

電影無名臨時演員的政治美學

— 以尚雷諾《鄉村一日》之無列字幕臨演為例

平凡成為美，如同真實痕跡。

— 洪席耶 (J. Rancière) ，《感性分享》¹

一個洗衣女工的姿態、一個照鏡子梳頭的女人、一個市場小販，有無法衡量的美感價值。

— 尚雷諾 (J. Renoir) ，《書寫 1926-1971》²

第一部電影的無名女工

電影隨著臨時演員和兩隻狗誕生。

盧米埃兄弟 (Les frères Lumière) 1895 年十二月二十八日在巴黎大咖啡館 (Grand Café) 放映《工廠下班》 (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*) ，公認為電影放映的濫觴，這部約五十秒的短片，以一鏡到底、定鏡拍攝一個工廠大門，大門打開，約一百名無名工人下班，伴隨兩隻狗，走向銀幕兩側消失。

電影之發明引動世紀末的嶄新美學意識。「我進入了陰影王國。」作家高爾基 (Maxime Gorki) 於 1896 年參與了俄羅斯第一次電影放映，於翌日寫道。這個俄國作家特別看到這部影史第一部片中的女工如何「快樂、笑容洋溢地走出工廠³」。高爾基清楚意識到電影這個新發明怎麼傳達出無名女工的生命活力：「里昂。一群女工從工廠大門出來。一群快活的女人，歡笑穿越工廠大門，然後消失於銀幕之外。她們每個都如此和善，樸實而生動的臉龐，因工作而尊貴起來⁴。」

¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 52.

² Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Paris, Pierre Belfond, 1974.

³ Maxime Gorki, « Au royaume des ombres », in Daniel Banda, José Moure éd., *Le cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, coll. « Champ », 2008, p. 48.

⁴ Maxime Gorki, « Vos nerfs se tendent... », in Daniel Banda, José Moure éd., *Le cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, coll. « Champ », 2008, p. 56.

同樣注意到這部影史第一部片的無名工人，甫過世的捷克裔德國電影學者/創作者法霍基（Harun Farocki）於電影百年之際，拍攝《離開工廠》（*Sortie d'usine, vidéo, 37 minutes, 1995*），以盧米埃兄弟的《工廠下班》為根基，爬梳電影史上無名工人的影像。法霍基以歷史、政治和美學角度，分析這影史首部電影中卑微樸實的工人，其可說是電影第一批臨時演員，他特別注意到片中一個女工掀起另個女工的裙子，對法霍基而言，這樣人的生命活力姿態成為原初「電影敘事的動力」。法霍基結論道：「在我眼中，百年來，電影只處理一個主題⁵。」是什麼主題？如同高爾基在電影發明的震撼下，關注「里昂來的女臨時演員」，法霍基認為電影百年的核心問題為：如何凝視無名的群眾、無名的演員？

無足輕重卻無所不在的臨時演員

不同於高爾基、法霍基關注電影的第一批臨時演員：電影誕生之無名女工影像，臨時演員一詞不管在任何語言，如中、法、英文，通常帶有貶義，描述經驗匱乏的業餘者。如馬爾侯（André Malraux）在其《希望》（*L'Espoir*）一書寫道：「國際縱隊是由真正的戰士組成，不是電影裡的臨時演員⁶。」不管在中、法、英文，臨時演員的字典解釋為：次要、通常無台詞的角色，經常以飾演同樣角色的群眾姿態出現。這些無名小角色，台灣稱之為「臨時演員」，以「臨時」的業餘、可替代性和專業、重要演員成明顯對比；中國稱之為「群眾演員」，則表達出這些演員的通常以群體出現、不帶有個人色彩之特性；法文稱之為：figurant，本意指為「芭蕾舞劇開場的小舞者」，至劇場興盛的十九世紀，意指「戲劇中附帶沒台詞的角色」，其悶不吭聲、缺乏個性的特性，甚至成為當時俗語「屍體」的代名詞，到了二十世紀，正是因為電影發明後，電影臨演的大量出現，讓臨時演員擴充解釋、更成為一個貶義詞：「在群體中被忽視或裝飾的角色⁷」，如普魯斯特在《尋回的時光》（*Le Temps retrouvé*）中

⁵ Harun Farocki, *Reconnaître et Poursuivre*, Paris, Théâtre Typographique, 2002, p. 71.

⁶ Malraux, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937, p. 665.

⁷ *Le Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1987, p. 507.

寫道：「真糟！我沒注意到這位先生，我本以為只是個臨演，沒想到是個咖⁸！」英文更是直接以 extra（多出來的）來稱呼臨演，顯示其在影視產業中「額外」的邊緣特性。

儘管地位邊緣，臨時演員在電影史中無所不在。幾近影史所有電影都有臨演，從電影濫觴、盧米埃兄弟電影出現的無名演員開始，二十世紀初美國電影奠基者格里菲斯，在《忍無可忍》（*Intolerance*, 1916）使用數萬臨時演員，以臨演達到一種電影奇觀的高峰，蘇聯蒙太奇愛森斯坦《十月》（*Octobre*, 1927）則用上萬街頭臨演表達革命；從古典好萊塢到義大利新寫實、從法國新浪潮到台灣新電影，從最商業的好萊塢大片到最前衛的藝術小片，如在打破影史耗資（近四億美金）和賣座記錄（約二十八億美金）的 3D 電影《阿凡達》（*Avatar*, 2009）或高達（Jean-Luc Godard）極限低成本、三人拍攝的 3D 電影《告別語言》（*Adieu au langage*, 2014），我們都可到處看到臨演的蹤跡。

臨時演員在電影中隨處可見卻無足輕重。臨演在電影中的存在常只是敘事需要和背景裝飾功能；在電影製作中，因為其業餘特性，臨時演員在拍攝現場常和其他職業演員和專業人士分開，獲得微薄或者沒有工資，如媒體報導，一部 2013 年台灣開拍的新片，臨時演員「拍戲從上午 6 時到傍晚」，劇組「僅提供 500 元薪資和 100 元車資，換算時薪只有 45 元⁹」，比最低工資一半不如，引發醜聞。在電影產業和社會經濟階層（hiérarchie），臨時演員代表了最低位階、最邊緣的位置，詮釋了其英文名稱的含義：extra，多餘的人。

臨時演員不僅在電影產業、社經階層上地位微賤，其在電影美學中也幾乎總是微不足道，除了法霍基之外，二十世紀鮮少有電影臨時演員研究，然而我們卻可以發現，在一篇現代重要的文化研究和美學文獻中，找到臨時演員的關鍵性。

⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, p. 720.

⁹ « 臨演整天僅拿 500 方文山新片惹議 », in *Liberty Time* (自由時報), Taipei, 17 mai 2013, source : <http://iservice.libertytimes.com.tw/liveNews/news.php?no=808857&type=影劇>, date de l'accès au site : 16 décembre, 2013.

