



電影

Film and Visual Culture
Reading the Classics of Taiwan Cinema

與視覺文化

閱讀台灣經典電影

謝世宗 著



電影

Film and Visual Culture
Reading the Classics of Taiwan Cinema

與視覺文化

閱讀台灣經典電影

謝世宗 著

國家圖書館出版品預行編目資料

電影與視覺文化：閱讀台灣經典電影／謝世宗

著 一一初版。一一臺北市：五南，2015.02

面：公分。一一（台灣BOOK：10）

ISBN 978-957-11-7951-3（平裝）

1. 影評 2. 電影文學 3. 文學評論

987.013

103025301



台灣BOOK 10

IXAJ 電影與視覺文化：
閱讀台灣經典電影
Film and Visual Culture：
Reading the Classics of Taiwan Cinema

作者— 謝世宗（396.8）

總編輯— 王翠華

副總編— 蘇美嬌

封面設計— 果實文化設計工作室

出版者— 五南圖書出版股份有限公司

發行人— 楊榮川

地址：106台北市大安區和平東路二段339號4樓

電話：(02)2705-5066 傳真：(02)2706-6100

網址：<http://www.wunan.com.tw>

電子郵件：wunan@wunan.com.tw

劃撥帳號：01068953

戶名：五南圖書出版股份有限公司

台中市駐區辦公室/台中市中區中山路6號

電話：(04)2223-0891 傳真：(04)2223-3549

高雄市駐區辦公室/高雄市新興區中山一路290號

電話：(07)2358-702 傳真：(07)2350-236

法律顧問 林勝安律師事務所 林勝安律師

出版日期 2015年2月初版一刷

定價 新臺幣400元

自序

在台灣現今的學術體制下，寫一本教科書或針對大眾的知識性讀物，真是件吃力不討好的事。不但寫作曠日費時，嘔心瀝血的作品，最後卻難以作為個人的學術成果。然而，身為大學教授，在研究之外，教學是最重要的本務。作為一個人文社會學科的教學與研究者，從事公眾教育更是無可推卸的職責。在繁忙的教學、研究與行政工作之外，本書沒有許多同學與好友的協助是不可能完成的。清大人社院畢業與在學的同學鄭婷允、郭苓玉、翁智琦、蔡佩含、許芳綺、呂政冠、蘇月英，協助搜集、整理、繕打本書寫作的素材。好友佩佩、薛湧、玉君不計回報，為本書的初稿進行校對，並提供修改建議。謝謝五南出版社蘇美嬌小姐的邀稿，以及細心的校定與排版。最後要感謝我的太太宗穎，她總是最堅強的後盾，讓我得以全心寫作，完成教學生涯的第一本書。

目錄

自序

導言 為什麼電影需要研究？ 1

第一部 台灣電影與視覺分析 15

- 第一話 攝影機運動：穿越《藍色大門》 16
- 第二話 剪接：《一一》的蒙太奇 30
- 第三話 場面調度：《稻草人》的喜劇 46
- 第四話 小說與電影：比較兩個《蘋果的滋味》 63
- 第五話 戲劇與表演：戲說《暗戀桃花源》 79

第二部 台灣電影與跨國詩學 97

- 第六話 好萊塢敘事：《海角七號》的烏托邦 98
- 第七話 類型電影：《臥虎藏龍》的變奏 115
- 第八話 長鏡頭美學：戀戀《戀戀風塵》 132
- 第九話 現代主義：尋找《恐怖份子》 150
- 第十話 空間詩學：《洞》的故事 168

第三部	台灣電影與文化研究	183
第十一話	性別與女性：她的《20 30 40》	184
第十二話	凝視理論：特寫《陽陽》	201
第十三話	男性氣質：逆讀《翻滾吧！男孩》	220
第十四話	同志情誼：一同回到《斷背山》	238
第十五話	看見階級：看見《流浪神狗人》	257

尾 聲	如何寫一篇深度影評	275
-----	-----------	-----

參考書目	291
------	-----

導言

爲什麼電影需要研究？

從觀賞到研究電影

人人都看過電影，人人也都會看電影，但這並不表示看電影沒有層次上的差異。為方便討論起見，讓我們先把看電影分為兩個層次與方式。第一種看電影的方式只為了純粹的娛樂（to be entertained），觀眾在看電影的過程中，相對被動地接收電影螢幕拋出的訊息，似乎不需要動什麼腦筋。第二種則是更進階的觀影經驗，可以得到更高層次的愉悅。這裡所謂的「愉悅」，不只是感官的刺激而已，更是來自看電影的過程中，心與腦的積極參與：心指的是敏銳的感受力，能夠感同身受（同情）角色的情境，更能夠欣賞電影的美學手法；腦指的是理性思維，亦即透過分析、推理、聯想、組織的能力，理解電影主題與挖掘其隱藏意義。本書正是要提供一套電影分析的工具，提升我們觀看電影的理解力與敏銳度，透過不斷回想與思辨，深刻理解一部電影。

