

符号与意象： 王家卫电影的音乐美学

■文/李奕兰

音乐是王家卫的电影美学中不可或缺的部分。从《旺角卡门》中悠扬哀婉却不怒怨的《激情》与《痴心错付》到《阿飞正传》中伴着追寻与漂泊主题响起的《常驻我心》(Always in My Mind),从《春光乍泄》中与象征梦幻的瀑布相关联的开场曲《鸽子之歌》(Cucurrucucu Paloma)到《重庆森林》中由王菲演绎、充满困惑又用情极深的《梦中人》与《加州梦》,再到《东邪西毒》中由激昂鼓声振起却带着不甘复归于寂寞与失落的《天地孤影任我行》,与《花样年华》中日久生情却难以相守的苏丽珍和周慕云在华尔兹舞曲间尽情展现内心的主题曲《Yumeji's Theme》等,王家卫认为音乐把控着整部电影的节奏,甚至经常在片场给演员播放音乐,用音乐来引导他们的表演。他的电影具有相当成熟的音乐美学,无论是人声、场景音效、主题曲或背景音乐,都在其独特的叙事情景中参与主人公的悲欢离合,散发出极强的表现力与情感张力,其中最为出彩的便是博采百家之长的改编配乐。王家卫的电影中不仅采用乡村民谣、日本传统音乐,还常常从拉美音乐、英伦音乐中寻找灵感,令电影音乐作为画面的有机组成部分服务于电影本身,正如他电影中的人物都爱流离游散于不同地点一样,不同风格的配乐也以其独特的抽象意象为角色感情与故事氛围注入深层次的独特个性,在形成一种缠绵婉约的情感之余,也保留一种怀念与回忆的气息。

《旺角卡门》中林忆莲演唱的主题曲《激情》原本是汤姆·克鲁斯主演的美国爱国主义电影《壮志凌云》的主题曲,却被王家卫用于表现寂寞的女主角阿敏在孤独时的揽镜自照与内心自省,收放自如、时而高昂时而妩媚的女声将阿敏爱上“表哥”,却害怕交出真心时的犹豫和反复展现得淋漓尽致;《痴心错付》则由刘德华演唱,在浓烈的情感氛围中与《激情》相互对照,象征两人最终放下理性,遵从暗流涌动的内心,阿敏以全部的勇气选择了一个未知的男人最终却“痴心错付”。悠婉婉转的弦乐声代替不懂沟通、怙自尊伤、在默默无语中相对的两人行情感层面上的联系,融合弦乐器的古典乐风,配合幽暗的画面呈现出一种沉静中蕴涵的迷惑人心的力量,营造出年轻懵懂的男女主角间暧昧的气氛。

在充满怀旧色彩的都市片《阿飞正传》中,音乐的符号与意象作用更为明显。影片表现了六十年代以阿飞为首的一群年轻人对过去无法定位,对未来又无所适从的迷失感,似乎遥遥呼应着香港回归前长期殖民统治积压的漂泊无根之态。阿飞以“无脚鸟”自比,执意寻找失散多年的生母与遥远的故土,执意以寻母之旅填补自身焦虑、迷茫与困惑的心态。但片头却反复出现的主题曲《常驻我心》却一再暗示着阿飞、苏丽珍与咪咪等人试图寻找安全感和归属感注定失败的努力。影片中的《常驻我心》改编自“红番吉他”二人组“Los Indios Tabajaras”(意为“来自塔巴维拉斯部落的印第安人”)的原创拉丁音乐,不疾不徐的双人木吉他合奏融合了印地安民谣和巴西乐曲的风格,缓慢摇动的沙锤声与乡村民谣风格的男声哼唱向观众展示了“无脚鸟”们所属的世界:潮湿、阴暗、摇摇欲坠,又努力以疲惫的飞翔维持着自己的体面。如片头从一片热带雨林的上空摇过的镜头中一样,吉他和弦为音乐注入静谧又吸引人的拉丁风情,与阿飞慵懒、深情却处处留情,只活在当下的价值观一致。对新的生活充满向往却始终无法满足,只能一次次收获莫名的怅惘。片中张国荣扮演的阿飞穿着白背心在镜前,伴随着音乐独自翩翩起舞的段落成为王家卫电影中的经典——在节奏舒缓的玛瑞

