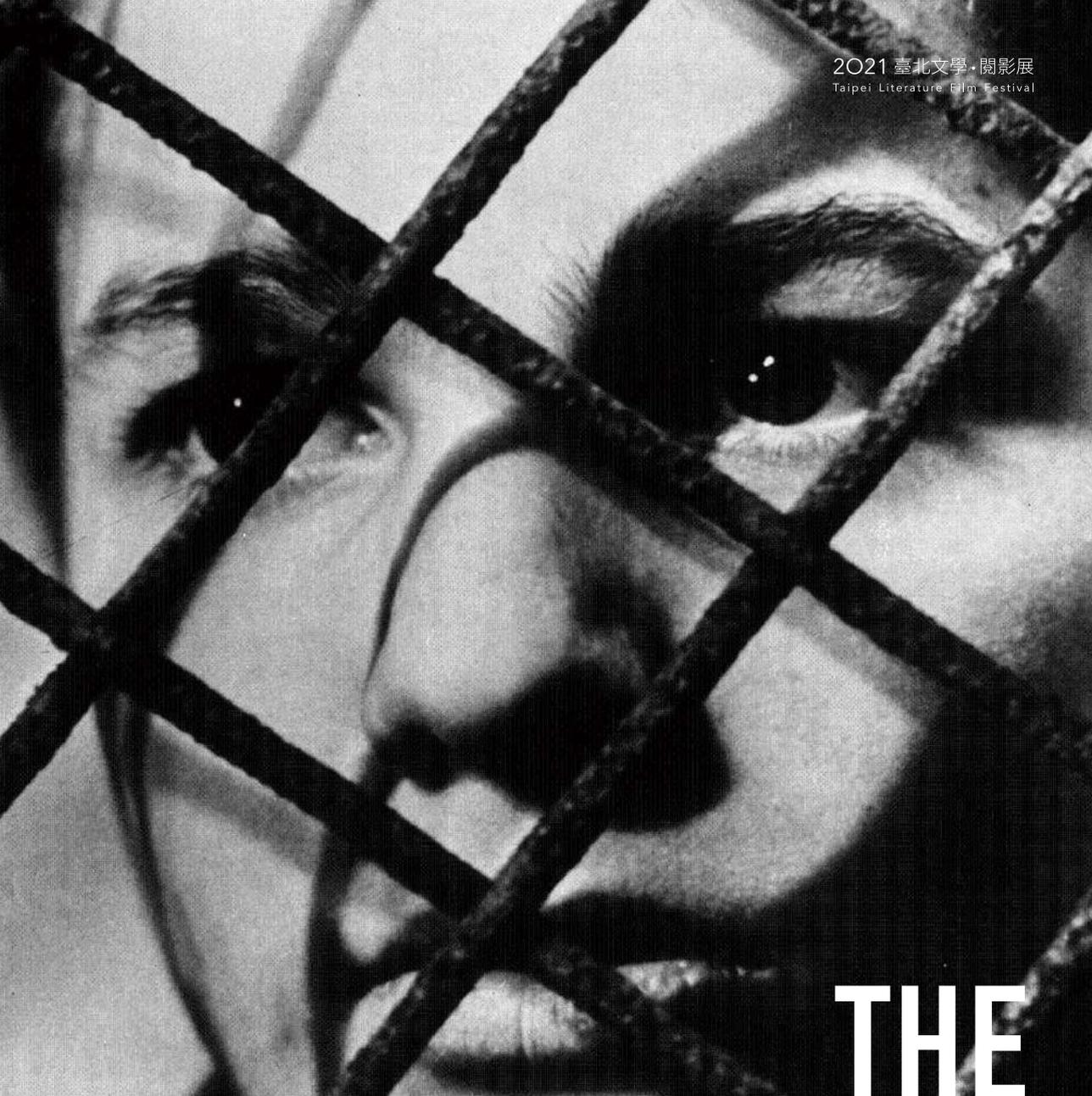


2021 臺北文學·閱影展
Taipei Literature Film Festival



THE FRENCH NEW WAVE

沒有浪潮
只有無盡的海

繼續·法國新浪潮

04	序
06	亞歷山大阿斯楚克〈電影的未來〉簡介 ／ 亞卓安馬丁
12	「新」作為一種「態度」： 全球連結與潛殖下的影像運動 ／ 黃建宏
18	四張塞納河文學與電影的歷史快拍： 法國新小說、法國新浪潮電影、左岸派電影 與新小說家電影 ／ 劉永皓
26	新浪潮之書：簡論高達的政治電影 ／ 孫松榮
34	從新小說到新電影 ／ 鴻鴻
42	拋掉書本的文學 ／ 張亦絢
48	法國新浪潮代表作家

序

像是一則江湖傳說，法國新浪潮一直是影迷心中的時代轉捩點，在那之前，電影可能是片廠的、娛樂的、宏觀的綜合藝術；在那之後，電影可以是自由的、個人的、獨立自主的藝術表達。一場電影運動，造就了高達、楚浮、雷奈、侯麥、夏布洛、芭哈絲、安妮華達……等電影大師，創造出《斷了氣》、《四百擊》、《去年在馬倫巴》、《廣島之戀》……等重要的影史經典，我們可以很肯定地說，如果沒有法國新浪潮，當代電影絕對不會是現在的樣貌。

法國新浪潮所代表的，不僅僅是一次法國電影新生代竄起的力量，也是對電影產業、生產方式，甚至是如何看電影以及電影是什麼的一次全面性反思與變革。它既受惠於1950年代法國文學、戲劇與藝術的革新潮流，同時也帶動德國、日本、東歐、美國、南美等地新浪潮運動／世代的誕生，甚且激發了用影像改變世界的企圖心，影響力直至今日仍未停歇。

在2021年的當下，回顧法國新浪潮絕對深具啟發性，在這個人手一機，甚至空拍機都不再稀奇的時代，影像不再屬於少數人的專利，任何人都能創作，都能用影像訴說思想、情感、理念，我們所身處的這個時代，也許是最能呼應新浪潮永不死的時代。一如新浪潮名導夏布洛所言，「沒有新浪潮，只有無盡大海」。這片大海將永不止息。



亞歷山大阿斯楚克〈電影的未來〉簡介

—— 亞卓安馬丁／文 吳貞儀／譯

亞卓安馬丁 Adrian Martin | 澳洲知名電影學者、評論家，蒙納許大學電影文化與理論副教授。曾為澳洲《世紀報》、ABC電視台擔任影評多年，並曾受邀至德國法蘭克福大學擔任客座教授，文章散見於各國雜誌、期刊、報紙，著有《Mysteries of Cinema》、《Mise en scène and Film Style》、《Last Day Every Day》等書，現旅居於西班牙。



2016年5月19日，亞歷山大阿斯楚克（Alexandre Astruc）以九十二歲高齡於法國去世。1948年，年僅二十五歲的他寫了一篇聞名全球的論文〈一種新前衛藝術的誕生：攝影機鋼筆論〉（The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo）。這篇論文最早刊載在尼諾弗蘭克（Nino Frank）受歡迎的四開小報格式、左派傾向的雜誌《法國銀幕》。

阿斯楚克後來執導的電影作品較沒那麼有名，首部電影為1952年的《緋紅窗簾》（Le Rideau Cramoisi），之後的作品則大多數為電視劇。

「攝影機鋼筆論」（caméra-stylo或camera-pen）是什麼？某一方面來說，在1948年是一種期待。期待有一天，拍電影的設備能變得更輕薄短小、更便宜、更有彈性（雖然阿斯楚克當時還無法想像數位式錄影帶的問世）。但更至關重要地，對阿斯楚克來說，「攝影機鋼筆論」也是一種電影類型和一種「新前衛」的夢想成真。他將電影視為一種個人「書寫」，能捕捉藝術家／導演的即時印象與想法——一種之後能塑形成哲學式電影論文的電影書寫。這個夢想花費了較長時間才得以實現，後來以豐富多元的形式出現在世界各地影人作品中：喬納斯梅卡斯（Jonas Mekas）、克里斯馬克（Chris Marker）、安妮華達（Agnès Varda）……卻從未出現在阿斯楚克本人的電影作品中，他繼續去探索與他年輕時如此大膽提倡的理論截然不同的道路。

阿斯楚克對電影文化的貢獻和其遺留給後世的影響，其實存在著許多誤解。如雷蒙貝盧（Raymond Bellour）長久以來堅定認為，在阿斯楚克腦海中，「攝影機鋼筆論」很快就被更經典的概念「場面調度」（mise en scène）所取代。

貝盧主張，過度緊密連結「攝影機鋼筆論」與《電影筆記》影評們集體命運是錯的，因這導致人們誇大且經常（尤其在阿斯楚克去世後）宣稱，阿斯楚克就是「新浪潮之父」。這種誤解源自先是影評後當導演的楚浮、希維特、夏布洛和侯麥，所採取的道路主要是架構縝密、資金充沛的劇情長片，而不是阿斯楚克最初想像的那種低預算、無拘無束、即興的「電影論文」。（高達算是例外，因為他的劇情片經常蘊藏「個人論文」痕跡，但他也在標準的三十五毫米製作體制中創作多年。）

1948年的論文〈電影的未來〉把我們帶回阿斯楚克從「攝影機鋼筆論」狂野夢想，發展為更沉著成熟的「場面調度」之間的歷程。

〈一種新前衛藝術的誕生：攝影機鋼筆論〉登上雜誌僅僅八個月後，阿斯楚克幾乎將此文章重寫一遍，只是這回長度更長，論述也延伸且詳盡許多。在這篇文章中，我們才看到阿斯楚克對自由民主電影風格的最完整表述，也看到他後來美學哲學的種子，與賈克洪席耶（Jacques Rancière）多年後在著作《電影的間隙》（The Intervals of Cinema）沉思的概念密切相關：導演和其拍攝的作品一定要有一種「間隙」，一種能讓作品浮現出某種觀點或態度的距離。

1992年，阿斯楚克在他的重要論文集書名中，為自己的人生和事業歷程做了總結：「從鋼筆到攝影機，再從攝影機到鋼筆」。1970年代前，阿斯楚克發現拍電影或電視變得困難，於是他回歸寫作：專欄（主要是《巴黎競賽》雜誌）、論文、回憶錄、歷史小說。他為自己創造一個新身分：暴躁的文化評論家。

然而，阿斯楚克一直保有對他一大群形形色色朋友的忠誠，從尚保羅沙特 (Jean-Paul Satre，阿斯楚克 1976 年為他拍了高評價的電視紀錄片)，到拉烏盧伊茲 (Raoul Ruiz)，雖然阿斯楚克沒幫盧伊茲拍電影，卻幫他 2001 年的電影《Les âmes fortes》寫了劇本。

如同他一生中所寫的許多論文，阿斯楚克在這篇文章的寫作風格很獨特，對譯者來說充滿挑戰。他喜歡從他所謂的嚴肅、「思索推論」的語調，驟變為一連串狂野隱喻，與有時著實令人吃驚的聯想。在某一方面，這正好反映了他主張電影是一種媒介，能自由融合這世俗世界最具體且有形的細節，與最抽象、形而上的概念。(1959 年，高達就已讚美過他這種「粗野」的品味)。另一方面，這屬於他特殊、戰後文化和感受的一部分：他擁有高度文化涵養，就如同他在文章中引用的豐富文學指涉所證明，但他同時也是某種喜歡挑釁讀者的浮誇公子哥。

在這篇〈電影的未來〉譯文中，我毫不遲疑用了一些 1948 年不會出現的詞彙與指涉，目的是將阿斯楚克文章中的粗野活力傳達給二十一世紀的讀者。同樣地，我也將前譯者偏好把「秀」(show) 改為較文雅的「藝術表演」(spectacle) 重新改回來——因為阿斯楚克老是抱怨「電影藝術表演」有一種清新的預言光環。但至少在一個重要議題上，我遵從了論文中的歷史特性來傳達普遍的誤解。雖然現今我們常在英文中用法文外來語講述電影作者論 (auteur)，也就是阿斯楚克的「攝影機鋼筆論」後來衍生為 1950 年代《電影筆記》影評幫提出的「作者論」。坦白說——同時糾正許多報導阿斯楚克去世新聞出現的錯誤——阿斯楚克並非作者論的發明者。所以我保留了「作者」英文原字 (author)，來描述阿斯楚克特殊且解放的「電影書寫者」，因為他這概念與好萊

塢體制中的「作者論」相當不同，比如好萊塢導演會在自己顯而易見偏傳統風格且一般的劇情片中，以這詞彙來神秘解讀自己的個性。亞歷山大阿斯楚克的「夢想電影」正好相反：那是一種完全主觀的電影論文最直白的表達方式。

「新」作為一種「態度」： 全球連結與潛殖下的影像運動

黃建宏



黃建宏 | 巴黎第八大學哲學所美學組博士，國立臺北藝術大學藝術跨域研究所教授及關渡美術館館長。研究專長為影像研究、美學理論、當代藝術思潮、哲學等，書寫關於電影、當代藝術、表演藝術與文化等評論，並從事法國當代理論，如吉爾德勒茲、尚布希亞與賈克洪席耶等著作之翻譯。著有《一種獨立論述》、《CO-Q》等。

「影像可能模糊、變形、褪色，毫無紀錄的價值，但它卻能以樣式的本體創造力運作著：它就是樣式（……）電影就是在這樣的發展中，臻至攝影具體性時代的高峰（……）這是首次事物的影像既作為事物的時延、也是凝結事物變化的木乃伊。」（安德烈巴贊：1958，頁14）

第二次世界大戰結束，戰後的歐洲進入巨大調整的歷史進程，「在瓦礫中重建」成為各個地區的要務，但是戰爭經驗、戰後社會、冷戰的地緣政治、政經關係等等，時間一如尼可拉布希歐引用班雅明道出過去、當下與未來化為灰燼而組成的歷史與世界，讓重建下複雜的「存在」問題，催促出各種不同的思想運動。從這個時期來看，由攝影、電影與電視所開啟的影像運動，其中初期最為重要的就是「電影」，而這個時期由「攝影機鋼筆論」（*Caméra-Stylo*, by Alexandre Astruc, 1948）延伸出的電影運動最核心的，莫過於以「新小說」作為基調的左岸電影（雷奈、芭哈絲、阿蘭霍格里耶），以及以寫實作為電影本體的「新寫實」與「新浪潮」^(註1)（高達、楚浮、希維特、侯麥、華達），乃至於延續1950年代「阿爾及利亞戰爭」中知識份子的反殖民運動，而帶出揉合人類學與社會學視角的「真實電影」。其中，又以《電影筆記》的影響最為廣袤，與臺灣新電影的「精神關聯性」最為密切。他們所論述的「寫實」與「本體論」的關係就是映射世界、表達人自身與世界真實關係的「樣式」。對當時「筆記」的成員來說，寫實主義的「樣式」相對於象徵主義的「幻象」，就是以「表象」（appearances）連結個體心理與世界現象的意義，這項意義讓關係支離破碎後的孤獨個體，能夠在影像所

呈現和表現的「表象」中進入「我們」的感知場域。

所以，由《電影筆記》宣告並論述的義大利「新寫實」和法國「新浪潮」，便是用上述「寫實」意義開啟戰後個體與世界、個體與個體之間的關係，現象不再能夠用線性因果關係來判斷，而必須回返人與物的各種關聯性與無關聯性來領會世界的樣貌。從線性認知到非線性認知、便是「新」的意義所在，「新」所切開的並非過去跟現在，而是世界開始分化成多重現實，人被這個世界的多重面向交錯切分，於是，「新」所帶動的戰後影像發展就是人在多重現實中的處境與流變，亦即人對這個「多樣世界」的回應：不是被現實所侷限，而是人與世界的關係得以開放出更多真實的面向。「新」以「作者政治」（俗稱「作者論」），（一）對抗具有法西斯傾向的國家與資本的影像體制，「寫實」除了具有爭辯、協商現實性的功能外，（二）也提供出機械複製時代以「具象性」完成「自主」的影像本體論，（三）導演一如作家，其自身生命就等同於創作生命，這便是新寫實與新浪潮以歐洲人文主義為依歸所發起的影像運動。

