

大雅叢刊

文學與藝術八論

——互文・對位・文化詮釋

劉紀蕙

著

／ 三民書局印行

文學與藝術八論

TH

劉紀蕙 著

—— 互文 · 對位 · 文化詮釋

ISBN 957-14-2139-1 (901)



9 789571 421391

00267



大雅叢刊

文學與藝術 八論

——互文·對位·文化詮釋

劉
紀
蕙
著
三
民
書
局
印
行

文學與藝術八論：互文・對位・文化
詮釋／劉紀蕙著．--初版．--臺北市
：三民，民83
面；公分．--（大雅叢刊）
參考書目：面
ISBN 957-14-2138-3（精裝）
ISBN 957-14-2139-1（平裝）

1.文學與藝術

810.76

83008542

◎文學與藝術八論

—互文・對位・文化詮釋

著作人 劉紀蕙

發行人 劉振強

著作財產權人 三民書局股份有限公司
臺北市復興北路三八六號

發行所 三民書局股份有限公司
臺北市復興北路三八六號

地址／臺北市復興北路三八六號
郵撥／〇〇九九九八十五號

印刷所 三民書局股份有限公司

門市部 復北店／臺北市復興北路三八六號

重南店／臺北市重慶南路一段六十一號

初版 中華民國八十三年十月

編號 S 90029

基本定價 伍元叁角叁分

行政院新聞局登記證局版臺業字第〇二〇〇號

ISBN 957-14-2139-1（平裝）

文學與藝術八論

——互文・對位・文化詮釋

目次

異質符號系統交集的詮釋問題（代序）	1
「戰爭安魂曲」中的互文、對位與文化詮釋	9
高達「芳名卡門」中音樂與敘述的辯證關係	33
浪漫歌劇中文字與音樂的對抗、並置與擬諷	51
「特洛伊人」中的異質聲音與多重主體	75
受難劇的激情：大眾傳播、電影工業與文化批判	93
文學、藝術與西方文化之教學	125
「文學與藝術」課堂論述之展開	151
參考書目	179

異質符號系統交集的詮釋問題（代序）

我在本書中所呈現的一系列文章屬於比較文學研究範疇內的「文學與藝術」跨學科研究。傳統研究文學與藝術之間的關係，多半從影響研究開始，討論同一時期中，例如浪漫時期或巴洛克時期，透過影響或借用，不同藝術形式展現的共同風格、精神或主題。亦有從不同藝術形式之間的平行類同現象，來討論藝術美學的問題。本書以較為不同的角度出發，討論不同藝術形式交集之符號學詮釋。全書包含二大部分：第一部分有五篇文章，是我對藝術文本的批評美學與符號系統多重構織的問題所作的討論，第二部分則是我這幾年來在教授此類課程時所發展的想法，以及我對於課程設計所作的反覆思考。

我近年來持續關切與感興趣的研究題目是文學與其他不同藝術形式之間的關係，特別是文學、音樂、繪畫、歌劇、電影等不同藝術形式發生交集時，文字、音樂、影像三種符號系統並陳互動，而產生指涉過程削減轉化的辯證動力，以及在異質符號系統互動而產生的美學論辯中，牽涉到的文化、社會、藝術傳統等諸多象徵系統的運作與反制。我所以會挑選在本書中所處理的清唱劇、歌劇、安魂曲、電影這幾種文類，是因為這些藝術形式綜合了文字、音樂與影像等多重符號系統，也是因為這幾個作品都具有藝術形式後設批評的美學觀點。更具體的說，透過借用並轉換異質的符號系統（文字、影像或音樂）以及固定的傳統形式（史詩或宗教音樂），這些作品提出了它們對藝術形式的批評，對美學的討論，對文化的反省，以及對傳統的挑戰。