亚伯音乐掩蔽角色的怯懦之时,小型拉丁打击乐器的不时加入与难以压抑的舞蹈一起暴露出难以隐藏的欲望,将最真实的“阿飞”展示出来。《春光乍泄》中使用的《鸽子之歌》作为创作于1956年的西语音乐同样是电影音乐中的经典,《对她说》、《月光男孩》、《绿皮书》等著名电影均使用过这首经典歌曲。《鸽子之歌》描述了一只呜咽伤心的鸽子为他的爱人哭泣,尽管观众听不懂西班牙语,也会被主旋律部分婉转低回的“咕咕”声所感动。王家卫将这首歌曲为黎耀辉前往阿根廷的前兆,它作为一条隐形线索伴随着两人的情感发展穿插其中,将极少的台词中男主角的恋爱心思流露出来。轻快动听的弦乐与醇厚的男声在相爱的人相互角力甚至伤害的、不稳定的爱情中频繁出现,将拉丁风格民谣与巴赫、肖邦等大师的古典乐风结合,慵懒而从容地令影迷沉浸于主角之间优雅而放纵、亲密而疏离的感情中;也以看似轻松潇洒,实则写尽猜忌与伤害的内在感情拉扯着作为观众的我们,使我们期待与黎耀辉一起前往南美的伊瓜苏瀑布之约。在片尾处镜头对准伊瓜苏瀑布之时,气势如虹的大瀑布的水声与黎耀辉的内心独白同时在《鸽子之歌》的映衬下响起,重复的大提琴在低音域营造出扣人心弦的沉重感,高音区的小提琴与民谣吉他同样不断重复着各自的旋律,重叠反复的层叠三重奏宛如黎耀辉、何宝荣与张宛三人之间的情感挣扎与取舍拉锯。使观众在“爱情的乌托邦”中感到拉丁音乐中的热情与愉悦,又不得带着无奈感叹一对爱侣最终只有一人来到旅途终点。

《重庆森林》的主题曲《梦中人》翻唱自小红莓乐队的《Dreams》,王菲的演绎为这首音乐加入了更多东方女性的柔美,伴着香港夜色中汹涌而过的人群充满了“对”“梦中人”加以凝视的浪漫色彩。轻摇滚曲风中坚定有力的鼓点和贝斯,配上精灵般跃动跳动的吉他旋律,为我们展开了女主角热烈、纯粹而充满幻想的内心画卷。《梦中人》的旋律首次是以短片段的形式出现于王菲在快餐店中看到不紧不慢喝咖啡的警察663,象征她对663的一见钟情;在她捡到遗失的钥匙后开始打扫梁朝伟的房子,《梦中人》开始以整曲出现;场景音效中地播放的另一首歌曲《加州梦》(California Dreaming)同样与梦有关,两首歌曲都是以梦境的能指出现的。《加州梦》曾被用于美国影片《阿甘正传》中:阿甘在越战中冒雨给心上人珍妮写信,在那场令无数人绝望的战争中,阿甘以加州的阳光和珍妮为动力坚持到最后;而在《重庆森林》中,阿菲身处高楼林立拥挤不堪的都市,在无人知晓的角落随着这首歌曲意摇摆。这首歌曲凸显了阿菲单纯而天真的性格,将70年代佛罗里达州夏天的感觉带入了行色匆匆的香港街头;在所有东西都会过期的现代社会,人物内心的对希望的向往却自由广阔。影片中也充满了不懂表自己的感受、或对空罐头等物件喃喃自语、仿佛置身梦境中等各种“梦中人”般的角色。王菲饰演的阿菲尽管是影片中最跳脱活跃的角色却同样不能免俗。《梦中人》的人声版本由她演唱,“梦中人/一分钟抓紧/接十分钟的吻”成了阿菲内心世界的最佳写照,令听众想到每天跑到暗恋对象中收拾房子,自得其乐却又害怕表白的活泼女孩形象;而《加州梦》则是象征着自由与希望的音乐符号。

在采用了武侠片的基本形式却着重突出爱情主题,人物关系错综复杂的《东邪西毒》中,配乐陈勋奇写作的、许多带有人物主题性的插曲成为王家卫电影中的经典,例如欧阳峰的《天地孤影任我行》、慕容燕与慕容嫣的《又爱又恨》、盲侠妻子的《情欲流转》等,

