

國立政治大學廣播電視學系碩士論文

指導教授：陳儒修 博士

2000~2010 年台灣電影預告片研究 與模式探求

The Study of 2000~2010 Taiwan Movie Trailers and Model
Exploration

研究生：李培培

中華民國一〇一年一月

誌 謝

感謝父母辛苦栽培，無私的付出與支持，才能成就現在的我。

特別要感謝指導老師陳儒修，從題目發想到完成論文的過程中，不斷給我意見與力量，尤其是老師幽默詼諧的個性，更讓我在論文寫作當中，能夠輕鬆愉快的面對與渡過，老師可以說是我人生中最重要良師益友；另外，感謝兩位口委老師，邱啟明老師與王亞維老師，兩位老師的寶貴意見使本論文更加完整。

感謝研究所重要的讀書會夥伴，蔡佳惠、詹琇惠、陳亞孜、王思婕，因為有你們的相伴與督促，讓寫論文不再只有孤獨與枯燥，一路上的討論與意見交換，互相激勵與激發想法，使得論文時刻不會是地獄，而是多了很多歡樂與美食。

謹以此篇論文獻給所有關心我的人。



摘要

本研究目的是從電影敘事和互文理論的角度去了解台灣電影預告片的風格模式為何？以好萊塢電影預告片為參照點，了解台灣電影預告片操作什麼元素來吸引觀眾？與好萊塢電影預告片有何差異？更重要的是透過研究者對台灣電影預告片剪接師的訪談資料，了解台灣電影預告片的產製環境和流程，完整了解台灣電影預告的生成，並試圖發現可能有的台灣電影預告片模式。

本研究以 2000 年至 2010 年國片票房前十名為研究樣本，首先依據製作規模與資金來源等將十部影片分成三類，並依據好萊塢電影預告片模式特徵，將文本分成敘事、視覺文本、聽覺文本、明星等四元素，分析三類別的預告特徵。

研究結果發現，不同的製作規模會影響台灣電影預告片風格，有國際資金與國際團隊規模製作的準好萊塢電影預告片，模式特徵與好萊塢電影預告片相似，重場面、類型、明星等，強而有力的視覺呈現是其重點與賣點；有亞洲資金與兩岸三地團隊製作的類好萊塢電影預告片，預告片的剪接技巧特徵仿效好萊塢預告片的同時，將場面和明星的不足，轉移到以衝突和人物為中心，故事輪廓漸浮現。

只有本土資金和傳統台灣電影手工業製作條件的演化中的台式電影預告片，呈現出明顯不同的電影預告片特色，此類別以故事來包裝，從本土出發，放入象徵台灣的符號、語言，並且嘗試不同技法來填補場面、類型、明星的不足，像是電影主題曲、大量演員、字卡、各大影展獎項等，利用其他元素來強化影片豐富度，敘事與聽覺變成揮灑創意的文本，補足視覺文本的不足。

本研究預期藉由台灣電影預告片的文本分析和產製端的訪問，形塑出台灣電影預告片的風格，並且進一步找到適合台灣電影預告片發展模式，增加台灣電影預告片整體效益。

關鍵字：台灣電影、電影預告片、電影敘事、互文理論

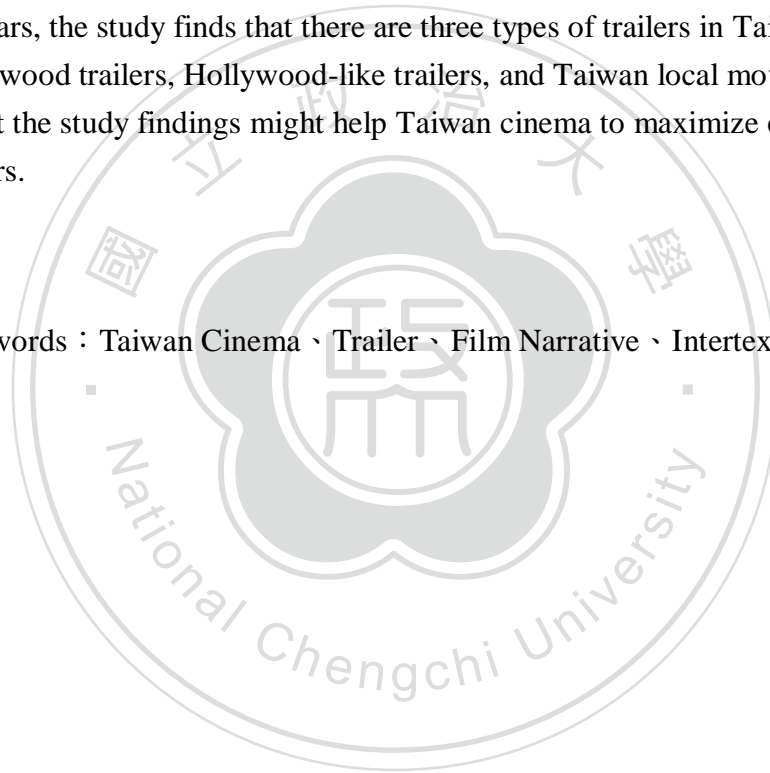
Abstract

The purpose of the study is to investigate styles of Taiwanese movie trailers from the film narrative and intertextual perspectives. First of all, we need to determine elements used in Taiwanese movie trailers and what differences these elements have in comparison with those in Hollywood movie trailers.

Moreover, we have to understand conditions and processes of producing those trailers by interviewing trailer editors in Taiwan. By doing so, we will be able to categorize different types of Taiwanese movie trailers.

Based on four major elements of Hollywood movie trailers, namely, narration, visual, audio and stars, the study finds that there are three types of trailers in Taiwan cinema: Quasi-Hollywood trailers, Hollywood-like trailers, and Taiwan local movie trailers. It is hoped that the study findings might help Taiwan cinema to maximize effects of its movie trailers.

Keywords : Taiwan Cinema 、 Trailer 、 Film Narrative 、 Intertextuality



目錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的與問題.....	5
第三節 相關研究回顧.....	7
第四節 研究範圍與對象.....	16
第五節 研究方法與架構.....	19
第六節 預期結果與重要性.....	24
第二章 相關理論與文獻探討.....	25
第一節 電影預告片的歷史與現況.....	25
第二節 電影敘事理論.....	30
第三節 互文理論.....	35
第四節 好萊塢電影預告片模式.....	38
第五節 小結.....	45
第三章 準好萊塢電影預告片－《雙瞳》、《臥虎藏龍》、《色，戒》...46	
第一節 個案簡介.....	46
第二節 敘事結構.....	49
第三節 視覺文本.....	56
第四節 聽覺文本.....	64
第五節 明星.....	66
第六節 小結.....	68
第四章 類好萊塢電影預告片－《詭絲》、《不能說的秘密》.....70	
第一節 個案簡介.....	70
第二節 敘事結構.....	72
第三節 視覺文本.....	79
第四節 聽覺文本.....	89
第五節 明星.....	94
第六節 小結.....	98

第五章 演化中台式電影預告片風格－《海角七號》、《艋舺》、 《父後七日》、《囧男孩》	100
第一節 個案簡介.....	100
第二節 敘事結構.....	103
第三節 視覺文本.....	113
第四節 聽覺文本.....	126
第五節 明星.....	134
第六節 小結.....	139
第六章 結論.....	142
第一節 研究結果與發現.....	142
第二節 研究限制與後續研究建議.....	152
參考書目.....	153
附錄.....	157



圖目錄

圖 1-1：研究流程.....	6
圖 1-2：影片分類光譜示意圖.....	23
圖 2-1：故事與情節之關係.....	31
圖 2-2：敘事體之結構.....	32
圖 2-3：古典模式.....	33
圖 2-4：三幕劇.....	33
圖 2-5：高概念文本特性.....	42



表目錄

表 1-1：國內外預告片相關研究文章一覽.....	7
表 1-2：國內碩博士論文－行銷類相關研究一覽.....	9
表 1-3：國內碩博士論文－科技類相關研究一覽.....	11
表 1-4：國內碩博士論文－閱聽眾相關研究一覽.....	12
表 1-5：電影預告片專書.....	13
表 1-6：2000 年至 2010 年國片票房排行榜前十名.....	17
表 1-7：文本分析架構.....	21
表 2-1：互文和超文一覽表.....	36
表 2-2：好萊塢預告片模式表.....	39
表 3-1-1 劇情發展.....	49
表 3-2-1 預告片情節段落.....	51
表 3-3-1：場景鏡頭簡表.....	57
表 3-3-2：《雙瞳》特效表.....	60
表 3-3-3：預告片與電影的意義轉換圖表.....	62
表 3-5-1：《臥虎藏龍》預告片演員表.....	66
表 3-5-2：《色，戒》預告片演員表.....	67
表 3-5-3：《雙瞳》預告片演員表.....	67
表 3-6：《臥虎藏龍》、《雙瞳》、《色，戒》對照好萊塢預告片模式表.....	68
表 4-1：劇情發展.....	72
表 4-2：預告片情節段落.....	73
表 4-3-1：場景鏡頭簡表.....	80
表 4-3-2：預告片與電影的意義轉換圖表.....	84
表 4-3-3：《詭絲》文字表.....	85
表 4-3-4：《不能說的·秘密》文字表.....	86
表 4-3-5：《不能說的·秘密》文字敘述表.....	87
表 4-4-1：《詭絲》對白表.....	90
表 4-4-2：《不能說的·秘密》對白表.....	91
表 4-4-3：《詭絲》旁白表.....	92
表 4-5-1：《詭絲》演員對照表.....	94
表 4-5-1：《不能說的·秘密》演員對照表.....	96
表 4-6：《詭絲》、《不能說的秘密》對照好萊塢預告片模式表.....	98
表 5-1：劇情發展.....	103

表 5-2：預告片情節段落.....	105
表 5-3-1：場景鏡頭簡表.....	113
表 5-3-2：預告片與電影的意義轉換圖表.....	118
表 5-3-3：《海角七號》文字表.....	119
表 5-3-4：《艋舺》文字表.....	120
表 5-3-5：《囧男孩》文字表.....	120
表 5-3-6：《父後七日》文字表.....	121
表 5-3-7：《海角七號》文字敘述表.....	122
表 5-3-8：《艋舺》文字敘述表.....	123
表 5-3-9：《囧男孩》文字敘述表.....	124
表 5-3-10：《父後七日》文字敘述表.....	124
表 5-4-1：《海角七號》對白表.....	128
表 5-4-2：《艋舺》對白表.....	129
表 5-4-3：《囧男孩》對白表.....	130
表 5-4-4：《父後七日》對白表.....	131
表 5-4-5：《囧男孩》旁白表.....	133
表 5-5-1：《海角七號》演員對照表.....	134
表 5-5-2：《艋舺》演員對照表.....	135
表 5-5-3：《囧男孩》演員對照表.....	136
表 5-5-4：《父後七日》演員對照表.....	137
表 5-6：《海角七號》、《艋舺》、《囧男孩》、《海角七號》對照好萊塢預告片 模式表.....	139
表 6-1：三類別敘事比較表.....	144
表 6-2：三類別視覺文本比較表.....	145
表 6-3：三類別聽覺文本比較表.....	147
表 6-4：三類別明星比較表.....	148
表 6-5：台灣電預告可能最佳模式.....	150

第一章 緒論

就像賣草莓，如果你想把一整盒草莓賣出去，你必須確保最美味最大顆的被放在最頂端，壞掉的被放在最底層，生產預告片就如同賣草莓：只放入有助於影片銷售的畫面。

—Paul Lazaru

本章第一節由研究動機開始，敘述研究者對於電影預告片的喜愛與好奇，每每進電影院看電影，總是不想錯過電影開場前預告片播放，但在觀賞不同電影預告片過程中，研究者發現台灣電影預告片與好萊塢電影預告片有顯著差異，進而開始思考，台灣電影是否有可能從預告片著手，增加觀眾的觀影意願。基於研究動機，第二節確立本研究主要研究目的為挑選近十年國片電影票房前十名代表個案，以敘事和互文等相關理論分析，檢討台灣電影預告片的成功與可改進之處，並試圖建構模式。第三節整理相關電影預告片研究，以期精確瞭解電影預告片在研究領域裡的位置，以利進行台灣電影預告片探討。第四節、第五節及第六節則建立本研究的研究流程與架構，以及說明所使用的研究方法和研究對象選擇，並且預期達到的目的與本研究的重要性。

第一節 研究動機

近年來好萊塢將娛樂版圖擴張至全球市場後，夾帶著龐大資金，橫掃各國電影市場，台灣無法倖免的成為犧牲者之一，而 2008 年的《海角七號》因天時地利人和等種種因素，締造出台灣電影市場許久未見的國片紅盤，接續著大大小小的國片開始躍升舞台，像是《艋舺》、《父後七日》、《囧男孩》、《雞排英雄》等，另外，2008 年的罕見現象是，出現超過十部劇情長片是導演首部作品的新銳導演高峰，新銳導演作品遍地開花。綜觀 21 世紀這十年，雖然電影票房排行依然好萊塢電影掌控下，但同時也漸漸看到了不同於台灣新電影時期的國片印象。

這幾年國片市場熱絡，可以從幾個面向觀察此現象，新銳導演擺脫台灣新電影時期的沉重社會議題包袱，開始走向青春、成長、勵志、輕鬆愛情小品等容易被觀眾接受的題材，另外，製片人才的出現也相對增強了電影產製環境的生產能量，以往的台灣電影以導演製為導向，但從黃志明製片《雙瞳》(2002)、《詭絲》(2006)、《海角七號》(2008)到李烈的《囧男孩》(2008)、《艋舺》(2010)等，製片出現相對讓電影宣傳行銷更完整，製片不僅幫導演籌備資金與電影拍攝所需，並且有系統進行電影行銷宣傳和製作，不管是電影院、電視、網路等通路，

行銷手法的改變與進化適當加強了電影市場的能量，同時，越來越多跨國合製讓資金集中擴大，使得拍攝場面和題材更廣泛，也讓宣傳更有後盾發揮，當然，這些發展都是以商業目的主導電影製作方向，創造經濟主要價值成了首要，如何販賣電影成了關鍵手段。

電影被列為八大藝術之一，特別在於它是可將其他藝術形式融於一身的產物，雖藝術與商業有多許地方相衝突，但電影與商業卻是密不可分。在觀眾的觀影處境當中，一直代表著三種不同的社會過程的匯聚點，這三種過程是：生產影片並使之放映的過程，把觀眾吸引到影院的過程和呈現於銀幕的影片文本中的社會再現過程（Allen & Gomery, 1985 / 李迅譯，2010，頁 221-222）。一部電影在影片完整呈現觀眾眼前之前，放置了許多元素，這些元素是影片整體架構內的前文本，包括宣傳標語、媒體報導、海報、酷卡、報紙、電視廣告、電影評論、電影預告片等，這些廣告宣傳品都被容納進電影的整體架構裡，前文本的存在是為了告訴觀眾有關這部新電影的相關訊息，也是在觀影處境的社會過程中，把觀眾吸引到影院過程的重要文本，同時，細數不同前文本質性，可以發現，點燃觀眾觀影慾望並且正式進入電影正文的前文本，觀眾真正接觸到電影敘境前的第一道縫隙，是電影預告片，因為預告片不同於其他的宣傳文本，預告片給與觀眾的是真實畫面、述說一個故事，預告片敘事方式勾起人類的原始渴望—求知，主動性的與觀眾對話，而不是只有一張圖片一個標語。

這道縫隙給了觀眾和研究者更多想像空間與疑問，電影預告片成了影片生產過程當中，較為特殊和衝突的物件，它的產出由電影正文而來，但它卻可以與正文完全相反或不同，只為了達到它的目的，它的目的比起電影本身更為明確，使觀眾留下深刻印象，進一步吸引觀眾進電影院消費，雖然它的商業性凌駕藝術性，它卻必須擁有商業性之外的藝術創作手法，才能真正產生吸引力並且發揮影響力，電影預告片成了一個極其有趣的研究本體，預告片的運用與影響，就像「且待下回分解」的做法造成了急不可耐、望眼欲穿的心境一樣，與其說這是等待著後續事件的出現，不如說是切盼故事繼續推演、中斷的創作重新開始（Andre Bazin, 1976 / 崔君衍譯，1995，頁 101）。預告片製造出讓觀眾期盼故事繼續下去的快感就如同小說與電影般，經由遽然中斷的處理手法讓人感受到藝術的魅力，研究者想了解到它運用何種元素，如何透過短短的兩分半鐘達到它的藝術性與目的性。

電影除了具有高度藝術本質之外，更重要的是它帶有商業元素，電影的產出是為了被觀賞，在電影的生產、發行、放映這三個基本區域中，往往同時指向一個目標，就是電影票房，以商業層面來說，電影票房好即代表了電影的成功。然而，影響電影票房的因素有很多，根據黃婉玲（2007）的研究指出，在產品屬性、

品牌知名度、銷售日期、銷售據點、資訊來源及網路口碑傳播皆對於電影票房績效有顯著影響。但是在眾多影響電影票房的因素當中，最貼近電影正文，並且能最直接體驗到商品內容，即是電影預告片。理論上來講，電影預告片將電影這個商品內容摘要性的告知消費者，將所有電影內文中被認為能夠創造票房的元素剪輯合成，告訴觀眾電影內容包含了什麼樣的類型、演員、導演、故事等相關資訊，但在傳遞資訊的同時，電影預告片也用了電影語言述說一個故事，建構自身情節。

同時，預告片的有效性是因為它面對的是已經進入戲院的消費者，這群消費者對同類型的影片已表現出興趣，通常動作片前面放的是其他動作片的預告片，喜劇片前面放的是喜劇片的預告片，從行銷角度來看，它訴諸已經表現出購買意願的消費者，因此作用尤其顯著，由此看來，電影預告片除了製作隱含了多層涵義與功能之外，播放的場所和使用方法也有不同效果，但可以知道，它是吸引觀眾最有效的手段之一。

從電影商業性的討論連結到台灣電影市場，同樣的，影響台灣電影產業發展的因素有很多。回顧台灣電影產業歷史，從早期台灣電影產業高度控管政策到加入世界貿易組織後，電影市場門戶洞開，這些社會文化環境的種種因素牽制著台灣電影工業的結構發展，但是，在整體大環境的牽制下，電影產製者能夠著力的地方，或許就在於電影內容和整體行銷宣傳。觀察近十年來台灣電影票房表現，研究者發現台灣電影漸漸找到生存空間與方式，從《海角七號》破億的票房到其他陸續破千萬的電影表現，證明了台灣電影擁有本土市場，即使不能與好萊塢大片輕鬆破億的全球市場相比，但票房數字卻說明了台灣電影的有可為，因此如果將影響電影整體工業的社會體制內的因素存而不論，只抽取出電影產製當中，將觀眾吸引到影院的過程來討論，或許對台灣電影的生產實際面有些許幫助。

台灣觀眾長久以來被好萊塢電影餵養，養成了對於商業電影、好看電影的既定印象與習慣，同時，好萊塢電影的全球化工業與佈局，將全球觀眾納入其商業版圖，在以追求全球化最大值觀眾為目標之下，其電影預告片的模式演變成操作商業手段的最高境界，因為它的策略排除任何觀眾的可能性，好萊塢電影預告片成了商業電影預告片的最高標準與模式，因此，台灣的電影產製環境雖與好萊塢電影天差地遠，但台灣電影可從此中吸取養分，並融入自我特色，建立自身可行的預告片模式。

台灣電影預告片限於台灣電影工業本身發展尚未完全，無法支撐起多元類型電影的量與質，但這也不表示台灣電影沒有類型就沒有市場與生存空間，近來更可以發現多部本土電影殺出重圍，在票房上取得佳績。故本研究在假設電影預告片能影響電影票房的前提之下，先針對電影預告片的產製環境做一探究，訪談預告片生產者，理解目前台灣電影預告片的產製環境與製作思維，接著整理相關好

萊塢預告片研究與資料，瞭解好萊塢電影預告片模式，以此為台灣電影預告片的參照點，同時針對台灣電影預告片進行文本分析，運用敘事理論來解析預告片與正文的關係，並且使用互文理論為基底，在拆解電影預告片的過程中，讓台灣預告片與產製端、電影文本、好萊塢電影預告片對話，進而找到不同類別的台灣電影預告片樣貌與風格。

本研究希望藉由針對台灣電影預告片的文本分析和產製端的考察訪問，描繪出台灣電影預告片的形貌，並且參照好萊塢電影預告片的特徵，期望能找到適合台灣電影預告片發展模式，增加台灣電影預告片效益。



第二節 研究目的與問題

電影將七大藝術融為一身的技術展現在它獨特的形式與內容裡，電影雖貴為第八大藝術，但它存在的價值並非同於其他藝術，束之高閣或是僅須由高級菁英階層來評判或觀賞，電影存在的價值在於一次性的體驗消費，在觀賞的同時產生意義與互動，並且擁有相對龐大的經濟價值。在創造經濟價值的前提之下，如何發展有效的行銷方式是其重點，電影預告片雖不同步於電影本身的發展，但其與電影的共生關係是被認可的，它不僅承載、濃縮了電影原文的內容，更因為電影的商業特質而發展出自己的結構與形象，容納更多社會意涵和歷史軌跡，好電影擁有自己的一套論述，那兼顧商業性、藝術性的電影預告片也必須發展出自己的論述。

基於以上動機，本研究希望透過台灣電影預告片的文本分析、預告片生產者的深度訪談，瞭解台灣電影預告片的形貌與模式，從敘事與互文相關理論觀點切入討論。

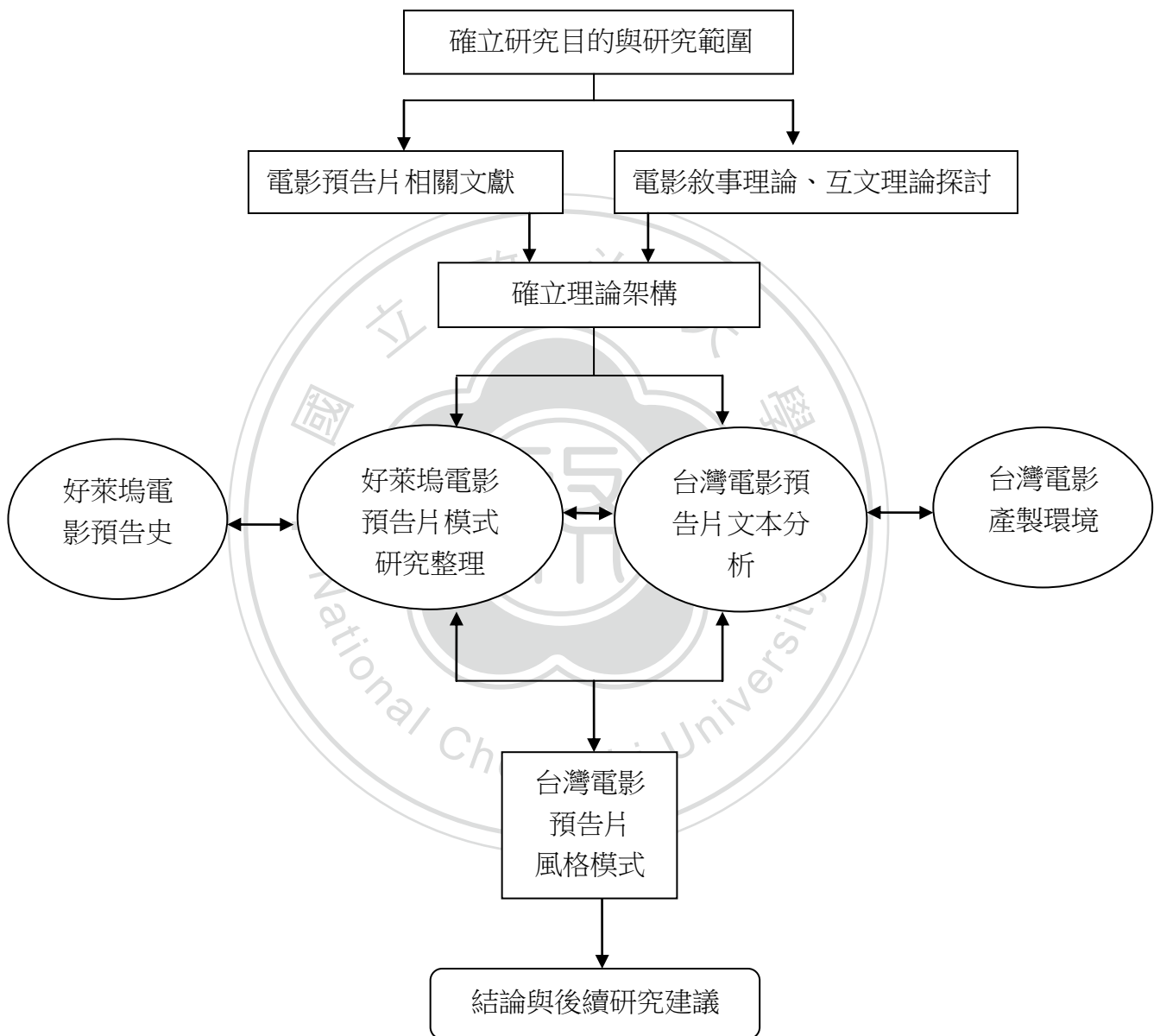
- 一、 瞭解現今台灣電影預告片的產製環境與方式。
 - (一) 台灣電影預告片的產製環境現況、生產流程為何？
 - (二) 預告片生產者用何種思路剪輯預告片？
- 二、 以好萊塢預告片模式為參照點，瞭解台灣預告片文本產製的差異。
 - (一) 台灣電影預告片文本，操作什麼樣的元素來吸引觀眾？包括敘事、視覺、聽覺、明星等整體策略如何進行？不同類別的影片呈現什麼樣的風格與模式？
 - (二) 台灣預告片建構的模式在好萊塢預告片為參照點之下，是否創造出有效的成功模式或元素？不同於好萊塢的差異點為何？
- 三、 從產製環境對照到文本，並與好萊塢對話，試圖尋找台灣預告片的模式與可改進之處。
 - (一) 從產製端的生產方式到文本端的風格呈現，透過兩者的對話重新思考台灣電影預告片的可能最佳模式為何？
 - (二) 考量好萊塢與台灣電影產製環境的差別，在以好萊塢為參照基準點之下，思考未來的台灣電影預告片走向是否需要調整？尋找適合於台灣預告片的風格與元素？

本研究首先根據動機確立研究目的，接著蒐集電影預告片的相關研究文獻，了解國內外預告片研究歷史，進一步限定本研究的研究範圍。接著進行好萊塢與台灣電影預告片的發展和現況探討，試著整理出好萊塢電影預告片模式，同時進行敘事理論和互文理論的討論，以確認理論架構。在理論架構確立且對電影

預告片有所認識後，確定訪談對象與進行訪談，並且同時做電影預告片的文本分析，將訪談內容與文本分析和好萊塢的電影預告片模式進行分析對話，最後敘述研究結果並對未來研究提出建議。

研究流程如下圖：

圖 1-1：研究流程



資料來源：本研究自行整理

第三節 相關研究回顧

關於電影研究散布範圍很廣泛，存在於各種不同的電影相關產業之中，從電影文本的美學、技術到電影外在環境的經濟、社會、觀眾等，電影研究的領域角度多元。

在針對電影文本分析的討論當中，大多數主要是研究電影正文，之外的相關文本研究並不是非常主流。電影相關的文本種類繁多，對於不同文本的分析論述相對繁雜，散見各學報、期刊、雜誌、博碩士論文當中，然唯獨電影預告片的論述相對缺乏，但並不是預告片本身質量的問題，而是太過豐富與多元，反而讓研究者望而卻步。

對於前人研究的搜尋與理解有助於釐清與發現自身研究的定位與目的，在繁雜的前人研究當中，研究者將其分為三種：一為前人研究相關評論；一為國內碩博士論文；一為電影預告片相關專書。

(一) 前人研究相關評論

這類論述當中資料相當豐富，卻大多非以電影預告片為主要討論對象，通常將電影預告片放置在電影宣傳行銷的方式或文本之一，雖與本研究無直接相關，但亦可為本研究使用。

表 1-1：國內外預告片相關研究文章一覽

發表年份	作者	名稱
1982	Mary Beth Haralovich and Cathy Root Klapat	Marked Women and Jezebel: The Spectator in the trailer
1990	Janet Staiger	Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertisement
1994	Barbara Klinger	Selling Melodrama: Sex, Affluence, and Written on the Wind
2005	Alain Kerzoncuf and Nándor Bokor	Alfred Hitchcock's Trailers
2010	余品澤、王勁寒、洪秉豪	創造電影的次價值--個人化的電影預告片

資料來源：本研究自行整理

關於電影預告片在行銷面的研究，大多數的電影行銷研究將預告片定位為電影廣告，是宣傳品的一種，通常擺在廣告的電子媒體類，目前國內較少針對預告片來討論，而是整體電影行銷分析。在國外預告片研究也不是被廣泛認定的研究領域，但依然有少數文章可供討論。

由 Janet Staiger(1990)所寫的 “Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertisement”，此研究從經濟歷史和宣傳品的接收切入，討論電影廣告和市場，此篇文章是探討美國電影工業如何隨著經濟發展來調整電影廣告的運用，因為它有自己的需求和問題，在美國，電影工業主要都是複製主流的廣告做法，當然有新技術時，電影本身也會發展自己的媒介接觸他的消費者，就像預告片或是聯合促銷。作者將美國電影廣告史分成六段，這些分隔點的決定因素包括一般的廣告做法、特定的經濟做法、美國電影工業的條件、美國政府和社會團體的介入、還有社會科學研究法的觀眾研究方法的影響，作者開啟了電影廣告除了電影附屬品之外擁有更多意義的新方向，讓電影宣傳文本有更多可能的思考與分析。

Barbara Klinger(1994)在“Selling Melodrama: Sex, Affluence, and Written on the Wind”中，討論德國導演 Douglas Sirk 的作品《苦雨戀春風》(Written on the Wind,1956)，將焦點放在電影銷售的海報、預告片、酷卡和媒體報導的討論，作者探究宣傳文本和觀眾在社會領域的互動，分析市場上經常性的特徵表現和電影宣傳品，例如《苦雨戀春風》的宣傳是如何定位在成人類型電影之中，作者認為，類型的識別是發生在海報和預告片上，文本透過結合、濃縮故事和角色，並且點綴對話片段，來確認電影類型，討論預告片在電影製片廠和預期觀眾之間的協商位置。另外，Alain Kerzoncuf 和 Nándor Bokor(2005)所寫的 “Alfred Hitchcock's Trailers”，將希區考克的電影預告片有系統的整理出來，將預告片文字化成字卡、剪接方式、旁白，除了討論預告片，也將電影的電視廣告加入討論，但是此篇文章未將預告片的畫面做陳列或解析，在每部預告片中只放一兩個畫面做代表，全篇對於預告片文本並未作進一步的意義探討與分析。

而在國外第一篇針對電影預告片主題發表的學術文章是由 Mary Beth Haralovich and Cathy Root Klaprat(1982)所寫的 “Marked Women and Jezebel: The Spectator in the trailer”，將預告片定義為電影的附屬品—廣告，假定預告片的結構只是反映原本的電影敘事，定義標題文字的使用是為了連接因為片段剪輯所造成的暫時不連續性，此文因為缺少逐場逐景的分析而限制了研究工作，作者錯失了探究獨立預告片敘事能被創作的機會，並且太快為預告片下定論，其結論認為預告片僅可以完整複製電影資訊甚至是意識形態。

余品澤、王勁寒、洪秉豪 (2010)《創造電影的次價值--個人化的電影預告片》，此研究以問卷調查了解電影預告片是否和電影票房或觀看率有直接關係，同時針對民眾對於個人化預告片是否有興趣做調查，研究結果顯示，電影預告片可以影響觀眾決定是否願意走進戲院觀賞電影，同時大部份的人在看過預告片後都可以猜中大部份內容，但可預知的內容也使得觀眾在觀賞電影時不再感到驚喜

和意外。在製作個人化電影預告片方面，其結果顯示，大部份的人對於自己製作預告片都抱持著正面態度，認為個人化預告片可以創造觀影的附加樂趣。為創造電影的另類價值，打破電影預告片的單向傳播，研究者建議電影業者可以藉由觀眾自主的影像重組和音樂性的利用，提升預告片的參與感與多元化，同時又可以減少預告片宣傳費用，創造更多電影預告片的價值。

國外的幾篇文章歷史背景與研究觀點各異，但歷史發展是討論背景的核心，在不同時代背景之下，各種科技發展與內容走向皆不同，影響的因素也不一樣，由此可知，在以預告片為討論對象中，除了預告片的歷史發展和定位需要摸索清楚之外，台灣電影市場的獨特性和影響是需要同時被討論的，另外，在《創造電影的次價值--個人化的電影預告片》當中，探究電影預告片對於吸引觀眾進電影院的能力，其研究結果讓本研究獲得一個良好的利基點，確定電影預告片在一定程度上能左右觀眾的觀影意願。

(二) 國內碩博士論文

在國內關於電影預告片的研究，可以說寥寥可數，僅能在不同的電影研究領域之內找到電影預告片的相關討論，電影預告片往往不是主體，綜觀國內碩博士電影預告片的討論方向，大致可分為三類：行銷、科技與閱聽眾。

在國內電影研究領域大致可分為電影產業、電影文本、電影技術等不同面向研究，進一步以電影行銷尋找關於預告片的討論，共得論文四篇。

表 1-2：國內碩博士論文—行銷類相關研究一覽

發表年份	作者	名稱
2004	陳冠樺	台灣電影推廣策略研究
2005	洪旅揚	我國院線紀錄片《無米樂》、《翻滾吧!男孩》、《南方澳海洋紀事》之行銷策略研究
2007	陳逸凡	電影成功行銷模式探討—以 2006 年台灣外片發行商為例
2007	黃琬玲	建構電影文化創意產業之成功行銷模式：以美國賣座票房電影為例

資料來源：本研究自行整理

陳冠樺的《台灣電影推廣策略研究》探討台灣電影的推廣策略，從日治時期（戰後）開始，以十年為一單位，到 90 年代，將台灣電影分為六個時期，討論時代背景和政府政策影響台灣電影推廣策略之演變。本文指出台灣電影推廣策略的形式變遷，經歷「人際傳播」、「大眾媒體」、「公關活動」三階段，而 90 年代主要以下四種為最大化電影銷售之方法，包括「電視宣傳」、「平面宣傳」、「與商品結合」、「電影院的預告片宣傳法」，至今業者傾向「議題操作」方式，降低成本獲得大量曝光。

洪旅揚在《我國院線紀錄片《無米樂》、《翻滾吧!男孩》、《南方澳海洋紀事》之行銷策略研究》中，剖析院線紀錄片的行銷策略，並且討論行銷策略與觀眾觀影意願的關連，當中發現台灣影視產業鏈並未形成。另一方面，分析個案在以 4P 的行銷策略運用來影響觀眾觀影意願的相關性，此部份在宣傳策略上研究發現，由於紀錄片並無好萊塢類型影片的大製作和無孔不入的宣傳經費，在沒有娛樂性、大卡司、驚險特效等畫面內容時，預告片等電視廣告並非適用，而官方網站的經營和醞釀影片社群反倒是適合小眾電影的宣傳方式。其研究結果提出數個未來台灣電影產業的參考方向與建議：低價與彈性調節策略之必要性、影響觀影消費意願主要關鍵是影片內容，應搭配多元化的宣傳策略、延長影片宣傳期、加強活動次數、範圍、集中式宣傳等。

陳逸凡的《電影成功行銷模式探討—以 2006 年台灣外片發行商為例》在瞭解台灣電影發行市場的歷史脈絡與現況之下，利用整合行銷傳播概念，以影片上映規模為分類，選取各類別中票房排行最具有代表性的四個案例，以市場分析與定位、行銷組合策略、行銷傳播策略三面向，分析其行銷成功的元素。其中在行銷傳播策略當中，廣告策略部分，電子媒介是最能有效建立知名度以及激起觀眾觀看動機的推廣工具，而此篇研究當中的預告片並非意指戲院裡播放的兩分半鐘預告片，而是更精簡的版本，以電視、網路、電視牆等通路為主。研究者藉由分析四案例的預告片內容，得知各預告片傳遞訊息的選擇，瞭解預告片效益，但即使預告片內容能成功吸引觀眾，依然要配合宣傳預算，商業類型片如無成本限制，通常片商以最熱門的時段以及高收視的節目廣告為主要時段，而非商業類型片，即使預告片非常有吸引力，仍只能以網路為宣傳工具，此需要消費者的主動接收才能達到效果。

黃婉玲的《建構電影文化創意產業之成功行銷模式：以美國賣座票房電影為例》，此研究以美國好萊塢電影作為學習對象，瞭解美國電影市場的發展後，利用 Kolter 行銷組合做為理論架構，從產品、通路、推廣三面向切入，以 IMDb 電影資料庫的全美票房為樣本來源，搜集 2003 年至 2005 年全美票房大於一百萬的影片，進行量化分析。在以影響電影票房績效的傳播工具當中，研究者在資訊來源部分，以新興網路媒體為主要探討的推廣工具，其研究結果顯示，虛擬社群網站行銷有助於電影票房及後續通路之銷售，並且建議電影行銷業者在利用傳統式廣告宣傳時，除了目前已被廣泛使用的廣告詞外，亦可採用網路數據，如「部落格討論人數達五萬人次」、「網站瀏覽人數破千」等廣告詞，能符合網路普及化的時代潮流；另外，在網路口碑傳播方面，研究發現觀眾排名會影響電影票房及後續通路之銷售，建議電影行銷業者需留意網路上影評之評語，與觀眾的電影排名，並且可利用導演與知名演員創造話題進而影響觀眾排名。

以電影行銷為研究主題的論文對於本研究是非常重要的輔佐工具，在上面四篇論文中可以發現，由於科技網路的發展，電影宣傳通路與形式增加許多，除了電影未上映前第一階段電影預告片在電影院宣傳之外，網路和議題操作在無廣告宣傳預算的台灣電影業來說，是非常重要的通路，而預告片是這些不同媒介通路當中的重要文本之一，不同通路的預告片版本，在台灣基本上都是由電影院通路的版本再精華化和加工，因此對於文本來說，電影院的預告片文本是整體宣傳的定位和基礎，這確認了本研究預告片主體是以戲院通路為主的文本。

表 1-3：國內碩博士論文－科技類相關研究一覽

發表年份	作者	名稱
2002	陳信修	使用電影特寫鏡頭實作 MPEG-4 之視訊摘要
2003	范世鎮	MPEG-4 電影資料之內涵式摘要擷取與角色分析
2006	施維陞	以低階視覺特徵建構一個電影類型分類器

資料來源：本研究自行整理

關於電影預告片在科技面的研究，主要是從科技出發而不是電影預告片，陳信修（2002）的《使用電影特寫鏡頭實作 MPEG-4 之視訊摘要》和范世鎮（2003）的《MPEG-4 電影資料之內涵式摘要擷取與角色分析》，兩篇論文皆是討論如何使用科技技術 MPEG-4 將資料量龐大的影片擷取出視訊摘要，其中討論的視訊摘要即是電影預告片、海報、劇照等，目的是為了方便使用者快速的瀏覽與查詢影片內容。在陳信修的研究當中，先利用電影程式擷取出特寫鏡頭，再進一步將特寫鏡頭自動合成電影預告片、電影海報與劇照等電影摘要。而范世鎮的研究在陳信修研究基礎下，發展出電影摘要自動合成技術與角色自動分析技術，研究者將特寫鏡頭依照臉部膚色特徵來作分析，找到電影的各個主要演員，最後將電影片名放在合成預告片的第一個鏡頭，接著依照演員的戲份比重取出主要角色的特寫鏡頭合成電影摘要。

施維陞（2006）的《以低階視覺特徵建構一個電影類型分類器》，是利用低階視覺特徵將電影類型做分類，電影預告片為其研究題材，因為電影預告片通常強調電影主題，並且相對於電影正文的複雜度，預告片提供了適當的資訊來做電影分類。研究者將重點放在可用來將電影分類的特徵，研究中將電影分為三大類型：動作片、劇情片、恐怖片，結合電影的四種可計算特徵，包括鏡頭長度、色彩、運動量、明亮度，研究結果提出另一項特徵，視覺效果，用來區分劇情和非劇情片，研究結果顯示，視覺線索結合電影基本原則可以提供一個類型分類的有效工具，敘事和非敘事電影可以利用視覺效果來分類，在非敘事電影中動作片和驚悚片可以利用明亮度來分類，但是戲劇和喜劇很難利用低階視覺特徵來分類。

前兩篇論文在以科技為研究出發點的討論之下，研究者認為此種方式對於增

加電影預告片內涵和完整度是有限的，因為電腦無法辨識與組織敘事內容，透過電腦機械化的擷取與組合，並不能真正了解電影所欲傳達的訊息，最多只能讓觀眾了解片中有哪些演員和片段資訊。另一篇透過視覺特徵等元素來幫電影做類型分類的效果也是有一定限制，因為電影創作可以非常個人化與自由，但此研究起碼在一定範圍之下，提供了一個標準可供討論。

表 1-4：國內碩博士論文－閱聽眾相關研究一覽

發表年份	作者	名稱
1985	李必昌	台北市國片市場的研究
1986	李克珍	大學生到電影院看電影的動機與行為研究
1986	周希平	電影觀賞行為之分析比較
1998	彭佳琪	電影閱聽人之生活型態分析
1999	郭幼龍	民眾對台灣電影的評價與電影消費行為之關係研究
2004	李岳耿	二輪電影觀眾生活型態與觀影行為之初探－以台北市為例
2006	蕭伊雯	觀賞電影的動機與行為-電影院與在家觀影經驗之比較
2007	李思穎	台北地區青少年觀看恐怖電影之現況及相關因素之分析
2008	林婉茹	消費者對動畫電影觀賞動機與觀賞行為之研究

資料來源：本研究自行整理

關於電影預告片在閱聽眾的研究，主要從觀影動機來與電影預告片做連結。李克珍（1986）、彭佳琪（1998）、李思穎（2007）將研究對象放在觀眾族群上，討論特定閱聽眾選擇範圍電影消費與觀影的動機，在上述研究當中，電影預告片被設定為電影資訊來源之一。李克珍以台灣大學和輔仁大學的學生作為研究對象，探討電影觀賞的動機和電影資訊消息來源等與人口統計之間的關聯性；彭佳琪將研究目標定為台北市首輪電影院的觀影觀眾，討論設定範圍內的人口統計變項與觀影行為的關係；李思穎針對大台北地區青少年選擇恐怖電影的動機來做討論，其研究結果顯示觀看恐怖電影是大台北地區青少年的主要娛樂之一，而電影預告片與劇情則是青少年選擇恐怖電影的首要因素。

而李必昌（1985）、李岳耿（2004）、周希平（1986）、郭幼龍（1999）、蕭伊雯（2006）、林婉茹（2008），分別從地區、二輪電影、電影觀賞行為、台灣電影、觀影場域、動畫電影等不同研究目標區域切入觀眾的觀影動機與消費行為。李必昌以台北市的學生為樣本，來研究國片市場，其研究顯示，在電影消息來源上，口碑、報紙、預告片是台北市大專生最重視之媒體；李岳耿的研究與之前討論到的彭佳琪的研究，不同在於李岳耿討論的目標對象是二輪電影院，而彭佳琪討論的是首輪電影院；周希平以台北縣市學生為研究對象，探討生活型態變數、人口統計變數、觀賞電影動機、電影滿意程度、電影構面滿意、消息來源與觀賞行為

之間的關聯性，其結果顯示在媒體使用行為方面，以親朋好友、報紙與預告片的影響力最大；郭幼龍以台北縣市12歲以上之民眾為研究對象，同樣探討人口統計變數與觀影動機和電影消費行為等之間的關聯性，其結果顯示觀眾看某部電影的主要決定因素是因為信任該部電影的製作水準、電影類型、他人的推薦及廣告的吸引；蕭伊雯從使用與滿足和Austin的電影選擇過程模式，來討論電影觀眾在家／電影院觀影的動機與決策行為，電影預告片在此研究當中與電影製作內容、電影工作人員、媒體報導、電影評論、電影宣傳、造勢活動、電影片名、電影類型、電影參展及得獎紀錄、票房紀錄、原著、他人推薦、由他人決定以及其他，被視為觀眾的觀影考量因素；林婉茹主要研究目標為動畫電影消費觀眾，探究不同人格特質傾向與不同人口統計變項的消費者，對於動畫電影的觀賞動機和觀賞行為之差異，結果顯示觀眾最相信動畫電影新資訊傳遞管道是電視及電影院預告片。

閱聽眾一直是傳播領域研究的重點之一，從以上九篇論文當中可以得知，不管是從哪個目標區域切入觀眾的觀影動機與消費行為，電影預告片在觀影與消費行為上具有決定性的影響力，這讓研究者更確定電影預告片的研究價值，也再度說明了本研究的重要性。

(三) 電影預告片專書

表 1-5：電影預告片專書

發表年份	作者	名稱
2004	Lisa Kernan	Coming Attractions: Reading American Movie Trailers
2009	Keith M. Johnston	Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology

