

導 論

史特拉汶斯基擅長利用各種新的作曲手法以及風格創作，表現出二十世紀上半各個主要音樂流派的特徵，影響了許多同時期以及後輩作曲家，他大力的推動了現代音樂的發展，素有「現代音樂之父」之稱。每次他的風格發生變化，都會成為音樂界所注目的焦點，引來許多的仿效者。

其中，『斷裂手法』活躍於他的俄羅斯風格時期及新古典主義時期，這樣的作曲手法，使樂曲產生近似拼貼的塊狀結構。而藝術是無界線的，同時期的繪畫與電影藝術中，亦是盛行著類似的概念，即立體拼貼畫及蒙太奇手法。動態的蒙太奇鏡頭並置效果相較於靜態的拼貼畫，具有不同震撼；而影像鏡頭排列的時間流，則更與音樂動機接續的進行貼近。筆者以史特拉汶斯基作品《嬉遊曲》為例，將樂曲斷裂之處以電影蒙太奇概念作為演奏上的詮釋。

本文論述共分為五章，第一章為作曲者史特拉汶斯基背景，分別由生平經歷及作曲手法兩部份著手，了解生活背景所影響的創作風格及其「斷裂手法」之特色。第二章針對電影藝術中的「蒙太奇」手法，從思想根源、實驗理論的產生到各種技巧的延伸做深入介紹，對電影蒙太奇能有進一步的了解。第三章探究作品《嬉遊曲》結構，從樂曲背景的瞭解、樂曲動機的剖析，及樂曲分析的歸納，使讀者對本曲有全方位的認識。第四章則是藉由前面對斷裂手法的認知、電影蒙太奇技巧的使用，及樂曲動機的分析，融合應用萃取《嬉遊曲》中的「蒙太奇」。第五章以第四章所歸納之音樂蒙太奇為基礎，針對各種蒙太奇手法之詮釋，所產生的蒙太奇張力與音樂表情應用於演奏上。希望藉由本文的分析與探討，能提供演奏者多方的思維，當演奏此曲時，能更精確的掌握戲劇張力，尋得更貼近樂曲的詮釋，讓靜態的樂譜化為動態的意境。

一、史特拉汶斯基創作風格及生平概述

1.1 史特拉汶斯基生平¹

伊果·史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 直到他八十八歲過世之前，一直都是一位傳奇性人物，同時也被公認為世界上最偉大的作曲家。他過去革命性的作品已經成為現代音樂中的經典之作。他是一個從不停息的創新者，影響了三個世代的作曲家並啟發了許多畫家、作家與編舞家。一些文化界的巨人如畢卡索與艾略特都是他的朋友；美國約翰·甘迺迪總統也在他八十歲生日時，曾於白宮晚宴中向他致敬。

俄國

史特拉汶斯基出生於俄國聖彼得堡附近的小城，並在一個音樂環境中成長。他的父親是聖彼得歌劇團的著名歌手，然而，縱使史特拉汶斯基有明顯的天賦，但他的雙親卻堅持他應該到聖彼得堡大學去唸法律。但他很快地就變得無心學習，轉而投身作曲。二十一歲那年，他投入林姆斯基·高沙可夫門下成為他的私人學生。

1909年史特拉汶斯基的生活突然有了大逆轉，這是因為偉大的藝術經紀人迪亞吉列夫 (Sergei Diaghilev) 在聖彼得堡的一場音樂會中聽見他的作品，迪亞吉列夫當時是「俄國芭蕾舞團」的總監，此團不僅對史特拉汶斯基還對1909到1929年間整個歐洲的藝文界都有重大的影響。1910年，迪亞吉列夫委託史特拉汶斯基創作一齣新芭蕾舞，《火鳥》(The Firebird)。這齣芭蕾舞是根據俄國的童話而作，它極大的成功迅速奠定史特拉汶斯基作為一個年輕作曲家之佼佼者的地位。他的第二齣芭蕾舞，《彼得羅希卡》(Petrushka, 1911) 在次年演出，到了二十九歲時，史特拉汶斯基已經被人們捧為現代的大師級人物。他犀利的節奏、機智諷刺的音樂諷刺及光輝燦爛的管絃樂法，深深擄獲了巴黎上層社會人士們的心。

當他的第三齣芭蕾舞《春之祭》1913年在巴黎公演時，一場在今日已成為傳奇故事的暴動事件發生於聽眾之中。觀看者對於其音樂中對異教的豐年祭所作的「原始性」描摹、它尖銳不妥協的不和諧性、它的敲擊性與它強烈重擊的節奏大作噓聲、大喝倒采。不管如何，在那之後《春之祭》被公認為一齣傑作，它也影響了世界各地的作曲家。

¹ 以下有關史特拉汶斯基生平敘述根據Roger Kamien著，《音樂—認識與欣賞》，陳美鸞等譯，美商麥格羅希爾台灣分公司，台北，民國九十年，第536—538頁。許鐘榮主編，《現代樂派的大師》，錦繡出版社，台北，民國八十九年，第170-173頁。

瑞士與法國

1914年第一次世界大戰的爆發使史特拉汶斯基逃亡到中立的瑞士，他和妻兒在那裡住了六年，1917年的俄國革命斷了他的私人收入，使他面對了人生中首度的經濟困境。為了配合當時的情況，他寫了《士兵的故事》(1918)，這是一首劇場作品，只需用到少量的演奏者，在戰爭時期的狀況下較易被演出。他在此時結識了畫家畢卡索，兩人最大的共同點，就是不斷的挑戰創新，企圖跨越自己藝術的局限，以探索新的未知領域。而他們的友誼也對各自的藝術產生了新的刺激和影響。

1918年戰爭停止後，史特拉汶斯基移居法國，一直住到第二次世界大戰開始時。第一次世界大戰後的巴黎，孕育著來自世界各地的藝術精華，文學、哲學、繪畫、音樂、舞蹈都於此時的巴黎大放異彩，而新古典主義是當時的一股風潮，更是一種藝術理想，影響遍及各個領域，當然包括了畢卡索的繪畫及史特拉汶斯基的音樂。事實上，此時期藝術領域的大躍進，還包括了電影藝術。1920年代，興起電影蒙太奇手法的運用，成為日後被廣泛應用的電影製作技術。此時的史特拉汶斯基已成為國際級人物，經常到歐洲、美國各地演奏與指揮他的作品，吸收各地的語彙，因此不論是畢卡索的繪畫或是電影藝術的蒙太奇手法，就在他周遊各地的同時，直接或間接的對他產生影響。他在1920年之後的作品，脫離了早期具俄羅斯風格的芭蕾音樂，轉而走入新古典主義的路線，本曲《嬉遊曲》即為其中一例，改編自舞劇《仙子之吻》，舞劇首演於1928年，在巴黎的歌劇院由史特拉汶斯基親自指揮演出。

美國

第二次世界大戰讓史特拉汶斯基再度遷居，這次到了美國。他住在洛杉磯郊外，離茱白克住處不遠，但兩人卻從未謀面。兩人不同的音樂哲學間似有一道難以跨越的鴻溝，而兩者也各有其死忠的追隨者。

1948年史特拉汶斯基的音樂助理克拉夫特(Robert Craft)極力鼓勵史特拉汶斯基去熟悉茱白克、貝爾格與魏本的作品。在1950年代，這三位作曲家皆已過世，史特拉汶斯基竟也採行了茱白克的十二音系統，而讓他的追隨者大感驚訝。

到了七、八十歲時，儘管身體上有病痛，他還令人難以置信地在世界各地旅行，從智利到大溪地，指揮他豐富而強烈的晚期作品。他在睽違五十年後首度重返俄國，對一群俄國作曲家毫不保留地傾吐：「俄國泥土的氣味是不同的……一個人只有一個出生地、一個家鄉、一個國家。」

1.2 作曲手法

1.2.1 時期風格

史特拉汶斯基的創作經歷複雜，音樂風格多變，不同時期的作品顯示出現代各個音樂流派的不同特徵。根據新葛羅夫音樂辭典 (*New Grove Dictionary*) 對於史特拉汶斯基生涯的創作階段，大致劃分為俄羅斯時期 (Russian period)、新古典時期 (neoclassical period) 及音列主義時期 (serial period)。針對各時期的代表作品及風格特色，歸納如下：

一、俄羅斯風格時期 (Russian period) (西元 1920 年以前)

最初的作品帶有印象主義色彩，如交響詩《煙火》(1908)等。之後放棄半音和聲和印象派手法，使大部份作品都具有鮮明的俄羅斯音樂特色。史特拉汶斯基在此時期大量使用複調性與複節奏技巧，在同一曲中，常改變拍子，強弱位置，使節奏形成複雜不對稱，和聲方面也是極度不和諧。

1910 年受俄羅斯舞蹈團經理佳吉列夫的委託，根據俄羅斯童話題材寫了舞劇音樂《火鳥》在巴黎上演，獲得成功。接著又寫了表現俄國民間生活的舞劇《彼得羅西卡》(1911)和反映俄羅斯原始民族祭獻儀式的舞劇《春之祭》(1913)。同時也顯露了史特拉汶斯基獨特的創作風貌。

史特拉汶斯基在俄羅斯風格時期的作曲特色，充分展現在《春之祭》裡。為了表現原始民族的祭禮和他們強悍、粗獷的性格，作曲家使用了異常猛烈、緊張的節奏，大膽的和聲，以及濃重的管絃樂配器，挑戰極限，使聽眾大為震驚。以巴黎首演時造成劇場裡暴動的情況看來，尖銳、極端的和聲，嘎然而止的中斷，壓迫性的節奏及配器在當時並不被大多數聽眾接受，但這些卻都是史特拉汶斯基在第一創作時期的重要特徵。

三、新古典主義時期 (neoclassical period) (西元 1920 年至西元 1951 年)

1920 年，史特拉汶斯基的創作發生了很大變化。此時的他脫離祖國遷往法國，放棄了早期的俄羅斯風格，轉向所謂“新古典主義”。在後來約 30 年的時間裡，他主要從西歐古典音樂作品中汲取創作素材，然後加以個性化處理。此時期的特徵轉變為簡明的內容，並將管絃樂編制縮小，以求色調簡化。趨向調性和聲，對位風格。樂式清晰，似回到 Bach 時代，顯示出新古典主義的精神。

最早的新古典主義作品如舞劇《普欽奈拉》(1920)，引用了義大利 18 世紀作曲家裴高雷西 (Pergolesi) 的音樂主題。新古典主義的代表作還有舞劇《阿波羅》(1928)，採用 17 世紀法國作曲家盧利 (Jean B. Lully) 等人的音樂主題。歌劇-清唱劇《伊底帕斯王》(1927)，根據希臘作家索福克勒斯的悲劇寫成。《聖詩交響曲》(1930，歌詞選自聖經教義)、《C 大調交響曲》(1940，表示作曲家對海

