

電影館 [41]

# 電影的七段航程

Jean-Luc Godard◎著 郭昭澄◎譯

電影館

41

郭昭澄◎譯  
Jean-Luc Godard◎著

電影的七段航程

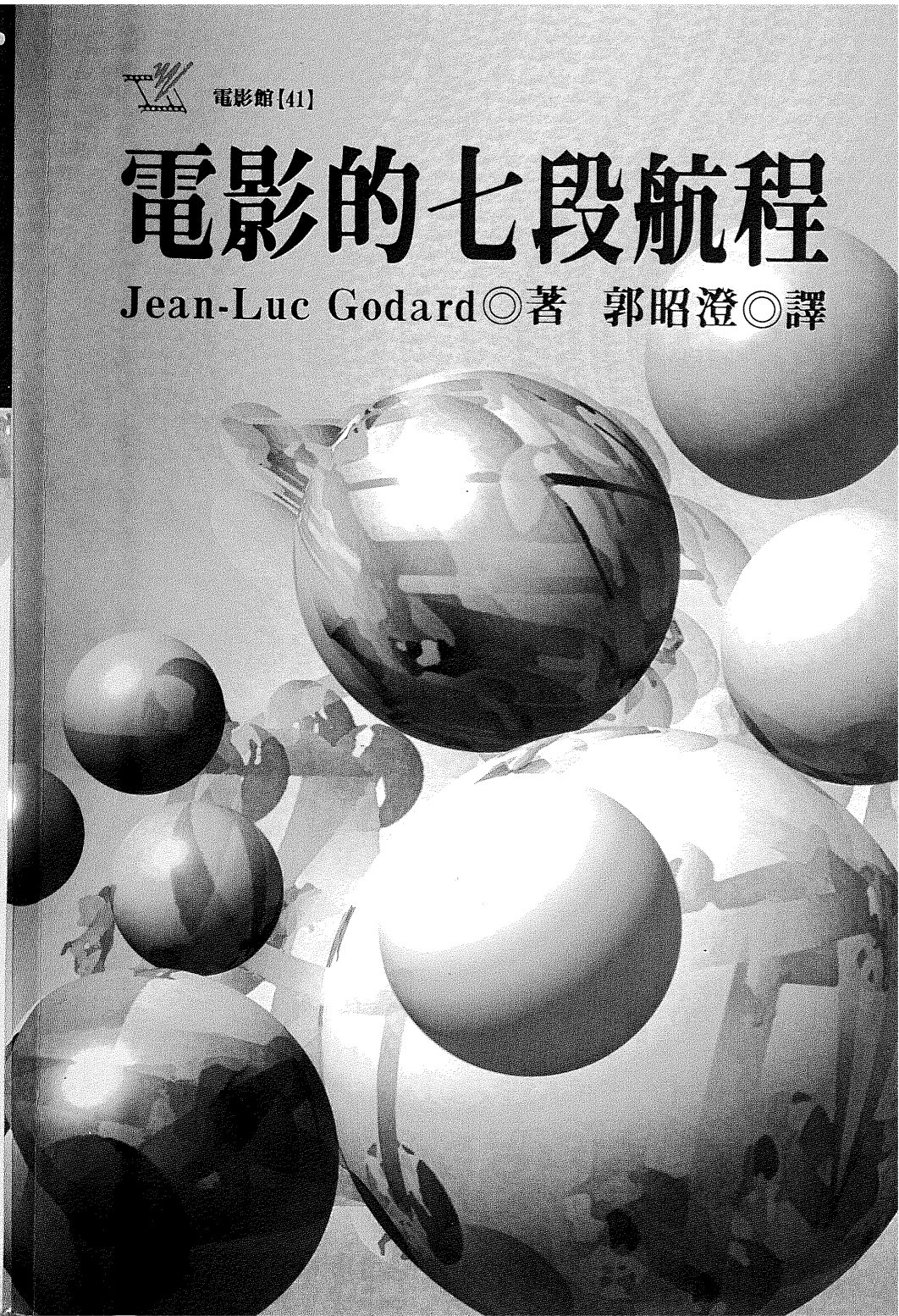
遠流

## 電影的七段航程

本書是法國導演高達於一九七八年在加拿大蒙特婁電影藝術院所做的演講紀錄。他的演講內容深具當代西方知識分子的特色，包含大量的文化關懷與時事常識。在這本書中他探討了電影創作、製作與種種電影理念，且融合了他個人的心路歷程、挫折情結與反省檢討，在他奇異而特殊的思維之中，把電影舖展成一個有機的宇宙，牽絲扯蔓縱橫無際。而高達在書中表現出的機智、風趣、坦誠和親切的態度，與他在電影中予人一貫的艱澀乖離印象有天壤之別，可幫助讀者對高達的電影更深一層認識與了解，進而啟發對電影本身擷取新的賞析角度。

電影的七段航程 < 電影館 41 >  
 類別: Eg 280 元  
 86/03/21  
 4 711030 016966  
 誠品書店

ISBN 957-32-1993-X (987)  
 9 789573 219934 00260  
 K2041 NT\$260



被研究的對象，當它被研究、被思索的時候，「文字」的機會就來了，電影的書就出現了。

《電影館》叢書的編輯出版，就是想加速台灣對電影本質的探討與思索。我們希望通過多元的電影書籍出版，使看電影的多種方法具體呈現。

我們不打算成為某一種電影理論的服膺者或推廣者。我們希望能同時注意各種電影理論、電影現象、電影作品，和電影歷史，我們的目標是促成更多的對話或辯論，無意得到立即的統一結論。

就像電影作品在電影館裡呈現千彩萬色的多方面貌那樣，我們希望思索電影的《電影館》也是一樣。

王榮文

# 電影的七段航程

Jean-Luc Godard © 著 / 郭昭澄 © 譯

## 目次

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 譯序／郭昭澄             | 9   |
| 序一／Joël Farges     | 13  |
| 序二／Jean-Luc Godard | 15  |
| 第一段航程 準備           | 17  |
| 第二段航程 遙遠           | 63  |
| 第三段航程 唯一的好處        | 103 |
| 第四段航程 改編作品         | 137 |
| 第五段航程 我覺得很奇怪       | 181 |
| 第六段航程 曾經有過的錯誤      | 225 |
| 第七段航程 顯而易見的        | 277 |
| 高達作品年表             | 313 |

## 譯序

身為電影門外漢的譯者之所以接下本書的翻譯工作，不外乎是想對國內不懂法文的影迷提供一份有關高達這個前衛電影工作者的第一手資料。

高達說：「有人說高達是天才，有人說他是笨蛋。」無論如何，這位備受爭議的導演在新浪潮電影中佔有一席之地，是無庸置疑的。故而喜不喜歡高達是一回事，在讚譽欽佩或批評攻擊之前，至少要先對他本人稍有認識，這也就是譯者所能盡的棉薄之力了。

本書係高達於一九七八年在加拿大的蒙特婁電影藝術學院所做的演講錄音忠實文字紀錄。除了原書編排上的拼音錯誤、標點不明外，代名詞所指對象不明確、半途插入的話句離題太遠和一些表達欲言又止的情況俯拾皆是，因此整篇段落經常令人感覺零碎散亂。再加上高達講話的速度緩慢、稍帶結巴……，譯者不得不採權宜之計，部分保留其原有的語氣（如重複的話語、意猶未盡的半截話等等），有些段落則稍加整理，捕捉他意在言外的思想或重組他口語式的用句順序，俾使讀者一方面能感受到高達在與聆聽者對話的臨場感，一方面又能掌握其中心意旨，而獲至一氣呵成之勢。

高達的演講用字極其簡潔，比喻及引述深入淺出，幾乎沒有深奧晦澀的詞彙。不過，他的用字遣詞常帶雙關語、「多關語」，乃至指涉了語意上所有可能的意涵。尤有甚者，當他心血來潮時更會自創新詞，

他會在一個段落中藉某些字彙所有可能的變化組合來闡述一個理念，就法文閱讀而言頗富趣味，但閱讀譯文的讀者也不妨藉著附註原文的字形變化，感受他掌握語文與辯思的特殊功力。

除了極少數例外，高達的談話態度一向是對事物的直接陳述 (constater)，絕少直接的批評 (critiquer)。他喜歡從一些事實的觀察中提出問題，答案則是開放的。因此，看過他那些令人拍案叫絕的比喻引述後，讀者應可自行體會、仔細咀嚼、沙裏淘金他那詭譎深邃且有別於凡品的思緒見解。

高達的演講內容深具當代西方知識分子的特色，包括大量的文化關懷與時事常識。這本「電影史」雖是探討電影創作、製作與種種動作理念的「專書」，基本上態度是嚴肅的，範圍是廣泛的。電影專書在書肆中不乏其類，却少有導演或影評像高達這般頑童式的天馬行空，放言高論。在他奇異而特殊的思維之中，已把電影鋪展成一個有機的宇宙，牽絲瓜葛縱橫無際。對他而言，電影已不是事業，却成了一種哲思了。客觀而言，高達的可敬可愛之處，就在坦承的自剖和不斷的自我檢討。其質樸與坦蕩，有心的讀者當不難察覺得到。

因此，建議讀者在看本書時，不妨假想自己正與高達在巴黎的露天咖啡座上，一面淺啜香濃咖啡，一面聽他以平易近人的口氣娓娓道來電影二三事。這部高達的「電影史」融合了他個人的心歷路歷、挫折情結與反省檢討。讀者將會訝異地發現到，高達在本書中表現出的機智、風趣、坦誠和親切的態度，實在與他在電影中予人一貫的艱澀乖離印象有著天壤之別。若能從此對他的電影更深一層認識與了解，進而啓發對電影本身擷取自己新的賞析角度，乃至增衍對問題的剖析方式，自是讀者之福、譯者之幸了。

譯者不才，但憑對電影之喜好與對高達之好奇，唐突接譯本書，

未料一進到高達的世界裏，固然欽敬嘆服，却也愛恨交加，如陷深淵縱谷，攀附得無比辛苦，除自揣謙陋外，高達為開拓電影探掘人性與自然幽秘深境而大玩文字遊戲，亦令譯者疲於奔命，時而就教於方家（文化之隔閡，不得不向愛好電影的留台法籍學生崔凱婷小姐 Catherine Legeay 請益、討教），時而苦苦追索高達思想之真義，反覆研磨、塗抹、修訂始成定稿，因而延宕年許時日。今日成書尚祈先進高明不吝指教。

郭昭澄謹識

# 序一

人生有時候的確也挺快樂的。大約一年前，當高達交給我們一些他在蒙特婁的演講錄音帶、並表示希望以此帶的內容出一本書時，實為人生一大樂事。高達在這份長達十幾小時的錄音帶中，向我們娓娓道出他難以把握及滿是疑問的內心世界。

這些錄音帶先由藍恩·庫耶（Line Gruyer）忠實地記錄下來，我們在此特別感謝他所投入的專注與耐心。

之後，我們再依據高達的演講時間順序，將這份手稿「剪輯」成十段歷程。

每場演講都間隔數周之久，有些內容顯得重複且累贅，有些主題之間也沒有明顯的關連，這在高達來說皆屬正常現象。我們刪除的部分很少，除了一些學生或演講上的瑣碎對話，以及聽不清楚的部分外，我們幾乎保留全部內容。

我們竭盡所能，希望能夠貼切地記錄下高達那種平實、簡明、卻又近乎突兀逼人的講話風格。

當然，我們也刪除一些太過口語的部分，我們盡可能保留某些重複句子，因為我們覺得這些重複句子並非單純的重述，而是強調的口氣，具有加強的效果，在他一次又一次的歷程中告訴我們高達所關心的種種基本問題。

同時，我們也照錄一些「不規則語法」，因為這些不純正的語法正是高達思維中先扭曲再創造的一種功力之特殊表現方式。

簡而言之，我們卯足全力就是希望將高達在錄音帶中強而有力的有聲筆法風格，藉本書傳達出來；並將聽入耳裏的談話錄音包括他詞窮處、重複語句、兜圈子的地方、乃至離題、猶豫和質疑之處，盡皆忠實地重現於紙上。

我們刪除聽眾所提的問題，主要是因為，第一，有些提出問題的聽眾坐得太遠而聽不清楚；第二，高達有時會在他的回答部分重述剛剛的問題；第三，高達在這本書中已經提出一籬筐的問題，若再加上學生提出的恐怕會太多了。套句電腦的流行用語，這樣可能會製造太多的干擾，那麼我們所能領會的只怕就更少了。

我們認為，刪除那些人提出的問題應該可以帶起一種不錯的轉移作用。也就是說，某一段的說法或許正是一位加拿大聽眾所提問題的答覆，讀者不妨就這段話來揣摩那就是自己所想知道問題的答案。

書中的照片皆由高達本人親自挑選，只是依照本書的需要重新做過處理，呈現在我們眼前的「剪輯」效果無須贅言，在他一次又一次的歷程之後，彷彿形成一部綿延不盡、而又值得一再拍製的長片。

Joël Farges

(編按：書中照片因印刷效果不佳，在中文版中予以刪除。)

## 序二

一九七八年秋，「蒙特婁電影藝術學院」主任羅季格 (Serge Losique) 建議和我一起合作，繼續完成前一年他與亨利·朗瓦 (Henri Langlois) 未完成的影史計畫。

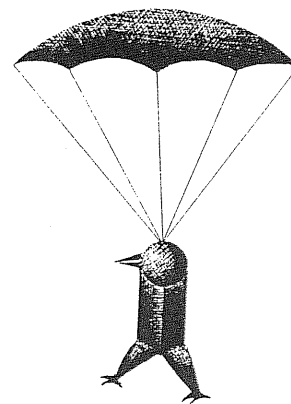
我就建議羅季格，與其像現在大學課堂裏的做法，不如由我們現身說法，邊看電影邊評論，先把整個合作過程視為一部名為「電影暨電視的真實歷史入門」系列電影的劇本，然後再拍成電影。由於這是一部由聲音和影像而非文字所組成的紀錄，故名「真實的」歷史。早先，我們在亨利·朗瓦生前也曾與他討論過此一合作計畫，一切似乎水到渠成，不做不行了。

這部電影劇本共分十篇章節 (即十段航程)，每段章節編列一萬加幣，分別由「蒙特婁電影藝術學院」和我旗下的聲影公司 (Sonimage) 共同分攤。

我們每個月平均看兩部我的作品，我在每次的觀影過程中加入一點我個人的親身經歷，每次電影放映後都會增加一些記憶之外的新東西。當然這全拜每天早上所回顧的影片片段之賜。對我而言，這些影片或多或少影響到我當時的作品。每次看完電影後，我會再向加拿大朋友們做直接而全盤的評論，不過他們也常常和我陷入這部影史的迷茫之中。

誰料到此計畫進行了一半突告中止，先是羅季格有了財務困難，交給聲影公司一些空頭支票，之後就沒下文，影史評論演講只做了一半，更不必談拍片計畫了。儘管如此，他能有這番創新的膽識已屬難能可貴，何況「人非聖賢，孰能無過」？

Jean-Luc Godard



第一段航程

準備



《墮落天使》(Fallen Angel, 1945)/普萊明傑 (Otto Preminger)

《斷了氣》(A bout de souffle, 1959)/高達 (J.-L. Godard)

我準備為自己寫部電影暨電視史，我姑且稱之為《電影史不為人知的面貌》(Aspect Inconnu de l'histoire du Cinéma)。為了做好這項工作，首先我覺得有必要實際看幾部影片才行，而且應該在亨利·朗瓦生前就和他一起做些準備，但我發現在巴黎太困難了。不過，在這裏(加拿大/蒙特婁)倒很容易看到一些影片，只消向羅季格要一卷影片拷貝，他總有辦法弄到，管他是怎麼辦到的。

我心中理想的電影史不僅要以時間順序來敘述，甚至還要用點「考古」或「生物學」的眼光去闡釋。我想試著說明影片中的動作是如何做到的，就如闡述繪畫史一樣，說明如何把透視感畫出來，或是油畫是在何時發明的等等。由此可見，電影也不是隨便拍的。電影是由一羣生活在社會中的男男女女所呈現的景況，也就是他們在某些特定時間的行為表現，然後印記在底片上，或是以某種方式表達他們的內心感受。當然，還需要有文化背景、地理因素，並具備分析和洞察的能力，後者不一定要很強，但至少要適度，只是這些都是抽象無形的。

我發現我已邁入知命之年，生命的重要部分已經結束了，大概還可再賴活個三十年左右吧。我終於要用到生命中的利息部分，也就是說把前五十年當做老本看，今天我可是到了領利息的時候了。我最關心的就是回顧我所做過的事，特別是我曾拍一些電影，我想藉此機會重看一次自己過去的作品。

我想假如我要做這件事，應該比別人來得容易些，一個從未拍過電影的人想回顧他的一生或家庭往事確實很難。假如他拍過一些照片的話，或許可以藉著照片重溫舊夢，但是他不可能會有全部完整的生

活照。除此之外，假如他曾在生產線上工作，或在通用公司或保險公司上班，我想他的職業生活也不會留下絲毫痕跡。他或許會拍一些子女的照片，但在工作時拍很多照片大概就難嘍，聲音紀錄就更不用談了。

由此看來，我發覺對別人而言回顧過去這種事不過是一個幻想。由於我是拍電影的，起碼我還可以重看這些影片，拍電影就是把系列的照片串連起來。拜工作上的方便，我大可走過從前，回顧一下自己，扮演一次自己的心理醫生，也給自己在電影中做個定位。我發現做電影史應該是最容易的事，但影史本身卻又不具體，完全難以看出。我們可以看一部電影，然後再加以討論，這也是我們目前正在做的事；但此同時，光這麼做也太單薄了，應該下點別的功夫補充才行，只是這也不是立竿見影之事。

我和羅季格來這裏就是打算做一些研究，我想研究幾個重要的電影主題，蒙太奇即為其中之一。有很多人不知道這是什麼東西，蒙太奇在電影裏可造成相當震撼的效果，所以應該掩藏地不露痕跡才行。所謂蒙太奇就是把一些東西結合在一起，產生一種相互關係，同時還要讓觀眾能夠清楚了解這些東西。舉個例子來說，一個戴綠帽的男子只要沒碰到他老婆跟另外那個男人在一起，就表示他什麼也沒看到；也就是說，假如他沒有和他老婆合照的照片，或是他老婆與其他男人的照片，就無法看出這個男人的老婆紅杏出牆。這一個簡單的對照比較也就是我所謂的蒙太奇，這就是影像配合聲音或是聲音配合影像後產生的神奇力量。我認為深入蒙太奇內部縱向的「地質學」和橫向的「地形學」都包含在電影史中，且是看不見的，也不能將它顯現出來。我正打算將下半生或工作之餘的時間花在電影上，試著去找出電影中蒙太奇的痕跡，首先替自己去看何謂蒙太奇，甚至為自己看看高達在

自己拍的影片中的影史定位。

在觀看葛里菲斯 (D. W. Griffith)、愛森斯坦 (Sergei Eisenstein) 或是穆瑙 (F. W. Murnau) 等知名導演的作品之前，我們發現很難集合一些現有的具體方式，例如放映影片、減速放映、在特定時間內看看葛里菲斯或是其他導演的攝影機如何去接近演員，或如何發明比較有系統的方式來操控一個特寫鏡頭。看看他們如何像作家在某些時候創造出某種特殊文法那樣，去創造一個風格人物。若想達到上述目標，首先就要拿一部葛里菲斯的影片，好好花時間去仔細觀賞，找出片中你覺得發生一些事情的那段時間；譬如，我們發現在某些時段發生了一些與後來情節類似、但處理方式稍有不同的劇情；假如要與愛森斯坦比較，就要拿一部愛氏的作品，好好花時間找出這個特殊時段，然後再將兩部片子的兩個時段同時放映對照，看看其中是不是真的有些東西；而且必須與別人一起觀看才行，不能光靠自己一個人埋頭苦幹。假如看不出其中有任何東西的話，就再繼續找其他的時段，此點和科學家在實驗室的工作性質是一樣的，只是這個實驗室並不實際存在罷了。只有在藥劑、醫學的領域或少數大學裏才有具體的研究場所，這些機構常常與軍事體制息息相關，在那裏當然會做點研究，並有充分器材供研究之用；可是電影這一行並沒有所謂的研究可言，假如有人想做研究電影的話，就會被當做是……

我有自己做事的方法和構想，可惜苦無能力。早知道的話，我應該在朗瓦死前就動手的，他會很確切地指點我，並對我說：「你應該在哪一個時期的哪一部電影中去找尋某某東西。」朗瓦的記憶力驚人且熟諳電影史。所以最好能經過朗瓦一番指點後，再向羅季格拿影片拷貝，然後找個地方仔細觀看研討一番。可惜人算不如天算，沒想到

突然間一切都泡湯了。電影還是要放，不過不必整部片放完，因為如此一來放完後勢必要說：「啊！你還記得嗎？我們四十五分鐘前看過……」這樣做並無多大意義，比較有意思的是只看一個片段、一個鏡頭，然後再與另一個特寫鏡頭一起對照看。今天我不敢貿然第一次就這麼做，因我不太熟悉影片。應該先給你們看一卷《墮落天使》，再看看《斷了氣》。這樣做是有點武斷，但小試一下或許會很有意思，或許看了二十分鐘後會發現沒啥好比較的，此刻就可停止，然後再上去找另一部影片。但是也許要花上十分鐘才能找到另一部，假如上面（影片資料室？）有的話，甚至要花上一、兩天時間去找呢。

事實上，電影史和照相本一樣，只是由一些影像組合而成的。假如真的要做電影史（影片計畫）應該是件輕而易舉的事。問題是有了這本相簿，卻苦無翻閱方式也是枉然，就好像放映室中有具體的放映設備，而分析的工具卻在別處……

現在這項電影史影片的拍攝工作正是碰到這種情況，只好暫時放棄，或許明年再做。但是到了明年，表示我們需要在此靠自己的能力弄些設備，這些設備只要夠二、三人使用即可，不需要多到給二十幾個人用。設備的事不能指望大學出錢協助，只能靠我們自己了。能夠與我來討論電影的人並不在蒙特婁，所以是不可能做的。在歐洲我又無法弄到相關影片，也就只好作罷。

這一切真是好事多磨，困難重重。後來我想了又想，我認為最重要的就是利用與「蒙特婁電影藝術學院」的協定，看看是否有人對此計畫感興趣，願意共襄盛舉，至少我可以和他們一起看看我這二十年來的電影作品，試著以另外一種稍微不同的方式，一次只看一部，也就是說以較為笨拙、但有系統的方式去看。看看我是否忽略過什麼東

西，或是一些太久以前看過卻已忘記的影片，也重新看一些就我記憶所及是以我的電影當參考的電影類型。這樣做至少聊勝於無，假如有其他的人對此有興趣的話，大家就可以彼此討教一番，要我在他們面前大談電影是不會令我感到難堪的，這就有點類似做我自己或是我的工作的一種心理分析一樣。今天呢，我剛才先去喝了杯咖啡，我個人覺得有點像是第一次去看心理醫師，或是去找工作與雇主面談一樣，感覺有點窘。我不想一次看太多片子，我想重看一次《墮落天使》，由於是在沒有心理準備的情況下重看這部片子，我有點害怕看超過半個小時。剛才我去瞄了一眼片子時就想：「這就是二十、二十五年前我那麼喜歡的電影，也是我想模仿的電影嗎？」重看這部電影有點像在溜覽一本家庭相本，覺得有點不好意思，尤其在其他人的面前。這就有點像一個人在重看家族相簿時，突然發現自己居然也是家族的一分子一樣，我以前一直沒發現這一點。對我而言，此刻我好像置身於這兩部片子之外，像個局外人似的。不過，這也正是我想做到的。

下面幾次的演講會做得比較有系統一些，從明天開始，我會照預定的時間表，這些目前已排至十二月（一九七八年），此後會比較有系統，嗯，我想我會在其他人面前做好這件工作的，並好好研究一下影史裏發生過的重要事件。

因此，我希望你們多提些問題。我會從頭開始指出值得探討、有意思的片段來，這是我唯一可以做的。我們每次都會放映兩部片子做比較，明天早上先放映我的第二部作品，片名叫《小兵》（Le Petit Soldat），背景以阿爾及利亞戰爭期間的法國為主。我選的另外一部是佛利茲·朗（Fritz Lang）深具個人主義色彩的電影《M》，現在我才聯想到這是佛利茲·朗離開德國前所拍攝的最後德語片之一，當時我並未想到這個問題，或許就是這一層時代背景的關連吧！我是以今日的

我為出發點，選擇了《M》和《小兵》兩片一起放映對照並想說：「今天，我是否可看出這兩部電影間的些微關係？」

《墮落天使》與《斷了氣》間的關係與剛剛所提的事大異其趣。在我拍《斷了氣》之前就已經有所謂的美國「黑色電影」(les films noirs)，在法國也正值加利馬出版社(Gallimard)的「黑色系列」

(Série Noire)小說潮流方興未艾之際。早在《電影筆記》(Cahiers du Cinéma)創刊之前，巴贊(André Bazin)、多尼歐-瓦爾沃茲(Jacques Doniol-Valcroze)和其他一些人就已經創立一個叫「鏡頭四九」(Objectif 49)的電影俱樂部，在當時此俱樂部專門放映美國「黑色電影」，如《Gilda》和其他同類型電影。我之所以選《墮落天使》是因羅季格手頭上就有這部片子。本來我是希望他拿另一部也是唐納·安德魯斯(Danna Andrews) ❶ 主演的電影，叫《私家偵探馬克迪根森》(Mark Dickson Détective)。我還記得，當我在拍《斷了氣》時還以為是在拍此類黑色電影，事後看了片子才發覺完全是另外一回事。今天我會自問這些電影是什麼？我的電影又是什麼？

這些黑色電影深受當代影迷歡迎，今日甚至有人稱之為作者電影，甚至有人說：「這是一批偉大的電影工作者，他們都是創作者、藝術家。」但是在當時，他們並未受到如此禮遇。我想，今天我看事情的方式稍有不同，不過黑色電影的類型就是連接這兩部片子的構想，這一點一直未變。

我仍記得當時我們新浪潮的人都是影迷，偶而會互相討論個人欣賞的導演，並在牆上張貼他們的電影海報。我記得我在牆上貼了一張阿德里區(Robert Aldrich)拍的一部副標題為《危險地活到盡頭》

(Vivre dangereusement jusqu'au bout)的電影海報，原因很簡單，因當時很多電影皆取法於阿德里區的作品。

我當時就是故意要拍一些不受歡迎的事物，比方說告密者通常受人蔑視，我就故意要弄亂牌局來個黑白顛倒，或許是喜歡矛盾的天性使然吧。我故意要這麼做，就是要叫大家提出一些無法回答的問題了。

後來我就照理推論：告密者告密，保留者保留，情侶們大談戀愛，定義單純，沒有其他別的意思。當我重看《墮落天使》時發現，此片最有意思的地方莫過於此種吸引力了。今天，我覺得最有意思的就是偵探電影。(假如我們的影史工作進行順利的話，這將是一、二年後要討論的一個章節。)我們都活在某種或多或少經過掩飾的警察體制中，儘管如此，我們卻可以說偵探電影和其組成元素已經消失殆盡，幾乎可以說已經沒有道地的偵探電影存在了。相反地，由於全球一天中各院線會放上三、四部此類電影，所以我們也可說偵探電影已變成大量生產的工業產品。les Mannix et Cie可說是唐納·安德魯斯的直系孫輩。一般而言，大家都怕警察，假如這裏突然闖進來一個警察，就算他沒做什麼特別壞的事，大家仍會覺得他是個外人。這麼說來，偵探電影應該不會討人喜歡才對，因為此類電影若不是專門敘述一些不受歡迎人物的故事，要不就是強調他們的價值。與這些人喝咖啡，開始時會令人覺得侷促不安，我是說，假如有一個警察在街上向你問道：「過來和我喝杯咖啡好嗎？」這時你對他一定會比任何人都更提防，反正就是這樣子，也不知道是什麼原因。對了，偵探片或偵探片集都非常受歡迎，且是最賣座的電影類型之一，其受歡迎的程度可說已到了觀眾每天不可不看的地步，雖不至於構成製片和導演每天成功的條件，但至少也算他們賴以為生的日常主食了。

有一位名叫傑貝(Gébé)的漫畫家，曾經畫一本以條子為主角的漫畫，這本漫畫內容正好可以用來解釋上述的矛盾現象：警察和私家偵探(特別是對西方人而言)，代表著自由的極限(對女人而言我可不

知道)。警察是一個整天無所事事的傢伙，有事沒事就進去咖啡館喝上一杯，開輛警車，嘴上叼根香煙，高興時可以任意盤問別人一大堆問題，看不順眼時還可叫別人滾開點；換句話說，警察代表有點愚蠢的自由，即「為所欲為」的自由。警察成天雙手插在口袋裏，衣服總是光鮮光鮮的，因此他不是動手做事的工人，不過，他也不是知識分子。總之，他是自由人，是西方人夢想的自由化身：可以為所欲為，有時到委內瑞拉的加拉加斯（Caracas）辦案，看看一些漂亮妞兒，或到煙霧迷漫音樂喧譁的咖啡館晃晃，或到處去旅行等等，這些都是他之所以特別受歡迎的原因。當我重新看這兩部片子時，我無意識地想到，這兩部片子一開始本來是毫無關連的。偵探電影之所以吸引我的地方正是警察這個角色，這一點我真是後知後覺，居然要等到二十年後看了傑貝的漫畫才恍然大悟。事實上，楊·波·貝蒙（Jean-Paul Belmondo）和唐納·安德魯斯所扮演的角色有點類似，我想這些人在當時都代表某種理想的自由形象，也就是說，在不受干擾下為所欲為的自由化身，實際上也就是什麼事也不做的自由。既然我們處處都受到限制，我們也看不清左右我們一切的總體制，所以乾脆什麼都不做。而別人批評我的正是這種純屬個人主義色彩的作風，其他人則指責我是一個無道德觀的人，因為我的態度一向就是既不贊成也不反對，一味逕做腦中閃過的事。有人也指責我具有為所欲為的「無政府主義」自由觀，這裏指的「無政府主義」並不具政治涵意。

我想偵探片就是這點吸引我們，也是偵探小說之所以能夠博取大家喜愛的原因，今日此類小說已變得相當粗俗淫穢，但其中卻還一直保留此種自由主義色彩。其實，說穿了這不過是一種壞孩子的假自由罷了，尤有甚者，法律居然與它站在一邊。或許我們也可以這麼說吧，警察是一個有法律撐腰的壞孩子，他擁有一切優勢，有恃無恐，絕對

佔上風。

我想這就是這兩部片子的共通點，也是我喜歡美國黑色電影的原因。美國黑色電影來自歐洲，因為此類電影的始作俑者就是放逐至美國的歐洲電影工作者，特別是德國人，例如普萊明傑是維也納人，佛利茲·朗是德國人。他們這票人發明了偵探電影，並將之發揚光大。

《斷了氣》的賣座非常成功，這是一部小成本電影，預算只有當時中型影片的一半不到，約有十萬美元吧，當時法國的中型影片的預算在二十至三十萬美元之間。後來，沒想到這部小成本電影居然賣座空前。這部電影的拍攝過程困難重重，要我自己獨撐可是無法辦到的，幸好有當時甫成名的導演楚浮（François Truffaut）和夏布洛（Claude Chabrol）的幫忙，此片才得以出爐。這部電影的技術過程很有意思，例如它本來要在攝影棚內拍製，而後來我在室外拍攝，那是因為我們無法在攝影棚內拍才想出的權宜之計。製片廠內有許多工會和技術規定，兩者息息相關，重重的限制使我們完全無法在棚內拍片。因此，我們只得被迫搬到室外去，而我也沒有任何的電影理論基礎。由於我什麼都不懂，心中把持唯一的原則就是試著避免一切禁忌。我很高興請了拉武·古達（Raoul Coutard）當攝影師，他先前只拍過一部彩色紀錄片，除此之外，沒有拍過任何其他影片的經驗。我就想：「太好了，至少他尚未拍過黑白片。」我問他，是否可以像電影剛萌芽沒有照明之時在室外拍片，假如要在室內拍片的話，勢必要用當時尚未問世的高感度底片才行。當時這種軟片只以照相膠卷形式上市，所有的夜景皆拍在照相底片裏，費用既貴又麻煩，因此夜景的部分都較短。我當時的想法是，在室外拍片的話，至少我可以確定攝影師不會強迫我打那種我不喜歡的燈光，我也不用因為不懂技術問題，而不敢說：「不能那麼做，要這麼做才行。」也就是說，至少我可以什麼

都不做，這點一直是我的原則，我認為這樣比較簡單，同時也可以做其他的事，也就是說做自己能力範圍內的事，而不要想做做的事；換句話說，根據自己的能力去做想做的事，以自己所擁有的去做想做的事，而不是一味好高騖遠，夢想著遙不可及的事。假如我有五千萬預算卻無燈光，我就用五千萬且沒有燈光的條件去拍片，還是可以弄出一些別的東西來。我們在能力許可內去做，並試著去想，我認為這就是影片成功的要素，也是我的一貫做法。《斷了氣》是我唯一真正賣座的電影，甚至賺了很多錢，製片人也大撈了一筆，賺了投資成本的一、二十倍之多吧。

我開始進入這一行拍片時，正值法國片禁忌重重的時期，比方說，不能說哪些話，或不能在何處拍片等等，我就故意大反其道而行。不過，我們倒是根據傳統路線，採用一則真實故事為背景。因此，觀眾會覺得看到一點事實；其次，這是一部良心作品，片中試著表達某些東西。一般而言，我的初期作品大都如此，大概是拍片那時已有一把歲數之故吧，我拍第一部電影時已屆而立之年了。

我個人比較喜歡在安靜的氣氛下工作，我發現在安靜條件下工作可以事半功倍，在街上是無法做事的，我不太喜歡在街上工作，經常擔心會發生一些突發意外，比方拍片訊號燈亮時汽車卻無法開動等窘況。相反地，我倒希望有一間大型攝影棚，要是能夠擁有一整座城市來拍片就更棒了。例如，俄羅斯人在愛森斯坦的某些影片中即採此種做法，列寧格勒的部分街景就真實重現在《十月》(Octobre) 一片的某些鏡頭中，這種情況下尚可，一切還算安靜，還有一點時間可思考。有些時候我寧可選擇攝影棚，甚至拿明信片來當做拍片的背景，因為

如此一來，我至少還有時間去思考。在街上工作因無法思考而有點可惜……。現在已經不再能夠在街上實際拍攝電視節目了，必須利用其他方式才行。街頭拍片只是將發生的事直接轉播出來而已，算不上拍片這回事，也沒啥好調整的了，所以我不太喜歡在街頭拍片。一些如穆瑙等大牌導演所拍攝的德國精典片如《日出》(Sunrise)、《晨曦》(Aurore) 等，影片看似在街頭上拍攝的，其實這些街景都是在攝影棚內搭成的佈景。德國人對這種事非常在行，加上他們也有足夠的財力來做，弄出來的效果更是維妙維肖，今天這種巨型佈景已不復存在。一般而言，在街頭拍的影片都很單薄，都是一些小格局的短鏡頭，既看不到人羣，也看不到個人，因為這是絕對不可能拍好的事。電視在室外拍攝方面就更遜一籌了，甚至連現場轉播都不會；我們只消看看電視如何拍攝一位國家元首下飛機的鏡頭就夠了，這種技術上的缺失實在太嚴重了。

我想街頭拍片的困難出在拍攝的對象都是一些陌生人的緣故，這些陌生人與我們拍片的事毫無關連。例如，一八九五年盧米埃 (Louis Lumière) 把他工廠的下班情況拍攝下來而成為世界第一部電影，雖然盧米埃也小心翼翼地正面對著工人拍攝，銀幕仍出現工人錯愕的表情，假如他拍的是別人的工廠的話……我想假如自己不是工人的話，就不可能做好這件事。

我認為身處於和自己的工作無關的人羣中是件令人不安的事，我也實在看不出他們如何能與我的工作產生關係。假如我說：「這個王八蛋擋在鏡頭內，妨礙我的拍片工作，不能叫他快點滾開嗎？」或是諸如此類的事，在這種情況我是無法做事的。因此，這就產生極大的矛盾。我們也就無法拍街景鏡頭，或是在街頭上工作。不過，今天我倒是想試試看，只是這一點恐怕要比以前更注意，需要更多的準備功

夫才行。

我在拍《斷了氣》時有點天真。我們居然敢在當時禁止拍片的街上架起機器來，法律也禁止此種行爲。在美國有很長一段時間在街頭拍片屬違法行爲，原因很簡單，因爲假如此時有行人通過，他就可以提出控訴：「你們無權將我拍入鏡頭內。」現在這條禁令已隨電視法的出現而取消。

無論如何，我在街上拍片總覺得自己有點像殖民者，就像以前在非洲拍的一些美國片或歐洲片一樣。我們現在還可以看到很多廣告海報上，常常有一羣帥哥美女坐在獨木舟上大作可口可樂的廣告，獨木舟則由兩名黑人一前一後地划著。我常常覺得街上的行人就如划船的黑人一樣，這一點常令我覺得頗不自在，因此，最後我就漸漸遠離街頭拍片的方式了；如今我又想再回到街上去，但該如何做呢？這實在非常複雜，有時候在搞街頭攝影時，必須至少有五、六個人守在攝影機旁，他們得真正關心或對這些問題感興趣才行。問題是，大家做事的步調很難一致或是具有共識，做事時難免存在階級高低的關係，總是會有一個權力較大的人支配其他的人，反正就是會有此種細枝末節的煩人瑣事，使得拍片過程變得錯綜複雜。

我們在拍《斷了氣》時若不是太過天真，要不就是半瘋狂了。我們一直夢想到好萊塢拍片，稍後當我們了解到好萊塢的廬山真面目後……我本人則從未去過，只在遠處觀望過。我絕對無法忍受普萊明傑或和他一樣的電影工作者在當時所過的那種生活。同時，好萊塢有一種東西是我後來再也沒找到的，《電影筆記》中也有一點這種東西：電影畢竟是工業活動，電影工作者爲了工作互相接觸，見面時多少會談點電影的事。這也就是好萊塢電影工作人員的力量泉源，也是當時新浪潮一些成功電影的力量泉源。楚浮的初期電影或是我的作品都是由

一些願意互相談論電影的人所拍的，當然這些人也免不了會互相批評。當我重看《墮落天使》時，我可以十分肯定地說，當時的編劇、導演和攝影師間一定互相討論溝通，儘管如此，影片幕後真正的決策者則是美國的製片人，一直都是如此，其他的人只是單純的執行者。重點是，這些執行者會彼此交談溝通，攝影師可能會說「那個景取的不太好」，導演不會因對方的這番話而認爲傷了他的自尊心。反觀今天的情況，兩位導演碰面時甚至不願交談。我想當時新浪潮電影的威勢在於，工作同仁彼此熟悉認識，彼此在一起討論電影，與如今一些高層次的美國電影工作者的力量泉源如出一轍。可惜如今的電影工作者已不再互相討論，尤其是不再談論他們的工作。

首先我們必須知道何謂工作關係，然後才能了解在電影中該做什麼事？電影的工作又是什麼？今天我甚至連取景是什麼都不知道。近幾年來我一直在拍一些明信片，這使我再度思考景框的問題。爲什麼景框會變成方形，或稍呈長方形，而不是圓形？爲什麼要用圓形鏡頭來拍方形景框呢？

假如有一架攝錄影機正在拍我們，你在發問而我在回答，或是相反的情況。這時就產生一個問題了：假如要將發生的事拍入鏡頭中，應該如何取景呢？應該把攝錄機擺在前面，然後攝下全景嗎？應該拍你的臉部特寫嗎？或是只拍我的特寫畫面？如此看來，我們勢必先知道要做什麼才能決定如何取景 (cadrer)。此時，我們才會有取景的概念，也才知道這個鏡頭的目的何在。然後在這個時候我們就會想到法文裏以景框 (un cadre) 這個字來形容「生活環境」(un cadre de vie)；並以取景的動詞被動形式 (encadré) 去形容那些生活於框框限制內的人 (les encadrés)，而管理指揮其他人的人則冠以名詞 les cadres，

即「主管」之意。

事實上，《斷了氣》是新浪潮的後期電影；這是一部沒有規則可循的電影，唯一的規則就是「所有的規則不是假的就是被誤用」。我記得阿斯楚克（Alexandre Astruc）向華汀（Roger Vadim）說過的一句話：「注意，一般人開始拍第一部電影時很少用特寫鏡頭，他們和業餘玩家一樣經常弄錯，以為拍一個人站立的鏡頭就夠了，但一般而言，他們拍的距離都不夠近。」我是為了慎重起見才拍了特寫鏡頭，卻不知所以然，我當時想說：「假如我拍兩個鏡頭，其中有一個必須是特寫鏡頭。」不過，我是在完全不知所以然的情況有這個想法的，就好像有人對我說：「假如你去英國時，每句話都加上Yes，包管錯不了！」或是諸如此類的蠢事。

另外一個問題就是，每個新人的處女作都很冗長。因為這些人好不容易等了三十年才撈到拍片機會，當然會試著把所有東西一股腦全塞進第一部作品中。我也不例外，我拍這部電影的長度是二小時十五分至三十分鐘，這種長度是行不通的，根據我們的合約，每部片長不得超過一小時半。我至今還記得非常清楚，我們當時是如何發明出這項有名的蒙太奇，今天很多廣告片還在用這種剪輯法。我記得我們先收集所有鏡頭，一邊試著保留一定的節奏，一邊有系統地剪掉可以剪的部分；譬如，有一個鏡頭是楊·波·貝蒙和珍·西寶（Jean Seberg）在汽車內的情節，我們先拍一個鏡頭再加上另一個鏡頭，兩組鏡頭相互呼應。當我們一路剪到此處時，我和剪接師就用擲硬幣的方式來決定該剪的部分。當時的想法是：與其和前面一樣在兩組鏡頭各剪一點，變成兩個短鏡頭，不如完全消去其中一個四分鐘的鏡頭，保留另一個，再將前後鏡頭銜接上，就好像僅有一個鏡頭似的。擲硬幣的結

果珍·西寶的鏡頭被保留下來。事情經過就是如此，沒有更好也沒有更壞，反正我的原則就是做能力範圍之內的事嘛。當口袋裏只有四塊法郎，那麼就用四法郎打發吃飯問題，所有的失業者不都是如此過日子的，甚至富人也不例外。像洛克菲勒（Rockefeller）有四十億，他就花四十億。這是一個事實，我們應該做能力範圍所及的事，而不要好高騖遠去做心裏想做的事。總之，最重要的就是充分發揮能力內的潛力就可以了。例如我們只有一個半小時的時間，那麼就不必唉聲嘆氣地說，不，我什麼都不剪了；其實該剪就剪，只是要注意是不是剪得很勉強。影片的節奏從哪裏來？節奏來自必然性，且在相當時間內達成此必然性。節奏來自風格，來自反必然性的風格。有些人逃獄方式就非常風格，例如古巴強人卡斯楚（Fidel Castro）逃獄後，在特定時間內以某種風格、某種節奏和某種必然性重返哈瓦那。他並沒說：「巴底斯達（Batista）有六萬人在小海灣等著捉我，因此我要等到一百五十年後有了二十五萬個人手才回去。」這裏有個必然性問題，由它來構成風格和節奏。這點並不表示屈就的意思，相反地，這表示加強勁道和隨機應變的彈性處理。假如我們能夠成功地彈性處理就可產生節奏。

蒙太奇手法完全就是這麼一回事。有時候，我發現當蒙太奇具有一種大幅自由步調的時候，此時就是蒙太奇的最佳時刻，此時有一種必然性，以及完成此邏輯的極大自由步調。

總之，我絕不會重複我曾做過的事，當我重做時是爲了另一個理由，《第二台》（Numéro Deux, 1975）就是一例。開始時，我到處籌募資金，以便建造一座我已向你們提過的有點類似作家的工作室。作家一方面需要有一間收集別人作品的圖書館，才不會只看到自己的作



品；另一方面這間圖書館還要能夠提供創作的環境，如此才能了解創作是什麼一回事。對我而言，電影製片廠之於導演，就如兼具圖書收藏與創作雙重功能的圖書館之於作家一樣。

爲了開始找錢建立上述雙重功能的圖書館，我在一個偶然的機會碰到《斷了氣》和其他一些影片的製作人德·波何加（George de Beauregard），我對他說：「現在我有不同的做事方法，建議你十五年後拍一部片子，這是一部集資金、智慧等方面的重拍影片。」結果就這麼拍出《第二台》了，這就是我所謂的「重做同樣的事」。當然啦，十五年後是絕不可能再做出一模一樣的事。假如十五年後美國人再重燃越戰，我不知道將會有何種結局。

《斷了氣》可說是我十年電影經驗的結晶，拍此片之前，我已研究電影達十年之久，我曾試著拍片，卻從未如願過。我出身於一個富裕的資產階級大家庭，到了很晚才與家庭斷絕關係，而且是永久的一刀兩斷。我和目前交往的一些朋友唯一不同之處，就是度假時別人都去親友家，我卻沒地方可去。另外，當時的人認爲進入電影圈就像進入馬戲團一樣，不是件光彩的事，電影圈不僅惡名昭彰且非常排斥外人，當時的業餘電影也不像現在這麼發達。電影圈可說是一個既專業又神祕的封閉世界，外界都搞不太清楚圈內的底細。比方說，大家都知道尚·嘉賓（Jean Gabin）是誰，卻不清楚他的影像是如何拍在膠卷上。此外，這個圈子的保守封閉也是不爭的事實，以前在法國連法律都禁止底片買賣。德軍佔領法國期間，法律上還把底片歸納爲戰略物資。總之，一切都有詳細的規定和限制，當時的電影圈可說是非常閉塞。反正這是相對的，今天電影圈仍然相當封閉，只不過那時封閉的程度更嚴重，有如銅牆鐵壁般，是一個父傳子承的世襲事業，外人是休想插上一腳的。

我還在襁褓時從未立志將來長大要拍電影，我小時候有點數學天分，認爲自己將來會從事工程師等職業。到了二十、二十一、二十二歲時就跑到巴黎晃蕩；我來自瑞士，巴黎對我而言，就有點類似魁北克人或多倫多人眼中的紐約大都會一樣，是個令人眼花撩亂的花花世界。因爲我在瑞士一事無成，於是就跑到巴黎，稍後在報社寫了一些文章維持生計。

我在二十、二十一歲時開始玩電影，但沒有真正去做，只是在腦中空想而已，我都是看一些雜誌之類的東西，那股勁與時下一些青少年對某些事情的瘋狂不相上下。後來，我認爲我是在前面這段非真實的十年電影生涯之後才拍《斷了氣》，因此，此片的殺青可算在我的十年電影生涯中畫上一個句點。

《M》(M le Maudit)/佛列茲·朗

《小兵》(Le Petit Soldat) 高達

《小兵》一片令我印象深刻也正是令我害怕的地方。還好，我很早就拍完此片，今天當我重新檢討一次在片中說過的很多話時，發現當時居然能夠寫出這種劇本還敢拍出電影來，我一想到這裏心裏就發毛。看這部影片的第二個感想就是，當時我們要求以個人名義說出心中的話（也許特別對我而言），我想這就是歐洲人和美國人不同的地方，也是「新浪潮」電影比其他電影帶給世人更多收穫的原因。我會寫下心中的想法或是閱讀感言，然後再將這些東西擺在一個不是我所在的情況中，這一切形成一種令人難以置信的混合，有時完全錯，有時又完全正確。事實上，我會在某一突發時刻，毫不猶豫地說出一句突然閃過腦中的句子，或是叫一名女生說出一句男生的話。我突然想到，我與別人最不一樣的地方就是，當我在拍這部影片時，我不認為自己是拿別人薪水的人。不是受薪階級並非好事，因為如此一來會助長智慧財產觀念的聲勢，因此也就自以為超越法律之上，自認是一個替其他國王工作且本身也是國王的人；這樣固然會帶來真理，但同時也會產生很多謬誤。我想我與普萊明傑真正不同點在於，我不認為自己是受薪者，而他則自認是拿福斯公司薪水的職員。我不覺得自己是德·波何加的雇員，不過我很高興他付我錢，且愈付愈多，甚至到了後來我還可以控制自己的拍片預算呢。其實，我想我與別人的唯一差異就是，在影壇中我從不覺得自己是受薪階級；這一點讓我覺得有種類似小說家的地位，不過小說家仍然會與出版商有某種程度的合約關係，我想這是真正的差異。因此，我想這種觀念會影響到電影語言。當時新浪潮一提到普萊明傑，或是一些替片廠工作的導演（例如今日

替電視台工作的人一樣）時都會說：「這是一些受薪階級，不過還不僅如此；他們有才華，有些人甚至有天分。」不過，當時我們說他們是天才並不正確。之所以會如此說，是因為我們認為如此，其實這不過是一種讓別人聽到心聲的手段罷了，因為別人並不想聆聽我們想表達的感覺，所有的大門都關上了。其實，我們應該說：「希區考克（Alfred Hitchcock）是一個比夏多布里昂（Chateaubriand）更偉大的天才。」才對。如此一來大家一定會說：「開玩笑，你瘋啦！」就會因這種過於荒謬的言論而不得不注意到我們想講的話。若不講這種語不驚人死不休的話，別人怎會注意到我們的聲音。對我們來說，讓別人聽見心聲其實就是拍電影。我想我與別人不同之處就是，當時我在寫影評時，並沒有把談論電影和拍電影看成是兩碼子事，我在拍電影時毫無顧忌地說出這一點，也說了一大堆其他的事。今天，這點仍然是我在電影裏讓人聽見我的心聲的一種方式，因為看我的電影的人實在太少了。我如此做的目的不外是想與人溝通，結果，我卻溝通的更少。當我的影片放映時，全場寂靜無聲，使我有點害怕。昨天我去看了一部狄·帕瑪（Brian de Palma）的電影，觀眾非常喜歡，終場時都鼓掌叫好。我自己也很滿意，我認為片子拍的不錯，觀眾花了三、四美元總算值回票價（難得有這麼一次）。但是同時又有一件事令我不安，也就是說拍這部影片的人與觀眾並沒有絲毫的溝通。他們之間好像有一種溝通，同時卻又沒有溝通；一邊是拍電影的人，影片放映時他們人已在幾百公里遠處，正在做另一件事；另一邊則是一些成天做著一些與電影無關的事、晚上下班才來此看電影的人，電影本身則是這兩邊人接觸的場所；同時，這有點類似火車站，看似空無一人同時卻又人潮洶湧。我經常出入其間，自己問些問題……拍一些電影並提出一些問題……因此，我想我與普萊明傑之流的不同之處就是，



他一定不會想到上述溝通的問題，而這個問題卻是我的重點。

我想下次放映電影時會安排得更妥善些。早上可先多放一些影片的片段，下午再放一部我的舊作。總之，我較感興趣的研究方向，就是重新回顧當時的高達，真正試著放一次我曾想看的影片，或是一些現在我認為我當時拍的一些能夠成為經典作的影片，就像重看我當時所處的風景或是所穿越的火車站一樣。假如今天早上不是只看一部《M》的話，可能只須看上十五、二十分鐘，然後就可換其他的影片。我想把《小兵》和《M》放在一起比較一定很有意思，從這裏我想研究幾個問題，即如何探討個人和非個人的法西斯主義。佛利茲·朗是在德國某個特定時代拍攝《M》，這一點和我拍《小兵》時的時代背景頗類似，當時我並未仔細分析這層關係。因此，今早若是連續看四、五部影片片段的話會比較好。這一點也是我們嘗試想做的，即放映四、五部具有共通點的有聲或無聲電影片段，且必須與下午放映的我的作品有關連才行。如此安排，早上的電影放映會產生有點類似蒙太奇的效果，並讓大家有一個歷史地理的概念，我想這種安排應該會比今天的做法來得事半功倍才對。

我在重看《M》時想到，這應該是一種詛咒、法西斯主義、混亂時代。重看《小兵》也讓我想到另一部影片，一部在一段極混亂時代時所拍攝的電影，不過我記不起正確的拍攝年代了。當我們在介紹一部影片時，至少應該談談時間年代，並交代一下那幾年內所發生的幾項重大歷史事件。《小兵》是在一九五九年底至六一年初拍攝完成，當時《斷了氣》還未上映。

對我而言，我必須在一部電影殺青之後，馬上再拍另一部片子。

由於那時《斷了氣》還沒有上映，外界又猛烈批評這部片子使用的新方法，我很擔心從此不再有機會拍片，就死纏著製片人讓我再拍一部。我並不是要他在當時籌集五十萬法郎，只是區區二十萬法郎而已，相當於四萬美元；這筆預算比第一部片還少，不過還是可以做出一點事情。當時，我唯一的構想就是拍一部以酷刑為題材的片子，為什麼？我不太記得我當時的生活，所以沒辦法說出理由。同時，大家指責年輕電影工作者，特別是華汀等人專拍一些床戲、布爾喬亞階級等諸如此類的電影，左派人士則批評他們沒有討論時勢等嚴肅的問題，當時剛好碰上阿爾及利亞戰爭。我總是試著去拍一些尚未被拍過的題材，我常想：「好嘛，要是大家不拍這個題材，我就來拍。」因為假如一個題材已被拍成電影，我就不必再去炒冷飯了。我認為電影拍得是多是壞並不重要，只要拍別人沒拍過的（或禁忌的）題材就好了。其實想要有構想和點子並不困難，就像工業一樣，只要先看看別人已做了什麼，再去做那些還沒有人做的就可以賺大錢了。

言歸正傳，剛才我們談到要拍一部影片，其餘的僅僅因為我們提到「阿爾及利亞」這五個字片子就被禁了。如今在法國，檢查制度的壓力仍然很大。直到今天，電視的限制仍比電影來得多，法國還是不能像某些國家一樣，以全然正常的方式去談論事實。不過，這些談論事實真相的國家，有時也是以另一種方式去掩飾真相。

我拍這部影片的主要目的，就是要故意大聲說出「阿爾及利亞」這個國名，並且以我自己的方式說出我所信仰的真理。

經過十年、二十年後再重看這部片子覺得非常有意思，當我們看到有些禁忌事件的真相竟然被揭露時，豈不大快人心！

現在，我可以將上述事情更貼切地表達，可是在那個時候沒人教我們拍電影，只能無師自通，自己去摸索電影所使用的語言。至少我

很快就發現完全無法控制自己，發現到有些事我不會做，發現到我想模仿佛利茲·朗的一部電影的打光方式，卻又眼高手低做不來。我能夠有這番覺醒，全拜《斷了氣》、此片的賣座和我自以為拍了一部類似《墮落天使》的作品三件事之賜。最近我又發現五年前與戈漢 (Jean-Pierre Gorin) 一起合拍的《一切安好》(Tout Va Bien) 也有同樣的問題：片中有一段戈漢想拍瓦古林秋 (Vakoulintchouk) 在《波坦金戰艦》(Potemkine, 1925) 一片中去世的場景，發現我們居然不會用愛森斯坦擅長的拍攝角度；我們根本拍不出一個頭稍傾斜的人望著死者的鏡頭，結果拍出一些很可笑的東西。

這一切的學習過程需要很長的時間，當然，學拍電影和學文學不一樣，畢竟學習寫字和閱讀需要更長的時間。我不認為我會說話，譬如，當我沒有什麼好說的時候，我卻長篇大論地說了一堆，別人還以為我有很多話要說，其實剛好相反，這一點和電視很像，人們常滔滔不絕，到頭來卻才說出一點點重點。有時人們只是希望能藉著長篇大論留下一點什麼東西。可是，常常光說不練是行不通的，這也是現在我之所以較收斂的原因。

當我看佛利茲·朗的電影時，發現有一個共通點：他也和所有其他人一樣曾逃離德國。我想納粹領導階層曾提供一個職位給他，但他沒興趣，於是就出國了。當我們看一部像《M》這樣的電影時，我們至少可以說，這是一部非常曖昧含糊的電影，我實在看不出誰是誰？導演究竟想說什麼？今天我就想，其實我也可以拍一部類似的電影，事實真相不正是如此？那時德國發生的事情經過不就是如此？其實《M》一點也不愚蠢，看看現在的恐怖事件就頗類似的：恐怖主義是由小規模相當瘋狂的團體形成的，常常令警方和黑手黨束手無措，因此警方和黑手黨最後終於決定聯手合作，共同對付恐怖分子。

事實上，電影最糟糕且開始時不告訴觀眾的，就是電影讓觀眾誤認電影可以非常容易地表達一些事情，大家也對此深信不疑。我花了很多時間，到頭來能夠表達出來的東西卻不多。有些事情我表達得稍為好一點，比較不會將一些東西弄混。可是在《小兵》這部片子中，我卻把自己與劇中人物完全搞混了。我一邊問一個不在場的人一些問題，一邊又叫他以第一人稱說出一段台詞，使觀眾誤認他是我的代言人，可是其中又有一半話不是出自我的意思。除了我毫不猶豫地混合著所有東西之外，別人大概不會如此做。至於在一些所謂的「受薪階級電影」中，舉例來說，唐納·安德魯斯所說的台詞中，就沒有一句代表普萊明傑想要表達的思想。

通常我在拍片前的準備工作非常週全，不過腦中的準備還要更多一點，即興創作也就更有把握。別人所謂的即興對我而言幾乎是即興而作的相反。從開始拍《斷了氣》以來我就很少寫劇本，為了拍這部片子，開始時我也試著寫劇本，但是愈寫就愈寫不下去，而所謂的「拍片」日期卻一天天迫近。當時的拍片情況都是這個樣子，我想現在所有的拍片過程仍然一樣，也就是說先寫些東西，再決定拍片，然後是籌募拍片資金、找演員，然後一下子突然決定開拍，在開拍之前先在紙上寫些要拍的東西，然後在重抄時多少加點料進去，最後再全部混合在一起，這就是一部電影了。

我記得要拍《斷了氣》時，因我什麼都不知道，就先模擬這部片的拍攝過程，但到了某個時候，我因寫的太多而變得手足無措。我記得很清楚，有一天我想：「好嘛，我不寫了，我有什麼就拍什麼，到時走著瞧吧。」那時我已完全無法再寫下去了，我會為一些芝麻小事變得焦躁不安，心裏一直嘀咕著：「我完蛋了，找不到靈感。」光憑

一支筆和幾張紙，當然找不到必須以另外方式來做的東西囉。並非紙和筆不好，電影的製作過程總是在同一時刻全部一起來臨，這是電影的缺點。我則認為最好稍前稍後都來一點，不要通通一齊來。這個時期之後我就再也不寫劇本了。不過，我倒是常記筆記，嘗試以相當簡潔的方式，將這些筆記有系統地組織起來，當牽涉一則故事時就分出前、中、後三段；有時就根據某種圍繞一定主題的邏輯，將這些筆記整理組合起來，然後再像音樂家默哼曲調般地在腦中重述一遍。

當然，和別人比起來這樣做令我變得很孤立。和古達這種單純聽話的攝影師一起工作相當順利，他不會問一長串問題，也很合作，且與我配合得天衣無縫，又不妨礙正事；不過我和其他攝影師一起工作時就沒這種好運了。

我拍片很像二、三位爵士樂手在一起玩樂器：大夥先選定一個主題，然後開始演奏，一切就自然而然地配合起來。

可是，現在我已經不知道應該如何與演員一起工作了，因為這一切必須遵守經濟制度來組織，而我一直試著去做的，正是稍加改變此種一成不變的經濟制度，看看能否找到其他新的東西。可是電影經濟制度不僅依賴一般經濟制度，也與我們生活其中且又一成不變的社會息息相關，至今這一點仍然不時地困擾我。

最近我拍了一些電視節目，記得有一幕咖啡館的場景，我也知道我要在那裏做些什麼事；我想拍一首法國作曲歌手雷歐·費黑（Léo Ferré）的歌「理查」（Richard），歌詞描述有個人在咖啡館中，一個消費者，以及這首歌。我召集了一些臨時演員，他們也到齊了。當時咖啡館內剛好有一個客人，他完全符合這首歌中的人物造形，真是踏破鐵鞋無覓處，當下我就問他能否留下來拍片。我想：「要是我們早到或晚到一個小時，他就不會在這裏，那我該怎麼辦？」可是我又想：

不必提出這種問題，有什麼就做什麼嘛，結局多少都不會太離譜的。只要我們做的不錯的話，效果就一定很好。換另一種情況也許會碰到不同的人，也就會拍出不同的效果。假如找不到合適人選的話，也許要等到第二天，反正就是要找到合適人選為止。拍片就和生命一樣，是沒有一定的規則可循的。

在當時我們很少排演，我不太記得了，總之，那時還沒有直接錄音就對了。我記得拍片時沒有聲音，是拍完片後再配音的；演員都用提詞的方式來演戲，他們不必記台詞，拍片途中自有人會慢慢為他們提詞，因此拍片進度很快。劇場演員就不能如此，現在的電影演員有點像劇場演員，必須當場記台詞。像當時的楊·波·貝蒙和珍·西寶，他們覺得比較自由，拍片像在玩遊戲一樣，我就邊寫邊向他們提剛出爐的台詞。

我經常是先設定一個情況再動手寫台詞，就好像你在約會前太早重複地說，你要和情人、或銀行經理、或你的子女約會，然後才去赴約。你對情況和場合很清楚，也知道你要去哪裏，我們可以說你和女朋友的談話是即興的嗎？其實應該說，你們之間的對話是一種重複同時也是即興之作才對。

我認為當場寫台詞是比較正常的情况，如此才比較能符合實際情况，當場想台詞並修改台詞比較好。當然，我們也可以事先先想好或是事先詳加準備，然後可能在現場再整個修改一次。我經常根據所需的情况來寫劇本，我認為根據現場發現的東西來拍片，才是真正的真理；假如這麼做會改變影片內容的話，就讓它改吧。此時影片本身的情節也會順其自然自動發展下去，這才是真正的蒙太奇；影片就是在此時此刻進行剪接過程，隨時在變化中。

我記得，看別人拍片會令我印象深刻。由於這個原因，我喜歡使

用攝錄機，可以在一開始就看到影像，不需要在紙上憑空想像。其實我認為可以利用一些輕型攝錄機來編劇，要是事先能透過鏡頭來看場景、取景或是避免不好的場景，就會更順手。今天，所有電影都是依照事先編寫好的劇本拍攝而成的，我認為這種情況有點危險。電影工作者甚至認為在銀幕上打上「編劇兼導演」等字眼是很崇高的事，其實電影不是小說，重要的是影像，無所謂寫作之事，何況他們的文筆也不好，倒不如自認是文盲來得恰當些……此外，作家安東尼·亞陶（Antonin Artaud, 1896-1948）不是也曾說過：「我為僅看影像的文盲而寫文章……」。

我一直都在抄襲句子，我和大家一樣第一個學會抄的句子就是爸爸和媽媽。我對抄襲和印刷的歷史非常有興趣。我開始了解到介於「烙印進去」（imprimer）和「表達出來」（exprimer）間的不同，這點其他的人尚未了解到。譬如，大家以為當各人輪流表達自己的意見時就是在溝通。我們透過音樂並沒有辦法溝通很多東西，因為這個原因，所以音樂才能夠如此大眾化，今天的音樂也比從前更大眾化。中古世紀時除了舞會音樂、長笛音樂，或是大自然天籟外，很少有音樂，動物間的溝通與今日完全不同。今天，大家以為人與人之間有溝通，事實上卻沒有。世人進行溝通的場合是交通工具（moyens de communication）<sup>②</sup>，在飛機上、火車上或是一些人羣聚集的場所，在這些地方大家雖然都擁有充分的「溝通條件」，但彼此卻不交談。比方說，在電影院裏，銀幕上有人在講話，底下觀眾卻保持沉默，沒有一個人敢和鄰座的陌生人講話，散場時就一哄而散離開電影院。相反地，他們將此點與「表達」（expression）混為一談。我想在代表「出去」的「表達」（expression）和代表「進去」的「印象感覺」（imperession）兩

者之間，應該有一些差異才對；且兩者間還有一種互動關係。我認為將已經進去的事再度顯現出來，如此才能稱之為溝通，這也是現在我較有意識也較明顯的做法。一般來說，大家對上述這種方式並不太感興趣。相反地，他們希望的是表達自我，要是對方聽不進去的話，就算他活該，假如對方是男朋友或女朋友的話，就算他（她）活該。他們會向對方說：「你是笨蛋。」或者兩人乾脆就吵起架來；政治人物常喜歡說「讓我說下去……」，這句話的另一層含意不就是說「讓我閉嘴」吧？

我喜歡《M》這部片子。彼得·勞瑞（Peter Lorre）在乞丐面前講的一席話中有一些非常混淆的事，有點像Subor在房間內的一段冗長獨白，他是說了一些真話，不過事後還要再做些其他的事才夠。這點讓我想到左派人士，他們在法國的選舉中嚐到敗果，因為他們是騙子，他們不會說話，其他的人至少比他們狡猾一點。現在我開始認為，唯一會對你說出真相的人，就是那些正在批評你的人，在他們說出一些事情時，別人並不相信他們。譬如，當有人對你說「你這麼做就是笨蛋」時，你應該想說：「好吧！就算這不完全是真的，但其中至少有一部分是真的。」可是這句話應該自己對自己說，對方是不會直接說出來的，這就是唯一真實的東西。我認為在「你是笨蛋」這句話中有一些假的東西，但假如事後要追究其正確的比力的話，在這些假東西中含有些真的部分，此部分可用另一種方式再現。也就是在這個方向上，我現在可以完全接受《小兵》是部法西斯主義電影的講法。不過，這部片子有意思的地方是我們可以擺脫它的控制，這要比擺脫蓋世太保頭目希姆雷和希特勒的著名演說更容易些，因為他們兩人的演講從未被認真地分析過。大家從未說出真實的歷史，猶太民族的真實歷史就是最好的實例，連猶太人自己也從未提起過；這段歷史非常有

意思，因此他們更有必要將它確實地說出來。問題是，假如猶太人真的說出真實的歷史，那麼他們的體制會如骨牌般全盤傾倒，他們勢必要改變既有的生活。世人最沒心理準備的事，就是改變生活，改變固有的位置。

我認為電影最有意思的地方，就是它可以顯示出這一點，一方面電影可以將想表達的東西烙印上去，同時也可讓人渲洩內在的感受，兩者兼而有之。影像比音樂來得更民主多了（特別是當影像配上聲音時），音樂比影像更危險卻也更令人愉悅，就是因為音樂有此種吸引力，所以就更危險也更迷人。音樂可以在頃刻間變成一種吸引人的東西，因此需要和其他東西一起配合，否則就太危險了，問題是，現在的音樂並沒有與其他任何東西配合。

Être (to be) 這個動詞是什麼？為什麼我們必需回答être 的問題？我個人則認為avoir (to have) 這個動詞比較有意思。

那時候我自己提出這些問題，或我在影片中說出這些字眼來……這就和我學會講「爸爸」和「媽媽」一樣。

這不是我自己的東西，而是別人教我的，並叫我相信這兩個字。在別人教我相信這兩個字的方式中一定有某種東西……今天我寧願不要冒這個險，在此情況下我寧願說「我害怕」，然後別人會對我說：「你會怕是笨蛋。」譬如，我很害怕，我拍一些電影，而我總是試著拍得簡單些，因為我很害怕。我不指望別人給我工作，我也害怕明天就沒片可拍。一方面我不認為自己與工人不同，同時卻又自認與他們不同，因為我發現工人雖然擁有完善的軟硬體設備，但這些不是會增加他們的驚恐，就是提高其安全感而已；而這些增加他們安全感的方式，最後往往會產生更大的驚慌；每天都害怕一點總比終身不停在尋找安全

感好多了。工會和教會之間有一件頗類似的事，前者想要找到世間的安全感，後者則在尋求來世的。兩者想達到的目標都大同小異，重要的是要認清危險所在，我寧願說：「我害怕明天不知道會在哪裏。」有危機意識總比沒有好。

在法國，大家較常用動詞 être (to be) 而少用avoir (to have)，美國人比較實際，在某方面來說，他們比較重視avoir動詞。今天，美國人也用être動詞，試著來回答「這是什麼」的問題，他們在經濟統治後，還想以文化二度駕馭全球。這裏提出être這個問題的是歐洲人、希臘文化和哲學家，提出avoir問題的哲學家則較不受歡迎。像蘇格拉底這種人絕不會提像“être”這種問題，他經常提出一些很實際的問題，同時又沒有任何解題良方，因此才會被人驅逐，被迫自殺，原因很簡單，因他實在太讓人受不了了。

