

# 垂直蒙太奇框架下的電影音樂敘事分析：以〈無樂不作〉、〈國境之南〉、〈野玫瑰〉三首配樂為例

劉立行、鄭曉駿

## 摘 要

本研究以俄國電影導演艾森斯坦之垂直蒙太奇（vertical montage）理論做為研究架構，並採用艾森斯坦發明之音畫圖為分析工具，針對電影文本《海角七號》之劇內音樂作文本分析。藉由對故事結構、音樂使用時機、樂曲結構、分鏡等的解構，探討電影音樂與影像的協調、對位，闡釋電影劇內音樂所扮演的角色及敘事功能。

研究發現，在商業機制的影響下，電影音樂的分工與表現方式越見多元；現今的電影劇內音樂確實具有強大的敘事性，可作為電影主要場景中的敘事主體。然而，劇內音樂仍未到達「獨立」敘事的高度，仍須依靠畫面、歌詞輔助，才能幫助觀者更確立劇中人事物的屬性或了解劇情。因此本研究也指出，音畫之間並非從屬關係，而是平行關係。

關鍵字：垂直蒙太奇、音畫圖、對位、劇內音樂、敘事分析

# **A study of narrative function of source music in *Cape No. 7*: Eisenstein's vertical montage and music-scene theories as an analytical framework**

Li-Sing LIU / Hsiao-Chun CHENG

## **Abstract**

This study uses the Russian film director S. M. Eisenstein's vertical montage and music-scene figure theories as a research framework, analyzing source music from Taiwanese film *Cape No. 7*. By deconstructing story structure, timing of using music, song structure, and still, photography, this study explains the musics narrative functions and the role of source music within Taiwanese films.

This study has found that commercial and marketing considerations have brought about increased diversity in the relation between music and film, and also more specialized working methods. Nowadays source music in Taiwanese films can be used as the main narrative subject. However, source music hasn't arrived at the level of independent narrative, still relying on the auxiliary of image and lyrics to help viewers understanding the film more. Therefore, this study also points out that the relationship between music and scene are not appurtenant, but parallel.

**Keywords: vertical montage; music-scene figure; counterpoint; source music; narrative function**

## 問題意識

臺灣電影產業曾於 2000 年前後陷入低潮，當時大多電影採低成本產製並朝非商業類型方向發展，雖然在國際影展中有不錯評價，卻與票房不成比例。這樣的產製模式並無法滿足閱聽人的需求，許多電影雖然屢獲國際影展獎項肯定，卻無法搏得閱聽人之共鳴，在「叫好」和「叫座」之間，仍有一大段距離（郭幼龍，1999）。賴孟傑（2008）用「藝術的原罪」一詞概括了這時期的臺灣電影文化。然而，在長期低迷的氛圍下，魏德聖的電影《海角七號》（2008）首次以商業化之口碑行銷，包裝了一個感人的本土故事，成功扭轉原本低迷的臺灣市場；隨後幾部電影如《艋舺》（2010）、《雞排英雄》（2011）、《陣頭》（2012），都開始遵循本土題材、商業包裝的模式而重拾觀眾的青睞。

《海角七號》所帶來的臺灣電影復興現象（即近年來幾部高票房本土電影的產製）也推動了近年來電影研究朝向對這方面的探討。林榮泰（2009）就以《海角七號》的成功為出發點，對臺灣文創產業提出見解。劉瑋婷（2010）也檢視臺灣電影題材及市場，分析臺灣電影產業的現況與挑戰。而張偉雄、林玉婷、張倩華與李元墩（2009）的研究假設更指出，臺灣電影乃恆春旅遊地區形象形成的因素之一，間接說明《海角七號》等本土題材電影所帶來的周邊效益。

然而，檢視近年有關臺灣電影研究的文獻後發現，臺灣電影研究極少由電影音樂的敘事切入，關於臺灣電影音樂之研究無論在產銷面及內容面皆相當缺乏。近年來只有蘇稚蘋（2011）曾以《艋舺》為文本，探討配樂對於觀眾觀影情緒的影響。不過，該研究僅就電影音樂的種類及運用手法，與《艋舺》之音樂、劇情相對照，並未進一步作音樂分析，探討音樂與畫面的對位和敘事性。另外，雖然許多文獻以臺灣新電影時期以前之電影文本為研究對象，卻往往也只探究單一文本個案，較少對同時期的電影音樂文化及敘事方式加以探討，更從未進行跨越不同時期的歸納分析。

本來，視覺與聽覺在人類慣有的感官經驗中是同時進行的，許多研究也曾指出音樂對於電影敘事的重要性。洪德青（1999）就指出，主體只作用視覺而缺乏聽覺，將產生不適應感與排斥感；即使早期之默片也會在放映現場

輔以音樂伴奏，藉以彌補視、聽間的不平衡。Everett (2008) 也曾表示，影像畫面與音樂的關係應為平行敘事，而非從屬關係。換言之，視、聽媒介在電影中必須整合，劇情才能完整表達。Hoeckner、Wyatt、Decety 與 Nusbaum (2011) 更明確指出，電影音樂的功能在幫助觀者確認劇中人、事、物的屬性，並讓觀者完全融入劇情。

不僅如此，電影音樂作曲家葛柏曼 (Claudia Gorbman) 曾提出「音樂代碼」(musical code) 理論，意味電影音樂的組成從主體動機至整體結構都隱含敘事功能 (轉引自伍怡亭，2009)。這樣的論點啟發了對臺灣電影音樂的研究。然而整體而言，國內導演較易忽略，或並未深入挖掘對聲音配樂的「想像力」(見徐淑鈴，1996)。雖然國內外研究都視電影為複雜的、多層次的審美對象，音樂卻缺乏歷時性的探討和解構 (Neumeyer, 2000)。葉月瑜 (1999) 也明白指出，即便是張藝謀、侯孝賢等名導演，也總將音樂視為影像的補充物，臺灣電影的音樂與聲效大致呈現低度開發的態樣。影響所及，電影研究長期以來較偏重視效，而忽略電影配樂之論證，造成了聲音研究的匱乏。

總之，電影音樂是電影研究的重要分析變項，有關現今分工精細的電影配樂之敘事類別問題，許多文章卻仍未觸及。既然過去文獻只提供了電影音樂作為連結劇中角色及其行動的一個從屬方面，未來研究在嘗試探索聲音在敘事上的獨立性時，將顯得具有探索意義。因此，本研究在當前電影音樂功能、型式轉變的氛圍下，以俄國電影導演、電影理論家艾森斯坦 (Sergei M. Eisenstein, 1898-1948) 之垂直蒙太奇為理論基礎，音畫圖為分析框架，針對臺灣電影中劇內音樂作文本分析，並歸納某些初探性命題。藉由對歌詞、樂曲結構與其使用方式的解構，以及聲像間的協調、對位，電影劇內音樂所扮演的角色與敘事手法將被闡釋出來。

## 歷時性發展下電影音樂之政治、商業與藝術

在電影發展歷程中，常藉由與音樂的媒合，達到電影敘事或宣傳等目的。而音樂與電影間的互為，不僅有利於敘事意義的產生，在商業、政治等功能上也會產生雙倍效應 (葉月瑜，1999)。Booth (2011) 在關於印度流行音

