



HUAWAIZHIYIN

—YINYUE ZAI DIANYING YISHU ZHONG DE YUNYONG YANJIU

李 刚 著

# 画外知音

——音乐在电影艺术中的运用研究



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

WWW.NNEUP.COM

东北师范大学出版社

戏曲进校园，传承在身边 - 戏曲文化进地方高校课堂的研究与实践

项目编号：2019XJJGZC23

# 画外知音

李刚 著

——音乐在电影艺术中的运用研究

德州师范学院内部使用

WWW.NBNUP.COM

东北师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

画外知音：音乐在电影艺术中的运用研究 / 李刚著.  
— 长春：东北师范大学出版社，2019.6  
ISBN 978-7-5681-5942-5

I. ①画… II. ①李… III. ①电影音乐—研究—中国  
IV. ①J617.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第131140号

音映化画  
贵州师范学院内部使用

- 策划编辑：王春彦  
 责任编辑：卢永康  
 封面设计：优盛文化  
 责任校对：肖茜茜  
 责任印制：张允豪

东北师范大学出版社出版发行  
长春市净月经济开发区金宝街118号(邮政编码：130117)  
销售热线：0431-84568036  
传真：0431-84568036

网址：<http://www.nenup.com>  
电子函件：[sdcbs@mail.jl.cn](mailto:sdcbs@mail.jl.cn)  
定州启航印刷有限公司印装

2019年7月第1版 2019年7月第1次印刷  
幅画尺寸：170mm×240mm 印张：15.5 字数：282千

定价：69.00元

# 前言

电影是一门综合艺术，是大众传播媒介之一。近年来，随着科技的发展和经济的不断进步，作为一种集多种艺术元素为一体的科技产物，电影艺术不断向前发展，观众对电影作品的品鉴标准也越来越高。随着电影行业迅猛发展，越来越多的优秀电影作品涌现出来。一部优秀的电影作品不仅要有脱俗、独特的电影情节，还要有与电影情节相匹配的音乐。音乐的运用在电影的艺术表现中占有非常重要的地位，恰到好处的音乐运用会丰富电影的艺术特征，更好地表现电影的内涵，使观众浸润在电影情节中，带给观众良好的视听感受。

电影音乐是一种既有音乐艺术的特征，又区别于音乐艺术的特殊音乐形式。在电影音乐的创作中，作曲家要根据电影的思想内容、艺术风格、人物特征及时代背景进行音乐创作，还要融合相应的民族特征及地方特色等元素进行创作。为了体现影片的思想感情和中心思想，创作过程必须采用专业的创作技巧及手段。和声、配乐等作曲技巧的使用、风格的确定及段落的安排都必须符合电影艺术元素的要求，使音乐能够融于电影艺术中，为塑造整体的银幕形象服务。

音乐具有严谨的曲式结构，音乐创作过程伴随连续不断的时间运动，按照创作动机表达作品的内容。电影音乐则是在连续的时间运动上，既要结合影片故事情节的承续性和统一性，也要结合电影元素与其他的艺术元素，体现出艺术的协调性和共融性，向人们呈现出视觉与听觉相结合的、丰富多彩的、完美的电影艺术。

电影音乐是电影的一部分，作曲家只是针对电影的需要提供歌曲中的一部分音乐素材。为了能够在银幕上呈现完整的人物形象和情感，电影音乐还需要进一步的音响效果处理。电影音乐是指影片中用于补充画面感的非自然音响，其中包括配乐、插曲、主题曲、场景音乐等。音乐虽然是抽象的，但其独特的影响力起到了很重要的辅助作用。电影音乐服务于电影的叙事，直接或间接地推动了电影情节的发展，烘托了整体氛围，给人一种强烈、直观的感受体验。本书着重从音乐在电影中的功用、审美价值以及音乐的创作手法、风格等方面入手，通过分析为电影作曲的音乐家的成功案例，阐释音乐在电影艺术中的表现。

# 目 录

- 第一章 电影音乐的发展历史 / 001
  - 第一节 无声电影的音乐概况 / 001
  - 第二节 有声电影的音乐概况 / 005
  - 第三节 20世纪中国电影音乐的流变 / 008
- 第二章 电影音乐的构成与表现形式 / 050
  - 第一节 电影音乐的构成要素 / 050
  - 第二节 电影音乐的表现形式 / 066
  - 第三节 电影音乐的表现意义 / 075
- 第三章 电影音乐的审美功能 / 079
  - 第一节 音乐的审美功能 / 079
  - 第二节 电影的审美功能 / 089
  - 第三节 电影与音乐相结合的审美 / 101
- 第四章 电影音乐的实用功能 / 105
  - 第一节 电影中音乐的心理功能 / 105
  - 第二节 电影中音乐的叙事功能 / 109
  - 第三节 电影中音乐的表达功能 / 113
- 第五章 电影音乐的特性表现 / 132
  - 第一节 电影音乐表达内容的确定性 / 132
  - 第二节 电影音乐联想的指向性 / 135
  - 第三节 电影音乐结构的灵活性 / 136

