

# 穿透文字與影像界限： 澳門“戲橋”敘事話語之傳意表達

余思亮\*

**摘要** 回到20世紀黑白片的年代，放置於放映院入口旁的戲橋，供觀眾索取閱讀，目的是為下一步觀看電影時作心理準備，大概對電影的內容、劇情、演員埋下亦深亦淺的初步印象。戲橋是專門介紹電影故事及情節的宣傳印刷紙品，兼備電影說明書的功能。當年，澳門各大戲院就憑著一紙戲橋引領觀眾走進神秘莫測的電影世界，但隨著時代推移與社會變遷，戲橋早已絕跡於電影業舞臺上。誠然，從戲橋的行文字裡可窺探當時人們對電影藝術的審美取向，透過語言敘事方式訴說現世的實情實物，以及電影選材中折射出當時的社會價值觀。

**關鍵詞** 戲橋；敘事話語；電影；澳門

時至今日，只需用智能電話連接上網就能輕易地搜出各齣電影的預告片、專業影評人的評論。眼前面對大量的圖像、聲音和文字衝擊時，腦海裡總對該齣電影印下些許片段記憶。為搏取人們的好奇心，電影商將一齣長達90分鐘以上的電影剪輯成幾分鐘的預告片，將最精彩的鏡頭迅速轉換並拼湊起來，製作出看似完整而非完整的故事內容，結局餘留空白，懸疑成謎，誘導著人們自我探索、重組和建構電影劇情的想像空間，藉此吸引尚未購票進場的潛在觀眾群。不過，20世紀30-60年代的觀眾是從哪種途徑獲取電影資訊而激起購票慾望？觀眾僅靠戲橋上醒目的宣傳語句、簡單的手繪插圖、兩三段落的文字就能大約掌握電影故事的來

龍去脈，確實有歸於戲橋撰寫人的筆底工夫。囿於戲橋本身版面篇幅的限制，戲橋撰寫人以極有限的文字來敘述電影裡關涉到的人物和劇情，濃縮成簡短的內容梗概。因此，戲橋的存在具有實際意義，使得觀眾不至於對電影片名“望文生義”而陷入一團迷霧之中。

## 一、連接觀眾與電影的橋樑

在港澳地區，經常聽到年青人說“睇戲”又或長者們口中的“睇大戲”。原來，“睇戲”指的是看電影，“睇大戲”則是看粵劇，兩者是有差別的。其實，粵語裡的“戲”有兩個涵義：一是戲劇，二是電影。而本文提到的“戲橋”的“戲”，主要是專注於電影這個領域。戲橋，粵音〔he<sup>3</sup>kiu<sup>2</sup>〕。“橋”在正常情況底下讀音為〔kiu<sup>4</sup>〕，此處卻跟粵語“度橋”〔dok<sup>9</sup>kiu<sup>2</sup>〕的“橋”讀音一致。

\*余思亮，廣州暨南大學文學博士，澳門科技大學國際學院助理教授、碩士生導師。

## 文藝研究

香港中文大學現代標準漢語與粵語對照資料庫收錄“戲橋”一詞，並為其作出定義。“戲橋”在現代漢語互換下被解釋為演出說明書、劇情說明書及電影情節。<sup>1</sup>澳門歷史學會理事長陳樹榮指出：“戲橋成為電影片與觀眾之間的橋樑、紐帶，為了吸引觀眾購票‘睇戲’。”<sup>2</sup>香港資深傳媒人黃夏柏認為：“戲橋，物如其名，如架起一道通往戲劇世界的橋。”<sup>3</sup>那麼，戲橋不止是單純引領觀眾走進電影世界的橋樑，而是撰寫者需要運用他的文筆力量，設法用各種語言藝術吸納觀眾購票，以獲取更高的戲院入座率，為戲院直接帶來收益利潤。在某種程度上說，戲橋亦包含相當多的廣告色彩。

說起戲橋，實質上是電影的宣傳紙品。早期絕大多數電影以默片為主，沒有人物對話，沒有情景音樂，沒有旁白敘述，在黑白無聲的細小空間裡，觀眾僅憑視覺感官來判斷、猜測演員之間的肢體語言所傳達的意思或行為，且運用日常生活認知嘗試去解讀整齣電影的故事情節，戲橋的出現正好安穩了觀眾的心。

