

画外音

雷磊

无论是在剧情片、纪录片、散文电影、还是实验电影中，画外音在电影中的应用方式有哪些？画外音与影像之间能够建立怎样的关系？画外音本身能够为电影带来哪些纹理 / 结构元素？

2023 年 2 月，我的新电影《发光的河》入选柏林电影节论坛单元。当年，我受柏林电影节策展人詹姆斯 - 拉蒂默邀请，以“画外音”为主题撰写文章，即柏林电影节论坛《画外音短文》并发表在电影节网站上。同时收到邀请的导演包括哈都·裘德，文森特 - 迪厄特，布拉克 - 切维克等十位导演。网站上的引言如此描述《画外音短文》的主题：“在我们的选片中，有许多影片都探索了画外音的可能性。我们邀请最近几届论坛及论坛外展映单元中放映的导演撰写关于画外音这种电影技巧的文章。在他们的文章中，从学术分析到个人创作，从普遍情况到具体案例，从抽象到具像，无所不包，每篇文章都是独特声音的产物。”

十篇导演的短文虽都围绕着画外音主题展开，但整体呈现的状态并不是论文的集合，或是理性的树状结构。我在一篇一篇阅读后，脑海中出现了类似“挑竹签游戏”的结构图形，像是康定斯基的抽象画。如果说画外音这种电影技巧是一块奶油蛋糕，那么《画外音短文》中的每位导演如同持着水果刀从不同角度切入：某些角度锋利，某些角度温柔，某些角度只是非常克制地蹭下一抹奶油。但如此不同角度的切片，却使我们可以更有效地讨论画外音这样一个复杂的话题，而本文的目的也在于串联不同的导演的话语及主张，期待引起读者们更多的回应。

一

我们可以从布拉克 - 切维克的文字开始画外音的讨论，布拉克 - 切维克在《画外音短文》的第一段提到：“德勒兹说，‘声音与影像的分离是一个重要的电影理念。’”德勒兹接着举了施特劳布 - 惠勒的一部电影中的镜头作为例子。对于影片的视觉方面，平原只是一个空旷的空间。但当一个声音从屏幕的高处传来，描述躺在平原下的死者时，风景的意义就发生了巨大的变化。

布拉克随后提到，他读到这段话是在十年之前，当时的他并不了解德勒兹的哲学思想，也没有看过施特劳布 - 惠勒的这部电影。但是，声音与图像分离的方法给予这位年轻的电影人很大的启发，DV 摄影机或是如今数码相机拍摄的视频已经让声画同步变得理所当然，声音与影像的分离却能带来新的变化，布拉克说：“我很想知道什么是电影的理念。”

布拉克导演十年前的困惑，正好可以作为今天我们话题讨论的起点。是什么让电影中的声音与影像紧紧捆绑在一起呢？如果在默片时代，也许观众可以在放映现场听到放映机规律的机械噪音，或是现场乐队的整脚的演奏，再或是默片解说员的台词，而这些都是不能说是同步的（或者说是在模拟声画同步）。随着技术的发展，音画同步成为了某种美学追求或是技术标准（虽然也有人拒绝有声电影）。而这种美学标准一定是随着电影工业的成长甚至膨胀而产生的，那便是：观众不能再那么散漫啦，别再像进入马戏团一般看待电影，也别去听放映机轰鸣的噪音了，“电影”说，我已经不再杂耍了，我如今是魔法师，巫师！老老实实在地“崇拜”眼前的幻觉吧！

文森特 - 迪厄特在文章中也回应了这一点：“很长时间以来，我一直想知道拍板是做什么用的。在模拟电影时代，我在电影学院第一次发现了拍摄和剪辑电影胶片（当时还是在剪辑台上），我意识到

神圣不可侵犯的拍板是声音和图像同步的保证，是一种真实性的迷信，也是向观众发出的总结性的命令：接受电影表现的真实性的，顺从虚构，相信它。”文森特提到的是前数字时代的电影拍摄方法，声音和画面同步的幻觉，是神圣的，甚至可以“命令”观众。可以想象，电影对于现实的复制在当时对于观众来说一定是欲望中的某种奇观，“真实性的迷信”或是“真实性的崇拜”，而某些导演或是电影工业非常善于利用此“崇拜”，并乐于不断发展此“迷信”。如同巫师一般，他/她的鬼怪故事需要一团篝火，在篝火前利用巨大的投影，草药的浓浓烟雾和骨头碰撞的声响，在观众脑中植入一个情绪，一个叙事。因为声音和画面的同步，电影院的观众如同在篝火前舞蹈的人们一样，陷入这场“真实性的崇拜”的情境之中。

