者应该知道，他们——部分地是——在偷听一场已经在欧洲沸腾过的家庭式讨论的最后阶段，并怀着不同程度的刻薄态度，因为影像与声音的结合早在1927年就完成了。

但是，一个欧洲人的观点自身不能产生一本如《视听》这样的书：希翁努力要探索和综合的是一种电影声音的综合理论——而不是去辩论它——很大程度上，这在欧洲也是前所未有的。关于这一切还有另外一个方面，下面的故事可以阐明。

20世纪50年代早期，在我十岁左右时，较为廉价的磁带录音机开始出现，我听说邻居朋友的爸爸竟然有一台。在之后的几个月里，我成了那一家讨厌的人，我以各种各样的理由出现在他们家，就是想得到动动那台神奇机器的许可：把话筒放在窗外录制曼哈顿街道传到陋巷里的回响，用胶带把话筒固定在挥臂灯的杆上，用铅笔敲它铃铛一样的灯罩，把话筒插在吸尘器管子的一头在另一头大叫，等等。

后来，我设法让我的父母相信，如果我们买一台录音机从广播里“偷录”音乐的话，我们就可以省下所有我们家买唱片的钱。现在我怀疑他们是否有经济上的考虑，但他们可以从我的声音中听出我热切

的愿望，后来一台里维尔（Revere）录音机成了那年的家庭圣诞礼物。

我迅速把机器搬到我的房间里并霸占了它，又开始敲灯罩，重新把录音以不同的、更加奇异的方式组合起来。我快乐极了，但是因为在认识的人中没有一个人和我分享这天国般的美景，一种秘密的疑虑开始在我前青春期的思想中形成。

一天晚上我从学校回到家，打开收音机，里面正在播放一档节目，我简直不敢相信自己的耳朵：正在播出的声音，正像只有我在自己的小实验室里才能听到的声音。我急忙把录音机连到收音机上，全神贯注地坐下来听，当带盘转动起来，声音变得越来越陌生、奇妙。

这个节目是“具象音乐首次全景展示”（Premier Panorama de Musique Concrete），这是法国作曲家皮埃尔·舍费尔（Pierre Schaeffer）和皮埃尔·亨利（Pierre Henry）的一张唱片，这盘不完整的录音磁带某种程度上变成了我的“声音圣经”。更确切地说它像个罗塞塔石碑<sup>①</sup>，因为记入氧化铁的振动是某种语言神秘、重要而强大的象形文字，我虽然还不理解它，但是那个声音在向我诉说着，不可抗拒。最重要的是它让我知道，在我的实验中我并不孤独。

那些青春期之前的岁月，我沉浸在声音之中，我听、录、剪辑声音，但没有任何影像，使我——在最终进入电影行业时——能看透声音女仆般的谦卑，去捕捉比对她王冠的一瞥更多的东西。

我提及这自传的片段是因为米歇尔·希翁显然也是通过一连串相似的事件启发了他对电影声音的兴趣。这种“生物学”的研究方式——声音在先，影像在后——不仅与大多数人接触电影的方式相反——影像在先，声音在后——而且，正如我们看到的，也与电影本身发展的历史顺序相反。因此，希翁不仅在这方面是个兄长，而且在把舍费尔和亨利作为导师方面（他有与那些作曲家长期保持私人联系的优势，

---

<sup>①</sup> 罗塞塔石碑（Rosetta stone）是近代人类得以解读失传的古代埃及象形文字的关键发现，地位非常重要。自1802年起这块石碑就一直收藏于大英博物馆中，也是该博物馆引以为傲的镇馆之宝之一。——译者注

而我没有)也是兄长,我很高兴看到舍费尔的名字还有他的一些理论穿插于《视听》之中。无论如何,我觉得对于声音本身的最重要的强调——以一种欧洲人的视角结合在希翁的论述中——一定已经提供了正确的元素混合,激发他去扣响隐居的声音的大门,并且发现了他作为追求者的决心,回报则是大量关乎本质的细节。

1953年征服我的,再早些年征服了舍费尔和亨利的,以及后来征服了希翁的,不仅是磁性录音带可以捕捉日常声音并重新组织它们的能力——光学胶片和唱片已经拥有这种能力几十年了——还有磁性录音机合成各种音色时的品质,高保真、较低的划纹噪声(surface noise)、无比便捷而且操作简便。早期的录音方式很昂贵,在洗印厂或是制片厂之外只有少数人可以使用,而且噪声高、频响窄,笨重、操作不便。而磁带录音机促使人们去摆弄、去实验,那就是——到现在仍然是——它杰出的优点。

无论你愿意回溯人类的历史到多久远的时候,声音看起来一直是视觉不可避免的、“偶然的”(因此,最不受重视的)陪伴——像物体造成的阴影一样与其依附在一起。而且,就像阴影一样,它们完全是参考造成它们的物体来解释的:金属的撞击声总是由锤子“投射出”的,就像烘焙的味道总是从新鲜面包上发出的一样。

录音魔术般地把阴影与物体分开,而且自我独立,给它一种奇迹般的、有时是惊人的物质性。1904年,刚果的恩东贝国王(King Ndombe)允许别人录制他的讲话,但是当蜡筒还音、“阴影”起舞时,他立刻就后悔了,他听到其他人惊骇地哭泣着:“国王坐在那儿,他的嘴也没动,但白人强迫他的灵魂在歌唱!”

