

第一章 理论思辨

第一节 传统和经典声音理论辨析

——解析爱因汉姆电影理论中有关声音艺术的观点

1. 概述

从今天的意义上来讲：声音已成为电影艺术中的一个必不可少的有机部分。“事实上，把声音置于其他表现方法以外，并且把它看成是电影世界的一次简单的补充表现，那是错误的。”

我们知道，电影是一门汲取了诸类艺术之长的综合艺术。而诸类艺术一旦融入到电影中去，便不再显现它原来的纯粹面貌，而开始其深刻的质变过程，从而形成电影自己所独有的本体特性。因此，如何把各种艺术的表现手段和技术手段有机地互相渗透、相互补充，从而创作出统一完美的视觉及声音形象，一直是电影艺术家和理论家研究的重要课题之一。因此，这就要求我们的电影艺术理论工作者应该从社会主义的现实主义角度出发，对电影所走过的百年历程进行历史性的概括和分析，以便能找出对今天仍不失教育性和启示性的经验来。

作为一个中国的电影声音艺术工作者，本人在文中力图通过对电影在无声片发展到有声片这个关键时刻所出现的有关声音艺术的部分观点进行分析和讨论，从而证实以下的基本立论是正确的：

有声电影是由电影画面和电影声音（包括语言、音乐和音响）所构成的一个统一整体。电影画面和电影声音都具有记录客观现实和揭示现实内涵的艺术表现能力，各有其独特的内涵和功能。因此，其各自的美学功能、心理功能亦有不同。当我们将有意识地把它们经过剪辑组合后，如音画合一、音画分立、音画平行及音画对位，这种声画艺术构思既能对影片产生积极的作用，使观众在获得愉悦的同时产生巨大的美感效应；亦有可能产生相反的、消极的作用。

讨论的重点将主要集中在以下问题上：

① [法] 马尔丹，《电影语言》，中国电影出版社，1980年，84页。

有声电影真是一种杂种的手段吗？声音是否丰富了电影的艺术表现范围？它是电影中的进步现象吗？

一般来说，对电影艺术的发展是不能依靠各种抽象的、非本质的概念加以简单说明的，而应该用电影理论的演变及历史发展的过程中所逐步形成的各种具体的、本质的观点来进行分析和研究。因为，这些观点必然会以其各自独特的方式对电影产生巨大的影响和反映电影中实际存在的倾向和问题。

中国著名的学者艾思奇先生在《辩证唯物主义》一书中重点指出：“任何事物是一个统一的整体。但是，它又分裂为两个既相互联系、相互依赖，又相互排斥、相互对立的、方向和趋势。任何事物的内部都存在着矛盾。一切事物中包含的矛盾方面的相互依赖和相互斗争，推动一切事物的运动和发展。”“矛盾的特殊性是指不同事物的各自特点。世界的事物千差万别，各有其特别的本质。这种千差万别的内在原因，就在于内部的矛盾的特殊性。”因此，对本文的基本立论，从马列主义唯物辩证法的观点来看是基本正确的。因为它符合“对立统一”的规律。

虽然我们知道，视觉和听觉有着不同之处，视觉从大自然中所得到的信息量要大于听觉，但并不能因此而否定听觉的作用，它们的相互配合和补充能克服我们在认识客观现实世界时的不足。事实上，它们的重要性在电影中是相同的，缺少哪个都不行。正如我们人类的眼睛和耳朵对人类思维的重要作用一样。因此，当我们在电影中艺术地运用这两种因素作为艺术表现手段时，千万不能在强调一个的同时而否定另一个的作用。声画艺术应该紧密地结合影片的主题内容，为规定情景服务。这样相辅相成，才能大大地加强影片的艺术感染力，从而开拓电影的艺术表现范围。

因此，尽管作为电影艺术的一种表现手段——声音艺术具有它的局限性，这是不容置疑的。但我们同样也清楚的知道：在任何一种艺术中，艺术家的创造劳动一方面在自己的造型表现手段的特点中汲取力量，而塑造出具有典型性的艺术形象；另一方面则通过实践，总结经验，力求克服这些表现手段所具有的局限性，使生活中客观现象的精髓和经过提炼概括的本质内涵能体现到有机的、生动的统一中去。

所以，假如本文分析和讨论的结果和早期的电影艺术先驱者们所预见的声音艺术观点、以及今天的电影艺术理论研究者所注重的观点^①相一致的话，这就表明了：声音作为一种艺术表现手段，的确具有一种本质的特性。而恰恰就是这种特性奠定了声音在电影中成为艺术的基础。

下面，就让我们先来考察一下从无声片发展到有声片时的部分历史片段，从中找出我们最感兴趣的東西来。

2. 无声片时代的声音表现手段

匈牙利的贝拉·巴拉兹在《电影美学》中指出，最初的“电影还只是市集上的一种杂艺，一种记录奇闻轶事的活动画面，或者一种用以大批复制舞台演出的工具，它还不

^① 今天的电影理论研究者所注重的是如何运用声音的各种艺术特性来更好地为电影创作服务。

是一种受它自己的一套规律支配的独立的艺术。”

可是，人们很快地便意识到了摄影机不仅具有记录和再现现实的能力，而且还有揭示的功能。它们分别是：倾向于揭示在正常条件下看不到的东西；揭示触目惊心的现象；和外在世界的某些可以称之为“现实的特殊形式”的方面。^①

所以，“稍后，电影从新闻片发展到艺术片。这时就显示出这一新型艺术的特殊性——能够广泛地反映可见的世界，能够直接在银幕上表达任何一种生活和自然现象。任何剧情环境——各种各样的风景，城市中和街道上的生活等等”。^②

今天，我们可以这样以为：电影之所以能成为一种艺术，就是因为它所表现的运动不是一般的运动，而是能够揭示人物性格及其互相关系等的典型性造型运动。每一部电影也只有在这种情况下才能成为艺术作品。

一部优秀的有声电影就是应该这样遵循以上原则的——把画面和声音艺术有机地统一到一个主题中去。

因此，当人们在了解到有声电影画面功能的同时，也逐渐地发现了电影声音世界中也有着各种物象的内在涵义和外部动作的内在规律。

“众所周知，虽然有声电影系创自 1926 年，可是想使电影有声的愿望却早在电影本身产生时就有了”。^③而且就“无声的”这三个字的绝对意义来说：电影从来就没有无声过。