值得提醒的是，我们在此谈论到的“崇拜”或是“迷信”并不是一个贬义词，并不带有积极或消极的价值。事实上，这是文森特对于过去时代电影和观众关系的描述，也是某种反思。在图像匮乏的时代，人们着迷于对于世界的复制，电影所带来的奇观确实让人着迷，在此奇观中，人们也愿意相信（或是更容易理解）电影中的信息。

我在《画外音短文》中也提到了一个例子：“在中国建国初期，农村放映员会把关于农业种植的科教片，或是新闻简报的电影胶片带到农村放映。在电影胶片放映前，放映员会投影一些静态幻灯片，并且一边打快板一边讲解幻灯中的内容。一方面，快板旁白的形式大大加强了宣传力度，另一方面，画外音带来一种权威或是话语权，指导观众去理解图像，甚至指导观众理解图像时所应有的情绪（快板等中国民间艺术形式，让枯燥乏味的科教幻灯片看起来轻松活跃）。”我的这部分文字和文森特提到的“神圣的拍板”的说法，都是在谈论前数码时期电影是如何使用声音及画面制造的某种权威，“电影表现的真实性的”是为了搭建叙事的舞台，在奇观与幻觉中，画外音发生作用，电影完成叙事。

二

上文中我们只是强调了人们对于奇观的迷恋，以及人们对于电影中真实性的服从。当然，电影院并不是一个简单的视觉模型。回到文森特的文字，他说：“但是，国际版和配音商业电影中使用的声音重新录制过程（布列松等电影大师系统地采用了这一过程）对这种‘心甘情愿’的态度提出了挑战。直接电影、真实电影和地下电影中顺带捕捉到的声音元素，以及录像带（顾名思义就是同步的）的出现，共同将同步声音降级为过时的特效。”非常有意思的是，文森特指出随着技术的发展，某种“奇观”的坍塌，人们对于“心甘情愿”的反抗。在时代的变化中，幻觉的效力减弱，或者干脆不再奏效了。随后，文森特在文章中提到了导演菲利普·加雷尔1985年的电影《她在太阳灯下度过了无数个小时》，电影中的那些噪音，无法分辨的对话，及特写镜头。我们是否依然相信电影的奇观呢？也许正如文森特所说：“相信……在内心深处，没有人再相信了。世界已经被拍成了电影。”

是的，如今，世界已经被图像覆盖了，生活在阿姆斯特丹荷兰艺术家艾里克的著名作品《二十四小时图像》已经提醒了我们这一点。我们可以窥见，在上世纪八十年代，录像及电视的出现，对于电影的权威，或是“幻觉霸权”带来了巨大冲击，人们不再去电影院享受某种“真实性的崇拜”，而是可以在家打开电视机，播放录像带，图像的消费变得轻而易举，真实性也唾手可得。同时必须要提到的是，相比技术带来的变革，那个时代的气氛，人们对于权威的反抗，对于自由的表达更加热烈。

那么，在这种语境中，电影还能独善其身吗？那些激进的艺术家们也纷纷举起摄影机（拳头），反抗那些迂腐的表达，并积极撕裂那些声音与画面所带来的“幻觉”。文森特随后提到了几位导演在此过程中所带来的贡献：比如玛格丽特·杜拉斯和尚塔尔·阿克曼勇敢地提出质疑，“在图像和声音

之间、在说了什么（或没说什么）和表达了什么之间开创了一种更为开放的叙事关系”；而前文中被德勒兹所启发的布拉克，也在《画外音短文》中强调了自己在电影工作的追求，即图像与声音的交汇或分离：“在我的电影中，声音时而升入天空，时而潜入地下，时而归于寂静。”在我看来，画外音的游走，撕裂与开放的叙事关系，让电影从扁平的叙事，从巫师的篝火投影，转化成为立体的建筑，一座庭院或是一座城堡，让观众真正踱步于其中。