在看電影的過程中不斷動腦筋，是不是會干擾或影響我們欣賞電影的樂趣呢？的確，這種現象有時會發生。然而，分析組織的理性活動卻是理解一部電影不可或缺的；一般我們不會特別意識到分析組織活動，只是因為我們已經內化了較低層次的理性活動，並且習以為常。同理，透過學習、熟悉、內化本書所介紹的電影分析工具，不斷強化自己分析組織的能力，亦可以慢慢把更進階的分析組織活動變成我們的觀影習慣，最後彷彿自然而然、毫不費力。就像彈鋼琴，一開始必須依著五線譜彈奏，但當練習到爐火純青時，便能無需看譜，真正享受彈琴的樂趣。看電影也是如此，當我們越來越熟練分析工具，提升觀看電影的等級時，分析組織的活動便不再干擾我們欣賞電影，甚至觀賞具有難度的電影時，也能夠全心投入享受看電影的樂趣。

觀影能力的提升，除了在觀看電影的過程中不斷練習，事後的回想與反思也是同等重要。此時，電影就不只是消遣娛樂、看過就算，而是作為研究的客體，需要進一步的反芻與思辨。反思電影的主要步驟有三：回憶、組織及提問。首先是回憶：當你看完一部電影時，先回想自己到底看

到了什麼？什麼讓你印象深刻？電影中有哪些地方你不確定或看不懂？接著是組織：組織所有觀察到、記憶裡的重點，試著進行連結並賦予意義，目的在釐清特定電影的主題。最後則是對電影進行提問，而問題首先是關於美學的、形式的與敘事的：這部電影在拍攝手法上有什麼特色？出現哪些拍攝技法？美學上達到什麼效果？故事如何開頭、發展及結束？電影如何塑造人物？特定的道具、布景、服裝有什麼特別意義？在看電影的當下，我們其實無法真正看懂該部電影，而是透過事後的回憶、組織及提問，我們才能對一部電影有整體的掌握。

定義電影研究的範疇

電影研究最基本也是最重要的是回答一部電影所隱含的美學、形式與敘事的問題。然而，電影並非存在於真空之中，而是在具體的社會脈絡中被生產、展示與消費，因此也未嘗不可以針對電影提出社會的、歷史的或政治的問題。例如《海角七號》（*Cape No. 7*，魏德聖：2008）在票房上獲得極大的成功，對之後的台灣電影產業的發展有什麼影響？這是關於台灣電影工業與未來發展的思考，比較屬於藝術社會學的範疇。針對《賽德克巴萊》（*Seediq Bale*，魏德聖：2011），討論電影中描繪的霧社事件與真實歷史的差異性，是屬於歷史學的問題；討論電影呈現原住民砍人頭的英勇情節，如何改變一般人對原住民的認知，則是屬於廣泛意義上的政治學問題。以上三者的提問角度，並非電影研究主要關切的焦點與探討的範疇；電影研究處理的問題必然不能離開電影本身，也就是不能離開美學的、形式的與敘事的層面。

電影研究基本上不處理純粹的社會、歷史或政治的議題。然而，這些現實當中的議題如果是一個圓，電影的美學、形式與敘事層面是另一個圓，則兩個圓雖然彼此獨立，但也有所交集。電影與現實、美學與社會的重疊部分，正是「文化研究」（*cultural studies*）試圖處理的範疇。例如，比較《賽德克巴萊》與真實歷史的差異性是歷史學的課題，但如果我

們問：真實的歷史事件如何因為美學、形式、敘事上的考量，而在電影呈現上有所刪減、增補、改編，則是處理電影美學與社會文化的重疊部分，屬於電影的文化研究。

大體而言，研究一部電影我們試著先問美學的、敘事的與形式的問題，將整部電影徹底釐清、了解。接下來若有餘力，思考兩個圓之間的交集（美學與文化的問題），從純粹的電影研究轉向電影的文化研究。

