

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

象外之象：論莎士比亞電影之空間意象式語言

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-002-069-

執行期間：93年08月01日至94年07月31日

執行單位：國立臺灣大學戲劇學系暨研究所

計畫主持人：朱靜美

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 11 月 9 日

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告

象外之象：論莎士比亞電影空間之意象式語言

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC 93-2411-H-002-069

執行期間：93年8月1日至94年7月31日

計畫主持人：朱靜美

共同主持人：無

執行單位：國立台灣大學戲劇系

中華民國94年10月31日

## 象外之象：論莎士比亞電影空間之意象式語言

電影是時間的藝術，也是空間的藝術。Epstein 曾說：「在電影發明之前，人類的想像力從不會在空間表現上有那樣多的變化。」雖則在電影發明之初，其空間設置多直接取法劇場、或採取擬真寫實手法；時移事往，隨著技術成熟發展，當代導演少有以重現現實世界空間為滿足：咸欲創造一種「純概念性」空間 (conceptual space)：一個組織嚴密、經過藝術篩選、本身極具生命、與角色人物情感密切互動的空間，除了形象造型美感，它還深具戲劇心理效果。電影空間的獨特性反映在莎劇電影上尤其明顯。蓋因它既有戲劇式的結構，又具寫意勝於寫實、意象豐饒、哲思充沛的詩質電影特徵；除此之外，莎劇場景繁多，許多場景的地點又相當模糊，這些表面上的「缺點」，實賦予電影導演許多留白和想像空間，讓他們得以自己不同的詮釋，自由地為莎劇創造飽含隱喻的空間。

莎劇電影導演的創作思惟是一種高度創造性的聯想，藉助於聯想，導演選擇將各個意象連結成一個新的意象，一個能體現導演創作立意的意象，一個概括了思想內涵的形象。但導演選擇一個空間意象，同時就得考慮到這個意象與其他景物意象的結合，以便能產生一個概括主題思想的形象。然而，並不是任何幾個意象的結合就能產生導演欲意體現的主題，因此這就要求選擇對主題表達具有最大表現力的意象。問題是電影導演在將文字意象轉化成視覺隱喻時，是根據什麼樣的通則來選擇一個能一針見血點出主題的概念性空間呢？如何選擇一系列景物來搭配此空間，如此才能讓「景中有情，情中有景」呢？又為什麼某些物件一結合在概念性的空間裏，就能產生弦外之音？這種「象外之象」、「景外之景」是如何產生的呢？電影導演又是怎麼讓它們「說話」呢？電影很難像莎劇舞台劇那樣脫離規定的情境，自由地選擇比喻性的空間和景物，導演不能主觀任意地賦予景物什麼喻意。那麼比喻（轉喻、提喻、換喻）運用的是否好的關鍵為何？上述諸點為當代莎劇導演面臨的大挑戰，也是本研究計畫之焦點所在。

為了瞭解莎劇電影導演們是如何精心創造一個藝術化的概念性空間，本部份挖掘莎劇電影導演常採取的三種主要策略：（一）單一意象建構「概念性空間」方法：以一個單一的空間視覺隱喻 (overriding metaphor)，一針見血地點出某一場景的核心主題。空間重心不在堆砌表象、亦非指涉地點年代，而是具有弦外之音的象徵符號。導演運用此種手法，過濾掉莎劇中繁多的符號意義、選出最具效果的單一意象，與中心思想緊密結合，達到最大的戲劇暗示效果。譬如黑澤明執導《蜘蛛巢城》(Throne of Blood)時，以一個枝葉糾結綿密如蜘蛛網的森林來暗指主角 Washizu (馬克白) 內心的潛意識狀態——這座森林看似寫實，實為一座蜘蛛網悄悄地暗結於馬克白心中，伺機掠奪獵物 (鄧肯國王) 的生命與寶座。Orson Welles 在其《奧賽羅》(Othello)中以一座深具表現主義色彩的城堡，來指涉奧賽

