

臺北市立建國高級中學

96 學年度人文社會資優班專題研究

衝入封鎖線—非主流的奧斯卡

研究學生：黃威愷

指導老師：王宏仁

中華民國九十七年六月十九日

衝入封鎖線—非主流的奧斯卡

中文摘要

本研究目的是爲了要探究，在入圍主流電影獎受到肯定的非主流電影，其背後所寓含的價值觀。

分析方法採用肯尼斯·柏克(Kenneth Burke)的戲劇五因(pentad)分析。戲劇五因是符號學的一種分析模式，將欲分析的對象符號化，把每一個事件解構成五種要素：行動、場景、行動者、方法及目的，此五種要素就能夠成一個關於動機的完整論述，這些字詞是關於**行動**(act,發生了什麼)，另外有些字詞命名**場景**(scene,行動的背景，它發生的情境)；而且必須指出什麼人(agent,行動者)，他使用甚麼樣的**工具**(agency,方法)以及**目的**爲何(purpose)。

此五種因素彼此間存在著一種**比例**關係，比例告訴甚麼是主導的要素，例如：「行動—目的」比例，表示的是一個特定的行動，應該要有甚麼樣的目的：「上課認真」這個動作就應該是爲了要學習或考試等等。這樣會產生出十組比例，而將這些比例反轉後，又可以產出十種，共而二十種比例。

另外本研究引入階層、超越及代罪羔羊的概念，來找出動作背後的動機及價值觀。**階層**說明哪些價值觀是被頌揚的，像是犧牲、寬容等，這些就會在較高的階級，而欺騙、背叛等就會被視爲較低的階層。**超越**則是從較低階層到較高階層的過程。而**代罪羔羊**概念是指當行動者做出與主流價值相抗的行爲時，爲了消弭罪惡感，而會將此罪惡感轉嫁給他人，此淨化過程稱爲「犧牲」，若轉嫁給自己則稱爲「自虐」。

第一章是**緒論**，包含此研究的動機、目的、問題，架構及流程，還有名詞釋義。第二章是**非主流電影**，欲以文獻及資料來定義何謂非主流電影。第三章是**分析方法**，將第一章中所提及的研究方法做更進一步的說明。第四章是**實證記錄**，此爲分析流程中的第一階段，內容爲觀看母體電影並做紀錄。第五章是**五因關係與價值觀**，以第四章的實證記錄爲資料，運用柏克的五因分析找出基本的價值觀，再分析的價值觀用階層、超越與代罪羔羊作進一步的探討。第六章是**結論**，此章包含結論、電影產業建議、研究限制。

關鍵詞：電影、非主流、價值觀、戲劇五因、奧斯卡金像獎

目錄

第壹章	緒論	3
第一節	研究動機	3
第二節	研究目的與問題	3
第三節	研究方法	4
第四節	名詞界定	4
第貳章	非主流電影	6
第一節	主流與非主流	6
第二節	欣賞電影之動機	6
第三節	奧斯卡	7
第四節	小結	9
第參章	分析方法	11
第一節	戲劇理論	12
第二節	五因分析流程	13
第三節	階層、超越與代罪羔羊	15
第肆章	實證記錄	18
第一節	《美麗人生》分析	18
第二節	《臥虎藏龍》分析	22
第三節	《來自硫磺島的信》分析	26
第伍章	五因關係與價值觀	30
第一節	場景特徵	30
第二節	行動者特徵	31
第三節	行動特徵	34
第四節	方法特徵	36
第五節	目的特徵	37
第六節	主導因素	38
第七節	階層分析	39
第八節	超越分析	41
第九節	代罪羔羊分析	42
第十節	小結	44
第陸章	結論與建議	47
第一節	研究結論	47
第二節	電影產業建議	48
第三節	研究限制	48
附錄		49
	1998~2007 奧斯卡金像獎最佳影片入圍名單	
	歷屆奧斯卡金像獎最佳影片得獎名單	
	參考文獻	

第壹章 緒論

第一節 研究動機

根據《2007年：中國文化產業發展報告》一書指出，全球電影工業的重鎮好萊塢年產量近600部，日本350部，而印度寶萊塢更是高達800部，法國也有年產超過200部的產量，而截至2006年8月上旬，中國審查通過的故事影片已經達到190多部，預估到2006年底的故事影片數量將超過300部。也就是說，這前五大電影產國的年產量總和就將近2500部，更遑論加上其他國家出品的電影。

然而，這其中能在歷史中留下痕跡的卻寥寥可數。獲獎是其中一個方法，但是獲獎又是談何容易？雖然光是在美國從廣為人知的奧斯卡金像獎（Academy Awards）、金球獎（Golden Globe Awards），到各影評人協會獎（Film Critics Awards）、各工會獎（Guild Awards）林林總總大小獎項就超過百來種，能獲獎甚至入圍的往往卻幾乎是相同的幾部電影，以2005年為例，李安所執導的《斷背山》（Brokeback Mountain）除了榮獲金球獎最佳影片外，還囊括了其他大大小小將近兩百個獎項。也就是說大部分的電影是沒有機會獲獎，那麼要如何獲得評審的青睞就是個相當重要的課題，畢竟，捨此之外而想要留名青史，機會不是沒有，只是太少。

光是獲獎還不夠，真要能名留青史，就要拿大獎，總的來說，世界上較廣為人知的電影獎除了前述的幾項外，還有坎城（Festival de Cannes）、威尼斯（Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia）及柏林（Internationale Filmfestspiele Berlin）三大影展，再有的就比較受地域性侷限，而非舉世皆知。在世界知名的電影獎中，最受關注的就非奧斯卡金像獎莫屬，一是因為美國本就主導世界電影的潮流，二也是因為其評審有其權威性。

一般來說，能入圍美國電影獎（不含最佳外語片）的電影多為美國出品、英語發音，除此之外就較難獲得評審的垂青。但總是能有一兩部黑馬出現，以奧斯卡為例，八十年來，仍有八部非英語發音電影入圍¹，這種衝破奧斯卡主流封鎖的事實，不禁使筆者開始思索，這些的電影擁有何種特質，可以突破重圍，以非主流之姿，在奧斯卡等獎項中佔有一席之地？

第二節 研究目的與問題

一、研究目的

本研究主要是想探討在美國主流（依現今意義上）的電影獎中，入圍的非主流片所反映的價值觀及其關係。

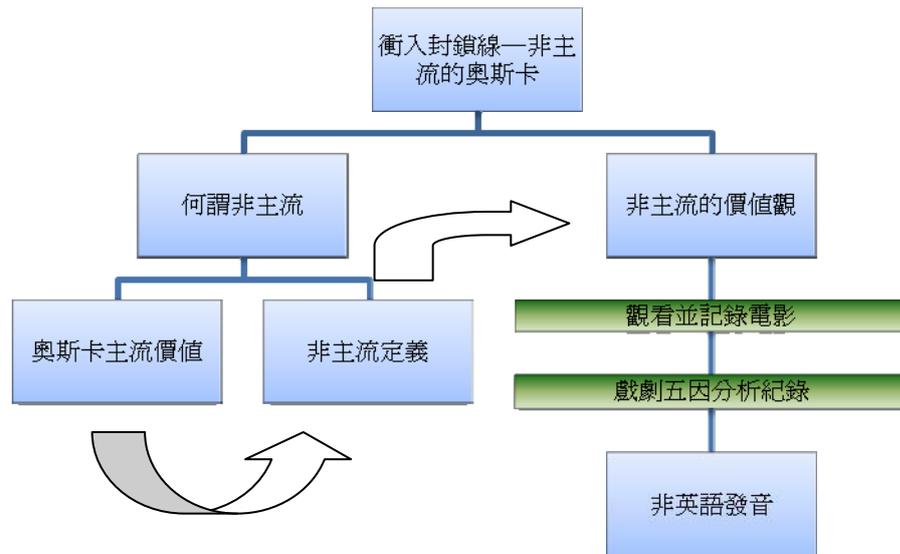
¹ 這八部片分別是1938年法國的《大幻影》（La Grande illusion）（法語）、1969年阿爾及利亞的《焦點新聞》（Z）（法語）、1972年瑞典的《大移民》（Utvandrarna）（瑞典語）、1973年瑞典的《哭泣與耳語》（Viskingar och Rop）（瑞典語）、1995年義大利的《郵差》（Il Postino）（義大利語）、1998年的義大利的《美麗人生》（Vita è bella, La）（義大利語）、2000年台灣的《臥虎藏龍》（臥虎藏龍）（國語）及2006年美國與日本合拍的《來自硫磺島的信》（Letters from Iwo Jima）（日語）

二、研究問題

- 對於奧斯卡金像獎而言，什麼是非主流電影？
- 得以入圍奧斯卡主流獎項的非主流電影，有哪些共同元素？
- 這些元素反映了何種價值觀？
- 這些價值觀間的關係？

第三節 研究方法

一、研究架構



二、研究流程



第四節 名詞界定

一、電影定義

中華民國《電影法》第2條第1項第7款中指出所謂電影是「指已攝

錄影像聲音之膠片或影片規格之數位製品可連續放映者。包括國產電影片、本國電影片及外國電影片。」在本研究中，電影包含電影院電影及電視或第四台電影，引用李克珍（1986）的定義，「電影院電影」為：凡以購票方式才能進場觀賞的院線片（不論首輪或非首輪）。引用郭幼龍（1998）的定義，「電視或第四台電影」為：凡在電視上（台視、中視、華視、民視、公視）或第四台播放的電影片。

二、電影語言

有的電影從頭到尾只有一種語言，有的則是多種混雜，一種語言的沒有甚麼爭議，而多種語言就比較模糊，一般來說，會以比例最高的作為公告。

三、電影出品國

對於電影出品國並沒有一個國際通用的定義。中華民國《電影法》中對於國產電影有其定義，摘錄如下：

稱國產電影片者，指由依電影法設立之電影片製作業列名參與製作，並符合下列各款情形之一之電影片。但條約或協定另有規定者，從其規定：

（一）主要演員（主角及配角）二分之一以上具有中華民國國民身分證明者。

（二）導演具有中華民國身分證明、主要演員（主角及配角）四分之一以上具有中華民國國民身分證明，且未具有中華民國國民身分證明之主要演員（主角及配角）屬相同國籍者，未逾主要演員（主角及配角）二分之一者。

（三）在國內取景、拍攝達全片三分之一以上、主要演員（主角及配角）三分之一以上具有中華民國國民身分證明，且該電影片未具有中華民國國民身分證明之主要演員（主角及配角）屬相同國籍者，未逾主要演員（主角及配角）二分之一者。

（四）全片在國內完成後製作（指錄音、剪輯、特效、音效、沖印及其他後製工作）、主要演員（主角及配角）三分之一以上具有中華民國國民身分證明，且該電影片未具有中華民國國民身分證明之主要演員（主角及配角）屬相同國籍者，未逾主要演員（主角及配角）二分之一者。但國內無相關後製作設備或技術者，不在此限。

（五）動畫電影片在國內製作費用達製作費用總額二分之一以上或參加該電影片製作之人員二分之一以上具有中華民國國民身分證明者。

也就是說，有許多的條件都可以使電影稱為「國產電影」，導演、演員、場景等，不限定於製作與資金。而各國、各電影獎的定義也不同，因此，為了不偏廢任何一方，本研究的電影出品國資料取自網路上相當有公信力的電影資料庫 IMDB（Internet Movie Database, www.imdb.com）。

第貳章 非主流電影

第一節 主流與非主流

主流與非主本來就不容易定義，簡而言之，先定義何謂主流後，非主流也呼之欲出了。那何謂主流？事實上，即便定義「主流」，恐怕都是不容易的。如同江國豪

（2004）定義主流與非主流音樂時，認為「主流」與「非主流」音樂之間並沒有存在明顯的界線，「非主流音樂」的定義也並非是全然不變的……。即便如此，仍然可歸納出共通點：

一、林怡伶（1996）發現主流及非主流音樂有幾項差異，如下：

- a. 與市場區隔、具創作原真性
- b. 針對特殊小眾
- c. 具有特定的意識形態或是強烈個人風格

二、簡妙如（2003）亦對非主流音樂做出幾點定義：

- a. 歌手皆不是以偶像外型取勝
- b. 音樂、曲風、唱腔迥異於主流市場，多直接被稱為「地下音樂」曲風
- c. 批判意味「深奧」，甚至是強烈反叛的歌詞

三、楊宜桂（2005）則是以音樂的出品公司來作主流與非主流的定義。

綜合以上各項資料來看，主流與非主流的定義是取決於消費者對於產品的看法而決定的，筆者認為弄清楚消費者認定的主流的範圍，似乎可一以語言來說，對於美國的觀眾及評審的非主流，可能就是非英語發音，若從劇情內容來界定非主流則可能是非美國價值觀，但是這樣還不夠明確，因此，如果要進一步定義主流與非主流，就非得從觀眾欣賞電影的動機來看。

第二節 欣賞電影之動機

由上節可知，試圖要從整體的定義來看主流與非主流將存在「見樹不見林」的盲點，因此本節將從觀眾的角度切入，進而探討對於電影而言的主流與非主流。

Palmgreen, Cook, Harvill 及 Helm（1988）對大學生去電影院看電影的動機以及不去看的動機研究，得出十項去電影院看電影的動機：

學習、心情控制與加強、社交用途、電影的媒體特徵、個人認同、娛樂、社會歸屬感、避免與他人溝通、和別人溝通、深切的期望

而不去看電影的因素為：

- 一、 生理環境的限制
- 二、 電影的特殊題材
- 三、 感官的不舒服
- 四、 社會環境的限制
- 五、 電影的一般題材

另外 Austin（1981）將七十項觀看電影的動機項目利用因素分析之後，得到七項觀看電影的動機因素：

- 一、 學習與獲取知識（Learning, Information）
- 二、 遺忘與逃避（Forget, Escape）
- 三、 享受愉快的活動（Enjoyable, Pleasant Activity）
- 四、 打發時間（Pass Time）
- 五、 解除寂寞（Relieve Loneliness）
- 六、 跟隨他人（To Impress People or To Be Like Other People）
- 七、 了解自我（Learning About Self）

綜合以上各項研究結果，可以發現，觀眾會去看電影的原因，不論是爲了社交或是逃避現實，都少不了有娛樂的性質，因此，如果一部電影的娛樂性不強，那就有可能被歸納爲非主流電影，而非英語發音及非美國出品的電影對於美國觀眾來說，是可能降低其娛樂性的，因爲不是人人都能接受與自己生活較不接近的議題。而奧斯卡再怎麼客觀，也還是美國的電影獎，再者，目前的現狀仍是由美國主導電影界，因此美國觀眾的非主流價值可以視之爲奧斯卡的非主流。

第三節 奧斯卡

奧斯卡金像獎乃是美國，甚至可說是舉世矚目的一個電影獎，因此想要了解當前電影的脈動，奧斯卡是個很好的指標，本節將延續上一節，深入探討對於奧斯卡金像獎而言，主流與非主流是如何界定。首先，先簡單介紹一下奧斯卡金像獎，本研究引用何嘉駒（2003）的介紹，整理如下：

1928 年成立，主辦單位爲美國的「電影藝術與科學學會」，獎座正式名稱爲「學會獎」（Academy Awards）。現今美國影藝科學學會有 6000 位左右的成員，皆是電影圈中幕前幕後的參與工作人員。

奧斯卡每年的參賽合格日期是一整年度頭至尾（從 1 月 1 日到 12 月 31 日上映的電影），隔年二月底舉行頒獎典禮，故官方統一使用的年份，爲電影上映的年度（例如 2004 年的頒獎典禮，但是我們必須稱其年度爲 2003 年）。

奧斯卡獎的競賽影片無分語言國別，只要該年度有在美國本土進行商業上映，就具有參賽資格，可角逐任何獎項。所以雖然入圍名單清一色都是英語片，但因為奧斯卡的這條無限開放標準，使得它成為國際性獎項的一種。

奧斯卡各獎項的入圍名單圈選並非全體會員都有資格，而是各司其職，演員身份的成員圈選最佳男女主、配角，攝影師身分的圈選最佳攝影，以此類推....，故入圍名單可看度都相當高，真的是一時之選。但入圍名單揭曉後，每個獎項的得獎者則是 6000 位全體會員都可圈選，常常會淪為比較熱門的電影容易出線。因此有句話說的好：「入圍靠實力，得獎看運氣！」

奧斯卡的 6000 位評審委員不需看過所有合格的參賽電影，就可進行入圍圈選以及最後得獎圈選，故常被許多影迷嗤之以鼻。但由於評審委員眾多、以及 80 年來投票制度規則的專業嚴謹，成就出奧斯卡得獎名單的一個特性：品質優等且平易近人，在商業及藝術中取得巧妙平衡。這也是為什麼大家雖然都清楚奧斯卡得主不見得是該屆美國最好的，但在眾多投票人口於良好的投票制度誕生下，仍願意去重視及接受它的原因。

奧斯卡金像獎當前獎項共有 25 個一般獎項與 6 個特別獎項，羅列如下：

一般獎項：

- 最佳影片獎 (Best Picture) ——1928 年至今
- 最佳導演獎 (Best Directing) ——1928 年至今
- 最佳男主角獎 (Best Actor in a Leading Role) ——1928 年至今
- 最佳女主角獎 (Best Actress in a Leading Role) ——1928 年至今
- 最佳男配角獎 (Best Actor in a Supporting Role) ——1936 年至今
- 最佳女配角獎 (Best Actress in a Supporting Role) ——1936 年至今
- 最佳原創劇本獎 (Original Screenplay) ——1940 年至今
- 最佳改編劇本獎 (Adapted Screenplay) ——1928 年至今
- 最佳藝術指導獎 (Best Art Direction/Interior or Set Decoration) ——1928 年至今
- 最佳攝影獎 (Best Cinematography) ——1928 年至今
- 最佳視覺效果獎 (Visual Effects) ——1963 年至今
- 最佳剪輯獎 (Film Editing) ——1935 年至今
- 最佳原創音樂獎 (Original Score) ——1934 年至今
- 最佳歌曲獎 (Best Song) ——1934 年至今
- 最佳音效獎 (Sound/Sound Mixing) ——1930 年至今
- 最佳音效剪輯獎 (Sound Editing/Sound Effects Editing/Sound Effects) ——1963 年至今
- 最佳服裝設計獎 (Costume Design) ——1948 年至今
- 最佳化妝獎 (Makeup) ——1981 年至今
- 科技成果獎 (Scientific or Technical Awards) ——1931 年至今
- 最佳動畫長片獎 (Best Animated Feature) ——2001 年至今
- 最佳動畫短片獎 (Animated Short Film) ——1931 年至今
- 最佳實景短片獎 (Live Action Short Film)
- 最佳紀錄長片獎 (Documentary Feature) ——1942 年至今
- 最佳紀錄短片獎 (Documentary Short Subject) ——1941 年至今
- 最佳外語片獎 (Best Foreign Language Film) ——1947 年至今

特別獎項：

- 終身成就獎（Academy Honorary Award）——1928 年至今
- 俄文撒爾伯格紀念獎（The Irving G. Thalberg Memorial Award）——1938 年至今
- 吉恩·赫肖爾特人道主義獎（The Jean Hersholt Humanitarian Award）——1956 年至今
- 特別成就獎（視覺效果和音響）（Academy Special Achievement Award）——1972 年至今
- 科技成果獎（Academy Award, Scientific or Technical）——1931 年至今
- 戈登·E·索耶獎（Gordon E. Sawyer Award）

