

聲音政治： 試由聲音的角度剖析《蚵女》與 《養鴨人家》中的「健康寫實」

周俊男

摘 要

六七〇年代的健康寫實電影是一種兼顧票房與政治考量的特殊電影類型，雖然有鄉土寫實背景充當保護色，但情節的安排上，仍可看到一些農改等政宣議題的影子。不過，比較隱而不顯的是黨國的認同架構或意識形態，這在「敘事內」看不太出來，而是透過「敘事外」的聲音來偷渡，這些聲音包括國語、旁白、主題曲、配樂與進行曲等。從《蚵女》與《養鴨人家》兩片的分析中，我們可以發現「健康」與「寫實」的矛盾剛好對應於「敘事外」聲音與「敘事內」鄉土寫實影像的矛盾。但這個影音矛盾所造成的結果是「寫實」影像與「健康」聲音之間、鄉土與黨國之間的互補。而造成這種互補的原因在於聲音的多重性或超越性被旁白及主題曲所代表的「健康」聲音所牽制壓縮，而被置於黨國（理想）包圍鄉土（寫實）的框架之下。國語雖然讓健康寫實電影顯得不寫實，但它和意識形態之間的關係並不是那麼直接，而可視為是一種「離身」聲音或席翁所謂的「聽覺存有」，同時具有「敘事內」及「敘事外」的各種功能。但國語旁白則讓國語和黨國的聲音產生聯想，使聲音與敘事的互補而指向黨國的終極認同。另一方面這兩部片的主題曲，搭配壯觀鄉土影像、人物笑顏特寫、描繪幸福富庶的歌詞描述以及渾厚高亢的歌聲，再配上台灣民謠改編的交響曲，都讓鄉土與黨國更密切地「交響」。比較起來，鵝聲、鴨聲及歌仔戲等代表鄉土的聲音則僅具有「敘事內」的功能，單純當作鄉土敘事背景，而無鄉土認同的功能。由敘事外的「健康」聲音來主導敘事內「寫實」影像，就是這兩部健康寫實片的聲音政

* 本文 101 年 5 月 9 日收件；101 年 10 月 5 日審查通過。

周俊男，南台科技大學應用英語系助理教授。

E-mail: jnchou@mail.stut.edu.tw

治。

關鍵詞：健康寫實、聲音、聽覺存有、旁白

The Politics of the Voice: “Healthy Realism” in *Oyster Girl* and *Beautiful Ducking*

Jun-nan Chou*

ABSTRACT

In the 1960's and 1970's, a genre of film in Taiwan was referred to as “Healthy Realism,” which featured “realistic” scenes and characters in the countryside. *Oyster Girl* and *Beautiful Ducking* are typical films labeled as “Healthy Realism.” The combination of these two different elements, edification and realism, made the term “healthy realism” an oxymoron and the genre a new but weird type. Films in the healthy realism genre, as many film critics have been quick to point out, are obviously ideology-laden, with their aim of providing propaganda for government policies, such as the reformation of farming technology, the improvement of the countryside environment. These propaganda issues are manifestly rendered in the narrative of *Oyster Girl* and *Beautiful Ducking* in such subplots as the members of the Council of the Revolution in Farming going to the countryside to help the farmers to improve their farming technology, and the event of a Farming Competition. The government's policies on the countryside are in one way or another embedded in the narrative of the two films. But, what is less visible is the promotion of a national identity based on the political policy of the KMT, which is relatively submerged without being manifest in the diegetic narrative of the two films. Instead, it is manifested mostly through extra-diegetic voices of the two films, such as voice-over commentaries, the theme song, and the background orchestral music. The language of Mandarin the characters use, when connected with the Mandarin in the voice-over, can serve as a bridge between the diegetic themes and the extra-diegetic ideology. While the use of Mandarin as the language of the characters in the films of healthy realism renders such films unrealistic, it is an element of “health” nevertheless since it can be connected to the “healthy” extra-diegetic voices. It is these “healthy” extra-diegetic voices that covertly register the KMT

* Jun-nan Chou, Assistant Professor, Department of Applied English, South Taiwan University, Taiwan
E-mail: jnchou@mail.stut.edu.tw

version of national identity and carry a political load heavier than that of the diegetic theme of rural improvement. These “healthy” extra-diegetic voices do not go with the “realistic” images in the technical, social, or political spectrum, but the voices dominate the images and make them serve national ideology. The politics of the voice, for us, is one of the quintessential characteristics of the films of “healthy realism.”

KEYWORDS: healthy realism, voice, acousmètre, voice-over

一、健康寫實與影音矛盾

在六〇及七〇年代，台灣影壇出現了所謂的「健康寫實」電影，以台灣鄉土人物風光為背景。「健康寫實」一詞是時任中影總經理的龔弘所提出，其緣由是因六〇年代台灣影壇受到香港導演李翰祥《梁山伯與祝英台》黃梅調電影票房震撼，不僅如此，李翰祥更進而班師來台創健「國聯」片廠，為了與之抗衡，龔弘認為台灣影片「只有走寫實路線，才是出路」（引自廖金鳳 43）。「健康寫實」電影推動的目的是企圖要在政治任務和票房上找一個平衡點，『「健康」是為了服從政府認為文藝作品必須闡揚人性光明面的政治目的；「寫實」是為了迎合市場需求與觀眾品味』（李天鐸 122）。而刺激龔弘提出「健康寫實」的靈感來源有二，其一是戰後義大利新寫實電影，其二是國民黨的國家教化政策；健康寫實電影一方面「學習寫實主義之風格，一方面避免暴露社會問題之核心」（盧非易 103）。「寫實」與「健康」其實是不相容的，這造成健康寫實電影的內在矛盾。為了符合寫實主義風格，健康寫實電影將拍攝地點由片場轉到外景地，企圖讓影片更有真實感，但其敘事不寫實，以歌頌倫理教化為主（黃仁 300）。健康寫實電影的這種內在矛盾符合龔弘所揭櫫的「健康是教化、寫實是鄉村」（引自廖金鳳 42）製片方向。總的來說，早期健康寫實電影的一些寫實特色包括以農村、鄉下、漁港等為背景（較晚期的健康寫實電影則偏向於在都市中取材），以農漁生產為題材，在外景實地拍攝，人物以勞動的普羅階級為主等，但演員講標準國語，卻使電影極不寫實，且劇情中安插農改等有關政宣情節，宣揚台灣經濟變化及政府德政不遺餘力，意識型態保守而封建，未能像「義大利新寫實主義」一樣採「開放的形式」（黃仁、王唯 280-81）。因此，健康寫實電影和義大利新寫實主義強調經濟凋敝與失業所代來對人性本善的考驗的基調是不同的（葉月瑜 81）。