一件藝術品的形成，可以含有多層論述與多層符號系統之交織。所謂多重論述或是多重符號系統，是指藝術文本中鑲嵌構織的多種引文，而每一個「文本中的文本」都牽連起文化史或藝術史中的環節，也牽連起此環節所指涉的論述意識型態或意義背景，而產生所謂的「互文」作用 (intertextuality)。而這些引文可以屬於與此作品同類性質的符號系統，例如浪漫文學引用古典文學典故，或是新古典繪畫作品中出現文藝復興畫作之主題或風格，或現代音樂作品拼貼一段巴洛克音樂。藝術家在作品中引用一種傳統形式，或是一種論述架構時，絕對不是天真而無用意的。在借用這些文本時，藝術家有其選用的多重歷史定點與其相對的批判立場。同時，在並置現代與傳統兩種或多種論述時，各個對立的層次便會因差異而產生意義的張力。差距愈大，被拉扯開的心理空間也就愈大，激盪出的心理效應或是意義指涉幅度也就愈廣。然而，當文本中的引文屬於異質的符號系統，例如宗教音樂加入反戰詩，後現代電影加入古典音樂，符號系統引出的異質傳統與經驗範疇便會參與對立層次的差異性與意義的辯證轉折，而文化史中不同符號傳統的交互對應亦於此展現。因此，不同藝術符號系統無論是以對位、擬諷或重寫的方式發生互文作用，其中必然包含文化詮釋與美學批判的活動，也必然產生新的美學形式。

巴特 (Roland Barthes) 曾用「編織物」、「立體畫」與「立體音響」三種意象來說明文本內符號系統的複合多元與異質構織的特性。他說，文本不是僅由一連串的字組合而成，而是「一個多度空間，由各種非原創性的文字交織、撞擊、融合。文本是從無數文化中心帶來的引文編織物 (tissue) 」（〈作者已死〉146頁）。這個定義充分說明文本的多重層次、多樣符號，甚至多種論述，而不只是一個單一符號系統下的單一論述。巴特也說，「文本是立體畫的 (the stereographic)，是構織出的肌理；包含異質元素與異質觀點，源於各種不同符碼的獨特組合。讀者（在文本

中)……看到多元、不可減約、不連貫而異質的元素與觀點」(〈從作品到文本〉159頁)。他又說,「文本是各種同時期與非同時期的引文、文化語言、典故、迴響的交織,是如同立體音響(stereophony)的組成」(〈從作品到文本〉160頁)。巴特所用「編織物」、「立體畫」與「立體音響」的意象皆指向文本的立體空間與多層次的特質。構成立體空間的多向度展現不同論述、不同符碼、不同文化的異質元素,像是同時呈現層層交疊的織線,或是由不同透視角度看到的多度空間,或是如複音,甚至複調音樂,同時承載不同旋律、不同質料、不同調性的聲音。巴特還將文本比喻為〈馬可福音〉中記載被鬼附身的人所說的話:「我的名字是單數;因為我們是眾多的」(Mark 5:9, 160)。這與依希嘉黑(Luce Irigaray)說「此性非一」(This sex which is not one.)有異曲同工之理。文本不是單一的論述,就像是「性別」不只具有單一特質一樣。自然,文本中這些異質元素與不同向度論述的內在交互對應會造成各種不同方位的論述距離與張力,使得指涉過程更為複雜。甲與乙並置,指涉的結果不是「甲加乙」,而是「X」,一個新的意義範疇。而文本中的甲乙對立軸與丙丁對立軸的並置又會使意義發生轉換。一連串並存而對立的環節聯想,便會依據文本中的構織肌理,以及各個並置符號系統之間的辯證關係,開始以流動的方式展開。

本書第一部分中我所處理的幾個作品都屬於一種綜合文字符號、音樂符號與視覺符號等不同系統的文化文本。我在這幾篇文章中探討的便是:這些文本中的多重論述與多重符號系統如何發生互文效果,各文本之間的辯證對位如何影響對此文本的詮釋,這些藝術家如何藉形式來批判形式與批判形式之後的意識型態,以及如何藉著重寫來建構自己的意義世界。所有的符號指涉與慾望流動皆起於文本之內,所以文本分析是無法也不應避免的閱讀過程。然而,符號並不外置於社會、文化、歷史、心理活動之外。因此,要討論文本中的文化詮釋,必然須要檢視文

