

放低话筒杆：电影声音批评

LOWERING THE BOOM: Critical Studies in Film Sound

杰依·贝克 (Jay Beck) 托尼·格拉杰达 (Tony Grajeda) / 著

黄英侠 / 译

CFP 中国电影出版社



放低话筒杆：电影声音批评

LOWERING THE BOOM: Critical Studies in Film Sound

杰依·贝克 (Jay Beck) 托尼·格拉杰达 (Tony Grajeda) / 著

黄英侠 / 译

CFP 中国电影出版社

2013 · 北 京



图书在版编目 (CIP) 数据

放低话筒杆: 电影声音批评 / (美) 贝克 (Beck, J.),
(美) 格拉杰达 (Grajeda, T.) 著; 黄英侠译. —北京:
中国电影出版社, 2010. 11

ISBN 978-7-106-03231-9

I. ①放… II. ①贝… ②格… ③黄… III. ①电影
录音—研究 IV. ①J933

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 125095 号

外版登记号 01—2010 3296

Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound

©2008 by the Board of Trustees of the University of Illinois

Reprinted by arrangement with the University of Illinois Press

Simplified Chinese copyright China Film Press

放低话筒杆: 电影声音批评

原 著 (美) 杰依·贝克

(美) 托尼·格拉杰达

翻 译 黄英侠

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpjgb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2013 年 3 月第 1 版 2013 年 3 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/850×1168 毫米 1/32
印张/9.625 插页/2 字数/300 千字

书 号 ISBN 978-7-106-03231-9/J · 1200
定 价 28.00 元

目 录

导论 电影声音研究的未来	1
--------------------	---

第一部 声音理论的形成

1. 电影声音现象学： 罗伯特·布列松的《死囚越狱》	23
2. 间接语声的空间关系	35
3. 几近无声： 当代电影与电视中声音与无声的相互作用	50
4. “沉默”的声音： 杜比立体声、声音设计和《沉默的羔羊》	66

第二部 作为历史记述的声音

5. 声音的想象： 或，向有声转换时期在捷克文化中作为一种散漫观念的 电影声音	83
6. 城市的声音： 阿尔弗雷德·纽曼的“街道”和都市现代性	99
7. 电影和瓦格纳式的渴望： 关于声音设计和感知历史的思考	117

第三部 声音与风格

8. 非同步声纪录片： 布努埃尔的《无粮的土地》	135
9. “我们要把你造就成帕德雷夫斯基！”： 影片《T博士的五千根手指》中的声音表达	146
10. 保罗·夏里兹的电影声音艺术	165
11. “美妙的声音也能产生同样美丽的画面”： 色彩音乐和沃尔特·迪斯尼的《幻想曲》	177

第四部 电影声音和文化研究	193
12. “一个耳朵的问题”： 听《历劫佳人》	195
13. “声音牺牲”： 二战后的后现代情节剧	213
14. 真实的幻觉： 康妮·史蒂文斯（Connie Stevens）的“无声无息” （Silencio），以及《穆赫兰道》（Mulholland drive） 中的其他声音现象	228
第五部 电影声音个案分析	244
15. 销售声音奇观： 杜比与前所未闻的技术商标史	245
16. （错位）口形同步： 朋克摇滚故事片和后现代音乐表演	261
17. 对阿巴斯·基亚罗斯塔米（Abbas Kiarostami）的 影片《特写》（Close-up）批判地听、借鉴	282
18. 反思《入侵脑细胞》（The Cell）的听点	292

导论 电影声音研究的未来

杰依·贝克 (Jay Beck)

托尼·格莱亚达 (Tony Grajeda)

在1999年为“声音研究现状”所出的电影杂志《虹膜》(Iris)专辑的导论中,里克·阿尔特曼指出“成长中的声音研究领域”终于成熟到了某种程度,它超越了电影的属性:“正从由电影所提供的庇护下走出来——尽管仍然是无名的。在过去的几年中,电影声音的研究工作从日益成长的流行音乐研究中获益颇多,并从与声画相关的新技术发展中获益”。对于阿尔特曼来说,声音的理论研究就像他所写导论的子标题所断言的“这个领域的时代已经到来”。广播领域的学者米歇尔·希尔姆斯(Michele Hilmes)从另外的角度回应了阿尔特曼的观点,通过她自己提出的论文标题“有一个被称作声音文化研究的领域吗?它重要吗?”米歇尔开始了她的评论:“面对大量的证据,我提出上面两个问题,近百年来一直是‘新兴领域’的声音研究表现出一种很强的倾向性,而且变得越来越突出,从没有停滞”。也许,因为想起沃尔特·翁格(Walter Ong)对于声音充满矛盾的评论——它“只能从存在中凸显出来时才得以存在”,希尔姆斯感叹道,将声音作为研究对象的实际工作情况是,它好像永远都处于一种变化状态,总是达不到最终的目的。

