

# 論音樂電影《秋水伊人》敘事的美學特點

王 鵬

## 1. 前言

《秋水伊人》<sup>1</sup> (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) 是由賈克·德米 (Jacques Demy) 編導的一部音樂劇電影 (film musical)，音樂劇電影在當時已經不是一個新發明。影史上第一批音樂劇電影是以喜劇，甚至帶有嘲諷意味的詼諧戲劇類型與觀眾見面，其中也包括載歌載舞的歌舞片。與歌舞片相較之下，《秋水伊人》可以被分類為「歌而不舞」的「歌唱片」(film « en chanté »)<sup>2</sup>。這樣的藝術表現形式讓《秋水伊人》具有一系列引人注意的敘事特點。

音樂劇電影的內容不見得總是輕鬆的喜劇，有的音樂劇電影探討深刻的社會問題，譬如平克·佛洛伊德 (Pink Floyd) 的《牆》(*The Wall*)。相較之下，《秋水伊人》並不是一齣嚴肅的音樂劇，但是它也明顯地與喜劇類型的歌舞片不同。這部電影以阿爾及利亞戰爭 (the Algerian War, 1954-1962) 為背景，敘述一對戀人的故事，電影情節乍看之下與其他的愛情故事雷同，然而，這部電影有其獨特的藝術價值與社會意義。

目前關於這部電影的研究成果包括：從作者論出發，研究導演德米與作曲者勒葛洪 (Michel Legrand) 的風格；從歷史批評角度出發，闡釋電影中的寫實特徵，同時論及阿爾及利亞戰爭時期的法國社會情形；關於導演另一部電影《蘿拉》(*Lola*) 與《秋水伊人》兩部電影之間的互文性 (intertextuality) 研究。

論者發現這部電影在戲劇效果的營造上相當仰賴電影敘事，敘事的特點能夠幫助闡釋作品意義，然而目前學界關於音樂劇《秋水伊人》形式特點的研究仍相當不足。本文將論述這部電影敘事的兩項雙重性：寫實與表現手法交替運用；悲

<sup>1</sup> 電影標題一譯《雪堡雨傘》。本文提及地名 Cherbourg 將譯為席爾堡。

<sup>2</sup> 在電影史上，第一批音樂電影出現於 1920 年代。到了 1930 年代，這類電影的特徵漸漸定型：音樂具有敘事功能；以喜劇方式呈現「社會環境中的戀侶」主題；演員的肢體動作兼具舞蹈的韻律感與寫實表演的特徵；音樂與對話的混合。(Altman 294-299)《秋水伊人》與早期音樂劇呈現方式的不同在於捨棄舞蹈成分，而人物對白則悉數以歌唱呈現。

劇與喜劇特點共存。最後，從敘事的角度分析《秋水伊人》對比形式的特點與內容，試圖說明這部電影的美學基礎在於對比形式的呈現，期能在此基礎上瞭解這部經典作品更深一層的內涵。

## 2. 表現手法凌駕寫實手法

從電影的情節佈局看來，《秋水伊人》一劇依時間邏輯劃分為三部 (*parties*)：〈離去〉(*Le Départ*)、〈不在〉(*L'Absence*) 以及〈歸來〉(*Le Retour*)，其下又依年月細分為諸小節。<sup>3</sup>許多評論者注意到，這部電影試圖在精確的歷史時間框架之下重現法國在阿爾及利亞戰爭時期的社會現實。在這樣的視角之下，《秋水伊人》被視為一部具有社會意義的寫實電影。然而，從歷史與社會批評的角度不能幫助瞭解這部作品的審美形式特點。

作為一部音樂劇電影，《秋水伊人》的寫實成分不斷被音樂劇形式特徵所影響。寫實與表現兩類相對的風格元素在電影中交互滲透，所以，關於故事寫實內容的分析，其實就是關於電影表現形式的分析。

### 2.1 《秋水伊人》脆弱寫實元素與堅定的寫實意圖

電影各節透過明確標示年月以獲得歷史的真實感，然而《秋水伊人》的寫實元素事實上相當薄弱，這部作品利用開放景框、客觀敘事以及缺乏內心獨白等手法，其實是在寫實的風格之上打破寫實的風格。

開放景框之中的各元素並不是自足的，景框中的內容總是需要依賴景框外的人物或事件來補充。這種「缺失」的畫面顯得較為現實，因為它顯得「沒有刻意安排」，《秋水伊人》不乏這種寫實風格的畫面。然而，多重視角的畫面卻一再打破現實感，因為不同觀點的敘事雖然顯得「客觀」、「真實」，實際上卻造成非寫實的敘事效果。它們呈現不同人物的心理現實，卻犧牲了外在視角的現實。

<sup>3</sup> 這三部的標題名稱指涉男主角的行動，第一部〈離去〉是男主角「離去」，第二部〈不在〉指男主角不在女主角身邊，第三部〈歸來〉是指男主角從軍中「歸來」。第一部只有一個小節，是「1957年十一月」；第二部由四個小節組成：「1958年一月」、「1958年二月」、「1958年三月」，以及「1958年四月」；第三部也是四個小節：「1959年三月」、「1959年四月」、「1959年六月」與「1963年十二月」。本文援引劇中對白以及需要補充說明情節出處時，為簡明起見，將於引文之後的括弧之內列出：「部次」與「節次」，前後兩個數字以冒號區隔；並於其後加註場景發生的地點，以便參考。譬如「1：1」、「2：1-4」、「3：1-4」，共九節。

與古典悲劇以及舞台表演相較之下，現實主義的電影作品缺乏內心獨白，《秋水伊人》的人物話語也缺乏獨白，但是卻與「寫實」的標準相距甚遠：在第三部中，瑪德蓮收拾行囊想要離去，並直接說出內心的想法。一般表現內心獨白的電影手法，在本片一律以對白方式呈現，因此《秋水伊人》的風格甚至不能用一般寫實的標準來檢驗。從語用學的角度來看，整個人物話語停留在語言命題行為的層次，多半沒有「高級語言」，人物以直接話語將自己的行動與希望表達出來<sup>4</sup>：「我想離開。如果你要求（我留下來）的話，我會試著去做。」（3：2 男方寓所）音樂劇中缺乏內心獨白形式，但是傳統上藉由內心獨白所揭露的人物心理內容，卻仍然透過人物話語在對話中表達出來。

如果《秋水伊人》的寫實成分那麼脆弱，為什麼還要刻意營造歷史的真實感？在回答這個問題之前，應該先從這部作品表現形式的特點談起，下文將試圖說明《秋水伊人》非寫實的表現手法。

## 2.2 音樂劇的形式外殼所造成的特徵

《秋水伊人》的人物話語總是以歌唱的形式呈現，其「擬真」的感受相對較弱，但是其涵義卻更加豐富。音樂劇的人物話語內容含有音樂所賦予的意義，而曲調所營造的感受也補充文字表面所沒有辦法完全表達的內涵。

第一部開頭的部分可以發現人物話語內容在用字上有重複的現象。蓋伊的話語：「我的愛人，我的愛人。珍妮維葉芙，我的小珍妮維葉芙。」（*Mon amour, mon amour. Geneviève, ma p'tite Geneviève.*）女主角的話語：「蓋伊，我愛你 蓋伊，我愛你，喔，蓋伊，我愛你。」（*Guy, je t'aime.....Guy, je t'aime, ô, Guy, je t'aime.*）此處的重複具有揭露、強調人物名字的功能。在戲劇剛揭幕的敘事段落中，重複人物的名字以便加強觀眾記憶是不奇怪的。然而，接下來在人物對話中男女主角

<sup>4</sup> 語用學是語言學的一支，著重研究不同語境之下的語言行為及其實際效用。所謂「高級語言」意指「非表意行為」（*illocutionary act*）以及「遂行行為」（*perlocutionary act*）的語言。這類高級語言具有字面意義以外的效能，譬如利用暗示的手段進行說服、趨動等，故「非表意行為」又被譯作「以言行事」，「遂行行為」又譯作「以言成事」（*Verschueren F20*）。相對來說，「發聲行為」（*utterance act*）以及「命題行為」（*propositional act*）則不屬高級言語，因為發聲行為未達到趨動行為的目的，亦無表意；命題行為則對於事物進行指稱並加以評論，然而未造成語言的趨動效果，它停留在「以言指事」（出處同上）的層次。在《秋水伊人》中，人物話語有時直接表現出行為，缺乏暗示意義，與語用學所謂的「高級語言」相去甚遠，如文中所舉瑪德蓮的話語，以條件式「如果你……，那麼我……」已經脫離暗示，屬命題行為的直接語言，即為一例。（*Verschueren 22-36*）

輪番重複某些短語，譬如：「如果你(妳)想要的話」(Si tu veux.)、「我的愛」(Mon amour.)。(1:1 傘店對街)在下一段傘店內的場景中，這樣的重複也不停出現：母親詢問客人想買什麼，客人：「一把傘。」(Un parapluie.)母親在此複述了一次。隔了幾句之後，客人又重複說：「一把傘，一把黑色的傘。」根據常理判斷，音樂本身不一定具有重複的性質，然而作曲者勒葛洪的創作風格傾向賦格曲(fugue)，這種樂式的特徵即在於重複。<sup>5</sup>可以說，《秋水伊人》話語的重複特徵與創作者的創作風格有關，而填詞者似乎也樂於重複人物的話語來配合樂曲的形式。

賦格曲式的重複、變奏傾向直接反映在主導主題(leitmotiv)上。主導主題是一個能夠代表人物或事件的樂段，第一部出現的主題曲就是一個例子，它的廣泛意義是指稱男女主角的愛情故事。男女主角在這段主導主題中分享同一段旋律，代表男女主角的旋律則藉由對位法<sup>6</sup>(contrepoint)衍伸而來，雖然與主旋律略有不同，但是基本上仍屬於樂句的重複與變奏。其他劇中人物話語的譜曲也遵循對位原則，所有主要人物話語的旋律都各有自己的基調，造成重複的印象。