本中多重符號軸的外延指涉與隱藏的雙重（多重）意涵，標明既存的種種文化象徵系統的運作範圍，以及文本中各種符號以不同面向對應的抗拒力。

西方文化傳統中的安魂曲、受難曲、彌撒曲，或是特洛伊城的史詩，阿莉艾蒂妮的神話，莎士比亞的劇本，卡門的傳說，都有其淵遠的來源與頑強的傳統。但是，在布列頓、白遼士、史特勞斯、威爾第、比才、高達的轉換借用之下，都以另一種型態出現在新的文本中，並藉著不同的符號系統，來展開種種美學的辯證論點。文字、音樂、影像成為辯證的交集點：布列頓藉著宗教音樂的形式以及拉丁經文與英文詩的對立來質疑宗教；高達藉著劇情片與音樂複調作曲原則來顛覆劇情片的敘述模式；白遼士、比才、威爾第、史特勞斯藉著對文字與音樂不同的後設定義向傳統音樂挑戰，白遼士並藉著音樂中的異質聲音批判史詩式的大眾與歷史聲音；而高達更發展出複雜的美學理論，⁴反影像之物化，聲影之公式化組合，而提出影像之成形與解消的受難過程。這幾個藝術家的重寫版本，是他們對傳統的重新閱讀，也是他們的美學批評，更是一種個人的表演。

我在〈「戰爭安魂曲」中的互文、對位與文化詮釋〉這篇文章中，討論布列頓 (Benjamin Britten) 的「戰爭安魂曲」(*War Requiem*) 如何並置傳統天主教拉丁經文與安魂曲式的架構與歐文 (Wilfred Owen) 的英詩，布列頓如何藉此詮釋歐文的詩，同時也詮釋與質疑傳統安魂曲的形式與背後的意識型態。我首先討論布列頓排列穿插拉丁經文與英文詩的原則。其次，我分析在此排列下拉丁經文與英文詩意象模式的交互指涉、相互置換、顛覆、化解，例如，教堂與戰場的意象透過音樂與文字中的喇叭聲、喪鐘聲、號角聲、槍炮聲等聲音意象以及文字的聯韻層層牽連轉換，而帶出尖銳的對比與諷刺意味。又如神的概念與世界末日的景象也都在經文與英詩對照與意象變形中發生重重轉折。最後，我探討布列頓配

合文字而安排的音樂層次——節奏、人聲、樂器等——造成的多重音樂論述與多重意識層與潛意識層的互動。我認為，在「戰爭安魂曲」中，我們看到布列頓以多種文化語言，多種不同時期的引文，以及立體交織與對位原則，演出了他對第二次世界大戰的詮釋，提出了他對國家英雄主義的強烈批判，也提出了他對傳統安魂曲式敘述體系背後之意識型態的根本質疑。

在〈高達「芳名卡門」中音樂與敘述的辯證關係〉一文中，我分析高達(Jean-Luc Godard)在處理原來屬於文學作品的卡門故事時，如何藉著引用比才與貝多芬的音樂，甚至現代複調音樂作曲原則，使電影媒體達到高度自覺而辯證的表達形式，從而批判與顛覆傳統劇情片的形式。我認為，高達電影中意義含混的鏡頭與無秩序排列的片段，和高達在片中選用的音樂與他處理音樂的方式有密切的關係，也就是說，音樂的複音、複調與對位特質，不同聲部的組合，樂念的發展，都與高達這部片子中的敘述技巧、鏡頭畫面結構、場面調度與蒙太奇組合的原則有關。這部片子的主要結構原則便是：重要的訊息被擺在畫面或聲帶的邊緣，甚至是劇情的邊緣，產生了音樂作曲中的複音、複調與對位效果。這種重心移轉增加了片子中所有訊息的不穩定性，但是也同時加強了所有構成元素的對等與辯證關係。因此，談到高達隱晦的敘述架構、故事外的音樂與荒誕的畫面構成時，梅茲的敘述理論是不夠的，我們不能不借助現代音樂的複調作曲原則。複調作曲原則使得高達自由地賦予電影中各元素對等的份量與其間的辯證關係，正是在各種異質文本的邏輯獨立發展而相互干預時，電影本身自我指涉與自我批評的論述距離更顯清楚，各層符號系統之意義亦因相互並置下的不穩定指涉狀態而激盪出更廣泛而流動的意義空間。

在〈浪漫歌劇中文字與音樂的對抗、並置與擬諷〉一文中，我討論幾部歌劇作品中文字與音樂兩種符號系統的對抗，以及透過這種對抗，歌劇作品呈現異質模式的並置與多重論述層次的同時進行。我的論述重

