

· 民国研究 ·

中国早期电影音乐与女性形象塑造

王思思

(上海大学 音乐学院, 上海 200444)

摘 要:20 世纪 30 年代是中国电影史上一个特殊的兴盛与高潮期。随着电影的发展,电影音乐的技巧和表现力也在不断增强,从初期模仿西方舶来音乐时期,到左翼电影音乐创作时期,再到建立中国的电影音乐创作体系,电影音乐创作技法和社会主题作用的不断发展,使电影中的女性形象也产生了阶段性的变化,经历了从好莱坞式“歌舞女伶”到左翼运动中“独立战士”再到丰满的“现实主义女性”的递进式发展。中国早期电影音乐对女性银幕形象的建构和互文性,显示了其在电影艺术整体发展和时代变革中旺盛的生命力和不可替代的重要作用。

关键词:电影音乐; 女性形象; 左翼电影运动

电影音乐家王云阶曾强调“加强人物形象的鲜明性是音乐在电影艺术中最重要的作用之一。”^①在中国电影从无声到有声的转换过程中,音乐也扮演着重要角色。尤其是因为种种原因,中国电影从无声到有声经历了一个较长的转换过程,在电影的有声化全面实现之前,音乐往往是影片中最重要声音元素。1930 年代,中国电影音乐从无到有,迅速地显示出旺盛的生命力,与电影人物影像结合,创造出视觉与听觉统一的银幕形象。本文聚焦于中国早期电影音乐中所塑造的女性形象,以求从这样一个独特的角度,探求女性形象在当时是如何被塑造、为什么被这样塑造及其在近代中国社会转型中的意义,进而通过对电影技术革新和社会语境变动、音乐技法进步和音乐结构变化的分析,力求为音乐这门艺术在电影中的运用,以及为电影这门综合艺术在中国近代文化和社会转型时期的地位和作用提供一个有所启示的、肌理丰富的案例。

电影音乐作为电影的有机组成部分,其丰富性和重要性是每个观众都可以感知到的。中国电影音乐自诞生以后,也有长足的进步和迅速的发展。但是,在很长的时间里,早期电影音乐都是电影史研究中较少深入的领域,尤其缺少学术关注。直到 20 世纪 50 年代末 60 年代初,电影音乐家与评论家才开始讨论与电影音乐创作本体以及民族认同感有关的一些问题,开启了电影音乐研究的门径。^②20 世纪末,出版了关于中国早期电影音乐的三部重要著作《中国电影音乐文集》《中国电影音乐寻踪》和《中国早期电影歌曲集》^③,越来越多的音乐家、评论家开始关注电影

① 王云阶《音乐在电影综合艺术中的作用》,《电影艺术》1963 年第 2 期。

② 这些研究主要包括:徐徐《电影音乐创作中的几个问题》,《人民音乐》1959 年第 12 期;张棣昌《对电影音乐民族化、群众化的一些体会》,《电影文学》1961 年第 8 期;王云阶《音乐在电影综合艺术中的作用》,《电影艺术》1963 年第 3 期;等等。

③ 何方主编的《中国电影音乐文集》(北京:中国电影出版社,2002 年)收录了 1949-1994 年从事电影音乐创作的作曲家和音乐编辑的论著;王文和编著的《中国电影音乐寻踪》(北京:中国广播电视出版社,1995 年)分上下两编,上编系统勾勒了 1930 年代和 1940 年代中国电影音乐发展史;陈一萍选编的《中国早期电影歌曲集》(北京:中国电影出版社,2000 年)编选了中国早期电影歌曲 201 首,包括 1949 年以前中国电影发展过程中各个重要时期的代表作。

音乐的理论探索并开始进入学术研究的领域。本世纪以来,由于1930年代电影创作主要的基地、音乐创作的大本营都集中在上海,所以一些关于20世纪上海城市生活、文化史的著作及论文也为研究中国近代电影音乐的社会功能、传播条件与方式提供了重要的材料和论点,其中值得注意的是 Andrew F. Jones 的《黄色音乐——中国爵士时代的媒体文化与殖民现代性》一书,以全球化为背景,对中国1930年代音乐创作的殖民性和现代性作了研究^①;由张英进主编的《民国时期的上海电影与城市文化》一书收录的苏独玉的《都市之声:20世纪30年代的中国电影音乐》一文,则从电影音乐的技术、机构、语境和音乐家群体以及音乐本体分析阐述了当时电影音乐的状态。^②