資料來源：本研究自行整理

電影預告片在國內並未有專書，但美國已經出版兩本預告片研究的書籍，一本由 Lisa Kernan(2004)撰寫的《Coming Attractions: Reading American Movie Trailers》作者將電影預告片定義為簡短的電影文本(brief film text)，展現的影像通常來自於電影具有的特色或最棒的場景，而它的目的是為了電影發行而在電影院裡進行的宣傳。舉書中的例子來看，作者在古典時期的故事當中，舉了《北非諜影》(Casablanca,1942)來討論，作者將本支電影預告片完整用文字敘述了一遍，她認為此預告片是古典時期很好的一個例子，因為它將歷史的因果關係訴求帶進了電影的敘境當中，也證明了一些古典預告片的理想方式，成功融合冒險類型與故事訴求，將電影正文當中的追逐、槍聲還有愛情等畫面剪接在一起，並且搭配旁白在《北非諜影》追逐冒險的驚心動魄描述，最後帶進三位主角的角色介紹與對白，構成了簡短的電影文本。

作者嘗試涵蓋所有有聲電影的歷史，發展出一個主要為預告片歷史的敘述，作者將歷史分為三個時期：古典期、轉變期、當代。主要著重在三個時期的變化，辨識出三個基本型態，明星、類型和故事，並且以這三個要素進一步比對分析三個不同時期預告片對於這三種元素的運用。作者以歷時性的方式選取並觀看七百支電影預告片，用簡短的描述來標記這些電影預告片的特色，再挑選出 27 個案例放進書中，從類型、故事型態、生產者、預算、流行程度、年代等進行詳細的解析，而本書將重點放在預告片的修辭分析，大部分是在思考語言的形式，而不是視覺，作者專注在標題的出現和使用的文字、對話與跟想像的觀者說話的旁白。但就像 Mary Beth Haralovich 和 Cathy Root Klapat，作者同樣視預告片為暫時的不誠實。

另一本預告片專書為 Keith M. Johnston(2009)撰寫的《Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology》，作者將預告片視為單獨的電影短片，預告片的功能不僅是透露電影正文的資訊，或是電影的廣告角色而已，在一個電影短片的形式當中，預告片擁有複雜的層次，它可以被拿來分析的元素眾多，例如預告片怎麼說、說什麼、如何透過明星、科技、特定的類型訊息來與觀眾溝通等，作者在歷史脈絡中從科技觀點出發，Johnston 沒有像 Kernan 將預告片文本詳細的從頭到尾用文字敘說一遍，而是簡要的概說，接著使用整合分析(unified analysis)舉出同時代的幾支預告片開始進行討論比較。

整合分析是將重點同等的放置在文本特定意義的製造和產製或接收的歷史時刻，也就是將文本放置在歷史脈絡中來檢視，是更深一層的探討歷史和文本之間的關連，作者認為同時分析文本和歷史脈絡可以創造更多可能的文本意義，從文本到脈絡再回到文本的整體歷史網絡，會持續讓文本分析增加資訊和幫助，整合分析的目的是為了讓文本分析的同時可以有更多重要的歷史資訊，電影歷史可以是一項工具，透過特定的歷史語境去識別文本意義。

此書結合文本分析和歷史脈絡來討論電影預告片的發展，先將重點放在電影生產文化的動態討論上，了解電影生產怎麼被歷史過程和個別機構所塑造，並且將電影文本連結複雜和動態的生產者和消費者間的關係，此書結合了歷史和分析的準則，另外，作者不同於 Lisa Kernan 將電影分為三期來討論，而是將討論重點集中在電影科技對於預告片的製作的影響，從立體聲、寬螢幕到 3-D，並且延伸到電影預告片的播放通路上，包括電視、網路甚至是手機上，在數位時代的預告片變革成為此書主要闡述的方向。

Kernan 將電影預告片視為電影的附屬品，因為它是從電影正文當中擷取精采畫面或特色來構成簡短的電影文本，即便討論預告片時沒有提及電影正文，但她的觀點是由此出發，然而 Johnston 將電影預告片獨立出來，不討論電影正文的

內容，對於電影預告片也僅是精簡的描述，將重點放在歷史脈絡下的科技發展對電影預告片的影響。

本研究則汲取兩者的優點，研究者認為，電影預告片在剪輯完成後可以是獨立文本，產生自己的故事與論述，尤其是在好萊塢類型電影發展健全的環境下，但是在研究主體為台灣電影預告片的前提之下，研究者必須把電影正文放進整體研究架構當中，檢視電影正文轉變為電影預告片的過程，才能導向成功的電影預告片模式該如何呈現，到底是全都露還是全不露，另外，兩位研究者的研究架構對本研究很有啟發，但囿於本研究架構的考慮，將 Johnston 的研究架構稍微做修正，本研究將歷史因素排除，而是討論文本、文脈，即產製環境與好萊塢預告片模式，透過現在的社會環境當作背景，與文本對照，而 Johnston 參照的是歷史發展，本研究參照點是好萊塢預告片，現階段好萊塢電影可以說已經提供一套全球化的預告片模式供參考，但台灣電影內容並不像好萊塢電影，擁有大場面、特效、電影明星等賣座特點，因此該如何在既有的電影內容當中，找到自己在地的風格模式，並且成功吸引觀眾，即是本研究探討的重點。



第四節 研究範圍與對象

楊乃菁（2010）於台灣電影筆記「國片起飛，飛向何方：台灣電影新生代的企圖心」文章中提到，隨著《海角七號》（魏德聖，2008）創下台灣電影票房五億三千萬元的紀錄，國片獲得近二十年來前所未有的關注，媒體曝光率增加、投資者意願提高，新聞局與業者也搭著這股風潮舉辦造勢，喊著「國片起飛」的口號，期許台灣電影一掃票房不振與人才流失的低迷，邁入新階段。二十一世紀頭十年過去，台灣電影從二十世紀的谷底重新爬升，《海角七號》可謂是達到巔峰，焦雄屏在民國 97 年的一次訪談中，稱這批即將拯救台灣電影的新銳導演為「太超過世代」，包括魏德聖、鈕承澤、鄭芬芬、周美玲、陳懷恩、鄭有傑、林書宇、林育賢、鍾孟宏等人。他們是商業覺醒的一代，拋棄了台灣新電影大歷史環境的束縛，進入另一個新階段，善用商業元素與行銷包裝，以可以拉近觀眾距離的青春記憶為號召，同時反映台灣社會轉型的種種現象，替台灣電影改頭換面。

台灣在新電影時期之後，台灣電影的市場佔有率不斷往下滑，票房甚至跌落低於整體票房百分之一以下，但進入 21 世紀後，台灣電影出現新局面，2000 年在李安《臥虎藏龍》的拉抬下，票房有明顯增長，接著 2002 年陳國富導演的《雙瞳》，透過美國哥倫比亞電影公司投資，加上澳洲技術團隊的特效設計，另外兩岸三地的技術團隊與亞洲區規模選角等，此片開創了國際合資與合作的指標意義，之後台灣電影風貌漸漸轉換，親切易懂的敘事、以主流觀眾為故事題材選取方向，直到《海角七號》改寫台灣電影史票房，接續著這股熱潮，《艋舺》、《父後七日》、《聽說》等叫好又賣座電影真正為台灣電影帶來春天，這些以商業為導向的電影，如何在電影預告片上傳達出台灣電影的改變、如何成功吸引台灣觀眾願意消費國片，並且形成什麼樣的台灣電影預告片風格，為了延續台灣電影的動能，這個充滿變動與生機的十一年成了本研究的最佳選取範圍。

在電影預告片以商業目的製作為依歸之情況下，為符合並且提升台灣電影未來的商業發展，本研究以二十一世紀以來的台灣電影市場劇烈變化為研究背景，設定 2000 年到 2010 年發行的電影為研究對象選取範圍，另外，由前述整理的論文當中可以發現，影響電影票房的關鍵因素，電影預告片擁有一定的影響力，周黎明（2005）於《透視好萊塢－電影經營的奧秘》中提到，電影預告片是吸引觀眾最有效的手段之一，尤其是在電影院播放的預告片，其目標觀眾是已經進入電影院的消費者，從行銷學的角度來說，它訴諸於已經表現出購買意願的消費者，所以作用尤其顯著，有鑑於電影預告片在電影票房上有一定程度的影響力，因此，本研究以十一年內台灣電影台北票房排行前十名做為研究選擇對象。

表 1-6：2000 年至 2010 年國片票房排行榜前十名

名次	片名	台北票房 ¹	年份	出品公司
1	海角七號	2 億 3232 萬	2008	果子電影有限公司
2	色，戒	1 億 3621 萬	2007	海上影業有限公司 美國焦點影業 上海電影公司 河流道娛樂事業 銀都機構有限公司
3	艋舺	1 億 2900 萬	2010	紅豆製作股份有限公司 青春歲月影視股份有限公司
4	臥虎藏龍	1 億 0001 萬	2000	縱橫國際影視股份有限 公司 好機器國際公司 哥倫比亞電影製作 (亞洲) 新力影業
5	雙瞳	3668 萬	2002	南方電影有限公司 美國哥倫比亞電影公司 (亞洲)
6	不能說的·秘密	2665 萬	2007	縱橫國際影視股份有限公司
7	父後七日	2250 萬	2010	無限精彩創意媒體製作有限 公司
8	詭絲	2218 萬	2006	中環娛樂集團
9	囧男孩	1727 萬	2008	影一製作股份有限公司
10	鑑真大和尚	1700 萬	2010	財團法人慈濟傳播人文志 業基金會

資料來源：本研究整理

從上表的整理當中，研究者將《鑑真大和尚》排除在研究對象之外，《鑑真大和尚》是前十名唯一的動畫電影，由財團法人慈濟傳播人文志業基金會為出品製作，影片定位是以宗教宣傳為出發點。根據報導指出，由於全台佛教徒熱烈支持，外縣市票房也都表現亮眼，甚至打破以往以台北票房乘以二等於全台票房的通則，台北僅佔全台票房的三分之一（鄒念祖，2010）。電影處長陳志寬（2010）在受訪時也表示，這部片子是闡揚佛法的，如果我們可以預售二十萬張票的話，

¹ 此票房為台北票房，全台票房需將台北票房乘以 2 倍。

那表示我們愛好佛法的人很多，所以我相信還不只這個數目。另外，相關報導也指出味全等企業包場邀請員工觀賞《鑑真大和尚》，由此可知，由於此部影片的議題特殊性，它的票房表現是因為宗教信仰和公關包場等活動所帶起，在台灣電影市場上是例外，基於以上考量，本研究認為此部影片不適合列為本研究對象選擇之一。

《臥虎藏龍》、《色，戒》由李安導演，李安是台灣第一位順利融入好萊塢電影工業體制的台灣導演，《臥虎藏龍》為李安的重大突破，使他在國際上揚名，李安將好萊塢的技術應用在武俠類型上，向胡金銓致敬，也重新定義了傳統華語電影的類型；《色，戒》改編自張愛玲的小說，是李安繼《斷背山》之後，再度與美國焦點影業合作，除了台灣導演與華語發音之外，以上兩部電影的製作方式如同好萊塢製作模式，這是應證好萊塢預告片模式的良好示範。

《海角七號》與《艋舺》可以說是近年來本土商業電影代表作，《海角七號》沒有出名卡司與大成本製作資金，在口碑傳播之下，創造了國片史上排行第一名的作品；根據《商業週刊》的報導《艋舺》創造了四個第一：首先，它創下台灣國片史上首日賣座最高票房，單日一千八百萬元；其次，它僅花六天，全台票房破億，破億速度為台灣國片史上之冠，華語片第三，僅次《功夫》、《色戒》；再者，它創下台灣國片播放廳數最多紀錄，超過一百六十廳同步上映；此外，它是二十年來，首部擠進春節賀歲檔期的台灣國片。《艋舺》的精準行銷方式將國片帶入新的階段，善用商業操作手段，使它超越以往國片，以上兩部影片對於研究台灣電影預告片模式來說，是相當適合的對象。

《詭絲》與《雙瞳》是在缺乏電影類型的台灣電影市場中的少數類型片，在以商業為主要發展目標的類型電影，是更為適合與好萊塢類型電影進行參照的影片。《不能說的·秘密》為周杰倫第一部自導自演的作品，愛情題材是電影類型產量之大宗，但台灣產製的純愛片大部分皆無法有高票房表現，它能夠在近十年的電影票房中脫穎而出，顯示本影片是值得台灣電影借鏡的對象。《父後七日》和《囧男孩》可以說是台灣電影製作的主要方式，在只有大約一千萬上下預算中，以手工業的方式拍攝電影，然而，在同樣的資金與製作方式，卻創下成功票房，這種製作方向的普遍性與成功的特殊案例，是列入研究對象的重要依據，對於台灣電影未來的發展，可以發現更接近本質問題的解決方式和預告片的可行模式。

本研究所使用的電影預告片為戲院所播放的電影預告片，採用電影預告片的來源為台灣電影網中電影查詢資料庫，除了《臥虎藏龍》、《雙瞳》、《父後七日》在台灣電影網上無相關預告片資料，因此在 youtube 上搜尋，主要預告片的選取模式按照美國電影協會對預告片的解釋定義來挑選，在兩分半鐘以內、第一出品公司商標等條件來做戲院版電影預告片選取標準。

第五節 研究方法與架構

如前所述，為符合本研究目的，在探討台灣電影預告片的前提下，將無法獨立僅討論電影預告片，相反的，正文與預告片的互動是此研究的切入點，怎麼樣從原生的文本中擷取與再生新的文本，是非常重要的討論觀點，因此，本研究以互文理論來貫穿，不僅是電影正文與預告片文本之間的互文，也包括了不同影片之間的互文網絡。

1960年代互文理論(intertextuality)興起。傑哈·吉內特(Gerard Genette, 1930-)奠基於巴赫汀(Mikhail Bakhtine)與克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)的理論基礎上，提出比較具有包容性的專門名詞：「跨文本性」(transtextuality)，用來指涉「一個文本（不論是明顯或是私底下的），與其他文本互相關聯的所有關係」(Stam, R., 2002 / 陳儒修、郭幼龍譯，2002，頁 283)。文本互涉理論(intertextuality theory)關注的焦點，提供了一個很好的理論視角來看待電影預告片與其他不同文本之間的轉換關係，文本互涉討論的並不在於特定電影或單一類型，而是把每一個文本都看作和其他文本相關，從而成為一種互文的情形。

克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)在《封閉的文本中》(text clos)中明確定義了互文性：「一篇文本中交叉出現的其他文本的表述」，「已有和現有的表述易位」(Samovault Tiphaine / 邵煒譯，2003，頁 3)。傑哈·吉內特(Gerard Genette)則嚴謹的定義文本互涉，並且提出五種類型的跨文本關係，除了跨文本性之外，尚有近文本性(paratextuality)、後設文本性(metatextuality)、主文本性(architextuality)和超文本性(hypertextuality)，本研究將交叉使用各種不同互文關係討論有關電影之間的互文指涉、電影預告片與電影正文的轉變與創新、電影預告片與社會文本的互文，包括預告片裡對於明星形像的累積、導演風格的延續等其他不同文本的交匯使用。

文本互涉理論被視為解決文本分析和類型理論的一個辦法，在台灣的電影工業不成熟的環境之下，尚無法發展出好萊塢的類型電影，但在文本互涉相對於類型理論更開放的觀點之下，對於台灣電影的討論與分析是更為適用，文本互涉對於文本的互相刺激比較有興趣，對於文本的互動持比較積極的態度，並非將自己限定於某種單一的媒體或類型上，而是考慮自己和其他文本藝術及媒體之間的互相辯證關係，因此本研究以互文理論為基礎，輔以敘事理論來比對電影的敘事結構與電影預告片的敘事結構，理解劇情的整體歷程，挖掘出電影預告片如何從電影正文當中選取節錄並結構情節，轉換成另一個獨立文本，表達出不同於電影正文的敘事意涵。

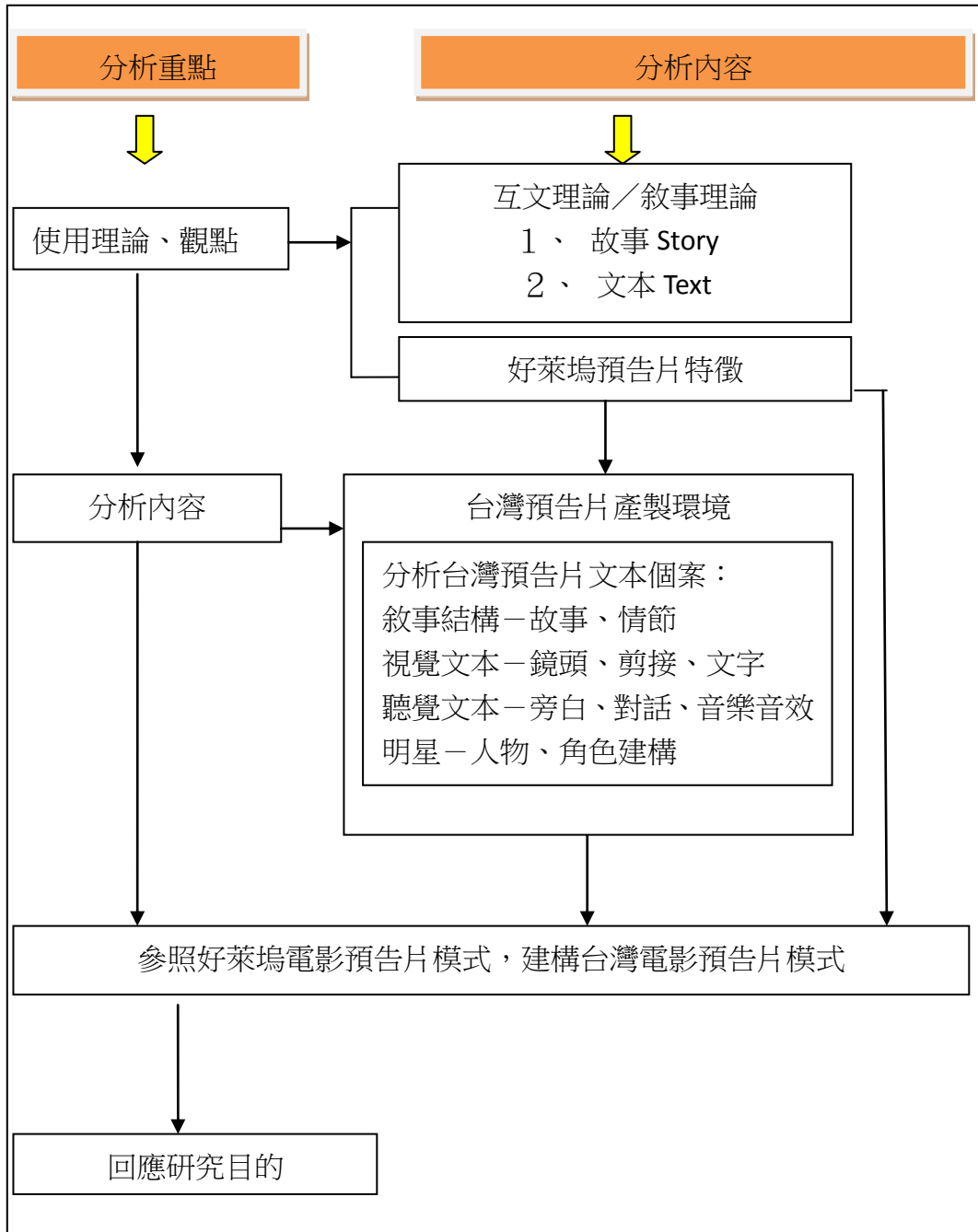
另外，本研究將訪談兩位台灣預告片剪接師林雍益與張家維，理解目前台灣

電影預告片的產製環境與流程。質性訪談提供了解社會行動者及其情境之關係的基礎資料，細緻地瞭解特定社會脈絡下與人們行為有關的信念、態度、價值觀與動機（Martin W. Bauer & George Gaskell, 2000, /羅世宏、蔡欣怡、薛丹琦譯，2008，頁 48）。相較於量化的資料蒐集方式，深度訪談是較符合研究者需求並且具有明顯特徵的代表性個案的直接對談與資料蒐集方式。本研究採半結構的訪談方式進行訪問，盡量以具體的問題使研究問題清晰，並且幫助受訪者明確了解問題核心，藉此提供研究者正確的資訊與提高資料蒐集的有效性。

在具體的研究步驟上，研究者先將電影正文的結構運用三幕劇的方式做解釋與整理，接著利用鮑德威爾對於電影文本的風格分析方式，將電影預告片的敘事結構利用情節段落的整理呈現完整的敘事細節，有鑑於電影預告片的情節段落破碎散亂，因此研究者試圖從情節段落的整理來進行三幕劃分，再從兩者的比較找出電影預告片與正文的異同處；接著單獨將電影預告片拆解為視覺、聽覺、明星等三種文本，從這三種不同的文本當中，辨識出影片的顯著技巧，和這些技巧形成的模式，最後找出電影預告片的風格形式，參照好萊塢電影預告片的特徵，在分析文本的同時，將深度訪談的資料放進分析之中，讓三者進行對話，進而找到台灣電影預告片自成一格的模式。

本研究文本分析架構如下：

表 1-7：文本分析架構



資料來源：研究者自行整理

本文的研究內容分為七章，第一章緒論包含六個部分，介紹本文之研究動機目的與問題，並且針對電影預告片進行相關研究整理，為接下來的研究範圍和方法做定位，設定預期達到的目標與研究重要性。

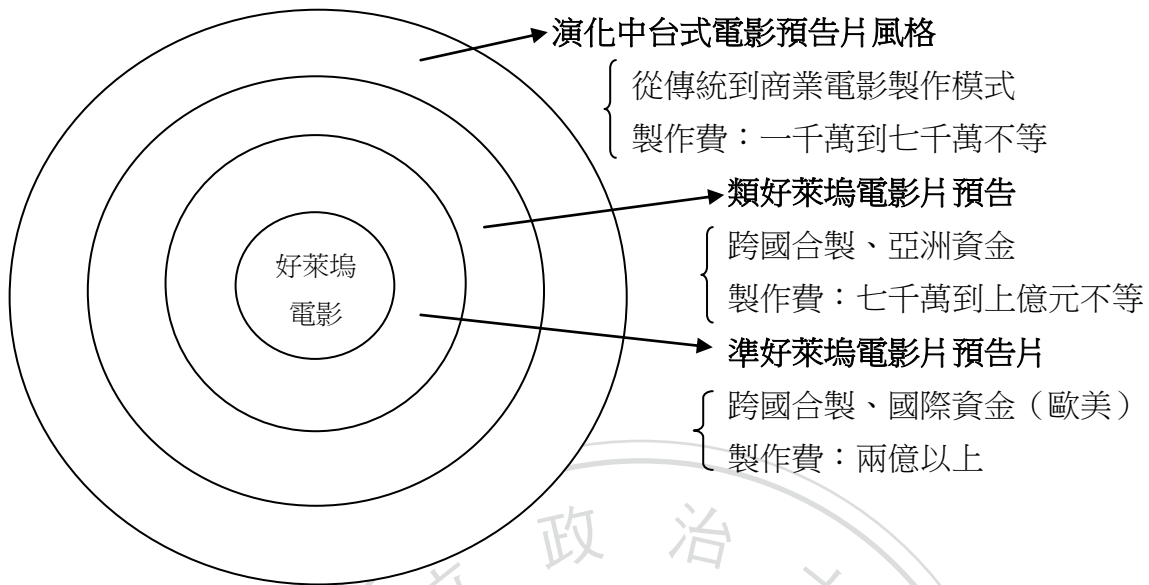
第二章分別討論電影預告片在電影藝術的位置和相關理論文獻。第一節為電影預告片的歷史與現況爬梳，包括美國電影預告片的發展歷史和台灣電影預告片的產製現況。第二節，正式進入敘事和互文理論的討論，研究者藉由敘事理論的闡述，分解電影與預告片兩者的敘事結構，討論電影正文與預告片之間的敘事轉

換，由於電影與電影預告片兩種藝術形式與目的不同，將會造成表現的不同，進而發現這兩者的巧妙互動。第三節將利用互文概念，從電影與電影預告片之間封閉的電影文本探討，拓展到預告片與其他相關文本的互文上。最後第四節藉由目前對於好萊塢電影預告片的討論書目，從好萊塢預告片的高概念與明星等製作核心來歸結好萊塢電影預告片的主要特徵。

第三章至第五章將針對個別文本進行分析，本研究以台灣國片前十大賣座影片為樣本，挑選出九部為研究對象，而此九部電影的分類方式將以好萊塢電影預告片模式為核心，向外延展，將擁有來自歐美的國際資金，拍攝經費以億元計算，趨近於好萊塢電影製作模式的跨國合拍片《臥虎藏龍》、《色，戒》、《雙瞳》合成為第三章「準好萊塢電影預告片」；第四章同樣是跨國合拍片，但資金來源主要為兩岸三地，《詭絲》、《不能說的秘密》合成為第四章「類好萊塢電影預告片」；第五章以純台灣資金為對象，以傳統本土的電影製作經費與方式產出的《父後七日》、《囧男孩》到嘗試台灣商業電影，突破傳統兩千萬以下的製作經費，提升到四千萬到七千萬不等的商業電影製作《海角七號》、《艋舺》，合成為第五章「演化中台式電影預告片風格」。每章包含六個部分，第一節先對文本進行背景簡介；第二節為敘事結構分析，比對原電影情節與電影預告片的情節重構，發現電影預告片所欲述說的故事；第三節為視覺文本的分析，分別針對預告片中之鏡頭、剪接、文字進行解析；第四節為聽覺文本的分析，分別針對音樂音效、旁白、對白進行解析；第五節以明星為探討對象，分析明星特質的運用與人物塑造之間的關係，還有其他相關技術人員，像是導演、製片等在預告片中的運用；另外，研究者在各節的討論當中將穿插訪談資料，將產製端的想法與概念放入其中，使其能互相對話，藉由生產環境的對照，能更了解模式從何而來及為什麼會如此形成，最後進入小結部分，瞭解不同的台灣電影預告片各自塑造出什麼樣的風格。

第三章至第五章的影片分類光譜示意圖：

圖 1-2：影片分類光譜示意圖



資料來源：本研究自行整理

第六章為結論，研究者將結論出台灣電影預告片的模式風格，並且藉著好萊塢電影預告片與台灣產製環境的探討，希望可以描繪出台灣電影預告片獨樹一格的模式，找到台灣電影預告片的特色與可改進之處，並且進一步提升電影預告片的效益與重要性。

第六節 預期結果與重要性

每本論文都是文本互涉下的產物，每部電影也都是在文本互涉下產出，不管是確實出現在電影文本裡或是個人經驗累積在文本中呈現，廣義而言都是一種互文的再現方式。研究者認為在以電影預告片為主體的討論之下，將會引發延伸更多的論述與發展，促進電影藝術研究領域的完整與多元化，並且繼續成長。

本研究具兩點重要性：

（一） 瞭解台灣預告片模式

國內電影研究的領域範圍侷限在產業和電影文本的討論，甚少將電影外圍文本放置研究的中心來討論，電影音樂、電影海報等雖或多或少有研究者做過研究，但是電影預告片依然為一模糊地帶，本研究將電影預告片放在研究的主體中心，試圖了解在台灣獨特的電影工業環境當中，電影預告片的運作方式與最後呈現的在地模式，希望在有一個初概的瞭解之後，讓未來的研究可以繼續推展。

（二） 提出台灣預告片剪接的建議

一般，電影預告片的重要性低於電影正文，但預告片卻是影響觀眾願不願意接收正文的重要門檻，因此，尋找適當的台灣電影預告片剪接手法或模式，怎麼樣在有限的產製環境中，找到自己的特色並且善用它是必需的，願此論文完成後，可以讓人更重視電影預告片的特殊性，並且對於台灣電影有一點幫助。

第二章 相關理論與文獻探討

本章透過相關理論與文獻資料蒐集，以期對於本研究的進行能有所依據。本章第一節將討論電影預告片的發展，從歷史脈絡與產製現況來看電影預告片在電影產製當中的位置與任務，深入理解電影預告片的完整脈絡。第二節和第三節則將介紹電影敘事理論和互文理論，試圖以這兩種理論概念，建立與發現適用於台灣電影預告片的模式。第四節從美國預告片發展歷史和研究，延伸到現代的好萊塢電影預告片，將好萊塢電影預告片整理出一套模式，使之能與台灣電影預告片特徵進行參照。

第一節 電影預告片的歷史與現況

壹、電影預告片在美國

電影預告片分為三種，一種是 **Promo Reel**，時間長度大概是五分鐘，這是片商在販售影片時給其他片商看的樣片，一般觀眾通常沒有機會看到；另一種是 **Trailer**，就是兩分半鐘以內，在戲院本片之前播映的預告片；最後一種是 **TV Spot**，三十秒以內，在電視上播的電影廣告。本研究所研究的預告片對象是在電影院中播放的 **Trailer**。

美國電影協會 (**Motion Picture Association of America, MPAA**) 對於電影預告片的解釋與規定為：電影預告片是宣傳即將上映的電影並且直接在電影正片之前播放，但是需放置在任何電影院的廣告之後。在電影院內播放的電影預告片被限定不能超過兩分半鐘，而它的長度計算方式是從預告片第一個畫面出現的商標開始算起，這個商標必須持續五秒鐘，最後是預告片的最後一個畫面結束時，算完整的預告片長度。

最早的一部預告片，出現在美國 1912 年，起源於在電影影片後放映一小段其它電影的介紹，因此預告片英文叫做 “**Trailer**” (吳家倫, 2007, 頁 131)。根據派拉蒙執行長 **Lou Harris** (1966; 轉引自 **Lisa Kernen, 2004**) 表示，預告片最早出現於 1912 年的紐約遊樂園中的海灘上，這一部預告片是為影片《凱瑟琳的冒險》(**The Adventures of Kathlyn**) 所做，在最後主角掉進一個獅子穴後，銀幕上接著打出「他是否能逃脫獅子的圈套呢？請見下周驚心動魄的新片」。

Lisa Kernen (2004, p. 25) 在書中提到，最早嘗試作電影預告片公司是一家名為 **National Screen Service(NSS)** 的公司，此公司從 1912 年開始嘗試作電影的廣

告影片，1919 年開始正式生產。NSS 一開始製作的 35 釐米電影廣告是從電影劇照轉換而來，但這樣的製作方式並沒有得到原電影公司的允許，但此公司還是將這些粗糙的電影廣告賣給參展商，而此時期的電影預告片已經被放置在播放影片之前，因此才被叫作預告片（trailer）。

很快的，電影製片商了解到電影預告片的潛能，開始提供 NSS 電影預告片的製作素材，由於從電影劇照轉換成電影預告片並無法表達電影意涵，可以達到的廣告效益也不大，因此為了更精緻化電影預告片的內容，電影製片商開始提供 NSS 電影正片裡的連續鏡頭。在 1950 年代以前，大部分的預告片都是由 NSS 所包辦，從 1922 到 1928 年，NSS 與各大公司都有簽約，可以使用這些公司生產影片中的連續鏡頭來剪輯預告片。預告片屬於電影宣傳的範疇，通常都是由電影公司的行銷部負責，由行銷部安排專門的電影預告片公司來做（周黎明，2005，頁 137）。1950 年代進入到 1960 年代之間，有大比例的預告片還是由 NSS 或電影公司中的行銷部門來生產，但 1928 年華納兄弟（Warner Bros.）開始了公司內部的預告片製作，這是為了讓利潤最大化並且因應有聲時代的來臨，接著在 1934 年米高梅影城（Metro-Goldwyn-Mayer）也開始自製預告片，雖然 NSS 直到 1980 年代以前，還是繼續生產電影預告片，但 NSS 的生產性逐漸轉移，其作用到後期變成電影預告片經銷商的角色。

電影預告片是科技的產物，從聲音、寬螢幕、到電腦圖像製作（Computer-generated imagery, CGI）、3-D 等，科技牽動著電影製作，同樣引導著電影預告片的發展。Lou Harris (1966；轉引自 Lisa Kernen, 2004) 表示，電影預告片製作前期大多都是從影片當中擷取影像的結合，像新聞短片模式般，直到聲音在電影裡出現之前，逐漸的，電影預告片開始展示複雜的剪接和生動的技術。電影預告片創作在 1912 的發展，是因為觀眾對電影需求的增加，另一方面，可同時提升明星具體的宣傳優勢，在 1920 年代的電影宣傳發展中，將電影預告片從簡短的場景摘錄，轉變成更長的摘錄，蒙太奇讓電影預告片製作加進了更多的創作空間，圖形符號、標題和轉場手法等，提升為更先進複雜的結構。在 1930 年代早期，電影預告片的產製就如同類型電影般，慢慢形成自己的風格，電影廣告在 1930、1940 年代強調電影情節勝過其他東西（Janet Staiger, 1990, p.9）。這時候的電影預告片就會使用一些程序化的技巧結構，1935 年前最常用的手法就是劃（wipe）和圖像的疊印（superimposed graphics），1938 年開始有特別給電影預告片的配樂和書面材料。電影預告片中除了不斷標榜「最」、「第一」等標語，還利用電影製片廠的明星、雙標題和敘述，浪漫的故事線和異國情調的呈現，結合動態視覺和圖像的連結，並且盡可能提高演員的識別度，在電影預告片中提

醒觀眾，這些明星在此部影片之前所累積的成功等，加強提醒觀眾不要錯失即將上映的電影。

從電影預告片誕生以來，片中有一個引人注目的共通點，就是預告片在某些方面會在技術上去維持整部片一定的連續性，在早期預告片中，圖像類似於默片中間的標題，但標題很快的成了早期預告片影響視覺的主要物件，而且使用方法常常很拙劣。在很多當代的電影預告片中，圖像元素的使用依然明顯，每個不同的預告片生產時代，圖像都是一個修辭的重要面向。

在 1950 年代以前的電影預告片，剪輯的方式會有很多的劃 (wipe)、移動、收縮、與畫面互動的標題，後來加上旁白的描述來增加標題資訊，另外，還有精心設計的敘事公式，像是明星、類型、故事等，用來吸引觀眾的目光。1950 年代開始，電影預告片突破先前的慣例，相繼展示大量的種類和試驗，並且保留電影預告片最大的任務，嘗試帶來更多不同類群的觀眾進電影院。電影預告片的任務是展示所有電影裡主要可以吸引人的內容，因此，最戲劇化的電影預告片在二十世紀末已經不會只將市場擺在特定的觀眾族群上，事實上，從一個電影預告片的生產者角度出發，電影預告片的工作不是盡可能去吸引特定觀眾，而是去避免疏遠任何可能的觀眾，因此電影預告片是個獨特的設置，讓電影製作工業可以運用電影預告片的廣泛可能形式，來與它的觀眾對話，而在這個過程當中，同時描繪出它擁有的觀眾樣貌。

影響電影預告片轉變的契機在電視機開始廣佈各個家庭之後開始，好萊塢製片人開始尋求新的方法，為了保證電影的可能最大觀眾量。新的寬螢幕、聲音系統、現實主義範例，反映在逐漸增加的場景拍攝、表演型態的改變、增加新的臉孔，這些努力都是為了在電影預告片當中加強這些影片的發展前景。1960 年代開始，電影製作分成兩股潮流發展，一種是主要公司的大預算特別放映，另一種是規模較小和獨立製作，此外，外來電影對本土電影也產生影響，預告片逐漸增加名聲的指標，像是導演的名字、電影節得獎標誌、影評人的評語等。探索新的電影類型，變成這個時期的主要任務，不論是否成功，電影預告片可以拿來觀察，並有助於類型的形成。

當代的預告片是筆大生意，因為製作預算不斷提升，電視的電影廣告也逐漸佔有重要性，電影宣傳的市場研究激增，雖然電影預告片只是所有宣傳網路的其中一面，但在現代的市場上，電影預告片是非常有效的花費，而其中有一個擴充的附加價值，就是這些預告片會被收錄在 DVD 中，開拓另一個市場。

美國每年會有兩個鼓勵電影預告片的典禮，一個是在 1972 年開始舉辦的關鍵藝術獎 (Key Art Awards²)，一個是 1999 年開始舉辦的金預告片獎 (Golden

² 網站：The Hollywood reporter Key Art Awards，網址為：<http://www.keyartaward.com/>。

Trailer Awards³），金預告片獎規定只有電影預告片、電視廣告和電影海報可以參賽，但關鍵藝術獎的參賽作品範圍較廣，幾乎所有娛樂行銷作品和電影宣傳品都可以參賽。單就獎勵預告片的金預告片獎的預告片頒發獎項來看，獎項主要從類型和技術兩面來分類，獎項分為最佳預告片（最大獎）、最佳動作、最佳動畫、最佳喜劇、最佳紀錄片、最佳恐怖片、最佳獨立製片、最佳音樂、最佳浪漫、最佳驚悚片，另外還有最佳原創電影預告片、最佳暑期巨片、最爛預告片、最佳旁白、最佳視覺剪輯、最佳聲音剪輯等。

2010年金預告片獎的最佳預告片由《社群網戰》（The Social Network, 2010）奪得、最佳驚悚片則是《黑天鵝》（Black Swan, 2010），而最佳視覺剪輯是由《奪魂鋸》（Saw 3D, 2010）得到，最佳聲音剪輯由《世界異戰》（World Invasion: Battle Los Angeles, 2010）拿下，從預告片得獎名單來看，電影與預告片可說是相輔相成，在預告片獎項榜上有名的電影預告片，其票房成績也相對亮眼，而正片在其他的電影獎也多有所獲，可以見得預告片不僅呈現出正片的類型、故事等，更藉由預告片的創作達到藝術與商業目的。

貳、電影預告片在台灣

台灣電影相關法規稱電影預告片為預告樣片，係指擷取電影片部分內容於電影片映演場所、廣播視媒體映演、播送之聲音、影像，電影片預告樣片之級別分為普遍級及限制級。目前台灣法規規定，在電影院映演廣告片及電影預告樣片時間，合計每場不得超過十二分鐘（引自台灣電影網）。

相對於美國對於電影預告片發展的紀錄，台灣對於電影預告片的學術性記載可說是少之又少，在陳冠樺（2005）的《台灣電影推廣策略研究》李泳泉的訪問當中提到，在50年代台語片的堆廣，一部片推出時起碼都會找人做廣告人，或騎腳踏車宣傳，除此之外，大概就是預告片和看板，另外，在此篇論文中，訪談對象陳清河也談及，50年代電視尚未出現，所以沒有電視廣告，只有在電影院才有預告片可看，由此可知，在光復初期已有台灣電影預告片的蹤影。

台灣電影預告片在電影史上一直是被忽略的部分，探究目前的電影預告片發展與產製環境變成了本論文的課題之一。由於台灣電影產製環境交雜了很多政治社會等因素，導致電影尚未形成一有系統的工業環境，而是以手工業各自獨立的狀態存在，因此在電影預告片上，也演變成自己獨特的製作方式。吳佳倫（2007）在《電影○行銷》中訪問到雷公電影公司的行銷宣傳鐘劫璋先生，鐘先生認為台灣目前並無好的預告片剪接及製作人員，通常會沿用國外所提供的素材，有時候

³ 網站：Golden Trailer Awards，網址為：<http://www.goldentrailer.com/>。

甚至會特別引進該片的美國版預告片。第四十屆金馬獎最佳剪接獎得主陳勝昌對於預告片的看法，他在被訪問當中提到，他認為台灣應該採用美國的模式，將剪輯電影預告片的工作獨立出來，如果讓剪過該部電影的剪輯師再繼續負責剪輯該部電影預告片，很難跳脫既有的思考模式，整體創意被該部電影框架住，也無法盡情發揮（陳鉅志，2004）。所以好萊塢片商，通常會同時請 2 至 5 家預告片製作商剪預告片，再從中挑選適合的版本。好萊塢有專業剪輯預告片團隊，團隊與行銷配合，而非與導演配合，目前台灣電影預告片剪接基本上沒有電影公司有專職預告片剪接師或預告片製作公司。

以創作者的角度來看，把一部完整的故事片剪成預告片，如同把一首長篇史詩變成俳句，因此從感情因素考慮完全不適合影片導演操刀，尤其是以敘事技巧著稱的導演（周黎明，2005，頁 138）。張作驥（2009）導演在一場討論預告片的座談會當中曾經提到，其實預告片由導演來剪是非常不合適的，因為預告片這三十秒是為了吸引人進戲院看片，它應該不要有包袱，所以最好是有別人來剪。電影預告片和電影是兩種敘述邏輯，導演容易陷入拍片思路，反而不容易再現不同節奏的影像故事，吊觀眾胃口，但台灣常常電影拍完就沒有經費在預告片的製作上，所以變成由導演或影片剪接師直接剪接預告片，而好萊塢電影產業鏈分工中，預告片剪輯是一門獨立工作有其揮灑論成敗的空間。由此可以發現，在以導演或正片剪接師來操刀生產的預告片，一定不同於行銷宣傳部門所生產的預告片樣貌，因為兩者的思維不一樣，身為影片生產者如能用兩分半鐘講完一個故事，又怎麼會需要拍出 90 分鐘的內容，而相反的，行銷宣傳在意的只是那每一格能勾起觀眾慾望的瞬間。

國片市場未來將越來越成熟，預告片製作也必須走向專業化分工，而台灣目前有兩位主要剪輯電影預告片的剪接師，林雍益先生與張家維先生，他們屬於自由工作者，林雍益先生為《一年之初》（2006）、《練習曲》（2007）、《海角七號》（2008）、《囧男孩》（2008）等片剪過預告片，張家維先生則剪過《最遙遠的距離》（2007）、《有一天》（2010）、《茱麗葉》（2010）、《父後七日》（2010）等預告片。

台灣預告片剪接與電影行銷合作，通常在上映前三個月會找剪接師開始剪輯，上片前一個月左右完成，具體剪接流程，剪接師先看完正片，接著照文案來構思預告片內容，如果尚未拿到文案，會先以看完正片所產生的想法來剪接，以初版與行銷組溝通，再來進行修改，另外，電視、捷運等通路的電影預告片會從戲院版預告片進行剪輯，如果行銷預算充足，就會針對不同宣傳時間、目標群眾製作不同的預告片。

第二節 電影敘事理論

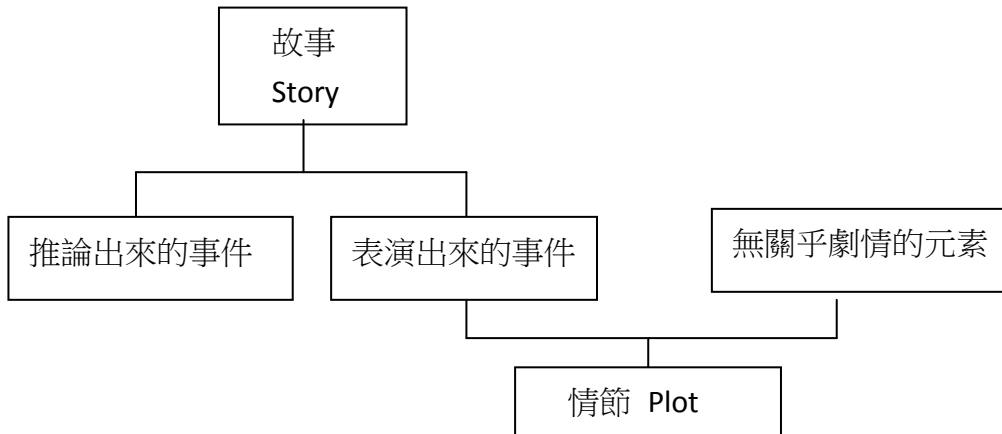
從童話故事到歷史傳記，都是由一則則故事所組成，我們都是用故事的形式將他們敘述出來。故事充斥在生活裡是我們需要仔細研究電影裡敘事形式

(narrative form) 的一個理由 (David Bordwell & Kristin Thompson, 1979, / 曾偉禎譯, 1996, 頁 73)。敘事學 (narratology) 起源於法國，這一名詞是 1969 年由托鐸若夫 (Tzvetan Todorov) 提出，而最早的現代敘事分析則是由俄國學者普羅普 (Vladimir Propp) 開始進行俄國童話故事結構研究，其所提出的「敘事功能 (narrative functions)」可辨認任何故事表面下的深層結構，因而可以系統化的研究方法描述文本形式，基本上屬於一種有效的「敘事文法」(蔡琰, 2000, 頁 22)。

Chatman (Allen, 1992 / 李天鐸譯, 1993, 頁 63; Chatman, 1989) 認為敘事有兩個主要構成要素，分別是故事 (story)，即「什麼人發生了什麼事」；與論述 (discourse)，即「如何說故事」。鮑德威爾 (David Bordwell) 和湯普森 (Kristin Thompson) 將敘事應用在電影學裡，電影裡的敘事是一連串發生在某段時間、某個 (些) 地點、具有因果關係的事件。瞭解一部電影的故事，是由對事件所發生的因果、時間及空間等因素的辨別開始，而故事中所發生的所有事件通常稱為電影的劇情 (diegesis)；情節 (plot) 是用來形容所有在銀幕上觀眾看得見、聽得見的一切事物，首先，情節可能包括所有演出的事件，注重的是事件運作的順序和訊息的處理，第二，情節可能包含與故事裡的世界完全不相關的事物，例如字幕或音樂，與劇情無關的事物，因此，情節明白地呈現故事中的事件，情節外的故事暗示了銀幕上看不到的事件，情節藉著製造期待或懸疑來傳遞故事的內容，這些呈現故事內容的過程即形成敘述 (narration)。敘事故事是內容，敘事論述是表現方式，在表現出的事件，包括了場景、角色、行動、事態發生；論述，簡單的說就是故事是如何被陳述，也就是電影的風格，影片對電影手法有系統的運用，這兩者加起來構成一個完整的敘事結構。

