

誰是布烈松

布烈松是法國的電影導演，生於一九〇七年，早年修習哲學與繪畫，三十年代開始從事電影工作，長達四十八年的導演生涯中，共有十三部作品（其中第一部已遺失）。

布烈松是個極端隱秘的人。沒有人確切知道他的私生活，他自己也極少提起（雖然並不刻意遮掩）。我們只知道他結過婚，現在住在巴黎聖路易布彭街素樸的公寓中。

自七七年的「心魔」以後，他花了四五年、時間為他的下一部片子「金錢」籌資，最近聽說已有了著落。

掙扎的開端

無論是蘇妲·宋姐指出的「囚禁與自由」，或法國電影理論家艾夫赫所謂的「從內斂到超越」，布烈松的作品皆隱含了一個「尋求解放」的主題。而構成這種無止盡追尋過程的便是大小不一，內在與外在的衝突：角色之間的衝突，角色本身的衝突，角色與環境的衝突……。由於布烈松本人對電影媒體絕對的掌握，這種衝突甚至演變為他作品的形式「內涵」。

現存布烈松的第一部劇情長片「墮落天使」（一九四三），呈現出一個桀傲不馴的修女和一個避難的女殺人犯之間複雜不可解的愛恨關係。光是電影中事件發生的兩個地點似乎便足以表明「囚禁」的主題：修道院與監獄。女殺人犯最後受了修女殉道的

感召，自願投身法律的制裁，以求心靈的解放。無論從那一個方面來看，「墮落天使」都絕非一部單純的「神秘宗教片」。各種專屬於電影層次的安排一再提醒我們要以思辨的態度來感知這部作品的深意。布烈松動員了所有形式上的組織成份去構造一種從外到內的掙扎：修女和其他同僚（及女殺人犯）的衝突、敘事時序上的衝突、空間的衝突、畫面上（包括黑白亮度）的衝突。不管當時的觀眾在這部電影裏看到什麼，「墮落天使」替布烈松贏得了少量的聲譽。但是當布烈松在下部片子中進一步推展他在形式上的企圖時，觀眾便怒目相向了。「布龍森林的貴婦」用了狄特羅的原著 *Jacques le fatalist* 和考克多的對白；評論嘲笑布烈松「古話今說」不合時宜，對話表演也顯得突梯造作。這些曾經稱讚過「墮落天使」的人忽略的是，布烈松試圖在片中求得一種「寫實」和「抽象」之間的平衡——這是每一個嚴肅的劇情片作者都必需面對的問題。「布龍森林的貴婦」從改編到影像風格層層的抽象，把我們指引到一個再也分不出內容與形式的境地。「布烈松首先把狄特羅十八世紀的寫實小說在劇本上抽象化。考克多的對白同時也是現代口語的抽象化、風格化。隨即被抽象處理的是四十年代的服裝（海倫總是穿黑長禮服，雅涅則除了最後的結婚禮服外，一律著白雨衣）。而這種象徵意味同時反應到佈景上面（海倫黑漆的公寓和雅涅明亮的房子）。」（Richard Rout）布烈松這麼做的原因是為了避免觀眾過度投入寫實的角色和情境中，以致喪失了對主題的掌握。刻意抽象化的處理使電影作者得以「祛除那些偏離內在戲劇的成份」（布烈松語）。在所有精確而巧妙的形式調度下，我們仍舊看到「囚禁與自由」的主題，只