本書內容簡介

本書從電影研究最基本的形式分析開始介紹，接著觸及台灣電影與世界電影的交相影響，最後進入電影的文化研究，思考電影與現實、美學與社會文化重疊的部分。每一個章節先介紹相關的基本概念，然後以一部台灣的經典電影作為例證闡述，最後再提供進階閱讀書目以及問題，供讀者進一步思考與討論。

第一部：台灣電影與視覺分析

本書第一部分的五個章節著重電影的形式分析，並凸顯電影媒介與其他藝術形式（如小說與戲劇）的差異性。運動可以說是電影的本質，因此第一話從攝影機運動開始介紹相關的電影分析術語，如「直搖」（tilt）、「橫搖」（pan）、「推軌鏡頭」（tracking shot）、「定格」（freeze frame）等。第二話討論剪接，介紹電影剪接的不同功能，特別是好萊塢電影的剪接慣例與早期蘇聯電影中蒙太奇的意義。第三話討論場面調度（mise-en-scène）的概念，包含場景、服裝、化妝、燈光、道具等所謂的「前攝影元素」。這三章介紹電影形式分析的術語，也是從事電影研究的基本工具；缺乏這些工具，研究者難以精確描述所看到的影像。當你無法用語言描述你所看見的，在某種意義上，其實你並沒有看見或者視而不見。

第四話則透過小說與電影兩種不同媒介的比較，凸顯電影的獨特性。雖然電影是多媒體的混合藝術，而小說只有單一的文字媒介，但這並不表

示小說能做到的表現方式，電影都能毫不費力地做到。有些表現方式小說能輕易做到，但電影卻無法做到；有些表現方式電影能輕易做到，但小說卻無法做到。第五話比較戲劇與電影媒介的差異性，除了釐清兩種不同媒介的長處與侷限，更進一步討論表演在電影與戲劇中的差異性。電影研究與文學或戲劇研究自然有重疊之處，但電影在美學、敘事與形式上的獨特性，促使電影研究成爲一門獨立的學科與研究範疇。

第二部：台灣電影與跨國詩學

不同於第一部分以介紹基本概念爲主，本書的第二部分是以五部台灣經典電影爲中心。每一章節前半部的概念說明主要是作爲解讀五部經典電影的框架，並且強調台灣電影並非是一個封閉的傳統，而是具有跨國的性質。好萊塢電影對台灣電影的影響可以說是顯而易見，而歐洲現代主義對台灣導演如楊德昌與蔡明亮的電影亦有相當的影響力。雖然台灣電影深受美國、歐洲、日本電影的影響，但台灣電影在東亞的地位亦是不容小覷。台灣新電影的代表人物之一侯孝賢，不但在台灣有許多模仿者，更透過國際影展影響與啓發了其他東亞國家的創作者。最後，作爲一位移居美國的台灣導演，李安與其作品的跨國性質更是明顯，如《臥虎藏龍》（*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee: 2000）不論從創作、生產或行銷的層面而言，都是一部跨國合作下所生產的電影。

延續第一部分對電影分析基本概念的介紹，第六話先討論好萊塢電影的敘事模式。世界各國的電影少有不受好萊塢電影影響，台灣電影也不例外，然而影響並不是被動的接受或模仿，在地的電影工業亦可以挪用好萊塢電影的拍攝手法及敘事傳統，反過來挑戰好萊塢的霸權。魏德聖的《海角七號》正是一部受到好萊塢影響，但又試圖思考在地、外地與異國的辯證關係的電影。第七話介紹類型電影的概念，並以此理解李安的武俠片《臥虎藏龍》。立基於東方武俠的文類傳統，《臥虎藏龍》在西方成功展現了華人武俠電影的魅力，可說是台灣跨國電影的典範。

第八話以侯孝賢與其他東亞導演的作品爲中心，介紹長鏡頭美學，包

含定鏡長拍、空鏡頭、固定鏡位等手法，並藉此肯定侯孝賢在東亞電影的影響力。第九話聚焦另一位重要的台灣導演楊德昌。他的代表作《恐怖份子》（*Terrorizers*, 1986）表現出強烈的歐洲現代主義色彩，並與安東尼奧尼的《春光乍洩》（*Blow Up*, Michelangelo Antonioni: 1966）有許多互文之處，因此本章先介紹現代性的概念與現代主義藝術的特色，最後分析《恐怖份子》中攝影、都市空間與現代生活的關係。延續第九話對都市的關注，第十話探討空間詩學與蔡明亮的都市電影《洞》（*The Hole*, 1998）。在現實當中，空間的特性制約了人跟人的行為與互動模式；同理，在電影裡頭，場景也制約角色的行為與互動模式，並決定情節的可能發展。都市化是二十世紀全球的共同現象，因此空間正是理解蔡明亮及其他各國都市電影的關鍵視角。

