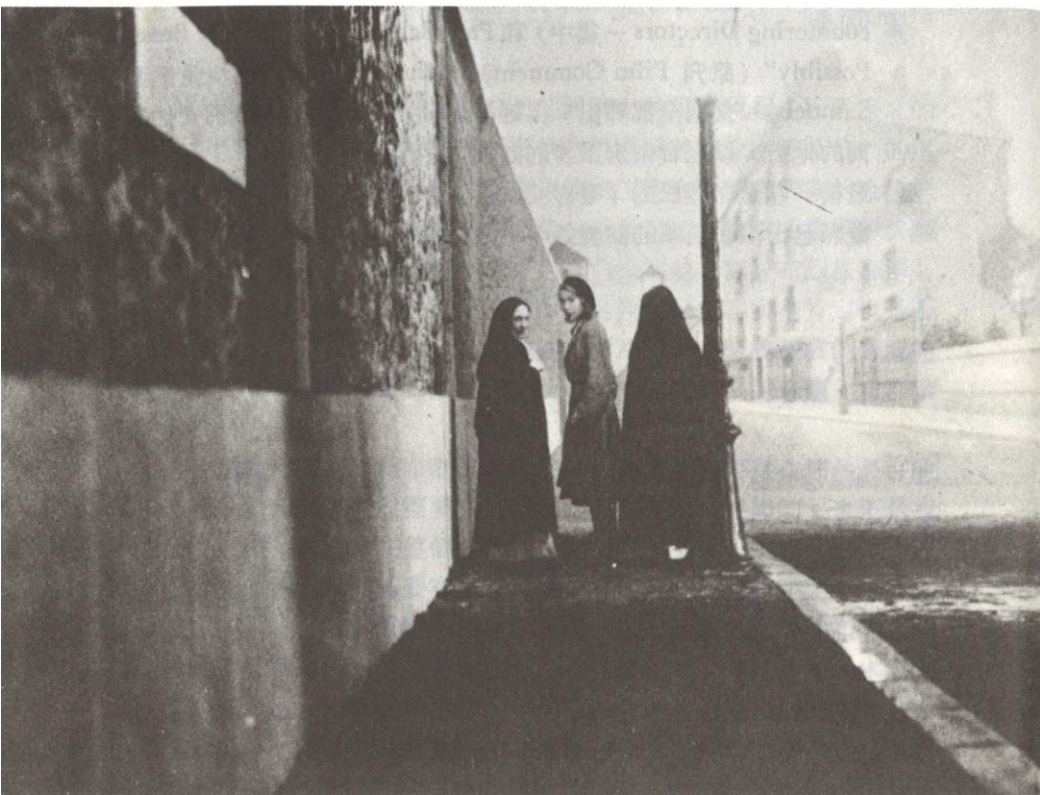


布烈松電影中的心靈風格

Susan Sontag

阮秀莉譯



墮落天使

I.

有些藝術旨在直接引起情感的反應，有些則經由思考而產生情感的共鳴。有引人入身入其境的藝術，也有使人置身在外激發反省的藝術。

偉大的反省藝術並不僵硬。它可以興奮觀眾，可以叫他們心驚，可以使他們淚下。但這些感動力量是間接導致的。作品中的美感距離和無我客觀的質素，平衡了情緒投入的衝動，不管其程度為何，情緒投入總是給延後了。

這種對比可以用技巧或方法來解釋——甚至用理念；不過推到最後，當然是藝術家本人的敏思最具決定性。當著名的德國劇作家布雷希特（Brecht）說到「疏離效果」的時候，他提倡的就是這種有距離的反省藝術。布雷希特聲言他的劇場寓意教化，事實上他就是藉此寓意傳達了他戲劇中冷淡的特質。

II.

