

# 华莱坞电影配乐类型及国际化生存路径研究

邵培仁 周 颖

**摘 要：**电影配乐具有把握电影节奏、突出人物形象以及烘托电影主题的作用。在传播全球化进程推动下，华莱坞电影配乐不再局限于使用单一的民族音乐元素，而是在民族化与本土化实践中引入西方音乐元素，打造更具国际化的配乐风格，营造更为多元化的电影氛围。当下华莱坞电影的配乐可分为三种主要类型：凸显文化民族性之民族音乐元素主导的配乐，强调文化现代化之西方音乐元素主导的配乐，民族音乐元素与西方音乐元素交融共生的配乐。当然，华莱坞电影配乐也存在问题：东洋风席卷华莱坞电影配乐，本土音乐人文化自信和文化自觉的缺失。在电影传播全球化的背景下，华莱坞电影配乐的国际化生存路径应该是：直面劣势和问题，培养文化自觉，增强文化自信，同世界电影对话，取百家之长，扬自家优势，在实现自身文化认同、建构世界电影多级化格局中，不断发展繁荣作为中华文化传播排头兵的华莱坞电影。

**关键词：**华莱坞电影；电影配乐；民族音乐；跨文化；交融与共生

**作者简介：**邵培仁，男，教授，博士生导师。（浙江大学 传播研究所，浙江 杭州，310028）

周 颖，女，博士生。（浙江大学 传播研究所，浙江 杭州，310028）

**中图分类号：**G617.6

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552 (2016) 01-0045-07

自19世纪末电影于法国诞生以来，世界电影经历了由无声电影向有声电影的转变。意大利电影评论家卡努杜曾说“电影是可以与建筑、音乐、绘画、雕塑、诗、舞蹈并列的一种独立的新的艺术，即‘第七艺术’”<sup>[1]</sup>。这是因为声音的出现让电影不再局限于画面，而是成为了集视、听为一体的多元化艺术形式。在以视听为核心的光影中，受众能够体会到电影所带来的前所未有的艺术美感，而电影配乐是此体验得以形成的重要构件。电影配乐诞生于20世纪，是指“在电影作品中使用持续不变且不间断的重复低音主题或音乐旋律，辅以和声同步进行，形成音乐织体”<sup>[2]</sup>。其连同电影对白、声效等共同作用于电影画面，使它们紧密结合成一个完整系统，从而起到把握电影节奏、突出人物形象以及烘托电影主题的作用。从约翰·威廉姆斯在《拯救大兵瑞恩》、《辛德勒名单》中营造的气势磅礴之电影配乐，到詹姆斯·霍纳为《泰坦尼克号》打造的悠扬风笛声，电影配乐这门“隐形的艺术”在好莱坞电影中的情节推动以及情绪渲染功能不可小觑。

与之相似，华莱坞电影中的配乐功能同样可圈可点。1905年，中国首部电影《定军山》不仅为华莱坞电影的诞生与发展奠定了基础，而且其以京戏作为电影音乐的配乐形式也开启了华莱坞电影的配乐大门。所谓华莱坞电影即“华人、华语、华事、华史、华地之电影，即它以华人为电影生产的主体，以华语为基本的电影语言，以华事为主要的电影题材，以华史为重要的电影资源，以华地（包括中国国内和国外的华人集聚区）为电影的生产空间和生成环境”<sup>[3]</sup>。华莱坞电影的配乐自然在中华优秀传统文化、语言、历史环境的培育和熏陶下成就了自身的别具一格，长期以来民族音乐元素一家独大，得到了多元化运用。

**基金项目：**2015年度国家社科基金艺术学重大招标项目“‘中国梦’影视创作与传播策略研究”（15ZD01）的阶段性研究成果之一；浙江省社会科学重点研究基地——传播与文化产业研究中心、浙江省重点创新团队——国际影视产业发展研究中心课题“华莱坞电影理论研究：以国际传播为视维”（ZJ14Z02）的成果之一。

伴随着国际电影市场的冲击以及视听技术标准的日益严苛,以视听为核心的华莱坞电影不再局限于“视”的高质感体验,“听”亦成为其应对电影产业全球化竞争的重要出口。在全球化进程推动下,华莱坞电影不再局限于使用单一的民族音乐元素,而是在民族化与本土化实践中引入西方音乐元素,打造更具国际化的配乐风格,营造更为多元化的电影氛围。换言之,全球化时代的华莱坞电影配乐内容丰富且形式多样。然而其主要类型中存在的问题于华莱坞电影的全球化生存而言,障碍甚多。故而,探讨华莱坞电影配乐类型及其国际化生存问题至关重要。