羅內心情感的景觀：除了少數幾個海邊堡壘外景之外，這部片子大部分發生城堡之中，只見堡內全是一座座的拱門、看不到底的迴廊、以及一根根令人眼花撩亂的柱子所組合而成的「心智迷宮」。導演利用這樣的空間，製造一種令人不安、有如幻覺般使人焦慮失衡的世界，以烘托奧賽羅被妒火燒擾得他心智混亂的情境。主角處於這樣一個容易產生錯覺、壓迫感極重的空間，更加凸顯他的悲劇性。又如澳洲導演 Baz Luhrmann 1996 年執導的 *Romeo + Juliet* 一開場的第一景為例，Luhrmann 故意安排兩家族的年輕小伙子冤家路窄地相遇於「加油站」。這原本是極為稀鬆平常的場所，但根據本劇的上下文，觀眾就發覺這「加油站」其實是個「火藥庫」的隱喻：一個藉由暗指年輕仇人血氣方剛，動不動就火冒三丈，拔刀相見的打鬥之地，來影射兩家族劍拔弩張的緊張關係，也為本劇末的厄運埋下一個伏筆。此景結尾時，整個加油站在被 Tibot 故意點一根火柴丟在汽油外洩四溢的地面上之後，頓時如同火藥庫一樣爆炸，陷於一片火海之中，連那片懸在高處的「來吧，來吧，火上加油！」的廣告招牌（“Add more fuel”：鬥狠的隱喻邀約）也被燒得精光。Luhrmann 並未直言，但觀眾看完這一景之後，可知這加油站表面是一個相當寫實的環境，實則是導演以一個單一的空間視覺隱喻 (overriding visual metaphor)，一針見血地點出了這一場景的核心主題。

(二) 意象並列法：使用一連串彼此關連不大，但都指涉同一意含所指的景物，來影射角色無法言說的深層情感。導演選取引起相近心理效果的一些景物，形塑氛圍，運用畫面連續剪接，或快或慢、漸進地感染觀眾。觀眾在高潮之處驚覺空間中森羅萬象的暗喻，乃是經過導演精心巧妙的安排。例如如黑澤明的 *Throne of Blood* (*King Lear*) 在暴風雨景精神崩潰的獨白中，導演以畫面取代獨白，而且選擇了一個「沒有暴風雨」的暴風雨景。呼風喚雨的權勢與威儀盡皆遠去，黑澤明的李爾出奇地安靜，猶如一個不堪痛苦記憶負荷而暫時精神失常的伶仃老者。暴風雨中的獨白被拆解成三段，第一段李爾走在一片蠻荒孤寂的大草原上，對周遭一切視而不見，不同於一般莎劇導演對 Lear 悲劇英雄式的形象塑造，黑澤明鏡頭下的李爾是一個萎頓無力的老人；第二段是由身旁的弄臣點出“你棲身在被你毀滅的城墟下”，畫面裡出現巨大的坍塌與殘垣，清楚昭示這片廢墟往日的風華，點出李爾功勳標榜的赫赫偉績建築於他人家園傾頹的主旨，而風燭殘年的今日，收容他的竟是昔日率軍血洗的第二兒媳故國，何等的悲哀與諷刺；第三段，李爾走入了破敗的廢墟中，像個失智的孩子，指著斷壁頹垣緩緩吐出牙牙學語時期的句型：「這是城堡。」「這是城牆。」，又迷惘地問「我在哪裡？」「我是誰？」「為什麼牆壁上空空的沒有屋頂呢？」，繼而突然大叫「我是一隻小蟲子，別傷害我 ...」赤裸裸地呈現一個昔日強權壓迫者落魄失勢的無助。黑澤明的處理強調的是因果輪迴的概念，荒塚斷牆是國破、枯木是家亡、荒野是田蕪，而殘垣、斷壁、枯木、荒塚這一系列意象都貫穿著共同的意義，表現王國凋零殞落的必然，李爾的王國自不能例外。「眼看他起朱樓，眼看他宴賓客，眼看他樓塌了」，卻忘記了自己正是毀棄高樓的撥雲手，多年後才在半傾的城牆下體會出漫天烽火

