

1 緒論

Jill Nelmes

無論是在電影院或經由電視機觀賞，我們全都享受看電影的樂趣。「到戲院看電影」這項活動在式微了幾年後，現在卻有逐年復甦的跡象，而一批新興的「出外看電影」新生代，也正享受著「大銀幕」的樂趣，是三十吋電視機無法比擬的。在此同時，電影研究變得愈來愈流行，目前，在十六歲以上和大學階段的教育中，也出現了許多有關電影和媒介的課程。雖然電影研究經常被視為媒介研究的一部分，但電影研究本身卻具備了一些特質，得以使電影從其他媒介研究中獨立出來。當然，人們如何看待電影、電影的歷史、電影的製作條件，以及電影不只是來自好萊塢，也來自其他諸如印度、西非的塞內加爾與加勒比海等國家的龐大資產，這些都顯示著電影應該被視為某種獨立的研究領域。然而，我們不能在一個孤立的狀態下研究電影；因為電影能夠透過電視、衛星電視或錄影帶播放，且經常被其他媒介所參考引用。電腦科技和多媒體的發展，也會直接或間接地對電影造成影響。「影像如何被組合、運用及理解」，與所有視覺媒介都是相關的。諸如技術、所有權、電影檢查(censorship)和媒介中的再現(representation)等議題，通常會變成激烈爭論的焦點，這種現象不只出現在大學，而且在整個社會中也是如此。

本書並無意將範圍侷限在某種特定之研究或分析電影的方法上，但是我們還是希望吸引讀者關注各種研究方法上，意見的範圍與歧異。我們使用的研究方法包括：結構主義(structuralist)途徑、精神分析理論、女性主義、文化研究、女同志和男同志分析，以及文學/文本取徑，這些都是在當代電影研究之中，佔有一席之地之領域。本書也從「當代電影理論是處於一個恆常

變動的狀態」這項基礎出發，不過，某些特定理論當然會比較受到注意。鮑威爾(Bordwell)和凱羅(Carroll)在他們所寫的書《後理論、電影研究的重新建構》(*Post-theory, Reconstructing Film Studies*)中，對於電影研究的趨勢提出批判，有一些關於電影研究趨勢的批評便是依據此二人的著作建立的；他們抨擊道，電影研究廣泛受到一九七〇年代英美電影理論的影響，這些理論結合了心理分析、結構主義、符號學、後結構主義文學理論以及阿圖塞式的馬克思主義(Althusserian Marxism)變種，在這種情況下，實在沒有什麼空間可用來發展電影研究的新觀念和新方式。在某種程度上，本書皆會討論到這些理論，因為它們對於電影研究的歷史發展十分重要，而且它們的確仍舊是分析與瞭解電影的實用工具。正因為電影研究的異質性，以及它具有吸引當代思潮及應用有關電影分析事物之能力，電影研究也因此仍在繼續茁壯中。

本書撰寫時帶有一個意圖，我們希望表達出「電影研究是一種動態性的學門」這項觀念，也歡迎讀者提出爭論、質疑和挑戰本書的內容，並且持續閱讀、瀏覽更深入的領域。

如何運用本書

本書所涵蓋的範圍相當龐大，不過，本書並非決定性的著作，我們也不是要你一次從頭到尾把它讀完。本書乃是設計成一種「可供讀者在適當時機進行研讀」的資源，無論是當成課程的一部分或個人興趣都很適合。我們希望讀者有興趣閱讀更多更深入的東西，並且廣泛地交互參閱其他章節所建議的著作，在這些章節中，讀者也將發現相關的主題與概念。

實用的專欄

在本書的第一版中，「專欄」(features)的設計是用來協助讀

者更容易進行理解的實用工具, 在第二版中, 我們修正、延伸和涵蓋如下:

