

张杰 赵毅衡 主编

当代符号学译丛

Library of Semiotics Today

《符号自我》

(*The Semiotic Self*)
〔美〕诺伯特·威利 著 文一 译

《符号学对哲学的冲击》

(*The Impact on Philosophy of Semiotics*)
〔美〕约翰·迪利 著 周劲松 译

《酷：青春期的符号和意义》

(*Cool: The Signs and Meanings of Adolescence*)
〔加〕马塞尔·达内西 著 孟登迎 王行坤 译

《香烟、高跟鞋及其他有趣的东西：符号学导论》

(*Of Cigarettes, High Heels, and Other Interesting Things: An Introduction to Semiotics*)
〔加〕马塞尔·达内西 著 肖惠荣 译

《社会符号学》

(*Social Semiotics*)
〔英〕罗伯特·霍奇 冈瑟·克雷 著 周劲松 张碧 译

《音乐·媒介·符号》

(*Music, Meaning and Media*)
〔芬兰〕佩基莱 〔美〕诺伊迈耶 〔美〕利特菲尔德 编
陆正兰等 译

《存在符号学》

(*Existential Semiotics*)
〔芬兰〕埃罗·塔拉斯蒂 著 魏全凤 颜小芳 译

《传媒符号学》

(*Media Semiotics*)
〔英〕乔纳森·比格内尔 著 白冰 黄立 译



音乐·媒介·符号

——音乐符号学文集

Music, Meaning and Media

音乐是人类表意活动中最原始、最具体的符号，却也是最抽象、最神秘的符号。在当代新传媒（影视、音碟、网络）的推动下，这两种倾向合一了。当代传媒与音乐的结合，成为一个最迷人，对当代文化影响最大的课题。本书是第一本翻译成中文的音乐符号学著作。

赵毅衡（四川大学）

本书是各国学者写的一批文章，讨论各种传媒中音乐的意义，例如故事电影中的音乐、电视音乐、传媒中的音乐技术等，也有探戈舞音乐的传播、巴赫的现代变体等新鲜课题。

埃尔基·佩基莱（赫尔辛基大学）

MUSIC, MEANING AND MEDIA

〔芬兰〕埃尔基·佩基莱

Erkki Pekkila

〔美〕戴维·诺伊迈耶 编

David Neumeyer

〔美〕理查德·利特菲尔德

Richard Littlefield

陆正兰 等 译



本书是第一本中文版的音乐符号学论文集，展现了来自欧美多个国家音乐符号学研究者的16篇最新学术成果。论文从电影、电视、动画、歌舞剧等不同的新媒体角度，选取经典范例，分析音乐的特殊符号意义和传播方式，以及当今数字技术给音乐传播带来的革命性变化。本书每一篇论文中的音乐符号学前沿理论和运用范式，对艺术学、音乐学、传播学等的研究和学习者来说，都具有重要的实用参考意义。

当代符号学译丛 主编：张杰 赵毅衡

音乐·媒介·符号
——音乐符号学文集

相关信息可登陆www.semiotics.net.cn进一步了解
四川大学文新学院符号学—传媒学研究中心
邮箱 | semio.china@gmail.com
电话 | 028-8541-2710



定价：35.00元

四川出版集团
四川教育出版社



四川出版集团
四川教育出版社



当代符号学译丛 主编：张 杰 赵毅衡

音乐·媒介·符号

——音乐符号学文集

〔芬兰〕埃尔基·佩基莱

Erkki Pekkila

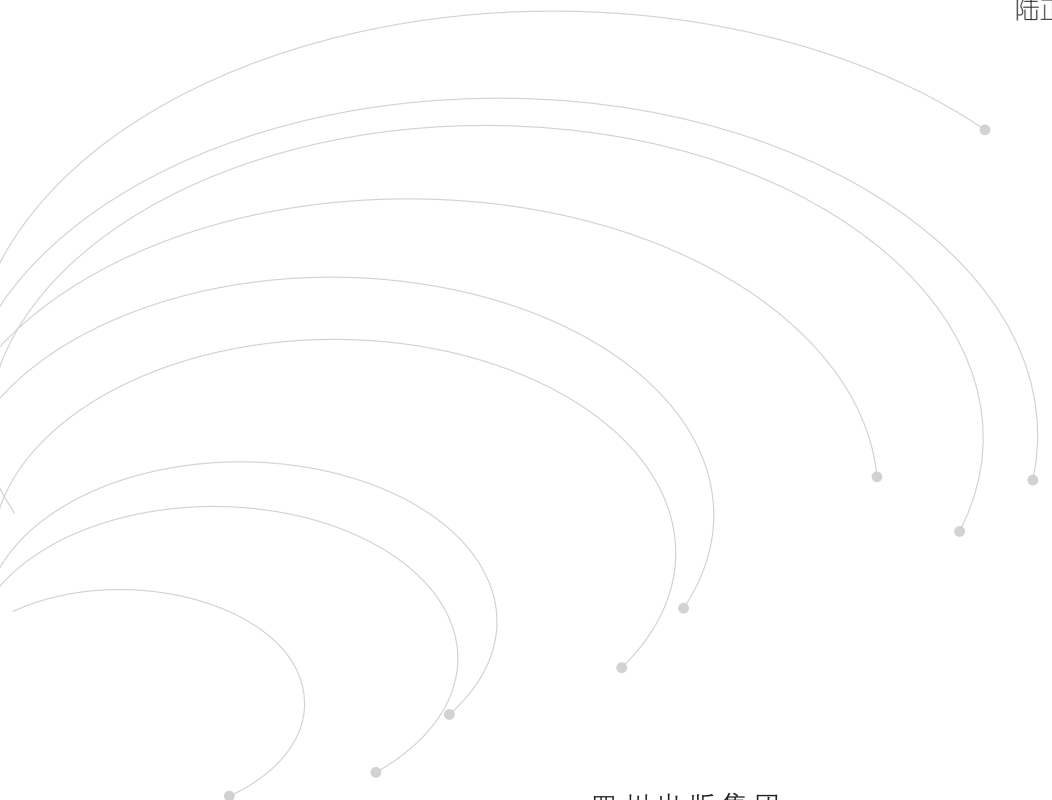
〔美〕戴维·诺伊迈耶 编

David Neumeyer

〔美〕理查德·利特菲尔德

Richard Littlefield

陆正兰 等 译



四川出版集团
四川教育出版社

·成都·

Copyright 2006 by International Semiotics Institute and authors
All rights reserved
Printed by Hakapaino, Helsinki 2006

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐·媒介·符号：音乐符号学文集 / (芬) 佩基莱, (美) 诺伊迈耶,
(美) 利特菲尔德编; 陆正兰等译. —成都: 四川教育出版社, 2012.6
(当代符号学译丛 / 张杰, 赵毅衡主编)
ISBN 978-7-5408-6017-2

I. ①音… II. ①佩… ②诺… ③利… ④陆… III. ①音乐学-符号
学-文集 IV. ①J60-53②H0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 124425 号

责任编辑 胡 晓
封面设计 何一兵
版式设计 张 涛
责任校对 胡 佳
责任印制 杨 军 陈 庆
出版发行 四川出版集团 四川教育出版社
地 址 成都市槐树街 2 号
邮政编码 610031
网 址 www.chuanjiaoshe.com
印 刷 四川福润印务有限责任公司
制 作 四川胜翔数码印务设计有限公司
版 次 2012 年 6 月第 1 版
印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷
成品规格 168mm×240mm
印 张 15.25 插页 3
定 价 35.00 元

如发现印装质量问题, 请与本社调换。电话: (028) 86259359
营销电话: (028) 86259477 邮购电话: (028) 86259694
编辑部电话: (028) 86259381



目 录

- 001 | 音乐符号学简明导论（中译本序言）
011 | 译者序

第一辑 电影故事片中的音乐

- 003 | 动与静：摄影，“影戏”，音乐
021 | 美国恐怖电影音乐中的“邪恶中世纪”主题
031 | 《海上钢琴师》：叙述，音乐和电影
037 | 阿基·考里斯梅基电影《火柴厂女工》中的音乐
056 | 这真有点可笑：对《红磨坊》五颜六色的后现代批评

001

第二辑 音乐和电视

- 067 | 美国警匪电视剧主题曲的风格描述
081 | 用属和弦和延留音来拯救地球：论意大利电视中的动漫主题音乐
100 | 建立一种“音乐赏析即拥有”的符号学：伯恩斯坦“青年音乐会”和“教育性”音乐电视
113 | 拟真性和元设计：互联网时代的声音艺术

第三辑 音乐与技术

- 131 | “当新媒体是个大事儿”：互联网与流行音乐语言的再思考
- 145 | 媒介出明星，构建出形象：流行音乐中作者的价值与功能
- 154 | 家庭录音室美学：追踪流行音乐制作的文化进程

第四辑 迁移与音乐中介

- 173 | 人民音乐在中国：用符号学解读20世纪50年代中后期社会主义音乐文化
- 184 | 不愿死亡的歌曲：游牧探戈
- 193 | 全球化中的巴赫：在理想主义和商业之间推广古典音乐
- 206 | 告诉穆索尔斯基：作为开放作品的ELP乐队的《图画展览会》

当代符号学译丛

总 序

赵毅衡 张 杰

符号学不是一门新学科，却是近 20 年来发展最迅速的人文社会科学。其原因倒是在学院之外：整个人类文化正在我们眼前发生剧烈变化，我们都能感觉到一切在变，并给了它各种好好坏坏的称呼：“信息经济”、“超级现实”、“平坦地球”、“精神分裂时代”、“泛审美化”、“奇观时代”、“消费时代”、“消闲时代”、“娱乐至死时代”、“历史终结”、“流动现代”、“软件现代”，不一而足。每个称呼都很有道理，都有道理就说明没有一个能解决问题。人类思维的习惯，是从现象纷纭背后寻找一种规律。偏偏在这个紧要的转变关头，我们苦于不理解这个时代，我们焦虑无法把握现象流，更无法窥看一眼可能的未来。

这就是当前符号学繁荣的背景：符号学就是意义学，意义的发生、传递、理解，是符号学的基础问题；文化的定义有几百种，我认为我 20 年前在《文学符号学》一书中提出的定义依然有用：文化是一个社会所有意义活动的总集合。因此，符号学既然研究意义，它的主要研究对象就是文化。

当前文化的一个总特点，就是符号活动出现了剧烈变化：数量上是符号淹没人类活动，品质上是符号杂出多元，价值上符号渐渐代替物质成为目的，社会上符号越来越成为权力杠杆。因此，对这个世界的理解的焦虑，或许只有强调符号学这个社会文化研究的“公分母”，才有可能解决。

这就是我们策划这套译丛的动机：让我们看看全世界一些最杰出的头脑，是如何从符号学角度考虑当代文化诸问题的。

为什么要看译著？不是说中国人无法独立对付这个课题，中国是世界符号学最早的发源地之一：先秦名学（墨子名辩论、道家意言说、儒家正名说、名家学说）已经深入研究符号学诸课题；佛教哲学（尤其是因明论与唯识宗）对符号研究作出巨大贡献。进一步研究中国传统，将让全世界符号学界倾听。目前全世界各大学有几十个符号学研究中心，有40多份刊物/网刊。中国在符号学研究上，落后于传统文化大国，也落后于瑞典、芬兰、丹麦、意大利、西班牙、日本、印度等重视学术的欧亚国家。无论是为继承传统，还是为开发学术资源，中国没有理由落后。现在中国各大学纷纷开出符号学课程，本译丛或许能给老师和同学们打开一些思路。

然而，符号学面对的课题，是世界性的。这不是说符号学有“普世性”，而是说符号学研究本身就是跨越文化边界的，是高度比较的。格雷马斯曾经不无忧虑地建议，共通的表意模式，恐怕只能在比较“同质”的文化之间考虑。如果他看到今日全球青少年在打同一种电子游戏，玩类似的恋爱游戏，他做符号模式研究时，可能会放心得多。正是因为看到一个趋势，本译丛的编者译者同仁，才坚信这项工程有助于中国人理解世界、理解自身。

符号学—传媒学的理论涵盖面，超出了传统的“学术”研究范围。文学、艺术学、美学、哲学、音乐学、信息论、认知科学、教育学、社会学、心理学、文化研究、商品经济研究、市场研究、城市规划、设计研究、计算机研究、游戏机设计、生态学、旅游研究、动漫研究等等门类，均有学者在应用符号学。他们的贡献，必然会丰富符号学理论。所以本译丛有意挑选多样主题、多方向内容。

身处正在巨变的文化中，往往当局者迷。符号学能帮助我们跳出细节，跳到庐山外，看到云遮雾盖后面的底蕴。莫泊桑经常到埃菲尔铁塔里喝咖啡，他与19世纪大多数巴黎人一样，极端讨厌这个竖在眼前的铁家伙，但是在整个巴黎，只有到埃菲尔铁塔里才看不到埃菲尔铁塔。巴尔特分析说这个塔绝对无用，是个不需要理由的空的存在，然后才变成巴黎的意义所在。我们比他们更聪明：我们愿意在远眺埃菲尔铁塔的地方，手握一本符号学坐下来，瞅着这个人类愚蠢的产物，看它在眼前变幻成文明之



美的象征。然后在咖啡热腾腾的雾气中，嫣然一笑：原来变化并不神秘，是我们的解读让世界变成意义无穷，符号化就是我们的生存秘诀，更是淹没人类未来的洪峰。

（附注：本译丛受四川大学 985 工程文化遗产与文化互动平台的支持。）

音乐符号学简明导论

(中译本序言)

(芬) 埃尔基·佩基莱

(Erkki Pekkila)

陆正兰 译

001

符号学是研究符号的科学，它主要考察符号本身以及符号的传播，因此，音乐符号学也可以称为“音乐符号的科学”。过去，我们主要在音乐学中研究这些符号，如今，音乐符号指向整个音乐文化。

欧洲和北美的符号学研究，存在着一些细微的差异。欧洲符号学的基础主要是语言学，比如索绪尔，罗曼·雅克布森，结构主义者列维斯特劳斯以及后来的文学研究学者罗兰·巴尔特的学说。在北美，符号学的基础主要是哲学，像皮尔斯和查尔斯·莫里斯的学说。这些研究方法也都运用到了音乐符号学的研究。比如，纳提艾在音乐分析领域的大量研究，就体现了系统而严格的北美符号学研究方法。相反，艾罗·塔拉斯蒂对音乐的意义更感兴趣，他的研究方法充分体现了欧洲和法国的直觉论。

然而，符号学无论如何都不是一个一元化的领域。在这片领域里，音乐符号学的研究有很多种方法。我很乐意就我的了解给中国读者介绍这些研究方法。鉴于我的研究背景主要集中于民族音乐学、流行音乐、媒介研究，我将介绍一些我个人认为比较重要的概念和思想。也正因为符号学不是一个一元化的领域，我将从几个方面分别进行介绍，这样，读者就可以感受到符号学在不同领域中的差异。

语言与音乐

有人会说，一些学者对音乐符号学开始感兴趣，是因为看到，语言和音乐之间有些相似之处。民族音乐学家乔治·赫佐格在讨论音乐时，把音乐看成是某种语言。曼特尔·胡德也是一位民族音乐学家，他创造了一个术语叫“双音乐性”（bi-musicality）。正如一个双语者能掌握两种不同的语言一样，一个人也能掌握两种不同的音乐语言。在西方世界中，基本的音乐语言自然是西方音乐或西方艺术音乐。对曼特尔·胡德来说，第二种音乐语言是他研究的印度尼西亚加麦兰音乐。20世纪50年代，在洛杉矶加利福尼亚大学，他成立了印度尼西亚加麦兰管弦乐队，在加麦兰乐队中演奏成为学生的必修课。这种做法背后的理念是“在实践中学”，最好的成效来自实践中的学习。

后来，美国的音乐学家查尔斯·西格，将此讨论延续下来。他特别关注他认为的音乐最基本的问题，即演奏音乐和谈论音乐的区别。“内在的”（intrinsic）与“外在的”（extrinsic）是他创造的两个术语。“内在的”指一个人的音乐知识以及通过演奏音乐来表达自己的能力。“外在的”指讨论音乐或者“说出”音乐与演奏音乐之间的区别。音乐学家的根本困境在于我们必须使用词语和语言来讨论音乐，而音乐的基础却不是基于语言学的系统。

传播理论

音乐符号学始于传播理论的发现，如果说，音乐某些方面和语言相关，那么，我们可以这样认为，音乐也是一种传播，它也有发送者和接受者。

传统的传播理论起源于克劳德·香农和沃伦·威沃1949年在贝尔电话公司研究发展出来的理论。事实上，最早的传播理论和音乐并没有关系，只是为一个电话公司的运作而建立的，这个项目的意图是想创造一种数学模式，以便能验证电话线上传播的电子信息。

香农和威沃最后建立了以下模式：信息资源，传送者，渠道，接受者和目标。此后，这些术语被重新命名，“资源”分成两部分，最后形成的模式包含下列成分：（1）信息资源（比如，一个人在电话中谈话）；（2）编码器（电话扩音器）；（3）信息（一个人说的话）；（4）渠道（电线）；（5）解码器（电话听筒）；（6）接收者（电话那一头的听者）。

后来，香农和威沃把噪音和反馈也加入了他们的模式。噪音是指阻碍信息处理过程中的干扰。反馈是指接受者对信息反应的处理。就像我们所看到的，这是一个非常简单的处理模式，但说明了最初的资源从开始传送到终点变成信息的过程。

此处理模式的优点在于，音乐被描述成一个过程，一切都简化成原因和结果两者之间的直线链。这些过程以方框和箭头加以描述，我们可以在其中任意加入我们所需要的。因此，这也是一个相当富有弹性的模式。

这种模式对描述各种领域的传播构造也都有效。因而，瑞士音乐学家本特森将此模式运用到音乐的传播上。他的传播模式如下：（1）作曲家创作了音乐；（2）他把他写在了一个符号系统中；（3）表演者阅读这符号；（4）用他或她的乐器来演奏；（5）声音被创造出来；（6）最后，声音效果到达收听的接受者。在这种模式中，音乐是一种被渠道传送的“信息”。

本质上，音乐传播要比电话谈话复杂得多。对接受者来说，要“理解”音乐信息或者欣赏音乐，必须熟悉自己所接受的那种音乐风格。因此，除了传播理论模式，还需要运用比如“编码”这样的术语，以及一整套发送者和接受者共享的规则。如果一个作曲家写一首音乐，就必须有一个作曲家和演奏者都熟悉的符号系统（音乐符号系统），另一方面，如果作曲家想用他的音乐唤起某种情感，听众也必须了解这种音乐风格和它的习俗。所以，信息是一种“编码”，接受者必须了解特定的原则才能对信息进行“解码”。

在本特森的模式中，还有很多其他元素，比如，传统、编码知识、习俗、规范、概念、提取、转录等，这些都会影响音乐的接受。当我们想掌握音乐制造过程的潜在结构时，所有这些传播理论模式都会发挥作用。

传播模式

美国音乐学家查尔斯·西格发展了这一理论。在思考音乐传播时，西

格说清了传播是通过同时使用各种不同的渠道来进行的。随后，他区分并定义了三种不同的渠道：听觉渠道，视觉渠道和触觉渠道。听觉渠道是指所听到的，视觉渠道指所看到的，触觉渠道是指我们身体所感觉到的。

在传播过程中，有两种形式是通过听觉渠道传播，它们是言语和音乐。我们听音乐，但另一方面，歌曲带有歌词，也可以说我们说着并写着音乐。根据西格的理论，视觉模式包括两种：图表模式和人工制品模式。音乐属于图表模式：当我们书写或阅读音乐乐谱时，音乐的传播以图表模式进行。而乐器则属于人工制品模式。例如，在一场音乐会上，我们看到乐器的模样，可能会影响我们对音乐的感受。第三种渠道，是触觉的，指舞蹈和身体传播，这是运动和触觉语言。符号学家罗兰·巴尔特曾说，钢琴演奏就是“手指在键盘上跳舞”。触觉也包括嗅觉、味觉，这些听起来似乎和音乐没有关系，但当我们在一个餐厅一边就餐，一边听音乐演奏时，嗅觉往往能影响我们对音乐的感受。

因此，西格提出，音乐传播中有六种信息传播渠道：音乐、言语、图表、人工制品、身体传播、嗅觉。它们中每一种都有自己的系统，也许不在每个时刻同时起作用，却从不同的渠道联合起来起作用。

尽管这是一种理论模式，但它能帮助我们理解音乐传播过程的复杂性。如果在一个音乐厅里聆听音乐，我们会受到很多因素的影响：音乐，包含歌词的歌曲，暗示我们用某种方式聆听音乐的节目宣传单，以及舞蹈，表演者的身体表达，甚至我们自己随音乐而起舞。总之，音乐传播是一个非常复杂的过程。

符形，符义和符用

建筑在传播理论之上的不同传播模式本质上很重要，它们能解释传播过程，然而，传播理论只能描述信息被传送的结构。比了解传播结构或过程设计更重要的，是了解通过渠道传播了什么，意义是怎样被创造的。

对此，美国哲学家查尔斯·莫里斯作出了重要的区分。莫里斯把传播层面划成三个不同的类型：符形层，符义层和符用层。符形层，是指符号之间的关系。例如，音乐符形层处理的是音乐元素之间的关系，比如音符、节奏和声音之间的关系。从这个角度来看，音乐是一个封闭的系统，

并不存在外在的意义。音乐的意义在音乐内部，他们是音乐元素之间的内部关系。

正如斯普林格所说，言语和音乐都可以看成是“被组织的声音”。这两种声音在结构上互相回应，两者都有音调的性质，有声调的变化，长度，音量。赵元任曾经研究过音乐与语言的关系，他认为，言语和音乐的区别并不严格，但在汉语中，语言和音乐之间至少有四种媒介形式，因此，言语和音乐之间并没有明显的界限，他们之间更像一个连续的统一体。

符义层处理意义，也就是符号和他们代表的事物之间的关系。比如，“猫在桌子上”这句话，每个词都有着内在关系，让我们知道什么东西在什么上面。另一方面，句子也有它的符义方向，“猫”“桌子”是存在于现实世界中的物体，词汇指向句法结构之外的外部世界。

同样，音乐也有一个结构，这个结构中音乐单位之间有某种普遍的联系。另外，音乐还能表示外在世界。一个特定的和弦有某种特定的意义，一把小提琴的声音也有某种特定意义等等。这种现象在歌剧中很普遍，音乐能表达强烈的感情。在电影音乐中，音乐也代表各种不同的意义。

最后是符用层。符用层表示符号和它们的使用者之间的关系。很明显，这不是语言。比如，英语和汉语，很多人在使用，符号学奠基者索绪尔说，语言中的词汇是“任意”的，一个词语的语音形式也是种巧合，词语的意义建立在社会约定俗成之上，“X”的声音对应外部世界中的“Y”意义。因此，符用层包括了与符号使用相关的所有的心理学、生理学及社会学现象。

当我们讨论音乐意义时，我们应该把这三个不同的类型记在脑海：符形层，符义层和符用层，这也是研究音乐的几种不同方式。对符形层感兴趣的人，最好的方法就集中于对音乐结构的分析。对符义层感兴趣的人，可以考察音乐是如何应用于电影中的。对音乐的符用层感兴趣的人，可以把符义层的研究运用到音乐社会学和音乐人类学中。

文 本

“文本”一词，在当今的文化研究和音乐学研究中经常被使用，它来

源于符号学。如果我们要分析音乐传播，我们就需要“文本”这样的概念，它能表示我们分析的对象。

塔尔图符号学派是最早将这个概念从自然语言学延伸到符号学系统中来的。因此，文本并不需要文字化，文化中的一切，比如仪式、一件艺术品、或者一份创作都可以看成是一个文本。皮亚季戈尔斯基把文本定义为包含很多种符号的自主整体。

要成为一个文本，它必须有一个固定的符性结构，要符合三个标准：有固定的句法结构，因而能被直觉地与非文本区分开来。从符用角度来看，这个文本需要和它的使用者有一定的关系。最后，从符义角度，它必须是可理解的。

一个文本就是一个可分析的单元，它几乎可以是任何东西：可以是一串音乐符号，也可以是管弦交响乐队的演奏乐器。它们在演奏过程中有着特定的功能，同时也组成了特定的层次。在管弦交响乐中，最重要的弦乐器最靠近指挥者，铜管乐器离指挥者最远。文本也可以是一首歌曲的歌词，或者一张专辑中的一组歌曲，或者是音乐的电影，甚至可以是电视节目以及它的背景音乐。

因此，我们可以说，音乐作品，包括一首民歌、一首流行歌曲、一部电影、一部电视剧等等，都可以看作是文本，他们都是可以成为符号学分析的潜在对象。

音乐语法

研究者对音乐语法的热情就像在 20 世纪 70 年代开始对音乐符号学的热情一样。50 年代斯普林格就曾经宣布，言语和音乐都可以看成是“被组织的声音”。这两种形式在结构上互相回应：两者都有音调的属性，声调的变化，长度及音量。

对音乐符号学研究最有推动力的一本书是语言学家诺姆·乔姆斯基写的“句法结构”。在这本书中，乔姆斯基介绍了语言的语法转换和生成理论，这个理论对语言学影响巨大，也有很多音乐学家将此理论用在音乐研究中。

不少学者，像辛哈·阿罗姆和尼古拉斯·鲁韦特等都热衷于将此理论

运用到音乐学的研究中。鉴于音乐分析更依赖直觉且并无体系，他们沉浸在被“严格探索方法”中。让-雅克·纳梯埃是第一个把此理论运用在西方古典音乐中的。

在民族音乐学中，也有很多关于能力和表演的讨论，这也是乔姆斯基方法中重要的一部分。语言能力代表了一个人的抽象能力：因为我们知道如何用母语说话，甚至觉察不到语法。然而表演者通过说话具体地表演，这种语言中隐藏的语法必须由学习得来。因此，有一些学者，像布拉克和凯勒，他们用同样的观点来研究音乐。音乐能力也就是可比的语言能力，即使我们没有意识到，但在每一种音乐风格中，都有一个“隐藏”的语法。这个语法能够通过关注表演进行直接研究，也就是关注演奏音乐的具体行为和音乐本身。