然而，當法國新浪潮這批導演在1970年代開始分裂（1973），也同時是第三電影開始在拉美以不同宣言陸續發聲（1965-1976）、並受到法國國際影展與電影研究者青睞的時間點，「新」影像的問題意識將左傾的布爾喬亞法國跟拉美的反殖民左翼連結在一起，逐漸生成一種以作者電影為核心、在各自政治脈絡中具社會抗爭意涵的人道精神、以及堅持追求真實的影像創造。這樣的連結與擴張在1980年代即遭遇到全球保守主義的擠壓而逐漸疲軟，歐美知識份子在1980年代落入到深刻的失落之中，卻矛盾地接續新自由主義的全球擴張獲得救贖，就在這時候「新」的影像也在亞洲出現，而且不出五年之間即被法國的電影專業發現並獲邀參加影展。臺灣「新」電影除了被想像

為「中國臺灣」的電影，同時更是在另一個屬於歐洲的時空脈絡下被理解的，意即連結上歐洲與拉美的「新」人文精神與影像寫實主義；然而在臺灣內部的脈絡裡，如果以1983年聯合副刊與中時副刊的新電影事件和1987年「另一種電影」的新電影宣言來看，則是在威權體制鬆動下，藉由藝術文化所儲備的能量而激發出來的電影運動，符合著上述「電影筆記」的「新」影像意涵的後兩項，而「作者政治」（作者論）的觀點則較為隱晦。

隨著主打非歐各大洲電影發展的南特影展先後邀請了《冬冬的假期》與《戀戀風塵》，並於1988年在《世界報》出現大幅報導，而《恐怖份子》也在盧卡諾影展獲獎，臺灣新電影隨著影展參與到歐洲戰後的「新」影像運動，讓臺灣新銳導演面對國內票房直落的狀況，依然能藉著歐洲的「新」影像運動的支持建立起影像美學和人文精神的主體性，才逐漸地透過大眾媒體建立起臺灣新電影的作者政治。換言之，臺灣新電影的影像工作者憑藉當時中影與社會藝文氛圍而凝聚能量，主要獲得知識份子的支持，但仍然受到社會主流價值相當程度的漠視，甚至可以說是一種糾纏式的支配（entangle dominance），而在參與到歐洲標榜寫實主義的「新」影像運動，獲得一種「他治」（hétéronomie）的支持（「從國際紅回來」），這種戰後歐洲普遍發生的左翼人文思想落入1980年代的虛無狀態後，在全球擺脫冷戰框架新一波的民主運動中，於各地轉化為一種後殖的民主延伸（post-colonial democratic extension），這種臺灣新電影的影像主體性在後冷戰的「全球化」濫觴中，經驗著穿透內外的多重殖性支配、交纏的歷史敘事中所承受的延續性殖性支配，生成出一種「潛殖式」主體性（para-colonial subjectivity）。

這股從左岸到右岸，從希戎里厄國家圖書館到拉丁區，從文學到語言學，從意識到社會的法國「新」影像運動，從義大利新寫實、法國新浪潮再到臺灣新電影的多重寫實主義，從法國通稱的「作者電影」到臺灣統稱的人文電影、藝術電影，其間的異同構成一種跨文化、不乏潛殖痕跡與價值幻見的探索式對話；將作為現象的世界，一次次「樣式化」所有進入觀看、思考與影像中的事物，「樣式化」各種樣式所構成的時空關係，「樣式」就是一種藉由電影創作而進行的「對話式觀點」，在巴贊和布列松那裡是電影的本體式操作，而在塞居當內（Serge Daney）的憂慮下說出成為消費社會中知識份子的「型錄」，確實，我們從臺灣新電影許多電影工作者那裡獲得最豐富的成果，不就是認識到各種人的「樣式」，讓臺灣人能夠在影像中能夠被思考、被以「人」來思考，這很可能就是「新」電影影像運動背後的「態度」。

註1：參閱《電影是什麼？》安德烈巴贊著，1958。

與新小說家電影 法國新小說、法國新浪潮電影、左岸派電影 四張塞納河文學與電影的歷史快拍：

劉永皓



劉永皓 | 法國巴黎第八大學電影暨美學博士，現任世新大學廣播電視電影學系專任副教授。主要研究領域為電影理論、電影美學、當代藝術、當代歐陸思潮、實驗電影等，多次獲得國科會、科技部特殊優秀人才獎勵。著有《失衡的電影文本：王家衛電影分析》、《在場影像》、《小電影學：電影複像、轉場換景與隙縫偷渡》等書籍。他為EXIT影展發起人之一，及台灣國際貓影展創辦人。近期的策展作品包括2020年尚-克勞德牧東 (Jean-Claude Mouton) 個展「時間解體」(Dissolution du temps)，2020年EXIT第十屆「陳界仁——再現空白：奶·精儀式時期的泛實驗影像」。

法國的文學與電影這兩種不同藝術相互撞擊出的壯麗風景，是值得去一再細究的。阿蘭霍格里耶(Alain Robbe-Grillet)的第一本小說《橡皮》(Les Gommages)發表於1953年，而引起文學論戰的時刻發生在1955年《偷窺者》(Le Voyeur)的出版。這本書引起了小說創作的論戰。同時期力求新形式的文學家沙侯特(Nathalie Sarraute)、莒哈絲(Marguerite Duras)、貝克特(Samuel Beckett)也紛紛發表他們重要的作品，法國新小說宣告來臨。在塞納河右岸以《電影筆記》(Cahiers du cinéma)的影評人夏布洛(Claude Chabrol)、楚浮(Francois Truffaut)、高達(Jean-Luc Godard)、希維特(Jacques Rivette)、侯麥(Eric Rohmer)等人，自1958年起開始紛紛拍起他們的首部商業電影，法國新浪潮自此捲起風雲。緊接著1959年的坎城影展，楚浮的《四百擊》(Les Quatre Cents Coups)得了最佳導演獎，雷奈的《廣島之戀》(Hiroshima mon amour, 1959)得了影評人大獎，塞納河左右兩岸在坎城樹立起迥異的電影風格。雷奈(Alain Renais)與文學家莒哈絲的合作開啟了左岸派電影的風潮。雷奈在之後與阿蘭霍格里耶合作《去年在馬倫巴》(L'Année dernière à Marienbad, 1961)。莒哈絲與阿蘭霍格里耶之後也分別開始拍起電影。阿蘭霍格里耶的首部長片則是1963年《不朽的女人》(L'Immortelle)。莒哈絲1966年拍攝《音樂》(La Musica, 與Paul Seban合導)，1969年的《毀滅。她說》(Détruire, dit-elle)為她個人導演的首部電影。左岸派電影與新小說家介入電影有別。左岸派電影的電影導演有雷奈、華達(Agnès Varda)、馬克(Chris Marker)、德米(Jacques Demy)等人，他們比較常與文學家合作，追求電影藝術的可能。而新小說家們莒哈絲、阿蘭霍格里耶的電影創作，他們把電影推向更極端的藝術經驗。回顧這個歷史時間脈絡潮流起落秩序，應是新小說率先、新浪潮集體湧現、左岸派的求新求異、新小說家電影把電影風格推向極緻。法國電影學者夏朵

(Dominique Chateau)與若瑟(Francois Jost)在他們《新電影，新符號學：阿蘭霍格里耶的電影分析》中，把阿蘭霍格里耶和莒哈絲的電影稱為新電影，但後來的電影學者並未使用這一名詞來指稱新小說家所拍攝的電影。

法國的新浪潮電影，一般是認為開始於1958年，結束於1962年，總共時間也只有五年。另外也有其他的電影史學者把新浪潮的結束點放在1967年，因為之後的六八學運與各種社運把法國電影賦予了新的面貌。然1958年的法國政治上的動亂的大氛圍，法國第四共和國的結束，進入第五共和。此舉也一同結束了法國二戰後二十多次的內閣倒台的內政紛擾，以及法國結束掉阿爾及利亞的獨立戰爭。1958年進入第五共和的法國的社會氛圍開啟了一頁新的篇章。沙特、卡謬的哲學思想對法國年輕人的影響日益漸增。法國社會對於新的事物的要求幾乎在所有的領域。在繪畫上是在1960年代進入抽象繪畫，在建築上雅典憲章的精神在都會中落實，在音樂上人們開始厭倦了具象音樂及所謂的自由爵士。幾乎在所有的領域都渴望擁抱著新的事物。這些是法國當時求變的氛圍。文學與電影當然也不例外。

二戰後的法國並沒有像義大利的新寫實主義電影運動那樣地走上街頭去拍攝戰敗與反省法西斯，義大利的新寫實主義電影探討了在歷史中選錯邊的義大利，並在電影中深刻反省。法國在德軍佔領期間，大部分電影只能在攝影棚進行拍攝。在戰後的幾年，法國仍對這個僵化的電影製作感到自信。並認為這些電影具有法蘭西優良品質。此外在二戰後的幾年中，又有三百至四百部左右的好萊塢電影被大量引入到法國。法國電影無論是面對歐陸的義大利電影或是好萊塢電影的洗禮，這些皆刺激法國電影一個新的轉折來臨。

《電影筆記》在1951年由巴贊（André Bazin）與多尼歐華寇茲（Jacques Doniol-Valcroze）及一群二十幾歲的年輕人創立。起初《電影筆記》的精神是受阿斯楚克（Alexandre Astruc）的「攝影機鋼筆論」的啟發，電影為一門自主的語言，這也成了後來電影的精神性的準則。《電影筆記》的夏布洛為新浪潮拍出了第一部長片《漂亮的賽吉》（拍片資金是來自於他妻子家族的協助）。1958年開啟了法國新浪潮的元年，很快地到1961年開始走下坡，1962年則是走入危機。新浪潮的高峰是在1959年到1961年，在這三年之間，法國出現了六十七位新導演，這些新導演的作品數超過百部，而且皆進入商業電影體系上映。新浪潮現象與法國電影傳統截然不同，在這之前法國電影的行業並沒有那麼開放。在新浪潮結束後，只有少數新導演在1962年之後能夠持續創作，有些則是回到舊的電影製作體系。因此，大部分的電影學者認為新浪潮在1962年面臨到它的產製與映演危機。儘管為期不長的新浪潮，它卻引起了一個電影文化的質變，這五年的法國新浪潮實質地佔領了法國電影院，佔領大多數的文化媒體，把法國電影推向一個高峰。

相對於熱衷看電影、寫影評直到親自拍電影的《電影筆記》影評人們，新小說們是更難定義的。首先，新小說的作者們創作的差異性極大，他們可能不算太道地的法國。沙侯特生於俄國有俄國的血統，潘熱（Robert Pinget）是瑞士人，貝克特是愛爾蘭人，他們卻使用法文創作。莒哈絲是出生在越南，在很大的程度上而言，他們並不是那種純正的法國文學血統，他們有著異質的文化基因。另外，新小說家也不認為他們有彼此隸屬的團體關係。文學家們更追求自身的獨立文學創作。「新小說」這個名稱是新聞界、文學評論界與讀者們對這些文學家的接受。然阿蘭霍格里耶在快報上回應各種針對他的小說的批評，之後集結了《為了一種新小說家》。這個論戰式的文字地集結，直

接地推廣了法國新小說的理論，及對文學論戰的具體回應。大部分的新小說是給午夜出版社出版。但不能說新小說運動是等同於午夜出版社。午夜出版社的發行人是藍東（Jérôme Lindon），他的開放品味讓法國的文學更加百花齊放。1959年新小說家的有名的合照成為文學史上重要的一張照片。七位文學大師圍著藍東。這張照片見證了新小說的文學史。

在塞納河右岸的《電影筆記》為電影帶來了一波新思潮與新的電影實踐。巴贊為義大利新寫實主義進行了深刻的研究。筆記的影評人們在電影研究中，針對好萊塢電影片場中的創作，提出電影作者論的觀點，以及之後用影評人身份投入電影導演工作，為法國電影帶來新貌。這是《電影筆記》作為一本電影雜誌為世界帶來的具體深遠的影響。

塞納河左岸的電影藝術家有馬克、華達、德米、逢朱（Georges Franju）、胡許（Jean Rouch）等人，在其中把河左岸電影間接推動新小說們開始拍攝電影的關鍵人為雷奈。雷奈與新浪潮的導演不同，首先，他並非影評人，他在1943年考入法國高等電影學院，1948年的《梵谷》得到奧斯卡最佳短片，1955年的《夜與霧》與馬克合作，1959年的《廣島之戀》與莒哈絲合作，1961年的《去年在馬倫巴》與阿蘭霍格里耶合作。這幾部電影皆是對電影語言的革新。雷奈電影的結構嚴謹，不會有像新浪潮導演在電影創作中有許多的即興場面。雷奈對於電影中文學性與藝術形式的堅持，這是塞納河左岸右岸的區別。右岸的筆記派新浪潮電影在商業的電影體系中翻新電影的風格，左岸派電影是追求電影的藝術純粹度，電影為藝術的首要目標。

新小說家中的莒哈絲與阿蘭霍格里耶各自拍起電影。他們兩人的電影理念大異其趣。莒哈絲的小說1958年《抵擋太平洋的堤壩》被勒內克萊蒙（René Clément）改編成電影時，她非常地失望。1957年她的《如歌的中板》（Moderato cantabile）被彼得布魯克改編成電影。莒哈絲在1966年與別人共同執導《音樂》（La Musica）。在1969年開始完全獨立導演《毀滅。她說》，之後，她開始一系列的電影與文學兩條既平行又纏繞的創作。文學與電影兩種藝術以異質的方式彼此映射，兩者起了相互的作用。莒哈絲的電影並不等於文學創作，她的電影卻聽得見文學的回音與沉思。

阿蘭霍格里耶在1963年執導了他的首部長片《不朽的女人》，同年小說也由午夜出版社出版。阿蘭霍格里耶的電影路徑與莒哈絲完全不同。阿蘭霍格里耶的電影並不會讓觀眾輕易理解電影故事。電影觀眾是要很積極的去參與和理解。他的電影有更多的不連貫、非連續的鋪陳。阿蘭霍格里耶藉著這些中斷之間的對比，因此電影風格有如迷宮。電影的時空常常失去座標，因此動搖了過往劇情片的窠臼。如同透過百葉窗的視覺，如同拼圖的過程，創立新的可能。

以新小說家的身分轉而成為電影導演的莒哈絲與阿蘭霍格里耶，他們是一個歷史華麗的高峰。在這之後仍有許多重要的後續力量。貝克特之後也拍攝了四部短片，沙侯特的廣播劇被搬上劇場後，又一字不動地轉化為電影。這些巨大的文學力量，不斷地推進著電影。法國新小說、《電影筆記》揭竿而起的電影新浪潮，左岸派電影追求的藝術電影，乃至新小說家電影的四個連續文學與電影的歷史高峰，是值得一再閱讀與細細品味電影的美好時刻。

簡論高達的政治電影 新浪潮之書：

孫松榮



孫松榮 | 法國巴黎第十大學表演藝術所電影學博士。現任國立臺北藝術大學電影創作學系教授兼系主任。主要研究領域為現當代華語電影美學研究、電影與當代藝術，及當代法國電影理論與美學等。著有《入鏡 | 出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》（2014），編著《蔡明亮的十三張臉：華語電影研究的當代面孔》（2021）等。

回望半個世紀前的法國「新浪潮」(La Nouvelle Vague)，由它在數年之內所引發的電影波瀾雖屬前塵往事，加上那一個堪稱風華絕代的影人多半早已遠去，但其影響力仍歷歷在目，至今還強而有力地徊盪於中外電影世界。作為影史上最教人矚目（恐怕別無他選）的電影運動，「新浪潮」歷久不衰的傳奇情事之一，無不是身為《電影筆記》影評人的楚浮、侯麥、夏布洛、希維特及高達等人轉型當導演，藉由彼此迥異有別的影音風格與題材一舉改寫了電影史。而另一個平行的傳奇軼事亦包括，相對於這一群活躍於電影資料館與電影雜誌而被巴贊稱為「少壯激進分子」的影迷、影評人及未來導演，位於河左岸的馬克、雷奈、華達及德米等人則尤以文學、攝影與紀錄片等其他藝術範式為「新浪潮」模塑了另種獨特的美學基因。