班雅明凝視「任何路人」

猶太裔德國思想家班雅明（Walter Benjamin）扛鼎之作：《機械複製時代的藝術作品》（*L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*）一文中，班雅明認為二十世紀「沒有比電影更顯著」的大眾藝術，他以新誕生的電影藝術為主軸，思考文化和美學在工業時代的演變。回顧班雅明提出核心的論點：電影作為機械複製時代的藝術作品，「靈光」（aura）消逝（aura 班雅明定義成「過去唯一的展現，儘管近在眼前¹⁰」），班雅明卻不對靈光消逝遺憾，於此相反，班雅明認為二十世紀以電影為代表的藝術，不同於過去充滿「靈光」的傳統藝術之「儀式」（rituel）功能，「轉而奠基在另一種實踐：政治¹¹。」

法國當代重要美學家迪迪·郁柏曼（Georges Didi-Huberman）觀察：「班雅明以如此思想的演變，決定性提出影像政治（politique des images）。」尤其是在面對像二、三十年代納粹、法西斯政權興起之際，班雅明呼籲以「藝術的政治化」（politisation de l'art），對抗「政治的美學化¹²」（esthétisation de la politique）。

令人震驚的是，班雅明在文中提出對抗極權之「藝術政治化」的具體例證：一種「任何路人」（n'importe quel passant），也就是臨時演員，都可合理成為主角的電影美學，尤其表現在蘇聯愛森斯坦（Sergueï Eisenstein）和維爾多夫（Dziga Vertov）電影中；班雅明宣稱：「每個人今天都可正當合理出現在電影中。」「經由影片拍攝時事，任何路人都有機會成為電影臨時演員。」這就是為什麼任何一個無產階級「能成為藝術作品的主角，像是在維爾多夫的《列寧三部曲》（*Trois chants sur Lénine*, 1934）或伊凡斯（Joris Ivens）的《礦工悲歌》¹³（*Misère au Borinage*, 1933）。」不同傳統演員扮演他者，許多蘇聯電影的臨時演員扮演自身，在電影中扮演自己的職業和身份認同，後能在電影

¹⁰ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, version de 1939*, Paris, Gallimard, 2000 (éd. 2008), p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 30.

¹³ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, version de 1939*, *op. cit.*, p. 34.

中看到自身社會、經濟、政治、文化處境，在電影中呈現班雅明宣稱的：「當代觀者自身影像的正當再現」。

如同班雅明寫道：「我們能期待電影對革命的唯一貢獻，為其對傳統藝術觀念革命性批判¹⁴。」班雅明提出這樣一個「任何路人」都可當電影主角的「影像政治」，以「藝術政治化」對抗三個二十世紀潮流，進而對抗極權政府興起。

「藝術政治化」反對的第一個潮流是：「為藝術而藝術」（l'art pour l'art），班雅明將「為藝術而藝術」定義為「藝術神學」，「一種負面的神學，在主張『純粹』藝術的形式之下，不僅拒絕所有的社會功能，更逃避任何具體的課題¹⁵。」班雅明企圖以任何無產階級都可當主角的「影像政治」，對自願去除所有社會功能的純粹藝術作革命性批判。

這位猶太裔德國思想家認為：第二個需要反對的時代潮流為「藝術商品化」（l'art comme marchandise），班雅明觀察西方電影工業，尤其是好萊塢，「特別愛好以幻覺和奇觀吸引大眾的注意」，資本主義長期宰制電影製作，「資本主義對電影產業的剝削，拒絕關照當代觀者自身影像的正當再現¹⁶。」因此需要一種「藝術政治化」、一種「影像政治」以「創造革命要求」，對抗資本主義宰制的電影藝術。

班雅明第三個反對的時代潮流為「明星崇拜」（le culte de la vedette）。班雅明認為明星崇拜「不斷增強製片人的資本主義，維持知名人物的魔力，一種縮減為商業價值的腐敗魅力¹⁷。」明星崇拜有兩種高峰，一個在興盛的電影工業如好萊塢，一個在極權專制國家如納粹、法西斯。法國學者杜松（Lambert Dousson）指出，「領袖即是明星¹⁸」，明星崇拜的極致表現不在於神化電影演員，而是神化國家領袖，而此崇拜二十世紀的最高展現，為墨索里尼、希特勒...等獨裁者的興起。

班雅明預言了納粹、法西斯的「政治美學化」，領袖成為明星，政治成為表演，主政者不顧社會問題，切斷社會功能，追求純化、單一的價值、魔力的

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

奇觀，「法西斯的合理後果，為政治生命的美學化。」班雅明宣告：「為藝術而藝術似乎於法西斯實現」。

我們可以提出一個「政治美學化」的例證：納粹電影如萊尼·里芬斯塔爾（Leni Riefenstahl）之《意志的勝利》（*Triumph des Willens*, 1935），可說是拒絕所有社會功能、「領袖即明星」、「為藝術而藝術」在政治實踐上的電影作品；與愛森斯坦電影《十月》以街頭真實臨演表現社會革命形成極端對比，其臨時演員保存自身認同、個個都可以成為主角，《意志的勝利》以德意志第三帝國青年軍為底襯托領袖光環，以整齊劃一的軍隊追求完美、純粹之形式美，其中數萬臨時演員—納粹青年軍，成為國家、民族和黨不可分割的整體，泯滅其個人性與辯證性，可說為臨時演員「去個人性」（impersonnisation）之極致。

班雅明個人也成為極權「政治美學化」的犧牲者，其雙重身份：猶太出身和社會主義革命思想家，成為納粹純化雅利安種族和國家民族主義思想的主要敵人，《機械複製時代的藝術作品》就是其逃離希特勒興起、流亡巴黎時的著作；二戰爆發，巴黎淪陷，班雅明再次流亡，不願落於納粹政權，於1940年在法西邊界自殺身亡，得年四十八歲。

梵雪理：好萊塢臨時演員的「去人性化」

延伸班雅明研究以好萊塢為主之西方電影工業，提出其「藝術商品化」、「明星崇拜」之資本主義核心美學，法國學者梵雪理（Luc Vancheri）研究古典好萊塢（classicisme hollywoodien）敘事機制下的臨時演員。在其《非人的群眾—論電影人物成為裝飾物品》（*Figuration de l'inhumain - Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*），梵雪理以好萊塢導演如西席·地密爾（Cecil B. DeMille）、丹·席格（Don Siegel）、巴斯特·基頓（Buster Keaton）、奧圖·普萊明傑（Otto Preminger）的敘事電影，論述其中臨時演員，發現其「本質上是群眾體」，「不容以個體出現」。以梵雪理分析基頓的電影：《瘋狂未婚妻》（*Les Fiancées en folie*, 1925）為例，這位法國學者發現其中的「石頭、女人、警察」，都是以群體出現，代表世界「所有的石頭、所有女人、所有警察」。

在「歇斯底里的速度」下，女人成為一種抽象敘事和造型功能，和電影中石頭一樣關鍵、危險而「非人」。基頓的妻子說：「女人在他的電影不像是一種感性對象，而像是舞台道具¹⁹。」