《秋水伊人》在對話中的重複不僅表現在音樂曲調的層面上，語言本身的韻律以及聲響效果也為人物話語增添詩歌般的韻律，加強語言的形式美感。在第一部中，男女主角在堤岸上輪流唱出：「我們將會幸福快樂。」「我們將會永浴愛河。」(Nous serons très heureux. // Et nous resterons amoureux.)這裡由一個輔音〔R〕以及一個母音〔œ〕入韻。<sup>7</sup>接著在傘店中的對話，韻律與節奏相當鮮明強烈：Mais maman ([ã])! // Monte ([õ]) dans ([ã]) l'appartement ([ã]). Il est temps ([ã]) de préparer [e]、[e]) le déjeuner [e]、[e]). 這裡密集的子音複現(alliteration)與母音重複(assonance)造成強烈的韻律感。在女方寓所的那一幕中，女主角與母親的話語多以同一個開口母音〔a〕結尾，也造成反

<sup>5</sup> 所謂賦格曲，就是藉由系列聲音的引導以及同一個主題的重複，營造斷裂與延續印象的音樂作品。勒葛洪在爵士樂界也相當出名，一份關於他的說明資料就指出他在作曲方面的才華，以及他對於賦格曲手法的偏好。詳參：Michel Legrand. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Legrand](http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Legrand)

<sup>6</sup> 對位法可以解釋為：兩個以上的節奏與曲調特殊段落的結合。前述的賦格曲即是藉由對位的方法發展主題或動機的一種複音音樂形式。(黎翁斯坦 121, 131)在大多數的情況下，組成器樂樂句的最小單位被稱為「動機」(一譯「母題」, motif)，對位法的作曲方式與動機的變化與模仿有密切的關係。(皮斯頓 99-117)

<sup>7</sup> 依據入韻的音節複雜程度，可以將韻腳區分為三類：簡單韻(rimes pauvres)，這是由單一母音音節構成的韻腳；充足韻(rimes suffisantes)是由一個子音與一個母音共兩個音節所構成；豐富韻(rimes riches)則由三個音節組成，可以是一個子音音節被兩個母音音節一前一後夾在中間，也可以是一個母音音節被兩個子音音節夾在中間。(Larousse 161)

覆吟詠的音響效果：Et si tu ne paies pas ([ a ]) ? On saisira ([ a ]) ! ...N'importe quoi ([ wa ]) ...Pourquoi pas ([ a ]) ? 音樂以及語言本身的重複在《秋水伊人》中表現為雙重的韻律美感，這樣的形式特徵在寫實的前提下消弭了寫實美學應有的個性。

### 2.3 疏離效果

藉由人物唱出來的對白雖然不能滿足寫實主義對「逼真性」(vraisemblance) 的追求，但其藝術效果並不亞於寫實主義戲劇所欲達到的效果。亞里斯多德的《詩學》認為戲劇的本質在於模仿真實，其功能為感動人心、昇華情感，其基礎在於「摹仿」、「重現」。但是，布萊希特 (Bertolt Brecht) 則認為，藉由某些戲劇手法刻意造成疏離效果 (Verfremdung, alienation)，反而更能夠感動觀眾。<sup>8</sup>總的說來，《秋水伊人》雖然在時間、空間與人物等三方面都是寫實的，但是電影中的細節卻不夠逼真，而電影中的話語也經常提醒觀眾是在看電影，造成布氏所謂的疏離效果。

從今天電影工業的技術高度來看，不難發現《秋水伊人》有許多不夠逼真的佈景，單就片頭的俯角鏡頭 (high angle) 而言，就已經「破綻」百出，譬如：同一名水手出現兩次；景框上方外不遠處就是堤岸邊緣，卻一直有人逕直向那裡走去；雨水的低落方式沒有遵守透視原則，水滴向鏡頭遠方一點聚焦；(圖 1-1) 天氣設定是雨天，但是港口水面沒有泛起漣漪，甚至是紋絲不動的，天空的顏色也不是陰霾的。這樣不夠逼真的場景，不能說是刻意造成的疏離效果，但是它已經造成觀眾的疏離感。這組鏡頭出現色彩繽紛的雨傘，也具有陌生化的效果。影片中鮮豔的室內佈景與服裝也帶來似假若真的夢幻感受，將觀眾置於一個虛構世界當中。

觀眾當然意識到自己在看電影，而不是處在電影當中，影片中絢麗的色彩以及歌唱的對白更讓觀眾跟影片保持一定的審美距離。然而，當觀眾已經習於這樣

<sup>8</sup> 從字面意義看來，「疏離效果」(The V-Effekt, alienation technique) 意味「讓舞台上的演出看起來奇異而陌生」。布萊希特認為這樣的作法在於防止觀眾過分沉浸在情節的幻想中，避免觀眾產生與悲劇緊緊在一起的感受，如此一來，觀眾能夠更理性地欣賞戲劇，戲劇因此能發揮教化的功能。(Gray 67-68) 布萊希特在 1936 年之後的著作中才出現 Verfremdung (疏離手法) 這個詞語，事實上這個概念並非布氏的發明，俄國形式主義者什克羅夫斯基 (Виктор Шкловский, Victor Shklovsky) 於 1917 年發表的〈藝術即手法〉(Искусство как приём, Art as Artifice) 一文中即已提出此概念。有些中文譯本將疏離效果譯為「陌生化」，原因是 alienation 一詞的俄語原文 отстранение 即包含「陌生、奇異」的語義成分。(Holthusen 108)

的藝術風格形式時，他們與電影世界的心理距離就會漸漸拉近，甚至消弭，達到一致的狀態。觀眾漸漸習於這些「不符常情」的藝術外殼之後，這個「陌生化」的效果便消失，轉而產生「自動化」效應——觀眾對於形式的注意力減弱，因此對於內容的注意力提升。然而，《秋水伊人》前半段敘事沒有讓這樣的情況發生，故事敘事以話語手段維持觀眾與情節的疏離。<sup>9</sup>

第一部的敘事不時「提醒」觀眾是在看電影。藉由人物說出：「我不喜歡歌劇，電影比較好。」(1:1 修車廠)、「只有在電影裡，人們才會為愛而死。」(1:1 女方寓所)，讓觀眾驚覺自己其實正在看電影，而不是活在戲劇情節裡面。另外，一些不夠寫實的場景銜接，無形中也加強了這樣的疏離效果：卡薩先生推門出去之後，停放在對街的轎車就已然發動，而這部車向畫面左方駛去，與下一個鏡頭畫面剪接在一起，是十足的戲劇形式表現，也造成了疏離效果。(1:1 傘店)；在一段著名場景中，男女主角明顯是被台車拉著走的；(1:1 路邊)(圖 1-2) 蓋伊的行李看起來是個沒有裝東西的道具。(1:1 蓋伊寓所)；工人在搬運的東西看起來也像是空紙箱；(3:2 傘店舊址)(圖 1-4) 女主角穿越正在舉行嘉年華會慶典的飛滿紙片的街道，進門之前在衣服上仍有許多碎紙片，進門後的鏡頭卻渾身乾淨。(2:3 傘店)(圖 1-3a、1-3b)

敘事話語所營造的疏離效果是「可信的」，畢竟這是敘事赤裸裸的展現形式，然而，在技術層面、演技方面，以及拍片過程的疏失所造成的疏離，不應被視為刻意安排的效果。論者發現，刻意造成觀眾疏離感受的敘事話語只有在第一章出現，而這樣安排的用意似乎是為了儘快造成「自動化」的效應，讓觀眾忽略作品中缺乏逼真感的場景與歌唱形式，以滿足片尾高潮的需要。

## 2.4 象徵手法

《秋水伊人》的形式特點也在於廣泛使用象徵手法。女主角的藍色方巾在第一部中經常出現(傍晚傘店、修車廠外、小吃店、火車站)，這條方巾具有象徵意義。第一部是以男女主角在月台上別離的鏡頭結束，女主角跟前一天晚上在小吃店一樣掏出藍色手巾，而男主角襯衫的顏色也是藍色的，影像敘事利用色彩的隱喻與象徵手法把即將揮別的男女主角聯繫在一起。在第一部中，男女主角之間

<sup>9</sup> 這裡並不是說電影敘事試圖無止盡地造成觀眾的疏離。電影從中段開始容許「自動化」的發生，因而在故事尾端所造成的審美效果將於 3.3 論述。

的隱喻關係已然建立，尤其在離別的月台上，女主角緊緊捏著方巾的表演，彷彿意在強調對愛情的堅貞。然而，到了第二部的開頭，女主角捏著的方巾顏色頓時變成綠色，(2：1 傘店) 這正暗示女主角在劇情發展中的轉向。這裡可以一併說明：為什麼這一節將象徵手法視為形式表現來加以探討？因為實現這樣的隱喻內容，似乎不能不經過「藝術加工」：電影第一部的敘事首先處心積慮地替色彩累積足夠的意義，接著，儘早安排一個情節時間點，把所欲傳達的隱喻意義藉由物品顏色的改變呈現出來，趁觀眾對於影像細節的記憶仍然清晰的時候，實現這樣的隱喻內容。

