

LES THÉORIES DES CINÉASTES

當電影導演遇上電影理論

Alexandre Astruc - Ingmar Bergman -
Jean-Claude Biette - Stanley Brakhage - Robert
Bresson - Jerry Lewis - Peter Kubelka - Luc
Moulet - Pier Paolo Pasolini - Artavazd Pelechian
- Vsevolod Poudovkine - Nicholas Ray - John
Grierson - Alain Fleischer - Yervant Gianikian
- Abel Gance - Hollis Frampton - Jean-Luc
Godard - Eugène Green - Alfred Hitchcock -
Alexander Kluge - Lev Koulechov - Rainer Werner
Fassbinder - Jean Epstein - Serguéï Eisenstein -
Harun Farocki - René Clair - Louis Delluc - Jean
Cocteau - Germaine Dulac - Marguerite Duras
- Atom Egoyan - Roberto Rossellini - Glauber
Rocha - Raoul Ruiz - Paul Sharits - Jean-Marie
Straub - Andréï Tarkovski - François Truffaut -
Dziga Vertov - Éric Rohmer

Jacques Aumont 賈克·歐蒙 著

孫松榮 審定 專文推薦

蔡文晟 譯

五南出版



當電影導演 遇上電影理論

Jacques Aumont 著

孫松榮 審定

蔡文晟 譯

五南圖書出版公司 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

當電影導演遇上電影理論 / Jacques Aumont
著；蔡文晟譯。——初版。——臺北市：五
南，2016.07
面；公分
譯自：Les théories des cinéastes
ISBN 978-957-11-8644-3 (平裝)

1. 電影理論

987.01

105009400



1ZES

當電影導演遇上電影理論

作 者 — Jacques Aumont

審 定 者 — 孫松榮

譯 者 — 蔡文晟

發 行 人 — 楊榮川

總 編 輯 — 王翠華

主 編 — 陳念祖

責任編輯 — 李敏華

封面設計 — 李昀

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

法律顧問 林勝安律師事務所 林勝安律師

出版日期 2016 年 7 月初版一刷

定 價 新臺幣 480 元

Les théories des cinéastes

Jacques Aumont

Les théories des cinéastes, 2e éd. © Armand Colin, 2011
Complex Chinese translation edition © 2016 Wu-Nan Book Inc.

推薦序

誰是理論的發明家？

《當電影導演遇上電影理論》對在地實踐與思想轉化的啟發

孫松榮

國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所教授

財團法人國家電影中心學術委員

歷經半世紀多的時間，電影研究已是人文領域極為重要的學科之一，尤其來自於歐美世界的批評家、學者及思想家對於多重論題的專研與探究是推進相關歷史、美學及理論生成的關鍵原因。如果單單檢視西方電影理論的發展，顯而易見的，自第二次大戰以降的現當代電影思潮，從寫實主義、作者論、馬克思主義、電影符號學、精神分析學、電影文化研究、電影哲學、電影現象學乃至後電影等，無不是箇中最讓人耳熟能詳的批評觀念與典範思潮。與此同時，這一波波電影理論風潮伴隨著各個不同時代的導演作品、電影運動及國家電影的產製而綿延不絕、推陳出新，各式各樣的命題相互撞擊、抗衡與修正。電影研究作為足以和任何一個人文社會科學分庭抗禮的學門，在於透過與其他學科的對話，已然積累並轉化出自成一家的思想體系。

就此脈絡來審視由巴黎第三大學電影學系榮譽教授賈克·歐蒙的專著《當電影導演遇上電影理論》（初版2002年，增訂版2011年），此書為電影理論研究打開了另一種視野。不同於那些慣於藉由上述古典或現當代電影理論範式作為書寫的框架，《當電影導演遇上電影理論》的新意，乃是一方面在奠基於電影史、美學及理論語境與導演所處的文化環境及其知識層面上，聚焦他們的創作理念與藝術實踐，從中分析並歸納出由於創作需求而自發推演並生產出來的概念和思想；另一方面，則是歐蒙透過幾種不同形態的題旨來重新組織導演的創意發想，並進一步透過系統化的論述來架置他們的影像概念，以建構理論範