梵雪理認為好萊塢在「敘事法則」要求下，臨時演員雖作為「無法否定的真實肉身」，卻變成一種「圖像、人偶、道具」。梵雪理結論：好萊塢臨時演員自我認同為人偶物件，自身融入背景裝飾之中，成為「人形道具」（*accessoire de l'homme*），一種「非人影像」（*image de l'inhumain*）。

對比班雅明提出「政治美學化」的納粹，展現其電影群眾、臨時演員的「去個人化」，在「藝術商品化」的資本主義機制中，梵雪理的研究指出古典好萊塢敘事法則對臨演的「去人性化」（*inhumanisation*）。

巴贊：尚雷諾臨時演員的生命活力

與納粹之「去個人化」、好萊塢的「去人性化」正好相反，儘管臨時演員社會、經濟和美學地位如此卑微，在安德烈·巴贊（*André Bazin*）的分析和導演自我陳述中，我們可以發現臨演在尚雷諾電影中的生命活力。

在《尚雷諾》（*Jean Renoir*）一書中，巴贊研究《朗治先生的罪行》（*Le Crime de Monsieur Lange, 1936*）裡的次要背景演員，評論道：「尚雷諾熱愛這種天才的小角色，這些跑龍套的只有和他一起才會這麼精彩。他知道如何指導並讓這些人自由自在的所有方法²⁰。」在分析《大幻影》（*La Grande Illusion, 1937*）時，巴贊觀察到主要角色和「所有背景臨演的互動關係，有更多的真實性²¹（*véracité*）」而這種主要角色和臨時演員的平等互動，觸動「純粹電影的絕妙瞬間」（*un instant génial de cinéma pur*）。

在《法國康康舞》（*French Cancan, 1954*）中，巴贊發現因為「去除了人與人的階級」，尚雷諾有種「感知周圍當下人性的敏銳性」（*sensibilité à*

¹⁹ Luc Vancheri, *Figuration de l'inhumain - Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoir », *Ibid.*, p. 55.

²⁰ André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, éditions Champ libre, 1971 (éd. 1989), p. 43.

²¹ *Ibid.*, p. 57.

l'entourage humain immédiat)，創造出一種「絕佳個體化」（merveilleuse individualisation），讓「每個人都有個性²²」。

尚雷諾自述道：「我開始認識到一個洗衣女工的姿態、一個照鏡子梳頭的女人、一個市場小販，有無法衡量的美感價值²³。」巴贊觀察到尚雷諾對「小東西、小動物、小人物」的愛，我們可在尚雷諾的電影到處找到豐富的小細節，如一個精彩、驚鴻一撇無名臨演、一隻路過無辜的小貓、甚至蔬菜水果也有其電影表現性，如尚雷諾的《馬賽曲》（*La Marseillaise*, 1938）中，廚房窗邊的番茄所呈現的真實生活感，已得到尚雷諾學者庫洛（Frank Curot）的研究，稱之為尚雷諾「著名的番茄²⁴」。另一位尚雷諾學者謝索（Daniel Serceau）教授則把尚雷諾電影到處所見豐盛的小細節稱為「一千零一個有的沒的²⁵」（mille et un petits riens）。

如同尚雷諾認為其父親— 印象派畫家雷諾瓦（Auguste Renoir）— 的藝術美學為「平等的展示」，巴贊倒是觀察到尚雷諾電影「所有題材皆平等」（tous les sujets sont égaux），藉由比較尚雷諾和其畫家父親，巴贊認為尚雷諾如此對「小東西、小動物、小人物」的愛，相似於「雷諾瓦對其女僕後頸的愛慕... 這個卑微角色之中，有不下於米洛維納斯（Vénus de Milo）的優美高雅。」

以檢視尚雷諾電影的臨時演員出發，我們提出問題：如何思考臨時演員？臨時演員是單一的複數（pluralité singulière）還是複數的單一（singularités plurielles）？電影中是否有「臨時演員美學」？是否電影中主要角色、次要角色和臨時演員，可能有美學的平等性？換句話說，電影作品中是不是有一種可能性：所有角色生而平等？

²² André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Éditions Champ libre, 1971 (éd. 1989), p. 129.

²³ Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Paris, Pierre Belfond, 1974.

²⁴ Frank Curot, « Le cadre dans le cadre : approche psycho-esthétique », *Jean Renoir, Nouvelle approches*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 1995.

²⁵ Daniel Serceau, *Jean Renoir*, Paris, éd. Edilig, coll. « Filmo », 1985 p. 50.

尚雷諾，一個現代性電影先驅

經由巴贊和法國電影學者貝格拉（Alain Bergala）的研究分析，我們可以在尚雷諾三十年代的電影中，發現其導演主要演員和臨時演員豐富的現代性，可謂五十年代以降現代性電影如義大利新寫實、柏格曼、法國新浪潮等之先鋒。

巴贊在尚雷諾一部三十年代初期的電影，觀察到其臨時演員「超越敘事法則」的現代性，「臨演可以看鏡頭。」巴贊分析尚雷諾 1932 年《跳河的人》（*Boudu sauvé des eaux*），極為讚賞跳河那場戲，尤其是背後真實的臨演，「人群聚集在橋上和河邊，這樣自動自發、自得其樂的群眾，可看出不是來看有人跳河，他們是來看拍電影的，而站在第一排的釣客還會發牢騷，這樣湊熱鬧會嚇跑魚的。」巴贊加上畫龍點睛之筆：「我們甚至可以相信尚雷諾興致勃勃鼓勵群眾這樣做²⁶。」

傳統敘事電影，如同時期的古典好萊塢，出現這樣看拍電影的群眾—有些並望著攝影機—幾近所有導演會認為是一種錯誤，必須極力避免或完全剪掉，但尚雷諾卻興致盎然把這樣的場面放在他的劇情片裡，成為巴贊所說的「美妙的場景」，巴贊觀察：「這場戲拍攝不管戲劇邏輯，因為對尚雷諾而言，最重要鮮少是場景的戲劇性。」戲劇性對尚雷諾來說，絕不是「為藝術而藝術」的完美形式，而是一個對現實和世界開放的出口。巴贊寫道：「劇場或是小說的故事劇情對他來說只是個通往根本的藉口，而根本在於到處所見，於到處構成電影的材料²⁷。」尚雷諾的臨時演員可說是到處所見、構成電影的材料，也就是一個電影的「根本」，甚至臨演看鏡頭，超越敘事法則，只能更為確定這個「根本」超越戲劇性的價值。

在其短片《現代性電影演員》（*L'acteur du cinéma moderne*²⁸），法國電影學者貝格拉則在尚雷諾三十年代的電影，看到其指導演員的現代先驅性。在《跳河的人》中，貝格拉發現尚雷諾「不要米謝·西蒙（Michel Simon）演戲。」而必須達到一種如五十年代布列松提出的現代性電影要求：「停止看起來像，

²⁶ André Bazin, *Jean Renoir, op. cit.*, p. 29.

²⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁸ *L'acteur au cinéma*, 1 double DVD vidéo, 248 min, Paris, CNDP - CHASSENEUIL-DU-POITOU, coll. « L'Eden Cinéma », 2008.