- 涵蓋有關電影研究的廣泛概念、理論和觀念。
- 有關好萊塢和英國電影產業的深度討論, 我們還會參考其他電影與這些電影的製作環境。
- 參考不同時期和不同國家的各類電影。
- 我們會大量運用電影畫面照片來當作參照, 也會提到「看」電影時心中產生的愉悅所代表的意義。
- 設計一些獨立篇章, 這些篇章能夠當作我們所探討領域的敲門磚。
- 內文中所強調的關鍵字, 當這些字眼首度出現時, 我們也會在本書邊欄中列出簡短的定義。
- 在本書末尾列出關鍵字的**名詞解釋**。
- 在某一章之中挑出需要特別註釋的重點字; 這些可能是書中某項事物的某項特點。
- 與內文有關的**個案研究**, 第二版更納入了一些與內文有關的新個案研究。
- 更新章節末尾所提到的**進階閱讀**資料, 鼓勵讀者從事進一步的閱讀。
- 更新每一章的**進階觀賞**部分, 這些部分提出一些電影可供讀者增加知識、理解討論領域。雖然當電影仍在上映時, 我們才較容易觀賞到這些電影, 不過, 如果可能的話, 我們也會提出一些錄影帶的清單以及取得方式。

第二版的新特點:

- 所有章節都已經過修訂和更新, 其中有些已經改變探討焦點, 並且有了相當的修正。大多數的篇章都納入了新的個案研究。
- 為求本書的統一, 我們納入交互參照的部分, 讀者可以更容易地連繫那些章節之間的共通概念、術語和連結(有時

候是章節之內)。舉例來說,「新德國電影」(New German Cinema)這章,就與作為對照的好萊塢電影交叉參照。

- **進階研究**中包含了「思考重點」(Think Points),目的是鼓勵讀者在字裏行間之外,發展出獨立的思考,並且將自己浸淫在本書之中。
- 新章節「電影觀眾」(the Film Spectator)對於「我們如何觀看電影」一事進行檢驗,本章也納入有關 黑色追緝令(Pulp Fiction)的詳細個案研究。
- 因為現在從網際網路上能夠取得有關電影的龐大資料,所以我們也加入了實用的網站資料。而在這些資料中,有許多都是屬於一般的資料與非學術性的資料,在網路資料的部分,我們也會試著導引讀者前往特別實用的網站。
- 我們會提供可以取得資料的地點和地址,當成教師與學生的資源。

本書在三個層次上運作:第一,它提供了電影這個學門的某種普遍性背景,這些背景係由「重要議題與概念」、「特定電影形式與實務的探討」,以及「電影發展的歷史溯源」所構成;第二,我們鼓勵大家對電影研究領域提出質疑、投入辯論與進行思考;第三,從傳播意圖(a means of communication)的角度來認識與理解電影。

本書總共劃分為五個部分、共十四個章節,每個部分都檢視了一種特定的電影層面。

第一部分：機構、觀眾與科技

本部分探索電影的兩種身分:「身為一種科技」(as a technology)和「身為一種產業」(as a industry)這兩者之間的關係,在這種情況下,電影以一種「商業」(business)形態存在,其存在便有賴於「獲取觀眾、使其觀賞所生產的電影」。在第二章中,

錫爾 寇屈柏格(Searle Kochberg, 譯者按: 本書在相關人名的翻譯上, 有時係採取姓、名並譯的做法, 而不像一般學術書籍只翻譯姓氏的部分, 因為國人所熟悉的電影學術圈/實務界/影星等, 常常都是姓、名並現, 如果只譯出姓氏, 可能很多讀者一時會想不起此人是何方神聖, 所以本譯本將視情況而定, 有時一律全部譯出, 有時則只譯出姓不譯名)解釋了電影產業是一種複雜的組織、一種擁有既定工作規則和方法的機構, 這些規則與方法從電影早期年代的製片廠體系(studio system), 一直到現在的電影業現狀, 一路走來, 始終如一。本章一般是把焦點放在美國電影身上; 在二十世紀, 美國電影對電影風格與製作具有龐大的支配影響力。本章也詳細探討了一九三〇和一九四〇年代製片廠體系的興起, 並解釋了為何五家公司會透過垂直整合的過程主導了好萊塢; 這些電影公司透過垂直整合的方法, 掌握了製作、行銷及上映等事項。在一九四〇年代末期, 大製片廠控制電影業的現象遭遇挑戰, 許多獨立電影製作公司也因此興起, 這樣的現象或多或少延續到了今天。