第六章 中西不同音乐元素在电影中的表现 / 138

- 第一节 中西电影音乐的文化内涵比较 / 138
- 第二节 西方音乐元素在电影中的运用 / 142
- 第三节 中国民族音乐元素在电影中的运用 / 156

第七章 广西壮族民歌元素在电影音乐中的表现  
——以雷振邦作曲的电影《刘三姐》为例 / 164

- 第一节 广西壮族民歌文化的释义 / 164
- 第二节 电影《刘三姐》中的民歌分析 / 190
- 第三节 雷振邦与电影《刘三姐》的音乐创作 / 205
- 第四节 雷振邦其他题材电影音乐的创作分析 / 219

参考文献 / 235

# 第一章 电影音乐的发展历史

## 第一节 无声电影的音乐概况

无声电影，是指没有任何配音、配乐等与画面协调的声音的电影，是对有声电影发明之前所有电影的统称。电影诞生之后，由于电影声音技术的局限，早期电影有影像而无对白和声效。为了解决这一问题，无声电影多采用单画面的字幕表现重要对白和音效，故也称“默片”。无声电影时期，有些院线在电影放映时，在现场由音乐家根据剧情发展即兴伴奏，或采取其他音乐形式配合画面，以营造气氛或培养观众情绪。因此，探究无声电影时期音乐配置对研究电影音乐的产生、成长与壮大的历史，探索电影音乐未来的发展方向，具有十分重要的意义。

无声电影音乐从1895年无声电影诞生至1927年有声电影诞生，30多年来经历了从幼稚到成熟的过程，积累了不少实践经验，为有声电影音乐奠定了基础。台湾电影杂志《世界电影》将无声电影音乐30多年的演进、变化划分为电影配乐萌芽期（1895—1908）、电影配乐拓荒期（1908—1927）。而本书将无声电影音乐划分为三个时期，即初期（1895—1908）、中期（1908—1915）、后期（1915—1927）。

### 一、无声电影音乐初期：1895—1908年

1895年12月28日，法国的路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔在前人发明创造的基础上研制出电影放映机，并把影像放映到幕布上。这一天，他们在巴黎公开售票放映的电影有短纪录片《婴儿的午餐》《卢米埃尔工厂的大门》《拆墙》等。从此，世界艺术的第七女神诞生了，当初它虽然称不上艺术，却是电影艺术的雏形。1895年12月28日这一天，也因此被电影史学家定为电影的发明日。

初期的电影是无声的，这是指电影胶片本身还不能发出声音。为了消除或减轻这个弱点，也为了使电影放映这种娱乐形式热闹有趣，电影从诞生开始就有音乐伴奏（有的电影史书上记载从1895年开始），电影放映者聘请钢琴师、小提琴师临场伴奏流行曲。这与当时把电影称为“杂耍”可能有关系，因为魔术、杂技等“杂耍”从来都是有音乐伴奏的。

请钢琴师、小提琴师为电影临场伴奏的流行曲便是无声电影初期的音乐。卢米埃尔等人当时这样做恐怕还称不上是出于艺术需要或美学需要，因为这种音乐只被当作“电影演出”的一个组成部分。然而这种音乐却一直保留了下来，一直延续到有声电影发明。

这种为无声电影临场伴奏流行曲的电影音乐能够一直延续下去并不断发展，其中必定有它的道理。对此，德国著名电影理论家克拉考尔在他的《电影的本性——物质现实的复原》一书中总结道：“有人曾认为早期的影片放映商利用音乐的目的是掩盖放映机讨厌的噪声。这种解释是站不住脚的。事实上，轧轧发响的放映机不久就被搬出了观众厅，而音乐则顽强地继续存在。电影音乐的出现一定是出于某个迫不得已的原因。这个原因不是纯粹美学的要求，因为当初人们对选用的曲调的含义是从不过问的——只要有十分流行的音乐就行，重要的只是有音乐伴奏这件事情。看来人们从最早的时候就已经感到，只要有音乐，无声画面的感染力就能被大大加强。电影音乐起初只是电影演出的一个组成要素，而不是影片本身的一个元素，它的主要职能是使观众在心理上适应银幕上滔滔如流的画面。”

