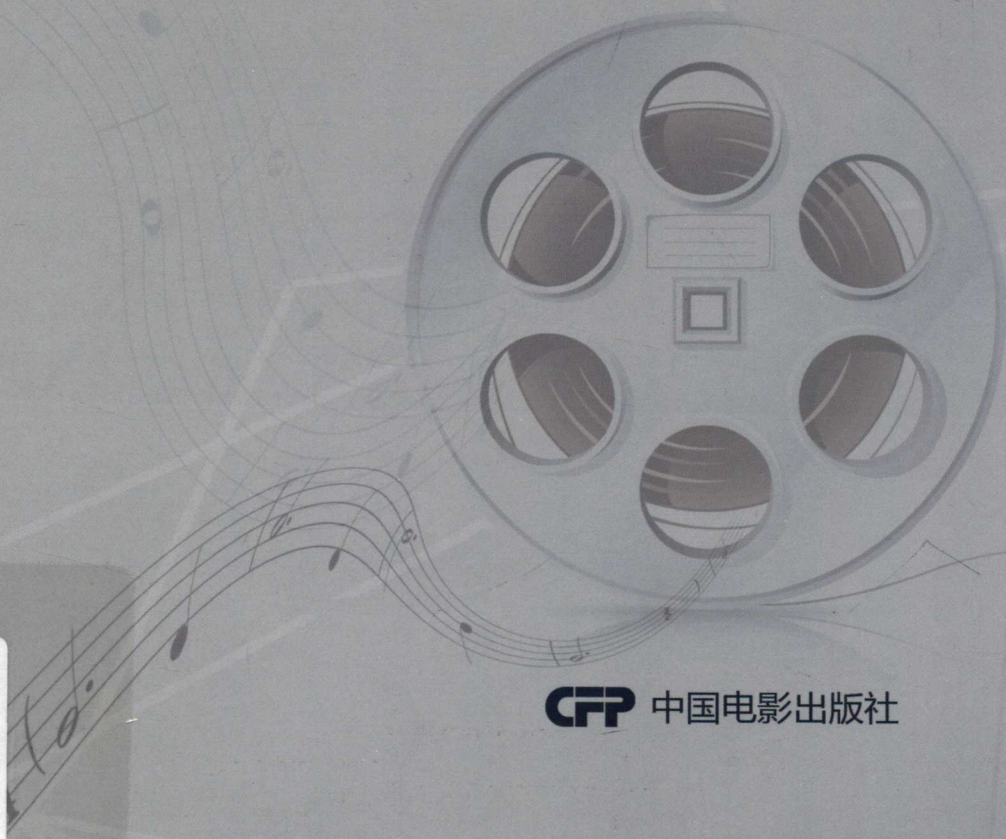


中国电影音乐发展研究

Research on the Development of Music in Chinese Film

(大陆部分)

杨宣华 著



CIP 中国电影出版社

中国电影音乐发展研究

Research on the Development of Music in Chinese Film

(2008-2010)

张卫华 著



中国电影出版社

中国电影音乐发展研究

Research on the Development of Music in Chinese Film

(大陆部分)

杨宣华 著



CIP 中国电影出版社

2014 · 北 京

本成果系：

2013年度北京市教育委员会“科研基地-科技创新平台-中国影视学术创新理论”项目最终成果之一。

2011年度北京市哲学社会科学规划项目·北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目（Beijing Philosophy and Social Science Planning Program and Social Science Research Key Program of Beijing Municipal Commission of Education）《当代中国电影声音艺术与技术研究》（项目编号：SZ201110050024）最终成果之一。

2008年度北京市哲学社会科学规划项目·北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目（Beijing Philosophy and Social Science Planning Program and Social Science Research Key Program of Beijing Municipal Commission of Education）《中国电影专业史发展研究》（项目编号：SZ200810050018）最终成果之一。

2006年度全国艺术科学“十五”规划国家年度课题《中国电影学专业发展史研究》（项目编号：05BC026）最终成果之一。

摘 要

电影音乐作为电影声音的一个分支，严格意义上说，从电影诞生之初就已经和电影结下了不解之缘。默片时期，人们常常用乐师现场演奏音乐等方式填补画面的空白，掩盖放映机的噪音。因此，有评论家认为其实电影史上并没有一个绝对无声的“默片时代”。1927年，人们第一次在标志着有声时代来临的美国影片《爵士歌王》中听到了一首歌曲和几段场景音乐；而在中国，电影音乐同样扮演了电影声音先行者的重要角色：1930年，电影《野草闲花》中金焰和阮玲玉演唱的《寻兄词》，成为中国观众能够从电影中听到的最早的电影歌曲。