第一章也檢視了當代英國與美國的電影配銷(distribution)及上映。針對英國電影進行的探討就指出, 英國電影的媒介預算通常低於平均預算, 它們也經常受到陸上型電視公司(terrestrial TV companies, 譯者按: 意指非衛星形態的電視公司, 有線電視等屬之)的資助, 尤其是「第四頻道」(Channel Four)。英美主流與獨立電影的個案研究, 也將置入特定影業預算與規模差異的情境中進行討論。

有關電影觀眾的部分, 分析了為何英國「出外看電影」的情況, 會戲劇性地從一九四〇年代中期的高峰, 掉落到一九八四年每週一百萬人次的低點。一九九〇年以來, 電影業也出現了某些復甦的跡象, 而到了一九九六年, 「出外看電影」的情況也上升到每週兩百四十萬人次。

最後, 該章也檢視美國和英國的「檢查」現象, 思考有關支持與反對這套體系的論點。美國「自我檢查」(self-censorship)的模式係以「NC-17」分級體系(NC-17 rating system)的方式存在。如果某部電影獲得「NC-17」的等級, 也就是未滿十七歲不得觀賞, 那麼我們會發現, 該電影很難找到配銷商。在英國, 檢查權係掌握在「英國電影分級委員會」(British Board Film Classi-

fication)的手中, 而有關電影 前進高棉 (Platoon, 1986)分級的個案研究, 也呈現出「什麼東西適合年輕觀眾」這件事是如何作決策。

由克里斯 韋伯斯特(Chris Webster)所撰寫的第三章, 探討了電影作為一種科技媒介的發展, 並且呈現出某些當我們面臨科技時所產生的議題, 以及藝術、科技與社會的關係。第一個部分描繪了電影科技的發展, 從十七世紀的幻燈機, 一直到一九二〇年代早期喬治 梅里葉(Georges Melies)電影中所出現的特效〔譯者按: 有人將喬治 梅里葉視為史上第一個電影「表演者」(showman), 他第一年從影時演出了包括 月球之旅 (A Trip to the Moon, 1902)等電影短片〕。作者對於諸如 大都會 (Metropolis, 2001)和 異形 (Alien)等電影中所出現的電腦和科技, 亦有所探討。本章也檢視了諸如 侏儸紀公園 (Jurassic Park)及 玩具總動員 (Toy Story)等電影中, 電腦創作之視覺影像的發展, 並且運用電影 星戰毀滅者 (Mars Attacks!)來作為此類電影科技運用的探討個案。至於網際網路和虛擬真實對於電影和整體娛樂業的衝擊, 亦有所探討。

第二部分：電影文本的研究取徑

本部分表述了詮釋與分析電影的方法, 說明閱聽人是如何理解與詮釋一個電影文本; 這可能是本書最著重理論的部分。作者將電影研究中最具影響力的理論應用在一系列的文本中, 而這些理論對於初次接觸電影學門的學生而言, 也是容易上手的。本章還提出詳細的個案研究, 以及如何將這些理論應用到電影研究之上的建議。

由艾倫 羅伊(Allan Rowe)所撰寫的第四章, 可視為「如何視建構、塑造與形成電影」的介紹。電影製作使用的符碼(codes)與慣例, 經過一段很長時間的發展, 現在, 觀眾已將這些東西看成是「真實」或「正常」的並接受之。將巴斯特 基頓(Buster Keaton)的 將軍號 (The General, 1927, 譯者按: 有人將本片列入所

謂「全球影迷推薦影史二十大經典喜劇片」, 巴斯特·基頓本人不但擔任導演, 而且還擔任演員) 當成早期製片廠時期的電影範例, 並以之和呈現許多當代好萊塢動作片慣例的「機器戰警」(RoboCop, 1987) 相對照, 藉此, 作者探討了這些電影慣例的發展。本章描繪了一部電影建構的主要層面: 包括由佈景、道具服裝、演員表演、動作所組成的場面調度(mise en scene); 還有「燈光」、「攝影」、「剪接」、「音效」, 以及最後對好萊塢電影來說, 可能是最重要的一項, 有關電影「敘事」(narrative) 角色的詳細探討。這部分討論了敘事分析的方法, 並且將相關理論應用在廣泛的電影上。它也探討了存在於主流敘事電影及另類電影中寫實主義(realism) 符碼的對照。