我在電影中讓男生講較多話，我想這是我某種非常自然的誠實本性所致，原因很簡單，因我實在不知道應該叫女生講些什麼，甚至我連自己都不清楚這一點。今天假如我一定要在影片中叫某個女性角色講話，我至少會以訪問或交談的形式來表現，如此一來，至少她可以用平等的方式回答我，或者告訴我說她不願回答問題，或諸如此類的事，否則，我實在不知道該如何做。我之所以會如此拙於編寫女性的台詞，可能和我的出身和工作環境有關。我來自一個中產階級世家，脫離家庭後又掉入電影圈中，這是一個很低能的行業，完全與現實脫節，圈內人只和同行交往，成天瞪著機器，心裏夢想著奧斯卡，有錢時住豪華別墅，落魄時就擠佣人房。

在這部影片中，有一些談論女人的話題非常尖酸刻薄，我認為非常地愚蠢，這些話也是我自己說出來的。不過，我不認為我完全有錯。

我認爲這就有點像佛利茲·朗的影片，片中有些東西十分模糊。但在什麼情況下我們會說這是一部反納粹電影呢？當我們看到德國今天的樣子，我們可以說安德拉·巴德（Andréas Baader）應該代替彼得·勞瑞才對，應該相差不遠。此外，佛利茲·朗對這個叫人民去通敵的體制也看得相當徹底。

提到巴德，最近我覺得有一件事很好笑：由於警方把全部資料輸入電腦，所以電腦一開始就知道Schleyer被關的地方；當問題有一千個答案時，電腦會自己選擇其中正確的答案，可是它卻花了四個月之久，在最後關頭才選出Schleyer被禁的正確地點；電腦本來可以早四個月說出答案來的，關於這一點，我深信冥冥中還是有某種正義公理存在的。

我曾是男孩，所以比較善於表現男性的觀點，當時若由女性來拍有關阿爾及利亞戰爭的電影可能會更精采，女性導演可能會拍出其他的東西來。戰爭是誰發動的？反正很少由女人發起就是了。我們不妨就這個方向來討論一下，男人都太無聊了，所以只爲了單純的樂趣而發動一堆戰爭。我讓《小兵》中的男主角當逃兵，因爲我總認爲不當兵是件很單純的事，可是我看每個人都去當兵。今天，我也認爲不上學是件很單純的事，我的女兒也去上學，但我可從未叫她不要去上學。假如我勸她的話，那也是錯的，我會想說：「這又有什麼改變？」

因爲這點，我在近期拍的電影中喜歡嘗試去接觸一些陌生人，就在外人無法靠近小孩子的地方與他們接觸，我也喜歡接近動物或是大自然界的東西，試著以這些主題當做拍片的素材。

今天，我可以再叫男人講上一段台詞，假如有人說他是笨蛋，那麼我會覺得該負點責任，因這是我用我的男性觀點寫的對白。我認爲

女人與男人類似，只不過與我研究的相差甚遠。假如女人想做點事的話，就必須設計一個適合她們的房間、一些機器或是一些製片場所，好讓她們可以發揮所長。我看到在電影圈中，就算她們想拍電影也很難達成心願，因爲她們只要看到男人安排機器、攝影機、錄影機、錄音機甚至照相機的方式就嚇壞了。我想，她們只要看到一大堆機器就會嚇死。

女性執導的電影少如鳳毛麟角，女性編輯的報紙也不多，有些女性辦的報紙甚至和男性的相差無幾，看不出有何不同。

我想女人有理由如此做，現在我想假如在《斷了氣》中真的拍一段女性的故事，一定會比男性的故事來得更精彩有趣，因爲女人具有自己特有的方式，她們顯得比男人更實際更勇敢些。

一般而言，女人想離婚的話，必須比男人有更多的勇氣和實際的動作才行。女人都要經過相當長的時間，才能治癒離婚的創痛。根據所有離婚夫婦的統計數據，經常都是女方在盼望男人稍微回心轉意、換回點什麼。她們總是等到最後時刻才絕望離婚。離婚婦女經常因子女、贍養費和薪資制度等問題，必須承受更多的離婚後果，一旦離婚就需比男人付出更多的代價才行。

女人好像老是在擺脫一件她不能擺脫的問題，就像離婚一樣，她們本來以爲離婚可擺脫問題，結果反而帶來更多問題，或許她們離婚前根本就沒有問題。

男人比較容易擺脫問題，只要說一聲「你很懦弱」就沒事了……這是來自文化的某種浪漫法規……就好像必須採取一種態度，就好像有些可以做的事和一些不可以做的壞事，就好像在愛情中有一種誠



實態度和不誠實態度一樣。有些時候，我認為那些在太多地方領導管理別人的男人並不適合拍電影，這種電影不能表現什麼東西。請問誰沒有道德感？大家都有。那麼道德感來自何處？這一點我可是完全不知道。有些東西是好的，有些則不好……當我們說「不，我不會原諒他對我做了這件事」或類似的事時，就表示我們不想再看到這個朋友了。

我剛提到的這些事很抽象嗎？這些事或許有點太抽象，但是，好萊塢電影也是如此高來高去地，卻一點也不會覺得不好意思，《星際大戰》(Star Wars) 和《第三類接觸》(Close Encounter of the Third Kind) 就是最好的例子。對我來說，這些影片才更玄更抽象呢，就算是抽象電影的話，也是很爛的抽象電影。例如，我去看了《第三類接觸》這部電影，我想看的就是第三類如何「接觸」。可是，我什麼也沒有看到，影片在關鍵時刻突然終止了。事實上，假如一定要說什麼是懦弱的話，我認為這部片子真可當之無愧呢！這是一樁白白浪費一千五百萬美元的怯懦行爲。

史匹柏 (Steven Spielberg) 是文盲嗎？他不是文盲，他上過大學，還自認是有學問的人，他的作品就是大學裏教的電影。假如我想向他說幾句話的話，我會說：「你實在不夠勇敢。」假如他碰到一個不明飛行體 (幽浮) 時，他一定會嚇得啞口無言，所以我說他不够勇敢。而我呢，我則有一籬筐的話要對不明飛行體說，因為我自己就是不明飛行體嘛。史匹柏簡直糟糕透了，他連懦夫都算不上，應該說是騙子才對。不過，我倒是很佩服他的靈活手腕，這是一個花了一千五百萬美元又倒賺八千萬美元的漂亮大騙局。我通常都很佩服這種事，畢竟他也需要下很多功夫才能達到目的。因此，我也不能夠真的怪他，

要怪也只能怪他不該用這種方式來說故事罷了。

史匹柏這部賣座片會令人覺得乏味嗎？假如片子再長一點的話就會變得有點無聊，因為這時可就不能不拍登上飛行船的鏡頭，如此一來勢必要搭建太空船艙內部裝潢，這可是需要些點子和想像力才行，影片卻在這個緊要關頭剎車了……

我想過去有一段時間新浪潮都在拍一些較寫實的電影，大家敢拍在喝咖啡時突然說出「上帝存在」此類的話，就好像在實際生活中講話一樣。

拍電影和實際生活作息對我來說沒兩樣。中午十二點到兩點我不拍片，兩點一到我就繼續拍片，拍片時我不覺得進入另一個不同的年代，這是我與普萊明傑甚至和史匹柏不同的地方。史匹柏在拍片時本來不會和工人一樣穿罩衫和吊帶褲，事實上他卻穿了，或許是因薪水或觀念的緣故吧，這一點會使他一度大起也大落過。

最近我以拍攝電影的手法為法國電視第二台拍了一部六小時的電視節目<sup>③</sup>。我在片中與小朋友談了一些話，因他們是唯一願意說上十五分鐘話的人，所以我選他們為談話對象，我對他們談論一些我感興趣的問題，然後他們會回答我的問題。他們的答覆不長，但也足夠了。我不會對他們說：「嗨！乖寶寶們。」我和他們說話的態度甚至比我对你們的態度還認真。我認為兒童像來自另外一個世界的人類，沒有人願意與他們說話，我通常在沒人願意與他們說話的時刻和他們交談，例如當他們在上學途中，上課時或睡覺前，也就是在爸爸媽媽不會來看他們的時候與他們談話。我問他們有關我安排電影的問題，他們會很誠實地回答，而我也會覺得不好意思。我會問他們一些實際或抽象的問題，例如：他有多少錢？他認為光線是直的或是呈弧線？

家裏到學校有多少公尺？有四百公尺。好，那麼他有多高？一公尺四，四百公尺是不是一公尺四的倍數？在此情況下，長度能否成爲高度的倍數？

其他的人也許可以問兒童一些其他的問題，只是在剛剛提到的特別時刻中，他們都不想去接近小孩。我一向做我想做的事，就像這件事一樣，事後我就盡量記下所得的印象，或許有人可從中看出些東西來；我想以後再拍科幻片時，或許可以利用這些心得，豐富男女演員的台詞，不過這一點我到目前爲止還不太拿手。

我有太多的構想和意念，我想別人的意念也不少，只是他們沒有完全表現出來罷了。因爲這個原因，所以我很少與人來往。意念是身體的一部分，所以很真實。當我移動手部時，或是工人用手在固定一輛福特汽車的螺釘，或是用手撫摸女友的肩膀、或是在支票後蓋章領款時，這一切都叫動作。我經常試著去想像身體是我自己外面的一部分；假如我的身體是所有的外界（extérieur）的話，這個世界就有如一個外殼；外殼就是疆界，在身體內部時世界可以在外面或裏面，或者兩者皆是。不過，我們接受的教育都告訴我們，所謂的身體就是裏面的東西，外面部分並不屬於身體的一部分，這是個極嚴重的錯誤。其實，身體與外界的關係密不可分，我們的身體僅在與外界相對應的情況下才會移動；不過，一般而言，我們總是認爲裏面比外界更屬於自己本身。假如大家要稱意念是知性的話，那我也同意，不過我實在看不出，一個意念和一個別人不稱之爲意念兩者之間有何差別。總之，沒有所謂意念的相反，意念就是意念，到處都可暢行無阻的。

意念不是具體有形的東西，而是肉體乍現的靈光，就如肉體也是因意念而存在一樣。

小孩出生到世間，他是早先只以意念形態存在的一種意念的表現而已，我看不出出生小孩或是不生小孩有什麼抽象的。

我很訝異兒童電影的數量居然如此之少，大家都在拚命生小孩，照理講大家應該最關切兒童電影才對。事實不然，兒童電影稀如鳳毛麟角，大人對他們一點也不了解。人類由孩童階段不斷成長，隨後此部分完全消失殆盡，再過了一些時日抵達老年期時，再度返老還童。

「成爲永生不朽」……這句話有點言之過美。由於我出身的文化背景，這句話對我而言，剛開始時的确是太過華麗了一點。不過，現在由於我有些機會在一部歷史中回顧自己的過去，而我在這部歷史中也佔有一小段歷史，因此這句話才比較具體，假如換成另一個地方就不可能做成這件事。在加拿大我比較容易弄到想看的電影，可以看看這些電影然後討論一番；或許看多談多了，就可考慮制定一個較詳細的計畫，這實在是一個在別處無法辦到的寶貴良機。人在放逐他鄉時，交出的成績單總是比較漂亮一點。

魁北克或加拿大有點像大浮冰區，中間被一塊浮冰阻隔於美洲之外。加拿大雖算是美洲大陸的一部分，卻又偏處化外邊緣。加拿大人也是一些被放逐的人，可是他們自己並不知道這一點，這也是他們的問題所在。他們並不是由歐洲流放出來，而是來自美洲的流浪者，尤其是魁北克人。我自己則是來自法國的流浪漢。

人只有在雙重情境下才會做出一番轟轟烈烈的大事。有時候，當人在獨處時，必須在一種雙重情境下才能有所作爲，比方說，在背離祖國或是具有雙重國籍等情形。列寧是在俄羅斯境外發現他所有的意念構想。他回國後，工作繁重，後半段的人生方向全走錯了，隨後就撒手人寰了。不過，他確實是在放逐到瑞士時達到創作的巔峯，當時

俄羅斯正值大饑荒，他騎著自行車在蘇黎士附近山區散步冥思；就是在這種同時身處兩個情境的狀況下，他的思想達到深思熟慮的境界。電影、影像創作或是類似事情，可以讓我們有機會與別人分享同時處於兩種情境的樂趣，這就是電影有意思的地方。不過，電影同時也必須是一個溝通的場所才行；電影本身其實已經是溝通場所之一，可是常常卻因它的表現方式不當，適得其反，反而阻礙了一切的溝通（Communication）。

我常覺得大學是一個充斥病態人種的畸形場所，挺像監獄或軍營。總之，大學代表文化，當然我也是其中一分子，不過這一點不會讓我感到不自在；儘管如此，大學是一個完全脫離現實的場所，有時也是製造未來失業人口的搖籃，所以說大學實在是相當怪異的地方。叫我上大學也不會要我的命，我實在看不出它與醫院有何不同？大學是一個德高望重、威盛權大的場所，我喜歡在美國大學或是其分支機構演講，如此至少可以拿些微薄的演講費。話說回來，假如我沒有錢可拿，假如電影學院這份計畫不屬於電影史的製片計畫的話，今天我就不會站在這裏演講了。我也告訴過羅季格說，假如我不能參與隨便哪一部影片的製作工作的話，我就不會答應做這次的演講了，這也是我此行來魁北克的目的。我也不試著對自己解釋什麼，我從不企圖去解釋什麼，或去了解為什麼，或是如何……對於這些天時、地利、人和等條件，我只是想：「嗯，這畢竟不是一種巧合吧！」這項計畫若在美國就行不通了，我不可能會碰到這些合適的條件，因為在美國沒有人會把電影同時看成是一種樂趣和生意。羅季格就符合此條件，所以我把他視為理想的製片人選。我通常和製片人相處得還不錯，但也不至於深交。我認為羅季格這種製片人比所謂的好萊塢式製片人有意

思多了。我在法國也認識一、兩個像羅季格這樣不錯的製片人，我除了拿錢編劇外，還可以和他們做點其他的事情，不至於拍出像《墮落天使》或是《第三類接觸》等一些不用大腦的電影。更重要的是，圍繞這一切的生活方式實在是乏善可陳，無趣極啦。

爲了這個計畫，我必須偶而旅行一下，這並不太好玩，旅行時固然可以看到一些新鮮事，不過到頭來大家還是得各過各的生活。這個世界就好比一個大工廠，我則利用交通工具（moyens de communication）<sup>④</sup>來旅行。我對溝通交流（communication）的事非常感興趣，我心想，首先，我可以講加拿大這個國家講的語言，要是這項工作必須以英語交談的話，我是不可能做到的，總不至於要我用一種我不懂的外語去做心理諮詢吧！其次，我覺得加拿大這個國家好像是一個被放逐的國家，在語言上是法國的化外之國，地緣上也處美洲大陸的邊陲地帶。我對此類國家特別關心，因我自己就是具有雙重國籍的人，曾在法國和瑞士這兩個毗鄰國家居住過，對你們而言這兩個國家相當類似，對我而言卻大相逕庭。我賺的是法郎，然後再兌換成瑞士法郎，由於各國貨幣皆湧入瑞士，造成瑞士法郎成爲高匯率的強勢貨幣。這些事都非常有意思，是交流（communication）的明顯例子。

生產創造者（producteur）<sup>⑤</sup>是生產、提供產品的人。我想我們自己也可以選擇廠商或生產者。我自認是生產者。譬如，我們和莫三比克有個協定（一九七七），準備研究在一個尚未有電視的國家，可能產生的電視影像問題。莫三比克一直被迫將國內生產的一半電力賣給鄰近的南非，這是另一種形式的生產者，我認爲這些事非常值得研究。假如我在大學的話，絕對沒有選擇的餘地；我當然完全同意，人會在某些時刻接受某種贈與，至於你們爭論與否我都樂意傾聽，這也是我

所處的情境中的一部分。舉例來說，我曾提出一個問題：以前誰規定此地的汽車牌照上要寫上「美麗外省」❶這句標語？而現在的車牌上則寫上「我記得……」。這是誰決定的？是誰規定要寫「我記得……」而不再寫「美麗外省」？我記得什麼？記得美麗的外省？為什麼會如此？

我認為所有事情都與政治有關，甚至包括煮一個蛋也是，因為做任何事都必須付出相當的代價，也有某種特定的做事方式，我認為所謂的政治言論都是在做秀。因此，我實在不知道什麼叫做客觀（objectif）。我想客觀的東西，簡單地說就是銀幕，銀幕是平的，所以很客觀。看電影時我們可將自己當做正在看一件物體（object）的主體（subject），這個物體反射出主體身上的其他東西。我的作品中的主觀性（subjectivité）很強，我一直試著使這種主觀性變得客觀一點。有些時候，我發現音樂和歌曲也很重要，這兩種東西的主觀性可以更完整；舉個例子來說，當我們在聽音樂或跳舞時，假如別人都不一起加入的話，我們就會覺得很尷尬。

一般而言，我覺得不管什麼樣的製片人（或生產者），他們都比導演來得更有意思，因為他們的煩惱和問題會比較實際，比較具體些。就因為這個原因，使我記起革命歌曲「國際歌」（l'Internationale）中有一段歌詞唱道：「生產者（producteur）❷，自求多福吧！」

羅季格是很好的拍片合夥人選，他自己有一家電影公司，同時走商業和藝術電影的路線，與他合作問題會較實際，較複雜，也較有可能實現；在這種時候若想有番作為就要看每個人的特質了。試想，假設來了一個年輕的電影工作者，他只帶紙或自認是傑出的構想來，請

問，另外一個口袋裏稍有點錢的人，如何知道這個人是否是可造之材？他只能相信這名年輕人的話，但口說無憑，至少要一起合作做事才能看出所以然。

說真的，我認為先有拍片提綱比較好，有了提綱的話，假如有人想討論或親自參與的話都可以，由於他尚未經過訓練，比較有彈性接受修正。相反地，假如這個人已經受過訓，那麼他就好像定了型，只能接受或否決這項提綱。換句話說，我無法苟同這種不是全無就是全有的二分法，這種方式很難維持，因為稍後工作就只會變成一種抄襲而已。抄襲是件單調無聊的事，就因為單調，美國人就花上百萬美元來掩飾這種可怕的單調，故意做得轟轟烈烈似的。而拍片真正的實際工作則是在沖印廠或是辦公室內做成，一名正在辦公室打製片預算的秘書與一名在保險公司上班的秘書並無兩樣。電影和電視有某種魔力，使得一個正在打字機上打「亞蘭·德倫，三百萬」的秘書，自認比保險公司的秘書高人一等，但對我而言這可是完全一樣的事。相反地，假如你去沖印廠或類似的地方，你會碰到真正的工人，他們的工作就是沖洗亞蘭·德倫（Alain Delon）或史提夫·麥昆（Steve McQueen）上百小時的數公里長底片，對他們而言，這和在通用公司的生產線上裝配福特汽車沒啥兩樣，反正室內溫度都很高，噪音一樣震耳欲聾，這些都是電影和電視的一部分。

剛才我們提過，拍電影是件極單調的工作，單調到只好以其他花招來掩飾，好讓別人誤認是精彩的工作。電影是由一羣成天無所事事、無聊到極點的人聚在一起所做的事。比方說，剛好有個傢伙有一個點子，大夥就可拍起片來了，大家一定要說這個點子很棒，這樣才能說：「我們正在拍一部很棒的電影。」大家當然不會說這個點子很爛，因如此一來，就好像自打嘴巴地說：「我們正在做件愚蠢的事。」有了

點子後，一羣人就埋頭苦幹三個月，大家都有話要說，最後就以口角結束。幸好只有短短三個月時間，拍完片各自拍拍屁股解散，然後再去找其他片子來拍。其實，這是一種全然假象的生活，是一羣富有想像力卻沒發揮出來的人所過的生活。我想不通為何他們無法發揮想像力，觀眾看電影時倒是不挑剔，他們甚至還會覺得電影很棒很精采呢。其實任何一部電影都比隨便一個阿貓阿狗的一天來得缺乏想像力，而這個願意由口袋裏掏出兩塊美元的阿貓阿狗，居然還會認為電影比他自己的生活更精采呢。

這些現象都相當怪異，不過並不會影響到我，可是要我去過這種生活的話，我就會覺得很無聊。

我想再強調一次，電影與製片人的關係實在非常重要，因為製片人本身除了製片外，不能只會說說而已，有時也要強迫製片人寫點對白才行，不要光會說「這句對白很糟糕」。我和卡洛·龐帝（Carlo Ponti）的合作關係並未維持很久，因他對我說：「高達，這些對白行不通。」我就說：「完全正確，那麼卡洛，你來修改吧。假如你願意的話，你來寫，我來拍。例如，你寫『我愛你』，我就叫碧姬·芭杜（Brigitte Bardot）說『我愛你』，假如這就是你認為她應該說的台詞的話，你就動手寫吧！」

我覺得大家對過去的歷史不是一知半解，就是有誤解，因此我們敘述歷史的方式或拍攝歷史片的手法才顯得模糊不清。我歷經過第二次世界大戰，事後我才發覺我的雙親來自一個通敵家庭。我的祖父絕對不是反猶太復國主義者（antisioniste），而是反猶主義者（antisémiste），我才是反猶太復國主義者。因此，我現在大量閱讀有關希特勒、集中營和相關的資料，我甚至讀得比其他任何一個猶太小孩都多，但

我個人則與這些問題毫無瓜葛。

我認為一些像尼克森的風雲人物或是曾轟動一時後被世人遺忘的水門案等，都是非常好的拍片素材，可成為日後特寫鏡頭電影史的一部分，因為特寫鏡頭就是從這裏發明出來。中古世紀的風雲人物或路易十四，他們都和希特勒或尼克森毫無關係，這是因為後者的形象與前兩者大相逕庭之故。路易十四的肖像僅印在錢幣上，這幾乎是民間認識他的相貌的唯一管道，除了一、兩幅聖像圖片，就再也沒有其他肖像通行於民間了。雖然如此，當時的民眾每天都要使用錢幣，所以對他的長相非常熟悉，因此才會有鐵面國王之謠傳。假如出現兩個和錢幣上的路易十四肖像一樣的人，馬上就會發生問題，所以才要在另一個人臉上戴上鐵製面具，以防被認出。

明星史或今天的特寫鏡頭是由特寫鏡頭、而非經由繪畫發明出來的。這並不僅僅是一個接近某種東西，並在上面打燈光的動作。燈光是一種照明的角度，會產生一個光圈，然後我們再將一些東西放入其中。當我們打上大量燈光時，就會凸顯出某些東西，特寫鏡頭就是由電影發明出來的。名人和明星制歷史皆沿襲自特寫鏡頭，隨後政客們拜電視大力鼎助之賜，再將名人制推上政治舞台。所有政客皆長袖善舞，媲美舞台演員，舞台演員的演技也和一些小政客不相上下，我對上述種種現象都深感興趣。以法西斯主義史為例，希特勒就很有意識地玩弄了上述技倆。當時只有收音機，電視機尚未問世。希特勒便馬上利用電台和刻意經營的語調，大力鼓吹法西斯主義，當他在集會演講時，燈光照明也特別考究。假如我們仔細研究希特勒在電台和現場演講的錄音紀錄，會駭然發現與電影史有多重雷同之處。我發現明星或名人在某些時候非常有意思，他們有如特異人種，宛如一個個性相當單純的人，突然像癌細胞一般一下子蔓延擴散開來。問題是此種現

象很少被揭發，可能是當我們想將此種現象顯現出來時，卻又不知如何去觀看；或是當我們知道如何去看時，卻又無法將它顯現出來……，此時我們就應該把這些東西放在微生物放大鏡下觀看，馬上就可看到病菌的形成過程。同樣情況，我們也可由水門案或希特勒等看出此種「放大」現象，此時，我們就會明白別人不願表露此種過程的原因了。當我們看到了全部的過程後，就算我們後悔看到也是枉然，看到就看到了。總之，一定要先親眼看到這一切才能明白這一點。

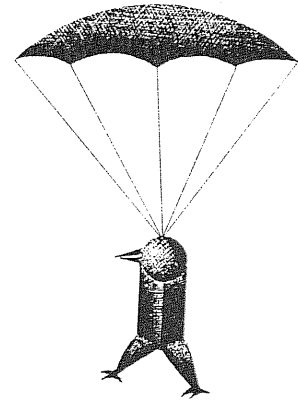
古拉格羣島黑幕也是歷經四十年冗長的時間，才由全球媒體揭露出來。大家早都知道古拉格的存在，但知道歸知道，一定要揭露出來才有效果。事實上，歐洲共產黨對那些觀眾由電視上看到的內幕報導，早已瞭若指掌，但他們非得等到醜聞在電視上曝光後，才不再推說「不過嘛，其實……還是……」。此時已經不能再老調重彈，非得換句子不可了。

一旦大家看到內幕，實情就無法再繼續掩飾了。每個人都有電視機，能夠同時在螢光幕上看到事件的報導，由此看來電視的影響力無遠弗屆。由於電視存在的潛在高危險性，所以千萬不要讓世人記得，他們可以利用電視報導看清事實這件事。無論病態或健康狀況皆可在電視上暴露無遺，此點正是電視嚇人之處，也是電視之所以吸引我的原因，電視同時也是很好玩、很有趣的地方。

#### 譯註

- ① 唐納·安德魯斯 (Dana Andrews, 1912- )，美國演員，是普萊明傑的班底演員；作品有《煙草路》(Tobacco Road, 1941)、《羅蘭秘記》(Laura) 等。
- ② 在此處的意思包括大眾傳播、交通工具和電影戲劇等藝術。
- ③ 《法國/旅程/迴程/兩個/小孩》。

- ④ 對高達來說moyens de communication此處有四層含意：1.交通工具；2.大眾傳播；3.語言（法語）；4.電影。
- ⑤ producteur指創造者、生產者，亦指製片人，此處係雙關語，兩層意義皆包括。
- ⑥ 指魁北克。
- ⑦ 此處的「生產者」應為無產階級 (prolétaires) 才對，高達擅自改歌詞，而這裏的「生產者」也是雙關語，亦指製片人，與上段相呼應。



第二段航程

遙  
遠

《娜娜》(Nana)/尚·雷諾 (Jean Renoir)

《聖女貞德受難記》(Jeanne d'Arc)/德萊葉 (Carl Theodor Dreyer)

《貪婪》(Greed)/馮·史卓漢 (Erick von Stroheim)

《吸血鬼》(Vampyr)/德萊葉

《新胭脂虎》(Carmen Jones)/普萊明傑

《賴活》(Vivre sa vie)/高達

《賴活》的拍攝年代距今太遙遠了，我一點也記不起來當時的情形。我在重看自己的一些舊片時，常會感到很驚訝，我發現我現在才開始稍微能夠分辨兩種截然不同的動作，一種是引發出某些東西的動作，叫做表達 (expression)，另一種是相反的動作，即烙印某種東西的動作，叫做印象感覺 (impression)。對於一般的製片人而言，拍電影就是在底片上印記一些東西，就像印刷書籍一樣。製片人從事電影製片的工作，這是他的職業，他在印記某些東西。此外，印象這個字當動詞時，我們也說「使人印象深刻」(impressionner)，或是說某種風景或某部影片令我們「留下深刻印象」。

在我開始搞電影時，我常以為我在表達自己的思想見解，卻不知道在這項表達動作中，其實有一大部分只是印記感覺印象的動作，這個印記動作並非來自我們本身。我一切的工作或者說我從事電影工作的樂趣，就是盡量主動去尋求、去學習自己對事物的感覺，而不是被動地接受外界加諸於我的印象或感覺，至少對我而言是如此，但這並非容易之事。

當我重看《賴活》時，發現拍片當時我已稍微能夠表達出一點自己的東西，我在各方面都印記上一些東西，且絲毫未加控制，因此使得這部片子有些很嚴重的瑕疵，不過片中有時又會突然出現一些還不



錯的東西，問題是當時我分辨不出什麼是好鏡頭，什麼是壞鏡頭。如今我才開始了解這一點，但我也只能說：「對啦，我將一個鏡頭接著另一個鏡頭，但事實上這並非出自我自己的動作，這是電影和我所在的社會所做的動作，是處在那個時代的我使我繼續如此行事罷了。」

我對於自己曾想拍一些警匪片的念頭感到驚訝，現在我比較喜歡看一些稍帶歷史色彩的書籍，比方一些關於黑手黨或一些「道上」的事，只要有關歷史或政治的事都令我感興趣。但在拍攝《賴活》時，我僅在重新抄襲一些東西……反正，那是我當時的拍片方式；這和當時大部分的人喜歡看警匪片的道理是一樣的。和大家一樣都很喜歡這類電影，可是我並不知道自己是在何種社會現象中，因此在處理匪徒之間的爭端時相當可笑。今天，隨便一部克林·伊斯威特（Clint Eastwood）的電影都比《賴活》好。有時我也會去看克林·伊斯威特的電影，我是用社會學的觀點去看，因為他的電影都屬於美國一般普通電影、B級電影、希區考克式電影。他的電影老少咸宜，不過這種電影的魅力並非因為這個十足的王八蛋具有卓越的自我表達（expression）能力，而是因為這個王八蛋具有某種討人喜歡且令人印象深刻（impression）的能耐，甚至包括我在內，連我也會花五美元去看他的電影。因此，我們可以說他的電影是某種世界的展現表達（expression）。

最近我剛在巴黎看了一部他的電影，所以才有感而發。我想看看非電視影集的一般電影到底是什麼樣子，以及克林·伊斯威特在某個時期由演而導的過程與原因，或許是基於經濟因素才當導演吧，反正我也不太清楚。總之，我很想知道一個人如何會突然說：「好吧，把攝影機擺那兒，然後我要用這種方式來拍自己，我將會成為某個角色……」他憑什麼突然由幕前走到幕後？我自忖怎麼會如此，我不知道

答案，因為這也正是我提出的問題，我也想一探究竟。我對他的電影極感興趣，因為他的電影有觀眾羣，我正好可以藉此看出人類活在何種世界中？我們常說：人活在這個世界中……；事實上，一般美國普通百姓就是那些會說「把攝影機擺那邊，我們要拍一個警察正在做這做那的動作」這種話的人，我想，就憑這一點，他的電影比我的實際多了，因為他的品味符合一般大眾的要求。有了這個覺醒後我就較少拍警匪片，因為我不會拍這種符合大眾口味的電影。但說真格的，我和一般大眾一樣，向來對包括偵探小說在內一切與警察有關的東西相當著迷。

開始時，每個人都自認對事情有其主觀的看法，可是，隨後卻發現這種主觀性並不如我們以為的那麼獨立，而是被其他的東西所左右；因此我們應該試著去分析此種主觀性，去除其中的外在客觀因素，然後才能找到自己真正的獨立主觀性。我就可以透過影像看出並認出此種主觀性，舉例來說，今早放映《貪婪》的序幕一景十分精采：這一段有七、八個鏡頭，史卓漢和俄國人一樣使用字幕這一點非常有意思；字幕是鏡頭的一部分，有些時候無聲電影豐富的表達力，強過很多有聲電影，或許是默片的字幕不受限於演員嘴部的動作，與對白的長度無關，可以表達更多的東西之故吧。

史卓漢是賦予鏡頭和角度同等價值的先驅者之一，俄國人隨後也跟進。在《貪婪》中，有七、八個序幕鏡頭，敘述某個人正在做某件事情，隨後出現字幕「這就是」，鏡頭又出現母親的影像，過了三個鏡頭後字幕才打出「這就是他的母親」。說真的，這就是電影曾經具有的強大威力，可惜如今這項功能已消失殆盡。過去曾經有一段時間，電影與文學或語言曾有過美好的合作，彼此相得益彰。

新浪潮在開始拍電影之初，是基於對當時電影的一種反彈，是一種重返自然、真實的反應動作。我們反對當時的電影製作方式，特別是對白部分。我記得在拍《斷了氣》之前，曾替一家叫《藝術》(Arts)的報紙寫過兩、三星期的文章，我從一些影片中擷取某些所謂的「陳腔濫調」的句子放入文章中，別人就說：「從來沒有人會在這種情況下說出這種話。」舉例來說，有一個叫米榭·奧迪亞 (Michel Audiard) ①的電影對白編劇，他每次寫對白之前就先跑到街上去聽聽市井小民如何說話，再把記錄下的句子編成電影對白。這種對白效果第一次還不錯，第二次也不錯，可是一連重複個十次就開始令人覺得厭煩了。當時新浪潮的人都在寫影評，於是我們就毫不客氣地指出上述現象，毫無忌憚地抨擊這種乏善可陳的對白，這就是為什麼當時有那麼多人討厭我們的原因。就好像今天你對一個朋友說：「你應該在電影中說出某些話，應該寫出某些對白才對。」此時你的朋友一定會很不高興，他會說：「你乾脆直說我不會寫算了。」當時我們一票人都直接了當毫不掩飾地說：「碧姬·芭杜不應該在某片中說那些話，而應該說這些話才對。」

隨後，我們（新浪潮）由於經常觀察別人的作品，大量評論電影，終於也發現了自己特有的風格。只要腦中閃過什麼東西，我們就把它記下來，並不特別去琢磨或思考。

電影圈或是一般人所謂的「說故事」這種事一直令我覺得非常不自在，所謂的說故事就是由零時開始，開一個頭，然後抵達終點，這種事美國人做得很少，但大家卻認為他們一直在做。假如換做是別人的話這事就行不通了，但美國人卻可以。……所有的美國西部片不都如此嗎？美國西部片開始時一定會有一個不知由何處冒出來的傢伙，砰然一聲推開酒吧的門，劇終時他就突然消失不見，就這麼簡單。影

片沒頭沒尾的，只呈現那傢伙的一部分，奇怪的是，美國人這種拍攝手法卻能令人相信歷經了一則完整的故事，或許這就是美國人的威力所在吧，其他人是無法辦到的。其他的人都敘述一個開端，一個開場白，再來是中段情節，然後是結局……我對這種事覺得很不自在，我從未成功地從頭到尾說完一則完整的故事。

我開始拍電影時僅拍一些故事的片段 (morceau)，就這麼一直拍下去，到最後我就只拍些片段，我甚至比較喜歡為電視台拍片，因他們接受片段式影片。他們會對你說：拍一段在星期一播出，一段在星期二播出，一段在星期三播出……只要拍七個段落就成了一集。反正我寧願嘗試拍電視節目，因為時間夠充裕，觀眾可以在電視影集中找出故事原委，但若想在一個半小時或兩小時內說出一則完整故事，那就難了。為什麼規定一定要在一小時半或兩小時內把故事說完呢？大家都不知道理由。電視影集是由一些片段組成，可以透過影集畫些畫、做點音樂，影集中想當然爾由節奏、變奏和一些段落 (morceau) 所組成。再說，在音樂上我們都說「一曲音樂」(un morceau de musique) ②。

……在這個時候，我們有點脫離故事情節，或是相反地，我們在研究故事，在尋找其連貫線索、一個或數個主題，或某種東西……；反正我們試著在找就是了，那時我也是在尋找……我記得《賴活》的腳本改編自一個法官寫的關於賈淫的小說；換言之，我只是想揭發一些不能公開的事，希望別人能夠藉此和我討論並對我說：「你可以和我討論……」但我只想敘述故事而已，隨後就會跑出一些東西來。我們一旦描述了一種情況後就會特別喜歡會有這類遭遇的人，就可以想像一個人物或某些場景……這就是拍電影比其他行業有意思的地方。

……當我們更能釐清什麼是客觀的東西並且加以控制時，我們就

更容易找到自己的主觀性。假如你很會說故事的話，到了某個時刻就可以讓主觀性自由奔馳。……何況當時（拍《賴活》之時）的電影檢查與今天並不一樣；比方說這部影片應該放入更多的文章，而不是影像才對；假如影片只要敘述十或十五分鐘的色情交易，就應該呈現出其他不同的色情交易情節才對。假如我們實地拍攝一節十分鐘的色情交易過程，看到的東西就不及一段同樣長度的相關影片所能呈現的多，這就是電影的好處。電影時間比實際時間更具伸展性，我們可以在這段描述色情交易的十分鐘影片中，把焦點放在嫖客或妓女身上，也就是說可以有自己的主觀性，也就是電影的構想，而這個構想是根據別人已做的事為出發點。至於我嘛，我是根據某部紀錄片來拍《賴活》，我經常拿一些不是自己構想的點子來拍片，我自己是不可能會有那麼多點子的……至少我可以拿別人的東西做個大綱。現在我則試著拿一些別人拍過的影像，前前後後再加上一些其他的影像，如此就成了我的電影。

安娜·卡希娜（Anna Karina）拍完《賴活》後非常生氣，她認為我們將她拍得很醜，她也怪我叫她演這部片子，這就是我們感情發生裂痕的開端。我很有興趣重看這部片子，這可能是我在潛意識裏想模仿影圈著名夫婦檔的例子吧，就像瑪琳·黛德麗（Marlene Dietrich）和馮·史登堡（Josef von Sternberg）的故事一樣……在新浪潮方興未艾之時，對於我們這些未來的導演而言，我們心目中的明星是導演，而非演員。我很佩服一些如半神半人般的導演，或許他們可以取代從未被我崇拜過的父母吧……反正一大堆諸如此類的事。與女演員發生關係就好像我是嫖客，而她是妓女一樣……當然，男演員或女演員是一個值得好好研究的行業。但事實上，我常有一個問題……我不能……當我和卡希娜分開時……她是因為我有一大堆缺點而離開我，我也明

白我之所以離開她的原因，是因為我無法與她談論電影之故，況且我們也看不出有什麼辦法能夠使彼此溝通，或許需要有另一種社會運動來促成吧。我認為卡希娜是個很不錯的演員，她是北歐人，有很多優點，她的演技有點類似瑞典女星葛麗泰·嘉寶（Greta Garbo），太過戲劇化，有時根本就不需要使氣氛變得那麼嚴肅，但她就是沒辦法放輕鬆；不過這是她自己的動作，一點也不像動物，不如說像植物吧。何況她又是丹麥人，她會如此演戲應該不是件奇怪的事。提到卡希娜就一言難盡，今天我才了解到我們要的東西從來沒有一次相同過，這就好像我們想和攝影師談攝影以外的東西一樣。我還有另外一次經驗是在電視台，那時我一直與同一位攝影師工作，我們正在拍製一個兒童訪問節目。我就想：「這件事一定非常簡單，至少這個攝影師有小孩，應該會比別人開放一點，也許他看到訪問或我與小女孩的對話時會建議我說：『依我看你一定沒有小孩，你不應該問他們這些問題。』」……事實卻不然，因為有這麼一種尊敬、一種階級關係或是一種各司其職的專業觀念存在，使得攝影師不敢對我的工作提出質疑，這也正是我和卡希娜之間的問題：由於我是高高在上的導演，她是我手下的演員，因此我們之間可說毫無對話溝通的可能。我認為以當時的我而言，照理說應該會逼她說出自己的意見才對，我應該是無法容忍無溝通的情況才對，可是我卻毫無動作，而她也無力反抗那種不公平待遇。珍·芳達（Jane Fonda）一直在電影圈之外積極活動，但卻從不在圈內活動。這是我和她之間一個很大的差異，我們在合作拍片期間多次起爭執原因就在此。我對越南一點興趣也沒有，我對珍·芳達說：「假如你連這個鏡頭都演不好的話，那麼就算到了越南你照樣不會演得好。至少在電影中還有我幫你寫對白來彌補一下你差勁的演技，到了越南誰來幫你寫對白呢？」

電影既不是工廠，也不是通用汽車公司；我不是福特公司，也不是美國中央情報局局長。假如有人想攻擊我的話，那是很簡單的事，趁我在拍片時打擊我是易如反掌的事。在座的各位若想攻擊我的話也不是什麼難事，就像通用公司的工人可以輕而易舉地去打擊工頭一樣。問題是，假如不是用拳頭攻擊而是用言論的話，這其中一定大有文章。在電影中，馮·史登堡並沒用槍抵著瑪琳·黛德麗，她就乖乖聽命，可見其中存在其他的問題。這並不是說沒有暴力關係存在，所以我就不用言語當做武器。今天導演在尋求與別人共同協商如何相處、如何擺設物件，以及如何將自己當成一件物來表現，我們發現這些不是那麼簡單的。

最近我剛看了一部黛芬·賽麗格 (Delphine Seyrig) 的影片，裏面有很多著名女星的訪問報導，導演希望她們在片中談談女性角色在電影中的地位。每個女明星都說：「喲不，我沒空，我無法談這個……」我在想：這實在太不像話了，影片中根本沒有出現她們演的電影的片段，應該插入這些片段，好讓我們對她們的作品有些概念，然後再聽聽她們的解釋：「在那部片子中，我想有些事是我自己願意接受的。」演電影畢竟與在工廠工作不同呀！隨後，可能的話最好也要訪問未出現在攝影機前的所有女性電影從業人員。這些人通常是臨時演員，其次是在辦公室裏打製片預算的打字小姐、沖印廠的女工和做其他相關工作的女工……這是電影的另一面。

對我而言，演員就是一個想表達的人……而事實上，演員卻像一個既珍貴又稀奇的病人，他只能詮釋別人的角色，有些事想做又不能做，與殘障者差不多，所以他可說處於一個極特殊的狀況。而且他也不能把個人的感覺 (impression) 放入所演的角色中。問題是演員不

可能一直僅在攝影機之前表演，不參與其他事務；同樣地，導演也不可能一直站在攝影機之後指揮其他演員表演，有時也要充當一下演員才對，至於其他處於攝影機旁的技術人員也不可能一直只當個旁觀者。到目前為止，我也不認為有分開工作任務的可能。當然，有時爲了演好某個角色，每個人都必須要具備某些特殊優點，這是無庸置疑的。這就和唱歌一樣，問題是唱歌……我不知道，通常歌手很容易受制於經紀人……我認爲芭芭拉·史翠珊 (Barbra Streisand) 的嗓音很美，她憑著美妙的歌喉在歌壇上出類拔萃，如同默片和有聲電影時的葛麗泰·嘉寶或是詹寧斯 (Emil Jannings) 一樣，他們憑著完美軀體和精湛演技在同行中獨佔鰲頭。但是芭芭拉·史翠珊光唱歌，並沒有參與歌詞寫作的工作，所以歌詞內容與她的聲音特質無法配合。換言之，應該知道如何各取所長，才能發揮最大功效。

開始時，我與卡希娜非常相愛，共同分享彼此的優點，也忍受彼此的缺點；但到了最後，我只能說是電影把我們完全分開了。我想她一直很遺憾不能去好萊塢拍電影，假如她能去的話或許會更快樂一點。假如她真的想去好萊塢闖天下的話，最好早生二十年，而且還要有機會去洛杉磯才行。

從前我們新浪潮拍電影的方式和現在的電影工作者不一樣，我們必須能夠以拍片維生才行。想要維持正常的生活就必須正常地拍電影，除了必須能夠負擔三房一廳的公寓、汽車、假期等開銷，還要拍些大家喜歡的電影才行。但是我們也不會爲了達到上述目的，而委屈自己去拍些廣告片、艷情片或是政治宣導片……反正，我不知道，就是去做些大部分人做的事，一起同流合污——我們並沒有這樣。我們也沒有像大部分的歐洲導演一樣，被迫跑到美國去求發展。總之，我

們備極艱辛地做了一些想做的事，絕不妥協去拍那些色情片、政治片等等，我們也成功了。但是，我們同時也蜷縮在自己的小角落，覺得非常孤單，不禁會想：「實在很可惜，我們具備所有拍片條件，可是……」後來我們發現到，大家並不太想改變，這個世界也無意改變。

我經常在想，電影實在是一種相當特別的東西。很早以前就有了影像，但當影像達到如電視發展的普遍程度時，它給予人的一般印象卻在反映一種社會、民族的病態而非健康狀況。影像能夠表現一些無限的東西，同時又多方受到限制。影像和聲音各自並不太完整，假如我們的身體只具備眼睛和耳朵的話，就不算是一具完整的軀體。眼睛和耳朵非常有限，但這個「非常有限」的東西卻又予人一種無限的印象，由零至無限，綿延不斷。

我經常在想，今日的电影有點類似從前的音樂：它代表一切將發生的事，能把未來會發生的重大趨勢預先印記呈現出來。由此看來，電影勢必也能預先呈現弊端，這是事情本質顯現於外的記號。電影非常特別，能預測突發的意外事故。

我們應該多拍些戰爭電影，而不要去打仗。柯波拉 (Francis Ford Coppola) 應該早二十年拍那些戰爭電影才對，如此或許可以避免不必要的戰火。影像本身一點也不危險，影像其實非常有意思，什麼東西都可以放進去。我經常與朋友起爭執，因為我常對他們說：「我要將自己表現出來，我要將自己在影像中放大表現出來，你們可以盡量批評我，沒關係。」我認為，我們必須將自己呈現出來，並且呈現出我們對別人的看法，在這個時候，別人就可以對你說：「但我並不是這樣子呀！」如此一來彼此就有點溝通，可以稍微相互了解了。事實上，有一種折衷辦法可以幫我們彼此了解。我們可以用一種更明顯、更有

趣、更直接可行的方式去增進彼此間的了解。當嬰孩出生或老年人臨終之際，他們都不說話，只用眼睛去凝視，當我們閉上嘴巴而用眼去看時，就可以看到、了解到更多的東西。

電影的內部應該是最容易改變的地方，電影工業應該比文學更容易改變才對，因為在各類藝術中，拍成的影片要比付梓的書少很多。由於影片數量不多，故要改變拍片的方式應該比較容易才對。電影工作人員的數量較少，在法國，從事電影工作的人比寫作的人少。改變攝影機與剪接桌之間的關係，應該比改變報紙、電視台、或是雷諾汽車廠的各工作母機間的關係來得容易才對。奇怪的是，事實正好相反，改變最少的竟然是電影。就算是普通汽車，其製造技術也不會和從前一模一樣。但是提到攝影機，就拿Mitchell牌攝影機來說吧，其製造技術居然和七十年前如出一轍，絲毫沒有改良。

表面上每個人都要求改變，事實卻不然。他們只是在毫無改變的情況下做些細節改善而已，因為改變是件累人且辛苦的工作。人的一生由五歲到三十歲，這期間要經過多久時間？要二十五年。上學是件累人的事，此外還會有一大堆問題……真是累，或許可用其他的方式來過才對，問題是改變談何容易。誕生這件事本來應該可以少受點痛苦，可以減少一點屬於道德觀的痛苦。我認為電影並沒啥重要性，所以是一個比較容易改變的地方。問題是，我發覺電影圈的人居然比其他任何地方的人更難捨棄既有的地位名聲。

我們可以答應一個自稱薪水不夠多的攝影師或工人……譬如你說：「好吧，我將替你加薪……」（我就是這麼說的，但後來我發現我有點天真。）你說：「我加你薪水，但你要寫點對白才行。」可是他說：「我不會寫對白，我寫出的對白一定很爛。」我就說：「我知道



你寫的對白會很爛，就是因為你的爛對白才能幫我想出好的對白。答應我讓我加你的薪水，麻煩你寫些十足爛透的對白，那麼至少我可以根據這些爛對白找出一些好的。這樣做比較容易，那樣我就可以開始從這些爛東西中挑一些比較不爛的出來。」可是他從來不拿筆，他是攝影師，他從不拿筆，就算你對他說「就寫你自己的事吧」，寫他自己？那更不必談了。

假如叫這個攝影師說話的話，那他會很願意，因為說話不留任何痕跡。大家在電影裏說了許多話，比在一般生活中說的還多，因為在生活中常常受限於工作而無法盡情地說話。例如中小學生在上課時不準說話，工人在工廠也不能聊天，大學生勉強有點說話的權利，秘書則一點說話的自由也沒有。因此，電影工作人員可說具有特權的工作機會，演員和導演等常說很多話，且常常滔滔不絕，一發不可收拾。

當別人告訴他們：「不要講話，拍片吧。」……他們才不會就此閉嘴呢。最近我試了一下，結果是亂七八糟。我試著定期發薪水給一起工作的攝影師，並對他們說：「我給你們一個主題，請用這個主題去拍幾個鏡頭回來。同時，你們也可以藉機試用一些新型器材。」結果是一團糟，因為他們根本沒有能力去對某些東西發生興趣，因為這麼一來，他們勢必要拍電影了，問題是，並不是每一個人天生就有拍電影的細胞。

業餘的電影玩家雖然買了許多底片拍了很多鏡頭，可是卻一直在拍同一個鏡頭，同時又讓柯達公司賺飽了荷包。他們在度假時拍一個鏡頭，聖誕節拍一個鏡頭，也許剛生了一個小孩時也拍一個鏡頭……可是他們絕不會在這個鏡頭之後再拍下一個鏡頭，拍完一個鏡頭後就沒事了，他們還需要些什麼？或許對他們而言，光拍一個鏡頭是很自然的現象，但對我而言，這種事若發生在電影專業人士身上，卻是不

可原諒的事。也就是說，我的抨擊目標是電影專業人員。說真的，我覺得他們拍片的次數比業餘玩家還少。假如某個業餘玩家看過我的電影而且感興趣的話，至少我還可以向他解釋，同時問他：「當你拍完這個鏡頭時，你為什麼不拍另一個呢？」至少我可以和他談談實際的電影問題，而他也會了解到，必須拍另一個鏡頭這件事表示開始想要敘述一則故事。問題是，他根本不需要說什麼故事，並沒有人要求他說故事。不是每個人都必須拍電影的，但我們至少可以要求那些專門拍電影的人做到上面所說的條件，不是嗎？

專業這個名詞亦褒亦貶，要看地方使用。通常我和一些電影專業人員爭吵時，是因他們都喜歡自稱是專業人材，我就罵他們不夠專業。但是對於那些罵我不是專業的其他電影專業人士，我就自稱是電影業餘玩家，我會對他們說：「說真的，你們還不夠格稱為電影業餘人士，你們是比不入流的職業棒球選手還糟糕的專業人士呢……」

對啦，電影圈就是這麼一回事，有如一箇階級分明且封閉保守的種姓社會……影壇的人就是有權有勢的黑手黨，大家都對他們畏懼三分。現在科技又發明了操作程序較簡單的攝錄機，很快就可以學會操作……，可是大家也沒啥動靜，大家並沒有了解到攝錄機的潛力和所帶來的自由，所以也就坐著沒動。

區別好壞專業人士的方式與區別工人是一樣的，我們可以先看看一張桌子製作得好或不好……然後再來討論這張桌子是否出自專家之手；假如我一坐上桌子就垮了，而這個傢伙卻說：「這張桌子是我做的，我是木工專家。」這時我們就可以對他說：「那你一定是一個爛專家了。」

拍電影的人想要胡搞是輕而易舉的事，事實上，我想他們對電影

本行的東西認識也不多。很少有攝影師了解攝影機的運作，會修理的人更少，他們都是拿去叫別人修理。了解底片的人更是鳳毛麟角，甚至連柯達公司內部也只剩一小撮人了解自己所做的工作。

電影圈有一件很過分也是我常批評的事，那就是拍電影的人通常不是一直在從事電影工作。我們可說除了昔日的好萊塢以外，這不是一個經常性的工作，因此，一般而言從前的電影拍得都比較好。從前具備基本品質的中級電影都比今天的同級電影好，從前的電影裏面多了一點東西。這僅僅是因為那些大製片廠每天定時付錢給工作人員，他們不管願不願意都要去片廠打卡，就像到工廠上班一樣，中午在片廠餐廳吃飯時彼此可以聊聊。或許我們會批評這些電影裏的製片技術和整體的協調平庸無奇，但至少從前的普通中級電影的技術會保持一定的基本水準，而現在的普通中級電影的素質卻參差不齊，時好時壞。

當一個演員或導演有一年的時間沒有碰攝影機或剪接桌時，突然又拍起電影來，在電影裏很奇怪的是，像李察·波頓 (Richard Burton) 或是狄·帕瑪這些有一年沒拍片卻又突然接到片約的人，他們居然由衷地認為自己還有能力拍片，這實在是非常自以為是的態度。

至於我嘛，我則是一直不停地在拍電影，從我那種以電影為生活重心的態度，就可當做我是一直在拍電影，狄·帕瑪則不然。一個一年沒碰大型飛機的飛行員，他絕對不敢一下子就去開蒙特婁——約翰尼斯堡的長程飛機，可是在電影圈裏，這種事卻時有所聞。

觀眾看了那些由久未執導筒的人拍的電影後會有何感想？有時這些導演可以安全過關，不過偶爾還是會踢到鐵板的。

問題是，他們居然還不清楚這一點，當別人告訴他們時，他們還認為這是非常正常的現象。

記者經常在報導，也一直在拍照。假如沒有經常拍照的話，最後

會連焦距都不會調了，電影也是同樣的道理：我們都以為自己知道什麼是電影，其實這都是神話，電影這個行業是一種藝術，這是一種病態卻又十分大眾化的東西。

每當我拍完一部電影後，我會想辦法趕快拍下一部。這是一種潛意識的動作，必須要馬上拍另一部影片，否則假如停止的話……我想開始時可能是一種對財務安全感的反應吧，我想馬上再找到工作；到了後來我自己當老闆後，也是一部接著一部拍下去，深怕一不工作就會生疏。我通常是一邊拍片一邊思考，而不是在拍片之餘才動腦筋。一般的情況則是先把東西寫下來，那就是一本小說，然後再以電影的形式重抄一次小說內的情節……目前有十分之九的電影都是這麼拍成的，都是一些劇本的拷貝而已，劇本本身則是書本的拷貝。現在的人拍電影就是先買一本書，有時甚至在書未完成前就已買下版權，然後開始依照書來寫劇本，……因為假如一本書有一千頁，他們實在也搞不清楚幹嘛還要再抄一次，反正嘛……那是規則；劇本完工後就開始找演員，然後就弄出了一卷膠卷。

照我看，柯波拉可能為了那部有關越南的電影，付了一點權利金給尼克森，因為他對越南的概念全部來自尼克森，這些概念並非來自別處，別人可沒這種概念呢！

我想我並不是一個糟糕的電影工作者，我不在乎別人對我的看法，不過我時常嘗試以自己的方式去改善自己。也就是說我很努力地工作，她（卡希娜）也是……唉！我們生活在這個世界上，甚至在這個我認為較容易一起相處的地方，我們還是無法在一起工作。我不認為和別人一起工作會是件容易的事，這是女人的問題。男人專門拍一些有關女人問題的電影，我則認為女人應該去拍一些解決女性問題的

電影，而不必再拍女性問題的電影，女人自己並沒有任何問題，只有男人才會替女人製造這些問題。也只有男人才會給女人帶來麻煩，所以現在已到了女人來拍電影或做些其他事情的時候了……比方說拍一些能夠解答男人造成的問題的電影。電影的拍製與經濟層面、經濟層面的控制以及機器的擺設等都息息相關，例如片廠裏桌子會這麼擺，而不那麼擺都是有理可循的，是一種符合男人而非女人需要的安排方式。所有一切東西（如城市的建築）都有它的道理，依照統計報告看來，我們發現鄉村一向都是根據婦女的工作需求來組織的，城市則是為了滿足男人的需求而產生的建築。

我一直深受女人的問題所困擾，有時是為了一個女人，有時是為兩個女人或者三個女人的問題，有時則是為嫖妓的問題而煩惱，或是……我常因自己的過去、道德觀或諸如此類的事而感到很羞愧。我發現電影剛好可以解決這些煩惱，因我們可以在不尷尬的情況下將羞恥的感覺暴露表現出來。這就是電影有趣的地方，就像是一張X光底片一樣，可將事情展現得一覽無遺。目前，柯達公司大部分的利潤或營業額都是來自X光底片的銷售。這個生意不久將會消失，不過還會出現其他的賺錢方式。總之，柯達公司賺飽了病人的錢，他們賣出大量的X光底片給醫院和診所，供醫療檢查之用，大發利市。此外，柯達公司也拍電影，這是眾所皆知的事。

說真的，當時我們一羣人開始拍電影時，一心只想拍與電影史有關的題材，只想拍一些有別於當時電影的作品，這種志向顯得有點劃地自限。同時，我們又摻入過多自己的主觀，到最後不僅看不清想表現的東西，也偏離了影史的方向，我想希維特（Jacques Rivette）或楚浮等人都是這麼上路的。當時新浪潮的出發點是一種反法國電影的反應，而今天……每個人都各自走出自己的路。為什麼夏布洛會變成

像杜維耶（Julien Duvivier）<sup>④</sup>那樣的導演呢？杜維耶不是一個壞人，但是我可不願變得像他一樣。楚浮的歷練算是最奇特的一個，明天我們會放一部他的電影片段，然後再與其他的影片片段做個比較……楚浮的世界是一個很怪異的世界。

至於我嘛，我則嘗試去拍一些有人要看的電影，或是與一些想要為自己拍片的人一起來拍電影。這就像醫生需要X光底片，而病人也需要醫生的道理是一樣的。某些時候，病人和醫生雙方都需要有X光底片，這樣彼此才能相互產生關係。我一直嘗試用這種態度去拍片，也就是說去感覺此種需求。事實上，我一方面很像學生，或者說是永遠在學習的學生，或永遠的老師吧！或許是教學相長的道理，反正我也不知道到底是什麼……總之，我覺得一直有一種想要看得更遠、想要製造東西、學習經驗以及詳讀一張地圖以便旅行的慾望。

對了，對大部分的電影工作人員而言，「考慮到觀眾的需求」這句話只是一個大騙局罷了。當他們說「必須考慮到觀眾、尊敬觀眾」，「必須考慮到這種電影可能會令觀眾感到乏味」時……尤其是當觀眾覺得乏味時他們就不會去看了，假如說這句話的人同時也投資這部影片，那他準會虧大錢。他們還不如坦白直說：「我應該試著去吸引最多的觀眾，好讓我賺最多的錢。」賺錢是一件好事，只要坦白說出來就好了，不要假惺惺地說「必須不能令觀眾感到乏味」、「不要……」等冠冕堂皇的大話。

長久以來，我拍片的首要動機都是基於我自己相信的真理，我的想法是：「大家不停地談到觀眾，我可不認識觀眾，我從來沒看過他們，也不知道他們是誰。」只有在票房慘遭滑鐵盧時我才會想到觀眾



的存在。例如《槍兵》(Les Carabiniers) 上演時，十五天內只有區區十八名觀眾，閉著眼都可以數得出來，這時我便想說：「這些人到底是誰呀？我倒想認識他們！我想看看這十八個來看電影的人，希望有人拿他們的照片給我看……」雖然是在票房奇慘的時刻我才第一次真正想到觀眾的存在，我到底還是想到了觀眾。我就不認為史匹柏會想到觀眾，請問他如何有能力去想到、考慮到一千兩百萬觀眾呢？他的製片人可能會想到由荷包掏出一千兩百萬美元，但要他想到一千兩百萬名觀眾……這是絕對不可能的事。或許會有人與他的想法一樣，但還要看看他們到底是哪些人。我的女兒看我的電影常常無法坐上五分鐘，卻可以忍受好幾個小時的廣告和美國影集，我看到這種情況真是百感交集。我不能怪她，心想說「這樣做一點用處也沒有」，可是卻又忍不住不怪她。有時想到還要養她就令我厭煩，在這個時候我就會想到觀眾，此時，我與他們間有一種實際的關係。

當你在拍一部電影時，你突然大膽說出一些本來不敢說的話（如髒話等），因為這是在銀幕上出現，所以你不會覺得不好意思。當我們拍電影時，不會因為觀眾是中國人、阿富汗人、黑人、瑞士人或波蘭人而覺得不自在，這是因為我們並不認識這些觀眾的緣故。我甚至不知道有誰會去看我的電影，當然就不會覺得不自在或不好意思。可是，當我離開巴黎搬到外省時，因我住的是一個小城市，瑞士也是一個民風極保守的國家，當我一想到在這種小地方連我認識的那個肉販都會去看我的電影時，這一切就不一樣了。我拍的是電視節目，我知道他將會去看我拍的影像，我也知道他的兒子和我的女兒在同一所小學……在小鎮或是某些保守國家中，這一切因素都會影響拍片的態度，這種狹隘的地理與人際關係會影響我拍片的心情，這時候我就會開始想到觀眾。針對這一點，電視實在比電影有意思多了。這時要問的

題並不是有哪一種觀眾會去看，而是……「有些人會去看這些作品」的問題。說實在的，假如稍後我再把這些電視節目重拍成電影的話，我必定會想到去看電影的人，那麼我會再次變得不知所措，我會想：「這些電影會在某一間電影院放映？觀眾會在哪些條件下看電影？」這些觀影條件曖昧不明，令我有點不知所措。我一方面想要拍電影，一方面又想到自己沒能力去做想做的事，因為一做的話就有了立場，不是居下風就是成為支配者，而我既不想居下風也不想當支配者。因此，我想最好就是拍拍社區的小型電視節目就好了。唉，可惜並沒有這種小型電視節目可拍。

有哪個派拉蒙的人會想到觀眾？導演是不會想到觀眾的，依我看，假如他曾經歷過新浪潮所經歷的類似過程，他或許最後會想到觀眾。換句話說，假如他在某些時候的某些地方接收到觀眾對他的作品反應時，他或許就會想到觀眾。這時電視機就扮演舉足輕重的角色了，電視的播放次數頻繁、人數多且有立即反應。像《第二台》這部影片我就不會在目前所在的地方重拍一次，因為拍完後我就不敢再去巴黎的「花神咖啡館」(Café de Flore) 了，我會覺得很不好意思。是的，我是真的這麼想，我已花了十五、二十年的時間去想這件事了。

我們不能說當普萊明傑在拍《新胭脂虎》時曾考慮到觀眾的反應，這麼說是毫無意義的；他不是……假如他是製片的話，或許他會考慮到票房問題，他會想到音樂……這些就是他會想到的。能夠想到上述種種問題就已經是他的優點了，再加上他本身一點才華，這些就是他贏別人的地方。

我們生活在羣體中，不能不與別人來往溝通。這是一個金錢掛帥的世界，人們常受制於金錢因素，被迫去執行上級的命令。結果到了

最後，遇有不幸事故發生時，大家便去審判上司主管……實在太不可思議了！例如，那些下令開槍的將領，戰後往往被當成戰犯來審判。問題是，他只說那麼寥寥一句話而已，一句話沒啥危險的。相反地，那些成千上萬的士兵，他們卻去執行命令（同時也是執刑）……他們在執行命令之時只是在服從上級的話而已。到底大家在保護什麼？大家在保護「服從」這件事。下達命令的人有罪，服從命令的人卻沒罪，這一點實在很危險，「服從」制度一旦未被質疑，戰爭災禍就永無止息。

以電影來說，例如一名工會幹部在拍攝一名國家元首，爾後又抱怨說國家元首給他的薪資太低，但是他還是一直拍下去，繼續從事本行。他怎麼能夠如此混下去呢？我們是不能以中立立場來拍攝，非得表明立場才行。我們不能很天真地去拍智利強人畢諾謝（Pinochet），但至少我們有拒絕拍攝的自由。

《持攝影機的人》（L'Homme à la Caméra）/維托夫（Dziga Vertov）  
《玉女奇男》（The Bad and The Beautiful）/文生·明里尼（Vincente Minelli）  
《日以作夜》（La Nuit Américaine）/楚浮  
《輕蔑》（Le Mépris）/高達

我對這部委託訂做的電影（《輕蔑》）很感興趣。這是我唯一一次覺得擁有高預算可以拍攝好的影片。事實上，對影片本身而言，這只是一筆小預算，因為所有的錢全都用來支付碧姬·芭杜、佛利茲·朗和傑克·巴隆斯（Jack Palance）<sup>⑤</sup>的片酬了。不過，片酬之外剩下的錢仍然比我平常的拍片預算多出一倍，約有二十萬美元，當時對我而言是筆可觀的數目，可是要拍部好的作品仍嫌不足。《輕蔑》根據義大利作家莫拉維亞（Alberto Moravia, 1907-1991）的小說《正午幽魂》（Ghost at Noon）改編而成，我還蠻喜歡這本書。當時我和龐蒂的合約雖然還沒到期，可是他並不願再和我拍片。後來有一次碧姬·芭杜問我……當我向龐蒂表示碧姬·芭杜願意和我拍片時，他才答應這個拍片計畫。事實上，這部片拍得並不成功，是個敗筆。

為什麼是個敗筆呢？令我感興趣的是這部片子能夠探討……拍這部片子讓我有機會探討傳統電影的圈內事。在莫拉維亞的小說中，主人翁是一個德國導演，他筆下的主角就在影射巴布斯特（Georg Wilhelm Pabst）<sup>⑥</sup>；巴布斯特曾拍過一部奧德賽或一部尤里西斯，總之……我在片中保持德國導演這個角色，這一切都不是出自我的想法。電影還相當忠於原著，而我剛好也可以藉機敘述一則傳統電影的故事，好像電影和小說是一樣的，可是我本人並不相信電影是如此拍成的……我在指導一個我所欽佩的導演演戲時，仍然保有自己的想法。

最後，我發現這對佛利茲·朗更具啓示作用……這也有點悲哀，當我們看到他……佛利茲·朗那時手頭不便，需要錢用，所以才接演這個角色。年輕電影工作者欽佩他，這點令他很感動，因此也就答應參演。佛利茲·朗一直以接單子來拍片，一直受制於大製片，或許除了他剛出道的那段時間。不過，他又不願表現出受制於大製片的樣子。對我而言，他是一個順從的人，是好是壞這點並不重要，事實顯示，像他這種有才華的天才導演也要向大製片妥協，沒有反抗，這一點令我很感動也很尊敬。假如他真的很獨立的話，他應該會以另一種方式去處理他拍過的電影才對。

我很快就發現，拍電影最重要的就是控制財務，因此我稍稍參與《輕蔑》的製作工作；金錢就是時間，換言之，必須要有錢，能夠憑自己高興隨意花用才行。我還一直記得，小時候我向父親要錢時，他總問我：「告訴我你要什麼，我就幫你買。」這樣子有什麼用，我最想要的就是現金，並且還要能夠隨意花用。我在影圈內最費力的工作便是爭取金錢的支配權，就算不是由我來簽支票，其結果必須像我有實權決定一切一樣，我試著盡量讓別人能夠接受這一點。當我說「大家做這個」、「大家做那個」、「我們改變主意了」、「我們維持原議，不要有變動」時，別人必須乖乖聽我的才行，這就是真正的權力。我想除了一些極窮的人外，擁有這種實權的人實在如鳳毛麟角；窮人的錢少之又少，所以別人讓他們支配自己的錢，這樣做沒有絲毫危險；可是當錢一多起來時，真正的權力並不在金額，而是去花用這些錢的時間。

義大利的影城Cinecitta……對了，它有點像美國的好萊塢，這是

另一則神話。當時我和一位好萊塢導演一起拍片，但這位導演沒有自己的攝影棚，否則我們一定會去他那裏拍。同時我們又付不起好萊塢攝影棚的昂貴租金，只好跑到義大利的Cinecitta去拍。事實上，我在這部電影中也加入一些自己的題材，以及一則夫婦的故事。製片這個角色是……事實上，依照我這次再看一次的感覺，《輕蔑》裏的製片是由兩個人物塑造而成，一個是孟基維茲（J. L. Mankiewicz）的電影《赤足天使》（The Barefoot Contessa）中的製片人……這是一個拿自己的錢來投資製片的人，不像一般我們所看的電影製片，他不是真正的製片人。（譯註：高達沒提另一個人物。）

今早在我們所看過的四部影片中，有一部俄國片是在動盪不安的時代背景中拍製而成，這一點我覺得很有意思。這三部西方電影（也許不是完全一樣）與這部俄國電影有一個很大的差異：這部影片中洋溢著希望與青春活力，三部西方影片卻帶有相當深刻的哀愁與悲觀。西方電影就是被這種氣氛所支配，沒有絲毫青春朝氣，只有一些老頭子、一些老掉牙的故事和久遠的傳說。相反地，俄國電影在某一段時期顯得相當幼稚純真，與西方電影大相逕庭。俄國電影並沒有描述什麼特殊的故事，在《持攝影機的人》中，我們可以感覺到主角想四處閒逛、到處拍攝的念頭；我們感覺到他想嘗試到處走動，以便拍攝更多人，擷取更寬廣的社會現象，使日後看影片的人更有參與感。我認為這種拍攝動機本身就代表一股濃厚的希望，可是一下換上《玉女奇男》，這種感覺就遽然消失，好像一下子由白晝變成黑夜；甚且在暗夜中還會突然碰到怪物……這些就是製片辦公室裏的怪物。