## 一、凸显文化民族性之民族音乐元素主导的配乐

民族音乐元素主要是指在华人文化圈内各个民族从古至今基于各自历史文化传统所创造出来的具有本民族特色,能够表达本民族文化本质、文化内核的音乐要素。我国的民族音乐元素多选取自五声调式特征的音乐。五声调式作为一种古代汉语音律,五声音阶按照五度的相生顺序,依次为宫、商、角、徵、羽。隋唐时期出现变宫、清角等音,发展为七声调式及由中原音乐与外来西域音乐相结合的产物——燕乐音阶,彼时的《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣曲》、《兰陵王入阵曲》皆为此类乐曲。中国的民族音乐历来是“舞”“诗”“乐”三位一体。譬如《秦王破阵乐》,即《秦王破阵舞》,是唐代秦王李世民打败叛军刘武周建立政权后改编填词的歌舞大曲。该乐曲融合龟兹乐调因而高昂雄浑,极具号召力。再如春秋时代编纂,后由孔子整理而成的《诗经》,其《风》、《雅》、《颂》三部分多为可用乐器伴奏的唱曲。《史记》曾载:“诗三百五篇,孔子皆弦歌之”。<sup>[4]</sup>由此可知,中国民族音乐广泛吸收了历朝历代各民族、各地区的多元音乐元素,故而曲调多样、意蕴丰富。可以说,其是中华民族文化的载体。作为华莱坞电影配乐中最具民族文化特色的元素,民族音乐元素的应用体现了华莱坞电影人询唤民族文化认同的诉求。

全球化语境下,华莱坞电影中的经典之作多以华人家庭亲情、风物世情以及历史文化为题材,而恰当准确的民族音乐配乐不仅为此类光影创造了更为契合剧情、场景、主题和地域特色的氛围,更是强化了其文化民族性的独特质地。譬如,香港配乐大师黄霑为《黄飞鸿》系列制作的配乐《男儿当自强》,改编自古曲《将军令》。乐曲开头中国大鼓鼓点由慢到快,由缓至急,传达了激励中华儿女反对列强、励精图治、奋发向上的电影主题,而演奏主旋律的唢呐则将音乐不断升华促使旋律荡气回肠,民族英雄黄飞鸿的浩然正气和大义凛然喷薄而出。由是,《黄飞鸿》系列电影的家国情怀主题和英雄主义剧情被强化推送至受众,进而内化为他们心中永恒的民族主义精神。再如电影《龙门客栈》、《鹿鼎记》、《西游降魔篇》、《西游记之大圣归来》、《黄飞鸿之男儿当自强》以及《龙门飞甲》皆运用了中国内地1962年推出的《小刀会序曲》。此乐曲开篇即由唢呐营造出了磅礴气势,二胡、琵琶以及大鼓的加入使得音乐层次更加丰富,其多用于电影伊始或者展现电影主角出场的宏大场面。以上影片借助这一民族音乐,将其光影中的紧凑、悲壮、磅礴的电影氛围渲染得淋漓尽致。

其实,民族音乐主导的电影配乐更为深切的担当在于对文化民族性的张扬。其要么借助具有地域风情的中华乐器,要么采用中华独有的戏曲来挖掘演绎中华儿女的东风式爱情、哀伤、孤寂、野性等生命情态,尽显华莱坞电影的“华”之文化。譬如香港资深作曲家胡伟立采用中国传统民乐器如古筝、箫以及笛子,伴以女声哼唱,以悠扬、婉约的曲调表现男女主人公的情感变化。张艺谋电影《菊豆》使用埙衬托空旷孤寂、如泣如诉的电影画面,《十面埋伏》大量使用琵琶元素表现委婉哀伤的电影情节,《红高粱》中则将北方代表乐器唢呐与大鼓融于一体,唢呐的高亢激昂和大鼓的震撼稳重表现出地道的北方风味,展现出了电影人物对生命激情的宣泄。再如陈凯歌导演的《霸王别姬》,配乐多为中国传统京戏曲调,唱词细腻婉转极富东方神韵。