七十多年来，中国电影音乐遵循中国电影的发展轨迹，经历了“萌芽及迅速发展时期”、“十七年时期”、“文革时期”以及“新时期”，音乐这种独立的听觉艺术形式，与电影完美结合之后，产生了意想不到的艺术效果。中国电影音乐从最初在表现形式、内容、风格等方面深受西方音乐文化影响，到逐渐在演变过程中与中国传统文化与民族风格相结合，直至最后走出银幕，融入社会生活并借助电影广泛传播，这一过程体现了中国电影音乐家对艺术的不懈追求。

作为一门新兴的交叉学科，目前介绍电影音乐的专业理论书籍大都围绕“电影音乐分析”或“电影音乐鉴赏”展开，很少站在美学高度对电影音乐给予宏观的、深层次的剖析和梳理。虽然目前一些学者已经在“电影声音发展史”的研究中涉及了电影音乐的相关内容，但是专门针对中国电影音乐发

摘 要



展的系统研究，目前仍是一片空白。纵观中国电影音乐的发展历程不难发现，不同时代背景、不同人文风貌的电影，其音乐是有区别，也是有规律可循的。因此，探寻中国电影音乐发展的内在规律，将是本书研究的重点。本书将根据目前已有的理论、分析、鉴赏类电影音乐书籍，在本人从事电影音乐研究的基础上，从电影音乐的发展史出发，用哲学、电影学、史学、美学和音乐学等多学科知识深层次解构电影音乐，本书的主要内容将着重就中国电影音乐七十多年的发展历程加以梳理和归纳，并对电影音乐在不同历史时期体现的不同美学特征、文化内涵及传播学特质，结合重点影片音乐加以分析和评价；同时，结合电影本土化、民族化的大方向，论述在中国传统文化背景下电影与音乐的关系。

中国电影音乐从起源到现在，其表现手法、功能作用、存在形态等发生了根本变化。系统研究、归纳、总结并整理它的内在规律及作品风格，对将来中国电影音乐的发展有着十分重要而积极的实践意义。

关键词：中国电影音乐/民族风格/发展史



目 录

导 论 / 1

第一章 中国电影音乐的萌芽与迅速发展 (1905—1949) / 3

第一节 外来文化影响下的中国无声片时期音乐 (1905—1930) / 5

第二节 中国电影音乐的第一次高潮

——左翼时期电影音乐 (1932—1937) / 16

第三节 战时与战后电影音乐 (1937—1949) / 37

第二章 “十七年”时期电影音乐 (1949—1966) / 55

第一节 电影歌曲的再度辉煌 / 58

第二节 电影器乐的全新发展 / 73

第三节 逐渐成熟的电影音乐创作队伍 / 77

第四节 电影音乐民族风格的自觉探索 / 81

第三章 “文革”时期电影音乐 (1966—1976) / 85

第一节 样板戏音乐 / 86

第二节 故事片音乐的创作 / 94

第四章 新时期电影音乐 (1976—2013) / 99

第一节 电影音乐的恢复与创新 (1976—1984) / 100



第二节 第五代导演的电影音乐 / 127

第三节 电影多元化发展时期的音乐 (1990—2013) / 138

结 语 / 165

参考文献 / 169

附 录 / 173

后 记 / 181



导 论

电影音乐作为电影声音的三要素（语言、音乐、音效）之一，在电影的视听语言表达中发挥着举足轻重的作用。电影史上，无论国内还是国外，从无声电影到有声电影的过渡都是以音乐为载体实现的。某种意义上说，电影音乐承载了声音发展划时代的历史使命，它不仅带来了技术上的变革，而且还促进了电影艺术创作观念的更新。

自1930年孙瑜的影片《野草闲花》中主题歌《寻兄词》的问世标志着中国电影音乐诞生以来，中国电影音乐已经走过了八十余年历程。虽然“中国电影在其发展、演变的过程中一直都是国内外电影史论和文化理论研究者青睐的对象”^①，但由于交叉学科的限制和认识的片面性，对于中国电影音乐发展历程、艺术特征、作曲家及经典作品风格等方面的研究并没有引起足够重视。在一些中国传统音乐史和电影文化理论专著中，大部分涉及中国电影音乐发展的内容都是对某部电影中具体音乐特征和创作手法的分析，或者对作曲家创作风格的经验性、技术性总结，只有很少的文献涉及中国电影音乐发展的研究，如《电影音乐小史》^②、《电影音乐百年史话》^③、《百年中国电影之音画交响》^④等，但篇幅短小，不够深入，不能够对中国电影音乐的发展进