點是浪漫時期的歌劇，以十九世紀白遼士 (Hector Berlioz) 的「特洛伊人」(*Les Troyens*)、比才 (Bizet) 的「卡門」(*Carmen*)，與威爾第的「奧塞羅」(*Otello*) 為例。例如「特洛伊人」中音樂與文字的對立代表群眾與個人的對立；「卡門」中的音樂與文字代表自由對抗命運；威爾第以浪漫精神重寫了文藝復興的文本，並對宗教提出嚴厲的擬諷，並使「奧塞羅」中音樂的單純信心被代表邪惡的文字重重構織而阻斷。我同時也選了十七世紀蒙臺維地 (Monteverdi) 的「奧菲爾」(*Orfeo*)、十八世紀葛路克 (Gluck) 的「奧菲爾」(*Orfeo ed Euridice*)，與二十世紀理查史特勞斯的「那克蘇的阿莉艾蒂妮」(*Ariadne auf Naxos*) 來作對照。我認為，這些作品中文字與音樂兩種符號系統之對抗、異質模式的並置，以及多重論述的交織，是歌劇作曲家與作詞者批判文化的方式。他們利用這些多重論述的並行，構織出與當時或前期文化的互文以及擬諷。這種論述距離與反身指涉便是藝術家自我界定的原動力。

〈「特洛伊人」中的異質聲音與多重主體〉可以說是〈浪漫歌劇中文字與音樂的對抗、並置與擬諷〉一文的延續。前文的結論中，我指出這些藝術家藉著女性角色或地獄信徒，來製造音樂中異質模式的對立，是他們藉以定義自我的異己。此文中我從此論點出發，先討論以性別區分文字／音樂之謬誤。其次，我指出音樂中多重論述及異質元素並存之特色。本文重點在探討白遼士的歌劇「特洛伊人」中，白遼士如何利用重出交錯的視覺意象來對立卡珊卓與群眾的視野差異，以及微妙的調性處理與配器安排，製造卡珊卓與戴朵之間的關連與處境變化帶來的諷刺；更重要的是，卡珊卓與戴朵都被棄絕於理性文字之外，在感情的極度狀態中，沒有語言可以表達。她們的瘋狂被樂團中的弦樂群以不和諧的拉扯來襯托，亦藉著她們自己高音音域與低音音域的跳動凸顯。史詩英雄以尼雅反而成為被架空的邊緣聲音。卡珊卓與戴朵是白遼士藉以叛離群眾、批判集體行動的異質聲音；歌劇文本中主體聲音不斷在群眾、

卡珊卓、戴朵與以尼雅之間的轉換，白達士藉此提出他對集體聲音的批判，也完成了他對自己的批判。

在〈受難劇的激情：大眾傳播、電影工業與文化批判〉一文中，我以受難劇 (Passion) 的各種改寫版本為例，討論藝術概念形象化的問題。從《福音書》，到巴哈 (J. S. Bach) 的清唱劇「馬太受難曲」 (*Saint Matthew Passion*, 1728)，到巴索里尼 (Pier Paolo Pasolini) 的電影「馬太福音」 (*The Gospel according to Saint Matthew*, 1964)，可以說是「道」不同程度的形象化呈現。如同「道成肉身」，神的道必須藉著基督的肉身向眾人展現；任何簡單的意念，也必須藉文字與形象呈現。耶穌為了祂對大眾的愛 (passion) 而受難 (Passion)，而祂的受難又成為大眾觀看的激情 (passion) 演出。電影藝術在大眾文化之間，就像是「道」(the word) 與「肉身」(the flesh)、耶穌與群眾之間一樣，存在著無法化約的辯證距離。

我在此文中討論的重點在於電影藝術如何面對這種「道成肉身」／藝術「成形」，以及耶穌／藝術與大眾之間的辯證難題。丹尼·阿崗 (Denys Arcand) 以「蒙特婁的耶穌」 (*Jesus of Montreal*, 1989) 指出大眾傳播體系內符號複製的弔詭與陷阱。高達 (Jean-Luc Godard) 在「受難劇」 (*Passion*, 1981) 中，以耶穌受難的故事影射電影的喪失，並展開導演尋找光線／神／電影不得而轉向發現光線／神／電影的實驗。在此片中，高達採取阿多諾 (Theodor Adorno) 對文化工業——亦即是大眾文化——的批判態度，提出他對電影工業的文化批判；同時，他也回應阿多諾對電影藝術形式的質疑，而提出他自己的電影美學。高達利用各種反身指涉的電影語言，不斷反覆捕捉與解放影像，指涉並檢討電影語言中光與影的問題，進而檢討影像的虛構模擬本質，從而藉著顛覆傳統的視覺經驗，以及呈現聲與影的辯證關係，來達成具有創造力的電影語言，也就是片中所謂的「愛的詩篇」。然而，藝

