

·
传媒艺术学文丛
音乐与录音
·

影像与音乐的表现性研究

影像与音乐的表现性研究

付 龙◎著

中国传媒大学 出版社

传媒艺术学文丛
音乐与录音

音画的交响

影像与音乐的表现性研究

付 龙◎著

中国传媒大学 出版社
· 北 京 ·

图书在版编目(CIP)数据

音画的交响——影像与音乐的表现性研究 / 付龙著. —北京: 中国传媒大学出版社, 2017.12

ISBN 978-7-5657-2179-3

I. ①音… II. ①付… III. ①影象—关系—音乐—研究

IV. ①TB81 ②J6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 307765 号

音画的交响——影像与音乐的表现性研究

YINHUA DE JIAOXIANG——YINGXIANG YU YINYUE DE BIAOXIANXING YANJIU

著 者 付 龙

责任编辑 黄松毅

特约编辑 张 静

责任印制 阳金洲

封面制作 拓美设计

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 艺堂印刷(天津)有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 17.25

字 数 240 千字

版 次 2017 年 12 月第 1 版 2017 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-2179-3/TB·2179 定 价 69.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

“传媒艺术学文丛”编委会

编 委 胡正荣 苏志武 廖祥忠 仲呈祥 徐沛东 胡智锋
段 鹏 王 宇 伍建阳 周 涌 贾秀清 李俊梅
黄心渊 关 玲 李兴国 路应昆

主 编 彭文祥

副主编 付 龙 邢北冽

序

音乐与画面结合在一起,给我们带来的是一种全新的视听语言。如今,视听语言已经成为当代人观照和认知这个世界的重要方式,因此,关于音画关系及其背后所折射的影像与音乐的表现性研究成为一个全新的、耐人寻味的探索领域。

电影出现后,音乐很快成为电影的一个重要构成部分,不仅能够参与对故事的叙述,还能以其特殊的方式对影片核心内容进行挖掘和深入表达。在电影中,人们在设定的故事氛围和戏剧情节中去感受音乐,所摄取的信息和相应的情感反馈离不开电影所设定的时空范围。由此,电影音乐建立起自己不同于一般音乐的美学特质。

电影音乐的产生也为当代音乐的发展提供了广阔的空间,所以对电影音乐的研究应该是当代音乐发展和研究的一个重要领域。无数的事实证明,许多现代音乐在音响和音色上的创新和探索都十分有效地应用在电影音乐中。电影音乐作曲家地位的提升和许多作曲家把目光投向电影音乐的创作就证明了这一点。故事情节所创造的戏剧时空与音乐所创造的心理时空在电影中得到了很好的交融,它所产生的审美时空叠加了更为丰富的意义和价值。因此,对电影音乐的研究必定会是一种综合的艺术研究,具有多层次的文化渗透性。

电影音乐的这种综合特质需要从不同的角度去探索,从不同的层面去解读,因此需要不同行业的人参与研究。付龙从工科出身,走入音乐和视听艺术的教学与创作实践,是难能可贵的。他在本书的写作中做了大量的基础性工作,对于优秀作品的综合分析有足够的量的积累,由于采用了“音乐

拉片单”作为定量研究的补充,体现出他原本的工科背景的严谨性,同时也获得了非常有价值的结果。他所工作的动画与数字艺术学院有专门的动画声音创作室,师生在动画短片创作、数字影视制作和商业动画片生产等领域都有大量的实践机会,并且已有众多短片作品获得国内外的奖项。这本著作是作者在学术研究道路上的可喜收获,总结了其多年来教学、创作、研究的成果,内容翔实,图文并茂,深入浅出,实用性强。

中国传媒大学早在20世纪90年代初就开设了电影音乐课。综合大学的优势使这门课从一开始就建立在一种大文化的视角上,以音乐来解读核心内容的方式将电影音乐的研究置于哲学、美学和音乐学的层面,不断摸索和归纳电影中所体现的视听语言的规律。电影音乐包容着多学科的视野和智慧,并且融汇着最前沿的科技进展,因此目前对电影音乐的研究仍具有广大而开放的探索领域。