克拉考尔认为，无声电影初期的电影音乐之所以存在，是因为这种音乐增强了画面的感染力。反过来说，如果去掉音乐，无声画面便会变得索然无味。

科学实验表明，我们的眼睛要想使一个物象深入内心，非靠耳朵帮助不可。实验证明：

仅仅用耳朵听，3小时后能记忆原来信息的70%，3天后为10%；

仅仅用眼睛看，3小时后能记忆原来信息的72%，3天后为20%；

如果边听边看，即视听同时作用，3小时后能记忆85%，3天后记忆仍能保持65%。这说明视听同时作用比单独的听或看的记忆保持率高得多。

克拉考尔在该书中还指出：“在吱吱发响的信号器面前，灯光便仿佛变得更亮；音乐正是利用了这种通感的效果，才使灰白的无声画面在银幕上焕发出光彩，并使之固定在我们的印象里。当然，音乐不单纯是声音，它是有节奏、有旋律的运动——在时间上有含义的连续。这种运动仅作用于我们的感觉器官，促使感觉器官注意它，并且对我们在同一时间内得到的一切其他印象产生影响。”

无声电影初期，电影院请钢琴师临场为电影伴奏，有的影院再加上一个小提琴师，考究一点的影院甚至请一个小乐队，也有的比较简陋的电影院只用留声机放唱片。这种早期的电影音乐能够保存下来，就是因为它适合人们“视听合一”的本能习惯，即在眼睛看到物象的同时，耳朵要听到声音。

人们对电影刚诞生时的音乐没什么要求，“反正只要有音乐，又是相当流行的就行”。这里的原因之一恐怕是人们完全被电影这种新鲜的玩意儿——视觉影像吸引住了，还无暇顾及音乐——虽然没有音乐又不行，好像缺少什么。

随着无声电影的发展，人们渐渐发现，临场伴奏的音乐在情绪上常常与影片画面的内容不相符。例如，严肃的画面配上了欢乐的音乐，观众便感觉很不协调；反之，如果欢乐的画面配上严肃的音乐，也会不协调。

为了改变画面与音乐脱节的现象，使音乐和画面更贴切地糅合成一体，电影公司聘请了一些音乐家专门创作出适合各种情节、情绪的音乐片段，并把它们汇编成《电影用曲汇编》《电影音乐手册》等，其中包括各种情绪的音乐片段，如《强烈的激动》《温柔的爱》《胜利进军》《格斗》《逃窜》《哀悼》《失望》……临场伴奏的钢琴师、小提琴师或小乐队可以根据影片的不同情节、情绪，选择相应的音乐片段，使影片的内容和音乐相互协调。这是无声电影音乐的一大进步，为后来有声电影专为一部影片创作电影音乐打下了基础。有资料记载，当年爱迪生影片公司便将各段配乐贴上诸如“快乐”“悲伤”等字样的标签。

## 二、无声电影音乐中期：1908—1915年

本书之所以把这两个时间段从1908年划分，那是因为这一年第一次出现了专为一部影片作曲的电影音乐，这是无声电影音乐的又一大进步。在此之前，音乐伴奏多是从《电影用曲汇编》等曲集中选来的曲子，同一首乐曲可以用在情绪相同的不同影片中。1908年法国著名音乐家圣·桑为影片《吉斯公爵的被刺》作曲，共1首序曲和5个场面的乐曲。该片于1908年由法国出品，导演是勒·巴尔吉、卡尔梅特。故事在叙述血腥暴行中着重刻画人物性格，演员表演出色，用姿势、手势代替语言，动作具有表现力，不落哑剧俗套。该片作曲虽只有序曲和5段音乐，却成功地和剧情融为一体。这部有专门配乐的影片在第一届“艺术电影节”中首度公开露面，赢得汇集在巴黎会场的来宾的一致认可。作为世界著名音乐家的圣·桑首开为电影作曲的先河，以后又有越来越多的著名音乐家为电影作曲。著名音乐家对电影的热情关注使无声电影音乐有了更大的进展，并使电影的身价倍增。

从电影诞生的1895年到1908年，在这10多年的时间，电影迅速传到世界各

地。这个被称作“杂耍”的玩意儿逐步地向“艺术”过渡，作为其演出组成要素的临场伴奏音乐也很快普及世界各地。在各国音乐家、电影公司老板的努力之下，电影音乐不断地演变、完善。《世界电影》杂志在一篇谈到电影音乐史的文章中曾提到一件有趣的逸闻：在无声电影时期，欧洲有一所名叫“心灵与花簇”的音乐学校，该学校以专门培养为电影放映现场弹奏配乐的钢琴师而闻名于世。这样的音乐学校的出现充分说明当时人们为提高无声电影音乐水平所作的努力。