樂與電影產製的研究中提到，音樂作為一種文化產品，與電影有著獨特的關聯性，也體現了印度社會階級、文化等問題。Yero (2012) 甚至認為，電影音樂傳達了思想及價值觀，在社會及政治變革中產生作用。由此可見，電影中的配樂、主體曲除了作為電影敘事的一部份，也可能具有電影行銷、政令宣導或建構認同等功用，更反映出整體的社會、政治、文化、經濟結構。

事實上，在美國、印度等電影工業大國，音樂與電影的關聯主要建立於商業之上。以印度電影為例，每部電影通常含有六至九個歌舞橋段。在這樣的情況下，音樂將左右一部電影的成功，且音樂本身也可作為商品銷售，為電影帶來可觀的收益 (Sarrazin, 2006)。此外，Booth (2011) 也指出，在八〇年代以前，印度電影音樂幾乎與流行音樂劃上等號，即使九〇年代非電影音樂開始較大量地被生產，電影音樂靠著獨特的展演形式及文化背景，仍然佔據大部份的流行音樂市場。

另一方面，好萊塢作為全球電影的龍頭，早在二〇年代末期電影由無聲過渡到有聲的時期，音樂與電影就開始媒合。Spring (2008) 在探討華納兄弟 (Warner Bros.) 如何運用電影音樂行銷的文獻中提到，此時期的製片廠開始成立工作室、投資錄音設備、出版流行歌曲；製片廠不但能省下昂貴的版權費，還能從樂譜和唱片等週邊商品的出版中獲取利潤。除了聲音設備的投資，華納兄弟更開始針對電影製作和行銷作完成的布局，包含場景和劇情的編排、明星的表現，並且在不同段落輔以適當的音樂。於是，音樂正式成為商品的一部份，至此達到了交叉推廣 (cross-promotion)、相互依存的關係。

相較於美國、印度將電影音樂視為一種商業手段，在臺灣電影及電影音樂的發展史中，更常藉由二者的媒合，達到政治實踐及建立國族認同的功能。電影最早於日據時代初期引入臺灣，主要功能為教化人民及政令宣導之用。當時臺灣被視為大陸沿海漢人和原住民生番雜居的半開化之地，臺灣總督府因而成立了「通俗教育部」，目的在於灌輸殖民地人民現代文明生活 (李政亮, 2006)。正如三澤真美惠 (2002, 頁159) 所認為，在語言、族群複雜的臺灣，利用影片推廣通俗教育，其效果勝過文字、語言等手段。另外，國民政府無論來臺後，也利用電影達到反共抗俄、政治宣傳的目的 (陳佑慎, 2012)。

而談到將電影與音樂聯結，作為一種商業性的手段，許多文獻都視1932年的歌曲〈桃花泣血記〉為起始。莊永明 (1994, 頁66) 提到，當時為了宣

傳自上海引進的電影《桃花泣血記》（1932），由王雲峰、詹天馬兩位著名辯士（電影解說者）譜曲填詞同名宣傳曲，由宣傳車沿街播放、並發行樂譜，是為一種新的電影廣告手段。在〈桃花泣血記〉之後，還有〈一個紅蛋〉、〈望春風〉等流行歌曲開始介入電影的產製，將電影中的人名、劇情置入歌詞當中，達到電影宣傳、解釋內容的功能（李政亮，2006；莊永明，1994，頁72）。整體而言，在有聲電影發展之初到臺灣光復以前，臺灣人民的觀影型態乃是倚賴辯士解說電影，也混雜著以流行歌曲詮釋電影內容的方式。同時，電影已成為一種休閒娛樂，不再受限於政治的包裝。然而，這樣的榮景在1937年二次大戰爆發後，便因日本殖民政府的一連串愛國運動而沒落。

臺灣電影市場在光復初期曾受香港片及好萊塢電影瓜分，但基本上從五〇年代中期臺語片流行至七〇年代沒落，音樂與電影都呈現共存共榮的態樣。葉龍彥（1999，頁251）提到，此時期的臺語片如《補破網》（1948）、《港都夜雨》（1957）等，大多偏向歌唱類型，每部電影都有三到十首的歌曲，在電影發行後跟著出現原聲帶，甚至有些電影是由歌曲改編而來。不僅如此，電影直接穿插歌曲，更是一種推廣歌手的表現，許多歌手如文夏、洪一峰等靠著歌曲走紅，也開始參與臺語片的演出（莊永明，1994，頁92）。

然而，隨著臺語片的沒落，以及六、七〇年代臺灣所面臨的外交危機，音樂與電影間不只有商業上的互動，也與政治、藝術交互運作。此時期的電影如《梅花》（1976）、《龍的傳人》（1981）扮演了鞏固國族認同的角色。雖然黃儀冠（2005）認為，六〇年代受義大利新寫實主義的影響，臺灣健康寫實電影崛起，利用鄉土記實的敘事方式，轉喻民間與黨國合作的重要性；周俊男（2012）也以六〇年代的電影《蚵女》（1964）為例，認為當時的電影已懂得利用主題曲及國語旁白，傳遞一種黨國的認同意識。不過，七〇年代的電影音樂和民歌指涉的意義變得更為複雜，不再只是直白地宣傳、解釋電影，同時主張「唱自己的歌」，成為抵禦外侮的集體意識表徵（葉月瑜，1999）。整體而言，臺灣電影與電影音樂的發展始終無法脫離與政治的互動，無論「反共抗俄」或「健康寫實」，電影都藉由旁白、主題曲，深化臺灣人民的國族意識。

到了八〇年代，侯孝賢等臺灣新電影時期的導演開始嘗試不同的聲音敘事方式，而在香港導演王家衛的作品中，也可看到一些「真實」的聲音。

Martin (2008) 在研究侯孝賢電影時便指出，此時期的電影採用直接的、同步的聲音，屬於一種敘事體音樂 (diegetic music)。電影音樂因此受到影響，開始與商業脫勾，一直到近年來電影重新走向商業化、原聲帶出現，音樂和電影才得以跳脫可有可無的關係，順應資本主義的商品邏輯，重新進行整合 (葉月瑜, 1999)。不僅如此，聲音科技的進步與電影、音樂商品化交互形成了今日的電影音樂型態，也因此音樂電影、電影音樂工作者創作狀態都是值得研究的議題。

藉由對於臺灣電影音樂歷時性發展的探討中可知，臺灣的電影及電影音樂都曾受到商業、政治、藝術等因素影響。另外，從 Spring (2008)、Booth (2011)、Yero (2012) 等人的研究中也可發現，音樂與電影等媒體的媒合，反映了經濟、社會、政治、文化的樣貌。因此本研究認為，不同時期的臺灣電影音樂在與影像互動上各有不同的展現，電影音樂與商業的互動之下展現出的樣貌也就成為本研究的主題。故以下將進一步區分臺灣電影音樂的類型，並探討不同音樂類型在各電影時期的運用及效果。

