

人設、配樂、敘事： 《切膚慾謀》敘事性之移轉

許玉燕*

摘 要

本篇論文主要側重於梳理文字、影像、配樂之元素，如何對敘事性移轉產生作用。探討的文本為導演阿莫多瓦（Pedro Almodóvar），與配樂家亞伯特·伊格雷西亞（Alberto Iglesias），於2011年所拍攝的電影《切膚慾謀》（*La piel que habito*）。文字版小說以第二人稱的敘事手法，使文本敘事重心落在被俘者文森（Vicente）身上。而在影像版本中，攝影鏡頭的操作與配樂的結合帶來了敘事重心的改變，使觀眾的注意力轉移到正在開展的事件和俘虜者萊德加德醫師（Dr. Robert Ledgard）身上。本研究探討了《切膚慾謀》一片在伊格雷西亞的原創配樂創作，和其他非原創音樂作品加入後，重新塑造了人物的性格，更合理化了其行動背後的情感動機，使得影像敘事產生有別於文字敘事的內涵意義。此外，本篇論文也將一併探討伊格雷西亞的電影配樂風格與其音樂創作思維。

關鍵詞：亞伯特·伊格雷西亞、阿莫多瓦、《切膚慾謀》、電影配樂、敘事性移轉、跨藝術研究

*本文113年2月17日收件；113年6月13日審查通過。

許玉燕，國立政治大學歐洲語文學系兼任副教授 (horten@nccu.edu.tw)。

Character, Soundtrack, and Narrative: Exploring Narrativity Transfer in *The Skin I Live In*

Yu-Yen Hsu*

ABSTRACT

This research aims to analyze Pedro Almodóvar's 2011 film, *The Skin I Live In* (*La piel que habito*), with a specific focus on the transfer of narrative elements from the written text to its cinematic adaptation. The textual version of the novel employs a second-person narrative technique, centering the story on the captive character, Vicente. In contrast, the visual medium incorporates visual elements and soundtracks, resulting in a shift in narrative emphasis. This modification redirects the audience's attention to the unfolding events and the character of the captor, Dr. Ledgard. The study delves into the impact of Alberto Iglesias's original score and other non-original musical pieces, aiming to elucidate their role in reshaping character personalities and rationalizing their motivations. Additionally, the research explores Iglesias's film scoring style and his approach to music creation.

KEYWORDS: Alberto Iglesias, Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, soundtrack, narrativity transfer, interdisciplinary arts

* Received: February 17, 2024; Accepted: June 13, 2024

Hortensia Yu-Yen Hsu, Associate Professor, Department of European Languages and Cultures, National Chengchi University, Taiwan (horten@nccu.edu.tw).

一、序言

佩卓·阿莫多瓦（Pedro Almodóvar）所拍攝的影片向來不乏學術界的關注，而隨著他的作品獲得國際肯定，連帶著與他長期合作的演員與幕後工作人員，也獲得了一展長才的機會。其中與他合作過最多次的西班牙配樂家亞伯特·伊格雷西亞（Alberto Iglesias）的傑出配樂表現，也因著他原本即在西班牙電影配樂群中擁有個人鮮明的音樂天賦，再加上身為阿莫多瓦的專用配樂師，而累積了相當多的作品成績，因此他的國際媒體曝光度相當高。然而學術界對他作品的討論卻幾乎寥寥可數，問題不在於他不受肯定，而是配樂的光芒通常被電影的成就所掩蓋。

迄今從學術專業角度討論他的作品者，以西班牙文化音樂學研究學者迪亞哥·阿隆索·湯瑪士（Diego Alonso Tomás）的兩篇論文最為深入。他在 2021 年發表的論文是從符號學的角度，分析在《悄悄告訴她》（*Hable con ella*）一片中，伊格雷西亞為鑲嵌於其中的默片《縮水情人》（*Amante menguante*）所做的配樂。另一篇 2023 年發表的論文則是從音樂發展史的脈絡，透過曲譜解析和風格特徵的考察，闡釋《切膚慾謀》（*La piel que habita*）一片的配樂意涵，並將其內容和主題歸類為「哥德式恐怖類型」（genre of Gothic horror）的範疇（Alonso Tomás, “Dark Virtuosity” 58）。這兩篇論文是少數以學術角度深度剖析伊格雷西亞配樂成就的研究成果。

此外，2015 年由西班牙奧維德大學（Universidad de Oviedo）出版的研究論著《視聽媒體中音樂與圖像的關係》（*Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*），對於西班牙二十世紀以來視聽媒體的發展，做了一個綜覽式的探索與研究。其中委請學者法蘭西斯可·希梅涅茲·克里亞德（Francisco Jiménez Criado）專章撰文，來討論伊格雷西亞

的電影配樂特色，將其配樂作品做了有系統的整理和討論，雖則探討深度稍嫌不足，但從音樂專業的角度切入，相當提綱挈領地勾勒出了作曲家的配樂風格。再往前蒐羅，2008 年泰瑞莎·傅萊雷·普瑞多（Teresa Fraile Prieto）的博士論文《當代西班牙電影的音樂創作》（*La creación musical en el cine español contemporáneo*），同樣也討論到了伊格雷西亞的配樂作品，較可惜的是，所占篇幅僅有一個小節，因此所能著墨的深度較為有限。而亞伯特·希梅涅茲·阿雷瓦羅（Alberto Jiménez Arévalo）於 2016 年所撰述的論文，則是另一篇少數從互文性（intertextuality）、音樂主題和觀影者接受的期待視野，對伊格雷西亞《縮水情人》的影像及配樂進行分析的文章。他指出了阿莫多瓦作品的互文指涉和配樂的關聯，他認為配樂在此段默片劇中劇的作用，乃性慾的隱喻與離題手法的應用。而同樣的，在《切膚慾謀》一片中，阿莫多瓦也一如既往地運用了許多繪畫、文學、神話、雕塑、舞蹈、音樂等的互文指涉，該論文提供的觀察視角，對於深度了解此部電影創作的內涵意義，具有相當的啟發作用。

綜觀上述，專門針對伊格雷西亞配樂的研究累積至今不多，少數的鳳毛麟角也多以音樂專業視角切入。關於他本人的創作理念和個別作品特色，主要還是散見於網路零碎資料或各大媒體的訪談記錄，對於想更進一步從不同角度理解伊格雷西亞的配樂創作特色和思維者，確實是一大缺憾。故此，本篇論文從文字和影像之間的敘事性移轉來進行梳理，探討伊格雷西亞與阿莫多瓦於 2011 年合作拍攝的電影《切膚慾謀》，觀察影像處理與配樂應用在其中所發揮的作用。該作的文字版小說以第二人稱的敘事手法，使文本敘事重心落在被俘者角色文森（Vicente）身上。而在影像版本中，攝影鏡頭的操作與配樂的結合帶來了敘事重心的改變，使觀眾的注意力轉移到正在開展的事件，和俘虜者角色萊德加德

醫師 (Dr. Robert Ledgard) 身上。本研究主要側重於《切膚慾謀》一片在伊格雷西亞的原創配樂創作，和其他非原創音樂作品加入後，重新塑造了人物的性格，更合理化了其行動背後的情感動機，使得影像敘事產生有別於文字敘事的內涵意義。此外，本篇論文也將一併探討伊格雷西亞的電影配樂風格與其音樂創作思維。¹

二、伊格雷西亞其人其事

1955 年西班牙首席電影配樂家，亞伯特·伊格雷西亞出生於聖塞巴斯蒂安 (San Sebastián)。這是一座以旅遊、音樂、電影等文化盛事聞名的城市，曾經被英國《衛報》(*The Guardian*) 評選為世界五大最佳避暑勝地之一，與柏林、斯德哥爾摩、紐約、阿姆斯特丹並列。世人對這座城市的印象，除了緊鄰比斯開灣 (Bay of Biscay) 的海灘與美食之外，還有便是她極富盛名的國際電影節和音樂文化慶典活動。其中，自 1953 年起，每年 9 月該城市舉辦的「聖塞巴斯蒂安國際電影節」(Festival Internacional de Cine de San Sebastián)，是經過國際電影製片人協會 (Fédération Internationale des associations de producteurs de films, FIAPF) 認證的國際電影節最高等級 A 等的電影節。「聖塞巴斯蒂安雙週音樂節」(Quincena Musical de San Sebastián)，自 1939 年起創辦至今，已經發展成為期一個半月長的夏季古典音樂朝聖之地。而創立於 1966 年的「聖塞巴斯蒂安爵士音樂節」(Festival de Jazz de San Sebastián，又名為 Jazzaldia)，是目前歐洲主要的爵士音樂節之一。