苏联著名电影理论家列别捷夫在他为《苏联电影史纲》第一卷所写的“有声电影的诞生”文稿中这样描述无声电影时期的音乐：“在一部影片中必须把画面与声音结合起来的这种想法，几乎是与无声电影同时出现的……音乐在某种程度上消除了‘银幕是哑巴’的感觉，它以本身形象所具有的较高感染力，使电影场面列入艺术现象之内。音乐进入电影，使观众在更大程度上把电影看作一种具有自己的特殊程式和自己的艺术感染手段的新的、正在形成的艺术，而不仅仅看作生活或者其他艺术作品的毫不出色的摹写。”

1908年著名音乐家圣·桑为影片《吉斯公爵的被刺》谱曲，这种形式在当时可谓凤毛麟角，绝大部分的影院和影片还是请乐师临场伴奏。为影片临场伴奏的音乐经过10多年的演变，虽然在画面与音乐的结合上更为贴切，但仍有一些方面不如人意。例如，通过放映机放映的影片，不管几十次、几百次，内容都是一样的，但作钢琴伴奏的人选用的乐曲却因人而异。同是配合“温柔”情绪的画面，10人可能弹奏10首不同的乐曲。同时由于钢琴师的音乐修养、演奏技巧参差不齐，效果大不相同。至于因为对画面的情绪有不同的理解，弹奏的乐曲更是大相径庭。这样就出现了一个问题：在不同的影院看一部相同的影片，由于上述种种原因，所获得的“美感享受”便不一样。有时看过的影片因音乐伴奏不同，产生的感觉不是在看复片，只是觉得似曾相识而已。

### 三、无声电影音乐后期：1915—1927年

这个时期电影音乐的主要形式虽然还是乐手临场为影片伴奏，但自1908年出现第一部专为一部影片谱写的音乐以来，越来越多的音乐家为电影所吸引，尝试着为电影谱写音乐。这其中也不乏著名的音乐家，例如：

1915年，音乐家J. C. 布里尔为美国著名导演格里菲斯导演的影片《一个国家的诞生》谱写音乐。这是一部世界经典影片，但其内容反动。它以美国南北战争为背景，叙述了战争、林肯总统被刺、黑人残暴、三K党兴起等事件。

1925年，苏联电影大师爱森斯坦导演了著名影片《战舰波将金号》。影片是根据1905年俄国革命中“波将金号”起义的史实重新编排拍摄的，它表现的

不是具体的故事，而是一个主题。爱森斯坦在影片中创造性地运用了他自己倡导的蒙太奇手法，该片被世界公认为电影艺术的经典作品。这部影片在德国上映时，德国著名作曲家 E. 迈赛尔为影片谱了曲。20 世纪 50 年代，苏联电影作曲家克留克夫又专门为《战舰波将金号》写了一部完整的电影配乐。电影保留了伴奏，表现了第一、第二主题及主题之间的冲突。在影片中著名的段落——敖德萨阶梯中，音乐的强烈节奏和有力的旋律使视觉画面大为增色。

此外，迈赛尔还曾为德国导演鲁特曼的大型无声纪录片《柏林——大都市交响乐》谱曲。

英国著名纪录片导演巴席尔·瑞特于 1934 年谈道：“首先我们必须认识到，电影始终是有声片，甚至在无声电影时期，乐队越大，影片就越好。”

在无声电影时期出现以上这些专为某一部影片谱写的音乐，确实使电影音乐向前迈进了一大步。它为有声电影的音乐积累了经验，打下了基础。但电影音乐的发展进程并不是一帆风顺的。因为电影院必须请一支庞大的管弦乐队来为音乐家所创作的电影音乐演奏，这对一般电影院来讲，经费开支巨大。苏联著名音乐家肖斯塔柯维奇在 1954 年写的《再论电影音乐》一文中回忆道：“我专为影片《新巴比伦》写过一个总谱，并把总谱分发到各电影院去，但是后来发觉，各电影院并不适合于演奏这种总谱。有一家电影院用整个管弦乐队演奏，另一家只用了一架钢琴、一个小鼓和一支长笛，第三家用的是一架钢琴、一个铃鼓和一把小提琴，而第四家则只用了一架小风琴，而且琴师按照与院方商定的条件，只在影片中‘动人心弦’的地方演奏。”肖斯塔科维奇讲述的这些情况不仅过去的电影院（20 世纪 20 年代前后的电影院）无法承受，恐怕今天的电影院也无能为力。