而要本來就是。」貝格拉研究尚雷諾 1936 年的《鄉村一日》（*Partie de campagne*），發現在高潮的親吻場景，一個臉部的大特寫鏡頭，女主角眼中含著淚，看著鏡頭，觀眾成為這個女人慾望的見證者和同謀者。尚雷諾這個看鏡頭的大特寫，比公認現代電影的革命性時刻—柏格曼 1953 年《莫妮卡》（*Monica*）中，女主角直視鏡頭，還要早十七年。

與巴贊評論尚雷諾電影「所有題材皆平等」互相輝映，貝格拉發現古典好萊塢電影中，場景、道具—如同臨時演員—都是可模糊失焦的「溫順背景畫面」，而在現代電影，場景、道具如同臨時演員「和主角同等重要。」

對比同時期古典好萊塢對臨時演員的「去人性化」、納粹電影對群眾的「去個人化」，貝格拉認為三十年代尚雷諾導演演員與臨演的美學，是電影現代性「唯一先驅者²⁹」。我們將以尚雷諾三十年代重要代表性作品《鄉村一日》為例，探討其獨特的臨時演員美學。

《鄉村一日》之無列字幕臨演

《鄉村一日》為尚雷諾最被研究的作品之一，如同其《遊戲規則》（*La Règle du jeu*, 1939）和《大幻影》（*La Grande Illusion*, 1937）。已有多本如尚雷諾專家庫洛和謝索教授的專書，研究這部非常規的商業上映電影：不同《遊戲規則》和《大幻影》都是近兩小時的劇情長片，《鄉村一日》是一部少於四十分鐘、「未完成」的劇情短片。

這部電影受到許多研究矚目，在眾多理由中，主要有兩個不尋常的特殊性。

一方面，這是一部「受詛咒」（*maudit*）的影片。拍攝於 1936 年七月十五日至八月二十五日法國鄉間，這部電影其實因為氣候和資金因素，並未完成：拍攝時期不斷下雨、持續延拍，以致最後製片布隆貝捷（Pierre Braunberger）因無法支付工作人員薪資，下令停拍。十年後，於 1946 年，布隆貝捷不堪投資損失，堅持電影在「原本狀況」（*dans l'état*）商業上映，而因尚雷諾仍流

²⁹ L'invention de l'acteur moderne Conférence de Alain Bergala dans le cadre des séminaires de l'Exception, du Café des images et du CDN, le dimanche 6 février 2005.
<http://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception04.htm> (date d'accès: 10 Mai 2014)

亡美國，此上映版本導演並無參與剪接，甚至多年後尚雷諾才第一次目睹此影院版本。

另一方面，這是一部野心之作。尚雷諾想要拍一部「像長片一樣要求、一樣完整的短片³⁰」。這部影片改編自法國大文豪莫泊桑（Guy de Maupassant）的短篇小說：《鄉村的一日》（*Une Partie de campagne*）。莫泊桑是尚雷諾父親—畫家雷諾瓦的友人（如雷諾瓦對莫泊桑說：「我的作品什麼都是粉紅色，你的都是黑色。」）尚雷諾在熱烈的政治狂熱下，拍攝這部電影：開拍一個月前，法國「人民陣線」（Front Populaire）大選獲勝，組織左派政府，形成法國有史以來第一次共產黨入閣，尚雷諾此時為「人民陣線」和法國共產黨的熱烈支持者。這部影片在尚雷諾作品中風格獨特，劇情特別濃縮集中：整部電影發生在一個場景（鄉間的自然景），故事幾近全發生在一個下午（劇情雖然其實發生在兩天之中，但第一天下午占了電影十分之九的時間）。這部非常規短片被認為尚雷諾二戰流亡美國之前，第一段法國時期重要的美學作品。

除了巴贊其《尚雷諾》一書之外，幾近沒有研究提及尚雷諾的臨時演員。雖然弔詭的是：臨時演員即被看見，也如同隱形一樣無足輕重，然而臨時演員在劇情片中無所不在（omniprésence），經由巴贊分析尚雷諾「看鏡頭的臨演」，以其「根本在於到處所見」的美學論述為起點，我們試圖探討《鄉村一日》的臨時演員，型塑一種尚雷諾電影美學探討。

在《鄉村一日》中，如在大部分劇情電影裡，有時很難分辨臨時演員和次要角色的不同，臨時演員和次要演員的界限常有模糊地帶（如同主要和次要角色的分野也常不甚清楚），為求明確，我們可以從片頭字幕開始探討：第一張演員字幕，毫無疑問地以席薇雅·巴代伊（Sylvia Bataille）名字為首，因其演出這部電影的女主角亨悅特（Henriette）。女主角下一個名字為演員聖桑（Georges Saint-Saëns），此為常規，雖其戲份較少，但仍是男主角（飾演亨利 Henri）。但飾演杜福夫人（Mme Dufour）的珍·馬肯（Jeanne Marken）和男、女主角同列在第一張字幕，可能主要是因其知名度（和演出報酬）在所有演員中最高，其實其戲份比另一個飾演魯道夫（Rodolphe）的配角還少。飾演魯道夫的配角列於第二張字幕卡五個演員之間，這五位演員以台詞、戲份來說，

³⁰ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 60.

無疑是次要角色。然第三張也是最後一張演員字幕卡就有模糊地帶，字幕卡上只有兩個演員，我們難以分辨這兩位是配角還是臨演：尚雷諾，導演親自下海，演出一個小角色：旅店老闆普朗老爹（Père Poulain）；瑪格麗特·雷諾（Marguerite Renoir）則飾演一個連沒有名字的侍女。這兩位戲份雖明顯少於第二張字幕出現的配角，但他們在影片開頭經常現身，並有些許台詞，這樣微小的角色算是次要演員還是臨演？

儘管次要演員和臨時演員的分辨有時有模糊地帶，但通常可以確定的是：連名字都不會出現在字幕卡的小角色為臨時演員。先把普朗老爹和沒有名字的侍女排除在外，我們可以整理出《鄉村一日》中無列字幕臨時演員的全部完整清單，當為影片出現所有沒有疑義的臨演：

1. **小男孩**（出現於鏡頭 1, 2, 3，影片時間：01'51"- 02'21"，出現時間約三十秒）：一個小男孩在橋上釣魚，一個馬車經過，上面有杜福一家。釣起一隻魚後，男孩回答停在其背後的杜福家一些問題，然後拿著魚就走。
2. **兩個村民**（出現於鏡頭 2，影片時間：02'03"- 02'04"，出現時間少於一秒）：杜福家馬車到達，可看見遠方兩個村民望向攝影機。
3. **四個教士**（出現於鏡頭 16, 17, 19，影片時間：06'12"- 06'16" 與 06'20"- 06'23"，出現時間約七秒）：當亨悅特興高采烈盪鞦韆時，四個教士走過，一個年輕教士看著亨悅特入迷，一個老教士推他一把，要年輕教士快走，但老教士卻也一直盯著亨悅特入神。
4. **四個小孩**（出現於鏡頭 21，影片時間：06'29"- 06'31"，出現時間少於兩秒）：四個小孩在牆上，好奇微笑看著亨悅特興高采烈盪鞦韆。