多數評論都發現《秋水伊人》的佈景色彩鮮豔華麗。<sup>10</sup> 應當注意這部作品利用顏色傳達象徵內容，除了上文所學的藍色手巾之外，人物服裝與室內色調之間的關係也具有濃厚的象徵意義。在大多數場景中，母親與她所在地方的色調是一致的：當她在自己的寓所時，她的服裝顏色是紅色的，與牆壁以及窗簾相同。(1：1 女方寓所) 在另一組鏡頭中，母親的服裝是粉紅色條紋的，那間房間的壁紙花樣與顏色也與之雷同。傘店的壁紙是桃紅色的，母親的服裝也是桃紅色的。(1：1 傍晚傘店) 當母親披肩是粉紅色的時候，其身後牆壁的條紋色彩竟也與其披肩花色雷同。(2：1 女方寓所) 母親這個角色的服裝花色似乎經過特別安排，而劇中人物衣服顏色的對比也含有象徵意義。

如果說母親服裝的顏色總是配合雨傘店以及寓所的壁紙顏色，那麼，在同一個屋簷下的女兒的服裝色彩呢？母女倆服裝色彩經常與傘店鮮豔的顏色同調，求婚者卡薩先生黑色的衣服在它們之間顯得「外來」，明顯地與母女倆構成對比。

(1：1 傍晚傘店) 而在第二部中，母親的上衣與卡薩的套裝外套都是黑色的，恰與女兒的桃紅色上衣對比，令人聯想到母親與卡薩在女主角婚事上的同盟關係，而母親粉紅色披肩與女兒的桃紅色又象徵兩人內在的親情聯繫。(2：1 女方寓所) 由此看來，在某些範疇應當採取一致立場的母女倆，其服裝顏色的雷同或差異是具有特定意義的。

當母女穿著同色系的服裝時，女兒的色彩往往比母親稍不搶眼，譬如：母女皆著紅衣時，母親是豔紅的，女兒則是淡紅的。<sup>11</sup> (2：1 傘店) 然而，有時女兒

<sup>10</sup> 許多評論都指出《秋水伊人》的佈景鮮豔，但是卻鮮少分析其象徵意義。

<sup>11</sup> 這種色彩差異屬於「彩度融合調」。(林書堯 129) 在第二部第一節的場景中，女兒受到母親激烈的話語刺激而昏倒，當母親攙扶昏倒在地的女兒時，觀眾不難發現母女服裝的紅色幾乎是一致的，這裡藉由顏色彩度的融合來象徵母女在這個衝突的議題上，仍有一致的基本立場。

的色彩屬冷色系，恰與母親相對：母親服裝花色是粉紅色條紋的時候，女兒的臥室壁紙卻是藍色。(1:1 女方寓所)這樣的對比色調正隱喻人物在特定場景中所抱持的相對態度：母親對於求婚者採取「暖色調」的態度，女兒則偏向「冷色調」的態度。<sup>12</sup>在第二部中，母親的橘色與女兒的淺藍色又構成對比，(2:3 傘店)但是在色彩學上橘色與正藍色才是真正的對比色，母女倆的色彩在此不是絕對的對比，這暗示她們對於求婚的看法雖處於對立，但兩人並沒有激烈的衝突。女兒的淺藍色調也暗喻她思慮冷靜，她在同一個場景中的話語正展現自己針對卡薩先生求婚一事的冷靜思考結果。

將冷暖色系對比提高到廣泛意義層次，也可以解釋人物的性格趨向。在與女兒的智性、感性與理性交織的矛盾個性對比之下，母親性格中的衝動因素，包括物質消費的衝動（以致母親曾一度面臨破產）、她對於財富的慾望以及經常缺乏深思的豪邁性格，都藉由暖色調的象徵更顯生動。

母親鮮豔的暖色調也暗示她凌駕女兒之上，母親與地點色彩的一致性，正意味母女倆的共同生活範圍——雨傘店與公寓——都屬於母親的「領地」，母親對於領地內的女兒擁有「支配權」。電影第二部結尾以數組無語鏡頭表現女兒被母親安排出嫁的情形，就含有這樣的隱喻內容。母親在稍早的敘事中即要求女兒「不要堅持。順從我意。」(N'insiste pas. Obéis moi.) (2:1 雨傘店)可以將之視為具有廣泛象徵意義的宣示。在婚紗店的鏡頭中，無語的女主角與人台模特兒的影像重疊，如同雕像的、靜默的女主角正象徵她的物品化以及被動性——她的出嫁是母親權力運作下的結果。(2:4 婚紗店)這組鏡頭的象徵意義已經超越色彩的範疇，藉由影像處理表現隱喻的內容。(圖 2-1a—2-1d)色彩與影像兩者的象徵意義吻合，正印證色彩的對比是電影敘事刻意安排的隱喻手段。

《秋水伊人》透過影像處理象徵的另一個例子是：在第二部第三節中，女主角在傘店外的人群中奮力推擠前行，這個俯角鏡頭利用外在的混亂影像，暗示女主角內在的無所適從。(圖 2-2)此外，攝影機的位置也是營造象徵意義的手法，第二部第一節在女方寓所的鏡頭中，攝影機跟拍的運動方式造成越過母親與卡薩之間的 180° 假想線的錯覺，<sup>13</sup>這樣的拍攝造成觀眾對空間方位認知的錯亂與緊

<sup>12</sup> 這種色彩差異屬於「色相對比調」。(同上註)服裝色彩的對比正暗示母女在這幕裡，對於卡薩先生的提親抱持的迥異立場。

<sup>13</sup> 180° 假想線的原則和場面調度有關。從鳥瞰的角度看來，這條假想線橫貫穿過兩個人物，不論要拍攝兩人鏡頭或是其中一個人物的特寫，攝影機都應該保持在 180° 線的同一側，以使背景



張，有助於襯托出該場景的情緒調性——母親對於卡薩先生的提親感到慌亂，而卡薩先生也心急如焚。

值得一提的還有藉由物品呈現的象徵。譬如蓋伊把手伸進女主角的外套裡面去撫摸她，女主角警告蓋伊「到處都是大頭針」，但是蓋伊後來還是被刺到了。(1:1 劇院)這裡象徵戀愛的危險與痛苦是不可避免的，暗示蓋伊在後續情節的煎熬。另外，我們在第一部中看到蓋伊房間裡有一座加油站模型。男主角在堤岸場景裡曾經提及未來計畫經營加油站，這個模型可以視為男主角事業心的象徵，同時也隱喻男主角的未來。在第三部中，男主角把這個模型從矮櫃上搬到壁爐邊的地上，(3:1 男方寓所)這個「由高而低」的肢體活動象徵男主角的灰心喪志，以及他對於未來以及事業的茫然無從。在同一部的下文中，瑪德蓮的話語印證了觀眾對於加油站模型這個物品隱喻意義的猜測：「你變了許多 你無所事事」(3:2 男方寓所)第三部第三節敘述蓋伊找回生活重心，加油站模型已經被一座真正的加油站取代，男主角開始自己的事業與新生活，從反面襯托上文加油站的象徵意義。由此看來，《秋水伊人》中的許多細節都經過繁複處理，因而具有豐富的象徵意義以及形式的美感。

### 3. 悲劇與喜劇元素的互滲

在第三部中，蓋伊發現昔日傘店正改裝為洗衣店。他重遊舊地感到悵然若失，搬運工人對他用「你」稱呼，冷冷地請他走開，不要妨礙工作：「欸，移開你的屁股 (Bouge ta viande.)，你干擾我們工作了。」(3:2 傘店舊址)這裡不客氣地使用「你」稱呼，打斷了觀眾正在跟隨蓋伊懷舊目光所醞釀的悲傷情緒，而且劇中「屁股」的原文作 viande (肉)，乃帶有輕狎之意的非正式用法，滑稽的話語與悲傷的情緒並列，造成鮮明的對比。《秋水伊人》中這樣的例子俯拾皆是，本節將探討這部作品悲喜互滲的手法。

#### 3.1 幽默語言

電影甫始，男主角的修車廠同事說自己不喜歡歌劇，因為「那些歌唱呀唱的，唱得我都頭昏了！」(1:1 修車廠)我們注意到這個句子裡的自我解嘲成分：既相同。其目的在穩定表演空間，使觀眾不致混淆或迷惑。(吉奈堤 164)

然《秋水伊人》本身就是一部歌唱片，那麼人物在情節中表示這種「反歌唱」的立場就不能不令人訝異。《秋水伊人》中隨處可見這類幽默話語。

幽默話語在劇中扮演多重角色。從人物系統的角度來看，話語可以披露人物性格。以母親為例，她話語中的邏輯謬誤正反映她的性格。在第一部中，女兒跟母親提起她打算跟男主角蓋伊結婚時，母親爲了女兒的「結婚衝動」而與她爭論起來：

「我的小女兒呀！妳瘋了！怎麼會有人十六歲就打算結婚！」「我十七歲！」「妳戀愛了？」「竟然在戀愛！」「我太笨還是太醜？」「妳不笨也不醜 但是沒有人會像這樣跟一個在路上擦肩而過的陌生人談戀愛。」「他是一個我已經約過幾次會的男孩，他很愛我。我們想要結婚，妳沒有話要說嗎？」「我很驚訝。」「我昨天晚上跟他去看劇。」「好呀！妳昨天竟然騙我！ 不知一點羞恥！」「想結婚又不可恥！」「在妳的年齡就想結婚是件可恥的事。不過，其實不然。妳是一個女孩，很小的女孩。妳不會懂的。」（1：1 雨傘店母女爭論）