《輕蔑》一片不能帶給觀眾有關電影的理念，不過倒是可以讓觀眾對某些我認為比較誠實的電影工作者有個概念。這些人至少比楚浮

的電影來得誠實些。他的電影企圖想讓觀眾說出「電影就是這麼拍」的話來，觀眾什麼都不懂，但會很高興電影加強他們這個「什麼都不懂」的想法，且認為電影就是這麼一回事。問題是，《日以作夜》根本就不是這麼拍的。我已經「徹徹底底地」、「永遠地」和楚浮翻臉了，部分原因涉及金錢糾紛。當我提醒他這件債務的同時，也告訴他我已看過他的新片。我對他說，在所有鏡頭中獨獨缺了一個最精采的鏡頭，那就是當他在拍片期間，我看到他手挽著賈桂琳·貝西（Jacqueline Bisset）雙雙走進巴黎一家餐館的鏡頭。由於這是一部談電影的作品，在片中放入他與賈桂琳·貝西的情侶關係的鏡頭應該是最基本的事才對，因為他們這段情是發生於拍攝期間的真實故事。奇怪的是，所有他與賈桂琳在一起的鏡頭都沒在電影上出現，他不取材這則真實的愛情故事，卻憑空杜撰一些其他人的愛情故事。

楚浮不回答我的問話，從此我們就一刀兩斷。《日以作夜》後來獲得奧斯卡最佳外片獎，其實理由很簡單，因為這就是一部典型的美國電影。但是對我而言……我不知道……《日以作夜》這部電影的原名是一個專門術語，指美國人經常在大白天利用濾色鏡拍夜景，天空透過濾鏡會呈深藍色……這種在白天而不在晚上拍夜景的方法就叫做「美國之夜」（Nuit Américaine）<sup>⑦</sup>。事實上，這是一項很專門的技術。不過同時，我想他們會頒獎給這部影片的原因是，一方面這部影片讓人以為在揭露電影的真實面貌，其實卻在隱藏。這部影片讓人覺得電影是一種令人搞不清楚的神奇玩意兒，同時也呈現一個既吸引人卻又令人嫌惡的矛盾世界……因此，觀眾看過後一方面很高興自己並不屬於圈內人，卻又心甘情願定期花五美元去看電影。

當新浪潮電影工作者開始在法國拍電影時，正是典型法國片走紅

的時代。我們就是為了與這個現象唱反調才故意說：「其實美國商業電影比所謂的法國藝術電影好。」這就是我們當時的反抗動作。我們宣稱，一部美國警匪片都比一部由學者、著名編劇或紀德（André Gide）的小說改編的法國片來得好，當時就是這種情況。當時的法國名片如米雪·摩根（Michèle Morgan）主演的《田園交響曲》（La Symphonie Pastorale）<sup>⑧</sup>等等，這部影片甚至還入選坎城影展呢！那時我們卻故意唱反調說：「一部普萊明傑的不入流美國片都比它好。」可是，在法國這種論調唱太多了，最後卻弄巧成拙，適得其反。其實，當時只是一種對法國電影的反應而已，結果沒想到卻從此陷入美國片的神話中。

這個以美國電影掛帥的現象改變了嗎？不，我看反而是愈演愈烈。

以財務方面而言，全球的電影可說是徹頭徹尾地美國化。印度電影也許例外……印度電影的產量高居全球第一，他們對基本品質的普通電影也有一番自己的美學觀，與西方電影大異奇趣。

我想這並非在不在街頭拍片的問題，也不是製片預算高低的問題……重要的是要對人羣感興趣，對某些人感興趣，有了這一層關注然後才問「應該如何感動這些人？」這個問題。

我記得在六八年五月學潮後四、五年拍了一部《一切安好》。當時雷諾汽車廠有一名叫歐維涅（Pierre Overney）的左翼工人被人謀殺，大約有十萬人參加他的葬禮，堪稱最後的左翼大型示威遊行之一，爾後即沒有任何動靜……當時我們就想：「好吧！就把這部《一切安好》獻給參加葬禮的十萬名示威羣眾吧。」只是，葬禮結束後，這些人就一哄而散不知去向了。這部影片的票房慘不忍睹，僅有一萬五千到兩

萬名觀眾，不過我把這一萬多或兩萬名觀眾就當做是曾經參加歐維涅葬禮的那羣人。說實在的，我們總不會爲了找回那十萬名示威者而去控制影片發行制度吧……假如其中有一個人出國或是跑到別處去，試問如何找到他呢？假如分散製片最後還是會碰到發行問題的話，分散製片或是拍攝分散製片的電影又有什麼用？拍一部小格局電影，不管是拍大格局或小格局電影①都無所謂，重要的是要用另一種方式或另外一種風格去拍攝一些別人看不到的人……如此一來或許會吸引……問題是隨後會進入一種規模很大的發行制度（也是目前僅有的一種發行制度），院線數目眾多且要付出基本投資額，這種發行制度對小格局電影來說負擔太大而且不必要，因爲這種鎖定小眾的電影未必會得到大發行制度內的大眾的肯定。

昨天我們提到了羣眾的問題，哪些人擁有眾多羣眾呢？就是擁有大量觀眾的電影和電視的獨裁者。電視的運作與獨裁專制如出一轍：電視可以在一天中的區區一個小時內吸引眾多羣眾。另外，電視也以一種更直接的方式成功地征服觀眾，連帶地加速了電影發行的過程。電視可以在某些時候播出英國女王或是在阿根廷舉行的足球賽的畫面，在一個半小時中，會有五十萬個觀眾同時觀看同樣的影像。哪一個獨裁者不夢想擁有如此多的羣眾？哪一種羣眾不會投票給隨時播放足球賽來滿足他們的獨裁者呢？

現在已輪到那些導演提出我們新浪潮開始提出的那些問題了。當我們寫信給一位好友時，我們會想他大概也想知道我們的近況吧，於是便報告一些自己的近況，假如他一直不回信，那麼我們會想……我們大概也會覺得沒趣而停筆吧。

電影製片或發行人都以美元來衡量觀眾，以一個座位二美元乘以

三百萬個入場次（觀眾）來計算收入所得，這是他們的思考模式，所以說他們要比大部分的藝術家來得實際多了。至少，這點很實際，他們試著去做類似的事。假如想都不想的話，又會是什麼情況？我有什麼本事可以讓四百萬人對我感興趣？我用很長的時間去思索這個問題，在法國我的想法大概可以吸引十到二十萬人吧。要如何去吸引他們呢？這個我可不知道，傳播管道的結構實在太爛了，假如要以寄信方式達到吸引羣眾的目的的話，我要寫的信可就太多了；假如是透過電影的方式，以我一貫的拍片方式所拍出的電影根本無法吸引那二十萬人，我必須以另一種我不喜歡的方式去拍才能吸引同等人數。這時我就想：「好吧，那麼就針對少一點的人，以其他方式想得久一點吧！」想到這裏就覺得自己實在很孤獨，其實真正最嚴重的問題應該是：憑什麼我所做的事應該讓人感興趣？你盡可去敲鄰居的門，然後對他說：「付我五美元，我就說一則故事給你聽。」你再以統計學來計算，告訴我有多少人會開門，拿出五美元，並聽你講故事。若還要講得生動好聽，可又另當別論……

上面就是所謂生產（製片）與分配（發行）的真正問題所在，真正的製片人與發行商應該是全體觀眾才對，也就是說，我們在生活的社會中有时會託付電影某種……其實，大家都會生活，都在電影中經歷一切或多或少奇妙的故事。工廠裏的工人每天都工作得身心俱疲，不過他們卻寄託於……他們並不需要用想像力……有些人比其他的人更精明，成功地散佈人們的想像力……大家都把對生命的想像或非想像全部寄託在電視或電影上。

我經常試著將演員當做真實人物看待，他們迫於現成的劇本必須做出某些動作，儘管如此，導演還是要考慮到演員們的實際狀況，還

是要稍稍呈現一下他們的真實面貌才行。假如有一名女演員有一頭金髮，那麼就盡量說金髮很美。反過來說，萬一她有一頭黑髮，那麼就不要說金髮很美……這就是碧姬·芭杜很感激我們新浪潮的原因，她在演名噪一時的《上帝創造女人》(Et Dieu créa la Femme)時，我們正好在從事電影批評工作；她的講話方式與其他女明星差異極大，這點受到影評人嚴苛的批評。當時的影評寫道：「她(碧姬·芭杜)不會演戲」、「她的腔調很假」……等等。新浪潮的人則說：「這種假腔調正是她特有的方式，比起一些所謂正確的腔調但實際上卻很假很學院式的腔調要來得真實得多。」因此，只要試著使人相信那是真的就行了。我很喜歡這一點，我常應用這一點(演員身上的真實部分)，一個女人或一個傢伙能夠在影片中說出這種話，就顯得蠻真實的；當我們在街上碰到他們時，就不會覺得他們很奇怪，倒是會覺得他們很真實、表裏一致呢！也就是說，影片所呈現的東西完全尊重演員本身。在《阿爾伐城》(Alphaville)一片中，我讓男主角艾迪·康士坦丁(Eddie Constantine)唸上一句巴斯卡(Blaise Pascal)的文章，我一點也不覺得這種做法有何不妥，可是其他的人卻譏笑我的處理方式。對我而言，艾迪是一位拿片酬演戲的人，我喜歡他的長相，認為他非常有資格說巴斯卡的「空間的死寂令我畏懼」這句話，他甚至比其他人還更有資格呢……我實在想不出他不能說這句話的道理。我就試著讓他以一種我認為比較容易讓人接受的方式去說出這句話，我只是希望別人能夠聽進這句話，並不企圖迷惑大眾，這就是為什麼我的電影向來很少賣座的原因，我一直在嘗試讓別人聽到或看到某些東西。

當然，有時候我也希望能夠令觀眾著迷，我覺得在維托夫的影片中，有些時刻蠻令人著迷的。我也想做到這一點，可惜我的功力不夠，或擔心我突然在第二秒鐘就不能持續下去了。因此，我寧願別人能夠

聽進我想講的話就行了，只要別人聽見或看見我想表達的東西也就心滿意足了。假如每個演員都表現出一點自己真實的一面，那麼所有的演員都有其本身的價值，應該依據演員本身的特質來構想場景才對。

每個人看人都有自己的偏好，對別人的身材也是一樣。一般而言，演員就是靠身材外貌吃飯的。說實在的，在所有影片中最重要的一幕都沒出現，那就是「為什麼要找這個人演戲」？臨時演員有如牲畜般微不足道，有時候連牲畜也要經過一番挑選，也就是說，這僅僅是種族歧視的問題。挑選演員的人或如美國人所稱的選「卡司」的人，他當然有自己的主意，只是這一切都是十分主觀且具種族歧視色彩。

和楚浮的《日以作夜》比較，我認為我的電影《輕蔑》要來得更正確真實些，因為我完全置身於外，因為這是……我不知道……在當時我並沒想到這一點(選擇演員的一幕)，假如今日我必須做的話，這點將是當務之急。楚浮在片中並未交代挑選演員的理由，所以我說他的電影不正確不坦白，比方說他為什麼選尚-皮耶·李奧(Jean-Pierre Léaud)？他為什麼選……楚浮自己只出現在一張小床上，然後在畫面上疊印「電影」兩個字，用這種方式來表現對電影的看法真是愚蠢透了。

楚浮的第一部電影……說真的，他從事電影的過程實在很怪異。假如將楚浮的真實生活搬上銀幕，一定是部精采傑作，製作成本一定不便宜。楚浮的電影生涯實在很奇怪，當我們看過他的處女作《四百擊》(Les quatre cents coups)後，就會對他的過去稍有認識……說實在的，我覺得他在《四百擊》之後即出現斷層，我也想不透他怎麼會變成這個樣子。他完全聽任電影的擺佈，最後變成一個他自己原本最討厭的德性。比較他初期寫的文章和現在拍的電影，兩者簡直是天壤之別，令人甚為訝異。最不可思議的是，他在某些再版的書中，居

然刪除某些文章的某些部分。他剛出道時曾數落奧當-拉哈 (Claude Autant-Lara) 和德拉諾 (Jean Delannoy) 的不是,很挑釁地說他們的壞話,當時別人對我們新浪潮這種態度頗不以為然。我們指名道姓,公開地批評別人,甚至攻擊別人的身體缺陷。這一點在社交場合的談話中是絕無僅有的,通常導演並不會說別人的壞話;我們卻沒有任何顧忌,因為我們當時並不搞這一行。後來我在楚浮的回憶錄中居然沒看到他批評奧當-拉哈的那一段話,他將這些段落全刪除了,這一點令我百思不解,真是怪事,我是說……是誰幹的好事?是誰重寫這些自傳?如此做用意何在?

或許是楚浮的想法變了?是啊,但至少他也要交代改變的理由吧,這一點也是最精采之處。每一個人都有權利改變想法,問題是他應該解釋清楚改變的原因。

提到這一點使我想到在二次世界大戰維琪政府 (Vichy, 1940-1944) 時所拍的所有電影。今天我本來是希望能夠播映《日以作夜》,另外一部想放的是明尼里的《銀色私生活》(Two Weeks in an Another Town),而不是這部《玉女奇男》,《銀》與《日》有點類似,但我們可以看到兩種類型電影。總之,《日以作夜》其實只是一部普普通通、敘述小故事的普通電影罷了,結果居然讓人以為是部大格局、主題嚴肅的電影,這就是這部電影所以贏得美國人尊敬的原因。美國人一向喜歡……如巴諾爾 (Marcel Pagnol) 一類的電影,不過,他們並不喜歡他的《安潔兒》(Angèle),他們喜歡的是《麵包師的太太》(La Femme du boulanger)……或是《表兄表妹》(Cousins Cousins) 等一些表現道地法國傳統的電影。

假如我們問一個看過俄國電影《持攝影機的人》的觀眾:「電影

是如何拍成的?」他可能會說:「拍電影就是要到處擺設攝影機,然後試著到處拍攝一點,不只拍一些正在工作的人,也要拍一些正在運動的人等等。」假如他看的是《玉女奇男》的話,他可能會說:「依照我所看到的,我想電影應該是金錢的問題……有一個人有幾個錢,他將這些錢給了另外一個人,拿錢的人自稱是藝術家,但實際上……」反正,他可能會說出一些東西來。假如看的是《輕蔑》,他可能會說:「我不太清楚,我只看到有些人在拍電影,然後我看到他們之間的關係有點惡化,如此看來,影圈應該不是一個……」假如他看的是《日以作夜》的話,他應該如何描述電影的拍製過程呢?他也許會說……我不知道他會說什麼……他可能說不出任何話……

這正是這部片子利害的地方,因為大家本來就認為電影是種神秘的東西,這部片子正好加強這個一貫成見。儘管如此,他們每星期還是會花個五、六美元去看電影,所以又好像很熟悉這個神秘的玩意似的。

電影或電視應該比外省的報紙更具地方性才對。這裏的學生(蒙特婁電影藝術學院)……你們自己也出了一份校內刊物,那些為大學發行小型報紙的人不會說:「這份報紙必須發行到全世界。」他們只要在校內發行即可。我想電影也是完全一樣的事,有些電影可能會風靡全球,但假如一開始就在拍片以前鎖定以全世界為發行範圍的話,這樣就很糟糕,我認為這麼做會帶來一些無法察覺的負面效果。

舉例而言,俄國電影討論各方面的事情(因此必須偶爾放映一些這類片子);這些影片的節奏太快,處理太多題材,不夠深入,最好是稍為放慢節奏,用多一點時間來處理會更好。甚至在德萊葉的影片中有一分之二或四分之一的鏡頭是……這些鏡頭並非拍得不好,而是沒

有必要，應該可以拍得更簡潔些。不過，一般人並不會了解這一點，完全被敘事給拖去，不會想到在故事中留白。電影一方面要敘述生活，但另一方面又要以很濃縮的方式來鋪陳故事，因此電影就不能與人的生活產生關連。一般人的生活是由一些空白、空檔、斷斷續續和時快時慢的東西組合而成的。但在電影中，卻要以某種形式在一個半小時中很規律地敘述生活，否則觀眾就看不下去了。有一個和我一起拍片的工作夥伴叫安-瑪麗·密耶維爾（Anne-Marie Miéville），她對電影的看法極為保留，認為電影有點像垃圾廢物，所以令人有點反感。這三部歐美電影和俄國電影比較起來，顯得無用且令人反感，這一點令我感到很訝異。這三部電影想給人很有趣、很有用的感覺……而另外一部電影（《持攝影機的人》）卻是在某個時候確實為它的國家在尋找某些東西；這段時間維持不久，這部電影沒有機會……但它卻擁有一些其他的東西。

我們不能說，《玉女奇男》這部片中的男主角自認是美國人，或是他認為美國有問題，而他自己應該對此情況負一部分責任。

我一直對一個問題感到很訝異，那就是：如何從一個鏡頭換到另外一個鏡頭？換句話說，為什麼要將一個鏡頭擺到另一個鏡頭之後？昨天我們談到那種只會拍出單一鏡頭的業餘攝影玩家，他們會拍一些子女或老婆在海邊玩水的情形……然後在聖誕節或是家人過生日時……這種影片簡直就在為攝影機打廣告嘛；廣告詞則是「拍攝在吹生日蠟燭的子女」……從來沒有兩個不同的影像。柯達的廣告說「拍下這個影像」，然後又說「當你打他耳光時拍下這一幕」……在這個時候，還要真正對家庭生活有興趣的人才會勤於拿攝影機呢……大家都生活在家庭中，所以對家庭生活感興趣……但是，爸爸或媽媽還要想到這

部影片有益家人關係和諧才行，這個時候他們才會覺得有拍攝的需要；假如他們不覺得有研究家庭關係的需要，也就不會費心去攝影了。業餘的電影工作者不需要做到這一點。但是，專業電影工作者不僅一個鏡頭接一個鏡頭拍，甚至拍上八百個鏡頭之多。我敢打賭這八百個鏡頭全都大同小異（這就是現今的情況），這八百個鏡頭簡直就是同一個鏡頭重複八百次的拷貝。不過他們很聰明，要不找些不同的演員……要不就是改變片名，因為假如一直沿用同一個片名的話，觀眾就不會來了。由於觀眾在大學或工廠裏為工作忙昏了頭，也就看不出這些都是同一部電影。有時影片中的人物也說說俄語或日語……，觀眾就會覺得有點像另外一部電影，不過有點勉強。我想就是這麼一回事。

一億五千萬美元有多少？就電影製作而言，這不是一筆很大的數目。你拿這筆錢可以做什麼？你可以拍七部電影，每部預算兩千萬……這筆錢並不多。對個人而言，這是一筆天文數字，對電影而言卻是杯水車薪。假如我們以個人立場來看的話，我們會想：「一億五千萬美元……和我所賺的薪水比起來實有天壤之別。」……這一點我同意，可是我們不能這樣看事情。美國太空總署（NASA）的預算有多少？加拿大電台的預算有多少？加拿大電台專門融資給一些廉價電影，卻可大大地回撈一筆，他們的本事可是比誰都要強呢！他們什麼事也不做錢卻從天而降，電視真是奇妙的玩意兒！

電影是種威力十足的東西，觀眾更喜歡看電視，他們喜歡看哪些節目？不外是綜藝節目、體育節目或電視影集……他們喜歡看哪種影片？他們喜歡看專為電視拍製的影片，或是電影工作人員以電視影片形式拍成的系列電影。假如《輕蔑》或是《日以作夜》等電影至今仍



能夠討好電影或電視觀眾的話，那是因為這些電影以連續劇形式在電視上連播三、四個月，讓大家可以在家與家人共賞；另外一個原因是這部電影談到電影拍製問題，極具影響力，仍受某些人的青睞，所以至今仍在電影院放映。拍片的技術方式或許會改變，惟重點則不變。因此，年輕導演應該一直抱著希望才對，因為電影是唯一可以幫助他們存活下去的地方；這是唯一可以改變事情的地方，有些人稱之為「從事革命」，不過我並不想這麼稱呼……我只認為這是一個可以改變錯誤事情的地方。除了電影以外其他的改變方式都需要很多的人力，需要太多的東西才會成功。假如有機會的話，我們就必須耐心等待，好好準備自己的小格局電影，不過此時，必須不受外界影響，不能輕舉妄動。說到革命，有時候我們難免會無法控制爆發開來，無法不受外界影響保持不動，同時又束手無策，沒能力改變。電影就比較有可能做到這一點，因為拍電影不需要很多人，做起來簡單容易多了。我拍一部片只需八個人，一部普通美國片需要一百二十、一百五十人……一百五十人不算多，這不是什麼難於登天之事。

我們可以先和十二個人一起拍片，假如到後來只剩下兩、三人的話，可以試著再找其他的人；假如無法和目前的工作人員相處的話，可以再找找是否有其他志同道合的人想一起合作，或許不應該找圈內人一起合作，或許應該找其他地方的人一起做些事情……

這種(好萊塢)文化現象比其他東西強多了，它也不會消失。好萊塢文化一天比一天茁壯，由此證明此類文化不會消失。自一九〇〇年以降，好萊塢的電影事業蒸蒸日上，每年全世界都生產出眾多影片，自一九〇〇年至今，每年全球影片產量約在兩、三千部左右，電影產量一直居高不下，毫無改變。或許會有另外一種代替品(如電視)，就算如此還是會繼續生產電影。換句話說，電視影片就是電視的心臟。

他們以另外一種方式來維護電影。好萊塢不再以昔日的方式存在，不過卻以另外一種方式重新存在。

電影觀眾從哪裏來？觀眾人數可說是愈來愈多，有增無減呢！全球父母每年生育出多少嬰孩？你們以為電視觀眾是從哪裏冒出來的？總要有人製造一些人去看電影吧……

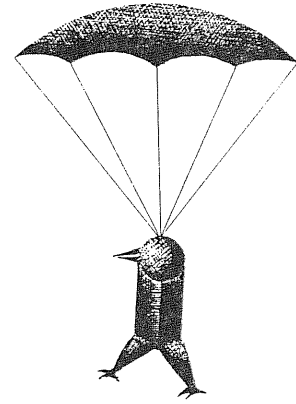
我認識的人本來就不多了，和僅有的幾位朋友也常常鬧得不歡而散；說實在的，我一直找不到合適的工作夥伴，唯一找到的就是戈漢，不過話又說回來，他也不是被我找到的，是他自己跑來找我的。有一天他來找我並對我說：「我不想單獨一個人拍電影，我需要和別人合作才行。」他一直想找伴拍電影，但一直找不到合適的夥伴。我潛意識裏也了解到，孤軍奮鬥是難以成事的；至少要有兩個人才能拍電影，找齊兩個人後，若可能的話再找第三個人。可惜我從未找齊三個人，戈漢之後我又找到一個女的，是一位朋友，可是……這種情況我只能說：「我們共有一個半。」一個半只是三個的一半，一個半並不表示一個再加上半個，而是三個的一半而已。我從未找齊過三個人一起工作，在我們的公司裏，我的問題就是如何去找到三個志同道合的人一起合作拍片。我希望找到一個攝影師，而這個攝影師必須除攝影外還想做出某些事來，或至少他感到需要拍照，……是要為他自己而不是為別人而拍才行；這個人還必須喜歡工作賺錢和出賣自己的能力，他必須具備一種為自己而拍的需要，不單只為公司或是當我要求他去拍時才勉強去拍。

假如找到的是一個攝影師的話就更好，萬一找到的是融資者、編劇或演員也不錯，其實找到什麼人都沒關係，每個人都可以稍為扮演

第三者的角色。但是，我卻總是找不到這所謂的第三個人。事實上，我認為……好萊塢的大格局電影都是由一個人單獨製作，較好的電影有時則由兩個人通力合作。舉例來說，我最近才發現，新浪潮電影之所以能夠在某一段時間在法國風行一時，原因是當時我們常常三、四個人聚在一起，互相討論電影的種種，這一點正是新浪潮電影的實力所在。二次世界大戰前的美國普通電影都具有基本水準的品質，其力量來自於那些整日一起工作的工作人員：他們早上也交談，中午在餐廳吃飯時也交談，在片廠工作時也交談。片廠雖然像工廠，卻有別於一般的工廠，這裏的人可以整天不停地交談；至於底特律或雷諾汽車的工人，他們卻無法互相溝通，他們通常都疲於為工作賣命，沒有多餘力氣去交談。我認為，根本不需要單打獨鬥去拍一部傑出的電影，多幾個人一起合作效果會更好。由這方面看來，電影與繪畫非常接近。例如印象畫派中，畢卡索和布拉克（G. Braque）初期還會互相討論繪畫，後來，當他們成名後便不再交談了。在我們新浪潮導演中也發生過同樣的事，一旦有誰拍成一部電影後便不再與別人來往，甚至最近的美國影圈也無法免俗：柯波拉、史柯西斯（Martin Scorsese）和狄·帕瑪三人本來算是一夥的，有一段時間三個人還來往得相當密切，共同討論電影心得，成名後卻不再往來了。德國導演和義大利的新寫實電影工作者也不例外。羅塞里尼（Roberto Rossellini）在事業初期還會和費里尼（Federico Fellini）溝通、討論拍電影的心得。和其他的事比較，能彼此交換意見心得這一點已綽綽有餘……因為他們可以從中說出一些東西來，他們感到需要彼此說出一些東西來，覺得需要透過一種感覺（impression）的東西來溝通，電影應該比書本更能呈現這種感覺，假如電影連這點都辦不到的話，也就不必拍了。

譯註

- ①米榭·奧迪亞（Michel Audiard, 1920-1985），法國編劇/導演/小說家，是優秀的對白編劇，尤其替尚·嘉賓寫的對白更膾炙人口。
- ②法文中「曲」與「段落」同為morceau。
- ③詹寧斯（Emil Jannings, 1884-1950），出生瑞典，早期參與德國默片演出，1926年至好萊塢發展，聲片出現後重返德國。作品有《最後一笑》（The Last Laugh, 1924）、《浮士德》（Faust, 1926）、《最後命令》（The Last Command, 1928）、《藍天使》（The Blue Angel, 1930）等。
- ④杜維耶（Julien Duvivier, 1896-1967），是法國著名的老導演，享譽影壇四、五十年，其作品有《舞會請帖》（Un Carnet de Bal, 1937）、《翠堤春曉》（The Great Waltz, 1938）、《靈與肉》（Flesh and Fantasy, 1943）、《春殘夢斷》（Anna Karenina, 1948）、《巴黎天空下》（Sous le Ciel de Paris, 1951）、《自殺合同》（Marie Octobre, 1959）等。
- ⑤傑克·巴隆斯（Jack Palance, 1919- ），美國演員，五〇年代開始拍電影。作品有《原野奇俠》（Shane, 1953）、《巴拉巴》（Barabbas, 1962）、《輕蔑》……《巴格達咖啡屋》（Baghdad Cafe, 1987）、《蝙蝠俠》（Batman, 1989）等。
- ⑥巴布斯特（G. W. Pabst, 1885-1967），德語系編導演大師，五〇年代也曾在法國、澳洲、美國、義大利拍片，但仍以早期作品獲得較多肯定。
- ⑦即《日以作夜》片名的直譯。
- ⑧紀德的同名小說改編的電影，由Jean Delannoy導演，Pierre Blanchar及米雷·摩根主演，攝於1946年。
- ⑨小格局電影意指小成本、小規模發行制，不是敘述大型主題、野心也不大的電影，但品質不一定就不好。



第三段航程

唯一的好處

《浮士德》(Faust)/穆瑙

《臭名遠揚的蘭休》(Rancho Notorious)/佛利茲·朗

《美女與野獸》(La Belle et La Bête)/考克多 (Jean Cocteau)

《去年在馬倫巴》(L'Année dernière à Marienbad)/雷奈 (Alain Resnais)

《阿爾伐城》(Alphaville)/高達

在這裏我們可以經由看過的一些影片片段，找出一種宛如電影或音樂主題的導線，這正是我們在此聚會討論的唯一好處。不過，有時候若缺少好的樂器（工具）就無法找到導線。也就是說，我們需要一些能在某些時候發出一些音符的樂器（工具），除此之外，也需要有人來演奏這些樂器才行。此時，我們或許可以找到一種能夠表達一些曾經發生、或我們希望發生的事的音樂來。我自己拍過一些電影，故可說涉獵過影史的過程。有很多人則以其他的方式去涉獵，例如看電影也是認識影史的方式之一。說歸說，可惜的是，沒有人在看電影時特地把與影史相關的電影片段拍錄下來，或是提出觀後感想來討論。所以看歸看，我們仍然不清楚整個影史發展的來龍去脈。事實上，有一大部分的影史或電視史，不得不根據一些影片來編輯，或者透過觀眾的觀點來做也可以——電視的播放時間長且電視觀眾為數龐大，卻很少有人注重電視史。問題是，上述做法需要的影片數量甚多，且耗時費力，不過我認為應該會很有意思才對，值得一試；就算此舉行不通，至少也可以透過一些導演的觀點來做。可惜，從來沒有任何電影工作者願意去嘗試，倒是一些搞文學的人往往撈過界，大寫特寫電影史，今天甚至連影評也是由他們操刀，而一般我們看到的影評往往只會寫些「這部很棒」、「某某明星演技精湛」、「某某人演技特爛」、「畫面精

彩、色彩瑰麗」等空泛的字眼；文字評述旁還要附加一張劇照，好讓報紙讀者確定，影評所談的就是這部，而不是其他的影片；劇照似乎就只有這項功能，其實真正的影評不用照片，因為並無此需要。我整整花了二十年的時間去了解一些事情，或者說去成長吧。我的影齡大約有二十歲，也就是說，雖然我的血肉之軀已經五十歲，而我的影齡才正值青春年少。我已屆知命之年，身體已開始老化。但以影齡來看，我卻只有十五、二十歲，正值青春大好年華，各方能力蓄勢待發之時。我現在才開始有能力去看清一些事情，去了解我所做的事。上一次放映《輕蔑》時我就想到：「我開始看出一點眉目了，能夠分辨鏡頭的好壞，及哪些地方處理不好等等問題。」有一天，有位朋友問我：「你能告訴我哪些地方拍不好嗎？」我卻一時啞口無言。不過現在回想起來，我發現電影的敗筆，在於鏡頭中的某段時刻，因這段片刻包括在鏡頭中，所以無法看出來。假如這些鏡頭短一點的話，就比較容易看出哪些鏡頭是多餘累贅的，應該以另一個鏡頭代替，或以另外的方式去拍攝。由於鏡頭太多，常常令人眼花撩亂，也就很難分辨鏡頭的好壞了。這點和看報是同樣的道理：假如報紙版面上只有一個標題，我們就會看得一清二楚；但假如報紙有六十頁，再加上一大堆標題，這時我們就看不出到底哪裏出差錯。至於我嘛，我現在才開始了解到一些些東西。繼無聲電影之後產生了有聲電影，為什麼無聲電影會演變成有聲呢？——我認為這這個問題很重要。爲了要解釋這一點，每次在放映我的作品之前，我都會先放一部默片。我認爲，現今的有聲電影工作者已不知「表達」爲何物了。我認爲，當時不入流的默片導演甚至都比現今的導演善於表達。原因很簡單，因爲無聲電影是以另外一種方式去說話、去表達，有些時候還會出現字幕<sup>①</sup>以輔助說明劇情；有些字幕不僅具小標題的功能，同時也具鏡頭的價值，用來交代下一

個鏡頭。當我們在看默片時，先是有一個鏡頭，隨後出現字幕，再來出現另一個新的鏡頭，依此類推。如此看來，有聲電影發明了什麼新東西？我十五天前才開始思索這個問題，倒底有聲電影發明些什麼東西？……在默片裏，我們可以刪去一個鏡頭……就是字幕那個鏡頭，然後再把前後兩個鏡頭併排在一起……換言之，本來共有三個鏡頭，刪掉中間的一個後，剩下的前後兩個可再併成一個。刪掉的是中間字幕的鏡頭，它在嘴巴之前和之後，以前的無聲電影就是如此拍製而成。有聲電影只會在片中塞進一個代替字幕的鏡頭，然後畫面上的嘴巴就開始動起來說話（和平常生活一樣乏善可陳），缺少默片所具備的藝術創作成分。影史就像一個本來想學一點說話以外東西的小孩一樣。一個小孩出生後，假如他抵死不說一些如「爸爸媽媽」的話，且與其他小孩的反應不一樣時，我們會有什麼反應？我們會認爲他不正常。對了，當初文學也認爲無聲電影是種不正常產物。以上是我個人的看法，爾後，人們就把電影配上聲音予以正常化。時至今日，電影想有所作爲已是困難重重了。這一段歷史並不長，不過也有一百多年吧，就說是整個二十世紀吧。這段歷史留下一些非常有趣的視覺痕跡，與我們非常類似，看自己有點像彼此互看一樣。不管男人或女人，每天當我們攬鏡自照時，可以用個小型自動相機拍下鏡中的臉孔，每張拍出的照片都會打上當天的日期。到了年底時再把所有的底片沖出來，如此就有了一年份的生活紀實，由這些系列照片中可以延伸出一則有趣的故事來，人們可能完全認不出自己。我想有些人不僅可以由照片中看出自己的長相還會看出一點其他的東西。

我不怎麼喜歡目前的電影字幕，我比較喜歡配音的方式。可是……現在的配音又其糟無比，我只得被迫選擇字幕了。我初期的電影如《斷

了氣》、《小兵》等都是配音電影，都以法語進行影片後期錄音。當時一般影片的配音通常需要三、四天時間，《斷了氣》的配音工作則帶來一項小小的革命。總之，這部影片的後期錄音工作非常辛苦，足足花了二十五天才大功告成，我們工作地非常賣力。我很想在其他一些影片上下同樣的功夫，照理說我應該有此權利、有此可能性才對，但由於歐洲有智慧財產和著作權的觀念，所以無法在歐洲實踐上述願望。譬如說，在歐洲，演員認為擁有自己聲音的版權，別人無權以另一個人的聲音來替他配音。這件事應該是對錯各半，我個人倒是認為凡事好商量，應該考量個別情況才對。我很想在下一部影片中，為單獨一位演員配上數種混合聲音，根據五、六種錄下的人聲、聲音，讓他擁有完整的聲音。我也想試試動物的聲音，例如讓一個男人同時發出一種混合著動物、女人以及男人或其他各類聲音。我想試著重新組合各類聲音，不過此項工程委實浩大，非常類似音樂創作工作。儘管如此，我想此事的可行性很大；後期錄音的好處是，進行配音工作時可以重複播放錄好的鏡頭，不必重拍鏡頭。每部影片都有這麼一項（配音）工作要做，假如片中故事屬實的話，片中人物或許不見得從頭到尾都要具有同樣的聲音，在整部影片中他可以擁有數種不同的聲音，有時是混聲，有時不是，這一切也可由他自己的聲音來支配。要是我能有多一點時間、多一點自由的話，我想有一大堆原來光憑想像的事都可以實踐的。

當我們看電影時，常發現片中有好幾個人演同一個角色。在社會生活中也一樣，工廠裏的工人也是多人扮演同一個角色，對公司而言，他們全都扮演「工人」這個角色。也就是說，不見得一定要某人演某角色才行。我們應該可以以此為基礎，利用這一點來拍一些由一千個

演員演同一個角色的電影。布紐爾（Luis Buñuel）已想到這一點，可惜未徹底發揮。

我經常以類似紀錄片的手法去拍虛構的劇情片，《阿爾伐城》就是一部百分之百的虛構電影，片尾也是理所當然地以「我愛你」當結局。在片中我們一方面聽到小提琴的聲音，同時卻又以拍攝紀錄片的方式去處理。我們不隱藏任何東西，影片是在當時的巴黎拍攝的。這部影片非常像紀錄片，故事內容卻全屬虛構，類似漫畫。我本人相當喜歡漫畫，因為漫畫要比電影有更大的想像空間。手和筆有時要比電影來得自由一點，當然還要再加上天賦才行。我最大的夢想就是希望能夠和卓別林（Charles Chaplin）或法國作家兼導演巴諾爾一樣，擁有一座個人專屬的攝影棚。卓別林除了才華橫溢之外，他還擁有自己的片廠，所以才能拍出那麼多經典名片。他每六、七年才拍一部電影，所以有充裕的時間去把片子拍好。其實，花六、七年時間去拍一部影片算是正常的。拍一部電影通常需要數年時間，大型場景耗時費力，有時弄錯了還得重新開始，有時需要花時間去研究，去找很多人，拍電影常常要找很多人。我為了生計常身不由己，與極少數的工作人員擠在車庫的一角工作。在此種工作條件下能做的事也就比較有限。老實說，片中那架「阿爾伐六十」並不是什麼超級電腦之類的設備，只是一個下面裝上照明的飛利浦電扇，才花了我三美元。找合適人選也不是容易的事，比方說，我們曾花了很多時間才找到一個聲帶開過刀、剛剛重新學講話的人。像這種事就需要時間去找，急不得的；有時候還要有時間想點子，而且點子不是光想就有，必須實際的演練才會有靈感。我一直希望能夠繼續做一些我所謂的電視作品，或是做一些接近新聞作品的作品。此種新聞工作異於一般的新聞工作，因此，我常常覺得非常孤單，經常得和別人鬥爭，最後常搞得筋疲力竭。我想以

從前學到的視聽新聞工作經驗，用稍微不同的方式去拍新的劇情片，也就是用一種異於好萊塢傳統電影的方式。不過，若想達成上述理想的話，則需要很長的時間，要像音樂家編一首交響樂，或是畫家作畫那樣單打獨鬥，長年奮戰才行。

有關這一點，我已記不得了……我拍過的電影並不多，現在竟然開始搞混這些影片，我覺得很訝異。我拍的電影不多，總共才二十幾部，就算二十部吧。我看過美國導演華許（Raoul Walsh, 1892-1980）的回憶錄，他總共拍了一百二十到一百三十部電影，我記得他在回憶錄中有一段寫道：「我已記不清這一部是第七十或是第九十部。」我覺得我雖然才拍二十部電影，結果卻和他一樣搞不清楚電影完成的年代順序。我也記不清楚這是第七或第八部電影，倒覺得像在談第七十或第九十部電影。不過，我記得《阿爾伐城》這部電影，只是我記不清是在《狂人彼埃洛》（Pierrot le Fou）之前或之後。這是一部黑白片，所以應該比《狂人彼埃洛》早拍；不過，這樣推算也不太對，《男性-女性》（Masculin-Féminin）也是黑白片，卻是在彩色片《狂人彼埃洛》之後。②

《阿爾伐城》是應某個製片人之請所拍的電影，當時他問我：「你想不想和艾迪·康士坦丁拍片③？」此君曾是法國偵探片紅星，不過在我開始拍電影時，他已過氣或不再拍片。關於這件事我覺得就像是把西部片中的主角放進一輛汽車中，而不是叫他騎在馬背上，僅此差別而已，我並不覺得有何不妥。只要安排他在片中由某地出現，再來就是裝潢、杜撰、演戲，我認為就是這麼一回事。我的興趣並不在於他在影史中所佔的地位，而是由我在這座銀河（影史）中所佔的地位為出發點，嘗試著去了解身為其中一滴水的這條河（影史），看看這條河的

流向變化……身為河中一滴水的我，當然有立場來談談這條河……

《阿爾伐城》一片開始時，觀眾並不知道片中的艾迪·康士坦丁是何方神聖，他出現後，觀眾才慢慢從他和其他角色的對話中認識他，就像在西部片中一樣……有個陌生人從外面走進一家酒吧，他一路走到吧台，情節千篇一律，沒啥內容……，他來此地進行一項調查，隨後就離開，他在調查期間會碰上一些阻礙。所有的西部片都如出一轍，都會有一名不知何處冒出的警長，他來到一家酒吧，為了找一名通緝犯，經過一番波折後才將要犯帶走。影片的長度相當於尋人的時間，或是帶走要犯的時間，或是兩者之間；這部影片的情節也沒啥創意，有一名來自所謂外界山區的警長，他到了一個地方，然後又走了。

在《阿爾伐城》中，艾迪·康士坦丁並不符合一般所謂好演員的定義，他在片中像塊巨石般晃來晃去，一點也不像Tonnings那種演員；相反地，安娜·卡希娜是北歐演員，她的演技則比較像默片時代的演員，雖然全身從頭到腳都在演戲，卻沒有絲毫心理戲。或許我不該如此強調這一點。我發現如今的演員之所以如此演戲，其實是應社會之要求，我們不能說他們不會演，他們只是不再有機會去學習如何演戲罷了。一般而言，演員初出道時的演技都比結束演藝生涯、或是成為大牌紅星時要好，因為知名度愈高，戲就演得愈少。付大牌明星上百萬美元片酬，只是為了取得替他們拍照的權利而已。導演付了大牌明星大筆片酬後，就有權拍他們，然後再把這些照片擺在電影院門口的看板上，這麼做的原因是應影片發行制度的需要。說來奇怪，全球所有大牌明星都是義大利人，甚至美國的三、四位大牌電影明星如勞勃·狄·尼洛（Robert De Niro）、約翰·屈伏塔（John Travolta）等都是義裔美國人。我想除了臨時演員外，現今演員的演技都不如默片時代

的演員。第二次世界大戰前，次要演員的演技都比大牌明星傑出，影片的品質有賴這票人的演技，但是現在……基於某種令人難以置信的差距，居然只剩下臨時演員和基本演員仍在演戲。假如你叫一位專業的臨時演員來演戲，他會演得非常……例如像詹寧斯在演《浮士德》一樣。別人就會說「演技太差」等話，是好是壞我並不知道，不過我想現今的電影有太多的對白，真正表演的部分卻相對大量縮水了，因此，我想很少演員能夠真正自我解放，渾然入戲。一旦演員入戲就能夠幫助場面調度或對白，甚至能夠參與影響。電影導演在開拍前會和對白作者或編劇稍做討論，卻從來不會與演員一起討論劇本內容；通常都是先寫好劇本再指派演員某些角色，就像上帝先寫好聖經，然後再分派某個角色給摩西，某個角色給某人一樣……電影就是這麼拍成的。當然囉，聖經就是法律，就是最具權威的東西，這種事常令我渾身不自在。事實上，真正的電影史應該要能深入探討每則小故事，因每則小故事都是社會沿革的一部分。

想要深入探討影史就必須放一段影片，放映之前首先又必須先找到這一個段落，同時也應該放映尋找這個段落的整個過程，比方說放映一些小段落，談一下如何找到這些段落的經過，談談「我們係由此方向進行搜尋」，然後，就像在做科學實驗一樣，突然發現正是這個小段落值得研究。此時，再將這個段落與另一個段落比較，或是將之併入影史的一段。若想完成上述工作，必須拿到很多影片，還要有放映設備以及處理的方法，最後還要具備做這件工作的智慧才行。問題是，若以上述方式來做影史，恐怕遙遙無期，永無完成之日，因為太過複雜，最後也只能得到一些影史沿革的蛛絲馬跡。影史完成之日雖然遙遙無期，至少還可以看到痕跡，聊勝於無。

研究影史就和愛因斯坦或艾森伯格 (Einsenberg) 從事的科學發

明工作一樣，需要很長的時間才見成效。比方說歷史學家薩都 (Georges Sadoul) 的研究，他做了一些事，也看到了一些東西，當他開始把看到的東西說出來時，他正說出一些看到卻不能說出的事。「看到」與「說出」之間尚有一段差距，肉眼所看到的(影像)包含很多東西，遠超出語言的描述範圍，故很危險。當愛因斯坦做了一些對照比較後，便說出發現的心得；當他說出之後，他所說的和他所看見的就不再有關係了；這就是為什麼很多偉大的發現要花無限長的時間，哥白尼或伽利略很快就發現地球自轉且繞日而行，隨後就將所見到的說了出來。問題是，他說出事實卻沒有人相信；或者可以說，別人也和他一樣看到事實，卻不願說出「是的，我看到了。」假如大家都和他一樣

(把所看到的照實說出來)，那麼就不會產生那麼多問題，地球自轉和太陽中心說的發現就會很快成定論。事實上，人類這項重大科學發現，足足歷經了二百年的唇槍舌戰，才正式被登錄在人類各社會團體中。女人從懷孕到生產也不過九個月，可是一些重大發現卻要經過很長時間才會被接受，原因是這些發現必須寫在紙上，但翻譯和了解翻譯內容都需時良久，到後來時間一拖久，等到寫好譯好後，所寫的與所發生的事便扯不上關係，原來的發現變成過時玩意，最後再也不能利用這些重大發現來為人類謀福祉。人類歷史上經常發生類似憾事，假如時間拖久了卻仍具時效也就罷了，就怕一拖就是一百五十年，失去了時效性，這些發現對人類福祉便無濟於事。經過二十年的電影生涯和五十年的人生歷練後，我發現一些像古巴或其他第三世界國家，假如他們稍微聰明一點的話，應該想到絕對不能讓人民受教育，絕對不能教他們寫字和閱讀。或許這是可行之事，古巴是一個與外隔離的島國，不讓人民受教育的機會更大。柬埔寨雖然想禁止人民受教育，卻沒有成功，因此才在國內造成不幸的血腥局勢。他們想要使人民變成



3

我自己則認為這是可成之事。

當我旅行回來時，常和朋友發生口角。當他們問我「能不能告訴我你的旅行見聞」時，我實在難以回答看了些什麼東西。爲了回答這個問題，我好像必須寫出一篇旅遊心得似的。問題是，這種文章通常都與影像和聲音的片段毫無關連，實在很難下筆。當然，聲影片段在某些時候也需要文章來襯托；這些聲影片段和默片電影都有階段性，也就是說，默片經常在兩個鏡頭間出現一些文章畫面的片段，補充說明劇情；此種處理方式讓我覺得，默片時代攝影機的運用比今天來得靈活些，就算不是好片也比現今的電影好。今天的電影中文章部分不是太多，就是太少，不然就是放的方式不適當。總之，有聲電影不如默片會拿捏影像/文章之間的比例。

我覺得影評人應該去拍電影，或是一邊拍電影一邊當影評，不能只當光說不練的影評人。當我們（新浪潮電影工作者）從事影評工作時，我們的力量在於我們本身不是影評人，而是導演，而且大夥常聚在一起談論別人的電影。每當我們不喜歡某部電影時，就不知道該如何去批評，我們只知道不能光說：「這個全景鏡頭很爛」，除了批評外還要指名道姓提到那個拍電影的人，探討影片與導演間的關係，試著去傷害影片，讓他知道我們在抨擊影片。我的意思是說，這就像你們光討論我的電影，而不談到我一樣。當電影招徠眾人的攻訐時，電影本身必須能夠自行辯解，假如電影無法做到這一點，我會馬上向影評人表示，我絕對接受影評們的批評。不過，話說回來，我實在搞不懂怎麼有人可以當影評人，當當音樂評論或繪畫評論還可以。藝評可以把兩幅或三、四幅畫擺在一起，然後做一個比較，有些藝術評論家就是這麼做的，但爲數不多。法國的艾里·佛爾（Elie Favre）和馬勒侯

文盲，卻沒有成功。由於領導人這種不讓人民受教育的想法相當深，卻又苦無成功機會，終於以恐怖局面收場。相反地，古巴應該可以和平方式，達到不讓人民受教育的目的，因爲古巴人就像魯賓遜一樣，都是一些漂流於孤島與世隔絕的島民，何況他們自己也樂得當島民。可惜，他們卻流血流汗，拚命想消除古巴與其他國家的差別。好了，到頭來他們也和其他的人一樣，做出一模一樣的蠢事來。當古巴當局開始制定書寫的法律時，被迫要教育人民識字，否則人民如何遵守法律呢？他們的歷程簡直與西席·狄·密爾（Cecil B. De Mille）所拍的《十誡》（The Ten Commandments）的劇本內容如出一轍。我想這裏面可以拍出一部很有意思的電影，我們可以試試去找一個不教導人民讀書和寫字的地方或國家，經過二十年後再去瞧瞧結果如何，看看他們如何不用文字語言，僅用圖像（image）來表達溝通。不過現在的資訊傳播（communication）非常發達，我想已經不可能做到了，從前有一段時間還有可能……此處的傳播係指單純的定義，指電話、觀光旅遊等，觀光旅遊是一種傳播的方式；我經常去突尼西亞度假……這二十年間，每年有三百多萬德國遊客湧入突尼西亞，到處只見德國人，好像沒有突尼西亞的存在似的。突尼西亞已失去原有的風貌了。我的意思是說，當我們去突國南部時，就好像到了墨西哥的旅館一樣，聽到的全是美國話，西班牙語完全消失殆盡。當我們去突尼西亞或是其鄰近國家時，甚至找不到一份法文、英文或其他語文的報紙，通通全是德文報紙。我認爲傳播就是蹂躪破壞一個國家，或是諸如此類的事；就是讓一個國家不再存活下去，或是不再說自己的語言。我們不妨試試以下實驗：選出一個國家在相當一段時間內不使用文字，使人民退化到使用文字之前的情況，看看他們在沒有文字的環境下如何溝通。……今天世上假如沒有文字，我不知道會變成什麼樣子，不過，



(André Malraux) 都用了點比較作品的方式作評論。馬勒侯在藝術史中的創新點獲得空前的成功，原因是他在其中安插大量的照片當作輔助資料。當我們在閱讀他的藝術史時，至少可以參考旁邊的照片，才知道他在說哪些作品。相反地，當我們看影評時，看不到所談的電影……影評就是電影節目表：「今天下午二時至四時，在帝國電影院放映史提夫·麥昆主演的電影……」，其實這就是最好的影評。至少這份節目表還說出一點東西來，至少我們知道應該去哪家電影院看哪部電影。除此之外，其他的影評都只會大作文章，要另當別論。當我們正在搞新浪潮電影時，還沒有能力實地去拍片，只能清談電影。不過因我們才出道不久，所以一點也不覺得難過。我想就是這麼一回事，當時我不認為自己是影評人，只是一個談論電影的人罷了。那時我想拍電影，而談論電影這件事就已經是在拍電影，等於是接觸電影的一種方式。同樣地，我曾在巴黎的福斯公司廣告部門做過兩年事，這不也是去好萊塢的另一種途徑？我的意思是說，我曾在福斯駐巴黎的好萊塢度過兩年，已經知道是怎麼回事，所以才打消去美國好萊塢的念頭。

隨便一個汽車廣告或洗衣機廣告，都能很適切地表達產品本身的特色，廣告甚至只是一味地稱讚產品的好處，並掩飾其缺點。無論如何，廣告總是與產品非常貼近。可是像大學電影科系裏所教的影評，則與所談的對象差距甚大。大家完全忘記，當我們在拍電影時，我們會在電影中大量移動身體，比在生產線上工作的工人或在銀行上班的職員的移動量還要大。當然，觀眾也是一個不停移動的人。不論是要調度場面或拍一些景都需要大量移動身體。例如，當一個日本觀光客在蒙特婁的街上拍照時，只消看看他的動作便知道他在做什麼。假如

我們分解他所有的動作，就會發現他只為了拍攝街角的一個小鏡頭，整個人就動得像個瘋子一樣。有些時候文字是用來談文字（如文學），不過在這裏，影像並不需要文字來陪襯，如果多了文字，反而令人覺得不自在。影像與文字間有三種關係，假如文字無法幫助影像的理解的話，就不必加上文字。影像也可以跳出字裏行間（如詩歌），可以參照文字、可以附加文字註解。但是，若影片中的文字太多，且與影像不合時，還不如拍照就好，不必拍影片了。我常常覺得自己一直在電影中孤軍奮鬥，我從未找到一個和我一樣，只用照片來寫文章的人。當我們在拍照時，我們需要有一支鉛筆在照片旁題詞，不過也別忘了要拿一塊橡皮擦。換句話說，要有橡皮擦才能拍照，因為橡皮擦就是鉛筆的另外一部分。以上這些就是電影和電視，套句我愛用的時髦話，就說是視聽和資訊吧。

《阿爾伐城》這部影片呈現的大概是一些見解想法；今天，我對這些觀點僅能以文字書籍形式出現感到非常遺憾。我沒有自己的見解，所以我就借用別人的，但我仍然在我的電影中放入同等數量的書本、海報和其他東西。把上述東西全擺進電影，這件事本身就是一種思想、一種詩的形式。現在我卻覺得此表現形式有時文字過於冗長，有時又嫌不足。我真希望當時能在《阿爾伐城》中放入一些自己的想法，這並不是要否認書寫的東西，由於這些書寫的文字出現於兩個鏡頭之間，使得影片的節奏變得輕快。我們可以先出現一個臉龐的影像，再出現「痛苦的重點」的文字，影像與正文不要同時出現，這就是蒙太奇的效果，如此一來我們就可找回每樣東西（影像、文字）各自的真正價值。假如我會畫圖的話，我就會在影片中安插很多繪畫圖案。可惜我已經忘記如何畫圖了，我本來會畫一點，由於疏於練習也就忘

光了。現在我又懶得動手，不過我倒是希望能揮幾筆，雖然不必像漫畫家的手那麼靈巧，至少能夠畫出個樣子，不太離譜就行了，我想一定可以派上用場。

目前有一些儀器可以在螢光幕上製圖，尤其是在電視機或錄影機上。利用上述儀器可以改變繪畫或素描，書寫文字也可扮演它的真正的角色，能夠創作，而不只是為影像效勞的工具而已。

某些時候，我認為希區考克是一位非常偉大的導演。他在五、六部經典作品中的表現可圈可點。當他到鄉下去看到一些風景後，回來憑著豐富的想像力，就知道如何將這些風景影像嵌入電影劇本中。例如當他看到一座風車、一個人時，他就想：「嗯，假如風車的葉片停止的話……這代表什麼？對了，這表示有個人躲在風車裏面，他把葉片弄停以傳達信號。」然後他就開始思索故事情節。他有能力杜撰出故事，此時或許他會去買版權……就是買一些可以幫他想出故事後續情節的書本版權，然後再做拍片計畫。至於那一天他在鄉下看到的想像場景也就理所當然成為影片的關鍵。

當我們看電視影集時，我們大都只看那些想看的部分。假如你們有小孩的話，不妨叫他們敘述一下他們看過的電視節目或電影，你們會發現，他們會以一種完全異於原電影腳本的方式來敘述所看過的電影。我們也一樣，當我們在談論看過的電影時，我們會描述一些影片片段，包括我們認為最重要的情節、次要情節，至於那些我們認為不必要的情節則被遺漏未提，反正十個人就有十個人的描述方式。現在的導演則不再觀看自己拍的影片，只管埋頭照著劇本依樣畫葫蘆，已經不會去思考影像間的實質關係，就算他們想這麼做，也沒有機會付諸實踐，但是他們並不明白這一點。我們也可以說，這些導演從來不看自己拍的電影，因為他們在拍片之前就已讀過腳本，然後就照著拍，

腳本的寫作方式如何並不重要，他們遵循的是另一種東西……，他們看不到自己所做的事。有時候，他們甚至不知道應該在何時切斷畫面，何況這一點也不重要……他們都是一些遵循既有形式、依樣畫葫蘆的騙子，因此就拍出一些毫無關連的東西，這一點很容易在看電影時感覺出來……今天我覺得這一點非常明顯，以前看默片時並沒有這種感覺，就算是評價不高的默片也沒有這種感覺。

我的意思是說，就算是溫德斯（Wim Wenders）在拍《愛麗絲漫遊記》（Alice in den Stadten）這部電影時，他在拍完一個鏡頭後並不會重新看一遍，好決定應該如何去拍下一個鏡頭，好像他本來就知道要拍什麼似的。麥克·山耐（Mack Sennett, 1880-1960）在拍完一個鏡頭後還不知道下一個畫面要拍什麼，卓別林也不知道。這情況很正常，因那是電影工業方興未艾之時，技術發展程度還不能馬上看到當日拍出的毛片。我的情況則和溫德斯不一樣，這就是我想要說明的一點。當我在看別人拍片時，我的興趣不在評論影片的好壞，而是去觀察影片製作的過程，去看看影片是怎麼拍成的，如此才能說服觀眾這部片子是好、是壞或是否有意思，這才是影評該做的事。我常想，假如今天我是《電影筆記》或是《紐約時報》電影版的編輯的話，我會說：「好啦，觀眾可以在溫德斯的下一部電影中看到……」我大概會朝這個方向去做。當我們看溫德斯的電影時，我們可以感覺到，他讀腳本比看毛片所下的功夫還要深。這並不是說他沒看毛片，我不是這個意思，我是說他並未強烈感覺看毛片的需要，並不覺得在翌日拍片之前需要先看一下拍好的毛片，好決定下一步該怎麼拍，假如真的如此，那麼電影經濟將被迫徹底改變；鑑於電影目前所處的經濟體制，電影法則即由這個經濟體制所支配。問題是，今天我們應如何做

才能制定法律呢？想要制定法律就必須用寫的。當有關當局要在你的護照上註明「禁止進入俄羅斯」的禁令時，他們僅能以文字來表達，圖片(image)並不能表達這項禁令，因為圖片本身代表自由，而文字卻是監獄。圖片是絕對自由的，既不禁止任何事，也不允諾任何事。圖片本身是一個整體，另一種東西。今天，電影若想真正發揮影響力的話，就必須以影像來詮釋「禁止進入俄羅斯」這句話：護照上會印上俄文，將會有一隻手去做這個書寫的工作，然後會寫上「俄羅斯」等字樣，會貼上你的照片，俄羅斯警察看了之後就知道你不能進入該國。問題是，一般的情況不僅如此，護照上還會出現「此人不受歡迎」等字樣。照片是不會註明「不歡迎」這層意思的。

《北方的南努克》(Nanook of the North)/佛萊赫提 (Robert J. Flaherty)

One Fioretti.../羅塞里尼

《假面》(Persona)/柏格曼 (Ingmar Bergman)

《一個已婚婦人》(Une Femme mariée)/高達

今天我選了柏格曼的電影與大家一起來討論。我從來沒看過《假面》，事實上是我自己弄錯了。當我叫人準備《假面》這部影片時，其實心裏想到的是《沉默》(Silence)中的一個片段。我以為《沉默》的真正片名叫《假面》，所以我才會說《假面》，事實上我想看的是《沉默》才對；雖然搞錯了，還是要看一下柏格曼的電影。柏格曼曾對我的電影生涯影響至深，在《一個已婚婦人》中還可看到一些大師影響的痕跡。我們可以說，柏格曼並非因新浪潮才開始進入這一行，而是因新浪潮才得以出頭成名。我還記得，我們是第一批對莫妮卡 (Monika) 有好評的人，莫妮卡是柏格曼一部電影的女主角，電影叫……唉，我忘了片名④。柏格曼因拍了兩、三部此類的經典名作而名噪一時。在《一個已婚婦人》中，我想透過營造婦女為劇中主角，將她塑造成如好萊塢英雄的方式，來向我所尊敬的電影導師致敬。

南努克 (Nanook) 是一個愛斯基摩人，專以捕魚為生。看完《北方的南努克》再看《一個已婚婦人》，或許你們會說：「我看不出愛斯基摩人和已婚婦女有何關連」，或是魚和已婚婦女有何關連。我想，或許我們可以將受困於婚姻枷鎖中的已婚婦女，比喻成陷於魚網中的魚。和我的電影比較，今天所放映的第一部電影正好標明出這四部影片的重點，我們可把《北方的南努克》看成是今天這堂討論課的標題。

我之所以選默片開頭，用意在說明默片曾發現一些東西，然後再說明其後的演變，並以我投身電影的時刻當做結尾。我想在此和大家談談紀錄片，仔細研究一下……總之，所謂的紀錄片，並不存在於文學或繪畫中。在繪畫中，比利時畫家布魯哲爾（Pieter Brueghel, 1525-1569）畫一些市井小民，內容與大眾生活息息相關，因此我們說他的作品具有某些紀錄的觀點；西班牙畫家維拉斯貴茲（D. Veksquez, 1599-1660）則是一位虛構或創作（fiction）藝術家，因他專門畫一些王公貴族，這種作品對一般百姓而言較不真實；在音樂中並沒有虛構與紀錄之分，我們不會說搖滾樂是紀錄音樂，而巴哈的音樂屬於創作，我們不會這樣分。我不知道在電影中是如何區分（虛構的）劇情片與（寫實的）紀錄片……我覺得大家好像都已經知道兩者的區別似的。我個人則認為這是兩個不同的時刻，我略微看出其間的一點區別，不過這不是一件簡單的事：在什麼時候一個工人的手勢算是虛構？一個母親對子女做的動作，或是一個女人對情人做的動作，這些動作倒底算是虛構抑或紀錄的一部分？在什麼時候？我們常說，當我們拍一個真正在說話的人時，拍的就是紀錄片，也就是說，在我們沒有教被拍攝的對象如何去說話，導演並沒教他說些什麼話時，這時拍下的鏡頭就是紀錄片。可是，當一個小孩向他母親說「媽媽」時，或許是他的母親教他說這句話的，在這個時候他的母親就是導演。劉別謙（Ernst Lubitsch）是一位眾所公認的心理電影大師，他所拍的電影都是一些心理喜劇和戲劇片。他曾說過一句話，令我印象非常深刻，他說：「開始拍電影時不妨先拍一些山，當你知道如何去拍崇山峻嶺時，你就會知道如何拍人了。」我對這句話深信不疑。當我們知道如何去塑造拿捏山岳的千姿百態時，我們就知道如何去捕捉人羣的神態了。當中國開始塑造改變人民時，中國就徹底轉變了。中國在改變人與人之間的

關係之前，首先改變的是它的大自然環境，環境與人的密切關係是無庸置疑的。我想《北方的南努克》有種拍攝戲劇和時間的感覺，在時間中，紀錄片的時間與虛構的時間並不盡相同，一切必須由劇情片中的虛構去找才對。對我而言，像《北方的南努克》這種影片……是種記錄觀點的電影……一種在現實中具某種戲劇化程度的片段觀點的影片……比方說，這部影片中的用餐場景就頗具紀錄寫實性質。說到柏格曼，他也引介了一些東西到心理劇中，一些頗具紀錄色彩的東西，拍片時他經常會愛上片中的女演員。他看女人時，就像是專家學者研究學問一般仔細，就像是動物學家觀察所研究的動物對象一樣。當然了，柏格曼自然會透過上述既有的紀錄式印象，來詮釋片中女人的角色。《一個已婚婦人》有點想加強這層意義，因為片子一開始就開宗明義標明，這部影片是在某年拍攝的某部影片的片段，我們只是將這些片段忠實呈現而已，今天所有我們用到的影片都可以取這個片名（《一個已婚婦人》），不過有些美國片或是我拍的其他影片就不能取這個片名。依我的看法，《北方的南努克》在上述所討論的觀點中，絕對有其地位，我看不出愛斯基摩人南努克和已婚婦女有何不同，「愛斯基摩人」就是南努克的形容詞，如同「已婚」是婦女的形容詞一樣。

我們可以隨便拿任何一部電影的片段，來探討紀錄/虛構的區別，例如看看希區考克的《迷魂記》（Vertigo）的鏡頭，這部影片被認為是一部與紀錄片毫無關聯的劇情片。譬如說，你們一早十點來到此地，劈頭就看到這部電影的前段，看到銀幕上金·露華（Kim Novak）走在街上；銀幕上……有個女人走在街上。首先你們要花兩秒或三秒時間才會弄清楚，原來自己看的是電影而非真實畫面……就算你是影迷的話，也要花個幾秒鐘時間才會認出片中的女人就是金·露華。假如我

們試著去分解一開頭三、四秒的鏡頭，譬如我們可以用一個小型攝錄機，拍攝你們正在看銀幕上金·露華的鏡頭，隨後我們再回頭來看這一段拍攝過程，過了一陣子就會出現「虛構」。換句話說，你們不會在那裏猜測，到底金·露華是一個正要去學校接小孩的家庭主婦，或是一個手抱老闆交代的成堆文件，正要去見另一個老闆的秘書，或是諸如此類的人。你們大概會說：唉呀，原來這個人就是影星金·露華嘛，之前有這個劇情，之後有那個情節……此時我們就要問，到底什麼才是「虛構」？我個人認為，虛構就是觀眾與影片產生溝通（la Communication）的時刻，就是我們能夠接收到物證的時候，否則這就只是一個我們看都不看一眼的單純物證而已。當我們真正認真去看這個物證時就產生了虛構，是觀眾的眼神注視才產生虛構。我們會在一段時間後發現這是一個物證，否則就只是警察局電腦資料庫裏的一個單純物證而已。警局資料庫裏有數百張身分照片，都是一些物證，當警察「瞧」著你的照片並說：「喂，先生，你是否就是某天某地殺死自己老母的那個人？」我們可以由你的照片，來想像一則虛構故事。假如你真的殺了你的母親，那麼這個虛構（假設）就是真實的，否則就是不真實的虛構。虛構就是注視（看的動作），正文（le texte）就是這個注視動作的表達（l'expression），就是這個注視動作的說明文字。其實虛構就是文件（照片）的表達，文件就是印刷的照片，文件資料本身只是印象感覺（l'impression）。表現和感覺，就如同一種東西的兩段不同時刻。不過，當我們感覺需要注視這項文件時，我們就會表達出我們的感覺。這時就產生虛構，且此種虛構和文件一樣真實。虛構是現實之外的另一段時刻，是現實的一體兩面。（由我們的感覺架構出的虛構與現實無關，但我們也不能說：這個「虛構」是假的，因為它來自於真實的「感覺」，「虛構」並不等於真實，但它自己本身就是真的、活生生的。）

假如《北方的南努克》是在今天才拍的話，就應該在電視上播放。問題是，應該以何種方式在電視上播放呢？應該以佛萊赫堤的影片、以看經典名片的態度去播放。對於那些不會釣魚的人而言，這是一部紀錄片。在電視上放映過此片後，或許翌日還可以再播放續集。續集的內容是，南努克以另一種職業或在另一個範圍內出現的紀錄片。如果這樣的話，紀錄片《北方的南努克》就再度變回劇情片了……我認為應該在電視上播放有關六八年五月學潮的真正的劇情片。我現在經常在思索，我想一部爛電影之所以爛，並不是因為它本身不好，而是因為放映的場合和時間等條件不適合，而使看的效果打折扣。這一點對影片非常不利，我真不知道該如何解釋這一點。舉個深入淺出的例子吧，譬如麵包不好，原因不在製作方式不佳，而是因為人們吃麵包的方式不對，因此才病倒了。電影或其他的事也是一樣。最近我在法國看了一部叫《強暴的愛情》（L'amour Violé）的電影，這部影片並未在電視上播放，所以我認為這不是一部好電影，這部電影也不是為了要在電視上播放而製作的。假如是的話，那位女導演就不會如此拍攝了。假如是一部為電視而設計的電影，她就必須以另一種方式去構思這部電影，因為大銀幕的對象與電視觀眾並非同一類型。在電視上，我們若在晚上十點或中午播放某部影片時，我們心裏很清楚將會有什麼樣的觀眾去看，我們知道會有某些類別且數目相當的人去看電視，此時我們就可說：「我能放手去做某某事，某些事則做不得。」就算不是我們自己說出這件事，電視台管理處也會對我們說：「老兄，假如你這麼做的話一定行不通。」可以就可以，不可以就不可以，沒啥好商量的。相反地，在電影上卻沒有行不通這檔子事。其實，以前也不是任何影片就隨便能搬上大銀幕的。我記得我曾為了《一個已婚婦人》這部電影，與現在（1978-1981）的法國司法部長貝赫菲特（A. Peyr-

efitte, 1925- ) 發生過激烈口角。在此之前他曾任新聞部長 (1962-1966)，六八年五月學潮時他正擔任教育部長一職 (1967-1968.5)。他曾寫了一本暢銷書《中國覺醒了》(La Chine s'éveille, 1973)，大大地發了一筆中國財。我記得我們曾爲了這部電影爭論不休，這部電影原來的片名是《已婚婦人》(La Femme mariée)，政府當局卻要求將片名改成《一個已婚婦人》(Une Femme mariée) 後才允許放映⑤。今天再看這部電影，實在沒啥嚴重的地方。我記得，當時我爲了想讓電影過關，還請當時的文化部長馬勒侯出面調停，他也欣然答應，向我解釋原因。這部電影本來就是被禁得無緣無故，莫名其妙。