塞納河的一左、一右，形構戰後法國的現代電影風景：一邊是關於「電影筆記派」的處女作中邊緣人物與社會之間的激烈角力，而河岸另一邊有的作品更著力於歷史暴力所造成的創痛甚至緊鄰著死亡的憶往。前者當中著名的有觸及小男孩安端停格臉面的最後凝視（《四百擊》，1959），或小混混米榭中彈身亡（《斷了氣》，1960）；後者有引領著第三人稱的「她」在穿梭於廣島與訥韋爾之際不斷與回憶失之交臂（《廣島之戀》，1959），當然還有「他」抵達了第三次世界大戰結束後的廢墟與夢境中，尋尋覓覓，反反覆覆，穿越了時間，錯過了愛情，卻目擊了自己的死亡（《堤》，1962）。

彼時適逢發展逾半世紀的法國電影處於新舊轉變的交叉口上，從阿斯楚克的「攝影機鋼筆論」（1948）、楚浮的「法國電影的某種傾向」（1954）到巴贊的「何謂電影」（1958）之說，及時地為「新浪潮」脈動繪製了想像的電影圖景。這一切關於戰後法國電影的自由與開放，尤其緊扣著「作者政治論」（Politique des auteurs/

Auteurism）直指導演兼備實踐能力、獨有稟性及別樹一幟的思想表徵。

誠然，「作者政治論」幾乎等同於「新浪潮」的代名詞：作者即電影，反之亦然。而它最鮮明的特質之一，在我看來，無疑與導演在片中形式不一的化聲／身演出息息相關。這意指的並非僅屬那些可見形體的出場或可聽到的代言，而是導演如何透過一系列結合或抒情、或反思的表演來展露其身為作者——或更確切而言，電影藝術家（cinéaste）——的個人情動與論辯世界的思想形態。倘若將之架置於現當代中外作品系譜與電影研究論題裡加以轉譯的話，它的名字在東西方世界的不同語境裡得以折射出某種承先啟後的形象，且一體多面的涵義：“Essay film”，既可稱作「議論影片」或「隨筆影片」，又可被喻為「散文影片」。

縱觀「新浪潮」電影，「河左岸」的馬克與「電影筆記派」的高達堪稱是其中兩位對此特殊影音文體從未停止反覆試驗的健將。而這恰好與“Essay”一詞所指明的嘗試與草圖之意，不謀而合。在前者長達一甲子的創作歲月中，幾乎沒有一部是外於議論、隨筆或散文範疇的作品。即使是《堤》，由演員奈格羅尼根據導演下達的指示而演繹格外中性且冷峻的旁白，皆為游動於角色與時代的評論語聲。更別提早期的《西伯利亞來信》（Lettre de Sibérie, 1958），這一部在巴贊筆下最先以政治地理議論之文體來形容馬克運用水平蒙太奇捕捉共產社會的傑出短片，為爾後數十年其截至《電影小史》（2011）為止的那些橫跨不同國度及媒介的眾多劃時代之作奠定了核心基調。

「新浪潮」唯一至今仍健在且創作不輟的高達——作為本文聚焦的書寫主體——打從其驚世駭俗的「跳接」之作《斷了氣》以降，多產且各創作階段形態迥異的影片特徵

之一，交織著議論，並旁徵博引各類典範文本與檔案等素材的蒙太奇。正如他彼時所言，成為影評人的導演不只將評論融入到影片，亦涉及議論、隨筆、散文乃至小說等文體的相互融合。在《賴活》（1962）裡，他為飾演妓女的愛妻凱莉娜朗讀愛倫坡的小說《橢圓形肖像》（1842），刻畫都會女子的紅顏薄命。而在《我所知道她的二三事》（1967）裡，每每壓低著聲量與音調的高達評述著一位在消費主義當道的社會中苦求生存的女命女子。隨著「五月風暴」的到來，這位在國際影展上連連得獎的明星導演竟告別了作者電影（Cinéma d'auteur/Auteur Cinema），預先為日後他因楚浮的《日以作夜》（1973）而寫的決裂信函埋下了伏筆。

向左轉而信仰毛主義的高氏，揚棄作者光環與電影神話，熱切地投入政治電影的懷抱。如果《中國姑娘》（1967）與《週末》（1967）仍多少體現「作者政治論」的餘緒，他與高翰（Jean-Pierre Gorin）合組的「維托夫電影小組」所攝製的諸如《東風》（1970）與《一切安好》（1972）等影片即可謂是凸顯集體協作與革命理念的「政治電影論」。「維托夫電影小組」解散後，高達與現任妻子米耶維勒共同拍攝的《此處與彼處》（1974）與《六乘二／傳播面面觀》（1976）等作則主要借助錄像媒介辯證政治與美學的錯綜複雜。

從作者電影轉向激進的政治電影，議論文體一發不可收拾。除了作為畫外音或旁白，最關鍵之處，高達自身的語聲或假他人之聲、及各種影像與聲音攪和在一起，對於美帝、冷戰、錫安主義、全球左翼運動及景觀社會等命題，形塑出同步與非同步、垂直與水平、平行與交叉等特性的批判蒙太奇。這對於領會1980年代重返劇情影片與三大影展迄今的高達而言，至關重要。直截了當地講，電影之於這位老牌導演再也不可

能是虛構或娛樂產物，而是必得面向——一種實則仍以歐美中心論為主體的——世界，展開糅合著自省、批判及對話的多重文本。

如何後設地且從美學、歷史、政治、倫理及科技等多面向地思索電影，遂可視為高達一生命茲在茲的課題。《激情》（1981）不就是一部關於不可能重現古典繪畫而注定功虧一簣的片中片嗎？非但如此，同年的《激情本事》，導演背對著畫面嘗試對於劇情影片及其劇本邊進行事後的拆解與重思，邊實驗著一種運用手來展開調度與思索的影音行動。耗費十年，高達以錄像媒介構成的巨作《電影史》（1988-98），更是實踐了所謂的影史可直接投映於銀幕上，並與西方文明史對話的宏願。對這位尤其曾歷經第二次世界大戰的導演而言，《電影史》一方面為了重新救贖電影在歷史浩劫中的缺席，逆轉奧菲斯的回望，讓尤莉迪絲起死回生。另一方面，則是電影與各式藝術範式、影音檔案及哲學等文本之間得以形成眾聲喧嘩的歷史契機，在達致時空錯置的蒙太奇之餘，產生了他所心心念念的「成形的思想，思想的形式」。顯然，此時的電影更接近於導演自身的大腦與意識，每一個疊合、懸置、並列或靜或動的圖文乃至聲音之調度，可視為高達思想穿透於議論與抒情、感性與智性的有形辯證。

除此，《電影史》完成於千禧年的關鍵意義，不單止於電影對於歷史、政治與美學的重新介入，更邁向了跨媒介。二十年來，無論是高達的短片還是長片，以《電影史》作為影音辯證史事的核心雛形反覆出現，足見其承載議論與抒懷的重要意旨。錄像不過意味著開端，爾後他多部完成於數位紀年的作品——若以《三個災難》（2013）、《告別語言》（2014）及《影像之書》（2018）為例——持續地思辨電影史事，關於其過去、末世與將來。《三個災難》與《告別語言》，均與3D影像論題有關。前者源自《3D

鐵三角》中的其中一部短片，以意為「三顆骰子」(trois dés)的法語發音來衍生出是「災難」也是「星辰」(dés/astres)的雙重語意。後者片名，雖看似辭別語言，但實則意味著祝福。如果將兩廂結合起來，高達的用意，說穿了，觸及他意欲探求新舊科技，乃至自然與隱喻之間的關聯。如果懷疑論是其態度之一，意味深長的，他更透過旁白「數位將成為一種獨裁」，延伸至當代各種專制政體不息而左翼革命卻式微的歷史演變。直至在坎城影展上首映、高達藉由手機直播方式參與映後記者會的《影像之書》，這位早已在《此處與彼處》中聲援巴勒斯坦武裝抗爭的導演，對於阿拉伯文明與歷史尤其伊斯蘭教在西方世界造成的恐怖與其他想像侃侃而談，進一步詰問戰爭與法律、遠方與他者，及貧窮與掠奪之間的態勢。

在新浪潮六十多年後的今天反思高達的電影思想時，值得追問，現當代（政治）電影的主體性。從戰後歷經電影啟蒙與影迷之愛，高齡九十一歲的高達再次提醒了我們關於電影的史事或史事的電影非關輓歌，而是它總處於生與死、傳統與現代、過去與未來的緊張關係，卻是一再能產生源源不絕的思動力量的後設機器。

從新小說到新電影

——
鴻鴻

鴻鴻 | 詩人，劇場及電影編導。曾獲吳三連文藝獎。出版有詩集《樂天島》、《暴民之歌》等八種、散文《阿瓜日記——八〇年代文青記事》、《晒T恤》、評論《新世紀台灣劇場》及小說、劇本等多種，及主編《衛生紙+》詩刊。擔任過四十餘齣劇場、歌劇、舞蹈之導演。多次擔任臺北詩歌節策展人，現主持「黑眼睛文化」及「黑眼睛跨劇團」。



法國電影新浪潮崛起於1950年代末端，但這並不是單一現象。比起文學和劇場，電影界對社會需求的反應還算慢了半拍。1950年代初，新小說和荒謬劇場幾乎是同步發生，在語言和形式上同步革新，回應了二戰後法國民眾對過往傳統價值的全面厭棄。這種厭棄，多少出自年輕人面對社會的無力感，轉而追求所有新鮮的事物，一如當時盛行的新家電一樣。荒謬劇場採用無效的語言揭露社會結構的虛妄與惡；新小說則反對過往寫實小說的心理探掘與社會觀察，而著眼於事物表層的描繪，並且不避通俗類型——以阿蘭霍格里耶為例，他就大量借重偵探小說和色情小說的套路，作為吸引讀者的胡蘿蔔。

不同於電影筆記影評人出身的年輕導演，以生活感強烈的即興拍攝為首要風格，新浪潮左岸的導演如雷奈與馬盧，都與文學有密切連結。馬盧的首部作品《地下鐵的莎姬》即改編自新小說大將雷蒙格諾的口語實驗文學，雷奈更是直接邀請幾位新小說代表作家操刀編劇。他們更注重電影文法的革新，影片相對來說也更為風格化／藝術化。

霍格里耶是新小說的旗手，不僅由於他小說與論述兼善，更因為他主掌權力核心——身為午夜出版社的文學顧問，他讓這個小出版社一躍而為動見觀瞻的文化力量。他把文學的革新連結到世界的革新：「對於舊有世界的系統性重複不僅是荒謬而徒勞的，甚至可能是有害的：通過遮蔽我們對自己在現實世界中真實處境的認識，它最終阻止我們創造世界和人類的未來。」

霍格里耶和電影的淵源始自他與雷奈合作《去年在馬倫巴》。但其實1953年他的首部小說《橡皮》大受歡迎之後，就有人想要改編，但因價碼談不攏而作罷。《去年在馬倫

巴》的劇本鉅細靡遺，連美術和運鏡都不放過，等於拍攝指南。但其實雷奈並不只是「執行導演」，從選材開始兩人便密切討論，霍格里耶也應雷奈要求一再改寫。後來除了一場強姦戲，雷奈以象徵方式帶過，其它基本上都與劇本相同。

霍格里耶編導的第一部片《不朽的女人》於1960年開始籌備時，《去年在馬倫巴》也在同步進行，到拍完、叫好叫座後，《不朽的女人》才啟動拍攝，並於1963年問世。影片在土耳其取景，機緣奇妙。由於土耳其里拉無法匯出國外，於是一名在土耳其經商的法國人便打算投資一部電影，用法國上片的收入來把錢給「洗」出來。無奈後來影片賣座不佳，美夢也隨之泡湯。

霍格里耶並未參與《去年在馬倫巴》實際拍攝，後來他坦承對《不朽的女人》有不切實際的執著。不像文字的描述有選擇性，影像呈現的世界充滿細節，尤其是演員的質地，實非導演可以一手掌控。拍攝期間導演和劇組衝突不斷，他斷然拒絕任何現場調整的建議。結果演員（尤其男主角）的表現十足木訥，一如他的小說人物，只是行走的符號，導致災難性的批評。下一部《橫跨歐洲的快車》開始，他和演員尚路易特罕狄釀合作，雖然還是類似巴斯特基頓的冷面表演，卻容許更多表演空間，產生了微妙的層次。

《不朽的女人》延續《去年在馬倫巴》主題：男子對一名女子的想像愛戀，構成一則疑幻疑真的故事。女子閃現在伊斯坦堡的各個不同角落，分不清是男主角的幻想或回憶。許多情節一再重現，細節卻有所差異，抗拒觀眾對單一真實的認定。對白中也提到土耳其的很多古蹟其實是新造的，用來欺騙觀光客而已，更強調了現實不可盡信的主題。

加上事後配音的對白與旁白，在空間感和影像中的現場有頗大差距，也造成了強烈的疏離。觀眾和主角一起經歷這不安、混亂、無法解釋的世界，也無法像傳統電影那樣，從故事中尋得安全感。霍格里耶心儀的導演包括安東尼奧尼、布紐爾、高達，不難想見他風格化的運鏡、對情慾的大膽實踐、以及敘事的斷裂跳躍。

現在看《不朽的女人》，可能最令人不安的是對女性的物化描述。影片第一顆鏡頭便是一張斜倚的女性臉孔，張大眼睛望向觀眾，一如西方古典繪畫中的女性，彷彿在等待觀者臨幸。劇情發展到後來才揭露那是女主角在車禍橫死的畫面，而男主角在全片更是一再將手握住她的頸項，彷彿想把她掐死，這種對宰制對象的渴望到最後成為了戀屍癖。男性的沙文傾向以色欲想像的形式，貫穿霍格里耶的所有電影。包括《說謊的男人》，男主角跑到一位二戰失蹤的反抗軍隊員家中，試圖勾引他的妻子、妹妹、和女僕，而她們也欲拒還迎，甚至對SM樂在其中。相對於情節的撲朔迷離，情慾的直率表露，倒是如假包換。

《橫跨歐洲的快車》是一部後設電影，編劇和助理在一列火車上聊劇情，角色就隨著討論與修正，進出於不同情境當中。這成為霍格里耶最受歡迎的電影。伍迪艾倫《雙面瑪琳達》可以視為本片的通俗版。到了《說謊的男人》，霍格里耶過往著迷的主題與形式，與大歷史迎面對撞，達到前所未有的顛覆效果。影片在斯洛伐克一所城堡拍攝，主述者鮑希斯聲稱衛戰友揚羅賓之命來傳遞消息，說詞卻反反覆覆。鮑希斯與揚，到底誰是英雄、誰是叛徒？真假難辨。鮑希斯還在眾目睽睽下，企圖染指三位城堡中的女子，卻不時被揚的幻影所困擾。在追求揚的妻子時，鮑希斯甚至藉著描述耶穌復活的語言，偽造了揚的復活記，聲稱他就是揚：「揚選擇了我的臉孔來觸摸你。」

這種厚顏無恥的求歡巧言，功力可以直追莎士比亞。然而霍格里耶卻利用這位不可靠的敘事者，同步解構了神話及歷史。斯洛伐克在二戰中的叛徒，戰後卻在蘇聯統治下，被刻上英雄紀念碑。這樣的價值混淆，同樣困擾著以維琪政府度過二戰危機的法國。霍格里耶從這些經驗出發，質疑了歷史的可信度。影片一開始，納粹部隊追捕穿著1960年代西裝的鮑希斯，就暗示了歷史的陰影蔓延到當代——當然那些納粹也可能純粹出於敘事者的想像。歷史靠倖存者的說詞拼湊而成，但是那些說詞到底有多可靠？

《說謊的男人》問世於1968年，因受學運騷亂影響，賣座不佳。但這部片其實即時反映了學生對既有體制與價值的不信任，可以視之為藉「反革命」來革命的電影。兩年後貝托路奇改編波赫士小說拍出《蜘蛛策略》，對「英雄／叛徒」主題有更直接的省思。

