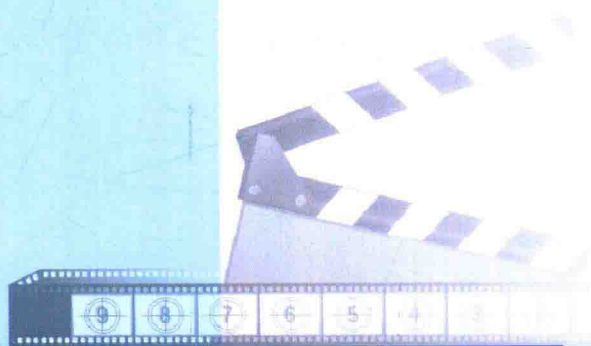


刘 嘉 张黎呐 著



倾听电影

Melody in Movies

北京大学出版社

本书是江苏警官学院科研项目（编号：2016SJYSY16）

倾听电影

Melody in Movies

刘 嘉 张黎呐 著



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

倾听电影 / 刘嘉, 张黎呐著. —南京: 南京大学出版社, 2017. 4

ISBN 978-7-305-18170-2

I. ①倾… II. ①刘… ②张… III. ①电影音乐—音乐评论—世界 IV. ①J617.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 012135 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 倾听电影
著 者 刘 嘉 张黎呐
责任编辑 丁 群 刁晓静 编辑热线 025-83596923

照 排 南京理工大学资产经营有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 18 字数 333 千
版 次 2017 年 4 月第 1 版 2017 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-18170-2
定 价 40.00 元

网 址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
官方微信号: njupress
销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

序

彭耀春

前不久,我听一位教师的课,她讲“声音的力量”,我问:“你讲的是‘声音在电影中的力量’吧?”这部《倾听电影》正是讲述“声音在电影中的力量”。

无论说电影是“现实的渐进线”,还是说电影是“一种连续的视频画面”,人们都把电影视为真实生活的生动记录,或者是现实世界的艺术反映。正如人们日常感知世界主要是运用视和听两种感官,人们运用电影来感知和反映世界的主要途径也是视和听。初期的电影叫“默片”或者“无声电影”,一方面因为那时有的电影人坚持电影是黑白的和无声的,但更现实的是当时的电影技术还没有办法使音响随影像一并出现。即便如此,电影放映商还是想了一些救济的办法,比如用留声机放音乐,或者找人在现场配音角色对话。所以,其实没有完全的“默片”或者“无声电影”,人们在感知或反映生活时总是要弄出些动静来。到上世纪二十年代有声电影兴起,电影人终于可以全维度地记录或反映我们的生活了,观众也可以很舒适地在电影院更加真实和艺术地感知或认识我们的世界。电影中的声音,主要是音乐的融入,这使得电影的综合艺术水平有了显著的提高,一部好的影片往往伴随优美的音乐。

或许就是因为这些音乐,这部电影才被观众记住。每当那熟悉的旋律响起,记忆就会把我们带回那段特定的影像画面中。更重要的,随着电影的各要素在电影发展中不断丰富和提升,电影中的音乐或者乐曲,作为一种“有意味的形式”,很快就不仅是以“原生态”介入影像,更多的是作为影像的烘托、渲染、延展或升华,发挥着独具魅力的艺术表现力。如被称为我国第一部获国际奖的《渔光曲》的主题歌;聂耳上世纪三十年代作曲的几首电影歌曲,特别是《风云儿女》中的《义勇军进行



曲》；还有新中国电影中的一些歌曲，比如《花儿为什么这样红》等都脍炙人口。当代电影在运用音响，包括以音乐来推动叙事，调节节奏，渲染情绪方面更是达到新的高度。

然而，正如中国人最初对电影的一个流行称呼“影戏”那样，人们对电影的一般认知还是“看电影”。电影的影像太生动了，以致有一个专门的词汇叫“电影奇观”，或者“奇观化”，于是人们只记住了“看”。而电影中的声音太自然了，就像空气和水，人们享用它，但却似乎并不注意它，即使电影观众曾经热血沸腾地聆听或哼唱电影歌曲。我们有了许多论述“看电影”的书籍，但很少见到讲述“倾听电影”的专著。正是在这个意义上，刘嘉和张黎的这本关于“听电影”的书是十分难得的。

刘嘉是与我在一起工作若干年的同事，工作使我们相识，电影是我们共同的一个话题。记得一个寒假，刘嘉热情地邀我去他家看他自建的家庭影院，他并不宽裕的住房里有一面墙有序放满了各种电影碟片。刘嘉钟爱电影，对各种电影如数家珍，特别有感于电影音乐，对电影音乐大概达到了如醉如痴的程度。