但是,声音研究明显的难以捉摸的特性,更像学术研究的产物和知识整理的现象,而非某种主观感知的本体论。希尔姆斯的论文一直证明着,在过去的几年中出现了大量的声音学术性研究的成果。确实,作为希尔姆斯、阿尔特曼和其他的声音学者们已经注意到,目前声音研究横贯几个学术领域:从电影声音领域[里克·阿尔特曼、米歇尔·谢昂(Michel Chion)、堂·克莱夫顿(Don Crafton)、艾米·劳伦斯(Amy Lawrence)、萨拉·科兹洛夫(Sarah Kozloff)、史蒂夫·沃兹勒(Steve Wurtzler)、吉安鲁卡·谢吉(Gianluca Sergi)、查尔斯·欧博莱(Charles O'Brien)]到广播领域[米歇尔·希尔姆斯、苏珊·道格拉斯(Susan Douglas)、阿里森·迈克克莱肯(Allison McCracken)、艾伦·S·威斯(Allen S. Weiss)],到音频技术领域[艾米丽·汤普森(Emily

Thompson)、乔纳森·斯特恩 (Jonathan Sterne)、大卫·莫顿 (David Morton)],再到声音文化分析领域 [R. 穆雷·夏福尔 (R. Murray Schafer)、弗里德里希·基特勒 (Friedrich Kittler)、道格拉斯·卡恩 (Douglas Kahn)、菲利普·奥斯拉德 (Philip Auslander)、约翰 M. 皮克 (John M. Picker)、迈克尔·布尔 (Michael Bull) 和莱斯·布莱克 (Les Black)] 以及音乐研究领域 [克劳迪亚·高曼 (Claudia Gorbman)、杰夫·史密斯 (Jeff Smith)、蒂姆·安德森 (Tim Anderson)、丹尼尔·高德马克 (Daniel Goldmark)、蒂姆西 D. 泰勒 (Timothy D. Taylor)、马克·凯兹 (Mark Katz)]。这项围绕着声音问题繁荣起来的研究,正在联合起不同学科的学术成就,它暗示出这个学科几乎已经成型,过去几十年中引人注目的变化,将声音研究推到了学术话语 (academic discourse) 的先锋地位。然而,在这些不同领域中探究声音理论与历史仍存在着挑战,这不仅仅与他们的研究对象有关,同时还在于要在交叉学科的方法论以及分析研究中去流畅、连贯地表达它。

由声音研究的目前状态所显示出的前景,也就是阿尔特曼对于声音研究的预期,与希尔姆斯对被学术研究界一直的忽视所做出的谨慎反应之间,我们得注意这个领域中直到今天都相当缓慢的进展,一个原因就像乔纳森·斯特恩断言的“大量的关于声音的历史和哲学的文献”可被认为一种存在,“但从概念上说,它一直是不完整的”。尽管声音研究这个未完成的项目,开创了一个仍在形成过程中的新兴领域,但它受到支离破碎的困扰,等待着理论的整合。还有一个更加具体的难题摆在电影声音研究相对稳定的领域面前,即在学术和专业的自我建立上仍遇到一些困难,尽管有很多口头支持者。这部分是因为电影研究中影像的统治地位,使声音被认为只是影像的“陪伴”,正如米歇尔·谢昂在《听觉·幻觉》(Audio-Vision)一书中精辟论证的,声音研究所面临的挑战是,要在影像理论已经在横跨很多学科中确立牢固地位的时代,创造出一套声音与影像关系的理论。当然,讽刺的是电影一直是一种视-听媒体。在这一点上,通过理查德·阿贝尔 (Richard Abel) 和里克·阿尔特曼的书《早期电影的声音》(Sound of Early Cinema),还有最近阿尔特曼的书《沉默的电影声音》(Silent Film Sound) 被论证得十分明确,但声音与影像之间的支配关系在学术界维持着声音研究与影像研究处于一种渐近的关系之中的状态。特别是阿尔特曼做了大量工作来促进电影声音研究,他的“沃尔特·默奇的声音设计艺术”2000年研讨会,是本书中好几篇论文的发源地。这是一个智慧之举,这个研讨会

为学者和从业者提供了一个论坛来交流思想，为讨论电影声音找到了一个共同的平台。这一传统由在默尔本的菲利普·布罗费（Philip Brophy）举办的电影声音（Cinesonics）大会、在伦敦由莱瑞·希德（Larry Sider）和戴安·弗里曼（Diane Freeman）举办的声音学院讨论会，以及在英国举办的“声音的探讨”（Sounding Out）讨论会继承下来。尽管有许多理论家、批评家还有从业者们一再努力，但声音仍处于画面的阴影之下。

