

电影艺术基础理论系列

周传基/著

# 电影·电视·广播中的声音

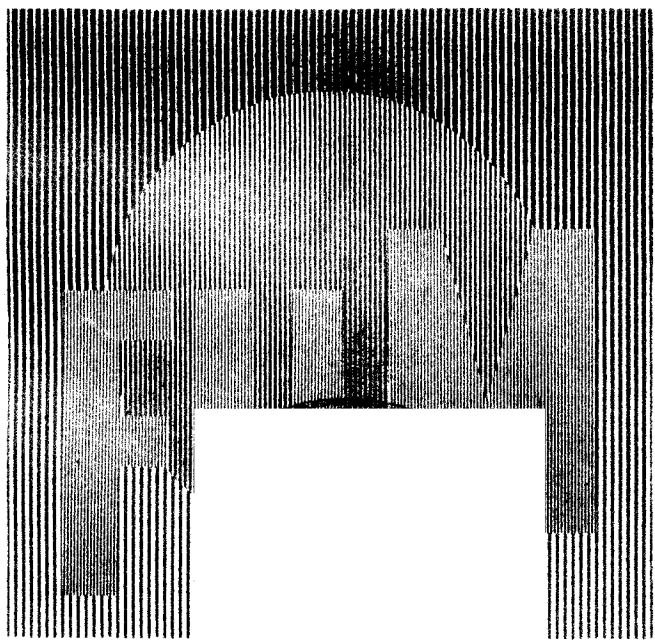


中国电影出版社

电影艺术基础理论系列

# 电影·电视·广播中的声音

周传基 / 著



中国电影出版社

1991 北京

## 内 容 说 明

在我国，对电影声音的理论研究与实践尚处在一种亟待提高的低级状态中。原电影学院录音系周传基教授的这本书则是我国第一部有关声音的专著，填补了一个空白。本书系统论述了电影声音（及理论）发展史以及如何电影、电视、广播中应用声音，使其发挥视听综合优势。全书旨在提高我们的视听文化意识及水平。

本书对研究者有参考价值，对创作者有指导意义。读者可从中获得系统的、关于电影（电视、广播）中声音的基础知识，并能从中找出关于电影的新的定义，学习掌握如何处理画面与声音的基本方法。是电影、电视、广播爱好者的良师益友。

责任编辑：陈凯燕

封面设计：张乃萱

## 电影、电视、广播中的声音

---

中国电影出版社出版发行

（北京北三环东路22号）

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米 1/32 印张：10 插页：2

字数：240000 印数：7001—10000册

1991年7月第1版 1996年5月北京第3次印刷

---

ISBN 7-106-00408-1/J·0312 定价：(平)13.00元

## 目 录

序言	( 1 )
第一篇 电影、电视、广播是二十世纪的科学技术的 产物	( 6 )
局限性与可能性	( 10 )
电影是什么	( 12 )
电影(电视、广播)的纪录性	( 15 )
幻觉	( 20 )
电影语言的基础——模拟人的视听感知经验	( 25 )
第二层次的幻觉——模拟人的主观思维运动	( 30 )
电影幻觉与梦的关系	( 32 )
视听语言符号的最佳选择	( 34 )
电影没有最小信息单位	( 36 )
电影语言是创造性的语言	( 38 )
电影(电视、广播)视听思维	( 39 )
电影思维	( 43 )
第二篇 相对时空结构	( 47 )
视听纪录机器带来的相对时空结构——运动的结 构	( 47 )
电影(电视、广播)的时间	( 55 )
A. 人对时间感受的不稳定性	( 55 )

