

第一章 声音理论思考

第一节 电影声音研究

概 述

目前还没有一种关于电影声音的完整理论。电影声音还有待研究。讨论电影声音，首先面临的问题是既缺乏必要的概念，也缺乏必要的分析方法。因此，为了对电影声音进行深入地研究，我们必须用一种尝试性的方法打破电影声音研究的现状。本文将尝试用语言学和精神分析学的研究成果，用结构主义和符号学的研究方法，去分析研究电影声音。这种尝试既可能是片面的，也可能是大胆的。说它是片面的，是因为最终的结果很可能仅限于对语言学和精神分析模式的一种模仿；说它是大胆的，乃是因为对电影声音的研究毕竟有了这样一种构想。

本文力图从语言学和精神分析学的成果中引出一些分析概念，这些概念一般应具有足够的普遍性和一般性，以便用来进行电影声音的研究。但另一方面，我并不断言它们在研究过程中始终保持完整，我认为，在某些特殊情况下，由于电影声音现象本身的专门性、多义性和复杂性，它或多或少会呈现出一些变化。我也不断言我们的研究工作应该始终严格地遵守语言学和精神分析学的模式，我们只满足于提出和阐述关于电影声音研

究的一整套概念和分析方法，以便于在大量的、异质性的、繁复的电影声音的现象中导出一个最初的秩序（哪怕是临时性的），以利于今后研究的深入。

本文将讨论电影声音的概念、范畴和研究对象，运用语言学模式对电影声音的形式进行分析，讨论电影声音的结构过程，并在此基础上运用精神分析学的模式分析电影声音与受众的精神机制的关系，即电影声音的实现过程。

一、电影声音是什么？

讨论电影声音，要回答的第一个问题就是：电影声音是什么？对于电影声音，人们有很多种说法，但没有任何一种说法是从根本上回答电影声音究竟是什么。这样说并不失之偏颇和绝对，我们不妨就从这些说法开始。

一部《电影艺术词典》是电影理论的集大成，它收集了我国电影艺术理论研究的成果和创作实践的精华，因此它的有关论述应该是最具代表性的。在《电影艺术词典》中，谈到电影声音问题，它有如下一些相关的词头和释义：

电影录音 运用技术手段体现艺术构思塑造影片声音世界的创作过程。电影是视听艺术，影片是画面和声音有机结合的整体。声音有着自己独特的表现手法及艺术感染力。它增强了画面空间的真实感，丰富了多层次、多侧面展示人物内心世界的表现力。它的艺术构思和整体设计直接影响影片的质量，所以录音在影片创作中占有不容忽视的地位。……

电影录音艺术 根据电影创作的需要，对影片中的声音进行艺术构思和处理，塑造鲜明、生动的声音形象，使电影成为一个视听整体的艺术。

声音的艺术创作是整个影片创作的重要方面。在一部影片的摄制过程中，录音师根据影片总体构思的需要，对全部声音进

行设计和安排，据此来录制语言、音乐和音响，运用恰当的艺术表现手法和技巧把它们表现出来，并和画面有机地结合，使之融为一体，创造出具有艺术感染力的声音。

在具体录音时，一般首先要按照生活真实的原则，赋予画面应有的声音，利用声音充分展示影片中的声音世界，创造环境感、真实感和声音的多层次空间，丰富和扩大画面的空间，使影片接近生活，以达到艺术的真实。

声音不仅是简单地解释画面，它还可以成为某种剧作元素。根据影片内容的需要，挖掘声音的规律性和特殊可能性，着重刻画声音使它成为影片的主题成为一定思维、动作、情节的源泉和成因，具有剧作功能，能传达内容和情绪，赋予影片以新的意义，并贯串在全部影片的进程中。在影片中，还经常通过声音来塑造银幕形象和刻画特定的人物性格；利用声音传达画面以外的内容；改变影片的节奏；或形成影片的特殊风格等。根据需要，录音师运用和发挥声音的功能和作用，调动各种创作手段，用声音直接感染观众。