¹ 四重奏唱片公司 (Quartet Records) 和阿莫多瓦的電影製片公司 El Deseo，於 2020 年收錄了兩人合作的所有電影原聲帶修訂版和重製版專輯，名為：Almodóvar & Iglesias: Film Music Collection (12-CD)，共十二輯，以數位方式發行。《切膚慾謀》原聲帶收錄在第八輯中，共十六首配樂曲目。請參照四重奏唱片公司網站“Almodóvar & Iglesias: Film Music Collection (12-CD)”頁面。

「奇幻與恐怖電影週」(Semana de Cine Fantástico y de Terror)首創於1990年，是每年奇幻與恐怖電影獎項重要的競賽評選平台。有關於伊格雷西亞所成長的家鄉背景，以上羅列的是其中較富國際盛名的幾項，從中可看出其地靈人傑的文化氛圍，正是培育如他這般配樂天才的最佳搖籃，對於了解這位配樂大師的養成背景也提供了可依據的圖像。

2021年，他再度應阿莫多瓦之邀，為兩人合作的第十三部電影《平行母親》(*Madres paralelas*)進行配樂，他也因這部電影第四度獲得奧斯卡最佳原創配樂獎提名。回顧國內，他光是在西班牙本國境內的獲獎紀錄，以西班牙電影科學與藝術學院(Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España)所頒發的哥雅獎(Premios Goya)為例，其中的最佳電影原創配樂獎項中，他始終是歷年來獲獎次數最多的紀錄保持者，迄今共獲十七次提名，十一次得獎。其他國際性電影展與音樂作曲類型的評選中，他更是征戰無數，屢獲佳績，可說是西班牙民眾心目中共同的驕傲。

阿莫多瓦於2011年所拍攝的《切膚慾謀》，是兩人共同合作的第八部電影，伊格雷西亞在這部兩人共譜的電影配樂創作中，為自己迎來了第五座哥雅獎。²伊格雷西亞曾接受紮實的古典音樂訓練，包括鋼琴、吉他、作曲法和對位法，也擁有電子音樂研究底子，音樂素養與創作風格宜古宜今。他早年除電影配樂，也從事古典音樂作曲，樂曲配器編制規模不論，作品舉凡大型的管弦樂曲、小型室內樂曲如弦樂四重奏等均有涉獵。他在與阿莫多瓦積極合作之前，最膾炙人口的成績是曾和身兼

² 阿莫多瓦從1995年拍攝《窗邊上的玫瑰》(*La flor de mi secreto*)起，至2021年的《平行母親》，多次邀請伊格雷西亞為他製作電影配樂，兩人合作前後共計拍攝了十三部電影。2011年，他負責配樂的《諜影行動》(*Tinker Tailor Soldier Spy*，湯瑪斯·艾佛瑞德森〔Tomas Alfredson〕執導)和《切膚慾謀》，同獲第十五屆好萊塢電影展頒發好萊塢電影作曲家獎殊榮(The 15th Annual Hollywood Film Festival and Hollywood Film Awards)。而包括2021年的《平行母親》，更曾獲得奧斯卡獎四度提名，其他世界各大影壇配樂獎項提名和獲獎紀錄不計其數，在西班牙電影配樂史上可說無人能出其右。關於他的詳細得獎紀錄可參考西薩爾(Ignacio J. Doña Cízar)一文。

舞蹈家和編舞家的納喬·杜瓦托（Nacho Duato）合作，為他所領導的西班牙國家芭蕾舞團（Compañía Nacional de Danza）製作芭蕾舞劇原創樂曲。其中最為人所津津樂道的樂曲作品有〈女俘虜〉（“Cautiva,” 1992）、〈星辰板〉（“Tabulae,” 1994）、〈零上之零〉（“Cero Sobre Cero,” 1995），以及〈自我〉（“Self,” 1997）等，樂曲演出足跡遍及世界各地。其中，〈女俘虜〉是杜瓦托自1990年起應西班牙文化部延攬，擔任上述國家舞蹈團藝術總監與團長期間，以該曲為靈感所編的同名芭蕾舞劇，也是他帶領該舞團轉型，朝向國際級舞團發展的重要代表作之一。

三、原始創作來源：配樂原曲與文字版小說

〈女俘虜〉芭蕾舞劇的音樂是由伊格雷西亞個人獨創，創作於1987至1991年間，1992年發行唱片。此作原本描寫的對象是一位名為高蒂娃（Cautiva）的女性。她的命運一如其名，由於父權暴力與統御壓制，因而受縛於死亡與愛的掙扎之中，小提琴高亢激越的主旋律彷彿訴說著她內心的糾結困惑。舞劇中，她以夢幻迷離的肢體語言，道出身心遭受禁錮的迷惘與掙扎。伊格雷西亞對此樂曲留下了他個人的詮釋和感悟：

我當初譜這首〈女俘虜〉的感覺是，完全沉浸在一種情感與非理性的意象之中，由此而衍生出多重意義來。

我把喬伊斯和龐德（Joyce y Pound）的作品放在一起，就像他們彼此在對談，這純粹是為了這種情感而打造的氛

圍，一種充盈著愛的氛圍。並非兩個主角共同訴說一個故事，而是兩人穿梭在音樂中，不斷迷失又找到彼此。³

在音樂裡，非理性的力量和理智的陰暗面至關重要，或許就是在那裏，舞蹈和音樂才能彼此交融，也因此震撼了我們的靈魂。（引自 Duato）⁴

從樂曲創作者本人提及喬伊斯（James Joyce, 1882-1941）和龐德（Ezra Pound, 1885-1972）兩位文學家的文壇軼事，和他對原創曲目的詮釋可知，他最原始構想的靈感初衷，並非意在訴說一段曲折離奇的愛情故事。他要描繪的或許是在茫茫人海中碰撞的兩人，似有惺惺相惜，也有彼此的互為競逐，最終尋覓的是各自內心所追求的圓滿。其後，歷經了近二十年時光的沉澱，作曲家伊格雷西亞也已經與大導演合作過多部電影，此曲原本被杜瓦托編於舞劇中，用來詮釋身心禁錮於愛與死亡掙扎的女性心境，本著音樂超越時空與多重媒介的基本屬性，該曲竟與阿莫多瓦影片中那跨越性別藩籬，與人性邪惡試煉的複雜意涵，產生了無比契合的連結。伊格雷西亞在一次訪談中提到當初改編此曲的發想，是基於兩者之間「在概念和情節上有著明顯的關聯性」，「在那部電影中，小提琴和劇中角色有著直接的聯繫，它象徵著他」（引自

³ 美國現代主義詩人龐德（Ezra Pound）在從事文學評論與編輯工作時，大力推舉喬伊斯（James Joyce）的作品，兩人書信往來有近三十年之久。他堅信這位愛爾蘭作家是他這一代人中最好的作家，因此，他在喬伊斯懷疑自我價值時鼓勵他，在他暈倒時救濟他。除此之外，龐德還寫信給編輯同行，說服他們出版喬伊斯的最新著作，並大力為他辯護，反對審查和批評，甚至寫信給諾貝爾文學獎基金會推薦他。這位詩人將喬伊斯的《尤利西斯》（*Ulyses*）置於現代文學的極致地位，也因此改變了當代敘事文學的發展道路。2023年5月西班牙 Ediciones De Aqui S L 出版社，推出龐德所撰的《論喬伊斯》（*Sobre Joyce: Correspondencia y ensayos*）的西班牙文譯本，其中蒐集了龐德撰寫有關喬伊斯的文章，以及兩人於1913年第一次接觸，到1941年喬伊斯去世之前，兩人之間所有的往來通訊。參見 Pound。

⁴ 本論文引文內容若未特別說明，則均為筆者自譯。這段文字是伊格雷西亞創作這首曲子時的個人詮釋，留在1993年該芭蕾舞劇當初於馬德里劇院（Teatro Real）首演時所製作的網頁上，參見杜瓦托所撰之“Cautiva”。

Muñoz)。於是，描寫囚禁桎梏的音樂主題再次被伊格雷西亞挪用改編，置入了《切膚慾謀》一片，作為配樂主軸用來描繪更複雜的影像與敘事交織的情節。

〈女俘虜〉曾被應用在阿莫多瓦過往拍攝的多部影片中，但最初是被卡洛斯·索拉（Carlos Saura）相中，而穿插在他 1993 年拍攝的影片《射擊！》（*¡Dispara!*）中。後來阿莫多瓦也同樣為之驚艷，要求伊格雷西亞將之置於他的影片中，如《窗邊上的玫瑰》（1993）、《悄悄告訴她》等均有現蹤，而《切膚慾謀》的配樂則是大幅度以此樂曲為基礎來發展。

