

论音乐在当代纪录片中的多元化运用*

Diversified Functioning of Music in Contemporary Documentary Films

文 罗薇 Text/Luo Wei

提要：近一个世纪以来，音乐与纪实影像相伴相生。随着影视技术的进步和纪实美学的发展，当代纪录片在音乐元素的运用上不断推陈出新，音乐在纪录片中的功能得到持续拓展，地位也不断攀升。本文以当代纪录片为研究对象，分析和探讨音乐元素在非虚构类影视作品中的多元化运用，并阐释其纪实功能和审美价值。

关键词：音乐 当代纪录片 多元化运用

一、音乐在纪录片中的发展脉络

“音乐是一种高度抽象的艺术，倾向于纯粹的形式”，⁽¹⁾在电影中，它常常通过旋律、乐种、类型、风格等，为以视觉形象作用于观众的影像提供多元化的叙事、抒情和表意功能。影视作品中的音乐分为有声源音乐和无声源音乐。有声源音乐指镜头记录时空中本身存在的音乐，而无声源音乐则是独立于镜头之外，在后期剪辑中添加的音乐。由于无声源音乐使用带有影视创作者对现实的主观干预，且音乐创作本身具有虚构性，纪录片学界和业界对于无声源音乐在非虚构类影视作品中的运用存在争议。不过，这并不妨碍无声源音乐作为创作元素在纪实类作品中发挥多元化的艺术功能。

从史学的角度来看，纪录片作为非虚构类型，从纪录电影的开山之作《北方的纳努克》(1922)起，便与音乐为伴，只是早期的配乐还不是真正意义上的电影配乐，而是电影院配乐。⁽²⁾先锋派“城市交响乐”电影《持摄影机的人》(1929)在开场展现了默片时期，影院放映电影有乐队现场伴奏，为银幕提供契合画面内容和剪辑节奏的背景音乐。20世纪20年代晚期，随着有声电影的发明，音乐真正融入电影之中。在视纪录片为社会政治宣传利器的格里尔逊时代，音乐主要服务于影像和解说词，用以强化作品的艺术感染力。50年代末，随着影视摄录一体技术的发展和同期声技术的普及，以美国直接电影和法国真实电影为代表的

写实主义纪实美学主张摒弃无声源音乐和画外音的使用。然而，音乐在纪录片中的地位不降反升，从背景走向前台。六七十年代涌现了一批以流行音乐人及其巡演为拍摄对象的纪录电影，比如彭尼贝克的《别回头》(1967)是对鲍勃·迪伦1965年英国巡演的忠实记录；梅索斯兄弟在《披头士在美国》(1964)和《给我庇护》(1970)中将镜头聚焦60年代摇滚乐史上两支殿堂级的乐队——英国披头士乐队和滚石乐队。80年代，随着美国新纪录片运动的崛起，音乐作为表现性元素强势回归纪录片创作。杜比音效技术的发展也为音乐在电影领域的活跃提供了技术支持。美国纪录片导演埃罗尔·莫里斯借助御用电影配乐大师菲利普·格拉斯的音乐创作才华，打造悬疑电影般的纪实风格；纪录片获奖专业户迈克尔·摩尔，热衷于用音乐与画面互为反衬的戏谑手法讽刺美国社会现实；德国导演沃纳·赫尔佐格在书写“狂喜的真实”中，离不开他所热爱的古典音乐的诗意表达。在当代纪录片导演不断创新和实践的推动下，音乐元素在纪录片中的地位水涨船高。本文将当代纪录片为研究对象，分析和探讨音乐作为配乐和作为表现主体，在非虚构类型影视作品中的多元化运用，并阐释其纪实功能和审美价值。