DM 41 / 14

B. 最小时间单位与三种时间形式	(56)
C. 叙事的时间	(58)
D. 时态	(61)
电影(电视、广播)的空间	(63)
A. “空间调度”对“场面调度”	(63)
B. 空间的信息	(66)
C. 单镜头内的电影空间	(68)
D. 镜头与镜头之间的空间关系	(69)
<b>第三篇 电影(电视、广播)中的声音</b>	<b>(79)</b>
电影中声音的变革	(79)
声音的表现力(盲人论)	(90)
声音的空间特征	(91)
A. 对声音空间特征的错误认识	(98)
B. 电影(电视、广播)声音的真实性	(101)
C. 无限连续的声音空间	(105)
D. 声音与画框的矛盾	(107)
E. 对画外空间的不同认识	(110)
F. 宽银幕立体声从技术上带来的新的空间 意识	(113)
G. 开放性观念	(115)
H. 新的视听空间	(117)
I. 摄影机的彻底解放	(126)
时空中的声音	(127)
声音的特性	(128)
声音的传播形式	(130)
声源的形式	(136)
一、人声	(136)

A. 人声的音色、音高、力度、节奏·····	(139)
B. 对话·····	(143)
C. 内心独白与解说词·····	(154)
二、自然音响·····	(157)
三、音乐·····	(166)
四、音乐与运动的视听艺术的异同·····	(168)
五、电影、电视、广播剧的音乐的特点·····	(169)
A. 视听时空中的音乐·····	(169)
B. 时间的局限性·····	(175)
C. 结构问题·····	(176)
D. 音乐的时代感与地方色彩·····	(178)
E. 歌曲·····	(180)
声音构成·····	(185)
A. 声源形式的 <u>互换性</u> ·····	(187)
B. 主题与动机·····	(188)
C. 创造一个声音的环境·····	(189)
D. 片头的声音处理·····	(190)
E. 高潮的处理·····	(191)
F. 结尾的处理·····	(193)
G. 静也是声音构成的组成部分·····	(194)
H. 声音构成的几种常见形式·····	(195)
I. 后期配音的声音构成·····	(198)
纯声音的艺术——广播剧·····	(201)
A. 广播的可能性与局限性·····	(201)
B. 广播剧中的空间与时间·····	(203)
C. 广播剧中的人物·····	(212)
声音给电影带来的变革·····	(215)
四篇 相对时空结构的视听媒介——视听的结合·····	(220)

物理和生理上的视听差·····	(221)
视听媒介的语言·····	(222)
视听感知经验·····	(223)
银幕上声音的幻觉·····	(224)
视听结合的生理——心理效应·····	(226)
A. 多信息的接受特点·····	(227)
B. 运动感的关系·····	(227)
C. 联觉也是人的感知经验的一种·····	(228)
D. 转变感官的注意力能引起不同的感受·····	(228)
E. 等值效应·····	(229)
视听结合的主观表现·····	(230)
声画对位·····	(232)
相对时空结构中的视听关系·····	(235)
视听饱和度·····	(236)
电影的视听节奏·····	(237)
A. 节奏·····	(237)
B. 艺术创作中的节奏·····	(238)
C. 两个错误观念·····	(240)
D. 电影的相对时空关系·····	(242)
E. 电影的时值与连贯性·····	(243)
F. 视觉与听觉的节奏因素·····	(245)
G. 外部节奏·····	(248)
H. 纯外部节奏的运用·····	(256)
I. 内部节奏·····	(257)
<b>第五篇 世界电影理论中的声音</b> ·····	(261)
电影从来都是有声的·····	(262)
经典声音理论·····	(266)

经典电影声音理论小结 .....	(285)
现代电影声音理论 .....	(286)
声音思维 .....	(288)
两个错误 .....	(290)
反对以视觉为准的声音术语 .....	(292)
对空间的新认识 .....	(293)
画外空间的讨论 .....	(294)
直接声 .....	(300)
声音与画面结合的幻觉 .....	(302)
声音的阐释学 .....	(304)
符号学的声音 .....	(306)
麦茨论画外音 .....	(308)
精神分析理论中的声音 .....	(309)
电影中的音乐 .....	(310)



# 序 言

科学技术的进步给电影所带来的声音，使电影这一媒介产生了巨大的变化。有人预见到声音所带来的新的表现可能性，从而欢欣鼓舞，有人则因声音的闯入破坏了无声电影的面貌而惊慌失措。有人认为这是一次电影媒介的革命，也有人认为这是迄今科学技术给电影媒介带来的一次最大的变革。对这一变化的估价，其说不一，但是这些估价始终没有越出从1895年以无声片为开端的“电影”这一范畴。而未对声音的出现（科学技术）给电影、电视、广播带来的变化做出准确的估价。要做出这种估价就必须使用严谨的、科学的分析方法。

