

電影的最原始狀態，只是一種記錄日常生活的「技術」，一個鏡頭就是一部作品，並沒有剪接的概念。蒙太奇概念發展之後，觀眾迷惑於鏡頭切換的炫奇、視角的多變、時空的任意摺疊，才更加確認電影是一種切分、摺疊、重組時空的「藝術」。

「蒙太奇」原是法文中建築學的術語，原意是組接，後來被俄國用於電影理論之中，然而英美國家卻不太使用「蒙太奇」這個詞彙，而是使用「剪輯」(editing)來概括鏡頭的切分與重組的概念。在蒙太奇的發展中，俄國的愛森斯坦(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948)與普多夫金(Vsevolod Illarionovich Pudovkin, 1893-1953)兩位導演貢獻卓著，除了在電影創作中實踐蒙太奇，還將之理論化，提升到美學與哲學的高度。愛森斯坦的名言，「兩個蒙太奇鏡頭的對列不是二數之和，而更像是二數之積」<sup>4</sup>，確實概括了蒙太奇語言的功能。蒙太奇語言的分類，至今眾說紛紜，未有定論，然而幾種基本類型卻已是為人熟知：依功能言，可大致分為「敘事蒙太奇」(narrative montage)與「表現蒙太奇」(expressive montage)兩大類。

敘事蒙太奇，以交代情節、展示事件為主旨，又可細分為「場面蒙太奇」與「交叉蒙太奇」。場面蒙太奇，指一個統一的時空過程中的鏡頭分切與組合；交叉蒙太奇，則是指同一時間、不同空間的交叉表現，常用於製造緊張效果與情節高潮。

表現蒙太奇，則在基本的敘事之外，更側重上下鏡頭之間多樣的表現效果。「對列蒙太奇」著眼於上下鏡頭之間的對比，如明與暗、左與右、彩色與黑白、空與滿、靜與動等，能製造衝突，刺激觀眾的視覺感官。「心理蒙太奇」由現實空間進入心理空間，包括回憶、想像、夢境等，打破影片的現實發展進程，為現實伴奏。「平行蒙太奇」指交替兩個或數個戲劇內容，多線並進，彼此穿越，不強調同時性，甚至可以並列時間相距遙遠的事件，常用於歌頌生命或凸顯各線之間的隱密因果。「隱喻蒙太奇」指上下鏡頭形成一種譬喻修辭句式——A像B，刺激觀眾由此即彼的聯想與想像，從而理解導演寄寓其中的人生觀察與思考。「重複蒙太奇」即重複具有深意的畫面細節、鏡頭或場面，用以強調，或揭示第一次出現時無法看出的戲劇效果，進而深化主題。

一九二七年，全世界的第一齣有聲電影《爵士歌手》（*The Jazz Singer*）問世，電影史上又樹立了一個重要的里程碑。電影需要聲音嗎？當時很多人都如此質疑，甚至嗤之以鼻——默片已堪稱藝術，巨星的丰采與受歡迎的許多佳作早已擄獲觀眾的心，且習慣這樣戲劇性的表演方式了；有聲音在技術上未能突破，錄到極多雜音，有聲音忽大忽小、遠近不真實的問題——因此有人認為，聲音不過是畫面的附屬品，不會有未來的。

4 〔俄〕愛森斯坦（Sergei Mikhailovich Eisenstein）：〈蒙太奇在1938〉，尤列涅夫編注，魏邊實、伍函卿、黃定語譯，《愛森斯坦論文選集》（北京：中國電影出版，1962年12月），頁349。

其實更重要的是，當時電影的聲音一概重複畫面的訊息，並未有自覺的聲音對位與分立的觀念。然而當聲音漸漸發展出自己的風貌與意義，聲畫關係就不再是那樣的陽春。貝拉·巴拉茲（Béla Balázs）在《電影美學》中說：「聲音將不僅是畫面的必然產物，它將成為主題，成為動作的泉源和成因。換句話說，它將成為影片中的一個劇作元素。」<sup>5</sup>確實，影像雖然是基礎，但電影是以聲像感知為基礎的語言系統，是聲音與畫面相互依存的藝術序列，因此聲音具有相對獨立的地位。

聲音與畫面的關係，大致分為三類：「聲畫同步」，意指在表現內容上，聲音與畫面情緒指向的統一。「聲畫對位」中的對位（counterpoint），指結合不同的旋律，是從音樂學借來的術語，而在電影中，彼此表示個別的劇情，卻要導致單是畫面或聲音所不能完成的整個效果。對位中的聲音形式，大部分為「畫外音」（off scene），可以製造氣氛，渲染情緒，推動情節的發展，開拓視框的空間限制，而展現人物的心理空間。「聲畫對立」意指畫面與聲音在表現內容、情緒指向等方面相互矛盾，進而達到一種特定的戲劇效果，常用於抗議或反諷。