梅里希（法国导演巴隆的摄影师）曾在回忆录中这样写道：

“最早把蜡管^④和电影画面和谐地配合起来的尝试，是在法国银幕上开始的，这个尝试也就是有声电影的雏形。而奥古斯坦·巴隆则是它的首创者^⑤。就我们所知，他比任何人都更早地使电影发声讲话，从而给予电影以灵魂。”^⑥

我们先不去证实巴隆是否真是第一个让电影开口讲话的人。但至少我们清楚地知道：使电影发声的企图早在电影的萌芽时期就已存在。并且，请注意梅里希的讲话。他实际上是这样认为的：电影没有声音，就等于没有灵魂。这和今天我们的看法完全相同。

现在再让我们来看看，在无声片时期，人们是怎样弥补没有声音的不足的？换句话说，就是怎样用画面来表现声音特性的？

（1）通过视觉形象表现声音感

一般是先给一个竖耳倾听的镜头，然后再出现一个表现声源的镜头。还有一种手

① [德] 克拉考尔，《电影的本性》，中国电影出版社，1981年 57页

② [苏] 吉甘，《电影艺术的特点》，中国电影出版社，1980年，85页。

[英] 林格伦，《论电影艺术》，中国电影出版社，1979年，93页

④ 当时在每一个座位旁放有一副耳机，通过蜡管与乐池留声机联接在一起。一边观看，一边聆听声音

⑤ 目前所知道最早的有声电影是 1892年“光学影戏机”的发明人爱米尔·雷诺在动画片的制作上第一次在同一条片上再现了画面和声音。

⑥ 1899年，巴隆在巴黎法兰西学士院放映他的第一部有声影片，影片长 200 公尺。梅里希说的可能就是这部影片。

法，就是同时叠印声源镜头。

在《如此生活》中，有一个面部镜头叠印出一只敲门的手。

在《游艺场》中，则表现出一个倾听者正在倾听的耳朵的特写，然后叠印出一个妇女在走廊行走的画面。

在《向西部出发的车队》中，在一个小伙子高声唱歌的镜头上叠印出《啊！苏珊娜》的乐谱。

(2) 通过心理联想表现声音感

在许多影片中，都可看到用特写镜头来进行声音的视觉化处理，以便引发起观众的心理联想

在冯·斯登堡的《纽约码头》一片里，为了表现枪炮响的音响效果，导演在枪口冒出烟后，很快地把画面切成：一群受惊的鸟突然地飞走。

我们还可从另外一些影片中看到：用一个由于激动而张得很大的嘴或迅速翕动的嘴唇的特写来表示“笑”。

在爱森斯坦的《十月》中，为了表明冬宫被炮火击中，我们先看到阿芙乐尔号巡洋舰所发出的第一发炮弹，紧接着就是冬宫内华丽的枝型吊灯在晃动。开始时难以察觉，以后吊灯便越晃越厉害，表现了一种巨大的震动，来说明炮火的猛烈。

另外，在《帝国的废墟》中，缝纫机声是用正在扫射的机枪炮火来表现的。

在《逃兵》一片中，导演则用爆炸的镜头来表现鼓掌声。

为了表明在巴黎上空的钟声，甘斯在《拿破仑》一片中，用了许多钟的特写来表现声音的形象：

大钟的四个不同特写……

大钟的另四个镜头，更大、更快……

大钟的又四个镜头，还要大、要快……

四秒钟内表现一百只大钟，混在一起表现……

(3) 画面形象表现声音时所存在的误区

显然，为了说明情节的纠葛，又不破坏电影的完整性，如此运用象征主义的手法也未必不可，只要对形象内容的表达有利。

但是，当导演想让观众听到钢琴家演出贝多芬作品时，便插入一个贝多芬的石膏像；为了表现工人下班，便插入一个喷汽的汽笛的这种解释性做法，使得电影失去了完整性和节奏性。尤其是中间加有大量字幕的无声片，用字幕上的解说词去表现影片的人物情绪和语言，或藉字幕进行场面的转换和过渡时，更是如此！

所有的一切表明：即使是使用了蒙太奇手法和特写镜头，也无法弥补电影因缺少声音而引起的种种缺陷。因此，影响了影片内容的进一步深化和表现。

下面有一个例子可以说明：

在格里菲斯的《党同伐异》中有一个著名的特写：梅·马区在法庭上紧攥着双手。看起来这个镜头的使用是为了更有力地说明她在受审的关键时刻异常痛苦的心境，然而，当特写出现时，脸上流露出的希望和情绪的内容尚未得到充分的交代。如果是有声

电影，我们则可根据内容加上一些表现她的内心心理特征的声音，如呻吟、叹息之类的。也许还可以来一段内心独白，借以表现和刻画画面的涵义——梅·马区紧张不安的心情。可是，无声电影是无法通过声音造型手段来塑造人物形象的。所以，我们便不容易猜透她那困惑不安的含糊表情是为了什么，从而影响了我们对画面内容的理解。因此，这个大特写是暧昧的，它既可以跟一般感觉中的外部现实有联系，也可以没有联系。所以，这个大特写并没有使我们能正确地认识到这个画面内容的涵义。

举出以上例子，是为了说明日益丰富的故事内容已迫使银幕不得不说话了，无声电影以画面形象和字幕来取代声音内容的表现已越来越满足不了观众们的巨大需要。因此，人们迫切希望能有一种既有画面、又有声音的和谐的电影出现。于是在科学技术的日益高度发展下和观众审美心理的需求下，导致了有声艺术电影的出现，无声片便不得自动地退出了电影历史的舞台。

3. 声音在电影艺术中出现时的各种观点

有声电影伴随着科学技术的发展而出现，给电影艺术带来了新的生命活力，受到了广大民众的热烈欢迎。可是，对声音在电影中的运用所引起的一系列的问题在电影理论界却有着不同的看法。