总体而言,对中国早期电影音乐的研究多数偏向于介绍性,缺乏深入和个案的研究,尤其是在谙熟音乐特性的基础上,结合电影音乐的种种特性、对于音乐这种抽象艺术形式如何塑造女性视觉形象,以及电影音乐形象与时代特色和社会大众关系的研究,更是鲜见,这些恰是本文所关注的重点。

一、舶来电影音乐的影响与歌舞女伶形象的塑造

1927年,美国华纳兄弟公司出品了电影史上第一部有声片《爵士歌王》(根据百老汇同名音乐剧所改编),从而开启了电影的有声时代。由于当时中国社会的特殊政治文化环境,新问世的美国有声电影并不需要任何手续,第一时间即可输入到中国。1929年,《爵士歌王》《纽约之光》等有声片开始在华公映,有声片随之成为美国电影对华输出的主力。“1930年,美国有声电影对华的输入比重就从50.2%上升到了65.5%。”^③与此同时,中国民众对有声片也表现出了极大的热情,中国的剧院纷纷开始更换设备,以适应有声电影的放映。^④中国的电影制片人和编剧导演也开始向美国学习,开始试制中国自己的有声片。

中国摄制的第一部有声电影《歌女红牡丹》,是一部关于京剧女伶的故事,讲述的是歌女红牡丹由盛至衰的生命历程。该片是中国最早的有声电影,音乐使用了四出京剧片段《穆柯寨》《玉堂春》《四郎探母》《拿高登》。表面上看,影片的故事和音乐,似乎与西方电影的影响无关,但从本质来看,它仿造了美国最早的声片样式,就是直接将百老汇音乐剧片段嫁接到电影中,人物角色也是选择艺人题材,以便于更为顺理成章地将音乐片段植入电影。该片由拍摄电影的明星公司和录制唱片的百代公司共同合作,虽然使用的是相对落后的蜡盘发声,声音与画面做不到完全同步,但却真正做到了既有对白、又有音乐。1931年在上海公映时引起了轰动,其后声名远播,甚至传到了南洋。

在有声电影初期,与狂热追求有声效果不相称的,是对影片中音乐创作的忽视,音乐处于一种无叙事目的的状态,只起到一点装饰作用,很少量身定做。当天一影片公司拍摄《歌场春色》《银汉双星》时,这样的情况稍有改变,原因在于制片技术的改进为音乐的创作创造了条件。1931年8月,导演洪深从美国带回了制片人 Harry Garson、摄影师 Jack Smith、助手 James Williamson 及

① Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham: Duke University Press, 2001.

② 苏独玉《都市之声:20世纪30年代中国电影音乐》,张英进编《民国时期的上海电影与城市文化》,北京:北京大学出版社,2011年。

③ 姚国强《电影声音艺术与录音技术——历史、创作、理论》,北京:中国电影出版社,2011年,第97页。

④ 《有声电影发展史》,《青青电影》(周刊)1939年第34期。

其工作人员共 15 人,并带回了片上发声的有声电影器材。^①《歌场春色》为了突出“有声”,穿插了大量的歌舞场面,邀请了当时大家熟知的流行音乐作曲家黎锦晖为影片创作了歌舞音乐。这部电影原本就是根据舞台歌舞剧《舞女美姑娘》改编而成,所以内容以歌女、舞女们的爱情纠葛为主。联华公司拍摄的《银汉双星》是由音乐家萧友梅和黎锦晖共同完成的。“萧友梅以降 G 大调《新霓裳羽衣舞》为该片选配开场曲,黎锦晖写作主题歌《双星曲》,并将歌舞表演《努力》收进该影片。”^②

