

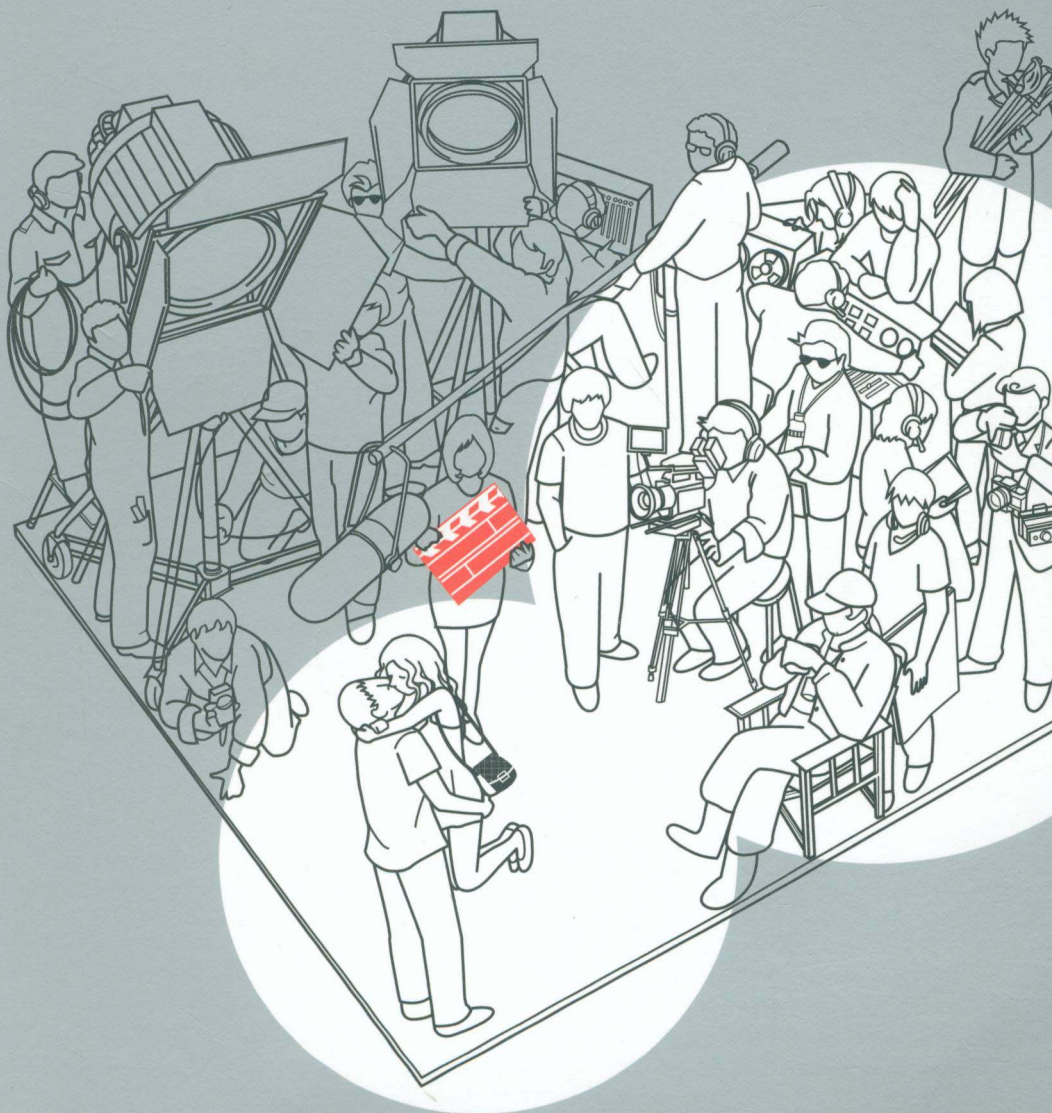
Contemporary Film Theory and Criticism

當代電影

理論與批評

劉立行

★
著



A decorative border with floral motifs in the corners, framing the central text.