這 31 個獎項中，其中最具代表性也最受人矚目的即是最佳影片獎。在奧斯卡中，任何獎項的參加資格皆一致，只要是前一年 1 月 1 日到 12 月 31 日曾經在美國洛杉磯進行至少連續七天的商業上映，皆可以接受入圍票選（最佳外語片除外，是由各國推薦一部電影參賽）。而最佳影片第一階段的評選由學院下的製片人協會從所有參賽影片中選出五部為當年入圍影片，第二階段由全體會員選出。這其中便有可能產生價值觀的變化，第一階段為專業人士評選，可以說具有對於製片專業的客觀性，而即便第二階段全體會員仍都為電影人士，但相較於第一階段而言，第二階段投票所反映的是一個較為普羅大眾的價值觀。因此，一部非主流電影可能因為其藝術價值、甚至是有娛樂價值而入圍，但卻無緣在反映普羅大眾的二階段投票中勝出、得獎。

第四節 小結

最後，本研究將從上述的整理中，試圖找出對於奧斯卡來說，所謂的非主流定義，綜合以上三小節來看，可以歸納出幾個要點：

- 一、主流與非主流既然由觀眾所決定，不同的東西亦有不同的主流與非主流
- 二、對於電影來說，主流與非主流取決於觀眾的熟悉度
- 三、與美國價值相關的電影可視為奧斯卡的主流
- 四、奧斯卡金像獎入圍影片反映專業觀點，而得獎影片則反映大眾價值

從這四點中可以看出，奧斯卡的主流與非主流可以從觀眾及評審兩個面向來看：
1. 分析多數觀眾所不喜歡的電影特徵 2. 比較入圍及得獎的電影。而這兩個角度所得出得結果應該是相近的。

一、觀眾角度

對於美國觀眾來說，語言方面，英語自然是主流；從演員來看，是不是美國則沒有那麼重要；對於一部電影，導演固然是個很重要的因素，甚至有學者認為導演乃是電影的一切，因而發展所謂的作者論（Auteur Theory），認為導演的生長背景、價值觀即決定的電影的價值觀，因此，一位不受美國主流接受的導演，即很有可能導出非美國主流的電影；在劇情方面，反應的是社會的價值觀，比較無法有個明確的表現，勉強可以從是否為美國出品此角度切入，畢竟，一部電影的方向，製片是佔有一定地位的。

二、評審角度

我們先看看〈表 2-1〉(於附錄)，從中可以看出十年來，獲得奧斯卡最佳影片的電影，全部都是美國有參與製作加並且以英語發音，沒有一部非英語發音或是非美國出品的電影，獲頒最佳影片，不論其多麼的被肯定，例如 2002 年的《戰地琴人》(The Pianist) 囊括了當年的最佳導演 (Best Directing)、最佳改編劇本 (Adapted Screenplay) 及最佳男主角 (Best Actor in a Leading Role) 三項大獎，但卻將最佳影片拱手讓人，《戰地琴人》的導演羅曼波蘭斯基 (Roman Polanski) 是一位波蘭人，因為涉及一件強暴案而逃離美國，然而他還是能獲頒最佳導演獎，由此可見奧斯卡對於導演的主流觀念並不太強烈。

再來，從〈表 2-2〉(於附錄) 中可以看出，從奧斯卡最佳影片獎開始頒發以來，80 年中所有的獲獎影片，皆是美國出品且英語發音，由此可以推論，即便奧斯卡如何的公正與公信，似乎仍然是有條封鎖線存在。

三、研究母體

綜合本節來看，對於奧斯卡金像獎的最佳影片來說，非英語與非美國出品可以說是種非主流，在奧斯卡特殊的評審制度下，這些電影，有機會入圍，但是在八十年來中，沒有一部能叩關成功，獲獎。因此，本研究選擇十年來入圍奧斯卡最佳影片的三部非英語發音電影做為本次研究的母體，《美麗人生》、《臥虎藏龍》及《來自硫磺島的信》，以下是其基本資料：

中文片名	美麗人生	臥虎藏龍	來自硫磺島的信
原片名	a è bella, La	臥虎藏龍	Letters from Iwo Jima
語言	義大利語	華語	日語
出品國	義大利	台灣	美國、日本
年份	1998	2000	2006
片長	116 分鐘	120 分鐘	141 分鐘
導演	Roberto Benigni	李安	Clint Eastwood
編劇	Vincenzo Cerami & Roberto Benigni	王蕙玲、王度蘆	Iris Yamashita
演員	羅貝多貝里尼 (Roberto Benigni) 等	周潤發等	渡邊謙 (わたなべ けん, Watanabe Ken) 等

第參章 分析方法

爲了要能研究入圍非主流之主流片背後所體現的價值觀，一個好的分析方法是必要的。而過去國內大部分的電影問題的探討，有相當大的部份是採取「質化研究」的方式，也就是把有「第八藝術」之稱的電影，根據它本質、意義、內容與形式，做深入的分析與論述，這些分析的方法包含了：作者論途徑（Auteur Theory）、結構主義途徑（Structuralist Approach）、政治經濟學途徑（Political Economy Approach）、文化研究途徑（Cultural Studies）、心理分析途徑（Psychoanalysis Approach）、敘事學途徑（Narratology Approach），本研究引用郭幼龍（1998）的整理，依次列表如下：

- 一、 作者論（Auteur Theory）途徑—研究某一位電影導演的成長背景、創作經驗、並分析、定位和評價該導演的作品及風格。
- 二、 結構主義途徑（Structuralist Approach）—採用語言學、符號學及結構人類學的概念與模式，研究電影。
- 三、 政治經濟學途徑（Political Economy Approach）—採用政治經濟學的概念，探討權力運作、經濟結構及影視產品的製作及配銷過程。
- 四、 文化研究途徑（Cultural Studies）—採用整體的、多層面的角度分析電影內容，並將電影視爲整體文化的表現，研究電影與整體社會（文化）的關係—包括馬克思主義批評、女性主義批評、後現代理論、後殖民論述等。
- 五、 心理分析途徑（Psychoanalysis Approach）—採用佛洛伊德學派的精神分析理論及拉康、梅茲等人的論點，研究以電影觀眾爲主體的問題。
- 六、 敘事學途徑（Narratology Approach）—採用電影敘事學的理論與方法，分析電影文本的內部構造及其組合方式，並依此「敘事結構」檢視電影說故事的能力。

研究剛開始時，將文化研究途徑定爲最有可能達到本研究目標：「分析歸納入圍主流獎項之非主流片價值觀」的方法，然而文化研究途徑並不像想像中的簡單，相反的，是一個包含各式學派的一門電影方法，上述如馬克思主義批評、女性主義批評、後現代理論等，每一個都是可以寫一篇論文的巨型研究方法，一般的研究者能在一篇研究報告中，適切的使用一種研究方法來撰寫，便是相當不容易的，更別說是多面向並用了，在現實上不可能在短時間內全部兼顧，融會貫通的。另外，不論選擇哪一種方式切入，都是帶有先入爲主的觀念而入，並不符合本研究欲以客觀、整體的角度來分析價值觀，因此在時間及適用性的考量上，只能放棄。

另闢蹊徑後，找到另一套屬於結構主義途徑的分析方法：肯尼斯·柏克（Kenneth Burke）的戲劇五因分析（pentad）。其本質比較接近符號學，將文本解構爲各種符號—文字、圖像、動作、聲音等，而每個符號背後所代表的即是人類的思想

及價值觀。如果說電影是電影創作者將觀察到的人類所思所想、所作所為透過攝影機符號化後，再加上自己所體認到的人生哲學，那戲劇五因分析便是再將其分離各個元素，並討論彼此間的關係。

引用王孝勇（2006）的一段話「…戲劇五因語藝學者 Kenneth Burke 的「戲劇理論」及其分析架構來研究社會運動的語藝。Burke（1969b）的戲劇理論指陳人生不是如戲（as drama），戲劇不是人生的隱喻，人生就是戲（life is drama）。此外，語言符號的使用是一種有目的的行動，語言符號中所呈現的戲劇內涵透露出言者的動機（Burke, 1969a, 1997; Nichols, 1997）。…」也就是說戲劇五因理論一開始是為了分析現實世界而誕生的，而此一架構是建立在戲劇理論之上，因此本研究將從戲劇理論開始，進而介紹柏克的五因分析方法及其衍生理論。

第一節 戲劇理論

戲劇理論，是基於莎士比亞所說的「世界是一個舞台」的概念所發展而成。人們的行為就像是社會戲劇的一部分，人們在他們生存的舞臺上扮演著演員的角色；而語言就是人們用來回應他們所面對的情境。當人們在使用語言之時，也就暗示著他對於情境的策略，顯現出他認知的世界。

哈特（Roderick P.Hart）提出當人們聚在一起時，戲劇的本質就會顯現，但是這種因情境而產生的戲劇本質，只有用語藝¹去加以開發，才會顯現出來。語藝指出什麼是與切身相關的？而這又是對誰？附加在行動上的標記又是什麼，沒有這樣的標籤，人們無法描述感覺，哈特且說明這樣的戲劇形事會標明的動機為何，而動機就是「人們為什麼要做這些事？」

另外，佛斯等人（Foss et al）將戲劇理論視為分析的技巧，認為人們的思想和概念從不曾脫離語言的框架，思考與價值決定語言，語言被人們所用，而人們所使用的詞彙字句責創造他們的定位和態度，形塑對真實的觀點，進而產生不同的動機。簡而言之，人們用使用語言來命名情境，對於情境所產生出來的問題做出回應。

因此，符號可以解是人們是什麼、面對什麼樣的問題、人們如何行動及人們的概念思考是什麼。柏克明白的指出，人們是使用符號，創造符號的動物，同時也濫用符號。然而人是社會動物，人們唯有透過符號。在溝通產生的過程中，柏克提出了認同（identification）的概念。

人們在社會中，原本是各自獨立的個體，但是透過諸如職業、朋友等本質來形成自我、認同自我。柏克將這種以不同的本質來成自我的關聯稱為同體性

¹ 語藝：又叫修辭，指的是人類有計畫有目的地運用符號論述影響他人的一種行動。亞里斯多德將其定義為：「在個別情況下，尋找所有可能說服方法的藝術」

(*consubstantial*)，原本兩個獨立的個體經由共享的概念、態度等而連成一體，他們之間產生同體性。認同即是同體性，說服等同於認同。

也就是說，當人們想要說服他人時，必須使用與別人相同的語言、聲調、價值觀、概念等。唯有如此，語藝才能說服他人，而語藝除了可以讓人產生認同而達到說服的目的外，且可以替人們提供對所處的情境進行命名或定義。

對於符號的創造、使用與濫用，成為人們與世界上其他生物不同的差別。柏克提出動作 (*motion*) 與行動 (*action*) 的不同：

動作是發生在生理層面，例如出生、進食、成長、死亡這些人們生存的基本過程，以及諸如四季遞嬗等的大自然變化。這些變化是不需要藉由使用符號去改變世界的面貌，換句話說，這些動作不具有符號性。人們雖然也是自然的一部分，但他們使用行動去超越自然，在自然的領域中回應情境，因此行動帶有是符號性的。行動相對於動作，是關係到人類象徵性 (*symbolic*) 或是精神性的那一面。柏克認為行動構成的三個要素為自由選擇、有目的的、有動作的。

柏克同時也認為語言，在一定程度上，是等同於行動的，因為無論我們嘗試要去做什麼，我們都是使用語言當作行動的機制。舉例來說，對一個創作者而言，無論是作家或是畫家，感受到某個事件不道德的，不公平的、違反正義的，那他便會使用語言去闡述他的想法。

電影的製作亦是如此！導演及其製作群，從社會中得到訊息後、將其轉化為他們想要表達的概念及想要說的故事，用電影的語言表達出來。因此，將電影當成是語藝作品的分析，可以了解創作者的動機及他所接收到的社會情境是怎麼樣的一個情況。

另外，特別不一樣的是，對於入圍奧斯卡最佳影片的分析，不只是得知該導演的動機而已。因為這些電影已經有了入圍奧斯卡最佳影片的背書了，當我們分析這些作者的價值觀時，同時也包含了奧斯卡的評審及賦予這些評審決定權的社會大眾。對於這些電影的分析，不僅僅是得到該片導演的動機，尚包括廣義製作群的動機，也就是含括了他們對於世界的看法及整體社會對於這部電影的回應。而這就可以說是反映了大眾的價值觀了。

第二節 五因分析

柏克本人曾說過：「有說服就有語藝，而有意義就有說服」然而他卻較少分析明顯的語意訊息，反倒是在隱藏式的語藝中下較多工夫，爲了要分析隱藏式的語藝，柏克便發展出一套分析方法，稱爲五因分析方法，或稱五因分析。五因分析方法是戲劇理論中具體分析戲劇的方法。關於此方法，柏克（1969）說：

在有關於動機的完整論述當中，必定有些字詞是關於行動（act,發生了什麼），另外有些字詞命名場景（scene,行動的背景，它發生的情境）；而且必須指出什麼人（agent,行動者），他使用甚麼樣的工具（agency,方法）以及目的為何（purpose）

五因，即是指行動、場景、行動者、方法及目的的五項因素。柏克認為任何一個完整的陳述，都應當對於這五個因素提供某些回應，以下將個別對此五個因素做介紹：

一、**行動**：發生了甚麼，無論是在思想上或是行動上，無論是有意識的或是無意識的。任何一個有意識或有目的的行動，都可以視為象徵性的行動。例如：演講、談政治、寫作文、考試，都可以用來研究動機。

二、**場景**：是行動發生的背景，他所產生的情境。也就是行動在哪個時候、哪個地方被表現出來。對於場景的描述包括時間（凌晨十一點）、地點（南投）、或是一種狀況（遇上緊急事件）。對於場景的描述方法有很多種，主要是取決於撰寫者所著重的重點所在。例如「酒酣耳熱的宴會上」；一個感覺的情境「在瀰漫著悲劇的氛圍下」或是現實的情境「四周放著輕柔的胎教音樂」、亦可以是個狀況如「在最後一堂充滿台式笑點的一堂課中」等等。總而言之，一個場景的描述是相當寬廣的，可以是研究的動機與目的而有所變化。

場景的描述是相當重要的，因為他指出分析的範圍。對於場景的描寫可大可小，例如台灣 > 台北 > 中正區 > 建中 > 224 等。對於場景的選擇會影響到其他因素的呈現，並且建立不同的分析環境。然而，這並無對錯，場景描述的範圍與定義，應視研究的焦點而定。

三、**行動者**：誰或是哪一種人做了這個行動。行動者可以是特定的個人，例如：湯姆·漢克斯（Tom Hanks）、李安、J.K.羅琳（J.K. Rowling）。也可以是一群特定的人，一種一般性的描寫，例如：老師、爸爸、壞蛋、英雄、藝術家等。最後，也可以是針對個性的描寫：情緒化的、易怒的、剛正不阿的。行動者的分析包括「誰」（who）即對「誰」（whom）兩者間的關係。

四、**方法**：完成行動的工具、手段或是機制：也就是說這個行動是如何被完成的。例如一個老師對著一整班學生上課，所被完成的手段可能是老師帶學生邊看課本邊補充，或是直接用講義上課，也有可能是用簡報和投影機來上課。而對於學生而言，課本、講義、及專注力、自制力等，都可以視為行動所使用的工具。

五、**目的**：行動者表現行動的私人目標。目的可以是明顯的，但它卻經常是含混的，而且很難從外在行為觀察得到。例如學生「專心讀書、努力用功、一心向

上、持續不懈」這個行為的目的就很有可能是爲了要考上好學校、滿足他人期待或是自我實現。

這五個因素是柏克提出的簡單法則，做爲進一步思考語藝作品的基礎；他將這五個因素視爲動機的文法規則，認爲循著這個規則可以找出創作者的動機。柏克指出，進一步思考這五個因素之間的關係，考慮他們彼此之間的轉換、變化與合併，將可以更加了解動機。而五因當中的所有因素都是共同存在的，因爲他們共享行動的本質，對於這五個因素之間關係的衡量，柏克提出「比例」(ratio)。

比例是五因當中的任兩個因素組成一對，思考這二個因素之間的關係與彼此間的影響。五因當中的每一個因素，都可以與其他因素組成一個比率，因此將會有「場景—行動」、「場景—行動者」、「場景—方法」、「場景—目的」、「行動—行動者」、「行動—方法」、「行動—目的」、「行動者—方法」、「行動者—目的」及「方法—目的」十種組合，而每種組合都可以反轉過來，因此共有二十種比例。

批評者可以用這二十種比例，瞭解這二個因素在語藝作品當中的關係爲何。建立五因之間比例必須是適當且必須的關係。例如「目的—行動」比例，即是爲了達成某一特定目的而引起的行動，目的決定的是行動反應。例如「爲了要在期限內交出報告」這樣的目的，就決定了某些行動是必要的，熬夜可能就是在這個情境下合適的行動，但是玩電動、逛街就是不適合的行動。在解釋這樣的關係時，目的就被視爲行動的控制者。

再舉一個例子，「行動—行動者」，是用來解釋行動如何標明行動者與他們的本性一致。例如侵略地球這個行爲就應該發生在外星人身上，而一想到去公園打太極拳，就會自然而然的聯想到老人與家庭主婦。

而相反的，「行動者—行動」比例，即是將焦點放在個人特色決定某些特定的行動，例如一個聰明的資優生，就應該表現出博學、機智的行動，這樣的資優生就不應該表現出失敗、愚蠢的特性；而被標定爲精神官能症的人，就適\表現出不自主的重複動作、眼神呆滯、自言自語等行動，重點不在於精神官能症是否真的會表現出這些動作，而是一般普遍認爲這是精神官能症者所應有的表現。

雖然說比例共有二十種，但事實上比較決定性的僅有一兩種，Cathcart (1972) 指出運動的發端不脫「方法—場景比例」與「方法—行動比例」這兩種論述形式，只要找出這兩種比例即可確認運動已經發生。

第三節 流程階層、超越與代罪羔羊

五因分析方法在整個戲劇理論中，只占其中一部分，他是分析的基礎。除此之外，柏克發展一套相當完整的理論來解釋社會上的種種語藝行動，其中有幾個概念是需要特別說明的：階層、超越、罪惡感、代罪羔羊等。

本研究引自張玉珮(1996)的說明，以下分別做介紹：

一、階層

階層制度是起自人們對於秩序的渴望，是人們象徵符號系統的基礎，同時也暗指社會的規範與價值，大部份的階層是抽象性的概念出現，他的頂點是人們想要前往的目標，例如學校常常提倡的「整潔」、「秩序」等概念；它的底端是人們說唾棄，想要逃避的方向，例如「霸道」、「憤世忌俗」等。

階層秩序與文化要素中的規範（norms）、價值（values）有相當密切的關係。規範是人們應該遵循的準則，規定適當與不適當的行為，例如殺人、搶劫等被共同視為不當行為。規範主要來自價值，價值是人們共有的一般概念，即是對事物好壞、對錯、可欲或不可欲的評估。規範是實際情境中控制行為的規則，但是價值卻是廣泛而抽象的太概念，例如平等、自由、民主、科學、感性等觀念。

柏克所提出的階層概念，與文化要素中的價值十分相關。皆曾是基於社會秩序的結構、權力地位等將人們區分出來，劃分的標準，會根據不同的社會時代而有所改變，某些觀念在舊時代受到肯定，但會被新時代的潮流所推翻。但無論如何，劃分好壞、善惡的權力永遠是存在的，總是有人擁有較高的地位、想有較多的權力。因此階層是無所不在的。