① 张英进，《简述中国电影研究在欧美的发展》，载《电影艺术》2005年第2期，第42页。

② 周游，载《当代电影》1990年第3期。

③ 朱宝良，载《环球银幕画刊》1997年第11期。

④ 朱天纬，载《中国电影年鉴·中国电影百年特刊》2005年。



行宏观地、全面系统地梳理。还有一些著作虽然涉及中国电影音乐发展状况,如王云阶的《论电影音乐》、王文和的《中国电影音乐寻踪》、贾培源的《电影音乐概论》、中国电影音乐学会编撰的《中国电影音乐文集》等,但大都是断代史或电影音乐理论研究。因此,与其他电影学相关学科比较,中国电影音乐史学理论建设还很薄弱,研究现状堪忧。

基于这样的背景,本书遵循中国电影的发展脉络,对中国电影音乐的演变进行归纳总结,从无声片时期中国电影音乐的萌芽、诞生和迅速发展入手,经过“十七年”电影音乐、“文革”电影音乐,一直延续到21世纪初(2013年)的新时期电影音乐,将中国电影音乐的发展分为四个时期,并对不同时期的电影音乐特征,作曲家及其代表作品进行阐述。采用历史论述、文献检索、个案分析及归纳总结的方法,以线性和历史性的脉络进行客观书写,兼顾中国电影音乐表现出的民族和地域特色以及在发展过程中受到的外来文化与社会变革的影响。本书认为,中国电影音乐的发展是作曲家在特定的时代背景和文化背景下坚持探索的结果,在他们的不懈努力下,中国电影音乐逐渐摆脱了“舶来品”的特征,逐渐发展成具有民族特色的中国电影音乐。

由于历史、政治、地理位置等原因,中国电影音乐的发展并不均衡,总体上可以分为大陆、香港、台湾三个部分,本书主要是按照历史脉络对大陆部分的电影音乐发展进行梳理,台湾、香港的电影音乐发展将另著论述,希望通过努力深入研究不同地区的电影音乐文化现象,构建并形成中国电影音乐发展研究的完整理论体系。

在电影理论研究领域,史学研究一直都是重中之重。本书对于中国电影音乐发展的研究,力图通过论证不同历史时期中国电影音乐的表现形式、内容类型和不断创新,挖掘音乐和作曲家更大的潜力,以期对电影音乐的一线创作和电影音乐教学中的美学鉴赏产生一定的实践指导意义;同时,也希望“以史为鉴”,扬长避短,为中国电影音乐的健康发展和理论建设贡献绵薄之力。



第一章 中国电影音乐的萌芽与迅速发展

(1905—1949)

作为近代科技发展的产物，电影在音乐、绘画、舞蹈、建筑、诗歌、戏剧等艺术门类之后被称为第七艺术。其“最初的属性表现是依托近代科技产生的一种新型的大众娱乐形式”^①。各种艺术一旦进入电影，便不会还是原来的样子，有个量变的过程，直至成为新的质。对音乐而言，这个新的质就是电影音乐。电影音乐是电影的有机构成之一，是电影中一个极为活跃的因素，是空间艺术的时间走向，是故事情节中属于情绪渲染与凝结的产物，是电影美学中的独立篇章。

人们通常把诞生之初的电影称为“默片”甚至“伟大的哑巴”，电影史学家也把美国1927年10月6日公映的《爵士歌王》看作是有声电影的开始。而实际上，声音中的音乐元素早在“卢米埃尔兄弟于1896年首次在英国放映电影之时”^②就已经出现了。甚至从某种意义上讲，电影音乐从电影诞生之日起（1895年12月28日首次在巴黎公开放映《墙》、《婴儿喝汤》、《工厂大门》、《水浇园丁》、《火车进站》等十来部短纪录片）就已经产生了。为了掩盖电影放映时的机械噪音，也为了招揽和迎合观众并满足他们视听合一的心理要求，人们采取播放唱片或者聘请乐师在现场即兴演奏的方式配合电影的放映，卢米埃尔兄弟在放映电影史上的第一部商业片时，就邀请了钢琴家做