母女在爭論過程中不斷「糾正」、「提醒」對方，以致於話題中心不斷轉移。母親對於女兒結婚的要求沒有表示意見，在女兒提醒她說出看法時，她只表示自己「很驚訝」，最後當女兒再次提及時，母親用「妳不懂」來搪塞。母親一直偏離論題不願回答，而女兒則緊貼論題不斷追問。在爭論的過程中，關於結婚議題的討論一再被打斷，用邏輯學的術語來說，是「偷換論題」<sup>14</sup>。這樣的邏輯謬誤不但將母親的人物性格鮮明地表現出來，也使人發噱。母親之後在與女兒的對話中說自己年紀輕輕時就嫁人了，觀眾再回想這一段對話，就會恍然大悟爲什麼當母親說「年紀輕輕就想結婚是件可恥的事」之後，便立刻改口給了另一個不讓女兒結婚的理由，這裡的隱含論題也是造成幽默效果的原因。

在第二部中，母親強調「麵包比愛情重要」，試圖說服女兒嫁給富有的卡薩先生。母親以自己年輕時的愛情爲例，說她曾經被一個不是女主角父親的男人追

<sup>14</sup> 「偷換論題」又稱離題、走題。所謂題，指的是議論的對象——判斷、命題、論題、主題。偷換論題的邏輯錯誤在於沒有根據同一律在命題的範圍內回答問題，其話語往往造成幽默的效果。詳參《笑話、幽默與邏輯》P.211-226。

求過，女兒緊接著說如果母親當時決定嫁給那個人可能會更幸福，母親若有所思地回答：「妳說得對。」這裡的對話有雙重幽默：一來，女兒銜接話語的邏輯失誤，因為按照對話的上文來看，女兒的話語應該停留在自己的婚姻問題上面，而不是對母親年輕時的愛情表示意見；二來，當女兒說出這樣幾乎算是調侃母親的話之後，母親的回答是「我希望妳幸福，不要跟我一樣毀了自己的生活。」母親對於女兒的調侃表示默認。(2:3 雨傘店)這裡也有話語邏輯失誤的幽默效果。

其他邏輯謬誤的例子還有：女兒建議母親變賣珠寶以便還債，但是母親認為在緊急情況下才能變賣珠寶。女兒反詰：「難道現在不算緊急情況？」母親堅持不賣，但是經過鏡子前面自盼一眼，旋即考慮賣掉項鍊，因為打算去做頭髮。(1:1 女方寓所)母親的邏輯是：不能賣珠寶，但是想要換髮型，所以決定變賣珠寶，這樣就能去做頭髮，也能順便還債。另外，當女兒建議變賣項鍊時，母親有點不捨，女兒說搞不好珍珠是假的。母親則說：「不論如何，這條項鍊也不是那麼漂亮。」(Après tout, il n'est pas si joli ça.)根據上下文，這句話可以有兩種解讀：一、母親接續女兒的話，認為珍珠項鍊是真的，因為這條珍珠項鍊並沒有很漂亮(非常漂亮的珍珠項鍊才有可能假的)；二、母親只是喃喃自語，想說服自己這條珍珠項鍊並不漂亮，好讓自己在賣掉項鍊時比較不心疼。

《秋水伊人》的幽默效果泰半源自母親話語的邏輯謬誤，但是，有時也來自多義字的語言遊戲：「他的心中只會有我一個人，妳到時候就會知道，他長得很俊俏。」(Il n'a que moi, tu verras, il est très beau.)「我什麼也不會看見(知道)」(Je ne verrai rien du tout.)(1:1 雨傘店母女爭論)引文第一句的 voir 是「看到」或「明瞭」的意思；第二個則可以解釋為「看到」。<sup>15</sup>當女兒試圖說服母親時，母親在語言的形式上跟隨女兒的用字，但實際上卻不願意同意女兒的話語內容。

<sup>15</sup> 法語 voir 這個動詞既有「看見」，又有「明瞭」之義。就文中的語境來看，女兒言下之意在於認為母親將來一定會「懂」的，但是母親使用同一個動詞卻暗含「看見」之意，因此造成幽默效果。這與王爾德著名的「我沒有什麼要申報，除了我的天才以外。」(I have nothing to declare except my genius.)相當類似，都是利用一個單詞的多義性造成歧義卻又機趣橫生的效果。(英文動詞 declare 既有海關「申報」之義，又有「宣布」之意，故上句引文除了可以理解為「我沒有什麼要申報，但是我要申報我的天才。」另外也暗含「我沒有什麼要申報，但是我要宣布我的天才。」之意)《秋水伊人》第二部第三節也運用詞彙多義性作為敘事的動力，母親轉述求婚者卡薩明信片中間女主角是否考慮接受求婚，女兒說：「我思考過，媽媽，我思考過這個問題。」(Mais j'y pense, maman, j'y pense.)母親說：「一個有錢人對妳那麼傾心，我認為(et je pense)……」動詞 penser 一般譯作「想」，在這兩處皆可作此翻譯。然而，女兒話語中的「想」含有「思考」的意思，而母親的「想」則可作「認為」解。這段敘事營造幽默的企圖較不明顯，但是利用詞彙多義性以及重複詞彙的作法，在《秋水伊人》中是相當常見的，這與音樂劇本身的特點有關。

在母親「依樣畫葫蘆」的句子中，其語義在「我什麼也不會知道」之餘，還增加了「我什麼也不會看見」的幽默內容。

在第二部的開端，敘事省略女主角從得知懷孕到這個情節點之間的過程，但是從對話中可以得知女兒已經去過醫院。母親一走進店裡就問：「結果呢？」女兒回嘴：「什麼結果？」母親說：「妳的臉色真差。」女兒說出反話：「謝謝。」

(2:1 雨傘店) 接著，母親好奇問診的內容，女兒則輕描淡寫地說：「什麼事也沒有。」原文作「三倍沒事」(trois fois rien)。女兒接著說：「他(醫生)說我需要休息。」而母親接道：「這些話我也會說，妳不需要特地去醫生那裡聽這些話。」對話將母女之間親暱的鬥嘴以及女兒暫時不想坦承懷孕的心理生動地傳達出來，誇張的用字遣詞在上下文中也顯得相當幽默。

最後，當女兒坦承自己懷孕時，母親一直提出問題，女兒巧妙地將母親的疑慮一一瓦解，對話表現出明快的節奏感以及輕鬆的幽默效果：「孩子怎麼辦？」

「生下來呀。」「怎麼對人說？」「對誰說？」「我不知道。朋友，鄰居」「我們沒有朋友。至於鄰居，妳也從來不跟他們說話。」(2:1 雨傘店) 用弗洛伊德的話來說，這段對話的幽默屬於「移置式詼諧」(displacement joke)，其基礎在於「思想序列的轉移，……心理上的重點轉移到了另一個與開始不同的主題上。」

(85) 母親一連串的問題反映複雜的心緒，她的憂心一開始就指向「該怎麼跟富有的求婚者卡薩先生交代？」這一個命題。然而，母親接二連三提出的疑慮，都被女兒從另一個角度即時破解，其解決方式並非就母親預設的問題立場解答，而是直接推翻母親的論題，對話形式顯得相當幽默。

這部作品中的母親就像是一個丑角，她的話語具有插敘或說明的功能，但是鮮少具有推動情節的功能，她在整齣劇中最重要的行動是將女兒嫁出去，除此之外，她的存在幾乎依賴話語才得以確定，上文已經從語言的幽默、節奏、語義等不同的角度探討了母親話語的這項風格。

《秋水伊人》的樂曲是勒葛洪所譜的，歌詞(人物對話)則是由德米編寫的，如果說母親的話語有特定的幽默風格，那麼同一個作者撰寫的其他人物話語是否也有類似的風格？劇中人物的個性不同，而話語反映人物個性，在這樣的邏輯下，很難說劇中不同人物的話語風格會有共通點。但是，論者發現《秋水伊人》中的人物話語固然反映出不同的性格，但是它們都具有輕鬆幽默的話語風格。

幽默不一定使人大笑，在蓋伊與阿姨的對話中展現出的輕鬆感受也算是一種

幽默：「我今晚要出門。」「一個人嗎？」「這不關你的事。」「才不，這關我的事。」  
 「和一個年輕女孩。」「你愛她嗎？」「有可能。」「跟我說實話。」「是的，我愛她。」(1:1 蓋伊返家)這裡的對話節奏很輕快，蓋伊想要隱瞞阿姨的企圖三兩下就被瓦解，阿姨的話語簡短急促，甚至有些部分還重複蓋伊的話語，將直述句直接拋回。這段對話將人物急欲追問的心情表現得相當生動，同時也營造輕鬆愉快的感受。

「我應該補個妝，你不覺得嗎？」「不，妳這樣已經很漂亮。」「這裡(臉頰)來一點。」「哪裡？」「這裡!(嘴角)」(1:1 堤岸)在這段對話中，女主角想到要補妝是因為不希望母親看出她跟男生約會，男主角沒有理解女主角補妝的用意在於瞞騙母親，於是他說女主角已經很漂亮，不用再化妝，這便造成答非所問的幽默效果。但是，女主角還是認為應該在臉頰上補一點粉，她望了男主角一眼，指著自己的臉頰，說「這裡來一點」(Un peu ici.)，依據上文，這裡指的應該是補妝，但是女主角再次說「這裡！」時，卻將臉頰靠過去，男主角吻了她，於是「這裡來一點」的意義就從「來一點妝」轉變成「來一個吻」。從語用的角度看來，話語的「遂行行爲」<sup>16</sup>造成幽默的趣味，同時展現年輕戀侶的浪漫之情。

在堤岸的場景之後，男主角問女主角是否已經跟母親提起結婚的計畫，女主角說她還沒有，並且表演母親拒絕答應讓她結婚的說話樣子給男主角看，而下一個畫面就剪接至翌日白天母親反對女主角結婚的爭論場景，母親的用字遣詞與句法與女兒在上一組鏡頭中的話語如出一轍。兩個場景便因為這樣的相似性而連接在一起，試比較：