在中国早期电影从配音片到有声片的发展历程中,导演和编剧往往不约而同地将女主角的形象定位成一个能歌善舞的女伶(歌女),其原因大致有二。一是从 1905 年中国第一部电影短片《定军山》开始,尽管是默片,但却是以音乐(戏曲)表现为主题的,尤其是诸如京剧之类的民族艺术类型。京剧大师梅兰芳在《我的电影生活》中就曾写道:“《故都春梦》里面有看戏的镜头,把我的《霸王别姬——舞剑》一段穿插进去。把我灌唱的唱片《夜深沉》从扩音器里放出来,配合我的舞剑,节奏和舞蹈虽然不能完全符合,但是也算煞费苦心了。”^③戏曲是在中国最广为人知的古典艺术表现形式,有着广泛而深厚的社会基础,所以将中国传统音乐(戏曲)表演艺术带入电影,是中国电影从诞生时便带有的一个特征,当真正的有声电影出现,这必然是一个最顺理成章的类型。另一个重要的原因,则是受到了来自美国有声片的重要影响。1920 年代末至 1930 年代初,美国几乎垄断了整个电影行业,尤其是有声电影领域更是无人能及,当时有公司聘请美国电影技师为中国电影工作,中国的制片人和技师也前往美国学习新的技术,所以在音乐创作方面,中国电影几乎复制了好莱坞电影音乐传统,由歌舞片开启有声电影的时代。因此,早期电影音乐塑造的女性形象基本都以女演员(戏曲演员、歌舞女郎等所谓女伶)为主。中国自古就认为女伶是卑贱的职业,长期以来受人轻视,然而到了近代,却突然受人崇拜起来,这种巨大的反差和背后隐含的深意,引起了电影人的关注和思考。音乐是这些“欧化”的歌舞女伶化腐朽为神奇的法宝。“电影中的歌舞女星,成为最时髦出风头的健者,比较任何人物都来得尊贵而令人崇拜。”^④“一张影片出世后,艺术是不要谈起,故事也不要说起,只要其中有个人影,会得歌舞,会得哭笑,第二天立时便成了明星了。”^⑤中国最早的电影歌曲出自影片《野草闲花》中女主人公演唱的主题歌《寻兄词》,一首声情并茂的歌曲表演就使原本贫贱的卖花女,成了富人们争相追捧的女歌星;她们也成了众人眼中“新型社会之先驱”。^⑥作曲家黎锦晖组织的“中华歌舞会”参演的歌舞影片《歌场春色》《银汉双星》中的歌舞女星们,成为中国早期有声电影银幕上性感女性身体展示的潮流引领,在西方艺术审美的影响下,“肉感”的女性身体展示在银幕上颇为流行,“尤其是在有声歌舞片中,女性的腿、女性的雪肤,都被引以为她们成功的元素”。^⑦

电影审美是受观众审美影响的,而观众审美是社会转型的产物。中国早期电影音乐塑造的女性形象基本都是能歌善舞的女伶,她们大都风情万种、香艳动人,不仅极大地增强了影片的观赏性和票房号召力,还是早期电影音乐或者说是用音乐塑造出的女性形象对电影产业发展的直接推动力。然究其根本原因,则是电影作为西方传入的综合艺术门类,电影音乐的创作一开始就

① 程季华主编《中国电影发展史》北京:中国电影出版社,1980年,第166页。

② 孙继南《黎锦晖与黎派音乐》,上海:上海音乐学院出版社,2007年,第188页。

③ 梅兰芳《我的电影生活》北京:中国电影出版社,1984年,第19-20页。

④ 绿郎《一个处女的电影热》,《影戏画报》第8期,1927年,第1页。

⑤ 朱松卢《从亮晶晶的明星说起,说到活泼泼的舞星》,《影戏生活》第1卷第3期,1931年,第7、8页。

⑥ 卢燮机《电影与法律》,《影戏杂志》第1卷第9期,1930年,第29页。

⑦ 凤昔醉《肉感与电影》,《电影月报》第11/12期,1929年,第32页。

自然而然地模仿了百老汇歌舞片的形式与内容,又结合了中国的文化传统;歌舞女伶的女性形象是百老汇香艳女星的上海样式,也是以上海为中心的都市现代性的表现形式。这是中国早期电影音乐创作初期塑造的女性银幕形象最突出的特征之一。