《切膚慾謀》一片改編自法國新偵探推理小說家提爾希·容凱（Thierry Jonquet）的作品，即他在 1984 年所創作的暗黑系小說《狼蛛》（*Mygale*）一作。提爾希·容凱以本名或拉蒙·麥卡德（Ramón Mercader）的筆名，前後創作了三十多部黑色偵探小說，可說是這方面的能手。⁵ 但他的小說特點與當時以揭發犯罪陰謀的偵探主流類型有別，陰謀詭計的典型手法雖然也存在於他的小說情節中，但邪惡、恐怖、孤獨、絕望，卻是在創作時深埋於小說底層的重要基調。中文譯本封面內頁引述作者的話說：「我書裡的黑色小說仇恨與絕望佔上風，並且不停地搗碾書中悲苦的人物直至粉身碎骨，而我絕不予以救贖的機會」。此段話總結了貫穿這部小說的中心意旨，同時也披露了作者特別著重於人物情感面的刻畫和營造，這也是容凱的偵探推理小說的特殊之處。因此，角色內心層面的特殊處理，在原始的小說版本即是可被預期的面向，而敘事手法的選擇在此部分則發揮了關鍵性的作用。

小說分別以〈蜘蛛〉、〈毒液〉、〈獵物〉三個章節，各自構築出不同層次的情節發展脈絡。故事描述一名性格偏執極端，卻擁有高端植

⁵ 這個筆名同時也是暗殺托洛斯基的兇手之名，請參考 *El Imparcial* 網路媒體委請桑馬丁（Adrián Sanmartín）為西班牙文版譯本 *Tarántula* 所撰寫的專文介紹，參見 Adrián Sanmartín。

皮換膚技術的整形醫師，因為愛女被強暴致瘋，懷恨在心，於是俘虜了兇手。為了報復，也為了實驗，將之改頭換面後逼迫賣淫，藉此排解內心的仇恨，不意想最後竟反而愛上了自己的俘虜。小說以「狼蛛」名之，由此投射出被俘者文森·莫侯（夏娃）眼中的脅迫者，同時也取其凶狠、噬毒，無須倚靠結網，便可在瞬息間從後撲食獵物的意象，以此來比擬整形醫師希沙·拉法各和文森（夏娃），兩人之間猶如「獵食者」和「獵物」的對應關係。而貫穿三段敘事發展的共同設計是，在以第三人稱全知觀點敘述，鋪陳整個事件發展的同時，還另外穿插著第二人稱敘述的部分，來交代被俘者的心聲，讓讀者明白被施以變性換膚手術的文森·莫侯所有的心路歷程。

第二人稱敘述手法是較少被選擇的敘事模式，但在這部小說文本中，正由於凸顯了這個第二人稱敘述部分的特殊設計，讓整個情節重心彷彿圍繞在作為「獵物」的文森身上。從敘事學的學理來說，這個第二人稱敘述的部分，是以一組內部聚焦的「敘述者／敘述接受者」（narrator/narratee）的組合存在的。這部分設計的特殊之處在於，作為敘述接受者的「你／文森」，在此以內聚焦型投射的方式被凸顯了出來。正如胡亞敏的分析，「原本作為中介的敘述接受者對故事的態度可能不知不覺地左右讀者的判斷力，特別是充當人物的敘述接受者，他們的態度往往更能夠引起讀者的共鳴」（62）。在她的分析中同時指出，「在閱讀中它（指內聚焦型敘述）縮短了人物與讀者的距離，使讀者獲得一種親切感。這種內聚焦型的最大特點是能充分敞開人物的內心世界，淋漓盡致地表現人物激烈的內心衝突和漫無邊際的思緒」（27-28）。此處讓讀者貼近了被俘者的「你」的內在世界，產生有如置入般感同身受的錯覺，因此共感了角色內心裡孤獨、恐懼、矛盾，和極度絕望後的依賴。但讀者內心裡卻也很清楚地知道，這每一段敘述話語中

的「你」，直指的其實就是文森（「你」≠讀者），因為除了這個隱匿未現的敘述者和文森本人以外，還有誰能瞭然其所有一切的內在隱私，彷彿直搗他內心情感的最深處，然後再宣之於眾讀者？此般敘述設計可說為故事的鋪陳製造了最大的亮點，但同時也使小說文本的敘述重心集中在文森（夏娃）的情感發展上，而讓其他角色相形之下略顯得扁平，或僅僅發揮劇情推動的功能性作用，或純粹用以凸顯此文本敘述著墨的重心。

四、從文字到影像的移轉

阿莫多瓦電影版的《切膚慾謀》與小說版最大的不同處，就在於小說中原本以第二人稱敘述手法製造出以文森（夏娃）為敘事重心的特點，部分移轉到整形醫師羅柏·萊德加德（電影版此角由安東尼歐·班德拉斯〔Antonio Banderas〕飾演，小說中拉法各的醫師角色更改為此名）的身上，讓整形醫師萊德加德和被俘者文森（貝菴）成為兩個各自擁有自己故事的獨立敘事個體。此處從影像版劇情的兩處重要改編可透露蛛絲馬跡：一是文森在案發之前，曾經對母親二手服飾販賣店裡的女店員表露心跡，卻因為她擁有同性戀傾向而略有受挫，最終當文森殺死醫師後，以變性之姿回歸，向女店員道出自己的遭遇時，影像敘事隱隱暗示著兩人有另啟一段人生的可能，就在觀影者未知的下個階段即將展開。阿莫多瓦在 2002 年拍攝《悄悄告訴她》的最終結局，也是採取類似這樣的隱晦手法。另一處改編是醫師被判死的最終命運，這是對他內心為追尋對妻子的愛，而產生偏執性格的直接宣判，也是讓他求仁得仁的最佳選擇。只有這樣的結局安排，才能說得通為何電影版會設定成，讓他將文森（貝菴）整形成愛妻的模樣，這也是小說版所沒有的情節。因

此，影像版在劇情的演繹上，頗有呼應伊格雷西亞談到〈女俘虜〉樂曲時所做的詮釋：「並非兩個主角共同訴說一個故事，而是兩人穿梭在音樂中，不斷迷失又找到彼此」，為的是尋求各自執著的人生圓滿（引自 Duato）。

電影版《切膚慾謀》的精妙之處，除了改寫上述部分情節外，最重要的關鍵是透過電影配樂的作用，讓音樂搭配影像產生另一重的心理暗示，成功地將情節發展主線集中到事件本身，鏡頭聚焦也因此而部分挪移到作為俘虜者的整形醫師身上，讓觀眾理解他之所以形成這般性格背後的心理發展機制，也對他的偏執行為提出了更圓融合理的交代。配樂加上劇情改編的巧思，一方面突破鏡頭語言在傳達第二人稱敘述上的局限，另一方面為故事情節的發展，與人物行動背後的動機，取得更有說服力的連結。最終所得到的改造成果是，影像版裡的整形醫師，不僅僅是一名性格偏執極端的瘋狂科學家，同時也是一位真情至性的藝術家。

不論是文字版的小說，或影像版的電影，主要的目的都在於訴說故事，如何善用藝術媒介本身的特性將故事的敘事性充分發揮出來，便是達到了說故事的終極目標。但終究兩者所運用的媒介，一是文字，一是影像，各自有其媒介本身獨特的屬性，也各自有其運用的時機和特色。如同此作小說版採用第二人稱敘述和改變印刷字體（中譯本）的做法，藉以達到使讀者專注於感受文森的心境，此般處理在文字媒介的操作上自然較容易達成。如上述所說，文本中設計了一個隱而未現且身分不明的敘述者，「他／敘述者」對於「你／敘述接受者／文森」內心的描述，就像文森內心世界的直接投射，對文森的所感所想無一不知。文字敘述裡也將對文森所感所想之外的一無所知，布局的嚴絲合縫，完全將一個內聚焦型的敘述者演繹的淋漓盡致，彷彿「他」和他的敘述接受者「你／文森」互為一體。兩者的關係彷彿不分彼此，因此而能將讀者完

全牽動於角色的情感之中，正因為「他／敘述者」的敘述，完整呈現了陷於困境中的「你／文森」所看到的、所感覺到的。讀者接收到的感受，幾乎是「他／敘述者」對「你／文森」的第一手傳真，因此讓讀者在接收上也達到了幾乎相同的共感效果。問題是，此種敘述模式若照單全收地轉移到鏡頭觀點的操作，則其處理可能顯得彆腳而使效果大打折扣。