① 周星等：《中国电影艺术发展史教程》，黄会林主编，北京师范大学出版社2005年版，第1页。

② 许南明、富澜、崔君衍：《电影艺术词典》，中国电影出版社2003年版，第458页。





《爵士歌王》剧照

现场伴奏，所演奏曲目均是通俗的小品音乐，代表了电影与音乐的第一次交会。

默片时代那些提供现场演奏的钢琴小品，基本上都与电影画面没有直接关系、并非为电影谱写的现成乐谱，不是专为剧情或影像量身定做。为了使音画更为统一，1909年

美国爱迪生电影专利公司（*Motion Picture Patents Company*）为电影的剧情选择对应的音乐乐段，贴上“快乐”、“哀伤”、“气愤”等标签，在相应剧情出现时能立即运用。1912年，麦克斯·温克勒（*Max Winkler*）出版的名为《音乐指示谱》（*The Music Cue Sheet*）的乐谱合集，提供给当时放映电影的现场使用。1913年，出版商开始将音乐类型依照适当的情节加以分类，其中以《动画音乐集》（*The Sam Fox Moving Picture Music Volume*, J. S. zamecnik 1913）最为有名。当时有些音乐学校还“专门培养为电影放映现场弹奏配乐的钢琴师”^①。可见，作为电影声音的三要素之一，音乐实际上伴随电影走过了三十多年的默片历程。虽然从形式上，音乐和电影尚处于脱节状态，但从受众的欣赏角度出发，他们感受到的却是现场音乐与电影画面的双重震撼以及二者结合带来的视、听、感三维立体效果。

而“中国的电影事业是从放映外国影片开始的”^②。电影在诞生后的半年传入中国，“早期外国影片的输入中国，是帝国主义对中国进行经济和文化侵略的一个组成部分，许多外国人在中国开设影戏院、建立放映网、输入影片都是以赚钱为直接目的的”^③。外国经营者向中国输入的不仅是大量影片，还

① 贾培源：《电影音乐概论》，浙江摄影出版社1996年版，第21页。

② 周星等：《中国电影艺术发展史教程》，北京师范大学出版社2005年版，第1页。

③ 钟大丰、舒晓鸣：《中国电影史》，中国广播电视出版社1995年版，第7页。



有一整套的电影放映方式。其中也包括在放映现场演奏音乐以配合影片剧情发展这种形式。外国影片在中国电影市场的强势，刺激了中国人自己拍摄影片的愿望。1905年，中国人拍出自己的第一部电影《定军山》（黑白无声京剧艺术片。出品：北京丰泰照相馆。导演：任庆泰。摄影：刘仲伦。主演：谭鑫培）。与此同时，音乐也以参与者身份登上中国电影的历史舞台。

从最初的单纯借鉴、直接引用西方古典音乐或我国民族民间音乐，到后来邀请专业作曲家为电影写作音乐；从仅仅以填补声音空白为目的，到有意识地参与叙事并在强调影片戏剧性、刻画人物形象性格、烘托场景气氛等方面发挥重要作用，中国电影音乐的发展经历了从无意识到有意识、从简单到



影片《定军山》剧照

复杂的曲折历程，并在不同历史时期表现出不同的风格特征。

第一节 外来文化影响下的中国无声片时期音乐 (1905—1930)

中国电影作为舶来艺术，其无声片时期的音乐无论形式还是内容，都带有西方文化的鲜明印记：早期被用于电影配乐的古典音乐、种类繁多的西洋乐器以及音乐所表现的不同风格，无不说明中国电影音乐对于西方音乐文化的借鉴与吸收。同时，数千年形成的独特的中国传统文化，也对电影音乐产生了深刻的影响。因此，在中国电影诞生以后的二十多年时间里，无声片时期的电影音乐呈现出外来文化与中国音乐传统相互渗透、相互融合的艺术特征。



几乎是从无声电影发明之日起,人们就产生了必须把画面和声音结合起来的想法。音乐作为声音元素的一种表现形式,它的出现在某种程度上消除了人们觉得银幕是哑巴的感觉。音乐以其本身形象所具有的较高感染力,在进入电影之后,促使观众在很大程度上把电影看作是一种具有特殊程式和艺术手段的、新的、正在形成中的艺术,而不仅仅看作是生活毫不出色的摹写。电影音乐,作为一种全新的艺术形式,在摸索中迈开了自己蹒跚的步伐。

关于电影音乐的历史起源,理论界也有争议,其中一个观点认为,无声片时期的音乐不能称之为电影音乐。原因在于:“无声片时期的音乐与电影分属两个客体,两者之间仅有十分脆弱的外部联系,并且依赖于观众的‘桥梁’为中介,除此以外,音乐的创作自成系统,作曲家不过是饱蘸影片的情感汁液,以纯音乐思维在五线谱上勾描而已。根据电影整体原则,电影音乐必须作为电影整体中的一个有机组成部分,才能具备构成元素的基本特质。”^①