二、左翼电影音乐的兴起与独立战士女性形象的产生

1932年,“一二八”事变以后,生活在原先相对繁荣景象下的上海民众第一次切身感受到了亡国危机和抗日救亡的迫切性,同年,中国共产党进入电影界,左翼电影运动随即兴起。与此同时,这又是国民党政府对共产党的文化“围剿”时期。由于音乐的抽象性特点,不似电影和文学那样形象直观,因此当时国民党对音乐的监管相对薄弱。在这样的时代背景下,1933年3月,中国共产党领导下的“苏联之友社音乐组”成立^①,左翼电影音乐迅速发展,积极推动了电影主题歌、插曲、配乐等各种形式的音乐创作,留下了不少佳作名曲。1933年上海联华影业公司拍摄的《母性之光》的主题歌《开矿歌》,聂耳第一次在电影中塑造了工人阶级的音乐形象,率先举起了左翼电影音乐的大旗。左翼音乐家们在这一时期大放异彩,开创了中国电影歌曲创作最初的高峰期。在左翼电影的思想性和时代性的支配下,电影中的代表女性被塑造为独立战士形象,是可以和男性共同肩负起挽救民族危亡的新女性形象。

运用音乐塑造女性形象的左翼电影代表作有两部,即蔡楚生导演的揭露旧社会黑暗、呼唤新女性诞生的《渔光曲》和《新女性》。1934年,联华影业公司出品的有声电影《渔光曲》(有音乐、无对白)于上海金城大戏院首映,破纪录地放映了长达84天之久,赢得了巨大的成功,其中一个重要的因素就是音乐的成功。主题歌《渔光曲》在影片中三次出现:第一次,随着影片序幕中冉冉升起的旭日而铺开,音乐平静而美好。第二次,女主角小猫用凄婉哀怨的歌声讲述了自己家中几代渔民遭受的深重苦难。第三次,在影片的最后,体弱的小猴在繁重的体力劳动中倒下,临终央求姐姐小猫再次演唱《渔光曲》,生死诀别的巨大伤痛在这首主题歌中回荡。音乐成功塑造了一个命运多舛的底层女性形象——渔家女小猫,经受了父母离世、家园尽毁等诸多的生活不幸,仍然带着痴呆的兄弟,坚强地面对生活。音乐在表现对其生活艰辛、疾苦关怀的同时,也热情赞颂了劳动女性的勤劳勇敢、坚强不屈的精神。

1934年由联华影业公司出品的《新女性》,则透过知识女性韦明的悲惨身世,深刻地揭露了当时社会对女性的不公和迫害。在种种黑暗势力的围攻下,韦明最终走向自杀之路。但对于主人公韦明的自杀,影片的编导是同情而不是赞成。当年《申报》对影片塑造的代表了三种不同女性类型的三个不同女性,逐一作出了评述:“第一种是浸沉在奢侈淫靡的恶习中,而无健全的思想 and 知识;第二种,虽具有新的思想而实际上却又是缺乏理智的判断力,致使环境处处阻碍了她该走的路,使她无法自拔;第三种,既具有美的体格,复有坚决的意志、判断力,而能决心实行干的。”^②在这三种女性中,女教师韦明确是一名有新思想的新女性,然而在一定程度上还是摆脱不了都市知识女性个体的彷徨与软弱,当无情的生活吞噬着她的热情,她最终选择了死亡来逃避。片中的女工阿英则出身于工人,有强健的体格和与生俱来的在挣扎中与环境搏斗的勇气和意志,在聂耳与孙师毅共同创作的电影同名主题歌中,鲜明地塑造了这一独立自强,带领大家一

① “苏联之友社”是上海的一些进步知识分子在1931年“九一八”事变后成立的介绍苏联情况、提倡对苏友好的团体。1933年3月,“苏联之友社音乐组”成立,作为中共领导音乐工作的重要组织,中共文化委员会决议由田汉领导音乐组,参加者有任光、安娥、张曙、麦新、聂耳等。

② 《〈新女性〉演出后》,《联华画报》第5卷第5期,1935年。

起革命到底的女战士形象,主题歌发出了这样的呐喊:“新的女性,是生产的大众;新的女性,是社会的劳工;新的女性,是建设新社会的前锋。新的女性要和男子们一同翻卷时代的暴风!不做奴隶,天下为公;不分男女,世界大同;新的女性勇敢向前冲!”^①