二、音乐作为配乐的叙事参与

在纪录片中音乐一般以碎片化、片段化的形式服务于影像。多用作片头和片尾字幕的伴奏，起到一种

罗薇，华东师范大学传播学院副教授

* 本文系上海市哲学社会科学规划一般课题“当代海派纪录片的品牌重塑研究”(项目编号：2019BWY018)的研究成果。

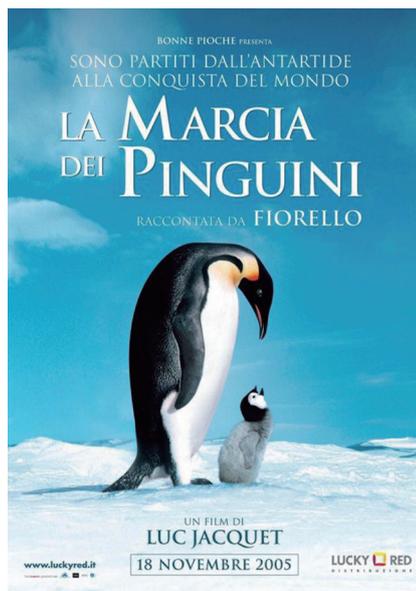
序幕和收尾的作用，为作品设定基调和营造氛围。在叙事过程中音乐还可以发挥衬托画面、控制节奏、凸显主题、衔接段落、抒发情感、升华意境等复杂而多样的功能。从音乐形式来看，纪录片中的配乐分两种，一种是乐曲，主要是器乐旋律；另一种是歌曲，带有歌词的演唱。而音乐的来源则有两种途径，一是从音乐资料库中选取合适的音乐段落贴合画面；二是请作曲家专门谱写和录制音乐。

20世纪80年代，随着直接电影“客观”神话的破灭，纪录片美学价值开始往多元化发展。音乐作为虚构性声音元素，以积极的姿态参与到纪实文本的叙事构建中。以在纪录美学史上具有里程碑意义的《细细的蓝线》为例，这部调查式的纪录片追踪了发生在1976年美国达拉斯市的一起袭警案。莫里斯为避免全知视点可能误导观众对“真实”的判断力，摒弃了旁白讲述。全片采用一系列镜前采访构架叙事，将受访者们各执一词的证言进行了戏剧化的搬演，鼓励观众通过对各方观点的观察和品评，以获得导演对真相的提示。借助美国简约主义配乐大师格拉斯的悬疑风格配乐，莫里斯以华丽的视听语言再现受访者的口述，“有力而实施催眠术般的音乐构成扑朔迷离的故事叙事的一部分”。⁽³⁾ 这部作品打破了真实性依靠影像证据的纪录电影美学传统，借助音乐和画面共同营造的主观意象，让观众得以分享受访者的内部视角，为纪实类影像叙事提供新的可能。

对配乐的重视，可以说是当代纪录片创作的重要特征之一。为提升作品影像叙事的艺术感染力和表现力，纪录片创作者常会聘请专业音乐人为其作品创作原创音乐。不少当代纪录片人还有合作无间的御用配乐师，比如菲利普·格拉斯先后为埃罗尔·莫里斯的《细细的蓝线》《时间简史》(1992)、《战争迷雾》(2003)等多部作品配乐，亦包揽了美国导演高弗雷·雷吉奥的《生活三部曲》——《失衡的生活》(1982)、《变形的生活》(1988)、《战争的生活》(2002)中震撼的配乐。法国自然主义纪录片大师雅克·贝汉的“天地人”三部曲——《微观世界》(1996)、《喜马拉雅》(1999)和《迁徙的鸟》(2001)中优美、空灵的音乐，均出自法国作曲家布鲁诺·库莱之手。这些御用配乐大师为纪录片导演个人风格的形成，立下了汗马功劳。

在很多情况下，为了实现配乐与纪录片主题和影

像风格的深度融合，作曲家在纪录片开拍前就参与到项目的前期筹划工作。比如《舌尖上的中国》就属于配乐先行。青年音乐人阿鲲创作的主题音乐《劳作的春夏秋》极具有国风韵味，以舒缓大气的弦乐和具有跃动感的木管乐，展现季节的流动、营造劳作的节奏，并展现自然的生命力。学者陈亭伊指出“舌尖”配乐打破了音乐跟随画面的传统纪录片配乐制作手法，“在试图让纪录片音乐摆脱从属地位的同时，为‘舌尖’系列纪录片的拍摄营造了全新的氛围，实则也开创了合旋而动的纪录片配乐制作新模式”。⁽⁴⁾ 自然的气息和食材的味道通过与音乐的交融，不仅刺激观众的视觉和听觉，更唤醒了观众的嗅觉和味觉，将音乐对画面叙事的潜能发挥到了极致。



《帝企鹅日记》海报

相较于乐曲，歌曲多了歌词和演唱，在音乐表达上更具指向性，表现层次也更丰富。以法国纪录片《帝企鹅日记》(2005)为例，该片通过拟人化的配音，生动讲述了关于帝企鹅繁衍生息的故事。影片开场通过女音乐人演绎艾米丽·西蒙(Emilie Simon)飘渺、空灵的歌声，以第一人称方式诉说着帝企鹅独自前行中的内心世界。“一片雪白，我知道它在晚上下雪了。全都是冰冷的，所以外面很冷。我试着让自己冷静，这是一场孤独的旅游。看着我的眼睛，看着我的嘴唇，我想生活在天堂，我想生活在南方，今晚生活在地球的南部。”叙事性歌词生动传达了帝企鹅在严酷之地乐观生存的态度。片中插曲《海洋之歌》的吟唱，“看，我如何在大海里，飞翔。就像在天空中，让我自由”，

