

ABOUT
THE
AUTHOR



滿新穎 / 男 (1968-)

文學博士，山東滕州人。歌劇音樂劇理論與批評家，山西大學特聘教授、博士生導師。廈門大學首屆戲劇戲曲學博士，義大利政府獎學金獲得者和國家公派義大利聖·切奇利亞音樂學院訪問學者，南京藝術學院首屆藝術學博士後。被中央音樂學院、中國音樂學院、武漢大學、廈門大學、南京藝術學院等多所高校聘為教授和研究員。中國歌劇研究會、中國音樂評論學會、中國音樂劇協會理事。文旅部特聘“16+1”音樂戲劇聯盟合作項目指導專家，國家十四五規劃音樂戲劇學科史召集人，國家藝術基金、國家社科基金評審專家，中國國家大劇院藝術委員會委員，《澳門人文藝術研究》編委。著有《中國歌劇的誕生》《中國近現代歌劇史》《中國歌劇音樂劇理論思潮發展與嬗變研究》等。

與時俱進地創造生動鮮活的影視劇音樂形象 ——為作曲家金復載教授八十歲壽辰而作

滿新穎

摘要：著名作曲家金復載教授的創作與大半部當代中國音樂史同步。作為改革開放以來影視劇音樂、歌劇音樂劇等領域的代表人物，其一系列作品所凝聚的智慧、創作原則與曆久彌新的國際影響力對當代藝術創新、人才培養具有啟示性，受到了國內外高度尊重。本文旨在全面地梳理他的創作歷程，通過對其音樂代表作進行深入探究總結其美學觀念與創作方法論。

關鍵字：影視劇音樂創作觀念 音樂形象 創作方法論

Keeping Pace with the Times, Creating Live Dramatic Music Images —— For Composer Pro. Jin Fuzai at His 80th Birthday

MAN Xinying

Abstract: Composer professor Jin Fuzai's music production goes along with the history of contemporary Chinese music. Since the reform and opening up period, as a representative of drama music, opera musical, his works are highly respected both at home and abroad. His works full of wisdom, with his creation principle and great international influence on the contemporary art field, provided inspiration for the cultivation of the people in this field. This paper tries to sort out his creative process comprehensively, and summarizes his aesthetic concept and methodology through in-depth exploration of his masterpieces.

Key words: film and television; drama music; creation concept; musical education concept; principles and methods

2021 年是中國動畫片百年誕辰，也是中國歌劇百年誕辰。2022 年，作曲家、教育家金復載教授迎來八十華誕，這位“睿智的老者，又似一個蓬勃的少年”把一生全情投入共和國戲劇音樂創作中，其所取得的成就不僅代表了中國動畫音樂、電影音樂創作的最高水準之一，且也在綜合舞臺音樂戲劇創作及人才培養上堪稱是重量級代表人物。其創作歷程可分三個階段，每個階段都有不同層次的優秀代表作問世：一、蓬勃的青年——美影廠十年（1967-1978）電影音樂創作，他在中國 100 年的動畫音樂史上具有舉足輕重的歷史地位；二、到 1978 至 2002 年，中

國動畫片進入了最光華的歲月，金復載創作的“第二個春天”在兒童戲劇音樂、中國影視音樂中更屢創佳績；三、1992到2012這二十年，無疑更是他人生的“第三個春天”，在故事片音樂、中國音樂戲劇創作上積極探索，並將中國音樂戲劇教育作為自己十年任職期間最有成效的教育成果；金復載在歌劇音樂劇、交響樂、民樂等大型題材中繼續開拓。

由於篇幅所限，本文僅對其影視代表作進行梳理和總結。

一、從“瞎”拉琴走向了作曲

金復載，祖籍浙江上虞，1942年4月27日生於上海。與很多有著音樂家庭背景又很早慧的那些作曲家們相比，童年的金復載在天賦上與常人相比並沒表現出太特別之處。但到了他13歲，一位大提琴老師的出現使他對音樂開始有了興趣，可師徒二人卻慢慢地發現，他興趣卻不總能在拉琴這件事上，他回憶道，“我學小提琴的時候發現自己有個問題，老師教我的東西，我不大好拉，我喜歡在琴上自己瞎拉，瞎拉覺得蠻好聽的，我就記下來，不會記，就看看樂理書、看看別人的譜子是怎麼記的。感覺好像我對作曲很感興趣，而不是對樂器演奏很感興趣。”跳出別人的音樂，表達他自己的心聲，或許這才是一個作曲家的人生使命和那份骨子裏的激情。初中時，由於手在琴而心在樂，學拉小提琴的金復載卻並沒能以琴考進上音附中，反倒是1957年以作曲考上了該校的高中部。陸青青、顧淡如倆老師教了他4年作曲。1960年，學校鼓勵在校生成用“革命化”“群眾化”和“民族化”進行現實題材創作，還在讀高三年級的金復載與奚其明、劉敦楠、孫以強和朱曉毅五位同學以民間“將軍令”作素材，集體創作了一首鋼琴與中西混合樂



金復載先生近影

隊協奏曲《躍進頌歌》。這首樂曲隨後被選為首屆“上海之春”的開場第一曲。奚其明司鼓，他拉小提琴，孫以強彈琴，他們用青春的熱情獻出了“上海之春”的第一音^[1]。次年金復載考入該校本科作曲系，師從鄧爾敬、桑桐、陳銘志和陳鋼等名師，又學了五年。按計劃這屆學生本來要在1966年畢業，但恰好趕上了“文革”，遂被耽擱一年多，直到1967年10月才畢業。金復載被分配到上海美術電影廠音樂組工作，廟雖然小了點，但若提起二十世紀中國流行音樂的兩位代表人物就能令人肅然起敬，金復載的作曲老師陳鋼教授（“梁祝”的作曲之一）的父親——“歌仙”陳歌辛先生六年前才剛剛去世，而他報到的這一年，在該廠工作的老員工、中國歌舞劇創始人黎錦暉先生離世。從此金復載在美影廠安身立命，一待就是35年，不僅為上百部美術片和故事片譜曲，退休後的他被上海音樂學院請去做了音樂戲劇系系主任，成了中國音樂劇教育的最有代表性的教育家之一，創作了大量歌劇、音樂劇、現代戲曲和舞劇、交響音樂作品。