電影敘事較之小說敘事其中一項重要的差別，在於攝影鏡頭操作的介入，相對於單純文字敘事來說，其複雜程度更甚。攝影鏡頭的操作能以無所不在的全知視角來承擔敘述功能，也可以與畫面內人物的目光重疊，成為人物主觀視野的傳達渠道，或甚至可以透過特殊的運鏡手法或畫面的拼貼，模擬出人物的夢境、回憶或幻想的效果出來。看似與文字所能傳情達意者不差分毫，但實際上卻並非如此。由於攝影鏡頭的介入，影像敘事的敘述人的敘述，甚至可能與鏡頭所指向的視點不一致。關於此點，可以借用李顯傑在歸納攝影機視點與影像敘述的關係時所做的討論，來作為協助思考的路徑。他說：「就敘事而言（此指影像敘事），敘述人的視角固然是一部影片本文結構的保證，但攝影機疊加於視角的反差性視點則為電影敘事的更為複雜和更為深入的敘事層面提供了條件和契機」（313）。這是他在討論電影數種攝影鏡頭視點類型中，較為特殊的一種操作模式，即敘述人的「聲音」與畫面呈現內容有所反差時，乃刻意藉此製造出意義的矛盾性或衝突感的一種方式。這種較為特殊的敘述操作模式，便是在文字敘事中較難以達成的作法，但正是因為有此類畫面與敘述聲音悖離的選擇，使得影像敘事能開展出更多重且深刻的意義出來。由此例便可得知鏡頭語言與文字語言在敘述操作上，與其最終可能產生的效果，確實不可完全等同而論，或在改編中照單全收。事實上，一部電影也多半不會只運用單一種鏡頭敘述模式，

但為了使本篇探討不致過度偏離正題，筆者僅將討論的重心，局限在影響此片敘事性發展較大的關鍵差異部分。

從一部影片的總體敘述角度層面來談，李顯傑借用熱奈特（Gérard Genette）的說法，⁶歸納了三大類別五種方式的聚焦手段，第一大類是敘述者＞人物的無聚焦或零聚焦型，即敘述者說的比任何人物知道的都多的全知型敘事；第二大類為敘述者＝人物的內聚焦型敘事，此類型又分為固定式（由單一個人視點出發來展開敘事）、不定式（由多個人物的視點出發來展開敘事）、多重式（由多個人物的視點出發來刻畫同一件事，如黑澤明的《羅生門》）；第三大類則是敘述者＜人物的外聚焦型敘事，即敘述者說的比人物知道的少，也就是所謂的「客觀」敘事（237-38）。很明顯的，《切膚慾謀》主要採用的電影敘述模式，也是大多數好萊塢經典電影較尋常採用的方式，即「敘述者＞人物的無聚焦或零聚焦型」，是偏屬於無所不知、無所不在的全知型敘述類型，這可以幫助觀影者理解事件的來龍去脈，也可窺見或自由穿梭觀看事件中人物各自心理的發展過程。相較於文字版採用的敘述模式，也就是上述所稱第二人稱敘述的部分，則可歸類於此處分類的第二大類，也就是「敘述者＝人物的內聚焦型敘事」的固定式模式。兩者之所以採用不同的總體敘述角度，自然是基於各自媒介屬性的差異所做的考量，因為只有善用媒介本身的獨特屬性，也才能順利傳達出預期的敘事性內涵，與製造出期望的劇情發展效果出來。

⁶ 熱奈特在此部分的論述，指可以採用什麼樣的敘述語式（mode narratif）來講述故事，以及其可能包含哪些範疇。詳細解說內容可參見《辭格 III》，頁 231-35。

五、既有音樂的作用

另外一個左右《切膚慾謀》敘事性移轉的重要元素，即此片中配樂的輔助作用，以下便來談談，本片中如何藉由配樂的暗示來轉移情節的重心，進而產生更豐沛的劇情內涵意義。

事實上，音樂元素的使用在小說中也同樣扮演著重要的提示作用，貫串整部小說的一首關鍵樂曲正是內文中不斷提到的〈我所愛的人〉。這首曲子與文森強暴拉法各女兒薇薇安的事件直接串連。文本中說：「『狼蛛』（指拉法各）後來告訴你，當他聽見慘叫聲時，飯店的樂隊正在演奏〈我所愛的人〉。他連忙跑到大花園，因此看到你跪在草地上，試圖抓住薇薇安的腳踝，並抓住她不准她叫」（容凱 167-68）。從此，這首曲子成了拉法各的心魔，是他恨之入骨的樂曲。正是因為如此，被桎梏的文森每每見他，便千方百計彈奏或播放這首曲子，只為看他痛苦扭曲的表情，藉以發洩受制的反抗心理。或甚至一邊彈奏這首曲子，一邊以拉法各精心雕塑的女體對他勾引誘惑，挑起他本能的性慾，然後譏諷地看著他產生自我厭棄的矛盾心理，甚至暴怒失控。但這樣換來的結果，往往是拉法各更加殘忍粗暴的對待，小說版的兩人可謂相恨相殺的互虐關係。換言之，這首曲子在此提供的的作用，是單純的一來一回的直接因果關係。並且，文字版小說對於這些提及音樂與兩人變態心理段落的描寫，倚賴的是讀者閱讀時腦海中的想像，與真正耳聞是有差距的，至於感官機能的調動可說是鞭長莫及，更遑論因此而感受到音樂所引發的直覺性連鎖感應。

上述提及影像版較之於文字版的操作，因為多了攝影鏡頭的中介，使得效果的呈現和意義的詮釋更形複雜；相對的，若從讀者或觀影者的接收面向來說，影像版反而比文字版直接而步驟更為單純，主要原因在

於兩者在各自接收之後，於腦中運作的步驟有所差異之故。安東·傑姆（Antoine Jaime）在《西班牙文學與電影，1975-1995》（*Literatura y cine en España, 1975-1995*）一書中，比較兩者之運作差異後做出闡釋。他認為文字閱讀需要經過兩層的運作步驟：「由於文字並非物體的再製品，因此它會在讀者的腦海裡觸發心理的再現。換言之，它必須先從大腦記憶庫所提供的參照物中進行提取，再去建構他的心理成像」（Jaime 58）。這是第一層複雜的轉換過程，而在此時，腦中才會一併進行第二層的意義解碼工作。他舉了獅子為例，當「獅子」這個詞彙在讀者腦海裡生成時，這個動物的影像，和關於獅子下列意義的理解才會同時浮現：「萬獸之王、危險的野獸、群居的大型貓科動物」等等。因此，這是一個智識的運作過程（un proceso intelectual）。反之，影像接收的過程則會簡化，並將兩層作用直接壓縮為一，此時意義解碼工作並非同時進行，而是以連續性的方式產生。同樣以獅子為例，透過影像的接收，獅子的成像直接映現於腦海中，此時獅子的心理成像不是在讀者腦中自行輾轉建構，而是由螢幕的影像直接提供，緊接著，影像的接收便隨即激發意義的形成。相對來說，後者需要調動的智識運作程度較低，這也是現今影像世代之所以發展快速的原因（58-59）。

電影中的音樂元素則是伴隨著影像而來的，其接收同樣也屬於感官的直覺層次，換言之，文字版的接收需要的是兩個層面的智識性運作程序，而影像和音樂的接收則同樣是直接觸及感官的運作。學者鄭芳雄從作曲家對歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）詩詞的譜曲研究，來闡述有關文學與音樂的關係，論證了音樂雖可經由文字激發靈感而創造，如同作曲家有感於歌德的詩作，而啟動音樂的靈性進而譜曲。但樂曲一經產出，便有了獨立自主的生命，不再依從於文字，自己便能觸動聞聽者的情感，「直訴心靈感覺的深淵」（7）。他說：

音樂有別於語言，分屬於不同的表達形式。歌曲旋律和伴奏一旦譜成，它便不再是文字意象，而是抽象的音樂，傾向於表達音感的基本情緒。在音樂整體作用下，悲哀與歡樂，滿足與憂鬱，其中感覺並未有明確的分界，對聽眾來說，這些感覺純粹建立在聽覺的基礎上。在未聽清歌詞，對其尚未作理性分析之前，僅憑音樂對感官的刺激便可感受到。（9）

兩位中外學者對於影像和音樂接收機制的描述雖然略有差異，但探討的都是感官直覺接收的特性。因此，在影像版的《切膚慾謀》作品中，才能透過配樂部分的重新譜曲，和更貼近於人物情感發展關係的影像設計，讓故事的敘事性從小說版順利移轉到影像版，進而製造出另一種不同內涵與效果的文本敘事。因此，站在此立論的角度來說，伊格雷西亞以〈女俘虜〉為基礎所做的數個改編曲目，以及其他配合劇情發展的樂譜音樂（score music）設計，和導演另外沿用來源音樂（source music）的部分，⁷兩相交錯使用，才使得劇情縱深和人物性格有了更深刻的延展，也使得觀眾在接收影像時，獲得時而隱晦時而直白的提示，進而產生潛移默化的直覺感應。

