



解讀好萊塢

電·影·的·空·間·與·意·義

Deborah Thomas ◆ 著 李建義 曹玉玲 ◆ 譯

SPACES AND MEANINGS IN AMERICAN FILM
READING HOLLYWOOD

——電·影·的·空·間·與·意·義——

解讀好萊塢

SPACES AND MEANINGS IN AMERICAN FILM
READING HOLLYWOOD



Deborah Thomas ◆ 著

李達義 曹玉玲 ◆ 譯

解讀好萊塢：電影的空間與意義／

Deborah Thomas 著；李達義 曹玉玲譯，--

一版，-- 臺北市：書林，2004〔民93〕

面；公分，--（電影苑；4）

參考書目；面

譯自：Reading Hollywood: Spaces and Meanings
in American Film

ISBN 957-445-037-6（平裝）

1. 電影片 -- 美國 -- 評論

987.952

92023598

電影苑 4

解讀好萊塢——電影的空間與意義

Reading Hollywood-Spaces and Meanings in American Film

著 者 Deborah Thomas

譯 者 李達義 曹玉玲

校 閱 楊憶璋

總編輯 丁連財

責任編輯 周佩蓉

出版者 書林出版有限公司

地 址 100 台北市羅斯福路四段 60 號三樓

電 話 02-23687226 • 02-66329168

傳 真 02-23653548 • 02-66329771

發行人 蘇正隆

出版經理 蘇恆隆

經銷事業 02-66329168#103 • 119

學校業務 02-23687226 • 04-23763799 • 07-2290300

郵 撥 15743873 • 書林出版有限公司

網 址 <http://www.bookman.com.tw>

排 版 謝宜欣

輸出印刷 凱立國際資訊股份有限公司

登記證 局版臺業字第一八三一號

出版日期 2004 年 4 月一版

定 價 200 元

I S B N 957-425-037-6

欲利用本書全部或部份內容者，須徵得書林出版有限公司同意或書面授權。

© Deborah Thomas

First published in Great Britain by Wallflower Press, 2001.

Chinese translation copyright © 2004 by Bookman Books, Ltd.

新時代的回望—— 重構電影魅力

二十世紀結束，同時宣告電影理論死亡，卻也是電影研究再出發的里程碑。

回顧有電影以來的一百多年歷史，早在電影誕生的第二年——一八九六年，就有人專文撰述他去看電影的經驗，作者除了對這項新玩意表示極度的好奇之外，他在問一個問題：電影是什麼？這個人是俄國小說家高爾基（Maxim Gorky）。

同樣的問題也出現在法國新浪潮電影運動之父——安德烈巴贊（André Bazin）——的文章中，時間則已經跳躍到第二次世界大戰結束之後。巴贊所寫過的電影評論文章，後來結集成書，書名就是《電影是什麼？》。

兩次時空間隔的提問，人們對於電影的看法自然大不相同，電影已經由馬戲雜耍的表演節目，轉變成有水準的藝術及娛樂活動。電影也早就從無聲變有聲、黑白變彩色。

兩次提問之間，人們對於電影研究的熱忱，也從未停止

過。1950年代出現一個值得注意的現象：電影正式進入大學校園，成為高等教育教授的科目之一。電影開始建立一套屬於自己的知識體系，法國電影理論家梅茲（Christian Metz）則直接將之命名為「電影學」（filmology）。

於是二十世紀後半成為電影理論百花齊放的年代，來自哲學、社會學、語言符號學、心理學、歷史學、人類學等領域的理論，被挪用來研究電影。在電影理論中，各種主義滿天飛，如結構主義、後結構主義、馬克思主義、後現代主義等。電影理論不僅合法化自己的學術地位，也形成一套知識生產體系，一本本電影理論與電影研究的書紛紛出現。

然而就如同我們開玩笑說某某大師也許是學術巨人，卻連換個燈泡都不會。當電影理論發展成一門高深的學問時，它所分析的對象——電影，卻不見了。也就是說，由於電影理論逐漸走向抽象化，使得這些理論所要探討的議題，已不復是當初高爾基與巴贊非常素樸的質問：電影是什麼？

當然，學術分工是必要的，電影理論研究的重要性不容否認，它是電影學者進行思辨的場域，但是對於一般大眾而言，電影理論實在無法幫助我們「看」電影，更不必談「看懂」電影了。