非常凑巧的是，2023 年我从柏林回到北京之后，电影资料馆举办了尚塔尔 - 阿克曼的电影回顾展，我第一次在大荧幕观看阿克曼导演的电影《家乡的消息》（1976），那是一次极好的观影体验（之前我在小屏幕上观看这部电影，总是昏昏欲睡）。电影中纽约的城市景观，胶片表面的颗粒，阿克曼母亲信中的文字片段，地铁中的低沉的噪音，还有街头人们的耳语与喧哗，如同悬浮在影院中的几根缘木，它们互相搭建，拼装，组合成为立体的叙事空间。尤其是在电影的后半段，母亲来信的画外音完全被纽约街道交通的噪音所掩盖时，“画外音”消失啦！“归于寂静”啦！但对于观众来说，丝毫没有问题，我们依然漂浮于导演虚构的，立体的叙事空间中。

“画外音”的消失，或者打断妈妈的“画外音”——我在自己 2019 年的电影长片《动物方言》中也有类似的处理方法。我在《画外音短文》中提到：“电影《动物方言》的旁白是我和母亲的对话，我制作这部电影的过程中，将采访录音剪辑得非常不连贯，断断续续。画外音经常无法完成完整的叙事，没有完整的对话，取而代之的是词，或是短句。或者在某些时刻，画外音刚刚建立的叙事逻辑会被噪音打断……‘乏味的家庭对话好像也没什么意思’，‘别太相信电影里他 / 她所说的话。’”

其实，我写下这段话时，并没有对我妈妈的不尊敬，相反，我非常乐于听她的闲谈，我也很高兴在我的电影制作中可以邀请我的妈妈成为了其中的角色。问题是，我是否有权利让所有人都陷入这样私人的情绪？每个人都有自己的家庭，自己的故事，每个人都有亲人间无尽的谈话。作为导演，我是否就有某种特权，把私人情绪投影为屏幕的尺寸，强迫这种情绪的特殊性并要求观众与我共情呢？我想象观众对画外音的反馈是：“乏味的家庭对话好像也没什么意思。”

那么，什么会有意思呢？

电影，电影啊……我们别忘了我们在看电影。我以为，那些不连贯，断断续续的画外音正是希望将观众从滥情的、轻浮的情绪中解脱出来，坐在电影院的座椅上，面对屏幕，啊，原来，我们正在看电影啊。我联想到了法国新浪潮导演让 - 吕克·戈达尔的电影《各自逃生》中，当年轻的女主角在山间小道上骑自行车向镜头而来时，悠扬的音乐加上这如同明信片一般美好场景，让观众非常容易陷入某种经典的、刻板的情绪中。这类情绪来自我们的现实生活经验，或者是不断被强调的生活经验，它在电影院很奏效。然而，戈达尔不会让这一切发生，他在电影中不断使用的定格，慢放，倒放，逐帧播放等手段，打破某种电影的“幻觉”，硬是把观众从廉价的情绪中推出来，推到座椅上，不时地提醒观众，喂，你在看电影啊！

我想到一个非常有趣的场景：我们和戈达尔肩并肩坐在中国建国初期的乡村，观看一场农业种植的科教片。这个说法语的家伙完全听不懂中文，我们也懒得帮他翻译，于是我们只好站起来，四处走一走，俯身看看农民种植的农作物，听见蝉鸣或看见萤火虫。这时科教片变成远处发光的一个矩形方块，而当放映员的快板声响起，我们又被响动吸引，跌跌撞撞回到矩形方块前……这个过程中画外音消失了，幻觉消失了，但是电影依然很美，不是吗？

三

文森特在文章中提到：“忘掉解说词，忘掉在纪录片中使用画外音作为额外的叙事工具。”与之呼应，我在《画外音短文》中写道：“我似乎更感兴趣让观众去质疑画外音的内容，消除画外音所带来的权威或是话语权……我们在生活中，在社交媒体中，太容易获得图像的‘奇观’，观众不需要画外音来指导自己理解图像。”