戲橋除了充當劇情說明書的功能外，還載有電影片名、劇照或插圖、本事、導演及演員名單、放映時間，有時候也介紹不日上映的影片。其中“本事”在戲橋中佔有相當大的版面位置，若礙於篇幅所限，戲橋可以省略甚至刪減“本事”，故此，並非所有戲橋都包含“本事”。“本事”是敘述電影故事的基本文字材料，集合了故事裡核心人物和劇情發展，乃至戲橋撰寫人任其個人喜惡而對該齣電影的評論，串聯一系列與影片相關涉的成分，在文本形成的過程中被傳遞予觀眾，借用現時流行語“劇透”來形容它相當貼切。“戲橋”為觀眾搭建一座“橋”，且肩負起“橋”連接兩端的功能，引導觀眾從沉默的文字敘述跳入充滿未知的影像空間。

### 二、戲橋敘述電影故事的可能性

戲橋運用語言文字來敘述電影的故事情節會出現罅礙嗎？文字詮釋影像時很容易使觀眾誤墮“先

入為主”的錯覺嗎？首先，要明確地交代清楚，戲橋屬於文本，這是不容置疑的。再者，傳統敘事學長久駐足於傳統文學體裁——小說，因其褊狹性而未能滿足日趨發展的社會需求。因此近幾十年間，促使傳統敘事學順應時代變遷而覺醒，跳出狹窄小說的文學範圍，從而在敘事學學說當中衍生出“敘事轉向”的理念，於是人文和社會學科領域中相繼利用敘事學理論去闡釋一切表達意義的活動，如法律、醫學、政治等文本記錄需要文字輔助去敘述事件的起源、過程及結果。甚至日常生活中接觸到的某些表達意義的活動，如廣告（非文字形式）、漫畫、遊戲等非文本形式的載體已經超越文字敘述的樊籬，而是透過影像、圖片、聲音取代過往傳統以文字敘事為主導的依歸。上述各種形式皆有“破讀”的解說能力，受眾無須借助文字就能靠基本認知來辨識它們的表面及內在實質，傳神地演繹出所表達的深層意義。當然，電影也是表意活動的一種方式，具備傳遞影像訊息和表達意義的功能。既然文字可以敘述一件事情或一段情節，描繪一個人物或物件，那麼文字敘述能否構建出電影世界的影像嗎？美國敘事學家、電影與文學批評家西摩·查特曼（Seymour Chatman）在其著作《故事與話語：小說和電影的敘事結構》引述了法國結構主義者克勞德·布雷蒙的觀點：

任何一種敘事訊息（不僅僅是民間故事），不管它運用甚麼表達過程……它可以從一種媒介轉換到另一種媒介，而不失基本特質：一個故事的主題可以成為一部芭蕾舞的情節，一部長篇小說的主題可以轉換到舞臺或者銀幕上去，我們可以用文字向沒有看過影片的人講述影片。我們所讀到的是文字，看到的是畫面，辨識出的是形體姿態。但通過文字、畫面和姿態，我們追蹤的卻是故事，而且這可以是同一個故事。<sup>4</sup>

戲橋借助文字敘述故事，電影借助影像敘述故事，它們“說著”同一個“故事”，那就是“敘事訊息”。敘事與陳述之差異在於人物必須是主觀而富有感情化的生物，那怕是一隻貓、一隻狗都具有

人類的情感，同時兼備複雜多變的情事情節。克勞德·布雷蒙指出，任何一種表達敘事訊息可以由“甲”媒介實踐跨越到“乙”媒介、以“甲”媒介方式轉換成以“乙”媒介方式來呈現。無論兩者如何互換成不同的傳意方式而產生不同的演繹效果，毋須因它本身屬性不同而刻意顧慮。雖然改變了原來的載體形式，也許轉換載體的過程中出現缺失，甚至此實驗是充滿危險的，只要不失其基本特性，共同追蹤一個故事，如文學小說改編成電影或舞臺劇展示開幕前觀眾欣賞，還是用文字將一齣電影情節敘述出來，意圖讓所有人構想故事發展的可能。在文字世界裡，任何一個畫面、一個動作都要經過我們對文字訊息的聯想才能確立。所以，戲橋以文本的屬性用文字向受眾講述電影故事、情節（畫面、片段）是可行的。

