

重讀《重塑盧奇諾·維斯康提：電影與藝術》(下)

王乃立

(續上篇)

前言

延續上期討論的維斯康提 (Luchino Visconti, 1906—76) 的電影特色，以《重塑盧奇諾·維斯康提：電影與藝術》(Reframing Luchino Visconti: Film and Art, 2017) 一書為主要參考文本，本篇將深入介紹兩部作品：《浩氣蓋山河》(The Leopard, 1963) 與《家族肖像》(Conversation Piece, 1974)，探討影像中出現的繪畫作品之意義。不同類型的藝術作品通常會相互影響，並延伸、創造出新的詮釋，本文討論的兩部電影，皆是啟發自文學作品。

《浩氣蓋山河》改編自蘭佩杜薩 (Giuseppe Tomasi di Lampedusa) 的同名小說《豹》(The Leopard)；《家族肖像》則是與學者馬羅·普拉茲 (Maro Praz, 1896-1982) 的《家族肖像畫》(Conversation Piece, 1971) 一專書有關。

《重塑盧奇諾·維斯康提：電影與藝術》的第二章的討論為電影《浩氣蓋山河》，由五個小章節組成：格勒茲 (Jean-Baptiste Greuze) 與《浩氣蓋山河》、格勒茲與其畫作 *Le fils puni* (圖一) 之名譽、蘭佩杜薩的小說與劇本、蘭佩杜薩與格勒茲以及《浩氣蓋山河》中的其他

畫作。從這幾個子章節的命名中，可以注意到作者布洛姆 (Ivo Blom) 的編排巧思，交互討論電影形成的六個元素：劇本、小說、小說作者、畫作、畫家、電影，透過分析，讀者能夠更清楚地了解導演在電影《浩氣蓋山河》中如何運用挪用 (appropriation) 技巧，了解除了引用的作品本身的意涵外，導演又賦予了哪些新意義給這些再現的畫作。

第二章節討論：《浩氣蓋山河》與 *Le fils puni*

本書作者布洛姆從對維斯康蒂電影中繪畫功能的一般討論出發，指出維斯康蒂的作品中可以觀察到不同的訊息。讀者由此可以認識到繪畫既扮演著敘事道具的角色，又扮



圖一：Greuze Jean-Baptiste, *Le Fils puni*, 1778。

演著敘事的能指角色。第一個小章節「格勒茲與《浩氣蓋山河》」道出了畫作 *Le fils puni* 在電影中所扮演的角色與意涵。值得一提的是，雖然整個章節圍繞討論畫作 *Le fils puni*，但其實這幅畫只出現在該電影的尾聲，且僅僅亮相不到五分鐘。然而，這短短幾分鐘的出現就足以講出主人翁 *Don Fabrizio Corbera* 的心情與處境。*Le fils puni* 一作由法國畫家格勒茲所繪，呈現家族傷痛的景象。畫面中的右邊可見一位臥病在床的憔悴老人，這是這個家庭的爸爸，兩位女兒分別扶著父親的左右手，誇張的神情彷彿盼望老天能賜予奇蹟，讓父親再度恢復元氣，病床的周圍還圍繞其餘三位年幼的孩子。床尾站著母親，無奈又哀慟的神情搭配著指向父親病床的雙臂，整個畫面將觀眾的視線帶到最左邊，一位出遠門許久，甫才歸來的兒子。兒子的右手遮住了右邊臉旁，懊惱的表情與疲憊的身軀為自己的遲歸下了最憂傷的註解。該畫作在電影中以佈景的形式亮相，電影中的三位主要角色 *Don Fabrizio Corbera*、姪子 *Tancredi* 與 *Tancredi* 的未婚妻 *Angelica* 離開熱鬧吵雜的舞會主廳，來到一處掛著該畫作的空間，三人聚在一起討論起此作品（圖二）。此畫作讓 *Don Fabrizio Corbera* 想起死亡，也開啟了他與兩位年輕人對於死亡的討論。