當代電影理論與批評

Contemporary Film Theory and Criticism

劉立行 著

五南圖書出版公司 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

當代電影理論與批評/劉立行著. —初版. —

臺北市：五南，2012.03

面：公分

ISBN 978-957-11-6582-0（平裝）

1. 電影理論 2. 影評

987.01

101001386



1ZD9

當代電影理論與批評

作 者 — 劉立行（345）

發行人 — 楊榮川

總 編 — 龐君豪

主 編 — 陳念祖

責任編輯 — 李敏華 黃淑真

封面設計 — 童安安

出 版 者 — 五南圖書出版股份有限公司

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 元貞聯合法律事務所 張澤平律師

出版日期 2012年3月初版一刷

定 價 新臺幣 400 元

自序

本書分為「理論篇」與「批評篇」，共 18 章。全文深入解說當代主要電影理論與電影批評的內涵與方法。電影理論是電影研究領域中思辨內涵較高的學術訓練；它有時是純粹的哲學觀點，更多時候它可以被用來成為分析或解構電影文本的方法論。電影批評則是指以電影理論為工具，對電影進行文本分析的工作。

「理論篇」先從兩大傳統流派談起，隨後述及所謂「作者論」及其所引發的爭議觀點。該篇再進入頗具現代主義的「符號學」以及人文思潮強烈的「結構主義」，屬於價值判斷與意識型態批評的「女性主義」與「馬克思主義」批判理論接著登場。之後，「理論篇」繼續討論與受眾「夢」與「潛意識」主題有關的「精神分析理論」。此篇最後關照以描述電影劇作結構為宗旨的「敘事學」理論。這些章節排序的意義，在於使讀者針對前後出現的關鍵術語能產生進階式的了解。

「批評篇」則試圖將電影理論的觀點，與相關影像美學哲學家原有的論述聯繫起來。分別就影像作品（油畫、照相）、紀錄片、廣告片、銀幕英雄、女性形象、科技演進、技術表現、敘事元素、美學運動、類型與風格等電影議題進行分析與解構。在方法上，「批評篇」列舉數個特定的電影內容與形式做為例證，並進而對其展開以電影理論為基礎的文本分析。因此，此篇可以說是針對電影文本所做的批評論文（**critical essay or interpretive analysis**）。讀者可以依循批評篇的論述方法，對其他當代的重要作品提出有觀點的批評與解析。

在此必須指出，電影理論與批評的運用並不只侷限於影視文本的分析。晚近有許多「文化研究」或「社會批評」領域的論文，都成功地將研究對象視同「文本」，而以主要電影理論做為分析工具的範例。換言之，電影理論與批評的本體論或方法論，事實上存在著較大範圍的應用空間。

除了增刪改寫本人舊版《影視理論與批評》之部分內容外，本書還書寫符合新時代的若干電影觀念與資訊。在 2012 年 3 月，本書以《當代電影理論與批評》的名稱全新出版。這方面我要感謝在傳播相關科系教授類似課程的同事們之督促；部分大學校院人文通識課程的要求與期待，我也在此一併致謝；更要感謝五南圖書出版公司陳念祖副總編輯對此書出版的重視。相信這本新版的《當代電影理論與批評》將會帶給讀者知識的提升以及閱讀的樂趣。

劉立行 2012 年初

於國立臺灣師範大學圖文傳播系教授研究室

目 錄

理論篇

自 序

第 1 章 形式主義與寫實主義 3

- 第一節 背景 4
- 第二節 普多夫金論蒙太奇 5
- 第三節 艾森斯坦的「知性蒙太奇」論述 9
- 第四節 巴贊的寫實主義電影觀 10
- 關鍵詞彙 12

第 2 章 作者論 13

- 第一節 背景 14
- 第二節 薩里斯的「作者論」理論 16
- 第三節 基爾對「作者論」的反駁 17
- 第四節 馬斯特看待電影作者的新方向 20
- 第五節 作者論做為方法論 22
- 關鍵詞彙 24

