

藝術「新感性」：中國「文革」視角下
的法國「五月風暴」

學系：中國文化學系

學生號：18094941G

姓名：舒安然

指導導師：潘律

評分導師：賈晉華

摘要

二十世紀六十年代被視為反傳統、反文化的時代，世界青年掀起反叛浪潮對傳統/主流/官方的統治文化進行抗爭，奮力擺脫舊世界、創造新世界；同時這也是一個「火紅年代」¹、全球左派運動風起雲湧、各種思潮激烈碰撞，「第三世界」的「革命」話語被西方青年學生拾起用作「造反」的口號和標語。1968年被視為資本主義世界發展體系的一個分水嶺²，這一年法國爆發了「五月風暴」隨即歐洲和美國接連爆發學生抗議運動，同時中國大陸正進行一場「文化大革命」³、學生成為「破四舊」的主力軍之一，「革命」的形式及可能性被重新構建。

這些運動並不孤立存在，運動間有連結卻不均質。法國的「五月風暴」深受「文革」中各種經驗和思潮的影響，並以此發起對資本主義社會的一連串質疑和攻擊，其中的「中國」情結和「中國」想像更是氾濫。法國國內湧現許多毛主義組織而遠在一端的中國亦「堅持支持法國革命人民鬥爭」。另外「五月風暴」與「文革」中「烏托邦」式的社會想像和「直接民主」引發的暴力均顯示出戰後現代化建設及國家機器運轉面臨的困境。同時「文革」反傳統權威的「大眾藝術」美學對法國的藝術界產生了巨大影響。運動結束後，兩者均因意識形態的重塑而歷經一系列的「顛覆」——被「否定」與「重新反思」——這種起伏和張力表明事件對當下依然具參照意義，也意味著半個世紀前的震盪並未消失——「後革命」和「後五月」時空仍回應著前者形塑的記憶。

本文視「五月風暴」為戰後國家現代化建設的一場危機，首先通過回溯「文革」與「五月風暴」的交織，梳理「意識形態」張力下「文革」與「五月風

¹「火紅年代」一詞取自羅永生〈「火紅年代」與香港左翼激進主義思潮〉，《二十一世紀雙月刊》，期 611 2017年6月，頁 71 -

82。羅永生將青年學生對戰後世界秩序表裏強烈不滿的六、七十年代稱作「火紅年代」：西方不少青年視文革中紅衛兵對官僚體系的衝擊為造反的楷模，認同毛澤東「第三世界」路線和紅衛兵運動中所表現出的反叛立場。

² Immanuel Wallerstein and Sharon Zukin, "1968, Revolution in the World-system: Theses and Queries", *Theory and Society*, 18 :4, (July, 1989), pp.431-439.

³ 以下皆簡稱為「文革」。

暴」在中法語境中的裂變，探尋六十年代「文革」掀起的烏托邦激情為何能在「五月風暴」中引起震盪。本文認為「文革」成為「五月風暴」實踐上的參照、革命的新範例，「五月風暴」的爆發是意識形態的衝突，「文革」中「文化革命」的觀念成為「五月風暴」中對抗一切以「經濟效益為維度」的資本主義社會秩序。然後基於馬爾庫塞（Herbert Marcus）的藝術「新感性」理論，以Atelier Populaire⁴工作坊的海報為研究對象並將其與「文革」時期的大字報進行聯繫，分析文宣作為一種藝術形式如何在抗爭運動中奪取話語權，另外以法國新浪潮導演让-呂克·戈達爾（Jean-Luc Godard）在吉加·維爾托夫電影小組的創作為研究對象，分析「五月風暴」中「毛主義」思潮催生出的「戰鬥電影」如何將影像與政治進行結合。本文認為藝術「新感性」下，藝術即政治實踐，因而「五月風暴」中的藝術實踐深受「文革」影響成為運動中鬥爭的有效工具。最後基於上述的分析討論，思考「五月風暴」這場運動的遺產和價值。本文認為「五月風暴」中的藝術實踐提供了一種「革命」的新形式，藝術「介入」引發的觀念革命成為瓦解權力中心的能量，「日常生活的革命」是「五月風暴」後「革命」能量的延續，從某種意義上問題尚未解決運動也並未結束。

關鍵詞：「五月風暴」、「文革」、藝術「新感性」、Atelier Populaire、「戰鬥電影」

致謝

⁴譯作「大眾工作坊」或「人民工作坊」。

首先，感謝我的論文指導老師潘律博士的幫助，在論文寫作的一波三折下仍願意指導我的寫作並給予我許多啟發和鼓勵，潘老師的學術熱情深深感染了我，她的分享總能打開思考問題的新角度。這次的寫作經歷是一次難得的學習機會，過程中爆發的社會事件令人心痛，不同立場的發聲豐富了我的思考，暴力引發的社會撕裂和傷痛也讓我覺得無力，衷心希望社會和個體都能走出傷痛、重拾活力，愛與智慧才是文明的內在動力。同時感謝我的第二論文指導老師賈晉華教授抽出寶貴時間批閱我的論文。

另外感謝莫雲漢教授帶領我認識漢字之美，感謝張宇博士聘請我當學生助手並在工作中教會我很多東西，感謝我的授課老師——鄧家宙博士、謝偉傑博士、胡光明博士、徐啟軒教授和梅林寶教授以及行政人員——黃露斯女士、林卓恆先生和謝美琪女士，你們的幫助讓我順利地完成了學業。

再次感謝香港理工大學中國文化學系提供的平台和機會！

特別感謝我18屆的同學——陸惠斯和黃蕩荻，是你們在我最猶豫的時候堅定我的想法，在我遇到困難的時候給我出主意、給予關心與支持，和你們一起的時光是我求學的寶貴回憶。感謝吳春霞同學，她一直很關心我的論文寫作進度。感謝我的室友，你們使我的求學生活更加溫暖、有趣。感謝這一年半幫助過我的所有人。

最後感謝我的家人，感謝你們在金錢和情感上的無私支持，讓我安心地「揮霍」額外的半年求學時光，使我更有勇氣面對生活。

目錄

摘要	2
----------	---

致謝	3
前言	6
(一) 研究回顧及緣起	6
(二) 六十年代：「文革」與「五月風暴」	10
(三) 藝術「新感性」	21
第一章 大眾工作坊 (ATELIER POPULAIRE)	25
(一) 誕生與運作	25
1. 誕生	26
2. 運作	28
(二) 大眾藝術	30
(三) 海報分析	33
第二章 戈達爾與毛主義：「五月風暴」的紅色「戰鬥電影」	37
(一) 「戰鬥電影」 (LE CINEMA MILITANT)	38
(二) 作為毛派的戈達爾	44
1. 吉加·維爾托夫小組 (GROUPE DZIGA VERTOV)	44
2. 「68」前：《中國姑娘》	51

3. 「68」後：《東風》	61
第三章 成功還是失敗：歷史並未終結	70
結論	76
參考資料	79

前言

(一) 研究回顧及緣起

「革命」熱情是六十年代全球的普遍化情緒，中國大陸進行的「文化大革命」成為「無產階級革命」的典範，對1968年法國爆發的「五月風暴」影響深遠，因此革命能量最大的「五月風暴」和「文革」也常常被聯繫起來並成為研究熱點。這些研究主要是兩者的比較及法國的「五月」運動中毛主義的發展及理論實踐。

比較研究方面，萬家星認為「文革」對「五月風暴」產生深遠影響，兩者有本質差別：「文革」更多是政治的而「五月風暴」是文化的，「文革」是國家意志主導的自上而下全面的群眾運動而「五月風暴」是群眾自發的，前者是對中國社會是浩劫後者卻對法國社會起到積極影響。雖然沒有進一步分析所謂的「好」與「壞」，但是萬家星認為研究和反思「五月風暴」既能促進中國社會對「文革」的深刻反思又能進一步理解中國社會目前的政經環境，因為中國目前的狀況與法國1968年「五月風暴」有著驚人的相似之處，並且預測會朝著相同的方向發展。⁵萬家星的研究基於其主持和翻譯的「五月風暴」的研究著作——

《1968年5月法國的「文化大革命」》⁶，洛朗若弗蘭視「五月風暴」為一場「文化大革命」歷經了「學生危機」、「社會危機」和「政治危機」三個階段，時間跨度為1968年5月3日——

5月30日。在許多比較研究中普通認為「紅衛兵」是「奉旨造反」的而法國學生是自發的，因此兩者的動員方式不同，不過也有學者認為「紅衛兵」存在彈性的自發空間見。⁷

對「五月風暴」的研究常具有嚴重的現實政治關懷傾向，比如另一本回顧「五月風暴」事件有影響力的著作《法國1968:終結的開始》的譯者趙剛在序言中表示希望通過他的中文翻譯將這場「激進民主的夢想慾望與行動在三十年後在遙遠的台灣發聲，成為社會運動的一個支援意識，成為『台灣人意識』的一

⁵ 萬家星，〈中國「文革」與法國「五月風暴」〉，《學術界》，期5（2001年），頁55-67。

⁶ 洛朗若弗蘭，《1968年5月法國的「文化大革命」》見<https://www.marxists.org/chinese/reference-books/laurent-joffrin-1968/00a.htm>。

⁷ 彭麗君，《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》（香港：中文大學出版社，2017）。

個部分。讓1968成為『本土』的一部分！」（譯註小記寫於1998年9月，當時台灣正如火如荼開展「本土化」運動）。⁸可見「五月風暴」被視為「民主化」運動的典範，不過也因此被詬病成資產階級內部的改良的運動。文化研究學者程巍對六十年代各種文化運動進行分析，認為六十年代西方新左派學生運動及其形形色色的反文化實踐實乃資產階級政治革命與經濟革命在文化思想的歷史延續。⁹筆者認為研究者傾向於將運動描述成「代際」問題、突出年輕人反叛及理想主義的特點，忽略了各種思潮間的鬥爭。

另外當時的中國官方大力進行「革命」文化產品輸出（比如各種文宣作品、「樣板戲」以及「紅寶書」等），特別是「紅寶書」的發行大大促進了法國「毛主席主義」思潮的發展。A. Cook 主編的論文集 *Mao's Little Red Book: A Global History* 論文集收錄了十三篇論文，除了介紹翻譯出版的過程和在中國國內的作用，主要介紹了它在坦桑尼亞、印度、秘魯、蘇聯、阿爾及利亞、納斯拉夫、東西德國、法國和美國激進的非裔和亞裔社會運動中的影響，指出中國政府斥巨資進行文化輸出並梳理「紅寶書」在上述各國的出版發行情況。就數量和規模來說，60年代下半期「紅寶書」十分流行成為世界文化傳播史上罕有的現象，四五年後特別是進入70年代，由於國際局勢的變化中國不得不改變外交策略，因此中國政府不再支持《毛主席語錄》的輸出。透過《毛主席語錄》在這些國家傳播及其衰落的過程，可以了解整個「文革」時期的中國與世界的關係，事實上除了上述國家外東南亞和日本也有「紅寶書熱」，這股潮流不是單用當地實用主義政治和中國致力於輸出「革命」

⁸

安琪樓·夸特羅其和湯姆·奈仁著，趙剛譯，《法國1968:終結的開始》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001），頁2

⁹程巍，《中產階級的孩子們——60年代與文化領導權》（北京：三聯書店，2006）。

就能解釋的，也從側面說明了「文革」思潮對六十年代全球運動產生的衝擊。

10

特別地，陳健勇在〈「毛主義」與「文革」——1968年法國「五月風暴」〉一文中區分了「毛主義」和「毛澤東思想」。¹¹其中研究「毛主義」在法國頗為影響力的作品為理查德·沃林（Richard Wolin）的《東風——法國知識分子與20世紀60年代的遺產》，按照作者自己的說法，《東風》「是以一次『迂迴方式』（indirection）來捕捉20世紀60年代之意義的謙恭嘗試：通過關注法國青年所採取的一種具有異國情調的、時而嚴肅時而戲謔的政治迂迴戰術——或者是其中突出的部分——他們在20世紀60年代晚期、20世紀70年代迷戀中國『文化大革命』，一般來說他們迷戀一種被稱為『毛澤東思想』的理論。毛主義的魅力最初只是一種邊緣現象，然而，這種魅力很快就以參與者自己都無法預料的方式轉換為一種普遍的文化政治陶醉……它對法國知識產生了一種奇妙的有益影響影響，同時祛除了這種官僚等級制度所殘餘的精英主義，並由此激發了一種全新的、更加謙恭和民主的文化敏感性……毛主義達到鼎盛之時，法國知識分子學會了聽從，也學會了領導。福柯創造了恰如其分的新名詞，在很大程度上捕捉了這一發展：特殊的知識分子取代了普通的知識分子。在更深層的微妙變化或意想不到的轉折中，民主的知識分子將取代了雅各賓派-布爾什維克氣質的先鋒的知識分子。」¹²在Richard Wolin看來，「文革」傳遞出的「革命」熱情充當了法國「五月風暴」民主化

¹⁰ 關於「紅寶書」（《毛主席語錄》）如何促進法國「毛主義」發展的研究見 Julian Bourg, “Principally Contradiction: the Flourishing of French Maoism”, in A. Cook ed., *Mao's Little Red Book: A Global History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 225-244. doi:10.1017/CBO9781107298576.014

¹¹ 見：

https://www.academia.edu/5352616/%E6%AF%9B%E4%B8%BB%E4%B9%89%E4%B8%8E%E6%96%87%E9%9D%A9_1968%E5%B9%B4%E6%B3%95%E5%9B%BD%E4%BA%94%E6%9C%88%E9%A3%8E%E6%9A%B4%E4%B8%A4%E5%A4%A7%E6%A0%87%E5%87%86?auto=download

¹² 查德·沃林（Richard Wolin）著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與20世紀60年代的遺產》（北京：中央編譯出版社，2017），頁5-6。

的催化劑，促使民眾嘗試顛覆權力系統，儘管未能完成徹底的顛覆，但迫使當局作出妥協並一直影響後來法國的政治文化格局。關於「五月風暴」與「文革」的其他研究文獻見腳注13。¹³筆者認為作者流露出的法國「毛主義」狂熱源於對「文革」這一「慘劇」缺乏真實信息的立場，顯示研究缺乏對「文革」作為歷史事實（實踐）和「文革」作為無產階級革命理論的區分。

基於以上研究，本文重點關注由「文革」引發的法國「毛主義」思潮如何影響「五月風暴」中的藝術運動，使藝術政治化以對抗資本主義「去政治化」下主導的意識形態，嘗試將藝術「新感性」與「文革」所展開全面的意識形態改造聯繫起來以認識「五月風暴」這場運動。

研究緣起：六十年代是大眾文化蓬勃發展的時代，很多文化產品至今仍被消費。「五月風暴」被描述為一場年輕人浪漫的解放運動：追求「性解放」、「個體自由」和「人權」，然而在翻閱當時的宣傳海報時卻發現運動有鮮明的反資本主義色彩，運動中發生了許多警察暴力和街頭衝突，另外通過一些電影作品了解到1968年法國的這場運動受到「文革」的影響，於是對此產生了濃厚的興趣，希望通過對這段歷史的研究了解社會運動產生的原因、訴求和運動的形式。因「文革」和「五月風暴」仍對當下的政治現實具有參照意義，使得兩者的敘事處在不斷的變化中，本文的研究很大程度也受限於此。所以本文主要研究目的是理解不同敘事間的張力，試圖從中了解「五月風暴」這場運動的真實訴求及各種行為背後的觀念價值。

（二）六十年代：「文革」與「五月風暴」

¹³ 其他的研究有：張富良，〈法國「五月風暴」及其與「文化大革命」的比較〉，《理論前沿》，期 11（2005 年），頁 47-48。藤凌，〈法國「五月風暴」與法共、毛派和托派〉，《當代世界社會主義問題》，期 2（2001 年），頁 73-79。熊昭霞，〈「文革」中應運而生的法式「毛主義」〉，《經濟研究導刊》，期 2（2001 年），頁 198-199。汪民安編，《生產（第 6 輯）：「五月風暴」四十年反思》（廣西桂林：廣西師範大學出版社，2008）。Julian Bourg, "The Red Guards of Paris: French Student Maoism of the 1960s", *History of European Ideas*, 31 :4, (September, 2004), pp.472-490, DOI: 10.1016/j.histeuroideas.2004.09.001.

「革命」和「造反」情緒是六十年代的全球基調。2018年日本公共廣播電視機構NHK上映了紀錄片《1968 激動の時代》¹⁴，片頭在Bob Dylan “*The Times They Are A Changin*” 的歌聲中這樣形容1968年：

1968 年是驚濤駭浪席捲全球的一年，是年輕人奮起反抗的年代，他們拒絕——社會、政治、文化——一切舊事物。對年輕人來說，二戰後重建世界的步伐太慢了，他們希望新社會立刻到來，那是個四海鼎沸的年代。¹⁵

自1950年電視的普及至六十年代，大眾傳媒高速發展，視聽媒介「介入」大眾文化並對其產生深遠影響，因此紀錄片中展示了許多當時珍貴的影像資料：以越戰為主軸將黑人、婦女、同性戀平權運動，反越戰、法國「五月風暴」、日本學運、嬉皮士等全球反抗活動串連，通過訪問和新聞影像的剪輯描繪了年輕的熱血如何在戰後資本主義社會中開闢民主空間、爭奪話語權，越戰的結束似乎給全球集中爆發的這些抗爭運動畫上尾聲——

「我們曾經豪情萬壯，但最終夢想幻滅，為了改變世界我們佔領了街道和城市，雖然不全是靠我們的力量，世界的確變了，但與此同時所有的問題今天依然存在」¹⁶。受訪者（包括當年參加運動的人、學者、作家、活動家等）的反思更是複雜：懷念、肯定、失落、否定、痛恨。遺憾地是紀錄片中「中國」和「文革」的缺席，使得六十年代巨幅歷史畫變得支離破碎。事實上，無論是反越戰還是上述的抗爭運動，「中國」和「文革」均發揮著重要影響。革命能量最大的「五月風暴」和「文革」也常常被聯繫起來並成為研究熱點，而這兩者雖

¹⁴ 影片資源見 <https://www.youtube.com/watch?v=iYyqWp63uc8>，影片回顧了1968年前後十年的動盪歲月，採訪了那些當年叱吒風雲的新時代旗手，讓牠們在相隔半個世紀以後以今天的眼光重新審視反叛的1968年，看它究竟有沒有改變世界，及其留給當今世界的遺產。另外法國1978年公映的紀錄片《紅在革命蔓延時》（*Le fond de l'air est rouge*）以個人化的觀點表現了歐洲風起雲湧的左派革命歷史，以六、七十年代的環球戰火為主題探討舉足輕重的十年政治（1967年至1977年）起落變遷，內容涵蓋越南、玻利維亞、「五月風暴」、「布拉格之春」、智利，還有新左翼的命運，見 <https://movie.douban.com/subject/1760205/>。

¹⁵ 引自《1968 激動の時代》片頭翻譯字幕：00:00:59—00:01:42。

¹⁶ 引自《1968 激動の時代》片尾翻譯字幕：1:37:42—1:38:29。

然空間相隔甚遠但確確實實產生了連結，《人民日報》幾乎在「五月風暴」發生的第一時間¹⁷報導和聲援了法國學生的反抗運動：¹⁸

今年以來，法國學生不斷進行反對法國現行的腐朽的教育制度的鬥爭……大批警察三日悍然衝進巴黎大學，野蠻地毆打學生，五百多名學生被捕。法國當局的暴行激起了法國學生運動的新高潮。當天，幾千名大學生就上街示威，同警察進行了英勇的搏鬥。

六日，約一萬名大學生在巴黎塞納河左岸大學區舉行聲勢浩大的示威，抗議警察的暴行……法國當局出動了直升飛機，指揮大批全副武裝的警察，使用高壓水龍，催淚彈、煙幕彈、警棍、槍托，對示威者進行血腥鎮壓。學生們奮起進行反擊。他們挖起人行道和馬路上的石塊，拔起路旁的鐵杆作為武器，同警察英勇地搏鬥。學生們在大街上用翻到的幾十輛汽車築起了幾重街壘……巴黎學生並沒有被野蠻的鎮壓嚇到……並呼籲法國各地學生舉行總罷課，支持他們的鬥爭……這就是青年學生對腐朽的資本主義制度日益感到不滿。

……

在這次巴黎學生的鬥爭中，法國修正主義集團竟然同血腥鎮壓學生的法西斯警察緊密配合，公開扮演了法國統治集團幫凶的可恥角色。法修掌握的農泰爾市政府就公然發表公報，攻擊農泰爾文學院的鬥爭「阻

¹⁷ 報導細節也是準確的，對比 Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising* (UK: Four Corners Books, 2011), p76. 其中，法國防暴警察CRS闖入校園的舉動進一步激怒了學生，法國漢學家潘鳴肅 (Michel Bonnin) 在「五月風暴」五十年之際接受採訪時表示：「在法國有一個自中世紀的傳統——除非出於校長的要求，警察不允許進入大學，尤其是索榜大學這樣的神聖場所。直到今天，我依然覺得警察進入大學是不對的。儘管校長提出要求的話，是符合法律的，但是校長不對。當然，學生們有一些暴力行為，但這種行為往往是警察來了才出現的。」見孫佳雯，〈專訪潘鳴肅：經歷五月風暴的漢學家，如何思考文革和習氏施政？〉，端傳媒 專欄文集 <https://theinitium.com/article/20180625-opinion-michel-bonnin-may-1968/>，2018年6月25日。

¹⁸ 錢綱在《「法國的文化大革命」？關於1968「五月風暴」的走讀》寫到：「1968年，『法國』一詞在《人民日報》標題上出現100次，其中5、6兩月的77次全部與『五月風暴』有關，年度和月度語溫達到『沸』級。《人民日報》將法國『五月風暴』和中國的文革連在一起，強調它『是同中國無產階級文化大革命的巨大影響分不開的』。」轉引自陳純，〈「五月風暴」的中國繼承人之戰〉，端傳媒 專欄文集 <https://theinitium.com/article/20180524-opinion-chenchun-may68-chinese-heirs/>，2015年5月24日。陳純則認為，這最多只能證明中國利用「五月風暴」來進行自己的政治宣傳，並不能證明1968年後的中國政治受到過「五月風暴」的影響。