健康寫實電影寓「教」於「實」的做法，讓評論家們將之歸類為是政宣片的一種。根據這些評論家們的說法，健康寫實電影的政宣議題包括宣導安居樂業、祥和進取等社會光明面，以及宣達農村技術的改革及鄉村環境的改善等政府政策等。這些政宣議題的宣導在「敘事內」（diegetic）的劇情層面就很明顯看得出來，如農改會委員下鄉幫助農民改善農業科技、農展會舉辦農改比賽及競選活動等情節的安插都具有政

宜的色彩。不過也有評論家（如葉月瑜等）認為由於有寫實主義的形式包裝，健康寫實電影的政治意涵其實不是那麼強烈。但健康寫實電影在表面的政宣議題之後，其實隱藏著黨國的認同架構或意識形態，而後者在敘事內就不是那麼明顯易見了。健康寫實電影背後的認同架構，如電影研究者葉月瑜所言，是一種「修正的中華民族主義」，「表面上看似進步，實際上仍承襲國民政府所倡導的國家意識形態脈絡」，以「台灣文化、民俗傳統」等來調整中華民族文化：雖強調對土地的認同，卻無政治民主化的意涵；雖加入了台灣文化的特色，卻仍擺脫不了中國的本位主義（85）。簡而言之，這種黨國認同架構是「中華」為體，「台灣」為用。黨國認同架構雖在「敘事內」的鄉土寫實影像中不易看出，但如果我們透過「敘事外」（extra-diegetic）的聲音，包括國語、旁白、主題曲、配樂等，就不難發現這種意識形態的蛛絲馬跡。這些敘事外聲音我們可稱之為「健康的聲音」，因為這些聲音跟鄉土「寫實」影像不搭，而是比較符合「健康」意識的氛圍。如果健康寫實電影中的「寫實」是一種「美化的寫實」或「理想化」的寫實（廖金鳳 44），那麼我們也可以說這些敘事外聲音是「理想化的聲音」，而這樣的理想化聲音讓鄉土（寫實）與黨國（理想）之間的關係由矛盾的關係變成互補的關係。在這些敘事外聲音當中，片中人物所講的國語可視為是連接「敘事內」鄉土影像與「敘事外」健康聲音的橋樑。國語一方面是敘事內人物溝通的語言，一方面與敘事外的其他「健康聲音」，包括國語旁白及國語及主題曲等，互通聲息。

《蚵女》與《養鴨人家》都屬於典型的早期健康寫實電影。這兩部片都以鄉土為背景，描述鄉土生活，敘述鄉土人物的遭遇，在這部分可勉強算是寫實。但片中的鄉土角色不用鄉土語言而講國語，就這點而言卻一點也不寫實，但或許這是所謂的「健康」的重點之一。《蚵女》以描寫漁村蚵民的生活為主，有很多蚵民以海灘為田及蚵民插竹養蚵的畫面。本片在對蚵民生活的描述中加入採蚵少女的愛情糾葛、當時的選舉文化及品種改良等政策議題。就拍攝技巧技層面而言，《蚵女》是台灣第一部獨立拍攝而成的彩色螢幕影片，不僅構圖優美、也能表現出自然鄉土的美感，這對「寫實」而言，有加分的效果。另一部片《養鴨人家》則以純樸的農村為背景，場景以葛香亭的鴨寮及崔福生的農家兩處為主，並且藉由田野、農舍、歌仔戲、鴨群等來呈現出淳樸的農村景色，此外則穿插「養重於生」的人倫親情，並且同樣有農改的議題。

本文認為，在《蚵女》與《養鴨人家》中，「健康」與「寫實」的矛盾剛好呼應著聲音及影像間的矛盾。在《蚵女》與《養鴨人家》中，表現鄉土風情人物的寫實影像卻配上不鄉土的聲音，包括片頭的旁白、人物所講的國語、以交響樂或管弦樂為主的配樂、氣勢磅礴的主題歌曲、以及在競選或比賽場合所播放的進行曲等，這些聲音都有一種「健康」（「理想」）的氛圍，把影片導向光明、樂觀、積極、進步、未來等，在鄉土寫實影像之外，產生另外一層的「健康」（「理想」）象徵意涵。而黨國意識形態就是寄生於這些「敘事外」的「健康」（「理想」）聲音。黨國意識形態是如何透過影音矛盾及敘事外聲音來產生的呢？「寫實」與「健康」這兩種矛盾的要素又如何透過敘事外的聲音來「縫合」或「接枝」，以達成互補的效果呢？對兩個問題的探討是本文的重點。其實針對聲音與意識形態之間的關係，葉月瑜在其《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》一書中已做了一些初步的探討。她特別注意到歌曲音樂與意識形態間的關係，並且認為台灣電影實際上在七〇年代從《梅花》開始，音樂的選擇就已展開了影像外的另一個敘事策略與空間，而到了校園民歌時期，利用音樂來指涉另一層意義的情形更加明顯（94）。她舉例說，《早安台北》表面上是意識形態溫和的影片，但若從音樂的角度解讀，便可窺見其與主流意識形態的共謀（76）。她認為本片企圖以校園民歌來更正敗壞或墮落的青年文化，片尾並以健康的歌聲跟電影觀眾說再會（82）。以聲音來展開影像外的另一個敘事策略其實也是李行所導「健康寫實」電影的一大特色。不過葉月瑜單以歌曲或歌詞的內容來分析七〇年代電影背後夾帶的主流意識形態，本文則企圖更全面地分析所有「敘事外」聲音，包括國語、旁白、主題曲與配樂等，與黨國意識形態的關係，並把研究對象往前挪到六〇年代的《蚵女》與《養鴨人家》中。本文想要探討這兩部健康寫實電影中，聲音如何主宰影像而成為意識形態的工具，以及（鄉土）影像與（健康）聲音如何由互斥產生互補。本文將把重點放在與敘事內影像不甚相容的敘事外聲音上，分析聲音如何在與影像分立的情況下，卻能控制影像，取得電影敘事上的主導地位，進而透過聲音來偷渡意識形態。