## 電影音樂之敘事類型與實際展現

早在無聲電影時期，電影就不是純以畫面敘事。1985 年法國盧米埃兄弟 (Auguste Marie Louis Nicholas, 1862-1954; Auguste Marie Louis Jean, 1864-1948) 放映史上第一部商業片時，就曾邀請鋼琴家配合劇情做現場伴奏 (洪德青, 1999)。然而，早期的電影研究及製作曾試圖排除聲響對於電影敘事的干擾，或是將音樂視為畫面的附屬。王介安 (1995) 曾指出，一部寫實且劇情緊湊的電影可以只有真實的聲響，讓觀者不過度受音樂所左右。另外也有學者認為，以畫面敘事的默片具有「想像的聲音」，劇中人物的手勢、表情等肢體語言為敘事主體，聲音反倒成為敘事的阻礙 (聞天祥, 1997)。整體而言，音樂被視為順應各種媒體而存在，也間接產生了「電影音樂為服務性藝術」的論點 (Stacey, 1989)。

這樣的論點影響了電影研究者和作曲家，造成電影音樂研究缺乏歷時性的探討與解構，也限縮電影音樂發揮的空間。Neumeyer (2000) 就曾研究好

萊塢早期的音樂展現，認為大部份的電影都偏好使用交響樂作為配樂；同時，許多電影音樂則具有無調性、功能性的特點，也被許多作曲家視為「難登大雅之堂的音樂」的音樂。不僅如此，從各國電影音樂發展的文獻探究中可發現，在音樂與電影媒合過程中雖然不乏與商業、政治、藝術的互動，音樂研究者和評論家卻也陷入純聽覺音樂、為戲劇而生的音樂這樣的二分法，二種音樂的地位顯有高低之別。

不過，近年來的電影音樂研究開始提到電影音樂的效果及功能轉變。Shin (2008) 認為，電影音樂能夠加強敘事效果，特別是對於劇情細膩之處的描繪。Everett (2008) 更進一步表示，音樂與影像應為平行敘事關係，透過二者的媒合，能夠傳達給觀眾較為完整的訊息。Hoeckner、Wyatt、Decety 與 Nusbaum (2011) 的實證研究則在相同片段輔以不同風格的音樂，測試觀眾對於劇情屬性的掌握度，證明電影音樂確實有助於劇情的解讀。上述文獻皆指出，聲音作為觀者與螢幕間的連結，確有其重要性。而如今的電影製作重視音效及特效，且音樂成為電影獲利的一部份，使得電影音樂在與影像搭配的分工上更趨精細，而有不同的展現。

葉月瑜 (1999) 認為，九〇年代電影原聲帶的興起提高了電影音樂的重要性，同時也讓電影及音樂作者更重視影像與音樂之相互關係的挖掘。在這樣的態勢下，她將電影音樂進一步區分為背景音樂 (background music) 及劇內音樂 (source music)，以利於敘事功能的探討。類似的二分法也曾被電影理論家 Bordwell 提出，他在討論電影聲效的作用時，曾將電影音樂分為敘事體聲音 (diegetic sound) 及非敘事體聲音 (nondiegetic sound)，背景音樂便屬於非故事體之一種 (曾偉禎譯，2001，頁242-249)。大致上，背景音樂多半發生在戲劇之外，劇中人物對於音樂的存在毫無所知；反觀劇內音樂卻是觀者與角色間同步進行的聲音事件，屬於故事內的元素，收音機、樂器或人體發出之聲響都在廣義的劇內音樂之定義範圍內。而為了配合本研究之研究目的，本研究所指之劇內音樂為經角色哼唱或演奏之歌曲，亦即電影《海角七號》演唱會場景中出現的三首歌曲。

另外，從國內許多探究聲音敘事的文獻中也可發現類似的歸納方式，許多學者也以此來分析兩種音樂類型各自的展現。蘇稚蘋 (2011) 曾指出，背景音樂常用作襯托氣氛，或伴隨特定的人事物出現。好萊塢電影的背景音樂習慣運用主導動機 (leitmotive) 的手法，即是以一段旋律或主題 (music

themes) 代表特定的角色或事物，甚至作為劇情的預告；而藉由主題的重新排列及變化，導演能微妙地轉換場景，暗喻劇中人物情緒及內心世界的起伏，發展或提示劇中隱含的意義。黃儀冠（2005）則在探究健康寫實電影的敘事方式中指出，首部健康寫實電影《蚵女》（1964）以眾人大合唱〈思想起〉作為開頭，將觀者與角色置入同一個故事體（*diegesis*）中，象徵人與人之間互助的美好，以及鄉土民間與黨國政府合作的重要。周俊男（2012）也以同一部電影為研究文本，將旁白、國語和主題曲視為敘事外的聲音（*extra-diegetic voice*）。由此可知，一部電影的聲效使用，確實可以敘事內、外作為區分，亦即劇內音樂與背景音樂。

電影作曲家葛柏曼曾指出，電影音樂與敘事的關係大致可分為增強敘事、諷刺敘事兩種（轉引自宋秀娟、林友棻，2009）。不過，就如同蘇稚蘋（2011）所說，中文電影歌曲的敘事性遠高於西洋電影配樂，原因在於中文電影裡習慣穿插很多的歌曲，歌詞已經成為交代劇情的敘事工具。在臺灣，早期的臺語歌曲已可以用來解釋電影劇情，在歌詞中運用譬如、映襯、轉化、誇飾、設問等修辭技巧，加強敘事的感情力道（施又文，2008）；而從七〇年代的《梅花》到八〇年代侯孝賢、王家衛等人的電影中可發現，音樂所指涉的意義變得更為複雜，甚至在某些片段中成為敘事的主角。

綜上所述，劇內音樂相較於背景音樂確實更有感染力和敘事性，中文電影歌曲也較西洋電影音樂具發展和探索空間。然而再回顧電影音樂的相關文獻，極少音樂研究以近幾年的電影為研究文本，故難以探究臺灣新電影時期之後、商業電影時期的音樂表現。因此，本研究以文獻所得為基礎，選擇《海角七號》中的三首歌唱類型之劇內音樂為文本，透過分析樂曲結構、音樂與畫面的對位，期望能更深入的探究劇內音樂的敘事功能。

## 電影歌曲分析的操作與解構

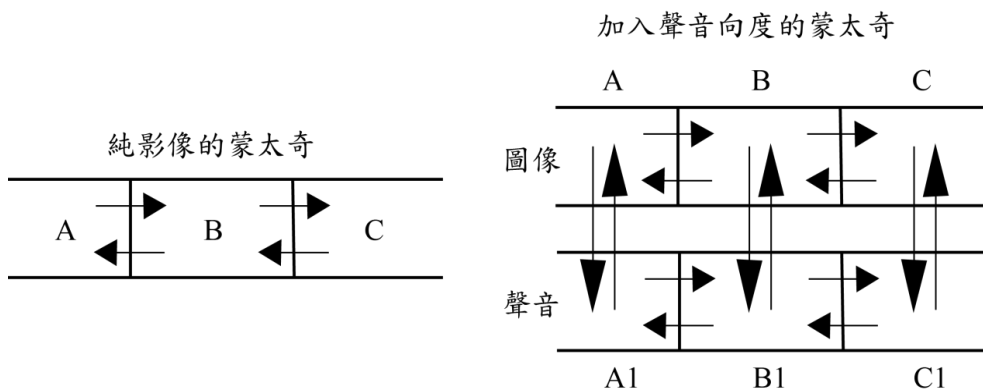
在音樂與畫面的敘事分析上，許多研究採用音樂符號學為分析框架，偏重意義內容的詮釋與理解，並以描述性的方式呈現。另外亦有一些研究自行採譜，解析音樂代表的意涵。然而，如伍怡亭（2009）所說，許多研究雖然