撓」了學院的「正常活動」。法修集團的頭目還一再親自出馬，在《人道報》上發表文章，攻擊學生的正義鬥爭。¹⁹

在這篇長達近1200字報導里，詳細紀錄了學生們行動細節並進行高度讚揚，諷刺的是法共和法國右派的報紙卻在指責中國「紅衛兵」的極端暴力，這一點在之後討論的法國「新浪潮」導演的電影作品《中國姑娘》里有提及。暴力不再是可以量化的數據而轉變成一種意識形態。《人民日報》一直對「五月風暴」進行跟蹤報導：²⁰宣揚「革命造反」精神、²¹形容法國學生「造反有理」。²²同時在北京、上海、天津、沈陽、南京、武漢和廣州支持法國學生鬥爭的示威遊行得到《人民日報》的肯定，²³，而法國學生高舉毛主席頭像的照片也出現在《人民日報》中，「紅衛兵」和法國學生的連結就這樣發生了。「文革」期間外交工作十分積極²⁴，五十年代就已致力於國際學生交流工作，比如：通過國際學生聯合會邀請各國學生代表來北京的「亞洲學生療養院」²⁵參觀交流，²⁶通過中華全國學生聯合會邀請法國學生代表團到京訪問（時間近一個月），²⁷中

¹⁹ 〈反對現行腐朽教育制度，抗議當局鎮壓學生運動，巴黎一萬多學生教員舉行聲勢浩蕩示威〉，《人民日報》，1968年5月8日，第5版。

²⁰ 比如：第二次街壘戰（5月24號到25號）、第三次街壘戰（6月11日）和工人的總罷工（5月13日）；與此同時當年《人民日報》還支持世界各地的學生抗議活動，報導批評法共、蘇聯的修正主義和美國的帝國主義。

²¹ 當局一直大力宣傳「革命造反」精神，比如：〈這種革命造反精神好得很！〉，《人民日報》，1967年1月9日，第2版。〈世界人民的革命造反精神好得很！〉，《人民日報》，1967年1月10日，第5版。

²² 見〈法國學生造反精神好得很〉，《人民日報》，1968年5月23日，第5版。這是上海紅衛兵支持法國學生運動的一次連結：「我們革命紅衛兵歡呼：法國的進步學生運動好得很！我們全上海和全中國的革命紅衛兵堅決支持法國革命學生的正義戰鬥！」。

²³ 見〈堅持支持法國和歐洲、北美各國人民的正義鬥爭七大城市軍民舉行聲勢浩大示威遊行〉，《人民日報》，1954年5月23日，第5版。

²⁴ 「文革」外交的相關研究見馬繼森，《外交部文革紀實》（香港：中文大學出版社，2003）。

²⁵

亞洲學生療養院是國際學生聯合會設立的，建在北京著名風景區西山腳下，是一所肺結核療養院，自從1954年11月開幕以來，先後接納亞洲各國560位患著輕微肺結核的學生。1956年6月1日《人民畫報》對其進行了報導，見<http://chinapictorial.sinoperi.com/zh19566/591357.html>

²⁶ 見〈參加亞洲學生療養院開院典禮，各國學生代表陸續到達北京〉，《人民日報》，1968年5月23日，第5版。

²⁷ 抵達時間為1956年12月16日，離開時間為1957年1月11日。見〈法國學生代表團到京〉，《人民日報》，1956年12月18日，第1版。〈法國學生代表團回國〉，《人民日報》，1957年1月12日，第1版。

國運動員也在法國全國學聯的邀請下到巴黎參加國際大學生比賽。²⁸在毛澤東看來學生為革命的重要主體。



圖一 來源：新華社發，

〈反動法令何足懼，鬥爭怒潮不可擋法國工人學生再接再厲舉行強大示威〉，
《人民日報》，1968年6月14日，第5版。



圖二 中國紅衛兵支持法國工人、學生鬥爭，來源：

<http://inews.ifeng.com/yidian/46874594/news.shtml>

²⁸ 〈慶祝法國全國學聯成立五十週年，國際大學生運動會開幕〉，《人民日報》，1957年9月3日，第6版。

法國的《世界報》也積極報導「文革」的情況，比如1968年1月5日刊登了毛澤東關於北京文革革命委員會的具體工作指示。²⁹可見，兩國媒體當時都非常關注正在發生的運動。

另外法國知識分子對中國的情況也很好奇。法國「五月風暴」中產生重要影響左翼知識分子——

薩特曾在1955年來到北京天安門參觀，並在「五月風暴」期間掌管了毛主席報紙《人民事業報》號召法國人效仿「文革」，³⁰這與羅蘭·巴特在1974年在「文革」後期的來訪的失落感觸形成對比。羅蘭·巴特在日記中流露對權力機關嚴重的官僚作風的不滿，³¹並為官方拒絕《解放軍在巴黎》的導演讓·雅南及其代表團來訪而驚訝，他難以理解這部為「文革」喝彩的影片竟然冒犯了官方。事實上早在1971年，林彪死亡事件的報導和比利時漢學家西蒙·萊斯批評紅衛兵惡行著作《毛主席的新服飾》（*The Chairman's New Clothes*）的出版使得「文革」的光輝形象開始褪色，萊斯指出毛澤東領導下的中國是親美派，剛開始萊斯的著作遭到法國媒體的全面的抵制尤其是《世界報》，法國左派天主教雜誌《精神》（*L'Esprit*）作為少數支持萊斯的雜誌，在1971年發表了法國漢學家Paul Bady批評紅衛兵狂熱行為文章，形容「文革」是一場「大屠殺」（hecatomb）。1974年，隨著萊斯第二部關於中國的著作《中國陰影》（*Chinese Shadows*）時，法國左派才開始審視自己的親華立場，而此時只剩下法國先鋒雜誌《太凱爾》（*Tel Quel*）盲從過去的意識型態。³²

這種反差也存在對「文革」的研究中，關於「文革」起因有「權力鬥爭說」和「烏托邦社會理想說」，「文革」是為

²⁹ 見 https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/01/05/de-nouvelles-directives-de-m-mao-tse-toung-sont-rendues-publiques-a-pekin_2512430_1819218.html

³⁰ 理查德·沃林（Richard Wolin）著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與20世紀60年代的遺產》，頁15。

³¹ 羅蘭·巴特著，懷宇譯，《中國行日記》（北京：中國人民大學出版社，2011）。

³² 理查德·沃林（Richard Wolin）著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與20世紀60年代的遺產》，頁323-324。

了通向「大鳴、大放、大字報、大辯論」式的「大民主」還是「超級極權」存在爭議，而真實的「文革」時空敘事分化為「血統論」下極端的失序與暴力³³和「人民革命說」下的造反打到官僚機構後人民擁有言論、結社、辦報等自由的自由空間。³⁴



圖三 薩特和伴侶波伏娃 1955 年 10 月 1 日在北京天安門前參加觀禮³⁵

避開意識形態的爭論則無法解釋這些矛盾的觀點。³⁶路易·阿爾都塞的理論是「五月風暴」鬥爭的思想庫，其本人也是毛澤東思想的支持者，在論述「意識形態國家機器」時，指出「階級鬥爭」、「佔統治地位的意識形態」和「意識形態國家機器」三者的關係：

意識形態國家機器必然是階級鬥爭的場所和實際訴求，使決定著社會結構配置的一般階級鬥爭在佔統治地位的意識形態機器中延續下去。如果說意識形態國家機器的作用就是推行戰統治地位的意識形態，那麼之所以如此恰恰因為存在抵抗；如果說存在著抵抗，那麼之所以如此恰恰是

³³ 文革不同階段的暴力量化研究，見 Andrew G. Walder, “Rebellion and Repression in China, 1966-1971”, *Social Science History*, 38 :3-4, (Fall/Winter, 2014), pp.513-539. 作者認為官方暴力遠大於民間暴力。

³⁴ 觀點和文獻的整理見鄒思聰，〈文革八問（上）：為什麼發生，為什麼蔓延，為什麼失敗〉，端傳媒專欄文<https://theinitium.com/article/20160518-mainland-creightquestions/>，2016年5月18日。

³⁵ 見 https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2016/05/180514_cultural_revolution_art_part1of2

³⁶ 「意識形態」一詞，最早由法國革命時代的哲學家 A.L.C.德司圖·德·特拉西提出，用來指「觀念科學」。意識形態問題在馬克思的研究中得到特別關注，馬克思提出了新的意識形態理論，意識形態理論也是西方馬克思的主要內容。「五月風暴」爆發的必然與意識形態的衝突的相關研究見，謝雅姝，〈從詹姆遜的意識形態理論看法國「五月風暴」發生的必然性〉，《天津市經理學院學報》，期 40（2012 年 4 月）。

因為存在鬥爭，而且鬥爭歸根到底都是階級鬥爭直接或間接的、有時近但更多時是遠的迴響。³⁷

阿爾都塞認為「五月風暴」恰恰三者關係的生動體現，將「一直啞無聲並被壓抑」的鬥爭變得可見，但「五月風暴」以「造反形式」在「意識形態國家機器」（特別是學校機器里，繼而是醫療、建築機器里）讓一種直接的階級鬥爭變得可見的同時，也模糊了「那個決定了眼前事件的根本」，即「佔統治地位的意識形態的歷史構成和矛盾再生產所固有的階級鬥爭特徵」，於是對「沒人從這個真正意義上的歷史和政治視角『體驗過』68年五月」表示遺憾。³⁸對「五月風暴」褒貶不一的評價和起因分析里似乎也很好回應了這一「遺憾」。³⁹保守主義意識形態下更傾向於將「事件」解釋成「經濟問題」和「失序的災難」。

自1989年冷戰結束以來，歐美主流國家之間一直存在著新自由主義的普遍共識，這些主流力量不斷摒棄並輕視「革命」一詞，認為這直接導致了許多前紅色國家的悲慘命運及整個20世紀第三世界發展的巨大歷史性失敗。⁴⁰Francis Fukuyama在《歷史的終結及最後之人》⁴¹一書中在論述「自由」、「民主」和

³⁷ 路易·阿爾都塞 著，孟登迎和趙文 譯，〈關於「意識形態國家機器」的說明〉，見<https://www.marxists.org/chinese/althusser/mia-chinese-althusser-197612.htm>

³⁸ 路易·阿爾都塞 著，孟登迎和趙文 譯，〈關於「意識形態國家機器」的說明〉，見<https://www.marxists.org/chinese/althusser/mia-chinese-althusser-197612.htm>

³⁹ 大量的二手文獻將「五月風暴」描述成“foreign plot”，“the false harbinger of a ‘radiant utopia future’”，“a generational conflict”，“a crisis provoked by the rapid overexpansion of the French University system”，“an Oedipal revolt”，“a ‘crisis of civilization’”，“a class conflict of a new type”，“an institutional crisis driven by centralization”，“or, simply, a random and meaningless concatenation of events”，見Richard Wolin，“Preface to the second Edition”，*French Intellectuals, the Cultural Revolution and the Legacy of the 1960s* (New Jersey: Princeton University Press, 2018), p.xxii.

⁴⁰ Terence Man Tat Leung, “French May’68, “China”, and the dialectics of refusals in films and intellectual cultures since 1960s,” (Ph.D. dissertation, Hong Kong Baptist University, 2014), p.9.

⁴¹ 1989年夏，Francis Fukuyama在《國家利益》雜誌上發表《歷史的終結？》一文，認為西方國家實行的自由民主制度也許是「人類意識型態發展的終點」和「人類最後一種統治形式」，並因此構成了「歷史的終結」，很快在東西方學界掀起一股瀰漫全球的「終結熱」，Fukuyama在研究並吸收各種反饋意見和學術觀點後，撰寫了《歷史的終結及最後之人》。

「自由市場經濟」三者之間關係的基礎上，批評「共產主義制度下的公民沒有真正的權力和改正錯誤的手段」⁴²實則肯定了資本主義的全面勝利。

而中國在「文革」結束後，徹底否定了「文革」的「革命」路線，八十年代開始邁向「市場經濟自由化」、實行了激進的市場化，擁抱新自由主義的態度顯而易見。其實從70年代開始，隨著中美關係的轉變聯合美國抗衡蘇聯「革命」已進入低潮，「五月風暴」在6月底基本停息而7月「紅衛兵」們開始「上山下鄉」。自1980年代末以來，中國自由主義知識分子開始集體「告別革命」，力求剷除或抑制中西思想遺產所有美化革命的成分，為逐漸改良開路，關於「五月風暴」的論述從《人民日報》當年的深受「無產階級文化大革命的巨大影響」變成了「失敗的革命，成功的改良」，很少有人探討「五月風暴」對中國的影響，而正是在80年代「五月風暴」的成功依稀呈現出來了：僵硬的社會關係和象徵性的等級制度的慢慢消解，特別是1981年密特朗的當選改變了「右派」一直掌權的局面。⁴³經歷1989年的社會事件後，中國社會沒有發生蘇聯、東歐式的解體過程，「社會的變遷採取了某種延續的形式」⁴⁴，挾裹著中國特色的新自由主義繼續前進。⁴⁵有趣的是，六十年代資本主義存在的弊端已顯而易見並遭到西方左翼知識分子的廣泛批評，法國爆發的「五月風暴」深受左翼思潮的影響⁴⁶，學生們強烈抗議資本主義所帶來的全面性壓制，而戰後法國的資

⁴² 弗朗西斯·福山（Francis Fukuyama）著，黃勝強等譯，《歷史的終結及最後之人》（北京：中國社會科學出版社，2003），頁11。

⁴³ 陳純，〈「五月風暴」的中國繼承人之戰〉，端傳媒 專欄文集 <https://theinitium.com/article/20180524-opinion-chenchun-may68-chinese-heirs/>，2015年5月24日。「五月風暴」推動了法國的政治現代化和社會現代化。

⁴⁴ 汪暉，〈「新自由主義」的歷史根源及其批判——再論當代中國大陸的思想狀況與現代性問題〉，《台灣社會研究季刊》，期42（2001年6月），頁3。

⁴⁵ 汪暉在〈「新自由主義」的歷史根源及其批判——再論當代中國大陸的思想狀況與現代性問題〉一文中，將這種中國特色的新自由主義描述為「中國社會在國家權力結構的延續形式之下推動了激進的市場化過程，並在這一國家的政策主導之下，成為全球經濟體系的積極參與者」，認為「中國新自由主義的霸權地位是在國家通過經濟改革克服自身的合法性危機的過程中形成的。在理論的層面，一九八九年以降交替出現的『新權威主義』、『新保守主義』、『古典自由主義』、市場激進主義和國家現代化的理論敘述和歷史敘述（包括各種民族主義敘述中與現代化論述最為接近的部分）都與新自由主義意識形態的形成存在密切的、這樣的或那樣的關繫。這些名目的相互替換（甚至相互矛盾）顯示了當代中國和當代世界的權力構架的轉變。」，見頁3。

⁴⁶ 相關研究見張寅傑，〈戰後法國左翼思潮對「五月風暴」學生運動的影響〉（上海：上海師範大學碩士論文）

本主義發展正是在新自由主義的意識形態下引導進行的。因此，「文革中國」的澎湃激情變成「投影屏幕」成為走出法國政治現實的解藥，⁴⁷只有在法國來一場文化革命才能解決問題。

戰後美國積極致力於重建被30年代的保護主義浪潮和大戰破壞的世界市場，以「馬歇爾計畫」援助歐洲經濟，在不放棄重建國際自由貿易體制下，鼓勵歐洲國家採取集體行動以協調各自的重建，最終引導歐洲國家走上了尋求逐步聯合的道路——

法國就是在這樣一種新自由主義的背景下開啟了戰後國家現代化的建設。到了六十年代法國經濟已經取得了快速增長，工業化程度進一步提高，是資本積累加速的時期。⁴⁸與經濟和社會的加速演變形成對照的是，法國的政治權力和社會權力的組織實際上已經僵化了。⁴⁹這種逐漸加劇的緊張關係醞釀了1968年的「五月風暴」，「集體無意識」的青年學生們自發地帶著革命般的熱情在索邦的牆壁上表達了這種緊張：「別再迷戀經濟增長率了」，甚至別再沉緬於「當權者的空想」，另外越戰和阿爾及利亞的殖民地獨立運動加速點燃了不滿情緒，牆上再次貼出了標語：「生活、工作，國家政策歸於我們」，「對原子彈說不」……但是右派⁵⁰和左派「正統思想家們強烈的恐懼」很快就把「美妙的五月」中灼熱的炭火掩埋在「他們的特權和代議制民主的死灰下」。⁵¹1968年6月底

，2013)。論文主要探討了薩特的存在主義、情境主義和法國的毛主義這三股左翼思潮如何對「五月風暴」產生影響。

⁴⁷ 理查德·沃林 (Richard Wolin) 著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與 20 世紀 60 年代的遺產》，頁 13-14。

⁴⁸ 喬治·杜比著，呂一民等譯，《法國史·下卷》（北京：商務印書館，2010），頁 1353-1418。

⁴⁹ 20 世紀 60 年代，戴高樂控制了法國政治局勢，他通過在阿爾及利亞戰爭和 1958 年軍事政變的背景下重返法國政壇，終結了法蘭西第四共和國的機會結構和政黨分歧，當選為第五共和國第一任總統，不過在當時很多人看來總統制共和國逐漸蛻變為「帝王式總統制」，愛麗舍宮蛻變為舊式「王宮」。這種政治發展趨勢與法國持續進行的現代化完全不同步，出現了政治上的「返祖現象」：「政治制度被認為處於第三共和國時期，而法國到 20 世紀 60 年代已完全進入第五共和國時期」，見理查德·沃林 (Richard Wolin) 著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與 20 世紀 60 年代的遺產》，頁 28。

⁵⁰ 法國右派元老雷蒙·阿隆 (Raymond Aron) 闡發了關於「五月風暴」最具影響力的保守主義解釋，將事件解釋為年輕人的「心理劇」、一場「準革命」，批評這場「暴動」不是法國革命傳統的輝煌頂點，而是法國革命傳統的苟延殘喘，另外還對法國左傾知識分子的政治主張進行了質疑。見雷蒙·阿隆 (Raymond Aron) 著，呂一民和顧杭譯，《知識分子的鴉片》（南京：譯林出版社，2005）。

⁵¹ 喬治·杜比著，呂一民等譯，《法國史·下卷》（北京：商務印書館，2010），頁 1485。

的議會重選中，戴高樂總統在危機中重獲勝利、贏得選舉則讓這場運動直接蒙上了「失敗的陰影」。

至今新自由主義的困局——

失業、社會保障的喪失、貧困人口和社會分化的擴大——

激起「反全球化」的聲浪。與此同時六十年代的懷舊成為潮流：昆汀·塔倫提諾（Quentin Tarantino）在2019年上映的影片“*Once Upon a Time in*

Hollywood”中充斥著大量六十年代元素，在拼湊好萊塢的美好想像隱藏著對六十年代的私愛

；而反思六十年代的研討會則嘗試重新審視和總結六十年代的遺產，六十年代更成為當代政治的重要參照點：2007年法國薩科齊（Nicolas

Sarkozy）競選總統時痛斥六八學運造成社會價值混亂、「道德的無政府主義」立刻引起左派人士激烈的發聲聲浪而社會黨候選人則競選集會要在曾是「五月風暴」中一場大規模政治集會地點的夏萊蒂體育場舉行，⁵²如今的馬克龍（Emmanuel

Macron）政府則在左右勢力的夾攻下取消了一系列六八運動五十週年的官方活動⁵³可見「激進」與「反激進」兩股力量不斷角逐。這是否意味著「六十年代」正透過想像的力量為當下的困境尋找出路抑或是「歷史主體」對「當下」的回應？⁵⁴

基於上述討論的總結：六十年代是戰後民族國家現代化快速推進的時期，社會主義中國和資本主義歐美的激進知識人一起造反資本主義是二十世紀社會文化現象的奇觀。⁵⁵六十年代末法國資本主義社會發展面臨困境，官僚化嚴重。⁵⁶對

⁵² 理查德·沃林（Richard Wolin）著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與20世紀60年代的遺產》，頁12。

⁵³ 見 <https://opinion.udn.com/opinion/amp/story/11608/3143501>。「左」、「右」共治的政治也被視為68重要遺產，相關研究參見 Philippe Ardant 著，陳瑞樺譯，《法國為何出現左右共治？：歷史、政治、憲法的考察》（臺北：貓頭鷹書房，2011）。

⁵⁴ 本雅明認為「歷史是一個結構的主體，但這個結構並不存在於雷同、空泛的時間里，而是座落在被此時此刻的存在所充滿的時間里」，見〈歷史哲學論綱〉<https://www.marxists.org/chinese/walter-benjamin/mia-chinese-walter-benjamin-1940.htm>

⁵⁵ 劉小楓，〈現代性演化中的西方『文化革命』〉，《二十一世紀評論》，期37（1996年），頁16。

⁵⁶ Arif Dirlik 認為「『文革』運用空前激烈的方法，以塑造社會主義新人、打倒舊文化為目標對付政權制度化後不可避免的官僚主義。這具有真正革命性，不只直接對抗資本主義社會的統治整體，也對抗社會主義統治集團。各地人民都厭惡官僚化，因此獲得各方迴響，官僚化的特色似乎是在資本主義和社會主義表現中得到現代性。」，見 Arif Dirlik 著，林立偉譯，〈世界資本主義視野下的兩個文化革命〉，《二十一世紀評論》，期37（1996年），頁6。

蘇聯模式和法共和議會鬥爭和平路線的失望，加上厭惡美國主導的冷戰霸權，讓中國正在開展的「文革」成為法國左翼知識分子和學生的新希望——一種「文化獨立性」對抗「經濟獨立性」，⁵⁷他們閱讀中國通過文化輸出的「小紅書」了解毛澤東的「鬥爭路線」渴望採取「直接的革命行動」來消除資本主義社會全面的壓制，加之媒體的宣傳報導讓相隔甚遠的兩地鬥爭運動產生連結，「文化革命」的理念在「五月風暴」學生運動得到認同，不過「文革」背後複雜的運作因素和力量卻是他們無法了解的。另外，「文革」和「五月風暴」都像是一場未完成的「革命」，隨著世界格局及權力架構的改變，運動結束後，兩者在不同意識形態的張力下呈現各種不同的論述。

（三）藝術「新感性」

馬爾庫塞是認為藝術的實質是「革命」和「造反」，指出革命構成了藝術的實質，藝術的任務是永恆的美學的顛覆，是社會政治鬥爭必不可少的武器，另外他提出了通過藝術造就「新感性」的主張，並認為這是一種政治實踐，「這種政治實踐必然破除了看、聽、感覺和了解事物的慣常方式，使有機體變得善於接受一個非攻擊性的、沒有剝削的世界的潛在形式」，這種新感性體現了「否定整個舊制度」、「肯定建立一個新社會的要求」。⁵⁸