以鮑德威爾和湯普森圖解故事與情節的關係：

圖 2-1：故事與情節之關係



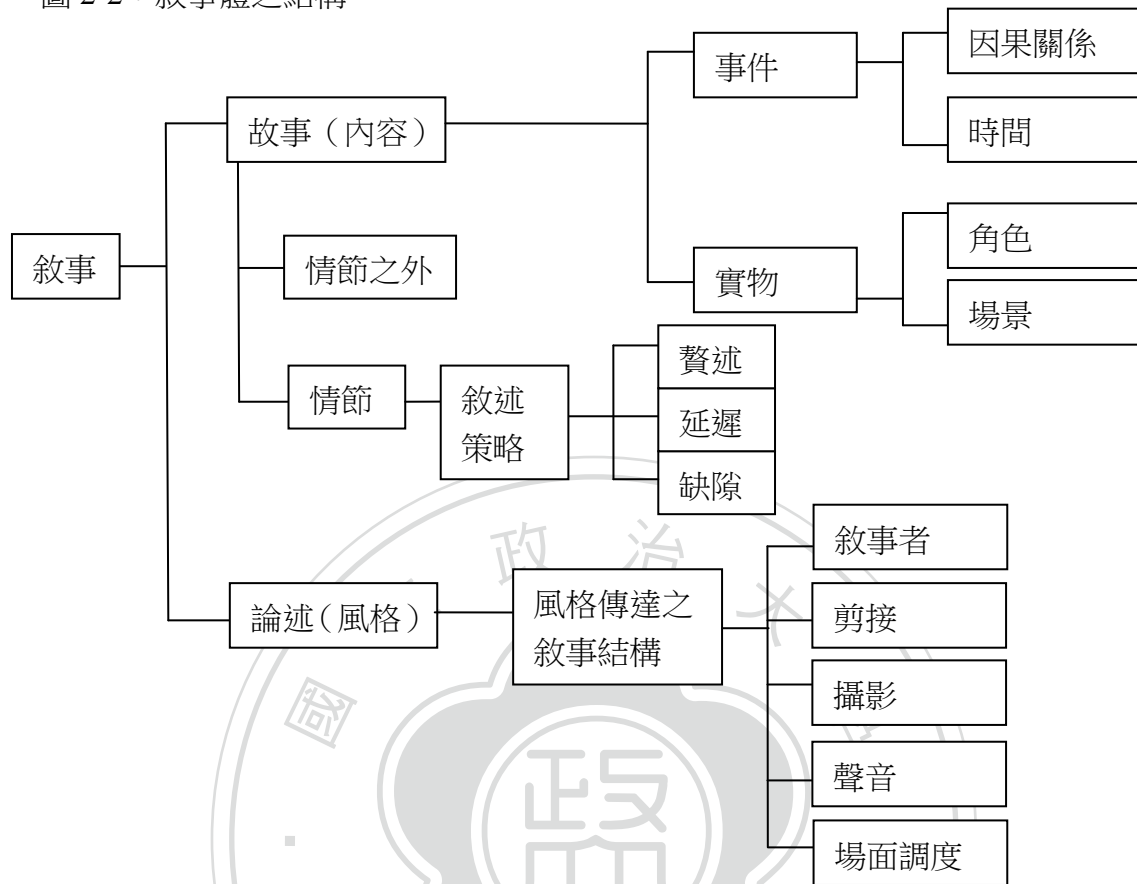
資料來源：David Bordwell & Kristin Thompson, 1979 / 曾偉禎譯，1996，頁 77。

在劇情片中，敘述是影片情節和風格互動的過程，它不斷提示觀眾，並引導其從故事事件的建構（David Bordwell, 1985 / 李顯立等譯，1999，頁 127）。敘述即是情節向觀眾呈現故事內容的過程，同時，敘述也可以運用一位敘述者的方式向觀眾敘說故事的內容，他可以是故事中的一個角色，也可以用非劇中人物的敘述者。因此敘述在情節安排故事和建立風格的過程中同時進行，情節表現影片編劇的過程，風格表現影片技術的過程。敘事的分析可由情節在呈現故事時所使用的敘述策略開始，情節的選取造成缺隙，組合則變成創造。缺隙的過程是透過選擇、保留故事資料而來，而選擇的資料可用各種方式組合，電影敘述會依時間或空間來安排故事內容，缺隙分為兩種一般性原則：延遲和贅述。延遲揭露某些訊息，才能激發預測、好奇、懸疑、驚奇，加入延遲的目的在擴大懸疑。贅述是藉由反覆強化某些元素，強調影片的重要訊息，引導觀眾對情節的掌握或是希望觀眾接收的訊息。

故事是一連串假設的事件，「發生」在虛構的時間中，或是歷史上某段時間；情節是指安排選擇故事事件的順序，它是策略敘事的運用，而論述（discourse）是指對觀眾呈現故事的敘事線及表現形式，它是一種風格的運用（Bruce F. Kavin, 1992 / 李顯立譯，1996，頁 72）。

研究者以包德威爾的敘事形式系統為基底，整理出敘事體之結構：

圖 2-2：敘事體之結構



資料來源：

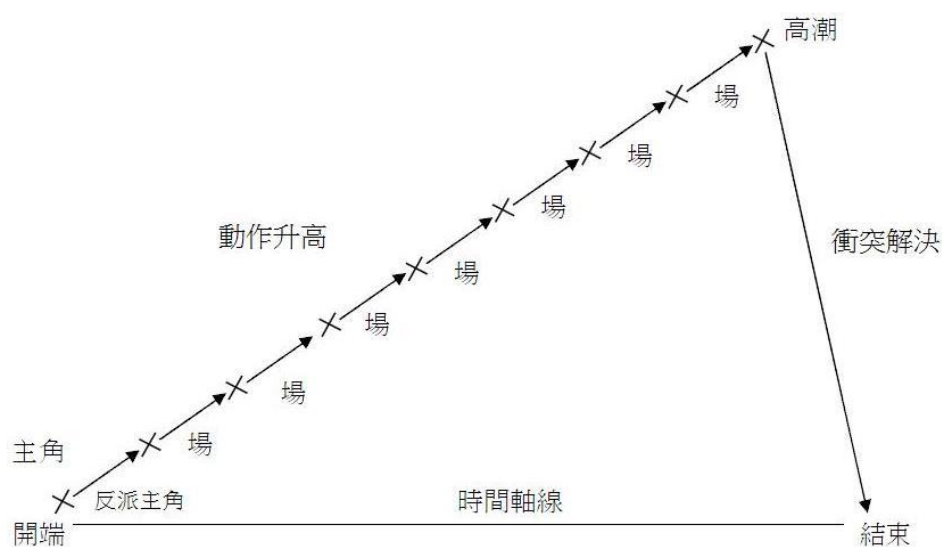
研究者整理自 Bordwell,1985／李顯立等譯，1999、呂妮霖，2008，頁 27。

基本的敘述特性是透過情節建構和風格表現來完成的—包括缺隙和延遲、人物運動和音樂、空間的建構、時間順序的安排，因而所有的電影技術都具有敘述的功能（David Bordwell,1985／李顯立等譯，1999，頁 168）。敘述形成的慣例即是我們所說的「類型」，導演和觀眾都知道的敘述結構的規則，在古典好萊塢的敘事型態中，人物常作為因果關係的中心，慾望、衝突推動情節發展，類型片主要有兩個特徵：1、它有著具有普遍吸引力的標準情節。2、它表現了具有廣泛文化意義的人物，背景和複雜緊張的場面（藍愛國，2003）。總之，簡單的定義敘事就是敘事者所說的故事，和如何說這個故事。將這個定義放進電影預告片來討論，要觀察的就是電影預告片說的是什麼故事，而這個故事是如何被說的。

分析電影需要了解電影的基本結構單位，在電影之中，各個段落即是情節的各部分。分析電影的第一步是將之分段（segment），分段可藉電影的技法（如溶入、淡出淡入、接、黑幕等）來形成具體意義的單位（David Bordwell & Kristin Thompson,1979／曾偉禎譯，1996，頁 97）。各段落就是情節的各部份，段落是

用單一的想法把一系列的場面連結，通常稱為場（scene），而敘事電影會分成好幾幕（act），古典模式（classical paradigm）通常是以三幕劇來進行，一幕包括一個以上的場（scene），它推動情節的進行。古典模式是 1910 年來支配劇情片的特定敘事結構，也是至今最流行的故事組織方式，這種敘事結構始於外在衝突，衝突會隨著戲劇動作不斷升高，到達頂點之後解決衝突，結尾故事告一段落。德國學者佛萊塔克繪製出倒 V 圖來解釋古典模式的劇情：

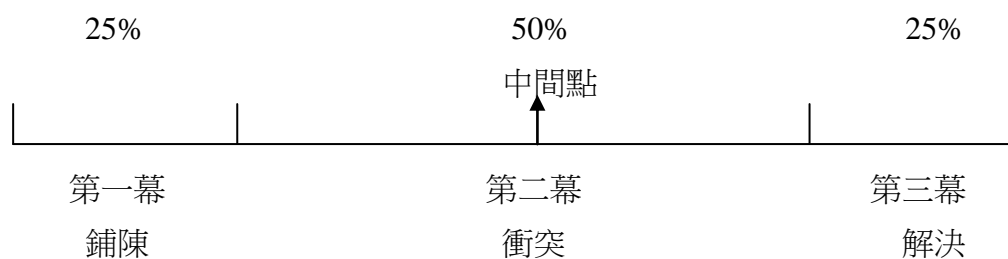
圖 2-3：古典模式



資料來源：Louis D. Giannetti, 1989 / 焦雄屏譯，2005，頁 370。

古典模式主張三幕劇，根據席德·菲爾德（Syd Field）的理論，電影敘事結構可以分為三幕，整個故事應有十到二十個情節點、戲劇動作的大轉折或關鍵事件。第二幕中間點，應有一個出乎意料的轉捩點，將戲劇動作帶到另一新方向（Louis D. Giannetti, 1989 / 焦雄屏譯，2005，頁 371）。古典情節結構是線性順時序發展，是一連串相互關聯的事件、事情或插曲作現狀安排，最後導至一個戲劇性的結尾。

圖 2-4：三幕劇



資料來源：Louis D. Giannetti, 1989 / 焦雄屏譯，2005，頁 371。

在以電影敘事結構為切入點，利用三幕劇理解電影正文的敘事結構；而電影預告片的節奏快速，鏡頭瑣碎，有很多沒有敘事性的鏡頭組合，因此利用電影技法和場景段落先將之分段，說明情節如何結構因果與時間空間的關係，再從場景段落和因果關係中，將它分成三幕劇的形式，比較對照兩者的敘事結構，探究預告片如何說故事，說什麼故事。



第三節 互文理論

1960年代文化研究興起，文學研究不再侷限於文學文本之間，而是從封閉的文學文本研究轉向文化文本，文本拓展至社會、歷史層面，研究關注的焦點轉到了其他的表現形式，像是音樂、電影，甚至是電視。而互文性就在這樣的背景之下發展起來。

文本互涉一詞最早由茱麗亞·克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）在1960年代翻譯巴赫汀的「對話論」（dialogism）時首度提出的（Robert Stam, 2002／陳儒修、郭幼龍譯，頁275）。在1969年克莉斯蒂娃的著作《符號學，語意分析研究》（*Semeiotike, Recherches pour une semanalyse*）當中，引用了巴赫汀（Bakhtine）對於互文性的概念和定義：任何一篇文本的寫成都如同一幅語錄彩圖的拼成，任何一篇文本都吸收和轉換了別的本。在《大百科全書》（*Encyclopaedia universalis*）中“文本理論”這一詞條裡，羅蘭·巴特（Roland Barthes）由一段引言開篇便提到互文性：“每一篇文本都是在重新組織和引用已有的言辭”（Roland Barthes, 1973／轉引自 Samovault, Tiphaine, 2003；邵煒譯，2003，頁12）。巴特（Jacques Aumont & Michel Marie／吳珮慈譯，1996）在克莉斯蒂娃的基礎上，擴大了互文性的定義，其在《文本理論》（*Theory of the text*）中指出：

舉凡文本，皆為互文。別的本以多多少少可資辨認的形式—曩昔文化的本以及周遭文化的本—存在於這個本的不同層次之中，使所有本有如引述一個過往的新組織。互文性作為所有本的構成條件，很明顯的不能被完全化約到泉源或影響等簡單的問題上。互文是一個在不同引號的情況下，進行著無意識或自動化引經據典的、不具名的場域，其根源很難被標定。從認識論的角度而言，整個社會性為文本理論帶來了互文的觀念，所以昔日的語言活動和今日的語言活動都會進入本，他們並非藉由刻意的模仿或可資標定的脈絡管道居存於其中。而是遍布於本之內—互文以此來確保本作為一種生產活動，而非複製活動的地位（頁115）。

因此，文本互涉關注的並不是單一種類型或特定本，而是視每個本都和其他本相關，進而成為一種互文關係，簡單的說，任何一個本都必然和那些跟其他本有關係的本有關係，因此整個本網絡交織如網，層層疊疊。本就是在一個不斷迴旋、轉換、循環的過程中進行著，在文本互涉的論述中，就沒有所謂的忠實或背叛的道德評斷。

熱拉爾·熱奈特（Gérard Genette）在1982年出版的《隱跡稿本》（*Palimpseste*）

中，將互文性概念從廣義過渡到狹義。熱奈特在克莉斯蒂娃和巴赫金的理論基礎上，提出了較具體性的互文性定義：一篇文本在另一篇文本中切實地出現。但同時熱奈特認為有另一種互文關係的存在，一篇文本從另一篇存在的文本中被派生出來的關係，這種關係是一種模仿或戲擬，他將此種關係稱做「超文性」

(hypertextuality)。熱奈特將互文清楚劃分，互文性意涵兩篇文本的共存；超文性意涵一篇文本的派生，代表著乙文從甲文而來，但卻不切實出現在甲文中。

互文和超文簡單用表格來解釋：

表 2-1：互文和超文一覽表

互文	超文
— 引文	— 戲擬
— 參考	— 仿作
— 暗示	
— 抄襲	

資料來源：Julia Kristeva, 2002 / 邵煒譯，2002，《互文性研究》，頁 139。

以下羅列解釋熱奈特劃分的五種類型的跨文本關係 (Gérard Genette, 1982)：

- 1、 文本間性 (transtextuality)：一文本在另一文本中實際出現。例如引語、借鑑、暗示。
- 2、 副文本性 (paratextuality)：與該文本相近文本之間的關係，指圍繞在文本四周的附屬訊息。例如標題、副標題、序言、封面封底、海報等。
- 3、 元文本性：是一種評論關係，不論所涉及的文本是被明確地引述，或只是默默被喚起。
- 4、 承文本性 (hypertextuality)：也就是超文本性，連結一個文本 (超文本) 和一個較早文本 (次文本) 的非評論性攀附關係，前者是在後者的基礎上嫁接而成，超文本改造、模仿或延伸次文本。
- 5、 廣義文本性 (architextuality)：一種純粹秘而不宣的關係，是純粹的類屬關係。指文本樂意或拒絕將自己的特性直接或間接地被歸屬一類，例如小說不會說自己是小說，詩不會說自己是詩。

文本互涉不管是在文學領域、藝術作品或是電影裡，這五種類型可以進行明確的指認作用，而電影與電影預告片的互文關係相對也同樣可以這幾種類型拿來檢視其間的關係，先從熱奈特的五種互文關係來說，電影的片段切實地會出現在電影預告片中，實屬文本間性，但還是會有超出一般形式的電影預告片內容；跳脫出電影預告片文本，電影預告片也可以被單純視為電影的副文本，運作在正式文本的邊緣；電影預告片需要評論它所推銷的作品，只是做法的不同，直接的、含蓄的來褒揚自己的作品；承文本性特別適用在來自於先前既有文本的電影上，

就像是預告片來自於電影正片一樣，在電影正片這個次文本的基礎上，經由選擇、濃縮、擴大等作用轉變成電影預告片這個超文本。

文本互涉理論被視為解決文本分析和類型理論限制的一個辦法（Robert Stam,2000／陳儒修、郭幼龍譯，2002，頁 277）。互文並不把自己限制在單一媒體上，而是考慮到多種藝術及表現形式之間的關係。在熱奈特具有高度聯想的類目，使人可以編造更多的項目：「名人的文本互涉」(celebrity intertextuality)，也就是在影片中，電影電視明星或名人出現，引發類型或文化環境的聯想（Robert Stam,2000／陳儒修、郭幼龍譯，2002，頁 291）。以電影預告片來說，除了明星的形象累積之外，還有更多的導演、製片等與次文本的互涉，先前的作品可能會以文本間性的方式出現，而這些互文的方式會變成電影預告片敘事修辭的重要特徵，藉由這些文本互涉讓觀眾產生更多的聯想與觀看的慾望，這些微妙的文本互涉也就是研究者需要發掘的。



第四節 好萊塢電影預告片模式

電影預告片要在短短兩分半鐘說完一個故事其實有很多種方法，可以完全不說故事但就是給你一個衝擊性的畫面，製造懸疑，同樣的，也可以重構另一個與正片完全不同的故事，因為電影預告片的功用就是強化優點，把缺點隱藏起來。複雜的預告片不僅是從影片的素材中挑選最有賣點的鏡頭，而且需要組織成一個有機的整體。這個整體需要調動觀看者的胃口，最終的目的就是讓他們掏錢買票（周黎明，2005，頁 135）。

好萊塢從電影預告片出現開始，早期不斷使用誇張字詞來標榜電影有多獨特，但誇張久了也會令人感到無味，所以後來開始另一種含蓄形式，像是 1979 年的《異形》(Alien)，從外太空的緩慢搖鏡頭，到慢慢合成的片名，一顆蛋的破裂，伴隨著尖尖細細的聲音，最後打上一行小小廣告語：「在太空，沒人能聽到你的尖叫。」，這種收斂含蓄形式，就像吊觀眾胃口的「關子」。而往後的預告片形式也就在這種極度誇張與含蓄當中擺盪，大抵上脫不出這兩種模式的範圍。

在 Lisa Kernan (2004) 研究預告片的書中列出美國預告片生產者的特有策略，預告片就是賣明星這塊名牌，如果沒有明星就必須訴諸情感，並且要放入所有最好的笑話，每部電影都需要誠實的笑話來製造完美的不實預告片，另外，要選對性別訴求，不要嘗試將女性電影賣給男性，反之亦然，預告片生產者認為預告片越精簡就會得到越多效益，電影配樂能夠加分，但如能得到一首暢銷主題曲會更好，請切入主題，勿讓殺手現身，沒有人會知道殺手後還需要一條故事線，並且切勿提到死亡，要如何販賣一部關於死亡的電影，最重要的是，一部再好的預告片也救不了一部爛片。

研究者從文獻探討中的美國預告片發展歷程到美國電影預告片研究等資料整理出當代的好萊塢電影預告片模式，同時舉兩部影片來對照好萊塢預告片模式的符合度，如下圖：

表 2-2：好萊塢預告片模式表

好萊塢預告片模式		阿凡達 (Avatar, 2009)	鐵達尼號 (Titanic, 1997)	
敘事	題材具原創性 (新鮮感)	○	×	
	內容反常 (充滿衝突)	○	○	
	小人物立大功	○	○	
	類型清楚 (容易理解)	○	○	
	古典模式	○	○	
類型 元素	視 覺	動作緊湊、節奏快速	○	○
		大場面、特效多 (視類型而定)	○	○
		片名清楚 (易產生聯想、短潔)	○	○
		簡潔有力的文字敘述、 主題	○	○
	聽 覺	解說詞像影片廣告詞 (排比、對稱等)	×	○
		旁白、對白大多是男性	×	○
		音量大、音樂音效戲劇性高	○	○
明星	角色建構	×	○	
	明星特質、導演名氣等運用	○	×	

資料來源：本研究自行整理

研究者用兩個好萊塢電影的例子來檢視好萊塢預告片模式。以美國影史上的兩大賣座電影《阿凡達》(Avatar, 2009)、《鐵達尼號》(Titanic, 1997)來看，在敘事部分，《阿凡達》具備了電影原創性，影片中的主角納美人是全新的元素，內容反常，潘朵拉星球的存在，人類與納美人的接觸等過程，是可以勾起好奇心的新鮮題材，在視覺上更是不同以往，包括 3D 特效、戰爭等大場面、還有全藍的納美人都是翻新視覺體驗的賣點，另外，在聽覺上利用高科技的懸疑音效製造緊張感，當中出現的唯一對白是男主角，而納美人就是全新塑造的人物焦點；《鐵達尼號》改編自真實事件，一樣是一個字的片名簡單易懂，壯觀的船和海景，還有冰山等大場面，旁白是男性，而預告片中的對白也是以男性居多，內容充滿緊張和衝突，包括船難生死的緊繃和不同階級的角色設定發展出愛情衝突。

從上表的整理當中，可以發現當代的電影預告片與高概念電影不謀而合，從發想的故事到視覺、明星等，預告片的製作緊抓住高概念核心來發展，以下簡單

闡述高概念與明星的概念。

壹、高概念 (High Concept)

高概念 (High Concept) 是在簡短文字的宣傳使用，不侷限於廣告媒體當中，而是拓展到市場性的活動，這樣簡單而具有市場性的主題可以抓住一群人的靈魂 (Justin Wyatt, 2006)。從二十世紀中葉到現在，可以說是電影巨片的時代，也是高概念電影當道的時代。在 1994 年 Justin Wyatt 所著的《高概念：好萊塢電影與行銷》(High Concept: Movies and Marketing in Hollywood) 一書出版後，「高概念」的定義正式在學界中被採用，作為分析電影工業的一種取徑。史蒂芬·史匹柏 (Steven Allan Spielberg) 曾說：「一部電影能夠用 25 字說清楚，就會賣座」。高概念電影就是在一個以商業為最高宗旨，高度公式化、高度可預測性的模式下發展，Wyatt 以三大要素「The Look、The Hook、and The Book」來做解釋，「Look」指的是題材吸引人，又如電影的整體印象，或可以說是賣相，「Hook」指的是不尋常的情節，一部影片中吸引的特點，就像鉤子一樣可以引發觀眾好奇的特點，「Book」指跟影片經費有關的一切，如動作、特效、場景、高科技、明星，另外，高概念電影包含了六大元素，題材具原創性、片名簡潔易懂、內容反常、動作緊湊、小人物立大功、大場面大卡司。

風格是很多高概念電影的核心 (Justin Wyatt, 2006)。高概念電影的預告片所產製的圖像通常很大膽、風格化，這些品質會反映在實際上的電影內容，而更準確的說風格功能，風格塑造出美麗、令人垂涎的外表，一方面，高概念需要透過塑造電影風格的表面來被識別，藉由高科技的視覺風格設計，將電影的美麗視覺凍結在敘事軌道上；除了表面，風格更構成了一種生活方式，一種烏托邦的生活方式，許多高概念電影所展現的風格是藉由角色的敘述來推動，而角色人物就變成了觀眾投射的對象，這種不是烏托邦的假想，而是毫無疑問的複製較優、較高檔的生活方式，角色或者說是明星隨身帶來現實生活的幻象，並且經常被用於與影片一起產生生活感，風格設計操縱的不只是讓觀眾消費，同時也將生活方式帶進商品裡。高概念電影的風格塑造變成好萊塢預告片的模型，雖然內容剪輯的方式多有不同，但宗旨與剪輯概念其實就是為迎合高概念電影發展的方向來進行，讓觀眾相信電影裡的世界並且擁有。

現在是好萊塢高概念電影當道的時代，從高概念切入，要討論當代的好萊塢電影預告片模式，就必須從 1970 年代之後看起。《大白鯊》(Jaws, 1975) 乃是第一批高概念電影的代表作，標示出新好萊塢時代的到來，這部電影開闢了好萊塢一個新的大製片、大規模營銷策略的時代，好萊塢電影在七 0 年代之後題材開

始轉向，從真實的人世間轉向科幻、超自然、探險等幻想式故事發展，而這些電影製作的理由，是觀眾想看而不是導演想拍，迎合觀眾喜好變成優先考量因素之一。這個時期的大量投資代表著吸引目標不再只是最大的潛在觀眾，而是所有的觀眾，這些投資目標放在不同的觀眾群，但這些觀眾的特性和慾望是沒有區分的。

在這時，新的預告片慣例也開始流行，像是大量的鏡頭，除了用對話之外，使用手勢來做性格描述、娛樂性類型場面，類型空間得到一種無縫品質，而這都要歸因於高概念電影主導的市場，現在的電影預告片產製常常想要將巨大的、多元文化的全球觀眾轉變成簡單的、易操控的巨大家庭，預告片製作者假想這些觀眾就像一個家庭，擁有一套共享的價值。為了觸及全球市場，預告片利用類型的修辭來宣傳誘人的類型空間，這個空間提供的是一種假想性的指導，透過觀眾希望的視覺修辭、強烈的熟悉術語，讓觀眾想要去看這部電影，而多樣化的觀眾對於類型電影的想像空間，暗示著全球好萊塢的社會空間是沒有地域限制的世界。

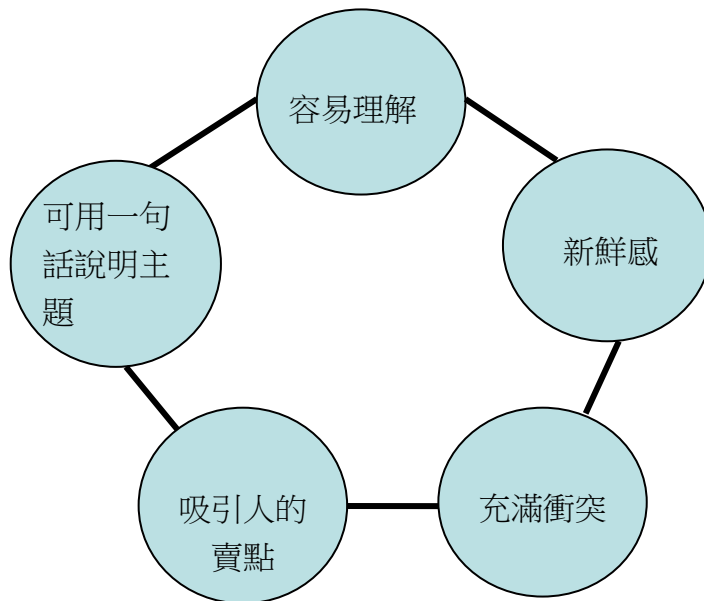
美國好萊塢剪預告片的最典型剪法，就是將兩小時的故事在兩分鐘之內說完，到底故事是在講什麼很重要，而故事要引起觀眾的興趣主題就要夠明確，當代的電影預告片在敘事設計上，傾向於簡單的故事，並且強調高概念和簡單口號的內容描述。好萊塢的「法則」是：男人喜歡衝突，女人偏愛和平共處（周黎明，2005）。這些法則就如同類型電影般，是有跡可循的。國內的獨立製片陳鴻元

（2009）在預告片的座談會當中，幫預告片的功能定位，他認為預告片就是一個確定類型的東西，是喜劇片就是要讓人笑，恐怖片就要能夠讓人覺得驚嚇；第二個是濃縮，看完這兩分半鐘，你要讓觀眾想要看其餘八十八分半鐘的東西。預告片能加強確立電影正片的類型，預告片透過類型修辭，製造自己的類型空間，利用傳統手法例如圖解、修辭的誇張法、歸納和平衡，為了區別標題的類型相似度，有時會重組或重塑類型，而類型空間的設定同時也假設了觀眾對於影片類型的興趣。電影類型不只表現了好萊塢電影工作者，還表現了一般大眾的社會和美學感覺（Thomas Schatz，1981/李亞梅譯，1999）。

高概念就如同類型電影般，不同的類型遵循著不同的原則，高概念電影的故事文本也有一定的規則與特性。

「高概念」故事必須具備的五點特性：

圖 2-5：高概念文本特性



資料來源：

《結構與解構－應用高概念之 3D 動畫創作研究》，陳銀芳，2009，頁 38。

上述所舉的好萊塢兩部電影也緊抓住高概念敘事的五大特性，除了一句話就可以說明主題之外，容易理解的故事脈絡、場面高科技等賣點，即使沒有場面賣點，也用音樂音效來製造情緒、不同族群階級的衝突、還有新鮮感十足的題材，都符合了高概念文本的特性，而其服膺的商業電影製作走向與市場導向製作思維，也會持續在電影工業裡成為主流。近幾十年來的主流電影製作，幾乎都是高概念影片的天下，學者並相信，高概念不會只存在一段時期，而會一直持續下去(Justin Wyatt,1994； p.190)。

好萊塢預告片的敘事原則在高概念文本的五大特性下發展，敘事結構簡單明瞭，並且照著古典好萊塢的敘事模式進行，以《阿凡達》和《鐵達尼號》為例，兩部電影的正文與預告片按照鋪陳、衝突、解決三幕來結構，不管是電影還是預告片，都有非常明顯的起承轉合，不同在於正片結尾解決故事，但預告片的結尾是隱藏起來的，這是目的導向的不同，但並未破壞完整的敘事結構，因為在預告片的解決部分，通常衝突已經推至最高點，逐漸趨於平靜階段。

在透過對好萊塢預告片的歷史爬梳當中，可以發現對於當代好萊塢預告片的剪輯與定位，大致上遵循著幾個方向來製作，第一個是在以高概念為出發的電影製作之下，所確認的核心意念，接下來就是好萊塢以行銷定位為核心，用電影預

告片去強化影片的類型、完整的故事、還有吸引人的明星，創造電影經濟價值。

貳、明星

在好萊塢經濟主導的高概念市場中，預告片訴諸於觀眾對於明星的興趣，明星依然能使電影賣座，當代的電影預告片主要操作的是明星的修辭，這些預告片的技巧必須確保明星能被觀眾認得，這些明星是有機體，在預告片中擁有多樣化的個體、與其他明星和角色間有多義性的關係，甚至是逐漸地與其他的影片或是媒體市場、他們自身的名人位置等，各種不同的文本之間產生互文。在高科技的當代預告片中，明星訴求逐漸整合進故事和類型裡，流動性的交織這些元素，使用多樣化的鏡頭和複雜運用音樂、音效和對話之間的重疊，伴隨著圖像和文字，強化明星的形象與觀眾的印象。

電影演員可分為三種，第一種是明星，第二種是演員，第三種是業餘演員，這三種可以彼此交集重疊。明星被公認為好萊塢經濟中最有活力的因素 (Richard Dyer, 1979 / 顏敏譯, 2010, 頁 15)。在李察·戴爾所著的「明星」(Star, 1979) 中寫到，明星代表著製片廠掌握的資本形式，是保障，也是影片預算的一大部分，明星被用來推銷影片，安排市場。電影明星是由大眾塑造而成 (Louis D. Giannetti / 焦雄屏譯, 1989, 頁 252)。更重要的是，明星的扮演對於解決觀眾在意識形態矛盾上是很重要的關鍵，明星可以解決觀眾意識形態上的矛盾，部分原因是因為這些明星魅力被轉換成個人特質，當這些魅力和個人結合的同時，這些魅力就會變成宛如明星個人與生俱來的特質。也就是說螢幕形象會轉嫁到明星身上，觀眾會直覺的認為明星本人應該就是具備那樣的特質，而這種螢幕形象與明星本人的結合，被放在影片中當成宣傳焦點，而這樣的宣傳方式有兩種，舉例來說，成龍被觀眾定位為武打巨星，就應該演動作片、功夫片，那成龍的影片類型就大概脫不了動作片的範圍，而宣傳也會更加強調成龍的螢幕形象；另外一種是反其道而行，讓原本具有某一種形象的明星拍攝與它螢幕形象差異很大的電影。但很多觀眾其實要看的不是明星扮演的角色，而是想看到的就是明星本人，這也就是為什麼明星在整個影片製作到宣傳之中，佔有那麼大的重要性。

在假設觀眾對於類型和故事的慾望因素之下，大部分的預告片假定觀眾對於明星有很大的興趣，而這些明星敘述是居住在好萊塢電影類型空間裡。不管是透過宣傳明星的內在特質、過去現在關係或是他在明星系統裡的位置、名人文化等，預告片假定觀眾想要想像上地變成或是擁有特定的人，更廣泛的來說，他們製造身分和社會關係的假設。預告片的修辭訴求建立在明星訴求的基礎上，除非人們與明星的存在空間隔閡不在，不然明星訴求就會一直運作下去，即使有失效

的時候。

明星是電影敘事的零件，當代電影預告片提供明星多義的文本交織實體，不再是當成個體被辨識，而是經由電影文本的網絡來宣傳。當這些累積的預告片模式與統一文本的類別修辭，越來越與高概念的宣傳環境交織在一起，明星即變成一種類型。明星乃是“最大化化的類型”（maximised types）：在電影中，我們面臨的人物以現代關聯性而言，都最大化地體現著年齡、美貌、力量、復仇或什麼（Lawrence Alloway；轉引自 Richard Dyer，1979／顏敏譯，2010）。明星可以被視為處在一種類型之內，也可以同其他類型區分開來，自成一格的建立類型，可以理解到，明星可以發展自己的故事、建立自己的類型。被明星耀眼光環所吸引的觀眾，往往就會只根據影片中的明星或明星陣容決定是否買票，至於影片本身的內容似乎可以退居到次要地位（吳佳倫，2007，頁 43）。明星在好萊塢電影中是一種符號、一種商品，被放在電影預告片中當成關鍵詞，勾起觀眾的慾望。



第五節 小結

綜上所述，本章首先透過文獻整理，瞭解電影預告片的歷史發展脈絡與台灣產業現況，在理論上，本文綜合鮑德威爾等學者的敘事概念，結合互文理論對於預告片的可能延伸，歸納出本文的研究取徑，最後歸納出好萊塢電影預告片的模式特徵，藉以作為台灣電影預告片的參照。

本研究認為，在了解電影預告片歷史，並且理解台灣獨特的產業環境後，以此為研究背景，同時援引「電影敘事理論」與「互文理論」，足以分析台灣電影預告片的故事及論述，瞭解其故事情節、視覺聽覺、剪接特效、人物建構等，誰在說故事，如何說故事。觀察其與「好萊塢電影預告片」的異同之處，藉以理解台灣所呈現的電影預告片特徵與模式為何，以回應本研究之問題意識。



第三章 準好萊塢電影預告片 — 《雙瞳》、《臥虎藏龍》、《色，戒》

從本章開始，將進入文本分析的部分，本研究將台灣電影 2000 至 2010 年間，國片票房史上前九名，分為三個章節來討論，主要依據經費來源與製作規模為分類標準，「準」好萊塢電影預告片代表著接近好萊塢電影產製模式與大規模製作，樣本選取針對有國際資金注入，好萊塢電影產製思維甚至直接在好萊塢體制下生產的台灣電影，《雙瞳》、《臥虎藏龍》、《色，戒》為本章研究文本。第一節將簡介電影本身與背景，此後章節依理論架構，分別就敘事、視覺、聽覺、明星等四種文本進行討論，第六節則綜合性分析此類電影預告片敘事與風格特徵並且進一步參照好萊塢電影預告片模式，分析探究這一類準好萊塢模式的電影預告片如何移植好萊塢的模式特徵到產品上，本章以驗證好萊塢預告片模式為目的，在文本分解採較精簡方式，以《雙瞳》為軸心文本，讓文本與好萊塢預告片模式對話。

第一節 影片簡介

壹、《雙瞳》(Double vision, 2002)

《雙瞳》是 2002 年國片賣座第一名，2010 年以前的國片票房排行第五名，全國總票房大約為七千三百萬元，高達兩億台幣的製作經費創下 2002 年以前台灣電影最高製作成本紀錄。台灣導演陳國富身兼製片人，全片皆在台灣取景，本片哥倫比亞出資，陳國富以台灣獨立製片工作者為主要班底，結合香港與澳洲技術人力，其生產模式非常接近「承包」或「外製」(魏玟，2004)。就本片的產製過程而言，《雙瞳》等於是好萊塢出資作東，邀集台灣、香港、澳洲等地的人才為其效勞，試探性地開發這類「外逃的生產」(runaway production) 商品，從而確保好萊塢協調全球電影勞動市場的能力，以及(最重要的)它對全球票房的控制權威(陳儒修，2006)。

《雙瞳》由陳國富與台灣編劇蘇照彬合作撰寫，內容是類型清楚的驚悚片取向，並且試圖加入在地文化，台灣自有的道教信仰與社會現象等元素於故事之中，《雙瞳》的雙重性表現在片名上也表現在故事中，幻覺／真實、靈異／科學、美國 FBI／台灣警察等二元對立結構。特別的是，本片有好萊塢演員大衛摩斯(David Morse)，以 FBI 探員的身分在片中出現，增添了好萊塢色彩，另外還有香港演員梁家輝，他飾演的台灣警察操著香港腔國語，並且擅於英語能力強，這種形象與台灣警察格格不入，其它還有台灣演員劉若英、戴立忍、楊貴媚等。

《雙瞳》是哥倫比亞成立亞洲部後，系統性操作亞洲市場的計畫之一。導演最後決定把《雙瞳》的故事設定在台灣的部分原因當然是希望能藉由這部片在台灣拍攝，引進一些主流的拍攝技巧與觀念，讓專精的電影製作概念在台灣生根萌芽（黃婷，2002，頁 115）。相對於《臥虎藏龍》一開始針對的就是一個廣泛的全球通俗電影市場，《雙瞳》這樣的策略，瞄準的則是區域通俗電影市場，然後視情況進取更大的全球市場（魏玟，2004）。從《雙瞳》的製作面、資金面等來看，可以說是一部好萊塢產品色彩濃厚的國片作品。

貳、《臥虎藏龍》（Crouching tiger, Hidden dragon,2000）

《臥虎藏龍》為李安導演，香港安樂影業江志強為製片，製作費高達四億五千萬台幣，台灣總票房大約為兩億台幣，2010年以前的國片票房排行第4名。《臥虎藏龍》是身份奇特的台灣電影，李安在拍攝本片時，已是好萊塢電影導演，負責通俗性藝術電影的生產，這部電影除了李安、編劇之一蔡國榮、少數資金來自台灣之外，其餘演員與製作團隊涵蓋兩岸三地，包括香港的演員楊紫瓊、周潤發，大陸的章子怡，台灣的張震，工作人員則有香港攝影師鮑德熹、美術葉錦添、配樂譚盾等，其整體生產過程與台灣電影工業無實質關係，可以說是直接在好萊塢生產脈絡下完成的台灣電影。

《臥虎藏龍》為一部武俠類型片，主要故事環繞著一把寶劍，這把寶劍帶出江湖上的恩怨情仇，整個故事圍繞在女性受制於禮教傳統的束縛，或壓抑、或叛逆、或狂爆的心理層面打轉（曾武清，2005，頁 100）。傳統武俠電影重心大多擺在男主角，女性往往淪落為花瓶角色，但《臥虎藏龍》中，章子怡飾演的玉嬌龍擺脫了傳統武俠片女性依附於男性的僵化印象，敘事中心主要繞著玉嬌龍發展，開創了不同以往的新元素。本片主要拍攝場景在中國安徽省，將瑰麗的山光景色與炫目的武功招式融合成一體。

參、《色，戒》（Lust caution,2007）

《色，戒》改編自張愛玲短篇小說，導演李安再次與美國焦點影業合作發行，製作成本約五億台幣，全國總票房大約為兩億七千多萬，2010年以前的國片票房排行第二名。《色，戒》同樣是國際合製的產物，除了導演李安、一位編劇和幾位演員屬於台灣人之外，其餘的工作人員與演員等都來自於兩岸三地、美國等，擁有國際級的製作團隊，而拍攝地點主要在上海，本片演員有梁朝偉、湯唯、陳冲、王力宏、庹宗華等。

《色，戒》為間諜片並且融合黑色電影的氛圍，故事描述一位女大學生，密謀色誘暗殺汪精衛政府的特務大老易先生，最後女主角因為用情而輸了大局。本片在時代品味、角色扮演、眼神等著墨許多，而女性角色依然是本片的母題，女主角是間諜，女主角的成敗掌控了大局，而最後愛情輸給愛國，但愛情最後也飛散在槍聲中。在挑選演員方面，李安利用梁朝偉、陳沖、庹宗華等專業演員搭配新生代演員湯唯和歌手王力宏，讓整部片卡司搭配與演出能夠多點新意與火花。



第二節 敘事結構

古典模式支配著劇情片的敘事結構，也是至今最流行的故事組織方式，好萊塢電影與預告片大多按照古典模式進行編排，因此在敘事結構部分，本研究為了要更深入且具體的研究電影預告片的敘事結構，首先必須清楚交代電影各正片文本的劇情發展，首先原電影結構依古典好萊塢電影三幕劇的方式，將故事情節分為鋪陳、衝突、解決；而電影預告片則以情節段落的方式仔細劃分，如此分段可看到情節主要分布的情形，情節如何結構因果關係以及場景組織的方式，接著從情節分布中分割出三幕的形式，再將兩者的故事發展加以比對，用以表述電影正片與電影預告片於故事情節發展上的異同。

壹、原電影敘事結構

在原電影敘事結構部分，研究者依三幕劇形式來劃分，分別為第一幕鋪陳，說明主角的目標，追尋目標之間遇到的障礙；第二幕衝突，這段是衝突的複雜化及扭曲，逐漸增加主角在對抗障礙而生的張力；第三幕解決，將衝突高潮戲劇化，研究者按此規則來檢視電影正片的敘事結構。

表 3-1-1：劇情發展

	鋪陳	衝突	解決
《雙瞳》	三宗離奇命案接續發生，被冰水溺死、被火燒死、被開膛剖腹而死，三者毫無關連，但在死者腦部都發現神秘黑黴菌，皆被判定經歷幻覺狀態下死亡。	FBI 派探員凱文萊特來協助此案，與因揭發警界貪汙案而被冷凍的黃火土變成搭檔。他們發現嫌疑犯按照一種古老罕見的道教圖示殺人，來達到長生不老的目的，最後找到真仙觀，觀內展開一場屠殺。	真仙觀大屠殺後，嫌犯被捕破案，凱文萊特準備回美國，在回美前一晚，萊特死亡，與前三起案件一樣。黃火土為找到兇手謝亞理回到真仙觀，殺了謝亞理，最後因為吸入太多黴菌死亡。
《臥虎藏龍》	李慕白欲退隱江湖，委託俞秀蓮將青冥劍送給鐵貝	羅小虎夜會玉嬌龍，但玉嬌龍拒絕羅小虎的愛意，聽	李慕白報了師仇，同時喪命。俞秀蓮托人將青冥劍送還

	<p>勒。而即將出嫁的玉嬌龍盜走青冥劍，於是俞秀蓮、李慕白合力追查青冥劍的下落，同時，李慕白意外發現弑師仇人碧眼狐狸牽涉其中。玉嬌龍在俞秀蓮的暗示之下，歸還青冥劍。</p>	<p>從父母之命下嫁於魯君佩，卻在新婚之夜再盜青冥劍並以男裝行走江湖。俞秀蓮與李慕白再度攜手追查青冥劍。玉嬌龍在江湖造成一陣混亂，求助於俞秀蓮，但兩人意見不合，大動干戈。後玉嬌龍落敗離去，李慕白緊追不捨，而在竹林比武。後玉嬌龍落水，碧眼狐狸救走玉嬌龍，李慕白挺身救玉嬌龍。</p>	<p>鐵貝勒，並告知玉嬌龍至武當山尋羅小虎，兩人相會後，隔天玉嬌龍便跳下山谷。</p>
《色，戒》	<p>日本淪陷時期，哥哥死於戰場的鄺裕民組織了一個表演話劇，計劃暗殺漢奸易先生。劇團成員王佳芝扮演麥太太混進易太太的牌搭裡。第一次的暗殺行動因為易先生的戒心而失敗。</p>	<p>三年後，王佳芝又遇鄺裕民，暗殺行動再起，王佳芝再次回到易先生身邊，但王佳芝漸漸愛上易先生，易先生對王佳芝同樣動了真情。最後在珠寶店的暗殺行動，因為王佳芝對於愛情的投降，暗殺行動宣告失敗。</p>	<p>王佳芝與鄺裕民等人全部被處決。</p>

資料來源：本研究自行整理

以上三部準好萊塢電影類型清楚，《臥虎藏龍》的武俠類型、《雙瞳》的驚悚類型、李安認為《色，戒》很適合舊時好萊塢的黑色電影風格。這類通俗類型電影隨著好萊塢電影工業發展擴大，同時在敘事上，三部影片傾向於採用結構單純

的二元對立，結構推演始於外在衝突，清楚的三幕結構，林文淇（2007）認為，《色，戒》的影片敘事結構對立工整程度可以作為國內電影編劇的示範教材。以上三部電影皆呈現鮮明的二元對立，正／邪、理性／感性、裡／外等，雖然《臥虎藏龍》與《色，戒》都是按照中國作家的小說改編而成，但在好萊塢的電影工業體系生產之下，原電影敘事結構依然走向好萊塢古典敘事模式。

貳、情節的重構

在預告片的敘事結構上，研究者採用鮑德威爾劃分情節段落的方式，用電影技法來形成段落的具體意義單位，像是溶入溶出、淡入淡出、黑幕等，各個段落即是情節的各部分，每場的劃分會在完整的時空中有明確的劇情分段。表中字幕部分以「C」（credit）為代表，結束字幕以「E」（ending）為代表，阿拉伯數字表示主要情節。

