

巴贊、湯普森、鮑德威爾與德勒茲的作品 分析技術：以《大國民》為例

Artwork Analysis Techniques of Bazin, Thompson, Baldwin and Deleuze: Taking “*Citizen Kane*” as an Example

楊詠晴* Yang, Yung-Ching

摘要

本研究主要探討四位電影理論者，分別為安德烈·巴贊、克莉絲汀·湯普森、大衛·鮑德威爾，以及吉爾·德勒茲，各自運用不同的研究方法，探討威爾斯的電影《大國民》。本研究分為三部分。第一部分，巴贊的研究擺脫傳統的科技決定論的電影史方法，而是建立「電影語言的演進」。威爾斯是創造「革命性的電影語言」的重要功臣，他的電影語言的特色是「廣角拍攝技巧」、「景深構圖」，用「長鏡頭」取代「正反拍」。第二部分，探討湯普森與鮑德威爾的「敘事元素之結構分析」，以「分段」分析，來解構《大國民》複雜的敘述結構。第三部分，探討德勒茲的方法論有互文性的特色。德勒茲將《大國民》的倒敘，類比柏格森的倒立錐體公式。並創造出「回憶-影像」的術語。論景深：電影的巴洛克革命是在探討德勒茲將威爾斯電影的「景深影像」跨領域連結巴洛克藝術。

關鍵詞：威爾斯、電影語言、分段分析法、回憶-影像

* 楊詠晴，國立臺灣師範大學美術系博士生。

Yang, Yung-Ching, Ph.D. student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.



Abstract

This study mainly discusses four film theorists, named André Bazin (1918-1958), Kristin Thompson (1950-), David Bordwell (1947-), and Gilles Deleuze (1925-1995), each used a different method to study Orson Welles's film "Citizen Kane"(1941). The study is divided into three parts. In the first part, Bazin's research breaks away from the traditional film history method of technological determinism, but establishes "the evolution of the language of cinema." Welles is an important contributor to the creation of "revolutionary language of cinema". His language of cinema features "the technique of wide angles" and "construction in depth", replacing "shot reverse shot" with "long take." Second, Thompson and Bordwell's "analysis of the structure of narrative elements." They used a "segmentation" analysis to deconstruct the complex narrative structure of "Citizen Kane." Third, discussing Deleuze's methodology has the characteristic of "intertextuality". Deleuze takes a flashback to "Citizen Kane", analogous to Bergson's inverted the model of the inverse cone. And invented the jargon "recollection-image". "on depth of field: the Baroque revolution in film" is about discussing that Deleuze connects the "depth of field image" of Welles film to Baroque art.

Keywords: Orson Welles, language of cinema, segmentation analysis, recollection-image



壹、前言

研究主要探討四位電影理論者，分別為安德烈·巴贊（André Bazin, 1918-1958）、克莉絲汀·湯普森（Kristin Thompson, 1950-）、大衛·鮑德威爾（David Bordwell, 1947-），以及吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995），對奧森·威爾斯（Orson Welles, 1915-1985）的經典作品《大國民》（*Citizen Kane*, 1941年）各自的作品分析技術之特色。為什麼選擇這四位理論者？他們之間又有什麼共通性與差異？首先，這四位理論者的共通之處在於，皆基於「作品中心論」的立場進行影像研究（湯普森與鮑德威爾的著作是共同合寫，雖然提及四位作者，但其實只有三方陣營）。不過經研究發現，三方對同一作品的見解卻不見得完全一致。所以，我將在此研究呈現，這三方理論者對同一部電影的分析結果將是如何？以《大國民》為固定的探測點，從中展示三方彼此各異的作品分析技術與思維模式。至於為什麼選擇的《大國民》為例子，是因為在他們各自的著作中，這部片出場率與討論度極高，有較豐富的材料可供比較與分析。

而何謂「作品中心論」？許多電影理論的方法論是自藝術理論、藝術史那延續下來。諸如圖像學研究、風格分析、藝術家傳記研究，以及跨領域挪用多元學科的理論，應用在作品分析上，諸如社會學、精神分析、馬克思主義與女性主義等等。可是並非在研究裡提及藝術作品，就屬於「作品中心論」的範疇。根據方法論的差異，我們可以用水平 x 軸與垂直 y 軸來畫出一個四象限座標。x 軸的兩個極端點為「藝術家決定論」與「環境決定論」。y 軸的兩個極端是「作品中心論」與「作品仲介論」。以下我舉的兩個例子同樣在探討威爾斯的電影。但是，第一個例子屬於「藝術家決定論」，第二個例子屬於「作品仲介論」。藉由這兩個例子作為對照組，能讓「作品中心論」的特徵更加清晰。

「藝術家決定論」我以彼得·康拉德（Peter Conrad, 1973-）的《奧遜·威爾斯：人生故事》（*Orson Welles: The Stories of his Life*）為例。¹「導演傳記研究」之方法論，可追溯至文藝復興時期的瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）於 1550 年出版《著名畫家、雕塑家、建築家傳記》（*Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*）。²藝術家傳記研究是建立在「藝術家的生平史及其作品史、藝術語彙有必然的直接關係」之命題上，進行蒐集相關史料，考察藝術家的人生經歷，與所處的時代背景。最後，建構起藝術家的「作品史」與「人格特質及生命歷程」彼此緊密關聯的因果推論。電影發明之後，我們也看到此方法論的延續。《奧森·威爾斯：人生故事》就是一本將威爾斯生平與其電影相互

¹ Orson Welles 臺灣譯為奧森·威爾斯，中國譯為奧遜·威爾斯。因為本研究參考康拉德撰寫的威爾斯傳記是中國譯作：康拉德著，楊鵬譯，《奧遜·威爾斯：人生故事》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年）。

² 朱立元主編，《西方美學思想史（上）》（上海：上海人民出版社，2009年），頁 480-481。



交織描述的傳記。威爾斯在他的多部電影裡同時身兼導演與主角，³康拉德便以威爾斯創造的經典角色來劃分整本書的章節。康拉德認為，這些角色的特質是威爾斯個人的投射，電影人物像一面鏡子，能反映出導演本人。威爾斯擁有深厚文學涵養，他有多部電影翻拍卡夫卡和莎士比亞的文學著作。康拉德在對劇中人物的性格與心理進行細膩探討與剖析時，同時橫跨了三個層面——威爾斯本人、電影裡的角色與文學裡的角色。此傳記研究著重於電影情節與演員的表現特色，影像的形式問題則談得較少。