有些电影批评家针对有声电影的缺点（指当时出现的百分百的有声片），说声音本身便是一种开倒车东西。他们积极地拥护无声电影的最后一点权益，声称：一种艺术的价值即在于它的特殊表现手段所具有的局限性。他们认为：在现实主义方面所取得的每一点收获（例如以逼真如生的色彩来绘饰雕像）都必然会招致一种美学上的损失。因此，他们悲观地预言说：这种最新发明的电影虽然能极完美地表现生活以及生活中的各种事物，可是从艺术所应达到的目的说来，这种电影却形同废物。^①

于是，当时在《为了你》杂志社里新任主编的亚历山大·阿尔诺，便在一篇从伦敦发回的通讯中表明了这样的怀疑：“声音到底是丰富了还是降低了表现力量？”^②

法国的名导演雷纳·克莱尔在1929年也对有声电影的到来表示了极大的担心：“我担心的是语言表现的精确性会把银幕上的诗意赶走，就像它赶走了梦幻的气氛一样。”他认为：“无声的人物在我们的想像中所说的语言，永远要比真实的语言优美得多。影片的主人公在沉默的帮助下对我们的想像倾诉衷曲。明天，这些人物却要在我们的耳边聒噪不已，而且欲罢不能。”^③

克莱尔的担心并不是多余的。不要说是在当时，即使是在我们今天的银幕上，你也能发现有些影片还在继续走老路：“把有组织的声音（音乐或人声）无休无止地做种种的结合，而能够用于戏剧目的的原始音却很少受到注意。”^④

① [英] 林格伦，《论电影艺术》，中国电影出版社，1979年，95页

② [法] 雷纳·克莱尔，《电影随想录》，中国电影出版社，1962年，117页。

③ [法] 雷纳·克莱尔，《电影随想录》，中国电影出版社，1962年，131页。

④ [法] 雷纳·克莱尔，《电影随想录》，中国电影出版社，1962年，120页

①

1928

②

③

④

》

II

——
聒

- ① [] 雷纳·克莱尔，《电影随想录》，中国电影出版社，1962 127 页
- ② [] 马尔丹，《电影语言》，中国电影出版社，1980年，85
- [] 克拉考尔，《电影的本性》，中国电影出版社，1981 年 131 页。
- [] 马尔丹，《电影语言》，中国电影出版社，

拉兹在《电影美学》一书中也说道：哑剧是一种与无声电影根本不同的艺术形式。^①

我们可以从无声电影中了解到：虽然无声电影是无声的，但影片中的人物却是说话的，只不过他们的话只能通过看而不能通过听来被我们所理解。哑剧就不同了。它和舞剧一样，不仅对耳朵来说是哑的，它对眼睛来说，也同样是哑的。所以，卓别林为了维护无声电影的地位，硬是把哑剧艺术与无声电影相提并论，来证明有声电影的出现，破坏了电影艺术的哑剧性，因而是电影艺术的一大退步的观点，是极其荒谬的，也是不值得一驳的！

但是，比起德国人爱因汉姆来，卓别林还不能算是有声电影的坚决反对者。因为，卓别林很快地便意识到了：无声电影在描绘人和人的精神、以及全面地展开人物性格的可能性方面比起有声电影来讲，实在是太狭窄了。因为，比起无声电影来，有声电影多了一种刻画内容主题的表现手段。因此，它的艺术感染力也来得更强烈。

所以，在卓别林晚期所拍摄的几部影片，如《凡尔杜先生》和《舞台生涯》中，他还是接受了有声电影的表现形式，不同程度地运用了声音艺术的表现手段。虽然有人认为：卓别林之所以急欲说出他的思想，也许是跟他作为一个哑巴丑角沉默了大半生有点关系。^②

4. 有声电影真是一种杂种的手段吗？

作为一部对电影艺术理论发展史做出了重要贡献的学术专著，德国著名的电影理论家鲁道夫·爱因汉姆在《电影作为艺术》一书中，详细地阐述了自己对电影的认识、对电影理论的看法等等诸多在今天看来仍不失为重要经典的精辟论述。

但是，爱因汉姆对电影理论中有关声音艺术方面的某些观点是偏激的，有的甚至是倒退的。

在这里，我们将爱因汉姆在《电影作为艺术》中有关声音艺术方面的主要观点描述如下：

(1) 在一部影片里，嗅觉、触觉或平衡感当然从不是通过直接的刺激来传达，而是通过视觉来暗示的；

(2) 凡是其中心特征不能加以形象化表现的事件，都不宜于拍成电影；^③

(3) 电影正因为无声，才得到了取得卓越艺术效果的动力与力量；^④

(4) 有声电影仍然是一种杂种的手段。^⑤

为了证明他的观点是正确的，爱因汉姆在《电影作为艺术》一书中断然地否决了听觉因素：“如果想在艺术中像序列两个活动那样，把视觉元素和听觉元素连结在一起，

① [匈] 贝拉·巴拉兹，《电影美学》，中国电影出版社，1986年，64页

② [德] 克拉考尔，《电影的本性》，中国电影出版社，1981年，138页。

③ [德] 爱因汉姆，《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，28页。

④ [德] 爱因汉姆，《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，29页。

⑤ [德] 爱因汉姆，《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，87页。

⑥ [德] 爱因汉姆，《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，4页

那显然是既无意义也无可能的。^①

爱因汉姆这些有关声音的论点，显然是不能为我们同意的。

我们知道：生活中不仅存在着各种各样的图景，而且也存在着各种各样的声音。因此，我们电影工作者的任务就是要努力发掘生活中的真谛，歌颂真、善、美，鞭笞假、恶、丑，把生活中的一切通过创造性的艺术手段反映出来，达到启发人民、教育人民的目的。为了达到这个目的，我们可以用一种或多种艺术表现手段来再现生活。当然，声音手段也包含在内。

可是，爱因汉姆却认为：电影中“为了造成完满的印象，并不需要自然主义地把一切都再现出来。”^②他的根据是：由于电影技术的发展，对自然的机械的模仿很快会发展到极端。添加声音，这就是朝这个方向迈出的明显的第一步^③。于是，爱因汉姆悲观地哀鸣：有声片的出现摧毁了电影艺术家过去使用的许多形式，抛开了艺术，一味要求尽可能地合乎“自然”（照这个名词的最肤浅的含义）。^④