第 3 章 電影符號學 25

- 第一節 背景 26
- 第二節 梅茲與電影語言 27
- 第三節 「符徵」與「符旨」的表意過程 30
- 第四節 電影符碼的共時性與歷時性研究 33
- 第五節 系譜軸與毗鄰軸 35
- 第六節 電影的「大毗鄰軸系統」 37

第七節 沃倫的電影符號三元論 40

關鍵詞彙 41

第4章 結構主義與神話學理論 43

第一節 索緒爾對語言方面的三個結構主義思想 44

第二節 李維·史托的神話分析方法 46

第三節 結構主義方法論 50

第四節 沃倫對二元對立結構及「原型」概念的
運用 52

第五節 沃倫對「作者」與「文本」的結構主義
詮釋 54

關鍵詞彙 56

第5章 女性主義 59

第一節 背景 60

第二節 視覺快感、窺視快感與自戀快感 62

第三節 男性主動、女性被動 64

第四節 性虐待與戀物情結 65

第五節 評述〈視覺快感與劇情電影〉 68

關鍵詞彙 70

第6章 批判理論與馬克思主義 71

第一節 馬克思主義的批評概念 72

第二節 電影文本與電影製作的批判 74

第三節 意識型態批評觀 77

第四節 阿多諾與彭雅明對電影本性問題的看法 79

關鍵詞彙 81

第 7 章 精神分析理論 83

- 第一節 背景 84
- 第二節 佛洛伊德的「夢的運作」 85
- 第三節 拉康對主體精神發展過程的理論 88
- 第四節 電影銀幕與鏡子效應 91
- 第五節 電影與夢 93
- 第六節 受眾之接受心理 95
- 關鍵詞彙 97

第 8 章 敘事理論 99

- 第一節 導論 100
- 第二節 普洛普、格雷瑪、布雷蒙及托鐸洛夫 100
- 第三節 吉內特與敘事表達的方法論 106
- 第四節 「敘述」與「逆溯」的定義 110
- 第五節 「類型電影」的敘事結構 113
- 第六節 類型批評方法 117
- 第七節 藝術電影的敘事結構 119
- 關鍵詞彙 123

第 9 章 影像接收之視覺心理初探 127

- 第一節 「視覺」心理與「直覺」經驗 128
- 第二節 觀者對「影像」的辯證與詮釋 131
- 第三節 油畫與照相的接收理論分析 134
- 第四節 「形象塑造」與電影中的人物形象 137
- 關鍵詞彙 140

第 10 章 電影科技演進之歷史解說 141

- 第一節 早期活動影像的發展 142
- 第二節 電影語言的誕生與確立 145
- 第三節 電影放映環境的變遷 147
- 第四節 影音科技的變革與進步 150
- 關鍵詞彙 154

第 11 章 電影技術美學評析 155

- 第一節 運鏡的方法與原則 156
- 第二節 燈光、色彩、聲音 161
- 第三節 蒙太奇的剪接藝術 166
- 第四節 剪接之名詞與觀念 169
- 關鍵詞彙 177