二、國語、敘事外聲音與「聽覺存有」

健康寫實電影中人物所講的國語或許可以當作我們探討敘事外聲音

的起點。大部份的評論家都指出，健康寫實電影中人物不講台語而講國語，是造成這類影片不寫實的主因之一。這一點當毋庸置疑。之前我們提到過，國語所代表的是一種「健康」的氛圍，其功用不在寫實而在於其意識形態上的任務。但這樣的聲音，其「健康」氛圍或其所夾帶的意識形態如何產生？它與鄉土敘事影像之間的關係為何？這兩個問題是值得探討的。要探討健康寫實電影的聲音及其與意識形態的關係，片中人物所講國語是一個起點，也是最關鍵的地方。但在探討國語與敘事之間的關係之前，讓我們先了解一下一般電影中聲音與影像可能產生的各種關係。

電影的聲音並不一定得配合影像。聲音甚至比影像更有力：聲音被應用在電影上，並不是為了找到發聲的來源，而是希望為聲音找到表達的力量（程予誠 282）；有聲電影出現後，大家發現聲音可以更靈活地提供暗示或刺激想像力（程予誠 289）；布烈松表示：「聲音可以吸引出另一個畫面來，而畫面卻無法吸引出聲音」（引自布奇 126）；聲音能增加影像的意義，而且比影像更能增加觀眾的想像力（貝同 48）。如果聲音的出現不是完全要配合影像且比影像更有力，那麼聲音在電影敘事上可以達成怎樣的機能呢？其實聲音在電影敘事上的機能有幾個層次：第一個層次是聲音技術製造聲音的層次，第二個層次是語言的層次，第三個層次是做為一種權威的聲音（如旁白）（Lawrence 178）。傳統劇情片中，聲音媒材的「物質殊異性」（material heterogeneity）會被刻意掩蓋，讓聲音與影像呈現同步化的錯覺，製造電影敘事被整體化及主體被統合的幻象（Lawrence 179）。簡而言之，聲音的媒材技術層次會讓聲音與影像的異質關係被突顯；聲音的語言層次則讓聲音和影像被統合；聲音的權威層次則介於異質與統合之間，因為權威的聲音雖然與影像衝突，但卻能與之互補，這在下面談到有關旁白的理論時，會有更詳細的說明。有些聲音單純提供某個層次的機能，有些則同時具備多個層次的機能。總的來說，聲音在敘事上的多種不同功能使其和影像之間也有多種不同的關係：重複（同向）、互補（平行）、衝突（反向）等三種不同關係（貝同 45）。其實這樣的分法還不夠精確，因為相互衝突的影音關係有可能化為互補的關係，例如記錄片的旁白，或者健康寫實片中所使用的國語，其與寫實影像之間就保持著既衝突又互補的關係。德勒茲（Gilles Deleuze）對於影音關係的分法則較為精確一點，在 *Cinema 2* 中他把聲音與影像的關係分成三種：互動的（interactive）、反身的（reflexive）及分立的

(heautonomous) (242-60)。在互動關係中，聲音可視為影像的延伸（可當成是重複、同向的關係）；在反身關係中，聲音引導影像，創造出更大的整體（可當成是衝突但互補的關係）；在分立的關係中，聲音跟和影像完全分離。如果把聲音的三種功能對應到德德勒茲所提出的三種影音關係，我們可以說，聲音的語言功能對應到影音的互動關係，聲音的權威功能對應到影音的反身關係，而聲音的媒材技術功能則對應到影音的分立關係。聲音與影像的不同關係可造成影片的多重敘事。寫實的聲音往往同步（synchronous），表現主義的聲音則往往不同步，「聲音與影像互不相關，有時甚至是對比的」（奈堤 188）。非同步的聲音是一種「聲音蒙太奇」的手法，這種手法使聲音與影像獨立，產生一種平行的意義，一種對比或是批評、評註的關係（程予誠 294）。而在德勒茲所言的影音分立關係中，我們可將這種關係稱為「沒有關係的關係」，雖然彼此完全獨立，對於聽眾而言，仍能產生某種無法化為特定意義的效果。

在對於電影中聲音與影像的大致關係稍微有個概念之後，我們就可回頭來探討健康寫實電影中人物所講的國語與鄉土敘事影像間的關係。國語與鄉土敘事間的關係可以說是相當多重的。聲音所具備的三種功能，即技術、語言及權威功能，國語都有，而這三種功能也讓國語與鄉土寫實敘事保持重覆、互補及分立等三種不同關係。首先，國語與影像之間可以是一種重複關係，國語可視為是影像的延伸，因為國語是劇中人物所講的語言，可幫助敘事進行，就這點而言，不管劇中人物所配的是國語、台語或者英語等都有相同的效果；其次，國語與敘事間也有某種互補關係。黃冠儀在評論《蚵女》影片開頭的大片蚵船及蚵田的大場面及其對應的雄渾的大合唱及管絃樂時，認為鄉土與國家之間產生了某種互補關係：「在蚵田的場面調度，蚵女的形象，宣揚教化的情節，以及合唱及弦樂合奏的歌曲曲式三者的緊密牽連，互文指涉出當時對國家建設及農村現代化的『全體動員』，「樂器的合奏與人聲的合唱，象徵著鄉土人與人之間互助合作的美好，借由蚵女之間的良性競爭，以及鄉里的選舉事件，轉喻為鄉土民間與黨國政府之間合作團結的重要」（172）。其實先不用談電影配樂等其他電影聲音，單就國語與鄉土敘事間的搭配就能讓人聯想到「鄉土民間與黨國政府之間」的關係，因為在六七〇年代禁方言及獨尊國語的黨國語言政策背景下，國語與黨國政府間的關係，其實是十分明顯的。但除了這種聯想之外，國語與鄉土影像之間所以能形成互補的關係，要歸功於國語在權威層次主導影像的作用，讓鄉土敘