无声电影这个术语只说明了这门艺术的表面现象，用科学的语言来说，无声电影这一媒介是诉诸于人的视觉感官的纯视觉运动的媒介，虽然它和造型艺术有共同之处，但是这门纯视觉媒介还具有时间因素，因此准确地说，它是一门纪录纯粹视觉运动的媒介。

有声电影则不仅诉诸于人的视觉感官，而且还诉诸于听觉感官。在生活中，人的视听感官（以及其它嗅觉、触觉、味觉感官）是结合起来使用的。我们把失去视力或听力的人，亦即聋子、瞎子或聋哑人，叫做有残疾的人。一个盲人无法凭借视觉手段来认识世界，而一个聋子却又无法借助于声音来认识世界。一个动物可以闭上眼睛睡觉，但是它的耳朵是从“不睡觉”的。我们人类

只听见自己的声音，却看不见自己的面貌。但是人在自己的视野内却更多地依靠视觉感官，并且可以移动视线来寻找目标的准确位置。人虽然可以用眼来环视四周，搜寻目标，但是声音却使人眼更容易发现声源目标。这些现象足以证明有声电影是诉诸于相辅相成的视听感官的视听结合的传播媒介形式或艺术。它还具有时间因素，因此是一门纪录视听运动的媒介。

虽然运动是无声电影和有声电影的共性，但是电视、广播也是运动的媒介。因此，运动超出了“电影”这一狭隘的范畴。

但是，从具体的历史发展来看，由于无声电影出现在先（指纳入商业渠道的时间），有声电影、电视出现在后，因此，无论是理论，还是创作实践，视觉表现手段都得到优先的发展，无声电影的美学首先得到确立。声音是在这种极不利的条件下出现的，尤其是它的出现势必破坏纯视觉的规律，因而招致无声电影理论家和创作者的激烈反对，显然，对它的认识必然是十分缓慢的，而且在理论上的阻力要远远大于创作中的阻力。

由于大多数人把电影看作是视觉媒介，因此，甚至连电影专业术语，亦即这些术语所代表的电影概念，也是以视觉为主的。而视觉的概念又受制于静态的绘画概念，因此对电影进行深入研究的阻力便可想而知了。

比如说，“构图”这一术语和一门运动的、立体空间的、视听结合的媒介来说是风马牛不相及的，在活动电影中是运动中的“取景”，是在视听空间中截取的一部分视觉空间。

又如，“画面”这一术语根本不能概括银幕上的视听形象的内涵，而且英、法文的image的内涵是“形象”，而不是“画面”，它的字根的含义是“模仿”。“画面构图”并不能体现银幕的视听空间，因为虽然从视觉上来说，我们是把三维空间的信息输入到一个二维的平面上，但是从听觉来说，录音技术的两个终端话筒和扬声器却可以准确地还原三维空间的声音信息。

此外，“音响效果”这个贫乏之极的术语根本不能反映当前的电影创作已经充分掌握的自然音响的功能。甚至连体现出作品主题思想的自然音响，如电视剧《今夜有暴风雪》(1984)中的暴风雪，或者是作为人物的音响动机使用的自然音响，如影片《如意》(1982)中石大爷的扫帚扫地声，还有作为典型环境的声音而出现的自然音响都一概被贬称为“效果”。实际上，视觉画面也可以称做“视觉效果”，但是却没有这么来称呼。又如，在全世界的电影、电视的创作实践中，声音早已突破了画框的局限，电影空间已扩大到画框以外的无限，但是我们现在依然以画框为基准，把凡是处于画框以外的声音一古脑儿地赋予一个含混不清的概念——“画外音”，那么电影的空间到哪里去了？此外，特写镜头的画框也同样早已被声音所突破（1941年的美国影片《公民凯恩》中的那个鼓掌的特写镜头第一次令人信服地打破了这个特写的画框），但是至今没有恰当的术语来表达这一概念。至于视觉大远景中出现的声音的特写、也没有相应的术语。