本书很有见地地赞同一个研究者的观点：电影音乐在作曲阶段就是有目的的以“不引人注目的方式”被创作并让人倾听的，由此进一步推断，从黄金时代开始，“不被注意”和“自我隐匿”就成了电影配乐的原则，并从此形成惯例，以致电影音乐终于演变成人们口中所称的“听不见的旋律”。为了让“听不见的旋律”转变为我们“听得见的旋律”，作者历经数年观影不止、笔耕不懈，点滴积累成此大作，从电影音乐或声音的角度娓娓道来，让我们分享他的观影体会，去发现可能被我们长期忽略的一种境界。

感谢刘嘉的信任，嘱我为之序。我也深为两位作者的成果高兴，写出上面的文字。

丙申仲夏

目 录

序曲:属于耳朵的电影	001
------------------	-----

第一乐章 交响与古典之声

《美国往事》:青春和梦想的挽歌	013
《天堂电影院》:永恒的爱与回忆	017
《辛德勒的名单》:用小提琴记录这一段沉重的历史	024
《勇闯夺命岛》:美式动作大片的典范	028
《国王与小鸟》:政治讽喻 or 光明赞歌	031
《放牛班的春天》:涤荡心灵的纯净歌声	035
《玛丽和马克思》:接受并不完美的自己	038
自由、平等与博爱:普瑞斯纳的三色世界	043
《两生花》:神秘之唯美	050
《肖申克的救赎》:宁静中蕴含的澎湃激情	056
《时光倒流七十年》:穿越时空的浪漫生死恋	062
《现代启示录》:无边恐惧,无尽疯狂	066
《出租汽车司机》:暗夜魑魅的诱惑	070
《八部半》 $8^{1/2}$:梦幻狂欢	076

第二乐章 摇滚与流行

《阿甘正传》:一部战后美国流行音乐史	087
《迷墙》:电影的摇滚杰作	098
《低俗小说》:“黑色”音乐,欢快冲浪	103
《毕业生》:寂静的新声	110
《逃狱三王》:清新蓝草的魅力	117
《逍遥骑士》:生来自由	123
《成名在望》:摇滚乐评人的成名之路	129
《德克萨斯的巴黎》:一颗孤寂的心,永远在路上	136



《被解救的姜戈》:二道贩子的“西部”往事	142
《搭错车》:划时代的高亢之音	146
《阮玲玉》:黄叶舞秋风之红伶心事	151
《欢颜》:你是我所有的回忆	155

第三乐章 民族与世界

世间已无雷振邦 哪得山歌唱开怀	161
《卧虎藏龙》:快意恩仇的文人武侠音乐	167
《诱僧》:妖气诱惑	173
《春光乍泄》:因为失语,所以音乐	177
《赛德克·巴莱》:来自灵魂深处的呐喊	183
《青木瓜之味》:淙淙流淌在心间的音符	187
《七武士》:悲壮激昂的武士之声	190
《情书》:令人惆怅的东方治愈系	195
《邮差》:安第斯的山风吹到西西里	199
《教父》:华丽黑帮歌剧	203
《永恒的一天》:潮起又潮落,探寻与追忆	211
《勇敢的心》:浓郁苏格兰风味的英雄交响诗	219

第四乐章 极简主义与后现代拼贴

《厨师、窃贼、他的妻子和她的情人》:极简主义的奢华	227
《天使爱美丽》:你好,色彩!	232
《地心引力》:高处不胜寒	238
《银翼杀手》:电子科幻交响诗	241
《重庆森林》:疏离迷醉的梦想	244
《阳光灿烂的日子》:致那些已逝去的青春	251
《罗拉快跑》:电音时代的从头再来	256

附 录

那些缘起歌声的光影——一首歌曲引发的电影	263
永不媚俗的灵魂——十部摇滚电影	274

序曲：属于耳朵的电影

从来没有一部影片是没有音乐的。

——[德]齐格弗里德·克拉考尔

电影音乐是什么？电影音乐有什么品种与分类？在一部电影中，音乐扮演着什么样的角色？什么样的电影音乐堪称好的电影音乐？好的电影音乐的标准又是由谁来判断、如何判断的？音乐是如此抽象和非直观，又是如此依赖于技艺技巧、情绪与想象力，这都使音乐的鉴赏陷于重重困境。因此，论及电影音乐，便会引出些看似颇为离题万里，实则却是相当紧要关联的议论来。