二、“文革”時的創作照樣歷久彌新

金復載的兩位同學畢業分配去了上海電影廠，任務是專門寫故事片音樂，而他卻去了美術電影廠。他一開始怎麼都想不通，因為在一般人看來作曲的工作有高低之分：故事片音樂排第一，動畫片次之，而科教紀錄片音樂就更次之。金復載覺得別人去的單位比自己的動畫片廠要高，認為動畫片音樂多為少兒所寫，不受大人的待見。他轉念一想，比起那些同學被分到邊遠少窮省的地方戲團，自己已是比上不足比下有餘了。美影廠當年音樂組共有4位作曲，其中兩位是部隊文工團出身的老革命，但當時在搞“運動”，段時俊、陳鐘駒、張棟等前輩們要麼被打倒、要麼“靠邊站”了，無論他們作品寫得好壞，年輕人似乎有了頂上去創作的機會。在當時的金復載看來，上海美影廠的作品品質幾乎就能代表中國動畫音樂的天花板了。吳先生和老同事們都已創下了中國動畫片發展史上的第一座高峰期——1959年至1964年，如《大鬧天宮》（1961-1964）、《小蝌蚪找媽媽》（1960）、《牧笛》（1963）、《草原英雄小姊妹》（1965）等名作，這些大多出自吳應炬先生之手，如果總結此前中國動畫片選用水墨畫和剪紙動畫作為民族特色，那麼配樂自然會向著文化同源同種的民樂方向發展，題材和時代本身鑄就了這種底色。

在歌曲旋律上，美影廠的這些前輩都很有創作經驗。金復載認為，在專業配樂以及樂隊寫作上，較科班的卻是作曲組組長越南歸僑、中央音樂學院作曲系畢業的吳應炬先生，他不但基本功扎實，對西方音樂的認識和理解也很豐富和深刻。雖然大學期間的金復載在創作實踐中多次觸及音樂民族化問題，可要面對具體的動畫音樂對象，也只有潛下心來在這塊地上飽吸勁長。現實要求他既要能用新的民族音樂語言配合畫面講出吸引人的故事，還需能適應群眾的口味，

尤其是更要符合少兒的理解力。可這說來易做來難，任何一個大作曲家都不敢坦言自己的作品就一定能老少鹹宜、婦孺皆喜，何況在這個領域，他當時幾乎是個“小白”。1967到1976的近十年間，金復載除了“觸電”寫影視音樂之外，幾乎再沒其他時間和機會寫那些所謂“高級”的純音樂，這種經歷對那些只寫純音樂的作曲者而言又是望洋興嘆的。

為電影作曲就須懂動畫戲劇。怎麼樣進步最有效？金復載受益最多的，就是他一有機會就去看上影廠的樂隊現場排練，他一天到晚地泡在排練場中，不僅有機會能看到同行們的譜面，還可以看到樂隊是如何排練、檢驗作曲家們的作品。這些現場體驗所學的東西遠比他在大學課堂上配器課學到的知識更鮮活，也更符合作品所服務的對象——電影畫面敘事之需。在藝術表現形式上，吳應炬的動畫片《大鬧天宮》音樂無疑是對民族傳統美學的認同和接受。當時樂隊戲曲化的表現打鬥場面的手法給了金復載很深的印象，後來他的《哪吒鬧海》音樂創作中以武戲配樂提高戲劇性就是受了當時的啟發。

“文革”時期的創作多從屬於政治宣傳任務。廠裏要搞什麼作品，作曲家們沒有自主選擇的餘地。他至今認為，好就好在當時的領導並不是外行，他們能根據作曲家的特長去合理地分配任務，而“作曲員工”一旦領到任務，大家都能齊心協力去爭取幹得漂亮。

更讓金復載一生受用的藝術作風是，當時從電影劇本文學階段開始，創作上就要民主地聽取作曲們的意見，作曲可全程介入劇本創作，而不是搞流程作業，或者讓文學本脫離音樂。

美影廠還有一個優良傳統，整個劇組要依題材之需下到全國各地認真地體驗生活。他們反對那種脫離物象和實際的作風。這樣大家才能尋找適當的視覺和音響、音樂素材，從切實的生活感受和體會中捕捉創作靈感。采風不僅是有益的感性積累，也使其作品建立起了與生活的聯繫。沒了這種練武之人常說的起手式和開車司機要佩戴的安全帶，作曲很可能就成了閉門造車，更別說什麼藝術性和感染力了。

“文革”中金復載的生活並沒有我們今天所想像的那樣“不務正業”，除了必須參加10個月上海黃山茶林場（在安徽）勞動之外，所幸業務上並沒受多大的衝擊。但其首部“觸電”之作卻並不是為美術片所寫的，而是被派到上海科教片廠為紀錄片《無限風光在險峰》（後改名為《中國冰川》）創作。1980年他才有機會攀登到珠穆朗瑪峰6000米處領略冰塔林的壯觀景象，“忽魂悸以魄動，恍驚起而長嗟”，大自然的鬼斧神工洗去了塵間的一切喧囂，這使他終生難忘，後來他還專門寫出了著名的《喜馬拉雅隨想曲》，這部作品自從1982年在“上海之春”上首演，已多次被很多大交響樂團作為音樂會節目。誠是功夫不負有心人！