頓和莫札特的敬意)等。他的最後一部新古典主義作品是歌劇《浪子的歷程》(1951)，腳本根據18世紀英國畫家霍加斯(Hogarth)的版畫改編而成，作品中汲取了莫扎特和韓德爾的音樂材料。而本曲《嬉遊曲》(Divertimento)亦為新古典主義時期之產物，改編自史特拉汶斯基芭蕾舞劇《仙子之吻》(The Fairy's Kiss)，使用了柴可夫斯基的音樂片段為主題，出自史特拉汶斯基對柴可夫斯基的敬意。

三、音列主義時期(serial period)(西元1951年以後)

1947年出現一位關鍵人物—羅伯·克里夫特，他擔任史特拉汶斯基的助理指揮，並且引介史氏進入音列音樂的世界之中。史特拉汶斯基在自傳裡表示，創作音列音樂是受到魏本的影響而非荀白克的影響，但從他的音列手法和技巧來看，卻是接近於荀白克風格。1953年史特拉汶斯基踏入十二音列音樂，從舞劇《阿貢》(1957)開始，他創作了一系列無調性的序列音樂作品，如合唱《哀歌》(1958)、《追思聖歌》(1966)等。

舞劇《阿貢》就在他不服老，順應音列音樂新潮流的心境下進行，但當他譜到一半時卻突然停筆，回頭創作新古典主義作品《神聖歌曲》。其實，《阿貢》原本想利用全音階手法譜曲，但是1956年回頭再執筆時完全使用十二音列手法，仍保留全音階的特性。不過習慣於史氏原始主義三大芭蕾舞劇成新古典主義舞劇的聽眾對此曲迴響不大，甚至於對這首音列音樂大失所望。



1.2.2 作曲手法與蒙太奇之相關

史特拉汶斯基各時期的創作風格多變，技巧和手法也總令人驚豔，尤其在節奏、和聲、配器色彩的表現上，獨樹一格。例如《彼得羅西卡》中有著作曲家所迷戀的和弦—C大調和弦再加上升F大調和弦。而《春之祭》的少女之舞(Dance of the young girls)中，弦樂重複著E大調和弦及降E屬7構成的複調和弦(polytonality)之同時，法國號利用不同拍子不規則的反覆著，產生所謂的加合(additive)節奏。其他還有在加合節奏上疊加兩個或更多節奏形式的交錯節奏(polyrhythm)的例子。

在這些作曲手法當中，我認為同時存在於史特拉汶斯基俄羅斯時期及新古典時期的「斷裂手法」(discontinuity)，與電影上的蒙太奇手法非常類似。所謂斷裂手法，引用吳佩俞的論文說明如下：

斷裂手法 (discontinuity) 是史特拉汶斯基創作上的重要特色，Richard Taruskin²、Jonathan Cross³、christopher Hasty⁴等學者均曾在其著作當中論述探討過此一說法。斷裂手法其最大的特色在於某一音樂素材在進行當中尚未有完整的段落終止感前便被截斷 (或嘎然收尾)，並且立刻以對比的音樂素材取而代之。也就是說，以斷裂手法造成音樂素材間的立即切換，這通常同時也伴隨著節奏或節拍上的切換，節奏或節拍的倏然轉變所造成之音樂律動上不斷地改變，似乎用直接衝撞來刻意突顯不同音樂素材間其失衡、顛簸及衝突的趣味。⁵

Edward T. Cone 在 1962 年所寫的 “Stravinsky: The Progress of a Method” 這篇文章中，探討史特拉汶斯基這種造成音樂中斷的「斷裂手法」，並提出他的論點：

史特拉汶斯基在作曲技巧上基本而顯著的特徵，是由三種狀態所組成：層理(stratification)、連鎖(interlock)、合成(synthesis)。

所謂層理(stratification)，是指由不同音響效果造成的層次感。因動機或音樂區塊的並列，使樂曲中產生裂縫而成層。通常曲子的中斷處即為所謂「裂縫」的標記。常藉由前後強烈的對比創造出不一樣的音響層次。

音樂的動機便經常以破碎及不完整來呈現，而形成層理。這些層理可造成音樂片段在接續間產生張力。當聽者接收到這些懸而未決、單獨、不完整的音樂區塊時，聽眾會主動尋找並連結區塊之間可能的關聯性和發展，使其完整並產生意義。⁶

² Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996.

³ Cross, Jonathan. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁴ Hasty, Christopher. “On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music,” *Music Theory Spectrum* 8 (1986) : 58-74.

⁵ 吳佩俞著，《史特拉汶斯基新古典主義時期之創作發展歷程—中大型器樂作品中的線性手法》，國立台灣大學音樂學研究所碩士論文，台北，民國九十四年，第 40 頁。

⁶ Cone, Edward. *Music, a view from Delft : selected essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

由此可知，在史特拉汶斯基對區塊層理的組合安排下，聽眾便能主動成為樂曲斷裂處的意義詮釋者。我認為這樣的觀念和電影蒙太奇手法的理論不謀而合。即使是不相關的幾個鏡頭並置在一起，觀眾也會自行找尋鏡頭間的關連性，使這些鏡頭產生意義。

也就是說，在史特拉汶斯基的斷裂手法下，聽眾會主動連結兩個單獨的斷裂區塊(即 Cone 所謂的「層理」stratification)，使其發生意義。這就好比在蒙太奇視覺應用上，當一個演講者的鏡頭緊接著滿堂喝采的觀眾，我們便會推斷兩個空間之相連性。

連鎖(interlock)，是指一個不完整情節出現後，聽眾在尋找懸疑接續的同時，另一個不完整情節已被開啟。並接著產生下一個懸疑及又一個不完整情節……這一個個未被及時滿足的期待，引發了作曲技巧的第二狀態：連鎖。⁷

Cone 舉了簡單的例子，若兩動機 A、B 以交替方式呈現：A1→ B1→A2→B2→A3→B3。此時，當有一旋律線欲以動機 A1→A2→A3 構成，則會有另一條相對稱的旋律，以動機 B1→B2→B3 呈現。如此一來，雖聽見斷斷續續的交替旋律(橫貫面)，但每條旋律線在這般交替間，卻都還能持續產生其影響力(縱貫面)。因此，它產生了似複音音(polyphonic)的旋律效果：各個片段重疊接續，且彼此對應著。

第三個狀態是合成，它可做為作品整體的檢視。找出作品中的相符一致性，是了解整體作曲手法的必要性指標，沒有它，所組成的區塊就會沒有說服力。⁸

Cone 提出的論點，讓我們對史特拉汶斯基「斷裂手法」的組成，有明確的依據，層理、連鎖、合成三個狀態，與電影蒙太奇手法的特色，拆解、組接、構成有異曲同工之妙，二者產生出來的效果也非常類似：不同的元素藉由彼此的差異，形成越加緊密的關係。最具影響力的蘇聯蒙太奇理論家艾森斯坦

⁷ 同註 6。

⁸ 同註 6。

(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948) 將立體派的拼貼，原本是空間的並列，放在時間的關係中。他在蒙太奇上的理想，是一種不和諧的聲音和影像的連鎖，其張力應是未解除的。對於蒙太奇，他經常隱隱約約的以音樂作比擬，求助於音樂的一些概念，例如：節奏、和聲外音、複音、韻律、對位旋律等。⁹而這些音樂概念，似乎與史特拉汶斯基的作品風格、作曲手法的特點非常接近。



⁹ Robert Stam著，《電影理論解讀》，陳儒修、郭幼龍譯，遠流出版社，台北，民國九十一年，第66-67頁。

二、電影蒙太奇手法

2.1 根源

2.1.1 當代思潮

俄國形式主義是 1920 年代俄國精神生活中的一個主要思潮。形式主義主張文藝的本質在於文字、形式和寫作技巧，而不在於內容方面。形式可以創造內容，文學的本質不在內容中，而在形式中。所以形式主義特別注重運用一系列語言學、修辭學的概念和術語，如明喻、暗喻、轉喻、隱喻、象徵等等。¹⁰

晚期的形式主義理論認為，藝術作品的形式(結構)本身具有含義。作品中的角色正是由形式創造的。任何詞語都不會只具有一種「簡單的」意義，譬如在詩歌中的詞語能產生意象。¹¹蘇紹連的詩行：「旗幟是月亮留在戰亂的腳印裡的霜。」¹²語意飽滿的瞬間，多少不同時空的場景彼此並置而成，旗幟、月亮和戰亂的腳印裡的霜，本屬不同的個體，經過剪輯、時空壓縮、現實重整，而造成意象的世界。多重的經驗藉由文章的剪裁而成隱喻，並置使個體變得有意義。¹³

形式主義者是最先以較為嚴謹的方式，來探索語言和電影之間的類比關係。電影提供了一個理想的領域來檢驗故事、素材、自主思考性等形式主義的概念，為形式主義者提供了一個很有魅力的舞台，以擴展他們在文學上發展出來的科學觀念。¹⁴而蘇聯蒙太奇學派，明顯地受到形式主義的影響，如艾森斯坦的理論，正是強調透過蒙太奇來形成隱喻和象徵等修辭手段。

2.1.2 蘇聯影史背景¹⁵

許多人認為 1920 年代蘇聯導演製作的電影，是電影史上所製作的作品中最創新、最令人感到興奮的作品。世人不曾遺忘過這些電影製作者的名字，如艾森斯坦、普多夫金和庫勒雪夫等。而這十年密集的電影形式實驗，形成了日後被廣

¹⁰ 姚曉濛著，《袖珍美學叢書 4—電影美學》，五南出版社，台北，民國八十二年，第 8 頁。

¹¹ 姚曉濛著，《袖珍美學叢書 4—電影美學》，五南出版社，台北，民國八十二年，第 9 頁。

¹² 蘇紹連著，《茫茫集》，彰化，大昇出版社，民國六十七年，第 59 頁。

¹³ 簡政珍著，《電影閱讀美學》，書林出版社，台北，民國八十二年，第 176 頁。

¹⁴ Robert Stam 著，《電影理論解讀》，陳儒修、郭幼龍譯，遠流出版社，台北，民國九十一年，第 74-75 頁。

¹⁵ 以下有關蒙太奇理論的敘述根據 Jill Neldes 著，《電影學入門》，陳芸芸譯，韋伯出版社，台北，民國九十五年，第 628-636 頁。

泛模仿及應用的電影製作技術。這些電影製作者所提出的理論爭論，直至今日仍舊具有重大意義。

十月革命前的俄國電影(1907-1917)和 1920 年代的蘇聯電影有很大的不同。大部份的俄國電影長度都在三十五到七十五分鐘之間，主題大多為上層階級的生活，而且非常著重這些上流階層與他們的傭人，或是勞工階級的關係。這些電影的重要主題、情節和關注的重點通常都是誇張而通俗性的：不忠的丈夫和妻子、對心理狀態的描述和死亡等主題最受觀眾青睞。