由派屈克·菲利普(Patrick Phillips) 所撰寫的第五章「電影觀眾」, 是一個新的章節, 我們將之納入的原因, 是因為人們對觀眾如何理解電影愈來愈有興趣。本章探討有關觀眾和電影之間關係的主流與通俗理論; 精神分析理論指出, 「觀望」(look) 或「凝視」(gaze) 是電影製作者用來吸引觀眾投入電影, 並且將觀眾置於諸如控制「觀望」等特定位置的手段。此種觀看電影傾向將觀眾視為被動消極的一群, 也因此容易被電影所操縱。文化研究則回應指出, 電影文本解讀者會以更為複雜的方式回應, 文化研究認為, 我們對於電影的反應, 取決於諸如階級、性別與年齡等諸多因素。內容詳細的個案研究「黑色追緝令」(1994), 主要就是從觀眾的角度來提出有關「我們可能如何分析一部電影」的問題。它注意到我們如何認知、連結電影中的特定角色, 以及如何呈現對這些特定角色的強烈認同等問題。本章結論指出, 一部電影有許多可能的解讀, 而觀眾所扮演的角色, 也遠比早期觀眾「被動接受」的理論積極得多。

在菲利普所執筆、探討到有關「類型」(genre) 的第六章中, 將討論到與好萊塢電影工業有關的明星和電影導演。透過「紐約, 紐約」(New York, New York, 1977) 這部歌舞片來進行探索, 這是一部對好萊塢製片廠體系影響甚遠的音樂劇。「紐約, 紐約」由馬丁·史柯西斯(Martin Scorsese) 所執導, 而它任用了兩位相當不同的演員: 勞勃·狄·尼洛(Robert De Niro) 和麗莎

明妮莉(Liza Minnelli)來擔綱。本章認為, 類型、明星和導演是研究電影的實用結構, 但它們絕非唯一的結構, 例如, 類型就有很大一部分會受到電影敘事所侷限。第六章也討論有關類型研究的不同途徑, 範圍從敘事理論, 到與舒茲(Schatz)的途徑對立的二元對立分析, 二元對立分析認為只有兩種類型存在: 「秩序的類型」(genre of order)和「整合的類型」(integration)。明星乃是「真人」(the real person)、 「角色表演者」(performer of roles)、 「人物」(persona)(真人和表演者的結合呈現在觀眾面前的方式), 以及「形象」(image)的結合, 所謂形象是明星特質呈現。就像類型一樣, 人們在銀幕上所看到的明星特質, 也是具有高度可預測性的。明星不只是演員, 明星代表了某種蘊藏著完美的迷思人物, 因此也是一種增強意識形態強而有力的形式。當拍攝電影時, 導演被認為能夠展現其自身創造力與控制性的影響力。本章檢驗與藝術電影導演形成對照的好萊塢導演, 也探討在一個機構內部的商業要求之下, 生產創作性作品的困難度。最後, 本章也認為, 雖然結構主義途徑對於分析類型、明星和導演來說是很有用的, 然而, 也不應該排除其他研究取徑, 諸如探索「吾人如何以相當迥異的方式來觀賞並運用電影」的文化研究。

第三部分：類型形式：寫實與幻想

第三部分檢視兩種不同的電影類目或類型：紀錄片與動畫, 這兩種電影經常遭到忽視。相對於虛構電影, 紀錄片形式渴望記錄「真實」, 然而, 它卻是名副其實的事件建構。在第七章中, 保羅 威爾斯(Paul Wells)詢問: 「什麼是紀錄片」? 他把焦點放在有關「真實」(truth)和「本真性」(authenticity)之上。在本章有關非虛構電影的歷史中, 提及了後俄國革命時代紀錄片電影製作人吉嘉 維多夫(Dziga Vertov)以及羅勃 佛萊赫堤(Robert Flaherty)的作品, 他們將紀錄片當成研究其他文化之民族