生成理论的目的在于研究表层结构，并逐渐发现隐藏的深层结构。通常，音乐分析将音乐拆分成一层层更小的单位：一个作品分成几部分，几个乐句，和弦和音符。生成分析的目的在于首先找出最小的音乐表意单位，然后再根据这些单位组成的音乐片段找出内部逻辑关系。分析的目的在于不在于拆分，而在于综合，在于研究创造出这种风格的新音乐的能力。通常，分析的对象是一组音乐作品或者一本歌集。音乐的语法要将一本歌集考虑进去，而不是对材料加以描述，我们的目标是去发现音乐如何发挥作用，目的也在于找出音乐音符背后的抽象语法。

正如我们所见，如果我们使用莫里斯的分类法，这种研究就会落入音乐符号学范畴。20世纪70年代到80年代，有大量这方面的论述。最著名的可能要数勒达尔斯和杰肯多夫的“声调音乐的生成理论”，也有其他的著作（Lerdals, Jackendoff's 1982），比如，切诺维斯意图建构土著居民的“非写作音乐理论”，林勃洛姆与森德伯格在70年代研究瑞士儿童歌曲，他们也建构了一套描述音乐如何作用的原则。贝克阐述了缅甸音乐的创作实际上是在演奏时产生的。音乐家掌握了一套音乐语句，他用这一套规则创作音乐作品。库伯把理论运用到印度拉格音乐系统中。此观点在于通过创造语法来分析音乐，这个语法既能把音乐描述成一个系统，也能创造出同样风格的新的音乐作品。

然而，这段时间的论述，都是假设性的，命题式的。例如，马西亚·赫恩顿有影响的论文，题为“分析——把母牛们赶在一起”，这是对传统音乐分析的一种批评。但很快，音乐语法分析法就转向了音乐的符义学分

析法。

大众媒介

罗兰·巴尔特在他的著作《神话学》（1972）中，第一次关注流行文化研究。他研究的虽然是法国日常现象，但他也从文化研究角度为流行音乐的现代研究铺开一条路。

巴尔特最有才华的观点之一是，符号不仅表示外部事物，也有隐含意义。例如，词语“毛皮外套”，表示现实世界中的外部事物，但词语中还有大量的隐含意义。比如财富，上层，尊贵等等。这些隐含意义是文化神话和意识形态的基础。

正如音乐不仅仅是非物质的东西，而且也日益成为一种日用品一样。雅克·阿塔利注意到这样一个事实，留声唱片成了一个可以买卖、交换的商品。因此，音乐从最初的非物质形态变成了一个交换工具，甚至在音乐产业中可以创造利润。这些东西创造了一个新的社会，这个社会建立在大众产品、“复制品”和音乐再生产的基础上。音乐不再是一种艺术，而成为一种工业，接受者从过去的音乐爱好者，变成了唱片的消费者。

站在传播理论的立场可以看到，音乐生产分成两部分：市场和消费。在市场方面，有生产者，表演者，制造商，作曲家，唱片公司和市场营销，在市场链的另一头是消费者。传统的传播理论帮助我们了解现代媒介运作的结构，现代大众媒介结构的研究之所以重要，是因为媒介也在影响着我们如何思考和讨论音乐。

消费社会的符号学

法国哲学家波德里亚，已经讨论过现代社会的消费问题。他描述了我们怎样在一个繁荣的现代社会生活。然而，不同于传统社会的是，在这个现代社会里我们被物质所包围。人们的交往方式被改变，我们现在受物质支配，并购买、收集它们。运用到音乐上，我们可以说，过去是为演奏音乐，或者聆听音乐，现在被购买唱片、音乐会门票等消费音乐行为替代。

波德里亚也谈到了人们生活节奏的改变。在传统文化中，人工制品可以保存几十年甚至几个世纪。生命很短暂，但人工制品却能一代又一代的被保存下来。同样对音乐来说，也是这样的，音乐风格可以保持几个世纪。而现在生活步伐改变了，人工制品和音乐风格发生了剧烈变化。我们看到物质产品的诞生、成熟、死亡。对音乐来说也是如此，从前的音乐传统一代一代地改变了，它曾经给我们的生命一种延续感，而现在，一切都在不稳定地变化着，特别是在流行音乐领域，新的，更新的音乐风格不断诞生，寿命却很短。音乐风格赶着不同的时尚，但都很短暂。

符号学的今天

符号学开始于20世纪初，目的只是引进一种新的研究范例。因此，最早关于音乐符号学的读本比较程式化，甚至有些教条。但是告诉读者新的分析音乐的研究方法很重要。当今，符号学成为越来越普遍的方法，理所当然地被运用到许多领域，成为音乐研究的基础。例如，当今的流行音乐非常依赖音乐符号学。不仅如此，符号学理论也被运用在音乐媒体，电视音乐研究以及电影音乐的研究中。

我个人感到音乐符号学，媒体符号学以及中介符号学都是富有挑战性的研究领域。在普通的符号学研究领域中已经有一些专著涉及到音乐问题，例如，达奈西和比格奈尔。然而，在音乐方面的专著几乎还没有，这本《音乐·传媒·符号》应该是较早的一本。

另外，我期望，音乐符号学研究能从欧洲和北美州扩展到其他洲。因为符号学是一个有力的工具，它能帮助我们分析文化，了解和阐释音乐及音乐中介中存在的各种不同的文化意义。

埃尔基·佩基莱

2009年4月4日于赫尔辛基大学

译者序

陆正兰

这是一本音乐符号学——传媒学论文集。

符号学给人文——社科各学科提供了一个共同的方法论，尤其在文化研究上，符号学是一个犀利的武器，在传媒研究中，更是一种实践性很强的分析方法。

音乐作为符号学课题，尤其特殊。虽然音乐几乎是最“纯粹”的符号，是符号表意中各种规律的最后试金石，但由于音乐表意的特殊品质，音乐符号学也是符号学各科中最令初学者望而生畏的。至今，在中国的音乐研究中，符号学很寂寞，有不少朋友对此课题有热情，却感到无从下手。

2008年11月，南京师范大学召开中国语言符号学年会暨国际符号学会议，发言课题各有千秋，课题丰富多彩，但只有两位的发言和音乐符号学有关，一位是赫尔辛基大学的埃罗·塔拉斯蒂，另一位是我本人。塔拉斯蒂先生是国际符号学学会会长（在2009年西班牙柯露纳召开的第十届国际符号学会议上，他又被选为连任会长，可见音乐符号学的重要性）。他就职的芬兰赫尔辛基大学，是当今音乐符号学的研究中心，塔拉斯蒂本人的一系列著作已经成为当今音乐符号学理论代表，例如《符号与声音》，而他的《存在符号学》继承法国符号学的丰厚传统，接过胡塞尔，梅洛-庞迪，格雷马斯等大师的衣钵，推进了现象学与符号学两大潮流的结合。

而我，只是音乐符号学的入门者。因为音乐，我和塔拉斯蒂先生详谈了几次，他对中国音乐符号学的发展表示出极大的兴趣，并且给了我他带到会上来参展的几本书。其中的这本文集马上吸引了我，仔细阅读，发觉此书符号学理论扎实，分析具体而生动，内容融学术和案例分析为一体，新颖、深刻、实在，而且紧跟媒介技术发展的步伐。我觉得这是一本好书，可以激发我国研究者对音乐符号学的热情！

读完此书后，我致信塔拉斯蒂先生，因为这本书的版权归赫尔辛基大学的国际符号学研究所拥有。塔拉斯蒂先生非常热情，答应研究此事，很快我就得到本书的主编之一，塔拉斯蒂先生的同事，赫尔辛基大学的埃尔基·佩基莱教授的回信，他对于将此书进行中文翻译出版表示热情支持，还不辞繁难，从一位位作者那里代我们取得了翻译许可。不仅如此，因为考虑到中国读者的需要，佩基莱教授还特地认真为本书中文版写了一篇“音乐符号学简明导论”作为序言。他的慷慨和热情，非常令人感动。这篇近万字的长文，把音乐符号学这个难题讨论得简单明了，却又不失深刻，非常值得一读。

这本论文集出版于2006年，内容相当新颖。所选篇目选自赫尔辛基大学每两年召开一次的音乐符号学国际讨论会，它反映出较前沿的音乐、符号以及传媒领域的研究思想和成果。全书的作者来自世界各地不同国家的大学。他们从不同角度，来解读当代传媒迅速发展，尤其是电子技术与网络的普及所造成的新的音乐符号学课题。这是符号学和传媒学一个新的前沿领域。

本书原名《Music, Meaning, and Media》（音乐，意义，媒介），“意义”指的是符号学，符号是用来传达意义的，符号学就是意义学；传媒研究则是符号学当前进展最迅猛的领域。原书名是西方式的押头韵，把“and Media”放在最后是为了音节匀称节奏分明。中译无法传达音韵，只能按其论述步骤，改成《音乐·媒介·符号》。

全书收集了16篇论文，编成4个部分。

第一辑“电影故事片中的音乐”收录5篇文章。电影是现代传媒的核心体裁，音乐在电影中扮演了重要的角色，但音乐在电影故事编码中的作用似乎一直是个谜，在众多电影学著作中，始终没有说清，这是一个值得探讨的领域。本辑的文章试图从符号学角度分析这个难题。

《动与静：摄影，“电影”，音乐》，是本书精彩的开门篇章，作者是美

国德克萨斯大学的美术教授戴维·诺伊迈耶和印第安纳大学的劳拉·诺伊迈耶。20世纪视觉艺术严重挑战了书面文字，图像和声音在各自的范围都发生了很大变化。摄影技术的发明使图像得以保存，电影的出现使摄影动了起来。论文讨论了电影中音乐与画面之间的动静关系及艺术效果。在这篇论文中，符号学大师罗兰·巴尔特的“知面与刺点”理论，被新颖地用来分析电影音乐中的运动与静止，由此是如何得到一种秩序与断裂相间表意效果的。此论文对电影《带珍珠耳环的女孩》、《傲慢与偏见》中镜头和音乐演进作了堪为范例的“细读”，应当让所有粗枝大叶听电影音乐的人大为惊喜。

《美国恐怖电影音乐中的“邪恶中世纪”传统主题》，作者是加拿大渥太华卡尔顿大学的音乐教授詹姆斯·多维尔。恐怖电影“援引”格里高利圣咏——这是20世纪电影中常用的表现方式。1970年以来，不管是美国恐怖电影还是电视剧，也无论是中世纪的创作还是现代作品，都把拉丁圣咏与邪恶主题联系了起来，这样的趋势还愈演愈烈。这篇论文探讨了美国恐怖电影音乐中的“邪恶中世纪”主题的发展历程，说明一个时代神圣的音乐如何转化为另一个时代地狱般的恐怖音乐，音乐符号文本的意图，在当代得到了一个彻底的颠覆。

《〈海上钢琴师〉叙事，音乐和电影》，作者罗莎·斯特拉·卡索蒂是意大利巴里大学的音乐教授。由小说改编的电影《海上钢琴师》以其华丽的场景和浪漫的诗意情节引人注目。影片产生的巨大反响，证明了人类叙述能力的成功，同时，其对人生哲理的思索与电影叙述手法结合得天衣无缝也堪称经典。影片独特的叙事方式，丰富的音源，更是让人津津乐道，巴赫金符号学的“外在立场”理论在此得到了恰到好处的运用。透过这一着重以音乐为视角和体验的影片，我们可以洞悉一种媒介解读另一种媒介的能力，看到语言、音乐和形象之间的巧妙融合，从而看到电影文本无限的表达潜能。

《阿斯·考里斯梅基电影〈火柴厂女工〉中的音乐》，此文作者即本书的第一主编，芬兰赫尔辛基大学的音乐教授埃尔基·佩基拉。阿基·考里斯梅基是芬兰影坛的重量级人物，他导演的很多作品在世界电影史上都享有极好的口碑。其中《火柴厂女工》以独具特色的电影音乐，吸引了众多电影评论家的目光。论文以《火柴厂女工》中的电影音乐作为切入点，按照时间顺序，从音乐曲风、伴奏乐器、演唱歌手、经典曲目、歌曲歌词等

多个角度加以阐发，详细地分析了流行音乐特别是 20 世纪 60 年代风靡一时的芬兰摇滚乐在电影叙述这种多媒体文本中的巨大作用。

《这真有点可笑：对〈红磨坊〉五颜六色的后现代批判》，作者是加拿大多伦多大学人文部教授苏珊·伊格雷姆。充满后现代风格，炫目的音乐电影《红磨坊》的出现，再次引起了人们对音乐电影的研究热潮，并出现了各种纷争。论文通过《红磨坊》异常的表现手法，剖析各种音乐层次，将音乐背后的历史语境层层剥开，一展电影和音乐编码的魅力。论文指出，《红磨坊》是一种新的音乐电影美学尝试，在现代主义向后现代主义转变时，互文性成为符号文本解读的主要因素。

第二辑“音乐和电视”，收录 3 篇论文。电视已经成为当今世界最有影响力的媒体之一，研究者众多，但音乐在电视中的作用，一直不甚了了。本辑的文章大胆地处理这个课题，分析了不同音乐风格在电视及电视教育中的重大意义。

《美国警匪电视剧中主题音乐的风格和描述》，此文作者罗纳德·罗德曼，是美国明尼苏达州诺斯菲尔卡尔顿学院的音乐教授，他把莫里斯的四种符号表意模式，尤其是识别模式，应用于通俗电视连续剧的分析。透过此表意模式，可以看到《M 特工队》《迈阿密风云》及《纽约重组案》，这几部不同时期美国警匪剧中的主题变迁，以及与之配合步步变化的符号表意模式。作者由此指出，任何电视主题或风格的变换，必然需要多媒体的配合。

《用属和弦和延留音来拯救地球》，作者达里奥·马丁奈里是芬兰赫尔辛基大学音乐学和符号学教授，他讨论的是意大利电视中的动画片主题音乐，各种音乐策略蕴藏的多层符号涵义，展示了动画音乐的丰富性，尤其值得重视的是这篇文章探讨了动画电视中音乐符号及其复杂的内涵暗示，如何使貌似简单的儿童电视与教育意图配合，对儿童观赏者起到心理塑造的作用。

《建立一种“音乐赏析即拥有”的符号学：伯恩斯坦“青年音乐会”和“教育性”音乐电视》，作者迈克尔·塞弗尔为美国布拉克堡弗吉尼亚理工学院音乐与人文教授。论文认为，对把音乐欣赏能力看成是美国国民独特素质的伯恩斯坦来说，他不仅是个音乐家，还是个教育家，他在电视和电台中连续 53 场的音乐会，几乎改变了美国人的音乐口味。论文对音乐的教育问题，以及当代音乐的普及问题，从文化符号学角度提出了尖锐的

批判。

第三辑“音乐与技术”，收录了4篇论文。网络对音乐发展的巨大影响已有目共睹，新媒介与通讯技术促使了新音乐形式的出现。一般人认为网络导致了音乐的流行化与媚俗化，本辑的作者们观点不同，他们探讨音乐的符号学元素如何与网络配合，在这些崭新的媒介中，产生了新的音乐形态。

《虚拟性和元设计：网络时代的声音艺术》，作者保罗·C. 查加斯，是美国肯塔基大学音乐理论教授，该文分析了网络时代音乐艺术的最新发展。作者分别从设计的认识、虚拟化理念、声音艺术的空间、声音艺术的理解、声音的模拟与数字复制技术、设计实践、连接性智能个体与元设计等各个方面探讨了新音乐的特性。并在文章的后半部分从音乐主题、音乐分支领域、音乐与相关领域的联系三个角度对现代声音艺术进行了系统的分类。网络技术为声音艺术敞开了一道新的大门。在这里，传统的声音已经落寞，代之而产生的是新的声音艺术。虚拟性和元设计会把声音艺术带多远，这篇文章至少让我们的想象有了一个出发点。

《“当新媒介是个大事儿”：网络与流行音乐语言的再思考》，作者詹尼·西比拉，来自意大利米兰天主教大学。文章提出，网络时代对音乐传播带来的变革不可忽视，“流行”将突破传统音乐产业（比如唱片公司、演唱组织机构）的控制，而走向一种更自由、更广阔的流行。当代传媒对音乐的改造，使人眼花缭乱，但变化已经无可挽回。

《媒体出明星，构建出形象：流行音乐中原创者的价值与功能》，作者劳拉·阿霍宁，来自芬兰赫尔辛基大学，论文指出，歌星是一首流行音乐的肉身面孔，也是一个复杂的身份符号，如何把流行音乐中原创者的价值和功能在商业和艺术的双重压力下，整合到明星机制中，是文化符号学理论与音乐商业配合的难题，也是所有流行音乐文化生产者都无法躲避的难题。

《家庭录音室美学：追踪流行音乐制作的文化进程》，作者阿诺·塞佩涅姆来自芬兰赫尔辛基大学。论文指出，流行音乐的制作已经不再握在文化生产权力者手中，家庭录音技术，不仅创造出了更多元的流行音乐，更是从新的美学观点，推动整个音乐文化的进程。流行音乐的制作依赖于一系列录音与机械复制技术，而这些技术的发展起始于20世纪早中期麦克风、扬声器和录音机的发明，并一直延续到20世纪80年代和90年代数字

合成器、采样器等设备的创新。除了它们的实际功用外，这些技术还融入了与流行音乐制作、市场及消费相关的社会文化进程。论文细致地追述了这些技术带来的文化进程，集中探讨家庭录音室中音乐技术的混合与铭刻现象，以及各种相关机构，还有社会大众对新兴音乐技术的接受问题。

最后一辑“迁移与音乐中介”，收录了4篇文章。这里集中探讨了新的传媒时代各个民族的音乐形式，如何在全球化时代出现符号变迁，从而获得更大的影响。

《〈人民音乐〉在中国：20世纪50年代中后期社会主义音乐文化的符号学解读》，作者是香港浸会大学音乐学教授杨汉伦，符号学中的“所指”和“能指”这两个概念的复杂性，在本文中得到淋漓尽致的讨论。《人民音乐》与“人民音乐”，一个是杂志，一个是意识形态。在新中国创立不久，如何以一本杂志推动整个音乐文化的发展，符号的积极操作则是成功的秘诀。

《不愿死亡的歌曲：游牧探戈》，作者爱洛依萨·德·阿若霍·杜阿特·瓦伦特，来自巴西圣保罗大学。作者认为，探戈这种起源于拉丁美洲民间的舞蹈音乐形式一直长盛不衰，原因在于它特殊的“游牧机制”和不断的“流动性”，这使它成为一种在全球扩散并且变化的舞蹈音乐。多民族化的变迁，把这种音乐符号的意指能力一步步扩大，内涵越来越丰富。

《全球化中的巴赫：在理想主义和商业之间推广古典音乐》，作者科妮莉亚·萨博-克洛特克是奥地利维也纳音乐与表演艺术大学音乐教授。巴赫的作品从18世纪以来一直风行，但在我们这个时代却遇到挑战。本文仔细分析了马友友的专辑《来自巴赫的灵感》和音乐专辑《岚巴瑞：巴赫在非洲》取得巨大成功的原因，指出在艺术和当代音乐商业的双重压力下，巴赫如何在当代艺术家手中蜕变再生，在这过程中也卷入了东西方文化元素的冲突，以及欧洲与非洲的殖民历史，想要把巴赫保持成一个永恒的符号，并非易事。

《告诉穆索尔斯基这个消息：作为开放作品的爱默生，莱克及帕默的〈图画展览会〉》，作者凯文·霍尔姆-哈德孙是美国中密执安大学音乐理论与文学教授，论文着重分析了“进步摇滚”对《图画展览会》的改编，以及古典音乐与摇滚结合的其他努力。作者认为艾柯的“开放文本”理论可能被用过头了，现在出现的是情况更适合艾柯的“封闭漂流”理论：或许即便穆索尔斯基还魂也不会想到，他的《图画展览会》，竟被先锋摇滚改

编成如此模样，不过，他还是会安然闭上眼：毕竟，一部好的作品才有无限的开放性，才可以被后人折腾，折腾比遗忘幸福。

本译作是中国第一本音乐符号学论文集，翻译者大多来自我指导的音乐文学方向研究团队。他们积极而认真地翻译了论文的初稿，并不厌其烦地在和我的讨论中多次进行修改。在此，我真诚地感谢大家。

本译作翻译与校订得到赵毅衡教授领导的四川大学“符号学—传播学研究中心”的全力支持，其中涉及符号学专业知识的部分，都经过符号学家赵毅衡教授仔细校读，大量术语也用他主持编订的《符号学术语译名表》（第四讨论稿）加以统一。在国内符号学术语尚处于混乱情况时，专家的指导至关重要，在这里我们致以衷心的感谢。本书的个别篇目曾发表于赵毅衡教授主持的《符号学论坛》网站 [www.semiotics.net.cn] 上，或发表于他主编的刊物《符号与传媒》上。

本译作涉及到电影、电视、音乐、传播、符号学、文艺学、文学等许多研究领域，出现了大量的术语，为翻译工作增添了不少难度，所以译文中难免会有一些疏漏，敬请各位方家指正。但诸多的困难，并没有熄灭我们对翻译此书的热情，因为我们坚信这份工作的意义，也坚信本书的音乐符号学研究范例，会在中国的同行中得到热烈反响。

对音乐学同行，符号学同行，传播学同行来说，这是我们一起来观察国外同行表演的机会。然后，我们能互相打量，携手配合，跳出更为精美的舞步。

2011年12月于成都

音乐·媒介·符号

第一辑

电影故事片中的音乐

动与静：摄影，“影戏”，音乐

(美) 戴维·诺伊迈耶 劳拉·诺伊迈耶

(David Neumeyer, Laura Neumeyer)

陆正兰 曹军英 译

导 论

众所周知，在整个 20 世纪，视觉艺术严重挑战了书写文字的艺术优先地位（到 20 世纪末，这种挑战已经扩展到整个文化领域）。声音录制和播放在各自的范围也是如此，这种变化可能在音乐方面比在语言领域更加戏剧化。当然，实际情形并不这么简单：一方面，图像和声音的文化变迁有着深刻的历史根源。早在几个世纪之前，幻灯机逐渐破坏了可视物的永存性（因此其优先性也遭到了质疑）：幻灯机“投射预先拍摄的图像”，并且让这些图像“不可避免地转瞬即逝”。按照施洛斯曼的说法，“摄影技术的发明”主要目的是为了保存影像。整个 19 世纪，“定格”的摄影图像，不得不与“转瞬即逝”的投影幻灯、全景放映以及从幻灯机发展而来的类似设备一起共存（更不用提那些转而模仿活人与服装道具的“造型表演”）。在音乐与语言这两种艺术方式中，表演显然占统治地位，但早在 18 世纪的最后几十年，蓬勃发展的活页乐谱市场，不仅创建了商品化的音乐形式（远早于蜡盘唱片、自动钢琴和塑料唱片），而且产生了许多相似的文化效应。它促进了社会合一的口味、受欢迎的体裁以及主导市场和爱好者市场，乐谱加上文字指导和说明，在一定程度上影响了音乐表演风格的

演变。

20 世纪另外一个起决定性作用的因素是电影中活动的形象。大家都看到了这一点，只是其深远意义尚未被完全理解。20 世纪真正具有审美特征的媒介是有声电影。因为电影使摄影动了起来。音乐的变化可能不那么明显，然而也正是因为有了录制技术，音乐才能够“站住脚”。不仅像极简音乐和电子舞曲这样的音乐可以不断重复，更重要的是当它们变成制造品，变成物件和商品——不管是 CD 片，还是 MP3 文件，都超越了它们的临场表演性，以至于这些制造品的表演因素（例如 DJ 们做的事）彻底取代了传统的音乐乐谱（LP 唱片与采样录音，取代了和弦及旋律乐谱）。换句话说，静态与动态之间的联系改变了：至少它变得更加复杂。互联网没有从根本上改变这个事实：它不仅继续着视觉和听觉的复合形式，而且现在以更直接的形式互动。观看、阅读、倾听之间，各种意义性关联的问题，摆在我们面前，当我们面对着电脑屏幕时，我们必须每时每刻协调这些元素。^①

当今形势下，面对所有事情，人们都有可能被下面这条异常简洁的声明所迷惑——“媒体话语的主要特征在于它的多元化”——在这句话中可以用“经验”代替“话语”，以强调我们要讨论的题目。电影就是一个典型事例，直接地说，因为电影曾是历史进程的催化剂，在我们的视野里，电影仍旧是一个独特而丰富的研究领域，我们可以对影像/声音、静止/运动、沉思/体验这些术语串进行研究。这里所讲的静止影像（照片或者是木制框中的绘画）在电影院里，能以一种新形式还原，进一步说，“静态图像”能与音乐协调。^② 众所周知，由罗兰·巴尔特建立的以知面/刺点（Studium/Punctum）的对立为摄影研究提供了一个著名的起点。把静止作为导致断裂的一种，我们就可以建立一系列的关联，这些关联同样能应用于“影戏”和音乐中；为了阐述这些联系，我们分析一些与叙述相关联的功能。例如，前景和背景因素的相互影响；延展镜头、远镜头、插入镜头、“幻想”镜头或蒙太奇。我们的分析将提到一些电影，包括《戴珍珠耳环的少女》（*Girl with a Pearl Earring*, 2003）和最近根据简·奥斯汀

^① 见康诺利与菲利普斯 2002 年对多媒体符号概念的有益总结。

^② 我们本质上采取与影像有关的音乐实用观点。因此，我们的观点与阿巴尔特比较相近，我们承认她所宣称的“视觉的和逻各斯中心的本质”，并且主张“音乐与可视世界有关，它处于一个对语言与文字，如同对文化或社会一样，未能解决的顺从他性状态”（2004，524），而与克拉默观点比较远，他将音乐归功于“描写”和“十足的吸引力”（克拉默 2000：179；罗德曼在下文引证）。