首先，還是從劇情的改編部分開始談起，上述提及文字版小說和影像版電影的不同處之一，在於阿莫多瓦透過音樂的搭配，從主要聚焦於被俘者的敘事重心，轉移到俘虜者的整形醫師身上。最明顯的其中一處，導演援用了赤道幾內亞裔的西班牙籍女歌手孔恰·布伊卡（Concha Buika）所演唱的〈以愛之愛／我需要愛〉（“Por el amor de amor” /

⁷ 電影配樂一般概分為「樂譜音樂」（score music）和「來源音樂」（source music）兩大類，前者字面上意指配樂家特別為某部影片譜寫的原創音樂；而後者指的是可以尋得來源的音樂，可以是片中人物演奏、收音機播放或歌手演唱的音樂，也可以是影片為配合劇情使用的既有音樂。參見謝世嫻 38-42。

“Necesito amar”），作為角色情感串聯的紐帶。⁸導演借用她那滄桑有力且讓人聞之涕淚的低迴嗓音，來形塑醫師對妻子和女兒的深情摯愛。使用現存來源樂曲的用意，原本即在於藉此喚起觀眾對於時代氛圍或影像情境之印象式的聯想，藉著既有歌曲中的意涵或樂曲風格來詮釋角色的情感，或提示劇情的關聯性。布伊卡這首歌曲釋放的是一種對愛的渴求與傷痛，說的不僅是醫師對妻子、女兒的愛，同時也連結妻子和女兒之間的情感關係，為之後彼此愛的失落埋下了伏筆。

這首歌曲在影片中有兩次出現的時機，第一次是管家（也是醫師萊德加德的生母）對被強暴襲擊後的文森（貝菴）道出醫師的過往時，她回溯醫師愛妻佳佳（Gal），因受同母異父兄弟（取代小說中的阿列克斯一角）的引誘，兩人私奔途中發生車禍，遂導致妻子慘遭烈火焚身。醫師不顧一切將妻子從鬼門關前強拉回來，這也說明了他執著於研究換膚植皮技術背後的強烈動機。為了不讓妻子得知自己毀容後慘不忍睹的面容，在為她積極治療的同時，他強制她和周遭眾人一起幽閉在闔黑而無鏡子的生活空間中。沒想到，卻在她逐漸恢復狀況而稍有起色當下，聽到女兒小諾瑪（Norma）獨自遊戲，一邊吟唱著這首她親自教的〈以愛之愛〉。她一時深感觸動，彷彿找到了重生的契機，於是強撐起身，遍尋歌聲的來源。卻在開窗剎那，從玻璃反射中映照出自己不堪入目的臉孔，驚嚇之餘，竟在女兒面前跳窗自盡。自此，這首歌曲成了導致女兒諾瑪身心受創，情緒崩潰而入住精神病院的引子，也是促使諾瑪最終結束自己的生命，走上與母親相同道路的源頭。相較於小說版，樂曲在此

⁸ 孔恰·布伊卡原名 María Concepción Balboa Buika，以 Concha Buika 或 Buika 聞名。她於 1972 年出生在西班牙馬約卡島，為赤道幾內亞裔西班牙籍歌手。2022 年榮獲西班牙文化部頒發「美術工勳金質獎章」（Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes）。她的父親是赤道幾內亞前政治家兼作家波內克（Juan Balboa Boneke），因政治因素流亡至西班牙巴里亞利群島。她於 2009 年發行的專輯《最後一杯酒》（*El último trago*），獲頒葛萊美獎「最佳傳統熱帶音樂專輯獎」。阿莫多瓦於此片的非原創配樂中選用了她兩首歌曲，一首是〈以愛之愛／我需要愛〉，另一首是〈讓我活得更容易〉（“Se me hizo fácil”）。參見 Buika Fans。

所提供的情感牽繫作用，影像版給予的鋪陳和演繹，確實要深刻許多。這裡不僅連結了女兒精神失常的前因，同時也經由歌曲的召喚，刻畫了女兒對母親的眷戀，以及醫師對妻子的深情摯愛。

這首配樂第二次出現的時機是從文森的視角帶出來的。在同樣的情節片段中，文森（貝菴）被強暴襲擊後與醫師同眠入夢。鏡頭透過夢境帶到事發當初，在婚宴現場，爵士樂隊正由孔恰·布伊卡本人演唱此首歌曲，影像交疊著文森嗑藥後強暴諾瑪的過往。歌曲從樂隊與孔恰·布伊卡深沉低迴的演唱，漸漸融進小諾瑪稚氣清純的聲線，同時穿插著成長後的諾瑪被文森襲擊時，驚恐害怕的掙扎與喊叫。而這一段文森的夢境，同時也交代了他在被擄之前，心儀於母親二手服飾店中的同性戀女雇員克莉絲汀娜的情節。因此，相較於小說版單純以一首〈我所愛的人〉，牽扯醫師的扭曲性格來源，電影版的這首用來作為配樂的既有歌曲，則顯示了多重作用，一是完善兩位主角人物性格的立體化，讓觀眾理解兩人各自故事發生的原初：俘虜者的萊德加德醫師有其偏執的理由，即他對於妻子和女兒的遭遇由愛生恨的原始情感動機；而被俘者的文森也有著原本屬於自己可能開展的人生故事，最重要的，這首樂曲亦如同小說版一般，也被拿來作為串聯被俘事件發生的最初連結。

六、伊格雷西亞的原創配樂

本論文前述提及，伊格雷西亞為《切膚慾謀》一片所做的原創配樂，其中最關鍵的樂曲應用，即他在多年前所創作的〈女俘虜〉一曲，他在這首樂曲的基礎上，以其獨特的音樂天賦，譜寫發展出多首貼合於

劇情內容的配樂曲目。⁹ 這些曲目搭配阿莫多瓦的影像處理，同時蘊含著文學文化或神話傳說內涵的互文閱讀旨趣，使得電影文本的敘事性獲得更深層次的延展。關於這方面的論說，阿隆索·湯瑪士於2023年發表的論文提出了屬於音樂專業研究視角的闡釋。¹⁰ 這首〈女俘虜〉樂曲，是為小提琴、中提琴與大提琴所譜寫的三重奏，乃承襲了新巴洛克風格ABCA'曲式的單樂章曲目。在阿隆索·湯瑪士的分析中，小提琴激越晦暗的主奏部分象徵醫師作為反派角色（villain），對於變性後的女主角貝菈的統御、暴力與慾望關係的展現。同時他也追溯小提琴樂器在古典音樂中象徵邪惡主題的發展脈絡（Alonso Tomás, “Dark Virtuosity” 49）。此外，該論文中也根據此曲譜的曲式結構、風格特徵、配器特色、及其類似標題音樂的處理模式等多方面的考察，論證了伊格雷西亞這首原本發行於1992年的作品，實應置於「後極簡主義音樂」（Musical Post-Minimalism）的發展脈絡來衡量（53-54）。¹¹ 阿隆索·湯瑪士的研究，對於解析伊格雷西亞的配樂，指引了音樂與文化認知方面的聆賞角度，是一篇從學術研究的視野來考察電影配樂的最佳典範，可說深具意義。但從《切膚慾謀》一片的整體敘事脈絡上來說，尚存有其他不同視角的補強論述，透過進一步的闡釋，可以讓此跨藝術媒材的結合展現更多層次的意涵。

根據羅伯特·芬克（Robert Fink）於《二十世紀劍橋音樂史》（*The Cambridge History of Twentieth-Century Music History*）收錄的文章所載，

⁹ 西班牙國家圖書館（Biblioteca Nacional de España）現存有伊格雷西亞為《切膚慾謀》配樂的樂譜（Narrika 出版），索書號為MP/5706/42。請參考該圖書館資料庫（BNE Datos）“La piel que habito”網頁。

¹⁰ 關於此點，阿隆索·湯瑪士在其2023年發表的論文中，大幅分析了此片的互文閱讀指涉，提到了其中有關普羅米修斯、畢馬龍、哥德式恐怖傳統、浮士德、科學怪人等的延伸閱讀，詳參該文。

¹¹ 關於伊格雷西亞的音樂特色，希梅涅茲·阿雷瓦羅引述佛蒙（Kathleen M. Vernon）和艾森（Cliff Eisen）的觀點，則認為他的「音樂選擇反映了個人對全球理解的選擇性適應，這種理解植根於晚期浪漫主義和後浪漫主義語言中編碼的情感意義形式。」參見該文，166。