新時代需要有新的電影研究方法。它不該複製一套套抽

離電影文本的電影理論，而是要帶我們思索：當我們在看電影的時候，心中所浮現的那些問題，以及可能的解答。

《電影苑》叢書便試圖提供關於這些問題的研究取徑：關於各個類型影片的特色、關於電影專有名詞的分析說明、關於電影史上重要事件與電影運動的陳述，以及關於電影技術的表現意涵等等。它的讀者群設定為初步接觸電影理論的研究者、一般電影愛好者，以及只想簡單地探討：「電影是什麼？」的觀眾。

依照《電影苑》叢書的四大主題分類：類型影片、專有名詞解釋、歷史與運動、電影技術，讀者可以建立自己的電影研究書單。各書所用的影片範例雖屬古典，但不至於過時，反而是讓我們重溯電影源頭的好機會。況且，這些影片在市面上大多找得到，未來引進的影片相信還會愈來愈多。我們更期盼讀者把每本書所提出的研究方法帶到電影院去，或者與正在觀看的DVD影片相印證。電影研究方法是死的，唯有面對電影時才會活過來。或許透過《電影苑》叢書的微言大義，讀者可以重新找回人類第一次看電影時的那種喜悅、好奇與興奮。

陳儒修

國立台灣藝術大學電影系主任
電影苑書系總策劃

譯者序

看電影需要閱讀嗎？

李達義

欣賞電影需要閱讀嗎？對絕大部分的影迷而言，答案應該是肯定的（可以從近乎停滯的中文電影書出版知道）。當然，大家都會同意多了解一點電影專有的概念（鏡頭、剪接、場面調度等等），和某些影片特有的歷史背景，是有助於欣賞某些較為不尋常的電影。但絕大多數的影迷，還是滿足於電影帶來的感動，滿足於和劇中角色情感上的共鳴，這種「共感」或「認同」是比較屬於情感範圍的活動，而閱讀比較是智性的。

另一方面，七〇年代起在英美學院中興起的「電影研究」，走的似乎又是相反的道路，他們一面舉起「文化研究」的大旗，宣稱所有的流行文化都是值得研究的；然而，就我個人求學的經驗，發現許多老師將各式各樣的理論介紹完之後，學期就結束了，很少人能真正點出理論和電影（或個別

影片）之間的關係，更別提帶領學生進入「分析的樂趣」之中。於是，一道似是而非的無形之牆，就建立在所謂的一般觀眾和「學院派」電影學者之間，前者不分青紅皂白地抵抗「智性」在電影欣賞活動中應有的地位；後者繼續躲在象牙塔，幻想「大眾文化」是如何發揮其顛覆的革命角色。

從這個角度來看，《閱讀好萊塢》是一本溝通國內偏頗的電影欣賞觀的最好橋樑，作者 Deborah Thomas 雖然出身學院，但從她細膩的影片分析，充滿熱情而不失方向的意識型態剖析，我們看到「智性」在欣賞電影中可以發揮的角色，更重要的是，這樣的智性是包含在閱讀者的熱情之中。在智性的火炬帶領我們照耀出影片幽微之處的同時，我們感到帶領者探索影像神秘洞穴的強大能量。

由是，雖然本書的讀者鎖定為一般電影大眾，以及電影系一、二年級的學生，作者極其個人風格的章節編排，還是顯露出她寫作的企圖心。首先，我們看不到一般較為機械化的教科書式電影空間說明，例如以「畫外空間」(offscreen space)、「畫內空間」(onscreen space) 等概念，作為全盤理解電影空間的圖表化章節，這種談法雖然較為全面，但過分落於純概念的分析解釋，使得「電影」這個客體本身，消失於純客觀的概念說明。相反地，本書所談的電影空間，無

一不是藉由分析實際影片，在追尋影片的「意義」（關於此點作者在導論中有精采的說明）脈絡下，讓空間（不管是電影的、文化的還是觀眾的想像空間）的問題逐一浮現。簡單來說，作者並不以有系統的介紹電影空間觀念為足，電影空間對她來說不是系統性的知識，而是作為「思考閱讀」的問題意識起點。

在作者抽絲剝繭的影片分析之下，空間化身為「實體空間」、「戲劇空間」、「公／私領域空間」和「觀眾所處的空間」等種種不同面向的思考電影起點，結果本來侷限的純空間議題，竟然與近年歐美電影研究許多重大面向巧妙融合，此處作者不視電影空間為單純的故事或敘事空間，而是一種「建構的」、「富涵文化意義的」，而且發生在電影整個流程（拍攝、發行、欣賞）的每一個環節之中。