的《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*)改编的电影。

知面/刺点：关于巴尔特摄影分析的方法

罗兰·巴尔特在其早期关于电影的评论中，似乎采取了这样一种实实在在的思考方式，分析他所命名的“异质体”中的问题，这其中讨论的一类就是电影。尽管他情愿研究“同质因素”，但巴尔特承认：“现实中……存在的大部分是混合物：例如，衣服和描写时装的书面语言；图像、音乐和电影中的对白等等。”克里斯蒂安·麦茨从另一方面强调了电影的复杂以及研究的困难。他主张“电影艺术是一个巨大的课题，研究方法不止一种”，“那个在全球被称为‘电影’的艺术，作为一个巨大复杂的社会、文化现象，就其整体而言，并不适合严格的合一的研究，而应当可以有多种不同的观察方式，多种不同的观点。”

麦茨作为电影符号学奠基者的地位是值得肯定的。在那本影响很大的书《想象的能指》(*The Imaginary Signifier*)中，他就试图攻克一些电影系统分析的难题。继拉康之后，麦茨在传统电影文本结构研究之外提出了电影精神分析学，建立了“第二符号学”，将关注的焦点从“早期索绪尔式的电影专用符号的结构研究，转移到电影与受众之间相互作用产生的意指关系”。我们可以说，在最基本的层面上，电影观赏包括两个要素，即影片和观众。麦茨地位的转变，代表了20世纪70年代电影理论的一般性转变，即从着重分析电影作为一个独立的审美对象或系统（观众作为被动的接受者），转向把影片与观众放在同等地位，其结果是更关注两者之间的“鸿沟”（比如，影片如何操纵观众等等）。

麦茨关于电影理论的心理分析模式最终遭到批评，尤其来自那些主张以认知为基础的电影理论家（如 Bordwell, Carroll 等人的批评尤其激烈）。尽管受到认知主义和符号学的实践者（如 Branigan, Buckland 等人）的指责，但我们依然不能说麦茨对电影基本地位的分析概括已经不能用了。巴尔特作界定的基本方法也没有变：“有必要接受异质体，但是……为了让我们认真地研究有关材料的有条理连接，必须注意分开现实与表现现实的语言。也就是说，我们要对其异质性作一结构阐释”。“有条理连接的材料”和“它们明确的异质性”是分析静止与运动图像之间、摄影与电影之

间关系的基础。^①

不能说巴尔特迷恋摄影，但他的确写过这课题，而且多次回到这课题上来。虽然在大多数情况下，他只是在讨论其他课题时用讨论摄影作为支持。扩展开来说，从他20世纪60年代发展的符号学模式来看，毫不奇怪，他注意到了视觉因素（很明显，摄影是《时尚体系》中的一个重要因素）。他的著名论文“意象的修辞”中有一章“摄影信息”就直接讨论了摄影这种中介。在巴尔特最后的著作《明室》（*La Chambre Claire*）中，他又做了充分展开的专门讨论，此书很像他后期出版的许多书（特别是《文本的愉悦》（*The Pleasure of the Text*）和《恋人絮语》（*A Lover's Discourse*）），而这些与他早期科学符号学的著作不同。虽然这些后期著作强调了多种符号系统（包括语言）中的愉悦观点，但在巴尔特的整个学术生涯中，可以看到一条贯穿的思路，这条思路也是《明室》的关键与论证：即主观体验与资产阶级幻想之间的对立。^②这种对立在他的《神话学》中最为明显。在关于摄影的讨论中，巴尔特集中讨论了文化驯服与非理智直观经验的对立。众所周知，他把这种直观经验称作“狂喜”（*jouissance*）。因此他坚持说我们的选择是有限的：“我们可以把（摄影的）奇观从属于完美幻想的文明编码，否则就是……面对棘手现实的觉醒。”^③

巴尔特在其生命的最后几年回到定格的摄影上来，这是因为摄影契合他对简单而直截了当的对立的关注。知面是关于摄影的资产阶级幻想机制：在摄影主题、描绘和设计中寻求有序、清晰、统一，所有这些通过文化编码调节。就像米切尔所描述的：“知面的修辞是‘道德或政治文化的理性调节’，它让照片允许被‘阅读’或者允许关于照片的科学理论出

^① 罗伯特·斯科尔斯这样说：“在对待已出版的小说时，读者的叙述进程主要朝着视觉化。这是读者必须为印刷文本提供的。但是在电影叙述中观众必须提供更大范畴，更抽象的叙述性。这是电影批评比文字批评更有趣的一个原因。一部制作很好的影片要求阐释，然而一部写得很好的小说可能只需要理解。”

^② 或者，更广泛地说，芭芭拉·赫西所描述的“避免正统观念（the Doxa）”的必要性。奥古斯蒂诺·蓬齐奥评注巴尔特“对符号学、文学与新小说的兴趣，与他大众文化意识的批判相吻合”。迈克尔·弗雷德下面的话中描述了这本书的影响：“自从它出现的那一刻，它就成为作家对摄影的主要参考……巴尔特在……知面与刺点之间的主要区分被无数的批评和理论热情地追随，他几乎无一例外地发现了它们之间的主要差别……这种差别在于普通观者对总的基本主题假想的兴趣……照片可能蕴含的吸引力……某个特定观众的主观感受，其方式使此照片对此观众变得特别有意义。”

^③ 艾伦进一步描述了这一点：“照片中的刺点，它扰乱了图像的意指和生成，对单个的图像观者来说，这种可逆意义的狂喜，处在科学与基本理论交际之外”。尼克尔的说法与此类似“知面与刺点之间的区别……与巴尔特在《文本的愉悦》中的阐述对比具有明确的相似性……在这两种阅读反应之间——一是愉悦，总体的理解与参与的愉悦；二是狂喜，过度的、享受的苦恼，震惊，不安，或者“折磨”。

现”。刺点则相反，是犯规的，是阻断的：一些元素的“突出”，迫使人们注意直接体验，放弃秩序，以得到经验。再次引用米切爾的观点：“巴尔特强调迷乱的、尖锐的细节总是刺痛或者伤害他。这些细节（一串项链、坏掉的牙齿、合抱的双臂、肮脏的街道）具有偶然的、未编码的、无名的特征，它们将照片转喻式地打开到一个与记忆和主观邻接的领域。”巴尔特将这种对立强烈地推进了一步，因为他最后分析的是他刚去世的母亲的照片。^①《明室》被描述为一种“在一般理论语言与个体情感或人体反应之间的游戏，那是巴尔特表述的理论缩影”。

巴尔特认为自己的理论不够完善，知面/刺点之间尖锐的对立就是标记。他后来在书中重新定义刺点时也承认这一点。我们可能称为意识形态性质的刺点（第一个定义），其实不可能实现。因为，刺点一旦在照片中被确认，“照片就不再属于刺点，而成为可以进行社会交流的符号：即知面”^②。最终，巴尔特让所有理论的可能性瓦解，因为他把刺点看成某些描述在场物的双重符号，看成这种在场物的过去性（“一直如此”，或者，看成如尼克尔所说的“未来先在物的技术编码”）。通过这种方式，巴尔特“努力从文化同化（即语言的一般化暴力）中捍卫他母亲的影像，尽管他知道这种捍卫是不可能的”。

意识到知面/刺点的对立不是一种理论上的修辞格，我们不知道该如何进行下去。与其抛弃这种对立另找其他方法，不如回顾若干年前的一场争论，《明室》主要得益于这场争论。《文本的愉悦》毫无疑问是巴尔特最后十年的核心理论著作，此书“概括了文本愉悦理论，把文本像其他任何事物一样，转变为一个愉悦的对象，从而摒弃现实与冥想生活之间的差异。”

这里出现著名的术语组：读者式—愉悦—作者式—狂喜。“巴尔特假定两种文本形式对立，这种对立建立在读者的愉悦上，区别两种愉悦形式：愉悦，即来自读者式文本的愉快、安适、完美；狂喜，即从迫使他不适和不安的文本中产生的游乐、欢喜、入迷。”在《明室》中，知面/刺点无疑代替了愉悦/狂喜（例如，我们读到这样的话：“知面是一个很多不相关欲望的宽泛领域，它包含各种各样的趣味，无关紧要的喜好：我喜欢/

^① 大多数观察者注意到《明室》的写作是巴尔特追忆他母亲逝世的痛苦过程的部分反映，因为在巴尔特的一生中，母亲是他最为亲近的人。见尼克尔 2000；施洛斯曼；艾伦 2003：125—32；斯塔福德 1998：214。

^② 又见米克·巴尔特否认刺点的总结（2001：74）。

我不喜欢，它是一种“喜欢”，而不是爱；它调动一种半心半意的欲望，一种意志”。但在较早那本著作中，结果并不像《明室》那么激烈：巴尔特认为“语篇愉悦的结果不仅来自于从一个舒适的文本发现狂喜（迷失、断裂）的时刻，而且在于把一部后现代主义作品变得可读时，让其传达出某种断裂感。因此，不论是文化还是它的毁灭并不具有诱惑力，但他们之间的断裂却令人激动。”换句话说，阿特里奇的结论是不正确的，细节并非“不再属于刺点，违规的因素仍然存在，我们能识别它们，哪怕刺点作为一个类别，被理顺到系统逻辑的话语限制之中（也就是落入观众运作的思维模式之中）。

因此，眼前这课题不是意识形态问题，而是注意力的效果。眼睛观看照片，必须不停地游移，刺点变成片刻的注意，变成一个不寻常的兴趣点。注意力创造了一种间距，一种裂缝，其解决可能是系统性的。也就是说解释的一部分过程，使叙述意义从照片中显示出来（在大卫·波德威尔以完形理论为基础的系统里，这种显示成为解决叙述裂痕的办法）。^①从另一方面来说，这种裂痕可能不会完全解决，因此我们总是需要记住摄影美学秩序中的建构性、欺骗性、神话制造性。我们不得不面对的是三项术语的对立关系：秩序—读者式—知面/断裂—作者式—刺点，当我们把注意力效果加到这个对立上的时候，结果是惊人的。静止不是井然有序（像人们以为的资产阶级意识形态定式的“停滞”），而是让刺点吸引人们的注意。因此，我们面对的是秩序—读者式—知面—运动/断裂—作者式—刺点—静止。这里，“运动”使秩序不断受到冲击，眼光在图像上四处运动，像我们不久将看到的，电影叙述逻辑配置在运动图像上。^②因此，巴尔特在《明室》中的理论，能用《文本的愉悦》重新解释，从而成为多术语的复杂综合对立。

图像与运动

我们已经看到巴爾特的知面——一种有条理的认知（解码、描述或者

^① 应当弄清的是，这里将假定的叙述意义作为一种问题提出方式，要比米克·巴尔的影像符号学中的叙述和叙述性简单得多（巴尔特 2001）。

^② 巴尔特提出这种术语的组合，并且声称：“甚至在这些（照片）之间，在我看来，在我的眼光中它们是存在的，但是大部分仅能唤起普遍的、所谓‘雅致’的趣味：里面没有刺点：这些照片使我喜欢或不喜欢，没有刺痛我：他们只顾到知面。”

说明)过程,这很容易让人想到务实的画家用幻灯机辅助(一种对画家有益的视觉的机械的“解码”方式),但它可以用于电影中最直接的基本模式分析(镜头的数量和长度,摄影模式,例如双人镜头、特写、重复镜头等等)运动,作为电影“运动画面”的实质内容,是我们描述的对象。音乐和电影拥有同样的“自然”认知模式;其他声音元素(主要是对白)的导入,通常是意义中的叙述和语言编码。影像和声音/音乐的组合产生了复杂的“异质系统”,它能“以画面及说明叙述的方式表现大量信息,因此,许多信仰和偏好组成了一个替代性的事物和价值世界”,并大大增强观众/听众的叙述感。

一旦影像在电影中运动起来,潜在的断裂功能就会发生戏剧性的变化:分裂因素不再是注意的焦点,它被观众用来组织视觉(和听觉)的信息流,否则这个信息流就会使人无所适从。米歇尔·希翁的“视听措辞法”提供了关于这一问题的阐释策略。强调点(即引人注目的要素或者时刻)对分句清晰度来说是根本的。这很有意思,因为分句清晰度是希翁借用到电影研究中的一个音乐术语。分开说,在影像轨迹上,剪切是一个潜在的重点,一般用来达成一种效果(移至室内室外,转变镜头,提供插入镜头,在另一个层面的强调点),但强调点也具有潜在的断裂性。确实,这是电影不连贯的最基本原因(因此,历史上连续性编辑的动机,是创建一个平稳的叙述流,避免影像的不连续性)。叙述在有声电影里是最基本的元素,下面的说明很雄辩:“……电影使物体和人物活动起来,并且通过叙述的视觉方法特殊合成,将诗歌和绘画的影响力无与伦比地综合起来。”但有声电影并非只是影像的叙述,希翁尤其关注反映到并且强加到不同层面影像流上的音轨上的声音强调点。一个声音强调点,一个画面外的强噪音,意外的讲话,音量的突然转变,音乐中突然闯入的强劲音符等总是在进入时发挥其断裂性潜能。此时出现两个因素:(1)声响和影像的同步是永远的问题,“所有声响的来源是什么?”(麦茨的‘空间锚定’的观点);(2)强调点必定会破坏持续的、平和的背景声音。因此,像剪切一样,即使声响总是具有潜在的侵略性,但是对于组织和感知来讲,声响是基本的要素。

通过这种方式,电影——因为它和音乐一样是一种运动的艺术,而不像文学是一种叙述艺术——能恰好地实现一种平衡(确实,它别无选择而只有完成这种平衡)。巴尔特曾在《文本的愉悦》中提出这种平衡,但后

来在《明室》中尝试放弃这种平衡。虽然这种平衡可能适度地被描述为构成电影的基本条件，但我们在此想说的是：秩序和断裂、知面和刺点的交互作用，在一部影片的某些方面特别清楚。（1）前景和背景因素的相互作用；（2）静态的影像（延展或者远镜头；插入镜头，特别是插入的照片或绘画）；（3）“幻想的”镜头或蒙太奇。在讨论下面这些例子的每种类型时，我们也将介绍声响和音乐的这些功能，或者潜在的功能。

断裂性的背景

希区柯克本人在电影背景中客串出现，是一个关于断裂性元素的简单实例，这是过于明显的安排，让人无法忽略或视而不见。导演的短暂露脸是不能融入电影的叙述秩序中的——实际上这种强调点不仅是断裂性细节，而且可以说是非常直接明了地指出导致后果的原因：只有电影制作中的技术才允许导演出现在自己的电影中。无论如何，这些例子的结果是幽默的，一点儿不像巴尔特遭遇的“难处理的现实”。

虽然我们的注意力主要集中在影像流上，但它也可能对声响（以及后来的音乐）有所帮助。与希区柯克客串类似的声轨，是出现在许多戈达尔电影中的“叙述之外”的声音——例如《芳名卡门》中海鸥的声音。巴黎街景和夜间车流的镜头原是现实的，海鸥的声音就变成断裂性的。但在这部影片中，与希区柯克的客串不同，这些声音（有时候也是它们的源头影像）从头到尾出现，最终获得主题意义的地位，并且激发阐释。

根据简·奥斯汀的小说《傲慢与偏见》新改编的电影，包含了许多看似断裂性的元素，或者是对视觉秩序造成断裂（像频繁的言语，急促的屏幕背景活动），或者是简洁的叙述（像一些现实描述，人物思想和梦想之间犹豫不定的镜头）。例如，本片的开场或铺垫镜头用一个复杂的背景来描述班纳特家庭的混乱，音乐也参与到了静止的时刻。电影是以两行文字开始的（“焦点公司推出”“与运河工作室联合”），叠加的景点；音轨中的鸟叫声，另外两行字（“暂名公司出品”，然后是电影片名“傲慢与偏见”），这些文字随着音乐奏响而消失，音乐进入传统的非叙述段落，作为标题的背景。钢琴音乐和自然（动物）的声音继续通过一系列的镜头——家中的一个女儿——伊丽莎白（凯拉·奈特莉饰）穿过院子进了房间，音

乐和动物的噪声一起作为混合铺垫，伴着电影配音从户外窄化到户内。我们置身屋内，看到另一个女儿玛丽正在弹钢琴，音乐从非叙述性推进到叙述性。摄影机暂时停在这一刻，镜头（从后面和对面的房间观看玛丽）继续进行对班纳特家庭的初步介绍。当摄影停止，影像呈静止状态时，主要和次要的情节关系是模糊不清的。最年长的女儿简，走到玛丽的前面，一只苏格兰猎鹿犬奔跑着超过简，叫着进了房间，超过玛丽，然后停下来，透过左边的门注视着外面的世界。两个小妹妹（凯蒂和莉蒂娅）^①不停地跑进跑出，小狗跑回房间，偷偷地从玛丽身后溜走，然后朝着摄影机的方向跑着，喘着气，继而从画面中消失。在整个画面当中，玛丽除了手臂的弹奏动作，基本上是静止的。这种静态效果得益于这样一个事实，摄影机从一开始起就固定在玛丽身上，然后继续聚焦于她并且慢慢推进，直到最后随着小狗的离开，造成一个断裂性运动。^②

这个镜头，好像充满着各种无伤大雅的视觉信息和情节，却传达了许多信息，几个主题同时展开，小狗显然是家庭的宠物，与家畜是有别的，家畜自由自在地在房子周围漫步，小狗却是家庭中的一员，对于一个充满活力和竞争的社会环境来说，这组镜头构成了一种温情化、人性化的元素。尽管班纳特家内外都非常简陋，小狗却标志着家庭的地位和相对的财富状况；这种画框和摄像机的距离与角度，让观众想起17世纪荷兰式家庭和室内画。不幸的玛丽（家里的女才子）不仅跟音乐有联系，而且在家庭中的地位最低，甚至比她的妹妹凯蒂和莉蒂娅都低。（只有镜头的最后两秒钟强调玛丽的孤立：乱糟糟的运动结束后，像镜头刚开始时那样，她仍旧坐在钢琴旁。）^③

① 用这种方式，将开头场景中的五位姐妹，就这样不经意的介绍给我们。

② 小狗是最后促成制作开头场景的一个要素。在室内拍摄的过程中，门外的声音是听不到的——只能听到小狗的声音——但随着摄影机的推进，家畜的嘈杂声响起来，然后视线转向前门喂鹅的仆人。小狗跑向他们，使他们大吃一惊，然后他们抱怨喇叭声赶走小狗。过了一会儿，喇叭声消失，动物声在摄影机透过窗户推进到班纳特先生的书房时消失，那儿我们听到第一段对白，这是开场镜头的传统结束信号。

③ 对于巴尔特而言，倾听（特别是倾听音乐）唤起“对时间空间情形的演化”，并且不可避免地退回到“局限的观点”（1991：246-47；帕甘1985：36引证）。巴尔特进一步阐述侵入一个演员的听觉空间预示着“那些生命的意义……认识到它的局限性”（247；帕甘1985：36引证）。在这个镜头中，玛丽的空间不断地被侵入——简、凯蒂、莉蒂娅，还有小狗。导演明显是想像奥斯特那样，用一种普遍的不动声色的方式描绘玛丽，他用了两个额外的细节：钢琴（不是背景音乐中的乐器，声音是不悦耳的，走调的），玛丽只弹了几个音阶，而不是背景音乐的旋律。

静止的影像：当音乐“停止”的时候

电影中的静止影像创造了可标记为时间延续中的强调点（镜头可以非常规地加长，就像玛丽在《傲慢与偏见》开头的镜头）。在经典的黑色电影《劳拉》中，有一个类似的主要和次要焦点之间对比的场景，但在这部影片中，这种关系颠倒了，次要的元素或背景（一幅绘画）苍白无力，而前景是活跃的，它们之间保持着一种张力。侦探麦克弗森（达纳·安德鲁斯饰）徒劳地在劳拉公寓中搜查线索；他倒了一杯酒，转过身来，朝一幅大框肖像画走去，这幅画可以通过左上角的屏幕看到。^①他稍微挪动了一下，走了几步，在椅子上坐下来，摄影机定格。当麦克弗森喝了酒，瞧着身旁，放下酒杯，然后眼睛盯视前方，最后转身仰视肖像的时候，这幅画在二十七秒之内仍旧是可见的。镜头重新切换到麦克弗森，他已经睡着，相对缓慢的镜头的移动使绘画再次扩展到全屏，然后当我们听到画面外开门的声音时，摄影机定格。四秒钟之后镜头切换到劳拉身上，（吉恩·蒂尔尼饰）她刚进公寓。这两个暂停的画面（麦克弗森坐下然后睡着）是断裂性的，仅仅因为他们停止了活动（或者因为麦克弗森仍旧在画面的其他部分活动，它们彼此竞争，因此情节的优先就成了问题）。但是无论如何，在无情地讲究效率的经典好莱坞叙述中，明显的断裂性元素不可能独存：相反，与（出乎意料的）逼真的妇女影像并置的画像，这是影片中给人印象至深的时刻。

在《戴珍珠耳环的少女》中，可以找到另外两个使人印象深刻的固定影像的例子，其中绘画与叙述更加明显地紧密相关。此影片中明确叙述的转折时刻是一个神秘的邮包，里面是一个样子像棺材的盒子，原来是幻灯机，即使在那时，幻灯机也已经是一种对画家大有用处的设备。当维梅尔（科林·弗思饰）邀请女仆葛丽叶（斯卡利特·约翰松饰）来看这个设备时，他意识到了葛丽叶位置的转变，从一个仆人到他认为具有审美视觉本能的人，从这个为他清扫画室的女孩变成他非正式的助手（这种改变开始于他请求她为他调拌颜料之后）。当他们透过幻灯机设备观看的时候，维

^① 巴尔特在“意象的修辞”中讨论过这种从摄影到绘画的转变。

梅尔问葛丽叶看到了什么，她告诉他看到了一幅画，还问他画怎么会装到那里面去的。

正如我们在本文开头注意到的，这种不变和转瞬即逝的奇异混合——如施洛斯曼所称“迅速消失与永久保存之间异乎寻常的调换”的幻灯机——在此后几个世纪持续激起回响，“这些影像成功地在摄影中被保存下来，但无法排除其中的鬼魅品质，正是这种鬼魅品质，使巴尔特着迷，也让他烦恼，从而引出他的“不可能理论”。即用“明”的鬼魅般的孤独，来取代“暗”，即把影像变成一个玻璃片、铁皮或纸上的文件（从而变成一个商品）。^①使他在《戴珍珠耳环的少女》的最后一刻尝试一些类似的“不可能”，电影结束时不可阻挡的运动，使静止的影像还原等等。其实可以有更多的尝试：不仅可以恢复静止影像，而且可以恢复绘画的形式。这种影像仍旧在画幅内，但镜头——电影本身的运动（作为一系列的单个影像）被眼光的四处游移所触及的影像细节所代替。这不是简单的成就——因为在电影欣赏中的认知习惯，甚至静镜头也会轻微移动（早期因为投影机不可避免的抖动而显得相当明显；今天为避免静镜头，标准做法是平移或放大缩小变焦。）在《戴珍珠耳环的少女》中，只有一次真正的静镜头，它在持续的时间和强烈的焦点上投入了相当的成本。最后的镜头中，葛丽叶收到了一副珍珠耳环，像她在维梅尔那里戴的那副。她把珍珠耳环紧紧攥在手中，随后镜头消逝，转成那幅画的极近镜头，近到可以看见颜料的裂痕。油画中的珍珠耳环成了焦点，镜头慢慢拉远，这个变焦镜头令人惊奇地长达 76 秒钟，然后油画的静止影像（并未变焦距）又持续了 14 秒钟。

这九十秒钟的静止前面曾有过先例，那是葛丽叶作为绘画的模特儿坐着，静止的镜头在叙述上突出而有效。镜头开始时，维梅尔从画架前面环顾四周，然后说：“看着我”，镜头切换到葛丽叶，她坐在凳子上，后面是一幅巨大的深黑背景，她用几秒钟摆好了姿势。音乐加入进来，摄影焦距以一种比较慢的速度推进，我们能听到维梅尔几次挥动画笔的声音。13 秒钟之后，镜头停止推进，再用了 11 秒钟的时间，让影像模仿图画方式停留。音乐贯穿着这 24 秒钟，因为镜头聚焦在葛丽叶身上，音乐很容易被视为她的意识（或者是“内部叙述声音”，也就是说作为葛丽叶情感的听觉

^① “这是疯狂，直到今天，除了中间人之外没有什么能使我相信过去发生的事；但是照片，我相信它是直接的：在世界上没有人能使我不受欺骗。照片成了一种奇异的媒介，一种幻象的形式：知觉层次上的假象，时间层次上的真象：现世的幻象，可以说……被现实困扰的疯狂图像。”（巴尔特 1981：47）。

表达。)① 这段音乐有两个不同组成部分：一个是暗色的、情绪深沉的固定音型，以一连串大提琴等低音乐器奏出。在此之上是安静的、重复的打击乐器声音，逐渐变响（虽然不是很响）。变焦镜头结束时，低音的琴声逐渐消减停止，只剩下有节奏的声音持续，然后另一种打击声加进，听起来像远处的风铃或是玻璃杯叮当响的声音。音乐中的断裂品质令人困惑，镜头相当意外地切换到了下一个场景（也就是葛丽叶从嘈杂的酒吧里拉出他的未婚夫，并在街头主动和他发生了性关系），弦乐器的出现可能被作为一种庄重的、高级文化式的、审美化的处理眼前的场景②，鼓声作为一种性张力的标志，在下一个镜头中葛丽叶的未婚夫取代了她的欲望对象。