從投身科教片音樂寫作開始，金復載就馬上意識到自己這時“書到用時方恨少”了。迴響從“文革”前開始，母校就忙著搞“四清”，1965年他與同班同學曾下到上海棉紡廠參加勞動。儘管上學時他自認為和聲學得還不錯，可復調、配器課都沒能學完，大家就稀裏嘩啦地畢業了。為此，他曾暗下決心：決不偏食，古今中外、雅俗通吃。這一來，也就把他從初中階段自己養

成的自己喜歡琢磨的習慣變成自己明確的提升方法和目標了。“古為今用，洋為中用”使他不斷得到積累，這是他作曲生涯中始終堅持的最重要價值觀。

如今的金復載常常感懷，是美影廠給了他施展才華的人生平臺，可這“夢工廠”卻有明確的生產指標和源源不斷的創作任務，“在較短時間內必須生產出符合規定的對象，強大的工作壓力逼著你必須按時保質完成任務。”從上海科教片廠回來後不久，他就接到單位下達的第一個動畫片任務《放學以後》（1972）的音樂寫作。該片的主題當然是典型的階級鬥爭思路，講述了壞分子教小朋友唱壞歌，反而受到大家集體揭批的故事，批判了“讀書無用論”。金復載用了10分鐘就一揮而就地完成了音樂寫作，隨後這首部動畫“觸電”之作馬上就給他上了前所未有的課：他曾以為，我一個學過肖邦和老柴古典樂的人，寫點兒童動畫音樂，這未免太“小兒科”吧！可等一上手才猛醒道：美術片的音樂或者少兒音樂一點兒都不比故事片音樂簡單啊！

音樂在美術片中所占的藝術分量要遠遠多於故事片音樂。除了要有能適於角色演唱和群眾愛聽的音域且不論，既要它能夠為戲劇內容服務，還得能反映出孩童所獨有的心理特徵，只有抓准了人物的形象、性格和受眾的審美心理，才能表達出其中豐富變化的內心活動與情感，這才是作曲家最根本性的任務。一部才10-20分鐘的片子，作曲要反反復復地花上大半年，甚至一年多時間才能寫好，個中凝結了自己和團隊多少良苦用心啊！“精誠所至、金石為開”。有哲人說過，音樂遠比語言文字更貼近於存在的實相。它要比人類的語言更靠譜，若是僅僅從字面上應付，他這個時期為數不多的作品就很難有藝術生命而流傳至今。“文革”期兩部電影音樂更多地體現了金復載對管弦樂隊和兒童音樂的初期積累。包括電影在內，當時一切文藝作品的人物形象塑造都須遵循“樣板戲”和“三突出原則”。雖說寫實的畫風和鬥爭敘事是當時的創作鐵律，但如何才能把這種題材寫得活，寫得好，不下番苦功夫，肯定是不行的。

1972年，金復載完成了他的第二部美術片音樂《小號手》。它比《放學以後》篇幅更長，社會反響更大。即便以今天挑剔者的眼光看，戲劇主人公小勇在鄭大媽家養傷中的那段“慢快慢”的劇情描寫和對自己家史的回憶中小提琴的音樂部分也寫得清新而深情。接下來，音樂以小號手的領唱與二部卡農的合唱相結合，生動地刻畫出了在二次革命中養傷後孤膽歸隊途中小勇的英武形象。一個歷經了磨難產生了個體意識的小英雄已成長起來了，他需要去尋找自我的人生意義。當時的金復載就已意識到，在展開的英雄故事中，如何使用音樂與觀眾產生共情。他幾乎對小勇歸來歷程中的每個音都做到惜墨如金，以淋漓盡致地發揮出歌詞和劇情背後的豐富意涵，“軍號嗒嗒嗒地吹，來了遊擊隊，-----嗒嗒嗒，-----”。起句用附點音符和前八分後十六分音符的節奏和旋律音調，豁然地描摹出這個14歲少年的動作和小號所吹出的音符，“來了遊擊隊”則給人以遊擊隊行軍的動態形象感，這種個體和群體的表達很適度，短小精悍的樂句鮮明地體現出了人文背景和地域特徵，雖然影片只大致介紹故事發生於南方某省，但這就是他為此片到湘贛邊界井岡山地區采風中學到的，這是民歌的化用，從“革命紅旗”切分音

音高的使用看，它又與 1964 年大型音樂舞蹈史詩《東方紅》中的《農友歌》中的“震那乾坤”確有一定的聯繫。湘贛地區方言的花鼓戲、井岡山的採茶戲音調讓金復載的音樂凸顯出了該主題曲的時代、地域、民族地區性格和年齡等特點，采風的重要性由此凸顯出來。

領唱

20

軍 號 達 達 達 吹 來 了 游 擊 隊 革 命 紅 旗 人

軍 號 達 達 達 吹 聲 聲 如 霹 靂 雷 吓 得 敵 人

mf

譜例 1. 動畫片《小號手之歌》，金復載曲、黎汝清詞^①

自 1972 年 10 月上映，《小號手》幾乎成了 60 後和 70 後青少年懷念童年的一首標誌性現代兒歌，如今它早就成了我國人教版小學音樂教材三年級上冊第三單元的歌曲（簡譜）。當年看完後出了影院的青少年觀眾腳步和神情中都洋溢出那意氣風發的感召力。他的同學林華教授回憶說，當年上海大街小巷到處都能聽到這首流傳的歌。這部在指定範圍內靠寫實表現的作品給了廣大觀眾以準確生動的記憶。形象準確、語氣妥帖，清新有力，人物刻畫入木三分，尤其是這首兒歌主題的問世，使電影界、紀錄片的編導們從他的音樂中看出了劫夫《我們走在大路上》（1961）以及黃淮《紅色娘子軍連連歌》（1961）等人那種異曲同工的形象感。這說明，他積極地從時代藝術和深入的生活中汲取了靈感和營養。