本書另一位譯者曹玉玲小姐負責導讀和第一章，筆者則負責其餘部分的翻譯。在此感謝她特別上網訂購書中討論的所有影片。本書分析的影片大多為古典好萊塢時期作品，其中只有部分可以在國內找到DVD。作者一再強調她的見解對錯並不重要，重要的是讀者在讀過這本書後，重燃起再看一遍她所討論的影片的欲望，所以看電影到底需不需要閱讀呢？那就要看你閱讀之後有沒有燃起再重看某一部影片的欲望，而「閱讀」其實就等於「看電影」。

目錄

總序	新時代的回望——重構電影魅力	03
譯者序	看電影需要閱讀嗎？	06
INTRODUCTION	導讀	I
CHAPTER1	場景——地理環境，建築物，佈景陳設	13
CHAPTER2	戲劇性空間—— 舞台上和舞台下，公眾空間和私人空間	61
CHAPTER3	純電影空間——後景和前景，畫內與畫外空間	101
CHAPTER4	觀眾的空間——記敘和非記敘虛擬和真實	143
CONCLUSION	結論	177
FILMOGRAPHY	片名索引	183
BIBLIOGRAPHY	參考書目	185

INTRODUCTION

導讀



閱讀 (reading*)

奠基於電影文本獨特細節的深刻思考，又做「解讀」。

文本 (text*)

原為文化研究用語，此指電影中任何的表意系統。將封閉的「作品」(work)轉化為開放的「文本」(text)，以加入讀者詮釋的民主空間。

這不是一本工具書 ('how-to' book)。閱讀電影並非機械化的過程，不是我們遵循著既有公式、按部就班就可找到單一固定的結論。閱讀一部電影必須以耐心觀察所有細節為起點，再試圖尋找意義，並在過程中慢慢發掘電影和我們之間的共通的基礎，儘管某些電影拍攝時間距離我們已年代久遠。

史丹利卡菲爾 (Stanley Cavell) 談到「閱讀」(reading*) 一詞時表示：「對於這個詞，我指的是下次我再談到這個主題時，會與我原先的看法不同。」(1996: xi) 儘管某部特定電影可能提供堅實的基礎，讓我們集中在所關注的事物上，並幫我們追隨某個特別的思路，但並不表示接下來的閱讀可以完全將電影本身的獨特性置之度外，只專注於閱讀者主觀的反應。也不是說閱讀本身一定得符合電影創作者原先的意念。關於「閱讀」最好的解釋，應該是奠基於文本 (text*) 獨特細節處的深刻思考。這樣的詮釋最好能吸引閱讀者以自己的觀點重新觀看電影，並以其新的洞見豐富閱讀者本身的經驗，以新鮮而豐富的方式提供意味深長的影片細節，最終鼓勵閱讀者自行決定這個經驗是否與他自己的電影閱讀經驗相符，及其所引發的論點其重要性及啟發性如何。

當然不是每部影片都需要深入閱讀，有些電影的確提供





了我們許多思考的豐富素材。儘管有不少電影其實十分薄弱且公式化，但某些電影本身卻具備了取之不盡、用之不竭的內容，足以讓人從不同觀點與途徑一再閱讀。在這本書中，我特別篩選了幾部好萊塢片廠黃金時期的電影作為研究文本，希望能提出一連串觀影時所引發的關於空間和影片題旨的問題。本書分為四章，每一章都針對不同的空間面向進行探討。

在第一章中，我將以約翰福特（John Ford）的《俠骨柔情》（*My Darling Clementine*, 1946）和尼可拉斯雷（Nicolas Ray）的《派對女郎》（*Party Girl*, 1958）中的「場景」（**settings***）作為討論主題。所謂「場景」，在這裡指的是從廣泛的地理位置、特徵，到建築物的結構、外觀，甚至是單一場景裡不容易被注意到的佈景細節。相對地，在第二章中我將探討的是所謂的「戲劇性空間」（*dramaturgical spaces*），尤其針對「私人」和「公眾」空間，以及兩者間的交流（*the traffic*）來進行探討。我將把焦點集中在幾部「小鎮家庭通俗劇」（*small-town family melodrama*）類型電影，「醜聞」（*scandal*）通常是這種類型的焦點，其中家庭空間屬於私人領域（*Private arena*），而家庭以外的整個小鎮則屬於公眾領域（*public arena*）。不過在此要特別說明的是，沒有任