我們將主要檢視這些無列字幕的臨演，用以研究尚雷諾的導演方法、場面調度與臨時演員美學。

第一個鏡頭的無名小男孩

如同法國學者貝格拉所述，在古典好萊塢中，臨時演員往往被當成可以失焦的背景裝飾，然而尚雷諾《鄉村一日》的無名臨演，卻是出現在電影開始第一個鏡頭，位於最前景，不管出現時間、位置，都於所有主要和次要角色之前。

《鄉村一日》在片頭字幕之後前三個鏡頭，是一個沒有名字的小男孩當作電影母題的象徵。電影第一個影像是不斷流動的河流，法國學者庫洛在其著作：《尚雷諾：水與土》之中表示，「尚雷諾電影從離不開水」，庫洛認為其電影的水代表生命和女性情慾（libido），河流作為《鄉村一日》第一個影像和整部片的背景，「母性生命的泉源和女性情慾的暗流永遠聯結在一起，在尚雷諾電影以不斷出現的河流作為象徵³¹。」

第一個鏡頭從河流的遠景，攝影機往下移動讓我們看到橋上一個正在釣魚的小男孩，庫洛特別注意到這個沒有名字的小角色：「鏡頭運鏡暗示尚雷諾對這個小男孩的情感，這個道地鄉下小孩，了解這片土地，電影的第一個鏡頭只有他和河流在一起。」尚雷諾第一個鏡頭就以行雲流水的場面調度表現其關注的主題：凝視生機盎然的大自然和無論任何人。

第二個鏡頭，這個鄉下小男孩熟稔望著河流，等待魚上鉤，鏡頭一搖，杜福一家乘著馬車過橋來，像是電影中亨利說的：「巴黎來的病菌」入侵這塊土地。

第三個鏡頭，我們正面看到這個不知名的鄉下男孩在最前景，獲得融入自然土地的證據與收穫：釣起一隻魚（如【圖一】）。杜福一家馬車停在後景，看到釣魚感到異常興奮與驚奇。電影的第一句台詞為未婚夫阿那多（Anatole）笨拙的問題：「會咬人嗎？」然後杜福先生加上一個沒用的問題：「有魚嗎？」釣魚男孩回答巴黎人的問題：「有人說沒了，有人說還有，其實只要懂得怎麼釣。」然後鄉下男孩就帶著魚出鏡。鄉下男孩的回答可說是這部電影的主題：

³¹ Frank Curot, *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir, op. cit.*, p. 68.

要了解自然才能有收獲，不管是釣魚還是釣女人。而阿那多和杜福先生這兩個巴黎男人「對自然完全沒轍³²」，與代表母性生命與女性情慾的河流絕緣，他們不僅對釣魚無知，對如何取悅女人也沒辦法。電影學者謝索發現不管在莫泊桑的小說還是尚雷諾的電影，都暗示這兩個巴黎男因有「隱疾」對愛「無能」。



【圖一】、《鄉村一日》的釣魚男孩（開場第三個鏡頭）

這個主導電影開始前三個鏡頭、位於所有角色不論出現時間或位置之前、象徵整部電影主旨的釣魚男孩，是一個沒有名字、也沒列上字幕一個小臨演，然而我們若知道其真實身份，或許可以更了解尚雷諾特殊的電影創作方法，這個小男孩其實是尚雷諾的獨子- 亞蘭·雷諾（Alain Renoir）。

在法國學者貝格拉的短片《《鄉村一日》的演員指導》（*La Mise en scène de l'acteur dans "Partie de campagne"*）中，貝格拉使用大量法國電影資料館（Cinémathèque française）保存的電影毛片建構尚雷諾拍片方法，我們在其中可常看到尚雷諾兒子亞蘭的身影，亞蘭當時十五歲，興致勃勃參與父親的電影，

³² *Ibid.*, p. 68.

擔任攝影助理和打雜的工作，我們在毛片中，可看到幾近都是亞蘭擔任打板，我們可以從毛片中推測：亞蘭在《鄉村一日》中當了兩次無名臨時演員，一個是開場的釣魚男孩，我們可以看出他拍攝初期像個巴黎學生留長髮，為了演出這個鄉下孩子，在拍攝中期時把頭髮剃光（光頭受到如朋友的工作夥伴揶揄），拍攝後期頭髮稍微變長，又演出在牆上看女主角盪鞦韆四個小孩之一（如【圖三】），因兩個角色頭髮長度不一，學者長期無法確定第二個角色為亞蘭，然而經由檢視毛片（比較頭髮長度），我們終可確定兩個臨演都是由尚雷諾兒子扮演。

「電影家庭工業」

如同亞蘭為其父親電影演出並且工作，尚雷諾把家人當作工作人員，也把工作人員當家人，工作人員可當演員，演員也可當工作人員，電影宛如家庭，宛如一種「家庭工業」。

總共有四個「雷諾」為《鄉村一日》工作。尚雷諾除了是編劇、導演之外，更到鏡頭的另一邊，演一個小角色：一個鄉下旅店親切老闆- 普朗老爹。尚雷諾獨子亞蘭除了是攝影助理兼打雜外，演了兩個沒有名字的臨演- 電影開始的釣魚男孩和中間的偷窺小孩；尚雷諾的情人- 瑪格麗特·雷諾（兩人終身沒結婚，但瑪格麗特冠了尚雷諾的姓），尚雷諾三十年代最重要的剪接師，幾近參與尚雷諾三十年代黃金創作時期所有作品，也包括《鄉村一日》1946年的剪接，（瑪格麗特原本拒絕，當時已和尚雷諾分手多時，然瑪格麗特因深入參與《鄉村一日》製作，為剪接第一人選，最後勉為答應。）瑪格麗特也特別到鏡頭的另外一邊，演了一個沒有名字卻常出現的角色- 旅店侍女。四個「雷諾」唯一沒有參與演出的，是尚雷諾的侄子克勞德（Claude），尚雷諾演員哥哥皮耶（Pierre）的兒子。《鄉村一日》是克勞德第一次擔任攝影師的工作，他後來參與多部尚雷諾重要作品，如《衣冠禽獸》（*La Bête humaine*, 1938），為法國影史重要攝影師。