表 3-2-1：預告片情節段落

雙瞳		
鋪陳	1-24 (51'')	1、打雷閃電 2、辦公大樓：廖振富死亡。 3、類立可拍照片並列特效。 4、黃火土與萊特臉部一閃而過。 5、邱妙芳家：火災被燒死。 6、類立可拍照片並列特效。 7、教堂：羅倫佐被抽腸而死。 8、新聞畫面：萊特受訪。 9、類立可拍照片並列特效。
	25-36 (14'')	10、盛組昌家：手寫雙瞳二字。 11、命案現場：第四位受害者。 12、麵攤：萊特與黃火土對話。
衝突	37-59 (35'')	13、特效分隔畫面 C1、超級巨星梁家輝 C2、性格演員大衛摩斯 C3、人氣偶像劉若英 領銜主演 C4、哥倫比亞電影公司重資巨獻 C5、國際名導陳國富最新力作 14、雙瞳特寫

		<p>15、子彈射頭</p> <p>16、真仙觀：謝亞理彈出水珠。</p>
解決	60-65 (15'')	<p>17、警局走廊：水珠特效疊映黃火土。</p> <p>18、臉部特寫：雙瞳出現</p> <p>19、警局走廊：黃火土吼叫。</p> <p>C6、雙瞳 Double vision</p> <p>E.片尾字幕</p>
臥虎藏龍		
鋪陳	鏡號 (時間)	內容
	1-19 (45'')	<p>1、沙漠：字卡「臥」。</p> <p>2、玉府：字卡「虎」。</p> <p>3、貝勒府：玉嬌龍偷劍；字卡「藏」。</p> <p>4、新疆：字卡「龍」。</p>
衝突	20-69 (27'')	<p>5、庭院：玉嬌龍與余秀蓮打鬥。</p> <p>6、樹林：碧眼狐狸拔刀</p> <p>C1、楊紫瓊</p> <p>C2、章子怡</p> <p>7、房間：玉嬌龍親吻羅小虎</p> <p>C3、張震</p> <p>8、房間：羅小虎親吻玉嬌龍</p> <p>C4、周潤發</p>
解決	70 (10'')	<p>9、片名疊映打鬥畫面(雜)</p> <p>C5、臥虎藏龍 Crouching Tiger, Hiden Dragon</p> <p>E.片尾字幕</p>
色，戒		
鋪陳	1-12 (17'')	<p>1、上海街景</p> <p>C1、一九四二年，中國亂世。</p> <p>2、上海街景：警戒狀態。</p> <p>C2、一個平凡的女孩。</p> <p>3、街景：王佳芝在街上行走張望。</p> <p>C3、演出一場不平凡的戲。</p>
	13-25 (19'')	<p>4、王佳芝家：鄺裕民教導王佳芝使用槍械。</p> <p>5、海邊：同伴練槍法。</p> <p>6、公車：王佳芝淋雨。</p>

		<p>7、家中：王佳芝穿絲襪、戴耳環。</p> <p>C4、奧斯卡金像獎大導演李安。</p> <p>8、咖啡店：王佳芝往窗外望。</p> <p>C4、繼「臥虎藏龍」及「斷背山」後，再創突破。</p> <p>9、街上：王佳芝坐在人力車上。</p> <p>10、車上：易先生望著王佳芝。</p>
衝突	26-59 (38'')	<p>11、易先生家中：易先生脫帽。</p> <p>12、咖啡店：王佳芝擦香水。</p> <p>13、街上：易先生與王佳芝相偕過街。</p> <p>C5、在那永恆的一剎間。</p> <p>14、房間：王佳芝與易先生的激情戲。</p> <p>15、劇場：鄭裕民拉住王佳芝對望。</p> <p>16、山谷邊：行刑。</p> <p>17、陽台邊：戒備狀態，持槍、望遠鏡觀望等。</p> <p>18、家中：王佳芝衣衫不整橫躺床上。</p> <p>C6、梁朝偉。</p> <p>C7、王力宏。</p> <p>C8、陳冲。</p> <p>C9、湯唯。</p>
	60-70 (5'')	<p>19、珠寶店：槍擊碎玻璃。</p> <p>20、珠寶店：易先生衝出門，衝進座車。</p> <p>21、室內：鄭裕民持槍對準鏡頭。</p> <p>22、室內：易先生突然閉眼。</p>
解決	71-72 (6'')	<p>23、易先生從後面擁抱王佳芝。</p> <p>C10、色 戒。</p>

資料來源：本研究自行整理

在以有國際資金注入、好萊塢式工業的生產脈絡下產出的三部類型迥異的電影預告片，三幕劇比例約為 3:2:1，三部預告片的三幕劇劃分方式具有一致性，都是利用聲音來製造轉折，《雙瞳》鋪陳階段音樂音量低，幾乎讓人無法察覺，但衝突階段音樂忽起，帶動整個節奏與氣勢，而《臥虎藏龍》則是利用一聲宏亮的人吼聲，進入衝突打鬥階段，《色，戒》也是利用音樂節奏的改變來建立三幕劇的切割點。

預告片《臥虎藏龍》與《色，戒》的風格具有一致性，除了預告片的情節段落按照三幕劇的形式走，兩部預告片皆在鋪陳階段展現影片的時代背景與空間樣

貌，接著衝突階段《臥虎藏龍》以打鬥畫面為主，而《色，戒》囿於本身的場面衝突少，所以相對的衝突營造的時間較短暫，衝突性也較低，但整部預告片將片名具象化，利用遠景將戒字的氛圍建立起來，王佳芝與易先生的互動與床戲則是透露出色，最後結尾部分，《色，戒》走向以主角為主的解決方式，易先生與王佳芝的擁抱，強調明星角色的重要性，而《臥虎藏龍》在片尾以片名疊印打鬥畫面為結尾，可說是在衝突高潮嘎然而止。

另外，《雙瞳》為驚悚類型，預告片敘事結構也以三幕劇的方式進行，但著重在鋪陳階段，此階段詳細的解釋了三件命案，衝突階段則是以介紹演員為主要情節，最後結尾在雙瞳主視覺出現，和主角之一黃火土的仰天長嘯，預告片結尾點出「這裡只有你相信的」的高概念，而結尾的雙瞳與黃火土的慘叫都為了影片內容埋下更多伏筆。

參、預告片與正片敘事結構之比較

經由正片與預告片情節段落的解析，可以很清楚看到兩者敘事結構與方式的不同，通常正片的敘述策略會用重複、或是延遲的方式，來強調某些元素和製造動機，在故事結尾往往可以將故事說完整；但預告片可以講完故事也可以不講完故事，為了達到預告片的功能，勾起觀眾想看正片的慾望、強化類型，預告片必須製造另一個敘事結構，利用更多的缺隙來使敘事完整，但這在製造缺隙的同時，必須讓觀眾理解要講的是什麼故事，所以經由這樣的比較，可以理解預告片與正片的敘事結構差異，重要的是預告片怎麼抽取與建立自己的故事。

一、鋪陳

鋪陳佔了整部預告片的一半，《臥虎藏龍》與《色，戒》兩部電影預告片的鋪陳階段著重在環境背景的建立，兩者皆利用大遠景來成立建立鏡頭（establishing shots），《臥虎藏龍》宏偉的瑰麗山景，《色，戒》用吊臂所拍攝舊上海全景，而《雙瞳》則是利用一個城市打雷閃電的夜景來代表故事的不平靜。在鋪陳階段比較清楚的描述故事情節只有《雙瞳》，詳細的陳述正片中的故事，同時也與正片的鋪陳階段相同，不斷利用屍體的出現來推動敘事。《臥虎藏龍》與《色，戒》的預告片與正片在鋪陳階段，《臥虎藏龍》較無故事性，主要強調本片的場景環境，還有主角的出現，但依照整體的敘事結構安排，鋪陳階段目的為介紹背景與角色則與正片結構相符；《色，戒》預告片的鋪陳放在暗殺之前的準備工作，與正片相符。

二、衝突

經由鋪陳階段，觀眾了解故事背景與角色，經由鋪陳階段累積衝突點，最後衝突爆發。以上三部預告片在衝突階段的處理，較不注重敘事，由於預告片的目的是為追求刺激與提升興趣，衝突階段往往只須放入正片中的衝突畫面，不管是爆破、打鬥、血腥等，都是這裡強調的重點，至於連續性與意義則被忽略，特別的是，在《臥虎藏龍》與《雙瞳》兩部影片當中，各有一場畫面唯美，也有賣點的衝突戲，《臥虎藏龍》樹林打鬥戲與《雙瞳》真仙觀裡的大屠殺都未被強調，這讓原本正片裡的衝突高潮在預告片裡消失，而這樣的缺隙利用明星來填補，以上三部預告片皆在此階段介紹電影中的明星，並且提出導演與製片商名號等非敘事的訊息，由此可知，此類預告片明星的重要性高於故事。

三、解決

衝突解決等於電影結尾，在預告片的解決階段，《臥虎藏龍》將衝突堆到頂點後，直接打上片名，在解決階段較無處理，而《色，戒》則是走向衝突過後的平靜，回到易先生與王佳芝的情上，《雙瞳》則是利用眼球裡的兩個瞳孔與黃火土的痛苦吼叫將驚悚劇情拉到最高點，同時交代了命案的發生與最後拿著刀的雙瞳女孩有關。

在三部影片的敘事結構對照之下，可以發現基本上正片與預告片的三幕結構都是相對的，除了預告片裡將不同階段的零星畫面互相穿插之外，整體的敘事結構變動不大。在三部預告片中，透過三階段的結構，觀眾可以確定電影類型，並且大致理解角色間的關係和故事背景，同樣的，高概念的文本特性也適用於這三文本，不管是衝突、賣點、易理解等，都讓觀眾可以快速吸收影片訊息與建立印象，同時，透過預告片與正片的敘事結構比對，可以觀察到此類別預告片所強調的重點，場面的重要性高於故事，明星的強調也重於故事，預告片整體的氛圍與印象建立是關鍵。

第三節 視覺文本

視覺文本將預告片分解為三個部分，包括鏡頭、剪接和文字。在鏡頭的分析裡，將討論剪接師選取了什麼樣的鏡頭來結合，什麼樣的素材、場景、時間長短，加入哪些特殊效果，產生哪種效果與意義；剪接是電影藝術的基礎，預告片的創作空間就從剪接開始，在選取完畫面、對白等原始材料之後，預告片真正的組成意義從剪接當中而來，營造出什麼樣的影片節奏、怎麼結構情節、產生什麼樣的因果關係；文字是最後的點綴，它可以跟故事有關，也可以無關，文字擁有附加價值，文字也可以結構故事，補足預告片影像的不連續性，預告片怎麼放文字、放什麼文字、與故事有無關係，接下來依照這三種視覺元素進行預告片拆解與分析。

壹、鏡頭

電影鏡頭的差異在於景框能容納多少素材而定，鏡頭種類有很多，根據《認識電影》(Louis D. Giannetti／焦雄屏譯，1989，頁 20) 的鏡頭分類，將鏡頭分為六種：大遠景、遠景、全景、中景、特寫、大特寫，研究者從這六種鏡頭去整理預告片中的鏡頭選取，並且分析其中的場景、運動，另外添加的特殊效果，了解此類預告片的鏡頭選取偏好。

一、場景：

場景的大小可以從兩個方面來討論，一個是攝影機景框的選取，鏡頭的調整可以決定畫面內容，場景大小；另一種是整體的場面大小，從製作經費與生產背景來看，這三部電影雖然類型不一，但可以發現李安的兩部作品場面都可以說是非常浩大與精細，一個是古裝武俠、一個是舊上海時期，兩部電影都需要龐大的經費來建立場景與時代的細節，強調重建歷史場景的時代品味，而《雙瞳》也擁有龐大的經濟力量支持，除了警局之外，主場景之一的真仙觀更是台灣在《雙瞳》以前所搭建過最大的拍戲用景，真正的蓋了一棟房子。

從製作面可以看出場面大小的不同與因素，但步入預告片階段，就無法由製作經費來決定場景大小，而是透過拍攝完成的畫面選取來決定。《臥虎藏龍》、《色，戒》、《雙瞳》在預告片一開始都使用大遠景，前兩者確立故事背景，後者強調驚悚氣氛的建立，接著《臥虎藏龍》大部分將重點放在武打動作上，除了強調明星的特寫鏡頭外，其餘都是以全景為主，相對的場景多變化，主要以戶外、

樹林、庭院為主；《色，戒》以舊上海為故事背景，在預告片的場景挑選上，大部分是上海街景和日本進駐上海時期的戒備狀態，而室內室外的場景選擇非常簡明，室內場景以王佳芝所處空間為主，而室外場景則是環繞著上海市景，在特寫與遠景各半的情況下，利用遠景環境營造出「戒」的氛圍，另外，利用演員、眼神的特寫來營造「色」，這樣的場景鏡頭調配，將影片主旨完整表達；《雙瞳》在場景的選取上，較難分辨地點與環境，除了真仙觀的遠景之外，其餘的鏡頭大多是近景和特寫，強調演員臉部與物件本身，運用特寫作心理效果，加強戲劇性，環境變成隱形的布景。

表 3-3-1：場景鏡頭簡表

《臥虎藏龍》			《色，戒》		
鏡號	鏡頭	場景	鏡號	鏡頭	場景
1		沙漠	1		上海
4		武當山	3		上海街景
6		玉府	14		屋宅裡
10		貝勒府	18		王佳芝與易先生幽會地
17		新疆	27		上海街景

			33		王佳芝與易先生幽會地
			45		行刑地
《雙瞳》					
鏡號	鏡頭	場景			
1		城市夜景			
10		命案場景之一火災			
28		醫院標本室			
31		警局			
51		真仙觀			

資料來源：本研究自行整理

此類別的場景與鏡頭選取，較偏向可看出場景的鏡頭，在鋪陳階段利用各種不同地點的大遠景來建立正片中宏偉浩大的拍攝場面，同時也可以看到《臥虎藏

龍》、《色，戒》場景皆在中國拍攝，故事來源也是中國，而《雙瞳》雖然是在台灣拍攝，但考慮到影片的國際訴求，也沒有放入太強烈的地方色彩，台灣變成只是故事的一個背景，在預告片中利用較多特寫鏡頭與近景鏡頭，將台灣場景去除，強調畫面效果與戲劇性。由此可以發現，此類別的場景特徵，是去時空化、去地域性的，《雙瞳》呈現出國際化、大都會的場域、《臥虎藏龍》則利用遙遠的中國武俠讓場景漂浮在特性時空之上、《色，戒》則直接告訴觀眾故事發生在香港與上海，此類別利用懸空的故事背景，將電影本身的場景昇華至故事的最底層。

二、運動：

觀眾所感受到的時間與節奏感都是由鏡頭運動而來。更廣泛的來說，因為鏡頭的運動牽涉到時間，它可以在觀眾心中產生期待與滿足的效果(David Bordwell & Kristin Thompson, 1979, / 曾偉禎譯, 1996, 頁 258)。不同的鏡頭運動會產生不同效果，像是很快的伸縮鏡頭、快速或緩慢的與被攝體做互動等都會製造明顯效果，當然電影正片會有很多鏡頭運動，而預告片選擇哪些鏡頭運動來推展故事與製造意義就是關鍵。

《臥虎藏龍》與《色，戒》以單一鏡頭，不同鏡位切換來產生戲劇張力，較多的鏡頭運動是以跟拍和搖攝為主；《雙瞳》則是以伸縮鏡頭為主要鏡頭運動運用，伸縮鏡頭讓單顆鏡頭直接有速度感，快速拉近觀者與被攝者之間的距離，當細節被放大同時效果將被放大。《雙瞳》不同於其餘兩部電影預告片的鏡頭運動選取，大部分因素來自於本片為驚悚類型，在正片的拍攝當中，為追求刺激與驚嚇，影片本身便會較常使用此種手法，因此相較於其餘兩部電影，較具獨特性。

三、特殊效果：

自數位科技興起之後，觀眾在螢幕上看到的影像有兩種，一種是傳統的「攝像」，把實際存在的物件，透過光學物理原理，將物件的形象擷取下來，數位影像則是第二種，它把影像與真實之間的連結取消掉(陳儒修, 2006)。預告片中無法決定傳統攝像，但它可以決定數位影像的呈現，可以選取原本正片中做出來的特效，也可以自己製作特效，我們可以發現，因為電影類型的關係，驚悚片相對的在正片當中需要放入較多看的見或看不見的特效，但預告片則不一定如此。

《臥虎藏龍》、《色，戒》、《雙瞳》三部片都具有龐大的經濟支援，因此在影片製作上，能發揮的空間相對較大。《臥虎藏龍》和《色，戒》除了《臥虎藏龍》預告片片名有做點特殊效果之外，預告片本身並未多放入特效；《雙瞳》除了因

為片中需要多種特效外，在預告片的剪輯裡也放入大量特效，像是介紹命案時將不同畫面同時排列，呈現出羅列證物之感、命案現場畫面反白，變成黑白二元對立、將畫面切割移動，傳達出劇中人物性格分裂等，《雙瞳》在預告片製作上，並未將正片中的特效全放入，像是真仙觀裡的大屠殺、截舌等，而是另外製作更多符合電影預告片具視覺效果的畫面，這樣的方式讓內容有所隱藏但又不至於無賣點，並且更確定影片的類型與印象。

表 3-3-2：《雙瞳》特效表

鏡頭	內容	鏡頭	內容
	多個不同畫面合成		除了主角外，畫面變白
	火災畫面疊映多個不同畫面合成		將畫面切割移動排列

資料來源：本研究自行整理

在此類別的視覺使用分析上，可以發現幾個特點，遠景鏡頭多，呈現場面；較少使用鏡頭運動，以單一鏡頭切接為主，簡潔有力；特殊效果則是配合電影類型來使用，《臥虎藏龍》將特效使用在字卡片名上，《色，戒》則未使用特殊效果，《雙瞳》的驚悚類型較適用於特殊效果，預告片中放入較多不同特效來強調角色的心理狀態與故事本身的虛實度，而特效與場景的使用度與大小也都直接反映製作成本的高低，以破億的製作經費基礎，大場面、多特效等變成是必須也是賣點，而視覺的重要性也超越了正片要說的故事。

貳、剪接

一、節奏：

節奏一直被視為剪接的要領與精神之一，鏡頭需要有長度，剪接藉著調整鏡頭長度來控制鏡頭間的節奏，但電影節奏不完全是剪接造成，場面調度、演員動作等都可以產生節奏感，鏡頭的長度對於影片步調有極大影響，尤其是在影響預告片的節奏上。

《臥虎藏龍》一分二十二秒的預告片有 70 個鏡頭，平均一個鏡頭 1.1 秒；《雙瞳》一分五十五秒的預告片有 65 個鏡頭，平均一個鏡頭 1.7 秒；《色，戒》一分二十七秒的預告片有 72 個鏡頭，平均一個鏡頭 1.2 秒。三部片的節奏跟著敘事結構調整，鋪陳階段鏡頭較長、秒數也較長，演員動作、場面調度都較平緩簡潔，起伏不大，《臥虎藏龍》在這一階段多利用溶接的方式將鏡頭拉長，整體緩慢，《雙瞳》在鋪陳階段利用閃白、特效、全景等來調整節奏，此階段節奏平穩，《色，戒》則是利用字卡的插入，讓鋪陳階段節奏較慢，同時達到介紹故事背景的目的，鋪陳階段皆佔了整體預告片的一半時間；進入衝突階段後，可以明顯發現鏡頭數激增，鏡頭長度越來越短促，很多一閃而過，甚至來不及看清的畫面內容，這階段的演員動作較大、景框較緊縮，《臥虎藏龍》在片名完整出現後，出現一個人吼聲進入衝突，用越來越短的鏡頭搭配快速節奏的音樂，讓衝突階段節奏加速，最後甚至已看不到畫面內容，《雙瞳》則是利用音樂來堆疊情緒的攀升，此階段利用畫面分割移動特效來增加動作節奏，並且利用近景來提升速度，同時利用音樂來加強情緒效果，鋪陳階段則無音樂，《色，戒》音樂從高調清幽的音調直轉低沉，配上易先生深沉的眼神，進入衝突階段，此階段將字卡拿掉，只利用快速溶接來銜接畫面，使得節奏加快，雖然中間有插入幾張介紹演員的字卡，但衝突高潮階段則是只利用切接，將張力推展到最高點；最後進入解決階段，所有東西又回歸平靜，用一兩個鏡頭即交代結尾，《臥虎藏龍》利用片名疊映畫面的方式，讓觀眾無法得知內容，使得影片在急促的節奏中進入尾聲，《雙瞳》解決階段則是使用雙瞳和黃火土猙獰吼叫的大特寫，讓觀眾感受到預告片結束但卻是正片的開始，《色，戒》則只利用一個畫面來結束預告片。

節奏關係到整部片的整體感，預告片的節奏更是直接影響觀眾對於影片的感覺，從上面三部電影預告片來看，預告片的節奏跟著敘事安排，鋪陳階段秒數長，每個鏡頭也較長，節奏緩慢，衝突則是鏡頭短潔，長度漸短，而解決階段則將問題懸掛留白，利用快速、極短的結尾，讓觀眾的情緒懸浮，激起觀眾想看正片的慾望。雖然每部預告片的使用技法不同，但目的卻是一樣的，剪接已不是功能性的連接，而帶有戲劇目的。

二、因果關係：

意義是由並列而非單獨的鏡頭造成（Louis D. Giannetti, 1989／焦雄屏譯，2005，頁 146）。不同的鏡頭組合會產生不同意義，在電影正片的線性敘事中，電影預告片重新挑選組合，轉換表達新意義。

在準好萊塢類別裡，可以發現鏡頭與鏡頭的銜接關係薄弱，用畫面連接所產

生的敘事性低，單個鏡頭的意義能表達的故事反而較高，雖說不同鏡頭的連接能產生轉換意義，但在這一類別中，鏡頭與鏡頭連接的意義比單個鏡頭或一組鏡頭要表達的訊息少，大多用旁白或文字來輔佐、甚至產生意義，而畫面連接要強調的已經不是意義，而是內容物，電影所屬物件、場景、類型該有的模式意義。

在這三部影片裡，鏡頭的排列組合大抵上無改變原本正片意義，較明顯會讓人產生誤解和改變原本意義的鏡頭組合，是《雙瞳》預告片的最後兩個鏡頭，而這裡的連接手法會激起觀眾的恐懼感。

表 3-3-3：預告片與電影的意義轉換圖表

	前景	鏡頭	次景	意義
《雙瞳》	黃火土朝謝亞理舉槍		黃火土手著火	黃火土幻覺
《雙瞳》預告片	黃火土站在走廊上		黃火土仰天咆哮	看到雙瞳咆哮

資料來源：本研究自行整理

參、文字

文字在電影裡不那麼重要，但在電影預告片裡，除了對白或旁白的文字之外，文字是電影為符合商業目的而必要之手段。預告片中的文字可以分成兩類，一類是與商業元素結合的標誌，像是出資者、影片得獎的經歷、片中演員，當然還有片名與上映日期等，但另一種文字是與敘事有關，利用文字來連接畫面的不連續性，時間的限制，完整預告片的故事。

根據台灣預告片剪接師的訪問得知，台灣電影預告片的文字生產，剪接師都是採用電影行銷出的文案來進行剪接，而這也就牽涉到對於整體電影的行銷定位，文字除了完整電影預告片的故事之外，給予更多故事情節之外的資訊，也就是行銷為這部片找到的賣點與價值。

一、文字的附加價值

準好萊塢的電影預告片類別中，主要文字的附加價值，都放在明星與導演上，《臥虎藏龍》透過透雕的四個單字來強調片名，接著就是單打四位主角的名字，最後出現導演李安的名字；《色，戒》則是主打李安，像是「奧斯卡金像獎大導演李安」、「繼《臥虎藏龍》及《斷背山》後再創突破」，接著才介紹演員，

放入演員的名字，而介紹導演的作品，可以讓觀眾進行聯想，讓不同的文本產生互文性，而這裡更利用文本間性，將次文本放在新文本之中，確實的提醒觀眾，讓不同的文本產生對話；《雙瞳》放入正片中盛祖昌用毛筆寫雙瞳的畫面，接著開始介紹演員，在介紹演員的同時，增加演員的描述，像是「超級巨星梁家輝」、「性格演員大衛摩斯」、「人氣偶像劉若英 領銜主演」，另外，也強調「哥倫比亞電影公司重資巨獻」還有「國際名導陳國富最新力作」。

在文字的附加價值中，這三部片用的都很簡潔，除了《色，戒》主打導演李安，利用放入李安之前的作品，來讓文本之間產生聯想與互文，其他兩部的附加價值都放在明星上，較特別的是《雙瞳》增加了明星的描述，但這裡描述的使用方法偏向中性，無法具體產生互文性。

二、 用文字說故事

另一種文字是利用文字來補足畫面的限制、時間的限制，把無法用影像說的故事說完。在《色，戒》預告片中這個部分較被善用，利用四張字卡將預告片的主角鎖定為湯唯，先陳述時代背景「一九四二，中國亂世」，接著主角定位為「一個平凡的女孩」，這時候湯唯的臉部特寫出現，這個女孩將「演出一場不平凡的戲」，湯唯練習使用手槍，「在那永恆的一剎間」字卡後，即進入激情戲。《色，戒》字卡的使用除了表述時代背景和為整個故事定位之外，字卡放置的時間點也可與畫面對話，可說是簡潔俐落的利用文字來補足畫面的不足，同好萊塢預告片模式的文字特性，簡潔有力。好萊塢預告片最常使用的文字敘述主要放在介紹演員明星與導演等製作團隊，在故事上的描述則較少，在準好萊塢預告片的另外兩部影片中，未利用文字加強敘事完整度，與好萊塢預告片特徵相符。

第四節 聽覺文本

由聲繪形。聲音的聲調、音量、節奏均能強烈影響我們的反應，另外，聽覺也能影響影片的整體節奏，音樂的快慢、對白的速度與口氣輕重、旁白的聲調與說法，運用適當的聽覺能夠調節影片節奏的輕重緩急，本節將聲音部分拆解為音樂音效、對白、旁白來討論。

壹、音樂音效

《臥虎藏龍》獲得奧斯卡最佳原創配樂獎，由譚盾和華裔大提琴家馬友友製作，譚盾主要製作歌劇、交響樂等為主；《色，戒》配樂由亞歷山大·迪思普拉特（Alexandre Desplat）製作，亞歷山大電影配樂經歷豐富，製作配樂的電影類型也都較偏向藝術類型；《雙瞳》配樂由首度獨力承擔電影配樂工作的李欣芸製作，李欣芸曾參與製作《只要你活一天》、《我的美麗與哀愁》等電影配樂，驚悚類型則是第一次嘗試。絕大多數的電影都講求主旋律（Theme Melody），李安作品的電影預告片皆以單首主旋律貫穿，而《雙瞳》配樂隱而不現，較著重聲音效果，但同樣是單一曲調貫穿電影預告片。

電影影像與音樂雖是兩種不同的藝術形式，但兩者有一個共同的交集，也就是時間因素，影像是透過時間在視覺上的運動，而音樂則是透過時間在聽覺上的運動（胡影萍，2003）。將影像和音樂視為流動的兩條平行線，則同步就成為「同韻律節奏」，也就是影音的同步，藉著影音同步與不同步製造不同的觀影效果。

本單元三部電影音樂使用與影像的搭配，《臥虎藏龍》音樂隨著影像節奏的快慢來調整，由慢漸快，使得影音同韻律節奏；《雙瞳》則在前半段將音樂壓到最低，幾乎感受不到音樂的存在，但在衝突階段音樂聲漸強，增加緊張感，影音安排也是同韻律節奏；《色，戒》則是影像節奏比音樂快，呈現出音樂節奏不變，影像節奏增快的不同步韻律節奏，但在衝突階段的音樂節奏，有些微調整加快。此類別音樂搭配方式偏向同韻律節奏，隨著劇情高低起伏來改變音樂節奏，《色，戒》雖屬不同步韻律節奏，但在劇情張力最高的時刻，音樂強度有稍微改變，試圖讓聲音能加強此刻畫面的力量。

貳、對白

電影預告片的對白運用可以有很多種方法與形式，可以有對白也可以無對白，準好萊塢類別的影片當中，就看到兩種不一樣的方式，一種是毫無對白，導演李安的兩部作品，都沒有一句對白，全部靠畫面與音樂去支撐，相對的故事性也就比較薄弱，《色，戒》另外用字卡來補足故事性的不足，《臥虎藏龍》則是靠強而有力的音樂與畫面來凸顯武俠類型；相反的，《雙瞳》則是放入三種不同語言的對白，有英語、國語、台語，但畫面有出現臉的只有說英語的萊特和黃火土，說國語與台語的演員，臉都沒有出現，這可以顯現《雙瞳》刻意凸顯好萊塢特質，模糊國片或是台灣電影的印象，同時也可以看出角色在正片中的重要性，另外對白只有在鋪陳階段出現，衝突與解決只有一句情緒性話語出現。

我們可以發現，準好萊塢類別中的對白使用，較不具敘事意義，《臥虎藏龍》與《色，戒》毫無對白，因為強調的是場面、卡司、導演和氛圍，而《雙瞳》的對白則是只丟出問題，沒有一個故事或完整結構性，在使用對白上與好萊塢電影預告片模式相同，可以看出具對稱性、對白大多是以男性為主，並且此類預告片的情節結構主要由畫面來完成，與好萊塢電影預告片一般，較強調視覺傳達意義。

參、旁白

旁白讓電影有主觀色彩，透過某一觀點看事件，這觀點可分為第一人稱、全知觀點、第三人稱和客觀觀點，電影預告片的旁白是說故事的主角，往往利用全知觀點提供觀眾訊息，不介入事件本身。聲音和影像更大的趣味在於兩者的非同步，旁白是文字的聲音，它和鏡頭敘述的關係，也應是鏡頭敘述和旁白辯證，在異中求合的過程中展現導演的原創性（簡政珍，2006）。

此類型的旁白只出現在《雙瞳》裡，另外兩部電影預告片並未使用旁白。《雙瞳》由美國哥倫比亞亞洲分公司製作，目標是亞洲電影市場，它的製作特色就是港台澳美等地工作人員大集合，在這樣的製作條件下，電影台灣特性被降到最低，連旁白語言都是英語發音，表現出國際性甚至好萊塢性，模糊觀眾對於影片的第一印象，到底是台灣電影還是好萊塢電影。另外，《雙瞳》的旁白聲音低沉緩慢，以權威男性的嗓音配旁白，同好萊塢電影預告片模式中的男性旁白，並且善用假設性的設計讓觀者陷入思考，與對白做呼應，讓旁白與對白連結，同時與鏡頭敘述進行辯證，饒富意涵。

第五節 明星

明星是好萊塢工業裡最有效的銷售員，除了讓觀眾可以立即產生慾望並且識別出特定明星在特定的電影裡，在電影預告片裡的明星修辭更證明電影工業的明星可以成為電影的娛樂重點。明星總是出現在不同的故事和佈景之中，所以他們必須完全地保持同一形象，以期被觀眾認知和同化（Richard Dyer，1979／顏敏譯，2010，頁 153）。理察戴爾在《明星》（2010）一書中闡述明星形象如何被用於建構影片中的人物，透過選擇性使用、完全匹配、非議的匹配三種方式，讓明星形象和人物建構作對話，選擇性使用能夠讓明星形象的某些特徵表現出來，同時將另一些特徵略去；完全匹配則是挑選明星形象的所有方面同人物的所有特徵完全吻合；非議的匹配是人物建構和明星形象的分離，這種分離有很多可能性。

明星在電影中是一種符號、一種商品，明星在預告片中除了故事、場面外，是必須並且重要的元素，因為預告片就是要抓取出所有可以吸引觀眾的賣點。在好萊塢，明星是最有活力的資產，準好萊塢預告片中，也可以發現明星運用的方式有差別，《臥虎藏龍》與《色，戒》著重在明星特質與導演名氣，《臥虎藏龍》的角色出場序在鋪陳階段章子怡為全預告片第一個出現的演員，接下來是張震，在衝突階段預告片主要角色陸續露臉，順序為楊紫瓊、章子怡、鄭佩佩、張震、周潤發，而章子怡出現的次數最多，在順序與次數上都可以看出章子怡是整部片最重要的角色，並且以女性為主，但並未建構角色。

表 3-5-1：《臥虎藏龍》預告片演員表

順序	次數	演員	角色
1	10	章子怡	玉嬌龍（玉家千金、碧眼狐狸徒弟）
2	6	張震	羅小虎（新疆草原上的盜匪、對玉嬌龍一見傾心）
3	6	楊紫瓊	俞秀蓮（李慕白師妹，愛慕李慕白）
4	3	鄭佩佩	碧眼狐狸（玉嬌龍師傅、李慕白的殺師仇人）
5	1	周潤發	李慕白（青冥劍擁有者、愛慕俞秀蓮）

資料來源：本研究整理

《色，戒》的主角梁朝偉、湯唯、王力宏、陳沖，都在預告片中出現，湯唯是第一個出現的演員，鋪陳階段的出現順序分別是湯唯、王力宏、梁朝偉，但主要以湯唯為主，出現次數達 10 次，衝突階段則是梁朝偉先出場，接下來是湯唯、王力宏、陳沖，此階段以湯唯和梁朝偉的互動為主軸。角色輕重從預告片就可以看出，像是陳沖只在預告片中出現一個角色介紹的畫面，目的只是為了讓觀眾知道片中有這名演員，庹宗華則是完全未出現，另外，預告片中角色建構也較少著墨，但角色之間的關係，湯唯與梁朝偉、王力宏之間的三角唯妙關係，在預告片

中則是隱隱透露著訊息。

表 3-5-2：《色，戒》預告片演員表

順序	次數	演員	角色
1	24	湯唯	王佳芝（嶺南大學學生，重慶政府特務，扮演麥太太欲暗殺易先生）
2	12	梁朝偉	易先生（在汪精衛政府情報機關任官）
3	5	王力宏	鄺裕民（嶺南大學學生，重慶政府特務，計劃暗殺易先生）
4	1	陳冲	易太太（易先生的老婆）
x	0	庹宗華	老吳（重慶政府特務，帶領特務進行暗殺計畫）

資料來源：本研究自行整理

《雙瞳》的角色建構也相對少，就連明星的運用也是點到為止，相反的，將重點放在故事推展上，從預告片中可以知道梁家輝與大衛摩斯的角色與關係，但其他角色則隱形了，而故事的源頭謝亞理，在預告片中則是個無法理解的角色，他的出現目的不是賣明星，而是讓預告片多了更多疑問，而梁家輝與劉若英的角色，較難令觀眾產生聯想，與其他文本的互文性較弱，但就《臥虎藏龍》裡的楊紫瓊、周潤發與《色，戒》裡的梁朝偉和陳冲，則透過選擇性使用發揮了明星形象累積與互文的效果。

表 3-5-3：《雙瞳》預告片演員表

順序	次數	演員	角色
1	16	梁家輝	黃火土（警察，揭發同事貪污、家庭關係不好，個性抑鬱寡歡，因為精通英語所以與凱文萊特搭擋）
2	8	大衛摩斯	凱文萊特（FBI 探員，來台協助查案，與黃火土搭擋）
4	4	林涵	謝亞理（謎樣人物，整個故事的源頭）
3	2	劉若英	蔡清芳（黃火土之妻，為丈夫逃避現實頭痛不已，屢次要求離婚不成）
x	0	戴立忍	李豐博（刑事警官，暴躁、衝動）

資料來源：本研究自行整理

電影明星在台灣電影產業尚未成形，本類別台灣電影出身的台灣演員只有張震和戴立忍，其餘演員有歌手出身、素人、第一次演電影，而電影明星則大多來自香港，這些香港明星透過形象累積，讓電影厚度加深，同時也是影片賣點，透過明星的露臉次數來描繪角色輕重，搭配文字的優先順序介紹，來提醒觀眾這些明星是主角，善用明星特質與名氣，來增加電影賣點與話題。

第六節 小結

透過敘事、視覺、聽覺、明星等四部分的討論，準好萊塢類別當中的三部影片，就敘事來講，三部影片的類型都很清楚，敘事模式也與好萊塢古典模式相符，並且在解決階段都以非常簡短的單個鏡頭來結束；視覺方面不管是場面、特效、動作、節奏等，都與好萊塢的預告片模式吻合；在聽覺方面，除了《臥虎藏龍》與《色，戒》未使用到任何對白與旁白之外，在音樂、音效，還有《雙瞳》的對白與旁白，大致上可按照好萊塢模式解讀；明星在《臥虎藏龍》與《色，戒》當中更是被善加利用，因為沒有使用對白與旁白，所以演員的表演反而變成了重點，讓觀眾專注於畫面的場面與表演，由音樂與表演來進行起承轉合，明星特質與導演的名氣同時被徹底發揮，但角色的建構則較缺乏。

表 3-6：《臥虎藏龍》、《雙瞳》、《色，戒》對照好萊塢預告片模式表：

好萊塢預告片模式		臥虎藏龍 (Crouching tiger, Hidden dragon, 2000)	雙瞳 (Double vision, 2002)	色，戒 (Lust caution, 2007)	
敘事	題材具原創性（新鮮感）	×	○	×	
	內容反常（充滿衝突）	○	○	○	
	小人物立大功	×	○	○	
	類型清楚（容易理解）	○	○	○	
	古典模式	○	○	○	
類型元素	視覺	動作緊湊、節奏快速	○	○	○
		大場面、特效多（視類型而定）	○	○	○
		片名清楚 （易產生聯想、短潔）	○	○	○
		簡潔有力的文字敘述、主題	○	○	○
	聽覺	解說詞像影片廣告詞 （排比、對稱等）	×	○	×
		旁白、對白大多是男性	×	○	×
		音量大、音樂音效戲	○	○	○

		劇性高			
明星		角色建構	×	×	×
		明星特質、導演名氣等運用	○	○	○

資料來源：研究自行整理

三顆鏡頭的不同搭配就可以改變意義，同樣的，敘事、視覺、聽覺、明星等四種元素的搭配組合更是變化萬千，從上面整理的表中可以瞭解到，《臥虎藏龍》與《色，戒》在原本的好萊塢電影預告片模式當中，做了新的嘗試，就是將對白與旁白去除，加強利用動作、音樂、明星來呈現整個影片的氛圍，而透過完全不使用對白與旁白的方式，可以發現，畫面與明星的重要性大過於故事，準好萊塢的電影預告片，在以國際通俗市場為主要目標的定位下，讓畫面、類型、明星變成主角，進一步將影響產品形象的國語對白捨棄，讓產品變成無國籍，雖然電影題材很明顯是來自東方，但拿掉語言便降低了國際門檻，提升接受度；《雙瞳》則是以區域市場為目標，因此透過高度仿照好萊塢預告片模式，讓習慣觀賞好萊塢電影的亞洲電影觀眾，在接收訊息的第一刻，誤認為是好萊塢電影，再加上《雙瞳》的驚悚類型，可以完全抹去台灣色彩，讓觀眾不會排斥觀賞國片，也改變觀眾對於國片的既定印象。

準好萊塢電影預告片敘事模式模仿好萊塢電影預告片模式，具極高相似度，視覺文本則依賴好萊塢電影預告片特徵來設計，利用大遠景、遠景等鏡頭體現場面的寬廣，不同類型的電影特效使用，著力於塑造類型印象，展現影像氣勢，文字同好萊塢模式著重明星與導演，簡潔的文字描述，讓觀眾可以快速接收單一訊息，此外，音樂善用單首主旋律展現氣勢與氛圍，並且同好萊塢預告片善用音效來營造影片質感，而明星陣容的堅強更是電影中不可或缺的元素，與好萊塢不同的是，準好萊塢電影預告片不將重點放在角色建構，而單純利用明星形象與名氣。

第四章 類好萊塢電影預告片 — 《詭絲》、《不能說的·秘密》

前一章驗證了好萊塢的電影預告片模式，如何體現在區域生產但有歐美資金的作品上。本章開始討論「類」好萊塢電影預告片，在分類討論中是針對兩岸三地合製、有亞洲資金注入，電影製作思維以模仿、接近好萊塢電影產製模式，並且以亞洲區域為目標市場的台灣電影，《詭絲》、《不能說的·秘密》為本章研究文本。第一節將簡介電影本身與背景，此後章節依理論架構，分別就敘事、視覺、聽覺、明星等四種文本進行討論。第六節則綜合性分析此類的電影預告片敘事與風格特徵並且進一步參照好萊塢電影預告片模式，分析探究這一類不同亞洲資金來源之下，所生產的電影，與好萊塢模式的電影預告片有何同異之處，選取好萊塢的哪些模式特徵套用到區域生產的產品上。

第一節 影片簡介

壹、《詭絲》(Silk, 2006)

《詭絲》是由《雙瞳》的編劇蘇照彬自編自導的商業科幻片，黃志明監製，中環獨資拍攝的台灣電影，耗資兩億台幣製作的高成本商業類型電影。蘇照彬的作品以往是寫劇本為主，像是：《運轉手之戀》、《台北朝九晚五》、《雙瞳》等，近年開始往導演之路邁進，第一部電影是與李豐博合導的《愛情靈藥》，之後有《詭絲》、《劍雨》，從蘇照彬導演的作品當中，可以發現他對於台灣電影類型的發展企圖心，《詭絲》的科幻恐怖，《劍雨》的古裝武俠，為台灣類型電影多方嘗試尋找可行道路。

《詭絲》2006年9月29日上映，全國票房大約四千四百萬元，截至2010年國片賣座排行第八名。理工背景出身的蘇照彬，讓他對於科學知識在劇情的運用上顯得心應手，特別的是，《詭絲》以大量的物理科學知識為基礎發展出科幻情節，並且將西方的科學知識融合東方的鬼怪傳說，發展出科幻恐怖類型，內容主要是由科學家橋本良晴所領導的科學小組，利用可以捕捉能量的發明「孟傑海綿」，捕捉到世界上第一隻鬼，故事就從對這隻小鬼的死因展開調查開始。

本片製作團隊與演員網羅了日本、香港、台灣等電影專才，演員有張震、徐熙媛、張鈞甯、陳柏霖、江口洋介等，美術指導找來日本的美術設計權威種田陽平，攝影指導則是香港資深攝影師黃岳泰，還有特效與特殊化妝的大量運用，蘇照彬導演在「詭絲」電影書中曾說到，他期待《詭絲》是一部亞洲電影，希望營

造出無國籍的時空，創造新的電影風格。

貳、《不能說的·秘密》(Secret,2007)

《不能說的·秘密》有兩個製片主要是香港安樂影業老闆江志強和周杰倫製作公司杰威爾，周杰倫自導自演的第一部劇情長片，本片製作團隊以台灣、香港的電影工作者為主，製作經費大約七千萬，劇本由香港編劇杜緻朗和周杰倫合作完成，主要演員為周杰倫、桂綸鎂、黃秋生，除了周杰倫以外，其他兩位皆是電影演員。本片資金除了周杰倫自己投資外，另有香港安樂影業投資發行，影片定位為亞洲電影，以區域市場為目標，此片台灣票房大約五千三百多萬，位居 2000 年到 2010 年的票房第六名。

《不能說的·秘密》是通俗愛情類型，全片皆在台灣淡水取景，演員也以台灣演員為主，劇情描述高中生戀情，但特別的是女主角路小雨藉由彈琴從過去來到現在，遇到了周杰倫飾演的葉湘倫，兩人情感日見增溫，但路小雨無法對葉湘倫訴說他是從過去來到現在的秘密，而這也是電影的高概念，最後路小雨不再出現，而葉湘倫開始著手探求這個不能說的秘密。電影題材簡單清楚，新鮮感也十足，並且將導演周杰倫自身的長才琴藝，變成故事主軸，也是一大賣點，讓本身為偶像歌手的周杰倫，在吸引自身的歌迷之外，有更多賣點吸引其他電影觀眾。

第二節 敘事結構

壹、原電影敘事結構

表 4-1：劇情發展

	鋪陳	衝突	解決
《詭絲》	橋本良晴、蘇原、守仁、和美四位反重力小組組員，研究「孟傑海綿」抓到了世界上第一隻鬼。男主角葉起東在犯罪聯合打擊組解救被綁人質，女主角杜家維在葉起東完成任務後出現，葉起東要求杜家維送花至醫院給葉起東的媽媽。	劇情假設「鬼的能量之所以存在是因為恨」再加上強烈磁場的能量凝聚，人就可以變成鬼，這個假設讓一心想成為鬼的橋本有了實驗基礎，而葉起東加入反重力小組，調查人如何變成鬼，接著開始調查小鬼陳耀西的來歷，葉起東發現小鬼在殺害蘇原時身上出現一條「絲」，葉起東開始「按絲索鬼」，葉起東揭發了親母弑子的悲劇，小鬼陳耀西的媽媽鄭純鬼魂為了找到陳耀西，開始殺人，守仁、和美相繼死亡，在鄭純要殺害杜家維時，葉起東將鄭純引開，鄭純轉而追殺葉起東，衝突到達頂點。	在鄭純殺死葉起東後，陳耀西與鄭純團圓，陳耀西反而替葉起東按摩心臟讓他重新甦醒，同時也翻轉了如何成為鬼的假設，是因為愛而不是因為恨。結局解決葉起東與母親和杜家維的關係，葉起東媽媽因為癲癇症死亡，而葉起東在家看到媽媽靈魂，以為媽媽因為恨他而不願消失，但最後靈魂煙消雲散，片尾在葉起東打給已經自殺身亡的橋本電話中結束，再次重申鬼的存在是因為愛。
《不能說的·秘密》	葉湘倫轉學到父親任教的學校繼續念音樂班，報到第一天班長晴依帶著葉湘倫逛校園，結果在舊琴房遇到路小雨，接	因為一張誤傳的紙條，讓路小雨不小心撞見葉湘倫與晴依接吻，在那之後小雨都沒有出現在校園裡。畢業典禮當天，葉湘倫約定好要彈	故事主軸變成路小雨，時間回到路小雨在舊琴房彈讓他進入二十年後的曲子 Secret ，從路小雨的觀點重新他與葉湘