也诗意地表达了饥饿的帝企鹅母亲们寻找食物的迫切心情。演唱者的演绎、乐曲的风格、歌词的内容，将纪录片中歌曲的功能从传统的主题表达扩展至充当旁白或对白来推进叙事。当然，这种音乐剧式的处理方式比单纯的配乐给予观众更为直白的信息表达。或许也是出于这层考虑，大部分纪录片导演似乎更倾向于采用乐曲，而非歌曲作为配乐，以避免音乐凌驾于画面之上，保留观众对音乐理解和感知的开放性和暧昧性。

与量身打造的原创配乐相比，对现成的音乐素材的选取和改造，一般在成本上负担更轻，在技术处理上更简单。然而，对于现成音乐素材的选用，往往需要导演有良好的音乐素养去进行准确判断。一般在音乐选择上，导演们更多倾向于选取不知名的音乐，但如果选用具有大众认知度的音乐，并能将观众对音乐先入为主的印象自然地融入真实叙事之中，则尤见导演功力。张以庆在直接电影风格的《幼儿园》中插入了多段天籁童声合唱《茉莉花》作为段落缝合，增强影片的诗意效果，并借助脍炙人口的歌词，将儿童与花朵进行意象性的关联。导演甚至巧妙地截取“好一朵美丽的茉莉花，芬芳美丽满枝桠，又香又白人人夸，让我来将你摘下，送给别人家”，用来贴合寄宿幼儿园中家长与孩子依依惜别的镜头，引发观众无限惆怅。很多情况下，音乐不只是支持银幕上真实的画面，更多的是使我们感受到看不见的和听不到的、所表现人物的精神过程和情感过程。⁽⁵⁾

值得注意的是，选择匹配画面内容，贴合画面情绪的音乐，并不是配乐的唯一模式。“音乐也可以对画面提供嘲讽的对比。在许多情况下，一个场面的主要气氛可以被形成对比的音乐抵消，或者甚至被颠倒过来。”⁽⁶⁾ 美国新纪录片运动代表人物迈克尔·摩尔对音乐的运用就非常具有后现代风格。他在《罗杰和我》中，用美国摇滚组合沙滩小子欢快的《难道我们不该快乐吗？》反衬美国通用汽车公司撤离后，弗林特小镇凋零的景象。《华氏 9/11》中，用歌曲《我是如此牵挂你》匹配布什父子会见沙特官员的新闻画面，影射“9·11”事件是布什家族与阿拉伯人的交易。⁽⁷⁾ 在《科伦拜厄的保龄》中，他故技重施，通过经典老歌《多么美好的一个世界》反衬美国过去在世界范围内用武器杀伤的人数和历史影像。尽管这种游戏式的

声画拼贴充满着戏谑的意味，但真实数字和新闻资料与歌曲主题背道而驰所形成的反讽效果，会对观众造成巨大的心灵冲击，有利于导演个人观点的强化。

不过，在以上所述的情况中，音乐不论其存在感是强是弱，所占篇幅是多是寡，主要还是作为配乐从属于影像，辅助画面完成叙事的建构。只有当音乐作为表现主体出现在当代纪录片中，音乐的叙事功能才能实现进一步的拓展。

三、音乐作为表现的主体

以音乐为表现主体的纪录片主要有两种类型，第一种是以音乐为表现对象的纪录片；第二种是以音乐形式为表现主体的纪录片。以音乐为表现对象，包括音乐人、音乐表演、音乐类型、音乐历史和乐器等。自六七十年代的直接电影开始，跟拍流行音乐人及其巡回演唱会成为一种常见的音乐纪录片形态，从纪录片经典《别回头》《给我庇护》，到 90 年代引发社会争议的《与麦当娜同床》(1991)，再到 90 年代中后期，DVD 崛起所带动的音乐表演幕后花絮记录，以跟拍为手段，用音乐表演贯穿叙事来展现音乐人独特个性和艺术人生，已成为一种固定套路。然而，在泛滥的音乐类纪实作品中，音乐能超越单纯表演功能，真正起到叙事推动的佳作并不多。