尚雷諾鼓勵工作人員到鏡頭另一邊演出，演員到鏡頭另一邊工作。我們可以發現其像家人的工作人員（或擔任工作人員的家人）經常飾演無名的臨時演員。尚雷諾得意弟子- 二十世紀攝影大師亨利.卡提爾.布列松（Henri-Cartier Bresson），年輕時擔任尚雷諾多部重要電影的助導工作，即不時擔任不列字幕的臨時演員，如在《遊戲規則》成功演出一個不苟言笑的英國管家。在《鄉村一日》，攝影師布列松，此時擔任助導，演出四個教士中，盯著女主角尖聲盪鞦韆、入神張嘴的那位，就像布列松自述：「我必須驚訝看著她的內褲³³。」尚雷諾另一個得意弟子，法國大導賈克.貝克（Jacques Becker），三十年代擔任尚雷諾助導，後經尚雷諾提拔成為導演，在此片也擔任助導工作，許多文獻指出他亦演出那四個教士其中一位，本研究確定為誤，事實上，根據一張現場攝影師羅塔（Eli Lotar）的劇照³⁴，賈克.貝克在當時已換上教士服準備開拍，然根據法國電影資料館「布尼斯檔案³⁵」，尚雷諾考慮他可以演《鄉村一日》另外巴黎場景的角色，所以最後賈克.貝克並無上演此場（然巴黎場景最後也因經費問題胎死腹中）。在同一張羅塔的劇照中，我們可以發現一個已經換上教士服的劇組人員，但後來也沒上場演出，這個工作人員為尚雷諾又一個得意弟子- 義大利大導演維斯康提（Luchino Visconti），維斯康提年輕時曾為尚雷諾三部電影擔任助理，由於《鄉村一日》經費困難，維斯康提的薪資為影片利潤抽成，然最後因影片「未完成」並遲不上映，維斯康提最後沒獲得任何酬勞。攝影大師布列松見證拍攝此片的困境：「電影沒有錢，但我們是如此高興一起工作，所以沒關係」，布列松說明尚雷諾的工作方法：「重點為工作夥伴都是朋友，這樣拍片現場就充滿趣味，每個人都覺得是團體的一部分，分享相同的靈感³⁶。」

在這個友情構成的拍片團體，不僅工作人員不時客串演員，演員也常參與幕後工作，這樣體驗對方工作，使得這個團體可以更緊密地互相了解。《鄉村一日》中飾演魯道夫的演員布尼斯（Jaques Brunius），除了戲份頗重之外，也

³³ Laurent Theis, *Une partie de campagne : Eli Lotar, photographies du tournage*, Paris, Édition de l'Œil, 2007, p. 62.

³⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁵ Selon les archives du fonds Brunius à la Cinémathèque française, référence : Branius 10-B2, 15-B6 et 16-B3.

³⁶ Laurent Theis, *Une partie de campagne : Eli Lotar, photographies du tournage*, *op. cit.*, p. 62.

是電影的製片經理，後布尼斯成為重要的法國製片（其身後將其電影相關文件捐給法國電影資料館，成立「布尼斯檔案」，其中有尚雷諾電影豐富的製片相關一手資訊）。而《鄉村一日》飾演亨利的主角，則是尚雷諾三部電影的助導。

尚雷諾喜歡邀請他的朋友擔任無名的臨時演員。如《鄉村一日》推著看美女出神的布列松、自己卻也情不自禁盯著看的那個老教士，是尚雷諾多部電影的編劇萊斯特杭格（Pierre Lestringuez），尚雷諾說「我們不僅是兒時玩伴，我們還沒出生就是朋友，他爸和我爸是摯友...³⁷」那個在老教士前面、布列松旁的年輕教士，是二十世紀極具爭議的大作家、思想家巴代伊（Georges Bataille），他是女主角席薇雅·巴代伊的第一任丈夫，席薇雅後嫁給精神分析大師拉岡（Jacques-Marie-Émile Lacan）。或許尚雷諾把巴代依裝扮成教士有些諷刺，巴代依於 1917 年本想擔任牧師，但後受柏格森和尼采影響，成為放浪形骸、驚世駭俗的作家。如同尚雷諾，巴代伊熱烈支持左派、反法西斯運動，同樣為電影開拍數星期前左派「人民陣線」勝利的強烈支持者。



【圖二】、《鄉村一日》臨演劇照（Eli Lotar 拍攝）：

右一為作家巴代伊，右二為攝影師布列松

³⁷ Jean Renoir, *Ma vie et les films*, Paris, Flammarion, 1974.

臨演的慾望凝視

如同學者謝索提出《鄉村一日》充滿女性情慾的密流，我們可發現無名的臨演是如此慾望的見證、共謀者。

在其研討《鄉村一日》之專著《囚於影像之人》（*L'homme prisonnier de l'image*），謝索特別分析兩個女人盪鞦韆的場景，尤其是女主角亨悅特，如何在充滿禮教的十九世紀小資階級中，淋漓展現其密藏的女性情慾。亨悅特，一個純真無邪的少女，一個巴黎小五金行的千金，難得一年一次，跟著家人、坐著借來的馬車，到巴黎近郊「鄉村一日遊」。到了鄉間，接觸花草蟲鳥，這個純真的女孩感到一種「朦朧的慾望」。即使亨悅特完全遵照當時 1860 年第二帝國巴黎小資階級的規矩，不管是穿著還是談吐都符合其階級的禮儀，亨悅特一上了鞦韆，在不斷擺盪中，就無法克制狂喜尖叫，擺得越高，叫喊越興奮，喚醒了週遭的巴黎人和鄉下人。一個旅店中的獨木舟選手，聽到女性悅耳又充滿生命力的叫喊，打開窗戶，一邊欣賞鞦韆上興奮的少女，一邊和另一個選手討論：要「釣」這個女孩、還是她母親，另一個選手則對這樣短暫的情愛沒有興趣，因為「害怕責任」。在這個喚起隱藏情慾的鞦韆場景中，兩個無名臨時演員的凝視，見證、分享了這個「朦朧的慾望」。首先，四個不知名教士「停下來，盯著鞦韆直瞧」（鏡頭 16），一個教士宛如被少女的叫聲震攝（實際上由攝影大師布列松扮演）（鏡頭 17，見【圖二】），「一個老教士推年輕教士一把，卻也一直盯著盪鞦韆的女孩看³⁸」（鏡頭 19）。值得注意的是，接下來的女孩盪鞦韆的鏡頭（鏡頭 20），並非以一般古典好萊塢以 180° 假想線，以教士或任何人的觀點視角反拍（*champs-contre champs*），卻是一種帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）提出的「自由非直接」（*indirect libre*）觀點，以一個不屬於任何人的視角、一個「抒情的」仰角拍攝少女在鞦韆上的喜悅，鏡頭中少女如此興奮，帽子掉了也無所謂。接下來的鏡頭（鏡頭 21，見【圖三】），我們看到四個鄉下小孩好奇爬上牆，看著鞦韆上興奮的少女：其中一個比較大的男孩（實際上由尚雷諾獨子亞蘭扮演），還用手肘推一下另一個年紀太小不感興趣的男孩，自己則望著鞦韆上少女、看得津津有味。接下來的鏡頭更是以

³⁸ « L'Avant-scène », No. 21 du 15 décembre 1962, *Une partie de campagne*, p. 33.