事的方向被國語旁白所決定。最後，國語與敘事之間還可能有第三種關係，那就是一種分立的關係。在這個層面，我們可以把國語當作是與敘事影像完全無關的聲音，因為國語就某個觀點來說，完全不屬於鄉土，跟鄉土敘事影像完全不搭，是外來的語言，純粹只是機器（戲院喇叭）所發出的聲音，而跟銀幕上的東西不相干。國語與鄉土敘事影像之間的三種關係分別對應於我們之前提過的電影聲音的「語言的層次」、「權威的聲音」及「聲音技術所製造的聲音」等三種層次。在探討健康寫實片中聲音與意識形態的關係之前，必須要先了解片中人物所講的國語所具備的這三種層次。而其中第二種及三種層次，即「權威的聲音」與「聲音技術所製造的聲音」（一種完全脫離影像敘事的聲音），都屬於「敘事外」聲音，這種「敘事外」聲音其實才是各種認同及意識形態的源頭。要了解這一點，恐怕得借助於有關電影「敘事外」聲音的理論才行。在我們談《蚵女》及《養鴨人家》這兩部片中國語、旁白、主題曲、進行曲、背景音樂等這些敘事外聲音與「健康」或意識形態的關係之前，有必要先了解一下有關「敘事外」聲音的一些理論。

探討電影敘事外聲音，最有名的是法國電影聲音理論家席翁（Michel Chion）。席翁創造出「聽覺存有」（“acousmètre”）這樣的一個詞來描繪電影中不知來源的敘事外聲音（Chion 17-30）。席翁認為「聽覺存有」的魔力正是來自於它聽得見但看不見的特性；「聽覺存有」因為看不到，反而如神一般「全視」（all-seeing），電影旁白就是一個絕佳的例子（24）。「聽覺存有」的權力有四：遍在、全視、全知、全權（24）。聽得見但看不見的「聽覺存有」有引起觀眾的害怕、緊張及不確定感的效果，因此對席翁而言，恐怖片等最適合呈現「聽覺存有」的設計，可以讓敘事一直圍繞著敘事外的神秘的聲音來轉（23-24）。席翁認為代表「聽覺存有」的敘事外聲音，其性質相當於嬰兒在子宮中所聽到的母親聲音，具有創建、命令、入侵及掌控等作用（27）。席翁對離身母親聲音的看法從某方面來講，是受法國精神分析學家霍索拉多（Guy Rosolato）的聲音理論所影響，雖然兩者的主張不盡相同。霍索拉多可說是聲音理論的先驅，也是後續電影聲音理論家們共同討論的基礎。霍索拉多主張「認同的過程從嬰兒一出生就開始，嬰兒視力不佳，但能分辨聲音，尤其是母親的聲音，並且把這些聲音內化，當作是自己的聲音」（引自 Siverman 80）。霍索拉多用「聲音包覆」（“sonorous envelope”）這個術語來描述母性聲音

對小孩的包圍。對霍索拉多而言，母性聲音是聽覺快樂的第一個範本，構成一種「聲音子宮」（“sonorous womb”）或一間「呢喃的房子」（“a murmuring house”），是音樂的源頭。¹ 霍索拉多認為小孩與母性聲音間的互動讓母性聲音成為一種「聽覺之鏡」（“acoustic mirror”），其創造認同的功能類似於鏡子的功能。小孩把母性聲音內化，當成是自己的聲音，並透過這個聲音來認同自己。² 對霍索拉多而言，聲音泯除了內／外、聽／講及主／客的界限，而解除了小孩的身體限制（“the bodily limits” of the child）。³ 霍索拉多與席翁對離身母性聲音看法的不同在於，對前者而言，母性聲音代表一種包覆小孩、撫慰小孩的聖體，而對後者而言，母性聲音讓小孩產生不安及緊張的感覺。為何母性聲音會產生撫慰及不安兩種不同的氛圍呢？霍索拉多是精神分析學家，他所分析的母性聲音也是放在「母性」與「伊底帕斯結構」關係的精神分析理論脈絡下來談，但他比較側重母性聲音的「前伊底帕斯」特性，強調這種聲音被「伊底帕斯結構」所壓抑的原初慾望或原始圓滿的狀態。而從拉岡精神分析的理論來看，聲音跟視線、口腔、肛門等身體內外交界處一樣，都是屬於「小對體」（*objet petit a*），一方面充當引發主體慾望的外在對象（對體或客體），因而代表空缺，會引發不安，另一方面這些身體內外交界處又可以自慰式地自我填補主體空缺，具有滿足慾望及撫慰的效果。把聲音當作「小對體」，我們就比較能理解為何聲音會有撫慰及帶來不安兩個不同的側面了。

國語這種聲音在健康寫實片中所扮演的角色，除了從電影影音關係的角度來談國語的「語言的層次」、「權威的聲音」及「聲音技術」所製造的聲音等三種功能之外，其實我們也可從聲音作為小對體的角度來探討。聲音作為小對體所具備的兩個面向，亦即引起空缺（引起不安的效果）及彌補空缺（撫慰的效果），在國語中我們都能體驗到，這兩個面向分別透過屬於「敘事外」的「媒材技術」及「權威」兩個聲音層次來傳達。在「媒材技術」層次，國語會引發空缺及不安的感覺，因為在這層次，影音間的異質性會被彰顯，讓國語與影像之間存在著難以彌補的

¹ 見 Silverman 84-85。

² 見 Silverman 80。

³ 見 Silverman 79-80。

裂縫，而且這個裂縫提供國語主導鄉土敘事影像的空間。國語在「聲音技術」層次的主導作用會讓聽眾產生不協調及不安的感覺。國語在「語言」層次雖然肩負敘事進行及人物溝通的作用，但用在鄉土背景及主題上，其實還是容易產生不搭嘎的感覺。健康寫實片大都選用以北京話為母語的演員來演出鄉土角色，在某方面有減低這種聲音與影像不搭嘎的效果，但當慣演台語片的演員配上國語時，這種語言與鄉土敘事影像不搭嘎的感覺就會掩蓋不住，或者說欲蓋彌彰。影音不搭嘎的感覺會讓國語的媒材物質性及影音間的異質性被突顯，席翁所說的離身聲音造成的不安效果也會同時出現。但影音之間的異質性卻同時也成為影音兩者互補及縫合的基礎，這是聲音作為小對體所具有的兩面性。當不協調的影音關係轉化成互補的關係時，國語的「媒材技術」層次便墮陷為「權威」的層次，不安的效果也轉化為撫慰的效果。這是下兩節所要探討的。