式與思想系統。具體來說，專書分別以四大章節架構——〈理論家的理論：概念、問題、系統〉、〈語言理論與世界理論：可見與影像，現實及其寫作〉、〈機制理論：電影機器與社會功用〉與〈藝術家理論與藝術理論：影片詩學與影片教育〉——來展開創作者如何構思影像概念、執行場面調度、操控觀眾與介入社會、與理論家論辯，及形塑一套特殊闡發藝術與思想的方法。

在對歐蒙的分析進行概略闡釋之前，我們需先釐清本書所使用的關鍵字「電影導演」（原文“cinéaste”）一詞。此概念的特異與重要，在於這位當代法國電影理論家重新賦予這個早在1920年代時，即被現代派前衛主義電影創作者德呂克所創造出來的字詞新的涵義。當時，「電影導演」尤指能夠彰顯動態影像運動與光影表徵的電影工作者。而根據歐蒙的詮釋，「電影導演」不同於「導演」（法文“réalisateur”、英文“filmmaker”）、「作者導演」（法文“auteur”、英文“author”）與「場面調度者」（法文“metteur en scène”）這三個字詞，在於它既不只是執行拍攝工作、也非止於擔負劇本書寫與創建特殊世界的角色，更不受限於指導演員與空間調度的能耐。換句話說，電影導演非但兼備作者導演、導演及場面調度者的能力和才華，堪稱「三位一體」的他之絕妙，還在於歐蒙認為其具有藝術家獨有的稟性、視野與精神，以及最重要的，構思了兼容實踐與思想的電影概念。

詳察《當電影導演遇上電影理論》，被歐蒙認可並加以論述的電影導演名單總共有三十人之多（他在〈導論〉中也說明了那些沒被列入的人選與原因），歐美創作者幾乎占了九成，只有流亡巴黎的盧伊茲與巴西的羅卡除外，其中杜拉克與莒哈絲則是唯二的女性創作者。就歷史分期而言，這批躋身「名人堂」的響噹噹的人物分別出自默片、古典電影、現代電影及當代電影。而以類別屬性來說，劇情影片的电影導演獨占鰲頭，前衛主義影片、紀錄影片及實驗影片的創作者則緊隨其後。值得強調的，能讓歐蒙看上眼並配稱為電影導演的電影理論並非憑空杜撰的產物，它們不是大多數來自於電影導演的書寫結晶，就是出自訪談、演講、語錄及授課等多種材料。就創作需求而言，不管是書寫還是訪問，基本上都是電影導演針對作品的闡述、解說及辯駁。像是著作等身的愛森斯坦的主要動機之一是為了批駁政敵的不實指控，希區考克與楚浮之間的著名訪談則是領會好萊塢巨匠的懸念之關鍵，而帕索里尼的專文是筆戰

符號學家們的結果……不管是哪一類，影片始終是最優先被思索的主體，而電影則不可避免地被思辨，彼此遂構成電影導演特有的倫理姿態、美學態度及藝術系統。本書的前兩章是歐蒙從浩如煙海的文獻資料中選取、提煉並轉化足以兼容概念、理論及系統表徵的書寫體現。〈理論家的理論：概念、問題、系統〉聚焦於那些在電影史中與批評術語不分軒輊的電影概念，從愛森斯坦的「蒙太奇」系統、維托夫的「間歇」、愛普斯坦的「上像性」、布烈松的「期遇」、帕索里尼的「流素」、塔可夫斯基的「雕刻時間」到格林的「無所不在之靈」，均為電影導演構想鏡頭與社會、真實與世界、時間與內在的藝術實踐和思想產物。第二章〈語言理論與世界理論：可見與影像，現實及其寫作〉，則鎖定於電影本體與再現關係的論題。首先，電影與繪畫、語言與視覺、自然與絕對之間的斡旋，是塔可夫斯基、侯麥、高達、布拉克基及諸多實驗電影創作者辯證影像命題的所在。其次，則是從格里爾遜、羅塞里尼、帕索里尼、到盧伊茲與克魯格等人關於現實的思考。再者，涉及影像文體的風格論，莒哈絲的「寫作」、阿斯楚克的「攝影機鋼筆論」、潘林宣的「對位」及吉亞尼謙與弗萊舍的「重組」。還有，帕索里尼提出「詩電影」與考克多「詩性」影像。