頭兩部片子讓金復載漸漸摸清了電影配樂與自己在作曲系所受的那些設計、獨立表達訓練存在很大不同，配樂要在規定時長內真正能為畫面敘事服務，絕不是“學院派”地隨心所欲，拖泥帶水。他曾告訴學生，自己也曾給某片子的音樂設計過好多音響層次，可到混錄時，導演卻說它喧賓奪主了，一旦音量降下來，那些設計好的層次感就聽不清了，動畫片音樂的作曲好比畫寫意畫，在造型與筆墨上首先既要簡潔和概括，又須注重細部的效果，大動態、大氣勢、大結構的整體表現要與細節刻畫都要總體上得到“講究”，實踐中才能檢驗學得好與壞。

^① 選自上海音樂學院出版社（2021 年版）《金復載影視歌曲集》，第 117 頁。

雪蓮送北京
选自动画片《金色的大雁》

金復載曲
孫愚詞
1975年

The musical score is presented in two staves. The top staff is for the child's voice (童声), marked 'Lento' and 'mf'. It begins with a long note on '啊' (A), followed by a melodic line with another '啊' (A) at the end. The bottom staff is for the piano (钢琴), marked 'mp'. It features a steady accompaniment with eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

譜例 2. 《雪蓮送北京》，選自動畫片《金色的大雁》 金復載曲、孫愚詞^①

1975年，金復載創作了動畫片《金色的大雁》（次仁德吉領唱，上海廣播電臺少年合唱團）。筆者認為其中的《雪蓮送北京》可算得上是其“文革”期所有作品中最清新、亮麗的佳作。藏區孩子們託付大雁帶著雪蓮飛向北京的寓意寄託了一片真誠，它以4/4、2/4和3/4變換拍子，用大跳音符加上藏語感歎詞“亞拉索”（相當於漢語“啊、哎、哎嗨”）的貼切運用，極富高海拔藏族地區的地域特徵和當代民歌風情。女聲與童聲兩聲部合唱呼應，相輔相成地呈現出大雁展羽高飛而民心相隨——雪蓮映紅心的意象。有趣的是，前兩年筆者重溫了幾遍後，總感覺作曲家當時很有可能在不經意中受了俄羅斯“強力集團”代表人物鮑羅丁歌劇《伊戈爾王》中的抒情女聲合唱《波羅維茨舞曲》（又名韃靼舞曲）的影響，最值得注意的是，他們的開頭的兩個起音與起勢相近，若說鮑羅丁把波斯、俄羅斯音調融合在一起，那麼金復載則以一個“啊”的童聲開篇就巧妙地將漢族七聲宮調式與藏族音調巧妙地聯在一起，這種化用放在第二拍上的重音和聲旋律，不僅造成一種奇妙的切分效果，也形象地放飛了心中凌空而起的大雁，其意象的靈動呼之欲出，這天籟之音純淨致遠，這首妙手偶得之作如今早就成了我國中小學童聲合唱中的經典。

三、“第二春”——創作力勃發的80年代

與演奏家們不同，有才華的作曲家大多能在30歲左右就從作品中透出過人之處。1976年10月到1981年，中國社會的“撥亂反正”得以完成，國人的思想也獲得了一次真正的大解放和洗禮，藝術規律和藝術人才也得到了新一代領導者們的初步的尊重。這時，上影廠藝術家集體引領著中國進入了此項事業的蓬勃發展階段，國產動畫片迎來了春天。80年代中期到90年

^① 選自上海音樂學院出版社（2021年版）《金復載影視歌曲集》，第1頁。

代初的幾年，金復載的音樂創作不僅品質高、數量多，且影響力也逐步在增強，他已完全進入了創作的成熟期。

改革開放第一個十年，金復載的音樂明顯地表現出藝術家的主體性意識——他清楚如何在作品主題要求和大框架既定之後擁有獨立的作曲風格，而這不僅要能為影片的具體內容服務，還能給人以藝術性審美的新奇。比較這一時期可見，他首次“大撒把”是1978年的剪紙動畫片《狐狸打獵人》配樂。吳應炬嘉許道，“剪紙片《狐狸打獵人》是使用樂器最少的一部。它只用一架鋼琴，全部音樂都是鋼琴奏鳴曲。”^[2] 甚至還有人“以德彪西的中國門生在猛補課”來形容金復載那甩開膀子搞自由創作的狀態。

