

电影馆

焦雄屏 主编

法国电影新浪潮^①

Faguo Dianying Xin Langchao

焦雄屏 著

● 江苏教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

法国电影新浪潮/焦雄屏著. —南京:江苏教育出版社, 2004.12

ISBN 7-5343-6106-0

I. 法... II. 焦... III. 电影—研究—法国—现代

IV. J905.565

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第138379号

- 出版者 **江苏教育出版社**
社址 南京市马家街31号 邮编 210009
网址 <http://www.1088.com.cn>
出版人 张胜勇
- 书名 法国电影新浪潮
作者 焦雄屏
责任编辑 浦渊 王永祥
集团地址 凤凰出版传媒集团有限公司
(南京市中央路165号 210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经销 全国新华书店
印刷 北京盛兰兄弟印刷装订有限公司
厂址 北京市大兴区黄村镇西芦城黄鹅路西 电话: 010-61232262
开本 889mm × 635mm 1/16
印张 30.25
字数 450千字
版次 2005年5月第1版
2005年5月第1次印刷
定价 32.80元(上下册)
发行热线 010-62223842

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换

前言 重拾电影史最炽热的一段

很久很久以前,在大家还没有听过录影机、DVD的年代,在台湾热爱电影的青年仍挤在狭小的台映试片室瞻仰《处女之泉》破烂拷贝的年代,我从台湾来到美国,在偶然的机缘下竟然从新闻专业转为电影研究,而且第一学期就自找麻烦地选了“法国新浪潮”,想要大开眼界,看看台湾看不到的电影。

第一天上课,老师问同学看过《广岛之恋》没有。一位看起来颇有卡车司机气质、我打赌在任何地方也不会有人认为他是文艺青年的犹太胡子举手,他说他从13岁就爱上了这部电影,到现在共看过16遍。

我不免大惊小怪起来。电影可以这样看的吗?可以看许多遍不怕别人笑的吗?台湾只有一部《梁山伯与祝英台》可以允许大家看好几遍,就这样台北还被香港人认为是狂人城呢。在台湾只看得到好莱坞电影和港片的年代,我连特吕福和戈达尔的大名都只是勉强听闻过,怎么,有人有些电影都看了16遍了?

这只是我挫折感的开端,很快我便知道问题在我。上研究所,学校假设你已具备了电影的基本常识,殊不知在大四曾当过电影杂志总编辑的我,除对好莱坞有一点博学强记的功夫外,电影常识贫乏得可以。我的这一班同学个个身手不凡,有那位对所有法国片如数家珍的犹太胡子,还有法文呱呱叫的正宗巴黎人,有刚从梅斯(C. Metz)处受教归

国、满嘴符号学的高才生，有研究法国文学的比较文学博士候选人，还有写得一手好文章的老嬉皮。

我自卑地坐在课堂的角落里，英文不好、知识又不足地听同学们辩论。我从这些同学身上学到好多东西，包括他们热爱电影如生命，以及挑战权威、追求真理的精神。我期待上每一堂课，虽然在课后我必须努力追赶每一部我没看过的电影，我得读一本又一本英法文夹杂的理论书，疲惫地吸收新浪潮创作者旁征博引的文学、哲学、政治、艺术等各种相关领域。原来原来，在我这些同学狂热地办电影社、追求真理的数十年前，他们的典范，新浪潮诸公也是如此发动了电影史上的革命的。

看电影不必说抱歉，电影有理。特吕福、戈达尔、夏布罗尔、里韦特和侯麦就是在这种自信下，每日蹲在电影图书馆那个只有 50 个座位的小放映室里，囫圇吞枣着有时甚至字幕都没有的老电影，他们怀着巨大的热情活在电影世界中，一手写影评，一手办活动、拍短片。特吕福办了一季的 Cercel Cinémane 电影社；戈达尔一年看上千部电影；侯麦把冯·史卓汉（Erich von Stroheim）和小说家 Sax Rohmer 的名字拆开组合，成为自己的艺名；夏布罗尔也在看了弗里茨·朗的电影后立志做导演。他们用生命写下电影史弥足珍贵的一页，数十年后仍深深影响我的同学们，乃至若干年后，我竟然也有机缘在台湾参与推动新电影浪潮，从评论到创作，台湾电影终于能群策群力脱离陈腔滥调的窠臼，在世界电影史上与法国新浪潮遥相呼应。

回首前尘，法国新浪潮一堂课竟成了我电影生命的起跑点，一点一滴，法国小将们的经历、精神、作品都成了我的回忆、我的智库。从琼·塞贝里在香榭丽舍大道上叫卖着《纽约先锋论坛报》到让-皮埃尔·雷欧在森林跑到无尽头的海边，到安娜·卡琳娜穿着白色小篷裙唱她不成调的歌曲，还有阿茨纳佛在小酒馆丁丁当地敲钢琴，珍妮·莫罗扮成卓别林的小孩与两个男子竞跑……这些段落成了我生命的一部分，乃至偶然见到或听到——在别人的电影里，或戛纳影展的大殿墙上——都会像阔别又见的亲人、老友一样，带着激动和涌现的亲切感。

新浪潮也标示着台湾与世界的断裂。当新浪潮风起云涌地挑战各种电影陈规和禁忌时,正是台湾对外界资讯最闭锁的年代。这个裂隙台湾社会似乎永远补不回来,在大众文化的认知里,电影似乎永远只有好莱坞才算数。

于是记述法国新浪潮似乎也成了责任,成了使命。两年前,在我已经担任制片忙到不可开交的状态下,却又自找麻烦地决定整理、撰写在台湾众多电影丛中较缺乏系统的这一块。我重看了上百部作品,调侃地翻阅当年颇为外行的笔记,并且惊异地看到时隔近40年后新浪潮战将们的战斗力。从1995年到2000年,戈达尔仍可以多产到拍出13部录像电影(包括六部电影史);侯麦年逾80,近五年仍有四五部作品诞生;夏布罗尔拍了50部电影了,70高龄,却仍一部接一部拍;而里韦特更是越来越炉火纯青,精力充沛到令人嫉妒。他们年纪虽各是发秃齿摇的阶段,但是从作品中你看不到他们的老态,反而他们那种创新的活力和固执的愤怒,颇令后辈汗颜。

我自己也告别了那个青涩的学生时代,在生活中有缘更接近新浪潮一些。我曾亲眼在戛纳的记者会上看到重出江湖的戈达尔对人山人海的记者群发飙;我也曾惊愕地看到撇着嘴、腆着大肚站在戛纳的人来人往中却没有被认出的雷欧;我和传奇演员米歇尔·皮科利握过手聊过天;和特吕福的制片、后来的大导演克洛德·米勒通过信、交过朋友;和克洛德·索泰吃过饭、讨论过电影;和侯麦等人的剪接贾姬·何纳建立了不错的交情。当然,《电影笔记》正宗传人奥利维耶·阿萨亚斯则成了我15年的莫逆。

学过法文,年年去戛纳,过去上课的艰困障碍了不少。我的好友毕安生常常协助我解决各种译文困难,也不时告诉我一些传闻逸事。常常去法国,以及和法国四个不同的公司合作过,我对法国新浪潮有了更多角度的认识。另外,身为台湾新电影的一员,和台湾新电影一起走过风风雨雨,我也在回顾中惊异地发现这两个运动的一些雷同处,包括挚友同侪间的分分合合、纷纷扰扰,旧体制和保守媒体无情的挞伐与人

身攻击,过早地被一些人宣布运动已死,或轻易成为产业不振的借口。我也必须诚实地说,台湾某些创作者过早得到前人庇荫而不知谦虚的狂妄,比起法国新浪潮这批曾经这么用功、这样努力思考电影及文化本质的战将,欠缺了一份炽热的痴情和宏观的知识。法国《世界报》的首席影评人弗罗东(Jean-Michel Frodon)在回顾世界电影百年史时,曾将1987年的台湾电影宣言列为当年世界影坛大事之一。连耶鲁大学的电影理论大师达德利·安德鲁(Dudley Andrew)也主办台湾电影研讨会。20年过去,这一回,我们是别人研究的对象。法国电影界的许多人一厢情愿地以为台湾新电影是法国新浪潮的传人,但是为什么我在这批法国老人的作品中看到年轻,在台湾新导演的作品中却看到衰老呢?

做法国这部分断代史的研究,也给了我一个对照比较的机会。作为一个仍在线上的创作人,至少我知道我永远可以在法国这个段落中找到电影人应有的热情,可以永远步着他们的典范走这条艰困的路。也许,我希望,这本书也可以提供年轻人我曾得到的热情和蹈励。

附:关于本书的插图,因为图片版权处理繁杂,拖了半年仍未解决,于是我自告奋勇照照片临摹。30年未拿过画笔,也未受过任何训练,贻笑大方。也敬请多方原谅我在挤出时间里做的粗率决定,我一共只画了七天,就丢下50张画稿给我的长期合作编辑赵曼如,上飞机去鹿特丹和柏林影展了。

另外我要谢谢尉任之先生的校对,以及赵曼如小姐多年来不辞劳苦协助我出书。

目 录

前言	1
1 法国电影史传统——从前卫、诗意写实到沦陷	1
萌芽: 美学鼻祖和跨国霸业	3
霸业粉碎: 前卫风潮蔚起	7
诗意写实: 悲观宿命的片厂风格	12
战争与沦陷: 国家挫败, 电影勃兴	23
通敌者的争议: 爱国还是卖国?	28
2 战后古典主义的建立	33
光复与重建: 工业基础与古典主义构筑	35
从战争哀歌到商业类型: 黑色电影、喜剧、历史古装	38
老将归位 vs 新作者风格家	45
品质的传统: 编剧·文学·制作价值	57
3 从理论到实践的新浪潮	59
作者的策略: 电影图书馆、电影手册、老爸电影	61
作者论、摄影机笔论: 导演评价的大翻案	67
风起云涌的新浪潮: 原因、现象、年轻人	72
新浪潮的分类: 电影手册派、左岸派	78
4 新潮派的美学与政治	87
新浪潮美学: 本体论、现代主义	89

- 一九六八: 五月运动, 立场分裂 93
- 抗争与行动的年代: 电影、理论与议题式草根行动主义 98
- 5 《电影手册》派 105
- 让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard, 1930—) 107
- 神话的诞生: 评论和创作的一致目标 111
- 戈达尔的电影革命: 推翻传统, 唾弃古典叙事 118
- 戈达尔的政治革命: 批判与行动 129
- 戈达尔的录影时期: 探索音画的主体性 139
- 《精疲力尽》 152
- 《女人就是女人》 158
- 《枪兵》 162
- 《轻蔑》 164
- 《我所知道她的二三事》 169
- 《周末》 174
- 《给简的信》 177
- 《电影史》 180
- 《爱之礼赞》 183
- 弗朗索瓦·特吕弗(François Truffaut, 1932—1984) 186
- 童年·自传·安托万五部曲 188
- 类型·黑色电影·电影人生 195
- 女人·爱情·回到品质传统 200
- 《四百击》 203
- 《射杀钢琴师》 205
- 《夏日之恋》 210
- 《黑衣新娘》 215
- 《骗婚记》 218

- 《野孩子》 223
- 《最后一班地铁》 227
- 《激烈的星期日!》 231
- 克洛德·夏布罗尔(Claude Chabrol, 1930—) 235
- 颠覆中产家庭的表象:希区柯克的悬疑焦虑,塞克的家庭通俗剧 238
- 宗教:罪恶的转移,弗里茨·朗的原罪宿命 242
- 《美女们》 244
- 《表兄弟》、《女鹿》 250
- 埃里克·侯麦(Eric Rohmer, 1920—) 255
- 环境、背景与角色心理过程 257
- 说理与行动:知识分子男性 vs 自觉的女性 262
- 天主教与布雷松 271
- 女性视角·文学性 274
- 《圆月映花都》 281
- 雅克·里韦特(Jacques Rivette, 1928—) 285
- 挑战长度与内容:规避传统,绝不妥协 287
- 真实 vs 戏剧:戏剧排练与角色扮演 290
- 《巴黎属于我们》 294
- 《塞琳和茱丽渡船记》 297
- 《六人行不行》 303
- 6 左岸派 307
- 乔治·弗朗瑞(Georges Franju, 1912—1987) 309
- 战栗与虚无交杂的恐怖诗情 311
- 《没有脸的眼睛》 314

- 阿涅斯·瓦尔达(Agnès Varda, 1928—) 317
- 新浪潮之母:文学书写的记录风格 319
- 女性主义:倒退或激进? 323
- 《克丽欧五点到七点》 326
-
- 路易·马卢(Louis Malle, 1932—1995) 332
- 新浪潮的先驱:多元挑战题材与形式 334
- 记录与戏剧并重 341
- 自传色彩:1944年的法国 348
- 《地下铁的莎齐》 351
- 《大西洋城》 355
- 《五月傻瓜》 357
-
- 阿伦·雷乃(Alain Resnais, 1922—) 361
- 时间与记忆的囚徒 363
- 文学家和作者风格 369
- 《广岛之恋》 372
- 《去年在马里昂巴德》 377
- 《我的美国舅舅》 382
- 《吸烟/不吸烟》 385
-
- 克里斯·马克(Chris Marker, 1921—) 387
- 知识分子拍电影 389
- 提倡集体的行动派 393
- 《堤》 394

阿兰·罗布-格里耶(Alain Robbe-Grillet, 1922—)	397
新小说的电影实践	398
《不朽的女人》	402
《欧洲特快车》	403
玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras, 1914—1996)	406
音画分离·女性主义·政治立场	408
简约主义的美学,自传式的个人回忆	413
《印度之歌》	416
7 新浪潮的回顾及影响	419
分裂与传承:神话的崩解及延续	421
定义与诠释之困难	432
两个阶段的新浪潮:由无政府到反体制	436
作者理论的沿革与变迁:西方理论之创作者/作品意义研究基础	439
电影的政治性和政治现代主义	445
法国江山辈有新人:外表电影和明信片电影	447
参考书目	453
片名对照	459
人名(及其他)对照	468

1 法国电影史传统

——从前卫、诗意写实到沦陷

萌 芽

美学鼻祖和跨国霸业

法国人喜欢指称电影是他们发明的。关于电影的源头,现在固然是众说纷纭,美国、英国、德国都有早期发明电影中某种装置、机械、投影、复制影像的记录。然而,可以确定的是,法国吕米埃兄弟在1895年10月28日于巴黎“大咖啡馆”放映活动影像给群众看,这一事件被称为历史上第一个电影公映活动,也因此被法国人认为是世界电影史的开始。

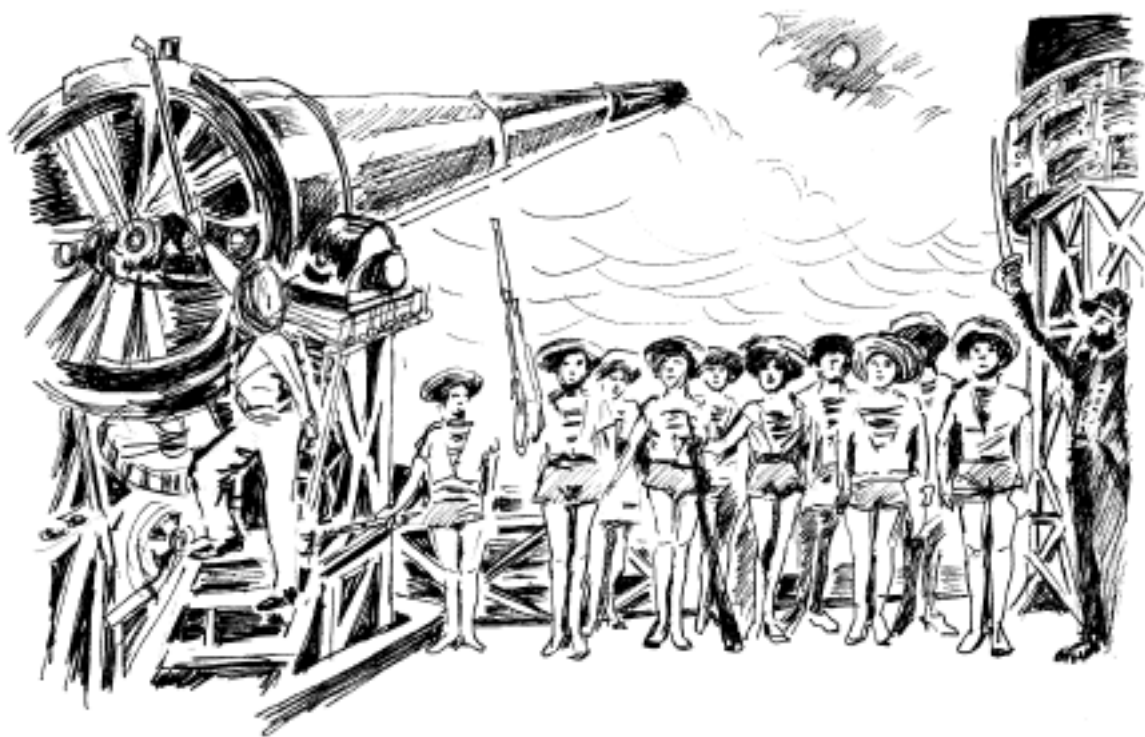
路易和奥古斯特·吕米埃兄弟(Louis & Auguste Lumire)原是卖照相器材的,他们在电影放映机(Cinématographe)取得专利权后,就派人到全世界旅行,用器材拍下许多风土民情志,在1896年又派遣数十名放映师到各地放片,成为一般以为的纪录片始祖,而他们的作品《火车到站》(*L'Arivée d'un Train la Ciotat*, 1895)、《工厂的大门》(*La Sortie des Usines Lumière*, 1895)、《水浇园丁》(*L'Arroseur Arrosè*, 1895)都成为世界电影史必研究之素材,或者日后导演致敬的对象(如特吕福[Fran ois Truffaut]的第一部短片《淘气鬼》[*Les Mistons*]中即企图追溯

法国电影的鼻祖式幽默),在20世纪初与明信片、图片杂志及世界博览会并列为新世纪的“影像文化”。

如果说,吕米埃兄弟开辟了记录及写实的美学传统,那么同时期的另一法国人乔治·梅利耶(Georges Méliès)则为表现主义及强调主观及想像力的美学打开了另一扇窗子。这位巴黎制造商的儿子是位有钱而喜欢表演魔术的实验者,他很快就被电影这个新媒体迷住,并开始实验各种可以在影片上玩的奇幻技巧,诸如双重曝光、溶镜,或者用夸张的方法放大道具造成景深等奇妙效果。梅利耶想像力丰富,也勇于拍摄各种类型的电影,诸如喜剧、杂耍、童话、历史剧等等,潇潇洒洒拍出了数百部短片。他的代表作是《月球之旅》(*Le Voyage dans la Lune*, 1902),叙述了地球人乘火箭上月球所见之千奇百怪,混合了动画、双重曝光及各种驳杂多变的技巧,其好玩的魅力即使今日看来仍十分有趣,被影史称为科幻片或表现主义的始祖。

这一时期,巴黎的电影热潮开始成为商业力量,两大影响势力迅速崛起,不但发展出制作、发行、映演的垄断结构,并且向美国、俄国、德国、英国、意大利及日本大量输出,造成法国电影史上第一个商业鼎盛的黄金时期。这两大势力便是以雏菊为厂标的高蒙(Gaumont)公司,和以雄鸡为厂标的百代(Pathé)公司。

高蒙公司为巴黎的照相器材商李昂·高蒙(Léon Gaumont)所创。他很快就发展了发行及映演行业,建立了电影王国。他的秘书艾丽斯·居伊(Alice Guy)掌管高蒙片厂的制片部门,并拍摄若干影片,应该是世界电影史上第一位女导演。她也衔命到美国开设高蒙分公司,将制作、行销输往美国。1902年,高蒙公司开始实验有声电影,1907年已俨然是统御世界影业的大亨之一。



■ 梅利耶的《月球之旅》(1902)利用道具的尺寸做出魔幻效果,此处要登陆月球的太空人都是身着滑稽短裤及草帽的女人,身上还带有奇怪的武器,远处布景则有月亮、云及状似海浪的波涛。

高蒙最大的竞争对手是百代公司,由查尔·百代(Charles Pathé)创立。百代是个聪明的企业家,他原本在1894年因放留声机向群众收钱致富,此时他立刻看中电影这个新媒体的生意眼,而将电影囊括在他的发行之列。百代迅速建了片厂,积极扩张其势力,不久便在世界各地开分公司及连锁戏院,跃升为第一次世界大战前最成功的电影公司,被誉为电影界的拿破仑。

除了高蒙及百代之外,新崛起的公司尚有埃克莱尔(Eclair)和伊克利浦斯(Eclips)。他们共同丰富了法国早期丕变争鸣的电影王国形象,将硬体的器材制造业,结合制片发行、戏院映演的一贯作业,成为主导世界电影的势力。这种结合企业及行销的精神,使大公司的影响力无远弗届。他们也勇于开发器材和技术,至今埃克莱尔制造的摄影机仍相当普遍。

法国电影史早期的贡献还包括影集系列的建立。比方百代公司投资的“艺术电影公司”(Film d'Art)就专门将由法兰西喜剧院名演员主演的经典舞台剧(如雨果[Victor Hugo]的剧本)搬上银幕。诸如《行刺吉斯公爵》(*L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908)、《巴黎圣母院》(*Notre Dame de Paris*, 1911)、《悲惨世界》(*Les Misérables*, 1912)、《伊丽莎白女皇》(*La Reine Elisabeth*, 1912), 后二者由享誉一时的名伶萨拉·贝纳尔(Sarah Bernhardt)主演, 对后世高水准艺术电影影响至深。美国电影之父格里菲思(D. W. Griffith)即从这些作品中整理出分镜概念而集剪辑之大成。参与发行的美国人阿道夫·朱克(Adolph Zukor)更从这些电影中赚到大钱而奠下他制作《名剧名伶》(*Famous Players in Famous Plays*)系列电影、日后建立派拉蒙王国的基础。

系列电影中顶出名的应属埃克莱尔公司由路易·弗亚德(Louis Feuillade)将小说《方托马斯》(*Fantomas*)搬上银幕的五部犯罪影集, 这套集合了都会犯罪、枪战、悬疑、神秘以及抒情气氛的影集, 是第一部以犯罪恶人为主角的电影, 在1913—1914年间大受欢迎, 也影响了日后的超现实主义。弗亚德终其一生拍了800多部电影, 除了《方托马斯》影集之外, 还有《吸血鬼》(*Les Vampirs*, 1915—1916)等影集。

侦探系列(如比《方托马斯》更早的《尼克·卡特》[*Nick Carter*])、喜剧系列(如《宝贝》[*Bébé*])都大受欢迎, 也被德国、英国及美国模仿。其中更浮现出法国电影史上第一位超级大明星麦克斯·林戴(Max Linder), 这位含蓄、幽默、优雅的喜剧演员缔造了一个穿着条纹裤、西装礼服的喜剧绅士, 他旋风式地成为影坛超级收入的大明星, 其风格化的动作及节奏感更影响了日后的喜剧泰斗卓别林(Charlie Chaplin)。

法国影史家乔治·萨杜尔(Georges Sadoul)表示, 1908—1914年是法国电影企业的第一个鼎盛期, 法国公司的出品占据了全世界60%~70%的市场, 在全欧洲、美、俄都拥有影迷。

霸业粉碎 前卫风潮蔚起

法国电影业享受了几年世界霸权，但第一次世界大战粉碎了法国的跨国企业。战火阻挠了欧洲运输及电影的出口，俄国及东欧的市场丧失，演员和技术人员被征召入伍，拍摄停摆，不论美国还是法国，各地戏院乃以大量的美国片代替，因此美国乘势崛起，夺去了法国的世界优势。卓别林、基顿(Buste Keaton)、德米勒(Cecil B. de Mille)、格里菲思这些美国制片、演员、导演，共同缔造了新的霸业，法国则被挤至边缘。高蒙和百代都曾出现财务危机，百代在1918年卖掉了制片公司而专注于发行，延至20世纪30年代更遭到破产的厄运。

与此同时，法国电影却出现新的非主流的另类电影思维。首先是电影社团及理论、刊物的勃兴。“第七艺术之友俱乐部”开启了法国电影社团至今不歇的艺术电影热情，而身兼评论及导演的路易·德吕克(Louis Delluc)宣扬电影本质及理念的登高一呼，更带动了整个电影界的风气。德吕克反对电影从经典文学改编，他的口号是“让法国电影真正是电影，

让法国电影真正是法国”。艺术家开始以前卫及强调美学原创的态度扭转商业娱乐的形象,第一个崛起的先锋前卫运动即“印象主义”。而德吕克编剧的《西班牙节日》(*La Fête Espagnole*, 1920)即开山始祖之一。

印象主义以主观镜头及视觉特效改变客观的纪实电影。他们强调思想的视觉化,实验各种技巧。诸如表现醉汉,整个画面就焦点不清,模模糊糊。此外,用光学造成“晕化”效果,或将摄影机绑在各种动的工具上(如马背、秋千)上,造成主角在动的主观视角。脸部的特写、摄影机的运动、剪接的倒叙、叙事的倒叙闪回、慢动作、自然光,甚至宽银幕或三面银幕的超大画面,都予人缤纷多变的印象。

印象主义的健将之一是马塞尔·莱尔比耶(Marcel L'Herbier)。他的代表作《黄金国》(*El Dorado*, 1920)以及《不仁》(*L'Inhumaine*, 1923)等片,实验焦点模糊、光圈遮盖、多字幕等方法,着重角色内在心理变化,他的助手包括画家费尔南·莱热(Fernand Léger)、克洛德·奥唐-拉腊(Claude Antant-Lara)。莱热后来受他影响,拍出现代主义的经典《机械芭蕾》(*Le Ballet Mécanique*, 1924),奥唐-拉腊也成为重要导演。

让·爱泼斯坦(Jean Epstein)出道于纪录片,也是第一个世界电影的理论家,他大力用写作和教学推动视觉和技术的革新,还将自然主义带入印象主义中。他的《忠诚之心》(*Coeur Fidèle*, 1923)、《驳船》(*La Belle Nivernaise*, 1924)及由爱伦·坡(Edgar Allen Poe)小说改编的《艺术家房子之劫毁》(*La Chute de la Maison Usher*, 1928)都是印象主义的代表作,他被电影人亨利·朗格卢瓦(Henri Langlois)尊称为“电影界的德彪西”。

不过印象主义中用力最深、形式最复杂的应属阿贝尔·冈斯(Abel Gance)了。1923年,他拍出《轮回》(*La Roue*),叙述了一个开高山缆车的男子和他的养女及孙子之间的复杂情感。老司机如希腊神话中的西西弗斯一样日日开缆车上山,直到眼睛瞎了为止。电影中有相当多俄狄浦斯情结及乱伦情感暗示,但节奏及视觉表现杰出,尤其末尾火车撞毁之戏,剪接节奏被逐渐加快来铺陈主角的心理状况,从前面之13格到后面只有两格的镜头,成为剪接和节奏控制的经典片段以及多方模仿的目标。



■ 克莱尔达达主义的代表作《幕间》(1924)为表现荒谬性,先从透明的舞台地板拍芭蕾舞娘的跳跃,镜头移上才发现舞者是个大胡子男士。

《轮回》有4小时长,但冈斯另一部史诗巨作《拿破仑》(*Napoléon*, 1927)则长达5小时。《拿破仑》用三机作业(Polyvision),采用伦勃朗式的明暗布光法,摄影方法更是五花八门,有时摄影机被绑在马上或是溜冰鞋上,有时绑在足球上(拍士兵被炸至半空的镜头),而拿破仑跳水逃亡时,镜头便直接从悬崖上击下。这部意识形态相当保守、形式却磅礴惊人的巨作,在1980年由英国人花了整整20年时间整理后重新出土,配上现场交响乐重新放映,是电影界盛事之一。

印象主义有时将电影比作诗、画或者音乐,排斥剧场和文学,又开创了许多新技术和美学技术。然而过度花哨的技巧使观众开始厌烦,不久票房收入便无法支撑这些实验,1928年当《拿破仑》的卖座惨败后,这个运动原则上已经消失。

根据萨杜尔的分类,法国前卫电影第二个时期是达达主义和超现实主义。这一批新的电影艺术家认为印象主义太过“看着自己的肚脐眼拍

戏”，他们的色彩则较为都市化和折中派。总体来说，这批多半是由画家、作家、知识分子组成的新力量，在人文荟萃的 20 世纪 20 年代的巴黎，开始以犬儒、幻灭及虚无的态度反省战争和社会，并讥笑讽刺“文明”。超现实主义的代言人安德烈·布雷东 (André Breton) 就曾在 1924 年发表第一次超现实主义宣言，誓将人们从文明的桎梏中解放出来。

达达主义者喜欢用无政府式的混乱状态，以反智和反道德、反美学的方式拆穿传统价值。即兴、粗鄙、滑稽、欢乐是他们认同的创作。莱热的《机械芭蕾》用齿轮和机械装置，探索无生物影像组合的动感效果。勒内·克莱尔 (René Clair) 的《幕间》 (*Entr'acte*, 1924) 更以美式追逐喜剧颠覆了原本严肃庄重的出殡行列。此片以慢镜头拍芭蕾舞者纵跃的裙子开合镜头，但摄影机往上移才发现舞者是有胡子的男人，其荒谬和不谐调令人喷饭。

超现实主义者比达达更拒绝“文明”和“品味”。他们一方面宣称艺术电影死亡，用古怪、残酷的方式攻击资本主义、天主教堂和中产阶级，企图走向暴力和革命；另一方面更强调潜意识、梦幻和没有道理与逻辑的内容。布努埃尔 (Luis Buñuel) 和达利 (Salvador Dalí) 两人是超现实主义佼佼者。代表作《安达鲁之犬》 (*Un Chien Andalou*, 1928) 和《黄金时代》 (*L'âge d'Or*, 1930) 都颠覆了时间和叙事结构，囊括震撼效果的画面和无法解释、如梦般不合逻辑甚至令人不快的镜头，如眼珠被割开、双手被咬掉、蝎子吃猎物、基督变撒旦等。《安达鲁之犬》一开始非常受欢迎，但《黄金时代》开始攻击中产阶级、教堂、耶稣、警察及一切建制，以致被官方没收、禁演。布努埃尔后来也远走墨西哥和西班牙拍片，直到 20 世纪 70 年代仍是坚持超现实主义的电影巨匠。

身兼诗人、评论家和画家、戏剧家、小说家的多才多艺的科克托 (Jean Cocteau) 是超现实主义的另一代表人物。他的《诗人之血》 (*Le Sang d'un Poète*, 1930) 混合了特技摄影及多种镜头实验技巧，见证他一贯充满隐喻、反诠释、有如私密日记的风格。

横跨印象主义及超现实主义的则是一位终其一生坚持女性主义的

叛逆女性热尔梅耶·迪拉克(Germaine Dulac)。曾与德吕克合作《西班牙节日》的迪拉克立志要创造法国的电影文艺复兴,从创作、教学、组织、演讲,不遗余力地推动电影理念。她先提倡印象主义,以后又主张将电影晋为抽象及纯粹的领域。她用诗人阿尔托(Antonin Artaud)的剧本,拍出一部充满欲望及性压抑的电影《贝壳与僧侣》(*La Coquille et le Clergyman*, 1927),内容描写性无能、禁欲的牧师为了追求他理想中的情人是如何不断地和传教士、将军、狱卒斗争的。像迪拉克这种主张将实物抽象化再配上音乐的抽象艺术家还有马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)及其作品《贫血电影》(*Anémic Cinéma*, 1925)。

史家萨杜尔认为前卫电影的第三阶段为社会纪实派,其代表性人物即是让·维果(Jean Vigo)。维果在法国被尊为一代宗师,但他英年早逝,只留下四部长短片,如《尼斯的景象》(*A Propos de Nice*, 1930)、《操行零分》(*Zéro de Conduite*, 1933)和《驳船亚特兰大号》(*L'Atalante*, 1934)。他的影片充满超现实主义的意象,却以去逻辑、反叙事的方式重建现实,并嘲笑中产阶级。他技巧丰富,擅用慢镜头、古怪角度及各类观点颠覆银幕的传统,对超现实主义者影响不小。但另一方面,他含蓄的画面风格中又在现实生活中找到抒情的笔触,成为诗意写实的前驱。维果的电影仿佛是对生活的赞美诗篇,其中有真实也有幻想,有苦涩也有幽默,影评家詹姆士·阿吉(James Agee)说维果是少数“最具原创性的创作者”。不过,《操行零分》片尾部分学生射击老师的戏,被批评为“颠覆性、反法国的情节”,以致该片被禁演到1945年才解禁。

所有前卫运动缔造了法国电影史上弥足珍贵的文化遗产,在主流电影及经济挫败中衍生出的艺术气质,与日后的新浪潮运动相互辉映,被称为两个“最能代表法兰西民族性的国家电影”。

诗意写实 悲观宿命的片厂风格

进入 20 世纪 30 年代,有声电影兴起,默片时代的艺术家有些逐渐消失,而电影界显得混沌不明。1929—1932 年,法国电影采用一片配多种语言制,轻型歌剧电影也很快就兴起了,还有根据“马路喜剧”(boulevard comedies) 改编成的剧场电影。这些电影或强调有歌唱本领的演员,如安娜贝拉(Annabella)、莫里斯·舍瓦利耶(Maurice Chevalier),或者炫耀着犀利华彩的对白,如剧作家查理·斯帕克(Charles Spaak)和雅克·普雷韦(Jacques Prévert),它们调性轻松的风格,主导着电影票房。然而与此同时,另一种创作美学,较为黑暗、较为悲观、却被评论界衷心推崇的“诗意写实风格”也成为 20 世纪 30 年代电影不可磨灭的印记。

诗意写实电影受法国 19 世纪文学影响至深,左拉(Emile Zola)、巴

尔扎克 (Honoré de Balzac) 的自然主义, 以及乔治·西默农 (Georges Simenon) 的犯罪小说都与电影创作关系密切。当然战前整个社会弥漫着虚无和悲观思维 (尤其 1934—1937 年人民阵线那种乐观主义的垮台)、欧洲局势对政府和崛起的法西斯的绝望与宿命看法 (1938—1940 年), 以及世界经济危机使工厂倒闭、工人失业, 电影乃集体反映出一种荒疏、悲怆的气氛。第一部代表作应是皮埃尔·舍纳尔 (Pierre Chenal) 的《无名街》(*La Rue Sans Nom*, 1933), 它以风格化的场面调度以及带有神秘气息的角色奠下这类电影的基础。此后曾一度命名混淆, 或称“民粹通俗剧”, 或称“黑色写实剧”、“魔幻写实剧”, 后来才正名为“诗意写实”电影。理论巨擘安德烈·巴赞 (André Bazin) 称之为“黑色写实”, 认为它代表一种浪漫悲观主义, “一种将中产阶级通俗剧移至工人阶级的悲剧”。

诗意写实并非任何理论学派, 也不形成特定类型, 它可以存在于悲剧、喜剧、侦探剧、惊悚剧中。它主要强调的是一种普遍晦暗、道德沦丧, 以及悲观绝望的气氛。它的兴起与有声电影有密切关系 (片厂和布景忽然变得重要, 因为在外景拍摄时无法使收音不受干扰), 同时大批俄国及东欧、中欧因革命或法西斯而流亡的移民对这种气氛也贡献厥伟 (如俄国移民拉扎尔·梅尔松 [Lazare Meerson]、匈牙利移民亚历山大·特劳纳 [Alexandre Trauner], 均以惊人的细节和视觉的处理复制巴黎街头的氛围)。简言之, 诗意写实电影强调气氛永远比叙事重要。气氛均是先由布景制造出一种情绪主调 (如渴望、焦虑), 配上调性相似的

20 世纪最多产、最畅销的法语侦探小说家, 出生于比利时, 从 1921 年起写作 60 年, 共出版 400 多部小说, 其中以梅格雷探长这个反英雄角色最为著名, 共出了 76 本。乔治·西默农生活经历丰富, 特能掌握市井小民的生活, 被称为“心理侦探”鼻祖。代表作有《雪上污痕》、《探长的耐力》、《黄狗》、《屋里的陌生人》等。

Hayward, Susan, *French National Cinema*, Routledge, London and New York, 1996, p. 148.

音乐(尤其如莫理斯·若贝尔[Maurice Jaubert]的作曲)以及雅克·普雷韦清亮如诗的对白,营造出一种封闭、人工化的想像世界。在这个想像的世界中,工人阶级挣不出命运的蹂弄,都市街头气氛惶悚,大量的夜景预示灰暗、悲剧的人生命题,片厂的封闭景观更提供一种压抑、虚无的空间。然而在这种忧虑不安及低调的生活现实中,却提炼出一种抒情风格,一种夹杂着感伤、忆旧的情绪和荒凉的美感。诗意写实也强调工人阶级的环境特色(酒馆、咖啡馆、租来的房间等)、当时的流行歌曲,以及一种男性相惜的情谊。

勒内·克莱尔的作品是诗意写实主义甜美的先驱版本。这位出身于前卫运动的导演非常认同低下阶层,以一连串轰动世界的作品——《巴黎屋檐下》(*Sous les Toits de Paris*, 1933)、《百万法郎》(*Le Million*, 1931)、《给我们自由》(*Nous la Liberté*, 1932)确立巴黎小人物的人情味和困境中自娱的气氛。克莱尔的作品较为轻松,常用轻歌剧形式取代对白,不时夹杂着动作喜剧(如追逐)以及布莱希特式的疏离效果。他在适应有声电影过程中对声音能有创造性地处理,痛快淋漓地表现了小人物在工业及都市化中的困境,轰动柏林、纽约、伦敦、东京,影响后来的电影观念,尤其《给我们自由》的嘲讽工业文明更直接给卓别林的《摩登时代》(*Modern Times*)以灵感。

雅克·费代(Jacques Feyder)是另一位诗意写实健将,这位比利时军人世家子弟对于传统社会价值十分叛逆,他初时迷恋于剧场,并在演戏途中遇到未来的妻子——演员弗朗索瓦丝·罗赛(Françoise Rosay),两人一起创作了许多诗意写实的杰作,并对后世的导演如马塞尔·卡尔内(Marcel Carné)产生巨大的影响。费代的《大赌局》(*Le Grand Jeu*, 1934)、《米摩莎公寓》(*Pension Mimosas*, 1935),以及复制17世纪比利



■ 拍过《米摩莎公寓》(1935)和《英雄的狂欢节》(1935)的雅克·费代是诗意写实的健将,也是个强调气氛重于一切的说故事高手。

时时空的《英雄的狂欢节》(*La Kermesse Héroïque*, 1935)都与梅尔松及斯帕克密切合作,特别讲究片厂制造的现实布景细节,以及严谨的剧本结构和华丽的对白,同时他妻子罗赛才华横溢的表演更彰显了费代的女性观点。《米摩莎公寓》中女房东爱上养子后心中的道德虚无,《大赌局》中北非外籍兵团军官看见与老情人酷似的女子的情绪波动,《英雄

的狂欢节》中佛兰德斯(比利时荷兰语区)女人为避免强暴和课税挺身与入侵的西班牙军队进行的周旋,都泛现着一种世故甚至厌世渊藪的世界观。强调气氛重于一切的费代其实是说故事的高手,其精彩的视觉经营和梅尔松精致传神的美术设计,常被比拟为佛兰德斯画家勃鲁盖尔(Pieter Brueghel)和荷兰画家维米尔(Johannes Vermeer)的画风。

承袭费代的卡尔内原是费代的助手,他出道为导演后,更直接将诗意写实的都市景观和低下阶层的边缘人物以及悲哀暗淡的气氛发扬光大。《雾码头》(*Quai des Brumes*, 1938)叙述了一个逃犯爱上一个码头少女,并与她的监护人及流氓抗争,终至丧命的悲剧。接着《日出》(*Le Jour se Lève*, 1939)仍是黑社会逃犯在阁楼被困垂死挣扎的悲剧。卡尔内此时已与编剧高手普雷韦密切合作,两人擅长经营无辜却命运多舛的恋人在短暂幸福后注定分离的宿命鸳鸯主题。美术特劳纳充满阴影、雾气的都会角落气氛既写实又抽象,使角色陷于其中而无法挣脱,加上普雷韦尖锐而充满睿智的对白,使卡尔内 20 世纪 30 年代的作品成为法国片厂电影登峰造极之作。卡尔内和普雷韦都认为在不合理世界得到幸福和爱情是不可能的,他们从费代处承袭了一种在艰苦环境中锻炼出来的尖酸风格,不过,创作背后对人性弱点深切的理解和同情却冲淡了费代的辛辣苦涩,反而沾染着浓郁的忧郁和伤感。

这里须提一下演员在诗意写实电影中扮演的角色。除了布景、对白及气氛之外,演员常是大家辨识诗意写实的图征。其中又以卡尔内和普雷韦创造的让·加潘(Jean Gabin)为典型受困英雄之代表。对法国人来说,加潘粗壮沉默的反英雄形象,既是受压抑的工人阶级,又是法国消逝中的尊严象征。除了加潘之外,还有以马赛小人物著称的雷

勃鲁盖尔(1525—1569), 16—17 世纪佛兰德斯一个重要的绘画家族,活动范围在今日的比利时、荷兰之间,以充满幻想的田园与风俗画著称。维米尔(1632—1675), 荷兰风俗画家,画风以纤细、恬静、优雅著称,传世之作甚少。

米(Raimu)。雷米在马塞尔·帕尼奥尔(Marcel Pagnol)的**马赛三部曲**《**马里于斯**》(*Merius*, 1931)、《**范妮**》(*Fanny*, 1932)及《**塞萨尔**》(*César*, 1936)中扮演靡弱的父权象征形象,以南方口音演活了幽默、怀旧式的父亲角色。综合来说,诗意写实是雄性风格非常强的创作,男性角色直接指陈了法国人的心理困境。

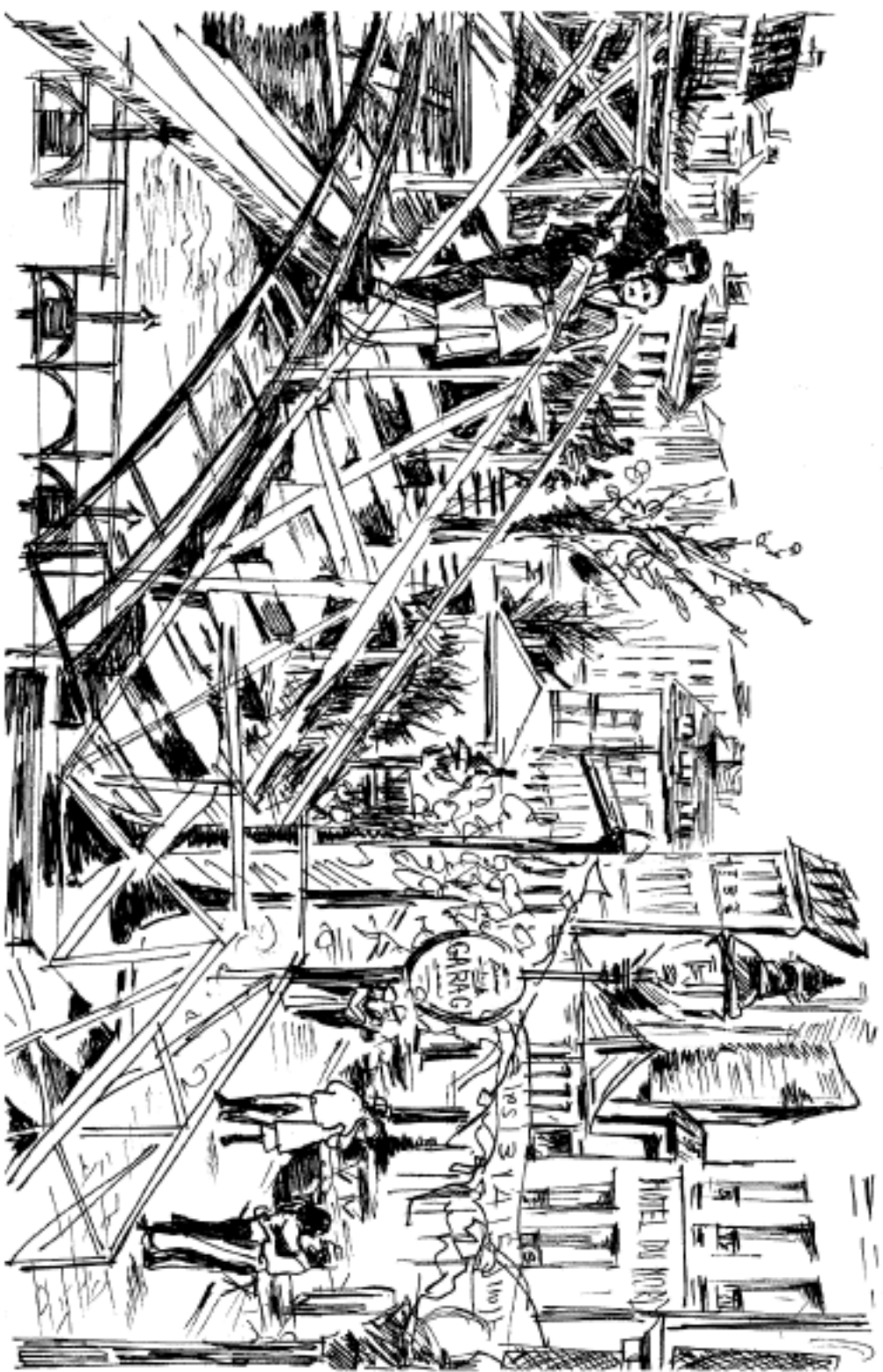
比卡尔内更会用加潘的是朱利安·迪维维耶(Julien Duvivier)。曾为费代和莱尔比耶做副导的迪维维耶在20世纪30年代因多产著名,也以《**外籍兵团**》(*La Bandera*, 1935)、《**他们五人**》(*La Belle Equipe*, 1936)、《**逃犯佩佩**》(*Pépé le Moko*, 1936)、《**舞会手册**》(*Un Carnet de Bal*, 1939)、《**穷途末日**》(*La Fin du Jour*, 1938)等一连串表演出色的电影塑造了加潘和他自己的神话。迪维维耶曾当过演员,最能捕捉加潘那种宿命悲观的社会边缘人形象。他的世界泛滥着困顿、失败、惶悚的气息,所有奋斗都徒劳无功,而社会整体是腐化、堕落、愚蠢又欠缺活力的。迪维维耶拥有纯熟的摄影机运动及长镜头技巧。他是弹性大的技匠,善于从失败的角度探讨个人的悲剧——《**逃犯佩佩**》中的罪犯为逃避法国警察,躲在政府行政管辖权不及的阿尔及利亚特区,却为了爱情冒死出困走上末日;《**舞会手册**》中的寡妇徒劳地寻找着当年的各个舞伴;《**他们五人**》中的五个工人中了彩券却从此败亡分离;《**穷途末日**》中的老演员努力挣扎东山再起……这些都是迪维维耶作品中典型的男性英雄和神秘女性。

诗意写实的巅峰应属让·雷诺阿(Jean Renoir),他是绘画大师雷诺阿的儿子,自然继承了父亲的印象主义风格。这位热爱自然、热爱生命的法国电影巨擘在创作风格上受到印度宗教、剧场的喜剧(Comédie d'Art)、文学的自然主义、政治的左翼人民阵线以及同侪诗意写实风格的影响。然而他的悲观不似迪维维耶或卡尔内那般彻底,他创造的角色固然因为环境而有内在的忧伤,但是最后都以一种平等而温柔婉约的人文主义包容着角色的弱点,从而从作品底层浮现生命和人性的光辉。《**母狗**》(*La Chienne*, 1931)、《**衣冠禽兽**》(*La Bête Humaine*, 1938)、《**包**



■ 让·雷诺阿的作品一向以平等而温柔婉约的人文主义包容着角色的弱点,从而从作品底层浮现生命和人性的光辉。

《杜落水记》(*Boudu Sauvé des Eaux*, 1932)、改编自高尔基(Maksim Gorky)小说的《在底层》(*Les Bas-fonds*, 1936)、《朗热先生的罪行》(*Le Crime de Monsieur Lange*, 1936),以及改编自莫泊桑(Guy de Maupassant)小说的《乡村的一日》(*Une Partie de Compagne*, 1936),都散发着悲凉却抒情的况味。可怪的是,这些电影还都牵涉到谋杀、通奸等罪行,只不过雷诺阿对传统道德并不看重,反而透过精湛的场面调度和景深处理,



■ 特劳纳的布景以片厂巨细靡遗的细节著名，此处为卡尔内《北方旅馆》（1938）在片厂内设计的北方旅馆及水边、远方的巴黎房子、近处的铁桥，以及旅馆前的跳舞男女，都显现出惊人的细致。



■ 让·雷诺阿的电影被誉为写实之抒情诗,《乡村的一日》(1936)叙述天真少女郊游,在乡村被男子勾引,日后却念念不忘那日的美丽爱情。雷诺阿的构图:远处风吹草偃,河水汤汤,近处两个叼烟的男子和旁观者以及美丽少女充满憧憬的表情皆历历在目。

在一种自然不做作的氛围下彰显角色在环境笼罩和扼止不住的热情下值得同情的行为。

雷诺阿最重要的两部作品《大幻影》(*La Grande Illusion*, 1937)及《游戏规则》(*La Règle du Jeu*, 1939)在相当程度上宣告了战争的序曲,以及诗意写实时代的结束。《大幻影》的背景是第一次世界大战时德军看管的俘虏营,德国军官与俘虏军官间发展出一种阶级及文明程度接近的惺惺相惜的感情,但是战争的界限到底使这种情感成为对立的悲剧。《游戏规则》则叙述一群贵族到乡村别墅度假,却发生了跨主仆及友情关系的多角恋爱,终于导致有人丧命的悲剧。拍这两部电影时,二战显然已在国际酝酿,雷诺阿高举着爱的理想与信仰,却悲哀地注视着人类自己制造的无谓悲剧。这两部被世界学者允为杰作的影片辉耀着雷诺阿最流畅及复杂的场面调度(如摄影机运动、深焦摄影和前后景深的对比),慕尼黑协定的阴影和对战争的忧虑反映在人际关系的惶悚上,也暴露了现代法国根深蒂固的偏见和腐败。片子夹杂着悲喜剧的交替腔调,见证了雷诺阿一贯戏剧与人生对比的启悟契机,说明了为什么特吕福尊称他为“世界上最伟大的导演”,也更使我们了解,为什么他对20世纪50年代新浪潮有巨大的影响。

《大幻影》大受美国罗斯福总统的推崇,在纽约连映了26周不下片,可是在意大利和德国却被墨索里尼和戈培尔禁了(同时被禁的还有费代的《英雄的狂欢节》)。《游戏规则》在法国推出,票房惨败,被批评为“伤风败俗”,这使雷诺阿心灰意冷。几个星期后第二次世界大战爆发,雷诺阿黯然离开法国,14年后才重返祖国拍片。

从20世纪30年代到战前,法国电影主流事实上为雷诺阿、卡尔内、费代、克莱尔和迪维维耶几人所主导(当然当时还有其他的创作者,如自德国等国家流亡来的帕布斯特[G. W. Pabst]、安纳托尔·利特瓦克[Anatole Litvak]、麦克斯·奥菲尔斯[Max Ophüls]、罗伯特·西奥德马克[Robert Siodmak]、萨夏·吉特里[Sacha Guitry]和弗里茨·朗[Fritz Lang])。前卫出局,诗意写实反映了一般人的忧心忡忡,当然也有人指责诗意写实道德

沦丧的主题和气氛影响了法国,使其在面对敌军时竟然斗志消沉,没抵抗就沦陷了。这个说法并无佐证,可以确定的是,诗意写实对 20 世纪 50 年代末的新浪潮,以及 20 世纪 80 年代的类型电影有长足影响。二次大战后在意大利兴起的新现实主义(neo-realism)更是法国诗意写实的直接传人,新现实主义的大将,诸如罗塞里尼(Roberto Rossellini)、德·西卡(Vittorio de Sica),均奉称卡尔内和迪维维耶为他们的恩师。

战争与沦陷

国家挫败,电影勃兴

1939 年法国普遍认为所谓慕尼黑协定并不可靠。大部分电影并不触及现实,只有三部电影未采取逃避主义心态。《人质》(*Les Stages*, 1939)、《威胁》(*Menace*, 1939) 却过度乐观地以为团结可以有希望,唯

一替法国第三共和敲出丧钟的是诚实而睿智的《游戏规则》。

1939年9月,德军入侵波兰,法国、英国均向德宣战。但法国其实并没有备战实力,仅被动地建立了马其诺防线,有六个月战争气息,但这六个月并未发生战争,史称“假战争”(phony war)。1940年5月,德军绕过马其诺防线,直攻法国低地,一个月后占领了法国首都,政府要员全部逃跑。1940年6月法德签订停战协定,法国在英德战争中采取中立立场,而法国此刻也在屈辱中分裂为北方、西方的“沦陷区”,和没有经济及军事价值的南方“自由区”。北方由德军占领,南方则在德国监管之下,由80岁老将军贝当在维希组成傀儡新政府。许多人于此时逃至南方以躲避德国人的统治,却发现维希政府比沦陷区更不自由,因为老贝当靡弱,耳根又软,要求人民做出牺牲来成就纳粹的独裁,并以“工作、家庭、祖国”的口号取代革命后的法国立国精神——“自由、平等、博爱”。1942年盟军进兵北非,德国顺理成章地结束了贝当政府,直到1944年8月盟军攻进巴黎,才结束了德国对法国的统治。这段历史是法国最伤痛的段落之一,虽然有人是合作通敌的姿态,也有地下反抗军激烈抗战,但大部分法国人仍如往昔一样过日子,电影更出奇地繁荣。比如1943年,法国片年产量竟达82部,比战时平均多产20部,也比德国片年产多20部。

假战争期间,电影制片暂停,制片厂被军事征用为兵营和仓库,所有的人也被征召入伍。许多电影人经由自由区或北非离开法国开始了流亡生活,雷诺阿、迪维维耶、克莱尔、奥菲尔斯、加潘和演员马歇尔·摩根(Michelle Morgan)、马塞尔·达利奥(Marcel Dalio)、让-皮埃尔·奥蒙(Jean-Pierre Aumont)、查尔斯·布瓦耶(Charle Boyer)去了好莱坞;费代带着演员妻子罗赛避往瑞士。此外,皮埃尔·舍纳尔去了南

美,演员路易·茹韦(Louis Jouvet)也通过瑞士巡回列国表演跑到了南美。女演员达尼埃尔·达里厄(Danielle Darrieux)短暂为沦陷区拍片,也曾被逼去德国,1942年干脆早早宣布退休了事。与她一样不演戏的还有莫里斯·舍瓦利耶,他为救犹太朋友曾为德国人唱歌,但后来亦宣布退休不演戏。让·伯努瓦-莱维(Jean Beno t-Lévy)则到纽约以社会研究著称的新学院(New School)任教。电影在自由区及沦陷区的放映也不尽相同。1942年以前,自由区可看到英国、美国电影,之后就只能看过去拍的旧法国片了。

其时硬体设备均在沦陷区,自由区则拥有较多逃来避难的电影人。德国宣传部长戈培尔通过维希政府企图全面控制法国电影。底片全须从德国乌发(UFA)片厂及托比斯(Tobis)公司进口,同时戈培尔计划垄断所有冲印、发行、映演渠道,没收犹太裔的物业及戏院,强制法国市场只映德国和意大利电影,整个产业被德国人垄断了三分之一。唯此时,法国人表现出异常的爱国心,大家齐心抵制轴心国宣传片,热情地支持法语电影,结果,法国电影界反而享受了一段时期的兴盛风光。1933年,法国全年观众人次是2.5亿,到了1942年和1943年,观众人次更突破到3亿人次的惊人记录。

此外,因为老将纷纷避走国外或借故退休,维希政府也提供新手梦寐以求的发展空间,新的导演纷纷由副导、剪接、对白编剧担任,诸如克洛德·奥唐-拉腊、雅克·贝克尔(Jacques Becker)、罗伯特·布雷松(Robert Bresson)、亨利-乔治·克卢佐(Henri-Georges Clouzot)和让·德拉努瓦(Jean Delannoy)、克里斯蒂安-雅克(Christian-Jacque),都成了

Bandy, Mary Lea, *Rediscovering French Film*, N. Y. : The Museum of Modern Arts, 1983, p. 80.