今天由於我們不能在電視上有所作爲，於是就轉向電影施展所長。雖然在電視上沒啥大作爲，電影工作者卻並未因此而感激電影給予他們的自由，甚至不知去善加利用。電影工作者一想到電視這個主流思想的視聽媒體，馬上就畏縮不前。電視媒體以量制人，每天播出大量時數的影像，遠遠超出一年只能拍出一部一小時半的電影。當我們在拍電影時，就算我們有完全的自由，還是會有一個地方不會使用。我是說，我們仍然要面對很多經濟、歷史的現實與限制。問題不在於一個人是不是天才，或有沒有點子構想，而是要……點子是不會平白無故從天上掉下來的，要去找才有。想找點子就得多練習，沒有練習就不會有點子，這是熟能生巧的道理，也是電影史中色情電影之所以能夠蓬勃發展的原因。當然啦，人體的拍攝方式一直有一道界線，不是在褲帶之上，就是在褲帶之下，從來不會在兩者之間。色情電影想當然爾，就是拍攝褲帶之下的電影。我想，異色電影之所以蓬勃發展，應該歸咎於那些專拍褲帶之上的人。因爲他們不會拍攝褲帶以下的部分，也不常練習拍，甚至想都不去想這個問題，難怪也就不尊重人體

的整體性，因此才會凸顯出拍攝褲帶之下的電影。勒緊褲帶……有人說這句話在玩文字遊戲，不過也不是完全沒道理的。法文「勒緊褲帶」有雙重意思，第二層即指性飢渴，這一點也非常有意思。我同時也注意到，執導筒的人受限極多，常被綁手綁腳的……我記得在當時或甚至現在，當我在取景時總會有人說：不應該拍這個，因爲會看到這個或暴露那個。說實在的，此時到底是誰在執導演筒？簡直就是「指示部」在指揮，而不是我嘛。不管我是愛森斯坦、高達或陌生人，反正不是我在指揮就是了，限制太多了就變成不是我在取鏡頭。我當時有很多點子，要是那時沒有那條禁令的話，我也不會老想去反抗作對。當一切都被允許，可以我行我素時，此時我們又應該做些什麼事？假如當時沒有任何禁忌的話，我想今天我就不會拍攝裸女胴體了，裸體男性就更甯提了。事實上，我們在一些女導演拍的電影中甚少看到裸男畫面。當我看這部《強暴的愛情》時，我認爲片中有許多鏡頭都很下流，因爲女導演在拍攝婦女被強暴的鏡頭時手法拙劣，和美國導演勞勃·阿特曼 (Robert Altman) 的所有電影以及任何此類的垃圾片簡直不相上下。這個女導演並沒拍男演員的鏡頭。在片中某些時候男演員也脫下褲子，這時她卻害怕去捕捉這些裸體畫面，這只是件芝麻小事……害怕是理所當然之事。不過，我們也可以換個角度來看，只要女性一天沒有足夠的智慧去克服心理障礙，以及充分的能力去處理此類鏡頭，那麼這一切有關色情電影、男女關係等問題就很難有進步。

我還蠻喜歡安德烈·卡耶特 (André Cayatte, 1909-1989) 的一部電影，影片分爲兩部分，我相當欣賞當時這種 (兩段式) 普通理念。我記不得片名了，好像叫……對了，片名是《夫婦情愛》(L'amour conjugal)。片中一方面有女性的觀點，另一方面則有導演所謂的男性

觀點。假如這部影片同時具有觀點及反觀點的鏡頭的話，相信一定會很賣座。我認為片中女性部分的觀點或許拍得不錯，不過男性部分並不甚好。片中某些地方處理得並不好，算是一部相當冷調的電影。《一個已婚婦人》不是一部扣人心弦的電影，拍片當時我自己覺得是部感人的電影，但隨後再看時就不覺得了。老實說，這部電影是在很奇怪的情況下拍製的，因為我和別人打了個賭。這事要從頭說起，一九六四年七月，威尼斯影展主辦單位問我，能否在八月完成一部電影好參加影展。我回答說：假如你們保證會在影展上放映的話，我就替你們拍一部。於是我們就用短短一個月的時間拍完這部電影，時間上太匆促了些。不過這一點又要回到昨天我說過的話，即我在拍片當時並不清楚自己沒有製片的財力，只要有機會拍片我都不會放過。當時《法外之徒》(Bande à part) 或是另外一部電影剛殺青，我一直在處心積慮不放過任何拍片機會，或許這是一種不願疏於拍片的潛意識反應吧。我沒有好好看今天放映的電影……；總之，我想《北方的南努克》要比《一個已婚婦人》更令人感動，這是顯而易見的事。

眼神的注視，這沒什麼。我們可以注視正在注視或被注視的東西。我不記得《一個已婚婦人》片中女主角的名字，好像叫法蘭絲瓦茲或茱麗葉，這不重要，就算她叫法蘭絲瓦茲好了，這時這部電影就可命名為《巴黎女人法蘭絲瓦茲》，如此一來與《北方的南努克》間的關係就更為明顯。南努克相當於法蘭絲瓦茲，形容詞愛斯基摩人相當於形容詞巴黎女人。但這會導出一段故事來……此時我們便明白，一切都是來自正文和我們辨識事物的方式，而非來自影像。以《北方的南努克》為例，影片的精華在南努克拿起魚叉然後等待……。事實上，有一種南努克在期待上的眼神，這個眼神與期待密切相連。《一個已婚婦

人》在這一點的處理上較不成功，《One Fioretti...》則較成功。我發現此片中有些時候有一種期待、一種動作（姿勢）。我們都知道，戀愛中的情侶或是工作上的夥伴，其中一人常常會對另一個人動作頻頻，這一點我不會表達，因為我做得太快了。問題是，我甚至不知道我要尋找的，就是這個注視動作的眼神、同樣的動作、等待的這件事。在《一個已婚婦人》中，女主角想要抓住某件東西，就像《北》片中的南努克抓到一條魚一樣，這裏她卻抓住一隻手，依照這隻手對她所做的事，它也可以滿足她的（性）飢渴。說實在的，假如想拍一部有意思的電影的話，就應該拍一部融合上述兩部電影的作品才對，這部電影應該顯示，一個情侶和一個愛斯基摩人的動作如何會相似。這種電影就是一種資料證據，然後再根據這些資料證據，構想出以這些證據為真實和科學基礎的劇情片來。不管是想拍出像溫德斯、高達或楚浮等人的電影時，都需要根據此種證據來拍。

這一點，我並不了解，我認為這部片子沒有用。問題是，在什麼情況下才能說一部電影「有用」？我只能回答你說，假如你對我說：「我自己是已婚婦女，我認為這部電影沒什麼意思。」這時我絕對相信你的話，最好你能同時告訴我，電影不吸引你的理由，這樣對我必定更有助益。不過，若要解釋原因的話，你可能需要稍微以你的方式「拍」一下電影了，也就是說，你應該告訴我：「我希望能夠看到一些……」，也就是說，讓我在拍片時想到你，使我可以透過電影的一些影像方式，聯想到身為已婚婦女的你……我想大部分的時候我大概會同意你的意見。

《一個已婚婦人》和色情片沒有很大的差異，我倒希望最好它就



是名符其實的色情片。至少，如此一來這部電影就可乾脆歸為色情片。事實上，這部電影也正因這個原因才被禁映。今天，我唯一遺憾的是，這部片子當初就該拍得更大膽才對……因為如此一來，大家就可以看個夠，看個過癮……就像我們看一般所謂的黃色刊物，看到一大堆臀部、陰毛和恐怖的色彩，讓人宛如置身屠宰場般，有種強烈噁心的感覺。這部電影在威尼斯影展放映時，當時的義大利的「民風」尚未開放，大概是在一九六六年吧，我記不清楚了，片中有一個女主角瑪莎·梅里兒 (Macha Méril) 的肚子的極特寫鏡頭。我在威尼斯影展看這部電影時，當時電影院中有帶位的女孩，看起來就像道地的傳統義大利家庭出身的少女。當她看到這個鏡頭時馬上轉過身去，當時我正看到她轉身，她被這個畫面嚇壞了。好吧，或許你會說，後來比這些更糟的電影簡直不勝枚舉，這並不是我要講的重點。看到她被嚇壞的樣子，我就想：「這其中一定有問題」，今天我是針對她被嚇到這件事來回答你們。就這一點而言，我願意承認這是一部色情片。

假如有人對你說：「對我描述一下二十個今日蒙特婁已婚婦女的形象，或四十個你腦中想到的已婚婦女的形象。」我相信，在這四十個形象中有一半以上，都可在我的電影中找到。這部影片中的四分之三的已婚婦女形象，就已包括了大部分已婚婦女的情況。除此之外，你大概沒機會再認識其他的婦女形象了。雖然其中有些影像都已過時，而且有些影像連我自己也覺得拍得不太好了，但片中還是有一大部分的影像，像警察局裏的筆錄一樣，都是活生生的見證。我很希望至少有一些電影能拍得和這部一樣，譬如有關男人方面的事，我本身也是男人，所以我不太方便去拍，否則別人會對我說：「你對女人的看法都是一樣的。」我只能說，我對女人的看法和羅塞里尼對那些相

信上帝的笨蛋的看法，並沒有什麼兩樣。你們不會覺得《北方的南努克》中的愛斯基摩漁夫可笑，你們也不會覺得佛萊赫堤對他不好。你們不會說：難道不能呈現一下愛斯基摩人的其他面貌嗎？然而《一個已婚婦人》的題材比較接近一般大眾，大眾也比較熟悉其中的問題，因此更容易提出上述質疑，這也是我之所以把這兩部電影放在一起的原因。多虧有這部《一個已婚婦人》做比照，我們就可以說，佛萊赫堤似乎應該放入更多鏡頭，如此才能呈現出愛斯基摩漁人更完整的面貌。

我們只能在電影裏去塑造典範 (le modelage)，卻沒有所謂現成的典範 (le modèle) 在哪裏。什麼是典範？這個字在法文裏有很多意思。首先，我們把那些擁有標準身材、擺姿勢供人作畫照相的女人叫模特兒 (un mannequin)，也叫 un modèle。這時這個女人純被視為一個「物」，我們可以叫她作 le modèle，當然也可以有其他的稱呼，不過此處已約定俗成了。在極盡剝削女人，且將之視為工人的服裝工業方面，我們常提到系列服裝的原型 (un modèle de collection)，而剪裁第一個原型的紙樣，法文叫 un patron (譯註：un patron 又有老闆之意)，至於英文如何稱呼我則不清楚。在法國當我們自己要做一件裙子時，我們會說：啊，我在某本時裝雜誌上描了個紙樣。由此可見，典範是個非常有趣的問題吧！我認為，當一個典範變得太大，來得太快時是蠻危險的……像史達林、希特勒就是，還有誰？我不知道，譬如巴西國腳黑珍珠比利 (Pelé)，電影裏的高達也是同樣的情況。說實在的，我之所以能夠成功倖存下來，就是因為別人無法界定出我的 modèle。不過久而久之，恐怕影迷或影史會將我歸為非典範 (le non modèle) 裏的典範。也就是把無法歸類的人列為非典範之流，這也算是殊途同歸，自成一類吧。

拍電影是件容易的事，一點也不貴。拍貴的影片就要花大錢，但拍低成本電影就不需花多少錢了。若想表達己見或說出某些東西，影像與聲音的效果，絕對比沒有影像的文章來得強烈有力。我可以說「你不認為你本來可以用另一種方式來拍這個女人」，當然囉，「說」一向比「做」容易得多。因此學校都盡快教會學生說話，小朋友一上幼稚園就開始學講話。今天我倒建議，應該先發給每個小朋友一個小傻瓜相機，然後教導他們在討一片麵包之前，必先學會拍麵包，而不能光說：「我肚子餓了」。假如他們完全不動手的話，也就沒啥好說了，假如他們願意動手的話，哪怕是只拍出一張照片也是件好事。你們相信嗎，最後這些小朋友保證都會拍照。我想，到了那個時候應該會改變某些東西的。

舉例來說，我覺得我在《第二台》（1975）裏，拍女人的鏡頭有點進步，我覺得片中的女人與《一個已婚婦人》中的女人已經稍有不同。當然，對我而言，我有我的極限，我真希望能有女人代替我來拍片。不過，有時候我也可以用正文來彌補缺點。總之，我是說，我可以帶給她們一種不同的製片方式，在此時我卻又發現事情並非如此容易。她們很害怕製片，她們對影像或是影像製作有一種不同的態度；除了明星級的攝影記者外，女性攝影記者可說少之又少，明星級女性攝影記者更是如鳳毛麟角。至於在漫畫這一行，女性漫畫家和男性的人數旗鼓相當，至少在法國是如此，我認為這是一個可喜的現象。

《一個已婚婦人》的女主角去巴黎南郊奧里機場的電影院看電影，片名居然是雷奈的《夜與霧》（Nuit et Brouillard），這個情節的安排

絕非巧合。這是一段虛構故事，因為機場內的電影院根本很少放映《夜與霧》此類談集中營或類似的電影。因此，那是……當然，女主角是真的很焦慮不安，宛如身置黑夜濃霧之中，不知何去何從。不久你們會看到我的另一部電影《我所知道她的二三事》（Deux ou trois choses），這是一部與《一個已婚婦人》前後期完成的作品，兩部電影都以一種宛如置身集中營的感覺做為結尾。《一個已婚婦人》是一部有關女人工作的電影，有關某一個女人所做的某些事情。其實我也不反對把片名改為《一個已婚婦人》，劇情本來就專指某一特定婦女，而非其他的已婚婦女。我先前取名為《已婚婦人》，意思表示「一個」是很多個其中的一個……假如她是一個已婚婦女的話，她就會有一大堆家務事好忙，拍片當時我還不清楚，大多數家庭主婦該做哪些家務事呢！假如一對夫婦沒有小孩，假如一個女人活在某個社會階層，或假如她的丈夫月入頗豐，那麼這個女人早上和下午應該都會比較有空。如果她又不必工作維持家計的話，她勢必要找些事做做，好打發時間，而這些事就是她的工作（l'occupation）。法文 l'occupation 這個字也可玩文字遊戲，除了指工作、職業、事情外，也有軍事佔領之意。當這個字的字首以大寫呈現，再加上單數陰性定冠詞（la）時，意思專指一九四〇～一九四四年德軍在法國的「佔領時期」（l'Occupation），也就是指佔領「一個國家」、「一塊領土」……或是人們「忙做些事」以打發時間也叫 occupation。此字在本片中引涉三點……一方面有女主角「忙著讀」法國反猶太作家塞利納（L-F Céline, 1894-1961）的一篇文章；另一方面，片中的劇中劇正是雷奈影射集中營的電影《夜與霧》，影片時間正是在「納粹佔領」後二十年。同時我也讓觀眾感覺到此「佔領時期」從未間斷過，一直存在至今。只是我以一種比較不恐怖的方式，呈現被佔領的意念，由於此種淡化效果，因此觀眾就比較不注意。

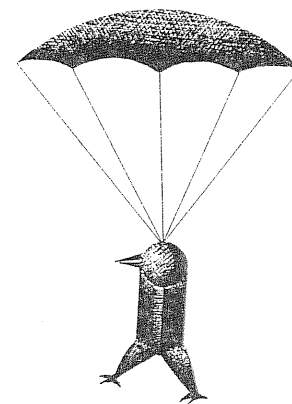
我在片中非常強調片段的觀念，最後令人感覺整部電影只是一個片段而已。這是一部由多數片段組成的電影，最近我所拍的電影和電視節目都屬此型影片。由於電視可以接受片段的觀念，所以我比較喜歡製作電視影片。電視節目可以用系列形式出現，一天播映一節片段，《One Fioretti...》就是以片段方式拍製而成：那個女主角如何在某天午后邂逅了男友、他們彼此間談了些什麼……以前有些小說的形式就是這個樣子。

再回頭談談女人吧！我記得，我讀過美國女權運動作家凱特·米蕾（Kate Millet）的一些作品，她是一個積極女權主義者，我相當喜歡她的作品，大概讀了三本……就女權主義觀點而言，我認為她的書是個敗筆，因為她以書而非電影的形式，來呈現女權主義的觀點。例如，她在《展翅飛翔》（*Envol*）這本書中，敘述她與一些朋友合拍電影的過程，但她並沒有將這些電影的拍攝經過，實際搬上銀幕，也沒有將她所講的故事、所經歷的事或所想像的事拍成電影，只是一味以小說形式呈現出來，這一點我覺得非常可惜。在電影中，像她這麼一個誠實的人，應該不會僅以文章形式表現上述事情的。寫小說是方便偷懶之計，貪圖方便就是敗筆。假如作者是男人的話，他一定會將凱特·米蕾的小說改編成電影，或許真的有個男人想買她的小說版權。問題是，想把女人寫的小說改編搬上銀幕，可不是件容易的事。我們也可想像一下，假如福斯公司買下了凱特·米蕾或類似的小說的版權，然後再請某某女明星擔綱主演……另一個假設則是由她本人來拍電影，此時她勢必得大幅修改小說的內容。問題是，以她的誠實個性而言，她一定很清楚，自己無法拍出一部與原著大相逕庭的電影。那麼，我們是不是可以做其他的事？我認為這是件很有趣的事，值得研究一下。說實在的，我曾很天真地想過——有數百個這種例子——我會想，假如影

像可以代替文章（le texte），或是文章可以在影像中找到其真正的地位，且在適當的場所播放。假如凱特·米蕾把小說改以電影（影像）形式呈現，且在電視上播放，必定會轟動一時，因為觀眾會透過電視看到一些東西……反正，只有當我們說「我看到……」，或是當有一樁官司被誤審，且可根據到手的文件資料證明這項錯誤時，我們才會看到一些東西（真相）。例如法國近代史上轟動一時的司法冤獄「德黑菲斯醜聞」（L'affaire Dreyfus），也是歷經十多年的爭議，終於有一天翻出文件對簿公堂，大家才發現是樁司法冤獄。最近我讀了一篇有關美國中央情報局的故事，文章指出，美國政府在某天某地幹下某事。可是這也只是以文章形式表現而已，並沒有透過電視影像來呈現。就算有的話，也只是訪問一些路人而已，也就是說又恢復到文章形式，毫無效果。

## 譯註

- ① sous-titre，指1.有聲電影的字幕（畫面下方）；2.無聲電影兩個鏡頭間的字幕卡，此處用的是第2義。
- ② 《阿爾伐城》和《狂人彼埃洛》都完成於1965年，《阿爾伐城》在前，《男性-女性》完成於1966年。
- ③ 艾迪·康士坦丁（Eddie Constantine）1917年生於洛杉磯，俄裔美籍人，後入法國籍，他在五〇年代以演出FBI探員Lemmy Caution一角而出名。1993年2月25日逝於德國威斯巴登，享年75歲。
- ④ 此處指的是《裸夜》（*Sommaren med Monika*）
- ⑤ “La Femme Mariée”此處la單數定冠詞，相當英文的the，泛指一般，所有的已婚婦女而言。而“Une Femme Mariée”此處用une，單數不定冠詞，相當英文的one，指特定的一個已婚婦女，屬個案情況。



第四段航程

改編作品

《日出》(Sunrise, 1927)/穆瑙

《你只活一次》(You Only Live Once, 1937)/佛利茲·朗

《養子不教誰之過》(Rebel Without a Cause, 1955)/尼可拉斯·雷  
(Nicholas Ray)

《雨月物語》(1953)/溝口健二

《狂人彼埃洛》(Pierrot le Fou, 1965)/高達

《狂人彼埃洛》是由美國偵探小說作家里歐內·懷特(Lionel White)的小說(《著魔》)改編搬上銀幕的,法文版小說收錄在「十一點的夜魔」黑色系列叢書。就像我先前已多次提到,在當時我的拍片經費日益短絀,後來竟到了分文不剩的地步。我才慢慢發現,假如不存點錢或不設法弄錢的話,別人給我的錢會愈來愈少。我開始拍片時預算僅有十萬法郎,而我拍片一向未超過此數目,以低成本拍電影不求他人,就可獲得完全自由的好處。對我而言,自由就是在一段相當時間內,能夠稍微以自己的速度和節奏去思考。當然經費多一點就會更自由一點。我不寫劇本,所謂的劇本其實就是書寫的電影,好讓出錢的後台老闆能夠根據寫好的劇本,去揣摩未來電影的面貌。我從來就不知道該如何寫劇本,並不是我不願意寫,而是不會寫。假如我會寫劇本的話,寫完後大概也不想再去拍成電影了。我倒是經常記些筆記,但這樣並不够。由於一定要拿一些寫好的東西給製片人看,我只好借用小說或事先寫好的資料當做腳本的題材。這麼一來,我就可以拿出一些頗具分量的書寫資料給製片或助理製片,然後對他們說:我會根據這些東西,試著去想出一些東西來拍成電影。我剛在加州度過七天時間,那裏好像並不注重歷史價值的意義,他們不知道自己在做什麼,卻又做出一大堆事,每天不停地發明長串故事。尼克森除了比



較不清楚自己的所做所為外，他的想像力可要比戴高樂豐富多了。因此，不管是根據哪一本美國小說都沒關係，總是有東西可以發明的。什麼是劇本？一般人所謂的劇本就是一則故事，有一條導線從頭開始，先是出現一個人物的名字，然後又出現另一個人物的名字，兩人間發生了一些事，然後……讀者會靜待故事的發展，然後會有一些高潮轉折，經過一段時間後故事即告一段落，讀者很滿意讀了劇本，也不會再追問後面的發展。假如這就叫劇本的話，那麼書就是劇本。我所認為的電影劇本，應該是以一些照片和筆記來簡述電影。用這種劇本拍出的電影，一定和依照小說拍出的電影不一樣，因為小說形式的劇本和照片+筆記做成的劇本，是兩種截然不同的表現手法。我也可以拿出一些書寫形式的東西來當做劇本，但到後來我發現實在很無聊：既然我們已經要拍成電影了，為何還要再用文字重述一次呢？簡直是多此一舉。我覺得廣告小冊或簡述都是無聊至極之事，反正已經以另一種形式講過了，實在看不出還有什麼好講的。我比較喜歡做的是拍預告片，討厭的是片長只有五分鐘，預告片都是些短片，上面寫道：「本院近期即將放映……」我認為這簡直就是完美無瑕的影片。說真的，我倒寧願拍這種短片，也不想拍真正的電影。假如我拍預告片的話，片長將長達四、五個小時。換言之，我會由各種角度去申論觀眾將要看到的電影，因此我的預告片的長度，會比一般電影還要長。今天我又看了一遍《狂人彼埃洛》的一些片段，我可能還會和楊-波·貝蒙再度合作，反正這件事還在討論中，尚未定案。我發現情況已今非昔比，楊-波·貝蒙已成為法國電影的天王巨星，當時他在美國尚未大紅大紫，不過在法國倒是已紅透半邊天了。我就想從這部老片中，看看我能做些什麼，看看當時他能做些什麼，或當時我有何能耐去指使他做事。問題是，現在他拍了一些賣座鼎盛的電影，片酬直逼天價，

人一紅也就有很大的決定權。我倒很好奇想看這一點，同時也想看看這期間他與別人拍的電影，看看他的變化，看看他的變化能帶給我什麼靈感。我想透過楊-波·貝蒙的變化，加以利用，再來看看能和他拍出什麼樣的電影來。

我不太清楚我自己的故事，或者說，我不太清楚我與我父母間的關係吧。我一直就活在兩個國度之間，每個國度的歷史都對我稍有影響。因此，漸漸地我就處於邊緣位置，這一點今天看起來理所當然，一點也不奇怪。開始時，在我的潛意識裏，《狂人彼埃洛》這部片子不是一個時代的結束，而是真正的開始。我隱約覺得，我剛踏入影圈時所做的事算是一種機遇。因為我相信，當我在做一些我喜歡的、能感動我的、且落在我手上的事時，我就會有傑出的表現。當時，我手上剛好有一本法國藝評人艾里·福爾（Elie Faure, 1873~1937）的書，這本書在談西班牙畫家維拉斯貴茲（Vélasquez）。書中提到維拉斯貴茲在晚期時，專畫一些介於兩者之間的东西，我也慢慢發現到……電影本身不是具體的東西，而是介於兩者之間，介於一個人和另一個人、介於你和我之間，在銀幕上也是介於兩者之間。我對於那種完全傾向觀眾、投觀眾所好的電影較沒趣，一些如屈伏塔等大牌明星所拍的賣座電影，都是一些滿足觀眾需求的電影，不僅呈現出的影像空洞無物，影片內涵（意念）也乏善可陳。我並不是說觀眾就微不足道，不需考慮到他們。其實，影片應該是為觀眾、同時也是由觀眾來拍的才對。電影必須透過觀眾的眼神才逐漸形成。看電影時，觀眾可視各自經歷的工作、生活等情況，以此種或彼種方式去「拍出」自己的電影。就像某些國家元首在任內可以隨心所欲，做自己想做的事一樣。相反地，有些電影卻總是無法與觀眾建立關係，電影全隱藏在攝影機後，導演一心一意只想到如何把概念放入電影中，只顧到創作，絲毫未考慮觀

眾的反應。我的一些作品就屬這類電影。第三類則是一些比較有意思的電影或電影片段；好電影應該是那些兼有上述兩點的電影，可以由（攝影機）後面完全通到前面。也就是說，當觀眾注視銀幕時，攝影機是倒過來的，觀眾腦中好像有架攝影機，有一架放映機正在放映……此外，當盧米埃發明電影之初，他像個老實的小實業家和傑出技術師般，發明了攝影機。隨後，大家也把攝影機反過來當放映機來使用，攝影機同時具有拍攝及放映的雙重功能。其實，這是某種潛意識的現象，非常正常。

盧米埃在發明攝影機的同時也發明了放映機，因為第一台用來記錄影片的機器也可用來放映影片，攝影/放映都是同樣的機械原理。這架機器有一個鏡頭、兩個捲筒、一個具有曲柄的馬達，和一個投影燈，或用來投射底片，或用來投射光線錄上底片。總之，無論是投影或攝錄都是同一架機器。原因可能是，當我們在拍電影時我們都站在攝影機後面……我們的位置一直不變，是機器倒轉過來，並放映影片。因此，我認為較有意思的電影，是那些擁有某些觀眾、或偶爾賣座的電影。這些電影吸引觀眾的速度很慢，但終會擁有某些數量的觀眾。我不認為好電影可以沒有觀眾，只是有時觀眾太過分散，或從來不出現罷了。我拍了一些沒有觀眾的電影，……有些電影沒什麼觀眾，也就是說只有區區十五個人看過，有些電影則有十五個人看過。我想這十五個人都是真正關心、有興趣的觀眾。

我和戈漢一起拍的一些電影，也許有三十人、兩百人看過。但在這兩百人中，或許只有二、三十人真正用心去看。現在的問題就是，假如一些好電影被放在不適合的場所放映，就很容易被扣上蔑視觀眾的罪名。好電影是不能放在不屬於它們的地盤上的。今天，電視和電影的問題就在於放映的場所不對，就好像將全部的花栽種在水泥地上

一樣，或許大部分的花能夠生長，但總會有兩、三棵無法存活。如此一來，我們能怪這些花的品種不好嗎？不，原因出在水泥地不宜種花。

假如我們僅向上述這些觀眾，每人收取一美元的觀影費用，一定填不飽肚子的。不過這筆小錢倒是可以讓我們提出更實際的問題。二十年之後，我開始想到：電影總要吸引一些人吧？此時我就自問，我能吸引誰呢？我們搞電影的人又不認識來看電影的觀眾。拍攝《狂人彼埃洛》時，我一點也沒想到觀眾這個問題，只是試著和其他潮流一樣去拍電影。有時候，當你跑步時，假如有人說你跑得比別人好一點，這時你就會信心十足，想贏得賽跑。贏了賽跑後，又會想贏得奧運冠軍，或至少贏得國家錦標盃冠軍。就算不為比賽的話，至少可以保持相當的跑步樂趣，當然這點相當困難……在世界足球錦標盃比賽時，平日足上功夫一流的選手，在世界大賽的緊要關頭，因求勝心切，反而馬失前蹄。我記得開始拍《狂人彼埃洛》時，開鏡前一周我驚慌得完全不知所措。雖然我們已經依照里歐內·懷特的書，逐一建立整理所有場景、延聘演員和工作人員，我卻心慌得不知如何是好。這裏不妨把拍電影比喻成做沙拉：這就好像你有做沙拉（電影）的所有材料（演員、預算），但最後你卻一點也不想動手（拍電影）。由於你本來已經訂了沙拉（電影），你就想：「光吃沙拉會飽嗎？」（拍出的電影會滿意嗎？）若只是吃沙拉，問題就比較簡單，只要吃下肚子就沒事了。但若要你自己下廚動手做沙拉（拍電影）的話，這時你會開始懷疑：人（觀眾）真的需要吃沙拉（看電影）才行嗎？然後你又發現眼前有一大堆沙拉，這時你會心慌意亂，心裏想：假如我吃不下這一堆沙拉，我就完蛋了（假如我拍不出電影，我就完蛋了！）。

我記得在這段時期，我並沒有在電影中放入一大堆東西了，有時



候什麼都可能發生。電影已漸漸不再是將一堆東西呈現在鏡頭前。這時候，電影對我而言，倒是在去除鏡頭前的一切東西：瑪麗安、安娜·卡列麗娜、一個小侏儒、越南，反正當時從我腦中閃過的一切，都必須先去除，然後再看看留下些什麼東西，或是稍後再將之呈現在電影中。

不管是我們參考福克納（William Faulkner）的東西，或是廣告參考高露潔（Colgate）牙膏，兩者皆與廣告語言無異……我的意思是說以上都是殊途同歸之事。《狂人彼埃洛》一片開頭，在一場晚宴中，某些時候宴會中的人物居然以廣告用語交談起來。在《一個已婚婦人》中也有類似情況發生：女主角描述內心感受的方式，與一般人描述室內裝潢的方式如出一轍……我常取用文學和視覺的素材……希望有一天能把這些東西重編成電影對白，或修正寫好的對白。不過我們的選擇一向不多，比方說，我們很難在酒吧中，從頭到尾仔細聽清楚兩個人或一對情侶的談話……因此，一般而言，現今電影中的場景，時間都很短，原因是到了一段時間後，劇中人物便不知該談些什麼話了。我就常舉史匹柏的電影為例：他電影中的人物常會碰上無話可說的窘境，等到他們終於找到話題時，影片卻結束了。史匹柏不知道該向火星星人說些什麼話，也不知道該叫火星星人說些什麼，看來他是既做不好人類，也當不好火星人的。至於我嘛，我根本就是火星星人，以火星人的立場來看他的片子，我會認為「大爛片」。

我沒看過布紐爾最近的電影。當我還是影評人時，看了他的一些電影，我還蠻喜歡的，那些電影還頗……獨立的。布紐爾應該不是真的耳聾，假如他真聾的話，他就不會在晚年拍出那種電影。譬如說，當我們聽了貝多芬的最後四重奏，我們會想到貝多芬聽到的音樂，已

和當時的人所聽到的不一樣……至於布紐爾則純屬社會性的失聰。我最欣賞的一部電影，是他和達利（Salvador Dali）合作的《黃金時代》（L'Age d'Or），現在再重看這部電影，仍覺得有一股強烈的刺激力量。

布紐爾應該是屬於那種完全躲在攝影機後人物，有一段時間我也曾屬於此型人物。這型人物除了和所謂的「有學問」的觀眾或影迷有志一同外，和其他一般觀眾沒有任何關連。假如我拍這部電影，並說：啊，好偉大的電影，你們必須了解，我要向你們解釋……等等的廢話，我認為一般的影評都是如此，並不是真正好的影評。觀眾並不需要別人的評論，電影和電視是唯一知道，如何自然地批評的東西，影評不是介於觀眾和導演之間的東西，真正好的影評應該與導演站在同一位置，權充導演的代表，並全力支持導演，僅此而已。

你們向我說：繼續說故事吧，我則說：我恐怕沒辦法了！我最感興趣的事就是說故事了……我希望能夠不斷地說故事，可惜我力不從心。美國人不僅說了一大堆故事，而且他們還要彼此互說一大堆故事，一大堆書籍的內容，而且與其他民族說故事的方式截然不同，以至於將近一百年來，他們居然成功地征服了全世界，就像一個真實的說故事專家那樣地征服了世界。美國人不僅擅長說故事，更厲害的是，他們居然還能使人們活在故事裏呢。我們都很清楚，德國沒有任何理由要屈服於美國之下。德國馬克比美元強，德國工業和日本一樣，也比美國工業更具創造力，可是結果馬克與日圓卻被美元給壓下去。德日兩國本來可以和一百五十年前一樣做別的事，他們不但沒有，反而去支持美元。美國史應該也可看成一部帝國史。舉例來說，美國的加州在電影及科技方面最具創造力，而這部帝國史就是在此地醞釀而成。在這裏彷彿置身一個龐大帝國之中，一個能夠發明一切且擁有數千則



包羅萬象的故事的帝國。在加州，每次我一看到任何不怎麼樣的偵探小說，就有一般衝動想將它改編搬上銀幕，不過衝動很快就消失了。此外，我也不住加州，就算真要拍電影也比較不方便。不過，我倒是想以此種小說的故事為出發點，拍出一些更具歷史意義的電影。關於這一點，我搞了二十年電影都還沒有辦法做到，拍《狂人彼埃洛》時剛好結束第一個十年的電影生涯，拍《男性-女性》時再度重新出發。這只是一部小成本製作的黑白片，但已經是一部參考電視的影片。今天，經過兩個十年的電影生涯後，我想試著開始講故事。問題是怎麼講？和誰講？實在不是容易的事。

閉不閉上雙眼聽故事並不重要，問題是有哪一則故事可以讓我脫離白天所經歷的真實遭遇，並陶醉其中達一小時之久呢？我們應該用哪一則故事來吸引別人，好讓他們逃離現實生活的桎梏呢？

我身在監獄中，卻不太認識這座監獄<sup>7</sup>，因此我必須想辦法逃出此地，我必須創造一個我想去的理想世界才行。於是我就想：故事的功能到底是在幫助人們，走出或進入自己的內心世界？搞了二十年的電影，我覺得我拍電影的方式和自己的距離相去太遠了，覺得有點不知所措，又很想找回一點自我，故事就是要……發明創造……在想像有一輛火車或一架飛機，或任何可以使我回到原出發點的東西。一些科幻故事也一樣，其中摻和一點漫畫、一點現實、一點寫實主義色彩。而這一切都濃縮在兩小時、兩千四百米長的賽璐珞裏，人們就是這樣講故事的，把故事記錄在賽璐珞裏。對於一則故事而言，兩千四百米長的賽璐珞與漫漫長路的真實人生相比，似乎太短了些。但若僅呈現基本精髓的話，兩小時的膠卷似乎又嫌太長了。我個人倒覺得，若想好好說一些故事的話，不妨拿兩、三張照片當起頭，這也是我剛開始

上這些課時的構想，不過目前時機尚未成熟。或許過兩年後，當我稍有成績時，再回來，那時我們就有東西可看了……到那個時候我們就應該看影像，我們便可根據影像說：這就是我們可以發明的故事。我常常在一些頗有看頭的街上觀察過往的行人，試著去想像之前和之後所發生的情節。

假如你有一個未婚妻，你就可以憑著她的照片，回憶她的一舉一動，這些還不用你花半毛錢。稍後，假如你想多敘述一下有關她的事，假如你想拍一部有關你或你未婚妻的電影，這時可就要花大錢囉……買攝影機的費用並不貴，一架兩萬或十萬美元的攝影機並不算昂貴，電影裏的技術也花不了很多錢。在一部四百萬美元預算的電影中，技術和沖片室部分的費用不會太高，真正花錢的倒是周邊問題，是決定拍的方式。美國片中最花錢的就是《埃及艷后》(Cléopâtre)。當時我正好也在福斯公司，由伊莉莎白·泰勒(Elizabeth Taylor)擔綱主演埃及艷后。那時福斯公司的老闆還是一個希臘人，他發了一封電報到羅馬或巴黎，電報上寫著：本片預算一百萬美元。十五年前，一百萬美元比現在更有價值。這部片還未開鏡就已花掉一百萬美元了，於是導演就發了一封電報回紐約說：「老闆，能否超出預算？能不能提高製片預算至兩百萬美元？」又經過了一個月才接到回電，上面寫著：

「好的，OK，紐約同意兩百萬美元預算。」時間這麼一拖，等接到回電時已經用了兩百萬美元，包括支付拍片現場員工的薪資、電報費和電話費等等。因此導演只好又發了一封新電報：「現在已經用了兩百萬美元，能否追加至三百萬？」最後就這麼一來一往地加到了兩千五百萬美元。現在，假如你在好萊塢拍電影，才簽好合約最少就已花掉兩百萬美元，不管什麼樣的電影都一樣。如此一來，大家就會說，拍片好貴喲。到底是什麼在貴呢？電話費、出差費和其他雜支，也就是

貴在花錢的方式。我花了很多時間去問製片人或銀行家，證明有更好的賺錢方式。我常勸他們，若拍一部兩千萬的電影，會賺到一億，這樣才賺五倍，並不算多，何不拍二十部每部只花一百萬的電影呢。我花了很長的時間才發現，電視或電影並不能賺錢，電影甚至是一個不賺反賠的工業。只有少數人能從中牟取暴利，如某公司老闆或某明星。只要有人賺大錢，如在美國和加拿大有人賺大錢時，就表示在菲律賓、印度或莫三比克有人賠錢，或窮得沒飯吃。地球的財富並非無限，彼消此長，就如連通器一樣維持一定的平衡。現今，傳播的速度與日俱進，在美國的人吃得愈好，其他地方的人就吃得愈壞，因為一切的傳播速度是有增無減的。二十世紀的窮人比中世紀的窮人更窮，富者則愈富。看電影是件花時間、花錢和花精力的事，但是觀眾還是樂此不疲，願意花五美元或十美元去看，這就是電影有意思的地方。電影是一種商品，只不過觀眾是用眼睛而不是用肚子去消費罷了。不過，我記得在拍《輕蔑》時，有一次卡洛·龐蒂卻對我說：「可憐的高達呀，你以為觀眾是用眼睛去看電影嗎？告訴你吧，其實他們是把電影當食品吃進肚子裏呢！」

可是今天，我想到：總應該有一些人會和我一樣有同樣的問題吧。我從報紙、電視或聽到的故事確定了這一點。我們有時會聽到某些人做了某些事，如罷工或謀殺等。當我看到報上報導有關爭奪財產而互毆，或是雙親殺死親生兒女等社會新聞，或是經濟新聞時，我就常想：其實我和某些人一樣並沒有什麼不同。二十年前我還不會想到觀眾與我自己的關係，只為自己而拍電影。全歸多年來拍電影的結果，才会有此覺醒想到觀眾。換句話說，拍電影就是一種傳播溝通的工具，既不是射箭的人，也不是接收箭的人，而是那支箭本身。比方說，寫

作、拍電影、思考、說話就是利箭，就是真正的溝通工具。愛情則稍有不同，它是箭被射出或被接收的那一剎那。雖然我們不需要一直想到那支箭，但也不能一直處於射箭或接箭的情況。重要的是，當利箭全速奔馳產生真正的溝通時刻時，這段時間或許長達數百光年，或許只有三秒鐘這段溝通時刻才是重點。

現在，我開始考慮到觀眾的問題，我肯定觀眾的存在。有時我在想，我應該試著去了解或想像，自己就是觀眾羣中的一分子。拜電視機和攝影機的具體形式之賜，讓我很容易就能想通這一點。把攝錄機的另一頭連接上電視機的螢光幕，就可馬上看到拍攝效果，就好像擁有整個電視台一樣，你可以像記錄影像的製片人那樣地思考，或像沖片室一樣，馬上看到剛剛拍攝的東西。或許你還可以想像在電影上看不到的電視台呢。我們可以由攝影機、沖片室、一路提到歐洲人所謂的劇場或電影，只要透過攝影機即可馬上在錄影帶上看到影像，也就是說，可以揣摩當首批觀眾其中一員的感覺，或是站在觀眾的立場去思考問題。比方說，我們為國營電視台製作節目，此時我們就要想到一旦節目完成後，家裏的女兒會在電視上看到。假如沒有兒女的話，也會有熟人看到這個節目。想到這裏，我們會發現，我們同時處於攝影機之前（觀眾立場）與之後（導演立場）。因此，我們不得不去想，或許有熟人會看到這個節目，此時我們就會格外小心、用心。至於電影嘛，開始時我沒想到有人會去看，除了那些稍微誠實的製作人之外，我並不認為大部分的人會去考慮觀眾的問題。儘管這些製片人在其誠實中，具有不誠實的成分，至少他們很實際，也就是說，他們認為電影可以賺錢。有時候，他們比藝術家還來得實際些，藝術家啥事都不去想。我想起像《一切安好》這部影片，影片中清楚地交代階級鬥爭的主題。影片中提到一個在雷諾汽車公司做事的毛派青年歐維涅被暗

殺一事，以及他的盛大葬禮。總之，歐維涅的葬禮算是六八年五月事件（學潮）最後一樁聲勢浩大的示威遊行，當時約有十至十五萬人參加送葬行列，這在當時實屬盛況空前。我記得當時戈漢曾說：我們來替這些示威羣眾拍一部電影吧。那個情況就像在一個團體中，出現一個手藝較好的麵包師傅，然後他就說：我要為二十五個人做麵包，而這二十五個人也同意了。《一切安好》並未取得那些示威者的同意，反正我們本來就不是活在一個可以取得他們認可的社會中，何況在歐維涅的葬禮過後，這些人就不再出現了。當時這部電影的發行方式，並不適合那些曾參加歐維涅葬禮的示威者去看，結果票房當然奇慘無比，觀眾僅有一至一萬五千個人。然而對我而言，這些人就等於那些曾參加歐維涅葬禮的人。我們在影片宣傳時，還特地以上述觀眾為重點。開始時，我們在報紙上的宣傳標語是「一部偉大但令人失望的電影」……想當然爾，影片發行公司高蒙(Gaumont)並不同意，正常的電影發行體制並不允許打出此種反宣傳。我們費了好大的勁才讓高蒙接受，結果不出所料，上映後去看的觀眾就更少了。我想真正的錯誤應該是拍一部不隨俗的電影，卻不在廣告宣傳上說明這一點，這才是真正不坦誠的行為。今天，所謂「考慮到(想到)觀眾」的問題，應該以一種務實的態度為出發點，也就是說：到底我想賺多少錢？我發現，雖然我當製片已有很長一段時間，到現在每當我必須說出一個數字時，還是難以啓口。大牌明星開口要求片酬是輕而易舉的事，看是要一百萬或五十萬美元。可是，當這些人是你所認識的人時（特別是對我而言），當他們說：啊，沒問題，你想給多少就給多少吧；我們實在很難問出來，到底你要賺多少？這是……你想賺多少，和你認為自己所做的事應值多少錢的問題。舉例來說，我就會說：我需要花費……我想每個月拿個八百至一千美元應該是合理薪資吧。我必須支付汽車

和房租費用，偶爾還有旅行開銷。假如我是畫家的話，我一個月就必須完成一幅畫，並想辦法賣出，換回一千美元的生活費。也就是說，平均一年要拿出十二幅畫作才能生活。一部電影就沒這麼單純了。假如我說，我一個月只要照一張相片，那麼我一定找不到願出一千美元的買主，因為這個單價太貴了。繪畫這一行就可以，歌唱業我就不太清楚。後來我又想到一個折衷辦法，也許我可以多拍些照片，一張只賣一美元。可是這時問題又來了，如此一來，每個月我就必須找到一千個願意購買照片的人，才夠湊足一千美元的生活費。可是我又想，我是絕對找不齊一千人的。於是我又想，或許找五百個人就好了，不過此時每張照片的單價就必須訂到兩美元。到了後來我又想，或許找兩百五十個人就好了。問題是，每個月我能夠認識兩百五十個不同的人嗎？此時每張照片必須賣到五美元（譯註：應該是四美元）才行。那麼，假如我每個月能夠遇到兩百五十個買主，我必須在照片上放什麼東西才能告訴他們：想不想給我四美元來交換照片上的資訊？上述比喻雖然有點抽象，卻突顯出一個事實，照片上必須具備什麼東西才會令這個傢伙……一定要有一項牽涉他個人的東西，他才會乖乖地從口袋掏出錢來。譬如，一張他老婆在做一件出乎他意料之外的事的照片，這一定是件極為隱私的事。然而，我並不認識這個傢伙，因此我就必須在日常生活中去找，試著去想像，可是這樣會帶給自己什麼好處……我想很少導演或製片會為一份和專業工人一樣的正常中等收入，去做如此深入的探討。剛剛的照片比喻，讓我們可以實際去思索應該表現的故事情節、影像，不過也突顯出，表現這個影像的不可能性。也就是說，一般人係根據預算來寫劇本，然後再拍成電影，我則以劇本為出發點，再回過頭來想到預算、拍片的事。總之，我們必須拿出一幅能吸引人的影像就對了。假如只有一幅的話，那麼它就必須具備吸引

兩百人的魅力。那麼，到底有哪一種影像、聲音、正文能夠一下子吸引兩百人呢？當我們想到必須能夠引起一百萬人的注意時，這個數目太大了，我們最後也只能隨便做來碰運氣了。我們乾脆就說：反正我也只能做我喜歡的，希望別人也會喜歡。就算我們真得想認真去思索這個問題，也是沒啥好談的，大概也只能談談吃飯、饑餓、死亡、生命、性或其他的平凡瑣事。因為只有這些事才會同時與一百萬人息息相關，此外還要想辦法讓這些題材顯得更真實、更得體才行。這就是今日尋找（電影）故事題材的困難所在。

地球在改變，世界也一直在改變。可是同時我卻不認為如此：看看現在，大家又再度回復中古世紀的穿著，僅穿一條長褲、一件罩衫和一雙木屐。現代人即以此種打扮，出現在最進步的世界中，好像和古代相差甚遠，其實又沒啥大改變。我認為，目前的電影也一樣，觀眾並沒有什麼改變，因為所有影片幾乎都是大同小異，如出一轍。

今天，電影本身或許有一種演變，或許是電影有了改變，而觀眾卻一直停留原地不動，這一點非常重要，有強調的必要。業餘電影不能單獨存在，它是晚上家人一起觀賞的娛樂，業餘電影僅存在於家庭之中，沒有家庭也就沒有業餘電影。譬如說有一些情侶，他們光談戀愛，既不想結婚共組家庭，也不想生小孩，如此一來就不會有業餘電影了。當結婚的人愈來愈少時，柯達就要關門大吉了。這是一定的道理，想想看，什麼時候人類開始以影像、而非文字來記錄生活瑣事？當有三、四個人在一起時，大家才有興趣拍照或攝影。當只有兩個人在一起時，卿卿我我就夠了，並不需要以影像或聲音來增進彼此的溝通。

我常想假如有觀眾能以非職業影評的立場與觀點，去寫一本有關電影的書（影史）的話，一定會很有意思。三年來，我一直嘗試在搞影史，這還是法國公共電視(S.F. P.) 委託我承製的訂單，但我卻無法勝任，最後只得放棄，還賠了違約費呢。當時我像隻無頭蒼蠅那樣到處亂撞，最後這部電影史居然需時二十萬個小時，就算我花上剩餘的下半輩子也做不完。簡單地說，這部影片就叫《我的電影》。此外，我也不知道從何下手，要講的東西實在太多了。我不僅沒有辦法解釋，發生在《中國女人》(La Chinoise) 和《狂人彼埃洛》之間的事，也沒有辦法解釋，這期間我與世界之間關係的演變。

當有人使用我的名字時，我都會要求對方多少付些權利金。不過，成功的機率並不大。十年來，我一直盡量試著甩掉高達這個名字。我一直想要有個其他的名字，而不要自己的這一個，因為大家常常躲在一個名字後面，不是贊成就是反對。護照上最重要的一欄，就是護照持有人的姓名。有一次過海關時，一名海關人員想看我的護照，我就和他足足辯了四十分鐘之久。我拿的是瑞士護照，他就問我：你是不是瑞士人？在護照上清清楚楚寫著：「本持照人係瑞士公民」。他偏偏問我：你是不是瑞士人？我就回答：把護照還給我。然後我就對著他大聲唸出護照上的字：「本持照人係瑞士公民」。他又問：回答我的問題，你是不是瑞士人？我就重複又說：把護照還給我。他差點沒瘋掉，我則覺得很好玩。我發現這傢伙竟然向我這個觀光客上起語意課來，實在令人難以置信。

當我問楊·波·貝蒙或他的經紀人，是否願意與我拍片時，楊·波·貝蒙卻反問我：你真的想拍電影嗎？我聽不懂他的意思，只得被迫要

詐。因為假如我問他：你認為什麼才是電影？他一定會以為，我存心與他過不去或有其他想法，或許我真的想和他拍片，我就乾脆閉嘴不答。他認為什麼才是電影？假如他問我：你是不是想再拍一部偉大的電影？這個問題很奇怪，因我一向都是拍自認偉大的電影。其實他的意思是指像《狂人彼埃洛》或《阿爾伐城》之類賣座的電影。奇怪的是，當我計畫拍《狂人彼埃洛》時，他也對我說過同樣的話。他說：這不叫電影。這部影片在巴黎上映時，要不是海報上印有楊·波·貝蒙的大名的話，高蒙公司可能會說：我們不想發行這部影片。這部影片是與義大利的狄諾·狄·勞倫蒂斯（Dino De Laurentis）共同製作，他們卻拒絕在義大利放映這部影片，並且說：這不叫電影。

現在，當我通過法國海關時，驗證人員看到「高達」兩個字就知道是我，他們都認識這個名字，我不知道他們在何處看過這個名字，反正他們認得我就對了。

我怎麼會出名呢？除了《斷了氣》外，我的電影都不賣座，票房淒慘無比。《狂人彼埃洛》也虧損累累，這部影片的成本花了兩億五千萬舊法郎（譯註：合二百五十萬法郎），卻從未撈回老本。

我想，我應該可以代表，那些堅持以誠實或較有意義的方式賺錢的人。所謂的誠實方式，也就是以一種比在工廠、軍隊或教職更有意思的方式去賺錢，不去做心中想做、而去做能力範圍之內的事，並盡量在能夠做的範圍內，注入一點希望。我一直在尋找志同道合的人。有時我在罷工活動中，看到罷工成功就覺得備受鼓舞。有時看到某些國家中的某些政黨、民眾推翻了另一個政黨，更讓我覺得鬥志十足。心想著：這些就是其他的高達，或是說：我就是另外一個智利人，或是說：我是另一個捷克人，或是說：我是Lip公司在此地的另一個工

人。我認為自己其實就是這個樣子。

我記不得穆瑙《日出》中那個男主角的名字。當我們看到一個演員時，我們會想說：這是一個用頭腦和身體在工作的人。演員試著與所處的有限地方產生某種關係，雖然他要求的酬勞稍高，不過還是很值得。再看看《養子不教誰之過》中的詹姆斯·狄恩（James Dean），他的演技也是一流之選。當時我和楊·波·貝蒙攜手合作《斷了氣》，就有點像尼可拉斯·雷與詹姆斯·狄恩的合作關係一樣。後來，楊·波·貝蒙在《狂人彼埃洛》中演技變得非常機械化，只有身體部分在演戲。我認為必須給他一點其他的東西才行，可是這些東西思考性太強，也是我身上的一部分。但對楊·波·貝蒙來說太難了。對我而言，這些東西就如氧氣和生命一樣珍貴，我沒有辦法割捨一部分給他。默片演員只需誇張地表演就可以了，觀眾看不到他們的演技，所以可以利用他們當做鋪陳劇情的道具。如今有聲電影演員的演技極為精湛，是電影的靈魂。因此當我們在看電影時，往往太過專注他們傑出的演技，反而忽略了劇情的發展。

你們可以看十分鐘《金髮女郎之戀》（A Blonde in Love, 1965），之後再看十分鐘《飛越杜鵑窩》（One Flew over The Cuckoo's Nest, 1975）。隨後你們就可以由兩部影片中比較一下，俄國人在十年、二十年前對捷克做了什麼事。這並不表示人俄國人是壞蛋，或者捷克人是自甘被欺壓的可憐蟲。放映這兩部影片的目的，是在比較一個叫米洛斯·福曼（Milos Forman）一號的影像，以及一個叫米洛斯·福曼二號的影像。大家看後都認為，福曼在俄國控制捷克的時期所拍的電影（一號影像），只能算是普通的小格局電影，不過我並不如此認為。福曼只管拍片，不能控制觀眾的共鳴，所以不能說是他的錯。在美國，有一

件事非常怪異，曾有很多捷克導演逃到美國去，其中有人後來發了大財，也有人變得分文不值。他們並不是美國導演中最優秀的人才，其中有一個窮困潦倒的捷克裔導演叫內梅克 (Jan Nemec)，或許你們已看過他的電影了。這個人目前在聖地牙哥的海灘，以撿空酒瓶餬口，每天可賣個三、四美元。我很想在此 (蒙特婁) 與你們共同思考這個問題，我可不希望一個人埋著頭悶想。當我們在談電影史時就可以說，這就是影史中所謂「美國關係」的其中一例。這種關係使兩個導演有了南轅北轍的結局。有人也曾向我透露說，有一、兩個捷克人雖然在美國飛黃騰達，其實他們都很苦惱。因為另外有一些捷克人並未成功，看在同胞之誼的分上，成功的人必須稍微伸出援手，不過他們對此事都感到很困擾，怎麼辦才好呢？

《巴黎屋簷下》(Sous les toits de Paris)/何內·克萊 (René Clair)

《扒手》(Pickpocket)/布烈松 (Robert Bresson)

《布拉格少女》(La Fille de Prague...)/賈姬 (D. Jaeggi)

《男性-女性》(Masculin-Féminin)/高達

當羅季格建議我接替亨利·朗瓦的位置時，我就說過：此事不在接替亨利·朗瓦，而是以另外一種方式繼續他沒做完的事。朗瓦的方式和我的並不相同，我一直都不同意他的做法。我曾在他死前向他說：「現在就可把電影圖書館賣了。假如你找不到買主，乾脆燒掉算了，以後再另辦一個就是了。」儘管如此，對我而言，亨利·朗瓦可算是一位製作了一部分電影史的導演——雖然他也有點力不從心……他是一個孤獨的人，當一個人十分孤獨無助時，實在很難支撐太久——因此，我當下就告訴羅季格，假如他願把此計畫當做在拍製一部電影的話，我就接受他的建議接下朗瓦的位置。羅季格卻問我：「到底要製作哪一部影片？」我曾有一項電影史的計畫，不過還需要再看一些影片，並和別人討論討論才行。這也是我和朗瓦共同的計畫，我本來還指望他指點我一下應走的方向呢。我一直在拍電影，卻很少看電影，很多事都不甚清楚需要借重朗瓦的地方很多。總之，我認為可以將這項電影史計畫，當做一項製片計畫會比較有意思。在製作電影史之前，必須先製作影片的觀感 (vision)，而製造影片的觀感，不僅在先看影片然後再加以討論，或許還要知道如何去看才行。對於這一點我曾有過質疑，但現在已經非常確定。或許我們應該指出……電影表現某些事物的觀感史，以及電影沒有表現的部分。這點也是此部電影史中所要申述的論點：即根據一些典型例子來證明，為何電影與繪畫、文學不同，以及隨後的有聲電影產生何種轉變，電影帶來哪些正面影響，呈現什

麼、隱藏什麼等等。當我初到此地時，我以為可以和你們一起實際體驗觀影的經驗，比較對照某些影片的片段。可是我很快便發現，我光有看電影的設備，手頭上卻沒有影片。而他（羅季格）可以拿到影片，卻又沒有所需的設備，或是設備雖然就在旁邊，卻因放置的方式不適，而無法加以利用。因此，大家只好侷限在電影俱樂部的討論形式上，也就是說先看一部影片，然後再進行討論。這種討論的缺點在於，假如我們在影片放映時，每看到一點清楚的東西，就急著講話討論，到時會因講話太多而蒙蔽了影像的威力。我認為文化焦慮的問題非常嚴重，嚴重到人們寧願被蒙蔽變得盲目無知，也不願直接承受此種焦慮的壓力。一般商業電影的觀眾至少沒此種焦慮：當他們對所看的電影不滿意時，馬上表示後悔浪費了四美元的門票。若很滿意的話，就不會遺憾花了錢，而且還會再看下一部電影。最後，我的解決方式則是放很多影片，然後彼此對照，去比較每部影片與影史的關係。我發現，我也必須強迫自己去看一些自己拍的電影。我在家的話就不會強迫自己去看了。因此，我強迫自己按照時間先後順序，去看影史中某一特定點的高達，並試著拿自己與當時或現在有關的影片做個比較……但是，這些影片都是碰運氣隨便挑選的，本來應該是看過以後才挑選的。問題是，誰又真正看過這些影片呢？此地的大學、電影學院或電影圖書館，都沒有了一本實用小指南，上面寫著：假如你想放映《斷了氣》或《男性-女性》的話，建議你先放某部，後放某部，或是各放一半以了解真相。比方說放映《金髮女郎之戀》和尚·維果（Jean Vigo）的電影時，這本小指南上面應該會說，請放影片的第十四至第十六分鐘這一段。就像研究醫學時，專家會對你建議：仔細研究一下這個部分。不過人體醫學研究已有一段相當長的歷史，不能與電影相提並論。電影僅由一個接一個的影像組合而成，所以我認為電影是一種獨一無

二，且相當有趣的東西。電影史就在電影本身之中，既不在電影之外，也不在電影旁。照理說，製作電影史應該很容易才對。當然啦，還有一些電影觀眾史等細微末節的影史等等，這段歷史也還沒完成。唯一比較容易的影史並非電影製作史，而是電影工作者的歷史。此類影史只會記錄葛里菲斯生於何年而已，頂多說出此時期在美國發生何事。光憑這些資料仍然令人摸不著頭緒，還是弄不清楚電影是怎麼拍成的。好的影史應該指出他生在何種時代、背景，為何他能夠發明這種叫「平行蒙太奇」的剪輯風格。為何此種手法是某個時期在美國發明的，而不是在俄國、或德國。好的影史應該指出，因為此時的德蘇兩國發生其他的事件，所以才發明了其他不同的東西。這種影史才具有真正的價值。

我曾有個想法，就是比較一下《男性-女性》和其他「青年導演」所拍有關年輕人的電影……我會想：這些導演拍攝的電影，也就是他們自己的《男性-女性》。比方說，談到默片時，我就需要借助有經驗的人，彼此交換一下對默片的看法和概念。我想看看比利·懷德（Billy Wilder）的《周日人羣》（Les hommes de dimanche），不過，我也在找一些同時期的默片。我對《男性-女性》並不太熟，昨天我們略談了一下這部影片與《狂人彼埃洛》的不同點。我所能說的就是，這部影片是應我來往的小圈圈的要求而製作的，並非出自我本人的意願。當時我的一些朋友和一、兩位助理曾問我，拍完《狂人彼埃洛》之後還能拍出什麼樣的電影。這種感覺就像五彩繽紛的煙火過後倏然的冷寂，令我覺得不太舒服。其實我也正在思索到底下一步該做些什麼。我一直秉持一項製片原則，那就是我必須在一部影片殺青之後甚至殺青前，馬上簽好下一部電影的合約，如此才能保持受薪階級正常、規律的生活步調。緊接《狂人彼埃洛》後，有人建議我與瑞典合作拍攝

一部電影，內容可以自由取材，於是我就自由改編一篇本來已完全放棄的莫泊桑的短篇小說，後來就慢慢變成《男性-女性》的劇本。事實上，我看得出這兩部影片的差異。現在，大家可以非常清楚地看出這部影片與《狂人彼埃洛》的差異。可是，到底有什麼明顯的差異？這不是三言兩語就能交代清楚的。

我嘗試去回想當時如何寫出電影對白，我記得那些對白並非杜撰，而是演員的真實訪談。那是我與他們實際的對談內容，只是其中有一部分是捏造的。每當我談到片中人物時，對話者必須根據劇中人物的某種方式，照順序來回答。有時候我真的和他們談話，片中四位男女主角都接受訪問，隨後我再將這些訪問錄影全部混合在一起，準備做出兩種剪輯，一段是歌星香達兒·哥雅（Chantal Goya）和尚·皮耶·李奧的對話，一段是另外兩人的對話。這兩段對話片段是由上述訪談剪輯而成，觀眾會以為他們在彼此交談。而事實上，他們看起來像在彼此交談，同時也像在自言自語，又像在與我交談一樣。總之，我一直嘗試把講話的那個時刻當做真實的情況，至於說話的內容倒不是很重要。我想表達的是，談話的那個時刻有可能是真實的。我喜歡嘗試以最傳統、最習慣的事物來做比喻，因為平凡事物廣為人知，也易於被接受。我喜歡取材一些眾所皆知的普通事物，再以抽象或複雜的方式，深入淺出地解釋一些重要的理念。譬如，當我想解釋燈光照明的問題時，我不會拿只有極少數人才能懂的鐳射光為例子，而是舉人人熟知的檯燈為例，然後再由檯燈來解釋燈光照明的原理。

我們也可以舉一個布萊希特（Bertolt Brecht）的詩作比喻當例子。他說：爬山時會遭遇很多困難，但真正的困難卻在開始下坡時，攀登山岳的艱辛過後，緊接著就是抵達平原的痛苦。我把我的電影事業從開始到《狂人彼埃洛》的這段經歷，比喻成登山之苦，從《男性

-女性》之後就是下坡之苦了。我在拍攝《男性-女性》時買了一台電視機，在此之前我並沒電視機。我記得楚浮曾告訴我，或是我自己曾想到說：我要和楚浮一樣買一台電視機，看看電視上演員們的表演。當時電視工業方興未艾，和電影比起來，電視演員簡直多如牛毛，因此電視不僅提供一種觀察面孔的新方式，同時也可看到很多其他的陌生面孔（演員、現場節目觀眾、節目主持人等）。我們選中的那個年輕男孩是個無所事事的閒人，那個少女也不是專業演員。菲利巴契（Philippachi）在當時除了發行《電影筆記》外，也出版《嗨，夥伴們》（*Salut les copains*）和《他》（*Lui*）等雜誌。當時的哥雅尚未成名，菲利巴契正在大力提拔她。拍這部片時，我們盡量利用四周隨手可得的人來拍戲。

我現在有一個在當時就已開始醞釀的想法，即應該偶爾拍一部成功的、高品質的電影，條件是不能影響到其他不賺錢，但也是高品質的製片計畫。有時一些主題只有一部電影在討論，缺少其他內容相同的電影當參考，故顯得乏善可陳，無法面面俱到。換言之，光憑一部影片來處理某一主題，絕對無法滿足觀眾的要求。因此我在《男性-女性》中就指出，這是未完成的電影的其中一部。這是我對這部電影的批評，假如同一年份裏有另外六十部影片，以同樣方式（年輕導演拍有關年輕人的事）拍攝而成，那麼這部影片就應該以另一種不同的方式呈現在觀眾眼前才對。老實說，要我找出一些影片的片段來與《男性-女性》做比較實在有點困難，如此一來，我勢必要找到一些由年輕導演拍的、有關年輕人的電影才行。我在電影史中甚至找不到一張可以代表此時期（一九六六年）有關年輕人的影片名單。我發現要找一些與《狂人彼埃洛》相關的影片，還比較容易些。原因很簡單，這是一部敘述極端愛情故事的電影，我們可以輕而易舉就找到三、四部類



似的電影，甚至十部也沒問題。若要選一些與《狂人彼埃洛》雷同的影片簡直易如反掌，影史中的德國默片、瑞典默片甚至義大利默片，此類電影俯拾皆是，不勝枚舉。然而，若想找到類似《男性-女性》這一型電影就很困難了。今天早上我就找不到影片，差一點開天窗，這種情況或許並不奇怪，我只好放一段賈姬（Danièle Jaeggi）的電影。我們不需在此從頭看到尾，大家在「法國電影展望」上便可欣賞到。我以前並不認識這名青年導演，僅在巴黎與她有過數面之緣，我想藉此機會看看她，想看看她在拍了第一部處女作後，現在在做什麼。當我在拍《男性-女性》時，有點從頭開始的感覺。說真的，我一直都有從頭開始的感覺。

我不能提供各位有關《布拉格少女》的重要資訊，我只能說，這是一部由住在巴黎的女導演丹妮兒·賈姬執導的影片。這是她的處女作，這部影片曾在坎城影展的「法國電影展望」一周單元中放映過。我選擇這部影片的原因是……總之，我在其他影片片段中挑中這部的理由，目的在突顯一部探討法國年輕人的問題，且由青年導演所拍製的電影，看看片中是否帶有政治色彩。因為，我從《男性-女性》開始進入了別人所謂的「政治年代」。這個稱呼似不太恰當，有種影史專門談論有問題、有困難的人，強烈地表現這些人四周所發生過的事，這種影史並不是我想做的。我的電影《男性-女性》是以社會新聞的形式，來呈現重要的政治事件，並未直接指涉政治。

我最初的構想就是以此方向為影史的出發點。這有點像美國的法官在審理案件時常說：「事實豈不就是……」，我就是想以此種方式來處理影片中某些鏡頭，「事實豈不是……」，當葛里菲斯正在做夢時，當他大喊「特寫」（close up）時，事實豈不就是他正在尋找某種表現手法。而現在這種表現手法可用很多種形式去表現，不一定就是他當

時所謂的「特寫」。這部影片就有點類似這樣。可說是一部極簡易的影史，可以用片長四小時的錄影帶形式出售，也可以剪輯成影片的形式分開出售。不過我沒那麼做，因為此片主要是為電視台攝製的，尤其我想嘗試以我所認識的電影來拍製這部影片。我真不明白，沒有實際電影工作經驗的人，怎麼能教電影。我倒認為可以拍製一些錄影帶，來當作電影課程的教材，如此應該可以收到事半功倍的效果。我們可以拍製四卷關於默片的帶子，然後再拍四卷關於有聲電影的帶子。第一卷有關默片的帶子就叫《美國默片》（Silent America），第二卷叫《俄國默片》（Silent Russia）最大的教育市場在美國，其次為加拿大，所以我想應該先以英語發音，再以法語發音。美國共有一千三百所大學，每所大學都開上兩、三堂電影課，其他較小型學校更是不計其數。因此，這個教育市場非常大，此種教學錄影帶可以提供教授們一些視覺的輔助教材。由於這些影帶是由簡易的攝錄機拍製而成，故教授們除了可以從錄影帶中獲取一些意念外，還可以自己動手操作新力牌小型攝錄機，從中獲得實際的拍片概念。譬如，當他們談到愛森斯坦時，就可實地嘗試拍一個畫面，或試著找出最好的鏡頭角度。製作這個系列電影教學影帶的構想很簡單，只要列舉一些最傳統典型的例子，來解釋影史沿革便可。前三卷就以美、蘇、德三大國的默片為主，第四卷則是以法國為主的其餘國家的默片介紹。有聲電影史也可如法炮製，先拍製美國有聲電影、俄國有聲電影、德國有聲電影，第四卷就拍以法國為主的其他國家的有聲電影。我對有聲影史的片頭稍有概念，默片方面我還不清楚。我想以美國的葛里菲斯、俄國的愛森斯坦、德國的表現主義大師穆瑙和佛利茲·朗，來展開有聲電影史的序幕，其餘的我就不太清楚。我的基本概念是：由於電影的發明，於是發展出另一種觀看事物的方式，也就是所謂的蒙太奇（剪輯）。此種令人耳目

一新的蒙太奇手法就是，以一種異於當時的小說或繪畫的表現手法，使某事與某人產生某種關連。蒙太奇手法以一種特別的方式，打開了人們的眼界，因此成效斐然，轟動一時。繪畫只有一種單一的關係，小說也一樣。當我們在看電影時，則至少會看到一種導演與影片的雙重關係，另一種是觀眾看影片的角度，於是就變成（導演→影片←觀眾）的三重關係。也就是說，有另外一種東西在漸漸形成，這種技術形式就叫做蒙太奇。蒙太奇就是「專門拍攝事物之間關係」的手法，它取代了直接拍攝事物的方式。換句話說，人們可以透過蒙太奇手法，看見事物彼此間的關係。當然，他們首先看到的，就是事物與自己本身的關係。大體而言，所有默片時代的重要電影工作者，都在探究蒙太奇的奧妙，他們都因研究蒙太奇最深入、最賣力而揚名影史。研究蒙太奇就是他們當時的重點。他們孜孜不倦地尋找一種只有電影才有的特殊效果，那就是蒙太奇。後來，當有聲電影問世之初，此種在默片方興未艾的電影手法，不僅沒有進一步被發揚光大，反而因為有聲電影發展初期帶來的混亂，使得此種寶貴的表现手法淪落到次要地位。透過蒙太奇就可以看清事物，而不再只是用嘴巴說說而已，這是蒙太奇的創新之處。透過蒙太奇，觀眾可以在銀幕上清楚看到老闆剝削工人的情形，這點光用說的並不足以說服人。電影在一言不發的情況下，以蒙太奇方式揭露出老闆剝削工人的利益時，「老闆是壞人」就變成不爭的事實。同樣的道理，現在在審判過程中，當別人要控告你時，光用嘴巴說並不夠，還要看過證據才行。在某些特別的條件下，默片就能夠以自然的方式呈現上述證據，如此一來可能會改變一切。說實在的，依我看來，假如電影可以改變的話，那麼一切都會改變。電影本來是一個最容易改變的地方，諷刺的是，它卻因為太好改變也就一直沒有改變。這是我們能夠改變事情的唯一場所，問題是，假如