因此，归纳爱因汉姆在《电影作为艺术》一文中对声音所持的理论观点，便可以得出以下的结论：

- (1) 机械地再现现实是自然主义的表现；
- (2) 声音是机械再现现实的手段；
- (3) 因此，电影中运用声音手段是自然主义的。

当然，爱因汉姆以上对声音在电影中出现后所得出的结论绝对是错误的，下面我们来逐一分析。

首先，爱因汉姆对自然主义所具有的本质概念是模糊的、不正确的。

自然主义是发生在 19 世纪后期、法国浪漫主义运动之后的、以左拉为代表的一种文艺思潮。自然主义着重描写的是现实生活中的个别现象和琐碎细节，追求的是事物的外在真实，忽视了对生活现象的内在分析、概括和社会现象的本质方向，有时甚至是在歪曲生活。所以，自然主义只是艺术地把握现实现象，并不能真正体现出客观生活的真谛。

而具有理性和洞察力的艺术家从来就认为：艺术的使命不在于抄袭现实，而在于表达现实的本质，并对现实具有创造性的反映。

文特森·范·戈格在《国际摄影》上撰文指出，关于“艺术”这个词的定义是：“自然性，现实性，真理性。同时要有意义，有观点，有特点。这些原则由艺术家从现实中去粗求精，加以提炼，并清晰地表达出来。”进步的艺术思想一贯强烈地、轻蔑地坚决驳斥把机械地反映生活的职能强加到艺术头上。所以，既然电影并不是现实生活的纯客观复制品，那么它便具有了艺术家的主观性。

① [德]爱因汉姆，《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，166页

② [德]爱因汉姆《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，28页

③ [德]爱因汉姆，《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，126页。

④ [德]爱因汉姆，《电影作为艺术》，中国电影出版社，1986年，127页。

然而，这种主观性是以艺术家的生活逻辑和心理逻辑为依据的。它的客观性也建立在艺术家对客观世界进行创造性的选择、概括和典型化的基础之上。

因此当艺术家通过电影中的声音来再现客观现实时，并不仅仅是靠单纯和自然来表现生活的表面现象，而是体现了艺术家对社会现实的认识和理解、以及根据电影的主题和内容进行概括和提炼的结果。

所以当爱因汉姆离开了电影的具体内容，孤立地去分析电影中的声音表现手段，认为“相似就等于完全一致”、“形式上的一致就等于本质上的一致”的观点就是一种绝对错误的观点。

在反映现实生活的过程中，“客观现实的再现”并不完全就等于“物质现实的复原”。如果不区分本质的和非本质的现象，甚至将非本质的现象冒充为本质的现象，确实会导致自然主义思潮泛滥。

所以说，我们不能仅仅根据声音在形式上的相似，即声音与它的生活原型形态上的相似，就一概而论地确认为这就是其本质上的相似，并认为这就是自然主义的表现，从而否定了声音在电影艺术创作中的积极作用。

其次，声音就其本质来说是人类了解自然、接触自然的一种媒介、一种工具和一种手段。但是，由于声音受其三个主要物理特性（频率、幅度、谐音）的影响，以及在传播过程中产生的折射（反射）和绕射等现象，声音不可避免地要受到周围环境（空间）等诸多外在非美学因素的制约。同时，听者的心理和生理因素也会影响我们通过声音来判断、认识和了解客观物体的外在形状和本体特征时的能力。例如，从海洋的喃喃低语到大城市的车水马龙；从机器的轰鸣到秋雨绵绵时的淅沥之声；各种物象的语言和大自然的悄声低语都在向我们诉说着生活的丰富内容，不断地影响和支配着我们的思想和情感。因此，声音表征着重要的情感涵义。

所以，尽管爱因汉姆依据这样的观点——两种手段（指视觉和听觉）为了吸引观众而相互斗争，却不是通过共同的努力来抓住观众。由于这两种手段努力用了两种不同的方式来表现同样的东西，结果造成了一场乱糟糟的合唱，互相倾轧，事倍功半——来否定有声电影的艺术成就。但我们也不能不清楚地看到某些人在艺术处理上轻率地运用技术新发明而带来的真正危险。因此，认真考虑一下爱因汉姆反对有声电影的某些观点和理由，就能迫使艺术地运用声音的拥护者们更加周详地去思考自己的艺术创作态度，更好地、更得当地运用声音和其他新的表现元素为影片内容服务，为广大民众创作出更多更好的优秀影片来。

因为，由于早期技术上的限制而形成的一些不太全面的电影美学观点，是电影历史发展过程中的必然结果。但是在今天现代化的新的技术条件下依然墨守陈规，甚至拒绝考虑新技术所提供的新的艺术手段和目的，同样也违背了历史发展的规律！

因此，当声音被应用到电影中去、有机地与影片画面内容相结合时，完全可以更典型化、更深刻地突出影片内容的主题。例如，声画之间可以进行多种蒙太奇的组合，每种组合都会产生特殊的视听效果，推动剧情向前发展。因为在特定画面环境下的每一种声音都具有一定的内涵，这种内涵便奠定了声音创作的艺术基础。如生活中的一声炸雷

只不过是一种自然界产生的音响声音，可是在与电影的视觉环境组合时，就起到了特定的情绪渲染作用，促使剧情的内容深化，引起新的悬念或是其他的象征作用。当然，这种视听结合应依据画面的具体内容而定。

5. 声音作为人类了解自然的重要媒介丰富了电影艺术的表现范围

在 20 世纪的 20 年代后期，光学录音技术和唱片录音技术的发明使电影能够再现现实生活中的声音，于是结束了“伟大的哑巴”时代。但那时的电影只要“有声”就行。所以在艺术上、质量上的表现的确是相当低劣的。但 1929 年美国导演马摩里安拍摄的影片《喝彩》中，声音的处理却表现出与那种标准有声电影截然不同的艺术特点，他创造了多层次的“声音空间”，很好地表现了现实生活中的环境特点。

20 世纪的 30 年代，苏联影片《我们来自喀琅斯塔德》也在声音艺术上进行了富有创造性的探索，至今依然堪称典范。

在这部影片中，我们可以找到一种非常有趣的、特殊的、而且为任何艺术所没有的声音与画面的剧作结构。

例如有这么一段戏：一个白匪士兵被波罗的海舰队的红军水兵所俘虏。这时，无数的白匪兵向被俘匪兵所在的战壕冲来。他们自以为会获得胜利而欣喜若狂，高喊着“乌拉”。于是，那个匪兵倾听着越来越近的吼声，偷偷地把被俘时摘下来的肩章戴上。突然红军士兵的机枪响了起来，顿时“乌拉”声静止了。这个匪兵听了听，判断了形势后，又赶紧摘下了肩章。当红军的机枪声静下来后，白匪兵的“乌拉”声再次喊了起来。于是，匪兵又戴上肩章。