William, Alan, *Republic of Image: A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Massachusetts, 1992, p. 250.

沦陷期的大导演。演员也刮起了换代风,新面孔如让·马雷(Jean Marris)、路易·若尔丹(Louis Jordan)、塞尔日·雷贾尼(Serge Reggiani)、马德林·鲁滨逊(Madeline Robinson),都在沦陷时期崭露头角。

纳粹在法国建立了大陆(Continentale)伪法国电影公司,并在巴黎重建乌发及托比斯公司,战争期间共拍了225部电影(其中维希政权下出品35部,大部分重心仍在巴黎),虽然影片和剧本都须经维希政府和德国的双重检查,并明白公布不得任用犹太裔法国人。作品中很少有宣传片,大部分仍是充满逃避主义色彩的喜剧片、惊悚片、歌舞片和古装片。这些娱乐倾向的电影正符合戈培尔反品质的政策,他主张沦陷区及傀儡政权下的法片应“轻松、污秽、尽可能粗俗”,他希望法国人拍如鸦片般令人上瘾丧志、腐蚀人心的电影,因为任何严肃电影都可能会助长反抗的意图。戈培尔疾呼要“阻止一切民族电影工业的创立”,要法国电影侧重娱乐。总而言之,这对于德国人蓄意打破美国电影在世界市场的霸权上亦有助益,尤其法语片在拉丁美洲能成为贩卖德语片的筹码,对德国整体影片市场经营具经济效益。

于是,法国电影拍摄在战时不但没有减少,而且因为没有其他娱乐竞争,观影人次反而比以前增加许多,有85%的市场占有率。沦陷时另一奇特的现象则是维希政府替法国电影的结构、体制及多种文化、教育扶植做了完善的规划。两个重要的规划人居伊·德卡穆瓦(Guy de Carmoy)和路易-埃米尔·加莱(Louis-Emile Galey)在战前已提出“电影工业组织委员会”(Comité d'Organisation de L'Industrie Cinématographique,简称COIC)来复兴电影工业构想,包括减少票价税、稽查抽查控制票房收入、减少私下不名誉交易、建立高等电影学校(ID-HEC)、支持拍片低息银行贷款、鼓吹短片拍摄等等,此即当今法国国家



电影中心(CNC)的前身。德卡穆瓦和加莱后来因与地下反抗军合作,先后被捕送往集中营。但贝当政府将他们规划的COIC付诸实践,替法国电影界打下至今仍依赖的坚实基础,而且确定了以扶植电影生存为首要任务及政府辅导、培育人才的优秀施政理念。

沦陷时期的电影益发在布景及内容上风格化。古装剧陈设异常豪华,表演亦不再是流派杂陈,而是偏向与日常生活脱节的剧场方式,华丽的台词、抽象诗化的表达收敛起了诗意写实下层巴黎人那种直截了当的写实方式。根据美国学者达德利·安德鲁的分析,过去诗意写实行化成两种方向,一是强调悬疑惊悚的“黑色电影”,另一种是聪颖活泼的“寓言剧”。寓言混合了哲学和幻象,背景往往是孤立边远的地区,精致静止的画面也取代了流畅的场面调度,如发生在遥远的客栈的《红手古比》(*Goupi Mains-Rouges*, 1943)及神话式的《奇幻之夜》(*La Nuit Fantastique*, 1942)。沦陷时期的电影在道德主题上也仿佛现状般模糊和暧昧,善恶不分、价值中立,国难当前,拍电影的人都怕面对道德检验。在克卢佐最著名的沦陷电影《乌鸦》(*Le Corbeau*, 1943)的结尾有疯狂的市民说:“你们太奇怪了,以为人只能分好人坏人。好的就是光亮的,坏的就是黑暗的,但是光亮和黑暗的界线在哪里?(此时灯影开始摇动)哪里是邪恶的界线?你知道你站在哪边吗?想一想,摸一摸你的良心,你也许会大吃一惊呢!”

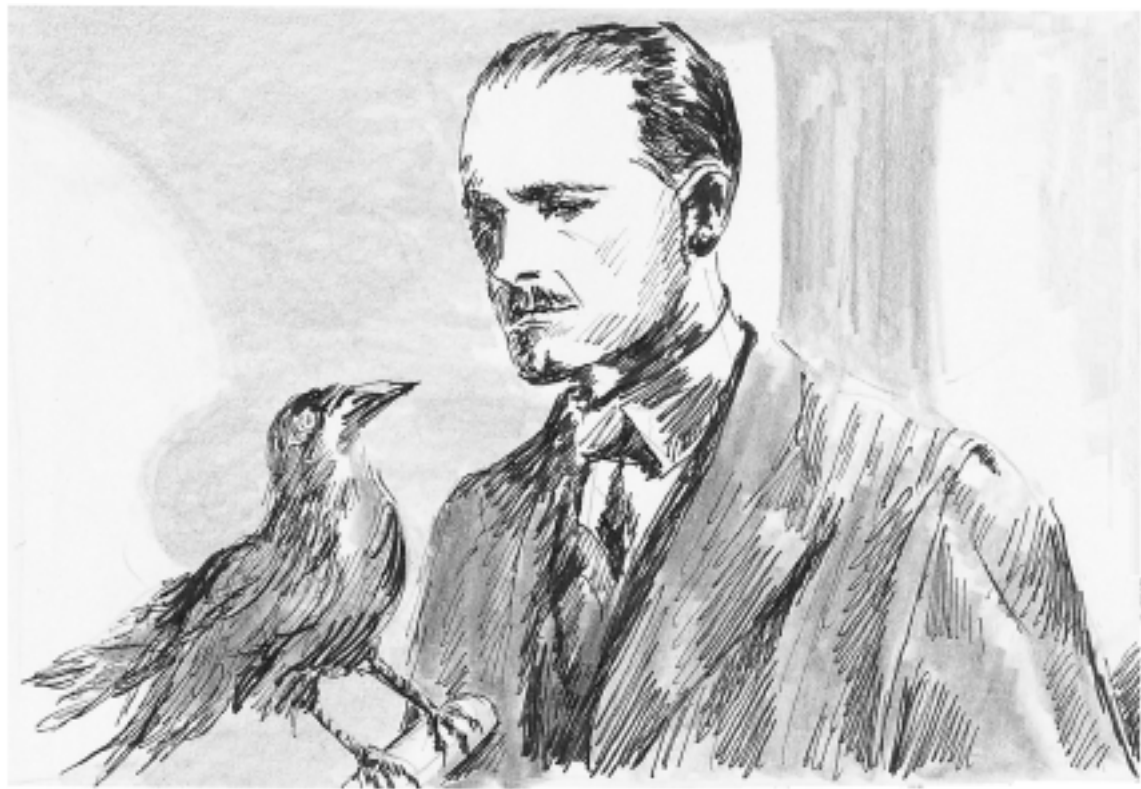
沦陷时另一特殊现象是女性电影的盛行。强悍的女人对比出男性的脆弱,这是电影界对维希政府的象征性表达,也是男性尊严集体的挫败心理。女性电影在底层也颂扬牺牲自己成全别人的母亲,是另一种变相的爱国主义。诸如让·格雷米林(Jean Grémillon)以善(水坝工程师及工人)与恶(城堡及贵族)对抗的《夏日之光》(*Lumière d'été*,

1943),即以城堡象征维希政府的腐败。他的另一部作品《天空属于你们》(*Le Ciel est à Vous*, 1944)则描述法国农民为抵抗而牺牲一切的爱国主义。格雷米林在此片中捕捉了生动的老百姓语言与姿态,将20世纪30年代那种失败的宿命观抛诸脑后,代之以勤劳、忠诚、勇敢这些团结、自我牺牲的集体英雄所颂扬的光明价值。电影受到维希政府的大力推崇,另一方面,抵抗军的地下报也常以此片为法国抗德的象征。

通敌者的争议 爱国还是卖国？

沦陷时,虽然创作者都避免碰触现实,将题材焦点移至古装剧上,然而仍有部分电影在日后引起是否通敌叛国的争议。克卢佐的《乌鸦》即是这种历史悲剧的争议焦点。克卢佐原为作家,长于惊悚剧,《乌鸦》是他为德国大陆公司所拍的影片。内容是一个小镇出现一封署名“乌鸦”的恶毒匿名信,使得全镇风声鹤唳,互相疑神疑鬼,最后导致了谋杀。克卢佐巧妙地用悬疑的方式显现每个人都可能是乌鸦(乌鸦在法文俚语中指写黑函的人),从而每个人心中都可能潜伏着邪恶。封闭的

小镇其实是法国充满疯狂及背叛的缩影,反威权的内容其实暗合反纳粹及反维希傀儡的讯息。整体而言,《乌鸦》是沦陷时期的杰作,其整体的虚无气质与诗意写实接近。虽然德国人当时禁止此片在德国上映(因为戈培尔怕德国人模仿此片攻击盖世太保),但它却被地下反抗军大肆攻击,认为它是一部卖国通敌的电影。克卢佐和演员被密告为法奸,之后被驱逐出法国,一年后才回来。以后,克卢佐只专注于拍摄与《乌鸦》气氛相近的惊悚悬疑类型片而在商业上颇有建树。讽刺的是,《乌鸦》后来禁令取消,有人高倡此片为法国电影艺术的巅峰,这固然是矫枉过正,不过历史的争议到底对一个导演的尊严伤害甚大!



■ 克卢佐著名的沦陷时期电影《乌鸦》(1943)被德国人禁演,又被法国地下反抗军大肆攻击。法国解放后,克卢佐被视为法奸而遭到驱逐,成为历史悲剧的牺牲者。

卡尔内是另一个在沦陷区拍片造成争议的导演。1942年,他拍了《夜间访客》(*Les Visiteurs du Soir*, 1942),象征意涵浓厚。故事叙述地

狱使者爱上了公主,酷似希特勒的魔鬼却将他们变成石头,囚禁在喷水池旁。电影的结尾,两尊石像仍发出心跳声,而且两个心跳声合而为一。卡尔内显然在暗示德国虽然占据了法国的身体,却占领不了法国的心,看懂的观众给了它巨大的回响,热烈地借票房来告知他们的爱国心。

《夜间访客》、《乌鸦》和雅克·贝克尔的《红手古比》,以及克里斯蒂安-雅克的《谁杀了圣诞老人》(*L'Assassinat du Père Noël*, 1941)均秉持封闭空间为背景指涉沦陷中的法国,也都受到观众欢迎。具有讽刺意味的是,虽然过渡时期的政府大力推荐光明的《天空属于你们》,但其卖座并不理想,反而以上几片特别能吸引观众。

沦陷区受欢迎的另一部电影是让·德拉努瓦所拍的《永恒的轮回》(*L'éternel Retour*, 1943)。这是由科克托根据瓦格纳歌剧《特里斯坦与依索尔德》(*Tristan and Iseult*)改编的作品。另外《帝国上校邦卡拉》(*Poncarral, Colonel d'Empire*, 1942)将维希政府影射为路易十八的复辟王朝,主角上校邦卡拉以自己家为堡垒与敌人英勇抗争,使法国人大声鼓掌,视之为沦陷的象征。检查单位并未看出影射状态,上片几个月后,法国地下军领袖的外号也变成了邦卡拉,足见其奥妙之处。不过,日后亦有人指称此片为投敌(德)派电影。男主角是一个“高大棕发的亚利安人”(日耳曼人),的确容易引起崇拜德国人的误会。

卡尔内的《天堂的小孩》(*Les Enfants du Paradis*, 1945)则是沦陷区拍出来的能代表法国精神的电影。这部作品花了两年时间才完成,过程艰辛,受到纳粹的干扰破坏,演员也被逮捕,一直到战后解放才公开放映,受到观众热烈的欢迎。《天堂的小孩》角色众多,长达三小时,叙述四个男人爱上同一个女子,以及他们眼中理想的她。全片各种层次的爱情关系,夹杂着剧场片段,如诗如梦,戏梦人生,又回复到战前诗意写实的完美风格。

其实沦陷时期真正通敌的影艺界人士并不多,少数有法西斯倾向的演员如罗伯特·勒维冈(*Robert Le Vigan*)曾帮德军做宣传广播,被判

十年劳役，没收财产。他后来逃离了法国。编剧以及政论家罗伯特·巴西拉奇 (Robert Brasillach) 则被枪毙。

导演克里斯蒂安-雅克就曾说：“尽管有压迫、束缚、危险、眼泪和耻辱，然而法国电影拒绝死亡，坚定地、高高地举起了自己的火炬。”

整体而言，法国电影在沦陷期出现的杰作相当多。由于不碰触现实，多半寄情于古装历史或寓言神话。虽然擅长操作摄影机运动的大师如克莱尔、雷诺阿、奥菲尔斯都流亡在外，使电影的摄影风格看来重静止的构图，也重新重视编剧、修饰对白，并统一表演方法，提高层次。沦陷期的电影实际上升华了法国电影的专业精神，制造出一种雅致古典的倾向，为战后稳固的品质传统铺下康庄大道。

2 战后古典主义的建立

光复与重建 工业基础与古典主义构筑

1944年6月6日盟军在诺曼底登陆,收复德国占领的地区。法国戴高乐代表自由区接收沦陷区,与地下抵抗军合作,不让英美插手法国接收事宜,老百姓与解放委员会开始抓法奸。电影界有一阵风声鹤唳,这是战后电影界第一次产业清理,但是更大的电影界的整合却在不久之后,因美国好莱坞电影压境,法国电影界乃展开强烈的对抗动作。

1946年法国总理布卢姆为了偿还美国的战争债务,与美国国务卿签订布卢姆—伯恩斯协定(Blume-Byrnes Agreement),该协定牺牲法国电影的既有保护政策,即放弃对美国影片进口120部的配额度,以换取法国奢侈品出口至美国。

沦陷期间法国看不见美片,这项协定一出,法国一年涌进400部美国影片,使美国片在法国的市场占有率成为51%;法国本土电影成本只是美片的1/7或1/8,在制作品质上本来已吃力追赶,面对多达3倍的进口美国片,法国片在市场的比率骤然只剩30%。电影界为此十分愤

怒,左翼人士乃组成“保卫法国电影委员会”,发动群众上街示威抗议,要求政府废止布卢姆—伯恩斯协定。

在此同时,我们必须回到沦陷时期贝当维希政府对法国产业基础的贡献。COIC工业组织委员会在沦陷期建立,1946年重新改组成为国家电影中心(CNC),建立电影由国家规划财务及票房管理之原则,贝当政府也在1941年建立电影检查法(规定18岁为看电影合法年龄,1942年降为16岁)。重视培育人才,建立高等电影学院(IDHEC),这些都在光复后继续发挥功能,提供法国电影复兴的坚实基础。

电影界在美国威胁下,采取发展彩色冲印技术、提高投资增加竞争力等方法来应变,同时推动与西班牙、意大利、英国、德国大量合作制片,另外也延续COIC低率贷款辅助电影资金的原则。然而成效不彰,电影界情绪益发反弹。1948年国家在压力下废止布卢姆—伯恩斯协定,恢复限制美国每年进口120部影片的配额制,另外戏院应在每季放映法国片五周(原为四周)的门槛规定,保护法国本土电影的曝光率。于是,法国片产量由1947年的数十部,暴增到1949年的上百部。更宝贵的,CNC发明票房附加税自动辅助金(Taxe Spéciale Additionnelle,简称TSA)的制度,从根本上救了法国电影,也树立了政府辅助电影产业的良好典范。CNC在1960年更发展出预支票税制度(avance sur recettes)及选择性辅助制度,加上银行减税贷款之鼓励投资方案(Société pour le Financement du Cinéma,简称SOFICA),使法国建立国家电影拥有各种可以仰赖的财务、法令及相关支援。这套完整的配套规划,让法国电影在好莱坞威胁下得以蓬勃发展。至20世纪90年代,法国更领导世界与美国的自由贸易(GATT及WTO)进行抗争,力持影视产品为文化,因此不适用于完全开放的自由贸易原则,可以有保护政策的“文化免议”(cultural exception,又称“文化例外”)。

法国此等强悍的电影文化论调,使法国电影在战后继续稳定繁荣,创作及技术人力充沛,在1957年创下4亿人次的观影记录。一般而言,战后的电影讲究制作价值,技术优异(剪接流畅、摄影纯熟),舍得花

钱(用大明星,讲究服装及布景),也强调特殊的法国、欧洲品味。就精神内涵而言,它们延续了前卫电影和诗意写实的传统,以及沦陷期出现的精致化、片厂化倾向,强调品质,为法国打下古典主义的基础,但是也在长时间的高举制作价值下,丧失了清新的原创力,使得未来由特吕福带动的初生之犊大声咒骂这些“品质的传统”(tradition of quality),嫌他们拘谨颀颀、矫揉造作,欠缺电影本质的魅力。

从战争哀歌到商业类型 黑色电影、喜剧、历史古装

战后出现的代表性作品,首推勒内·克雷芒(René Clément)所拍的《铁道的战斗》(*La Bataille du Rail*, 1946)。这部抵抗军与敌人在铁道上的战斗史诗,混合了纪录片的片段,常被人用来与意大利新现实主义的《罗马,不设防的城市》(*Roma, città aperta*, 1944)相提并论。克雷芒以细节绵密的场面调度,配合扎实的剧本,营造出崇高和悲壮的气氛。其中几个镜头,如被枪决的犯人临死前注视的蜘蛛网、火车出轨后被压烂的手风琴,都让人印象深刻。《铁道的战斗》得到许多奖项,观众也大

表欢迎。在 1952 年,克雷芒再推出《禁忌的游戏》(*Jeux Interdits*, 1952),将因意大利轰炸而丧失双亲的都市小女孩,放在收养她的农家环境中,以检视战争对人性的斩伤。电影秉持诗意写实传统,对童年的纯净与成人的偏差邪恶进行明确的对照。

战争与反映现实的电影其实并不特别流行。法国人怕面对羞辱(投降)及罪恶感(通敌),战争的历史拍成电影只能表现地下抵抗军而已。克洛德·奥唐-拉腊和名编剧搭档让·奥朗什(Jean Aurenche)以及皮埃尔·博斯特(Pierre Bost)合作的《穿越巴黎》(*La Traversée de Paris*, 1956)叙述战时一个狡猾又有点幼稚的计程司机与自以为是又专制的知识分子(让·加潘),一同开车横越巴黎将一头宰了的猪载至黑市的故事,内容幽默尖锐,算是一部代表作品。此外,一直到 20 世纪 60 年代初亦有零星的战争片,反映韩战、越战及法属地阿尔及利亚殖民战的实况。

许多创作者努力想回到诗意写实的传统。黑暗及夜景是这一时期仍风行的视觉美学,然而它却被逐渐风格化成了某种低下阶层流氓或黑社会男性帮派的惊悚片要素。此时的电影中流氓社会已与诗意写实时代大相径庭。新的流氓吃香喝辣,穿着剪裁合适的西装,开着美国名车,住豪华公寓。由黑色犯罪小说(如乔治·西默农)改编的惊悚片和变奏的警匪片都大受欢迎,与现实相对的是夸张的戏剧类型。其中在沦陷期以《红手古比》(该片被视为沦陷期最好的作品之一)崛起的雅克·贝克尔最为人称颂。贝克尔是让·雷诺阿培养的新秀,一生作品并不多(只有 13 部),却因艺术价值及技巧高超在法国电影史上拥有一定的位置,尤其战后的《金盔》(*Casque d'Or*, 1952)、《安东尼夫妇》(*Antoin*

Haywad, Susan, *French National Cinema*, Routledge, London and New York, 1996, p. 147.

同上, p. 146.

et Antoinette, 1947)、《爱德华和卡罗琳》(*Edouard et Caroline*, 1951)都受到后来新浪潮导演的尊崇,认为他精妙的巴黎社会环境摹写以及掌控得宜的剪接,是法国电影的珍贵传统。贝克尔曾说他自己:“我是法国人,我拍法国人,我观察法国人,我对法国人有兴趣。”贝克尔这股“法国”,即是法国古典电影不可缺之一环。他的代表作《金盔》由有名的社会新闻改编,叙述了世纪末一个满头金发、外号“金盔”的妓女被两个流氓争夺,最后演成悲剧的故事。电影构图优美,写景深细熨帖,爱情又浪漫至情,尤其女主角西蒙娜·西尼奥雷(Simone Signoret)的表现蔚为经典,光是两个男人争夺西尼奥雷跳舞,看她一圈圈旋转,眼光却落在另一男人身上,即令人叹为观止。贝克尔另一部乘胜追击的流氓片是《不准碰这贼款》(*Touchez Pas au Grisbi*, 1953),这次两个流氓抢夺的是金条,男主角让·加潘和李诺·文图拉(Lino Ventura)丝丝入扣的表演,建立男性粗犷俗鄙在蒙马特夜生活流连的雄性流氓社会雏形。也许受到雷诺阿的影响,贝克尔作品常透露出真正人性的温暖,这在重技匠的年代比较稀有。西蒙娜·西尼奥雷的丈夫伊夫·阿来格雷(Yves Allégret)也是黑色电影的高手。阿来格雷的声誉在战后,尤其是20世纪40年代末期达到巅峰。他的黑色电影替法国社会蒙上一层悲观的色彩,是缺乏诗情的“诗意写实”复辟。他重用西蒙娜·西尼奥雷,但是电影中的女角显示阿来格雷对女性非常嫌恶,比起战时影片里那些强悍求生救国的女性而言,正是完全相反的性别看法。他的《翁维的黛黛》(*Dedée d'Anvers*, 1948)及《如此美丽的小海滩》(*Une Si Jolie Petite Plage*, 1949)均是这一类型代表作(两片均由西尼奥雷主演),强调剧情的结构张力,也是法国电影史上少见的以憎恶女人和绝望为主题的作品。



■ 克卢佐重回法国后走进悬疑犯罪及人类内心邪恶的黑暗领域,成为拍摄“恐惧”的大师,《恐惧的代价》(1953)即呈现残酷而悲观的世界,由伊夫·蒙唐主演。

至于因《天堂的小孩》成为法国片厂古典风格表率 的导演卡尔内,在光复后力图重建诗意写实,拍出以战争沦陷时的黑市为背景的《夜之门》(*Les Portes de la Nuit*, 1946),但是时代已经改变,那些恋情及荒凉的主题已与 现实环境格格不入,美术特劳纳精细雕琢的布景也显得过时造作。电影公映后票房惨败,成为诗意写实主义的终结者。

卡尔内后来再用加潘拍了由西默农犯罪小说改编的《海港的玛丽》(*La Marie du Port*, 1950),用西尼奥雷拍了左拉的《红杏出墙》(*Thérèse Raquin*, 1953),以及改弦易辙向年轻人靠拢的《朱丽叶,又名梦的钥匙》(*Juliette, ou la Clé des Songes*, 1951),但都不甚成功。一代巨匠自此江河日下,再也没能回到《雾码头》、《天堂的小孩》那般艺术高峰。

因《乌鸦》事件被禁拍电影三年的克卢佐,在回到法国又开始拍片后也走向悬疑犯罪及人类内心邪恶的黑暗领域。这位被称为有如“瑞

士钟表一般准确”的悬疑大师,拍片题材范围广而手法灵活。但是经过通敌事件的审判,加上衰弱的健康,他的作品中流露出一种对人的憎恶,成为拍“恐惧”的大师。他的几部战后片《曼侬》(*Manon*, 1948)、《恐惧的代价》(*Le Salaire de la Peur*, 1953)、《赌注已下》(*Quai des Orfèvres*, 1947)和《魔鬼的女人》(*Les Diaboliques*, 1955)都呈现了残酷及悲观的世界,在这里“美和温情没有位置,爱和友情也极稀有。这世界并非没有情感,但情感都指向占有欲和沉沦。他把角色剥开,让大家看到的真实是:野心、色欲、仇恨、胆怯,结果必是暴力……以及不自然的死亡,如谋杀和自杀”。克卢佐长于刻画一些场景,如教堂、法庭、警局、出租房间,他对角色、环境的描述都充满活力和想像力。唯他执著于惊悚类型的表面,并不将以上所言带向社会批判,虽然有人以为他对人性贪婪和犬儒式的口吻是一种对“资本主义”的批评。《魔鬼的女人》堪称恐怖经典,片尾由分镜、灯光及声响造成的悬疑,以及被阴谋溺死的丈夫由浴缸瞪着一双白眼又站起来的镜头,足以使胆小的观众心跳停止。电影的讯息很明显,你不能相信任何人,朋友、情人、丈夫、同事都令人起疑。这应该是克卢佐战后被人密告的亲身经验告白。此片在20世纪90年代又被美国人重新翻拍成《惊世第六感》,由伊莎贝拉·艾珍妮(Isabelle Adjani)和莎朗·斯通(Sharon Stone)合演。

相对于黑色阴暗的侦探、惊悚片,法国古典时期也推出光亮、欢乐的主流电影。喜剧在这个时期特别流行,许多法国喜剧演员也因此重现麦克斯·林戴的盛世。诸如口音浓厚、样子滑稽的费尔南德(Fernandel)、老扮乡下土包子的波维尔(Bourvil),还有演爸爸出名的诺埃尔-诺埃尔(No 1-No 1)都使观众捧腹,但较难外销。反而20世纪50年代的

Armes, Roy, *French Cinema*, Secker & Warburg, London, 1985.

Shipman, David, *The Story of Cinema*, St. Martin's Press, New York, 1982,

路易·德菲内斯(Louis de Funès)曾红极一时。由于当时法意合作拍片相当多,也崛起了卡米洛先生(Don Camillo)影集,迪维维耶拍了其中的两部,但一共出了五集,都由费尔南德扮演令人喷饭的意大利乡村好斗小牧师。

法国人不爱看反映现实的电影,于是寄情古代,尤其为了与好莱坞竞争,此时许多在服装、布景上都极尽豪华之能事的历史剧大为流行。奥唐-拉腊的《红与黑》(*Le Rouge et le Noir*, 1954)、好莱坞大明星安东尼·坎(Anthony Quinn)及意大利艳星吉娜·劳洛勃丽吉达(Gina Lollobrigida)合演的《巴黎圣母院》(*Notre Dame de Paris*, 1956)都侧重明星的魅力,而炫耀灵活的片厂美术和大堆头的制片价值。古装剧的热潮也曾烧到贝克尔身上,20世纪50年代他也拍了华而不实的《阿里巴巴与四十大盗》(*Ali-Baba et les Quarante Voleurs*, 1954)以及《亚森·罗蘋冒险记》(*Les Aventures d'Arsne Lupin*, 1956)。由美术布景师出身又多产的克里斯蒂安-雅克更大拍古装剧,如从莫泊桑小说改编的《羊脂球》(*Boule de Suif*, 1945)、《大侠郁金香》(*Fanfan la Tulipe*, 1952)。他的妻子大明星马蒂娜·卡罗尔(Martine Carol)与他合作不少这种古装剧。

战争期间跑到美国去的克莱尔也在战后推出了古装剧《沉默是金》(*Le Silence est d'Or*, 1947),这部改自莫里哀小说的喜剧由莫里斯·舍瓦利耶主演,叙述一个中年教授指导助手有关人生及爱情的哲理,结果眼睁睁看着助手用他的方法把自己心仪的女子追跑了。克莱尔仍维持他一贯的轻松与诙谐,当然还有他那从骨子里泛出的温情浪漫的“法国气质”。不过,角色比《百万法郎》时增加了深度。这部影片大获成功后,他有两年未拍戏,后来在意大利拍了浮士德和靡非斯特的寓言《魔鬼之美》(*La Beauté du Diable*, 1949),这是一部一位音乐老师将白日所见之人变成梦中情人的喜剧。另外《夜间美人》(*Les Belles de Nuit*, 1952)和《大阴谋》(*Les Grandes Manoeuvres*, 1955)也都是古装剧。

和古装剧一起包装成高制作价值的是大明星。古装片中最红的应属热拉尔·菲利普(Gérard Philipe),他的英俊和潇洒完全与古装优雅



■ 蓬松的头发是碧姬·巴铎的正宗标记,这个由《上帝创造女人》(1956)被塑造成尤物的“性感小猫”后来在戈达尔的《轻蔑》中表现杰出。

的宫廷气质契合。此时的大明星还有被奥唐-拉腊重新提拔的神秘气质女星达尼埃尔·达里厄、马蒂娜·卡罗尔、米歇尔·摩根,米舍利娜·普雷勒(Micheline Presle),以及20世纪50年代末因《上帝创造女人》

(*Et Dieu Créa la Femme*, 1956) 突然变成国际超级性感偶像的碧姬·巴铎 (Brigitte Bardot)。当然西蒙娜·西尼奥雷主演了多部脍炙人口的代表作, 如《金盔》(也是她自认最具品质的电影)、《红杏出墙》、《魔鬼的女人》, 是当代最具多种面貌的成熟演员。

老将归位 vs 新作者风格家

法国光复后, 过去流亡到美国等处的大导演又都逐渐回国归队, 除了前述的克莱尔外, 还有在好莱坞拍过《安娜·卡列尼娜》(*Anna Karenina*, 1948, 费雯·丽 [Vivien Leigh] 主演) 和《曼哈顿故事》(*Tales of Manhattan*, 1942) 的迪维维耶。迪维维耶战前以警探、外籍兵团、逃犯等男性气息浓厚的创作著名, 1947 年的《恐慌》(*Panique*) 企图回归诗意写实也告失败。1951 年他再试《巴黎天空下》(*Sous le Ciel de Paris*, 1951), 仍坚持诗意写实风格, 成绩也不彰, 自此转为喜剧电影“卡米洛先生”系列。

回到法国成绩最好的是让·雷诺阿。他在美十年, 战后并未立即回归法国, 反而跑到印度去拍了《大河》(*The River*, 1952), 以后又顺应



■ 让·雷诺阿在《法国康康舞》(1955)中几乎将银幕看成父亲的画布,在色彩上做大胆而浓郁的实验。活色生香的色调、美丽性感的构图和质感,使雷诺阿的电影成为视觉和心灵的飨宴。

潮流拍了几部古装巨作,如根据梅里美(Prosper Mérimée)原作改编、用了意大利新现实主义象征的安娜·马尼亚尼(Anna Magnani)拍的《金马车》(*Le Carrosse d'Or*, 1953),以红磨坊为背景的《法国康康舞》

(*French Can-Can*, 1955), 和宛如他父亲绘画经典的《草地上的午餐》(*Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1959)。在这些作品中, 雷诺阿几乎将银幕看成父亲的画布, 在色彩上做大胆而浓郁的实验。活色生香的色调、美丽性感的构图和质感, 使雷诺阿的电影成为视觉和心灵的飨宴。比起 20 世纪 30 年代的自然主义风格, 雷诺阿在战后更重剧场与人生的对比, 他的热爱生命和对人世行为的宽容也更展露无遗。对他而言, 人生远比艺术重要, 而电影只是展现踏踏实实人生的工具, 他说: “伟大的艺术是由工匠而非艺术家完成的。”

与雷诺阿一样展示着华丽色彩和瑰丽镜头的是麦克斯·奥菲尔斯。奥菲尔斯是原籍德国的犹太人, 在 20 世纪 30 年代逃往法国, 法国沦陷后又逃至英国, 光复后回法, 再度成为电影界多产又制作豪华的焦点。他在 50 年代拍的古装剧包括由莫泊桑三个短剧改编的《喜悦》(*Le Plaisir*, 1952)、《某夫人》(*Madame de ...*, 1953), 以及预算极高、硬是把一个制片人拍到破产的《罗拉·蒙泰斯》(*Lola Montès*, 1955)。

奥菲尔斯作品呈现的人格是洒脱、敏感、犬儒又嘲讽的。他对于道德的矛盾, 以及爱情、欲望均持诙谐的态度。而他重时代细节、繁复而多对比的构图方式、个人招牌式华丽的长镜头跟摄, 加上镜子、色彩, 制造了影像如歌剧般目眩神驰的装饰风格。有人认为他的场面调度过于巴洛克化, 对比于其强调爱情及欲望的文本似乎不太和谐。不过这位曾在六个国家(德、奥、俄、瑞士、法、美)居住及拍片的导演, 一生执著于相似的主题(幸福的追求与求爱的仪式), 形式却丝毫不妥协, “呈现德国表现主义的风格, 以及法国印象主义的影响”, 华丽还要再华丽, 优雅还要再优雅。论者以为他丰富的四处行走背景, 使他的作品真正成

Houston, Penelope, *The Contemporary Cinema*, Penguin Books, Baltimore, 1963, p. 86.

Bordwell, David, *History of Film*, Hudson, NY, 1995, p. 182.



■ 奥菲尔斯的作品以豪华及内景美术精致著名,《喜悦》(1952)烦琐的构图、华丽的镜显,将巴黎蒙马特的风情展露无遗。

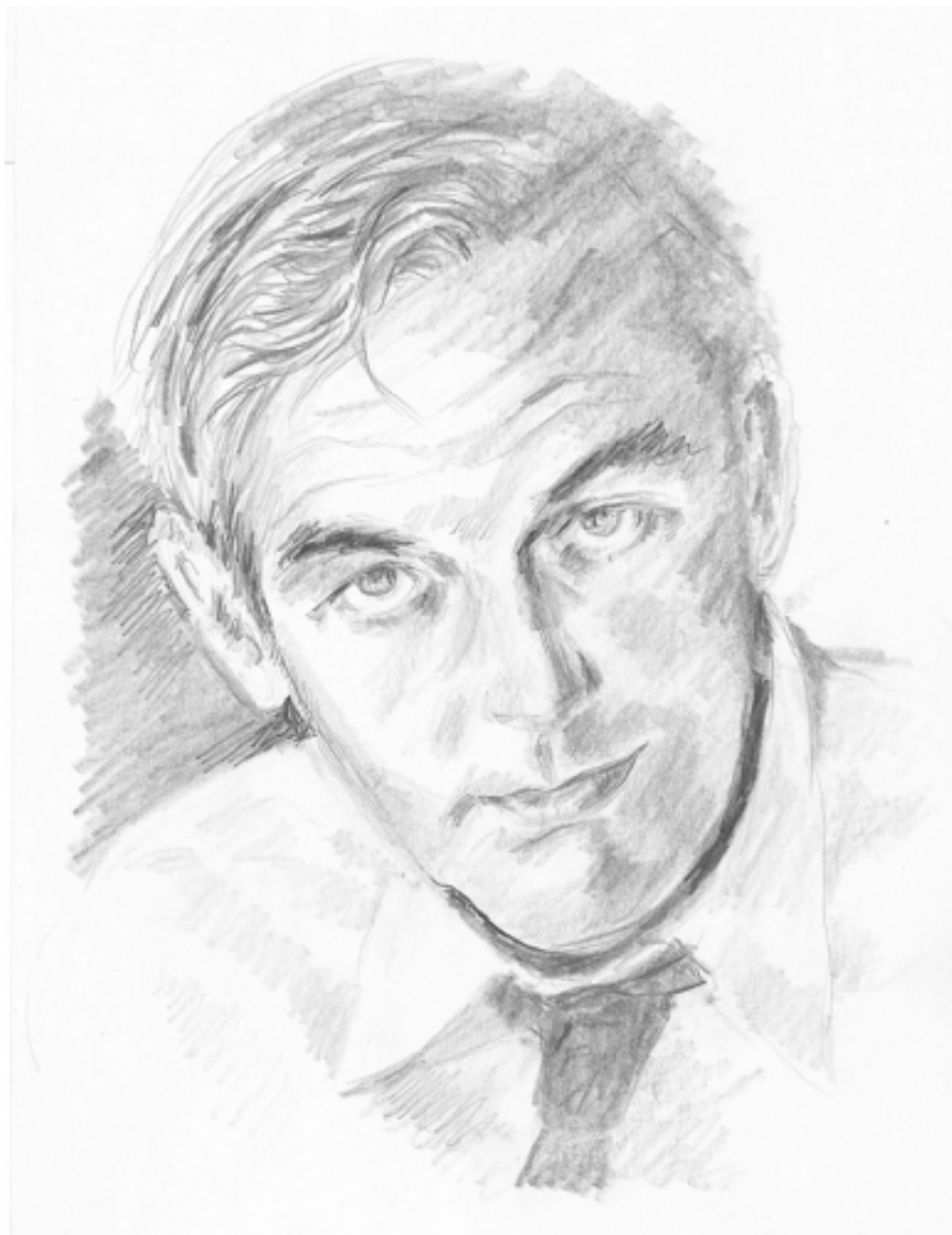
为多元思考的总汇。他的视野具有冯·史卓汉(Erich von Stroheim)的社会学观点,也有刘别谦(Ernst Lubitsch)的机智和华彩,更有冯·斯登堡(Josef von Sternberg)在创作文本上的细致。战后的古装剧正好让他发挥他早年在维也纳执导舞台剧的经验,人工化的形式前景雕琢地周转于他的女性论述中(他的情爱均以女性为感性中心),创作者既一手操纵着角色的命运,又自觉地将之指向循环宿命的主题,让观众看到人和幸福的脆弱与不易掌握。

奥菲尔斯也在他的巴洛克式叙事中添加“后设”的色彩。在《轮舞》(*La Ronde*, 1950) 中, 由一个叙述者的角色带领整个故事的进行。这个叙述者不断问观众: “我是什么? 作者, 还是过路人? 我们在哪里? 戏院? 片厂? 啊, 在 1900 年维也纳的街上, 换戏服吧!” 而《罗拉·蒙泰斯》是由马戏班主倒叙一代尤物蒙泰斯的生平, 她曾做过音乐家李斯特和巴伐利亚国王的情妇, 全片叙述她如何从繁华堕落至当今卖吻为生的风尘女子。

沦陷期间, 法国也出了几位特殊的导演, 依照后来新浪潮小将的观点, 他们都是“作者”。特吕福的说法是, 这些人都有个人的视野, 相当严谨地做创作工作。新浪潮的叛逆小子后来对老导演都采取严如斧钺的春秋笔法, 大肆攻击他们拘谨自守的品质传统, 但对以下几个创作者却缄口敛手, 不但不批评, 反而推崇其为精神导师。

其中有一位导演, 作品不多, 但战后坚持同一种创作方法(非职业演员、简约朴素到微限主义式的美学), 并不理睬主流和日新月异的电影观念, 这个人便是在法国享有艺术大师盛誉的罗伯·布雷松。布雷松的作品有《罪恶的天使》(*Les Anges du Péché*, 1943)、《乡村牧师的日记》(*Le Journal d'un Curé de Campagne*, 1951)、《布隆森林的贵妇》(*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945)、《死刑犯越狱》(*Un Condamné Mort s'est échappé*, 1956)、《扒手》(*Pickpocket*, 1959)、《驴子巴达莎》(*Au Hasard, Balthazar*, 1966)、《慕雪德》(*Mouchette*, 1966) 等。基本上, 布雷松流露出相当形而上思维的内涵, 并且采取一丝不苟的知性方式对待其题材。宿命不群, 幽深孤峭, 人的意志、自由的意义都是布雷松与自己内在的对话, 恒常地探索人类精神的本质。他的美学严谨到有如宗教, 而整体也虔诚得像是一种信仰, 散发出神秘而内敛的气质。

另一奇才是梅尔维尔(Jean-Pierre Melville)。梅尔维尔在战后先拍了一部描述地下军抵抗德军的影片《寂静的海》(*Le Silence de la Mer*, 1947), 之后又拍了科克托剧本的《可怕的孩子》(*Les Enfants Terribles*, 1949)。到了 20 世纪 50 年代他开始大量拍犯罪和盗匪帮派的电影, 第



■ 布雷松冷冽的风格和严谨的形式主义已经是法国电影的神话。

一部即是《赌徒鲍伯》(*Bob le Flambeur*, 1955), 之后有《午后七点零七分》(*Le Samourai*, 1967), 以及他晚期的杰作《影子兵团》(*L'Armée des Ombres*, 1969)。他对大都会(纽约、马赛、巴黎)与生活在其中孤寂、被命运摆布的人有特殊感受。他把职业杀手比为日本的专业武士, 一丝不苟, 踽踽独行, 恪守工作规范, 外表冷静, 内心宿命, 由英俊小生阿



■ 布雷松恒常地探索人类精神的本质。《乡村牧师的日记》(1951)延续了他一贯静谧、内敛的美学风格。

兰·德隆(Alain Delon)诠释,构成法国特殊的黑色电影。梅尔维尔拥有自己的小片厂,经常一手包办编制导、摄影、布景、剪接等等,这种独行侠作风,被后来新浪潮导演推崇并模仿。他也是新浪潮后少数能维持拍片的商业类型导演。

与其他闹剧及商业主流不同的,尚有现代主义大师雅克·塔蒂(Jacques Tati)。塔蒂也是在沦陷期已逐渐冒现的导演,他自己身兼演员,把一个身材瘦高、举止笨拙、对现代社会(尤其工业及都会环境)不适应的胡洛先生(M. Hulot)传神地表达出来。塔蒂在战后拍了《节日》(*Jour de Fête*, 1949)、《于洛先生的假期》(*Les Vacances de M. Hulot*, 1953)、《我的舅舅》(*Mon Oncle*, 1958)、《娱乐时间》(*Playtime*, 1967)、



■ 梅尔维尔执导、阿兰·德隆主演的《午后七点零七分》(1967)把职业杀手比作日本的专业武士,一丝不苟,踽踽独行,外表冷静,内心宿命,创造了法国特殊的黑色电影形象。

《交通》(*Trafic*, 1970) 和《游行》(*Parade*, 1974) 等影片, 颇具现代形式感。他的故事很像巴士特·基顿, 现代人渺小地向庞大的环境、现代、观念挑战。他的角色动作的确很难归类, 有卓别林式的优雅, 却也有小人物在现代科技下手足无措的困窘和尴尬。

塔蒂自演的于洛先生衔着烟斗, 穿着风衣, 拿着一把大雨伞。走路时身子微微前倾, 笨拙又东跌西撞。他到任何地方去, 都有本事把那里搅和得一团灾难, 自己却浑然不觉, 全身而退。他的喜趣底层却是极其严肃地对文明科技乃至对各种礼俗的嘲弄。他的无法与世俗打交道, 使他注定成为孤独的自然人。而塔蒂严峻到极致的形式主义、对声音功能的敏感开发以及独一无二的喜剧节奏感, 使他名列现代主义前驱的大师榜。

科克托在战后仍有创作, 也有其不可磨灭的地位。事实上, 无论作为编剧、导演, 他都与德拉努瓦、梅尔维尔、克雷芒等密切合作, 但在 20 世纪 50 年代却乏善可陈。他用《奥菲》(*Orphée*, 1950) 神话展露他穿镜进入另一世界、倒拍镜头正放映等等奇幻技巧, 但是叙事倾向私密的日记体独白, 虽然影响了新浪潮的阿兰·雷奈(*Alain Resnais*), 却不能再回到前卫时代的风采。

与梅尔维尔一样由黑色电影起家的是路易·马卢(*Louis Malle*), 马卢在 20 世纪 50 年代后期开始以夹杂犯罪、通奸的亡命鸳鸯故事构筑宿命及主角无法抗拒欲望的惊悚片。《通往死刑台的电梯》(*Ascenseur pour l' chafaud*, 1957)、《孽恋》(*Les Amans*, 1958) 都笼罩着一种诡异荒疏的气氛, 主人公似乎在虚无没顶的沉沦中, 抓住爱情和欲望来求生, 却注定掉入更大的沉沦。马卢风格倾向美式黑色电影, 但又具有法国抒情式的结构, 不像美片那样只重惊悚的戏剧性。最后的讽刺及荒谬不乏对现代社会和文明的谴责。



■ 雅克·塔蒂的吊脚裤和笨拙的举止已经成为法国电影的经典(《于洛先生的假期》)。



■ 科克托的《美女与野兽》(1946)展露了他拿手的奇幻技巧。

马卢在 20 世纪 60 年代和 70 年代拍了许多电影,其中有剧情片,也有纪录片,他曾表明自己“既爱吕米埃,又倾向梅利耶”。他拍的一些尖锐的纪录片,表达了对文明、亚洲(加尔各答和印度)乃至个人(如碧姬·巴铎)的反省和探索,被视为后来的新浪潮的同路人。

乔治·弗朗瑞(Georges Franju)对法国电影文化有一定贡献。战时他和亨利·朗格卢瓦等共同建立了法国电影图书馆(Cinémath que

Fran aise),成为培养新一代评论及导演的温床。早期拍纪录片的弗朗瑞,一贯显示他把美和超现实恐怖共治一炉的才能。《动物的血》(*Le Sang des Bêtes*,1951)即交替显示屠宰场的惨况和优美的景致,并在令人不舒服的景象旁配上如诗般的旁白,短短的34分钟内充满奇诡的意象和对众生的怜悯省思。1958年他拍了第一部以精神病院为背景的《头撞墙》(*La Tête Contre les Murs*,1959),之后就成就了他的经典剧情作品《没有脸的眼睛》(*Les Yeux sans Visage*,1959)。该片叙述一个父亲想为毁容的女儿整容,为了找一张漂亮的脸移植而不惜绑架谋杀别的女孩的故事。一部恐怖片却拍得诗意盎然,颇具超现实的毛骨悚然效果。

马卢、梅尔维尔、塔蒂、弗朗瑞都不是新浪潮的革命性创作者。然而在战后弥漫一片商业及主流虚假的影片中,他们坚持自己理想,拍摄不流俗的严谨的作品,被视为新浪潮的先驱。至于另几位在新浪潮未出现前已开始拍片的导演,如阿涅斯·瓦尔达(Agnès Varda)和阿兰·雷奈则构筑成新浪潮运动的一部分,容后再叙。

品质的传统

编剧 · 文学 · 制作价值

为了与美国片对抗，战后法国电影界特别重视制片价值。讲究高预算、大明星、精致的剧本、华丽的布景、服装和陈设，构筑成一种质感，号称“品质的传统”，也成为观众和票房的保证。

在那个没有电影学院和电影资料馆的时代，学徒制是最好的进入电影圈的方式，沦陷期间崛起的若干导演都是由基层电影工作训练起，拥有一身好技术，但非常仰赖剧本，除了克卢佐以外，大部分导演都不亲自编剧，于是编剧应运大量产生。许多电影直接由文学作品改编，其中用力最勤的应属奥朗什或博斯特，两人尤其为克雷芒、德拉努瓦、奥唐-拉腊等导演写了非常多的剧本。他们改编的作品如司汤达 (Stendhal) 的《红与黑》 (*Le Rouge et le Noir*, 1954)、雨果的《巴黎圣母院》、左拉的《酒店》 (*Gervaise*, 1955)，都闪烁着华丽的对白 (博斯特) 和严谨的结构 (奥朗什)，诸如《禁忌的游戏》、《红色客栈》、《穿越巴黎》。

雅克·普雷韦和其弟皮埃尔 (Pierre Prévert) 以及查尔·斯帕克则是另一批对法国电影贡献巨大的编剧。

雅克·普雷韦是出身超现实运动的诗人，他最常与卡尔内合作，《雾码头》、《日出》、《夜间访客》、《天堂的小孩》、《夜之门》均出自他手，是“诗意写实”不可分离的一部分。普雷韦师承诗意写实小说家皮埃尔·麦克奥伦(Pierre Macorlan)。他热爱通俗小说、爱情小说，以及街头歌曲的歌词，他下笔富诗情、想像力与幽默感，夹杂着粗犷及阳刚的作风，一般认为他内心的乐观温暖与卡尔内冷峻灰暗的视觉经营恰成对比。他的对白以嘲讽、自然、睿智著称，这应与他的精炼诗作有关，其为让·雷诺阿写的《朗热先生的罪行》最能证明这一点。

斯帕克是来自比利时的编剧，早期为费代编出了经典的《米摩莎公寓》、《英雄的狂欢节》、《大赌局》等。之后为格雷米林、让·雷诺阿、阿来格雷、克里斯蒂安-雅克以及卡尔内编剧。他的《大幻影》、《在底层》均已成为经典。一般而言，他的笔风比普雷韦更灵活，能适应不同的导演(如为迪维维耶编《同心协力》和为卡尔内编左拉小说《红杏出墙》及《弄虚作假的人》[*Les Tricheurs*], 1958)，以对白犀利著称。

品质传统整体延续了沦陷时的古典风格，制作态度严谨，在政治、道德和艺术的理念上非常相似。唯因时代改变，沦陷时那些神话、寓言、魔鬼、梦境的逃避主义完全不被战后受美国化影响的年轻人接受了。生活不再是梦，新的年轻人希望与现实社会接触。于是当特吕福他们日后攻击“品质传统”时，忽略了品质传统中不乏“言之有物”的社会批判。而且等到攻击别人的新导演在进入他们自己创作生涯中期时，也拍出许多与品质传统非常相像的作品。

Bandy, Mary Lea(ed), *Rediscovering French Film*, NY: The Museum of Modern Art, 1983, p. 118. 根据学者达德利·安德鲁研究，法国诗意写实电影受到文学影响，其中以“社会奇幻”(fantastique social)气氛著名的皮埃尔·麦克奥伦最为重要。麦克奥伦承袭陀斯妥耶夫斯基及康拉德的风格，作品中呈现对环境的愤怒和宿命、浪漫。

Williams, Alan, *Republic of Image: A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Massachusetts, 1992, p. 281.