## 第二节 有声电影的音乐概况

为无声电影配乐需要庞大的管弦乐队，这在经济上给电影院带来无法承受的困难。电影迫切地需要自身能发出声音。看来，“伟大的哑巴”也该开口了。历史似乎该走到这一步了。果然，随着录音技术的发展，有声电影诞生了。标志有声电影诞生的影片是美国华纳公司摄制的《爵士歌王》，时间是爱森斯坦拍摄《战舰波将金号》的两年之后，即 1927 年。《爵士歌王》叙述一位贫穷的犹太歌手成长为爵士歌王的经历。在影片中扮演爵士歌王的是美国著名歌舞艺人乔森。《爵士歌王》的声音包括 4 首歌曲、一些对白和少量的音乐伴奏。在这部影片摄制过程中，还有一件趣闻值得一提。由于当时录音条件简陋，剧本规定乔森只有在他开口唱

歌时才开始录音，可是乔森有个习惯，唱歌前要讲一二句开场白。结果，当影片拍摄到爵士歌王开口唱歌时，微音器摆放到他面前，准备录音。岂料，爵士歌王没有唱歌，却说了一句话，电影史上第一次录音讲的是什么呢？他说：“各位，好听的还在后面！”“伟大的哑巴”第一次开口说的竟是这么一句寓意深长的话，这句话不仅预示着电影默片时代的结束，而且向全世界电影观众大声宣布：电影进入有声时代，好戏在后面。

科学技术发明的时空错位有时会影响科学技术发明的融合。电影技术发明也是如此，电影中的声音技术便是一例。在卢米埃尔兄弟发明无声电影之前的19世纪已经出现了各种传播声音的工具，实际上已经囊括了电影录音系统的基本概念：1840年莫尔斯发明有线电报，1876年贝尔发明有线电话，1877年爱迪生发明留声机，1895年马可尼发明无线电报。留声机的发明对早期有声电影的录音技术有着特殊的贡献。从电影中的声音这一角度讲，科学技术的发展却走了一点弯路。以上声音传播工具的发明显示出一种未能实现的可能性——如果爱迪生发明的留声机以贝尔发明电话的电声原理为基础，那么录音的电子系统就会更早地得到发展，并且可以及时为那时的电影发明家所利用。所以，从工艺发展的角度来看，无声电影的首先出现是一种偶然。

匈牙利著名电影理论家贝拉·巴拉兹在他的《电影美学》中说：“有声电影不仅是无声电影的有机连续，也是另一种完全独立的艺术，正如油画并不是黑白画更高级的发展形式，而是另一种完全不同的艺术一样。我们可以这样设想，如果首先发明的是有声片，也许就会有人尝试用无声的表演画面创造一种独立的新艺术，即无声片。”声音进入电影，是电影有史以来最大的一次变革，这次变革给电影音乐带来的影响是无法估量的。

在有声电影初期，电影就像一个出生不久的婴儿，虽然能够发声了，但还没有学会说话。早期有声电影还没学会怎样艺术地运用声音，使之符合电影艺术的特点。早期有声影片从头到尾充满人物的对话，音乐、音响也是塞得满满的，就怕人家不知道“伟大的哑巴”已经会说话了。

早期有声电影的电影音乐处在摸索的阶段，像无声电影时期那样坐在电影院伴奏的钢琴师、小提琴师没有了，但他们那种音乐却留了下来。有声电影初期的音乐还像过去一样，主要的作用在于说明剧情，解释画面，有时甚至只用于对白间歇的填补。对于这一时期的电影音乐，西方著名现代作曲家斯特拉文斯基（1882—1971）尖刻地说：“我不承认它是音乐。”

中国《电影艺术词典》认为：“有声电影的问世使音乐成为影片的有机组成部分。但其发展进程是缓慢的，早期有声电影的音乐是持续地或半持续地从影片开

头伴奏到结束，音乐置于背景的地位。”

有声电影诞生后，电影音乐的作曲家一直在研究、探索如何使音乐符合电影的特点，在探索的过程中也走过一些弯路。有的电影作曲家追求所谓完美的形式，他们不是根据电影的特点，而是参照戏剧的形式来谱写电影音乐，采用瓦格纳、威尔第、比才、普契尼的歌剧结构形式，给每人创作一个音乐主题，包括主角、配角、正面角色、反面角色等。但是，在电影这一视觉性极强的艺术中，这样做往往会分散观众的注意力，干扰故事的叙述，“破坏悬念”“泄露天机”——音乐事先把人物形象点明了，而且观众可以凭借音乐判断“下面要谈恋爱了”“要打仗了”“要出现恐怖场面了”等，实际上这是用音乐讲故事。