階層是社會秩序規則的特性，是人們與各方關係的複合體，在階層的關係中，每一個人根據出生、性別、年齡、職業而擁有不同的位置。階層的角色扮演是經由符號操縱而得，領導者藉由戲劇化權力的象徵，使下方的人們跟隨。

柏克認為，階層的劃分會刺激人們想要多做一點，成為好一點以及有多一點。這樣的階層狀態不只發生在金錢，執政者倡導的價值、教育體制教導的知識，以及在化妝品專櫃強調的美麗，電腦展中突顯的科技感，都存在階層的概念。雖然知是頂端的最完美概念或事物並不實然存在，但在階層的規則會刺激著人們往高處發展。

語藝經常把焦點放在階層的頂端，他總是充滿著誇張，以最高的頂點來鼓舞人們，以最低的谷底來為協人們。舉例來說，馬克思（Karl Heinrich Marx）的語藝力量，在於他的論述中充滿著階層性，他提出這樣的概念：工人為了國家而工作，國家為了工人而運行；而所有的工作都是為了祖國的未來。因此，即使是農人工作，都會心想到他的工作對於社會共和主義有所幫助，任何一點一滴的努力，都會讓他覺得往階層頂端邁進。由此可知，語藝經常從觀眾的「階層能量」價值中，得到說服的效果。有許多著名的社會運動，如女性主義運動或黑人平權運動，都是訴求階層策略。他們用理想社會的實現，一個天堂的存在，一個未來美好的藍圖來刺激人們的行動。

二、超越

超越提供人們前往階層頂點的方法與管道，它的存在使人們可以自己前往美好未來。假如階層給予語藝量的範圍（多少、多常、多高），那麼超越即是給予質的範圍（多好、多偉大、多高貴）。階層的重點在於人可以得到更多，超越則是在於可以活得更好。階層建議人們改善生活，而超越告訴他們為什麼要這麼做。超越存在的原因，是因為人們感覺到他們對於生活做出重要的事，使自己能夠從整體秩序中提昇。階層與超越是並存於人們社會生活。

這種對邁向更好生活的需求，使得語藝成爲一種「永久的祈禱者」。例如每國的黑人傳道者，他們讓基督教教義世俗化，使黑人奴隸相信他們辛苦的工作可在未來得到報償。這種基督教教義所帶來的「辛苦工作承諾美好未來」，成爲黑人奴隸邁向光明希望的超越形式，使他們認爲透過這樣的超越形式，可以達到較高的階層。

三、代罪羔羊

階層既然是一個關係的複合體，人們將會發現他們永遠無法遵守所有階層所產生出來的規則；因此，拒絕某部份的階層是必然產生的結果。進一步地說，人們在生活上勢必會對抗某些複合階層，因爲個階層形成的原因包括家庭、職業、教育、利益團體等，當一個階層的要求與另一個階層起衝突的時候，拒絕某些階層變成爲必然發生的事情。例如職業婦女同時扮演工作者、家庭主婦與母親的角色，他不可能同時遵守每一個角色所代表的階層規則，他必須在這些階層中，拒絕某些規則，找到自己的定位點。

柏克認爲，拒絕階層的規則，會產生罪惡感，罪惡感是不舒服的，它會使人感到害怕、壓力、失序。人們必須要將罪惡感排出才能獲得心靈的平靜，就像人們必須排泄才能爲持身體健康一樣，這種將罪惡感排除的過程稱之爲淨化（purification）。

在淨化的過程中，語藝將罪惡轉移到代罪羔羊的身上，也就是將罪惡於一個被汙染、帶罪的人，轉到其他的人、地方或事情，使得這些其他的人、事、物可以承擔我們的罪惡。這種將自我罪惡轉移到他者（無論是人、象徵的形體、團體、動物或是地方）的過程中，代罪羔羊需要（象徵上或實際地）被殺死、區隔、嘲弄或監禁，他的角色是吸收或溶解罪惡—例如耶穌基督的角色。希特勒使用這樣的技巧，將猶太人視爲代罪羔羊而展開大屠殺；美國汽車企圖經由政府管制外國車進口，將日本車當成代罪羔羊驅走。柏克指出，當人們藉由認同一個共同的敵人而得到結合爲一體的感覺時，其實就是使用代罪羔羊的技巧。

代罪羔羊有些時候是明顯的，如明確地指出人名，如「X X X應當爲這件事負責！」；有時候是隱藏的，例如在演講中泛指「像散沙般的中國人」；有些時候不一定是人，而事一個物體，如「萬惡的酒」；或是一個概念，如「膽大

妄為的自由主義」；甚至一種身體過程，如酗酒、家暴等。柏克指出，語藝將他人視為代罪羔羊時，這種淨化方式稱為「犧牲」(victimage)；而將自己視為代罪羔羊，這種過程稱為「自虐」(mortification)。

第肆章 實證記錄

第一節 《美麗人生》分析

《美麗人生》一片所講述的是二次大戰時期，德國將猶太人送往集中營，對猶太人管制、虐待、屠殺的故事。故事並沒有以血腥的畫面呈現德國納粹的殘暴，而是以喜劇的方式讓觀眾領悟生命的真諦。

一名義大利猶太裔青年蓋多歐雷菲卻（Guido Orefice），來到了義大利的一個小城。蓋多是一名幽默風趣、自得其樂且吸引人的青年，他遇見並愛上了一名教師桃拉（Dora），蓋多使用各種方式希望追到桃拉，而桃拉卻早已與一市政府官員有了婚約，不過蓋多仍不放棄，持續的在桃拉的生活中添加許多驚奇，桃拉也漸漸愛上蓋多，蓋多更是直接在桃拉的訂婚宴上搶婚。兩人多年之後有了第一個兒子—約書亞（Joshua Orefice），蓋多也開了他夢想中的書店，只是蓋多夢寐以求的日子沒有持續太久，不久納粹將一家人送往集中營。

由於父子都有猶太人的血統，兩人都被送往了集中營，桃拉則是因為並沒有猶太血統而能不被送走，但他仍自願前往集中營。天性幽默的蓋多不願毀了兒子的天真無邪，便故意編故事遊戲來騙約書亞，只要誰先能得到 1000 分就能得到一部真的坦克，使得約書亞不但適應集中營的生活，更逃過了被送去毒氣室毒死的命運。蓋多也同時要讓桃拉知道兩人還活著，讓桃拉能夠有活下去的希望。在德軍投降的前一晚，蓋多為了不讓兒子受害，再度編遊戲讓兒子躲到箱子當中，慢慢等待美軍的到來，約書亞照做了，但是蓋多在尋找桃拉時卻被德軍發現了，在被處死之前蓋多仍是要讓孩子以為這一切是個遊戲，蓋多最後則是死在納粹守衛的亂槍之下，翌日，美軍抵達，約書亞按照與爸爸的約定從箱子中出來，他見到了美軍的坦克，認為自己贏得了遊戲，最後約書亞也與母親重逢。

這部電影可以劃分成九個段落事件。

在場景方面可以分為兩期，一開始故事發生的年代是二次大戰爆發前的（1939）的義大利，雖然片頭是風光明媚的鄉村風景，帶出悠閒的氣氛，但隨即而來的國王車隊便有一絲絲的威權表現；再來是進城後，闖入蓋多他舅舅家的小偷、告誡蓋多現在是亂世的家具商，都可以看出時局的不好；從無所不在的墨索里尼（Benito Amilcare Andrea Mussolini）海報已經可以感覺到大戰的壓迫感；蓋多舅舅的馬羅賓漢被漆上綠色的油漆還被寫上「猶太馬」幾字，以及一些對於猶太人的不友善對話，彷彿揭示了接下來的風暴的發生。

再來場景一轉，蓋多一家人被抓進集中營，集中營是相當壓迫的，管理階層德國軍官的權威是不可挑戰的，而在這種情況下，統治階級對於被統治階級有絕對的權力，可以決定被統治者的生死，被統治者是沒有自己的自由的，這樣的關係可以從幾個地方看出。猶太人對於德國軍官是沒有任何反抗能力的，

德國軍官叫所有的老弱婦孺去毒器室，縱使大家都知道自己即將被毒死，但仍然得聽命，這就是種絕對專制的氛圍。

相對於場景，行動者可以可畫分為兩大類，第一類是被統治的猶太人，以蓋多的舅舅為代表，冷靜世故，對世界沒有太多理想，在面對各種對於猶太人的迫害，他們只能默默接受，縱使想要抵抗，卻也抵不住強大的威脅，因此許多人還沒抵抗，就已經在心中放棄，而這也使得最後沒有任何行動；第二類則是身為統治階級的德國軍官，以負責女性猶太人營區的女軍官為代表，冷酷無情、對於猶太人深深的鄙視，做起事情乾淨俐落，不帶有一絲絲的感情，控制著營區中所有猶太人的生活。

在這第一大類中，主角蓋多是相當特別的一個例外，他有著相當樂觀的個性，對於所有的事總能找出其好的一面，即便是在艱困的環境下，總是能找出方法來激勵人心，這一方面也是因為擁有絕佳的臨場反應能力；另外其做事看似無厘頭，不經大腦、不拘小節，看似搞不懂狀況，但最後在誤打誤撞下總能有好結果，一心只為太太桃拉和兒子約書亞，而不畏懼任何事情；不同於其他死氣沉沉的猶太人，做事積極，認為有努力就會有好結果。

再行動因素方面，本片中最主要的行動有：蓋多與朋友菲路裘（詩人兼傢俱商）從鄉下要進城，途中煞車壞了，而蓋多碰巧救了從二樓掉下來的桃拉（學校老師）；蓋多與菲路裘在蓋多的叔叔家借住，碰巧撞見強盜；菲路裘去找老闆報到，蓋多去市政廳申請開書店，不巧卻得罪官員，在逃跑的途中撞到桃拉；蓋多應徵上侍者，與菲路裘討論叔本華；蓋多與菲路裘在路上遇見桃拉；蓋多在餐廳和萊辛（德國內科醫生）猜謎語，並從接待一位要去方濟小學（桃拉教書的學校）督學；蓋多假扮成督學來到學校，並且大鬧學校；蓋多前往歌劇院，假扮成桃拉未婚夫，將桃拉載走，而兩人聊了許久；蓋多與菲路裘參加婚禮，發現新娘竟然是桃拉，而羅賓漢（蓋多舅舅的馬）被漆上「猶太馬」；蓋多騎馬搶婚；約書亞出生、蓋多開了一家書店；蓋多與約書亞被德軍抓去集中營，而桃拉自願前往；蓋多哄約書亞這都是場遊戲；約書亞因不願洗澡而活命，蓋多舅舅則被毒氣毒死；蓋多與約書亞利用廣播向桃拉報平安；體檢，遇見萊辛醫生，受邀前往當服務生；約書亞被集中營內的托兒所誤認為德國小孩而帶走，差點被發現身分；蓋多本期待萊辛醫生救他們，沒想到他只是要請他猜猜謎語；蓋多失望之餘，向桃拉播送音樂，回宿舍時卻見到駭人的景象（屍體山）；戰爭結束，蓋多為了救桃拉，而被發現後槍決，約書亞得到蓋多許諾的戰車（美軍）

整體的行動因素，在樂觀的蓋多帶領下，行動者影響了行動。充滿了正向上的氛圍，縱使時代再如何悲慘，行動所表現出來的是一種不服輸的精神。如蓋多雖然已經到了隨時有可能被殺掉的集中營，他仍然能夠編出一套說法來哄他的兒子，騙他這是一場遊戲，每個人都是參賽者，先拿到一千分的可以得到戰車（約書亞的最愛）；即便是冒著生命危險，也要衝入播音室，向桃拉「精神喊話」，順便報兒子的平安；就算完全不懂德文，也要自願舉手出面當口譯員，假裝傳達德軍的規定，而實際上都是為了不讓約書亞知道事情的真相。

這看起來也像是小人物與大環境的對抗，不過在本片的手法下，並沒有顯得很衝突，相反的，蓋多可說是為所欲為，想做甚麼就做甚麼，仿佛蓋多已經在電影中出入無人之地了，沒有甚麼可以阻止的他，縱使最後遇上了一次挫折，而最終仍然命喪槍下，但基本上，大部分的行動都是散發出種積極進取、樂天知命的感覺，且有相當好的結果。

在方法因素方面，男主角蓋多用的是一種口若懸河、滔滔不絕的口才，這種才能是自然而然的，他用這種才能來達成他想要達到的目的，例如在開書店跟市政府申請時，即使秘書小姐和主管都不太理他，他還是自顧自的說著自己的話，完全沒有在意別人的想法；在餐廳應徵侍者時，隨便給他一道菜名，都能自在的扯出一堆有的沒的；還有在幫督學點菜時，因為廚房已經關了，他用非常厲害的誘導問法，讓督學點出他能端出的菜色；當然不能忽略的是他在假扮督學時，突然被校長要求向學生演講，說明「為什麼義大利是優越的種族？」，而也能馬上編出一套荒唐講稿，開始向學生演示「原始亞利安人優越的耳垂」等。

另一個明顯的地方在於前半段追求桃拉時，從一開始相遇便自稱是蓋多王子，到後來每一次碰巧遇見，進而故意安排碰面，他都能以他驚人說話能力，以及運用各式各樣的資源及人脈，讓桃拉慢慢的被他吸引，最後甚至在婚禮上跟他私奔；後來蓋多為了不要讓他兒子約書亞發現猶太人被歧視這件事情，當約書亞看到商店門口掛的牌子，問他：「為什麼猶太人跟狗禁止入內」，蓋多則回答：「他們就是不准他們進去，那邊有家五金店，不讓西班牙人或馬進去」，再來便接著說另一家藥店不歡迎中國人和袋鼠，又和約書亞討論他們的書店不要讓誰進去，這樣便看似讓這成爲一種常態的現象。

而後半段在集中營中的日子，蓋多一樣用自己強大的語言能力，讓約書亞感覺自己在是在一場遊戲中，讓他能有個天真的童年，而這其中也遇到不少的困難，不斷有許多危機產生，每每都差點讓真相曝光，但蓋多最終總能化險爲夷，甚至變成轉機，像是德國軍官來宣佈營區規定時，蓋多就假裝是在宣布遊戲規則；而在剛到集中營時，將男女分一邊，老弱婦孺分一邊，蓋多就向約書亞解釋，這是在分遊戲隊伍；而小孩慢慢的不見是因為他們相當奸詐，都躲了起來；而蓋多和其他年輕的猶太人一樣被要求做粗工，他向約書亞的解釋是在做坦克；而他也要求約書亞要躲起來、安靜，不能被發現，以免被德國軍官抓走（表面上是爲了要賺遊戲積分）。

目的因素方面，可以說是相當單純的。蓋多所想要的就是自己的妻小平安，且不只要平安，更要活得快樂，所以在電影中，他便無所不用其極的要在平淡的生活中，製造生活情趣。蓋多在集中營中偷偷的播音樂、在雨天鋪紅地毯、幫兒子設計遊戲、假扮王子等都是這樣的表現。

在這部電影的五因關係中，**行動者**是主要的主導因素。即使大環境是怎麼樣的艱苦，但是主角總是能依照自己的想法來行事，在個時代的氛圍下，原本

應該是相當多限制的，個人的行為應該是被控制在統治者（政府、德國軍官）的手下，所以場景是有相當大的影響因素，場景應該事主導了其他的五因。事實上，在這部電影中，除了主角一家人外，其他的人的的確確是受到場景的影響。

蓋多的舅舅與大多數的猶太人就是相當明顯的例子，他們在面對義大利法西斯與德國納粹政權，將他們送往集中營時，他們沒有任何的反抗餘地，在面對社會大眾對於猶太人的歧視時，他們也都是默默接受，蓋多的叔叔在他的愛馬羅賓漢被人漆上綠色並寫上「猶太馬」幾字，當蓋多安慰他，叫他別想太多時，他無奈而不帶著一絲憤怒的對蓋多如此說：「他們是有目的的，你要習慣，蓋多，他們也會找上你」，這就是一個相當明顯的表現，大多數猶太人早已對此見怪不怪，甚至有已經妥協、放棄抵抗。

然而場景這個因素對於蓋多一家人可說是幾乎毫無影響，蓋多不管是在任何情況下，只要是他想要完成的事情，沒有一項是做不到的。從一開始想要追桃拉開始，縱使他一個名不見經傳的小人物，開書店不成，跑去應徵侍者，只不過是在無意間撞到桃拉，而桃拉是位小學教師，且未婚夫還是市政府的官員，桃拉一開始對他也沒有那麼大的好感，只是跟隨著家人的意思，準備嫁給官員，然而在蓋多那神奇的運氣和天馬行空的口才及創意，再加上無所畏懼的樂觀天真，竟然在種種的阻撓下，當著賓客的面前，將桃拉從婚禮中帶走。這種種都呈現了行動者在電影中的決定性因素。

後半段，在約書亞生日當天，蓋多與約書亞被軍方抓走，而桃拉也尾隨在後上了火車，至此便開始了集中營的生活。在集中營的日子更是被掌控住，但蓋多總是能發揮自身的特殊才能，和適時的運氣，將每一次的危機和在營中的痛苦，在笑談中化解掉。例如當約書亞質疑小孩子們都不知道遊戲，也不知道頭獎是坦克時，他爸的解釋是因為大家都很好詐，所以不能相信；而當他看到德國小孩時，就趕緊叫約書亞來看，證明小孩子沒有不見；而最後結束德國將剩下的猶太人趕盡殺絕時，蓋多便說這是在搜捕他們父子倆，被抓到就輸了。蓋多在場景因素如此大的集中營中，仍然可以幾近隨心所欲，因此將行動者列為主導因素。

在價值觀的階層方面，「擁有幸福的生活」的理想可說是價值觀階層中的最高頂點，這同時也是男主角蓋多的基本信仰，為了達到這個目的，蓋多可說是費盡的心力，從一開始就不斷的想要成家立業，到後來在集中營中使兒子開心、太太安心，這都是對於幸福生活的追求，在萊辛醫生邀請他到餐館當侍者時，他一度以為醫生是打算想辦法將他救出去，還跟約書亞說：「我們領先，可能會提早走，遊戲提早結束」，然而醫生一直小心翼翼、不讓外人聽到的事情，竟然是他要跟蓋多說一個謎語，請他幫忙猜，他還說他為此失眠、請蓋多看在老天的份上救救他，醫生這段不食人間煙火的對話，對照起蓋多一家人在集中營中的水深火熱，真是可笑極了，而當蓋多聽到醫生竟然只是想到自己，為了要請他幫忙解謎語時，心中的期待頓時落空，化為無盡的憤怒與不解，這也看出他多麼希望自己能將家人救出。

另外，冷血的殺戮、威權的統治等，這些都是底層的階層。冷血的殺戮以集中營中德國軍人爲代表，他們對於猶太人是百般剝削與壓榨，且隨意宰割猶太人的生命，而他們最後也受到戰敗的處罰，第二類威權的統治，除了警察軍人外、還有集中營中的管理階層、桃拉學校的校長、桃拉的母親、菲路裘的老闆等，其中最具代表性的就是市政府的官員、同時也是桃拉的未婚夫，他不僅在一開始時，刁難蓋多，不願意簽名，而他也因位高權重，獲得了桃拉的婚約，而這也是對蓋多產生威脅的，最終不管是哪兩次結果都是被蛋砸到頭，且也失去了桃拉。

有階層就有超越手段，蓋多爲了達到「使家裡幸福」這樣的階層，不斷的在平淡、平庸、甚至有些壓迫的生活中尋找生活樂趣，這一切都是爲了家庭，而要達到這樣的階層，如同前面說的，蓋多用他個人的口才、奔放的創意和不時的運氣，慢慢的朝最高階層邁進，所以對於蓋多來說，運用個人的口才魅力是種超越的方式。