女兒模仿母親：「我的小女兒呀，妳瘋了！怎麼會有人在妳這個年紀就想結婚！」(Ma petite fille, tu es folle, est-ce qu'on pense au mariage à ton âge?)(1:1 返家路上)

母親的話語：「我的小女兒呀，妳瘋了！怎麼會有人十六歲就打算結婚！」(Ma petite fille tu es folle, est-ce qu'on pense au mariage à seize ans!)(1:1 傘店)

相近的用字與句法一方面執行連接場景的功能，另一方面，不同人物的話語卻有

<sup>16</sup> 參註 4。

如此接近的重複現象，也造成輕鬆幽默的效果。

在第三部中，蓋伊向瑪德蓮求婚，瑪德蓮喜極而泣。蓋伊問：「妳哭啦？我說了什麼愚蠢的話嗎？」「一點也不！但這幸福同時也讓我感到害怕。(Mais c'est un très bonheur en même temps qui me fait peur.)」蓋伊驚訝地問：「我讓妳害怕？(Je te fais peur?)」瑪德蓮急忙解釋：「不！有一點，呃，你懂的 (Non, un peu, enfin, tu comprends...)」(3:3 咖啡座) 這段對話不僅偷換意義主語，更偷換了命題：語義所指涉的主語從「這幸福」變成蓋伊的「我」；命題則從婚姻議題轉移到話語邏輯本身。另外值得注意瑪德蓮最後一句形式空洞卻饒富意義的話語，使得男主角的「我讓妳害怕？」反而顯得空洞。這段對話將兩個人物幸福得慌亂的心理狀況藉由話語表層與底層意義之間的差距表現，也造成詼諧。

### 3.2 衝突懸置手法

《秋水伊人》情節中有數次母女之間的爭論或辯論，敘事雖然提出造成衝突的原因，但是卻藉由中斷、轉移等手法將衝突懸置起來，並未加以解決，這樣的手法造成特殊的美學效果。<sup>17</sup>以下例子展現這種懸置衝突的敘事技巧：女主角說如果母親同意她與蓋伊結婚，那他們就可以一起幫母親還債。但是母親反對他們結婚，認為他們養不起小孩。女主角說會節約開銷，而且暫時不生小孩。母親接著說至少要生一個小孩才行。(1:1 女方寓所) 在這段對話中，論題原本是以「結婚」為中心，為了達到這個目的，女兒說服母親說結婚之後可以幫忙還債。母親忽略「結婚」的論題，轉而以「生育的經濟條件」為論題。女兒順從這個論題，提出「暫時不打算生育」為回應。母親不以先前自己提出的「生育的經濟條件」為論題，將論題轉移到「至少要生一個」。大致說來，語言邏輯的謬誤造成話題轉移，對衝突的注意力也就隨著轉移。

在同一部中，母親傍晚於傘店等待卡薩先生到訪，女兒開玩笑地說卡薩可能根本不會來，因為他可能是個騙子。母親不希望女兒去見蓋伊，於是便順著女兒的話要求她留下來：萬一卡薩先生是個騙子的話，母女兩人就可以聯手對付他。

<sup>17</sup> 關於俄羅斯作家契訶夫 (А. П. Чехов, 1860-1904) 的研究指出，作家處理衝突的手法經常是選擇停頓，或是利用與情節無涉的事件或是人物的話語引開觀眾對於衝突的注意，這樣的手法具有特定的美學效果。相關評論可參考冉東平〈淡化戲劇衝突，顯現生活真實——評契訶夫的《櫻桃園》〉，《平頂山學院學報》，20 卷四期 (2005 年八月)，第 47-49 頁。以及張介明〈論契訶夫戲劇的敘述性〉，《上海師範大學學報 (哲學社會科學版)》，Vol. 32, No.6, 2003 年。本文借用這樣的概念加以引申，論述《秋水伊人》的衝突特點，並將之描述為「衝突的懸置」。

女兒的解套方式很有這部片子一貫的幽默風格，依據她的邏輯推論，她認為要是卡薩先生真的是個騙子，就算母女兩人聯合起來也對付不了，所以乾脆就放心出門去約會。在接下來的劇情中，女主角向蓋伊說她因為與母親發生齟齬、忤逆母親而感到害怕。事實上，讓女兒感到害怕，以及造成母親反對她出門的根本原因——也就是情節衝突點——一直沒有消除，只是被敘事忽略。我們在這裡不說衝突的「消除」，而說「忽略」，正是因為幽默的敘事把難以解決的衝突懸置起來，而不是真正的解決，衝突也就一直存在，而不會消除，反倒是整個關於衝突的討論都被取消。

在第二部第三節，母親再次提出關於卡薩求婚的衝突性話題，背景配樂即刻顯得輕快急促。母親在對話中即將明確提到自己關於這樁婚事的看法時，女兒立即轉身進入廚房找東西吃，在女兒說「我（懷孕）總是容易餓。」之後，關於衝突問題的討論再次被懸置。接著，女兒說：「妳談論卡薩先生，好像在推銷雨傘。」這裡使用設喻，造成幽默的效果，轉移觀眾對衝突話題的注意力。

除了幽默語言之外，懸置衝突的手段還可以透過意外事件或是與情節無涉的插入片段來實現：第一部，地點在傘店，母女倆爭論到一半的時候，有一個路人推開店門，探頭問水彩店在哪裡，這個插曲讓正處於白熱化的爭論稍微降溫。而在這個場景結束的地方，推門進來的是一個郵差，送來的負債消息把剛才為了結婚的事爭論不休的一對母女拉回同一個陣線——插敘將人物之間的衝突懸置起來。另外，在第二部第一節，母親說蓋伊沒有寫信是因為他早就忘了珍妮維葉芙，女兒卻設想蓋伊可能被送到一個處境艱難的戰場，所以才沒有辦法寫信。母親諷刺地說「他早就忘記妳了！ 不管在哪裡都能寫信呀！」語畢，女兒立刻昏厥過去。這是一個富有戲劇效果的場景，但是衝突仍然沒有解決，敘事只是利用意外情節強勁的衝擊力來懸置衝突。女兒接著坦承自己懷孕的事，對話的主題就整個轉移，與卡薩先生成婚的問題再次被擱置，這也就意味著造成這段對話衝突的根本原因被懸置了。

### 3.3 營造悲劇效果的敘事策略

《秋水伊人》的片尾可以說是整部作品的高潮，最後這場戲雖只有短短的幾分鐘，但是滄海桑田之感卻營造十足的戲劇張力。蓋伊與瑪德蓮的孩子叫做法蘭索瓦（François），女主角的女兒（也就是她與蓋伊的非婚生女）叫做法蘭索瓦茲

(Françoise)，它們是同一個名字的陰性與陽性形式，所以是「成對」的名字。這一節將論述片尾戲劇效果與敘事策略的關係，若無上文的敘事鋪陳，片尾的這一對名字也就失去戲劇的效果。

第一部堤岸邊的場景首次出現關於男女主角未來孩子命名的討論，為下文設下伏筆。細心的觀眾會發現男主角說「我們」將會有小孩；女主角卻說「我的」女兒。(Nous aurons des enfants. // J'appellerai ma fille Françoise.) 而當男主角問道：「如果是個男孩呢？」女主角篤定地說：「會是個女孩」(Ce sera une fille...) 女主角在這裡使用簡單未來式 (le futur simple)，表現出相當肯定的語氣。<sup>18</sup> 這一段對話暗示兩個訊息：一、男女主角的孩子是被分開討論的，兩者未必是同一個人；二、女主角的孩子可能是個女生，而男主角暫時沒有預設立場，但是卻考慮到孩子是個男孩的情況。

孩子的性別是作品中刻意強調的細節。女主角相信自己的孩子將會是個女孩，而蓋伊在某些場景中則直覺自己會有一個兒子，在第二部第二節中，蓋伊書信的內容提到：「我真替妳感到驕傲。法蘭索瓦會是一個很好的男生名字。」這已經是男主角第二次提到自己的「兒子」了。但是，女兒卻總是抱持第一部堤岸場景中「我們家族總是生女孩」的想法，在第二部第三節中，當母親說女主角的肚子那麼挺，可能是個男孩，要不然就是雙胞胎時，女兒的回答是：「才不是哩，一切都很正常。」(Mais non, tout est normal.) 肯定了家族裡一直生女兒的這個「慣例」。

如果說敘事過程一直將孩子的性別模糊化，試圖製造一個「謎」，那麼片尾揭曉這個謎底時，觀眾會因為發現女主角與蓋伊的孩子真的是個女孩，而產生強烈的遺憾感。因為從觀眾的角度看來，蓋伊應該要是這個「家庭」的一份子，就像女主角珍妮維葉芙在第一部中所說的那樣。但是，這個原本應該成為女主角家庭成員的蓋伊，竟然拒絕與自己的親生女兒見面。男主角外表的冷淡與簡短的話

<sup>18</sup> 法語中的動詞簡單未來式與其他含有指涉未來時間意義的「近未來式」(le futur proche)、「前未來式」(le futur antérieur) 以及在某些用法中具有未來意義的「現在條件式」(le conditionnel présent) 不同。「近未來式」表達很迫近當下的將來事件，往往隱含說話者對於事件即將發生的認知；「前未來式」表達未來即將完成的事件在更將來的時間點的回顧觀點，在某些特定的用法中，其功能在於提出假設或是削弱立場；「現在條件式」在特定語境中也可以含有說話者的個人意志，它表達對於未來事件的期待，或是想像即將在未來發生的事件。其名為「現在式」乃是由於事件發生的時間仍可位於當下，或是在一個很迫近當下的未來，以致於難以跟「現在」區別開來。相對來看，「簡單未來式」指涉在未來即將發生的事件，往往暗示對於未來事件肯定會發生的信心。(Le Bon Usage 1297-1300)



