

影像閱讀時代

Understanding Images in Motion

音樂・聆聽的眼睛

Listening Eyes as Wise Ears

桑慧芬 著

影像閱讀時代

Understanding Images in Motion

音樂・聆聽的眼睛

Abstract text block, likely a preface or introduction, rendered in a small, dense font.

桑慧芬 著

五南圖書出版公司 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

影像閱讀時代：音樂・聆聽的眼睛／桑慧芬 著．— 初版．— 臺

北市：五南，2005[民 94] 面：公分．

ISBN 957-11-3946-7（平裝）

1. 電影片 — 評論 2. 音樂 — 鑑賞

987.8

94004914

影像閱讀時代：音樂・聆聽的眼睛 (1Y25)

作 者 桑慧芬 (Huifen Sang) (450.3)

總 編 輯 王秀珍

主 編 黃惠娟

責任編輯 王兆仙 蔣和平

出 版 者 五南圖書出版股份有限公司

發 行 人 楊榮川

地 址 台北市大安區(106)和平東路二段 339 號 4 樓

電 話 (02)2705-5066 (代表號)

傳 真 (02)2706-6100

劃 撥 0106895-3

網 址 <http://www.wunan.com.tw>

電子郵件 wunan@wunan.com.tw

顧 問 財團法人資訊工業策進會科技法律中心

版 刷 2005 年 6 月初版一刷

定 價 320 元

◎版權所有・欲利用本書全部或部分內容，必須徵求本公司同意。

序

雙子星從紐約天際線上消失，101 在台北天空擎天一柱：直接透過第一手眼睛視窗，或間接透過媒體視窗，我們在閱讀圖像。或許渾然不覺；視覺這個感知不需太過努力，即得到充分給予。在如此圓滑的視窗與圖像交手之間，感官持續加倍地被文化工業獻上殷勤。當都靈的天際線被「午夜之後狂戀」優雅拼出，頹垣與荒涼在「巴爾幹龐克」中緩流，我們再看，但，是一種靜態的「閱讀」；當閱讀成為動詞，我們經歷詩般的蛻變，如是擁有了阿德斯·赫須黎（Aldous Huxley）看出「美麗新世界」（Brave New World）的眼睛，或是柏拉圖看出「洞穴理論」的視野。

詩般蛻變的機制隱身在感官聯手運行的過程中。必須，徹底甦醒。聆聽，永遠優雅地成為自己，但因徹底的甦醒，使其與視覺產生親密關係，彷彿變成「聆聽的眼睛」。但我們知道，他們永遠是獨立運作的「個體」。只因聯手，使他們之間的「羅曼史」深刻；戀情從沒有無主動參與而能成立的。

《影像閱讀時代——音樂·聆聽的眼睛》提示一個使隱身顯隱的過程：從靜態參與，進入蛻變通道，停在聆聽的眼睛。其後未說出的部分，當閱讀成為動詞，即翩然降臨眼前。

這是一個影像閱讀的時代，更是閱讀影像的時代。

書中部分篇章完成於十年前，將之在新書中續生，是透過十年後的新視窗做出的審慎決定。視窗載負的記憶體遠大於書中的記憶容量，所有現身與你相遇的影像，皆因種種因緣與巧合，最終聚合在這場盛宴中。