「作品仲介論」我以客體關係理論（精神分析的分支）在藝術作品上的應用為例子。心理學者凱許登（Sheldon Cashdan, 1935-）以客體關係理論，針對《大國民》裡的玫瑰花蕾，提出心理分析上的解讀：玫瑰花蕾是凱恩無法「過度」的「過度客體」。⁴雖然，凱許登的研究重心是為心理治療提供解決方案，但還是可以看到電影分析方法的多元角度。凱許登透過威爾斯創造的角色，進一步探討諮商室裡的許多「凱恩」——因早年母嬰關係的創傷經驗，會直接影響成年之後的關係品質，以及發展親密關係的模式。以下摘錄是定義何謂「過度客體」：

過度客體究竟是什麼？非常簡單，它們是充當母親之替代品的特殊玩具或可玩之物。按照溫妮考特的說法，它們是嬰兒最初的真實擁有，但過度客體不僅僅是任何擁有物或玩具而已。對嬰兒它必須是「可提供溫暖、可移動、有觸感或會做某件似乎可以顯示出它自身之生命力或真實感的事」，且以這種方式來起作用。【.....】它們的作用是充當母親的代理人；在母親離開兒童的聽力範圍和視線範圍時替代她，並且提供兒童舒適和安全感。⁵

過度客體顯示那些玩具、布偶或是毛毯，在孩子的心理發展階段中扮演重要的角色，它幫助孩子「過度」母親暫時不在身邊時的分離焦慮。

而客體關係理論尤其強調生命早期的「母嬰關係」，即個體在生命早期與主要照顧者的關係的品質。兒時受照顧的經驗會被個體內化，成為個人內在的客體關係（他人與我的關係）。且個體的母嬰關係常會在日後的人際關係中重現。有些成年個案，在他們的生命經驗早期的母嬰關係或親子關係裡，遭受到嚴重的忽視，強烈的失落感與挫敗感，將會造成他們成人之後，人生留下難以修復的傷痕。⁶電影裡我們看到「玫瑰花蕾」謎底揭曉，那

³ 威爾斯執導的公映長片有十一部，除了《安柏森大族》（*The Magnificent Ambersons*, 1942年）是擔任畫外音的旁白。其他十部電影威爾斯皆參與演出。包含在《大國民》裡飾演凱恩（Kane）、《陌生人》（*The Stranger*, 1946年）裡飾演金德勒（Franz Kindler）、《上海小姐》（*The Lady from Shanghai*, 1947年）裡飾演奧哈拉（Michael O'Hara）、《馬克白》（*Macbeth*, 1948年）裡飾演馬克白、《奧賽羅》（*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1952年）裡飾演奧賽羅、《阿卡丹先生》（*Mr. Arkadin*, 1955年）裡飾演阿卡丹、《歷劫佳人》（*Touch of Evil*, 1958年）裡飾演警長京蘭（Hank Quinlan）、《審判》（*The Trial*, 1962年）裡飾演律師、《法爾斯塔夫》（*Falstaff*, 1965年）裡飾演法爾斯塔夫（Sir John Falstaff）與《贗品》（*F for Fake*, 1973年）裡飾演說書人。

⁴ Sheldon Cashdan 著，林秀慧、林明雄譯，《客體關係治療：關係的運用》（臺北：心理出版社，2001年），頁53-74。

⁵ Sheldon Cashdan 著，林秀慧、林明雄譯，《客體關係治療：關係的運用》，56。

⁶ 同上註，59-61。



是與凱恩童年唯一連結的小雪橇。在凱恩成人之後，他複製了童年時期，母親傷害他的方式，同樣地對待他的妻子蘇珊。母親強迫小凱恩接受她認為的「好」，將他過繼給有錢的銀行家。她認為提供給凱恩更多的金錢與高品質的教育才能讓他在未來功成名就。但是，母親忽視小凱恩現階段需要的只是親密照顧者的陪伴。凱恩成年後，我們看到他對財富的過度索取，對權力與名望執迷不悟，甚至不惜犧牲他的妻子。凱恩利用自己的媒體力量，脅迫評論家寫讚賞蘇珊表演的報導。也操縱媒體的輿論，提高自己的聲望，以利競選。而這些動作都讓凱恩走向悲劇，他忽視妻子擔任歌劇女星時的痛苦與不願意，在選舉時因過度理化而忽視現實局勢。凱恩成人後的關係模式，像極了幼兒時的自己與母親。凱恩的心理狀態無法允許自己是有脆弱的。他拒絕承認蘇珊並沒有唱歌劇的能力。他的勢力並不足以影響選舉。在他敗選時，也拒絕面對自己的影響力是有極限的。如同當年母親忽視他真實的需要－不願與母親分離。

在第一個例子我們看到導演傳記研究之方法論大致有三項特點。第一，以「創作者為中心」來撰寫。彰顯導演的個人獨特性。第二，建立作品史與生平史兩條時間線。第三，觀其作品而知其人的因果連結。在這基礎上進行蒐集導演的個人史料，重現當時的時空脈絡。以上特點同時意味著，研究者相信作品的誕生是導演的生命經歷所造就的。作品是不可能完全去除藝術家脈絡，而去單獨詮釋它。

第二個例子凱許登的作品分析法被我放在「作品仲介論」這一端，是因為藝術作品在他的論述裡面的作用，是用來帶出「過度客體對心理的重要作用非同小可，以及人會在漸漸成年之後，複製生命最初的客體關係（母嬰關係）」之論點。《大國民》扮演是心理分析論點下的一個仲介，一種理論的圖解或具象化。

但是「作品中心論」，為了不使作品問題受制於創作者的生平史，例如藝術家傳記與自傳研究。也不會將作品的發生直接歸咎於社會經濟或某特定階級的產物，例如藝術社會學的環境決定論，馬克思主義的唯物論也是偏向這一端。「作品中心論」不往x軸的兩個極端點（「藝術家決定論」與「環境決定論」）偏移。也拒絕像圖像學、心理分析的研究，作品做為這些理論的代言或圖解。「作品仲介論」所強調的往往是作品之外的東西，例如象徵、語意層面、性別權力、精神分析上的意義，而忽視了作品自主性的魅力。