顯然，前兩大章節是本書建立作為創作觀與如何創作的電影導演理論之核心所在。確切而言，我們可將上述電影導演的概念視為美學形式與電影美學的思想之體現。此外，從理論角度來檢視之的話，它們可謂是對於電影作為運動與觀視（維托夫、愛普斯坦）、電影作為真實（布烈松、羅塞里尼）、電影作為語言（帕索里尼）、電影作為書寫（愛森斯坦、阿斯楚克）、電影作為時間（塔可夫斯基）、電影作為情感（愛森斯坦、希區考克），及電影作為思想形式（愛森斯坦、愛普斯坦）等形態之展現。至於第三章〈機制理論：電影機器與社會功用〉，歐蒙的論述策略轉向觀眾與政治脈絡。希區考克名聲響亮的「懸念」、愛森斯坦的「陶醉」是分別讓觀眾浸潤於故事世界及採取政治行動的重要理念。此章節的重頭戲，無疑是歐美與拉丁美洲導演以攝影機介入社會的積極做法，他們不是將電影視作政治實踐（格里爾遜、維托夫）、教學主義（羅塞里尼），就是政治抗議和批判（克魯格、羅卡）之目的與意義。更激進的做法，還有電影導演，從法斯賓達、史特勞普到高達等人，將電影構思為理想社會，試圖建立電影烏托邦。作為終章的〈藝術家理論與藝術理論：影片詩

學與影片教育〉則回歸於電影導演將其念茲在茲的影音實踐架置於藝術系統的論題。可以這麼說，如果前三個章節是創作者對於概念的創造與演繹、模塑觀眾心智並與社會的對話，第四章節一方面是對於電影導演的意義、角色與使命在作者與藝術家、實驗家與手工業者及教育家之間做出更細緻的分析與闡述；另一方面——在我看來是全書論述的精髓——則無非是為了辯證作為藝術的電影和古典主義、媒介特殊性乃至綜合藝術之間的關係。這些尤其自二十世紀初就沒停止過論辯的重要論題，對於歐蒙這位信奉現代主義的理論家而言，乃是啓始於默片時代的愛森斯坦、杜拉克、克萊爾、考克多、新浪潮影迷—電影導演的侯麥與高達、塔可夫斯基及盧伊茲等人的開創性音像語彙、書寫及思想。其中，值得一提的高達花了十年創作的《電影史》是最能彰顯電影既能包含與超越其他藝術形式，更能將其他藝術的潛能透過動態影像進行全盤激發的傑作。

長久以來，電影理論多出自批評家與理論家的筆下。電影史的論著，也是同一種思想結構與體系的產物。當然，身為一位深受電影結構主義影響的理論健將，歐蒙這本《當電影導演遇上電影理論》雖沒脫離批評家撰寫電影理論的企圖與視角，但值得凸顯的，是他意欲將這些耳熟能詳卻散落四處的電影導演思想進行脈絡化、概念化與系統化，並進一步將之納入電影理論中加以歸納、描述及剖析的寫作讓人印象深刻，十分敬佩。可以這麼說，歐蒙筆下的電影導演理論，它先是概念與本體的辯證，再者是觀眾與社會的互動，最後則是作為藝術體系的顯現。此種多重性的論述不僅讓電影理論多了一層來自於電影導演思辨的向度，更促使電影美學、電影理論與電影史之語境更顯豐富與複雜。

《當電影導演遇上電影理論》一書的翻譯與出版，深具意義。這本書讓中文世界的讀者可以直接閱讀到西方重量級批評家對於電影理論兼具創意與博學的書寫。這點得特別歸功於譯者蔡文晟仔細考究並致力還原中文語境也刻意保留法文精髓的精彩譯筆，肯定會讓讀者有十分不一樣的閱讀體驗。從原文到翻譯，對於我們重新認識某種當代西方電影理論的發展傾向，絕對是有助益的。然而，如我在文章一開始提及的，歐蒙論及的電影導演十之八九來自歐美世界，他這樣的一種電影世界觀一方面映現了其知識的廣博與豐富，另一方面卻不可避免地顯露出某種侷限性。例如：書中雖對羅卡展開了論述，卻明顯忽