2013 年，第 66 届奥斯卡最佳纪录片《寻找小糖人》是一部既充满叙事感，又兼具音乐性的作品。影片以追踪调查的方式，揭开了 70 年代的一段传奇故事：美国底特律一位名不见经传的民谣歌手罗德里格斯，其两张滞销唱片机缘巧合下在南非热卖，并在不知情的情况下成为传奇人物。导演以主人公早年创作发行的十二首歌曲搭建起叙事框架。这部被称为“在剪辑台上完成”的作品，在缺乏历史影像素材的情况下，“通过音乐叙事，连缀了开普敦与底特律、70 年代与当今世界，很好地凸显了影片‘寻找’氛围”。⁽⁸⁾ 罗德里格斯的歌曲是他基于真实生活境遇有感而发的，叙述性的歌词肩负旁白的功能，讲述主人公的传奇经历。正是通过《我在想》和《反体制蓝调》这样具有反叛精神的歌曲，结合影片对 70 年代南非社会、政治背景的介绍，使观众得以理解缘何主人公会成为一代南非歌迷心目中的“超级巨星”。影片中，罗德里格斯如城市游魂般在街道行走的场景贯穿全片，从动画到

实景为歌词营造的氛围，促使观众将注意力更多地投射到音乐所表达的内容和主人公的心境变化上。正是由于音乐与剧情的深入融合，使得《寻找小糖人》在传记类音乐纪录片中独树一帜。

整体上看，音乐纪录片中不乏对音乐表演性和表现力的充分展示，但对音乐创作过程的探索和表现，一般主要通过音乐人的口述，结合其幕后工作的场景来展现，手法比较单一。2019年的音乐纪录片《一条叫钱的狗》别出心裁地通过影像构建了音乐人进行艺术创作的主观体验。影片缘起于英国另类摇滚音乐人波莉·简·哈维(P·J·Harvey)跟随导演西莫斯·墨菲前往科索沃、阿富汗和华盛顿南部黑人聚居区的探访。影片以哈维和乐队录制专辑为主线，以音乐采风为辅线，刻意回避了对哈维音乐生涯的讲述，纯粹展现艺术家从采风到录歌的创作过程，并强调其主观性。哈维和乐队的录音在临时搭建的半开放录音棚中进行，录制过程向公众开放。影片采取多重视点交叉剪辑的叙事构架，既有现场观众隔窗观看的窥视视角，也有录音棚内“墙上苍蝇”的摄影机视角，还不时穿插哈维的主观视角。一般来说，音乐在艺术家头脑中的创作过程是抽象和不可描述的，片中通过MV式的剪辑手法，在哈维录制音乐的场景中，穿插碎片化的战地影像，意指演唱的过程中歌词的内容和乐曲的意境，触发了音乐人对其采风经历的回忆，强调音乐创作是艺术家们在录音棚中的即兴碰撞和自我意识活动的共同结果。影片通过主客观和内外部视角的多重建构，提供了一种沉浸式的观影体验，试图“从艺术和哲思的角度引领观众观察和感受音乐创作的复杂、生动和意趣”。⁽⁹⁾

除了以上探讨的将音乐作为表现对象的常规类型，还有一类音乐纪录片以音乐为纪实的表现形式，展现真实的人物和事件，表达真实的诉求和观点。其叙事策略是在形式上，将日常化的口述和旁白，通过艺术加工转化为音乐表演的形式加以表达。虽然该类作品非常小众，但对于音乐与纪实的美学探索却具有先锋实验性。美国导演马龙·里格斯的《舌头不打结》(1989)用饶舌音乐的形式，表达美国非洲裔男性同性恋群体的现实困境和政治诉求。影片中对“兄弟情深”(Brother to Brother)的反复吟唱，“竭力想让观众接受“密友/兄弟(brother)这种角色和立场(至少能在

这部影片的放映过程中表示接受)”。⁽¹⁰⁾显然，戏剧性的表达方式比传统的纪录片表达形态，更有冲击力。



《寻找小糖人》海报

2003年的《费尔瑟姆的歌唱》，以伦敦费尔瑟姆少年看守所几位少年囚犯为拍摄对象，通过说唱表演的方式，向观众讲述了监狱的生活，以及他们的真实故事。制作团队首先通过采访，详细地记录下采访对象的经历，然后交由音乐人西蒙·阿米蒂奇在事实的基础上进行词曲创作，最后由主人公们对歌曲进行演唱。导演布莱恩·希尔表示，“录制歌曲有一个好处就是可以让采访对象更多地参与到纪录片的制作中。他们不仅是拍摄对象，更像一名合作者，在片中加入了自己的创意”。⁽¹¹⁾从效果来看，以歌唱表演形式表达真实的信息，将事实与想象结合，会让观众更加投入。这与前文提到的《帝企鹅日记》中的音乐剧式的女声吟唱有异曲同工之处。