曾田力

中国传媒大学教授 博士生导师

导论 / 1

第一章 音乐表现及传播形态的演变 / 7

第一节 记录载体对音乐表现及传播形态的影响 / 8

第二节 建立在心理需求基础上的视听关联 / 19

第二章 电影与音乐 / 27

第一节 默片时期音画撞击出的火花 / 27

第二节 电影音画体系的确立 / 37

第三节 电影音乐发展的三块基石 / 48

第三章 融入故事世界的音乐 / 67

第一节 音乐要素在影像中的表现 / 69

第二节 音乐在故事世界的功能 / 91

第四章 从银幕到观众 / 105

第一节 蒙太奇理论视域下的电影音画关系 / 106

第二节 贯穿影片的主题音乐 / 112

第三节 赋予象征的含义 / 125

第四节 识别与联想 / 133

第五节 “听到”与“听不到”的电影音乐 / 150

第五章 从动画音乐到音乐动画 / 157

第一节 “米老鼠式”配乐 / 157

第二节 从奥斯卡奖看动画音乐的发展 / 168

第三节 音乐动画 / 185

第六章 音乐动画的表现空间 / 201

第一节 音乐要素的视觉联觉 / 201

第二节 音乐动画的视觉联想 / 215

第三节 关于音画的若干思考 / 237

结语 / 249

参考文献 / 253

附录一 / 255

附录二 / 258

附录三 / 261

后记 / 264

导 论

“乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。”(《礼记·乐记》)

人生活在世界上,有感于周遭的事物,可以用音乐的方式表达出来,并与其他人交流或者分享。

虽然人的各种情感,例如喜怒哀乐、悲欢离合等,并不会因为年代的变迁、古今生活方式的不同有本质上的差异,但是周遭事物的改变以及科技的进程还是能够影响到音乐的表现内容和表现方式的。例如,当火车这种交通工具出现之后,就出现了以“火车”为主题的音乐作品或音乐段落,当人类借助航天技术成功登月后,就出现了众多以“太空”为主题的音乐作品或音乐段落。

对于听众来说,要了解作曲家或者乐手通过音乐传递的喜怒哀乐也许不难做到,然而,由于音乐是一种抽象的艺术,要了解具体是哪一种情况下的喜怒哀乐却是非常困难的,例如一段表现坐在火车上离开家的愁绪的音乐,就不太可能让一个没有乘坐过火车的海岛居民去想象火车的场景。在西方音乐浪漫主义时期出现了“标题音乐”,作曲家会用文字注解的方式来与听众形成一种“情形的约定”,以便让听众不会产生太大的误解。不过,在舞台表演的歌剧和舞剧中就不需要这种“约定”了,这是由于视觉的介入,极大地消解了音乐原有的抽象性。

电影作为一种 19 世纪末出现的综合艺术,音乐成为其重要的表现手段之一。借助于电影以及后来出现的电视在 20 世纪的重要影响力,音乐也与影像的关系越来越紧密。当我们看过电影《辛德勒的名单》后,只要留意过其中的主题音乐,以后再在其他场合听到,总会联想到电影的情节,感受到

音乐中传递出的对纳粹暴行的无声哽咽以及对人性善良的讴歌,借助于电影,音乐获得了明确的“可阐释性”。

从影像到音乐,再从音乐到影像,这其中既涉及对电影音乐美学问题的探讨,又涉及关于音乐的“通感”以及视觉联想的诸多领域。

一、对电影音乐美学问题的探讨

对于电影音乐美学领域,国外的很多学者在电影发展的不同阶段对电影音乐领域进行了研究,如音乐理论家汉斯·艾斯勒(1898—1962)的《为电影作曲》,卓菲娅·丽萨(1908—1980)的《电影音乐美学》,甚至在艾伦·科普兰(1900—1990)的音乐普及读本《怎样欣赏音乐》中也有一章讲述“电影音乐”,电影学者在此领域也有很多专著,如马丁·米勒·马科斯(Martin Miller Marks)的《音乐和无声电影:背景和案例研究,1895—1924》、简·G·斯威诺伊(Jan G. Swynnoe)的《英国电影音乐的黄金岁月,1936—1958》、罗伊·普伦德加斯特(Roy Prendergast)的《电影音乐:被忽视的艺术》,以及詹姆士·维日比茨基(James Wierzbicki)的《电影音乐》,等等。

国内也有不少学者在这一领域进行了探索,早在1982年,于润洋教授就在第4期《音乐研究》上发表了《电影音乐美学问题探讨》^①,提出了电影音乐美学的基本课题和基本概念,并对音乐在影片中的功能进行了探讨。他指出,“电影音乐美学的核心问题,则是电影音乐所具有的不同于其他音乐门类的特殊本质。这种特殊本质正体现在影片中音乐与画面的关系中,体现在这二者之间相互作用的规律性中”。进而提出了在电影中音乐与画面之间“矛盾的对立统一”,重点探讨了电影中常用的“音画同步”和“音画对位”的现象以及音乐参与剧作的形式,还对一些音乐在影片中的具体功能,如描绘场景、刻画角色心理等进行了剖析。