最後，特別謝謝好友們的鼎力協助，使寫作與出版的過程，是一段美好的回憶。

桑慧芬

寫於東經 151 度 南緯 32.5 度

2005 年 3 月

目 錄

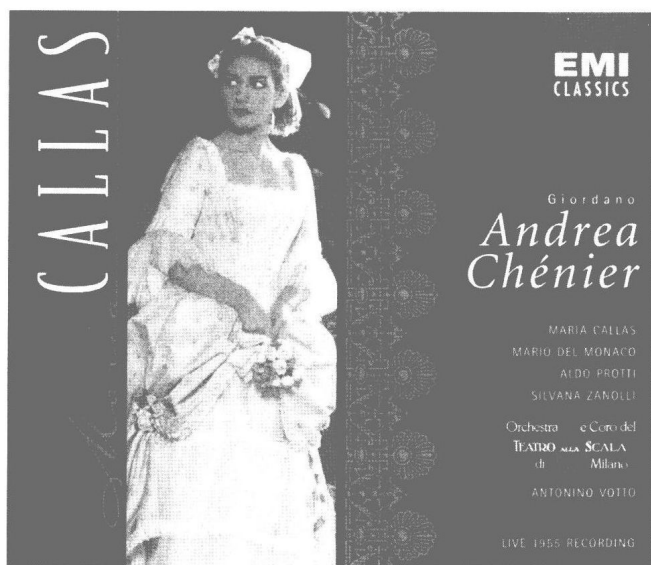
序		<u>001</u>
Chapter 1	影像閱讀時代 音樂作為解析符號的工具 I	<u>001</u>
Chapter 2	影像閱讀時代 音樂作為解析符號的工具 II	<u>021</u>
Chapter 3	一個靜默無聲的世界 悲憫上帝的女兒	<u>029</u>
Chapter 4	家庭動物園 漢娜姊妹	<u>041</u>
Chapter 5	拒絕溶化的心 今生情未了	<u>051</u>
Chapter 6	預知宿命的悲情民族 流浪者之歌	<u>063</u>
Chapter 7	走出心靈禁錮的枷鎖 遮蔽的天空	<u>075</u>
Chapter 8	成敗在天，但我們讚美奮鬥 羅倫佐的油	<u>087</u>
Chapter 9	心靈之鄉的逆旅過客 遊子	<u>101</u>
Chapter 10	生命幽谷的天堂微光 月光提琴手	<u>113</u>
Chapter 11	池塘深底・愛的教育 放牛班的春天	<u>125</u>
Chapter 12	掀動沉澱的記憶 童年再見	<u>143</u>

Chapter 13	笑淚中競技的無煙樂團	巴爾幹龐克	<u>159</u>
Chapter 14	生命中不能承受之輕	布拉格的春天	<u>171</u>
Chapter 15	費氏數列・城市的聲音	午夜之後・狂戀	<u>183</u>
Chapter 16	當慕塞塔？還是咪咪？	發暈	<u>197</u>
Chapter 17	對傳統禮教的無聲控訴	純真年代	<u>211</u>
Chapter 18	愛得過火	與敵人共枕	<u>225</u>
Chapter 19	是愛人還是敵手	旗鼓相當	<u>245</u>
Chapter 20	愛到深處無怨尤	永遠的愛人	<u>263</u>
Chapter 21	愛與被愛的計謀	春光奏鳴曲	<u>281</u>
Chapter 22	當電影愛上歌劇	戲中戲的趣味	<u>293</u>
	參考書目		<u>303</u>

Chapter 1

影像閱讀時代

音樂作為解析符號的工具 I



喬大諾 歌劇《安得烈·謝尼耶》©科藝百代股份有限公司提供

電影含括多元符號，形成製作與解讀的複雜性。概略以視覺與聽覺一分為二，兩者互補與詰抗的結合程度，激盪出觀者感覺統合的深度與廣度。美國近代作曲家柯普蘭，曾於 1949 年提出對電影愛好者應如何欣賞電影音樂的一些建議。他整合諸多要件為精要五點，從其要義統合言之，不外：音樂與時間空間的關係、音樂與影像之外的寓意、音樂作為中立的介質、音樂與敘事的延展性、音樂強化敘事焦點與塑造其完整性之功能；其分析包括對電影音樂做哲學、心理學的探討，與從實用角度做一概略的功能分類。本文的分析則從電影早期默片走向有聲時代之歷史角度，試圖「目睹」此一濃縮的演化過程，進而視配樂為敘事載體，並以此作為論述基礎，目的在嘗試功能性質的分類。

音樂與影像互為補述語言

從電影發展史來看，默片時代演員的動作是唯一的語言——肢體語言，誇張的表演方式成為補救聽覺貧瘠的方法之一。但是有時鏡頭上演員並沒有太多的表情或動作，藉由音樂來加強電影敘事的功能，觀眾們可以即刻感受到影像所要傳達的意思。默片時代配樂的目的首先出於商業考量。1895 年魯米埃兄弟（frères Lumière）的電影事業想出吸引觀影人潮的方式，在巴黎香榭大道用鋼琴現場為電影加上聲音；1896 年在倫敦的劇院，改用交響樂團做實驗。當時的音樂素材來源大部分是既成的作品¹。直

¹ Prendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art: a critical study of music in films.*