馬爾庫塞的寫作一直將60年代造反的學生當作革命的歷史主體，而不是工人階級。在《單向度的人》一書的結尾，他援引本雅明的話——

「因為那些不抱希望的人的緣故，希望才賜予了我們。」來鼓勵和支持拒絕成為「單向度的人」而走上街頭的学生——

「當他們為了爭取最基本的的公民權而聚集起來走上街頭的時候，沒有武器，沒有保護，他們知道他們面對著警犬、石頭、炸彈、監獄、集中營甚至死亡。」，儘管馬爾庫塞幾乎在60年代以後的所有的文章和著作中，都肯定了大學生

⁵⁷ Arif Dirlik 著，林立偉 譯，〈世界資本主義視野下的兩個文化革命〉，頁 6。

⁵⁸ 朱立元，〈當代西方文藝理論〉（上海：華東師範大學出版社，1997 年），頁 213。

的造反行為，甚至稱他們為「社會主義新人」的雛形，卻也不止一次抱怨過學生將他的「大拒絕」理論理解成一種文化虛無主義的放縱。⁵⁹他被稱為「五月風暴之父」，實際上，法蘭克福學派的興起與當時西方資本主義制度暴露出來的各種弊端密切相關。在殘酷競爭的資本主義制度下，人成為機器與制度的被動工具，毫無自由與解放可言，為了克服「異化」這一社會病態，馬爾庫塞提出「總體革命」，⁶⁰主張無條件地通過總體革命來徹底改變現狀，使人成為完整的人——全面佔有和復歸自己的社會本質。⁶¹在他看來：

新感性，表現者生命本能對攻擊性和罪惡的超升，它將在社會範圍內，孕育出充滿生命的需求，以消除不公正和苦難；它將構成「生活標準」向更高水平的進化。生命的本能，在規劃不同生產部門中的社會必要勞動時間的分配時，將會找到自己的合理表達（昇華），因而，就會使選擇和目標具有優先地位：也就是說，不緊緊在於生產什麼，而且還在於生產的「形式」。解放的意識，將高揚科學和技術的發展，使它們在保護生命和造福生命中去自由地發現並實現人和事物的可能性；並且，為達到這個目標，充分調動起形式和質料的潛能。這時，技術就會成為藝術，而藝術就會去塑造現實，也就是說，在想像與理性、高級能力與低級能力、詩歌與科學思維之間的對立，將會消除。於是，一種嶄新的現

⁵⁹ 程巍，《否定性思維：馬爾庫塞思想研究》（北京：北京大學出版社，2001），頁 245-248。

⁶⁰ 「總體革命」是指在「總體上」進行反抗現行制度的鬥爭，革命是總體性的、全面的，不僅要搞政治鬥爭、經濟鬥爭，還要進行文化上的鬥爭、人的本能結構上的革命。只有排除人心理上的壓抑、人性上的扭曲、本質上的異化，才能實現人「本能結構的決定性的變革」，才能使人重新獲得進行合理判斷的能力、解決其他一切問題。見石峰、楊坤，〈馬爾庫塞「總體革命」理論的馬克思主義定位〉，《沈陽航空工業學院學報》，期 6（2013 年），頁 66。

⁶¹ 馬爾庫塞認為：「當代工業社會是一個新型的極權主義社會，成功地壓制了反對派和反對意見，壓制了人們內心中的否定性、批判性和超越的向度，從而使這個社會和生活於其中的人變成單向度的。」，見 Herbert Marcus 著，劉繼譯，《單向度的人：發達工業社會意識形態研究》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1996），頁 2。「單向度的人」的提出在「五月風暴」中得到工人支持，另外在馬爾庫塞看來：「最有希望提出抗議是青年學生、持不同政見的知識分子、無業游民、其他種族的受迫受害者、失業者等，因為他們最少受這一社會一體化影響，也最少分享制度的好處。」，見頁 4。

實原則就誕生了，在這個原則下，一種嶄新的感性將同一種反昇華的科學理智，在以「美的尺度」的造物中，結合在一起。⁶²

「新感性」所強調的感性在於恢復感性在哲學中的地位，嚴格地說是恢復感性在現代發達工業社會的地意識形態中的地位。馬爾庫塞觀察到哲學的實證傾向（強調邏輯實證主義和科學哲學）在資本主義社會異化及以技術力量為代表的各種「理性」控制中幾乎喪失了提供批判的否定力量；另外他也看到資本主義社會發生了進一步變化：經濟危機不會立馬摧毀資本主義制度，科技發展給資本主義生產帶來生機，社會在日益增長的豐裕之中，使得「即使在革命的客觀條件下，在社會的物質條件方面發動革命，以及在此基礎上去培養各種革命的意識，都是脫離現實的」。⁶³人類的命運則陷入「物質——科技——機器——合理化——單調重複……」。不過馬爾庫塞從資本主義社會中現代藝術、文學以「審美的方式」對這種「單向度的人」命運的揭示和批判中，找到了在「內在審美——感覺——欲求——本能」層面上改造人及其心理觀念——這是創造一個新社會的前提——的缺口，改造後的人是具有社會主義「新感性」的「新人」，克服了「無產階級的階級危機意識」，這些新個體將「不再能容忍強加於人的本性限制的個體出現」，於是聯合起來打破壓制物，人便從「感性」中獲得了解放。⁶⁴

藝術，作為充滿了各種想像力、可能性的「幻想」的世界，表達著人性中尚未被控制的潛能，這是人性嶄新的層面，蘊含著社會改造的生機。這與革命中解放人的美感、快感、被壓抑的追求愉快的本能是相通的。馬爾庫塞提倡的是觀念上的文化革命，而藝術則為感官的重新分布提供一種可能，因此藝術在資本主義以想像的力量是人性結構變革的動力，對於推翻資本主義的社會改革來說是大有助益的。於是藝術成為政治實踐，成為社會變革公式（「勞動=遊

⁶² Herbert Marcus 著，李小兵 譯，《審美之維》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁 98-99。

⁶³ Herbert Marcus 著，李小兵 譯，《審美之維》，頁 14。

⁶⁴ Herbert Marcus 著，李小兵 譯，《審美之維》，頁 16。

戲=想像=幻象=藝術形式=表現=愛慾無需昇華的直接表達=生命本能要求的自由實現」)的中介、橋樑。

藝術這種可能性也得到情境主義者 (Situationist) 的認可。「讓想像力奪權」是「五月風暴」中一句著名的標語——出自情境主義者瓦納格姆《日常生活的革命》，強調的也正是這種「自發性的詩意」。⁶⁵ 另外情境主義者主張的革命始於對日常生活經驗的批判，並積極構建人的具體生活情境 (situations)，以獲得更加完善的生存狀態。這跟馬爾庫塞所認為的「革命的主體不能出自對階級的理論推論，而應出自對活生生的個體實存境況的分析」是相通的。而另一情境主義者的代表人物Guy Debord在談及具體實踐建構時，強調藝術在革命性策略中的作用是決定的「藝術與詩意是這場文化革命的主要武器」。誕生於「五月風暴」時期激進的行動者和理論家——阿蘭·巴迪歐 (Alain Badiou) 以「探訪」的概念思考藝術的獨特性，他認為「五月風暴」作為一個偶然性「事件」，催生了那些具有藝術表現力和史詩意味的鬥爭形勢，另外藝術是一個創造過程具有獨立性，可以生產共識，同時藝術之中有一種強烈的無意識效果，一種作用於慾望自身整體結構之上的效果，構成一種突破的力量，這也是「五月」尋求藝術和政治結合的原因。⁶⁶

總結：尋求藝術和政治的結合最終達到文化革命的目的是「五月風暴」的一個重要特徵。藝術「新感性」是「美學政治化」的表現，「新感性」揭示了「美學背後的物質生產模式和意識形態對抗關係」。生產「形象」和「景觀」是當代資本主義的一種文化機制，正如大衛·哈維所言：「資本主義走到哪裡，它的幻覺機器、它的拜物教和它的鏡子系統就不會在後面太遠。」，⁶⁷如果不能分析並挑戰「鏡子」的運作邏輯，只能徒增「對於人類狀況中的他者、異化

⁶⁵ 魯爾·瓦納格姆著，張新木譯，《日常生活的革命》（南京：南京大學出版社，2008），頁197。

⁶⁶ Guy Debord 著，張新木譯，《景觀社會》（南京：南京大學出版社，2017），頁45。

⁶⁷ 大衛·哈維 著，閻嘉譯，《後現代的狀況：對文化變遷之緣起的探究》（北京：商務印書館，2013），頁427。

和偶然性的消極描繪」⁶⁸。資本主義的文化邏輯可以借「自由」、「多元」的名義鞏固其霸權實現全面的壓制，而「新感性」則可以更加有力地揭露資本主義掩藏在「政治美學化」的野心——

「通過去政治化掩蓋資本主義文化邏輯」。⁶⁹「新感性」正是用「美學政治化」抵抗「政治美學化」，「新感性」不生產幻覺而是促進人們對資本主義生產的認識，尤其是意識形態生產的認識，然後喚醒群眾進行意識形態的自我改造。「文革」倡導的「群眾路線」、「大眾藝術」即是在意識形態領域發動革命，發掘出革命的動力不在現實中而是在「理念」中，「觀念」的革命才能奪取文化領導權，而最廣泛的「群眾組織」/「大眾」是實現「超越一切社會關係和民族國家的共同體」的基礎，是發揮「新感性」的连接點，通過群眾展開的全面鬥爭來批判資產階級意識形態，而人作為「觀念」的載體，在不斷的鬥爭中進行反省和自我批評，最終建立新的政治與經濟、知識與道德秩序。「文革」的「革命」經驗無疑成為「五月風暴」反抗資本主義的最佳範例——群眾參與整體、全面性的革命，不斷地鬥爭（真正意義上的「總體革命」），「藝術」成為意識形態對抗的戰場和鬥爭工具。下面以大眾工作坊（*Atelier Populaire*）和戈達爾「五月風暴」前後的電影創作為例分析「文革」經驗如何「介入」「五月風暴」，塑造「五月」「新感性」。

第一章 大眾工作坊（*Atelier Populaire*）

（一）誕生與運作

⁶⁸ 大衛·哈維 著，閻嘉譯 譯，《後現代的狀況：對文化變遷之緣起的探究》，頁 420。

⁶⁹ 田延，〈從「政治美學化」到「美學政治化」——重讀阿爾都塞的文藝評論〉。見 <https://kuaibao.qq.com/s/20191220A04CRN00?refer=spider>

1. 誕生

1968年5月1日，在得到法國政府的批准下，法國總工會、法國共口黨和統一社會黨在巴黎的巴士底共和廣場舉行了大規模遊行，這是法國政府十四年來批准的**第一次最大規模的五一示威遊行**。自此拉開了「五月風暴」的帷幕。

70

5月2日 Nanterre

大學有 100名學生集會參與了反越戰示威，校方召來防暴警察 (CRS)，學生遭到防暴警察鎮壓。越來越多的示威者加入抗議防暴警察逮捕學生，防暴警察釋放催淚彈導致更進一步的衝突，經過幾個小時的激戰後，有 60名學生被捕，2名警察受傷（受傷學生人數無法統計），最後大學決定關閉。

5月3日

學生抗議學校關閉，於是爆發了學生與防暴警察的大規模衝突。⁷¹

之後越來越多的學生包括巴黎索榜大學的學生也加入示威活動抗議。學生們在晚上和警察打得很兇，好像戰爭一樣，可是白天卻不一樣，警察都不見蹤影，治安很好，街道上會有一種節日的感覺，學生們遇到一個素不相識的人會覺得對方是朋友、同志，十分的興奮。⁷²當時的戴高樂政府一開始採取強硬的態度鎮壓，暴力衝突引發各界不滿，全國媒體的輿論基本導向學生指責警暴。

5月1

1日，學生號召工人加入罷工。5月13日，數十萬人（最高估計100萬，最低估計30萬）走上巴黎街頭舉行遊行，支持學生，聲討政府暴行。這是法國自二戰以來規模最大的一次群眾性遊行。⁷³ 1968年5月13日，正值導致戴高樂上台再度執政的阿爾及利亞暴亂十週年。選擇這個日子舉行大規模示威遊行，本身就是具有鮮明的反戴含義。運動自此進入高潮，加入的人不再限於學生，還有工人、市民等，而這個時候戴高樂仍主張強硬政策，按照原計劃出訪羅馬尼亞。

⁷⁰ 「五月風暴」的導火線被認為是 1968 年 3 月 22 日的 Nanterre University 事件。該大學成立於 1964 年，應二戰後激增的中產階級學生人口而興建，座落於廢棄的工業區，環境十分惡劣。學生期初對校方諸多的管理方式不滿（比如宿舍的性別管理），因當時社會反越戰情緒高漲，很多學生參加反越戰遊行。1968 年 1 月召來特勤人員進行搜證，激起學生反彈，校方召來鎮暴警察鎮壓學生導致情勢一發不可收拾。1968 年 3 月 18-20 日，巴黎學生舉行反美侵越遊行，並襲擊了美國新聞處等一些美國機構。3 月 22 日晚間得知有五位同志被以反越戰的罪名關起來，學生決議採取激進行動施壓救人，當晚學生登上行政大樓、衝開大門，佔領大樓，數百名學生徹夜留守，討論大學和國家的關係，階級統治和身心壓抑，以及權力本質的問題。翌日清晨，學生被鎮暴警察驅散。但三二二事件已然化學反應出新的情緒和經驗，形成新的學生力量，成為之後五月革命的先導。五月的重要領導者之一——龔本第就是從這一事件中脫穎而出。見安琪樓·夸特羅其和湯姆·奈仁著，趙剛譯，《法國 1968: 終結的開始》，頁 7。

⁷¹ Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p78.

⁷² 孫佳雯，〈專訪潘鳴嘯：經歷五月風暴的漢學家，如何思考傘運、文革和習氏施政？〉，端傳媒 專欄文集 <https://theinitium.com/article/20180625-opinion-michel-bonnin-may-1968/>，2018 年 6 月 25 日。

⁷³ 和平、王軍，《世界青年運動史論》（北京：中央編譯出版社，2008），頁 126。

大眾工作坊正是在運動抗爭進入最激烈的階段誕生的。5月14日法國國家高等美術學院的一些學生佔領了學校的畫室，並製作了第一張海報。（見圖十二。）



圖十二 三個單詞分別是「工廠」、「大學」和「聯盟」

學生們決定以海報當作抗爭的武器。5月15日罷課的學生們聚集在一起，在全體會議之後發布了工作坊的綱領，綱領清晰地表明了藝術在抗爭中反對資本主義和鎮壓的立場，之後他們還在綱領中加入一些關於藝術家在日益變化的社會所應扮演角色的說明。綱領中寫道：

我們為什麼要繼續這一鬥爭？我們在和什麼做鬥爭？我們是在和一個階級統治的大學作鬥爭，我們要在下面所有領域之中組織這一鬥爭：

1. 我們批判社會制度，這一制度在教育的每一個階段起作用，損害著工人階級的孩子和貧苦農民的孩子的利益，從小學到大學，皆是如此。
2. 我們批判教育內容的空洞化，也反對其教學方式。因為現有的教學內容和教學方法的組織，都是為了保證這一體系生產出既對知識，也對社會和經濟現實缺乏批判意識的人。
3. 我麼批判社會期待知識分子與技術官僚一起，成為資產階級經濟生產體制的看門狗，以確保每個人滿意於他現在所處的位置，尤其是當他出於被剝削地位的時候。⁷⁴

⁷⁴ 譯自 Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p205.

5月16日，一些學生和校外的藝術家加入並決定永久性地佔領學校的一些畫室作為工作室並命名為大眾工作坊(Atelier Populaire)，在工作室的入口貼上字樣為「大眾工作坊——是 (ATELIER POPULAIRE OUI)，資產階級的工作坊——否 (ATELIER BOURGEOIS NON)」。

2. 運作

大眾工作坊是以集體的形式生產海報的，採用直接民主的組織和運作方式，最高權力機關是全體會議(General Assembly)。所有的決策和計畫需經全體會議通過。工作坊每天晚上都會召開一次全體會議，討論海報的設計和內容以及當下所有的政治問題。每個人都要提交來自大家的批評以促進個人工作。討論時，大家就以「政治理念是否合理，海報是否能很好的傳達這一政治理念」的標準來投票生產什麼樣的作品。⁷⁵工作坊在組織運作時還總結了工作中應該避免的一些事情，比如減少無意義的討論以免浪費時間、不使用語意模糊、字數過多的標語、充分理解項目後再投票。⁷⁶這樣是為了讓作品反應抗爭的真實情況和大家的訴求。同時，在設計海報時他們還會考慮是否可以代表全體抗爭的利益，而不是個別領域的利益，口號應該激起抗爭者的真誠 (sincerity)、幻想、(fantasy)和想像力(imagination)。在投票環節，設計的海報只要有一個人反對就會被淘汰，因此一張成功印刷和張貼出去的海報大概會有十張設計稿被否決。一旦進入製作環節就需要連夜趕工了，大眾工作坊是二十四小時輪班制，即使在全社會罷工罷市罷課的情況下，他們也要加班加點製作海報服務於當時的鬥爭。

運動期間參與到工作坊工作的人數有一萬多，包括學生、藝術家和群眾，人員

⁷⁵ Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p34.

⁷⁶ Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p36.

流動也很頻繁，出席全體會議的人數多則幾百人、少則幾十人，會議的目的就是決定第二天上什麼海報。他們每天必須及時、大量的生產海報，一些中學生和工人會被分配去貼海報，他們一般趕在清晨天亮之前將海報貼到大街小巷、工廠、學校或者街壘上去。海報不署個人的名字，有的時候打上「大眾工作坊」的印章，有的時候因為時間緊急印章也不會打，因此可以視為匿名的。

為了能夠大量的印刷，他們採用了絲網印刷術，這在當時是很少見的，在法國藝術圈很排斥這種技術因為他們很多人覺得這是美國大眾文化里的東西，但因為考慮到製作速度和大規模生產，他們還是採用了這一技術。⁷⁷從五月中到六月底，大眾工作坊總共設計了將近八百多種海報，有的印刷量高達三千份，張貼遍佈整個巴黎，甚至貼到了外省，驚人的數量和規模跟絲網印刷術是分不開的。而且絲網印刷術所需材料較少，這也運動節省了不少成本。⁷⁸

另外大眾工作坊在運作和生產中一直堅持反對資產階級文化的這一原則，他們選擇站在工人一邊，反對資本主義的各種壓制，因此在海報的設計上他們很重視工人的建議。⁷⁹在他們看來當下的秩序是資產階級文化和資產階級藝術，統治階級賦予藝術家特權，從而將藝術家和工人隔開，這種文化讓藝術家生活在製造的自由幻覺遠離真實。⁸⁰

參與大眾工作坊的藝術家的政治立場各不相同，有無政府主義者、毛主義者和親法共的共產主義者等，其中有一部分藝術家來自巴黎非常有影響力的藝術團體——「青年畫家沙龍」（*Salon de la Jeune Peinture*）。⁸¹「青年畫家沙龍」的成員很多都是毛主義者，因此毛主義者在大

⁷⁷ Liam Considine, "Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire", 見

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

⁷⁸ Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p36.

⁷⁹ Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p34-35.

⁸⁰ Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p34.

⁸¹ 「青年畫家沙龍」與大眾工作坊在「五月風暴」中的活動研究見 Sami Siegelbaum, "The Riddle of May'68: Collectivity and Protest in the Salon de la Jeune Peinture" *Oxford Art Journal*, 35:1 (March, 2012), pp. 53-71.

眾工作坊的數量雖然不多，但影響可以說是決定性的。⁸²另外工作坊的聲明中那些「批評與自我批評，自己教育自己，工人主義」的理念來自工作坊的毛派藝術家，某種程度上，大眾工作坊的藝術表達可以說是毛主義在「五月風暴」的實踐。⁸³

（二）大眾藝術

「文革」的大眾藝術（pop art）美學對大眾工作坊的文宣產生了深遠影響，這些具有「文革」大字報風格的抗爭藝術品在運動展現出巨大的生命力，正如巴迪歐在分析「五月風暴」的「事件性」時指出：

這是所有真正事件的根本特徵之一。一方面，就藝術活動而言傳統的藝術形式和樣式已然有些老化過時。另一方面，相反，一種普遍的創造性（inventivité）自由恣肆席捲所有的戰鬥形式，催生新風格的招貼畫，它的靈感源自于大字報，類似於中國牆壁的大幅招貼，這種方式使它們在法國獲得更為特殊的形式。甚至改造遊行示威的形式的能力——它們的標語，它們的發明，它們的裝飾，也是與這一不可阻擋的創造性相關。

84

「文革」中開展的「紅衛兵美術運動」（1966—1968）⁸⁵與「五月風暴」中由法國國家高等美術學院學生和藝術家一起發起的大眾工作坊（Atelier Populaire）藝術運動都流露出Hal Foster所說的藝術「回歸真實」（return of the real）——真實的地點、真實的時刻、真實的日常生活環境（real site, real moment, and real environment in

⁸² 大眾工作坊中的毛主義藝術家名單整理見 <https://mp.weixin.qq.com/s/pc-bs8027314yBRk0cUXSw>。

⁸³ 關於大眾工作坊中的毛派藝術家的相關研究，見蔣洪生，〈反思 1968：讓想像力奪權〉，<https://www.xuehua.us/2018/07/05/>【反思 1968】-蔣洪生-让想象力夺权/zh-tw/。

⁸⁴ 阿蘭·巴迪烏（Alian Badiou）著，俞盛宙譯，〈思考事件的湧現〉，《中國美術學院學報》，頁 47。

⁸⁵ 相關研究見王明賢，〈紅衛兵美術運動〉，《二十一世紀評論》，期 30（1995 年），頁 75-88。

daily)；⁸⁶ 同時強調集體創作（見圖八、九）、反對突出個人（不署個人姓名）和權威，消滅資產階級文化思想；作為從「造反」/抗爭中誕生的藝術，無論是紅衛兵的大字報⁸⁷ 還是大眾工作坊的海報，都具有強烈的政治性：圖式上的元素醒目（字體粗、大，顏色以紅、黑為主），強調團結和聯合（見圖六、七），運用暴力的元素展示鬥爭的力量（見圖十、十一），用文字寫下「真實」發生的事來鬥爭和控訴（圖四、五），十分簡明、易讀，而這些藝術創作通過被張貼在街頭、牆壁重塑了城市公共空間的景觀（spectacle）、帶著強烈的政治空間擴張意識。另外「紅旗、文化革命、社會主義、人民」是大眾工作坊的海報經常運用的元素。

詹明信在後現代主義的文化產品，提到「個別主體的消失」使得形式上「個人風格的逐步消退」，而後現代的出現跟1960年代較年輕一代對現代運動中經典的敵視有關，視後現代主義為六十年代政治失敗的補償品。⁸⁸另外西方後現代主義理論家Harold Rosenberg

主張藝術到大眾中去、集體創作，藝術家們只有到大眾當中去，跳出「審美的圈子」才有真正的社會意義。這跟「文革」藝術所強調的視覺藝術與「人民」的聯繫、藝術家走「群眾路線」有類似之處。⁸⁹

⁸⁶ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (Cambridge: MIT press, 2011), p.62. Gao Minglu 認為「文革」的藝術呈現出「紅色波普」(red pop) 現象（強調真正意義上的人民創作，反映「真實」）是「文革」早期即60年代末期的幾年，也即是「紅衛兵美術運動」時期，進入70年代又回到了50年代的領導人崇拜、光輝歷史和快樂的生活——強調國家極權意識形態的社會主義寫實美學，於是引入了「三突出」原則，這一轉變從1968年中共建黨47週年之際決定推出一批藝術傑作以彰顯「偉大成就」開始。事實上1968年7月後紅衛兵因中央「上山下鄉」的指示而結束了「造反」生涯，見任知初，《「紅衛兵」與「嬉皮士」：歷史的試驗品、試驗者和試驗》（香港：明鏡出版社，1996），頁137-139。而大眾藝術工作坊的大眾創作活動在1968年6月27日因警察清場，政府重新控制學校而解散，Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p78.