幽灵、幻影与残障

人类是一种视觉的动物。当今时代，更被我们称为一个读图刷脸拼颜值的时代。视觉的重要性在人类语言的形成与进化中留下了深刻的印迹。在中文里面，不太重要的事物会遭到眼睛的“忽视”、“无视”和“漠视”，这几个词语显然与视觉观看相关，对应到英文里是“overlook”，有俯瞰之意；而当我们面对那些重要性相对更高的对象时，我们会“瞩目”、“关注”和“重视”，英文直接说“fix one's eyes upon”，直译过来相当于说要把眼睛钉到人家身上；当人们对事物加以论断、归类、定性时，我们会说某某可被“视为”某某，英文同样也有“It seems...”的句式，相当于“看上去如何如何”。人们在面对面的时候，一边不时对视，一边持续谈话，通过对话进一步深度了解对方，甚至通过交谈大大修改和纠正原先由眼睛予以的视觉“第一印象”，生出比纯粹的“注视”来得更深刻和全面的认知。即便如此，观看仍然被视为先于倾听的第一等级的感官感受。所以明明是去聊天、谈生意、打听情况，中国人统统说约了跟人“见面”，仿佛只会用到眼睛。在人类的经验中，眼睛的观看总是优先优越的，视觉是一切知识和智慧的总源，这俨然有“视觉决定论”的嫌疑。

电影是视听（声画）的艺术，这是我们所熟知的常识，二者本应并驾齐驱、比翼双飞，然而视与听两者的地位与被重视的程度显然从来都不平等。视先于听，电影作为运动的图像、作为视觉艺术，是人类眼睛享乐的专属领地。耳朵是被遗忘的器官，加上声音技术本就是电影后来





新发展出的“次生”功能,人类惯常的对耳朵和倾听的忽略,进而演变成人们长时期对电影音乐的充耳不闻。在全世界的各种语言中,人们几乎不约而同地都采用了“看电影”来描述去电影院观赏影片的举动,从来没有哪个国家哪个文化中的人们用到“听电影”这个词,纵观人类的视觉历史,这当然不是巧合。

其实从感观的独立性方面看,听觉感知是一种可以独立自主的存在形式,视觉感知则不然。所有重度耳聋者都能通过骨传导感知震动,从而具有一定的听力或听觉感受,所以严格说来,聋哑人是有“听觉”的。而在自然情景中,视觉感知必然是依赖于听觉元素默默地“暗中”相助而存在的。在录音室做过配音的人都知道,只录下干净的说话声,不加根本听不见的日常噪声“白噪音”,音频最终听上去声音会失真,专业人士形容这种状态叫作声音“发干”。在绝对黑暗中,人看不到周围环境,此时的活动自然极为不便和艰难,“关黑屋”、坐地牢都会致人于困扰与痛苦。而若身处绝对静寂中,却会让人在生理上和心理上同时体验难熬的绝望,时间久了足以令人发疯,这一点也早已由消声室实验所证明。在人与人的相处中,长时间注视对方而不说话会令人尴尬,而在视觉缺席的情况下持续的对话却可以自然进行(例如讲电话、夜谈、敲门问话、隔墙互喊甚至隔帘听政等)。观影必须伴随倾听,这才与现实生活中人类的感知相一致,因此,声音是电影的必要元素。

“看”一部完全没有声音的电影是难以忍受的经验,无声电影时代的影片当初在影院上映时也都有伴奏者的演奏或留声机的音乐伴随影片的全程放映。皮埃尔·贝托米厄形容没有音乐的电影为“残肢断臂”,库特·伦敦、克拉考尔与阿多诺也不约而同地把失去声音(尤其是音乐)的电影称为“没有生命的‘幽灵’和‘幻影’”。在针对电影声音的分析中,历代研究者们不断重复着这一论断,即电影不能没有音乐,电影更不能没有声音。这些关于电影中声音和音乐的比喻都指向了声音的缺失和缺失的悲哀:残肢断臂是从人体斩落的身体部位,来自人体而非人类;魂魄与身体撕裂,失去了可供依附的实体,无所归属,则变成幽灵;影子本来由光线对实体的照射形成,幻影则是与实体相剥离、虚幻而不真实的影子,永远只存在于阴影下与黑暗中,经不得阳光的照耀,随时可能消失于无常。没有声音、没有音乐的电影,意味着匮乏与缺失,意味着被撕裂后的不完整状态,这种处于残缺状态的影像就是一具冷血的残躯、无所归依的幽灵和虚无缥缈的幻影。当电影不再是能打动人心艺术,当电影成为非电影时,人们才恍然发现:只有音乐才能驱散影像的幽灵,只有声音才能使电影从鬼魅般冰冷的存在变成流淌着热血的鲜活肉体。



认知、感知与潜意识

“听见”与“听不见”，是关于电影音乐常会遇到的话题。每当一伙人热烈地探讨某部电影，论及影片的配乐如何如何，其中难免会有人惊讶道：“音乐？嗯，没怎么注意到。看电影的时候好像都听不见（音乐）的。”说这话的人，既有普通的电影观众，也有电影发烧友，还包括电影学科内的“专业人士”。正如某个老掉牙的论调所言：“好的电影音乐是听不见的。”好到听不见？难以置信。事实真是如此吗？