學工具的做法, 具有相當的影響力。在一九三〇年代的英國, 受到諸如維多夫和艾森斯坦(Eisenstein)等蘇聯電影製作人所影響的約翰·格利爾森(John Grierson), 就將紀錄片視為能夠教育人民的政治工具。本章對紀錄片的宣傳潛力亦有所探討。有關韓福瑞·詹寧斯(Humphrey Jennings)和蘭妮·萊芬斯坦(Leni Riefenstahl)的個案研究, 便探討了一九三〇和一九四〇年代這段期間兩種紀錄片的途徑。

輕型攝影機所帶來的新科技衝擊, 使電影工作者的行動力大增。錄影帶的廉價, 也讓諸如女性團體、男女同志電影工作者等邊緣團體能夠擁有發聲機會。有關近來兩部成功電影: 籃球夢(Hoop Dreams, 1994)和一代拳王(When We Were Kings, 1996)的個案研究, 顯示外界對紀錄片的方法形式仍感到興趣。最後, 本章認為, 對記錄並喚起我們的文化歷史意識而言, 紀錄片對於「真實」的追求仍然是很重要且具有價值的一環。

在第八章中, 保羅·威爾斯認為應該視動畫為一種「擁有本身符碼和慣例」的重要藝術形式。人們通常認為動畫不過是「卡通」而已, 不過, 它卻呈現出廣泛的風格, 從迪士尼(Disney)〔譯者按: 本處是指華德·迪士尼(Walt Disney)本人〕到著重社會評論的尼克·帕克(Nick Park)之作品皆然。本章檢視了許多有關「何謂動畫」的思想流派, 並且從一八二〇年代最早期的動態影像開始, 描繪動畫的發展。我們認為迪士尼動畫給後世帶來的影響, 在於它擬人觀(anthropomorphism)的使用, 並賦予生物人性, 這樣的做法也就是為動畫電影帶來「真實」。此處提及三種動畫風格(或形式): 「正統性的動畫」(orthodox animation)是主流的動畫語言; 「發展性的動畫」(developmental animation)可以視為正統和實驗動畫的過渡階段, 這也是最多動畫的形態; 「實驗性的動畫」(experimental animation)涵蓋許多不同的風格和途徑, 這些風格、途徑通常和藝術電影具有許多共通之處, 而且也實驗了諸如「玻璃沙」(sand of glass)等新形式。近年來, 電腦動畫也使得動畫能夠以不同的方式運作, 且將新鮮的途徑導入作品之中。總結來看, 本章認為, 「讓任何事情變得可能」正是動畫的能力所在, 而這也是讓動畫成為一種如此重要的當代藝術形式的原因。

第四部分：性別與性的再現

第四部分的章節檢視了電影是如何呈現兩種社會單元。在第九章「女性與電影」(Women and Film)中, 姬爾 奈梅斯(Jill Nelmes)分析了女性電影理論, 以及那些由女性所拍攝的電影, 這些女性既可被視為女性主義者, 她們也自滿於被稱為女性主義者。作者說明了女性在電影之中工作的歷史背景, 也描繪了女性主義電影和女性主義電影理論得以發展的因素。

兩位女性主義電影理論創建者: 克蕾兒 強斯頓(Claire Johnston)和蘿拉 莫薇(Laura Mulvey)的作品, 也在第九章詳加闡述。強斯頓主張能夠粉碎主流電影符碼與慣例的「對抗電影」(counter-cinema), 莫薇的作品則著重與其本身有關之精神分析理論運用的觀念, 以及男性所主導的電影「觀看」方式。莫薇認為, 電影中的女性角色被降格成為「觀看」的對象。更晚近的女性主義電影理論則認為, 只有一種電影分析的方法存在, 這種方法應該帶有諸如文化研究的其他影響力。一九七〇年代和一九八〇年代早期, 女性主義電影理論和電影實務似乎出現整合的現象, 不過, 就像學術界接納理論家一樣, 女性主義電影製作的實驗形式也開始衰微。更多的女性電影製作人希望增加本身和觀眾的接觸, 並尋求在主流電影中工作的機會。本章引述了許多電影, 並提供關於古典女性主義電影的個案研究, 像是 沈默的問號 (A Question of Silence, 1982)以及更新近的、獲得奧斯卡金像獎的 鋼琴師和她的情人 (The Piano, 1993)等範例。