代罪羔羊的部分，除了一般的猶太人成爲德國納粹下的代罪羔羊外，蓋多亦是代罪羔羊的一部分。雖然蓋多在電影中算是一路順遂，但在最後戰敗，德軍準備撤走，開始將猶太人一卡車一卡車的載去殺害，而蓋多爲了怕被發現，帶著約書亞在營區內準備逃跑，蓋多想要去女生那邊的宿舍，趕緊將桃拉接出來，他便叫約書亞藏在櫃子中，而自己便出發，然而最後在女生宿舍，被德國軍官發現，被一位士兵帶走，在某個角落被殺害，因此男主角可最終還是成爲了代罪羔羊。

然而因爲在死前的安排（例：即使要被殺了，在被槍抵著經過約書亞面前時，仍要裝的一派輕鬆），對於桃拉和約書亞來說，並沒有很大的打擊，因此桃拉和約書亞並不因爲蓋多的死而成爲代罪羔羊；而對於猶太人有巨大迫害的統治階級德國軍官，最後也得到了應有的報應，成爲自己行爲下的代罪羔羊。

第二節 《臥虎藏龍》分析

《臥虎藏龍》所講的是傳統禮教與個人意識相抗衡的故事，藉由典型武俠的框架與英雄兒女們的愛恨情仇來表現。主角李慕白爲當下第一劍俠，因爲對江湖的厭倦（也因對俞秀蓮的愛意），欲放棄青冥寶劍，退出江湖。此時青冥劍卻遭人盜走，追查之下，發現是即將要出嫁的玉府千金玉嬌龍所盜走，而玉嬌龍的師父，同時竟也是李慕白殺師仇人，碧眼狐狸。李慕白爲了幫師父報仇，開始追捕碧眼狐狸，雖然最後是讓他逃了，並發現玉嬌龍對其留一手的事實，但李慕白同時也發現玉嬌龍的天份，欲收其爲徒弟。這時，羅小虎（盜賊團長，與玉嬌龍互相愛戀）出現，欲帶走玉嬌龍，這時玉嬌龍陷入許多的兩難，

對於江湖的渴望與禮教的束縛、羅小虎的真愛與家中的期望、自身的驕傲與李慕白收徒之意，最後選擇以逃避面對，而李慕白與余秀蓮在尋找玉嬌龍的途中也互相表白。玉嬌龍後來仍不願拜李慕白為師，而碧眼狐狸則不甘心遭玉嬌龍騙而欲殺之，卻誤殺李慕白，李慕白寧願為余秀蓮的愛而死，玉嬌龍則是為了補償自己所造成過錯跳崖自殺。

這部電影可以歸納出十三個段落事件。

場景方面，從服裝及髮型可判斷應該是清朝，但並沒有明確指出是何時，地點則是在明顯是在中國。整部電影以相當輕快的基調在前進，承繼武打場面慣有的壓迫感，再穿插急迫的鼓聲，例如一開始余秀蓮與玉嬌龍的盜劍之戰及後來的鏢局之戰，武俠片慣有快速動作，相當深刻的展現。另外，日常生活的畫面，也都表現出一種不受束縛的輕快感。而壯闊的場面也是全劇的主要焦點，如玉嬌龍與羅小虎在新疆的生活，一種無邊無際，同樣是種不受束縛的感覺。

這種生活所呈現的就是種自由的感覺，然而在另一方面，傳統的中國色彩仍然被展現，玉嬌龍父母幫她打理好婚事，直接與魯家成親，而李慕白雖身為一代武林少俠，劍法當今無人能比，但仍不免得受到傳統的束縛，像是江湖上的規矩、因礙於禮教，與俞秀蓮（李慕白的親梅竹馬）縱使互有情愫，也不能表明。在此氛圍下，上述所提到的自由氣氛反而成爲一種對比，行動者不斷的在違抗場景所給的限制，欲追求一個更大的自主空間。

依此，可將行動者劃分爲兩類：受到限制壓迫者、給予限制壓迫者。隨着段落事件的不同，兩者的人物也不同。第一類受到限制壓迫者，包含：在家中權威下的玉嬌龍，如在開始時玉嬌龍所說：「他們一到京城就替我訂下這門婚事，娘說魯老太爺是朝內的大官，又是三代翰林，如果能跟魯家聯姻，對爹在北京大有好處」，這段話完全的道盡做爲女兒的，在自己的情感上完全沒有任何自主的餘地，只能聽任家中，成爲一種利益交換的工具。再來就是在新疆做盜賊頭目的羅小虎，他基本上就是個不受社會大眾所接受的人物。而有愛不能愛的李慕白和俞秀蓮更是無奈中的無奈，他們因爲俞秀蓮定親的對象是李慕白的拜把兄弟，爲了救李慕白而死，因此如同俞秀蓮所說的：「這之後，我們雖然又共同經歷了許多事，感情也日漸深厚，但我們都堅持要對得起思昭和那紙婚約。」，並不是像傳統所想像的武俠兒女，自由自在的日子。

後者則包括了玉嬌龍的母親玉大人與玉夫人，同時還有捉拿羅小虎的官兵，就如同羅小虎原本在決心要努力向上，向玉父玉母證明自己後，卻也只能費盡心力的找到玉嬌龍後說：「可是我每前進一步，就有人認出我來」「我真的盡了力…」。在來就是無形中給予這些人壓力的社會大眾、輿論，例如片頭玉嬌龍語帶哀怨的說：「我就要嫁人了，可還沒過過我自己想過的日子」，而生性豪放的俞秀蓮則仍不免俗地恭喜他並說：「嫁人是大事，女人一輩子，總是要嫁人的」，由此可見那看不見的社會力量之強大。

在行動因素方面，本片主要出現的行動有：李慕白中斷練功，下山託俞秀蓮送劍給貝勒爺；青冥劍遭黑衣人盜走；劉爺與蔡爺相見，欲一同捉拿碧眼狐狸；俞秀蓮與玉嬌龍結拜；李慕白與黑衣人初見，對其武功來處感到好奇；玉府母女來訪，俞秀蓮暗示還劍；李慕白與黑衣人二見，欲收其為徒；羅小虎（半天雲）現身，交代其來歷；玉嬌龍離家出走，與眾人於茶館一戰；玉嬌龍與俞秀蓮於標局一戰；李慕白與玉嬌龍竹林戰，玉嬌龍仍不願拜師；李慕白戰碧眼狐狸，意外中毒身亡，坦承與俞秀蓮情愫；玉嬌龍上武當山見羅小虎，自殺。

本片行動者的種種行動都充滿著衝突。例如傳統束縛與開放自由的對比，這在片中無所不在，玉嬌龍與父母間的衝突就是最好的印證；血氣方剛與沉穩內斂，片中李慕白不斷想要收玉嬌龍為徒，但卻玉嬌龍卻屢屢不肯，這可以視之為一種年輕人，自視甚高、不清楚不了解自己的表現，另外，也是他不信任這個社會的表現，如同它對李慕白所言：「你們這些老江湖怎麼見得到本心？」。

另外還有玉嬌龍對於自由的渴望、嚮往江湖的自在，認為江湖就如同書中所說的一樣「到處都能去，遇上不服氣的就打」，再對比於李慕白與俞秀蓮，身為玉嬌龍口中的「江湖人」，卻一點也不能依照自己的意願做事。玉：「在江湖上走來走去的是不是很好玩？」俞：「走江湖，靠的是人熟、講信、講義，應下來的就要做到，不講信義可就玩不長了」玉嬌龍與俞秀蓮的這段對話就是最好的詮釋，顯出一種理想與現實的衝突。

再者，行動者本身行為亦有許多衝突，如玉嬌龍成天想著要自由，但在碧眼狐狸要求他一起逃亡、浪跡天涯時，卻也卻步了，這可以說是一種青少年的矛盾與自我不確定；李慕白也是個矛盾的角色，對於少時好友、救命恩人的情感，與對俞秀蓮的情感，都讓他自我衝突；片中還有另一個較不一樣衝突，也就是出世與入世的衝突，電影一開始，李慕白便是從閉關修練中，提早破了戒下山，修練武功可說是種較出世的修行，然而李慕白仍然放不下俗世的事物，也就是他所說的一些心裡放不下的事，按劇情來看應該是他對俞秀蓮的感情，而也是這件事讓他萌生了退隱江湖的念頭。

在方法因素方面，不同的角色有不同的行事方法。男主角李慕白講求俠客精神，武功高強，但也十分自謙，以德服人。做起事來大體穩重，做事情循序漸進，可說是有些溫吞，例如在一開始時對俞秀蓮的對話，都顯得有些吞吞吐吐，似乎仍有話未說出口；而在與玉嬌龍的多次收徒攻防戰時，也表現出一樣的優雅，不急不徐，彷彿一開始就洞悉了全局，且緩慢的用言語、功夫來說服玉嬌龍，不過這種慢步調在遇上碧眼狐狸時就稍稍激動了些，但畢竟還是功夫了得，能夠從容應對。

羅小虎就是個完全不同的典型，豪放直接，敢愛敢恨，想到什麼就做什麼，從他一心認為玉嬌龍是他的，不惜偷偷跑到北京，潛伏在九門提督府（即玉府），只為了見玉嬌龍，甚至到後來直接衝入迎親隊伍中，準備搶婚，他相信兩人真心相愛，玉嬌龍應該會隨他回新疆，而最好的辦法就是直接付諸行動。

女性行動者玉嬌龍、俞秀蓮的方法特徵大致與男性行動者一致。玉嬌龍很像羅小虎，做事情大刺刺，向做什麼就做什麼，這種特色充分表現在整部電影中，無論是執意與俞秀蓮見面，而不管侍女的建言；只因為自身的好惡，便出手偷青冥劍；不願意依照父母之意出嫁，而想要去追求自己所愛；在新疆，因為梳子被搶就不停的追討；對於羅小虎的感情，想來就來，想放就放。這些都表現出玉嬌龍的自恃。

相對起來，來看看俞秀蓮，就比較雷同李慕白。他們同樣的擁有許多社會經驗、人生歷練，而武功也在一定程度之上。因此在處理事情的方法上就有許多圓融的空間，最好的表現就是在他招待玉夫人與玉小姐時，暗示他已經知道玉嬌龍是盜劍人的那段對話「貝勒爺的意思是再好的人（此指玉嬌龍）也有犯錯的時候，有的錯誤不僅是害了自己，還連累了全家人」這裡相當鮮活的顯出俞秀蓮的智慧，一種靈活的處世之術。

再來看目的因素，本片主要的目的都是要對抗傳統的束縛，李慕白和俞秀蓮要對抗的是自己加諸在各自身上的，那甩不開的禮教重擔，另外李慕白也一心想收玉嬌龍為徒；羅小虎則是追求大眾的認同，並且與玉嬌龍結婚回新疆；玉嬌龍比較複雜，除了主要追求自由外，還有對於自我認同的追尋。

整體的五因關係，**行動者**為主導因素。前文曾言，《臥虎藏龍》一片充滿著衝突，嚴格的說起來，是場景和行動者的衝突，場景不斷的給予限制及壓迫，而行動者則不停衝撞現實，想要突破束縛。

李慕白不願再壓抑個人情感，甚至不惜放棄一切（報師仇、武功、青冥劍等），只為的就是他與俞秀蓮間的感情能有所結果；羅小虎本身就是個一般社會的反動勢力，身為一個盜賊頭目，他所能做的就是不停的與現實社會反抗，以便生存下去；

玉嬌龍更是明顯，身為千金大小姐，除了反抗父母所定的婚約，還私下偷偷練武，不僅執意要在新疆生活，在李慕白不斷表達收徒之意時，亦以個人想法而拒絕，再者，其婢女竟然是縱橫江湖的江洋大盜，還是其師父。總的來說，不管面對的人是多麼的重要、輩份是多高、倫理是如何、武功多高強，或是恩情有多重，他並沒有一點的改變，從頭到尾，始終是依照自身的方法來行事。而重點是這些行動都是依行動者個人的好惡所產生，也就是以人為主，他們想如何做，而其他的因素就跟著改變。

在階層的價值觀方面，本片所頌揚的是一種講究義氣的江湖精神，如俞秀蓮所說的：「走江湖，靠的是人熟、講信、講義，應下來的就要做到，不講信義可就玩不長了」他身為一個跑標的，將客人的東西送到就是講信的表現；李慕白因為恩師遭碧眼狐狸毒死，數年來一心掛念著師仇未報之事，這也是種俠客精神的展現；愛情，尤其是自由的愛情也是電影中較高的階層，這從李慕白與俞秀蓮、玉嬌龍與羅小虎中即可看出。

而片中較低的階層，較明顯的有對於追求自由的箝制，如玉父玉母擅自幫

玉嬌龍訂下婚約；再來就是，因險的小人與卑鄙的手段，如碧眼狐狸暗算李慕白師父江南鶴，及使用腳中的暗器想打贏李慕白；另外，值得注意的一點是，雖然本片頌揚開放的精神與自由相愛，但是對於時代的反動與傳統的破壞，卻是視之為較低階層的。因為對於自由的箝制，玉父玉母所受到的懲罰便是女兒離家出走；而因為險毒的行爲，碧眼狐狸最終仍被李慕白就地正法；而因為玉嬌龍徹頭徹尾的不願接受社會，最後也使自己因此而犧牲，自武當山一躍而下。

在超越的手段上，李慕白用自身的武功與青冥劍，換取的是俞秀蓮的愛，而玉嬌龍也不顧千金大小姐的身分，執意離家出走，追求自身所好；羅小虎是一代的盜領袖，但爲了將玉嬌龍帶回新疆，不惜跑進京城，埋伏搶婚，這些都是有所犧牲而達到較高的階層。另外，這是一部武俠片，武功在其中的重要性自然不在話下，李慕白爲了抱師仇、玉嬌龍可以自由的盜劍還劍、俞秀蓮安全的將客人所託付的貨物送達、羅小虎能夠在新疆贏得玉嬌龍，這些靠的都有一定的武功。

再來看看代罪羔羊方面，本片幾乎所有的角色都是扮演代罪羔羊的角色。李慕白在最後被碧眼狐狸的毒針刺到時，運用內功，勉強維持的一個多小時，就在最後，玉嬌龍即將把解藥送來的前一刻，李慕白將最後的一口氣用於表達他對俞秀蓮的愛，這也使得他間接的成爲違抗傳統的代罪羔羊；而同時，俞秀蓮也因為這樣而失去了李慕白，成爲另一個違抗傳統的代罪羔羊。玉嬌龍上了武當山，與羅小虎見面，但卻因為對於眾人（李慕白爲救他而死、俞秀蓮對他不不斷的寬容、不理父母逕自離家、隱藏心訣害死碧眼狐狸等）的愧疚，最後從武當山一躍而下，成爲了他自己不斷對傳統反動、使他人受傷的行爲下的代罪羔羊；而親眼目睹玉嬌龍自殺的羅小虎，亦是另一個不屈服世俗下而成爲代罪羔羊的角色。

第三節 《來自硫磺島的信》分析

《來自硫磺島的信》以二戰末期，美軍登陸硫磺島，日軍在軍力極度不足之下，奮力抵抗的硫磺島戰役爲背景，突顯出個人在大環境下的無力，也深刻的刻畫出人性，全片日語發音以日軍觀點來呈現。

栗林忠道（くりばやし ただみち, Kuribayashi Tadamichi）中將被派往硫磺島，接管指揮權，然而其新穎的作戰方式，卻使他與原本駐紮的軍官們格格不入，西鄉昇，陸軍一等兵，是一位麵包師傅，在普遍的愛國主義之下，他想要回家看妻小的心願顯得鄉當突兀。故事內容主要是說在美軍絕對壓倒性的軍力（七萬對兩萬）下，栗林決心領導將士們死守硫磺島，挖地道以空間換取時間，而同時也禁止士兵自殺，然而這與堅守傳統日本武士道的軍官們也互相衝突。在栗林的幫助下，西鄉完成了回去見妻小的心願，回到日本。而戰爭過程中，西鄉與憲兵清水洋一的互相爭執、藉由奧運馬術金牌得主西竹一（にした

けいち, Takeichi Nishi) 中佐之口念出美軍傷兵的家書、地洞中自殺與不自殺的抉擇、投降美軍等都是電影中的衝突點。

這部片共歸納出十五個段落事件。

本部片的場景是二次世界大戰末的硫磺島戰役，硫磺島為日本東南方一小島，取得後便可直取日本本土，因此日本對此島相當重視，當時美軍派出七萬兵力，而日均僅有兩萬三千人，且海軍、空軍皆無法支援，在此情況下，是相當壓迫的，個人被縮小，沒辦法有什麼決定的權力，即便是擁有最高領導權的栗林中將，在面對國家在戰爭結尾，幾近瘋狂的苟延殘喘時，明知道無法有什麼轉機，卻也不願意認輸，這時，指揮官也只是一位指揮官罷了，就如同他所說的「沒想到帝國政府不只欺騙老百姓，連對我們都有所隱瞞」，一語道出大環境的無奈。

行動者方面可以分成三種，第一種是接受現代軍事教育的軍官，以有一個小孩、在美國受過訓練的栗林忠道中將、曾在加州住過的奧運馬術金牌得主西竹一中校為代表，這批人有新穎的作戰觀念且重視人權，反對傳統的自殺觀念，認為能多活一個就是一個希望，在美國待過一段時間，因此較瞭解美國；

第二種是遵守傳統日式軍事教育的軍官，以因與栗林意見不同被調回日本的大杉准將、想要抱著地雷自殺攻擊的伊藤中尉為代表，這些軍官們抱持傳統的武士道精神，寧為玉碎不為瓦全，如果駐守的地方失守了，最好的方法便是自殺，以死謝罪，另外這些軍官們的作戰策略也較為老舊，當栗林宣布要放棄傳統的灘頭防守，改為挖地道長期抗戰時，這些人便顯出反對的神態。

第三種則是一般的士兵們，代表人物為本是麵包師傅的陸軍一等兵西鄉昇、被憲兵隊開除而調派來的清水。他們各有妻小，對戰爭迷網，不瞭解為何而戰，為誰而戰，僅僅是服從表面上的教條，如面對上級詢問日軍的優勢在哪時？清水幾近毫無遲疑的回答：「因為美軍比日軍軟弱和低劣，因為他們比較沒有紀律，而且會讓感情影響他們的職責」，然而後來在聽完美軍士兵的信時，他便對西鄉表示他根本不瞭解敵軍，雖然他想為將軍（栗林）盡忠職守，為祖國壯烈犧牲，但不想毫無意義地死去。這無疑表現出一般士兵們矛盾的心理。

不過不論是哪一種行動者，都沒有好壞的存在，老派的軍官們也是為了大勝仗，才打罵士兵們，只不過依據的是他們的信念罷了，而且他們也僅是奉命行事，而不是隨心所欲的按照個人意識行動，即便是敵對的美軍，也不是壞的行動者，電影所呈現的仍然是在大環境下的無奈，無法自由的選擇自身的行為。

行動因素，本片最主要的行動有：西鄉與柏源反抗古田軍曹，不願挖壕溝遭到毒打，而栗林替西鄉解圍；西鄉想寄的信被修改；栗林回憶給兒子的信及在美國的日子；栗林提出新的戰略；栗林得知海空軍全滅的消息，改變作戰策略，引起舊派軍官的反彈；憲兵清水被調派至硫磺島，西鄉回憶起以前憲兵隊在他麵包店的掠奪；大杉因理念不和被送回日本；清水展現愛國意識；美軍開