左翼电影运动以前,早期电影音乐对底层劳动阶级女性的描绘并不多,在总体“欧化”的倾向下,电影以娱乐的方式融合着传统内容与现代形象。然而当国家民族危机迫在眉睫,民族认同和阶级认同成为电影和电影音乐发展新的方向。在蔡楚生导演的两部女性主题电影中,无论是命运多舛的渔家女还是在斗争中成长的女工人,都代表着一个勃勃新生的阶级,新的无产阶级劳动人民,即使是女性,她们也同样是勇敢独立的战士,是国家民族的新希望所在。

1935年电通影片公司拍摄的《自由神》描写了女学生陈行素从五四运动到“一二八”战争的经历和遭遇。在忍受了丈夫牺牲、儿子失散的巨大痛苦之后,她毅然投入收留教养战火中流离失所的儿童的工作,集合妇女们一起像男人们一样背负起时代的巨责。影片中她领头唱道:“农工商学兵,大家一条心;不分男和女,合力奔前程。不要忘了民族的使命,我们是中国的主人;按住你的创伤,挺起你的胸膛,争回我们民族的自由和解放!”^②主题歌《自由神之歌》由孙师毅作词,作曲者则是左翼作曲家的代表人物之一吕驥,曲调铿锵有力、斗志昂扬,是新的女性表达自由独立、反对压迫、争取民族解放斗争的形象写照。影片透过知识女性的声音,唱出了当时新女性的心声和真实的女性社会生活。演员吴涓(片中人物汤秀云的扮演者)曾激动地赞赏:“该曲亦悲亦壮,大有不得自由毋宁死之气概,诚不愧为划时代的佳作!”^③

五四运动以后,全社会都在经历着新思想的洗礼,女性的独立人格也越来越为社会各界所重视和提倡,正如女作家庐隐所说:“今后的妇女的出路,就是要打破家庭的藩篱到社会中去,逃出傀儡家庭,去过人类应有的生活,不仅仅做一个女人,先要做人。”^④她的这番话正诠释出了这一阶段电影创作中女性形象塑造的内在成因和心理需求。女性解放是推动社会进步、民族解放的重要力量,而这些表达女性解放的左翼电影歌曲正体现了这一时期中国电影国族性主题人物形象上的准确定位,独立的女战士形象成为这一时期银幕女性的主要代表样式。

但是,电影歌曲的过度运用也出现一些弊端,“每个电影终有两支歌曲,没了曲子就好像不时髦又不受欢迎似的,我并不反对电影中有歌曲,但如果有必要可以利用,可我们反对投机似的把歌曲乱插,甚至与剧情毫无关系、与画面也不相称,这从根本上抹杀了电影艺术的统一性。”^⑤“电影之外的音乐充当了社会变革的隐喻和鼓动者”,“很多人认为音乐是变革的‘代表’”。^⑥这一现象应当说是当时社会政治状况戏剧化的表现,同时也是电影音乐创作发展不完善的体现。从30年代中后期开始,伴随着电影音乐整体剧作构思理想的实现和现实主义电影文化思潮的共同影响,中国电影音乐进入了一个新的发展时期。

三、中国电影音乐体系的初步形成与现实主义的女性关怀面相

1930年代中期,随着电影音乐的影响力越来越深广,越来越多的音乐家开始呼吁要建立中

① 陈一萍编《中国早期电影歌曲精选》第43页。

② 陈一萍编《中国早期电影歌曲精选》第70页。

③ 吴涓《〔自由神〕演员园地》,《电通》第5期,1935年。

④ 庐隐《今后女性的出路》,钱虹编《庐隐选集》上,福州:福建人民出版社,1985年,第31页。

⑤ 文硕《百老汇在中国1929-1949》北京:西苑出版社,2015年,第39页。

⑥ 苏独玉《都市之声:20世纪30年代中国电影音乐》张英进编《民国时期的上海电影与城市文化》第233页。

国电影音乐体系。著名电影艺术家于伶在肯定《渔光曲》《桃李劫》等影片的电影歌曲创作之后说“歌的曲子已经自己做了 配音的乐曲何必还要采用西乐的皮毛呢?”^①聂耳也曾疾呼“中国为什么不把自己的电影音乐建立起来呢?”^②袁牧之更是言辞激烈地指出:有声片的音乐“不该是几支主题歌或几支听厌了地西洋老调所独占的。”^③一时间,尽快发展中国电影音乐,成为电影界和音乐界有识之士的共同呼声。