音乐被认知的过程是一个渐进的过程。常人不会愿意一天反复看同一部电影，但人们常会愿意每天反复倾听同一首歌。这是因为前者的故事情节、人物遭遇与结局已然被理性认知和把握，短期内重复的观看未能赋予大脑足够的新鲜信息，大脑自然会感受到疲惫与厌倦；而后的曲调、旋律、节奏、器乐、唱腔与歌词等组合的复杂性，使人一般在一听之下不可能全然记住，歌曲尚余大量未被完全处理的信息，大脑在反复倾听中能不断获知音乐中进一步的细节，从而一直保持新鲜感与灵敏度。听歌时，音乐对倾听者强烈的情感召唤功能可能也在一定程度上干扰了大脑理性认知的工作效力，因此，从倾听到感动，从听旋律到听演唱，从记歌词到会自己吟唱，音乐“单曲循环”是日常生活中的一种常态，这种反复倾听的模式其实是音乐“认知”的必经之路。而在观看电影时，观众的注意力主要放在故事上，可见的视觉信息占据了他们的思维，音乐虽能直接作用于人的情绪与感性，但还来不及经由理性层面去识别、辨认和解读，下一个镜头、下一段情节已重新进入大脑的空间，所以人在观念上对音乐总难以及时形成明确的印象，自以为没听见，甚或记不清曾经听到过某段乐曲。

音乐是被感知的，不是被认知的，看电影时尤其如此。音乐不只是思维与认知领域的对象，音乐更是情感和心灵范畴的概念，是用来被人感受和体会的。库特·伦敦试图解答“好的电影音乐是听不见的”这一经典疑问，他明确指出，电影音乐其实是作用于人的“潜意识”的。他甚至相信任何被潜意识本身所理解的东西，会给人以比有意识的体验更为深刻的印象，因此潜意识的倾听，即所谓“听不见”，才是最大强度的听。彼得·拉森引述作曲家们的舞台现场经验，揭示人们忽略电影音乐的另一个原因。他比较了在电影院里听音乐跟在音乐厅听音乐是两种完全不同的体验，分析出电影音乐在倾听与理解方式上与后者的重大差异，即前者在作曲阶段就是有目的的以“不引人注目的方式”被创作并让人倾听的，作为电影的故事背景，电影音乐打从一开始就已经被定位于支持银幕情节的位置上，这是黄金时代电影音乐的基础。基于此，我们大致可以做此推断，即正是从好莱坞的黄金时代开始，与封闭式因果情节和连贯性剪辑的叙事原则相一致，“不被注意”和“自我隐



匿”也在此时成为电影的配乐原则，并从此形成惯例，以致最后电影音乐终于演变成人们口中所称的“听不见的旋律”。

电影音乐的潜意识论部分解答了电影音乐何以“听不见”、不为意识所认知的难题，但并不能解答关于电影音乐的其他疑问，比如“听不见”或“听得见”的音乐在电影中的存在状态，音乐如何发挥功效，以及在一部影片中各种音乐具体如何配合，等等。毕竟，许多电影音乐不但能被听见，甚至是故意让人听见的。正如在《阿甘正传》中，小阿甘与一名房客交往的有趣场面，就是有意让观众通过镜头认出那位房客正是未来摇滚巨星“猫王”、通过歌曲片断识别出“猫王”的成名曲，由此开始让阿甘一步步“参与”到真实历史人物、真实历史事件中去。所以《阿甘正传》的配乐（尤其是流行歌曲）清晰地突显出二十世纪五六十年代以来美国的时尚文化潮流与时代精神，同时又相应地为情节发展提供了相关政治文化背景的精确信息，对影片塑造环境、表现人物设定、表达情绪都起到作用。在一部电影中，音乐不仅是背景声音，更具备各种功能，音乐总是与镜头的视觉符号相辅相成、互为补充。“倾听”电影，以音乐为切入口，将它们逐一分析，指出它们的出处、特征、功能，点明影片中听觉元素与视觉元素之间组合的方式与达成的效应，才能使人从潜意识中苏醒过来，从感知之觉悟渐臻认知之境界。“倾听”，才能“听见”。