音乐作为一种元素出现，参与到理论性的架构中来，本文先前所描述的对立与综合可以表现为下表：

作为“批评性阅读”的综合

秩序—读者式—知面—运动

断裂—作者式—刺点—静止

最初，我们想考虑用音乐或者更为广泛的声音作为另一组关系，可以用格雷马斯矩阵的形式充实上面的图标，目的是让音乐的组合/否定，符合我们最初的术语组。③ 在不同材料（巴尔特的“质”）的层次上，影像和声音在电影中是一种对立，但后者并不否认前者（也就是说声音不可能“非影像”）。类似地，对立的影像/声音与以上的图表难以一致，因为影像本身是运动的，复合术语“秩序—读者式—知面—运动”对声音和影像都起作用。这种说法对言语或音效（自然的声音而不是言语）来说，仍旧需要仔细斟酌，但它更适合分析音乐。

因此我们要问，如何把音乐放进术语组“断裂—作者式—刺点—静止”？如何理解音乐的“静止”？在《戴珍珠耳环的少女》的模特儿场景中一个简单的听觉对立相当不错地做到了这点：打击乐器的声音，虽然高度

① 希翁用一个普遍术语“内音”表明身体内部的声音，像心跳、幻想的，回忆的声音或讲话（1994：74）。进一步可以说，音乐表现了一种特殊的情感角色，因此也可被视为“内音”。

② 一个附加的要素可能是，葛丽叶无疑在关注着维梅尔多思而阴沉的性格。

③ 我们没有时间实践西蒙 1996 对格雷马斯电影音乐分析的有趣建议，甚至不能从电影音乐与一般音乐符号学的关系入手，塔拉斯蒂、利多夫、卡明和哈腾（1994：2004）等从不同角度阐述过这个问题。

的重复，有一种目的（渐强的音量，旋律停止后的打击乐前推，随后镜头的节奏性关联），这些是弦乐做不到的（至少是最弱或者无效的方式）。与打击乐相比较弦乐变成静止的，它“停下来”。但并不是运动真的中止了，而是像一个单一的乐音或和弦在音量和音质上持续不变。不同的是，这是一种中断的效果，可以使方向性减少到最低程度。^①

此外，这种“静止”无意否定音乐的传统性效果，而是作为此种效果的一个特殊例子。音乐影响了情绪对影像的反应，这个假定已经被实验所证实，但音乐不仅“使观众有先入为主的诠释，继而记住电影中与情绪相应的场景，它也促成了一种结构，使镜头的运动与联结的构架合成一体，这为感知和注意力指明了方向，从而影响理解和记忆”。在这样一种架构中，音乐和影像必须互动、互相影响。与典型的有声电影相比，需要在更大程度上增强彼此的联系。

静态幻想：《傲慢与偏见》中的影像，音乐，舞蹈

秩序与断裂互动的第三种类型——“幻想”镜头或蒙太奇——是最抽象的，因而各个因素的处理很难预测。确实存在一些传统形式：蒙太奇总是用（非叙述性的）音乐；而灯光、镜头、焦距、运动速度等因素，则可以个别地或组合地扭曲（通常是减慢或变温和）；叙述时间可能被压缩或者减缓；镜头表现个人的梦想或遐想。在电影空间上，所有这些手法中，影像流和音轨一起适应电影音乐的特性，但叙述与非叙述性音乐可能被置于对立的位置，他们之间的界线可以变动。因此，与简单的对立相比，它们的功能范围实际上相当广阔（效果也比较复杂）。因为涉及抽象层面，我们不能再仅仅谈论音乐与影像之间的直接关系，音乐与影像受它们的自述功能的引导而定型（观众短期记忆中的叙述构筑部分依赖长期记忆中维持的类属习惯）。在直接层面上，音乐和影像必须一起运动，或者以某种方式对抗最简单的叙述历时分析的典型的“写实的”时间流（这种协调实现了博尔茨称为有效信息的“交互证实”）。在更抽象的层面上，这些场景

^① 虽然影片的最后镜头（通过慢速变焦逐步展现维梅尔的画），是静静地展示的，但在音乐的伴奏下，它并不是静止的；相反，它与绘画的展开同步进行。音乐，从最小量开始，逐渐变得饱满，乐器与旋律加入进来，并且音量随着绘画的显现变得越来越大。换句话说，音乐，引诱观众解释与体验逐步展开的画面。

的功能也是不同的，它们是断裂性的。原因相同，因为有利于历时性。

从新拍的《傲慢与偏见》的许多镜头中，本文选出四组奇幻镜头进行分析。它们中的每一组都包含了不同类型的情节和动作，在影像与音乐关联的直接和抽象层面上有不同的表达方式。这四组镜头如下：

1. 伊丽莎白和达西在尼日斐跳舞
2. 伊丽莎白在秋千上随季节旋转
3. 伊丽莎白读达西的信（在她第一次拒绝他之后）
4. 彭伯里庄园的雕塑室

第一个场景：突出的叙述违规，伊丽莎白与达西在尼日斐舞会中跳舞，这也构成了电影中第一个幻想画面，这些在电影的物理世界中有或多或少的系统断裂。舞会的片段，^①描绘了三次舞会；第二次舞会达西邀请伊丽莎白跳舞。伊丽莎白自己都很惊讶，她竟然接受了（在梅利顿的社区礼堂的那个夜间舞会，她对达西粗鲁的傲慢行为很讨厌）。在英国式“长舞”的前景中，只见伊丽莎白和达西尴尬地交谈着。视觉和听觉的暗示比较微妙，但很协调：细心的观众会注意到其他的舞者，几乎全都隐入背景中，他们的影像是虚焦（或轻微地虚焦），没有人讲话（尽管事实上，跳舞时谈话本是常理，就像伊丽莎白对达西说的那样）。当他们在舞池中停下来开始讲话时，再一次被突出，并与其他舞者隔开，他们的身后与周围，舞会持续着。随后其他舞者从镜头中完全消失，这种效果被推至极点：伊丽莎白和达西继续在空房间里跳舞。

达西和伊丽莎白在舞会中的身体接触进一步加强了这种隔离感。在舞会刚开始时，伊丽莎白和达西手挽手，随着舞步身体频繁地接触。当他们完全停下来的那一刻，面对彼此，反而隔开了，他们站着，互相没有碰对方。当他们重新开始跳舞的时候，仍旧没有碰对方。最后，当其他人从镜头中消失时，达西只短暂地在舞蹈姿势中举起了伊丽莎白的手，然后在舞蹈的其他部分，他们再也没有接触，只是互相围绕着，避开任何身体接触，并显示出彼此不一致。

伊丽莎白和达西的谈话在叙述中非常关键：这是他们第一次私下交谈，并开始了两性之间的吸引，对他们之间的斥拒关系在前面的一些场景

^① 第十八章，包含了在尼日斐舞会上发生的所有事件，也是这本书中最长的一章，尤其在书的上半节中比其他章节长得多。

中也有预示。^①因为这个原因，小说中也把舞会描写成重要的关键场合。^②电影为了突出舞会的意义，在音乐风格与配器方面，与在梅利顿与尼日斐舞会的音乐迥然不同。首先，用了小提琴独奏（至少开头是），不像其他情况下用合奏；^③第二，这时的音乐在此电影中是唯一选用现成曲目——普塞尔的阿布德拉泽轮唱曲，听众熟悉此曲，因为这首曲子是布里顿《青少年管弦乐队指南》的主题曲；第三，它是唯一的一首舞曲，被非叙述的管弦乐所“侵入”（侵入短暂的几次，但到结尾时都用得很多）；最后，它是唯一的一首中速三拍的舞曲。^④

因此，就像对话仅属于伊丽莎白和达西两人一样，音乐也只适用于他们两人。随着他们之间情感关系的发展，越来越多的乐器声被加进来，直到整个交响乐队的加入。^⑤音乐（声响）与舞蹈（影像）的结合也很好地推进了影像与声音的谐调。当伊丽莎白质问达西时，他们突然停止了舞蹈，彼此对抗着，争论了13秒的电影时间，然后重新开始跳舞，仅继续了3到4秒钟，其他人突然消失了，他们沉浸在自己的世界里，只有舞蹈没有言语，被彼此的眼神俘获达25秒。此后又突然转回正常的叙述，他们向彼此鞠躬，然后舞蹈结束。

因此，镜头开始的系列提示非常微妙，但却朝一种自然的时间与空间的确定性断裂发展。在这种叙述层面上，达到的效果类似反讽对比（或者声响/音乐明显与影像配错），这种效果“似乎常常使观众取得对电影信息的生动回忆”。显然，这个镜头场景有意让人记住，并与周围的环境，以及到此为止的电影历时性叙述流隔离开来。

第二个场景：在这部小说改编的电影中，另一个有特色的时刻是典型

^① 先前最有力的暗示，来自于伊丽莎白去尼日斐看望生病的简。她头发凌乱，走进房子，这是使达西意识到她的吸引力的主要因素。影片也展示了卡罗琳与伊丽莎白“在屋内转过来”之后，达西的慌张和不安。在小说中还有一段，在尼日斐达西有意地避开她，因为他感觉到伊丽莎白对自身的吸引力，因而有点慌乱。

^② 最近的两篇博士论文是对奥斯汀小说（包括《傲慢与偏见》在内）中舞蹈功能的女权主义诠释：恩格尔哈特 2002，45—80；威尔逊 2005。

^③ 普塞尔的回旋曲由简易的五个部分设计而成，ABACA，每一乐句有八个小节。这些要素按照下面的电影暗示分配：A，只用7—8个小节；A；A随之加入了一些缩减的小节；B在最后四小节中加入了弦乐合奏；A用7—8个弦乐合奏小节；A只用1—2个弦乐合奏小节；C用所有的弦乐小节，但是最后（未用普塞尔的低音号）；A弦乐贯穿始终；B弦乐贯穿始终（但未用普塞尔的低音号）。

^④ 就其本身而言这是可信的，像18世纪英国的群舞（不像由它们衍生而来的法国对舞）按照舞者对它们的熟知程度或群组的偏爱，使用了多种形式的音乐，并且基本上根据舞者对之熟悉的程度或大家对音乐的偏好临时变动（伯福德与达耶 2006）。

^⑤ 在电影音乐CD中（迪卡 2005），这幕场景的音乐是音轨8，“给亨利·珀塞尔的明信片”。

的“时间推移”蒙太奇的迷人变形：伊丽莎白坐在秋千上，随着季节的变换缓慢旋转。小说中的这种时间跨度——尼日斐舞会后的冬天——是一个低谷。舞会本身是尴尬的，伊丽莎白的知己，她的妹妹简，还有宾格莱那一批人都离开了，镜头以她的朋友夏洛特为视角。场景开始时，她对伊丽莎白厉声说：“你不要评判我！”（因为她决定接受一个特殊的追求者）。伊丽莎白感到吃惊，当夏洛特走后，伊丽莎白独自坐在秋千上反省。随着秋收、冬雨、早春从她的眼中闪过，伊丽莎白仔细回忆了她生活的变化。当春天来临，这段场景结束，夏洛特家邀请她去做客，她看来对这个机会充满感激。

整段场景有音乐伴奏，这是经典的蒙太奇手法，希翁所说的“均质化沐浴”，覆盖了所有的时间间隔，以及剪辑造成的明显间断。^①这段旋律已经与伊丽莎白联系起来，一开始用一个极长的镜头展示她步行去尼日斐，然后在舞会结束的时候极其伤心的遐思。但是，在这些女孩们准备去参加舞会时，这段音乐很突出地运用了一种“节奏渐快”的形式。按照经典蒙太奇的方式，音乐覆盖了伊丽莎白抵达夏洛特家的过程，然后在讲话的时刻消失。悖论是，静止的和蒙太奇的时间推进了一种非常类似的断裂效果：双方都把对方从时间中拨出，从不断流动的线性时间的“现实”期待中拨出。但这种场景由于加入了另一层声音而变得更为复杂：虽然音乐在整个场景中变化很少，但是我们看到冬雨之后，也听到了画外音中伊丽莎白在读给夏洛特的信。现在叙述有一个清晰的方向，它获得了优先，伊丽莎白决定拜访夏洛特，她告诉夏洛特自从她走后发生的事，我们所见到的是她去夏洛特家，见到夏洛特与伊丽莎白的友好拥抱。因此，在这个场景中时间在三个层面中产生了作用：（1）伊丽莎白幻想的直接的体验；（2）背景中季节变幻的花絮；（3）显然不能与模糊幻想的时间调和的读信。这种分层时间性设计对电影的其他场景很重要，这在下面的分析中可以见到。

第三个场景：此处要讨论的是最后两组幻想场景，其中有不少元素交织在一起，它们反映了电影写实的历时性之继续。第一组场景混合了时间流逝的经典剪辑方式。伊丽莎白依然在夏洛特家做客，她回想起达西灾难性的第一次求婚，幻想达西来信解释。伊丽莎白那天早晨无目的地早起，

^① 在电影音乐 CD 中，这幕场景的音乐是音轨 12，“幻想的私生活。”

坐在床上，然后走过客厅，翻一下扔在桌上的书。她把书放下，站起来看窗外，转过身看着镜子中的自己。她站着不动时，窗口的光线流淌进来，照到她的右边，然后白昼变成黑夜，光线转移方向。房间变暗，景色如同梦境。在大提琴绵延的旋律中，响起达西的声音。达西出现在伊丽莎白身后，递来一封信。而伊丽莎白对他的出现毫无反应，从窗口可以看到达西正骑马离开，音乐如先前一样延续，当夏洛特突然出现，穿着白天的衣服，对伊丽莎白说话的时候，音乐尚未结束却突然中断。^①

因此，此段有四个时间线索交织：剪辑压缩了伊丽莎白幻想中的时间流程；达西的话语和动作的历时镜头组^②；伊丽莎白读达西信暗示的非在场的时间；夏洛特出现并询问伊丽莎白而形成的“真实”叙述时间。前景是镜中的伊丽莎白，是静止的，而背景是她自己与幻想中的影像及正常的叙述时间与事件。音乐是对前景演奏的，也就控制了场景，把我们的注意力引到主场景上，伊丽莎白把自己从环境中调动出来，她的眼睛不看任何东西，她的姿势和思维都是向内的。她幻想中的影像（即达西）和叙述中的现实都退到背景中，这种反讽的理由是不明显的。因此，不能说这个场景完全成功（尽管前面的“秋千场景”已经预示了这种时间重叠）。不管怎么说，这个“信件”的场景很突出，尤其对我们的分析很有意义，因为它把所有三种秩序/断裂模式都拉了进来：即断裂性背景、静止影像以及经典剪辑。

第四个场景：最后本文考察的场景已经在出版物和互联网上得到许多评论，也得到一些批评^③，即伊丽莎白与她的舅舅和舅妈一起到达西家，进入“雕塑室”的场景。

本文讨论此场景主要因为这是背景/前景互动的又一变体。但我们应当知道，《傲慢与偏见》中的幻想场景，例如伊丽莎白的遐想，实际上是人物视角的延长和发展。非叙述性音乐在这一批人穿过宽阔的大厅走向雕塑室时，已经进入。

① 在电影音乐 CD 中，这一幕场景的音乐是音轨 13，“达西的信。”（从 0：34 到最后）。

② 这样想似乎是合理的，促成她遐思的是她对达西的回忆，从他踏入房子，走近房间，然后骑马而去——所有这些都源于达西在夏洛特家突然邀请伊丽莎白，然后又畏缩地退回去的那个早先镜头。

③ 在互联网影迷网站发表的批评，集中在房间的超现实主义（或者不现实的）特征，也有批评背景设置与小说中描述不同（小说中是一个肖像画廊），也有关于明显的性因素的不真实性（伊丽莎白盯着雕像中的男性生殖器，随着摄影机缓慢地向它推进，从后面看她的时候，她站在一个拱垂的女性裸体背后，然后从侧面看她，她留着与雕像一样的发型）。

音乐在进入到房间场景之后继续，伊丽莎白却独自走向隔壁的客厅或书房。^① 在雕塑室里，雷诺兹太太（管家兼向导）对来客说话时，伊丽莎白往后退，说话声移向背景，有回声，并且逐渐淡出——伊丽莎白再次进入遐思。

换句话说，这个场景比“来信”场景更加传统一些，音轨的音量与音质也加强了与影像流的隔离，^② 音乐比“来信”段与“秋千”段更明显呈线性，更和谐。为取得这种效果，它需要几种元素的结合：节奏一致保持缓慢；线索向前发展时音乐更缓慢；开头的钢琴段与先前的叙述内钢琴曲相似，但节奏变缓，上半段的音乐在下半段也几乎不变地重复，但至少有两个地方的乐句拉长了，中间的休止也延长了。

结论：中介化的音乐

尼古拉斯·帕甘讨论过包含多种音乐的演奏形式的电影《日出时让悲伤终结》他写道：“我们正在开始理解电影这种中介，特别适合于表现听音乐与演奏音乐涉及的视觉与听觉”。在这篇文章中，我们提出过影像与音乐从线性时间的运动条件出发，“互适性”可以更加深入。为了说明这一点，本文指出了由静止运动所造成的平行困难：电影影像企图回到摄影，音乐企图慢下来，达到假性静止。我们意识到，这两种实际上都不可能成功（否则这两个中介就会死亡），但是我们依然能见到在有声电影中两者的结合可以影响这种企图。把巴尔特关于知面/刺点（大致就是秩序和断裂）理论用到摄影与运动影像上，文本讨论了三种有声电影特殊的（不太常见但具有特征性）场景（1）前景与后景、（2）静态影像、（3）幻想场景。

① 在电影音乐 CD 中，这一幕场景的音乐是音轨 3，“彭伯里庄园逼真的雕塑。”

② 虽然我们只讨论了雕塑室，但是也许有人会认为这段遐想是梦中之梦，其大背景是伊丽莎白对房子本身的富丽堂皇的敬畏（“难以置信”），这种解读是有道理的，一开始，伊丽莎白的姿态和举止，与下面的镜头场面安排都支持这种解释，一旦音乐奏响，她和加德纳走进房子，然后，她发现自己独处于雕塑室，继而向书房或客厅走去，就在她回转身向窗外看去的一刹那，音乐停止，窗口景色再一次向观众展示了屋外的现实世界。

美国恐怖电影音乐中的“邪恶中世纪”主题

(加拿大) 詹姆斯·多维尔

(James Deaville)

陆正兰 胡西波 译

“援引”格里高利圣咏——这是 20 世纪电影常用的方式。肯·罗素执导的由小说改编的电影《卢顿的恶魔》(*The Devils of Loudon*) 中，使用了中世纪晚期的系列圣咏《最后审判日》(*Dies Irae*)。实际上，这是任何年代都耳熟能详的圣咏，它通常伴随着葬礼仪式出现。^① 尽管罗素导演的风格过于夸张，但影片呈现出的画面与音乐之间的联系还是传统的类型。与近两个世纪以来的音乐惯例一样，《最后审判日》用于表现死亡。自 1970 年以来，电影音乐风格的变化很明显。美国恐怖电影（以及电视剧），都把中世纪以及现代的拉丁文圣咏与邪恶联系起来，这种趋势愈演愈烈。类似的电影有，理查德·唐纳执导，杰里·戈德史密斯配乐的《凶兆》(*The Omen*, 1976)，弗朗西斯·福特·科波拉执导，沃伊切赫·基拉尔配乐的《惊情四百年》(*Bram Stoker's Dracula*, 1992)。“邪恶中世纪的传统主题由舞台仪式和音乐来表现，而这些音乐则由拉丁格里高利圣咏的单音和《布兰诗歌》(*Carmina Burana*) 的原始韵律合成。因而，本文的研究内容也就是追溯这一充满悖论的传统主题的发展历程，即它是如何把一个时代神圣的音乐，转化为另一个时代地狱般的音乐，从而颠覆了这种音

021

^① 我诚挚感谢以下几位：迈克尔·萨弗尔博士（弗吉尼亚工学院），科妮莉亚·绍博-克诺蒂克博士（维也纳音乐艺术学院）和彼得·杰弗里教授（普林斯顿大学）。他们缜密的思考和真知灼见对我的这篇文章帮助很大。我胆敢说，尽管精神性会影响我们的音乐体验，但它不外乎是一个关于音乐的论述。可能大家会对本文的内容不尽赞同，但本文将试图再次讨论音乐信仰的话题。

乐原先的精神意向的。^①

即使在中世纪，圣咏也获得了一种象征品格，与今日的电影音乐有点类似，在一定程度上，有固定旋律的圣咏支撑，阐明并扩展其复调作品的其他层面的意义。就此而言，透过理想的固定旋律这一音乐范式，圣咏不仅呈现出一副散乱的生活图景，同时也预示着它将被后世广泛引用的显赫地位，而这点对于它在后世的传承来说是极其重要的。除此之外，我们从众所周知的升阶经《这一日》（*Haec Dies*）中知道，圣咏在不同的语境中可以获得不同的含义，因而圣咏也需要被重新阐释。^②然而，在把多年来不同意义的圣咏相提并论之前，我们必须注意，圣咏的意义变迁，正如世俗音乐作品中的圣歌一样，中世纪和现代电影中的圣咏，意义是不一样的。

虽说本文集中讨论 19 世纪，但也绝不能忽视中世纪音乐和现代音乐之间的鸿沟，尤其对圣咏来说更是如此，不管哪个时代的音乐都是在前进中扩充自身的风格。到威尔第写《安魂曲》（*Requiem*）（1874）的年代，作曲家把作为保留节目的圣咏大量地简化到了只有《最后审判日》，而听众仍能从多种作品和乐器中认出这个曲调。^③然而具有反讽意味的是，在欧洲学者发现古代音乐，并且把他们认为是可靠的历史版本——中世纪音乐变得半公众化之时，出现了圣咏的有限使用。^④这种中世纪音乐研究的历史性，也在研究对象与当前的使用中形成一个鸿沟，在此之前，人们生活在礼拜仪式传统的时间与空间中。这样的距离所造成的结果之一便是罗杰·霍曼所称的“神圣性移位”，使我们看不到圣咏的出处与原先的意义。我们举个例子，从英国的古典乐电台听到的《泰坦尼克号》（*Titanic*）中

① 在以前的岁月中，“神圣”的另一面是“世俗”的，但 20 世纪的见证者和听众没法身临其境地了解它们的区别。所以，只能通过“邪恶中世纪”这样的方式略知一二：对他们或是我们来讲“邪恶”和“神圣”分别处于两极，互相对立。在许多情况下，近三个世纪内的生活，其结构方式是，除了在有限的场合，不承认神圣或精神境界。（所以“神圣”被世俗化，概念也变得模糊，只有偶尔谈到灵性的复苏时才稍清晰）。最后，“世俗”被信徒们怀疑，好像在那里恶魔来去自由。在教会的眼中《坎特伯雷故事集》（*Canterbury Tales*）中的被宽恕者，《布兰诗歌》里的修道士，不仅是世俗的牧师，而且成为“恶”在教会中的代表。

② 最起码有很多北美的大学本科生应该对“升阶复活经”非常熟悉。它被约瑟夫·马克利斯和克里斯·福尼多次在不同版本的“音乐欣赏”中用来解释说明圣咏从单声部到多声部的演变。

③ 在斯坦福大学，伦纳德·拉特纳的学生基思·约翰斯和迈克尔·萨弗尔等已在不同的刊物上发文对“传统主题”或“主题”概念进行论述，其中就包括约翰的《弗兰兹·李斯特的交响诗》（*The Symphonic Poems of Franz Liszt*）（1997）等，而基础理论研究当属拉特纳的《古典音乐》（*Classic Music*, 1980）。然而最近，科菲·阿加乌在他的著作《符号游戏》（*Playing With Signs*）（1991）中也致力于对“传统主题”的探讨。

④ 参考书举例：由索莱姆斯城本笃会修士团的安德烈·莫克罗和约瑟夫·迦加尔德主编的《音乐古文字学》的 21 卷系列圣咏（1889—1958）。

美妙的歌《更近我主》(*Nearer My God to Thee*), 它的背景从礼拜基督的地方搬到了好莱坞(另外一种信仰之地)。

关于柏辽兹在《幻想交响曲》(*Symphonie Fantastique*) (1830)^①的最后乐章里利用《最后审判日》的讨论可能已经太多。但在19世纪, 他并不是唯一运用此方法的作曲家, 其他的还有李斯特的《死之舞》(*Totentanz*) (1849) 和圣桑的《死之舞》(*Danse macabre*) (1874)。^②重要的是, 柏辽兹不是第一个从神圣跳到世俗(这类似于贝多芬的《第九交响曲》(*Symphony No. 9*)), 而是第一个从神圣跳到地狱, 并使其从神圣音乐转到地狱音乐的。在一系列浪漫主义文学, 包括歌德的《浮士德》(*Faust*) 和托马斯·德·昆西的《一个吸鸦片瘾君子的自白》(*Confessions of an Opium Eater*) 等作品的影响下, 柏辽兹在音乐的神圣领域中引进了黑暗面, 这与马修·刘易斯创作的小说《修道士》(*The Monk*) (1794) 如出一辙。^③ 柏辽兹的《终曲》(*Finale*) 毋庸置疑戏仿了中世纪圣咏, 在这一点上, 他的新德国派的支持者李斯特和弗兰茨·布伦德尔有相当多的论述。^④ 当哲学家彼得·基维试图在柏辽兹的《终曲》和《末日审判》(*Last Judgment*) 之间建立起某种联系时, 琳达·舒伯特就已经给了我们一个非常标准的诠释。她认为: “柏辽兹描述了超自然的邪恶力量, 在最后的乐章中扭曲地表现着圣咏, 并结合基格舞曲, 对圣咏修辞式地‘非神圣化’, 表现女巫安息日的亵渎。”然而, 舒伯特仍沿用自19世纪以来的一篇回顾性的研究文章, 有意无意地揭示出了赋予《最后审判日》的多重含义: 包括魔力的超自然, 死亡, 以及——对于本文极为重要的——遥远的过去。

在电影中真正运用《最后审判日》, 始于这位本质上的“电影音乐作曲家”——柏辽兹。从电影《双城记》(*A Tale of Two Cities*) (1935) 到《幽灵号恐怖车》(*The Car*) (1977), 再到《与敌共眠》(*Sleeping With*