概而言之,华莱坞电影配乐中民族音乐元素的使用能够恰如其分地呈现华人族群的文化景观和地

理景观。这一方面源于传统的民族乐器材质多与特定的地理环境紧密相连，另一方面则源于民族音乐元素相较于西方音乐元素的差异性为华莱坞电影中的民族文化、地理奇观所增添的东方神秘韵味。

## 二、强调文化现代化之西方音乐元素主导的配乐

西方音乐元素不仅在华莱坞电影配乐史上，甚至在整个世界电影配乐史中都是非常重要的组成部分。西方音乐最突出的三个特征为：“一，理性与感性（也即理智与情感）之间的高度协调和平衡；二，矛盾冲突造成的内在张力；三，高度个性化以及在此基础上形成的频繁的风格变革。”<sup>[5]</sup> 因此，西方音乐自身的通俗性、冲突性以及完善的复调音乐体系使其为电影配乐提供了丰富充实的音乐素材。西方音乐的类型，就题材而言主要包括谨遵古典音乐创作手法的严肃音乐以及教堂音乐、歌剧音乐、流行音乐。在乐器类型上则以铜管乐器，如小号、低音号，以及弦乐器，如各类提琴、钢琴为代表。

文化具有民族性，同样具有时代性。然而在综合性的现代体制前，传统文化的现代化势在必行，是继承过去、开拓未来的基石。为此，不少新锐的华莱坞电影导演将目光投射于西方音乐元素，以期为之补充更为国际化和现代化的音乐养分。譬如，在时代片《一代宗师》中，宫二与叶问的首次会面就使用了意大利歌剧，高亢婉转的歌剧女声衬托出了主人公表面波澜不惊实则内心复杂的心情，配合油画般的电影画面使影片质感厚重。再如《和你在一起》中，影片多次使用柴可夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》，利用电影配乐的循环要素在电影中不间断重复此音乐旋律，从而使得电影主题连贯且突出。而现代生活片《北京遇上西雅图》则伴随着美国女歌手 Vonda Sheppard 的《Someday We' ll Be Together》拉开帷幕，另一首经典曲目《Angel》出现于电影男女主角分别的场景，忧郁连绵的旋律烘托出两人分离的不舍，片尾的爵士乐则为二人在西雅图的再次重逢注入了欢快愉悦的气氛。西方音乐中的古典音乐元素用于华莱坞电影中的时代片可以给电影注入一种浪漫唯美的气质，而西方现代音乐的运用则可以为现代生活片注入鲜活的都市气息。20 世纪末 21 世纪初，在电影中使用外来音乐元素，甚至邀请海外作曲家加入电影配乐的行列已成为华莱坞电影导演向世界电影市场进军的选择之一。

但是我们也应该看到，在强调文化现代化的同时，我们“不能脱离文化发展的历史，不能忽视文化传统性所形成的积淀，文化现代化要建立在传统性继承的基础上，将传统文化作为文化发展的坐标去衡量文化的现代化”<sup>[6]</sup>。一味借用外来音乐元素的同时，华莱坞电影更应该守住民族化的东西。倘若失去了自己的文化内核，必然无法在多元的文化世界中生存发展。譬如韩寒的《后会无期》，偏远地区东极岛的三个年轻人的人生冒险是故事主线，通过他们的公路之旅牵引出更多的人物和世态百相，从而挖掘他们各自变化剧烈的内心世界，可以说是小人物的平凡人生志。然而奇诡的是，此片配乐的主导乐器是高贵优雅的钢琴，底层风尘女子苏米的手机铃声竟然是法语歌曲《QUESERA SERA》。这些西方音乐元素与中国当下平凡屌丝的趣味和人生完全背离，以至于给予受众的冲击只能是音画分离的不解和怪异，中国当下的社会语境和文化风貌更是无从识别，情感的共鸣自是难以发生。其在国内的票房大卖，不过是粉丝经济效应，没有民族文化支撑的它只能是世界影坛的匆忙过客。