對音樂和電影內容進行關聯性分析，但真正觸及音樂本身內涵、作曲時空背景，並結合音樂、畫面之敘事分析則相當罕見。

而談到電影音樂與畫面的同步分析，俄國電影理論家艾森斯坦曾以畫面、樂譜並行的「垂直蒙太奇」理念為基礎，繪製出「音畫圖」（見圖1）。富瀾（譯）（1999，頁309）曾提及蒙太奇的發展及意涵，認為蒙太奇即是藉由電影中圖像間的碰撞，而產生新的意義。不過，這樣的表述並未明確指出圖像A與圖像B之特徵與向度。當電影從默片發展至有聲電影後，蒙太奇不再只作用於平行序列中，也能在音畫對位、垂直並列中碰撞出新的訊息。Evens（2005）在關於視覺音樂的研究中就提到，艾氏的蒙太奇理論將各個單位（cell）結合，創造一種完形（gestalt），其表達力遠勝於單純的圖像序列。而在蒙太奇以理性安排感性之下，鏡頭的場景與音樂的起伏形成驚人的對應關係，令觀眾感受到的和諧與呼應的情緒，便是蒙太奇最嚴謹之形式—垂直蒙太奇（石計生，2003a，2003b）。

承上所述，艾森斯坦不只專注於鏡頭、場景的安排，同時也注意到音畫對位的議題。因此，在蒙太奇理論以碰撞為基礎的辯證思維之下，他認為動態影像和聲像間存有一個合成的、時空對位的「平面藝術」，也就是音樂與畫面的蒙太奇（Evens, 2005）。這樣的觀念就像在音樂總譜上加上一行不斷更替的鏡頭，且二者不斷配合地並進、運動（見圖1）。

圖1 垂直蒙太奇理論概念圖

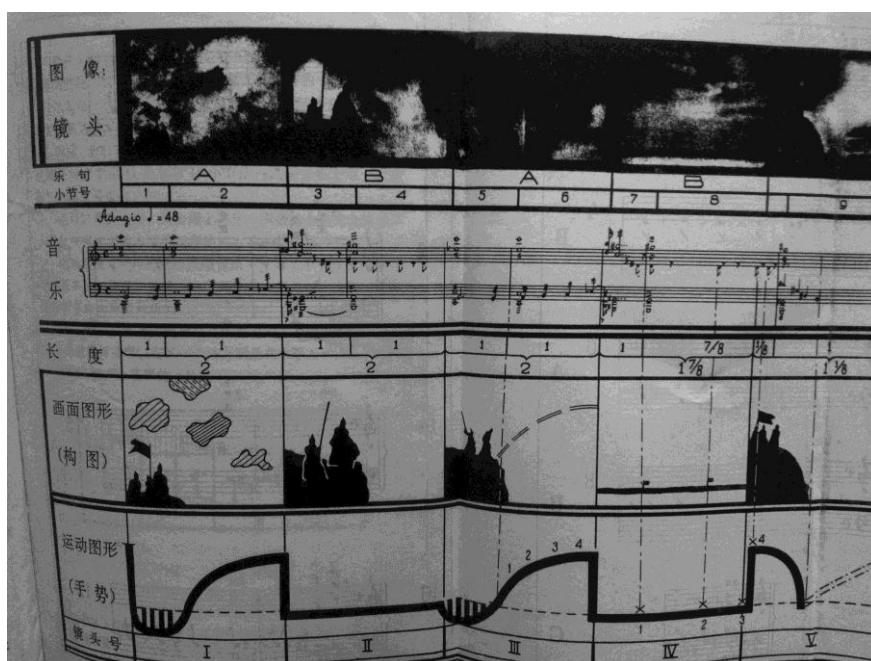


資料來源：富瀾（1999）。蒙太奇論（頁 398-399）。北京：中國電影出版社。

在垂直蒙太奇的理論基礎之下，艾森斯坦繪製出了音畫圖，將樂句、旋律、長度與畫面構圖、運動間的對位具像化，最早用於其電影作品《亞歷山大·涅夫斯基》中〈冰湖大戰〉系列的幾個鏡頭（見圖2）。從圖2可發現，艾森斯坦〈冰湖大戰〉片段的音畫圖中運用配樂的音型，搭配畫面圖形（構圖）及運動圖形（手勢），使得音樂的旋律起伏、節奏快慢都能與每個鏡位相對應。Maclean（2012）就曾提出「蒙太奇就像作曲」的論點，說明艾森斯坦擅於捕捉影像及聲效的線條，其音畫對位圖彷彿是在音樂譜表上多加一聲部，將音樂與畫面整合成相對應的結構。

換言之，這樣的分析方式是將音樂透過記譜而視覺化，與畫面置於同等的分析單位之下分析，同時也使兩者得以清楚地相互配合、詮釋（Evens, 2005）。宋咏玲（2004）就提到，艾森斯坦喜歡以意象和氛圍來作有機而內在的對位；不僅影像的排列如同樂曲紛沓交織，畫面外的配樂、音效亦是與影像層層扣連、相互輝映。

圖2 〈冰湖大戰〉片段音畫圖



資料來源：富瀾（1999）。蒙太奇論（頁 398-399）。北京：中國電影出版社。

其實，英國電影作曲家威廉沃頓（William Walton, 1902-1983）的電影音樂作品手稿中也能看到類似的音畫對位形式；他記下每一個場景的細節、時間，依照每一個情緒的轉折點安排音樂的細節（Kuykendall, 2011）。甚另外，現今的影像處理及製作工具都在時間軸為基礎的環境下作業，各種素材得以垂直互動和混合，這樣的製作模式也可說是一種音畫圖的實踐。除此之外，現今更可看到一些影像工作者或玩家，藉由重新編輯來源片段之序列，搭配不同音樂，講述新的故事或論點，便是垂直蒙太奇概念的一種體現（Coppa, 2011）。

因此本研究認為，以音畫圖為研究工具，確實可以清楚了解畫面與音樂的互動、碰撞，以及產生意義的過程。同時，整理葉月瑜（1999）、施又文（2008）、蘇稚蘋（2011）之論點可發現，中文電影歌曲之歌詞具有強大的敘事性，但原始音畫圖並未建立歌詞分析的機制。因此本研究將歌詞納入音畫圖，作為分析單位，期能更全面地分析劇內音樂之意義建構過程，以及與畫面的互動，最後歸納出劇內音樂的敘事功能。

## 個案分析

本研究蒐集臺灣電影及音樂發展的相關文獻，一方面探討電影、音樂的媒合，以及二者與政治、商業、藝術的互動型態；另一方面了解臺灣電影音樂發展至今產生的類型及差異。在檢視國內博碩士論文及期刊文章後發現，國內近年來的音畫研究鮮少將音樂與畫面置於同等地位，作全面性的探討。因此，本研究先以文獻探討所得之「音畫圖」為分析工具，針對音樂與畫面的敘事關係作探究。