術成形的過程是愛的過程，是道成肉身與耶穌受難的過程，從抽象的概念到具象的演出，仍然必須回到形象的取消。

本書第二部分是我這幾年來教授文學與藝術這類課程的過程中所作的思考。我一向認為人文教育的分科不應過於狹隘，尤其是牽涉到討論文化的課程，更需要了解文化中多種意識型態與表達方式的相互指涉與交錯構織的現象。我在〈文學、藝術與西方文化之教學〉這篇文章中，便討論在臺灣教授此類跨學科人文課程的困難與重要性，並呼籲我們將文學與藝術納入英文系、比較文學系、其他語言學系，與一般人文通識教育的核心課程。另外，我還在附錄部分列舉了幾個我個人設計此類課程的例子，以供有興趣的讀者參考。

「戰爭安魂曲」中的 互文、對位與文化詮釋

壹·前言

爲什麼在研究英國文學的研討會上，可以談布列頓（Benjamin Britten）的安魂曲？我要研究的文本是文字？還是音樂？可以說兩者都不是。我要討論的是，英國詩人歐文（Wilfred Owen）在第一次世界大戰當中寫的詩，如何在第二次世界大戰後被演出、被詮釋。此處指的演出是在教堂中，以安魂曲的形式演出，配以人聲獨唱、合唱，再加上三種樂器伴奏——一組是完整編制的管弦樂團，一組是管風琴，一組是室內樂團。歐文的九首詩被安排穿插在拉丁文的安魂曲經文之中。在英國的人文傳統內，這種演出具有什麼意義？作曲家布列頓在選擇歐文的詩，排列穿插在安魂曲拉丁經文中，配合樂器與人聲演出時，他的詮釋角度與方式是什麼？

對我來說，「戰爭安魂曲」（*War Requiem*）是一種文化文本，更確實的說，是綜合幾種論述的共生體。所謂文本，不只是指一組被文化寫定的符號，更是「各種不連貫的符碼的組合」（Barthes, *Music, Image, Text* 159），由各種「同時期或非同時期的引文（citation）、指涉、回響，與不同文化語言交織而成」（160）。如此，我們要討論的是「文本中的文本與文本之間的關係」（text-between of another text），是不同引文、指涉、文化語言之間的「互文效果」（intertextuality），

以及其中不同論述共同進行產生的「立體音響」(stereophony 160)。巴特(Barthes)選用聽覺的意象來比喻文本，是因為西方音樂透過各種配器(orchestration)，呈現複音、複調、和弦、對位的本質。音樂的演出綜合各種異質的音色、曲調、節奏，藉時間延續形成結構，各種異質元素個別凸顯不同論述聲音。這種現象與文字文本中異質聲音並存是類似的。

布列頓創作音樂的一種傾向是在一個作品中把許多截然不同的對立元素組合起來(Machlis 479)。在「戰爭安魂曲」中，拉丁文部分出自天主教傳統中不同時期寫成的不同經文，歐文的詩也分別在他參戰期間先後寫成。經過排列穿插後，拉丁經文與英文詩這兩層個別由不同文化傳統中產生、組合、鑲嵌出的文本交錯進行，編織出一種新的網絡；這網絡保留兩種文字的差異與對應，其中因差異與對立而產生的互文效果凝聚出了新的意義。演出時，人聲唱出的經文／詩文配以不同樂器、不同曲調交織產生了不同論述同時進行的立體架構與對位效果，這正是巴特在談論電影媒體的「第三意義」(The Third Meaning 53)時，提及的藉由聽覺產生的文本／編織品(textual)特性。