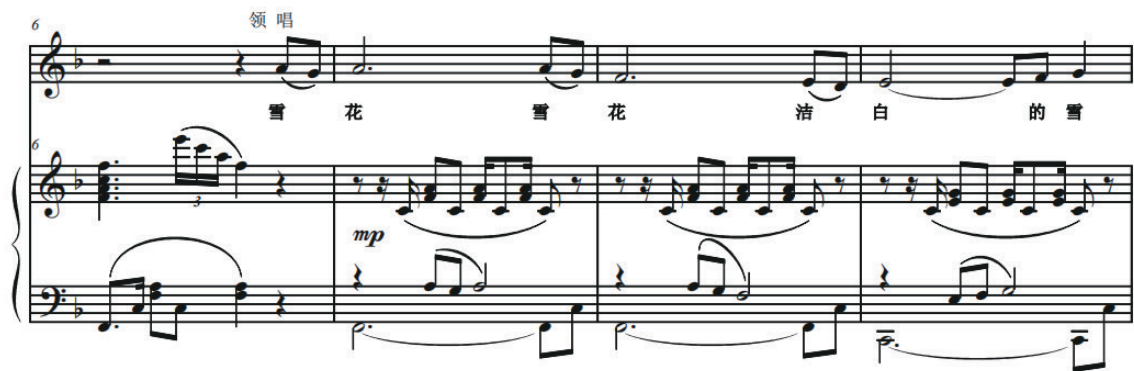
1979年，美影廠歷時15年創作的全本《大鬧天宮》動畫片全國上映，廣受好評，它標誌著美影廠迎來發展史上的第一次高潮。為了抓住時機，美影廠這時決定再推出一部能更上層樓的寬銀幕動畫片《哪吒鬧海》。誰曾想，這一前一後兩部作品竟成為中國動畫電影藝術雙峰，至今還為廣大觀眾尊崇備至。從音樂風格上看，這兩部作品代表了完全不同的兩個時代和兩種風格：前者把傳統戲曲尤其是武場音樂做了視聽上的一致性處理，金復載寫的後者雖然也繼承了前者的一些優勢與傳統，但他完全與新的國際化交響樂寫法融合在一起。主題和創意上《哪吒鬧海》既跳出了《封神榜》原著（片段）的黑灰色調子，也跳出《大鬧天宮》的程式，在動態與視覺感上，呈現出新時期獨有的傾向——創造一個非凡、靈動的童真世界。事實上，故事中的絕大部分的內外部人物動作和戲劇場面都是讓音樂引領全劇的整體佈局，即音樂先行，然後再由導演根據音樂配畫面。金復載和導演阿達等人把這種作法稱為“先期音樂”——作曲家根據劇本先寫音樂，然後錄音，最後再由畫師們根據劇情配合音樂的節奏和其中捕捉到的資訊畫出畫來，所以這種做法即他們的所謂術語——“畫配音”。這種創作流程模式的優勢在於，戲劇音樂的完整性效果強。為進一步做得到好上加好，他們隨後還實驗了“音配畫”——“後期配樂”。這兩種方式的綜合使用後，音樂大受觀眾青睞，這主要因為現代管弦樂隊與民族樂隊融合中大放異彩，可謂“洋為中用、古為今用”的典型代表。

雖然該片中用了我國傳統樂器的音色，但卻能恰到好處，不落俗套。影片創作到一半時，中國音樂考古有了重大發現——湖北隨縣擂鼓墩曾侯乙編鐘剛出土，這件歷經2400多年還保存得完好的中國禮樂文明重器氣勢雄偉。於是，金復載借用考古隊現成的編鐘錄音，並以這些音響為基礎，寫出了《哪吒鬧海》的片頭曲。他把每個音的時長都算好，並在四軌編輯器上使用^①，以一種別致的手法表現出古往今來的奇幻體驗，從而為《哪吒鬧海》添入了天籟之音，這種大膽的想法可謂“化腐朽為神奇”。這種音色與人們對該故事的認識也終於有了一個可以聽到想像到的真實性傳達。

① 參見王莫之《中國電子音樂的史前文明③：上海美影廠雙傑》（《Time Out 上海》，2017年8月刊），第26頁。

更令人驚喜的是，究其內在美學特徵和藝術形象的表現看，《哪吒鬧海》中，李靖的古琴彈奏不僅在指法上體現出細膩、靈動且精准、瀟灑、唯美的意象，且音畫的對位也是絲絲入扣，很多人讚歎它和美國經典動畫片《貓和老鼠》中湯姆演奏《第二號匈牙利狂想曲》有異曲同工之妙。寫好音樂之後，為了能逼真地塑造李靖撫琴的動態和表情，美影廠請來古琴演奏家龔一做現場演奏，六位動畫家圍著他呈扇形就座，大家從不同的視角速寫記錄其每個音演奏時的指法，進行動態描摹和全方位定位，攝影師也同步影像，記錄演奏者的神態。動畫設計師馬克宣統籌完成後，作品當年就獲得了文化部“青年優秀創作獎”。

由此可見，在改開初期的中國，人們已經敞開了束縛已久的心扉，文藝工作者們更是對未來生活充滿了無限憧憬，樂壇雨後春筍般地出現了一股純潔、飄逸的清流。金復載和他的同事們在這個中國動畫片的黃金時代裏始終忙個不停，作品的品質更是一部高過一部。



譜例 3. 《滑雪歌》，選自動畫片《雪孩子》，金復載 曲，梁樺詞^①

1980年，林文肖執導《雪孩子》（嵇鴻編劇，丁建華等配音）動畫片。金復載為小白兔和雪孩子在雪地裏玩的音樂中寫了一快一慢兩首童聲合唱：前一曲《堆雪人》的音樂生動傳神，它一領眾和；後一曲《滑雪歌》則發出了對溫情、純潔生活的禮贊。小雪人奮不顧身地救出了火中的小白兔，而它自己卻化成了一縷水蒸氣，這令人傷感和痛心的最終結局與音樂一起昇華，讓觀眾肅然起敬，於是它又迅速成為全國少年兒童喜歡的一首影視歌曲，而該片當年就獲得了文化部優秀影片獎。如今這個故事已成為人民音樂出版社出版的五年級小學教材的上冊最後一單元內容。40多年來，由金復載作曲、朱逢博演唱的這個音樂早已成為中國少兒音樂尤其是童聲合唱的經典曲目。

同一年，導演阿達根據“一個和尚挑水吃，兩個和尚抬水吃，三個和尚沒水吃”這句民諺提出了《三個和尚》（包蕾編劇）的創意，主旨在於啟迪人們要充分認識社會合作的價值。從表面上看，這不僅藉以諷刺了一味自己求經成佛，卻對社會責任不加關注或者只注重理論而不