到電影公司發現音樂真的能增加劇場的氣氛，1908 年法國 Le Film d'Art 電影公司率先力邀當時在法國頗負盛名的作曲家聖桑（Camille Saint-Saëns），為電影《L'Assassinat du Duc de Guise》² 量身訂做配樂，這首作品也正是聖桑為弦樂、鋼琴和簧風琴所寫的作品 128 號。這樣的做法是最早為加強戲劇張力，借用音樂渲染情緒的例子，也是音樂輔助影像傳達的功能中，最早被考慮到並且迅速發展的功能。

了解音樂在影像敘事中被運用的模式，可以較為完整的理解視覺符號其載負的含意。配樂作為「陳述故事」的載體，其中涵蓋了四種角色功能：「說書人」、「旁白者」、「化妝師」、「預言家」。

「說書人」

電影配樂可被視為隱身幕後的說書人，隨著劇情起伏，時而緊張、愉悅、優雅，甚至懸疑、恐怖，音樂說書的功能像極人的語氣、表情、句法以及腔調，無論高明或蹩腳地與影像並存，都透露出參與電影製作者的某些意圖。正中紅心的用法，讓人拍案叫絕，得獎連連不說，最實際的，票房與原聲帶的市場反應也表現出實質的回饋。

音樂利用其說書人角色推展劇情最明顯的莫過於歌舞片。

² 英文片名「The Assassination of the Duke de Guise」，劇情是關於十六世紀法國宗教戰爭與宮廷政爭，1562 年 Francia 公爵殺害三十名法國清教徒，隔年 2 月被暗殺身亡的歷史故事。

《芝加哥》（*Chicago*, 2002）中大律師把心中所預謀的個人名利，透過一首又一首的歌曲毫不保留的唱出，對戲中人物的評價也辛辣地表述。若非這些炫麗的音樂片段，故事情節便失去大半動力；雖然歌詞也可脫離音樂改為說白，但是這樣一來導致戲劇感被稀釋，甚至使得節奏感乾澀，失去影像光滑的視覺特質。

音樂劇式的表述方式還可以添加幽默成分，提姆波頓著名的黑色喜劇動畫片《聖誕夜驚魂》（*The Nightmare Before Christmas*, 1993）中，〈Here comes Santa Claus〉搭襯萬聖節王國的首領傑克，穿上聖誕老公公的衣服，駕著骷髏馬車送恐怖禮物，給滿心盼望聖誕禮物的小朋友們。當恐怖至極的骷髏雪橇飛馳在天上，傑克的小嘍囉們不懷好意地大聲唱著「我們綁架了聖誕老公公，傑克來了，呵呵呵！」。由於音樂好幾倍放大了萬聖節的氣氛，不消說聖誕節的聖潔氣氛在這段影像中是多麼吃驚。特別是萬聖節王國中的小醜怪們放肆地用難聽的歌聲贊同傑克的爛主意，觀眾很難不搖頭覺得黑色勢力自大地可笑。正因為這首歌極為貼切地抓住了這段影像敘事的特質，成功地點燃觀眾心中的感想，也成為該劇琅琅上口的「品牌形象」。

音樂在歌舞片中是當然的主角，在某些劇情片中也是重要元素。《神通情人夢》（*Electric dreams*, 1984）中男主角的電腦Edgar，是導演突發奇想製造出的「假情敵」，它愛上樓上拉大提琴的女孩，還會忌妒主人、吃飛醋。其中導演安排電腦模仿女孩練習時拉出的那條旋律，是常常從通風口傳來的巴赫的作品，也是劇中催化電腦愛上女孩的重要安排。Edgar 這個電腦的音感顯然不太好，沒辦法一下就弄出一模一樣的旋律，也暗喻「它」

是一個處於劣勢的情敵。雖然 Edgar 在音樂能力方面顯得笨笨的，但這卻是許多觀眾會發笑的一段劇情。電腦顯得如此有人性，它不是十全十美、無所不能，反而因為有缺陷而能被愛。在這兒導演還利用音樂做出伏筆，告訴觀眾這部電腦會做出「性本惡」的反彈，會吃醋、會生氣，還會做壞事，那段音樂標記著「它」機器生涯的結束與人性化生命的開始。由此，推動劇情成為三「人」戀愛遊戲！