……

声音的艺术表现手法很多，在声画关系上，有声画分立、声画对位、非同步声、无声的运用等，在声音本身处理上，有声音的淡入淡出、主观音、非自然声的运用等。正确、流畅地运用这些手段，是保证影片艺术质量的重要条件。……

此外，《电影艺术词典》还谈到了声音的真实性，声音的时代感，声音的地方色彩，声音的民族特征，声音的空间感、环境感、距离感、运动感、临场感和立体感，以及它的节奏、意境、韵律等等。

上述论述可以说是与电影声音相关的比较全面、准确的说法，应该说它的价值和它的意义是不容抹煞的。它在电影声音

常识的普及与创作实践经验的总结概括方面是功不可没的。但是所有的这些论述都没有直接地解释一个最根本的问题，就是电影声音究竟是什么？

电影声音并不是与电影共生的。这一历史事实众所周知。这里，我们不必赘言有声电影产生的可能性、必然性和合理性。事实上声音进入电影既有偶然性，也有必然性。这是一种无可否认的社会总体事实和文明事实。电影是人类追求逼真地复现现实的心理的产物，电影的发明起源于再现完整现实的幻觉心理。因为有客观现实世界存在，人就有通过艺术再现现实世界一隅的永恒冲动。对客观世界的逼真摹写，满足了人对真实感的幻觉，以抗衡逝去生命的恐惧。这种心理因素决定了银幕形象的真实，决定了电影技术的完善和电影艺术的发展方向。在大多数电影事业先驱者的想象中，“电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的，他们所想象的就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景……”^①从这种意义上说，声音进入电影是早在电影发明时就被预约了的，注定了的。而在事实上，声音进入电影以来，人们就是在这种意义上理解和要求电影声音的，人们在银幕上看到了影像的同时也要求听到它发出的声音。而且听到的这个声音必须最大限度地保持真实性，“像”就是好的，不像就是不好的。电影声音的本性就是再现事物的原貌，这就是人们普遍的对电影声音的理解（这种理解在某种意义上说具有合理性）。基于这种理解，电影声音在这里就变成了影像的对应物、辅助手段和服务系统，被简单地纳入声画系统内。人们对电影声音的要求是只要求它有声，真实，而且艺术。至于它本身是什么，它的物理特性、本质、本性，它本身的构

巴赞：《完整电影的神话》，《电影是什么》中国电影出版社，1987年，第19页。

成及与影像系统不同的表意方式及运作机理却完全被忽略了。也就是说，电影声音缺乏自身内在的独立性和作为研究对象的资格。对任何一门学科而言，研究越深入，分支则越细，而它成为一门学科的标志就是它有自己一整套的概念和范畴，有它自己的研究对象，这是我们所说的理论化的真实含义。因此，传统声音理论显然不具备这种学理化的素质，它仅仅是一种评价标准，一种“消费指南”。

从上述论述中我们可以看出，如果确实存在着一种传统的或经典的电影声音理论的话，那么它实际上更多地是依附于经典电影理论的。它对电影声音的研究和表达更多的是经验主义的总结和现象学的描述，即对电影声音创作规律加以总结和概括，从而去指导创作。在生活真实的基础上达到艺术真实，创作出真实自然的电影声音，从而完美地、艺术地表现影片的内容和主题，这是传统声音理论的模式、出发点和最高理想。