瑪格麗特莒哈絲第一部獨力完成的電影《毀滅。她說》也完成於1968年，雖然她的小說已多次改編為電影，並且和保羅塞邦合導了一部《音樂》（1966）。莒哈絲的文學出道比霍格里耶早，也先他與雷奈合作《廣島之戀》。甚至由她改編自己小說的《漫長的缺席》，由《廣島之戀》及《去年在馬倫巴》的剪輯柯比執導，於1961年獲得文化部長安德烈馬侯欽點，擠下《去年在馬倫巴》代表進軍坎城影展競賽，並奪得金棕櫚獎。欽恨的《去年在馬倫巴》轉投該年威尼斯影展，又贏得金獅獎，才扳回一城。

這兩位新小說的一時瑜亮，在電影形式上都追求音畫分離，達到反寫實主義的效果，但兩人的世界其實大相逕庭。莒哈絲尊重記憶、投入人物、直書心懷，宛如悠長的抒情曲；霍格里耶卻質疑記憶、創造不可信的人物、拒絕心理描述，猶如知性的諧謔劇。莒哈絲的旁白是觀影重點，想讓電影成為觀眾閱讀文本的工具，畫面、音樂則是伴讀

情境。她最大膽的實驗包括《卡車》，由自己和傑哈德巴狄厄唸完一個劇本，只偶爾搭配卡車在公路上呼嘯來去的畫面。另一個創舉則是把影片《印度之歌》的聲軌搭配全然不同的畫面，完成另一部電影《她的威尼斯名字在加爾各答荒漠》。這些實驗無非是在凸顯文本的重要性。然而對霍格里耶來說，電影是用影像思考的，語言文字只是詮釋影像的不可靠建議。

為什麼作家一定要走向電影？電影的創作門檻高——需要技術與資金。用莒哈絲的說法：「電影是最適合重現事件衝擊性影響的方式，也是最適合傳遞給大量觀眾的方式」。但是他們拍的不是一般意義上的「劇情片」，甚至也不是什麼「新浪潮電影」，而只是用來表達他們自己世界觀的工具。大量製造的商業片被莒哈絲稱為「資本主義的淫媒」，而他們以最少資金完成的素樸電影，卻是想和觀眾談一場真正的戀愛。

拋掉書本文學

張亦絢

張亦絢 | 臺北木柵人。巴黎第三大學電影及視聽研究所碩士。早期作品，曾入選同志文學選與台灣文學選。另著有《我們沿河冒險》(國片優良劇本佳作)、《晚間娛樂：推理不必入門書》、《小道消息》，長篇小說《愛的不久時：南特／巴黎回憶錄》(台北國際書展大賞入圍)、《永別書：在我不在的時代》(台北國際書展大賞入圍)。



高達有次自承，曾想過要當小說家——楚浮不只是非比尋常的巴爾札克控（在《四百擊》中可以看到印記），他還重新發掘了最初並非眾所皆知的小說《夏日之戀》，並賦予了經典級的電影改編。雖然高達有次吐槽楚浮，說後來的楚浮，大部分的作品還是有劇本。——「littéraire」（「文學的」）這個字在楚浮筆下，通常是不留情的批評。思索新浪潮與文學的關係，之所以有趣，是因為這是一種敢愛敢恨的關係。

根據電影史與新浪潮運動專家米雪爾瑪利（Michel Marie）的看法，「在1958的法國出品電影中，《女人的一生》的分鏡，揭示了絕無僅有的現代性書寫」。很難不被本片截面鋒利，且以「多變速度值」重構時間的剪接方式震撼。莫泊桑原著沿用近於上帝視角的全知鋪陳這個故事，在阿斯楚克的電影中，最激烈的改變，莫過於藉著運用幾段女主角畫外音語聲，徹底把「小說家無所不知」，翻轉成「女主角的主觀講述」。想像一下若是「白雪公主的童話」，變成「白雪公主在說話」！——且不論內容的性別觀點是否犀利，此處起步的「形式的女性主義化」，具有難以忽視的啟發性——《女人的一生》中的畫外音，如此無與倫比的原因，除了女演員的功力，「話聲」在電影結構中的位移，更是關鍵。這也成為整個新浪潮中，不斷重拾與翻新的元素。

《我是黑人》與《巴黎屬於我們》，看似南轅北轍，但實互為表裡。前者請一位從奈及利亞到象牙海岸尋找工作的移民工黑人，「演他自己」；後者以一個大學文學系的女生為中心，並置偵探故事的懸疑感與漫步街頭的日常性，讓「戲劇化」與「反戲劇」彼此建立起非階層的關係，這是我們在一流文學經典中，才會感受到的「矛盾共生」——兩部電影都以超過一般想像的高度，處理了「流亡」。

在《我是黑人》中，「落地」兩個法國前殖民地的男主角，備受貧窮與無希望之苦，「除

了星期六，我的人生都是痛苦」，他將野心限縮到最低，追求主流電影給他的圖像，「成為房屋的主人」（有女人等他）。這個年輕人，打過「法越戰爭」，在最絕望的時候，「殺過越南人」，成為「沒有意義」但勉強「值得一說」的過往。（少見的法國外籍兵團歷史顯影）《巴黎屬於我們》的「屬於」一詞十分複雜，兼具宣示、諷刺與批判——「流亡」除了包含傳統政治「難民」避險的定義（折射出西班牙的法西斯當政），還體現在小劇團導演對「巴黎住民」的質問（「你覺得（在巴黎這裡）像在家嗎？」）。第三個層次較隱微，但也相當具體：藝術工作者遠離藝術體系，資源就極度匱乏，進入藝術體系，自主性就處處跌落——幾乎等於「無有真實生存空間」，這是另一種「流離失所」。《巴黎屬於我們》中，有人要求女學生「看看妳公寓裡的人是什麼人」？《我是黑人》把「電影時空」幾乎全「借」給原本「只能接收不能現身」的「電影觀眾」？手法各異，但一種「請不要脫離現實」的請求，呼之欲出。

高達在《卡賓槍手》（Les Carabiniers）處處呈現「偉大的文學與電影」被誤用以愚民，成為帝國主義式戰爭的工具。其透過譏刺達到的成就，可謂一目了然的清晰——他所推崇的胡許（Rouch）與他以友情支援演出的希維特（Rivette），在批判「藝術誤用」時，儘管較為間接與含蓄，但發明的精神與關注的深度，並不稍遜高達。社會學大家莫杭，就胡許的《夏日編年記事》做過非常準確的評論：「社會學式的電影研究社會……，胡許（Rouch）尋找的是人。這種經驗是用電影方式詢問：『你是怎麼生活的？』」。如果《我是黑人》表示必須了解「電影觀眾」是「誰」，高達的《輕蔑》，則是「必須了解電影生產是什麼」。

關於法國新浪潮，一向有根據社會學、電影史、時期與美學譜系，至少四種不同的判準。電影史傾向以安妮華達的短片《短角情事》（La Pointe Courte, 1954）作為「始

點」，在這次影展中，我們會看到被暱稱為「新浪潮祖母」華達的《幸福》。時期法則聚焦1959到1963間的作品，畢竟1959年，就有兩部夏布洛(Chabrol)、楚浮的《四百擊》與雷奈的《廣島之戀》。美學譜系則通常會加入代表作誕生於1970年代的兩大後浪，皮亞拉(Pialat)與奧斯大許(Eustache)——芭哈絲的大量電影產出同樣在1970年代，但若意識到她作為《廣島之戀》編劇(1958)，那麼，也可以說新浪潮一誕生，她就在場。《毀滅。她說》(1969)作為這次新浪潮影展，時序最晚的一部片，兼顧了「電影史／時期」與「美學譜系」兩種考慮的平衡。

《毀滅。她說》很可能是影展中，難度與精彩度都最高，並將「文學、電影與新浪潮」三者關係「總結得最厲害」的一部。這部可以又名「是誰病了又瘋了」的影片，幾乎很難確定誰是「真的」「瘋」或「病」，而人們遇到「不願了解」或「不能回憶」的時刻，就祭出「是病了或瘋了」一語的現象，在《巴黎屬於我們》中，也頻繁出現——電影中有兩名男人，一位號稱「教授」(但他的學生都在睡覺)，一位是「正朝作家路上努力的作家」猶太人斯坦。除了也曾在課堂上睡覺的教授妻子艾莉莎，還有教授一度渴望以她取代妻子的伊莉莎白。伊莉莎白一開始是個謎(也經常在睡覺)，艾莉莎在愛上斯坦之後，在接近尾聲中，也對伊莉莎白坦承自己對她的慾望，斯坦並且預言「她們會同去森林裡並且認識她們的慾望」——如果阿斯楚克的《女人的一生》嚴肅地點出「肉慾是不可忘卻的人生之謎」，《毀滅。她說》更進一步表示，「忘記未知的慾望，本身就會招致不幸」。

作家必須作為「永恆的情人姦夫」，與所有「肯認慾望的『弱』者」站在一起。有段近乎「喜劇與真理」的對話如下：「你們為什麼對『她』如此感興趣」「為了文學的原因」。——話語是那麼危險與必要，只有反社交語言可以打碎只為維持秩序的社交語言。瘋、病、

罪或引發愛慾的母親，都是秩序透過常態化語言進行控制的對象——如同《四百擊》並不只是簡單的自傳式成長電影，少年犯如同上述「被說的人」，都屬於「不能為自己說話」的一群。

「流亡」，在《毀滅。她說》中，被指認為一種更嚴重的形式，人們用「我去過的地方代替我」(旅行是個好話題)，當「我」在人際中，處於「被遺忘」的位置時，流亡不需要前往任何地方，在「自我」這個地方就可以完成。在阿爾及利亞獨立戰爭前後，法國本土頗大一部分力量，都極力以「光榮國家」壓制過去法國反猶與殖民不義的記憶，諸如「發抖的猶太人」這類指涉，其「電影放話」的政治性，遠比發聲更基本，應該被看作迎擊「秩序性遺忘製造的集體精神失序」。

「必須把書扔掉」。這是《毀滅。她說》中的一句話。這裡指的當然不是文學。而是把書本與文化當作擋箭牌，用來維持表面，並無視各式外在與內在流亡的作為。新浪潮對法國古典電影的編導「不懂電影性質」而「文學地」扼殺電影，有著強烈的不滿，而欲以「部署性編劇」(scénario-dispositif)解放「排程式編劇」(scénario-programme)——這是真的。但對自由的迫切需要，更深層的原因，與當時仍為集中營創傷與殖民主義所苦的法國社會，尚未成為對「面對記憶」的有利環境，難道沒有關係？從克服「記憶危機」切入，或許可以更了解新浪潮形式革新的意義——主流電影的發展，與它作為「遺忘機器」的功能息息相關。新浪潮的集體叛逆，不只是創造記憶的內容，而是創造「書寫方法」——而書寫的原始力量即與對抗遺忘有關。新浪潮往往更願意接受「書寫」勝於「文學」作為自我的標籤——為什麼呢？因為「有些書寫」可能比「有些文學」更擔負起記憶之責。我覺得，這或許才是新浪潮與文學「有遠有近，又遠又近」的根本原因。

代表
法國
新浪
作者
浪潮



亞歷山大阿斯楚克 Alexandre Astruc

1923-2016

代表作品

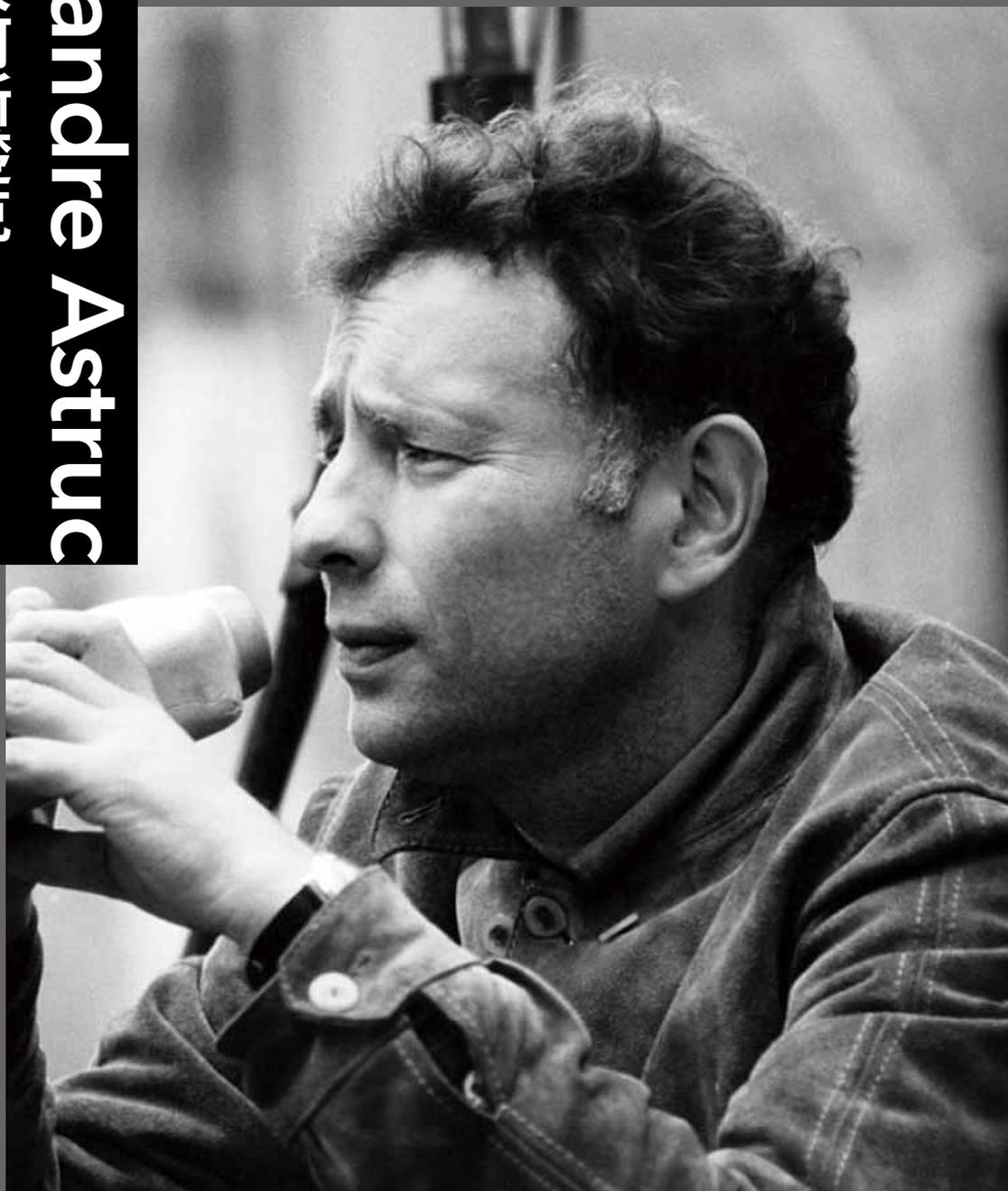
女人的一生 End of Desire

狹路相逢 Bad Liaisons

緋紅窗簾 The Crimson Curtain

如果笛卡兒生活在現在，……今天的笛卡兒早已把自己關進房間裡，用十六毫米攝影機和膠卷，把他的哲學書寫在影片上：因為今天唯有電影才能完善地表達《方法論》的思想。

——亞歷山大阿斯楚克



1923年出生於法國巴黎，父母皆從事記者工作，在學時主修法律和文學，為當代法國重要影評人、電影理論家、作家暨導演。與巴贊等人於香榭里樹大道上創辦電影俱樂部「四九鏡頭」(Objectif 49)，此乃形塑法國電影文化地景的重要基地。1948年，發表文章〈一種新前衛藝術的誕生：攝影機鋼筆論〉(The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style) 提出「攝影機鋼筆論」，為法國電影新浪潮的重要理論基礎。主張攝影機如同作家的筆，自由地描寫事物，展現作者的獨特個性，在「影像呈現」和「文字敘述」之間尋求平衡。強調導演是電影藝術的主要創作者，而非附庸於既存文本之中，是一門獨立的藝術語言，開啟後續對電影作者論的相關論辯。在此論述發展下，法國電影新浪潮傾向編導合一。