改變電影，那麼我們就同時改變了觀看（事情）的方式，一切就會變得一發不可收拾了。同樣地，因為會「觀看」比較危險，所以我們才會先教小孩子「說話」，而不是「觀看」，就是這個道理。

所以這是……我已經提過了，我們這堂課主要的重點在談蒙太奇的一般概念。我們將透過一些明星的傳奇故事，來分析電影和電影史。譬如，我們可以討論一下，葛里菲斯發明特寫鏡頭有何目的？或假如是他發明的，那麼他發明此種技巧到底想做什麼？可能是他不想太近拍一個人，他想透過特寫的技巧，把遠處的東西拉近，這點他從未成功過。隨後在有聲電影中，我們發現到，特寫技巧很快就與明星制的出現產生關連。特寫是某種觀看明星的方式，明星本身具有重要意義，「明星獨裁」與純粹的政治獨裁間存在某種關係，也就是說，兩者間存在某種獨裁專橫的關係。明星制就是一個很實際的例子，電影剛好將此獨裁現象表露地淋漓盡致。相反地，我們也將試著去介紹愛森斯坦，他自認是蒙太奇專家。事實上，我則認為，他是少數具有觀點（point de vue）的電影導演之一。不過，他不會在任何時間隨便提出自己的看法。一九一五至一九二〇年期間，俄國或說是部分的俄國吧，具有一種與世界其他國家大相逕庭的世界觀。愛森斯坦不僅非常了解當時俄國獨特的世界觀，還能精準並完整地表現出來。在當時，他知道如何找出攝影機的角度，對俄國觀點的表達可說是得心應手。正因為他對攝影機角度非常有概念，故當你們把他的兩組毫無蒙太奇的平面鏡頭擺在一塊時，你們會發現，兩者間居然會產生某種關係。相反地，這並不是蒙太奇，因為與他同時期有一個人常常與他爭辯，兩人的做法正好南轅北轍，此兄滿腦子只有蒙太奇，也就是「相互關係」，可惜他不知道應該從何著手，拍出來的電影沒有凹凸的立體感，維托夫的电影便是一例。總之，我們會按照上述類似的方式，一一舉例說明

影史問題，然後再說明其後的發展、可能的發展結果，以及有聲電影的發展狀況：即反蒙太奇 (le démontage)。我們將在有聲電影部分探討，原來以鏡頭角度為主的俄國電影，如何在列寧末期和史達林時代，變成以故事為主的劇本電影，甚至變成政治警察劇本的電影。所謂的政治警察劇本電影，不外有審判、刑求拷問。以特寫鏡頭而言，這一點則是俄國電影與好萊塢電影的雷同之處。影史中很早便已開始和平共存的現象，比政治上的和平共存早很多。此外，當國與國間簽署合約時，最先交流的項目也一定是電影。國際間簽完友好條約後，彼此首先交換的東西不是原料，而是其他的東西，大概都是以電影交流揭開一切交流的序幕。

我拍過的所有電影都一樣，並沒有所謂明確的「劇本」可言，這裏的劇本就是指，以書寫形式敘述電影觀點的東西。我的電影劇本都是在拍完片後才完成，一般的劇本則是在拍片前就已定稿。

或許有些畫家作畫時會先畫草圖，等輪廓大綱畫好後再上顏色，此時他們就要先買齊一切作畫的必備材料才行。或許另外一些人的作畫方式又不一樣：他們會先出去散步，看看風景，然後開始以鉛筆勾勒輪廓，回來後就可直接作畫，不必再重看那些風景或人物。搞電影有一件很困難的工作，我自己現在已經稍微擺脫這個問題，我是說年齡愈老，愈沒有從前那種拍電影產生的焦慮感。拍電影的人常常害怕無能勝任，我想或許這就是大部分人想拍電影，卻遲遲不敢動手的原因吧。別人會誇大其詞地嚇唬他們，並且說：拍電影所費不貲。因此，這些想拍電影的人就會感到無能為力。當他們覺得有能力足以應付時，假如他們稍微誠實、不狂妄自大的話，他們又會覺得拍片的責任過重，結果還是裹足不前。一般影片的長度，規定在一個半小時到兩

個小時之間，我認為這段時間距離極為無聊。我想在影史中應該探討一下，為什麼一開始只有兩、三分鐘長的電影，怎麼會逐漸演變到某一特定的標準長度。當然啦，不遵守這項標準的話並不會進監獄，只不過會被踢出影圈大門之外罷了。這就是我們剛剛提到的勒迪克 (Leduc) 的電影《每日專欄》(chronique quotidienne) 的下場。這是一部加拿大電台委託製作的影片，共分三段，長度各為三、八和二十三分鐘。加拿大電台竟以三段的長度不一而拒收。我們都知道，每種食物的烹調時間都不同，煎一個蛋要三分鐘，煎一塊牛排的時間則更久一點，假如煎其他食物的話，所需的時間也都不一樣。但是對加拿大電台而言，煎蛋必須煎二十分鐘，煎牛排也要二十分鐘，煎任何東西都是二十分鐘。假如你不照做的話，可能好不容易到手的訂單就會飛掉。舉例來說，球賽的時間長短也是一件頗令人玩味的事，一場球賽與電影的長度差不多，約要一個半到兩個小時。我自己是個標準的足球迷，我常想，足球賽若能延長八到九個小時，一定會很過癮。對了，我覺得以前的人真是太有意思了，至少古羅馬人就是。當時的人在看鬥士比賽時，假如看了三分鐘就覺得乏味沒看頭的話，所有人就伸出姆指往下比，那麼這些鬥士就會被砍頭。相反地，假如觀眾覺得比賽很精彩刺激，此時就會豎起姆指，表示應該繼續比賽下去。因此，每場鬥士比賽的時間，全視臨場的情況而定，可長可短，沒有硬性的規定。我覺得硬性規定影片長度很不合理。對我而言，希維特的電影與維赫諾伊 (Henri Verneuil) 的電影可說是完全一樣。可是有人會說：希維特比維赫諾伊好一點。其實這麼說是不對的。不錯，希維特的電影長度都在一小時半至兩小時之間，可是並不是每一個人都能控制如儀，希維特就很行，他居然可以在預定時間內，如期完成拍片工作。也就是說，他可以在固定的周數內，與固定數目的工作人員

拍好他的電影。假如有十二個人，五周工作天的話，其預算時間就把十二人乘以五周。無論如何，拍片人數/拍片天數的關係都是一定的。但對我而言，我卻一直在設法避開此種關係，並盡快設法取得預算控制權。我在潛意識裏一直保有上述想法，現在則很有意識地去做。後來我就開始製作自己的電影，希望別人以稍微嚴肅的態度看待我。換句話說，我要讓他們曉得，我並不是拿著大筆銀子去拉斯維加斯賭博，而是真心誠意想拍部電影。但是在此之前，我就與第一個製片人爲了預算控制的事吵得很厲害，因爲我對他說：由我決定一切。我並不贊成寫劇本或是工作進度表，因爲如此一來，別人就會用這些東西來限制你，使你動彈不得。他們會質問你說：你本來預定周二要拍三隻象和兩名鬥士的場景，爲什麼你沒拍？所以我就說：假如你白紙寫黑字的話，別人就會以此來限制你。

我們發行的電影數量太少了，少到變成以下的經濟情況：就經濟觀點而言，電影公司是一種非常不健全的企業，真正的電影市場並不存在，供需關係並不平衡，拍電影一直是虧本的生意，這是一個花錢如流水、卻沒有投資報酬率的工業。換句話說，電影工業無法自供融資，是一項赤字工業。

我們先前有點意識到電視的重要，所以就買了一些攝錄機等器材。由於這個緣故，我才有機會接觸到同樣是玩攝錄機的電視台工作人員。唯一不同的是，我使用攝錄機來拍電影而不是電視節目。搞電視的人認爲這一點非常有意思，於是便建議我說：既然你會使用攝錄機，或許你可以爲我們拍一部電影？聽了這話，我毫不猶疑一口答應。這個機會就像在報上寫文章或是上電台節目一樣，非常實際。假如我們不把握這個可在電視上亮相的機會，那就和一個只在錄音室埋頭錄

音，卻從不公開演唱的歌手沒有兩樣。我認爲，假如這個歌手只找錄音的機會，而不現場公開演唱，那他以後一定會碰到問題。真正的歌手有時必須出來公開亮相，與歌迷做面對面的接觸，不能只是躲在錄音室而已。基於上述理由，我們拍製了一些實驗性的電視影片，例如《義大利鬥爭》(Luttes en Italie 1969-70)、《英國之聲》(British Sound, 1969)、《真理報》(Pravda, 1969)等，一些不太成功的研究性質電影，這些都是電視台委託拍製的。我們以拍電影的方式來拍這些電視節目，可惜效果並不好。不過，多虧我們有這些合作經驗，稍後我們才又有機會拍製其他的電視影集。法國電視第三頻道(FR3)就曾透過「國家視聽協會」(INA)問我說：能不能在兩個月內替我們拍出一部一小時長的影片？當時我和他們還有一張一小時影片的合約，不過一年只拍一次。於是我就對他們說：不行，兩個月要拍出一部一小時的影片，時間上太急促了。一小時的內容非常多，我們需有足夠的時間才行。若要我拍一部一小時的影片，至少需要一年的時間。後來我就建議說：或許我們可以在三個月內拍出一部六小時長的作品，因爲，此時我們的想法，會與兩個月內拍出一部一小時長的影片的想法完全不同了。例如，若與好友聊上六個小時，就可聊出一大堆東西來。但若想在短短一小時內一語道盡的話，時間就嫌不足了。此時我們會慌張得手足無措，想不透爲何要說這些話，而不說那些話等等。若有六小時，時間上便從容多了，我就想說：真好，至少我們可以製作一次坦率誠實的訪談，至少我們可以做一些電視從未做過的事，也就是說保留全部片長，不刪減任何片段，就算短短的十分鐘片段也要全部保留。後來那些影片也如期在電視上播放，或許你會說「僅此而已」。不過對我而言並不只「僅此而已」，電視放映的效果並沒有比較好，也沒有比較不好，無論如何這一點並不重要。對我而言，自己的



念其實是別人加諸於他們的。拍片很貴的確是個事實，但到底是哪一部影片貴呢。是否值得去拍？為什麼要拍電影？他們到底想要什麼？今天，我覺悟到我自己並不太清楚這一點。我只知道我需要談談自己，必須以某種表達形式將自己呈現於外。拍電影有助於我與別人的接觸，就算是此刻我與你們討論電影的那種客觀接觸，也是聊勝於無，對我多少有點助益。這一點我在歐洲並沒找到，假如我能在蒙特婁找到這種接觸的話，也就不虛此行了。假如還能夠製作電影，且以此為生的話，當然是再好不過了。此地就像是一部電影，而我此刻正在拍電影。當我們在評論電影時就等於在拍製電影，我不認為我現在是在演講。這一點對我造成很多稅務上的困擾，稅務人員會說：你在演講，而且也拿演講費，所以要交所得稅。我則反駁說：不，這是公司派給我的工作，我並沒有拿薪水。公司收錢是為生產（製作）一些東西，我只是製造這些東西（電影）的生產機器，所以公司就必需像養一台機器那樣養我，我只是理所當然地被供養，並不算拿薪水，因此也就不必繳所得稅。現在對我而言，時間長短已經不構成問題，不過，我對於一小時的片長時間到是有點躊躇。對我來說，拍一部好片並不需要受正常片廠制度的限制，也就是說，拍出長度一小時半到兩小時的電影，好片長則很長，短則可能只有五分鐘。影片都有雙重長度，一個是拍片的時間，另一個則是完成的電影長度。

攝錄機可以立即看到影像，是種很方便的拍片器材。攝錄機的技術關係和等級與攝影機並不相同。由於導演和攝影師可以同時看到螢光幕上立即顯現的影像，如此一來，導演-攝影師的不平等關係便起了變化。這一點本該如此，只要使用攝錄機人人就一律平等。實際上卻不然，因為只有電視使用攝錄機，電影卻仍然沿用傳統的攝影機，所以攝影師還是比導演在行，當攝影師改用攝錄機時，大家都可以馬上

作品能在電視上播，代表另一層更深的意義。有時候，我還寧願和夏天周日晚上十時收看第三台的二十萬個電視觀眾，閒聊六個小時。二十至二十五萬是最少的觀眾數量，收視率還不到一個百分點，還擠不上收視率的熱門排行榜呢。雖然如此，總是聊勝於無，至少我的電影作品還從來沒有過二十五萬名觀眾呢。這時候，我就想：其實，這二十五萬名觀眾的日常生活，也有某些地方與我的相似。此外，電視台的人並沒責怪我，他們只說影片差強人意，他們並沒有電影圈常見的，或是我個人常領教到的那種恨意。真的，有時是技術人員之間，有時是片商之間，或是影評人之間，這些人間常常都存有一種深深的恨意。我是一個專門拍製「不得體」的邊緣電影的人。事實上，我也比較關心社會上的邊緣人物，我覺得與邊緣人比較親近。不管是被猶太人驅逐的阿拉伯人，或是被德國人迫害的猶太人，或是被醫生誤診的病人，或是邊緣瘋子等等，這些都是我所關心的對象。總之，我的電影就是邊緣電影。因此，我的電影在很多地方放映都顯得不合宜。由於電視可做全球性播放，此種媒體讓我覺得，我終於可以正常地生存下去，也就是在這個時候，我才能以另外一種方式去重新思考電影，不會再被什麼一小時半或兩小時的限制所嚇著，反正光是害怕也無法改變這個事實。假如我需要四小時的片長的話，我會試著去拍一部包括四段各長一小時的影片，將影片當做四部各長一小時的作品，而不是一部長達四小時的作品。反正有一大堆具體條件（如電影院、設備器材、資金）等都對電影製片有影響。我發現，有些人在拍最後一部電影或是事業已進尾聲時，已經不能再思考以上的問題了，夏布洛就是一例。話說回來，我發現，現在才起步搞電影的年輕人，卻有很多限制，甚至比我們當初所碰到的限制還更多。除了外界的限制外，他們的想法也非常狹隘，喜歡劃地自限，總以為拍片所費不貲，卻不知道這種觀

直接看到影像，此時他就不再是這行的專家了。電影的攝影師則比其他人知道較多的東西，因他比別人知道第二天沖片廠洗出來的影像會有什麼效果，別人因缺少此種技術知識便不敢與他討論，或是當導演用盡了技術知識後，便不再談論影像的事。翌日在放映室看毛片時，導演僅能就技術觀點來看，看到有東西拍成膠卷就心滿意足了，根本談不上檢討，以至於之後就隻字不提了。但假如以攝錄機來拍片的話，就很難聘到攝影師，因為使用攝錄機時，他們就不得不提出影像、鏡頭等問題來討論，這一點我在拍片時感受良多。我最近在拍一部有關兒童的電影，我心想：和我一起合作的攝影師自己也有小孩，這一點對拍片非常有利，他不會光聽我與小朋友們的談話，這是一個不錯的傢伙——他比別人開放一些——這一點讓我很放心。他應該會以身為人父的立場對我說：「高達，注意……你不應該問小朋友那些問題，因為今天我的女兒放學回來時對我說了一些事。」我覺得，假如攝影師能夠如此建議的話，對修改劇本一定很有幫助，至少他也會參與意見，我不會是唯一思考這部電影的人，希維特、維赫諾伊和我三人對此點都有共識。我不會單打獨鬥，因此吃了不少苦頭，我在搞電影的歷程中，一直在尋找一種較不孤單的工作方式。我常常自己一個人搞得灰頭土臉，到現在才稍微有點小成就。像戈漢這個想拍電影的年輕人，他的特色就是不想孤軍奮鬥，一開始他就明白表示：我必須和別人一起合作才行。可是我開竅的比較晚，開始時還不肯承認團隊工作的重要性，現在我也覺得需要與別人一起努力才對。兩個大男人是沒辦法在一起工作的，我認為應該是一男一女的組合比較理想……我想，兩人一起合作做事一定會很有意思。使用攝錄機拍片時，就需要導演與攝影師兩人一起上陣才行，也由於拍完片後，可以馬上倒帶看剛拍過的影像，所以此類工作也需要有很多不同階級的工作人員，平

起平坐共同來討論研究才行。

這是我的電影，所以由我全權做決定。但別人也不必因為這是我的電影，在拍片時就心存顧忌，不敢對我提出任何建議。若等到殺青後才提出建議就是多此一舉了，有效的建議應該在拍片期間提出才對。影片一旦殺青，只要對我說拍的好或不好就夠了，其他的話就不必多說，電影都殺青了，還有什麼好說呢？

我發現每當我用攝錄機拍片時，工作人員就保持沉默，連安·瑪麗·密耶維爾也覺得他們太過安靜，氣氛顯得極不自然。這是因為他們覺得不能不說話，覺得必須與高達談談他們剛拍的影像。他們覺得必須開口說話，不過不是對高達說：「注意，高達，那裏你實在很高明，是一個天才」，或是「你那裏做的真像白癡一般」。令他們顯得不自然的是，他們必須開口談談本身對影像的看法，例如說：「我有一個女兒，此時我就不會用這種方式去拍她。」攝錄機可以立即放出影像，方便大家現場討論，我希望如此一來，大家就可以把我當成一般正常人，與我談話溝通，而不再把我看成是天才或十足的白癡。攝錄影機可以提供另一種拍片的技術設備，所以，唯有利用攝錄影機拍片時，我才能與電影做正常的接觸。

拍電視影片的導演，比較能夠從觀眾的立場來看事情、來思考。當我們看到一名觀眾時，就可以問他：你的生活中是否偶爾需要來個影像？有時候你是否覺得有拍照的需要？你照相嗎？假如答案是肯定的，照相的理由又是什麼？假如這位觀眾對照相沒有特別興趣的話，也就不必和他談什麼電影了。

我想，嬰兒一出生就是個很具體很實際的人。首先，他要摸一摸眼睛看得到的東西，也想看看手或身體能夠觸摸到的東西，然後他會

變成……總之，他不會一直停留在這個階段，他會慢慢改變，不管他在年老時變成瘋子或貧困潦倒，他都會回復到類似嬰兒時期的樣子。此外，老年人常常與稚齡兒童保有良好關係，因為兩者相當類似。介於兩者之間且管理這個世界的人卻總是把他們分開。我曾想，或許有一天我會拍一部相關的電影，我已構想很久了，不過現在還不到時候。我曾想用兩個年老人來重拍《斷了氣》的老人版，不過，現在我覺得可能沒有能力再去做這件事了。我想，這應該是一個頗能吸引製片和編劇的題材才對。有時，我也會認真考慮這件事，以前我只是想：很簡單嘛，反正我只要叫演員重新說一次同樣的對白不就行了。隨後我才明白這樣是行不通的，如此拍出來的東西絕對是另外一回事，不過這就是我所謂電影的開頭動機或意念，只是今天《斷了氣》還沒辦法做到這一點。既然沒有辦法做到，那麼該如何呢？我也不知道，再說，為什麼一定非要有結論不可呢？

有一段時間，我常常感覺有必要和真正的現實奮鬥、與「電視的現實」（訪問節目）對質，有必要試著和訪問對象談得比一般的電視訪問節目更久、更深入些。也就是將真實的訪談記錄片段放入影片中，並以虛構人物為訪談對象，一旦這些人被照相後，我就不明白，我的護照照片為什麼會比我本人更真實？在電影中，假如我和史提夫·麥昆（Steve McQueen）同時出現於銀幕上，而我也叫高達的話，此時別人就會說：高達在影片中叫做……；或假若是楚浮在史匹柏的電影中，扮演一個叫楚浮醫生，或叫楚浮導演的角色，此時別人也會說：啊！他（楚浮）真的在演自己的角色呢。在日常生活中，我們是否都真的在扮演自己的角色？為了符合習慣用語的規定，我很早就在一些訪問影片中，叫一些人扮演他們在真實生活中的角色。有時我也會叫一些不太出名的人在片中扮演自己的角色，例如你們昨天看的《狂人

彼埃洛》，片中那位艾卡·亞巴迪（Aïcha Abadie）公主就是位如假包換的公主。我還記得，我在片子開鏡前十五天去坎城參加影展，當時我看到艾卡·亞巴迪在街上邊走邊胡言亂語，就像在《狂》中一模一樣。於是我就告訴助理說：去問問那個女人，看她是否想演電影。在拍片時我就問她：你能不能重說一次那次在坎城……她一點也不覺得不好意思，說「演」就「演」。事實上，我認為她對事情的看法非常準確。早在十年前，她就揭露黎巴嫩是一個滿佈地雷的國家，還預測社會主義即將誕生，她也因這些聳動的言論被逐出國門。隨後她的話即告一一實現，誰說她瘋了？

假如我要拍一個十九歲妙齡少女的話，那麼我一定會叫一個實際年齡剛好十九歲的人來拍，我不會憑空創造一個十九歲少女的角色。這種選角方式不是為觀眾，而是為我自己。如此一來，我就可以拿一個真實的基礎，與四周不真實的人物或物體相比較。我不認為紀錄片和劇情片有何不同，我自己就經常悠遊於兩者之間。就像昨天我向你們說過的：電影是一種由一個軸擺動到另一個軸的東西，在影片裏又可放置很多軸線，指出軸線並擺動至很多地方。比方說，由紀錄片游移到劇情片，在《賴活》裏由安娜·卡希娜游移到布里斯·巴漢（Brice Parin），由楊·波·貝蒙轉到機器公主。有時則由一段某人的真實訪談，游移到另一段也是真實的訪談，然後再設法由這個真正的現實裏產生非現實性，如此一來，呈現的訪談效果便截然不同。現在，當我拍片指導一名演員講男孩角色的台詞時，我看他會看得比較清楚，我覺得好像就站在他的前面，有一種距離感；因為我自己就是男生，所以同時也覺得好像就站在他的後面，非常接近他：當一個人想到自己時，他會由（自己的）後面想起；但別人看他時則是由（他的）前面

看起，有一段距離。也就是說，每個人大概都有兩種觀看自己的角度。同樣地，當我想到另外一個男生時，我也能夠以這兩種角度去想他，因為他就是另一個「我」。若是另一類生物如動物的話，我就把他當做單純的動物來看，譬如說看一隻長頸鹿，從任何角度怎麼看都是一隻長頸鹿。至於女人嘛，我只會用一種方式去看她，不是從背部就是從正面去看，我絕對不可能變成「她」，或擁有她的觀點。假如是一個男生的話，……假如我是異性戀者的話，無論是同性戀或女人都能帶給我另一種觀點，並不是因為他們的觀點與我的不同，而是因為他（她）有雙重觀點，兩個人各有雙重觀點就等於有四種觀點。

上電影課的人，不妨盡量試著去了解他們所看到的電影，以及他們看電影的方式，這樣就可以說是在做影史了。剛剛我把話題又開了，在所有影史中，唯一出爐的電影史並非影片史，那部永遠無法完成的影史，就是看過的影片的歷史，也就是看過影片的電影觀眾史。假如觀眾在電影課上好好思考探索的話，就可完成這部電影觀眾史。所謂影史就是兩個軸以及介於其間的針，這支針就是影片，也算一個軸。第一個軸就是真正的影史軸，比方說葛里菲斯出生於何年代和拍了什麼作品；第二個軸是《國家的誕生》（The Birth of a Nation），也就是那根針；第三個軸就是當代一位看過《國家的誕生》的觀眾，就算只有一個觀眾也已經不錯了。由此我們可以看出真正的影史沿革，可惜一般只研究第一個部分，而且做的還不怎麼樣。一般的影史只會說：葛里菲斯做了某事……緊接著就來一張《國家的誕生》的劇照，強迫看影史的人去相信上面所說的話。至於我嘛，我甚至不能確定《國家的誕生》就是葛里菲斯所拍的，要我如何去相信上面所寫的東西？這可是歷史學家薩杜爾說的，當時我並不在場也沒看過，我並不清楚。

我認為我們只能相信自己親眼所見的東西，這也就是我所謂的“le socialisme”。很顯然的，雖然「眼見為憑」道理很簡單，並不是到處都是如此。大家還是很容易聽信別人的話。當大家只會人云亦云時，結果就會去相信一九一七年發生過俄國大革命、笛卡兒寫過《方法論》、葛里菲斯拍過《國家的誕生》等事，當然也相信在電影藝術學院可以學到電影此等事了。“le socialisme”就是，人們根據他們親眼所看到的來達共識，且愉快相處的境界。比方說，動物或嬰兒不會說話，他們就以眼神動作和手勢來溝通，也就是說，在動物之間或父母與小孩之間，都存有某種程度的“le socialisme”。所謂的“socialiste”式社會應該是：人人和孩子一樣（不管是中國小孩或其他國籍小孩），只使用視覺和觸覺來營造日常生活。如此一來，人與人之間才能產生真正的關係。可惜一般人只會人云亦云，不用眼睛去看，也就沒啥好談了。愛情中有些時候應該也有“le socialisme”的存在，此時雙方光以肉體去接觸對方就夠了，言語顯得多餘累贅，當然，有時某些動作也需要言語的配合，但此種情形不多……我個人則必須透過電影的形式，來呈現言語之外的其他關係。由於現今的傳播速度非常快，我們每天都會接收到成千上萬人的概念，想要做到上面所說的並不簡單。我和安-瑪麗·密耶維爾一起工作，我也常想與她建立私人關係但一直不甚順利。對於上面這種有時行得通有時行不通的情況，我和她就戲稱為「華爾茲效應」。我記得我們曾經一起去看一部布里葉（Bernard Blier）的電影，叫《圓舞曲女郎》（Les Valseuse），由傑哈·德巴狄厄（Gérard Depardieu）和咪鳴·咪鳴（Miou-Miou）主演，內容簡直是乏善可陳，一無是處……散場走出戲院時我們的感想一致，異口同聲大肆批評起來，後來因為講太多電影的壞話，我們居然吵了起來。我們一直在討論怎麼會拍出這種電影呢，辯了十分鐘我們終於達成共識：這實在是

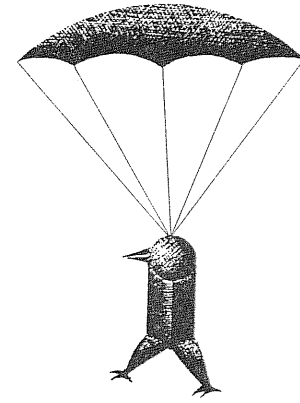


一部卑鄙、無恥、下流的電影，實在不應該拍出此種電影，我們也覺得很高興從未拍過類似電影。過了十分鐘又不對了，我們再度爭辯起來，這一次可是真正翻臉啦。我常常說，電影裏最重要的不是影像就是圖案（而不是言語）。不知各位有沒有注意到，西方國家的學校現在已愈來愈不重視美術教學。以前我很會畫畫，後來就沒畫了，我覺得很可惜，要是我一直繼續畫的話，現在也許成了繪畫專家、漫畫家或諸如此類的人。現在我真希望能夠畫圖，這比寫文章或記筆記來得更迫切。因為我不太會畫圖，所以只能畫一些箭頭等抽象的圖象，但是這些圖案常常太過抽象，別人很難理解。當安-瑪麗·密耶維爾問我說「你在蒙特婁做些什麼事」時，我真希望馬上畫出四張速寫，描述一下我在街上、在此地所做的事……假如我必須完全用言語來表達的話，我絕對辦不到。因此我才說，要是想改變人與人之間的關係的話，電影就可助一臂之力，電影是最容易改變的地方，影像本身並不危險，應該也不會造成危險，就算會造成危險，也是因為我們誤用所致。影像並不是人的肉體，它不痛不癢。要是有人撕破你的照片，你並不會覺得痛，若是你的未婚夫撕的話，你就會心痛。被撕破的照片並不會傷害人，而是撕照片的人。

我在這裏一直滔滔不絕地講話，我不會因自己話太多而感到不好意思。反正我也沒有選擇，我一定要一吐為快才行，我想表達那種不能不講話的感覺。

譯註

①S.E.P. (Société Française de Production) 法國公共電視，主管法國三家電視台 TF1、A2和FR3，自TF1民營化後，S.F.P便解散，目前A2、FR2也改名為France2，



第五段航程

我覺得很奇怪

《吸血鬼》(Les Vampires)/佛雅德 (Louis Feuillade)

《地下冥府》(Underworld)/馮·史登堡

《郵差總按兩次鈴》(The postman always rings twice)/卡內特(Tay Garnett)

《美國貨》(Made in U.S.A.)/高達

我已經說了很多次了，在此地重看自己的一些往事片段實在頗好玩的。剛剛看這部影片時我還流了一些汗，因我實在看不出來……我不知道假如你們看了之後會做何感想。由於這部片就叫《美國貨》，所以今早我便想放一些美製影片，或是一般的探險片或偵探片。我想今早放的是一部最早的美國片之一《吸血鬼》，不過導演是個法國人。佛雅德為最先拍偵探片的導演之一，他的作品開啓了偵探片之先河。稍早有史登堡的《地下冥府》。我選的這部美國偵探經典片，改編自詹姆斯·肯 (James Cain) 的小說。稍後，又放了一部延續偵探電影傳統的另一類電影，這是由克林·伊斯威特擔綱主演的《郵差總按兩次鈴》。

●我還記得影片的拍製方式，片中有很多地方交代得極不清楚。我一點也不記得為何要拍這部《美國貨》，不過，這部影片幾乎可說是訂單片，並不是偶然的即興之作。我還記得那時我正在度假，波何加 (G. de Beauregard) 打電話來問我：「高達，你能不能在三星期後交出一部電影，假如我現在製作一部新影片的話，我就能夠以此名義貸款，我急需這筆錢來付本月到期的支票。也就是說，我必須假裝做件事好申請貸款，才能償還我目前正在做的事的債務。」波何加是我的好友，而我也一直想拍電影，於是我就說：「好吧，不過要等一下……給我一天或兩小時的時間，好到附近的書店逛逛，找本偵探小說，我們就可拿現成的小說改編成電影。」事情經過大概就是這樣。我找到的是

美國作家理查·史達克 (Richard Stark) 的一本小說，書名叫《紅、白、藍》(Rouge Blanc Bleu)，反正我記不太清楚，我們便把這本書原封不動地搬上銀幕。總之……我們雖然做了大幅度的改變，不過我仍認為相當忠於原著呢。波何加則認為原著已被刪改得面目全非，作者一定認不出他的小說，所以也就沒有買版權。因為波何加一直不願付史達克版稅，所以這部影片也就從未在美國上映過。這部片子倒是在一些原作者無法追訴版稅的國家如加拿大或法國等地上映過。

或許明天我們可以放一下《我所知道她的二、三事》(Deux ou trois choses que je sais d'elle)，這部片子與《美國貨》同時拍製。在有聲電影初期，很多影片都有兩、三種配音版本，這一點我一直覺得非常奇怪。我認為兩種語言發音的電影已經很困難了，就好像是……一次同時拍兩部電影。有一次，我很想試看看實際做起來的感覺……有點像是和自己打賭吧，《我所知道她的二、三事》和《美國貨》確實是同時拍製而成的兩部電影。每部各花四周時間，總共八周，其中那些年輕少女被拷問的鏡頭原來是為《我》片所拍的。我不記得為什麼會將這些畫面剪輯到《美國貨》中，我只知道當初這些鏡頭確實是為插入《我》片中才拍攝的，後來我們卻將這些畫面剪輯入《美》片。這兩部影片同時一起拍攝，使用同一組工作人員，同時進行剪輯工作——當時我有兩間剪接室——就純商業觀點的製作方式來看，我想《美》片的賣座情況應該比較好才對。我並不認為這部影片拍得好，比較值得一提的是顏色：我這部片子在色彩效果方面頗下功夫，但光有這一點還談不上是一部好電影。

當我回想到拍《美》片的那個時期（一九六六年），那時法國正發生班·巴卡 (Ben Barka) ②事件，總之……在我腦海裏我記得這是一部非政治電影，很嚴謹，想要表達……此外，有時片中有一些聲音和

一些斷斷續續的談話。當時的電檢標準比我還要可笑，我想我也能夠裝模作樣，假裝很嚴肅的樣子……那時正是我初試啼聲的時候。總之……在《美》片中我一直在尋找說故事的方式，我發現現今的歐洲人都不會說故事了。(美國人能夠滔滔不絕地說故事，這也是他們的力量源泉。不過，他們的故事內容卻沒有任何歷史價值的意義③))，只會說一些各式各樣的小故事，或許這正是他們的力量所在吧。我常常覺得，(美國的人、政府和社會都在不停地編故事，由於這一點，所以他們能夠將這些故事加諸於世界其他各國，不過他們在電影方面卻絲毫沒有所謂的歷史知覺。歐洲人則對時間、歷史、世界和一切皆有感覺。當我在拍電影時，大概會兼顧歷史與故事兩者，總想到去賦予電影某些歷史意義……也就是大家所說的大問題。現在我也逐漸意識到這點，我正在尋求另外一種東西，避免拍出所謂的商業電影。然後，當我能夠以更簡單的方式講故事時，或許再以另一種方式重回到商業電影上，我想這正是電影豐富且有趣之處。我發現搞了十八年電影，到頭來卻什麼也不知道。拍電影就像打沙拉醬一樣，有時沙拉醬會發，例如《斷了氣》或是《狂人彼埃洛》，賣座奇佳，但是這部《美國貨》……依我看這部片的沙拉醬可是一點也沒發。我不曉得你們的看法如何，大家必須說出來聽聽才知道。這部片子裏面什麼都有，是由一堆音樂片段、我喜歡的邂逅或一些我相當欣賞的演員所組成，當然沒理由非得把這些元素放在同一部影片中不可。你們注意看，在一些美國片中有些情節或片段還不是沒有什麼道理全湊在一起，票房居然還挺不錯的……美國人能夠成功地將他們所說的故事一股腦加在世界其他國家之上，這點應該就是美國力量的源泉吧。(或許這是因為我們生活在一個令人沮喪的時代，美國地區以外的世人不想面對自己的問題，寧願活在與他們的實際生活毫無關連的美國式故事中。)音樂也和電影的情

況一樣。以蘇聯為例，有時候他們也學美國人的生活方式，問題是，世界上還有很多其他的國家、民族、地區，為何單學美國？我想這就是所謂的美國帝國主義吧。例如音樂……我們可以看到美國如何具有……美國會有很多黑奴，也殺了很多美洲人，尤其是殺了很多印第安人，他們差點也對黑人和十分特殊的黑人音樂幹下同樣的憾事。倖存的黑人音樂隨後搖身一變，變成所謂的「美國音樂」……這正是我想和歷史相提並論的事。可是拍《美國貨》時我卻完全不知所措了，大概是因為同時拍兩部片的關係吧。我在《我所知道……》中並沒說故事，僅嘗試透過一、兩個人來研究一個地區……這個地區包含了所謂的歷史、生物和地理的事件，至於要透過一個人的原因是，我怕太多人會變得人多嘴雜，難以辦事。若用以上的方式來敘述一則小故事，最後，無可避免地會導出比一則小故事還要多一點的東西，無論是真的或假的故事皆如此。總之，我們很難單單透過一則小故事，就想洞悉故事後隱藏的全部意義。舉例來說，班·巴卡事件就非常複雜，想要單就一樁事件中找出事實，實在是非常困難的事。

（至於美國人嘛，他們最會幹這種事了，每部美國片都有一則故事，每個人都能享受到身歷其境的感覺，連我也喜歡看。我不知道他們是如何做到這一點，不過我認為其中有點不太對勁，因為我們在看電影時好像很清楚片中的故事發展情節，一旦走出電影院卻又是一頭霧水。

我個人很希望電影能夠成為生命中必要的時刻，且照生命模式構思而成。

我在拍《美國貨》時以為是在拍一部政治片。預定明天放映的那部《中國女人》則比較……也和《美》片一樣非常笨拙，把它歸為紀錄片的話會更有價值。明天，我也會同時放一些政治片，和《中》片

做比較。我會放一部俄國片、一部當時專拍社會片的美國導演凱普拉（Frank Capra）的電影，以及一部政治經典片《焦點新聞》（Z）。法國有一種「黑色系列」小說，小時候我一直夢想長大後要有一番大作為，最後也只能大量閱讀這類型小說以為寄託了。可以說，要不是看了那麼多偵探電影，我也不會迷上美國電影的。

為什麼很多人會迷上偵探片？一般人並不太喜歡警察，為什麼偵探片會如此受歡迎？探員、警察都是一些可以為所欲為的人，他們的形象符合人們對自由的概念，他們並不一定就是自由本身，而是一些手插褲袋到處閒逛、無所事事的人。他們不像守著機器的工人得天天工作，也沒有類似政府重責要承擔。他們成天口叼著煙隨意出入酒館，高興時可隨便抓某人的衣領，然後盤問他一大堆問題……警察能夠代表西方人心目中理想的自由。就算大家並不喜歡警察，他們仍是真正的英雄，比魯賓遜或泰山還更具英雄魅力。又因為這種英雄是警察，所以人人可以痛罵。表面上，我們大可不認同或假裝不認同警察，其實在我們的內心底部卻又徹底認同。警察到處閒蕩不務正業，拿錢不做事，可以為所欲為並歷經一段個人的故事。他們可以體驗一段故事，卻又不必經歷類似越南的慘痛歷史事件，或是某項罷工，或是某個團體的某個訴求……他們可以真正地經歷一段個人的故事，可以只活在與外界毫無關連的故事中。

我在《美國貨》中的敘事手法並不成功，也許我應該拿《馬蒂事件》（L'Affaire Mattéi）為題材才對，我認為會比較有意思。

其實我應該透過一個記者的角色，實際去拍一部紀錄片才對，或是叫一名真的記者來敘述班·巴卡事件，反正事情本來就是如此發展的。我不再想這個問題，後來在六八年的前兩年，我以為我終於——反



正……我了解了——幸好在當時我手頭上經常有片可拍，這一點能使我看清一些別人看不到的東西，讓我看到一些別人以為可以自動做到，實際上卻不會做的事。我以前也常以為可以隨心所欲去拍片。大部分的人都以為，心裏想做什麼就有能力做什麼，我的意思是說……，或者換個方式來說吧，女人常以為想要有孩子就會有能力生孩子，問題是，想要並不一定就會有，無論如何，就算她能生出一個孩子，她不一定就知道如何將小孩撫養長大，也不一定有足夠的力量去阻止社會（制度）日後對小孩的影響。

影壇中有件事實在令人難以置信，那就是搞電影的人並沒有天天拍片。我總是試著讓自己像一個每天工作八小時的一般受薪階級，隨時處在拍片的情況中，或是像一個每天工作三小時的人，條件是必須善用這短短的三小時，這一點可視為在工作上的特權。可是在電影這個行業中，有些人一年也許只拍一部片，有些人甚至五年才拍出一部片……或許除了……以前有一段時間美國電影在全球獨領風騷，我認為美國電影之所以出頭的原因，在於業者都在片廠工作，而且像工人或主管一樣有規律地工作。他們在工作上彼此有正常的關係，每天至少會接觸一次攝影機。今天，我覺得導演或攝影師最奇怪的一點，就是他們沒有自己的攝影機，他們看到攝影機的時間，不會比那些拍小孩的寒暑假活動的爸爸或媽媽還長。此種情況下別人居然還管他們叫電影專家，實在令人不解。或許拍攝寒暑假活動的父母們每年只碰一次攝影機，但至少他們不會因此就以為會拍電影，最多只會認為自己能夠操作攝影機，來記錄孩子出浴或玩耍的影像而已……至於那些所謂的專家，每年僅碰一次攝影機，動手的時候不是要拍攝馬龍·白蘭度（Marlon Brando）就是伊莉莎白·泰勒這類大牌明星，拍完後又是足足一整年不碰攝影機。這些人都自以為了不起，認為自己會使用攝影

機，就算一整年沒碰機器，到了來年還是一樣會操作。我自己卻花了足足二十年的時間才發現，假如隔一段時間不玩機器就會生疏不順手，問題是那些不常玩攝影機的人雖然變得生疏操作不順手，還是自認很會操作，繼續不斷地拍，久而久之，作品的品質當然就每下愈沉了。我認為，影片的品質日益惡化，原因就在電影工作者拿捏攝影機的技巧愈來愈糟，如此情況怎能奢求拍出好電影呢？

拍了這麼多年電影後，我才發覺自己已經抵達瓶頸階段，有時簡直不知道如何去拍攝接踵而來的影像，但是我不會隱藏自己的無知。隨後，發生了對法國人影響深遠的六八年五月學潮，我在潛意識裏隱約感覺到學潮對我的電影的影響。事實上，在那個事件之後我就決定探討歷史的問題——起初還挺困難的——我想處理歷史性的歷史，十年後的今天，我希望能夠透過一則小故事來達到處理歷史的目的。重新開始拍攝《第二台》，從頭開始：爸爸、媽媽、子女們……甚至重新看一次人們的故事的前端，隨後才能發明一些故事，而不必再像我以前那樣在……的統治之下，被迫和全世界的人做幾乎一模一樣的事。例如，（我發現，我們講故事的方式居然只有美國式一種方法，至少在電影這一行是如此。至於歷史較悠久的文學則有比較多種的說故事方式）美國文學逐漸普遍起來後，便對美國電影產生了深遠的影響，隨後美國電影又再回過頭去影響美國文學。今天，沒有一部好萊塢的大部頭賣座電影不是改編自小說。當一本小說問市時，往往在小說尚未付梓出版之前，電影即已先完成，一切都以商業為導向，創作和發明大不如前。在那時，我們正在莫三比克工作，這個非洲國家才剛剛獨立兩、三年而已。那裏有一個小型電影研究所，我們在該國尚未有電視之前，就已經在那裏做了一些電視方面的研究。我們的研究工作有



點像是在一個女人碰見那個將使她受孕的男子之前，就在她的身體內研究那個尚未受精的嬰孩一樣……後來我們才發現，莫三比克人的電影品味頗矛盾，他們一方面想拍一些他們所謂的政治、羣眾動員或一些我也搞不清楚的電影……這方面深受俄國和中國的影響，或許這就叫革命鬥爭的影響吧。另一方面，這些人……他們喜歡什麼呢？他們居然也喜歡看印度片和美國片。（印度電影在地球的這一端適應並模仿了美國電影，可謂次級好萊塢電影，年產量高達八百部之多。）

然而，我們都知道，大家其實很需要故事，只是不知道如何去講罷了，對大家而言，說故事是件極困難的事。大家都很想找到自己的故事，反正……就是一種屬於自己的說故事的方式，至於是郵差的故事或是其他人的故事，這就不重要了。不過，說故事實在不是件簡單的事，二次世界大戰義大利潰敗後，有一段時間，有一、兩個義大利導演成功地敘述了……可惜他們的成功並未持續很久。義大利電影曾以一種只有他們自己才有的獨特方式，成功地敘述了一些如《不設防城市》(Rome Ville Ouverte)、《老鄉》(Paisan) 和《退休生活》

(Umberto D) 等經典佳作。義大利電影曾有一、兩次成功過，後來馬歇爾計畫的經濟協助同時帶來農產與精神糧食之後，此種獨特的說故事方式便告中止。精神層次的文化與影響溫飽的農業，兩者總是配合得天衣無縫。

我們還可以來研究一下有關合約簽訂的故事……當美國電影盛行簽合約的熱潮時，德國電影正逢景氣低迷，德國電影從有聲電影初期起便處於低潮期。到了希特勒上台初期，透過派拉蒙與德國烏發(UFA) 電影公司<sup>①</sup>簽約合作，才使德國電影起死回生。希特勒扶搖直上之時，也正是派拉蒙在巴黎和柏林兩地拍攝英法德三語電影的時代，這實在是天大的巧合。除了電影，我也想在我們所做的影史中談

談片廠的情況，我希望藉此探討電影中的片廠史。如此看來，各種與電影有關的歷史都很有用，你們也可以說，《美國貨》的片名也因此才更能彰顯其意義。這部影片其實就是一種罐頭，一種我所製造的次級商品，在拍片當時，我自以為很自由，無限制，其實並不然。今天我才了解當時的功力實在還差得遠呢。由於影片命名為《美國貨》，可見我是故意拍出這部電影，因此還是可以從中得到一堆結論的。

《我所知道她的二、三事》與《美》片是在同一個月份拍攝的，……好吧，就算《我》片不能具體地說出一則故事來……一則有關某人的故事，至少也說出了大巴黎區某個小角落的故事。由於我們不知如何以美國式手法去說故事，所以飽受抨擊，這就是所有非美國電影的下場，也是全世界的悲哀。我住在瑞士，有一件事讓我覺得非常驚訝：每一個人都在買強勢貨幣瑞士法郎，這一點對瑞士人並沒有任何好處，瑞士的生活費仍然居高不下，失業問題惡化，房價與別處一樣昂貴……不過，在部分的西方世界中有一件非常奇怪的事（一部分西方人不願和中國人或印度人過一樣的生活，因為其間的差異懸殊，這點是可以理解且正常之事），令人覺得奇怪的是，德國和義大利也和美國不同，德國人和義大利人居然想要與美國人過同樣的生活方式。（德國馬克甚至比美元還強，可是他們卻寧願追隨美國，而不想在自己人中做出一番成就。論價值美元並不是全世界最強的貨幣，但他們還是寧可將領導地位拱手讓給美國，電影的情況也大同小異。）

事實上，我曾經歷歐洲電影的衰退期，那時正值二次大戰過後，由於很多東西都在戰時被摧毀，所以有所謂「重新出發」的運動。隨後我們可看到，一切與工業有關的東西全受到好萊塢的影響，直到今天情況仍未改變。

於是有時我就想，既然我有興趣來這裏和你們談談這個問題，你



發覺我在《斷》片中實在很天真，這是我的處女作。《斷》並不比其他影片好，但或許其中有些東西比其他的影片可取，在一段較長的時間裏比較具爆炸性，不過，以我自己的觀點來看，外界給予此片的評價稍嫌過高。這部影片比較出色的地方，在於影片與觀眾間的關係比較好也比較正確，不過，後來當我想再次依樣畫葫蘆時，卻沒有成功。後來的《法》片和其他一些影片的商業票房都慘遭滑鐵盧，可說是罪有應得。

我經常引用他人文章，也就是說我從不創作或發明任何東西。我都是根據我做的筆記中的一些素材來拍電影，這些筆記有些是閱讀心得，有些是別人的談話，我自己什麼都沒發明。在《第二台》中，一大部分的文本和對白，都是一些我和密耶維爾間的日常往來文章，她也同意我把這些東西放入電影中，或是諸如此類的事……僅此而已。我本身是沒有什麼創造力的……我認為電影之所以有意思，就在不需要創造任何東西。在這一方面，電影與繪畫很接近，都是局部性的創作，繪畫不需要有任何發明，只需要修正、放置東西並集合拼湊，不需要有新的創意。音樂就已經不同了，比較接近小說，是完整的創作。誠如大家所說的，電影就是所有東西各來一點的大拼盤，我認為這是電影有趣的地方。電影和繪畫一樣由一片空白開始，而和音樂一樣由各種形式組合構成（蒙太奇、畫面等等）。電影具有繪畫方面的特質，所以不管是電視或電影都會吸引很多的人，看電影和欣賞繪畫一樣，欣賞完後就可隨各人的意志隨意重組，是一種再拼湊的東西。

假如我們先看兩、三部影片的片段，然後再看一部另一個時期的影片片段，這部影片必須與早上所看的影片有些關連，全部看過後再互相比較對照，你們覺得這麼做有意思嗎？這種邊看邊比較又邊討論

們就是我的故事的製造廠商。我以歐洲人和電影工作者的身分來看，歐洲人看了很多美洲電影，因此比較容易體會你們的故事，相反地，你們看歐洲片就比較難進入狀況了。

我相信在大學裏還有一樣東西。總之，這裏的大學有很多電影課程，這一點證明此處的文化確實特別發達，我想或許這裏甚至還開劇本課程呢。關於這一點，我很想在這裏好好談一談，我一直沒機會逮到一位所謂的劇本教授，假如有機會的話，我倒是很好奇也很焦慮地想知道，到底劇本課在上些什麼。若想了解美國或加拿大電影是如何拍成的話，就一定要先了解劇本課的內容才行。

我可以了解，在中國或蘇聯那裏有劇本課程是很自然的事，根據他們的政治體制，我們很能了解這一點。但就理論而言，我實在搞不懂在自由企業的體制中怎麼會有劇本課呢？當我們購買一架小型超八攝影機時，商家會給顧客上一些課，這些課通常都還不錯：「應該先操作這個，然後再操作那個……」他們會告訴你拍攝的技巧和敘述一則小故事的方法，他們也會教你如何利用淡出和淡入製造一些特殊效果……這樣教一下，你就可以上路了。

是的，《美國貨》和《法外之徒》屬同一類型，《法》片是部很爛的電影。我記得在一張我所設計的廣告海報上，用了一句葛里菲斯的句子：「電影是什麼？電影就是『一枝槍和一個女人』。」我很同意這句話。就美國人的歷史觀點而言，這句話代表某種意義，在歐洲就沒有意義了。美國人僅依賴此種個人需求就可過活，就這方面而言他們實在很厲害，由於大家都有同樣的需求（槍與女人），於是電影業者就大量粗製濫造此類影片，大家卻從來不去探討這種粗製濫造的問題。

《斷了氣》正是此類產品，《法外之徒》則是《斷》片的延續。我



的方式，有點類似影史的過程，我們可看到那些電影工作者，如何在銀幕上呈現影圈之外的普通人的影像，如何在銀幕上發揮天馬行空的想像力，全部看完後再探討一下每部影片各自在影史中的位置。我認為同時看數部影片，再互相比較討論，此種探討影史的方式比較有意義，比較能看出影片之間的差異，與單單看一部電影，然後獨立武斷地討論來得事半功倍。

關於這一點我們會在《中國女人》再行討論。

我向來很喜歡攝影。老實說，小時候我也畫過圖，現在我很遺憾不會畫畫了。不過由於劇本的需要，現在我又重拾畫筆，或是剪一些自認不錯的漫畫圖片，藉以輔助說明劇本。不過，這麼做又很奇怪，因為如此一來……每當我在找合作製片人或銀行家或……，假如我只拿圖片給他們看，他們是絕對看不懂的，一定要拿寫好的劇本他們才能懂，否則乾脆就要拿真正畫好的影片才行。問題是我又不會畫，要是能完全畫出影片，其實也就不需要再拍了，不如去畫漫畫或做其他的事，電影就免談了。我發現，假如我們不拿寫著「他穿越一處風景，樹葉是如此……」的劇本，卻拿一些照片給製片人或銀行家看的話，這時他們會說：「天呀，這是什麼東西？拿這些東西來做什麼？」這時候我就會對他們說：「我不知道……這些東西讓我想到一某處風景。」這點比其他東西更令他們焦慮不安。

或許是因為我一直喜歡「平面」的繪畫的緣故，所以我才會有這種「平面」的東西。與透視繪畫相較，此種「平面」繪畫更為現代，而透視繪畫在某個時期與喬托(Giotto)之前的繪畫或中國畫等相比較下，又可視為現代畫。畢卡索的畫是由一些會說故事的各種形狀混合而成，這也是我喜歡他的作品的原因。我覺得除了可以放映前面談到

的三部影片之外，還可放一部克魯索(Henri-Georges Clouzot) ⑤為畢卡索所拍的電影來做個比較。看了克魯索的電影後，或許有人會問：「為什麼他的電影會用這種方式說故事呢？」至於我嘛，我的電影向來就是有點介於紀錄與寫實之間，這一點在電影中很難辦到。就像我上次說過的，我現在想試試以更明確的方式來分開一些東西，當我有很多東西（鏡頭、概念……）要同時去做時，我會一一分開來做，這也就是我會去做一些電視節目的原因。有關這部《美國貨》……有時別人可能會說：「有一種處理的方法，可以拍一部以『班·巴卡時代發生了什麼事件？』為題材的紀錄片，然後再利用一些演員演出一、兩幕景，我們不妨換個方式使整個事件更為戲劇化，然後再美化一下故事情節，先決條件是要以三、四集的電視節目形態來製作。話說回來，哪一家電視台會允許這種做法？因此，我就常常處於進退維谷的窘境，手腳無法伸展開來。通常電影的時間太短促，無法好好地拍出一些東西來，電視卻又有太多的時間……總之，電視沒有給我們空間和場地來拍這部電影，而是以另外一種方式完成。

此外，當我放映《斷了氣》時也是同樣的情況，總是欠缺一些東西。我在《斷》片之前放了一部……因為這是在那個時代所受到的影響。例如在《美國貨》中，假如你們當中有人是影迷的話，你們會認出影片中所有人物的名字，要不是真實演員的名字，就是一些其他影片裏的人物名字。影片中有一段，當她穿過體育館時，有人以珍妮佛·瓊斯(Jennifer Jones)的一部影片中的人物名字盧比·詹翠(Ruby Gentry)來喊她，又有人喊她戴西·肯楊(Daisy Canyon)，我忘了這個名字是哪部電影的人物名字。其實，很多漫畫家都曾用過這種方式為漫畫人物命名，因此，這部影片也可視為漫畫。不過，有一件事令我感到非常訝異，我發現這部影片的故事情節竟交代得相當

清楚，這則故事敘述一名班·巴卡事件人證的失蹤經過，至少這是一部非常真實的電影。這名叫費龔（Figon）的證人在事件發生十五天後被警察謀殺，他是事件少數證人中的一個，他有一個女兒，以前我在巴黎西北區的聖傑曼勒培（Saint-Germain-des-Prés）認識她。我還記得，那次會面後我才構想出那位尋找班·巴卡的女孩角色。這種典型的故事情節在上百甚至上萬部的美國偵探片中俯拾皆是，不過，這部片和《斷》一樣，裏面有某種東西令我很困惑（第一天我在放映《斷》片之前，曾放了一部普萊明傑的《墮落天使》，其實我應該放另外一部才對），那就是，這些美國偵探片呈現出絕然的夢境，離奇地令人難以置信，看起來故事似乎無法成立，可是在當時大家並不會對一種完全由夢想建構成的東西產生懷疑。假如十年或二十年後再看一次，大家會發現《墮落天使》簡直愚蠢透頂，更不會去喜歡這種電影。可是我嘛，我竟然發現這部片子頗具夢幻仙境的感覺，而且我還可以很清楚地想像出，明尼蘇達州一家小雜貨的女店員，周六晚上獨自一人觀看這部影片的模樣，她會覺得看了一部有情節的偵探片，裏面有Andrews、Linda Darnell等人，總之，她能夠接受這部電影。可是，現在我們再來看這部電影，只會覺得是一種完全不實在的幻境罷了。可是當我在拍《斷了氣》或諸如此類的夢幻電影時，別人可是絕對不會把這些電影看成是寫實電影的。他們會說：「這簡直就是夢幻仙境嘛，一點也不真實。」問題是，美國片也是完全虛幻不實的，克林·伊斯威特的電影和《愛麗絲夢遊記》一樣純屬童話仙境裏的情節，為何會有差別待遇？此外，我們只消看看他的訪談便知道了：他完全搞不清楚，為什麼有人會說他的電影是垃圾，卻讚美柯波拉和路易·馬盧（Louis Malle）的電影。他說：「他們和我做一樣的事，我也很認真在拍我的電影，別人說這些話到底是什麼意思？」法國男星亞蘭·德倫

（Alain Delon）也有類似情況。有一件事一直令我很困惑：有人說我在電影中並沒有說故事，我的電影本來就不是用來說故事的，我的電影具有另外一種比故事還要重要的東西，可是當大家在看克林·伊斯威特的電影時就會說：「啊！這種電影才有故事嘛。」

你們在看史登堡的《地下冥府》時，應該會把這部影片看成是當代電影，該不會有人把它當做有點虛幻不實的電影吧？這是當時大家看歹徒的方式，問題是歹徒一點都不是那個樣子的。然而，當我們做出同樣的事時，別人卻對我們說：「啊！這不是相同的事。」我想你們一定會感覺其中的差異吧。你們應該能感覺出《美國貨》與克林·伊斯威特的電影的差別，兩部片子都很爛，但你們會認為一部有點寫實，另外一部不寫實，我呢，我倒覺得兩部是半斤八兩，都同樣不寫實。

到底是什麼東西讓你們覺得伊斯威特的電影寫實呢？沒錯，你們是不喜歡他的電影，但到底有什麼東西會讓你們覺得他的電影寫實呢？在報紙上刊登的社會新聞中，有什麼東西屬於寫實成分呢？其實就是這一點令人感到訝異，我和布萊希特一樣，也在尋找寫實主義，只不過我所尋找的是一種更高層次的寫實手法，另一種寫實精神。我的理想便是拍一些伊斯威特的電影，而且要拍的好，問題是，怎樣才能拍好伊斯威特的電影呢？

舉例來說，世界上有個小角落叫做加州，很湊巧地，這個小角落正好是電影工業的搖籃……一則故事，就是如此發展而成的。事實上，這個角落也正是電子工業的發源地，電子就是一些線路，一些相連的線路。當我們去加州時，我們會強烈感覺到，這是一個沒有任何歷史負擔的地方，同時卻又充斥著成百則小故事，這就是加州的威力，這些小故事比歷史還要有分量……（加州並不需要有歷史成分，因為它本

身就能製造無數則小故事，而這些無數小故事便逐漸形成有別於世界史的「加州史」。因此，加州並不需要有歷史，能夠自行製造歷史才是重點。在加州，我們會有一種很強烈且奇怪的感覺，彷彿置身在一羣會製造生命的怪物之中。))

對我而言，「說故事」實在是一個嚴肅的大問題，因為……就算要拍成電影，也就是說，就算找到錢拍電影也會牽涉到上述問題，因為出錢的人會問你：「電影裏頭有沒有故事？」這也是別人經常問我的問題。我會回答說：「電影裏頭就是只有這個東西。」拍完片後別人又會對我說：「可是這些不是故事呀！」反正他們就是要看到具體情節才肯罷休，例如說一些人們的故事，如何偷一百法郎的故事，如何讓老闆加薪的故事，或如何做出某事來欺騙女友的故事等等。總之，什麼故事都行，反正只要有故事就可以了。其實，任何故事都很精彩感人，這些也正是大家一天二十四小時所做的事，也就是大家的日常生活，至少這些是我們的生活所留下的痕跡，雖然這些故事沒有電影的故事來得嚴謹，但也是故事，也是人們日後的回憶。

我第一次看溫德斯的電影是看《美國朋友》(Der Amerikanische Freund)。後來有一天，我又看了《守門球員的焦慮》(Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)的片段。至於法斯賓達(Rainer Werner Fassbinder)的電影，我僅看過他早期的電影(我看到蒙特婁正在放映一部他的作品，我還沒看過，正打算去看)。一開始，我發現這些電影有點像新浪潮電影，這些人會彼此稍做溝通，我經常探討這個問題——就算交換了心得，他們拍出的電影也只比別人的略勝一籌而已。現在，他們已分道揚鑣了，他們必須改變以往拍電影的理念與方向，

否則在沒有溝通交談的情況下，繼續以前的拍片方式，影片素質一定每下愈況。不過，改變方式似乎又是遙不可及的事。看完溫德斯的電影後，我覺得他欠一個叫彼得·漢克(Peter Handke)的奧地利作家(譯註：《守》片的原作者)很多東西，我並未看過漢克改編自小說《左撇子女人》(Die Linkshändige Frau)的影片……我想《美國朋友》和《狂人彼埃洛》一樣非常賣座。溫德斯對歷史並不感興趣，或許這正是我不滿意他的地方吧。我自己始終非常注重歷史，卻從未發覺自己有這個傾向，多虧有這一點在支撐我，我一直想要敘述故事，想用自己的方式來說故事，只是說得並不好，我始終就在尋找個人的說故事方式。因此，有時候，我只好透過其他的方式來做這件事。

目前，我們與莫三比克政府簽了約，想要試試以五個電視節目，來闡述這個國家如何製造形象的經過，節目名稱就叫《一個國家形象的誕生》。每個國家都會製造形象，莫三比克也製造過自己的形象，比方說印製郵票、明信片等等就是。不過，以更整體性的觀點來看，我們希望以歷史形式來敘述莫國形象的誕生過程。我們想探討他們的方式是不是和德、法、美等國一樣？既然他們自認擁有另一段歷史，他們是否能用稍微異於常態的方式說出這段歷史呢？

法斯賓達的電影具有某種能力，某種力量，所以我還頗尊敬他的，他的電影能有這些優點可說不太容易。每次我看他的訪談文章時，發現他做的東西都挺不錯的，相當具爆炸性，他看起來還頗獨立的樣子。我不知道他在什麼情況下會有自覺……電影工作者彼此間是不交談的，這點很困難……

我已經解釋過這部影片產生的過程，你也可以說，這不是一種很坦誠的拍片方式。任何影片多少還是具備某種「道德」層次的(註：即

這部片約，這點實在也太不坦誠了，除非她急需要用錢（此時我還可以效勞），可是起初並不是這個原因。這就有一點像史登堡與瑪琳·黛德麗合作的一些影片……兩人所以一道合作只不過是基於習慣因素罷了，對瑪琳·黛德麗而言是不坦誠，同樣地對史登堡也一樣，這一點我們在影片中可明顯地感覺到。兩方面都不再有慾望去好好拍戲，兩人的關係顯得很勉強。拍電影時為何只用這個人或那個人，卻不用另外一個人，這其間的選擇沒有什麼道理可言，只是習慣使然罷了。以這個觀點而言，《美國貨》顯而易見是部商業片，此處的「商業」一詞具貶抑之義。當然，想做生意並非壞事，但是如果只是想做這麼一百零一件生意的話就不太好。此時有一方面會產生幻覺——假如大家稍微狡猾一點或「耍花樣」的話——我很喜歡這部片子的某些鏡頭，不過我也希望能在別的影片中看到多一點這種完全不一樣的鏡頭。這部片子中有很多累贅的填塞物，是顯而易見的敗筆。我好不容易才拍完一小時二十分的長度，覺得這部影片拍起來很長，而實際長度卻僅有一小時二十分鐘。一小時二十分並不長，可是……我不知道……最近我拍了一些長度僅有一小時半的電視影集，片中充斥著累贅多餘的鏡頭，大家卻沒有發現這一點，也就理所當然地從頭看到尾了。

比方說，哥倫比亞電影公司有位剪接師叫海利·柯恩（Harry Cohn），他很清楚該在何處下手剪片。他在放映室裏有一把會吱嘎作響的搖椅，每次搖椅發出吱吱嘎嘎的聲音時，他就大喊：「呸，這裏要剪掉」……今天下午搖椅的吱嘎聲可是沒間斷過。這個例子或許有點誇張，不過其中也有一些真理。我發現到……我在重看《美》片時很清楚地看出哪些片段是隨便應付所拍成的，我當時只是為了好玩而去延長一個鏡頭……現在想想當時那種樂趣實在很無聊，根本沒有必要，這正是我所謂的「爛片」，就像我們說某些東西是「爛貨」一樣。

拍片者具拍片的誠意)。電影的道德觀念……對了，我們是因有好處才順便拍這部影片，波何加必須做這件事，才能拿錢去還債……而我則是隨便什麼事都想去嘗試——這裏的「隨便什麼事」是指正面的意思，可是同時你們也可以說，我們不能在隨便什麼時候做任何事，大概就是如此吧。有些時候，這個「隨便什麼」的字眼被用得太過誇張了一點：有些事或許不是隨便怎麼做，也不是隨便什麼東西，但卻是在隨便什麼時候做的。當有太多的「隨便什麼」時，情況就會變得一團糟。我倒是同意在拍電影時只能有一個「隨便什麼」，不必因為「隨便做任何事」而感到不好意思，重要的是要去做……「無論是誰」或「隨便任何人」這句話有它的價值……當我們說「隨便任何人」時，其實這句話就很貶抑，假如我們認識這個「隨便任何人」時，……他還是有自己的存在價值……這一切都很有意思，只是我們不能以隨便什麼方式去對隨便什麼人產生興趣的。

剛剛我已經解釋過了，起初這項拍片計畫略帶有一點「不道德」（譯註：指不具誠意）的色彩，或許我是想彌補……總之，身為一個電影工作者，我認為以誠拍出的電影才是好的電影，大家口頭上只會說：「我沒有權利做這個」或是「我不能做那個」，可是當大家一旦做出不坦誠的事時，自己心裏可是比誰都清楚。由於我同時拍《我所知道她的二、三事》和《美國貨》兩部電影，也就掩蓋了拍攝《美國貨》那種不坦誠的感覺。⑥

這一點我同意，不過也許克林·伊斯威特目前所做的事比我做的還更有意義。而且，以他一貫的為人，他在面對自己所做的事時更為坦誠，就算他所做的事不坦誠，整體而言至少前後很協調一致。

就拿安娜·卡希娜主演《美國貨》一事來看吧，說真的，除了習慣的因素以外，我實在找不出任何與她一起拍片的理由。她竟然也接受

《波坦金戰艦》(Potemkine)/愛森斯坦

《黃金時代》(L'Age d'or)/布紐爾和達利

《富貴浮雲》(Mr. Deeds Goes to Town)/凱普拉

《中國女人》(La Chinoise)/高達

上面這些導演在拍這些影片時，全把這些影片視為政治片。老實說，今天早上我之所以選放《黃金時代》，就是希望有人會問《黃》是否屬於政治片的問題。我想現在的影評可能不會把《黃金時代》歸為政治片，而這部片子卻很可能是唯一一部稍能製造醜聞的影片。我必須說明的是，這部片子到現在仍然具有一股強烈的爆發力，換言之，我們可感覺到影片中有一股可以改變外界事物的力量，且這一點令人覺得難堪不安。在《波》片後接著放映《黃》片是頗有趣的事。今天早上我走在蒙特婁的街上，看了一些《波》片的片段。這部影片完成於一九二五年，敘述一些發生於一九〇五年的事件，這些事件影響到一九一七年的俄國大革命，那是當時一連串規模相當大的社會變動，至少造成很大的騷動。現在我們再看看這部片子能夠留下些什麼東西……我在這個相當冷清的周末，環顧了一下蒙特婁市區四周髒亂的街道和汽車……現代文明是什麼？四十年前的人在追求什麼？然後再回顧一下一些已逝世的人的回憶，我覺得用這種角度去看電影也是很有趣的事。

我覺得《黃金時代》很有意思，因為這是一個改變……我的意思是說，這是一部探討形式 (forme) 的影片。我想最難改變的不是內容，而是外在形式。至少……假如要與一般說法唱反調的話，我們可以說，最難改變的就是形式：若想改變一個人就必須改變其外表，這種變化動輒數千年的時間。我常常想，要是把《黃金時代》列入政治電影中，

一定很有意思，因為這部影片在談一些細節的變化，一些我們看得到的最有力的形式的變化，這些變化可能只是一些社會關係或操行的問題。我們都知道，文憑或是服裝都是一些強而有力的東西，假如你衣著不整的話，有些地方就甯想進去了。一些外表形式，如在機場接待國家元首的儀式，為嬰孩舉行洗禮的儀式或是婚禮等等，我想這些禮儀形式都還相當強勢，大家仍然堅持某些表面形式。當外表形式改變時才會產生真正的改變，真正的「未改變」，就是只有改變語言，就是當人們僅在口頭上以社會主義以代替資本主義。到底真正改變的是什麼？這實在是一個很有趣的問題。

今天放映的影片包括《中國女人》在內共有四部，隨後有第五部電影，這些影片都聲稱在處理那些想要改變一些的人的變化，這些電影的主題全都透過一、兩個人來鋪陳劇情。我們可看到這裏有幾個處理不同時代背景的方式：首先是俄國人(《波坦金戰艦》)；其次是兩名西班牙無政府主義者，其中一人後來加入佛朗哥派，另一個人逃到墨西哥(《黃金時代》)；再來是一個西西里理想主義者，有段時間他曾是好萊塢霸王之一(《富貴浮雲》)；然後是一些人人稱道的所謂經典片，如《焦點新聞》之類的電影；最後則是一部在法國六八年學潮前一年所拍攝的小格局電影《中國女人》。