接下來筆者所要探討的是巴贊、湯普森、鮑德威爾與德勒茲，這三方各自的「作品中心論」的方法論特色。筆者除了會對他們的研究成果的進行闡述之外，藉由以同一作品在不同理論者的分析下，相互檢視、比較。他們在哪方面達成共識？以及哪方面又意見紛歧？期望本研究除了對《大國民》能提供更深刻的理解，在不同理論辯證之間，可以對電影作品分析的方法論的描繪更加立體。



一、巴贊的「電影語言分析」

「電影語言」的概念源自於 1955 年巴贊的一篇論文〈電影語言的演進〉(*The Evolution of the Language of Cinema*)。巴贊這篇論文是在分析 1920 年代到 1950 年代的電影語言之發展脈絡與演進。巴贊認為所謂的「電影語言」，是獨立於電影產業、電影科技論、社會環境的純粹「符號」，有其獨特的語法模式值得去探討。而各色各樣的電影語言亦能彼此辯證。電影語言之於導演的關係，就如同繪畫語彙之於畫家。

然而，巴贊又在《大國民》裡看到什麼樣的電影語言呢？我在巴贊為威爾斯所寫的專書《奧遜·威爾斯論評》(*Orson Welles: A Critical View*)⁷從中整理出巴贊大致以三種角度來分析《大國民》。在敘述上，雖然威爾斯並不是使用倒敘 (flashback) 的第一人，但是卻是他讓倒敘成為現代電影的新語言。理由是在《大國民》之前，沒有電影大膽地以倒敘貫穿全片，並且是以複雜的多重角度倒敘法。在影像上，威爾斯與攝影師格雷格·托蘭 (Gregg Toland, 1904-1948) 合作，利用合成與多重曝光技術，將數個不同畫面合而為一。配合高反差的打光、廣角鏡頭與深焦拍攝，形成高度透視感、強烈縱深且清晰的效果的影像畫面。這些都是威爾斯在拍攝技術上與影像語法上的開創。在鏡頭時間上，威爾斯常在複雜的演員對話的橋段使用不剪接的「長鏡頭」，有時是攝影機靜止不動，有時是安排複雜的攝影機運動。擺脫了過去許多導演，總是以正反拍來處理對話橋段。而當時巴贊對《大國民》提出的三大特點，「全片倒敘的新敘述手法」、「以廣角和合成新技術，使影像產生縱深且清晰的景深效果」與「取代正反拍的長鏡頭」，幾乎成為現今電影史與電影評論對威爾斯作品的共識。

那麼《大國民》又在電影語言的演進過程中，處於什麼位置？發揮何種作用？以下概述電影語言自 1920 至 1950 年代間的變化。自默片時期 (1920 年代) 開始萌芽兩種對立的電影語言—形式主義與紀實。到了有聲片發明之後的 1930 至 1940 年間，電影工業崛起。而形式主義是一套很能用來說故事的電影語言，經過簡化與標準化的製作，配合商業發行大量生產，導致此電影語言形成強勢且單一的主流語言。美國好萊塢電影和法國詩意現實主義成為當時的兩大主流，巴贊將其劃定為「古典電影語言的成熟期」。有聲片的古典電影語言其來有自，是起源於默片時期的蘇聯電影和葛里菲斯的平行剪輯。1930 年代末，電影為了主線敘事的清晰，導致複雜或抽象的影像視覺效果漸漸消失了，諸如疊印、造形和過於隱喻性的剪輯，拍攝手法以正反拍鏡頭的對話鏡頭為主。直到 1940 年代，尤其是威爾斯的《大國民》出現「革命性的電影語言」：全片倒敘、取代敘事性剪輯的深焦鏡頭 (deep-focus)。⁸

⁷ André Bazin 著，陳梅譯，《奧遜·威爾斯論評》(北京：中國電影出版社，1986 年)。

⁸ André Bazin 著，崔君衍譯，《電影是什麼？》(臺北：遠流出版社，1995 年)，頁 75-94。



二、湯普森與鮑德威爾的「敘事元素之結構分析」

電影說穿了就是「數個鏡頭的集合」，但是人們為什麼喜歡「看」電影？因為這些電影大多透過「故事」的牽引，提供了觀者賞心悅目的觀影經驗。我們字面上說看電影，但意思絕不會是真的去「看影像」、「看多個鏡頭的排列組合」。而是去看一部「說故事」的電影。觀影經驗即獲取一種體驗，買電影票等於同時購買了感動、賺人熱淚、刺激或令人發笑的諸多感受。電影院的觀眾跟著故事中的人物一同經歷某些事件，產生感受與認同的情感。然而，電影如何「製造故事」？便是鮑德威爾和湯普森在他們的《電影藝術：形式與風格》(*Film art : an introduction*) 的研究核心問題之一。⁹他們首先將電影的分為「敘事性」(narrative) 與「非敘事性」兩種，《大國民》被分類在前者。敘事性電影屬於讓觀者在影像裡感受到「故事」的類型，而非敘述性則相反(非敘述性電影又往下細分為紀錄片與實驗電影兩類)。鮑德威爾和湯普森對「說故事的敘事性電影」的描述如下摘錄：

通常敘事就是我們一般認為的「故事」，通常敘事均由一個狀況開始，然後根據因果關係的模式引起一系列的變化。最後，產生一個新的情況，給該敘事一個結局。而我們涉入故事之中的程度，則取決於我們是否了解其中的變化和穩定、因果關係，以及時間和空間的模式。¹⁰

具有「故事性」的敘事實質根據一些基本元素在運作，即「因果」、「時間」及「空間」，一部電影的敘事並非是一堆元素的任意集合，否則我們不會感受到故事，隨意拼湊的場景會讓我們覺得莫名其妙、難以理解。

為了弄清楚各種元素在整個敘事裡起到什麼作用，鮑德威爾和湯普森發展一套電影的「分段分析法」，以透析電影的敘事結構。

(一) 分段分析法

下表為筆者簡化鮑德威爾和湯普森的《大國民》分段分析大綱。分段分析的操作方法是將影片依「場」分段，製成一個大綱或線性圖表，作為幫助我們看出每個元素之間的形式關係。無論電影的敘述線再怎麼錯綜複雜，都有一定的「放映時間長度」，也就是「銀幕長度」(screen duration)，由一個開場到結尾。以《大國民》為例，即一個時間由 0 分鐘走到 119 分鐘的影像集合。分段分析將影片視為固定不變的整體進行解構，利用圖表與文字的方式，展開線性的影像進程。藉由系統化的分段表，將電影大綱分開成幾個重要和次要的部分。¹¹也就是說，分段分析法是一套不涉及電影自身之外的變因，諸如導演個人、社會脈絡、理論與歷史，而是完全針對電影的敘述進行分析，最後清晰展示全片的結構。無論敘述再怎麼錯綜複雜，電影的本質就是一系列的鏡頭組成。電影是一種系統，透過一