于润洋教授的这篇文章奠定了国内电影音乐美学研究的基础,在这个框架下,许多学者进而进行了更为深入的探讨。例如,周传基教授在《电影、

^① 发表于1982年第4期《音乐研究》,后收录在《音乐美学史学论稿》论文集中。

电视、广播中的声音》一书中,深入剖析了电影声音构成,指出必须从视听结合的角度、从时空的角度来考虑电影音乐。再例如曾田力教授在《影视剧音乐艺术》一书中,对影视剧音乐的构成元素、表现形式以及结构类型进行了更为明晰的总结和划分,同时对影视剧音乐的美学特质进行了进一步提炼。针对于润洋教授所提到的电影音乐在音画对立统一关系中产生的“新质”,曾田力教授进一步明确为“内容的可阐释性”“联想的指向性”和“结构的灵活性”,而且对审美方式的改变进行了关注。

此外,对优秀电影中的音乐赏析和解读也一直是一个热点,在现有的出版刊物及各种文字资料中,以“电影音乐”为主题词的文章也不在少数,这些以音乐赏析为内容的文章,对各个具体影片的音乐主题、音乐片段进行了解读,有一定的资料价值。其技术层面上沿用了传统音乐赏析方法:先描述一下画面或者观看一段剧情,然后谈及作曲家如何调用各种音乐要素对这段内容进行很好的表现,从某种意义上讲这是将电影音乐当成了一种视觉化的标题音乐进行解读。

实际上,造成国内这种现象的原因,往往是关注电影音乐现象的学者以音乐专业背景的居多,因而将分析古典音乐的方法和技巧用到了电影音乐上,对电影音乐的特质却认识不足。“当音乐学者分析贝多芬某一交响曲的某篇乐章,并考察音乐元素相对于总体的关系时,总体可以指乐章本身,或者指整首交响曲。当我们研究电影音乐时,总体不是指全部音乐作品,而是指电影。”^①电影的创作主体和核心是导演,电影音乐是在导演的创作主旨和艺术诉求下与作曲家合作的产物,然而与音乐领域相比,国内电影专业的学者一般是将电影音乐纳入整个“电影声音体系”来考虑,音乐虽然被重视,但并没有学者对电影音乐进行有针对性的理论研究。

综上所述,对电影音乐的认识存在一些问题,是因为在“电影”和“音乐”两大艺术交融地带出现了形变,音乐强而电影弱。这就如同弹奏音符时选用的力度,电影和音乐两个字的组合重音其实应该在前者身上。大量关于

① 拉森.电影音乐[M].聂新兰,王文斌,译.济南:山东画报出版社,2009:30.

音乐曲式、节奏、调性的解读固然重要,如果抛开了电影剧情、角色等戏剧要素,很可能就不再是电影音乐本来的价值,而且,二者之间又不是简单的对应关系,共同作用的方式随时会改变。也许,出现这种现象是由于国内电影创作水平有限,因而未能有效带动理论研究,电影音乐创作也未受到应有的重视,很多情况下只是对着国外影片照猫画虎,从而缺乏第一手有价值的资料。

电影创作相对繁荣的地区其理论发展水平也较高,例如,在著作《电影音乐简介》(作者:凯瑟琳·卡里纳[美])、《电影音乐赏析》(作者:皮埃尔·贝托米厄[法])、《电影×音乐》(作者:罗展凤[中国香港])中,学者们分别从个人的角度对电影音乐的功能、风格、变迁以及文化特质等进行了解读,很有启发性。而2009年出版的《电影音乐》(作者:彼得·拉森[挪威])一书,使电影音乐的研究终于站在了电影发展史的高度,对以好莱坞为代表的从事电影音乐创作的工作者其技法的形成、风格的变迁、美学的诉求都进行了详细的梳理和深入的解析,具有重要的文献价值。

二、关于音乐的“通感”以及视觉联想

于润洋教授在《音乐形式问题的美学探讨》一文中,曾对一个半世纪以来音乐美学领域围绕着音乐本质问题展开的关于内容与形式,也即自律和他律的问题争论的过程进行了高度的概括和梳理。长久以来,人们已认识到音乐对情感的影响作用,特别是音乐家在创作时更强化了音乐的情感表达。从浪漫主义后期,汉斯立克在《论音乐的美》中就“音乐有没有内容”这一命题针对李斯特、瓦格纳的音乐情感论进行了论战,“音乐的内容就是乐音的运动形式”成为其在西方音乐美学中产生广泛影响的核心思想,认为形式才是音乐的本质。这一点在20世纪初的现代派音乐以及其他艺术形式中更是得到发展,贝尔进一步在专著《艺术》中提出了著名的理论假说:“艺术是意味的形式”,这也促进了现代音乐中对音乐形式感的追求和创新。20世纪50年代起,受到语义哲学、符号理论的影响,音乐美学领域出现了新的音乐形式观念,苏珊·朗格的专著《情感与形式》中进一步明确了所谓的“意