始轟炸；栗林發表演說，每個人都有了赴死的覺悟；美軍登陸擊破各個據守點；摺鉢山被攻陷，栗林欲阻止安達與士兵們自殺，但只有西鄉和清水逃出；伊藤抱地雷自殺攻擊，但卻無美軍經過；西竹一與美軍俘虜其搭起友誼；清水說自己被憲兵隊開除，向美軍投降卻被美軍殺死；西竹一念山姆的信；西竹一受重傷自殺；僅存的一批士兵與栗林中將一同向美軍發動總攻擊，栗林自殺，西鄉獲救。

整體的行動因素，充滿著「無力感」，行動者所從事的行動，都不能對於整體局勢有改變，這樣的特色充斥在影片的各角落中，栗林體認到對於整場戰爭的必然失敗，但卻仍然得接下命令，與妻兒道別，來到硫磺島；清水不願聽從憲兵隊長官的命令，殺死無辜的小狗，想辦法蒙混欺瞞過去，卻還是被發現，不僅小狗被殺死，自己也被憲兵隊開除；隨同軍官，一起來向西鄉傳達徵兵令的「愛國婦人團」，雖然自己的丈夫兒子都死在戰爭中，明明就很痛恨這場戰爭、這個國家，卻還是得四處宣揚軍國主義、愛國思想，成為「愛國」的一員。幾乎所有想要違抗大環境的行為都是失敗的，沒有一個行動是完全照行動者的意願來行使。

在方法因素上，即使目的的不同，但認真打仗都成為一種手段，對於伊藤等人來說，認真打仗就是種為國家犧牲奉獻的最佳表現；另外，對於栗林等人來說，認真打仗就可以確保日本國內的安全與和平，如同他所說的：「只要能讓日本的孩童能多活一天，我們誓死奮戰就是值得的」，這不同於伊藤等人是為了要打敗對方、爭取榮耀，而是為了履行身為軍人，保家衛國的責任；而對於大部分的士兵而言，認真打仗就可能打贏，打贏戰爭就可以回家，回家見妻兒、見父母，西鄉也想要回家，但不同的是，西鄉從一開始就不想要打仗，而是向要靠投降等方法逃避戰爭、逃避死亡，而能確保自己回到家。

然而，但當打贏戰爭已經成為不可能的事時，為了要爭取榮耀的將士們便轉而述求傳統日本武士道的方法，自殺；而想要回家的士兵們則會如同西鄉般開始逃避，如清水，本來是奉行著愛國教育所灌輸的觀念，一心一意只為國家，但是當其意識到戰爭的真相時，想回家的意念便開始萌發，逃兵投降便成為其方法。

影片中的目的因素隨著行動者的不同而改變，對於軍官們與許多的士兵來說，目的是想要打勝仗、而打勝仗是為了要回家（野崎、柏原、西鄉）、爭取榮耀（伊藤、安達、古田）或是保家衛國（栗林、西竹一）。

整體的五因關係中，**場景**成為主導的因素，不能改變的大環境是整部片子中始終存在的力量，戰爭的無情、軍令的權威，都令劇中人物無法有任何轉圜的餘地，每個人從最高階的栗林中將到一等兵西鄉，甚至是平民老百姓，都受制於戰爭，或是那看不見的上級、憑藉著一紙紙的命令、一封封的電報，就將每個行動者調派來，調派去。個人，在戰爭下，已經不復存在。所有行動者的行為都是因應場景所做出的反應。

在價值觀的階層方面，本片歌頌犧牲奉獻的精神，栗林三次搭救西鄉，最後一次甚至派他留守本部，而自己帶領剩下的人一起做出最後的攻擊，犧牲；栗林爲了祖國的百姓、孩童們，決心犧牲自己，盡可能的抵抗；而所有將士們爲了國家，犧牲自己的家庭；同樣的，傳統的武士道亦表現出此精神，爲了崇高理想，自殺是相當光榮的。這種犧牲奉獻的精神，在片中表露無遺。

另外，與一般戰爭片不同，本片並不頌揚集體意識、民族主義等，相反的，所要強調的是個人的突顯，這個個人是相對於國家而言，在劇中，栗林、西鄉、西竹一這些軍官士兵們毫無疑問的是個人，而各自的家人、老百姓也是個人，就連硫磺島上那兩萬三千名守軍也可視爲一個個體。在國家意識的大旗幟下，這些「個人」被鮮明的突顯出來，國家爲了達到自身的目的，無所不用其極的說服這些「個人」出面奉獻，甚至利用欺瞞、教育等方法來去個人化，欲將每個人都塑造成服膺於國家、民族下的機器。在此之下，國家要求士兵們不能有自己的情緒，不然就會跟「懦弱的美軍」一樣，壞了大事；軍人本應該是冷血的，他們也盡力的使自己能冷血以對，但到後來越發的困難，人終究是人，在各種衝擊中，人性慢慢的險路，但正因爲戰爭的無情，才突顯出人性的可貴與不可抹滅；這些是本片所闡述的高階價值觀，而底層的價值觀並不是國族意識，事實上，片中對於此議題並沒有很大的著墨，都是以旁敲側擊來使觀眾在觀賞的過程中，自然而然的發現；在本片中底層的價值觀較明顯的是軍國主義，不管是因爲什麼原因，戰爭所帶來的生離死別、家破人亡，都是種負面的印象，不論是到派駐前仍掛念家中廚房地板的栗林、愛護屬下的西竹一、因爲一隻小狗而被調派的清水、一心跟隨栗林的藤田、到最後都難逃一死，每個人都成了軍國主義下的代罪羔羊而犧牲。

爲了達到不同的較高階層，每個人有不同的超越手段，栗林爲了要保家衛國，而當他一開始從西竹一那裏就知道，本來要來支援的聯合艦隊在馬里亞那戰役全毀，而剩下的戰機又要調派回本土時，就決定自己的犧牲是註定的，而不打算要打赢硫磺島戰役，盡量能拖則拖，因此他決定放棄灘頭防禦，改爲挖掘洞穴，而挖掘洞穴本來就是個以空間換取時間的策略，對於栗林等人，好好的打仗，就是他們超越的手段

而有些人是爲了要爭取榮譽，例如負責防守摺鉢山的安達中佐，在美軍已經攻下，戰況回天乏術時，向總部通訊，請求栗林讓他們自殺的許可，而當栗林命令他帶領剩餘將士前往北洞穴支援時，安達如此回答「但是，長官…我沒有守住摺鉢山，請准許我和士兵光榮自殺」，從他的措詞中即可見到，在他的價值觀中，榮譽是比實質效益還重要的，後來古田軍曹接到安達的紙條，亦不管西鄉傳達栗林的命令，仍下令所有防守摺鉢山的士兵自殺，「…千萬不要忘記，我們唯一的選擇就是尊嚴地自殺，我們的命運，就是進入靖國神社…」由此再

次印證榮譽與尊嚴在部分軍官的崇高地位，而爲了達到這個階層，自殺就是他們超越的手段。

另外，對於西鄉和清水，兩位想要活下來的小兵來說，逃避就可說是他們得超越手段，不論是向美軍投降、說服長官不要集體自殺、強迫自己信仰愛國主義，這些都是他們爲了達到生存這個階層的超越手段。

在本片中，幾乎所有的行動者都是軍國主義下的代罪羔羊。不論是對家裡放不下的中將、一心想回家的一等兵、剛正不阿的軍曹、硫磺島上的原居民、得痢疾的小兵、帥氣英挺的奧運金牌中佐、丈夫被送去前線的婦人、不願濫殺無辜的憲兵、半被迫自殺的小兵、忠心耿耿的副官，所有的人到最後都成了戰爭下的犧牲品。

第五章 五因關係與價值觀

第一節 場景特徵

場景是指行動發生的背景，也就是影片內容所描述的年代、地點或情境。整體而言，這三部電影的場景因素都對行動者具有相當大的壓力。

壓迫感與限制貫穿所有場景

壓迫感在三部電影中不時的出現，這個壓迫感大多來自於大環境，給行動者在行動上、思想上的限制。

在《美麗人生中》，壓迫感的來源有二，前半部分追求桃拉和居家生活時，主要是來自於桃拉的未婚夫與家人，畢竟桃拉已是有婚約的，有婚約就有帶來相對的限制，有婚約就表示著感情世界已經被限定住，桃拉的家人自然會反對在即將要結婚的前一刻，突然的改變對象，且桃拉的未婚夫是市政府的官員，一開始這婚約便有些欲攀附權貴的成分在，解除婚約，不僅是利益上的損失，更有可能因爲如此，而遭到更多的壓迫、不平等的對待；對於桃拉的未婚夫來說，保護自己的未婚妻，本來就是理所當然的，況且社會對於解除婚約、離婚，本來就是較不占同的，因此在前半時期，主角蓋多所受到的壓迫感多來自社會傳統價值觀、桃拉未婚夫與家人上。

在《美麗人生》的後半期，集中營裡的日子中，壓迫感很明顯的是來自於管理階層的德國軍官，在集中營中，比監獄中的囚犯還不如，不僅被限制自由，還得聽從管理階層的任何命令，做各種勞務，如鑄鐵、搬運貨物等，沒有任何自由的空間與轉圜的餘地。

在《臥虎藏龍中》，針對不同行動者有不同的壓迫來源。對於李慕白來說，他所要背負的就是他對於俞秀蓮有愛不能愛的痛苦，因爲幼時好友孟思昭與俞秀蓮定有婚約，而孟思昭又是因爲爲了救李慕白而死，這便使得本來可以相愛的兩人，因爲不願意對不起自己的好友與未婚夫，而給自己劃了界線，做了限

制。在這之中，壓迫的來源便是社會世俗的價值觀，對於那些不忠婚約人的異樣眼光，根深蒂固到自身就會自我約束，同樣的，俞秀蓮亦有同樣的感受，彼此皆了解，且互有情愫，卻也相當有默契的不跨出最後的一步。

《臥虎藏龍》中尚有另一個行動者，玉府千金玉嬌龍，對於他來說，場景的壓力來自於他爸媽，家庭的倫理規範，以及傳統中國社會的價值觀；他爸媽從就是相當典型的傳統中國父母，主宰對於子女，尤其是女兒的婚姻。對於他們來說，女兒是比較不像是被當成人般的尊重，而是比較像「有價值的物品」，可以拿來換取利益，例如電影中玉嬌龍便是爲了要讓他父親在京城有個好關係，而與魯家成親（玉嬌龍：他們一到京城就替我訂下這門婚事，娘說魯老太爺是朝內的大官，又是三代翰林，如果能跟魯家聯姻，對爹在北京大有好處），從此便可看出在感情上，玉嬌龍是完全的被限制的；中國傳統的價值觀也在此現形，古時便有言：「父母在，不遠遊，遊必有方」，而對於女性更是限制多多，「大門不出，二門不邁」就是最的寫照，這對於生行好自由、向往江湖生活的玉嬌龍來說，無疑的又是個相當大的壓迫。

這種場景的壓迫感在《來自硫磺島的信》中最爲明顯，與《美麗人生》相同，皆是以戰爭爲背景，然而，在《美麗人生》中，蓋多那種無視於場景限制的表現，並沒有在《來自硫磺島的信》中出現。《來自硫磺島的信》全劇都是在敘述在硫磺島戰役中，各個大大小小、性格鮮明的軍官與士兵，將人物的性格、行動，相當深刻的描寫，而這每個獨一無二的人，卻都得同區服在戰爭之下，而沒有反抗的餘地、改變的機會，戰爭本應該就是將人不當人、抹滅掉人性與情感，視爲並塑造成冷酷無情的機器，然而這部電影中卻不這麼做，相反的，花了相當大的篇幅來描寫每個人的獨特與互動，每個人都是有血有肉、活生生的人，然而這樣的描寫手法使得戰爭更顯得無情，更加強化了場景因素的影響力，對照起人，場景所帶來的壓迫感、限制性感受特別強烈，而人變得非常渺小，無論行動者的軍階、關係、權力如何，到最後，沒有人能夠改變場景所給予的限制，只能向大環境屈服。

第二節 行動者特徵

行動者因素是指「誰」或是「哪一種人」完成行動，也就是影片中的男女主角、或配角等。在行動者分析時，本研究除了指出影片中主要的行動者外，並根據行動者的特色及性別特徵，加以分析。

善惡的劃分

然而，善惡並不像原本所想得如此清晰可見，通常並沒有特定的對象扮演壞人，在這三部影片中，大多數代表邪惡一方的都是場景，主要的行動者則多是扮演善良的一方。

〈表 5-1〉：善惡的行動者劃分

電影	行動	
	好人（善）	壞人（惡）
美麗人生	蓋多一家人	納粹德國政府
臥虎藏龍	李慕白、俞秀蓮、羅小虎、玉嬌龍	傳統價值觀（玉嬌龍）
來自硫磺島的信	所有的將士們	軍國主義

（說明：括弧內代表間接、暗指的對象）

結論是，在直接、表面的善惡對立上，大部分是沒有被完整呈現的，應該是說善良的一方是明顯、清晰可見的，但是邪惡的一方卻沒有被明白的指出。只有在《臥虎藏龍》中玉嬌龍在扮演著些許的邪惡角色，是他盜走青冥劍才開起了爭端，也是他個人的自恃，一直不肯拜李慕白為師，間接造成了李慕白的死，也使得李慕白與俞秀蓮的愛情注定成為悲劇，另外，也是因為他的任性，為所欲為，才使羅小虎終究也是悲劇性的結局。

除此之外，所有的邪惡的一方，在電影中都是模糊的，看不見的敵人，沒有特定的對象，只是在電影中不斷的給予好人（善良的一方）壓迫與挫折。因為在同一部電影中，男性女性的差異是相當大的，接下來將對於男女主角的特性加以歸納。

女性行動者：仍然受到傳統的束縛

首先是在女主角方面，各片女主角的特徵可以從〈表 5-2〉中看出。

〈表 5-2〉：女主角特徵整理

電影	女主角	特徵
美麗人生	桃拉	小學老師，對婚姻不滿與蓋多私奔、愛夫疼子，自願進入集中營
臥虎藏龍	俞秀蓮	女俠、直來直往、堅守婚約，但與對李慕白之情衝突
	玉嬌龍	千金小姐、嚮往自由、任性、不信任任何人
來自硫磺島的信	無	

女性行動者可分為兩大類，第一種所表現的是傳統社會認定的價值觀，女性應該是溫柔、順從的，以桃拉（《美麗人生》）為代表，愛家庭、相夫教子，且夫唱婦隨，在丈夫與兒子被抓進集中營時，便自願被送入集中營；要不然也要是遵從忠貞的觀念，這樣的有俞秀蓮（《臥虎藏龍》），即使少時訂定婚約的對象已經死去，但仍堅持不能再有其他的感情，這樣才能對得起那紙婚約。

第二大類便是以玉嬌龍（《臥虎藏龍》）為典型，與第一種大異其趣，不僅不服從，甚至是反抗傳統所加諸在女性身上的既有價值觀，如玉嬌龍便不願意奉父母親之命成親、依照自己的想法不願意拉下臉來拜師學藝、甚至女扮男

裝，在茶館中大打群架，這些都是在傳統社會中，對於女性不贊同的價值觀；而俞秀蓮到後半期也開始反抗起傳統，慢慢的想要與李慕白相愛。

然而，經過分析後，這三部電影仍然看得出代表社會機構對於女性實施教化的意味，影片中諄諄告誡女性不可以輕易的做出不容於社會的行爲，如同玉嬌龍的反動，如果真的發生了，那就會遭到懲罰，如玉嬌龍，必須在電影的最後爲了對自己的行爲所造成的傷害做出彌補（自殺），因爲他造成了其他人的悲劇，所以也將玉嬌龍納入壞女人的分類中，而俞秀蓮也是在最後付出代價，永遠無法與李慕白有個好的結果；相較之下，桃拉就是較服從社會規範的，雖然他在前半期逃婚，但是在電影中，是被塑造成如同鬧劇般，他的未婚夫則是丑角般的人物，來映襯主角蓋多，這樣同時也削弱了對於桃拉的社會批判，最終，因爲桃拉的好行爲，使得他最終能獲得好的結果（雖然丈夫死了，但兒子活著）。

男性行動者：愛家、對抗主流勢力

在男主角方面，男主角的比較可以從〈表 5-3〉看出。

〈表 5-3〉：男主角特徵整理

電影	男主角	特徵
美麗人生	蓋多	從婚禮中帶走桃拉、能言善道、風趣自在、疼愛妻小
臥虎藏龍	李慕白 羅小虎	一代劍俠、劍術高強，不斷的想要爲師父報仇、對俞秀蓮有矛盾的愛、欲收玉嬌龍爲徒 新疆盜賊首領，與玉嬌龍相愛
來自硫磺島的信	栗林忠道中將 西竹一中佐 西鄉昇一等兵	硫磺島日本最高指揮官、愛家、留美、人道管理、禁止自殺、有新穎的戰術卻遭反彈 奧運馬術金牌得主，愛護部下與栗林相當好、對美國有好感，曾下令醫治美國士兵 麵包師傅，有妻兒，不願打仗，受到長官的壓迫，想要平安的活著回家，曾受到栗林幫助

這三部影片的男性行動者許多皆有一個很大的特點，愛護家庭，在《臥虎藏龍中》，或也可以說是對愛情的追求；另外，他們也都對於大環境不滿，想要在非主流中走出一條路。

第一類，愛護家庭，或追求愛情者。如蓋多、李慕白、羅小虎、栗林忠道、西鄉昇。他們深愛者他們的妻子、情人以及小孩，會願意爲了這些，赴湯蹈火，在所不惜。

蓋多（《美麗人生》）從電影前半段，爲了愛情，可說是出盡了手段，就只爲了要跟桃拉能見面，聊上幾句，進而使他產生好感，前半部結束在於蓋多非常瀟灑的騎馬進入婚禮會場搶婚，後半期，爲了家庭，同樣也是絞盡腦汁，目的不外乎希望家人（桃拉和約書亞）在集中營中、沉悶的生活更有趣，也更能放心彼此。李慕白（《臥虎藏龍》），爲了對於俞秀蓮的愛，可以放下一切，他的地位、名分、寶劍、武功等等，從此就可看出其深厚的感情。羅小虎（《臥虎藏龍》），雖然只是新疆的盜賊首領，但遇到情字關，他比誰都癡情，爲了遵守與玉嬌龍的約定，他不斷的試圖往上爬，但都失敗，最後只仍一路追到北京玉府中，被婉拒後，還是不死心，要再隔天騎馬攔截隊伍搶婚。栗林忠道（《來自硫磺島的信》），本應該是鐵面無情的指揮官，但是電影中卻不斷的展現自己愛家的一面，從讀信、寫信、對於家人的自白都可看出。西鄉昇（《來自硫磺島的信》），普通的一等兵，但不斷掛念家中麵包店的老婆和兒子，爲此，比較不願意爲國犧牲，而想要平安回家。

第二類，對抗主流勢力。包含所有的男性行動者，這些行動者所體現的是一種不屈服於大環境，努力達成自身理想、願望的意志力。蓋多，前期對抗桃拉的家人、未婚夫，後期則抵抗集中營中的德國軍官。李慕白，對抗傳統價值觀，以達成自己與俞秀蓮相愛。羅小虎，努力向上，突破社會框架，欲讓別人看得起，才能與玉嬌龍繼續相愛。栗林，想要對抗大環境，片中雖沒有很明顯，但能看得出其對家人的重視，對戰爭盡量的避免，還與老軍官對抗他們所堅持的舊有戰略，目的是爲了要能推行自己的戰略。西鄉，同樣是想要對抗大環境，尤其是愛國主義與戰爭本身，目的是爲了要回家。