在银幕上表现的是这个匪兵戴上和摘下肩章动作的一个很长的镜头。而在声音中则是“乌拉”声和机枪声的交替出现，它们决定了这个匪兵的动作。

如果去掉声音而单独地在银幕上无声放映这一片段画面，那么这个匪兵的行动看起来就失去了任何意义，而变成莫名其妙的了。

同样，如果没有画面，那么“乌拉”声和枪炮声本身也将失去任何艺术上的意义，而变成莫名其妙的噪声了。所以，只有当声音和画面两者结合了起来以后，才构成了这个事件的情景，才能揭示情节的发展和这个匪兵动作的性质。

同样，美国大导演希区柯克在他拍摄的著名恐怖影片《群鸟》（1963 年）中，也在艺术上和技术上对声音进行了新的探索。该片中鸟所发出的声音几乎全部用了电子音响来代替，以造成威慑性的恐怖气氛。这部影片的成功，很大程度上是依赖于音响的作用。

希区柯克主张音响应能起到语言的作用。换句话说，人们应该能够从音响中想像出其内涵语言来。所以，他在《群鸟》中采用了超主观的手法，交替运用喧闹和寂静的音响声音。使人感到无论在险恶的环境中，还是在相当安宁的条件下，始终有不测风云存在。可谓居安思危吧！

希区柯克用音响声音来制造悬念，探索如何有效地运用音响来帮助观众理解影片的内容，并使观众在感情上引起共鸣，为以后此类影片开了先河。他的这种创作风格在影

片《晕眩》中已初露端倪，在影片《精神变态者》中得以发展，而在《群鸟》中则是达到顶峰。

在电影艺术发展的同时，电影技术也进行了大规模的革新。20世纪40年代的磁性录音技术到50年代的多声道立体声系统；70年代的降噪系统和信号增益系统使得声带“能像画面那样从一种复制的技术转变为创造的艺术”成为事实；^①而发展到20世纪的90年代，数字技术则使电影声音技术发展到一个颠峰的位置，对丰富电影声音艺术的表现手段起到了极大的促进作用。

诸如美国的《谈话》、《猎鹿人》、《现代启示录》、《侏罗纪公园》、《拯救大兵瑞恩》和《泰坦尼克号》等影片都采用了高保真多声道的模拟或数字立体声录音制作技术，使得合成后的声音层次既真实细腻又富于戏剧性，加强了画面的空间感和真实感。

在我们国产影片中，也有不少在声音艺术上创作成功的优秀影片。

如20世纪80年代初期拍摄的影片《小街》中，导演运用了主客观音乐互相转换的手法，较好地表现了男主角夏的内心世界：当夏一进门，看见了跳舞的人群，听到的却是纯客观音乐——现代的“舞曲音乐”。当夏发现神情淡漠的女主角俞也在跳舞时，他不由地呆住了。这时，“舞曲音乐”逐渐地弱化了，而表现夏内心心情的“主观音乐”逐渐地响了起来。画面此时又回到了现实的跳舞场面，但“舞曲音乐”却并没有出现，而仍是“主观音乐”在延续。这时，音画双方就带来了冲突。然而，这正是创作者所要求的——夏的内心世界的真实写照，即他根本未察觉跳舞者的存在，只是在想：这是不可能的，俞不会是这样的。最后，夏觉得天昏地暗，不能忍受。此时，又有一段刺耳的主观音乐被加了进来，与前两段音乐混合在一起来刻画此时夏痛苦万分的心理情绪。这种用声音来表现人物内心心理的方法可以大大地加深画面内容的深刻涵义，起到单靠画面所无法起到的作用。

在获电影金鸡奖录音奖的影片《沙鸥》的声音创作中，录音师把多种声音元素组成了一个声音总谱，不仅较好地渲染了人物情绪，而且还大大地增强了影片的艺术感染力。

片中有一场描写女主角沙鸥听到其男朋友牺牲消息的重场戏，如果处理不好，既容易落入俗套，也会给全片带来负面影响。

于是，录音师通过精心的声音设计表现了以下内容：

沙鸥拿着新买的东西回家，起音乐；她走进屋内，音乐停；体委登山处的同志告诉她男朋友不幸牺牲的消息，冷场；画外传来雪崩声；出现雪崩裂的画面，再传来沙鸥的画外音（加了大混响量）：雪崩喽！画面切成她和男友在雪地里玩的镜头；画面又变成她默默流泪的镜头；雪山再次崩裂；刹那间，幻觉全消失了，只有屋外的水声在滴哒的响；沙鸥靠在窗前，传来男友的画外音：为达到目标而做的奋斗……。沙鸥玩起小狗熊，画外传来沙鸥痛苦的内心独白：生活为什么这样不公平！音乐起；沙鸥跑出家门，来到了枫树林，走进圆明园，音乐十分沉重；画面切成冬天她与男友来玩的镜头（此时

^① 贝拉·巴拉兹，《电影美学》，中国电影出版社，1986年，204页

无声)；再切回到她看石柱的镜头；传来她与男友的画外音：大石头也能烧？该烧的都烧了，就剩下石头了。此时，打击乐伴随音乐起；沙鸥走出林间，画外传来她大力扣排球的声音，一次比一次重。切回主观镜头：枫叶已经红了。沙鸥的画外音：再给一个……，⁴⁶，转成男友的声音：真正的幸福……；画外传来一阵自行车铃，画面又回到现实。

从以上的声音设计中，我们可以看到录音师的匠心所在：用声音来揭示沙鸥内心无比悲愤的情绪和心理活动。雪崩既是其男友牺牲时的真实写照，也是压抑在沙鸥心头上的一个沉重的重担；而水滴声既象征着她的哭泣，又突出了沙鸥当时悲凄而孤寂的心情；以后依次出现的画外音则一方面表示了她坚强的毅力，一方面也表现了她的决心——为祖国的排球事业做出新的贡献。通过这种声音与画面的有机配合（声画蒙太奇手段），使观众在观影过程中看上去和听上去都感到耳目一新，的确非同一般。整个声画的结合巧妙自然地把观众的观影情绪逐渐地推向了高潮，剧作结构不落俗套，因此在观众之间引起强烈的共鸣。