3 从理论到实践的新浪潮

作者的策略

电影图书馆、电影手册、老爸电影

20世纪50年代末期,法国社会已从战争的阴影中解放出来,各种青年的亚文化逐渐酝酿成形(诸如性解放、摇滚乐、新时装、足球运动、旅游文化),存在主义沛然莫之能御,结构主义也在奠基中。法国与属地阿尔及利亚开始各种纷争,戴高乐也在此时结束长时间的自我流放归国,成立第五共和,空气中隐隐有一种要求改革的声音,电影界的年轻浪潮在这种氛围下展开,在60年代掀起世界性的轩然大波,史称“新浪潮”(Nouvelle Vague)。

这个新浪潮由一群新的电影小子推动,他们咒骂整个50年代的“品质传统”,要求用新的观点和看法对待电影。这群年轻精英都有很深的文化素养,代表巴黎精英社会的反主流文化,而影响及助长他们成为一个团体的,首推“法国电影图书馆”和《电影手册》(Cahiers du Cinéma)杂志。

电影图书馆是法国电影文化工作者亨利·朗格卢瓦在战前(1936)与导演、评论家乔治·弗朗瑞以及理论家让·米特里(Jean Mitry)共同创立的。在此之前,朗格卢瓦已组织了一些电影社团,致力于推动电影文化。成立电影图书馆的原意是抢救有声电影出现后被淘汰的默片。沦陷时期,朗格卢瓦和助理洛特·埃斯内(Lotte Eisner,有名的实验短片

导演,在法国不断研究德国默片的理论家)以及玛丽·梅尔松(Mary Meerson)偷偷藏起了上百部电影,抢救保存了法国珍贵的电影遗产。为此日后他被授勋奖励,并获得国家的赞助。从战时起,他们即已购得两家戏院,在沦陷期和战后安排每日以专题方式放映六部电影。因为朗格卢瓦本人广泛的兴趣,许多较不为人知的导演被引介到法国来,培养了一整代电影青年,使其从英格玛·柏格曼(Ingmar Bergman)、德西卡、黑泽明、沟口健二等人的作品中得到启蒙。新浪潮中一批影评急先锋像特吕弗、让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)、埃里克·侯麦(Eric Rohmer)、雅克·里韦特(Jacques Rivette),以及克洛德·夏布罗尔(Claude Chabrol)都是长年在电影图书馆看片,累积了丰富的电影知识,并且得以相似理念结盟,成为共同推动新浪潮的战将(他们称自己为“电影图书馆的孩子”)。

电影图书馆在20世纪60年代后期也阴错阳差地促成了新浪潮在政治立场和意识形态上的分裂,原因是朗格卢瓦个人不拘形式的作风和混乱的行政规划(如影片不编目录,两次失火损失许多馆藏影片等)。他一手推动与美国现代博物馆(MOMA)电影部、英国电影学院(BFI)及德国电影资料馆(German Reichs-filmarchiv)结合,协助创立“国际电影资料馆联盟”(Fédération Internationale des Archives de Film,简称FIAF,1938),却又在1960年与FIAF决裂。1968年2月,当时的文化部长安德烈·马侯(André Malraux)将朗格卢瓦及其助手解聘,当时已从影评转为导演的老友们立即为他撑腰抗议。从导演们集结游行示威与警察对抗,到戈达尔、特吕弗纷纷挂彩,演变成观众冲到戛纳影展抗议政府对文化的独裁独断行为。这些激烈行动使得当年戛纳影展停办,戴高乐频频询问朗格卢瓦是哪一号人物。政府虽然很快恢复了朗格卢瓦的职务,但不再给电影图书馆津贴,1969年更在巴黎近郊另建电影资料馆。电影图书馆尔后靠私人赞助经营,1972年在巴黎夏佑宫内的东京宫开办电影博物馆,并联合经营电影学院(Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son,简称FEMIS,前身即

IDHEC), 培养法国及欧洲优秀的电影人才, 至今仍是法国电影文化的精神象征之一。

《电影手册》是新浪潮另一个精神堡垒。这是法国受人尊重的电影学者安德烈·巴赞与影评家雅克·多尼奥尔-瓦克侯斯(Jacques Doniol-Valcroze)以及洛·迪卡(Lo Duca)在1951年共同创立(事实上, 巴赞是第二期才加入)的电影刊物。巴赞是新浪潮的导师, 他鼓励特吕弗、戈达尔、夏布罗尔、里韦特、侯麦这些人在刊物上写不一样的影评, 并大力鼓吹“场面调度”(mise-en-scène)、写实主义和注重创作者个人色彩及风格的批评方法。巴赞自1943年起写影评, 先后于《法国银幕》、《精神》、《观察家》等杂志任编辑。他支持电影写实美学, 反对唯美主义, 他认为电影的基础是摄影, 摄影的本质是客观的, 写实才是电影的最高美学。他尤其强调深焦画面处理和单镜头、长镜头的真实完整性, 其理论大大影响这些年轻的跃跃欲试的革命者, 也使特吕弗后来在1954年发表了他已具雏形的“作者策略”(la politique des auteurs)理论, 将“品质传统”著名的导演如奥唐-拉腊、克雷芒和编剧奥朗什、博斯特批评得体无完肤。这篇名为“法国电影的某种倾向”(a certain tendency of French cinema)的文章刊登在1954年31期的《电影手册》上, 直接将20世纪50年代平庸、华丽、虚假、公式化的文学改编和历史古装剧贬为“老爸的电影”, 主张扬弃这种电影, 重新审视电影的评价问题。

情绪激烈的特吕弗写道:“我尊重改编文学, 但是必须是以电影为主的改编。奥朗什和博斯特基本是文学家, 我谴责他们, 因为他们低估了电影且蔑视电影... 他们细心地将真实的人物关到另一个世界里, 用公式把他们围堵起来, 用语言和行为代替我们亲眼看到的他们。”特吕弗毫不掩饰他对品质传统的憎恶, 他分析奥朗什和博斯特说:“在他

们的想法里，每个故事都有 ABCD 角色，每件事也依价值和功能组织起来。日出日落如钟表一样固定，角色消失后，新的又被制造出来……整体剧本漂亮却无个性（这里原文是 formless），一步一步虔诚地进入品质的传统。”特吕弗在文章中说明，品质传统是双倍的“作家电影，因为它们偏重原著的作家”，过于重视对白而不重视视觉表现（场面调度），这使他们的电影流于空泛。

除了特吕弗外，戈达尔也跳出来“同仇敌忾”。他列出 21 位导演（全为品质传统的大导演）并高声咒骂：“你们摄影机运动是丑陋的，因为你们的主题拙劣、演技拙劣、对白一文不值。总之，你们不懂如何拍电影，因为你们已经不了解电影是什么！”

被特吕弗骂及的除了编剧外，尚有导演奥唐-拉腊、德拉努瓦、克雷芒等等，特吕弗推崇的反而是雷诺阿、塔蒂、布雷松、科克托、奥菲尔斯、冈斯和维果等。至今看来相当浪漫及过度主观、缺乏辩证的“作者策略”理论共分四部分来批评“品质传统”：

1. 是编剧电影而非人的电影。
2. 其专注于心理写实——经常太过悲观，反教权、反布尔乔亚，而非“存在”式的浪漫的自我表达。
3. 场面调度太雕琢（片厂布景、工整的构图、复杂的打灯、古典剪接），而非自然即兴的开放形式。
4. 太讨好观众，仰赖类型，尤其是明星，而非靠创作者的个性。

简言之，特吕弗是把影片形式与风格分析和道德批判结合，强调电影应是导演的独立创作，不该按电影剧本或文学名著改编，也不应受制

Armes, Roy, French Cinema, Seckenand Warburg, London, 1985, p. 147.

《电影形式与电影史》，焦雄屏译自 Bordwell David and Kristin Thompson, Film Art: An Introduction, 《电影欣赏》双月刊, 37 期, 74 页, 1989 年 1 月, 台北。

Vincendeau, Ginette, ed., Encyclopedia of European Cinema, British Film Institute, Redwook Books, NY, 1995, p. 426.

于电影企业。创作者应拿起“摄影机笔”撰写自己的风格。作者论在《电影手册》150及151期上更列举了120位电影人(cineasts),强调一位导演的全部作品中有一致的风格,而“风格”具有意义(即按其世界观统合作品)时,他就荣膺“作者”桂冠了。他的至理名言是:“只有好与坏的导演,没有好或坏的电影。”而导演的一致性会使他“终其一生只拍摄一部电影”。

像德拉努瓦就是常和奥朗什及博斯特合作的导演,也因为他坚守古典电影强调品质技巧以及演员表演的原则而常被新浪潮影评人讪笑。德拉努瓦完全不符合新浪潮作者论的气质,他在战后作品多产,题材与风格各异。像他与奥朗什和博斯特改编自纪德小说的《田园交响曲》(La Symphonie Pastorale, 1946)即用了他最喜爱的女演员米歇尔·摩根,是部不折不扣的通俗剧(当年戛纳金棕榈奖得主)。做过演员与剪接的德拉努瓦后来又用摩根演了《玛丽·安东奈特》(Marie-Antoinette Reine de France, 1955),用安东尼·坎扮演《巴黎圣母院》中那个驼背丑怪却心地善良的卡西莫多,用吉娜·劳洛勃丽吉达扮演《皇家维纳斯》(Véus Impériale, 1962)中拿破仑的夫人。德拉努瓦成功地囊括了所有主流电影类型,如《没项圈的走失狗》(Chiens Perdus Sans Collier, 1955)、《侦探麦格黑》(Maigret tend un Piège, 1958)、《真理时刻》(La Minute de Vérité 1952),分别是儿童片、侦探片、悲剧等。这位擅长改编文学名著、以专业化的细腻细节、善用明星、懂得观众心理而著称的导演,却因为风格多变、场面调度不个人风格化,被新影评人批评得一文不值。

特吕弗的作者策略为后来的“作者论”奠下基础,对世界电影评价及创作影响深远。诸如美国的评论者安德鲁·萨里斯(Andrew Sarris)以及英国的《电影》(Movie)和《视与声》(Sight and Sound)期刊都长期

李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,162页,台北,时报出版公司,1991。

同上,162~163页。

奉行作者论。

不过，亦有分析家指出，特吕弗强调个人性，“以美学出发，是一种文化上保守、政治上反动，企图将电影从社会和政治的领域分割开来”（约翰·希斯[John Hess]语）的主张。

无论“作者策略”有无偏差，经过这次的论战，法国电影史，或说世界电影史都改变了。过去很多电影也许拥有较高的评价，但经过“作者论”的洗礼，顿失了光彩，诸如克雷芒的《禁忌的游戏》就因为被批评为太妥协于文学剧本，丧失了真实性，从此评价滑落。此时《电影手册》的影响无与伦比，任何“品质传统”的电影都无法再卖座（就连受特吕弗等人推崇的雷诺阿和奥菲尔斯也因拍古装剧而受池鱼之殃），相反的，凡被《电影手册》认可的电影都必然受到评论界欢迎。

Vincedeau, Ginette, ed, Encyclopedia of European Cinema, British Film Institute, Redwook Books, NY, 1995, p. 339.

Sklar, Robert, Film: An International History of the Medium, New York, Harry N. Abrams Inc., 1993, pp. 367 ~368.

作者论、摄影机笔论 导演评价的大翻案

《电影手册》在刊出“作者策略”时就开始热心地支持所谓的作者。在他们心目中,电影的创作者,尤其是导演,应在电影中烙下自己的个性。在一连串作品中,应浮现统一的主题或形式风格。在这个原则之下,他们开始公开推崇法国以及好莱坞的一些导演,诸如雷诺阿、塔蒂、布雷松、梅尔维尔、科克托、维果都是他们所钟爱的。对于过去大家评价不高、尤其被贬为娱乐家的风格导演,如希区柯克(Alfred Hitchcock)、霍华德·霍克斯(Howard Hawks)、约翰·福特(John Ford),弗里茨·朗、奥托·普雷明格(Otto Preminger)、尼古拉斯·雷(Nicholas Ray)、山姆·富勒(Sam Fuller)、安东尼·曼(Anthony Mann)、文森特·明里尼(Vincente Minnelli)等,都被《电影手册》的五虎将列为真正的“作者”。他们说,过去评论的人太重人文主义的主题,很容易就为德西卡和萨蒂亚吉特·雷(Satyajit Ray)鼓掌,这是将内容比重放于形式之上,但“场面调度”才是衡量电影最重要的尺度:“任何人如果看不到尼古拉斯·雷的《派对女郎》(Party Girl, 1958)中的上千美女,就是背对着现代电影。”

“作者论”的思考细究起来并非首创,早在1948年,电影理论家、导演亚历山大·阿斯特吕克(Alexandre Astruc)就在《法兰西银幕》(L'Ecran Fran aise)上提出“摄影机笔论”(le caméra-stylo)。他说,用摄影机拍片应如用笔书写一样。“电影应成为一种语言,我指的是艺术家可以用来表达思想的形式,无论多么抽象,都能像写小说或论文般诠释出来……这就是我为什么称这个电影的新时代为‘摄影机笔’的时代……电影将慢慢脱离视觉或为影像而影像,以及直接的、故事的专制,成为与书写文字同样灵活、精细的方法。”

阿斯特吕克这番言论指陈导演应自己写剧本,以取得对创作的全面控制。这个理论等于是作者论的前驱。无论巴赞、特吕弗,还是《电影手册》的一干人等均笃信电影作为表达艺术家思想的语言、工具,摒弃客观造成的道德和美学危机(阿斯特吕克被法国电影界视为神童,他1953年就拍出短片,并获得德吕克青年大奖,不久拍第一部剧情片《糟糕组合》[Les Nauvaises Rencontres]。他是特吕弗、戈达尔等人的精神导师,作品抽象而古典。1968年后退出影坛,致力于写作、新闻报道和电视)。

作者论在当时和现在都有非常多的争论。比方说,特吕弗提出的优秀法国导演中,冈斯十年才拍一部片,罗杰·李恩阿德(Roger Leenhardt)是只拍过一部纪录片的导演、评论,却被公认为新浪潮的“精神导师”。其他如布雷松、科克托、塔蒂拍片速度都特慢。持作者论的人对法国导演和好莱坞导演也采用双重标准,有些他们咒骂的传统品质导演,其片厂式的人工化和改编文学也和他们喜欢的一些美国导演相似。另外,作者论如火如荼在英美展开,萨里斯甚至将作者论分成内环殿堂、中环风格家及外环等级,对许多导演造成伤害。比方高举“好导演

的坏作品也比坏导演的好作品优秀”的偏见，或过度贬抑像约翰·休斯顿(John Huston)这种才华横溢的导演，只因他的作品多变。伊莱亚·卡赞(Elia Kazan)也被流弹扫到，而杰里·路易(Jerry Lewis)这种谐星被作者论揄扬为艺术家，使许多人不敢苟同(至今仍是作者论被讪笑的理由之一)。

1972年，特吕弗成为新浪潮大导演后，接受《纽约时报》著名评论者塞缪尔斯(Charles Thomas Samuels)访问时，谈到他为什么称一些导演为“作者”而尊敬、喜欢他们。比方说，他说自己一开始并不喜欢福特的电影，因为他一贯的素材(暴力、滑稽的配角，或由男人打女人屁股显现的典型男女关系)，“但我最终理解他达成了技术专精的绝对统一性。他谦逊而不炫耀的技巧令人激赏：摄影机几乎是隐形的，戏剧性安排完美，表面维持流利，每场戏同等重要。一个人得拍过很多电影才能达到这等精粹”。而当塞缪尔斯挑战他批评其他法国导演作品多而没有一致性，却独钟善拍多种类型的美国导演霍克斯时，特吕弗的答辩是：霍克斯热爱生命，所以能把这种哲学贯彻到多种不同类型中，而拍出各种佳作(西部片《红河谷》[Red River]、《赤胆屠龙》[Rio Bravo]；空战片《天使之翼》[Only Angels Have Wings]、《血战九重天》[Air Force]；惊悚片《夜长梦多》[The Big Sleep]、《疤面人》[Scarface]和《逃亡》[To Have and Have Not])。“他对人生有视野，比如他是第一个将女人与男人平起平坐的美国导演(想想《夜长梦多》中的洛朗·白考尔[Lauren Bacall]和博加德[Humphrey Bogart]的对手戏，拍《疤面人》时他也时时要求编剧本·海克特[Ben Hecht]注意悲剧结构，最后才有男主角乔治·拉夫特[George Raft]与他姐姐近乎乱伦的爱)。”

在同一篇访问中，特吕弗更不时为巴赞、希区柯克和让·维果辩护，并流露出他对政治(戴高乐、庞毕度)的厌恶。对他不喜欢的导演，

他也直言不讳。比方他讨厌安东尼奥尼 (Michelangelo Antonioni), 讨厌他欠缺幽默感, 并且一副以女人心理学家自居的高姿态。他说:“戴高乐想恢复法国人对阿尔及利亚的信心时曾公开演说:‘法国男人和女人们, 我理解你们!’安东尼奥尼就像他一样站在那里说:‘全世界的女人们, 我理解你们。’怪不得在伦敦机场被海关发现鞋里藏着大麻……何苦呢, 伦敦街上和美国一样容易买到大麻。事实上我对他的敌意帮我拍成了《野孩子》(L'Enfant Sauvage), 主题就是人之难以沟通, 知识分子谈谈沟通问题固然不错, 但唯有家中出现聋哑孩子你才知道沟通的困难。我想拍真正欠缺沟通的问题, 而不是安东尼奥尼那种时髦变奏。”

严格地说, 作者论并非名副其实的理论, 而是一种电影创作实践的态度。“有时影片分析的目的是追索‘作者’的个性, 有时又在解剖其作品。”“作者”的观念也相对于“场面调度者”(metteur-en-scène), 场面调度者观念来自剧场, 任务在于忠实表现、解释剧本原作的精神, 在固定框架(stage/foame)内对内容进行安排, 是执行者, 必须充分发挥其艺术技巧以达到表现原作的目的。“作者”则强调导演比剧作作者更重要, 是制作各个环节的总指挥, 而剧本、脚本只是制作的一个环节而已。英国承袭作者论的学者彼得·沃伦(Peter Wollen)对此有以下的说明:“场面调度者的作品只是实行(performance), 是把一个预先存在的文本转换为特殊的电影代码和信息的综合体……作者式电影的意义是事后被构造的, 而场面调度者的电影的意义则是事先存在的。”

作者论流行了十年, 学界批评其欠缺系统纲领、内容松散, 但传至英美后, 却被当作严肃的电影理论而过分推崇。“尊崇导演的全部作品, 通过系统的考察去追溯导演个人特有的主题、结构和形式的特色。”

Samuels, Charles Thomas, Encountering Directors, NY, Capricorn Books, 1972, p. 53.

李幼蒸:《当代西方电影美学思想》, 162页, 台北, 时报出版公司, 1991。

作者论也曾传到台湾。当时的《影响》杂志也曾在 20 世纪 70 年代尝试用作者论的方法，将台港导演做分类评比，像胡金铨、李翰祥和宋存寿都被大大推崇。

风起云涌的新浪潮 原因、现象、年轻人

只写影评不足以让《电影手册》的年轻人满足，许多人跃跃欲试，并将理论付诸实践。1959年有24位新导演出现，1960年有43位导演完成处女作。总括来说，1958—1962年间，已出现了97部处女作。至于《电影手册》的五虎将则全部弃笔从摄影机，而且产量惊人，1959—1966年间，五个人拍了32部电影（其中又以戈达尔和夏布罗尔各出产11部为最多），一时之间新导演创作风气蔚然兴起。1959年，马塞尔·加缪（Marcel Camus）的《黑人奥菲》（*Orfeu Negro*, 1958）获戛纳影展金棕榈奖，特吕弗的《四百击》（*Les quatre cents coups*, 1959）获最佳导演奖，而雷乃的《广岛之恋》（*Hiroshima, mon amour*, 1959）获国际影评人大奖。戛纳三个大奖落在三个初生之犊头上，戈达尔宣称新电影得到大胜利：“我们证明希区柯克比阿拉冈重要时已经打了胜仗，作者论拜我们之赐，晋入了电影艺术史。”这个风起云涌的电影运动前一年已被

Armes, Roy, *French Cinema*, Secker and Warbury, London, 1985, p. 170.

《电影形式与电影史》，焦雄屏译自 David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 《电影欣赏》，37期，1989，75页。

评论者弗朗索瓦·吉劳德(Fran oise Giraud)在《快报》(Le Express)上定名为“新浪潮”。

新浪潮的崛起有非常多的因素,就大环境言,主要是战后年轻人要求一种新的文化。特吕弗就此曾说:“十年来,法国被一个专断独裁的老头(戴高乐)统治,这对那些曾在贝当政府下顺从或受苦的人而言似乎很自然,但战后出生的年轻人却不这么想。戴高乐政府法律规定21岁才可投票,而全国已越来越美国化,19岁的歌星Johnny Hallyday还没当兵已是全国性人物。”至于其余因素分述如下:

1. 新的戴高乐政权成立,极力想建立本土文化,与好莱坞一争长短,CNC在1959年乃发明预支票税制度(Avance sur recettes)和1953年设立的品质优良辅助金(Prime de la qualité),提供新导演过去完全没有的启动资金。事实上,1947—1957年间,法国政府以配额制度支持电影工业,银行也大量投资,国际间的跨国合作风气亦起,但1957年在电视的竞争下,观影率下滑,产业界出现危机。于是新浪潮制片的低成本和快速度成为解决危机的转机,整个产业界乃群起支持新浪潮。

2. 新的器材发展,轻便的摄影机和收音设备、感光更快的底片,提供新导演实现他们外景即兴实验的风格,摒弃片厂耗资不菲的大堆头制片价值。新一代的摄影师如亨利·德卡(Henri Deca)、拉乌尔·库塔尔(Raoul Coutard)、内斯特·阿尔门德罗斯(Nestor Almendros)、萨夏·维耶尼(Sacha Vierny),都能善用轻便的器材、实景自然光源、勇于实验的精神,与新导演密切配合,打造新一代活泼、年轻的影像风格。

3. 由于28岁的罗杰·瓦迪姆(Roger Vadim)以自己妻子碧姬·巴铎为主角拍的《上帝创造女人》在世界各地卖座鼎盛,创造了连玛丽

Now ll-Smith, Geoffrey, The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide, Oxford Press, London, p. 576.

Nicholls, David, Fran ois Truffaut, London: BT Batsford Ltd., 1993, p. 49.

莲·梦露(Marilyn Monroe)都受威胁的性感小猫形象,制片们对新导演的票房能力产生信心。尤其是夏布罗尔、特吕弗、马卢早期几部电影在票房上都非常成功,确立了新电影受到青年观众欢迎的地位。

4. 新制片的崛起,比较年轻,接近观众,认同新导演的理念,如乔治·德·博勒加德(Georges de Beauregard,他帮雷乃拍了一部纪录片,又帮让·鲁什[Jean Rouch]和里韦特、戈达尔筹钱,靠《精疲力尽》[A Bout de Souffle]挽救公司财务,之后成为戈达尔的长期合作伙伴。拍过德米[Jacques Demy]、瓦尔达多人的作品)、皮埃尔·布宏贝杰(Pierre Braunberger,拍过特吕弗、里韦特、皮亚拉[Maurice Pialat]、侯麦几乎每个导演的作品,以眼光、品味、人性化著称)、安娜托尔·多曼(Anatole Dauman,曾与新浪潮重要导演,如戈达尔、鲁什、马克[Chris Marker]、雷乃合作,后来合作对象甚至扩张到外国导演,如大岛渚、顺多夫[Volker Schöndorff]、文德斯[Wim Wenders]、塔尔科夫斯基[Andrei Tarkovsky]等人)、亚历山大·努希金(Alexandre Nouchkine)、马林·卡尔米茨(Marin Karmitz)、保罗·布兰柯(Paulo Branco)、玛各·波达(Mag Botard)、玛格丽特·曼娜哥兹(Margaret Ménégoz)。

5. 长期的电影教学和电影图书馆的放映,滋养了一群优秀的新技术人才。这一时期也是世界艺术片风靡的时代,费里尼(Federico Fellini)的《甜蜜的生活》(La Dolce Vita, 1960)和安东尼奥尼的《奇遇》(L'Avventura, 1960)都在此时拍出。只有50个座位的“法国电影图书馆”提供了新浪潮手册派导演们钻研电影的温床,成为电影神话的一部分。

Nicholls, David, François Truffaut, London: BT Batsford Ltd., 1993. p. 49. 瓦迪姆不能算严格的新浪潮导演,他日后的作品显现他幼稚的心态、私毫不含蓄的标新立异作风,以及厚颜剥削性的态度,使他成为众人尴尬回避的对象。

Armes, Roy, French Cinema, Secker and Warbury, London, 1985, p. 170.

Vincendeau, Ginette, Encyclopedia of European Cinema, British Film Institute, Redwook Books, NY, 1995, p. 157.

此外 1946 年成立的“法国电影俱乐部联盟”(Fédération Française des Cinéclubs, 简称 FFCC)、“马克思休闲文化联盟”(Marxist Fédération Loisier et Culture, 简称 FLEC), 以及巴赞、阿斯特吕克、多尼奥尔-瓦克侯斯、卡斯特合创的“Objectif 49”(赞助者包括科克托、格雷米林、布雷松等人), 以及其延伸的年轻影展在比亚丽兹(Biarritz)开办, 都为年轻人提供看美法经典及大量外国片的地方。

6. 新形态的演员取代老牌的明星, 诸如让-保罗·贝尔蒙多(Jean-Paul Belmondo)、让-克洛德·布里亚利(Jean-Claude Brialy)、让-皮埃尔·雷欧(Jean-Pierre Léaud)、珍妮·莫罗(Jeanne Moreau)、安娜·卡琳娜(Anna Karina)、斯特凡娜·奥德朗(Stéphane Audran)、阿努克·艾梅(Anouk Aim e)、德尔菲娜·塞希格(Delphine Seyrig)、琼·塞贝里(Jean Seberg)、贝尔纳黛特·拉丰(Bernadette Lafont)、杰哈·布连(G ard Blain)、凯瑟琳·丹妮芙(Catherine Deneuve)、弗朗索瓦·多莱亚克(Fran ise Dorléac)、让-路易·特兰蒂尼昂(Jean-Louis Trintignant)等, 以新的行为和思想反映新一代的年轻法国社会。

7. 20 世纪 50 年代活跃的导演有些去世或退休, 影坛开始换代。许多在这些导演身旁工作十年以上的副导乘机取而代之, 诸如爱德华·莫利纳罗(Edouard Molinaro)、菲利普·德·布罗卡(Philippe de Broca)、克洛德·索泰(Claude Sautet)、阿兰·卡瓦利耶(Alain Cavalier)。

新浪潮的导演崇尚新写实, 排斥片厂风格, 排斥品质传统的精致外貌, 而刻意追求一种粗糙、即兴的自然风格, 创作上充满叛逆味道。他们处理对白完全是即兴的, 要求演员自然而非人工化的演技, 由于排斥完整的剧本, 他们的角色塑造常常出现断裂、重复或不合逻辑甚至与剧

Vincendeau, Ginette, Encyclopedia of European Cinema, British Film Institute, Redwook Books, NY, 1995, p. 157.

Armes, Roy, French Cinema, Secker and Warbury, London, 1985, p. 170.

情无关的处理。总体而言,他们最强调导演的个人“视野”(Vision),这个视野不仅要在剧本阶段浮现,也应在其拍成的风格(style)中出现。

“场面调度”是他们最在乎的,长镜头摄影机运动的写实主义常与短促省略的蒙太奇剪接法交互穿插(如戈达尔的《精疲力尽》),摄影机也习惯于大幅度横摇(如特吕弗《夏日之恋》[Jules et Jim,也译为《朱尔与吉姆》]中,摄影机甚至对着一尊雕像进行360度大旋转)。此外,手摇摄影机的记录写实也常常被喜好外景的新浪潮导演使用(如《四百击》、《巴黎属于我们》[Paris nous Appartient]),而《精疲力尽》更夸张地让摄影师带机器坐上轮椅,完成贝尔蒙多在香榭丽舍大道上与卖《纽约先锋论坛报》的琼·塞贝里搭讪的那段迷人长镜头。两位摄影大师亨利·德卡以及拉乌尔·库塔尔帮了新浪潮导演许多大忙。

新浪潮电影因为注重日常生活的反映,所以角色和剧情都缺乏片厂风格电影的那种因果逻辑和行为动机,主角经常在咖啡馆、酒馆内谈天说地,或者在巴黎街头流连游荡。所有剧情的叙事走向是开放的,有时角色会很突兀而意外地做些动作,如贝尔蒙多在《精疲力尽》中在乡间开车却突然射杀了警察;又或者《四百击》结尾小男生安托万从教养院中逃出,他跑呀跑,跑呀跑,跑向大海,跑到产生一种抒情和自由解放气息了,却忽然转过头来面带疑惑地看着镜头,此时画面冻结——结束,特吕弗丢了一个不知未来的童年回忆给大家。

新浪潮初起之时,大家都先拍短片,再拍长片,大多采取同人互相援助的小成本方式,比如《精疲力尽》是特吕弗原创剧本,而戈达尔早期也为侯麦和里韦特担任演员;短片《水的故事》(Une Histoire d'Eau)是特吕弗和戈达尔合导、戈达尔剪接的;特吕弗第一部短片《一次探访》(Une Visite)是他和雷乃、里韦特合作的;侯麦的短片《介绍或夏绿蒂和她的牛排》由戈达尔主演,《贝荷尼丝》由里韦特摄影,《维洪妮可和她的懒人》(Véronique et Son Cancre, 1958)由夏布罗尔制片;戈达尔短片《所有男生都叫帕德希克》是侯麦编剧;里韦特短片《牧羊人的报复》是在夏布罗尔公寓拍的,由雅克·多尼奥尔-瓦克侯斯主演;里韦特第一部

剧情电影后面是夏布罗尔和特吕弗掏腰包撑完的；而特吕弗也曾出资给侯麦、戈达尔、科克托以及其他年轻人拍片。河左岸的雷乃、瓦尔达、马克也为殖民地摧毁非洲艺术拍了《雕像也会死亡》(Les Statue Meurent Aussi, 1953)。由于新电影受年轻人欢迎，到了1964年，大部分导演也都有了自己的制片公司。此时他们小成本小主题的拍片理念开始动摇。戈达尔的《轻蔑》(Le Mépris, 1964)是由英国大制片约瑟夫·李文(Josoph E. Levine)、意大利大制片家卡洛·庞蒂(Carlo Ponti)出资拍摄的；特吕弗的《华氏451》(Fahrenheit 451)则移至英国为环球片厂拍出英语发音影片；夏布罗尔也开始拍一些像讽刺007的惊悚类型片。

20世纪60年代中，新导演开始因为理念不同而互相疏远，到了1968年更以决裂的方式分道扬镳，新浪潮运动开始进入复杂变貌的阶段。

新浪潮的分类

电影手册派、左岸派

美国电影学者罗伊·阿姆斯(Roy Ames)曾将新浪潮众多新导演依其出身背景和倾向分为六大类,兹分述如下:

1. 个人派

如弗朗瑞,集合了恐怖片和纪录片,创出个人风格,由于曾与朗格卢瓦合创电影图书馆,又常任评论和分析的工作,较不能归类为任何一个大族群。另一个个人风格的独行侠则属专拍冷峻警匪及存在主义式孤独杀手的梅尔维尔。由于梅尔维尔习惯于自制自编自导,被《电影手册》派的影评、导演奉为圭臬,都以他为拍片的最高理想模式。

2. 影评派

这是以《电影手册》的五虎将为主,加上其创始人编辑转为导演的多尼奥尔-瓦克侯斯,以及皮埃尔·卡斯特(Pierre Kast)。这派势力庞大,也是新浪潮在法国电影史上兴起的主力,他们除了替《电影手册》写稿外,也替《电影评论》、《艺术》写稿,多半是电影图书馆和“Objectif 49”电影俱乐部成员或忠实观众。他们带动世界由影评人转任导演之风,至今方兴未艾。有的空前成功,创作不竭,如五虎将;也有的表现平平、差强人意,如拍过《洗澡水》(L'Eau à la Bouche, 1960)的多尼奥尔-

瓦克侯斯和拍过《美好时代》(Le Bel âge, 1960)的卡斯特。具幽默感的吕克·穆莱(Luc Moullet)、极端政治性的《电影手册》主编让-路易·科莫利(Jean-Louis Comoli),后来转去拍纪录片。《电影手册》影响力最大的安德烈·S.拉巴尔特(André S. Labarthe)精通文学、哲学、绘画,最后却也去拍电影。20世纪90年代崛起的法国新锐导演奥利维耶·阿萨亚斯(Olivier Assayas)亦曾为《电影手册》的编辑,被视为“《电影手册》派”的嫡系传人。

3. 知识分子派

这些拍电影的新导演在社会上会先被人认为是知识分子,拥有精英式的思考,拍起电影也如同写论文般提出哲学、政治、社会的思想,比如拍过《西伯利亚来信》(Lettre de Sibérie, 1958)以及《美丽的五月》(Le Joli Mai, 1963)和杰作《堤》(La Jetée)的克里斯·马克(他是作家出身,曾出版小说、诗集及作为记者写的报道文字),还有支持马克在纪录片、剧情片都有惊人论述的阿伦·雷乃(两人合作若干短片,并有长达50年的交情)。严格来说,马克无法分类,他自成一格,奇妙地将犬儒及批判自觉幻化成诗。此外,雷乃的剪接师亨利·柯比(Henri Colpi)承袭了雷乃和杜拉斯沉缓、审慎的风格,致力于记忆和遗忘的主题。第一部影片《长久的缺席》(Une Aussi Longue Absence, 1960)甫出便得威尼斯影展大奖。新闻记者转为编剧的阿尔芒·加蒂(Armand Gatti)、小说家让·基侯(Jean Gayrol),他们常聚在一起,虽都是知识分子,却不见得有共同目标,也不见得互相影响。阿涅斯·瓦尔达和雷乃有时也被归成纪录片派。

4. 专业的导演

指那些原本在电影或电视界已从事导演工作的人,如拍《上帝创造女人》的瓦迪姆,以及从电视界来、运用电视真实电影及三机作业技巧拍出耳目一新的《再见菲律宾》(Adieu Philippine, 1960—1963)的雅克·罗齐耶(Jacques Rozier),该片的即兴、自然、纯净,被称为“新潮中

的新潮”。此外，拍《通往死刑台的电梯》、《孽恋》的马卢、提出“摄影机笔论”的阿斯特吕克都被归在此类。当然，还有那批曾任副导演约十年的新手导演如克洛德·索泰、阿兰·卡瓦利耶也都一跃而起。

5. 纪录片派

除了雷乃和阿涅斯·瓦尔达之外，还有提出“真实电影”(Cinéma Vérité)理论、拍出《夏日纪事》(Chronique d'un été 1961)和《我，一个黑人》(Moi, un Noir, 1958)的让·鲁什，以及原本是画家、新闻记者的马里奥·鲁斯波利(Mario Ruspolie)也拍出《未知的大地》(Les Inconnus de la Terre, 1962)和《对疯狂的凝视》(Regards sur la Folie, 1962)这类强调社会学派的纪录片。此外，以剧情片著称的路易·马卢在1956年也和别人合导过纪录片《寂静的世界》(Le Monde du Silence)。这其中让·鲁什是里韦特、罗齐耶、让·奥斯塔什(Jean Eustache)等导演公开承认对其影响最大的纪录片者。他的手提摄影及真实电影方式、现场录音技巧，不仅被视为卢米埃尔、格里菲斯、弗莱厄蒂(Rober J. Flaherty)、罗塞里尼一派，也影响了后新浪潮的更年轻的创作者。

6. 文学派

原本是文学家兼拍电影者，如以“反小说”(或称新小说)而叱咤法国文坛的阿兰·罗布-格里耶(Alain Robbe-Grillet)曾拍摄《欧洲特快车》(Trans-Europ-Express, 1966)。此外曾拍《印度之歌》(India Song, 1975)、为雷乃撰写《广岛之恋》剧本的玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras)亦是这一派。

另一方面，美国学者大卫·鲍德威尔(David Bordwell)及克丽丝汀·汤普森(Kristin Thompson)则在《电影史：简介》(Film History: An Introduction)一书中依照一般的看法，将新浪潮导演分为两大类：一是以

《电影手册》影评人为主的新潮派,另一是资深的文人、艺术家转至剧情电影拍摄的左岸派。这类分法在影史上比较能成立而广被讨论。

1. 新潮派

《电影手册》的几位悍将先出手攻击主流电影中的片厂僵硬的和改编文学的风格,提倡个人化以及以浪漫方式对抗传统工业,他们强调个人视野,均视写影评为拍电影的必要过程,而且都喜欢用同样的摄影师(亨利·德卡及拉乌尔·库塔尔)。他们起先财力人力互通有无,由互助的方式先拍短片开始,再推进到剧情片。

这群充满攻击性的年轻人为主流电影贴上“老爸电影”的标签,讽刺的是,他们拍出的电影,尤其是前四部,包括特吕弗的《四百击》、戈达尔的《精疲力尽》、夏布罗尔的《漂亮的塞尔日》(Le Beau Serge, 1958)和《表兄弟》(Les Cousins, 1959),都大受年轻观众欢迎,于是局面大逆转,他们反而变成了主流。

都市化是新浪潮作品的特色。19世纪的背景加上豪华的服装、对白不像人讲的“老爸电影”消失了。新电影是巴黎都会化的,穿巴黎的时髦服装、开敞篷跑车、泡咖啡馆、听爵士乐的新青年,彻夜的派对,开放的两性关系,都为轻便的新摄影、录音器材捕捉下来。新的青年(创作者、观众)是战后成长的一代,他们有相似的意识形态观念,不信任权威,也不相信政治或爱情的承诺,他们受到存在主义的影响,对人生有一种理想幻灭的虚无感。

由于这批导演都是影迷出身,他们对电影史及个别导演手法了若指掌,几乎到倒背如流的地步。这一点由特吕弗访问希区柯克时对他的每部电影内容、美学、特殊对白乃至版本问题都巨细靡遗地讨论的对话录即可印证。他们热爱电影,把电影和人生混合不分,拍起电影也少

不了对他们过往电影的礼赞和致敬。他们用各种方法在电影中加注电影史的部分,使电影文本变得复杂多义。他们致敬的方式兹分叙如下:

a. 在电影中直接引述片段。如在雅克·里韦特的《巴黎属于我们》中直接放映一大段弗里茨·朗《大都会》(Metropolis, 1925)的片段。

b. 在电影中以某些经典演员、影片、美学手法、对白为指涉参考(reference)。最明确的莫过于《精疲力尽》中主角不断模仿他的偶像汉佛莱·博加德用手指抹嘴的镜头;《四百击》的小男主角去偷柏格曼电影的海报,或去一个极像电影史早期发明 zoetrope 式的游乐场玩耍;《精疲力尽》中戈达尔索性请梅尔维尔自己亮相,《轻蔑》也请弗里茨·朗、山姆·富勒和杰克·帕兰切(Jack Palance)出场。作为希区柯克迷的夏布罗尔更不时在他的惊悚悬疑剧中引述(quote)希氏的特殊招牌手法。德米的《罗拉》(Lola, 1961)从头到尾充满布雷松《布隆森林的贵妇》的影子,而弗朗瑞则重拍《朱德克斯》(Judex)向老导演弗亚德致敬。

c. 直接向好莱坞某种类型作千丝万缕的解构和致敬。比方说戈达尔的《女人就是女人》(Une Femme est une Femme, 1961)是对好莱坞歌舞片的整体致敬(片中多次提到鲍伯·福斯[Bob Fosse]及金·凯利[Gene Kelly]),或者特吕弗的《黑衣新娘》(La Mariée était en Noir, 1968)也是向希区柯克、致命的蛇蝎美人(femme fatale)致敬的作品。

电影与人生分不开,对《电影手册》的新导演而言,犯罪并非社会问题,犯罪是可演绎成特殊美学的电影类型。而拍电影这件事并非反映现实,而是诉诸电影思维,如戈达尔在《轻蔑》中所言:“用希区柯克或霍克斯的手法去拍一部安东尼奥尼式题材的电影。”

新潮派除了五虎将外,也包括曾拍出《不朽的女人》(L'Immortelle, 1963)的《电影手册》创始人多尼奥尔-瓦克侯斯,以及曾拍过《深渊》(Les Abyses, 1963)的尼可·帕帕塔吉斯(Niko Papatakis)。

20世纪60年代,戈达尔和特吕弗的声誉达到高峰,以领导者的方式拥有国际知名度(1960—1967);夏布罗尔是最商业最赚钱的,他的代表作在1968—1971年拍出;侯麦在1967—1972年间创作颇丰,在90年代再以“四季的故事”系列被尊为大师;里韦特在1969年受人瞩目,数十年来创作未曾中断,2001年更以《六人行不行》(Va Savoir)参加戛纳影展,显露他作为大师的行云流水之风。

2. 左岸派

这批导演比新潮一派年纪稍长,他们不那么迷恋电影,比较偏重文学,而且多半以纪录片和短片为本业。整体而言,他们是代表知识分子的创作者,作品被称为“作家电影”(与特吕弗的“作者电影”不同)。

这一派的创作者喜欢处理潜意识和复杂的时序交错的时空关系,阿涅斯·瓦尔达早期的短片《短岬村》(La Pointe Courte, 1958)用画外音和大量省略式的剪接,处理一些男女不断在渔村场景中的辩论。阿斯特吕克采取倒叙旁白的手法,描述一个被带往警局质问过去的女子。允为经典、将过去现在剪接在一起,以及旁白分不清是真正会话还是想象对白或是角色对事情评论的《广岛之恋》和《去年在马里昂巴德》(L'Année Dernière à Marienbad, 1962),这些作品都显得相当知性。

严格来说,左岸派是聚集在塞纳河南岸的一批创作者,他们并没有任何组织,或像新潮派有《电影手册》作为基地,但是他们的艺术倾向相仿,均与文学有密切关系。他们大多出生于20世纪20年代(雷乃生于1922年,罗布-格里耶生于1922年,马克生于1921年,为他们写剧本的亨利·柯比和让·基侯都生于1921年,阿涅斯·瓦尔达生于1928年,较年长的是弗朗瑞,生于1912年,杜拉斯生于1914年)。战争期间,他们已经二十多岁,比起那批仍在童年或青少年时期的新浪潮《电影手册》派懂事许多。也因此他们对战争的记忆和伤痕念念不忘,战争的暴

力和人性的折磨更是他们世界观的一部分。他们开始拍片时多半已超过 30 岁,而且往往在其他领域已卓然有成。比方基侯已出版十多本小说和诗集,瓦尔达是静照摄影师,加蒂在剧场工作,马克写了小说和论文。基侯、瓦尔达、加蒂也都经常担任记者周游世界各地,世界观较不狭隘(雷乃曾在日本和瑞典拍片;瓦尔达拍过古巴短片;柯比在罗马尼亚拍过两部剧情片;加蒂的素材则包括韩国、南斯拉夫、古巴;马克也在六七个国家工作过)。因此他们拍电影会比新潮派只标榜影史和过去经典来得宽广及富于原创性。瓦尔达拍第一部剧情片时只看过不到 20 部作品,雷乃这位编剧当时更对电影一无所知。

左岸派的导演受超现实主义影响至深。现代诗中如梦如魇、自由流动的意象,不受制度规范的各种幻想,都被左岸派引用为文本,尤其《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》、《不朽的女人》都使用这种画外旁白,造成虚幻压抑及潜意识的气氛,现代诗那种文学气质甚强的文体也成为左岸派的标志之一。

沦陷期间 COIC 取消了一票二片会伤害电影回收的放映制度,强制每部剧情片放映前得有短片或纪录片,造成了短片和纪录片的勃兴。战后选择辅助制更赋予纪录片以发展空间,大部分左岸派导演都以纪录片起家,如雷乃、瓦尔达、弗朗瑞、杜拉斯,以及鲁什、马克这些以纪录片为专职者,他们秉持纪录片传统,注重如画般的构图及摄影机的运动,并且深受爱森斯坦(S. M. Eisenstein)蒙太奇剪接法影响,好用对比、交叉剪接、并列(juxtaposition)的方式,造成震撼的效果(《电影手册》派导演有时也会如法炮制,但不似左岸派这么执迷于此技法)。

左岸派导演在美学上的观念也较特别。比方说雷乃和瓦尔达都受到当时在法国流行的布莱希特“间离”理论的影响,他们都不鼓励对角

色认同,所以对角色背景及个性提供的资讯很少,如《短岬村》、《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》的角色都没有名字、没有清楚的职业、没有记忆或社会关系,甚至没有思想、心理深度(如《幸福》[Le Bonheur]),甚至可能在时光之外(如《堤》)。

由于多以拍纪录片出身,在器材、经费都受限的状况下,左岸派也熏陶出一种先拍默片、事后再加音乐、效果及对白、旁白的后制方法,与超现实及现代诗意境结合,在画面与声音间造成阅读的张力,也透过剪接将过去与现在并列在一起,再加上文学性腔调,左岸派在知性上超越“新浪潮”的作品。

左岸的导演们在政治立场上一般都偏左,有反权威、反体制的倾向。比如杜拉斯认为主流电影是彻头彻尾的社会控制工具,“商业电影那种用技术保持既成体制的追求完美的作风,正反映了它对社会规范的投降”。她疾言提醒:“商业电影可以非常聪明,但很少有智识。”杜拉斯自己强烈要求拍片要有智识,她的电影对暴力、苦痛和性都有大量讨论,不过她坚持拒绝将电影拍得简单易懂,像《印度之歌》、《娜塔莉·葛兰杰》(Nathalie Granger, 1973)都隐含了诸多隐喻、象征、暗示,似乎有许多未说之事藏匿在表面的叙事底下。所以,除了少数热爱杜拉斯的信徒外,她的作品很难为大众理解。

左岸派里较特别的是弗朗瑞,他其实在任何电影分类中都独树一帜,很难分类。他与左岸派导演一样拍纪录片也拍剧情片,对于战争的伤痛和对人性残酷的认识,他则以恐怖、自我治疗的方式将忧郁、焦虑、挫折、心灵创伤混合为一体。这位在沦陷期内已开始与朗格卢瓦一起推动电影文化的怪杰,在《动物的血》这部记录屠宰场的惨烈状况的作品中,就已将左岸派擅长的诗化旁白与并列排比剪接法发挥到极致。

左岸派出身的导演也有跨入剧情片不回头的,比方爱德华·莫利纳罗,他甚至直奔主流,到了1979年,更以爆笑的喜剧方式呈现同性恋与异性恋生活在社会僵硬的规范中闹出的种种笑话(《一笼傻瓜》[La Cape aux Folles],1979,指夜总会变装秀)。

阿涅斯·瓦尔达的丈夫德米亦常被列为左岸派之列。他是纪录片老将乔治·鲁基耶(Georges Rouquier)的门徒,不过他也并没有回头拍纪录片,反而与《电影手册》派的一干人成为好友,是公认的结合左岸派和《电影手册》派两大传统的特殊创作者。他的剧情片是直奔奥菲尔斯式的华丽、巴洛克式的音乐片,并向好莱坞米高梅的歌舞片致敬。他的《罗拉》是献给奥菲尔斯《罗拉·蒙蒂斯》的歌舞片,《天使湾》(La Baie des Auges,1963)则将他人工化富有装饰性的服装建构成注册商标。他最为人熟知的《秋水伊人》(Les Parapluies de Cherbourg,1964)在戛纳勇夺金棕榈奖,成为法国卖座的经典歌舞片,之后《洛城故事》(Les Demoiselles de Rocheford,1967)和《驴头公主》(Peau d'âne,1971)不但离左岸甚远,也在商业主流中显得流于表面装饰性而欠缺内容。德米对色彩的执迷、对摄影机运动的钟情,以及影片中散出的淡淡哀愁,使他的电影在时间的距离下颇富特殊意义,虽然表面上他不如其他当代导演那么头角峥嵘。

左岸派所发展的对于电影形式的抽象思维方式,之后仍有承继者,这就是曾跟随雷乃和布雷松做副导的让-马里耶·斯特劳布(Jean-Marié Straub)和他的妻子丹妮艾勒·于耶(Danièle Huillet)。斯特劳布1958年为逃避兵役迁至慕尼黑居住,20世纪60年代开始导片。他和妻子于耶两人合作,拍出一些形式严谨、充满省略技法的简约主义电影,他们既是左岸派的德国分支,也是德国新电影中为人重视的代表人物之一。

4 新潮派的美学与政治

新浪潮美学 本体论、现代主义

新浪潮崛起后，一股炽热年轻的力量在整个法国电影界泛滥开来，一时之间百花齐放，所有年轻人都有了一个电影创作的梦。如今回顾，这虽然是个浪潮，但内里却没有统一的风格或共同意识交集。尤其到 20 世纪 60 年代以后越发各走各的创作之路。不过，与前一个年代讲究品质及专业却缺乏个人味的电影相比，新浪潮运动仍浮现了一些共通点，兹分述如下：

一、电影回归电影，由电影的本质和创作元素去讨论、创作

新浪潮发难期，最恨的便是品质传统的改编文学巨著及语音铿锵的戏剧化对白。他们认为这使得电影沦为文学的附庸，忽略了电影声光剪接的特色而独厚剧情、文学。

新浪潮导演主张一切回归电影。其中细分又有一些规律可循：

1. 突破古典叙事

戈达尔、特吕弗、里韦特都是个中高手。戈达尔无视古典剪接的连戏观念；特吕弗自由地在不同的蒙太奇和场面调度风格中交叉剪接；里韦特重组叙事诞生的过程。左岸派的雷乃、瓦尔达、马克、罗布-格里耶也都发展出声音旁白与画面对位、不对位的叙事张力，不再与古典 dieg-

esis 发生必然关联。

2. 打破古典电影认同的情绪

采取布莱希特史诗剧场的间离方式，不时以间离及保持美学距离的 distance 技巧，使观众不立刻认同剧中角色，从而感情减少，理智增加，往知性电影迈进。戈达尔是此技巧的忠实信徒，此外，杜拉斯、罗布-格里耶、雷乃、马克均殊途同归，朝此结果发展。

3. 由电影衍生世界

许多导演都是影迷出身，他们用电影代替了真实生活经验，一切剧作灵感也常来自电影。《电影手册》就曾论述这些人连“发现莎士比亚也是透过奥森·威尔斯(Orson Welles)”，原因是威尔斯拍过许多由莎士比亚戏剧改编的电影，造成新导演的文学启蒙。这话当然带有嘲讽成分，不过许多导演因为对某些电影执迷而拍片却是肯定的。如夏布罗尔拍的若干希区柯克式电影；戈达尔的《女人就是女人》是向歌舞片致敬；特吕弗的《射杀钢琴师》(Tirez sur le Pianist) 移转于警匪片和写实电影之间；《精疲力尽》男主角是模仿汉佛莱·博加德，女主角则是沿袭奥托·普雷明格的《日安，忧郁》(Bonjour Tristesse, 1958)；《巴黎属于我们》中大家一同看《大都会》；《四百击》的主角偷一张柏格曼《莫妮卡夏日》(Summer with Monika, 1953) 海报。凡此均见证了一个由电影衍生的后设电影。

二、强烈的个人色彩，忽视社会及道德面

新浪潮导演拍戏喜欢带有自传色彩，如特吕弗的《四百击》的叛逆少年、夏布罗尔的法国中产家庭、侯麦的典型巴黎都会知识分子、瓦尔达的女性意识、里韦特的剧场生涯、马卢的战争回忆等。由于强调极端的私人世界(如雷乃和杜拉斯奥秘难解的秘密)和日记体、潜意识式的

旁白及对白，导演们似乎摒弃了社会面，被有些人批评为不负责任和不够诚实。

个人色彩的好处是避免了品质传统那种冰冷之极毫无人味的客观叙事，增添活泼的第一人称“我”的亲昵笔调，缺点是天马行空，散文式地支离破碎，缺乏重点，缺乏结构，最后也丧失了道德重心。学者罗伊·阿姆斯说：“20世纪50年代的电影十分个人化。创作者曾任影评人的背景使他们充分了解他们使用的技巧以及操纵观众情绪的方法，所以这时的电影也有强烈的自我意识。这种矛盾的结果是，其外表形式混合了主体性、世故、自传和智性，清新的方法平衡了文学影像，原创性地探索媒体来达到复杂叙事和时间自由度的极限。”

三、自给自足的世界，不是直接电影(direct cinema)式的自然主义

新浪潮统一的特点大多强调实景摄影(相对于以前电影的片厂僵化和限制)，但是其景观是自足而不是有纪实目的的。最明显的例子是《广岛之恋》，据罗布·格里耶看，广岛虽是背景，“但这些角色并不存在于超出电影景框外的世界”。换句话说，他们存在于雷乃创作的电影世界中，《去年在马里昂巴德》、杜拉斯的《印度之歌》都是同一状况。罗布·格里耶自己的《不朽的女人》、《欧洲特快车》均采取这种虚构性。

四、喜欢科幻、幻想类型，都大量将商业公式改变成个人视野

克里斯·马克的《堤》变成未来的悲观寓言；戈达尔的《阿尔法城》(Alpha ville) 是对极权抹杀个人性的抗议；特吕弗的《华氏451》强调了《一九八四》(1984) 老大哥时代来临的人文精神和个人价值；德米的《秋水伊人》、《驴头公主》用幻想来增添真实社会缺乏的色彩。所有的

Armes, Roy, French Cinema: Since 1946, V 2: The Personal style(2nd ed.), London, Tantivy Press, 1976, pp. 16 ~17.