味”,认为音乐是“人类情感生活的符号表现”。此后,随着格式塔心理学领域的发展和完善,阿恩海姆在专著《艺术与视知觉》中提出“心理事实与物理事实之间的同一性”。至此,关于音乐中“内容”和“形式”的问题结束了之前的对立,音乐形式结构同人类情感形式之间,存在着某种同构关系。“从19世纪后半叶侧重形式和内容两个范畴相互关系的认识,到20世纪上半叶强调客观的、带有实证色彩的形式论,之后,于20世纪后半叶又返回到将二者联系起来进行辩证的思考,而正是在这个曲折矛盾的过程中,人们从不同的视角深化了对音乐形式问题的认识。”^①

音乐的意义与表现,一直是国内外音乐学领域众多学者的理论研究范畴。然而,虽然音乐中存在着“意味”,但这种意味到底是什么,也许正如同“世界没有绝对真理,真理只能无限接近”那样,我们可以做的,只能是无限接近并列举这种“意味”的方方面面。

以上的讨论还仅仅限于“绝对音乐”的范畴,如果打开这一层围栏,音乐同语言文字结合的“标题音乐”“音诗”,音乐同舞蹈结合的“舞蹈音乐”“舞剧音乐”,音乐同戏剧结合的“乐剧”“歌剧”,音乐同电影结合的“电影音乐”,音乐同影像及计算机技术结合的“多媒体音乐”……在这些相互交融的综合艺术形式中,情况将更加盘根错节、纷繁复杂,如果还想单单去辨析音乐中的“意味”,显然是无法实现的。

在传播手段高度发达的今天,借助于影像明确表现音乐内涵的做法也很普遍,有许多纯音乐的MV就体现了这一点,有实拍风格的,电脑CG风格的、合成风格的,甚至也有长片的大部头作品,例如导演戈弗雷·瑞吉奥的纯音乐电影《生活三部曲》(Qatsi,包括《失衡生活》《变形生活》和《战争生活》),每集都在90分钟左右,在“画面+音乐”这样的形式单纯的结合下,在富于美感和视觉冲击力的画面中,音乐对观众的心理完成了引领和暗示,从而使得作者的意图更加清晰、完美地表达出来。

对于当前我们身处的视觉文化时代或曰图像时代,音乐视觉化又为音

① 于润洋.音乐史论问题研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:147.

乐本身扩展了其“视觉形式”,势必又纳入和创建了新的“意味”。本书所探讨的核心,正是对音乐与影像的表现问题的研究,既包括在影像制作过程中对音乐各要素,如节奏、旋律、音色等的考虑,也包括在影像创作中对音乐的整体建构、音乐的特点和功能的设置以及整体的审美价值等问题。这是建立在电影蒙太奇语言、视觉符号造型及运动、音乐的综合审美等多领域交叉点上的一个全新的探索,既是对影像创作形态研究的有益补充,也进一步丰富了音乐的“形式”的外延。

第一章 音乐表现及传播形态的演变

音乐是一种听觉的艺术。毫无疑问,当乐音的声响被耳朵所捕捉,从而变成听觉的神经冲动传递给大脑时,我们感受到了音乐的存在。

但,音乐并不仅仅是听觉的艺术。

从河边拉纤的船工号子到金碧辉煌的音乐厅里演奏的交响乐,不同的音乐表现形式必然携带了大量听觉之外的信息,如现场的空间体验、视野中的光影感受、乐手的肢体动作及表情,等等。可以说,音乐是包含了音乐表演行为中所有信息的整体。

然而在 19 世纪 70 年代后期录音技术出现以后,音乐本身所携带的信息被这种新的载体强制“分割”,无论是蜡筒、唱片、磁带,还是数字时代的光盘、硬盘、网络数据,记录在介质上的音乐在被“还原”时仅仅剩下了从喇叭、扬声器、耳机、音箱中播放的声响信息。于是,在这种特定的记录、传播形态下,音乐沦为了听觉的艺术。