在男性行動者中，並沒有明顯的壞人，主要的壞人（遭對抗的對象）都是場景，而在影片當中明顯成爲犧牲者，他們因爲對於世界潮流的抗爭而遭受打擊、挫折。

第三節 行動特徵

行動因素指的是在思想或是行動上發生了甚麼，也就是影片中眾角色所表現出來的行動。本研究在歸納行動因素的特徵發現，影片中的行動充滿著挫折感與壓抑，主角們的行動常常遭遇種種不同的因素而受到打壓、甚而失敗。例如憲兵清水（《來自硫磺島的信》）因不肯殺死無辜的小狗而遭到憲兵隊趕出；蓋多的舅舅（《美麗人生》）只是想要過好自己的生活，但總是會有反猶太人勢力的出現，且越來越高漲，終究因此被抓進集中營；陝甘捕頭菜九（《臥虎藏龍》）與女兒一直想要抓到碧眼狐狸，但卻因爲武功不夠，加上碧眼狐狸徒弟的幫助，最終反而被殺，充滿挫折的行動，在影片中比比皆是。

除了聚有壓迫感的特徵外，影片中的行動尚且可以分爲兩種，一種行動是可以讓人們感到滿足、快樂，人們因爲做了這些事而覺得往理想世界邁進，

也就是在影片中被視為好的、值得鼓勵的行動；另一種行動是會導致失敗、挫折，人們因為做了這些事而受到貶抑的行動。為了要清楚地釐清什麼樣的行動會導致滿足，及及什麼上的行動會導致挫折，〈表 5-4〉中列出導致滿足與導致挫折的行動：

〈表 5-4〉：導致滿足與導致挫折的行動整理

電影	行動	
	導致滿足的行動	遭受挫折或失敗的行動
美麗人生	愛護家庭	世人的歧視 集中營的囚禁
臥虎藏龍	追求愛情、自由	違抗傳統
來自硫磺島的信	保家衛國、為國犧牲 活下來	無情的戰爭 自殺的慣例

導致滿足的行動：感情的建立，突破威權的框架、堅持理想

從上表的整理就可以發現，導致滿足的行動包括感情的建立、突破威權的框架、堅持理想等。其中感情的建立與交流，是最常使得行動者感到滿足的行動，如蓋多與萊辛醫生兩人之間，從互猜謎語中建立的情感（《美麗人生》）；貝勒爺家中守衛與蔡九女兒間漸漸增強的情愫（《臥虎藏龍》）；野崎、柏原、西鄉間的同袍情誼（《來自硫磺島的信》）。

突破威權的框架，如俞秀蓮與李慕白就是在挑戰記有對愛情的價值觀，以期能讓兩人間的情感變成可能，獲得滿足；而玉嬌龍也在反抗爸媽時，從中除了達到自身目的外，同時也得到快感（《臥虎藏龍》）；蓋多也是在集中營中，在德軍的眼皮下不斷反動，自身與兒子都獲得滿足。（《美麗人生》）

堅持理想，也是個能帶給行動者感到欣慰與快樂，行動者常會為了心中的理想，忍受物質與精神上的折磨，如《來自硫磺島的信》中，栗林所秉持理想的便是保護日本的孩童們，他因此而戰死沙場，但也因此而滿足。

導致挫折的行動：傳統、外在環境壓力

導致挫折或是失敗的行動，則包括傳統、受到外在環境壓力（經濟、物資、他人、社會）等。

傳統，包含做出與傳統不合的事情與受到傳統的限制，在《臥虎藏龍》中，玉嬌龍離家出走、追求自由就是與傳統不合的行動，也因此造成了一連串不幸的事件，《來自硫磺島的信》中，許多的將士，都受到傳統日本武士道切腹自殺的習慣影響，認為唯有如此，才是天皇麾下光榮的戰士。

外在環境壓力影響更是大，可能來自於統治者恐怖的統治，例如《美麗人生》，同樣的，也可能是世人的歧視；戰爭可說是個影響力相當大的因素，例如《來自硫磺島的信》。

面對問題的行動：逃避、堅強面對、順應環境、對抗

由於幾乎所有的問場景都具有壓迫感，使得人們的生活經常遇到困難與問題，當人們在面對種種阻礙時，人們採取的行動主要可以分為四種：

第一種解決方式，以自殺或逃避來面對無法解決的困難。這種方式，是影片中最常出現的方式。清水（《來自硫磺島的信》）在遇到無法逃避的硫磺島之戰時，便想要逃避，如對美軍投降，以便能活著。

第二種解決方式，是堅強的地面對任何困境，努力地朝向目標前進。蓋多（《美麗人生》）在面對集中營的危險與壓迫，他仍然以機智的頭腦加上辯才無礙的口才，讓他兒子能活在遊戲中。在面對困境時，表現出堅忍不拔的精神。

第三種解決方式，是順應環境壓迫與主流勢力，不與之對抗。《來自硫磺島的信》裡的西鄉，在面對上級的不合理待遇時，也沒做出反抗的動作，只能順應問題發生，見招拆招，沒有特意對抗。

第四種解決方式，是對於主流勢力的壓迫，採取對抗的手段，不與之妥協。《臥虎藏龍》中的玉嬌龍是最好的例子，他不向李慕白低頭，面對父母所代表的傳統倫理時，想離家出走就離家出走，對於主流的價值觀，採取否定的態度。

整體而言，影片中的行動因素仍然與場景因素一樣，具有壓迫感，但是，感情的建立，突破威權的框架與堅持理想的執著，可以導致行動者的滿足；傳統與外在環境的壓力，則會導致行動者感到挫頓。然而在面對困境時，行動者最常採取的是堅強的地面對任何困境，努力地朝向目標前進，再來是與主流勢力對抗到底、順應環境時勢與逃避來面對，但對抗的結果經常是失敗。

第四節 方法特徵

方法因素者是指完成行動的工具、手段或機制，也就是行動是如何被玩成；對於電影文本而言，即是角色完成行動、表現行動所使用的工具、手段及行動時的態度。

女性行動者行動的方法特徵

女性行動者的行動所使用的方法，尚且可以分為好的方法（也就是在影片當中被稱頌的方法）以及壞的方法（在影片中被貶抑的方法）出現。

好的女行動者的方法應當要能夠自我犧牲，以家庭、兒女或是愛情等因素奉獻自己。例如桃拉（《美麗人生》）、前期的俞秀蓮（《臥虎藏龍》）等人，為了它們的理想與目標都採取自我犧牲的方法。桃拉因為對於丈夫與兒子的愛，使得他不習登上開往集中營的列車，跟著被當作猶太人來使役；前期的俞秀蓮，因為不願對不起年輕時的早逝的未婚夫，故犧牲自己對於李慕白的感情，不願意公開，且自我壓抑。

然而壞的女性行動者的行動，並沒有特定的方法，僅僅是不再如同好的女性行動者般，隨意的犧牲，而是有自己的意志。玉嬌龍與後半期的俞秀蓮，便是如此，他們不願再犧牲自己的個人意志，而是想要依照自己的意志來行事，玉嬌龍不想被爸媽束縛，決定自己婚姻的未來，也不想要總是被困在家中，期

望追求自由，然而這便使得他害得所有的腳色都被他連累，造成悲劇的結局，而自身也落得自殺的結果；俞秀蓮在後半期，也不願壓抑自己的對李慕白的情感，但是一樣沒能有個好結局。

這些在影片中被賦予女性的方法特徵，顯現出對於女性的規範與要求。好女人應當要能夠為家庭、婚姻或是愛情，奉獻自己、犧牲「小我」；相對於好女人，比較不接受規範的女性便會被歸類為壞女人，他們因而會受到處罰。明顯地重覆父權威權主義的思想脈絡。

男性行動者行動的方法特徵

方法因素經常會與行動者因素重疊，這種狀況經常發生在男性行動者身上，男性行動者較少出現為達目的而使用的策略或手段，相對於女性行動者行動的方法特徵，對於男性行動者行動的方法特徵則較少受到重視與描述。

可以視之為男性行動者行動方法特徵的是「認真」，顯現出好男人應有的特質，以認真的態度來對做事情。栗林（《來自硫磺島的信》）可以說是一代表，他雖然不想要打仗，但是為了盡到自己的義務，且有「保護日本國內兒童」的想法，他仍然認真的做到自己身為指揮官的責任；羅小虎（《臥虎藏龍》）可說是另一代表，他因為與玉嬌龍的愛情，而認真的想要改過向善。這兩個都表現出一個好男兒認真努力向上的價值觀。

普遍出現的方法特徵：死亡做為犧牲

影片中尚且出現一些不分男女，共通出現的方法，最為明顯的是，大多數的行動者，在最後終以死亡做結，做為達成目的的方法，有蓋多、玉嬌龍、李慕白、栗林忠道、西竹一等。《美麗人生》的蓋多雖然在電影中神乎其技，想做什麼就做什麼，但是在電影最後，他為了要救桃拉，被德國士兵發現，命喪槍口；《臥虎藏龍》裡的玉嬌龍，最後為了要對自己曾經做過的事贖罪，從山間跳下自殺，李慕白為了要救玉嬌龍，被碧眼狐狸的毒針所殺，也是命喪黃泉；《來自硫磺島的信》更是明顯，栗林與竹一雖然都反對部下自殺，但到了最終，他們依然以自殺作為最後的選擇。

第五節 目的特徵

目的因素是指行動者表現行動的私人目標。從這三部電影所呈現出來的目的因素可以發現，大部分人們的目的為「追求幸福」、「追求自由」，而這些目的都是與場景因素向對立的，為了要達成目的就要解決場景所帶來的問題。

「追求幸福」與「追求自由」

除了想要解決場景所帶來的壓迫外，影片中尚且出現「追求幸福」與「追求自由」等目的。

愛情順遂、家庭圓滿成爲行動者所努力的目標。「追求幸福」成爲人們心中較高的價值觀，成爲所追求的標的。例如《美麗人生》中的蓋多一家人，《來自硫磺島的信》中的栗林、西鄉，他們都是追求家庭的圓滿；臥虎藏龍中的李慕白、俞秀蓮、羅小虎，則是追求愛情上的幸福。

在追求自由方面，玉嬌龍（《臥虎藏龍》）是代表的行動者，整部片中都在逃避加諸之上的限制；另外，《來自硫磺島的信》中的許多軍官、士兵都想要逃離戰爭的壓迫；同樣的，在戰爭的背景下，《美麗人生》也是想要跳脫出在集中營中的生活。

與場景相對立的目的因素

大部分影片中的目的，都是違逆場景的壓迫。就像是在場景因素的分析上所說的，影片中的場景都是具有壓迫感的，人們經常要應付場景的種種壓迫而行動，如此才能達到自身的目的；在這種情形下，爲了要達成最主要的目的，人們的行動即是想要解決場景所帶來的壓迫。

場景所帶來的壓迫，主要來自非物質層面，也就是精神層面，多半是受到欺壓、被強迫做不想做的事，或是想做的事不能做。受到欺壓的以《美麗人生》爲代表，蓋多與他兒子約書亞身爲猶太人，便不時的受到不平等的對待；《來自硫磺島的信》中的行動者們則是被強迫做自己不想做的事情，片中許多主要行動者，都不想要打仗，但是因爲身爲軍人的使命，以及保家衛國的理想，便不得不投身戰場；而《臥虎藏龍》中的男女主角是想要做事卻被限制，如李慕白和俞秀蓮、玉嬌龍和羅小虎的愛情、玉嬌龍追求江湖生活等。

第六節 主導因素

在討論五因之間的關係時，柏克提出「比例」分析方式，來了解五因之間的轉換與變化。比例分析是在五因中任兩個因素，探討二個因素之間的關係與影響。本研究基於比例分析方法的思考模式，在五因中找出主導事件發展的因素，稱之爲「主導因素」。

在對三部入圍奧斯卡金像獎的分析後，可以發現，主導因素爲場景因素的是《來自硫磺島的信》，佔所有影片的百分之三十三；主導因素爲行動者的，有《美麗人生》和《臥虎藏龍》兩部，佔所有影片的百分之六十七，但因爲母體並沒有很多，百分比並不太有實質上的意義。

〈表 5-5〉：主導因素整理表

主導因素	電影	數量	百分比
場景	《來自硫磺島的信》	1	33%
行動者	《美麗人生》、《臥虎藏龍》	2	67%

場景為主導因素

強調場景為主導因素的有《來自硫磺島的信》，張玉珮（1996）根據戲劇理論的文獻，以場景為主導因素的哲學觀，是唯物主義（materialism）傾向，認為背景因素或情境，是造成人類行為的主要原因，環境狀況決定人們的作為。人們的行動受限於大環境的限制。

在這些強調場景為主導因素的電影裡，人們所有的問題與苦難，都被歸因於場景所引起，人們只能順從場景的規則行動，無發掙脫場景的束縛。在這些電影裡，強調場景的決定性，因而充滿著宿命論的觀點。所有的結果，不論好壞，都不是人們可以左右的。《來自硫磺島的信》裡的人們，無論是軍官、士兵、平民、還是家人，他們的出生背景、時代環境早已經決定他們的命運，他們生在戰時、身為軍人、都無法倖免於戰爭的摧殘，老百姓同樣也不能免於難，因為是戰爭，戰爭是全面性的。

行動者為主導因素

以行動者為主導因素的電影，有《美麗人生》和《臥虎藏龍》兩部。張玉珮（1996）：柏克認為強調行動者因素為主導因素，反映唯心主義（idealism）的哲學觀點，以人的自由意志與心靈自主為出發，相信人們的動機與目的可以決定行為的成功或失敗；也就是說人們的心靈與意志力可以主導行動。

在這兩部強調行動者為主導因素的電影中，呈現出人們努力突破現有困境，為了理想而奮鬥。行動者本身的特性，成為影片中最為突顯的描述重點，例如蓋多（《美麗人生》）的樂觀、能言善道，以及玉嬌龍（《臥虎藏龍》）的獨立、叛逆、不願受他人限制。這樣充滿理想主義色彩的影片內容，具有激勵人心的作用，在《臥虎藏龍》中，雖然最後這些行動者都是悲劇性的結局了，但是不管是玉嬌龍跳下山，還是李慕白中毒而死，他們都是依照自己的意志所行動，這依然是以人為主體，讓人感覺自己具有開創未來的信心。

第七節 階層分析

對於論述的分析，柏克不只是提出五因分析方法，來探討人們潛在的動機，柏克並且針對人們的價值觀與心理狀態，提出階層、超越、代罪羔羊等概念，作為剖析人們論述中所隱含的價值觀。接下來本節將整理三部入圍奧斯卡最佳影片中，歸納出的價值階層、超越形式以及代罪羔羊的對象。

階層分析

階層制度是起自於人們對於秩序的渴望，是人們象徵符號系統的基礎。階層價值的劃分，經常是暗指著價值觀與社會規範。論述中，經常會設定一個理想社會的實現、一個天堂的存在或是一個未來美好的藍圖，來基栗人們往這些理想的階層頂點爬升；有時候階層也會指向另一的方向，形容「邪惡」的階層底端，讓人們害怕跌至最低的階層谷底。

艾威（Robert L. Ivie）在分析美國總統對於戰爭的動機時，曾經使用「上帝名詞」（God-term）與「惡魔名詞」（Devil-term）來標明階層中可欲及不可欲的兩端。然而，「上帝名詞」與惡魔名詞來自於威佛（Richard Weaver）的與亦概念，威佛將不需進一步說明或解釋就能廣泛的為大眾所接受的「不容挑戰的名詞」（uncontested term）分為「上帝名詞」和「惡魔名詞」，「上的名詞」要求社會中的每一份子為它奉獻，它代表文化中最完善、最值得大家努力的目標。「惡魔名詞」則是文化和社會中最邪惡的敵人、最大的阻礙（紀慧君）。因此，「上帝名詞」即是指價值階層的頂端，受到人們歌頌、讚揚的觀念；「惡魔名詞」即是指價值階層的底端，受到人們唾棄、貶抑的觀念。（張玉珮, 1996）

「上帝名詞」與「惡魔名詞」相當

在這三部入圍奧斯卡最佳影片的價值階層，有一個現象，就是在影片中「惡魔名詞」出現的頻率與重要性，和「上帝名詞」相當。也就是說，三部電影中「警惕性」的概念（惡魔名詞），告訴人們什麼「不」應該做，甚麼樣的行動會受到懲罰；與「鼓勵性」概念（上帝名詞），重要性相同，電影中一樣會出現呈現值得稱頌、努力嚮往的階層頂端，引導人們行動與方向。以柏克的話來說，即是影片中有時出現以最高頂端來鼓舞人們，有時則是以最低的谷底來威脅人們。

階層底端的「惡魔名詞」：威權、戰爭

首先，經常在影片中出現的「惡魔名詞」概念，為於價值觀階層底端的概念，出現有「威權」、「戰爭」等觀念，這些行為（或是體制）在影片中都是屬於被貶抑的對象，始於「邪惡」的階層，會造成人們生活的不幸。

在這三部電影中，威權是無所不在的。《美麗人生》裡集中營的德國軍官，不論做甚麼事情都得接受他們的規範，而他們的存在是絕對的、不可侵犯的《來自硫磺島的信》也是相同的表現，在戰爭中，不僅是軍人，連一般老百姓也得完全的服從政府的命令，也就是片中的日本政府、上級將領，一層統領一層，同樣的，這是絕對的，不能有個人意志的存在；《臥虎藏龍》呈現的又是另一種不同形式的威權，來自傳統、家庭倫理、社會輿論。

另一種階層的低層是「戰爭」，戰爭帶給行動者限制，且使行動者們之間的生活與關係支離破碎。在《美麗人生》中，讓蓋多被送進集中營，差點與桃拉分開、失去兒子；在《來自硫磺島的信》更是最主要的「惡魔名詞」，沒有戰爭，不管是從沒看過兒子的西鄉、本應在運動場上奔馳的竹一、不斷寫信的栗林，都不會犧牲。

階層頂端的「上帝名詞」：婚姻家庭、個人、犧牲

在價值階層的頂端，包含了婚姻家庭、個人主義以及犧牲的精神，這些價值在電影中不時的出現，受到頌揚，可能是行動者所追求的、被電影所凸顯的，或是獲得鼓勵的。

婚姻家庭包含了對於愛情的追求、和對於家庭幸福的維護。愛情的追求：《美麗人生》的前半期，蓋多對於桃拉的追求，以及桃拉試圖擺脫它所不願意的婚姻、《臥虎藏龍》全片，李慕白與俞秀蓮和玉嬌龍與羅小虎，都是在追尋自己所要的愛情；而對於家庭幸福的維護有《美麗人生》的後半期，在集中營的日子，蓋多努力維持家庭的快樂、還有《來自硫磺島的信》，有的將士們，都想要平安的回到家中，更有的是栗林，是爲了國內所有家庭的安全與健全。

個人所指的是，雖然在三部電影中，場景的壓迫感貫穿所有的時空，然而，《美麗人生》可說是無視於場景給予的限制，而是完全依照行動者的意願來發展劇情；《臥虎藏龍》的主要行動者雖然最後都不是好的結局，但是他們都是依照個人意志來做出犧牲或是受苦的行動；《來自硫磺島的信》雖然行動者到最後仍然無法改變場景所給予的框框，但是在電影中，個人的特色是不斷的被重複突顯的。