Houston, Penelope, The Contemporary Cinema, Penguin Books, Baltimore, 1963, p. 139.

科幻、幻想虽非第一手材料，却成了新导演抒发自我的工具。

五、旁征博引，使电影超过娱乐、艺术的简单定义

新导演都是知识分子、文学家、艺术家、评论家出身，在他们的电影中常用 reference 的方式，引起其他领域的讨论或辩证。像特吕弗对巴尔扎克的心仪，雷乃对战争和心理等范畴的议论，里韦特对剧场的执迷，以及戈达尔不断介入马列思想、笛卡儿等哲学、现代主义的绘画与文学，这些领域的介入将电影提升到知性层面，也扩大了电影涵盖的范围，对未来第三世界电影观众影响尤深。

六、即兴及反片厂风格

这里“真实电影”的技巧所引领的自然气质，加上刻意使用的手持摄影机，去除了片厂风格雕琢、做作、人工化的倾向，展现一个自然即兴的自由形式，也贴近个人电影及年轻电影的本质。

七、现代主义

以自省式叙事、不相关镜头的省略和插入、不时出现的标题或章节、风格的骤变、节奏的骤变、间离的特写、角色直接与观众对话等各种方式，提醒观众媒介的存在，电影、故事不过是个幻觉 (illusion)，不是真正的现实。戈达尔、特吕弗、瓦尔达、马克、雷乃，都属于这一类别。

总体而言，法国新浪潮是在艺术观念上与当时法国学院派讲究品质的气质电影分家，在经济限制的条件下推动低成本的个人电影，在意识形态上倡导年轻电影来反映法国第五共和新国家的现象。不过法国学者也因此严格批评新浪潮最终因为太重个人，不重发行和制作价值，反而使商业垄断系统更加巩固，与个人电影、文化电影之间的距离拉大。

一九六八 五月运动, 立场分裂

20世纪60年代末,美苏冷战时期到了尾端,世界发生了几个影响年轻一代人人生观的重大政治事件。其一是美国出兵越南,引起美国国内广泛的争论,年轻的反战分子开始拒绝被征入伍,大学的学生运动发展激烈,与警方对峙,强占校园行政大楼,其中以加州大学柏克莱分校的言论自由运动为代表。这是美国新左派思潮的崛起,与嬉皮运动及后来的民权运动有密不可分的关系。

另一有重大影响的是1968年布拉格之春中东欧民主及保守政府镇压行动。自由派及新马人士的声援,国际政治的论争,延续自斯大林、托洛斯基的政治路线讨论。

20世纪60年代末,全世界是一片要求改革的声音。

人们要求另类的生活方式,痛责西方社会用消费主义来制造所谓“正常”生活,控制某种自由,年轻人的反主流文化兴起(吸毒、摇滚文化、性解放运动),所有要求改革的声音逐渐转为激烈。

在电影界,领头参加街头抗争的就是新浪潮的戈达尔和特吕弗。1968年2月,政府解除了朗格卢瓦的电影图书馆馆长一职,引起在图书馆度过其影迷岁月的导演们的抗争。2月14日,特吕弗、戈达尔、布雷

松、雷乃、夏布罗尔等数百位电影界人士带领三千群众上街头向警方示威，媒体和电影公司都大力支持。

4月，朗格卢瓦恢复职位，但电影界要求改革的声音已一发不可收拾。5月，电影界成立“电影总署”(Etats Généraux du Cinéma, 简称EGC)。之后，他们制定一部基本要求宪章，提出“打破垄断”，电影界自行管理，建立不受制度法则制约的影片制作和取消电影检查制度。5月，他们再度冲到戛纳影展，特吕弗先在希尔顿旅馆设摊替朗格卢瓦的电影图书馆募钱(政府已不再支援)，接着他们合开记者会，决定阻止影展开幕，他们在大殿前静坐抗议，拉着电影银幕不准其升起，连当晚放映电影的导演，西班牙的绍拉(Carlos Saura)及妻子赫拉尔丁·卓别林(Geraldine Chaplin)也支持他们，要求不要放映其电影，而且引起群架混战，终至开幕片取消，影展受波及。抗议者回到巴黎继续激烈抗争，是为“五月运动”。这个运动彻底改变了知识分子的生活及想法，特吕弗日后写道：“显然，为朗格卢瓦的抗争及后来的五月事件，好像预告片 and 正片的关系。”

这个运动来得快、去得快，表面上看，社会并无重大改变。电影界的CNC仍在，EGC却垮了。只有“法国导演协会”幸存，并在次年的戛纳影展增设与原大会相对的另一单元“导演双周”(Quinzaine des Réalisateurs)。

然而，五月运动对评论界及学界有至大影响。事实上，从1968年后理论界已有重大转向，符号学、心理分析学派、马克思学派(尤其依循

Gregor Ulrich:《1960年以来的世界电影史》(Geschichte des Films ab 1960), 郑再新等译, 57页, 北京, 中国电影出版社, 1987。

Sklar, Robert, Film: An International History of the Medium, New York, Harry N. Abrams Inc., 1993, p. 380.

Gregor Ulrich:《1960年以来的世界电影史》(Geschichte des Films ab 1960), 郑再新等译, 57页, 北京, 中国电影出版社, 1987。

哲学理论家阿尔都塞[Louis Althusser]) 的电影理论都成为显学, 这个风潮一直到 20 世纪 80 年代末才渐沉缓。英国、美国都受到这种政治理论研究风气的波及, 出现《跳接》(Jump Cut)、《影迷》(Cineaste) 等刊物。直接电影引发的政治纪录片也在世上流行, 如彼得·戴维斯(Peter Davis) 的《情与理》(Heart and Minds, 1974)、埃米尔·德·安东尼奥(Emile de Antonio) 的《猪年》(In the Year of the Pig, 1969) 等等, 都受到知识分子的热烈支持。

新浪潮在电影界的变化最大, 其中当然还是戈达尔率先有动作。五月运动以前, 戈达尔已经用政治批判的眼光检验现代主义、美学和法国社会, 并且攻击美国的外交政策及其对法国大众文化的影响(如《男性—女性》[Masculin-Feminin, 1966], 以及《我所知道她的二三事》[Deux on Trois Choses Je Sais d'Elle, 1967])。《周末》(Week-End, 1967) 更以阿尔及利亚政治及第三世界移民对法国中产社会的残暴报复为题材。

1968 年戈达尔再次整军出发, 完全成为激进分子。他先以 cinétracts 为名制作多部以抗议或静照为主的检验意识形态的短片, 如《愉悦的智慧》(Le Gai Savoir, 1968)、《像其他一样的电影》(Un Film Comme les Autres, 1968) 以及《一加一》(One Plus One, 1968) 等, 目的在于对抗强硬支持戴高乐政权、敌视学运及工运的电视台 ORTF。不久, 他和让-皮埃尔·戈兰(Jean-Pierre Gorin) 成立“济加-维尔托夫”团体(Dziga-Vertov Group), 否定以前的作品, 以革命家自居, 高倡支持第三世界的革命。此时拍的电影有《英国之声》(British Sound, 1969)、《东风》(Le Vent d'Est, 1969)、《意大利的斗争》(Luttés en Italie, 1969), 以及《弗拉米尔和罗沙》(Vladmir et Rosa, 1970)。

之后戈达尔骑摩托车出了车祸, 康复后再拍罢工电影《一切安好》(Tout Va Bien, 1972) 和《给简的信》(Letter to Jane, 1972, 分析简·方达 [Jane Fonda] 访问北越之矫情和傲慢)。1972 年他再设 Sonimage 公司, 1976 年拍出《这里与那里》(Ici et Ailleurs, 1976), 在旁白中大谈巴勒斯坦游击队的运动, 以后慢慢倾向于拒绝主流发行传播, 专拍电影给小众

看了。

戈达尔也与其他电影伙伴渐行渐远。1967年,13位法国导演为了表达对美国出兵越南的不满,合拍了一部《远离越南》(Loin du Viêt Nam, 1967)。但是五月运动后很多人的方向都更加鲜明了,其实早期新浪潮一直被视为是与激进的政治运动同流的。尤其戈达尔1960年拍的《小兵》(Le Petit Soldat)被禁了三年,因为它批评法国在阿尔及利亚战争中的立场。同样的,里韦特的《修女》(Susanne Simonin, la Religieuse de Diderot)也因为政治性的描绘,并持对天主教会高度批判的立场,在1966年被禁了一年。但是五月风暴过后每个创作者方向都更不同了。特吕弗、夏布罗尔、菲利普·德·布罗卡、马卢都渐渐走向了主流,侯麦在1969年戛纳影展参展的《我在慕德家过夜》(Ma Nuit Chez Maude)里面看不出任何经过社会大变动的痕迹,却大受评论及观众欢迎,这也算相当讽刺了。之后,特吕弗与戈达尔反目相向,而特吕弗自己则越来越像他当年攻讦的“品质传统”,注重剧本、古装陈设和文学改编了!

五月运动对评论界的冲击更大。而且讽刺的是,经过五月运动洗礼的新影评家,甚至把矛头指向带领运动的新浪潮诸君。他们循意识形态出发,重新抓住新浪潮作品的保守立场以及某些“作者论”作者为艺术而艺术的形式,大肆丢帽子攻击。他们说,夏布罗尔的《漂亮的塞尔日》以及《表兄弟》都是右翼无政府状态的声音,特吕弗之后拒绝参加任何政治活动也被视为保守主义的明确例证。

女性运动和性别意识的加入也重新检验了新浪潮作品。特吕弗《四百击》中的母亲角色,以及《射杀钢琴师》、《夏日之恋》中的具侵略性的女性,显然是这位大导演歧视女性的潜在思想问题。戈达尔的《精疲力尽》的背叛女性,还有他1968年前把所有女性当妓女的看法,以及夏布罗尔在《美女们》(Les Bonnes Femmes)中指出有性本能活跃倾向的女性等于在吸引男性犯罪、强暴,都使他们成为被攻讦的对象。往后,特吕弗的作品(尤其《偷吻》[Baisers Volés])、戈达尔的《男性—女性》更

被指称为同性恋恐慌(homophobia)。

后现代主义的理论在 20 世纪 80 年代如火如荼开展后,新浪潮的诠释也有不同的发展,尤其针对特吕弗和戈达尔的作品。《精疲力尽》、《轻蔑》、《狂人皮埃罗》(Pierrot le Fou)、《射杀钢琴师》、《夏日之恋》等片都将高等及流行文化的因素混冶一炉,繁复地将漫画、兰波的诗、浪漫音乐、绘画以及政治宣传大杂烩般地丢在银幕上。一方面代表了法国电影与美国好莱坞电影的文化殖民关系,另一方面更是在后工业社会之前就丢弃了大叙述(grand narrative),容纳多种观点,但也导致它们在不同的时代一直能有不同的诠释及影响力。换句话说,历经五月运动及不同的理论风潮,新浪潮不再被局限地认定为发明了“小成本的艺术电影”及“作者导演”,反而是一种文化的折中弹性,能对叙事及类型有更激进的诠释方法。



抗争与行动的年代

电影、理论与议题式草根行动主义

20世纪60年代末是全世界的反主流文化时代，也是青年亚文化（摇滚、吸毒、性解放）与政治、人权激进化并行的年代。西方抗议声波普遍高涨，反制度、反集权、反中产消费社会，从抗议及示威逐渐演变成有组织的革命行动。综观其造成大规模社会抗争的主要议题有如下几个焦点：

一、反越战

视美国出兵越南为一种侵略行为，美国本土激进青年以拒绝被征入伍及以行动抗议为诉求。1967—1969年是意识形态最为对立的年代，街头经常有示威团体与警察对抗，动辄以占据大楼为行动。校园学运也是新的现象，学生们借此批判学校的缺点（设备差、班级太大、教学成果不彰、学习的内容太偏差等等），其中尤以加州大学柏克莱分校最为激烈。反越战主题非常为法国新浪潮青年导演所接受，激进的戈达尔开始对美帝国主义猛烈抨击。

二、反西方消费经济造成的新殖民主义

这是西方人的反省，认为西方社会透过消费主义及生产活动，创造所谓“正常”的表象，实际上是对大众、阶级以及某些国家产生操控，使

人民无法有真正的自由。其中如马尔库塞(Herbert Marcuse) 提倡批评社会“非理性”的实质。当然透过经济, 西方强势国家也取得某些第三世界国家的主导权, 不像以前需要用武力及强制的方法。这样一来, 对这些议题的讨论造成第三世界的觉醒。

戈达尔的作品经常对这些消费主义、殖民主义进行剖析和批判。

三、人权主义的勃兴

20 世纪 60 年代的人权思想相当激进。此时黑人权利崛起(1966 年, 黑人权利行动派的武力、暴力组织“黑豹党”成立), 女权要求解放, 同性恋要求新左及反主流文化的开放角度, 当然第三世界也因此形成新的世界观。

戈达尔在他早期的电影如《男性—女性》中以行动派的革命团体为主角, 自己在 1972 年后更排斥主流发行映演系统, 认为它是为中产和大众服务, 是少数掌有渠道资源的人的专利。戈达尔之后投入小组行动, 与让-皮埃尔·戈兰合组“济加-韦尔托夫团体”, 以更革命、更正面的态度拍摄批判文化、政治现象的激进录像带给少数观众看。

四、行动代替理论

20 世纪 60 年代末出现对文化、政治的制式和结果的多方的辩证和争论。后来认为多读无益, 许多激烈及流血抗争的行动诞生。这个行动理论迅速将全欧洲动员起来, 在马德里、德国、伦敦、日本、意大利甚至美国如火如荼展开。

电影界在行动之初就设立了“电影总署”, 他们大声疾呼电影工业应该公有。期间他们还成立了电影合作社形态的创作组织, 拍纪录片, 将抗争过程记录下来, 用以教育群众。EGC 也建立了导演协会, 主张与行动配合拍平行电影(parallel cinema)。

电影与政治的关系在 1968 年之后也出现极大的变化。关于这方面的思维, 可分为以下几点:

一、交战电影(engaged cinema)

指的是那些为革命和社会改革绝不妥协的电影。这些电影多半有政治组织赞助,其目的也偏重宣传,形式以纪录片居多。比方1964年在法国由著名制片人卡尔米茨成立的MK制片公司,专门支持战斗电影(militant cinema)。

这类电影也多采用集体制作的方式,如MEDVEDKINE Group就包括了戈达尔和马克两个导演,1969年他们拍了钟表工厂的阶级奋斗。戈达尔后来的“济加-韦尔托夫团体”以及马克的SLON电影,专拍反对或激进行动的平行电影。这些电影的发行一般而言不经过大戏院,主要在社团、工会、校园及社区中心放映。他们方向明确,每部2—5分钟不等,没有音响,透过剪接和旁白使电影朝宣传方向发展,全部共30部左右,较值得一提的有《罢工中的铁路员工》(1968)、《社会是朵花》(1968,由让-路易·特兰蒂尼昂旁白)、《温德尔工厂的复工》(1968)等,内容是工人与学生运动的辩论、巴黎警察镇压和反戴高乐主义的示威,以及女工被工会劝阻复工等。

1968年5月很活跃的政治电影小组被称为“大象”小组。他们并无特定的政治方向,既关心电影生产,也关心发行。曾以“新社会”为题制作一批影片,反映工厂的境况、农业情况等,如《旺代罢工纪实》(1973)、《大半生》(1969—1970)等。像这样的小组还有靠法共的“狄纳迪亚”小组、靠法共极左派的“无产阶级革命电影家”小组、持马列主义立场的“电影斗争”与戈达尔的“济加-韦尔托夫”小组,以及其他一些常常变换名称、飘忽不定的小组。这些战斗性强的电影团体,都采用16厘米或8厘米胶片或录影带拍摄,生产价格低廉,拷贝却很少。主题在罢工、生产斗争、地方自治、妇女解放、环境保护、反核、学运等议题上展

开。这种以积极斗争为宗旨的新概念也在德国、意大利、英国、瑞典传开。这些电影立场激烈,甚至连放映都讲究意识形态问题,戈达尔就曾公开贬抑商业电影的中产性格:“电影是由资产阶级发明,用以向民众掩饰现实的。”

二、政治现代主义(political modernism)

戈达尔是这类电影的典范,基本上他们都受爱森斯坦、维尔托夫(Dziga Vertov)、马克思主义及布莱希特理论影响。戈达尔在五月运动前已用政治批判以及现代主义美学观检验法国社会的问题,并攻击美国外交政策。诸如《男性—女性》和《我所知道她的二三事》、《周末》都如以上所说。1968年以后,戈达尔进入智识性的政治主义时期,他的“电影传单”短片多记录抗议的状况,如《愉悦的智慧》、《像其他一样的电影》,以及《一加一》。

戈达尔一路走来,不只革命革到政治领域,也好颠覆中产美学的“再现观念”(representation),戈达尔此时已否定自己以前的作品,并支持第三世界的革命。这一时期他的电影有《东风》、《英国之声》、《意大利的斗争》以及《弗拉米尔和罗沙》。

日本的大岛渚就是戈达尔一贯作风的东方版。他的《新宿小偷日记》(1968)、《绞死刑》(1968)都与戈达尔的现代主义加政治批判如出一辙。

三、商业及主流电影之政治文化

这些在20世纪70年代后也大为流行,像马卢的《拉孔·吕西安》(Lacombe, Lucien, 1974)、迪亚娜·柯蕊(Diane Kurys)的《薄荷汽水》(Diabolo Menthe, 1977)、阿涅斯·瓦尔达的《一个唱,一个不唱》(L'Une

Gregor Ulrich:《1960年以来的世界电影史》(Geschichte des Film ab 1960),郑再新等译,59页,北京,中国电影出版社,1987。

同上,60页。

Chante, I 'Autre Pas, 1976) 都尝试将政治思维带进以商业、娱乐为目的的电影中。其中最受注目及有成绩的是科斯塔-加瓦斯 (Constantin Costa-Gavras), 他的《Z》(1969)、《戒严令》(State de Siège, 1973) 均强调作品的“政治性”, 却愿意在主流生产及发行范围中影响更多的观众。

科斯塔-加瓦斯是这一派中最著名的。这位生于希腊、在巴黎取得文学和电影学科学位的导演, 在电影中不断提出他反独裁、反政治迫害的立场。曾担任克雷芒、克莱尔、阿来格雷和德米副导的科斯塔-加瓦斯培养了专业叙事和剪接紧凑的才能, 他也深懂运用明星。从首部片《卧车谋杀案》(Compartiments Tueurs, 1965) 始, 他已建立用大明星(伊夫·蒙唐 [Yves Montand] 和西蒙娜·西尼奥雷) 的惊悚片型。《多余的人》(Un Homme de Trop, 1967) 是德军占领时期地下抵抗军解放法国的背景, 而真正造成他特殊“政治惊悚片”的是《Z》。《Z》以希腊自由派政治家兰布拉基斯 (Lambrakis) 被刺杀的真实事件为主, 导演以惊心动魄的政治阴谋揭露盘根错节的政治纠葛。《戒严令》则是美国中情局探员被乌拉圭游击队绑架、抨击美国对外国实行帝国主义的作品。影片都由伊夫·蒙唐诠释, 叙事清晰, 政治立场明确, 剧力万钧, 感染力强。

科斯塔-加瓦斯在一次访问中对自己的政治电影下的定义是:“政治电影就是决定和有意识地完成某项使命, 运用政治作为剧作素材, 通过某种表现形式把内容和现实结合起来……它的目的就是要变革现实, 或者通过影片告诉观众一些事, 至少对观众产生影响。因此必须用传统的表演形式, 即戏剧性的构思和使用职业演员, 以便使人感到震撼, 影片也就起了某种作用。”

科斯塔-加瓦斯的政治惊悚片引发了激进电影派莫大的批评声浪。

重点是其作品毫无批判地承袭好莱坞的戏剧和表演法则,使观众处于从属地位,没有思考的余地。政治只是作为背景陪衬,简化成“孤独的主角对抗庞大的镇压机器”。批评者认为这派导演(此时已被冠名为“Z系列”和“Z效果”统合的政治惊悚后遗症)缺乏对政治表达形式及媒体的自觉,总体而言,意识形态仍是保守的。

科斯塔-加华斯也受到某些人的揶揄(支持者以为戈达尔那些高路派的“济加-韦尔托夫”小组影片究竟有多少人看过?有多少人看得懂?)。不论毁誉如何,他仍坚持同一种风格,20世纪80年代更迈向好莱坞寻求更大的政治影响力。不过此时他已将代言人换为女性,像西西·什帕切克(Sissy Spacek)在中美洲营救政变后不见的丈夫的《失踪》(Missing, 1982)、《背叛》(Betrayed, 1988)和杰西卡·朗热(Jessica Lange)揭露自己父亲为纳粹战犯的《父女情》(Music Box, 1989)。

四、电影理论的政治

电影理论在1968年后有了革命性的改变,首先又以《电影手册》的立场和方向最具说明性。《电影手册》共有三次大转变:第一次是20世纪50年代,作者论代表巴赞的现实主义批评哲学;第二次则是1968年后的鲜明政治立场、强调意识形态的斗争性。梁浓刚指出,这个转变共分三个阶段:

1. 编辑集体执笔分析福特的《林肯的青年时代》(Young Mr. Lincoln)。这种做法强调唯物主义的方向。
2. 群众记忆及历史问题争论期。
3. 精神分析时期。

在这三个过程中均可看出《电影手册》不再相信新浪潮作者论对政治社会漠不关心的批评法。当年新浪潮的那批推动作者论的人,喜欢宣称好导演最坏的作品也比坏导演最好的作品优秀,但随着时间的推移,这批人的观念也有了改变。比如戈达尔便在评述布雷松晚期的创作时说:“我不认为一位电影作者能够像画家一样在四五十年里创作出超过两三部的杰作。他可能可以拍很多,像我就拍许多,但只有在某些

影片中出现不错的镜头,但就这样,影片仍然很烂……”他也不客气地认为自己以前的电影《圈外人》(Bande Part)是一部烂片,而“《男性—女性》就好一些”。

现代文化批评大师的理论如阿尔都塞的意识形态、罗兰·巴特(Roland Barthes)对作品意义及生产过程的看法、米歇尔·福柯(Michel Foucault)和雅克·拉康(Jacques Lacan)对无意识及自我构成的研究,都成为《电影手册》上的显学。随着《电影手册》编辑方针的改变,作者论的时代意义也颇有变化。这一点将在第七章中详述。



Jacques Rancière, Charles Tesson 访问,黄建宏译,《一个漫长的故事:访让-吕克·戈达尔》,《电影欣赏》,2002 春季号(111 期),40 页。

5 《电影手册》派

让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard, 1930—)

作品年表

- 1954 《混凝土工程》(Op ération Béon, 短片)
- 1955 《风骚女子》(Une Femme Coquette, 短片)
- 1957 《所有男生都叫帕德希克》(Tous les Garçons s 'Appellent Patrick, 短片)
- 1958 《夏洛特和她的朱尔》(Charlotte et Son Jules, 短片)
- 《水的故事》(Une Histoire d 'Eau, 10 分钟短片, 与特吕弗合导)
- 1959 《精疲力尽》(A Bout de Souffle)
- 1961 《女人就是女人》(Une Femme est une Femme)
- 1962 《七大罪: 懒》(Les Sept Péchés Capitaux 中“ La Paresse ”一段)
- 《赖活》(Vivre sa Vie)
- 《RoGoPaG 新世界》(“ Le Nouveau Monde ”中一段, 与罗塞里尼、帕索里尼、葛莱柯瑞堤合导, 片名为几位大导演姓氏的字母缩写)
- 1963 《小兵》(Le Petit Soldat, 1960 年已拍完, 被禁三年)
- 《枪兵》(Les Carabiniers)
- 《世界最著名的诈骗案: 超级大骗子》(Les Plus Belles Escroqueries du Monde 中“ Le Grand Escroc ”一段)

- 《轻蔑》(Le Mépris, 又译《春情金丝猫》)
- 1964 《圈外人》(Bande Part)
- 1964 《已婚妇人》(Une Femme Mariée)
- 1965 《……看巴黎:蒙巴纳斯-勒法卢瓦》(Paris vu par. . . 中“ Montpar-nasseLevallois ”一段, 或名《公元两千年的爱情》)
- 《阿尔法城》(Alphaville)
- 《狂人皮埃罗》(Pierrot le Fou)
- 1966 《男性—女性》(Masculin-Feminin)
- 《美国制造》(Made in USA)
- 1967 《我所知道她的二三事》(Deux ou Trois Choses que Je Sais d 'Elle)
- 《世界最古老的职业: 期待》(Le Plus Vieux Metier du Monde 中“ Anticipation ”一段)
- 《远离越南: 电影眼》(Loin du Vi êtnam 中“ Camera-oeil ”一段)
- 《中国女人》(La Chinoise)
- 《爱与怒》(Amore e Rabbia)
- 《70年代》('70)
- 1968 《周末》(Week-End)
- 《像其他一样的电影》(Un Film Comme les Autres)
- 《电影传单》(Cin étracts, 与马克、雷乃等人合作的短片)
- 《愉悦的智慧》(Le Gai Savoir)
- 《一部美国片》(One A. M. , 未完成)
- 1969 《传播》(Communication, 未完成)
- 《一加一》(One Plus One)
- 《英国之声》(British Sound/See you at Mao)
- 《东风》(Le Vent d 'Est)
- 《真理报》(Pravda)
- 《意大利的斗争》(Luttes en Italie)
- 1970 《直到胜利》(Jusqu' ' la Victoire, 又称《巴勒斯坦将获胜》, 未完

成,部分想法和毛片用于之后的《这里和那里》)

- 1971 《弗拉米尔和罗沙》(Vladimir et Rosa)
- 1972 《一切安好》(Tons va Bien)
- 《给简的信》(Letter to Jane)
- 《钢铁厂之调查》(Investigation of a Still)
- 1973 《我,自己》(Moi, je, 未完成)
- 1975 《二号》(Num éro Deux, 又译《第二台》)
- 1976 《传播面面观:六乘二/与下/沟通》(Six fois Deux/Sur et Sons/La Communication, 电视,为星期天晚上八点半在法国电视台播映的节目,每次两段,共六次,所以称为“六乘二”)
- 1976 《你好吗?》(Comment a Va?)
- 1977 《这里和那里》(Ici et Ailleurs)
- 《南北对抗》(Nord Contre Sud, 莫桑比克政府的教育影片)
- 1979 《法国/旅游/改道/二/孩子》(France/Tour/Detour/Deux/Enfants, 电视)
- 《人人为己录影纪事》(Quelques Remarks Sur la Realisation et La Prodiction du Film Sauve Qui Peut[la vie])
- 1980 《人人为己》(Sauve Qui Peut[la vien])
- 1981 《给佛莱迪·比阿许的信》(Lettre Freddy Buache)
- 1982 《穿凿附会的标题:浮光掠影》(Le Changemant Plus d'un a Titre 中“Changer d'Image”一段)
- 1982 《激情》(Passion)
- 《激情剧本》(Sc éario du film Passion,《激情》电影的录影带版本)
- 1983 《芳名卡门》(Pr énom Carmen)
- 1984 《万福玛利亚》(Je Vous Salue, Marie)
- 《侦探》(D éective)
- 1985 《软硬兼施》(Soft and Hard, 录影带)

- 1986 《夭寿片商》(Grandeur et Décadence d ' un Petit Commerce de Cin éma, 录影带)
- 1987 《神游天地》(Soign Ta Droite)
- 1987 《华丽的咏叹: 阿咪德》(Aria 中“ Armide ”一段, 12 分钟短片)
《李尔王》(King Lear)
- 1988 《翘头》(On S 'est Tous Defile, 为 MFG 服饰拍的 13 分钟广告片)
《话语的力量》(Puissance de la Parole)
《最后的话》(Le Dernier Mot, 为庆祝 Figaro 杂志九周年所拍)
- 1989—1998 《电影史》(Histoire(s) du Cin éma)
- 1990 《新浪潮》(Nouvelle Vague)
《孩子们好吗?》(L 'Enfance de l 'Art Comment Vont les Enfants 一段)
《主客关系》(Le Rapport Darty, 为达帝家电拍的广告录影带)
- 1991 《德国九零》(Allemagne Neuf Zero)
- 1992 《给汤玛士·温格》(Pour Thomas Waingga, Contre l 'Oubli 一段)
- 1993 《伤口是我》(H las Pour Moi)
《孩子扮俄国人》(Les Enfants Jouent la Russie)
- 1994 《十二月自画像》(JLG Autoportrait de Decembre)
- 1995 《我向塞拉耶佛致敬》(Je Vous Salut Sarajevo)
- 1996 《法国电影 2× 50 年》(2× 50 Ans de Cinema Francais)
《永远的莫扎特》(For Ever Mozart)
- 1996 “ Adieuautns ” Plus Oh! ”(Music Video)
- 2000 《21 世纪之婚》(Origin of the 21 st Century)
- 2001 《爱之礼赞》(Eloge de l 'Amour)
- 2002 《老了十分钟》(Ten Minutes Older, 短片)
- 2004 Notre musique

神话的诞生 评论和创作的一致目标

除了戈达尔,我丝毫看不出“新浪潮”有什么新东西。

——布努埃尔

戈达尔是所有新浪潮运动中影响力最大、生涯变化最大也最特立独行的怪杰。他为自己塑造出一个永恒的叛逆者形象,而他所拍的影片对主流电影及中产社会的颠覆,对现代社会价值无情的质疑,以及他恪守原则不惜和老朋友翻脸互骂的轶闻,都成了电影史上的神话。而他对电影的种种思考,都说明他是整个新浪潮运动最重要的创作者,用他的创作不断重新定义电影结构和风格。和他比起来,其他导演都显得过分保守、传统。特吕弗就曾赞美他改变了电影史:“电影史可分成戈达尔之前的电影和戈达尔之后的电影。”

出身富裕的戈达尔(父亲是医生,母亲是瑞士银行家之女,继承庞

孟涛:《电影美学百年回眸》,217页,台北,扬智出版公司,2002。

Bordwell, David, History of Film, Hudson, NY, 1995, p. 526.

大遗产)在巴黎读大学时迷上电影,开始整日徘徊在河左岸的电影俱乐部和电影图书馆间,狂热地想吸收一切知识。他的朋友说,他性格很急,到朋友家常常一翻就是40本书,每本书却只看开头和结尾。特吕弗也曾和别人说戈达尔看片的习惯是,每天下午看5部电影,可是每部可能只看10分钟,因为“他永远急躁不耐烦”。这些习惯说明了日后为何戈达尔的电影显得那么渊博,并显示出对哲学、政治、文学、艺术、社会学的广泛讨论兴趣(但每种讨论似乎也是蜻蜓点水,不能深入)。当然,他那急躁的毛病也是他急于推动各种改革及革命的动力。

戈达尔的影迷生涯对他帮助甚大,他因此结识了特吕弗、夏布罗尔、里韦特、侯麦这些志同道合的影迷朋友。1950年他结识了《电影手册》的巴赞,之后开始长期为《电影手册》和《艺术》写稿(1956—1959),并担任艺术家协会(Artistes Associés)新闻发布人。他甚至曾和侯麦、里韦特共同出版了只维持了五期的《电影公报》(La Gazette du Cinema, 1950年5月至12月)。戈达尔这时用的笔名是汉斯·卢卡斯(Hans Lucas),其实这是Jean-Luc二字的德文翻译。在影评上,戈达尔以凶猛犀利、辩证性强、文字精简、个人色彩鲜明著称,虽然有时过于模糊哲学化,被其文章的英文译者批评为晦涩难懂、不忍卒读,不如特吕弗重点分明。但回顾来看,他的影评与他的电影作品一样,比特吕弗的思维更审慎有理,在新浪潮美学中居前卫地位。摩纳哥(James Monaco)在1968年戈达尔影评集出版之后,发现戈达尔的电影要说的东西,在影评中已经阐明。他举出戈达尔的四篇影评代表作《政治电影》(Towards a Political Cinema,《电影公报》,1950年9月)、《古典组合结构的辩护和说明》(Defense et illustration du découpage classique,《电影手册》,1952年9月)、《什么是电影?》(《电影之友》,1952年10月)和《蒙太奇,我的忧虑?》(《电影手册》,1956年12月),这些文章都大量援用符号学和辩证法,以及分析观众与电影间的变动关系,这也都是戈达尔拍电影的

重心。

戈达尔的这几篇文章也超越时代地运用 Brice Parain 的句子“符号 (sign) 强迫我们透过意义去看客体”。终其一生,他拍电影都在不断寻求意义是怎么制造的、符号的系统(语言和非语言)如何制造意义、如何改变我们的认知这些问题。这些观念比后来勃兴的解释学早了七年。

戈达尔也提倡一种新的美学观念——“古典组合结构”(d  oupage classique),用以打破“场面调度”写实理论和“蒙太奇”剪接理论严格对立的美学理念。他的这个观念对提倡“场面调度”的巴赞是有所批判的。巴赞的“场面调度”美学中含有强烈的道德立场,他认为创作者使用蒙太奇手法是滥用了导演的权力,换句话说,创作应该尽量保持真实的原貌。戈达尔的“古典组合结构”则结合了似乎矛盾的两种美学,认为蒙太奇亦为场面调度的一部分,场面调度可以还原表面的写实,蒙太奇却是心理的真实性,两者合并会使表面的真实和心理的认知同等重要。他也提出“电影就是每秒 24 格的真实”的口号,揄扬让·鲁什“真实电影”的信念,并付诸实践。在《精疲力尽》中,“有意避开那种首尾衔接、情节跌宕的结构方法,限制和缩小了叙事成分,让生活在银幕上流动,从而拆除了影片与观众之间的观赏心理障碍……在巴黎街头采取大量起伏不定的跟摄镜头、大角度的摇镜,将街头群众场面尽收眼底,甚至不放过那些围观群众的指手画脚,使观众体会到即兴创作的情趣”。

这一时期,他也为同人们担任演员,比如他在里韦特的短片《四人舞》(Quadrille)中饰演一个角色。这是一部 40 分钟的实验电影,四个男人围着桌子坐着互相瞪着,四个人都从头到尾不说话。1956 年再为里

Monaco, James, *The New Waves*, New York, Oxford University Press, 1976, p. 104.

同上, p. 105。

同上, p. 106。

韦特的《牧羊人的复仇》担任演员。

戈达尔为电影荒废学业，又卖掉祖父珍藏的绝版书来支撑他的电影兴趣。他的父亲终于发火，断绝了对他的资助，戈达尔从此必须自力更生，他打过工，并且两次因偷窃和拒服兵役而入狱。1954年，戈达尔因母丧回瑞士，在瑞士狄克士谷的大水坝打工。他赚了一笔钱，自己买了一台35厘米摄影机，拍出《混凝土工程》这个有关水坝兴建工程的短片，从此步入拍片生涯。在艺术家协会里结识了制片人德·博勒加德，也完成他的另一部短片《所有男生都叫帕德希克》（由侯麦编剧）。另一部短片《夏洛特和她的朱尔》发掘了让-保罗·贝尔蒙多，而《水的故事》则是捡了一些特吕弗拍好又丢弃的片段影片完成的。从这里开始，戈达尔为世界翻开了电影历史上惊人的一页。

戈达尔的理论，在后来的电影中只是重复一遍罢了，摩纳哥指出，事实上，戈达尔早期几部短片在当时并不被重视，日后重看其剧情、情境、环境、气氛，却与他以后的剧情长片如出一辙。《风骚女子》开启了戈达尔日后常用的娼妓主题，这部改自莫泊桑原著《符号》（Le Signe）的短片，与《男性—女性》非常相像；《夏洛特和她的朱尔》（取自侯麦片名《夏洛特和她的牛排》）叙述一个女子回到前男友身旁，男友求她、骂她，拉杂地独白了十分钟。女子一路嬉笑、吃冰淇淋、戴帽子，并不说话，最后，镜头显示她只是回来拿牙刷而已。这里，戈达尔已用了大段独白，实验主角观点的意义也成为他日后的招牌美学之一。《水的故事》捡了特吕弗拍巴黎淹水区后来不想要的片段，大量玩双关语的文字游戏（如《水的故事》发音和当时出名的色情小说《O娘的故事》[Histoire d'O]一样，淹水的影像与真正的叙事毫无关系）。电影主要是一个女子讲述阿拉冈在大学演讲的故事，阿拉冈应当谈意大利诗人彼特拉克（Petrarch），但他开场45分钟后仍在赞美画家马蒂斯，一个学生

忍不住大叫：“言归正传！”阿拉冈不慌不忙地说完被学生打断的话，然后简单地说：“彼特拉克的所有原创性就是离题的艺术（art of digression）。”电影穿插着淹水的画面，以及戈达尔自己松散的旁白，已显现戈达尔喜欢并陈各种文化意象（瓦格纳、荷马、波德莱尔、钱德勒）的风格。片中甚至有个角色叫弗朗瑞。

熟悉戈达尔作品的人会知道，他日后许多作品都是声音、画面、剪接偏离的、旁涉万物的爆炸性组合，而他首部石破天惊的作品《精疲力尽》就是一连串离题的意象、文字、声音、画面的混杂。著名符号学者彼得·沃伦就曾说：“戈达尔比其他任何人更了解电影在沟通和表现方面的神奇功能。在他手里，电影展现了皮尔斯理论中完美无缺的符号系统，简直就是记号的、图像的、标志的完美结合。他的电影涵括了观念性的意义、图画的美以及记录性的真实。”

对于自己的影评身份是否影响创作的问题，戈达尔在接受《电影手册》访问时是这么说的：“我至今仍以为自己是影评人，我仍然在写评论，只是用的是电影，将评论的身份包含进去。我以为自己是论文家（essayiste），我用小说的形式写评论，或用评论形式做小说，只不过不通过文字，而是通过电影。如果电影消失了，我会接受不可避免的电视继续做，如果电视也消失了，我就重回纸笔也罢。三种都是有清楚传承的表达形式，全是一档子事。”他夹议夹叙的创作方式没有固定剧本，仅在拍摄之前写下一些构想，有时甚至让演员去创作对白。

戈达尔的夹评论于虚构中的创作方式，使观众无法看电影中的剧

皮尔斯（Charles Sanders Peirce），美国逻辑学家，与索绪尔同时代的人物，他将符号分为图像（icon）、标志（index）、记号（symbol）三类，他认为这三类符号经常互相重叠，互有关联。

Peter Wollen:《电影符号学导论》(Signs and Meaning in the Cinema)，刘森尧等译，163页，台北，志文出版社，1991。

Monaco, James, The New Waves, New York, Oxford University Press, p. 100.