## 三、民族音乐元素与西方音乐元素交融共生的配乐

民族音乐元素也好，西方音乐元素也罢，只要能为两者搭建起对话和融合的桥梁，皆可为电影增添质感。华莱坞电影向来秉持“和而不同、和合共生”<sup>[3](19)</sup> 的传播理念，华莱坞电影人完全可以以此为实践规范，找寻既尊重民族文化差异性，又提炼文化普遍性的路径，以世界性的表达去传递民族文化价值内涵。从而打破时间、地域、文化以及种族的阻隔，使得华莱坞电影走得更远。“民族性与民族多样性是文化多样性的发展基础”<sup>[3](19)</sup>，电影叙事和技术手段如此，电影配乐亦需如此。对跨民族音乐元素的合理配置能够为华莱坞电影带来更为国际化的表达，从而突破不同国别电影受众的电影思维认知

局限以及时空藩篱。

就音乐本身而言,中西方音乐关系一直以来就是国内音乐研究所关注的重点之一。20世纪初期,国内就出现过关于中西音乐的三种思潮,即全盘西化、全盘中化以及中西合璧。前两种观点显然受到了“西方中心主义”以及“传统华夏文化中心主义”的影响。在西方音乐和中国传统音乐皆存在各自表现缺陷的前提下,中西合璧是音乐发展的客观要求。

纵观中西方音乐发展历程,可以发现二者存在着截然不同的音乐气质。如果说西方音乐强调音列与节奏之间的严密逻辑,以及追求音乐创作手法、表现技术不断创新的精神,是理性和进取的象征。那么,中国传统音乐讲求大音希声、化繁为简的传统音乐美学则是道与悟的代表。

西方音乐积极创造、逻辑缜密的音乐手法为其带来了辉煌的音乐成就。譬如“大小调体系成熟、奏鸣曲式完善、交响乐队定型、歌剧的诞生及其发展”<sup>[7]</sup>。但理性本身并非完美,康德在《纯粹理性批判》中就指出:“人类理性在其知识的某一门类中有如下特殊的命运,它为种种问题所困扰,却无法摆脱这些问题,因为他们是由理性自身的本性向它提出的,但它也无法回答它们,因为它超越了人类理性的一切能力。”<sup>[8]</sup>就音乐而言,理性的音乐只能解决技术、事实等客观层面的东西却缺乏表现精神、意义与价值的能力。

相较之下,中国传统的音乐美学,一如老子所谓的“上善若水”,体现出一种“无为”、“不争”的音乐气质。具体而言,就是用最少的音符及乐器传达出音乐本身最丰富、精妙的内涵。老子《道德经》第四十一章云:“大方无隅,大器晚成。大音希声,大象无形”<sup>[9]</sup>,其喻指大的成就穿透悠远、大的气度包容万物。也就是说,“大音”需要个体用心感悟,是一种个性化的体验,是对音乐情感的超越。因此,中国传统音乐总能恰如其分地传达深邃、缥缈的意境,并使得不同个体对此意境皆有所领悟。

当然,此种音乐形式在西方音乐理论的评判下会显得特别“简陋”,然而却是中国民族音乐的独特所在。例如中国古琴谱只记录音乐的音高但不记录发音长短,乐者对于琴谱的真实再现必须要经历一个独自理解、消化和感悟的过程。这一将乐谱中无形的东西补充完整再呈现的过程叫做“打谱”。学者田青曾说:“在过去几十年间,在文化‘欧洲中心论’的影响下,许多对中国传统文化缺乏信心的人因此而认为古琴谱‘不够完备’,而打谱实际上是人类音乐文化中最具创造性、最自由、最尊重演奏家的个人价值、最能体现音乐的动态构成和生生不息的生命本质的一种传承方式”<sup>[10]</sup>。可以说,中国的传统音乐充满灵性,其自由而又独特。中西方音乐美学的截然不容恰好表明了它们的互补性。互相对话与融合是音乐发展的必然趋势。

就华莱坞电影而言,民族音乐元素与西方音乐元素的交流与合作已经被诸多导演运用于电影配乐,从而使得电影绽放出了多元的审美意趣。李安导演的《卧虎藏龙》是电影配乐中西交融共生的典范之作,获得了2001年奥斯卡金像奖最佳原创配乐奖。该片讲述了一段江湖恩怨,基调哀伤、寂寥。因此全片主旋律皆以大提琴家马友友沉郁顿挫的琴声为主,营造出苍凉、忧伤的气氛。经由作曲家谭盾设计,大提琴的演奏中加入了滑音,演变为“类似于北方草原的马头琴和二胡的东方民族情调”<sup>[11]</sup>,东方韵味扑面而来。而在打斗场面中,中国戏曲中的鼓点与打斗动作紧密结合,为电影增添了十足的戏剧张力。譬如“穿越竹林”场景中,选用契合地理特色的乐器萧,悠远深长的乐调表现出竹林场景的别致与飘逸。而在饰演外族小伙的张震出场后,影片使用了葫芦丝以及维吾尔族乐器热瓦甫,尽显异域的神秘风貌。谭盾在影片中将民族乐器与管弦交响乐团相结合,使武侠电影的东方意境美绚烂而又夺目。而将大提琴主旋律改编填词为流行音乐风格的《月光爱人》,更是一次大胆创新。由此可见,华莱坞电影融入世界音乐元素的创作方式,不仅能够传达电影丰富的文化内涵、审美意趣,同样能以世界化的表达方式把民族文化内核、精神特质扩散开来。