从经典理论来看，它所关注的中心问题是影片表现的事件及形象与现实的关系，也就是说，经典电影理论更多地是把电影看成一扇窗户或一幅图画来研究的，观影者通过电影这扇窗户来观察和了解社会生活。因而，经典电影理论在更大程度上坚持现实主义的理论原则，它把电影看成是一门与众不同的艺术，一种艺术的表述或美学的表述。在这种原则中，电影是对现实生活的反映，它所注重和强调的是作为艺术的电影如何完美地反映现实生活。在这里我们仍然举声音为例，《电影艺术词典》中在谈到电影录音艺术时，首先强调了对声音与画面、声音与声音之间关系的精心考虑和布局，同时又强调在录制时，还要对声音本身进行艺术加工和处理；“在语言、音乐、音响的原始录音和其他各个录音环节中，根据影片内容和审美的要求，对不同的声音加以修饰和改善，通过各种技术手段弥补原声音的不足，准确地表达出各种声音的特色和内涵，或对其进行着意歪曲，以达到

某种特殊效果，最终，把内容贴切、音质优美的声音传达给观众”。实际上，它所强调的完美并不完全是生活真实，而更多的是创作者的主观想象——在生活真实的基础上达到的艺术真实。经典理论认为，在电影审美问题上，应更多地注重审美情趣，因而也更多地强调主观想象。它侧重的是对电影艺术自身的本体研究，注重电影反映现实生活的美的方面。

但对现代电影理论来讲，由于不同学科和不同研究方法进入电影研究领域，电影理论研究呈现出复杂的图景，对电影本性的解释也日趋多元。电影不仅是一种艺术，还是一种文化，一种对社会的精神分析。现代电影理论对影片的关注不是影片本文艺术的、美的方面，而是力图找出本文中断裂的一面，从中发现所暴露的社会文化问题。

根据结构主义的观点，银幕上被表现的任何现实都是电影制作者的结果，因而必然也包含一定的主观因素，因此，电影中的事实更多地是一种心理的真实，也就是人类感知的真实。这就是说在电影中人们不仅经验到电影所表达的真实也可以感觉到他们自己内心的真实”^①。在感知的世界中，人类已经在“自然现实”之上建立起一个政治的和艺术的世界，而电影所要表现正是这样一个感知的世界。

人们对任何事物的理解都是在一段实际经验的基础上表达某种愿望，试图把一种令人满意的、可以理解的、人化的形式强加于这种经验，“这种形式是从人的心灵本身产生的，它成了人类视之为自然的、既定的、或真实的那个世界的形式”^②。人们感觉到的真实，与人为地制造的东西是同一回事。当人感知世界时，他并不知道他感知的是他自己强加给世界的思想形式，存

安德鲁：《主要电影理论》，台北志文出版社，第191页。

特伦斯·霍克斯：《结构主义与符号学》第3页。

在之所以有意义（或真实的）是因为它在那种形式中找到了自己的位置。任何人的感觉方式都包含了一种固有的偏见，它极大地影响着感觉到的东西。因此，对个别实体的完全客观的感觉是不可能的：任何观察者必定在他的观察中创造出某种东西，因此观察者和被观察对象之间的关系就显得至关重要，这种关系成了惟一能被观察到的东西，它成了现实本身的材料。因此可以说，事物的真正本质不在于事物本身，而在于我们在各种事物之间所处的位置，在它们之间感觉到的那种关系。在这种世界是由各种关系而不是由事物构成的观念下，我们可以认为，在任何既定情境里，一种因素的本质就其本身而言是没有意义的，它的意义事实上是由它和既定情境中的其他因素之间的关系决定。总之，任何实体或经验的完整意义只有被结合到结构中去，否则便不能被人们感觉到。因此，对于这个变幻的、繁复的现实世界而言，只有“结构”是有意义的。这就是说，在对事物的理解和认识中，事物的内容方面变得不那么重要了，重要的在于它的形式构造，即结构或秩序，或者说，人对于这种结构或秩序的认识。这个结构决定了事物的性质，它既存在于人类的内心，也存在于事物本身，这个结构与现象世界本是同构的。我们发掘现实世界的意义就是发现它的结构，因此说结构是人类认识现实世界的概念工具，是独立的中介体。而我们发现现象结构的企图并不在于要把一个预想的结构强加给现实，反之，它要求对这个现实进行复制、重造和为它建立一个模式。这样，对事物内容方面的阐释就失去了它的激动人心和思辩的（当然是主观性的）动力，而被分析所取代。这就意味着我们在对事物的研究中，对事物的内容方面的兴趣应该让位于形式和关系，着重于这种形式和关系的秩序。对电影研究而言，对影片内容方面的兴趣就应让位于对它形式结构本身的分析。因此，以结构主义符号学理论为基础的现代电影理论，打破了经典电影理论的这种理论