在電影界布烈松是反省式藝術的大師。

雖然布烈松生於一九一一年，但他現存的作品都完成於最近二十年間（本文寫於一九六四）其中包括六部長片。

（一九三四年他拍了一個短片叫「公眾事件」，〔Les Affaires Publique〕據

說是雷尼·克萊爾〔René Clair〕式的喜劇所有的拷貝都遺失了，三十年代中期，他參與兩個默默無聞的商業電影劇本，一九四〇年當克萊爾的助導，拍一部未完成的電影。）二次世界大戰他在德國一個集中營待了一年半，一九四一年返回巴黎才開始自己第一部有頭有尾的作品。他碰到一位多明尼修會的作家神父布拉克伯格（Bsuckburger），神父建議兩人合作拍貝森尼（Bethany）的故事。貝是法國人，也是多明尼修士，獻身照顧女犯，幫助她們出獄更生。寫好劇本，又請到尚·吉哈杜（Jean Giraudoux）寫對話。這部電影——初以主角命名，後因製片堅持最後叫「墮落天使」——於一九四三年發行，影評叫好，賣座鼎盛。

第二部電影一九四四年開拍，一九四五年完成，情節取自狄德羅的反小說「宿命論者傑克」其中一個改編過的故事加以現代化而成。布烈松編劇，尚·考克多寫對話，但是第一次的盛況未再出現，這部「布龍森林的貴婦」不受好評，票房也很差。

布烈松第三部電影「鄉村牧師的日記」到一九五一年才上市，第四部「死刑囚逃生」一九五六年，第五部「扒手」

一九五九年，第六部「聖女貞德」一九六二年都頗受部份影評看重，但不受觀眾垂青——只有最後一部例外。這一部連大部分影評人也不喜歡。曾有一度他被譽為法國電影的新希望，現在則被固定視為奧秘派的導演。藝術派觀眾蜂湧去看布紐爾、柏格曼、費里尼的電影，但從未給予布烈松注意——雖然他比他們偉大得多。就連安東尼奧尼也較布烈松受觀眾歡迎。除了一個志同道合的小圈子之外，布烈松也罕得評論青睞。

布烈松未能實至名歸，究其原因在他隸屬於反省思考式的藝術傳統，而一般人并不十分了解這個傳統。尤其在英、美，布烈松的電影常被描述為冷漠、幾何式和過度知識化。但是所謂「冷」只不過是相對「熱」而言（通常這種比較

還只是下意識的判斷而已）。而藝術不全是——也不可能都是——熱的。就好像人不會全是一種個性。關於藝術的個性，一般所接受的範圍都是很狹窄的。當然，比起巴斯特（Pabst）或費里尼，布烈松是冷的。（正如維瓦第比布拉姆斯冷，基頓〔Kenton〕比卓別林〔Chaplin〕冷。）我們必須去了解這種冷的美學——也就是去找出它的美好之處。布烈松因為領域寬闊，正好提供了一個最佳的個案，以概述這種美學。從完美如表格的「布龍森林的貴婦」，到幾乎是抒情並具有「人性」溫暖的「死刑囚逃生」，布烈松深入探索了一個反省式藝術——相對於強調臨即感受的藝術而言——的種種可能性。而這種藝術又如何使得他最後的「聖女貞德」變得



小津與布烈松：冷的藝術

過度稀薄——這也是一大教訓。

III.

反省式的藝術強調作品的形式。

觀眾注意形式的效果是延緩了情感的作用，因為一旦我們注意及一藝術作品中的形式，我們就多少置身在外。我們的情感不像在現實生活中那樣直接呼應。注意形式有兩個作用：一、形式獨立於「內容」之外給予感官的享受，二、形式使我們趨向於運用思考，雖然這可能是一種很低層次的反省，例如格里菲斯（Griffith）的「忍無可忍」的敘述方式（四個無關的故事交錯出現）所引起的思考。但無論如何我們還是動了腦筋。

藝術裏「形式」塑造「內容」最典型的方式是複製。繪畫裏母題的對稱及重覆，伊莉莎白戲劇的雙線情節，及詩裏的韻律結構是幾個最明顯的例子。

藝術中形式的演化有部分和題材的演化不相牽涉。（形式的歷史是辯證式的。感性的型態會變得陳腐、沈悶而為對立的型態所取代，藝術形式也一樣會間歇性的枯竭。當形式變舊不再有激發力就會為新形式取代，這新形式同時也就是一個反形式。）有時候當素材與形式不一致時却會獲致最優美的效果，布雷希特常常如此：把一個熱的題材以冷的架構處理。但有時是形式與主題配合無間的效果令人滿意。這也是布烈松的情形。

比起布紐爾諸人，布烈松不只更偉

大而且更有意思。原因在於他創造出一個形式能夠完全表達出他所要說的東西，並與之配合無間。事實上形式就是他所要說的東西。

在此，我們必須先分別形式和作風。威爾斯、早期的雷尼·克萊爾、史登堡、奧菲斯（Ophuls），他們都發明了各自不相混淆的風格，但並未創造出一有力的敘述形式。布烈松和小津（Ozu）就有。而且他的電影形式（像小津）是設計來使激發情感的同時節制情感：誘發觀眾某種寧靜的感覺，一個精神平衡的狀態，這也就是電影的主旨。