三、旁白、敘事與權威聲音

單純從劇中人物講國語這點來看，雖然與鄉土影像不搭，但我們還不能據此論斷其與意識形態間有必然的因果關係（當然兩者間有可能產生某種聯想），因為我們可以單純把國語當成是一種不同步的配音，可以是幫助劇情了解的敘事內聲音（電影聲音的「語言」層面），也可以當成是與影像完全無關的聲音（電影聲音的「媒材技術」層面）。但當國語與國語旁白及國語主題曲互通聲息時，意識型態層面的東西就會被拉進來，因為這時聲音可以主導影像並與之成為互補（電影聲音的「權威」層面）。那麼旁白或主題曲在電影中具有怎樣的機能呢？我們先從旁白談起。在《蚵女》的片頭旁白中，首先是語氣嚴肅、字正腔圓的男聲描述蚵的特性：「蚵有堅硬鋒利的外殼，但是殼裡卻有柔美細嫩的肉」；旁白接著敘述台灣西海岸好幾萬漁民靠著蚵來謀生，及如何插竹片養蚵的過程，並搭配上幾顆蚵及竹片的特寫鏡頭；最後切入主題，談本片女主角蚵女阿蘭，「她的個性像蚵的外殼一樣堅強，可是她卻有著一棵柔美純潔的心」，阿蘭的故事是本片的主軸等。由片頭有關的蚵的旁白敘述看來，以蚵為主的鄉土「寫實」影像敘事，「寫實」本身不是重點，重點是蚵女阿蘭所象徵的、由蚵的特徵所代表的「健康」思想或保守意識形態（堅硬的外表及柔軟善良的心），而這種象徵或意識形態除了透過旁白的內容來表現以外，同時也透過旁白字正腔圓的聲音特色來表現。旁白的內容

直接點出影像的「健康」象徵意義，而旁白的聲音特色則賦予這個象徵意義一種聲音的想像。劇中人物所講的國語，如果跟旁白所使用的國語聯想在一起（但不一定會聯想在一起），那麼劇中人物所講的國語也有可能產生「健康」（理想）的氛圍。在《養鴨人家》的片頭中，同樣有一段國語字正腔圓的女聲旁白，敘述本片的拍攝動機。旁白一開始，就拿著名水彩畫家藍蔭鼎的畫來當作本片鄉土寫實的範本，字正腔圓的女聲敘述著藍蔭鼎的畫「最富有鄉土色彩，充份地表現出台灣風光的美麗和民情的純樸」，其畫以鴨為主要特色，是啟發這部片的拍攝動機，搭配著藍蔭鼎鴨畫的特寫；接著敘述養鴨是台灣農村裡普遍的現象，然後旁白聲音結束，由氣勢磅薄的交響樂搭配群鴨的特寫鏡頭。《養鴨人家》的旁白未像《蚵女》一樣明白點出其鄉土寫實故事的象徵意義所在，只說明其旨在描述台灣鄉土風光，但國語旁白的聲音特性及與其搭配的交響樂實則已可傳達出某種「健康」的氛圍。

《蚵女》與《養鴨人家》這兩部健康寫實電影中的旁白雖然都屬「敘事外」，跟鄉土寫實影像格格不入，但卻可以提供後者一個意識形態的框架，讓鄉土敘事影像與黨國意識形態掛鉤。這兩部片片頭的旁白有讓鄉土影像與旁白所代表的黨國權威感形成互補的功能，達到「縫合」或「接枝」的效果。旁白在此所具有的「權威」功能因此和國語所具有的黨國「威權」感重疊，透國旁白，黨國「威權」便與鄉土敘事形成互補。這兩部片的旁白頗有記錄片旁白的味道，其鄉土寫實情節某方面也可當成鄉土記錄片來看，雖然這兩部片是劇情片，不是標準的記錄片。這兩部健康寫實電影跟記錄片一樣，敘事內被記錄的影像受敘事外權威聲音或「神的聲音」所引導，而且在權威聲音的主導下，本來互相對立的敘事內鄉土影像及敘事外健康聲音最後會被縫合而形成互補關係，讓鄉土與黨國結合。所以要解讀這兩部片敘事內的鄉土影像與敘事外的健康聲音之間的互斥又互補的關係，兩片片頭的旁白是一個重要的關鍵。我們可借助有關電影及記錄片旁白的理論來說明這種旁白與影像敘事間互斥又互補的關係。

旁白在聲音主導敘事影像上扮演著很重要的角色。朵安妮（Mary Ann Doanne）認為由於旁白的離身（disembodied）特性，使它能主導影像並解釋影像（Doanne 42）。席佛曼也認為旁白（或畫外音），是一種「後設敘事聲音」（a “metafictional voice”），可以當作「敘事的起點」（“the point of discursive origin”）（Silverman 51）。她因此主張自從旁白被應用在電

影之後，傳統影像為主、聲音為輔的影音關係開始被逆轉，因為旁白起了主導敘事的作用，而不是輔助敘事（Silverman 48）。旁白不僅是不見人面的離身敘事聲音，而且是一種多功能的敘事工具，其形式至少包括以下三種：1）第一人稱的敘述、旁白某個劇中人物的聲音；2）其他為了劇情需要出現的各種旁白，包括書信式旁白或主觀性旁白等；3）半記錄片電影中「神的聲音」，一種「具威嚴的」聲音，出現在前言部份，其聲音不屬於任何具體人物，其作用是可以對影片提供評註（迪克 26-37）。《蚵女》與《養鴨人家》的旁白屬於第三種，具有記錄片旁白般「神的聲音」或威嚴聲音的功能。朵安妮認為紀錄片旁白之所以具有某種權威性因為它跟敘事之間保持著某種極端的互斥性或「他者性」（otherness）（Doanne 41）。而對瓜拉奇諾（Serena Guarracino）而言，紀錄片旁白的這種他者性卻弔詭地可提供敘事影像一種「連續性」（“continuity”）。她說：

在劇情片中，聲音和影像被連結，以便替人物或故事創造一個完整的身體，但在紀錄片中，觀眾被一個外來的聲音所引導，這個聲音沒有跟任何的身體接合。但弔詭的是，這個離身的旁白卻能替被記錄的影像提供連續性及因果關係，透過一個非常不實的設置（apparatus），在背後支撐著被記錄影像的真實效應——一個在實際上及比喻上都算是無身體的聲音卻能替外來的、非西方的被記錄他者發聲。（Guarracino 107）