情或内容,老会被指引至其具分析性的形式和风格上,他有如文学中的乔伊斯(James Joyce)、音乐中的勋伯格(Arnold Sch nberg)、绘画中的毕加索,在电影中确定超越的现代性,电影学者彼得·沃伦指出,戈达尔代表“现代主义”对电影冲击的第二波(第一波为苏联爱森斯坦和韦尔托夫),但他至少影响了如斯特劳布、马卡维耶夫(Dusan Makavejev)、贝尔托卢奇(Bernardo Bertolucci)、克鲁格(Alexander Kluge)等所谓的“后戈达尔导演”。不过,这些人的作品和思想,都无法与戈达尔等量齐观,更无法企及他那种尖锐、审慎的气质。戈达尔后来在1979年5月,延续自己将创作和评论融而为一的特点,为《电影手册》300期亲自制作专号。整个专号从内容到风格都和他的电影具有一样的特色,他将个人书信、文章、影像、图画、刊登过的专访、新闻报道等交互混杂并列,这种现实与虚构的拼贴,宛如其电影作品,将电影由写实的故事拉到抽象的美学领域和抽象的形式过程中。由此他便在电影史上成为现象,成为神话。在戈达尔自选集《戈达尔论戈达尔》一书中,他将自己的创作生涯分为:

1. 《电影手册》时期(1950—1959);
2. 卡琳娜时期(1960—1967);
3. 后五月运动时期(1968—1974);
4. 录影时期(1975—1980);

才女苏珊·桑塔格(Susan Sontag)和学者摩纳哥都一致这么为他定位,见 Monaco, James, *The New Waves*, New York, Oxford University Press, p. 100。

Peter Wollen:《电影符号学导论》(*Signs and Meaning in the Cinema*),刘森尧等译,163页,台北,志文出版社,1991。

Colin MacCabe:《让-吕克·戈达尔:影像、声音与政治》,林宝元译,236页,台北,唐山出版社,1991。

5. 80 年代时期(1980—1989)。

戈达尔在《电影手册》论述、拍短片,及至拍《精疲力尽》,是个不折不扣的新“电影手册”派代言人,而他的《电影手册》年代也可能是所有电影人最熟悉、最能认同他电影热情的段落。



戈达尔的电影革命 推翻传统，唾弃古典叙事

戈达尔用侯麦的剧本拍了《所有男生都叫帕德希克》，然后捡了特吕弗拍了一半又丢下的短片《水的故事》拍完。这些短片预示戈达尔在美学上的若干倾向，诸如跳接、手摇摄影机、快速镜头移动，以及完全对古典叙事的连戏观念(continuity)漠不关心的态度。戈达尔此时已准备拍长片了。

1959年，戈达尔用了很少的钱，采用特吕弗写的15页的剧本，带着简单的摄影器材，以及他在拍短片时认识的演员让-保罗·贝尔蒙多，花了4个星期时间快速完成了《精疲力尽》。放映以后，观众为电影中那种自然、即兴、生气勃勃、原创性十足的手法深深着迷，德·博勒加德制片投资获得了起码1亿5千万法郎的回收。电影讲述一个巴黎浪荡子枪杀警察偷车，后来被女友出卖，在街上被警察枪击的故事。片中插入许多美国警匪片的B级作风，完全无视法国流行的“品质传统”。电影既有警匪片那种迫切的危机感，又常常舒缓下来充满文艺气息。《精疲力尽》一棍击出了新浪潮，也改变了世界和法国电影史。接下来的数年，成百上千部低成本电影得以被那些有电影梦却不见得有经验的年轻人拍出，包括美国的山姆·毕京柏(Sam Peckinpah)、约翰·卡萨维蒂斯(John Cassavetes)、罗伯·本顿(Robert Benton)、阿瑟·佩恩(Arthur

Penn)。

我们以下归纳《精疲力尽》在美学上具有何种革命性的突破：

一、戈达尔他们反对电影古典叙事，对连戏的观念不在乎。更排斥好莱坞那种介入、认同的美学。这一点他们非常认可布莱希特“第四面墙”和间离的史诗剧场效果。戈达尔曾说：“电影当然有开头、有中间、有结尾，但不一定依这个顺序。”



■ 戈达尔的《精疲力尽》(1959)中琼·塞贝里在车内转头的一连串跳接，被认为是新浪潮美学中最大的发明——以往认为是穿帮的镜位及剪接，现在却成为创新的风格。

戈达尔为求这种疏离的效果，运用了许多美学、技术上的新观念，使观众在观影时，不断被这些手法干扰，乃保持了一种观影上的“美学距离”，不会沉溺在剧情中认同角色。他断裂分碎的万花筒结构，不时穿插记录现实(包括海报、漫画、街头纪录片)及剧情片的自由形式，创造了一种突兀、不和谐的艺术风格。以下分述他部分技巧：

1. 跳接(jump cut)，这里拍摄的镜位及镜头尺寸大致相同，却在中间断开，使观众觉得时空连接上突兀。这是古典电影的大忌，却是戈达尔最为人颂扬的美学技巧。

2. 省略,许多古典电影因交代剧情必要的解释及过场镜头,都被戈达尔不耐烦地丢弃。在《精疲力尽》中,男主角被警察追赶躲在乡村小径中。没想到警察又赶了来,他于是从前座储物柜中取出手枪,一个枪的特写,画外音一声枪响,再下来警察已倒地,再下来男主角已逃到乡间大草原上了。这中间省去了若干过程,速度快得只用几个镜头就说明了枪杀警察及逃亡的经过,可是观众不觉得有必要交代每个过程的细节。

3. 动荡的手提摄影机,不断地变动构图景框内的景物,没有古典电影的稳扎稳打,也在场面调度上增加灵活性。

4. 主角转头与摄影机、观众对话,这是布莱希特的典型技巧,像《精疲力尽》中男主角刚偷了车,一路自言自语地从意大利奔往巴黎时,突然转过头来向观众说话,使观众骤然觉醒到银幕是“他”、“我”是我,两者是分开的,从而了解(被提醒)自己是在看电影。

5. 将写实、真实的影像与虚幻、抽象的东西对比,或者使稳定不动的画面不时变换节奏成为有快速动作或节奏很快的画面。如此观众一样被提醒这其中创作者的操作和影像生产过程。

6. 用一些与剧情无关的插入镜头(inserts)来打断叙事。比方突然无缘无故切入汉佛莱·博加德的海报,或美腿皇后贝蒂·葛莱宝(Betty Grable)的图片,使人不知目的。里面或者有象征(如主角对偶像博加德、银幕硬汉的认同),或者毫无意识。

7. 不明确告知时间地点,使观众没有被古典叙事中的建立镜头(Establishing shot)带入明确的故事范畴中,反而有突兀(disorienting)的感觉,也增加与叙事的距离感。

8. 特写的陌生感应用。好莱坞的叙事中,特写是用来了解角色内心情感与思绪的。但是戈达尔不提供了解的资讯,所以他的特写往往带来更大的陌生感,使观众不明就里。诸如琼·塞贝里在贝尔蒙多被枪杀后俯身看他,然后镜头特写,琼·塞贝里神秘性增加,我们不知道她在想什么,不过她也像贝尔蒙多一样,用博加德的姿势抹过嘴唇。

二、复杂多义的文本 (transtextuality) , 旁征博引各种参考架构, 范围自文学、漫画、广告、政治、艺术都有可能。看电影从此无法单纯, 从被动地接受剧情, 到主动作各种记忆、知识联结, 到阅读各种譬喻、象征等弦外之音, 都使欣赏戈达尔的作品充满挑战性。这种歧义的文本尚可细分其功能:

1. 向好莱坞电影、经典电影片段、某些导演及手法致敬: 致敬是新浪潮每位导演、影迷都爱的把戏, 有的是以整部电影致敬(《精疲力尽》全片向梅尔维尔以及 Monogram 公司的 B 级警匪片致敬); 有的只是偶尔提及的电影和人物, 如黑色电影、《疤面人》、汉佛莱·博加德。贝尔蒙多去找前女友借钱时, 也吹牛说自己在意大利影城 Cinecitta 工作, 这也是向曾生产过古罗马宫闱片、墨索里尼宣传片, 以及若干经典意大利片的豪华片厂致敬。《轻蔑》根本就在电影城拍摄, 并且找来德国、好莱坞导演弗里茨·朗和美国影星杰克·帕兰切主演。

2. 书写的文字和平面、二度空间的海报、报纸、照片等等, 用以打断叙事, 或作为导演主观介入的注脚。这些二度空间的文字及图片出现, 提醒观众电影也不过是有三度空间纵深幻觉 (illusion) 的二度空间媒介。戈达尔后来在他别的电影中喜欢用此方法。

3. 电影不仅有说故事功能, 也有其他的层次和定义。戈达尔用文字及旁征博引的方式, 使电影变成一种论述、一篇论文, 而非娱乐, 或个人艺术品味的呈现。

4. 自省的方式对比于幻觉, 一种 self-reflexive 的方式来提醒作者、导演的存在。同样地搅乱叙事的连接性, 也是一种对影像的质疑、批判。对于短短四星期能有这样的成绩, 戈达尔高兴地说: “我终于能拍出我梦想的安那其 (无政府) 电影了!” 而《精疲力尽》至今已成为新浪

潮所有导演的灵感,也是影史上最辉煌的 Cult 片之一。

三、矛盾与辩证

美和真实有两方面:记录和虚构,从任一方面开始都可以。

——戈达尔

戈达尔成长于 20 世纪三四十年代的欧洲,彼时欧洲受哲学风气影响甚巨。黑格尔的辩证法,以及受黑格尔影响的存在主义(萨特、梅洛-庞蒂 [Merleau-Ponty]) 都掀起一阵知识分子热潮。黑格尔以为所谓行动(movement)和生活的源泉就是矛盾:“所有事情都是矛盾的,这个原则超越一切地表达了真实。”

这种哲学思潮深深震撼了戈达尔,深究电影自始即存在矛盾。卢米埃尔兄弟的机械复制真实和梅利耶再创造(re-create)幻想(fantasy),两种电影观念根本就不相同。学者理查德·劳德(Richard Roud)因此说,电影艺术本来即存在三种矛盾:

视觉 vs 叙事

虚构 vs 记录

真实 vs 抽象

戈达尔采用黑格尔这种矛盾说,相信美和真实不是交替或合成在一起的,而是在矛盾间的有意识探索。“摄影机不只是复制的机械装置,电影也不是拍人生的艺术,电影介于人生和艺术之间。”劳德因此指出,戈达尔的电影游移在几种相反的矛盾美学中,如:

Bordwell, David and Kristin Thompson, *History of Film*, Hudson, NY, 1995, p. 526.

Sklar, Robert, *Film: An International History of the Medium*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1993, p. 375.

浪漫的人生观 vs 自然的人生观

心理动机 vs 纯粹偶然

明星 vs 非明星

个人 vs 社会

小说(叙事) vs 评论(论文)

动作 vs 静止

蒙太奇 vs 长镜头

真实 vs 抽象

戈达尔接下去的作品,多半可看到他不断使用其在《精疲力尽》中的创新技巧,像《女人就是女人》向歌舞片及鲍伯·福斯、金·凯利、西·雪瑞丝(Cyd Charisse)、刘别谦等人致敬,又不断把好莱坞那种色彩缤纷、脱离现实的歌舞片公式与现实的琐碎和不光彩(女主角是脱衣舞娘,想生小孩安定下来)来回交叉剪接,作为一种对比。《阿尔法城》是科幻片翻版,剧情是男主角来到被电脑控制的阿尔法城,想从教授手上拿到死亡射线。教授女儿接待他,他却被电脑阿法讯问而被揭发了他的“间谍”身份。他带着教授女儿逃亡,阿尔法城在他身后毁灭,她终于对他说:“我爱你。”戈达尔在此对科幻和间谍片进行了颠覆,用政治、社会等细节透露他对未来及社会的思考,当然他潜在的黑色幽默、不落俗套的处理,也使他的“未来之城”充满非好莱坞电影的想象。事实上这所谓的未来之城很像20世纪60年代巴黎的夜生活。《美国制造》则是用女主角安娜·卡琳娜来颠覆美国警匪片,她扮演像汉佛莱·博加德在《夜长梦多》中的硬汉角色,《夜长梦多》也是《阿尔法城》男主角阅读的书。

从1960年到1967年的短短7年,是戈达尔的卡琳娜时期,从《女人

就是女人》到《赖活》、《已婚妇人》、《圈外人》、《阿尔法城》均是戈达尔的卡琳娜时期的作品,他俩合作了9部影片。戈达尔自1960年3月与卡琳娜结婚,至1965年仳离。期间两人曾一起参加瓦尔达的《克丽欧五点到七点》(Cléo de 5 à 7)客串演出,并于1964年在巴黎设立制片公司“安诺奇卡电影”。这一时期,戈达尔一方面兴味盎然地观看他所钟爱的安娜,另一方面更敏锐地分析解释消费、现代社会如何透过金钱与性构筑女性的意义。他搜罗各种大众文化及影像文化的意象,观察消费资本主义如何推动女性形象的塑造和面具化(化妆[makeup]、塑身[sculpt]的化妆品和内衣、外衣),市场花样百出的资讯提供女性形象工厂的各种讯息、情报、技术、专门知识,影像乃至成为消费文化的产品。

由于女性在消费社会中被物化,戈达尔乃将女性、性与金钱的交换关系联合起来,而“娼妓”成为这个时期的重要主题,也是戈达尔对物质社会的反省及批判。《赖活》、《女人就是女人》、《我所知道她的二三事》主角均为妓女。《我所知道她的二三事》又是其中最特别的一部,这部源于一篇新闻报道的构想,叙述巴黎近郊的家庭主妇为了赶上“理想生活水准”,购买戴高乐景气复苏社会中的大量消费品,乃兼营卖淫副业。戈达尔不但讨论资本主义对女性的压迫和“性”的异化,并且在形式上也采取声音与影像分离的做法(避免女主角成为传统叙事中被观看的对象),讨论女性的视角,以及影像预存的观看客体角度等抽象思维。

《赖活》针对的是一个叫做娜娜的美女,她先担任售货员,后来因为付不出房租而沦为妓女。她的皮条客对她不好,她逐渐爱上另一个人,想切断和皮条客的关系。但是皮条客已经将她卖给了别人,争执当中,她被枪杀,最后是她尸体的特写。戈达尔将本片分成12个段落。

《轻蔑》讽刺消费社会的空虚腐败,改编自莫拉维亚(Moravia)的小说《正午之鬼》(A Ghost at Noon),借一桩婚姻的破裂,来嘲笑好莱坞拍主流电影的庸俗及唯利是图。片中更请导演弗里茨·朗、好莱坞演员杰克·帕兰切等亲自露面,这也是戈达尔另一种致敬的方法。同样以拍电影为背景,特吕弗的《日光夜景》(La Nuit Américaine)显得欢乐且充满宽容。但



■ 戈达尔的《赖活》(1962)以半记录的纪实性方法来评述女人(在直接或抽象意义上)沦为妓女的困境。

是戈达尔的《轻蔑》则使拍电影看来是一种虐待、受虐的折磨过程。为了拍电影,编剧将自己的妻子留给一个色迷迷的制片,回家却要质疑她的不

忠。他的心机和她对他的鄙视,导致她最终的死亡。

在这期间,戈达尔大胆前卫的作风也不断与政府及官方产生创作自由的激烈争辩及抗衡。戈达尔直捅资本主义弊病以及离经叛道的作风,也使他常与出资的制片公司产生矛盾和困扰。乃至他激烈的后五月运动时期和录影时期的许多作品都被出资的电视台拒之门外。

他继《精疲力尽》之后共拍了 13 部长片以及 7 部与别人合作电影的部分。

虽然他不像特吕弗和雷乃那样得了戛纳大奖,但是回顾来看,他才是真正抓住一整代电影人想象力的作者。他的多产(平均每年两部)、革新(不断实验各种电影技巧)和对社会的批评也许与其他创作者并无轩轻,但没有一个创作者能像他那样达到一种“立即现实感”(immediacy):“他的电影像是来自前线的布告栏,观众殷切地期待看他的极限,看他又用什么新奇的电影形式来捕捉时代爆炸性的改变。”他是时代的象征,也是时代的病症,他的“立即现实感”帮他找到与时代巨大的漩涡的契合处,却也在多产中丧失了深度,甚至在美学形式上出现矛盾、漏洞——20 世纪 60 年代后期的电影充满对艺术、电影、人生自省的评述,而一再重复的“创新”最后也显得老套了。跳接、负片、染色、歪斜镜头、分章节,银幕上的人物直接和观众说话,强调环境声,不同角色的旁白,各种漫画、符号、文字以及流行文化、高等文化意象夹杂的文本,这些固然与当时法国知识界对符号学、语言学的浓厚兴趣吻合,代表了电影的“现代主义”,然而套用他自己在《圈外人》的一场戏中的说法——“现代即传统”,许多创新到后来已自己累积成陈腔了。(在 1964 年的

Smith, Scott, *The Film 100: A Ranking of the Most Influential People in the History of the Movies*, A Citadel Press Book, Carol Publishing Group, Secaucus, N. Y., 1998, p. 256.

Smith, Scott, *The Film 100: A Ranking of the Most Influential People in the History of the Movies*, A Citadel Press Book, Carol Publishing Group, Secaucus, N. Y., 1998, p. 257.

《圈外人》中，一个老师在黑板上写：古典 = 现代，一个学生随即诠释：“所有新的会自动成为传统。”)

戈达尔在 20 世纪 60 年代影响力之庞大几乎令人难以想象。奥森·威尔斯在 70 年代回顾说：“他（戈达尔）虽不是第一个电影艺术家，却绝对是 60 年代最具影响力的。”这十年间他也年年被《电影手册》选为大导演排行榜中的榜首。

我们很难用简单的话来总结戈达尔在电影上所做的革命。不过可以确定的是，他不断对电影导演和观众所习惯接受的电影观念再检视。学者沃伦说：“他的电影不是风格不同的问题，也不是观点相异的问题，而是对既定的风格和观点的挑战问题，而这种挑战是自成一个系统的。”

沃伦将戈达尔的创作重点分成几个阶段，虽然他“早期电影的叙事风格和戏剧结构都设定在一种虚构的状况下，但他的角色却都在互相询问对方所使用的符码，以及他们之间互相误解的根源”。

沃伦指出戈达尔的电影革命在以后的阶段更加宽广。“他不再探讨角色个人之间的沟通问题，他探讨更多的是电影本身的沟通问题。最后的结论是，拍电影不是为了沟通，而是创造内容。”这个内容则过渡到戈达尔的电影政治时期，在电影中不断引发政治辩论，不断引用政治宣言。他强迫观众思考，是被动地、只接受导演为他选择的符码，还是参与创作，和剧中人物对话。

和特吕弗的统一和一贯相比，戈达尔的特质就是前后不一贯，以及

Roud, Richard, Jean-Luc Godard (2nd ed.), Indiana University Press, Bloomington and London, 1979, p. 8.

同上, pp. 12 ~14.

Peter Wollen: 《电影符号学导论》(Signs and Meaning in the Cinema), 刘森尧等译, 172 页, 台北, 志文出版社, 1991.

Peter Wollen: 《电影符号学导论》(Signs and Meaning in the Cinema), 刘森尧等译, 172 页, 台北, 志文出版社, 1991.

混合矛盾、歧异美学及哲学的折中主义。他一方面觉得人类的行为缺乏理性,难以理解(如莫名其妙的死亡或谋杀,《赖活》、《轻蔑》、《男性—女性》及《精疲力尽》中均有),另一方面,他又拥抱布莱希特的政治观和间离技法,以为艺术和人的问题都得以极度理性的姿态对待解决。他既喜欢用寓言、隐喻的方式叙述他对社会的观察,另一方面又热爱用确实的数据和事实作演讲(如《愉悦的智慧》中对影像形成过程的讨论、《周末》中司机们为第三世界所作的辩论)。他往往不设立场地既支持无理性的耸动行为,又大篇幅地进行抽象思维语言辩证。他的作品更不像特吕弗那样渐趋整体一贯、主题明确,他是逐渐更加破碎或更疑问多多。他的作品不但不解决问题,反而探索、放大矛盾的所在。

戈达尔的政治革命 批判与行动

戈达尔从一开始就对政治及社会相当敏感。他是第一个拍战后婴儿潮一代(在20世纪60年代是学生及工人)生活和价值的人,也是第一个尝试解析广告和消费文化、新解放的性关系和意识形态的作者。戈达尔的政治观受阿尔都塞和布莱希特影响甚巨。阿尔都塞使他明确自己在电影中反资产阶级意识形态的使命,布莱希特则使他考虑观众与电影的关系,以采取有效的表现手段,达成反资产阶级意识形态的目标。戈达尔以为资产阶级的电影玩弄观众的恐惧和欲望,阻止了理智的发展。于是,电影应促使观众对银幕上的影像和声音作理性分析,不能片面使观众陷入情感,这样才能有批判态度。戈达尔以为资产阶级的电影以有效的艺术手法打动观众,以确保投资者在制度中可获得财富的优越地位。他拒绝电影的对话传统,因为对话会使观众认同角色,诱使观众不自觉地参与资本主义推销的梦幻及幻想。为了抵制这种认同,他也主张革新电影语言,使观众不在神秘的艺术美当中成为被动安静的接受者。自20世纪60年代中期以来,戈达尔经常以这种破坏认同情感的语言和视觉方式拍片,被美国学者达德利·安德鲁在《主要电影理论》(The Major Film Theory)一书中归为法国政治前卫派:“不编造虚幻

故事,而是让观众在形象和故事背后看到创作过程本身。”他也开始讨论法国与殖民地阿尔及利亚的战争,以及美国卷入越战的意义。《小兵》完成于1960年,但内容涉及阿尔及利亚的危机和秘密暴力组织,被政府禁映三年,到1963年才问世。

接下来的《枪兵》是据罗塞里尼的概念拍成的,片中两个乡下土包子(一个叫米开朗基罗,一个叫尤利西斯——混杂了文艺复兴、古典文学和现代文学的概念)离开乡下去参战,两人不时寄明信片描述旅程和所得给他们在乡下的女人(名叫克丽奥佩特拉和维纳斯!),一方面不掩愉快,一方面又大谈杀戮。这种天真、可笑又带有布莱希特式间离感的陈述方式,直指最后的讯息:杀戮者恒被杀戮之。

《枪兵》是怪诞寓言式的反战电影,戈达尔的另一部电影《阿尔法城》则混合了奥威尔《一九八四》小说、科克托的《奥菲遗言》(Le Testament d'Orphée)、伊恩·佛莱明007式的间谍情节,以及美国廉价侦探小说的传统,旨在揭发极权社会抹杀个人性的阴谋(未来的独裁社会由建筑 and 科技产生的电脑“阿法60”控制——暗指当代的法国政治倾向);《赖活》以半记录的纪实性的方法来评述女人(在直接或抽象意义上)沦为妓女的困境;《已婚妇人》中戈达尔再批判现代社会已将妇女婚姻、美女、爱情物化,不再有真正的情感;《圈外人》是一群小贼用行动反叛现代化郊区生活的物质化和乏味;《狂人皮埃罗》更描述男子逃离妻子和工作要求他的物质价值,他有如《精疲力尽》中的反英雄,漂泊游荡无所事事,一路开车朝向地中海,追求女人,最后却将她杀死并自杀。这段时间,戈达尔发表了他有名的言论:“电影应有开头、中间、结尾,但不见得要按照这种顺序。”这番话日后经常被人引用,但不足以留住看不下去、半途离席的观众。戈达尔的电影至此出现巨大的矛盾:一方面

李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,253~254页,台北,时报出版公司,1991。

Shipman, David, The Story of Cinema, St. Martin's Press, New York, 1982, p. 1020.



■ 戈达尔永远喜欢把女人、妓女与商品,以及主体真实人物与平面照相人物并列在一起,这是安娜·卡琳娜在《赖活》(1962)中的造型。

它们大胆、具突破性,从不囿于陈规,对社会建制和偏见毫不留情地批判;另一方面,这些电影有时也太虚无放肆,为所欲为,呈现自溺以及幼稚、草率、漫不经心的态度。

20世纪60年代中期以后,是戈达尔最具侵略性的时期,他将自己视为文化恐怖分子以及知识游击队,一切攻击对准中产阶级以及高等文化。中产文化是社会虚伪和阶级歧视的根源,而艺术应是一



■ 戈达尔一向对政治及社会议题相当敏感,《狂人皮埃罗》(1965)却描述男子逃离妻子和工作要求他的物质价值。

种“特别的枪”，电影是“理论的来复枪”，用这些武器来将中产及高等文化“去神圣化”。戈达尔这时拍的电影，如《美国制造》、《我所知道她的二三事》都主张更政治地观察社会，全面否定“布尔乔亚式”的叙事法则。《美国制造》表面有个不怎么有说服力的犯罪案件，但实际上要讽刺美国尼克松和国务卿麦纳马拉以及肯尼迪等政治刺杀。《周末》是利用中产阶级周末汽车文化在郊区公路上的大塞车，恐怖分子出来对他们报复，暴露出生活中的暴力，以及人与人之间的残酷。片尾他甚至打上字幕：“电影完结”(Fin de Cinéma)，宣告戈达尔的挥别商业电影。《我所知道她的二三事》则是一个巴黎家庭主妇为了能够多点收入，乃固定赴巴黎兼营色情业，戈达尔的重点放在她周围的环境上(咖啡厅、汽车、街道、建筑)，但同时却牵引出有关道德、文化、消费主义各种议题繁复的讨论。

问题是戈达尔在此遇到大矛盾。他的创作里面充满爆炸性的引经据典,相互指涉的范围诠释高等文化及艺术的成品(书的封面、绘画、海报、文学引句等等)。他一再说,电影不应该是高等文化神秘之殿堂,应是一个“丑闻”(scandal),但他自己又诉诸各种高等艺术,《狂人皮埃罗》就包括了各种流行及高等文化之文字和意象的参考(巴尔扎克、雷诺阿、福克纳、高更、凡·高、毕加索、蒙德里安、笛福、维恩、漫画、黑色小说、歌舞喜剧片等等)。他把这些东西拆散再混乱重组,使女主角被环绕在书的封面、报纸头条、看板、广告和古典音乐的芜杂文化环境中。他的即兴及随意,被论者认为与达达和超现实主义的故意破坏秩序及制度有相通之处,要求电影完全的自由。

如前所述,在上述电影中,戈达尔都把女性以一种抽象的方式进行诠释,作为消费社会的暗喻。女性主义理论家罗拉·马尔维(Laura Mulvey)观察戈达尔,指出他的作品明白或暗地都根植于男权论述(patriarchal representation),“证明他内心深深潜伏、却有趣的憎恨女性的观念”。因为戈达尔一方面采取批判的态度,一方面又潜在地支持中产政权对女性支配的想法。

五月运动后,一个新的戈达尔又出现了。他进入了后五月运动时期,这时的他更加革命,更加倾向于以行动来匡正社会。他否定自己以前的作品,否定美国电影,否定以前以电影为唯一生命的态度。1969年,戈达尔接受《滚石》杂志的访问,对自己的心情有如下的评述:“除了通过电影,我对生活一无所知……我看世界、生活、历史都根据电影而来,现在我逐渐脱离这种思维……过去我以为《精疲力尽》很真实,现在看来像《爱丽丝梦游仙境》,是完全不真实的、超现实的。”对于电影作为一种视觉媒体,戈达尔愤怒地指称它已完全沦为中产阶级的工具,

Vincendeau, Ginette, Companion to French Cinema, Cassell Academic, 2002, p. 84.

Travers, Peter, ed., The Rolling Stone Film Reader, Pocket Books, 1996, p. 360.

他只要“为了革命的观众、革命电影”，重点是要抗争，将所有被资本主义压抑的事物和人都解放出来。

戈达尔这种“左”的态度严重影响了他的美学。他批评爱森斯坦向美国格里菲斯学习蒙太奇观念是“求助于美帝国主义的艺术表现，它标志着革命电影的失败”。

戈达尔此时已不相信个人创作，他的精神、政治导师是巴黎的一个叛逆青年让-皮埃尔·戈兰。戈达尔与他组成了“济加-韦尔托夫”团体，里面的主要成员多是法国马列青年共产党联盟的成员，与亚历山大·梅德韦德金(Alexander Medvedkin)等一起集体拍摄许多有关罢工的政治宣传影片，多为16厘米宣传片，专供政治团体放映。他们宣称要突破好莱坞传统，也要突破爱森斯坦式的电影传统。他们矢志要尊崇济加-韦尔托夫对社会阶级斗争的关怀，以及韦尔托夫式的蒙太奇对比。戈达尔自此将自己从主流艺术家的位置转换成激进的政治抗争分子。这是他的创作从对影像制造的兴趣转移到政治重点的时期，目标即是为激进分子组成的小团体拍摄电影，正式与主流决裂。

戈达尔这时已发展出极端的“对抗电影”(counter-cinema)观念，目标不是“拍政治电影”(make political film)，而是“政治性地拍电影”(make films politically)。戈达尔此时承袭的是理论家阿尔都塞的观念。

这个时期的作品流传并不很广(尤其他又排斥为中产阶级控制的发行体系)。比方说，《一加一》原是英国电视台委托他拍的有关堕胎的影片，后来堕胎情况改变，戈达尔乃要求与披头士或滚石合唱团合作。整部电影分为两段故事，故事互不相干，并列在一起，造成辩证关系，“一段写黑豹党捉了几个白种少女，在一个破烂的废车厂中行刑。另一段故事是滚石在录音室排演《同情魔鬼》一曲。两段故事交相剪接，事

件并排进行，一边是毁灭与杀戮，另一边是创作与合作”

戈达尔激进的态度也使他闹了许多新闻事件。1968年，《一加一》在伦敦电影节放映，戈达尔公开呼吁观众到另一个临时放映场地看“未经修改”的《一加一》，他要求观众退票，将省下来的钱捐给战斗团体 Etridge Cleaver Defense Fund 基金。不过现场只有 20 个人愿意附会他的呼吁，他于是骂观众：“你们宛如教堂里的白痴。”之后他又揍了电影的制片人伊恩·卡里耶 (Ian Quarrier)，因为卡里耶擅自在片尾加上滚石合唱团完整的原声带《同情魔鬼》。戈达尔事后咒骂滚石合唱团：“我对他们很失望。我给他们写一封信却毫无回应。我认为人人平等，不应有人在影片中被强调……从政治观点而非个人观点而言，过分强调滚石对黑人是很不公平的。”。

他沿上述概念发表的“政治电影”和“电影政治化”的论文是如此区分两个概念的：政治片和电影政治化是两种相反的概念，政治片属于理想主义和形而上学的概念，而电影政治化属于马克思主义和辩证法。这是新观念与新观念的斗争。政治片要保留中产阶级身份，电影政治化却必须认同下层阶级。政治片是去了解客观世界，描绘其不幸，电影政治化却是主动改造世界，呈现人民的努力。他的观念亦是受到第三世界革命电影的影响（五月前后，阿根廷的革命电影《火炉时刻》[Hours of the Furnaces] 经常在欧洲各地放映）。《周末》中关于殖民主义的辩论，《一加一》中激进的主张，都与第三世界电影中的观念十分接近。不同的是，第三世界电影强调激发鼓舞团结的工人阶级进行政治抗争，戈达尔的讨论则比较抽象、疏离，尤其偏重于向知识阶层的精英以符号学论述来传播。

罗维明：《又是戈达尔》，《电影文章》，104 页，香港，真正出品，1998。

Travers, Peter, ed., The Rolling Stone film reader, Pocket Books, 1996, pp. 361 ~363.

罗维明：《电影就是电影》，253 ~254 页，台北，志文出版社，1978。

五月事件显然是这个时期的一个重要指标。在五月运动期间，戈达尔和雷乃等人共同制作了以静态静照蒙太奇组合的影片《电影传单》。八月他又以五月运动的事件影像配上三个农泰尔学院学生与两个雷诺阿汽车工厂工人的对话为旁白，拍成《和其他一样的电影》。

1969年戈达尔接受伦敦周末电视台(Weekend)的委托拍《英国之声》。该片原是要探讨声音以及如何运用声音来对抗由Union Jack公司提供的英国影像的。但是戈达尔以为影像与声音是相互斗争的。这部电影结果又变成学生与工人的抗争辩论，电视台愤怒地拒播。戈达尔和戈兰后来又接受意大利国营RAI电视台委任，拍了一个女孩让自己介入革命的始末——《意大利的斗争》，电视台照例又是拒播。这两位革命期间拍了许多这样的短片、长片，有的已完成，如《真理报》、《东风》，有的则不了了之。有的虽知其名，却很少有人看过。《真理报》是戈达尔和戈兰1969年在捷克布拉格旅游期间秘密拍摄的，《东风》则是讨论革命问题的西部片，原构想来自巴黎大学农泰尔分校学生领袖龚本迪(Dame Cohn-Bendit)的观念，借讨论罢工行动及影像再现问题，理解罢工和影像的意义。《意大利的斗争》是济加-韦尔托夫小组拍的影片中最不易看到、理念却较为完整的一部。片中将女性革命者的行为及思想分几个阶段的辩证，建构了由阶级出发的主体性，堪称济加-韦尔托夫小组的代表作。

《弗拉米尔和罗沙》则延续戈达尔和戈兰对于声音和影像的分离作风，以“芝加哥八人大审判”为主轴，穿插了戈达尔与戈兰在网球场上的交谈。这是济加-韦尔托夫小组最弱的一部电影，既无法延续戈达尔对影像及声音之间的关系的探索，更无法提出进步如《意大利的斗争》中的观点分析。

济加-韦尔托夫小组解散后，戈达尔仍和戈兰合作，继续拍出了《一切安好》和《给简的信》，尝试在电影体制内工作，向非激进分子证明建立观点主体的必要性，以说服观众接受政治为生活中的核心的地位。

1971年戈达尔骑摩托车发生严重车祸。1972年，他康复后，着手

与马卢、戈兰、卡尔米茨共同接受委托，拍摄四部工厂抗争影片。戈达尔拍的这部叫做《一切安好》。这一次，他走向主流叙事作风，找了两个立场明显偏左的大明星伊夫·蒙唐和美国的简·方达来助阵。电影保持他一贯复杂的破碎叙事、声音与画面不对位以及角色对摄影机说话等美学。两个演员饰演因罢工被困在工厂老板办公室五天的访客。简·方达是新闻记者，原本要访问食品加工厂的总经理，伊夫·蒙唐是广告公司主管，在休假时陪方达访问工厂。两人因工厂工人全面占领工厂，被与总经理困于一房。戈达尔在此片中努力推翻主流的认同观点镜头，坚持观点之“不连续性”(discontinuity)。两个人喋喋不休地讨论政治问题、社会问题、革命问题，他们访问劳资双方，并与工人一起体验生活，重估自己的政治社会观念。伊夫·蒙唐的说白尤其把他自己和戈达尔的经历组合为一，他说在1968年的运动后，自己已不能再拍所谓的作者电影，他犬儒式地选择只拍电视广告，迅速而剥削性强。这一点戈达尔倒和剧中人不同，他选择批判而非加入操纵性的文化行为。电影并未下结论，只是反映知识分子投入群众运动时的矛盾和辩证。

戈达尔很快就对简·方达失望了。简·方达不久去探访北越河内农民(此时美越仍在打仗，简·方达是以叛国的自由主义分子姿态去慰劳北越军的)，然而这个看似勇敢的左派行为被登在1972年7月13日的巴黎《快报》上后，戈达尔拍了一个45分钟的论文片《给简的信》，用她脸上的表情和她所站的位置，长篇大论地批判她的虚伪，她到底是老套资本主义的产物，对北越农民的同情带有太多意识形态的偏见。

戈达尔也因为《一切安好》与拍纺织工厂罢工后重建的纪录片《以拳还拳》(Coup Pour Coup)的导演卡尔米茨开始激烈舌战。卡尔米茨因采取“真实电影”传统，抹杀导演个人色彩，被极左派批评为传统，虽政治正确却强化了中产阶级的美学。卡尔米茨也反唇相讥，说戈达尔的电影是堕落的形式主义，世间没有几个人看得懂。

这段时期戈达尔也延伸他对电影语言的兴趣。《我所知道她的二

三事》已在语言哲学层次的探讨上达到高峰,《东风》却将语言的兴趣转至政治。1968年后,他为电视台拍有关语言的影片,如《愉悦的智慧》,此片取自18世纪卢梭的名著《爱弥儿》(Emile)。戈达尔要两个角色在黑暗的摄影棚内进行一系列对话(雷欧和朱丽叶·贝尔托[Juliet Berto]),表面上与卢梭无关,实际上却很接近《爱弥儿》的精神,提出教育的根本问题,主张透过教育理解日常生活中冲击我们的声音和影像,以免我们被这套影像、声音控制。这是戈达尔进行的对语言之探索,也是“电影史上最严谨、最自觉的一次”。他要通过电影进行自我批评,检讨自己以前拍电影未考虑群众观点。但是他没想到,正是他的革命电影,才使他真正失去了群众。

戈达尔的录影时期 探索音画的主体性

1972年，戈达尔与安妮·薇亚珊斯基分开后，与新密友、战友安·玛丽·米爱维离开巴黎，在阿尔卑斯山下的格雷诺布尔（Grenoble）城设立了新制片公司“声影”（Sonimage，由声音[son]、影像[image]二词组合而来），短暂放弃电影，而探索日新月异的录影设备提供拍片者在影像生产过程中取得自主性的可能。他在接受访问时透露，他在考虑另一种发行的可能性，并非迁到巴黎外来对抗经济、政治、文化的中央集权，而是小规模生产，接受需求订单的手工艺，以及强调“主体性”。他说：“对我而言，在经历了15年电影岁月后觉悟到，如果以真正的‘政治’电影来结束我的电影生涯，这部电影应该是以我本身作为题材，告诉我的太太及女儿我是怎样的人，换句话说，这是一部家庭电影——家庭电影就是电影的群众基础。”

这就是《我，自己》一片，并未完成。

声影制作社完成了《这里与那里》的拍摄和剪辑，同时，戈兰却远赴加拿大的大学巡回讲学，并且赴墨西哥拍片。他最终却留在加州圣迭亚哥大学的视觉艺术系担任讲师，并在那里继续拍纪录片，正式与戈达尔分道扬镳。

戈达尔此时与米爱维正式进入“录影带时期”。他俩运用一切崭新的录影技术，企图对影像和现代社会的影像流通作深层分析。

对这一时期颇有研究的学者麦凯波(Colin MacCabe)指出，声影制作社的企图分两个层面：一是影像已成为跨国企业产品，是娱乐或资讯事业庞大投资的一部分；另外，它又是家庭日常生活的一部分，在一个影像无所不在的世界里，真正被忽略的却是每天的生活。声影制作社努力探讨每日的生活，以及其沟通的各种层面。“虽不容易理解，却仍是戈达尔所有作品中最有价值和最耐人寻味的作品。”虽然戈达尔简单而语带谦逊地指出，他拍录影作品只是“尝试以不同的方法拍电视”，但是其中对语言本质的探究(将我们熟悉的语言变得陌生)，或者以激进的观点分析电视与家庭的关系，却再度说明他是20世纪对影像及语言、媒介思考最深入的人之一。

1973年，他俩与《精疲力尽》的制片德·博勒加德合作混合了录影与影片的电影《二号》。

所谓“二号”主要指的是电影中的“第二性”——妇女(当然也有一说是戈达尔第二次和德·博勒加德合作)。全片用录影带拍摄，完全在录影剪接台上以两台监视器(monitor)放影并陈交错而成。此片以巴黎的劳工家庭的夫妇及子女为重心，对资本主义下的性暴力及挫折，作了深沉彻底的反省。片中劳工在社会剥削下，已不能享受与妻子的性愉悦，当他知道妻子有外遇时，便以强暴的方式报复妻子，这些暴力和攻

击却被他们的小女儿亲眼目睹。这里女性被剥削及压迫的身份、男性潜在压抑的同性恋倾向,都被指引到政治层面。性挫折及性暴力的连锁反应来自外在的他们的如同被囚禁的水泥公寓及劳工被制式化的“不自由生活”,这是戈达尔激进的“性与家庭”的探索,也是他从欧洲20世纪70年代左派革命的挫败经验中提出最悲观、怀疑、难堪结论的政治电影。电影表面似与政治无关(冗长的前导片段说明拍摄器材的运用,以及制片人如何募集资金),仅在并列两部录影机画面(一是显现五月运动学生游行画面,另一是混合了功夫、色情电影及预告片的影像)时有部分政治讯息。然而它将家庭、性、暴力关系以最政治的态度加以探讨,堪称这一时期的代表作。

戈达尔这一时期将重点放在电视上。他与其他电影导演在观念上不同,他从不鄙视电视,或视电视为劣等媒体形式。济加-韦尔托夫小组过去从电视公司取得若干拍片资金,声影制作社更接受多个电视台的委托拍片。在多种访问中,戈达尔不断提出电视是与电影相似的声音、影像媒体,然而大家应从更广阔的经济及意识形态分工中去探讨其特性。声影制作社曾为莫桑比克政府撰写有关电视的报告,其中分为“当前的处境”、“反省思考的原则”、“可能的工作”、“财务层面”四部分来探讨对电视的看法。电视不是个人生活的孤立元素,而是社会发展复杂整体的一部分。戈达尔区分电影和电视,指出两者是以不同的方式来接近观众。看电影,观众必须走出家庭,以“个人”的身份享受这媒体;看电视,观众是待在家里,把自己当作“全国观众群的一分子”来接受这媒体。电视以直接面对观众的方式呈现,并且编排新闻、纪录片、剧情片、综艺、广告等类型节目,在声音和影像上采用特殊组合的形式,观看者在这些过程中除了触按开关键外,并不需要作特殊理解形式的努力。戈达尔及声影制作社想要的便是突破电视媒体的限制,进行影像和声音的评论。

此时社会的改革提供了戈达尔用电视抒发的机会。1974年,法国总统季斯卡尝试改革戴高乐的威权体制。他的第一轮改革便包括对传

播松绑,过去控制整个传播体系的 ORTF 被分成若干半自主单位,其中“国家视听艺术协会”(INA)便与声影制作社合作了两个电视系列,其一是《六乘二:传播面面观》(1976),另一是《法国/旅程/改道/二/孩子》(1978)。前者每星期天晚上8点在FR3频道播出,共有6集,每集分上下各50分钟的单元。后者是每周五晚上在第二频道播出,共有12集,每集半小时。

《六乘二》在外表上接近《二号》将工厂景观并列对照的手法,内容却预示了未来《激情》的劳动与爱情的对比。每集都分上下两个单元,通常第一个单元是以理论和概念来探讨某个问题,第二个单元则以访问的方式呈现第一个单元探讨的问题及与某个个人特殊生活经验的紧张关系。这六集内容分别是:

一、探讨工作失业及过度劳动之关系

1. 彼处无人(Y a personne):都市失业问题。
2. 路易松(Louison):访问法国农民谈乡村过度劳动,可解决城市就业机会欠缺问题。

二、探讨表意(signification)和影像的关系

1. 事物的课程(Le ons de choses):质疑影像的表意可以在生产和接收的条件外被理解。
2. 让-吕克(Jean-Luc):戈达尔自己接受《解放报》记者采访。

三、探讨摄影的问题

1. 照片与公司(Photos et Cie):检讨新闻摄影、影像的社会面貌问题,谁该付费或领酬劳拍照?为何模特儿被拍拿到了钱,越战中被战火剥夺了衣服的越南小孩照片传遍了世界却拿不到钱?
2. 马塞尔(Marcel):业余摄影师将摄影当作工作外的休闲及解放,他的想法、做法与专业摄影的对比。

四、探讨叙事(narration)及女性问题

1. 没有历史、故事(Pas d'histoire):法文中“历史”与“故事”是同

一字。

2. 女人(Nanas): 四个女人的生活概述。

五、探讨个人关系如何诞生及诠释

1. 我们三人(Nous trois): 借狱中一个人写长信给他爱人, 将长信叠影在两人脸部。

2. 勒内(René) : 访问并批判数学家 René Thom 对数学与生命的关系的理解。

六、回顾这个系列节目的不同电视概念

1. 以前和以后(Avant et après): 就观点、主体性的构筑及运用影像的政治对专业影像工作者的意义进行检讨。

2. 杰奎琳和吕多维克(Jacqueline et Ludovic): 两个以不同方式表达的人的对话。

在《六乘二》系列中戈达尔非常确切地探讨传播及沟通的问题。他质疑传统传播理论(传播者—接受者)的“中性”传播渠道的理念, 认为传播是一个不能一分为二的个别构成体, 而是一个复合体(complex), 被传播者、观众、我们用来倾诉自己与别人的谈话, 与对方共同进行沟通传播的探索。这种较积极及对观众激进的态度否定了探索的对象(传播者、谈话的对象、受访者)及探索的主体(访问者、观众、我们)。

《六乘二》这种影像思考有生产、发行根本的矛盾。戈达尔想建立的反主流发行系统, 完全仰赖朋友、政治支持者与生产者之间互相流传的模式, 事实上并无法建立。零星的关系网络并不能提供足够的制片资金, 他的策略注定了失败。声影制作社的节目得以播出, 乃因戈达尔本人被传统系统建构出的个人声望。电视节目要被当地人看得到, 必须通过法国资讯网络的中枢(巴黎), 才能传播到全国各地。并且, 法国电视公司并不欢迎这些节目, 刻意安排在很小的第三频道上播出, 还特别拣度假高峰的八月(鲜有人会看电视)播映。

声影制作社的另一个电视节目《法国/旅程/改道/二/孩子》也面临无法播出的矛盾,完成一年后,才勉强被放在著名导演系列单元中放映(分四次,每次90分钟)。这也是戈达尔声影社的亲密伙伴米爱维和他共同坚持信念的结果。米爱维和戈达尔在录影带时期采取与后五月运动时期将“政治放在首位”的对立思维,坚持回到法国社会每日的生活现实,他们延续《六乘二》与控制声音、影像彻底决裂的立场,以激进而又原创(对一般观众又特别艰涩)的美学,成为“自有电视节目以来最具深奥意义和美丽形式的创作”。

这个电视系列指涉的是19世纪著名教科书《两个孩子的法国旅程》。该书以一对11岁和9岁的姐弟的探险来探索法国社会的面貌。戈达尔和米爱维却由两个孩子的日常生活去探索法国“怪物”(指成人)的世界。学者麦凯波说:“要对这套节目的复杂性、美感和悲观情调作公正评价是不可能的,它们所具有的丰富原创性以及录影影像的控制,对任何分析的尝试均构成了挑战。”两个小孩的日常生活细节,加上两个制作人在声带上的讨论争辩,以及不时出现的大写法文标题,使戈达尔贯彻了他对音画的潜能探索。另一方面,它们也使观众看到小女孩巨大的孤独感,以及孤独感是每个人必然的命运(因为它建构在成人对性和死亡的种种行为思维上)。

戈达尔日后指出,他是在济加-韦尔托夫时期发现了“电视”。他说许多电影应拍成电视。但是他也明白电视的体制太困难,虽愿意继续以电视方法做下去,却事与愿违。不过,他日后回归电影体制时,往往以录影带先拍准备材料,借此筹措资金,所以他许多晚期作品都另有一个“录影带版本”。

Colin MacCabe:《让-吕克·戈达尔:影像、声音与政治》,林宝元译,207页,台北,唐山出版社,1991。

同上,210页。

20世纪80年代戈达尔复出影坛,这是他创作的第五个阶段,也让他永久搬回了瑞士居住。有趣的是,跟他合作制片的却是当年和他互辩的卡尔米茨。卡尔米茨的MK2公司已成了巴黎最成功的独立发行、制片公司之一。戈达尔先拍《人人为己》,此时他显然已将作品比为绘画,凝镜、不顺畅的慢镜头都显示了戈达尔对静止画面的兴趣。这一时期的电影当然没有上个阶段那样激进和具战斗性,但仍然创新不竭,讽刺消费社会,阐述个人的孤独。戈达尔这一时期一再申论电影是20世纪艺术的最佳表现媒体,它提供了声音和影像的分离,进而探索当代世界现实的可能性。现实是,我们对声音和影像采取被动的消费态度,使我们不了解也无法改变影像,注定得一再被重复的声音支配。

《人人为己》即显现了观众被动消极、游离不投入的心理状态,这可在男性想要将女性冻结在物化影像的欲望中找到根据。片中伊莎贝尔·雨蓓[Isabelle Hupert]在日内瓦旅馆内卖淫,当顾客要她表演某种姿态和说某种词语时,他们要的其实是一个被物化的影像欲望。只要她的声音和影像被固定下来,她的顾客也就能控制另一个主体(妓女)可能有的威胁。男性对这种建构细心的维护,终而要求女性扮演规矩的、可控制的传统女性角色。

之后的《激情》专注于一个东欧艺术家用录影机及演员临摹、复制经典名画,二度空间的影像似乎想将过去的名画活动起来。此片的主角是一位波兰导演,他想拍的影片是尝试将著名的绘画作品(如戈雅、伦勃朗、德拉克洛瓦、格列柯等的名画)转变为活人静画(tableaux vivants)。为此他偏执地寻找正确的光线,坚持要拍一部堪称绘画大师继承者的影片。他的现场大约是以戈雅的几幅名画进行组合的:《裸体马哈》(The Nude Maja, 1800)、《洋伞》(The Parasol, 1777)、《1808年5月3日枪杀起义者》(Marid, 3rd May 1808: Executions at the Mountain of Prince

Pius, 1818), 这也使他的进度一拖再拖, 无法如期完成, 弄得出钱老板追逐纠缠, 追问他的“故事情节”。

导演后来爱上了摄制人员住宿的旅馆女老板(汉娜·夏古拉 [Hanna Shygulla] 饰), 他着迷于她的影像, 但将她的脸部影像放为慢动作时, 其显现的意义重新定义了影像和观影者之间的互动关系。整部电影所寻觅的, 乃是这种爱情和工作结合在一起的那一刻迸发的激情。现代社会将这两个领域拆开, 也分别剥夺了对两者都属必要的激情。

片中旅馆女老板的爱人是工厂老板(米歇尔·皮科利 [Michel Piccoli] 饰), 他开除一个员工(伊莎贝尔·雨蓓)导致工厂罢工。雨蓓面对绝望及无奈时, 竟说出耶稣被钉上十字架时说的话:“上帝啊, 你为什么遗弃我呢?”戈达尔此刻将政治的关注扩张到信仰中。他在访问里说:“我在政治中发现了宗教……实际上, 让我感兴趣的不是宗教, 而是信仰, 像我自己对电影的信仰。”

《激情》是戈达尔 20 世纪 80 年代中较为论者重视的电影。全片不时插入瑞士冬日小镇的景观(飞机在蓝天白云上造成的白烟雾线、车子行经湖边的风光等), 对照着虚构的名画古时代和人工打光在穿着戏服的演员身上所产生的光影变化。此外, 拍片工作人员住宿的旅馆, 女老板客串演出对自己影像被放映出来的羞涩, 导演与女老板的恋情, 女老板爱人工厂的劳工的问题, 结巴的劳工和其他女工一起的抗争和不时有的罢工讨论会, 与影像内容完全不和谐却时断时起的古典音乐……这些处理贯彻了戈达尔对声音和影像的思维, 摧毁电影的神秘性, 敦促观众意识到媒体、媒体符号和意义制造的存在。简言之, 戈达尔对比了固定的声画与即兴随意组合的声画和各种杂声噪音与沟通、混乱与体制、叙事结构系统与各种破坏或扰乱叙事的方法。这些对观众主动思

考的要求,注定了它艰困难懂的命运。《激情》上片后行销非常不利。

《激情》也延续了戈达尔的录影创作理念。在拍35厘米影片前,他已预先用一系列的录影带拍摄影片大纲和草稿,他一共完成了三个录影带版本:一是《剧本的第三稿》,是由当时想投资他的美国导演柯波拉(Francis F. Coppola)协助,在柯波拉的柔托普片厂(Zoetrope)用其设备、技术及绘画的复制版等拍成的。二是《爱情与工作——激情本事》,三是《激情本事》,为瑞士电视台所拍,在电影杀青后才完成。

《人人为己》、《激情》和后来拍的《侦探》、《李尔王》、《神游天地》、《新浪潮》、《万福玛利亚》、《芳名卡门》仍激起若干社会争辩之声。这些电影中戈达尔仍一本初衷,漠视古典叙事,他的人物仍是社会的边缘人(局外人,如妓女、极端分子、歹徒,没有家庭或社会的联系),他的旁白仍滔滔不绝地为意识形态下注解或为社会议题滔滔雄辩。不过,他的节奏明显缓和下来,跳接及快速镜头移动也少了。许多看法认为,戈达尔晚期的作品比较令人失望,除了《激情》较具威力之外,大部分均延续他用稀薄叙事对电影影像的深层探索。不过里面反映了散漫的、淡淡的忧郁和一种老年人的心态。可以显见的,他仍是一个思想上与美学上的斗士,但也是时时创造潮流的现象。

戈达尔的这一批新片喜欢仰赖现成的文字(如《圣经》及莎士比亚作品),但是剧情仍艰涩难懂,镜头与声音均断裂分散,使人莫名其妙。不过,戈达尔招牌式的跳接破碎影像,却被一种宁静和缓的抒情腔调代替。阳光、绿叶、湖水、光影和各种身体部分及其环境的特写,在自然的光影下,戈达尔的绘画性的柔和平静光辉,仍对观众进行观赏的挑战,与30年前对电影、历史、心理经验的现代主义信仰大相径庭。戈达尔告诉学者麦凯波说,《激情》和《芳名卡门》之所以回归西方绘画和音乐的伟大传统,乃是因为他仍强烈归属“雅典、罗马、莫扎特的西方文化”。

这批电影中声誉最高的属《芳名卡门》,这是《激情》的商业惨败后,戈达尔与当红女星伊莎贝拉·艾珍妮商量改编的比才(Georges Bi-

zet) 著名歌剧《卡门》。米爱维对好莱坞奥托·普雷明格以黑人演员拍的《卡门琼斯》(Carmen Jones) 版本很有兴趣, 戈达尔却以为, 若用比才歌剧拍卡门会像在拍一张照片。他俩后来拍出的《芳名卡门》没有比才, 也没有艾珍妮。电影弥漫着戈达尔典型的浪漫悲观主义。借文学名著卡门的故事, 让现代少女卡门和一帮抢匪相处, 和警察约瑟夫格斗。警察爱上卡门, 追随抢匪, 卡门却对他日益冷淡, 导致他终于无法忍受, 杀死了卡门。戈达尔的叙事在此保持一贯的夹杂线性顺序和前后任意倒错穿插的做法, “加上不断插入大海波涛的空镜头、乐队排演贝多芬弦乐四重奏的场面和与情节无关的社会评价、画外音等复杂的叙事段落, 故事情节被搞得支离破碎……大量运用各种尘世噪音来代替语言渲染环境, 表现人物心理, 被评论家誉为‘音响革命富有诗意的宣言’”。戈达尔在此片中开了自己一个玩笑, 他扮演一个脾气坏、关在精神疗养院的导演, 整天瞪着空的墙和打字机上的白纸。《芳名卡门》混合了爱情(卡门原型)、类型反讽和《精疲力尽》的节奏, 命定的悲剧配以乐观的腔调和转捩的生机, 是戈达尔 15 年来最能在创作上令人激赏的作品。1983 年, 此片荣获了威尼斯影展金狮奖, “标志了在传统体制内, 或在局限边缘上的实验作品的高峰”。

戈达尔接下来的作品《侦探》集合了一些素有威名的演员, 如雷欧、纳塔莉·贝(Natalie Baye)、克洛德·布拉瑟尔(Claude Brasseur) 和摇滚偶像约翰尼·哈罗德(Johnny Hallyday), 合拍了一个集合黑手党与拳赛内幕以及一群人在公寓中监看的荒谬故事。其叙事仍然如《芳名卡门》一样, 既有荒谬的类型情节, 也有日常生活的现实意义及观看者、对象之间的关系定义(皆是其录影带时期的执念)。另外, 时空的错乱、不明的叙事情节, 有如雷欧一再喃喃自语的“谜底没有揭开”。

1986 年, 戈达尔接受英国第四频道委托, 拍摄了一部讨论影像、爱情、

近作以及海边、乡下片段的作品,成为《软硬兼施》(坚硬的主题,轻松的对谈)。这对谈实际就是戈达尔和米爱维的对谈,前半段全是影像,主要是两人的家居生活:戈达尔和制片人打电话,米爱维自顾自在剪接影片;米爱维烫衣服,戈达尔去打室内网球。第二段两人的对话则充满性别和关系的反省——米爱维简洁有力,批评戈达尔对女性分析薄弱,戈达尔迂回含糊,对自己也缺乏信心。之后他俩再为法国电视台拍摄一部以过气制片与神经质导演合作为背景的电影《天寿片商》。不久再参与集锦片《华丽的咏叹》,负责12分钟的葛路克歌剧《阿米德》短片。

1987年,戈达尔完成《李尔王》,被《电影手册》称为“电影史上最后一部杰作”。电影中有美国小说家诺曼·梅勒,也有法国当代新锐李奥·卡拉克斯(Léon Carax,《坏痞子》[Mauvais Sang]、《新桥恋人》[Les Amants du Pont-Neuf]导演),更难得的是,他还说服了伍迪·艾伦(Woody Allen)客串(为此他也完成另一短片《遇见伍迪·艾伦》,由他和艾伦各说各话)。此外,他还完成了《神游天地》,嘲讽影坛创作与条件委托的荒谬暴虐,有宛如“国王新衣”的寓言式谐趣。

戈达尔之后回到主流体制仍是一连串的摩擦和矛盾。1988年,他与高蒙发行公司起冲突,收回他的电影在高蒙的发行权,另一方面接受流行服饰公司MFG(Marithée et François Girboud)委托,拍摄13分钟广告片《翘头》。片中有他20世纪80年代商标式的“慢镜头、闪烁影像、音画重叠、街头噪音及音乐……最后停留在象征主义诗人波德莱尔的诗作上淡出”。同年,他再接受《Télécom》电视周刊委托拍20分钟短片《话语的力量》,内容是讨论影像和话语如何连接的问题。延续该主题的是为《费加罗杂志》创刊十周年所拍的《最后的话》,讽刺法国上流社会说话的矫揉造作,另一方面则以画外音及旁白方式将过去(纳粹军官



枪杀年轻法国哲学家)及现在(军官与哲学家的儿子一同重游40年前的事件现场)连在一起。1989年,戈达尔也接受法国家电达尔蒂(Darty)委托拍摄广告。内容设在公元2000年,他与米爱维分别为一个机器人和一个仙女配音,并穿插名作家卢梭、巴塔耶(Georges Bataille)、克拉斯特(Oierre Clastres)的作品摘句旁白,然而达尔蒂公司决策者因对他们拍广告不尊重公司的任意态度不满而撤销合作。戈达尔将拍好的片段配上与达尔蒂往来的信件,完成了检讨关系裂痕的《主客关系》。1990年,戈达尔回归他录影带时期对孩童教育及日常生活的关注,拍了《孩子们好吗?》录影带,借罗塞里尼战争三部曲(《罗马,不设防的城市》、《老乡》[Pais]、《德意志零年》[Germania Anno Zero])的画面及意象,检讨波斯湾战争和巴以冲突,强调战争是成人世界斗争对下一代的祸害,孩子们能拒绝吗?孩子们好吗?