1940年代後期，阿斯楚克開始參與電影拍攝工作，曾改編多位十九世紀重要作家的文學著作為電影，包括福樓拜、莫泊桑、愛倫坡，並曾與沙特合寫電影劇本。執導之首部劇情長片《狹路相逢》(1955)改編自法國「文壇三劍客」之一雅克洛朗(Jacques Laurent)小說，以閃回敘事手法、運用空間結構映襯角色心境，描繪年輕女記者豐沛的情感世界。《女人的一生》(1958)則精準捕捉封建社會裡，性和婚姻的緊張關係，襯托出社會階級差異所造就之不幸福的生活，為角色帶來的身心綑綁與困境。秉持「從原著中尋找最能用視覺形象刻畫人物內心活動的章節，發現蕩人心弦的時刻」。1960年，阿斯楚克執導與女性作家莎岡合寫的劇本《La Proie pour l'ombre》，此為他在票房上相對獲得成功的電影。

1960年代後期，其創作重心移往電視劇及紀錄片拍攝，包括哲學家沙特的紀錄片。並持續從事寫作，為智利導演拉烏盧伊茲(Raoul Ruiz)的作品《Les âmes fortes》(2001)擔任編劇。曾獲頒法國重要電影獎項雷內克萊爾獎(René Clair Award)，肯定其對電影藝術的成就。2016年逝世於法國，享壽九十二歲。

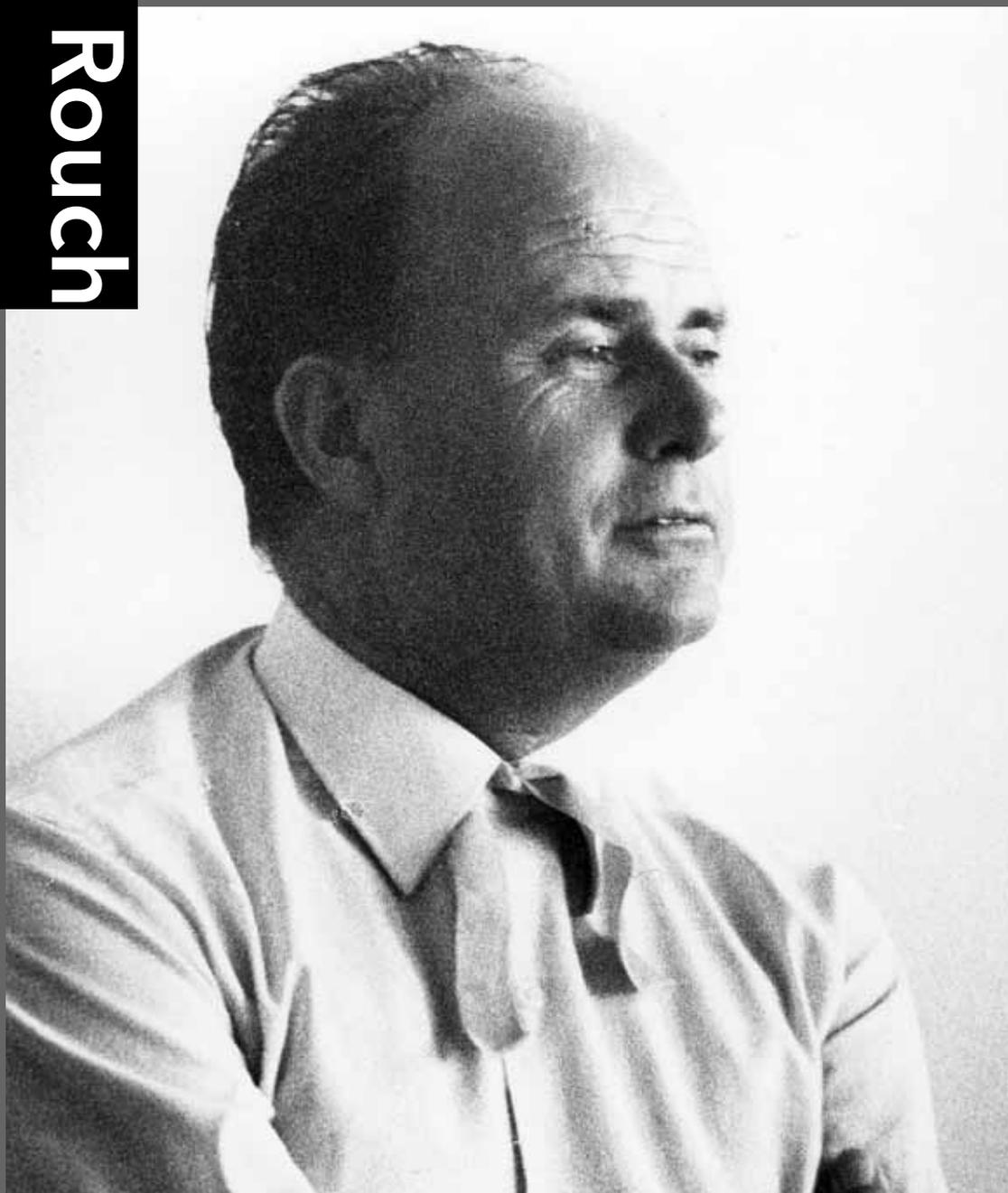
尚胡許 Jean Rouch

1917-2004

代表作品

我是黑人 I, a Negro
夏日編年紀事 Chronicle of a Summer
非洲虎 Jaguar

對我來說，導演作者與民族誌學者，實際上不存在著介於紀錄片與虛構影片的分野。電影，這雙面的藝術，是由真實世界到想像世界的過渡。而民族誌、其他思想的系統科學，則是一個由一概念世界到另一智力鍛鍊世界的持久穿越。
——尚胡許



1917年出生於巴黎，電影導演暨人類學者，創造了介於劇情片與紀錄片風格的「虛構民族誌」電影，為法國真實電影的先驅，啟發法國新浪潮與視覺人類學，亦影響美國直接電影運動。年輕時本為築橋工程師，因緣際會到人類學博物館旁聽當時專職非洲研究的知名學者馬歇爾葛西猶勒（Marcel Griaule）的課程，自此開啟胡許對於他者文化的興趣。

1941年，胡許首次前往非洲，於尼日擔任水利工程師，開始以筆記和攝影機記錄他所觀察到的田野現場。在當地認識非裔青年錫卡（Damouré Zika），兩人成為朋友，錫卡日後並成為胡許多部電影裡的主角，甚而協助拍攝、剪輯。早期在尼日拍攝的電影《黑法師的國度》（1947）、《入門儀式與起乩之舞》（1948）皆關注降靈儀式、附身狀態。1950、1960年代，胡許陸續完成三本關於松黑族（Songhay）的論文，包括祭典儀式、年輕黑人的移民現象。《癡狂仙師》（1955）、《我是黑人》（1959）、《非洲虎》（1967）探討西非殖民歷史、港口城市興起對經濟、就業等帶來的影響。《癡狂仙師》試圖顛覆傳統對於紀實概念和感官慣有的感知方式，標誌了視覺人類學電影的里程碑。《非洲虎》以包含錫卡在內的三位尼日青年為主角，講述他們前往都市追求夢想與財富的城鄉移動和冒險過程。《我是黑人》則以虛實交錯的方式，勾勒尼日青年在象牙海岸首都阿必尚的工作和生活樣貌。其電影跳接的敘事手法、非職業演員與非同步錄音的運用，對法國新浪潮產生極為深遠的影響。

胡許與社會學家艾格摩林於1960年在巴黎街頭拍攝的都市人類學電影《夏日編年紀事》（1961），被視為真實電影先驅之作。胡許曾於〈攝影機與人〉一文提到：「拍攝的唯一方法是持著攝影機行走，帶領它到最為有效的地方，並即興舞出一種攝影機能成為和它所拍攝的人們一樣活生生的芭蕾」。1978年，胡許與尚米歇爾阿諾（Jean-Michel Arnold）創辦法國真實影展（Cinéma du Réel）。2004年，因車禍於尼日辭世。

佛杭蘇瓦楚浮 Francois Truffaut

1932-1984

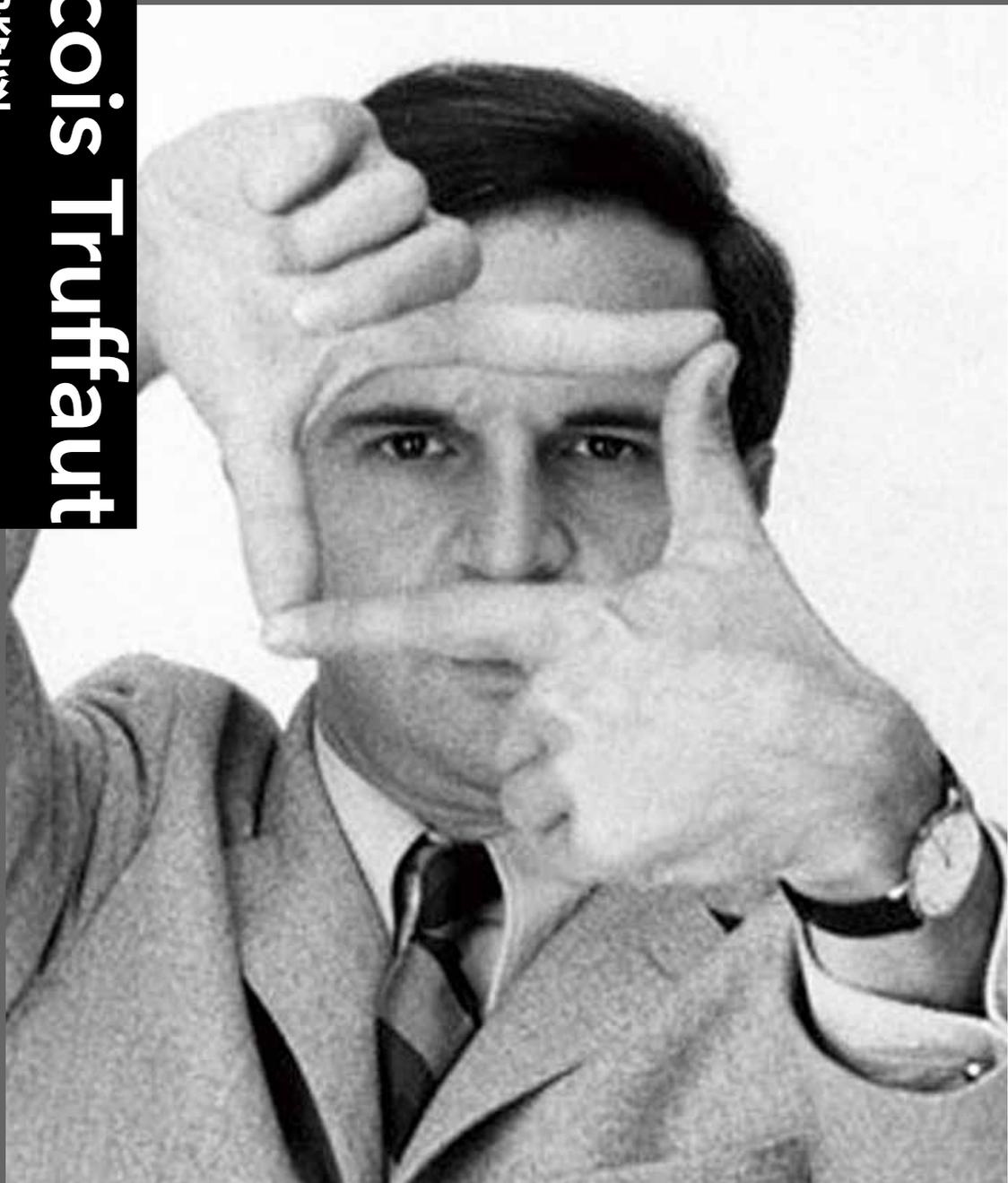
代表作品

四百擊 The 400 Blows
夏日之戀 Jules and Jim
日以作夜 Day for Night

沒有作品，只有作者。

很多導演終其一生其實只拍攝一部作品，
他所有的作品是其視野的電影表達。

——佛杭蘇瓦楚浮



1932年出生於巴黎，法國新浪潮重要旗手之一。從小熱愛文學和電影，青少年時期便組織電影俱樂部放映電影。十六歲時被送進少年感化院，因著對電影的熱愛而與著名影評家安德烈巴贊結緣，兩人建立起亦父亦子、亦師亦友的緊密關係。1951年巴贊創辦《電影筆記》後便延攬楚浮加入影評寫作行列，其撰寫的理論文章〈論法國電影的傾向〉成為新浪潮運動的立論宣言。楚浮與同輩年輕電影人侯麥、希維特、夏布洛、高達等，提倡作者電影，認為電影的作者應是導演而非傳統中認為的編劇，電影評論應以研究導演的風格為核心，一如他所說的「沒有所謂好的和壞的電影，只有好的和壞的導演。」

1950年代後期，楚浮轉而投向電影拍攝，曾擔任義大利名導羅塞里尼的助手。二十七歲時推出半自傳長片《四百擊》(1959)，公認為法國電影新浪潮開山之作。隨後，亦以《四百擊》主角安端延伸拍攝了四部電影，合稱「安端五部曲」，開啟了與法國男演員尚皮耶里奧和安端共同成長的電影旅程。演員一角色相互重疊又各自獨立發展的關係，成為楚浮創作上的特色。作品承繼尚雷諾那詩意寫實的法式傳統，亦有安德烈巴贊、羅塞里尼所代表的真實世界，洋溢著他對脆弱的人性與龐大制度面之永恆矛盾的思考，如《夏日之戀》(1962)、《日以作夜》(1973)皆為影史經典，展現其對人性寬容的洞察。創作風格深受希區考克影響，電影《華氏451度》(1966)、《騙婚記》(1969)、《情殺案中案》(1983)的懸疑、驚悚與戲劇張力，具有濃厚的希區考克調性；亦曾遠渡重洋拜訪希區考克，並將對談之內容集結成《希區考克與楚浮對話錄》一書。

楚浮畢生創作二十一部長片，著名作品還包括《偷吻》(1968)、《婚姻生活》(1970)、《巫山雲》(1975)、《最後地下鐵》(1980)從中可一窺其愛情觀。電影故事題材豐富，商業與藝術成就皆有極大斬獲。1984年罹癌病逝，享年五十二歲。

