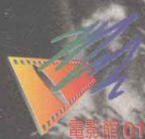




Louis Giannetti 著
焦雄屏等 譯

認識電影

最新修訂版



國家圖書館出版品預行編目資料

認識電影/ Louis D. Giannetti 著; 焦雄屏等譯.

-- 二版 -- 臺北市: 遠流, 1998[民 87]

面; 公分 -- (電影館; 1)

含索引

譯自: Understanding Movies


ISBN 957-32-3457-2(平裝)

I. 電影

987

87002081

電 影 館 1

 遠流出版公司

出版緣起

看電影可以有多种方式。

但也一直要等到今日，這句話在台灣才顯得有意義。

一方面，比較寬鬆的文化管制局面加上錄影機之類的技術條件，使台灣能夠看到的電影大大地增加了，我們因而接觸到不同創作概念的諸種電影。

另一方面，其他學科知識對電影的解釋介入，使我們慢慢學會用各種不同眼光來觀察電影的各個層面。

再一方面，台灣本身的電影創作也起了重大的實踐突破，我們似乎有機會發展一組從台灣經驗出發的電影觀點。

在這些變化當中，台灣已經開始試著複雜地來「看」電影，包括電影之內（如形式、內容），電影之間（如技術、歷史），電影之外（如市場、政治）。

我們開始討論（雖然其他國家可能早就討論了，但我們有意識地談却不算久），電影是藝術（前衛的與反動的），電影是文化（原創的與庸劣的），電影是工業（技術的與經濟的），電影是商業（發財的與賠錢的），電影是政治（控制的與革命的）……。

鏡頭看著世界，我們看著鏡頭，結果就構成了一個新的「觀看世界」。

正是因為電影本身的豐富面向，使它自己從觀看者成為被觀看、

被研究的對象，當它被研究、被思索的時候，「文字」的機會就來了，電影的書就出現了。

《電影館》叢書的編輯出版，就是想加速台灣對電影本質的探討與思索。我們希望通過多元的電影書籍出版，使看電影的多種方法具體呈現。

我們不打算成爲某一種電影理論的服膺者或推廣者。我們希望能同時注意各種電影理論、電影現象、電影作品，和電影歷史，我們的目標是促成更多的對話或辯論，無意得到立即的統一結論。

就像電影作品在電影館裡呈現千彩萬色的多方面貌那樣，我們希望思索電影的《電影館》也是一樣。

王榮文

認 識 電 影

最 新 修 訂 版

Understanding Movies

Louis D. Giannetti◎著 / 焦雄屏等◎譯

關於著譯者

Louis D. Giannetti

畢業於愛荷華大學及波士頓大學，於克利夫蘭的Case Western Reserve大學教授英文及電影。他出版許多通俗及學術書籍，內容包括文學及戲劇。亦是職業影評人，作品散見*Literature/Film Quarterly*, *The Western Humanities Review*及*Film Criticism*；其著作包括*Godard and Others: Essays in Film Form, Masters of the American Cinema*及*Flashback: A Brief History of Film*（與Scott Eyman合著）等。

焦雄屏

政大新聞系畢業，美國德州奧斯汀大學碩士。為資深影評人，經常於國內外刊物發表電影文字；近年來致力於台灣電影的推廣，成立「台灣電影中心」，替國片處理海外參展事宜；其監製之紀錄片《望鄉》獲一九九七年金馬獎最佳紀錄片獎。著有《焦雄屏看電影》、《閱讀主流電影》、《藝術電影與民族經典》、《談影錄》、《台港電影中的作者與類型》、《改變歷史的五年》；編有《香港電影風貌》、《台灣新電影》、《新亞洲電影面面觀》及「中國電影名作選」、「台灣電影史叢書」系列叢書。