阴影之下的辛劳，对于电影声音研究来说不是偶然的。作为一种习惯，所有电影声音的研究，都以反对视觉主导以及过去西部文化中特有的视觉优先为先导。电影研究中被认可的主体——可追溯到1980年的《耶鲁法语研究》（Yale French Studies）声音特辑，它为声画关系的一种认识论打下了基础，这些关系对于语言的丰富性具有最大的包容性，与声音研究有类似或相交叉的课题。因此，电影声音研究的继续发展朝向了声音的理论和分析意义，以及其他关键性的问题，包括对于美学和文化形式的理解；历史性地对待时空现象；依靠大量的创作和技术的实践，定位聆听和主观性的历史；还有很多其他学科中反映出来的听觉的其他问题。从1992年，里克·阿尔特曼第一本有关电影声音的专辑《声音理论/声音实践》（Sound Theory/Sound Practice）开始，提出了许多值得重视的问题。本书通过把声音放在与画面相同的基本点之上来重新定义电影研究的内容，促进最新电影声音研究理论的发展。要达到这一目的，我们从大量不同学科的学者中选择了一些文章，这些学者们都在推动声音研究方面建立了必要的、历史性的步骤。这里收集的论文不仅仅详尽介绍了从未听到过的和通常被忽略的历史进程，也展现了新的理论研究成果和研究前景，同时，也使许多影片第一次由于它们的声音受到学术界的关注而突显出来。

如果没有近十几年来电影声音研究中创新性的重要发展，本书中所收集的著作是不可能出现的。例如，很多本专集的撰稿人就从克劳迪亚·高曼翻译的法国电影人和声音理论家米歇尔·谢昂的书，特别是《听觉-幻觉：银幕上的声音》（Audio-Vision: Sound on Screen）（1990出版，1994年英译本）中受益匪浅。影响到了《放低话筒杆》的、由谢昂所创造的调查方式之一可以在《听觉-幻觉》（Audio-Vision）中找到，在那里，谢昂对我们的听觉和视觉是很容易被分开的顽固臆断提出了异议，这种臆断认为听觉和视觉具有被客观地分隔的能力，而非完全纠缠在一起。为了要“证明视听合一的事实——一种感知影响着另一种

感知并使其变形”，谢昂的研究涉及“将视听关系构想为一种契约——就是说，与从感知中某种预先存在的和谐中产出来的自然关系相反”。换句话说，对于谢昂来说，感官知觉是被社会化地构成的。他对电影声音和听觉问题的研究，为本书中的一些论文提供了信息，涉及将声音理论化以及通过具体的影片分析把这种思想付诸实践两个方面。虽然，他的文章通常具有挑战性，特别是他使用的新词汇，以及从一个历史时期或国家背景突然跳到另一个，但却思路清晰。他更大的课题是使他的读者们知晓，电影声音不仅仅是影像简单的补充，而且在电影中它们之间没有天然固有的“自然”关系。作为声音学者的部分工作就是需要找到这些看似“自然”的关系，并揭示它们是怎样被人为地构建的。以阿尔特曼和谢昂的工作为基础，以及近来在电影声音和声音研究中逐渐增加的共同性和相互影响的进展，本书以几种不同的方式对这些领域作出了极其明显的贡献。按照专集的结构可以分为五部分，《放低话筒杆》提供了新的理论及历史研究成果，尝试通过声音重新考虑风格类型，探索电影声音及文化研究之间的关系，最后通过几个研究个案为电影声音教学提供模式。

电影声音研究新方向

《放低话筒杆》的第一部分中有四篇论文，代表了电影声音理论日益发展的领域，并重新考虑历史上电影分析范式的意义。把也许是最常出现的电影声音读解分析作为它的对象。大卫·波德威尔（David Bordwell）和克里斯汀·汤普森（Kristin Thompson）在他们权威性的著作《电影艺术：导论》（Film Art: An Introduction）中对《死囚越狱》（A Man Escaped）（法国，1956年）进行了分析，约翰·贝尔顿提出了一种声音分析的新形式，其中使用的声音理论词汇已脱离开波德威尔和汤普森从电影制作实践中借用的定义。贝尔顿（Belton）转向梅洛-庞蒂（Merleau-Ponty）的现象学哲学，探索这项理论研究如何打开以前看来一直是封闭的文本，因此提出一个分析模式，它的结果远远胜过这个读解的特殊性本身。在他的论文“电影声音现象学：罗伯特·布列松（Robert Bresson）的《死囚越狱》”中，贝尔顿指出，布列松的电影方法，特别是他的声音录制和混合，是在寻找将“本体回归存在”的途径。正是这样，布列松的声音风格倾向于把某些声音分离开——以一种描述的方式而不是阐释的方式突出它们个别的质感和音色——作为将我们的注意力导向目标、人物和地点的手法。通过将声音减少到最简约的