研究對象方面，本研究整理九〇年代以前關於電影音樂與畫面關係之文獻，認為電影與音樂媒合的過程中必定具有商業、政治、藝術等考量；同時文獻也指出，中文電影歌曲具有較強的敘事性及感染力。因為近年來電影音樂研究鮮少談論商業電影的音樂表現，對於劇內音樂敘事功能的研究也止於新電影時期，故本研究以商業上的成功、劇內音樂的使用為文本選擇依據，瀏覽新電影時期後適合的研究文本。而談論近年來成功的商業電影，當屬

《海角七號》最具代表性，同時該文本也使用中文歌曲作為劇內音樂。因此，本研究以《海角七號》為研究主體，取其中的三首劇內音樂《無樂不作》、《國境之南》、《野玫瑰》為分析對象。

在確認欲分析的文本後，本研究依據艾森斯坦發明之音畫圖為基礎，將歌詞納入分析範圍，發展出符合本研究之音畫圖（見表 1），作為研究工具。另外，所有文本皆由研究者使用 *overture 4.0* 採譜軟體自行聽寫而成，以避免著作權之爭議。

表1 音畫圖分析範例

畫面	編號	歌譜
	1-1	
	1-2	
	1-3	

註：所有樂譜片段皆為高音譜表

本研究採文本分析法，以《海角七號》中〈無樂不作〉、〈國境之南〉、〈野玫瑰〉三首劇內音樂為文本分析對象，分別繪製音畫圖（見附錄 1、附錄 2-1、附錄 3），並探討劇內音樂之使用時機、樂曲結構與分鏡二部份與劇情敘事的關係。

## 劇內音樂之使用時機

本研究分別歸納《海角七號》的主、支線劇情，將故事結構大致分為

起、承、轉、和四個段落（見表 2），以分析劇內音樂出現的時機及所扮演的角色。

《海角七號》之主要事件為恆春鎮所舉辦之日本歌手海灘演唱會上，並以 1945 年日本教師寫給愛人的七封情書作為旁白，貫穿整部電影。另外，劇中人物各有不同的人生際遇與價值觀，造成人物各自對音樂的梦想與看法有所差異，並化為支線劇情環繞於演唱會的籌備過程。在電影起、承、轉三個段落中，衝突不斷出現，從對音樂、梦想的衝突，更進一步擴大為愛情、國族、地區的衝突與隔閡，最終則全部於主事件—日本歌手海灘演唱會上獲得解決。

表2 《海角七號》故事結構分析

段落	時間	情節	起始場景
起	約 0 分至 22 分	1.主線劇情：恆春鎮將舉辦日本歌手海灘演唱會 2.支線劇情：主要人物登場 3.日本教師的第一、二封情書	
承	約 22 分至 44 分	1.主線劇情：恆春在地暖場樂團成員徵選 2.支線劇情：主要人物背景及專長描述 3.日本教師的第三封情書	
轉	約 44 分至 83 分	1.主線劇情：以暖場樂團團員間的衝突表現國族、地理上的隔閡 2.支線劇情：主要人物各自面臨的困難及矛盾 3.日本教師的第四、五、六封情書	

- 和 約 83 分至 126 分
- 1.主線劇情：日本歌手海  
灘演唱會舉行、尋得海  
角七號之所在地址
  - 2.支線劇情：主要人物所  
面臨之困難與矛盾獲得  
解決
  - 3.日本教師的第七封情書  
及其子女的信



本研究將電影 83 分處開始標記為「和」的段落，在前一段落用喜筵的場景交代劇中人物各自的際遇與矛盾後，開始進入結局。自 83 分第七封情書的旁白起，暖場樂團的練習情況及男女主角關係變得和諧；同時，明珠（林曉培飾）透露海角七號的所在地址後，男主角阿嘉（范逸臣飾）悄悄將郵包置於獨居老人身旁。然而，這些事件都僅是鋪陳，無論畫面或對白，都未解決任何主要人物所面臨的困難或矛盾。直到在 113 分至 126 分左右日本歌手海灘演唱會中，才透過音樂與畫面的搭配，輔以數句對白作為結局。

《海角七號》以〈無樂不作〉、〈國境之南〉、〈野玫瑰〉三首劇內音樂構成電影最後的演唱會場景，其中有對白的部份僅有三個片段，且各只有一、二句對白，分別為：〈無樂不作〉、〈國境之南〉二首歌中間的串場；〈國境之南〉過門至副歌反覆前的對白；〈國境之南〉、〈野玫瑰〉中間的串場。這樣以音樂作為主要聲音來源的片段並非散落在電影的各個場景中，而是囊括了結尾的最後 13 分鐘。若是去除劇內音樂敘事的部份，則畫面與對白並無法完成各個故事線的收尾。因此也顯示在演唱會的場景中，音樂已取代對白，成為主要的敘事工具之一。同時，三首劇內音樂構成演唱會場景，其歌曲出現順序具層次感，三首歌曲除了有各自傳達的意義，也互相鋪陳、預告下一首歌曲收尾的部份，這樣的觀念將於樂曲結構與分鏡之分析時進一步說明。

## 樂曲結構與分鏡

本研究依演唱會中劇內音樂出現的順序，依序對三首劇內音樂之樂曲結構（包含旋律及歌詞）與分鏡畫面進行垂直分析。

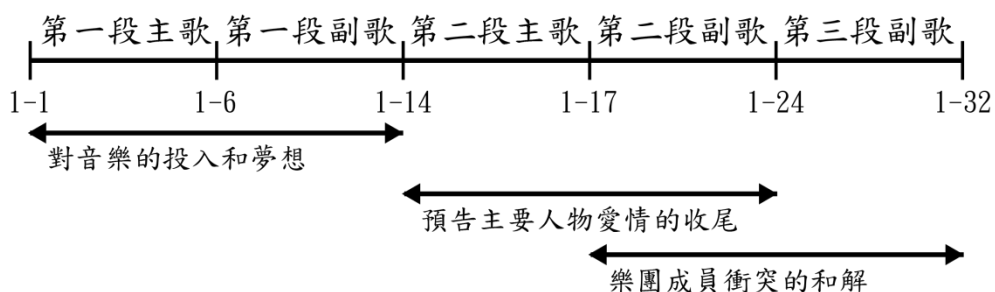
〈無樂不作〉作為演唱會的第一首歌曲，〈無樂不作〉的歌詞與旋律表現

呈現一種對應關係。首先，第一次主歌的歌詞以「我想寫歌」明確指出對音樂的梦想（見附錄 1，編號 1-5）；第二次主歌開始，歌詞敘述對愛情的盼望及女主角友子（田中千繪飾）的性格，且鏡頭更帶到女主角作為輔助，預告主要人物愛情故事線的收尾（見附錄 1，編號 1-14、1-15、1-16）。在旋律的配合上，整首歌曲並無過門，取而代之的是主、副歌反覆，再以一次副歌反覆收尾，因歌詞不同表現出兩種含義。而主歌進行至副歌時節奏的變化和音域的擴張，正好分別呼應音樂、愛情兩條故事線的發展。