Jean-Luc Godard

尚盧高達

1930-

代表作品

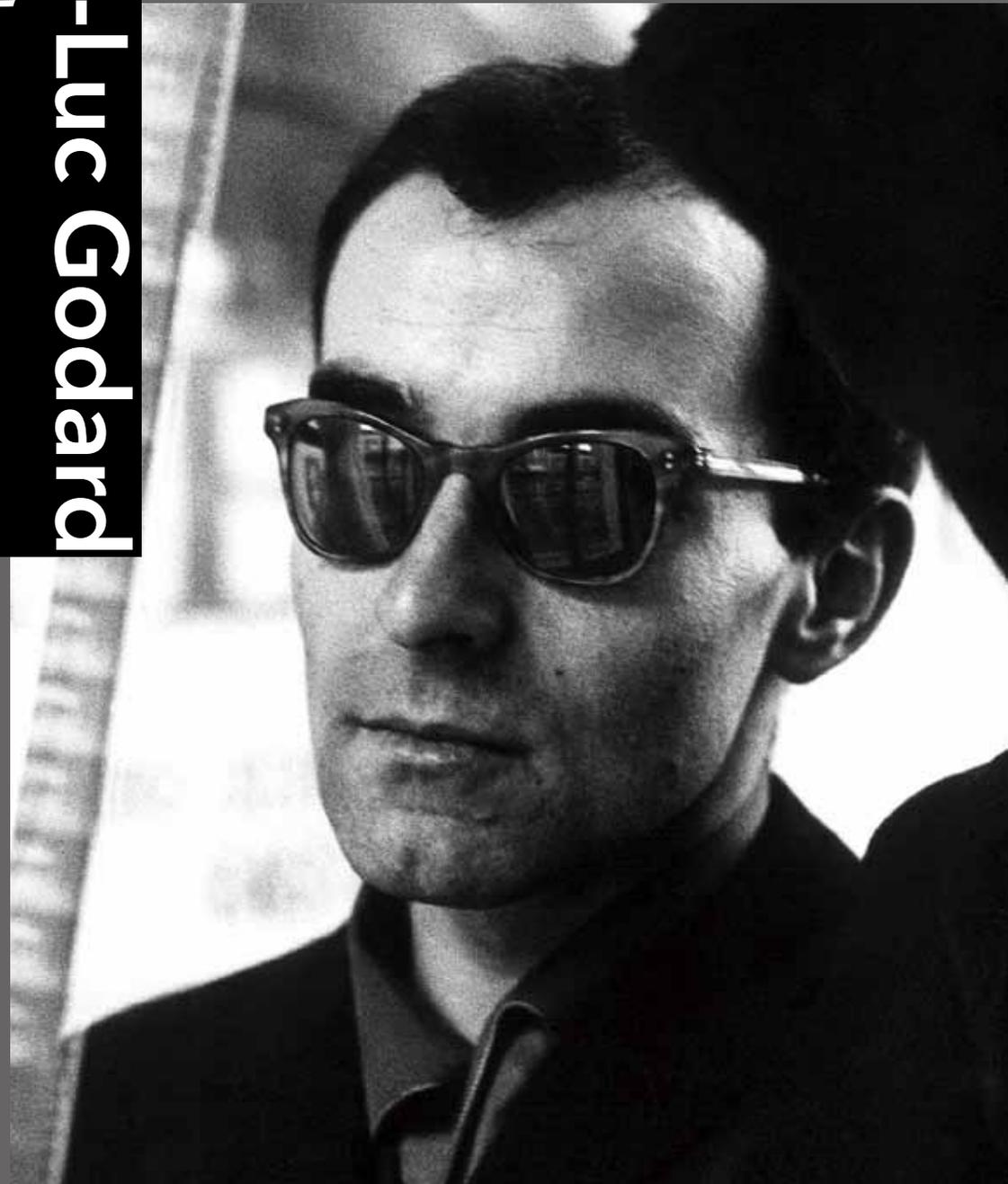
斷了氣 Breathless

賴活 My Life to Live

影像之書 Image and Word

關鍵不在拍攝政治電影，
而是如何政治性地拍攝電影。

——尚盧高達



1930年出生於巴黎，戰後最具影響力的導演、編劇、影評，法國新浪潮旗手中最具顛覆精神的不羈浪子，出身富裕家庭，但畢生以電影來表述對資產階級、當權者的批判，曾參與左派團體，將電影作為抗爭手段。曾於索邦大學攻讀人類學學位，在學期間常流連於電影資料館，積極參與放映活動，開啟其對電影的熱情。與楚浮、希維特等人參與安德烈巴贊創辦之《電影筆記》，積極推動電影改革。撰有〈邁向政治電影〉、〈什麼是電影？〉、〈蒙太奇，我的憂慮〉等文，奠定其日後電影風格與美學理念的根源。

首部長片《斷了氣》(1960)，具原創性的跳接剪輯風格，打破好萊塢慣常的敘事傳統，影響後世甚鉅。《輕蔑》(1963)是其首部高成本製作，透過後設手法揭露並質疑電影工業的製作過程與資本樣貌。1960年代，正值阿爾及利亞戰爭期間，法國社會、哲學思潮發生劇烈變化，高達積極透過電影討論、批判時政。於1967到1968年間，他完成多部政治意味濃厚的作品，包括《我所知道她的二三事》(1967)、《中國姑娘》(1967)、《週末》(1967)和《一加一》(1968)。巴黎五月革命後，高達參與「維托夫電影小組」(Dziga-Vertov)，以拍電影視為一種社會運動，呼籲電影政治化，展開其電影創作的另一階段。

1980年代後，高達回歸較為正統的電影製作模式，然而其大膽、激進地革新電影的意識依舊，擅以電影論述電影、以電影拆解電影的方式顛覆傳統，並將意識形態與哲學觀點表現於影像創作中。活潑而富批判性的創作精神，執導作品超過百部，代表作包括《不法之徒》(1964)、《阿爾發城》(1965)、《狂人皮埃洛》(1965)、《一切安好》(1972)、《電影史》(1988)等，至今高齡九十一歲仍創作不綴，2018年發表的《影像之書》持續以實驗性之影像手法建立新典範。楚浮曾如此形容：「電影史可分為高達之前的電影，和高達之後的電影」。

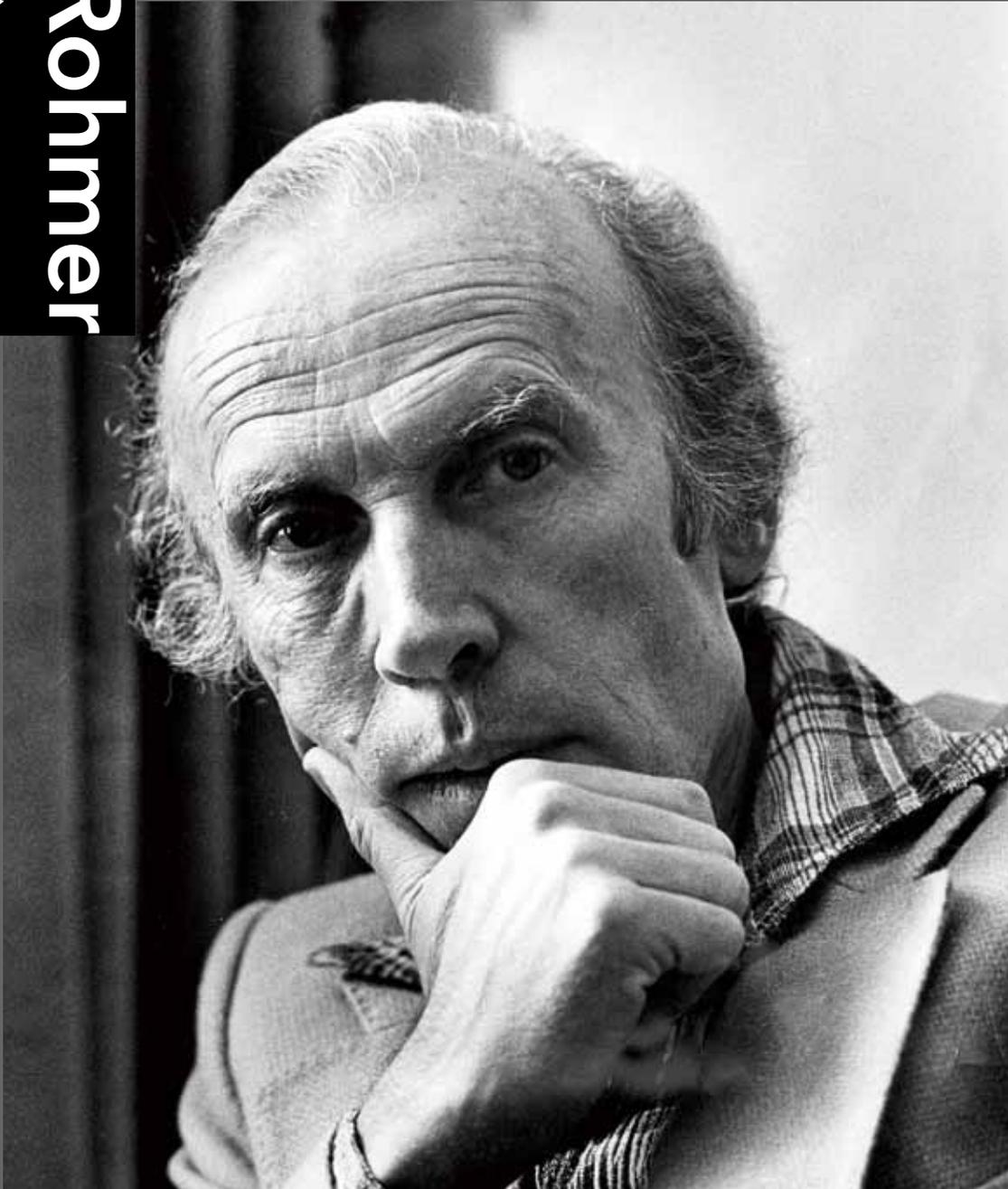
艾力侯麥 Eric Rohmer

1920-2010

代表作品

獅子星座 The Sign of Leo
慕德之夜 My Night at Maud's
綠光 The Green Ray

我確信自己在拍電影的時候，
能夠捕捉到從事其他藝術創作所無法呈現出來的幸福。
——艾力侯麥



1920年出生於法國南部，為新浪潮代表導演、影評人、編劇。本名莫里斯謝赫（Maurice Scherer），成長於保守的天主教家庭，據說母親直至1970年逝世時仍不知自己兒子是影壇備受推崇的電影導演。1951年侯麥加入《電影筆記》前曾擔任記者與文學教師，於1956年成為刊物主編，提倡作者電影，為「攝影機鋼筆論」的重要支持者。相較於同輩新浪潮導演高達、楚浮等人，侯麥屬於大器晚成型。1962年執導首部長片《獅子星座》，並未受到太多矚目；隔年展開的「六個道德故事」系列電影拍攝，才逐漸受到關注。電影改編自其撰寫的同名小說集，角色感情關係的三角習題是此系列電影的母題，透過文學式旁白，讓角色在反覆對話中自我辯證。其中《收藏男人的女人》（1967）、《慕德之夜》（1969）、《克萊兒之膝》（1970）於商業與藝術成就皆有所斬獲。

1980年代初，侯麥拍攝「喜劇與諺語」系列，其中包括經典作品《綠光》（1986）；1990年代的「四季的故事」系列，以春夏秋冬四個季節，描繪四種不同的愛情生態，堪稱侯麥最詩意的經典之作，於國際影展上備受矚目，被譽為「影壇不朽的愛情專家」。綜觀其電影中的人物，往往是受過良好教育的中產階級知識分子、陷入沈思的年輕男女，侯麥擅長以連綿不斷的對話、閒散的日常吉光片羽、人與人之間的相遇和離別、愛與存在的哲思、道德與承諾的界限，展現角色思緒在個人慾望、人際關係、社會道德、文學及哲學命題中游走。侯麥電影中呈現的，即是人物內心世界與現實世界之間的交集和衝突。

侯麥的電影拍攝成本不高，常是自編自導，甚至自行剪接，為新浪潮導演中最貫徹「作者論」的導演。創作豐碩，生前共創作了二十五部長片。2001年，侯麥獲得威尼斯影展終身成就獎的肯定。2007年，最後一部作品《愛情誓言》於威尼斯影展首映後，侯麥正式宣布退休。2010年病逝巴黎，享壽八十九歲。

賈克希維特 Jacques Rivette

1928-2016

代表作品

巴黎屬於我們 Paris Belongs to Us

莎蓮與茱莉浪遊記 Celine and Julie Go Boating

日月女神 Duella

電影與其說是美學問題，不如說是存在問題。

——賈克希維特



1928年出生於法國盧昂，導演暨影評人，是法國電影新浪潮的先驅人物之一，也是《電影筆記》編輯團隊的核心人物。常與楚浮一起泡在電影資料館，兩個無片不看的影痴成為「最好的朋友」，並皆曾擔任過名導尚雷諾的助理。希維特自1950年代起撰寫許多深具影響力的影評；1960年代中期，時任《電影筆記》主編的侯麥，由於其刊物方向與政治立場較為中間偏右，引發左派的高達不滿，因而聯合楚浮，發動以希維特擔任新主編的「奪權」。在希維特的主持下，《電影筆記》的論述方向轉而引進當代進步的人文、政治思想，如羅蘭巴特的文學理論、李維史陀的人類學，皮耶布萊茲的現代音樂，以一種較為主動的方式，迎接風起雲湧的六八學運。

希維特曾擔任過侯麥、楚浮等人之剪接與攝影，直至1960年才完成自己的第一部長片《巴黎屬於我們》，運用劇中多次出現的劇場排練橋段、引用莎士比亞後期作品，作為角色心境轉折之隱喻；其影像風格除了詭譎的冷戰氛圍外，亦窺見希維特對佛烈茲朗與希區考克的欣賞。1966年以作品《安娜凱莉娜之修女傳》驚豔眾人，內容直指天主教會的黑暗面，富含人文精神的批判力道，但由於官方認為其描述過於暴力且寫實，成為法國首部被禁拍的作者電影。希維特因此接受高達的建議，先將劇本改編為舞台劇。

1970年代起，希維特的創作轉向實驗風格。時常辯證虛構、源自日常的神秘，意圖結合好萊塢類型和存在主義式的某種失去純真的理想性；積極探索電影與戲劇的邊界，允許演員即興演出，寫實呈現生活中的浮光掠影。數十年的創作生涯中，共計拍攝二十九部電影，代表作包含《莎蓮與茱莉浪遊記》(1974)、《公主復仇記》(1976)，以《美麗壞女人》(1991)獲坎城影展評審團大獎。2016年病逝，享年八十七歲。

克勞德夏布洛 Claude Chabrol

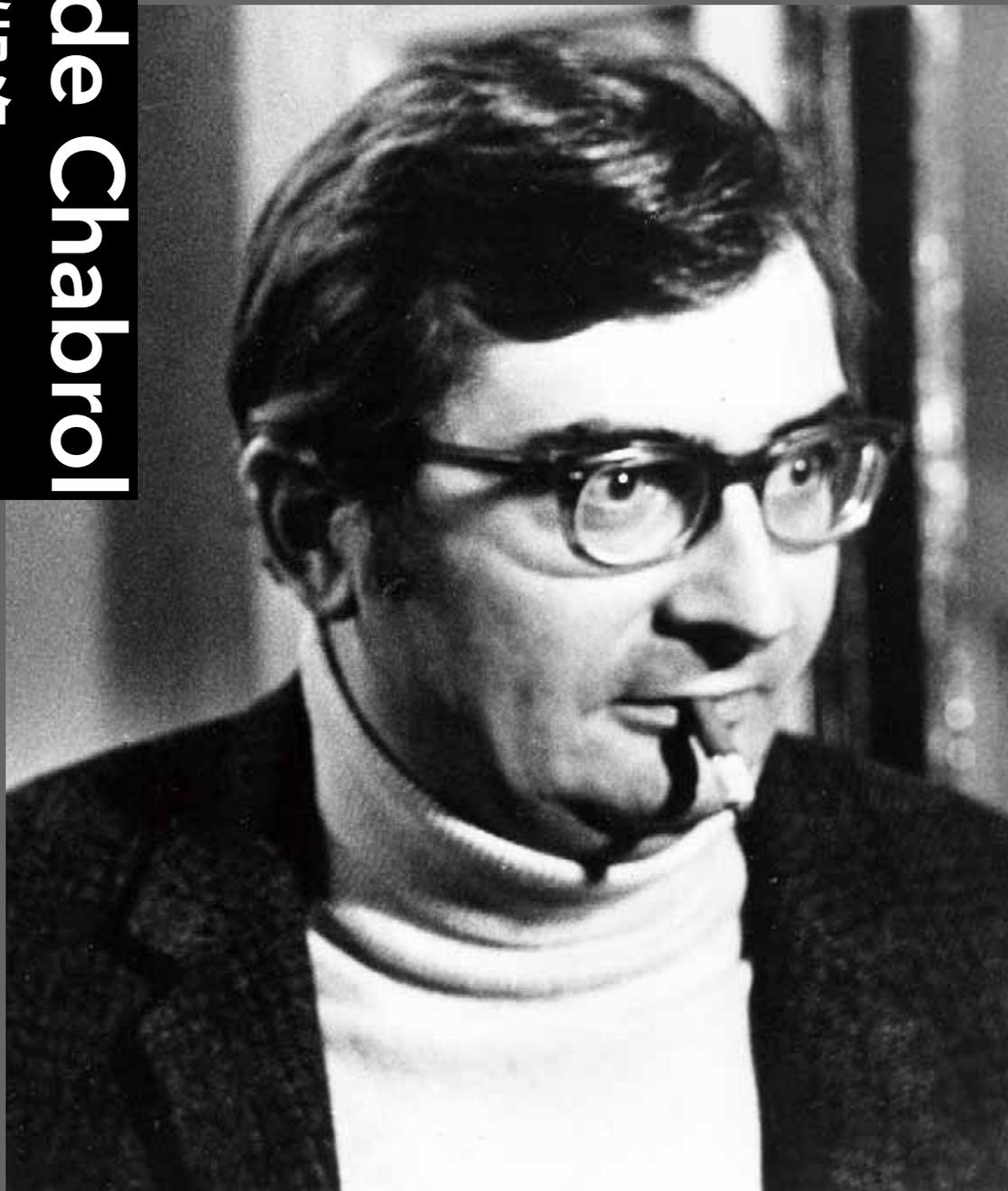
1930-2010

代表作品

漂亮的賽吉 Handsome Serge

表兄弟 The Cousins

儀式 La Cérémonie



沒有新浪潮，只有無盡的海。

——克勞德夏布洛

1930年出生於巴黎一中產家庭。二戰期間，父母將夏布洛送到法國中部小鎮薩爾當(Sardent)的祖父母家避難，從小就熱愛電影的他，在鎮上組織電影俱樂部，這段於鄉間生活而後回到巴黎的經歷，於《漂亮的賽吉》中有細膩的刻畫。求學階段主修法律，在父親的期待下轉念藥理，但夏布洛最鍾愛的依然是電影。二十二歲時與富商繼承人安妮絲古特(Agnes Goute)結婚，在妻子的資助下，夏布洛協助侯麥、希維特等人拍電影，擔任其製作人，因而獲得「新浪潮金援天使」的稱號。