中的兀自驚心。強奪他人國土家園的李爾，最終被兒子遺棄而落魄流浪到自己之前侵占摧毀的城池，此段暴風雨獨白之前後三段空間的層疊重出的並列意象烘托李爾的衰頹，更彰顯因緣果報的深刻諷刺。

(三) 莎劇導演常精心揀選陪襯物件，冀望以此大大增強空間的表情，透過空間與物件之間的奇妙聯結和呼應，可將角色在劇中的心境曝陳出來。然而，導演是如何運用「物件」與「空間」的交相指涉，具象化無法言說的人物的潛在意識活動的呢？此問題在 Branagh's Hamlet 第一段獨白即可明顯看出。爲了將 "unweeded garden", 這第一個 Hamlet 獨白中的主要空間意象具體彰顯出，Branagh 在第一段獨白中，緊扣住 "unweeded garden" 這個主要意象，將其轉化成白色的 confetti 遍灑在 State hall，來具現化這個意象所代表的 subtext. 象徵已成爲 Hamlet 內心思緒的延伸，具象化無法言說的人物的潛在意識活動。哈姆雷特的第一段獨白："Oh, that this too too solid flesh would melt" (Act I, Scene 2) 透露出王子對父親的驟然過世悲痛萬分，另對母后迅速改嫁叔父感到嫌惡與憤怒。他對照父親如太陽神般的偉大英明與叔父的荒淫低俗，簡直是天壤之別，而母親竟棄貞潔如敝屣，貪戀肉體歡愉而下嫁叔父。在 Branagh 的 Hamlet 的第一段獨白中，Claudius 於婚禮的演講完畢後，眾人起立鼓掌之時，大量的白色綵花(confetti)開始從天而降，伴隨著 Claudius 和 Gertrude 的離去，突然瞬間如大雪紛飛般席捲著大廳地板，白雪般的綵花侵蝕皇宮大廳的每一個角落，地板、台階、廊柱，甚至連虛空的王座也不例外，頓時整個廳堂猶如一片雪原。值得注意的是，原本用來慶祝婚禮的五彩繽紛的 confetti，在 Branagh 版中卻不尋常地變成了白色，象徵著在王子眼中，母后與叔父的「不倫」：婚禮場面即便如何熱鬧如何歡欣，這場結縭的本質卻是悖常叛道，不受祝福的。同時，霜雪霏霏的景象，與宮廷外面白雪皚皚的冰原此時連爲一體，全成了荒蕪不毛之地，成了主角眼中的 "unweeded garden"。

(四) 大自然空間與景物：電影中的空間除了現成的 found space 或人造的物質性空間之外，也包含著大自然空間和景色。大自然——人類生存的環境——較諸具有歷史文化背景的建築與物件，在觀眾的心智圖象裡總是會有先驗的概念存在，象徵宇宙龐大而神秘幽玄的能量展現、天命的象徵，無法簡單與一般物件相提並論。自然景物出現在電影中時，除去表達導演意圖的功能，往往蘊藏著更深層的哲學概念，在未言之間，表現出導演本人對於天人關係的思考，大大地影響觀者對情節的詮釋，同樣一個獨白場景，透過不同的自然景色，傳遞的訊息便大不相同，可以是命運的懲戒、也可以是生命的愛憐，當然也可能變成一種無力的嘲弄。職是，自然景物與人工道具兩者即便都是作爲導演傳遞意義的手段，但背後所潛藏的符號指意系統卻大不相同。