状态，布列松放弃了传统电影实践中具有的“噪声”，正如贝尔顿的评价，就是要捕捉到不可表现的现象真实的本质。

从一个不同的角度来解释米歇尔·谢昂的“视听契约”，安特·玛斯（Arnt Maasq）推荐了一种分析电影和电视中的声音空间以及语音和其他声音间接作用的方法。声音空间通常在电影分析中被讨论，有时在电影制作实践的争论中被讨论得最多。然而，对话在电影中产生空间意义的分析术语和方法论大多都被忽略了，总的来说，间接的语音也是如此。但是，学者们通常提供意义重大的视觉空间方面的解释。甚至，即使分析考虑到了声音和涉及声音的空间时，也没有人表现出相同的方法论方面的严谨性和透明性。通过电影和电视分析的范例，玛斯建议，需要三种相互关联的分析层次来研究间接的语音：由说出的声音本身暗示出的预想的距离、话筒的距离和预想的理想听者的听力所及范围。重要的是，这三者之间的相互作用，揭示出“低声吟唱”、“耳语式叫喊”和“枕边谈话”的空间环境，还有其他间接的不能由单独谈及“话筒的距离”或“语音的音调”本身所足以描述的声音。

另外一个提出多媒体声画关系理论的是保罗·瑟伯格，他建议通过对电影、电视中的无声及其功能的研究建立一种新的分析模型。在论文中，瑟伯格没有遵循大多数人对于声音研究的学术方法，即把声音大概分为对话、音乐和音响效果等，这种区分很大程度上依据电影制作和后期制作中声带制作的技术过程。瑟伯格没有再次这样区分，他论述了一种声音设计更加整体的感觉，让我们在每个声音与其他声音的相互关系中理解声音元素，以及它们对于叙事越来越重要的贡献。为了达到这个目标，瑟伯格设想对于“无声”的研究方法，为了同时承认电影声带中三种传统类别必不可少的平衡，他建议这些声音元素中任何一个的缺失与某个特定声音的出现同样有意义。虽然认识到我们的文化对于无声的矛盾心理，论文还是将相对的、结构的、风格化以及类型化的无声，通过一些经典影片和当代导演的影片，以及一些电视剧进行研究。瑟伯格建议我们从头至尾地去听那些无声，并鼓励我们去听声音缺失表现的可能性，去听那些无声产生意义并且与有声同样响亮的时刻。

按照声音设计的比喻，杰依·贝克提出一种方法，用假设一个理想听众的方式将听电影的问题出色地理论化，这个听众将电影声音作为一个整体聆听，而不是独立的对话、音乐和音响效果元素。通过考查乔纳森·戴米的《沉默的羔羊》（Silence of the Lambs）（美国，1991年），贝克展示了杜比立体声系统在声音混合中产生一种感知声音细节积累

的能力。影片混录的复杂结构在一系列声学“层面”上起作用，因此，使听众不仅可以区分个别的声音，同时还有他们在叙事空间中的位置。在影片中，联邦调查局特工克拉丽斯·斯达林（Clarice Starling）穿过一处先前没有发现的空间，在这里声音不仅被用作代替标准叙事传统中建立关系的镜头，同时还是把观众与她的主观性相联系的途径。恢复了由视点剪辑中失去的空间方向感，声音的作用就是通过创造一种新形式的、稳定的声学空间，使观众产生定位，使导演可以省掉建立关系的正/反打镜头。贝克注意到，通过这种手段，影片提供了一种使观众入戏的新手段，它依靠环绕声混录触觉般的能力激发视-听互动，而这在单声道电影放映中是没有的。