語是經歷心靈磨難的痕跡，然而，他的話語卻反映浴火重生的心靈。在他平靜的回絕當中，反映人物「已經活過來」的心境，反倒是觀眾被一團重重的感傷壓得喘不過氣。

從電影配樂與影像敘事的角度來看，也印證了《秋水伊人》在片尾營造悲劇感受爆發的企圖。在男女主角見面時，背景音樂又響起了久違的主導主題旋律，然而，兩人的對話部分則不再使用主題旋律。這樣的安排使得對比效果顯得格外強烈。另外，使用高角度的遠鏡頭暗示劇中人物處於大環境的支配之下，他們不能隨心所欲地掌控自己的命運。整齣劇在感傷氣氛中落幕之後，片尾甚至剪接了一段第一部的月台離別鏡頭作為回顧，觀眾幾乎可以感覺到導演在跟他們眨眼睛：他似乎有意提醒觀眾注意令人感傷的今昔對比鏡頭。

從敘事時間的角度來看，片尾的戲劇效果非常仰賴情節時間與文本時間的落差。作品的情節時間前後跨越六年（1957年十一月至1963年十二月），總共分爲九節，第三部的最後兩節之間的情節時間跨度長達四年半，可謂相當漫長的劇情時間。這四年半之間的故事完全被省略，劇中的人事物雖仍在變遷，但是觀眾卻一無所知。漫長的情節時間已經治癒人物的心理創傷，但是觀眾在短暫得多的文本時間（播映時間）中卻還沒有作好心理準備，因而被迫在很短促的文本時間內接受龐大的內容。男女主角在最後見面的場景中沒有很激動的樣子，他們渾然不覺週遭環境人事全非，這強化了觀眾的悲劇感受。

此外，從形式主義的「自動化」理論來看，觀眾原本不習慣以歌唱表達的人物話語，對於鮮豔的佈景與斑斕的服裝色彩也感到突兀，但是當觀眾漸漸習於這樣的藝術配置，從「陌生化」的疏離感走向「自動化」時，觀眾逐漸與劇中人物達到契合。觀眾正是在消除距離感與解除心理防備之下，對戲劇中的人物產生移情作用，《秋水伊人》的敘事也就達到其醞釀的戲劇目的了。

### 3.4 人物的去罪惡化<sup>19</sup>以及悲劇感受的營造

如果《秋水伊人》的戲劇張力應當透過營造片尾悲劇感受的藝術程序加以解

<sup>19</sup> 「去罪惡化」的概念乃借用學者布魯克斯（Peter Brooks）在《身體活：現代敘述中的慾望對象》（*Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*）一書中對於女性裸體觀看的論述。布魯克斯認為，女性裸體「必須讓人帶著歡愉與情慾的快感來觀看，但又不能把她赤裸裸的性與罪惡、痛苦連結在一起。」詳參原文書 178-179 頁，或中文譯本 215-216 頁。論者借用此觀點，意圖說明《秋水伊人》中的人物參與了不幸的愛情悲劇情節，但是卻不需承擔造成這個悲劇的責任。正如同布氏試圖將激起視覺情慾的女體「去罪惡化」一般。

釋，那麼上文的論述已經完成此一任務。然而，如果認定這部作品的悲劇效果完全來自於藝術形式則顯得武斷。論者發現這部作品的悲劇效果與形式以外的元素也有關係。

如果《秋水伊人》的悲劇基礎在於不幸的事情節，那麼「造成男女主角愛情不幸的元兇是誰？」就是一個必須解答的問題。在此列出幾個重要的「嫌疑」人物：一、母親：她嫌貧愛富，將女兒嫁給了卡薩先生，女主角在劇中不幸的愛情跟她很有關係；二、卡薩：他介入蓋伊以及珍妮維葉芙之間的關係，可以說是造成男女主角不幸愛情故事的第三者；三、女主角：她在考慮接受卡薩先生的求婚時以及新婚之後，都對蓋伊隱瞞實情，限制蓋伊的視角與否定這個人物採取行動的可能。

看來男主角蓋伊是這個不幸事件中的主要受害者。他從軍中返回席爾堡之後，發現人事全非，於是意志消沉。瑪德蓮以及車廠老闆說蓋伊變了許多，蓋伊認為這不是他的錯，而是「一切都變了」。上述的「嫌疑人物」也是在這個外在環境操控下的傀儡，環境因素似乎是造成這個悲劇故事的根本原因：

在第二部第一節中有一段主顯節<sup>20</sup>的聚餐場景，女主角在自己的那塊蛋糕中找到小盜人，依據節慶習俗，她是當晚的「皇后」，必須挑選一個「國王」，由於現場三人當中只有卡薩是男士，所以女主角說：「**我沒有選擇。您是我的國王。**」女主角被迫作出沒有選擇的選擇，這同時巧妙地暗示女主角在下文中也可能同樣地被迫作出決定。這段敘事可以被視為一段關於女主角心境的預敘<sup>21</sup>，暗示女主角最後決定嫁給卡薩先生乃是出於無奈，這段敘事預示這樣的內容，似乎在說明女主角是「清白的」，她不是造成不幸愛情的元兇。

女主角同意卡薩的求婚之後，鏡頭之間銜接的速度很快，而且人物都是無語的。上文已經提及，女主角影像的重疊，暗示她的「物化」，她是被母親以及外在情勢牽著走的。女主角在第二部第四節教堂婚禮的場景中依然無語，並且表情中透露出無奈，這引導著觀眾的情緒，不讓女主角沾染上「背叛」的色彩。

女主角接受卡薩的求婚固然是屈從於母親的淫威，但是她在時間的洪流中也

<sup>20</sup> 主顯節 (La Fête de l'Épiphanie, 又稱三王來朝節 La Fête des Rois), 一月六日或一月的第一個星期日。圍桌聚餐的食物中每人可分到一塊蛋糕，這塊蛋糕在烘焙之前裝有一枚小盜人 (fève)。在自己的蛋糕中找到小盜人的賓客或家人就是當天的國王，他會戴上頭冠，並且選一個皇后。如果是女孩拿到小盜人，她就是皇后，並且選一個在場的男性當國王。電影中第二部第一節在女方家中用餐的時間背景就是這個節慶。

<sup>21</sup> 預敘 (prolepse), 提前講述某個往後才會發生的事件之所有敘述手法。(熱奈特 2003: 88)

是身不由己，電影的第二部以「不在」(L'Absence，或譯「缺席」)作為標題實有深意。女主角說：

他人不在我身邊，這真是一件奇怪的事。我感覺他好像已經離開好幾年了。(註：事實上只有四個月)當我看著這張照片，我忘記他本人的容貌。而當我思念著他，我看到的也只是這張照片。他留給我的就只有這一張照片。(2：3 雨傘店)

女主角的話語恰恰回應了母親之前所說的「時間沖淡一切」：「兩年之後 妳可能早就已經忘記他啦！」。(1：1 女方寓所)至此，觀眾評判女主角的參考標準，逐漸脫離道德價值，反而跟時間以及遺忘等外在客觀環境條件有關。

敘事試圖將錯誤歸咎於現實環境而非人物本身，同樣的，卡薩與母親也經歷這樣的「去罪惡化」程序。卡薩先生的話語揭示他是一個正派人物，敘事意圖說服觀眾他不是橫刀奪愛，也沒有威脅恐嚇。他在提親時說：

當我遇見珍妮維葉芙，我知道我在等的就是她。在這次相遇之後，我的生命有了新的意義。我時時刻刻看見的都是她，我只為她而活，我朝思暮想的都是她。我想坦白地告訴您（指母親），希望您別見怪。當然，不要強迫珍妮維葉芙。她是自由的。」(2：1 女方寓所)

而當卡薩先生得知女主角早有身孕時，他說：「我們將一起扶養妳肚子裡的小孩，他將是我們的小孩。請接受我的求婚 我不希望因為這些煩人的事而失去妳」(2：4 港堤岸上)卡薩先生感情真摯、彬彬有禮，身為男女主角愛情故事中的第三者，卡薩在觀眾心目中可能造成的道德瑕疵事實上被減到最低程度。

至於母親，她的丑角性格把可能加諸其身的嚴肅的道德考量推到一旁。此外，母親說服女兒嫁給卡薩先生的出發點在於為女兒著想：「我是為了要保護妳 蓋伊或許是一個理想的結婚對象，但是他許了妳什麼未來？ 我希望妳過得幸福」(2：3) 況且，母親最終並沒有在言語上強迫女兒一定要嫁給卡薩：「妳就自己決定怎麼辦吧！」(2：4) 因此，母親在這個愛情悲劇中並不需要承擔完全的責任。

其他人物也經過「去罪惡化」的處理：瑪德蓮在故事中具有雙重意義，她既是介入蓋伊與女主角「藕斷絲連」這條假想關係軸的「第三者」，也是伴隨男主角度過情感空窗期的一股正面力量。就前者而言，瑪德蓮可能被沾染上「罪惡」，所以敘事也利用話語的手段將其「去罪惡化」。在蓋伊向她求婚時，瑪德蓮沒有即刻答應，這讓觀眾產生兩個印象：一、瑪德蓮是清白之身，她在這個情節點之前並沒有與蓋伊發生關係；二、瑪德蓮反問蓋伊「**你是否由於絕望而向我提出求婚？**」瑪德蓮在確定蓋伊並不是由於感情空虛而向她求婚時，她欣然答應，並感動落淚。她在片中多處鏡頭都對蓋伊流露出溫柔的目光，瑪德蓮的形象中含有聰慧、機敏等正面元素。