## 四、基于电影配乐的华莱坞电影国际化生存路径

20世纪以来华莱坞电影百花齐放、百家争鸣，各大国际电影节上也出现了更多华人面孔。作为一股新的电影力量，华莱坞电影吸收世界电影理论之精华，同时也为世界电影注入了全新的东方元素。作为电影点睛之笔的电影配乐更是在由传统到现代的发展中掌握了艺术活力的奥秘。在华莱坞电影冲击国际电影市场的成功实践中，将用以表达人类原始情感及诉求的中国民族音乐元素与严谨但富有创造力的西方音乐元素相融合成为华莱坞电影实现跨文化传播的重要技术支持。

当然，两种音乐元素交融共生过程中的局限亦相当明显，尤以东洋风席卷华莱坞电影配乐为惊心。譬如张艺谋导演的武侠大片《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》的电影配乐由日本作曲家梅林茂操刀；姜文导演的《让子弹飞》由日本配乐大师久石让制作音乐；电影《赤壁》的配乐则是日本重量级音乐人岩代太郎调配；电影《七剑》、《止杀令》以及《叶问》均由擅长表现抑扬顿挫、雄浑浑厚音乐特色的川井宪次创作配乐；日本电影配乐殿堂级人物喜多郎曾为电影《宋家皇朝》配乐等，不一而足。选用境外电影人参与电影创作固然是全球化进程加速、市场自由化导致的客观事实，东西方多元文化的融合亦是华莱坞电影的追求，但为何我们的电影配乐要由同属东方文化圈的日本人来做？究竟是华人对西方音乐审美的缺失及西方音乐素养的不足，还是对中华传统音乐内涵、技巧及美学掌握功力的不自信？这是值得深究的问题。针对华莱坞电影在电影配乐上的操作类型及其存在的问题，本文试图提出华莱坞电影国际化生存的两个路径。

第一，开放——对话世界电影。文化需要输出，电影需要走出去已是不争的事实，当今世界长期以美国好莱坞为主导的电影格局已受到了来自世界各地的挑战。华莱坞电影需要在不断学习、模仿、摸索、创新中以更加开放和包容的姿态应对全方位的挑战，对话世界电影成为华莱坞电影发展壮大的必经之路。对话世界电影，不仅仅是电影题材、电影文化以及电影技术的交流，同时应是电影音乐、民族音乐以及中华审美趣味与西方元素、文化的交流。中华民族五千年来的民族文化精华已借助华莱坞电影的声、光、色生成为销往世界各地的文化名片。就电影配乐而言，华莱坞电影应该在继承与发扬本民族音乐元素的基础上，积极探索多元化的国际音乐元素，让其配乐成为真正的好音乐，成为提升电影质感、打动电影观众、传播中华文化核心价值的载体。

我们的电影习惯使用传统民族乐器、音乐元素以及配乐手法为华莱坞电影编织具有东方色彩的符号。那些极具象征性的中国元素，如中国鼓点、竹笛以及京戏等在不断地跨文化传播过程中变得越来越具有普遍性。电影《黑客帝国》就曾模仿《卧虎藏龙》，运用鼓点把握动作场面节奏。当这种中国符号越来越多地为国际受众所接受，本土化的标识将不再鲜明，其吸引力亦会不断下降。除去国际上对于本土元素的借用与效仿，华莱坞电影本身在电影配乐手法上的重复与停滞，同样限制了其民族特色的发挥。