瓜拉奇諾在這段引言中所討論的是傳統原始部落記錄片中，西方敘述者的旁白聲音如何讓互相排斥、互為他者的（西方）旁白與被記錄的（原始部落）影像縫合，讓西方的聲音為非西方的記錄影像提供一個敘事框架或某種意識形態。記錄片除了有寫實或記錄「真實」的特色之外，最大的特色就是運用了屬於敘事外的旁白來敘述並串連其所記錄的人物或事件。這其實是記錄片的一個內在矛盾，一方面記錄片有記錄真實或事實的要求，一方面記錄片卻由一個最不真實、最離身的聲音所主導。這種情況也適用於《蚵女》與《養鴨人家》，所以我們說這兩片從某方面而言可當作鄉土記錄片來看。我們可以說，記錄片的離身（他者）旁白賦予影像敘事某種權力及論述框架。記錄片的旁白，如維他爾（Marina Vitale）所言，是「不帶感情、非個人及專業的，它是科學的聲音，它知

道真實，所有的真實」(引自 Guarracino 112)。由此可知，記錄片的離身聲音所玩的是傅柯所謂的「真實的遊戲」(games of truth)，在這遊戲中，真實的規則是由權力所主導。學者兼記錄片導演鄭明河 (Trinh Minh-ha) 就是質疑記錄片的這種「知道真實的聲音」和所記錄的人物或事件之間是由外而內或由內而外的互補關係，是一種「殖民主義式的交互依存」權力關係。⁴ 而就席佛曼而言，離身的聲音可能會與權體制合作，彌補視覺影像的殘缺，讓主體和其鏡像接合 (Silverman 80)。如果我們把《蚵女》與《養鴨人家》兩部片的片頭旁白與鄉土寫實敘事之間的關係解釋成是一種「殖民主義式的交互依存」權力關係 (台灣鄉土 vs. 中華文化)，本文認為其實是頗貼切的。

四、主題曲、背景音樂、進行曲與影音縫合

除了旁白之外，《蚵女》與《養鴨人家》這兩部片的國語主題曲也讓原本離身、定位不明的國語透過影像、歌詞及曲調的修飾而染上了「健康」(理想)的黨國色彩，讓鄉土影像與健康聲音更緊密地結合：每當這兩片的主題曲出現時，畫面上都會出現用遠鏡頭所呈現的壯觀鄉土影像及用特寫鏡頭所呈現的劇中人物笑顏 (有別於敘事內出現的偏向貧苦的鄉土影像)、對於幸福富庶社會的歌詞描述以及渾厚高亢的歌聲曲調。當國語與主題曲結合時，主題曲會加強國語所具有的填補空缺及撫慰功能。主題曲所具有的撫慰性除了來自於音樂本身的情感作用以外，也來自於其歌詞所表達的希望、未來、富庶等想像情境上。在《蚵女》中，主題曲出現三次，這三個主題曲出現時的共同特色是，每一次都搭配一大群蚵車或蚵船的廣角或遠鏡頭壯觀場面，人物的臉上都掛著笑容，都以合唱及交響樂方式伴奏，歌詞都勾勒富足幸福心境或遠景 (「眼看蚵兒累累生」、「滿懷著喜悅，推著帆車回家園」、「今年收成勝呀勝往年」、「回首望家園，家家氣象新」)。在《養鴨人家》中出現的兩段主題曲畫面也是同樣的情形。主題曲同樣以合唱搭配交響樂唱出，同樣出現廣角或遠鏡頭的壯觀 (大片稻田及收割) 畫面，人物臉上同樣掛著笑容，歌詞同樣勾勒富足幸福 (「金顆玉粒萬萬千，滿收滿載樂無邊」)。在這兩部片主題曲出現的片段中，除了透過聲音或歌曲表現出「健康」(理想) 氛圍外，另外的一個重點是呈現出這兩部片聲音與影像彼此的轉喻關係：當健康

⁴ 有關鄭明河對記錄片內外互補及「殖民主義式的交互依存」的看法，請參閱 Guarracino 113。

的聲音與廣角或遠鏡頭畫面共同出現時，聲音便象徵著一種特定的鳥瞰觀點，望向比畫面上的鄉土空間更寬廣的象徵空間。朵安妮認為敘事外聲音（包括畫外音及旁白等）可以傳達一種比「敘事空間」及「螢幕空間」更寬廣的空間，她稱之為「戲院空間」，這是一種可以包覆聽眾的一種空間，一種霍索拉多式的聲音包覆空間，可以做各種政治運用（Doanne 41-49）。

《蚵女》與《養鴨人家》兩部片的配樂提供了跟主題曲類似的功能。雖然配樂並不像主題曲一樣有文字描述，可以很直接的提供意識形態的註解，但透過曲風、曲調及演奏方式，仍能表達出某種氛圍。李行導《蚵女》與《養鴨人家》這兩部片時採取了迥異於他先前導台語片時所採取的配樂方式。在他之前所導的台語片中，配樂大都與劇情有關聯，比如在《兩相好》中，用了很多台語歌曲當背景音樂，主要是配合省籍融合的故事情節，而在《王哥柳哥遊台灣》中，則大量運用了現成的音樂曲目，包括古典音樂及爵士樂等，也都是以配合劇情行動為主。但在《蚵女》與《養鴨人家》這兩部片中，卻都一致地用台灣民謠的交響樂（管弦樂）改編曲（由駱明道編曲）做為配樂，《蚵女》是改編〈思想枝〉（〈思想起〉），而《養鴨人家》則改編〈望春風〉，但改編曲跟原曲的主旋律已有些不同，不仔細聽還可能聽不出原曲為何。這兩片的配樂方式都是在片頭旁白之後來一小段氣勢磅礴的台灣民謠交響樂改編曲，片尾時再來一段，中間則來幾段緩慢、單部的同一民謠弦樂改編曲，用來表現氣氛或女主角心境。這種配樂方式頗符合「快—慢—快」的三樂章交響樂形式。《蚵女》結尾交響樂改編曲是緊接在高亢雄渾的主題曲大合唱之後，其與主題曲的關係不言可喻。這兩部片片頭到片尾配樂結構發展的形式，亦即「多（合）—單（分）—多（合）」的形式，不管從時間或空間的想像角度來看，都可算是透過音樂結合鄉土（單、分）及黨國（多、合）的一種音樂策略。其實光從把台灣民謠改編為交響樂這一點來看，就有鄉土及黨國「交響」的用意在。黃儀冠認為《蚵女》中的〈思想起〉管弦樂曲調可以「營造觀者對於美好鄉土的想像，並提供跨越歷史界限的族群想像（imagined community），以達成對黨國教化的再次認同。」（172）黃儀冠對於台灣民謠改編曲可以結合鄉土與黨國的論點與本文相近，但本文認為這種民謠改編曲重點不在「美好鄉土的想像」，而在於我們上一段所談的比鄉土更寬廣的想像空間或「戲院空間」。這點我們還可以從電影配樂與敘事間的多重關係來談。