	著每次都相隔著幾天與路小雨見面，海邊、彈琴、談心、接送，兩個人的感情慢慢滋生。	奏一首自創曲送給路小雨，小雨真的出現了。葉湘倫在演奏完後到處找路小雨，在尋找的過程中發現，原來自己都是一個人，小雨不存在這個世界，而是活在二十年前。	倫相遇的情節。在舊琴房被拆除的那一天，葉湘倫發現了小雨來到二十年後的方法，於是回到舊琴房彈 Secret，葉湘倫回到二十年前，影片結束在二十年前的畢業照拍攝，葉湘倫與路小雨在同一張照片裡。
--	---	--	--

資料來源：本研究自行整理

此種類型清楚的電影，在敘事上按照著古典好萊塢電影模式走，強調戲劇的統一、可信與前後一貫性，並且以人物做為因果關係的中心。《詭絲》全片以男主角葉起東為核心，以抓到世界上第一隻鬼為故事的高概念，劇情由葉起東開始追尋小鬼死因往後推展，在情節之中，一邊是反重力小組的實驗行動，一邊是葉起東的家庭與感情問題，最後回到故事中心有愛不死。《不能說的·秘密》的愛情類型，全片繞著男女主角打轉，並且以秘密為故事的高概念，到底女孩藏有什麼秘密，在鋪陳階段無法察覺，只圍繞在兩人的小情小愛，但到了衝突階段女孩的出現越來越詭異，而兩人的衝突與距離也更加大，女孩的消失、男孩的追尋讓秘密有了答案，在解決階段公布了謎底。兩部影片在故事上都與高概念的文本特性相符，包括故事的新鮮感、簡單易懂、一句話就可以解釋、衝突、吸引人的賣點等，呈現娛樂性高的商業類型電影風貌。

貳、情節的重構

透過系統性的整理預告片情節，讓預告片大量與快速轉換的鏡頭畫面，得到一個有意義的敘事呈現，並且讓預告片內容可與電影正片進行比較，發現預告片說故事的方法，和正片轉換預告片的技法。

表 4-2：預告片情節段落

詭絲		
鋪陳	鏡號（時間）	內容
	1-48（75''）	1、十七號宅：陳耀西被關在房間裡。 C1、2006年坎城影展正式觀摩影片

		<p>2、十七號宅：展現葉啟東的特殊功能，讀唇。</p> <p>3、新聞畫面：孟傑海綿的介紹，抓到了第一隻鬼。</p> <p>4、十七號宅：解釋為何葉啟東會加入團隊的原因，是為了追查為什麼鬼不會消失。</p> <p>5、花田：橋木良晴知道如何變成鬼。</p> <p>6、停屍間：解釋攝影師死因。</p>
衝突	49-96 (44'')	<p>7、鬼與各個角色之間的追逐衝突。</p> <p>C2、臥虎藏龍張震</p> <p>C3、戰國自衛隊 1945 江口洋介</p> <p>C4、異度空間林嘉欣</p> <p>C5、疑神疑鬼徐熙媛</p> <p>C6、見鬼 10 陳柏霖</p> <p>C7、夢遊夏威夷張鈞甯</p> <p>C8、台日港澳菁英齊力打造</p> <p>C9、好萊塢重金搶購重拍版權</p> <p>C10、開創台灣影史超自然驚悚鉅作</p> <p>C11、詭絲 SILK</p>
解決	97-101 (4'')	<p>8、花田：橋木良晴深感活著的痛苦。</p> <p>E.片尾字幕</p>
不能說的·秘密		
鋪陳	1-15 (34'')	<p>1、農田小徑：葉湘倫騎著腳踏車。</p> <p>2、教室：用立可白寫桌面。</p> <p>C1、不管我們能不能再見面</p> <p>3、淡水河邊：葉湘倫與路小雨並肩望著河邊。</p> <p>4、學校走廊：路小雨戳葉湘倫臉。</p> <p>5、淡水河邊：兩人牽著腳踏車散步。</p> <p>6、葉湘倫家：葉爸爸講話。</p> <p>7、學校表演廳：葉湘倫在畢業典禮上表演。</p>
衝突	16-47 (39'')	<p>8、舊琴房：葉湘倫彈琴，建築物開始被摧毀。</p> <p>C2、周杰倫</p> <p>9、琴房：葉湘倫彈琴，路小雨在旁。</p> <p>C3、桂綸鎂</p> <p>10、葉湘倫家：葉老師翻閱著琴譜。</p>

		11、學校：建築物被摧毀，葉老師奔跑。 C4、黃秋生 12、舞廳：葉湘倫與路小雨跳舞。 C5、不管你會不會忘了我 13、球場：葉湘倫與路小雨看球賽。 14、淡水河邊：葉湘倫與路小雨散步。 15、路小雨家：葉湘倫開小雨房間門。
解決	48-64 (34'')	C6、我只想告訴你一個祕密。 16、路小雨家：葉湘倫問路媽媽小雨為什麼不上課。 17、葉湘倫家：葉湘倫與爸爸共舞。 18、學校：葉湘倫將腳踏車丟下衝進將被拆除的建築物。 C6、導演周杰倫 19、琴房：葉湘倫彈琴。 C7、不能說的·秘密 E.片尾字幕

資料來源：本研究自行整理

兩部預告片的三幕劇切點方式略有不同，《詭絲》鋪陳利用明顯的追逐與槍聲開啟衝突階段，衝突階段接連著人物角色的介紹、影片介紹等，接著讓片名出現後，進入解決階段；《不能說的·秘密》則是利用建築物的摧毀讓劇情進入轉折，最後用字卡開啟解決階段。兩個的切點方式雖略不同，但是同樣利用視覺讓劇情清楚傳達三幕階段，衝突的槍戰與追逐、房屋的摧毀，解決階段的片名與字卡，這些都是利用視覺的方式讓劇情能夠清楚劃分出三幕劇的敘事模式。

分解《詭絲》預告片的情節段落，在停屍間陳述攝影師死亡之前的情節，先丟出本片的高概念，他們抓到世界上第一隻鬼，接著解釋場景物件、人物特性等，緊抓著鬼與孟傑海綿兩個元素。鋪陳完後，一連串的槍擊與追逐畫面，製造緊張、緊湊與衝突的高潮，衝突階段強調視覺的衝擊，因此敘事不連貫，是由很多不同正片的情節片段組合，直到片名跳出終結衝突，進入第三幕解決，結尾停留在橋木良晴，最後一鏡回到起點，解釋了他研究鬼的目的，因為活著很痛苦，所以想要變成鬼，結尾並未解決衝突，而是加強鋪陳，強化抓鬼的原由，為了死亡。

《不能說的·秘密》在鋪陳階段簡短交代葉湘倫與路小雨淡淡的情愫之後，很快的就進入衝突階段，衝突階段從建築物被摧毀開始，交雜著演員介紹與葉湘倫與路小雨的其他畫面，最後解決階段進入本片的高概念，用字卡「我只想告訴

你一個祕密」帶入，葉湘倫開始尋找路小雨，最後葉湘倫衝進將被拆毀的建築物，影片結束在葉湘倫彈琴的畫面，預告片敘事完整，從兩人的相遇到衝突到尋找秘密的答案，答案就留待觀眾進電影院解答。

參、預告片與正片敘事結構之比較

不管是電影還是電影預告片，都是在述說一個故事，即使兩者傳達出的是不同目的、故事、角色，但在敘事形式的系統之下，卻有著相同的敘事結構。本研究從鋪陳－衝突－解決這樣的敘事情節來進行正片與預告片之間的結構對照。

林雍易：「看正片就是要找出衝突，營造衝突是重點，但預告片就是像一般的故事，起承轉合，故事就是要找到衝突點，然後不管是照原本結構還是打破結構重組，就是起承轉合，還有一點，預告片就是照行銷定位來走，行銷怎麼定位就是去符合這個定位。」

在訪問台灣預告片剪接師時，兩位剪接師都有相同的製作模式，就是透過架構來進行剪接，不管長片的長度、敘事的手法，基本就是透過與行銷團隊的討論，來進行結構的設計，而故事按照結構來進行起承轉合，說故事變成整支預告片的重點。

一、鋪陳

鋪陳是起點，往後的情節由此建立，引起後面一連串的衝突與困難。在《詭絲》的第一幕發生了第一個事件，就是攝影師猝死，死亡的地點成為鬼被囚禁的地方，也是整部電影的主場景之一，同時也點出整部片的高概念－抓到世界上第一隻鬼，另一個關鍵元素孟傑海綿也在開場即使用新聞片段介紹它在這部片中的功能；而預告片的鋪陳，第一個建立鏡頭（*establishing shots*）就是大遠景的十七號宅，電影的主場景之一，接著介紹被抓到的鬼與孟傑海綿，基本上電影與預告片兩者的鋪陳是一樣的，關鍵的物件與人物皆在此階段出現。

《不能說的·祕密》如同一般通俗愛情片，正片在一開始讓男女主角相見，並且發展感情，預告片在鋪陳階段則是以男女主角的分離為中心，畫面雖以男女主角感情戲為主，但字卡與對白卻暗伏著即將到來的離別，透過畫面與對白的不同，得以讓鋪陳階段快速進入衝突，同時鋪陳出兩人的愛情與離別。

兩部片的鋪陳階段是為累積衝突的爆發，故事、時代等背景較少交代，而都

單刀直入的切入故事核心，介紹衝突發生的原由，讓觀眾可以直接領會衝突即將發生，並且理解衝突發生的原因，不同於準好萊塢類別的電影預告片，準好萊塢在鋪陳階段著重在故事本身的背景、時代，類好萊塢漸走向以衝突為中心，鋪陳階段已挑明衝突的發生，這也代表鋪陳階段是為引領觀眾進入故事，而非只是為了給觀眾一個背景、一個空間。

二、衝突

衝突是情節的核心，藉由障礙的堆疊牽引到戲劇的最高潮，是衝突最激烈，也是人物命運的關鍵時刻。《詭絲》的衝突發生在葉起東追查小鬼死因的過程之中，而絲這個重要元素在此階段帶動整個故事走向，絲變成了尋找根源的線索，在追查過程中劇中人物一一死亡，最後小鬼母親為了尋找兒子將葉起東殺死爬到最高潮；而預告片在衝突這個階段利用小鬼攻擊人、葉起東與母親的追逐戲等，不斷累積衝突場面。《不能說的·秘密》

在衝突階段用建築物的摧毀來支撐，衝突階段並未告知觀眾為什麼男女主角會分開，建築物為什麼被摧毀，而是讓兩人的感情畫面與建築物被摧毀的畫面交叉剪接，這也隱含著兩人的關係將逐漸崩解。

這部分不管是電影或預告片都是重點，好萊塢所強調的大場面、特效等，都會放在電影預告片的衝突階段，讓重點放在強化衝突。因此，通常在正片中的衝突是慢慢累積最後引爆，可以很清楚知道故事發展，但預告片中的衝突是直接爆發沒有醞釀，同時包括了不在主敘事線上的衝突場面，只要是衝突就可以被放在一起，因此這一階段故事完整度缺乏，預告片的衝突階段重點不是敘事，而是建立視覺、聽覺感受與類型印象，故事暫擺一邊，讓正片中所有賣點聚集，同時利用明星的介紹，增加衝突階段的訊息，同準好萊塢電影預告片，利用明星來填補缺隙，這是電影正文與預告片訴求不同所致，也顯示明星在此類別預告片裡的重要性。

三、解決

情節發展的最後結果，到高潮之後解決衝突。《詭絲》到葉起東被小鬼母親殺死算是到了衝突的最高點，接著小鬼救活葉起東，同時翻轉了成為鬼的假設，帶出有愛不死的主題，而橋木良晴最後為了因恨成鬼這個假設而自殺；電影預告片則停留在橋木良晴感嘆活著痛苦，這其實也是正片的結局之一，解釋了他為什麼要抓鬼並且變成鬼，但預告片只停留在橋木良晴的感嘆上，葉起東、橋木良晴、

其他的人物結局都未出現在預告片結局中。《不能說的·秘密》解決階段從「我要告訴你一個秘密」開始，跟正片在解決階段一樣，正片解決階段將觀點轉換成路小雨，讓整個故事完整，同時解決故事前面埋下的疑點，而預告片則並未轉換觀點，而是將故事推展到路小雨消失，葉湘倫尋找的情節，不將謎底揭曉。

預告片與正片很大的不同是解決這個部分，預告片並未交代到底結局是什麼，因為結局這個留白就是勾子，在這邊看不到主角的未來，也摸不清到底發生什麼事，相反的是製造更多疑問而不是解決問題。預告片除了挑選出的東西很重要之外，什麼東西被刪除了更是製造誘因的利器，預告片無法在兩分半鐘將完整的電影陳述出來，而且這也不是它需要做的，預告片需要創造另一個疑問重重的故事，來讓觀眾掉入陷阱。在比對《詭絲》與《不能說的·秘密》正片與預告片的敘事結構中可以發現，兩者的敘事結構基本上沒有什麼差別，預告片並未拆解正片的敘事結構，不管是鋪陳、衝突甚至結尾都跟著正文敘事結構走，同時與好萊塢的預告片模式敘事特點相比，兩部片在原本的類型當中，都添加了一點新意，雖然並未創新，但在原本的類型中都加入了不同元素，像是《詭絲》中的絲和《不能說的·秘密》用琴來連結時空，讓內容多了點反常與新鮮感。



第三節 視覺文本

壹、鏡頭

一、 場景：

不同的鏡頭能呈現與容納的素材不一樣，剪接師選取畫面就等同攝影鏡頭在取鏡。從選取的鏡頭中可以清楚看到空間環境，鏡頭的空間大小能夠設定場景和演員位置，在故事的起點，一般導演要告訴觀眾某個場景發生的故事，往往會利用大遠景，也就是建立鏡頭來告訴觀眾故事的地點與進展，據台灣預告片剪接師林雍易認為，預告片第一個畫面是重點，一定要可以吸睛，引起興趣。《詭絲》預告片第一個鏡頭使用了建立鏡頭，先將主場景確定，也就是關鬼的十七號宅，讓觀眾知道這個故事從這棟屋子開始。



接下來，其餘的鏡頭大多是特寫鏡頭，特寫鏡頭難以顯示場景，通常是將重點放在很小的客體上，特寫是有意識的引導觀眾，幫觀眾作選擇，強烈的給予某些特定的畫面和訊息，同時戲劇性相對於其他種類鏡頭來說，特寫鏡頭的戲劇性較高，而《詭絲》的鏡頭有 80% 都使用特寫鏡頭，能夠辨識空間場景的鏡頭只有少數幾個，在可以真正辨識出的空間除了十七號宅，另外就是關鬼的房間。

從十七號宅的外觀到室內房間的風格來看，屋宅獨棟聳立郊野，外觀陳舊潮濕，企圖營造陰森恐怖氛圍；而室內的陳設裝潢，有中西合併之感，《詭絲》電影書中提到，美術種田是依照古巴的哈瓦納風格去設計，將台灣味去除，從外到內構築成一個充滿異國情調的場景，讓觀眾無法得知確定的地理位置，這樣的設定與預告片的場景露出，也剛好符合導演拍攝這部片的原始構想，打造一部無國籍的亞洲電影。

《不能說的·秘密》第一個鏡頭也是利用建立鏡頭，但這個鏡頭並不是電影的主場景，而是空曠的鄉間小路，讓觀眾跟著腳踏車走入故事中。本片鏡頭的運用以全景和中景搭配使用，特寫只放在演員的表情與彈琴的手上，因此較能看出片中的場景，以河邊和學校為主場景，並且在場景的選擇上，盡量放進具有大場面感的畫面，像是畢業典禮的禮堂、萬人鑽動的場面、比賽的球場、場邊群眾喊叫加油的景象、舞廳裡人多熱鬧的感覺等，讓觀眾接收到多樣化的空間訊息，直覺認為電影正片不枯燥乏味，並且強化校園愛情類型印象，同時，因為以校園為背景，台灣的味道也相對被降到最低，出現的場景像在任何小鄉村裡會有的學校，觀眾無法得知拍攝的地理環境與國家。

表 4-3-1：場景鏡頭簡表

《詭絲》			《不能說的·秘密》		
鏡號	鏡頭	場景	鏡號	鏡頭	場景
1		十七號宅	1		鄉間小道
2		關鬼房間	4		淡水河邊
15		關鬼房間 2	14		學校禮堂
			22		琴房
			30		舞廳
			33		被拆毀建築物

			39		球場
			46		路小 雨房 間
			51		學校
			55		葉湘 倫家
			57		舊琴 房

資料來源：本研究自行整理

在類好萊塢電影類別當中，可以發現場景、鏡頭的選用，景框越來越小，從準好萊塢的大遠景、遠景到類好萊塢的遠景、全景，甚至以特寫為主的《詭絲》，如此鏡頭選用的方法，讓真實空間被縮小，視覺空間相對被放大，觀眾的焦點從大場面轉移到演員的表演與細節道具上，在以台灣拍攝亞洲電影為定位之下，這樣的轉變可以讓觀眾無法從空間辨別位置，異國情調的空間環境變成可以套用任何國家地點的故事。

二、 運動

《詭絲》預告片裡，除了單個定位鏡頭的切接（cut）之外，最多的鏡頭運動就是使用伸縮鏡頭來調整距離，大多是由遠到近的推，這種推的速度與方式產

生快速的節奏感，並且在與被攝體拉近距離的同時，放大了人物動作，壓縮空間，提高戲劇性，而鏡頭總在運動尚未完成前結束，製造了懸疑效果。

《不能說的·秘密》大部份使用的鏡頭，都呈現動態感，有 60% 的鏡頭皆有使用移動攝影 (Dolly) 或是搖攝 (Pan)，較少直接使用變焦鏡頭 (Zoom)，變焦鏡頭會改變被攝體的大小與景框範圍，而本片鏡頭運動雖然速度緩慢，移動的動作細微，整體的鏡頭動作節奏一致，讓畫面與音樂融合，使得兩者成為一體，讓畫面也像流線一樣隨著音樂前進。

三、 特殊效果

特殊效果與電影類型本身極為相關，像警匪片、科幻片都需要大量非寫實，甚至現實環境或真人無法做到的畫面時，特殊效果就有了必然性，在好萊塢強大的電影工業裡，特殊效果很多時候是賣點之一，甚至很多沒有故事、表演乏善可陳的電影，但特效卻無懈可擊，而在台灣囿於拍攝經費與製片類型，大部分文藝片與喜劇片都能避掉視覺特效的運用，因此也就少在台灣電影中看到特效。

但預告片就是盡其所能的挖掘電影的價值，不管是直接放入電影本身的特效，或是外加的特效，都是為了幫電影加分，刺激觀眾的視覺感受。《詭絲》製作上有一個重點，就是大量的特效，特效的製作耗費兩千多萬台幣，並且在香港製作，在預告片中就可以看到很多關於孟傑海綿、絲、女鬼、撞車等特效畫面，還有槍擊、追逐、爆破等，可以說預告片將電影裡出現的特效全都放進去，特效的功用在預告片尤其顯著，就是可以直接吸引觀眾的特點，讓觀眾想去電影院感受奇觀異景。

在突破一千萬上下的製作經費，以七千萬來製作愛情文藝片，能夠發揮與運用的創作空間相對變大，進一步豐富影像的多元性，《不能說的·秘密》雖然是通俗愛情片，但在製作上有了新嘗試，在少數關鍵戲部分，放進了特效，像是彈琴時空轉換的特效畫面、房子摧毀的畫面等，而預告片則是把摧毀的房子、破碎玻璃等特效畫面都放進去，讓觀眾有震撼、耳目一新的感覺，也多添了電影賣點。

透過類好萊塢電影預告片的鏡頭使用分析，可以發現幾個特點，遠景、全景多，《詭絲》則因類型關係，為加強驚悚感，以特寫為主，呈現的場面較少，而鏡頭之間的關係皆漸走向敘事性，不像準好萊塢電影預告片，以單一鏡頭傳達訊息，相反的，是透過鏡頭的連接來構成故事。而不管哪一類型的電影，在充裕的製作經費下，都使用了特殊效果來替電影加分，並且將正片特效集合放入電影預告片裡，而另外在電影預告片上製作的特效則較稀少，大多以文字為主。

貳、剪接

一、節奏

《詭絲》在兩分十七秒裡，有 101 個鏡頭，平均一個鏡頭 0.7 秒，用情節段落來看剪接的節奏可以發現，在鋪陳階段，節奏緩慢，鏡頭長度較長，使用剪接技巧比較多淡入淡出（fade in;fade out）和閃（flash），節奏舒緩，造成富有表現力的氣氛，重在情緒醞釀與故事背景介紹，佔了全預告片的七分之四；從葉起東拿起槍瞄準特寫，要杜家維不管發生什麼事都不要轉頭時，進入衝突階段，衝突階段鏡頭越來越短，節奏變得非常快速，大多使用切（cut）來連接畫面，尤其是衝突的部分，讓整體預告片的節奏加快，佔全預告片的七分之二；解決則是片名出現，之後接著三個鏡頭，節奏趨緩下來，使用閃白方式讓影片步調漸慢，讓觀眾情緒回復，在節奏上與敘事結構搭配巧妙，僅佔全預告片的七分之一。

《不能說的·秘密》整體節奏較緩慢，一分四十七秒只有 67 個鏡頭，平均一個鏡頭 1.6 秒，而第一幕與第三幕的時間與鏡頭數大致相等並且較長，平均一個鏡頭 2.2 秒，鏡頭連接使用淡入淡出（fade in;fade out），拉長了時間，讓節奏更緩慢，第二幕衝突階段則是速度加快，1.2 秒一個鏡頭，鏡頭連接則換成切（cut），相對提升速度感，使得節奏跟著三幕劇來編排，但與準好萊塢類別較不同的是，鏡頭長度偏長，整體節奏較緩慢，在最後的解決部份，利用與鋪陳階段一樣的時間與鏡頭數，來強調問題發生，並且尚未解決，不像好萊塢預告片模式動作緊湊、節奏快速、簡潔的結尾手法，而是著重整體故事線的鋪陳。

二、因果關係

剪接畫面順序影響敘事結構並且能轉換意義，預告片除了挑選出賣點連接之外，組合的方式左右情節走向，能讓預告片講出與電影正文不一樣的故事，剪接的順序組合是一大關鍵。從敘事結構的分析與對照中，可以發現《詭絲》正片與預告片在敘事結構、情節的一致性，基本上都是吻合的，除了正片在一開始介紹葉起東，在犯罪聯合打擊組解救被綁人質，這個情節段落的爆破畫面被放置在預告片中的衝突裡，改變了它原本的意義之外，其他的預告片畫面之間的因果關係與正片相符。

《不能說的·秘密》則是在衝突階段，有兩個畫面連接改變了原本的因果關係，預告片將葉湘倫走進路小雨房間，與路小雨坐在房間內的畫面連接，讓觀眾誤以為葉湘倫找到路小雨，預告片接著放上字卡，我要告訴你一個秘密，但正片

當中，葉湘倫開門進去是空無一人，而預告片這樣的敘事連結會讓觀眾進入另一個思考，從前面的分離到建築物的崩壞，再到秘密的揭發，到底存不存在變成秘密的答案。

表 4-3-2：預告片與電影的意義轉換圖表

	前景	鏡頭	次景	意義
《詭絲》	葉起東在車中狙擊嫌犯		犯罪打擊組搜尋犯人	搶救人質
《詭絲》預告片	守仁、和美分解海綿將鬼裝進去		孟傑海綿分解	與鬼對抗
《不能說的·秘密》	葉湘倫進路小雨家		空房間放著情人的眼淚	路小雨不存在現代
《不能說的·秘密》預告片	葉湘倫與路小雨在河邊散步		路小雨坐在房間理	葉湘倫看到路小雨背影

資料來源：本研究自行整理

在因果關係部分，類好萊塢預告片的鏡頭與鏡頭連結性越來越強，不像準好萊塢預告片以單一鏡頭傳達意義為主，但預告片中鏡頭連接的因果關係，大部分並不影響原本的敘事意義，只有少數幾個鏡頭連接讓原本意義轉變。

參、文字

根據台灣預告片剪接師林雍易的訪問得知，台灣電影預告片中的文字生產，剪接師是採用電影行銷所撰寫的文案來進行剪接，而這也就牽涉到對於整體電影行銷定位，文字能夠完整電影預告片，並且給予故事情節之外的資訊，也就是行銷團隊影片定位和加強形塑電影賣點與價值。

一、文字的附加價值

類好萊塢的電影行銷拿什麼東西出來標誌，決定什麼元素會吸引觀眾消




費。在《詭絲》預告片當中，除了放進台灣電影因為影展而能拉抬票房的得獎字樣之外，另外就是明星，在這裡我們可以發現，除了在本部片當中飾演的角色之外，更多的是想利用明星的形象來勾起觀眾的回憶，在介紹電影角色裡特別提出演員之前的作品，造成兩部電影的互文，讓兩個甚至以上的不同文本共存在新文本裡，讓更多的互文在觀眾腦中產生。

觀察《詭絲》預告片當中強調明星與其之前的作品，研究者發現，其中互文深度並不夠，例如《臥虎藏龍》裡的張震與此片張震的形象，其實迥然不同，在此部片當中，我們看到冷酷、有特異功能的張震形象，但卻很難將《臥虎藏龍》裡的張震與之連結，互文力道便顯不足，無法透過形象累積造成更多想像空間，或是無法喚起觀眾直覺聯想；另外，在文字與影像連結上也稍嫌薄弱，在打出演員名稱時，畫面與文字是沒有關連的，文字變成僅告訴觀眾這部電影有哪些人物，但其實這些用影像就可以傳達，文字功能與加分作用無法發揮。

另外，《詭絲》文字裡的另一種附加價值，是強調製作團隊的強大兼容，並且加深類型的描述，像是「台日港澳菁英齊力打造」、「好萊塢重金搶購重拍版權」、「開創台灣影史超自然驚悚鉅作」，這些文字賣的不是故事、明星，而是這部片其他的特殊價值，強調工作團隊的國際化、好萊塢的讚賞，這也明確的顯示，好萊塢變成金字招牌，被當成有效的宣傳文字。

表 4-3-3：《詭絲》文字表



順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		中環娛樂集團	2		得獎字樣
3		【臥虎藏龍】 張震	4		【戰國自衛隊 1549】 江口洋介
5		【異度空間】 林嘉欣	6		【疑神疑鬼】 徐熙媛
7		【見鬼】 陳柏霖	8		【夢遊夏威夷】 張均甯



9		台日港澳 菁英齊力 打造	10		好萊塢重 金搶購重 拍版權
11		開創台灣 影史超自 然驚悚鉅 作	12		詭絲 SILK
13		上映日期			

資料來源：研究自行整理

關於《不能說的·秘密》的文字使用，主要把附加價值鎖定在片中三位主角，也就是自導自演的歌手周杰倫、台灣新生代電影演員中相對較具知名度的桂綸鎂、香港資深電影明星黃秋生，其實正片裡尚有其他演員，像是曾愷琄、詹宇豪等，但整部片的話題圍繞在周杰倫變成導演這件事，因此為了不使訊息過於複雜，文字使用趨於精簡，僅將焦點聚集在主要角色上，負責台灣行銷的博偉影業行銷總監余卜康說：「我們要把這部片當成一部好萊塢片來操作，比如說盡量用大家能感同身受、比較簡單一點的訊息去宣傳，海報上中英文並列，呈現一種華人電影也有國際觀的感覺。」(何瑞珠，2008)。研究發現這樣的定位同樣執行在預告片中，包括出品公司、演員姓名、片名等，除了訊息簡單之外，同時也都中英文並陳，呈現出電影的國際化，也符合預告片剪接師林雍易的說法，文字依照行銷定位與行銷團隊的文案來執行。

表 4-3-4：《不能說的·秘密》文字表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		銀都機構 有限公司 聯合出品	2		周杰倫 Jay Chou

3		桂綸鎂 Kwai- Lun Mei	4		黃秋生 Anthony Hwang
5		不能說的·秘密 Secret			



資料來源：本研究自行整理


二、用文字說故事

另一種文字是利用文字來補足畫面的限制、時間的限制，把無法用影像說的故事說完整，好萊塢預告片模式的文字使用特性較簡潔，但大多集中在影片的附加價值陳述上，最主要還是利用畫面與對話來說故事與表達訊息，而這也符合了美國觀眾看電影不閱讀文字的习惯，好萊塢電影正片通常都無字幕。在《詭絲》預告片中利用文字來補充敘事比較缺乏，片中並未用文字來加強敘事的完整度，主要還是利用畫面與對話來建構整條故事線。

《不能說的·秘密》則利用文字代表女主角的視角，三個敘事階段皆放入一張字卡，來連結不同階段與建立各階段的女主角心境，在鋪陳階段利用「不管我們能不能再見面」傳達出勢必分離的情境，衝突階段「不管會不會忘了我」搭配上建築物被摧毀與兩人相愛的畫面與對話，讓文字與建築物拆毀畫面應和、與對白連成一氣、與兩人相愛畫面形成對比，最後以「我只想告訴你一個秘密」進入解決階段，並且提出整部片的高概念，整部預告片用簡短的三行文字來補足女主角的位置，並且直接點出整部片的衝突點，就是分離與女主角無法說出口的秘密，與好萊塢預告片模式的文字特性，簡潔有力的文字敘述、主題相符。

表 4-3-5：《不能說的·秘密》文字敘述表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		不管我們 能不能再 見面	2		不管會 不會忘 了我

3		<p>我只想告訴你一個秘密</p>			
---	---	-------------------	--	--	--

資料來源：本研究自行整理

在視覺部分的觀察，類好萊塢預告片的電影類型清楚，不管是驚悚片還是愛情片，透過預告片更加強了電影類型，而雖然類型不同，在資金較充裕的情況下，同樣具有多特效、場面多樣化的特性，片名與預告片結構結合，易產生聯想並且短潔具體，同時也可以看到與好萊塢、準好萊塢預告片較不同的地方，像是鏡頭與鏡頭的關聯度漸強，不像好萊塢、準好萊塢預告片可以只使用一個鏡頭，就傳達出多種訊息，而需要利用鏡頭的連接、文字等來加強整個視覺強度。



第四節 聽覺文本

根據台灣剪接師的訪問資料得知，台灣預告片的聲音處理，包括音樂音效、對白、旁白，還是都由剪接師處理，對白從正片裡挑選，音樂音效則是從電影配樂來找，剪接師會先要求得到電影裡所有配樂，如果未能事先拿到，便自行找音樂搭配，如有適合最後再進行版權洽談，但往往版權費會高出預算，因此會另請專業人士做出雷同音樂，但大多還是以正片音樂為主，強調整體感。

壹、音樂音效

音樂是相當抽象的形式，但將音樂與影像結合，意義反而更容易傳達。類型電影不管是歌舞片、恐怖片、動作片等，音樂音效是鋪陳、挑動觀眾情緒的重要元素。在《詭絲》預告片中，音樂是原本正片就有的音樂，沒有另外使用其他配樂，而《詭絲》是驚悚電影，適當的音樂運用能十分加強營造氣氛、建立氛圍，而音效更是牽動情緒來源，也是塑造驚悚類型重要的元素之一，《詭絲》的音效設計(Sound Design)由外國團隊製作，Paul Pirola、Steve Burgess 等人，Paul Pirola 設計的電影類型多偏向動作、冒險片，像是《功夫》(Kung Fu,2004)、《騎士出任務》(Knight and Day,2010)《3D 驚天動地》(Sanctum,2011)、死亡直播(Quarantine,2008)等，Steve Burgess 設計過的電影類型多元，近幾年多是中國武俠電影，像《新少林寺》(Xin shao lin si,2011)、《蘇起兒》(True Legend,2011)、《三槍拍案驚奇》(A Woman, a Gun and a NoodleShop,2010)、《赤壁》(Red Cliff,2008)等，音效設計團隊的歷年作品多是動作、武俠、驚悚等運用音效極多的電影類型，而類型電影的音效對於觀眾是有既定基模可以套入的，但《詭絲》除了驚悚電影該有的音樂氛圍之外，有其獨特之處。

在這種多以製作好萊塢電影的音效團隊設計之下，《詭絲》音效設計雖有驚悚電影的模式，但它的獨特之處，除了放入幾個槍擊聲強調震撼、戲劇效果之外，其獨特地方在於，它在音效當中加入了科技感，那科技感來源於絲，片中音效普遍呈現細高的狀態，在詭譎音樂當中，會不斷出現刀刮、類似線尖又細的聲音，讓人不斷聯想到絲的形態，而高調的聲音會產生張力感，尤其在預告片中，這些似絲的聲音不斷延長，尖銳刺耳令人感到焦躁不安，將整個懸疑緊張氣氛提高。

《不能說的·秘密》的音樂使用則較簡單明瞭，正片配樂由周杰倫與泰國配樂大師 Terdsak Janpan 聯手製作，整個故事圍繞著鋼琴與音樂，音樂是周杰倫除了自導自演之外的第二大賣點，同時是整個故事的核心。預告片在 21 首配樂當中，挑了〈琴房〉一首貫穿全片，〈琴房〉在正片中用來搭配葉湘倫在舊琴房被

拆毀的橋段，也就是整部片的最高潮，音樂節奏由慢至急促，氣勢磅礴，而在預告片中畫面與整首曲子的節奏快慢、高低起伏搭配，讓影像與音樂同步，形成同韻律節奏。

整個預告片有兩條敘事線同時進行，一條是舊琴房的拆除，一條是葉湘倫與路小雨的感情線，所以音樂與舊琴房在畫面上搭配，再加上音樂與感情起伏的結合，讓預告片整體感十足，並且在音效設計上強調戲劇效果，像在拆毀建築物的部分則加大音量與碎裂的聲音，讓影像提升戲劇性，整體的影像與音樂、感情和敘事結構融合成一體。

貳、對白

由誰說、說什麼，語言透露一個人的階級、職業、偏見等，導演可以利用對白來解釋很多事，並且可以精確的傳達訊息，預告片中的對白選取更是重要，選取的對白必須能交代故事與塑造角色，台灣預告片剪接師林雍易表示：「在剪接時會以對白為主，畫面可以另外找、拼湊，但要先把對白找出來」。由此可知對白對於預告片的重要性。

將對話單獨抽離出來看，同樣能構成意義與結構。《詭絲》預告片中總共有 25 句對白，其中有 12 句對白是日語發音，這樣的選擇方式凸顯了此部片的多樣化，強調國際性，雖然是國片，但有日本演員參與。從預告片對白也可以看出角色輕重，很明顯的葉啟東和橋木良晴是預告片中的男主角，而故事也藉由對白傳遞給觀眾一定的認知，孟傑海綿的解釋、葉起東的角色功能、鬼與角色的衝突、橋木想要變成鬼的理由等，用 25 句對白給了預告片情節一個完整架構，並且丟出了高概念與疑問，怎麼變成鬼、怎麼抓到鬼、誰要被攻擊等，同時，好萊塢預告片的對白特性，簡短、男性為主，在《詭絲》當中也看的到。

表 4-4-1：《詭絲》對白表

順序	角色	對白	順序	角色	對白
1	和美	他在說什麼。	2	葉起東	下雨了。
3	葉起東	他說下雨了。	4	橋木良晴	這就是孟傑海綿（日語）。
5	橋木良晴	由人類的蛋白質組成（日語）。	6	橋木良晴	能夠捕抓各種播長的電磁波（日語）。
7	橋木良晴	鬼其實是一種能量體（日語）。	8	橋木良晴	當孟傑海綿吸收足夠的能量後（日語）。

9	橋木良晴	即產生反作用力 (日語)。	10	和美	這絕對是世界記錄。
11	和美	我們抓到了世界上第一隻鬼。	12	葉起東	為何它不會消失(日語)。
13	橋木良晴	我希望你可以幫我們找出答案 (日語)。	14	橋木良晴	絲,是兩種不同能量的聯結(日語)。
15	橋木良晴	我終於知道如何變成鬼了(日語)。	16	葉起東	你們看。
17	葉起東	如果這個是拇指。	18	葉起東	這是另外四指。
19	葉起東	等一下不管聽到什麼聲音。	20	葉起東	或發生什麼事。
21	葉起東	千萬不要睜開眼睛。	22	葉起東	聽我說,不要動。
23	杜家維	起東。	24	橋木良晴	我羨慕你(日語)。
25	橋木良晴	活著實在是太痛苦了(日語)。			

資料來源：本研究自行整理

相較《詭絲》的多對白,《不能說的·秘密》對白則較少,將《不能說的·秘密》對白抽取出來,可以發現,對白的敘事性較《詭絲》低,但對白在這裡負責三幕劇的推動,跟敘事性的文字相呼應,鋪陳階段由葉老師講的一句「事情的結果跟我想的不一樣」後,進入衝突階段,字卡「我只想告訴你一個秘密」後,葉湘倫的「他為什麼不來上課阿?」一句將劇情帶進解決階段,《不能說的·秘密》將對白與字卡、敘事結構三種元素同時運行並進,讓無法用畫面說清楚的故事,藉著對白與文字來說明。

從對白的比重來看角色輕重與輪廓,很明顯的葉湘倫與路小雨是同學與曖昧關係,但葉老師與小雨母親的角色則較模糊,對白在此屬輔助角色,以推動三幕結構為主,較無一單獨完整架構,同時它呈現出好萊塢預告片模式的對白特性,以男性為主要對白選取。

表 4-4-2：《不能說的·秘密》對白表

順序	角色	對白	順序	角色	對白
----	----	----	----	----	----

1	葉湘倫	幹嘛？	2	路小雨	你幹嘛跟著我啊？
3	葉老師	事情的結果跟我想的不一樣	4	葉湘倫	有時候你看起來很開心，有時候感覺很憂鬱，你是不是有心事阿？
5	路小雨	或許有一天我會告訴你吧！	6	葉湘倫	他為什麼不來上課阿？
7	小雨母	早就退學啦！			

資料來源：本研究自行整理

參、旁白

電影預告片的旁白是在考驗電影行銷創意，旁白的製作通常是由行銷團隊依影片定位來撰寫文案，之後再請人來配音，但目前的台灣電影環境尚處於沒有經費能配旁白的狀態。

《詭絲》定位為亞洲電影，並且擁有上億的拍攝經費，以好萊塢規格打造影片氛圍，如此定位也反應在電影預告片裡，男性的旁白敘事者帶給觀眾的是權威性，特別是《詭絲》預告片中的旁白就如同好萊塢傳統預告片旁白一般，利用英語發音顯現出國際化，並且讓觀眾有一種錯覺，就像是在看好萊塢電影預告片，這裡的旁白運用可說是直接挪用好萊塢傳統的電影預告片模式，即便現在的好萊塢電影已鮮少使用旁白，但依然賦予觀眾好萊塢電影般的錯覺。

表 4-4-3：《詭絲》旁白表

順序	畫面	旁白	順序	畫面	旁白
1		生與死的真相	2		生與死的真相
3		力量來自於愛或者是恨	4		在追求真相的渴望下
5		尋找答案	6		無法解釋的經歷

7		一位科學家	8		一位警探
9		尋找答案	10		但這個意外
11		釋放出非常有能量和強大的力量	12		絲

資料來源：研究自行整理

在經由旁白與鏡頭畫面的相對比照，可以發現，旁白並非一定照著鏡頭語言走，旁白在補充敘說畫面時，同時建構故事。旁白用一個全知觀點在引導觀眾思緒，《詭絲》預告片裡的旁白，牽引出這個故事主題，一位科學家和一位警探在尋找生死的力量與真相，旁白不斷強調生、死、力量、尋找，因為未知、無法解釋，藉此不斷丟出問題給觀眾。

《不能說的·秘密》未使用旁白，與準好萊塢類別的《臥虎藏龍》、《色，戒》一樣，但《臥虎藏龍》與《色，戒》要強調的是場面、卡司與類型，因此將敘事性的元素降到最低，而《不能說的·秘密》則是強調音樂與導演，因此在聽覺部分，旁白被捨棄，除了能更強調音樂的重要性之外，也能提升本部片的國際定位，將國語發音的旁白去除，降低了影片的地域性，使得焦點能更準確。

類好萊塢預告片的聽覺部分，與好萊塢預告片的特性相符，對白大多以男性為主，較不同的是，《詭絲》利用對白鋪陳故事，使用對白較多，《不能說的·秘密》則較偏向好萊塢預告片的對白用法，少量且較無敘事性，旁白部分，《詭絲》的旁白以男性、英文發音來削減地域性，增強國際化，旁白的解說詞像影片廣告詞，而音樂音效的戲劇性高，另外，《不能說的·秘密》沒有旁白，這樣的表現雖與準好萊塢預告片中的《臥虎藏龍》、《色，戒》一樣，但目的和原因是不同的，準好萊塢預告片要表現的是畫面與影片氣勢，但《不能說的·秘密》是以音樂為影片核心，囿於影片的類型與調性，英文旁白的配音相較之下會顯突兀，所以在強調國際定位下，直接去除旁白效果會更顯著。

第五節 明星

在人物塑造的討論部分，必須將電影中的人物與預告片出現的人物進行比對與比較，透過不同的敘事方式與明星形象的交互使用，可以建構不同的人物個性，預告片強調什麼樣的人物，選擇哪些明星露出，順序如何排列，角色人物的運用在此需要被探討。

表 4-5-1：《詭絲》演員對照表

順序	電影《詭絲》	職業或身分		《詭絲》預告片	次數	順序
2	橋本良晴 (江口洋介)	反重力小組- 科學家	科學家	橋本良晴 (江口洋介)	10	3
6	葉起東 (張震)	聯合犯罪打 擊小組-組員	警察	葉起東 (張震)	22	2
9	杜家維 (林嘉欣)	花店老闆	未知	杜家維 (林嘉欣)	2	6
3	蘇原 (徐熙媛)	反重力小組- 科學家	未知	蘇原 (徐熙媛)	3	7
4	守仁 (陳柏霖)	反重力小組- 科學家	未知	守仁 (陳柏霖)	4	5
4	和美 (張均甯)	反重力小組- 科學家	未知	和美 (張均甯)	5	2
10	陳耀西 (陳冠伯)	鬼	鬼	陳耀西 (陳冠伯)	15	1
11	鄭純 (萬芳)	陳耀西母/鬼	鬼	鄭純 (萬芳)	2	8
8	葉起東母 (馬之秦)	葉起東母	×	葉起東母 (馬之秦)	×	×
7	蘇智久 (戴立忍)	聯合犯罪打 擊小組- 組員	×	蘇智久 (戴立忍)	×	×
5	日本署長 (津嘉山正種)	日本署長	未知	日本署長 (津嘉山正種)	1	4
1	攝影師 (Kevin S.)	攝影師	屍體	攝影師 (Kevin S.)	×	×

	Smith)			Smith)		
--	--------	--	--	--------	--	--

資料來源：研究自行整理

在上表的整理中可以得知，角色建構的輕重，首先，有些角色被刪除了，像是葉起東的媽媽，這條敘事線在預告片中被捨棄，因為影片定位為驚悚鬼片，不相關的角色元素被省略。接著，在電影預告片角色的建構當中，明星雖然出現了，但角色人物是不存在的，像是杜家維、蘇原、守仁、和美，在預告片裡無法查覺他們的身分是什麼，為什麼在這部片裡出現，觀眾只能知道，《詭絲》裡有這些明星出現，而且文字特意強調演員之前的作品，但形象累積的力道不足，無法發揮互文與聯想作用。

最後，預告片具體跳出的角色是主角葉起東，以人物為中心，展開故事。導演選擇性的使用張震形象，像是冷靜成熟能力強等，讓觀眾可以馬上建立其在片中的形象，並且可以明顯理解張震是正義的一方；而另一個形象鮮明的是小鬼陳耀西，因為是驚悚片所以被放大並且印象深刻，但這裡與明星形象無關聯，而是利用鬼來吸引觀眾的注意力，確定驚悚片的類型元素，讓觀眾可以直接將此部電影套進驚悚片的基模裡。另一個很特別的角色是江口洋介飾演的橋木良晴，日本人身分在電影預告片中特別被刻劃，預告片在這裡特意強調的是國籍身分，而不是人物建構，在預告片中，雖然可以知道橋木跟葉起東站同一陣線，但到底這個人物是誰並不重要，角色的特殊性才是被強調的重點。