在推展劇情的目標下，為了妥善交代劇情，以發展新的劇情，「音樂蒙太奇」有別於運鏡形成的「蒙太奇」，省了再用鏡頭帶一筆前面的畫面，鄭重其事說完前段敘事，是另一種經濟有效的做法。舉例來說，「音樂蒙太奇」可以在最後一格畫面上，用音樂說出兩人分手後的心情是天堂還是地獄，但是不用拍出人物的身影；關上車門發動了的車子，可以從配樂了解是高速揚長而去，還是牛步拖行，也不必拿著攝影機追著車尾看到究竟。當音樂作出收尾功能時，前後兩段影像常疊在一起處理，即將發生的接續敘事首畫格的畫面常被削了一點「頭」，意即並非正式引薦進入下一段敘事，而以一种曖昧、有待推敲的做法為之。譬如以特寫照鞋子停個一秒、或從角落拍鏡中的反映（東西都是相反的）、或是鏡頭從大樓高層搖鏡到街頭，這種做法，剪斷觀眾跟隨前段故事的直線閱讀習慣，正準備反應過來時，音樂作為收尾也正淡出，釋放攔住觀眾注意力的力量，有助觀者對前面的敘事迅速做出結論，把注意力改放在轉場的接點上。如果最後的畫面並無預示之後劇情的伏筆的作用，也未具有對劇情發展極為重要的元素，只是為前一段敘事呈示有頭有尾的交代，那麼不如採取

「音樂蒙太奇」，用配樂提高傳達訊息的效率，也同樣達到了推展劇情的效果。

「旁白者」

配樂除了較為單純的說故事的功能之外，還有一種隱喻的補述功能，多半使用現成的音樂，藉著該音樂固化的意涵與電影劇情相呼應，使得觀眾可不憑台詞來聽到弦外之音。《致命的吸引力》（*Fatal attraction*, 1987）中一場戲的配樂發揮的便是這種效果：女主角傷心獨坐，唱片放著歌劇《蝴蝶夫人》中〈美好的一日〉（*Un bel di vedremo*）這首詠歎調，一是回想她和麥克道格拉斯飾演的男主角曾甜蜜共享此曲的過去式，也藉此曲暗喻蝴蝶夫人遭人始亂終棄，最後自戕而死，令人不生唏噓的悲劇結局。〈美好的一日〉唱著：

我在窗邊聽到港口的汽船鳴笛聲，我知道是他回來了，
但是我不會到岸邊去迎接他，我要朝小山丘上走去，他一定會呼喚著我的名字，「我親愛的妳啊在那裡」，我不會回答他，而且要躲起來，讓他呼喚得更親密……。

歌詞唱得愈甜蜜，益發形成蝴蝶夫人心中悲痛欲絕的落差，整首曲子衝破 High C 的高潮，讓人瞬間升起強烈的同情心：愛得如此深，卻這麼苦！這個喟調正是〈美好的一日〉成功擔任補述的成就。

若以同樣一段影片為例，把〈美好的一日〉換成普契尼《波

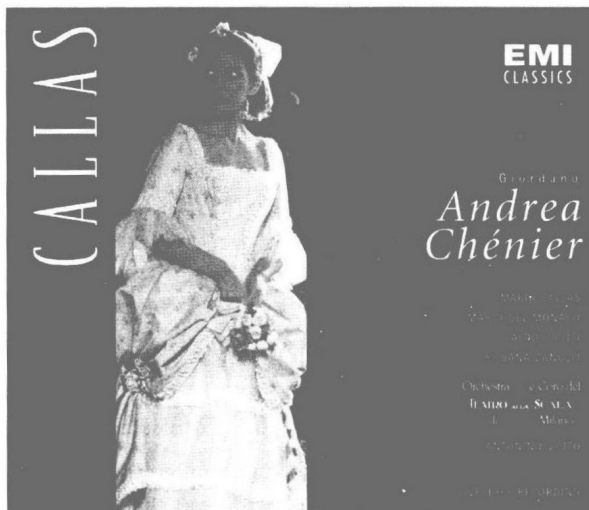
西米亞人》中，女主角咪咪在第三幕所唱的〈我要回到那孤寂的巢〉（*Donde lieta uscì al tuo gartido d'amore*）。這首歌同樣是唱出劇中女主角的心聲，同樣是感人的告別之歌，但是意義截然不同，在電影中達到的戲劇張力與補述的語意也就不一樣。咪咪認命地分手，一切不幸都怪宿命因緣；蝴蝶哀怨卻不認命，自憐中帶著恨。如果導演用〈我要回到那孤寂的巢〉，分手就不會那般「致命」。