音樂史家對於所謂後極簡主義的說法，目前還存在著一些分歧，認為這是尚且處於發展中的支脈，至今尚未完全達到蓋棺論定之期，因此，要總體概括其全貌還言之過早，更何況電影配樂的發展有很大成份與音樂技術工程的革新有關，非能從純粹的音樂本質面向去衡量，需要更全面考察。¹² 但從大約二十世紀中葉以來，古典音樂與流行音樂彼此吸納滋養，且融合了音樂創作者的藝術理念確實是不爭的事實。待極簡主義風潮走至 1970 年代左右，即開始不斷有人從音樂發展史的脈絡，去探尋新的音樂創作思維。他們從先前的極簡主義浪潮中觀察到一些逐漸躍起的異音，越來越多的音樂家，尤其是從事電影配樂實作的開路先鋒，為了掙脫極簡主義日漸禁錮僵化的既有格局，便從中開展出一些新的音樂主張。該書便引述了美國知名作曲家兼音樂評論家凱爾·江恩（Kyle Gann）的說法：「當前出現了一系列新的音樂風格，其中絕大多數是以極簡主義為根基，吸納了更宏觀且受世界音樂啟發的複雜元素」（引自 Fink 539）。

論及發跡於前的極簡主義風格，義大利音樂製作人馬可·賽巴斯蒂亞諾·阿萊西（Marco Sebastiano Alessi）做出了這樣的主觀描述：「就像站在海邊，觀察大海溫柔的律動，你可以透過專注於極簡主義音樂的每一個肌理元素來感知其聲音的變化。循環、重複和全音階和聲都增強了聽眾的感知，使他們能夠完全沉浸在聲音的景觀中。」¹³ 目前處於發展巔峰期的好萊塢電影配樂大師，有許多都是承繼極簡主義理念和風格而來的。無可諱言，極簡主義的創作理念在電影配樂的運用上獲得了廣大的迴響，尤其是透過漸進式循環重複，強調用純粹的聲音質地來作為

¹² 電影配樂從約 1920 年代開始發展以來，一直與音樂技術工程的演進密不可分，此方面尤其體現在電影配樂的應用與作曲家的音樂表現思維上。相關介紹可參照 Hayward 358-61。

¹³ 參見阿萊西網站撰文。另關於極簡主義發展脈絡和特色，亦可參考梁啟慧的撰文說明。而芬克則將音樂的極簡主義劃歸於銜接現代主義理念的流派，創作理念和風格特點大致被認為發展已具成熟之勢。

情境的鋪陳手法，以及映襯或強化聽者的情感意念等，其創作理念的影響深刻而全面。

然而，當極簡主義的音樂浪潮步上了成熟既定的道路後，另有一些創作者雖仍保持著多元開放的訴求，卻開始轉而注重聲音和感覺所帶來的敘事性可能，而不再刻意執著於結構的嚴謹要求和聲音的實驗，有些甚至回過頭來從古典遺緒中尋找與電子合成音樂碰撞的可能性（Fink 543；梁啟慧 19-22）。他們嘗試從各種不同的形式去掌握音樂創作的多元表達，或與不同藝術創作媒材互相結合，這或許便是音樂史觀察家察知的所謂後極簡主義者試圖發展的路線。這也體現出作曲家對於音樂本質的個人思索，和他們內心企圖透過音樂展現的個性化面向，從受限於某些特定格律和規範的桎梏中掙脫出來。江恩可說是後極簡主義音樂最有力的倡議者，他不僅做了很嚴謹的觀察，同時也為兩者的區別提出了具體的描述，他說：「極簡主義作品應該是長的、結構明顯的」，「全音階調性和廣泛的重複性」（Gann）；同樣的，他也認為後極簡主義雖然延續前者的基礎發展，但仍然可以找到一些不同的特點。他認為可以歸諸於後極簡主義的作曲家，均著重在發展屬於自己的個人風格，總地來說，

後極簡主義音樂傾向於有調性的，主要是和諧的（或者起碼很少特別不和諧的音程），並且有一個穩定的拍點。儘管許多作曲家使用合成器，但音樂卻很少偏離傳統的樂器聲音。後極簡主義作曲家的作品通常比極簡主義者的更短，例如十五分鐘，而不是七十五或一百二十分鐘，並且有更豐富的音色變化。（Gann）

江恩更提出後極簡主義的「音樂可以是優美的、感人的、神秘的、不拘一格的，但它並非善變且充滿對比的」；甚而，他們的音樂語法也是「流暢、線性、具有旋律感、節奏輕柔、易於理解的」（Gann）。江恩觀察的角度和指出的風格特徵，歸納出後極簡主義音樂家所著重的面向，更屬於音樂本身對於聆聽者所能觸動的情感敘事部分，這也關乎音樂創作者個人對於藝術表現的敘事性理解。美國舞台劇導演羅伯·威爾森（Robert Wilson）於 1976 年，與作曲家菲利浦·葛拉斯（Philip Glass）合作的超現實主義音樂劇《海灘上的愛因斯坦》（*Einstein on the Beach*），就是體現後極簡主義音樂和劇場視覺藝術結合，從而產生多重敘事想像的最佳實例。雖然葛拉斯被歸類為極簡主義的代表之一，但他與威爾森合作的這齣絕妙劇場饗宴卻有著後極簡主義跨越的跡象。若將此劇的音樂和劇場部分各自獨立，能激發聽者或觀眾個別的感官體驗；但兩者結合卻能迸發出多重組合的豐沛敘事想像，不僅是視覺的、聽覺的、也是敘事的、想像的。觀者在這一場劇場饗宴中體驗到的，不僅只有一加一等於二的改編或單純的聽覺或視覺的感知，而是多重藝術形式結合加乘後，激發出來的無數可能的敘事想像，可以說是視覺與聽覺感官交互作用後，同時間策動大腦激發想像機制，去建構出千百種可能的敘事性延展。而之所以將伊格雷西亞置於後極簡主義脈絡上來衡量，便是訴諸於他的音樂創作之於電影配樂所能產生的敘事性效果，而他的作品也確實有著這樣的特點。

以音樂來展現敘事性內涵，對伊格雷西亞來說並不陌生，他從 2002 年為阿莫多瓦另一部影片《悄悄告訴她》配樂時，便已有了最成功的操作範例。在該片中鑲嵌了一段約八分鐘的黑白默片《縮水情人》的劇中劇，由於沒有對白，因此他便創作了一首將近九分鐘的弦樂四重奏，來敘說這段奇妙的故事。阿隆索·湯瑪士在他另一篇於 2021 年出版的論文

中，透過符號學的應用，論述伊格雷西亞如何以配樂來展現該默片的敘事性內涵。當中他引述多段伊格雷西亞的訪談，例如：「由於《縮水情人》缺少對話，它的音樂『必須要最接近語言』，『我必須把音樂當作語言來使用』」（Alonso Tomás, “Narratividad” 94）。阿隆索·湯瑪士將作曲家的理念稱之為：「為電影文本創造出一種高度描述性的音樂」（94）。由此可知，伊格雷西亞本身即有意識地傾向於使用敘事性的音樂語彙，作為他主觀描述的工具。

對此，希梅涅茲·克里亞德也持同樣的看法：「他的音樂美學具有取代文字本身和發展敘事能力的特質」（Jiménez Criado 231）。他更進一步分析，伊格雷西亞的配樂特點有其特殊性，主要呈現在其本身所具有的「聯覺」（sinestesia）特質。換言之，他的配樂就如同電影製作的其他元素，如動作或對白等，並不依從於影像的構成，因此能獨立保持其音樂本身的敘事特性，與影像及其他元素共同組成電影的敘事整體（234-35）。而他的配樂天賦還能創造出「如同對白一般構織電影的情節」，甚至讓觀影者「彷彿在聲音中觸摸到了實體的影像」（Jiménez Criado 236）。關於此點，希梅涅茲·阿雷瓦羅則點出了更明確的跡象，他認為伊格雷西亞的音樂與影像之間，「呈現出高度的模仿性，一方面要歸功於這兩個元素之間建立的完美同步，另一方面要歸功於聲音話語的明顯描述性」（Jiménez Arévalo 167）。從上列的論證和分析來看，伊格雷西亞的音樂創作特點，跳脫了極簡主義強調的「少即是多」（less is more）的強勢美學思維，而著重在音樂本身的個性化處理，並回歸到音樂所具有的敘事性功能，讓音樂自然展現說故事的能力。

由此點切入，聚焦到伊格雷西亞為《切膚慾謀》所製作的配樂觀察。此片中，以樂器本身所具有的音質特性，設定主導樂器來代表腳色或情節的安排是一個相當明顯的特色。例如其中的曲目〈貝菴的主題〉