革命後的蘇聯人因為沒有自己的國家電影產業，別無選擇之下放映許多美國和歐州的電影，1920 年代進口電影對蘇聯的重要性是不容小覷的。如當時在蘇聯盛大放映的美國巨片：葛里菲斯的《忍無可忍》。就對蘇聯電影運動的導演們影響至深。1920 年代的特徵為：這是一個美國和歐州的敘事電影有效且直接補助蘇聯電影製作者在電影形式上戲劇性實驗的時代。

創新和實驗經常是來自於匱乏。在蘇聯，電影膠捲(甚至是攝影機)的缺乏，意味著特定的電影製作者團體必須從事於重新剪輯既有電影的工作(通常是歐州、美國電影以及老舊的俄國新聞影片)，以便讓這些影片符合蘇聯的價值標準。其他電影製作者則以舊有的負片膠捲來實驗具有創造性的電影，這些膠捲通常來自於電影短片。如庫勒雪夫將一堆不同來源的底片剪輯成有連戲感的影片。而蘇聯的蒙太奇電影便是產生自這些實驗。此外，由於 1920 年代的蘇聯電影還處於默片時期，影片主題的表現，不能憑藉人物的對話或複雜的情節來完成，而要依靠各種拍攝對象的造型來體現。因此，隱喻也就成了電影主題重要的表達方式。電影中的隱喻，與文學中的隱喻所不同的是，它往往需要將隱喻者與被隱喻者透過蒙太奇連接起來，從而產生創作者想要表現的效果。基於隱喻手法的重要性，激起蘇聯電影致力開創、拓展蒙太奇。

2.2 蒙太奇的產生

2.2.1 庫勒雪夫效應

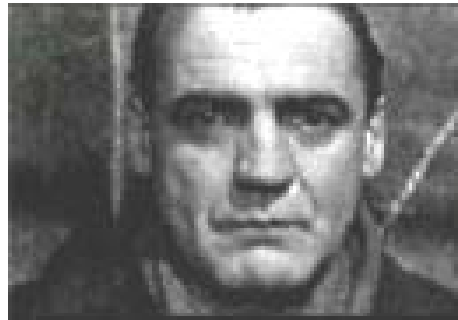
蒙太奇技術是以下列理論為根據：當兩個電影片段並列時，觀眾很快就會做出結論認為這兩個鏡頭在某些方面一定具有直接的相關性。換句話說，觀眾試圖透過結合兩個獨立影像來建立意義。¹⁶ 俄國導演庫勒雪夫沿著此理論線進行實驗，並且歸納出「庫勒雪夫效應」(Kuleshov effect)：

¹⁶ Jill Neldes 著，《電影學入門》，陳芸芸譯，韋伯出版社，台北，民國九十五年，第 637 頁。

他選擇一些靜態的特寫鏡頭，靜止不含任何情感，以三種方式將其組合。在第一種組合中，靜態特寫主角面無表情的臉後，接著是桌上的一碗湯。第二種組合中，相同的特寫後，接的是棺材裡躺著死去的女子。在第三種組合中，一樣面無表情的特寫後，接著是玩著玩具熊的小女孩。當他將這三種組合呈現給觀眾時，效果相當驚人。觀眾對主角的演出大為讚賞。觀眾們指出，桌上那碗被遺棄的湯，突顯主角的濃烈愁緒；當主角看著死亡的女人時，觀眾因主角深切的悲傷而十分感動；而當主角觀察宴會上的女孩時，觀眾因主角的愉快而笑了。觀眾看見主角表現出飢餓、悲痛、父愛的情感，但事實上，在三種情況中，主角的表情都是一樣的（圖 2.1）。¹⁷

庫勒雪夫發現，電影具有一種能力，能將完全不相干的事物，組合成具有連貫意義的段落。由此可見，意義是由並列而非單獨的鏡頭造成。這個實驗也證明，鏡頭的內容並不重要，重要的是蒙太奇的作用。

【圖 2.1】庫勒雪夫實驗（三種組合中主角表情皆相同的鏡頭）



2.2.2 艾森斯坦與普多夫金¹⁸

庫勒雪夫的實驗成為經典，一些電影製作者沿襲庫勒雪夫的相同路徑，以剪接技術執行進一步的實驗。結果發現當兩個鏡頭結合在一起時，會因為強調鏡頭間的不同重點而製造出意義。將這套觀念發展成理論和實務的蘇聯電影製作者之一，就是艾森斯坦。

艾森斯坦認為，將表面上兩個不相關的鏡頭「並置」在一起，可激發一個「概念」。如果一個場景中的鏡頭互相衝突，則可以製造出最大的效果。此觀念基於

¹⁷ 取自Vsevolod Pudovkin, “Types instead of Actors,” in *Film Technique and Film Acting* (Gollancz, London, 1929)。

¹⁸ 以下有關艾森斯坦與普多夫金的敘述根據Jill Neldes著，《電影學入門》，陳芸芸譯，韋伯出版社，台北，民國九十五年，第 638-639 頁。

普遍的哲學觀：唯有不斷的變遷才能維繫「存在」。也就是說，環繞在我們週遭世界的事物，都是各種相對元素衝突碰撞出來的結果。在發生下一個碰撞前，本身只是維持著一種暫時性狀態，必須透過這種衝突碰撞，才能夠實現變遷。這種相對事物間衝突碰撞而創造意義的方法，即所謂的辯證(dialectical)。艾森斯坦把這種概念運用到電影上，並提出一個觀念：當兩個鏡頭組合在一起時，便會形成一個全新的意義。以公式表達艾森斯坦的觀念，即「鏡頭A+鏡頭B=全新意義C」，並不會製造出「AB」。

雖然另一個重要的蘇聯電影製作者普多夫金和艾森斯坦一樣，都在電影中運用了創新的蒙太奇手法，但他卻反對艾森斯坦的理論觀。就像庫勒雪夫一樣，普多夫金認為，可以將鏡頭比擬為磚頭，建築是使用一塊塊磚頭堆砌起來的，場景就是靠一個個的鏡頭建構而成。不同於艾森斯坦，普多夫金並非將鏡頭以對立手法並置，普多夫金的公式為「鏡頭A+鏡頭B=AB」而不是「C」，其場景中是以連結為準，並非衝突。

2.3 蒙太奇的技巧

2.3.1 蒙太奇與音樂的結合

蒙太奇(montage)這個字是從法國建築學上借來的，原意是指構成、裝配，引申用在電影藝術中就是剪輯和組合。指電影中把內容有關的個別膠片片段組接在一起，構成一個段落的剪輯方法。這一術語通常是指俄國電影的剪輯技巧。

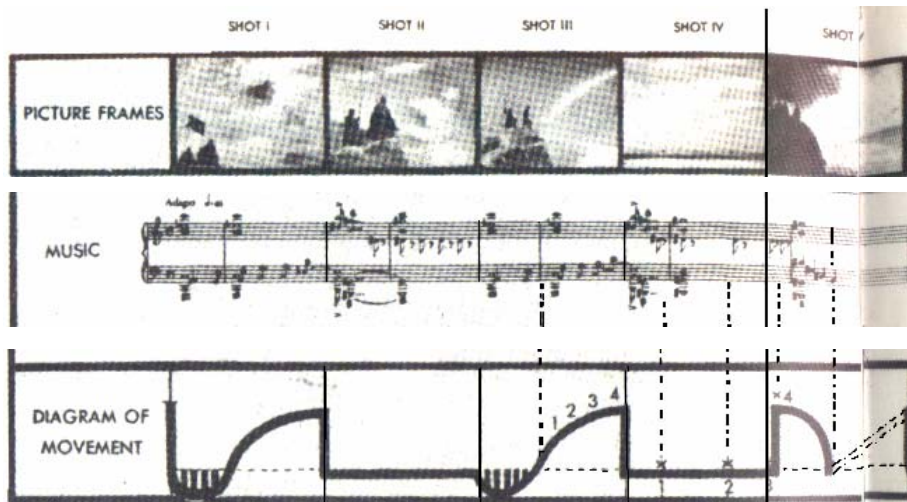
蒙太奇含義有廣義與狹義之分。狹義的蒙太奇專指對鏡頭畫面、聲音、色彩等元素編排組合的手段。其中最基本的意義是畫面的組合。影片導演、剪輯師以及畫面和音響技師將片段影片組合起來成為一個整體。各片段鏡頭可以按時間順序連接起來敘述一個故事，也可以把一些畫面交錯排列，以造成某種印象或說明某種聯想。而對話、音樂和各種音響效果組合起來也可以產生種種錯綜複雜的樣式，以達到藝術表現目的。廣義的蒙太奇不僅指鏡頭畫面的組接，也指從電影製作開始直到作品完成整個過程中藝術家的一種獨特的藝術思維方式。¹⁹

在電影《亞歷山大·涅夫斯基》(Alexander Nevsky)中，艾森斯坦和作曲家普羅高菲夫(Prokofiev)將視覺與音樂的進行密切的以圖像配合(圖2.2)。兩人合作無間，有時以音樂為主，有時以視覺為主，產生愛森斯坦所稱的「垂直蒙太奇」，使影像的線條由左下往右上移動時，音符亦採相似幅度。而當音樂跳動不平均時，影像亦呈現彎曲扭動狀。²⁰

¹⁹ 李彥春等著，《影視藝術欣賞》，張健主編，五南出版社，台北，民國九十一年，第176頁。

²⁰ Louis D. Giannetti著，《認識電影》，焦雄屏譯，遠流出版社，台北，民國七十八年，第184頁。

【圖 2.2】《亞歷山大·涅夫斯基》的音畫圖



2.3.2 蒙太奇手法²¹

依據蒙太奇的功能，可分為兩大類型：敘事蒙太奇、表現蒙太奇。前者是敘事手段，後者主要用以表意。兩者皆包含許多技巧

一、敘事蒙太奇

敘事蒙太奇是電影藝術中最常用的一種敘事方法，它以交代情節、展示事件為主旨，按照情節發展的時間流程、因果關係來分切組合鏡頭、場面和段落，從而引導觀眾理解劇情。敘事蒙太奇中包含的敘事技巧有：平行蒙太奇、交叉蒙太奇、重複蒙太奇、連續蒙太奇。

1、 平行蒙太奇：

以不同時間（或同時異地）發生的兩條或兩條以上的情節線索的並列表現和分頭敘述而將其統一在一個完整的結構之中。

美國影片《致命的吸引力》(Fatal Attraction, 1987) 敘述已婚律師加洛格的「婚外情」故事。他與艾麗克絲這對受了致命誘惑的男女從邂逅到發生戀情，因而引來致命懲罰並波及無辜的妻子。該片中大量運用了平行蒙太奇的敘事手法。如加洛格的妻子帶著女兒回娘家度週末，他則因公務不能同去。當妻子在岳父母家時，二位老人問起他的情況，妻子回答他很忙；而於此同時，散會後的加洛格卻與偶然相識的艾麗克絲在酒吧侃侃而談，十分投機，進而來到艾麗克絲的公寓，一陣狂風暴