不過修道院的隱喻已內斂為角色關係與心境的變化。

文學電影的里程碑

「布龍森林的貴婦」在票房上的失敗，使布烈松遲至六年後（一九五〇）才完成他的新作：「鄉村牧師的日記」。無論從布烈松個人的創作歷程或從整個電影史來看，「鄉村牧師」都是一部關鍵性的作品。對布烈松來說，「墮落天使」和「布龍森林」再怎麼符合他的意念，其中某些屬於「商業慣例」的成份總令他耿耿於懷；如戲劇性的表達和職業演員的表演。在「鄉村牧師」中，這些東西一律遭到摒除。代替前兩部片子中那種繁複意象的是冷靜而疏離的風格。另一方面這種風格也成為小說／電影改編的新典範（「鄉村牧師」改編自 Georges Bernanos 的同名小說）。其中有幾個特別值得我們加以留意的。第一個是旁白的運用；一般將小說改編成電影的人都儘量避免旁白，以免淪入「不够電影化」的罪名，可是布烈松不但開創性的將旁白變成「鄉村牧師」中的形式要素，他並且透過旁白來探索小說和電影的差異和真義。「鄉村牧師」的旁白主要並非用來「解釋情節」或代替「心理獨白」，它一方面是疏離觀眾，同時也是提高張力的手段。這其中最令人吃驚的就是「重複呈現」的技巧。我們可能先從畫面「看」到一件事情的發生，然後接著從旁白再「聽」到一遍。其次是激烈的「省略」技巧；省略和「敘事的跳躍」是布烈松所有作品的一貫特徵，但到了「鄉村牧師」，這種技巧始成為布烈松激進風格的一部分。當年輕的牧師造訪醫生的診所時，電影只用兩個鏡頭來交代全部的經過：一個是進去，一個是出來；旁白

：「我得了胃癌」。小說則花了大量篇幅描述詳細的過程。遑論其他，單單這兩項特點便足以使「鄉村牧師的日記」成為一部革命性的電影。

音畫的辯證結構

同樣的，布烈松透過種種「反戲劇」的方法，呈現出鄉村牧師一步一步的面對內心的激情和孤寂，以及因病而逐漸枯萎的軀體，而最後終由死亡而獲得解放。在接下去的「死囚逃生記」（一九五六）和「扒手」（一九五九）中，布烈松不僅更具體的表達了他前面作品所關切的主題，「鄉村牧師」裏實驗成功的形式方法也被推展到極致。「先觀後聞」的重複呈現到了「死囚逃生記」變成「先聞後觀」。我們先聽到劇中主角風坦的旁白：「我睡得太熟警衛過來把我叫醒。」然後畫面是警衛走進他牢房說：「起來。」到了「扒手」，這種雙重呈現竟然變成三重呈現；畫面先是扒手米歇在日記上寫的字，接著聲帶是米歇的旁白：「我到巴黎一家大銀行的大廳坐下。」畫面緊跟著是米歇走進巴黎一家大銀行的大廳坐下。觀眾被迫透過三種不同的方式重複經驗同一件事：文字、言語、視象。

除了旁白外，自然聲音的「特寫」也大大擴充了我們對電影的知覺。在「死囚逃生記」一片中，鏡頭呈現的雖然是封閉的監獄，但不斷從外在世界傳來的聲音却延伸了我們有限的視覺經驗。火車聲、電車鈴聲，牆外的人聲等等都無疑指向影像外的世界。甚至「監獄內部的聲音也具有符號的性質。它們可能象徵威脅（警衛巡邏圍牆騎的破腳踏車聲），或外力的出現（鐵柵上守衛

的鑰匙聲），或溝通（牆壁敲打聲），或死亡（機槍聲）」（Leo Murray）。更重要的，「死囚逃生記」提醒我們一個布烈松作品中的重要素質；即分鏡的涵意。即使全片大都在監獄中進行，布烈松却似乎吝於拍出囚室的全景（意謂完全沒有 *establishing shot*）。鏡頭將囚室割成碎片：床、門、窗、牆。分割的鏡頭，分割的空間，分割的人。監禁的分割造成人物的隔離，也造成主角風坦的孤絕。鄉村牧師掙脫孤絕之途是死亡，風坦則是越獄。

疏離的效果

到了「扒手」，布烈松作品的結構有了更進一步的發展。米歇是個有偷竊癖好的青年；母親的死，女友的關愛，警方的壓力，他都無動於衷。唯一能表達內心絕望掙扎的便是自瀆性的扒手行爲（手部動作的強調充斥全片）。他感受到自己的罪，也曾試圖改邪歸正；但那是不夠的。最後他只得投身囹圄，漸漸地，他領略到愛的力量；透過愛，他獲得救贖。這是一個類似「墮落天使」的過程，但是在「扒手」裏，布烈松更嚴格的貫徹了他對電影的意念。演員的表情和聲調單純到只能用「傀儡化」來形容。「我告訴演員如何機械性的說話和移動。這些演員在銀幕上表達了他們自身並不明白的言詞、動作」（布烈松語）。除此之外，布烈松同時蓄意排除心理學分析和片中人物之間的關係，角色的種種行爲都是自足的「事實」；片子一開始米歇便是這個樣子，片子結束時也沒有任何多餘的解釋。布烈松似乎只服膺於自己的邏輯，當然，這種邏輯絕非不可解的。從「墮落天使」到「扒手」，我們發現布烈松的主角都是內心蘊藏無窮激情的人。這種激