### 三、敘事話語的詮釋與傳意

“戲橋”撰稿人的主要角色是講述電影故事，經常以“全知全能聚焦”<sup>5</sup>的敘事方式，人們普遍地稱之為“第三人稱”敘事視角撰寫文本。因此，撰稿人與觀眾之間存在著主動與被動的關係。主動者一方向被動者提供大量資訊，被動者完全受制於主動者的資訊來源，可以說戲橋撰稿人在講述故事時候，也會預設建立一位虛擬的受眾形象，猜想“他們”的反應和接受，把最具吸引力的情節精挑出來訴說給“他們”。這是單向性溝通，沒有跟現實世界的受眾進行任何交流與對話。如前文所言，戲橋“本事”是電影故事梗概，引領觀眾穿梭於字裡行間獲取訊息，從而對即將上演的電影烙印上淺層印象，由閱讀文字到畫面想像的過程，激發觀眾的期待心理同時亦緊貼電影劇情的追蹤，故不會出現任何脫節情況。

細讀各式各樣的“戲橋”本事，不難發現每間電影院宣傳撰稿人的寫作方式都有一個普遍的共同現象——“本事”開首先交待故事背景，再牽出關涉人物，為後續的劇情作鋪墊，讓受眾清楚地了解該齣電影的主要人物和事件起因。例如：

美國西部附近墨西哥邊境有加省猶稽

丹鐵路，東主是非獵及維嘉二人。當地有土豪，馬士頓謀奪取這公司的產業，維嘉不肯屈服，馬士頓就嗾使手下黨徒，意路魯布把公司物業焚燒，並將黑僕擊斃。<sup>6</sup>

在離開都市不十分遠的南鎮的來安客棧可算是傲視全鎮的旅店了，一天深夜裡來了一個女客，全身穿著白色的長袍，頭上也蓋著白色的帷巾……茶房領她到樓上，開了十三號的房間……這女子轉身走近牀前，把頭巾扯去，嚇！卻是沒有頭的鬼怪，再把長袍脫下，連個身體也沒有，原來她正是攝青鬼呢！<sup>7</sup>

鄭達是一個安分守己的人，他扶著懷孕的妻黃梨到留產院裡去留產，這天，他拿了家裡僅有的衣物押當裡典當，來支付留產的費用。不料禍不單行，當他在馬路上行時，適逢捉捕強盜，可憐鄭達被嫌疑而捉到局裡去。<sup>8</sup>

綜觀上述三個例子，它們都是採用傳統敘述方式，按照事件的時間順序來寫，地點、人物及處境逐一交代清楚。以第三者的口吻講述眼前所發生的故事，乍看來以為是客觀地描寫劇情的來龍去脈，但當稍微仔細地閱讀後，就會驚覺撰稿人不經意帶出個人的感受和情緒，甚至向受眾提示往後的故事情節，不自覺順著他的筆墨接著閱讀下去。

雖然“全知全能”的撰稿人知道一切劇情乃至結局收場，但未必意味著他會“講述”所有一切，合理地餘留空白，吊起受眾的胃口，結局將會如何，也會適當地隱瞞重要訊息，利用“不確定性”製造出懸念效果，輕易地攔住受眾的好奇心，猜測故事情節的發展，因為結局早已安排，是“確定的”、“注定的”，而所說“不確定”是怎樣導致結局的方法。例如六個難題如何解答？

(1) 去年香港十一層樓上跳樓青年幕後有何秘密？

(2) 何以青年與舞女在酒店纏綿半夜將她殺死？

(3) 舞女到來幽會到底來送顰還是

## 文藝研究

特來送死？

(4) 青年殺人逃去法網後何以忽又自動尋死？

(5) 何以青年殺人後不即自殺而在第日從容跳樓？

(6) 何以青年人至死不肯向參觀跳樓之群眾宣洩一句秘密？

六個難題全在《腸斷跳樓人》一片解答！<sup>9</sup>

意路魯布同時把菲獵擄去，致信給蒙面大俠，限他即晚六時投降，否則將菲獵處死。時間已屆，正在千鈞一髮的當兒，戰士偕同僕人用車載滿火藥，向當徒的機關衝去，隆然一聲，當堂把門炸毀，戰士並奪得黨徒的機關槍，威脅黨賊，把菲獵釋放了。但背後一個黨徒把戰士打暈，到底戰士性命如何，切勿忘記下期到看下集大結局。<sup>10</sup>