為《電影筆記》的影評人。1958年拍攝首部作品《漂亮的賽吉》，被視為新浪潮的開端；隔年拍攝《表兄弟》(1959)，這兩部影片皆由演員布里亞利(Jean-Claude Brialy)和布蘭(Gérard Blain)主演，票房和藝術成就皆有優異的成績。夏布洛習慣與固定的演員合作，包括他的第二任妻子奧德朗(Stephane Audran)，雙方合作超過十部電影，從1964年結婚至1970年代初，是兩人緊密合作的黃金期，奧德朗於《女鹿》(1968)、《不貞的女人》(1969)、《屠夫》(1970)、《夜幕降臨前》(1971)四部電影中扮演主角海倫，故有「海倫四部曲」之稱。此外，法國影后伊莎貝雨蓓亦是夏布洛的謬思女神，兩人亦建立長期的合作關係，從《三面夏娃》(1978)到《權力喜劇》(2006)近三十年間，合作了七部作品。

夏布洛的電影關注社會現實面，雖身處中產階級家庭，作品卻時常戳破中產階級光鮮亮麗的表象，深探人性與慾望的黑暗和衝突。敘事風格深受希區考克影響，素有「法國希區考克」之稱，並與侯麥合寫過《希區考克》電影研究一書。擅長以冷峻、懸疑，帶有神秘與現代感的調性，勾勒創作母題：謀殺、階級衝突、三角關係、忌妒、罪責，關注犯罪者的個人心理動機。南韓導演奉俊昊曾公開表示夏布洛對其創作的影響。

相較於新浪潮其他同輩導演，夏布洛對商業性的創作態度較為開放，他曾在《如何拍電影》一書中提到電影創作者作為「說故事的人」及「詩人」的區別：「所謂詩人，是有自己獨特世界觀的人。說故事的人雖沒有特別想述說的觀點，卻能將他人的觀點以引人入勝的方式來呈現，替他人的故事增添魅力。」夏布洛於2010年逝世，長達半世紀的電影創作生涯中完成了六十多部作品。

Philippe de Broca

菲利普狄布洛加

1933-2004

代表作品

里奧追蹤 That Man from Rio

香港追蹤 Chinese Adventures in China

騙子難過美人關 Incorrigible



歡笑乃是抵禦生命中不如意之事最好的解方。

—— 菲力普狄布洛加

1933年出生於法國巴黎，成長於文藝世家，青年時期就展露對電影的興趣，曾進入路易盧米埃創辦之「攝影與電影技術學校」(ETPC)就讀，學習電影專業知識。十九歲自電影學校畢業，阿爾及利亞戰爭期間被徵召入伍，於軍隊負責紀錄短片的拍攝工作。退伍後，轉而從事劇情電影拍攝，擔任法國新浪潮導演楚浮《四百擊》、克勞德夏布洛《漂亮的賽吉》、《表兄弟》等片的助理導演，自此開啟電影創作生涯，是新浪潮影人中少數經過專業技術訓練的創作者。首部執導的長片《The Love Game》(1960)由夏布洛成立的製片公司投資，獲得柏林影展最佳喜劇特別獎。

狄布洛加擅長以浪漫的喜劇元素，包裝具歷史與社會意義的題材，或許因為曾參與戰爭的經驗，他認為「歡笑乃是抵禦生命中不如意之事最好的解方」。1962年的作品《Cartouche》由演出《斷了氣》、《狂人皮埃洛》一砲而紅的法國演員楊波貝蒙(Jean-Paul Belmondo)主演，這齣時代背景設定在18世紀的冒險電影，為狄布洛加帶來首次的商業成功。而《里奧追蹤》(1964)則再次由楊波貝蒙親自上陣挑戰驚險特技，被評價為繼詹姆士龐德問世後最成功的冒險動作英雄，1966年執導的《紅心國王》以一次世界大戰為背景，描述法國士兵被德軍追捕的過程中，誤入當地的精神病院，被院友們視為來拯救眾生的「紅心國王」，影片以荒誕且充滿諷刺意味的喜劇風格，諧擬並批判戰爭對人們帶來的傷害。這部影片被視為狄布洛加的經典之作，楚浮曾讚譽狄布洛加是「嘲諷詩人」。

狄布洛加以他融合法式喜劇風格的冒險電影，奠定其影壇地位。生涯共拍攝三十多部電影。直至2004年因癌症逝世前，他完成人生最後一部電影《悲憐赤子心》(Viper in the Fist)，改編自法國作家艾爾維巴贊(Hervé Bazin)的小說。

亞倫雷奈 Alain Resnais

1922-2014

代表作品

廣島之戀 Hiroshima, My Love

去年在馬倫巴 Last Year at Marienbad

吸菸／不吸菸 Smoking/No Smoking

我夢想著在這世上有一部偉大的電影，
能運用如同莎士比亞或紀洛杜的劇作那般壯麗的語言。

——亞倫雷奈

1922年生於法國瓦訥（Vannes），導演、編劇。法國新浪潮左岸派的代表人物，作品具有濃厚的文學性與現代主義風格，多以記憶、戰爭、創傷等具有普世意義的主題為題材。從小便熱愛電影，十三歲便開始拍攝八毫米短片。1939年於巴黎歌劇院擔任劇院助理，而後進入高級電影研究學院（IDHEC）學習電影，但只讀了一年後退學。1946年開始學習電影剪接，並進行短片和紀錄片拍攝，包括曾獲得奧斯卡最佳短片獎的《梵谷》（1948）、藝術紀錄片《高更》（1950）。早年充滿實驗性質的《夜與霧》（1955）即展露其對戰爭創傷、歷史和記憶的探索，開發了「另一種紀錄片」的政治革命潛能。

《廣島之戀》（1959）為其首部劇情長片，被譽為「一顆在精神上爆炸的原子彈」，當年在坎城影展上獲得國際影評人獎。由法國文壇教母莒哈絲編劇，以現代主義意識流式的角色獨白，交織了兩座城市的記憶，兩段人類史上痛徹心扉的悲劇。1961年的《去年在馬倫巴》則大膽地解構語言、摺疊線性時間，嘗試打破傳統電影敘事必須寫實的主流思考，以此奠定獨特的電影美學基礎。1968年，法國五月革命爆發，受到法國電資館館長「朗格瓦事件」的影響，雷奈與其餘新浪潮導演決定退出當年的坎城影展。自此，雷奈的電影不再直接討論重大的政治議題。

電影生涯六十餘載以來創作不懈，共創作十九部長片與無數短片作品，重要作品包含《穆里愛》（1963）、《戰爭終了》（1966）、《我愛你，我愛你》（1968）、《我的美國舅舅》（1980）。1995年曾獲威尼斯影展終身成就獎、1998年獲柏林影展終身成就獎、2009年獲坎城影展終身成就獎。2014年去世於巴黎，享壽九十一歲。



阿蘭霍格里耶 Alain Robbe-Grillet

1922-2008

代表作品

不朽的女人 L'Immortelle

橫跨歐洲的快車 Trans-Europ-Express

說謊的男人 The Man Who Lies

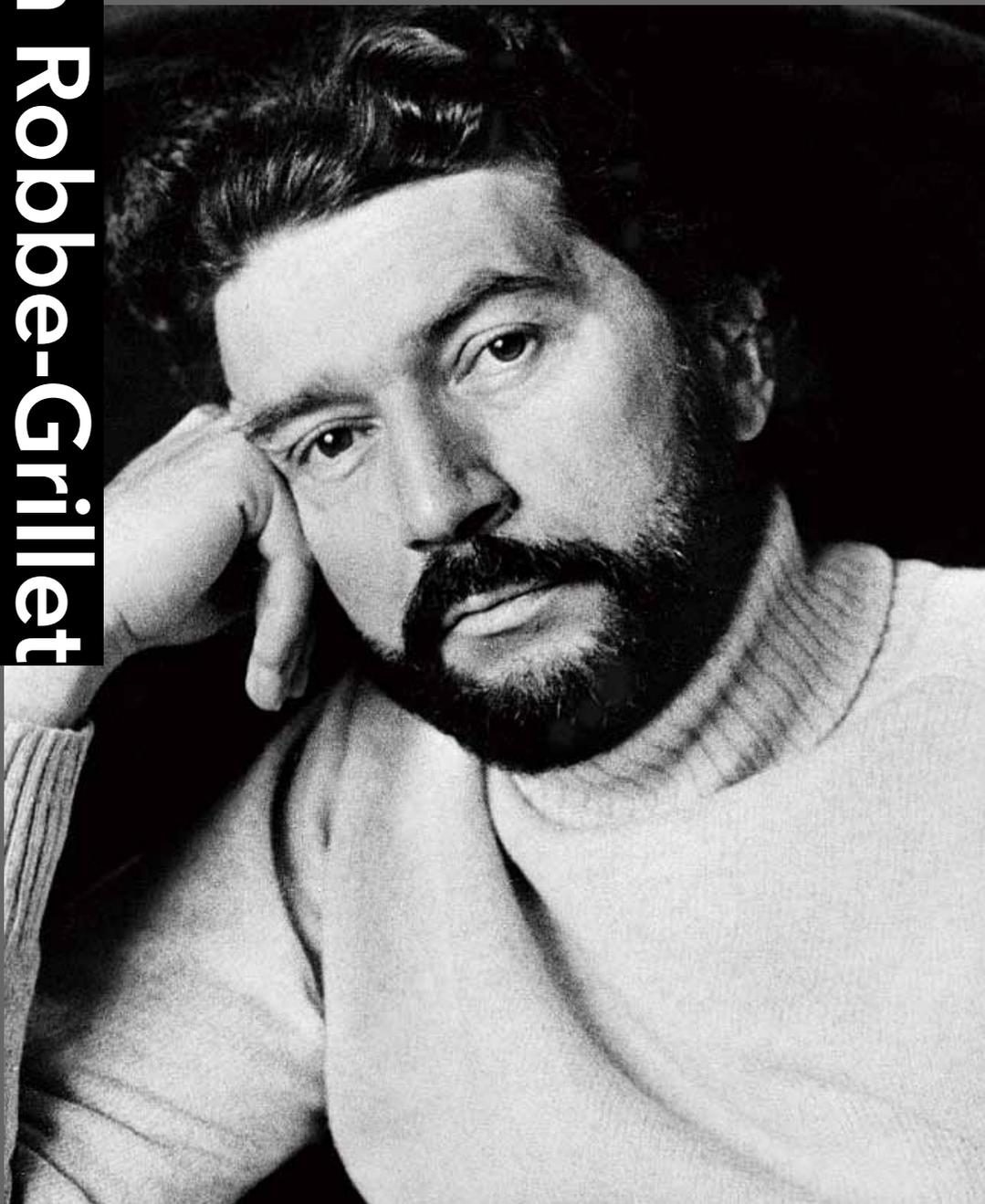
當我想拍電影的時候，我根本就不考慮故事。

我所想的是，所看到的會是什麼、聽到的會是什麼。

——阿蘭霍格里耶

1922年出生於法國西部城市布雷斯，小說家暨導演，「新小說運動」的代表作家。求學時主修農業病蟲害，畢業於國立農藝學院，原本在農業生物學研究機構工作，1950年辭去工作投入小說寫作。1953年出版個人首部小說《橡皮》，成為全職作家。因著《廣島之戀》和雷奈結緣，投身電影圈，兩人合作《去年在馬倫巴》，霍格里耶擔任編劇，這部電影獲得當年威尼斯金獅獎，成為影史經典。1960年代起，自行編導數部電影，首部長片《不朽的女人》(L'immortelle, 1963) 被認為是《去年在馬倫巴》的姐妹作，展現其對於現實和幻想之影像語言的思考。隨後拍攝《說謊的男人》(The Man Who Lies, 1968) 呈現在社會運動風起雲湧之際，角色所體現出的集體精神性。

霍格里耶秉持主觀寫實主義的創作角度，其作品向來不追求對現實人物處境的勾勒描寫，認為主觀意識才是真正的現實，創作應呈現社會集體某種精神性的表現。其電影始終保持著小說的文學性特質，並極力在電影創作中體現「新小說運動」的反傳統敘事的精神和哲學思辨，在思想上深受佛洛伊德心理分析、胡塞爾現象主義哲學的影響。1966年《橫跨歐洲的快車》(Trans-Europ-Express) 打破敘事線索的因果關係，以意識流的時空跳躍，混亂時序的形式組織敘事，透過劇中角色來呈現文學創作的構思過程，現實與想像交織，極具現代主義風格。畢生著作無數，並執導十部電影，其導演作品曾五度獲得柏林金熊獎提名。2008年因心臟病辭世，享年八十五歲。



瑪格麗特莒哈絲 Marguerite Duras

1914-1996

代表作品

毀滅。她說 Destroy, She Said.

印度之歌 India Song

夜船 The Night Ship

身在洞裡，在洞底，
處於幾乎絕對的孤獨中，而發現只有寫作能救你。
——瑪格麗特莒哈絲



1914年，生於法屬殖民地越南嘉定（即後來的西貢，今胡志明市），為當代最著名的小說家、劇作家及電影創作者。童年時於法國殖民時期的越南度過，父母皆為教師，直到十八歲才返回法國定居，在越南生活的經驗成為她重要的創作根源。1943年她把自己的姓改成了父親的老家，一個名為Duras的村莊。求學階段攻讀法律和政治學，曾於二戰期間參與抵抗運動並加入共產黨，丈夫更因為抵抗納粹而被送入集中營。此段經歷日後以自傳小說《痛苦》（1985）呈現，並改編為電影《莒哈絲的漫長等待》（Memoir of War, 2017）。

莒哈絲的成名作是自傳體小說《抵擋太平洋的堤壩》（1950），其寫作打破傳統的敘事方式，並著重心理意識的描摹，外界認為她是新小說派的代表作家，然而莒哈絲本人卻予以否認。歷經殖民地統治、二次大戰與1960年代社運的特殊生命經歷，讓其創作對人的處境充滿強烈而深切的思索。一生創作四十多部小說、十多部劇本，作品多次被改編為電影，如雷奈的《廣島之戀》（1959）、尚賈克阿諾的《情人》（1992），莒哈絲更以此小說獲得法國文學最高榮譽龔古爾文學獎。

除卻莒哈絲開創法國新小說的書寫格局之餘，她也是法國電影新浪潮的重要推動者之一。1969年首部執導的長片作品《毀滅。她說》，改編自同名舞台劇本，展現莒哈絲對愛情關係、情慾與現有價值觀和道德秩序的挑釁。1975年執導的《印度之歌》，以她擅長的意識流敘事手法，呈現不同角色之間的愛情故事與心境。對於不可能的愛情的追求，是莒哈絲作品當中反覆出現的母題。電影作品裡則往往呈現女性的慾望、激情與死亡，不僅為當代重要的文學、影像創作者，更是女性情慾書寫的先驅。1996年因喉癌逝世，享年八十一歲。