^① 選自上海音樂學院出版社（2021年版）《金復載影視歌曲集》，第11頁。

重實踐的後果，其實還對互相推諉責任“吃大鍋飯”的社會現象進行了巧妙反諷。聽完了導演的創想之後，金復載迫不及待地投入創作，但這時阿達卻說，“不要急於動手啊，因為我的構思還沒有成型。”阿達又向他解釋道，設想主要是指藝術上的創新意識和作品結構上的完整性。沒有創新的作品就會平庸，而沒有作品的完整性，作品就會雜亂無章。

阿達的這番話對日後金復載的創作影響很大，只有驚奇的構思和精巧的結構，作品才能擁有生命，才能讓人過目不忘、過耳成誦！該片的問世不僅讓全國觀眾一片叫好，短短三年間，它贏得了眾多國際美譽：當年就獲第一屆中國電影金雞獎最佳美術片獎和丹麥歐登塞城國際童話電影節第四屆銀質獎；次年獲西德西柏林國際電影節第三十二屆短片銀熊獎和葡萄牙愛斯賓諾國際動畫電影節第六屆C組頭獎；第三年在菲律賓馬尼拉國際電影節獲得第二屆兒童片特別獎；1984年又在厄瓜多爾基多國際兒童電影獎獲得第六屆特別獎。

阿達是美影廠公認最懂音樂的導演。其作品中，音樂從來都不是只為畫面服務，或者像奴僕那樣，居從屬地位，而是具有統攝全局的意義和功能。幾乎每次創作，他都要開掘音響在影片中的戲劇表現力，強調音樂的重要性。導演將分鏡頭定下來之後，先作曲、再錄音，後據音樂設計好動作，使音樂、動作、聲音與畫面實現嚴格的對位，有的地方還要根據音樂的處理重新分鏡頭。^①在他和金復載看來，音樂就是作品的靈魂。



譜例 4. 動畫片《三個和尚》金復載曲^②

《三個和尚》的主題確立後，他們將作品定位於老少鹹宜、雅俗共賞上，風格上以虛寫實，突出了哲理性和幽默感。在視覺傳達上，以簡約的線條和單純的色彩凸顯鮮明的人物形象，這不僅做到了精煉，也更突出了中國文化的韻致。這一切用法都是要從訴諸音樂的聽覺中衍生出來，不是作“土”而“古”的民樂編配，而是具有強烈的時代性和現實感，人物的內外部動作要與畫面水乳交融，整個影片不講一句話，影片的節奏、動作的設計是根據音樂來進行的，

① 參見中國電影出版社（1983年版）包蕾：《從三句話到一部動畫片》，第173頁。

② 選自上海音樂學院出版社（2021年版）《金復載影視歌曲集》，第4頁。

動作和音樂緊密配合，相互補充。“金復載的音樂寫得很有特點，再加上剪接時的嚴格對位和再創造，影片達到和諧統一的效果”^[3]。金復載的創作特別注重民族器樂的戲劇形象刻畫功能和音響的層次性表達，如，寺廟生活離不開晨鐘暮鼓、磬和木魚，各種鑼、碰鈴、鐃、鈸、鼓等樂器及其組合都可以一一拿來為展開故事情節、渲染戲劇氛圍服務。尤其是在準確地定位三個主要人物形象時，刻意用同樣的旋律確定他們的和尚身份，如以鼓聲開場呈現，用高音木魚與板胡的中低聲部、排鼓與墜胡、管子與鑼鼓聲一一對應小、高、瘦三個和尚的形象，那一只小老鼠則用板胡的高聲區，用雲鑼表現菩薩，用打擊樂合奏來表現三僧相處的各種行動和神態，這樣的音色和聲、對位使得人物身份、年齡、體貌特徵就一一具備，性格和形象因此躍然而出，推進並豐富了劇情的發展變化，繁簡得宜，不失主次。這種沒用一句臺詞的故事敘述表明：充分發揮民族打擊樂的音色變化，賦予其強烈而生動的內在和外行動作，以節奏性功能與發展對表現劇情起到了十分重要的作用。

《三個和尚》的題材創意都很好，但阿達考慮更多的是這種敘事的風格和表現手段，金復載無論在敘事風格還是在音樂的表現手法上都巧妙地實現了阿達的意圖，“動畫片本身就是虛構的，充滿藝術的想像，而音樂能更深入地帶動劇中人的感情，使作品更具想像力和藝術性。”要從內容出發，找到最恰當的音樂語言，正如陳丹青2020年所說，“藝術頂頂要緊的，不是知識，不是熟練，而是直覺，是本能，是騷動，是嶄新的感受力。”^[4]藝術家必然會尋找特殊的表現手段去感染人。我們從一架鋼琴發揮出的戲劇表現力和幾十種打擊樂運用的表現力所呈現的兩極可以看到，無論中西音樂及其技術手段的使用，都應從人物形象的意趣和適應上去挖掘表現的可能，而不是一味地去顯擺作曲技法。

五年後，金復載在動畫片《老鼠嫁女》（1983）中嘗試運用先鋒調性音樂擴展作曲技法，其音樂中先鋒音樂與傳統的吹打樂混用，凸顯了傳統與現代觀念的對立，直指80年代走向畸形發展的社會婚戀觀念的問題。在不到10分鐘的音樂中，整個音樂戲劇分為呈示、發展和結局三部分，民樂器的笙、笛、嗩吶與鋼琴、弦樂、木管等西洋樂器在鑼、鐃奏出的鼓點中講述出一個古老而常新的婚戀悲劇，其寓意深刻而又充滿新潮的反諷色彩，看似大俗的選材，實則大雅，有人或許從老鼠嫁女的吹打樂尾隨的所謂“詭異”中讀出了隱憂，而這，恰恰是作品的獨到之處。