音乐的功能是多项并存的、兼容性的。在电影中，配乐能够既预示情节，又营造气氛，既诠释主题，又缝合影像，既催发情绪，又控制节奏……当克里斯蒂安·麦茨将电影划分为若干叙事段落，用段落组合理论解读影像时，他所论及的对象和列举的例证都针对的是画面镜头。其实若从音乐的角度来论证他的观点，似乎更为切合，因为音乐本身出现时几乎都是段落式的，前后配乐段落之间，也可由组合段理论来分析解释。在电影中，以音乐段落为单位，对电影进行认知与解读，音乐在这个叙事段落中的作用，也必然是复式复杂、多向并列的。倘若一一细致罗列，电影音乐的功能可以轻松数出十几项甚至几十项来，而且项项相关、项项配合，出现了各种功能分类交叉、重复的状况。这一状况历来既令电影音乐研究者困扰，又让电影音乐爱好者与鉴赏者迷惑不已。一般说来，配乐的功能只能加以粗略的统计与概括，大致分为三大类：叙述性音乐、情绪性音乐以及形式性音乐。

叙述性电影音乐

叙述性电影音乐，又称叙事性电影音乐，基本可以对应马赛尔·马尔丹所谓电影中起到“戏剧作用”的音乐。音乐如果参与叙事，重复或增加影像情节的内涵，对人物、事件起到解释、引导或预示作用，对主题



有象征意义、能提炼提升电影主题时，我们皆可以称之为叙述性的电影音乐。为什么一部电影的解读竟能从音乐出发，并终于音乐？这其实正是本书将会予以解答的问题，与人们通常认为音乐就是情绪性的这一一般印象不同，电影音乐其实首先应该是叙述性的。

音乐最直接和常见的作用，是在虚构的电影故事层面创设基本的叙事环境，主要起到协助影片建构特定时间与空间，增加画面真实感的作用。《春光乍泄》中拉丁音乐的反复出现，不断提醒观众故事发生的地点在远方——南美的阿根廷。民间音乐（如雷振邦作曲的电影中的山歌）、特色民族乐器（如苏格兰的风笛、意大利的曼陀林、日本的尺八等）在影片配乐中的使用，往往最能说明这一点，新唱腔、新乐器的音色直接作用于观众的耳朵，带来了新奇的感受，又能暗示故事发生的地域。在电影《阳光灿烂的日子》的开头，一曲《想念恩人毛主席》的出现瞬间使时空倒转，同时又准确描绘出文革时代中国人普遍的心理状态。有时音乐不局限在电影开场，而是在整个影片时光流转中持续起到建构环境的作用。《阿甘正传》中人们吟唱的歌曲，几乎全是从1950～1980年每个十年中美国流传最广的摇滚乐和流行乐名曲，从猫王到杜恩·艾迪，从鲍勃·迪伦到吉米·亨德里克斯再到“大门”乐队……片中出现的配乐或音乐人，总是与阿甘成长的时代背景在时间上正相吻合，起到在时间上切换叙事段落和在情节上过渡的作用。

情节预示似乎是恐怖片与悬疑片最爱使用的音乐技巧。希区柯克应该深谙其道，透过伯纳德·赫曼的配乐，我们甚至可以单单通过耳朵就能判断，谋杀即将发生，影片中的主人公们正面临危险（《精神病患者》），我们也能在第一时间了解到危机已然解除，电影会在完满结局中结束（《群鸟》）。《出租汽车司机》虽然既不恐怖也非悬疑片，电影音乐却与影片整体上阴郁、紧张的气氛合拍，开场主旋律如梦似幻、飘逸诡谲的风格，也恰同主人公游弋暗夜街头的孤独者形象极为匹配。主人公特拉维斯决定要有所改变，于是去买了枪，配乐以连续的打击乐器营造紧张感，接着特拉维斯开始锻炼身体，练习枪法，快速的管乐和低沉的弦乐组合，连续不断地轮番出现，颇有些赫曼在《精神病患者》中“浴室谋杀”配乐的影子，为主人公准备刺杀总统候选人这一事件做出预示。有时音乐对情节发展的预示更直接，《低俗小说》中，文森特初见米娅时的背景歌曲是《传教士之子》，歌曲在唱词里明确对紧接其后二人互生情愫、关系进一步发展的情节进行了提示。

主题音乐具有叙事功能，一般可以分为两大类，一是整部电影的主题音乐，二是人物（角色）的主题音乐——也就是现在广泛使用的一个词BGM（Background Music）。《美国往事》同名主题曲的旋律，营造出浓浓的伤感与怀旧情绪，在主人公错失爱人、朋友、青春年华，又终身



陷入自我谴责之际反复呈现,成为贯穿整部影片的音乐母题。《重庆森林》中多次出现的《加州梦》则是店员阿菲的个人主题音乐,是她每次“梦游”时的背景歌曲。这首歌的CD后来出现在她一直暗恋的警察663家中,成为663的最爱,暗示663已被阿菲的梦感染,证明阿菲已成功介入到663的感情生活中。阿菲后来没有赴663之约,而是去了加州,这首歌又起到了解释角色行为动机的作用。无论是作为影片的主题音乐,还是作为角色的主题音乐,重复出现、变调使用是主题音乐的一个基本特征。