① 这是例如琳达·舒伯特文章的音乐性讨论关键所在。

② 见拉赫马尼诺夫和格朗维尔·班托克的《麦克白》(*Macbeth*, 1924) 以及路易吉·达拉皮科拉的《囚徒和囚禁之歌》(*Canti di Prigionia*, 1941), 其中就多次用管弦作品来呈现圣咏。而表演艺术家戴蒙妮·葛拉丝在她的《审判日》(*Judgement Day*, 1993) 这首歌曲中也很明显地使用了圣咏。

③ 在1794刘易斯的一部小说中, 安布罗西奥修道士为了实现他的对安东尼娅难以控制的欲望, 一步一步地走向万劫不复的境地, 最后犯了强奸谋杀罪, 与恶魔签订了协议。

④ 弗兰茨·布伦德尔在他的《音乐史》(*Geschichte der Musik*, 1860, 535-537) 中批评柏辽兹中所运用的标题音乐技巧。另参见《弗里茨·雷科》(*Fritz Reckow*, 1980) 一书随处可见的批评。

The Enemy) (1991) 与《魅影魔星》(The Shadow) (1994)。^① 作为超自然的黑暗力量、死亡和遥远过去的象征,《最后审判日》在这些电影中的使用传承了 19 世纪的音乐传统。这些音乐在李斯特、瓦格纳及其门徒和追随者的作品中都有体现,并成了许多早期电影音乐的源头。^② 在罗素执导的电影《卢顿的恶魔》中,《最后审判日》就是死亡或来自邪恶力量死亡威胁的代名词。其中一个最典型而又有冲击力的例子出现在朱莉娅·罗伯茨主演的电影《与敌共眠》中。主角劳拉有个疯狂而又嫉妒心强烈的丈夫马丁。在影片的高潮部分,伴随着柏辽兹版的《最后审判日》,马丁出乎意料的,让人害怕地重新出场。从意义表达上说,我们第一次听到这音乐,就明白是马丁来了。电影配乐大师杰里·戈德史密斯赋予了这段圣咏以双重含义:不仅是它的传统功能,即非剧情音乐的邪恶气氛,而且马丁,劳拉,还有观众,都知道这段圣咏来自柏辽兹的《幻想交响曲》,柏辽兹的音乐叙述中将丈夫不忠的妻子与劳拉联系起来,而马丁则与被抛弃的情人联系起来。^③

由于只关心《最后的末日》一曲听众的反响,舒伯特失去了在更广阔背景下巧妙地使用圣咏扩大自己的语境,没有能够抓住更多机会表达圣咏“黑暗面的影响力”。在柏辽兹之前不到十年,有另外的一部作品问世。韦伯的《自由射手》(Der Freischütz) 著名的第二幕终曲的第四景有一曲圣咏“乳白色的月光照在草木上”,其中夹杂着隐身的幽灵般的合唱,单调的圣咏伴随着加斯帕的撒旦仪式情节。^④ 应当承认,合唱团并没有吟诵人们所熟知的曲调,正如撒旦不会在这个话剧里唱起来一样,韦伯的音乐缺乏美妙的旋律。然而,我们面对的邪恶的中世纪主题的重要原型,即圣咏和宗教仪式出现在黑暗王国,而不是在教堂里。韦伯也不是唯一构筑黑暗精神性的 19 世纪德国歌剧作曲家,值得一提的还有马施纳的《吸血鬼》

① 圣咏在这些影片中的不同应用还与其境遇和作用有关:在《幽灵号恐怖车》里,主题音乐作为邪恶的化身就只出现在片头中;而在电影《与敌共眠》中这种音乐一直可听见,始终与邪恶的角色联系在一起。

② 比如,约瑟夫·卡尔·布赖尔在大量的借鉴浪漫主义作曲家瓦格纳和李斯特的作品风格后,成功地为 D. W. 格里菲思的电影《一个国家的诞生》(The Birth of Nation, 1915) 配了乐。同样的,众所周知的卡米尔·圣桑,这位颇具实力的浪漫派管弦乐艺术大师,被认为是首位为电影《刺杀吉斯公爵》(L'Assassinat du duc de Guise, 1908) 配乐的作曲家。

③ 值得注意的是戈德史密斯吸取柏辽兹音乐的精髓,加入到电影音乐的重要传统当中,藉此,作为电影中备受瞩目的关键处的铺垫,音乐就进入到叙事层面。当然这样的尝试还是围绕着“邪恶中世纪”这一主题展开。

④ 为陈述邪恶在《自由射手》中的重要性。见 Braunmüller 1994, Arndt 1996 和 Budde 1998。

(*Der Vampyr*) (1828), 《汉斯·哈伊林》(*Hans Heiling*) (1833), 瓦格纳的《劳伊巴德》(*Leubald*) (1827)。圣咏何以发展至此,其原因很多,需要一篇长文章才能说清,其中包括前面提到的哥特式恐怖文学的影响,德语区对宗教和民间传说的突发兴趣,以及对保守的教会反神秘主义传统的不满(有点像今日的情形)等等,都促使了此种音乐的发展。然而,值得注意的是歌剧和芭蕾舞表演为建立 20 世纪恐怖电影中的“邪恶中世纪”奠定了基础,因为电影同样是把音乐和意象结合在一起,就是说,圣咏吟诵加仪式演出;我们可以看到,当圣咏成为电影叙述的一部分,电影就进入了“邪恶中世纪”领域。^①

这些中世纪撒旦音乐没能在 19 世纪理性的德国站住脚跟,但它们却在俄罗斯和东欧音乐中有了容身之地。比如,1857 年穆索尔斯基的交响式诗乐《巫师的安息》(*Witches' Sabbath*) 和 1896 年德沃夏克的《日中妖妇》(*The Middy Witch*) 就是很典型的例子。在这里,礼仪和邪恶融入了民间传统习俗,并在斯特拉文斯基的《春之祭》(*Le Sacre du printemps*) (1913) 中成为异教徒音乐。这种原始主义合乎逻辑的后果是欧根·达伯特的《泥人哥连出世记》(*Der Golem*) (1926) 这类作品,以犹太神秘学传说为线索^②,最后成就了卡尔·奥尔夫的《布兰诗歌》(1937)。

文本篇幅不允许对这部作品本身以及它在创作中所涉及的德国民族文化背景做过多的讨论(可参见的文献最好的是 Kater, 1997)。但我们要看到在《布兰诗歌》中,奥尔夫突出展现了原始风格的永恒与仪式性中的基督教或天主教,从而对通过“邪恶的”拉丁圣咏及原始主义的节奏特征相联系的“邪恶中世纪”主题的历史发展作出了贡献。^③ 这样的作品用音乐的方式展现了天主教的堕落与异教品格,^④ 尽管这些品格不一定是邪恶的(但肯定也不是世俗的)。虽然如此,奥尔夫的修道士也并不是传统而虔诚的苦行僧,即使在进展巨大的历史音乐学领域里,这些修道士代表的仍是

① “叙述内”的定义,是指银幕上的演员都可以听得到的音乐。

② 在这个被作曲家称作音乐戏剧的戏里,16 世纪布拉格的一位法师创造了用黏土做成的鬼怪,并使其活起来。他制作鬼怪的目的是用它来保卫人民,但结果却造成了失控的局面,这个有生命的泥人在布拉格的犹太教区造成了大混乱。

③ 在 19 世纪,这一系列淫荡的中世纪拉丁文本在巴伐利亚州被发现。奥尔夫用固定反复的乐句制造了原始旋律的感觉。更重要的是,奥尔夫把他的《布兰诗歌》称为“舞台清唱剧”,并有意用于舞蹈设计。

④ 尽管教皇庇护十二世与希特勒在争辩中提出了教会的诸多好处,但纳粹党仍是坚定地反天主教。《布兰诗歌》中同时可以见到反教会的文字和纳粹主义的文化表现。(参见 Löw 2002)

黑暗面，是大家熟知的所谓“黑暗时代”。^①《布兰诗歌》在1937年刚出现时的重要性，不能与后来听过并模仿自己的作品中的电影创作者们的作品相提并论了，这些人包括杰里·戈德史密斯、约翰·威廉斯。无法想象没有《布兰诗歌》会出现戈德史密斯《凶兆》中的《撒旦颂》（*Ave Satani*）。^②

过了相当长一段时间，好莱坞才接受“邪恶中世纪”这一主题。正如之前提到的，只有在电影这样唯一完美的媒介中，这个主题才能真正的站稳脚跟。“邪恶中世纪”怎么能进入主流电影习俗？这个主题至少必须得到社会某些阶层的广泛认可才行。这个局面出现的原因复杂多样，但我认为至少有以下三点：（1）好莱坞无法将基督教或者其他主流宗教搬到电影或是电视剧的舞台上；（2）19世纪六七十年代，恶魔崇拜成为美国社会的一股潮流；（3）1965年第二次梵蒂冈会议（简称梵蒂冈2）宣布彻底改革，有关音乐的改革在1967年。我认为这三个历史性的心照不宣的因素正好为创作电影音乐的“黑暗时代”做出了贡献，创造出电影音乐的“黑暗时代”，其中邪恶世界仪式连接了过去与现在。“邪恶中世纪”的讲述中包括现今的“哥特式摇滚”，是现代产品，是把现代黑暗面投射到过去。^③

（1）好莱坞电影在引入宗教和性爱主题的过程中所出现的困难是有传奇色彩的（可参见多人，尤其是格里利）。需要相当长时间，对犯忌的恐惧，尤其在电视上讨论宗教的禁令，才渐渐消失。即使到了21世纪，到网络发展的现代，在关于基督教的节目《天使之触》（*Touched by an Angel*，1994年开始播出的最接近宗教的节目）中，天使都不会直接祈求于耶稣基督的名字。在那段时间里，撒旦或者是恶魔在《X档案》（*The X-File*）或《千年》（*Millennium*）中经常会作为讨论的出发点出现。^④在20世纪50年代至60年代，电影《蜜月期》（*Honeymooners*）中的拉尔夫和艾丽丝，与《迪克·范戴克秀》（*Dick Van Dyke Show*）中的罗布和劳拉·皮特里，

① 就在那个时候，德国学者彼得·瓦格纳和海因里希·贝泽勒等人正试图建立正确的理解中世纪文化和音乐的标准，打算把那段时期从“黑暗时代”的成见中解脱出来。

② 众所周知，电影音乐作曲家们对于他们创作灵感的来源总是保持沉默，但像《凶兆》这类影片的观众，一直认为受惠于《布兰诗歌》。

③ 比如说，来自蒙特利尔的组合“嚎叫的同学”（Howling Syn）称自己是“哥特式中世纪金属”乐队。20世纪70年代末期的“彩虹”组合也自称是哥特式中世纪金属组合。20世纪90年代的时装表演唤醒了人们头脑中的中世纪形象，而1996年3月在中央公园西举行的“安德鲁·麦奎因的纽约”（Andrew McQueen's New York）时装秀更是如此。

④ 或许双重标准存在的一个原因是：只有基督教里耶稣称为救世主，而大部分宗教有一个与基督教里的撒旦相似的角色。

这些电影人物的宗教倾向不明，连是否参加教堂仪式都不清楚。到了20世纪70年代，除了《四海一家》（*All in the Family*）中提到阿奇和伊迪丝·邦克是某个不知名的新教教会成员^①，《天使之触》中偶尔出现喜剧化的神职人员（通常是黑人）^②之外，美国电视剧仍然很少涉及基督教。这样的双重标准同样也出现在好莱坞主流电影中。由此，撒旦和他的代理人频繁露面于《邪恶》（*The Unholy*）（1988）和《恶灵》（*Spawn*）（1997）等电影中，而耶稣基督几乎从不在电影中露面。

（2）我们的时代对黑暗面很着迷，这与浪漫主义有关联，作为美国反文化的重要方面，反映在20世纪六七十年代对神秘学和撒旦崇拜突然出现的新兴趣上，其中60年代后期是关键。1966年，欢快的安东·拉维建立撒旦教会，并靠教会1969年出版的《撒旦圣经》来维持其发展，它在此后十年内为帮助年轻人寻找精神皈依定下了基调。^③与此同时，罗曼·波兰斯基在1968年执导的电影《罗丝玛丽的婴儿》（*Rosemary's Baby*）像一颗重磅炸弹轰动了美国社会。在电影中扮演撒旦的拉维讽刺地说，《罗丝玛丽的婴儿》对撒旦主义或撒旦教堂产生的作用如同《国家的诞生》（*Birth of a Nation*）对三K党（Ku Klux Klan）起的作用一样。而且就在次年，波兰斯基的妻子莎伦·泰特（Sharon Tate）和她朋友被谋杀了，这起连环谋杀案的主犯曼森（Manson）可能是由于厌恶美国社会才做出如此举动，但此事的影响却不容忽视，“撒旦主义”从此被整个国家^④所熟知，恶魔成为让好莱坞电影更加受欢迎的不可或缺的力量。电影《驱魔人》（*The Exorcist*）（1973）或《撒旦兄弟会》（*Brotherhood of Satan*）（1971）就是利用这新的魔鬼魅力而获得成功的。

（3）正如神学家霍曼指出，第二次梵蒂冈会议“是根据简单的方式来进行的，分开来说就是宗教语言，礼仪，艺术，气氛和音乐……”随着拉丁和格里高利圣咏天主教礼仪，以及教会其他方面的永恒仪式（如教堂神

① 在战后的许多家庭中，像阿奇这样的一家之主很少会到教堂，宗教降级留给伊迪丝这样的女性。所以，他们不确定的宗教身份比之前的电视情景剧里更明显。

② 最值得注意的是电视情景剧《阿门》（*Amen*, 1986—1991），其中舍曼·赫尔姆斯利（Sherman Helmsley）扮演了一位教堂执事人员。这部片子有别于其他电视情景剧，这是第一部以宗教为背景的美国电视情景剧。

③ 安东·山德·拉维（Anton Szandor LaVey, 1930—1997）自称是撒旦教之父，他除了有《撒旦圣经》（*The Satanic Bible*）（1969）这一著作之外，还出版了《撒旦仪式》（*The Satanic Rituals*, 1972）。他的一些鲜为人知的生平见于Lewis 2002。

④ 查尔斯·曼森连环杀人案与撒旦主义是否有关系难以得知，而泰特谋杀案却显然不是撒旦仪式的产物。

职人员的传统服装)在北美地区^①的流失,过去和现代之间出现了鸿沟。天主教会通过有意识的努力,使得宗教礼仪具有现代性,或与现代生活相关联在美国变得司空见惯,而教会仪式,圣咏,以及其他一些过去的天主教礼仪,则逐渐成为过去。由于好莱坞吸收了撒旦仪式,到了现在,甚至是在《玫瑰的名字》(*The Name of the Rose*)^②这样明显的历史电影中,当人们看到一群蒙着头的修道士,联想到的不是恶魔,就是黑暗的礼仪。虽然第二次梵蒂冈会议中提出的改革,主要是针对天主教,但其他基督教教派也纷纷予以效仿,如圣公会和路德会。总之,天主教对好莱坞电影来讲是具有决定性作用的。老一辈的天主教徒可能对传统的仪式保留着浓厚的兴趣,但电影如《凶兆》和《闪灵》(*The Shining*) (1980)却是为年轻一代拍摄的,在他们成长的经历中没有教堂,却有“邪恶中世纪”。^③

为了证实以上观点,本文简单讨论表现“邪恶中世纪”不同层面的四部电影。当然它们只构成了电影化表现形式的一部分,在附表1中会列举更多的电影。

在1969年加拿大低成本电影《女巫》(*Coven*)中,我们可以看到为电影和电视剧观众所熟悉的传统或者说是典型的“邪恶中世纪”主题。在电影的开头部分,伴随着拉丁语歌声,我们看到了一个人被献祭的撒旦仪式。然而,这位不知名的作曲家却让我们吃了一惊:圣咏竟然反过来唱,表示对基督教礼仪习俗邪恶的颠覆。尽管这一声音素材经过了技术处理,仍然保留了故事的特点。我们不需要过多的讨论这一特定类型的场景,因为它曾反反复复地出现在从20世纪60年代末到现在的恐怖电影和电视剧中。但是,在下面几部电影中我会说明这种发展中讲述法的几个重要特征。

备受欢迎的著名电影音乐作曲家杰里·戈德史密斯为1976年电影《凶兆》的精彩配乐创造了经典,这部电影的音乐也成为衡量其他恐怖片的标准。在《凶兆》中,一名美国外交官和他的妻子领养了反基督徒达米安——事实上他是魔鬼撒旦的化身。戈德史密斯创作了获得奥斯卡金奖的电影音乐《撒旦颂》(这首拉丁圣咏正文的意译见附录2),作为达米安主题,从中可以看到“邪恶中世纪”的具体表现,以及两百年来音乐的发展结

① 过去在世界范围之内,极少的天主教教会(像德国的基德利地区)拥有用拉丁语举办大规模仪式的权利。但是现在出现了例外,特别是欧金尼奥·巴尔巴所说的“额外日”。(关于“额外日”见于Baraba 1995)

② 1986年拍摄的这部电影是根据翁贝托·埃科的小说改编的,它具有很强的历史真实感。讲述一位13世纪的侦探如何逐步侦破在意大利的一所修道院中发生的连环谋杀案。

③ 有关后梵蒂冈之后一代天主教徒的第二次会议,研究著作有Davidson 1997、Hoge 2001。

果。虽然伴随着各种邪恶仪式，《撒旦颂》的音乐主题断断续续地贯穿着整部电影，但标题开场就把整首歌曲唱全了。拉丁圣咏是单声部的，虽然不一定单调，却一定会让人想起中世纪，通过节奏、伴奏与和声，已经成为“黑暗时代”的象征。撒旦主题曲被唱了三次，一次比一次更具有威胁性。很难想象没有柏辽兹、韦伯，尤其是奥尔夫这些重要的作曲家，这种“邪恶中世纪”曲子会被创作出来。此后，这段音乐影响了一代电影观众，他们把拉丁语和圣咏与“黑暗面”联系起来；而且鼓励新一代电影音乐作曲家将撒旦仪式的音乐主题场景继承下去，附录1列举了这类电影。

《星球大战前传 I：魅影危机》（*Star Wars Episode I：The Phantom Menace*，1999）虽不是恐怖片，也参与到了这个主题的制作当中。作为首次在《星球大战》（*Star Wars*）系列中使用声乐，约翰·威廉斯创作了拉丁派圣咏作为魁·戈恩和达思·莫尔最后决战的音乐伴奏。不祥而反复出现的恐怖音乐总是跟恶魔达思·莫尔联系在一起，再现了以他为代表的充满黑暗仪式的永恒世界。这正好与魁·戈恩出场时的现代音乐形成了鲜明的对比。^①从网上的资料来看，观众对这一段音乐的反应还是颇有意思的，观众列出了电影中的“邪恶中世纪”音乐谱系：“……决战的音乐开始……很像奥尔夫的《布兰诗歌》或《凶兆》中《撒旦颂》的风格，听起来有点像末日来临”。还有人说：“‘命运的决斗’（*Duel of the Fates*）这一段让人想起杰里·戈德史密斯为《凶兆》所作的配乐……以及《绝地》（*Jedi*）的最后之战，只是宗教意味更深”。

最后一个例子是弗朗西斯·福特·科波拉执导、沃伊切赫·基拉尔配乐的《惊情四百年》（*Bram Stoker's Dracula*，1992）。布拉姆·斯托克动人的故事发生于1897年，讲述的是这个罗马尼亚伯爵在维多利亚女王时代的伦敦街头为他死去的新娘复仇的故事。电影开场的场景就预示着“邪恶中世纪”主题的历史转变，即一个时代神圣的音乐变成了另一个时代地狱般的音乐，因而扭曲了音乐原来的创作意图（尽管在这一剧中呈现的是东正教会）。从战场回来的德拉库拉伯爵发现他的新娘伊丽莎白为他殉情了。一个简单的四音符，无词之调，象征着即将到来的教会改宗。伯爵愤然地砸毁了教会的礼拜象征，在撒旦仪式上用圣杯喝血。随后，圣咏达到了《布兰诗歌》或《凶兆》那样不协和音的高潮，从而将整个壮阔的历史

① 场景的音乐已很清楚地表明了谁将是这场战争的胜利者。

场景在我们的面前展开。

我们可能不喜欢这类精神逆转或历史移位，但是它已经成为了我们文化的一部分。一个名为“奇异声库”（Strange Sounds Repository）的网站说明：在“怪诞的音乐”标题下，有名为《圣多明戈德西浮斯本笃僧侣》（*The Benedictine Monks of Santo Domingo de Silas*）和《匈牙利格里高利圣咏》（*Magyar Gregorianum*）的圣咏 CD。20 世纪 90 年代中期，对格里高利圣咏兴趣的复苏可能会导致对圣咏新的兴趣，与此同时，电影和电视在欣赏黑暗面上胃口更大。但我们的目标不是责怪或审判过去，而是要理解它的存在。从中世纪修道院到 20 世纪再到 21 世纪的好莱坞，这一引人注目的历史发展，有可能看得更清楚。

附录 1

有关“邪恶中世纪”主题的经典电影选目：

- 《第七封印》（*The Seventh Seal*）（1957）
- 《女巫》（*Coven*）（1969）
- 《卢顿的恶魔》（*The Devils*）（1971）
- 《恐怖地窖》（*Vault of Horror*）（1973）
- 《撒旦的女校》（*Satan's School for Girls*）（1973）
- 《着魔的船》（*The Cursed Ship*）（1974）
- 《与魔鬼共骑》（*Race with the Devil*）（1975）
- 《魔女嘉莉》（*Carrie*）（1976）
- 《凶兆》（*The Omen*）（1976）
- 《莫名其妙》（*Jabberwocky*）（1977）
- 《幽灵号车》（*The Car*）（1977）
- 《闪灵》（*The Shining*）（1980）
- 《与敌共眠》（*Sleeping with the Enemy*）（1991）
- 《惊情四百年》（*Bram Stoker's Dracula*）（1992）
- 《魅影魔星》（*The Shadow*）（1994）
- 《越空追击》（*Barb Wire*）（1996）
- 《大开眼界》（*Eyes Wide Shut*）（1999）
- 《星球大战前传 I：魅影危机》（*Star Wars I：The Phantom Menace*）（1999）

附录 2

杰里·戈德史密斯为 1976 年的《凶兆》所作主题曲——《撒旦颂》：“我们吃肉，我们喝血，让撒旦起身，万岁、反基督，撒旦万岁！”

《海上钢琴师》：叙述，音乐和电影

(意) 罗莎·斯特拉·卡索蒂

(Rosa Stella Cassotti)

胡西波 译

这个文本是我为一位演员……为一位导演写的……他们把它拍成了电影。我不知道能否因此而说我创作了一部影视文学，对此我心怀疑虑。现在这个文本以书的形式呈现于世，对我来说，它更介于舞台表演和高声朗读出来的故事之间。我不知道这种文本应该称作什么，但这都无关紧要。对我来说，一个优美的故事是值得讲述的，而且我认为这样的故事会有读者。(巴瑞科 1994：7)

这些话是意大利作家亚力山德罗·巴瑞科的小说《新世纪》(*Novecento*)中的开场白。此小说于1994年出版，作者称之为独白书。在上述引文中，作者强调了文本与故事的叙述方面。他将这种叙述称为介于描写与讲说之间，介于模仿与叙述之间的中间形式。导演朱塞佩·托尔纳托雷在根据这部小说改编的电影《海上钢琴师》(*La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998)中，似乎也强调了这种叙述方式。这部小说用一个“全知全能”的回忆视角，讲述了一个在其中既是人物又是见证者的故事。

正如切萨雷·塞格雷所指出的：叙述如今已经延伸到了大众媒体和消费当中，如电影、小说、电视剧和广告等等。这一领域的另一学者保罗·科布利称，电影已经成为20世纪最主要的叙述形式，并称其为“视听叙述”。他认为，在影视叙述当中，镜头、画面和角色之间的互转都属于全知全能叙述。因为讲述者的选择潜在地将大众带入每个场景中。因此，叙

述在任何电影当中都至关重要，因为它创造了一种“逻辑顺序”，连续地从一个场景进入到下一个场景，而不是有始无终或者杂乱无章的。在内容叙述方面，影视叙述通常依靠处理事件和对话来制造一种特定的“叙述视角”。现代最有影响力的电影分析家戴维·鲍德威尔，曾专门研究从1917年到1960年制作的“经典”好莱坞叙述电影，他认为情节，也就是故事的组织方式，能帮助电影观众从整体上理解故事。

影视的叙述机制与口头或书写的那些技巧并不完全相同，但它们却都依靠“讲述”来补充表演。很多电影都是通过“演示”与“讲述”之间的频繁转换来表现切换。正如我们经常看到的那样，假如叙述者是主角的朋友，当故事的叙事者出现在画面中的时候，故事就会被话语打断。

《海上钢琴师》的开端部分，叙述者说：“直到你有一个好的故事，故事又有个人听，你就不会真正完蛋”。同样的事情发生在电影的最后一幕，当乐器行的老板要将一只旧小号交给叙述者以换取这个故事的时候，乐器行老板说：“一个好的故事远比一只旧的小号更有价值”。在这里我们见证了人类叙述能力的成功：通过叙述创造“无止境的娱乐享受”。

032

塞格雷认为：“叙述是一种语言产品，目的在于将一系列的事件传达给一个或数个对话者；当故事涉及虚构事件或者没有明显的结尾时，叙述就趋向于艺术。”这种叙述意识从这部电影的第一幕就开始了——讲述的故事经常是一种传说，而不是真实的故事。这个局面使叙述者叹息：“事实上，没有人会相信我的故事。”很可能正是这种艺术性的夸张，才使故事更有吸引力。