因此，以历史的发展进程来看，无声影片在 20 世纪的 20 年代让位给有声电影，并不能认为仅仅取决于广大观众对现实最大程度逼真化的渴望，这一点在今天要做到已是一件十分容易的事了。例如，过去很长一段时间内一直被我们认为是对电影技术和艺术起着限制作用的某些条件，如今都变得非常容易就能解决了。从纯技术的角度讲，我们通过数字技术可以使声带上的噪声减少到完全可以被忽视的地步。连爱因汉姆在当时都不得不承认：技术是不断地力求做到现实的最大程度逼真化的保证。例如，甚至有些非自然的音响我们都能通过电子数字合成器来得到。

所以，无声电影被迫在有声电影面前退位，主要的原因则是由于它在“哑巴”似地叙述作为任何艺术形式的主要表现对象——人的时候不能十分深刻的缘故。换句话讲：无声电影在刻画人物的内心情绪、揭示生活的本质方面实在太差劲了。这就迫使无声电影用尽了自己的表现手法，从而自己导致了有声电影的诞生。

显而易见，在通过对以上电影从无声时代发展到有声时代时的有关声音艺术观点的理论探讨后，我们可以证实下列结论是基本正确的：

只有当声音被有意识地用来刻画人物和描绘环境，出现了声画对位、声画统一（即声音蒙太奇）的原则后，声音才不是自然主义的，才转化为有力的艺术表现手段，成为电影艺术的一个必不可少的组成部分。

所以我们说，一部优秀的有声电影就应该遵循以上的原则，把画面和声音有机地统一到主题中去。在与画面有机的结合过程中，声音的确丰富了电影艺术的表现范围，它是电影艺术发展过程中的进步现象。

当然这个结论也是符合唯物辩证主义观点的。正如艾思奇在《辩证唯物主义》中所说的：一切事物中包含的矛盾方面的相互依赖和相互斗争，推动一切事物的运动和发展。”⁴⁷

6. 结束语：声音的确促进了电影艺术的发展

从今天的意义上来讲，再去探讨声音在电影出现时的有关艺术观点，是否显得有点

不合时宜？

现阶段，虽然电影艺术理论正在往更新的方向发展，然而，电影中声音艺术究竟应如何体现电影内容，则仍是一个很值得研究的课题。特别是当对电影声音艺术中的丰富的实践经验较以前有了更深入的理解后时，对这个问题的研究就更有必要了！

可是，目前在我国，电影中的声音艺术问题还没有引起足够的重视。

这一点可以从我们的影评中看出来：在这些评论中，注重的往往是影片的剧作结构、导演技巧、表演水平和摄影构图等方面，却很少涉及到声音艺术方面的问题。即使有，也只是附带一笔而已。相比起电影界其他艺术（导、摄、美等）部门出版的理论文献，真是相形见绌！

同样，我们的电影史学家对声音这个问题也是淡漠的。如程季华同志主编的《中国电影发展史》中只简略地提到了有声技术在我国电影中应用。而有声电影对推动我国电影艺术的发展起到了什么作用？产生了什么影响？则说得较少。例如他说：“绝大部分的电影界人士认为‘中国有声片于声音艺术的结果，最低限度不会比外国片坏。’”，但是，比起外国片来，中国片的声音艺术水平好到什么程度？在以后的片例中他并没有详细地加以说明。

另外，我们还会碰到这样的情况：对于某些电影创作者来说，画面可以结合剧情极其细腻地表现人物生活的独特的空间环境。可是声音非但不必承担这项任务，而且似乎只应选择画面中的一、二个声源来加以表现。而这声音还是录音棚里最为纯净的非生活环境的声音。否则，便被认为是自然主义的。这一切，造成了我国电影与世界电影的差距，这就更加迫切地需要我们从理论上找出原因，汲取前人留下的经验和教训。

所以，本文分析和论证的有关声音艺术方面的某些观点，一定程度上是为了使今天我们电影艺术工作者能更好地提高自己的理论水平，从唯物主义和辩证法的观点出发，扬弃和更新一切旧的、过时的电影理论，不再重蹈“自然主义”或“非现实主义”的旧辙。

现在，当我们回顾电影自运用声音以来的 80 多年历史过程时，我们会发现电影中表现手段的日益丰富，为电影艺术工作者的创作、构思提供了真正无限的可能性。而且，风格、样式、结构的多样化已成为现代电影发展的趋势。

这种发展趋势的明显特征是：陆续给予电影在幼年时期所未能掌握好的——再现客观现实，又不是自然主义的——技术和艺术。

既然美依存于真实而存在，那么，电影艺术之美就更要依存于造型形象的逼真。所以，展望未来，可以预见将来的声音艺术造型将更逼近于真实，风格和式样也趋向于多元化。

今后，声音艺术在心理刻画和纪实性方面的力量将会大大加强。但它决不应该是自然主义的，而应该是现实主义的。

随着多声道、立体声、矩阵全景声、高保真降噪技术和数字声在电影艺术创作中的应用，使得录音师在电影声音艺术方面的创作余地更为广阔。声音总谱也将如同“交响乐”总谱一样，层次表达得更清楚，更细腻，涵义更丰富。在声音与画面的平衡方面，

录音师实际起到“音响导演”的作用，发挥着越来越重要的作用。我们期待着这一天的早日到来。

第二节 多元化风格和音乐创作现状

——解析 20 世纪 90 年代电影音乐创作风格

1. 概述

100 多年前，法国的卢米埃尔兄弟在世界上第一次公开地放映了电影，标志着电影的正式诞生。虽然当时的银幕本身并不发声，但在放映厅里却可以时常听到音乐声——现场乐队演奏的音乐声由于乐队即兴的演奏经常与画面内容配合不完美，于是影院经营者根据影片内容的需要，把一些观众所熟知的古典音乐旋律进行了改编或重写，并将乐曲按电影内容的情绪进行分类演出。如舒伯特的《未完成交响曲》常被用来表现明快、热烈的情绪；而贝多芬的序曲则被用来表现大树倾倒、追逐逃跑等场面——毕竟在当时只有古典音乐更容易表现出影片内容的不同情绪。