第三部：台灣電影與文化研究

本書的第三部分進入電影的文化研究的範疇，聚焦女性主義、凝視理論、男性研究、同性戀與階級五大議題。自然，文化研究範圍廣泛，遠遠超過這些議題所能含括（如種族議題就並未在本書中另闢一章討論）。而且，每一個議題都有相當豐碩的先行研究，也不可能在本書簡短的篇幅中充分涵蓋。更礙於筆者的知識以及個人的興趣，這部分的選材會顯得比較隨興而且充滿爭議性。因此，這部分的章節目的不在提供系統性的知識，而是展示一種屬於文化研究的思維方法。

電影是一種媒介，直接或間接、忠實或扭曲地傳遞真實社會文化中的人類行為、互動模式、價值或意識型態，自然也包括性別文化的部分。故第十一話先聚焦女性主義的研究方法，以好萊塢主流電影中的性別議題開始，再觸及女性電影（以女性觀眾為訴求）與女性主義電影（以女性經驗為核心）。第十二話則接著聚焦女性主義電影理論中，（男性）凝視的相關論述，從蘿拉·莫薇在1970年代初期發表的〈視覺愉悅與敘事電影〉一文談起，再簡單介紹文化研究中關於凝視的論述。由於性別研究多半關注女性與女性議題，第十三話特別聚焦男人、男性氣質與男人的性（male

sexuality)。第十四話聚焦同性戀的議題，簡介同性戀研究的相關方法，並以台灣電影作為例證，最後聚焦李安的《斷背山》（*Brokeback Mountain*, Ang Lee: 2005）。最後一章第十五話聚焦階級。一般電影通常不會直接指明角色的階級，但情節、場景、服裝、人物表演等元素卻往往隱含角色的階級性，因此還原角色的階級屬性，重新看見階級是本章的主要企圖。

在文化研究中，性別（包含女性與男性）、種族與階級都是彼此交錯、相互重疊的面向，在實際的例子中更是無法分開討論，例如聚焦性別議題，但常常無法不涉及階級，有時也可能觸碰種族的議題。因此本書第三部分的五個章節，雖然各有主題，但之間卻是彼此關聯、互為補充的。

為什麼電影需要研究？

電影不是每個人都會看嗎？電影為什麼需要研究？最簡單的回答或許是：因為我們常常視而不見。視而不見又可以分成以下幾種情況：

1. 我們視而不見，因為我們已經習以為常：相信每個人都看過好萊塢電影，也相信每個人都看過好萊塢電影中「最後一分鐘救援」（last-minute rescue）的橋段，但卻不是每個人在觀看的當下都意識到最後一分鐘救援的構成要素。大多數的人只是接收並理解，彷彿最後一分鐘救援是如此自然而然。其實，觀賞觀賞好萊塢電影時，觀眾並非完全不動腦，而是在下意識中進行分析、組織、理解的活動；觀眾沒有意識到動腦的過程，正是因為太過習以為常。或者說，好萊塢電影已經教會我們一套觀賞模式；藉此模式，我們可以毫不費力地理解、欣賞好萊塢電影。這正是好萊塢電影娛樂性十足的原因：對大部分的人而言，看電影是工作之餘的娛樂；娛樂就是要讓觀眾放鬆或放空，而不是全神貫注或動腦筋。但問題在於，一旦我們內化這套好萊塢的觀影模式，有時會導致我們難以接受其他類型的電影。例如，相較於好萊塢電影，小津安二郎、侯孝賢、蔡明亮的電影總是顯得太慢，而令人昏昏欲睡。如果要改變我們內化的好萊塢觀影

模式，或許第一步是要「外化」此一觀影模式，重新看見我們所習以為常的，好萊塢拍攝電影的手法與慣例。因此，本書的許多章節聚焦好萊塢電影的拍攝手法與敘事慣例，為的就是讓我們重新看見視而不見、習以為常的部分；更進一步，是讓觀者明確意識到他們分析組織的活動，而非按照既有的模式觀賞電影。