原则。它运用结构主义语言学的研究方法分析电影作品的结构形式，把电影作为一种语言来研究，有意识地避开对影片主题内容、人物性格等表层研究而深入到影片本文的形式研究。这种形式研究，为电影研究者敞开了—条理论研究的人间大道，使研究者的目光转向电影语言系统内的各个构成成分：影像、声音本身及它们各自的构成方式。这样就为电影声音的专门化、理论化、系统化的研究提供了新的方法论和现实出路，使我们对“电影声音作为结构”的研究成为可能。

现在我们来回答电影声音是什么。

我们说，电影声音是一种关系。它包括各种声音信息单位（任何一种声音都可称为一个信息单位），这些信息单位在某种规则和结构中相互作用、相互联系，形成一个完整的表意系统，从而传达某种相应的内容和意义，在这个系统内，它的意义不取决于每一种具体的信息单位，而是取决于它们之间的关系，它们相互配置的规则，或者说它们自身形式方面的结构。总之，电影声音是一个系统，而它的表意作用取决于它的结构的构成方式。电影声音是一种结构，它存在于电影声音创作、电影声音实现的每个环节之中，存在于创作者和接受者的心理结构中，它是一种形而上的非具像的关系。每部影片都在实现着这种关系，但是这个电影声音不是任何一部具体影片中的声音。

二、电影声音作为结构

1. 电影声音的研究范畴

根据符号学原理，讨论电影声音必然要规定电影声音本文。一部影片是一个声画系统，它是由声音系统和画面系统构成的：电影声音系统虽然是一个独立的表意体系，但它在进入声画系统时，也必须接受声画系统的构成规则，这是我们讨论电影声音作为系统的一个大前提。但是这里我们讨论的重心不是影片的

声画系统结构，我们讨论的是电影声音系统本身，这样我们就可以把它看成一个系统，可以规定出一个声音本文。但是由于上述原因，确立电影声音的研究范畴首先面临的是确立影片本文。讨论电影声音的结构系统 第一个选择便是 面对“电影”这一现象整体 本文全体是由故事片组成 还是由各种短片 如纪录片、科教片抑或是广告片组成。

从理论上说，选取任何一个片种都是可行的，各种短片如纪录片、科教片或广告片的声音系统都可以作为一个独立的本文全体，都可以用来做专门的符号学分析，这本身不会有任何正确与否意义上的疑问。尽管如此，我们的研究范围仍然偏重于故事片，即：我们确立故事片作为研究的本文全体。这样做至少基于下述理由：

(1) 一般地说，我们对“电影”这一概念的认识就是我们对故事片的认识，在人们的概念中，电影和故事片早已被集体约定为同一概念。人们在讨论电影时只说某部影片，而不再特意指出这是故事片。故事片是电影家庭的长子，借用语言学的术语，故事片是电影中的“标准语”、“普通话”而其它片种只是一种“方言”，这种约定更多地是由于数量上和社会消费意义上的优越。

(2) 这种纯粹数量上和社会消费意义上的优越性并不是我们所考虑的惟一的现象。此外还有一种更内在的考虑：在“方言”和“标准语”之间 在大多数非叙事性电影与真正电影之间，它们的区别和不同更多的只是在其社会目的和内容方面，而较少地在于它们的“语言过程”方面。电影符号学的基本修辞手段——蒙太奇、摄影机运动、镜头的景位、声画关系、片段切分和其它大组合段单元 在“大”影片和“小”影片中 对“长子”和“次子”来说都是一样的。谁也不敢说存在着——一门有关非叙事类型电影的独立的符号学，所可能有的至多只是有关这类电影和常规电