我们的第二部分，记录电影声音实践以及它们被电影接受的史实，用三篇论文来填补电影声音发展历程的主要空白。这些论文作者，论述了电影向同步声艰难的转变以及在捷克（Czech）电影文化中“对话电影”的介入，论述了20世纪中叶因为宽银幕而产生的立体声，以及透过文化历史过滤所看到的聲音设计实践。在第一篇论文中，皮特·斯采帕尼克（Petr Szczepanik）探索了捷克国家电影一个未被研究的时期。为了让我们更广泛地了解早期捷克电影文化中对声音制作产生影响的不同因素，斯采帕尼克采用了由早期电影学者安德烈·加德里尔（André Gaudreault）、汤姆·冈宁（Tom Gunning）以及其他学者提出的一种间接模型。特别集中于20世纪20年代后期到20世纪30年代早期的转变期，皮特·斯采帕尼克分析了一些构成电影声音相关话语的争论和修辞，它们涉及教育、电影业、技术界以及美学方面所关心的问题。与历史上的一种观点不同，这种观点将向声音的转变作为经典电影发展主流中一个短期的离经叛道，皮特·斯采帕尼克将媒介之间和文化的关系考虑在内，提出了一种具有前景的研究方式，因此，在电影的前景并“不确定”的时期，提出了一种更加彻底的、历史性的对于转变时期的论述。

在“城市的声音：阿尔弗雷德·纽曼（Alfred Newman）的《街道》和都市现代性”一文中，马修·马尔斯基（Matthew Malsky）考查了歌曲《街道》的功能，并追溯它的历史演变，从它的出处1931年的《如何嫁个百万富翁》（How to Marry a Millionaire）开始，在那部影片中，20世纪福克斯公司用它来展示西尼玛斯科普（CinemaScope）宽银幕电影的立体声效果。马尔斯基不仅把《街道》读解为美国现代性的声音能指，而且更作为表现并创造了女性角色主观性的一个听觉文本，恰好是

战后以劳工、享乐以及郊区都市化问题上的以父权制危机为标志的时期。对于马爾斯基来说，在《百万富翁》中使用立体声，放大了在表现城市和女性角色中戏剧化的变化，预示并表达了真实空间向编码为隐蔽城郊的幻想空间的扭曲变形。

为这部分结尾的是詹姆斯·拉斯塔（James Lastra）的“电影和瓦格纳式的渴望：关于声音设计和感知历史的思考”。拉斯塔的贡献是从常规电影研究的范围中分支出来，作为一个概念来考查声音设计的历史，从沃尔特·默奇 20 世纪 70 年代创建这个词汇开始，首先倾听前辈们的声音。从科波拉（Coppola）的《现代启示录》（Apocalypse）（美国，1979 年）回溯到 1856 年的理查德·瓦格纳（Richard Wagner），拉斯塔考查了声音具象性表现的状态，以及经过现代化后声音系统的演化。从对音乐演出中包含声音效果的考查开始，拉斯塔跟随着声音具象性表现方式的变化，首先由录音设备的研发作为开始，随后由同步和放大的电影声音使之变得完善。他举例说明了，在展现技术不平衡的发展史中，更坚定的巴赞式现实主义目的论的论述经常失去价值，声音事件并不是被技术地捕获，同时没有传输痕迹地重现，而是录音设备有效地制造了听众。拉斯塔的论文精心地将声学重放漫长的历史穿连起来，探索了创造肢体感知经验的声音和影像的关系结构，这种结构可提供一种可感知的叙事空间的“真实性”，而这种真实性在美学上较之实际的经历更能让人接受。

本书的第三部分将注意力转向声音和风格的问题，我们的作者对于熟悉和不熟悉的风格都进行考查，从纪录片中叙事与画面之间的关系和相当非传统的音乐片，到缺乏研究和理论化不足的先锋电影声音和动画片电影声音。这部分的开始是巴瑞·毛尔（Barry Mauer）对路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）《无粮的土地》（Land without Bread）（西班牙，1933 年）进行的历史考查，从它最早在放映时有现场讲述的“无声”发行版，到最后有同步音乐和旁白叙述的版本。“非同步声纪录片：布努埃尔的《无粮的土地》”着眼于作为一种结构张力的声音与画面之间的关系，莫尔注意到布努埃尔是怎样把具有现场非同步特点的声音保留到了他的“完成”片中。通过将画面与叙事旁白进行对比，正如莫尔论述的，《无粮的土地》不仅揭示了电影结构中所存在的操控性，而且还训练观众利用主观想象，尽管旁白的噪音有些压抑。