20世纪20年代末期，经过两三年的演进，音乐已被当作电影中的一个重要因素，而不仅仅被看作画面的陪衬。由约瑟夫·冯·施坦伯格导演、弗里德里克·霍兰德作曲配乐的德国影片《蓝色天使》和费多尔·奥泽普导演、卡尔·拉塔乌斯作曲配乐的《卡拉玛佐夫兄弟》便是电影音乐较为成功的范例。美国的电影音乐先驱人物马克斯·斯坦纳于1931年为大卫·塞尔兹尼克导演的影片《六百万交响曲》作曲。初试成功给了他极大的鼓舞和信心，在此之后，他曾为300多部影片创作音乐，包括1939年《乱世佳人》这样的电影史上的佳作。

20世纪30年代中期以后，随着世界上一些著名音乐家对电影这一新兴的艺术产生兴趣，电影音乐的创作水平有了明显的提高。在苏联，世界知名度极高的普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良、卡巴列夫斯基和沙波林等音乐家在这一时期创作了大量的电影音乐；在法国，著名音乐家米约·奥里克、奥涅格和莫里斯·若贝尔等被电影吸引，创作了一批电影音乐；在英国，瓦尔特·利为《锡兰之歌》（1934）所作的音乐成为一部著名的作品，约翰·格林伍德因为影片《阿兰的人》（1934）作曲而蜚声天下。30年代电影音乐发展的另一个标志是出现了关于电影音乐理论方面的专著，即1936年K.伦敦创作的《电影音乐：对历史、美学、技巧的特征和发展可能性的总结》。

进入20世纪40年代，越来越多的著名音乐家加入电影音乐创作这个行列。1940年好莱坞严肃作曲家伯纳德·赫尔曼为奥逊·威尔斯导演的、后来被世界公认为经典影片的《公民凯恩》作曲，大受好评。苏联音乐大师普罗科菲耶夫（1882—1951）在1943年、1944年为电影艺术大师爱森斯坦导演的著名影片《伊凡雷帝》（上下集）作曲。影片音乐采用摇篮曲的优美旋律，配合沙皇伊凡痛心处死企图谋反的亲生儿子的画面，收到意想不到的效果，这是电影音乐“音画对位”手法早期著名的范例。英国著名作曲家布赖恩·伊斯代尔于1948年为英国故事片《红菱艳》成功地创作了音乐，为此荣获第21届奥斯卡最佳音乐奖。

英国严肃作曲家一直对电影这个成长中的艺术抱以极大的热情和密切的关注。爱尔兰、罗斯索恩、巴克斯、沃恩·威廉斯等著名音乐家对电影的介入在一定程度上增强了英国电影的国际竞争力。

20世纪40年代有些影片的音乐虽未获电影奖，但受到人们的广泛好评。1940年美国米高梅影片公司出品的《魂断蓝桥》中的音乐获得了各国人民的青睐，特别是那首根据苏格兰民歌《友谊地久天长》改编的舞曲《一路平安》。

40年代，曾写作过大量电影音乐的德国著名作曲家H.艾斯勒撰写了一部重要的电影音乐理论专著《为电影作曲》。

50年代以后，电影音乐有了完善的发展，在电影综合艺术中更加成熟，更加符合电影艺术的特点。音乐不仅对影片起到说明、解释、烘托气氛、渲染情绪的作用，也在刻画人物、剧作结构以及蒙太奇运用等方面参与整部影片的创作。同时，许多歌曲和音乐作品通过电影银幕在广大群众中流行开来。

50年代后，爵士乐开始进入电影音乐的领域。不和谐的和声、刺耳的有金属质地的洪亮的音响以及比较简单的旋律等爵士乐手法的积极引进，标志着电影音乐开启了新的发展阶段。爵士乐在电影中的运用使好莱坞走出了音乐轻柔、恬美的小圈子。阿列克斯·诺斯谱曲的影片《欲望号街车》、莱奥纳德·罗森曼谱曲的影片《伊甸园的东方》和影片《无权的反叛》等是爵士音乐在电影中运用的佼佼者。

50年代的电影音乐理论专著更多了，其中有1957年R.曼威尔与T.亨特莱合写的流传较广的《电影音乐技巧》、1957年我国翻译出版的苏联哈恰图良等人写作的《苏联电影中的音乐》和波兰著名音乐美学专家卓菲娅出版的《电影音乐美学》。

历史迈进60年代，电影音乐进入了一个新的历史阶段。电视业的崛起打破了电影一统天下的局面。电影从业人员受到日益增强的挑战，电影音乐运用大型管弦乐队的作品越来越少，作曲家转而趋向写作供电子合成器或流行乐队演奏的乐谱。1964年，苏联电影音乐理论家特·扬尔冈诺和伊·弗罗洛夫撰写了理论专著《电影与音乐》。