莎劇電影中的大自然空間景物與角色獨白中的情緒經常息息相關，水乳交融在一起，它們不只描寫主角所處的外在特殊環境，更是人們內心狀態的外在表

現。觀眾目睹主角思想行為如何使圍繞著他的空間景物發生變化，而這些變化反過來又是怎麼影響角色。無怪 Goethe 曾說：“The things surrounding men do not merely act upon them---men react on their surroundings too, and while they allow things to change them, they in return change things” (qtd. In Davies 1994, 9)。為了使情節與畫面交融，大自然也可以發揮以景抒情的功能，利用自然事物表達腳色的內心情緒、或是導演對情節的看法，一如希臘歌隊(chorus)與劇情有辯證的效果。然而東西文化對於天人關係的看法差異，往往也影響導演對自然的詮釋，自然有時成了審判者、人類的對手，有時卻又變成良善的蓋亞、如保赤子似地看守人類。隨著電影技術的成熟，導演越來越擅長操弄觀眾反應，於是自然景物在有意安排下，往往成為導演個人對情節詮釋的解說員，而不再是中性的存有了。因此我們發覺，Kozintsev's *King Lear* 中，人獨白的情感不僅從他的臉部表情、姿態動作和語言流露出來，而且也從荒涼的大地、烏雲密布的天空、夕陽的殘輝、草木的榮枯、河流的湍急，這一切都在替主角的心境「說話」。Kozintsev 論及在藝術中，自然界被擬人成 Greek Chorus 即是此理。Kozintsev 在談論他的 *King Lear* 時曾說道：“I am trying to find a visual Lear. Nature in this context would have to become something like the chorus of Greek Tragedy.” (qtd. In Davies 9)。

Kozintsev's *Lear* 片子開場，一群瘦弱餓殍的黎民表情木然走在怪石嶙峋的灰石地形裡，天地無情，貧乏的荒土讓他們不得不離家流亡，這正是 Kozintsev 所要傳達的 “a geography of country of poverty.” (*The Space of Tragedy* 117)。蒼天不仁，以百姓為芻狗，然而 Lear 不知民間疾苦的，在他腦中所幻見的王國領土是水草秀美、物產豐饒的優勝美地，百姓悅樂地生活其中。在導演的處理下，自然，除了點出人民處境外，也作為天命代言出現，因為昏庸無政總是伴著荒年旱魃出現，暗示著 Lear 遭遇覆滅的必然性。啓蒙以來的理性思想將自然化為人類可征服的對象，自然變成人的競爭對手。大自然作為 Kozintsev 創作意圖的代言人 更明顯見於 Lear 在暴風雨景中的獨白。此時 Lear 獨自狂奔在沙塵滾滾的荒原，龜裂的土地是熔岩凝結的惡地地形，被燒灼過後的焦土，寸草不生，蟲鳥滅跡，是自然野蠻形象的極致，拋擲其中的個人全然無法與之對抗。上天並不同情 Kozintsev's Lear，反而是與他對峙，就像是不可違背的命運一般，在大自然面前，Lear 顯得渺小無力，暴風雨遂成命運對他的制裁。轟隆兇惡的雷電聲與 Lear 的怒吼相呼應，暴雨夾雜著 Lear 心碎的眼淚，這些都是李爾心中憤怒鼎沸、心智癡狂，頻臨精神崩潰的心境反映，控訴「天地不仁，兒女不孝」。Kozintsev 讓 Lear 身處貧瘠蠻荒的環境，用殘酷險惡的自然景物來具象化人心的詭譎凶險，配合雷電和暴雨表現 Lear 心智的狂亂，大自然成為人物內心狀態的外顯，並且與劇情交織一體。自然又變成慣用的內在情境外顯手法：用外在的景物映襯人性的卑劣殘酷、不仁不義，並投射主人翁內心的悲慟與狂亂，呈現戲劇氛圍並且與角色生命緊密融合，” people and earth make a complex unity.” (*The Space of Tragedy* 80)。

搬演莎劇至大螢幕，在場景空間的選擇上，許多導演常從眾多的意象中，過濾掉不重要的，檢選一個或數個相關意象來指涉同一意涵。這些導演視空間為具有獨特的“角色心理造型”的功能，他們再創空間的重心從獨白的主題和文字意象（材料），而不停留在逼真地再現主角周圍的外在環境。他們不依賴既有寫實的表現手法，而傾向創造更理性、精準、隱晦卻充滿意涵的敘事空間，挑戰觀眾智性的極限；這些導演的作品不是為了說服觀眾相信故事，而是試圖運用電影自身特性與技巧讓觀眾折服，並且從中獲致樂趣。面對電影，觀眾不能繼續做一個單純的接受者，他們勢必轉變為主動的思考者、與影像進行雙向的交流；當代導演藉由表現手法的改變突破傳統電影單向的傳播，使之成為雙向的交流。