上文述及敘事利用歸咎外在環境的方式將蓋伊「去罪惡化」。這裡應當補充一點：第三部第二節中描述蓋伊與一個名為「珍妮」的陌生女子過夜，乍看之下，這段敘事似乎企圖將蓋伊這個人物「污名化」，然而，這組鏡頭的文本時間非常簡短，在敘事終端有兩項內容值得注意：一、「珍妮」全名為「珍妮維葉芙」，與女主角同名；二、蓋伊回到家中之後，得知阿姨就在昨夜過世。

第一項內容或許企圖影射女主角的變心是跟同名煙花女子一樣不貞、墮落的，但是更直接也更強烈的意義在於反映蓋伊得知陌生女子跟女主角同名時的落寞，觀眾對於蓋伊的懷舊相思留下深刻印象。而敘事藉由簡短的篇幅以及省略情愛場景的方式，消除這段情節的情色與罪惡成分，蓋伊的形象並沒有遭到「污名化」，反而是在敘事語境中獲得正面的意義：阿姨恰巧在這個蓋伊未返家的夜裡辭世，死亡事件與後續一系列情節，在結構上看來，是與召妓情節平行的。<sup>22</sup>敘事的平行結構反襯出蓋伊與瑪德蓮之間關係的正面價值：互助、愛與忠誠。這樣的處理手法使得蓋伊在這個可能招致非議的情節中，依然獲得「去罪惡化」的效果。

造成悲劇人物不堪處境的因素是強化悲劇感受的動力，觀眾在移情的過程中，需要一個這樣的因素來加速悲劇感受的昇華。但是，當這樣的因素不是活生生的角色時，悲劇感受的昇華就少了施力點。如同《秋水伊人》的這個「人物的去罪惡化」現象，觀眾在找不到一個可以被譴責的對象時，悲劇效果反而能夠無所限制地加強。

<sup>22</sup> 關於平行結構的論述，將於下文作更進一步的論述。參考 4.2。

#### 4. 從敘事觀點與敘事模型分析《秋水伊人》的審美特點

上文從兩個重要的對比範疇——「寫實／表現」、「悲劇／喜劇」——論述《秋水伊人》的審美特點。這一節將從敘事分析的角度剖析《秋水伊人》的形式特徵。

##### 4.1 不同語式的並用及其敘事效果

在電影中，可以藉由鏡頭傳達特定語式<sup>23</sup>：譬如第三部第二節中，蓋伊坐在咖啡店裡望著對面空無一人的桌子，藉由蓋伊眼中空洞的畫面象徵其心中的寂寥，這是人物語式的敘事。另外，在兩人場景中，當人物的目光投向攝影機鏡頭，仿若劇中人物面對觀眾時，這時敘事可以視為攝影機位置所代表的人物的語式。譬如卡薩先生在第二部第一節中應邀前往女方家中作客的那一幕，女主角與卡薩面對鏡頭的畫面分別是從兩個人物的視角出發的敘事，由於這樣的視角變化，敘事顯得多元、活潑而生動。（圖 3-1a、3-1b）

論者發現，《秋水伊人》敘事的語式特點在於：數個不同的語式貫穿同一段敘事，語式之間構成對比。一段敘事由不同人物的語式貫穿，呈現雙線情節或多線情節發展。在第一部的珠寶店那一幕，當卡薩說到「睡美人」時，目光正好移到推門進來的女主角身上，接下來畫面的明亮部分落在她的臉上，配合剪接手法，正好對應卡薩的目光目標。（圖 3-1a—3-1d）這個無語情節的內容完全依賴演員的演技以及剪接、燈光以及景框等技術與手法才得以實現，它在母親與珠寶商對話的有聲情節旁邊默默流動，在對比之下反而更容易辨認。可以說，這一幕真正具有深刻意義的事件不是檯面上的珠寶交易，而是卡薩與女主角之間的目光交流。值得注意的是，同一場景的雙線情節發展之下，旁觀者的語式以及人物的語式構成另外一組對比：旁觀者語式展現了卡薩別有深意的微笑以及女主角羞赧地避開卡薩目光的反應；劇中人物卡薩的語式則加強了前述敘事觀點的內容。

在多重語式的敘事裡，觀眾的視角是由各語式拼湊而成的集合，因此，他們往往比故事中的個別人物知道得更多——觀眾的視角總是凌駕人物的視角——他們甚至可以預測即將發生的劇情。在卡薩先生第一次到訪時，我們聽到他說：

<sup>23</sup> 熱奈特在《辭格 III》(Figure III) 一書中提出語式 (mode) 作為敘事話語的分析工具，它意指從特定人物觀點出發的敘事，這個人物提供的是「觀點」，不是「聲音」，所以他未必就是敘事者。語式探討的是關於「誰看」(qui voit) 的問題，而不是「誰說」(qui parle) 的問題。(228)

「我剛剛看到珍妮維葉芙，我想要」觀眾猜得到卡薩先生想要表白，但是這段呼之欲出的劇情發展卻因為母親沒有聽清楚而被延後。(1:1 傍晚傘店) 當母親知悉卡薩的心意時，已經是第二部中的事了。另一個例子是，當女主角從蓋伊的住處回到家時，觀眾已經能夠猜到兩人已經發生肉體關係。(1:1 女方寓所) 母親問道：「妳剛剛去哪裡？」「和蓋伊在一起。」母親再問：「妳做了什麼？」女兒立即撲倒在母親的膝前，哭了出來。這時觀眾可能以為女主角會向母親和盤托出與蓋伊發生關係的事，但是女主角卻只有表達自己的落寞之情，其他部分則隻字未提。在第二部第一節中，母親得知女兒懷孕的時候，觀眾心裡早就有數。

簡言之，在《秋水伊人》多重語式的敘事風格之下，觀眾吸納各個限制視角而成為全知的，然而故事中的人物皆處於限制的視角中。在觀眾的眼中，所有的情節事件都是有意義的，顯少有與主要情節無關的意外事件發生。人物處於視角的劣勢地位，因為人物之間不總是能夠有效地傳遞訊息，而觀眾對於這些訊息總是瞭若指掌。

#### 4.2 敘事的平行結構與重複手法

《秋水伊人》第一部與第三部之間的對比特別豐富，這些敘事大致具有趨中重複<sup>24</sup>的特徵，也就是一前一後構成對比的形式。(參附表) 這個手法主要藉由重複的景框結構實現。景框的重複在電影中具有直接而鮮明的對比意義，尤其是利用剪接手法將兩個對比影像前後串聯或融接，其對比效果更為強烈。然而，《秋水伊人》是利用文本時間相距較長的不同敘事段作出對比效果，而非鏡頭之間轉換的對比。

擁有相似景框的對比鏡頭，其美學感受的基礎在於「差異」。電影在第一部第一節以修車廠為開頭畫面，並打上字卡「1957年十一月」；第三部第二節開頭

<sup>24</sup> 此處的「趨中重複」乃借自《敘事的本質》(The Nature of Narrative)一書所提出的概念：在比詞組更高的結構層次上，詞彙群與短語群被結合在行動模式裡，這些行動模式也就是母題(motif)。正是這些母題構成敘事的「系列」(sequence)，這些敘事串的特徵包括：形式重複；平行結構(兩個情節中的人物與事件相似或者相反)；趨中重複(第一個事件對應於最後一個，第二個事件對應於倒數第二個，依此類推)。這些原則就是「結構層次」，一系列的母題都是這個結構層次中的成分，稱「故事素」(narremes)。詳參《敘事的本質》一書「情節」(Plot)與「觀點」(Point of View)的部分。以這類途徑分析電影敘事的例子有：Karl-Dietmar Möller *Le montage parallèle dans un film de propagande nazi: syntaxe, sémantique, propagande. Cinémas et Réalités*. Saint-Etienne: Centre Internationale d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1984. P.209-238. 這篇文章從結構的角度，以一些政治宣傳片為例子，探討了平行剪接、影片句法以及對比形式等重要問題。

的景框與之類似，字卡則為「1959年四月」。(圖 4-1a、4-1b) 景框賦予熟悉感，縮短了時間距離，但是敘事卻提醒觀眾故事時間的差異，這樣的落差造成審美效果。第三部第一節中，當男主角蓋伊從阿爾及利亞返國之後，在自己寓所中的幾組鏡頭與他離去之前構成一系列的對比，(圖 4-2、4-3、4-4) 敘事也利用蓋伊環視房間四周的表演(蓋伊的臉部特寫)以及人物話語提醒觀眾注意景框的相似性：「這裡什麼也沒有變。」但是上文提到「女主角出嫁」，下文阿姨也提到「自己變得多病，即將不久於人世；雨傘店轉讓；女主角全家搬遷」，而瑪德蓮在下一節也對蓋伊說：「你變了許多。」(3:2) 蓋伊所謂「什麼也沒有改變」只能理解為背景事物的不變。由此看來，景框的對比意義在於利用景框組成<sup>25</sup>以及背景的不變，反襯出人事變遷之嘆，藉由差異造成美感。

此外，相似景框中的差異也表現在光線的調性以及人物的動作，這些景框細節具有暗示意義。在第一部第一節中，港堤是見證蓋伊與女主角戀情的地點，他們在這裡討論未來的願景。(圖 4-5a) 同樣的場景在第二部第四節中卻也是女主角接受卡薩求婚的地點，(圖 4-5b) 兩個鏡頭的對比意味濃厚：第一部中的夜景暗示戀侶綺麗的情思，他們輕快的步伐表現愛情的歡快；第三部的同一個地點以日景表現求婚者卡薩的直率與真誠，佈景明亮的高調性(high key)以及沉穩的動作暗示兩人未來雖不如夜晚的輕快幽美，但是卻有堅實的經濟保障。