第二小節則回到文本以其時代背景本身，布洛姆著重於整理畫作 *Le fils puni* 之名聲，學者們對於其描繪的人物形象、情感表達、姿態

甚至是色調都有著不同的看法，*Le fils puni* 於歷史上褒貶不一，畫家格勒茲更是一位備受爭議的藝術家。布洛姆藉由點出對於格勒茲的不同評論，讓讀者思考其聲譽以及電影主角的經歷是否能有相近之處。接下來的小章節「蘭佩杜薩的小說與劇本」則側重於原作文字與改編劇本的比較，帶領讀者反思導演維斯康提如何以及為何轉變原作之表達，以及在影片中所賦予的新意義。如同前章節的表達，布洛姆並沒有明確給出結論，而是藉由點出兩者的異同處，留給讀者更多解釋的空間。

回到原作的核心問題，在下一個小章節「蘭佩杜薩和格勒茲」中，布洛姆指出：「為什麼小說作者蘭佩杜薩選擇格勒茲的畫作？」布洛姆認為事實上，蘭佩杜薩並沒有把格勒茲放在很高的位置。最後，布洛姆解釋，蘭佩杜薩之所以使用格勒茲的作品，有可能是因為其褒貶不一的名聲，而這正與故事主角 *Don Fabrizio Corbera* 的處境相同，也因為如此，導演維斯康提變保留了此關聯，將此畫作沿用於電影中。電影的影像優勢，也將畫作



圖二：三位主角與畫作 *Le fils puni*。



圖三：Angelica 邀請 Don Fabrizio Corbera 共舞。

中的爭議圖像以演員的道具與衣著形式透過畫面呼應。

關於畫作 *Le fils puni* 的激烈討論不僅體現在畫面的構圖上，也體現在女性的著裝上。電影中，Angelica 身著白色連衣裙，與畫作中女性形象的白色服飾相呼應。此外，在角色之間的對話中，出現了一條白色手帕。當 Angelica 邀請主人翁 Don Fabrizio Corbera 跳舞時，她嫵媚的姿態讓觀眾意識到事有蹊蹺（圖三）。雖然我們不確定 Angelica 和 Don Fabrizio Corbera 之間是否曾發生不忠的感情，但我們可以推測這一行為恰巧與畫作 *Le fils puni* 中女性形象的負面評論（畫面中右邊以右手蓋住右臉頰的女子，因其不整的衣著，曾被解讀為肉體慾望之聯想）產生共鳴。

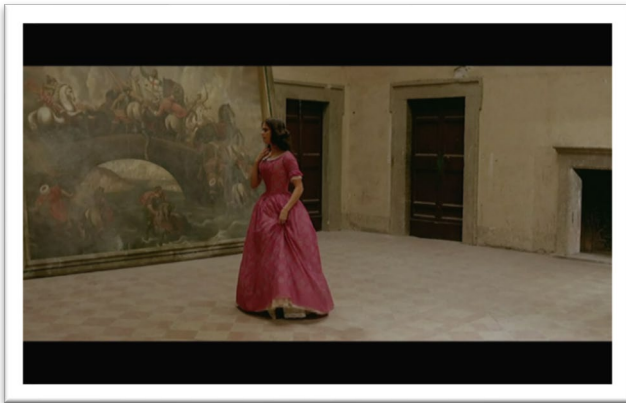
無論對格勒茲與其作品的評價是正面或負面，若我們將格勒茲與 *Le fils puni* 視為故事主角 Don Fabrizio Corbera 的影射，那麼前述的歷史評論不論褒貶，都能夠讓主角的形象更鮮明地塑造出。此外，藝術作品之間的呼應還能突破故事劇情本身。以 Angelica 不

貞的行為為例，此態度亦暗示了故事的歷史背景。在社會政治混亂的同時，傳統文化價值觀也面臨著挑戰。如果 Angelica 代表著即將到來的新時代，那麼她對保守派 Don Fabrizio Corbera 的誘惑就像徵著正在發生變化的時局，從過往的榮耀轉變到新權威的時代。