影在技术和美学上的某些区别点，无非是一些互不连贯的论述而已。研究故事片能够更直接更迅速地迫近我们问题的中心，这是方法论上的迫近。

(3) 上述两种理由还仅仅是外在的，是否还应存在着一种更深刻的理由把我们引向事物的内部：对电影和叙事性之间关系的可能性与必然性的讨论与确证才是我们这一选择的真正原因。

我们只知道，卢米埃尔兄弟于 1895 年发明了电影。之后，人们想当然地就把那个“电影”和我们现在的电影在观念上混为一谈 甚至许多电影理论家不厌其烦地到《水浇园丁》、《火车进站》、《工厂大门》中去寻找现代电影的某些族谱。事实上卢米埃尔兄弟的电影仅仅具有电影史意义，即：我们可以这样描述说，在 1895 年 12 月 28 日，在巴黎一个叫卡普辛路的咖啡馆里，卢米埃尔兄弟第一次向人们展示了活动着的影像，实现了人类长久以来记录并再现运动的理想。而电影成为今天意义上的电影则是后来的事。在电影发明的前后几年中，批评家、新闻记者和电影先驱者在赋与或预言这个新玩意儿的社会功能时，绞尽脑汁而且彼此争论不休：它是一种保存手段，还是一种制作档案文件的手段？它是一种新形式的新闻业，还是一种表达公共感情和私人感情的工具？它是否是科学研究和教学中的辅助技术？如果照片可以用来保存至亲死者的固定形象，那么它是否可以延存一种活生生的生活场景？凡此种种，不一而足。在所有这些可能性中，人们从未认真地考虑过电影会衍变成一种讲故事的工具。当电影技术刚发明时，种种迹象和现象都暗示了这种发展的可能 例如《水浇园丁》等影片 在完成活动影像记录的目标的同时，客观地展示了一个完整的外部事件，电影在无意识中闯进了叙事这块天地。早期电影对这种叙事的表现容量并没有提供共同尺度，电影与叙事的结合是一件大事，这种结合绝

非命中注定，但也不是完全偶然，它是一种历史的和社会的事实，一种文明事实。正如罗兰·巴尔特所言：“叙事遍布于神话、传说、寓言、民间故事、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画（请想一想卡帕齐奥的《圣于絮尔》那幅画）、彩绘玻璃窗、电影、连环画、社会杂闻、会话。而且，这些几乎以无限的形式出现的叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。叙事是与人类历史本身共同产生的，任何地方都不存在，也从来不曾存在过没有叙事的民族。所有阶级，所有人类集团，都有自己的叙事作品，而且这些叙事作品经常为具有不同的、乃至对立的文化素养的人所共同享受。所以，叙事作品不分高尚和低劣，它超越国度，超越历史，超越文化，犹如生命那样永存着。”

电影与叙事的结合作为一种历史的和社会的事实，一种文明的事实，反过来又决定着作为一种符号学事实的电影的发展，这一现象多多少少与语言学中的现象相同——外部的语言事件（征服殖民化、语言的变化）影响着习惯用语内部的机能。叙事进入电影使小说式的故事片成为电影表现的康庄大道，电影与叙事性的结合使电影能够有可能成为一种语言系统。

（4）在历史层面上考察电影语言系统的源流同样是有意义的，其结果也是令人鼓舞的。我们知道，自从贝拉·巴拉兹、安德列·马尔罗、E·莫林、让·米特里和其他许多人的研究以来，电影从一开始就没有被看成一种特殊的语言系统。在它成为我们熟悉的表达手段以前，它只是一种对活动视觉图景（不管是生活的、剧场的或者是小规模场面调度——场面调度是经特殊安排而成的，而且归根结底仍然是剧场式——的图景）进行机械性记录、保存和复制的简单手段。简言之，用马尔罗的话说，