犧牲，在電影中，隨時可見犧牲，蓋多爲了要讓家人平安，最後卻被抓到而命喪槍下的犧牲；李慕白爲了要得到真愛並且遠離江湖恩怨，而欲放下武功、寶劍的犧牲；當然還有在硫磺島上爲大日本帝國、美利堅合眾國浴血奮戰、而不能與家人同在的士兵們，更是在犧牲，他們都是在犧牲，且在電影中是被強調的。

〈表 5-6〉：階層整理表

電影	階層	
	上帝名詞	惡魔名詞
美麗人生	家庭美滿	集中營的威權統治
臥虎藏龍	1. 自由 2. 義氣	1. 陰險的手段 2. 自由的箝制
來自硫磺島的信	1. 犧牲奉獻	1. 戰爭

第八節 超越分析

超越形式，是人們覺得自己更往上階層頂端接近的方式，當人們認為自己的付出，使得自己更接近理想與目標，這樣的付出即可視為超越形式，例如學校以「考上好學校」作為促進學生讀書的階層頂端，而老師便以「認真上課，才能夠考上學校」吸引學生努力讀書，此時，努力讀書便成為達到考上好學校的超越形式。

超越形式明顯與階層概念相關，超越的出現，多半是因為人們位於階層的底端，想要超越到較高階層，或是指是想脫離低階層，或是向往高階層。這種相關性可以從〈表 5-7〉中看出。

犧牲割捨

在這些影片當中，最常出現「犧牲割捨」、「認真刻苦」做為達到理想的超越手段。行動者在面對問題或是困難時，忍受生活物資貧困、身體折磨或是精神壓迫等，都成為行動者解決困境的超越方式。此類型的超越方式，三部電影都有出現。

割捨的方式，因為不同行動者而有所更改。蓋多（《美麗人生》）為了要讓他的家人快樂，最後因為被德軍發現而命喪槍口，為了家庭而割捨他的生命；栗林中將（《來自硫磺島的信》）為了救西鄉，讓他留在基地燒毀文件，而他自己帶其他士兵做最後的衝鋒，割捨自己與其他人，讓西鄉活下來，在這之前，他為了要保家衛國，割捨掉他的家庭，而為了要爭取榮譽，許多的軍官帶士兵一同自殺，對於生命的割捨；《臥虎藏龍》李慕白欲割捨自己的寶劍、武功，使自己能夠與俞秀蓮間的愛情能開花結果，玉嬌龍也是割捨掉自己的家人、富貴的生活，離家去追求自己所愛。

認真刻苦

除此之外，認真的去面對問題也是電影中常有的超越手段，而其中在遇到挫折時，刻苦忍耐便是一種對應的手段。在《美麗人生》，蓋多以認真積極的態度去追求桃拉，而在集中營裡能忍耐一切的不平等，並且認真的和他人交朋友、和兒子玩遊戲，當然在認真之中，還要加上個人的才能的輔助（口才）；李慕白、余秀蓮在《臥虎藏龍》中，對於貝勒爺的困難，都是義不容辭的幫助，而俞秀蓮的鏢局更是個必須拿命賠上的；在《來自硫磺島的信》又是個不一樣的認真，電影中的認真刻苦分為兩種，除了如栗林般，努力打仗，為的是保衛國家外，還有一種是如同西鄉般，不願意為了國家在戰場上犧牲，而是相當努力的要活下來，而在之中，那種求生的刻苦是相當明顯的。

〈表 5-7〉：超越分析整理表

電影	階層概念	→	超越
----	------	---	----

美麗人生	幸福快樂	蓋多的才能、態度
臥虎藏龍	自由（不受束縛）	割捨（寶劍、家世…）
	義氣	說到做到、兩肋插刀
來自硫磺島的信	犧牲奉獻	割捨（生命）
	個人價值	逃避、抗命、不願犧牲

說明：以《來自硫磺島的信》為例，西鄉爲了要照自己個人的意志，活著回日本見妻兒，超越的手段便是不願爲國家效忠。以下類推。

第九節 代罪羔羊分析

柏克提出階層概念同時，討論到當人們拒絕階層的規則，無法到達自己心目中的理想或是違反心中既有的規範時，就會產生罪惡感。罪惡感的外在表徵是人們感到害怕、失序或是壓力，人們必須想辦法去除罪惡感，以維持心中的平衡。去除罪惡感的可以分爲兩種，一種是將罪惡轉移到他人或是其他事物，以犧牲他們作爲消除罪惡感的方法，稱之爲「犧牲」(victimage)，例如希特勒將猶太人視爲德國人的罪惡予以殺害；另一種消除方式是將自己視爲罪惡感的犧牲者，以自我虐待的方式來消除罪惡感，稱之爲「自虐」(mortification)，例如高中生考大學失敗時，強迫自己禁足家中、禁止自己出遊，嚴格苛責自己以消除失敗的罪惡感。

行動者普遍成爲代罪羔羊

影片中的人們，在違背階層秩序時，同樣感到罪惡感，當他們沒有辦法達到心中理想的境界時，就必須藉由「犧牲」或是「自虐」來消除罪惡。但是，由場景與行動的分析當中，可以發現充滿壓迫感的場景，經常讓人們感到害怕或是壓力（也就是上述的罪惡感），此種非行動者本身引起的罪惡感，卻經常由行動者來承擔，幾乎影片中所有的行動者或多或少都擔任代罪羔羊的角色，承擔場景所帶來的罪惡感。詳細的整理，可見〈表 5-8〉。

〈表 5-8〉：代罪羔羊角色整理表

電影	代罪羔羊		
	主角	男主角	女主角
美麗人生	√	√	√
臥虎藏龍	√	√	√
來自硫磺島的信	√	√	



代表擔任代罪羔羊的角色



代表影片中無此類角色的出現

從上表的整理中可以發現，所有電影中的主角承擔或多或少的罪惡，擔任代罪羔羊的角色，無一例外。

自虐型與犧牲型的代罪羔羊

由於影片的男女主角，大部分擔任代罪羔羊的角色；而充滿壓迫感的場景，也經常成為罪惡感的來源。為了清楚探討主角們所承受的罪惡，是來自於本身違背階層秩序，因此以自虐的方式擔任代罪羔羊？或是承擔場景的罪惡，成為犧牲的對象？本研究根據每部影片代罪羔羊的特色，整理成〈表 5-9〉。

〈表 5-9〉：代罪羔羊種類整理表

電影	代罪羔羊的種類	
	自虐	犧牲
美麗人生		V
臥虎藏龍	V	V
來自硫磺島的信		V

必須特別說明的是，〈表 5-9〉中，所有電影代罪羔羊的角色都是由男女主角擔任。《臥虎藏龍》中，玉嬌龍跳下武當山，是為了贖罪，屬於自虐，但是李慕白命喪毒針卻是卻是遭受連累，屬於行動因素的犧牲者，因此《臥虎藏龍》二者皆有。

從〈表 5-9〉的整理中發現，因自虐而成為代罪羔羊的影片只有一部《臥虎藏龍》，而犧牲在三部影片中皆有出現，《臥虎藏龍》是兩者皆有。整體而言，犧牲的比例占了大多數，形成三比一壓倒性多數。

因為違背階層秩序而將自己當成代罪羔羊，也就是「自虐」型代罪羔羊的行動者，只有《臥虎藏龍》的玉嬌龍一位，他因為違背了傳統的價值觀，為了追求自由，不顧家人朋友逕自離家，還四處鬧事，因為不願被父母決定自己婚姻而逃婚，違背傳統的家庭倫理，且玉嬌龍不斷的在電影中有形無形的傷害別人，濫用別人對他的寬容，因而最後為了贖罪而自殺；俞秀蓮也受到成為自身的代罪羔羊，因為電影後半慢慢地打算不堅守年輕時的婚約，而想要與李慕白開誠布公，最後李慕白為了向她訴出真情，而用掉最後一口氣而死，這就是俞秀蓮的「自虐」形式代罪羔羊。

因為外在環境的關係，被迫成為代罪羔羊的犧牲者，多半是處於威權體制下的威脅，如《美麗人生》的蓋多、《臥虎藏龍》的玉嬌龍、《來自硫磺島的信》裡的眾將士們。比較特別的是玉嬌龍同是「自虐」型也是「犧牲」型的代罪羔羊，因為他除了是因為本身對於他人的傷害，而產生愧疚，進而自殺外，同時也是傳統愛情觀念、女性身分給予種種限制下的犧牲者；而李慕白也是「犧牲」型的代罪羔羊，但他是因為為了「要救玉嬌龍，並殺死碧眼狐狸」個人的行動而犧牲。

第十節 小結

綜合以上各節，再經過對於三部入圍奧斯卡最佳影片的非英語發音電影進行五因關係的整理後，可以將各因素以及主導因素的特性整理如表〈5-10〉

〈表 5-10〉：五因以及主導因素特徵整理表

五因	特徵
場景	壓迫感、限制貫穿影片
行動者	<ol style="list-style-type: none"> 1. 模糊的善惡對立 2. 女性行動者：受到傳統束縛 3. 男性行動者：愛家、對抗主流勢力
行動	<ol style="list-style-type: none"> 1. 充滿挫折感與壓抑 2. 導致挫折的行動：傳統、外在環境壓力 3. 導致滿足的行動：感情的建立，突破威權的框架、堅持理想 4. 面對問題的行動：逃避、堅強面對、順應環境、對抗
方法	<ol style="list-style-type: none"> 1. 女性行動者（較多描述）：一半屈服傳統，犧牲自我，另一半則否 2. 男性行動者（較少描述）：認真刻苦 3. 普遍出現的方法：死亡為最後犧牲
目的	<ol style="list-style-type: none"> 1. 追求幸福與自由 2. 對抗場景的目的
主導因素	行動者因素最多（67%）、場景因素次之（33%）

從〈表 5-10〉中的整理可以發現，場景的壓迫感雖然不時的出現，限制行動者的行為，然而，行動者在此種充滿壓力的氛圍下，大致上還是能依自己的意志而行動，因此，場景雖然在三部電影中皆出現，且加諸了一定的壓力，但影響的程度沒有很大。

在行動者方面，在一般好萊塢式電影相當明顯的善惡二元對立，在這三部電影中，並沒有被突顯，相反的，代表邪惡的一方大都是由場景來擔任，也就是影片中普遍存在著看不見的敵人；女性行動者經常因為傳統價值而受到束縛，他們因為做出不合乎社會規範的行為而受到處罰，與社會期待相符合的行為，則會受到鼓勵；男性行動者得個性呈現，比女性多元的多，有些人個性懦弱、有些人正直，反映出多元的社會，但是他們普遍表現出愛家的特徵，不論是照顧妻小、以回家為重，或是追求愛情，都表現了愛家的特徵，另外他們的挫折感多半來自因為對抗主流勢力，但並沒有明顯成為壞人的角色。

相對於場景因素的壓抑感，行動因素也充滿挫折與壓力，傳統與外在環境壓力會使他們感到挫折。感情的建立、突破威權的框架、堅持理想等會使行動者感到滿足。然而，行動者在面對問題或困境時最常採取的是堅強的地面對任何困境，再來是與主流勢力對抗到底、順應環境時勢與逃避來面對，但對抗的結果經常是失敗

在方法因素上，一部分女性行動者以自我犧牲做為達到目的的手段，而另一部分則不願意犧牲自己，而想依自己的能力、意志來達到目的，而男性行動者的行動通常具有認真刻苦的色彩，展現一種向上的價值觀。無論是男性或女性，他們都以死亡做為最後達成目的的手段。

在目的因素方面，「追求幸福」與「追求自由」是電影中兩大目的，而這些目的往往與場景因素所給的限制相抗衡，因而產生了為了對抗場景而生的目的。

整體的五因比例上而言，以行動者為主導因素佔最多的比例（百分之六十七），也就是說有唯心主義的傾向，認為人的意志與心靈是決定的主要動力，人們的未來是靠自己創造而來；以場景為主導因素的則佔百分之三十三，也就是傾向唯物主義，認為人的命運為環境所決定。

總結來說，《美麗人生》、《臥虎藏龍》、《來自硫磺島的信》，在經過五因分析整理後，整體內容呈現以下特性：沒有明顯善惡對立的行動者（行動者）在具有壓迫感的環境下（場景），往往為了達到與場景互相衝突的目的，追求幸福與自由（目的），使得行動充滿壓迫與挫折感（行動），而必須常常採取犧牲、認真，或是死亡來完成（方法）。

〈表 5-11〉：價值觀整理表

分析要項	特徵
階層	<ol style="list-style-type: none"> 1. 「惡魔名詞」相當「上帝名詞」 2. 階層底端的「惡魔名詞」：威權、戰爭 3. 階層頂端的「上帝名詞」：個人、犧牲、婚姻家庭
超越	<ol style="list-style-type: none"> 1. 才能、態度 2. 割捨（寶劍、家世、生命…） 3. 逃避、抗命、不願犧牲
代罪羔羊	<ol style="list-style-type: none"> 1. 行動者普遍成為代罪羔羊 2. 自虐型的代罪羔羊：傷害他人、違背傳統感情的階層概念 3. 犧牲型的代罪羔羊：處於威權、傳統體制下的威脅、解救他人

再對這三部入圍奧斯卡最佳影片的非英語發音電影的分析發現，在階層秩序方面，位於階層底層的「惡魔名詞」與位於階層頂層的「上帝名詞」勢均力敵，「警惕性」的概念與「鼓勵性」的概念相當。也就是說，影片中有時以威脅性的敘事方式，警告人們不可違背社會既定的規範，而有是以鼓勵性的方式，促使人們向上提升，邁向更高的階層。

在階層底端的概念，凡是與威權統治、傳統概念相關的，都是屬於貶抑的一方。另外，戰爭也是屬於階層底端，被抗議的對象。在階層頂端的概念，則有個人價值、犧牲、婚姻家庭。

然而，人們在往階層頂端爬升，或是往理想世界前進時，最常使用的超越形式是自我割捨與犧牲。此外，不同的階層有不同的超越手段，有的依靠本身的才能、態度，有的則是不再願意服從威權。

此外，影片中的所有主要行動者（主角），都或多或少擔任代罪羔羊的角色，受到不同程度的懲罰。因為自己的過錯而擔任代罪羔羊的「自虐」，與受到外在事物的壓迫而成為代罪羔羊的「犧牲」，在影片中的比例以後者占大多數。

進一步的分析可以發現，自虐者，主要是因為自身愧對於家庭、朋友，因而產生的贖罪之念頭，或是違背傳統的情感觀念，因而使自身受到痛苦、承擔罪惡。成為犧牲對象的行動者，多半是因為身處在整體威權體制下，受到欺壓或剝削而犧牲，承擔威權體制的罪惡，或是為了解救他人而犧牲，幫他人承擔罪惡。

第陸章 結論與建議

第一節 研究結論

分析這三部入圍奧斯卡最佳影片的非英語發音電影《美麗人生》、《臥虎藏龍》、《來自硫磺島的信》後，回到本研究一開始的目的：「探討在美國主流（依現今意義上）的電影獎中，入圍的非主流片所反映的價值觀及其關係」。看看在上一章的小結，本研究整理五因分析、階層、超越和代罪羔羊的表格，的確是有找到些共通點。

然而這並不表示，這些特色就是代表能被美國主流電影接受、稱讚的電影特色，不是所有出現遭到場景壓迫、與傳統對抗的電影就能受主流的青睞，同樣的，受到主流好評的電影也不一定有這樣的特質。也就是說，不能按照這些特徵價值觀拍電影，就保證能有好評。

既然如此，那什麼才是主流電影界內可能的必勝方程式呢？仔細看看上一章的表格，可以發現到一個共通的現象：**衝突是無所不在的！**不管是《臥虎藏龍》中，傳統對於愛情、女性的束縛與對於自由戀愛的渴望；還是在《美麗人生》裡面，男主角蓋多的天真浪漫，即便是在整個社會對於猶太人的歧視與不平等對待時仍依然故我，在集中營艱難的日子，仍不斷的要製造生活情趣，使家人開心；又或是《來自硫磺島的信》戰火密布，國家為上，軍國主義掛帥的時代氛圍中，一個小小的一等兵抱持著想要回家這渺茫的心願，還有明知道局勢已經不可挽回的指揮官，仍然得接受國家最後瘋狂、失去理性的命令，前往前線，率領士兵們，打一場不可能會贏的仗。

這就是西方教育體系中的傳統的「三幕劇」故事，必須要有戲劇性和衝突，然後解決衝突，所以其實到頭來，觀眾要的還是他們所熟悉的傳統好萊塢式電影，題材可以是他們所不熟悉的，但表現手法就得是如此，才能受到好評。

這三部電影中，處處充滿著像這樣大大小小、形形色色的衝突，而對於觀眾來說，衝突就是戲劇張力的來源。而觀眾在看電影時，不管是劇情片、動作片、還是歌舞片，甚至是紀錄片，想要有的就是戲劇張力，如此才會「好看」，他們希望能在電影中看到有些不同與平時生活的事情，想要有所衝擊。可能是小人物力爭上游、逆流向上，對抗大環境；也可能是兩個不同世代之間的對立、隔閡、衝突與溝通；或者電影本身敘述的事件是平鋪直述的，但是與觀眾本身的觀念有所抵觸，這些「衝突事件」的範圍很大，但都是充滿著極端的差異。因此，可以下一個結論：如果一部非主流的電影想要獲得主流市場的接受，那就必須有某種衝突，形成戲劇張力，給與觀眾一定的衝擊。

第二節 電影產業建議

台灣電影獲得國際影展好評的消息時有所聞，但台灣電影成爲票房冠軍、甚至只是前三名的新聞卻在這十幾年來，別說是沒聽過了，想都不敢想。原因有一部分是因爲目前台灣的電影創作者常常著重於個人的創作理想，而有時就忽略了觀眾的感受。在台灣新電影之後，就許多人批評這種美學表現形式「太過個人化」或是「太過私密化」，觀眾看不懂，怎麼會想去看？所以電影的製作，可以有個人的特色，但還是必須要去捕捉大時代的氛圍。新電影並非沒有「故事性」，但較爲欠缺「戲劇性」，而這正是觀眾所想要的。

第三節 研究限制

一、 對於非主流電影定義過於主觀

對於主流與非主流的定義，本研究雖然引用前人的文獻，試圖找出對於奧斯卡、也就是對於美國、對於主流電影來說的非主流。但因爲主流非主流本身即是相當主觀的認定，因此在研究過程中，不免參雜到各人的想法，以致於使得對於主流與非主流的定義過於牽強。也因爲一開就有先入爲主的觀念，認爲語言是造成主流與非主流的因素，以致後來變成是爲了要證明這項假說，而去尋找資料，這使得這份研究不僅不太客觀，且是相當主觀的。

二、 母體電影可能沒有共通性

這是從一開始做這份研究時，就存在的必然風險，價值觀是種多元而亦是相當個人化的產物。因爲其多元性，要在這僅僅三部的母體中，試圖找到有一個共同的交集是相當冒險的，很有可能最後的結果便是沒有結果，但因爲沒有結果仍然可以說明另一種結論：電影間是相當獨立的，每部電影都是獨一無二的，因此仍繼續進行此研究。

三、 五因之間的曖昧性

事實上，五因間的曖昧性是必然存在的，柏克在提出五因分析方法時，就曾經以「戰爭」此一名詞爲例（Burke, 1969），他提出「戰爭」可以當成場景因素，也可以是行動者因素，也可能是行動、方法或目的因素，五因分析僅僅提供分析框架，因素之間存在著不可抹滅的曖昧性質，需要研究者自行彈性運用語解釋（張玉珮, 1996）