华莱坞对话世界电影，更需要以清醒的头脑面对电影市场的风云变幻。如何挖掘出更为丰富的中国元素，如何避免自身在电影配乐手法上的低质重复，如何应对西方电影在模仿与创新过程中的“元素借用”，如何既保持开放姿态又捍卫民族性、本土性是华莱坞电影国际化发展所需要冲决的困境。对话世界电影，就是要拨开这些矛盾与冲突，在国际化与本土化的斡旋中寻求平衡点，从以电影音乐为代表的多个角度入手掌控民族传统文化、核心价值观的传播权和阐释权。这既能让华莱坞电影构建出自己的电影标志和品牌，也能在世界多元文化的互动中以一种更为平等的姿态实现中华民族文化的意义构建与解释。

第二，回归——培养文化自信、自觉。电影音乐是电影艺术不可分割的部分，恰如其份的电影配乐能够彰显电影的独特质感，还能把握电影节奏、凸显电影张力、填补电影留白，从而帮助电影情节转

换与升华。电影大师伯纳德·赫尔曼曾说：“银幕上的音乐能够挖掘出并强化角色的内在性格。它能将画面场景笼罩上特定的气氛：恐怖、壮丽、荒凉或悲惨。平淡的对话一经音乐的衬托便上升为诗意的境界。电影音乐不仅是联系银幕和观众的纽带，它包含一切，将一切电影效果统一成一种奇特的体验。”<sup>[12]</sup> 对于受众来说，电影配乐“隐形”但不是无形。当一部优秀的电影结束，受众细致品味时，细腻的旋律就会萦绕身心而难以忘怀。旋律成为电影故事的标识而进入受众的认知。作曲家，作为电影配乐的灵魂，是打造高质量电影音乐的根源。华莱坞电影虽不乏接受中外音乐文化熏陶的优秀配乐大师，如谭盾、赵季平、金培达、王黎光、黄英华等，但依然无法满足其飞速发展的需要。为此，我们一方面理应培养更多具备世界性、多元化音乐素养的音乐人，尤其是能够准确把握中西音乐元素差异并实现两者完美融合的殿堂级音乐大师；另一方面更应该培养华莱坞电影人的文化自信与文化自觉。电影和音乐的民族性相通，保持对本民族文化精髓的认可与自信，才能守住电影鲜明的民族特色。民族化的内核配合国际化的表达将会是华莱坞电影行走国际的法宝。

当下世界各国都将巩固强化文化创造力和文化传播力作为首要的文化发展战略。华莱坞电影人的文化自信和文化自觉更是中国践行此种文化发展战略、成就电影国际化水准的关键。习近平总书记在参与澳门大学“中华优秀传统文化与当代青年”座谈会时曾言：“一定要通过学习树立对五千多年文明的自豪感，树立文化的自信、民族的自豪感……五千多年文明史，源远流长。而且我们是没有断流的文化。建立制度自信、理论自信，还有文化自信。文化自信是基础。”<sup>[13]</sup> 这就充分肯定了中华优秀传统文化的核心价值，坚定地道出了文化自信的重要性。对华莱坞电影人而言，文化自信要求其具备对民族文化精髓及核心价值观念的亲切感、对中华优秀传统文化运用和创新的勇气与智慧，乃至对中华民族的传统文化内核葆有一种文化生命意识——确信中华民族传统文化在瞬息万变的国际社会和时代背景中仍旧可以“返本开新”获得新生的坚定信念。唯有坚持从民族中走向世界、走向未来，从民族血脉的延续中锐意进取，华莱坞电影发展之路才能走得远更坚定。

文化自觉则是费孝通先生晚年回顾、反思学术时所提出的概念。他认为文化自觉是指“生活在一定文化中的人对其文化有‘自知之明’，明白它的来历，形成的过程，在生活各方面起的作用，也就是它们的意义和所受其他文化的影响及其发展的方向。”<sup>[14]</sup> 文化自觉并不是一个简单的过程，它不仅要求对本民族文化有所了解，并根据环境的变化去粗取精、去伪存真；同时也要接触和了解其他民族文化，在批判中吸收，在吸收中融合。“‘各美其美，美人之美，美美与共，天下大同’这一句话我想也就是我提出的文化自觉历程的概括。”<sup>[15]</sup> 华莱坞电影人的文化自觉要求电影工作者对电影的创作有自觉的吸收意识、批判思维、创造能力与创新精神。如果文化自信要求华莱坞电影人具备文化生命意识，那么文化自觉则要求华莱坞电影人赋有文化使命意识，自觉地将民族文化的传承视为时代赋予自身的历史使命，自觉地认清并尊重多民族文化以真正做到“各美其美，美人之美”，自觉地为实现对多民族文化认知由吸收到容忍再到共存的升华而努力。唯有如此，华莱坞电影音乐才能坚守文化创作的阵地，减弱对国外音乐人的盲目崇拜与过度依赖；才能在全球化背景下更加深入、细致地追寻华莱坞电影中的民族文化和审美意趣，以丰富多彩的想象力、艺术创造力塑造多元化的民族意象；才能在文化转型的进程中抛弃单一文化优越感，摒弃“文化霸权主义”对弱语境文化的欺凌，借助电影及其配乐创作传递“美美与共，天下大同”的美好愿景。