第 12 章 電影敘事元素之結構與解構 179

- 第一節 古典模式的電影敘事結構 180
- 第二節 創意發想階段分析 183
- 第三節 劇情結構分析 185
- 關鍵詞彙 188

第 13 章 電影美學運動及其賞析 191

第一節 德國「表現主義」與法國「詩意寫實主義」
及「新浪潮」 192

第二節 「超現實主義」美學 195

第三節 《藍絲絨》中傑佛利的慾望歷險記 197

第四節 義大利「新寫實主義」的批判精神 204

關鍵詞彙 208

第 14 章 類型電影批評 209

第一節 「悲、喜劇」以及「戲劇」 210

第二節 「警匪片」及其他類型電影 215

第三節 色情片之意識型態評析 220

關鍵詞彙 222

第 15 章 電影美學風格評述 223

第一節 紀錄片與實驗電影 224

第二節 作者個人風格舉隅 228

第三節 黑色電影風格評論 229

關鍵詞彙 238

第 16 章 女性銀幕形象總覽 239

第一節 女性形象呈現方式 240

第二節 電影世界中的女性面貌 242

第三節 《迷魂記》中的女性形象解讀 246

第四節 女性的鏡頭寫真 250

關鍵詞彙 253

第 17 章	剖析電影中的荒謬、虛無、存在之哲學	255
第一節	窺視控制與模糊情境的人生狀態	256
第二節	藝術電影中的荒謬性主題	258
第三節	荒謬世界觀的文本分析	261
	關鍵詞彙	267
第 18 章	廣告影像的符號與消費分析	269
第一節	解讀約翰·柏格的廣告論述	270
第二節	廣告影像的符號學分析	272
第三節	廣告批評：以瘦身美容電視廣告為例	275
	關鍵詞彙	276
	參考書目	277
	電影片名索引	282



理論篇

第

1

章

形式主義與 寫實主義

摘要

早期傳統電影理論中，對於電影的「本性」問題存在兩種思考模式：(1) 形式主義 (**formalism**)；(2) 寫實主義 (**realism**)。形式主義認為，電影做為一種藝術，必須儘量運用各種技術手段，把影像加以「造型」。強調形式化操作最早且最具體的理論是蒙太奇 (**montage**) 理論，其中普多夫金和艾森斯坦提出了許多關於電影剪接的理念與作法。

寫實主義者巴贊則以為，電影的特性在於它獨特的紀錄風格；電影應該讓自己所捕捉的東西顯露其原本意義，而不必強加「造型」、賦予多餘意義。這兩種思潮在當代理論界已經不再互相排斥，但二者涇渭分明的認識途徑卻對早期有關電影的功能與特性提出了系統性的觀察與看法。

第一節 | 背景

電影形式主義（formalism）與寫實主義（realism）理論的兩種思潮，主要產生於對電影原本性質問題的不同看法。前者認為，電影以其本身造型藝術的操作能力（plastic manipulation）（包括剪接在內的各種藝術手段），應製造出有別於日常生活的視覺藝術加工品（artifact）。後者則爭論，電影應著重它本來就具備的記錄能力，將外在事物和日常生活儘可能翔實地呈現在銀幕上。

自 1920 年代末至 1940 年代末，許多形式主義理論家都論述到，是藝術家決定一部電影的製作完成，而不是做為電影素材的現實世界來完成一部電影。因此，藝術家應該用選擇焦距、攝影構圖、燈光剪接等方式來成就電影的視覺藝術效果。唯有如此來操作電影的材料，電影才能成為藝術。很顯然，這種思潮把電影做為一種藝術所強調的各項技術，提升到了一個美學的層次。這對於想運用電影媒介來說故事的人，有著莫大的啟迪作用。

1951 年，法國《電影筆記》（*Cahiers du Cinéma*）刊物的建立，開啟了電影寫實主義的完整論述。此刊物的主要推動者安德列·巴贊（André Bazin, 1918-1958）對電影做為一種媒介的本性則有另一番完全不同的看法。他強調，電影工作者應該運用一些寫實的手法來捕捉鏡頭前的整個真實世界。也就是說，電影畫面要完整呈現真實世界般的時間與空間的連續性（temporal-spatial continuum）。因此，巴贊標榜「深焦攝影」（deep-focus）以及「場面調度」（mise-en-scene）等寫實主義的電影攝製方式。

巴贊及其追隨者相信，電影的能力在於它能捕捉外在現實，而電影攝影機將外在現實記錄起來，就會使觀眾感受到比平常肉眼所及的更多意義。這項對於電影能力或本性的理解與維護，一直持續到 1970 年代初期。