依此看來，我認為《黃金時代》絕對有其重要的一席之地，最好將它放在《波坦金戰艦》和《焦點新聞》之間。我認為這部描述上流社會的影片絕對會造成醜聞；其次這是一部包裝不良的影片……卡斯東·莫多 (Gaston Modò) 飾演的角色具有一股強烈力量；最後這是一部結合愛情的影片，這一點與其他政治影片截然不同，一般的政治電影中通常不探討愛情問題，而這一部卻把愛情視為一項基本元素，這裏是指一般人所謂的愛情。當然囉，你也可以參加總理的晚宴，然後

與他的女佣在地板上打滾做愛，只是這麼一來，我想你一定會被攆出門外，這也算是革命的一部分。但是，這並不表示搞革命就是要像這個樣子。不過……我的意思是說，小小的改變也是很重要的。譬如，我看我的女兒去上學，有件事令我感到很納悶：假如她學網球好手柏格那樣在頭上綁帶子，就會被學校告誡，因為這麼做屬於違規行爲。相反地，假如她只是乖乖地把頭帶紮在頭上，而不像柏格或嬉皮那樣做怪的話，學校就不會找她麻煩了。三種不同的綁頭帶方式，這實在是件微不足道的芝麻小事，問題是，對學校校長而言，此事牽涉到基本原則，也就是說，校方僅允許其中一種綁頭帶方式，但不允許另一種方式。在所有的中學或大學都是如此，就連空中小姐、空中少爺的穿著方式，或是醫院護士的制服，這些都有一定的規定……服裝穿著是種強而有力的東西，這就是我所謂的外表形式的改變。

《中國女人》這部影片很有趣。影片剛完成那時，別人看了都覺得很可笑，他們認爲這根本不是什麼政治電影，這些學生也不算什麼角色。他們都是一些布爾喬亞階級，影片中的對白是什麼東西，簡直可笑極了……種種的批評不斷。對我而言，這是在拍紀錄片，或者就說在研究人種學吧。我認爲我是在研究一種我不太認識的人種，他們是巴黎一些自稱馬列主義信徒的小集團成員。我對他們不甚了解，不過，他們倒是比那些共黨工聯主義者更能吸引我……此外，後者也不會讓我拍攝的。這些馬列主義信徒倒像是早期的基督教徒……令我很好奇。我就是這樣才認識戈漢，他也是其中的一份子，曾經引介我認識圈內一些人。他們曾經出版過一本書叫《馬列主義分子研究筆記》(les cahiers d'études marxistes-léninistes)。此外，戈漢在當時也因和我來往，而被圈內其他的人揍過，對這些馬列主義者而言，戈漢不應該和一個虛假的無政府主義資產階級電影工作者來往。

片中有一個角色真有其人，他就是扮演黑人學生的歐瑪·奇歐普(Omar Kiop)，我是透過安娜·維亞珍斯基(Anne Wiazemsky)才認識他的，他當時也是巴黎第十大學⑦的學生。我要他在影片中扮演他自己，片中有些地方我堅持由他來爲其他學生上課，也就是說以黑人的身分來演出。奇歐普已於三、四年前塞內加爾總統森葛爾(Senghor)的任內死於塞內加爾監獄。對我而言，這件事透露出……我是說，這部電影並不是……說實在的，他們的努力很可笑，可是他們本身並不可笑，應該說，所有一切發生過的事才是最可笑的。

這部影片中的人物其實都很可笑，這一點才是影片真正的現實。而且我還小心翼翼地搬出那套我唯一知道的東西，也就是我的出身背景，也就是一些上流家庭的男孩和女孩在暑假玩起馬列主義的遊戲，就和小孩子玩印第安人的遊戲一樣。《中國女人》中的學生扮演中國人，大玩馬列主義，當時也正是毛語錄出爐之初。……可是，我們再看看當年那些死硬的左派鬥士，居然變成今天這副德性……老實說，這是一部真正的紀錄片，但他們從不承認這一點……紀錄片是一種既令人感動又可笑的東西，因此我就想換一種較合情理的方式去表現。影片中的女孩獨自關在雙親的大公寓裏，在兩個月的漫長暑假中玩起馬列主義遊戲，就像其他的人在街上玩的遊戲一樣，其中真假成分同時並存。

由此看來，我認爲《中國女人》具有相當真實的成分。很湊巧地，影片殺青後一年就發生了五月學潮，由此可見這其中真的有些真實的東西，只不過我是在事件真正成形之前就拍好電影了。這正是我熱愛電影的地方……總之，我們可以利用電影來做這些事，來觀察外表形式的醞釀過程和胚胎學。胚胎學是一種非常神秘的東西，不受任何法則支配，甚至比生物學的法則還要少。比方說，爲什麼鳥類會長羽毛？

爲什麼有的人棕髮，有的人則是黑髮？最後，外表形式（forme）的創造是如何產生？其次就是社會的生命：社會如何形成（se former）？先是人類自行組成（se former）社會，這些聚集的人羣於是相互溝通（S'informer），之後彼此受到影響，然後就會有所改變（se déformer）<sup>③</sup>。這期間兩種階段之間的變化過程又是如何形成的？我們可把這種情況（變化的過程）稱之爲革命、向後轉或是螺旋轉，因爲假如我們只做向後轉，就會形成惡性循環，否則就像毛澤東所說的，如此會形成螺旋狀，事情必須如此才會有所改變。

我認爲不管是電影、電視或影像的說故事方式都相當重要，因爲這些東西不會撒謊，此外，也沒有什麼好欺騙的。我們也可以讓上述媒體撒謊來欺騙觀眾，但是影像本身也只不過是一種事實，一件事實的短暫片刻，甚至不包涵全部呢，所以所能欺騙的也只是其使用方式罷了……

至於我嘛，我拍此片的企圖並不在表達一些東西，而是要讓別人看了我的電影之後說出一些東西來。我唯一的企圖就是希望以某種方式來拍攝電影，重點不在敘述的事件本身，而是敘述事件的方式。我只是單純地以某種方式來拍片，目的就是……爲了使某些事情發生。

我可以利用電影來表現……來辯護事情的真實面，就算一切都顯得滑稽可笑，在發生過的事件中，仍然存在一些真實且有趣的東西。一九六八年在法國當大家說：「這些孩子很可笑」時，我們就可答辯說：「不對」。相反地，今天我也不會說：「這些孩子在六八年時相當正經，他們曾做過一些頗嚴肅正經的事……」，我大概會說：「那時候他們畢竟還是有點可笑」。

是誰說過有問題一定就有答案？就算是字典上有「問題」這個字，也沒有說明有問題就應該有答案。是我們發明「有問題就有答案」這

種制度的，例如教育制度便是一例。我則寧願選擇由文字和聲音組合的影像制度，久而久之只有語言制度會阻礙外表形式的變化。當然，我們可以說……「社會主義」或類似的名詞字句一直存在，大家不會真正動手打架，卻只會利用言語字句來互相攻訐……舉個例子來看，有些事是無法分類的，兩個家庭主婦不會一邊打架一邊說：「沙拉比馬鈴薯好」或是諸如此類的話……我們可以依照不同時段做不同的菜色，有時喜歡這一盤，有時喜歡那一盤。

你們或許會說：「我們感覺一切都同樣地週而復始，簡直是沒完沒了，永無止盡似的……」。其實，這種感覺是由某種被扭曲的東西所造成，那便是語言。語言就是以某種方式將一些聲音組織起來的東西，我們當然可以用語言來溝通、傳播訊息，但語言常因使用不當，無法達到充分溝通的境界。今天，大部分傳播媒體的表達方式也有相同缺點，甚至已演變成電視大量運用文章，由記者口述書寫的新聞，造成言語的雙重用法。我們可閱讀……首先，閱讀會很傷眼睛，讓大家的眼睛發痛是很重要的事，因爲假如……當然囉，如此一來，首先眼鏡的銷量會暴增，其次，他們就不能再用眼睛去看了……即所謂的「看」……他們就變成只會閱讀而已。他們使用眼睛去「閱讀」而不是去「看」。另外，小孩學習閱讀的年齡有逐年下降的趨勢，目的就是希望有一天小孩長大後不會去推翻一些東西，或是希望老年人不會開始去看一些其他的東西，或是希望原本有某種「看」的能力的部落或巫師們，不再具有任何觀察的能力了。大家卻對他們說了以下可笑的話：「這很科學……，並非如此……」然而，科學唯一的根據就是「看」，科學家和學者使用眼睛去看（發現）一些東西。問題就出在，隨後當他們在詮釋所「看見」的東西時，總喜歡試圖去「說」出所看到的東西，而不是以影片或影像的方式去詮釋（只有當他們看外界時才使用

影像)……當他們手持那種叫天文望遠鏡或是顯微攝影機時，不會把所看見的東西像拍電影一樣記錄下來，卻只會寫出長篇大論的文章。只有在證明真正看到某物時，才會把影像搬出來，可惜，此時影像的價值已喪失殆盡，只剩下一些文字……總之，這是我的看法，我已經在此討論過。愛因斯坦花了很長的時間才發現相對論，原因很簡單，因為他只會使用文字而不會使用影像或圖片，相對論和其他很多東西一樣，本來應該更早被發現才對，因有文字(文章)的攪和和討論，才延遲發現的時間。以前，大家拿決定論與自由相比較。今天，當我們看一些東西，當我們觀察美國或俄國工人是如何生活時，就會看到……假如我們實際動手去拍片，假如我們以「看」代「說」，那麼一定可以真正看到一些東西，此時就會看到可以保留和不可以保留的東西……但是這可得花很多功夫和力氣，因此呢，我們就寧可在純為消遣好玩，而不是為了工作的情況下才去使用眼力了。

是的，我想我所有的電影都是批判性電影(Le film critique)……或多或少成功。就是因為這一點，所以觀眾不能再輕鬆隨便地看，因為這是批判性電影，故只要影片上有任何東西，觀眾都不敢掉以輕心，深怕錯過。我認為所謂的批判性電影就像是正義，是一種批判……是一種能夠彰顯事情的組成元素的電影，並且能夠協助觀影者培養所謂中立客觀的批判眼光。法文critique這個形容詞有很多層意義：可以指臨界點、轉捩點、水沸點，或是一種危急情況的關鍵性時刻。也可以指如下情況：快要跌下自行車、戰爭一觸即發，或是你的老婆馬上就要離家出走等等的「緊急」狀況。

我一直盡量試著去拍一些關鍵時刻，我是以這方向把自己的電影定位為「批判性電影」，一些如《法外之徒》或是昨天放映的《美國貨》等我認為失敗的影片，都屬於此類電影。老實說當我在拍這些電影時，

我還以為是在拍攝某個時刻的關鍵點(轉捩點)。事實上，我卻一點也沒做到。這件事算是失敗了，其實我離真正的關鍵點還差得遠呢。

不過，我認為《中國女人》已經相當接近某個轉捩點。當然，還有很多其他的轉捩點，和其他的電影、其他的事情可以做。不過，我認為這部電影所處理的東西特別有意思，儘管片中與布爾喬亞階級出身的年輕人談論政治的樣子，看似遙遠且有些可笑……不過其中還是有些東西……如今，以前所有的毛派革命激進分子都「寫下」他們的自我批判，其中有些人去印度當印度教導師，有些人從事音樂創作，有些人孤獨伶仃地過活。不過，在此同時，本來應該繼續演下去的真正電影卻沒有拍成。當大家說：「應該接近人民……」反正，我自己是一直往前邁進，我一直在努力往這方面去做……

《中國女人》可當做巴黎第十大學一部分學生內部的一種證據資料(le document)，這期間在此發生過某些事件，或者說由此經過吧。巴黎第十大學曾是社會運動發源地之一，我記得那時我還特地跑到那裏去看個究竟。事實上，那裏分成兩個截然不同的世界，當時已經有人預測出一些後來甚至沒人再提起的事。十年之後的今天，我們可以重回到……

什麼是證據資料(le document)?人們在什麼時候會區別……證據資料又是什麼東西?譬如說，證據資料一定是骯髒有污點嗎?這些東西絕對不是乾淨無瑕嗎?當然，一切都是證據資料。換言之，在我們注視某人的某個時刻就是一段(紀錄)證據時刻，也就是說此刻會變成一種庫存，成爲一種記憶式的庫存，這個記憶具下列不同形式：或變成純紀錄資料的記憶……或是……紀錄資料並非一切。

因此，我喜歡利用「虛構」和「紀錄」這兩個傳統術語，這是一體兩面的事。我經常嘗試去賦予一般人所謂的紀錄片(此地就使用慣



用語吧)，某種虛構的層次，並且讓虛構人物真正地演出，且以虛構的手法（假如可以這麼說的話）安排真實人物去表演。譬如，在《中國女人》一片中，我要法蘭西·瓊森（Francis Jeanson）在一種不是由他選擇但有點虛構的情況下，實際唸出他自己寫的文章，他也接受了我的處理手法，我在其他影片中也用過相同的手法。

這些文章並不是我寫的。我只是嘗試去拿一個實質東西來談談革命。否則，手上若無證據，所陳述的事就會顯得武斷而空洞。況且，法律是由文字而不是由影像所制定的，只有在實際執行法律時才會用到影像，在法官舉證或是無辜者使用影像來證明其清白之時。有時也可用文章來代替影像舉證，不過，此時文章會被視為影像，因為我們可以用眼睛看到，突然間我們就可以看到一些東西。數學上有句慣用語術語：「由此可證……」（譯註：法文直譯為「我們可以看到……」）就是這個道理。此外，文學可以用來固化（凝固）一些東西，使之成為法律，無論是社會法或思想法皆然。有一條社會規範提到：「用餐前必須洗手」。若想改變這條規範，有時候大家就必須說：「我要有肥皂才能洗手，但肥皂很貴。」所以嘛……

我盡量不讓文字和影像產生對立。老實說，我的敵人正是那些不使用影像，或是反而利用影像來掩飾而非彰顯事物的人。大部分的電影都是在這種情況下拍成的，都設法去掩藏大家具備的東西，因此，大家都喜歡影像，因為電影會表現出隱藏的東西，同時又會幫他們掩飾。

我們生活在什麼樣的環境（le cadre）<sup>⑨</sup>之中？你回到家中時，家至少會有一扇窗戶，因此我們說家中有許多框框（les cadres），此外如門、桌子和床也都是方形或長方形的框框……因此，在家中的人都無可避免地被某些東西框住（encadré），甚至我們研究胚胎學、誕生

或是基因學的方式，也都是在研究某種形式的框框。有些時候框框不妨僵硬些，有些時候則不宜。

歐瑪·奇歐普就是太強硬了，所以才會冤死在森葛爾的手下。早在拍這部片之前，瓊森就是稀如鳳毛麟角的法國知識分子之一，這些知識分子就替當時一個積極為阿爾及利亞「回教解放陣線」（F.N.L.）賣命的組織工作，這個組織就叫做「瓊森組織」，當時正受警方的追捕，組織成員就像德軍佔領期間的法國地下反抗軍，或是現在的反越戰人士一樣，他們干冒著生命危險，僅求實踐理想。瓊森為阿爾及利亞賣命的程度超過了美國的珍·芳達（Jean Fonda），他和珍·芳達一樣都在冒生命的危險。由這層比較看來，這部片子可否歸入紀錄片中？有時候，我真不懂替一些東西取名到底有何意義？大家為東西取名以便從中認出自己來……我們管火車出入的地方叫「中央車站」，其實，我們也可以替這個地方取其他的名稱，然後……大家都喜歡把我的影片界定為劇情片或寫實片，一旦界定後又要說：「不對，高達，你拍的不是社會寫實片嘛！」

我們如何拍出這部電影？告訴你們一件事吧，對我來說這是一部紀錄片，因為當時我愛上了安娜·維亞珍斯基，她在巴黎十大上課，所以我也去那裏上課，當時，我就問她有沒有其他的朋友。我那時有一些左傾或右傾，或是我自己也搞不清楚的模糊意識型態概念，有些是別人灌輸到我的腦袋瓜中，有些則是我自己想出來的……我那時很想去一個我熟悉或至少我想了解的地方拍電影，和一些我所認識的人一起工作。假如那時維亞珍斯基不是巴黎十年的學生，或瓊森不是她的其中一位哲學教授的話，那麼也就不會有《中國女人》這部電影了。

在拍《中國女人》時，別人搞不懂為什麼我不用真的演員和電影攝影機。我沒有辦法去要求別人，大家都有工作要做，那些喜歡演戲

的人……有些小孩子喜歡喬裝玩遊戲，有些則比較不喜歡。

從這個方面來看，大家所謂的「紀錄片的傳統」應該是：我們在現場拍片，並且要參與拍片的人重複他們自己的動作。但是我記得那時也叫他們創作一則故事，也就是要他們演出舞台劇，一齣與他們實際生活稍有關係的舞台劇。總之，她幹嘛去上學？又沒有人強迫她去上學，她已二十歲成年了，她有錢……她還需要去上學嗎？這時候我們可以問她：「你能不能想像去另一所學校上課，然後我們再來演幾場舞台劇的場景，或是另一所學校……」後來我們就將這些場景拍攝起來，並放映給別人看。我那時就想，假如他們看了覺得有意思的話，就會討論下去，或許他們不會去討論，或許他們會像某些人一樣對我們痛罵一頓（事實上，他們也如我所料，真的開罵起來）。或許有些人會說：「啊！好個先見之明。」可惜這句話是在電影拍好後兩年才說出來。

我嘗試不再去做如下的事，那就是自問：「當你在拍這種電影時，你是否相信革命？」我不相信……就像是當我在拍《美國貨》時要我去相信警察，或是當我在拍《周末》時要我去相信汽車一樣的道理，我當然是不相信革命的。

不過，我倒是相信變化的可行性，這是非常可貴的一點。我也相信影像，它比變化的可行性更珍貴，因為透過攝影機或照相機產生的影像，會將變化的剎那凝固凍結，如此一來，我們就可以依照情況，與其他的影像相對照查核，看看這些改變的可行性是否有意義、有用處且令人愉悅。假如有意見不合或產生爭執的情況時，我們便可藉由影像，回憶一下當時的變化的可行性。我們都知道，人類一直都在存錄肉眼所見的事物，有時是存放在我們的記憶深處，但是由於記憶力的運作方式和我們生活其中的社會都有其侷限，有時難免發生有口難

言，難以自我表達的窘況，因此我們常常白白浪費很多時間。假如聯合國的官員多利用一點影像和文字的話，聯合國的運作應該會更有效率才對，可惜聯合國並不想有效率地做事。有些時候，人們想要變得有效率。希特勒的行為很誇張……卻有很多人的行徑和他的如出一轍……邱吉爾在英國殖民地上幹過同樣的事，法國人也在其他地區如法炮製過……而且，一旦解決了希特勒，他們便只有一種慾望，馬上去別的地方重蹈覆轍。不過，希特勒至少比較坦白，他只在自家中和別處幹壞事。然而，大家只一味強調希特勒的瘋狂行徑，認為他很危險，應該除之為快，其實真正危險的應該是他的凶殘暴行才對。換句話說，大家只消滅了他的瘋狂部分，凶殘暴行那部分卻殘留了下來。

當大家談及希特勒的暴行時，有時會利用影像，有人就曾展示過一些集中營的照片。事實上，那些被邱吉爾剝削的英國人會說：「啊！希特勒好殘忍呀！……」問題是，以前還會有人展示集中營照片以示警誡，現在已經沒有人再展示集中營的影像了，因此再也沒有人知道發生過什麼事。有個傢伙曾以自己的方式拍過一些政治電影——想到這裏，或許我們應該放一部來看看——譬如說，史丹利·克藍瑪（Stanley Kramer），這位美國導演曾以自己的方式拍過一些電影。他在拍一些有關達爾文的電影時，採用了《焦點新聞》的拍攝手法，由於他相當誠實，因此才栽了大跟斗，那部毀了他且讓大家頭痛不已的電影叫《紐倫堡大審》（Judgement at Nuremberg）。此樁世紀大審過後十多年，這位老美卻仍想要嘗試……他透過一名小法官在辦案的簡單案例，我想是史賽塞·屈賓（Spencer Tracy），片中這名法官正在辦一件案子，然後……但事實上，沒有人想要再去看清楚這些事了。

有時候，我們並不想看到影像，因為影像常令人難堪。

今天我們放映的《黃金時代》和《波坦金戰艦》都呈現一些決裂

現象，和那些想要在自身所處環境中製造決裂現象的人：法國的超現實主義者在自身所在的地方以自己的方式去……一名沒教養的粗人在一次慶典中在法國國旗上小便……或諸如此類的事……還有另外一個倒霉鬼在無名英雄墓上煮蛋……最後他也因此而吃了十天牢飯。由此看來，有時候某些事是被允許，某些事則被禁止。提到愛森斯坦，……那時正是他們（俄國人）所謂的俄國大革命的初期，那實在是一場要命的轉變。《波坦金戰艦》和《黃金時代》都具有重大的影響力。《黃金時代》被電檢査禁，很少放映，《波坦金戰艦》也很少上演，它已成了一部電影經典，但只限於人們的回憶中。一直要等到俄國革命之後，或是片中所有可能動搖其他政權的危險因素被消除之後，才又開始放映。也就是當影像的分量、影響力不復存在時，這部電影曾在所有國家遭禁演過。

你們聽聽下面這一則軼聞，就知道德國人有多麼愚蠢……當戈培爾（Goebbels）看過《波》片後，他便召來愛森斯坦，並問他是否能夠為德國人拍一些這種電影。戈培爾說：「我們需要的是一部德國波坦金戰艦。」說實在的，德國人所做的事總不會和俄國人一樣吧，他們沒有能力拍出自己的電影，我們法國人對德俄的差異看得很清楚，就算德國人真的有能力拍出有分量的影像……我想他們製造出唯一有分量的影像，就是集中營的影像，光是這一點就夠毀了他們。

總之，這兩部電影的重點都在呈現斷裂的現象，我想拿這兩部電影與一些政治、社會電影做個比較。當我們讀凱普拉的回憶錄……凱普拉談到自己時就像是一個……他不會使用「革命者」這個字眼，不過，他認為他拍了一部導致美國變動的電影。他談自己也像愛森斯坦在談自己的樣子一樣，可惜，今日大家都只把《富貴浮雲》當做一部微不足道的喜劇片。

別人從來不會問我說：「你是在拍左派或右派電影？」或是諸如此類的話。電影人對我唯一的不滿就是：「你拍的東西簡直不叫電影嘛。」當我拍電視節目時，他們又會指責我說：「這不是電視節目嘛！」說實在的，我的問題在於我連基本標準都夠不上，更談不上左右派，只能說我像沒穿衣服吧。

我認為大學裏並沒有真正在教電影，這點正是我想在這些揭發的。大學教授只是利用電影來教一些其他的東西，大家卻故意不去想這一點，電影只被當成是一種證據……總之……。說到這裏，我想到有一部克藍瑪的《冰》（Ice），把這部電影和《中國女人》做個對照可能很有意思。說實在的，當時那些自稱激進分子的人，認為這是兩部相反的電影，《冰》是真實的，而《中國女人》卻是虛構的……不過，今天我倒是很想看看……因為除了《冰》的劇情背景發生在美國和大家已知的事外，我們可以看到那些被克藍瑪以紀錄片手法（手提攝影機、報導攝影機或諸如此類的東西）拍攝而成的人物，他們和《中國女人》中的人物一樣可笑和令人感動，此外，這些人物完全脫離了美國大環境，就如《中國女人》的人物脫離法國大環境一樣。不過，正由於他們脫離法國或美國背景的方式，使得他們同時又完全進入某一背景之中，這個「脫離……之外」還是某一個……在一個地方，不是到處都是，但至少會在一個地方，因為六八年五月學潮與此片毫無關連……巴黎的街道或某些工廠佔領或諸如此類的事……我不知道……我所看到的極小部分的事和一切我未看到或感覺到的事，這些事之間僅有些微的關係，不過此種些微關係與所發生的事，仍然有著極為實際的關係。當時，大家都認為克藍瑪的《冰》或其他的作品與《中國女人》截然相異，今天，我們可以看到，其實兩片還頗雷同的。

假如當時我們能夠真正拍攝到，一些如美國「氣象報告員」等幫

派的話就很不錯。我記得他們在紐約有一間房子，他們因不諳炸藥而把整個房子給炸爛了，假如我們把這些情景都拍攝下來的話，老實說，警察們一定會覺得很好笑，他們可能會說：「原來這些就是令我們嚇得要死的傢伙嗎？」此時，他們（「氣象報告員」）便會顯得有點可笑而且可憐，說實在的，假如我們也能拍到「巴德」（Baader）幫派那票人的話，那一定會是一部十足夢幻般的影片，同時也會與克林·伊斯威特的電影一樣，具有一些極端暴力和庸俗色彩的東西。不過，想要達到此點，條件是觀眾必須先能接受影像而非言語才行。

形容詞的作用不是用來判斷一個情況，今天，我們卻已走到了一個濫用形容詞來界定事物的時代。就算在一個句子裏，用來定義句子的文法元素是動詞、補語或是其他東西，形容詞則有其他的用途，絕對不是用來定義句子的。今天，大家卻喜歡拿形容詞來界說電影，正由於這一點，我實在很想再回過頭去搞影評，再去談談電影，或是透過雜誌的形式來製作電影。假如我有時間，且能找到兩、三個志同道合者的話，我就會放手去做，我希望這樣做能有進展有出路，而不要成為惡性循環。有時候我在想，何不放棄拍電影而去寫一些或發表一些東西，出版一些混合照片與文章的東西，尤其是，我現在覺得有能力以稍微不同的方式，去做些影評的工作。換句話說，我希望我能夠像在品嚐一道菜，或是檢視汽車上沒裝好的引擎那樣，實際地去批評電影，而不要光說：「很美」、「很棒」、「媲美史登堡」、「超越莎士比亞的作品」等空洞不實際的話。我們只要看看一些影評人的用詞，就知道影評內容有多空洞。他們老愛用「棒透了」、「無與倫比」、「才華橫溢」等形容詞，有時甚至還用「絕無僅有的曠世佳作」等句子，幸好此類句子只會偶而出現。不過，有時候，這類誇浮句子仍會出現。說實在的，我們如何能夠去界定事物或人呢？難道只用一個形容詞就

夠了嗎？反正，至少不能光用「美麗」來形容就是了。假如你說你的女友很漂亮，這樣說並不是真正在定義她，只是在她身上附加一些裝飾品而已。但是，假如原來只具裝飾性質的指標，搖身一變而成為定義的中心點的話，那麼問題便隨之而生，甚至連「真」、「假」這兩個字都會完全失去真正價值。

這一點必須重看《黃金時代》才知道。我不太清楚……由達利和布紐爾所做的事看來，我想他們兩人的分量應該是旗鼓相當才對，達利的分量並沒有比較重。這部電影在批評宗教上的手法稍嫌幼稚，是影片的弱點。片中除了多處呈現教士的地方讓人爆笑外，其他的東西在當時卻會令人感到害怕。四、五年前我在紐約影展上看過這部影片，那次是該片在紐約的首映，我還記得當時電影院內一片死寂，雖然紐約客一向麻木不仁……我想這部影片具有某種違諭的力量，這是一部逾越某些東西的電影……雖然片中的一些東西都已過時了，影片違逆的只是一個過去社會的習俗，可是觀眾卻在無意識中感受到，片中有許多禁忌同時也存在他們現有的生活中，他們不敢打破這些禁忌，卻在銀幕上看到這些違反界限的影像。就這個現象來看，我認為我們可以將這部影片界定為政治電影。我想研究這部影片的拍製過程，一定會很有意思。我已經告訴過你們我的主觀看法，我認為這是布紐爾拍過的電影中，最具暴力色彩的一部，至於其他作品的暴力色彩則非常淡，無法相提並論。

可能是大家變得比較和善客氣，我自己或許也變得年輕……

剛才我已說過了，有很多事情我不會回答，或不知道該站在什麼角度去看事情。我由電影中已慢慢拾回一點信心，但不是在生活中，我一直認為電影可以幫助我建立自信，否則我也不會一頭栽進去。從

這一點看來，現在我才了解到我與觀眾非常接近，換句話說，我屬於觀眾的一分子。由於我是搞電影的，而觀眾卻不拍電影，所以他們並不接受我。這就是為什麼他們覺得除了創作者、小說家和學生觀眾之外，一般觀眾並不喜歡我的作品……正常的觀眾不能接受我，因為他們能夠馬上且很清楚地感覺到我和他們一樣，沒有什麼特別的地方。至於像約翰·屈伏塔這類人物，則不再屬於觀眾的一分子了，這就是他們喜歡他的原因，也正是他們無法接受我的原因。我所拍的電影並非為一般大眾拍的，我並不掩飾這個事實。剛剛說過，我覺得自己與觀眾很接近，唯一的理由很簡單，因為我是為自己而拍電影，否則我就不會拍電影了。假若我覺得很想航海的話，我就會上船當海員，假如我對醫學比對電影更為著迷的話，我就會選擇懸壺濟世的行業。我是花了很長的時間才弄清楚，原來自己最想要的就是拍電影。我需要為自己拍一部電影，我想藉由電影來告訴大家我是誰，藉著電影我才有權利去問別人他是何等人物。有時候，我發現影像實在是很美妙的東西，我們可以透過影像暢所欲言，我們也可以隨意批評影像的瑕疵而不覺得受窘。由於你會在影像中表現出一些自己的東西，這時別人就可以藉由影像來批評你的缺點，由於這些批評並不是直接的人身攻擊，所以你不會有首當其衝的窘迫感覺。比方說，別人會以「你拍的東西很愚蠢」的話來代替「你好愚蠢」。要是別人直接批評我，我也會和所有的人一樣覺得很糗，下不了台，我一定會反駁說：「這不是真的……，你才蠢呢……」或是諸如此類的話……如此一來就無法避免一場口角了。不過，假如我們有影像為證的話，此時我們就可以真正地看到上面的東西，當別人對我說：「你很胖，這樣對你不好」時，我就能夠從影像上印證這句話是否屬實。其他的東西也一樣，我可以說：「你居然會付一大筆錢給這種人，簡直太笨了」，或是「你居然會

去追這種女人，實在太笨了」，此時我就可以把這些東西表現出來。這正是我所要求的，這就是為什麼我認為影像的價值珍貴無比。問題是，那些擁有權勢者以及和他們互相勾結的人，並不想了解影像的價值。雖然影像太強烈、具危險性，但也不能因噎廢食而隱藏影像。我們所需的第一個影像，就是自我的形象認知。影像應該具備探討而非打擊他人的力量，有權勢者深知這一點卻又故加掩飾。影像不像白紙寫黑字的法律，具有明確固定的意思，人們在法律面前不是無辜便是有罪，沒有模稜兩可的商量餘地。影像則是「有點無辜但罪大惡極」或是「罪大惡極但有點無辜」，不是非善即惡，而是可以討論商榷的東西。由這一點看來，我認為影像能夠令人暢所欲言，沒有了影像也就無法表達。

正因為影像具有如此強大的威力，所以一些電影課都不看電影，光談理論……我嘛，我和羅季格則希望，盡可能地在課堂上討論影像的作用，我們盡量避免單獨談一部影片，而是拿三、四部影片一起來做比較，然後……這些影片都是我選的，為了談電影史，我至少需要由我的電影中，重看一次自己過去的歷程。有時候，我會突然有一種美妙的感覺，說道：「啊，我拍過某某電影，在重看這部電影之前，我想先看一下《波坦金戰艦》，我可以藉這部電影來思考一下自己的作品。」這是一種彌足珍貴的東西，老實說，我這麼做全為了自己而不是為你們，想想也實在有點過分。

是的，那時我們覺得非常不自在。說實在的，我們實在不想再參加影展，同時卻又覺得非去不可。事實上，我們不敢向那些一起參加影展的人說，他們和我們一樣笨才會來參展，同時，我們又有展示作品的慾望……這一切情結顯得錯綜複雜。有點像是去參加一個舞會，然後說：「這些笨蛋在這個舞會裏幹什麼？我不想再待在這裏了。」要是我們能夠說「這些笨蛋在這個舞會裏幹什麼」這句話，那就表示

我們同時也在這個舞會中，否則我們就不會說這句話了。一般的影展像法律一樣限制極多，蒙特婁這裏也有不少影展。話又說回來，唯有在影展上大夥才閉口不談電影。

就算電影圈的人不再彼此談論電影，多少也要談一下彼此所做的事吧，因此，他們就透過某種形式集結在一起，就像牙醫有牙醫年會 (le Congrès) 等。電影也是一項工業，因此，電影工作者也需要開年會，只是他們把這種集會取了別種名稱 (festival)。說實在的，牙醫總不會把業界的集會叫做「牙齒節」(Le Festival de la dent) 吧。

啊！這個嘛……這是因為故事情節不好，由於我一直拍很多電影，這裏所拍的嘛……當人們開始謠傳我已停拍……其實這才是我產量最多的時候。只是很少人去看我這個時期的影片，有時是故意不放映，有時則不是故意的。……這些影片也可說是一些研究探討的作品。有時候，我認為一部電影只要有兩、三個人真正看過，就是一部成功的電影了。比方說，一個女人拍了一部有關母親與子女之間的電影，假如事後只有她的母親和女兒談論這部電影……我認為其實這樣就夠了。她應該能夠很安慰地說：「至少她們已看過這部電影，至於其他的人嘛……」這就是我想說的重點。現在我認為，每次拍的電影應該有不同的目的才對……因此，每次的電影形式也應該有變化。現在，由於有攝錄機、業餘電影和一大堆諸如此類的東西問市，拍電影已不像過去那麼困難……不能夠再以「拍電影很貴」這句話來當藉口了。有些電影耗費龐大，有些卻不必花大錢。有時候，影片的某些片段不必一定是「電影」，就像你每天所說的話一樣，你總不會去把這些句子編纂成小說吧。你每天所說出的句子都屬於你的「生活小說」中的一部分，但是你總不會把買一公斤豬肉、叫計程車等一天所說的話，重

新修飾一次，讓所有句子顯得協調一致，然後到了晚上你就可以說：「啊！我今天完成了一件好美的作品！」電影也是完全一樣的道理，電影不僅很美同時也很有用，電影很接近生活，且能對人生有所助益。

我認為有些電影本來就是專為少部分觀眾所拍的，有些則只是為此地的學生所拍的。例如科學影片只是為某些科學家而拍……，隨後假如電影還有其他的意義的話……劇情片應該像這樣才對。

不過，大家對於電影有一種來自好萊塢，且完全「極權」(totalitaire) 的觀念，這個觀念先前並不存在。昨天我們已經談過，所有人之所以臣服於好萊塢的理由了。我覺得這些理由好似一些雲朵，我稱之為故事與歷史，所有的人都授予好萊塢說故事的權力，此事總有歷史淵源吧。

不管國家的政治體制屬資本主義或社會主義，這兩種體制都可能發展成極權的帝國，主義。唯一的例外是美國電影強過俄國電影，全球人士都看美國電影，這是不爭的事實。今天，假如在日落大道或是第五街上演一部俄國片的話，保證一定門可羅雀，但假如是在莫斯科上演美國片，電影院售票口前必定大排長龍。

有很多導演常常會說，「我要很多人去看我的電影」等諸如此類的話。認為一部電影應讓所有人看過，這就是一種極權的帝國主義觀念。

在上述這個整體性中，有些東西是真實的，不過有些時候，此種整體性不應該淪為所謂的極權帝國主義才是。把帝國主義放在種族層次上來看，就是希特勒倡導的優生學，若再放在電影上來看，不就會產生好的亞利安電影，爛的猶太電影或是爛的阿拉伯電影嗎？說實在的，有時候我也覺得，有一種和少數民族一樣被孤立的感覺，此時我對猶太人、阿拉伯人或其他少數民族的處境，頗有同病相憐之感。當我想到：「可是你呢，你的電影不是所有人都看過的標準範例嘛！」

此時我會說：「幸好如此！」……是的，幸好如此。但是，假如你屬於這個少數時，你就沒有薪水可拿了。在電影圈中，能夠拍到處受歡迎的電影的導演，才有權利拿薪水，後來這些人又被電視給取代了。老實說，當我看到一個電視攝影師穿背心、打領帶在工作時，看他那副有條不紊的德性……說真的，看到這種情況我不禁要自問：「為什麼他無所事事就有薪水可拿……，但是我們呢？我們辛辛苦苦地工作卻……？」

我認為在這個整體性的觀念中，同時並存一些真實以及一些完全謬誤的東西。其中比較有意思的就是那些極限，我們唯有透過極限，才能認清我們無限的慾望，進而認識何謂現實，反之亦然。框框是件極有趣的東西。當然囉，在我們的生活範圍（框框）中一切都是真的，依照你所選的框框，裏面的東西都是真的，而感官能力的表現描述也是一種有限的框框，就像我們也一樣，我們都有一個稱之為身體的肉體架框，其次還有社會架框（環境）。由此看來，架框和角度都是極有趣的東西。在影史中，大家一提到美國電影，就會談到特寫鏡頭、明星制的發明。俄國電影則發明了角度，美俄兩方都在尋求所謂的「蒙太奇」，也就是和諧銜接。美國電影透過特寫鏡頭尋找蒙太奇，也自認找到了一些東西。俄國方面，愛森斯坦則找到了攝影角度，他知道如何去架設攝影機，不過這一點也只有他知道，在俄國知道的人並不多。俄國人對事情有另一種觀點，到了某個時候，這個觀點便烙印在一個人身上，這個人便透過此種觀點，找到了自己獨一無二的觀點。當時的德國人並不是以鏡頭角度來拍電影，法國人和美國人也都不是。愛森斯坦在《波坦金戰艦》中拍了……一些士兵向走下樓梯的人羣開槍，愛森斯坦拍攝奧德薩階梯的方式，與其他導演截然不同，此後再也沒有人發現這種方式。沒有人會在……只有愛森斯坦……他先架好攝影

機，然後就這麼無意識地架構出他的電影來，只消看看他在場面調度課上所畫的草圖，便可一目了然……應該如何在一個社會發生變動的剎那當時拍下一幅影像……何況，他並非孤軍奮鬥，他的經驗正好與歷史沿革的洪流不謀而合。

## 譯註

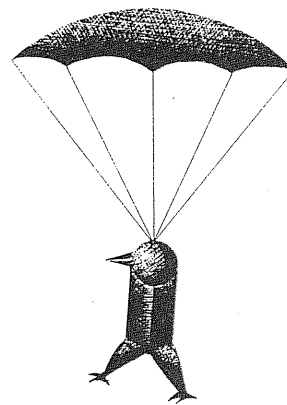
- ① 高達搞錯了，Tay Garnett的《郵差總按兩次鈴》（1946）是由Lana Turner, John Garfield等人主演，並沒有克林·伊斯威特。
- ② Ben Barka（1920-1965），摩洛哥政治人物，曾加入Istiqlal左翼組織，隨後投效「人民力量民主聯盟」黨（UNFP），擔任書記一職。後來被摩洛哥政府以缺席判決判刑，流亡至法國。1965年10月，在巴黎被兩名法國警察綁走，後可能被謀殺。摩國內政部長涉嫌唆使綁架案最深，1967年，此事件使法摩關係一度緊張。
- ③ 此處「歷史價值」有三層意思：1.分析過去發生過的事件；2.感受此刻正在醞釀的歷史性要事；3.往後預測即將發生的重要事件。
- ④ UFA電影公司於二十世紀初創於德國，三〇年代中葉被希特勒政府買下，成為政府的傳聲筒，專拍政府訂的電影，公司中的猶太人士全部被掃地出門，部分就流亡到美國。
- ⑤ 克魯索（Henri-Georges Clouzot, 1907-1977），法國導演、編劇，作品有《犯罪河岸》（Quai des Orfèvres, 1947）、《情婦瑪儂》（Manon, 1949）、《恐怖的報酬》（Le Salaire de la Peur, 1953）、《畢卡索的秘密》（Le Mystère Picasso, 1956）等。
- ⑥ 此大段所指的「坦誠」，意指拍片之初有個目標，且從頭到尾都想忠於此目標，電影完成之後也要具有相同的坦誠眼光來鑑賞評估這部電影。
- ⑦ 巴黎第十大學（Université de Nanterre）是六八年五月學潮主要動亂地區之一。
- ⑧ 高達用former衍生出的動詞羣se former、sinformer、se déformer來玩文字遊

戲。

⑨門框、窗框、框架，法文皆是cadre，引申為環境，框住設限的範圍，則用動詞encadrer的被動式encadré。

⑩Festival(節)，指對外開放，討論主題本身的集會，如音樂節、啤酒節。le Congrès年會，指某些行業業者集結一起，彼此交換意見或研究心得的集會，不對外開放。

⑪此處指拍出來的電影要給大多數觀眾看的觀念。



第六段航程

曾經有過的錯誤



《吸血鬼》(Dracula)/布朗寧 (Tod Browning)

《德國零年》(Germania, Anno Zero)/羅塞里尼

《鳥》(The Birds)/希區考克

《周末》(Week-End)/高達

今天早上，我們把影片的放映順序弄錯了。我本來想在《吸血鬼》之後放映《德國零年》。另外，有一部片子叫《羅馬帝國淪亡記》(The Fall of the Roman Empire) 也找不到了，我本來希望能放映該片其中的片段。事實上，我本來想要放另一部電影……我曾想到《妖怪》(Freaks) 這部片子，雖然沒找到布朗寧的《妖怪》，能放映《吸血鬼》也不錯。我希望影片的放映順序如下：《吸血鬼》、《羅馬帝國淪亡記》、《德國零年》，其次是《鳥》，最後才是《周末》。

我心想……選擇《妖怪》的原因，在於不同時代有不同的妖怪。因此，我們也要選一些透過不同歷史角度呈現出的各類怪物，甚至以好萊塢的角度所拍出的《羅馬帝國淪亡記》也值得看一看。上述的電影中皆呈現出某種墮落和詛咒……《吸血鬼》或許應該是某類新系列電影的最後一部作品，事實上它是此類恐怖電影的首部作品。當我一走進放映室時突然嚇了一跳，我聽到銀幕上貝拉·路戈西 (Bela Lugosi) 講的第一句話居然是，他必須吸吮鮮血才能活下去，鮮血是生命的必需品，因此必須吸食鮮血才能生存。我認為此種推論正好與羅馬人當時的殘暴行徑不謀而和，也因此才導致了羅馬帝國的滅亡。上述推論也與希特勒施加於他人的殺戮行為如出一轍，羅塞里尼則以這個比吸血鬼還更厲害的狂魔的時代末期，當做影片開頭。在《周末》一片中又重複吸血鬼的主題，沒有變化。……妖怪只是永恆、週而復始的夢魘罷了。

可以用這種眼光來看事情，如此就可構成一部影片或一則故事。就算這是一部法語發音的影片也無所謂，無論魁北克是英語區或法語區，無論影片是配音或原音，這些都不重要……我無所謂。假如能以德語發音的話最好，但是……

我認爲上述影片的配音問題並不嚴重，今天問題的重點並不在這裏……配音也是一個重要的元素，我並不反對配音，只是配音效果常常做得並不完善，總之，配音是吃力不討好的事。

我想在日本地區放映的電影也是以日語發音，此時我要求的就是好的日語配音效果。就這方面而言，我既不喜歡配音也不喜歡打字幕，我認爲最好就是在影片放映時，請好幾個人或是一個人以當地國的語言，在銀幕旁評述電影。如此一來，觀眾一方面可以看懂劇情，同時心理又很清楚看的是一部外國電影。假如觀眾不懂影片原音的語言的話，這個權宜方式可讓他們得以順利欣賞。我認爲要求全世界的人都講同一種語言，是極不合理的事。而配音或打字幕的效果又奇差無比，因此常遭人詬病。電影配音或打字幕的效果，就好像是小孩學大人講話一樣……好像影片與配音牛頭不對馬嘴的感覺。可是，我們（法國人）又常自認是一個具有高度文化與文學修養的民族，總覺得看爛字幕要比聽爛配音好一點。

我下面所要說的事先前已提過一次了：我想再拍一些我所謂的「配音」電影。換句話說，我不在拍攝的過程同時錄音，而在事後才配音，看看能否弄出另外一些東西來。配音本身並沒什麼不好，問題是，一般配音或字幕的內容都很爛。除此之外，我覺得羅塞里尼的弟弟所作的電影配樂，比配音更令人受不了。

我不贊成配音，假如觀眾想要了解劇情的話，就應讓觀眾看到一些東西。我覺得打字幕有時候會讓人以爲可以了解劇情，其實正好妨

今天我們一下子把四部影片放在一起，對某些人而言，這些影片間似乎毫無關聯，他們只會以一般眼光來看待這些影片。有些人則把這些影片看做某一特定時代的其中一個產物，觀眾可以透過電影，進一步了解這段時代背景。我們可以探討影片的前後關聯，特別是影片之前所發生的事，今天早上我覺得這一點非常明顯。總之，探討研究影片之間的前後關聯一直是我的興趣所在。

《德國零年》是一部非常神奇詭譎的影片，我們從片中可看到怪物如何滅亡，其中一個有點像小孩的怪物，他雖然不想變成怪物，最後也逃不過浩劫終告消失。我們不需要看全片，只消看一個段落便明白希特勒已死，因爲影片揭露出他的獸性，使他的妖怪狀態因曝光而告終結；他雖是一個可怕的怪物，同時卻又顯得身不由己，他之所以變成龐然怪獸的原因很簡單，因他在講話時儼然以大人物身分自居，和今日的我們極爲相似。

舉例來說，在影史中，我們可以翻開今日的柏林地圖來看看，然後探討一下，爲何怪物是由這個城市而不是由其他的城市產生的。

就「歷史性蒙太奇」或「影史的組成要素」的觀點而言，我認爲上述四部影片表面上雖然沒有明顯關聯，其實都相當成功地呈現出上述的論點。

有時候，直接切入影片中心來探討影片是件很有意思的事，有時候由外面旁觀影片也很有意思。剛看《鳥》時感覺很好……假如看了片刻後突然停止，再換上《德國零年》，這時觀眾會覺得有點失望，因爲大家實在很想再多看一下。說真的，希區考克的手法實在很不賴，觀眾才在想：「再下來會發生一些可怕的事」時，咋的一聲，又換了另外一部電影。這部影片中令人害怕的就是那些鳥，都是些食人鳥，這是另外一種猛禽，牠們會在某個時刻成羣襲擊某一個國家。我們也

礙觀眾的理解。每部影片有不同的問題，應該針對每部片的不同要求，看是要配音或是打字幕。但是話說回來，電影終歸是電影，每部片子碰到的問題也大同小異，因此或多或少都會遭受扭曲與糟蹋，嚴重的程度視影片有所不同。我認為今早所發生的事，與先前的事相比一點也不重要，這並非重要的問題，我同意這點很可惜，然而這件事實在無足輕重。

我所謂的配音，就是別人所說的影片後期錄音，也就是說，事後錄音再配上發音，若是外國片時就配上本國語發音。這就是所謂的配音，配音的發音都盡量與演員的嘴唇動作配合，看起來頗像漫畫。

不，配音工作是在一張放有特殊機器的剪接桌上進行的，另外有一卷與影像同時進行的紙帶，紙帶上印有手寫的台詞，有點類似心電圖。至少在法國，影片都以上述方式配音，在法國和義大利放的電影都是配音電影。不過，很多國家放映的影片都沒配音，例如南美洲，該區的電影採用字幕。在美國放映的電影既無配音也沒字幕，因為他們只放美國片，他們自有另外一套原則！

我還記得《斷了氣》是採後期錄音，另外一些影片也一樣採後期錄音。電影工作者在寫配音文本時，會盡量配合畫面上演員的嘴巴動作，寫些字母來配合，這些字母寫在一張與影像同時進行的紙帶上，字母長度與鼻音M或子音P相吻合。有時候，這種做法看起來愚蠢極了。其實，最好能夠直接配上真正的魁北克語、美語或義大利語字幕，就算這種配音文本可能會超過電影實際長度也無妨，我認為從頭重做一次配音是唯一的可行方式。

有時候，在原版片中當劇中人物一開口時，只是為了呼吸，劇中人物開口說一個字，然後又閉嘴……，演員以為必須模仿發音，如此一來，任何影片的聲音都變得很可怕。例如柏格曼或其他人的電影都

變得……比方說《哭泣與耳語》(Cries and Whispers) 是部配音片……配音版的人物講話的長度是原版片的三倍。有時，配音版所選的字句甚至沒有任何意義，只因為鏡頭上演員的嘴唇動作中有兩個“P”或兩個“M”的子音，於是便選一個包含這些子音的字。如此看來，表面上似乎很像那麼一回事，其實和影片文本的意思對照之下一點也不吻合，效果也相差十萬八千里。

綜觀以上所言，可見配音是件非常重要的事。我認為，若想做好配音工作，就不能在開始拍片時就想著後期錄音的事，必須稍後才做這項工作。

假如電影課的目的在教導學生如何拍製電影，和拍製好的電影的話，那麼以後一定可以拍出一些有意思的電影。問題是，工人（即學生）一定要採取主動態度，提出要求才行。可惜的是，工人一直被動，任憑老闆（即教授）的擺佈，因此培養出來的人都是一個模子塑造出來的標準型，毫無創意。

我經常在想，你們一定會認為配成魁北克語——我不知道如何稱呼這裏的語言——要比配成法語的可能性更小。因為，從前在法國，甚至歌舞片演員都要以法語重錄一切音效——這是羅季格說過的。我們絕對無法想像瑪麗蓮·夢露 (Marilyn Monroe) 用馬賽方言或其他方言唱詩歌的樣子，更何況用魁北克語呢。

當然，假如我們非得做另外一種語言版本的話，也未嘗不可，我們也可以找另外一個女歌星或另一首歌，盡量不要與原片相差太多。不過，有些時候我們會發現如此做沒有什麼意義。有些影片配成其他語言並無大礙，不過若是一首歌的話就絕對沒啥意義，這是顯而易見的。

有些人聽歌曲時，雖然聽不懂歌詞的意思，卻不覺得侷促不安。

比方說，我們聽搖滾樂時，雖然聽不懂歌詞在唱些什麼，還是能夠聽出一些東西，聽歌劇也是一樣。有時我們看電影，就算一個字也聽不懂，還是能夠了解其中的劇情。

拍電影時我啥也沒發明。我都在事前做好詳盡的準備工作，但是別人總是會說：「你怎麼拍片不用劇本？」這時我就回說：「我有其他的東西……那個東西也可以稱做劇本。」問題是別人特別稱呼的劇本又是另外一回事……就是一本寫好的書……假如給我一本一般人所稱的分鏡劇本（shooting script）的話，我會一邊試著盡量依照分鏡劇本來拍片，一邊卻又覺得無所適從……我會變得完全茫然不知如何下手。

我想劇本對某些電影很有用，例如大成本製片，小成本製片則不宜如法泡製。在大成本製片中，劇本可用來幫助辨認細節：假如劇本上記載：「劇中人杜可松、室外、白天、馬車等等」，如此一來工作人員便曉得應該在哪一天集合，就算全部有兩、三百個工作人員也不會弄錯。這就像在軍隊一樣，劇本對製片人的幫助很大。在軍隊中，支援的後勤人員數目龐大……比方說，後勤人員必須在何日攜帶汽油罐到何處為坦克車加油等等。光是一個步兵，後頭就有五到八個人為他補給武器、彈藥和服裝，另外在辦公室還有十五個人配合處理協調工作。

讓我們縮小範圍來看，電影也和軍隊差不多。福斯公司為了一個芭芭拉·史翠珊或楊·波·貝蒙之類的大牌明星，後頭便要有五十個工作人員配合才行。

你也可以說，劇本就是上述這些人的行事參考，我卻不認為劇本對拍片工作有何作用。或許有些人在拍片中途會忘記該做的事，此時

就要參考劇本，否則的話……其實話說回來，劇本並不能記下所有拍片的細節。

我經常依照自己所做的劇本來拍片，我的劇本都是由很多筆記、符號等資料所組成。……因為，當晚上大夥在分手前說：「我們明天在哪裏見面？」這要看情況才能回答。假如你回答說：「明天在東京見！」假如你要說這句話，心裏總要考慮到兩、三天的飛機行程、訂旅館或諸如此類的事吧！……這是不可能的。無論你是富有或貧困，這種會面是無法臨時安排的，並不是錢的問題。

相反地，假如我們在蒙特婁拍電影，然後有個工作人員問道：「我們明天在哪裏見面？」這時我們就可以對他說：「嗯，是這樣的，我們現在還不知道，現在應該是中午了，這樣吧，今晚十點在家裏等電話，我們再告訴你地點。」……拍電影就是這樣，沒辦法事先預定好時間表和行程，總是要等到最後一刻，才能確定下一個步驟的細節。

有些時候，我們也能夠確定下一個該做的步驟。假如對白剛出爐就趕緊交出去，假如尚未寫完，我就會對製片人說：「你別擔心，明天會寫完。」或者是我們明天在一起工作時，大夥就會一起想出該有的對白了，這就是電影工作。

大家都認為劇本是拍電影不可或缺的要件，我並不認為如此。劇本就像是火車班次時刻表，只是要讓人們相信拍電影並非兒戲，……就好像是要告訴世人，電影是件既神祕又複雜的玩意，沒有劇本就甯想拍電影了。我在此把劇本比喻成火車時刻表是有原因的，那些認為劇本很重要的人，就好像認為搭火車就必須在口袋中放一本時刻表一樣，或者是散步時必須手拿一本厚厚的電話簿，以防萬一想打電話時才能查詢所需的電話號碼。我認為劇本之於電影就在這個程度上。劇本（或電話簿）當然有其用途，不過不是一直有用，我們散步時總不

需要一直拿著厚重的電話簿吧？

假如有人開一堂劇本課或是拍攝腳本課，或是寫一本討論各種劇本寫法的書，那麼我想一定非常有意思。例如默片時代，當時沒有對白……我記得看過佛利茲·朗的一部電影的分鏡頭劇本，我想是《大都會》(Métropolis)，劇本分為五大欄，像是一本這麼大的書，也像是畫圖練習簿。現今的劇本只有一或兩大欄。

最近我讀了——就說是流覽吧——一本波蘭斯基正在動工的電影拍攝腳本。假如真的要照他的指示去拍片的話，絕對不會成功：腳本上只有三小段對白，和一行「她從那裏到那裏」的動作描述……這些只是一些基準點，一些主要為製片而設的基準點，讓大家都能參照這些已知的基準點，讓大家能夠確定，要拍的是這些東西而不是其他的東西，這一點已經很不錯了。

那些從事拍片的工作人員只是因工作關係才聚在一起，彼此間並無任何關係。假如要波蘭斯基的電影工作同仁確定，他們所拍攝的電影是改編自湯姆士·哈蒂(Thomas Hardy)的小說，首先就是要讓他們知道，拍的電影不是改編自亨佛萊·鮑嘉(Humphrey Bogart)的小說才行。也就是說，電影工作人員除了拍片的那段時間內彼此有關係外，他們之間沒有任何其他關係。要是拍攝的範圍小一點的話，彼此也就更加了解——就算是最近才認識也聊勝於無——這就像音樂家一樣，音樂家在一起演奏時不用腳本，他們只有一些筆記本，有時照著筆記本演奏，有時則不遵守。當美國著名民歌手鮑伯·狄倫(Bob Dylan)向唱片公司預借款時，唱片公司的人絕對不會回他說：「好的，不過請拿……你有腳本嗎？」我的意思是說，鮑伯·狄倫只要讓對方聽一段他的音樂便可預支費用。

我認為使用劇本是很危險的事，依我的看法是……開始時，有了

劇本就像吃了定心丸，隨後假如費用透支過高的話，別人(製片人)會以劇本的名義強迫你遵守諾言，你的諾言便是白紙寫黑字的劇本。劇本就像法律一樣，一旦成為印刷體就駟馬難追了。假如你無法遵照原先的劇本來拍片的話，別人甚至會對你說：「啊！你居然改變主意！」或者說：「啊！你是一個騙子，不然就是不誠實！」……說到騙子，你還可以反駁說「我有改變主意的權利」。但是一提到不誠實這個字眼時，你總不敢說「有什麼不可以」吧？

當然，大部分的電影工作者或是年輕導演，都曾嘗試依照傳統模式進入電影圈。只是此行業僧多粥少，想躋身其中比登天還難。大概一千人中只有一個能夠雀屏中選，而且可以確定的是，這一個幸運兒就是依固有模式訓練出來的。

事實上，「使用劇本拍片」是一個別人強加在我們腦中的成見，讓大家以為應該這麼做才能拍片。其實我們應該可以……我認為應該先叫導演提出一些影像的看法，隨後才叫他們提出文本，這樣才是比較正常的拍片方式。在好萊塢電影正值巔峯期之際，當時的電影編劇都像領週薪的公司職員一樣：他們在早上九點或九點半到福斯公司打卡上班，中午就到公司的福利餐廳吃飯，下午五點半下班。依照製片公司或製片人的要求，他們每天必須寫出二十、三十或四十頁不等的東西。以一個在公司上班的受薪階級的觀點來看，他們所做的是名符其實的「工作」。假如我們雇用一個清潔婦在每天下班後，不去收集他們交給製片人的文稿，而去撿紙屑筒內丟棄的廢稿，我相信，今天我們一定會看到一些比拍成電影更精彩傑出的劇本或是拍片點子。

我所謂的劇本，應該就是他們丟到紙屑筒的文稿，假如我們能以另外一種方式去做事，便能把這些廢稿拍成電影。這些文稿之所以被

丟到紙屑筒，就是因為它們不符合製片人所要求的模式，編劇總要交給製片人一些看得見聽得到的東西才行吧！

至於說到印記東西、在紙上抄筆記等，這些事大家都會做也一直在做，這樣做很有用。我身上也隨時帶一本筆記本，我常記筆記，只不過我的方式和一般約定俗成的方式不同罷了……我想這點正是劇本的問題。

我發現大家對劇本這檔子事既好奇又畏懼，難怪會有「劇本和電影是複雜的玩意兒」這個神話。大家時常提及這個問題，且一直對用不用劇本拍片這件事感到很好奇。我倒想知道，到底是誰灌輸他們這種劇本神話呢？

我現在非常崇拜像希區考克這樣的大師級導演，我願將他放在另一個國家、另一個社會，和其他問題放在一起討論，不過我仍然會叫他是兩個……的其中之一……總之，希區考克不僅會做我會做的事，有時候還愈做愈好，甚至到達登峯造極的境界。此外，他在默片與有聲電影交接之時，也沒有浪費很多時間去摸索……我很高興今早放映他的《鳥》。提比（Tipi）在第七/八鏡頭中什麼事也不做，同時畫面上的烏鴉愈聚愈多……第七、八個鏡頭也是一些景……我不知道該用什麼字眼來形容，我不想用形容詞……電影也就是如此，劇中人並不需要用文本來敘述，有需要時才使用文本。影像和聲音本身就是完整的表達工具，有時可以透過影像與聲音交代劇情，不需贅言。

比方說，美國的知名女歌星芭芭拉·史翠珊，她的嗓音可謂歌唱界最完整的嗓音之一。她的嗓音宛如一個擅長七、八項運動的全能選手，和她比起來，其他的運動員只算會個一招半式而已。

希區考克和愛森斯坦都是一些不受當時在位者歡迎的人物，史達林不喜歡愛森斯坦，羅斯福則看不慣希區考克，隨後還有甘迺迪和其

他的人都對他們百般刁難。儘管如此，他們仍能排除萬難，做出一番成就，例如《波坦金戰艦》中奧德薩港的樓梯，和《鳥》中主角提比的鏡頭便是最好的證明……有些影評便說：「這是電影的偉大時刻。」由這些簡單的鏡頭可看出電影所具備的無比威力——電視或許能夠從中擷取經驗，製作一些報導或新聞節目。今天早上我們有十五個人在一起看《鳥》的片段，有時我們會被片中的音樂或某些東西吸引住，而後被嚇得目瞪口呆。電影無庸置疑是一股強大的力量，應該善加利用才是。可惜沒有任何人知道如何去利用這股力量，至少沒有一個政府知道。

我正準備為莫三比克拍的電影片名叫《一個國家形象的誕生》。片名不叫《一個國家的誕生》，而叫《一個國家形象的誕生》，也就是說，一個國家透過它表現出的、想要表現出的、或是已經表現出的形象，以及它想讓其他國家認識的形象的誕生過程。事實上，我們知道所有的政府都很清楚，電影在上述過程中扮演著舉足輕重的角色（這點列寧已經說過）。對列寧而言，他的國家是由社會主義加俄國人再加上電影所組成的。他深深了解電影無遠弗屆的威力，在戰火正熾之時，還吩咐某人帶著黃金趕往紐約購買膠片。不過，他很倒霉，那個傢伙居然放他鴿子，逕自收下黃金並在當地開了一家餐館。隨後，列寧只好另外再派一個人……

事實上，這個世界上存在兩大類工業，影像（電影）屬於第二類工業。一種是光天化日下從事的工業，我們就叫做「白天工業」——也就是使身體運動的工業，例如工人製造器皿、床或汽車的動作。生產上述東西需要使（工人的）肢體運作，並以某種方式去剝削這些肢體……也就是一般人習慣稱呼的工業，我嘛，我則稱之為「白天工業」。有時候這項白天工業也在夜間進行，也就是一天三班各八小時的輪班

制，加起來正好二十四小時，不過此種工業仍然屬於「白天」的工業。

第二類是一種「不見天日」的工業，我們不妨叫「暗夜工業」，即來自人體內部運作的工業，包括慾望、心理學、神經、感官、性慾等等，以及所有屬於賭博、賣淫、販毒、觀光業、運動和其他種種的行業。只要是在白天工業後，得以實踐走出自我慾望的行為皆屬此類。一般而言，今天我們所謂的黑手黨便屬此類非法工業。此外，包括電影、電視和音樂在內的演藝業也屬於此範疇。

舉個例子來說，像拉斯維加斯這類賭城便是典型的暗夜工業。此外，在拉斯維加斯也禁止錄影拍照，這件事很奇怪，因為……因為若有業餘玩家手拿V8攝錄機到處亂拍，恐怕會拍下一些不該拍的鏡頭，例如某傢伙或某女人可能會被另一半看到他（她）躺在第三者的懷裏……這裏是唯一禁止拍攝的地方，其實這個城市應該比其他的城市更開放，更可以供人拍攝才對，這裏有很多東西實在值得一看。

其實，若以財務觀點來看的話，電影正是黑手黨洗錢的重要管道。透過這層洗錢的關係，白天工業和暗夜工業便聯結成一體。比方說，美國有個傢伙叫霍華·休斯（Howard Hughes）<sup>①</sup>，他就是這兩類工業間的聯繫人。這個傢伙不僅搞電影，同時又替五角大廈和黑手黨做事，還繼承拉斯維加斯創建人的財產，這些絕非偶然。顯然他私底下賄賂官員，才使那些所謂的黑錢或髒錢——我們看不到這些「工業」的活動——得以在善良風俗控制之下的工業中，被洗成乾淨的合法收入。問題是，是誰在幕後控制這些所謂的善良風俗？

電影與旅館、賭場一樣，屬於強勢特權的場所。常常有一些電影的花錢方式委實可疑……常有很多不能控制或是不去控制的事，令人不禁與「洗錢」手法聯想在一起……比方說，當黑手黨由賣淫業中獲取高額利潤又不願繳稅時，便可轉投資到電影事業上。

我想目前在各大學中還沒有電影經濟史這門課，就算有人想開這門課，並且說出以上這些事實的話，可能很快就會被人做掉。

拉瑟佛納（la Cevenax）用拉皮條賺來的錢，先後買下華納公司和另一家電影公司，這點不關我的事。我只是覺得把這件事說出來、揭露出來是很大快人心的。

吸血鬼德古拉是由另外一個世界降臨到現在這個世界的怪物。有人說「吸血鬼並不存在」，但是大部分時間，吸血鬼卻以人形出現於你我的四周……只消瞧一瞧片中人物的穿著便知道了。直至今日，所有董事會成員或上流社會的人都有同樣的打扮。如此看來，妖怪在哪裏？誰才是妖怪？吸血鬼德古拉的宅邸就是美國杜邦公司老闆的宅邸……電影便是在這些房子內拍攝而成。不然的話，你想他們會在哪裏拍片？你認為他們如何會想到其他的佈景？我們的點子和概念不都是來自我們所處的世界中嗎？這一點我非常確定：我們只能在看過東西後，才會對它們產生概念。假如我僅單獨看到《吸血鬼》一部影片，我絕對不會有這個概念。不過，我知道稍後將會看到《德國零年》，屆時就可以很清楚看出《吸血鬼》與《德國零年》的一些共通關係……柏林也就是德古拉的墳墓。他（她）也是另一種希特勒鬼魂的再現，這兩個人說穿了就是同一個人。假如我們在德古拉的嘴唇黏上一撮小鬍子，馬上就像是……。希特勒是一個相當神奇的人物，他是唯一的……你隨便叫一個人來，甚至是一個老太婆或是一個小嬰孩，隨便任何人都可以，然後在這個人的嘴上黏一撮小鬍子，頭上黏一絡頭髮……馬上有人會說：「就是他」。誰都沒有此種功力，拿破崙也好或史達林也好，他們都沒有希特勒這種（讓人易於模仿的）功力……因此，我們可以下個結論，那便是希特勒一定有某種……假如我們輕而易舉就能模仿他的長相的話，不就表示我們一定或多或少與他同類嗎？耶穌基督都

還沒有此種能耐，就算你在頭上戴一頂荆冠，看起來也不會像耶穌基督吧！

《德國零年》是一部瘋狂十足的電影，今天再看這部電影……當時我很崇拜羅塞里尼，愛屋及烏之故，連帶也很欣賞他的作品。我今天重看這部電影時感到非常驚訝，當時我沒看到重點，也沒有真正了解其中的內容。到了今天我才恍然大悟，……因為我現在已經有了和小孩一起拍電影的經驗。現在我才發覺，原來片中那個小男孩的腦子和身體都被塞滿了東西，一堆超出他孱弱身軀所能負荷的東西……當他明瞭這一點時，事情就變得一發不可收拾。這個小男孩不僅賣香煙而且還做……就是做一些大人和他的父母所做的事……他那人小鬼大模仿大人的樣子使他顯得十足怪異。我們不能以柏林城毀來解釋他的處境，若有別人拉他一把，他也不致淪落到此下場，他之所以變得荒誕怪異實在是身不由己。

這部電影相當美，羅塞里尼的弟弟倫茲奧（Rengo）做的電影配樂卻難聽無比，我發現倫茲奧的音樂對這部影片的影響，就如同希特勒對德國的影響一樣。可憎的戰爭主題與難聽的電影插曲正好配成一對，就這一點而言，我就能接受他的配樂了。倫茲奧之所以能夠在片中插一腳，是因為羅塞里尼很重視家人，常讓他們參與電影製作工作。

有一天我去好萊塢參加一個演員朋友的晚宴。我去赴宴時還向朋友借了條領帶才能成行，否則一定會碰上很多麻煩。我覺得我們竟然要在服裝細節上妥協實在令人不解，像繫領帶這種小細節實在令人難以置信，這是服裝或外表的強勢威力表現。當我們去大城市最昂貴的場所用餐時，就必須講究穿著打扮。我們最常去的商店應該要數銀行和服飾店了，現代人上這兩種商店的次數比中世紀時頻繁多了，這個現象也不過是近二、三十年的事。

我認為真正的恐怖電影，是那些現場當時不會嚇倒人，卻在事後令人變得可怕恐怖的電影。至於其他一些當場令人稍稍害怕的電影，反倒能令人暫時紓解壓力。

我認為一些像《火爆浪子》（Grease）、《周末的狂熱》（Saturday Night Fever）等電影才是真正的恐怖片。這種表面上不會讓人覺得毛骨悚然的才是真正的恐怖片。什麼叫恐怖片？也就是說看完電影三年後，當我們碰上由此電影產生的意外事件時，我們才會感到害怕。因為上述電影來自想像力，是導演的想像力生產出來的產品，而工業又生產些什麼東西呢？工業能夠生產汽車、飛機、咖啡壺和刮鬍刀等等，這些工業產品都是先有人想像再製造出來的，不可能無中生有。由此看來，想像即創造，創造即想像，創造的同時也要有想像力才行。我倒認為，不如去製作唱片或創作歌曲來得更好些。這些東西能夠令人產生想像力，就像做餅乾一樣。當觀眾在看一般所謂的恐怖片時，心中都很清楚那些恐怖的元素純屬想像，與現實無關。但是《周末的狂熱》這種電影卻把想像的東西放在真實生活中，讓觀眾誤以為真，產生真假莫辨的亂象，並在日後影響到觀眾的真實生活，這種才是真正的恐怖電影呢。