像《致命的吸引力》這類隱喻式的配樂能使故事生色，還增添幾分耐人尋味的氣氛，萌生視覺感官之外深淺有致的心理層次感。

上述的例子是配樂作出「弦外之音」，另外配樂還可以說出「言下之意」。《美國舞男》（*American Gigolo*, 1980）劇中一幕男主角接了通電話後就開始梳妝打扮，導演雖然沒有演出電話的內容，但是讓電影配樂響起〈*Call Me*〉，這麼一來想當然爾，他是西裝革履地赴寂寞女客的約會了。倘若換成 Madonna 的《宛若處女》這段影片傳遞給觀眾的訊息，轉為摹寫寂寞女客的慾望，雖然畫面上是男主角，實際上真正的主角卻變成紙醉金迷的女客們了。所以，音樂可以調度抽象的角色，置換意象主角取代影像主角，作為一種間接布局的補充說明。

這一類配樂運用上有很大的學問，要是所選的曲子觀眾並不熟悉，影迷們往往讀不出清晰的影像語言，就像《費城》（*Philadelphia*, 1993）中同性戀晚宴和第二天開庭中間插入一段湯姆·漢克激動地講述他最喜歡的歌劇《安得烈·謝尼耶》（*Andrea Chénier*）當中詠歎調〈母親去世後〉（*La mamma morta*）的那

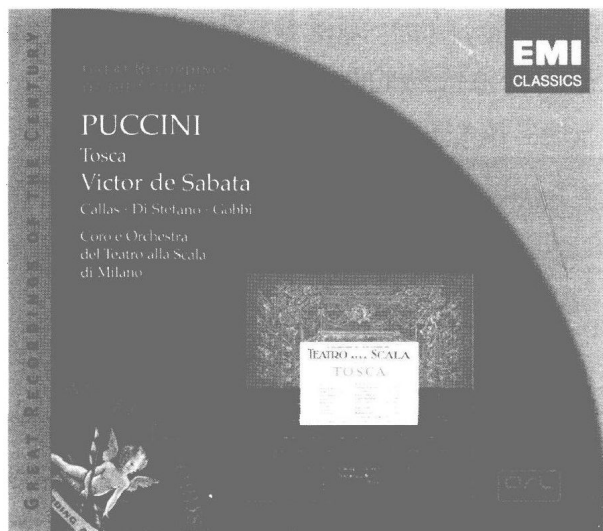
場戲，許多觀眾看的時候一頭霧水，看完之後忘得一乾二淨，這可能就是需要再斟酌配樂的例子。



▲ 喬大諾 歌劇《安得烈·謝尼耶》©科藝百代股份有限公司提供

如果把《安得烈·謝尼耶》換成較具知名度的《托斯卡》（*Tosca*），劇中女主角托斯卡為了營救畫家愛人而遭到凌辱與生命威脅時唱出的〈為了藝術為了愛〉（*Vissi d'arte, vissi d'amore*），應該較能引起觀眾的共鳴。它的歌詞唱道：

我為了藝術，為了愛情而活著。對於有生命的我不曾傷害過，我有虔誠的信仰，每天都到祭壇前做禱告。現在悲傷與痛苦臨到我身上，主啊，這是為了什麼？！



▲ 普契尼《托斯卡》©科藝百代股份有限公司提供

兩首歌曲皆為劇中女主角面臨愛情與生死存亡的關頭所唱出的心聲，也都表達出受到壓迫的痛苦，但有鑑於《托斯卡》經常在各大歌劇院上演，錄成 LD 的版本也很多，觀眾對此劇較為熟悉，其中的名曲〈為了藝術為了愛〉更是不知道有此劇的人也認識的名曲。從引發觀影者的共鳴這個目的來看，〈為了藝術為了愛〉較〈母親去世後〉略勝一籌，不過回歸劇本本位，《費城》中男主角的性格設定帶有對爭取人權十分執著的勇氣，據此，〈為了藝術為了愛〉缺乏和電影劇情緊密聯繫的特質，而《安得烈·謝尼耶》這部歌劇則帶有強烈的抗爭勇氣——「為了自由與愛，我將奉獻生命！」。音樂若少了這個精神，就沒法突顯湯姆·漢克所扮演的同性戀角色，為爭取人權不顧一切所做的付出。