⁹ David Bordwell、Kristin Thompson 著，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》(臺北：麥格羅希爾，2008 年)。

¹⁰David Bordwell、Kristin Thompson 著，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》，90。

¹¹同上註，59。



組相互關連、互相依賴的元素組合在一起，因此系統之內一定有一些原則幫它們建立彼此的關係。¹²電影並非是一堆影像元素的任意集合，當中必定存在導演的意圖。純粹地觀看電影的影像自身，而非訴諸道德價值、劇情合理性等等作品之外的因素來評斷電影的價值。簡而言之，分段分析法類似將一棟複雜的建築結構轉為藍圖，是由作品形式出發，而不涉及文化意義與社會價值，一個能客觀認識與分析作品敘述架構的方法。由此揭開威爾斯如何透過影像手法與敘述技巧，讓觀眾對主人翁產生的好奇，引起懸念，使觀影者渴望知道「玫瑰花蕾」的秘密。

表 1、《大國民》分段分析大綱表

段落	內容
第一段	仙納度豪宅：凱恩去世
第二段	凱恩的新聞集錦
第三段	藍丘夜總會：記者訪問蘇珊遭拒
第四段	圖書館：柴契爾的回憶錄
第五段	辦公室：伯恩斯坦的回憶
第六段	療養院：李藍的回憶
第七段	藍丘夜總會：蘇珊的回憶
第八段	仙納度豪宅：管家雷蒙的回憶
第九段	鏡頭巡視凱恩的收藏，並出現玫瑰花蕾的謎底。豪宅的柵欄，結束。 ¹³

《大國民》以「倒敘」貫穿全片，電影的開頭就是主角凱恩的死亡，他在臨死前，只留下了一句如謎般無法解開的「玫瑰花蕾」。以記者調查凱恩的「玫瑰花蕾」的秘密為全劇的主軸，敘述過程由兩組人物交替構成，一組是想採訪凱恩一生的記者團隊，另一組是凱恩自己和其他認識他的人，提供線索供記者調查。故事從凱恩的死亡開始說起，倒敘確實可以創造一種強烈對比，凱恩曾經風光一時，最後卻晚景淒涼。這個巨大的落差會讓觀者產生好奇。第二大段的新聞片呈現凱恩人生的巨變，在死後留下曖昧不明的線索，他在臨死前說了一句：「玫瑰花蕾」。這些謎題會引起觀眾的期待。而且，記者的調查並不順利，例如在第一次訪問凱恩的妻子蘇珊（第三大段），蘇珊在酒吧裡情緒崩潰，拒絕受訪，將記者逐出門外。拒絕記者也是拒絕觀眾，觀眾的慾望受阻，產生衝突，同時加強慾望。因此，威爾斯的倒敘順序是精心安排的，使故事的張力有累加的效果。

《大國民》的敘述線多重且複雜，不過最終我們還是能從這五位凱恩生命各個階段的見證者，拼湊出凱恩完整的一生及其鮮明的人格特質。片末焚燒的雪橇，揭曉了「玫瑰花

¹²David Bordwell、Kristin Thompson 著，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》，49-54。

¹³同上註，118。



蕾」的謎底。「童年的凱恩」對於被母親拋棄的事一直耿耿於懷，這件事一直影響到凱恩生命的最後一刻。印有玫瑰花蕾字樣的雪橇是凱恩面對分離焦慮的情感寄託，未被修復的早年創傷讓他往後的人生反向地發展出抗拒、叛逆的性格，為的是生命不願再次被他人擺佈。「青年的凱恩」在他的第一份工作，不斷地對他的監護人柴契爾唱反調，年輕氣盛的凱恩不遵循柴契爾為他的事業所安排的道路。而他與總統姪女愛蜜莉的第一段婚姻，凱恩利用自己是報紙發行人，不顧愛蜜莉的立場，在報紙發表詆毀總統的言論。「中年的凱恩」再次想利用媒體操弄選舉，與他第二任妻子蘇珊的歌劇事業。由於高估自己的能力以及過度理想化，導致他的《詢問報》事業、競選和蘇珊的演藝事業，最後都以失敗收場。歷經挫敗的「老年凱恩」，選擇離開人群，隱居在自己的仙納度豪宅裡。我們看到凱恩一生都沒有辦法進入到成熟的心理結構，總是像個兒童，無法接受任何固定的關係所帶來的羈絆。一直以來，凱恩不斷忽視他人的需求，甚至是透過自己能對他人施展有多少影響力，才能看見自己的存在，這讓他不惜一切代價地投向報業、媒體與政治事業，他和名女人結婚，就算蘇珊一開始只是無名小卒，凱恩也想把她打造成巨星，這類「需要被看見」的職業和渴望。無論在事業與家庭責任上，凱恩拒絕在關係裡受到一點自我犧牲，並且幻想自己仍擁有無限制的可能性。然而他的現實感不足，導致身邊的人無法填補他心理的空缺，而一一離去。凱恩臨終前，以孤寂的狀態走向了死亡。

（二）「調查式」的鏡頭運動

鮑德威爾和湯普森以分段分析法解構劇情上的敘事，他們對《大國民》鏡頭語言的解讀，也帶有「故事性」的聯想。《大國民》層層「穿透」的鏡頭運動符合調查的偵探情節（記者在探查主角的內心世界）。整部片的重點是在尋找「玫瑰花蕾」的秘密，這個動機使記者有查訪的目標，也讓觀眾集中注意力於他去查明凱恩一生真相的努力，「玫瑰花蕾」是什麼？為什麼一位有權勢、富可敵國的人，會在晚年孤獨地死去？因此，《大國民》成為一部偵探片，但是不同以往是調查犯罪動機，而是調查凱恩的性格。¹⁴情節上，我們漸漸看到凱恩的私生活，其性格的黑暗面。而影像形式上也是對應的，《大國民》的開頭依賴大量的「前進式的攝影機運動」，由外部一層一層穿透到內部，鏡頭帶領觀者探查凱恩的一生，進入到他的內心世界，意圖挖掘出他的遺言——玫瑰花蕾的秘密。在開場的戲（第一段落）雖然攝影機並不能真的穿透建築物，但是威爾斯以吊攝（crane up）溶接（dissolve），製造出前推的攝影機運動，呈現出逐漸接近城堡主人的感覺。因此電影一開始是先給出重重的阻隔，重重的遮蔽能與主人翁的隱私產生對比作用，使觀者產生期待。影片的第一個畫面是掛著「禁止進入」警告牌的圍牆，影像以溶出溶入的畫面穿透高牆，進到凱恩的仙納度豪宅，再到建築物內部，進入到凱恩的臥房，接著特寫他的嘴唇呢喃的畫面。而結