这几年中,戈达尔除拍短片外,更展现他多产及蓬勃的创作力,他完成了两部惊人的电影《新浪潮》和《电影史》。

《电影史》大玩文字游戏。Histoire在法文中是“历史”,也是“故事”。本片主角既是电影本身,也是电影人的自传。戈达尔以生活之见证叙述银幕前的历史和摄影机后的历史。除了谈电影、电视外,也谈好莱坞、明星、类型的历史、故事。全片共分两个部分,“所有的历史”(Toutes ces histoires)及“唯一的历史”(Une histoire seule)。

戈达尔的作品总体而论是充满矛盾的总和,《人人为己》、《芳名卡门》、《激情》几片均是力求电影的辩证性。他的众多人物和情节并无矛盾的冲突关系,“有的只是各自不同的身份、职业与个性而产生的影响”。他一再预言“电影结束”,却又止不住当一个浪漫的影迷。他替女人叫屈,也参与压迫、剥削女性的权力系统。这位电影史上争议最多的导演,被许多人拥戴为当代最重要的大师,却被另一批人指责为最无法忍受的创

作者。他热爱好莱坞，也痛恨好莱坞的霸权。戈达尔在整个电影史中扮演建立现代电影及后现代思维的启蒙角色，1986年他获得法国恺撒奖的终生成就奖。不过，他这种重思考及影像哲学思维的创作者后继无人，唯有尚塔尔·阿克曼(Chantal Akerman)算是勉强承继了他不妥协的精神。西方论者说，过去放任何一部戈达尔电影都是电影界的大事，但是现在，只有在电影节、资料馆或打不死的少数艺术电影院才看得到，发行《永远的莫扎特》的影人罗布·崔简沙(Rob Tregenza)说，现在北美只有五个城市勉强有戈达尔的观众。

虽然戈达尔是电影史上划时代的启蒙者，但对其作品的论断却极易陷入为理念所引导的偏见当中。香港电影人罗维明指出，我们对戈达尔作品的看法，无论是好或是坏，都可能一厢情愿。“戈达尔的电影在观念和技法上面，仍然有许多地方值得讨论。但在各种讨论中，戈达尔可能只是一个借口，我们不必完全接受与相信他的做法，但我们却必定要像他那样，有那种反复思考、引证、质疑，保持‘局外人’的精神，去探讨种种有关映像、声音、现代、古典、社会、个人等问题。”

戈达尔创作的40年是电影史的惊人段落。1984年他接受美国《电影季刊》(Film Quarterly)访问时曾自我表白：“在电影中的变或对电影的爱是什么呢？……在特吕弗、里韦特、我和其他人参与的大获成功的新浪潮电影中，我们给电影带回它失去的某种东西，即对电影本身的爱。我们爱电影更甚于爱女人、爱钱财、爱战争。是电影使我发现了生命，它耗费了我30个年头。”他对电影的狂热是一种生命的表现，拍电影就是进行探索，对他不了解的题材的探索。对他而言，电影首先是道德，他要通过电影去追求真理，其次电影也是形而上学的哲理。最后，

Pevere, Geoff, The Globe and Mail, section C.

罗维明：《电影文章》，106~107页，香港，真正出品，1998。

Film Quarterly, Spring 1984, p. 13.

电影是政治，因为电影可使他自由生存，提供他认识周围世界的手段。

《精疲力尽》

《精疲力尽》是特吕弗根据报纸新闻的真事写的 15 页剧本，原本想作《四百击》的续集，但遇见雷欧后觉得不合适。正巧戈达尔又和制片乔治·德·博勒加德为拍片题材有所争执，特吕弗便仗义地将剧本给了戈达尔，另一新浪潮大将夏布罗尔则担任技术指导。整部电影预算只有 40 万法郎，是当时电影平均预算的一半（也因此底片不够，戈达尔乃发明他闻名于世的“跳接”来对付窘境，并增加速度感取代“溶镜”），戈达尔改变了若干摄影技术（包括与摄影师拉乌尔·库塔尔商量用静照用的底片[感光较快]来捕捉街景，并将摄影机藏在超级市场的购物车上，自己拖着它在香榭丽舍大街上拍摄），四星期完成。戈达尔对这部电影的创作动机如是说：“我只想用传统故事，拍一个完全不同的东西，并传达发掘新电影技术的经验感。”他也强调电影创作的个人性质，他说：“拍电影就像一本个人的日记、一本笔记和一段个人独白。”

李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，257 页，台北，时报出版公司，1991。

Hayward, Susan and Ginette Vincedeau ed., French Film: Texts and Context, London and New York, Routledge, 1990, p. 439.

事实上,当时所有《电影手册》的健将都已拍片了。侯麦开始拍《狮子星座》(Le Signe du Lion),夏布罗尔已拍第三部剧情片,特吕弗在戛纳因《四百击》得了大奖,雷乃也完成了《广岛之恋》,里韦特开始了《巴黎属于我们》。只有戈达尔拍了5部短片,却仍没有机会拍长片。他当时29岁,急着要和26岁已完成第一部片子的爱森斯坦和奥森·威尔斯别苗头。

《精疲力尽》叙述了这样一个故事:一个小混混米谢·波卡在马赛偷了一部车,想开车去巴黎找美籍女友派蒂西亚。在半路闯了路障,车上有把枪,他不经大脑地枪杀了随即追来的警察。到了巴黎他一路偷车抢钱,一路也与派蒂西亚谈着恋爱,大谈哲学、艺术、文学。派蒂西亚一心一意想成为记者和作家,她平日在街上叫卖《纽约先锋论坛报》,父母希望她好好上大学读书。她和报界的来往使米谢猜忌,米谢的飘忽个性和生活也使她没有信心。他说服她逃亡意大利,她却去密告警察出卖了他。米谢后来被警察开枪射中,他踉踉跄跄地向前跑呀跑,终于不支倒地。派蒂西亚随后跑来,在米谢闭眼后露出不可捉摸的表情瞪视着观众。

电影剧情看似简单,戈达尔却进行了许多美学上的创新思考(前面已述)。传统叙事已完全被抛弃,代之而起的则是排山倒海的影像、文字、隐喻、符号、文化陈腔滥调等。他说:“我不知道怎么讲故事,我希望从所有可能的角度论及全部问题,一下子说出所有的话。”学者摩纳哥就曾列举《精疲力尽》旁征博引的惊人元素:

“动作和省思,灰色的城市,爱恨交加的女性,对女性的爱恨交加,爱的欠缺,文字的图像化,大众文化的力量,资本主义的扭曲,过渡性,



Hayward, Susan and Ginette Vincedeau ed., French Film: Texts and Context, London and New York, Routledge, 1990, p. 201.

同上, p. 439.



■ 在《精疲力尽》(1959)中,戈达尔将二度空间的雷诺阿的画与三度空间的女主角琼·塞贝里放在一起,说明电影只不过是三度空间的幻象。

咖啡馆,永不歇息的谈话,形式上的场面调度,声音与影像,美国文化,B级电影,黑色电影,死亡的浪漫,了解的困难,死亡的廉价,局外人的处境,政治行动,符号的重要性,能指意义(significance,符号学用语),离题,社会学的论述,文字游戏,苦闷,萨特式的呕吐。”

整部电影献给了拍B级电影的Monogram片厂,B级警匪(歹徒)和黑色电影类型元素随处可见。米谢常学警匪侦探片的硬派汉佛莱·博

加德在《枭巢喋血战》(The Maltese Falcon)中用大拇指抹过嘴唇的动作,是在向观众打暗号(他一再对着她做此姿态,以致后来派蒂西亚也模仿他),还是宣示自己是博加德式的孤独英雄?片子开始不久,他便对着博加德的歹徒电影海报《沙场英烈传》(The Harder They Fell, 1956)抹嘴。此外,派蒂西亚逃避警察追踪时也曾躲到戏院中,电影《漩涡》(Whirlpool, 1945)正在上映,可是我们只听到女主角吉恩·蒂耶尼(Gene Tierny)和理查德·康特(Richard Conte)的声音。戈达尔不只放入海报、动作、戏院放映电影的文化符号,也吸收了黑色电影中黑色女人的主题(出卖情人的蛇蝎女子)。然而他用这些符号却是暧昧的、忆旧的、颠覆的,他使观众看电影时的联想、并列的经验领域大大扩展,观众不必再局限于封闭的说故事空间中。

戈达尔另一个杰出的地方是不断混合高等艺术(文学、绘画、音乐)与大众流行文化(“庸俗”的好莱坞电影和爵士乐)这两个老死不相往来的领域:派蒂西亚房中挂了科克托、雷诺阿、毕加索的海报;她喜欢谈福克纳小说《野棕榈》和狄伦·汤玛士(Dylan Thomas)的《年轻艺术家的画像》;他们听莫扎特、巴赫、勃拉姆斯的音乐;她想做小说家,不时会吐出文学性话语,如“我不知道我不快乐是因为不自由,还是不自由是因为我不快乐”。又或者引述福克纳的小说话语:“在忧伤和无有之间,我宁可选择忧伤。”

戈达尔并两次向梅尔维尔导演致敬,一是请他扮演著名小说家,由派蒂西亚去访问他。另一次是向朋友打听鲍伯的消息,得知他已锒铛入狱(鲍伯即梅尔维尔名片《赌徒鲍伯》之名)。他更会引经据典,张冠李戴。比如米谢在厕所中打昏另一位来小解的先生抢走他的钱,这个段子来自拉武·华许(Raoul Walsh)导演的《强制者》(The Enforcer, 1951),而米谢在香榭丽舍大道上陪派蒂西亚走路时,讲了一则公车司机抢钱博取女友好感的逸闻,则取自路易士(J. H. Lewis)导演的《疯狂射击》(Gun Crazy, 1949)。

此外,戈达尔也大玩文字游戏或形象致敬的游戏。一次米谢一眼

戴上眼罩, 状似戈达尔崇拜之弗里茨·朗, 另外, 米谢化名为 Laszlo Kovacs, 是著名的美国 B 级片摄影师, 后来曾拍《逍遥骑士》(Easy Rider) 和 Five Easy Pieces, 后来夏布罗尔在《热情之网》中亦要主角贝尔蒙多化名 Laszlo Kovacs。派蒂西亚的角色则延至她主演的由萨冈(Fran oise Sagan) 同名小说改编而成的电影《你好, 忧愁》。

美国学者达德利·安德鲁曾讨论《精疲力尽》这种美学, 讨论戈达尔引经据典组织参考指涉的网络, 至少有两种不同的使用形态, 第一种较为强烈, 是强调哲学与美学的冲击, “对死亡与爱情主题的研究探索, 与黑色电影的本质结合在一起”。第二种则引述小说家、画家与音乐家(作家萨冈、纪涅、马侯, 画家毕加索、雷诺阿, 音乐家莫扎特、巴赫、勃拉姆斯), 与文章肌理的关系大过与影片结构的关系, “其指涉的漩涡向心来自 B 级影片以及存在主义文学作品, 但这部电影真正的原创性, 却来自影片本有的活力”, 是模拟美学和真诚美学(authenticité) 的完美融合。

《精疲力尽》这些复杂的讨论事实上不关乎一般观众的观赏心理。事实上, 这部电影以幽默的手法反映当代青年存在主义式的困境, 得到大众的共鸣, 因此在市场上大受欢迎。20 世纪 50 年代末, 法国社会动荡不安, 青年普遍对政治感到厌倦, 对生活产生质疑。高科技的千变万化更加深了青年人的疏离和彷徨。戈达尔塑造了这一代青年没有信仰、没有目标的典型生活, 他是极端的社会叛逆者, 没有伦理, 没有法律(随意杀人抢劫偷车), 没有道德(在女友朗读福克纳小说片段时, 他问她: “他[福克纳]是谁? 和你睡过觉吗?”)。他是西方世界“愤怒青年”(angry young man) 及“垮掉的一代”(beat generation) 的反英雄, 也是一整代观众崇拜的偶像。经过数十年回顾此片, 它在美学上的创新和活

力仍闪烁着光辉，虽然戈达尔不久就抛弃了年轻人存在的困境而往政治辩论前进了。

戈达尔自己在政治观念更加突显及激进后，对《精疲力尽》并不满意。他一再说，《精疲力尽》是他较不喜欢的电影，觉得它“带有法西斯主义的味道，它的法西斯主义就在于它一味地拒绝现实社会关系，并宣传一个逃离现实社会关系之外求取生活的神话”。学者麦凯波解释这段话指出，戈达尔后来曾说，“电影只不过是金钱罢了。在制片过程中，金钱两度出现，首先，你得耗尽所有的时间去筹足一笔拍片的资金，接着，在影片里，金钱又回过头来化为影像再度出现”。《精疲力尽》忽略了存在影像中的金钱意象，而“古典写实主义”的特色在于它不断努力想把观众的注意力集中在女人身上，透过男性角色来加以解决。《精疲力尽》虽然用激进的剪接手法来引进行动，而不是完整地表现这些行动的过程，但基本上并未偏离传统“古典写实主义”的观看过程，也即戈达尔之所谓“法西斯主义”。撇开意识形态的美学角度不论，《精疲力尽》在影史上如此让论者念念不忘，除了情感上弥漫的悲观浪漫外，形式上几近跳跃的剪接风格也是绝对不可以忽略的。

Colin MacCabe:《让-吕克·戈达尔：影像、声音与政治》，林宝元译，44页，台北，唐山出版社，1991。

同上，37页。

同上，44~45页。

《女人就是女人》

女主角安琪拉在开场不久就喊着：“我希望和金·凯利、西·雪瑞丝（与金·凯利合演歌舞片著名的长腿姐姐）一同演歌舞片，由鲍伯·福斯（百老汇及好莱坞著名编舞家、导演）编舞。”但事实上，她歌声薄弱，舞技也平平，戈达尔这部歌舞片虽有歌也有舞，却与传统古典歌舞片不同，甚至颠覆、反讽歌舞片若干传统，戈达尔自称此片为“新现实主义歌舞片”或“非歌舞片，而是歌舞片的概念（idea of a musical）”。然而，此片也是戈达尔的一次玩“彩色”、“新艺综合体宽银幕”（cinémascope）这些大玩具的作品，电影成品色彩鲜艳，寓意符号丰富，堪称戈达尔作品中饶富生命力、最充满书写影史珍贵回忆的作品。

戈达尔要拍一部有关女人的电影，塑造特立独行的“新浪潮女性”，也显然是为了新婚妻子安娜·卡琳娜。全片像是在戈达尔的放大镜下，仔细观察品味卡琳娜的肢体动作和每一个表情，是戈达尔私密的卡琳娜纪录片（她也因此获柏林影展最佳女演员奖）。卡琳娜之后在戈达尔的11部电影中担任9部电影的女主角，对戈达尔而言，有如费里尼的茱列塔·马西纳（Giulietta Masina，费里尼的妻子兼多片的女主角），或者安东尼奥尼的莫妮卡·维蒂（Monica Vitti，《情事》等片女主角）。戈达尔透过卡琳娜觉得女人真是可爱又难以了解，于是在片尾男主角埃米尔向安琪拉说：“你真是不可理喻。”（Tu es infame!）而她回答：“不，我是女人。”（No, Je suis une femme.）infame 和 une femme 两句发音

相似，戈达尔在此玩了一个文字游戏。

全片的故事十分简单，甚至幼稚。脱衣舞娘安琪拉想要个小孩，但是她的男友埃米尔却拒绝了她，她只好求助另一个暗恋她多年的好友阿佛瑞，这时埃米尔又忍不住嫉妒。电影虽号称歌舞片，但是女主角只在表演脱衣舞时用单音无伴奏又断断续续的方式唱了一首歌，还有就是唱片放出阿茨纳佛（《射杀钢琴师》男主角）的歌声。此外，电影中出现大量突兀和过分夸张或不和谐的音效，如在流利的背景音乐中，突然切断放入扰人的街声，或者男女主角吵架时，突然放大雷声和雨声。音乐在此似乎不断召唤观众注意其存在（不似好莱坞音画合一的自给自足封闭世界），打破观众的好莱坞式观赏习惯，从而意识到这是部电影，而非幻象中的真实。

当然，戈达尔的色彩使用更加具有现代主义风格。他一方面以自然写实风格处理巴黎街景，但是一到室内，他立刻采取片厂式的色彩安排，大块原色（蓝、红、绿、白）的运用，配上安琪拉的服装（蓝风衣、白毛领、红帽子），使颜色本身在自然、人工中不时生出辩证意味。

戈达尔在1967年以前拍的作品似乎都延续同一思路和信仰，向古典电影挑战。本片也不例外，观众和银幕间的美学距离时时被提醒，安琪拉在开场不久即向观众（摄影机、戈达尔）眨眼睛，回家后与埃米尔斗嘴吃饭前，也拉着埃米尔说：“来，我们先向观众鞠躬再开始。”演员向摄影机说话，这是戈达尔自《精疲力尽》就有的技巧，这种方式带有相当的政治性（挑战观众观影习惯）。

大量的引句和引经据典（尤其向其他电影）更是从《精疲力尽》之后不曾少过的技巧。片尾故事说的是“三人行”（menage a trois）关系，所以阿佛瑞的姓氏是“刘别谦”，即引喻大导演刘别谦曾拍的三人行电影Design For Living。戈达尔这期间支持新浪潮电影的的目的性很强，片中，珍妮·莫罗在酒吧露了一下脸，亚伯还问她：“《夏日之恋》如何？”（《夏日之恋》正巧是三人行剧情）另一女子出现时，她也作状弹钢琴，用手作枪“砰！砰！”表明她是《射杀钢琴师》的女主角。当然，当饰演亚伯的

让-保罗·贝尔蒙多催促安琪拉作决定要不要与他睡觉时,更说出:“快点,我要赶着看电视上播《精疲力尽》(他是男主角)!”在此观众也被提醒了,安琪拉背叛埃米尔的行为宛如《精疲力尽》女主角背叛男主角的情节。

离题(digression)和文字仍是戈达尔让人莞尔的趣味。字幕不时出现在银幕上,用以提醒观众电影媒介之存在,也介入导演的评论。诸如安琪拉与埃米尔在屋内各据一角,镜头(右边)由安琪拉向埃米尔(左边)摇去,一行字幕却从左边徐徐而出:“埃米尔相信安琪拉的话,因为他爱她。”一会儿镜头又从埃米尔摇回安琪拉,一行字幕再从右边徐徐而出:“安琪拉让自己掉入陷阱,因为她爱他。”两人半夜吵架决定互不说话,于是各自举着立灯去书架前找出书名举向对方作为一种表达、对话、争吵的方式。另外,安琪拉在开场不久即在书店找到一本名为《我要生宝宝》的书给埃米尔看,表明她的愿望。电影中已经具备戈达尔未来对哲学议题和论文式电影的雏形,安琪拉在旁白中引述剧作家拉辛(Racine)和高乃依(Corneille),更和阿佛瑞讨论真伪认知中的视觉暧昧性。

这些,加上省略甚至强调电影的魔幻性做法(如安琪拉炒蛋,将蛋在锅上向空中掷出,但暂停先去接电话,然后再回来把蛋接住),或与其他舞娘玩换衣服游戏:走过一根柱子,再出来已是另一套衣服,都显示戈达尔对电影这个媒介无终止的热情,他也自诩在卢米埃尔(写实记录)和梅利耶(表现魔幻)传统中游移,甚至要埃米尔直接向观众说:“我不知道是喜剧还是悲剧,我只知道是个杰作!”对此戈达尔是如此解释的:“我要电影矛盾,先将不相宜的东西并列在一起,是一部又高兴又悲伤的电影。这在过去是不行的,电影要么是悲要么是喜,但我想兼备二者。”所以,我们在片中可看到如默片般的闹剧(亚伯头撞墙),或是

悲哀时刻(安琪拉看埃米尔照片的面部特写)。写实与抽象,主观与客观,喜剧与悲剧。

大部分人在看此片时,除了欣赏、理解戈达尔各种现代主义的技巧外,都感觉到戈达尔的一股活力、一种热情。这可能是戈达尔所有作品中最轻松无负担、也最纯真的一部(这是他在《精疲力尽》前就写好、却被制片拒绝的剧本,厚达500多页)。戈达尔承认他是用希区柯克的方式(巨细靡遗)写剧本,但是他不提供台词,所有对话要演员即兴演出,所以电影呈现一种临场即时性(immediacy),打破僵硬的说白方式而予年轻观众以相当活泼的感觉。

作为戈达尔第三部长片,也可能因为他正与卡琳娜热恋,这也是戈达尔唯一正面赞颂生命力的电影,学者说,戈达尔这种肯定人生的态度,显然来自他对浪漫歌舞片、爱情、安娜·卡琳娜、20世纪30年代古典喜剧、色彩新玩具、直接录制声音、宽银幕赋予的自由度,这些总的热情和感动。戈达尔处于愉悦的心情下,所以即使片中仍处理他惯常的主题——人们之难于沟通,但表达方式仍轻松愉快甚至是“好看”的,这点与他日后的愤世嫉俗和玩世不恭大不相同。

《枪兵》

我应该在片头字幕上说明这是篇寓言(fable), 客观的寓言。我尝试以客观方式拍战争片, 没有热情, 没有害怕, 也没有英雄主义, 没有勇气式懦夫, 就好像弗朗瑞拍《动物之血》屠宰厂一样, 甚至连他那种特写镜头都没有, 因为特写通常自发地就带有情感。

——戈达尔

《枪兵》是戈达尔、让·格吕奥(Jean Gruault)以及意大利新现实主义导演罗塞里尼根据本亚明诺·约波洛(Benjamino Joppolo)的舞台剧改编的, 重点是反战、反帝国主义。戈达尔之所以这么用力地推动政治立场, 可能是因为戴高乐上台以后的“去政治化”使法国人明显地对政治议题不感兴趣。戈达尔乃以寓言方式拍一个与过去颂扬(或至少强调英雄主义)战争片不同的电影。

戈达尔采取的美学方式是布莱希特的间离态度。首先, 电影中的角色情绪及想法均使观众感到距离, 他们对物质(尤其是物质的符号)

的向往,对生命的轻视及欠缺尊重,对于杀戮、暴力近乎漠然甚至荒谬的态度,都使观众无法对角色产生任何同情,他们的死亡和结局也和戈达尔这段时期许多作品相似,是愚蠢和可鄙的。在戈达尔眼里的战争是乏味、无力、可笑的。

片中两个男主角来自贫瘠无知的农家,却有着十分优雅及具艺术气质的大名。一个叫尤利西斯,另一个叫米开朗基罗。他俩各有一个无所事事头脑空空的妻子,名字也甚具意指性:维纳斯和克丽奥佩特拉。有一天,农家来了几个开吉普车带枪的士兵,他们带来皇帝的征召作战令。两个木头木脑的农夫被诱说:当兵可以为所欲为,可以变得富有,可以拥有(他们说出一大串他们的梦)自来水笔、大象、火车、钻石、地下铁、巧克力工厂、劳斯莱斯、游泳池……尤利西斯一再追问:“国王写信给我们,表示我们是朋友了?”米开朗基罗更殷切地确定:“去打仗可以烧房子、屠杀、扭断小孩手臂、吃霸王餐?”当他们当天匆匆上路时,他俩的太太还追着他们继续填满那些梦想:洗衣机、马、丝带……“带给我比基尼!”维纳斯使劲地向他们走远的身影喊!

自此戈达尔切入一连串真正战争的纪录片,飞机、炸弹、坦克、硝烟、警报,地上是一具具尸体,两个农夫以写信的口吻在画外音中说:“我们完成血腥的任务……即使如此,这仍是一个好的夏天!”

电影不时穿插在真实的杀戮、纪录片的炸弹飞机和他俩不时寄回家的信中。他们宛如旅游般,在埃及狮身人面像及美国自由女神像前留影,他们的信的内容也很令人骇然(据戈达尔说,采用的都是真正的战争信件),诸如:“我们抢女人的戒指,脱她们的衣服,枪杀她们。”

戈达尔的电影机关枪也扫射到影像、符号与现实的差距的哲学性问题。米开朗基罗攻下 Santa Cruz 城后,去看了他生平第一部电影。这里,他的反应颇似当年卢米埃尔在大咖啡馆中放映《火车进站》的原始反应。火车到了面前,他用手去遮去挡,而当美女宽衣入浴时,他又误把平面当成立体画面,不时伸头看镜外,甚至冲到银幕前窥伺浴缸内的春色。

两个乡下人分不清符号和意义(能指及所指 [Signifier and signi-

fied]), 在战争后返家时, 带回一箱各式各样的明信片, 其中有各个伟大地理景观(希腊神庙、柏林希尔顿旅馆、戈壁沙漠、大峡谷、莱茵河等), 也有各种车、船、飞机、飞船, 甚至各种百货公司(春天、拉法叶、圣马丽丹), 还提到女明星阿瓦·加德纳(Ava Gardner)、碧姬·巴铎及罗拉·蒙泰斯等等。

战争结束时, 两人在败兵溃逃之际, 追着要他俩的薪饷, 最终被士兵荒谬地打死。

由于电影宛如舞台剧般抽离和抽象, 观众似乎特别反感。这也是戈达尔最不受欢迎的电影之一。

《轻蔑》

莫拉维亚的小说是一本不错、粗俗、适合在火车上阅读的书, 充满了古典、老式的情感, 即使其情境是完全现代性的。但这种小说可拍成最好的电影……这里, 只有两天。一天下午在罗马, 一天早上在卡普里岛(Capri)。罗马是现代世界、西方; 卡普里岛是古代世界, 没有文明和其病态前的原生自然。《轻蔑》, 换句话说, 可以称作《寻找荷马》, 意思是花时间在莫拉维亚底下找寻普鲁斯特的语言。

——戈达尔

《轻蔑》是戈达尔第五部剧情片, 也是他真正拍的好莱坞电影, 问题是, 戈达尔颠覆性的做法和对历史、艺术创作的辩证, 使本片成为戈达

尔早期作品中最具省思性、也最个人化(对好莱坞及他尊敬的导演而言)、最夫子自道的杰作。

1963年,意大利制片人卡洛·庞蒂(影星索菲亚·罗兰之夫)找到戈达尔合作,并说服靠发行廉价意大利古装大力士影片致富的美国发行商约瑟夫·李文投资。庞蒂向李文保证电影会很商业,戈达尔也承诺会忠于原著。一开始戈达尔想用金·诺瓦克(Kim Novak)和弗兰克·西纳特拉(Frank Sinatra)主演,庞蒂却属意索菲亚·罗兰和马斯特里亚尼(Marcello Mastroianni)。直到碧姬·巴铎首肯参加,才使李文、庞蒂和戈达尔皆大欢喜。电影共在意大利拍了六星期,因为碧姬·巴铎的加入,戈达尔拥有完全创作自由。电影完成后,庞蒂十分满意,以为本片比戈达尔其他电影“正常”多了。李文却商业挂帅,坚持要有碧姬·巴铎的裸体画面。戈达尔屈服了,他的裸体画面虽然沿自《上帝创造女人》巴铎著名的裸背及裸臀,但却让碧姬·巴铎和男主角保罗(米歇尔·皮科利)在床上谈心,使之毫无色情联想,成为影史上相当令人回味的爱情片段。而且戈达尔一再用加上红、蓝、绿色滤镜改变画面色调的方法,也中止了观众的认同,不保持与“再现”形式(representation)距离的疏离技巧,在底层颠覆了好莱坞商业电影的迷思。

全片几乎是夫子自况:一个剧作家出卖自己的灵魂,去帮美国大制片人波寇许(杰克·帕兰切饰)重编《尤利西斯》的剧本,供德裔大导演弗里茨·朗拍摄。这是一个典型浮士德和靡非斯特的故事,男主角保罗两次出卖自己美丽的妻子卡蜜儿(碧姬·巴铎饰),故意制造她和色欲熏心的波寇许单独相处的机会,并且当她的面调戏女翻译助手,使妻子丧失对他的爱,并且对他产生轻蔑。

保罗出卖自己给好莱坞与戈达尔出卖自己给好莱坞几乎是平行的。《尤利西斯》也是集合法、美、意、德人才的国际巨制。戈达尔请出了《电影手册》派最崇敬的导演之一弗里茨·朗来扮演自己,朗原来就是一个拒绝妥协的艺术家象征。他抗拒纳粹而逃至美国,执导好莱坞片时又以抗拒其机器化生产的方式著称。“在片中他代表智者,是一个

引述但丁(Dante)、荷尔德林(Holderlin)、布莱希特和高乃依作品的文化人,戈达尔甚至把他与荷马的形象并为一体。”朗拒绝波寇许希望把尤利西斯的故事导引到他妻子潘那洛比不忠主题上:尤利西斯十年不归,因为他和妻子早有问題,她轻视他。朗却希望恢复荷马史诗结构,尤利西斯的旅程代表人与自然界、环境的抗争。

戈达尔在片中饰演朗的副手,负责第二单元的导演工作,所以事实上他向朗致敬,也真正在担任导演《尤利西斯》的工作,与导演《轻蔑》的戈达尔是重叠的。弗里茨·朗在《尤利西斯》现场与美国制片人诤抗,戈达尔在《轻蔑》摄制上也和美国及意大利制片人冲突迭起(片中说五种语言,由翻译负责沟通,然而在意大利上片时全配成意大利语,而翻译的角色则另配上别的台词,此外新浪潮著名编曲乔治·德拉鲁[Georges Delarue]有力沉稳的配乐被庞蒂改配爵士乐,有些段落被重剪,有些色调被擅自更改,这使戈达尔愤怒地将名字自影片中拿掉)。电影在开场不久,引了一句巴赞的名言:“电影提供我们欲望的替代世界。”(un monde qui s'accorde d'ésirs)但是戈达尔和朗都拒绝给我们欲望的替代世界,两人都采取布莱希特剧场的间离原则,用真正的电影挑战我们的知性,戈达尔拿掉莫拉维亚原小说采取的中产叙事,角色心理阐述全被丢弃(原著用第一人称,仿佛主角在探索为何失去了妻子的爱,电影却是主角与妻子的旁白交迭,共同检验失败的婚姻),而角色个人的冲突也不故意夸张戏剧化。所以戈达尔自己形容此片为“由霍克斯或希区柯克拍的安东尼奥尼电影”。而《轻蔑》也因此被称为古典电影的墓志铭。

电影开头,一队铺轨道的摄制人员正在拍一个女子走路的推轨镜头。

Jacques Aumont and Michel Marie:《当代电影分析方法论》,吴珮慈译,283页,台北,远流出版公司,1996。

Godard, Jean-Luc, “L'Odysée selon Jean-Luc”, Cinema 63, no. 77, 6, 1963, p. 12.

摄影机由远处推至我们面前。摄影师看看观景窗、看看天光，然后将摄影机转向我们——我们才是这部电影的主体。而戈达尔采取的垂直纵向摄影构图(阶梯、悬崖、屋顶、舞台)，也使这部有关电影的电影特别有趣。

莫拉维亚原小说中说：“盎格鲁·萨克逊人有圣经，地中海人有奥德赛。”荷马的奥德赛是意大利文化的重要宝藏，而一群德国人、法国人、美国人在罗马和卡普里拍意大利史诗，当然充满尖锐的文化对立，以及沟通的障碍。这部拍电影的电影，比起特吕弗《日光夜景》中的乐观、团结、理想的诗意抒情电影世界相差甚远，而戈达尔在浮士德架构下的“出卖自己”主题，正与他一贯对现代社会特质的兴趣一致，也与他作品一贯的反抗与讥讽一致。

在资本主义社会下，人人都得为某些理由出卖自己，片中软弱的剧作家保罗就一再践踏自己的尊严及灵魂，导致妻子轻视他，不再爱他。第一次在电影城，波寇许开跑车带卡蜜儿回家，借口座位太挤，要保罗自己搭计程车前往。保罗后来迟到半小时，妻子谴责他，他却给了一个荒谬到难以置信的撞车理由。保罗第二次出卖自己，是在卡普里拍片的船上，制片邀卡蜜儿先和他搭游艇回别墅，妻子看着保罗，他却说：“我不介意。”两次卡蜜儿被波寇许带走，她都久久瞪着保罗。直到后来完全失望后，她也故意回吻波寇许给保罗看。保罗追着卡蜜儿，问她为什么不爱他了，为什么轻视他。她回答说：“我死也不告诉你。”保罗带了枪，却无能使用，他气波寇许，想辞职不干，波寇许却告诉他：“你的荷马已不存在……你有权利做梦，但拍电影这行，梦并不存在！”

波寇许由杰克·帕兰切扮演，戈达尔是利用他在黑色电影和通俗剧中已建立的个性和形象(persona)。他在好莱坞电影如《裸足天使》(Barefoot Contessa)和《血洒好莱坞》(The Big Knife)中已演过霸道的大制片，在《轻蔑》中他仅重复那个夸张的资本主义掠夺者角色，一切以金钱挂帅，“我每次听到‘文化’二字，我就去拿我的支票簿”。他告诉保罗说：“你会为我编剧，因为你需要钱。”他签支票时，要女秘书弯着腰躬着背为他当桌子，那个姿势也颇像性姿势。他的武器是钱，弗里茨·朗

笑他说纳粹的武器是枪。他看毛片不满时,抓起片盒像丢铁饼一样地丢出去,弗里茨·朗也冷静地说:“你终于和罗马神话拉上了关系。”

碧姬·巴铎是电影中另一个现成的形象。戈达尔接受制片的建议,要将“性感小猫”拍出裸体,但是要彻底摧毁巴铎这个形象的情色联想。巴铎美丽的裸背,一次是与丈夫沟通爱意,另一次是在卡普里制片别墅屋顶上的日光浴,此时她已对丈夫失去了爱,两人争吵后,巴铎跳入海中裸泳。保罗在等候她时睡着了,她却已与波寇许开车回罗马,中途出事双双身亡。

然而论者以为,《轻蔑》并非制片、妻子、编剧的三角悲剧,“一切针对着剧作家本人的心理状态而来”。这部电影首先延续新浪潮运动的共同主题:爱情。但这个爱情被放在更广泛的人性领域中被讨论,戈达尔提出知识分子普遍精神虚弱,在金钱和爱情双重冲击下暴露懦弱性。此外,戈达尔更扩张其为良知与权势的冲突,用经济与政治来衡量人性。“20世纪60年代的法国,反美民族情绪高昂,美国成了金钱、权势与专横的象征。剧作家的失败也象征着法国知识分子在美国的金钱压力下的失败。影片中漫画式的美国老板形象虽不介入爱情层面上的心理交流,却成为政治象征层面上的有效的传意因素。”

《轻蔑》也是在这种政治、经济架构下的戈达尔自省。男主角皮科利曾回忆说,戈达尔要他穿戈达尔的皮鞋、打他的领带、戴他的帽子,保罗即戈达尔的化身。摄影师库塔尔更说:“我确信……戈达尔是想向他的妻子解释,这是一封花了制片人上百万元写成的信。”皮科利的靡弱心理的表现正如戈达尔自己所说:“一个《去年在马里昂巴德》的角色想演《赤胆屠龙》。”

李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,231~232页,台北,时报出版公司,1991。

Monaco, Jarnes, *The New Waves*, New York, Oxford University Press, 1976, p. 135.

同上, p. 137.

《我所知道她的二三事》

(此片)是雷乃《穆里爱》的延续... ..主妇安排她的生活,就好像政府安排规划巴黎市一般。

——戈达尔

(此片)是有关电影的电影,是电影的歉疚。

——戈达尔

《我所知道她的二三事》和《美国制造》都是戈达尔在1966年拍的电影。当时他的老搭档制片博勒加德因为拍《修女》被政府禁演,在财务上陷入困境,于是请戈达尔用很少的预算、很短的时间,立刻帮他拍两部电影解围。两片均由真实事件改编而成,形式也都呈现戈达尔将影像、声音分离和结构零散的破坏传统叙事方式。然而仔细观察其风格和内容,此片恐怕更接近《赖活》、《已婚妇人》和《男性—女性》,运用戈达尔一贯相信的娼妓卖淫主题(现代人及现代生活隐喻)来讨论政

Roud, Richard, Jean-Luc Godard (2nd ed.), Indiana University Press, Bloomington and London and London, 1979, p. 118.

Godard, Jean-Luc, JLG 3Films, NY: Lorrimer Publishing, 1977, p. 13.

治、艺术和语言的问题。用戈达尔自己的话来说,是“用音符而非字句写成小说形式的社会学论文”。

影片是记者 Catherine Vimonet 刊登在《新观察者》(La Nouvel Observateur) 杂志上的报道启发的灵感。该文深入探讨现代巴黎郊区的摩登新社区中,许多主妇因为要应付消费社会的物质生活,乃兼做娼妓赚取丈夫不敷的收入。这个族群被称为“流星”族。戈达尔在一篇访问中提及,这些主妇搬到现代化的郊区,享用中央暖气系统和各种现代化设施(但也要付惊人的瓦斯费及电费)。她们也被迫舍弃旧家具(法律规定,以免带来蛀虫),在新家具及各种添购的奢侈品中,使她们刚搬家就已严重负债。所以她们每星期或每个月去巴黎市从事性交易,以换取大包小包的商品,而她们懵然不知情的丈夫仍沾沾自喜于妻子的善于管理家用。由于内容耸动,引起不少读者回应,戈达尔根据报道及读者来信,再以《意念》(Idées)一书中的多篇论文题目(如《工业社会的十八课》、《新阶级论》、《形式心理学》、《人种学概论》、《小说的社会学》等)组成电影的结构,再配上插入字幕、广告、漫画、海报等平面影像,辅以戈达尔自己轻如梦呓的旁白,及女主角不时对摄影机的反省分析独白,成为戈达尔最个人化的作品之一。

片头字幕闪过之后,戈达尔拍了一连串巴黎在修桥修路建设中的鹰架、吊车影像,配上时断时续的建筑工地噪音,直到女演员玛丽娜·维拉蒂(Marina Vlady)的特写出现。此时戈达尔的喃喃声音在声带上出现,他向我们介绍女演员,她的名字、她的衣服颜色、她的头发颜色,接着他再介绍她在片中扮演的角色——主妇朱丽叶·简森,仍是衣服颜色、头发颜色云云。维拉蒂(朱丽叶)接着引述了一段布莱希特的话。

这个开场很清楚地介绍了此片的主题,一个在改造中的巴黎,一个

为维持消费而卖淫的家庭主妇，一个演员在扮演角色，一部影像和声音分离的拼贴并列电影 (collage)，以及一部拍电影制造过程的电影。布莱希特对现实主义的看法是，“现实主义并非由复制现实而生，而是呈现事物真正的意义”。

虽然电影是以巴黎郊区一主妇一天的生活为主要剧情，然而所谓“她”的二三事，指的却是巴黎市和为现代生活转型所苦的巴黎人。戈达尔在此大肆攻击戴高乐指派的巴黎地区发展部部长保罗·德卢弗里耶 (Paul Delouvrier) 的巴黎重整都市计划。在他低沉却滔滔不绝的旁白中，他咒骂德卢弗里耶用现代资本主义的观念改造都市，不顾居民真正的需要，使他们最后成为适应现代社会被物质和广告支配的受害者，加班、过量工作，乃至实质的卖淫：“主妇用瓦斯和水电，没想到月底的账单。都是一样的故事，不是没钱付房租或买电视，就是有了电视却没有车，或是买了洗衣机没法度假，这绝非正常生活。”戈达尔平稳的声音中却蕴含了愤怒。他说巴黎的重整和建设使它变成了一所巨大的妓院，居民都甘愿驯顺地贱卖自己。他指出，戴高乐政府的现代化主张只是使资本主义的垄断性成为规律化、标准化的永恒，进一步扭曲了国家经济及日常生活底层的道德意识。他更指责这种资本主义对现代人的洗脑，滋长了美国挟资本主义助长帝国主义式的侵略的合法性。

戈达尔爆炸性的影像声音组合，也是他对表达、沟通形式的质疑和实验。通过各种物质及现象的镜头 (公寓建筑、工地、杂志、收音机、咖啡、香烟、加油站、公路、海报、绘画、明信片、清洁剂、电玩游戏)、声音 (独白、旁白、机关枪、轰炸声、引擎声、挖土机的噪音)，戈达尔也阐述了现代人被声音、影像、收音机、电视、报纸、杂志、广告等攻击和威胁的生活实质。在旁白中他讽刺地说：“谢谢艾索石油 (Esso)，使我能快乐地在路上奔向梦想，使我忘了广岛，忘了奥斯威辛 (集中营)，忘了布达佩斯，忘了越南，更忘了房屋短缺的危机。”戈达尔这个物质及物体的细节描述，来自法国诗人弗朗西斯·蓬热 (Francis Ponge) 的影响。蓬热的书《事物的面貌》(Le Parti des Choses) 就对日常生活的物体 (肥皂、石头、

金鱼)与意念、情感、道德赋予相同分量。这是一种存在主义式的思维(严重影响到萨特),而对事物变化细微的观察(如肥皂泡沫破掉等等),更从原子物理学后成为潮流。

表面上,故事似乎追着朱丽叶的家居生活、她在修车厂工作的丈夫及两个孩子、她的厨房清洁工作,以及她到巴黎咖啡馆、美容院、宾馆、买东西的细节,和她的出卖身体。不过,戈达尔从头到尾不时响起的旁白,以接近潜意识的腔调来反省政策,挑战戴高乐政府及反越战的思维,以及对物质世界的检验(人被物所包围),一直谈到艺术创作的过程、目标、形式的意义的抽象探讨。此外,不时插入的相关或不相关的字样及影像,似乎都在对主妇这一剧情进行颠覆及破坏的工作。尤其长达两三分钟的一杯咖啡的特写,其冉冉的热气、逐渐溶解的牛奶及糖(蓬热的物质变化理论),都辅以戈达尔对创作过程的抽象思维论述,成为本片令人难忘的片段,也说明这是戈达尔在构思电影创作的思路过程。片中时时刻刻提醒我们是在看电影,而不是一个主妇的生活而已,许多角色也随时转过头来向摄影机(戈达尔、观众)说话,店员、美容院小姐、其他的妓女,除了阻止我们成为传统叙事的观众外,也真实地剥露巴黎郊区居民的真正想法。

除了政治及艺术创作之外,《我所知道她的二三事》也延续戈达尔对语言及沟通的执念,追究语言的有效性及欺瞒性。片中有一大段戏拍他的几个主旨奇妙地组合在一起:在咖啡馆中,朱丽叶的丈夫侯贝和一个女孩谈起“谈话”真正沟通的可能性,他们长篇累牍地争论谈“性”的语言,侯贝甚至说真实的谈话根本不可能;另一边,另一个女孩正在向一个诺贝尔奖得主请教共产主义的真意;再一边,两个年轻男子在一堆书中任意拿出一页,一个男子念一段,交给另一个男子抄下,他随即往后一丢。这种任意组合的方式(各种文字——有电话簿,有诗,有论文,有小说;各种语言——英、法、意文),正象征了戈达尔那特殊夹杂任意并列的艺术形式。

在《我所知道她的二三事》海报上,戈达尔自己设计了如下的宣传文字,是适切的内容说明,也真正捕捉到了法国社会在20世纪60年代

荒谬而且悲观的气氛，也预示了1968年将来的五月风暴：

她，是新资本主义的残酷；
她，是卖淫行为；
她，是巴黎；
她，是70%法国人没有的浴室；
她，是允建大建筑物的可怕法规；
她，是爱的肉体面；
她，是今日生活；
她，是越战；
她，是摩登的应召女；
她，是现代美之死；
她，是意念的散播；
她，是结构的盖世太保！

在艺术上，戈达尔确是改革者，他对社会观察的狂热，也使他一再挑战生命被规制的禁律。然而他并不是社会改革者，他只是通过创作让我们更明了生活的处境和现实，通过对传统电影叙事的挑战和重新发掘电影的定义，为观众开启新的视野和思维。

《周末》

戈达尔的电影宛如朝观众丢出的手榴弹。

——某影评家

《周末》恐怕是最像手榴弹的戈达尔作品，它是一部名副其实的恐怖主义电影，速度快，影像强烈，旨在攻击、撩拨被戈达尔视为消耗殆尽、处于分崩离析状况的西方现代文明。故事以一对中产阶级夫妇的周末度假为主，用他们的恐怖旅程，对西方文明的政治、社会甚至文化，作了最不留情面的攻讦，中产、物质文明的不堪与卑劣，最后甚至降格为互相残杀的食人族丛林法则。在戈达尔眼中，文明简直一无是处，食人族文化更是现代社会的最终隐喻。他在几年前就宣称过，当代法国人们成日努力做着自己不爱做的事，贩卖自己不信的东西。为什么？只为了能买部车，在周末开去海边度假。结果呢？公路塞得动弹不得。

电影起点于一对尔虞我诈、物质化到病态地步的中产夫妇，他们彼此欺瞒蒙骗，到郊区去探访丈母娘，其实是为了谋财害命。他们的旅程中途却成了噩梦，因两辆汽车互撞造成大火，并引发了公路大塞车，文明开始崩解，人性的沉沦开始冒现，戈达尔用了整整7分钟的单一长镜头摇过公路上不耐烦、吵架、互斗的塞车长龙，全身浴血的车祸受害人、叫骂的群众、各种车子喇叭的噪音成为社会混乱的声音象征，整个片子的主题是崩溃和瓦解。片中的插入标题是“从法国大革命到 UNR(戴高

乐党)的周末”,200年的社会进步到文明的废墟。

或许戈达尔自己刚与卡琳娜离婚,对婚姻的幻灭,使他镜头下的中产夫妇暴露得猥琐不堪。夫妇俩沉迷于黄色电影和谋杀欲望中,两人的关系最后以食人族文化为高潮,戈达尔认为,构成西方文明的基石和秩序来自婚姻制度,婚姻的破裂也象征了西方文明的末日。

被迫驶离公路、进入森林的夫妇开始一连串的恐怖之旅,他们越深入森林,行为越野蛮,所谓文明的制约全抛至脑后。妻子被流浪汉强暴,女工被活活烧死,那些文雅的东西,如艾米莉·布朗特的小说被付之一炬,农家里的莫扎特小夜曲演奏更显得多余和累赘,夫妇俩像是进入了《爱丽丝梦游仙境》的恐怖版,那些文学、历史和幻想中的人物,超现实般一一蹦现。戈达尔由此探讨分析西方文明与文化及政治的来龙去脉,也借此攻击西方文明的历史。