磁带录音机在数量级上扩展了这种魔法,而且使其极为民主化了,因此像我一样十岁的孩子可以把它当作出色的玩具。此外,现在它不仅可能而且还很方便地改变原始录音的次序,加速、慢速、反向播放等等。一旦声音这个阴影学会了跳舞,我们就发现,我们自己不仅能够倾听声音本身、把它们从原始的因果联系中解放出来、将

它们以一种新的、从前不可能的方式重新组合（具体音乐 [ *Musique concrète* ]），而且还能——在电影中——将声音与各种物体或情境的画面重新组合起来，并且与最初发出这些声音的物体与情境不同，有时甚至差距惊人。

这里的问题是：以前，这个阴影不是被忽略了就是被搁在一边，被动地跟在影像后面，现在突然行动自由了，或是淘气地把自己与最不相干的东西结合在一起。而且，因为我们的文化不是“听觉的”，一直都没有创造出概念或语言来充分地描述或讨论从这种捉摸不定的能力中发出的不太可能的挑战——正如希翁指出的：“无论我们做什么，总有一些关于声音的东西会超出我们的想象、让我们惊奇。”回顾往事，毫不奇怪，没有几个人敢于面对这个跳舞的阴影和歌唱的灵魂：米歇尔·希翁的《视听》勇敢地开始弥补的正是这种缺陷。

希翁采取的第一步就是假设“在影像与声音之间没有自然的和预先存在的和谐”——那个阴影实际上在自由地舞蹈。罗贝尔·布莱松（Robert Bresson）在他一向简练的创作方式中捕捉到了同样的概念：“影像和声音，就像两个在一段旅途中相识、而后不能分开的陌生人。”

这种呈现在电影人面前的概念所带来的挑战，就是如何创造正确的情境并做出正确的选择，使电影的画面和声音之间形成看上去不可避免的纽带，同时也承认电影的画面和声音之间起初并没有什么必然联系。“旅途”就是电影，特定的“相识”就存在于那部电影的环境中：它并不预先存在，而且在接续而来的旅程中可以完全自由地被以不同方式改造。

另外，希翁这样的理论家所面临的挑战，是如何界定——尽可能宽泛但又尽可能准确地——在什么样的条件下这种“相识”能被制造出来，过去曾被制造出来，最好将来也能被造制出来。在《视听》的前6章中希翁以“视听合约”（audiovisual contract）的形式论及这个挑战——作为对近十年来他前三本书中发掘的理论与的综合与扩展。应该说，作为结论，这一部分具有一种结构与概念的高度，比起更加

自由论述的第二部分（“超越声音和影像”，第7章至10章）需要更密切地关注。

在论述合约概念的过程中，希翁马上就在描述声音的某些方面时遇到了日常语言的局限（不论英语还是法语）。这是可以预见的，因为我们试图做的就是把一个合约中的影子限制住，在讨论过程中希翁创造了一些新词汇，这使他至少有了挣扎的机会：比如同步整合（synchresis）、空间吸引（spatial magnetization）、无声源的声音（acousmatic sound）、简化聆听（reduced listening）、渲染的声音（rendered sound）、“空隙”中的声音（sound “en creux”）、无形音角色的幻象（the phantom of the Acousmètre）等等——甚至“视听”（audio-vision，直译为“听觉—视觉”）本身，都需要其字面意思之上的新解释。

有些词汇所代表的概念与我们这些做电影声音工作的人所用的相似，但是我们从来没有将它们表达清晰，或是我们发明出我们每个人自己的简略表示方法——或是经常用嘴里发出的非语言的声音加上手势来表达。可以说，我很高兴看到这些老朋友穿上了新衣，并有机会将它们重新评估，从老派的或是未定的臆断中解放出来。出于同样的原因，希翁的其他概念对我来说则是关于那个主题的全新的、完全原创的方式——关于这方面，我对“无形音角色”（Acousmètre）的概念印象尤其深刻。但《视听》真实的成就是——不是简单地对这些相互分离的观念和概念进行命名和描述——而是把它们综合为一个连贯的整体，它的整体格局不论对于感兴趣的非专业人士还是在这种技术上有丰富经验的人来说，都是可以理解的。