⁸⁷ 關於大字報在「文革」時期的公共書寫研究見Pan Lv, *Aestheticizing Public Space: Street Visual Politics in East Asian Cities* (Bristol and Chicago: Intellect/University of Chicago Press, 2015), pp.26-28.

⁸⁸ 詹明信著，吳美真譯，《後現代主義與晚期資本主義的文化邏輯》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1998），頁19-37。

⁸⁹ 高名潞，〈論毛澤東的大眾藝術模式〉，《二十一世紀評論》（網絡版），期21（2003年）。



圖四



圖五



圖六



圖七



圖八



圖九



圖十



圖十一

二十世紀藝術的趨勢是從個性化藝術轉向大眾流行的藝術。西方大眾藝術的發展，跟1950年代美國大眾傳媒和商品市場經濟的發展息息相關，代表人物 Andy Warhol 的波普藝術（pop art）在觀念上打破了高級藝術與低級藝術之分，強調機械化和一體化，他在 1982 年訪問中國時看人們穿著整齊劃一的服裝覺得很酷，覺得當時的中國很波普（China was “C pop.”）。⁹⁰顯然大眾工作坊的藝術創作跟 Andy Warhol 的機械化是不同的，創作者們認為這種機械化帶來的無差別模糊了挑釁權威的政治意涵，於是他們採取了「文革」紅衛兵們「集體、手工」的創作方式以反對機械再現（mechanical representation）、專業化的工具和技能（specialised tools and skills），並以此抵抗被資本主義消費文化塑造的都市視覺空間。⁹¹無論是「文革」大字報還是大眾工作坊的海報都採用了版畫，在短時間內生產、複製而且造價低廉，迅速佔領公共空間，在運動中成為有效的文宣工具，這也正如魯迅所說：「當革命之時，版畫之用最廣，雖機匆忙，頃刻能辦」。⁹²不過中國「紅色波普」（紅衛兵美術運動期間）的短暫出現一樣，「五月風暴」之後，這種大眾集體參與創作的藝術又都轉向為個別藝術家的創作，重回專業化、展覽化的模式，公共空間的書寫權利受到嚴格的限制，藝術再次進入商品的流通邏輯中。

（三）海報分析

大眾工作坊的海報數量眾多，涉及的主題主要有：支持工人學生聯合的（見圖十三）、反對資本主義的（見圖十四）、反對戴高樂威權政府的（見圖十五），反對警察暴力的（見圖十六），反對美國聲援越南的（見圖十七），還有反

⁹⁰ 見 <https://www.nytimes.com/2008/08/03/arts/design/03cott.html>

⁹¹ Liam Considine, “Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire”, 見 <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

⁹² 引自李禧，〈試論魯迅的木刻情緣〉，《美術研究》，期 6（2013 年），頁 66。

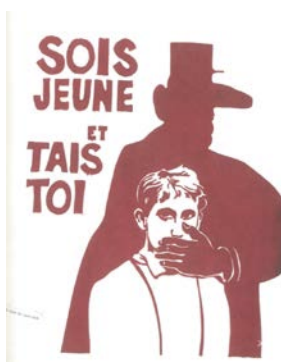
對驅逐外國學生、工人和記者的⁹³（見圖十八），反對都市化的（見圖十九），⁹⁴還有反對媒體控制和洗腦的，鼓勵運動團結的等等。



圖十三



圖十四



圖十五



圖十六

⁹³ 當時法國政府的統治者，認為運動很大程度上受到境外勢力操縱，比如運動領袖紅色丹尼因其德國猶太人的身分受到質疑，他在「五月風暴」期間去歐洲其他國家演講之後被法國政府拒絕再次入境，於是大眾工作坊製作了海報聲援紅色丹尼。見 Liam Considine, “Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire”, 見 <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

⁹⁴ 海報上寫著“Urbanism is political act, it must be at the service of the people.”當時法國的城市化十分迅速，造成了嚴重的城鄉矛盾。見喬治·杜比著，呂一民等譯，《法國史·下卷》，頁 1419-1426。60 年代的都市化被視為資本主義工業化以對空間的重構從而鞏固資本主義生產關係下的階級和權力的社會關係，而都市化危機則使人質疑城市作為一種生活方式，見 Edward W. Soja 著 李鈞等譯，《後大都市：城市和區域的批判性研究》，（上海：上海教育出版社，2006），頁 122-126。



圖十七

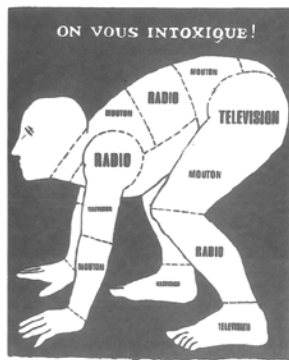


圖十八



圖十九

在反對媒體洗腦控制的海報中，標題為「你正在被毒害」的海報最為出名（見圖二十），這款海報的設計之後也常被借鑑（見圖二十一）。⁹⁵



圖二十



圖二十一

圖片上是一個匍伏的人，他已經不能控制自己，身體被分割成好幾部分，有的

⁹⁵ 為 2019 年香港「反送中」運動文宣。

部位叫電視 (television)，有的叫廣播 (radio)，有的叫羊肉 (mouton)，頭的洛林十字架 (十字架加了一橫) 是戴高樂政府的象徵。當年戴高樂用洛林十字架號召反對德國納粹的入侵，二戰結束後變成一種政治榮譽，同時也就成為戴高樂政府對法國合法化統治的象徵。

海報諷刺的是法國政府對媒體的嚴厲控制，電視 / 廣播成為統治和口實，個人可接受的信息完全是國家控制的。被動接受信息的人民實際上成為任人宰割的羔羊。Debord在《景觀社會》提到「圖像」是權力的話語，通過對「圖像」控制和生產，形成統治者想要的「景觀」，從而使人生活在虛假的世界里並在統治者的語言下為其服務。⁹⁷大眾工作坊的海報則是另一種「景觀」，跟統治的「景觀」相對抗。情境主義對大眾工作坊也產生了深遠的影響，特別是那些批評媒體的海報，很多標語都引用了情境主義的文本。⁹⁸

1968年6月27日，警察突襲了巴黎高等藝術學院的大眾工作坊，而參與者們也早預料這一天的到來，沒有抵抗、把工具和作品收拾好後，離開了他們戰鬥了一個多月的戰場。大眾工作坊的藝術運動可被視為「藝術」介入抗爭運動的一次示範，有效地支持了學生、工人的鬥爭。海報作為文宣起到連結大眾的作用，用文字和圖像發出被禁止的聲音，將更多人從資產階級的文化秩序中喚醒，除此之外大眾工作坊還排演木偶戲加強革命陣營的戰鬥力。⁹⁹同時，他們的工作理念和模式本身也是一種反抗和拒絕。

總結：從大眾藝術工作所生產出的海報來看，「五月風暴」這場運動具有明顯反對資本主義、美帝國主義和戴高樂主義立場。作為抗爭運動的文宣，海報的美術風格跟「文革」的大字報有諸多相似之處，鬥爭的色彩鮮明，毛主義藝術

⁹⁶ 喬治杜比著，呂一民等譯，《法國史·下卷》，頁 1544-1545。

⁹⁷ Guy Debord 著，張新木譯，《景觀社會》，頁 3-5。

⁹⁸ Elizabeth E. Guffey, *Posters: A Global History* (London: Reaktion Books, 2015), p.219.

⁹⁹ Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising*, p.

家在工作坊發揮了重要影響，大眾工作坊的運作和生產中的一些理念（「自我批評」、「集體創作」、去「個人化」等）明顯源自「文革」大眾藝術路線。

第二章 戈達爾與毛主義：「五月風暴」的紅色「戰鬥電影」

從上一章大眾工作坊的例子中了解到毛主義藝術家在大眾工作坊中發揮著重要影響，事實上「五月風暴」爆發前法國就湧現出許多毛派組織，而毛主義在法國的發展也未因「五月風暴」的結束而完結。¹⁰⁰作為法國新浪潮的代表人物，戈達爾的電影也深受毛主義影響。電影評論雜誌《電影手冊》將戈達爾在1968至1974年這段創作時期命名為「毛年代」，¹⁰¹「五月風暴」期間他曾全程參與「亨利·朗格魯瓦（Henri Langlois）事件」以個人行動介入現實政治。¹⁰²

¹⁰⁰ 高達樂（Claude Cadart）將法國毛主義的發展歷史分為四個階段：第一階段（1966年夏—1968年春），主要是越戰和「文革」引起的；第二階段（1968年5月）親毛派知識分子和理論家審慎觀察運動，而對法共失望的學生由共產主義學生聯合會轉向毛派後，多數傾向於激進的鬥爭路線，「文革」的紅衛兵是他們效仿的對象；第三階段（1968年6月—1972年2、3月）毛主義在法國的興盛時期，有組織的毛主義戰士同無組織的毛派理論家、知識分子並肩作戰；第四階段（1972年—1979年）有影響力的毛主義者主要是無組織的知識分子，有組織的毛主義者已經不能起主導作用。見高達樂（Claude Cadart）著，程印湘譯，〈法國式毛主義的類別與興衰1966-1979〉，《二十一世紀評論》，頁27。在今天仍活躍的毛主義力量，分別是成立於1979年的「馬列主義共產組織——無產階級之路」（OCML-VP），2002年左右成立的「馬列毛共產黨」（PCMLM），以及2015年由兩個毛主義團體合併而成的「毛主義共產黨」（PCM）。見蔣洪生，〈法國的毛主義運動：五月風暴及其後〉，《文藝理論與批評》，（2018年11月），頁27。

¹⁰¹ 張艾弓，〈讓-

呂克·戈達爾「紅色年代電影語言的激進試驗」〉，《理論前沿》期127（2016年），頁138。

¹⁰² 1968年2月，時任法國馬爾羅文化部長（André Malraux）解除了德高望重的法國電影資料館館長亨利·朗格魯瓦（Henri Langlois），引來法國電影界和文藝界的強烈抗議，抗議活動四起要求馬爾羅辭職，憤怒的影壇人成立了「捍衛資料館委員會」。4月21日馬爾羅恢復了朗格魯瓦的職務，然而卻以中斷資料館的政府資助作為報復，當時法國文化機構的官僚主義和家長制作風盛行，這一行徑再次遭到電影界和知識界的反彈。朗格魯瓦在納粹德國佔領法國期間一直致力於電影膠片的收藏工作，其中有不少電影孤本，他擔任館長期間吸引了很多影迷。可以說，沒有朗格魯瓦的法國電影資料館，很多人可能以後根本就不會走向電影道路，法國新浪潮的很多導演都是在他的電影資料館看片里成長起來，是名副其實的「電影資料館的孩子們」。於是在5月的時候戈達爾和另一名新浪潮導演特呂弗發起了阻止戛納電影節的行動，許多評委也響應辭職，5月19日官方被迫宣布關閉電影節。在這場捍衛電影資料館的運動中，特呂弗曾到索邦大學發傳單，因此「資料館事件」也成了「五月風暴」的導火索之一，同時學生的運動也深深地感染著這一批新浪

在戈達爾看來影像、政治和現實的界線是模糊的——甚至政治也可以是影像。¹⁰³於是戈達爾意識到政治與電影必須結合起來，因為人們對「現實」的理解是在日常生活中那些聲音和影像的衝擊下塑造的，聲音和影像不斷重複一套語言，讓身在其中的人被語言所控制，而這套語言就是政治的意識形態。如果說大眾工作坊通過將海報張貼到街道製造新的「景觀」對抗資產階級文化的「景觀」，那麼戈達爾則用電影生成新的意識形態反抗統治者塑造的政治真實。

（一）「戰鬥電影」（Le cinema militant）¹⁰⁴

在法語語境里「戰鬥電影」跟法國左翼電影運動是息息相關。法國左翼電影運動肇始與1936年的「人民陣線」（Front populaire），深受蘇俄「宣傳鼓動」（Agit-prop）演劇形式影響，1936年法共（PCF）委託進步電影人 Jean Renoir 拍攝影片《生活屬於我們》（*La vie est à nous*）以麻痺的敘事形式和不俗的宣傳效果催生了「戰鬥電影」的誕生。¹⁰⁵「五月風暴」前後的新浪潮電影是法國左翼電影運動發展的又一高峰。「五月」運動期間幾乎所有的電影常規製作都被終止，而「戰鬥電影」成為創作的主流。在當時的語境下，法國戰鬥電影人亦將1968年的「五月風暴」及其掀起的左翼文藝創作運動視作對大陸另一端正在開展的「文革」一個呼應。¹⁰⁶「五月風暴」爆發前法國「戰鬥電影」的理論基礎基本來自蘇俄，法共也視蘇俄思想為正統，因1956年蘇聯對匈牙利的鎮壓和法共關於阿爾及利亞殖民地獨立運動的曖昧立場，

潮導演，比如戈達爾的《法外之徒》里經典的盧浮宮狂奔明鏡頭展示了五月學運中的街頭激情。見祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968年「五月風暴」史況研究〉，《當代電影》，頁121-123。

¹⁰³ 林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁213。

¹⁰⁴ 「戰鬥電影」一詞，取自張艾弓，〈法國「戰鬥電影」的中國印記〉，《中國美術學院學報》。也被稱作「鬥爭電影」，見祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968年「紅五月風暴」史況研究〉。

¹⁰⁵ 張艾弓，〈法國「戰鬥電影」的中國印記〉，《中國美術學院學報》，頁5。

¹⁰⁶ 張艾弓，〈法國「戰鬥電影」的中國印記〉，《中國美術學院學報》，頁5。

使得蘇聯和法共的形象在法國左翼陣營內部撕裂，於是青年知識分子和藝術家紛紛擁抱更具活力、更具戰鬥性的毛主義思想，因此這時期的「戰鬥電影」深受「文革」影響，意識形態的關注度和重要性不斷提升，法國激進電影雜誌《電影美學》以「文革」為例，闡述意識形態產生巨大生產推動力：

強化無產階級專政的無產階級路線提出，生產關係的社會主義改造對發展生產力是必要的（中國無產階級「文化大革命」勝利之後的一個主要成果，將是刺激生產力的極大發展，這一點是與修正主義者的錯誤論斷截然相反的，修正主義者的觀點也是建基於西方冒牌「毛主義」者所易犯的唯心主義的錯誤，即將意識形態的改造與其經濟基礎斷然切斷）。

107

另一電影雜誌《電影手冊》自1968年起宣傳毛澤東思想，自1969年10月（第216期）起開始建立無產階級的電影批評平台，「主張電影應該為革命而創作，援引毛澤東『為人民服務』的主張」。¹⁰⁸「紅寶書」，〈在延安文藝座談會的講話〉、〈矛盾論〉和〈實踐論〉這些行文清晰、指向明確的著作受到法國青年的歡迎，也成為法國毛派的行動指南，並開啟以「文革」為樣本在法國本土複製的理論實踐。

「戰鬥電影」呈現出的戰鬥美學留下了深深的「文革」烙印，電影也因此成為「一個思考和改造整體社會實踐的場地，它作用於生活的狀況、世界的狀況以及社會的狀況，就其與意識形態、政治和經濟的關係展開提問」。¹⁰⁹同時電影通過建造觀眾現實的生存狀況而非觀眾所尋求的充滿替代滿足感的世界來「娛樂和操弄」觀眾，在不斷的教育和強化下賦予觀眾抵抗主流電影社會功能的認知態度，並召喚觀眾進行與自己社會關係相關的活動實踐，進而改造社會和人

¹⁰⁷ 引自張艾弓，〈法國「戰鬥電影」的中國印記〉，《中國美術學院學報》，頁7。

¹⁰⁸ 祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968年「紅五月風暴」史況研究〉。

¹⁰⁹ 熱拉爾·勒布朗著，張艾弓譯，〈戰鬥美學〉，《中國美術學院學報》，頁44。

的關係。¹¹⁰1970年代初，中國政府經由親中團體向法國輸出、傳播中國影片：《地道戰》、《地雷戰》，紀錄片《送瘟神》，「樣板戲」《紅色娘子軍》等，這些影片放映的片目與當時中國大陸獲准放映的片目保持高度一致，影片在法國左翼電影圈引起關注，「戰鬥電影」的影片中可以發現不少針對中國影片直接的模仿和間接的引用，比如1972年由Marin Karmitz拍攝的故事影片《以牙還牙》（*Coup pour coup*）。影片講述了服裝廠女工罷工並佔領工廠的輝坐在一位長者身旁，**听其庸說** 1936年「人民陣線」運動時期工人的革命家史，略顯圖解、刻板的風格很容易令人聯想到「文革」「樣板戲」中對無產階級革命過程中苦難的描繪。另外法國當時的毛派雜誌《如是》（*Tel quel*）、《電影手冊》（*Cahiers du Cinéma*）、《電影美學》（*Cinéthique*）就引進的中國影片組織了小範圍的討論。戈達爾對「樣板戲」發出溢美之詞——「只有在中國通過辯證戲劇實踐，同時實現了藝術上的完美和政治上的效果」，也有其他的電影人批評這是「不斷因襲模仿的低劣藝術品（art kitsch）」。¹¹¹戈達爾對這種「刻奇」（kitsch）風格的迷戀在其「毛年代」的創作期里展露無遺，筆者認為除了戈達爾對毛澤東「文革」革命路線的認同外（「樣板戲」是「文革」理論的成功實踐），「樣板戲」強烈的政治主導意識和程式化所帶來的宣傳效果與戈達爾對影像的理解（影像生產意識形態）息息相關。更直接地，在1973年總第224期的《電影手冊》發起了關於塑造「正面英雄人物」的討論。¹¹²「戰鬥電影」語言和形式的「文革」印記可以總結為：平面造型化趨勢，濃厚的說教色彩，個體的隱身和群像化的突出以及毛式語體的流行。

¹¹⁰ 熱拉爾·勒布朗著，張艾弓譯，〈戰鬥美學〉，頁43。

¹¹¹ 張艾弓，〈法國「戰鬥電影」的中國印記〉，《中國美術學院學報》，頁8。

¹¹² 關於《電影手冊》「戰鬥電影」中「正面英雄人物」的討論研究，見張艾弓，〈70年代法國《電影手冊》雜誌與「魯迅小組」及其「革命文化陣線」〉，https://mp.weixin.qq.com/s/uUNE_L2IIoHPjA9mBKy-8A。

跟「文革」時成立文化革命委員會和文化革命代表會議以產生革命領導機構一樣，「五月風暴」期間法國電影界成立了影視一體的三級會議——

「電影三級會議」，會議由導演、編劇、演員、技術人員、影評人及電影專業學生組成，於1968年5月17日在國立攝影與電影學校（ENPC）召開會議，號召爭取業內人士更大的自治權及改造現行電影體制，另外「電影三級會議」也號召國立攝影與電影學院和高等電影學院（Idhec）向佔領學校的抗議師生發放攝影器材，到街頭與工廠拍攝正在示威與罷工的場景，因此「電影」成為「五月風暴」的記錄者、參與者和戰士。¹¹³示威和罷工的短片（片長幾分鐘或十幾分鐘不等）在短時間內剪輯好後就會在大學或工廠放映，有的影片基本由運動現場的攝影照片和純粹的政治口號組成極具煽動性，這些短片就像「傳單」一樣「激起參與者的情緒」，因此「電影傳單」（Filmtract/Cinétract）成為「戰鬥電影」的最初形式。¹¹⁴「五月風暴」期間，戈達爾曾參與製作一部以靜態劇照的蒙太奇組合成的沒有配音的短片，片名叫《電影傳單》（Cinétracts），紀錄了五月運動中發生的各種事件。

「電影三級會議」的成立開啟了年輕影人的激進之路：第一個三級會議發出「徹底摧毀資本主義和布爾喬亞電影產業結構」的通告，電影技術人員響應通告開始了總罷工，會議隨即建立了與電影商業發行體系平行的放映、新聞發布網絡，並開展導演與普通民眾之間的大討論。5月21日，三級會議將電視納入隊伍，兩個電影學院（ENPC、Idhec）、電影人和電視人不再承認法國國家電影中心（CNC）的領導，決定成立一個統一的視聽學校，因為三級會議認為電影中心已經癱瘓。5月23日，三級會議對於視聽學校做了進一步規劃，確立消除「電影神話」的終極目標以提升全民視聽文化水平，另外消除「電影和電視兩個行業間的隔膜」以讓兩邊的從業人員能自由轉移。5月26日，三級會議遷至巴

¹¹³ 祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968年「紅五月風暴」史況研究〉，頁114。

¹¹⁴ 祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968年「紅五月風暴」史況研究〉，頁114。

黎郊區的「巴黎西部文化中心」，晚8點舉行集會討論「徹底改變法國電影產業結構的方案」，不同團體的電影人、電視人和記者總計約1500人參加提出大大小小二十來個議案並進行議案宣講，大會進行通宵的討論，當晚因與會人員和警方衝突引發騷亂，投票表決在次日（27日）6點進行。議案的核心內容：將電影和電視製作行業整合為一體；建立一個不由國家控制，而由電影各個行業（製片、發行、放映、出口、導演、表演）等技術人員組成的機構；要求國家在不實行任何監督的前提下對電影進行完全的資助；成立專門的電影技術學校，在教育制度之中普及影視嘗試；取消所有的電影審查制度。¹¹⁵