和《家乡来信》的画外音的出现方法类似，文森特在他的电影《好消息》(2001)中也是如此工作的：“拍摄我在巴黎居住过的街区，用我的声音讲述我遇到过或爱过的人的故事，有时也会与另外两位朋友的声音相矛盾。这样做的目的不是为了欺骗，而是为了追求某一种真实。”文森特强调电影中图像和声音之间开放的叙事关系。突如其来的画外音及矛盾的故事奇妙地带来了某一种真实。我非常喜欢这个想法，如此一来，前文中人们对于“真实性的崇拜”的反抗已经有了阶段性成果。这意味着，“真实”的定义并不来自于电影的“幻觉”，而是来自于每一位观众的独立思考，观众被分离的声音和画面推向电影院的座椅，阅读着图像与画外音，影院空调的白噪音，放映机的轰鸣以及邻座的咳嗽声，当然也阅读着自己的生活背景和私人记忆。在电影放映的当下，在某个时刻，产生了真实的意识。从此，巫师被拉下了神坛。

正如文森特所说：“我现在知道，这种拼贴艺术，这些多层次的电影，邀请观众开始一种考古挖掘，在镜头和文字之下，深入挖掘自己的经历。我知道，他们会对这种奇特的实践产生共鸣，而大多数主流电影都剥夺了他们的这种自由。”

我引用了很多（可能太多）文森特的话，原因是我们都非常喜欢拼贴这种工作方法，作为导演或是艺术家，我想我们在其中得到了自由和解放。关于拼贴，我们可以参考伦敦泰特美术馆的 collage 展厅门口的字卡：“将日常物品和材料组合在一起成为二十世纪艺术家的一种新技法……有些人继续使用这种方法来创造诗意的惊喜时刻，对另一些人来说，拼贴是分析我们身边的广告和大众媒体图像的一种方式。”电影中，当导演把不同来源的材料拼贴在一起，观众如同观众游走在泰特美术馆展厅，品味那些拼贴画作边缘裁切的痕迹，那些被覆盖的图像那些被撕去一部分的图像，那些现成品的褶皱和划痕，甚至画框上的灰尘，美术馆地板的花砖。观众会想：拼贴材料中的报纸、糖纸包装、乐谱、广告海报碎片意味着什么，自己平时扔进垃圾桶的食品包装袋怎么被艺术家装裱进画框的。如此，深入挖掘的过程确实会带来对话和共鸣。

另外，文森特的表述——“拼贴艺术，多层次电影”也说明他与主流电影完全不同的工作方法：不会有前期草稿、中期制作和电影后期的明确步骤，一切应该像是切碎乐章，或是电影《自由之丘》中顺序错乱的信件，导演在时间线上飞速地跳跃、折返跑。比如关于文森特的电影《这就是结局》(2023)工作中，他写道：“我们逐日撰写剧本草稿，边剪辑边将其肢解，碎片般撒遍天使之城的每个角落。最终版本直到剪辑与混音交接之际才尘埃落定。如此生动的工作方法，一定是危险的，是即兴的，在失控边缘的，让人疯狂的，但是却能创造出一种独特的‘纯粹当代诗歌’。”我想到几个月前，我和电影学者余天琦围绕她关于散文电影研究新书《散文电影与叙事技巧》的对谈时，我分享了自己类似的工作过程¹。当问及《动物方言》这部电影时，余天琦问我如何看待这部电影中的“即兴”成分，这种看似自由流动的叙事中是否存在导演的自我表达。我当时回答：“我的创作中似乎没有明确的目的性，也没有一个固定的计划，我只是有一个模糊的方向，根据材料的搜集情况，不断改变作品的形态，或者引入新的材料。这个创作过程很即兴，也非常随意，其中伴有惊喜。所谓惊喜是在于：材料与材料之间的叠加与拼贴，往往会带来某种化学效应，材料与材料之间距离会带来解读的空间，或是诗意。而这些正是电影最美妙的部分。”

“我不希望导演过于掌握话语权，不断地引导观众，让观众始终沉浸在幻觉中（当然对于某些商业电影，幻觉是非常必要的）。恰恰相反，我希望导演和观众是平等对话的，在电影放映的过程中，一切随机，不可控，叠加与拼贴都呈现在导演和观众面前。在即兴的旅程中，观众可以和导演一同讨论图像的含义，观众也可以有自我独立的看法与见解。”