此外,音乐也呈现出超强的适应性和复合特征。在录音技术出现 10 多年后,电影出现了,虽然经历了 32 年的默片时期,但音乐却在电影的成长过程中迅速介入,成为观影环境中所存在的重要元素,一开始为画面提供音响气氛,后来逐渐进入到电影的叙事结构中。

电影以及后来出现的电视在 20 世纪对艺术传播起到了举足轻重的作用,依托观众欣赏习惯潜移默化的转变,音乐通过电影和电视的传播,重新建立起视听关联,体现出一种新型的音乐表现特征。

第一节 记录载体对音乐表现及传播形态的影响

音乐是人类抒发情感的一种有效途径,即便是在原始社会,人类的狩猎、庆祝,部落的战争、仪式等场合出现的诸如欢呼声、呐喊声、群体活动等,都是最早音乐形成的源泉。

无论是国内还是国外的音乐典籍中都可以找到“歌唱”这种音乐表现形式。例如在《吕氏春秋·音初篇》中就记载了大禹治水时,涂山氏之女唱“候人兮猗”表达对禹的思慕之情,这也成为我国历史文献中所提及的一首最早的情歌。无独有偶,在尼罗河畔,考古学家们在古埃及人的墓旁也发现了雕刻在石壁上的歌词。

相比于早期歌唱行为从文献中找到佐证,乐器的存在显得更为直接,从东欧的斯洛文尼亚发掘的上面有孔洞的胫骨化石,被认为是骨笛的一部分,距今有43 000年的历史。

在很多早期的壁画中,不难发现音乐表演一直是人类生活必不可少的组成部分,或存在于宗教仪式中,或存在于庆典活动中,或存在于各种娱乐生活中。但音乐表演本身,在较为精确的记谱法出现之前,只能以师徒相授、口口相传的方式来传承。

一、推动音乐传播的第一个里程碑——印刷术

音乐是一种时间的艺术,然而时间是稍纵即逝的。在古代,留住音乐的手段就是将乐谱记录下来,以此为依据,从而让演奏和演唱的表演行为在不同表演者之间有可能实现复制,在不同年代的表演者之间实现传承。

从西方音乐的发展史来看,大约在11世纪出现了以横线为参照系的记谱法,后来在这个基础上形成了现在最为普及的五线谱,乐谱成为传播音乐的重要媒介。然而,在印刷术出现之前,乐谱都需要人工抄写,才能获得其

复制品。

美国《生活》杂志曾经评选在上一个千年里,改变世界历史的一百件重大事件,其中排在首位的就是活铅字印刷术的发明。从15世纪开始,欧洲人逐渐掌握了印刷术,德国人约翰·谷登堡在雕版印刷术的基础上发明了活铅字印刷术,从而使大量印刷文字成为可能。印刷术在欧洲的广泛传播,使阅读的权利不再是少数贵族、神职人员才享受的特权,普通人通过购买印刷的复制品,同样获得了阅读和学习的机会。

不过,印刷术在音乐领域的推广要晚得多,这一切尚有待于大众需求的产生。贝多芬在西方音乐史上被认为是横跨古典主义和浪漫主义两个时期的伟大音乐家,但古典主义时期的音乐家其实还不能通过自己的音乐技能谋生,往往不得不依附于王公贵族。例如被誉为“交响乐之父”的约瑟夫·海顿在长达30年之久的时间里都效力于埃斯特哈泽亲王家族,担任乐队指挥,为亲王的日常音乐需求提供各种服务,当然,正是亲王的财力,才使18世纪的海顿拥有足够的乐队规模进行交响乐创作的尝试。而作为海顿的“记名弟子”,贝多芬在19世纪最终能够成为“独立音乐人”,抛开创作不谈,正是得益于音乐向更广泛的群众普及的结果。在自己家里弹奏和演唱成了当时人们喜爱的娱乐方式,这种娱乐方式带来对乐谱需求的激增,乐谱的价值具备了商业化的可能,于是通过印刷进行大量复制就具备了前提条件,贝多芬的创作可以直接卖给出版商以获得收益,音乐家从而实现了自我谋生。

反过来,由于普通大众追求通过乐谱(例如一首钢琴曲)尽可能获得同创作者同样的音乐音响,记谱法也一步步被完善,力求通过纸媒这种方式尽量获得“原音重现”。

此外,“在众多的市民进入音乐厅而缺乏判断音乐优劣能力的情况下,报纸杂志的音乐评论文章对听众做‘专门’指导。音乐经纪人、出版商、音乐评论家成了音乐与听众之间的桥梁。经纪人和出版商热心让公众接受音乐的活动,对不少作曲家和演奏家是很强的动力;评论家们的文章不仅向听众