²¹ 以下有關艾森斯坦與普多夫金的敘述根據李彥春等著，《影視藝術欣賞》，張健主編，五南出版社，台北，民國九十一年，第 178-180 頁。

雨般的激情之後，他們又雙雙去了舞廳狂舞……這一組平行蒙太奇的運用，充分表現故事的發展。

2、交叉蒙太奇

又稱交替蒙太奇，是將同一時間不同地域發生的兩條或數條情節線，迅速而頻繁地交替剪接在一起，其中一條線索的發展往往影響另外的線索，各條線索相互依存，最後匯合在一起。

《致命的吸引力》中，加洛格以為與愛麗克絲所發生的一切只是生活中的一個小插曲，不必認真對待，甚至以為結這段艷遇易如反掌，不料對方想與之共建家庭的目的達不到後，便採用報復手段去破壞他的家庭。在一個從岳父母家歸來的週末，一停車，女兒就興沖沖地奔向兔籠，妻子卻發現家門未鎖；一會兒是女兒快速地奔跑，一會兒是妻子不停地推開家中一扇扇的門；兩條線索快速地交替出現，最後交織在一起，女兒發現兔子不在籠中，高聲叫道：「我的兔子」，妻子發現廚房裡熱氣騰騰的鍋中正煮著女兒心愛的小白兔，於是一聲充滿恐懼的尖叫從心底發出。在母女兩人的叫聲中，將這兩條快速交織出現的線索匯合在一起。交叉蒙太奇極易引起懸疑，造成緊張刺激的氣氛，加強矛盾衝突的尖銳性，因而驚險片、恐怖片 and 戰爭片常用此法造成追逐和驚險的場面。



3、重複蒙太奇

將具有一定寓意的鏡頭在關鍵時刻反覆出現，以達到刻畫人物、深化主題的目的。

《菊豆》中搭晾在粗木竿上的紅布、黃布，伸出在錯落、擁擠的灰黑色屋簷外，時而伴著主角天青和菊豆愉快的笑聲，時而伴著他們歡娛的歌聲，在影中三次重複出現，這不僅在色彩上形成鮮明對比，也是向世人表達他們二人的真愛。那一匹匹整齊懸掛的染布，是結構與秩序的象徵，預示著天青與菊豆之間愛情不可能實現的悲劇性。

4、連續蒙太奇

連續蒙太奇只是沿著一條單一的情節線索，按照事件的邏輯順序，有節奏地連續敘事。由於它缺乏時空與場面的變換，難以突出各條情節線之間的對列關係，又有拖沓和平鋪直敘之感，因此，在一部影片中它多與平行、交叉蒙太奇一起使用，很少單獨使用。

二、表現蒙太奇

表現蒙太奇是以鏡頭並列為基礎，使相連鏡頭在形式或內容上相互對照、衝擊，產生單個鏡頭本身所不具有的豐富涵義，引起觀眾的聯想和思考。

表現蒙太奇包含抒情蒙太奇、心理蒙太奇、隱喻蒙太奇和對比蒙太奇。

1、抒情蒙太奇

抒情蒙太奇是在保有敘事和描寫連貫性的同時，表現超越劇情之上的思想和情感。通常的方法是將意義重大的事件分解成一系列近景或特寫，從不同的側面和角度捕捉與渲染事物的特徵。

《毛澤東和他的兒子》中，當毛澤東得知兒子犧牲的消息時，他一言不發，獨自坐在房間裡抽煙，此時從不同角度、不同側面拍攝的近景特寫，恰當地渲染了毛主席失去愛子的悲慟心情和超常的克制力。

2、心理蒙太奇

透過畫面鏡頭組接或聲畫有機結合，形象生動地展示出人物的內心世界，常用於表現人物的夢境、回憶、閃念、幻覺、遐想等精神活動。它往往具有畫面和聲音形象的片段性、敘述的不連貫性和節奏的跳躍性，而且聲畫形象帶有劇中人強烈的主觀性。

《人到中年》的主角陸文婷是身負重任、生活艱難的中年知識份子的真實寫照。由於工作緊張繁忙，終於積勞成疾，患了重病。在她昏迷時，影片中使用了心理蒙太奇體現她的心理活動。在半昏迷狀態中，他模模糊糊地看到傅家杰時，意識中便浮現出他們的戀愛過程；在她生命垂危之際，她的意識流動是——她身著白大褂、肩背醫用箱在無邊的沙漠中艱難跋涉，最終踉蹌跌倒，此時伴隨著畫外她在昏迷中的自言自語：這樣歇下來多好，永遠歇下來，什麼也不想，什麼也不知道，沒有疲勞，沒有悲傷，沒有煩惱……一種身心極度疲乏的無力感充分地展示給觀眾，深刻地揭示出一種心理真實。

3、隱喻蒙太奇

透過鏡頭或場面的對列進行類比，含蓄而形象地表達創作者的某種寓意。

艾森斯坦的《波坦金戰艦》是以1905年發生在「波坦金號」船上的真實叛變故事為根據，這部電影的關鍵場景是「奧德薩階梯」，由士兵平行列隊走下階梯，朝港口走去，並向旁觀者大規模開火。在奧德薩階梯的大屠殺之後，戰艦上的官兵復仇的方式就是砲擊總部。在這個場景中，艾森斯坦並置三隻處於不同甦醒階段的石獅影像，作為俄國人民政治觀和行動覺醒的隱喻（圖2.3）。²²

又如默片大師卓別林(Charlie Chaplin)在電影《摩登時代》(Modern Times, 1936)中的一個鏡頭，是以一群魚貫而入的羊群為開場，然後溶接到一群工人，這明顯是承襲自蘇聯的蒙太奇中那近似艾森斯坦

²² Jill Nelmes著，《電影學入門》，陳芸芸譯，韋伯出版社，台北，民國九十五年，第651頁。

(Sergei M. Eisenstein) 或普多夫金 (Vsevolod Pudovkin) 的表現手法，指涉那群工人便如沒有思維性的動物一般，羊其實只是個替代象徵，那些工人在資本家（牧羊犬）的操縱下溫順得如羊群一般。

【圖 2.3】《波坦金戰艦》(1925)



4、對比蒙太奇

透過鏡頭或場面之間在內容或形式上的強烈對比，產生相互衝突的作用，以表達創作者的某種寓意或強化所表現的內容和思想。

《致命的吸引力》中間部份突出了內容上的強烈對比：加洛格夫婦和朋友聚會時氣氛友好、熱烈，而受到冷落的艾麗克絲則獨自在冷清的寓所裡聽著歌劇中悲戚的詠嘆調，眼睛裡滿是哀怨；加洛格饒有興緻地看著妻子卸妝，欣賞著妻子的美麗，心裡漾滿著愛意，而艾麗克絲因找不到他，憤而摔掉電話聽筒，滿臉殺氣。透過這些精心安排的對比，突出「家」對於加洛格的重要，反襯出單身女人的孤獨。



三、作品《嬉遊曲》結構分析

3.1 樂曲背景

此首《嬉遊曲》(Divertimento)是改編自1928年完成的舞劇《仙子之吻》(The Fairy's Kiss)，並於1934年選出改編成演奏會用組曲。1928年，曾為迪亞吉列夫(Sergei Diaghilev)工作的俄羅斯偉大舞者伊達·魯賓斯坦(Ida Rubinstein)因自己成立公司，而成為迪亞吉列夫的競爭者。在第一季的新作中，包括有拉威爾的《波麗露》，以及史特拉汶斯基的《仙子之吻》等作品。1928年正值柴可夫斯基逝世三十五週年紀念，史特拉汶斯基出自同胞愛及對前輩的尊敬，完成這首《仙子之吻》。

而史特拉汶斯基有這樣的想法，是來自俄羅斯畫家Alexandre Benois給他的建議，Benois曾參與設計過芭蕾舞劇《彼得羅西卡》(1911)及歌劇《夜鶯》(1914)。1927年12月他寫信給史特拉汶斯基說：「我很高興得知你和魯賓斯坦達成協議，我們想要呈現史特拉汶斯基眼中的柴可夫斯基。」Benois根據一些可加以強調、發展的主題，列出幾首柴可夫斯基的鋼琴曲。他在總結時加入一段禱告：「在上帝的旨意下，你同意採納我的提議，使我的一直以來的夢想得以實現。」

史特拉汶斯基曾說：「本曲的靈感是得自於柴可夫斯基的意念而寫成的四幕諷刺舞劇音樂」。他最後採用Benois所列名單中的七首柴可夫斯基鋼琴曲，再加上一部分他自己選取的歌曲²³，抽出喜愛的旋律，仿效其曲趣及樂器編制而作成。大部分的曲子對一般聽眾而言並不熟悉，事實上有些連史特拉汶斯基自己都不熟悉。他寫道：我唯一的想法就是選音樂，這其中完全沒有柴可夫斯基的管絃樂曲，我的選擇全是來自鋼琴曲及歌曲。這其中一半的音樂是我已經熟悉的，而另一半則算是新發現。

而在這些拼湊的音樂上加諸的主題，即安徒生童話中的《雪后》(Hans Christian Andersen's tale "The Ice Maiden")。史特拉汶斯基認為：它使人聯想到是柴可夫基本身的隱喻，仙子在孩子身上的吻，是一種標示著柴可夫斯基誕生的靈感，一個注定命運的吻。雖然柴可夫斯基沒有像故事中的男孩在結

²³共引用柴可夫斯基十一首鋼琴曲：*Scherzo a la russe* op. 1, no. 1；*Humoresque* op. 10, no. 2；*Evening Reverie* op. 19, no. 1；*Scherzo humoristique* op. 19, no. 2；*Feuillet d'album* op. 19, no. 3；*Nocturne* op. 19, no. 4；*The Mujik plays the Harmonica* op. 39, no. 12；*In the Village* op. 40, no. 7；*Danse Russe* op. 40, no. 10；*Salon Valse* op. 51, no. 1；*Natha Valse* op. 51, no. 4 以及五首歌曲：*Painfully and sweetly* op. 6, no. 3；*None but the lonely Heart* op. 6, no. 6；*Winter Evening* op. 54, no. 7；*Lullaby in a storm* ('Berceuse') op. 54, no. 10；*Serenade* op. 63, no. 6

婚時被仙子奪走，但在現實中的他對於婚姻也無力抵抗。

這個階段正是史特拉汶斯基作品傾向溫和、優雅的短暫時期，除了《仙子之吻》外，還包括有芭蕾舞劇《阿波羅》(1928)及協奏曲《鋼琴與管絃樂的隨想曲》(1929)。雖如此，但由史特拉汶斯基呈現這麼抒情、甜蜜的曲子，還是令人不禁為其浪漫的外表感到困惑。後來連史特拉汶斯基自己也寫到，他對於哪些是柴可夫斯基的主題，哪些是自己的，已經混淆模糊了。

3.2 樂曲動機

動機的素材會產生音樂的個性，動機的組成會牽動文本的脈絡。史特拉汶斯基作品中手法鮮明的動機特色，總是能令人印象深刻。筆者將其作品《嬉遊曲》(Divertimento)中的動機加以劃分，整理如下：