他是橫行南、番、順一帶的劇盜，他結果給親兒子親手鎗殺為甚麼？今日請臨本院當給你詳細的答案！<sup>11</sup>

可以看到的是，撰稿人為吸納大量的潛在觀眾群，在“本事”中恰當地運用懸疑效果，使用疑問的修辭技巧，趨於接近故事結局、尾聲之時故意留下空白，達到意猶未盡的效果，尤如章回小說的結尾收束“欲知後事如何，且看下回分解”。同時也令受眾對故事內容提出諸多疑問，而唯一的結果只能購票入場收看才能將答案揭曉，解答心裡的疑問。

除此之外，戲橋習慣使用誇張的修辭手法來吸引人們的眼球，言過其實往往最為引人注目。例如：

電機飛騰升翔 電鎗殺人如蟻

五百年後，離地面二萬尺之下，有一“木乃伊”國，創造一切精妙幻奇之事物，儼若三十三重天宮，陰森慘厲，殘暴忘為，有如十八重地獄。<sup>12</sup>

兒童不宜觀看！心臟衰弱者更不宜看！

衝擊汽車迫供拷打！猛闖香巢彈掃牙床！

每分鐘殺機四伏！每幕充滿血腥！<sup>13</sup>

戲橋的書寫語言通常以一般書面語為主，但偶爾會發現摻雜一些粵語詞彙，例如：

點樣會變成了女攝青鬼？攝青鬼點樣作祟殺人？

張天師都有符！喃巫佬走直辮！你話幾咁猛鬼！<sup>14</sup>

澳門的流通語言以粵語為主，將粵語加入戲橋中作宣傳標語，或許有人略嫌通俗，但這樣反而更貼切澳門居民日常生活的語言，富有親切感，卻不會感到突兀，又拉近電影與受眾之間的距離，消除隔閡感，直截了當，一眼看下面就自然明白，無須多花思考文字所傳遞的意思，散發出濃厚的澳門本地文化氣息。畢竟，電影是普羅大眾的消遣品。戲橋語言的通俗性源於當時澳門的文化語境，人們的教育程度不高，這些都能映照出社會真實面貌。

戲橋有其通俗的一面，亦有雅致的一面，可謂雅俗共賞。有時候，撰稿人應電影的題材、片名的需要而選用古典詩詞或靠自身文學功底而創作出對偶、排比等優美句子，以表達出他對該齣電影的體會與感受，或多或少左右觀眾對影片的認同感和接受程度。如1936年國華戲院《淚洒相思地》戲橋寫道：

春蠶到死絲方盡！蠟炬成灰淚始乾！

鐵血乍分鴛鴦影！兩地相思欲斷魂！

山盟海誓，締結同心，孰知吉期將屆，戰事先臨，從此天涯海角，徒興相思之夢，更恨噩耗誤傳，情郎為國捐軀，涕泗河瀾，美人心碎！<sup>15</sup>

由於篇幅版面所限，戲橋必須語言精煉、言簡意賅，常以四字或五字句組成標語來概括電影主題和故事內容，且多數以偶數句形式出現。如1936年南京戲院《泰山奪寶》戲橋：

出生入死 跨獅斬鱷

跋火渡水 伏虎征蠻

飛騰跳躍 奪玉刼美<sup>16</sup>

撰稿人站在“全知全能聚焦”敘事角度進行寫作。他們毫不經意將個人的意志和價值觀注入戲橋再傳達給受眾，“從一個普遍真理到一個典型的（負

面)例證,最後落實到一個道德教訓。全知敘述者不時發表居高臨下的評論,以權威的口吻建立了道德標準”。<sup>17</sup>藉由敘述過程中植入意念來評論當時現實社會的情況及倫理道德的取向,繼而擔當起說教、警戒作用,以“格言警語或道德教訓的形式”<sup>18</sup>,無情地批判社會黑暗和不公,赤裸地揭露人性的扭曲與墮落。另外,撰稿人還會對人物的悲慘遭遇表示同情和關注,進一步揭示社會制度、法律刑罰、貧富懸殊及良心考驗等諸多問題,例如:

《惡罪鎖鏈》是描寫兩代鎖鏈的犯罪,所造成的一切罪惡的成因和不合理的舊社會制度下所產生出來的嚴重後果,這個悲慘的故事從犯罪者與被迫害者展開……明顯地分析著善與惡,描寫著罪與罰,讓苦難者去尋求他(她)的新生,大力邁進。<sup>19</sup>

戰爭不斷帶來和平的新威脅,一如戰星般,就要把全球毀滅,但自私偏見的人類,並沒有衷誠地聯結一道,採取公平合理的對策,努力替人類爭取前途,任聽末日屆臨,視若無睹,不知押雲巴瑪·菲納利這部作品,可能喚醒世人的迷夢否?<sup>20</sup>

然而,確切要知道的是,無論撰稿人如何對電影的內涵進行深度開挖,大發議論,批判社會現實真相,宣揚道德教化等目的行為,其思想性只顯示於戲橋文字解說之中。這些訊息絕不會呈現於正式實體的電影裡面,不會就此造成任何的直接影響即觀眾的價值判斷及審美維度。

## 結語

澳門電影業超過百年歷史。它見證了這百年多來澳門社會的滄桑變遷,昔日各大戲院曾在風光歲月裡互相較勁,電影宣傳品“戲橋”正好處於激烈競爭下產生。驀然回首,“戲橋”反映該時代的文化語境,從中窺知人們的審美特質,探求小城純樸生活裡的核心價值應有存在的道德觀念與社會責任。**RC**

註譯:

1. 香港中文大學現代標準漢語與粵語對照資料庫: <http://apps.itsc.cuhk.edu.hk/hanyu/Page/Cover.aspx>。
2. 陳樹榮:《澳門戲橋》,澳門:君亮堂出版社,2012年,頁9。
3. 黃夏柏:《香港戲院搜記·影畫爭鳴》,香港:中華書局(香港)有限公司,2015年,頁116。
4. [美]西摩·查特曼(Seymour Chatman):《故事與話語:小說和電影的敘事結構》,徐強譯,北京:中國人民大學出版社,2013年,頁7。
5. [美]西摩·查特曼(Seymour Chatman)《故事與話語:小說和電影的敘事結構》,頁196。
6. 《1941年域多利大戲院〈神鞭大俠〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,澳門:君亮堂出版社,2012年,頁117。
7. 《1939年南京戲院〈女攝青鬼〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁91。
8. 《1940年南京戲院〈飛天螞蟧〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁97。
9. 《1948年國華戲院〈腸斷跳樓人〉戲橋》,黃夏柏:《澳門戲院誌》,香港:麥穗出版有限公司,2012年,頁50。
10. 《1941年域多利大戲院〈神鞭大俠〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁117。
11. 《1940年南京戲院〈飛天螞蟧〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁119。
12. 《1938年娛樂戲場〈五百年後地底國〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁59。
13. 《1968年平安戲院〈急先鋒奪命鎗〉戲橋》,澳門民政總署“認識澳門——行業物品展”之“電影放映業”展覽,2017年8月。
14. 《1939年南京戲院〈女攝青鬼〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁89。
15. 《1936年國華戲院〈淚洒相思地〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁45。
16. 《1936年南京戲院〈泰山奪寶〉戲橋》,陳樹榮:《澳門戲橋》,頁51。
17. 申丹:《敘事學理論探赜》,臺北:秀威資訊科技股份有限公司,2014年,頁144。
18. Yves Reuter, *Introduction à L'analyse du Roman*, 轉載於翁振盛:《敘事學》,臺北:“行政院”文化建設委員會,2012年,頁38。
19. 《1950年平安戲院〈惡罪鎖鏈〉戲橋》,澳門民政總署“認識澳門——行業物品展”之“電影放映業”展覽,2017年8月。
20. 《1952年平安戲院〈行星撞地球〉戲橋》,澳門民政總署“認識澳門——行業物品展”之“電影放映業”展覽,2017年8月。