曾偉禎

紐約大學電影藝術碩士。現為年代公司電影事業部經理、輔仁大學兼任講師。曾任台北金馬影展國際組組長及副秘書長，負責影片觀摩展選片策劃及邀片工作。與王瑋共組「紅場電影工作室」，規劃電影書籍翻譯工作，目前譯有《電影藝術——形式與風格》、《導演功課》、《信手拈來寫影評》、《女性與電影》、《戲假情真——伍迪·艾倫的電影人生》等。

林宜欣

紐約大學電影藝術碩士。現任職廣告影片製作公司。

目次	前	言	11
	第	一	章
		攝影	13
		寫實主義和形式主義	14
		鏡頭	22
		角度	24
		光與影	28
		彩色	32
		鏡片、濾鏡、底片、光學及底片規格	38
		電影攝影師	45
		延伸閱讀	50
	第	二	章
		場面調度	53
		景框	55
		構圖和設計	66
		區域空間	73
		距離關係	82
		開放與封閉的形式	86
		延伸閱讀	95
	第	三	章
		運動	97
		運動感覺	98
		攝影機運動	113
		動作的機械扭曲	125
		延伸閱讀	133
	第	四	章
		剪接	135
		連戲	136
		葛里菲斯與古典剪接	139
		俄國蒙太奇與形式主義傳統	153
		巴贊與寫實傳統	164

希區考克的《北西北》：分鏡脚本 174

延伸閱讀 198

第五章	聲音	201
	歷史背景	202
	音效	207
	音樂	213
	歌舞片與歌劇	221
	語言	225
	延伸閱讀	236

第六章	表演	237
	舞台表演與電影表演	238
	美國明星制度	249
	表演風格	266
	選角	278
	延伸閱讀	283

第七章	戲劇	285
	時間、空間及語言	286
	導演	295
	佈景與裝置	299
	戲服與化妝	313
	延伸閱讀	320

第八章	故事	321
	敘事學	322
	觀眾	326
	古典模式	330
	寫實主義敘事	335
	形式主義敘事	338

	非劇情片敘事	341
	類型與神話	347
	延伸閱讀	358
第 九 章	文學	359
	編劇	360
	電影劇本	366
	北西北：閱讀劇本	372
	象徵、比喻	376
	觀點	382
	文學改編	386
	延伸閱讀	390
第 十 章	意識型態	391
	左-中-右模式	398
	文化、宗教及民族	408
	女性主義	417
	同志解放	424
	調性	430
	延伸閱讀	433
第 十 一 章	理論	435
	寫實主義理論	437
	形式主義電影理論	443
	作者論	447
	折衷及綜合理論	452
	結構主義和符號學	455
	歷史學	462
	延伸閱讀	466

第十二章 綜合討論：大國民 469

攝影	471
場面調度	475
攝影機運動	477
剪接	481
聲音	483
表演	485
戲劇	488
故事	492
文學	494
意識型態	498
理論	501
延伸閱讀	505

名詞解釋 507

索引 521

前言

二十世紀的文盲，是對攝影機同對筆一樣無知的人。

——László Moholy-Nagy (攝影家)

在一般美國教育中，包括大學教育，並不太重視閱讀電影的能力。大部分美國人每天大約平均看七小時的電視。但大部分的人對這些活動影像都非常被動，毫無批判能力地被這些影像洗腦；很少人能分析它們如何操縱或改變我們的價值觀。本書可使我們了解電視和電影如何傳達訊息，以及它們內在複雜的語言系統。我無意教讀者如何對付這些活動影像，而是要說明人們為何對活動影像有這些反應。

在這個最新的版本（第七版）中，我維持原本的架構，循寫實主義及表現主義的二分法來編排。每一章都將電影工作者在傳遞訊息時所用的各種不同技巧及語言系統獨立出來。當然，書中所有章節並不很完備，這只是起點罷了。從電影最狹窄及最確定的層面（攝影及運動），到最抽象最需要思維能力的層面（意識型態及理論），每個章節都是互賴互動的，閱讀時也不需依順序閱讀。如此鬆散的結構難免有些重複的地方，但已盡量減少。書中所有技術上專有名詞在每一章第一次出現時都會用粗體字標明，在書後的「名詞解釋」中有更詳細的說明。