以上两部作品的共同点在于，“把纪录片的重点从以一种现实主义的方式表现历史世界，转向了如诗歌般的自由、不受传统约束的叙事结构以及更主观的表现形式”。⁽¹²⁾但无论外部形式的探索如何大胆、先锋，用音乐的形式进行表达，其目的是“从电影制作者的角度强调(人类)情感经验的复杂性”。⁽¹³⁾作品主题的严肃性和纪实的内核并没有消解，只是表现形式更加主观化和戏剧化。

结语

纪录片经历了近一个世纪的发展和壮大，随着形态的丰富、技术的革新和审美的更替，音乐元素在非虚构文本中的参与方式、功能实施和美学价值也在不断进化之中。在当代纪录片中，音乐的功能早已超越

传统配乐的范畴。其位置的不断前置，体现着在非虚构领域，抽象的音乐正以积极的姿态，参与到纪录片创作者对世界的感知和个人视角的表达之中。然而与西方纪录片实践者相比，中国纪录片在声音探索上，包括音乐的运用上，显得比较保守，在选题上也相对集中。

近两年来，中国音乐纪录片频频通过影展和院线走入公众视野。2018年，张楠的《黄河杂谣》在上海国际电影节收获好评。作品记录了西北民谣歌手张尕怂闯荡城市的音乐人生。2019年，中国音乐纪录片《尺八·一声一世界》和《大河唱》走入国内院线。音乐作为文化的承载，成为当下中国纪录片人热门的拍摄题材。《尺八·一声一世界》通过中外演奏家、工匠、爱好者的艺术传承、跨国交流和文化推广，展现日本古老乐器在当下的困境和机遇。《大河唱》带有比较强烈的影视人类学特征，通过主人公苏洋的音乐探访

之旅，发掘和记录民间文化遗存，探索民间音乐与现代表艺术结合的可能。整体上三部作品在叙事上都比较中规中矩。

近年来，在纪录片音乐形式上有比较前沿探索的作品是张杨执导的大理三部曲之《大理的声音》(2019)。作品以视听交响乐的形式展现大理的自然和人文风情。精美大气的摄影、和声而动的剪辑，共同谱写了大理的动人乐章。该片获得第22届上海国际电影节金爵奖最佳纪录片提名。这对于导演在非叙事形态的声画语言探索上是一种肯定和鼓励。

毫无疑问，中国音乐，尤其是民间音乐是一个宝藏。未来需要有更多的纪录片人对这一主题进行深入挖掘，但以何种形式表现带有中国地方特色、民族特色或时代特征的音乐，则需要纪录片创作者打开思路，勇于创新。纪录片的美学发展正是在不断的探索中丰富其纪实的表达和对世界的认知。

(1) [美] 路易斯·贾内梯《认识电影》(插图第11版)，焦雄屏译，北京：世界图书出版社2007年版，第131页。

(2) [挪威] 彼得·拉森《电影音乐》，聂新兰、王文斌译，济南：山东画报出版社2009年版，第136页。

(3) 孙红云《真实的游戏：西方新纪录运动》，北京：文化艺术出版社2013年版，第111页。

(4) 陈亭伊《舌尖上的音乐——〈舌间3〉配乐的审美分析》，《当代电视》2018年第10期，第82页。

(5) [美] 索南夏因《声音设计：电影中语言、音乐和音响的表现力》，王旭锋译，杭州：浙江大学出版社2007年版，第130页。

(6) 同(1)，第139页。

(7) 张同道编《真实的风景——世界纪录电影导演研究》，北京：同心出版社2009年版，第542—543页。

(8) 贺婷《浅析人物纪录片中音乐的叙事功能——以〈寻找小糖人〉为例》，《新闻研究导刊》2016年第14期，第179页。

(9) 罗薇《关于音乐的纪录片还能这样拍》，2019年6月26日 深焦 DeepFocus, <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1637401202811548171&wfr=spider&for=pc>。

(10) [美] 比尔·尼克斯《纪录片导论》，陈犀禾、刘宇清译，北京：中国电影出版社2007年版，第150页。

(11) [美]《听十四位导演讲纪录片》，张诗隽、崔佳珠译，北京：世界图书出版有限公司2018年版，第147页。

(12) 同(11)，第150页。

(13) 同(11)，第149页。