就这样，在电影院里，在这个短暂的共同体里，文森特的当代诗歌正在发生作用，因为没有一方被催眠，而另一方洋洋得意。取而代之的是对于图像的公共讨论，如此和谐的场景似乎回到了古典的“广场”，人们自由发表演讲和聆听。人们走出“黑镜”一般的电子屏幕，不再自恋或是自哀，互相分享，交流、相处，共享时间。这可能是当代电影院最美妙的时刻。

四

文章写到这里，似乎变成了一场电影的乌托邦之旅。我不得不提醒自己，我们似乎在前文中一直强调电影中声音画面的分离和其所带来的暧昧的美感，但是，如此是否又将陷入到另外一种虚无之中呢？

声音与画面的幻觉彻底瓦解，那些剪辑线上的元素如同百枚散落在地面的弹珠，它们无规则地弹跳，相互碰撞、滚动，任意地躲藏。如此是否就可以带来真实？就能够引起观众互动，也挽起袖子开始一种考古挖掘呢？观众是否会觉得导演更加傲慢、虚张声势呢？有时候，拼贴所带来的惊喜与诗意，和不知所云，思维错乱之间并没有明确的界限。当我们滑落到天平的另一端，同样会面临导演自说自话，自圆其说的尴尬处境。

对此，罗马尼亚导演哈都·裘德在《画外音短文》中用两段引语给出了回应，第一段来自雅克·里维特，写于1973年：“我认为这是一切的基础：将文本视为一种材料，它的作用与电影中的其他材料完全相似：演员的脸庞、他们的姿态、照片的质感。”

第二段来自希托·施泰尔，写于2011年：“现在的散文电影看起来惊人地相似，就像一场带有画外音的狂轰滥炸，或许只是周日下午在YouTube上进行的混音比赛。”这两段表述并置在一起非常幽默有趣，如同漫画中漂浮在主角左右肩膀的恶魔与天使，提醒我们重新思考画外音这个话题。

我时不时会陷入某一种简单的思维中，“顺从”、“反抗”、“转向”、“不可侵犯”（这可能也是由于翻译软件带来的困扰）这些词汇将复杂的事物简单化，将电影这门艺术语言的历史线性化，将不同导演复杂的探索/丰富的实践进行类似动物图谱般的归纳。显而易见，这是非常粗暴的。在《画外音短文》中，几位导演只能非常感性地谈论自己的电影创作，他们的表达如同一滴雨、一匙水，而面对电影创作的海洋，并没有一条公式，或一篇论文可以作为放之四海而皆准。我们会在电影的制作中，在技术的革命中不断地遇到新的问题和挑战。

哈都·裘德也在文末提到：“我认为，这两段话之间的空隙包含了我们在当今电影中使用画外音的所有问题。我不能再补充什么了，我也不知道还能补充什么，我宁愿让你们自己去反思。（如果有人觉得这还不够，可以想象我在文本中加入了约翰·凯奇的《4' 33"》，而不是我的画外音。）”

哈都·裘德文字的留白是《4' 33"》，这我不禁联想到今年（2023年）在柏林电影节论坛单元放映的詹姆斯·班宁的新电影《阿伦沃斯》（2023）。詹姆斯·班宁是我在加州艺术学院电影与录像学院的同事，他的电影以漫长的静态镜头组成，比如著名的《十面天》（2004）或是《十三湖》（2006）。

Artforum 网站评论：“五十年来，班宁通过对光线和时间的专业操纵，记述美国的霸权和反霸权，给予殖民、种族暴力、土地使用和无归属感历史以非常规的形态。”众所皆知，班宁的电影几乎都是没有画外音的，人们只能听见风声、高速公路的噪音、虫鸣或是树叶间细微的杂音。

关于班宁电影的学术研究在此我们并不展开，我提到班宁是因为观看他的电影是非常有趣的经历。多年前，我在洛杉矶的 Red Cat 剧场有一次参与他的影片放映的经历，可能就是前文提到的《十面天》。在放映开始大约一小时后，一位学生实在按耐不住，大声怒吼：“这就是同一片云！”然后愤然离去。直到放映结束，班宁才缓缓到电影荧幕前，用他沙哑的嗓音说道：“好吧，这不是同一片云。”随之，现场观众哄堂大笑。也许，这个有趣的对话成为了这次放映仅有的画外音。今年我也参加了《阿伦沃斯》在柏林电影节论坛单元的放映。如果，班宁的电影是关于“殖民问题”，或是“种族暴力”的表达，那么这种表达完全是通过无画外音、以及静态镜头来实现的。在电影院里（座椅非常不舒服）我们被迫凝视阿伦沃斯的几座建筑长达数十分钟，其间完全不方便离场（观众坐得很满，离场需要跨越数十人）。在观影过程中我并不能体会到之前文森特所说的：“被邀请开始一种考古挖掘”，而是非常不适地，被强迫钉在影院的座椅上。我想，也许这种最暴力的电影院观影方式，恰恰表达了班宁的电影观念。