在好萊塢，有些明星出現的順序是簽約訂定的，但台灣沒有所謂的電影明星，因此演員出現的順序有可能牽涉到演員本身的名氣或是在電影正片裡的重要性。電影選角跟製作理念息息相關，《詭絲》導演蘇照彬在一開始以做出一部亞洲電影的理念出發，因此選角也朝國際化方式走，以選取亞洲有知名度的演員為原則，在預告片中的明星露出更是重要，《詭絲》正片的角色出現順序與預告片有異，正片必須鋪陳故事，因此人物出現按敘事結構走，從組織成員開始介紹起，而預告片小鬼陳耀西第一個出現，雖然他不是明星，但顯而易見的類型被擺在第一位，接著張震出現，張震可以算是台灣的電影演員，15歲被楊德昌發掘演第一部電影《牯嶺街少年殺人事件》(A Brighter Summer Day, 1991)，其作品也多國際製作，像是《春光乍洩》、《2046》、《最好的時光》、《臥虎藏龍》等，在亞洲有一定的知名度；另一位男主角江口洋介現身，日本人的形象、電視電影雙棲、中港台擁有廣大影迷，兩位主角被放在預告片的主要明星賣點，出場順序也剛好符合他們在正片中的角色輕重，吸引影迷的目的非常成功，也符合了導演將本片定位為亞洲電影的核心。

表 4-5-1：《不能說的·秘密》演員對照表

順序	電影《不能說的·秘密》	職業或身分		《不能說的·秘密》預告片	次數	順序
1	葉湘倫 (周杰倫)	學生	學生	葉湘倫 (周杰倫)	20	1
2	路小雨 (桂綸鎂)	學生	學生	路小雨 (桂綸鎂)	15	2
4	葉老師 (黃秋生)	葉湘倫父 老師	未知	葉老師 (黃秋生)	4	3
6	路小雨母 (蘇明明)	路小雨母	未知	路小雨母 (蘇明明)	1	4
1	晴依 (曾愷琄)	葉湘倫同 班同學	未知	晴依 (曾愷琄)	0	×
3	阿寶 (宋建彰)	學生	未知	阿寶 (宋建彰)	0	×
5	宇豪 (詹宇豪)	學生	未知	宇豪 (詹宇豪)	0	×

資料來源：本研究自行整理

《不能說的·秘密》以七八千萬的製作經費來講，最起碼要有中港台的商業電影市場支撐才能回收，明星演員的選角影響電影市場範圍，因此，在預告片中的明星露出可以看得出影片市場在哪裡，周杰倫在中港台有極大的潛在市場，黃秋生則以香港為主要市場，桂綸鎂是台灣新生代電影演員中較具知名度的演員，這樣的陣容將兩岸三地的觀眾皆納入消費群裡，並且從預告片中的角色露出順序和次數，明顯的達出周杰倫是最大賣點，周杰倫的市場潛力與話題性成了預告片的主力，因此預告片極力剔除其他複雜訊息，只將主要三位演員與音樂放在最中心，片中到處看到周杰倫的影子。

電影演員分成三種，明星、演員、業餘演員，周杰倫屬歌唱明星，藉著自導自演與音樂故事來吸引歌迷；黃秋生則是電影明星，黃秋生的螢幕形象在不同時期呈現不同風貌，早期是反派形象，後期轉變成正派角色，而在《不能說的·秘密》中的父親、老師是他少數飾演的角色，這樣的角色未能與以往的螢幕形象和作品形成高度互文作用，如同理察戴爾（1979）所闡述的明星形象用於建構影片中人物的其中一種方式，非議的匹配是人物建構和明星形象的分離，這種分離有很多的可能性，黃秋生的知名度與明星讓本身的出現就是一種商品的呈現，而這樣的形象使用也轉換了觀眾對他的印象，產生新鮮感；桂綸鎂則是在《不能說的·

秘密》當中，延續了她第一部主演的電影《藍色大門》的學生形象，這樣清新的形象如同理察戴爾（1979）所說的，利用選擇性的使用明星形象來建構影片中的人物，讓觀眾可以直接產生聯想與互文。

在類好萊塢類別的明星特性，由於有亞洲資金、國際定位，因此演員陣容較多元，也較能找來具知名度的明星，但大部分演員的名氣與形象並未能與準好萊塢電影裡的明星般，具有如此鮮明的形象與累積足夠的名氣，我們可以發現，類好萊塢預告片將演員螢幕外的形象移植到人物角色上，產生互文指涉的效果，除了演員本身的知名度之外，劇中人物角色的建構和螢幕外的形象，一併被利用加強電影裡的角色形象。



第六節 小結

在經過敘事、視覺、聽覺、明星等四部分的討論，類好萊塢模式的電影預告片風格輪廓大致浮現，預告片的敘事結構照著正片走；《詭絲》視覺多以切接方式剪輯，鏡頭數多節奏快，並且以特寫居多，《不能說的秘密》則是運鏡多，場景多樣化，遠景、全景較多，特寫著重在手部彈琴與主角表情；聽覺方面，兩部電影皆使用原電影配樂，另外《詭絲》預告片在聲音部分為配合高概念，將絲具象化，持續著尖銳高調的音效，讓人感到緊張焦慮，另外旁白使用英文發音、對白加入日語，加強了這部片的多元國際性，同時擺脫以往國片的印象，《不能說的秘密》則以不配旁白的方式，將地域感降低，主打音樂與導演。兩部影片的類型雖然完全不同，但明星與團隊的國際化陣容、類型的確定、景框大小與剪接節奏的配合等，整體的預告片風格鮮明，形塑觀眾對影片的整體感。

表 4-6：《詭絲》、《不能說的秘密》對照好萊塢預告片模式表

好萊塢預告片模式		詭絲 (Silk, 2006)	不能說的秘密 (Secret, 2007)	
敘事	題材具原創性（新鮮感）	○	×	
	內容反常（充滿衝突）	○	×	
	小人物立大功	○	×	
	類型清楚（容易理解）	○	○	
	古典模式	○	○	
類型 元素	視覺	動作緊湊、節奏快速	○	○
		大場面、特效多(視類型而定)	○	○
		片名清楚 (易產生聯想、短潔)	○	○
		簡潔有力的文字敘述、主題	○	○
	聽覺	解說詞像影片廣告詞 (排比、對稱等)	○	○
		旁白、對白大多是男性	○	○
		音量大、音樂音效戲劇性高	○	○
明星	角色建構	○	○	
	明星特質、導演名氣等運用	○	○	

資料來源：研究自行整理

從對照表可以得知，在類好萊塢的電影預告片中，基本上與好萊塢電影預告片特性相近，目前台灣一般電影的產製環境並無法做到這種程度，這類電影有亞

洲資金投注，國際團隊的合作，在有寬裕的製作經費下，不論是電影還是電影預告片都偏向好萊塢式，同時利用異國風味的場景打造，掩蓋台灣色彩，如果將《詭絲》片中演員換成西方臉孔，便成了好萊塢類型電影，《不能說的·秘密》的故事背景則是植入任何亞洲國家，將語言一換就變成任一國家，而這種風格模式為的是讓國片擺脫以往形象，呈現出高度專業、高度娛樂，除了訴求台灣觀眾已經習慣好萊塢電影的觀影習慣之外，更有利於開拓海外市場，讓亞洲各地的觀眾都可以輕易接受，較無文化隔閡。

類好萊塢預告片與準好萊塢預告片有些許特徵相似，精簡使用文字、解決階段短促、影片節奏快、強調明星，對白、旁白以男性發音為主，同時我們可以發現，從準好萊塢電影預告片到類好萊塢電影預告片，每個文本都漸漸產生變化，敘事文本從重時代背景轉換成以衝突為核心；視覺文本除了重場面、類型之外，也加入了敘事性較強的鏡頭連接，準好萊塢預告片利用故事題材讓影片呈去時空狀態，而類好萊塢則是選擇使用異國的時空打造，讓影片呈現異國風情，看不見台灣符號；聽覺文本從以英文為主轉變成多國語言的利用；明星則是加入螢幕外的形象增強劇中角色建構，雖然不像準好萊塢電影預告片般，可以利用與好萊塢等質的類型、明星、場面等元素，來塑造接近好萊塢電影預告片的模式，但類好萊塢電影預告片利用相似的剪接技法、概念，來訴求影片的規模感與移除國片印象，期望達到好萊塢電影般的效益。

第五章 演化中台式電影預告片風格— 《海角七號》、《艋舺》、《囧男孩》、《父後七日》

2000 年到 2010 年間，台灣國片市場開始熱絡，新銳導演輩出，擺脫社會歷史包圍、製片人才的出現、電影行銷的多元手法與通路，逐漸變動演化的台灣電影形貌改變了新電影時期的台灣電影風格，本章以此時期依照本土電影生產模式、獨有台灣資金、台灣製作團隊為主所產出的電影預告片為研究樣本，《海角七號》、《艋舺》、《父後七日》、《囧男孩》為本章研究文本。四部影片製作經費從一千萬到七千萬不等，試圖改變國片的既定印象，製作思維從在地出發，但加入更多商業、類型等製作想法，而這類最接近原始台灣電影產製環境的電影，其如何運用預告片來包裝並且推銷，如何在沒有好萊塢元素的文本之中，找到自己的賣點，利用哪些在地元素，來觸動觀眾並且重拾對國片的信心，研究者分別就敘事、視覺、聽覺、明星四種文本進行拆解，分析此類電影預告片如何選取、設計預告片內容，呈現出什麼在地風格，並且參照好萊塢電影預告片模式，發現台式預告片的風格特徵。

第一節 影片簡介

壹、《海角七號》(Cape No. 7, 2008)

《海角七號》為擔任過《雙瞳》(2002)、《詭絲》(2006)、《不能說的秘密》(2007)、《情非得已之生存之道》(2008)的台灣製片黃志明於 2008 年製作，導演魏德聖成立的製作公司「果子電影」所拍攝，導演魏德聖(2008)在訪問中說到，《海角七號》其實是一場「三千萬元到五千萬成本國片能否回收」的實驗，如實驗成功國片成本結構就能多元化，不必永遠在兩千萬元內打轉。勇於開創新局面的嘗試之下，突破既往有限經費，追求製作高娛樂性的商業電影，成了演化中的本土電影，脫離原本台灣電影的製作思維，漸漸雕塑出台灣商業電影的樣貌。

本片上映日期為 2008 年 8 月 22 日，是 2010 年以前國片票房史上第一名的電影，全國總票房大約五億三千萬元，是台灣電影從新電影時期以來的重要里程碑。《海角七號》有兩條故事線，主體故事是以幾個活在不同角落各自懷抱音樂夢想的小人物，為了度假中心演唱會而組成樂團，情節環繞在樂團為了成功登台練習過程中所發生的故事；另外一條故事線是六十年前，台灣光復，日人撤離，一名日籍男老師離開後，從日本寄信給台灣戀人，但這些信件卻已找不到地址，而男主角阿嘉在擔任樂團主唱的同時，尋覓著信件中的地址與女主人。本片演員

有范逸臣、田中千繪、茂伯、林曉培、夾子小應、馬念先、梁文音、中孝介等，片中演員大都是歌手出身。

貳、《艋舺》(Monga,2010)

《艋舺》由鈕承澤導演，李烈擔任監製，2010年2月5日春節檔期上映，全國總票房大約兩億六千萬元，名列2000年到2010年的國片票房排行第三名。本片製作經費約六千萬台幣，主要工作團隊來自台灣，編劇曾莉婷、鈕承澤、配樂陳珊妮、已移居台灣的美國攝影師包軒鳴、打造八零年代艋舺場景的美術黃美清等，監製李烈(2010)曾說：「這部片子一開始就沒有考慮過中國大陸市場。」，從資金到人員都可以深刻感受本片的台灣氛圍，為影片做了一個明確定位。

本片是黑道幫派電影，主要描述台灣八零年代艋舺一帶黑道兄弟鬥爭故事，故事圍繞在艋舺兩大幫派的爭戰、外來勢力的介入、五個高中生的愛恨情仇裡，主要角色是黑道老大的第二代，由五個高中生結義組成太子幫，五個高中生分別由鳳小岳、阮經天、趙又廷、蔡昌憲、黃鐙輝飾演，本片演員眾多，包括馬如龍、席曼寧、王識賢、陳漢典、鈕承澤、柯佳嬿、陸亦靜等，以上演員都是來自台灣，主要拍攝場景在台北市萬華的艋舺祖師廟。

參、《囧男孩》(Orz Boyz,2008)

《囧男孩》是楊雅喆第一部劇情長片，製作經費僅有一千五百萬元，但全國票房有三千五百萬元，在2000至2010年國片票房排名第九，製片李烈(2011)在訪問中說到，不管什麼類型的電影，都要有一個對的包裝和宣傳方式，因為每部電影都有它的長相，像《囧男孩》是一個偏藝術型的電影，完全沒有卡司，但情感力道非常強，這樣的作品就必須有適合它的包裝和宣傳方式，所以選擇用口碑來推銷。每部電影都有它的長相，並非越花俏繁複的題材就越適合拍電影，史詩大作與校園愛情的不同端視其處理方式，而非題材。

《囧男孩》是一部兒童成長電影，由新導演、新監製，加上兩個小孩當主角，這樣全新的組合卻開創不凡的佳績。故事講述兩個小孩的友誼與親情，他們幻想著只要蒐集到十台大電風扇就可以製造超大龍捲風到異次元，以「長大不等於說再見」、「慢一點，讓童年的勇氣追上你」兩句為宣傳標語，電影從孩童的眼睛出發，看到成長的心酸、無奈，帶領觀眾進行一趟成長旅程。本片的製作團隊有編導楊雅喆、配樂黃韻玲、鍾興民、攝影周以文、演員潘親御、李冠毅、梅芳、馬志翔等。

肆、《父後七日》(Seven Days In Heaven,2010)

《父後七日》為台灣作家劉梓潔作品，是林榮三文學獎散文首獎改編的電影，由王育麟導演，劉梓潔擔任編劇與共同導演，2010年8月27日上映，製作費僅一千萬元，全國票房達四千五百萬元，排名2000年至2010年國片票房第七名，本片工作人員大多是電影製作圈的新手，反映了低成本的製作規模。

本片為黑色喜劇，描寫一位在北部工作的阿梅，返鄉奔喪，回家面臨未曾經歷的傳統喪葬，在父親死後的七天之中，阿梅重新經歷了人生旅程，影片以黑色喜劇的手法，處理台灣傳統道教殯喪習俗和灰暗悲傷的死亡題材，導演透過有趣的對白設計、誇張的喪葬繁複禮節，加上風味十足的希伯來民謠，讓觀眾在笑淚中得到共鳴。本片主要演員有王莉雯、陳家祥、吳朋奉、太保、張詩盈、陳泰樺等，除了吳朋奉與太保，其餘演員大多處在累積作品與名氣的階段。



第二節 敘事結構

在台灣剪接預告片初期，剪接師需與導演、行銷團隊討論影片定位，討論後進行初剪，台灣預告片剪接師張家維在訪問時說到，初剪時剪接師會提出一個架構，有可能是文字敘述也可能是影像，讓導演或行銷團隊可以從架構中大致了解預告片的方向與內容，而這個架構大致從介紹背景到高潮再回到一個有趣的結尾。從電影敘事結構切入，這也就符合了 1910 年以來的古典三幕劇模式，因此將電影正片與預告片各自獨立拆解成三幕劇，再進行對照，便能了解預告片怎麼進行再結構，結構後的故事是否改變了。

壹、原電影敘事結構

表 5-1：劇情發展

	鋪陳	衝突	解決
《海角七號》	距離現在六十年前，因戰敗撤回日本的老師念著寫給愛人友子的信；時間回到六十年後，一位在台北工作失意的年輕人阿嘉，回到恆春當臨時郵差，阿嘉不小心拆了日本老師寄給友子因為找不到地址而退回的信，讓兩個時空有了交會。失意的日本模特兒友子在恆春擔任樂團翻譯，阿嘉因為組樂團遇到了友子。	當地的飯店舉行演唱會，請來中孝介，但因為沒有請當地的樂團因此遭封殺，飯店為此請恆春當地的樂團暖場，但當地沒有樂團，所以開始了樂團成員尋找之旅，雜牌軍的練團過程困難艱鉅，衝突四起，本來想放棄的友子與阿嘉，發生一夜情，友子發現了六十年前的信，督促阿嘉要把信送到，也因為友子的鼓勵，阿嘉又開始創作第二首曲子。	阿嘉找到了海角七號這個地址，並且將信送回六十年前的小島友子手上；在演唱回開始前，阿嘉向本來要離開的友子告白，並且成功完成演唱會表演，友子也在演唱會上戴上珠鍊，接受了阿嘉的愛。
《艋舺》	蚊子轉進一所新的高中，午餐的雞腿被狗仔孩搶走了，他不服氣搶回來，結果下課	狗仔孩的爸爸因為賭債被砍小指，狗仔孩為了報復強姦志龍的女友，太子幫最後將狗仔	文謙勸和尚要太子幫偷渡到菲律賓避風頭，其實是要把他們一一殺死，最後蚊

	<p>被追著打，太子幫四人看到蚊子的身手矯健，邀請蚊子加入太子幫。和尚跟蚊子講述艋舺的歷史與幫派之間的關係。太子幫帶蚊子去私娼寮，遇到了小凝，小凝變成了蚊子的庇護所。</p>	<p>孩弄死了，和尚出來承擔這件事，也因為這件事得知自己父親的手是被 Geta 老大砍斷的。Geta 因為不與外省掛灰狼合作引進槍支，和尚被灰狼與文謙找來當說客，最後 Masa 老大被文謙殺死，Geta 老大被和尚殺死。</p>	<p>子發現文謙與和尚的交集，懷疑 Geta 老大是被和尚殺死的，在逼問和尚的當下，文謙的手下殺過來，最後和尚對蚊子開槍，志龍則拿刀砍死和尚。</p>
《囧男孩》	<p>騙子一號與二號常捉弄其他小孩，調皮搗蛋，所以老師罰他們下課在圖書館黏書，兩人常討論前往異次元的方法。某天一號暗戀的女生林艾莉媽媽過世，林艾莉在離開前來到二號的家，一號邀請林艾莉一起前往異次元，和全世界說再見。</p>	<p>二號的叔叔因為與老婆離婚，所以將小孩丟給二號的奶奶照顧，結果二號因為吃妹妹的醋，故意與一號計畫將妹妹藏起來，但是妹妹真的不見了，大家急著到處找小孩，一號與二號跑到校園裡找，最後發現妹妹安靜的躺在一號爸爸的身邊睡著了。</p>	<p>一號與二號為了前往異次元撿著保特瓶存錢。二號扭蛋扭到了限量版卡達天王，但一號用三千元賣回給老闆，結果二號不諒解一號，因此友情決裂，最後一號跑回店裡偷走卡達天王，結果被警察與社工帶走。二號最後獨自前往異次元，不停的溜著滑水道說再見。</p>
《父後七日》	<p>道士穿道服，孝女白琴化妝，在喪葬隊伍中哭喪。阿梅和大志趕到醫院，帶回即將過世的爸爸。</p>	<p>父親去世後，開始了七天的喪葬儀式，哭喪、折蓮花、入殮、誦經，最後送葬隊伍啟動，三拜九叩、家祭公祭、最後火化。</p>	<p>阿梅在機場過境吸菸室候機，悵然痛哭。</p>

資料來源：本研究自行整理

古典模式支配著劇情片的敘事結構，是至今最流行通俗的故事組織方式，可以找到三幕非常清楚的劃分點，從鋪陳進入衝突，高潮後結尾，但從以上四部的影片劇情發展整理當中，可以看出，古典模式的劇情分段，在演化的台灣電影中，

較難找到切割點，不似準好萊塢或是類好萊塢電影，類型電影的模式發展與設定，能夠輕易找到情節點、轉捩點，而演化中的台灣電影裡，像是《囧男孩》、《父後七日》，情節在線性順序發展中，交錯其他時空事件，同時衝突並非顯而易見，衝突階段沒有轉捩點，而是藉由很多情節點來讓觀眾堆疊情緒，例如《父後七日》就是在女主角的口白中不斷累積悲傷情緒，最後結束在女主角釋放之時，由此可以發現，起承轉合的故事敘述中，演化中的台灣電影無類型電影般制式的框架，但三幕的目的與功能在台灣電影中，還是有效用。

貳、 情節的重構

表 5-2：預告片情節段落

海角七號		
鋪陳	鏡號 (時間)	內容
	1-13 (45'')	1、 港邊：日籍教師寫信給友子。 C1.六十年前，七封寄不出的情書。 C2.找不到舊時的地址。 2、 茂伯家門口：茂伯將退回信件交給阿嘉。 3、 阿嘉房裡：友子要阿嘉找到信件收件人。
衝突	14-34 (42'')	C3.六十年後，不可能組成樂團的七個人。 4、 飯店：代表會主席要求飯店找本地樂團在演唱會上表演。 5、 機車行：鼓手水蛙。 6、 小學教室：keyboard 手大大。 7、 警察局：Bass 手歐拉朗。 8、 練團室：樂團練團。
解決	35-64 (38'')	C4.為愛情找到地址。 C5.讓熱情重新爆發。 C6.台灣電影年度最大製作。 C7.台北電影節觀眾最佳票選獎。 C8.台北電影節百萬首獎。 9、 演唱會：樂團表演。 E.片尾字幕
艋舺		
鋪陳	1-66 (85'')	1、 廟口：和尚講述廟口歷史。

		<p>C1、八0年代，華麗生猛的古老城區。</p> <p>2、廟口：和尚講述廟口歷史。</p> <p>3、志龍家廚房：Geta 老大炒菜。</p> <p>4、志龍家客廳：Geta 老大罵小弟。</p> <p>5、志龍家客廳：蚊子、白猴等人在吃飯。</p> <p>C2、五個少年生死與共的純真友誼。</p> <p>6、祖師爺廟：五人歃血為盟，結為太子幫。</p> <p>7、馬路：太子幫騎機車飆車。</p> <p>8、舞廳：太子幫上舞廳跳舞。</p> <p>9、蚊子家：蚊子媽媽罵蚊子沒前途。</p> <p>10、學校：蚊子被太子幫接納過程。</p> <p>11、街上：太子幫與其他人打架。</p> <p>12、山上：太子幫在山上受訓。</p> <p>13、私娼寮：太子幫招妓，蚊子因此認識小凝。</p>
衝突	67-110 (45'')	<p>14、巷弄裡：Masa 老大被槍殺。</p> <p>C3、我們一起走進大人的世界。</p> <p>15、志龍家客廳：太子幫被 Geta 老大罰跪。</p> <p>16、橋下：和尚和文謙講話。</p> <p>C4、陰謀</p> <p>17、巷弄裡：狗仔孩威脅志龍女友。</p> <p>18、倉庫：和尚用三秒膠黏住狗仔孩眼睛。</p> <p>19、學校頂樓：蚊子揍狗仔孩。</p> <p>C5、鬥爭</p> <p>20、祖師爺廟：械鬥。</p> <p>21、志龍家客廳：Geta 老大不斷打和尚巴掌。</p> <p>C6、利益</p> <p>22、餐廳：灰狼與文謙共謀。</p> <p>23、志龍家客廳：志龍媽媽生氣大聲罵。</p> <p>C7、情義</p> <p>C8、大浪來襲</p> <p>24、路邊：蚊子被車撞。</p> <p>25、祖師爺廟：幫派鬥毆。</p> <p>26、太子幫聚會地：蚊子和和尚起衝突。</p>
解決	111-140 (30'')	<p>27、路邊：和尚拿著槍。</p>

		<p>C9、阮經天 28、路邊：蚊子追著和尚。 28、路邊：蚊子跪地伸手。 C10、趙又廷 29、祖師爺廟：Geta 老大被追殺。 C10、馬如龍 30、路邊：志龍打架。 C11、鳳小岳 31、私娼寮：蚊子與小凝接吻。 C12、柯佳嬿 C13、王識賢 C14、蔡昌憲 C15、黃鐙輝 C16、陳漢典 32、路邊：太子幫與一群人鬥毆 C17、鈕承澤作品 33、路邊：鬥毆空拍 C18、艋舺 Monga E.片尾字幕</p>
囧男孩		
鋪陳	1-42 (71'')	<p>1、二號家門口：二號被罰站，背九九乘法。 C1、影一製作所股份有限公司。 2、學校：一號被同學追。 3、學校：二號用頭撞門鎖鍊。 4、學校：二號問為什麼自己是二號。 C2、囧在一起，做盡壞事。 5、學校：兩人被罰站，老師罵。 6、圖書館：二號叫著林艾莉。 7、學校：一號問二號帶走林艾莉的男生是誰。 8、菜市場：一號扛著電風扇奔跑。 9、二號房間：房間充滿棉絮飛舞，一號、二號和林艾莉在裡面玩。 10、異次元：大象溜滑梯（動畫）。 C3、他們眼中的世界與眾不同。</p>

		<p>11、異次元：卡達天王（動畫）。</p> <p>12、異次元：卡達天王看電影的內容（動畫）。</p> <p>13、二號家：二號奶奶問二號妹妹在哪。</p>
衝突	43-53（34”）	<p>C4、當現實開始擠壓夢想。</p> <p>14、學校：一號跟二號在學校找妹妹。</p> <p>15、二號家：二號跟爸爸玩。</p> <p>16、橋下：二號罵一號。</p> <p>17、心碎（動畫）</p> <p>C5、長大，是不是唯一選擇？</p> <p>18、海邊：一號跟二號跳著彈簧床。</p> <p>C6、華納兄弟繼「練習曲」後，再度精選發行。</p> <p>19、路邊：一號邊跑邊吼，拿著石頭往前衝。</p>
解決	54-63（30”）	<p>20、一號家：一號與爸爸和二號玩耍。</p> <p>C7、各大影展觀眾又笑又哭。</p> <p>21、一號家：二號抱著一號爸爸，爸爸大哭。</p> <p>C8、台北電影節最佳導演楊雅喆</p> <p>22、一號房間：一號、二號、林艾莉躺在地上，一號大笑。</p> <p>C9、轉開你最 high 的笑聲。</p> <p>23、海邊：二號追著幻想的異次元。</p> <p>C10、慢一點，讓童年的勇氣追上你。</p> <p>C11、囧男孩</p> <p>E.片尾字幕</p>
父後七日		
鋪陳	1-9（21”）	<p>1、救護車裡：阿梅與大志在車內。</p> <p>2、醫院：阿梅與大志奔跑。</p> <p>3、家裡：靈堂佈置。</p> <p>4、家裡：安置父親遺體，擺設物品。</p>
衝突	10-43（38”）	<p>C1、七天裡的繁文縟節。</p> <p>5、靈堂：表弟小莊幫大志拍照。</p> <p>C2、幽默詼諧，笑中帶淚。</p> <p>6、靈堂：進行儀式。</p> <p>7、家裡：女兒哭爸。</p> <p>8、靈堂：眾人移動罐頭塔，阿梅接電話，</p>

		塔倒。
解決	44-65 (57'')	C3、七天後對父親的懷念。 C4、變成永恆。 9、馬路上：阿梅騎車載著爸爸的遺照。 10、馬路上：阿梅騎著載著爸爸。 11、靈堂：阿梅望著四周找尋爸爸。 12、靈骨塔：阿梅看著塔位哭泣。 13、夜市：爸爸在唱歌。 C5、太保 爸爸／獲邀溫哥華國際影展觀摩電影 14、家裡：阿梅刷牙。 C6、王莉雯 阿梅／獲選日本福岡影展亞洲焦點 15、家裡：大志看著鏡子。 C7、陳家祥 哥哥／入圍台北電影節正式競賽片 16、靈堂：道士接電話。 C8、吳朋奉 道士／轟動香港電影節口碑爆棚 17、花田：大志走在花田埂間。 C9、林榮三文學獎首獎作品改編。 18、馬路上：送葬隊伍行走。 C10、父後七日 E.片尾字幕

資料來源：本研究自行整理

在敘述策略的過程中，情節的選取造成缺隙，組合則變成創造，從整體敘事結構來看，《海角七號》預告片將原本正片兩個交錯的時空拆開，六十年前的信放在鋪陳階段，六十年後樂團組成則是放在衝突與解決階段，男女主角的感情則被捨棄，這樣的重組，讓焦點放在樂團表演上；《艋舺》預告片以介紹艋舺歷史背景、蚊子入幫為鋪陳，衝突階段則利用不同衝突情節來結構，創造出衝突刺激的場面，最後解決階段將重點放在演員介紹，另外將蚊子與小凝的關係表現出來。

《囧男孩》預告片按照好萊塢預告片古典三幕劇來走，鋪陳階段以人物角色介紹為重點，讓兩位主角性格立體呈現，衝突階段則是進入妹妹失蹤的橋段，建立緊繃的衝突氣氛，最後回到兩個小孩的笑聲中，植入小孩轉大人的高概念；《父後七日》預告片以阿梅父親死亡來開場，接著是七天的喪葬儀式，最後解決階段以介紹演員和影片得獎等其他資訊，同樣有很明顯的三部分，但衝突階段的張力並非用衝突來表達，而是利用與悲傷衝突的搞笑對白設計，來營造道德觀的衝突。

透過預告片的情節段落整理，可以清楚發現演化中台灣電影預告片利用字卡

來劃分清楚的三幕劇切割點，從鋪陳進入衝突接著進入解決，使用字卡清楚傳遞給觀眾整個敘事的起承轉合。鋪陳階段以背景或人物介紹為主，衝突不一定是槍戰或鬥爭，而是利用事件與情節點來搭建衝突氣氛，解決階段以介紹演員或是影片的相關資訊為主，演化中的台式電影預告片，敘事結構與好萊塢電影預告片雷同，不同的是，演化中的台式電影預告片在解決部分，會將影片情緒延長，使觀眾從緊張衝突的氛圍中，得到紓解，但好萊塢電影預告片則是在衝突階段後，快速的利用一兩個鏡頭結束影片，讓觀眾情緒停留在高點，無法回復。

參、預告片與正片敘事結構之比較

台灣預告片剪接師張家維說：「剪接以結構故事為主，我們這邊就是說故事，會用對白講出一個氛圍和故事感。」，從產製端我們看到剪接師的剪接思維，是希望將預告片剪出一個故事，台灣預告片呈現出較強的故事性，透過預告片與正片的敘事結構的比較，可以看到演化中的台式電影預告片將正片轉換成什麼樣的故事，是否與正片相同。

一、鋪陳

以上四部電影預告片的鋪陳都從電影正片的鋪陳階段擷取，《海角七號》正片在鋪陳階段讓兩個不同時空的故事交錯，預告片則以六十年前的信與故事來開場，二次大戰後日本撤離，輪船與海變成了預告片的開場，吸引觀眾目光；《艋舺》預告片將正片的艋舺介紹與蚊子入幫的過程精剪，構成鋪陳階段，同時告知觀眾這是一部關於幫派的電影，確定電影類型；《囧男孩》預告片在鋪陳階段著重在角色性格的描繪，讓兩個小孩形象具體浮現，同於正片的鋪陳，介紹兩個小孩的調皮、幻想，還有童稚的愛情；《父後七日》預告片的鋪陳直接移植正片開場，父親的死亡過程，開啟了整趟旅程。

鋪陳階段在正片與預告片的對照之下，很清楚的看見，演化中的台式電影預告片在鋪陳階段，為電影正片鋪陳階段的縮影，《海角七號》雖然將兩個時空拆開來談，但依然以正片的開場為開場，僅將另一條故事線的背景略而不談，讓兩個時空前後出現，不致混淆觀眾，因此，可以發現，預告片鋪陳階段並未轉換電影正片的敘事情節。

二、衝突

以上四部預告片，都以字卡設為故事的轉折點，《海角七號》的「六十年後，不可能組成樂團的七個人。」、《艋舺》的「我們一起走進大人的世界。」、《囧男孩》的「當現實開始擠壓夢想。」、《父後七日》的「七天裡的繁文縟節」，利用字卡明顯將觀眾帶入另一個階段，開始衝突和高潮。

衝突階段四部預告片都很清楚的交代故事情節，《海角七號》開始找尋樂團的過程，團員的衝突與不協調一一放入、《艋舺》放入「陰謀」兩字，告訴觀眾除了檯面上的明爭暗鬥，背地裡的陰謀才是重點、《囧男孩》正片裡最具緊張感的妹妹失蹤橋段開啟了衝突與高潮、《父後七日》衝突來自與死亡背道而馳的繁文縟節，死亡議題下，喜劇般的橋段在這裡變成衝突點，以上這樣的衝突設計，與電影正片的衝突階段並無出入，但影片定位影響了劇情取捨，《海角七號》省略了男女主角的感情線、《囧男孩》隱藏了隔代教養與單親家庭的負面議題，這是為了追求簡單明瞭的訊息傳達，與電影類型的確立。

準好萊塢電影預告片與類好萊塢電影預告片，在衝突階段，盡其所能放入所有奇觀場面，正片裡的特效、槍戰、飛車、吵架、打罵等，通通放進預告片中，最重要的還有明星露出，衝突階段在快速複雜的節奏中，明星變成焦點，然而，在演化中的台式電影預告片裡，可以看到，衝突階段依然在訴說一個故事，預告片清楚的告知這個衝突哪裡來，如何發生，與其他類別的電影預告片產生很大不同，雖然衝突階段一樣會有很多衝突場面，但演化中的台式電影預告片清楚說出衝突在哪裡，而不是以畫面帶過。

三、解決

解決階段除了故事之外，重點在演員與得獎等訊息傳達，四部預告片將電影正片的解決直接放入預告片中，《海角七號》最後的樂團登台表演、《艋舺》蚊子追殺和尚的畫面、《囧男孩》二號追著夢想的異次元、《父後七日》進入死亡的悲傷中，預告片無轉換正片的意義與結構。

三幕劇的比例從準好萊塢類別的 3:2:1 到類好萊塢類別的 2:2:2，演化中的台式電影預告片則呈現 3:1:2 的比例，演化中的台式電影預告片解決階段拉長、時間長、資訊多，像是演員導演介紹、得獎字樣等，不像其他類別預告片，在解決階段皆以快速的一兩個鏡頭結尾，而演化中的台式電影預告片這樣的手法，替預告片做了一個結束，使觀眾懸宕的情緒被解決，雖然對影片會有好奇，但引人入勝的效果同時降低。

經過上面整理演化中的台式電影預告片後發現，預告片幾乎沒有變動正片的敘事結構，等同於說了一個完整的故事，然而，因為台灣電影尚未發展出類型，因此，在不變動正片敘事結構的同時，為使影片定位確立、能更趨類型化，以至於某些情節被放大，某些支線被刪除，例如《囧男孩》預告片變為成長喜劇、《父後七日》預告片是黑色喜劇、《海角七號》將重點放在熱血樂團、《艋舺》毫無疑問的是一部幫派電影，這是為了訊息能被快速接收，捨棄影片其他內涵意義，導致電影與預告片的差異加大，但經由預告片與正片的解構與比較便會發現，預告片選擇了觀眾最輕易接收的面向來呈現，並無轉換意義。



第三節 視覺文本

壹、鏡頭

一、場景

在台灣電影小成本、手工業的製作環境之下，如何以低成本營造大場面便顯得十足重要，尤其是預告片的第一印象，台灣預告片剪接師林雍益認為，為預告片開場找到一個屬於預告片的畫面(Trailer Scene)，是吸引觀眾目光的要訣。從前面提到的六種不同鏡頭來觀察四部預告片的鏡頭選取與場景，可以發現，製作成本影響場景大小，《海角七號》、《艋舺》兩部電影製作突破台灣電影的製作經費水平，從開場的建立鏡頭就可以看到，兩部電影對於場景的要求，不管是二次大戰後，日人搭船離開的場面，或是八零年代艋舺樣貌的重現，都可以感受到演化中的台式電影對於場景的突破，但依場景的多樣化來說，《艋舺》預告片利用大遠景、遠景不斷強調影片對於場景與美術的著力與要求，《海角七號》預告片也想利用遠景與全景來強調氣勢，但相對之下，場景的豐富度減少許多。

《囧男孩》、《父後七日》沒有開場鏡頭，而是以事件來開場，《囧男孩》利用二號與奶奶的有趣對話來吸引觀眾，同時建立了影片的歡樂調性；《父後七日》則是以救護車的聲音與兩位主角的慌張來告訴觀眾故事即將展開，兩部影片的場景皆較簡略，場景多用全景或中景來表示，少用大遠景與遠景，《囧男孩》的場景主要在學校與二號家，較特別的是異次元的動畫場景，《父後七日》則多是喪葬儀式的場面。

從四個文本案例的開場可以發現，不同的開場鏡頭和情節選取，為影片做了定位，《海角七號》、《艋舺》運用大場景來營造氣勢，《囧男孩》直接利用角色間的有趣對話，抓住觀眾目光，引發觀眾興趣，並且產生好奇心，願意停留繼續看下去，《父後七日》直接點出影片的死亡中心，每部影片善用開場來成功替影片建立調性。

表 5-3-1：場景鏡頭簡表

《海角七號》			《艋舺》		
鏡號	鏡頭	場景	鏡號	鏡頭	場景

1		港邊	4		廟口
6		海上	7		艋舺街道
14		阿嘉房間	19		志龍家客廳
20		海邊	26		祖師爺廟
33		練團室	32		馬路飆車
52		演唱會	34		舞廳
			38		學校

			52		山上
			130		私娼寮
			138		艋舺
《囧男孩》			《父後七日》		
1		二號 家門前	5		家中 靈堂
15		學校	19		公祭
25		菜市場	21		馬路
26		二號 房間	34		公祭 場地外

29		異次元	42		醫院
36		圖書館	48		靈骨塔
42		二號家	63		花田
48		一號家			
63		海邊			

資料來源：本研究自行整理

不同於好萊塢、準好萊塢、類好萊塢類別的電影預告片，主要利用畫面說故事，演化中的台式電影預告片，很明顯的場景侷限，在有限的場景裡，利用多個不同全景、中景來強調場面的豐富度，當真實空間被縮小，視覺空間被放大，焦點便從場面轉移到表演與其他細節道具，因此，雖然沒有大場面，但將正片中能表現出場面氣勢的場景放入，像是《海角七號》的海港與船隻，還有演唱會的場面、《艋舺》老舊城區的打造、《囧男孩》的異次元動畫、《父後七日》色彩濃厚、場景花俏的喪葬場所等，在有限的預算中創造可能的場景豐富度，將預告片的焦點轉移，以故事為導向，表演、道具細節取代場面。

二、運動

鏡頭運動造成時間與節奏感，同時令觀眾產生期待與滿足效果，《海角七號》、《艋舺》兩部預告片的鏡頭運動有一半呈現動態感，很多的移動攝影（Dolly），讓運鏡連成一氣，影片節奏一致，同時也可感受到更多的環境細節與氛圍；《囧男孩》、《父後七日》有 80% 的鏡頭皆不動，受限於成本考量，兩部影片在拍攝時，可能囿於場景限制，為使鏡頭內容乾淨單純，影片本身的鏡頭運動便會偏少，因此，預告片的運鏡相對較少。

不管是好萊塢電影預告片，還是台灣的類好萊塢、準好萊塢類別的預告片，鏡頭運動皆趨頻繁，像是《詭絲》、《雙瞳》利用伸縮鏡頭來強化驚悚度；《色，戒》、《臥虎藏龍》、《不能說的·秘密》善用跟拍與搖攝，塑造影片的步調與氛圍；在演化中的台式電影預告之中，可以發現在以較高成本製作的《海角七號》與《艋舺》預告片的鏡頭運動多，強調影像的豐富度，《囧男孩》、《父後七日》則是以不移動的鏡頭拍攝為主，讓觀眾焦點鎖定其他資訊，像是對白、文字等，利用其他元素來加強影像厚度。

三、特殊效果

台灣預告片剪接師張家維擅於特效的製作，在預告片的製作當中，除了原本正片拍攝所做的效果之外，其他能在預告片中發揮特殊效果的地方，就在於字卡的使用，但依剪接師的說法，囿於拍攝題材的限制，在國片預告片中另外製作特殊效果，會顯突兀。在以上四部電影預告片中，文字使用的特效都趨於簡單，張家維剪接的《父後七日》預告片，在字卡上做了點特效，不按照順序的飛到螢幕上，加上發光的文字，多了點新意，其他預告片除了放大等簡單效果之外，鮮少其他創新設計。

準好萊塢與類好萊塢的預告片製作，都竭力擷取片中特效，並且同時在預告片裡，加入不同的視覺效果，像是《雙瞳》的多個畫面排列成證物照或是將畫面切割、《不能說的·秘密》類似音譜、音符的文字設計和發亮效果等，特殊效果與電影類型本身極為相關，在演化中的台式電影預告片裡，特殊效果的使用更加少量，除了經費的不足，還有題材的侷限，但我們也可以看到《海角七號》片中的船景、《囧男孩》裡的動畫，演化中的台式電影在影像創作上勇於嘗試不同媒材與有限經費下特殊效果的可能性。

貳、剪接

一、節奏

影響節奏的元素有很多，包括場面調度、演員表演、鏡頭長度、音樂快慢等，都能改變影片節奏，剪接的節奏快慢能影響影片整體節奏，預告片的節奏尤其是如此，演化中的台式電影預告片鏡頭數比準好萊塢、類好萊塢電影預告片少，《海角七號》兩分零五秒有 64 個鏡頭，平均一個鏡頭 1.9 秒；《艋舺》兩分四十秒有 140 個鏡頭，平均一個鏡頭 1.1 秒；《囧男孩》兩分十五秒有 63 個鏡頭，平均一個鏡頭 2.1 秒；《父後七日》一分五十六秒有 65 個鏡頭，平均一個鏡頭 1.7 秒。

在節奏當中可以很清楚的發現，演化中的台式電影預告片平均鏡頭長度皆較長，除了《艋舺》鏡頭長度較短，其餘三部預告片的鏡頭長度都將近兩秒鐘，與好萊塢電影預告片的節奏緊湊有很大差別。另外，我們單獨看三幕的節奏，節奏並未按三幕劇的高低起伏來改變速度，快速鏡頭連接擺在解決階段，解決階段節奏相對加快，每段的比重從原本準好萊塢預告片的三段比 3:2:1 變成 3:1:2，台式電影預告片在衝突階段時間減短、畫面減少，而解決階段則是鏡頭數多、秒數長，改變了原本準好萊塢預告片的三段比重，而是將重點放在鋪陳與結尾，在前後兩端丟出情節與相關訊息，降低影片本身的衝突張力，這同時反應了故事本身的衝突性低，戲劇張力弱，並且應證了電影行銷李亞梅（2011）在演講上所說，預告片愈長愈容易暴露缺點，而這樣三幕結構的比例操作，為的是不讓缺點暴露太多。

二、因果關係

演化中的台式電影預告片著重在如何說出完整故事，因此鏡頭關聯性強，反之，準好萊塢、類好萊塢類別的電影預告片，單一鏡頭的意義表達勝於鏡頭與鏡頭的連接，鏡頭之間較無關連，單一鏡頭就能表現人物、動作、場面等訊息，著重於單一畫面的呈現，相較之下，演化中的台式電影預告片，必須靠著畫面與畫面連接，來傳達完整故事，重點是在影片的敘事，而非場景、人物動作等訊息。

表 5-3-2：預告片與電影的意義轉換圖表

	前景	鏡頭	次景	意義
《囧男孩》	一號二號因為要去動物園，開心繞著菜市場		二號把包包放下離開	二號哭鬧因為無法去動物園
《囧男	林艾莉跟一		一號推二	林艾莉

孩》預告片	號、二號道別		號撞鐵門	離開所以二號哭鬧
-------	--------	--	------	----------

資料來源：本研究自行整理

因此，鏡頭的因果關係在此類別愈顯重要，從以上四部電影預告片的鏡頭排列組合，依照對白的敘事來排列，因此並無改變原本正片意義，只有《囧男孩》裡的一個鏡頭轉變了意義，預告片的連接讓觀眾認為二號在地上打滾大哭是因為林艾莉的離開，使得兩人的關係有更多的想像空間，但正片二號哭是因為叔叔不帶他去動物園，兩者的意義差別大，預告片的連接手法，讓感情戲份加重許多。

參、文字

一、文字的附加價值

預告片的文字敘述是電影行銷的手段之一，文字加強了電影的價值，讓無法用畫面呈現的賣點，轉成文字呈現，尤其對於習慣閱讀字幕的台灣觀眾來說，預告片文字變成另一個推銷利器，使得演化中的台灣電影預告片，附加價值的文字多於準好萊塢電影預告片，將所有可以為電影加分的描述加入預告片文本中。

表 5-3-3：《海角七號》文字表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		為愛情找到地址，讓熱情重新爆發	2		台灣電影年度最大製作
3		台北電影節觀眾票選獎；台北電影節百萬首獎	4		海角七號 8/22 與夢想交會

資料來源：本研究自行整理

台灣新電影時期，國片靠著在海外影展得獎打響名號，並且靠著得獎殊榮，進行國內宣傳，因此影展得獎的文字敘述，一直是台灣電影重要的附加價值，《海角七號》也將影片的附加價值放在影展得獎上，除了標榜年度最大製作和樂團劇

情之外，台北電影節的得獎訊息變成文字的視覺焦點。經由文字的整理，我們也可以發現，明星、導演等相關資訊都被省略，這是反向操作，當電影正片裡沒有所謂的大牌明星、大牌導演，便將之捨棄，讓焦點轉移，讓觀眾忽略卡司的不足。

表 5-3-4：《艋舺》文字表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		發行公司 商標-時 代華納公 司	2		阮經天
3		趙又廷	4		馬如龍
5		鳳小岳	6		柯佳嬿
7		王識賢	8		蔡昌憲
9		黃鐙輝	10		陳漢典
11		鈕承澤作 品	12		艋舺 Monga