在分鏡結構的分析上，此段鏡頭配合音樂的律動，運鏡完全隨樂句的節奏進行切換。畫面組成則可分為「主要人物特寫」及「演唱會觀眾」兩部份，大多集中表現在主要人物對表演的投入和觀眾的回饋，亦即音樂的故事線（完整分鏡見附錄 1）。而配合第二次主歌中關於愛情的部份，鏡頭也曾帶到女主角，作為輔助。不過，無論歌詞或旋律，都無法呈現樂團成員衝突的和解，仍得藉由畫面傳達。從第二次副歌出現（見附錄 1，編號 1-17）開始的主要人物特寫開始有眼神交會，且大多不只一位，表示因音樂而化解衝突，並在第三次副歌中（見附錄 1，編號 1-27、編號 1-28）獲得完全的和諧。

整體而言，演唱會第一首歌曲〈無樂不作〉傳達了三種含義：對音樂的投入和夢想、預告主要人物愛情的收尾、樂團成員衝突的和解（見圖 1）。而從運鏡缺乏變化、切換頻率由音樂主導兩方面可看出，此段畫面大致上扮演的是補充敘事的角色。換句話說，歌詞才是此段的敘事主軸，鏡頭最主要之目的則在強化歌詞中「對音樂的投入和夢想」、「預告主要人物愛情故事線的收尾」兩種含義。

圖3 〈無樂不作〉結構與傳達之含義



資料來源：研究者自行繪製

〈國境之南〉 作為演唱會的第二首歌曲，〈國境之南〉目的在於傳達兩種含義：延續〈無樂不作〉的預告，完成主要人物愛情的收尾；鋪陳第三首歌曲〈野玫瑰〉中「音樂實踐」的意涵。此段之中音樂與畫面並無主從關係，對於主要人物愛情的收尾，音樂對於男女主角的部份著力較深，其他人物愛情的收尾則由畫面的剪接來交代；而在「音樂實踐」的鋪陳上二者則是相輔相成，各自表現。

在樂曲結構方面，〈國境之南〉可拆解為主歌、副歌、副歌的三段式，而在主歌與副歌、副歌與副歌間各存在一次過門，歌詞也因而對應為五個段落，整首歌曲的段落以調性轉換為分界（見附錄 2，編號）。整體而言，此處音樂的主要功能在敘述男女主角愛情的結局；不過因為茂伯（林宗仁飾）在第一、二首歌的串場間將鈴鼓丟下舞臺，整首歌曲的演出過程都以擅長的月琴伴奏，也算為〈野玫瑰〉中的「音樂實踐」鋪陳。

而提到畫面的對位，此段鏡頭組成特徵如同上一首歌曲，大多「主要人物特寫」及「演唱會觀眾」。透過剪接，以表情特寫的方式讓男女主角互動，達到輔助音樂敘事的功能（完整分鏡見附錄 2）。不過，此段音樂未提及其他人物愛情的收尾，這樣的缺漏依然由畫面來補足。在第一段副歌中，便可看到將男、女配角的畫面串連，分別交代馬拉桑（馬念先飾）及水蛙（應蔚民飾）的愛情（見附錄 2，編號 2-12、編號 2-13、編號 2-16、編號 2-17）。

〈野玫瑰〉 〈野玫瑰〉作為演唱會的安可曲，雖然長度不足 2 分鐘，但卻是故事主線與七封情書的收尾。如同前段之分析，〈國境之南〉以茂伯的月琴作為此段「音樂實踐」的鋪陳，前一段作為伴奏樂器的月琴，在此段躍升成為主旋律樂器，這便是茂伯的音樂實踐。整個《海角七號》的主線劇情，便是圍繞著音樂夢想的實踐。因此，〈野玫瑰〉片段的前奏以茂伯的月琴獨奏作為開頭，隨著音樂進行，可看到阿嘉、勞馬等人又重新上臺，最後中孝介也跟著合唱，成為主線劇情的收尾（見附錄 3）。整體看來，雖然此段並不具有敘事性，但鏡頭的切換依然跟隨音樂的節奏，也顯見〈野玫瑰〉的前奏在引導「音樂實踐」的結局方面則扮演關鍵角色。

## 結論與建議

### 研究結果與討論

本研究對應研究目的，在文獻回顧中探討劇內音樂與背景音樂的差異、劇內音樂在臺灣電影發展中的展現；此外並利用音畫圖作為分析工具，以了解當前臺灣電影劇內音樂的使用方式。最後，總結對於文獻的分析探討，試圖歸納出研究結論，依其層次分別說明如下：

### 從故事結構分析

《海角七號》主、支線劇情大致可分為「對音樂的夢想」、「價值觀的衝突」、「愛情」、「音樂實踐」四個故事線，全都在日本歌手海灘演唱會中收尾。另外，從時間軸來看，本研究將整部電影文本分為起、承、轉、和四大段落，三首劇內音樂構成的演唱會場景正好出現在「和」的最後 13 分鐘。這 13 分鐘的演唱會情境乃是由三首劇內音樂穿插幾句簡單的對白所構成，雖然不純然符合艾森斯坦的分析架構，但音樂與歌詞的確主導了此段的敘事；同時，三首劇內音樂各自具有不同意義，其排序更具層次感，與故事線收尾的層級相扣連。

因此，本研究認為，以電影的時間結構來說，在最後的 13 分鐘利用演唱會的三首劇內音樂做為結局的呈現，可發現音樂敘事對於整體文本的敘事確有其重要性。更進一步來說，在演唱會場景中，歌詞已取代台詞，配上劇中各人物的表情，顯示音樂已取代對白，成為主要的敘事工具之一。

### 對照樂曲結構與分鏡之分析

《海角七號》三首劇內音樂構成演唱會場景，每首歌曲有各自傳達的意義，也各代表不同故事線的結尾。舉例來說，從〈無樂不作〉歌詞可發現「對音樂的投入和夢想」、「預告主要人物愛情的收尾」、「樂團成員衝突的和解」這三種意義。其中，樂團成員衝突的和解為其中一條故事線的收尾；而這首歌也為愛情、音樂兩條故事線的完結作了起始。另外，〈無樂不作〉僅談

到男女主角間的愛情，〈國境之南〉則透過畫面的配置，為劇中各人物愛情的故事線收尾，〈野玫瑰〉甚至將愛情的層級進一步擴展至「七封情書」的結局。

由此可知，《海角七號》文本中三首劇內音樂並非毫無關聯、各自表述，其出現順序具層次感，不僅負責不同的故事線，也互相鋪陳、預告下一首歌曲收尾之部份。這樣的敘事方式讓該場景不會流於單純的演唱會，而是透過歌曲的配置產生一種線性的敘事模式，具有不同的敘事功能，同時與文本前段的各種劇情相呼應。

## 加入文獻探討之印證

許多文獻曾指出，電影音樂的創作和使用都具有商業考量；同時，本研究分析《海角七號》中的三首劇內音樂後發現，劇內音樂作為該場景的主角，其搭配的畫面主要著重現場表現，運鏡將較為單調。由此可見，當劇內音樂成為敘事主體時，畫面的功用在於營造氛圍，音樂則在描述真實，反而與以往畫面為主、音樂為輔的概念完全相反。