但人类惯有的感官经验使人们对于同时获得视听信息习以为常。“一旦只能看到画面而听不到声音,就会产生不适应。”^②而无声片时期的音乐恰恰削弱了这种不适应,“静默”给观众带来的压力随之减小。可见,音乐对于无声片主题表达的重要性是不言而喻的。适当的音乐注解,成了无声片放映的“娱乐”要素。无声片时期的音乐伴奏不仅对电影画面、故事情节与剧中人物情绪起到了一定的烘托作用,同时也给电影带来相应的商业效应。一大批电影制作者从中获得灵感,从而使后来电影音乐片上发音技术手段的诞生成为必然。

一、无声片时期的电影音乐形式

历史证明,在对声音的探索与研求中,中国电影与世界电影的着眼点是一脉相承的——都是从音乐入手。在中国无声片时期的最初阶段,电影音乐主要来自西方的古典音乐(即音乐厅音乐)、流行音乐,并以下面三种形式存在:

① 翟建农,《什么是电影音乐——关于电影音乐基本理论问题的思辨》,载《当代电影》1990年第5期,第100页。

② 曾田力、雷伟:《电影电视剧音乐分析教程》,中国传媒大学出版社2006年版,第227页。



（一）现场即兴伴奏

中国电影在无声片时期，采取在影片放映时现场音乐伴奏的形式。当时的高档和低档影院都置办有钢琴，较小的影院多由一人负责影片的配乐，钢琴即兴演奏成为当时最普遍的电影配乐方式。上等影院更是有小型乐队，乐队中常有的乐器包括“钢琴、小提琴、手风琴和鼓”^①。影片放映时，乐师一边看着银幕，一边即兴演奏音乐。但是，由于乐师的演奏水平参差不齐，甚至同一部电影在不同时间放映选用的曲目也常常“因地制宜”、不尽相同，因此当时的电影音乐显示出很大的随意性。

20 世纪初，上海的一批简陋影院就在影片放映时雇用低劣乐手，用西洋乐器为电影配乐，被当时报纸批评为“喧哗之声，不绝于耳”^②。后来出现的一些高档影院进行了改良，高价聘用专业乐队，视剧情作现场伴奏，配合渲染影片气氛，由于配合出色受到观众欢迎。可见，影片放映时的音乐伴奏已经引起了放映商的重视，并与影片的成功与否产生密切关系。

著名电影音乐作曲家王云阶曾在 1983 年 9 月 5 日至 15 日在北京召开的故事片音乐座谈会的发言中讲到：“我曾经历过那个年代。1928 至 1930 年，我在上海学音乐，假期回到青岛，曾被音乐界的朋友拉到电影院去义务地为电影配过乐。我弹钢琴，他拉小提琴，就在电影院的银幕的台下演奏，深情的地方用《圣母颂》、《月光曲》，悲哀的地方用《哀歌》，死人的地方就用《奥赛之死》，欢快的地方用《春之歌》，激动的地方用《春之声》，追逐的地方用《塔兰台拉》，一般的序奏就用《蓝色多瑙河》等乐曲。”^③ 王云阶对中国无声片时期电影配乐的记录充分说明，借鉴和引用西方的音乐作品是当时现场即兴伴奏的主流。大量经典的音乐作品也正是通过这种方式得以在百姓中传播。电影在中国诞生之初，还没有找到与之完全适应的外在音乐形式，因而，适当的“拿来主义”成为特殊时期、特殊背景下的特殊文化现象。

现场即兴伴奏作为一种简便易行的电影音乐表现方式，在无声片时期为填补声音的空白发挥了积极作用。虽然音乐与画面的结合还很初级甚至有时

① 郦苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，中国电影出版社 1996 年版，第 275 页。

② 张伟：《前尘往事——中国早期电影的另类扫描》，上海辞书出版社 2004 年版，第 85 页。

③ 王文和：《中国电影音乐寻踪》，中国广播电视出版社 1995 年版，第 6 页。



根本不能相辅相成，但观众欣赏电影的过程因为有了音乐的参与而变得不再枯燥乏味。

（二）现场唱片伴奏

无声片电影时期除乐师现场伴奏之外，有的影院还采用现场唱片伴奏，因为那时唱片和留声机已比较流行。当时很多电影院都有专门的配乐师，负责根据不同影片内容挑选不同情绪的唱片，为影片现场伴奏。