略了其他「第三電影」思潮及理論（譬如索拉納斯與傑提諾的「邁向第三電影」等），更不用說對亞洲電影導演隻字未提。當然，世上沒有一本著述可窮盡一切，何況是一本關於電影導演理論的專書。在我看來，此一空缺並非壞事，反而是本書另一重要啓示，它催生出一個亟需被深思的問題意識：瞭解當代西方電影思潮的發展固然有助於實現我們汲取與深化自我知識的慾望，但更重要的，無疑還是我們必須將這些知識、理論與思想體系轉化至在地實踐與思考上。具體而言，一百多年來的華語影像藝術史，從孫瑜、劉吶鷗、胡金銓、邱剛健、侯孝賢、蔡明亮、賈樟柯、吳文光、高重黎及陳界仁等創作者，都曾以各種不同的形式——包括文章、著作、訪談等——發表過關於電影與再現、影像與藝術、歷史與政治等多面向的論題。這些素材是電影導演珍貴的思想結晶，非常值得我們進一步去考據、定位與詮釋——這是給未來的一項浩大的華語影像藝術理論工程。

有朝一日，有誰還能再說：電影理論總是西方的發明呢？

譯 序

一種期遇式的寫實主義方法

開宗明義，我們在此要告知讀者，這絕對不是一本理論文選，更不是一本點將錄式的導演群像集；事實是，這本由巴黎第三大學榮譽教授賈克·歐蒙執筆的《當電影導演遇上電影理論》，乃是作者透過思考幾位電影實踐家的一手思想所淬煉而出的理論結晶。本書最初由Nathan出版社發行於2002年，2011年則由Armand Colin出版社推出全新增修版，本繁體中文版即是根據這後一個版本逐譯而成。

以上關於版本的問題，我們不妨趁此細說從頭。2008年，上海人民出版社曾推出根據法文第一版譯出的簡體版，題為《電影導演論電影》，該書旋即被網友以小節為單位的方式相繼轉載，並廣為流傳（本人當年亦躬逢其盛）。該譯文堪稱華美，亦處處可見巧思，但通篇讀來卻常讓人有捉摸不透之感，有讀者甚且還因此將矛頭指向譯文本身。是以，當五南圖書出版公司有意出版法文第二版的譯本時，本人才建議不以原譯文為基礎，而改採全書重譯的方式來進行，畢竟要統合兩種中文已非易事，法文的新舊版本間也確實充斥著難以盡數的差異。

坦白講，本書真的不好譯，也絕對不好讀，對此，本人認為可以從兩個方向來試著做出解釋。首先是文體的問題。歐蒙身為當代歐陸電影理論的超級大師，其著作等身的結果是，他的行文風格不時會在冷靜和抒懷這兩端之間來回擺盪，與其說這是一本筆鋒嚴謹的學院著作，倒不如說是一次具有高度言志色彩的私房書寫。事實是，歐蒙擅長運用被動式、代動詞和無人稱等極端法式的句法來創造一種主、客之間彼此混淆和交織的曖昧效果，另外，他也甚少使用具有明顯「指路」和「評價」功能的轉折連詞，凡此，皆導致他的文句乍看之下態度明確，但讀畢之後卻又令人難以把握箇中立場的窘境。一如他在卷首的承情，他性喜自相矛盾，而我們也確實常會糾結、迷失在他那永無止盡的蜿蜒長句中。

與上述文體密切相關的，是布局的問題，這裡所謂的布局，先是指一種句子之間的依存關係。歐蒙的長句儘管語意不甚明瞭，但在句子內部和句子之間卻總有一股「相反相成」的能量川流不息，言下之意，我們的確可以循著一種「辯證式的」節奏感不斷地往下讀，儘管讀完之後會發現，整段的語意仍舊是處於極度開放的狀態。這種充滿辯證味道的寫作策略也體現在他對研究對象的調度上。我們前面提過，本書既非點將錄也非文選：一方面，它並不是一本薩杜爾式的相對線性的著作，另一方面，歐蒙看似在逐一點評被他選中的電影導演及其理論，實則不然，因為越往下讀，我們越會發現，他的陳述常會在援引他人論述的過程中，和後者合而為一，終至涇渭難分，他並且習慣讓幾個導演的聲音往復出現在不同的章節裡，而透過這種方式，他似乎是想促使全書變成一個類複調式的巨大對話場域，若然如此，閱讀本書遂可望從一段吸收訊息的接受過程蛻變成為一次講述和生產意義的身體力行。