¹⁴David Bordwell、Kristin Thompson 著，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》，122。



尾（第九段落）以相應的形式結束，威爾斯將「玫瑰花蕾」的謎底呈現給觀眾，而劇中人始終調查未果，最後放棄。此處的鏡頭運動與開場的鏡頭運動以相反的方式進行。最後，畫面淡出，街上雪橇被焚燒產生的黑煙，由煙囪竄出建築物外部，熔接上電影開頭的第一幕，柵欄上「禁止進入」的告示牌。以下摘錄是鮑德威爾和湯普森對威爾斯穿透的「調查式」鏡頭運動的描述：

攝影機隨即開始穿越凱恩數量龐大的收藏品，在眾多木箱和成堆器物的上空向前行進，然後下降到畫面中心點—凱恩童年的小雪橇。接著切進壁爐的畫面，當雪橇被丟進火爐中，攝影機再度向前接近。終於，我們看到雪橇上面的玫瑰花蕾字樣。¹⁵

《大國民》以穿透性的鏡頭運動貼合情節的主題——探查主人翁的內心，並重複相同的影像運動形式使結局與開場具有延續性，在知道謎底之後，影片形式與開頭重新照應。

（三）《大國民》在電影工業史扮演的角色

鮑德威爾和湯普森在他們的著作《電影百年發展史》中，對威爾斯的討論集中在第十章的「好萊塢的片場制度」。威爾斯開創的電影技巧，影響了好萊塢電影與黑色電影，這些敘事技術與鏡頭語言可以強化戲劇性的風格，是利於行銷的策略：

《大國民》的情節是好萊塢有聲電影中，少見具有複雜性的作品，而它也創造了一個主觀敘事技巧的風潮。這個趨勢在戰後的幾十年裡更是風行。

【……】同樣的，敘事的結構也變得更為複雜。《大國民》中藉由倒敘或劇中人物重述過去而中斷的調查式情節，也成了一個典範。¹⁶

「《大國民》片中有一半以上的鏡頭，都是特殊效果」，¹⁷而這給往後的整個電影工業帶來深遠的影響，成了好萊塢流行使用的手法，尤其是「黑色電影」，¹⁸《大國民》的影響力直到二零年代末依然盛行。雖然威爾斯為電影帶來技術與敘述上的創新，在畫面表現性上的開發，以及使用倒敘能讓產生懸疑、好奇的感覺，讓後繼的許多導演相繼模仿，是好萊塢黑色電影類型片的源頭。但基本上，並沒有改變古典好萊塢以敘述事件與人物心理的主流，只是這些技術層面上的聲音、色彩、深焦攝影與其他的一些手法，可以強化影像風格，增添懸疑效果，電影的重心仍然是以連戲原則，交代故事為主要考量。

三、德勒茲的「跨域拼貼的作品分析」

（一）論倒敘：柏格森的倒立錐體公式

在電影裡出現倒敘並非罕見，德勒茲指出《大國民》的倒敘之所以獨特，是因為在《大

¹⁵David Bordwell、Kristin Thompson 著，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》，366-367。

¹⁶David Bordwell、Kristin Thompson 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》（臺北：麥格羅希爾，2014年），頁560-561。

¹⁷David Bordwell、Kristin Thompson 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》，333。

¹⁸同上註，343。好萊塢的「黑色電影」時期從1940年代持續至1950年代末。「黑色電影」由法國評論家 Nino Frank（1904-1988）所提出，主要用來指稱該類型的電影風格晦暗、悲觀，常以低明度打光、斜角拍攝，以營造陰鬱氛圍的好萊塢偵探片或驚悚片。



國民》裡，我們看到過去不可能還原或再現，無法尋獲玫瑰花蕾的真相。不過重點並非記者的任務失敗，而是威爾斯的倒敘呈現的是——「已發生的過去」不等於「進行回憶時的現在」。凱恩的一生幾乎是由他人的回憶所構成，而這些受訪者回憶時的此時此刻，隱含著私人的恩怨情仇，帶有個人色彩。換言之，倒敘並不是「回到過去」，而是那些「形塑回憶時的現在」。他們正在對過去進行描繪，重新詮釋，而這就是影像的表現性所在。此見解與巴贊對《大國民》倒敘的看法一致。德勒茲與巴贊都看見了威爾斯倒敘的新穎之處——透過凱恩的遺言展開一場回憶的表演。真正演出的是受訪者的回憶，而非生前的凱恩。讓威爾斯的倒敘有別於一般電影使用倒敘時，僅賦予敘述上的補充資訊的功能，方便鋪陳單線事件的來龍去脈。¹⁹鮑德威爾與湯普森則認為《大國民》的倒敘，是為了劇情張力。透過凱恩親友的回憶，一點一點地提供線索，讓觀眾用「重組故事」的方式參與調查。²⁰

不過，德勒茲進一步將《大國民》的倒敘問題連結柏格森記憶理論中的「倒立錐體公式」。形成《大國民》與「柏格森記憶理論」跨領域的互文。兩者基於某種共通性，德勒茲將兩者縫合，並且在這個基礎之上，帶入自己發明的術語：時間-影像、回憶-影像。以下摘錄稍長，但是能清楚看到德勒茲的跨領域拼貼的特點。回憶-影像德勒茲並沒有清楚定義，可是這同時也是德勒茲藝術理論的特色。其術語與德勒茲舉例的藝術作品、數學、哲學等其他學科知識緊緊的扣在一起，導致難以去脈絡地定義「回憶-影像」：