第十章由克里斯 瓊斯(Chris Jones)撰寫, 他提出另一種獨立的理論, 說明男女同性戀如何在銀幕上被呈現, 以及當他們身為觀眾時, 如何詮釋電影。電影理論通常認為觀眾是異性戀, 而且傾向將同性戀視為一種問題和病態。本章檢視諸如維多 羅索(Vito Russo)、理查 戴爾(Richard Dyer)以及安德莉雅 魏絲(Andrea Weiss)等重要理論家的作品。羅索的作品描繪男女同性

戀對於好萊塢電影的貢獻，他認為這些同性戀不是難以察覺，就是被邊緣化。戴爾闡釋了性意識形態如何透過電影等文化產品來加以傳遞，不過，他也指出社會團體的再現絕非一成不變，而是可能產生變化的。魏絲是個女性主義者，也是個女同志電影製作人與作家，她認為電影中的性別認同，遠比男性和女性的二元對立更為複雜。個案研究則提供幾部對男女同志電影來說具有影響力的重要電影，包括《受害者》(Victim, 1961)和《我女朋友的女朋友》(Go Fish, 1994，譯者按：或譯《十種釣魚的方法》)。

一九九〇年代可視男女同志電影展現極端歧異現象的爆炸時期。這些電影被稱為「新酷兒電影」(New Queer Cinema)，它們打破了「酷兒」(queer)一詞的負面意涵，也從正面的角度出發，修正了這個術語。

第五部分：國家電影

在西方社會，我們傾向將好萊塢視為電影的主流形式。然而，無論是過去或現在，其他國家的電影也造成了某種影響力，其這些影響力從電影的生產力、通俗性，到其本身的形式、美學、政治和社會價值都包含在內。當這些電影對全球影業居功厥偉時，我們絕不能輕率地忽略這些電影的形式。諸如突尼西亞與中國等國家，都生產出一系列令人振奮的電影，這些電影提供了不同於好萊塢電影系統主導地位，及其支配西方世界的電影拍攝慣例的另類選擇。本部分將焦點放在四種迥然不同的國家電影形態，其中兩項比較屬於一般性的研究(英國和印度電影)，另外兩種國家電影則居於其歷史中的特定時刻(一九二〇年代的蘇聯電影，以及新德國電影)。

英國電影圈已經製作出各式各樣的電影，從一九三〇年代的社會探索寫實片運動，到諸如在國際上獲得成功的《妳是我今生的新娘》(Four Weddings and a Funeral, 1994)等片，皆包括在內。在第十一章，雷茲·庫克(Lez Cooke)檢驗了我們所謂的「英

國電影」(British Cinema)是什麼意思, 以及瞭解英國電影在此意義上是否為一種帶有文化認同的「國家電影」(National Cinema)。本章特別強調的是, 當美國好萊塢主導了全球電影時, 英國電影生存所面臨的持續性威脅。在本章中, 也描繪了透過電影鼓勵社會階級體系的不朽, 就如一九三〇年代, 那些主要以上流階級和貴族社會為核心, 投射出英國形象的柯達(Korda)電影作品一樣。第十一章也描述了戰後電影的情況, 其他重要的時期還包括漢默(Hammer)公司的恐怖片、英國的「新浪潮」(New Wave), 以及七〇七系列電影(Bond films), 作者全部都是從「呈現出某種與『舊式』英國電影之間的斷裂現象」此種角度來探討電影。

第五部分觀察了一九八〇和一九九〇年代的英國電影, 從「遺產電影」(heritage cinema), 到「第四頻道」所生產的電影, 這些電影支持了多層次與多文化英國的再現。一九九〇年代後期, 英國電影業展現出某種復甦的跡象, 諸如「猜火車」(Trainspotting, 1995)(參閱個案研究)以及「一路到底: 脫線舞男」(The Full Monty, 1997)(參閱個案研究)等電影在票房和口碑上的雙重成功, 便意味著一種以「多元和複雜」的方式來加以展現的文化。本章認為, 現在的英國已經擁有自己本土的、小規模的和低成本的電影了。