孤独与伤逝的主题在不同的人物与事件之间反复重叠,某种程度上说明了不同的人在感情上迷惘的相似。在片中最为著名的配乐当属《天地孤影任我行》:前奏紧张的鼓点配合隐约的弦乐和弦,衬托出阴谋与复仇心理中的主角欧阳峰在风沙中隐藏的面容;大约40秒处加入更为厚重的人声吟唱与打击节奏,令音乐整体上更为盛大隆重,充满无可逃避的宿命感;节奏引导情绪逐渐变强,在55秒最后的转折之旋律部分婉转低回的“咕咕”声所感动。王家卫将这首歌曲为黎耀辉前往阿根廷的前兆,它作为一条隐形线索伴随着两人的情感发展穿插其中,将极少的台词中男主角的恋爱心思流露出来。轻快动听的弦乐与醇厚的男声在相爱的人相互角力甚至伤害的、不稳定的爱情中频繁出现,将拉丁风格民谣与巴赫、肖邦等大师的古典乐风结合,慵懒而从容地令影迷沉浸于主角之间优雅而放纵、亲密而疏离的感情中;也以看似轻松潇洒,实则写尽猜忌与伤害的内在感情拉扯着作为观众我们,使我们期待与黎耀辉一起前往南美的伊瓜苏瀑布之约。在片尾处镜头对准伊瓜苏瀑布之时,气势如虹的大瀑布的水声与黎耀辉的内心独白同时在《鸽子之歌》的映衬下响起,重复的大提琴在低音域营造出扣人心弦的沉重感,高音区的小提琴与民谣吉他同样不断重复着各自的旋律,重叠反复的层叠三重奏宛如黎耀辉、何宝荣与张宛三人之间的情感挣扎与取舍拉锯。使观众在“爱情的乌托邦”中感到拉丁音乐中的热情与愉悦,又不得带着无奈感叹一对爱侣最终只有一人来到旅途终点。

在表现了诸多年轻人狂放张扬的情感后,《花样年华》走进了中年人的世界,各自负有责任的成年人相爱后的克制成为音乐表现的主题。《花样年华》中周慕云与苏丽珍的故事就浓缩在一段雍容而克制的旋律中。这段舞曲风格的主题曲由日本电影配乐大师梅林茂写作,属于简约主义的音乐曲式,在影片中反复出现了9次,每次响起都衬托着男女主人公的相遇或擦肩而过。在3/4拍节奏的华尔兹乐曲中,悠扬的小提琴仿佛一位时光的见证者,用缠绵哀婉的旋律带我们回到烟云氤氲的老上海,走过潮湿的南方弄堂,进入狭窄的合租屋,见到精致美丽的旗袍与体面的先生太太们。弦乐三重奏的形式带来了浓重的悲伤感,缓缓悲哀的旋律预示了这段无始无终的恋情注定悲剧的结局,为我们讲述了两个有家庭的孤独者是怎样擦肩而过、无法挽留的。配着杜可风独特的摄影与摇晃迷惘的广角镜头,这支圆舞曲在神秘莫测、迷幻寂寞的氛围中缓缓流淌,宛如两位主人公欲语还休的呢喃,诉说着无处发泄的感情与无可诉说的梦想。

王家卫大多数作品都围绕寂寞、孤独、百无聊赖、身陷感情漩涡中的孤独角色展开。这些角色在电影中有着细腻的内心与丰富的情感,却只能在沉默中一再错过,无能为力;或在困局中喃喃自语,对着没有感情的物件诉说自己的想法。对着渴望沟通的对象时却说不出话来。《堕落天使》中的男主角被设计成一只只能用独白诉说想法,却无法与人沟通的“哑巴”;《花样年华》中欲语还休的复杂感情最终以一句“吃话般的”“如果有张船票,你会和我一起走吗”,剩下便是周慕云独自一人面对吴哥窟的墙洞;同样,《春光乍泄》中的张宛来到了布宜诺斯艾利斯的灯塔下、黎耀辉在伊瓜苏瀑布前久久伫立……如同大卫·波德威尔所说,当这些角色失语时,哀怨缠绵的音乐成为另一种沟通渠道。在王家卫的影片中,音乐作为一种语言或符号为电影打开了另一个空间。这些音乐犹如主角们私密的喃喃自语,带领观众了解不同人物的内心世界。