Divertimento

3.2.1 第一樂章 Sinfonia

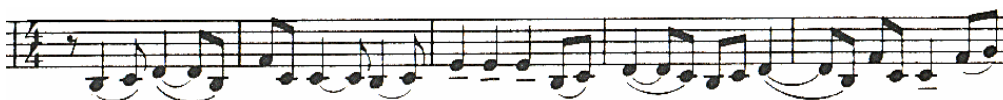
動機 a：以四度、二度構成旋律線



動機 a'：以動機 a 為基礎，在節奏上作變化



動機 b：切分音型，音時值較長，以長切分音加上同音重複三次組成，旋律性強，屬歌唱式切分



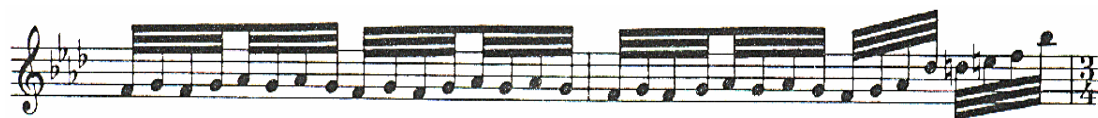
動機 b'：同為切分音型，但由短休止符及短音值，構成跨小節性的切分韻律，節奏性強，屬節奏式切分



動機 b''：延續動機 b' 節奏式切分，再加入附點素材



動機 c：由密集緊湊的重複二度音型構成



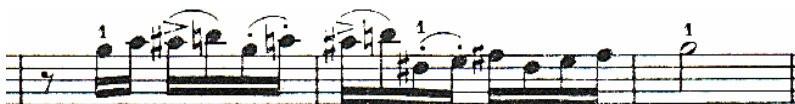
動機 d：減七和絃音



動機 e：八分休止符~二個十六分音符，以及大跳音型



動機 e'：保留動機 e 節奏部份



動機 e''：僅留動機 e 大跳音型部分



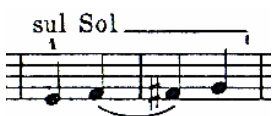
動機 f：十六分休止符~十六分音符~同音重複（鋼琴）



動機 g：八分休止符~八分音符~二拍附點節奏



動機 h：半音級進音型

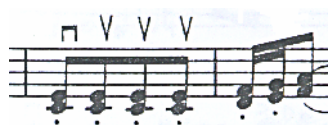


3.2.2 第二樂章 Danses suisses

動機 a：四度雙音



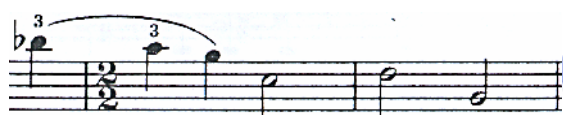
動機 b：三度雙音



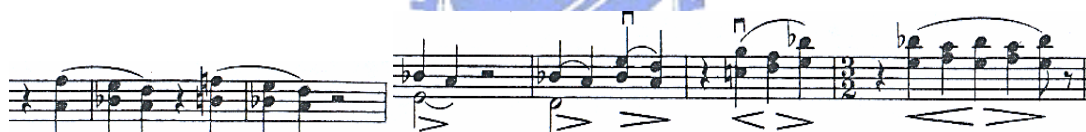
動機 c：以裝飾音構成八度跳進音程



動機 d：長線條的旋律線



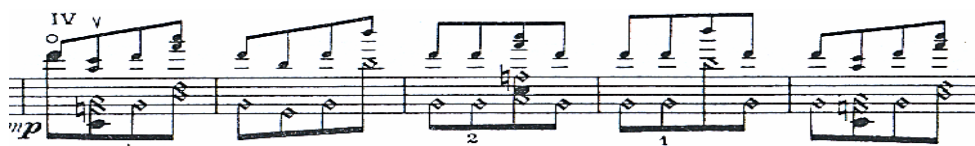
動機 d'：長線條旋律線結合雙音變化



動機 e：一連串的六四和弦組成



動機 f：使用泛音組成旋律



動機 g：大跳音型



動機 h：



動機 i :



3.2.3 第三樂章 Scherzo

動機 a : 附點音型



動機 a' : 僅使用動機 a 之旋律部份



動機 b : 三度及二度音程，加上十六分及八分音符節奏



動機 c : 三連音音型



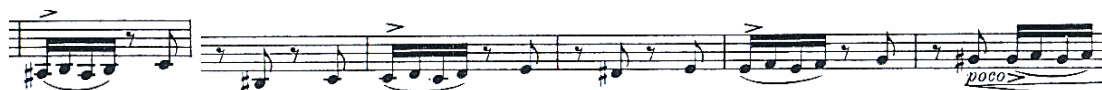
動機 d : 下行琶音



動機 e : 由連結線構成的長切分音型



動機 e' : 亦為長切分音型，但以休止符取代連結線



動機 f : 級進音型



動機 g : 長線條旋律線



動機 h：大跳音程



3.2.4 第四樂章 Pas de deux

(a) Adagio

動機 a：



動機 b：



動機 c：華彩樂段 Cadenza



動機 c'：延伸動機 c 部份作變化



(b) Variation

動機 a：十六分音符雙音



動機 b：短音符及休止符



動機 c：長音及連結線



動機 d：裝飾音點綴

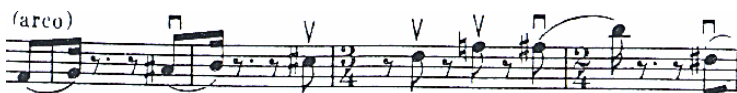


動機 e：上行琶音



(c) coda

動機 a：一連串後半拍音型



動機 b：跳進音型



動機 c：二拍附點及四分音符組成



動機 d：由穩定的四分音符組成



動機 e：音階



動機 f：重複中心音 G



動機 g：以同音十六分及八分音符為節奏音型



動機 h：以 ponticello 的消長作音色上的變化



3.3 樂曲分析

史特拉汶斯基的《嬉遊曲》(Divertimento) 於 1934 年改編而成，此曲創作時間正值史特拉汶斯基創作的第二時期「新古典主義時期」，而引用的「古典素材」為柴可夫斯基的十一首鋼琴曲、五首歌曲²⁴，及安徒生童話《雪后》(The Ice Maiden)。

3.3.1 第一樂章 Sinfonia

本曲為小提琴及鋼琴組曲，共有四個樂章，第一樂章 Sinfonia 取自舞劇《仙子之吻》第一場景，共有三個部份，曲式可視為自由的複合三段體，3/4 拍子，行板 (Andante) 分析如下 (表 3.1)。其中「疊入」意指原聲部動機進行當中，另一聲部的加入，而使兩動機同時進行；「插入」意指打斷原動機的呈現，造成斷裂。

【表 3.1】

Divertimento I Sinfonia

	段落	使用動機	小節數		
Part I	A	a	1-12		
	B	b	13-20		
		a	20-25	(piano 部份)	
	A'	a'	疊入 c	26-48	43-51 (piano 部份)
		a'		49-51	
		d		52-53	
			插入 a		54
	d		55-59		
	bridge	c	60-65		

²⁴ 所引用柴可夫斯基十一首鋼琴曲：*Scherzo a la russe* op. 1, no. 1；*Humoresque* op. 10, no. 2；*Evening Reverie* op. 19, no. 1；*Scherzo humoristique* op. 19, no. 2；*Feuillet d'album* op. 19, no. 3；*Nocturne* op. 19, no. 4；*The Mujik plays the Harmonica* op. 39, no. 12；*In the Village* op. 40, no. 7；*Danse Russe* op. 40, no. 10；*Salon Valse* op. 51, no. 1；*Natha Valse* op. 51, no. 4 以及五首歌曲：*Painfully and sweetly* op. 6, no. 3；*None but the lonely Heart* op. 6, no. 6；*Winter Evening* op. 54, no. 7；*Lullaby in a storm* (‘Berceuse’) op. 54, no. 10；*Serenade* op. 63, no. 6

Part II	C	b'		65-71	
			插入 e		71-73
		b'		73-76	
			插入 e		77-78
	D	b''		79-85	
		b		86-107	(piano 部份)
	E		插入 f		107-108
		e'		109-114	
			插入 f		115-116
		e'		117-120	
			插入 g		121
		e'		122-123	
			插入 g		124
			插入 f		125-126
	bridge	e'		127-131	
	F	c		132-133	
			插入 e''		133-135
		c + e'		136-138	
			插入 e''		138-140
		c		141-143	
		插入 e''		143-145 (piano)	
G	b		152-155		
	g		156-163		
C'	b'		164-168		
		插入 e		168-170	

		e''		170-177		
				178		
	A'	a'		179-190		
Part III	G'	g		191-198		
		c		198-208		
	H		插入 h		209-211	
		f		212-216		
			插入 h		217-218	
		f		219-228		
	I	h		229-242	(piano)	
	結束句	e'' + h		243-256		

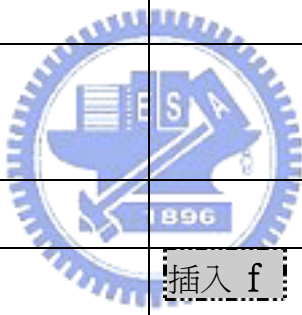
根據舞劇《仙子之吻》的劇情，第一樂章 Sinfonia 中 Part I 為寫景，描寫雪景及暴風雪的來臨，利用動機 a 及動機 d 做出暴風雪的對比效果。Part II 描述在風雪中，一位背著嬰孩的母親（動機 e），遭受雪妖的攻擊，為了保護愛子而與雪妖奮戰，但母親終究不敵雪妖而倒下，奪得男孩的雪妖在他額頭上以吻標記，得逞後便留下嬰孩揚長而去，一切又回到平靜的段落 A'。Part III 當路過的村民發現獨留的嬰孩，遍尋母親的下落，已是徒勞無功，但與雪妖的激戰在母親的腦海中卻歷歷在目。

3.3.2 第二樂章 Danses suisses

瑞士舞曲，2/4 拍子，適當的速度 (Tempo giusto)。為市集節慶日時，村人們所跳的民俗舞蹈，以輕鬆愉快的氣氛拉開序幕（表 3.2）。

【表 3.2】 II Danses suisses

	段落	使用動機	小節數
Part I	A	a、b	1-2、3-4
		a、b、a	5、6、7

		c		8-10	
			插入 d		10-12
		a		13-17	
			插入 d		18-20
		b		20-21	
			插入 d		22-25
	經過句	d'		25-31	
	A'	b		32-42	
			插入 c		43-50
		b		50-58	
			插入 c		59-66
	bridge	c'		67-83	(piano)
Part II	B	e		83-88	
				89-94	
	A'	b		95-100	
				插入 f	101-102
		b		102-104	
				插入 f	104
		b		105-108	
				插入 f	109-116
	B	e		116-124	
				插入 g	136-139
	C	h		124-135	
				139-143	
			143-152		
		插入 g		152-153	
Part III	D	i	疊入 f	154-160	154-167