在电影叙事的话语层面,音乐可以站在超越故事情节的制高点上,担任起影片叙述者的责任,对电影的主题、人物、事件表达某种评价或判断。詹尼弗·范茜秋认为,歌词可以作为叙述者的声音出现,展现人物与主题信息。《玛丽与马克思》中的插曲《将来会怎样?》(*Que sera, sera*)出现在玛丽自杀的画面背景中,歌词唱道“世事不可强求,顺其自然;未来不由我们预见,顺其自然”。这首歌的内容是母亲对儿女的人生训导,是在欧美地区老幼皆知、流传甚广的一首儿童歌曲。温柔的歌声在影片此刻出现,如同慈母的手一般轻抚受伤的玛丽,鼓励玛丽重拾活下去的勇气。《迷墙》中最著名的歌曲是《墙上的另一块砖》(*Another Brick in the Wall*),此曲伴随主人公那并不快乐的童年回忆出现,显然代表作为自传的叙述人对童年遭遇事件的价值判断,犀利的歌词主要着力于对学校教育的讽刺、对体制禁锢人性的反思,将电影富于批判精神的主题提升到更高一个层次。

情绪性电影音乐

情绪性电影音乐,有时被称为情感性或情感型电影音乐,这类音乐的主要作用是使人物(在情节内部)的既有情绪情感得到抒发、渲染、加强甚至宣泄,表现人物当时情绪发展的激烈程度,达到感动和感染观众的效果,对推动情节发展并无作用或没有关键性作用。伯纳德·赫尔曼认为电影影像在表达感情方面无能为力,他相信这正是电影音乐存在的必要性所在。事实上,任何一个没有经过专业音乐训练的观众都知道,缺少浪漫音乐为背景的爱情故事,显然是缺乏情绪感染力的。试想,如果没有席琳·迪翁深情吟唱的《我心永恒》(*My Heart Will Go On*),当电影画面上出现俊俏少年杰克独自沉入深海、年近色衰的罗丝从泰坦尼克号上扔下“海洋之心”时,也许就不可能成功诱出全球上亿人那么多的眼泪来吧?

抒情性本身就是音乐的基本特征,因此电影音乐常用于表达或加强剧中人的情感和情绪。《地心引力》通片几乎是女主角流落外太空后一个人的独角戏式的表演,在男配角死亡、失去用对白的方式直抒胸臆



后，女主角几番起起伏伏的心绪，几乎就只能依靠音乐来抒发。从前半段陷入太空中女主的绝望，到她进入国际空间站后暂时的放松，再到中间火灾事件使人物情绪重新转为紧张后，最后又转为听到电台传来婴儿啼哭后的女主得到安慰与希望，配乐在其间一直充当着女主角情绪的“导游”，女主几度辗转反复的“内心戏”全是靠音乐的抒情作用实现的。结尾部分女主重新振作和自救情节中，音乐总体都是振奋的，从千辛万苦到达中国空间站“天宫”，到操作神舟号返回地球，音乐越来越激昂，当女主角成功降落地面时，大提琴奏出浑厚有力的旋律，表现出女主角终于脚踏实地的幸福感。整部电影的音乐依据角色在各个阶段的处境而变换，配合剧情发展，表达女主角的内心所感，充分发挥了情绪传达的功能。

营造和渲染气氛是音乐在电影中被利用的一项基本功能。情人热烈拥吻时背景音乐不可或缺，悲愤中举起刺向仇敌的剑同样需要音乐的烘托，甚至不少观众都认可这一点：大多数的恐怖片在关闭音效后简直就没有什么可怖之处了。卓别林早已用他的无声片证明，音乐可以配合喜剧人物的动作产生滑稽感，《城市之光》里拳击比赛时的配乐，《摩登时代》中工人们疯狂劳作时的配乐，以及《大独裁者》中理发师理发时的配乐等，都很好地协助影片制造出笑点，渲染了喜剧感。音乐在电影中将画面内已有视觉形象的情绪加以强调，愈更渲染和加强场景的审美体验。《美国往事》中“面条”回忆少年时从厕所里偷窥黛博拉在仓库中跳舞的情节，极其令人动容，音乐衬托了少女的美丽与优雅，也使“面条”的动心更有说服力，哀婉绝望的乐曲更凸显了他们爱情的悲剧性，而这一情节也因此成了电影史上最令人难以忘怀的片断之一。