80年代開始，金復載的音樂總是在為表現對象服務，同時展現出自己獨到的音樂戲劇審美。1985年，金復載創作的《夾子救鹿》以深刻的佛教意蘊和生動流暢的精美畫面以及音樂啟迪了人類——該如何與自然和諧相處。1986年獲得第六屆中國電影金雞獎最佳美術片獎。1989年第六屆芝加哥國際兒童電影節動畫故事片一等獎的《金猴降妖》（孫悟空三打白骨精的故事）也用了調性音樂的擴展打出了一串先鋒派的奇妙節拍。此用法堪稱成人動畫音樂，一般的兒童欣賞起來可能有點驚悚，但卻能讓他們跳一下摸得到這個桃子。作曲家並不是迎合觀眾的粗淺口

味，而是注重審美意趣的有效擴展和積極引導。

1986年，金復載與馬克宣、徐景達等人創作了《超級肥皂》，這也是一部具有社會審美思潮反諷寓意的成人動畫片，老少鹹宜。它與《老鼠嫁女》相比可謂異曲同工。它並沒用細膩寫實的畫風和完整詳細的敘事，音樂也帶有尖銳性的當代幽默感和諷刺的效果：當整個社會在肥皂商小鬍子的忽悠下從本來多彩著裝的社會審美，陷入了對白色的迷狂，“白色恐怖”成災，而當一個穿紅裙子的小女孩天真爛漫地走過時，隨大流的愚人們才明白過來。小鬍子售賣超級肥皂靠的是能吹能唬人，人們反而像烏合之眾喪失了思考與判斷的能力，隨波逐流。“如果你不清楚爵士樂與戲曲鼓點如何共鳴，你可以在這部動畫片的尾聲找找刺激。”

金復載1988年創作的《山水情》累計獲得十幾項海內外大獎^①。這是在《小蝌蚪找媽媽》《牧笛》《鹿鈴》和《鵝蚌相爭》等同類體裁之後繼續探尋和登頂中國動畫藝術高峰的又一部代表作。筆者以為，若以“濃淡相宜，是靈魂的默契，遠近相安間，是生命的呼吸”（龍璣現代詩《美的距離》）形容這部作品顯得十分得體。該片借一段感人的師生情緣與琴緣，深入地挖掘了中國藝術的靈魂——寫意，這個主題立意至今奇絕無比。山水潑墨畫的豪放寫意與角色的動作與表情對比的柔和、靈動和優雅地釋放出了似與不似之間的意境與詩意。金復載在音樂創作上採用傳統樂器的不同組合作“程式”，始終把情節的敘述層次與水墨畫的層次結合起來整體考量全劇，從中突出了笙、柳笛與古琴中所對應和隱喻的人文情懷。該片被後世尊為“中國水墨動畫的絕唱”“中國動畫片之最”。由此可見，中國動畫片的藝術需要絕佳的創意，獨立的哲理和詩性缺一不可。唯有如此，藝術的更高境界和本體力量就不可能給人以審美的狂喜與滿足。這是90年代迪士尼與日本動漫的衝擊下，上海美影廠一代藝術家們的藝術共識。

1999年，金復載完成了他在上美影廠退休前最後的一部動畫片《寶蓮燈》。但這次他是既任作曲，還任了該片音樂總監。在製作方式和配音等方面，該作品與以前他個人的獨立作曲大不相同，而且上海美影廠歷史上也屬頭一回採用“全明星”陣容——廠方邀請了李玫、劉歡、張信哲三位明星分別作了三首插曲《想你的365天》《天地在我心》和《愛就一個字》。這3首歌與沉香找孫悟空拜師、劈山救母的英雄成長歷程的情節較為吻合。吸引了姜文、寧靜、陳佩斯、朱時茂、徐帆、虞鵬飛等10多位影視明星為之配音。金復載寫了絕大部分音樂，其中的序曲、母子情深、天宮孤兒、土地爺授計等段落，時代樂風更給人以盪氣迴腸之感。該作品的問世使中國美術片基本實現了與國際接軌的願望。在交響樂隊的民族化、民樂隊國際化與現

① 《山水情》歷屆獲獎：1988年獲第一屆上海國際動畫電影節美術片大獎、1989年獲第九屆中國電影“金雞獎”最佳美術片獎、中國廣播電影電視部1988年優秀影片獎優秀動畫片、1989年獲第一屆中國電影節短片匯展紀念證書榮譽獎、1989年獲第一屆全國影視動畫節目展播大獎、1989年獲第一屆莫斯科國際青少年電影節勇與美獎、1989年獲第六屆保加利亞瓦爾納國際動畫電影節優秀影片獎、1990年獲第十四屆加拿大蒙特利爾國際電影節最佳短片獎、1991年獲1989-1990年度上海文學藝術優秀成果獎、1993年獲第三屆全國電影電視聲音學會獎二等獎。2006年，作為唯一一部入選的中國作品在安納西國際動畫電影節上評選出的“世紀動畫·100部佳作”。

代化兩個方面做到了互為表裏。由此可見，風格並不取決於作曲家安排何種樂器演奏，而取決於對作品格調定位的獨特和精準把控。

四、“第三春”：90年代邁向影視音樂

隨著樂壇影響力的不斷提升，從80年代中期開始，金復載16年美術片創作經驗積累後的似乎已經水到渠成，他也頻頻受邀到其他影視劇或舞臺音樂領域拓展空間。

1981年，長春電影製片廠的導演陳家林到處打聽誰能為他的故事片《飛來的仙鶴》（1983獲中國文化部優秀故事片獎）作曲，同行不約而同地向他推薦了金復載，認為他才有兒童音樂題材所要的適度的簡潔、通俗易懂和活潑歡快，把握得很到位。從此他與長春電影廠一合作就是6、7年之久，最讓作曲家本人稱心的就是與之合作《飛來的仙鶴》和《譚嗣同》了。