在北京电影学院，声画结合这一专题被理所当然地交给声音课的老师来承担，其思想根源也是显而易见的：是声音去和视觉结合，而视觉不必考虑和声音结合的问题。

由此可见，仅仅是目前的一些电影的专业术语就是研究电影、电视声音的一大障碍，同时，这也是对深入研究电影视听语言的一大障碍。

至于电影理论，就世界范围来说，直到六十年代的符号学和结构主义依然忽视对声音作为符号的研究，几乎全部电影理论都是以偏概全。难怪西方有人说，尽管爱森斯坦的蒙太奇理论和巴赞的长镜头理论是针锋相对的，但是他们却有一个共同的观点——忽视声音。

在传播媒介的时代，“媒介爆炸”的时代，不少电影理论家依然坐井观天，把自己的目光局限在无声电影到有声电影这一狭隘

的渠道里，居然声称“没有声音，电影依然存在”，以此来证明电影是一门“视觉为主，声音为辅的艺术”，“我们在生活中总是先看见，然后再听见”、“声音是看不见的”。难道没有画面的艺术就不存在吗？广播是什么？是纯声音的媒介。更何况广播的听众人数远远超过电影、电视的观众人数。

对于电影的视听因素，无论如何也不能脱离了人的视听系统来认识，它们的结合是化学的化合。就如二氢一氧（ $H_2O$ ）的化合物是水，有谁能说，水是以氢为主，或是没有了氧，水依然存在呢？这是极其浅显的道理。

人是靠两条腿来走路的，当然，没有了左腿，右腿依然存在，不过是个一条腿的人。即便有两条腿，其中一条不好使，无论另一条腿是多么的健壮灵活，这个人还得瘸着腿走路，是个有残疾的人。再强调一遍，有声电影既然是诉诸于人的视听感官，而人的感官是一个有机的系统，那就很难说这个系统中的哪一部分是不重要的。

目前我们的电影创作恰恰像一个瘸子。我们美其名曰：“视觉为主，声音为辅”，实则恰恰是以声音中的“对话为主，视觉为辅”。我们的电影摄影机总是忙不迭地正拍反拍，在拍那个说话的人物在说话。我对这一现象在两年前已通过公开发表的文章做出了扼要而系统的指责：编剧写台词、导演导台词、摄影拍台词、演员念台词，录音录台词，剪辑剪台词，观众听台词，评论评台词。未曾有哪一位“视觉为主”论者对这一批评做出过答复，只不过是做充耳不闻状，依然在说，反正是“视觉为主”！据说有一位从未拍过电影的人想和一位导演联合导演一部电视剧，导演问他，你会分镜头吗？他回答说，“那还不容易，谁说话镜头就给谁嘛！”这很说明我们视听艺术的现状。我们不妨做一次测验，请聋子和瞎子到电影院去欣赏我们的电影作品，结果一定是聋子没看懂，瞎子却听懂了——广播剧！不少视力听力健全的观众也经常

说：“对话听不清楚，没看懂。”既然是“视觉为主”，听不清楚怎会看不懂，令人费解。又如，既然是“视觉为主”，那又怎能承认“声画对位”呢，“对位”是没有主次之分的。这些矛盾现象充分说明我们电影理论的混乱状态。

我们在这里否定了“视觉为主”论，这是否意味着我们反过来认为电影是“听觉为主，视觉为辅”呢？不。对待生活经验最起码的科学态度不允许我们得出这样的结论。

但是针对着目前对声音的认识极其落后的情况，我们应加强对它的研究，也就是说，先把这条肌肉萎缩的腿治好，才能正常地用两条腿走路。

对电影声音的认识不仅限于从事声音专业的创作人员。编剧、导演、摄影师、美工师以及剪辑师都应有所认识，才能真正有机地运用电影、电视的视听语言。

同样，从事声音专业的创作人员也必须对视觉因素有透彻的认识，否则声音也不可能在这有机结合的视听语言中充分发挥其丰富的可能性。

我们的电影、电视的作曲家若要在电影音乐创作上有所创新，有所突破，也必须从视听结合的角度来考虑音乐，要从时空的角度来考虑音乐，否则，最多也不过是在作曲技巧上做一些小修小改，谈不上什么真正的创新和突破。