① 《叙事作品结构分析导论——叙事学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第2页。

它是一种“复制手段”。其实正是当电影遇到了叙事问题以后，电影才在经历了连续的探索之后产生了一套特殊的表意方法。电影史学家公认，我们所知道的真正意义上的“电影”开始于1910年到1915年期间，其中格里菲斯的《一个国家的诞生》是电影史上公认的第一部艺术片，当然，在这种意义上的影片还有一批。这些影片有这样一种意义：它们是有一定长度的叙事，它们依据那些应当是电影所特有的方法来实现这个过程。结果，这些方法是沿着叙事的路线被完善化了。当然，电影语言的先驱者梅里爱、格里菲斯等人不可能自觉地为追求叙事的完善而对叙事本身进行正式研究。他们对自己影片中象征的、哲学的或人文的“信息”也不感兴趣，除了偶尔发生的朴素的和一些含混不清的尝试，他们关心的是直接意义上的而非含蓄意义上的人，即画面上出现的活动着的物理的和生物的人。他们首先想去讲故事，兴趣也并不在于“怎样讲”（即叙事）而只在于“讲什么”。这种追求直到他们能使通过摄影机复制下来的、连续的、类比式的材料服从于一段叙事话语的分节方式时才会实现。应该指出，这种“服从”是在不自觉的状态下与叙事话语的分节方式达到某种契合的。事实上，作为“每秒24格的视觉真理”（戈达尔语）的电影是被发明的，而真正的电影是被“发现的”。发明在某一段具体时空内即可宣告完成，“发现”则是一个持续的和仍在持续着的过程。发明电影应该归功于以下诸人：法国的卢米埃尔兄弟、梅里爱和普罗米欧，英国的史密斯和威廉姆逊，以及美国的鲍特。是格里菲斯明确和稳定了电影叙事中这些不同手法的功能，从而在某种程度上把它们统一在一种前后二致的组合段中。“1915年发行的《一个国家的诞生》似乎是这类研究的顶峰。这些工作尽管不免幼稚，却仍然是系统性的和基本性的。电影经此一举才成为故事片，并具有了能成为一种语言的

某种特性。①

时至今日，电影的手法实际上仍然是电影的叙事法。上述种种理由足以证明我们讨论电影声音时对于叙事电影的优先性。当然，这种优先性不应该成为一种排他性。

另外，还需指出我们讨论的基础是现代意义上的电影，而现代电影（即有音响和语言的电影）以五种物理形式的能指的独特结合为特征：(1)形象（但不是任何形象，因为镜像或逼真绘画也是形象，因此我们指的是被组织在电影片段中的运动的摄影形象）；(2)被记录的言语声（这是指影片中的‘言语’）；(3)被记录的乐声；(4)被记录的杂音（即在摄影棚中被称作‘自然音响’的声音，以与音乐相对）；(5)书写物的图形记录（在此我指的是片头名单、字幕和形象中包含的书写物）”。②

在对本文及特征进行表述之后，我们应该重新回到电影声音本身，对它自身的研究范畴做一界定：

我们知道，任何一个事物都是作为一个完整体系出现的，体系包含结构，可以从中分析出模式。结构的各成分互相制约，一个成分的意义取决于该成分与其他成分相互间的关系。因此，我们所讨论的电影声音是作为符号系统出现的。界定这个范畴是困难的，起初，大多数人也许很不习惯，但这种区分又是必要的。这里我们试着对这个范畴做一些详细的说明。