【作者简介:李奕兰,广东石油化工学院讲师,研究方向:音乐学。广东省教育科学“十三五”规划项目阶段性成果,项目名称:《新时代美育视阈下公共艺术实践教学研究》,项目编号:2020GXJK388。】

印度电影中舞蹈表达的美学内涵

■文/赵丽娜

提到印度电影,很多人的第一印象便是大量载歌载舞的歌舞场面。无论在何种类型的影片中,主人公几乎总是出人意料又在情理之中地忽然歌唱起舞。如果按平均数量计算,每部印度电影中都出现了6段时长在5分钟左右的歌舞场面,这使得舞蹈成为印度电影中最为重要的民族化与本土化特色。印度民族的舞蹈传统历史悠久,代代相传,渗透在印度人民的日常生活与精神血脉中,戏剧表演、日常集会、宗教活动中总能看到能歌善舞的印度人。对印度人来说,舞蹈是与神明沟通的仪式,也是日常生活中的娱乐。在印度电影中,舞蹈表现更作为一种传统而独特的表演方式与调度因素,从印度电影诞生之日起就具有了丰富多样的美学内涵。

1、印度电影起步期的“马萨拉”模式

印度电影起步之初的30年代至50年代,大多数印度电影人都是由舞台转型而来,而之前印度流行的舞台表演与戏剧表演,又继承了传统番剧中载歌载舞的特色,因此这批转型自舞台的电影演员和导演自然而然地将舞台上的表演经验带到了电影表演中。与此相对的,印度的电影观众也形成了相应的期待视野:印度观众期待在带有空调的凉爽影院多吹一会冷气,更长时间的演出对贫穷的观众而言也更能值回票价;结合印度复杂多变的语言类型与歌舞的普遍欢迎,早期印度制片商自然而然地选择了最符合大众审美取向的“马萨拉”模式。“马萨拉”的意思是印度语中由多种调味料磨成粉末混合而成的混合香料,也就是俗称的印度咖喱粉;电影的“马萨拉”模式即将大众普遍欢迎、制作成本低廉的爱情、歌舞、喜剧与动作元素糅合在一起,按照市场导向与电影商业逻辑制出的商业片,其重要的标志便是多种类型元素的杂糅,以及大团圆的完美结局。早期印度电影中的歌舞的场面体现了印度人与佛教的联系,源自佛教与印度教宗教祭祀之中的舞蹈体现出舞者与寂静的最高境界相关联的媒介性,也为印度电影留下了悠久而深厚的宗教文化与能歌善舞的浪漫主义气质。舞蹈在“马萨拉”电影中仅仅作为吸引爱好舞蹈观众的类型元素存在,舞蹈本身的编排的表达也大多中规中矩,并不深入参与故事讲述与情节塑造,强行插入故事中,大段出现、高频率的舞蹈有时还会造成整部影片叙事的断裂。很多外国观众对印度电影“一言不合就尬舞”的刻板印象也正是来自于马萨拉电影,其中标准化、程式化的故事与人物极大地影响了舞蹈原本的表达空间,很多舞蹈都是“为舞蹈而舞蹈”,其中表达的美学内涵也十分单薄。尽管无法与影片进行自洽的融合,频繁出现的舞蹈仍然以自身的艺术特性为影片提供了一种带有民族特性的自由心态,打破时空限制,随时随地旁若无人地起舞,将客观的自然景观与主观的心理感受交织在一起,为诗意的、想象性的元素提供了文学化的展现空间,为印度故事片尤其是爱情片中热情浪漫的基调奠定了合理性基础。“马萨拉”模式成功为起步期的印度电影积累了大量人才与技术,也形成了相对稳定的市场与观众群。在商业故事片中加入大量的歌舞片段,在保证电影整体时长的同时,参与叙事的舞蹈元素也改变了影片的整体感受和审美和体验,在印度本土电影市场中形成了一种独特的民族化电影语言。