需要再强调一遍，电影、电视使用的是视听结合的语言，这种语言的视听因素像人的视听感官系统一样，是相对的平衡，不存在以哪个因素为主的问题。本书对声音的暂时强调，不应理解为声音就是一切。

通过本书的论述，读者们将会发现，本书的课题虽然是声音，但是它对视觉的认识和重视恐怕要超过“视觉为主”论。这是合乎情理的。只有视听相对平衡论才能避免片面性，真正使人们认识到视觉的以及听觉的作用。

# 第 一 篇

## 电影、电视、广播是

## 二十世纪的科学技术的产物

电影是科学技术的产物，是二十世纪的科学技术的产物。它的发明出现在二十世纪并非偶然。它的发明是集体发明，在现代的科学技术中，发明不是凭某个个人的才智或偶然性所能办到的。电影、电视的发明就具有这个特点。谁是电影的发明者之争，只能看作是申请专利权之争。在有些电影史书中对此做出断语是极陈旧的观念所致，这是毫无意义的。

此外，电影机器中间歇运动部件的构造的原理和机关枪、缝纫机的机械原理是一样的。电影企业的生产模式和工业企业的生产模式是一样的。它同时还具有工业产品的销售模式，批发（发行）与零售（放映）。更不必说，机器设备的生产就是工业生产。

在电影的发明史上，前前后后的许多发明者并非想发明一种新艺术，甚至没有预料到它会成为一种表达思想感情的语言工具。不论是爱迪生、卢米埃尔、格林，都只不过是设计出一种能够纪录客观世界的种种连续运动现象的机器。电影这个科学技术的产物仅仅是作为一种视觉运动的纪录玩具而问世的。难怪发明家卢米埃尔认为电影是一个没有前途的发明。当它诞生之后，人们在摆弄这个玩具的时候，发现它不仅能纪录一个简单的动作，而且可以纪录有含义的事实、重大的历史事件，还可以通过纪录来

叙事。由此，电影就被纳入人类交流思想感情的语言符号系统的范畴之中了。而且在当时，它像其它艺术一样，是单向交流。

有史以来，电影第一次使人类学会了把机器当作艺术来使用，电影体现了艺术与工艺学之间的物质关系。电影是依靠机器的纪录——组合——放映来取得艺术效果的。但持有传统文艺观的人（而且是大多数人）拒绝彻底认识摄影机器和录音机器的实质。

确实，在大多数人的习惯认识中，艺术和科学技术、工艺学是水火不相容的。艺术里怎么能有科学技术，这是极其根深蒂固的传统观念，虽然这种观念的确立只有几百年的历史。所以面对电影这一新兴的媒介和艺术形式，人们总是有意无意地试图绕开那个毫无艺术性可言的复制机械。

其实，从人类文化发展的历史来看，科学与艺术最早是不分家的。天文学与古代占星术源出一处；化学和炼丹术也是同一个发展关系；古远的讲故事（关于部族的记事）发展为现代的历史学和文学。牛顿的经典力学著作取名《自然哲学》，而不是《自然科学》。社会科学是在十九世纪末才和艺术分家的。我们习惯把古代的学者称做思想家，因为我们很难准确地分辨，他是科学家、艺术家、史学家、教育家、宗教家还是哲学家。文艺复兴时代的达·芬奇既是画家，也是一名科学技术的发明家。科学与艺术完全分工大概仅有两三百年的历史。但是就在这短短的几百年里，人们已经形成两者水火不相容的偏见。

例如，在产业革命后的文艺作品里没有工业产品。画家们拒绝以机器为对象；小说中的火车和工厂的烟囱则仅仅是邪恶势力的象征。后来，艺术家们才逐渐把机器纳入作品的内容之中。例如文学作品中开始出现由蒸汽机车所带来的新坐标系的描写：火车窗外的景色向后飞逝。他们惊叹一小时60公里的火车速度是“思想的速度”。