(1) 我们讨论电影声音研究范畴的出发点是：电影声音作为系统。这个电影声音系统是指各种声音信息单位和它们的结构本身，而不是电影的录放音的音响系统。

① 麦茨：《电影符号学中的几个问题》，转引自李幼蒸主编：《结构主义与符号学》第7页。

② 麦茨：《论电影语言的概念》转引自李幼蒸主编：《结构主义与符号学》第87页。

(2) 既然我们讨论的对象是电影声音系统，这就是说，我们讨论的不止是某一影片声音的本文中任何单独的具体的声音，如人声、自然声、动物发出的声音、各种由人类文明带给这个世界的机器声，甚至噪声等等，而是着重于由这些各种各样的声音信息单位构成的一个纷繁复杂的声音系统。我们不讨论这些声音信息单位对影片内容的提示或表现作用，而是讨论这些声音信息单位所构成的系统的结构方式和形成意指作用的运作过程，事实上任何样式的电影以及任何电影手段，在它产生本文的时刻必然带上社会的意识形态倾向，它在总体上是主流意识形态的国家机器。这种意识形态倾向不仅掩盖在电影所反映的现实世界的多义性与连续性的过程中，而且体现在它的形式结构方面，即电影声音的结构方式中不可能不具备意识形态倾向，因此，这种意识形态倾向也在我们的讨论之列。

(3) 应该特别指出的是，电影中对白的内容必须被排除在外。因为对白的内容更多地与影片的主题、内容、人物性格及现实意义有关，它是作为影片的内容而出现的。我们在讨论形式本身时应尽量避免它（当然我们并不是反对这种讨论，这是我们在形式分析之后所要做的工作）。这里我们只讨论它的载体本身——语声，讨论语声的语调等形式因素。

2. 电影声音中能指与所指的确立

“能指”与“所指”的概念来自瑞士语言学家索绪尔的结构主义语言学研究。索绪尔阐述了著名的语言区分理论，这就是言语活动 (langage)、语言 (langue) 和言谈 (parole)。所谓“语言”，是指某个语族（如汉语）的编码，它包括了语法、句法和词汇。

“言语活动”是指运用某个语族的编码表达或接受信息，即是指语言的社会的约定俗成方面。“言语”则是个人的说话。换言之，它们之间的不同在于：“语言”是符号 (code)，言语”是信息 (message)，”言语活动”则意味着某种表意系统及其表意行为。

这就是说，“在言语活动所代表的整个现象中分出两个因素：语言和言语。在我们看来，语言就是言语活动减去言语”^①。索绪尔首先关注的是语言（langue），因为事实上语言的本质超出并支配着言语的每一种表现的本质。言语只是露出水面的一小部分冰峰，语言则是支撑它的冰山，并由它暗示出来。语言既存在于说话者，也存在于听话者，但是它本身从来不露面。索绪尔的这一理论后来得到了进一步发展。由于语言是自足的体系，是人人都掌握的一种约定俗成的表意规范，因此它也是一种某个民族或某段历史时期的社会体制（social institution）。

索绪尔认为“语言只是更广泛的抽象的‘符号系统’符号与符号之间的关系正是语言学研究的对象。语言符号的特性可根据符号的‘概念’和‘音响—形象’这两方面的关系来确定。这就是‘所指’（signifié）和‘能指’（signifiant）。符号的意义产生于能指与所指的结合，这被认为是一种意指作用或称表意行为（signification）。其中能指面构成表达面，所指面构成内容面。而每一个面都包含两个层次，即形式与内质。

能指和所指之间的关系是一种任意关系，除了历史上、文化上的约定俗成，没有内在原因可以说明。整个符号与它所指的东西（即参照物）的关系也是任意的，这就意味着它们本身就是实体。

表意过程，即产生意义的过程，是分切声音以便同特定意义连接的过程。这个过程称为“分节”（articulation）。声音的意义是由语音的差异造成的，音位与音位的关系是互为条件的，也受其他音位的限制，这就是能指的物质条件或物质性质。