5月30日，戴高樂發表電視講話，宣布國民議會解散，運動進入低潮，「五月風暴」漸漸平息，6月4日「電影三級會議」就改革措施進行民意投票，結果未達成一致，隨著法國社會秩序走上正軌，三級會議的活動並未像「五月」時期那樣激進。「五月」之後存活的幾年中衍生出許多組織繼續進行「戰鬥電影」的實踐與探索，其中比較引人注目的是毛派組織：以戈達爾為核心的吉加·維爾托夫小組（Groupe Dziga Vertov）和让—德尼·博南（Jean-Denis Bonan）領導的「電影鬥爭」小組（Cinélutte）。¹¹⁶《電影手冊》1968年8月號刊登了《「電影三級會議」宣言》以帶有毛派色彩的言論號召電影界人士在「兩條戰線作戰」（Lutter sur deux fronts）¹¹⁷——「呼籲建構新的電影體制、組建新的團隊，將鏡頭對準學生運動和罷工者」，於是這些電影工作小組在70年

¹¹⁵ 以上整理自祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968年「紅五月風暴」史況研究〉，頁123。

¹¹⁶ 其他的電影工作小組有：法國共產黨組建的蒂娜的「迪納第亞合作社」（Dynadia，後改名為Unicité）、克里斯·馬克領導的「新作品促進會」（S.L.O.N.，1974年後改名為I.S.K.R.A.）、勒內·沃蒂埃（René Vautier）領導的「布列塔尼電影制作中心」（Unité de production de cinéma Bretagne）、羅歇·路易（Roger Louis）領導的「凱巴—斯考顏色」（Crépac-Scopcolor）、吉爾·納多（Gilles Nadeau）的「紅色電影」（Cinéma rouge）、由克里斯·馬克領導的「新作品促進會」（I.S.K.R.A.）和樊尚·皮爾（Vincent Pinel）領導的「勒阿弗爾文化中心電影處」（Unité cinéma de la Maison de la culture du Havre）、让—米歇爾·卡雷（Jean-Michel Carré）領導的「沙砾」（Grain de sable）、亨利·莫利尼（Henri Moline）和吉·卡瓦尼阿克（Guy Cavagnac）領導的「南部電影」（Ciné-oc）、由巴黎第八大學電影系教師組成的「樊尚電影小組」等。見祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968年「紅五月風暴」史況研究〉，頁135。

¹¹⁷ 最早出現於影片《中國姑娘》的媒體宣傳手冊，指的是「在好萊塢-羅馬電影城-莫斯科影城-倫敦松林影城的電影壟斷帝國之外，打造出兩到三個越南，在經濟與美學兩個領域雙線作戰，創造出民族的、自由的、兄弟同志般友誼的電影」，後指政治與美學兩線的作戰。見張艾弓，〈讓-呂克·戈達爾「紅色年代電影語言的激進試驗」〉，頁147。

代仍遵循「戰線」、繼續著戰鬥，同時也對「五月風暴」這場革命行動進行反思。工作小組主要由專業或者非專業的電影人組成的具有合作性質的組織或團體，體系比較鬆散、主張集體導演創作，也被稱為「合作社電影」。¹¹⁸「戰鬥電影」在生產和組織方面也顯現出「文革」當中的一些觀念特徵，比如集體署名（影片只打上電影小組的名字），拒絕商業模式、自辦發行和放映，「扎根」（*établi*）的概念（毛派電影人響應「文革」所提倡的長期扎根基層，有的放下手中的攝影機進入工廠、田間，隱姓埋名做職業革命者，有的關注、拍攝底層勞工的困窘與抗爭），戰鬥電影工作小組內部或者影片內容上強調批評與自我批評及思想批判、權力鬥爭（特別是那些致力於將創作團體演化為一個政治組織乃至黨派的，比如《電影手冊》雜誌的編輯在內部「魯迅小組」（*Groupe Lou Sin*）的基礎上聯合其他毛派文藝團體創建「革命文化陣線」（*Le Front culturel révolutionnaire*）以打造一個「真正的馬列主義政黨」），¹¹⁹學習大眾、服務大眾（「電影鬥爭」小組以〈在延安文藝座談會的講話〉為理論框架，從大眾身上學習，比如直接拍攝政治或工會的炙熱鬥爭與抗爭運動共進退）。¹²⁰

總結：法國「戰鬥電影」在「五月風暴」在新浪潮電影中最初以「傳單電影」得以壯大，運動結束後由「電影三級會議」衍生出許多工作小組，其中影響力大的毛派電影人繼續以「文革」路線繼續戰鬥，無論是語言形式與內容還是生產組織方式均有「文革」的印記。事實上法國新浪潮影人（比如 1956 年享有新浪潮之母之稱的 *Agnès Varda* 造訪新中國，並拍攝影片《北京星期天》（*Dimanche a Pékin, 1956*），和左翼知識分子一樣對「新中國」抱有濃厚的興趣，「文革」的經驗更是在他們心中激盪起無產階級革命的新希望，「電影」

¹¹⁸ 「戰鬥電影」另外還有一部分是極左派的精英知識分子的電影，代表人物有戈達爾（後隨著工作小組解散繼續拍片）、瑪麗·史特勞普和丹妮·蕙麗叶夫妇以及克里斯·马克。見祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968 年「紅五月風暴」史況研究〉，頁 136。

¹¹⁹ 張艾弓，〈法國「戰鬥電影」的中國印記〉，頁 12。

¹²⁰ 里夏爾·科龐 著，吳亞楠 譯，〈「電影鬥爭」小組與「文化革命」〉，頁 26。

變成新的戰場和鬥爭工具。不過隨著「四人幫」倒台、「文革」結束，革命的參照似乎隨即消失，1976年左右各種電影工作小組也相繼解散，激進的電影人並未因參照的消失而放棄「反對資產階級電影」的主張，反思「五月」後繼續探索激進電影美學理念以對抗資本主義新一輪的壓迫。「文革」作為國際共產主義運動的一部分，其「群眾意識形態鬥爭」的文化革命理論在「五月風暴」中引起反響，電影作為社會生產實踐的一部分，隨著「影像」生產比重的日益增加，自然成為意識型態鬥爭的重要場所。法國新浪潮激進左翼影人受到「文革」啟發，開始賦予電影政治主導性並嘗試打破資本主義的生產方式，以重建影像的意義。下一節以戈達爾毛派時期的創作為例，特別是吉加·維爾托夫小組的「戰鬥電影」，分析「文革」經驗如何塑造「戰鬥電影」「新感性」。

（二）作為毛派的戈達爾

1. 吉加·維爾托夫小組（Groupe Dziga Vertov）¹²¹

吉加·維爾托夫小組成立於1968年，是以戈達爾為核心的五人電影工作小組，其他四名成員分別是：让-皮埃爾·高蘭（Jean-Pierre Gorin）、热拉尔·馬爾丹（Gérard Martin）、纳塔麗·毕亞爾（Nathalie Billard）、阿爾芒·馬可（Armand Marco）。自從1967年拍攝《中國姑娘》（*La chinoise*, 1967）以來，戈達爾就與馬列主義——法青共聯盟的毛派分子有所接觸，拍攝《英國之聲》（*British Sounds*, 1969）及《真理報》（*Pravda*, 1969）時，這些毛派分子都曾參與共同合作。自《東風》（*Vent d'Est*, 1970）之後，原來的共同合作終於有了正式的組織形式，他們組成了一個以蘇聯導演吉加·維爾托夫小組為名的新團體，讓皮埃爾·高蘭是這個團體的主要領導人也是戈達爾在拍攝《中國姑娘》時最先接觸到的一個毛派青年。選擇吉加·維爾托夫為新團體的名稱，意味不僅要突破好

¹²¹ 吉加·維爾托夫小組的電影在線資源見 http://www.ubu.com/film/dziga_vertov.html。

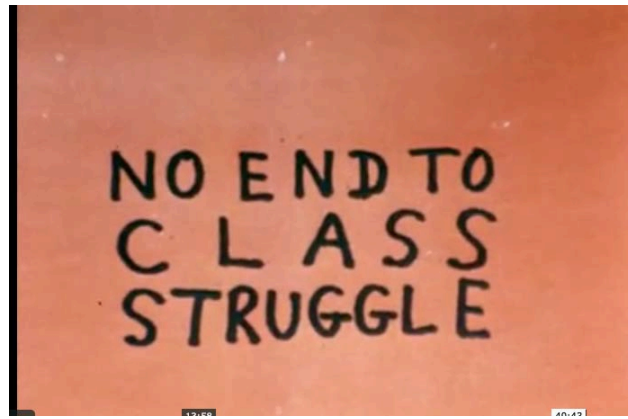
萊塢的傳統，而且也要突破以愛森斯坦馬首是瞻的蘇維埃電影傳統。依他們看來，1924年艾森斯坦拍攝的是有關戰艦波將金號叛變的歷史電影，而沒有分析當時蘇聯內部鬥爭的狀況，即代表了蘇聯電影一個決定性的挫敗。¹²²以吉加·維爾托夫小組名義創作的作品一共九部（除上述的《中國姑娘》），另外六部分別是：《一部平淡無奇的影片》（*Un Film comme les autres*，1968）、《戰鬥在義大利》（*Lotte in Italia*，1969）、《弗拉基米爾與羅莎》（*Vladimir et Rosa*，1970）、《直至勝利》（*Jusqu'à la victoire*，未完成）、《一切安好》（*Tout va bien*，1972）、《給簡的信》（*Letter to Jane*，1972）。

其中《一部平淡無奇的影片》的類型是「電影傳單」，主要是「五月風暴」的真實影像配上學生和工人對話的現場錄音。《英國之聲》探討的主題是聲音，以及如何運用聲音來對抗由Union Jack公司所提供的有關英國的影像。紀錄性影片中影像與聲音之間的固定關係——影像是用來肯定聲音所代表的真相——正是這部影片所要打破的，因為資本主義正是通過這種手段生產影像來增強「景觀」控制。而戈達爾要做的則是通過將「正確的聲音」與那些未提供社會正確意象的影像及聲音的排列組合，使得兩者形成緊張對抗的關係，從而促使觀眾進一步反省，而「正確的聲音」顯然來自毛派的觀點對資本主義社會的分析。¹²³《英國之聲》的結尾宣讀了「戰鬥電影」的宗旨是走進「人民群眾」、從「人民群眾」的角度拍攝，聲稱「意識型態」的教育和鬥爭功能，並引用毛澤東〈丟掉幻想，準備鬥爭〉中的論述「鬥爭，失敗，再鬥爭，再失敗，再鬥爭，直至勝利——」

¹²² 吉加·維爾托夫對這個團體而言，有它雙層意義：一、他遠比愛森斯坦更堅持：作為一個導演，必須是以社會當前的階級鬥爭狀況作為他的主要關懷；二、維爾托夫強調「拍攝之前的蒙太奇」的重要概念，這種觀念要比愛森斯坦著作中的蒙太奇觀念更為切近這個團體實際的電影工作經驗。見林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁16-17。

¹²³ 林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁15。

這就是人民的邏輯」，畫面中一隻沾滿鮮血的手在《大海航行靠舵手》（在《東風》和《戰鬥在義大利》中也有引用）的音樂中舉起紅旗，最後影片以「將階級鬥爭進行到底」（見圖二十二）和拳頭穿透國旗的動作（見圖二十三）回應開頭提到的「資本階級用影像構建自身」。接下來拍攝的四部影片與《英國之聲》也非常相似：《真理報》（討論捷克）；《東風》（討論革命問題）；《戰鬥在義大利》（描寫義大利一位年輕的女革命鬥士試圖理解 “*all the ideological bases of which I am made*” ，她的分析基於深受毛澤東思想影響的阿爾都塞所寫的〈關於「意識形態國家機器」的說明〉一文），片中這名革命女青年朗讀毛澤東文集的畫面時常出現（見圖二十四）；《弗拉基米爾與羅莎》（以芝加哥陰謀大審判為主題）。¹²⁴



圖二十二

¹²⁴ 林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁 16。



圖二十三



圖二十四

《直至勝利》是吉加·維爾托夫小組進行電影實驗的一個高峰，討論的是巴勒斯坦人解放運動的影片，1970年上半年工作小組赴約旦實地拍攝，然而影片所提出來的分析（巴勒斯坦解放運動的勝利）卻因1970年九月事件（巴勒斯坦人的革命行動遭約旦陸軍所擊潰）不得不放棄拍攝。¹²⁵此時法國的毛派運動已逐漸陷入分崩瓦解的境況，吉加·維爾托夫小組影片的毛派觀點開始出現理論困境，《弗拉基米爾與羅莎》算是吉加·維爾托夫小組真正意義上的最後一部毛主義作品，同時也是最弱的一部。

¹²⁵ 林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁17。1974年戈達爾將《直至勝利》拍攝的部分影像用作影片《此處和彼處》（*Ici et Ailleurs*, 1974）的材料。

1972年戈達爾則與高蘭聯手執導了一部商業電影《一切安好》，採取了明星制度（影片選用了著名左派電影明星伊夫·蒙和簡·芳達），並通過講述工廠罷工的故事為實例進行探討「五月風暴」的「主體性」以及對法國政治產生的影響，**重點**提出知識分子與革命之間關係的問題，此時毛派政治立場和觀點已經不明顯。在《一切安好》的商業傾向遭受批評後，1972下半年戈達爾與高蘭再次合作拍攝《給簡的信》，內容是透過簡·芳達在越南實地拍攝的一些照片（當時越戰還在進行中）的分析，全片只剩下不斷重複的照片和分析的聲音，完全放棄「虛構」變成徹底的散文電影（**Essay Films**）¹²⁶，聲畫衝突的效果發揮到極致。完成該片的拍攝後吉加·維爾托夫小組也隨之解散了，戈達爾延續《給簡的信》的拍攝思路偕同密耶維爾設立了名叫聲影製作社（**Sonimage**）的製片公司，公司的名字是由聲音（**son**）與影像（**image**）兩個字組成，聲影製作社重視錄影技術強調主體性與生產，對「主體性」的強調正式取代了吉加·維爾托夫小組以闡揚毛派政治觀點為主的影片風格，戈達爾將這樣聲畫拼貼的散文電影創作持續至今。因此本文討論的影片主要是吉加·維爾托夫小組帶有強烈毛派觀點的影片。

不同於「五月風暴」中那些「急切為拍攝的政治電影尋找一套新的發行途徑」的激進影人，吉加·維爾托夫小組提出口號：「問題不在於拍政治電影，而是在於如何政治化地拍電影」，在戈達爾看來，如何「生產」才是拍攝政治電影更基本的問題，因此吉加·維爾托夫小組的作品「全面地探索生產過程的每一個層面」以在「影像生產的每一個層次」取得「某種自主性的可能」。¹²⁷對「生產關係」看重的思想來源於「文革」中所強調的「生產關係」優先於「生產力」的理念，這種「唯意志論」也正是激發「五月風暴」「讓想像力奪權」的「烏托邦」動力。阿爾都塞在〈論生產關係對生產力的優先性〉提出「在構成了某

¹²⁶ 關於戈達爾對散文電影的理解，見 <https://www.douban.com/note/202004710/>。

¹²⁷ 林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁 12-18。

種生產方式的生產力和生產關係的特定統一體中，是生產關係在現有生產力的基礎上並在其規定的客觀限度內起決定作用」的論點，他認為毛澤東領導的革命實踐本身就是這一論點的有力證明，批判蘇聯隨後的「計畫」「自由化」則是陷入「生產力決定」的歷史「宿命論」，這將導致「革命」的多餘從而走向「經濟主義」的資產階級意識形態。¹²⁸基於這一認同，戈達爾在對「科技」與影像之間的關係保持著清醒的認知：「不管是電影科技，或是環繞在電影科技周圍支持這些電影科技的各種論述，根本都是意識形態」，「在每一個影像里，我們必須知道是誰在說話」；「電影並不是現實的反映，而是這一反映的現實」，「電影是在建構意義，而不是體現（先已存在的）意義」；「在決定影像意義的各種體制之外，任何一個影像都不可能擁有它獨特的生命」。¹²⁹因此，吉加·維爾托夫小組堅決主張將一部影片加以組織起來的蒙太奇，而不是獲得正確視覺再現的任何一個先已存在的現實的觀念具有真正的優先地位。¹³⁰

戈達爾在1967年拍攝的《中國姑娘》一片里所勾勒的毛主義及其批判的問題，大體上決定了吉加·維爾托夫小組所拍攝的影片：比如影片認同的「不斷鬥爭」、「暴力革命」，反對的「修正主義」等，探討的「知識分子與革命之間的關係」、「階級矛盾」、「革命的主體性」等——

這些都是吉加·維爾托夫小組創作中一直關注的問題，而工作小組影片在理論和意識形態的層次上均以毛主義為基本觀點和立場，因此影片所提供的經驗教訓也是毛主義內涵的延伸。《中國姑娘》並不是講述「五月風暴」的電影，這部拍攝於1967年的影片卻成了「五月風暴」的序曲，預示了事件的發生和發展。

¹³¹電影講述了五名巴黎青年受到「文革」啟發，討論如何將暴力革命的經驗引入法國。1967年是名副其實的「中國年」，「中國」佔據各大法國主流媒體的

¹²⁸ 路易·阿爾都塞 著，吳子楓 譯，〈論生產關係對生產力的優先性〉。見 https://mp.weixin.qq.com/s/sbGB_eXZPRIANUKfRU89zg。

¹²⁹ 林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁 131-135。

¹³⁰ 林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁 140。

¹³¹ 張艾弓，〈讓·呂克·戈達爾「紅色年代電影語言的激進試驗」〉，頁 138。

頭條。¹³²這也是戈達爾拍攝《中國姑娘》的原因之一，他認為「中國」是六十年代的一個範例，在各種問題上提出了獨特的解決辦法，¹³³「五月風暴」顯然成為影片的證明。這部「68」前的作品就像一部革命行動指南，而「68」後的吉加·維爾托夫小組創作可以說是《中國姑娘》的延續和具體化。

而影片形式上，為了明確意義強化說教色彩，戈達爾為「戰鬥電影」提出更為激進的命名——

「電影黑板」，影片宛若教學幻燈片直接將一篇論文轉譯成講稿，觀眾的觀影體驗就像進課堂上課，動感的影像螢幕化成書寫的黑板而影片變成具有「自主意識的老師」在黑板上寫下標題以突出重點。另外戈達爾受到「文革」樣板戲將戲劇引入革命電影的啟發，採用布萊希特戲劇的敘述方式：打破觀眾「認同」，形成「間離」效果使觀眾積極參與影像建構意義的過程、思考「為什麼要這樣拍電影？」，因此電影製作背後的技术問題開始在傳統敘述問題之後浮現。總之，戈達爾的「電影黑板」將電影視覺語言平面化，通過字幕的添加、聲畫的剪拼，形成一套指意明確的符號系統；並借用小說分章節的形式和布萊希特的戲劇打斷敘述，拒絕好萊塢式電影「白日夢」及其塑造出的愉悅感。「68」後戈達爾將電影不同層次的問題拉平，形成一套公式：「虛構=說謊=欺騙=再現=幻想=神秘化=意識形態」，¹³⁴戈達爾則運用與此完全相反的一套幻覺、意識形態和美學方法跟佔據「統治」地位的資產階級電影的幻覺、意識形態和美學方法抗爭，這種在電影中反電影的理念跟Guy

Debord提出的「反抗電影對於情境的反建構傾向」的內在邏輯是一樣。¹³⁵跟「文革」文藝「三突出」原則相似，「電影黑板」在刻畫資產階級或修正主義的人物形象時，其謊言和背後的動機都顯而易見，而真正的革命者在講話時則述說

¹³² Terence Man Tat Leung, "French May'68, 'China', and the dialectics of refusals in films and intellectual cultures since 1960s", p.42.