場景（**settings***）

從廣泛的地理位置、特徵，到建築物的結構、外觀，以及佈景細節等銀幕上所呈現的環境。



電影空間（cinematic space*）

因電影的剪接手法及攝影機運動等技巧所產生的空間，主要是為觀眾設計呈現的效果，是劇中人物無法觸及的空間。

何一個實體空間（physical space）是天生就被定義成私人空間或公眾空間，要認定一個空間究竟屬於私人空間或公眾空間，端賴在此空間究竟上演什麼樣的戲碼，以及劇中其他人物角色和這個空間的關係而定。因此，本章討論的「戲劇性空間」和第一章的實體空間是截然不同的。第三章中，我將針對電影面向的空間來探討。和「場景」不同的是，電影空間（cinematic space*）是劇中人物角色所無法觸及的，這空間的產生全是因電影的本質而來。一部電影的剪接手法及攝影機運動，都會影響我們對敘事世界（narrative world）中空間意義的認知，以及我們對劇中人物和事件的態度。關於這部分，我將以一部影片——奧圖普萊明傑（Otto Preminger）的《華府風雲》（*Advise and Consent*, 1962）作為討論對象。最後，在第四章中，我將探討「觀眾所處的空間」及「觀眾和電影之間」的空間關係。與其將這兩種空間截然二分——將角色穩固地放置在敘事世界中，而將觀眾穩固地置於其外——我寧可特別著墨他們之間曖昧不明之處，以及潛在可能打破界線的地方。總而言之，在本書四章中分別探討某個特定空間的意義，是為了搭好與其他議題連結的跳板。我特別感興趣的部分是，我們對於空間的想法會引領我們往何處去；我們總是需要一個閱讀電影的動力——以回應當我們看

到一部電影時「要從哪裡開始看起？」這個問題——因此分析電影的空間，是我們開始進行電影閱讀的好途徑。

在我們真正開始進入討論之前，我想舉一、兩個例子，來釐清什麼是我所謂的「意義」。例如，在法蘭克卡普拉（Frank Capra）的《風雲人物》（*It's a Wonderful Life*, 1946）中，有一個場景特別令人感動：當彼得貝利（Peter Bailey，Samuel S. Hinds 飾演）跟他兒子喬治（George Bailey，James Stewart 飾演）在餐桌上談話時，他表示希望兒子在大學畢業後，能回來接掌家族的貸款公司事業，但喬治卻試圖婉拒，不過他並沒有批評父親長年為這間公司犧牲奉獻。這兩位演員細膩的演出完全攫取了我們的注意力，導致我們很難從這個情緒焦點中分心，轉而留意這場景的屋內陳設。然而，如果我們仔細去觀察，我們會發現在父親身後的牆上，掛著兩幅裱好框的蝴蝶標本（見圖一）。我們可以假定這些蝴蝶標本是喬治採集的，因為稍後它們也出現在喬治婚後的家中，這樣的重複出現強化其重要性，而它們在那場戲中所代表的意義，無疑是使該場景有「像家一樣的感覺」，同時也顯露出喬治的雙親有多麼以兩個兒子為榮。《風雲人物》是一部關於夢想和現實拉鋸的電影，喬治夢想能離家一展抱負的願望一再受挫，卻還要隱藏他對弟弟在戰時擔任飛行員





的反感，仍表現得很以他為榮，這時牆上的佈景陳設懸掛的不是別的，正是「蝴蝶標本」，這就顯得格外有意義了。

此外，我們在牆上看到的不是蝴蝶展翅高飛的繪畫，而是被禁錮的、死的蝴蝶標本。這標本令我們聯想到一幅旅遊海報，那是喬治的妻子瑪麗（Mary，Donna Reed飾演）在他們蜜月旅行時掛在一間老房子裡的一幅海報。她的本意是良善的，但卻無心地嘲弄喬治一心想要追求獨立自由的夢想。此外，我們還必須注意，從畫面的構圖上，我們可以發現這兩幅蝴蝶標本懸掛的位置是在喬治父親而非喬治的身後，使得喬治的父親與蝴蝶的視覺意象更具關聯性，這點很重要。這暗示了其實父親對自己也很失望，他鼓勵喬治離開貝福佛斯鎮（Bedford Falls），去實現他的夢想，不要像他一樣一輩子必須留在鎮上和惡人波特（Potter，Lionel Barrymore飾演）周旋。這一場景是喬治（也是觀眾）最後一次看到父親在鏡頭前出現，因為他當晚就在喬治參加弟弟的高中畢業典禮時過世了，而喬治之所以決定參加弟弟的高中畢業典禮，正是因為在談話中感受到父親的挫敗感而產生的不安和困窘所致。

寫到此處，我不禁發現其實可以討論的細節太多了，並非在這有限的篇幅中以三言兩語講得完的。這麼一個細微的