				161-167	Piano 部份
			插入 g		168-169
	A'	a b		170-180	
		c		181-188	
		b		188-208	

第二樂章瑞士舞曲 *Danses suisses* 共有三部份，如迴旋曲式般循環著，根據舞劇《仙子之吻》的劇情，被雪妖親吻過的男孩已經長大成人，他與未婚妻參與村中市集定期的節慶，此樂章即為村民們盡情的跳著瑞士民族舞蹈。

3.3.3 第三樂章 Scherzo

詼諧曲，優雅的稍快板 (*Allegretto grazioso*) 3/4 拍子，三段體 (表 3.3)。

【表 3.3】

III Scherzo

	段落	使用動機	小節數		
導奏		a	1-7		
Part I	A	a	7-10		
		b	11-13		
		c	14-15	(piano)	
		a	16-19		
		b	20-21		
		c	22-23	(piano)	
	B		插入 d		24
		e		25-28	
			插入 d		29
		e	30-33		
		插入 d		34	

		f		35-45		
		e'		46-53		
		d a		54-61		
	A'	a		62-65		
		b		66-67		
		c		68		
	bridge			69-74		
Part II	C	g		75-82	79-82-85 (piano)	
		e	疊入 f h	82-86		
		f 插入 h	疊入 g	86-87 88-90	86-93 (piano)	
		f		90-93		
		a'		93-94		
Part III	A	b		95-97		
		c		98-99		
		a		100-103		
		b		104-105		
		c		106-107		
	B		插入 d			108
		e		109-112		
			插入 d			113
		e		114-117		
			插入 d			118
		f		119-129		
		e'		130-137		
		d a		138-145		
A'	a		146-149			
	b		150-151			

		c		152	
	結束句			153-156	
		e		156-171	

3.3.4 第四樂章 Pas de deux

第四樂章雙人舞 Pas de deux 由慢舞 Adagio (表 3.4)、炫耀舞 Variation (表 3.5)、結尾舞 Coda (表 3.6) 所組成，皆為三段體。其中，炫耀舞 (Variation) 在此並非變奏曲之意，而僅是舞曲之意 (舞劇中為未婚妻之舞)。

IV Pas de deux

【表 3.4】

(a) Adagio

段落	使用動機	小節數
導奏		1-5
A	a	5-6
	b	6-11
	插入 c	12-14
	插入 b	15-16
	a	17-18
	b	18-23
B	b	24-34
B'	b	35-39
結束句	c'	40-44

【表 3.5】

(b) Variation

段落	使用動機	小節數
----	------	-----

導奏			1-2	
A	a		3-4	
	b		5-6	
	a		7-8	
	b		9-10	
B	c		10-18	
	d		19-29	
A'	a		30-33	
	b		34-35	
結束句	e		36-40	

【表 3.6】

(c) coda

段落	使用動機		小節數	
導奏			1-3	
A	a		3-11	
	b		11-13	
	c		14-26	
	a		26-35	
	b		35-37	
B	d		38-52	
		插入 a		53-56
	d		57-75	
	c+ d		76-95	
		插入 a		96-99
A'	a		100-108	
	b		108-110	

	c		111-122	
	a、e		122-124、124-129	
			129-130、130-133	
			133-135、135-138	
	c		139-140	
	b		141-143	
		插入 f		144-146
		插入 f		147-148
			149	
Coda	g		150-157	
		插入 f		158-160
	h		161-167	
	f		168-172	

此為舞劇《仙子之吻》第三場的劇情，年輕人與他的未婚妻慶祝他們的婚禮，開心的跳著舞，此即為慢舞 Adagio；接著是未婚妻之舞，炫耀舞 Variation；然後是雙人舞，結尾舞 Coda。之後雪妖現身並喬裝成他的新娘，帶走年輕人，將他永遠拘留在雪妖的國度裡。

四、《嬉遊曲》中的『蒙太奇』

藉由前面第一章所提及「斷裂手法」及第二章、第三章對於蒙太奇手法及樂曲素材的分析，輔以舞劇《仙子之吻》的劇情場景，筆者找出幾處史特拉汶斯基作品《嬉遊曲》中出現蒙太奇的蛛絲馬跡。

4.1 作品文本

本曲改編自史特拉汶斯基1928年完成的舞劇《仙子之吻》，其劇本內容取材自安徒生童話《雪后》。於1934年改編為演奏會用組曲，同年亦改編成鋼琴與小提琴組曲。舞劇《仙子之吻》共有四場：

第一場：暴風雨中的搖籃曲

一位母親背著還在襁褓中的嬰兒，在暴風雪中步行於瑞士的深山裡。雪妖突然出現，奪取母親懷中的嬰兒。雪妖溫柔的在嬰孩的額頭留下「命運之吻」後便留下嬰兒離去。當路過的村民發現獨留的嬰孩，遍尋母親的下落，卻已是徒勞無功，便將嬰孩帶回撫養。『嬉遊曲』的第一樂章sinfonia即來自此場景。

第二場：農村裡的節慶，村民們狂歡舞蹈

多年後，被雪妖親吻過的男孩已經長大成人，他與他的未婚妻參與村中市集定期的節慶，村民們盡情的跳著瑞士的民族舞蹈，此即『嬉遊曲』的第二樂章，瑞士舞dance suisses。由雪妖化身的吉普賽預言家出現，蠱惑年輕人並告訴他他的未來以及承諾他會獲得極大的幸福，隨後將他帶回至他的未婚妻與朋友身邊。

第三場：在風車小屋旁

年輕人與他的未婚妻慶祝他們的婚禮，開心的跳著舞。此即為『嬉遊曲』第四樂章的雙人舞pas de deux的adagio，接著是未婚妻之舞variation，然後又是雙人舞coda，之後他的未婚妻離開準備去披上他的婚紗，雪妖卻在此時出現，喬裝成他的新娘，並且運用他的法力迷惑年輕人，將年輕人帶走。

第四場：終場Epilogue

此段的音樂完全沒有運用在組曲。雪妖現出原形，再度出現在年輕人面前，並且再次在年輕人的額頭上印下「命運之吻」，使他忘記現實世界的一切，並且永遠被拘留在雪妖的國度裡。

4.2 《嬉遊曲》中的斷裂手法與蒙太奇

蒙太奇手法 (montage) 的應用，主要是利用素材間的差異或類同，刻意營造出強烈的對比或是隱喻的類比 (參閱第二章)。史特拉汶斯基作曲技巧中慣常出現的「斷裂手法」(discontinuity) 特色亦是如此 (參閱 1.2.2)。

在第一樂章中就出現許多使用斷裂手法之處，以整體樂章看來，大規模而明確的完全斷裂有四處，分別為第 65 小節 (譜例 4.1)、第 78—79 小節間的接續 (譜例 4.2)、第 177—179 小節接續 (譜例 4.3)、第 190—191 小節接續 (譜例 4.3)；以明顯的休止符直接切斷或素材差異造成音樂中斷，且皆與大段落接替有關係。其中，夾在兩斷裂間的第 179—190 小節 (譜例 4.3)，甚至可單獨視為一個巨型的斷裂單位。

【譜例 4.1】第一樂章，第 63-66 小節



63

【譜例 4.2】第一樂章，第 77-79 小節



77

【譜例 4.3】第一樂章，第 177-191 小節



177

Andante (♩=60)

179 *p ma sonoro*

Vivace (♩=138)

186

4.2.1 重複蒙太奇

上述的大規模斷裂功能以區分大場景為主，而小規模如由鏡頭構成蒙太奇的音樂斷裂亦層出不窮。如第 49—51 小節，是以延續著開頭以來具平靜、祥和氣氛的長樂句動機 a 相似的動機 a' 為鏡頭，此為描述深山中的雪景，飄渺的長鏡頭遠景，像這樣帶有平和寧靜寓意的鏡頭藉由第 1 小節動機 a (譜例 4.4)、第 20 小節動機 a (鋼琴部分) (譜例 4.5)、第 26 小節動機 a' (譜例 4.6)、第 179 小節動機 a' (譜例 4.7) 的反覆出現，達到深化主題的手法，可看作是「敘事蒙太奇」功能中的「重複蒙太奇」手法。(參閱 2.3.2)。

【譜例 4.4】第一樂章，第 1-3 小節

【譜例 4.5】第一樂章，第 20 小節

【譜例 4.6】第一樂章，第 26 小節

【譜例 4.7】第一樂章，第 179 小節



4.2.2 對比蒙太奇

以第 49—59 小節（譜例 4.8）為例，此樂段短短十小節中就出現了三次的斷裂。第一次的斷裂發生在第 51 和 52 小節的接續。原本營造平靜的鏡頭（第 49—51 小節），突然毫無預警的跳接鏡頭進入第 52—53 小節，動機 d 激烈急促的快速音群，由減七和弦構成，並要求強烈的漸強漸弱效果，彷彿處在另一個波濤洶湧的世界。當聽眾試圖對這突如其來的斷裂做意義詮釋的當下，第二次和第三次的斷裂也同時發生了。這是史特拉汶斯基典型的斷裂手法狀態之一——連鎖（interlock）（參閱 1.2.2）。

第二次的斷裂即為第 53 和 54 小節的接續。在第 52—53 小節彷彿掀起驚濤駭浪的鏡頭，到第 54 小節竟瞬間切換鏡頭回前面長樂句的素材動機 a，並置這看似一如往昔的平靜，會讓接下來的鏡頭產生更大的能量。

第三次的斷裂旋即出現在第 54 和 55 小節的接續。在第 54 小節刻意並置的動機 a，造成自第 52 小節開始的動機 d 鏡頭在此中斷，並因兩動機素材間的差異而產生能量，延遲至第 55 小節才得以接續，藉由兩鏡頭的交錯並置，會產生比各自獨立鏡頭更多的期待與更大的滿足。

輔以舞劇《仙子之吻》第一場的劇情內容，動機 a 意近描繪山中雪景，以長樂句製造空寧祥和的場景，而動機 d 則是預示暴風雪降臨，以急促的短音群產生緊張的壓迫感。像這樣從第 49—59 小節的樂段，將極端衝突的素材並置，以突顯差異的手法，可說是此樂段使用了具有「表現蒙太奇」功能的「對比蒙太奇」音樂。

【譜例 4.8】第一樂章，第 49-59 小節

54

57

4.2.3 平行蒙太奇

下一組的斷裂與蒙太奇出現在第 65—78 小節（譜例 4.9）。鏡頭以動機 b' 為主要敘事線，中間插入動機 e 鏡頭，作為另一敘事線，如此交替二次，產生三處斷裂。第一次是第 71 小節，原本動機 b' 的鏡頭在此因動機 e 插入而中斷，而動機 e 自第 71 小節第二拍切入，到第 73 小節第一拍結束，鏡頭交還動機 b'，並在交替間產生第二次的斷裂（第 73 小節）；回到動機 b' 的鏡頭進行到第 76—77 小節間的接續時，又因為動機 e 的鏡頭再次插入，造成第三次的斷裂。