电影的配乐要以叙事为依据，创造出剧情所需要的或悲或喜且在程度上更深切更丰沛的情绪效果，同时能向观众传递更明确的感情体验的指示。《青木瓜香》是一部以风格和情绪制胜的电影，影片以大量音乐取代对白见长，音乐的情绪功能在此片中发挥得极其出色。少主人外表温文尔雅，然而他常常演奏德彪西的钢琴曲《月光》，宁静中充满着澎湃的激情，音乐悄悄向观众透露出这位贵族少年温润儒雅外表下隐藏的那颗狂放的内心。所以当此曲在情节高潮点再次出现时，就有了情绪上的暗示作用——少主人突破身份与地位的束缚，将门第相当的未婚妻退婚，却迎娶了身份卑微的女仆梅为妻，观众明显能从音乐中感到他的勇气与坚定，情节虽然突转，情绪上却是前后一致的，所以并不让人感觉突兀或难以接受。

一曲音乐可以同时实现不同功能，两种类型的音乐也不是截然分开的，情绪性电影音乐往往也兼具叙事功能，或者相反，叙述性音乐也能顺带传达某种情绪，只不过在具体使用中，每一段电影音乐都有各自



的主导功能。比如在法国短片《调音师》中,舒曼的钢琴曲《我听到那歌声》在片头出现是作为悬疑的预设,在叙事上起到了铺垫的作用;而到了片尾同样的场景,悬疑大部分被揭开时,这首乐曲再次出现则主要是在情绪上反衬当时气氛的凶险。

形式性或技巧型电影音乐

形式性电影音乐,也被称为技巧型电影音乐。在无声时期,电影镜头之间不流畅的剪辑、画面切换时明显的技术痕迹,全靠使用背景音乐来掩盖。音乐在镜头与镜头之间建立起一种同质性,使影片成为一个有机整体。这种整合影片结构的功能,直到今天还在电影中被使用,它是一种非常顺手的、便利的技巧和形式工具,缝合理论(Suture Theory)就是由此而来:音乐将所有支离破碎的镜头连缀起来,使之构成一个完整的叙事段落或一部完整的影片。

电影中几乎所有的慢镜头都需要采用音乐来“缝合”。慢镜头中的运动速度明显不及现实中同样运动的真实速度,因为不自然,所以容易让人觉察,心生不适,观众因此从故事中惊醒,留意到镜头与叙事等技巧层面,俗称“出戏”,叙事的“裂缝”由此撕开。幸亏有流淌于其间的音乐,在不知不觉中“填补”到叙事的裂缝中,使影像的阅读变得顺畅。其实,此刻我们若是仍然把音乐比喻为缝合用的针线,倒不大合适了,不如将之比拟为胶水,胶水缓缓注入缝隙之间,起到无形的弥合弥补作用,不留丝毫缝隙与针脚痕迹,更为恰当。《罗拉快跑》中罗拉和曼尼抢劫超市后逃跑的慢镜头,配上和全片强劲的电子音乐风格截然不同的轻柔爵士《多么不同的一天》(What Difference A Day Made),使全片的快节奏得到适度的放松,这一段落毫不突兀地成为影片整个“动作戏”中难得的节奏舒缓的内心戏段落,并且为之后罗拉中枪的无声画面做好了铺垫。

当然,配合影像的动作,音乐常常能够调整叙事的节奏。爱情片中最令人动心的浪漫场景之所以常用“慢镜头+音乐”的方式表现,目的自然不仅仅在于“缝补”,而更是为情感发展到高潮做充足的铺垫——不光是留给银幕上的情人足够时间来谈情说爱,更是留给银幕下的观众充足的时间来接受情节进展并调动观众自身的情绪。当叙事退居次位,传情达意上升为主要目的时,节奏的调整尤为重要,音乐这门语言天生的要素之一“节奏”,使它在电影需要调整叙事节奏时当仁不让地充当了先遣队的角色。影片《发条橙》中,加快了速度的《威廉·退尔序曲》,配合同样快进效果的性场面出现,使人类两性正常的亲密举动退化为苍白、僵硬、非人化的机械运动,正对应了主人公全片中一系列极端暴力反社会行为的非人本质,产生一种离奇的滑稽感。这首配乐在



影片中兼任形式、情绪与叙事三种功能，可谓一石三鸟。

音乐从来都在构造着电影的进程。所谓主题曲，是在电影中用于突出主题或深化情感的乐曲，也称主旋律。主题曲或主旋律在影片中往往会被反复使用，其目的不仅是点题或突出主题，更兼具结构功能。通常影片再次出现主旋律时，正是故事情节发展到另一阶段高潮部分的表征，而当主旋律出现在多个情节之间，也往往有着相互呼应的效果。《辛德勒的名单》中，帕尔曼演奏的小提琴主题曲时而明亮，时而低回，重复变奏使用，总与辛德勒每一次的拯救行动相关，标记了电影在结构上的连续性。