塞格雷也提醒我们，叙述内容的实现可以是口头的，也可以是非口头的。就像电影中的情况一样，一个故事被表达的方式可以是语言、手势、合唱或声音等等。塞格雷还强调，同一个故事也可能用许多不同的方式来讲述，因为故事是一种独立的，可以用不同方式表达的题材。这也就是为什么要完成一个故事，它有可能从一种中介转移到另一种中介。给定一个内容后，叙述者首先要确定如何表达故事：电影或电视要像戏剧、小说和短篇故事一样口语化。尽管对于不同叙述者来说，他不一定认为每一种选择都可取，然而从理论上说，所有的选择都是可能的。完成最初的表达后，从一种中介到另一种中介的改编也是可行的。因此，电影、电视连续剧、戏剧等体裁可以通过口述的形式表达出来，电影可以改编自小说，小说也可以改编自电影，等等。“每次改编都能突出每种中介的特点。”所有

的中介，包括口头、书写、报告、电影甚至网络，都被统一于一个事实：他们不仅可以表现一个故事，也可以再现一个故事。

在《海上钢琴师》中，导演朱塞佩·托尔纳托雷复述了或者说再现了一个关于一位特别的钢琴家诺维琴托的故事。在第一次世界大战和第二次世界大战期间，他在一艘来往于欧洲和美国之间的轮船上生活并弹奏钢琴。这是一个典型的“引用”，也就是用电影引述一本书。

安东尼奥·科斯塔强调了一个事实，词汇“引用”（to cite）来源于一个拉丁词汇“ciere”的“反复式”，意思是“使一切运动起来”，也可以用来表示将一个剧本改编为另一个剧本、一种艺术风格转变为另一种艺术风格等等。在我们讨论的事例中，我们可以了解到小说文本和电影文本之间的关系，从更深层次的意义来说，是中介的自我展示与被另一种中介方式展示的能力。考虑到小说和电影中的主要角色是一位具有传奇色彩的钢琴家，那么音乐就成了情节主线。

丹尼·博德曼·T. D. 勒蒙·诺维琴托是“一位生活在海洋上的最伟大的钢琴家”。他出生在一艘名为“维吉尼亚人号”的轮船上。在船上，他被抛弃在钢琴演奏厅旁的一个箱子里，被一名黑人水手收养。后来，他成为一名技艺精湛的钢琴家，并且在这艘轮船上度过了自己的一生。他唯一的好朋友是一名曾经在船上的爵士乐队演奏过几年的小号手。第二次世界大战期间，这艘船被改装为医用轮船，诺维琴托开始为病人演奏，并且拒绝离开轮船，甚至直到他感到此船没有价值，注定要沉没时仍是如此。生活在这艘船上，这位钢琴家以一种独特而又远距离的海上视角观察着枯燥的陆地。他观察来自陆地上的那些人的眼睛，聆听他们的故事，以此来扩大自己对陆地人生活的认识，他的创作与演奏表达了他对于这些人的印象与感受。

从巴赫金式的“作者外在立场”，可以解释这位钢琴家是怎样创作出只有船上的人才能听到的精彩音乐的。“外在立场”是巴赫金的文学理论中一般意义上艺术创作的核心。在《口头创作美学》（*Estetika slovesnogo tvorčestva*）中，巴赫金写道：“事实上，艺术家是那些懂得如何描述生命之外有意义的事情的人”，是那些“从外部”热爱生命的人。

艺术家的神性存在于他对于外在至高无上世界的参与。但是，置身于他人的生命之外，现实生活世界之外的艺术家，他的生存方式毋

庸置疑也就是一种对现实世界特殊却公平的参与。在生活之外去发现生活的真谛——这就是艺术家必须完成的任务。

尽管融入了社会生活和社会价值观，世界的艺术典型也只能用生活以外的视角来发现，而且它也总是要和生活保持一定的距离。诺维琴托一生都在海上生活，演奏钢琴，在那些位于陆地世界里的国家、大陆和城市之间穿梭。他从来没有直接看到过陆地世界，却从那些船舱中旅行者的眼睛、语言、趣味和故事里“窥见了”这个世界。他在吉他及音乐声中聆听来自不同国家的人们的歌唱，然后从听到的声音中获取灵感。这时候，世界上所有的音乐好像都融入到了他的脑海中。他的音乐风格和他的个性一样，都被他者充盈而激励着，这和文学作品中的“作者的语言”表达“真正他者”的方式一样。诺维琴托的音乐表现，也就是世界的变形，被人们从生活之外的角度来欣赏，以一种讽刺性的、严肃喜剧的态度，从一个“极端的切入点”观察人类生生死死的故事。

诺维琴托是一个创作者，他的视角使艺术家的“传奇色彩”具体化，艺术家不再是一个简简单单的人。他出生在船上，陆地上任何一个国家的机构都没有登记过他的名字和出生日期。他也从没有离开过轮船，因此他生活在“边缘位置”。当轮船进入各个海港时，他从不弹奏钢琴。而当陆地看起来只是遥远的烛火、回忆和希望时，也就是处于艺术家的“外部视角”时，他才在海上弹奏。

在我们的阐释中，海洋中轮船的形象经常作为诺维琴托的“外位性”隐喻出现在电影中。此外，一位年轻女孩形象的出现似乎证实了钢琴家对人类生命的爱。他爱上了这位女孩，并且在每当看到她时，他就弹奏钢琴。但是，他不知道他们的关系将来会怎样，因为他不能离开这艘船，不能离开他的“外部视角”。

轮船从一个地方到另一个地方无休止的穿梭更像一种“叠歌”，就像德勒兹和瓜塔里在他们合著的《千高原：资本主义与精神分裂》（*Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 1980）一书中表达的那样。在他们的理论中，身份让一个人的世界有秩序，阻止它沦入混乱，而人们创作艺术，是为了使现实有秩序。这种“叠歌”（refrain）标示了主体和世界之间的关系，其目的在于使混乱趋于秩序化和象征化。音乐描述了电影中混乱状态下的一个坚实宁静的中心。音乐的组成和即兴实现了影片从杂乱无

章到有条不紊的跳跃，而这种跳跃却有可能在任何情况下被中断。音乐决定了瞬间的中心，组织的空间和有条不紊的秩序节奏。诺维琴托的音乐生命随着轮船的旅行在有组织的“重复”空间里延续。甚至在暴风雨中，当轮船即将沉没的时刻，他也依然在弹着钢琴。因为他认为在他的艺术生活中，他有能力主宰自己的音乐世界，即便那音乐世界是短暂的，暂时的。

讨论一种中介解读另一种中介的能力，我们不禁要问电影是否真正能够表达书本所不能表达的东西。汉斯·克拉提出了在传播中介之间进行转移的两种定义：（1）从一个文本到另一个文本的转移，后一种文本被另外一种中介所编码；（2）把艺术文本从原来的语境（中介）中剥离出来，使用于另一种中介。“文学文本的电影改编”是一种中介转移。我们还可以追问，当巴瑞科的手稿被转换成另一种形式时，电影是否真的实现了对它的改编、丰富和转移。在这种情况下，“原文本”通过再生产技术过滤的方式变成了“目标文本”。这样的目标文本可能会偏离原文本。我们可以假设，在这种情况下，原文本也就是原来的独白小说，被转化为另一种中介，那就是电影。音乐已不再仅仅充当形象的背景，而将文字诠释成了声音。由此，我们看到了音乐、语言和形象之间的融合。

从这个角度上来说，书面文本和电影文本之间的关系，不仅仅在叙述形式上，也包括夸张、阐释和转化。苏珊·彼得里利在她的《符号与语言理论》（*Teoria dei segni e del linguaggio*）中论道：每一个转化过程都是一种翻译过程，从一种形式到另一种形式，从一个系统到另一个系统，从一种渠道到另一种渠道，从一类符号到另一类符号。因此，改编是需要翻译的基础上进行的。假如翻译可以理解为不仅是原则上的变化，而且是一种阐释，那么改编实际上就是翻译。苏珊·彼得里利使用罗曼·雅各布森的模式来区分三种翻译：同一语言中、跨语言、跨符号系统。跨符号系统的翻译包括用非文字的符号来诠释文字符号（反之亦然）。从这个观点来看，翻译是一种回应性或回答性解读。《海上钢琴师》可以看作是对巴瑞科小说文本的电影式回应。导演朱塞佩·托尔纳托雷（在电影中，“导演像是文学家或者其他的艺术家”，可被认定为“电影的第一作者”）回应了诺维琴托，同时，作曲家恩尼奥·莫里科内以音乐的形式回应了诺维琴托。这部电影将文字符号诠释为想象、行为动作、对白和声响。从一种表达中介转换到另一种表达中介，例如，从形象到音乐，从音乐到颜色，这部电影重构了其故事框架（Ponzio 1999）。

转述苏珊·彼得里利的话：如果电影文本是原文本的产物，如果感觉、思想和意义被理解为原文本的价值观的产物，那么显然，在按照事物原状重塑事物方面，电影文本的表达潜力不仅限于转达原意，电影中介更善于创造新的世界，包括新的感觉、符号和价值观，新的象征意义体系，新的目的、新的做法、新的主题。从这一角度看，作为一种不同类型符号的合体，电影式的体验展现了它所有的表达潜力。我们可以同意罗兰·巴尔特的看法：在“电影”这种跨符号系统的翻译中，在从语言通向意指的道路上，出现了文字与影像之外的“第三种感觉”。

阿基·考里斯梅基电影 《火柴厂女工》中的音乐

(芬) 埃尔基·佩基莱
(Erkki Pekkila)

王晓明 译

阿基·考里斯梅基出生于1957年，是芬兰的一名电影导演，他除了在本国，在其他国家，尤其是在法国、德国、日本都享有很高的声誉。《没有过去的人》(*The Man Without a Past*)是他最著名的作品之一，本片曾于2002年的戛纳电影节上荣获评审团大奖和普通评审团奖。在此，我将以其早年自编、自制、自导的一部电影——《火柴厂女工》(*The Match Factory Girl*)，作为他诸多电影中的一例予以分析。这部电影被誉为他“无产阶级工人三部曲”之一，另外两部是《天堂孤影》(*Shadows in Paradise*)和《升空号》(*Ariel*)。《天堂孤影》讲述的是一个发生在垃圾车驾驶员和商店出纳员之间的爱情故事，《升空号》则反映了社会上普遍存在的失业问题。^①

阿基·考里斯梅基曾经接受过电影评论家卡勒·斯特文的一次采访，这次的采访激发了阿基·考里斯梅基导演《火柴厂女工》的想法。斯特文认为，芬兰的电影制作缺乏有价值的主题和剧本，阿基·考里斯梅基并不

^① 《天堂孤影》(1986)；阿基·考里斯梅基(导演兼编剧)；马蒂·佩隆佩，卡蒂·欧蒂宁，萨卡里·库奥斯马宁，埃斯科·尼卡里，阿尔法城电影制作，DVD桑德拉节拍器 A-25700。《火柴厂女工》(1990)；阿基·考里斯梅基(导演兼编剧)；卡蒂·欧蒂宁，埃利娜·萨洛，埃斯科·尼卡里，韦萨·维耶里科，阿尔法城电影制作 & 瑞典电影协会，DVD桑德拉节拍器 A-26642。《升空号》(1998)；阿基·考里斯梅基(导演兼编剧)；图罗·帕亚拉，苏珊娜·哈维斯托，马蒂·佩隆佩，埃图·希尔卡莫，埃斯科·萨尔米宁，阿尔法城电影制作 & 芬兰电影基金会，DVD桑德拉节拍器 A-26351。

这样认为，他声称他完全可以制作出任何主题的一部电影，即便是以一根火柴作为主题。三年后，当阿基·考里斯梅基开始一部新的电影项目时，他又一次回忆起他与斯特文的那次谈话。一开始写剧本，他就浮想联翩：“火柴棒，它们不会自己来到这个世界上，那么又是谁制造了它们呢？也许是某个女孩；那一天的辛苦结束后她将前往何处呢？可能是回家；谁又将会在家里等候呢？或许是一个变态的继父”，诸如此类。阿基·考里斯梅基同时也承认在电影中他运用了不少元素，并借鉴了他童年时听过的一个童话——安徒生的《卖火柴的小女孩》。^①

安徒生的童话讲述了在寒冷的平安夜里，一个小女孩在大街上卖火柴的故事。天很冷，小女孩为了取暖，就坐在人行道旁边擦亮了火柴。在摇曳着的火柴光的幻觉里，她看到了各种东西以及自己已故的祖母，于是就不停地点亮火柴，直到火柴擦完，盒子空空。第二天早上，人们发现她已经被活活冻死在路边，然而她的脸上却还挂着一丝幸福的微笑。在这个简单的故事背后寄予着人们的一种宗教理想：人世间所遭受的一切痛苦最终都会在欢乐的天堂里得到补偿。从某种意义上讲，考里斯梅基彻底颠覆了这种观念。他笔下的主人公伊丽丝，也同样遭受着痛苦，然而与安徒生笔下的女主角不同的是，她无法忍受这种痛苦，最后将那些折磨她的人一一毒死。

尽管有如此可怕的事情发生，这部电影仍然是一部悲喜剧。在某种程度上，影片风格感伤而忧郁，它讲述了一个贫穷的工厂女工被周围人虐待的故事。伊丽丝生活在一个不幸的世界里，一群自私冷酷的人围绕在她身边，甚至她的亲人们对她都很残忍。例如，伊丽丝用她赚的一些钱买了条新裙子，她的父母就因为她没有经过他们的同意而气得发疯——即使是她在赚钱供养他们。伊丽丝的继父骂她是个“婊子”，她的母亲也命令她立刻把裙子退回去。在另一个情节中——工厂的更衣室里，伊丽丝试着对一起工作的女伴吐露心事。她倾诉着自己的困扰，可那个女人却面无表情，漠不关心，继续抽她的烟。伊丽丝喋喋不休地诉说，那个女人却只是一味地草率敷衍道：“啊，哦，真的吗？”然后就离开了更衣室。不久，伊丽丝

^① 在阿斯基·考里斯梅基的作品中，《火柴厂女工》也是以文学作品为蓝本的，它并不例外。其他如：《罪与罚》（*Crime and Punishment*）（1983）以陀思妥耶夫斯基的小说为蓝本；《波西米亚人生》（*Bohemian Life*）（1992）拍摄于巴黎，其风格具有让·皮埃尔·莱奥德的特色，它以亨利·米尔热的小说为蓝本；《列宁格勒牛仔遇见摩西》（*Leningrad Cowboys Meet Moses*）（1994）所描绘的很接近《旧约》中的故事；《王子复仇新记》（*Hamlet Gets the Business*）（1987）以莎士比亚的戏剧《哈姆雷特》为蓝本。

遭遇了一次流产，住进了医院。她的继父去看她，没有表示半点同情，只是一味地指责她给整个家庭蒙羞，并残忍地命令她离开这个家。

虽然这部电影包括了几个悲剧场景，但它们几乎都含有喜剧元素。其一便是对工人阶级模式和行为的夸张描写。首先，伊丽丝和她所有的家人都经常抽烟。其次，在这家人吃饭时，总会出现一些滑稽元素。比如，全家人正喝着汤，这位母亲却用她的汤匙从伊丽丝的盘子里偷走了一片肉；而且这家人用烈酒（不是啤酒）来配菜也显得特别可笑。除了这些经典模式外，影片还加进了一些荒唐元素。例如，伊丽丝的继父去医院探望她，只给她带了一个橙子作为礼物。

总而言之，虽然从表面看这个故事是个悲剧，但人物夸张的行为暗示并不是每件事都像它看起来那么严重。一个贫苦女工的故事本来就不怎么稀奇：这个女孩和一名男子一夜欢娱后怀孕了，接着又被迫流产。在遭到她的爱人和父母的抛弃后，她最终选择用老鼠药毒杀他们。然而，这部电影运用了大量的夸张手法和后现代反讽制造幽默。但在这个故事里，观众不会嘲笑伊丽丝，故事本身的陈词滥调太多才显得滑稽可笑。

039

电影音乐

除了略带幽默感的悲剧形式外，观众的注意力还时常被电影中的音乐所吸引。影片中的音乐主要由20世纪60年代的芬兰摇滚乐和探戈舞曲组成。然而，与当时好莱坞电影不同的是，这部电影几乎没有非叙事音乐（除了一段，译者注）。所有的音乐线索都极具叙述性，而且画面中的声源，或来自一个自动点唱机，或来自一支乐队的现场表演，清晰可见。这种音乐构成了电影叙事空间的一部分。

在这部电影中，音乐的使用非常有趣。我们听到的大多是20世纪60年代的老施拉格和电动吉他歌曲。这些歌曲会自然而然地让人联想起与那个时代有关的很多文化和思想。同时它们也引发了一个更深层次的问题，文中如何使用已经存在的音乐才能影响电影叙事？以及我们用何种方式理解它？影片中展开的这一系列问题，音乐似乎给出了某种连贯性的回答。虽然《火柴厂女工》中的歌曲有不同的来源，但它们似乎都很契合这个故事。对观众来说，这些歌曲和电影结合成了一个统一体。那我们又该如何

解释这个意义上的连贯性呢？

相比而言，在电影音乐研究中很少涉及电影中流行音乐对观众的影响。迄今为止，电影音乐研究者大多把注意力集中到电影提供的经典（或是伪经典）配乐上。例如，在克劳迪娅·高伯曼（Claudia Gorbman 1989）一部很有影响的著作《闻所未闻旋律》（*Unheard Melodies*）中，虽然附带提到过摇滚乐的使用，但其主要还是讨论了20世纪30年代到80年代好莱坞主流电影中配乐的使用和影响。关于电影音乐在历史学、美学和艺术技巧方面的大部分书籍也主要侧重论述特定电影中的配乐。卡萨比安曾讨论过流行音乐和老歌，他强调观众情感的认同过程。在这里有两本书值得一提，它们都与电影中的流行音乐有关（Inglis 2003, Wojic 2001）。在培根的书也有与电影相关的其他艺术，其中就有一个很有意思的章节，是关于电影音乐历史的，还特别强调了流行音乐（2005：253—290）。卡里亚的书关注的是20世纪50年代到60年代芬兰电影中的摇滚乐。关于流行音乐和电影，影响最为深远的著作可能是杰夫·史密斯的《商业声音》（*Sound of Commerce* 1998），这本书解决了许多与市场操作有关的问题。

040

在这里，我试图用一种与众不同且又有说服力的方法来解释电影中的流行音乐。就某一部电影来说，在其中使用的老歌会对观众理解电影叙事产生影响。根据影片情节的需要，我将按照时间顺序进行解说，忽略那些在其中仅仅充当“背景音乐”的乐曲（例如，阿尔内和伊丽丝在一家高档餐厅就餐时，钢琴爵士乐就仅仅作为背景响起）。在这样的场景中，音乐只是充当另一种情节设计的元素，并没有直接影响到电影叙事本身。而我的注意力则主要集中在那些影响电影叙事的音乐场景上。

鲜明的曲风

与大多数电影不同的是，《火柴厂女工》没有主题曲。它以无声开始，接着，一句箴言出现在屏幕上：“毫无疑问，在森林中的某个地方，他们因饥寒交迫而死。”紧接着是一段长长的制作火柴的纪实镜头（大约四分钟）。故事发生在一个类似工厂博物馆的破旧厂房里，各种各样的制作工序呈现在观众面前。拍摄开始时，一块块木头进入镜头。接下来是木头经过不同的机器，直到最后在传送带上变成火柴。在这个纪实镜头里，我们

听到一些“具体音乐”。每一个工序下都伴随着真正的机器声响。从电影的角度出发，音乐会随时发生改变。用这种音乐噪音取代原本的主题曲，也增加了一种潜在的现实感，并为这个发生在工人阶级环境里的故事奠定了基础。

影评家伊尔波·海伦认为，场景的功能是将主人公置于社会机制之中——犹如游戏中的人质，强调陌生化审美。作为一个乐评人，我更倾向于特奥多尔·W.阿多尔诺理论中的“文化工业说”。根据他的观点，工厂工人下班回家，他们太疲惫了不愿意专心致志地去欣赏音乐。相反，他们更喜欢流行音乐，这类音乐可以麻痹他们的思想和情感，帮助他们缓解第二天的工作压力。从这种观点出发，场景中的工作环境为观众之后所听到的轻松的流行音乐作了铺垫。

在这背后是一种审美的弱化和表达的机械化，考里斯梅基解释道：“大体上讲，机器比演员更合适也更容易对付，因为机器可以机械化操作，而演员富有感情。而且，不幸的是这往往让他们流露出自我。或许在他们的狂热中，相比起机器，他们带给了电影太多的东西——即使我对此有所怀疑”。

041

梦幻仙境

我们第一次听到音乐，是在伊丽丝穿着她的新裙子去跳舞的情节中。紧接着是一个发生在家中的小插曲，伊丽丝在准备晚餐，她的家人在观看黄金时段的电视新闻。在这个场景中，我们听到很多关于杀戮和死亡的报导：俄罗斯，西伯利亚铁路沿线的煤气管道爆炸，大概有七百名乘客伤亡；伊朗，宗教领导人阿亚图拉·霍梅尼逝世。就在这段插曲开始前，我们还听到从电视机里传来一个愤怒的女性声音：“……这届政府的反动行为导致成千上万的人民丧生……”。在此之后，我们才听到仙境探戈的序曲，它由手风琴独奏，乐队伴奏。一首关于遥远乐土的歌曲开始了。这个突变极具讽刺意义：电视新闻报道了现实世界的种种不幸，恰与描写虚构乐土的歌词形成了鲜明对比。

镜头移动到舞会大厅，一位男歌唱家用深沉洪亮的声音歌唱那片幸福而遥远的乐土。在那里所有的苦恼都被遗忘。歌曲中的“我”却陷入了现

实的困境之中，无处可逃。对他来说要到达那片乐土几乎是不可能的，正如飞翔之于他。

飞越大海，那儿有一片乐土，那里海浪轻轻亲吻着它温暖的金色沙滩。迷人的鲜花散发着芬芳，抚慰受伤的心灵。那里没有忧伤，只有你要寻找的幸福。

场景转移到雷约·泰帕莱那里，他是一位著名的探戈歌手，其鼎盛时期是20世纪60年代早期。他的演唱由手风琴、大提琴、低音电吉他和架子鼓组成的传统乐队伴奏。因此，尽管这个故事是完全虚构的，但场景中的几大元素营造出一种纪录片的错觉：一个真实的舞会，再加上一群现实中的人在跳舞，影片中雷约·泰帕莱扮演的角色也是他本人。并且，这部电影中录制的音乐是现场演奏的。泰帕莱演唱的歌曲《梦幻仙境》（Satu-maa）给电影增加了一种现实感。这首歌是芬兰所有探戈中最著名也是最受欢迎的一首，它由传奇探戈作曲家温托·莫诺宁写成，温托·莫诺宁死得很惨（可能是自杀）。在这一场景中，可能会有人误认为我们正在观看一部关于芬兰舞会传统的纪录片，而不是一部虚构的电影。

大屏幕上我们看到一群女人坐成一排。她们中的每一个都被邀请去跳舞——除了伊丽丝，也就是说，没人理她。她独自一人坐在长凳上，默默地喝着饮料。她的孤独和寂寞如此明显——即使她什么都没有说。歌曲中的歌词反衬出她内心的渴望和梦想。在欣赏手风琴独奏和其他乐器插曲的同时，观众就有时间去感受所看到的，去体会伊丽丝的不幸运。

因为向往爱情，伊丽丝想要逃离眼前艰苦而又毫无激情的生活。这些歌词恰恰反映出她这样的内心情感。歌者演唱的主题是希望他的歌儿会像鸟儿一样，飞向他爱人所期待的那片乐土。

飞翔，我的歌儿，带我飞去寻找那片乐土；飞翔，我的歌儿，带我飞到我爱的人身边，让我牵着她的手；飞翔，我的歌儿，张开你的翅膀，像白鸽翱翔在天空；幸福而温柔地告诉我的女孩，她是我唯一的爱。

伊丽丝依然一个人坐在长凳上，手风琴插曲紧接着响起。歌曲结束

后，屏幕变黑——这是从想象世界突然回到现实世界的信号。接下来的场景中，伊丽丝悲凉而孤独，她踉踉跄跄地回到家中，脱下衣服，挂在衣钩上，然后铺好床，穿上睡衣，松开头发开始睡觉。在背景中，我们听到收音机里正在谈论俄罗斯的局势，这就引起一种很不愉快的感觉，并与20世纪60年代令人担忧的苏联共和国联系了起来。

跳舞这一情节，告诉了我们很多关于伊丽丝的悲凉处境。它象征性地与电影一开始时有关火柴生产的纪实镜头相对照，就像火柴的制作过程一样，机械地从一个工序移动到下一个工序。根据既定的、没有文字的脚本，舞会的社会惯例是社会性“火柴制作”的一种隐喻。影片中，角色雷约·泰帕莱演唱已有的剧情音乐增强了一种类似于纪录片的氛围。比起专门为该场景制作的音乐，这种音乐的确流露出更强的现实主义感。^①

与此同时，舞会场景也很滑稽。伊丽丝明显在寻找舞伴。此情此景背后隐藏着某种色情期待，探戈就像一幅音乐风情画暗示了这一点。舞会的特点“停止，突然的快速移动，充满悬疑的，躲闪的步子”传达出“受约束的情欲张力，极具侵略性的男性气质和女性的傲慢态度”。然而，被动顺从的伊丽丝没有任何反抗的迹象，无论是在音乐中，还是在舞步的移动中都没有任何激情可言。连考里斯梅基也似乎在温柔地嘲笑芬兰探戈的迟缓、沉稳，不同于国际标准探戈的多变。不管怎样，伊丽丝在这里，都表现出一种被动的性格，她似乎听天由命，只依靠歌词中的虚拟世界来生活。

扭摆舞和自动点唱机

影片中间有三个不同的场景，在这三个场景中主人公听着自动点唱机里传来的音乐。其中有两个，一个发生在酒吧，另一个发生在伊丽丝哥哥的公寓里。这三个场景中的故事都被一首歌曲中断。镜头定格，观众被迫