## 五、结 语

宗白华曾言：“将来世界文化一定是融合两种文化优点而加之以新创造的。这种融合东西文化的事业以中国人最相宜，因为中国人吸收西方新文化以融合东方，比欧洲人采撷东方旧文化以融合西方较为容易，以中国文字语言艰难的缘故。中国人天资本级聪颖，中国学者心胸思想本极宏大，若再养成

积极创造的精神，不流入消极悲观，一定有伟大的将来，于世界文化上一定有绝大的贡献。”<sup>[16]</sup> 面对新的世界电影格局，华莱坞电影理应肩负起传播中华文化、复兴东方文化的历史使命，以开放的眼光与回归的姿态打造兼容并蓄的电影音乐与文化产业。在电影配乐方面，以民族音乐元素作为确立自身文化身份、获得文化认同的良方。而将民族音乐元素与国际音乐元素的有机融合视作其立足世界、打开局面并与世界电影市场共存共荣、和合共生的必经之路。海纳百川，有容乃大，相信华莱坞电影及电影音乐一定能弘扬自家优势，吸取百家之长，培养文化自觉，增强文化自信，不断发展繁荣华莱坞电影，争取在不久的将来，“将华莱坞电影建成具有强大传播力和影响力的世界电影帝国，在全球推动形成一个多元化与多极化的、和谐与友好的电影传播新格局。”<sup>[17]</sup>

参考文献：

[1] 李永健,展江. 新闻与大众传媒通论 [M]. 北京:中国人民大学出版社,2003:240.

[2] 杨婷,张义瑶. 电影中的配乐设计研究 [J]. 电影文学,2011(24):132-133.

[3] 邵培仁. 华莱坞电影理论:多学科的立体研究视维 [M]. 杭州:浙江大学出版社,2014:2.

[4] 司马迁. 史记·孔子世家 [M]. 北京:北京燕山出版社,2007:1.

[5] 于润洋. 关于西方音乐特征的历史透视和反思 [J]. 人民音乐,1998(8):34-41.

[6] 陈华文. 文化学概论 [M]. 北京:首都经济贸易大学出版社,2009:273.

[7] 何艳珊. “水”与“火”的交响——美学视域下的中西音乐融合问题 [J]. 人民音乐,2014(5):64-67.

[8] [德]康德. 纯粹理性批判(注释本) [M]. 李秋零译. 北京:中国人民大学出版社. 2011:1.

[9] 王玉孝,司惠国,张爱军,金林生. 老子道德经 [M]. 济南:山东科学技术出版社. 2008:1.

[10] 田青. 禅与乐 [M]. 北京:文化艺术出版社,2011:111-112.

[11] 王璨. 电影《卧虎藏龙》配乐的音乐特色——探析谭盾的音乐创作理念 [J]. 音乐大观,2012(6):22-23.

[12] 方良,邹伟铭. 论民族音乐在华语电影中的运用 [J]. 电影文学,2011(23):130-131.

[13] 艾文礼. 深入把握和坚持文化自信 [J]. 红旗文稿,2015(5):13-14.

[14] 王俊义. 一位世纪学人的文化情怀——费孝通先生文化自觉论解读 [J]. 学术研究,2003(1):9-16.

[15] 费孝通. 费孝通文集(第14卷) [M]. 北京:群言出版社. 2000:196.

[16] 宗白华. 宗白华全集 [M]. 安徽:安徽教育出版社. 1994:102.

[17] 邵培仁. 中国梦:作为世界电影的华莱坞 [J]. 东南传播,2015(7):1.

〔责任编辑：华晓红〕