我們已經看到柏格森賦予第一種時間-影像以相當確實的位置，即倒立錐體模式。過去並不等我們精神上的存在物，也就是我們將過去實際化後的回憶-影像。它保存在時間裡：這是一種虛擬的元素，深入其中是為了尋找「純粹回憶」，將它現實化，形成「回憶-影像」。如果我們不是在我們曾經在的那個過去尋找種子，則這種回憶-影像便不會存有任何過去的蹤跡。²¹但如果能輕易地顛覆這個計時性過程，這恰恰是因為這些時區本身，與開始調查（凱恩之死）的實際的現在是共存的，每一個人都在某某面向上都涵蓋了凱恩的一生。每個時區都具有柏格森稱之為「亮點」、奇異點，但每個時區都圍繞這些點，聚集出凱恩的整體和他的一生，儘管它像一團「模糊的陰霾」。當然，這些證人只能在這些時面中汲取以喚起那些回憶-影像，即重建出過去的現在。但是它們終究不同於將之實際化的回憶-影像，純粹的過去並不能等同於它曾是過去的現在。每一位見證者都躍進了一般過去，同時把自己安置在各種共存的時區，而後在回憶-影像中具體化出該時區中

¹⁹André Bazin 著，陳梅譯，《奧遜·威爾斯論評》，58。

²⁰David Bordwell、Kristin Thompson 著，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》，119-121。

²¹（We have seen that Bergson gave an assured status to the first image. This is the model of the inverse cone. The past is not to be confused with the mental existence of recollection-images which actualize it in us. It is preserved in time: it is the virtual element into which we penetrate to look for the 'pure recollection' which will become actual in a 'recollection-image'. The latter would have no trace of the past if we had not been to look for its seed in the past.）（C2 98）

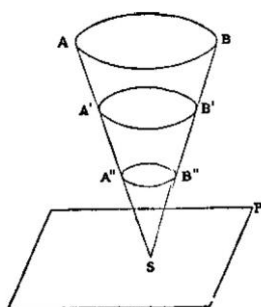


的的某一點。²²

上述摘錄我將會依序解釋柏格森的「倒立錐體公式」是什麼？與《大國民》的連結在哪裡？最後解釋回憶-影像的形成與特點。

如果把回憶認為是複製過去、重現過去，這種思考同時意味著現在與過去是彼此分離的計時性時間觀。相反的，柏格森的記憶理論在釐清一件事：回憶是極具個人性和創造性的活動，而非對過去的再現。柏格森指出回憶是由「純粹記憶」(pure memory)、「記憶-影像」(memory-image)與「知覺」(perception)三者的連續發生的歷程，回憶是複雜動態的搜尋、對焦、捕捉。回憶者根據某段過去，將其實際化、具體化出來，這是一個獨立創造出「記憶-影像」的生動過程，是獨特的行動。²³

從圖 1 柏格森的倒立錐體公式可以看到，並沒有所謂的「回到」過去，回憶並不是從現在的此時此刻朝向過去倒退，而是相反的，回憶是從過去往現在前進。回憶以此行動將自身現實化的那一刻，它便不再是純粹記憶，而是它擁有具體形象，能夠被知覺所感知。回憶者賦予它輪廓、色彩，甚至聲音、觸覺等感受，它具備了模仿知覺的趨向。將其具象化就是圖 1 中的 p 作為實際的過去，而 S 點從純粹記憶層擴張出錐體 SAB-回憶的模型。



【圖 1】柏格森的倒立錐體公式

德勒茲以柏格森的「倒立錐體公式」，連結《大國民》的「倒敘」。《大國民》記者詢問五位凱恩生命中的見證人，接著展開一系列閃回鏡頭，呈現他們主觀的回憶-影像。德勒茲以柏格森的倒立錐體公式，來說明《大國民》的倒敘問題。引發回憶需要一個刺激點。在《大國民》裡。記者以「玫瑰花蕾」，詢問凱恩人生各階段的重要他人，受訪者接收這項線索的刺激引發回憶。圖 1 中的 p 作為實際的過去，而 S 點（引發回憶的刺激點）從純

²² (But if this course can easily be upset it is precisely because in themselves, and in relation to the actual present where the quest begins (Kane dead), they are all coexistent, each containing the whole of Kane's life in one form or another. Each has what Bergson calls 'shining points', singularities, but each collects around these points the totality of Kane or his life as a whole as a 'vague nebulousness'. Of course, it is on these sheets that the witnesses will draw to evoke the recollection- images, that is, to reconstitute the former presents. But they are themselves as different from the recollection- images which actualize them as the pure past may be from the former present which it was. Each witness jumps into the past in general and at once installs himself in one or another coexisting region, before embodying certain points of the region in a recollection-image.) (C2 105-106)

²³Henri Bergson 著，肖聿譯，《材料與記憶》(北京：北京聯合出版社，2013年)，頁 121。



粹記憶層擴張出錐體 SAB（主觀的回憶影像）。

見證者的回憶分別是凱恩一生中的五個階段的代言，分別為童年、青年期的報社事業、新婚生活、中年與晚年。這五個凱恩的生命片段，並非以全知觀點呈現，而是記者對五位曾經跟凱恩共事或生活的人物的訪談中，呈現各個人物對凱恩的主觀看法。凱恩的監護人銀行家柴契爾認識凱恩的童年；報社總經理伯恩斯坦了解凱恩的事業；好友兼專欄作家的李蘭了解凱恩的私生活，尤其是他的第一次婚姻；凱恩的第二任妻子蘇珊，知道他的中年；管家雷蒙在凱恩晚年處理他身邊諸事。

這些凱恩五個人生階段的時區（實際過去）與開始調查（凱恩之死）的實際的現在都是「共存的」。這些回憶-影像，是見證者受問題的刺激，在實際現在重建出凱恩的過去。將純粹記憶實際化為回憶-影像，純粹記憶與回憶-影像兩者不能混淆，純粹的過去並不能等同於進行回憶的現在。而倒立錐體公式則呈現了記憶是「過去時層的延展」與「實際現在的壓縮」的共存狀態。

（二）論景深：電影的巴洛克革命

德勒茲引用瑞士藝術史學家韓瑞屈·沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）分析十六世紀的文藝復興藝術到十七世紀的巴洛克藝術轉變歷程，類比電影也經歷相似的變革。

沃夫林在研究指出文藝復興藝術與巴洛克藝術的五項特徵的對立：「從線性到繪畫性的發展」、「從平面性到後退性的發展」、「從閉鎖形式到開放形式的發展」、「題材之絕對清晰性與相對清晰性」與「從多樣性到統合性的發展」。²⁴德勒茲以其中一項對繪畫構圖演變的論點：從平面性到後退性的發展，連結電影史的「景深」亦有雷同的變革。