^① 考里斯梅基也执导过音乐剧和纪录片。他的第一部作品《萨玛的姿势》(Saimaa Gesture 1981)，与同为电影导演的哥哥米卡·考里斯梅基共同执导；《列宁格勒牛仔征美记》(Leningrad Cowboys Go America 1989)发生在美国，是一部关于“世界最差摇滚乐团巡回演出”的公路电影。它在《列宁格勒牛仔遇见摩西》(1994)之后上映，是关于“红军合唱团赫尔辛基参议院广场音乐会”的真实纪录片。考里斯梅基也曾为列宁格勒牛仔指导过两部音乐剧：《往日情怀》(Those Were the Days 1991)和《牛仔靴》(These Boots 1992)。他和马库斯·阿兰也曾执导过探戈舞剧“Oon aina ihminen”《我是人》(I' ll Always Be Human) (Remes 2000)。

随着这位并不动人的主人公一起聆听这首歌。

一段探戈插曲之后，第一个“自动点唱机”的场景马上出现。在前一晚的舞会上遭到侮辱后，第二天早上伊丽丝无精打采地醒来。她离开阴冷的公寓，穿过一个墓地。一块块墓碑耸立着，她的脚步声回荡在碎石路上，这时，教堂里传来的钟声预示着死亡即将到来。第二个场景，伊丽丝进了一间酒吧，走向柜台，买了一品脱啤酒。她拿着杯子坐在桌旁，身后的自动点唱机正在播放一首 20 世纪 60 年代的扭摆舞曲，该曲由“杀手”乐队演奏。这是一支由两把吉他、贝司和架子鼓组成的乐队。这支“陌生人”乐队（即“杀手”乐队），在芬兰的知名度相当于首创这种乐音的英国“阴影”组合。

最初唱片以吉他演奏开始，电吉他把变化的和弦有意地拉长。影片中的开场白被切掉，唱片直接从鼓声的插入开始，其特点是里面含有不少的扭摆舞曲。在教堂的钟声响起后，音乐直接切入，轻松的音乐为那些弥漫着的悲伤增添了一些喜剧元素，这就与该电影的整体气氛很不协调。

例 1:

044



当伊丽丝走进酒吧时，背景中响起的歌曲带有 20 世纪 60 年代的舞台风格。这段音乐除了让人感到好笑外，显然也在暗示故事发生的时间和地点。那个年代，主要是电动吉他演奏的音乐，节奏异常快，鼓点鲜明。这首小调歌曲，简单的主音，次属音和主导和弦突然中断，代之以无词的音乐，以及贝司演奏的跳跃音符。

那玩意儿

在酒吧里，伊丽丝吃着蛋糕，庆祝她的生日，扭摆舞曲再次响起。这一片段先于其他同样令人沮丧的场景。伊丽丝在迪厅找了个男朋友——阿尔内，并与他发生了一夜情。她在第二天工作时，一直徒劳地等待着那个人能给她打来电话。回到家她收到了母亲给她的生日礼物——一本旧书，她看都没看就把书放在了书架上。此时，伊丽丝坐在酒吧里，歌曲《你得到了那玩意儿》（“Se jokin sinulla on”）从自动点唱机里传来。

这是 20 世纪 60 年代另一首典型的电动吉他歌曲。一位男歌唱家迫切而自然地抒发着自己的感情——对他来说，这位女士是多么的重要。在这首歌中，这位女士性格反复无常，行为无比恶劣。但歌词中的那个“我”仍然为她魂牵梦绕。他深深地被这位女士的美貌所吸引——她的微笑，她的眼神，她的脸庞，她拥有“那玩意儿”。

就像很多流行歌曲所表现的一样，歌词“那玩意儿”的意思含糊而暧昧。它可以单纯地表示一个人迷人而魅力四射的气质，就如同天籁般的嗓音在这里所暗示的一样。另外，“那玩意儿”更多的讽刺意义是指男人需要女人，仅仅是为了满足他们的性欲。正如观众后来所看到的，对于阿尔内来说，这是一个明摆着的事实。

除了为一个出人意料的阴郁故事充当一般的喜剧调节器外，一定程度上，酒吧里这曲愉快的音乐，起到了与之前和之后的阴暗场景作对照的作用。它也为下一场景做了铺垫，即提供了一种演出框架。在这里，伊丽丝呆坐在家中，眼里含着泪水，茫然地注视着偌大的空间。尽管如此，效果上仍然是喜剧而不是悲剧。因为在观众的脑海里，这曲愉快而自然的扭摆舞曲是如此的缠绵悱恻。没有之前的场景和它的喜剧音乐，对于现在的情形，我们的理解很可能会完全不同。刚才描述过的三个场景——伊丽丝收到她母亲的礼物——一本旧书，在酒吧吃蛋糕和在家中哭泣——都表明了伊丽丝的孤独寂寞。如果在这一情节中，导演用悲剧性的音乐来取代喜剧性的音乐，那么所有的片段就都有可能带上一种很严肃的色调。

凯迪拉克

在伊丽丝哥哥的公寓里，我们第三次听到电动吉他音乐。伊丽丝的继父强迫她离开家后，她暂时住在那里。在这间公寓的一个房间里，摆设着一张台球桌和一台自动点唱机。在她哥哥去工作后，伊丽丝把衣服挂在靠近自动点唱机的角落里，然后选了一首歌坐下来慢慢欣赏。一首鼓点鲜明的扭摆舞曲开始了。同样充斥在耳边的还有在这之前的两个场景中听到的音乐，一个是一开始的“吉他三重奏”，另一个是上面提到的那首《你得到了那玩意儿》。

这一场景中使用的歌曲《凯迪拉克》——一首风靡 20 世纪 60 年代的

单曲，最初由“背叛者”录制完成。虽然这首歌仅仅是简单的12节蓝调，但在演出时，回应方式很独特。演唱者唱了两段乐器伴奏的轻柔音乐后，由吉他和贝司重复前面的乐段来回应。从歌词中，我们了解到：演唱者（“我”）的女朋友（“宝贝”）驾着新款凯迪拉克离开，永远不会回来。第一段歌词像一个幽默的注释，对应了一个事实：伊丽丝已经被迫离开了家。

自从那天晚上他们一夜欢娱后，伊丽丝第一次遇见阿尔内。阿尔内载着伊丽丝去了她家，并同她的父母一起喝了咖啡。后来，阿尔内带着伊丽丝去了一家很高档的餐厅。吃饭时，他无情地告诉她：“我一点儿不在乎你是不是喜欢我。要是你离开，事情可能会好办些。”伊丽丝照做了，事情却变得更加糟糕。伊丽丝得知自己怀孕后，曾给阿尔内寄过一封信告诉他这个消息。阿尔内唯一的反应是寄给她一张支票承担费用。在此之后，伊丽丝被车撞得流产，又住进了医院。她的继父来看她，没有表示半点同情，只是告诉她，她给他们造成了极大的耻辱，因此她必须离开这个家。虽然发生的这些事情让人觉得很悲伤，但背景音乐却让人以一种喜剧的眼光来欣赏它们。

这首歌的线索即“凯迪拉克”也重新提及了前面我们所看到的一切，伊丽丝的哥哥开着一辆英格兰福特车带走了她和她所有的东西。这种车产于英国，1959年被进口，是一个穷人版的凯迪拉克（1950年一种很费油的车）。就像它们的美国表亲（“凯迪拉克”，译者注）一样，“英格兰”甚至有小尾翼，在前面的场景中曾近距离地出现过。此处“凯迪拉克”的主题，间接暗示这部电影和前面的场景是一个整体。

随着歌曲的继续，演唱者一面恳求那个女孩回来，一面责备她的狠心：

宝贝，宝贝，宝贝，求求你了。难道你看不到我弯曲的膝盖？你的心如此冷酷，它就要冻结了！

歌词中“冷酷的心”这个隐喻很有意思。它可能是借用这句歌词来说明整部电影的开头，电影在开始时交代人们死于饥寒交迫。或许它指的就是那些伊丽丝必须面对的人：她的继父、她的母亲、阿尔内以及她的同事，所有这些人对她都那么冷酷无情。另外，这首歌也预示了将来的结局。当“冷酷”这个比喻在最后一首歌中再次重复时，奥拉维·维尔塔演

唱的探戈歌词，就表现出一种爱被冷酷无情地伤害这一事实。

《凯迪拉克》这首歌唱完后，接着便是吉他独奏。这样，在演奏中观众就有机会去领悟歌词。这段独奏以快节奏的六连音开始，幽默诙谐，让人不由自主地想到曼陀林或俄式三角琴。它也模糊地使人回忆起比尔·黑利《昼夜摇滚》(Rock around the Clock)中的吉他独奏。即使这首歌在演奏中戛然而止，诙谐的曲风自不必说，那种幽默感也依然存在。

一些说明

自动点唱机在所有扭摆舞或探戈电动吉他的音乐场景中都发挥了重要作用。电影中的音乐也似乎都来自自动点唱机，为什么它如此频繁地出现呢？最实际的解释可能是自动点唱机——连同这样的东西：如破旧的桌子和老式收音机一起出现，很符合考里斯梅基的戏剧设计。因为在人们的思想观念中，自动点唱机是一种让人怀旧的事物。此外，就像电影中明显的音乐来源一样，它具有叙事功能，因此使电影情节似乎更贴近现实。

那些观看伊丽丝听自动点唱机传来的音乐这一情节的观众，处在一个很有趣的情境下。一方面，他变成了音乐的欣赏者；另一方面，他又变成了一个窥探者。他既能看到伊丽丝在听音乐时的反应，又能思考这首歌对主人公来说到底意味着什么；或许他们正代表了和这部电影有关的一个群体。伊丽丝在这三个场景中都很孤独，这也十分有趣。第一个场景，经过寻找舞伴的失败后，她在酒吧里消磨时间。第二个场景，她又一次出现在酒吧，独自庆祝自己的生日。最后一个场景，她在被赶出家后，直到她的哥哥出去工作，都一直在哥哥的公寓里孤独地坐着。因此，配乐中所听到的扭摆舞曲和电动音乐，就成了衬托她孤独感的一种引导动机。

在考里斯梅基的电影中，他使用音乐的方法与好莱坞时期使用的方法截然相反。他的配乐推动着叙事的发展，音乐的一个主要功能是引发情感。在电影《火柴厂女工》的扭摆舞场景中，音乐的作用与好莱坞模式的作用有很大不同。虽然它的故事和场景悲伤阴郁，但音乐却非常滑稽搞笑。在这里音乐的作用是缓和阴郁情绪，消除过度悲伤。

不熟悉芬兰流行音乐史的观众可能将场景作为“对位法”或者讽刺。也就是说，喜剧性的音乐强调主人公精神上遭受的痛苦。然而，从流行音

乐研究的角度出发，音乐与场景毫不相干，很明显对位理论似乎并不可靠，相反，扭摆舞场景中音乐的作用一方面减轻了电影中弥漫着的悲伤，另一方面，它通过在悲剧中加入喜剧元素的方法来影响观众对故事的解读。更进一步地说，考里斯梅基似乎故意要通过对比要素的并列，营造出多种解释，因为他已经在其他影片中实践过这种方法。例如，在他早期的电影作品《哈姆雷特》(Hamlet) 的评论中，考里斯梅基说：“哈姆雷特把收音机砸到劳里的头上杀死了他，在这一情节里，我戏弄了观众。歌曲‘Yyteri twist’开始从收音机里传出，很自然地引人发笑。但是，我突然中断了音乐，没有留下任何发笑的余地”。

为什么扭摆舞被认为可笑呢？首先，因为它过时的风格，特别是乐器和节奏。其次，舞蹈本身也很滑稽。例如，大英百科全书(Encyclopaedia Britannica) 将这种舞蹈描述为“用一条想象中的毛巾擦屁股，同时用一只脚卷一支想象中的烟”。在美国，扭摆舞被称作“超现实主义式的噩梦”，并被许多舞厅禁止。扭摆舞也被归入所谓的“动物舞”之列，如“臭虫，狗，蛙，沿途搭便车旅行，牛肉干，土豆泥，猴子，小马，污水，游泳，瓦图西人和啄木鸟”。^①除了它的滑稽方面外，扭摆舞也是20世纪60年代的一个象征。故事的确发生在那个年代，尽管电影中有很多“时间错位”(如上文提到的阿亚图拉·霍梅尼，他是20世纪80年代的象征)。^②

老鼠药

伊丽丝毒死她的父母来发泄长期被压抑的厌恶情绪和挫败感，电影以此结尾。在这一情节之前，她就买了老鼠药，并用它毒死了两个男人，一个是将她抛弃的男友，另一个是在酒吧调戏她的男人。现在她要报复她的

① 其他导演也曾在他们的电影中使用过电动吉他音乐，尽管他们的目的与考里斯梅基不同。例如：塞尔吉奥·莱昂内的《黄金三镖客》(The Good, the Bad, and the Ugly)、大卫·林奇的《双峰》(Twin Peaks) 和昆汀·塔兰蒂诺的《低俗小说》(Pulp Fiction)。

② 考里斯梅基版的《尤哈》(Juha 2000) 是一部默片，里面同样存在“时间错位”。在最早的电影里，主人公尤哈生活在一间没有电的小木屋里，要在炉子上烧火做饭。而在考里斯梅基拍摄的电影中，尤哈竟然使用微波炉！他把饭菜放进去，一会儿你就能听到“吱吱”的响声——即使该电影应当是默片。如果考虑到使用的音乐，那《火柴厂女工》似乎主要发生在遥远的过去——20世纪60年代早期，也就是考里斯梅基(生于1957年)的孩提时代。可是电影中涉及的许多事件却发生在当时电影拍摄的年代(20世纪80年代后期)。例如，阿亚图拉·霍梅尼的逝世。事实上，这些事情都发生在1989年，即使是西伯利亚煤气管道爆炸也发生在1982年。

母亲和继父，在她的记忆中，他们从来没有善待过她。

伊丽丝在门口等她父母回家。她和她母亲进门后，开始为家人做晚饭。她悄悄地将老鼠药放进她父母要喝的酒里，然后就进了旁边的房间，双眼无神地呆坐在椅子上，静静地等待他们死亡。当她在等待药效发挥作用的时候，她点了一支烟，并打开了收音机。在电影中我们第一次听到古典音乐。叙事音乐从看得见的收音机里传出，增加了场景的真实感，这是柴可夫斯基第一钢琴协奏曲 B 小调第六交响曲《悲怆》中的片段。正如评论家所描写的一样，这段音乐以“令人心碎的哭泣声”开始，电影达到高潮，然后又渐渐沉到低谷。

这里有一个很有趣的故事，它与此场景中使用的音乐相关。1893 年，柴可夫斯基在写这首交响乐时，曾写信告诉他的兄弟，说这部作品充满了激情，他在写音乐主题时，都忍不住哭了。1893 年春，柴可夫斯基写下了第六交响曲，在同一年夏天，整个乐谱大功告成。虽然没有证据证明，但传言说柴可夫斯基在写这段音乐时嗅到了死亡的气味。同年 10 月，此交响乐首次公演，由他本人亲自指挥交响乐团演出。仅仅五天后，他就病逝了。有人说，柴可夫斯基死于霍乱，也有人说他是自杀。事实上，不管发生了什么，直到今天，这仍然是一段耐人寻味的故事，并且它的死亡主题很好地服务于伊丽丝毒死她父母的这一情节。

049

哦，你怎么能这样

电影最后一个场景里运用了一些出人意料的手法。首先，它是导演在电影中用音乐强调的首要场景。也就是说，加强音乐以代替情绪上的相互矛盾。然而，音乐只维持了大约 10 秒钟，这种主导情绪很快就被另一曲探戈的感染力所抵消，即由奥拉维·维尔塔演唱的《哦，你怎么能这样》。

显然，从收音机里传出的音乐开始对伊丽丝产生干扰，所以她又调到了另一个频道。我们第一次听到低音提琴中的音符变成背景中的颤音，接着是由长号伴奏的低音重复乐段。

这首歌曲开始时，场景仍旧设定在伊丽丝的家中。突然，镜头切换到一所工厂的内景。在那里，穿着白色工作制服的伊丽丝正站在流水线旁。这里根本就没有对白，它已经被歌词所取代。值得注意的是，这里第一次

直接使用非剧情音乐。当歌曲开始时，音乐是叙述性的，显然这是从收音机里传来的。而当镜头移动到工厂时，相同的歌曲就变成了非叙事性的。伊丽丝的心再也听不到它了，因此这首歌曲起到了背景音乐的作用，其目的是影响观众的心理情绪。与希腊悲剧的合唱团相比，现在的男歌唱家就充当了解说员。

他唱那个人如何毁灭了他的梦想，他将爱情比作一朵凋零的鲜花，而被霜冻坏的脆弱庄稼，让他丧失了乐观向上的信念。

哦，你怎么能只凭想象就把我所有的美丽梦想化为乌有，现在只有我被留下来，独自面对这个充满敌意的冷酷世界。爱情脆弱的花蕾凋谢了，可恶的霜冻带走了我满怀的信心。

刺耳的半音下行旋律有某种不确定的宿命意义。最初用 A 小调写成的旋律，从紧张、迅速的小三和弦，转为属七和弦，发出灾难迫近的信号。

例 2:



歌词在这里非常重要。这一段——“哦，你怎么能这样？”——可以采取多种解释方式。一方面，它好像在对伊丽丝说，你怎么能变得那么羡慕虚荣，竟然穿得如此花哨去跳舞？你怎么能脱离你自己的社会圈，和一个有钱但薄情的上层阶级的绅士度过一晚？另一方面，我们也应该想到这是对阿尔内及所有无情之人的批评：你们怎么能如此残忍地对待这么一个贫苦的女孩？你们怎么能逼迫她犯下如此可怕的谋杀罪？因此，在某种意义上，采用这首歌可能暗含故事的道德意义。

歌手的演唱传达出一种失落感，一个人感觉他被另一个人抛弃，而这个人正是你打心眼里爱的那个人。曾经如此美好的回忆，瞬间变成重负。温暖的感觉已经冷却，爱也早已死去。

当一个人付出了他的全部，但这仍旧是个错误。拥有这份记忆对他来说过于沉重，爱情之花的绽放不再熠熠生辉，你冰冷的面容和凝结的笑靥将它扑灭。

歌手唱到第一段歌词的结尾处，B调曲子开始。现在探戈的节奏变成摇摆的比根舞。这曲优美的音乐先由小提琴独奏，再由长号演奏，后面的乐器在这里也显得特别有趣。

长号出现在这首歌的序曲中，伊丽丝被带走时演奏的也是这曲独奏。当琴声变成长号声时，观众感受到这个故事里的关键点已经发生。这种摇摆不定的长号音，也就产生了一种滑稽感。

与此同时，长号也蕴含了某种宗教意义。在芬兰语翻译的圣经中，启示录里有一则关于七个天使的故事：因为人们过着罪孽深重的生活，所以它们才吹奏了“命运的长号”（英文译作“王牌”）。人世间，每一声长号都能引发各种不同的灾难。同样，伊丽丝似乎命中注定，必因谋杀他人而犯罪，那她也只有被带走承担一切后果。

例 3：



歌曲继续，镜头转移到一个空空的工厂院落里。演唱者重复着“竭尽全力”“渐渐失望”“过去的种种回忆”和“生活的艰难”几句歌词。他也在重复演唱爱情之花这个隐喻，曾经炽热的感情现在已经冷却下来。歌曲以“哦，哦，哦，你怎么能”这几个词结束，整个故事的基本道德含义就浓缩在这首歌曲中。

如果在 20 世纪 50 年代后期，这首歌流行时，该电影被制作而成，那么，观众们可能会更加注意这首歌。但如今这么感人的歌曲并不常见，因此，《哦，你怎么能这样》现在听起来就显得很夸张、很好笑，以至于它影响了我们对这部电影的解读。这曲滑稽的音乐出现在整部电影的高潮部分——伊丽丝被捕，这就使电影的整个基调由宿命和悲伤变为讽刺和诙谐。这曲滑稽的基调由长号独奏，特别用比根舞的节奏来增强，看起来好像是伊丽丝跳着舞进了监狱。

戏剧效果

考里斯梅基讲述他在寻觅主题时，曾遇到过一些戏剧性的要素。“在

电影范畴里，我们很容易就能找到冷酷黑暗的资本主义世界和那种一夜暴富的人，同样，在工人阶级世界里也能找到浪漫主义主题。因此，在一部电影中，一切皆浪漫。当然，那种失败者的绝望生活也存在”（Bagh 1995: 43）。所有这些素材在《火柴厂女工》中都能找到。

考里斯梅基用个人化的方式讲述这个故事。有时他只给出一些暗示，留下很多空白由观众去填补。例如，当伊丽丝与阿尔内度过一晚后，她在工作单位的洗手间里呕吐，观众就能猜到伊丽丝怀孕了。然而，这些并不是很直接地表现出来。同样当伊丽丝沿着大街一直走出镜头外时，电影仍然定格在一片空荡荡的墙壁上，紧接着传来司机紧急的刹车声，观众们虽然没有看到这场事故，却仍然能够猜出伊丽丝出车祸了（在下一个场景中就被证实了，伊丽丝躺在医院的病床上）。同样，在电影的高潮处，伊丽丝在药店买老鼠药，要求店员描述一下它的药效，店员回答道：“它能杀人。”在随后的场景中，伊丽丝在很多人的酒里下毒，观众却没有看到一个人死。只是当便衣警察带走伊丽丝时，观众们才推断出她是谋杀犯。值得注意的是，考里斯梅基曾经在一次采访中讲到，没有人会因为那点老鼠药死掉，因此，伊丽丝并没有杀死他们中的任何一个。“影片中，是观众犯下了四起谋杀罪，并把这个可怜的女孩送进了监狱”。

考里斯梅基似乎在一些音乐场景中也运用了类似的手法。其中，银幕上，除了主人公在听从自动点唱机里传来的音乐外，什么都没有发生。在类似的场景中，观众的注意力就自然而然地集中在了音乐上，特别是歌曲的歌词上。音乐效果因对白的缺乏反而更加强烈，这里仅仅包含有限的几段。直到电影演了20分钟后，第一段才出现，即伊丽丝走进一间咖啡厅（里面也提供低度酒），来到柜台前喊：“来点啤酒。”大约5分钟后，下一段出现，即伊丽丝的继父因为她买了条新裙子而痛骂她：“你这个婊子！”

不久，考里斯梅基针对电影中如此少的对白加以评论，他说在他创作剧本时没有任何东西干扰他的思维。在拍摄中，他可能是有意谈论“对白没有必要”。真实赤裸的表演代表了考里斯梅基的所有电影，它源于以下原则：“据我所知，演员们可以表达所有人性的和非人性的感情，只有他们克制住自己，哪怕是仅仅动一下他们右侧的眉毛。其他所有的表情，像欢呼、微笑或者快速地转动眼球都是被禁止的”。

在《火柴厂女工》中有一连串的长镜头，演员们似乎都只是默默地凝视着远处。在简单的口述文本中，电影里的这几部分没有明确的含义。而

且，它们被观众的思维想象填满了。即使只有最精简的对白和最有限的肢体语言，音乐的作用也会更加突出。在这些情节中，观众的注意力集中到了音乐和歌词上。因此，通常由剧本和对白表现的歌曲和歌词却发挥着很大的作用。

开放的文本

在流行音乐的研究中，已经存在许多关于开放文本的讨论。例如，约翰·费斯克宣称，通俗文化文本总是不完整、碎片化的。他认为这些并不是小毛病，而是媒体宣传的典型特征。因此，文本具有某种开放意义，这就为接受者将自己的理解投射到文本中留下了空间，也将文本和读者的生活联系起来。根据这一观点，通俗文化会因为接受者的创造性而变得完整丰富。这很容易理解，如同一个人听流行歌曲的歌词，描写爱情的歌词往往很普遍也很朦胧，几乎每个人都能从中发现自己的故事。例如，《哦，你怎么能这样》讲述了一个早已冷却的爱情故事，表达出一种独自承受被抛弃痛苦的感受，这一普遍主题总能打动每一个人。

然而，在电影语境里，这些有名的歌曲并没有像在生活中那样获得丰富的寓意。这可能是由于电影故事的场景和叙事方法限定了一个理解歌曲的框架。不同于现实生活中发生的事情，当一个人聆听电影中的歌曲时，他或她往往将歌曲与故事或故事里的主人公联系在一起，有时歌曲就可能被理解为主人公内心思想和情感的反映。

《火柴厂女工》中使用的音乐，虽然都是用老歌制作完成，但似乎特别适合这部电影。为了使电影情节表现得紧凑，导演就会在歌曲与电影之间安放一个常见要素：一个并不成功的爱情故事。事实上，这也是大部分芬兰施拉格和探戈的主题。

电影和歌词由一种所谓的“神话”元素结合在一起。电影本身充满了各种神话和原型。你可以假定一个贫苦的工厂女工，一个心怀不轨的继父，一个邪恶薄情的富人，一次意外的怀孕，以及霉运连连，流产和老鼠药等诸多元素。对流行文化界来说所有的原型和主题都很熟悉。正如前面所提到的，歌词由各种人所共知的陈腔滥调构成，因此就具有了某种神秘的地位。甚至连这些歌曲的演唱者——雷约·泰帕莱、奥拉维·维尔塔、

“背叛者”在芬兰的流行音乐文化中也都是首屈一指的人物。在这种语境下，每一个人都传达出许多不同的意义。在芬兰文化中，这些人不仅代表他们自己，而且代表一种更为普遍的社会现象。比如，探戈、电动吉他音乐、战后时期的音乐等等，它们唤起了观众许多不同的感慨。这些内涵丰富的感慨在音乐和电影之间增加了一种神秘的联系。至少，它帮助我们了解到这样一个事实，电影配乐中的歌曲尽管老套过时，但仍然非常契合这部电影，它们为这部电影增添了多个层次的理解。