中国早期电影音乐从一开始多半选曲、取材于西方音乐,到30年代早期开始有了电影主题歌和插曲的创作,到了30年代中期以后,随着电影音乐创作群体的民族自我认同感的日益强烈,电影音乐创作的整体构思和多样思维成为这一时期新的追求。其中著名的代表作品之一,是由左翼电影运动中坚——电通公司出品、袁牧之导演的电影《都市风光》。影片反映了大上海光怪陆离的社会生活,运用幽默化的语言和行为生动刻画了小市民阶级不同人物的内心世界,讽刺了当时社会的黑暗,并折射出对小人物命运的同情与怜悯。作为中国第一部音乐喜剧片,《都市风光》的音乐创作对中国电影音乐的发展意义非凡,是中国第一次真正意义上完整电影音乐创作的开端,标志着中国电影音乐创作体系的初步形成。

《都市风光》的整体音乐构思从一开始就体现在主创团队的创作安排上。“当这个新的乐剧在中国第一次制作时,也许有许多人为我们的制作者担忧,因为这是在国产品中的一个新的形式,而又产生在新生的中国电影之技术的贫乏之中……当中有中国音乐家赵元任、黄自、贺绿汀、吕骥诸先生参加音乐上的任务。”^④导演袁牧之请来了当时最著名的作曲家群体为影片的音乐创作进行全方位的打造。电影片头序曲《都市风光幻想曲》的作者是早期最重要的专业音乐教育家之一——黄自。黄自是中国留学西方专业学习作曲的第一人,有很高的艺术造诣和影响力。主题歌《西洋镜歌》的作者赵元任,既是知名的语言学家,也是出色的音乐家。他非常重视对歌曲民族性和通俗性的追求,在欧洲传统和声功能的基础上,对以五声音调为特点的中国式旋律和声进行了深入探索。贺绿汀则是这部电影中除片头序曲和主题曲之外所有情景音乐的作者。他是当时的电影作曲家中较为年轻的晚辈,但却是之后在中国电影音乐领域取得突出成就的代表者之一。还有一位作曲家的作用不可忽视,那就是吕骥。作为左翼戏剧家联盟音乐小组的组长,他在音乐统筹、指导思想、制定人选、排演录制等方面起到了关键的作用。所以,《都市风光》的创作团队是四位优秀作曲家的合作,是既能体现音乐创作技法的艺术高度,又能保持思想领域的进步方向的合作;是既保证电影音乐格调高雅,又能引起最广大民众共鸣的合作;是艺术上的同时也是思想上的可贵合作。

谈到影片《都市风光》音乐创作中塑造的女性形象,我们可以更进一步地进行细致的文本分析。在影片进行到40分钟时,出现了一段非常有对比的情景,一方面爱慕虚荣的张小云正与秘书一起在咖啡馆轻松地喝着下午茶,背景音乐运用了一段小号主奏的爵士音乐;而另一方面,情景转换到了可怜的李梦华,被房东追要拖欠的房租,又要买圣诞礼物给心爱的云妹,只得日日与典当行打交道,背景音乐则立即切换到了大管的音色,对应是李梦华从当铺门口出来沉重的步伐。电影中最为出彩的一段配乐,是67分钟时的《夜曲》,作曲家自己其实已经做了很好的解释。“譬如第九本中男女主角在一个夜晚的偶发事件中一段音乐,公司同仁都称之为《夜曲》,开始是在d小调上的Oboe独奏,描写的是男主角李梦华午夜独自在街上散步,一种无聊的情绪。”^①