但是电影的发明又向传统提出了新的挑战，这已经不是机器

进入艺术作品的内容之中的问题，而是机器已经成为一种艺术形式的基础了。这一事实确实太令人难以接受了。

传统文艺观的人们只有能力从传统艺术的角度来认识电影。

就这个现象，法国著名电影导演雷纳·克莱尔在30年代就曾说过十分精辟的话。他在《电影随想录》一书中这样写道：

“舞台剧就象那些永远想在别人的土地上建立起自己的秩序的恶邻一样闯了进来。它自恃历史久远，居然就把它的陈旧的法规和习惯强加在它的新兴的对手身上，使后者至今喘息在外来的清规戒律的束缚之下。

“……但是，我们的舞台剧作家仿佛是被电影的无限可能性吓晕了似的，仍然绝望地抱着他们的老朽的舞台剧公式不放。他们无法想象一件新事物竟能不是某一旧事物的抄本；想当初第一场赛跑的组织者曾让参加者脚穿马靴，手执马鞭，打扮得像个骑师，因为他们死死认为赛跑只是模仿赛马而已，而我们的舞台剧作家就跟这些组织者一样令人喷饭。

“……派涅尔（一名法国电影导演——本书作者注）仿佛象是一个老画家初次发现有照相术那么一回事，于是就宣称照相术的唯一价值只在于复制他的或他的同伙们的绘画而已。如果这个画家说，照相也可以起复制艺术作品的作用，那我们是会同意的。但是，如果他宣称摄影机不能直接反映外部世界，那我们只能为他的无知感到悲哀，或者对他的莫名其妙的幻想笑而不答了。”

另一方面，由于电影毕竟属于初创时期，短短的十年、二十年对于那些历史悠久的古老艺术来说是微不足道的，一门新兴的艺术（这在人类文化史上也是第一遭出现的现象）不可能找到自己的规律，它暂时只能发挥自己的纪录性，用这个机器去纪录其它的艺术，套用其它艺术的规律，这并不难办到。因为它是纪录机器，它可以通过纪录覆盖各种艺术，它可以模仿小说的叙事结构，可以纪录舞台的演出，可以按静态绘画的构图原则来取景。



结果，电影成为其它艺术的延伸。这样，侧重点就当然落在那些延伸的艺术上。有时这种艺术的延伸相当动人，如劳伦斯·奥立维尔的《哈姆莱特》(1948)，以致被人误认为这是电影的威力，这就是电影。

实际上，这是在研究电影“象什么”，而不是研究它“是什么”。这一先进的艺术形式一开始竟被十分遗憾地套上了2300年前的亚里士多德的开端、中段、结尾的封闭模式的枷锁。

由此，电影被赋予了许多外来的属性：文学性、戏剧性、绘画性、音乐性等等。这也就是说，电影是其它艺术，电影就不是它自己。

这种现象出现在电影艺术发展的初期是必然的，是合情合理的。一个初生的婴儿，在他尚未长大成人以前，当他在生理上、智力上和性格方面尚未定型以前，人们只能说他长得象谁，耳朵长得象爸爸，眼睛长得象妈妈，皮肤长得象他姑姑一样白皙等等。只有当他长大成人以后，人们才从一个独立的人的角度去研究他的外部特征，他的性格特点。又如，当摩托车最初传入中国的时候，不懂科学技术的老百姓把它叫做“电驴子”，但是为了要制造和发展摩托车而对它进行研究的时候，那就不能从驴子的角度去研究它了。电影作为一门学科不是电驴子专业。

50年代的西方电影理论家克拉考尔和巴赞终于打破了这个传统观念的束缚，他们大胆地从电影的纪录机器本身出发，也就是从科学技术出发来研究电影艺术。尽管他们的理论体系有所偏颇，但是出发点是正确的。

电影的发明打破了科学与艺术的严格界限。这毕竟是一件无可否认的事实。当电影美学家在谈光、色彩的时候，难道他不就是涉及到物理的光学原理和感光材料的化学吗？在谈声音的时候，难道不就是涉及到物理的电声学吗？有人怀疑，在电影音乐中是否应当用电子音乐。可是电影音乐从一开始就是一种电子音乐。