情使他們處於長期的煎熬和孤寂中。他們尋求解脫的方法一開始雖不一定全爲正確（「墮落天使」中的修女、鄉村牧師、死刑囚應屬較正面的角色，「貴婦」中的海倫與雅涅、扒手、「天使」裏的女殺人犯則否），但試煉後的結局却總是指向救贖之途。從六六年的「驢子巴達薩」開始，情況變了。

「驢子」和「慕雪德」（一九六六）最後的死雖都帶有濃厚的「超越」意味，但比起以往作品中的「主動追尋者」，他們只能算是被動的受害者。「驢子巴達薩」一片是由許多交錯、平行的情節線索組成，貫穿其間的便是驢子巴達薩由生到死的過程。在片中，布烈松除了明顯的加入「性」的成份外，激烈的省略技巧和辨證形式的運用更是到了一個前所未見的層次。鏡頭間的銜接經常跨越了極長的時間和大量的事件，每一個場景的前後都留有多處空白需要觀眾去填補。內在，外在多重的衝突隨處可見。劇中人物安諾從夢中驚醒發誓不再喝酒，下一場景是他在酒吧喝得酩酊大醉。而觀眾雖然了解瑪麗心裏厭惡傑哈，但鏡頭却強烈暗示她在肉體上接受傑哈的引誘。構成「驢子巴達薩」的正是無數如此的矛盾和衝突，唯一解決的可能性必需來自觀眾積極的思考和參與。

「慕雪德」又是一部改編自 Bernanos 小說的電影。和「死囚逃生記」一樣，本片在結構上最大的特徵是直線的累積敘事。「死囚」的基本構成單位是「鏡頭」，共有六百個鏡頭組成，個個幾乎獨立存在，步步往前積壓上去，最後的出口是風坦的越獄。「慕雪德」的累積單位則是短短的場景段落，而最終解決龐大壓力的則是女主角遊戲般的投水自殺。「慕雪德」一片同時是布

烈松一次完美的形式展示。幾乎每一種以往作品嘗試過的技法都在本片得到純熟的發揮：省略、畫外音、由特寫變為中景的單鏡頭調度、顛倒因果關係的鏡頭排列、片斷化剪接、疏離表演…。

積極的悲觀

如果說「慕雪德」和「驢子巴達薩」中的主角不再載負主動的力量，布烈松到了後期的彩色作品則完全祛除角色超越與救贖的機會。「溫柔女子」（一九六九）和「夢想者的四個夜晚」（一九七一）是接連兩部改編自杜思妥也夫斯基小說的作品。電影改動原著之處甚多，有些是特別值得我們深思的。杜氏在「溫柔女子」小說中曾描寫女主角最後抱著聖像自殺的情景，電影中女主角望了聖像一眼又把它放回原處。「心魔」（一九七七）裏的年輕人原和慕雪德一樣，忍受著層層的壓迫（人際關係的冷漠、外界的污染和擠亂），最後因苦無出路而自殺，但慕雪德落水後，帶來強大提昇作用的聖樂在「心魔」中却完全闕如，結束電影的是一個吸毒者和「黑暗空無」的畫面。

從戰後的四十年代到喧囂的七十年代，作為一個藝術家布烈松的轉變是可以理解的。隨著年歲的增長和人的定義在無理逼迫下逐漸的改變，也許悲觀絕望是唯一我們可以誠實而又嚴肅生存下去的方式。但無論其結局是如何瀰漫著灰迷的色彩，對我們而言，布烈松的作品總能帶來激勵的力量。布烈松激進的電影風格本身就是一種救贖。或用 Richard Roud 稍微不合邏輯的話來說：「當一個文明社會能產生像『心魔』如此完美的藝術作品時，我們很難相信這個社會會完全無望。」（一九八二年十月）