10

鞋 儿 破 帽 儿 破 身 上 的 袈 裟

鞋 儿 破 帽 儿 破 身 上 的 袈 裟

mp

譜例 5. 《哪里有不平哪里有我》，電視劇《濟公》主題歌，金復載曲、張鴻西詞^①

1985年，杭州民間人物形象——靈岩寺的酒肉和尚濟公進入了編劇薛家柱（1938-2021）的創作構想，於是杭州、上海兩家電視臺打算合作電視連續劇《濟公》。金復載受邀為該片作曲。薛、金二人相約夜遊西湖時，作曲家竟連詞帶曲地脫口唱出“鞋兒破、帽兒破，身上的袈裟破”，這讓編劇讚不絕口。在此，金復載靈感中所呈現出的詞曲之韻不僅把准了濟公之相，也從其相和心的視角主體化了這個角色，他通過主體性的真實感知，以詩意禪味的內在尺度為依託，換位了創作對象，從而創作出了審美的真實，一個內圓外方、忍辱負重、精進禪定、敢作敢為、同體大悲、無畏佈施又特立獨行的人間活佛形象於是活靈活現地呈現在音樂中。相由心生、心由境生，音聲佛事，才能呵幻為奇。演員遊本昌從故事裏入木三分地體驗到了濟公形象的內在

^① 選自上海音樂學院出版社（2021年版）《金復載影視歌曲集》，第28頁。

精髓，再加上歌唱家何紀光嗓音性情中唱的那首《哪里有不平哪里有我》。“明者遠見於未萌”，該片一經播出歌曲火遍了全國。

往生
选自故事片《清凉寺钟声》金復載改編
1991年

中 慢 速

女高音 *p* 啊 *mf* 南无阿弥

女中音 *p* 啊

男高音 *p* 啊

男低音 *p* 啊

譜例 6. 《往生》，故事片《清涼寺的鐘聲》，金復載 曲^①

1989年，退休後的謝晉導演成立了自己的影視公司，這兩位在上海出生長大的浙江上虞老鄉從此成了事業搭檔。自故事片《最後的貴族》開始，金復載幾乎成了謝晉的“御用作曲”——他所有影片的唯一作曲。在金看來，陳家林和謝晉除了在劇本故事要求下有些具體的建議之外，他們完全尊重作曲家的創作主體性和主動性。1991年，金復載先後為故事片《風雨故園》和《清涼寺鐘聲》作曲，在第十二屆中國金雞獎上雙獲最佳音樂獎。1997年，他的故事片《紅河谷》音樂又獲第十七屆中國金雞獎“最佳音樂”稱號。十多年間，他已成為國內最具實力美術片、電視片和故事片音樂的代表作曲家。

面對影視音樂圈取得的成績，金復載從未沾沾自喜，相反，他仍在竭力尋找機會，以求在更大的藝術領域裏有所作為。《山水情》《哪吒鬧海》獲得中國電影金雞獎等國內外各種獎項後，也被後世認為是中國動畫片的巔峰之作。但當時的上海美影廠還滯留在計劃經濟時代，美術片生存卻已是危在旦夕，受到外國商業片的強烈衝擊，創作品質下滑，題材迷失方向、人才普遍流失，創作急功近利，這種頹勢更讓金復載堅定走向舞臺音樂戲劇創作的信心。在筆者多次向金復載教授討教的這些年中，他對影視戲劇音樂和音樂戲劇音樂的分野看得日趨清晰，他認為，在中國音樂參與或作為綜合藝術的各類藝術種類中，美術片音樂（即動畫片音樂）由於其虛擬形象需要極度的誇張予以表現，就其藝術性和表現功能在片中的占比權重，比例高達七八成左右。故事片音樂則不然，劇中人塑造的是真人，需再現生活真實，且多是根據完成片進行寫作，因而，其音樂分量可能還不足美術片的一半，有時候甚至還更低。話劇的配樂，多以線性製作為多，等而下之。相對於音樂劇，電影音樂的創作空間更狹窄，一旦發行，不可更動。但是，

^① 選自上海音樂學院出版社（2021年版）金復載：《金復載影視歌曲集》，第89頁。

音樂劇的創作卻可以通觀全局，還更能一邊演一邊得以妥善修改，場場都有很大的提升空間。這就是美術片音樂和音樂劇音樂創作之間存在的樣式、主位性關係使然。

五、結語

金復載先生以長達半個多世紀的影視劇音樂為我國創作出了上百部作品，他始終以雅俗共賞作為最高的創作目標，而不是追求曲高和寡與孤芳自賞，他善於塑造清新有趣的音樂形象，賦予其生動鮮明的時代氣息。在這些電影音樂的寫作中，他充分把握住了劇中人與觀眾間建立起來的共情關係。每當這些藝術人物的心靈和命運與觀眾產生難以割捨的關係時，金復載總能恰如其分地施展其為心靈宣洩的藝術力量。我想，這也正是當代藝術最需要汲取的藝術智慧。

【參考文獻】

- [1] 陳嬰. 上海之春——躍進之聲 [J]. 人民音樂, 1960(05): 10-11.
- [2] 吳應炬. 談美術片的音樂 [J]. 電影文化, 1981(02): 109-112.
- [3] 阿達. 動畫片《三個和尚》的導演構思和工作方法 [J]. 電影通訊, 1981(09): 15.
- [4] 陳丹青: 藝術頂頂要緊的, 是本能, 是騷動, 是可貴的無知 [EB/OL]. (2020-12-15)[2024-9-4]. https://m.thepaper.cn/baijiahao_10389916.