2、“平行电影”运动中自由激烈的歌舞

在“马萨拉”电影的带动下,以舞蹈插入叙事的方式不仅成为起步之初的印度电影产业的独特生存策略,也逐渐

生成了具有民族特色的电影亚类型。伴随着50年代以来意大利新现实主义等现代电影运动的发展,受到启发的印度电影人萨蒂亚吉特·雷伊、莫利纳森、里特卡塔克等人共同发起了被称为“平行电影运动”的印度新电影运动,要求以摄像机直面日趋尖锐的现实矛盾,在电影与现实之间建立普遍而广泛的联系。在原本的“马萨拉”娱乐形式之外,“平行电影”关注严肃的社会问题,拓展了印度观众的视野和认知。“平行电影”应全球现代电影运动之运而生,但依然保留了其中歌舞介入故事的本土化特色。“平行电影”一改“马萨拉”模式中在歌舞升平中逃避苦难的做法,将镜头对准了真正生长于印度这片土地的生活,影片中美的舞蹈表达的音乐、动作与主题都与普通印度人的日常生活息息相关。例如《流浪者》(Awaara,1951)中,印度传统歌舞与社会通俗剧融合在一起,讲述法官拉贾纳特受血统论影响,认定一名的祖父、父亲都是强盗的无辜青年扎卡为强盗,最终逼迫他真正走上了强盗之路;而在他的报复与计谋下,另一位天真无邪的男孩拉兹也在成长过程中堕落于惯偷,被带上法庭的故事。导演带着对扎卡与拉兹的同情批判了“好人的儿子一定是好人,贼的儿子一定是贼”的血统论,其中舞蹈《拉兹之歌》、《丽达之歌》更是令人难忘。众所周知,大多数印度人信仰印度教,而舞蹈化身的湿婆是印度教信奉的三大神明之一。当沦为惯偷的拉兹挣扎在扎卡的胁迫和丽达的召唤中时,影片以写意与象征的手法插入了令无数观众惊叹的一段歌舞表演:无法掌握自己人生的拉兹升入云端,高耸的三面梵天雕塑固眼无视渺小的拉兹,也像谴责拉兹的堕落。拉兹痛苦不堪,也不甘于就此沉沦,却对被摆布的命运无可奈何,只能以节奏激烈的舞蹈表现内心的激烈情绪,舞蹈中充满了富有力量的跺脚、摆手、旋转等动作。这时美丽的女主角丽达在云中出现并帮助“堕落”的拉兹爬上云端,两人开始在宏伟的湿婆雕像前起舞,跳起《丽达之歌》。这段舞蹈突出了柔软的女性之美,四肢和腰部的摆动让舞者的身体婀娜多姿;随后更多仙女加入到他们的舞蹈中,婀娜多姿,优美动人。这段而华丽的云中舞蹈不仅展现出印度这个古老文明古国的底蕴和活力,充满了异域风情以及强烈的宗教寓意,也象征一种以舞蹈面对神明与自我,洗涤罪孽、自我升华的生命仪式。受意大利新现实主义电影的影响,印度平行电影采用现实主义的笔触描述实际问题,其中大多数场景都是实景拍摄;这段想象性的舞蹈成为印度电影中的经典与社会多维度文化景观的展示,它在现实主义的基调中颠覆性地出现,将神圣与狂放的精神气质带入现实的维度,让电影充斥着一股感于以热情与信念迎接一切严酷挑战的自由气质,以及在现实景观与现实心理景观中变化的浪漫情调。另一部影片《印度母亲》(Mother India,1957)中,女主角拉达从小家境贫寒,和丈夫沙姆结婚的费用都由婆婆支付。但作为村里的母亲,拉达被要求为穷困缺水的村庄挖掘运河。她无奈之下向放债人求助,得到贷款之后的高昂利息为原本贫困生活雪上加霜。一场事故中沙姆的手臂落下残疾,他不想拖累新婚的妻子,选择了离开;婆婆也在担忧与疾病中去世,留下拉达独自担任起了抚养孩子和清偿债务的重任。这部影片以现实主义粗砺的笔触勾勒出一位坚强的女性如何面对困苦的生活,其中同样充满了大量堪称完美的舞蹈场面。女主角感慨命运不公之时,婉转哀怨的歌曲伴随着她的起舞为电影带来了令人震惊的感情力量。这些舞蹈将拉达的日常劳动加以提炼、形式化与美化,随着鼓点和音乐调动起身体的各部分进行不同的动作和面部表情:前半部分体现了繁重的劳作情形,后半部分则在优美的人体动