對繪畫意義的討論不僅限於 *Le fils puni*，布洛姆還指出了其他繪畫的意涵，例如安提阿圍城戰中的阿圖羅·科貝拉（Arturo Corbera at the Siege of Antioch）。該畫作是彼得·保羅·魯本（Peter Paul Ruben, 1577—1640）的《亞馬遜之戰》（*Battle of the Amazon*）的變體（圖四）。在這幅畫的場景中，電影角色之間並沒有對此畫作進行討論（圖五），但導演卻用畫面色調暗示了故事的發展。這件作品的褪色色調與站在作品前的 Angelica 所穿的鮮豔服裝形成對比，畫作代表了舊時代的衰落，而熱情又充滿活力的 Angelica 則代表了新勢力的輝煌。



圖四：Peter Paul Ruben, *Battle of the Amazon*, 1615。



圖五：出現 Battle of the Amazon 的電影畫面。

第二章節討論：《家族肖像》與 Conversation Piece 畫作類型

《重塑盧奇諾·維斯康提：電影與藝術》的第三章以維斯康提晚期的電影《家族肖像》為主要分析題材；本章由四個小節組成，分別為「交易的繪畫與圖書館中的藝術品」、「亞瑟·迪維斯（Arthur Devis）」、「其餘繪畫作品與房間」和「普拉茲（Praz）v.s 維斯康提」。由小節名稱可得知，這部電影的構成也與繪畫作品、真實世界、虛構情境有關。該電影之所以選取家族畫像類型畫作為題材，是因為編劇 Enrico Medioli 為此類型作品的愛好者，於是便從日常的知識與搜集習慣中汲取了靈感。此外，加上導演維斯康提擅長於作品中處理家庭衝突與緊張氛圍，讓該作品成為另一代表作。本文將著重於前兩小節之討論。

《家族肖像》電影中的角色為一位老教授與一家租客：媽媽 Bianca、女兒、女兒的未婚夫，以及 Bianca 的秘密情人康拉德（Konrad）；教授代表著守舊價值觀，而新來的家庭成員

則為前衛思想之代表。擅長表達家庭關係與衝突的導演，也將此元素大量融入於該部電影，讓劇情多處充滿緊張氣氛。此外，電影也將新舊兩種文化價值展現在背景美術上，並暗示舊有的思想正面臨威脅。作者布洛姆於後半段章節分析此視覺呈現。

本章的第一小節「交易的繪畫與圖書館中的藝術品」先從電影《家族肖像》（Conversation Piece, 1971）與普拉茲（Maro Praz, 1896—1982）的繪畫專書《Conversation Piece》談起。電影中出現了一兩幅該書收錄的作品作為電影情節鋪陳，例如 John, Fourteenth Lord Willoughby de Broke, and His Family (1766)（圖六）。除了繪畫作品，電影中也出現了幾尊帶有含義的雕像。這些雕像的相似出為男性雕像（圖七），實實在在地反映了教授急於隱藏的內在自我—同性愛慕傾向。其次的家族肖像主題畫作群，則顯示了教授對於溫馨家庭之渴望。



圖六：Johann Zoffany, John, Fourteenth Lord Willoughby de Broke, and His Family, 1766。