「自由非直接」觀點，表達少女歡欣的頂點：攝影機對著少女、隨少女一起在鞦韆上擺盪，以極富動感的運鏡表達其歡樂的高潮（鏡頭 22），根據學者謝索的研究，為了拍攝此鏡頭，攝影師克勞德.雷諾把自己、攝影機和女主角綁在同一鞦韆上，一起擺盪拍攝而成。這兩個無名臨演的凝視，見證了少女隱藏情慾的歡欣發現，共謀一種發展中的「朦朧慾望」，如同高達在《輕蔑》（*Le Mépris*, 1963）中的開場寫道：「經由電影，我們的凝視成了一個和我們慾望共振的世界³⁹。」在《鄉村一日中》中，無名臨演的凝視在電影展開慾望共鳴。



【圖三】、《鄉村一日》牆上的小孩，右二為尚雷諾獨子- 亞蘭.雷諾（鏡頭 21）

³⁹ Une citation que Jean-Luc Godard croyait d'André Bazin mais en réalité de Michel Mourlet.

無名女角的背面

如同先前所述，法國學者貝格拉指出古典好萊塢電影中，臨時演員為可以模糊失焦的背景畫面，但在尚雷諾電影中，臨演卻常在前景、主要角色在背景，如《鄉村一日》第三個鏡頭，一個無名小臨演（釣魚男孩），佔據了通常是主角位置的前中景，所有主要角色反而在他的背景（如【圖一】），我們也可以發現一個沒有名字的女角-旅店侍女-時常出現在《鄉村一日》前景中，而這個無名女角之背面，如何佔據尚雷諾愛戀的眼光。

這個無名侍女在電影前半段不斷出現，她不斷和所有角色互動，成為所有角色的聯繫，如影片開頭，侍女穿梭在旅店間和所有主要和次要角色對話（鏡頭 4 到鏡頭 8）：在杜福一家下馬車時，無名女侍站在前景，平等從容地與杜福一家寒暄（鏡頭 5），然後這個無名角色穿越整個旅店、通知巴黎人的「入侵」（鏡頭 6, 7），接著她佔據了三分之一畫面，為兩個獨木舟選手倒水，並閒話家常（鏡頭 8）。杜福一家在櫻桃樹下休息時，侍女收拾餐具，這個無名角色此時出現在畫面前景，佔據大部分畫面，所有主要、次要角色都在背景（鏡頭 87, 99）。

這個經常出現在前景的無名侍女，是由瑪格麗特·雷諾飾演，尚雷諾三十年代的情人。在法國學者貝格拉的整理《鄉村一日》毛片的短片中，我們可以看到尚雷諾在片場的工作方式和與他的情人的互動。貝格拉經由毛片發現，尚雷諾開拍時不講「Action!」，而是對著演員說「來吧！」，而結束一個鏡頭，尚雷諾也不會喊「Cut!」而是對演員說「謝謝！」尚雷諾不喜歡用專業術語，而愛好與人友善、直接的互動。貝格拉也注意到，尚雷諾在片場永遠是用暱稱「你」而不是敬稱「您」稱呼瑪格麗特，在片場會和瑪格麗特鬥嘴、鬧脾氣。在拍片當時，他們兩個已同居數年。

瑪格麗特可能是影響尚雷諾三十年代創作黃金時期最重要的人。身為專業剪接師，除了為尚雷諾剪接幾近所有三十年代作品之外，瑪格麗特對尚雷諾有決定性的政治、美學影響：她帶領尚雷諾進入社會主義和共產主義。出身時父親雷諾瓦已是名滿天下的畫家，尚雷諾本是纨绔子弟，年輕時最愛的是跑車、美女、美國電影，根據尚雷諾自述：他進入電影界只是要讓他的第一任妻子當

明星；為妻子量身定做拍攝風花雪月的愛情劇，不但票房慘敗，評論也不理想，似乎有個難以跨越的瓶頸。然後尚雷諾在工作中遇到了瑪格麗特。瑪格麗特出身於工人家庭，年輕時就不斷工作，是個活躍的共產黨員。瑪格麗特帶領尚雷諾發現社會、階級問題，讓尚雷諾的政治和美學思想產生巨變，其 1931 年的《母狗》（*La Chienne*）標示一個重要轉捩點，之前他的作品為通俗劇和大眾喜劇，從《母狗》開始轉為社會寫實，展開其終身寫實、自然主義的探索，成為評論如巴贊、楚浮所稱義大利新寫實、法國新浪潮的先驅。主要因為瑪格麗特的影響，尚雷諾於三十年代為熱烈的左派份子，「人民陣線」的主要支持者，法國共產黨共出資其三部電影，如 1936 年的《底層生活》（*Les Bas-fonds*）、1938 年的《馬賽曲》（*La Marseillaise*）。隨著「人民陣線」崩潰、和瑪格麗特分手、二戰爆發，尚雷諾流亡美國，三十年代的熱情理想一去不返。

瑪格麗特在《鄉村一日》雖演個無名小角色，卻在電影前半段無所不在，然而我們看到的常常是其側影或者背面。一般敘事電影中的臨時演員，如梵雪理指出為背景裝飾，我們以背影呈現無關宏旨，然尚雷諾電影角色以背影呈現有更深層的含義：如同尚雷諾評論其父親的美學，這是一個「平等的展示」，既然所有「題材皆平等」，正面和背面也是平等，這也是為什麼雷諾瓦 1876 年作品《花園：磨坊棚架下》（*Au jardin - Sous la tonnelle au moulin de la Galette*）中，佔三分之一畫面的女角，背對著觀者，甚至完全看不到她的臉（如【圖四】），我們卻能在一個只有背面的角色中，感到一種沐浴在生活光線的日常品味，一種確實的生活平等，一個富有情感的眼光，這個背面的女角，是雷諾瓦當時的模特兒情人- 妮妮（Nini），如同我們之前引述：巴贊提到「雷諾瓦對其女僕後頸的愛慕」，認為「這個卑微角色之中，有不下於米洛維納斯的優美高雅。」《鄉村一日》如此無名女角的背影，尚雷諾以一種對平等的愛，在生活光線裡，投注愛慕的眼光。



【圖四】、雷諾瓦 1876 年作品：《花園：磨坊棚架下》（*Au jardin - Sous la tonnelle au moulin de la Galette*），收藏地點：莫斯科普希金美術館

現代性與無名之人

如同尚雷諾電影出現無名角色的美學，無名的人（anonymes）在現代藝術是個關鍵的問題。班雅明可作為一個核心的代表：在其《機械複製時代的藝術作品》，電影作為「靈光」消逝時代的藝術，從傳統藝術的儀式功能轉化成現代藝術的政治功能，班雅明提出無名的人之「影像政治」：任何人都能以自身職業和認同成電影主角，為一種「當代人觀看自身影像的正當再現」，就像當代法國美學家迪迪·郁柏曼觀察：「班雅明認為，讓無名之人發聲的歷史才有價值。」

不同班雅明以二十世紀電影作為「靈光」消逝時代的代表，法國政治哲學家洪席耶（Jacques Rancière）認為「靈光」早於十九世紀中消逝，首先於文學，

後於繪畫。在其著作《感性分享》（*Le Partage du sensible*），洪席耶認為十九世紀中在福樓拜的小說已展現出一種「任何人的榮光」（*la gloire du quelconque*），小說不處理偉大歷史人物，卻仔細描繪鄉下平凡人。到了十九世紀後半如馬內（Edouard Manet）的繪畫繪畫中，侍女或是女僕有等同希臘女神的藝術價值。在呈現任何無名之人的正當性之中，十九世紀「靈光」已經消逝。