《周末》不仅题材具有爆炸性,其革命性和形式美学也延续过去的间离(字幕、角色直接向观众说话),以及狂暴地打破电影作为幻象的叙事。这种美学的政治态度,使观众不得不扬弃看传统电影被动的观赏习惯,主动的思考成为必要。论者以为,戈达尔是反西方文明的银幕代言人,他反权威、反帝国、反布尔乔亚,是“自艾森斯坦以降最勇于实践的知识分子、理论家”。主角夫妇两人对恐怖处境的适应力十分惊人,电影最后,妻子准备晚餐,她心知肚明晚餐中有一道菜将是切成碎肉的丈夫。这是近乎开玩笑的幽默,但在《周末》中处处可见,比方食人族的暗号全是电影片名或著名电影角色,戈达尔似乎在最严肃的时候也止不住开玩笑,在幽默中传达严肃的讯息。戈达尔在《周末》和《美国制造》中也都着重以画面二度空间的平面性去瓦解三度空间纵深构图的幻觉。景深导引观众的目光,纵深构图表现了一个“无限深远、丰富、复杂、含混、神秘的资产阶级世界”(以威尔斯的《大国民》[Citizen Kane]

为代表),也包含道德的含混性。而《周末》矢志呈现“无限稀薄、绝对平面性的资产阶级世界”。剧中人毫不掩饰赤裸裸地攫取金钱和性,观众因而无可回避,必须观察、批评、接受或拒绝。

《周末》是戈达尔作品的重要转折点,他如此鄙视西方中产知识阶层的平板、僵化和堕落,可是电影界和电影拍摄及发行的机制正是这种平庸的保守主义和毫无羞耻的商业主义,也正是在片中他最痛恨和拒绝的全部价值所在!他如何能再回到电影界呢?具有讽刺意味的是,《周末》得以开拍,是因为法国性感偶像米雷耶·达克(Mireille Darc),她当时与一个大公司仍有最后一部片约,她挑中了戈达尔而拒绝其他片子,这使《周末》终于不虞投资。从《周末》以后,戈达尔的确进入小众传播阶段,他甚至在片尾打上“电影完结”字样,向商业体制说再见,从此迈向更革命的手段,不再依靠大众电影拍摄和发行的中产机制(他在20世纪80年代以后才再回电影界)。从此饱受他攻击的中产影迷和知识分子也无法看到他的作品,戈达尔在《周末》之后,不再有影迷,只剩下一群和他政治立场相同的信徒。

《给简的信》

这是戈达尔与戈兰针对简·方达访问河内的照片拍成的影片。1972年，河内政权利用美国的反战运动，邀请许多名人访问河内，进行统战战略。戈达尔刚和简·方达拍过《一切安好》，却在本片中对方达及许多政治社会的意识形态大加批判，全片长45分钟，以巴黎《快报》刊登的简·方达在河内参访照片为讨论题材。全片只有戈达尔和戈兰的对话旁白，无任何拍摄的动作影像，仅偶尔出现一些越战、美国总统或《一切安好》的静照。此片引起若干争议：它算不算电影？还是幻灯秀前的座谈会或演讲？

为什么选简·方达为对象？显然戈达尔和戈兰为了方达营造出的进步明星、反战偶像的膨胀心理而据此讨论政治、社会的意识形态。

根据罗维明的评述，当时简·方达的形象如下：

1. 她是明星、演员；
2. 她是好莱坞栽培出的明星、演员；
3. 好莱坞一向支持美国政治和社会的意识形态；
4. 她应支持好莱坞、美国的意识形态；
5. 她访问河内是违反好莱坞、美国的意识形态；



■ 《给简的信》(1972)是戈达尔对简·方达走访北越劳军的新闻图片进行严厉批判的论文式电影。

6. 她是一个反叛、进步分子。

这张照片以仰角拍摄,左边可见简·方达的半侧面,她占了画面的五分之三,正在和一个戴着斗笠的北越农民(背面)谈话。她和农民之间的远处有另一农民在看他俩交谈,面孔较为模糊,戈达尔、戈兰二人批判这张照片的讯息:

1. 简·方达访问河内，应以河内为目的，但此照片却以她为目的。
2. 她的脸只是一个好莱坞女明星的空白面孔。
3. 反之，真正痛苦的越南百姓，不是背对照相机，便是面目模糊地处于远处一隅。
4. 北越百姓虽面目模糊仍可看见其沧桑的神情，与简·方达之平静形成对比。但照片本末倒置，仍以她为重心。
5. 仰角为奥森·威尔斯和爱森斯坦塑造权威角色的镜位，此照无疑放大了方达的地位。

如此颠覆剖析这张照片的意义，戈达尔用的是巴尔特符号学的策略和阿尔都塞关于意识形态霸权的理论。

《给简的信》是戈达尔和戈兰批判知识分子和革命关系的论文。他俩检讨分析了简·方达的表情，甚至解释她是模仿她好莱坞的明星爸爸亨利·方达，据此也自我检讨，因为简·方达也用这种表情诠释她在《一切安好》中的角色，因此《一切安好》是一部失败之作。

这也是戈达尔和戈兰合作的最后一部电影，《一切安好》和《给简的信》在美国大学巡回放映，1972年，“济加-韦尔托夫小组”宣告解散。

《电影史》

1988—1997年这十年的时间内，戈达尔开始酝酿构思《电影史》。这是完全由 video 录影创作的，共分八部分，第一与第二部分各长 50 分钟，之后每段各 25 分钟。内容从电影评论到特殊电影片段、导演照片、肖像无所不包。但是它不是电影纪录片（虽然它 3a 的主题是意大利新现实主义，3b 是法国新浪潮，4a 是希区柯克），它整体更像是戈达尔由电影而抒发的哲学或心理分析。戈达尔说：“我并不商业的原因，是因为我拍电影时老分不清小说化和论文化的界线，两者我都喜欢。不过，我很确定《电影史》是一篇论文。”

作品中用了录影最普通的技术（快进、慢镜头、凝镜、无声化），以及最粗略的剪接、混声、上字幕及叠印等效果。戈达尔以为电影和 20 世纪一样都过去了（事实上，他在 1965 年的《电影手册》上说出“我以乐观心情期待电影的末日”这样的惊人之语）。戈达尔觉得使用录影技术一方面不像拍影片般需购买音乐版权，因而享有大量创作自由。另一方面，video 可以亲手操作（不需经过冲印等外面的影片烦琐的处理），在性质方面比较接近音乐家和乐器，或是画家与画布，虽然影像本身不及影片有品质，但“容易”得多。

整个《电影史》在析解“电影”与“20世纪”两种神话，而且这两种神话是可以互换交替的。这两个神话也以“成对”的形式成为文本，如两个主要国家（法及美）、两个具标签式的制片（塔尔贝格 [Irving Thalberg] 和霍华德·休斯 [Howard Hughs]）、两次电影丧失纯真的衰亡（默片末期有声电影之兴起，有声末期和录影时代的兴起）、两个世界丧失纯真的衰亡（第一次和第二次世界大战）、两次欧洲的电影集体运动，影响了世界其他地方的道德、美学和意识（意大利新现实主义和法国新浪潮运动）。

美国电影学者 Jonathan Rosenbaum 说，戈达尔是极少数一直用电影从事评论、批评工作的创作者（他说另一位是里韦特），他酷好利用电影经典片段，但是他的使用方法比较后现代，具有批判意识。与以后电影史常用这种引经据典致敬方式的导演，如伍迪·艾伦、布莱恩·德帕尔马 (Brian de Palma) 或马丁·斯科塞斯 (Martin Scorsese) 的单面用作剧情的方式不同。《电影史》中 4a 一集是献给希区柯克的，这里，戈达尔用了大段《申冤记》(The Wrong Man) 来讨论希区柯克的 double 手法，这与他 1957 年为《电影手册》写的最长、最详尽的评论“le Cinéma et son double”一文几乎合而为一，也使 Rosenbaum 说，戈达尔绕了一大圈又回到他 40 年前的起点。

《电影史》讨论世界史的范围很广，共出现七种语言（法、英、俄、德、西、意及拉丁语），有些直接述及自己观念或影片的回顾和反省。比方说，《阿尔法城》是一部评述分析德国表现主义的电影，无论其光影使用方法、摄影机运动（如《最后的微笑》[The Last Laugh] 中的旋转门）、人物的肢体动作（《卡里加利医生的小屋》[The Cabinet of Dr. Caligari] 中的扶墙走路）、引用段落（将《吸血鬼》[Nosferatu the Vampire] 片段反白

映出)、节奏感(如弗里茨·朗的电影),或者引喻那些受表现主义影响的作品(如《阿卡丁先生》[Mr. Arkadin]、《历劫佳人》[Touch of Evil]、《审判》[The Trial])……这些在戈达尔拍摄《阿尔法城》时完全是下意识的,只有在回顾时才发现这个倾向。《电影史》的3b段落就记录了这个发现。

像这种引用法,在戈达尔过往作品中不胜枚举,诸如《美国制造》和黑色电影及卡通片的关系,《周末》中用了《惊魂记》(Psycho)的浴室谋杀法处理岳母的谋杀,《枪兵》中则采用战争片现代意象,如《光荣何价》(What Price Glory)及 A Time to Love and a Time to Die。戈达尔引用的方法也不是集锦式的忆旧,反而是侧重思考及知性的方式。他有本领使我们熟悉的影史片段或影像用在文本中显得陌生而去神话性。

论者曾问他为何如此看重希区柯克,他说“因为在某个时期,约有五年之久吧,我以为他是宇宙的主宰,(影响力)大过拿破仑,他空前绝后掌握了群众”。戈达尔指出希区柯克胜过了政治人物,因为他是“诗人”,而且是世界性的诗人,“你也许记不得《美人计》(Notorious)的故事是什么、(《惊魂记》中的)雅内·利(Janet Leigh)为何要去住贝兹旅馆,但你总记得(他电影中的)一副望远镜,或是一个风车……格里菲斯、威尔斯、爱森斯坦、我自己都做不到这一点,他是唯一让我们记得一些事物的(对比于新现实主义,我们会记得“情感”)”。

整体而论,《电影史》提出一个戈达尔终生都在问的问题:电影、电影评论、电影史终究属于谁?法国新浪潮为这个议题开了端,剩下的就是拥有 Video 的人可共同探索及分析的了。



《爱之礼赞》

戈达尔《李尔王》之后的作品很少有机会发行，倒是《爱之礼赞》有机会在许多国家上映，原因是其故事之叙事性在某些部分而言比较传统，不是成篇累牍的议题。

全片分两部分，而且用不同方法拍摄。第一部分用35厘米的黑白摄影，时间是现在，美丽的巴黎、塞纳河、街头、夜景，美得令人目不转睛（尤其其配乐，即使保持戈达尔一向时断时续的布莱希特作风，仍令人动容）。这一部分的故事背景是一个叫艾加的艺术家的故事，他的工作是为法国抗德战争的女英雄西蒙·魏尔（Simone Weil）谱大合唱曲，但他同时在进行另一项创作（他自己也未定案，究竟是电影、歌剧、舞台剧，还是一本书），并且准备找演员。他非常看重其中一位来面试的女演员，觉得似曾相识，好像在哪里见过她。

影片的第二部分采用彩色录像拍成。颜色饱满而温暖（夕阳的海、夜景霓虹的闪烁光影、绿意盎然的法国乡间），时间是两年前，艾加去见乡间一对老夫妇，他俩正把他们当年抗德的自传故事版权卖给“斯皮尔伯格及合伙人”（Spielberg and Associates），以免破产。他们的孙女贝莎是位法律系学生，她回来帮祖父母处理与美方的合约问题，也因此遇见了艾加。

全片仍不时插入各种戈达尔式的格言、警句、诗句作为中间的标题，并时时以艾加为代言人讨论哲学、绘画、历史、政治、全球化、工人奋

斗、好莱坞垄断，甚至电影图书馆长朗格卢瓦，以及美国现代美术馆的电影负责人伊里斯·巴里(Iris Barry)等问题。艾加在第一部分并不常出现，多半是他与谈话对象的画外音。同样的，贝莎在第二段出现时，也常背对摄影机，我们只看到她的长发，听到她动听的声音，她便是两年后艾加想用的演员，但她却在艾加决定用她后死去。

以上的叙述只是我们想把故事主轴搞清楚，事实上，全片对这些叙事均用模糊的只字片语带过。影像美到令美国《村声》的评论人吉姆·赫贝曼(Jim Hoberman)说：“宛如自然的事实、无意识的美丽伟景……庄严的配乐加上迷蒙的对话和戈达尔式的标题，只能用诗来形容。”我们很久没有看到这样具实验性又动人的影像处理，流水与人物的画面叠影、闪动的光线及霓虹灯、车窗上雨刷晃动与外面环境反映到窗上的稍纵即逝的映像，还有人的流动影像变幻莫测、脆弱消失抓不住的遗憾。评论者以为，这是一部破碎的科克托《奥菲遗言》，是企图寻回失去爱人的臆想。艾加的寻找记忆，追溯两年前可能发生的爱情，与影片倏忽把握不住的影像同义。本片的法文片名是《爱之挽歌》，其实可能更贴近此片的本质。

但是戈达尔是不会陷在单纯的情感与情绪中的。他在片中仍大肆攻击好莱坞，尤其批评拍《辛德勒名单》(Schindler's List)的斯皮尔伯格，咒骂他至今仍不付任何版权费给辛德勒的遗孀——她孤独而贫穷地住在阿根廷。片中贝莎诘问美国制片什么叫美利坚合众国，她说，巴西也是美洲，加拿大也是美洲，墨西哥也是合众国，然后她的结论是：“噢，原来是一个没有自己名字的国家，难怪要向其他国家购买别人的过去(来拍电影)！”二次大战的抗战是对德国人，现在的抗战是对美国人，片中越南女佣对艾加说：“到处都是美国人，谁又记得越南的抵抗呢？”从1968年以来，戈达尔就一直抵御发行系统主导影像的流通状

态，和米爱维隐居逃避美国全球化，最后仍止不住对好莱坞象征的斯皮尔伯格开刀。片中有两个小孩穿着法国传统服装来敲门募款，原因是想要筹钱为《黑客帝国》(Matrix)配法语发音。这个幽默的小段落，说明了戈达尔对好莱坞的摇头。除了斯皮尔伯格，他也波及茱莉亚·罗伯茨(Julia Roberts)，称好莱坞这一套全球化攻势为“可口可乐殖民”(cocacolonization)。

不过，戈达尔这些摆在台面上的反美、反好莱坞倾向也惹毛了美国一些评论者。老牌评论者斯坦利·考夫曼(Stanley Kaufman)就指出，1964年他参访欧洲时，无论东欧或西欧的导演都指出戈达尔是他们最喜爱的导演，他的漠视电影规则、他的原创性，都启发创作者自由的想象力。然而，戈达尔现在仍在反对好莱坞连戏法则，仍反对角色认同，如《爱之礼赞》已不再令人有惊奇，不过是个“老革命”罢了。

老革命也好，反美政治人物也好，失落影像的惋叹也好，我们在影片中巴黎街头的长椅上发现戈达尔白发苍苍、戴着一顶帽子坐着的背影，他对比着椅前一对谈笑风生的年轻情侣，一时间，历史、记忆、青春、年华老去全都凝聚于影像的一刻，令人几乎落泪。

弗朗索瓦·特吕弗(François Truffaut, 1932—1984)

作品年表

- 1954 《一次探访》(Une Visite, 短片)
- 1958 《淘气鬼》(Les Mistons, 短片)
- 1959 《水的故事》(Histoire d'Eau, 与戈达尔合导, 短片)
《四百击》(Les Quatres Cents Coups)
- 1960 《射杀钢琴师》(Tirez sur le Pianist)
- 1961 《夏日之恋》(Jules et Jim)
- 1962 《20岁之恋》(L'Amour a Vingt Ans)
- 1964 《柔肤》(La Peau douce, 又译《软玉温香》)
- 1966 《华氏451》(Fahrenheit 451)
- 1968 《黑衣新娘》(La Mariée était en Noir)
《偷吻》(Baisers Volés)
- 1969 《骗婚记》(La Sirène du Mississippi)
- 1970 《野孩子》(L'Enfant Sauvage)
《床与板》(Domicile Conjugal, 又译《婚姻生活》)
- 1971 《两个英国女孩与欧陆》(Les Deux Anglaises et le Continent)
- 1972 《像我这样可爱的女孩》(Une Belle Fille comme Moi)
- 1973 《日光夜景》(La Nuit Américaine)
- 1975 《巫山云》(L'Histoire d'Adèle H.)
- 1976 《零用钱》(L'Argent de Poche)

1977 《爱女人的男人》(L 'Homme Qui Aimait les Femmes)

1978 《溜掉的爱情》(L 'Amour en Fuite)

1979 《绿屋》(La Chambre Verte)

1980 《邻家女》(La Femme d ' Cot é)

1981 《最后一班地铁》(Le Dernier Metro)

1983 《激烈的星期日!》(Vivement Dimanche!)

童年·自传·安托万五部曲

我们可以确定,《四百击》的题材最接近特吕弗的心。每个人都知道,这部电影就是他自己早期的青少年生活。

——乔治·萨杜尔

特吕弗的童年非常孤独不快乐。他由祖母带大至8岁,祖母去世后,才被逐回冷漠的父母家。他小时候常常逃学,被家人送进过感化院,也在工厂打过工,虽然叛逆,他仍热爱文学(如巴尔扎克)和电影。青少年时期,透过电影图书馆的电影放映,他确定了生命的重心——电影。他积极地参加电影社团(自组巴黎大众电影俱乐部[Cercle Cinéman]),并从1951年起长达八年为《电影手册》写稿。由于勇气十足、下笔锐利,特吕弗迅速成为影评圈中恶名昭彰的“恐怖小孩”(Enfant Terrible)。1954年,他发表《法国电影的某种倾向》,被视为新浪潮的纲领和宣言。1957年,他发表《作者策略》,攻击法国20世纪40—50年代的导演,嫌他们延续“品质的传统”,拍出的电影不好看、不诚恳、没有个性、太重商业,也缺乏热情。包括剧作家奥朗什和博斯特,导演克雷芒、奥唐-拉腊都在他诅咒之列。他提出“明天的电影”说法,鼓励拍电影应有个性,如信仰或日记,属于个人或自传性质,应以第一人称来

表达。

特吕弗与他《电影手册》的同人不久高唱“作者论”，尊崇让·雷诺阿、刘别谦、让·维果等大师，也重新将许多美国片厂导演如希区柯克、福特和霍克斯，以及一些所谓 B 级的二线导演如安东尼·曼、巴德·伯特歇尔 (Budd Boetticher)、尼古拉斯·雷，提升为具个人风格、标榜个人印记的“作者”型导演。

特吕弗热爱电影、崇拜大师的程度已经令人匪夷所思。根据资料，他曾很认真思考要不要娶希区柯克的女儿派翠西亚 (Patricia) 或让·雷诺阿的侄女为妻。还好，他后来放弃了这个荒谬的想法，选择了制片人摩根斯坦 (Morgenstein) 的女儿马德林为妻子。马德林丰厚的嫁妆使他能筹拍《淘气鬼》，并且开设“马车电影公司” (作为对让·雷诺阿《金马车》电影的致敬)。终其一生，他所有电影都由“马车”制作，他也勇于用这个公司支援其他电影友人创作 (如拿钱帮助里韦特拍他的处女作《巴黎属于我们》，资助侯麦拍“道德故事”系列中的《我在慕德家过夜》，资助科克托拍《奥菲遗言》，以及资助戈达尔拍《我所知道她的二三事》、皮亚拉的《赤裸童年》[*L'Enfance Nue*, 1968] 和贝尔纳·迪布瓦 [Bernard Dubois] 的《罗拉的露露》[*Les Lolos de Lola*, 1976])。

其实早在《淘气鬼》之前，特吕弗已拍过一部短片，就是 1954 年和好友里韦特及雷乃用 16 厘米胶片拍的《一次探访》。但是真正看过《淘气鬼》的人会知道，这部短片以一群法国南部少年在夏日里的性启蒙为主题，他们一同爱恋上一个年纪较大的女孩。他们偷偷跟踪她与男友约会，蓄意以恶作剧破坏两人的甜蜜关系，片子虽短，却已经显示了特吕弗电影日后的一些倾向和特点，诸如：

一、创作媒体的自觉性，对电影的热爱

用特吕弗喜好的致敬技巧向他喜爱的导演、类型或电影历史致敬，如里面出现像雷诺阿的电影片段，或者直接向卢米埃尔的法国电影史取经（用了《水浇园丁》的动作喜剧片段）。电影中的主角跑去看里韦特的电影《牧羊人的复仇》，小孩们也去偷电影《没项圈的走失狗》的海报。

二、自传的性格

特吕弗日后每部电影都可看出他的童年或经历的一部分，尤其同情那些所谓有反社会倾向的年轻人。特吕弗曾对写他传记的作者说：“我爱生活经验、传记、纪念品及爱回忆生活的人。”（*j'aime les récits "vécus", les mémoires, les souvenirs, les gens qui racontent leur vie*）这也说明他为何自传一拍五部，并改编有自传风格的小说（如《夏日之恋》、《巫山云》和《野孩子》）。

三、对年长成熟以及冰冷女性的崇拜

特吕弗电影世界中老出现这种“谜”一样的女人，如凯瑟琳·丹妮芙、珍妮·莫罗。五个少男对姐姐的爱启蒙，尔后在《黑衣新娘》中几乎倒过来成为复仇。

但特吕弗的影评太尖刻直接了，电影界称他为“掘墓人”，也有导演想揍他。1958年他得罪了戛纳影展，他被禁止参加。他的岳父摩根斯坦很不满意特吕弗对导演的牢骚（他连岳父的电影也批评），岳父说：“如果你那么懂电影，为什么不自己拍一部？”就这样，岳父出了三分之一的钱，再由特吕弗自己申请法国政府补助三分之一，又与几个朋友拼凑凑，拍成了《四百击》。1959年，《四百击》参加戛纳影展一鸣惊人，特吕弗凯旋，赢得最佳导演奖，与戈达尔的《精疲力尽》在票房上有相当

成绩,并列为新浪潮最重要的发难作品之一。《四百击》之后,特吕弗又拍了《射杀钢琴师》和《夏日之恋》,部部都洋溢着创新的语言和一种年轻叛逆、追求自由的高昂精神。三部电影的主角都感到传统社会的束缚:《四百击》的少年被无情的成人世界包围,他必须忍受像监狱般的学校和像学校般的监狱,才能长大成人,选择自己的道路;《射杀钢琴师》的钢琴师则刻意切断自己与名利世界的联系,宁愿自由自在、毫无负担、默默无闻地在小钢琴酒吧丁丁东东过日子;《夏日之恋》的女主角痛恨一切对她角色的定义(妻子、情妇、母亲、朋友、女人),最后选择自杀,一了百了。

这三部电影的惊人形式、大段省略及各种创新的技法,使电影充满了自由的气息,在轻松中又泛现令人神往的画面,有张力,有情感,见证了一个电影少年的才气。讽刺的是,这三部电影也是一般公认特吕弗最好的作品,他日后的电影,即使时有华彩,却鲜有超越这三部影片的。不过在这三部电影中建立的主题——教育和艺术,却一直在未来的创作中辗转出现。综合他一生拍的25部电影,如以作者论的阅读法来看,许多元素是一再出现、一再被作者挚爱摩挲的。

《四百击》中,我们大致可以看到特吕弗作品的重要因素。这部电影之所以受电影行家及一般观众欢迎,不但因为其技法糅合让·雷诺阿对自然的礼赞及对生活的热爱、让·维果辽阔的想象力及抒情的诗意,以及罗塞里尼的记录写实,更是因为许多细节出自于本身的经验及感受,是一种不造作、坦诚的童年剖析。这些包括他不完整的家庭生活、挣脱束缚奔向自由的渴望,以及他对电影、巴尔扎克乃至生活、生命的热爱。《四百击》通篇而论是阐释特吕弗对生命、文学、电影的感情,这些也是特吕弗一系列作品中脉脉流贯的泉源。

《四百击》的另一重要性是特吕弗与主角让-皮埃尔·雷欧关系的开始,也是特吕弗最惯用的“教育”主题。雷欧饰演的主角安托万·杜瓦内尔(Antoine Doinel)是个不受父母师长谅解关怀、敏感孤独又热爱电影及文学的孩子。特吕弗、雷欧及安托万这三个人物基本上有许多



■ 《20岁之恋》(1962)中的安托万总在找寻他梦中的理想情人,这位他认为“特别美”的女人是他找的妓女,她也教他左翼的政治观点。

相似之处,所以全片即兴成分很多,相当引人共鸣。特吕弗日后继续拍成安托万四部曲,除第一集《四百击》外,依次尚有《20岁之恋》、《偷吻》、《床与板》。雷欧等于随着安托万这个角色成长,而且越长越像特吕弗。他是特吕弗的银幕代言人,他俩将成长的经验源源灌入安托万的生命中。雷欧、特吕弗的关系与特吕弗、巴赞的关系是遥相呼应的,特吕弗对雷欧有一份特别的感情,所以后来将《野孩子》一片献给了雷欧。安托万的系列使特吕弗能结合他一贯“教育”和“艺术”两大主题,他与雷欧相互的艺术经验对他们俩都达到了教育的意义。安托万的电影系列我们并不能孤立来看。《四百击》和其他新浪潮电影一样,并没有显著的开端及结束,电影始于巴黎街景,接着由安托万家庭及学校生

活点滴,涓涓细述到安托万不被人谅解、残酷地被送进感化院。片尾安托万逃出感化院,一路奔向海边,画面冻结在安托万朝镜头的凝视。许多影评研究过这个“不是典型戏剧的结尾”,大抵认为安托万的冻结凝视意义相当“含糊”(非否定之义)。安托万挣脱了一切束缚逃向自然,画面却由移动镜头一下变成凝镜画面。这种由流动而戛止的画面,使安托万的自由及束缚间产生许多张力。特吕弗在此并未作结论,安托万的未来仍是个问号。

电影的许多画面及内在意义也建立在这种对立的张力上。比如安托万被警察送上牢车离开时,镜头先隔着铁栅拍着安托万的脸,再由安托万这边透过铁栅看着巴黎,安托万流下两行眼泪。此处安托万眼中主观的巴黎,与电影开场客观的巴黎是一个对比。

许多人曾拿《四百击》与让·维果的经典作《操行零分》相提并论,因为两者题材均是以离经叛道的孩童为主。但是仔细去看,两者并不相同,《操行零分》重在青少年叛逆,《四百击》却是青少年成长的纪实,没有控诉,也没有怨尤。据影评人摩纳哥说,《四百击》叙述的是“有物竞天择才能的儿童在敌意的成人世界中的求生过程”。特吕弗并不以成人的感伤去美化各人的童年回忆,而是诚实地将青少年的成长、奋斗、惆怅,以悲喜交替的调子呈现出来。片尾安托万的凝视,既不是站在道德立场上谴责成人,也不是滥情地为孩子叫屈。

从另一个角度来看,《四百击》也是特吕弗“作者论”的成长。从《四百击》中特吕弗“作者论”提出的理论已经一一开始实验,而且带着一份理想及纯真,诚实地朝他的影评一向要求的电影理想迈进。

特吕弗一共就安托万的成长拍了五部电影,除了《四百击》外,从《20岁之恋》到《偷吻》、《床与板》到1979年的《溜掉的爱情》,前后长达20年。我们如同特吕弗,一起在这些电影中随着安托万成长,看着雷欧从小孩变成大人,这在世界电影史中也不多见。

一般来说,安托万的五部曲后面都相当保守平稳,《20岁之恋》是安托万交女朋友 Colette;《偷吻》是他从军中不名誉地被开除,当修电视工

人,却在修电视时巧遇前女友克丽丝汀,他甚至向她求婚。在爱情和工作中,安托万都同样笨拙又一路跌撞。《床与板》是安托万的婚姻生活,他已有了小孩(又是教育主题),仍一样笨拙,却也有了情妇。在《溜掉的爱情》一片中,特吕弗用古典写实的场面调度处理,显然更倾向雷诺阿情感丰沛、温柔人道的叙事。这是安托万系列的最后一部,他仍然笨兮兮的,离了婚,出了一本自传性讨论他与各种女性的关系的小说(宛如两年前所拍的《爱女人的男人》一片)——将生活经验转换成艺术,也完成了安托万的系列。整体来看,安托万一直在追他生命、小说中的同一种女人,他的“跑”已经成为安托万系列的隐喻(英文片名为“Love on the Run”),生命和艺术分不开,所以《溜掉的爱情》回顾了安托万前面的电影片段,从《20岁之恋》一直到《床与板》,不但是安托万回顾自己的成长,也是特吕弗回顾安托万系列,或者说,特吕弗回顾他自己的艺术人生。特吕弗非安托万系列的《野孩子》似乎也反映了他教导雷欧、巴赞教导他的双重关系。这部自《柔肤》后唯一的黑白片主旨也是教育。18世纪末,科学家在丛林找到一个与野兽一起成长的孤儿,如何将这个野孩子驯服成文明人,使他懂得说话、穿衣、住屋、训练和爱呢?这部电影本质十分接近安托万系列,特吕弗自己扮演那个负责教诲的科学家让·伊达医生。野孩子和医生后来都因为教育过程而改变。同样的,特吕弗和雷欧,两个叛逆少年,都因共同创作艺术、制造闻名的产品,逐渐成熟成有完整人格的个人。晚期《零用钱》更回复这个少年面对成人世界的传统,只是这一次光鲜的桌椅代替了《四百击》破落教室的陈设,真诚而充满爱心的老师取代了老一代严厉的教师,是特吕弗作品中最令人印象深刻的部分。虽说安托万系列采取的是比较平实的现实手法,在《野孩子》中特吕弗却刻意用老电影传统及美学,企图传达一种历史感。他和摄影师阿尔门德罗斯采用黑白底片,故意拍成早期银幕比例(1.33:1,而非流行的1.66:1或宽银幕2.35:1),并用了圈入圈出(iris)等默片手法,使影片外表颇似弗亚德和格里菲斯的主意。这种形式的敏感,当然来自他丰富的电影知识,以及作为影痴的电影史观。

类型 · 黑色电影 · 电影人生

特吕弗在《四百击》大获成功后，立刻推出风格完全不同的《射杀钢琴师》，这一次他让我们知道，他生命中的另一个创作方向：以电影为电影。

这是一部由大卫·顾迪士(David Goodis)小说改编的作品，走的是黑色电影路线，却不时对影史上的许多大师和经典片致敬。小酒馆钢琴师查理·科勒(Charlie Kohler)似乎卷进了黑社会的厮杀，电影一会儿是充满悬疑张力的黑色电影美学，一会儿又基调大变，成为反映巴黎人生活的轻松写实形式。就在这来回交错的不同美学形式中，我们逐渐经过倒叙了解查理不简单的过去。电影镜头异常活泼，一会儿是巴赞最欣赏的长镜头场面调度，一会儿又是完全如德国表现主义式的灯光和构图。特吕弗在此用了许多默片的遮光或圈入圈出技巧，使电影沾染了忆旧色彩。另外他也用了一些顽皮的、自由的插入镜头，产生幽默效果。大家最熟悉的，一人发誓：“如果撒谎，我母亲会死。”画面立刻切入一个不知名的老太太坐摇椅上跌下来死亡的镜头。这个镜头曾引起诸多讨论：她是谁？这个镜头是发誓的结果印证，还是交谈两人心中的想象？或者仅仅是特吕弗开玩笑的注脚？无论如何，这是一个即兴自由的处理，也呼应了特吕弗倡议作者论那种不僵硬、不严肃的新电影美学。

特吕弗事实上在《四百击》、《射杀钢琴师》和《夏日之恋》中已彰显了他大部分的美学技巧：炫耀性的伸缩镜头、自由砍切的剪接、随意的构图、突发的古怪幽默和暴力。终其一生，他都不忘他的影痴身份，不断在作品中向电影史及他所崇敬的导演致敬。另外，他努力使主流的电影灌入新血新生命，也从不愿与观众脱节。25年中，他共有25部电影，一直是《电影手册》派中最受欢迎者。



■ 特吕弗《华氏451》(1966)的未来世界中，充满了法西斯式的隐喻。

《黑衣新娘》是特吕弗向希区柯克致敬的作品。一个新娘结婚之日

在天主教堂外面，被一群无聊喝酒及玩枪的青年误杀了她的丈夫。自此她悄悄地乔装各种身份，一个个找出这群男子的下落，冷静地报复这些无意间摧毁了她一生幸福的凶手。珍妮·莫罗的化妆及接近心理变态的复仇者与希区柯克的《艳贼》(Marnie)如出一辙，两个主角的行为都用得上弗洛伊德心理分析，而特吕弗也沿用了希区柯克的技法，拍一部有黑色女人(femme fatale)、有社会对女性偏见的黑色电影。

《华氏451》特吕弗再移转方向到科幻片。如《一九八四》老大哥乔治·欧威尔式的未来世界要焚书坑儒，要大家成为被管理的机器(451是纸张引燃的温度)。特吕弗延续科幻电影一贯的人文精神与科技文明相冲突的主题，唯在处理上添加文学性片段，仍不脱新浪潮电影的锐意革新。《日光夜景》则是特吕弗对电影致敬的巅峰。这里特吕弗自己扮演导演，在现场组织指挥一群国籍不同的演员和工作人员拍一部叫《帕米拉》的电影。电影戏中戏与人生对照，电影即是人生，人生也反映如电影。特吕弗显然复制了他心目中的雷诺阿杰作《游戏规则》：一组人在封闭的一块地方互相发展着各种交错的人际关系，其间又要推出一出戏。“日光夜景”是好莱坞发明用日光加蓝色滤镜造成夜景效果的方法(所以其法文片名为“美国式夜景”)，重点是说明电影这种人工化艺术，是自然和艺术的综合，烛光可能是电灯打出来的，雨是喷水管造的，雪是保丽板的碎屑，火是瓦斯炉造的，但是它们都成为真的艺术。《日光夜景》的后设电影模式，为特吕弗赢得了当年奥斯卡最佳外语片奖。

大体而言，学者将特吕弗作品分成两大类，一是古怪、反讽、亲密方式处理的犯罪电影(以上几部皆是)，另一种是以伤感又抒情方式处理的悲惨爱情(《夏日之恋》、《巫山云》)。



■ 特吕弗的《日光夜景》(1973)将拍电影与人生对比在一起,其中戏中戏的低烛光打光方式曾引起众多讨论。

特吕弗虽有不快乐的童年,但是透过电影,他似乎能转换这种失意,反而成为正面的对人生的关爱与讴歌。终其一生,他以一种激昂的热情,在电影中宣言似的昭示自己对文学、戏剧、演员、生命、爱情的热爱。他以《四百击》纪念巴赞,以《夏日之恋》向让·雷诺阿致敬,将《骗婚记》献给雷诺阿,将《偷吻》献给朗格卢瓦,将《野孩子》献给陪他多年的演员雷欧,《日光夜景》则是献给默片时代的 icon 吉许姐妹。

1968年,当他们挚爱的电影图书馆馆长朗格卢瓦遭法国政府撤换时,特吕弗以不屈不挠的精神领导电影界向法国政府抗争。40位导演

拒绝以后由官办的电影图书馆放映他们的作品,并且成功地联合世界其他国家的导演,包括卓别林、黑泽明、罗塞里尼、文森特·明里尼、萨蒂亚吉特·雷、尼古拉斯·雷等抵制这新的官方机构。特吕弗这一生从未介入政治,但在五月运动中,他居领导地位,担任“捍卫法国电影图书馆”组织的财务及事务推动者,动员所有电影界不分敌我参加,他和戈达尔及3000名电影群众上街示威游行。法国政府派出了30部警车镇压,造成身体冲突,特吕弗和戈达尔也都挂彩。法国政府终于让该馆恢复旧观。特吕弗说:“我一直倾向于逃避生活,以电影为避难所,所以当电影受到攻击时,我会用整个生命去保卫它。”

到了1978年的《绿屋》,特吕弗更是夫子自道,阐述为艺术和死亡而着迷的主角(由亨利·詹姆斯[Henry James]小说《丛林野兽》[The Beasts in the Jungle]中的角色衍化而来),艺术和死亡凌越了一切,乃至主角可以完全忽略人生。

女人·爱情·回到品质传统

特吕弗大多数作品写的都是女人和爱，替特吕弗写传记的安妮·吉兰(Anne Gillain)就指出，这与特吕弗童年与他母亲经验所造成的复杂弗洛伊德情结有关。特吕弗喜欢女人，尤其是比他大、成熟世故的女人。但是在他的爱情世界中，这些女人又呈现神秘难解、高不可攀的气质。《淘气鬼》中的大姐姐，《四百击》中的母亲，《黑衣新娘》中的珍妮·莫罗，《骗婚记》和《最后一班地铁》中的凯瑟琳·丹妮芙，《绿屋》、《邻家女》中的范妮·阿尔当(Fanny Ardant)都符合这个定义。他的许多电影都是有关爱情的，但爱情往往以悲剧结束。《柔肤》里妻子亲手击毙不忠的丈夫，《骗婚记》里商人倾家荡产追求梦里情人，《巫山云》里痴恋军官的少女终在精神病院中度过残年。

但最典型、最淋漓尽致地抒发特吕弗对女人的最高理想的则是《夏日之恋》的珍妮·莫罗。片中，莫罗饰演的凯瑟琳夹在德国人朱尔和法国人吉姆之间，这是第一次世界大战前巴黎的三角恋情。朱尔后来娶了凯瑟琳并带她回德国。战后再见，凯瑟琳已为人母，却有了第三个爱人。凯瑟琳既需要爱情和保护，又渴望自由和纵容，然而她的两个情人都在错误的时间给了她错误的东西，爱情的轮转终将指向悲剧的结尾。

改编自花花公子古董商亨利·皮埃尔·罗谢(Henri-Pierre Roché)的自传体小说(也是特吕弗一生最爱的小说)显示了巴黎世纪初浪漫、奔

放、人文荟萃的盛世。特吕弗以新浪潮招牌式快速、轻巧、流动的摄影（谢谢大师拉乌尔·库塔尔），描述时代的意气风发和主角洋溢的热情。他更用摄影机以特写研究、分析在女主角周围打转，困惑迷失于凯瑟琳神秘的魅力。《夏日之恋》是一首美丽的抒情诗，是沾染淡淡哀愁的爱情悲剧，却也是特吕弗最令人难忘的艺术精品。当年首映时，观众起立鼓掌了15分钟，之后在各大影展赢遍奖项，也使流行歌曲历久不衰，甚至带动了时装潮流。但是，什么也比不上它作为珍妮·莫罗一生最不朽的代表作更重要！她扮演的凯瑟琳神秘、热情、捉摸不定。她又像顽童，又如妓女，又是性感的爱神，特吕弗在此缔造了他电影中不断出现的女人原型。“女人是魔法（magic）吗？”他在电影中用这个为台词，这是一生萦绕在特吕弗脑海中的谜团。

从《射杀钢琴师》起，特吕弗已经回到用文学改编的老路。而《夏日之恋》、《华氏451》、《巫山云》、《绿屋》，甚至《最后一班地铁》都强调古装布景及考据美术等等。虽然除了《华氏451》以外，特吕弗即使拍古装戏也不至于像“老爸电影”那般古板及中规中矩、缺乏人味。不过脱不开的事实是，他已经回到他攻击最猛烈的“品质传统”去了。对于评论界批评他江郎才尽、多年毫无进步的说法，特吕弗却不以为忤。他说：“我同意，每个人都在最初倾其所有付出，或许一个人不该以拍电影为事业，一个人只该拍三四部电影就够了。以后进步也不会幅度太大。但如果拍电影是一个人最喜欢做的事，就拍下去啰。即使如此，我有时仍愿拍特别难拍的电影。”

当叛逆者不再叛逆，革命就成了人生的原则考验。五月运动之后，戈达尔激烈如昔，抱持理想的初衷与特吕弗分道扬镳，反目成仇。特吕弗在20世纪70年代晚期愈发保守，电影已完全向商业主流靠拢，他自己甚至奔至美国，帮史蒂芬·斯皮尔伯格主演科幻片《第三类接触》

(*The Close Encounter of the Third Kind*, 1978)。相对看,戈达尔一生对斯皮尔伯格的某些商业做法非常不齿,至今仍对斯皮尔伯格的《辛德勒名单》鄙视非常,并在2001年的近作《爱之礼赞》中疾声谴责斯皮尔伯格。

对于自己由激烈的评论者转为激烈的创作者,再转为保守的创作者,特吕弗在20年后自己如此评析:“没有艺术家会深层接受评论者的角色……艺术家与评论家如果不是完全的敌人,至少在简单的意象上是如猫狗不相合。一旦艺术家被肯定,他就拒绝承认评论对他的地位有贡献。如果他承认有(贡献),他毋宁希望评论者与他接近,对他有用。”

25年的导演生涯中,特吕弗拍了25部影片。他在1984年去世,是新浪潮诸公中走得最早的一位(52岁),也是除戈达尔以外最传奇的一位(只看这几年英语世界大量出版有关他的传奇、影片评论以及他自己的评论文集,即可看出他的影响力)。他替热爱电影文化的人开了一条先路,他的一生也成为法国电影新浪潮最重要的里程碑之一。

《四百击》

这部电影充满坦白、快节奏、艺术、新鲜、摄影感、原创性、鲁莽、严肃、悲剧、力量、友情、宇宙性、温柔。

——戈达尔谈《四百击》

《四百击》片名来自法国谚语“打四百下！”(Fait les Cent Coups), 含有天下大乱、胡作非为、不顾一切之意。特吕弗当初拍此片, 是想与前面短片《淘气鬼》以及后来一个剧本共同组成青少年成长三部曲的(不过后来那剧本被戈达尔拿走, 拍成了石破天惊的《精疲力尽》)。这部电影(或说原设计的三部曲)充满自传性(逃学、冷漠的父母、感化院、逃跑、虚伪的老师、热爱生活和书本的主角)是特吕弗自己的代言人, 也影响到特吕弗日后连拍了好几部安托万电影。

电影围绕着安托万展开, 他和好友勒内厌恶古板的学校, 在家里他也得不到温暖。安托万旷课去游乐场玩耍, 第二天却骗老师说母亲去世所以没来上学。他的继父打了他一顿, 使他离家出走。没东西吃就偷别人门口的牛奶。后来去继父办公室偷了打字机, 良心不安又拿去



■ 《四百击》(1959)的叛逆少年站在栅栏后面,阴影在他脸上纵横,展现角色苦涩的成长和得不到关爱的隔绝与疏离。

归还,却被逮个正着,直接送交法庭。法庭判给了少年感化院,感化院的看守又因他不守规矩,打了他一耳光。终于,安托万趁打球时,从球场旁的铁篱笆爬出,经过树林、小路,一直奔向大海……

特吕弗在此片中秉持巴赞写实理论,大量运用长镜头(此片是献给巴赞的,巴赞曾经把他从感化院保出来,并帮他解决他的逃兵问题。这位以人道精神著名的电影家一手将特吕弗引到他挚爱的电影世界),将一个在家庭中得不到温暖,又常被老师、成人责备的12岁孩子,与周遭景观环境作抒情与写实的对比。诸如片尾安托万自感化院逃出时,他一直跑一直跑,镜头一直跟摄,经过空旷的田野,经过灌木丛,经过空屋,一路跑向大海、沙滩、浅滩,单调空泛的景观,象征少年孤立无援的心灵。他逃避命运,逃避都会与人,但是大自然能提供他真正的庇荫吗?这组长镜头加上纯属安托万凝视镜头的定格画面,堪称电影史上

的经典,也是最被广泛讨论的新浪潮美学。特吕弗全片的写实笔触,充分以巴尔扎克式的生活点滴,刻画成人(老师、父母)的疏离冷漠,制度(学校、感化院)的僵化和教条,尖锐地揭示成长中的少年所受到的摧残和忽视。于是,抒情片段,如安托万被推入警车,德卡的主观摄影镜头从栅栏后看到他钟爱的巴黎街头在他眼中一一消失;或是他偶尔得到欢愉,在游戏场玩旋转大转筒时,脸上和身体的无限解放和畅快令观众立刻进入他的抒情性,透彻地进入到一个寂寞苦闷、得不到同情和谅解、却渴求友谊和爱的少年的内心世界。

另外一个常被人讨论的片段也是特吕弗用真实电影技巧作安托万的心理访问。摄影机架在安托万正面,记录下跳接的安托万谈话片段,其自由即兴,显然将演员雷欧真正的个性纳入安托万的角色内。这一段看来是“真实电影”美学的访问,实际上却是雷欧的试镜,他所答的问题是真实合乎他本人行为的。问话的人正是特吕弗自己,后来再配音成为社工的声音。至于全片大量出现的实景与自然光源,更服膺了新浪潮初起的小预算法则。

《射杀钢琴师》

《射杀钢琴师》精神上受到《约翰尼·吉他》(Johnny Guitar)影响。这恐怕很难作联想,因为一个是西部片,一个是盗匪片,但我想找的调子就是《约翰尼·吉他》。我得说尼古拉斯·雷的这部电影在法国和美国的意思不太一样。法国配音不但没有折损此片,

反而强化它的风格。法文版典雅如古诗,韵味十足,也渲染了其悲剧性……它令人想起科克托。

——特吕弗

《射杀钢琴师》是一部拒绝成为盗匪片的盗匪片,拒绝成为爱情片的爱情片,它拒绝顺从我们以为一部电影应该怎么或能怎么做。不过,其不安及陌生的品质,与其说来自特别或实验性的摄影机技巧,倒不如说它来自怪异或意外地将气氛、环境、动作并陈,或在悲剧闹剧间、自然及角色行为间突然或经常性的变动。

——Graham Petrie

特吕弗刚从《四百击》的辉煌成绩结束,就出乎大家意料地推出这部以类型电影为主的《射杀钢琴师》。因为他拒绝重复,拒绝落入大家对他的预测,一直到很多年后,他才再谈安托万的系列电影。

《射杀钢琴师》是一部完完全全的影迷电影,也是特吕弗向美国 B 级类型致敬的电影。这部改编自美国 B 级小说 Down There(大卫·顾迪士原著)的作品,被特吕弗用“类型爆炸”理论改头换面,混杂了各种电影圈文化的笑话、传统、美学,使此片充分印证一个出身影迷、影痴的创作者风格,以及法国新浪潮(尤其手册派)的特色。

特吕弗自己形容此片时说:“带着敬意对我曾从中学了不少东西的好莱坞 B 级片所做的模仿。”他说他在追求“一个类型(侦探电影)的爆炸,由混合类型(喜剧、戏剧、通俗剧、心理剧、惊悚剧、爱情剧等)而来”。

换句话说,这部电影虽然由侦探类型出发,却不甘于拘泥类型成

Gillan, Anne, “Reconciling interconcilables”, Wide Angle, no. 4, 1981.

Petrie, Graham, The Cinema of François Truffaut, NY: A. S. Barnes & Co., 1970, p. 23.

Braudy, Leo, ed., Focus on Shoot the Piano Player, NY: Englewood Cliffs, 1972, p. 135.

规，一成不变地拍一部类型片。我们看开头一场戏就明白特吕弗企图之所在。电影一开始，一个男子惊恐地逃避后面大灯照耀的追车。他的特写，夜间灯光的快速光影，紧张的节奏……突然砰的一声，男子撞到路灯倒在地上。一会儿来了一个路人扶起他，此时气氛一变，节奏慢了下来，两人开始交谈，并肩走了一段路。陌生男子急急地要赶回家，他不论亲疏地谈起他和妻子的情感和性关系、巴黎的处女比例等等。到了路口，两人互相祝福，分道扬镳，可能一辈子都不会再见面了。突然电影节奏又从这种带有生活气息、文艺腔调的对话场景，变成紧张的追逐。男子匆匆逃入一个酒馆，在那里，他找到几年不见的兄弟。他叫他兄弟为爱德华，但是爱德华纠正他应叫他查理，原来，查理·科勒匿名在小酒馆为跳舞的人作钢琴伴奏，他本名爱德华·萨洛扬，是著名的钢琴演奏家。



■ 《射杀钢琴师》(1960)跌宕在令人意外的节奏、气氛变动间，使观众感到脱离成规、自由、解放、清新和开阔。

原来前面一场追逐及路上闲谈全只是楔子，重点是查理这个人物，当他妻子跳楼自杀后，他隐姓埋名躲在小酒馆中弹钢琴。他退缩的生活、受伤的心灵、新的爱情和社会关系成为特吕弗描绘的重点。但这个社会边缘人的生活，却被他哥哥奇科及其黑社会的纠结打乱了。奇科和查理的另一个哥哥与两个歹徒合伙抢劫。事后两兄弟却把钱吞了，使两个歹徒不停追捕奇科，一会儿又绑架查理和他的新女友莲娜（酒馆女侍），一会儿又绑架他们最小的弟弟费多。查理后来为救莲娜，误杀了酒馆主人。最后他们兄弟与歹徒在阿尔卑斯山的白雪木屋外对决，莲娜不幸中弹身亡。查理又黯然回到酒馆演他的悲剧。

整部电影跌宕在令人意外的节奏、气氛变动间，使观众感到脱离成规、自由、解放、清新和开阔，而必须从传统电影的习惯观影方式中不断适应新的情感与情境。

说它是影迷电影，因为里面有太多自省式的电影美学及掌故。比方酒馆主人出卖查理及莲娜，将他俩的地址分别卖给歹徒，特吕弗便将他的嘴脸分别用椭圆形的框圈出三个画面。这种做法指引至阿贝尔·冈斯在《拿破仑》中的分割镜头，使影迷们津津乐道。另外，费多被歹徒绑架后，在车里互相交谈，一个歹徒发起重誓，他说若自己撒谎，他的母亲马上跌死在地上。特吕弗开玩笑地立即切入一个镜头，一个不知名的女子揪着胸口，往后倒去，摔了个四脚朝天！此外，查理的名字来自特吕弗最尊敬的导演之一卓别林，他本名萨洛扬却是写过《空中飞人》（Man on the Flying Trapeze）的美国作家威廉·萨洛扬（William Sarayan），也是特吕弗心仪的作家，而且主角查尔斯·阿兹纳武尔（Charles Aznavour）和萨洛扬都是阿曼尼亚裔。此外他的哥哥叫奇科（Chico），他家有四兄弟更指陈了著名喜剧演员马克斯兄弟档（Marx Brothers）。

比通俗B级片更富文学气息的，是特吕弗饶富原创性的内心独白方式，查理与酒馆女侍一起步行回家的时候，这个羞怯自闭的男子的心里独白与外在行为格格不入。他内心极想拉她的手、揽她的腰，行为却是紧紧地将两手交织在背后。等他挣扎许久终于鼓起勇气想邀她去喝

一杯时,她却早已不知所踪。莲娜带查理回家时,也用她的内心独白揭示查理过去为萨洛扬的身份,并肇始大段回忆,追溯萨洛扬婚姻的失败。当萨洛扬的妻子忧伤万分地告白自己为了萨洛扬的艺术生涯,曾牺牲贞操与其经理人发生关系时,萨洛扬内心虽一再喊着“去安慰她!”但行为上却是走了出去,等他回过神来冲回房间,妻子已跳楼身亡。

对照妻子、情人以及偶尔的性伴侣(隔壁妓女克莱尔瑞斯),查理与她们的关系才是全片的重点(也因此开场这么惊悚的追逐场面中,突然插入那么一大段对婚姻及女人的聊天段落并未离题),酒馆主人虽粗鲁奸诈,但他却在攻击查理时发表“女人是纯洁的、细致的、脆弱的、超优的、魔幻的”的言论,两个歹徒在绑架中也在车里与查理、莲娜及费多大谈女人,包括父亲在街上贪看女人被车子撞死,或曾经穿妹妹的丝质内裤,以及女人的内衣、化妆如何折磨男人等等。电影盯着这个主题,酒馆中那几个滑稽的舞客也都说明了男女关系的荒唐可笑,如一个男子一直偷看舞伴的胸部,被发现后他自称:“没关系,我是医生!”还有妓女克莱尔瑞斯不断跳舞挑逗一个小个子的男子,勾引到面前又把他推开,搞了几回后,男子终于赏了她一耳光。当然,当歹徒穿梭追逐于酒馆时,一个素人歌手(Bob Lapointe)赶紧上来唱滑稽的俚歌,内容不外乎男女的性关系,他哇啦哇啦地唱,特吕弗猎奇似的将整首歌记录到底。

整体而言,这部电影活泼而悲喜交替的天马行空方式,使它成为一个完整的电影经验,而不见得反映任何真实世界。特吕弗自己坦承他爱美国侦探小说里的那种神话色彩,他说《射杀钢琴师》和《黑衣新娘》都是这样,混点美国色彩,加点法国因素,像科克托的电影一样,没有时间,没有国家,而戈达尔初看这部电影就指出它设在想象的国度里。特吕弗认为他每次拍侦探电影都感觉非常安全,“因为影象可以制造情

节,而对白便可专注在爱情上”。既然它不是真实的世界,而是一种影象经验,特吕弗所言《约翰尼·吉他》(他称之为西部片中的《美女与野兽》)是全片的底调便意义清晰。在《骗婚记》中,两个主角去看了《约翰尼·吉他》,他们出来时说表演的真实性使这部西部片转变成“真正的人”。《射杀钢琴师》也许是一个虚无想象的世界,但是它是真正的电影经验,拥有真正的人,尤其是寂寞孤独、被社会遗弃的边缘人。

《夏日之恋》

你说:我爱你	Tu m 'as dit: je t 'aime.
我说:等等	Je t 'ai dit: attends.
我本要说:带我走	J allais dire: prends moi
你说:走开	Tu m 'as dit: va t en.