¹³³ 理查德·沃林 (Richard Wolin) 著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與 20 世紀 60 年代的遺產》，頁 115。

¹³⁴ 彼得·沃侖 著，陸韓臻 譯，〈戈達爾與反電影：《東風》〉，頁 82。

¹³⁵ 居伊·德波著，叢峰

譯，〈在電影中反電影〉。見https://mp.weixin.qq.com/s?_biz=MzA4ODYyMDIwNQ==&mid=402388472&idx=1&sn=974a3ffa8907bfb256677190caa8a64&scene=21#wechat_redirect

的是「真理」。這種極端化的表現形式實則是一系列激進政治訴求的表達，吉加·維爾托夫小組的創作希望借助這種直接、高效的方式，生產出另外一套對抗的意識形態。接下來以影片《中國姑娘》和《東風》為例，具體分析「68」前後戈達爾在「戰鬥電影」中「文革」經驗的實踐。

2. 「68」前：《中國姑娘》

這部拍攝與1967年的影片，用毛主義的觀點分析和批評當時法國戴高樂總統統治下的資本主義社會，並將「文革」的經驗作為法國當下問題的解決方案進行討論，同時該片也反映了當時毛主義和「文革」在法國的境遇。《中國姑娘》奠定了戈達爾加入吉加·維爾托夫小組時期「戰鬥電影」的美學風格，為加強思辨性，影片通過聲畫的拼貼及章節標題宣傳毛派觀點，揭露資本主義的影像幻覺同時也指出了革命經驗實踐的困境。

影片的思辨性來自於主角們的討論和分析，而拼貼的聲畫材料基本來自真實的事件，這些拼貼就像是論據，促使觀眾積極思考、使用論據完成論文的書寫。《中國姑娘》保留了部分故事性以讓主角們展開革命理論的實踐。影片的主角是一群激進的青年，他們分別是哲學系學生維羅妮卡（她也是銀行家的女兒）、由戈達爾自己飾演的青年演員吉羅姆、從鄉村到巴黎做女傭的伊沃娜還有另一名大學生亨利和畫家基里洛夫，這五人聚在一起組成了名叫「亞丁—阿拉伯」的馬列主義學習小組，主要是研究毛澤東關於「文革」的理論。影片開場亨利的一段獨白展示出鮮明的毛主義立場：

一方面，法國勞工階級在政治上既無法團結，也不會為了爭取12%的加薪而加入戰鬥的行列。在可預見的未來，歐洲資本主義也不會爆發戲劇般的危機，讓勞工大眾為了他們生死攸關的利益而進行革命性的總罷工或武裝起義……另一方面，如果沒有群眾革命行動的戰鬥和逼迫，資產階

級絕對不會放棄權力。因此，社會主義策略的主要問題，乃是如何創造可以與資產階級進行攤牌並贏得此一決定性關鍵的客觀條件。¹³⁶

北京廣播電台傳來「紅衛兵」最新的行動消息，於是五人學習小組展開了分析和討論。接下來，影片就對法共、蘇修和美帝國主義提出強烈的批評，亨利參加文化大革命的集會被法共打傷（維羅妮卡安慰他說被敵人反對不是壞事因為跟敵人劃清界線了），吉羅姆在鏡頭前用戲劇化的表演再現1967年莫斯科紅場事件¹³⁷中用繃帶裹臉進行抗議的中國留學生，表達對蘇聯的憤怒（見圖二十七，之後伊沃娜也通過扮演弱小無助的越南姑娘向柯西金求助來諷刺蘇聯的修正主義，表現方式也是戲劇性的）。接著女傭伊沃娜在清洗碟子的時候說：「1967年的法國就有點像這些髒碟子」（見圖二十八），於是對著鏡頭自述：



圖二十七



圖二十八

就在靠近格勒諾布爾的一座農場，這是一個小村莊，夏天五點起床，冬天七點起床，我的生活，然後去擠牛奶……64年來到巴黎，做女傭，幹了三年了，這裏（指的是伊沃娜和學習小組待在一起的公寓）蠻好的，因為在頂層，光線好又通風……你知道我過去常在怕西附近工作，然後在奧特伊附近，在那些資產階級家庭，富人區的大房子裏一般都在一

¹³⁶ 引自林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁 60-61。

¹³⁷ 1967年69名留歐師生經蘇聯回國參加「文革」，在莫斯科停留期間學生們順道去紅場瞻仰列寧遺容，因學生準備將斯大林的花圈抬到列寧墓遭到蘇聯軍警的制止，學生默哀結束後高喊「打到蘇修」的毛主席語錄並高唱《國際歌》，隨之遭到蘇聯軍警的武力制止導致學生受傷。

樓，總是很黑，我必須在黑暗中清掃，地鐵已經漆黑了，我從一處黑暗來到另一處，老是黑乎乎的，晚上幹完活還得回到漆黑的地鐵。可在這裏，大家交談、討論，對我來說非常明亮。我過去在農村擠奶的時候也時常交談，但大部分都是跟自己。在農村女性很容易迷失自己。對，沒錯我也賣過淫的，將近一年……存錢就買了車。缺錢的話我還會做的。這就好比亨利的紅衛兵報賣不出去或者維羅妮卡沒有哲學課教時。我知道這是一個矛盾。我是正確處理「人民內部矛盾」的活生生的證據。我不是那麼信任蘇聯人，當我們高喊：「美國佬，殺人犯！」，他們所能回應的只是：「紅衛兵，殺人犯！」所以我不信任他們。馬列主義？下定義？你知道，當太陽落山的時候，一切都被染紅。然後它消失不見了，但在我的心中，太陽永不會西沉，就是這樣。¹³⁸

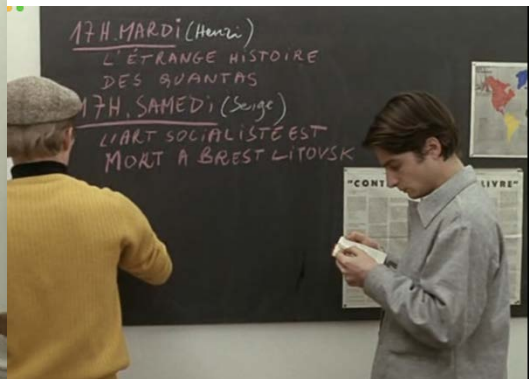
在伊沃娜訴說自己在農村生活的時候，突然插入一個聲音：「新資本主義不願凝視自己的面孔，寧願在其對立面中搜尋自己的靈魂。」，在講到「矛盾」時，鏡頭轉向亨利他用粉筆在黑板上寫：「我們擁有右派和左派的智慧」然後伊沃娜才道出自己是正確處理矛盾的代表。伊沃娜說完，鏡頭轉向維羅妮卡，她在牆上寫下：「惡神，反動+修正，警察+美國佬，爛龍」（見圖二十九）。而由戈達爾飾演的青年演員推開門拿著「紅寶書」大聲朗讀：「對於那些盜竊犯、詐騙犯、殺人放火犯以及嚴重破壞社會秩序的壞份子，必須實行專政。」戈達爾在房間走動繼續大聲朗讀：「一個共產黨員，應該是襟懷坦白、忠實、積極，以革命利益為第一生命，以個人利益服從革命利益；同一切不正確的思想 and 行為作不疲倦的鬥爭，用以鞏固黨的集體生活，鞏固黨和群眾的聯繫，關心黨和群眾比關心個人為重，這樣才算得上一個共產黨員。」、「共產黨員對任何事情都要問一個為什麼，都要經過自己頭腦的周密思考，想一想它是否合乎實際，絕不盲從」、「共產黨員決不可自以為是、盛氣凌人，以為自己是什麼

¹³⁸引自電影翻譯字幕。

都好」，在念這些語錄的時候戈達爾是「缺席」的，畫面中是亨利在黑板上不停寫著課程安排，當戈達爾接著朗讀：「別人是什麼都不好，把自己關在小房子裏」，他和亨利在畫面中擦身（见图三十），他望了一眼亨利寫的東西然後離開房間，繼續念：「人類的歷史就是一個不斷地從必然王國向自由王國發展的歷史。」還留在房間的亨利問：「維羅妮卡，下週一的課題是什麼」，維羅妮卡回答：「犯罪與政治」。



圖二十九



圖三十

影片十分強調「聲音」，像上述「聲音」的連續性被打斷以及聲畫不一致的情況經常出現。聲畫之間的分裂能促使觀眾思考問題的形成，讓「附近」消失的真實被重新感知。比如伊沃娜在自述處境時，打斷她的聲音令人深思她遭遇背後深層次的原因（資本主義發展引致的城鄉矛盾和消費社會）。引用毛語錄是片中宣揚毛派觀點的主要方法，除了朗讀這種直接的方式，主角們也會用理論進行實踐，使影片具有更強烈的反思效果，比如「自我批評」和「實事求是」就是主角們常常使用的理論。片中維羅妮卡和吉羅姆都出生於資產階級家庭，兩者都表示要與父母一輩的生活方式決裂。吉羅姆提到自己的父輩曾參與跟德國人的戰鬥（二戰期間法國共產黨在德國納粹佔領期間曾有過英勇的抵抗，這裏暗諷了法共不再是革命黨）而如今成為一名開俱樂部的資本家，吉羅姆驚訝

地表示人們不曾意識到他父親在海邊蓋的那些俱樂部設施跟戰爭中的集中營沒有差別，此時影片插入一張照片（見圖三十一）以打破觀眾習以為常的真實。



圖三十一

維羅妮卡對自己的境況和階級進行分析更進一步，表示自己的家庭是她理解真實狀況的侷限，她需要不斷的學習、研究，作為一名哲學系的學生，她留意到哲學系搬到郊區貧民窟的附近，在她描述學生們的處境和附近上班的工人一樣惡劣的時候，鏡頭轉向城鄉結合的郊區（見圖三十二），這是一段實地拍攝的影片，畫面裏學生們像往常一樣談笑著走過工廠。維羅妮卡指出，大學就像兔籠，兔子在增加而籠子並未變大，大學生跟工人並無差別，「五月風暴」爆發其中一個原因就是學生對校園設施及教育體制的不滿。維羅妮卡繼續反思大學的考試制度，她認為考試根本就是歧視和偏見，在大學裏學生學不到真正的知識。正如阿爾都塞在分析大學生的處境時提到的：「反動的資產階級或技術官僚制政府在一切事物上都更熱衷於半-

知識……用軟弱無力的科學訓練控制知識分子，操縱他們並讓他們屈從於某項政策」。¹³⁹學習小組請來了哲學系的老師講課得出結論：文化是有階級的、正確的思想來自於「階級鬥爭」，如果不抗爭，大學教導的知識永遠是服務於資

¹³⁹ 路易·阿爾都塞 著，吳子楓 譯，〈大學生難題〉。見 <https://mp.weixin.qq.com/s/NnmkWjPtlkrqEsHSQDPrg>。

產階級的統治的。維羅妮卡在自我批評中，找到了自己的階級（她把自己看作「哲學階級」）並嚮往「文革」中關閉大學、學生回到社會向人民學習，在她看來這樣才能了解社會中的「不平等」，於是她分析出當時法國社會存在的三個「不平等」：

資本主義，特別是在戴高樂的統治下法國的三個最基本的不平等：第一，腦力勞動者和體力勞動者之間的差別；第二，鄉村和城市的差別；第三，農業和工業的差別，這些也促使我去學習馬列主義。¹⁴⁰

維羅妮卡開玩笑地說道：「我發現哲學系社在郊區的工人居住區倒是蠻合適的。」，表示「如果我足夠勇敢，我會炸掉索邦、羅浮宮、法蘭西戲劇院。」，並引用：「革命不是請客吃飯，不是做文章，不是繪畫繡花，不能那樣雅致，那樣從容不迫，文質彬彬，那樣溫良恭謙讓。革命是暴動，是一個階級推翻一個階級的暴烈行動。」影片結尾，維羅妮卡決定將這一暴力行動付諸實踐，在她看來只有這種具有恐怖主義傾向的暴力，才能阻止人們走進大學、停止接受資產階級文化的規訓。



圖三十二

除了毛語錄之外，毛澤東在〈在延安文藝座談會的講話〉提及的「文藝問題的兩條戰線鬥爭」也是學習小組重點研究的理論，認同「藝術必須與政治結

¹⁴⁰ 引自影片字幕。

合」，因為「在現在的世界，一切文化或文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的。為藝術的藝術，超階級的藝術，和政治並行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的」。維羅妮卡和吉羅姆一起談論「兩條戰線」時，吉羅姆表示這太難了（他對維羅妮卡說：「我一時間只能做一件事，我不明白你怎麼能一邊聽音樂一邊寫東西」），並對藝術品完全失去藝術價值（無論它在政治上多麼進步）會變得不起作用而擔憂，這時維羅妮卡突然問吉羅姆是否還愛他，在吉羅姆毫不猶豫地做出肯定的回答之後，維羅妮卡說自己突然不愛了他、討厭他的臉和毛衣的顏色，吉羅姆不明白一直問原因，維羅妮卡堅持吉羅姆會明白的。這段關於「愛」的討論，也恰好說明了〈在延安文藝座談會的講話〉提及的「愛是觀念的東西，是客觀實踐的產物」。另外在談及人性時講話強調「只有具體的人性，沒有抽象的人性，在階級社會裏就只有帶著階級性的人性，而沒有什麼超階級的人性……真正的愛是在全世界消滅了階級之後」，因此在階級社會，愛敵人和醜惡的事物是萬萬不應該的，而是應該消滅這些東西。基於以上理論，畫家基里洛夫在論述藝術時提出批評托洛茨基之流接受「帝國主義的語言，簽訂和平條約」背叛了為社會主義藝術而戰的人，提出「藝術創作是想像的效應。藝術並不是現實的反映，而是此一反映的現實」，也就是說藝術是觀念型態上的東西，而藝術與政治的結合能讓藝術產生改造觀念的效應。

影片中也對知識分子與革命的關係提出分析，亨利在分析蘇聯修正主義出現的原因時解釋道：

如果某個社會主義者羨慕美國的富有來，他不但必須將其正確地放在相對於世界背景中，在這一層面上理解這種富有，以稀缺和開發作為標準。而且還要對滋養它的社會關係的結構提出異議。否則社會主義就會掉進現代右派的陷阱裏，那就是基於資本主義富足下的斯大林主義，一種對權力、對奢侈、對社會地位的低頭服輸。當下法國的財政部長米歇爾·德布雷就是一個例子。人文科學必須再次成為它們曾經對於馬克思

而言的，即一個政治工具，鬥爭的真理。不要忘記 19 世紀的馬克思主義者，在蘇聯科學院開張之前，他們是一群科學人，反對偶像崇拜者以及革命家。今天，一些人文科學的學派正在回歸至馬克思主義，不過卻背道而馳，他們不再揭露社會，而是從整體的一部分揭露社會弊病，以揭示出應該參與到這種人類的意志和計畫無法改變的結構中來。結構，改變！簡言之，人是現代思想家創造的一個概念，而這是可以被超越的。人文科學領域的這種狀況，薩特曾試圖利用他的天才加以顛覆，這種令人擔憂狀況是西歐左派無能的忠實寫照。¹⁴¹

片中維羅妮卡也不止一次，嘲諷法共對馬克思主義的曲解、早已背離共產主義信仰，認為他們的綱領使用帝國主義的語言，做出政策完全是錯的，特別是對知識分子的理解。

影片中主角們不滿法國的右派甚至連法共的報紙都非難「文革」、批評「紅衛兵」是殺人犯。正如伊沃娜在最開始的自述里提到的對立——

「美國人」和「紅衛兵」到底哪一個才是殺人犯。維羅妮卡指出之前1917年的一份畫報將布爾什維克視為「垮掉的一代」，跟現在這些譴責「紅衛兵」的措辭是一樣的。在五名激進青年看來，即使是暴力也有正義和非正義之分，隨即他們引用「歷史上的戰爭分為兩類，一類是正義的，一類是非正義的。一切進步的戰爭都是正義的，一切阻礙進步的戰爭都是非正義的。我們共產黨人反對一切阻礙進步的非正義戰爭……用正義的戰爭反對非正義戰爭。」

學習小組借用阿爾都塞的分析來理解中國正在發生的「文革」：「不能一上來就把文革當成一場論爭。它首先是一個歷史事實。它和別的事實不一樣的事實，是一個史無前例的歷史事實」、「問題不在於輸出文革。文革屬於中國革命。但它的理論和政治經驗卻屬於所有共產主義者。共產主義者應該向文革

¹⁴¹ 引自影片字幕。

借鑑這些經驗，並從中獲益。」阿爾都塞在對「文革」進行政治分析時，指出

:

儘管社會主義國家取得了一些成就，但仍有兩條道路擺在它們面前：

——革命的道路，這條道路將帶領人們超越已經獲得的成就，走向社會主義的鞏固和發展，並最終向共產主義過渡。

——倒退的道路，這條道路帶領人們從獲得的成就上後退，使社會主義國家在政治上被帝國主義中立化並被其利用，進而在經濟上被帝國主義統治和「消化」：這也就是「倒回資本主義」的道路。

中國共產黨站在十字路口，對中國而言文革為這一問題提供了一個答案……革命政黨奪取政權之後，在無產階級專政期間，黨必須負責管理國家、國家權力以及國家機器。因此，黨和國家機器之間就會不可避免地產生部分的融合。

……

列寧試圖通過一個機構（即工農檢察院）來解決這個問題。這個機構是黨的衍生物。它並不是一個真正的組織，更不要說是群眾組織了。四十年後，中國共產黨通過文革，回應了列寧以悲劇性的方式所提出的這個難題（列寧認識到自己的解決辦法超出了當時蘇聯所具有的歷史能力。）

文革的回應：不是建立一個控制黨和國家之間關係的機構，而是發動群眾運動和建立各種群眾組織。當前，這些組織在文革中的「首要」任務，就是去揭露和批判那些脫離群眾的領導——他們因為自己的觀念和「習俗」，因為生活、工作和領導習慣，沾染了官僚主義和專政治國論的風氣，放棄了「革命的道路」而「走資本主義道路」。

……

文革在政治和理論上的最大好處在於，它是對馬克思主義關於階級鬥爭和關於革命的觀念的莊嚴提醒。政權的奪取和生產資料的社會化並

沒有一勞永逸地解決社會主義革命問題。在帝國主義威脅籠罩下的世界，階級鬥爭依然在社會主義制度下繼續。因此，首先是意識形態中的階級鬥爭決定著社會主義的命運：前進還是倒退，革命道路還是資本主義道路。¹⁴²

影片中的馬列主義學習小組所學習的「文革」經驗，也正是阿爾都塞所總結的：「馬克思主義既不是一種歷史宗教，也不是一種進化主義或者經濟主義。馬克思主義理論觀念和意識形態的階級鬥爭之間存在極其深刻的聯繫。任何偉大的革命只能是群眾的事業，而革命領袖的作用，就是在群眾提供執導自己和組織自己的手段的同時、在給群眾提供馬列主義作為指南和原則的同時，走進群眾的學校，幫助他們去表達自己的意志，解決他們的難題。」¹⁴³

但也正如列寧所面臨的蘇聯歷史能力沒能將「群眾的意識形態革命」提上政治議事日程一樣，「文革」雖然創新地實現了最廣泛的群眾路線、展開了意識形態革命，但同樣因中國當時自身歷史能力的侷限，運動在實際展開的過程產生了諸多問題。意識形態的鬥爭無一勞永逸，鬥爭需持續不斷，當「跨越資本主義的生產方式時」也隨時可能在社會主義的「外表」下產生一種新穎的資本主義形式。影片中學習小組內部間開始撕裂：女傭伊沃娜閱讀由法共提供披著共產黨外衣實則是推銷資產階級生活方式的婦女雜誌被吉羅姆批評，吉羅姆指責雜誌上的語言不是革命的語言是腐朽的語言；亨利和維羅妮卡產生了路線上的分歧，他不認同維羅妮卡激進的暴力革命傾向主張和平共處，最後被維羅妮卡開除出學習小組。影片的最後，暑期結束學生們回到學校，學習小組自導自演的《中國姑娘》結束。

總結：《中國姑娘》是一部探討將「文革」經驗引入法國進行無產階級革命的影片，戴高樂的威權統治下法國資本主義發展日益強盛，面對全面的壓制「文

¹⁴² 路易·阿爾都塞 著，吳子楓 譯，〈論文化大革命〉。見 <http://www.szhgh.com/Article/opinion/xuezhe/2016-05-16/113409.html>。

¹⁴³ 路易·阿爾都塞 著，吳子楓 譯，〈論文化大革命〉。見 <http://www.szhgh.com/Article/opinion/xuezhe/2016-05-16/113409.html>。

革」的群眾意識形態革命路線點燃了法國左派的新希望，尤其是在法共已經變成修正主義陣營中的一員時。「文革」所強調的政治優先和藝術政治化始終是法國「68」後「戰鬥電影」的拍攝原則。下面就以吉加·維爾托夫小組拍攝的《東風》為例，分析「戰鬥電影」的美學風格及其如何對「68」後法國的情況進行分析。

3. 「68」後：《東風》

《東風》是吉加·維爾托夫小組1970年拍攝的作品，片名取自毛澤東1957年對留蘇學生演講時發表的「東風壓到西風」，影片分成兩個部分：第一部分是理解罷工行動的意義，主要揭示影像（電影）與罷工行動之間的聯繫：只有認清資本主義生產圖像的邏輯才能理解罷工行動；第二部分基於第一部分的分析指出「五月風暴」的抗爭跟拍攝「戰鬥電影」一樣，學會拍「戰鬥電影」電影才能與資本主義生產秩序進行抗爭，並用理論分析資本主義意識形態的塑造過程。

跟《中國姑娘》一樣，《東風》的理論基礎是毛澤東的革命理論和阿爾都塞對「文革」的分析。《東風》主導敘述是聲音不再是影像，相比《中國姑娘》的聲音運用更激進（聲音與影像之間的「認同」完全撕裂，甚至通過對一般影像進行破壞提示圖像生產的虛假和欺騙性，這樣是為了讓觀眾對圖像的意義產生更多思考而不是一味地接受），聲音的鼓動性也十分強烈，在宣傳政治觀點時會配合宣傳口號的圖示進行重複；另外影片融入很多平面化的元素（比如用圖示來解釋觀點、照片的拼貼等，這些元素的表意地位要優先於一般的影像）。影片中的聲音不再是人物（個體）的聲音而是作為某一個階層（群體）的政治立場，在聲音的處理上也潛含著等級劃分：「聲音之中，人聲優於環境聲、背景聲；人聲之中，畫外音優先於出場人聲；即便對於畫外音，還存在著革命的畫外音和反動的畫外音，前者優於後者。」¹⁴⁴總之聲音優於影像，聲音中「正確的聲音」優於「反動的聲音」，整個敘述是階級性、正反對立、突出正

¹⁴⁴ 張艾弓，〈讓-呂克·戈達爾「紅色年代電影語言的激進試驗」〉，頁146。

面形象的。代表革命者的「正確的聲音」往往堅定有力，而「反動的聲音」則充滿猶疑。「正確的聲音」只會跟「正確的圖像」（用書寫體展示的標語和圖示）產生認同，其他情況下聲畫基本分離。

在影片第一部分的開頭，畫面出現一對激進革命青年（見圖三十三），畫面停留了近4分鐘敘述完全靠聲音完成。不同聲音的交替展現了罷工運動中各種勢力間的張力。



圖三十三

一名女學生開始述說：每年五月她跟家人都會拜訪經營鋁礦的叔叔。她的叔叔從銀行經理手中購置了一套在郊區的住宅，房子建在公園，雖然不算很大但空間層次多樣，她至今也沒有將所有的空間探索完。每晚的八點他們都這裏進行晚餐，但在一個星期五叔叔整晚沒有回家，第二天在吃午飯的時候她得知鋁礦工人罷工把她叔叔反鎖在了辦公室裏。

此時觀眾可以聽到：工人們喊罷工及工會代表和談：「事情不會那樣發生的（指工人全面罷工），過去是因為工人工作環境很差」。接著女學生繼續講述：她爸爸不讓她外出怕罷工的工人採取暴力的報復行為。一天晚上在圖書館，她聽到爸爸和叔叔的對話。她爸爸對罷工情況進行分析認為工人現在工作時常變少且賺得更多了，強大的工會使得雇主變成了被剝削的對象，工人的生活水平提高甚至可以在週日去吃雞肉，過去只能在艱苦的環境中不停地辛勤勞動，工人罷工是出於對資本家的嫉妒是自私的。叔叔對分析基本認同，不過在他

看來工會還是有用的，即使情況很糟但找到正確的工會代表進行談判的話問題還是可以解決。

這時插入工會代表的聲音：「真誠的工人會反對持續的動盪，我們需要向社會公眾解釋我們不支持任何暴力行為，我們也絕不破壞民主體制，我們相信事情可以和平解決……」（然後緊接著就有另一個聲音指出：「社會民主主義」、「修正主義」），工會代表接著講「我們不能低估一小撮激進分子的行為，一連串的動盪會帶來猜疑，情緒會迅速傳播至其他的工人，特別是在年輕人中……」（另一個聲音提示：「激進少數派」、「人民害怕」）。女學生隨之陷入疑惑，她不知道革命是否會就此蔓延，她的女僕跟她抱怨受夠了暴力、希望混亂快點結束。