歌词除了参与大众流行文化的主题外，还暗合其他各种神话传说和陈词滥调（历史的、音乐剧的、社会上的等等）。正如上面所说，歌曲的演唱者在芬兰流行文化的历史上非常有名，所以在某种意义上就带上了神秘性。他们不仅代表他们自己，而且代表一种普遍的文化和历史现象，因此，这就易于唤起观众脑海中的各种潜意识。有人可能会说，即使《火柴厂女工》配乐中的歌曲老套又过时，但它们仍然和隐秘的故事线索相联系。它们以这种方式创造出一种新的诠释，并赋予电影以新的内涵。

054

附录1 情节大纲

主人公伊丽丝·鲁卡卡（卡蒂·欧蒂宁饰演）是一个在火柴厂工作的年轻女孩。她和她的母亲（埃利娜·萨洛饰演）、继父（埃斯科·尼卡里饰演）一起生活在一个小公寓里，过着孤独压抑的生活。伊丽丝和生意人阿尔内发生了关系并因此怀孕。然而，阿尔内并不在乎伊丽丝和腹中胎儿，他只给了她一小笔钱作为她的“事故”补偿。尽管他毫不在乎，但伊丽丝仍然希望能抚养这个孩子，那段时间她是快乐的，因为对未来充满梦想。然而，随着伊丽丝出车祸流产，一切都改变了。她躺在医院的病床上，她的继父来看她时要求她离开这个家，因为她给整个家庭带来了耻辱（根据他的说法）。爱丽丝答应了他的要求，并在她哥哥那儿找到了临时的栖身地。然而，随着时间的流逝，她心中的恨越来越强烈。她从药店买了一些老鼠药，偷偷地将药倒进她男朋友阿尔内的酒里。同样的命运降临到一个身份不明的男人身上，因为这个人曾在酒吧调戏过她。最后，伊丽丝用同样的方法谋杀了她的继父和母亲。当伊丽丝在工厂的流水线上工作时，两个便衣警察逮捕了她，电影结束。

附录 2

故 事	音 乐
1. 伊丽丝在火柴厂工作，她每天回家，花一些时间和家人（她的母亲和继父）度过	
2. 伊丽丝参加舞会，却无人邀请只能干坐一旁	芬兰著名探戈演唱家泰帕莱和他的乐队在台上演奏《梦幻仙境》，这是 20 世纪 60 年代芬兰一首很有名的探戈（叙事音乐）
3. 伊丽丝一个人去酒吧喝酒	电动吉他三重奏——一首经典老歌从自动点唱机传来，它由芬兰电动吉他乐队——“陌生人”演奏（叙事音乐）
4. 伊丽丝领到工资，并为自己买了条裙子。对她继父来说，这就意味着他只能拿到很少的钱。于是他恼羞成怒，骂伊丽丝是个婊子。她的母亲也要求伊丽丝把裙子退回去	
5. 伊丽丝在迪厅遇到了一个滑头的生意人——阿尔内，并和他发生了一夜情	时快时慢的迪斯科音乐充当了墙纸音乐
6. 伊丽丝在一家餐馆遇到了她的哥哥——一个厨师的副手，他给了她一些钱	
7. 伊丽丝独自一个人去咖啡厅吃蛋糕庆祝生日	“坏小子”摇滚歌手翻唱的《你得到了那玩意儿》（“Se jokin sinulla on”）——20 世纪 60 年代风靡一时的歌曲从自动点唱机传来（叙事音乐）
8. 阿尔内载伊丽丝回家并见到了伊丽丝的父母。虽然他请她去了一家很高档的餐厅吃饭，但最终承认他并不在乎她	
9. 伊丽丝发现自己怀孕了，便写信给阿尔内告诉他这个消息；阿尔内给了她一张支票作为事故补偿	（轻钢琴爵士乐充当了墙纸音乐）
10. 伊丽丝出车祸流产住进了医院	
11. 伊丽丝的哥哥开着一辆英格兰福特车带她离开了家	自动点唱机传来由英国扭摆摇滚乐队——“背叛者”最初灌制的一张唱片《凯迪拉克》，此曲风靡 20 世纪 60 年代早期（叙事音乐）
12. 伊丽丝去药店买了些老鼠药，并用老鼠药杀死了阿尔内和一个在酒吧里调戏过她的陌生人	
13. 伊丽丝回家为她的父母准备饭菜；她把老鼠药放进了父母的酒里，然后去了旁边的房间静静地等待他们死亡	一个老式调频收音机里播放着柴可夫斯基《悲枪》中的片段（叙事音乐）
14. 两个身穿便衣的警察来到伊丽丝工作的工厂将她逮捕	奥拉维·维尔塔演唱的 20 世纪 50 年代的探戈《哦，你怎么能这样》，第一次从收音机里传来，然后是配乐（叙事音乐和非叙事音乐）

这真有点可笑：对《红磨坊》 五颜六色的后现代批评

(加拿大) 苏珊·英格拉姆

(Susan Ingram)

陆正兰 周 燕 译

056

2001年，巴兹·鲁赫曼非凡的电影《红磨坊》公演，被欢呼为音乐剧电影的回归。20世纪70年代以后，音乐剧电影这种体裁已经奄奄一息。且不论《红磨坊》对音乐剧电影的影响是否兑现了最初的承诺，然而它已经成功地表现出后现代文化的潜力。《红磨坊》的互文性基于技术发展的各种可能，对这种微妙处理没有感觉而且冷漠的人，还有流行文化评论权威们却为此嘲笑它，说它是一幅杂乱无章的戏说。何塞·阿罗约在《视觉与音乐》一书中提到：“《红磨坊》是最差的教科书式的后现代作品”；理查德·哈尔彭抱怨：“电影中的后现代元素如古董般陈旧不堪，看起来就像在小心翼翼地模仿世纪之交的电影《蒙马特》”。本文的目的是显示《红磨坊》表面上疯疯癫癫后面的方法，一层层剥开其音乐典故，在现代性日益过时，并逐渐向后现代主义转变时，电影中的隐文本是关于艺术和妇女的命运的活跃思考。

然而，正如约翰·西蒙等人所指出的：“这部电影的情节是一个廉价的混合物，其中有歌剧《茶花女》(*La Traviata*)的情节(可爱的歌妓为心爱的人牺牲自己，假装更喜欢贵族，最后死于肺结核)，也有歌剧《艺术家生涯》(*La Boheme*)的情节(男主角身边簇拥着放荡不羁的波西米亚朋友，男女主角重新和好，女主角却死于无法治愈的肺结核)，还有音乐剧《踮起脚》(*On Your Toes*)的情节(杀手拿着枪跟踪男主角，看着他

在舞台上，寻找适当的时机射击他），天知道还有哪些其他情节”。这样的混合似乎杂乱无章，廉价低俗。导演鲁赫曼在影片 DVD 的封面上，说明了拍摄这部电影的意图。

《红磨坊》是我们称之为“红幕”三部曲中的最后一部。这三部曲都是戏剧化的电影风格。这种风格开始于导演的处女作《阴森的舞台》，在《罗密欧与朱丽叶》中得到了进一步发展，以《红磨坊》作结。电影以原始神话为基础，把一个简单、天真的故事放到一个遥远的，充满异国情调却又熟悉的环境中展开，观众通过一种“手法”来参与故事的讲述。这个“手法”在《阴森的舞台》中是舞蹈；在《罗密欧与朱丽叶》中，是莎士比亚式的语言；在《红磨坊》中则是歌曲。

的确，《红磨坊》引用的音乐素材，把人际关系归为异型配对，而在更大的结构层面上，是潜在的同性恋社会。《艺术家生涯》可与《茶花女》搭配，玛丽莲·梦露可与麦当娜和音乐电视合在一起。但无论怎样，在电影的框架里引用的音乐素材，不是与罗曼史的两位主角——克里斯廷（一个用欧式风范追求爱情的穷酸的英国作家）和莎婷（巴黎红磨坊的钻石级歌妓）有关，就是与他们的对手——公爵（一个不择手段追求莎婷的贵族）有关。正如作品所显示，《红磨坊》的音乐素材来源于许多音乐经典，但并不是原创。这些音乐经典为《红磨坊》营造出浪漫气氛，也使得《红磨坊》在全球娱乐产业中成功地商品化和再生产化。

057

王子和歌妓

威尔第的歌剧《茶花女》和麦当娜表演的音乐录像（MV）《物质女孩》（Material Girl），以及这些作品创作的来源——小仲马的《茶花女》和玛丽莲·梦露的电影《绅士更爱金发美人》，都围绕着相同的流行主题：童话式的爱情。“终有一天，我的王子会出现，终有一天，我会找到我的真爱。”这句歌词实际上出自 1973 年迪士尼电影《白雪公主和七个小矮人》，此童话令我们联想到富有戏剧性的穷人变富人的灰姑娘式的故事。

威尔第和小仲马的维奥莱塔，梦露的罗蕾莱，麦当娜的无名金发奇迹女郎和鲁赫曼的莎婷都面临同样的进退两难的抉择：当她们沿着社会的阶梯往上爬时，如何同时赢得金钱和爱情？在她们爬的这个过程中，通常出现一些“富有的老色迷”（sugar-daddies）。这些“富有的老色迷”，通常不讨人喜欢，所以故事中会加上一些童话色彩也就不足为奇了。

鲁赫曼把《物质女孩》的片段插到莎婷演唱的“钻石是女孩最好的朋友”中，似乎鼓励我们思考这些电影之间的互文性，并注意到这些文本触及的可能范围。小仲马和威尔第的女主角为心爱的男子无私牺牲，却假装爱上对她们感兴趣的绅士。但事实证明，这些牺牲是没有必要的。电影《绅士爱美人》中，玛丽莲理智地选择了给她珠宝的富人，她选择的是她认同的人。MV《物质女孩》中，麦当娜坚持两者通吃。一个音乐录像制作人装成卑贱的牛仔，只是给她的生活加了一点调味品。这个美国人大致上相当于巴黎的波西米亚花花公子或艺术家。在塑造莎婷这个角色的过程中，鲁赫曼让我们回到童话故事的“下腹部”。麦当娜要我们相信女性沉迷于爱的幻想是一件好事，然而鲁赫曼的电影更加冷静地思考着相关的社会经济现实。他强调童话的悲剧性和讽刺性，不太赞同安·卡普兰对麦当娜电影的后女性主义的诠释。卡普兰认为后女性主义具有以下特征：一般的两极对立——男性/女性，高雅艺术/通俗艺术，电影/电视，虚构/现实，私人/公共，内部/外部——不再适用于包括《物质女孩》在内的许多摇滚音乐电视。麦当娜的MV看起来不再适合这些分类。但鲁赫曼不赞同这种观点，他认为麦当娜的MV与以前的电影依然适合上面的分类。麦当娜为女性主体提供一个更有趣的原型：女性不再被动等待王子的到来，而是主动追求女性想要的东西（因此近来她变身成一个中产阶级母亲，让人格外失望）。无论如何，在音乐录像《物质女孩》的结尾，麦当娜与她的牛仔驾车离去，坐在驾驶员位置上的是牛仔，而不是麦当娜。

康康舞曲

鲁赫曼在《红磨坊》中以多部悲剧性的19世纪的歌剧作为互文本，威尔第的《茶花女》并不是唯一一部。威尔第的《茶花女》为莎婷的故事提供了一个故事框架，普契尼的《艺术家的生涯》为克里斯廷的命运提供了

原型，还有其他多种音乐素材，如从《音乐之声》到奥芬巴赫的《康康舞曲》(Can-Can)。这些音乐把克里斯廷带进由先锋艺术家组成的图鲁斯欢乐乐队中。乐队的成员跌落到克里斯廷简陋的阁楼，掉进他的房间时，惊喜地发现克里斯廷在热情地宣称自己是“真理、美丽、自由，特别是爱情”的信徒。尤其是这名乐队成员还发现克里斯廷神奇地唱出一首“青色山峦”，这样的歌曲是整个乐队梦寐以求的田园牧歌。他们马上确信克里斯廷就是他们乐队中的一员。莎婷依靠的是一种物质丰富但精神贫乏的生活。然而，音乐对于克里斯廷来说，却是充满魔力的万能药。他和乐队成员立即到红磨坊夜总会，寻找赞助人投资他们富有前景的歌剧——《精彩绝伦》。歌剧精彩绝伦地嵌于电影《红磨坊》之中，它是音乐剧中的音乐剧，如同《哈姆莱特》中的戏中戏。

就像玛丽莲、麦当娜和自我牺牲的维奥莱塔一样，莎婷也被塑造成一个物质女孩，而克里斯廷是一个最彻底的波西米亚艺术家，他总在场面中，却不完全加入。他既是爱伦坡与他创造的“众人之一”形象，也是欧·亨利与他创造的“游手好闲者”，他既和波西米亚艺术家结成同志友谊，又与他们保持一定的距离，这样他才能恋爱与写作。电影中多种素材通过音乐结合在一起，构成了克里斯廷所处的环境。《精彩绝伦》的音乐节奏引用了奥芬巴赫的《康康舞曲》，以及不可或缺的“欢乐巴黎”(Gay Parisian)舞女表演音乐。这部音乐剧“如此兴奋，以至于观众不愿离席，如此邀人投入……以至于它将演出50年”。电影中的《康康舞曲》，并不具备19世纪到20世纪之交舞蹈音乐的特点，而带有20世纪到21世纪酒吧音乐特点，糅合进去的戴夫·彭萨多的歌曲《果酱夫人》(Lady Marmalade)，此曲是美国排行榜上百首流行金曲之一，并获得了2001年格莱美最流行音乐奖。在电影的叙述层面上，可以说是叙述促成了电影。这里确实有两个层次：一个是正在排演的歌剧《精彩绝伦》，另一个是排演的日常生活。在《精彩绝伦》排演期间，男女主角陷入了爱河，但他们很担心公爵撤回对《精彩绝伦》的投资。

当歌剧《精彩绝伦》第一次在《红磨坊》电影中排演时，只不过是临时编造的幻想，是用来消除公爵在莎婷的闺房里发现克里斯廷时引出的怀疑。然而《精彩绝伦》一开始，就与艺术想象是无中生有的这一观念背道而驰。经过激烈的辩论后，《精彩绝伦》最终成了一部以印度为故事发生地为背景、以印度土邦主为主角的歌剧。这个印度土邦主追求迷人的歌

妓，但歌妓却与一个穷酸的西塔琴师相爱。由克里斯廷负责整个故事情节的编导，很快在《精彩绝伦》排演中，歌剧与他们宿命般的爱情融为一体。只有经历在红磨坊“真实”世界中发生的事情，克里斯廷才能找到灵感。《精彩绝伦》的灵感来自他与莎婷的爱情，这样的后果是他强迫莎婷活在他导演的故事之中，她的生活和她的艺术在电影中合二为一。但是，无论是在歌剧《精彩绝伦》中，还是在电影《红磨坊》更大的故事框架中，莎婷都没有跟“王子”出走。因此，在两个戏中，莎婷都必须死亡。

电影的双重层次不仅抓住了波西米亚艺术家生活的困境，更反映了险恶的性别化压力。如何将艺术与生活结合起来？如何将精神生活与物质生活结合起来？如果不从别人的“真实生活”中获得灵感，将怎样进行艺术创作？仅仅根据艺术理想，如何在现实生活中生存？换句话说，在艺术中，如何抵制越来越强大的经济霸权这个现代生活的标志？《红磨坊》的立场表明，在经济霸权中不可能让女性扮演缪斯。然而，对男性波西米亚艺术家来说，这是简单的精神压倒物质。电影展示了人物的经历和心灵的转变。电影中最突出的是凯莉·米诺格歌中光怪陆离的绿仙子，以及振奋人心的夜总会场景。在这里，我们还应该提到歌曲《果酱夫人》中的一个合作者——克里斯蒂安娜·阿吉莱拉。《果酱夫人》是她首次突破单一类型的代表作品。《瓶中精灵》的歌词迎合了麦当娜在她电影中试图表达的主张——人作为欲望的对象，她有权在爱情中作出自己的决定：

如果你要和我在一起
是要付出代价的
因为我像瓶中精灵
要用正确的方法来释放我
如果你坚持要和我在一起
我会让你梦想成真
你要留下深刻的印象
就像你的吻

(<http://www.caguilera.com/caguilera.html>)

电影《红磨坊》充斥着物质幻想，而歌剧《精彩绝伦》的场景接近于印度式的极乐世界。印度缀满宝石的象形建筑物是莎婷的闺房，同时也是

男女主角爱情二重唱的地方，它让人们联想到充满东方异域风情的一段旅程。同时，我们还注意到《红磨坊》里的颂歌——“真实，美丽，自由和爱情”，与《毛发》（Hair, 1979, Milos Forman 导演）中的颂歌“和平，自由和幸福”很接近。

然而，克里斯廷无力改写莎婷命定的悲剧。鲁赫曼似乎在暗示，无论是喝苦艾酒的世纪末先锋艺术群体，还是60年代的思想远游者，亦或是服用摇头丸的心理变态幻想者，都无法找到一个解决先锋派问题的可行办法。鲁赫曼对他们感到失望，出于相同的原因，哈贝马斯对20世纪初的历史上的先锋派感到失望，因为先锋派蜗居于他们与世隔离的小社会中，不敢冲出来战胜公爵这样的人物。

这有点可笑

对于克里斯廷这伙波西米亚人组成的杂乱班子，最根本的挑战是如何对付公爵所代表的缺乏想象力的资本主义。尽管公爵拥有尊贵的头衔，但举止并没有表现出一点贵族气质。相反，他首先是马基雅维利式的商人，是投资红磨坊《精彩绝伦》盼望得到合意利润的投资商，即使这个利润是要求莎婷专心爱自己。正如人们预期的，公爵的主要性格是通过音乐表现出来的。最引人注目的是他完全没有艺术想象力。当他第一次在厢房的换衣室里拜访莎婷时，他亲吻了莎婷的手，并学着莎婷刚刚的表演，对莎婷呢喃：“吻手是高雅的欧洲风范。”他和克里斯廷都模仿别人的歌曲，但克里斯廷借用的歌曲在电影的框架中是富有想象力的，克里斯廷的魅力也在于他善于把流行文化的陈词滥调，尤其是煽情的歌，弄得魅力十足，并且在很大程度上推动了电影情节。与克里斯廷相比，公爵就不具备这种能力。他甚至无法领会歌剧《精彩绝伦》的双重含义。只能由一个二流歌妓向他挑明：“身无分文的作家，啊，我说的是，身无分文的西塔琴师。”

与公爵的缺乏艺术想象力相比，电影关键的情节是它后面的同性恋表演。男伙伴和女伙伴一起在夜总会里随着音乐的节拍手舞足蹈，电影同性恋的底色在麦当娜的《宛如处女》（Like a Virgin）的旋律中逐渐变得清晰。《宛如处女》是濒临破产的红磨坊老板西勒德试图掩盖莎婷缺席，突然蹦出的借口。在滑稽拙劣的模仿情景中，西勒德和公爵疯狂地嬉闹。这

是对原来的音乐录像中麦当娜受诱惑的场面之戏仿。在《红磨坊》里，这首歌成为公爵同性恋女角的音乐标志：“我心里的感觉，的确有点奇怪。”克里斯廷第一次给莎婷唱《你的歌》，表达他对莎婷的感情，然而，公爵一再回到这句词上，他想表达他也属于演出歌剧《精彩绝伦》的先锋派艺术家的团体，尤其是他想和莎婷走到一起。鲁赫曼原本打算安排克里斯廷对莎婷唱小夜曲，主要唱巴里·曼尼洛、奥利维雅·牛顿-约翰和卡彭特兄妹的歌曲，但他并没有这样做。相反地，鲁赫曼把这些歌曲拿给公爵演唱，在克里斯廷和莎婷爱情的背景下，公爵用这样的方式来表演，意味着希望产生浪漫异性恋的结合，同时也可以影射《你的歌》作曲者之一，将此歌变成大热门的埃尔顿·约翰取得的那种男扮女的效果。

《红磨坊》这一部音乐多变，叙述多层的电影，所表达的残酷现实，是资本主义生产固有的价值观，不仅与“真爱”（更不用说，美与自由）相对立，而且还阻止同性恋欲望的表达。为什么公爵对男主角没有好感呢？事实上，他很容易做到这点的。电影里公爵第一次出场时，他与克里斯廷背靠背地坐着。他的动作仅仅是转过身跟克里斯廷借一块手帕而已。尽管《红磨坊》提供并确实鼓励一个宽松的社会环境，但公爵也只能渴求他能拥有的东西，他不能想象占有一个白人男子。

因此，《红磨坊》重申这样的警示：现代社会依然是一个由男性主导的社会，一个冷酷和残忍的社会。在男性主导的社会里，女性仅仅是作为男人想要的财产而已。女性被不是真正男人的男人无情地“开采”，而死于可怕的疾病（潜台词是艾滋病）。这个世界没有人会相信童话，无人能盼望躲开粗俗的商业主义。鲁赫曼的警告是：王子不会来拯救你，但公爵会来。你也许不喜欢这样，不过你可以得到的一点点安慰是导演也不喜欢的。

戏必须继续演下去

《红磨坊》似乎在暗示着唯一的答案是将商业和艺术整合在一起，架起生活与艺术之间的桥梁。《红磨坊》提供给我们的唯一希望是它的美学效果，尤其是电影美学。《红磨坊》玩的是艺术电影的意义。这是一个富有想象力和创造力的艺术产品，它促使我们去思考生活，思考我们在允许

的社会结构中，得到什么样的性别身份（不管如何理解“我们”），思考在历史上重新兴起并重新表意的各种艺术，这些艺术和社会结构会如何相互作用。

正如我们所看到的，意大利歌剧、音乐剧、音乐录像、以及莎士比亚，这些艺术形式在《红磨坊》互文网中拧成一股。有些人认为：莎士比亚和意大利歌剧的相似之处，同样适用于音乐剧，它们曾经属于俗文化或流行文化。在19世纪的美国，它们渐渐被吸收到高雅文化之中，这个发展详细地记载于劳伦斯·莱文《高额/低额》（Highbrow/Lowbrow）一书中。质疑高额和低额之区别，是历史上先锋派的特权，如杜尚的“现成物”艺术。因此，鲁赫曼的《红磨坊》中加入了哈贝马斯关于娱乐产业全球化的批评，尤其是对音乐产业的批评。也就是说，在《红磨坊》里，鲁赫曼提供给我们的是哈贝马斯式的当代物质世界批判观，他切中要害的批判了特殊社会历史条件中艺术与生活的转换，正如我们在电影中看到的音乐剧层次，并且这部电影也是一种文化批评，这种批评让我们注意音乐录像美学的政治性，让我们明白这些社会条件不仅没有消除，反而是爆炸性地扩大了雅俗鸿沟。

音乐录像与音乐剧电影的不同之处在于，音乐录像挑战了表现手法的“自然性”或者“真实性”，暴露在表现结构之外或之上发言立场的错觉。像卡普兰那样的评论家认为：“当代摇滚音乐的整个领域本质上是后现代的……因为MTV自觉再现了摇滚音乐的整个历史”，重点在于说清，“后现代摇滚音乐并不是以某种固定风格为特征，而是以融合多种风格为特征，这些风格都成为可选用的制作方式”。因此，从这个意义上说，《红磨坊》被某些人评为“教科书式的后现代作品”。然而，这样的一个评价，尤其当它被冠以“在最差的地方”时，并没有涉及多元风格混合，以及其制作选择的手段和目标，而这正是这部电影要求我们思索的地方。正如一个批评家的警告：“尽管航船的管弦乐队远比鲁赫曼的电影配乐更高雅更悦耳，但你最好携带晕海宁或者其他的抗晕海药，看这部电影等于穿越暴风雨激烈的大西洋”。然而，另外一个批评家注意到，与故事情节相比，导演似乎对电影的艺术技巧更加感兴趣。爱人的脸部、亲吻、脸靠脸的急切呼吸热切的特写镜头。几乎每个人都有特写镜头……像瀑布一样五花八门的剪辑和并置——看来这是导演真正想令观众仰慕的东西……电影的前十五分钟左右，无穷无尽的、源源不断的华丽场景、影像和壮观的歌舞表

演使得观众晕眩。鲁赫曼并不是出于好玩目的而冲撞观众使他们失去平衡，而是紧紧地抓住观众的注意力，使他们融入到电影情境之中，参与到整个观看的过程中。导演实际上是在激发观众去识别“话语立场在表现结构之外，或者超越了表现结构的错觉”，以及这种错觉和娱乐电影技术之间的联系。一边是令人晕眩的场面，另一边是管弦乐队的表演及歌舞表演，可以看出这些场面对观众的影响。从这个方面看，如果观众不熟悉音乐电影美学，就不可能有更深的思考。

音乐录像和后现代文化的独特性，在于它们反映了自己制作的技术。不仅是因为其叙述方式不像音乐剧（在音乐录像中，一个故事可以压缩在一首歌里），它们更让人注意的是其构造过程和片段组成，也让人注意所讲述的故事中的人物塑造过程。音乐电影一般都有歌手出场，反映了音乐制作的方式，也包括了角色扮演。例如，在麦当娜的MV《物质女孩》中的老色迷假装成一个贫穷的牛仔，其实，他是一个制片人。这种音乐方式强调身份构建和展演本质：今天，现在，我是谁？明天，下一年，我又是谁？强大的或者说有趣的后现代艺术优势来源于这样的过程：音乐电影体现、附和和鼓励了“自我”多变的持续地重塑，在机械复制及技术角度，自我生来多变。所有的突变的多样性都是有可能的，不存在稳定自我，取而代之的是多样的身份。音乐录像，扩大言之也包括《红磨坊》，它们对女性认同的自我损害，比迪士尼童话电影或者20世纪50年代的音乐剧少一些。一个人可以选择他自己想要展现的身份，或至少思考他是否有能力做这样的选择，并且找到阻抗他做这样选择的因素，而不是像诺尔玛·琼·贝克（梦露原名）那样只能做玛丽莲·梦露，这个女人的故事结局并不完美。你放心，麦当娜的故事的结局也不会完美，因为麦当娜不是缺乏行动能力，而是缺乏艺术想象力。