（“Tema de Vera,” 00:17:34-18:55），在弦樂與鋼琴交織的結構中，鋼琴的主旋律象徵著女性特質的纖細柔美，在這個主架構下，劇情中凡涉及變性後的文森（貝菴）內在心境的描寫片段，幾乎都可以發現鋼琴旋律的滲入。例如當文森麻醉後甦醒，醫師告知他已經被變性成功。之後再度禁閉於幽室中時，他懷著複雜的心境打算掀開罩袍查看自己，攝影鏡頭透過圓形的窺伺孔，直視著緩緩掀開衣袍的文森，這時候背景流瀉出來的鋼琴主旋律，便帶著心懷窺伺意念的觀眾去領略文森內心的憂鬱遲疑（見附圖一）。這樣的處理手法和帶有性別主觀意識的樂器連結設定，在伊格雷西亞之前為阿莫多瓦配樂的幾部作品都曾經嘗試過，如《我的母親》（*Todo sobre mi madre*）、《悄悄告訴她》等。希梅涅茲·克里亞德在其論著中也同樣提到了這個特點（Jiménez Criado 239）。



附圖一：（截圖自 1:20:40）文森（貝菴）想看看自己變性後的樣子，此時屬於貝菴主題的鋼琴主旋律加入，點出角色複雜的心境。

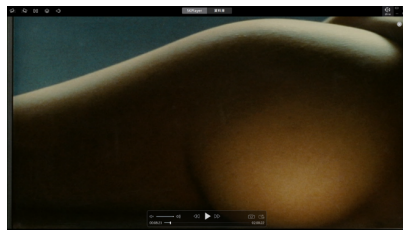
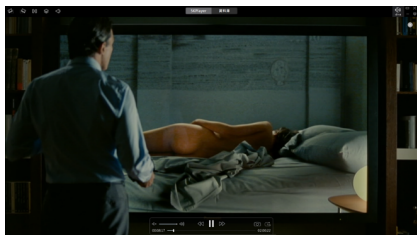
然而，〈女俘虜〉所延伸的數個配樂曲目還是以弦樂為最主要的表現樂器，尤其是以小提琴為主旋律的曲式結構，這也是伊格雷西亞個人最偏好使用的樂器配置（Jiménez Criado 239）。藉由小提琴豐富而具有

張力的表現手法，來描繪醫師性格的偏執與極端，以及兩人交鋒時的緊張與衝突感，或用在具有高度描繪性的情節內容上。其中發展較為完整的配樂曲目有〈撕毀的衣物〉（“Los vestidos desgarrados”）、〈共存〉（“La convivencia”）、〈踢蛋蛋〉（“Una patada de los huevos”）、〈最後決鬥〉（“Duelo final”）、〈向戈馬克·麥卡錫致敬〉（“Tributo a Cormac McCarthy”）、〈工作人員：難辨的身份〉（“Créditos: La identidad inaccesible”）。裡面有些是與情節敘事相關的配樂，有著較完整的音型輪廓，有些則是拆分於曲目的段落中，發揮著烘托劇情，或導引觀眾情緒，或是轉場連結的功能，而最後一曲則置放在影片工作人員跑幕段落，作為總結或提示回味之用。

特別引人注意的是改編自〈女俘虜〉樂曲，當中「華彩樂段」（Cadenza，附圖二）的配樂曲目〈向戈馬克·麥卡錫致敬〉。當醫師回到住處進入房間，持遙控器開啟監控螢幕，觀眾透過鏡頭與醫師的目光重疊，此時的無伴奏小提琴奏出華彩樂段的開頭部分，帶領醫師和觀眾的目光同步逡巡著女體。此時鏡頭的運鏡軌跡代表醫師的主觀意識，膜拜著貝菈的身體線條，觀眾雖然看不到醫師的正面，但隨著音樂的牽引，卻可以感受到醫師對自己的「雕塑技藝」無聲的讚嘆和癡迷（附圖三、四）。之後弦樂團的加入逐漸將氣氛堆疊到最高點，醫師進入幽室發現貝菈自殘，匆忙將她送入手術室縫合，樂團奏出的緊張氣氛讓觀眾只能屏氣凝神，正當所有的樂音聲響戛然而止瞬間，只獨留低音提琴的長音縷縷，與手術後貝菈沉沉的呼吸聲融成一氣（00:07:51-09:19）。從附圖二所附的樂譜，與配樂曲目〈向戈馬克·麥卡錫致敬〉的差異。這是〈女俘虜〉當中「華彩樂段」的開頭數個小節，從中可以比較出伊格雷西亞配合影像情節，在原曲的主架構基礎上，在第三行的第三小節之後做了比較大幅度的變動，讓配樂配合影像展開敘事的情節。



附圖二：取自 Alonso Tomás, 2023. p5-Example 2. Beginning of the Cadenza (bb. 140–68). © Alberto Iglesias.



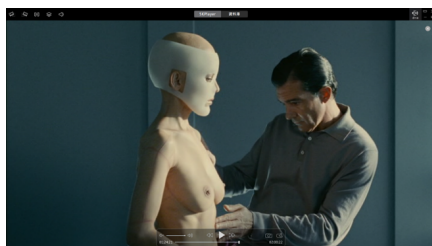
附圖三、四：（截圖自 00:08:15 -00:09:19）華彩樂段中無伴奏小提琴的演奏，牽引著男人的視線緩慢逡巡女體的線條。

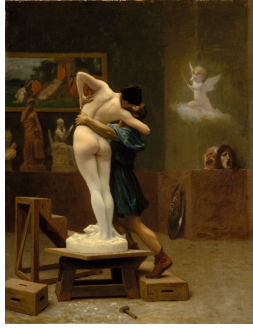
在這一段由〈向戈馬克·麥卡錫致敬〉配樂的情節發展中，有一個很容易忽略的細節，即當醫師要拿遙控器之時，鏡頭帶了一下桌面上攤開的一本書（00:08:11），即理查·道金斯（Richard Dawkins）講述另類演化的基因學原理的著作《自私的基因》（*The Selfish Gene*）（附圖五）。這一段改編自華彩樂段的配樂，即刻意引導觀眾領略醫師那既偏執又曖昧的複雜心理。書本的影像暗示，連結到本片劇情發展的後段，當醫師完成所有的變性和植皮換膚手術時，他驗收成果的神態，就如同希臘雕塑家畢馬龍（Pygmalion）審視著自己完美的藝術作品一般，藉由效果十足的互文性對比，影射醫師性格上的瘋狂與如藝術家般近乎完美的苛求，同時也預示醫師愛上貝菈的最終宿命（附圖六、七、八）。此

時配樂導入過場的懸疑氣氛，隨後進入象徵貝菀反抗意念的〈踢蛋蛋〉配樂曲目（1:25:39-27:20），此乃改編自〈女俘虜〉樂曲的開頭前段。以低音來回輪奏拉開序幕，接著小提琴在乍聽之下無法預測的拍點中進場，好像企圖打破本來規律的反覆樂句，感覺像是不受控的癲狂之人，直指著被變性後的貝菀奮起反抗的強烈意念。此時兩人的衝突拔升到最高峰，觀眾緊張的情緒全由配樂堆疊推升，屏息直到最後貝菀舉刀自殘而止。這一段〈踢蛋蛋〉曲目的配樂描繪著兩人對峙的衝突場面（附圖九、十），同時也緊扣觀眾的情緒，讓緊湊而有層次的音符堆疊，產生最大的劇情和意念張力。

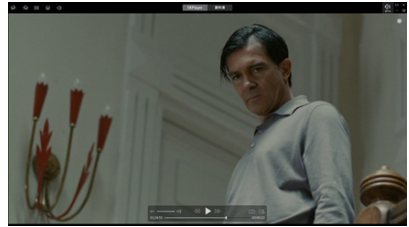


附圖五：（截圖自 00:08:11）鏡頭帶了一下桌面上醫師讀了一半的《自私的基因》（*The Selfish Gene*），對觀眾做出影像的暗示。





附圖八：Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion and Galatea*, ca. 1890, Wikipedia.