南茜·纽曼（Nancy Newman）的“‘我们要把你造就成帕德雷夫斯基（Paderewski，波兰钢琴家——译者）’：影片《T 博士的五千根手指》

(The 5, 000 Fingers of Dr. T) 的听觉表达”考查了 1953 年的音乐片——以西奥多·盖泽尔 (Theodor Geisel) 即苏斯博士 (Dr. Seuss) 的著作为蓝本, 既作为类型电影又作为非传统音乐片, 它预见了好莱坞制片系统的衰落。考虑到与盖泽尔对钢琴老师的“恶毒讽刺”有些矛盾的反应, 论文思考在好莱坞音乐片中, 电影是怎样在欧洲严格而排外的音乐剧文化, 与平易近人的、构成美国流行歌曲令人赞同的活力之间, 产生了一种无拘无束的张力。电影努力将两条道路最大限度地综合为预示性较小的白话现代主义的形式, 同时包容古典训练的专业化和自发天生的音乐性。纽曼暗示, 《T 博士的五千根手指》实际上落在了里克·阿尔特曼对于好莱坞音乐片的类型定义之外。不仅如此, 它的音乐段落构成了一个幻觉的空间, 在这个空间中一个年轻的男孩寻找着他的音乐身份。这一寻找过程相当明确地是作为恋母情结剧演出的。纽曼论述道, 电影的心理分析动机, 帮助解释了它最初发行版本所激发的矛盾的情感反应, 它讲述了声音领域令人愉悦和令人恐怖的美学经历。

对一个导演的电影声音处理的第三个全面分析, 可以在梅丽莎·雷根娜 (Melissa Ragona) 的论文中找到, 即“保罗·夏里兹 (Paul Sharits) 的电影声音艺术”。按照雷根娜的观点, 在结构主义电影制作时期, 夏里兹作品的核心, 是超越将具象声音仅仅作影像陪衬的表现的传统思维模式。而他的同时代人, 如托尼·康拉德 (Tony Conrad)、霍里斯·弗朗普顿 (Hollis Frampton) 和迈克尔·斯诺 (Michael Snow) 也利用声音来探索电影画框的新意义, 夏里兹实际上提出了一种电影中声音和听觉的理论, 他称作“电影化的” (Cinematics)。根据结构主义语言学、雅尼斯·泽那基斯 (Iannis Xenakis) 的后序列主义 (Postserialist) 音乐作品和维特根斯坦 (Wittgenstein) 的数学哲学, 夏里兹的作品质疑了一些先锋电影人所信奉的无声的认识论意义, 并寻找将声音从纯韵律的状态推向非具象表现为境界的途径。雷根娜的论文对夏里兹的几部影片进行了考查, 以便抓住他是怎样将其所关心的电影录音技术的物质性与时间力度作为他最重要的创作模式的。确实, 雷根娜认为, 夏里兹的作品揭示了由音乐及音响实验所激发的先锋电影的制作历史, 这一点揭示出声音是如何与视觉相似的。

在《“一种美妙的声音也可以产生同样美丽的画面”色彩音乐和沃尔特·迪斯尼的〈幻想曲〉》这篇文章中, 克拉克·法莫尔 (Clark Farmer) 论述道, 抽象的动画在电影史中代表了一种非常规的情况, 因为它明确地采用了一种听觉媒体, 即音乐, 作为视觉的形式。法莫尔追

踪了这个形式的一个方面——长久而断续地试图在与音乐的关系中理解颜色的历史。很明显这是通常被称作“色彩音乐”的东西，它横跨三个各自独立但又有交叉的时期：前电影时期、电影时期和后电影时期。前电影时期（可追溯到1730年），包括制造“色彩乐器”的尝试，这种乐器可让演奏人随着音乐来“表演”色彩。电影时期以抽象的动画师为中心，他们出现于现代艺术运动，用电影为图形艺术添加时间维度。尽管他们受到在联觉研究领域中复兴的兴趣的影响，同时尝试创造一种合理的颜色体系，但在这些艺术家中，将声音与色彩简单对应的想法很大程度上被摒弃了。后电影时期，在很多方面表现出前电影时期的回归，如数字技术被用来“表演”将有规律的音乐转变为视觉形象，它暗示色彩与音乐之间的抽象关系是视听经历越来越共同的特性。

我们的下一部分，将电影声音中的对话放到文化研究中，并探索性别、人种、种族和性等问题，因为它们可通过电影的声景（soundscape）进行表达并受其影响。这里，作者考虑到了通过声音来构成身份信息和主观性的不同方式，无论是通过音乐化的表现、作曲、旁白、环境声，还是突显出音频技术的叙事方式。在“‘一个耳朵的问题’：听《历劫佳人》（Touch of Evil）”中，托尼·格莱亚达把奥逊·威尔斯（Orson Welles）的《历劫佳人》（美国，1958年）中叙事界限的建立看作一个决定性的象征，通过在语言、翻译以及有口音的人声之间的冲突，探索电影实施特征信息越界运动的方法。格莱亚达特别强调，电影是怎样在“美国”和“墨西哥”之间模糊了界限，不仅通过把注意力吸引到“混血儿”的主题之上，而且通过伪装和改变传统的对人声的处理方式，听觉上“混合”了其身份特点，结果搅乱了可能是极其严格的种族类别。当《历劫佳人》大胆地采用了身份和差异的越界修辞（bordercrossing trope）时，它也就在视觉与听觉区域的界限上发生了冲突，从叙事时空和观者角度都是如此。在对影片中有名的监视段落中使人迷惑的声音运用的仔细读解中，格莱亚达强调，影片突出了“窃听器”技术的介入程度，并在声音制作和接受视觉和听觉两方面都给予表现。