一九五〇、一九六〇年代，電影的寫實主義興起，義大利新寫實主義與法國新浪潮翻開了電影美學的新頁，長鏡頭（long take）搭配深焦攝影（deep focus cinematography），不屑虛假的片場、明星制度，也拒絕好萊塢類型片的故事模式與單一的畫面意涵，而以真實、多義、生活、記錄、觀眾參與為審美追求。長鏡頭較華麗的蒙太奇簡樸原始，更尊重事物發展的完整過程，卻因接近肉眼觀察的樣貌，不縱橫捭闔時空，所以普遍帶來沉悶滯重的感覺。當銀幕時間等於觀眾時間，觀眾通常會顯得不耐煩。

電影以具體的影像說話，長久以來，在構圖上也已經累積了一些慣用法則。以線條言，直線通

常象徵力量，橫線是穩定，曲線則是柔美，斜線是變動。以圖形言，方形象徵規矩法度，圓形是圓滿，三角形則是不安定與權力高下關係。電影如鏡，看電影時，觀眾如面對鏡子，在別人的故事中尋找自己的影子，完成自我認同的心理過程，因此以演員面對觀眾的角度言，演員正面面對攝影機，是完全希望獲得觀眾的認同；側面是疏離，另有隱瞞；背面對著觀眾，則是背棄，違反常理、倫理、道德、法律等社會規範。

對電影語言有了基本了解之後，便可以覺察出現代文學受到電影的影響何在，以及去思索文學語言與影像語言在表現同一件事情上的本質差異。

## 文學與電影的三種關係

本書分為三卷，藉由三個不同的角度來探索文學與電影交互影響下所發展的面貌：第一卷「電影化小說選讀」，以三篇「電影感」濃重的小說，展現直觀的電影語言如何滲入文學；第二卷「華語

5 [匈]貝拉·巴拉茲 (Béla Balázs, 1884-1949) 著，何力譯：《電影美學》(Theory of The Film, 1952) (北京：

中國電影出版，1979年2月)，頁185。

電影與原著小說」，精選四篇優異的電影原著小說，藉以觀察文字到影像的轉譯；第三卷「現代小說的電影閱讀」，以電影語言與思維來分析現代小說裡的電影質素。

第一卷，「電影化小說選讀」。所謂「電影化小說」，是吸收了電影語言的小說，文字充滿電影的想像，猶如紙上電影。中國現代文學這種「電影化」的傾向，首推上海一九三〇年代的「新感覺派」小說。電影在一九三〇年代的上海大盛，大光明戲院、國泰大戲院等矗立街頭，美輪美奐宛如夢幻城國，看電影成為時髦普遍的娛樂，從而也形塑出以電影為尚的小說創作。新感覺派小說融合現代主義、精神分析、電影手法於一爐，致力於經營都市的節奏與表現人物的心理活動，在當時的文壇蔚為風潮。

「經典細讀」單元，選的是穆時英〈上海的狐步舞（一個斷片）〉。小說以某一個夜晚作為主角，描繪現代都會的五光十色與欲望橫流。〈蒙太奇論穆時英〈上海的狐步舞〉〉，指出〈上海的狐步舞（一個斷片）〉以電影蒙太奇思維為基礎，精心鋪排蒙太奇結構與切分組接的技巧，於炫奇的迴旋與衝突感之外，還傳達了破碎虛幻的都市樣貌與生命意識。蒙太奇在小說中，不僅是刺激感官的語言，還成為一種理性體認世界的方式，兼容了話語與圖像文化的優越性，是為穆時英迷戀都市的書寫策略。〈上海的狐步舞（一個斷片）〉全面的模擬了電影蒙太奇的語言、結構、思維方式，是小說「電影化」的典型之作。

「延伸閱讀」單元，選的是劉呐鷗的〈遊戲〉與張愛玲的〈封鎖〉。劉呐鷗有自己的電影理論，小說為其理論的實踐載體，有精確的鏡頭切分與畫面線條設計，而〈遊戲〉是短篇小說集《都市風景線》的精采之作，大膽的描述男女間的一夜情，充滿著聲音、光影、畫面並置、凝視感、主客觀鏡頭

的轉換。而一九四三年登上文壇的張愛玲，站在新感覺派的基礎上，小說更接近電影對人生的總體隱喻，〈封鎖〉凸顯電車聲音如催眠指令，在現實中框出一個夢境，其充滿視框感的敘述讓小說如同一場電影，映照出人的壓抑的欲望，真實而荒唐。