資料來源：本研究自行整理

《艋舺》的文字運用，與好萊塢電影預告片類似，將焦點放在明星身上，利用特寫明星的畫面，搭配明星名字，介紹明星出場，讓觀眾第一時間將影像與人名結合，簡潔快速，另一方面，本片為商業幫派電影，並不走影展路線，所以在附加價值上便無台灣多見的得獎標誌，而是主打明星與導演，但預告片與其他電影文本的互文少，未加入演員之前的作品或是特性描述，相對降低了觀眾對於資

訊吸收的廣度。



表 5-3-5：《囧男孩》文字表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		影一製作有限公司	2		華納兄弟繼「練習曲」後再度精選發行
3		各大影展觀眾又哭又笑	4		台北電影節最佳導演楊雅喆；轉開你最high的笑聲
5		慢一點，讓童年的勇氣追上你	6		囧男孩 9月5日 長大不等於說再見

資料來源：本研究自行整理

《囧男孩》在文字附加價值上，同樣將重點放在影展，因為本片主角是兩位童星，又是導演的第一部劇情長片，等於無法利用演員的名氣或導演之前作品來提升影片價值，所以將發行公司、台北電影節等訊息放入，並且試圖以「練習曲」來讓觀眾回想，讓「練習曲」與預告片進行互文，製造更多想像空間，同時，本預告片利用文字來強調類型，除了是孩童成長電影之外，還是一部喜劇，讓文字加強確立影片調性，另一方面，影像與文字的重疊，讓訊息同時出現，導致焦點模糊，訊息雜亂，與好萊塢的簡潔的訊息呈現不同。

表 5-3-6：《父後七日》文字表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		海鵬電影 處處真情 蔓菲聯爾 創意製作 有限公司	2		幽默詼諧 笑中帶淚

3		太保爸爸 獲邀溫哥華國際影展觀摩電影	4		王莉雯阿梅 獲選日本福岡影展亞洲焦點
5		陳家祥哥哥 入圍台北電影節正式競賽片	6		吳朋奉道士 轟動香港電影節口碑爆棚
7		林榮三文學獎首獎 作品改編	8		父後七日

資料來源：本研究自行整理

《父後七日》預告片文字的利用將台灣電影的宣傳方向完全展現，預告片鎖定影展、得獎路線，例如「獲邀溫哥華國際影展觀摩電影」、「獲選日本福岡影展亞洲焦點」、「入圍台北電影節正式競賽片」、「轟動香港電影節口碑爆棚」、「林榮三文學獎首獎作品改編」，雖然本片沒有明星卡司，但還是選擇將演員名字與飾演角色都放入，搭配演員特寫與其他得獎文字，雖然感覺增加了預告片的訊息與價值，但整體畫面的訊息呈現顯得多且雜，無法讓觀眾快速接收單一訊息。

在文字附加價值的使用上，演化中的台式電影預告片與好萊塢、準好萊塢、類好萊塢類別的電影預告片較不一樣，強調的重點也不同，偏向好萊塢式的電影預告片，文字附加價值將重點放在明星卡司、導演的介紹，同時將其他相關的電影文本加入敘述中，而演化中的台式電影預告片，由於類型不明確、明星卡司缺乏、導演知名度不足，因此將重點放在得獎與其他周邊訊息上，同時呈現出文字數過多的現象，好萊塢預告片的文字敘述通常簡潔有力，單字或單一名詞直接表達，演化中的台式電影預告片呈現出很不一樣的風格模式。

二、用文字說故事

演化中的台式電影四部預告片都使用文字敘述來補充影像的限制，加強預告片的故事完整度，《海角七號》利用字卡來劃分時空，六十年前的情書與六十年後的樂團組成，讓觀眾可以清楚了解兩個不同時空，並且利用第三張字卡進入衝突階段，字卡變成故事的轉折點，推展故事情節。

表 5-3-7：《海角七號》文字敘述表



順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		六十年前，七封寄不出的情書	2		找不到的舊時地址
3		六十年後，不可能組成樂團的七個人			

資料來源：本研究自行整理

《艋舺》預告片文字敘述簡單清楚，在鋪陳階段介紹時空背景與角色關係，接著利用一張字卡轉入衝突階段，在衝突階段插入短潔的名詞，來形塑影片的風格調性，強調影片類型與情節，告知觀眾故事的多元，情節牽扯到陰謀、鬥爭、利益還有情義，如此簡潔、明快、對稱的文字敘述，與好萊塢預告片呈現高度相似性，訊息的簡明傳達能達到高度效益。

表 5-3-8：《艋舺》文字敘述表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		八〇年代，華麗生猛的古老城區	2		五個少年生死與共的純真友誼
3		我們一起走進大人的世界	4		陰謀
5		鬥爭	6		利益

7		情義	8		大浪來襲
---	---	----	---	--	------

資料來源：本研究自行整理

《歪男孩》預告片的文字敘述分成兩個部份，一個部份是鋪陳階段，介紹兩位主角，兩個調皮搗蛋、愛幻想的小孩，接著，同樣利用一張字卡進入衝突階段，「當現實開始擠壓夢想」，讓劇情急轉直下，衝突開始爆發，最後，「長大，是不是唯一的選擇？」讓預告片進入解決階段，預告片利用字卡來分隔三幕劇，明顯的告訴觀眾故事情節走向，呈現出完整的故事架構。

表 5-3-9：《歪男孩》文字敘述表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		歪在一起 做盡壞事	2		他們眼 中的世 界與眾 不同
3		當現實開 始擠壓夢 想	4		長大，是 不是唯 一的選 擇？

資料來源：本研究自行整理

《父後七日》預告片的文字敘述是敘事結構的切割點，「七天裡的繁文縟節」開始介紹女主角父親死後這七天所經過的過程，也就是影片本身的主要情節，那些悲傷又衝突的儀式與心情，接著「七天後對父親的懷念」開始了無法宣洩的悲傷，清楚分明的結構，劇情的高低起伏利用兩三張字卡來牽引，使得預告片的故事線清晰明瞭。

表 5-3-10：《父後七日》文字敘述表

順序	畫面	文字	順序	畫面	文字
1		七天裡的繁文縟節	2		七天後對父親的懷念
3		變成永恆			

資料來源：本研究自行整理

演化中的台式電影預告片，利用文字說故事，很明顯將文字擺放在起承轉合的分隔點，這裡字卡除了補足畫面與時間的限制之外，最大的功用便是架構整個故事結構，明確的情緒起伏與劇情轉折，與其他偏向好萊塢預告片模式的電影預告片不同，好萊塢式的電影預告片，在文字敘述部分，加強背景與角色介紹，並非利用字卡來推展劇情，但演化中的台式電影預告片，以故事為預告片的中心，字卡除了補充角色背景之外，最大的功能是結構情節，明確告訴觀眾故事內容。

第四節 聽覺文本

電影聲音的組成包括敘境內的對白與環境音、敘境外的音樂與旁白，這四種元素構成電影裡的另一個文本，電影預告片同樣利用這四種元素排列組合，搭配不一樣的視覺文本，構成一個新文本，而聽覺文本創作的空間更廣於視覺文本，因為它可以完全不採用原電影裡的聽覺素材，配合電影預告片的廣告性質，搭配新的音樂音效、旁白、對白等，再利用不同的視覺搭配，可以徹底改變原來文本的意義與氛圍，尤其是在沒有足夠製作經費來增加場面豐富度的演化中的台式電影預告片裡，聽覺變成發揮與能善用的有效利器。

壹、音樂音效

《海角七號》獲得金馬獎原創電影音樂殊榮，本片配樂由兩位台灣音樂人呂盛斐和駱集益製作，預告片的音樂搭配按照劇情變化來更動，並且以正片搭配的畫面音樂直接做剪輯。按照三幕劇的分段來看，音樂也分成三個部份，鋪陳階段是日本教師念著寫給小島友子的信，搭配駱集益製作的〈1945〉，與正片的做法相同，〈1945〉是六十年前故事線的主題曲；衝突階段，搭配搖滾樂團樂曲，此階段的配樂音量壓低，人物對話高過音樂，主要以對話來營造趣味性與衝突，因此樂團配樂在此的功能，便僅與此階段討論的組樂團話題相呼應，較隱而不見；最後解決階段，是片中樂團登台表演，預告片直接利用電影敘境內樂團表演的歌曲呈現，並無另加配樂。《海角七號》預告片配樂編排，主要使用正片配樂，並且按照原電影裡畫面搭配的音樂，並無做出較大變動，而情緒節奏同韻律節奏，讓音樂與敘事情緒一致。

《艋舺》配樂是台灣女歌手，同時也是音樂製作人陳珊妮，《艋舺》預告片音樂使用多元，開場利用鼓擊音樂擴大影片氣勢，使用字卡「五個少年生死與共的純真友誼」推展劇情的同時，轉換音樂，音樂變成描述兄弟之情的〈bortherhood〉，緩慢抒情與鼓擊音樂的節奏氛圍相異；接著一聲槍響，劇情進入衝突階段，衝突階段使用情緒性較重的弦樂，並且每張字卡都搭配音效，讓文字也有情緒，增加了整體的戲劇性，衝突階段進入高潮時，音樂轉換成開場的鼓擊聲，節奏快速的敲鑼打鼓，將劇情張力加強，最後的解決階段，鼓聲和鑼聲速度並未減緩，同樣的音樂節奏直到影片結束，在片名出現同時搭配音效，讓畫面與聲音結合。

《艋舺》預告片配樂較不一樣的地方在於，雖然音樂有不同的三個曲調，但音樂分段與劇情分段並不一致，預告片前後呼應，皆使用同一首鼓擊音樂，中間則利用兩首音樂來切割，兩首音樂的接換點是鋪陳到衝突的切換點，而鼓擊音樂

的目的不與劇情搭配，主要是營造影片氣勢，所以切換點不與情節同步。

《囧男孩》電影配樂由台灣音樂製作人鐘興民、黃韻玲聯手製作，預告片的音樂音效設計簡單不花俏，由兩首電影配樂完成預告片的音樂設計，鋪陳階段使用原電影裡的〈情竇初開〉當作配樂，音樂活潑俏皮，用來介紹兩位愛搗蛋的主角，畫面與音樂搭配諧和，影片喜劇般的歡樂調性馬上顯現；接著影片主題曲，由痞客四演唱的〈Fly Away〉跟著衝突出現，搖滾樂團的彈奏，加上主唱的渾厚嗓音，熱血沸騰，直到影片結束。《囧男孩》預告片簡單利用電影原本的兩首配樂來組合，並且以電影主題曲為主，讓音樂顯得非常突出。

《父後七日》預告片開場只有心電圖和奔跑腳步聲，接著女主角旁白說著最荒謬的旅程即將啟動，開啟了預告片的序曲，接著貫穿電影正片的希伯萊民謠〈Hava Nageela〉，串起了預告片鋪陳與衝突階段，音樂節奏越轉越快，帶著情緒旋轉，讓辦喪事的畫面與輕巧快速的音樂融合、旋轉、衝突，最後以西班牙歌手Ana D的〈Galaxia〉架構女主角悲傷的情緒，解決階段阿梅開始面對被繁雜儀式淹沒的悲傷，〈Galaxia〉的曲調與節奏，溶進阿梅的情緒裡，彷彿是心情寫照。

《父後七日》預告片兩首音樂的編排，也正是電影正片的編排，〈Hava Nageela〉開始故事，〈Galaxia〉結束故事，音樂的比重顯得突出與重要，輕易帶領著觀眾進入影片情緒中，完全被音樂所吸引。

演化中的台式電影預告片，音樂的運用強於音效，音樂渲染力高於影像，音樂節奏跟著對白變化，而非與影像同步。此類別音樂主要以原電影的主題曲或是音樂來做搭配，較少為了預告片製作音樂，另外，在預算有限的條件之下，可以發現此類別的音樂製作多是聘請台灣音樂人，較少直接購買其他音樂版權，也不像準好萊塢與類好萊塢的電影音樂，請外國音樂人來製作配樂，而《父後七日》大量購買現成音樂版權算是此類別裡較為特殊的案例。

貳、對白

對白除了角色說出的話語之外，有更多言外之意可以討論，例如話是由女性或是男性所說、使用什麼語言、速度快慢等，而在電影正片長達九十分裡，所講的對白高達幾百句，預告片的對白抽取便會影響整個預告片的風格、故事與印象，以下整理出演化中的台式電影預告片對白，討論對白在此類別佔了多大份量，傳達出什麼隱含意義。

《海角七號》預告片選擇了三十句對白，夾雜了日語、國語、台語三種語言，主要對話都由男性主導，對白語調緩慢，並且集中在鋪陳與衝突階段，鋪陳階段對白圍繞著六十年前與信件，衝突階段則是將重點放在樂團組成，對白清楚交代

了樂團成立的原因、組員找尋的過程，不一樣的國籍語言也直接傳達出故事多線的陳述，同時，在簡短的三十句對白中，已可以大致建構故事情節與角色個性，另外，在台語比重相對多的情況下，讓觀眾可以感受到本片的在地、本土性，也給了影片一個定位，鄉土喜劇片並且融合了日本與樂團元素，試圖在沒有類型的台灣電影裡，為影片找出類型發展的可能性。

表 5-4-1：《海角七號》對白表

順序	角色	對白	順序	角色	對白
1	日籍老師	友子，太陽已經完全沒入了海面，我真的已經完全看不見台灣島了，你還站在那裏等我嗎？我在家人熟睡的甲板上反覆低喃，我不是拋棄你，我是捨不得你。(日語)	2	茂伯	這是要退回的，明天回去交給櫃檯。(台語)
3	友子	那些信件非常重要，你一定要交到那個女孩手裡。	4	飯店經理	這回我們特地從日本請來的是真正出名的療傷歌手
5	洪國榮	我跟你要的是暖場樂團要找我們在地人。(台語)	6	飯店經理	可是我們在地就沒有樂團。(台語)
7	水蛙	老闆娘，我朋友剛剛幫我報名，要在活動中心表演打鼓。(台語)	8	茂伯	要幹什麼？(台語)
9	阿嘉	你彈這支。(台語)	10	民代	抱歉，妹妹，你代表我們恆春參加樂團。
11	民代	你負責彈貝斯，你兒子彈吉他。	12	歐拉朗	我不會彈貝斯
13	民代	沒關係啦，去了就會了。	14	茂伯	是說這兩條都沒用到，不能把他剪掉嗎？(台語)
15	飯店經理	不可能啦！(台語)			

資料來源：本研究自行整理

《艋舺》利用對白來開場，一開場和尚使用國台語交雜的方式，介紹艋舺的背景，同時介紹了影片背景，接著利用帶著趣味性的對白，傳達出不一樣的幫派電影印象，鋪陳階段就拋出了黑道幫派、角色關係、男女情誼等訊息，衝突階段的對白設計也充滿衝突，包含了地盤危機、幫派鬥爭、兄弟鬩牆等，五十句對白構築起一條故事線，台國語交雜、男性為主的對白，也呈現了影片的風格調性，是在地的台灣幫派電影。

表 5-4-2：《艋舺》對白表

順序	角色	對白	順序	角色	對白
1	和尚	這裡就是廟口，我們的地盤，艋舺從清朝到日據時代一直都是台北最熱鬧的商業中心。反正在艋舺，只要報志龍他爸的名號，就沒人敢動你。(台語+國語)	2	Geta 老大	好好好，你好你好你好。明天我要是炒菜時還帶這浴帽，你爸我就把你風乾滴水。(台語)
3	蚊子	這是黑道嗎？跟我想的不一樣。	4	白猴	這才是真正的台灣黑道，俗又有力。(台語)
5	太子幫五人	太子幫五人，不能同年同月同日生，但願同年同月同日死。	6	蚊子母	你是不是每天都跟廟口的小混混混在一起？跟他們混有前途嗎？
7	蚊子	從小到大我沒有交過什麼朋友，這是第一次。	8	志龍	從現在開始他的事就是我的事，他的仇人就是我的仇人。
9	蚊子	每天這樣打打殺殺到底有什麼意義？	10	白猴	意義是啥小？拎盃只聽過義氣沒聽過意義。
11	蚊子	他，我可以。 你為什麼要做妓女？	12	小凝	為什麼要做兄弟？
13	Geta 老大	什麼太子幫，你真以為你是太子嗎？人命在你眼裡，真的這麼不值錢。(台語)	14	文謙	你想要保你兄弟，現在整個艋舺恐怕都保不住了你知道嗎？(台語)
15	狗仔孩	安靜	16	和尚	今天你要是不弄死他們，有一天你就會被他們弄死。

17	志龍	你為什麼要逼我啊？	18	Geta 老大	你很行，你怎麼這麼行，你很行。(台語)
19	灰狼	艋舺開一個堂，你就是堂主。	20	志龍 母	他就是要我們死，要我們廟口的人全死光。(台語)
21	蚊子	我要他們血債血還。	21	和尚	我做的一切都是為了你。

資料來源：本研究自行整理

《囧男孩》預告片剪接師張雍益先生，為預告片開場找到一個屬於預告片的畫面，直接利用角色間的有趣對話，抓住觀眾目光，引發觀眾興趣，並且產生好奇心，願意停留繼續看下去。接下來，主要焦點放在兩個小童星身上，利用兩個角色的對話，加上與其他角色互動，讓兩個角色變立體，衝突階段則抓出了妹妹失蹤的橋段，奶奶的一句「你們這些小孩，都是沒人要的啦。」，隱藏了這個調性歡樂電影背後的悲情面，最後兩個小孩邊跳邊喊著「我要轉大人、我要轉大人。」，讓兒童成長主題的喜劇類型印入觀眾腦海中。

表 5-4-3：《囧男孩》對白表

順序	角色	對白	順序	角色	對白
1	二號	2×4=8、2×5=10、2×6=12 2×7=16、2×8=16	2	二號 奶奶	我一天給你七個巴掌，那兩天有幾個巴掌？(台語)
3	二號	14 下啦！	4	一號	不用跟著我你快點走。
5	二號	為什麼我是二號？	6	老師	現在全校最壞就是你們兩個啦。
7	同學	騙子！騙子！騙子！	8	二號	林艾莉，還我命來。
9	一號	那個男的是誰阿？	10	二號	她的男朋友啦。
11	一號	屁啦！	12	三號	你吃醋喔！
13	一號	哪有。	14	二號	談戀愛！談戀愛！
15	一號	我們如果蒐集到十台大電風扇的話，就可以做一個超大的龍捲風去異次元喔！	16	二號	異次元，每次都講異次元。
17	二號	卡達天王！卡達天王！ 我要我要，Oh my god.	18	二號 奶奶	你妹妹呢？(台語)
19	二號	不知道阿！	20	二號 奶奶	我叫你顧好你都沒在聽。 (台語)

21	二號	妹妹，你在哪裡？	22	一號	妹妹！
23	二號	妹妹不見了，你們都怪我。	24	二號 奶奶	你們這些小孩，都是沒人要的啦。(台語)
25	二號	說什麼異次元，根本就是騙人的！騙人精，你自己去啦！	26	林艾 莉	我是來說再見的。
27	二號	為什麼？	28	一號 與二 號	我要轉大人、我要轉大人。
29	二號	ㄟ～			

資料來源：本研究自行整理

《父後七日》正片女主角擔任旁白角色，不斷剖析自己心情狀態與外在環境，預告片也讓女主角阿梅變成說故事的人，帶領觀眾進入他的故事，預告片利用簡短對白，道出了女主角的心情轉折，完整呈現影片內涵。預告片使用了三種語言，國語、台語、英語，目的不是表達影片的國際化，在如此本土的故事題材中，語言的多元加強了文化、階級的隔閡，呈現出一種衝突狀態，刻意的編排加強了戲劇性，同時刻劃出黑色喜劇的類型輪廓。

表 5-4-4：《父後七日》對白表

順序	角色	對白	順序	角色	對白
1	阿梅	我知道我這一生最最荒謬的一趟旅程已經啟動。	2	師公	現在將你爸在世時愛吃愛用的東西擺在床邊。你內行，那裡最缺這個。(台語)
3	路人	遺照相片怎能用在唱歌的？做的不搭不七，這樣能看嗎？(台語)	4	小莊	好了！
5	喪禮人員	幹！累得快死了。(台語)	6	阿梅	以前人家說，累得要哭爸，原來哭爸真是件這麼累的事。
7	師公	女兒來.....(台語)	8	阿梅	阿爸！
9	師公	女兒來哭.....(台語)	10	阿梅	阿爸！

11	師公	女兒快來哭..... (台語)	12	阿梅	阿爸！
13	大志	電話接一下啦！可能是送糶的，他找不到路。 (台語)	14	阿梅	嗨！布拉克先生，很抱歉我爸剛過世了。(英語)
15	阿梅	總有人在旁邊說，現在趕快哭，或者現在不能哭，我和我哥常搞不清楚現在是要哭還是不能哭。第七天送葬隊伍啟動，不管家祭公祭、三拜九叩，一有機會，我就開始找你.....			

資料來源：本研究自行整理

演化中的台式電影預告片對白呈現出自己的風格，準好萊塢預告片的對白少、簡短，不具敘事功能，普遍對白呈現情緒或是問句，句與句間較無關連性；類好萊塢預告片對白設計漸多，著重在鋪陳階段的背景描述或是情節轉換的推動，具敘事功能，對白間的因果關係強；演化中的台式電影預告片對白繁多，具敘事功能，對白散落全片預告片，尤其集中在鋪陳與衝突階段，對白間的關連性強，很明顯的是，對白與畫面不同步，如同剪接師林雍益先生所說，剪接時先抓取對白建構故事，再另找畫面來搭配，對白拉著影像前進，對白傳達出的意義與訊息較影像多，在此類別的語言設計，四部皆偏向本土語言，台語變成台灣電影的重要元素，與準好萊塢、類好萊塢預告片極力掩蓋台灣元素不同。

參、旁白

預告片的旁白直接面對觀眾，與觀眾對話。台灣電影普遍不配旁白，演化中的台式電影預告片大部分同樣呈現無旁白狀態，原因在於旁白須另付費，在有限經費中，旁白便被捨棄，《囧男孩》的旁白，經由訪問剪接師林雍益得知，是製作人李烈商請蔡康永幫忙配音，因此才會有這個旁白，另外，剪接師張家維認為，在台灣要找到一個好旁白很困難，他認為國片調性跟旁白不協調，不像好萊塢電影的場面與氣勢，非常適合具權威性的旁白，因此台灣電影預告片製作時通常不會考慮配旁白。

《囧男孩》預告片旁白，直接面對觀眾介紹兩位主角，前兩句先介紹兩位主

角出場，和他們的名字，接著講述他們的個性，旁白配合畫面同步出現，最後講解片名與上映日期，還有影片的宣傳標語，蔡康永男性的嗓音，較不具權威性，但與影片有同樣調性，輕鬆有趣的口氣講述著兩個搞怪小孩的成長故事。

表 5-4-5：《囧男孩》旁白表

順序	畫面	旁白	順序	畫面	旁白
1		這個是一號	2		這個是二號
3		他們囧在一起 做盡壞事	4		他們所看見的世界 老是跟別人不一樣
5		囧男孩 9月5日 長大不等於說 再見			

資料來源：本研究自行整理

經過整理與比較，可以發現演化中的台式電影預告片，呈現強烈的台灣風格，首先，音樂音效部分，以台灣音樂製作人為主，預告片中通常放入兩至三首原電影配樂，並且普遍會放入電影主題曲，而音效部分則較少使用；對白多，預告片主要利用對白來架構故事，經由對白設計激起觀眾興趣，而台語在此也成了建立台灣風格的元素之一；旁白較少出現在此類別電影預告片中，除了預算之外，要找到符合影片風格的旁白，也需費較大苦心，如不能達到預期恐弄巧成拙，因此，旁白角色在演化中的台式預告片中消失了。

第五節 明星

明星制度是好萊塢成功關鍵，製造廣受注目的明星演員，正是好萊塢電影工業確保市場收益的手段，然而，台灣電影的長久不振，導致沒有孕育明星的搖籃，並且讓台灣本土明星無法在本地電影製作中生存，更遑論關係到個人演藝生涯的延續，即使有明星也漸往電視甚至海外發展，所以在演化中的台灣電影中，很難發現足夠可以稱作明星份量的演員。

《海角七號》預告片裡，演員出現多而且雜亂，從整理資料中看到，預告片裡出現了十幾個演員，除了男主角范逸臣外，很多角色都是一閃即過，連面貌容樣都很難被記住，更不用說引起觀眾興趣，而在角色建構上，具體形塑的也只有男主角，包括他的身分、職業、夢想等，從預告片中可以得知。在這部預告片中，很明顯的，沒有任何一個電影明星，只有演員與業餘演員，當卡司如此薄弱之時，角色由誰來飾演並非預告片的重點，焦點又繞回故事上，演員的存在只為告訴觀眾一個故事，靠故事來吸引觀眾注目。

表 5-5-1：《海角七號》演員對照表

順序	電影 《海角七號》	職業或身分		《海角七號》預告片	次數	順序
14	小島友子 (梁文音)	日本教師的 愛人	日本教師 的愛人	小島友子 (梁文音)	1	1
1	教師 (中孝介)	日本教師	日本教師	教師 (中孝介)	1	2
2	阿嘉 (范逸臣)	郵差	郵差	阿嘉 (范逸臣)	12	3
5	茂伯 (林宗仁)	花店老闆	郵差	茂伯 (林宗仁)	8	4
3	友子 (田中千繪)	演唱會公關	未知	友子 (田中千繪)	2	5
12	飯店經理 (張魁)	飯店經理	飯店經理	飯店經理 (張魁)	2	6
4	洪國榮 (馬如龍)	鎮民代表會 主席	未知	洪國榮 (馬如龍)	2	7
8	水蛙 (應蔚民)	黑手兼樂團 鼓手	黑手兼樂 團鼓手	水蛙 (應蔚民)	6	8
13	老闆娘	機車行老闆	機車行老	老闆娘	1	9

	(李佩甄)	娘	閩娘	(李佩甄)		
9	民代 (鄭志偉)	民代	未知	民代 (鄭志偉)	2	10
10	大大 (楊蕎安)	學生兼樂團 琴鍵手	學生兼樂 團琴鍵手	大大 (楊蕎安)	4	11
7	歐拉朗 (丹耐夫正若)	警察	警察	歐拉朗 (丹耐夫正若)	4	12
6	勞馬 (民雄)	警察兼樂團 吉他手	警察	勞馬 (民雄)	5	13
5	林明珠 (林曉培)	飯店服務員 兼大大母	飯店服務 員	林明珠 (林曉培)	1	14
11	馬拉桑 (馬念先)	小米酒推銷 員	樂團吉他 手	馬拉桑 (馬念先)	1	15

資料來源：本研究自行整理

明星形象的善用與累積，可為電影增添光彩與話題，電影《艋舺》嘗試將新生代電視演員的名氣，轉移到電影消費上，《艋舺》預告片主打演員阮經天、趙又廷，阮經天模特兒出身，演過《六號出口》等電影，後轉戰電視戲劇圈爆紅，趙又廷則是電視演員出身，靠著第一部戲《痞子英雄》一戰成名，兩位帶著電視圈打響的名號，為《艋舺》卡司增添星光。

由於兩個演員尚未累積足夠螢幕形象，因此電影的黑道兄弟角色，給觀眾耳目一新的感覺，同時，角色建構與關係，繞著兩位演員打轉，透過預告片觀眾對和尚與蚊子已有大致了解，但我們還是可以發現，預告片裡的演員多且雜，雖然能提高影片氣勢與豐富度，但同時也會模糊焦點，透過之前研究的視覺與聽覺文本，可以發現這些演員出現目的，多是為了情節需要，使得對白與畫面連接度強，故事重要性凌駕於明星。

表 5-5-2：《艋舺》演員對照表

順序	電影《艋舺》	職業或身分		《艋舺》預告片	次數	順序
1	和尚 (阮經天)	太子幫 成員	太子幫 成員	和尚 (阮經天)	30	1
1	志龍 (鳳小岳)	太子幫 老大	太子幫 成員	志龍 (鳳小岳)	20	2
5	Geta 老大 (馬如龍)	廟口 老大	廟口 老大	Geta 老大 (馬如龍)	6	3

1	蚊子 (趙又廷)	太子幫 成員	太子幫 成員	蚊子 (趙又廷)	30	4
1	白猴 (蔡昌憲)	太子幫 成員	太子幫 成員	白猴 (蔡昌憲)	13	5
1	阿伯 (黃鐙輝)	太子幫 成員	太子幫 成員	阿伯 (黃鐙輝)	10	6
2	林秀玲 (周玲婉)	蚊子母	蚊子母	林秀玲 (周玲婉)	1	7
3	狗仔孩 (陳漢典)	阿狗兒 子	學生	狗仔孩 (陳漢典)	4	8
8	小凝 (柯佳嬿)	妓女	妓女	小凝 (柯佳嬿)	4	9
9	文謙 (王識賢)	後壁厝 兄弟	黑道兄弟	文謙 (王識賢)	2	10
4	灰狼 (鈕承澤)	外省掛 兄弟	黑道兄弟	灰狼 (鈕承澤)	1	11
6	志龍母 (席曼寧)	志龍母	廟口幫某 一女性	志龍母 (席曼寧)	1	12

資料來源：本研究自行整理

《囧男孩》製作經費只有一千五百萬，也是台灣電影的製作常態，在這麼有限的經費中，明星演員須被捨棄，在《囧男孩》中，兩位可愛童星都不具知名度，更可能是第一次正式演電影，因此，預告片不將重點放在明星，而是將兩個角色完全立體的建構，讓兩個角色得到觀眾的認同感，並且對他們感到喜愛與產生興趣，整部預告片清楚告知觀眾兩位主角的名字、個性、脾氣等，讓角色活起來的同時，也陳述了大部分的故事情節，這樣的做法，將原本好萊塢善用的明星元素，轉換成角色個性與故事情節的發展，轉移了沒有卡司的缺點。

表 5-5-3：《囧男孩》演員對照表

順序	電影《囧男孩》	職業或身分		《囧男孩》 預告片	次數	順序
1	二號 (潘親御)	學生	學生	二號 (潘親御)	31	1
4	奶奶 (梅芳)	賣草藥	未知	奶奶 (梅芳)	4	2
2	一號	學生	學生	一號	24	3

	(李冠毅)			(李冠毅)		
3	林艾莉 (徐啟文)	學生	學生	林艾莉 (徐啟文)	6	4
5	一號父 (馬志翔)	太子幫 成員	未知	一號父 (馬志翔)	4	5

資料來源：本研究自行整理

《父後七日》改編自得獎散文，以一千萬的製作經費完成電影拍攝，片中演員除了太保與吳朋奉具知名度外，大部分是劇場演員或是素人，同樣缺少明星卡司。整部影片圍繞著女主角阿梅父親過世的心歷路程，利用旁白的第一人稱觀點，轉換散文形式變成電影，因此，阿梅是全片的第一主角，也是預告片的主要角色，預告片也利用阿梅的第一人稱觀點，陳述故事，阿梅在預告片中是說故事的角色，但次數出現最多的阿梅與大志，本身的角色建構皆不足，主要都放在引人發笑的情節上，觀眾無法記得演員長相，但卻可以被這些安排好的情節所吸引，同樣將明星焦點轉移至故事情節上。

表 5-5-4：《父後七日》演員對照表

順序	電影《父後七日》	職業或身分		《父後七日》 預告片	次數	順序
4	阿梅 (王莉雯)	上班族	上班族	阿梅 (王莉雯)	18	1
5	大志 (陳家祥)	夜市 擺攤	阿梅兄	大志 (陳家祥)	10	1
1	阿義 (吳朋奉)	道士	道士	阿義 (吳朋奉)	3	2
3	小莊 (陳泰樺)	阿梅 表弟	未知	小莊 (陳泰樺)	3	3
6	張嘉年 (太保)	夜市擺攤 阿梅父	夜市擺攤 阿梅父	張嘉年 (太保)	5	4
2	阿琴 (張詩盈)	葬儀社兼 道士女友	葬儀社人 員	阿琴 (張詩盈)	1	5

資料來源：本研究自行整理

演化中的台式電影預告片，呈現沒有明星卡司、導演名氣的特性，在資金有限的情況下，無法聘請知名演員成了常態，因此預告片為掩飾缺點，需找到其他方法轉移焦點，並且找到賣點，所以預告片回到故事本身，此類別的預告片將演員變成故事的一部分，我們看不到明星本身的形象累積與特質，甚至連演員本身

的名字也鮮少出現在預告片裡，因為他們代表戲中角色，這樣的方式讓觀眾忘記明星，希望藉由故事本質，吸引觀眾，因此，預告片中演員的出現，除了主角之外，演員在預告片中露出的主要原因，是為使對白與畫面連接度高，或是選取可引起觀眾興趣的情節等，故事的重要性超越演員本身，與好萊塢預告片，甚至是其他兩種類別的預告片有極大的不同。



第六節 小結

透過敘事、視覺、聽覺、明星等四個元素的整理，演化中的台式電影預告片風格模式呈現出獨特樣貌，在敘事部分，台灣剪接師剪接預告片時，第一步驟便是架構故事，經由整理可以發現，預告片結構按照古典模式編排，並且與正片幾乎相同，預告片並未變動敘事結構，為了在無明顯類型的電影裡找到電影的定位，剪接手法抓緊一個中心，繞著核心走，讓影片類型更明顯。

視覺部分，場景多以全景和中景強調場面，雖然沒有大場面，但利用色彩、動畫、後製、特殊效果等，讓影像豐富度增加，另外，影片的節奏皆較緩慢，每個鏡頭都將近兩秒，比重也以鋪陳、解決階段為主，衝突階段時間短，是為掩飾影片本身的衝突性低、戲劇張力弱，而文字的使用，演化中的台式電影預告片利用字卡來進行劇情轉折，由於類型不明確、明星缺乏、導演知名度不足，因此文字附加價值的使用，重點放在得獎與其他周邊訊息上。

聽覺部分，主要以對白和音樂為主，以大量對白搭配音樂，傳達出影片故事與氛圍，演化中台式電影預告片的特色，除了都有本土台語元素、不配旁白之外，對白與畫面的不同步，與其他類別電影預告片特別不一樣，對白牽引著整個預告片方向，拉著影像前進，對白意義傳達出的意義重於影像。

因為電影工業發展的不全，電影明星消失於演化中的台式電影預告片，此類別的演員真正代表著戲中角色，預告片演員繁雜，除了主角露臉比重多之外，其他演員的出現是因為情節有趣、戲劇衝突性、情節需要等，便被選取進預告片中，不同於好萊塢電影預告片，明星是預告片中必要的核心元素，代表戲中角色之外，更代表明星本人。

表 5-6：《海角七號》、《艋舺》、《囧男孩》、《父後七日》對照好萊塢預告片模式表

好萊塢預告片模式		海角七號 (Cape No. 7, 2008)	艋舺 (Monga, 2010)	囧男孩 (Orz Boyz, 2008)	父後七日 (Seven Days In Heaven, 2010)
敘事	題材具原創性(新鮮感)	○	×	×	○
	內容反常(充滿衝突)	×	×	×	×
	小人物立大功	×	×	×	×
	類型清楚(容	×	○	×	×

		易理解)				
		古典模式	○	○	○	○
類 型 元 素	視 覺	動作緊湊、節奏快速	x	○	x	x
		大場面、特效多(視類型而定)	x	○	x	x
		片名清楚 (易產生聯想、短潔)	x	○	x	x
		簡潔有力的文字敘述、主題	○	○	○	○
	聽 覺	解說詞像影片廣告詞 (排比、對稱等)	x	x	○	x
		旁白、對白大多是男性	○	○	○	x
		音量大、音樂音效戲劇性高	○	○	○	○
	明星	角色建構	x	○	○	x
		明星特質、導演名氣等運用	x	○	x	x

資料來源：本研究自行整理

從對照表中可以發現，演化中的台式電影預告片與好萊塢預告片模式有很大的不同，台灣電影不像好萊塢用高概念來製作電影，可用一句話說明主題、充滿衝突與新鮮感、附加眾多吸引人的賣點，可以說好萊塢電影擁有的特質，在以本土資金、低價預算拍攝的台灣電影裡都很難找到，以上四部電影，《艋舺》最接近好萊塢電影預告片模式，類型清楚、容易理解、有知名導演、演員等，但也呈現出台灣的風格，包括台語元素、鮮明的台灣時代背景、國語主題曲等，將好萊塢的技法轉移到台灣電影裡，並且融合台灣元素。

演化中的台式電影預告片呈現出自己的風格，在缺乏製作經費的環境中，聲音的可塑性相對高於影像，因此，靠著對白與音樂的搭配建構出完整故事線，明星、場面、畫面，必須跟隨著故事、對白設計來做安排，故事重於聲音與影像，影像、聲音與故事比為 1:2:3，與準好萊塢、類好萊塢預告片的模式特徵不同，相對擁有較多資源的準好萊塢類別，預告片跟隨著好萊塢預告片模式，利用明星、場面、特效填滿觀眾視覺感受，故事成了陪襯，準好萊塢預告片的影像重於聲音與故事，呈現 3:2:1 的比例；類好萊塢預告片則試圖在區域市場內，打開國片新風貌，在較寬裕的經費中，從影像特效的可看性下手，影像、聲音與故事比呈 2:2:2。演化中的台灣電影預告片，囿於影片本身缺乏明星與類型，因此以故事為本體，故事核心為主軸，從對白出發，找到故事架構後，再拉進影像，最後用音樂加強氛圍，所有元素的組合導向一個吸引人的故事。



第六章 結論

本章第一節將介紹本研究主要研究結果與發現，第二節給予未來研究建議。

電影預告片從 1912 年在美國出現後，迄今已快邁入一百年歷史，在以商業為目的導向之下，預告片發展出自己的樣貌型態，不同類型的預告片擁有不一樣的操作手法，在好萊塢以全球觀眾為市場的預告片製作，追求的是打破文化隔閡、容納各階層族群的電影預告片製作，因此，好萊塢的電影預告片模式成為一種標竿，即使各國製作的電影內容與規模不同，但在一套已被全球觀眾接受的模式底下，電影預告片有了模式可追隨，並且經過各地改良，各國預告片擁有在地文化發展的特色模式。

台灣電影工業尚未成形，電影類型也明顯不足，產製規模可能只達到好萊塢的獨立製作，甚至比獨立製作規模更小，但台灣電影從新電影時期後的萎靡不振，近十年已漸露曙光，這樣的改變引發研究者關注於電影行銷面向，尤其是電影預告片在行銷環節的重要性與特殊性，因此預告片成了研究者的研究文本，本研究的最終目的在於瞭解台灣電影預告片目前的發展是否已形成台灣風格，藉由好萊塢預告片為最高標準，利用電影敘事與互文觀點拆解 2000 年至 2010 年票房排名前十名中的九部電影，以不同產製條件為分界，分為三大類，具體羅列三大類別預告片的特色，比對好萊塢電影預告片模式和台灣預告片的產製環境，以回應本文研究問題。

第一節 研究結果與發現

壹、台灣電影預告片的產製環境與方式

本研究訪問兩位台灣預告片剪接師林雍益與張家維先生，了解目前台灣電影預告片的產製現況與生產流程。在產製環境方面，主要剪接預告片有三種族群，導演本人、正片剪接師、預告片剪接師，目前台灣尚未有足夠電影產量支撐專業預告片製作公司的成立，就連單純的個人工作室也難以靠預告片剪接維生，預告片剪接師在以剪接預告片為主要工作之外，同時會發展其他影像製作的後期處理。在尚未成熟的電影工作環境，多樣化的工作發展是必須，不管從電影創作者或是行銷角度來看，電影專業分工化的環境需要培養，不同環節各司其職才能發揮綜效。

由於台灣電影預告片是由導演、正片剪接師、預告片剪接師來剪輯，為使預告片剪接能較於專業並且符合行銷角度，所以本研究將重點放在預告片剪接師的

生產流程，透過訪問，理解預告片剪接師的剪接流程與面對台灣電影時，是運用何種思路來剪接預告片。

台灣電影通常在上映三個月前會開始找尋預告片剪接師，預告片剪接時影片已完成拍攝，但尚處後製階段，第一階段剪接會與導演、行銷團隊討論包裝方向、畫面等，並且要求行銷團隊給予文案和影片所有音樂，剪接素材的完備以利剪接工作的進行，透過討論過後的整理，再進行影片架構編排，大約一個禮拜至十天時間完成初剪，接著有兩三個禮拜的時間與行銷團隊來回溝通修改，通常在上映前一個月會完成預告片剪接。

台灣預告片剪接師在剪接預告片時，皆以架構、故事為主要剪輯思考方向，透過講故事的方式，進行架構的安排，對白是架構故事的主要元素，找到需要的對白講出故事後，再來尋找預告片第一個畫面，也就是「Trailer Scene」，第一個畫面一定要吸睛，找到可以讓觀眾停留目光的情節或畫面，再來就是找到電影的製作價值，表現出電影製作面的價值，場面便是這部分的賣點。當故事、第一個畫面、場面都找齊了，接下來就是營造衝突與高潮，不管是打破原本敘事結構重組或照原本敘事結構，故事必須找到衝突點來彰顯情緒張力，在堆疊衝突的同時，也是缺隙的累積，預告片不斷丟出問號給觀眾。

近十年來有越來越多的導演嘗試製作類型電影，透過好萊塢的類型電影搭配本土元素，試探台灣觀眾對於國片接受度與不同市場口味，然而，目前台灣電影類型尚缺乏，囿於製作規模與經費有限，所以台灣電影走向以說出一個好故事為主軸。台灣預告片剪接師在不同類別、類型的預告片製作上，想法上並未有多大出入，除了放入類型或類別本身需擁有的基本元素之外，主要的產製方式還是以對白故事為主，接著著重音樂渲染力與整體感，最後才考慮到畫面，呈現出聲音重要性高於畫面的預告片風貌，與演化中的台式電影預告片呈現模式風格相符。

貳、台灣預告片風格與好萊塢預告片模式的差異。

本研究從好萊塢的預告片模式出發，將台灣電影預告片分成三類別，「準好萊塢電影預告片」，代表跨國合製、擁有國際資金的台灣電影；「類好萊塢電影預告片」，代表跨國合製、擁有亞洲資金的台灣電影；「演化中台式電影預告片風格」，台灣本土自製、只有台灣資金的台灣電影。經由第三、四、五章的分析研究，台灣電影預告片不同類別呈現出不同特色，以下分別整理出敘事、視覺文本、聽覺文本、明星等四部分的比較。

首先，整理出敘事部分的三類別特色，見以下表格。

表 6-1：三類別敘事比較表

敘事				
	鋪陳	衝突	解決	整體特色
準好萊塢電影預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●介紹時代、空間背景、角色 	<ul style="list-style-type: none"> ●忽略畫面連續性與意義 ●明星、衝突場面為重點 ●介紹明星 	<ul style="list-style-type: none"> ●時間短促、鏡頭少 ●軋然而止，訊息少 	<ul style="list-style-type: none"> ●類型清楚 ●高概念文本特性 ●敘事性低，重點是明星、場面 ●解決階段極短，吊足觀眾胃口
類好萊塢電影預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●醞釀衝突的爆發 	<ul style="list-style-type: none"> ●介紹明星 ●無敘事，重衝突場面 	<ul style="list-style-type: none"> ●時間較鋪陳、衝突短 ●導演、片名訊息傳達 	<ul style="list-style-type: none"> ●以衝突為重心的敘事結構 ●解決階段偏短，觀眾情緒懸宕
演化中台式電影預告片風格	<ul style="list-style-type: none"> ●直接從電影正片鋪陳階段擷取 	<ul style="list-style-type: none"> ●以字卡設為故事轉折點 ●清楚交代故事情節、衝突原由 	<ul style="list-style-type: none"> ●介紹演員與得獎訊息傳達 ●正片的解決直接放入預告片中 ●時間長、資訊多、觀眾情緒得到解決 	<ul style="list-style-type: none"> ●預告片幾乎沒有變動正片的敘事結構，等同說了一個完整故事 ●解決階段處理方式讓觀眾被挑起的情緒得到解脫

資料來源：本研究自行整理

從上面表格中，可以明確凸顯不同類別的差異。準好萊塢電影預告片敘事最完整明確的部分為介紹故事背景，其餘部分敘事性低，衝突階段以明星、場面、類型印象為主，按照三幕劇結構編排，利用快速解決的方式讓觀眾留下深刻印象與疑問；類好萊塢電影預告片以衝突為核心，衝突讓敘事性降低，衝突階段以明星、場面、類型印象為主，按照三幕劇結構編排，解決階段漸延長，但觀眾情緒依然被衝突高潮所牽引；演化中的台式電影預告片風格敘事按照正片結構編排，預告片三幕影像皆由正片三階段擷取，衝突階段清楚交代故事情節與衝突，解決

階段以演員、導演、得獎等訊息為主，解決階段時間長，讓觀眾在衝突階段被戲劇張力挑起的情緒得到舒緩，同時削減了觀眾的好奇心。

台灣電影三個不同類別的預告片，與好萊塢電影預告片呈現程度不一的相似程度，以好萊塢電影預告片為同心圓核心，每個類別的敘事結構同好萊塢電影預告片般，按照古典模式設計，準好萊塢電影預告片敘事模式模仿好萊塢電影預告片模式，具極高相似度，類好萊塢電影預告片則利用衝突情節來填補場面與明星的不足，但演化中的台式電影預告片則差異度大，不同電影正片皆試圖抓定一個影片核心來塑造類型，而衝突的不足則以鋪陳和解決等明確的故事來填補，最後呈現出與正片敘事相似度極高的預告片風格。