### 第三节 20世纪中国电影音乐的流变

#### 一、20世纪初期中国电影音乐的诞生

1905年，中国人自己摄制出第一部电影《定军山》，而电影传入中国，则是

在电影诞生后的半年。从那时起，法国、美国、德国、英国的影片便接踵而至。外国经营者不但向中国输入了大量的影片，而且十分自然地带来了他们那套电影的放映方式。

中国电影在无声片时期承袭了在影片放映时现场音乐伴奏的手段，弥补了无声片的声音缺陷。特别是到了20世纪20年代末期，有声片的传入极大地刺激了中国的电影市场。处于垄断地位的美国经营者很快便更换了在中国的放映设备，使有声片占据了全部输入影片的一半以上。此时，人们对声音的要求比以前更加强烈。仅从声源这一点来说，在无声片的放映中唯一的声源——现场音乐伴奏，就成了至关重要的招徕观众的一种诱惑。

1983年9月5日至15日在北京召开的故事片音乐座谈会上，电影音乐作曲家王云阶在发言中讲道：“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乐。我弹钢琴，他拉小提琴，就在电影院银幕的台下演奏，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《阿塞之死》，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《蓝色圆舞曲》等。”

除了上述这种现场器乐伴奏，还有的采用唱片伴奏。在当时使用最广的还是现场采用唱片伴奏。因为那时唱片和留声机已经比较流行，相比之下，使用唱片伴奏更经济，更方便。当时很多电影院有专门的配乐师，负责根据不同的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所采用的唱片基本上都是外国的，还没有名实相副的中国自己的音乐为影片伴奏。从无声走向有声是一种不可避免的必然。在争取这种视觉和听觉结合的伟大变革中，富于远见卓识的中国电影工作者付出了艰辛的劳动。历史证明，在对声音的探索与研究上，中国电影与世界电影的着眼点似乎不谋而合——都从音乐切入。

真正为中国电影音乐的开创作出领先贡献的应首推孙瑜。孙瑜是中国电影史上第一个电影科班出身的编剧兼导演。早在1925年，他便留学美国，系统地学习了有关电影编剧、导演等方面的专业知识，具有较为扎实的艺术功底。孙瑜勤于探索，勇于实践，对中国电影的发展作出了特殊的贡献。这其中理所当然地包括他对电影音乐的最早的探索。孙瑜并不是作曲家，他的苦心经营却为电影音乐的开创提供了必不可少的基础和条件。从他早期编导的三部影片的分析中即可看到他的历史功绩。

孙瑜回国后的第一部作品是1928年为上海长城画片公司编导的无声片《潇湘

泪》，影片描写一个从湖南流落到上海的叉鱼大汉，得到黄浦江上一个青年渔民的帮助。青年渔民后因流氓陷害而被判为死刑。叉鱼大汉从海外赶回，最后为搭救渔民而葬身。故事没有跳出20世纪20年代上海各影片公司竞相拍摄的神怪武侠电影的俗套，但是在艺术处理上却有可取之处，其中“夜半吹箫”一场戏就十分精彩。小船月下，叉鱼大汉拿起斑竹箫吹了起来。银幕上出现了古体诗字幕：“西风吹兮叶纷飞，湘水涟漪兮秋月微，秋月微，君久游不复归！”叠印“娥皇女英在潇湘竹林中悲悼舜帝”的画面。影片在电影院放映时，由乐师对着字幕配放中国箫乐。影片表现了两个青年的友情。这支古体诗曲子的运用既抒发了他们彼此之间的美好情谊，又为叉鱼大汉的壮别和最后的牺牲做了情绪上的艺术铺垫。孙瑜在他的回忆录中写下了《回忆我早期的电影创作》一文对这支曲子的艺术处理做了阐释，他最后说：“这或许是中国无声电影时代的第一首电影歌曲吧。”

这首电影歌曲的表现形式的确别具一格，是特定历史条件下的特定产物。它的歌词只能见诸影片的字幕；它的曲调只能听诸现场配放的事先灌制的唱片。所谓歌曲一无剧中人物的开口，二无画外人物的发声，恰恰新奇在只能由观众自己看着片上的字幕，听着幕下的唱片，心中哼唱着这首歌。无论如何，人们毕竟在兴奋中急切地盼望着中国电影音乐的到来。