① 于伶《国产影片的配音》,《联华画报》第5卷第6期,1935年。

② 司徒慧敏《余力 surplus energy》,《电通》第10期,1935年。

③ 袁牧之《漫谈音乐喜剧》,《电通》第10期,1935年。

④ 司徒慧敏《为了这是一个新的开拓》,《电通》第10期,1935年。

阵狂风吹开了楼房的床帷,那是他爱人女主角住的地方。这里的风声是用全乐队齐奏(Full Tutti)加上定音鼓(Timpany)的颤音(Tremolo)。接着小云被她的新爱人用小汽车送回来了,那是一段轻松的调子,在各种乐器上互相应和,写女主角小云当时欢乐的情绪。”^①在这部电影中,作曲家用器乐曲配合影片故事与画面,成功刻画了一个小资情调、爱慕虚荣的小市民女子形象,可以说是作曲家精湛技法的神来之笔,同时也实现了音乐本身对于影片叙事以及刻画人物形象的重要艺术功能。在30年代中国电影制片业中的乐队非常零散、设备比较简陋的情况下,能够创作出这部公认的电影音乐佳作,说明了创作者的创意和努力,也说明中国电影音乐的发展达到了当时所能达到的水准。

另一方面,左翼电影的现实主义回归,促使这一时期的女性形象更多地走向真实生活,电影音乐反映出更加民族化和时代化的创作风格,塑造出了更为丰满的现实主义女性形象。早期的左翼电影音乐不乏优秀的作品,但随着对歌曲的思想内容和意识形态的片面强调,出现了逐渐脱离电影本体的现象,音乐塑造影片人物形象的作用和优势也有些弱化,这对电影本身的发展和电影音乐的发展都有不利的影晌。但是,在30年代中后期现实主义电影创作主题理性回归的主导下,涌现了一批具有较高表现力的音乐创作成果,其中最具代表性的就是1937年的《马路天使》。这是导演袁牧之的又一力作,在中国电影从无声到有声的进程中,他超前的声音创作意识,对电影音乐的不断探索,对早期电影音乐创作产生了深远的影响。他邀请了对电影音乐和声音把握艺术功力日趋成熟的贺绿汀担任整部电影的声乐和器乐曲创作。贺绿汀的电影音乐创作,娴熟于传统民族音乐技法与西洋配器精髓的系统结合,准确把握电影音乐中音乐与画面的合作关系,以及运用不同类型的音乐塑造展现不同的人物形象和情绪,达到了很高的艺术水准。

影片《马路天使》音乐创作上的最大亮点,是对女主人公小红形象的成功塑造。首先,在早期电影音乐创作较为薄弱的器乐曲背景音乐创作方面,本片有出色的表现。影片第19分钟,小红与小陈兴奋地爬过屋顶,作曲家用长笛和单簧管的应答表现出两位年轻恋人甜蜜清新的状态;其后画面突转,镜头转向了楼下接客中的妓女小云,作曲家采用了低沉的大管演奏出了如泣如诉的悲惨情景,同时又与弦乐合作,刻画了小云对于小红和小陈相爱的羡慕妒忌之情;当警察巡逻,小云仓皇躲避,音乐立即转向低沉下行音曲,一声锣响,使观众感到阴森不祥的氛围。短短一分钟的场景,没有对白,作曲家只用音乐刻画每个人物的形象和心理状态,并且迅速地在轻松愉快和阴郁紧张中转换,表现了器乐曲背景音乐在电影刻画人物、抒发人物情感、营造气氛等方面出色的表现力。

其次,电影插曲的运用也是《马路天使》塑造人物形象的又一亮点。插曲《天涯歌女》的创作灵感来自苏州民谣《知心客》,《四季歌》则取材于《哭七七》,导演袁牧之从电影始创就选定了这两首歌曲的曲调和体裁,并与作曲家沟通,使其音乐创作改编完全与影片叙事和人物形象相契合。影片女主人公小红是东北沦陷后流落上海的歌女,《四季歌》是小红卖唱时在酒楼演唱的,首先表现了女主角的职业环境,然后在卖唱过程中,小红一边不情愿地唱着,一边用手中的手帕编着辫子,歌声和画面共同塑造了一个天真、俏皮的年轻小姑娘形象。《天涯歌女》作为男女主人公的爱情主题,在片中表演了两次,一次是在面对面的窗台上,小红和小陈嬉戏调情,作曲家设计的先是哼唱旋律,哼着哼着再带出歌词,与此同时,在影片镜头中小红一系列的生活表现:喂小鸟、擦桌子、穿针绣花,全都是人物真实生活的再现,完全没有做作的痕迹。同时,当歌词唱到“人生啊,谁不惜青春”的时候,画面转到楼下哭泣的小云,音乐与画面紧密贴合。第二次演唱则与第一