接下來，整理出視覺文本三類別的特色，見以下表格。

表 6-2：三類別視覺文本比較表

視覺文本				
	鏡頭	剪接	文字	整體特色
準好萊塢電影預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●大遠景建立鏡頭展示時代背景，多大遠景、遠景表現場景 ●去地域性 ●預告片另製特效，隱藏劇情並增加賣點 	<ul style="list-style-type: none"> ●鏡頭多，平均一個鏡頭 1.3 秒，切接鏡頭多 ●三段比 3:2:1，節奏快慢與三幕劇相搭 ●鏡頭銜接關係薄弱，敘事性低 ●單一鏡頭意義大於鏡頭組合 	<ul style="list-style-type: none"> ●文字精簡 ●強調明星、導演 ●少用文字補充影像限制與敘事 	<ul style="list-style-type: none"> ●大遠景、遠景多，展現場面氣勢 ●節奏快，鏡頭關聯性低 ●文字少、短潔，重介紹明星、導演 ●去時空、地域性
類好萊塢電影預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●大遠景建立鏡頭展示故事場景，多遠景、全景表現場景 ●場景辨識度低，異國情調 ●鏡頭運動多 	<ul style="list-style-type: none"> ●鏡頭多，平均一個鏡頭 1.2 秒，切接多，節奏快 ●三段比 2:2:2，節奏快慢與三幕劇搭配 ●鏡頭關聯性 	<ul style="list-style-type: none"> ●文字精簡 ●強調明星卡司、製作團隊 ●少用文字補充影像限制與敘事 	<ul style="list-style-type: none"> ●場景充滿異國情調 ●特效多 ●鏡頭多，節奏快，鏡頭關聯性漸強 ●文字少，強調明星

	●正片特效皆放入預告片中	漸強		
演化中台式電影預告片風格	<ul style="list-style-type: none"> ●在有限場景裡，利用不同全景、中景強調場面豐富度 ●以固定鏡頭拍攝為主 ●文字特效使用趨於簡單 ●場景辨識度高，充滿台灣符號 	<ul style="list-style-type: none"> ●鏡頭少，平均一個鏡頭 2 秒 ●三段比 3:1:2，節奏快慢不與三幕劇搭配 ●鏡頭關聯性強 ●依照對白敘事來排列畫面 	<ul style="list-style-type: none"> ●文字多 ●多影展相關資訊文字 ●影像與文字重疊，導致焦點模糊、訊息雜亂 ●善用文字敘述補充影像限制 ●字卡架構故事結構 	<ul style="list-style-type: none"> ●鏡頭少、鏡頭關聯性強、秒數長、節奏緩慢、重鋪陳與解決階段 ●文字附加價值重於影展等其他周邊訊息、文字多且雜 ●字卡成為故事轉折點

資料來源：本研究自行整理

以上視覺特點的整理，三類別在不同元素中，呈現不一樣的風貌，準好萊塢電影預告片利用大遠景、遠景來強調場面氣勢，就本研究個案而言，利用故事題材讓背景漂浮於特定的時空之上，呈現去時空、去地域化的場景，單一鏡頭意義大於鏡頭連接，節奏與三幕劇搭配，切接多、節奏快，文字使用精簡，重於明星與導演介紹，少用文字補充影像敘事；類好萊塢電影預告片多使用遠景、全景呈現場景，例如《雙瞳》室內古巴式的風格設計、《不能說的·秘密》歐洲鄉村學校的環境，讓場景呈現異國情調，鏡頭關聯性漸強，特效多、衝突場面多、節奏快，文字使用少，主要強調明星、導演；演化中台式電影預告片風格利用全景、中景增加場景豐富度，場景辨識度高，象徵台灣符號多，讓觀眾指認出地方色彩，可參見《艋舺》、《父後七日》等，預告片中利用台灣符號或是傳統習俗場面號召台灣性、地方性，此類別普片鏡頭少、節奏較慢，影片節奏快慢不與三幕劇做搭配，而與音樂做結合，鏡頭因果關係強，文字多且雜，利用字卡結構故事轉折，補充影像敘事的不足，多影展相關附加價值，而影像與文字的搭配混亂交雜，致使焦點模糊。

好萊塢電影的視覺風格顯著，大場面、動作緊湊、特效多、節奏快，強而有力的簡潔文字，準好萊塢與類好萊塢的電影預告片視覺文本，依賴著好萊塢電影預告片特徵來設計，利用大遠景、遠景等刻劃場面的用心，特效使用在不同類型的電影裡也竭盡所能加進預告片文本中，並且利用配合三幕劇的剪接節奏，讓預告片呈現緊湊快速的節奏感，最後文字只著重明星與導演，簡潔的文字描述，讓

觀眾可以快速接收單一訊息；演化中的台式電影預告片風格利用全景、中景讓場景多樣化、藉著繁複且雜的文字訊息提高影像豐富度、強調敘事性，因此影像節奏緩慢，與好萊塢電影預告片呈現完全不同的風格樣貌，而這樣的風格呈現無非是希望利用文字與故事來填補類型、明星、場面的不足。

聽覺文本分成音樂音效、對白、旁白三部分，三類別按照三個不同元素整理如下表。

表 6-3：三類別聽覺文本比較表

聽覺				
	音樂音效	對白	旁白	整體特色
準好萊塢電影預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●以原電影音樂為主 ●單首主旋律貫穿 ●同韻律節奏 ●音效多 	<ul style="list-style-type: none"> ●以男性為主 ●對白稀少 ●集中鋪陳階段 ●英語為主，其他語言為輔，例如國語、台語 	<ul style="list-style-type: none"> ●男性，英文發音 	<ul style="list-style-type: none"> ●旁白、對白多以男性為主 ●音樂以單首主旋律貫穿 ●對白少，集中鋪陳階段
類好萊塢電影預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●以原電影音樂為主 ●音效多 ●同韻律節奏 	<ul style="list-style-type: none"> ●以男性為主 ●對白少 ●集中鋪陳階段 ●對白與畫面同步 ●國語為主，他國語言為輔，例如日語、英語 	<ul style="list-style-type: none"> ●男性，英文發音 	<ul style="list-style-type: none"> ●旁白、對白多以男性為主 ●音樂製作多外國團隊 ●對白少，集中鋪陳階段 ●語言多樣化
演化中台式電影預告片風格	<ul style="list-style-type: none"> ●以原電影主題曲或是音樂為主 ●音樂重於音效，音樂與對白搭配 ●音樂使用簡 	<ul style="list-style-type: none"> ●語調緩慢 ●集中鋪陳與衝突階段 ●對白繁多，具敘事功能 ●對白與畫面不同步 	<ul style="list-style-type: none"> ●無旁白 	<ul style="list-style-type: none"> ●台灣音樂製作人為主 ●對白多，利用對白架構故事 ●國台語交雜 ●無旁白

	單，多利用兩首音樂配合三幕劇情緒	●多本土語言 台語		
--	------------------	--------------	--	--

資料來源：本研究自行整理

音樂文本的三類別差異大，準好萊塢電影預告片使用原電影音樂為主，並使用單首主旋律貫穿整部預告片，畫面與音樂呈現同韻律節奏，對白、旁白少，《臥虎藏龍》、《色，戒》甚至完全沒有對白和旁白，《雙瞳》的對白和旁白以男性為主，集中於鋪陳階段，較不具敘事性；類好萊塢電影預告片也以原電影音樂為主，影像與音樂節奏同步，多音效、少對白，對白與影像同步，對白、旁白以男性為主，語言多樣化，集中於鋪陳階段；演化中台式電影預告片風格以電影主題曲為主，另外搭配原電影音樂，音樂節奏不跟隨影像節奏，而是與對白搭配，音樂情緒轉換結合劇情起伏，對白多、語調緩慢，以本研究個案而言，皆利用對白架構故事情節，對白具敘事功能，集中鋪陳與衝突階段，另外，對白與畫面不同步、國台語交雜是其特色，台語元素更是四部電影預告片的共通特色。

好萊塢電影的聲音巨響控制著觀眾情緒起伏，好萊塢電影預告片音量大、利用音樂音效加強戲劇性，連字卡都會配上音效，增加氣勢，旁白、對白以具權威性的男性嗓音為主，語氣節奏快速緊湊，像廣告詞呈現排比、對稱的形式，準好萊塢電影預告片追求大且廣的無特定對象，善用單首主旋律展現氣勢與氛圍，並與節奏密合，類好萊塢電影預告片則以亞洲區域為目標市場，亞洲各地的特色在預告片裡混雜結合，試圖利用不同音樂搭配加強氣勢與氛圍，兩者對白、旁白皆少使用。

聽覺文本則變成演化中台式電影預告片的靈魂，發揮創作的空間相對於影像大，以多對白為主，音樂為底，音樂與對白節奏搭配，善用對白說故事、利用音樂創造氛圍，尤其是此類別會藉著電影主題曲來傳遞電影資訊，例如《囧男孩》、《海角七號》、《艋舺》都請來歌星配唱、《囧男孩》請名人配旁白，目地是為了提升影片的話題性與曝光率，利用本土語言台語號召台灣觀眾，嘗試不同的可能方法挖掘市場潛力，因此與好萊塢和其他兩類別預告片呈現不一樣的聽覺特色。

最後，是三類別的明星運用整理，見下表。

表 6-4：三類別明星比較表

明星	
準好萊塢電影預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●明星陣容簡單、焦點容易聚集 ●缺乏建構角色個性 ●明星重於故事本身
類好萊塢電影	<ul style="list-style-type: none"> ●以人物為中心，建構角色

預告片	<ul style="list-style-type: none"> ●主打明星與有名氣演員 ●發揮明星螢幕外的形象
演化中台式電影預告片風格	<ul style="list-style-type: none"> ●演員多而且雜亂 ●演員出現是為了情節需要，使得對白與畫面連接度強，故事重要性凌駕於明星 ●演員只代表戲中角色，無演員自身特質

資料來源：本研究自行整理

準好萊塢電影目標市場大，因此選角範圍廣，明星陣容堅強，演員來自兩岸三地，甚至好萊塢，簡單三四個明星卡司就能聚集焦點，善用明星特質與導演名氣，對於劇中角色建構則較少，著重明星自身的螢幕形象累積與魅力；類好萊塢電影定位為亞洲電影，目標市場橫跨兩岸三地，選角範圍鎖定亞洲區，除了華語演員，為了顯示影片的國際性，《詭絲》甚至有日本明星參與，另外，非演員出身的演員，本身在螢幕外的形象也會被帶進電影中，產生互文指涉的效果，像是《不能說的·秘密》，周杰倫的音樂才子形象，轉換到片中男主角上，產生互文，此類別預告片除了發揮明星魅力以外，同時建構主要角色的個性或處境，補足卡司的缺乏；明星是演化中台式電影缺乏的元素，此類別中多不具備有名氣的明星或導演，預告片由於劇情需要，出現演員眾多，演員代表戲中角色，並無自身形象或名氣，人物個性建構成功，能賦予觀眾想像空間與尋求認同，掩蓋明星卡司的缺乏。

明星是好萊塢電影工業經濟的活絡要素，好萊塢電影預告片往往拿明星打頭陣，明星幫助好萊塢電影進軍全球市場，所以明星特質與導演名氣是好萊塢預告片發揮的利器，明星在預告片中亮相便能充分示意人物，明星與人物兩者相輔相成，準好萊塢電影預告片同樣利用明星的現身來吸引目光，時代場景、類型建立後，擺入明星便塑造預告片大致輪廓；類好萊塢電影預告片以具有名氣的演員或是能創造話題的明星為主打，從人物角色出發，在消費明星形象的同時建構角色；演化中的台式電影預告片與好萊塢電影預告片不同，沒有明星卡司只好將重點放在人物建構上，人物建構與適當的情節選取變成除了主角之外，演員露出的原則。

透過以上整理，我們可以看到台灣電影預告片風格漸漸浮現，好萊塢預告片利用明星、類型、故事三大元素，來包裝、販賣電影，演化中的台式電影預告片則將三大元素比例做調配，以故事為主軸，利用對白、文字、人物來輔助故事的完整與類型的塑造，並且試圖利用音樂與風格顯著的台灣場景來轉移預告片的重心，讓觀眾將注意力放在對白、文字與具共鳴的情節上，呈現出故事重於聲音與影像的預告片風格。

參、台灣預告片模式風格與可改進之處。

產製端的想法思路反映到文本端的成品樣貌，經由訪問台灣預告片剪接師，瞭解目前台灣電影預告片的產製流程與想法，輔助本研究更進一步深入理解產生台灣預告片風格模式的背景。從產製端的想法中，我們可以發現，目前在台灣電影產製環境、有限的經費中生產的台灣電影預告片，已漸形成一種風格，從本土出發，放入象徵台灣的符號、語言，雖然沒有明星、場面、類型，但以故事來包裝，並且在預告片中嘗試不同的技法來增加影片的吸引力，例如利用電影主題曲、名人配旁白、各大影展獎項、大量演員、字卡等，影片本身的焦點不夠，便由其他元素來強化影片豐富度。

比較好萊塢與演化中的台式電影預告片，可以看到兩者風格大不同，好萊塢電影預告片訊息簡單、類型清楚、陳列出明星、場面即可，故事變成以上這些重要賣点的背景，而演化中的台式電影預告片，則是以故事為重心，其他元素變成說故事的輔助要件，兩者因為影片條件本質的差異，導致製作方向相反。將台灣電影預告片按照資金與製作規模分成三類來整理比較，研究者認為，台灣電影預告片的可能模式，並非現行的預告片風格，必須進行些微調整，正片本就缺乏的元素，無法在預告片中增加，但可以融合好萊塢的某些技法，與台灣本土元素相配合，以下提出台灣電影預告片的可能模式。

表 6-5：台灣電影預告片可能模式

敘事	視覺文本	聽覺文本	明星
<ul style="list-style-type: none"> ●故事簡單，點明角色處境 ●善用高概念文本特性 ●調整比例，建議三幕比例為 3:2:1 	<ul style="list-style-type: none"> ●節奏快慢調整需明顯 ●影像節奏與三幕劇搭配 ●文案精簡 ●單獨字卡、勿與畫面重疊 	<ul style="list-style-type: none"> ●單首主旋律加強印象並與預告片情緒做搭配 ●善用音效 ●字卡加音效 ●對白可多 ●無需旁白 	<ul style="list-style-type: none"> ●建構主角身分個性 ●精選演員露出，勿太繁雜 ●善用演員銀幕外的形象

資料來源：本研究自行整理

綜合好萊塢與三類別的預告片模式風格，研究者提出以上方式來增加台灣電影預告片效益，即使台灣的電影手工業限制了類型發展的多元與可能性，但在預告片中依然可以利用幾點技法，打造觀眾心中好的預告片印象。敘事方面，因為台灣電影預告片以故事為重心，因此可能最佳模式同樣以故事為出發點，但故事需要簡單明瞭，並且要點明主角處境，讓觀眾容易進入情境之中，另外，將高概念的文本特性套進電影預告片文本之中，讓訊息更容易被接收。在三幕劇的比例

中，三幕劇是良好的古典說故事方式，能讓觀者輕易接收理解的敘事模式，但在預告片中，現行演化中的台式電影預告片，三幕劇比例傾向於 3:1:2，結尾比例過長，會導致觀眾對於影片的疑問、興趣與情緒得到解脫，無法像好萊塢式的電影預告片利用急速的解決方式，讓觀眾情緒懸宕，進而提高觀影意願，吸引觀眾進戲院找到答案，因此建議在三幕劇比例上，可嘗試調整為 3:2:1。

視覺方面，台灣電影通常缺乏場面與衝突，因此，原本大量使用的全景、中景是讓場景多樣化的好方法，既無大場面，便需要靠節奏讓影片氣勢與整體性浮現，節奏快慢調整需明顯，並且配合三幕劇來做搭配，節奏的緊湊相對能增加衝突與刺激感，而文案應精簡，太長觀眾來不及吸收，最好能跳脫描述劇情，使用情緒性或單詞增加戲劇性，字卡須單獨出現不與畫面重疊，另外，文字精簡相對利於台灣電影在海外市場的宣傳，降低中文字幕的使用，便能縮減文化差異與距離，另一方面，影展訊息過多便會給觀眾藝術類型的錯覺，因此影展相關訊息需視情況斟酌使用。

聽覺方面，在台灣電影預告片中應該被好好利用，相對於影像本身的限制，聲音的可塑性更廣，可仿效準好萊塢的音樂使用方式，利用單首主旋律的方式，加深觀眾印象，並且搭配影片節奏，與三幕劇情緒密合，更能加強預告片的整體感，台灣電影預告片較少使用音效，但在字卡、或是演員動作上，配上音效都能加強影片氣勢與戲劇性，所以音效可多加利用，對白可以串劇情、建構角色個性使之立體，對白可多，但旁白僅需視情況來添加，因為突兀或是不適合的旁白可能會破壞整體預告片印象。

台灣電影產業無法持續產出，支撐明星制度的存在，因此很多台灣電影中的演員都是非本行出身，如此情況之下，建構角色身份與個性便很重要，角色人物的個性、處境越能得到觀眾共鳴，進戲院觀賞的人越多，此外，善用演員銀幕外的形象能為影片加分，像是周杰倫、范逸臣等歌手形象，與劇中角色產生互文指涉，讓觀眾產生更多想像與期待，最重要的是，盡量精選演員在預告片中的露出，勿太繁雜，角色多便難以令觀眾留下深刻印象，可視情節挑選吸睛橋段，但不可太過複雜，訊息越簡單明瞭越好。

以上研究者所提出的可能預告片模式，可視不同影片類型、定位進行條件式選擇，台灣電影尚處發展摸索階段，需不斷嘗試不同方式來測試觀眾口味與接受度，就連預告片也試圖利用不同的元素、條件來發現它的可能性，如果將來台灣電影工業能發展健全，電影類型能夠多元化，預告片風格模式相對能更明確、有特色，效益也會提高，現階段的台灣預告片不應該侷限於某種風格樣式，也不能一味仿效好萊塢預告片模式，而是以好萊塢為最高標準，藉由不同的原始材料，來嘗試製作不同風貌的預告片，從中找到效益性高、屬於台灣電影的預告片風格。

第二節 研究限制與後續研究建議

首先，本研究為初探性研究，難免有未周全之處。台灣電影預告片研究領域處於研究邊陲，並未有學者、研究者針對台灣電影預告片做完整深入的研究分析，一方面是因為台灣電影產業的工業環境尚未建立，而電影預告片被定位附屬於電影產物、行銷環節等，更容易被研究者忽視其重要性，如有研究者納電影預告片為研究文本之一，也往往變成行銷手法之一，輕以待之，在這樣的情況之下，台灣電影預告片的相關資料與保存顯得非常不足，這也造成本研究需從國外相關文獻下手，缺乏台灣電影預告片歷史的爬梳，也由於並未有官方機構執行電影預告片的保存，導致本研究的研究樣本有所侷限。本研究建議官方機構可進行電影預告片的保存，以戲院版通路的預告片為保存對象，既能避免預告片版本過多，也能真正抓準保存的意義與價值，同時也利於後續研究者能縱向的深入研究台灣電影預告片，或許可全面看出台灣電影預告片的慣例或轉向內涵。

再者，台灣電影工業發展尚未健全，電影類型缺乏，如單純研究台灣以兩千萬製作費拍攝的電影預告片，研究樣本便會趨於一致，無法找到不同類型樣貌的電影預告片的可能性，因此本研究僅能依賴票房、製作規模等條件使研究樣本多樣化，因此，不同類型電影需分類至同類別，在研究方向與分析上便會有所闕漏與忽略，影響至後續的研究結果。本研究建議未來的研究者可從不同類型為電影預告片分類標準，能繼續本研究之分析探討，發展不同類型電影預告片風格模式。

第三，本研究樣本的光譜設定為2000年至2010年，在樣本規劃分類中，可以發現演化中的台式電影預告集中在2006年以後，甚至是2008年以後的樣本占多數，這讓整體研究效益集中在演化中的台式電影預告，但樣本選取光譜時間卻過於狹窄。本研究建議未來研究者可將演化中的台式電影預告片的光譜拉長至2000年以後，不以票房為分類依據，而是以製作經費或是製作模式來選取樣本，便能更符合對於台灣電影預告片模式風格的建立與尋找目的。

第四，本研究結合「電影敘事理論」與「互文理論」為分析架構，加入台灣電影預告片剪接師的訪談資料為預告片產出背景，並且以好萊塢電影預告片為師，以好萊塢電影預告片模式為最高標準，讓台灣電影預告片與好萊塢進行參照，以好萊塢電影預告片、台灣電影預告片文本與產製環境的對話為研究方向，但此研究方向只能就電影預告片的表面敘事元素和模式特徵，做形式上的分析與瞭解，無法全面探討到閱聽眾解讀之互動關係，也忽略了各不同區域電影預告片的風格模式與可能性。因此，本研究建議後續研究，可以閱聽人為研究方向，透過閱聽人分析、接收分析等，以多方角度作探討，相對能提高台灣電影預告片效益，並且直接點出文本與觀眾的距離與問題，利於業者著手進行改善與調整，另

外，也可針對不同地區的預告片模式進行探究，了解台灣電影預告片與其他各國電影預告片風格的異同與預告片發展的多元性。

最後，本研究透過訪問台灣預告片剪接師瞭解到目前的電影預告片產製環境，但在訪問過程中發現，行銷團隊的電影定位對於預告片樣貌影響甚多，文案的設計、賣點的置入、情節的露出等，行銷團隊可說是掌握了預告片走向，同時，電影預告片會因不同階段的行銷策略、不同通路、不同訴求、不同地區等，設定不同的內容與長度，因此，本研究建議未來研究者，可以將預告片與行銷連結，透過與行銷團隊的訪談，深入了解預告片的操作手法，並且可試圖完整研究、紀錄一部電影所有行銷策略與預告片的配合，進而讓電影與預告片的連結度更強，使電影預告片能形成一個跨領域，延伸出不同論述形式，讓電影預告片研究領域能更廣更深入。

未來的研究者如能考慮上述幾項研究建議，想必能更深入的瞭解電影預告片的意涵，探究其可能性，更重要的是，能越加重視預告片在電影研究領域地位。



參考書目

中文部份

- 王勁寒、余品澤、洪秉豪（2010年4月）。〈創造電影的次價值—個人化的電影預告片〉，《資訊傳播學報》，數位內容：119-126。
- 中環娛樂集團·第九單位有限公司（2006）。《詭絲：全新電影風格的誕生》。台北市：台灣國際角川。
- 史忠義譯（2000）。《熱奈特論文集》。天津：百花文藝。（原書：Gerard Genette 著）。
- 李亞梅譯（1999）。《好萊塢類型電影：公式、電影製作與片廠制度》。台北，遠流。（原書：Thomas Schatz [1981] Hollywood genres formulas, filmmaking, and the studio system, USA: McGraw-Hill Humanities, Inc.）
- 李天鐸譯（1993）。《電視與當代批評理論》。台北，遠流。（原書：Allen, Robert C. [1992] Channels of discourse : Television and Contemporary Criticism. UK:Routledge）。
- 李必昌（1985）。《台北市國片市場的研究》。國立政治大學企業管理研究所碩士論文。
- 李克珍（1986）。《大學生到電影院看電影的動機與行為研究》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 李岳耿（2005）。《二輪電影觀眾生活型態與觀影行為之初探—以台北市為例》。世新大學廣播電視電影學研究所碩士論文。
- 李思穎（2008）。《台北地區青少年觀看恐怖電影之現況及相關因素之分析》。台北教育大學教育傳播與科技研究所碩士論文。
- 李迅譯（2010）。《電影史:理論與實踐(插圖修訂版)重構中國電影史學(特輯)》。北京：世界圖書出版公司北京公司。（原書：Allen, R. C. and D. Gomery [1985]. Film History: Theory and Practice, USA: McGraw-Hill Companies, Inc.）
- 呂妮霖（2008）。《好萊塢童話電影的敘事轉向分析》。國立政治大學廣播電視所碩士論文。
- 周希平（1986）。《電影觀賞行為之分析比較》。國立政治大學企業管理研究所碩士論文。
- 周黎明（2005）。《透視好萊塢—電影經營的奧妙》。台北市：亞太圖書。
- 林婉茹（2008）。《消費者對動畫電影觀賞動機與觀賞行為之研究》。國立台灣師範大學圖文傳播研究所碩士論文。
- 吳珮慈譯（1996）《當代電影分析》。台北：遠流。（原書：Jacques Aumont & Michel Marie [1988] .L'analyse des films）

- 吳佳倫 (2007)。《電影○行銷》。台北市：書林。
- 胡影萍 (2003)。《音樂與影像的互動－《臥虎藏龍》的影音「同韻律節奏」分析》。台灣大學音樂學碩士論文。
- 范世鎮 (2003)。《MPEG-4 電影資料之內涵式摘要擷取與角色分析》。中華大學資訊工程學系碩士論文。
- 施維陞 (2006)。《以低階視覺特徵建構一個電影類型分類器》。國立清華大學電機工程學系碩士論文。
- 洪旅揚 (2007)。《我國院線紀錄片《無米樂》、《翻滾吧!男孩》、《南方澳海洋紀事》之行銷策略研究》。銘傳大學傳播管理研究所碩士論文。
- 郭幼龍 (1999)。《民眾對台灣電影的評價與電影消費行為之關係研究》。世新大學傳播研究所碩士論文。
- 陳信修 (2002)。《使用電影特寫鏡頭實作 MPEG-4 之視訊摘要》。中華大學資訊工程學系碩士論文。
- 陳逸凡 (2007)。《電影成功行銷模式探討－以 2006 年台灣外片發行商為例》。國立政治大學廣播電視所碩士論文。
- 陳冠樺 (2005)。《台灣電影推廣策略研究》。國立政治大學廣播電視所碩士論文。
- 陳儒修、郭幼龍譯 (2002)。《電影理論解讀》。台北：遠流 (原書：Stam, R. [2002] .Film Theory : an introduction.)。
- 崔君衍議 (1995)。《電影是什麼？》。臺北市：遠流。(原書：Bazin, A. [1976] .Qu'est-ce que le cinema?)。
- 彭佳琪 (1999)。《電影閱聽人之生活型態分析》。中國文化大學新聞研究所碩士論文。
- 黃婉玲 (2007)。《建構電影文化產業之成功行銷模式：以美國賣座票房電影為例》。國立彰化師範大學行銷與流通管理研究所碩士論文。
- 黃婷 (2002)。《雙瞳研究讀本》。台北：台灣國際角川。
- 焦雄屏譯 (2005)。《認識電影 (第十版)》。台北，遠流。(原書：Louis D. Giannetti [1989] Understanding Movie, Prentice Hall)。
- 曾武清 (2005)。〈臥虎藏龍「藏」了什麼？從女性主義電影理論「男性凝視」觀點談武俠電影新類型〉，《廣播與電視》，24：93-120。
- 蔡琰 (2000)。《戲劇傳播的敘事理論》。台北：三民。
- 葉龍彥 (1998)。《日治時期台灣電影史》。台北：玉山社。
- 蕭伊雯 (2006)。《觀賞電影的動機與行為-電影院與在家觀影經驗之比較》。國立交通大學管理科學系研究所碩士論文。

邵煒譯(2003)。《互文性研究》。天津：天津人民出版社。(原書：Samovault, Tiphaine 著)。

簡政珍(2006)。《電影閱讀美學》。台北市：書林。

藍愛國(2003)。《好萊塢主義》。桂林：廣西師範大學。

羅世宏、蔡欣怡、薛丹琦譯(2008)。《質性資料分析：文本、影像與聲音》。台北市：五南。(原書：Martin W. Bauer & George Gaskell [2000] *Qualitative researching with text, image and sound : a practical handbook*, Sage Publication of London, Thousand Oaks and New Delhi.)

嚴敏譯(2010)。《明星》。北京大學出版社。(原書：Richard Dyer [1979] *Star*, British Film Institute.)

魏鈞(2004)。〈從在地走向全球：台灣電影全球化的歷程與類型初探〉，《社會研究季刊》，56：65-92。

英文部分

Haralovich, Mary Beth and Cathy Root Klapat (1982). *Marked Women and Jezebel: The Spectator in the trailer. Enclitic*. Vol. 5-6, No. 2/1, pp. 66-74.

Johnston, Keith M. (2009). *Coming Soon: Film trailers and The Selling of Hollywood Technology*. New York: McFarland.

Kernan, Lisa (2004). *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press.

Klinger, Barbara (1994). *Selling Melodrama: Sex, Affluence, and Written on the Wind. Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. (pp. 36-59). Bloomington: Indiana University Press.

Staiger, Janet (1990). *Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising. Cinema Journal*. Vol. 29, No. 3, pp. 3-31.

Wyatt, Justin (2006). *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

網路資料

葉乃菁(2010)。〈國片起飛，飛向何方：台灣電影新生代的企圖心〉，《台灣電影筆記》，取自 <http://movie.cca.gov.tw/files/15-1000-2686,c297-1.php>。上網日期：2011/5/12。

Alain Kerzoncuf and Nándor Bokor(2005) 〈Alfred Hitchcock's Trailers〉
http://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers/。上網日期：2011/6/03。

李盈穎 (2010 年 3 月)。〈李烈把國片帶入行銷新紀元《艋舺》票房 5 步驟致勝術〉，《商業週刊》，取自
<http://www.businessweekly.com.tw/webarticle.php?id=39372>。上網日期：2011/6/3。

〈Movie advertising〉，《Motion Picture Association of American》。取自
<http://www.mpa.org/ratings/movie-advertising>。上網日期：2011/8/16。

陳鉅志 (2004)。〈專訪第四十屆金馬獎—最佳剪輯：陳勝昌《不散》〉。取自
http://www.eforu.com.tw/www/literature/16_02.htm。上網日期：2011/8/17。

〈電影預告樣片分級作業須知〉，《台灣電影網》。取自
<http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=126&ctNode=21>。上網日期：2011/8/17。

Straight Dope(2007),〈Why are they called "trailers" if they're shown before the movie?〉。取自
<http://www.straightdope.com/columns/read/2270/why-are-they-called-trailers-if-they-e-shown-em-before-em-the-movie>。上網日期：2011/8/17。

〈剪刀手面對面 預告祕笈大剖析全紀錄 (上)〉，《電影創作聯盟》。取自
<http://tofu.pixnet.net/blog/post/23537553>。上網日期：2011/8/18。

〈剪刀手面對面 預告祕笈大剖析全紀錄 (下)〉，《電影創作聯盟》。取自
<http://tofu.pixnet.net/blog/post/23537562>。上網日期：2011/8/18。

〈李烈：從阮經天到彭于晏，讓美麗的臉孔會演戲〉，《南方都市報》。取自
<http://jumpashin2011.pixnet.net/blog/post/77886707>。上網日期：2011/9/22。

〈罔男孩、海角七號，燃起台灣國片復興希望〉，《天下雜誌》。取自
<http://tw.myblog.yahoo.com/jacob-tien/article?mid=1421>。上網日期：2011/9/22。

〈鑑真大和尚，惦惦賣 3 千萬〉，《自由電子報》。取自
<http://www.libertytimes.com.tw/2010/new/jun/10/today-show4.htm>。上網日期：2011/10/15。

〈鑑真大和尚 台北隆重首映〉，《慈濟》。取自
http://tw.tzuchi.org/index.php?option=com_content&view=article&catid=107%3AAtaiwan&id=3336%3A2010-05-05-01-47-27&Itemid=554&lang=zh。上網日期：2011/10/15。

〈味全企業家庭日 包場相邀看鑑真〉，《大愛電視》。取自
<http://www.newdaai.tv/?view=detail&id=69930>。上網日期：2011/10/15。

林文淇 (2007)。〈色，戒：好一部醜味十足的通俗電影〉，《放映週報》，取自
http://www.funscreen.com.tw/review.asp?RV_id=305&period=127。上網日期：2011/11/07。

〈製片李烈談《艋舺》的成功策略〉，《台灣電影筆記》。取自
<http://movie.cca.gov.tw/files/15-1000-3031.c305-1.php>。上網日期：2011/11/29。

電影解說單

《臥虎藏龍》

年份：2000

片長：120 分鐘

製片：李安、江志強、徐立功

導演：李安

演員：周潤發、楊紫瓊、章子怡、張震、鄭佩佩

劇情概述：

江湖上地位顯赫的李慕白欲隱退，因此將青冥劍託余秀蓮交與貝勒爺保管。出於官家卻嚮往江湖的玉嬌龍偷走寶劍，余秀蓮勸其交還，但玉嬌龍一意孤行，在追劍之間，余秀蓮發現玉嬌龍的師傅正是李慕白的殺師仇人碧眼狐狸，李慕白開始展開復仇，最後李慕白為救玉嬌龍，死於碧眼狐狸毒下。

相關評述：

本片獲得 73 屆美國奧斯卡金像獎最佳外語片，讓台灣導演李安從此奠定國際影壇地位，讓武俠熱潮在世界蔓延，後續效應跟著發酵，從跨國合資模式到整合行銷通路，讓產、官、學界開始思考台灣電影的方向。

特別的是，本片不同以往武俠片，以男性為重心，女性的存在只是為了被拯救，甚至被邊緣化，但本部片強調堅強的女性性格，為傳統的女性束縛與自由展開辯證，不再被傳統的武俠片制式框架框限，讓舊類型找到新生命。

《雙瞳》

年份：2002

片長：110 分鐘

製片：陳國富

導演：陳國富

演員：梁家輝、大衛摩斯、劉若英、戴立忍

劇情概述：

台灣連續發生了三宗恐怖離奇命案，警方請求美國聯邦調查局的幫忙，聯邦調查局派 Kevin 來協助辦案，而兩年前因為揭發同事貪污，被打入冷宮的黃火土，因為精通英語，因此被指派協助聯邦探員辦案。兩人發現兇手是按照古老的一種道教圖示來殺人，藉由將作惡的人送入五種殘酷的地獄受刑，來達到長生不老的目的，重於科學實證的萊特無法苟同這種說法，對於黃火土而言，這似乎暗示冥冥之中有股超自然力量在操縱一切，當第四個受害者出現後，他們不得不接受科學與非科學兩種同時並存的可能性，到底兇手是人，還是鬼？

相關評述：

本片是一部跨國電影，工作人員來自台、港、美、澳四個地方，是美商哥倫比亞公司第一部全額出資拍攝的台灣電影，並且創下台灣電影最高製作成本。《雙瞳》宣傳定位為「台灣首部連續殺人類型影片」，行銷由製片兼導演的陳國富負責，行銷方向以掩蓋國片形象為首要，導演認為很多人不愛國片，對國片有刻板印象，因此，預告片、海報呈現一堆英文對白、名字，從頭到尾不提國片，極力擺脫國片色彩。

《詭絲》

年份：2006

片長：108 分鐘

製片：黃志明

導演：蘇照彬

演員：張震、江口洋介、林嘉欣、陳柏霖、徐熙媛、張鈞甯

劇情概述：

一組科學團隊研發出孟傑海綿，捕捉到世上第一隻鬼，但鬼到底從哪裡來？如何變成鬼？主導計畫的橋本良晴網羅了菁英探員葉起東，來調查他們捕捉到的鬼小孩的死因。葉起東擁有過人的動態視力，在調查的過程中，看見鬼身上有一條絲，這細絲牽引著某種神祕力量，維繫著鬼小孩的鬼魂，這條細絲來自於遠端即將死亡的母親身上，葉起東調查出小孩是被自己的媽媽所殺，而已死亡並想要回到孩子身邊的母親，發現小孩被拘禁後，開始殺害小組團員，葉起東與女友也陷入死亡危機。

相關評述：

本片是中環集團斥資拍攝的台灣電影，企圖媲美好萊塢類型電影的商業大作，除了選擇一向在台灣市場上較有保障的鬼片類型，也大量啟用一向被台灣電影忽略的明星卡司，它的成功代表著台灣也能拍出類比好萊塢類型片的能力。《詭絲》找來香港攝影師黃岳泰掌鏡，美術指導由種田陽平出手打造奇幻詭異的藝術場景，除此之外，大量的特效畫面是其特點，特效部分就花了兩千多萬台幣，包括片中關鍵物，絲、鬼、撞車等，導演蘇照彬希望營造出無國籍的時空，創造新的台灣電影風格。

《色，戒》

年份：2007

片長：157 分鐘

製片：李安、江志強、詹姆士·夏姆斯

導演：李安

演員：梁朝偉、湯唯、王力宏、陳沖、鹿宗華、馬如龍

劇情概述：

1938 年中國淪陷時期，一群愛國青年組成話劇團，為國家抗戰募捐。劇團團長鄭裕民對汪精衛等一干漢奸極為憎恨，於是決定夥同團員展開暗殺行動，身在香港的特務頭目易先生成為他們的暗殺對象，計畫以色誘的方式製造機會，利用劇團成員王佳芝假扮香港貴婦，混進易太太的牌搭中，吸引易先生的注意，但第一次暗殺行動失敗。

兩年後，王佳芝又遇鄭裕民，鄭裕民重提暗殺行動，此次王佳芝與易先生私情火速發展，易先生帶王佳芝到珠寶店挑珠寶，槍手在外埋伏，但王佳芝被易先生的真情感動，導致一個他無法承受的結局。

相關評述：

本片由李安導演，美國焦點影業發行，改編自張愛玲的同名短篇小說。本片除了是李安作品而受注目之外，也因為有多情色情節，引起很多爭議，依照不同國家的審查制度刪減掉許多性愛鏡頭，另外，影片在申請奧斯卡最佳外語片時，被取消資格，因為製作團隊組成複雜，台灣本地工作人員比例過少，因此不符參賽資格，在以越來越多的全球化分工電影拍攝來說，這樣的問題會越來越多，影片的國籍身分也會更模糊。

《不能說的，秘密》

年份：2007

片長：102 分鐘

製片：江志強

導演：周杰倫

演員：周杰倫、桂綸鎂、黃秋生

劇情概述：

葉湘倫轉學進爸爸教書的高中就讀音樂班，在轉進新學校的第一天，葉湘倫遇到了路小雨，兩人非常投緣，情感日漸加溫，但小雨非常神秘，常常彈奏一首極為動聽的曲子，但小雨常常缺席，每當葉湘倫想要多了解一點，小雨就會以秘密帶過。某天，小雨撞見葉湘倫親吻一個女孩，小雨再也沒在校園出現過，想念小雨的葉湘倫開始找尋秘密的答案，最後發現秘密的答案，便是小雨來自 20 年前，葉湘倫決定回去找小雨。

相關評述：

本片是由創作歌手周杰倫第一部自導自演的電影，全部在台灣取景、大部分使用台灣演員，行銷利用周杰倫變成導演來創造影片的話題性，讓觀眾對影片產生好奇和討論焦點，這樣的方式除了原本的歌迷市場之外，也擴大了其他觀眾群，進而達到預期票房目標。另外，本片有香港安樂影業投資，製作費高達七、八千萬，有好萊塢片商幫忙排戲院和檔期，而光行銷費用就花了八百萬台幣，行銷花費可以說就占了一般台灣電影製作預算的一半，不同以往台灣拍攝的愛情校園類型片。

《海角七號》

年份：2008

片長：130 分鐘

製片：黃志明、魏德聖

導演：魏德聖

演員：范逸臣、中孝介、田中千繪、梁文音、林曉培、馬如龍

劇情概述：

六十多年前，台灣光復，日本人撤離，一位日籍老師搭船離開台灣，離開戀人，無法當面訴說的感情，化成文字，寄回台灣，但最後成了找不到地址的七封信。六十多年後，一個從台北失意的樂團主唱阿嘉，回到故鄉當約聘郵差，阿嘉發現了那找不到地址的七封信；阿嘉的父親為了不讓當地演唱只有日本人專美於前，於是開始自組樂團，在當地居民東湊西拼下，組成了一支雜牌軍樂團，樂團練習的過程中，充滿火藥味、爭吵、不協調，最後的登場表演卻令人驚艷。找不到地址的信與失意的樂團主唱最後都找到了歸處。

相關評述：

本片是導演魏德聖的第一部劇情長片，也是台灣電影史上票房紀錄僅次《鐵達尼號》的影片，以五千萬的製作成本創造高達五億三千萬台幣的票房，讓低迷已久的台灣電影市場見曙光，本片的成功開啟了台灣電影的新出口，讓投資者、觀眾慢慢重拾對於觀賞國片的熱情與信心。

電影利用口碑行銷成功帶起票房，同時也帶起城市行銷的風潮，墾丁由於是《海角七號》的主要拍攝地，隨著海角熱帶起一股觀光熱潮，而這樣的城市置入行銷，也進入往後的台灣電影、電視劇中。

《囧男孩》

年份：2008

片長：104 分鐘

製片：李烈、曾翰賢

導演：楊雅喆

演員：潘親御、李冠毅、梅芳、馬志翔、阮經天

劇情概述：

騙子一號、二號是學校搗蛋王，他們聯手捉弄同學、編造謊言，所以老是被老師處罰留在圖書館黏書。他們兩個最喜歡卡達天王，總幻想只要蒐集到十台大電風扇就可以做一個超大龍捲風，進入異次元，或是在滑水道滑一百次就可以進入異次元，於是他們邀請一號暗戀的女生林艾莉一起參加遊戲，卻不小心揭開那甜美笑容背後悲傷的祕密。一個單親家庭、一個隔代教養，兩個小孩在快樂幻想的世界中，其實充滿了現實社會的殘酷，那是不是去了異次元，就可以進入大人的世界？

相關評述：

本片是楊雅喆的第一部劇情長片，李烈第一部擔任監製的電影，新導演、新演員、新監製這樣的新組合卻造成不凡票房。本片包含行銷費用在內僅有一千四百萬台幣，李烈靠著六千人次的大量試片傳出口碑，開出三千六百萬的票房，同時成功開啟李烈的製片路。《囧男孩》除了票房成功之外，更讓十年沒購買台灣電影的日本 NHK，買下它的日本版權，利用感動人心的故事打開國片的市場。

《艋舺》

年份：2010

片長：141 分鐘

製片：李烈、鈕承澤

導演：鈕承澤

演員：阮經天、趙又廷、馬如龍、柯佳嬿、陳漢典

劇情概述：

蚊子在轉進新的高職時，被一群混混欺負，在蚊子被追打的過程中，廟口老大的兒子看他體力不錯，邀請他加入太子幫。在每天打打殺殺的過程中，太子幫犯下滔天大錯，太子幫成員之一和尚，出來承擔這一切，被廟口老大 Geta 打的只剩半條命，等和尚身體恢復，五人被送上山受訓。

廟口老大 Geta 一直拒絕與外省掛灰狼合作引進槍支，灰狼因此拉攏後壁厝的文謙，要一起幹掉 Masa 老大和廟口老大 Geta，兩位老大的死亡，將太子幫五人的友誼與未來捲入巨大陰謀中。

相關評述：

本片由鈕承澤導演，李烈擔任監製，利用春節檔期、偶像劇演員、黑道故事來包裝，還有精準的行銷方式，創造了台灣電影史上的四個第一，它創下台灣國片史上首日賣座最高票房，單日一千八百萬台幣、僅花六天，全台票房突破億元大關，破億速度是台灣國片史上之冠，華玉片第三，僅次《功夫》和《色，戒》、創下台灣國片播放廳數最多紀錄，超過一百六十廳同步上映、最後，它是二十年來首部擠進春節賀歲檔期的台灣國片。

《鑑真大和尚》

年份：2010

片長：100 分鐘

製片：蕭毅君

導演：蕭毅君

劇情概述：

鑑真大和尚為了東渡日本弘揚佛法，經歷五次失敗，心力交瘁，雙眼失明。第六次終於成功將中國佛法與中國醫藥、藝術、建築、文學等，經由水路傳往日本，並解完成日本律宗一派，間接影響日本佛教史上兩位宗師的崛起，而在文化上的影響，隨著東渡的建築、雕刻、書法、繪畫、醫藥乃至民生日用品，都讓大唐文化在日本留下彌足珍貴的豐富遺產。

相關評述：

本片是一部籌備五年的動畫電影，由財團法人慈濟傳播人文志業基金會為出品製作，影片定位是以宗教宣傳為出發點，本片不論人物、背景均詳加考證，結合 2D 和 3D 手法，採用電腦動畫技術，以 HDTV 規格製作。全台票房 3360 萬，打破台灣自製動畫的票房紀錄，甚至打破以往台北票房成以二等於全台票房的通則，台北僅占全台票房的三分之一，也因為企業包場邀請員工觀賞等活動，讓本部片票房超越一般台灣電影票房常態。

《父後七日》

年份：2010

片長：92 分鐘

製片：王育麟

導演：王育麟、劉梓潔

演員：王莉雯、吳朋奉、陳家祥、張嘉年、張詩盈

劇情概述：

父親過世後，在外工作的女主角回鄉打理父親後事，面對台灣傳統葬儀的庸俗繁瑣，在這緊湊的儀式中，對父親的回憶與想念被儀式給淹沒，葬禮結束後，回到光鮮亮麗的城市裡，女主角對父親的思念才突如海水般湧來。

相關評述：

本片改編自同名散文作品，作者為導演之一的劉梓潔，於 2006 年獲得林榮三文學獎散文首獎。片中不僅以笑鬧的方式呈現台灣傳統喪葬文化和死亡議題，其中也夾雜了父親與小孩之間的互動，尤其是不顯於外對於情感、生命的討論，沒有因為黑色喜劇的荒誕掠奪了喪痛的本質，在吵鬧、沉澱之後的思念，將觀眾帶進最動人的思親情懷。