**第二卷，「華語電影與原著小說」。**原著小說與其改編電影要達到品質均優，實非易事，尤其是改編電影既要保留原著神魂，又要能充分發揮影像語言的特質，更要鎔鑄導演的藝術個性，因此很容易就顧此失彼。

「經典細讀」單元，選的是莫言〈白狗鞦韆架〉（1985），後來由霍建起導演改編成電影《暖》（2003）。〈白狗鞦韆架〉出色的平行蒙太奇呈現了過去與現在、夢想與現實的落差，而其殘酷的收尾，則傳達了傳統農村女性沒有出路的困境，這是莫言第一次提到其創作泉源「高密東北鄉」之作，極具重要意義。改編電影《暖》，則在人物形象與結尾處都因「美化」因素而有極大更動，尤其將原來結尾的殘酷一轉而為汨汨暖意，竟讓莫言流下感動的眼淚，足見其動人的力量，證明在政治介入、商業路線左右、影展考量、導演的藝術選擇之間，確實有平衡的可能。

「延伸閱讀」單元，選的是白先勇〈孤戀花〉、黃春明〈蘋果的滋味〉、朱天文〈風櫃來的人〉三篇。

白先勇〈孤戀花〉收錄在短篇小說集《臺北人》（1971）中，以女女相惜相戀為軸，運用今昔交錯的手法，如電影平行蒙太奇般，讓觀眾坐在上帝的位置俯視過去與現在，以對照兩代交際花命運的悲哀。電影《孤戀花》（2005）是電視劇的濃縮版，由曹瑞原導演，更強調人在動盪時代下的無力。

黃春明〈蘋果的滋味〉（1972），描寫美國軍官的汽車撞傷一名臺灣工人，工人獲得賠償之巨，讓遭撞反而變成幸運，諷刺了臺灣在一九七〇年代對美國的崇拜與依賴。電影《兒子的大玩偶》（1983）改編了三篇黃春明的小說，成為臺灣新電影的標竿，其中一段即〈蘋果的滋味〉，由萬仁執導。本片充分發揮影像的視覺特質，將文字轉譯為視覺畫面，在並置上尤見功力。而對原著小說加以增刪，強化了幽默感，末尾以褪色的全家福照片收束，更凸顯了精神失落，那是臺灣人處境的無奈。

朱天文〈風櫃來的人〉（1983），刻畫一群澎湖來臺灣本島發展的年輕人，面對跌跌撞撞的成長，所經歷的甜美與失落；同名電影由侯孝賢執導，小說的文學性與電影的影像風格相互較勁，各佔勝場。

這四組精彩的小說與電影，示範了從文字到影像的優越的轉譯，足以讓我們觀察，導演如何站在原著小說的基礎上，發揮影像與聲音的優勢，如何具體呈現，又如何巧妙藏拙。

### 第三卷，「現代小說的電影閱讀」。電影作為一種閱讀方法，從電影語言與思維來解讀現代小說。

〈論張愛玲小說中的特寫鏡頭——以〈金鎖記〉為例〉，說明張愛玲近距離的逼視物件，一如電影攝影機放大一張臉或平常我們視而不見之物，以作為出入現實空間與心理空間的閘門，凝縮人物的生命樣態，成為人物生命力量的爆發之地，以及情節重要的轉折。特寫鏡頭是有別於舞台戲劇的重要表現方式，緊的構圖加上景框的局限性，而成為小說家表現人生的一種隱喻。

〈朱天文小說的電影感〉，則指出朱天文的小說建立在類似電影攝影機觀看世界的方法，主要表現於框視、並置、蒙太奇語式三者之上。此三者為其畫面構成與場景銜接的模式，十足的空間化，

除了著眼於局限與對列的人生鏡像，承續張愛玲小說「鄭重而輕微的騷動」的世界觀，並展示了以空閒追求時間，復又超脫時間的美學追求。

從一九三〇年代第二代海派小說家的穆時英，到一九四〇年代海派文學集大成者張愛玲，可看出海派文學吸收電影語言、著重視聽感官的特質，再延續到「張派小說」家族的朱天文，幾乎可以畫出一條小說「電影化」的發展線路了。

作為一個二十一世紀的現代人，應具備基本的電影語言素養，與了解電影對文字語言的影響，並能在欣賞了文學作品及其改編電影之後，看見異質文本之間的相互輔成與頡頏，相互超越與輝映。迷戀影像，熱愛文學，原就是如此幸福的事。