寫實主義的電影美學觀念一直有廣泛的影響。然而更早期流行的是電影的形式主義。蘇聯電影工作者普多夫金（Vsevolod Pudovkin,

1893-1953) 和艾森斯坦 (Sergei Eisenstein, 1898-1948) 二人有關蒙太奇 (montage) 的論述可以做為闡明電影形式主義的代表。

第二節 | 普多夫金論蒙太奇

「蒙太奇」一詞原為法語，有建構、編輯的意思。一般來說，電影的蒙太奇就是指電影剪接的藝術。1920 年代末，蘇聯的一些電影工作者對電影剪接的藝術做了許多理論性的闡述。蒙太奇這個概念也因此摻雜了許多特定意義。

普多夫金在其 1928 年被翻譯成英文的《電影技術》(*Film Technique*) 一書中，將電影剪接的操作手段分為下列三種 (見 Pudovkin, 2008)。

一、建構性 (constructive) 蒙太奇

普多夫金認為，一場戲的整體意義，必定是由一個個有關細節部分的鏡頭所累積而成。這些鏡頭就像磚塊的堆砌，最終建構成一整面牆。依據建構性蒙太奇的指導，如果電影工作者要處理一個車夫奮力想把一部深陷泥沼的板車推出困境的一場戲，他就可以將車輪、青筋暴露的臂膀、用力的臉頰、額頭上的汗珠、稀落的雨滴等有關細節部分的特寫畫面統統並列 (juxtaposition) 起來，進而達到一種由多個影像所共同累積而成的整體意義以及情緒上的張力。

在希區考克 (Alfred Hitchcock, 1899-1980) 的《驚魂記》(*Psycho*, 1960) 中，女主角在浴室被謀殺的系列鏡頭可以看出建構性蒙太奇渲染情緒的震懾力量。這些系列鏡頭實際才出現 45 秒，卻用了 7 天的時間，拍了 70 個各種不同角度的鏡位 (見 Harris & Lasky, 2002, p.220)。攝影機分別拍攝謀殺者揮舞尖刀以及女主角被殺掙扎的鏡頭。畫面中的尖刀其

實多數並沒有真正碰觸到女主角的身體，但卻因各個角度與大小不同的各個細節鏡頭而凝聚、堆砌出一種暴力、可怖的謀殺景象。

二、結構性 (structural) 蒙太奇

結構性蒙太奇指的是畫面的跳動或轉接必須要有「結構」。而普多夫金這個「結構」的意思就是合情合理，合乎戲中動作的連貫等要求。例如一個演員的動作方向明明是向畫面右邊走出，下一個鏡頭卻接上他往畫面左邊行進的動作，這就是不「連戲」(continuity)，是「跳接」(jump cut)的一種。在普多夫金看來，這是屬於沒有結構或結構鬆散的剪接。

三、關聯性 (relational) 蒙太奇

普多夫金指出，鏡頭的轉換可以製造許多相關意境或感受。電影工作者可以運用這種關聯性蒙太奇來激發觀眾聯想 (association)，或觸動觀眾情緒。什麼樣的具體剪接手法才能達到這種「關聯」效果呢？普氏列舉了五種方式，具體說明了屬於關聯性蒙太奇所具有的創意：

(一) 對比 (contrast)

光亮／黑暗、靜止／運動、古老／現代、直線／橫線、遠景／近景、長鏡頭／短鏡頭等對比性畫面的並列，往往可以觸動觀眾心弦、啟發觀眾聯想。一般而言，對比性強烈的剪輯，其訊息也更有顯著性。

(二) 平行 (parallelism)

平行有點對比的味，但範圍卻寬廣許多。兩個或三個在敘事上不相關聯的事件若能巧妙地穿插組合，觀眾就能感受到它們平行發展，又互相指涉的脈絡。例如將「朱門酒肉臭」和「路有餓死骨」這兩條敘事線的畫面適時予以穿插，其暗示效果必定極為強烈。