旁白透過權威聲音來主導畫面，音樂則透過情感與想像來提供影像特定的氛圍。音樂有相當大的生理作用，也能製造高度的美感和心理效果，製造夢幻的氣氛及巨大的感情衝擊（貝同 55）。電影音樂的重要性在於產生了高於畫面的可能性，不論是曲或歌都能幫助角色的塑造或情緒的塑造，讓畫面的邏輯受音樂韻律或脈動所左右（程子誠 289-90）。音樂的作用很多，電影開頭的音樂能代表整體的精神和氣氛，有些音樂能暗示環境階級或種族團體（奈堤 201）。但音樂也可能產生和影像相反的效果，如搶劫戲卻配以鄉村音樂，讓場面變得輕鬆有趣（奈堤 201）。維爾茲比基（James Wierzbicki）所著的《電影音樂史》（*Film Music: A History*）這本書幫我們概略整理了電影音樂的歷史、作用及其與敘事的關係。底下我們就簡單擷取本書的一些看法，來幫助我們了解電影音樂的功能。

自從無聲電影以來，配樂必然提供電影敘事一個「聽覺結構」（audible structure）及聽覺信號來幫助觀眾解讀敘事場景，包括時空背景、劇情行動及人物特質或思想情感等等；不管音樂怎麼變，讓音樂來影響或輔助敘事是不變的（Wierzbicki 6）。但自從六〇年代法國新浪潮派電影橫掃影壇以來，配樂常常會跟敘事的行動或氣氛相對而非相應，因而產生一種「對位」或「非同步」音樂（“contrapuntal” or “asynchronous” music）或席翁所謂的「非同感」（“anempathetic”）音樂，一種英國音樂社會學家庫克（Nicholas Cook）所描述的，會跟影像產生矛盾、挑戰影像的音樂（Wierzbicki 228）。刻意讓音樂與影像不相配、不協調在當代電影甚至已成為常態（228）。電影音樂在電影中的作用及其與敘事影像間的關係其實至今仍未有定論，不管配樂是為了某片量身打造所編，還是取用現成的音樂材料（7）（就這點而言，配樂跟所有離身的敘事外聲音一樣，有意義不定的一個層面）。現代電影的配樂方式可能同時讓配樂成為敘事內及敘事外，讓配樂與敘事相輔或相左（233）。因此澳洲評論者布洛菲（Philip Brophy）認為當今的電影配樂已成為一種四不像的綜合體，「同時是聲音及噪音」，「同時是噪音及音樂」，「同時是音樂及話語」（引自 Wierzbicki 233）。從這個標準來看，《蚬女》與《養鴨人家》這兩部片的配樂也同時擁有噪音（與影像不搭的聲音）、音樂（管弦樂、交響樂或鼓號進行曲）及話語（跟主題曲配合）等多層次功能，但在配樂與主題曲互相搭配的情況下，配樂原本的「噪音」和獨立性不見了，而與鄉土寫實影像變成了互補的關係，並在這種互補關係中結合鄉土與黨國。

《蚵女》與《養鴨人家》這兩部片在敘事內的競選橋段及農展會橋段所使用的進行曲則可把敘事外的「健康」配樂與敘事內的劇情相結合，更確保寫實鄉土影像和健康配樂的縫合或接枝的順暢。在《蚵女》中，由鼓號樂隊所演奏的進行曲出現在片中的村長競選遊行橋段：拿著喇叭的司儀及鼓樂隊走在前，參加競選的參選者及遊行者在後，然後整個隊伍繞行全村而走。遊行隊伍行進的同時，畫面中也一一把隊伍經過之處的村人們日常生活呈現出來，包括樹下吃冰賣冰的情形、婦女們在屋外挖蚵的情形、鵝在鄉間小路走著等，好像鼓號樂隊在對農村做一個出巡的動作，只不過出巡的不是皇帝、媽祖或其他神明，而是競選行列及樂隊，或是競選行列及樂隊背後所代表的某種健康進步意識形態。在《養鴨人家》中，同樣有進行曲橋段，那是發生在農展會的會場。在鼓樂隊的伴奏下，各種農具及農產品一一展示出來，包括先進的農機農具（如穀粒分離機及耕田機）、農村動物（如牛、豬、鴨）、農產品（如水果），跟《蚵女》競選行列的巡禮有點類似，都有用健康進步聲音收編鄉土影像的效果。

除了利用出巡或巡禮的方式來表現進行曲的健康氛圍並收編鄉土寫實影像外，「畫外音」是另一種來讓鄉土敘事影像與進行曲互補的方式。畫外音有旁觀並評註影像的效果，讓畫外音跟影像之間產生一種權力及相互涵攝的關係（Chion 23）。《蚵女》有兩個畫外音鏡頭，這兩個鏡頭讓鄉土影像與進行曲彼此之間相互涵攝或互補。第一個畫外音鏡頭是阿蘭及其他蚵女正低頭挖著蚵的同時，從畫面外傳來競選廣播的聲音及鼓樂隊聲音，這聲音讓阿蘭放下手邊工作，尋找聲音來源。另一個畫外音鏡頭是女主角阿蘭的好朋友阿娟（鼓樂隊的喇叭手）在遠方看著阿蘭悶悶不樂，遂隨手拿起喇叭演奏，阿蘭起初也不知聲音來自何處，四顧搜尋一番後，才看到阿娟正吹著喇叭鼓勵她，愁苦之臉遂一轉為笑臉。這個畫外音讓阿蘭的愁苦之臉與代表健康希望的喇叭聲並置，讓愁苦化為希望。在《養鴨人家》中的農展會進行曲橋段同樣也是由畫外音展開。女主角在屋內突然聽到鼓樂隊的聲音，遂左顧右盼尋找聲音的來源，接著就是鼓樂隊在農展會場裡遊行的畫面，讓家內與家外、個人與集體、辛苦與進步產生連結。畫外音能使觀眾想像景框外的空間。當影音同步時，聲音結合劇情需要，這時的影音關係建立在一種空間性上；但影音不同步時，影音的關係則建立在某種「象徵性、隱喻或諷刺」手法上（迪克 26）。朵安妮認為畫外音透過一種鬼魅般的離身性，可以創造出「聲音的