事實上，這樣的觀念與文獻探討所得相印證亦可發現，在商業機制的運作下，原聲帶、樂譜書成為電影商品的一部份。觀者在聆聽或演奏電影音樂時，腦中自然而然會產生相對應的電影情節及畫面，顯見音樂不再只是作為電影情緒的催化劑，其功能及地位已逐漸與畫面對等。另外，現今的電影音樂製作也受其影響，分工漸趨精細，使得劇內音樂已可作為敘事工具，指涉一種或多種意涵。

## 值得討論之處

雖然文獻探討結果指出，當音樂在描述真實，畫面的功用則在於營造氛圍。然而，本研究在關於樂曲結構及分鏡的分析中發現，《海角七號》劇內音樂的敘事地位並非完全凌駕於畫面，二者之間乃是地位對等，互相輔助之下才得以將各主、支線收尾。因此本研究認為，劇內音樂雖擅於創造觀者與角色間情感、真實的連結，但其「獨立」敘事的效果仍然有限，就如同畫面敘事若無音樂的輔助，亦難以引起觀者共鳴。因此，音樂的敘事仍須與歌詞、畫面配合，才能幫助觀者更確立劇中人事物的屬性或了解劇情。

不過，本研究也指出，劇內音樂的確具有強大的敘事性，且容易勾起觀者對於畫面、情節的記憶；也就是說，觀者只要觀影後再次聆聽或演奏電影音樂，就很容易憶起電影的情境。

## 後續研究建議

基於本研究之結論與劇內音樂發展趨勢，後續研究可朝往以下三個方向進行探討：

### 納入更多音樂特徵、理論進行分析

本研究考慮到現階段音畫圖的發展，以及當前數位音樂的製作過程，在樂譜採集時僅以單譜表呈現，對於劇內音樂的分析主要聚焦於旋律的表述，樂器呈現部份僅對明顯出現之樂音簡單討論。其實，在艾森斯坦的音畫圖中，雖然透過記譜將旋律的起伏視覺化，得以與畫面的運動方向、節奏、情緒相對應，但這樣的配置也僅限於旋律及節奏。同時，以垂直蒙太奇為基礎的音畫圖，聚焦於分析單一配樂的敘事，並將《海角七號》中的三首劇內音樂串聯探討。不過，本研究認為，未來可納入其他符號學及敘事相關理論，探索電影文本中不同場景劇內音樂的敘事功能，並討論其與前後段的劇情、畫面、對白、劇外音樂的互動，進行歷時性、整體性的分析。

而在現今電影製作重視特效的氛圍下，電影音樂的創作或許不再只是注重幾種主要樂器的呈現，而是加入更為複雜的混音步驟。因此，未來相關研究在進行採譜工作時，可與電影音樂混音、編曲之工作者合作，以一首配樂中的歌詞、旋律、節奏、樂器表現等音樂特徵作為分析單位，探討音樂與畫面間的搭配。

### 納入更多文本進行分析

本研究著重以魏德聖《海角七號》中三首劇內音樂為分析文本，並未將同時期其他電影中的劇內音樂納入分析，也未比較魏德聖之後的電影作品《賽德克·巴萊》（2012）。以本研究之結論來看，《海角七號》確實利用電影音樂作為主要的敘事工具之一，但這樣的敘事方式究竟限於單一文本、單一

導演，抑或已逐漸成為常態，是值得討論的議題。因此本研究建議可將同期其他電影作品之劇內音樂納入比較，以更了解臺灣電影劇內音樂當前的敘事功能及模式。

## 從商業角度探討劇內音樂的產製與使用

本研究從內容面出發，分析《海角七號》中劇內音樂的敘事。然而，劇內音樂的產製和使用與商業有密不可分的關係，現今電影音樂的製作不僅僅是作曲、混音、編曲，後續原聲帶等週邊產品的發行也是重要的一環。更進一步來說，現今電影在內的文創產品已突破多媒體的範疇，開始提供超媒體（transmedia）的服務和行銷策略；除了電影本身和原聲帶，也結合了文字、圖像，以影評等方式讓更多人得以觸及產品本身，也發現更多樣的週邊產品。因此，未來研究除了探討電影音樂的內容面，也可從商業角度剖析劇內音樂的產製、使用，及與電影行銷的關聯；甚至，後續的研究者可結合電影的內容產製及後續的行銷策略，更能深刻描繪出整體電影音樂產業鏈。

## 參考書目

- 三澤真美惠（2002）。殖民地下的「銀幕」：台灣總督府電影政策之研究（1895-1942）。台北：前衛。
- 王介安（1995）。音樂在電影中的位置。**影響電影**，58，169-173。
- 石計生（2003a）。機械捕捉的美感：從班雅明（Walter Benjamin）談愛森斯坦電影蒙太奇。**當代**，194，85-97。
- 石計生（2003b）。印象空間的涉事——以班雅明方法論楊牧詩。中外文學，31（8），234-252。
- 伍怡亭（2009）。以柯普蘭的電影音樂作品 *The Heiress* 論電影音樂的敘事功能（未出版之碩士論文）。國立臺灣師範大學，臺北市。
- 李政亮（2006）。視覺變奏曲：日據時期台灣人的電影實踐。**文化研究**，2，127-166。
- 宋咏玲（2004）。奧迪薩階梯影像構成與音樂之分析。**電影欣賞**，1（1），50-55。
- 宋秀娟、林友琴（2009）。電影音樂融入通識教育課程之探討——以大葉大學及建國科技大學為例。**台南科技大學通識教育學刊**，8，217-236。
- 林榮泰（2009）。從電影海角七號探討文化創意產業。**藝術欣賞**，5（1），26-34。
- 周俊男（2012）。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」。**文山評論：文學與文化**，6（1），27-47。
- 洪德青（1999）。發響與發想——關於電影音樂史。**電影欣賞**，17（2），33-38。
- 施又文（2008）。三○年代臺語愛情流行歌曲的修辭藝術。**明道通識論叢**，5，97-117。
- 莊永明（1994）。台灣歌謠追想曲。台北：前衛。
- 徐淑鈴（1996）。生活冷肅、創作光燦——史擷詠的創作思維。**表演藝術**，45，38-40。
- 郭幼龍（1999）。民眾對台灣電影的評價與電影消費行為之關係研究。**新聞學研究**，60，39-92。