十六世紀文藝復興繪畫傾向平面構圖，而十七世紀巴洛克繪畫則強調縱深。雖然文藝復興繪畫因透視法的發明，讓二維平面有了空間深度，但是這個深度與巴洛克的「縱深」、「後退性」有所區別。十六世紀的文藝復興繪畫將表現對象安置在畫面中央，以水平線安置各個元素。每一層平面各司其職，但所有平面都在促成一個整體。十七世紀的巴洛克繪畫為了增強深度與舊有的平面性風格斷絕，形成另一種獨特語言。巴洛克繪畫有三項特點。

（一）以對角線構圖取代正面構圖。採取某一固定的觀測點，增強透視效果。（二）誇大前景與縮小後景的深度法以增加視覺上的拉距。（三）斜向的光線來突出畫面的立體感，雖然遠景的明亮光線違反現實，但明暗互相襯托使後景與前景立即產生接觸。²⁵以上這些特點打破文藝復興的原則，使不同平面上的元素彼此產生了連結，相互溝通。

回到電影的問題，在「畫面深度」的開發上，從「再現」透視空間到「表現」透視空間的革命，讓電影與油彩這兩個相異的媒材可以相提並論。

²⁴Heinrich Wölfflin 著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》（臺北市：雄獅圖書股份有限公司，1991年），頁39-40。

²⁵Heinrich Wölfflin 著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，94-103。



德勒茲以葛里菲斯 (David Griffith, 1875-1948) 的《忍無可忍》(*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, 1916 年) 與威爾斯的《大國民》，來描述電影也有「巴洛克革命」——從平面性到後退性的發展：

電影也經歷了類似經歷，深度 (景深) 長久以來是由單獨鏡頭 (平面) 的簡易並置或連續的平行鏡頭 (平面) 的影像所形成的：例如葛里菲斯的《忍無可忍》中，巴比倫的征服用景深表現被圍困者的防線，從前景過渡到後景，每一條防線都有自身的價值，並整合周圍的元素形成協調的整體。而威爾斯以全然不同的手法，創造出一種景深鏡頭：沿著對角線，穿透所有平面的洞孔，這個手法讓每一個平面之元素與其他平面之元素相互作用，特別是使得前景跟後景直接進行交流 (《大國民》中自殺的那一幕，凱恩猛然從後景推門而入，他的身影顯得極小。蘇珊則在中景的陰影處，漸漸死去。最後，可以看見那偌大鏡面的特寫)。²⁶



【圖 2】葛里菲斯利用建築物切割出前景的平面 (圍攻者), 以及後景的平面 (被圍攻者)



【圖 3】威爾斯以「巴洛克景深」來表現蘇珊自殺的鏡頭

圖 2 顯示葛里菲斯以平面為單位進行構圖，處理戰爭時的不同階級、不同國族的人物，例如步兵與騎兵，或是圍攻者與被圍攻者都是各自獨立的平面。雖然這是一個完整性的整體，但平面各自獨立、各司其職，首要平面展示，次要平面襯托。

然而，在《大國民》蘇珊企圖自殺的那場戲，則是「巴洛克式」的景深。我們看到它有延續十七世紀繪畫的多項特色——對角線構圖、異常明亮的後景、以巨大的前景和縮小的後景的變形透視所帶來的深度效果。

蘇珊自殺的那場戲有些起伏，通常需要以數個鏡頭來表現。首先是藥罐的特寫鏡頭，

²⁶ (The same story runs through the cinema. For a long time, depth was produced by a simple juxtaposition of independent shots [plans], a succession of parallel planes [plans] in the image: the conquest of Babylon in Griffith's *Intolerance*, for instance; shows the lines of defence of the besieged in depth, from foreground to background, each with its own importance and connecting neighbouring elements into a harmonious whole. Welles invents a depth of field, in a very different way, along a diagonal or gap crossing all planes, making elements from each interact with the rest, and in particular having the background in direct contact with the foreground (as in the suicide scene where Kane bursts in through the door at the back, tiny, while Susan is dying in the shadow in mid-shot and the large mirror is seen in close-up.)) (C2 107-108)



接著蘇珊躺在床上的鏡頭，暗示蘇珊想利用安眠藥自殺，緊接著凱恩敲門的鏡頭，同時配合交叉剪接表現門外焦急的凱恩，以及室內虛弱無力的蘇珊。到這會兒還應有一個從背後拍攝凱恩衝向床前的鏡頭，最後說不定還有一個凱恩俯身看著蘇珊的特寫。²⁷這場戲的每個元素都有各自的工作，但是威爾斯將它們收納進單一的景深長鏡頭，沒有攝影機運動，也沒有任何剪接，在這個長鏡頭，同時呈現出來。

圖 3 顯示取景由從床頭櫃角度拍攝的蘇珊臥室。前景被擋著湯匙的玻璃杯以及藥瓶具大特寫占去了四分之一。蘇珊處在陰影裡，傳來沉重的呼吸聲。經過鏡頭的加工，誇張的透視角度，使後景的門房顯得離的遙遠。桌前物品的特寫，除了暗示蘇珊剛吃完藥，它的體積超乎現實比例地放大，而後景的元素誇張地縮小，從門外照進來的強光，以明暗對比出凱恩身體的剪影是對角線構圖，違反現實的發光的後景，能與前景有呼應，形成往更深的地方（透視的消失點）有挖掘、突出的力量。發光的後景在視覺上形成「穿透」，一個能貫穿個平面的孔洞，我們的視覺容易隨著左下方的杯子特寫，沿著畫面的對角線右上方看去。這條線穿透了這場戲的各個元素——藥罐、蘇珊、凱恩，巴洛克的景深鏡頭讓前景、中景、後景三個平面彼此連結、交流。

威爾斯建立了巨大無比的前景與縮小卻力量無窮的後景相連接。當光點集中在後景，大片的陰影佔據前景，這樣的強烈對比可以刻劃出整體。天花板必然成為可見的，無論是在高處顯得巨大的天花板，或是相反地，受透視深度的擠壓變形的天花板。每個身體的體積都超出任何平面之外，潛入或走出陰影，並表現出該身體同其他前後景身體的連繫：團塊的藝術。如此才是名符其實的「巴洛克」或新表現主義。²⁸