在本論文中，我要探討「戰爭安魂曲」中各層引文交織造成的互文作用與對位關係如何影響此文本的詮釋，也就是說，在傳統天主教拉丁經文與安魂曲式的架構中，藉著選擇歐文的詩，排列穿插於拉丁經文中，布列頓的「戰爭安魂曲」如何詮釋歐文的詩，同時如何也藉「戰爭安魂曲」的形式詮釋或質疑傳統的安魂曲形式與背後的意識型態。我們可以依三個方向來討論這個問題：(一)布列頓排列穿插拉丁經文與英文詩的原則；(二)布列頓排列下拉丁經文與英文詩意象模式的交互指涉，相互置換、顛覆、化解；(三)布列頓配合文字安排的音樂層次——節奏、人

聲、樂器等——造成的幾重音樂論述(musical discourse)，與幾重意識層與潛意識層的互動。一件藝術品的形成中，含有多層論述與多層意識型態的交織。一種傳統形式的借用絕不是天真而無用意的，我真正感興趣的是藝術家如何藉形式來批判形式，與形式之後的意識型態；也就是說，藉著重寫，藝術家構建了自己的意義世界。

貳·拉丁經文與英詩的互文

布列頓畢生都與文字傳統有深厚關係。他與詩人奧登(W.H. Auden)長期的友誼與合作激發了他對詩的興趣。他曾經改編成歌劇的文學作品包括：《比利巴頓》、《碧廬冤孽》(*The Turn of the Screw*)、《露克西亞的誘奪》、《仲夏夜之夢》、《威尼斯之死》；譜成歌曲的詩作有米開朗基羅、莎士比亞、密爾頓、布雷克、華滋華斯、濟慈、雪萊、但尼生、林保德、哈代、奧登、艾略特等人的詩。霍夫曼(E. T. A. Hoffmann)曾說，「詩人與音樂家是同一教會的成員，兩者關係密切，因為文字與音樂的奧祕是一樣的」(qtd. Scher 225)。這對布列頓來說是再真實也不過的。文字是令他著迷，無法棄之不顧的傳統。在文字與音樂的形式之間來回操作，使他充分了解文字中的音樂性。布列頓在「戰爭安魂曲」1962年首演之後曾說，他很早以前便想把歐文的詩譜為音樂(Robertson 263)，除了奧登的建議^①，與歐文詩中明顯的音樂性之外^②，主要原因是歐文詩中的反戰主題^③。他把歐文詩集之序放在他的總譜的首頁：「我的主題是戰爭，與因戰爭而產生的憐憫之情。詩存在於憐憫之中……今日詩人唯一能做的只有提出警告。」(Robertson 266)布列頓本人一向是和平主義者，早在1936年，他

與奧登合作，奧登寫詞，他譜曲，寫出的一套歌曲「我們狩獵的祖先」(Our Hunting Fathers) 中，便肆意嘲諷英國社會嗜狩獵之野蠻特性 (Kennedy 21)。當布列頓被邀請寫一首合唱曲，慶祝科芬特里 (Coventry) 大教堂1962年重建完工後的開幕儀式，布列頓欣然同意，並決意要作一首安魂曲來批判人類嗜戰的罪行。

「戰爭安魂曲」的文本由多重符號交織。文字的部分含有兩種層次：第一層是布列頓選擇的拉丁經文，第二層是布列頓選擇的九首歐文詩。傳統安魂曲中拉丁經文出自不同章節^①，全曲的基本結構包含九大部分：(一)進臺詠(Introit)；(二)慈悲經 (Kyrie)；(三)升階經(Graduale)；(四)讀唱詠 (Tractus)；(五)繼敘詠 (Sequences)；(六)奉獻經 (Offertorium)；(七)聖哉經 (Sanctus)；(八)羔羊經 (Agnus Dei)；(九)聖餐經 (Communion)。布列頓選了其中六部分，依內容安排了九首歐文的詩 (表一)。每首詩都與相關的拉丁經文有高度的對應關係。

表一 安魂曲拉丁經文與歐文詩排列順序之對照表

拉丁經文曲目	主要經文	歐文詩名	大意
I 安息經 Requiem	主啊，請賜給他們永遠的安息，並以永恆的光照耀他們 Requiem aeternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis.		
		<給不幸喪生的青年之頌歌> "Anthem for the Doomed Youth"	死在戰場上的士兵沒有喪鐘、經文、花環、蠟燭、棺柩……