稍后，现场乐队演奏的方式被放唱盘音乐的方法所替代。影院经营者将表现不同情绪内容的音乐，如滑稽音乐、抒情音乐等事先录制在唱盘上，然后根据画面剧情的需要，采用现场放唱盘音乐的方式来烘托影片的气氛。这种为无声电影伴奏的音乐，使音乐成为了声音进入电影的“前奏”。

1908 年，出现了一些专门为电影创作音乐的作曲家。法国著名的作曲家圣桑作为第一位电影作曲家，为法国影片《谋杀居伊兹伯爵》创作了一首序曲和五首描写戏剧场面的音乐。但无声电影时代所创作的电影音乐风格主要还是延续着古典音乐的风格。德国作曲家爱德蒙·迈塞尔为前苏联著名导演爱森斯坦的《战舰波将金号》所作的古典风格的音乐，以鲜明的革命性和高昂的激情为影片增色不少。

随着科学技术的高速发展，尤其是录音技术的发明，使得有声电影（声画合一）的出现成为可能。直到光学录音技术的发明及在电影录音技术中的应用，电影才正式进入了有声电影时代。1927 年，美国影片《爵士歌王》的上映，标志着电影这个伟大的哑巴终于“开口”说话了。于是，各种风格的音乐陆续伴随着语言和音响声纷纷出现在银幕上。

20 世纪 30 年代的末期是美国好莱坞电影的黄金年代。电影音乐的创作也比较注意音乐语言的通俗性，使其能为广大观众所接受。此阶段的好莱坞电影音乐的创作风格多为“后期浪漫派”。另外，还出现了“百老汇风格”的电影音乐以及一些影片歌曲。而欧洲电影的音乐创作则学术气息较重，非常注重音乐与电影内容的结合。由于各种音乐风格及流派在电影艺术中的应用，使得当时的电影在观众群落中产生了很大的艺术魅力。

而后的几十年中，科学技术更是迅猛发展。其中电子技术的高速发展促进了电声乐

器及电子合成器的出现，使得电影音乐的创作风格出现了多元化的倾向，流行音乐、摇滚音乐等风格各异的音乐，为电影音乐的创作带来了勃勃生机。

回顾中国电影的发展史，可以知道早期的中国电影故事内容是以戏曲表演为主的。从中国拍摄的第一部电影京剧《定军山》（1905年）的片断，到中国第一部有声电影《歌女红牡丹》（1931年），当时中国电影中的音乐创作主要是从丰富多彩的中国戏曲音乐中吸取营养的。在相当长的一段时间内，中国电影中的音乐内容主要是由当时的流行歌曲和其他选配的伴奏音乐共同构成的。

在中国电影发展的90多年历史长河中，各个时期的电影音乐创作都各具特色。无论是20世纪的30或40年代，还是新中国成立后的17年间，都产生过许多优秀的电影音乐作品。如影片《大路》（1935年）中的主题歌“大路歌”、影片《上甘岭》（1956年）的主题歌“我的祖国”等。但遗憾的是这些音乐的创作风格相对比较单一。直至“文革”后“第五代”电影人的崛起，才使中国电影的音乐创作真正复苏觉醒。而此时，我们的电影音乐创作已经与西方（尤其是同美国）产生了相当大的差距。

2. 音乐创作风格的特征

“音乐是时间的艺术。不管是一支三五分钟便能唱完的歌曲，还是一首需要三四十分钟才能演奏完的交响曲，只有通过时间，音乐才能展现出精心组合的乐章。音乐又是运动的艺术。音乐中，长短不等、高低不同的音符每分每秒都在运动；不管是线性的旋律还是垂直的和声，都需要通过运动才能展开。即使是休止符，也只是音乐运动中的一种间隙。运动是音乐之所以表现情感的基础。”^①由于电影也具有这样的时间及运动特性，使得音乐进入电影创作之中成为可能。

为了能进一步地分析电影中各种风格音乐的应用问题，我们需要对音乐的某些基本特性进行了解。现在一般按音乐的发展历程，将音乐分为古典音乐和现代音乐两大类。

（1）古典音乐

一般意义上的古典音乐，主要是指从中世纪的格里高利圣咏直至19世纪末叶创作的音乐^②。

古典音乐包括：“巴洛克音乐”、“古典主义音乐”、“浪漫主义音乐”等不同时期不同体裁的音乐；而狭义的古典音乐被人们理解为一种带有古典风格的音乐。

古典音乐有着极其复杂的配器及和声走向，一般由庞大的交响乐队演奏。巨大的乐曲篇幅使得其他风格的音乐无法比拟。由于音乐大师们高超的演奏技艺和呕心创作，更使得古典音乐具有深刻的思想内容和艺术内涵。

迄今为止，古典音乐仍受到世人的欣赏和关注。

（2）现代音乐

现代音乐，已经成为当今除古典音乐外的各种风格音乐的代名词。

① 贾培源，《电影音乐概论》，浙江摄影出版社，1996年，101页

② 姚国强，《当代音乐录音工艺》，北京电影学院教材科，1998年，20页。

当今现代音乐的起始年代和范畴已大大地扩展（一般认为是从 20 世纪初至今）^①。包括“布鲁斯音乐”、“爵士音乐”、“摇滚音乐”、“另类音乐”、“电子音乐”以及“新世纪音乐”等等在内的各种新流派、新风格音乐均属现代音乐的范畴。

现代音乐与古典音乐最明显的区别就是节奏与和声的变化。各种风格的现代音乐均有其独到之处。在爵士音乐中，主旋律是飘忽不定的，使人如醉酒般恍惚；而新世纪音乐则给人一种空灵、缥缈的感觉，带有浓厚的民族地域特性，被用来展现自然景象。如梅德温的“女巫医”、科普兰的“大峡谷”等。

由于音乐风格是个很抽象的概念，而目前的音乐创作风格仍在不断地发展着，所以新的音乐风格也在不断地涌现。另外每个人接触音乐的媒体和界面也不同，因而对音乐风格的理解和认识也存在着或多或少的差异。