經常被稱之為「寶萊塢」(Bollywood)的印度電影, 電影產量甚至比好萊塢還要多, 印度每年出產超過九百部的電影。電影是印度文化的核心成份, 而艾莎·凱斯貝卡(Asha Kasbekar)所執筆的第十二章, 就探索了印度電影的歷史與發展, 也探討印度大眾電影的形式。雖然印度有許多以各種語言製作的地區電影, 但第十二章主要是將焦點放在印度語電影之上。印度電影的形式和敘事結構與好萊塢有很大的差異, 印度電影的情節通常是以家庭關係以及親友的故事為中心。歌、舞及大場面是印度語電影的基礎元素, 而觀眾也會期待電影的華麗視覺展現。因為印度電影是「歌舞片」、「通俗劇」(melodrama)的混合, 並帶有言情浪漫的情節, 所以要將印度電影歸入某種特定類型是很困難的。第十二章後半部介紹了印度通俗電影的發展歷

史；一九三〇年代時，印度通俗電影曾建立起一個成功的製片廠體系，不過，當第二次世界大戰爆發，新興的獨立電影製作者進入這塊市場後，便產生了急遽的變化。一九七〇年代，藝術電影另闢蹊徑，在運用西方寫實主義手法的商業電影之外，開創了一種新的類型：或許在這種風格之下，薩雅吉·雷(Satyajit Ray)的電影最為著名。第十二章主張，雖然美國文化對整個印度的影響是顯而易見的，但在面對諸如衛星電視或好萊塢電影的競爭時，印度電影所具備的彈性敘事結構，卻有助於其未來的生存。

一九二〇年代的蘇聯電影，出現自一九一七年的俄羅斯革命之後，其作為一種宣傳工具，負責散佈社會主義的訊息。馬克·喬伊斯(Mark Joyce)在第十三章中主張，就電影製作形式而言，蘇聯蒙太奇(montage)電影具有一種長遠性的影響，用此種電影中所發展出來的理論，至今仍具有影響力。電影被認為是成功宣傳共產主義的關鍵，而當時的氛圍不但適合進行電影實驗，也適合蒙太奇電影的成長茁壯，這類電影的基礎便是觀眾的概念，這些觀眾透過觀賞電影中相連，但不相關的片段而產生意義。好萊塢電影會想辦法掩飾任何圖像上的矛盾不合之處，但「蒙太奇」電影卻會強調這些概念。

第十三章探討諸如庫列雪夫(Kuleshov)、艾森斯坦、普多夫金(Pudovkin)和維多夫等蘇聯蒙太奇電影工作者，並提供個案研究以及有關這些製作人電影作品的討論。維多夫以紀錄片形式進行實驗，他相信攝影機能夠捕捉「真實」，並紀錄圍繞在他四周的事件。到了一九三〇年代，蘇聯當局不再支持蒙太奇電影(艾森斯坦是少數仍然持續製作此類電影的人之一)，另一方面，有聲電影時代的來臨，等於為此種帶有實驗和創新意味的電影形態敲起喪鐘。

「新德國電影」實際上只存在一段很短的時間：興起於一九六〇年代，於一九八〇年代初期沒落。在第十四章，茱莉亞·奈特(Julia Knight)探討了「新德國電影」興起的原因，通常人們會將之歸諸於文·溫德斯(Wim Wenders)和韋納·荷索(Werner Herzog)等具有自我風格之電影導演的才華。本章認為，戰後德國的社會、經濟和政治條件也是重要的影響因素。「新德國電影」

具有某些共通的元素，不過我們可以視新德國電影的作品為一整體，這種電影部分是由其多樣性來界定的。本章檢視好萊塢電影在戰後德國的支配地位，並且確定了一件事情：因為缺乏投資，所有德國電影仍然屬於小規模與低品質的製作。外界對於西德電影品質的非難情況，在一九六〇年代初期達到高峰，而最後也促使政府成立了一套電影補助機制，在兩年內製作出二十五部電影；本章認為，若無這些電影補助機制，「新德國電影」就不會出現。