我想我並沒有弄錯，不過或許我弄錯了也說不定……總之，我認為像《吸血鬼》或是《科學怪人》（Frankenstein）這類恐怖電影並不多見。吸血鬼德古拉和佛芮肯斯坦博士發明的科學怪人，同樣純屬想像力的產物，兩者雖然很恐怖嚇人，卻又與真實世界毫無關連。《化身博士》（Jekyll et Hyde）則一直令人聯想到布爾喬亞階級的個人和心理情況。很奇怪，從來沒有人想到利用吸血鬼或類似的題材，來拍有關工人罷工或是黑手黨的電影，此種做法或許會效果驚人呢。我的意思是說，吸吮鮮血與撈錢兩種動作間並沒有很大的區別嘛。



我們現在正嘗試在做的事或許會很有趣，我們可以透過幾部影片來比較對照，看看每部電影如何用不同的角度以及拍攝的方式，來處理同樣的主題。

《周末》描述一個極端混雜和不均衡的世界。當然，我使用德國社會主義學者恩格斯（Friedrich Engels, 1820-1895）的初期文章，來描述北美印地安人易洛魁人（Iroquois）。我嘗試做一大盤沙拉、一個不管恐怖或不恐怖的三明治俱樂部……我不知道……我的作品有點類似吶喊或歌聲，僅把感受表達出來，所有東西全混在一起，沒有所謂開頭、結尾等條理可尋，人的感覺本來就沒有什麼邏輯定律。

這點正是我努力嘗試想做的事，不過並不很成功，因為我一邊想混合東西，一邊又想保持清晰，如此一來當然變得雜亂無章。清晰地展現一種混合是件相當困難的事，這點正是我在電影中所做的事。……對別人而言，我的電影總是稍嫌混亂。因此，我總是試著在這個混亂中，盡量比較清楚地去呈現一些混合的時刻。

我們也可以想像《德國零年》以另外一種手法拍成會是什麼樣子：就算觀眾突然看到片中出现「吸血鬼」的貝拉·路戈西，應該也不會感到太突兀。當然啦，我也不認為羅塞里尼會如此處理，他不是這種人。否則，《德國零年》可能會變成另一部電影。

我覺得這部電影的配樂實在難聽極了……作曲家叫什麼來著？是叫倫茲奧·羅塞里尼吧……？我記得羅塞里尼曾對我說：「我寧願讓我弟弟在我的電影中插一腳，也不希望他到家裏去大顯身手。」這就叫禮尚往來……事情就是這樣……凡事總是很難兩全其美呀！

恐怖片《科學怪人》有一個怪異恐怖的社會狀況做為劇情背景，這些社會背景也可能是一九二九年的經濟大蕭條，或是類似的情況……這部電影確實與某段特殊時代極接近，電影上並沒有處理這段背

景，卻去談一些互不相干的事。我在這一點上與羅塞里尼的做法不同，我在處理電影的同時也會提到時代背景。在此種情況下，單單用一個人物去全面處理一個情況是很難的事，但我就是這麼做的。若要我單獨處理背景的話，我是沒辦法做到的。至於以好萊塢的手法去處理幾個人物角色，而不探討時代背景，這檔子事我也一樣無法辦到。對我而言，這是一體兩面不可分開的事。

《德國零年》和《中國女人》一樣，上演時票房都不好。七、八個月之後才又發生一些事情，這些事並未使賣座情況轉好，這部電影只是讓人想到一些尚未真正發生的事件。並不是說這些事件不存在，而是說我在別人所謂的「事件存在」之前，早已開始探討問題的因果。假如我們能在疾病或癌病發作之前就正視問題的話……我認為及早發現病癥就有治癒的希望；假如沒辦法治癒的話，那是因為我們不想或不願意去治癒罷了。治療疾病的方式很簡單，只要及早發現就有希望治癒，重要的是，必須以不同於平常的方式、思想和觀點去正視它……及早發現、及早治療，就算不能完全治癒，至少也能減輕病情。

我發覺我一直非常重視「事件爆發之前就正視癥結所在」。比方說，在動身旅行前先談旅行的種種……我在莫三比克的拍片工作也是一樣的事。也就是說，在一個國家的形象具體成形之前，就開始談論該國形象的種種問題，要是等到事後再呈現這國家的形象，那時就只能呈現那個固定成形的形象了，而事實上，原來應該有一千個形象才對。值得探討的是，他們如何把這一千個形象剪輯成一個形象呢？舉個國旗的例子便知道，國旗代表一國的某種形象，國旗上面有顏色和圖案。事實上，國旗由一千個圖案演變到一個圖案，這期間缺了一個鏡頭，這個鏡頭應該就是討論如何把一千個圖案剪輯成一個圖案的蒙太奇手法。既然欠缺這個鏡頭，我們就只好再拍另一個足以解釋國旗

圖案創作過程的鏡頭，然後問道：「你們能否由這個鏡頭聯想到國旗？」我還沒有找到這個鏡頭，因為每當我在想……比方說，我想討論下面的問題：我們如何選擇空中小姐的制服（先前的問題是，我們需要選擇制服嗎？）莫三比克有了第一家國際航空公司後，便產生選擇制服的問題。好了，這件事早已經決定了，制服已選定了。他們再來要選汽車，部長座車是否需要插上小國旗，要的話座車就要有旗竿才行。而這件事也早就敲定了。當我們每到一處心裏正想說：「嗯，我想看看該如何在一個簡單的物品上畫出什麼圖形來。」好了，我們發現有很多地方已經借用好萊塢、莫斯科、巴黎、紐約等地的建築形式，有些地方則有自己本身特有的建築形式，由此看來，我們由房屋的造形就可透視該國的觀念與身分認同。

莫三比克的住宅部官員總是就地取材具有本國文化特色的建材和建築外形，盡量避免使用一些瑞典或德國等其他地方的東西。比方說，爲了做一張椅子，他們會盡量利用附近唾手可得的材料，尤其是本身的製造理念。假如拿得到材料的話最好，萬一沒有的話才要由別處買來，這時他們還是會選一些比較接近本土文化的材料。

比較建立形象和蓋房屋一定會很有意思，尤其是去探討房屋造形的觀念。以莫三比克爲例，他們的建築就與其他國家差異極大。該國的國旗已經設計好了，空中小姐的制服也和其他東西一樣都已有了固定的設計……上述的圖案形式都與其他國家大同小異，……至於房屋建築嘛，這一點的差異就很大了。

在我則認爲，當形象或是框框（即形式）快要罩住我們、幫助我們解放自我，或是使我們處於最佳狀態的那一剎那，應該是最有意思的時刻。

明天我們才要看《我所知道她的二、三事》。其實應該在放映《美

國貨》之後馬上放映這一部，因爲這兩部影片是同時拍成的，然後再放映《中國女人》才對。

不過，這一點並不重要，只要照做就行了，萬一你們哪天重新再放映時，順序最好是《美國貨》、《我所知道她的二、三事》，然後才是《中國女人》。我就是怕你們會把《美國貨》與《我》片一起放，然後再放《周末》，如此一來大家可能就會以影片放映的先後順序來討論，以爲此一順序具有某種意義……好吧！假如我們一定要說周三比周六較接近周二的話也可以……好了！說過一次以後……問題便產生了，我們在周二到底做了什麼事？周三又做了些什麼事？其實，真正的重點還是討論的內容。

我發現比較這些影片……會較有意思……要是以前的話，我可能不會選相同的影片來做比較。當我選《中國女人》時，心裏想說：「我在放一部政治電影」——此處的政治電影是指傳統的定義。假如我不同時放映《周末》的話……

所有的影片都是政治片。我們甚至可以說《周末》或是“Marx”比《大陰謀》（All the President's Men）或是《社會棟樑》（Salt of the Earth），具有同等程度甚至更濃厚的政治色彩。

我覺得用妖怪片來形容《周末》比用政治片來得恰當，《中國女人》就可保留政治片這個形容詞。

明天我們要放映《我所知道她的二、三事》。「她」指什麼呢？她即指大巴黎區<sup>②</sup>，我想在一些影片中，透過某些人的眼光來處理一些如國家、地區等主題。

我本來想放杜甫仁科（Alexander Petrovich Dovzhenko）的《大地》（Soil），可惜找不到這部電影……只好以《兵工廠》（Arsenal）代替，這部沒有《大地》好，但我堅持至少要放一部俄國電影，況且

我也從未看過杜甫仁科的電影，此次正好可以順便看一下。

我本來也想放史特勞普（Jean-Marie Straub）的《絕不妥協》（Unreconciled），但也沒找到拷貝。

我為明天的演講選了《遊戲規則》（La Règle du Jeu）和《歐洲五一年》（Europe 51）兩部經典片，我一口氣放了兩部羅塞里尼的作品，就是想趁此機會談談他這個人。

《兵工廠》（Arsenal）/杜甫仁科

《遊戲規則》（La Règle du jeu）/尚·雷諾

《歐洲五一年》（Europe 51）/羅塞里尼

《我所知道她的二、三事》/高達

我們昨天已經稍微談過今天要放的影片。與其放杜甫仁科的《兵工廠》，我倒比較喜歡他的《大地》；羅塞里尼的《歐洲五一年》也比《義大利之旅》（Viaggio in Italia）來得適合些。不過，想在適當時機找到需要的影片拷貝並不是容易的事，書籍就比較好找。想在適當時刻找到想找的、需要的拷貝，這簡直就是不可能的事，我們在此地所做的工作大概也是如此。我本來想放映《大地》，不過《兵工廠》其實也行得通，因為這部片子也在談論戰爭，人類為了想獲得什麼才打仗？總之，我不清楚這檔子事，我從未打過仗，也從來不願意去當兵。我不知道，我喜歡旅行，不過不是強制性的那種旅行方式。那些去當兵打仗的人，都是一些想旅行卻沒錢付旅費的人，於是國防部便替他們代付旅行費用了。不過，這種免費的「軍事」旅行可要比付費的「平民」旅行來得危險多了。我們也可以說，他們出征打仗的目的是想遊歷四方，而遊歷的同時即表示去一個異鄉的土地……從這一點看來，這三部片子彼此即有關連……。《我所知道她的二、三事》描述大地在某時刻的蛻變過程，而《大地》的片名頗具啓示，若能湊齊這部影片就再好不過了。

《我所知道她的二、三事》的主題就是：在興建出入巴黎的高速公路網的關鍵時刻之際，去審視該區地形的改造過程，就如十五、二十年前洛杉磯城市風貌的蛻變一樣。事實上，影片就是想討論這些交通、震撼大地的根源以及資本主義等問題……也就是土地所有權的問

題，及其全部歷史……總之，就是土地這方面的關係。

我想拿兩、三部影片互相對照一下，這些影片必須和《我所知道她的二、三事》一樣，都是在處理一樁集體而非個人的經歷。在這些影片中，有些像俄國人以集體方式，有些像我或是羅塞里尼以個人方式來處理上述主題。就這方面而言，我想《歐洲五一年》要比《義大利之旅》來得適合些，因為羅塞里尼在拍《歐洲五一年》時又更上一層樓；他經常大量拍攝故事人物所處的周遭環境，他的電影已經不再是描述一對夫婦的故事，或是他與世界的關係，而是他所處的世界歷史洪流，人物和角色只不過是構成這個世界的其中一小顆粒罷了。

《兵工廠》這部片子很有意思，故事描述人類佔領土地時引發的戰爭，隨後便提出如下問題：「土地屬於誰的？」假如是工廠的土地，那麼這塊土地屬於誰？假如是農夫的土地，這塊土地又該屬於誰？而戰爭……我能了解人類想侵略別人這種事，人類原本就具有暴力傾向，然而，假如只是為了侵略而侵略，然後再以另一種方式在地盤上做記號，這種情況我就無法了解了，我認為非常奇怪。我想用這個觀點去研究動物一定很有意思，我們一直在研究動物，卻從來沒想到把牠們當成另一種人類來研究。只為了要在別人的土地豎上自己大名的牌子而大打出手，這種事大概只有人類幹得出來。人類打仗的目的只是為了向德國人說：「好了，現在你是俄國人了。」或是向加拿大人說：「從現在起你就是美國人了。」總而言之，我把這些影片放在同一天放映就是為了這個理由，我想以地理與心理為影片的描述重點，並就這個觀點來看一些人。事實上，人類的軀體常被當成一塊待價而沽的「土地」——也就是賣淫。妓女就是出借身上一塊「地盤」給陌生人、同意把身體其部分暫時讓陌生人佔領的婦女。她們為何要這樣做呢？總之，我希望我們能就這個角度去探討與比較上述四部電影。

《我所知道她的二、三事》同時也在敘述另一種東西的誕生。這個法國人自己選出的政府在某個時期逕行決定，認為巴黎應該有所改變才更能符合其盛名。今天，每當我們到一個現代化城市時，我們會發現幾乎所有的城市都一直在大興土木當中。我想在中世紀時，城市中施工的時間不過三十到五十年，隨後會有很長一段不施工的寧靜時期，過了一段時日才會再有所改變。至於今天嘛，我們愈往城市去，發現施工率愈頻繁，我想，或許是中世紀的人覺得他們的城市比較現代化、不須時時改變的緣故吧。二十世紀的今天，一切是即超現代卻又搖搖欲墜。蒙特婁便是最好的例子，這個城市一方面看起來似乎很現代化，另一方面卻又予人髒亂且七零八落的感覺。有件事令我感到很訝異，在道路的保養方面，美國實在差人一大截，當然，氣候因素影響甚鉅，但這一點並不足以解釋全部的原因。（當你在美國搭計程車時，車子的狀況其糟無比，車上任何零件都可能掉落，甚至連把手也會脫落，這種事竟然發生在最先進的國家，實在令人匪夷所思。在塵土飛揚、大興土木之際，我們可以感覺到某些東西正在醞釀誕生，同時死亡的腳步也更逼近，兩者有些關聯。誕生中具有永無休止的死亡，我想這正是美國給人的感覺。）

我們應該透過一些小格局電影來研究上述這個現象。所謂的大眾運輸……當運輸工具只屬於私人所有時情況會比較好，至少私人保養自己的摩托車會比政府做的還好。當運輸設施一旦成為公家所有時，就什麼都不對勁了。這是什麼社會？竟然會有這麼糟糕的運輸系統？話說回來，會有如此糟糕的電視、地下鐵、計程車、火車，還不都是我們自己造成的結果，不能怪別人。

交通運輸與具體的溝通愈發達，人與人間的溝通和了解就愈貧乏，這種情況在歐洲和美洲的大都會區更為突顯。我認為，歐洲人在

哥倫布發現美洲之前，對這塊新大陸的認識比現在還要多。當時，他們至少知道他們並不認識美洲；今天，歐洲人認識的美洲卻是透過照片、一些照片的組合和一些地名所構成的美洲，他們自以為了解美洲，其實卻是一無所知。事實上，對他們而言美洲是一個完全陌生的新大陸，他們其實什麼也不知道。

拜科技之賜，人與人之間接觸的速度與日俱增，到中國只要三小時，不過，若要談有關鄰居的一些重要事情時……此時我們才會恍然大悟，我們甚至還不知道住在樓上的鄰居是誰呢，假如我們想和他交朋友的話，還要花很長的時間去認識他才行。此外，或許我們根本也沒機會認識他也說不定，因此，大家就常常捨近求遠，想辦法與千里之外的人做朋友，這時彼此或許還會產生某種交流呢……

伊利克 (Illich) 這個人，我們或許將他捧得太高，不過……他曾做過一些很有趣的研究，他曾計算法國的速度，假如我們把法國所有會動的東西的速度全部加起來，平均時速是六公里——這是在法國的速度，其他國家的速度則不同。伊利克把法國人去工廠上班的速度、搭飛機旅行的速度、鄉間及市區內的行車速度逐一加起來，結果便得到時速六公里的平均速度。德國的平均時速為八公里，美國則比法國更慢。這一點看起來似乎很奇怪，不過伊利克確實說過：「我把法國所有會動的東西的速度加起來平均，所得的結論是：法國以六公里時速前進。」他說的沒錯，我們只要看看人類行進的速度就夠了，光是公共汽車的平均時速才九公里；一九一〇年時，電車的速度雖慢，但因車少行車暢順，所以時速可達十一點五公里。由此看來，二十世紀初科技方興未艾，人們雖走不遠，但行進速度卻比較快。這就是我們應該注意的事，地球也正因這一點而天翻地覆，這個欲速則不達的現象實在很有趣，《我所知道她的二、三事》就是想進一步探討這個交通

與現代化的問題。

電影拷貝的費用很高，今天一卷拷貝要一百萬法郎。小的電影發行商並不比大發行商好到哪裏去，有時候，小發行商複製一份拷貝後常常就用到磨損斷裂為止。今天我去找拷貝時還看到片頭，……影片快被截成兩段，我乾脆就將它剪斷，並且說：「就在影片開始的地方開始放映吧。」怎樣才能使拷貝的費用下降一些呢？這是大家的錯，也可以說不是大家的錯。③

在電影界中批評別人很容易，只是我們不要光批評別人，也要提出具體辦法來彌補失誤才行，這一點並不容易。假如在此時我們提議去檢查拷貝，而羅季格卻說：「不行，我不讓你們檢查。」這時候我們便會責怪他不應該阻止檢查拷貝一事。發行商通常對檢查拷貝會很生氣，認為我們對他們沒信心。假如我們向大發行商「大都會」(La Metro) 要拷貝，且在拿拷貝前要求先檢查一次帶子，這樣不被他們轟出大門才怪；假如是小發行商的話，可就不一定，或許還有商量的餘地。

想要檢查拷貝還需要具備檢查的常識才行，此外也要有設備或是取得設備的管道。我發現此地大學裏的設備，組織得像一個牢不可破的大機器。羅季格並不比我這個外人擁有更大的權力，我們只好盡量利用拿得到的影片片段來放映，假如不是這一段影片，或許就是另一段。假如我們明年還要開課的話，會試著改善情況。說真的，少了這卷拷貝實在有點可惜。

由此看來（拷貝殘缺不齊），拍片時最好拍成段落形式，以後就算影片的拷貝不完整，至少也有一段可看。我常常在想：「萬一別人只放映我影片的一些片段……」，因為我有這種焦慮，因此，總是一開始就把影片切成片段。可是，如此一來對我並不有利，就商業眼光來看，

觀眾在看我的電影時很難有身歷其境的感覺。但是我常常想，這麼做或許會獲得有趣的經驗……比方說，萬一有一次你帶一位導演到課堂上來，當你準備放映你的電影讓他看時，卻發現少了一卷膠卷，此時你請他……他就試著與學生一起重組欠缺的膠卷部分，試著去描述缺少的情節部分。這種重組的工作想必很有趣，我自己也可以來玩一玩這種遊戲，單憑我的記憶力來填足全部劇情。我們在此可以學到一種方法論，這些方式並非一成不變。或許我們可以由此以有效的方式，學習到探討電影的方法。缺少其中一卷拷貝這種事就像是一束少了三朵花的花束，其實唯一僅剩的那一朵花也是花，幸好我們還有好幾段拷貝片段在手中，總是聊勝於無……用在課堂也綽綽有餘，反正我們又不是來欣賞一齣完整的表演！

開始時，我從事的是電影批評的工作，當時我很喜歡一個導演，他叫尚·胡許（Jean Rouch），此人對我的影響極深，我也常在影評中為他辯護。這位導演本來學的是人類學，我自己也研究過一陣子人類學，雖然時間不長，但這段經驗在下意識裏曾指引過我。我一直想要把大家所謂的紀錄片和劇情片當做是同一個動作的兩面，經由兩者間的關係才能產生真正的動作。它們是事情的一體兩面，互相轉換而成。我記得我相當喜歡《我所知道她的二、三事》這部作品，我也認為拍得頗成功，不過現在再重看一次時，卻發現沒有以前認為的那麼好……影片的開頭有些地方還不錯……最近我經常思考紀錄片和劇情片混合的問題，我想對我而言，這點就像混合電視與電影一樣，也就是利用紀錄片直接進入劇情片的方式，拜直接攝影之賜，使其變成另外一種東西。然後再利用這個「另外的東西」真正去拍電影，重新帶給電影真實基調。一部電影的片長二至三小時，電視節目則整天播放。我想以有趣的方式製作電視節目……製作人的權力很大，是他在安排電視

節目，是他在做「電視」。電視影片不是「一場」球賽、「一齣」警匪連續劇或是「一部」紀錄片，而是所有的球賽、所有的警匪連續劇等等，這才是製作人的電視影片。對電視觀眾而言，他們的影片就是新聞加影集加廣告等一整天的全部節目。至於電影的影片則像一支音樂，和電視影片大異其趣；每一部電影影片的本身自成一個密閉體，因此拍攝製作的方式也大相逕庭。

我認為電影與電視不同，需要兩種不同的工作方式，這兩種方式並不衝突，但是有人偏偏故意使這兩種方式相互對立，因為這兩種方式一旦結合的話，勢必造成一股驚人的威力，那樣就太危險，有人不願見到此情況，所以才故意阻撓。我認為若想要做好一件作品，最理想的情況便是去拍一部好的電影影片，並在電視上放映，條件是不能在一小時半和頭尾兼具的限制下，比方說以某種方法去追蹤一個婦女或一個地區，仔細觀察其變化。如此來回做個五、六次後就成為研究資料，我們甚至可以由此了解觀眾的反應。以後若要拍電影，就可根據看過電影的觀眾的問卷調查結果，截長補短，避免重蹈覆轍。我覺得這部影片本身就是很好的電影劇本，昨天我們也談到劇本的問題，我個人認為或許可以用電視來做……此種影片具備劇本觀點，可說是電影的前身，同時又能在電視上播放。有了這種影片劇本後，剩下的事便是把它拍成電影。說到拍電影就傷感情，拍片的費用所費不貲，通常我都拍一些低成本的電影，假如我想拍昂貴的電影的話，那時真正要做的工作可多了，這些都需要經費，我的製片成本可能會比最貴的美國片還要高出三百倍吧！

現在，我想我已經能夠輕而易舉用一大堆文字或語言來表達思想和觀念了，以前我就做不到。我搞了十幾、二十年電影才發現，我一直在嘗試擺脫文學、口語句子或是一般所謂的字意，好讓自己能夠盡

情去自我表達。一般而言，我們都先在腦中想好要說的話，然後再開口說出「我想到這個」。有時我會嘗試漸漸偏離字句，直到破壞句子為止，最後乃由句子自己說出來。我認為《我》片中有一個鏡頭拍得頗成功的，不過到後來又不對了，因為影片一開頭的旁白說道：「她就是瑪莉娜·佛拉迪 (Marina Vlady)」隨後觀眾又聽到：「她就是 (我不記得名字) ……珍森 (Jeanson)」這裏提到兩個人，實際上觀眾只看到一個人。不過，在電影中則會有兩項事實，第一項事實是被攝目標物的真實面貌，也就是女演員瑪莉娜·佛拉迪；第二項事實是攝影機鏡頭捕捉的劇中人珍森，我並未在片中完全表達出這兩項事實。影片中另外有一段咖啡的鏡頭，雖然文本有點矯柔造作，我仍然覺得拍得相當成功……我還記得拍攝這段鏡頭的過程，非常具有電影手法：我當時一邊攪動咖啡，一邊有種模糊的想法。有時，我就停止攪動，觀看咖啡上層各式形狀的轉動，像是銀河星系般豐富而詭譎，引人聯想到一大堆東西。然後我就想：「我要加上一段文本來解釋這一點。」可是當我真的用上一段我自己或別人寫的本時，影像與文本卻不協調，文本不像是出自於影像本身，我想這一點目前還沒有人做得到。至於我嘛，我可是足足搞了二十年電影才對有聲電影稍有一點概念，才了解到什麼是默片……由於這個原因，在我們的課堂上，每次我總是先放一部默片，讓大家看看默片中的人物如何講話，不同的導演如何使用語言。我們在《兵工廠》中看到杜甫仁科以手風琴的畫面來呈現片中的音樂，其實觀眾自己自就能體會音樂的存在；我覺得杜甫仁科在片中呈現過多的東西，頗有疊床架屋之嫌，沒有愛森斯坦的電影來得乾淨俐落、強勁有力。

每當我回顧這一生走過的路時，我總覺得我一直想由默片開始，然後一路找到自己所追求的有聲電影。有一段時間，我只拍所謂的「紀

錄片」，六八年之後，終於拍了有關巴勒斯坦或其他的东西。在我的作品中有些地方有太多的聲音，就像是發高燒或是發狂一樣，有時候非得放聲狂叫幾聲，發洩發洩才行。在《此處和彼處》(Ici et Ailleurs) 這部片子中，我想要呈現一些不在某地卻又猛談該地的一羣人，這些人就是瘋子。另外一些瘋子就是巴勒斯坦人，他們想在某地落腳生根，問題是沒有人希望看到他們在這個地方定居，因此他們就變得無比瘋狂，最後他們說出如下的激烈言論——我並不想評斷他們，我只是試著自我評斷——他們高喊「革命萬歲！」、「勞動階級萬歲！」或是諸如此類的話……完全病態，不過這裏指的病態並不是侮辱而是悲哀的意思。像我在《第二台》這類電影中都以家庭、一些極簡單的東西、對話等為出發點，想要找到……但我並未成功。紀錄片和劇情片的重點在於，成功地透過物品外表來呈現內在的內容，同時又不能過度展現，必須適可而止，另外一個重點是要在適合的時機放映影片。我想我們沒辦法真正做到這一點。當我們一確定可以拍出好片，且也能在適當時機放映時，就必須趕快動手拍片了。電視具備上述這些條件，電影就比較難控制放映的時段，因此市場上電影的製作方向，便是以避開此種放映時段的問題為原則。

當然，有時候我也會有某種需求，我和大家一樣，有時會想去看一部亞蘭·德倫而不是亞倫·雷奈的電影，這種事是有可能發生的。我們不可否認，全世界到處都有人在看美國電影，這是一個事實。要是全球各地都在觀看美國電影，這就表示這些電影中真的有些東西能投觀眾所好，所以才會吸引觀眾去看。但是，大家只看美國片卻不看其他國家的電影則是不公平的現象。因此，其他國家應該以不同的方式拍出他們自己的電影，可以利用美國電影中說故事的方式來拍，但內容則要採用本國特有的劇情才行。如此一來，莫三比克人、瑞士人或

加拿大人都可以拍出自己的電影。可悲的是，加拿大人拍出的電影居然與美國片沒有兩樣，內容與加拿大人毫無關連。

其實，這些很難做到，言語很難表達一切。電影中常用些文本來說明談話內容，可是有一點……電影裏總是說太多話了，有時說的也不中肯，我們卻喜歡在電影中硬填入文字與語言，以為這麼做會有意義，其實卻不然。當然啦，不是所有畫面都有類似苦艾酒等刺激的高潮，有時只是像等待濾咖啡時的時間流逝，或是其他諸如此類的單調情節……電影中常常有過多的贅言，因為假如畫面上只出現時間的流逝，觀眾一定會打瞌睡，所以非得像希區考克的《鳥》一樣來點高潮起伏才行。

我非常喜歡那段由紀錄片轉回劇情片的咖啡杯鏡頭……我還記得《我知道她的二、三事》片中拍那杯咖啡的過程：我們坐在那只咖啡杯前，我不停攪動杯中的咖啡，古達就說：「我啥都沒看到，我啥都沒看到，什麼事也沒發生。」此時杯中的咖啡一直在晃動著，大約有十分鐘之久；後來到了某個時刻，什麼都沒有……我們由小小一杯咖啡看到世界的潰散，旋即重造，剎那間又倏然停止不動……這期間發生了一些事，就是這一點令人覺得很有意思。用「虛無」來拍片是可能的，因為在虛無中，我們可以盡情展現一切。

好萊塢就是光憑這種無中生有的本領，才比別人更會拍電影。其他的人因為拍片工作繁雜，費時耗力，所以也願意拱手讓好萊塢獨攬電影業。好了，現在問題又出現了，好萊塢雖然獨控影業卻不常拍片，反而像億萬富豪一樣能夠盡量不工作就不工作。誰不知道億萬富豪一向以做最少事、賺最多錢為目的，好萊塢這個演藝界大亨也儘可能少拍電影，一邊卻又靠本身擁有的上億觀眾賺進大把銀子。好萊塢有一個鮮為人知的賺錢秘密，那就是美洲大陸。美元匯率每天上上下下是

最不穩定的貨幣，奇怪的是，所有的國家甚至它的對手都奮不顧身地搶購美元，由此看來，這其中一定有某種秘密。美國是歐洲人所創，真正的美國人應該是印地安人，但他們全被歐洲人殺光了。因此，現在所指的美國人都是歐洲移民，是一些從其他地方移來的歐洲人。他們既是歐洲人，又是從別的地方來的移民，這兩項因素造就他們的威力，使他們強過別人一倍。全世界的人都想一睹美國電影的風采，這是無庸置疑的，不過，這種現象有時有損美國本身的利益。就像吸毒有時很好玩，卻不是一直如此，小心玩火自焚。

今天好萊塢的事業正如日中天，奇怪的是，他們拍片的數量是有史以來最少的，整體情況卻日漸好轉。他們現在拍片的數量比一九一〇年少了很多，才一百多部。同時，德國、義大利、法國和西班牙等比美國小的國家也拍出等量的影片，這個數目超過這些國家的負荷。我想美國並不想拍太多電影，這一點是可以確定的。他們一旦決定拍電影，拍出的就絕對是投觀眾所好的電影。好萊塢和可口可樂公司一樣有一些配方，可口可樂公司本身並沒有工廠，只有一份可樂配方，該公司其實只是一家經銷商，他們賣的只是配方，並沒有生產可口可樂的工廠。總之，工業登峯造極之處就是只有消費者，不需要有產品。

譬如說，美國生產焦糖，當我們看到焦糖時，有什麼理由會讓我們喜歡他們的焦糖？我們可不一定會喜歡這種焦糖，有什麼原因會讓我們假裝喜歡焦糖？或是為什麼我們會不喜歡焦糖呢？我們應該就經濟觀點來看這些問題。

老實說，到目前為止沒有任何有關電影經濟史的影史出爐，電影院史就是其中一例。美國人買下了很多電影院，好吧……就算他們擁有全世界所有的院線，最後還得買地盤才行，想要搶地盤就免不了一



番廝殺，否則至少也要派人過去才行。比方說，法國電影就是在簽訂布隆-畢爾恩（Blum-Byrnes）協議時，因配額問題毀於一旦。瑞士是目前仍然施行進口影片配額的少數國家之一，當然美國片並不在配額限制之內……為什麼？因為美國人強迫瑞士人撤銷對美國影片設限的規定，而瑞士人居然也接受美方的脅迫（因為瑞士人認為電影並不重要），並以自由外銷乾酪到美國市場當做交換條件。對瑞士人而言，乾酪可要比電影來得重要呀。

至於德國電影則是被另一個協議所毀，這是早在希特勒上台之前的事——約在一九三〇至三一年間，當時德國正步美國後塵遭到空前的經濟大蕭條。此時，派拉蒙公司和 Zukor 來到德國，與德國烏發電影公司簽訂協議，一口氣買下大部分的影棚。在有聲電影時期，西部電力公司（Western Electric）和另外一家電影公司（我不記得名稱）之間發生了激烈的協議談判，用「鬥爭」這個字眼來形容一點也不為過。當時有一個計畫叫 Plan Margenthau，這項計畫就像第二次世界大戰後的馬歇爾計畫一樣，目的在協助德國重整。在馬歇爾計畫中總是以電影交流為起頭，電影在文化外衣的掩飾下，儼然成為資本主義工業的護身符。只要有協議……比方說，在所有與中國簽訂的協議中，首先簽訂的一定是文化交流，如乒乓球賽、電影、畫作或諸如此類的玩意；至於小麥、電子產品等這一切則居次要地位，與俄國簽訂的協議也是大同小異，舉個例子來說，法國電影就是因為簽訂配額限制的布隆-畢爾恩協議才毀於一旦。

瑞士是一個非常……的國家，幾乎是美國的相反。這是一個奇怪的國家，全世界的人都跑來這裏存錢。他們有一支軍隊，唯一的任務就是保護外國人存在瑞士銀行裏的錢。當然啦，他們要保護外國人的錢也是他們的事……不過，瑞士實在是一個徹底病態的國家，因為該

國的錢……就好像我們有一間公寓，裏面卻塞滿用來保障安全的紙鈔，且數量多到令人無法動彈，瑞士就有點類似這間塞滿紙鈔的公寓。

這些紙鈔當然不會掉進瑞士人民的口袋裏，他們的生活並沒有因此而比較好過，也和別人一樣辛苦，房屋租金也和巴黎一樣昂貴，也有失業問題，不過這些錢卻帶來某些東西。儘管生活費居高不下，瑞士人還是對他們的國家和貨幣很有信心。就像德國人或日本人一樣，他們差一點聯手合作，脫離美國的控制而獨立，問題是獨立應該適可而止，否則太過獨立會淪為強權侵略（所以才要打倒希特勒，因為他差點促成德日聯盟……）。

我們本身也應該具有此種美國模式才對，因為我們畢竟還蠻欣賞這種模式，就算我們不想用美國模式，也害怕去創造另一種模式。大概只有那些一無所有的嶄新國家才能擺脫美國模式吧；這些國家必須是一些擺脫殖民國，面積或人口適中的國家，才有條件把他們自己當成全世界來重新思考反省，其他的國家因有太多的影響及包袱，不可能做到這一點；歐洲就不可能想到自己……相反地，我想美國人只會想到自己，只有他們才有可能想到自己，就是這一點令人覺得不對勁。

我並不企圖去創造一種新語言，我只試著去說話、去表達、去讓別人了解我，假如真的有這麼一個人能稍稍激起我去了解他的慾望，且他又能忍受我的話，我就願意改變我的語言或是態度，好讓他來了解。這個人會對我說：「有些東西你也要改一改，你光會說你了解，問題是我一直都不了解你。」此時我就會自我檢討：「我一定有一點……」這就有點像拷貝，假如我們想要一份效果良好的拷貝的話，勢必要有三個人才行：第一個人是擁有拷貝的人，也就是想傳達思想的人；第二個人是想要拷貝的人，也就是接受訊息的一方；第三個人就是傳遞拷貝的中間人，也就是用來表達意思的語言。

就得上班，總是要有工作才行……生活就是每天必須去工廠上班。在好萊塢工作的人，他們的生活就是天天去好萊塢報到，假如他們的工作是在「社交聚會」中與人談話後爭取合約，那麼每天的工作便是參加社交應酬；總而言之，假如工作地點是工廠，那麼只要看看他們在工廠的情況便能了解他們的生活了。一般而言，每天晚上去好萊塢交際應酬的人，他們的情況一定比每天早上到通用公司上班的人還更悽慘。由此看來，在製造夢境的工廠與工廠的夢之間……兩者半斤八兩，一樣悽慘。

我想女人從來不想以男人操縱權力的方式來獲取權力，這一點尚待研究。我認爲，母系社會與父系社會中的絕對權力大不相同（今日大部分的社會皆屬父權社會）。父權社會就是自己本身什麼事都不做，只會驅使別人做事，尤有甚者，有時還透過中間人去命令別人做事。我認爲，就是因爲電影擁有父權社會中的絕對權力，所以才具有如此大的威力。電影的對象就是觀眾，他們白天辛苦工作後所得的些微報酬便花費在看電影上，這便是消費社會一個典型的例子，大家把辛苦賺來的錢，回過頭再去買自己所製造的產品，環環相扣，永無止息，只有德國人試圖去中止這個消費-生產系統的運作。例如在集中營裏，德國納粹不付錢給任何人也不餵養任何人，可是問題發生了，那些餓死的死屍該由誰來清理？爲了要搬運屍體，至少還是要餵飽一小撮囚犯，才能保持基本的自動維修運作；如此一來，這些維持集中營基本運作的幸運囚犯，又形成小型社會組織，再度重複消費社會模式，形成一個自給自足的社會……這就是爲什麼從來沒有電影真正談論集中營的緣故，若有的話就可以透過集中營，清清楚楚地看到我們生存世界的廬山真面目，這一點與我們昨天看過的羅塞里尼的影片有點類似。

有一段時間，我並未在電影圈內待很久，因爲我覺得別人老是對我議論紛紛，這樣對我有好處，同時我也有點害怕，我會自忖道：「啊！或許我會完蛋。」我在電影圈混了十年，終於打出一片天地，佔有一席之地，在我獲得一些東西的同時也失去了很多好的東西，我已經身不由己有了改變。

六八、六九或七〇年間……我被人議論紛紛……就像有人說：「下台！滾蛋！不再有明星了！」或是「高達下台……」等話，總而言之，聽到這些話對我只有好處，因爲有時候……尤其當你是導演時……何謂導演？大家就是喜歡導演這種莫測高深的樣子，更不會棄他而去。有時演員對只能從事電影表演這行業覺得痛苦不堪，他們也想偶爾站在攝影機後頭過過導演的癮，因爲導演就是有絕對權力、可以爲所欲爲的人。

除了我的第一部電影賣座特佳、深獲好評之外，隨後的電影都遭遇票房滑鐵盧，這一點對我日後的歷練稍有助益。今天我很慶幸曾經擁有過這一段寶貴的經驗，就像我在一九七一年發生的車禍一樣，我在醫院足足躺了兩年。我當然很高興能夠復原出院，不過我想說的是……我並不抱怨那兩年的住院經驗，那是我的戰爭……一種自我的大戰，也是一種自我的監獄。從此之後，只要碰上任何自稱坐過牢的激進分子時，我就馬上大聲回說，我有同感，因爲我也嘗過鐵窗的滋味。這就是我想說明的，由於別人對我議論紛紛，因此我就會更用心去聆聽別人的意見，不敢絲毫有所怠慢。有段時期我嘗試去拍片，但後來又停止了，我拍了十幾部永遠未殺青的電影……有的只有一些鏡頭之類的東西，我想今天我已經抵達這個時期的終點，或許我已經有能力去拍一部關於這兩、三年……問題是萬事俱備只欠東風。有時真想放棄電影，但又談何容易，誰叫這是我的工作，生活本如此，想活下去

管理集中營的納粹層峯單位就是黑衫隊，有時黑衫隊會放手交由黑道或黑手黨來管理，有些所謂的政治陣營則由共黨來管理。

俄國大革命與歐洲法國大革命的影響力兩者不能相提並論，發生在歐洲的法國大革命是一場資產階級革命，所有的德國王公貴族和其他各國貴族聽到這場革命帶來的影響後，一致說道：「看來資產階級將取代我們的地位了，啊！情況不妙了！」這場革命的影響無遠弗屆。尤有甚者，當歐洲的資產階級取代貴族階級之後，他們又風聞將被俄國人取而代之。……真的，隨後即發生一連串翻天覆地的社會變革。因此，假如在此時透過一、兩個比其他更敏感的人所拍攝下的電影，必然會呈現出某種情境。有一段時間，俄國電影與其他國家的電影具有截然不同的意境，就是最好的例子。我們將在影史中研究——但非批評——俄國電影史，看看它如何從以拍攝角度為重心的電影，轉變成以劇本為重心的電影——這一點與其境內社會主義的轉變過程相類似。今天，美國的國力遠超過俄國，也比較具有活力，原因很簡單，因為美國有時並不以故事情節的電影自滿，同時也研究技術等其他方面的問題，最後，拿到世界主控權的就是美國……美國深知欲擒故縱的道理，愈是任由某些東西錯過，往後就愈能掌握主控權，一切事情不都是如此嗎？

權力史是一種……每個人都想擁有權力，媽媽們也想擁有權力……不過，媽媽的權力與爸爸的權力截然不同，因為在某一特定時候，媽媽有具體的權力去製造某些東西，男人則沒有這項權力，因此他們就只能製造一些物品；女人比較不會製造物品，我不認為女人會發明電視機或汽車之類的東西；她們有能力發明轉動或傳送形象的方式，卻沒有能力直接發明這些物品。男人總覺得需要擁有一種方法，才能稍微與女人平起平坐，他們總覺得缺少某方面的權力，一直想與女人

一比高下，同時又做出一些出乎意料之外的事……像這間放映室便是一例，女人才不會想去建一間這種放映室來聽人談論電影呢。

女人雖然沒有想像力卻有權力——其實想像力就包涵在權力之中。男人只有想像力，而且還想將它變成權力。其實，男人的想法錯了，男女各司所職、各取所長，是非常理想的情況，兩性本來就應該如此協調合作才對。小孩便是兩性合作的結晶，社會也是……看完上述兩性合作的例子，再讓我們看看電影的場面調度史，拍片時一直會有一個人具有絕對的權力，我認為這種現象非常有意思。假如這個人能與別人分享他的權力的話就很好，否則就不堪設想。這個人的權力很大，能夠對別人下達「脫掉衣服」、「向左走」、「向右轉」、「微笑」、「現在滾吧」等命令。

電影工作繁雜瑣碎，光是徵選人員就令人頭痛不已。若你是大牌導演的話，就是由你來徵選演員，若你是名不見經傳的小導演，那你就成了被徵選的人。有一天晚上，我在等一通電話，通知我周一是否能和勞勃·狄·尼洛見面，為了等這通電話我整夜不敢合眼，這種任人擺佈的滋味真會讓人生病。好吧！就算我覺得值得如此做，但至少也要有兩、三人一起來承受這種等待的滋味吧！有人一起分擔被挑選的折磨會比較好過一點。相反地，當我在應徵別人時，要是對方不回電話，我也會破口大罵。另外一個情況是，當有人主動打電話給我說：「我有事想求見你」，此時我也會不勝其煩，要他滾開點，這是同樣的道理，我會想：「這隻揮之不去的蚊子真討厭。」……

在電影圈中，導演有實質的權力，他擁有開除人的生殺大權。假如是柏格曼在麗芙·烏曼的屁股上踢了一腳，然後叫她走路，這時大家會說：「好棒的藝術家呀！……太棒了！」此種情況若是發生在工廠內可就不一樣了，至少大家會說：「他簡直太過分了！」

不過，我與狄·尼洛合作這件事情的情況卻相反，具有主控權的是狄·尼洛而不是我，還有其他一些東西……因此，我就很想試看看，能否做成我想做的東西，也順便看看他是否會與我合作——由他主演的一些電影看來，我認爲他應該比其他的大牌演員和氣一些才是。我需要有主控拍片的權力，否則我就不幹了，就算拍了也要用我自己的財力去拍。看過《我所知道她的二、三事》的觀眾很少，雖然賣座不佳，不過我認爲這一點並不重要。我認爲有些影片本來就是爲少數觀眾所拍的，可是假如我們一開始就鎖定少數觀眾的話，最後可能連這些人都無法掌握。當我的電視節目在電視上播放時，連我的女兒都不想看，她寧可看美國節目穆菲秀（Muppet Show）或是其他的節目，話說回來，連我自己都不看了，又怎能怪我的女兒呢。每當我與影圈斷絕往來且又缺錢用時，我才會想去努力，設法排除障礙。這種情況對我而言其實是一種動力的來源，具良性循環的效果。我常常想：「如此一來，至少有一個障礙擺在我眼前，讓我有努力向上的動機，光是這一點就很有意思。就算在最壞的情況下，我也可以辦一份雜誌，在上面談談電影的事。」我和狄·尼洛拍片一事雖然搞的很累，這件事至少讓我有寫文章的題材，光是這一點就值回票價了。

要是我能夠請到楊·波·貝蒙的話，就不會勞駕勞勃狄·尼洛了。不過，我的目的正是在這個與我極生疏的「正常」影壇中拍出一部電影，同時又可爲莫三比克做點事。我就好像夾在佛瑞里摩（Frélimo）、羅季格和狄·尼洛三者之間，這正是今日導演處境的寫照，除了要說動大牌演員出馬演戲外，我還必須向所有的人伸手拿錢拍片。

加拿大的地理狀況極特殊，七至八成的土地屬於美國人所擁有，由此看來，加拿大可以說是一個很有意思的國家。你們加拿大人就好像是美國的房客，不管你們願意與否，這是一個不爭的事實；而我們

呢，不管我們願意與否，我們雖遠在法國，卻也處在一個完全受美國控制的情況下，只是兩者的情況並不一樣。尤有甚者，當初還是我們而不是加拿大人送人到美國去的——哥倫布不是加拿大人，他是歐洲人——因此情況稍有不同……假如只要討論如何拍片、如何寫影評的話，我會談談狄·尼洛，我認爲他很有意思，不過我不會光談他一個人，還有其他的人也很不錯。我覺得獨一無二的人或事既無聊又無趣，要是十五年前我可能會說：「我是與眾不同的。」而且我還會吹噓一番；今天我卻會說：「在這個與眾不同的例子中，有些很有意思的東西，不過也有一些乏味無聊的東西，就是獨一無二、與眾不同這件事的本身。」

我總覺得一個人委實太過孤單了，其實，我真的很希望能與電影工作者談一些實際的問題，比方說，談談他們正在拍的電影其中的一個鏡頭，談談隱藏在美學觀點後頭的財務問題，或是談談在財務方面後頭的美學問題……和其他的導演談論以上的問題是絕對不可能的事。影圈內的人彼此根本不講話的，我還比較常和銀行家談電影呢。

「國際歌」中有一句歌詞「創造者」（參見第一章譯註⑤及⑦），自求多福吧！有時候，我寧願以創造者或其創造物自居來從事戰鬥，也不願與不好的導演鬥法或是與較好的導演相處，因爲太好的導演對我沒有刺激作用，不好的導演對我更無助益。我們不能單靠一個人的力量去改變世界，假如我能力強一點的話，或許可以改變某些東西，電影實在是……最容易改變的東西就是影像。假如你不中意的話，只要撕掉重拍就行了。現在拜科技之賜，影像的製作更加容易，甚至不需要平版印刷的機器，只要有一台性能好的影印機就行了。我們也買了一台很棒的影印機，價格和攝影機一樣貴，我們像照顧攝影機一樣，小心翼翼地服侍這台影印機，爲什麼？因爲影印機可用來複印照片，雖然影

印的效果不及攝影理想，也不致太差，出來的效果頗有照片的感覺，如此一來可省掉平版印刷的費用。有時當我們將影像寄給別人時，他們會因影像不是以印刷製成而生氣，其實影像的功能是在溝通交流，只要能達到溝通效果就可，何必計較印刷或影印呢。話說回來，既然影像的功能在溝通，只要達到目的就應適可而止，也不要過於氾濫。假如已有過多的影像，就少製造一些，要是不夠的話，那麼就不妨多製造一些。以業餘電影來看，一年中爸爸只會在聖誕節和暑假替小女兒各拍一段電影，一年總共才兩次，不夠多，這時不妨多拍一些。相反地，電視上卻充斥過多的影像，此時應該少製造一些。適量的影像可用來做很多事，影像本身並不危險，卻是世界上最容易改變的一種東西。電影則是最容易改變事情的地方：只要有十來個或五十來個人就可以拍一部電影，電影宛如一個小型企業，應該是最容易改變工作的地方，在福特汽車、IBM電腦公司或是類似的大企業中，由於規模過大，以至於連改變一件小事情也得勞師動眾。而在電影中，改變事情應該是可行的事才對。令人不解的是，唯一改變最少的地方竟然是電影，現代人的拍片方式和五十年前一樣，毫無改變與創新。

我想音樂團體的壽命大約只有……這些樂團或合唱團並非不散的筵席，成立個五、六年後就會意見不合，然後便解散各自回家，不過終究會維持相當一段時間。就音樂來看，玩音樂所使用的器材並不像電影或電視的器材一樣被視為是一種技術。長笛吹奏者認為自己必需擁有一支長笛，每次想吹奏時可隨手拿到，不必跑去樂器行租長笛，吹完後還要拿回去還。演奏單簧管或鋼琴的人也一樣……可是在電影方面，電影工作人員卻沒有自己的攝影器材，除了業餘電影玩家因社會或家庭理由擁有攝影器材外，搞電影的人不認為需要有一項專屬於自己的設備。假如電影專業人士能以業餘玩家的態度自居的話，情況

應該會有所改善。

我們都很清楚，拍電影的方式有兩種，其中一種就是我的方式。我寧可拍電影也不想唱歌，因我沒有音感，唱歌會走音，我真希望能唱準一點。我常覺得有股接近別人的慾望，好讓他們能了解我。假如別人問我：「你是誰？」此時我就可以透過電影的方式表現給他們看，如此可避免強烈的直接接觸，也不會被迫馬上自我檢討，或是害怕或是太過害羞……。因為上述種種原因，所以我需要拍片。至於其他大部分的電影從業人員，不管他們拍的是好萊塢電影還是激進的政治電影，他們都因想要過電影中的生活，所以才去拍片。他們想要過好萊塢式的生活，過影片中的生活，也就是過這三個月的拍片生活。拍片的日子既新鮮又刺激：比方說，你們有三個人與其他一些人一起工作，彼此在拍片前並不認識，所以很有新鮮感。你不用工作卻有人付你錢；電影的劇本不是你寫的；假如是你寫劇本的話，你就不會在影片中插一腳演戲；假如你是攝影師，那麼你就不必拿錢投資；假如你是出錢的製片人，那麼你就不必在攝影機前寬衣解帶，……此外，假如你是觀眾的話，你就不必製作電影；假如你製作電影的話，你也不必一定要當觀眾，以此類推……如此過了三、四個月的拍片日子。假如拍片時間超過一年的話，影片就會像《埃及艷后》或是《龐迪的暴動者》(Les Révoltés du Bountty)一樣變成一場災難。因為如此一來，花了大錢，他們勢必被迫拍出好電影，這簡直就像是大難臨頭。由於他們並不是真的想好好拍片，所以這下麻煩可大了。他們有能力拍片，也在工作，他們共花了兩千或兩千五百萬美元，結果是每下愈況，原因很簡單，因為他們並不是真的有心想拍片，卻又假裝想拍的樣子，最後就自欺欺人，淪為「假裝」的奴隸。由於他們人在好萊塢，身不由己只好去拍電影，否則有人會對他們說：「滾吧！」其實他們才不

想走呢，他們實在無法割捨好萊塢的地位與生活。

我認爲所謂的「激進」電影和好萊塢電影只是五十步笑百步罷了。我比較喜歡用「懶惰」這個字來形容所謂的激進電影，因這個字眼具貶抑的意思。拍此類電影的人都是一些不想做事的懶蟲，他們通常會去訪問一些工人……話說回來，大部分坊間上市的書不也都是如此寫成，都是先做訪問再出書，然後就可高唱「婦女擁有發言權」等論調……其實這些本書根本就是男人所寫的。要是訪問的對象是啞巴呢？這時可就不能在書上再寫「他們擁有發言權」等類的話了吧。

假如我們不想見某人的話就不必去看他，這句話並無批評的意味，只是要說，假如不是真正關心某人的話就不要假裝去見他，就算要假裝的話，最好是在寫完書後再去。假如書（或電影）的內容以專訪爲主，那麼就要說明訪問某人的理由，也就是說必須交代訪談的前因後果。激進電影中經常缺少中間的連貫部分，不然就是少掉導致情節進展的第一部分。導演應要與被訪者有同樣的感受，不能置身度外，否則此種訪問就沒有多大意義。

我和珍·芳達在拍《一切安好》時，曾經馬不停蹄地訪問窮人和其他的人，就因爲連串的訪問事件使我和珍·芳達鬧翻天。我一直想與她建立一種……或許是我笨手笨腳吧，是我沒把事情處理好……其實，我只是想與她保持關係。當《一切安好》在美國上演時……我確實拍了一部電影叫《給珍的信》(Letter to Jane)，換句話說，我寫了一封信給那位曾經和我拍過片的女演員。我不認爲奧森·威爾斯等大牌導演會寫很多信給他的演員，他拍完片後並不寫信，反正沒此必要嘛。但是我就需要寫信，《一切安好》探討很多東西，珍·芳達不滿意這部片子是有她的道理，其實事情本來是可以好好解決的，我也會考慮重拍的。假如她不對我吼「你是笨蛋、王八蛋、大男人主義者，虧我還義

務替你工作……」，假如她沒說出這些難聽的話，事情或許還有轉機。其實她說的也不全對，她的酬勞是票房收入的17%。我也對她說過：「你去推銷電影吧，每賣一美元你可分到一角七。假如你和我們一起的話，每次要賺一角七會更快一點。這部片子賺不到上百萬美元的利潤，不過這一點你本來就知道的。」假如她不對我說「你是笨蛋」等傷感情的話，假如她只談電影且對我說「你的電影的畫面處理的並不好」，或許事情也不會演變到今天的地步。當有人對你說「你是笨蛋」時，你一定會馬上回說：「不對，我不是笨蛋，你才是笨蛋。」如此一來，爭執勢難避免。反過來說，要是我們把批評的對象鎖定在我們所做的事情上，不說「你是笨蛋」這類人身攻擊的話，而說「你做的桌子不好，坐上去不穩」；不要說「你是一個笨木匠」，只要說「你做的桌子沒法坐」，這樣就不會吵架了。

在戈漢影響我的那一段時間，開始時他對我說（當時他是一個毛派激進分子，我在拍《中國女人》和《我所知道她的二、三事》時認識他……），他對我說：「你是笨蛋，你不是革命分子，你是……」然後我就回他：「其實我比你還更有革命精神。」後來我便以A加B的方式證明這一點。其實他當時只要對我說：「這個影像並不好，有點……」甚至不需要解釋就可將我打倒。就我當時的個性看來，一開始我可能會生氣，隨後我就會反省說，其實了解別人對我的批評也不錯。到了今天我才說出「我缺少別人的批評」這句話，其實，我倒希望早一點面對這些批評呢。我認爲誠實的人就是在做事情之前或做事期間，帶有批判眼光，知道錯誤的當時立即改過，不要重蹈覆轍。若只會在事後爲做錯的事猛道歉，那才是於事無補。影像就像是桌子或是……此外，由一張桌子還可談到很多桌子以外的東西，很可惜，一般人都都不願用這種方式來處理影像。

珍·芳達對電影很不滿意，但沒有對我說「你的電影很爛」，也沒說「你本來應該混合……」，她那時應該直接批評電影本身才對。但是她卻只看到……這一點正是我最不在行的，我沒辦法向她解釋，要是她直接批評電影的話，我就會慢慢向她解釋，我為什麼如此拍的理由。或許她也不會接受我的解釋，但至少不會那麼生氣。現在我已經比較會解釋自己的電影，應該會有不同的反應才對……何況我也不會再拍同樣的電影了。我嘗試拿珍·芳達的照片給她本人看……並向她說：「我想妳去北越的事對北越人並沒有什麼好處。妳瞧，這張是妳在北越拍的照片……」——我們可以把珍·芳達去北越一事說成在北越「表演」，反正戰場與劇場本來就是同一個字（le théâtre），大家不是管北越叫戰場（或劇場）嗎？因此這裏並非在玩文字遊戲——我拿著照片對她說：「……我認為妳在北越的表現並不比在《一切安好》中的演技好。」可惜我並沒有這樣說，我卻說：「比在《柳巷芳草》（Klute）中好。」亦即暗示：「你在《一切安好》中的演技比較好。」她應該像這樣對事不對人地批評才對，這樣我們今天就可馬上由電影中看出一些東西，她也可以感覺到我是在自我批評，我需要她，而且我很高興她去了北越。然後，我就可以說：「（因你已去過越南）所以我不需要再去了。」然後……我不知道，那時我們確實談了一些很有意思的東西，可惜我沒有辦法將這些全部表現出來。就這一點來看，現在我認為應該很容易做到才對，拍片當時我只要在適當時候，談一個我們熟悉的共同話題就夠了，那樣珍·芳達就會告訴我們一大堆我們不知道的資料，同時我們也可以帶給她一些其他的東西。可惜那時我太笨拙了，無法與演員溝通，錯過了彼此截長補短的機會。影像本來就比桌子容易變換，組合影像要比組合汽車或桌子容易多了。

今天放映的前三部電影，時代背景都發生在某些東西瓦解崩潰之際……要是我們放映杜甫仁科的《大地》的話……。我們看到《遊戲規則》中有一段狩獵的片段，鏡頭出現大地和獵殺兔子的畫面，觀眾很快便明瞭鏡頭上的是獵人，他們正在獵殺野兔。第三部電影預備放映羅塞里尼的《歐洲五一年》，屆時我們會看到……我不知道，我不記得劇情了，所以我才想再看一遍，我們會看到有一個傢伙，透過家族遷徙來分析一個大陸的故事。最後我們才看《我所知道她的二、三事》，這部影片可說是前三部的總結，明白指出該片的性質，也就是大地的蛻變……就在法國政府決定重新整治土地時，我們把握這個機會，將土地景觀的變化拍攝記錄下來。《遊戲規則》是在一九三九年大戰前拍的電影，此時地主時代正面臨尾聲；故事情節發生在一座古堡、領地……這正是我認為有意思的地方……在觀眾看完《大地》<sup>④</sup>或《我所知道她的二、三事》之後，當他們再看《遊戲規則》時，不要只想到這部電影本身，假如這是一部經典之作，就應該以更宏觀的角度去探討，由中透視一些其他的東西。當觀眾看到銀幕上沙龍大廳的一些動作時，就要聯想到這些動作皆出自大地上的人，也就是說，此時觀眾應該把這些人納入社會範疇來看。因此，當我們在看一些社會悲喜劇時，應該聯想到土地的問題，並提出以下問題：是誰佔領土地？誰被驅逐？誰盤據土地？

我覺得瑪麗娜·佛拉笛（Marina Vlady）在這部電影中可能不太……她答應演出，後來我想這部電影有點難以被觀眾接受，假如找個有名氣的明星來助陣的話，應該會……這部影片耗資九千萬法郎，在當時相當於二十或二十一萬美元，比一般影片的費用高出十萬美元。找個名氣響亮的明星演出——她在當時頗有名——有助於提升票房。私底下我和她相處得還算不錯，她為人和善，不過，和她一起拍電影

就另當別論，我不認為她夠稱職去表演一副思索自己所說的話的樣子。她演得並不成功，我並沒有批評她的意思，倒不如說，我是在批評自己無能找到合適的人選吧！

我實在很想再試試與瑪麗娜·佛拉笛重新拍一次，能找到所謂的大明星頗不簡單，下一次或許要等上三、四十年後才有機會呢……我認為以傳統定義看來，勞勃·狄·尼洛算是一個傳統的演員，對他而言，演戲就是工作，他的演戲方式就是不停地排練劇中人的角色……他能不能排演其他的東西？我記得佛拉笛在拍片之初問我說：「我該做什麼？」我回答她：「注意聽！在劇中你住在離巴黎十公里外的郊區，我們在中午十二點、最晚到一點開始拍片，這一點隨便你。我要你由郊區步行到巴黎，我只要求你做這件事，我並不是在開玩笑，也不是向你挑釁。你會走得很累，由於你的疲憊和接受處於疲憊狀態，這兩件事會迫使你開始去思考一些東西，拍片時間最久要一小時，不會再長了。我們會一直緊跟在你旁邊，當你一踏入房間時，我會喊一聲『開麥拉』，此時攝影機便開始運作，然後你就離開房間，這就是全部的過程。你總共要走十公里又三百公尺，然後你就可以搭車回去。」

我這一切的解釋都是白費力氣，她並不能了解我的意思，我也沒辦法讓她了解，這點正是電影之所以失敗的地方。電影本來是用來溝通的，而我連和一個近在咫尺的人都無法溝通，還拍什麼電影呢。我與佛拉迪之間隔著遼闊的大巴黎區呢，難怪無法溝通。

人們為什麼會接受並認同明星呢？以前還只有三、四個國王而已，今天光是運動員、國家元首、歌星和電影明星就高達數萬人之多，簡直泛濫成災……我想那些爸爸和媽媽們也會很快就變成明星了。今天，電視上充斥各類廣告、訪問、猜謎遊戲和綜藝節目，螢光幕上出

現各類臉孔，甚至家庭主婦也能走上小螢光幕當明星。此外，國家也從中得利，因為這是唯一一個不用付錢給明星的地方，而家庭主婦正是全世界最偉大的明星。

在我們開始探討影史之初，我想在美國默片那一部分，由葛里菲斯發明特寫鏡頭一事開始研究所謂的「特寫鏡頭」，然後再來看看透過這項電影技巧，如何創造明星。盧米埃當初發明電影時並沒有想到電影明星這碼子事，不過，當時已經存在名人、紅人的觀念：例如共和國總統、傑出人物以及一九〇〇年代的法國悲劇名伶莎拉·伯恩哈特（Sarah Bernhardt）等都是當時的名人。就算盧米埃拍攝火車進站、工人下班、甚至《澆水記》（L'Arroseur arrosé）時，我們也不能說火車、工人或者澆花人是明星。因此，我想由這一部分的影史中去探討特寫鏡頭後來如何變成……特寫鏡頭如何在有聲電影中製造明星，政治明星與演藝明星的產生過程簡直如出一轍。

我在拍《一切安好》時碰上一大堆麻煩，這部影片請了尤·蒙頓（Yves Montand）和珍·芳達兩位大牌明星。其中以尤·蒙頓的問題最多，有時他會問我：「你為什麼只拍我的背部，卻拍另一個人的正面呢？」或是相反的……珍芳達就不敢提出這種問題，不過我猜她也在想這個問題。比方說，我們請一個大牌明星來拍片，卻只拍他的腳，有時會拍一些臉部的鏡頭。尤·蒙頓的問題讓我想，為什麼臉部比身體的其他部位更重要？好吧！這或許與語言有關吧，不過，我可不確定原始社會中也是臉部重於其他部位。何況，這個時期遺留下的痕跡應該是肢體動作才對，比方說一些如拉弓、採集果實等重要的肢體動作……極少臉部的動作。直至今天我們不妨想想，人類演進的結果到底剩下什麼樣的動作？只剩下臉部的表情而已。當你看到一篇標題為「黎巴嫩的悲慘狀況」的文章時，你會有75%的機會看到文章旁邊附



著一張寫文章的傢伙的放大照片（這張照片和黎巴嫩的悲慘情況有何關聯？），不然就是看到某個國家元首的肖像或是……大部分的圖片說明都會發生上述情形，就好像是……寫一篇有關以色列的文章，卻在上面放一張北京的照片，請問兩者間有何關聯？

既然刊登的都是高級首領的照片，乾脆就把標題叫「高級首領」好了。只是，如此一來，所有的文章和報紙新聞恐怕就只有這個標題了。

我們（新浪潮電影工作者）所做的實在是一件極蠢的事，事後我受到很大的傷害，我本來還以為對我有助益呢。畢竟這是我們《電影筆記》四個創始人——楚浮、希維特、高達和夏布洛——曾說過的話，我們說：「重要的是作者導演而不是製片人。」我們想要重新恢復所謂的「貴族家徽」。問題是，我們總不能先砍了貴族的腦袋瓜，然後再恢復他們的貴族頭銜吧！話說回來，這是我們爭取地位、攻擊既有制度，和爭取以不同的吃飯方法上桌用餐的手段，我們並且大聲說出：「事實上這是導演的……」假如像柏格曼、希區考克、霍華·霍克斯（Howard Hawks）這些人稍微老實點的話，現在他們每賺一法郎就應該讓我們抽一角才對，因為多虧我們，他們的名字才能出現在銀幕上。現在只要是希區考克拍的電影，銀幕上都會標明「希區考克作品」等字樣，在我開始拍電影那時候，銀幕上不會出現導演的名字，只打上「華納兄弟電影公司」或「某某人推薦」。希區考克在哪裏，我們就把他的名字擺哪裏……我們希望透過上述這個動作發表文章，使我們的名字先出現，然後再實際從事拍電影的工作。我們把原來打在銀幕下方的導演名字搬到最上面。當我們說「這是他拍的電影」時，言下之意就是：「就是應該這樣拍電影才對，假如這樣才叫拍電影而且這句話又是我們先說的，那麼拍電影的工作就非我們莫屬了。」由於那

時候我們沒有拍片的權利，所以才故意標榜這一席話，目的不外是讓別人注意我們的存在。但是，在加拿大你們卻一直把我當成作者導演看待，這一點使我損失不淺，由於這個身分，我與你們之間的關係馬上被切斷，因為你們不把我當成像細木工匠一樣的普通人看待……；反之亦然，你們也不會把細木工匠看成是作者導演，或是把莎士比亞看成是細木工匠，你們對兩者的看法與態度一定是涇渭分明。大學教育就是在擴展普及電影理念。（新浪潮電影）開始時只有我們四個人，到後來光是在美國就有五千萬個學生和我們拍同樣的電影，使得新浪潮電影變得極為普遍。此外，美國人並不需要去好萊塢拍電影，大家都會拍這種電影了，連電影系的學生也在拍，他們都擁有高學歷文憑，而且還不必付他們錢呢。

前面所談的作者論曾對我們助益良多，但後來我自己卻有點作繭自縛，很難擺脫作者論的影響。我四周的人和與我有關係的人，當他們和我一起合作時也沒法擺脫這層影響。有時候，由於這一點，使我和一些所認識的女人之間的關係變得錯綜複雜……譬如安瑪麗·密耶維爾就是一例，有時有人會邀請她去介紹《此處與彼處》，或是一些她拍的電影；但是每一次當要介紹「某某人與高達合作拍片」時，總是沒提安瑪麗·密耶維爾的名字……

#### 譯註

① 霍華·休斯（Howard Hughes, 1905-1976），美國製片人，是休斯機械公司的繼承人，二〇年代開始投資電影事業。執導的電影有《地獄天使》（Hell's Angels, 1930）、《法外之徒》（The Outlaw, 1943）。

② 法文「區」（la région）為陰性，故代名詞受格也用陰性「她」（elle）。在片片頭有段預告導言，茲翻譯如下，供讀者參考：

請靜靜聽我道來我所知道她的二三事：

她，是新資本主義的殘酷，

她，是賣淫；

她，是大巴黎區；

她，是七成法國人所沒有的浴室設備；

她，是中下階層的可怕宿命；

她，是愛情的外貌；

她，是現代的生活；

她，是越戰；

她，是現代應召女郎；

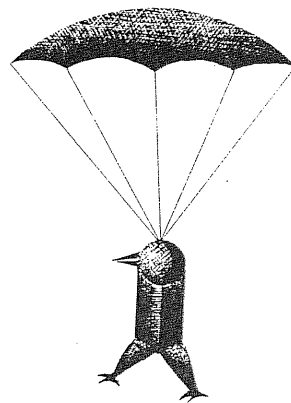
她，是美之死；

她，是思潮的交流；

她，是結構的「蓋世太保」。

③ 高達針對找不到齊全的影片拷貝發表感想。

④ 高達搞混了，應該是《兵工廠》才對。他本來想放《大地》，但沒找到拷貝。



第七段航程

顯而易見的

《禮帽》(Top Hat)/Mark Sandrich

《南海天堂》(Brigadoon)/文生·明尼里

《Ladies and Gentlemen, the Rolling Stone》/Rollin Binzer

《紐約，紐約》(New York, New York)/馬丁·史柯西斯

《一加一》(One Plus One)/高達

我想把這些影片放在一起放映的理由非常明顯，裏面都談到了音樂，我也希望在此討論、思索一下音樂。

這次該輪到我抱怨拷貝的事了：《一加一》的最後一個場景是製片人的版本，不是我的。我曾和製片人爭執過，在我的版本中聽不到滾石合唱團的聲音，因為那是在海灘上……已經聽不到他們的聲音了，然後影片就結束……

我從不做片頭字幕，這部影片本來是沒有這個令人難以忍受的片頭字幕，後來由於要放上長達數小時的音樂，只得被迫加上片頭字幕……

還有，我最討厭在影片結束時停止影像的處理手法，實在很俗不可耐。可是製片人卻不知該做什麼，只好如此處理。我呢，我是在攝影升降機開始拍全景時就停止畫面，然後，就只聽到海灘上海鷗叫聲及大海潮聲……然後，再也聽不到滾石合唱團的聲音了。

這次終於輪到我抱怨了，假如你們是用心的影迷的話，你們就應該注意到這一點。

可惜，我們不能選擇想看的片段，能夠找齊差不多的影片已算很不錯了。反正不是這一段就是那一段……與其放滾石合唱團的電影，我倒是寧願放一部有關裘普琳(Janis Joplin)的電影。當然，放映滾石合唱團的電影也不錯，我們可以看出兩種不同的方式；總之，有些人