如果我們願意相信，身為風格家的歐蒙，其意圖是想藉著渲染一種帶有美學意義上的感官經驗去思考、去驗證，繼而去創發理論的話，那麼，上述文體和布局等成書方面的考量，毋寧都是為了服務他的運思原則而發的，至於這個原則，指的無非就是為全書定調的「期遇」精神（此即我們取「遇上」二字來為本中文版題名的初衷），而與這種試圖去捕捉和呈現「真實」的企求密切相關的，即是歐蒙在書中花費大量筆墨一再致力強調和釐清的「寫實主義」方法，有趣的是，此方法適巧是本書最為關懷的終極悖論：**沒有主動的介入，就無法觸及真實，但主動過了頭，具備詩性的真實又會不可得**；換言之，一切的重點，或許就在於要深諳拿捏有致的道理。

就譯者的角度來說，本人很願意以作者當初寫作的精神來自我要求，並以此來作為翻譯原典時所依據的最高指導原則，因為本人認為，**去「儘量」企及歐蒙的原意，即是一段遇上真實的過程**。我們的期許是，行文務必做到鉛華盡落，毫無賣弄，絕對不以「陌生化」為任何濫譯、誤譯、漏譯甚或是亂譯的擋箭牌，至於讀者若是發現，譯文當中仍有一些邏輯怪異或是思維跳躍、斷裂之處，那是因為我們拒絕擅自竄改歐蒙的運思模式，畢竟那是原文的精氣神之所繫，更是其精髓所在。但話說回來，針對遣詞用字和句型的掌握這兩點而言，我們則是矢志將原文翻成可讀性極高的中文，並以此為唯一的目標，言下之

意，譯文除了得樸實無華、得以中文語感為本之外，尚且不能迴避成語或是用典，比方說，我們在幾經思量和多方求證後，便毅然決定援引一些《道德經》的名句來處理布烈松和高達的段落。如果說寫實主義講究的並非是將自我意識抹除，而是要把握主、客之間的分寸，又如果說寫實主義終究是一樁與受眾、與倫理、與社會責任有關的志業，那麼，身為譯者，我很願意有意識地去付出一己之力，以此來介入我自身所屬的大時代。

這項艱鉅的任務之所以有幸開工繼而順利竣工，我要特別感謝以下幾個人的鼎力相助，沒有他們，本書絕對無緣以當前的面貌和華語地區的讀者見面。首先是孫松榮老師，多虧孫老師的提議、信賴和一路走來始終如一的支持，我才有機會踏上這趟理論之旅，進而耐心滿滿地接受這一次充滿錘鍊性的精神洗禮。其次是五南的陳念祖先生和李敏華小姐，陳大哥當初一口答應讓我全書重翻，並一再慷慨地接受我拖稿的請求，敏華編輯在校稿階段不僅提供我大量專業的意見，更無限包容我的偏執狂，在此一併致上滿溢的謝忱。接著是李佩盈和李昀，他倆是我在巴黎的戰友兼家人，這些年來，若不是他們適時為我輸送海量的情感溫度，我心中的影迷之火早已被異鄉的冷酷捻熄。另外，我還要感謝以下幾位法國友人的超水準加持：Angelina Medar、Jacques Simon、Su Fei、Valentine Molet。在此，我尤其要提一提Jacques先生，他不僅是俄語和蘇聯電影史專家，更是法國最權威的俄國電影網站Kinoglaz.fr的創辦人，本書翻譯期間，我們每週皆花費很多時間一起討論、一同解碼歐蒙那些讀來曲折離奇的綿綿長句，我要特地把譯文中那些論及蘇聯導演的篇章獻給他。最後，我要感謝從小到大一再縱容我追逐理想的父親、母親和大哥以及幾個讓我此時此刻無盡鄉愁的人：Marie、建尊、仁傑、家璋、雅智、梅英老師、蔣老師、熊老師，當然，還有八又二分之一的王老闆。