本部分中始终都有对于理论问题的关注，但将讨论的重点转移到更现代的电影作品上，戴博拉·怀特-史丹利考查了第二次世界大战后，后现代表现手法是怎样重复了存在于第二次世界大战中的电影听觉技巧，只是更有效地包含并操纵了女性的声音。最近的战争电影，特别是《珍珠港》（Pear Harbor）[迈克尔·贝（Michael Bay），美国，2001

年]、《拯救大兵瑞恩》(Saving Private Ryan) [史蒂芬·斯皮尔伯格(Steven Spielberg), 美国, 1998年] 和《细红线》(The Thin Red Line) [泰伦斯·马利克(Terrence Malick), 美国, 1998年] 中, 使用听觉设计, 如旁白叙事和通过记忆中和缺席的女性形象的非同步表现来指代性别——一个声音空间中没有女性的声音, 而充斥着男性士兵的声音和武器的爆炸声。参照这个具有性别感的人声内容, 怀特·史丹利在战争影片的声带中寻找具有女性代表的内容, 从环境声、超叙事时空的音乐及旁白中筛选。如她所论述, 战争影片的声带通过女性角色与国家主义的音乐动机、战士的旁白、环境声之间的联系, 还有战争的声音对女性声音吞噬的表现, 展示现代战争的强大力量、战争的成本以及军国主义的执着。

罗伯特·米克利什(Robert Miklitsch)在《真实的幻觉: 康妮·史蒂文斯(Connie Stevens)的〈无声无息〉(Silencio)和〈穆赫兰道〉(Mulholland Drive)中的其他声音现象》中, 承认大卫·林奇(David Lynch) 2001年的电影为一个复杂的视听文本, 不仅显示出一个现实主义风格的混血人物与幻想超现实主义形成的对比, 还有一种受性与欲望问题烦恼的自省性。在一个复杂的声音美学系统中, 米克利什对其程式化的音乐段落进行仔细解读, 提出《穆赫兰道》梦想-现实的阐释学结构可以被认为是林奇与经典好莱坞电影之间难以割舍关系的听觉表现, 并发问, 影片是上演了一种后现代式的拼凑, 抑或是对好莱坞梦工厂的内在批评。通过研究林奇是如何在《穆赫兰道》中将声音策略作为分离的叙事元素之间联系的手段, 得出在他的电影制作中突出了声音的中心地位, 米克利什强调《穆赫兰道》很好地例证了林奇继续将超现实主义推广到主流叙事电影(和电视)中的价值, 也强调了导演认识电影中现代化声音使用价值的重要性。

在最后一部分中, 我们选择了四篇个案研究, 提供了对于处于社会边缘、非主流文本的细致的声音分析, 特别是那些不同的范本, 如工业推广短片、20世纪80年代朋克摇滚电影、阿巴斯·奇亚罗斯塔米(Abbas Kiarostami)的《特写》(Close-up), 以及受视频游戏叙事影响的现代电影。首先, 保罗·格雷英吉(Paul Grainge)呈献一篇以杜比实验室为例, 面向电影放映人和听众的声音技术的包装和推销的富于启发性的研究论文。在五年的影院扬声器系统的稳步成功之后, 1982年, 杜比实验室制作了首部公映的推广影片。这部颇能使人产生联想的、片名为《听……》(Listen...) 的短片是为了在影院放映故事片之

前放映用的。这部短片在制作时打算有两个推广作用：一是使对声音质量的高标准深入人心并使之自然化；二是使影院的拥有者将用于重放系统的投资通过杜比的品牌来实现。通过研究《听……》以及其他推广短片，格雷英吉发现了杜比是怎样在他们自己市场推广的雄辩言辞中，构建了对于他们环绕声技术在影院中应用的期望。对于杜比来说，“销售声音”的过程就像他们开发声音系统本身一样重要，将声音“景观”杰出的音质作为对一种感知形式的承诺来销售，而它是由声音系统产生的。通过这一研究，格雷英吉巧妙地在作为重放技术的杜比声音系统、当今好莱坞电影工业经济和声音与观众的关系之间建立了一种联系。