安妮華達 Agnès Varda

1928-2019

代表作品

短角情事 La Pointe Courte

五點到七點的克萊歐 Cléo from 5 to 7

艾格妮撿風景 The Gleaners and I



他們叫我「新浪潮的祖母」時，我才三十歲。

我看過的電影很少，某種程度上，這些電影帶給我付諸行動的天真和勇氣。

——安妮華達

1928年出生於比利時伊克塞爾市，與丈夫賈克德米並列為法國新浪潮電影先鋒，左岸派代表人物之一。曾於法國美術學院學習藝術史和攝影，曾是攝影師，而後逐漸對電影產生興趣，1954年拍攝《短角情事》，為生涯第一部劇情長片，由亞倫雷奈操刀剪接，以極低成本的製作與獨特的敘事結構，透過一對夫妻的故事講述法國南部小漁村的現況。這部電影比新浪潮其他導演例如楚浮《四百擊》、高達《斷了氣》都還要早問世，被視為新浪潮的先聲。1958年，華達於巴黎與同為導演的賈克德米相識，1962年結婚，兩人結縭三十年，直至1990年德米逝世，華達拍攝了一部電影《德米吾愛》（1995）紀念彼此之間相知相惜的情誼。

華達的電影作品，無論是紀錄片或劇情片，皆具有動人的人性關懷與實驗精神。《五點到七點的克萊歐》（1962）挑戰故事時間和螢幕時間之間的相互性，以一位女歌手下午五點到七點的奇妙經歷，探索生活、死亡、女性等議題。《幸福》（1965）則以歡快而愉悅的節奏，勾勒出一幅關乎中產階級家庭的殘酷事實。此外其代表作還包括《獅子、愛、謊言》（1977）、《一個唱，一個不唱》（1977），並以《無法無家》（1985）獲得威尼斯金獅獎。華達對於日常生活中深刻細膩的觀察，總體現在其紀錄片作品中，例如《達格雷街風景》（1976）以質樸真誠的視角，拍攝華達長居的巴黎達格雷街裡，那些平凡可愛的人物故事；《艾格妮撿風景》系列則如公路電影般四處走訪「拾穗者」，展現在當代過度消費的社會裡，仍碩果僅存的難得風景。

直至晚年依然創作不綴，自傳電影《沙灘上的安妮》溫柔地自我剖析，回顧自己從小到大經歷的生命歷程。《最酷的旅伴》和《安妮華達最後一堂課》則以截然不同的敘事取徑，展現無盡的生命創造力。華達多次入圍三大影展並因著其對電影文化的極大貢獻，獲得法國榮譽軍團大軍官勳位，以及多項獎項的終身榮譽獎，作品影響後代無數創作，享有「新浪潮祖母」之美譽。2019年逝世於巴黎，享壽九十歲。

路易馬盧

Louis Malle

1932-1995

代表作品

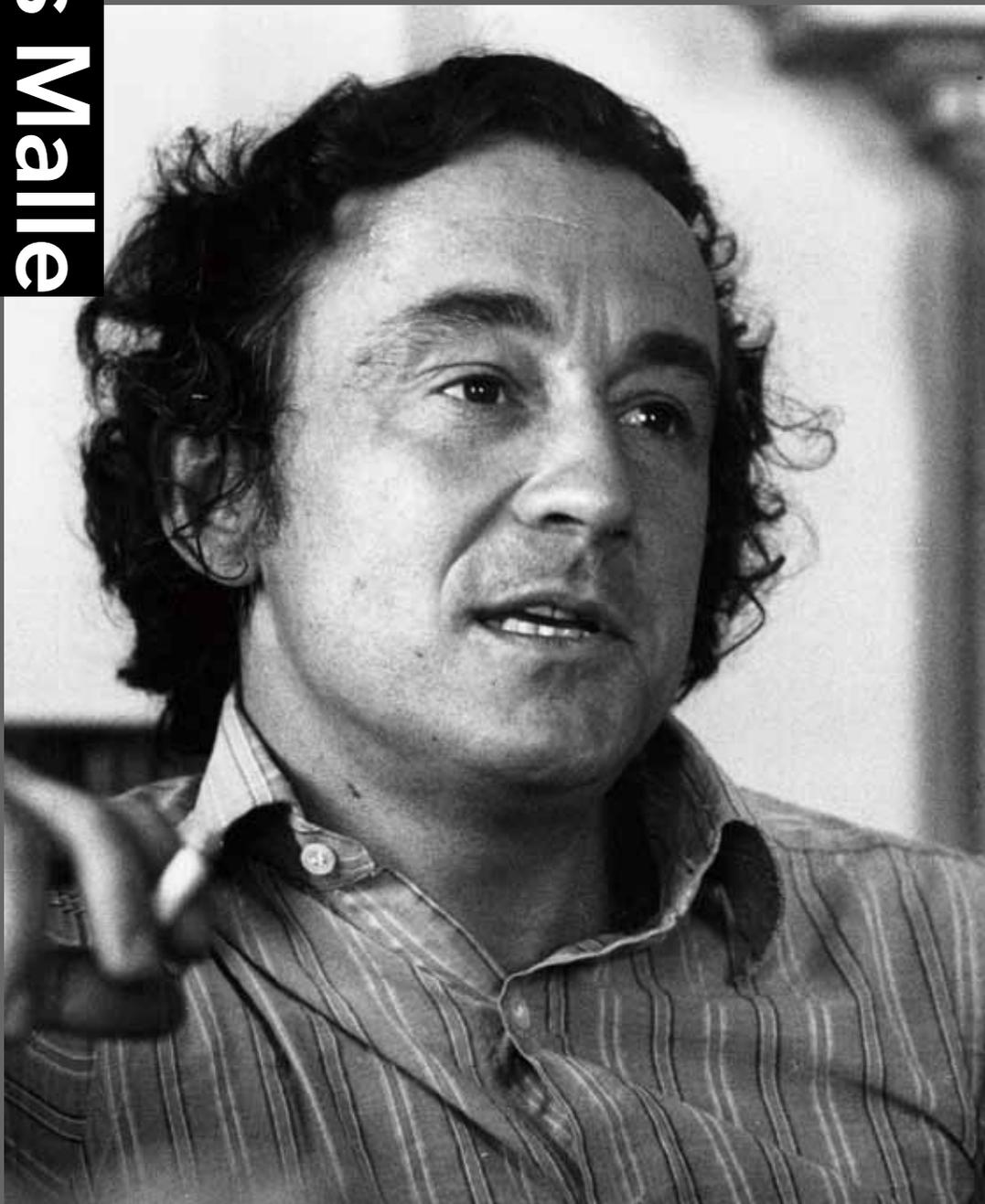
死刑台與電梯 Elevator to the Gallows

童年再見 Goodbye, Children

烈火情人 Damage

透過攝影機，你看到的世界更美好。

——路易馬盧



法國新浪潮重要人物之一。1932年出生於法國北部一富裕的家庭，不顧家人反對投身電影創作，1950年進入巴黎的高級電影研究學院（IDHEC）學習電影。曾擔任羅伯布列松的助理導演，1956年與生態學家雅克庫斯托合導的紀錄片《The Silent World》獲得奧斯卡最佳紀錄片與坎城金棕櫚獎。

1957年，以二十五歲之姿執導的首部劇情長片《死刑台與電梯》，以極低的成本及新穎獨特的敘事手法打破法國電影的傳統語言，奠定其在新浪潮的地位。1960年《地下鐵的莎姬》改編自法國前衛小說家雷蒙昆諾（Raymond Queneau）具文字語法實驗精神的同名小說，透過女孩的視角，以戲謔、充滿童趣的方式對迂腐、墮落的巴黎提出犀利的批判。雖然上映時票房不佳，但頗受楚浮的推崇。路易馬盧巧妙運用慢動作、閃回、高速攝影與跳切等影像拍攝與剪接手法，呈現令人耳目一新的法式喜劇風格。

1970年代路易馬盧前往美國發展，並發掘多位著名好萊塢演員，包括《漂亮寶貝》（1978）的布魯克雪德絲、《大西洋城》（1980）的蘇珊莎蘭登，並入圍奧斯卡最佳導演獎。其廣受讚譽的代表作還包括《童年再見》（1987）橫掃國際各大獎項、《烈火情人》（1992）從亂倫角度探索人類心靈的黑暗。創作關注社會邊緣與人性的陰暗面，戰爭帶來的傷害、亂倫、畸戀都是路易馬盧電影的題材。畢生共拍攝了三十多部電影，儘管電影因為爭議性的題材常受到外界批判，但他從不放棄為自己的創作辯護，持續透過電影，向人類社會保守、僵化的道德價值觀做出犀利的批判。1995年因為淋巴癌逝世於美國比佛利山莊，享年六十三歲。

克里斯馬克 Chris Marker

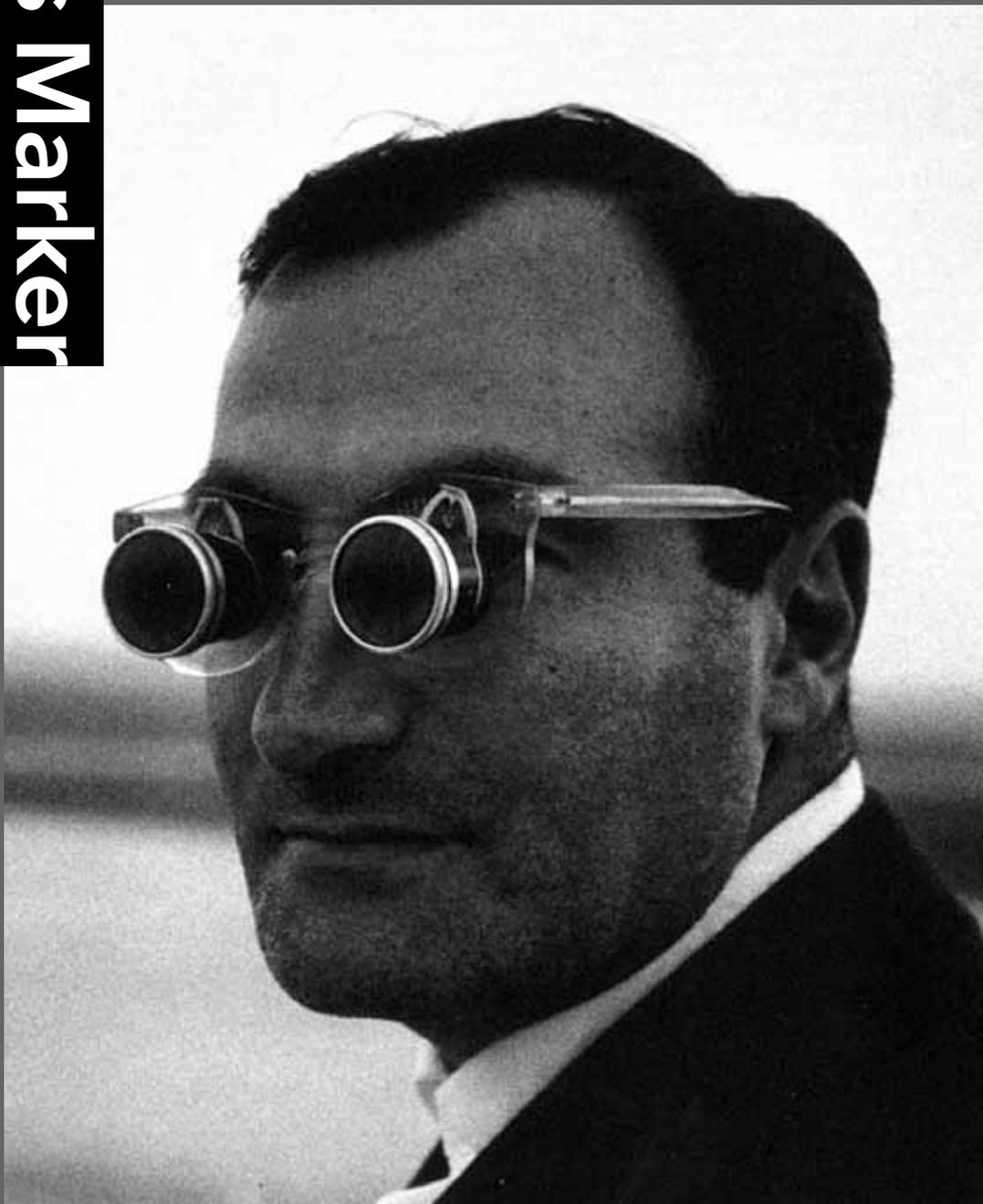
1921-2012

代表作品

堤 The Pier

赤色風雲 A Grin without a Cat

日月無光 Sans Soleil



很久以前，我背棄古騰堡而選擇了麥克魯漢。

—— 克里斯馬克

1921年出生於法國巴黎，新浪潮左岸派代表人物，曾加入巴贊的《電影手冊》撰寫影評。本名Christian-François Bouche-Villeneuve，生性低調，行事神祕。是新浪潮導演之列中，最多才多藝、擁有多重身分，或一如法國電影資料館描述的擁有「七條命」的傳奇人物。

1950年代起與電影結下不解之緣。首部短片《奧林匹亞52》(1952)遠赴赫爾辛基拍片，隨後與雷奈合導《雕像也會死亡》(1953)，這部尖銳批判西方殖民主義的電影在當時遭到法國政府禁映，直到1963年才解禁。最著名的作品之一《堤》(1962)以科幻的口吻講述關於世界末日的故事，展現其前衛、實驗的影像敘事手法。執導的首部長片《美好的五月》透過訪談巴黎城內各行各業的人，克里斯馬克選擇與尚胡許和社會學家艾格摩林相似的真實電影(Cinéma vérité)拍攝方式，然而影片中又加入了散文式的旁白與情境式的配樂烘托情緒，試圖消弭劇情與紀錄、想像與真實間的界線，克里斯馬克以主觀的視角再現經歷阿爾及利亞戰爭後的法國社會樣貌。

1960年代中期，克里斯馬克組織了「新作品啟動合作社」(SLON)，試圖通過集體合作，倡導激進的電影創作，以電影宣示政治社會理念。與多位新浪潮導演共同製作了《遠離越南》(1967)這部抗議越戰的電影。重要作品包括《赤色風雲》(1977)觸及許多重要的國際政治事件，例如反越戰、切格瓦拉被殺、中國文革、布拉格之春等。此外，克里斯馬克亦積極以實際行動支援國際間的獨立電影工作者，例如智利紀錄片導演帕里西歐古茲曼的經典作品《智利之戰》系列即受到克里斯馬克的底片支援。

克里斯馬克不僅拍攝電影，他也持續嘗試新的媒介，開發各種新的表現形式，例如透過漫畫替身貓咪——埃及吉堯姆，以幽默的插畫和文字來針砭時事，繼續傳達他對歷史、政治、社會、抗爭運動的關注。其生平最後一部電影《巴黎牆上的貓》(The Case of the Grinning Cat)他展現從拍攝、製作到販售都獨自一人完成的獨立實驗精神，徹底實現他一向自居的手藝人(artisan)和修補匠(bricoleur)姿態。畢生以攝影機、筆投入具有社會主義理想的抗爭中。2012年，克里斯馬克於巴黎逝世，享壽九十一歲。

繼續·法國新浪潮

發行人 | 蔡宗雄

出版 | 臺北市政府文化局

作者 | 亞卓安馬丁、黃建宏、劉永皓、孫松榮、鴻鴻、張亦絢

統籌企畫 | 田璋、陳譽馨、劉得堅、李秉真、鄧文宗、馬祖鈞、簡孜宸、廖非比

策畫執行 | 社團法人台灣電影文化協會

總策劃 | 許淑貞

總編輯 | 楊元鈴

校對 | 李建璋、黃心怡、羅方吾

美術設計 | 蔡漢忠

發行所 | 臺北市政府文化局

地址 | 臺北市市府路1號4樓東北區

電話 | 1999 (外縣市02-27208889)

網址 | <http://www.culture.gov.taipei/>

定價 | 新臺幣120元

I S B N | 978-986-0772-02-9

G P N | 1011000740

出版日期 | 2021年5月

版權所有 · 請勿任意轉載使用 翻印必究

繼續·法國新浪潮 = The French New Wave
 /亞卓安馬丁, 黃建宏, 劉永皓, 孫松榮, 鴻鴻,
 張亦絢作. -- 臺北市: 北市文化局, 2021.05
 80面; 17×26公分
 ISBN 978-986-0772-02-9 (平裝)
 1.電影史 2.法國文學 3.影評 4.法國

987.0942

110008182

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

2020 Taipei Literature Festival
台北文學季



ISBN 978-986-0772-02-9 NT\$ 120