2. 我們視而不見，因為缺乏適當的語言進行描述：電影主要是視覺的媒體，訴諸我們的視覺感官。俗語說：「眼見為憑」，好似我們可以直接透過眼睛認知世界。然而，二十世紀的語言哲學告訴我們，人無法直接認知外在的事物，而只能透過語言進行認知。所以，一般人以為先有世界上的萬事萬物，才有描述這些萬事萬物的語彙，但語言哲學告訴我們，其實是語言「創造」了這些萬事萬物。換言之，不是先有老鼠這個動物，才有老鼠這個名字；正好相反，是先有老鼠這個名詞，我們才有辦法認知老鼠這個動物。以上看似反常識的說法，重點是提醒我們語言在認知上的重要性。應用到視覺研究，我們可以說：當你無法使用語言描述你所看到的東西時，其實你並沒有真正的看見。

舉個例子來說，《花樣年華》（*In the Mood for Love*，王家衛：2000）中有一段，周先生與蘇太太分別到樓下的麵攤吃飯與外帶，整段以電影主題音樂Yumeji's Theme（華爾茲樂曲）的節奏與韻律，配合慢動作呈現人物走路、上下樓梯、咀嚼食物。大部分的觀眾在看這一段時，會注意到人物以慢動作呈現、蘇太太身上美麗的旗袍或周先生一個人吃飯的無聊神情，但常常沒注意到麵攤上有一盞燈，像鐘擺一樣來回緩慢擺動。或者說，每個觀眾都看到這盞燈的擺動，但大多數人視而不見。其實這盞擺動的燈，是要配合蘇太太手中同樣擺動的麵桶、走路擺動的韻律以及周先生嘴巴咀嚼的節奏，共同形成一段視覺性的音樂。如果你的腦中有「道具」的概念，你會特別注意到背景裡的燈；如果更進一步，你有電影「韻律」的概念，你就會注意到這個片段中所有擺動的東西，以及他們所形成的視覺音樂，並與電影華爾茲的配樂相互呼應。

換言之，語言讓我們看清細節，而本書前半部的章節所提供的電影分

析術語，就彷彿一副語言的眼鏡，透過它可以讓我們看得更清楚電影中的各種元素。因此，二十世紀語言哲學家們是對的，並非先有世界才有語言，而是語言創造了世界，正如上帝說的：「要有光，就有了光」——是語言先於光的存在，而語言正是光，是因為有語言（光）我們才真正看清這個世界。

3. 我們視而不見，因為電影有太多元素：電影是一種複合性的藝術媒介，包含影像、聲音、表演、故事等，但看電影時我們習慣看見特定的東西，而忽視了其他東西。這一點與上面提到的兩點相關：有時是因為缺乏具體的語言描述，有時是因為我們習以為常的觀影習慣。一般而言，我們觀看電影會注意到人物與故事，但卻會疏忽電影的其他元素，例如聲音、道具的使用與表演。因此，學習電影術語的一個重要功能是了解電影所有的組成元素，並且在觀看的過程中盡可能掌握所有的訊息。

舉例來說，《臥虎藏龍》中三個主要的角色俞秀蓮、玉嬌龍與李慕白，都曾在電影中使用輕功，但你是否注意到他們使用輕功的不同方式？比較電影中兩個場景：一是俞秀蓮追玉嬌龍，一是李慕白追玉嬌龍，兩段都是在王府附近飛簷走壁，但卻有一些細微的差異。首先是配樂：第一段的鼓聲讓人覺得情勢緊迫，而後者的笛聲則給人悠然自得的感受。其次，三人在施展輕功時，俞秀蓮的動作設計上強調奔跑的動作（在巷弄或在屋簷上奔跑）；李慕白則是蜻蜓點水，悠然地施展輕功；玉嬌龍雖然輕功比不上李慕白，但也是比較接近飛而非跑的姿態（跟俞秀蓮形成對比）。最後，在比試輕功的過程中，俞秀蓮不斷試著抓下玉嬌龍，讓她回到地面；雖然俞秀蓮輕功勝不過玉嬌龍，但地面功夫則略勝一籌。李慕白則是讓玉嬌龍盡情施展輕功，但卻後發先至，等在玉嬌龍前面。以上的差異涉及「配樂」、「場景」、「表演」三個不同層面，訓練不足的觀眾可能無法一次掌握。

困難的電影（通常是所謂的藝術電影）之所以困難有時是隱含太多的元素與訊息，以至於觀看者無法在一時半刻中完全掌握。例如，楊德昌的《恐怖份子》就是一部極度困難與複雜的電影，一般觀眾看一次時，可能