德勒茲將「威爾斯的影像」與「巴洛克繪畫」的脈絡相連，雖然此連結相當怪異，時代、主題、媒材皆不對等，但是我們看到兩者都有一項共通點，為了對抗古典的「故事再現」之「平面性」，而創造新的藝術形式，像是改變物體的比例，應用退後、挖空、穿透，採取對角線構圖等等，這些諸多嘗試，都是藝術家意圖生產強而有力的誇張透視所帶來的畫面表現。無論繪畫或是影像，在深度上的處理都遭逢相似的演變歷程。古典同樣有景深，不過這是因透視而產生的深度，此深度是為了再現現實世界的空間，模仿視網膜所見的空間深度之透視法。達文西利用空氣遠近法，希望油畫能看起來像現實中的風景。為了接近真實，古典的深度有次序性、階層性，遠景不重要，前景才是主要。但是巴洛克以及威爾

²⁷ André Bazin 著，陳梅譯，《奧遜·威爾斯論評》，73。

²⁸ (Welles obtains gigantic dimensions in the foreground connected to reductions of size in the background, which becomes all the more powerful; the light-centre is at the back, while masses of shadow are allowed to take up the foreground and the whole is scored with stark contrasts; ceilings inevitably become apparent, whether in the placing of a height which is itself enormous, or, in contrast, in a crushing which follows the perspective. The volume of each body overflows any given plane [*plan*], plunging into or emerging from shadow and expressing the relationship of this body with the others located in front or behind: an art of masses. The term 'baroque' or neo-expressionism is literally appropriate.) (C2 108)



斯作品中的深度則不同，不是為了模擬透視空間，而是表現「純粹的視覺力量」的一種專屬「畫面的」深度或「影像的」深度。

貳、結論

本研究主要探討四位電影理論者，分別巴贊、湯普森、鮑德威爾，以及德勒茲，各自運用不同的作品分析技術探討《大國民》。以下闡述三方作品分析技術各自的特色。

巴贊的研究擺脫傳統的科技決定論的電影史方法，創立「電影語言」一詞作為他的作品分析法。威爾斯是創造「革命性的電影語言」的重要功臣，他的電影語言的特色是廣角拍攝技巧、景深構圖，用「長鏡頭」取代正反拍。

湯普森與鮑德威爾的「敘事元素之結構分析」著重在威爾斯說故事的能力。如何讓劇情引人入勝，觀者會在心裡期待事情「後來怎麼樣了？」。威爾斯如何以鏡頭語言，以及善用倒敘，使劇情添加吸引力。

德勒茲則認為《大國民》的倒敘不只是為了提供戲劇張力、引發懸念的「劇情目的」而已。而是，透過展開《大國民》倒敘的問題，德勒茲提出兩項質疑，（一）「回憶」是極其複雜，且富含自主性的特殊活動。回憶的當下是重新開張一種新的表現。「回憶即表現」並不是說回憶者編撰沒有發生過的事實，而是不要對「回憶者的主觀與個人性」、「時空脈絡的轉換」視而不見。這顛覆「回憶即再現過去」的普遍認知。（二）懷疑「時間」即線性的刻度時間（計時性時間）。透過《大國民》的倒敘，德勒茲提出新的時間觀念—過去與現在共存的非計時性時間。²⁹

²⁹「這是非計時性時間很弔詭的特徵：處在一般的過去的之前，所有的過去時層都是共存的，並以最大程度地收縮而存在。我們可以在威爾斯的《大國民》看見這樣的構想，這是時間電影的第一部巨作。」(These are the paradoxical characteristics of a non-chronological time: the pre-existence of a past in general; the coexistence of all the sheets of past; and the existence of a most contracted degree. It is a conception that can be found in the first great film of a cinema of time, Welles's *Citizen Kane*.) (C2 99)



圖版目錄

- 【圖 1】柏格森的倒立錐體公式。資料來源：德勒茲著，黃建宏譯，《電影 2：時間-影像》（臺北市：遠流出版社，2003），頁 504。
- 【圖 2】葛里菲斯利用建築物切割出前景的平面（圍攻者），以及後景的平面（被圍攻者）。資料來源：<https://www.imdb.com/title/tt0006864/mediaviewer/rm864109056>（點閱日期：2020 年 8 月 8 日）
- 【圖 3】威爾斯以「巴洛克景深」來表現蘇珊自殺的鏡頭。資料來源：<https://www.youtube.com/watch?v=J8homvzeQlg>（點閱日期：2020 年 8 月 8 日）

表目錄

- 表 1、《大國民》分段分析大綱表。筆者簡化自鮑德威爾與湯普森著，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》（臺北：麥格羅希爾，2008），頁 116-118。



Yang, Yung-Ching. 2020. "Artwork Analysis Techniques of Bazin, Thompson, Baldwin and Deleuze: Taking "Citizen Kane" as an Example." *ARTISTICA TNNUA* 20: 121-138.

參考文獻

- 陳瑞文，2018，《德勒茲與藝術理論》，臺北市：五南出版社。
- 朱立元，2009，《西方美學思想史（上）》，上海：上海人民出版社。
- Bazin, André, 陳梅譯，1986，《奧遜·威爾斯論評》，北京：中國電影出版社。（原著出版年：1972年；英譯本出版年：1978年）
- ，崔君衍譯，1995，《電影是什麼？》，臺北市：遠流出版社。（原著出版年：1985年）
- Bazin, A. & Truffaut, F. 1992. *Orson Welles: A Critical View*. Gardena: Scb Distributors.
- Bordwell, David、Thompson, Kristin, 曾偉禎譯，2008，《電影藝術：形式與風格》，臺北市：麥格羅希爾。（原著出版年：2008年）
- . 2008. *Film art: an Introduction. 8th*. Boston: McGraw Hill.
- ，廖金鳳譯，2014，《電影百年發展史》，臺北市：麥格羅希爾。（原著出版年：1994年）
- Bergson, Henri, 尚聿譯，2013，《材料與記憶》，北京：北京聯合出版社。（原著出版年：1896年）
- Cashdan, Sheldon, 林秀慧、林明雄譯，2001，《客體關係治療：關係的運用》，臺北市：心理出版社。（原著出版年：1988年）
- Conard, Peter, 楊鵬譯，2008，《奧遜·威爾斯：人生故事》，桂林：廣西師範大學出版社。（原著出版年：2005年）
- . 2005. *Orson Welles: The Stories of his Life*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2 :The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans). London: The Athlone.
- ，黃建宏譯，2003，《電影2：時間——影像》，臺北市：遠流出版社。（原著出版年：1985年）
- Wölfflin, Heinrich, 曾雅雲譯，1991，《藝術史的原則》，臺北市：雄獅出版社。（原著出版年：1915年）