第五版不但補充了最新資料，反映電影的最新發展，也增加了許多劇照及圖說，很多都是近期上映的片子。

最後一章解析《大國民》主要是以一部影片來印證前面各章的要點；它也可當做學生寫報告的範本。使用錄影機和影帶對分析影片很有幫助，我一向要求修我課的學生必須選擇一場戲——最好是三分鐘以內——用本書的方法來分析它的組成元素；當然，學期報告未必如分析《大國民》那麼仔細，但其方法學的運用才是精神所在。但如果不是以書所編排的次序閱讀本書，學期報告自然也不會依序來發展論點。比如，大部分的人會從電影的故事或

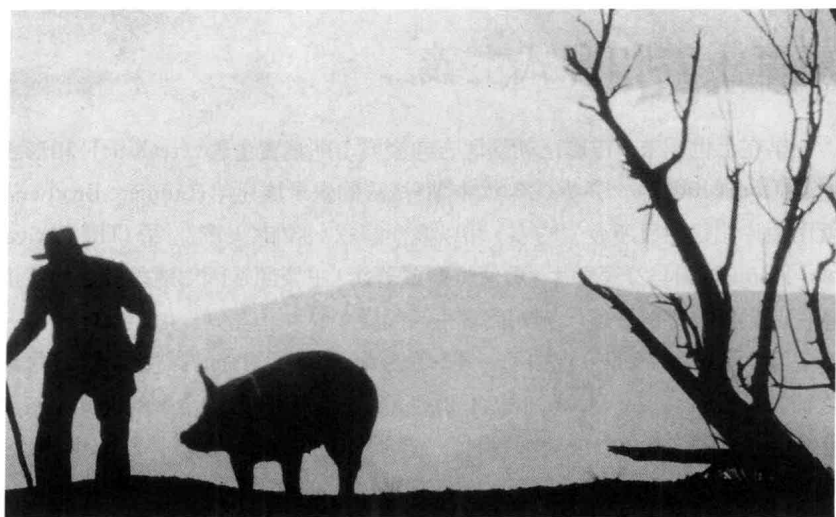
主題開始分析，然後再提風格或技巧。之所以以《大國民》為例，是因為它幾乎包含了電影這個媒體所有可能的技巧，並且深受評論界讚揚，被視為是影史中重要經典作品之一。

另外，書中圖片大都是35釐米相機拍的宣傳照或劇照，而不是從電影底片翻印來的，因為從底片翻的效果不太好，比起銀幕上流動的影像，反差較大，而且細節盡失。但如果情況需要，還是會從底片翻印，如圖9-14《七武士》或圖4-18《波坦金戰艦》；但為了能有較好的效果，我用的都是宣傳照。

Louis D. Giannetti

於俄亥俄州克利夫蘭市

(譯註：省略作者的感謝名單)



第一章 攝影

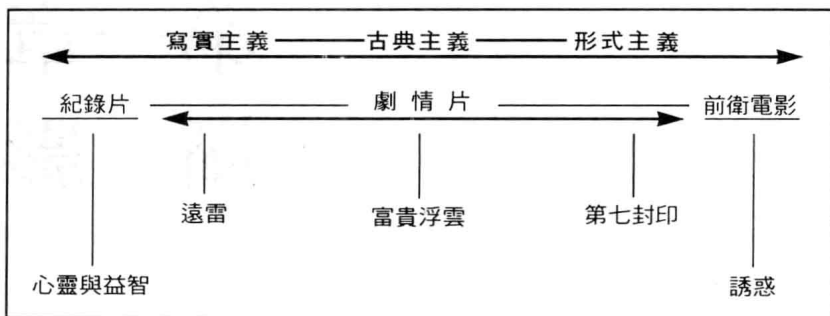
一張照片絕對不能完全、完整地反映現實：被拍攝出來的圖象，代表的是被攝物所有外表特質一面或多面的選擇。