一部影片中特定风格的音乐组合运用，对刻画意境、强调电影的整体风格有明显作用。在这一方面，王家卫与他的电影音乐堪称模范。音乐成就了笼罩《花样年华》全片那浓郁的暧昧情调。与一般电影先拍摄剪辑后配乐的做法恰恰相反，王家卫在电影开拍前，首先择定电影音乐，在头脑中组织旋律印象，然后再开始调度场面与角色并安排灯光与摄影。正是这种音乐先行的做法，使他的影片形成独树一帜的音画相配的特色，呈现出与诸多导演的作品相迥异的风格。

本书宗旨与编目特色

中国关于电影音乐的研究兴起于20世纪80年代，代表学者有王云阶、周传基、朱天玮、姚国强、施万春等人，他们进口和引荐了一批西方理论研究成果，开启了我国关于电影音乐的本体认知、功能与价值认定、分类与创作手法等话题的研讨，为电影音乐这门新学科的成立建构了框架。20世纪90年代国内电影音乐研究进入一个相对沉寂的阶段。2000年以来，有关电影音乐的研究专著和论文虽不算少，但质量优秀的并不多，理论上甚至并未超越二十年前学科初创时的基本观点。新时期公认影响最大和最具价值的研究，是罗展凤长期在《看电影》杂志上发表的电影配乐专栏文章，后结集而成三部专著，其中两部是从专题与实践的角度解读经典电影音乐，另一部是与知名电影配乐家的对话录、讲座与现场演出叙述的合集。罗展凤女士流畅洒脱的文笔，在某种程度上启发了本书的写作方式。在本书的撰写过程中，我们避免用艰涩的文字或生硬的学术构想破坏音乐的韵味，转而在更为感性的、文学性的笔法来推荐电影和电影音乐，让读者在舒适、惬意、灵动的旋律中享受音乐、畅想电影。因此，我们只在导言部分对电影音乐的功能做基本的厘清工作时涉及学术理论与学术观念，在正文中则完全抛弃了学术性文字。

本书根据音乐风格类型的归属来为每一章编目。我们从音乐本体出发，在探讨音乐如何构造电影进程时，重点探讨音乐及其风格作为一



种“技巧系统”如何在镜头与镜头之间建立起一种同质性,使影片成为一个有机整体,整合影片叙事结构。音乐风格对电影在叙事建构与情绪动机表达中发挥着重要功能,而这方面的研究在我国迄今为止几乎完全空缺,从音乐及其风格的角度思考影片,能够形成更多层次、更多样态的文本解读,所以,本书基于风格类型的电影音乐的梳理、总结、深度个案分析和价值探究,也能稍微拓宽电影音乐研究的视野和补足国内在这一领域研讨的不足。

为了揭开电影中那些“听不见的旋律”的神秘面纱,让经典电影音乐变成让更多观众与读者“听得见的旋律”,我们尽量就实避虚,花费大量精力搜集、整理和发掘每部电影中的音乐信息。本书在写作中,重在追述和总结不同音乐风格与音乐流派的生成背景,整理作曲家的理念与乐队的创作精神,最终生成对电影音乐风格类型资源的一次相对全面的集成和整合,力求汇合成类似电影音乐数据库的资料,为后续研究者提供完整、详尽的数据。我们曾拟用《索引电影音乐》为书名,就是想让读者从书名了解我们的起意,是将每一部影片的配乐用拉单子的方法——整理,系统地、有效地罗列出来,形成对一部电影的音乐比较全面的整体印象。起初的想法在后来的写作中成为一个难题,事实上要保证将所有篇目中影片的全部配乐完整地加以介绍几乎是一项不可能完成的任务,暂且不说大量音乐片断分散式的存在,仅仅是有名有目的乐曲的整理已经是一个相当浩大的工程。写作的另一个难点是,由于音乐在电影中的运用和发挥功效具有多样性与复杂性,致使在一部电影中,所使用的配乐总是不能完全归纳为一种风格类型。因此,在对一部影片的全部音乐基于类型进行分类、归纳与总结时,不断地会面临分类上的“选择与判断”的困境。在后期创作中,我们放弃了早先“求全、求统一、求完美”的想法,将重点转向归整分析影片的主旋律与重点乐曲,针对重点音乐的来源、流派与风格的演变、作曲人生平或乐队的形成及历史进行探寻与追溯。重视资料性与数据性,大概算是本书稍稍值得一提的特色吧,倘能使不甚了解电影音乐的读者们能从阅读本书中有所进益,将是我们最大的欣慰。