分離」(“the scission of the voice”)，提供「另一層的政治學或情感學」(“another politics or erotics”) (Doanne 48)。在這兩部片中，畫外音在與畫內影像產生對比的同時，卻又能讓兩者互補，並由畫外音所代表第二層的黨國政治學會包覆第一層的鄉土政治學。

由以上對旁白、主題曲、配樂、畫外音的討論，可以看出《蚵女》與《養鴨人家》這兩部片中所使用的國語具有「權威」層次及填補空缺與撫慰的功能。但其實在國語的「權威」層次之上還有一個「媒材技術」層次，這個層次讓國語與影像分立，產生某種不協調或不安的感覺。不過，因為旁白、主題曲、配樂、畫外音等的橋接作用，國語與鄉土敘事遂被連接了起來，「媒材技術」的「分立」層次也因此塌陷為「權威」層次，而最終與鄉土敘事之間形成對立但互補的關係，同時具有不安及撫慰的效果。在健康寫實片中，「媒材技術」的「分立」層次反而提供「權威」層次可資運作的空間。我們可以說，「媒材技術」及「權威」兩個「敘事外」層次共同讓國語得以主導鄉土敘事影像，提供後者意識型態的框架。相對而言，比較屬鄉土的聲音，如歌仔戲的聲音、鵝聲或鴨聲等則完全被框在「敘事內」，單純當作敘事的背景。在《蚵女》中，唱歌仔戲的聲音以遠方微弱聲音的方式出現在女主角阿蘭與男主角金水在海邊約會的場景。他倆不小心把衣服弄濕，而為了保暖及把衣服弄乾，就就近借用阿土的屋子，因為阿土到村子裡看戲去了，屋子裡沒人。歌仔戲的聲音純粹是做為一種遠方場景的證據，沒有其他情感或鄉土認同的功能或其他更多層面的意義。另外在競選遊行行列所出現的鵝聲，也是做為村莊背景用，其聲音完全被鼓樂隊的聲音蓋過。在《養鴨人家》中，歌仔戲的聲音出現在戲團演出的場面，其作用也是單純應劇情所需，也是屬於敘事內的聲音，因為男主角之一朝富是戲團的成員之一。也同樣具有鄉土味道的鴨聲則貫穿全片，但它也只是用來呈現養鴨人家的生活，也是單純應劇情所需，並無鄉土認同的功能。

五、結語

六七〇年代的健康寫實電影是一種兼顧票房與政治考量的特殊電影類型，雖然有鄉土寫實背景充當保護色，但情節的安排上，仍可看到一些農改等政宣議題的影子。不過，更隱而不顯的是黨國的認同架構或意識形態，這在「敘事內」看不太出來，而是透過「敘事外」的聲音來偷

渡，這些聲音包括國語、旁白、主題曲、配樂與進行曲等。從以上對《蚵女》與《養鴨人家》兩片的分析中，我們可以發現「健康」與「寫實」的矛盾剛好對應於「敘事外」聲音與「敘事內」鄉土寫實影像的矛盾。但這個影音矛盾所造成的結果是「寫實」影像與「健康」聲音之間、鄉土與黨國之間的互補。而造成這種互補的原因在於聲音的多重性或超越性被旁白及主題曲所代表的「健康」聲音所牽制壓縮，而被置於黨國（理想）包圍鄉土（寫實）的框架之下。國語雖然讓健康寫實電影顯得不寫實，但它和意識形態之間的關係並不是那麼直接，而可視為是一種「離身」聲音或席翁所謂的「聽覺存有」，同時具有「敘事內」及「敘事外」的各種功能。但國語旁白則讓國語和黨國的聲音產生聯想，使聲音與敘事的互補而指向黨國的終極認同。另一方面這兩部片的主題曲，搭配壯觀鄉土影像、人物笑顏特寫、描繪幸福富庶的歌詞描述以及渾厚高亢的歌聲，再配上台灣民謠改編的交響曲，都讓鄉土與黨國更密切地「交響」。比較起來，鵝聲、鴨聲及歌仔戲等代表鄉土的聲音則僅具有「敘事內」的功能，單純當作鄉土敘事背景，而無鄉土認同的功能。由敘事外的「健康」聲音來主導敘事內「寫實」影像，就是這兩部健康寫實片的聲音政治。

引用書目

中文

- 布奇 (Burch, Noel)。《電影理論與實踐》。李天鐸、劉現成譯。台北：遠流，1997。
- 貝同 (Betton, G.)。《電影美學》。劉俐譯。台北：遠流，1990。
- 李天鐸。《台灣電影、社會與歷史》。台北：遠流，1997。
- 李行、李嘉導。《蚵女》。1963。台北：台聖，2004。DVD。
- 李行導。《養鴨人家》。1964。台北：台聖，2004。DVD。
- 迪克 (Dick, Bernard F.)。《電影概論》。台北：五南，1997。
- 奈堤 (Giannetti, Louis D.)。《認識電影》。焦雄屏譯。台北：遠流，2005。
- 黃仁。《電影與政治宣傳》。台北：萬象，1994。
- 黃仁、王唯。《台灣電影百年史話(上)》。台北：中華影評人協會，2004。
- 程予誠。《現代電影學：開啟成功票房的鑰匙》。台北：五南，1993。
- 黃儀冠。〈台灣鄉土敘事與「文學電影」之再現〉。《台灣文學學報》5 (2005年2月)：159-92。
- 葉月瑜。《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》。台北：遠流，2000。
- 廖金鳳。〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉。《電影欣賞》12.6 (1994年11-12月)：38-47。
- 盧非易。《台灣電影：政治、經濟、美學》。台北：遠流，1998。

英文

- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. Ed. and trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia UP, 1999. Print.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. London: Arthlone, 1986. Print.
- Doanne, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space." *Yale French Studies* 60 (1980): 33-50. Print.
- Guarracino, Serena. "The Frenzy of the Audible: Voice, Image, and the Quest for Representation." *Anglistic* 11.1-2 (2007): 107-115. Print.
- Lawrence, Amy. "Women's Voices in Third World Cinema." *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992. 178-90. Print.
- Silverman, Kaja. *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1988. Print.
- Trinh, T. Minh-Ha. "The Totalizing Quest of Meaning." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge, 1993. 90-107. Print.
- Wierzbicki, James. *Film Music: A History*. New York: Routledge, 2009. Print.