在第二部第四節中，卡薩與女主角的婚禮在靜默中進行，新婚兩人的眼神只有短暫的交會，沒有笑容，位於景框遠處的母親甚至顯得神情憂鬱，對於婚禮場景而言，這些突兀的配置不能說沒有暗示意義；(圖 4-6a) 第三部第二節中的教堂彌撒，本質上是一個喪禮，瑪德蓮眼神與蓋伊交會之後也將目光移開，跟上述婚禮情節女主角避開目光的動作類似。(圖 4-6b) 然而，同樣沒有笑容的表演，瑪德蓮的目光卻顯得較不銳利，蓋伊悲傷的神情也激起觀眾的同情。一樣是兩人鏡頭的景框配置，但是後者所表現的情感顯得較為柔和而具感染力，喪禮場景中的蓋伊與瑪德蓮在與婚禮場景的對比之下，間接獲得一致關係，預示兩人在下文互結連理。婚禮不尋常的肅穆所造成的雙重感受，以及喪禮本身隱含家庭價值所

<sup>25</sup> 這裡所謂景框組成包含鏡頭距離與人物位置的概念。圖 4-2a 與 4-2b 皆由同一個背景與人物構成，這個距離屬於「中景鏡頭」(medium shot)，是一個包含人物膝或腰以上的鏡頭；(吉奈堤 31) 圖 4-3a 與 4-3b 屬於「過肩鏡頭」(over-the-shoulder shot)，蓋伊側背對著鏡頭，瑪德蓮則面對攝影機；圖 4-4a 與 4-4b 也屬於「中景鏡頭」，應注意圖 4-4a 的人物在景框中顯得較為活潑，與 4-4b 構成對比。

帶來的溫馨感，透過平行結構造成戲劇張力傳達隱喻意義。

除了上述的景框分析之外，論者提出另外兩項值得進行敘事平行結構的研究範疇：旋律的複現與主題的複現。關於前者的討論可以從分析對位與賦格形式出發，譬如第一部第一節與第三部第四節的兩段樂曲中，後者是主旋律的賦格形式，它在「基調框架」的基礎之上，發展「細節差異」的形式，並展現象徵意義，在 3.3 中已經從敘事策略的角度闡釋其基本意義。關於主題複現的敘事平行研究，則可著眼於某個主題的人物載體以及主題內容深化過程的關係，筆者在附中歸納出一些重要的主題：孤獨、遺忘與死亡，期能為後來的研究者提供參考。

## 5. 結論

本文探討了《秋水伊人》的寫實與形式問題，得出「形式表現在於反映真實」的結論。接著探討悲劇與喜劇的問題，得出「喜劇的手法在於營造悲劇」的結論。這兩項矛盾的結論說明了《秋水伊人》的審美特點在於對比，而從敘事的角度看來，也印證了此一發現。

《秋水伊人》在追求寫實的基礎上，利用電影形式手法表現寫實主義細節描寫所不能傳達的內容。也就是利用疏離的手法表現「更為真實」的內容，並且營造悲劇效果。一連串形式表現的穿插，取消了寫實的預設立場——從陌生化到自動化，再由自動化到陌生化——觀眾在這個過程中得以重新認識電影所欲建構的現實。

幽默的語言風格在《秋水伊人》的中段敘事裡扮演延宕衝突、緩和悲劇感受的角色，悲劇與喜劇成分共存，甚至互滲。這部音樂劇在色彩鮮豔的佈景與高調燈光的運用上也具有相當突出的喜劇特徵。然而，本文論述了這些喜劇配置與片尾悲劇感受的關係密切——喜劇元素的存在是為了在片尾造成落差，以俾放大悲劇效果。

另外，從敘事語式的對比以及平行結構看來，這部音樂電影也具有雙重感受的美學特徵——敘事結構總是以對比結構為基礎，包括觀點、影像、聲音、主題的對比。因此，本文論述《秋水伊人》的戲劇與美學諸項特徵的基礎可以歸納為對比的形式結構。電影敘事在二元對立的基礎上營造戲劇張力：運用了形式手法而意圖卻在於達到寫實的目的；運用喜劇的手法而目的卻在於醞釀悲劇的效果。



## 引用書目

### 影像資料：

德米 (Jacques Demy) 編導，勒葛洪 (Michel Legrand) 作曲。《秋水伊人》(*Les Parapluies de Cherbourg*) Paris: Parc Film-Madeleine Films ; Munich: Beta Film. 1964. (1992 年國家電影中心版本)

### 中文書籍：

弗洛伊德 (Freud, Sigmund) 原著。彭舜、楊韶剛譯。《詼諧與潛意識的關係》。(弗洛伊德文集；4)。台北：知書房，2000。

皮斯頓 (Piston) 原著。康美鳳譯。《對位法》(*Counterpoint*)。台北：全音樂譜，1988。

吉奈堤 (Louis D. Giannetti) 原著。焦雄屏譯。《認識電影》(*Understanding Movies*)。台北：遠流，2005。

休斯 (Robert Scholes) 原著。劉豫譯。《文學結構主義》(*Structuralism in Literature: An Introduction*)。台北：桂冠，1994。

李幼蒸著。〈敘事話語的結構分析〉。《語義符號學》。台北：唐山，1997。Ch.VI.

林書堯著。《色彩學》。修訂五版。台北：三民，1998。

黎翁斯坦 (Leon Stein) 原著。潘皇龍譯。《音樂的結構與風格：音樂形式的分析與研究》(*Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*)。台北：全音樂譜，1989。

簡奈特 (一譯熱奈特, Gérard Genette) 原著，廖素珊、楊恩祖譯。《辭格 III》(*Figure III*)。台北：時報文化，2003。

譚大容著。《笑話、幽默與邏輯》。第五版。(邏輯時空叢書)。北京：北京大學出版社，2005。

### 中文期刊：

冉東平著。〈淡化戲劇衝突，顯現生活真實——評契訶夫的《櫻桃園》〉，《平頂山學院學報》，20 卷四期 (2005 年八月)，47-49。

張介明著。〈論契訶夫戲劇的敘述性〉，《上海師範大學學報》(哲學社會科學版)，

Vol. 32, No.6, 2003 年。

英文資料：

- Altman, Rick. 'The Musical' in *The Oxford History of World Cinema*. (Ed.) Geoffrey Nowell-Smith. New York: Oxford University Press, 1996. 294-303.
- Brooks, Peter. *Body work: objects of desire in modern narrative*. London: Harvard University Press, 1993. (簡體中文譯本：彼得·布魯克斯原著，朱生堅譯。《身體活：現代敘述中的慾望對象》。北京：新星出版社，2005。)
- Gary, Ronald. *Brecht the Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Holthusen, Hans Egon. 'Brecht's Dramatic Theory' in *Brecht: A Collection of Critical Essays*. (Ed.) Peter Dometz. New Jersey: Englewood Cliffs, 1962.
- Scholes, Robert and Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 1966. (2006 年九月增訂版)
- Verschueren, Jef. (維索爾倫) *Understanding Pragmatics*. (《語用學新解》) 北京：外語教學與研究出版社，1999。

法文資料：

- Gervisse, Maurice. *Le Bon Usage, Grammaire Française*. 12<sup>e</sup> éd. Paris-Gembloux: Duculot, 1986.
- Michel Legrand. 網址：[http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Legrand](http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Legrand) 存取日期：2006 年 7 月 23 日。
- La Versification. *Grammaire*. Paris: Larousse, 1995. 159-162.

## 附圖

### 圖組一：疏離效果



圖 1-1



圖 1-2



圖 1-3a



圖 1-3b



圖 1-4

### 圖組二：象徵意義



圖 2-1a-d



圖 2-2

### 圖組三：多重語式



圖 3-1a



圖 3-1b



圖 3-2a-d

### 圖組四：對比畫面



圖 4-1a



圖 4-1b



圖 4-2a



圖 4-2b



圖 4-3a



圖 4-3b



圖 4-4a



圖 4-4b



圖 4-5a



圖 4-5b



圖 4-6a



圖 4-6b

## 附表

平行結構在影片中的位置及其對比內容與所屬對比範疇

平行結構在影片中的位置及其對比內容概述		對比範疇
(1:1) 車廠場景；蓋伊正面態度	(3:2) 車廠場景；蓋伊負面情緒	C, L, P
(1:1) 廚房畫面；親情	(3:1) 廚房畫面；親情	C, L, P
(1:1) 阿姨掉淚；孤獨的淚水	(3:3) 瑪德蓮掉淚；感動的淚水	M, P, T
(1:1) 病痛；阿姨足部不適	(3:1) 病痛；蓋伊膝蓋不適	M, P
(1:1) 景框；瑪德蓮與蓋伊	(3:2) 景框；瑪德蓮與蓋伊	C, L, P
(1:1) 男主角房間與門廊	(3:1) 男主角房間與門廊	C, L, P
(1:1) 孤獨主題（阿姨）	(3:3) 孤獨主題（瑪德蓮與蓋伊）	P, T
(1:1) 女主角知道要點什麼飲料	(3:4) 女主角不知道要加什麼油	P, T
(1:1) 堤岸兩人鏡，日景，蓋伊	(2:4) 堤岸兩人鏡，夜景，卡薩	C, L, P
(1:1) 主題曲	(3:4) 主題曲的變調	F, P
(1:1) 遺忘主題；承諾不會忘記	(2:3) 遺忘主題；忘記蓋伊模樣	P, T
(2:4) 教堂婚禮；女主角與卡薩	(3:2) 教堂喪禮；蓋伊與瑪德蓮	C, L
(3:3) 阿姨之死亡	(3:4) 母親之死亡	P, T

（對比範疇代號：C 表景框組成，F 表聲音的賦格化，L 表地點背景，M 表隱喻的複現，P 表人物前後對比，T 表主題或母題的重複與深化。）