本書譯給

所有不得不身陷電影的影迷

蔡文晟

2016年初春

識于巴黎

目 錄

推薦序：誰是理論的發明家？（孫松榮）	i
譯 序：一種期遇式的寫實主義方法（蔡文晟）	vii
導 論	001

第一章 理論家的理論：概念、問題、系統 ... 017

1. 創造概念	019
1.1 布烈松與期遇	020
1.2 格林與「無所不在之靈」	025
1.3 維托夫與間歇	029
1.4 愛森斯坦與理性蒙太奇	033
1.5 帕索里尼與「流素」	041
2. 引入問題	048
2.1 塔可夫斯基：被雕刻的時光	049
2.2 愛普斯坦：被創造的時間	056
3. 施行系統	064
3.1 系統創建者：愛森斯坦	065
3.2 布烈松與電影書寫	074

第二章

語言理論與世界理論：可見與影像， 現實及其寫作 085

1. 影像與可見 088
 - 1.1 介在語言和視覺之間：高達 088
 - 1.2 介在電影和繪畫之間：侯麥 095
 - 1.3 介在自然和絕對之間：塔可夫斯基 101
 - 1.4 介在視覺和視覺之間：布拉克基 105
 - 1.5 介在影像和影像之間：夏里茲、弗蘭普頓、庫貝卡 107
2. 可見與現實 110
 - 2.1 被自動寫出的現實：帕索里尼 111
 - 2.2 被重新思考的現實：愛普斯坦 113
 - 2.3 被重新製造的現實：盧伊茲 116
 - 2.4 被揭示出來的現實：維托夫、格里爾遜 120
 - 2.5 「事物就在那裡」：羅塞里尼、史特勞普 126
 - 2.6 寫實主義：法斯賓達、克魯格 129
3. 寫作、風格 137
 - 3.1 芭哈絲：寫作！ 139
 - 3.2 阿斯楚克：攝影機鋼筆論 142
 - 3.3 希區考克：作為主導形式的「懸念」 145

- 3.4 潘林宣：「對位」句法 149
- 3.5 吉亞尼謙、弗萊舍：重新組合 152
- 4. 詩 153
 - 4.1 具上像性的流動感：愛普斯坦 154
 - 4.2 帕索里尼：「詩電影」 157
 - 4.3 考克多（兼論布烈松）：詩性 160

第三章 機制理論：電影機器與社會功用.....163

- 1. 操控觀眾：一個關乎效度的問題 166
 - 1.1 情緒參與：希區考克與懸念 166
 - 1.2 實質參與：愛森斯坦與陶醉 171
 - 1.3 即刻行動：法斯賓達與觀眾 174
- 2. 社會責任 180
 - 2.1 理想國裡的電影導演：格里爾遜 181
 - 2.2 服務於社會真相的電影導演：維托夫 186
 - 2.3 以分析和抗議為己任的電影導演：克魯格 191
 - 2.4 電影的教育性理念：羅塞里尼 193
 - 2.5 第三世界眼中的政治：羅卡 198

- 2.6 可見的暗藏面：法洛基 200
- 3. 一些攸關意識型態的回應（烏托邦） 202
 - 3.1 法斯賓達：電影幫助人們生活 203
 - 3.2 帕索里尼：詩即烏托邦 206
 - 3.3 塔可夫斯基：藝術見衆生 212
 - 3.4 史特勞普：真實即是烏托邦 214
 - 3.5 芭哈絲：「讓電影毀滅吧！」 217
 - 3.6 高達：墮落即救贖 219

第四章

藝術家理論與藝術理論：影片詩學與 影片教育 227

- 1. 在各種藝術環伺下的電影 229
 - 1.1 論古典主義的必要性：侯麥 230
 - 1.2 論電影的優越性：塔可夫斯基、克萊爾、杜拉克及盧伊茲 236
 - 1.3 論電影作為一種綜合的藝術：愛森斯坦、格林、高達、考克多及盧伊茲 240

2. 作者、藝術家	247
2.1 什麼是「電影導演」？（比耶特、德呂克）	247
2.2 藝術家：塔可夫斯基、考克多及其他	251
2.3 影評和作者：楚浮	256
2.4 作者：法斯賓達、柏格曼	258
3. 電影導演工坊	261
3.1 拼裝和實驗家	261
3.2 電影導演作為一種專業：路易斯、普多夫金	263
3.3 手工業者：史特勞普、莒哈絲、慕萊、法洛基	269
4. 實驗與教學	274
4.1 大實驗家羅塞里尼	274
4.2 庫勒雪夫：實驗工坊	278
4.3 雷：演員工坊	283

結 論 289

參考書目 297

片名暨書名索引 303

人名索引 309