這組第 65—78 小節的鏡頭運作，使用兩條情節素材，動機 b' 與動機 e 分別代表雪妖及母親，彷彿雪妖躲在暗處觀察母親，暫不現身，準備伺機而動。這二條敘事線各自表述，沒有突兀的對比，最後也沒有刻意匯集，而是以並列表現和分頭敘述的方式呈現，可看作是「敘事蒙太奇」功能中「平行蒙太奇」技巧的應用。

【譜例 4.9】第一樂章，第 65-78 小節

65

70

74

4.2.4 交叉蒙太奇

第 107—131 小節（譜例 4.10）使用了「敘事蒙太奇」功能中的「交叉蒙太奇」。此樂段共有三條敘事線穿插進行，以動機 e' 為主要敘事線，動機 f 及動機 g 為插入鏡頭，三者多次交替而成，共產生八次的斷裂。

第 107—108 小節為動機 f 搶先在主要敘事線動機 e' 前登場，也因此立刻在第 108—109 小節間的接續出現第一次斷裂；第 109 小節接入動機 e' 後，主要敘事線持續進行，卻被動機 f 的鏡頭於第 115—116 小節再次插入，使得主要敘事線因而產生第二次及第三次的斷裂，分別是 f 進入的第 114—115 小節之間接續，及 f 離開的第 116—117 小節之間接續。

經過兩次動機 f 的插入，第 117 小節回到動機 e' 卻仍不平靜，第 121 小節出現動機 g 的插入，同樣也造成第四次及第五次的斷裂，分別在第 120—121 小節之間接續，及第 121—122 小節接續。第六次的斷裂起因也是動機 g，在第 123—124 小節之間接續，但不同的是，這次插入動機 g 後，鏡頭並不直接回主要敘事線動機 e'，而是與先前的插入鏡頭動機 f 匯合之後，才一起回到動機 e'（動機 g 與動機 f 的匯合致使在第 124—125 小節間的接續產生第七次斷裂；最後回到動機 e' 亦使第 126—127 小節接續產生第八次斷裂）。

以劇情內容輔視，此樂段似描述雪妖為奪取母親懷中的嬰孩，使出各種威脅利誘的手段，而母親為了保全愛子則是頑強抵抗奮力脫逃。主要敘事線動機 e' 的鏡頭，即為不妥協的母親；另外二條敘事線動機 f 及動機 g，則為雪妖以不同手段一再出手，三條敘事線分頭進行彼此依存，交替並置在最後匯合交集，使用了「交叉蒙太奇」手法。

【譜例 4.10】第一樂章，第 107—131 小節

107

113

4.2.5 心理蒙太奇

樂曲進行到第 191 小節（譜例 4.11）時，速度突然由 Andante 轉為 Vivace，許多鏡頭如幻影般片段地出現。自第 191—198 小節，出現先前熟悉的動機 g；第 198—208 小節動機 c 的二度音程；第 209—211 小節插入動機 h；到了第 212—216 小節，先前也使用過的動機 f 出現，和緊接的第 217—218 小節動機 h 做搭配，二者彼此交替鏡頭直到第 242 小節（第 229—242 小節動機 h 於鋼琴低音聲部出現 5 次）；第 243—256 小節更是融合動機 e'' 的大跳音型，及動機 h 的半音級進音型，持續保持力度直至第一樂章的結束。

整個樂段從第 191—256 小節涵括了許多之前出現過的動機鏡頭，彷彿回想往事，歷歷在目。以劇情內容為輔，此樂段彷彿是暴風雪過後，當村民們紛紛圍觀，揣測著嬰孩的遭遇時，鏡頭以片段性的組合，回溯前一晚母親為了保護愛子與雪妖(仙子)奮戰的情節，此樂段使用「表現蒙太奇」中「心理蒙太奇」技巧來體現母親的心理活動。

【譜例 4.11】第一樂章，第 191-256 小節

198 c pizz. *p*

204 *poco* h arco sul Sol

210 *p* f sul Sol

215 h sul Sol f

221

229 h

236 *f* *cresc.* *f* *cres - cen - do*

243 e'' + h



4.2.6 抒情蒙太奇

第二樂章 *Danses suisses*，取自《仙女之吻》第二場景及內容，雖然標題及內容描述為愉快的跳著瑞士舞，但眼前的歡樂氣氛，卻還是抹不去男孩身世的隱憂。多年前雪妖在他額上印下的命運之吻，隨著歲月增長的隱憂，也隨著音樂一同出現在此樂章中。

此樂章中的動機 d 可看作筆者所謂的「隱憂」。從樂章開頭以來的動機 a、動機 b、動機 c 都屬於舞蹈音樂的一部份，且這些舞蹈鏡頭多次重複，貫串全樂章。直到第 10—12 小節（譜例 4.12）第一次出現帶有嘆氣般的動機 d 鏡頭，但自第 13 小節慢慢回復快樂的舞蹈鏡頭；第二次再度出現憂慮的鏡頭，是在第 18—20 小節，而這次的動機 d 與前一次不盡相同，似乎是從別的角度側寫鏡頭，有著更長的樂句、更深的鬱悶；回復舞蹈鏡頭也僅隔不到兩小節，第三次的動機 d 在第 22—25 小節又再出現，且這次憂慮的氛圍已是席捲而來，壓抑不住的情緒暫時無法拉回舞蹈鏡頭的愉快氣氛；第 25 小節開始一直到第 31 小節，徹底宣洩不安的隱憂，鏡頭進階為動機 d'，因雙音在音程上的運用，使得動機 d' 較動機 d 更具厚度，也更具深度。

從第 10 小節開始一連串出現的三次動機 d 及最後的動機 d'，不論是在樂句長度或是旋律走向皆不盡相同，彷彿是從不同的角度入鏡，但卻有著相同的拍攝主題——「隱憂」。這樣的手法屬於「表現蒙太奇」中「抒情蒙太奇」的應用。

【譜例 4.12】第二樂章，第 1-31 小節

另外，同是第二樂章還有一處也出現類似的鏡頭，是在此樂章最後的結束句，第 188 小節開始到第 208 小節結束（譜例 4.13）。以動機 b 做拍攝主題，第 188—195 小節先以正面角度的鏡頭做直接完整陳述，第 196—197 小節以側寫手法，抓住主題的神韻部分呈現，第 198 小節的長音鏡頭屬於背後取鏡，或是情緒內化的角度，第 200 小節以後，焦點逐漸淡化，主題輪廓更加模糊，鏡頭持續拉遠，甚至以延長記號延續鏡頭的無盡。

以多重角度和不同的側面補捉主題的特徵，從正面、近景、側寫到遠景，帶出超脫文本的情感，此樂段為「抒情蒙太奇」又一例。

【譜例 4.13】第二樂章，第 188-208 小節

4.2.7 隱喻蒙太奇

第四樂章的第三個部份(c) Coda 中，出現帶有寓意的「隱喻蒙太奇」手法。從開頭以來年輕人與他的未婚妻不斷變換舞姿，開心的跳著雙人舞蹈，洋溢著愉快氣氛，就在樂曲即將終了前，未婚妻準備去披上他的婚紗，卻在第 143—144 小節的接續間，出現一個小的斷裂（譜例 4.15）；第 144—146 三個小節，分別以一個八度、二個八度、三個八度的強烈和弦產生三個層次作為動機 f，彷彿是一個勝利的歡呼，若在第 144 小節以第一拍順利的做接續，這個勝利似乎屬於年輕人和他的未婚妻，但它卻刻意在弱拍上出現，製造斷裂，暗示著這個勝利的歸屬另有其人……第 147—148 小節同樣的三層次和弦以更加密集緊迫的姿態宣示，第 149 小節空白的完全斷裂，更預示著即將降臨的災難。

果然在第 150—157 小節出現動機 g 咄咄逼人急促的同音重複，及第 161—167 小節動機 h 揮之不去的緊密糾纏，雪妖再度現身了，這次他要永遠的帶走年輕人，不論是動機 g 或是動機 h，每次雪妖出手的鏡頭後面，一定接有動機 f 的鏡頭，作為他將獲得勝利的寓意暗示著，直到最後，果真是以歡呼勝利的動機 f 做結束。透過帶有勝利寓意的鏡頭並置，進行類比，傳達作者的意念，屬於「表現蒙太奇」中的「隱喻蒙太奇」手法。

【譜例 4.14】第四樂章，第 142—172 小節

142

147

154

161

①h

①f

p sul ponticello *mf* ordinario *p* sul pontic. *fff* ordinario

4.2.8 連續蒙太奇

關於連續蒙太奇，由於它只沿著一條單一的情節敘述，且多與其他蒙太奇手法一起使用，容易夾雜混在其他技巧中，難以突顯。在第一樂章中稍能見第 79—85 小節的動機 b'' 延續至第 86—107 小節（鋼琴部份）的動機 b'（譜例 4.15），整個大段落皆與動機 b 的切分韻律具相關性，可視為單一敘事的「連續蒙太奇」。

【譜例 4.15】第一樂章，第 79-107 小節

79

86

91

①b''

①b''

96

più forte

101



五、蒙太奇演奏詮釋

5.1 創作與演奏

創作和演奏之間的詮釋，在美學上頗耐人尋味。樂譜是固定不變的，但每次的演出卻有著不同的獨特性。同樣一首曲子，即便是同一演奏者，也會受每次演出當下內在或外在因素等影響，而在詮釋上有所差異。更何況在不同演奏者的詮釋下，自然會有不同的韻味。

如英國電影學者彼得伍倫 (peter wollen) 在其著作《Signs and Meaning in the Cinema》中認為，劇本或小說就像「催化劑」(catalyst) 一樣，能使導演在心中誘發構想、動機，而引用其主題加以發揮。實際上並非依賴原著 (劇本) 本身，只是以此做為催化劑，另外產生一個屬於自己風格的作品。²⁵ 正如史特拉汶斯基將柴可夫斯基的音樂片斷，及安徒生童話《雪后》作為「催化劑」，善加處理題材，以他自己的風格手法加以詮釋，遂使舞劇《仙子之吻》及本曲《嬉遊曲》產生。

對演奏者而言，前面所謂的劇本就好比樂譜，演奏者將樂譜做為「催化劑」，萃取譜中的意念深入呈現，做為演奏上的詮釋。作品所呈現的內容，除了作者的意念外，還包含了演奏家對作品的解讀，作曲家和演奏家可說同時都是作品內容的意義產生者，透過之間的合作，更能產生具體的意義。而筆者延續前面幾個章節以來使用蒙太奇概念所做的分析，進一步以蒙太奇語言詮釋本曲。