语言系统的结构是由其中种种关系的两种向度决定的：水平的和垂直的。前者称为横组合段，后者称为纵聚类体，语言就

是围绕着‘组合’和‘聚类’这两个轴组织起来的。

我们说电影声音是一个符号系统，这个符号系统的意指作用就是通过能指和所指的区分与相互作用来实现的。

我们知道，各种声音是由声波组成的，不同频率的声波的组合构成了各式各样的不同的声音，在这不同频率的声波中，代表某种声音的‘音高’是它的基频部分，而代表其‘个性’的是组成它的不同的谐频，也就是它的泛音。所以某种声音的这种基频和谐频的组合就构成了这种声音能指的质料（内质）部分。

电影声音的能指就是电影声音本文中出现的的一定的基频和泛音的组合。电影声音的所指就是电影声音的能指所标示的类的状态。例如，我们在影片中听到的一条喧闹大街的声音，这条喧闹的大街是黄昏时分某城市的滨海大道。在这里我们可以听到卡车声、小汽车声、自行车的铃声、街边的民宅里偶尔传来的婴儿的啼哭声、街上行人的谈话声、脚步声、街边小贩的叫卖声、海港内传来的汽笛声及浪涛拍岸声等。这是一个具有一定的基频范围和泛音范围的组合。这个“具有一定的基频范围和泛音范围的组合”就是这个声音的能指。而所指就是“一条喧闹的海滨城市的大街”。事实上，这条喧闹的大街的声音是由人声、汽车声等有生命的和无生命的物体发出的各种各样的声音组成的。每一个单独的声音都具有自己的一定的基频和泛音，这些单独的声音经过调音台混录之后才形成一个总体的具有一定的基频范围和泛音范围的组合，这才是我们所听到的那个声音。也就是说，电影声音的能指是由许多信息单位构成的，影片声音本文中出现的各种各样声音的基频和泛音（不包括录放系统的本机噪声）都是构成能指的信息单位，这些信息单位在系统中的意义取决于它们之间的对应关系和相互作用。有时能指也可以是某一个单独的信息单位，例如在影片的某一段落中的声带上，只有语音的基频和泛音，这就意味着能指只由这一个单独的信

息单位构成。所有的信息单位都必须经过调音台的混录才进入能指状态，而所有的信息单位都可能单独地作为能指，这就是说，所有的信息单位都具有能指的作用。

3. 对电影声音能指的切分

我们知道，电影声音的能指是被构成的，而对电影声音能指的分

类过程就是电影声音能指的结构过程。电影声音的能指可以被无限地区分为各种各样的信息单位，例如我们前面谈到的那条大街上的声音，它的能指可以被区分为卡车声、小汽车声、自行车的铃声、街边的民宅里偶尔传来的婴儿的啼哭声、街上行人的谈话声和脚步声、街边小贩的叫卖声、海港内传来的汽笛声及浪涛拍岸声等信息单位。如果我们不厌其烦地区分下去还可以分出更多的信息单位，当然这种区分是没有意义的。我们按照分类原则可以把这些声音简单地分为人声和非人声，我们只讨论这两类信息单位及其能指作用。

人声的能指作用

人声 即语声 它的能指作用有三个层次。

第一，它提示发声对象的性别和年龄：男人和女人，年长和年幼。不同的性别和年龄发出的声音有自己特定的基频范围和泛音范围。通常情况下，男人的声音低沉浑厚，它的基频要低一些；女人的声音尖而细，基频相对地要高一些；而儿童的声音尖利清脆，基频则更高一些。根据语声的基频部分我们就可以判断出所指的大致范围。它是能指内质的最基本的部分。

第二，它提示声音的个性。语声的基频部分决定了发声者的性别、年龄，在基频之上还有一个泛音分布，这个泛音分布是因人而异的。因此它决定了语声的个性：一个人与另一个人的不同。一个人语声中的泛音分布与其他所有人的不同之处就成为这个人的声音能指的个性部分。而这种语声的个性不是来自它本身的“独特”独特是相对于群体而言，它体现为一个过程，