需要音樂，有些人則不需要，就像我們已看過有關滾石的紀錄片。裘普琳的紀錄片也是同樣類型的電影，不過裘普琳比滾石合唱團員有意思多了，而且……或許可以藉由這部影片來批評此類電影的手法，也就是說，像一些糟糕的時事——談論一些糟糕的時事有點像是疊床架屋。很明顯地，拍攝滾石電影的那個傢伙自己平常都不聽音樂的，我想這正是我和他不同之處。當我們聽音樂時，身體會不自覺地搖動起來，可是身上要是拿著一個攝影機時會礙手礙腳，也就不能做什麼事了，很難再隨著音樂動起來。……只能慢慢地搖動……這正是我想做的。我特別想做的是，一直聽一些相同的音樂，然後再試著由這些音樂做起。對我而言這只是一個開頭。平常，我都是在很普通的情況下使用音樂的，這方面我不太懂，我只是用音樂來當做一種評論的工具，有些時候就把音樂當做一種「畫外音」(voice over)來製造一些情感或詩意……有點像某些人在漢堡上加蕃茄醬一樣。

雖然演奏我的音樂的那些音樂家都很不錯，不過，我認爲我做的音樂都不太好，與古典或現代音樂都扯不上關係。

音樂家並不需要影像，而搞影像的人卻需要有音樂，這一點令我覺得很驚訝，……也很感興趣。不管是美國片或心理片，當影片中出現一幕戰爭或做愛的場景時……突然間會有音樂出現，這時我就會有一種拍全景或推移鏡頭的慾望，也希望觀眾能夠同時看見樂隊。然後，鏡頭再回到上述場景，也就是說，音樂能夠在不再需要看到影像的時候接替影像的位置，能夠表達一些影像以外的其他東西。

我在有些情況下會很滿足……總之，那時是一個時代的結束。我把我的生命分成每十年一個階段，我今年四十八歲，正值第五個生命階段的關頭，就好像我正孕育著第五個生命，且處於第四個生命階段之終端。我在拍《一加一》時正處於第四個生命階段的開始，或第三

個生命階段的終端，那時我完全迷失方向，不知所措。

拍這部電影時正值巴黎發生六八年五月事件之際，那時全國的人都在罷工，我卻跑到國外去工作，我還爲了這件事遭人猛烈抨擊呢。……此外，那段時間我相當……我想那段時間我是愈來愈迷茫了。後來，我試著把一些片段再黏接起來，再找一些其他的片段，我開始稍微分別去拍攝一些東西。假如有音樂的話，我就有機會去……這部電影本來是要找披頭四拍的，後來並沒談成……而且滾石……我不知道——他們也接受拍片合約。這是一部百分之百的英國製片，我只是導演而已……反正就是如此拍成的。

我最感興趣的事就是，直截了當把影片分割成兩部分。我還記得，那時我嚐試拍的電影中只有這一部殺青。我先開始拍一部叫《一部美國電影》(One American Movie)，我在片中訪問了一些真實人物，這部片子也分成兩部分，一直未殺青。訪問對象包括珍·芳達的現任丈夫克萊佛 (Eldridge Cleaver)、一名女秘書、一名IBM女經理……總共約有四、五位訪談對象；同時，訪問現場旁有另一卷影片，片中我叫一名演員再重唸一次文本。爲什麼？我也說不上來，我只知道我嚐試去尋找、去分解、去重組……如此弄出的東西就不太像一部電影了。

我認爲在《一加一》裏，應該以不同形式來呈現唯一故事。我想用這種方式來代替那些小場景應該會更好才對，何況那裏本來就只有一個主題而已。

我想今天……不過，現在我是不會這麼做的……應該是在那時做比較好。不過，那時我根本還沒想到這點，我只是試著在音樂之間插入一些影像而已。

這並不是同樣一部影片，不過我仍把《一部美國電影》叫做《一

部A.M.》(One A.M.)。由於他們(滾石)有權使用所有拍攝他們的影片，於是他們就把一些根本還未完成的樣片拿出去放映。他們這樣做實在有點過分，不過我也沒辦法阻止。

這部電影中有一邊是滾石合唱團，另一邊是我自己，因此就成了「一加一」，這便是影片主題。

「一加一」原來的意思就是要做成「兩個」，後來我發現，在這「兩個」之間還有一種「較多」或「較少」的東西，絕對沒有單純的兩個。總是會有「第三個」或其他東西……總是有三個。這就是為什麼這部電影一直不完整的原因，也就是說，只有一加一，缺少第三個……

下面兩次你們是否想要……我還要放一些我自己的影片。你們當中有人想看嗎？我想還有《一切安好》……明天或今晚會在電視上播放，想看的人到時可以打開電視看一看。你們當中是否有人想看《第二台》。假如放這部電影的話我會很高興，可是我有點迷糊了，我不知道到底該放那一段比較好。在影史中我再也找不到經典片了。或許應該做些別的事……或許你們有更好的建議……假如有的話，不妨寫信給電影學院提出你們的建議，這部影片正好缺少結尾的構想……剛才想到這裏，我發現甚至由《第二台》開始，我就沒有影片放了。我才不願去放希維特或史特勞普(Straub)之流的電影呢！

其實我很想放一些我的電視作品給你們看，可惜我沒錢把帶子轉錄成美國系統。新力(Sony)系統全世界都有，不過在美國的新力系統卻是獨一無二，特別設計的。在歐洲，我們有權收視美國節目——這一點很正常，因這是由美國控制的。但是，在加拿大情況卻正好相反：由於這是由美國控制的，所以在此不能收視，……必須從內部裝配，否則就要拿到歐洲去，如此一來又得花大錢了……

要不是有這些不同系統的問題的話，我真想放一些我的電視節目

……其長六小時，每天看個兩、三小時，二、三天後就可討論觀影心得。討論電視應該是很有意思的事，電影科系大概很少談到電視，因為大家一直把電視當做商業電影。電視是最強而有力的媒體工具，討論電視應該是很有意思的題目。

這部影片的目的在呈現電影業者趁樂團走紅之際，為樂團拍電影的慣用手法。通常這類電影都比樂團本身演奏(唱)的音樂遜色很多。我倒是認為這是一部很有意思、很不錯的電影……

比方說，馬丁·史柯西斯的《最後華爾滋》(Last Waltz)，就比他的其他作品差一些。他最後只能一個節目接一個地拍下去，有些拍得好，有些則拍得不好……到底在拍些什麼呢？我的意思是說，並不是拍一個在「演奏音樂的演員，而是拍一個真正在演奏的音樂家。這一點非常有意思，透過這個觀點，有時可用其他不同方式來拍對話……這正是我原來想做的東西。利用此觀點拍出的電影，有時候音樂就可代替言詞來表達一些東西。此時，我們拍攝的對象是一個真正擅長演奏的音樂家，他知道該如何「製造」符合故事劇情的音樂，此種音樂的旋律自然而然能夠取故事的位置而代之。

旋律就是某種說故事的態度及方式。

我在拍這部電影時，是在無意識、無深思熟慮的情況下拍成的，就好像是畫家把兩種顏色併排在一起一樣，因為他也暫時只能那麼做。很多當時的現代繪畫都不為人所了解，因為這是另一種……我的意思是說，這些畫作在尋找某些東西，但卻不說出已找到的東西。大家批評這些繪畫沒有主題，就像他們指責某些形式的電影沒有在說故事是一樣的。

我和戈漢嚐試以自覺的方式去做到上述理念，做出來的東西相當武斷、僵硬。這段時間稍嫌過長……拍出的都是一些如《真理報》

(Pravda) 等小格局電影，最後一部就是《一切安好》。

很顯然地，《一切安好》還是一部充斥舊激進分子言論的電影，不過已稍求擺脫之道……或是有關巴勒斯坦的電影，我花了整整五年時間才完成剩餘部分。

我們也可以看看《還好嗎》(Comment ça va)，這是一部說教色彩濃厚，但語言相當清晰直接的電影。我曾做了一些研究，但只做了一段時間就結束了。我曾試著去實踐這些研究結果。事實上，這是一部為少數觀眾而非電視所拍的作品。本來也有可能比其他電視節目更精彩。我們可以拿上述影片當做結論。討厭的是，我本來想放一些默片，一些舊的默片，不管是《德吉茲公爵謀殺案》(L'Assassinat du duc de Guise)，或在威尼斯的平底輕舟的第一個全景，或是葛里菲斯不為人知的初期作品，這些作品都可以。也就是說，這些電影一方面在做某些事，同時也在呈現「好吧，我們會找到一些東西的」這種企圖。

因此，我們或許應該放一些電影發明初期的影片以及我的後期作品……

總之，我們會再放一次《第二台》、《此處和彼處》和《還好嗎》。

這些在課堂上放映的錄影帶影片，都具有濃厚的說教、研究色彩，這些影片只能當做某些時刻的例子而非階段。

其中又以《此處和彼處》最能表現這一點。這些都是一些自我分析的電影，因此對我們的研討幫助很大。不過，我們還得找出片中適當的時刻才行，並不是只有朗瓦才有辦法指出「就是那裏，就是某部影片的某個段落……」。總之，我們必須找出那些「從零開始」，或「回到零點」的段落。我想，我是唯一回到零點的人，因為我哪兒都沒去過……而且，我也不願意像《德國零年》裏的那個小男孩一樣……總

之，必須回到零點，並摧毀自己。

或許我們還該看一部瑪格麗特·莒哈絲 (Marguerite Duras) 的電影。她的電影手法相當特立獨行，她是一個需要摧毀再建設的人，她也曾大量摧毀-建設過。我相當欣賞莒哈絲，她初期的其中一部作品就叫《音樂》(La Musica)，這絕不是偶然吧。

《一加一》和莒哈絲的一些作品並沒有破壞電影，而是在打破形式。對我而言，開始時在於打破別人教我的既有形式。比方說，別人會說「吃飯前要先洗手……」，在電影中我就故意不去「洗手」。然後再去弄清楚，什麼是手，什麼是肥皂，也就是說，去打破我所學到的固有形式和規定，以及諸如此類的事，自己也覺得達到解放的目的。或許應該說是六八年五月事件使我看清這一點吧，很多人和我一樣，都是經過這個事件後才茅塞頓開。每次發生重大社會事件時，各方面的一切活動均告停止，如此一來大家才有時間看清楚事情的真相。我印象中的五月事件中，巴黎街上人聲嘈雜，至今記憶猶新，原因很簡單，那時因石油供應中斷，大家只得棄車走路，因此造成巴黎街頭只見行人不見車輛的奇景。

就像戈漢在那時所說的，我們必須重回到「零」，只不過這個「零」已經變動過，已不是原來單純的「零」了。再來呢？我也不知道……我想是更進一步認識自己吧。《此處和彼處》清楚地摘述這個情況……在《一加一》和《此處和彼處》間，還有很多其他有趣的電影。《第二台》是個嚐試，可視為尋找故事題材的再出發；我們拍電影時，總要找一些故事的題材，然而找題材還得知道很多東西才行。

音樂本身可以用一種非常討好人的方式，去說很多故事。音樂同時也會令人昏昏入睡，或使人由夢中驚醒。我在以音樂來說故事的方式中，對一個音符如何跳到另一個音符的方式挺感興趣。我很希望能

夠……圖畫也是同樣的道理。在電影中不太常用到圖畫，其實可以多加利用才對。比方說，年輕人都愛看漫畫，不過，要是他們在銀幕上看到漫畫的話，就會認為有點賣弄學問，因為他們的腦袋瓜都已被訓練成固定的思考模式了。別人告訴他們說：漫畫是給報紙用的；音樂是用在某固定範圍，電影則又是在某範圍……

我自己呢，我嚐試去摧毀那些阻擾我成為我所認為的自己的障礙，同時再以另外一種方式去重建被毀的東西，不過我自己心裏也很清楚，別人只能看到摧毀的部分（但看不見重建的部分）。人僅能靠自己的力量重新找回自我，別人是無法參與也看不到這項工作的。當我們製造一件物品時，不是要出售、使用，便是要與鄰人溝通之用。例如我們做一張桌子，目的不外是要讓別人繞桌而坐。拍電影也是同樣的道理，拍出的電影是要讓別人來欣賞，同時看看別人觀影的反應，或者我們也可以加入觀眾一起觀賞。

事實上，所有的團體組織都是十分孤獨的，滾石合唱團也不例外。他們的團員類似法西斯皇帝，與歌迷間存在一種十足虐待狂的關係，這也是歌迷自己想要的關係。十年之後我們可以再來看看他們的轉變，這也正是拍攝這類電影有意思的地方。十年之後的今天，我們看到黑人勢力攀升……

我一直想拍一部所謂的激進電影（只有我想拍，我一直叫別人拍，但是……）。這部電影就叫「十年之後」或「二十年之後」（或稱「續集」）。我想利用所有激進電影的膠卷，另外再重拍片中人物十年後的情況。比方說，在《一部美國電影》中我訪問過克萊佛……那時他在奧克蘭的居所接見我們，進門前還被一堆警衛搜身，比加拿大這裏的機場安全措施還要嚴格。安全警衛一律戴軟帽，手持機關槍……他之所以接受訪問是因珍·芳達的丈夫湯姆（Tom）給了他五百美元應急，

兩天之後他就溜到阿爾及爾，大概是如此吧，我不太記得了。

我希望現在重拍克萊佛，拍他身穿白色西裝站在比利·葛拉漢（Billy Graham）旁的樣子。這樣一定很不錯，我看不出誰會反對。就我對克萊佛的僅有認識，這是一個……是一個音樂家，是一個很愛講話的人。

同時，我也想拍一些名人和沒沒無聞的人。不過，現在，法國沒有任何人願意把Lip工廠的事件拍成電影。Lip事件發生時，同時有五百件類似事件發生。值此之際，……然後，誰也不知道後來如何收場……就這一點而言，我很想和大仲馬寫《三劍客》一樣，再來個續集。

「懷舊電影」已經做到這點。不過，這部並不是懷舊電影，而是展現其後的發展下文。

史柯西斯的《紐約，紐約》失敗的原因，應該歸咎該片推出時以懷舊電影為宣傳重點。所有的宣傳都說，那時大戰剛過，大家亟需找回音樂和愛來……然而，這部影片根本就不是懷舊電影。這是一部真正需要音樂來襯托的電影，音樂就是電影的主題，光是廣告宣傳的誤導就夠害慘這部電影了。這只是一部類似昔日的電影，除了故事背景發生在過去某段時空外，其實應該視為當代電影才對。總之，這是一部致力於解釋兩個人之間關係的電影，僅此而已。

懷舊電影是一種生意，一種和金錢息息相關的生意，它是一種具有名稱的工業產品，僅此而已，不是什麼大不了的……好吧，假如這沒什麼大不了的，卻又威力懾人，是種流行時尚……說到流行史可就一言難盡了……假如要談一則經歷了歌舞劇的電影史的話，要是學生和老師沒有……的話，我就不知道此種影史該如何談下去了。我們在此所呈現、驗證的一切，在在證明了唯一可能擁有自己歷史的東西就是電影，也就是說，電影是唯一擁有本身遺留下的痕跡的東西。電影

製造影像，同時也保留了影像。但是在這裏（指《紐約，紐約》？）就不可能了，由於影像保留的方式係經由電影工業以如此方式安排而成，以致使得故事無法敘述下去。因為，假如我們講故事的話，極可能有驚醒惡龍的危險，這條惡龍就是電影。我們可能會看到妖怪……

我很高興看了那些影片（譯註：指第六章上半段），我們看到了《吸血鬼》中真正的妖怪並非貝拉·路戈西，而是那些銀行家及醫生。我們之所以有這個覺醒，全拜看了羅塞里尼另一部有關妖怪的電影之賜（譯註：指《德國零年》）。

我們應該禁止這種事，也應該嚴禁大學裏此種安裝器材設備的方式。老實說，大學每年發出數千張文憑，到頭來只是在製造一大堆失業人口和超級專家罷了，事情怎會變成這樣？這種事本來應該是最簡單不過的事了，本來藉現存的設備應該是會成功的，但只要看看設備安置的場所和方式，就知道完蛋了，這是絕對不可能的事。

我們將做的影史會先以書籍形式，然後再以錄影帶形式出現。我們將借用大家的精力與耐心所找出的一些影片片段，來說明影史的沿革。我們已經找出一些小小的片段，一些我們熟諳且有興趣、有能力去了解體會的片段。其餘就要靠其他的人繼續努力囉。大家是否願意繼續就看各人的責任感了。

電影可以把事物放大、突顯出來，這正是電影有意思的地方。尤其是明星人物，我們可以透過銀幕上的特寫鏡頭，仔細端詳明星的近貌。對我來說，攝影機既像可以瞭望遠處的天文望遠鏡，同時又是放大微生物的顯微鏡。此一特點頗符合下面這句話：「喏，應該稍微靠近一點看，才能看出個所以然來。」

對我而言，電影的功能就在此。

我在《一加一》中試著去……我像小孩玩積木一樣在這部影片裏

擺了兩堆東西，後來我才發現，必須要有第三堆東西才算完工。漸漸地，當我回想所有曾拍過的電影時，我發現有段時間我的電影很明顯地呈現分裂狀況。《男性-女性》就是由十五段小節組成，並命名「電視不拍製的一百部（或七十五部）影片之一」。在這裏我已經有了「分裂片段」的構想，我試著學居維耶（Georges Cuvier）、李內（Carl Linné）或龔特（Auguste Comte）<sup>①</sup>等人做學問的方式，把影片加以分門別類。

《一個已婚婦人》又可稱之為「在某地拍攝的電影片段」。在《周末》的片頭字幕上則可打上「一千個片段電影」，或「一部迷失的電影」、「一部迷失於空間、又在廢鐵廠找回的電影」等片名。

老實說，我確實有這種感覺，好啦，所以有時候我會重新指出兩件東西或兩個音符……我姑且稱之為《一加一》吧。

我想，這一點必然與源自笛卡兒的西方哲學辯思有關。此地的北美人本就有這種思維方式，即使不會做這樣的邏輯思考，也已付諸他們實際的行為之中。這種所謂「全有或全無」的概念，亦即「兩者必居其一」，按一般推理，一是說成「兩件事（其實）只能論及其一」；不過對我而言，「兩件事就是不能單論其一」。

在《還好嗎》中有一段，我用了兩種照片，一張是在法國舉行的罷工活動，另一張是葡萄牙的罷工照片。我嚐試把這兩張照片放在一起做比較，想藉由其中一張所呈現的來解釋另外一張無法傳達的東西；話說回來，記者的工作就是對照比較這兩種東西，悲哀的是，記者並不去做這種事。他們有能力做對照的工作，做起來也比電影工作者更得心應手。電影想做對照工作的話，就必須利用新聞或電視的工作方式，再混合文字或照片才行，利用電影來做對照工作繁雜無比。然而，文字報導就簡單多了，拼版只要動手就可以，且有一個固定的



範圍，當我們一頁一頁翻閱時，就會產生時間流動的感覺。可惜，從未有人去做這件事。

今天，我看了一份蒙特婁的報紙，上面有一則頗吸引我的社會新聞，這則新聞報導有一個男子從住處的陽台上向另一名男子開槍。看了這則新聞後，明天我又會想知道該新聞的後續報導，比方說他何時進監獄、警察如何對待他、律師法官對他說了些什麼等等。這簡直就沒完沒了，真不知如何是好，乾脆就不看報了。若想讓讀者對事情經過有通盤了解的話，就必須講述全部的經過，如此一來要講的就太多了。因此，我們也可以結論道：不需要呈現事情的全部經過，只要說出其中某些關鍵部分即可。或者，我們也可做出如下結論：應該少拍電影、少寫書、少出報紙，如此一來，或許就真的可以稍微改變一下事情。

《一加一》是在不明說「就是這樣才行不通」的情況下，嚐試去呈現……到底是什麼事行不通？就是一邊從事革命，另一邊卻大行法西斯主義。事實上，假如我們用稍微不同的方式去看事情的話，我們就不會如此說了，最好先弄清楚到底發生何事，然後才判斷是否該如此說。換句話說，最重要的就是先弄清楚事情經過的原委。這就是我會花了整整五年時間才拍完《此處和彼處》(Ici et Ailleurs) 的原因。這部電影的重點在於連接詞「和」，真正的片名既不是《此處》也不是《彼處》，而是《和》(Et)，應該把三個字全部大寫(Ici Et Ailleurs)，也就是說使其產生「某一特定動作」。世上沒有任何人是全善或全惡的，問題是，大家總喜歡用這種善惡二元論來推理。有時甚至也把電影和錄影帶像善惡一樣一分為二。評論電影時有人說：「不好」，有人則說：「很好」。這種武斷的二分法實在不合理，為什麼要區分大/小、日/夜？日和夜合起來不正是二十四小時嗎？我在這部片子中混合著

法西斯主義和激進分子，意思就是說這裏面有很多真實的東西。右派報紙常說，有些事情本來應該做得更好才對。比方說，如今的消息日傳千里，世人卻三緘其口。大家都對柬埔寨的情況一無所知——對其他事情的了解也不會比對柬埔寨的戰爭內幕知道的更多。從來就沒有一個記者敢用「我不知道柬埔寨發生什麼事」的句子開頭來寫文章。從來就沒有一個記者會拿手頭上的資料，說明消息的出處來源，好讓讀者了解消息來源是來自這一方或另一方。事實上，我倒是有兩項關於柬埔寨內幕的消息來源：我們可以去毛派書店買些有關民主柬埔寨的唱片，你們會看到封面上有個少女，面帶微笑地在插秧。然後會看到另一篇文章寫著：「我們什麼都不知道」。我想，寫一篇「我什麼都不知道」的文章是絕對可能的，只是，要記者先生們承認他們什麼都不知道，可不是要他們難堪嗎？

譯註

① Georges Cuvier 1769~1832，法動物學家&古生物學家。創器官從屬的基本解剖原理和動物分類學。Carl Linné 1707~1778，瑞典博物學家，先創植物分類，後又研究動物分類學。Auguste Comte 1798~1857，法哲學家，主張漸增與遞減順序的科學二元分類法。

《失蹤巡邏》(The Lost Patrol)/約翰·福特 (John Ford)  
《亞歷山大·涅夫斯基》(Alexandre Nevsky)/愛森斯坦  
《不設防城市》(Roma, Città aperta)/羅塞里尼  
《綠扁帽》(The Green Berets)/約翰·韋恩 (John Wayne)  
《槍兵》(Les Carabiniers)/高達

由於我們今天的時間稍有延遲，所以我叫放映師不必放《失蹤巡邏》了，我想放一部約翰·韋恩的一小時半長影片，就足夠呈現美國人打仗的方式了。說真的，那是約翰·韋恩的戰爭，不是我的。我的野心就是藉由這部影片來打所有的仗，當然，影片呈述的不是我的戰爭，我現在是逃兵，以前也是逃兵。不過，對這部影片而言，想要呈現所有的戰爭，這個野心似乎大了一點。

我從來就不想要當兵，我之所以選擇瑞士籍，就是想逃避兵役，當時正逢中南半島戰爭，法國不斷派兵前往支援。取得瑞士籍後我又以瑞士公民的身分回到法國，躲掉法國和瑞士兩邊的兵役。有一陣子，在瑞士不當兵非常容易，只要付錢就行了；更有一陣子，假如有人連續三十年都沒付錢，那麼兵役科也就忘了此事，最後在文件上打個×，銷案了事。

我一直對男生當兵這檔事感到很好奇：到底是什麼東西驅使他們或是吸引他們去當兵？到底是什麼東西迫使他們、在他們的屁股踢上一腳，他們才去當兵？假如他們是自願去當兵的話，到底是被什麼東西吸引呢？假如男生不當兵的話，也就不會有戰爭了，這是明顯不過的事。

我也曾嘗試利用一些非常精準的文件，如士兵寫回家的明信片來敘述烽火戰事……士兵寄些什麼樣的明信片回家？觀光客又是寄些什

麼樣的明信片回家呢？說穿了，觀光業就是另一種打仗的方式，我們只消看看今日德國如何獨霸觀光業就可洞悉一二。德國人一向很喜歡侵略別人，要是能夠以戰爭方式去侵略別國時，他們就發動戰爭，否則就改以其他手段……假如你們到一些非洲國家去，就說突尼西亞吧，這個國家把自己出賣給觀光業，就如有些國家把自己出賣給德國或美國一樣。此時我們看到的是一些未經戰火蹂躪卻荒蕪殘破的國家，看來此中一定存在另一種戰爭型式！

一個不懂何謂電影的人可能會對我說：「我們去看戰爭片吧！」然後，有一天早上他進來這裏，看到一些人在玩牌，他就說：「什麼？這就叫戰爭？這是一部戰爭片嗎？」原來，他看到是一場大規模的撲克牌局。如此看來，假如他們是堪薩斯州或是密蘇里州人，為何要老遠跑到金邊去玩撲克牌？大家應該好好想想這個問題才對；看來這些男生一定有某種興趣，這應該是男生僅有的樂趣才對……喜歡打仗的女生少之又少；其餘的女生，我並不會說她們沒有興趣。她們對侵略另一種東西並無興趣……我不知道她們到底對什麼感興趣，不過，我想侵略外人領土應該是男人才做得出來的事。有關這一點嘛，不妨看看美國片，一定會覺得很有意思……看過後就會很清楚到底是怎麼一回事了。看完美國片後，最好再看一部俄國電影。《亞歷山大·涅夫斯基》是一部防衛國土的電影，影片在敘述一個阻擋瑞典皇家部隊入侵的人的故事，這個人為防衛自己的國土而戰。最後要放的是我的作品《槍兵》，這是一部精心製作的影片，雖然這部影片在各方面的製作過程都極講究用心，拍成後卻慘遭票房滑鐵盧。影片採後期錄音……每段音效都很講究，假如是表現Berretta機關槍的聲音時，就絕不會以其他型號的機關槍來濫竽充數……飛機的聲音也是如假包換……所有士兵的對白皆取自納粹將領希姆雷向他的屬下嘍囉下達的命令，其中有

一些特別的句子如「我們隨時準備捐軀……」。我在片中以國王來取代希特勒的名字，所以有對白「我們準備為某某國王犧牲奉獻」……目前世上還有很多國家保有君主制度，所以上述故事乍聽起來還挺真實的。

譬如說，假如沒有德國人的好戰逞勇的話，一大部分的好萊塢工業就會關門大吉。直至今日，仍然有人不厭其煩地以二次世界大戰為背景，大拍戰爭片。奇怪的是，他們在拍有關德國人的戰爭片時，一點也沒有良心的問題，甚至把二次世界大戰當作取之不竭的劇本寶庫。原則上，拍這類電影並無版權問題；不過，他們似乎應該付版稅給如今逃亡到阿根廷的希姆雷或Martin Bormann才對。他們至少也要付給希姆雷一點版稅，感謝他發明了這些戰爭片的素材，好萊塢本身是沒有能力去發明這一切的。當美國人發動戰爭時，就需要隔一段很長的時間才會去拍製相關電影，最近發生的越戰便是很好的例子。至於韓戰嘛，這一點老美一點也不會難為情，韓戰才爆發一周後，一些如Republic等小型片廠就已趕拍出三部韓戰電影。所以說，戰爭與戰爭電影一直都是息息相關的。每當涉及一些必須談論良心問題的戰爭時，美國人拍起片來便猶豫多了，因為光有故事並不足夠。談論與日本有關的戰爭片就有上百部之多。美軍在南太平洋的瓜達康納爾島(Guadalcanal)上首度告捷四周後，馬上有一部相關電影出爐；至於越戰則須等待很長一段時間才会有越戰電影，因為這場戰爭最後波及美國本土。

奇怪的是，舉例來說，約翰·韋恩在珍·芳達之前就已拍過一部他對越戰的觀點的電影。昨天我們談過左右派別的問題，但是我認為事情並非如此簡單，非黑即白。不管怎樣，我們可以說約翰·韋恩比較勇敢或比較笨，我也不知道，或者說比較狡猾吧！這一點正是我想討論

的……利用一加一的概念，把約翰·韋恩和珍·芳達兩人放在一起來探討戰爭一事會更具深度，而不要只批判約翰·韋恩或僅僅批判珍·芳達，只要設法把兩人放在一起，對照後自然就會比出高下，不必急著立刻去批評，如此只會欲速則不達。試著去看看這些思想正統的美國人，如何拍出這些越戰電影，並且看看他們拍出哪些越戰電影……這是一股持續相當久的小小流行風潮，他們拍出些什麼電影？說真的，不管怎樣約翰·韋恩算是勇氣可嘉，我們可以由他的影片中真正看到一種卑鄙無恥的現象，有時美國人像德國人一樣自信滿滿，做壞事時毫不猶豫，眉頭也不皺一下，這一點就像臉中間長個鼻子一樣，再明顯也不過了。約翰·韋恩直接了當地呈現出一個女孩或類似的東西……一點也不覺得不好意思。這一點簡直可媲美以前的德國電影，我們應該比較一下這兩者。或許你們並未看過這些德國片，不過我小時候倒是已看過了。

我試著在《槍兵》這部片子中，拍出一部讓觀眾同時聯想到拿破崙的俄羅斯之役、埃及戰爭和一些發生在亞洲的戰爭。可惜我並不清楚這些亞洲戰爭，否則我會在《槍兵》中安排一些沼澤戰……《槍兵》的拍攝地點在巴黎近郊……片中或多或少涉及人類所有的戰事，包括中世紀和其他時代的戰爭；因為該片談到所有戰爭，所以我用了一些羅馬時代的戰爭名稱，我也把巴黎的一些社區用埃及艷后等名字來命名，好讓人聯想到戰爭的概念。

我想，這部影片沒有成功的原因就在人們喜愛打仗，男人愛好打仗，女人也放任他們上戰場；或許她們也可由戰爭中獲得一些好處吧！這部影片並未成功，因為我們只是單純地、冷靜地、有點笨拙地直接陳述戰爭場面，如此做當然會討人嫌。尤有甚者，我還說出了事實真相，不刻意去分別善惡，也沒試著去了解原因。現在我能夠更清

楚表達這一點，我認爲人類的天性喜歡侵略別人、打擊別人，也喜歡被別人稍稍打擊，但不是重擊……總之，有一籬筐類似的事。《槍兵》只是把戰爭像一件觀察的事物那樣陳述出來，僅重複那些我們在其他所有戰爭片中可看到的典型戰爭場面，只不過呈現的方式不同罷了，其中有一段我乾脆直接截用一段《波坦金戰艦》的戰爭畫面。

羅塞里尼對我影響頗深，因爲當時他有一種令我很欣賞的教學方法。《槍兵》即由羅塞里尼編劇，由他在義大利的斯波列特（Spolète）藝術節中演出的一齣舞台劇改編而成，他在電影劇本中做了大幅的變動。我一點也沒有更動羅塞里尼的劇本，由我親自執導筒，雖然我也加上自己的對白，但是劇本的結構則忠實重現，絲毫沒有變動。片中有兩個農人（他們是流氓農夫，別人不太清楚他們的來歷）和一些槍兵，他們先去打仗，打完仗就回來，別人並未實踐先前對他們的承諾，或是他們發現別人對他們提到的什麼頭銜獎狀，到頭來都是一文不值的垃圾；隨後政府也改朝換代，他們居然落得被清算的地步，簡直就是丈二金剛摸不著頭緒……

是的，我覺得我好像在說教，可是從另一個方面來看，我又相信道德的存在，道德是某種嚮導，我們不能一意孤行，但要定義出自我的行爲準則，不一定要遵循社會的一般道德標準。道德並不是全好或全壞，非好即壞的二分法就像在診所裏一樣，一個醫生在開刀動手術時，不必考慮道德的存在，只要技術好專心一致開刀就行了。說到戰爭，有時候我們也很健忘。在戰時大夥都須服從命令，這一點與老百姓生活非常類似。軍隊經常令我覺得害怕，同時卻又深深吸引我，原因是軍隊中有一籬筐須服從的命令，還有一大堆各式制服，這一點在老百姓生活中俯拾皆是。在有些國家中，假如我們留長髮就不適合在某些場合中出現；反過來，假若頭髮太短也不適合在某些場合出現；

有些場合不適合穿牛仔褲，有些場合卻是不穿牛仔褲不行，穿不穿牛仔褲得視地方而定。這些儀表穿著的繁文縟節全來自軍隊。法官的穿著也和軍人一樣，這一點和從前一樣，中世紀時有佩劍的軍人貴族，也有穿袍的官僚貴族；現在貴族已經不用這些稱呼了，不過當我們想講某人的好話時，我們可以說：「好一個偉大高貴（貴族）的情操呀！」大夥先斬了貴族的頭，然後又說「他有著高貴的情操」等話……

在《一加一》（One plus One）一片中有做愛鏡頭與希特勒的文章同時一起出現，這裏已經有了所謂的一加一的理念，同時還有越共的鏡頭出現；出現過一系列做愛影像後，有時會出現一個正在打越共耳光的小女孩的鏡頭。我們也可以說……這是另一種越戰方式，也是一種有別於《返鄉》（Coming Home）和《綠扁帽》的越戰。總之，我很高興，因爲我是以拍攝方式被歸爲左派導演的少數人之一，我未獲准去越南。當時我曾申請入越拍攝一部有關越南的紀錄片，此時克利斯·馬蓋（Chris Marker）正在拍攝《遠離越南》（Loin du Vietnam），我在這部片中開了一個小玩笑，我拍了一個自己正在談「我沒有到過越南」的鏡頭。我發現攝影機的搖柄有點類似老式的高射炮。我唯一想說的是，直到和平降臨之時，我們再回頭約翰·韋恩和珍·芳達對目前情況所拍的電影一定會很有趣——因爲隨後好萊塢的人會毫無顧忌地發明一些故事。談和平是很好笑的事，因爲就算和平降臨，戰爭也會馬上以另一種方式重新上演，此時大家卻三緘其口。我們也可以想一下，爲什麼約翰·韋恩和珍·芳達不拍一部有關越南與柬埔寨之間的戰爭片，每個入侵越南的國家都有自己一套冠冕堂皇的藉口，越南沒有所謂戰爭或和平期，戰時與平時實在沒有什麼很大的區別……《槍兵》片中的婦女鏡頭就是要讓觀眾感覺到，色情屬於極權的一部分，同樣地，極權也屬於色情的一部分……當你們看到一個色情

的影像時會覺得可怕，不應該如此看色情的，此外也要看是誰在看……假如你們進去異色電影院時你們會很訝異……不妨進去看看觀眾是何許人物，有時你們會看到一些年老夫婦，有時會看到成羣咯咯竊笑的青少年，他們為什麼竊笑不已？因為那裏有一種慘不忍睹的性慘狀……，我只是把每樣東西一一排列出來，那是一個破壞的時代，我試圖除去已有的理論，希望能夠重做出一些東西，一些我還不十分有把握的東西……我嘗試在《第二台》中放入一些色情影像，放的方式更加謹慎，我把這些色情鏡頭放入家庭故事中，因為屁股本來就屬於家庭故事的一部分。

今早在放映戰爭片段時，本來應該加放一段《小兵》才對。拍這部片時正值阿爾及利亞戰爭，當時我正在搞電影，喜歡找一些禁忌題材，在潛意識裏，這股向禁忌挑戰的衝動宛如飛蛾撲火般，終至自焚。在這個時候，為了避免燒到自己，首先飛蛾必須學習避開火源，然後再想一想是否喜歡光線，學習認識電力，以電力的光源取暖。這是我自己的經歷，當我們被某種會燒傷或毀滅自己的東西所吸引時，我們應該一邊學習去建設、一邊學習不要被燒到，然後才能談改變。

我一直有一種態度……是的，我特別注重藝術、詩意的方面——這一點是我所受教育的影響，我一向有「詩歌是無辜」的傾向——這點也是楚浮對我的壞影響，好的詩人應該是沒有這種傾向。有關莫三比克的那部電影開始於……首先是大海的鏡頭，然後是旁白「傾全部的海水也洗不淨一點知識分子的血跡」。詩人經常被視為有權保持中立的人；寫作則很危險，那些飽嘗文字獄之苦的人就很清楚這一點。

羅塞里尼一直吸引我的一點就是，在他的作品中有一種非常科學的邏輯，當某種狀況存在時，他就盡量使這個狀況只隨本身內在的邏輯去發展，同時再附加更多的元素進去。以前我只會加進自己的元素。

每次我在重看所有以前的作品時，都會發現其中有些失敗鏡頭，這些都是在遵循自己的天性邏輯，而非我試圖呈現的邏輯時所拍下的鏡頭。我追求的是一種能創造、深入探討、推動情況變化的邏輯。不過那時我並不清楚這點，於是就自行放入一些自己想要的東西，藉口說這樣較富詩意，以為這麼一來可以產生漂亮的色彩或是諸如此類的事……結果卻拍出一些沒深度的畫面。

羅塞里尼畢竟是一個背負宗教包袱的義大利人，他只是一個凡人，有時也會受騙上當。他也成功地做出一些連導演，或者如巴斯特·基頓（Buster Keaton）、卓別林和奧森·威爾斯（Orson Welles）等獨特創意者也望塵莫及的事。羅塞里尼開始時受到很多人的恭維奉承，後來卻遭人痛罵憎恨。有段時期，他好像是我的精神負擔，我並不認識他，卻大力為他講話辯護。在大家都向你吐口水，說你是笨蛋、可憐蟲和小偷時，假如這時有人站出來大聲說他喜歡你所做的事，你對這種雪中送炭的事多少會受感動吧？《電影筆記》開始時就是這種情形。隨後又發生了一些事……羅塞里尼是一個內心被放逐的人，一直在單打獨鬥。隨後，他也後繼乏力，因為電影創作需要好幾個人一起努力才行，他卻一直很孤單。有時候，我並不覺得孤獨，繼續跟隨羅塞里尼此等大師級人物的腳步。你們也可以說，羅塞里尼晚期的電影中只剩下宗教，我則認為其中所保有的是宗教中最壞的部分……他拍有關耶穌基督和蘇格拉底的電影拍得很爛。蘇格拉底只因提出太多問題而被毒害，這一點和羅塞里尼不謀而合。蘇格拉底接受任何事情，他所要的只是與人羣談話。後來他在雅典變得令人無法忍受，並不是因為他提出太多問題，而是由於不斷與人談話，且深入某些話題中，未料此舉引起大家的不悅。他沒有自己的點子，只是拿別人已有的東西加以調整而已，也就是落實一加一甚至更多的理念，別人卻對他說：

「我們想要停留在一，我們不想加上一。」

我沒有接受教育，我是在拍片時慢慢自我訓練的。我是因我的父母送我去學校才讀書，有一段時間，我還認為有必要繼續學業呢。我在大學才上了二十分鐘課就退學了，出來後我發現自己的程度在零年級，精神層次也一直比實際年齡落後二十年。隨後，我花了二十年時間透過電影工作的經驗來重塑自己，使自己裏外稍微吻合些。工作的意義就在此，因此，當工作能夠達到上述功能時，就相當令人高興。有些時候，電影工作就有使人達到內外協調的功效；在汽車廠內就無法辦到，幾乎所有的地方都沒有辦法做到這個地步。我想就是因為如此，電影或這種玩意才會具有強大的威力，電視每天都上演成噸的節目，也因此電視影片的影響力無遠弗屆；就算在一些拍得不好的影片中，我們仍可感覺到一種在自由氣氛下工作才有的東西。因此，約翰·韋恩可以拍一部越戰片，然後說「我打過越戰」，其他的人也可以如此做。羅塞里尼過去曾經……在這裏，有人說，《不設防城市》和義大利新寫實主義電影的拍片資金極少，這個說法並非屬實，我們必須打破此種傳奇。其實上述電影都是大成本電影，由當時的拍片照片上可看到攝影升降機、推拉裝置和整個工作小組，由此可見拍片工程之浩大……在那個時代，和新寫實電影比起來，新浪潮電影才算低成本電影，新浪潮的電影工作者常說：「最好還是用這些現成而微不足道的東西來拍片，因為這些微不足道的東西代表更多的東西，我們還是可以弄出一點成績來。」說是微不足道的東西並不對，也就是說，我們一點也不希望拍出一般人所拍的電影，但是並不能說新浪潮電影什麼都沒留下。那時新寫實所拍的一些電影如《單車失竊記》(Ladri di Biciclette) 等，不僅高成本且都是極富內涵的經典片，且歷久彌新……《不設防城市》也是一部內容豐富的經典名片。這部影片在街頭及攝影棚

內同時拍製完成，個個鏡頭都具震撼力。像《羅貝萊將軍》(Il Generale della Rovere) 這種電影……羅塞里尼是個才華卓越的技術師；再說，他還發明了一些如變焦鏡等技術器材；羅塞里尼是因懶惰之故才發明了變焦鏡，好方便自己的拍攝工作，拍片時他可以坐在導演椅子上移動變焦鏡觀看場景……總之，就像今天的電視工作，只是他把這種工作改用在電影上罷了。《羅貝萊將軍》是完全在片廠裏拍攝而成的電影，觀眾很難察覺到這一點，這部影片拍得非常好，大大超越美國人的技巧。

我剛想到要閉上眼睛說話。我想閉著眼睛可以說出一些平時難以開口的話，這和音樂是一樣的。閉上雙眼可以尋找、發現一些東西……問題是，沒有人敢在別人面前閉上雙眼，可是睜開眼時又沒有什麼好看的，只有雙方講出的話語聲音，其實我們應該可以閉上雙眼，反正也沒什麼好看的……由於睜開雙眼觀看……我嘛，當我瞪著台下的聽眾時，會因為太注意聽眾的反應而分心。有人開玩笑說，當我們同時介紹老百姓與總理時，大家會過度注意總理而忽略了他的談話內容，其實只要闔上雙眼就什麼也看不見；當大夥全閉上眼睛時，會比較專心聆聽總理的談話內容，不致因為他的頭銜而分心。

我開始發現到，每當我在寫劇本或在尋找拍攝鏡頭時，我已開始採取另一種原則。與其對自己說：「我要拍攝那個在說話的人。」此時，光憑這一點我就得想到：「可是，他在聽什麼呢？」然後我還要自問：「我倒底該寫些什麼？」當我在想該寫些什麼台詞時，要是我能夠馬上想到某個人——瑪麗蓮·夢露或任何人——我便立刻有概念，知道該寫什麼。然而，我認為有時候也應該反其道而行，並不是相反做法就比較好，而是槓桿原理，可以取得平衡。今天我們可以說……在三劍客所處的中古世紀，一個農人與三名劍客之間的舉止、思

十足；每個人都畏懼坦克的威力，坦克可以向人羣瘋狂掃射，布達佩斯和尼加拉瓜的坦克血腥鎮壓就是最好的例子。大家會說：「我們不應該製造坦克，萬一有一天有人有非份之舉，坦克會反過來變成攻擊我們的武器。」因此，大家都假惺惺地裝模作樣，偶而對外打打仗，讓人以為製造軍武的目的在於防禦外侮，其實這只不過是當局者的障眼法罷了。

上前線打仗的仍然是平民，服兵役也一直是男人的事，至於武器則是由工人所製造。這就是越戰片影像的威力……假如在拍戰爭片時，如果需要拍攝直昇機或其他軍武時，就必須同時呈現製造廠商的商標、工廠、公司，然後再呈現工人下班、回家、支領薪水、上街購物等情形，然後一切就如此周而復始，循環不已……假如影像果真能夠自由地呈現事物的話，就應該做到上述所談的事才對，但是要以此當做起點而非終點。我們（新浪潮）所拍的電影之所以不成功的原因是，我們想要老老實實重新敘述一次以前說過的事，但是大家卻將此當做終點，且因認識不深也產生誤解，他們常問我們說：「倒底你們想說些什麼？」或是：「為什麼你在那裏擺入一個做愛的鏡頭？」就是這樣子，觀眾總是批評我的作品沒頭沒尾的……我不太知道……我嘗試去做，但是這應該要好幾個人通力合作才行，否則會變得像是一個完成品，問題是此種作品並非完成品；由於商業放映的考量，我又不得不把影片剪輯成完成品的樣子。舉例來說，今天當我們正視越戰這個問題，我們對其間的經過毫無所知，為什麼他們會再度互相殘殺？我們只能說，美國人為他們帶來了這場瘟疫，現在他們全染上了瘟疫，事情經過就是這樣。再說，佛洛伊德逃離德國抵達紐約時，去迎接他的人都為他加油，稱讚他的勇氣，可是他卻說：「這羣可憐蟲，他們居然不知道有人帶來了瘟疫。」

想會相差十萬八千里。今天，一個軍人與一個民間的老百姓之間卻沒有很大的差異，因為軍中那一套形式規定已氾濫到民間了。每當我們旅行時就必須拿出護照證件，這一切……這些因階級制度衍生出的不同形式規定，使人與人之間不敢互相交談，深怕身分地位之差而冒僭越之罪；軍中的階級至少清楚些，民間的階級差異就顯得邪門多了。

在戰爭中有一件事非常有意思，那就是戰後同盟國只會審判德國和日本將領，以及其他的人，因為他們服從命令上戰場。問題是，這些將領並未殺害任何人。艾克曼（Eichman）曾振振有詞地說：「雙手沾滿鮮血的人並不是我。」然而，他卻被判處死刑。假如我們有勇氣處死那個服從命令、雙手沾滿鮮血的小兵的話，整個社會將為之改觀。我們應該以「服從命令」而非「殺人」的罪名來審判那些軍人才是，如此一來就沒人會服從命令去殺人，何來戰爭呢！同樣地，社會中公司老闆的命令也不是一定合理的，因階級觀念而去服從無理的命令也非正確之舉。

我常常在想，為什麼有坦克車？為什麼人類會發明坦克車？坦克車可說是人類有史以來最愚蠢的發明物：坐在坦克車裏面什麼都看不到，就算坦克車只遭到一顆小孩子製造的汽油彈，也會讓車裏的人烤成焦炭，這是一種絕無僅有的愚蠢產物。例如發生坦克大對決時，沙漠一邊有五百輛坦克，另一頭的平原上有四百輛坦克，雙方互相開火炮擊一番；戰後雙方各剩下十輛坦克，然後……最後，我在想，為什麼大家要使用坦克？為什麼要打仗互相殘殺？答案是，打仗的目的在使用、消耗軍事武器；問題是，在戰爭中軍武一點用途也沒有，因為戰後大家會重建家園、簽署和平條約，一切又重頭開始。事實上，軍武是用來對付平民百姓的，對付那些企圖改變根深蒂固命令的老百姓。當老百姓想造反時，一輛足以鎮壓一千人的坦克當然就顯得威力

我認爲「以前我不知道」這句話是真也是假，我們不知道，我們所知有限；我們不會比中古世紀的人知道更多的事。或許我們會很驚訝地發現，有些事居然要經過很長一段時間才能完成，其實原因很簡單，因爲消息的傳達方式有待商榷，其傳達方式不在給予資訊而在……給予資訊（因爲有此需要），不過同時又將之攪混；結果是所認識了解的事卻更少。昨天我們還提到：「我們不知道柬埔寨發生了什麼事。」問題是，我們又知道鄰居發生些什麼事嗎？我們什麼都不清楚，我們連住在咫尺的鄰居都很少來往，當然對他的事也就一無所知了。

有些創作者要比其他的人來得更民主更中性。……中性的意思就是……電流就是最簡單的交流（溝通）例子。事實上，電流就是陰陽兩極再加上一個中性極（靜電），而中性極是接到地上的，所以我們說「腳踏實地」，這句話並非文字遊戲吧。像羅塞里尼或是我這種人，我們都會說「電影必須中立」，中立（中性）的意思就是說必須通過陰陽兩極，否則就不會產生電流。中立並不是不表態，而是「必須站在全好或全壞」的宏觀立場而言的。紅十字會就不是這麼回事了，紅十字會其實係由瑞士大托拉斯所資助，他們是爲了本身最大利益才做此事。

我想女人比較完整，兼具陰陽兩極特質，應該算是均衡執中的人類，至於男人則呈兩極化，他們永遠想要把中性的女人佔爲己有，不然就把她們當巫婆般驅逐，要不就像對付前以色列總理梅爾夫人那樣，總之男人一直想把女人吞沒就是了。

我並沒說這是一場理所當然的戰爭，我認爲亞歷山大·涅夫斯基（Alexandre Newski）是一個偉大的暴君；我選了《亞歷山大·涅夫斯基》這部片和《綠扁帽》相比較，我希望在這部所謂的戰爭片中呈現一些人、一些符號，然後再放我的電影……有點像我在《周末》一

片中所呈現的……《周末》呈現一些人、恐怖電影、妖怪電影，《周末》是一部本身就極恐怖的電影……有點類似《槍兵》……說真的，這是一部反對所有一切戰爭與戰爭概念的電影，我看不出如何才能僅反對一場戰爭……有人居然會想去當兵，去學習如何喊立正稍息、穿制服等事，而且還沒有錢可拿，實在是有夠愚蠢了。軍隊中居然沒有工會，簡直太不可思議了！沒錢可拿……看起來黑手黨還比較好一點：當他們要你去幹掉某人時，他們會付高價，這是最基本的事。

我拍過最好的電影正是那些我沒有拍的電影……

有一次我想拍一部有關我自己的電影，片名可叫《我的影片》，內容單單在講一些我沒有拍出來的影片，以及一些我永遠也不會去拍的影片。這是我以前曾經想到的主意……現在，我已經不太去想這個計畫了，比方說，我曾想拍一部叫《一個安全部隊隊員的四季》（Les quatre saisons d'un C.R.S）的電影，想要呈現……

這個安全部隊隊員的第一個季節是毆打示威羣眾；第二個季節，整天無所事事在旅行，因爲上級單位常常把他和眷屬由一處駐地調到另一處駐地；第三個季節，監視嬉水者並且搶救溺水泳客；第四個季節……這些都是……我不知道……或許我本來應該能夠拍出這部電影的……我卻拍了《槍兵》……或許我應該去拍《一個安全部隊隊員的四季》，而不是《槍兵》。

另外還有一部電影也是我一直想拍的……不，是我經常想到要拍，且現在仍然一直想拍的，不用名不見經傳的小明星，而是用大牌明星和大資金，這將是一部場面浩大的電影……這是一部關於集中營的電影。我想拍成豪華場景的超級製片，這一點從來不會有人去做的。這種電影所費不貲，我也拍不出來，其代價之高和殺死六百萬人或每天殺死四百人是一樣的，這部電影代價極高且必須詳細籌畫才行，這



將是一部名副其實的超級製片，內容在敘述一個打字員的故事，他在打字機上打著「四枚金牙、五百毫克頭髮」，第二天他又回到辦公室，他對打字的内容是既清楚又模糊。此則「不願知道事情原委」、一味埋頭做事的故事確有其事，例如在美國的美國人從來就不清楚倒底越南發生了什麼事。後來，等到他們開始明白時已有很多美國人喪命了，此時他們才開始對戰爭有概念。在此之前，他們每天在電視上看到大量美軍在越南的鏡頭，已經麻木了，因為美國電視有一種有別於歐洲電視的障掩法：美國電視藉由表面上呈現事實的方式，達到掩飾事實的目的。歐洲電視則不呈現事實，不過最後還是殊途同歸。美國人一定要等到挨夠揍，才會覺悟說：「啊！另外那一個或許相當強壯。」況且，約翰·韋恩也自負地說過……當直昇機抵達時，他叫演員說出：「看呀！還是多虧這個玩意我們才能打勝戰呢！」 卑

但是今天，在外表形式上……看看所有的坦克，四分之三的越軍坦克和直昇機都保留了原來的外觀，越軍甚至保留了坦克上的美國星條旗圖案，只不過把美國星星改漆成紅色而已……柬埔寨就沒有越南的豐碩成果，沒收到的武器較少。不過，外觀形式的故事……我們可以看到東軍使用的坦克……他們也保留了小小的國旗標誌，甚至未重漆星星，只是改變了顏色。

整個外觀形式的故事簡直就是胚胎學，這是深入探討一切形式外觀之起源的學問。

我們可以只用十美元來拍一部電影，不過心裏可是要很清楚，這不過是一部十美元的電影而已。今天假如我們拍一部十美元成本的電影的話，就別想會有百萬觀眾去看。我們也可以把一張拍立得照片看成是一部與照片同價格的電影，就是一齣電影表演。你拿出來給人看，別人看完後就丟掉。假如你想拍一部電影，別人看過後隨手一擲，這

個反應能夠令你反省：「怎麼回事？怎麼大家一看完就丟掉，該不是這部電影一無是處？」此時，假如我們能夠如此反省的話，或許十美元就花得有代價了。

電視和電影不是一般工業，而是花錢的工業；影視工業不像製造汽車、冰箱、郵票等一般產品的獲利工業，這是一種影像工業。影像是某種儲存的能源，可以到處遊走……然後……再進入、消失無蹤。

電影和賽璐珞可以長期保存，所以很危險，工業生產的集體理念一直想要除去這個危險，因此發明了電影以外的科技。現在我們用紙和符號記下法律，與狄·米勒所拍的《十誡》完全一樣，此時紙張的用途在於保存權力（法律），因此沒啥問題。至於賽璐珞或是影像保存的不是法律，所以比較危險；我們也可以用影像來寫法律，不過這時候就得用兩個影像，還得評斷一番才行。當只有一條法律時，可以將之寫在紙上，不需要去評斷；這只是一則法令，不是法律……。至於影像則不是命令；我們可將影像以某種順序排列之，使其產生出某種生活方式；就像兩個電極間會產生電流一樣，影像屬中性極，多少能夠被傳導，產生電流，所以具有強大威力。賽璐珞（影片）能保存相當久的時間，或許一百年，這一點並不是很確定……過了相當一段時間後賽璐珞（影片）就會毀損。不過，大家仍然認為保存的時間稍嫌太長，還是有很多不該被保存的影片被保存下來，這情況挺尷尬的。既然有了紙和記錄法律的方式，也就不需要另一種能夠改變事情的危險東西了。因此，潛意識裏有些人又發明了另外一些輔助工具，它們不去改善原有的東西（賽璐珞），卻又去發明另外一種壽命較短的產品（錄影帶、磁帶）。現在連柯達都不再製造紙製相紙了，令那些真正的業餘攝影玩家大失所望，因為他們都比較喜歡紙製相紙，都希望照片能夠保存個六十、一百年或二百年。廠商捨棄紙製相紙而去製造一些

塑膠相紙，還大言不慚表示相紙只有十年的壽命。由此看來，我們不難了解為什麼有些東西會做成……總之，這樣或許比較好吧！

至於我嘛，我喜歡把兩個影像擺在一塊，製造出第三種東西，這不是影像，而是兩個影像所產生出來的東西，就和司法所做的事完全一樣……總之，就像司法勉強做出的事一樣，審判過程必先傳訊原告和被告，然後再搬出陪審團或是某種事實……「事實」是在某種可能的片刻被製造出來的東西……

今天，我們可以用拍立得或快照照相機搞出一些東西來，再用這些東西來談談繪畫或失業問題。假如沒有拍立得的話也可以用四支色筆，要是色筆太貴的話可拿一支黑白鉛筆，再拿一個橡皮擦用來校正和拭擦——因此，總共需要筆、紙和橡皮擦三樣東西。我們可以用這些東西來畫畫，也可談談失業問題。洛克菲勒坐擁金山銀庫，他一直處於「失業」狀況中，卻又衣食無慮，這正是他有辦法的地方。而假如我們其他的人說「別擔心，隨時都會有工作的」，這句話並非事實。我認為，電影從業人員要是宣稱失業的話，實在令人訝異。我和很多人爭論過這一點，這是我的道德觀。當然，福斯公司的經理可以申報失業，反正這是一個公司嘛，假如公司倒閉的話，他就必須另找出路；就像沖片廠的雇員也有權申報失業一樣，他的問題就和郵差或其他多數的人一樣……但是演員或導演就不一樣了。事實上沒有任何書面條文規定，一個導演一年要拍三部、四部或八部片，為什麼是八部而不是……我的意思是說，這一點很不清楚，沒個準頭。總之，這些人沒有權利和其他人一樣使用「失業」這個字眼就對了。有一些眾所皆知的參考標準，不過在影圈中，演員和導演是不能用這個字眼的。我並不想談這個問題。……當我失業時我寧願說：「簡直太不可思議了，這不是真的。」然後，再想辦法找另外一個工作就是了，拍電影就不

是那麼一回事了。一個福斯公司的職員被解雇的話——現在已經沒有此種情況發生，這是行不通的——他可以說：「我被炒魷魚，我必須另外找工作。」不過根據我在海利·柯恩的回憶錄上看到的，他是一個要求很高的人，他規定福斯的電影編劇必須在早上九點到達辦公室，此種規定也普遍存在當時的各大片廠。每個編劇每晚必須交出十五頁文稿，交不出來的人就拿不到錢。在這種情況下，假如他丟掉工作的話就可說自己失業了，此時他和大多數的人一樣，所以他可以用失業這個字眼，並且說「有危機」。假如是我或是勒費佛（Jean-Pierre Lefebvre）、侯夏（Glauber Rocha）、希維特或是希區考克說這些話時，情況又會如何呢……

在電影中，失業問題實在沒那麼嚴重，反正還有很多其他的行業可做。此外，電影就是觀看別人和攬鏡自照；假如只有自己一人孤軍奮鬥搞電影的話，至少還可以攬鏡自照，自我檢討一番，然後從中做出一點事來。就算是自己一個人搞電影，至少還可以面對自我，不會有啥損失；況且，以今天的科技而言，拍電影要比我們那個時代簡單多了，我們那個時代又比三十年前容易些，當時十六釐米攝影機尚未問世。在我開始想拍電影時，雖然那時大戰已結束十年之久，那些沒有加入電影職業工會的專業人員，根本就沒有權利購買柯達的三十五釐米底片；假如想要加入工會的話，首先必須先拍過一部電影才行，若想要拍電影的話，又必須買……反正……倒底應該如何是好？此時就和每個民族所做的一樣……

今天當你有十美元時，你就可以用十美元拍出一個影像；或許你會說：「一個影像並不是一部電影。」影像並非電影，但你至少有能力製造一個影像，聊勝於無。假如你能在一年內再存十美元，或許你就可以再製作第二個影像……有其他的行業或許與此很相近，你們可

以想一想。我們（新浪潮電影工作者）在寫影評之時，我們從不認為是在寫影評而是在拍電影，這就是我們的威力所在。能夠寫東西已經是很棒的事了……這種日子持續了相當長的時間。我費了很大的勁和巴贊爭論，最後才在《電影筆記》上刊登了一篇文章；對我而言，巴贊有如現今年輕導演心目中的藝術家協會主席一樣，具舉足輕重的角色……雖然他不是我的朋友，卻是一個和藹親切的人。巴贊拒絕刊登我寫的一篇有關歐佛斯（Max Ophüls）的《歡愉》（Plaisir）的影評，他認為我不能如此抬舉這部影片，好像說我的文章都是假話，因此不應該刊載這篇文章。可是，對我而言，這篇文章就是一部透過文章形式表現的電影；我從不認為這篇文章不是一部電影。

幸好我沒有考上「高等電影學院」（IDHEC），這是我這一生中值得慶幸的事之一。我在影圈中共遇到兩件高興的事，另一件就是從第二部片開始，我的影片全都賣座不佳。我應該算是專拍不賣座電影、卻能倖存的少數導演之一。我並不想吹牛，不過我倒是很希望有其他的人和我一樣。《斷了氣》在票房上很成功，不過錢並沒掉進我的口袋，賺錢的是製片人；就財務觀點而言，我的其他電影全是賠錢貨。《狂人彼埃洛》一片使法國製片人損失不貲，卻為另一位美國發行商賺了一筆，原因是虧錢的法國製片人不住在美國，沒有能力照顧美國市場，所以就把版權賣給美國發行商……當時美國發行商以一萬美元買斷，十年間每次放映抽取三百美元權利金——該片在美國大學校園的口碑甚佳——發行商因此撈了一筆，製片人卻虧了老本。此點與石油產國的情況一模一樣，他們花了很長的時間才開始收取百分之十、十五、二十的石油利潤，最後才拿百分之百。過了一段時間後，他們發現如此做根本毫無用處，因為他們又把賺來的錢回頭拿去買美國政府發行的公債了。

我也一樣，不過我畢竟是一個活生生的例子……關於這一點我要感謝羅塞里尼，他對我的幫助很大。他也是一個被影圈摒棄的人，卻沒有自艾自憐，相反地，他竟跑去和被當時影圈人士看不起電視業者聯絡。他是一個機靈聰明、長袖善舞的人，憑著這些本事成功地從電視台獲得巨額融資，比他由電影界拿到的錢更多。後來，也正因為這一點而被電視台列為拒絕往來戶；之後他便到處去向各個基金會、梵諦岡、紅十字會等所能去的地方要錢。

我想我並沒有幫助過很多人，我給過一次……有一次我在巴黎碰到胡莉葉（Danièle Huillet），當時她身無分文，我身上剛好有二千法郎，我就把二千法郎全給她，這不是什麼大數目。相反地，我倒是很想幫助伊文斯（Joris Ivens）和羅里東（Marcel Lorrain）拍攝那部有關中國的電影。我幫他們籌到一千萬法郎（舊法郎）——合約二萬五千元，這筆錢是用來拍製一部有關中國文化大革命的電影，我們在合約上記載著，上述革命成功且結束後必須還清債務。

我的本錢是由其他的東西（概念、希望、革命等）組成的，且稍嫌誇張多了一點，因我個人太過渺小，無法涵蓋這整個資產，有時這一點會讓我變得瘋狂、凶惡、討人厭、或有點呆笨……因為我們人類軀體只有一公尺八高，三十或四十公分厚，一些想法點子只能傳到二、三十公尺遠處，我們無法包容整個世界，甚至連想像都不行。我比較喜歡和其他的人說話，這就是為什麼我寧願講話……我喜歡與一些經常處於極端情況的人講話，或與影圈中事業不甚成功但問題一籬筐的人溝通。例如瑪麗蓮·夢露就是典型的邊緣人物，她的處境與遭遇全然脫離世界的常軌，或許她比一個沒飯吃的莫三比克人更不幸呢！

我從羅塞里尼那裏學到敢於向別處發展高論，且勇於為少數人拍片。我一直都很快樂……總之……舉例來說，我不喜歡擠在人滿為患

的公車、飛機或塞了十二個人的房間內。假如坐牢的話，就算只是一間小牢房，我還是希望不要超過兩個人；我不喜歡在醫院中……在醫院情況就不一樣了，有時我希望能住單人或雙人病房？有時候幾乎希望是單獨一個人，不過要有另一個同病相憐的人才行。一般而言，大部分的人都比較喜歡很多人湊在一起，這是階級差異的現象，比較貧窮或某一程度以下的人都喜歡擠在一室，儘管擁擠不堪也要湊在一起，因為有些鄰居無法忍受孤獨。至於我嘛，我已經是重疾纏身，對我而言，我和疾病已不分彼此，合而為一了……要是還有其他的人就很不方便。我發現目前電影院內的人數稍嫌過多，舉例來說，現在我們的人數就太多了，最好只有五至六個人，這樣我至少還會問一下說：「是什麼風把你們吹來？你們在幹什麼？」十二個人……請問如何才能夠同時和十二個人談話？大概只有獨裁者才辦得到吧。

（譯註：出版本書的法國信天翁（Albatros）出版社本打算出續集第二、三集，但因故未能實踐原計劃。）

## 高達作品年表

- 1950 Quadrille (短片, 演/製)
- 1945 Opération Béton (短片, 製/編/導/剪)
- 1955 Une Femme Conquette (短片, 製/編/導/演/攝/剪)
- 1956 Le Coup du Berger (短片, 演)  
La Sonatr á Kreutzer (製)
- 1957 Tous les Garçons s'appellent Patrick (導)
- 1958 Charlotte et son Jules (短片, 編/導/演/剪)  
洪水的故事 (Une Histoires d'Eau) (短片, 編/導/演/剪)
- 1959 斷了氣 (A bout de souffle) (編/導/演)
- 1960 巴黎屬於我們 (Paris Nous Appartient) (演)  
小兵 (Le Petit Soldat) (編/導/演/故事)  
Signe du lion (演)
- 1961 女人就是女人 (Une Femme est une femme) (編/導)  
Les Fiancés du Pont Macdonald (短片, 演)  
蘿拉 (Lola) (聯合製片)  
Le Soleil dans l'oeil (演)
- 1962 克莉歐五點到七點 (Cléo de 5 á 7) (合編)  
RoGoPag (編/導/演/故事)  
七大死罪 (編/導)  
Sheherazade (演)  
賴活 (Vivre sa vie) (編/導/演/故事)
- 1963 槍兵 (Les Carabiniers) (編/導)  
The Directors (短片, 演)

- 輕蔑 (Le Mépris) (編/導/演)
- 1964 法外之徒 (Bande à Part) (編/導/演)
- Begegnung mit Fritz Lang (短片, 演)
- 一個已婚婦人 (Une Femme mariée) (編/導/故事)
- Paparazzi (短片, 演)
- Petit Jour (短片, 演)
- Les Plus belles escroqueries du monde (編/導/演)
- Reportage sur Orly (短片, 導)
- Statues (短片, 演)
- Temoignage sur Bardot Godard ou Le parti des choses (短片, 演)
- 1965 阿爾伐城 (Alphaville.) (編/導/故事)
- Paris Vu Par (編/導)
- 狂人彼埃洛 (Pierrot le Fou) (編/導)
- 1966 The Defector (演)
- 我所知道她的二、三事 (Deux ou trois Choses que je sais d'elle)  
(編/導/演)
- 美國製 (Made in U.S.A.) (編/導/演)
- 男性-女性 (Masculin-Féminin) (編/導)
- 1967 Amore e rabbia (編/導/故事)
- 中國女人 (La Chinoise) (編/導/故事)
- 遠離越南 (Loin du Viêt Nam) (編/導/演)
- Les Mauvaises fréquentations (製)
- Le Plus vieux métier du monde (編/導/故事)
- 周末 (Week-End) (編/故事)

- 1968 Un Film comme les autres (編/導/演)
- Le Gai Savoir (編/導/故事)
- 一加一 (One Plus One) (編/導/演/故事)
- Two American Audiences (演)
- Voices (演)
- 1969 英國之聲 (British Sounds) (編/導)
- 義大利鬥爭 (Lottes en Italia) (導)
- 真理報 (Pravda) (導)
- 東風 (Le Vent d'est) (編/導/剪)
- 1970 Jusqu'à la Victoire (導)
- Vladimir et Rosa (導/演/製)
- 1971 一部美國電影 (One American Movie) (編/導/演)
- 1972 給珍的信 (Letter to Jane) (編/導/演/製)
- La Longue marche de Jean-Luc Godard (演)
- 一切安好 (Tout va bien) (編/導/製)
- 1975 還好嗎 (Comment ça va) (編/導)
- 此處和彼處 (Ici et ailleurs) (編/導)
- 第二台 (Numéro Deux) (編/導/演/製)
- 1978 Der Kleine Godard (演)
- 1980 人人為己 (Sauve qui peut) (編/導/製/剪)
- 1982 六六六室 (Chambre 666) (演)
- 激情 (Passion) (編/導/剪)
- 1983 芳名卡門 (Prénom Carmen) (編/導/演/剪)
- 1985 偵探 (Détective) (編/導)
- 萬福瑪麗亞 (Je vous Salue, Marie) (編/導/剪)

- 1986 Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (編/導)  
1987 華麗的詠嘆 (Aria) (編/導/剪)  
李爾王 (King Lear) (編/導/演/剪)  
注意你右方 (Soigne ta droite) (編/導/演/剪)  
1990 新浪潮 (Nouvelle Vague) (編/導/剪)  
1991 德國九〇 (Allemagne neuf zéro) (編/導)

國立中央圖書館出版品預行編目資料

電影的七段航程 / Jean-Luc Godard 著; 郭昭澄 譯.

--初版. --臺北市:遠流出版:信報發行:民82

面; 公分. --(電影館; 41)

譯自: Introduction a une veritable histoire du  
cinema

ISBN 957-32-1993-X(平裝)

1. 電影

987

82008067

# 電影館

——思索電影  
的多方面貌

- |       |                       |       |     |
|-------|-----------------------|-------|-----|
| K2041 | 電影的七段航程               | 郭昭澄譯  | 260 |
| K2042 | 尚·雷諾的探索與追求            | 蔡秀女譯  | 240 |
| K2043 | 電影教父柯波拉 (編印中)         | 黃翠華譯  |     |
| K2044 | 戲假情真——伍迪·艾倫的愛與罪 (編印中) | 曾偉禎等譯 |     |
| K2045 | 柏格曼論電影 (編印中)          | 韓良憶譯  |     |

電影奇譚

找演員：為什麼要找這個人演戲？ P3

亦或她：為什麼卷卷媽媽不會為這想子拍？<sup>96</sup>

足量也

如 新的轉機

下一個鏡頭

63

72

76