——維拉狄米爾·尼爾森 (Vladmir Nilsen)

寫實主義和形式主義

早在上世紀末，電影已朝兩個方向發展：即**寫實主義**（realistic）和**形式主義**（formalistic）。一八九〇年代中葉，法國的盧米埃兄弟（Lumière Brothers）就用短片記錄每日所發生的事，藉以娛樂觀眾。諸如《火車進站》（The Arrival of a Train，見圖4-2）等影片，會使得觀眾著迷，主要便是因為這些影片捕捉了事件流動、自然的影像，宛如真實生活隨處可見。約莫同一個時期，喬治·梅里葉（Georges Méliès）也拍了一連串強調純屬想像的奇幻影片。諸如《月球之旅》（A Trip to the Moon，見圖4-3）等電影，都典型地混合著幻想式的敘事和奇巧的攝影。長久以來，我們都認為盧米埃兄弟是電影寫實傳統的建立者，而梅里葉則是表現傳統的始祖。

「寫實主義」和「形式主義」只是概括而非絕對的名詞。當我們用這兩



1-1 電影風格和類型的分類表

影評人與學者根據多種準則將電影分類，但這些準則並非都很明確。電影的風格和類型是兩種最常用的分類法。三種風格——寫實主義（realism）、古典主義（classicism）和形式主義（formalism）——之間的關係可以被視為一個延續性的光譜，而不是三個截然的範疇。相同的，三種電影基本類型——紀錄片（documentary）、劇情片（fiction）和前衛電影（avant-garde）——也只是為了區別的方便，因為在電影中它們經常彼此重疊。寫實主義風格的電影如《遠雷》（Distant Thunder）有紀錄片的風格；而形式主義風格的電影像《第七封印》（The Seventh Seal），導演伯格曼則呈現了前衛電影特質的個人風格。大部分的劇情片，由於是在美國製作的，通常都遵循古典主義的範例。古典主義風格的電影可被視為是迴避極端形式或寫實主義的中間風格——但大部分古典主義電影的形式都會傾向某個風格。

個名詞來規劃某些極端傾向這兩種風格的電影，這兩個名詞就挺管用。但是風格如此清楚的電影並不常見，換句話說，很少有電影是絕對的形式主義或寫實主義。同時，我們當注意「寫實主義」(realism)和「現實」(reality)的分野。寫實主義是一種特別的「風格」(style)，而「現實」則是所有電影(不論寫實還是表現)的原始素材。基本上，導演在現實世界中尋找素材，但是他們



1-2 心靈與意志 (Hearts and Minds, 美國, 1975)

彼得·戴維斯(Peter Davis)導演

紀錄片帶給觀眾的震撼力通常來自其真實而非其影像之美。戴維斯這部控訴美國破壞越南的影片，主要是由電視新聞片組成。這是一張幾個越南兒童一場在社區爆炸中逃離現場的照片，他們身上的衣服被汽油燒得幾乎衣不蔽體。一個越南籍的目擊者說：「那些美軍恣意地投擲炸彈，讓他們東竄西逃，然後再把它拍下來。」而正是這些影像讓美國人的反戰情緒升高。兩位著名的第三世界導演，Fernando Solanas和Octavio Gettino則曾指出：「每個影像在記錄現況時，它同時是當時狀況的目擊者，一者是駁斥或強化了當時的狀況。因此它不是單純的電影影像，或為了任何藝術效果而存在的影像，它變成某個政治制度難以消化的物件。」反諷的是，全世界也只有像美國這樣的國家能允許如此自扯後腿的影片在由政府控制或至少是由政府管制的公共頻道上放映。(華納兄弟提供)