大卫·拉德曼 (David Laderman) 主张音乐与画面之间建立一种反怀旧的关系，他听了从 20 世纪 70 年代晚期到 20 世纪 80 年代早期的叙事朋克摇滚电影，在他们音乐的表现与整合中显示出一种正在变化的敏感性电影。这些电影将摇滚音乐演出重新定义为一个糟糕的后现代社会现象，每当表演主体遇到重放技术时，“欢愉的渴望”就会出现。通过“(错位)口形同步：朋克摇滚故事片和后现代音乐表演”，拉德曼建立了自己的分析路线，他将口形错位作为演员与表演之间在叙事和风格层面上的分裂效果。许多朋克电影看起来要使口形错位习惯化，演员不再有口形同步，整个演出场景被重新定义。这些朋克口形错位的时刻，挑战了传统的表演主体表演(动作)的连贯性——以及更加普遍的传统故事电影和音乐的关系——有意识地暴露电影媒体本身的结构。因此，通过这些朋克电影中口形错位的时刻读解为更广泛的后朋克、20 世纪 80 年代前 MTV 时期文化和政治紧张状态的征兆，拉德曼论证了他们是怎样履行了摇滚音乐现代主义者反抗文化过度商品化的斗争。

大卫·约翰逊 (David T. Johnson) 的论文探索了阿巴斯·奇亚罗斯塔米 (Abbas Kiarostami) 的影片《特写》(Close-Up, 伊朗, 1990 年) 中声音与画面调度之间的相互作用。叙事与侯赛因·萨斯亚 (Hossein Sabzian) 案件紧密相联，一个人被指控假冒了伊朗导演莫森·马克马尔巴夫 (Mohsen Makhmalbaf)。影片在真实事件的重演——由萨斯亚和事件中的其他参与者扮演——和案子的实际审理事件之间来回切换。通过这个辩证关系，马克马尔巴夫强迫观众不仅要在一个真实的故事版本与另一个之间做出判断；而且，导演邀请观众探索真相的实质。约翰逊指出，影片具有自我意识的风格，真实电影被设计成看起来具有旁观的客观性，但实际上声音是比较虚假的。在他的影片分析中，约翰逊发现，在揭露声音操作背后的人工痕迹中，奇亚罗斯塔米说明了大多数

观众是如何参照性地在与可见声源的关联中来听声音的。由于破坏了这一关联关系，导演所展示的就是在那些经常出现的重视画面而不重视声音的情况下，旁观（观察）性质的电影是不可能实现的。但是，作为对这种声学客观性破坏的直接反应，奇亚罗斯塔米为观众展现了一种客观真实的现象学经验。有讽刺意味的是，结果为只有通过更加严格地去学习听电影，我们才能习得那部电影本身所寻求的要教会我们的，去经历它和理解它。

本集以阿纳西德·卡萨比安（Anahid Kassabian）的论文《反思〈入侵脑细胞〉的听点》（Rethinking Point of Audition in The Cell 结束（与视点相对应，即所处一定的空间位置听到的声音——译者），论文中，她分析了塔西姆·辛（Tarsem Singh）影片中的声音策略，展示它们是如何挑战我们传统的分析电影声音方法的。就像卡萨比安所论证的，影片打破了被广泛认同的认为声音支持传统叙事的形式（如作为角色的发展和形成身份标志的机制），不仅拒绝使声音从属于画面，而且还通过模糊声音之间的区别，如对话、音乐、音效之间的区别来达到这一目的。更特别的是，影片提出了一些与听点有关的预示问题，这种听觉的手段就是电影通过某些声音的特性产生空间的和主观的透视，它常被用来使观众的听觉注意力固定或集中。用扰乱听点的方法暗示出用其他方法保证一个统一的、分立的主体的幻觉，电影则形成一个完全不同的逻辑。正如卡萨比安所论证的，《入侵脑细胞》（美国，2000年）在听觉上形成了一种新的主观形式，它显示出与传统叙事路线的游离。它不是以小说的叙事形式为基础，而是以重复、舞曲的听觉逻辑以及视频游戏的非线性叙事形式为原则。

非传统途径

按照电影研究中熟悉的论述结构，我们组织了这本文集的编写，但不想让读者留下一个本专集中的论文都是被一种分析研究所主宰的印象。确实，就像声音本身的状况或“本性”一样，它们都具有透过边界的能力和绕过障碍的能力，《放低话筒杆》中的论文，从特点上说是多方面的。例如，电影声音的理论工作近些年来大多分布于几个基于符号学、心理学途径，或是唯物主义的和技术工业化的分析模型周围。在本论文集的撰稿者中，也选择了以前被忽略的或很大程度上没有被运用的分析模型的提倡者不仅仅是现象学，也有人类学、认知心理学、大众传播以及现代社会学理论，沿着哲学家以及社会批评家们多种多样知