这之后，1929年，孙瑜在联华影片公司编导的《故都春梦》又对音乐做了新的尝试。影片在讲述北洋军阀时期北京一家知识分子求官堕落的悲剧中穿插了京剧艺术大师梅兰芳的演出片段，并对此选取了相应的音乐，待到影片放映时配放。梅兰芳在他的《我的电影生活》一书中写道：“《故都春梦》里面有看戏的镜头，把我拍的《霸王别姬》中‘舞剑’一段穿插进去。当时的无声片已经配音乐了，电影院就把名琴师孙佐臣灌的唱片《夜深沉》从扩大器里放送出来，配合我的舞剑。节奏和舞蹈虽然不能完全符合，但也算煞费苦心了。”如果说《潇湘泪》是对具有叙事空间声源音乐的运用，那么这部影片则是对非叙事空间声源音乐的尝试。

孙瑜于1930年在编导《野草闲花》时对音乐的探索就更加深入了。在这部影片中，他破天荒地自己作词请人谱曲，专门为这部影片创作了一首电影歌曲《寻兄词》。

影片主人公富家子弟黄云自己写了部轻歌剧《万里寻兄》。他与卖花女丽莲同台演出这部剧。在这部剧中两人扮演兄妹，兄妹俩唱出了这首《寻兄词》。这首歌曲前后出现两次：第一次两人唱完全歌四段，后一次是在他们的爱情受阻后唱的。丽莲被骗，答应不再与黄云结婚，她满含痛苦，被迫拖着病体与另一个青年登台演出，只唱第一、二段，并不唱完。在她悲凉的歌声中叠化：“黄云在街头抱丽莲返家。黄云拉提琴，丽莲练习唱歌……法华镇小石桥上，黄云向丽莲求婚……”两人交往的情景如在眼前。

同是这首歌，在这里的再现，显然不是简单的重复，它扩延了歌曲的本来意义，拓展了新的叙事内容，折射出女主人公的心境，成为维系与沟通她与男主人公恋情的纽带和象征。丽莲将与之对戏的青年幻化为心中的恋人黄云，便是以上分析无可争辩的依据和坚实牢靠的注脚。

孙瑜不但对这首《寻兄词》做了精心的设计，而且对黄云最初来到丽莲家用小提琴为他们演奏的捷克作曲家德沃夏克的《诙谐曲》也倾注了心力，使之直接参与了剧作。“这一支曲子好吗？”“美极了！……好像就是我天天心里想唱，但是嘴上总哼不出来的一支曲子。”尽管这是无声的字幕，尽管《诙谐曲》是在电影放映时由影院的配乐师用唱片对照银幕在扩音机里播放出的，但它确实成了男女主人公初次交换心灵的媒介，绝非一般的配乐。

总之，正如孙瑜在《回忆我早期的电影创作》一文中所说：“《野草闲花》在30年代的初期把电影插曲和主题歌提到了重要的位置。”

在孙瑜这种明确的电影音乐观的指导之下，《寻兄词》的创作显示了以往任何音乐伴奏都无可比拟的特点，这就是将歌曲融进剧作之中，强调它的剧作意义。歌曲本身的创作借鉴了俄国民歌，使其气质吻合剧中《万里寻兄》取材俄国故事这一特定的剧情。歌曲由影片男女主人公的扮演者金焰和阮玲玉亲自演唱，因而十分自然真切，具有亲近感。

在中国电影史上，《寻兄词》是人们所听到的第一首中国电影歌曲。这首电影歌曲应该说不同凡响。

当认识到有声片的制作是大势所趋，否则将有被淘汰的危险后，各制片公司竞相效法，于是从1930年到1931年形成了国产有声片热。

当时有声片有蜡盘发音和片上发音两种方法。前者是有声片初期所使用的方法，在国外已经停止使用；后者接近现在的片上发音的方法，技术性高，设备复杂。后者的专利权属于美国西电公司和亚尔西爱公司，如采用后者必须支付大笔费用。经济的薄弱使国产有声片的制作不得不避此趋彼，从头做起。

蜡盘发音实际上是利用一种特制的唱片发音。这种唱片不但灌制工艺与普通唱片不同，而且直径大小和转动快慢都有别于普通唱片。普通唱片直径只有10至12英寸，而蜡盘唱片的直径要16英寸才能配合每卷1000米的胶片。而《野草闲花》中的《寻兄词》就是利用蜡盘发音的。在影片放映过程中，当银幕上出现歌唱画面时就用手把唱针放到《寻兄词》蜡盘唱片的某一部分上，把歌声播放出来。倘若对得不准确，必然影响放映效果。放映之艰难，由此可见一斑，但蜡盘唱片毕竟闯进了有声片的领域，当之无愧地成了先行者。

这之后，明星影片公司与百代唱片公司合作录音摄制的全部对白有声片《歌