洪席耶認為：「無名之人不僅是藝術的題材，其自身有特殊之美，並且定義藝術美學的正當性... 不僅發生在機械複製時代之前，正是其以新的方法讓思考藝術和其題材變成可能⁴⁰。」經由十九世紀的文學、繪畫直到二十世紀的電影，藝術成為「任何人的榮光」，洪席耶結論：「因為無名之人成為藝術題材，其紀錄才可能變為藝術。」換句話說，機械複製時代的紀錄技術：攝影和電影，因為這個革命性的「任何人榮光」美學，才能成為藝術。經由文學、繪畫、攝影到電影的演變，「平凡成為美，如同真實痕跡⁴¹。」

《鄉村一日》的莫泊桑原著小說，可說是一個「無名小人物」的藝術探索。身為福樓拜的得意弟子，莫泊桑最擅長描寫文明角落的小人物，如這部小說中的小資產階級、鄉下人、遊手好閒的年輕男子，而這些小說角色大多沒有名字。如電影版戲份頗重的未婚夫阿那多，在小說中一直被稱為「黃頭髮的少年」，而引誘杜福夫人的年輕男子，電影中為核心配角魯道夫，於原著也是無名之人。甚至到了小說的三分之二，我們才在一個偶然的生活對話，聽到女主角叫作亨悅特。在原著中，一隻貓的描述往往超過一個角色描繪。在莫泊桑的小說藝術中，無名人物不是傳統定義的微不足道、毫無價值、可以忽視或視而不見，與此相反，在小說的演變中，無名小人物成為一種「任何人的榮光」，一個「真實痕跡」。

如尚雷諾稱其父親雷諾瓦的畫為「平等的展示」，其畫中「女僕後頸」的藝術價值「等同米羅維納斯」，尚雷諾以情感注視無名的小角色：影片開始釣魚的小男孩、驚鴻一撇的路人、不斷出現的女僕背面...。如同巴贊所言：「了解這個世界從知道注視開始，並讓自己的愛交付在注視的輕撫下。」注視臨時

⁴⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, Les éditions de la Fabrique, 2000, p. 48.

⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

演員也就是注視他人，如果我們知道如何注視他人，我們就知道如何注視所有人。

「本體論平等」

我們可以把尚雷諾注視臨時演員的美學，放到西方藝術脈絡來看。如同巴贊發現尚雷諾電影「所有題材皆平等」，尚雷諾三十年代電影作為義大利新寫實主義先驅，巴贊從尚雷諾電影美學如其臨時演員運用出發，以新寫實主義建構其電影美學理論：「本體論平等」（*égalité ontologique*），此理論後被當代法國美學家迪迪·郁柏曼引申擴充為西方美學自荷馬史詩以來一個重大脈絡。

巴贊從蘇聯愛森斯坦電影就發現其臨演-大量的非職業演員-的重要性，巴贊讚揚蘇聯電影美學：「俄國電影訴諸非職業演員，銀幕上運用其自身的日常生活⁴²。」此論點和班雅明於《機械複製時代的藝術作品》提出的論點不謀而合：「任何路人」、任何無產階級都能以自身職業和認同成電影主角。

從尚雷諾到義大利新寫實，巴贊發現其臨時演員的關鍵性，提出其「本體論平等」。於義大利新寫實健將狄西嘉（Vittorio De Sica）的《風燭淚》（*Umberto D.*, 1952）中，巴贊發現：「沒有一個人可以說比其他人重要，他們本體論的平等，甚至破壞了其自身的戲劇法則⁴³。」如此能「破壞戲劇法則」的「本體論平等」，可與巴贊先前所述，尚雷諾早二十年前作品《跳河的人》中，臨演超越戲劇法則「可以看鏡頭」，因為「根本在到處所見」互相輝映。巴贊認為這樣本質的平等，不只介於人和人之間，也可能在人和狗之間：「電影很少這樣這樣意識到人的存在（還有狗的存在）⁴⁴。」

巴贊在新寫實主義中發現其「混合演員」（*l'amalgame des interprètes*）美學：一種結合職業和業餘演員的方法。巴贊認為新寫實主義的特色「並不是沒有職業演員」，而是「去除明星原則」並「毫無差別地混合職業演員和非職業

⁴² André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » (1948), *Qu'est ce que le cinéma*, op. cit., p. 265.

⁴³ André Bazin, « De Sica metteur en scène », *Qu'est-ce que le cinéma ?* op. cit., p. 328.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 328.

演員」，以創造「真實的印象」⁴⁵（*impression de vérité*），此論點可說與班雅明於《機械複製時代的藝術作品》中提出以「影像政治」反對「明星崇拜」共鳴。

除了班雅明和巴贊之外，電影臨時演員研究在二十世紀可說鳳毛麟角，但在二十一世紀則越來越興盛，可說蒸蒸日上。法國重要美學家迪迪·郁柏曼於2012年出版《人民作為展現，人民作為臨演》（*Peuples exposés, peuples figurants*），迪迪·郁柏曼認為「臨時演員代表一種電影從誕生以來歷史、政治和電影自身的關鍵性」，藉以此著作研討電影臨時演員作為人民的美學與政治層面。

迪迪·郁柏曼連結巴贊提出的「本體論平等」至希臘「擬真」（*mimèsis*）的藝術傳統，並以奧爾巴哈（Erich Auerbach）對「擬真」的經典研究為根基。奧爾巴哈認為西方「擬真」美學傳統「在身體行為與語言建構不斷辯證」、「不斷來回在兩個極端：寫實和抒情⁴⁶」。以奧爾巴哈此重要研究出發，迪迪·郁柏曼提出西方美學的「紀實詩意」（*lyrisme documentaire*）的廣大脈絡，一個「從荷馬、波特萊爾到布莱希特」「人民詩篇⁴⁷」的傳統，傳承到愛森斯坦、尚雷諾、羅賽里尼、帕索里尼...等電影作者的作品，「一個紀實、造型與激情之密不可分的連結⁴⁸」。

從希臘「擬真」到巴贊「本體論平等」的「紀實詩意」美學脈絡，表現於如愛森斯坦、尚雷諾、羅賽里尼對群眾、對臨時演員如何注視，與納粹藝術對群眾的「去個人化」、好萊塢對臨時演員的「去人性化」激烈對立，而成為一種班雅明鼓吹之「影像政治」所要運作的鬥爭，如同帕索里尼所提倡的：「以革命、階級意識的眼光」作美學戰鬥，臨時演員位於電影製作與社會經濟階層最邊緣位置，卻提出電影藝術美學一個核心問題：電影如何凝視無名的群眾？這個「影像政治」美學戰鬥仍不斷持續下去。

⁴⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Peuple exposés, peuple figurants*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 161.