我们一旦把这个舞动的声音阴影与制造它们的物体分离，即可以将其与更广泛的事物和影像相结合视为理所当然。例如，斧子砍树的声音可以与击打棒球的动作精确同步，将被“读解为”一记特别有力的击打，而不会被视为创作者的失误。希翁为这种现象规定的术语是“同步整合”（synchresis），这是由同步（synchronism）和合成（synthesis）两个字拼合而成的：“同时发生，而且是不可抗拒的心理融合，完全没

有任何逻辑，它在一个声音与一个画面之间，当它们精确地同步出现时产生。”

情况本来也许是另外一副样子——人类的大脑本来也可以要求对于“真实”绝对服从——但出于广泛的实践和美学因素的缘故，我们很幸运，情况并不是那样的：影像与声音重新结合的可能性是声音大厦建设的基础，没有它这座大厦就会坍塌。

因为诸多原因，这种重新组合得以实现：有时是为了制造出比现实的声音听起来更“真实”的声音（这就是希翁所称“渲染的声音”[rendered sound]）——例如用淀粉做出在雪地上走动的声音，录制出来比真的雪更好；有时只是因为更简单、方便（例如淀粉），有时是为了满足某种需要——如在《正午》（*High Noon*, 1952）中加里·库柏（Gary Cooper）打碎窗户的声音并不是用真的玻璃做出来的，追逐印地安那·琼斯（Indiana Jones，《夺宝奇兵》系列的主角）的大滚石的声音也不是真的用石头做出来的，有时或从道德的角度出发——用压碎西瓜的声音来做人的头骨破碎的声音。无论是哪种情况，我们这个物种数百万年来把声音当作附属影子的认知习惯，现在引入了一种电影创作者的好恶，观众被置于接受的地位，在一定范围内，这种新的声画配合被认为是真实的。

但是，在所有实际的考虑之外，这种重新组合被用来——我认为必须被用来——在任何可能的地方扩展声音与影像的关系：在银幕内容和观众头脑中被激发出来的内容之间创造出一种有深意的和富于成果的张力——希翁将之称为“空隙”中的声音（sound “en creux”，英文指 sound “in the gap”）。今天电影的危险在于，它的表现能力可能摧毁它所表现的主体；它内部没有歧义的出逃通路，而绘画、音乐、文学、广播剧以及黑白无声电影自动地就拥有这种通路，仅仅是因为它们感知的不完整性——这种不完整性可使观众利用他们的想象力弥补仅由艺术家所唤起的感受。通过比较，电影看起来“头脑正常”（它不是，但看起来是），因此，电影人的责任就是在那种完整中找到一



种方法，利用它阻碍电影达到完整。从这个角度出发，对声音隐喻化的运用是最富成果、最灵活，也是最经济的方式：通过谨慎地选择删除某些声音，然后将乍听上去不相称的各种声音与伴随着的影像重新结合起来，电影人得以打开一个知觉的真空（perceptual vacuum），观众的思维将不可避免地涌入其中。

这种“涌入真空”的趋势（或用希翁的短语“涌入空隙”），很可能就是前面提及的“增值”的源泉。每个成功的隐喻——即亚里士多德所称“为某事物借用属于另一事物的名称”——最初简直被看作一个错误，但是之后，突然变成了有关被命名的事物以及这事物与我们之间关系的一种更深刻的真理。并且，在一定限度内，影像和与之相配的声音之间的隐喻距离（metaphoric distance）越远或是空隙越大，增加的价值也就越高。这其中难以捉摸的事情是，这种增值看起来有一种特有的“隐秘”特质：在心理上它选择不承认其来源的存在。

声音与影像之间的隐喻距离产生的张力，创造性地提供了差不多与我们双眼之间的物理距离所产生的感知张力相似的作用——三英寸的间隙产生两个相似但稍微不同的影像：一个由左眼产生，一个由右眼产生。大脑不满足于这种近似的二元性，寻找着可以解决并统一这些差异的途径。通过向两个平面的影像添加纯心理的（思维的）三维性，大脑发现了纵深（depth）的概念，它通过加入深度感将它们合为一个影像。换句话说，大脑通过想象一个三维性来解决两个影像之间的差异，这个三维性实际上不存在于任何一只眼的影像中，而是作为大脑试图去解决它们之间差异的结果而添加进来的。如前面所说，差异越大纵深感越强（在某种限度之内：通过双眼视线交叉 [cross your eyes] ——扩大差异——你会向大脑传递超越它解决能力的影像，所以它把问题交给了你，直接的结果是令人不解的双重影像。闭上一只眼——消除了差异——大脑将给你一个不会令人糊涂的平面影像，但也就没有了增值）。

外部世界当然真实地有一定纵深：我们感知的维度不是一种幻觉。