反省式的藝術事實上對觀眾施壓一種原則——延後輕易產生的滿足感。即使「沈悶」也可視為這個原則的一個方法。另一途是使作品中的人為安排突出。我們會聯想到布雷希特的劇場理念。布雷希特倡導運用舞臺表演的策略——如使用一個敘述者，讓配樂的演奏者也上臺，插播影片等——以及一種特定的表演技巧，使得觀眾與表演的東西有距離，不會毫無批判地「陷入」情節和角色的命運之中。布烈松也希望造成距離，但他的目標並不在於冷化熱情以便思考可以佔上風。他的電影獨有的情感距離好像是為了完全不同的理由存在：因為無論那種角色認同若加以深思都是不允當的——對人神秘的行為和心靈有所冒犯。

不過——把冷靜思考或尊重行動的神秘這些要求撇開不談——布雷希特一定知道，布烈松也是，這種距離感却正是強烈情感的來源。這正是自然主義的

電影和劇場吃虧的地方，把東西傾囊而出，一下子就把效果消耗殆盡了。推到極點而言，情感力量的最大來源不在於任何題材，不管是具有多大的煽動性或多高的普遍性，而在於形式。由於對形式的注意，而拉遠延緩了情感作用，使得情感到頭來越強大越熱烈。

IV.

雖然那句大家奉若神明的批評口號說電影主要還是個視覺媒介，也不管布烈松在投入電影界之前是個畫家這件事實，形式對布烈松不只是視覺的問題而已。總而言之，他所要求的是一個有別其他的敘述形式。對布烈松，電影不是造形藝術而是一個敘述經驗。

布烈松的形式很漂亮的做到了亞歷山大·亞斯楚克 (Alexandre Astruc) 在「攝影鋼筆論」中的要求，這是寫於四十年代後期很出名的論文。根據亞斯楚克，理想的電影變成一種語言。

我所說的語言意思就是一個形式，經由這個形式並在這個形式內，一個藝術家可以表達他的思想，無論多抽象，或是傳達他的執著，好像寫一篇文章或一部小說……。電影會逐漸從視覺、為影像而影像、以及雜事瑣節這些桎梏中解脫出來，而變成寫作的一種方式，像文字那樣可親，那樣微妙……。今天電影使我們最感興趣的就是這種語言的創造。

把電影當成語言是一種突破，和傳統戲劇化影像化的說故事方式大異其趣。布

烈松的作品為電影創造語言，一大部分的重點放在說話上。在前兩部作品中，情節的進行仍是相當戲劇化，而且情節裏用了一羣角色(註一)，語言(狹義而言)以對話的形式出現。其對話確實引人注目，非戲劇化、簡短、機警、刻意、並且文詡譎，和法國新銳派導演所擁護的即興式對話正相反——包括拍「賴活」「和一個結了婚的女人」的高達在內，(在新潮電影中他的風格最近布烈松。)

但在最後四部片子，劇情已大為濃縮，從一羣人的命運到一個個人的興衰，對話也多由第一人稱敘述所取代。有時這個敘述過。可解釋為兩景之間的聯繫，但有趣的是我們並未因此而得知我們所不知道的或預知下一步就會知道的。這敘述只把情節的進行又「說了一遍」，而且通常先說再演。舉個例：在「扒手」我們看到主角在寫他的備忘錄(還聽到他念出來的聲音)，然後才看到他已簡單交待過的事件又重演出來。

但有時候先演後解釋，把發生過的事再描述一遍。例如「鄉村牧師的日記」有一幕，牧師很焦急的去拜訪投西的代理主教，我們看到牧師踩著腳踏車到了代理主教的門口，接著管家來應門(代理主教顯然不在家，但我們聽不到管家的聲音)，門關了，牧師靠在門上，然後我們聽到：「我太失望了，不得不靠在門上。」另一個例子。在「死囚逃生記」我們看到風坦撕裂了枕頭套，然後纏在他從床架抽出來的鐵條上，然後聲音：「我把它纏得緊緊」。