作中表现了拉达忍受他人欺辱、思念丈夫的感情,反复哀婉的舞蹈动作将日常生活中的悲惨升华为悲壮感。

3、“宝莱坞”新电影中包容性的舞蹈表达

20世纪90年代,印度乐坛出现了将欧美现代音乐与本土经典流行音乐相融合的趋势,形成了一种风格杂糅的音乐潮流,为电影及其它本土文化产业的全局化提供了经验;同时,电影产业中大量金融资本流入,使得电影产业在短期内减弱了对票房的依赖,电影产业的次级领域得到了大大的开发。在新世纪后,印度政府开启了本土文化的全球战略,以“宝莱坞”之名采用国际化的制作方式创作,连续打造了许多面向国际市场的“爆款”。这批新电影在思想导向与电影艺术的呈现上都做到了保留优秀传统文化,同时打破传统的电影表现手法,积极反思自身文化与社会问题,吸纳国际先进思想与形式,打造出了令全球观众津津乐道的“宝莱坞”品牌。《厕所英雄》(Toilet - Ek Prem Katha,2017)在传统思想观念与现代生活冲突的视角下关注了印度女性如厕的社会问题。经营自行车行的科沙夫在与知识女性贾娅这对身份地位和生活背景都有着巨大差异的男女在婚后发现科沙夫的家里由于信仰崇尚洁净的印度教,因此没有独立卫生间。科沙夫为了妻子能在家如厕的问题与家人展开了数次争执,千方百计地在家中盖起一间专为妻子打造的小卫生间。在这样一部冲突激烈、喜剧性极强的影片同样当中穿插着大量的歌舞表演。在科沙夫对贾娅心动不已时,带着浪漫情绪的情歌、舞蹈般的动作与表现人物的平行蒙太奇相结合,表现出爱情主题;为贾娅盖起厕所时,充满喜悦气息的音乐凸显了实际需求与现代文明战胜后充满感染力的胜利情绪;片尾洒红节上的集体歌舞则为之前种种冲突的最终和解提供了包容性的空间,无论是反对盖厕所的印度教徒,还是习惯在夜间成群结伴对上厕所的妇女,抑或始终追求自由生活的青年男女都积极参与其中。这一源自印度传统节日的镜头形成了全民狂欢的浪漫氛围,在揭示了长久以来的宗教陋习后将批判主题转为观众可以普遍接受的观赏性镜头,在友好亲切的氛围中为印度年轻女性如厕难题的实际问题提供了舆论支持。

作为当今世界上经济增长最快的“金砖国家”之一,印度繁荣大都市中大量新生的中产阶级与贫民窟中的大量贫困人口同样让人印象深刻,宝莱坞新电影在激烈的社会变化中既保留着民族化、程式化的歌舞叙述风格,又秉承着“平行电影”中与印度社会保持有机互动的传统,在大肆肆意的歌舞间跨越着阶级、种姓、宗教、性别等遍布社会的裂隙,为观众提供了有效的心灵抚慰。印度电影中的美学表达超越了单纯的电影形式或舞蹈形式,在美学的基础上将不同的艺术形式,以及现实、历史和政治的意愿充分结合起来。作为一种美学范畴的表达,印度电影中的舞蹈中千变万化的手势、眼神、面部表情不仅代表舞者个人的情绪与欲望,也秉承了古典梵剧舞蹈的传统,可见日月山水等自然景观和自然现象。这样的动作以舞蹈的基本形式表现,却结合了不同形式、经验与感知的立场,令观众的感官快乐得到满足;在优秀的电影中,舞蹈与现实题材的结合更为其带来了经由理性而获得的高级审美感受。

【作者简介:赵丽娜,广东石油化工学院艺术与设计学院副教授,研究方向:舞蹈。【基金项目:广东省哲学社会科学规划项目“广东省舞蹈类非物质文化遗产在健身排舞中的推广研究”。项目编号:GD17YXS32】

《中国广播电视学刊》杂志征订信息

办刊理念:总揽全局、聚焦热点、演绎品牌、传播理念

订刊邮箱:zgzk1806@163.com

国内统一刊号:CN11-1746/G2

国际标准刊号:ISSN1002-8552

定价:20元/期,288元/年(包含挂号邮费)

编辑出刊:《中国广播电视学刊》编辑部

地址:北京市西城区复兴门外大街2号中国广播电视学刊发行部