5.2 蒙太奇張力與音樂表情

開頭樂曲以四度音程作主軸貫串動機 a、動機 a'，做為長鏡頭下的雪景，鋼琴和小提琴旋律主題以 Andante 的速度安靜同步進行，呈現大雪紛飛下蒼茫漂泊之感。在第 1、20 (鋼琴部份)、26、179 小節多次出現的重複蒙太奇 (參閱 4.2.1)，目的是為了使主題深化，此處的主題為描繪遠處的雪景，演奏上應該控制弓速與力量，僅部份的弓毛觸弦，弓速稍快以飄渺不集中的音色近指板發聲，避免太過明亮的色彩 (譜例 5.1)；因為要重複闡述這個主題，而又非集中於同一段落，當演奏到這些樂段時，不論在它前一小節是怎樣的情緒，演奏者 (包括鋼琴) 應該記住這個鏡頭應有的基本氛圍，立即切換拉法 (彈法)，才能使類似的畫面鏡頭清楚再現，喚起聽眾認知，達成重複蒙太奇效果。

²⁵ 彼得伍倫著，《電影記號學導論》，劉森堯譯，志文出版社，台北，民國八十年，第 115 頁。

【譜例 5.1】第一樂章，第 1-11 小節

Andante (♩=60)

1 *p legato*

6

第 52 小節動機 d 的出現宣告暴風雪的來臨，短促急迫的音群注入大幅度漸強漸弱的效果，與第 49、54 小節飄渺的動機 a 鏡頭並置，一長一短的樂句、一密一疏的音型拉鋸出音樂上的張力，也在鏡頭轉換間產生對比蒙太奇的戲劇張力，以突顯暴風雪的差異，並帶有災難意涵的預示（譜例 4.8）。

筆者建議動機 d（譜例 5.2）三十二分音符應以短弓力量集中發聲，讓聲音更加立體；而大幅度的漸強效果，在運弓上除了增加弓的重量外，再搭配弓長度的增加，更能產生戲劇性張力。另外，瞬間轉換動機 a 鏡頭（譜例 5.3）的音色要立刻由集中立體的拉法，切換成大面積拉法回復蒼茫飄渺的音色。演奏者必須將兩素材的衝突對比性予以強化，增加音色的辨識度，才能加強對比蒙太奇的效果。

【譜例 5.2】第一樂章，第 52 小節動機 d

52

【譜例 5.3】第一樂章，第 54 小節動機 a

54

類似的演奏方式也出現在第 65—78 小節的平行蒙太奇。動機 b' 與動機 e 兩條敘事線各自表述，並列表現，雖然兩素材非對比衝突，但仍各有性格，演奏上要有所分別（譜例 4.9）。動機 b' 連續的後半拍組合，在聽覺上帶有切分節奏

的色彩，筆者建議此處（譜例 5.4）後半拍的連續下弓，弓在發聲前應先貼緊弦，提前累積能量以弓根扯出力度，尤其遇到連弓處，重心更應集中在第一音上，後面音則立刻放鬆，有一種向下挖起的感覺。動機 e 則音量稍弱，此處為動機 e 第一次的呈現，以少弓輕快的拉法清楚陳述（譜例 5.5）。

【譜例 5.4】第一樂章，第 65 小節動機 b'

【譜例 5.5】第一樂章，第 71 小節動機 e

第 107—131 小節是以動機 e' 為底，插入動機 f 及動機 g 構成三敘事線的交叉蒙太奇樂段（譜例 4.10）。第 107 小節動機 f，小提琴的二度音程及鋼琴的同音重複，產生一種壓迫感，旋律線需要小提琴及鋼琴的銜接，在第二拍交由鋼琴同音重複，但小提琴的四分音符應精簡而集中，控制弓量與力量的拿捏，張力避免因過長的弓量而鬆垮，但音量需小心控制在 mp 勿過大（譜例 5.6）；動機 g 的音量轉為 forte 以連續下弓拉奏，並以雙音加深音響厚度，因此需增加弓量拉出飽滿的音色，迅速回弓（譜例 5.7）。此二動機的鏡頭為雪妖的脅迫及怒吼，以各種不同手段奪取嬰孩，演奏者多注意兩動機的性格差異，會更容易表現雪妖的企圖心。

此處的動機 e' 長度增加戲份加重，且加入許多重音記號，較先前第 71 小節出現的動機 e（譜例 5.5）在音樂上更富戲劇表情，此為母親保護愛子對抗雪妖的鏡頭，以不規則的重音位置及拍號的變換，表現出驚慌失措的母親，因此演奏時應特別小心重音出現的位置，並注意樂句的語法，做出變換拍號及不規則重音所構成的律動（譜例 5.8）。

【譜例 5.6】第一樂章，第 107 小節動機 f

107

【譜例 5.7】第一樂章，第 121 小節動機 g

121

【譜例 5.8】第一樂章，第 122 小節動機 e'

122

第 191—256 小節的心理蒙太奇，擷取前面使用過的素材，出現的動機多而雜，且斷斷續續並不連貫，產生片段性的組合鏡頭（譜例 4.11）。不僅是素材上的不連貫，前半樂段（第 191—228 小節）在音量上的張力也無整體感，以 *p* 音量漸強後卻還是以 *p* 音量接續，如第 209—212、217—219 小節；直到第 229 小節的動機 h 在鋼琴低音做五次呈現，才串整音量自 *mf* 漸強到 *f*，持續漸強後在第 243 小節接續 *ff* 至結束。

自 191 小節以 *Vivace* 速度開始（譜例 4.11），素材包括了 *f* 音量的快速和弦群（第 191—198 小節）、*p* 音量的撥奏（第 198—208 小節）、短線段的漸強（第 209—211、217—218 小節）、*p* 音量的快速音群（第 212—216、219—227 小節）、重複動機 h 長樂句的漸強（第 229—242 小節）、*ff* 音量單一節奏的持續（第 243—256 小節）；不論是什麼音量，何種音型，即使是小聲的撥弦（*pizz.*），都應該把曲子的「精神」表現出來。例如，可將一般以指腹觸弦的撥奏稍往指尖調整，撥出的聲音會較為集中，並加快左手抖音的頻率，使音色更有立體感（譜例 5.9）。

另外，要注意動機間的銜接，雖然整個樂段的組成動機既片段又零散，但演奏者卻必須將片段化為整體，關鍵在於張力的維持。專注每個動機的最後一音、最後一拍，音色張力要堅持到下一動機接續才可轉換，盡量降低張力的中斷程度。如前面提到的例子，雖然第 209—211 小節的 *p* 音量漸強後，第 212 小節還是以 *p* 音量接續，但最後的 B 音（第 211 小節）發聲後不可放鬆，應持續漸強保持力度，直到下一音 #F 才以 *p* 音量發聲（譜例 5.10）。在仔細銜接張力之際，演奏者若能強化動機性格與劇情鏡頭的辨識度，會更容易做出回憶性的閃爍畫面，達成展現母子回溯遭遇的心理蒙太奇。

【譜例 5.9】第一樂章，第 198 小節 *pizz.*

198 *pizz.*
p

204 *poco*

【譜例 5.10】第一樂章，第 209—213 小節

209 *arco sul Sol*

210 *sul Sol*

211 *sul Sol*

212 *p*

213 2 2 3 4 2

史特拉汶斯基作曲技巧中的「斷裂手法」活躍於他的俄羅斯風格時期及新古典主義時期，這樣的作曲手法，使樂曲產生近似拼貼的塊狀結構。以本曲分析來看，多處斷裂手法的使用，不僅單純為求不同素材間的音響趣味，在其安排使用的背後，確有其目的性，產生的效果正與電影藝術中「蒙太奇手法」有共通點。

筆者以蒙太奇的詮釋方式，將聽覺化為視覺，採取鏡頭轉換、素材並置的概念，處理動機的斷裂與接續。筆者認為，斷裂之處多為意義產生之處，透過蒙太奇分析，便能窺見這層美麗，當瞭解背後蘊藏的意義時，斷裂不再是原本的「斷裂」，零散的片斷竟然使作品結構倍加立體。也藉由這樣的分析，讓演奏者面對一截截的斷裂時，不再只是平面式的意識「動機交替」，而是有能力讓不同動機在空間軸上構成蒙太奇樂段的三維意義，進一步讓不同的蒙太奇樂段在出現的時間軸上產生四維思考。當掌握了文本的思考完整性，演奏時就會有明確的方向性，這樣的演奏呈現會更具意義。



參考文獻

西文書目

Austin, William W. *Music in the 20th century, from Debussy through Stravinsky*. New York: W. W. Norton, 1966.

Cone, Edward T. edited by Morgan, Robert P. *Music, a view from Delft: selected essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Cross, Jonathan. *The Stravinsky legacy*. New York: Cambridge University Press, 1998.

Cross, Jonathan, ed. *The Cambridge companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Gardner, Howard. *Creating minds: an anatomy of creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*. New York: BasicBooks, 1993.

Hasty, Christopher. "On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music," *Music Theory Spectrum* 8 (1986) : 58-74.

Marschner, Bo. "Stravinsky's *Le baiser de la fee* and its meaning." *Dansk arbog for musikforskning*, Vol. VIII (1977) : 51-83.

Oliver, Michael E. *Igor Stravinsky*. London: Phaidon, 1995.

Pieter C. van den Toorn. *The music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983.

Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian traditions :a biography of the works through Mavra*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Walsh, Stephen. "Stravinsky." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, eds. New York: Grove, 2001.

Whitehead, Yukiko Nakane. "Aspects of Igor Stravinsky's Divertimento: Suite from the Ballet "The Fairy's Kiss" transcribed for violin and piano by the composer and Samuel Dushkin," The University of Memphis, D.M.A. thesis, 2004.

中文書目

Igor Stravinsky 著，《音樂七講》，許常惠譯，樂韻出版社，台北，民國八十四年。

Jill Nelmes 著，《電影學入門》，陳芸芸譯，韋伯出版社，台北，民國九十五年。

Louis D. Giannetti 著，《認識電影》，焦雄屏譯，遠流出版社，台北，民國七十八年。

Robert Stam 著，《電影理論解讀》，陳儒修、郭幼龍譯，遠流出版社，台北，民國九十一年。

Roger Kamien 著，《音樂—認識與欣賞》，陳美鸞等譯，美商麥格羅希爾台灣分公司，台北，民國九十年。



李彥春等著，《影視藝術欣賞》，張健主編，五南出版社，台北，民國九十一年。

姚曉濛著，《袖珍美學叢書 4—電影美學》，五南出版社，台北，民國八十二年。

許鐘榮主編，《現代樂派的大師》，錦繡出版社，台北，民國八十九年。

簡政珍著，《電影閱讀美學》，書林出版社，台北，民國八十二年。

蘇紹連著，《茫茫集》，彰化，大昇出版社，民國六十七年。

樂譜

Igor Stravinsky. *Divertimento*. New York : Boosey & Hawkes, 1934.

有聲資料

Igor Stravinsky. *The Fairy's Kiss-Suite*. SWR strttgart Radio Symphony Orchestra, Sergiu Celibidache. Deutsche Grammophon445 140-2, 1999.

Igor Stravinsky. *Divertimento*. Philharmonia Orchestra, Orchestre National de la Radiodiffusion Francaise, Igor Markevitch. EMI Classic7243-5-69674-2-7, 1989.