鄉村牧師的日記

這種「多餘」的敘述產生的效果是給各幕標點間隔，煞住觀眾的想像力，不使觀眾直接投入情節的進行，不管其順序是先旁白再演出或先演出再旁白，效果都一樣：這種雙重的情節進行既扣住又強化了一般的情緒過程。

同時我們要注意在第一類的重複中——先聽到再看到要發生的事——故意嘲諷了一個很傳統的敘述模式：懸疑。我們又想到布雷希特。為了消除懸疑，布雷希特在每一景開始的時候就用標語牌或一位敘述者把要發生的事公告周知，(高達在賴活也採用了這個技巧。)布烈松亦同，用敘述來搶先一步。在很多方面最合布烈松的故事應該是最後一部電影之「聖女貞德」——因為情節大家

都知道了，命是註定好的；演員說的話並不是另寫出來的，而是真正的判決紀錄。在一般的情況下，布烈松的電影沒有懸疑，所以像「死囚囚逃脫」這樣一部通常必然有懸疑的片子，片名就刻意的——甚至尷尬的——把結局洩漏出來：我們知道風坦會逃獄成功(註二)。

如此說來形式在布烈松的電影是反戲劇性的，雖然其進行是直線式的。每個景都很短，景景相接，頭尾沒有明顯的強調。「鄉村牧師的日記」約有三十景如此，這種營造故事的方法在「聖女貞德」中最受大力重用。整部電影由靜態的中距鏡頭組成，拍出人們說話，呈現對貞德無情審問的程序。避而不談枝節的原則——例如「死囚逃脫記」我們不知道風坦為什麼給關起來了——在此

片極度發揮。片中沒有任何過場戲。一次審問結束，門在貞德身後砰然關上，鏡頭淡出。鑰匙在鎖裏叮叮作響，又一次審問，門又轟然關上，鏡頭淡出，整個營造中攝影機分毫不動，這一來把情感緊緊勒住不使投入片中。

布烈松也抗拒由表演生動而造成的情感投入。他運用演員別具一格，特別愛用非職業演員當大角，在這裏我們又想到布雷希特，布雷希特要求演員「報告」他的角色，而非「成為」那個角色，他要疏離演員不使他們與角色認同，正如他要疏離觀眾不使他們認同臺上所「報告」出來的事件。布雷希特堅持：「演員必須刻守示範者的身份；他必須像一個陌生人來示範以呈現那個角色，表演的時候不可逾越『這是他做的，這是他做的』這個界限。」布烈松在最後四部電影起用非職業演員「墮落天使」和「布龍森林的貴婦」用的是職業演員，看來也是努力要做到同樣的異化效果。他的想法是演員不要演出他們的臺詞，就是平舖直敘，越少表情越好。（爲了

達到這個效果，布烈松把演員排練了好幾個月才開拍。）片中的情感高潮是經由這種中斷、省略的方法而達致的。

但其兩人這樣做的原因大大不同。布雷希特不贊同表演，這反映了他對戲劇藝術和批評思考二者關係的看法。他認為表演的情感力量會妨礙了劇中所呈現的理念。（不過六年前我看過柏林人整體劇團 [the Berliner Ensemble] 的演出，我不認為稍稍降低表演程度能真正減少情感投入。而是高度形式化的舞臺表演才會。）布烈松抗拒表演則反映他的純藝術觀點。「表演是給劇場的，而劇場是個雜種藝術，」他曾說。「電影可以成爲一個真正的藝術，因爲作者可藉以重組現實的片斷，使得這些組合排列轉換改造這些片斷本身。」電影對布烈松是一總體藝術，而表演會壞了大事。

（本文摘譯自 “The Spiritual Style of Robert Bresson 原刊 “Against Interpretation” 一書）

註一：就這兩部電影也可見一發展趨勢，「墮落天使」有五個主要角色，年輕的見習修女安·瑪麗，另一修女瑪德琳，修女院院長，院長助理聖·珍姆姆，女凶手德瑞絲——還有很多背景交待：修女院的日常生活等等。「布龍森林的貴婦」已較簡化，背景少。四個分明的角色——海倫，她的前任男友尚，艾格妮絲，和艾格妮絲的媽媽，其他人可說都看不見，例如僕人都未曾露面。

註二：這部電影另有一名，傳達了冷酷的主題：風要吹的方向吹（Le Vent Souffle où il Vent）。

原刊於《電影作者布烈松》（中華民國電影事業發展基金會，1982）