五因的曖昧性在本研究中也發現到，尤其是在方法與行動因素上，有相當大的重疊，兩者皆是爲了達到目的而進行，雖然方法強調完成的策略或手段，而行動強調的是行爲的本身，但理論是是一回事，在實際執行上仍有困難。例如在《臥虎藏龍中》，玉嬌龍在與未婚夫的新婚之夜離家出走，離家出走是他了逃離婚約的行動，但同時也是爲了跳脫出家中掌控的方法。

四、 自身紀錄不夠客觀

因為時間與人力的限制，本研究中的三部電影紀錄皆是由研究者自行觀看並記錄，而沒有經過多次的重新檢驗，或是不同研究者的多次紀錄，而因此而產生的個人主觀性，再加上五因的曖昧性，使得研究本身的基礎資料就有記錄上客觀性的問題，但本研究持著中立客觀的原則，屏除研究者對於電影本身的看法與情感來撰寫紀錄。

五、 排除導演因素

導演對於電影的影響相當的深，尤其是導演個人的成長背景，會影響到日後的電影風格，而這些都會表現在電影的表現手法上，而不同的導演對於同一件事的表現也大相逕庭。但本研究爲了要簡化各種影響因素，將研究重點著重於電影劇情所表達出的價值觀與特色，而未將導演因素納入考量。

六、 排除行動者因素中的相對關係

柏克在提出五因分析方法時，認爲對於行動者因素的分析，應當區分發話者（who）與受話者（whom）之間的關係，這樣的區分可以確切地釐清論述中的概念。（張玉珮, 1996）

但因為本研究的主體是電影，電影的一個場景往往因為劇情、氛圍的需要，而被切成許多片段，在加上電影所表現的亦不是完整的事件，而是經由切割、擷取過後，再重新剪接的表現，重點在於他的不連續性，使得要從一個段落事件來區分發話者與受話者是不容易的，因此省略此部分的研究。

七、 排除電影美學對於電影的影響

就電影美學來說，這三部電影所呈現的不同面貌，而他們所使用的電影語言也不同，電影的表現手法除了會影響到意義的創造，不諱言地，電影美學也是評審的一大重點。在電影中，燈光、攝影、配樂、剪接都是很重要的要素，但仍因為時間的考量，而將焦點集中於劇情的發展中。

附錄

● 〈表 2-1〉

1998~2007 奧斯卡最佳影片（Best Picture）入圍名單（本研究整理）

電影年份 (屆數)	入圍名單		語言	出品國	母體		獲得之奧斯卡獎項
	英文	中文			語 言	國 別	
2007 (80)	Atonement	贖罪	英語、法語	英國、法國		V	最佳原創配樂
	Juno	鴻孕當頭	英語	美國、加拿大			最佳原著劇本

	Michael Clayton	全面反擊	英語	美國			最佳女配角
	No Country for Old Men	險路勿近	英語、西班牙語	美國			最佳影片、最佳導演、最佳男配角、最佳改編劇本、
	There Will Be Blood	黑金企業	英語	美國			最佳男主角、最佳攝影
2006 (79)	Babel	火線交錯	英語	美國、墨西哥			最佳電影配樂
	The Departed	神鬼無間	英語	美國、香港			最佳影片、最佳導演、最佳改編劇本、最佳剪輯
	Letters from Iwo Jima	來自硫磺島的信	日語	美國、日本	V		最佳音效剪輯
	Little Miss Sunshine	小太陽的願望	英語	美國			最佳男配角、最佳原著劇本
	The Queen	黛妃與女皇	英語、法語、德語	英國、法國、義大利		V	最佳女主角
2005 (78)	Brokeback Mountain	斷背山	英語	美國			最佳導演、最佳改編劇本、最佳原創配樂
	Capote	柯波帝:冷血告白	英語	美國、加拿大			最佳男主角
	Crash	衝擊效應	英語	美國、德國			最佳影片、最佳原著劇本、最佳剪輯
	Good Night. And Good Luck	晚安,祝你好運	英語	美國			—
	Munich	慕尼黑	英語	美國			—
2004 (77)	The Aviator	神鬼玩家	英語	美國、日本、德國			最佳女配角、最佳攝影、最佳剪輯、最佳服裝設計、最佳藝術指導
	Million Dollar Baby	登峰造擊	英語	美國			最佳影片、最佳導演、最佳女主角、最佳男配角
	Ray	雷之心靈傳奇:雷查爾斯不凡的一生	英語	美國			最佳男主角、最佳音效
	Sideways	尋找新方向	英語	美國			最佳改編劇本
	Finding Neverland	尋找新樂園	英語	英國、美國			最佳電影配樂
2003	The Lord of the	魔戒三部	英語、精靈	美國、紐西			最佳影片、最佳導演、最佳改編劇

(76)	Rings: The Return of the King	曲:王者再臨	語	蘭、德國			本、最佳電影配樂、最佳電影歌曲、最佳音效、最佳化妝、最佳視覺特效、最佳剪輯、最佳服裝設計、最佳藝術指導
	Lost in Translation	愛情不用翻譯	英語	美國、日本			最佳原著劇本
	Master and Commander: The Far Side of the World.	怒海爭鋒: 極地征伐	英語	美國			最佳攝影、最佳音效剪輯
	Mystic River	神秘河流	英語	美國			最佳男主角、最佳男配角
	Seabiscuit	奔騰年代	英語	美國			—
2002 (75)	Chicago	芝加哥	英語	美國			最佳女配角、最佳藝術指導、最佳服裝、最佳影片、最佳音效
	Gangs of New York	紐約黑幫	英語	美國			最佳剪輯
	The Hours	時時刻刻	英語	美國、英國			最佳女主角
	The Pianist	戰地琴人	英語、德語、俄語	法國、德國、英國、波蘭		V	最佳男主角、最佳改編劇本、最佳導演
	Lord of the Rings: The Two Towers	魔戒二部曲:雙城奇謀	英語、精靈語	美國、紐西蘭、德國			最佳音效剪輯、最佳視覺特效
2001 (74)	A Beautiful Mind	美麗境界	英語	美國			最佳影片、最佳女配角、最佳導演、最佳改編劇本
	Gosford Park	謎霧莊園	英語	英國、美國、義大利			最佳原著劇本
	The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring	魔戒首部曲:魔戒現身	英文、精靈語	美國、紐西蘭			最佳攝影、最佳原創音樂、最佳化妝、最佳視覺效果
	In The Bedroom	意外邊緣	英語	美國			—
	Moulin Rouge!	紅磨坊	英語、法語、西班牙語	美國、澳大利亞			最佳美術指導、最佳服裝設計
2000 (73)	Crouching Tiger, Hidden Dragon	臥虎藏龍	國語	台灣、香港、美國、加拿大		V	最佳外語片、最佳原創音樂、最佳攝影、最佳藝術指導
	Erin Brockovich	永不妥協	英語	美國			最佳女主角

	Gladiator	神鬼戰士	英語	美國、英國			最佳影片、最佳男主角、最佳服裝設計、最佳音效、最佳視覺特效
	Traffic	天人交戰	英語、西班牙語	德國、美國			最佳剪接、最佳導演、最佳男配角、最佳改編劇本
	Chocolat	濃情巧克力	英語、法語	英國、美國			—
1999 (72)	American Beauty	美國心玫瑰情	英語	美國			最佳影片、最佳男主角、最佳導演、最佳攝影、最佳原著劇本
	The Cider House Rules	心塵往事	英語	美國			最佳男配角、最佳改編劇本
	The Insider	驚爆內幕	英語、日語、阿拉伯語	美國			—
	The Sixth Sense	靈異第六感	英語、拉丁語、西班牙語	美國			—
	The Green Mile	綠色奇蹟	英語、法語	美國			—
1998 (71)	Life is Beautiful	美麗人生	義大利語、德語、英語	義大利	V	V	最佳男主角、最佳外語片、最佳電影音樂
	Saving Private Ryan	搶救雷恩大兵	英語、法語、德語、捷克語	美國			最佳導演、最佳攝影、最佳剪接、最佳音效
	Shakespeare in Love	莎翁情史	英語	美國、英國			最佳影片、最佳女主角、最佳女配角、最佳藝術指導、最佳服裝、最佳電影配樂、最佳原著劇本
	The Thin Red Line	紅色警戒	英語	加拿大、美國			—
	Elizabeth	伊莉莎白	英語、法語	英國		V	最佳化妝

● 〈表 2-2〉

歷屆（1928~2007）奧斯卡最佳影片入圍名單（本研究整理）

電影年份 (屆數)	獲獎名單		語言	國籍
	英文	中文		
2007 (80)	No Country for Old Men	險路勿近	英語、西班牙語	美國
2006 (79)	The Departed	神鬼無間	英語、粵語	美國、香港
2005 (78)	Crash	衝擊效應	英語、西班牙語、華語、波斯語、韓語	美國、德國

2004 (77)	Million Dollar Baby	登峰造擊	英語、愛爾蘭語	美國
2003 (76)	The Lord of the Rings: The Return of the King	魔戒三部曲：王者再臨	英語、精靈語、古英語	美國、紐西蘭、德國
2002 (75)	Chicago	芝加哥	英語、匈牙利語	美國、德國
2001 (74)	A Beautiful Mind	美麗境界	英語	美國
2000 (73)	Gladiator	神鬼戰士	英語	美國、英國
1999 (72)	American Beauty	美國心玫瑰情	英語	美國
1998 (71)	Shakespeare in Love	莎翁情史	英語	英國、美國
1997 (70)	Titanic	鐵達尼號	英語、德語、法語、瑞典語、義大利語、俄語	美國
1996 (69)	The English Patient	英倫情人	英語、德語、義大利語、阿拉伯語	美國
1995 (68)	Braveheart	梅爾吉勃遜之英雄本色	英語、法語、拉丁語	美國
1994 (67)	Forrest Gump	阿甘正傳	英語	美國
1993 (66)	Schindler's List	辛德勒的名單	英語、希伯來語、德語、波蘭語	美國
1992 (65)	Unforgiven	殺無赦	英語	美國
1991 (64)	The Silence of the Lambs	沉默的羔羊	英語	美國
1990 (63)	Dances with Wolves	與狼共舞	英語、波尼族語、蘇族語	美國
1989 (62)	Driving Miss Daisy	溫馨接送情	英語、希伯來語	美國
1988 (61)	Rain Man	雨人	英語、義大利語	美國
1987 (60)	The Last Emperor	末代皇帝	英語、華語、日語	中國、英國、法國、義大利
1986 (59)	Platoon	前進高棉	英語、越南語	英國、美國
1985 (58)	Out of africa	遠離非洲	英語、斯瓦希里語	美國
1984 (57)	Amadeus	阿瑪迪斯	英語、義大利語、德語	美國
1983 (56)	Terms of Endearment	親密關係	英語	美國
1982 (55)	Gandhi	甘地	英語	英國、印度
1981 (54)	Chariots of Fire	火戰車	英語、法語	英國
1980 (53)	Ordinary People	凡夫俗子	英語	美國
1979 (52)	Kramer vs. Kramer	克拉瑪對克拉瑪	英語	美國
1978 (51)	Kramer vs. Kramer	越戰獵鹿人	英語、俄語、越南語、法與	美國
1977 (50)	Annie Hall	安妮霍爾	英語、德語	美國
1976 (49)	Rocky	洛基	英語	美國
1975 (48)	One Flew Over the Cuckoo's	飛越杜鵑窩	英語	美國

	Nest			
1974 (47)	The Godfather: Part II (教父續集	英語、義大利語、西班牙語、拉丁語	美國
1973 (46)	The Sting	刺激	英語	美國
1972 (45)	The Godfather	教父	英語、西班牙語、拉丁語	美國
1971 (44)	The French Connection	霹靂神探	英語、法語	美國
1970 (43)	Patton	巴頓將軍	英語、德語、法語、俄語、阿拉伯語	美國
1969 (42)	Midnight Cowboy	午夜牛郎	英語、義大利語	美國
1968 (41)	Oliver!	孤雛淚	英語	英國
1967 (40)	In the Heat of the Night	惡夜追緝令	英語	美國
1966 (39)	A Man for All Seasons	良相佐國	英語、拉丁語、西班牙語、法語	美國
1965 (38)	The Sound of Music	真善美	英語	美國
1964 (37)	My Fair Lady	窈窕淑女	英語	美國
1963 (36)	Tom Jones	湯姆瓊斯	英語	英國
1962 (35)	Lawrence of Arabia	阿拉伯的勞倫斯	英語、阿拉伯語、土耳其語	英國
1961 (34)	West Side Story	西城故事	英語、西班牙語	美國
1960 (33)	The Apartment	公寓春光	英語	美國
1959 (32)	Ben-Hur	賓漢	英語	美國
1958 (31)	Gigi	金粉世界	英語	美國
1957 (30)	The Bridge on the River Kwai	桂河大橋	英語、日語、泰語	英國、美國
1956 (29)	Around the World in Eighty Days	環遊世界八十天	英語、西班牙語	美國
1955 (28)	Marty	馬蒂	英語	美國
1954 (27)	On the Waterfront	岸上風雲	英語	美國
1953 (26)	From Here to Eternity	亂世忠魂	英語	美國
1952 (25)	The Greatest Show on Earth	戲王之王	英語	美國
1951 (24)	An American in Paris	花都舞影	英語、法語	美國
1950 (23)	All About Eve	彗星美人	英語	美國
1949 (22)	All the King's Men	一代奸雄	英語	美國
1948 (21)	Hamlet	王子復仇記	英語	英國
1947 (20)	Gentleman's Agreement	君子協定	英語	美國
1946 (19)	The Best Years of Our Lives	黃金時代	英語	美國
1945 (18)	The Lost Weekend	失去的週末	英語	美國
1944 (17)	Going My Way	與我同行	英語	美國

1943 (16)	Casablanca	北非諜影	英語、法語、德語	美國
1942 (15)	Mrs. Miniver	忠勇之家	英語、德語	美國
1941 (14)	How Green Was My Valley	翡翠谷	英語、威爾士語	美國
1940 (13)	Rebecca	蝴蝶夢	英語	美國
1939 (12)	Rebecca	亂世佳人	英語	美國
1938 (11)	You Can't Take It with You	浮生若夢	英語	美國
1937 (10)	The Life of Emile Zola	左拉傳	英語	美國
1936 (9)	The Great Ziegfeld	歌舞大王齊格菲	英語	美國
1935 (8)	Mutiny on the Bounty (叛艦喋血記	英語、南島語系	美國
1934 (7)	It Happened One Night	一夜風流	英語	美國
1933 (6)	Cavalcade	氣壯山河	英語	美國
1932 (5)	Grand Hotel	大飯店	英語	美國
1931 (4)	Cimarron	壯志千秋	英語、法語	美國
1930 (3)	All Quiet on the Western Front	西線無戰事	英語、法語、德語、 拉丁語	美國
1929 (2)	The Broadway Melody	百老匯之歌	英語	美國
1928 (1)	Wings	鐵翼雄風	英語	美國
	Sunrise: A Song of Two Humans	日出	(默片)	美國

參考文獻

期刊

- 林怡伶 (1996)。複製或原真？：主流與非主流流行音樂之事實與迷思，《中外文學》，25 (2)：10-31。
- 王孝勇 (2006)。社會運動的語藝批評：理論的論辯與意義，《傳播與管理研究》，

書籍

- 張曉明 胡惠林 章建剛 (編) (2007)。文化藍皮書.2007年：中國文化產業發展報告。社會科學文獻出版社。
- 陳儒修、郭幼龍 (譯) (2002)。Robert Stam 著。電影理論解讀。台北市：遠流。
- 李顯立 (譯) (1997)。Tim Bywater, Thomas Sobchack 著。電影批評面面觀。台北市：遠流。
- 梁良 (1998)。奧斯卡最佳影片欣賞。茂林。

論文

- 郭幼龍 (1998)。民眾對臺灣電影的評價與電影消費行為之關係研究。國立世新大學傳播研究所碩士論文。全國博碩士論文資訊網。087WCJC0376001。
- 吳淑玲 (2005)。文化創意產業之美感與體驗-以美國 Hollywood 電影為例之探索性研究。國立中興大學企業管理學系研究所碩士論文。全國博碩士論文資訊網。093NCHU0121020。
- 鄭沂珊 (2002)。美國電影票房影響因素之探討。國立台灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。全國博碩士論文資訊網。090NTNU0023011。
- 江國豪 (2004)。非主流音樂之台灣意識研究：以 1980 年代後之歌曲為例。國立世新大學傳播研究所碩士論文。全國博碩士論文網。092SHU00376030
- 楊宜桂 (2005)。台灣非主流音樂產業行銷管理之創新策略研究。元智大學資訊傳播學系碩士論文。全國博碩士論文網。093YZU00676026
- 簡妙如 (2002)。流行文化，美學，現代性：以八、九〇台灣流行音樂的歷史重構為例。國立政治大學新聞研究所博士論文。090NCCU0382012
- 張玉珮 (1996)。臺灣電影再現的社會規範與價值觀。輔仁大學大眾傳播學類碩士論文。全國博碩士論文網。084FJU00024007

網路

- 何嘉駒 (2007)。奧斯卡金像獎最佳影片得獎名單。2007 年 10 月 19 日，取自 http://www.csie.nctu.edu.tw/~movies/new/oscar_picture_n.html
- 何嘉駒 (2007)。奧斯卡金像獎最佳原著劇本得獎名單。2007 年 12 月 13 日，取自 http://www.csie.nctu.edu.tw/~movies/new/oscar_screenplay_o_n.html
- 何嘉駒 (2007)。奧斯卡金像獎最佳改編劇本得獎名單。2008 年 3 月 2 日，取自 http://www.csie.nctu.edu.tw/~movies/new/oscar_screenplay_a_n.html
- IMDb (2008)。3-1 所列電影明細。2008 年 3 月 3 日，取自 <http://www.imdb.com/>
- 2007 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://beingz.wordpress.com/2008/02/25/80th%E5%A5%A7%E6%96%AF%E5%8D%A1%E5%BE%97%E7%8D%8E%E5%90%8D%E5%96%AE/>
- 2006 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://news.epochtimes.com/b5/7/2/26/n1630387.htm>
- 2005 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://stars.udn.com/star/StarsContent/Content7655/>
- 2004 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 http://www.wretch.cc/blog/seanie&article_id=1808679
- 2003 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自

- <http://www.ettoday.com/case/entertainment/oscar2004/index03.htm>
- 2002 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://wec.shu.edu.tw/box/1-04oscar.htm>
 - 2001 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://www.ettoday.com/case/entertainment/oscar2002/index02.htm>
 - 2000 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://tw.myblog.yahoo.com/ysustone/article?mid=951&prev=952&next=944>
 - 1999 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://starblvd.net/cgi-bin/movie/euccns?/award/oscar/1999.html>
 - 1998 年奧斯卡最佳影片獲得獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://starblvd.net/cgi-bin/movie/euccns?/award/oscar/1998.html>
 - 奧斯卡金像獎獎項清單。2008 年 4 月 29 日，取自 <http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%A5%A5%E6%96%AF%E5%8D%A1%E9%87%91%E5%83%8F%E5%A5%96&variant=zh-tw>
 - 線上口語研究傳播中心。語藝之定義。2008 年 6 月 2 日，取自 <http://cc.shu.edu.tw/~tyu/R.htm>
 - 中華民國（臺灣）行政院新聞局全球資訊網。電影定義。2008 年 6 月 2 日，取自 <http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=24525&ctNode=3591>