接著影片對上面的討論進行總結，將發言分成兩類：第一類是不堅定的聲音，談論罷工、社會民主主義、修正主義、激進少數派和群眾集會。第二類屬於謊言，談論絕望的混亂局面、普遍性的不滿情緒、受到驚嚇的好人和真誠的工人。代表革命者的「正確的聲音」反覆強調這兩類聲音仍繼續混淆視聽，表示拍攝「戰鬥電影」正是為了打破這些謊言揭開真相，接著「正確的聲音」回顧了革命電影的歷史：肯定了列寧提出的「不存在階級之外的電影，拍電影表演不是首要的、實現無產階級革命的目標才是最重要的」以及江青「三突出」的樣板戲理論，批評了斯大林顛倒了政治與經濟的優先關係導致吉加·維爾托夫拍攝歌頌經濟成長的電影而不是階級鬥爭電影，提出「歷史的進程充滿偽裝，這些面具佈滿電影螢幕，使得我們不能正確的認識電影。謊言不在歷史中而是在我們的觀念中，這些觀念則散落在影像和聲音裏，使得我們只能看到、聽到過去，而非當下，即使當下是一場革命。」

開頭可被視為吉加·維爾托夫小組「戰鬥電影」的宣言，「戰鬥電影」的目標就是帶領觀眾看清當下的革命而罷工作為革命的重要手段是首先需要被認清的。於是第一部分引入了7個元素（罷工、工會代表、激進少數派、群眾集會

、壓制性、主動罷工和警察國家）分析罷工行動的機制和意義（見圖三十四，每展開一個討論都有一個類似這樣的圖示）。



圖三十四

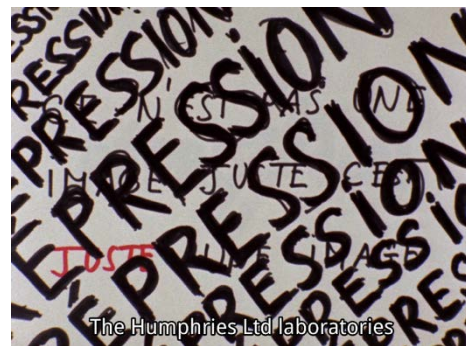
在分析工會代表和激進少數派時，指出他們是工人階級中的小資產階級，他們使用的語言是人力資源技術的管理學語言，不再代表工人利益，而工會這一組織實質上是一個官僚機構，工會幫工人爭取的利益來源於資本主義對第三世界的剝削產生的利潤。影片中工會代表將罷工中的矛盾簡化成經濟層面的問題，在轉述工人主張權力的要求時，將其描述成需要金錢，然後讓資本家出錢將工人打發走。於是激進的青年革命者開始尋求其他的罷工方式，他們認為列寧主義（被修正主義攻擊為煽動者）是正確的，工會是社會民主主義的產物，對於共產主義來說社會民主主義比左傾主義更危險。在分析群眾集會和壓制性時，重點關注了影像和罷工行動之間的關係。斯大林的影像反覆出現（見圖三十五）被用來討論階級鬥爭之外不存在真正的圖像，即圖像的意義只有在階級鬥爭之中體現。「正確的聲音」指出：「群眾集會只能從它的特殊情境——他們集合是為了支持誰或反對誰？——

的角度來加以理解，同樣的，只有提出同樣的問題，我們才能對影像有所了解」。資本家運用圖像的手法（「去政治化」）讓人覺得這只是一張斯大林的圖像而已，阻止人們將斯大林作為一種政治現象加以分析，因此圖像變成壓制性

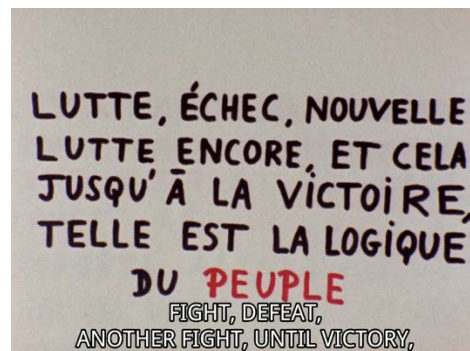
影像。「正確的聲音」堅持毛主義的假設：「當一個人對某一鬥爭或某一影像的特殊性質進行分析之後，他將會找到它在當前決定性鬥爭——帝國主義和修正主義對革命進行的鬥爭——之間的位置」。¹⁴⁵ 影片指出「五月風暴」的敘事正在被改變，而這個壓制性是帝國主義和修正主義合謀的結果，當局仍然掌控著壓制性圖像的生產（比如：電影公司拒絕使用工人拍攝的罷工影片），因此當前的任務「找出更多受壓制的圖像」（見圖三十六）。壓制性主要是模糊了罷工行動下一步的進行，因為每一步都需要清晰的目標（支持什麼和反對什麼）。在討論主動罷工和警察國家(police state)時，引用「抓革命，促生產」，強調組建游擊隊和資產階級作鬥爭，突出警察的暴力、指出警察是資產階級用來鎮壓無產階級的工具（見圖三十七），最後引用「人民的邏輯」鼓動「持續的鬥爭」（見圖三十八）。



圖三十五



圖三十六



¹⁴⁵ 引自林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》，頁 60-61。

圖三十七

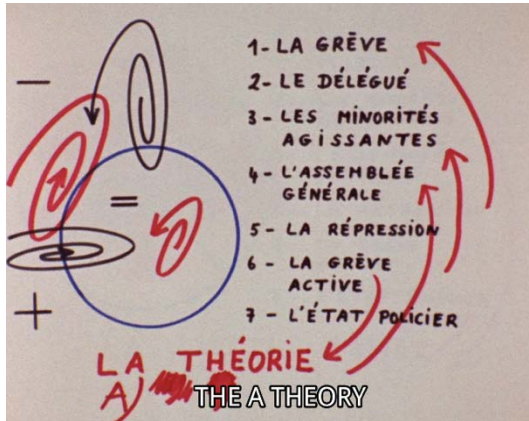
圖三十八

第二部分開頭指出要拍攝出一部真實的「五月風暴」的電影需要進行「批評」、「戰鬥」和「改變」。然後開始解釋為什麼要進行「批評」、如何進行「批評」？「正確的聲音」指出：個人難免會犯錯，糾正錯誤需要學習馬克思主義，要對脫離群眾的行為進行批評（此時用圖示指出激進少數派需要依靠群眾，見圖三十九）。「正確的聲音」繼續分析：激進少數派的錯誤在於空喊毛主席口號，切斷與群眾的聯繫從而置身於真正的鬥爭之外，要了解真實的鬥爭首先需要自我分析、認清自己所處的情況，否則只會跟著別人喊口號、作預測、傳播觀點卻不知道提出質疑，結果就是竟然拍出了一部資本主義意識形態的電影（不揭示人民的鬥爭而只展示他們生活的苦難）。為了說明這一點，影片展示一段平民窟婦女正在晾衣服的錄像，這段影像中沒有任何階級衝突，因此婦女遭受苦難的原因被模糊，這段影像相當於壓制/否定了婦女進行抗爭（見圖四十），生產這樣的影像就相當於與資產階級和修正主義者合謀。接著「正確的聲音」指出反抗者會變成合謀者的原因：電影是意識形態的產物，統治階級會讓自己的意識形態處於主導地位，於是他們會壟斷電影的生產，如果反抗者不能認清自己所處的真实情況時，則無法意識到自己拍攝電影的手法已經被主流意識所影響。影片指出電影的生產無論是以Brezhnev Mosfilm為代表的蘇聯革命電影還是以Nixon Paramount為代帶的美國好萊塢電影，本質上是一樣的 因為修正主義已經與帝國主義合流。

面對這樣的狀況，「正確的聲音」認為影片首要的任務是掌握理論分析工具，接下來影片開始闡述A和B理論（見圖四十一、二）。

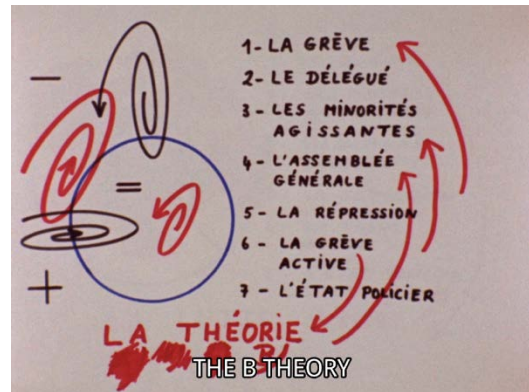


圖三十九



圖四十一

圖四十



圖四十二

A、B理論分別分析資產階級借用電影和照片的「再現」塑造「真實」生產意識形態的過程，這些被生產出來的影像都是壓制性的（只能「認同」不能分析）。接下來理論分析如何打破資產階級的意識形態，首先遵循最高綱領（maximum program）（實現共產主義），然後是通過實現最低綱領（minimum program）——

在一系列批評、鬥爭和改造的過程中掌握和運用理論工具拍攝「戰鬥電影」——來實現最高綱領，理論工具是馬克思——

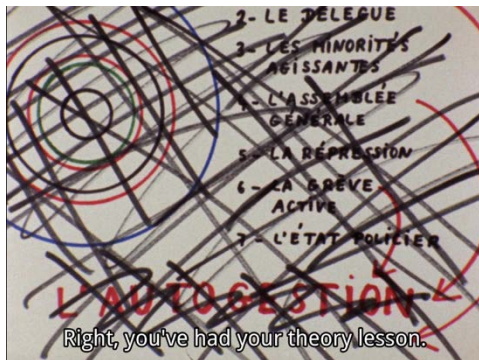
列寧主義，進行批評、鬥爭和改造是因為馬克思列寧主義不是教條而是行動指南（影片通過一段模仿阿爾都塞在高等師範學校開《資本論》研討班的表演，提示警惕學校裏的修正主義老師，因為他們只會讓你「讀《資本論》而不會告訴你使用《資本論》」）。因此要拍對抗資產階級意識形態的電影——

「戰鬥電影」，使用的語言必須是革命性的，需要將資產階級影像掩蓋掉的階級鬥爭、衝突展現出來。

介紹完理論後用了三個例子「自治」（Autonomy）（見圖四十三）、「武裝鬥爭」（Armed struggle）（見圖四十四，圖片結合了《大海航行靠舵手》的背景音樂）和「公

民暴力」(civil violence)

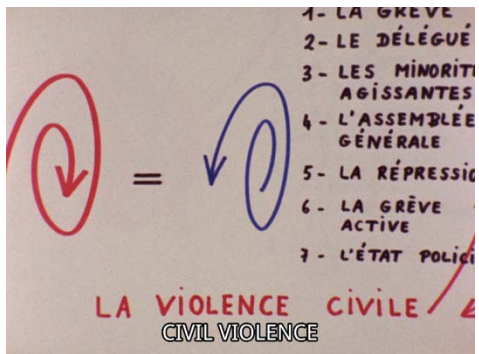
(見圖四十五) 來分析如何實踐。「自治」是「五月風暴」工人、學生經常掛在嘴邊口號，但影片認為這是錯誤的(影片對群眾集會畫面進行破壞以示「自治」概念對罷工意義的模糊，見圖四十五)，¹⁴⁶通過追溯「自治」概念的歷史發展，指出「工人自治」和「工廠由工人領導」產生於无政府工团主义(Anarcho-syndicalism)並非馬克思共產主義宣言中的**社會主義** 因為「工人治廠」不再是無產階級專政，企業的經營目標是追求利潤而不是符合社會需求。影片以南斯拉夫為例說明**這種**「自治」最終導致社會主義經濟影響力變小以及自由市場和國家資本主義的出現。



圖四十三



圖四十四



圖四十五



圖四十六

¹⁴⁶ 根據Freddy Perlman和Roger Gregoire於1969年撰寫的《罷工與罷工後的小冊子》所指出的：學生組織參與工人罷工時就工人應否自治發生爭論，導致最後經常形成分工小組而跟罷工所要反對的資本主義社會中的官僚組織本質上是一樣的。見Freddy Perlman, Roger Gregoire, *Worker-Student Action Committees. France May '68* (Detroit: Black & Red, 1970), p.96.

在分析「武裝鬥爭」時，影片通過圖示介紹了炸彈的製作過程（見圖四十七、八），指出暴力行動需謹慎、佈局周密，並揭露資產階級的人道主義只會談論無辜的受害者和沒有必要的暴力卻將每日對工人的壓迫隱藏起來，強調資本家和勞工階層的敵對關係。「公民暴力」則對這種敵對關係進一步分析，指出現在資產階級正在將次要矛盾（性別與勞動分工）轉移主要矛盾（勞動力與資本），資產階級通過女性雜誌和教條主義社會學來強化性別矛盾，而模糊了性別矛盾仍屬於生產矛盾和階級矛盾，在資產階級的私有體制下，女性遭受的是家庭和勞動市場的雙重剝削，提出解放婦女才能完成一場真正意義上的革命。可以明顯看出，影片的觀點視女權運動為無產階級運動的一部分。影片最後呼籲從兩條站線進行持久的鬥爭，抵抗修正主義主義者和資產階級，對全片的分析（階級觀念）化約成「造反有理」的口號（見圖四十七）。



圖四十七

總結：《東風》所體現的「戰鬥電影」美學風格：聲畫分離、聲音主導敘事（挑戰好萊塢的聲音加強畫面的認同）反對好萊塢電影宣揚的資產階級品味及對第三世界和無產階級話語權的剝奪，聲音敘事的階級化，因政治先行而出現明顯的形式主義色彩（比如章節標題等）。在革命經驗的總結上堅持毛主義分析立場：意識形態佔主導地位、強調階級鬥爭和武裝鬥爭。同時電影也指出了「五月風暴」後的處境：工人的工資待遇雖有提高但是資本主義的生產秩序的壓迫並未打破，批評運動中的無政府主義導致訴求含糊不清、脫離群眾、迴

避了核心矛盾實則鞏固了資本主義的統治秩序。無論是《東風》還是吉加·維爾托夫小組的其他「戰鬥電影」最終都陷入「任意的暴力」中，成為面對資本主義在政治、經濟和社會生活中全面壓制的唯一出路。比如《一切安好》中的一幕，簡·芳達在超級市場中質問：「我們要從何處開始展開我們生活被分割化的鬥爭呢？」得到的回答是，「任何時刻，任何地方（隨時隨地展開戰鬥）。」結尾處卻將抗爭的影像變成「在超市打劫」的消費影像，提示每次抗爭都面臨被「消費」邏輯化解的危險。因此「每個人都應該把自己最切身最日常的境遇問題化、歷史化，而不是接受現成的感知。這樣才有政治。」¹⁴⁷當暴力面對恐怖主義的指責時影片解釋：這是對資本主義生產秩序結構暴力的回應。無論是大眾工作坊還是吉加·維爾托夫小組都主張集體化的生產，在生產關係上消除勞資雇用的剝削，以回歸集體的方式反抗資本主義主導的經濟理性將個人隔離及生活時間碎片化。從大眾工作坊的綱領和「戰鬥電影」的分析中可以看出「文革」理論在「五月風暴」的藝術行動中被引用、討論和反思。

第三章 成功還是失敗：歷史並未終結

6月1日，成千上萬的學生在巴黎街道上高喊：「『五月風暴』只是開端。我們必須繼續戰鬥！」，此後的幾個月里學生們紛紛創辦新的刊物，《五月手冊》是首批新刊物之一，編輯們總結了占主導地位的學生態度：

我們現在緊緊該感到悲痛與欺騙嗎？一個煥然一新的時代在法國和廣地區剛剛宣告來臨。如今我們能夠看到一場發生在高度工業化的社會（換

¹⁴⁷ 王璞，〈五月之後：法國 68 的綿延與遺忘〉。見 https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2199088

言之，也就是馬克思所期望的條件）中的社會主義革命正在進行。革命將在世界上改變社會主義的面孔。在「五月事件」期間，法國的革命動盪產生了令人驚訝的、前所未有的結果。我們必須從容地認識、研究和理解這些結果。它們蘊藏著法國國內外工人階級運動地知識和資源。

（「五月風暴」是一筆為即將到來做準備的『戰爭基金』）。¹⁴⁸

大眾工作坊解散後，一些藝術家轉移到社會黨的辦公室，製作了一副海報（見圖四十八），¹⁴⁹直譯為

「警察佔領美術學院，美術學院佔領街道」，在突出警察暴力的同時也展現藝術家戰鬥的決心，正如工作坊之前用海報宣示的一樣：

「1968年五月，持久戰鬥的開始。」（見圖四十九）。



圖四十八



圖四十九

顯然，「五月風暴」並非只停留在1968年5月。克里斯汀·羅斯（Kristin Ross）在研究這場運動時將時間跨度從戰後的1950年代中期一直延續到1970年代中期（期間的各種抗爭活動：反阿爾及利亞戰爭、越南戰爭，農業運動，各種左派的行動等）認為「法國1960年代自始至終，反資本主義和國際主義都在自發地集合起來；反資本主義和反帝國主義的話語錯中複雜地相互交織在一起。」，指出官方敘事中切割學生和工人、農民的聯合（凸顯學生抗爭的詩性熱

¹⁴⁸ 引自理查德·沃林（Richard Wolin）著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與20世紀60年代的遺產》，頁349。

¹⁴⁹ 見 <https://mp.weixin.qq.com/s/pc-bs8027314yBRk0cUXSw>。

情），並將運動限定為5月同時縮減地理範圍（將運動封閉在拉丁區）。¹⁵⁰在克里斯汀·羅斯看來，這樣的敘事合理地隱匿了迫使5月事件終結的國家暴力鎮壓，¹⁵¹將運動的背景進行抽離並在不斷地剔除激進政治文化的同時，「五月風暴」被當作「解放了『自由表達』構成的愉快的一月加以『搶救』所必須付出的代價。」，開放多元的社會圖景（比如：大學僵化制度的改革、勞資所得的提升、工會權利的擴大、性解放。）成為5月最大的遺產，經文化消費，「五月風暴」的記憶成為不再能啟發人思考的商品符號。



圖五十

跟「文革」一樣，隨著國家機器的介入及80年代意識形態轉向，「五月」彷彿變成一個可以被遺忘的歷史事件。於是「歷史終結論」似乎下了一個完美的註解：將共產主義與人道危機、極權獨裁劃上等號。資本主義文化生產的「自由」則進一步美化和模糊了資產階級的強權統治。「文革」和「五月」的挫折令共產主義作為人類總體終極生活方式的想像備受打擊，無論是實踐還是信心。不過正如哲學家德里達在1993年提出的：

¹⁵⁰ 克里斯汀·羅斯，〈未完成的「五月風暴」：在巴黎之外，在1968年之後〉，見 <https://www.hk01.com/%E5%93%B2%E5%AD%B8/185147/%E6%9C%AA%E5%AE%8C%E7%9A%84%E4%BA%94%E6%9C%88%E9%A2%A8%E6%9A%B4-%E5%9C%A8%E5%B7%B4%E9%BB%8E%E4%B9%8B%E5%A4%96-%E5%9C%A81968%E5%B9%B4%E4%B9%8B%E5%BE%8C-%E5%85%8B%E9%87%8C%E6%96%AF%E6%B1%80-%E7%BE%85%E6%96%AF>

¹⁵¹ 大眾工作坊的海報（見圖五十），圖示是坦克形象，文字的字面意思是「薪水微薄，坦克沉重」，意指工人階級收入甚微但是維護資產階級政權的暴力機器卻十分殘酷，一旦反抗則被坦克無情碾壓。戴高樂總統為了穩固統治秩序，在5月30日的講話中表示願意採取任何措施，哪怕是發生內戰。在5月底，戴高樂曾秘密前往駐德國巴登的法軍軍事基地與當時駐軍將領會談，以釋放政變軍人薩朗將軍（Raoul Salan）及其在「秘密軍」中的朋友為條件換取一旦發生內戰駐德法軍的全面支持。見 <https://mp.weixin.qq.com/s/pc-bs8027314yBRk0cUXSw>。

资本主义社会总是能够长吁一口气对自己说：「共产主义将由于极权主义在 20 世纪的奔溃被终结，不仅终结，而且它根本未曾发生，它仅仅是一个鬼魂。资本主义所能做的只能是否认这一不可否认的东西本身：一个永远也不会死亡的鬼魂，一个总要到来或复活的鬼魂。」¹⁵²

巴迪歐在接受訪問時表示「共產主義失敗的很大一部分責任來自於對共產主義觀念實際的不可逆轉的勝利是什麼的畸形和片面」，蘇聯實驗認定自己是「不可逆的注定的成功」，結果勝利的認定成為失敗的開端，「文革」的實驗則意識到勝利的逆轉——意識形態的倒退於是強調「不斷革命論」，但因特殊的歷史原因革命產生斷裂，使得實驗叫停、理論的實踐成果未成形，無法看清問題，除非「再發動七個或十個這樣的革命」。¹⁵³齊澤克亦有類似的看法，即認為對共產主義的分析一定永遠集中在它的失敗之上，共產主義是理想、人類永恆的事業，所有的理論和實踐都是嘗試，所有失敗都應被視為一個不充分的起點。¹⁵⁴共產主義革命和資本主義的「自由革命」存在著人性的不同理解，前者「希望超越競爭法則，超越不惜一切代價去生存的法則，超越對他人長期的敵意和懷疑」，從而破除「野蠻世界的法則、動物世界的法則、自然的法則」，人與人之間最終是消除邊界的、平等的，政治的每一個行動和思考都成為一個普遍性要素，從而實現「所有人性的潛在交往」。後者則注重邊界、等級和競爭，強調工作精神和個人的獨特性，認為人是有限的，沒有邊界則容易做出毀滅性的行為、沒有競爭則變得懶惰，等級既是秩序也是激發人奮鬥的動力，自由和滿足就是階梯級的自我實現。「文革」被詬病之處也因人類根本做不到的事而進行的血腥而殘酷的鬥爭完全超出了人的有限承受，要麼摧毀了人的精神意志，要麼促使更殘酷的鬥爭。

¹⁵² 雅克·德里達 著，何一譯，《馬克思的幽靈：債務國家、哀悼活動和新國際》（北京：中國人民大學出版社，1999），頁 11。

¹⁵³ 阿蘭·巴迪烏（Alian Badiou）著，藍江譯，〈新共產主義〉，《政治頌》（九月廬圖書，2020）。見 https://card.weibo.com/article/m/show/id/2309404457636945854495?_wb_client_=1

¹⁵⁴ 見文章註腳 9，史蒂文·鮑爾（Steven Ball）著，f 譯，〈來自東方：共產主義的幽靈〉，見 https://mp.weixin.qq.com/s?_biz=MjM5NDYyNDQ0OQ==&mid=2657435418&idx=1&sn=833eb226d28f3774407ba183fa92ac0