开始时这种现场音乐伴奏采用的唱片基本上都是外国的，没有名副其实的中国音乐为影片伴奏。因此观众听到的大都是当时比较流行的国外古典音乐，如舒伯特的《未完成交响曲》被用来表现明快、流畅和热烈的情绪；贝多芬的一些情绪不同的序曲音乐被用来表现大树倾倒、飞机下滑、追逐逃跑以及西部牛仔追击印第安人的场面等等。随着电影生产的产业化，电影公司还为每部电影附上所需的音乐清单，随电影拷贝一起发行。清单上的音乐基本上还是古典名曲和当时的流行音乐，在清单上注明不同的情绪要求，或直接建议选用某段乐曲，以避免电影画面和音乐情绪完全颠倒的情况发生。

比起现场演奏，唱片伴奏是一个很大的进步，同时，它也为电影音乐的片上发音做了技术上的准备。但唱片伴奏也只能解决较简单的配乐，对于那些情绪变化剧烈、镜头运动迅速、人物动作夸张的影片，音乐往往显得苍白平淡、无能为力。而且，现场唱片伴奏在操作时，要求对影片十分熟悉的乐师在放映现场边看银幕边放唱片，如果遇到音乐的情况复杂一些、现场乐师操作失误或对影片不够熟悉等情况，就难免发生差错。此外，由于唱片内容大都源自国外，在当时西方音乐文化修养还不是很高的国人并不十分熟悉，所以张冠李戴、令人啼笑皆非的现象也时有发生。

尽管如此，人们还是对这种形式喜爱有加。对于经营者来说，特别是一些小型影院，比起聘请乐队或乐师亲临现场为影片伴奏，唱片具有经济实惠、方便灵活等诸多优势。某种意义上说，唱片伴奏甚至为西方古典音乐的流行发挥了不小的作用。

（三）固定乐谱伴奏

无声电影时期电影配乐最大的进步，是出现了伴奏用的固定乐谱。

随着无声电影的发展，人们逐渐发现，现场伴奏的音乐往往与影片情绪



不符，如严肃的画面配的却是欢快的音乐，本来切换速度很快的镜头听到的却是慢板或柔板的旋律，“为了改变这种状况，电影公司的老板专门聘请一些音乐家，创作出适合各种情节、情绪的音乐片段，并把它们汇编成册——《电影用曲汇编》、《电影音乐手册》，其中包括《强烈的激动》、《温柔的爱》、《胜利进军》、《格斗》、《逃窜》、《哀悼》、《失望》等等”^①。现场伴奏的钢琴师、乐队可以根据影片的不同情节选择相应的音乐片段，使影片内容和音乐协调一致，贴切地融为一体。

出版商出版了各种伴奏乐谱，对音乐进行分类，诸如进行曲、抒情曲、小夜曲等，以此提供给乐师为电影伴奏时根据影片段落内容选择使用，这一做法为有声电影时期电影音乐的创作打下了坚实基础。

固定乐谱的出现，是音乐家和电影工作者合作的开始，也是将音乐与画面有机结合的大胆尝试。以不同音乐表现不同情绪和人物的做法为音乐真正走进电影进行了前期的准备和铺垫。

这一时期的电影音乐无论从形式还是内容都受到了外来文化的影响。作为舶来品的电影进入中国的同时，也带来了体现西方文明精华的古典音乐艺术，在学习的过程中，从业者也在自觉思考：如何让源自西方的艺术形式本土化，更符合当时观众的审美情趣。

二、无声片时期电影音乐的民族化探索

受外来文化影响下的中国无声片时期音乐并没有一味地全盘照搬。经过最初选用西方古典音乐和流行音乐作为伴奏的阶段后，中国电影从业者在不断摸索与探求中，逐渐形成更易于中国观众接受的、具有本民族气质的电影配乐。而且，作为20世纪20年代寻常百姓耳熟能详的艺术形式，比西洋古典和流行音乐更易于让中国观众接受的戏曲、民乐等富于民族特色的配乐成为主流。在诸多勇于探索的有识之士中，孙瑜是必须提到的人物。

孙瑜（1900—1990），生于重庆，四川省自贡市贡井人。周恩来总理曾为他题字“为人民的电影事业而努力”。代表作有《故都春梦》、《野草闲花》

^① 贾培源，《电影美学漫论》，载《当代电影》1996年第5期，第39页。