^① 贺绿汀《都市风光中的描写音乐》,《电通》第11期,1935年。

次的欢乐情绪形成截然对比,因为误会而感情受挫的小红从头到尾流着眼泪唱完整首曲子,音乐速度和力度的变化都与人物的情感和心理紧密相关,为展现女主人公丰富、真实的形象和生活发挥了重要的作用。

《都市风光》《马路天使》都是中国早期现实主义电影最为成功的作品,正如周晓明所说“上世纪三十年代的左翼创作群,是既具有独特的民族形态,又具有鲜明的阶级特征的现实主义学派。”^①在这样的美学思潮引导下,电影创作者们越来越将焦点聚集在现实生活中真实女性角色的身上,无论是带有小资产阶级情调的都市女性,还是身世苦难的底层女性,都是当时中国社会真实的人物形象代表。与此同时,随着中国电影音乐创作意识和体系的初步形成,电影音乐的创作成为电影成功塑造人物形象不可缺少的重要手段,电影导演与音乐作曲家合力呈现的现实主义面相的女性艺术形象,极具魅力、经久不衰。

四、结 论

“整个 20 世纪 20 年代,中国电影文化主潮与新文化的主潮未能汇流。”^②这时期中国电影音乐在上海这片“乐土”上全面吸收着外来音乐文化的形式与内容,西方舶来音乐形式在中国的复制和变种,造就了电影中“歌舞女伶”的女性形象。她们要么是西式的香艳歌舞女,要么是受人摆布的女伶,共同特点是都是娱乐性的、供人消遣的玩物,电影界仍然是一片都市上流情调和新鸳鸯蝴蝶派的缠绵,与新文化存在严重的隔阂。30 年代早期,日本帝国主义入侵的炮火惊醒了中国“欧化”电影的歌舞迷梦,在争取女性解放、民族独立的呼声中,左翼电影歌曲像电影新文化运动的一支轻骑兵,迅速占领市场,塑造了一大批独立自主、追求民族解放的“独立战士”新女性形象。歌曲中的女性往往脱离了性别特征,甚至脱离了影片叙事。这是当时社会政治状况在电影音乐中的表现,也是电影音乐创作发展不那么成熟完善的阶段。30 年代中期以后,随着中国电影音乐主体创作意识和体系的初步形成和电影音乐创作群体日趋成熟的民族自我认同,产生了一批真实反映当时社会生活、具有较高思想艺术水准的影片,电影家和音乐家合力开创了电影创作现实主义传统的新高潮。现实主义创作理念与技法日益成熟的电影音乐创作,与电影中各门类的艺术家碰撞合作,塑造了丰满的“现实主义女性”形象,开创了中国早期电影音乐发展最初的高峰期。

从整体上看,电影音乐创作技术表现力的发展和电影界的文化变革共同塑造了中国早期电影音乐中的女性形象,其构成具有以下特征:20 年代末到 30 年代初,以娱乐的方式融合传统内容与现代形象,表现为都市现代性的形成;30 年代早中期,以意识形态的化身出现,表现为国族性特点;30 年代中晚期,民族形态的自我认同不断成熟,表现为社会现实主义的创作。当然,这样的时期和主题划分不能绝对化,中国早期音乐家和电影家们所描述的女性形象,在 20-30 年代中国电影“黄金十年”的发展时期,同样具有多样性交织甚至经常相互冲突的特征。中国早期电影音乐对女性形象的建构,显示了其在电影艺术的整体发展和时代变革中旺盛的生命力及其不可替代的重要作用。

(责任编辑 朱剑)

① 周晓明《中国现代电影文学史》上,北京:高等教育出版社,1985年,第265页。

② 刘诗兵《中国电影表演百年史话》,北京:中国电影出版社,2005年,第22页。