「新德國電影」的電影製作風格，激發出一種「導演自我表現」(auteur)的路線；在此種路線下，導演受過多方面的訓練，而非僅具備一種專才。這意味著導演對其電影擁有龐大的掌控權，以及擁有在其中進行實驗的自由。一支風格鮮明的女性電影流派也在此時出現，其興起與女性電影運動有著密不可分的關係。諸如瑪格麗特 馮 卓塔(Margarethe von Trotta)等電影工作者，就在電影中表達出類似恐怖主義和女性主義等議題。一九八〇年代中期，「新德國電影」出現沒落的現象。部分原因是許多「新德國電影」的導演已經遷居海外，而「新德國電影」的領導人物：法斯賓達(Fassbinder)也過世了；還有另一項原因：右翼政府開始掌權，並且不再支持電影補助制度。

進階閱讀

Bordwell, D. and Carroll, N. (eds.) *Post-theory, Reconstructing Film Studies*
(University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1996)

資源中心

<http://jimmy.qmced.ac.uk/>

提供英國製作公司與配銷商的資訊，以及有關所有層面的電影與電影業的鏈結：「英國影藝學院」(BFI)、「英國電影委員會」(British Film

Commission)、奧斯卡金像獎、學術網站、明星。這是愛丁堡大學瑪格麗特皇后學院(Queen Margaret College, University of Edinburgh)的網站。

<http://us.imdb.com>

這屬於電影和錄影帶的參考資源, 它鏈結內部的資料庫, 還有數以千計的其他網站, 涵蓋最早期的與最新上映的電影, 以及一八九二到九九年的事件、類型及各個國家的上映資訊(也可嘗試連結 <http://uk.imdb.com/>, 它是英國為基礎的網路電影資料庫)(譯者按: 事實上, 作者所列出的兩個網站, 都是屬於 <http://www.imdb.com> 之下的子網站, <http://www.imdb.com> 也號稱是世界最大的網際網路電影資料庫)。

<http://www.moviefinder.com>

該網站提供電影的劇情、配銷商、導演、製作人、演員列表以及線上的文獻檢閱。

<http://www.reel.com>

總公司在美國的折扣電影錄影帶訂購公司〔我的左腳 (My Left Foot) 是四點九九美元; 鐵達尼號 (Titanic) 是九點九九美元〕。

http://www.mediacube.de/links/Misc_Film.html

涵蓋各項戲院與電影雜項資訊的網站, 有女性電影的導覽、非洲電影節/影展一覽表、「獨立電影與錄像製片資源導覽」(Independent Film and Video Makers Resource Guide), 以及「美國國家電影資料館」(US National Film Registry)的連結。

<http://www.cs.cmu.edu/Unofficial/Movies/NFR-Titles.html>

「美國國家電影資料館」的網站, 從一九八八年以來, 每年都蒐集二十五部「經典」電影, 包括 大國民 (Citizen Kane)、北非諜影 (Casablanca)、北方的南努克 (Nanook of the North)〔譯者按: 北方的南努克 是導演羅勃 佛萊赫堤在一九二二年所拍攝的紀錄片, 以北極居民「南努克」為主角, 拍攝北極的自然景觀與人類的的生活〕以及 搜索者 (The Searchers, 譯者按: 或譯 日落狂沙)等片。

網路試閱版聲明

1. 敝社目前對書籍翻譯品質管控日益嚴謹, 每本書都至少經過四校的把關程序, 本試閱版僅提供尚未上市的校稿版本, 目的是為了方便讀者先睹為快。所以, 此試閱版本不論是內容或排版, 都與最後上市的本, 仍有某種程度的差異。
2. 讀者閱讀此試閱版本如果發現錯譯或不妥之處, 歡迎讀者儘速透過電子郵件 (Email : weber98@ms45.hinet.net) 向敝社反映, 以便在正式送印之前能做修正。
3. 如果讀者試閱此版本以後, 對本書的內容有興趣, 期盼各位讀者在本書正式上市後, 踴躍購買。您的選購就是對本社最具體的支持, 也得以讓敝社更加茁壯, 出更多好書。

版權所有, 請勿做具商業屬性的運用