3. 电影中的古典音乐创作及应用

古典音乐具有丰富的艺术表现力已为世人所公认。古典音乐中的不同乐思可以描述不同的情绪气氛：时而辉煌，时而忧郁，亦庄亦谐。因此，在有声电影的初创时代，电影音乐人大多以古典音乐作为电影中的配乐，起到了渲染气氛、抒发情感、描绘人物形象、推动情节发展、加强影片节奏及揭示影片主题等不同的作用。

美国影片《漂亮的女人》叙述了一个现代“灰姑娘”的浪漫爱情故事。影片中男女主人公所观看的歌剧被导演精心构思设计为《茶花女》。一方面，《漂亮的女人》中的维维安（女主人公）与歌剧《茶花女》中的女主人公薇奥列塔在职业身份上是相同的；另一方面，两人在妓女生涯中同样保持着纯洁善良的心灵。因此，影片通过歌剧《茶花女》的音乐形象来塑造维维安的形象是电影音乐人所精心构思设计的。而在影片的结尾时，当爱德华（影片中的男主人公）手捧鲜花，开着敞篷车去接维维安时，歌剧《茶花女》中的咏叹调再次响起，交响乐队奏起了薇奥列塔的音乐主题，将剧情推向高潮。此时，歌剧《茶花女》的音乐所传达的情感已远远超出了歌剧本身的内容，因此给观众带来了巨大的艺术感染力，同时也使音乐成为了整部影片的点睛之笔。

可见，古典音乐在影片中所承担的某些作用是其他音乐形式无法替代的。因此直到现在，在影片中应用古典音乐风格的创作仍是电影音乐创作的主要内容。

在 20 世纪 90 年代西方的诸多优秀作品中，如美国影片《教父 3》（1990 年）是值得一提的一部优秀影片。在影片的结尾处，歌剧《乡村武士》的应用令人叹服。美好、优雅的歌剧音乐（声音）与野蛮、血腥的黑帮火并场面（画面）形成了强烈的声画对位关系，使影片的主题更为鲜明、深刻。这一场戏全长 27 分钟，在结构上采用了平行蒙太奇的形式，每一音乐段落都与剧情内容的发展巧妙地结为一体。影片中的歌剧音乐既是客观存在的，又可理解为主观创作的音乐。平行蒙太奇把同一时间发生在不同地点的谋杀事件与演唱的歌剧画面进行平行交叉叙事，使影片内部的张力迅速扩大，将观影情绪推向高潮，令观众感到巨大的震撼。这种对于歌剧音乐的处理手法独到新颖，创作

① 姚国强，《当代音乐录音艺术》，北京电影学院教材科，1998 年，21 页

动机把握得当，因此所取得的戏剧效果也十分感人和成功。由此可见，古典音乐在此片中的应用是很有创新精神的。

另外一部澳大利亚优秀电影《闪亮的风采》描写了犹太钢琴家大卫·希夫葛充满传奇色彩的生活经历。影片不仅探讨了音乐，也探讨了爱的意义。爱，既可以毁灭一个人，亦可以拯救一个人。大卫因变态的爱而疯狂，又因得到真爱才在疯狂中生存下来，最终焕发出生命的光芒。为配合剧情需要，片中采用了大量的古典音乐名曲。影片一开始，少年大卫演奏了肖邦的“波罗乃兹舞曲”，表现出他对音乐的挚爱和天赋的音乐才能。而后随着情节的发展，影片中出现了肖邦的“雨点序曲”、“C小调序曲”；李斯特的“钟”、“匈牙利狂想曲第2号”；里姆斯基·柯萨科夫的“野蜂飞舞”；贝多芬的“D小调第九交响曲”、“月光奏鸣曲”等多首观众所熟悉的古典音乐名曲。

这些古典音乐在影片中配合大卫的成长过程，除表现他天才的演奏技巧外，也深刻地刻画了他的内心心理变化过程，同时起到了渲染气氛、抒发情感等作用。尤其是拉赫玛尼诺夫的“第三钢琴协奏曲”作为这部影片的主题曲贯穿始终。在影片的高潮处，大卫在音乐会上演奏着这支曲子。在跌宕的节奏和起伏的旋律中，乐曲艰深的内涵诱使大卫长期潜伏的心理压抑爆发了出来，最终导致大卫精神分裂。在影片结尾处，在爱人吉莲的精心照料下，大卫的精神状况日趋正常。曾是祸因的拉氏“第三钢琴协奏曲”使他从毁灭中重生又回到了舞台，仿佛是凤凰涅槃，灿烂的生命之光感动了在场的所有人。在这部影片中，古典音乐的魅力得到了完美的体现。

电影音乐的创作过程中，在不影响古典音乐内涵的前提下，适当地改编会使这一古老的音乐形式更适应现代观众的欣赏口味；同时在古典音乐的应用上力求大胆创新而不拘泥于生搬硬套，也有助于将古典音乐的艺术魅力更大限度地发挥出来。因此，电影音乐人对所选取的古典曲目一般都要经过不同程度的改编，这样可使人们所熟知的曲目听来更具感染力。也就是说，古典音乐在影片中的应用能否取得成功，关键在于对古典音乐的风格的把握。

4. 电影中的现代音乐创作及应用

(1) 流行风格的音乐在电影创作中的应用

流行音乐，顾名思义，其风格具有流行性，是一种容易被大众接受和理解的音乐。流行音乐多以背景音乐的形式在电影音乐创作中占据着重要的地位。在电影中如果适当地应用这一风格的音乐，那么不但能起到渲染气氛、抒发感情等作用，还能以其突出的“流行”风格特性拉近与观众的距离，有助于开拓广阔的电影市场。更重要的是，它可以反映某一时期特定的社会时代背景信息。因此，流行音乐被广泛地应用于各种题材的影片当中是有其一定道理的。

20世纪90年代，流行音乐在影片中更多地用于表现情感，尤其是用来诠释爱情这一永恒主题。从《罗宾汉》中的“Everything I do”（我愿为你做一切事）到《泰坦尼克号》中的“My heart will go on”（我心永恒）；从《三个火枪手》中的“All for love”（一切为爱）到《永远的蝙蝠侠》中的“Kiss From A Rose”（玫瑰之吻）流行音乐在电