附圖九、十：（截圖自 1:26:45-55）配樂曲目〈踢蛋蛋〉描繪著兩人對峙的衝突場面，同時也緊扣觀眾的情緒，讓緊湊而有層次的音符堆疊，產生最大的劇情和意念張力。

上述一連串列舉的影像和配樂實例，要說明的是伊格雷西亞的原創配樂，在《切膚慾謀》一片的情節構築上，如何與影像配合，發揮出描述性和敘事性功能，讓萊德加德醫師既是性格偏執極端的瘋狂科學家，同時也是真情至性的藝術家，這樣的人設恰如其分的形塑出來；也讓一齣如此具有衝突性又充滿人物個別故事性的影像敘事，在音樂、影像、互文與觀眾的想像之中，相互交織出具有豐富視野的動人故事。

七、結語

伊格雷西亞的音樂創作開始有質的飛躍是在 90 年代初期，他與另一位西班牙知名電影導演胡立歐·梅登（Julio Medém）建立了穩固的合作默契，¹⁴ 當時他便已確認了音樂在影像敘事中的獨立性，他認為「音樂並非需要去遷就電影的元素，而應當在電影中為音樂找到一個位置，尋求一個明確的定位」（Fraile Prieto 492）。對他而言，音樂在電影製作的整體中，存在著個性化與自主性，他說：「對我而言，電影音樂是一種精確與靈感的藝術」（引自 Fraile Prieto 494）。他曾經在一次訪談中提到他對電影音樂的思考，他認為：

音樂同時受到靈感和感知的滋養，所以，我對電影音樂之所以感興趣，正是因為音樂是能夠與我們的感知持續保持接觸的主要語言之一，尤其是與一塊幾乎總是被忽略的感知區域，那就是無意識。（引自 Silva）

從文字版改編為影像版，向來招致讀者或觀影者的諸多負評，電影改編的好抑或是壞，歷來評論家也多見仁見智。但無可諱言，阿莫多瓦此部由《狼蛛》改編的《切膚慾謀》，可說是一部成功之作，這一點從學術界對此片的廣泛關注即可得知。但伊格雷西亞的音樂對於此片之所以成功，其背後所加諸的無形作用，是絕對不可忽視的。正如與之合作超過二十五年之久的阿莫多瓦所給予的肯定：「在我拍攝每一部電影時，他都與我心臟的脈動相契合，他從未試圖說顯而易見的事情，而是

¹⁴ 參見 Ignacio J. Doña Cíezar。該文中介紹了伊格雷西亞在與阿莫多瓦合作之前，便曾經與西班牙諸位著名導演有過合作的經驗，如梅登、卡洛斯·索拉（Carlos Saura）、丹尼爾·卡爾帕拉斯羅（Daniel Calparsoro）、佩德羅·科斯塔（Pedro Costa）、比加斯·盧納（Bigas Luna）等。

像第二層皮膚一樣，與我的內心深處融為一體」(引自 Lombardo)。伊格雷西亞堅持音樂本身所具有的自主性與敘事作用，同時，對於音樂與感官，以及情感之間的直覺聯繫，有著絕對的信念。因此聽者總能在他的音樂創作中，發現其個性化的獨特魅力，這也使得經他配樂的影像敘事能得到再次創造，且展現更充沛的生命力。

引用書目

中文

李顯傑。《電影敘事學：理論與實例》。中國電影出版社，1999。

胡亞敏。《敘事學》。華中師範大學出版社，2004。

提爾希·容凱（Thierry Jonquet）。《狼蛛》。陳蓁美譯。時報出版，2011。

梁啟慧。〈談電影音樂及當代原創配樂大師〉（“A Talk on Film Scores and Masters of Contemporary Film Scoring”）。《美育》，第 202 期，頁 15-24。

熱拉爾·熱奈特（Gérard Genette）。《辭格 III》。廖素珊、湯恩祖譯。時報出版，2003。

鄭芳雄。〈從歌德詩詞的譜曲談文學與音樂的關係〉。《中外文學》，第 27 期 4 卷，1998，頁 6-21。

謝世嫻。《樂來越愛電影配樂》。大雁文化，2023。

西班牙文

Almodóvar, Pedro, director. *La piel que habito*. El Deseo / Bleu Haze Entertainment / FilmNation Entertainment, 2011.

Alonso Tomás, Diego. “Narratividad, intertextualidad y topoi musicales: Un estudio semiótico de *Amante menguante* (2001) de Alberto Iglesias en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar.” *Acta Musicologica*, vol. 93, 2021, pp. 92-116.

Buika Fans. Buika Fans, 2025, www.buikafans.net/.

Ciézar, Ignacio J. Doña. “Cine español y música: Alberto Iglesias.”

Filomúsica: Revista de música culta, vol. 39, Apr. 2003,
filomusica.com/filo39/iglesias.html.

Concha, Buika. “Por el amor de amor” / “Necesito amar.” *El último trago*,
Copacabana Records, 2009.

Duato, Nacho. “Repertorio: Cautiva.” *Compañía Nacional de Danza*,
Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la
Música (INAEM), 1993, cndanza.mcu.es/repertorio/cautiva/.

---. “Cautiva.” *Compañía Nacional de Danza*, cndanza.inaem.gob.es/
repertorio/cautiva/.

Fraile Prieto, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo*.
2008. Universidad de Salamanca, PhD dissertation.

Iglesias, Alberto. *Almodóvar & Iglesias: Film Music Collection* (12-CD).
Quartet Records and El Deseo, 2021.

---. *Cautiva*. Compañía Nacional de Danza, 1992.

---. *La piel que habito*. Narrika, 2011, datos.bne.es/edicion/a5318072.html.

Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España, 1975-1995*. Catedra, 2000.

Jiménez Arévalo, Alberto. “La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro
Almodóvar pliegues de la historia en Amante menguante de *Hable con
ella* (2002).” *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 8, 2016,
pp.153-81.

Jiménez Criado, Francisco. “Las bandas sonoras de Alberto Iglesias aplicadas
en las películas de género dramático de Pedro Almodóvar.” *Relaciones
música e imagen en los medios audiovisuales*, edited by Teresa Fraile
and Eduardo Viñuela, U of Oviedo, 2015, pp. 231-42.

Lombardo, Manuel J. “Almodóvar e Iglesias: Músicas cautivas.” *Diario de Sevilla*, 22 Dec. 2019, 6:00 a.m., diariodesevilla.es/ocio/Almodovar-Iglesias-Musicas-cautivas_0_1420058361.html

Muñoz, José Antonio. “He tenido tensiones con Almodóvar, pero siempre nos hemos llevado bien.” *Ideal*, 18 Oct. 2019, 2:15 p.m., ideal.es/culturas/tensiones-almodovar-siempre-20191018095235-nt.html.

“La piel que habito.” *BNE Datos*, datos.bne.es/edicion/a5318072.html.

Pound, Ezra. *Sobre Joyce: Correspondencia y ensayos*. Ediciones De Aquí S *Quartet Records*, 2020, quartetrecords.com/product/almodovar-iglesias-film-music-collection-12-cd/.

Sanmartín, Adrián. “Reseña-Thierry Jonquet: Tarántula.” *Los lunes de El Imparcial*, 4 Sept. 2011, 3:24 p.m., elimparcial.es/noticia/90530/los-lunes-de-el-imparcial/thierry-jonquet-tarantula.html.

Silva, Walter. “Alberto Iglesias: ‘La música debe tener la apariencia del Decir.’” *Babab*, no. 1, Mar. 2000, babab.com/no01/alberto_iglesias.htm.

英文

Alessi, Marco Sebastiano. “Music for Contemplation: History and Evolution of the Minimalism Genre.” *Sound of Life*, 2 Jan. 2023, soundoflife.com/blogs/experiences/music-minimalism-genre.

“Almodóvar & Iglesias: Film Music Collection (12-CD).” *Quartet Records*, [/quartetrecords.com/product/almodovar-iglesias-film-music-collection-12-cd/](http://quartetrecords.com/product/almodovar-iglesias-film-music-collection-12-cd/).

- Alonso Tomás, Diego. "Dark Virtuosity: Violin Symbolism in Alberto Iglesias's Score for Pedro Almodóvar's Film *The Skin I Live In* (2011)." *Twentieth-Century Music*, vol. 21, no. 1, 2023, pp. 49-73.
- Fink, Robert. "(Post-)minimalisms 1970-2000: The Search for a New Mainstream." *The Cambridge History of Twentieth-Century Music History*, edited by Nicholas Cook and Anthony Pople, Cambridge UP, 2004, pp. 539-56.
- Gann, Kyle. "Minimal Music, Maximal Impact: Minimalism's Immediate Legacy: Postminimalism." *NewMusicBox: The Web Magazine from the American Music Center*, 1 Nov. 2001, web.archive.org/web/20110604040811/http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=1536.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge, 2006.

CONTRIBUTOR

Hortensia Yu-yen Hsu is Associate Professor at National Chengchi University, National Taiwan Normal University, and Fu Jen Catholic University. She earned her PhD in Comparative Literature and Transcultural Studies from Fu Jen Catholic University in Taipei, Taiwan, in 2021. Her research examines literary narrative discourse through a sociocultural lens, with a particular focus on cultural transfers and the connections between literature, visual arts, and other artistic forms. Additionally, her work explores comparative studies of Hispanic and Taiwanese short novels, as well as young adult and children's literature. Currently, she is conducting a comparative analysis of the narrative discourse of the post-war generation in short stories from Taiwan and Spain, emphasizing the relationship between collective memory and narrative technique.