- 張偉雄、林玉婷、張倩華、李元墩（2009）。以電影「海角七號」探討恆春地區觀光意象之研究。**運動健康與休閒學刊**，**14**，17-35。
- 陳佑慎（2012）。遷臺前的國軍電影事業（1926-1949）。**國史館館刊**，**34**，69-114。
- 葉月瑜（1999）。影像外的敘事策略：校園民歌與健康寫實政宣電影。**新聞學研究**，**59**，41-65。
- 黃龍彥（1999）。春花夢露—正宗台語電影興衰錄。臺北縣：三友。
- 富瀾（譯）（1999）。蒙太奇論（原作者：S. M. Eisenstein）。北京：中國電影。
- 曾偉禎（譯）（2001）。電影藝術—形式與風格（原作者：David Bordwell）。台北：麥格羅希爾。
- 黃儀冠（2005）。台灣鄉土敘事與「文學電影」之再現（1970s—1980s）——以身份認同、國族想像為主。**台灣文學學報**，**6**，159-192。
- 黃志明（監製）、魏德聖（導演）（2008）。海角七號【DVD 影片】。臺北市：果子電影有限公司。
- 聞天祥（1997）。用音樂抗拒對白—從電影巨人卓別林談配樂。**音樂時代**，**27**，118-120。
- 劉瑋婷（2010）。台灣電影產業之未來與挑戰。**台灣經濟研究**，**33**（8），53-61。
- 謝宛玲（2008）。流行豆芽譜 No.48。高雄：卓著。
- 賴孟傑（2008）。背負藝術的原罪—台灣電影的反思。**藝術欣賞**，**4**（4），99-104。
- 蘇稚蘋（2011）。淺談電影配樂在電影中情緒的影響—以「艋舺」為例。**應用倫理教學與研究學刊**，**6**（1），105-119。
- Booth, G. D. (2011). Preliminary thoughts on Hindi popular music and film production: India's 'culture industry(ies)', 1970–2000. *South Asian Popular Culture*, 9(2), 215–221.
- Coppa, F. (2011). An editing room of one's own: Vidding as women's work. *Camera Obscura*, 26, 123-130.
- Evens, B. (2005). Foundations of a visual music. *Computer Music Journal*, 29(4), 11-24.

- Everett, W. (2008). Image, music, film. *Studies in European Cinema*, 5(1), 7-16.
- Hoeckner, B., Wyatt, W. E., Decety, J., & Nusbaum, H. (2011). Film music influences how viewers relate to movie characters. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5(2), 146-153.
- Kuykendall, J. B. (2011). William Walton's film scores: New evidence in the autograph manuscripts. *Notes*, 68(1), 9-32.
- Maclean, C. (2012). 'That magic force that is Montage': Eisenstein's filmic fourth dimension, borderline and H. D.. *Literature & History*, 21(1), 44-60.
- Neumeyer, D. (2000). Performances in early Hollywood sound films: Source music, background music, and the integrated sound track. *Contemporary Music Review*, 19(1), 37-62.
- Sarrazin, N. (2006). India's music: Popular film songs in the classroom. *Music Educators Journal*, 93(1), 26-32.
- Shin, H. (2008). What is film music. *Contemporary Music Review*, 27(2/3), 171-177.
- Spring, K. (2008). Pop go the Warner Bros., et al.: Marketing film songs during the coming of sound. *Cinema Journal*, 48(1), 68-89.
- Stacey, P. F. (1989). Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. *Contemporary Music Review*, 5(1), 9-27.
- Yero, C. A. G. (2012). Is it just about love? Film and politics in prerevolutionary Cuba. *Studies in Latin American Popular Culture*, 30, 138-161.

## 附錄1：〈無樂不作〉音畫圖

畫面	編號	歌譜
 想蒐集夏天的熱	1-1	 想蒐 集夏 天的熱
 穿越叫幸福的河	1-2	 穿越 叫幸 福的河
 想做吞大象的蛇	1-3	 想做 吞大 象的蛇
 不自量力說真的，有何不可	1-4	 不自 量力 說真的 有何 不可
 我想寫歌	1-5	 我想 寫歌
 當天是空的，地是乾的	1-6	 當 天是空 的 地是乾 的
 我要為妳倒進狂熱	1-7	 我要為 你 倒進狂 熱

	1-8	 讓你瘋狂 讓你渴
	1-9	 讓全世界知道妳是我的
	1-10	 天氣瘋了，海水滾了
	1-11	 所以我 要 無樂不作
	1-12	 不要浪費每一刻，快樂
	1-13	 當夢的天行者
	1-14	 .....像你...這...樣...的天...使.....該有...翹...膀...和名...字...
	1-15	 .....該...美.....麗.....中...帶...著...刺.....

 <p>該很認真的屬於我一次</p>	1-16	 <p>...該很..認真..屬於..我..一次.....</p>
 <p>當天是空的，她是乾的</p>	1-17	 <p>當 天是空 的 地是乾 的</p>
 <p>我要為你倒進狂熱</p>	1-18	 <p>我要為 你 倒進狂 熱</p>
 <p>真夠瘋狂，真夠渴</p>	1-19	 <p>讓你瘋 狂 讓你渴 讓全 世界知 道 你是我的</p>
 <p>天氣瘋了，海水滾了</p>	1-20	 <p>天氣瘋 了 海水滾 了</p>
 <p>所以我要無樂不作，阿公</p>	1-21	 <p>所以我 要 無樂不 作</p>
 <p>不要浪費每一刻，快樂</p>	1-22	 <p>不 要浪 費 每 一 刻 快 樂</p>
 <p>當夢的天行者</p>	1-23	 <p>當夢 的天行 者</p>



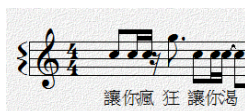
1-24



1-25



1-26



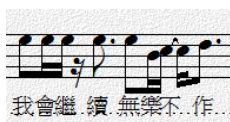
1-27



1-28



1-29



1-30



1-31





1-32



---

註：所有樂譜片段皆為高音譜表，〈無樂不作〉全首為 C 大調，未轉調  
資料來源：黃志明（監製）、魏德聖（導演）（2008）。海角七號【DVD 影片】。臺北市：果子電影有限公司。

## 附錄2：〈國境之南〉音畫圖

畫面	編號	歌譜
	2-1	
	2-2	
	2-3	
	2-4	
	2-5	
	2-6	
	2-7	

	2-8	 飄著雨的國境之南
	2-9	 我會 試著把
	2-10	 那 一年的 故事
	2-11	 再 接下去 說完
	2-12	 當陽 光 再次 離 開 那
	2-13	 太晴朗的國境之南
	2-14	 妳 會 不 會 把
	2-15	 妳 曾 帶 走 的 愛

	2-16	
	2-17	
	2-18	
	2-19	
	2-20	
	2-21	
	2-22	無
	2-23	無

	2-24	無
	2-25	無
	2-26	無
	2-27	無
	2-28	無
	2-29	勞馬（民雄飾）：這是孔雀之珠
	2-30	勞馬：她守護著你堅貞不移的愛情
	2-31	無

	2-32	無
	2-33	無
	2-34	無
	2-35	
	2-36	
	2-37	
	2-38	
	2-39	

	2-40	
	2-41	
	2-42	
	2-43	
	2-44	
	2-45	

註：所有樂譜片段皆為高音譜表，〈國境之南〉起始為 D 大調（2 個升記號），於 2-1-5 的過門轉為 b 小調，2-1-7 副歌時則，轉為 B 大調（5 個升記號），2-1-18 的過門轉為升 g 小調，2-1-23 起再轉為 C 大調

資料來源：黃志明（監製）、魏德聖（導演）（2008）。海角七號【DVD 影片】。臺北市：果子電影有限公司。

# 附錄3：〈野玫瑰〉音畫圖

畫面	編號	歌譜
	3-1	
	3-2	
	3-3	
	3-4	
	3-5	
	3-6	
	3-7	



3-8



3-9



3-10



3-11



3-12



3-13



3-14



3-15





3-16



3-17



3-18



註：所有樂譜片段皆為高音譜表，〈野玫瑰〉起始為 E 大調（4 個升記號），於片尾非演唱會片段時轉為 F 大調（1 個降記號）

資料來源：謝宛玲（2008，頁 37-40）。