圖七：電影畫面—教授書房中的雕像收藏。

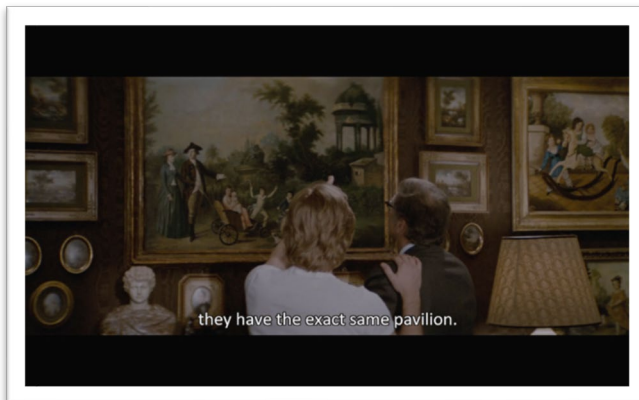
第二小節「亞瑟·迪維斯」則是本章最精彩之討論。該討論圍繞著一幅電影中具爭議性的畫作 *The Family of Sir James Hunter Blair, First Baronet* (1785) (圖九：電影中出現的畫作樣貌) (圖八)，此畫作於電影中即為修改之作品 (圖九)，物件的配置與原作品不同，且有兩幅不一樣的構圖畫面，也正是因為此差異，讓老教授與 Konrad 開始深入交流，談論藝術。有趣的是，電影中所用的畫家名字為虛構之名，而畫面構圖的組成則分別截取現實世界中的阿瑟·戴維斯 (Arthur Devis)、約翰·佐法尼 (John Zoffany) 和大衛·艾倫 (David



圖八：David Allan, *The Family of Sir James Hunter Blair, First Baronet*, 1785。

Allan)，三位藝術家之作，如此的畫面與背景知識搭建十分耐人尋味。

在這個情境中也透露出「家族肖像」承載家族故事有關；第二種則是代表了故事主角教授的夢想，展現教授對於溫馨家庭的渴望。然而電影中也明白地指出該夢想的幻滅，因為教授的妻子已離去，教授成了孤家寡人，擁有一個完整的家庭似乎早已是遙不可及的幻想。教授起先活在自己建立起的堡壘中，一直到 Bianca 一家人的出現，才讓該夢想有了不一絲不同的可能性。有趣的是，也正是因為「家族肖像」風格的作品，才能讓 Bianca 一



圖九：電影畫面—電影中的修改作品。



圖十：Johann Zoffany, *The Drummond Family at Cadland*, 1782 (原畫作已於 1940 年遺失)。



圖十一：電影畫面—電影中出現的畫作照片樣貌。

家找上教授，「家族肖像」也進一步成為教授與 Konrad 兩人之間溝通的橋樑。

布洛姆雖指出了上述的複雜性，卻沒有詳細解釋為什麼維斯康提要費勁苦思重新構築畫面。例如電影畫面中，畫作左邊兩位從原作中省略的孩童、由海景背景（圖十）轉變為樹林風光的背景。也許我們能猜測，畫作中（圖十一）的涼亭建築代表著為臨時庇護所，單一的圓頂以及柱子，少了隔絕的門窗與磚牆，僅能作為避風雨的暫時場地，而無法成為完全隔絕外在干擾的空間。這種建築所帶來的不安全與不確定性，像是老教授在面對 Bianca 一家時的感受，即使教授嘗試接受這一家人，但也因為他們只是租客的身份，不會永遠成文教授真正的家人；這種不安定性也能延伸至 Bianca 以及情人 Konrad 的關係，Konrad 永遠只能成為第三者，無法與 Bianca 合法結為連理，也因此無法共組真正的家庭。

結語

維斯康提的電影被譽為「Gesamtkunstwerke」，展現其結合了各種藝術形式之特色。從小說到藝術史專書、從繪畫到雕塑，維斯康提從原作中汲取特定的含義，並將其轉化為自己的電影語言。本文討論的兩部電影，除了最明顯的「momento-mori」意義外，還有多種隱藏地更深的意涵。作品不但還體現了角色的性格、人物間的關係，也訴說了故事的時代背景，更能被解讀為導演的類自傳敘述。維斯康提將挪用運用地淋漓盡致，將不同面向與虛實情境編織成屬於自己的獨特故事。

參考資料

Blom, Ivo, *Reframing Luchino Visconti: Film and Art*, Leiden: Sidestone Press, 2017

Blom, Ivo, Personal blog and homepage at <https://ivoblom.wordpress.com/> (accessed on 9 July 2023)

Levick, Carmen, Review of *Reframing Luchino Visconti: Film and Art*, in: *Nineteenth Century Theatre and Film*, vol. 46, no. 1, 2019, pp. 102–06

（本文作者為國立臺灣師範大學藝術史研究所西方組碩二生）