五

无论是哈都·裘德的引用，约翰·凯奇的《4' 33"》，还是詹姆斯·班宁《十面天》。在电影中，相对于某种虚无，电影导演当然可以形成新的认知，及新的故事讲述，在这方面电影导演和历史学家，科学家没有什么分别和界限。但是，在创作中，我经常自我反省（哈都裘德说：你们自己去反思！）——需要警惕的是，电影导演是一个拥有“危险武器”的职业。电影作为一种艺术媒介，具有很强的巫术基因，或者是，我们在文章开头中提到的幻觉。当电影中的声音画面同步，可能在影院环境中带来某种表现的真实性，在幻觉中让观众轻易相信某种观点或主张。我们很容易在电影院里落泪，喜悦或是情绪激动。从而我们很容易去相信那些所谓的导演的表达，并坚信不疑，这非常暴力，而且让我觉得恐惧。

一方面，随着技术的革命，媒介的变化，电影院的奇观已经开始坍塌；另一方面，是在前文中所提到，人们开始对于“心甘情愿”的反抗。当代的电影院已经和模拟电影时代完全不同。所以，我在面对电影创作时希望自己不要轻易在作品中得出结论，而是尽量提出问题，而最终将获取答案、获得想象力的权利交给观众。我想，导演不能也不应该替代观众自我的思考。

在此，我愿意再一次引用文森特的文字：“我们发现，我们可以重新掌控电影的无穷力量，与观众重新谈判，让他们心甘情愿地悬置不信，尽管我仍然需要找到自己的声音。……诗歌、文学和所谓的艺术早已加入了这一行列，但商业利益和电影业庞大的奇观机器并不打算就此罢休。我们必须潜入其中，找到缝隙。当下，我们谈论的是第三电影或创意纪录片。但我们的致命武器是声音。我的声音。”

“我的声音”……在阅读时，这四个字一字一顿，我放慢了语速。我突然联想到，在我们观看电影（尤其是阅读字卡的时候）脑海里难道不是总会有一个“我的声音”（你们一定听到过）参与叙事吗？这个声音在我们的颅腔内共鸣，有时喋喋不休，甚至带我们走进梦境，而在那些“电影工业庞大的奇观机器”面前，我们的声音却完全隐去了，悄无声息了，被覆盖了？（一个文字游戏：这是不是商业电影所谓“忘我”的观影效果，即是“忘记我的声音”，“忘记我的画外音”，或者被电影中的特效，人工智能图像惊到“目瞪口呆”，画外音的口，“画外音的呆住”）。

也许，我提到的“我自己的声音”曲解了文森特如同宣言一般的文字，口号般的力量，我想文森特的原意还是从导演的创作出发……但这个“歧义”似乎也挺合理的，我并不关心电影导演“形成新的认知及新的故事讲述”，因为每一次放映都是新的，每一次声音都不同（班宁的《十面天》每次放映都有不同的观感，每一片云都不同）。“我的声音”没有出现在现代电影画外音制作的技术环节中，因为它超越了一部电影的时间，也超越了电影院的空间，而不可否认的是，它真实存在于每个观众的脑海里（此时此刻这个声音就在阅读）。如同我在前文中提到阿克曼导演的电影《家乡的消息》，当画外音消失时，“我的声音”似乎出现了，阿克曼导演的故事变成了我们的故事。

是不是可以说电影是“我们的故事”？文森特的《画外音短文》的标题是：“重新找回自己的声音”，也许正好可以作为本文的结尾，到最后，希望在电影中，所有人可以重新找回我们自己的声音。

注释

1 采访：与余天琦就《Essay Film and Narrative Techniques》的采访。2023年8月21日，通过电子邮件。