然而「文革」共產主義實驗實踐的失敗和「五月」顛覆資本主義秩序的失敗卻不應視為「歷史終結論」的論據。首先，共產主義的實現一直是一項未竟的志業，另外新自由主義下資本主義進一步的發展產生了許多問題，越來越多的抗爭伴隨著無解的暴力。隱形委員會（Comité Invisible）¹⁵⁵在《革命將至：資本主義崩壞宣言&推翻手冊》一書中寫到：「我們已經陷入絕境，未來不再有未來。在各地發生的暴動，無關種族、階級或城鄉，而是對現實的全面反對。所有用『社會』來思考、定義的社會問題都注定無法解決。國家只能動用警察，人民只能更為激烈。」¹⁵⁶書中直指，資本主義推銷的「自我」從來就不屬於個體，被分隔不能團結不能交流，被既有的生產模式牢牢控制，卻找不到出口，將人無限的分隔、分級，這個結構就越牢固，最終個體「只剩下被精密控管的身體，讓如分子般排列組合的汽車、美好的商品在其上快速通過。」¹⁵⁷近來「身份政治」是一個熱議的話題，2018年7月底「國際馬克思趨勢」（IMT, Internatinal Marxist Tendency）以探討馬克主義和後現代異化階級（postmodernist alien class）之間的聯繫，會議討論視「女性平權運動」、「加泰羅尼亞獨立運動」、「環保運動」等為資本主義社會特有的問題，而因80年代共產主義意識形態的大倒退使得共產主義成為禁詞、馬克思主義遭受攻擊，令「階級」這一最重要的概念在運動中缺失，當左派知識分子介入行動時也就自然地拋棄了「階級鬥爭」和「社會主義」，忽略資本主義的階級統治秩序即無視階級社會

¹⁵⁵ 「隱形委員會」由一群匿名作者組成，法國政府曾花了4小時審訊法國出版社負責人但未得知作者的真實身份，法國政府並未放棄追查作者下落，2008年11月在Tarnac9名年輕人被指控從事恐怖主義活動且被強行逮捕，11月法國發生了近160起火車破壞案件，證據只有鐵路公司時刻表、一副梯子及隱形委員會的這本著作《革命將至》。9人之中，Julien Coupat最被懷疑為書的作者，他是精通多國語的哲學系學生，畢業於法國高等社科院，他在監禁半年後，接受法國《世界報》的採訪時表示：「反恐……是一種積極製作恐怖分子的方法。」

¹⁵⁶ 隱形委員會（Comité Invisible）著，隱形委員會（台灣分部）譯，《革命將至：資本主義崩壞宣言&推翻手冊》（台北：行人文化實驗室，2011），頁9。

¹⁵⁷ 隱形委員會（Comité Invisible）著，隱形委員會（台灣分部）譯，《革命將至：資本主義崩壞宣言&推翻手冊》，頁24。

壓迫的根源，就會將某一群體的利益凌駕於一切，既加深了既存的階級壓迫又出現對其他群體的迫害（出現強烈的民族主義情緒引發種族歧視）。¹⁵⁸

「五月」失敗的一部分原因也在此，意識形態的退化（資產階級意識型態佔據上風），加上「文革」參照的幻滅，「階級鬥爭」路線的捨棄，導致資本主義統治秩序進一步在全球鞏固。在資本的瘋狂席捲下，貧富差距、社會公義失調，「身份政治」引發的各種運動渴望從邊緣影響權力中心，行動卻因資產階級意識形態裹足不前，既無法精確攻擊真正的目標又陷入無效的暴力中。行動中的認識和後果如下所述：

革命不再乘坐歷史的火車，遵循歷史的規律了，因為不存在一個大寫的歷史，因為歷史是一個偶然、開放的過程……而革命只能在它的裂縫里，「逆流」發生。革命不得不耐心的等待這樣的（經常是非常短暫的）歷史時期——這時，系統公開地失靈或崩潰——抓在機會之窗，奪取在這個時候可以說已經流落在街頭的權力，站出來奪權，然後強化它對權力的把控，建設壓迫裝置，等等，如此，一旦混亂的時刻結束，大多數人變得清醒並對新政權感到失望，要擺脫它，也就變得太晚了——考慮到它已根深蒂固。¹⁵⁹

基於上述討論，筆者認為意識形態的倒退是「五月」失敗的關鍵。但失敗並不表示「歷史的終結」，「身份政治」是問題的延續。「總體革命」的策略、繼續進行階級鬥爭才能實現可感性的平等分配。「文革」經驗表明即使無產階級奪權也不可避免資產階級意識形態的倒行逆施。情境主義者瓦納格姆日常生活的革命理論深受「文革」經驗的影響，如強調組織行動、階級鬥爭、摒棄資產階級的人道主義、消除商品生產邏輯、承認愛的階級性等等，「68 後」

¹⁵⁸ *Marxism vs Identity Politics*, 見 <https://www.marxist.com/marxist-theory-and-the-struggle-against-alien-class-ideas.htm>

¹⁵⁹ 齊澤克，〈生日將至，末日降臨：馬克思誕辰 200 週年〉，見 <https://www.hk01.com/%E5%93%B2%E5%AD%B8/185329/%E9%BD%8A%E6%BE%A4%E5%85%8B-%E7%94%9F%E6%97%A5%E5%B0%87%E8%87%B3-%E6%9C%AB%E6%97%A5%E5%B0%87%E8%87%A8-%E9%A6%AC%E5%85%8B%E6%80%9D%E8%AA%95%E8%BE%B0200%E9%80%B1%E5%B9%B4>

在總結意識形態倒退的教訓時，首先肯定了「群眾路線」，認為任何理論都應當在革命大眾的實踐中實現自我或者否定自己，並指出：

只要完全的人的計畫始終像幽靈一般糾纏著個人直接實現的缺席，只要無產階級事實上沒有通過自己的運動，從掌握理論的人身上獲得理論，激進性的前進步伐後面將始終緊跟著意識形態的後退步伐。¹⁶⁰

在肯定「暴力革命」（「在存在暴力的地方，理論應當帶有暴力性。」）的同時，強調工人組織「效率的協調性」以防「消極性協調」：

為己的歷史的必要性同樣也揭露出消極協調中的諷刺味。這是解除武裝的無產階級最能夠達到的消極性協調。這種空洞的協調處處可見，它作為一種客觀戒備，提防著從內部威脅工人激進性的事物：如理智化，即知識和文化意識的倒退；未受控制的中介者和他們的批判官僚主義；還有威信的著迷者，在基礎游擊戰的遊戲競爭中，他們更加關注角色的更新而不是角色的消失；還有放棄實際的顛覆，放棄對領地的革命性征服，放棄統一國際運動，任其走向分離、犧牲、強迫勞動、等級和各種形式的商品等。

瓦納格姆的理論既吸收了情境主義的「景觀」和「異軌」理論，但他和德波對「文革」經驗看法明顯的產生分歧，德波將毛澤東的「新中國」和斯大林的蘇聯均視為「極權的景觀」，而瓦納格姆的理論則認為情境國際「只掌握了排斥和決裂的方法，以阻止團體內統治世界的不斷複製」卻沒有解決「商品的銷售過程」，1970年11月瓦納格姆離開了情境國際，離開了他認為的「人數增加意義為零的組織。」

結論

六十年代是一個對信條狂熱的年代，社會科學的重大議題是政治現代化，社會急遽變革、新的社會集團被迅速動員起來捲入政治，而同時政治體制的發

¹⁶⁰ 魯爾·瓦納格姆著，張新木譯，《日常生活的革命》，頁 283。

展卻又步伐緩慢所造成的，使得六十年代政治環境產生大震盪。¹⁶¹戰後的二十年間，第三世界開展民族獨立運動遭到帝國主義鎮壓，新中國掀起了一場「文化大革命」反對蘇聯的修正主義和黨內的「走資派」，歐洲國家經濟雖在重建中取得重大成就但資本主義生產秩序卻給社會帶來新的全面性壓抑。高舉革命旗幟的中國成為六十年代全球各地爆發運動的參照，「文革」的革命經驗被視為對抗帝國主義、修正主義、資本主義的有效武器，回歸列寧主義的「文革」創新地啟動了群眾意識型態鬥爭——「人民戰爭」，激起一批法國知識分子的熱情，他們紛紛成立各種組織、創辦報刊，踐行革命理論。「五月風暴」成為這些毛主義者的戰場。大眾藝術工作坊的海報和吉加·維爾托夫小組的「戰鬥電影」是其中積極的行動者。

第一章和第二章主要分析了「文革」思潮對「五月風暴」的影響，無論是大眾工作坊還是以吉加·維爾托夫小組在這場運動中都意識到資產階級意識形態正是依靠整個物質生產方式發揮作用，而文化生產是其中重要的一環。當資產階級的文化生產力圖將「階級」意識模糊、把「苦難的抗爭」轉化為消費的對象時，藝術「新感性」成為抗衡這種「去政治化」的力量。資產階級將其意識形態以「政治美學化」的方式包裝成具有一定審美價值的「景觀」（各種消費形象，電影、電視、商業廣告等）供大眾消費的同時，也為大眾提供了一種虛構的政治方案，壓制了「可感性」——

感知「能說的、能想的、能做的」，阻止人們去追究現實背後的物質動因。¹⁶²資產階級的意識形態控制「可感性」的分配：畫出界線、加以組織，規定不同身份的人在「可感性」中的不同配額，用於「穩定並維持在社會集中的地位和財富的不平等」，而藝術的「新感性」通過「美學政治化」調整人與人的可感性關係，賦予「無法感知者」新的可感性權利，使其擺脫「去政治化」下的壓

¹⁶¹ 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，王冠華等譯，《變化社會中的政治秩序》（上海：上海世紀出版集團，1989）。

¹⁶² 田延，〈從「政治美學化」到「美學政治化」——重讀阿爾都塞的文藝評論〉。見 http://www.sohu.com/a/361583437_567216。

制，從而使資產階級意識形態主導下的社會結構產生鬆動。¹⁶³「文革」藝術通過強調階級意識，把藝術從美學的神話中拉出來放在政治的延長線上，從而實現對美學的政治化，在以階級鬥爭的群眾組織中，通過進行不斷地「批評」、「鬥爭」破除人們腦海中的資產階級文化觀念，新的美學共同體誕生最終實現感性分配的平等。目標是完成對人的改造，徹底摒除資本主義對「人」的定義。大眾工作坊的海報以及吉加·維爾托夫小組等「戰鬥電影」所實踐正是這一經驗，藝術作品喚起的是人們對資本主義生產秩序和資產階級文化拒絕的意識，當學生和工人階級形成統一戰線時，新主體的塑造也就完成了，新主體接下來的行動就是進一步瓦解現存的權力結構並利用新的觀念秩序主導生產使人從舊的觀念秩序中解放出來。

第三章基於第一、二章的分析，通過回應前言第二部分的敘事及意識形態張力指出「五月」的自由化敘事是資本主義秩序加強統治和磨平暴力的操作。「五月」的鬥爭不是某一個月的「事件」，它同五十年代社會主義陣營開始的共產運動是不可分割的。因80年代世界各大國的意識形態集體轉向，「文革」和「五月風暴」中的無產階級革命思想被剔除，馬克主義理論成為某種禁忌，「歷史終結論」突顯了後冷戰的霸權格局，通過共產革命的失敗肯定共產主義的失敗。以共產主義作為人類總體的終極生活模式的奮鬥和以資本主義「自由」社會作為人類文明社會的模型存在對「人」和「人性」認識的根本。資本主義階級社會存在的壓迫在新自由主義的縱容下，抗爭運動不斷發生，因之前一系列的意識形態剔除工程，「階級矛盾」和「階級鬥爭」被有意迴避。「五月」和「文革」在意識形態倒退的事實下失敗顯而易見，生產關係被視為意識形態的核心。「68後」對「五月」圍繞理論實踐進行反思，戰鬥電影《東風》和情境主義日常生活革命理論均延續了毛主義的分析，對組織在運動中的角色、具體的行動方式進行反思，同時也表明這是一個不斷運動的過程。

¹⁶³ 田延，〈從「政治美學化」到「美學政治化」——重讀阿爾都塞的文藝評論〉。見 http://www.sohu.com/a/361583437_567216。

參考資料

1. 書目

弗朗西斯·福山（Francis Fukuyama）著，黃勝強等譯，《歷史的終結及最後之人》（北京：中國社會科學出版社，2003）。

Johan Kugelberg edited, *Beauty is in the Street: A Visual Record of the May'68 Paris Uprising* (UK: Four Corners Books, 2011).

彭麗君，《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》（香港：中文大學出版社，2017）。

喬治·杜比著，呂一民等譯，《法國史》（北京：商務印書館，2010）。

理查德·沃林（Richard Wolin）著，董樹寶譯，《東風——法國知識分子與 20 世紀 60 年代的遺產》（北京：中央編譯出版社，2017）。

Richard Wolin, *French Intellectuals, the Cultural Revolution and the Legacy of the 1960s* (New Jersey: Princeton University Press, 2018).

程巍，《中產階級的孩子們——60 年代與文化領導權》（北京：三聯書店，2006）。

馬繼森，《外交部文革紀實》（香港：中文大學出版社，2003）。

羅蘭·巴特著，懷宇譯，《中國行日記》（北京：中國人民大學出版社，2011）。

雷蒙·阿隆（Raymond Aron）著，呂一民和顧杭譯，《知識分子的鴉片》（南京：譯林出版社，2005）。

Philippe Ardant 著，陳瑞樺譯，《法國為何出現左右共治？：歷史、政治、憲法的考察》（臺北：貓頭鷹書房，2011）。

朱立元，《當代西方文藝理論》（上海：華東師範大學出版社，1997 年）。

程巍，《否定性思維：馬爾庫塞思想研究》（北京：北京大學出版社，2001）。

Herbert Marcus 著，李小兵 譯，《審美之維》（桂林：廣西師範大學出版社，2001）。

魯爾·瓦納格姆著，張新木譯，《日常生活的革命》（南京：南京大學出版社，2008）。

Guy Debord 著，張新木譯，《景觀社會》（南京：南京大學出版社，2017）。

大衛·哈維 著，閻嘉譯 譯，《後現代的狀況：對文化變遷之緣起的探究》（北京：商務印書館，2013）。

和平、王軍，《世界青年運動史論》（北京：中央編譯出版社，2008）。

Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (Cambridge: MIT press, 2011).

任知初，《「紅衛兵」與「嬉皮士」：歷史的試驗品、試驗者和試驗》（香港：明鏡出版社，1996）。

詹明信 著，吳美真 譯，《後現代主義與晚期資本主義的文化邏輯》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1998）。

林寶元編譯，《戈達爾：影像、聲音與政治》（長沙：湖南美術出版社，1999）。

Edward W. Soja 著 李鈞等 譯，《後大都市：城市和區域的批判性研究》，（上海：上海教育出版社，2006）。

Elizabeth E. Guffey, *Posters: A Global History* (London: Reaktion Books, 2015).

帕特里克·西尔和摩林·麦康维尔 著，《一九六八法國革命》。

塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，王冠華等譯，《變化社會中的政治秩序》（上海：上海世紀出版集團，1989）。

雅克·德里達 著，何一譯，《马克思的幽灵：债务國家、哀悼活动和新國際》（北京：中國人民大學出版社，1999）。

Fredy Perlman, Roger Gregoire, *Worker-Student Action Committees. France May '68* (Detroit: Black & Red, 1970).

伊恩·布凱能 (Ian Buchanan) 著，蔡淑惠 译，《解讀革命〈反伊底帕斯〉》（臺北：黑眼鏡文化事業有限公司，2016）。

隱形委員會 (Comité Invisible) 著，隱形委員會 (台灣分部) 譯，《革命將至：資本主義崩壞宣言&推翻手冊》(台北：行人文化實驗室，2011)。

阿蘭·巴迪烏 (Alian Badiou) 著，藍江 譯，《政治頌》(九月廬圖書，2020)。

2. 期刊報紙

羅永生，〈「火紅年代」與香港左翼激進主義思潮〉，《二十一世紀雙月刊》，期161，2017年6月。

Immanuel Wallerstein and Sharon Zukin, “1968, Revolution in the World-system: Theses and Queries”, *Theory and Society*, 18 :4, (July, 1989).

汪暉，〈「新自由主義」的歷史根源及其批判——

再論當代中國大陸的思想狀況與現代性問題〉，《台灣社會研究季刊》，期42 (2001年6月)。

《人民日報》(北京) 1950—1970

萬家星，〈中國「文革」與法國「五月風暴」〉，《學術界》，期5 (2001年)，頁55-67。

張富良，〈法國「五月風暴」及其與「文化大革命」的比較〉，《理論前沿》，期11 (2005年)，頁47-48。

藤凌，〈法國「五月風暴」與法共、毛派和托派〉，《當代世界社會主義問題》，期2 (2001年)，頁73-79。

熊昭霞，〈「文革」中應運而生的法式「毛主義」〉，《經濟研究導刊》，期2 (2001年)，頁198-199。

Julian Bourg, “The Red Guards of Paris: French Student Maoism of the 1960s”, *History of European Ideas*, 31 :4, (September, 2004), pp.472-490, DOI:

[10.1016/j.histeuroideas.2004.09.001](https://doi.org/10.1016/j.histeuroideas.2004.09.001).

Julian Bourg, “Principally Contradiction: The Flourishing of French Maoism”, in A. Cook ed., *Mao's Little Red Book: A Global History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 225-244. doi:10.1017/CBO9781107298576.014

Andrew G. Walder, “Rebellion and Repression in China, 1966-1971”, *Social Science History*, 38 :3-4, (Fall/Winter, 2014), pp.513-539.

謝雅姝，〈從詹姆遜的意識形態理論看法國「五月風暴」發生的必然性〉，
《天津市經理學院學報》，期 40（2012 年 4 月）。

路易·阿爾都塞 著，孟登迎和趙文 譯，〈關於「意識形態國家機器」的說明〉。

路易·阿爾都塞 著，吳子楓 譯，〈論文化大革命〉。

路易·阿爾都塞 著，吳子楓 譯，〈論生產關係對生產力的優先性〉。

路易·阿爾都塞 著，吳子楓 譯，〈論大學生〉。

劉小楓，〈現代性演化中的西方『文化革命』〉，《二十一世紀評論》，期 37（1996 年）

Arif Dirlik 著，林立偉 譯，〈世界資本主義視野下的兩個文化革命〉，《二十一世紀評論》，期 37（1996 年）。

石峰、楊坤，〈馬爾庫塞「總體革命」理論的馬克思主義定位〉，《沈陽航空工業學院學報》，期 6（2013 年）。

田延，〈從「政治美學化」到「美學政治化」——重讀阿爾都塞的文藝評論〉。

Liam Considine, “Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire”.

Sami Siegelbaum, “The Riddle of May’68: Collectivity and Protest in the Salon de la Jeune Peinture”, *Oxford Art Journal*, 35:1 (March, 2012).

蔣洪生，〈法國的毛主義運動：五月風暴及其後〉，《文藝理論與批評》，（2018 年 11 月）。

蔣洪生，〈反思 1968：让想象力夺权〉

陳健勇，在〈「毛主義」與「文革」——1968 年法國「五月風暴」〉。

阿蘭·巴迪烏（Alian Badiou）著，俞盛宙 譯，〈思考事件的湧現〉，《中國美術學院學報》。

王明賢，〈紅衛兵美術運動〉，《二十一世紀評論》，期 30（1995 年）。

高名潞，〈論毛澤東的大眾藝術模式〉，《二十一世紀評論》（網絡版），期 21（2003 年）。

李禧，〈試論魯迅的木刻情緣〉，《美術研究》，期 6（2013 年）。

高達樂（Claude Cadart）著，程印湘 譯，〈法國式毛主義的類別與興衰 1966-1979〉，《二十一世紀評論》。

張艾弓，〈讓·呂克·戈達爾「紅色年代電影語言的激進試驗」〉，《理論前沿》期 127，（2016 年）。

祝虹，〈法國電影的紅色衝擊波——1968 年「五月風暴」史況研究〉，《當代電影》。

張艾弓，〈70 年代法國《電影手冊》雜誌與「魯迅小組」及其「革命文化陣線」〉。

彼得·沃侖 著，陸韓臻 譯，〈戈達爾與反電影：《東風》〉。

居伊·德波著，叢峰 譯，〈在電影中反電影〉。

斯蒂文·鮑爾（Steven Ball）著，f 譯，〈來自東方：共產主義的幽靈〉。

田延，〈從「政治美學化」到「美學政治化」——重讀阿爾都塞的文藝評論〉。

3. 論文

Terence Man Tat Leung, “French May’68, “China”, and the dialectics of refusals in films and intellectual cultures since 1960s,” (Ph.D. dissertation, Hong Kong Baptist University, 2014).

張寅傑，〈戰後法國左翼思潮對「五月風暴學生運動的影響」〉（上海：上海師範大學碩士論文，2013）。

周密，〈戈達爾電影藝術研究〉（武漢：武漢理工大學碩士論文，2007）。

Cristina Iuli, “Information, Communication, Systems: Cybernetic Aesthetics in 1960s Culture”, in Grzegorz Kosci, Clara Juncker, Sharon Monteith and Britta Waldschmidt-Nelson eds., *The Transatlantic Sixties: Europe and the United States in the Counterculture Decade* (Bielefeld: Transcript Verlag, 1989), pp.226-255.

汪民安編，《生產（第6輯）：「五月風暴」四十年反思》（廣西桂林：廣西師範大學出版社，2008）。

4. 影片

《1968 激動の時代》（2018）

《紅在革命蔓延時》（*Le fond de l'air est rouge*, 1977）

《一部平淡無奇的影片》（*Un Film comme les autres*, 1968）

《中國姑娘》（*La chinoises*, 1967）

《英國之聲》（*British Sounds*, 1969）

《真理報》（*Pravda*, 1969）

《戰鬥在義大利》（*Lutte in Italia*, 1969）

《東風》（*Vent d'Est*, 1970）

《弗拉基米爾與羅莎》（*Vladimir et Rosa*, 1970）

《一切安好》（*Tout va bien*, 1972）

《給簡的信》（*Letter to Jane*, 1972）

5. 專欄文章

孫佳雯，〈專訪潘鳴嘯：經歷五月風暴的漢學家，如何思考傘運、文革和習氏施政？〉，端傳媒 專欄文集 <https://theinitium.com/article/20180625-opinion-michel-bonnin-may-1968/>，2018年6月25日。

陳純，〈「五月風暴」的中國繼承人之戰〉，端傳媒 專欄文集 <https://theinitium.com/article/20180524-opinion-chenchun-may68-chinese-heirs/>，2015年5月24日。