連故事情節都弄不清楚，更別說掌握電影中的攝影語言和場面調度蘊含的象徵意義。克服困難的電影的方法之一，當然就是把電影再看一遍，並特別注意第一次觀看時所忽略的部分，如場面調度中的各種元素。方法之二則是不斷提升我們觀看電影時掌握資訊並同時進行分析、推論、聯想、組織的能力。如果想像我們的腦袋是一台電腦，提升觀影的能力，就是將USB2.0的接頭換成3.0以提升輸入資訊的速度，並不斷將CPU升級以提高在短時間內處理眾多資訊的能力。

升級看電影的能力，除了具備電影研究的相關知識外，不二法門就是不斷看電影，並且不時以更困難的電影進行自我挑戰。看電影如同玩線上的RPG遊戲，藉由不斷打擊怪物（看電影）累積經驗值，累積至一定程度後，便會突然升級。RPG中練功並提升等級必須是漸進的，一開始就跟超強的怪物對戰，必然一下子就遊戲結束（game over）。循序漸進、按部就班才是更好的策略：先挑戰與自己能力相當或略高的怪物，等到累積一定的經驗值後，再挑戰下一個等級的怪物。相同的，倘若觀影者在毫無先備知識的情況下，就挑選高難度的電影，如《去年在馬倫巴》（*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais: 1961），可能就會遇到障礙而放棄。因此本書安排的台灣電影經典，先以較為通俗、簡單的開始（這並不表示它們沒有豐富的內涵），至於較為困難的電影如《戀戀風塵》（*Dust In the Wind*, 侯孝賢: 1986）、《恐怖份子》、《洞》就排在本書的中段，待讀者有一定的觀影能力後再自我挑戰。

4. 我們視而不見，因為電影的意識型態：「意識型態」（ideology）是一個信仰或價值的系統，它不是個人的、隨意的，而是集體的、穩定的。意識型態是學習得來的，但被我們視為理所當然；因為習以為常，所以我們看電影時不容易看到意識型態的運作。為了讓意識型態浮上檯面，我們不妨使用媒體研究建議的「替換實驗」，例如把電影主角的種族、性別與階級更換，看看會有什麼結果。譬如《金剛》（*King Kong*, Peter Jackson: 2005）電影裡，大金剛從蠻荒之地來到文明之都紐約，最後抓住一個金髮美女爬上摩天大樓。如果我們將大金剛手中的人質替換為男

人，而且是黑人，要去救他的是一個白人女性科學家。如此替換之後是不是有點違和感？要拯救一個金髮美女似乎理所當然，而要女性去拯救一個黑人男性，似乎違反了我們性別上的意識型態。當我們覺得自然而然時，表示我們已經接受了某個特定的價值或信仰體系；進行實驗性的替換，則可以創造反思的距離，揭露很多習以爲常的意識型態。

意識型態上的挖掘與批判，是文化研究的核心。姑且不論文化研究在內涵與定義上的重大差異，所謂的文化研究在本書至少意味著兩件事情：首先，文化研究擴大研究題材，囊括通俗與嚴肅、流行與小眾、商品化與藝術性的視覺文本。就電影文本而言，大眾電影或主流電影，以及經典作品中看似無關緊要的片段，都可能蘊含重大的文化意義與值得仔細審視的意識型態。因此「小題大作」或偏離故事重點不再是負面評語；在文化研究的視角下，所謂的「小題」不再是先天或本質上的微不足道，而是由於傳統的閱讀策略與推論前提的侷限導致的後果。

其次，文化研究提供新的研究議題與切入角度，除了早已枝繁葉茂的性別研究外，更增添了身體、空間、同志、後殖民、國族認同等面向。因此，文化研究的引入不只意味著研究題材的擴大，也是切入視角的多元化。然而，文化研究強調任何的視角都無法單獨存在，而是與其他面向有著錯綜複雜的糾結關係。以電影中的性別研究爲例，觀影者不能僅僅關注女性議題，更必須考慮到男性、種族、階級等因素，並且注意到電影的表現形式，諸如電影類型、場面調度、場景選擇、觀眾凝視等等層面。

總之，文化研究橫跨電影與現實、美學與社會文化的層面，鼓勵觀眾用多元、另類、批判的眼光看待習以爲常的電影。電影是一種觀看世界的方式，因此如果我們可以改變觀看電影的方式，也就改變了我們觀看世界的方式——這或許就是文化研究最重要的意義。

從觀賞、研究到開天眼

看電影所提供的樂趣是多層次的，從最被動、消極的感官刺激與娛