——女主角凯瑟琳

许多人以为《夏日之恋》是特吕弗的杰作,是介于《四百击》的纯真和《射杀钢琴师》的世故之间的史诗转变历程(虽然他完成于《射杀钢琴师》之后)。这部由特吕弗个人最喜欢的小说改编而成的爱情电影,

是73岁老作家亨利·皮埃尔·罗谢回忆年轻时代生活的处女作(罗谢曾介绍格特鲁德·斯泰因[Gertrude Stein]给毕加索,并常与马蒂斯往来,可见他也是当年巴黎文艺社会的活跃分子)。特吕弗深深为书里洋溢着的对爱情和生命的礼赞着迷,与罗谢成为书信来往的忘年之交,他认为如果将来有机会当导演,他要拍这部电影。阴错阳差,他先拍了《四百击》和《射杀钢琴师》,罗谢却已去世。特吕弗一生最大的遗憾是未能在罗谢去世前完成此片,多年后,他将罗谢的另一部小说《两个女孩与欧陆》也搬上了银幕。

《夏日之恋》原名《朱尔与吉姆》,内容却是有关这两个巴黎文人社会的男子对奇女子凯瑟琳的迷恋。电影用轻松且欢乐的调子风驰电掣地交代了德国人朱尔和法国人吉姆的深厚友情,两人谈诗、谈文学、谈翻译,都对金钱不感兴趣,也都沉溺在爱情的理想中。他们很快遇到了谜一般的女子凯瑟琳,两人爱上了她那如希腊岛上雕像般的美丽笑容,也一起度过了幸福年轻的岁月。战争爆发打断了三人行,凯瑟琳嫁给了朱尔,朱尔和吉姆也分别从军。在战壕里,两人通信,担心着会误伤在敌方阵营的对方。

作为自由撰稿作家的吉姆在战后去看朱尔和凯瑟琳。他俩已生下一女,在莱茵河畔栖下。她出走过一次,朱尔担心她会再犯。他甚至鼓励吉姆去爱凯瑟琳,以免他永远失去她。吉姆开始和凯瑟琳风风雨雨的爱情,但他最后还是离开她,回到巴黎老情人的怀抱。可是凯瑟琳又热情地召唤他,写信告知自己怀孕的消息。吉姆匆匆打包去看他俩,朱尔却又写信说她已流产。

三人再见又是若干年后,朱尔带凯瑟琳搬回巴黎。重逢的吉姆告诉凯瑟琳自己已和老情人准备结婚,凯瑟琳哭着说:“那我呢?那我呢?”她在朱尔的注视下,开车带着吉姆冲进断桥的河里。

朱尔寂寞地送走两人,带回两盒骨灰。

全片有一个中性腔调的男子,几乎不带感情地用旁白叙述着,勾绘着20世纪初至30年代法国知识分子和咖啡馆文化。特吕弗在此采取



■ 《夏日之恋》(1961)中三个主角年轻的理想、纯真和自由狂野的行为,在新颖原创的镜头下,传送出少有的青春喜悦,以及一种不负责任的气息。

两种基调,前半部(1910—1914年的战前)热情奔放,节奏如风转云动,瞬息万变。这段几乎囊括了新浪潮招牌式的花哨形式:流畅摄影机运动、慢镜头、凝镜、省略、叠影、遮盖换场(iris)、蒙太奇、流动特写等等。三个主角年轻的理想、纯真和自由狂野的行为,在新颖原创的镜头下,

传送出电影少有的青春喜悦, 以及一种不負責任的气息。

第一次世界大战前人们的天真被战争及随后而起的法西斯(尤其纳粹, 电影中有纳粹焚书的纪录片)摧毁。特吕弗在这段使用的形式沉重严肃许多。爱情的挫败, 生命的伤痛, 使电影沾染哀伤悲剧的气氛, 江河日下地导致最后的死亡与毁灭。两段之间隔着第一次世界大战的纪录片, 前半段浪漫带着默片喜剧的轻快, 却也隐藏着死亡及毁灭的因子和寓言(凯瑟琳的跳塞纳河、携带硫酸, 以及在火盆中烧信不慎使自己衣裙着火等), 后半段却沉沦至婚姻与爱情不能永恒的悲剧, 角色关系的分分合合, 透露出人生(艺术)永恒不变与瞬间暂时性的对比, 也印证了主题曲《生命的旋风》(Le Tourbillon de la Vie)的底蕴。

特吕弗在片中努力经营“幸福”之追求和不可得, 他说:“此书吸引我的不是事实记述, 而是它的风格、角色关系的特质和醇美, 以及书里透露的风气。”所谓幸福的追求, 就是两个男子分享对文学、艺术的热爱和对爱情的理想。片中不时提及波德莱尔、歌德、莎士比亚等文学家, 以及语言翻译的问题, 此外, 马蒂斯、毕加索的画以及讨论电影的杂志也弥漫在主角的生活中。开场不久, 两主角去看朋友在希腊摄影中的雕像幻灯片, 他们被雕像的美镇住了, 两人立即来到亚德里亚海边, 找到那尊至美的雕像。在生活中, 当他们看到凯瑟琳时, 特吕弗立刻用各种正面侧面将凯瑟琳的美对比于前面雕像的美。雕像宁静永恒的美, 对比着凯瑟琳变幻莫测的艺术与人生, 永恒与无常, 特吕弗轻描淡写地勾绘、对比。

雕像、幻灯片、凯瑟琳, 特吕弗不断将生命(变幻)与艺术(永恒)复杂地对比在一起, 雕像(艺术)复制了人(真实), 幻灯复制了雕像, 特吕弗又经过电影再复制了真实, 这种对文本的现代性自觉是新浪潮的特色。两位男主角均是作家(创作者), 电影中每个人都酷爱说故事, 这几乎成了本片的副文本。

和《四百击》一样，本片不断膜拜巴黎之美，但特吕弗也在致敬技巧中重复说明他作为影迷、评论者的另一身份。电影中的寓言、参考包括让·雷诺阿《乡村的一日》、威尔斯的《大国民》、奥菲尔斯《轮舞》般的滑动摄影机，卓别林的《小孩》（凯瑟琳的装扮和小胡子），以及希区柯克式的镜头。当时一位评论者这样写道：“视觉上，此片回响着让·雷诺阿的笔法，从《乡村的一日》以来，我们还未曾看过如此迷人的作品。那些景观、建筑、脸孔、姿态、戏服，只有银幕上显现不正规的东西。”

但是电影中最令人击掌叫好的是他掌握凯瑟琳神秘如雕像、女神般又反复世俗化的女性。这是追求女性解放及自由的先驱，她完全不按牌理出牌（跑步比赛偷跑，化装成男人，不断与其他男人发生性关系，无先兆地跳下塞纳河），乃至生命意义落空之后开车直冲向死亡之路。特吕弗用水、火、硫酸各种意象来丰富她的毁灭性，更用摄影机追随她、冻结她，以主观镜头注视着她，叙述主角（创作者）对她的痴迷。电影中也不断用圆形（circle）来诠释三人的圆润关系，并以不断出现的三角形形状（pattern）影射其关系的变化。新浪潮兴起 20 年后，特吕弗接受英国《视与声》杂志访问，坦承对女性的执迷来自罗谢小说的启发：“还有（罗谢）对所有女人之事的兴趣。拒绝只喜欢一种形态的女人，并且欣赏个性强烈的女人。”凯瑟琳几乎是抽象的理想女人，她既是母亲，也是小孩，既是妻子，也如妓女，她给生命灵感、力量，却也是生命的毁灭者。她夹杂着种种生死喜悲的矛盾，是影片名中唯一缺席却无所不在的主角。特吕弗将她比喻成纯粹的自由、爱情精神象征，但是这种纯粹在现实中却困难重重，地理的界线、婚姻的束缚、母亲的责任、国与国的战争，都让这种精神消弭瓦解。

这当然是有关亲密和分离的电影，也是特吕弗对爱、对女人、对电影、对文学、对生命礼赞的电影，更是他用来摩挲与罗谢忘年之交的作品（连演

Shatniff, Judith, *Film Quarterly*, Spring, 1963.

Allen, Don, "Truffaut: Twenty years after", *Sight and Sound*, Autumn, 1979, p. 226.

员都选长得像年轻时的罗谢的)。它的浪漫及如诗般复杂多义的文本,使它成为特吕弗作品中最受欢迎也最好评的一部,但是它开放前卫的男女关系使它一度在意大利被禁演,且美国天主教道德协会(American Legion of Decency)曾这么评述:“如果导演有确切的道德观点,那他表现得也太模糊了。全片充满视觉上的欠缺道德和不道德,造成大众娱乐困扰。”

《黑衣新娘》

我不喜欢《黑衣新娘》。电影不太成功,珍妮·莫罗的角色也不好——她最好演能发挥表达自己的角色,让她说话。可是这个角色太静态了。她像个塑像……选错角了!还有,摄影也不够神秘,对一部悬疑片而言它太清楚了。这部电影以后,我决定再也不拍太阳,不拍太阳也不拍天空。

——特吕弗

在平庸的谋杀案后面,有一个贞洁女子与五个戴罪男性性意识的对抗。

——特吕弗研究专家安奈特·殷丝朵芙

Nicholls, David, François Truffaut, London, B. T. Batsford Ltd., 1993, p. 118.

Allen, Don, “Truffaut: Twenty years after”, Sight and Sound, Autumn, 1979, p. 121.

Insdorf, Annette, François Truffaut, NY: Cambridge University Press, 1977.

《黑衣新娘》是特吕弗刚出版完长达百页的希区柯克对话录后拍的电影,显而易见受到希区柯克的影响,《艳贼》、《迷魂记》(Vertigo)、《惊魂记》、《蝴蝶梦》(Rebecca)的影子处处可见,这是特吕弗向希区柯克致敬的作品。

电影的原著也和希区柯克有关,是写过《后窗》(Rear Window)的威廉·艾里什(William Irish,本名Cornell Woolrich)的原作,特吕弗13岁就读过该书。故事叙述一个女子在结婚典礼结束步出礼堂时,五个男子误杀了她的新郎,于是她誓言杀了他们五人复仇。

原作其实平铺直叙,而且论者以为文字粗劣,不登大雅之堂。特吕弗将之改头换面,去掉了侦探为主的查案过程,将观点放在女主角身上,并且学习希区柯克,半途就透露了谋杀案的动机,甚至改掉她杀错对象的反讽,却迫使观众参与女子的复仇,在认同感上大做文章。

特吕弗自己说,他是用欧洲的精神来处理美国式的主题。故事虽来自二流美国悬疑小说,但特吕弗巧妙地将之变成女主角和五个男子对待女人态度的典型研究。每一段谋杀,特吕弗都将女主角茱丽·科勒(珍妮·莫罗饰,姓氏和《射杀钢琴师》主角一模一样)变成该男子的理想典型。第一个男子是花花公子,好征服女性,在订婚宴上还想对别的女子染指。茱丽穿着白色晚礼服,披着一袭白纱。她神秘缥缈使她轻易地将男子引诱上阳台,并一把把他推了下去。她的下一个受害者是一个羞怯自卑的单身汉。他每日仔细地梳理已有秃意的头发,在藏着的一小瓶酒上做记号,以防房东太太打扫时偷喝。他卑微窄小的房间却显现了他期待的梦,某个理想的女子吧。他贴了很多美女海报在墙上,盼望有一天梦能实现。茱丽在这种浪漫气氛中匿名请他同坐包厢欣赏钢琴及大提琴演奏会。在他欣喜地以为美梦降临时,她却冷酷地毒死了他。第三个受害者是个自大虚荣以为太太不在便可偷一点腥的政客。茱丽先将他的太太骗回娘家,再假扮他儿子学校的教师来帮忙烧饭及带孩子。最后将想染指的他关在楼梯下的储藏室,让他窒

息前了解她是当年被他们误杀的新郎的遗孀。她的第四个目标是个卖旧车的恶棍,在她扮成妓女模样下手前警察已将他先行逮捕。茱丽只得先对下一个对象画家动手。她为他担任模特儿,他将她打扮成拉着弓箭的猎神黛安娜。在茱丽身份被揭露前,她一箭将他由背后穿心而死。茱丽故意让自己被捕,在牢房里,她成为帮忙送饭的助手,偷了一把尖刀,等待着机会会见她最后一个复仇对象——坐牢的恶棍,终于在结尾完成了她的任务。

特吕弗的版本里,五个男子都有缺点,他们可能自私虚荣、胆小或过度浪漫。特吕弗让他们像展览一般,显露他们性格上、行为上的偏差。相反的,茱丽机械式地准确执行她的任务,唯有一回她那木然的表情显出忧伤的神色,即她在回忆青梅竹马的恋情和幸福竟会被这群人这么不小心地毁掉时。“我们是无心的,事情已过去了!”一位受害者求饶,她却凄凉地说:“对你们那是过去的事,对我则是每天晚上的痛苦。”

特吕弗为了表现她的善变及多种样貌(女人是魔法吗?),让她忽来即去,论者乃将之与《蝴蝶梦》中那位充满复仇及激情毁灭意识的女管家丹佛夫人相比。她永远只穿黑色与白色衣服,脸上一成不变的是冷酷与漠然。其虚幻及多样化宛如《迷魂记》中的金·诺瓦克。她像镜子般映照着男性的脆弱和性格缺憾,而过去影响到现在的行为,也与希区柯克的《艳贼》如出一辙。

特吕弗也用希区柯克最中意的作曲伯纳德·赫尔曼(Bernard Herrmann)为此片配乐(第一段甚至沿用《迷魂记》的音乐,显见他将茱丽比为金·诺瓦克),更重要的是,结局早已揭露,因此观众在最后一段几乎被放在与茱丽同样的心境下,成为期待她执行最后凶案的共犯。

仔细思量,《黑衣新娘》几乎与《淘气鬼》相反。后者是五个男孩追求一个女子,前者则是以女主角的观点来追杀五个男子。茱丽其实最像《夏日之恋》中的凯瑟琳,既幻化多变,又有自毁的倾向。唯凯瑟琳奔放热情,而茱丽则木头木脸,仿佛隔层纱似的不真实,机械得宛如一个杀人机器。而且凯瑟琳在性方面自由而解放,茱丽却是一个凛然不可

侵犯的处女。

然而，许多人盛赞特吕弗使用让·雷诺阿的方式（找不到坏人）来拍悬疑片，然而这也给了本片一些令人错愕的部分。观众在看此片时，目睹那些男子并非罪不可赦，所以在认同上一直有道德判断的难题。电影虽依茱丽的观点进行，但她谜般不可侵犯的圣女模样，反而使观众比较了解或接近她想要谋害的对象。第一个花花公子跌下楼时，观众仍在错愕中。第二个谨小慎微的受害者如此浪漫自卑，茱丽却几乎带着虐待的神色，看他在地上等死（所以她的复仇动机似乎多了一层心理学的复杂性）。五个男子中最可爱的是那位画家，他也是唯一坦承自己爱上茱丽的真情人物。然而茱丽仍将之杀害，使观众的认同感出现摇摆。

特吕弗说此片选角错误，珍妮·莫罗收敛起她平常最擅长及最强势的个性，变成一个复仇女神。但是她微凸的小腹及中年妇女的身材，似乎很难令人信服她是个颠倒众生、以姿色去行使杀人任务的 *femme fatale*。

《骗婚记》

《骗婚记》是特吕弗一部言志电影，表示他从此脱离希区柯克，回归让·雷诺阿，因此影片前半悬疑、后半纯情，同时有许多场面，都是以往影片片段的重现，而这也就是为什么这部电影要题献给

让·雷诺阿,片头加插一段雷诺阿的影片《马赛曲》(La Marseillaise),而那小岛的名字又叫做 Réunion(重聚或重逢)。

——杜杜

1968年五月运动结束之后,特吕弗迅速放下所有激进的政治动作,去拍一部与当代现实几乎无关的昂贵电影。这是他从影以来拍的预算最庞大的作品(约800万法郎,当时相当于200万美金),而且史无前例地用了当时法国身价最高的两个明星(贝尔蒙多和丹妮芙),结果票房并不好。观众似乎不能接受贝尔蒙多是个痴情软弱的被害人,而丹妮芙是个阴谋诡计的黑色女人。评论对此片也是好坏参半,不过美国人却爱透了这部电影,两大扛鼎影评人文森特·坎比(Vincent Canby)和波林·卡莱(Pauline Kael)均盛赞此片为“充满美丽复杂的事——含蓄未说的情感、意念,对其他电影的回忆”。而随着时间的逝去,这部过去不被看好的电影有评价逐渐改变的趋势。

该片仍是特吕弗希区柯克类型电影时期的产物。仍与《黑衣新娘》一样由艾里什小说改编,不同的地方是把19世纪的美国新奥尔良搬到了当代的法国及印度洋的法属重逢岛。另外特吕弗也以较宽厚的心对待美式侦探小说人物的寡情和冷酷,片中的女主角比小说中的女主角多了一点情感,男主角则多了一点智慧。

电影始于报上的征婚启事,画外音传来各种说明自己条件及期待的启事内容。贝尔蒙多饰演的男主角路易在重逢岛经营祖传香烟厂,他去接征婚对象茱丽,远从法国搭密西西比号邮轮来嫁他。他接到的女性和照片中的女子完全不像,她提着一个鸟笼,称她用别人的照片与

黄志、张锦满编,《法朗索瓦·杜鲁福》(即《弗朗索瓦·特吕弗》——编者注),30页,香港艺术中心,1985。

Monaco, James, The New Waves, New York, Oxford University Press, 1976, p. 66.



■ 《骗婚记》(1969)深受希区柯克的影响,但希氏冷静甚至冷酷的悲观论调消失了,代之而起的,是雷诺阿式的对人生的热爱,以及特吕弗对痴迷爱情的认同。

他通信。路易看到美女,欢欢喜喜地结婚了。

从结婚起有些疑窦就明显浮现。首先,照茱丽原来寄来的尺寸订做的戒指她戴不上去,接着她带来的鸟儿死了她却并不痛心。她带来的木箱里的旧衣服她碰也不肯碰,还有她忽然喝起她在信里表明不爱喝的咖啡了。

一个礼拜后,路易接到茱丽姐姐的信,强烈质疑妹妹没有音讯,她将来此调查。路易打电话询问茱丽,回家时却发现茱丽杳无人迹。更可恶的是,他银行的存款被她提跑了。路易和茱丽的姐姐一同去找侦探,他们确定结婚照片上的女子不是茱丽,侦探承诺承办此案。

路易精神耗弱,跑去尼斯疗养。不小心看到当地夜总会开幕里面舞得起劲的侍女就是跑掉的妻子。他在夜总会对面的廉价旅馆找到

她，她坦承男友和她谋害了茱丽，冒名顶替来骗他的钱。她的本名是玛丽安，男友已抛弃她。路易本想一枪毙了她，却在她叙述自己孤儿背景又承认自己爱上他后原谅了她。

两人在法国南部住下，路易为了她把烟厂卖掉，却不幸在街上碰到侦探。侦探不肯对案子罢手，路易只得杀了他，两人在警察追捕下急急逃走，来不及带走卖烟厂的巨款。玛丽安对他没带走钱十分怨怼。她鄙视贫穷，也讨厌工作。两人躲在白雪皑皑的阿尔卑斯山小木屋中（《射杀钢琴师》同一个景点），没有多久，路易就发现玛丽安对他下毒，他干脆要她一了百了，她却在此时发现自己真的爱他，两人相伴离开木屋。

这当然是受希区柯克影响的故事。爱情的怀疑忠贞及罪恶感、爱情的执迷及昏头，甚至下毒的情节，在《蝴蝶梦》、《迷魂记》、《艳贼》、《意乱情迷》(Spellbound)、《美人计》、《深闺疑云》(Suspicion) 都可以看到，爱情中的性恋物癖(fetish)，或男性与枪(性能力暗示) 的关系(如玛丽安原已经性冷淡，等到路易杀了侦探后，她又能与他做爱)，还有女人的谜样多重身份和个性，都可见希氏主题的影子。而某些镜头的处理(叙事的交代、省略的运用)，均可见证特吕弗对他心仪大师的倒背如流(尤其路易精神耗弱得做噩梦的处理几与《迷魂记》如出一辙)。

不同的是，希区柯克冷静甚至冷酷的悲观论调消失了。代之而起的是雷诺阿式的对人生的热爱，以及特吕弗对痴迷爱情的认同。他选择艾里什这篇小说也是因为如此：“当我读到艾里什的小说《骗婚记》时，立刻被那战前电影的传统题材吸引，它就像《魔鬼是女人》(Devil is a Woman)、《蓝天使》(The Blue Angel)、《母狗》、《娜娜》(Nana)。蛇蝎女人、致命女人让诚实的男人变成傻瓜的主题，被我所有喜爱的导演拍过，我就跟自己说，我也要拍……”

美国人喜欢这部电影，除了特吕弗以通俗剧的方式拍了一部他们可以充分理解的类型电影外，更因为它旁征博引地引用繁复的文化意象却不嫌累赘。学者摩纳哥指出，本片集合了希区柯克、让·雷诺阿、博加德、《狂人皮埃罗》、《射杀钢琴师》、尼古拉斯·雷（《约翰尼吉他》）、贝尔蒙多、巴尔扎克、科克托等种种衍生出的意涵。他甚至将侦探取名科莫利（Comolli，当时《电影手册》的总编辑），“这么多截然不同的因素怎么可能共冶一炉而生出新电影”？而摩纳哥也认为利用贝尔蒙多及他在《精疲力尽》、《狂人皮埃罗》及戈达尔使用他与博加德的关系，是特吕弗向戈达尔致敬，同时也是他点出融不进社会的男性（也是他电影中经常有的典型），是来自20世纪四五十年代法国文学传统，永远夹杂在证明自我及存在的苦恼中。

不仅男人，女人也一样分享这种疏离、寂寞、孤绝的内心。特吕弗的电影除了《四百击》和《野孩子》之外，大多专注在男女关系情感上。他们之间的关系经过复杂的社会干扰，才能在纯净及遗世独立中找到彼此。所以，片中路易和玛丽安去看《约翰尼·吉他》就不奇怪了。《约翰尼·吉他》是《电影手册》派影评人最爱的一部西部片，因为它里面蕴含的炽热、毁灭性情感，以及一种孤立于人群之外、不容于世的爱情，即使在鲁莽、暴力的西部，《约翰尼·吉他》仍流露出一份典雅诗情，也成为《骗婚记》在世俗纷扰中历练出真爱的一个注脚。

《野孩子》

这部电影的素材及其主题吸引我，现在我了解《野孩子》和《四百击》与《华氏 451》的关系。《四百击》中我拍的是不被爱的小孩，他的成长欠缺温情；《华氏 451》是被剥夺书本的男人，也就是被剥夺了文化；但维克多的欠缺更激烈，他没有了语言。所以这三部电影都是建立在一个重大的挫折上。即使我的其他电影，角色也是社会之外的人，他们没有拒绝社会，是社会拒绝他们。

——特吕弗

到《野孩子》为止，只要我的影片出现小孩，我都认同他们，可是这次，也是首次，我认同的是成人，是父亲，所以剪完后，我把影片献给让-皮埃尔·雷欧。

——特吕弗

20 世纪 60 年代，特吕弗去看玛格丽特·杜拉斯改编自海伦·凯勒生平事迹的舞台剧，内容是沙利文老师如何教又聋又盲又哑的凯勒沟通。



■ 由特吕弗自导自演的《野孩子》(1970)描述一个医生对未经文明洗礼的小孩施教,启蒙他对声音、触觉、温度、视觉、语言的认识。这不啻为一个导演与演员的关系,也是特吕弗对自己童年经过启蒙进入文明(电影)世界的忆旧及对巴赞的礼赞。

特吕弗自始至终热泪盈眶，第二天他立即打电话到纽约要求原著改编电影权，无奈，电影版已经开拍，即亚瑟·潘所执导的《热泪心声》(The Miracle Worker)。这使特吕弗怅惘不已。几年后，他读到伊达医生和维克多已绝版(1806年初出版)的互动回忆录 *Memoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron*，其感动不下于看《热泪心声》舞台剧。于是，他着手将这个19世纪法国在森林中发现12岁未经文明洗礼的野蛮人，由伊达医生对他进行教育的真实故事改编搬上银幕。其中，维克多学习“牛奶”的发音，与凯勒学习“水”的意义几乎异曲同工。

这孩子其实是在1879年被发现的，喉咙上尚有很深的刀痕。他先被村民送往聋哑学校，被巴黎人当作马戏班的畸人欣赏称奇。伊达医生由报上读到这则新闻，争取由他来做这野人的文明化及记录工作。他为他取名维克多，并留下丰富的教育过程记录。

18—19世纪是西方文明史上对理性及启蒙产生若干争议的时代。理性的文明人面对着高贵的野蛮人，科学和自然碰撞，逻辑与浪漫对抗。这是西方长久以来的困扰。20世纪60年代中期兴起的青年及嬉皮运动，强调以花代替战争与人工，崇尚自然，这是20世纪人类最后一次追求浪漫神话的行动。特吕弗在浪潮的尾巴来拍《野孩子》，也算是在消逝中的浪漫人文时代勉强祭出的眷恋与回顾吧！

由于是古装戏，特吕弗刻意采取长镜头、远镜头，赋予本片一种有距离的历史感。特吕弗自己披挂上阵，扮演细心指导及记录的伊达医生。他坦承片中舍弃他一向爱开玩笑的习惯，严肃而正经地讲述一个野蛮人在教育及爱的洗礼下，如何文明化，懂得沟通，认识感官及语言，有道德判断，也有价值取舍。

将《野孩子》与《四百击》和《零用钱》对照看来，即可知特吕弗对小孩多么热爱及关心。对他而言，让·维果的《操行零分》是有关教育及小孩子行为最杰出的诗意写实电影。由于特吕弗少年失学，不被父母及社会谅解，他的一生是被他视为养父的巴赞及电影拯救的。论者咸以为，此片虽是讲述他自己(伊达医生、特吕弗导演)如何“领养”了一

个遭人唾弃的小孩(维克多、雷欧),但特吕弗却以为此片更似他自己与巴赞的关系。

的确,一个医生对未经文明洗礼的小孩施教,启蒙他对声音、触觉、温度、视觉(抽象与文字)、语言的认识,不啻一个导演与演员的关系。电影中的教育并非单方面的,维克多的种种反应,也不断为伊达展开新的知识及理解,他争取让维克多有学习能力,争取不将他视为低能儿而住在精神病院,他热情地记下维克多所有的发展(宛如《巫山云》中的女主角),是一种相互的教育。特吕弗在此也特别强调,他赞成研究个体间的“政治关系”,一种偏重个人、小的政治情况(micro-politics),而非庞大的政治、社会观念(macro-politics)。也因此,他称自己为组织演员的“场面调度者”(metteur-en-scene),而非导演(director)。

问题是,伊达教育后的维克多终于丧失了他在荒野生存的能力。他原本能纵跳树林之间,在溪涧打滚喝水,可是他学会穿衣睡床之后,却回不了大自然了。他叛逆的逃家行为最后结束于他无奈的返家。在电影结尾,维克多逃家又回来时,由女管家带上楼而回眸看着伊达。特吕弗用圈入定格的方式,让这个画面与《四百击》结尾的定格相互呼应,从此维克多不再能领略在夜里独坐庭中看月亮、大雨时欣喜淋雨的自然愉悦了。接受过文明的洗礼,他被卡在有思想的人类与野蛮的动物之间,他是一个两边不着的 limbo 状态。

所以,窗户成了此片最重要的视觉意象,因为窗户隔绝了文明与野蛮、限制与自由、关爱与求生存、静与动的两个世界。维克多每答对或做对一件事,他得到的奖励便是他最爱的水,他永远抱着盛水的碗,站在窗前凝视外面那一片宽广和阳光充足的世界。

文明有权利剥夺小孩与自然的关系吗?特吕弗似乎在最后的静止画面提出这个疑问,而这部典雅、看似纪录片风格的《野孩子》便成为特吕弗众多作品中相当特别的一部。虽然资料显示,维克多一辈子也没学会说话。

《最后一班地铁》

在拍《最后一班地铁》时,我想达成长久以来的三个梦想:将摄影机带到剧场后台,营造沦陷期的气氛,还有让凯瑟琳·丹妮芙演一个负责任的女人。

——特吕弗

我给《最后一班地铁》一个具原创性的视点,那不会是比我老的人(经历沦陷期的成人)或比我年轻的人(战后才出生的一代)写得出的……也许它只是由一个小孩的眼里来看剧场和沦陷期。

——特吕弗

特吕弗晚期的《最后一班地铁》是他最政治也最成功的票房电影。事实上,特吕弗除了在1968年5月因捍卫电影走上街头外,其本人是完全与政治疏离的个性。但是面对戈达尔不断的批评和咒骂,他也拍出此片回敬,指出“真正的政治效果表面上是看不出来的,艺术家拒绝

Insdorf, Annette, François Truffaut, NY: Cambridge University Press, 1977, p. 232.

Nicholls, David, François Truffaut, London, B. T. Batsford Ltd., 1993, p. 133.

自己的专业,忙着论政局、批社会,只会制造坏的政治和坏的艺术”。特吕弗在死前,用辉煌的手势对戈达尔的指责采取强势,并再一次肯定自己对艺术和电影的信仰。这辉煌的答辩席卷法国恺撒奖最佳影片、编剧、导演、男主角、女主角、女配角、美术等十项大奖。

《最后一班地铁》背景设在德军占领下的巴黎,在纳粹反犹太的声浪里,蒙马特一批戏剧工作者却仍克服一切困难,努力为艺术奉献人生。

主角是蒙马特剧团的团长兼演员玛丽安。她的丈夫史坦纳为波兰裔犹太籍,在纳粹来前逃亡(实际上是躲在剧团的舞台地下室中)。玛丽安为照旧推出史坦纳改编自挪威剧作家的作品《失踪的女人》,不得不聘任“大木偶剧团”的男主角贝纳任男演员。为了让戏剧能继续公演,玛丽安忍气吞声,既不对纳粹的反犹太主义采取批判立场,又周旋于德军御用文人——积极支持反犹太主义的剧评人法奸达克夏与德军之间,引起剧团及贝纳不满。在整个排练期间,她奔走传递于在地下室中通过通风口了解排练情况、继续执行“地下”导演工作的史坦纳、幕前导演柯丹,以及其他工作人员之间(包括女同性恋的美术设计、为求生存不惜和德军交往的女配角,以及用“两枝钓鱼竿”引喻地下军戴高乐[名字发音相同]又有许多生存点子的剧场管理员等)。为了保护丈夫,即使剧团被盗她也坚持不报警。为了使剧团不被取缔,即使达克夏撰文攻击剧团的演出为“充满犹太人的臭气”,她也委曲求全,不惜与袒护她的贝纳决裂。

贝纳对玛丽安的懦弱及欠缺民族大义颇不谅解,他终于当众痛斥达克夏,揍了他一顿,并决定投身地下抵抗运动。玛丽安明白,贝纳要去的地方也许更有价值,他的抗争也许更有意义。在临别前,两人炽热



■ 《最后一班地铁》(1981)是特吕弗向凯瑟琳·丹妮芙这种谜样女人的致敬，她脸上罩着的纱网亦增加其神秘美。

地互诉爱意。几年后，巴黎光复，史坦纳结束密室如囚禁的生活，走进阳光，走向舞台。贝纳再度与玛丽安合作，他们三人最后一起接受群众的欢迎，玛丽安一手拉着艺术(丈夫)，一手拉着抵抗运动(贝纳)，将这两个象征符码高高举起。

特吕弗选择沦陷期为背景有其意义，德军占领了巴黎，当时人民生活苦闷，物质短缺，黑市猖獗。基于逃避心理，这时的观众对戏剧（乃至电影）热爱非凡。家里取暖艰难，何不到影院和剧场得到短暂的欢乐。特吕弗以这个时代作为譬喻，自喻艺术家在非常政治时期个人的选择。

为了忠实回到占领时代，特吕弗一开始便使用大量历史纪录片，配以画外音解说，将观众带入那个动荡不安的年代。他更将影史上为人熟知的沦陷期事件，化为戏剧情节，比如贝纳当街揍达克夏的景象，隐喻着演员让·马雷捍卫诗人导演科克托的事件（取自马雷自传，他如何揍一个批评科克托舞台剧的剧评人 Alain Lambeaux 的）；幕前导演穿着睡衣被抵抗军逮捕后又释放的情节颇似导演萨夏·吉特里的遭遇；史坦纳的原型是流亡到阿根廷避纳粹的演员路易·茹韦。至于那些空袭时停电中断演出、黑市渗入剧团、人工脚踏发电等，都勾起人们对那个时代的回忆。一直到近年，导演塔维尼耶（Bertrand Tavernier）才在《通行证》（Laisser-passer）一片中将电影界当时的抵抗与不抵抗尽情说了个够。

诚如特吕弗所说，本片所渲染的是一个小孩眼中的沦陷景象，对于意识形态（如地下军、反犹太主义、法国的通敌等政治意涵），特吕弗碰也不碰。他的描绘，多半由所知的小故事而来，如与特吕弗合作甚久的场记兼副导苏珊·希芙曼（Suzanne Schiffman）也是沦陷小孩，她的父亲是波兰裔犹太人，口音极重，他们家就把父亲藏起来，由母亲打理一切。剧中热爱艺术的年轻犹太小女孩罗塞特冒着宵禁及未到观看年龄的危险，也要来看话剧的首演，全取自希芙曼的真实经验。而她正是女主角内心的对照（她也冒着危险，把丈夫藏在剧场地地下室，为艺术奉献生命）。此外小男孩被德国兵拍了拍脑袋，他妈妈就要他回家洗头，是特吕弗自己与外祖母的经历；贝纳和地下军在教堂会面，因为盖世太保在旁，他的同志给他打暗号阻止他打招呼，也是特吕弗旧友的遭遇。

特吕弗塑造的玛丽安聪明、负责、勇敢，更是自由和不受拘束的象征。在贝当及纳粹的统治下，女人被要求服膺母亲和家管的传统婚姻

角色,但是玛丽安同时保持两个爱人,彻底颠覆了战时法国的性意识。至于女同性恋的美术设计和男同性恋的导演柯丹,特吕弗都以自然开放、如让·雷诺阿的人性观来处理。就是这种爱情至上、艺术至上的底调,使《最后一班地铁》颇为一些评论所訾议。电影中的人物都太好、太善良了(尤其剧团里的人),特吕弗是否太急于成为雷诺阿的人道主义者而故意或一厢情愿地捡取它的真实?它是特吕弗的《游戏规则》,也是特吕弗的 To Be or Not to Be(刘别谦出名的剧场背景纳粹讽刺喜剧)。

《激烈的星期日!》

我喜欢侦探小说中没有黑帮的角色,其次,我喜欢老板和秘书的关系,可以很好玩的,近来电影也没拍过这方面。最重要的是,我想拍部范妮·阿尔当的侦探片。我看过许多(查尔斯)威廉斯的小说,觉得他是最会写女人的。我喜欢“平凡”日常的女人却做侦查工作。范妮在法国代表着优雅和抒情。我想把她变成喜剧演员——受欢迎的角色,在打字机后面。

——特吕弗

我一切都是为女人做的，因为我喜欢看女人、摸女人、享受女人、给女人欢乐。女人是魔幻的，所以我变成了魔术师。

——凶手

《激烈的星期日!》是特吕弗去世前(1984)最后一部电影，也是他继《最后一班地铁》和《邻家女》之后，最轻松的游戏般的作品。这部影片由内斯特·阿尔门德罗斯担任摄影，是他第九部与特吕弗合作的黑白片，打光方式、美术设计、高反差质感，甚至化妆方式，都神似20世纪三四十年代的黑色电影。当然，处理侦探类型特吕弗又搬出他的老宗师希区柯克。不过片中男女主角斗嘴谐趣又坠入爱河的构筑，却又类似一部速度快、节奏感强的霍华德·霍克斯神经喜剧。《激烈的星期日!》其实是结合了黑色电影元素和喜剧人物而成的混合类型电影。

故事始于女秘书芭芭拉优雅轻松地去上班，她的自在自信使人觉得这是部文艺片。不过，电影风格陡然转变，她的老板朱利安在湖边打猎，突然，芦苇声、脚步声，一个不知名的打猎者回头刚说：“是你——”脸上便中了一枪。这边，男主角朱利安准备回城，却发现朋友的车停在一旁，他顺手把敞开的车门关上。

警察调查湖畔男尸，约谈死者的好友，也就是同在凶杀地点打猎的朱利安。朱利安接到匿名恐吓电话，称其妻为荡妇，也告之死者为其妻的情夫。朱利安回家不久，发现妻子已中枪死亡。正在排练业余地方戏的女秘书芭芭拉乃自告奋勇帮忙调查。过程中，又死了一个小戏院的售票女人、一个夜总会的老板，所有谋杀似乎都指向朱利安。但是芭芭拉终于查到真凶是朱利安的律师。于是她和老板与警察共布了一个局，引诱凶手自承杀人行为与动机。

芭芭拉终于嫁给了朱利安。

特吕弗正在和范妮谈恋爱,所以努力想把范妮拍成勇敢、强悍、积极的女性。范妮说话节奏快,与朱利安角色的斗嘴吵架谐趣而令人莞尔,个性处理方式颇似霍克斯的演员凯瑟琳·赫本(Katharine Hepburn)或芭芭拉·斯坦威克(Barbara Stanwyck)。至于打情骂俏的情侣侦探几乎像是《瘦影人》(The Thin Man),后台排练的情节似乎又在向特吕弗自承晚年最喜欢的刘别谦及 To Be or Not To Be 致敬。然而,除了这些喜剧类型外,许多细节却宛如希区柯克电影。如:

——芭芭拉在雨中开车去尼斯查案的镜头,颇似《惊魂记》中雅内·利开车沉思的镜头。

——戏院售票员被杀的场面,只见帘子翻开,他从后面踉跄走出,到旁人面前,才因倾倒而露出后背插了一把尖刀。这个情节与《国防大秘密》(39 Steps)、《擒凶记》(The Man Who Knew Too Much)几乎一样。

——无辜的男人无缘无故被卷入其没有犯的案子。

——芭芭拉自告奋勇身历险境去查这查那,不过是要证明她对朱利安的爱,这点又颇似《后窗》中格雷丝·凯利(Grace Kelly)。

——警察与朱利安、芭芭拉共布一个局,使律师急于毁灭证据,却因此不打自招。这一点又袭自《电话谋杀案》(Dial M for Murder)。

综合来看,特吕弗是想将神经喜剧的因素掺杂在黑色电影的类型中,所有黑色电影应有的因素因而全部到位(环境上的夜总会、妓院,以及藏污纳垢的赌马场、侦探社、警察局、律师事务所;道具上的长枪、短枪、刀、密室、指纹、尸体;视觉上的高反差阴影、大雨、小雨、偷窥观点;角色上的女秘书、受冤屈的嫌疑犯、警察、律师、摄影师、蛇蝎女子、最不可能的凶手;叙事上的倒叙、凶手自白)。不过,特吕弗以及新浪潮这批创作者不会甘心只作类型演练的。所以《激烈的星期日!》与类型脱轨的地方,往往是这部电影的最有趣之处,也是特吕弗个人色彩最明确的注脚。像朱利安对女人的腿部的恋癖(fetish),这在《最后一班地铁》中可见(幕后导演爬楼梯时要妻子先上,这样他才可以欣赏她的腿),或《爱女人的男人》及《黑衣新娘》透露对女人交叉腿部的性幻想。芭芭

拉知道他的癖好还故意在办公室前面的窗前来回走了一圈开个玩笑。至于律师凶手最后的告白，更指引特吕弗一生最爱说的：“Women are Magic!”凶手的大限已至，他的绝望有如《双重赔偿》(Double Indemnity)中陷入桃色陷阱的侦探，大祸临头的行凶告白竟带有悲剧的况味。

这是特吕弗最后一部作品，比起前两部而言，真是一个游戏小品。但是在轻松娱乐之余，其精简及控制得宜的形式，以及随心所欲、行云流水的叙事，显现他的大师身段。这时，评论界已发展出特吕弗风格的形容词 Truffautian 或 Truffautesque，媲美希区柯克或刘别谦笔触 (Hitchcockian, Lubitsch touch)。

克洛德·夏布罗尔(Claude Chabrol, 1930—)

作品年表

- 1958 《漂亮的塞尔日》(Le Beau Serge, 又译《美男子》)
- 1959 《表兄弟》(Les Cousins)
- 《热情之网》(Web of Passion, 或称 A Double Tour, 又译《朱门一芳邻》)
- 1960 《美女们》(Les Bonnes Femmes)
- 1961 《马屁精》(Les Godelureaux)
- 1962 《七大罪: 贪》(Les Sept péchés Capitaux: Avarice 一段)
- 《魔鬼的眼》(L'Oeil du Malin)
- 《奥菲丽娅》(Ophélie)
- 1963 《蓝胡子》(Landru)
- 1964 《世界最大诈欺案》(Les Plus Belles Escroqueries du Monde: L'homme qui Vendit la Tour Eiffel 一段)
- 《老虎喜欢吃鲜肉》(Le Tigre Aime la Chair Fraîche)
- 1965 《……看巴黎》(Paris Vu Par... “La Muette”一段, 又译《巴黎见闻》)
- 《玛丽-香塔和卡医生》(Marie-chantal Contre Docteur Kha)
- 《老虎用炸弹给自己洒香水》(Le Tigre se Parfume à la Dynamite)
- 1966 《沦陷分界线》(La Ligne de Démarcation)
- 1967 《丑闻》(Le Scandale, 又名《香槟谋杀案》[The Champagne

- Murder])
- 《柯林的路》(La Route de Corinthe)
- 1968 《女鹿》(Les Biches, 又译《一箭双雕》)
- 1969 《不忠的女人》(La Femme Infidèle, 又译《红杏出墙》)
- 《要这畜生的命》(Que la Bête Meure, 又译《凶手》)
- 1970 《屠夫》(Le Boucher)
- 《分手》(La Rupture)
- 1971 《就在晚上前》(Juste Avant la Nuit)
- 1972 《十天奇迹》(La Décade Prodigieuse)
- 《普保罗医生》(Docteur Popaul)
- 1973 《血婚》(Les Noces Rouges)
- 《荒芜海滩》(De Crey-Le Bane de Desolution, 电视)
- 1974 《毁灭》(Nada)
- 《惊奇故事》(Histoires Insolites, 四个电影片)
- 1975 《享乐派对》(Une Partie de Plaisir)
- 《脏手无辜者》(Les Innocents aux Mains Sales)
- 《魔术师》(Les Magiciens)
- 1976 《中产阶级式疯狂》(Foiles Bourgeoises)
- 1977 《爱丽丝或最后逃亡》(Alice, ou la Dernière Fugue)
- 1978 《血缘关系》(Les Liens de Sang)
- 《薇欧莱特·诺兹埃尔》(Violette Noziere, 又译《三面夏娃》)
- 1979 《傲慢的马》(Le Cheval d'Orgueil)
- 1982 《制帽工人的幽魂》(Les Font mes du Chapelier)
- 1984 《海滩》(Poulet au Vinaigre)
- 《……看巴黎, 20年之后》(Paris Vu Par. . . 20 Ans Apr ès)
- 《他人之血》(The Blood of others, 电视)
- 1985 《阿维丹探长》(Inspecteur La Ardin, 又译《醋鸡探长》)
- 1987 《面具》(Masques)

- 《猫头鹰之噪》(Le Cri du Hibou)
- 1988 《女人的故事》(Une Affairs des Femmes)
- 1990 《M 医师》(Docteur M)
- 《克里西区的静静日子》(Jour Traquille Chichy)
- 1991 《包法利夫人》(Madame Bovary)
- 1992 《贝蒂》(Betty)
- 1993 《维希之眼》(The Eyes of Vichy, 纪录片)
- 1994 《地狱》(L'Enfer)
- 1995 《仪式》(La C é énonie)
- 1997 《什么都不再行得通》(Rien ne va Plus)
- 1999 《在谎言的心中》(An Coeur du Mensonge)
- 2001 《感谢巧克力》(Merci pour le Chocolat)
- 2001 Coup de Vice(电视 Les Redoubtables 剧集之一集)
- 2003 《邪恶之花》(La Fleur du mal)

颠覆中产家庭的表象 希区柯克的悬疑焦虑，塞克的家庭通俗剧

夏布罗尔生长在典型的法国中产家庭，他小时候最爱看美国冒险类型片，如《侠盗罗宾汉》(1938)或《铁血船长》(1935)等。他也常常坐在临街的窗户旁往下观察行人，猜测他们行为的原因和他们的身份，常常一坐几小时，使他的家人怀疑他智障。事实上童年这两件事对他影响颇大，他尔后的作品绝不怕重复某种类型，另外，他也擅长以保持某种距离的方式观察人的行为。

新浪潮这批导演在年轻时都有些疯狂地热爱电影的事迹。夏布罗尔十多岁到14时在乡下谷仓里经营电影俱乐部，回到巴黎升大学时原被父亲逼迫学药剂，但他服兵役时就设法让自己被派到德国担任电影放映师。后来退伍参加电影图书馆和Cine Club活动，认识特吕弗、戈达尔后，才一同为《电影手册》和《艺术》杂志写稿，以后就是历史了！夏布罗尔日后坦承他当年因为看了弗里茨·朗的《马布沙医生的遗言》后就立志要当导演了。

夏布罗尔在未参加《电影手册》之前原在美国二十世纪福斯公司驻巴黎分公司任宣传。在这期间他和侯麦两人合撰了《希区柯克研究》一书。他个人在其中显现对希区柯克的崇拜,也对希氏作品中透露出的天主教原罪立场和道德命题特别感兴趣。新浪潮五虎将个个都喜欢谈希区柯克,但唯有夏布罗尔是专注地投入希氏悬疑惊悚的类型,其他人如特吕弗及戈达尔只是偶尔为之。有趣的是,和夏布罗尔一起撰写希区柯克专书的侯麦拍片时却全然不沾惊悚类型。

夏布罗尔是所有新浪潮运动中最早拿到钱拍长片的。1958年他的第一任妻子继承了一大笔遗产,夏布罗尔乃得以拍出新浪潮的首部作品《漂亮的塞尔日》,从而组成他的制片公司 AJYM,以金钱援助侯麦、里韦特和后来的菲利普·德·布罗卡拍片(如《狮子星座》、《爱的游戏》[Les Jeux de L'Amour]、《巴黎属于我们》),并且挂名“技术指导”参加戈达尔的《精疲力尽》摄制,也在里韦特《牧羊人的复仇》中扮演一个角色。

《漂亮的塞尔日》是叙述一个人从城市回到郊外孤独地生活在群山环绕的荒村中,终至粗野酗酒而堕落空虚起来,连神父也救不了他。他的好友由城市来拯救他,后来他和妻子的妹妹相爱,生下小孩才获得重生。第二部电影《表兄弟》则刚好相反,是乡下表弟跑到城里,看到富裕表兄在大学读书的生活,酗酒狂欢彻夜玩乐,这是城市的堕落。表兄弟俩都学法律,但表弟不管怎么用功成绩都不如表哥,在情场上也被表哥击败。怒火中烧的表弟决定杀掉表哥,不过非但未得逞,反因意外命丧枪下。这部电影风格趋向朴实的自然主义,不落俗套地刻画了农村青年的颓唐苦闷,确立了夏布罗尔在新浪潮的重要地位。这两部电影都赚了钱。夏布罗尔以后的电影,如《美女们》,影片跟随巴黎城市的几个中下阶层的店员女孩,看到她们在生活空虚中逐渐走向都会变态及悲剧的陷阱,成为不同掠夺者的对象,甚至沦为死亡的祭品。这几部作品很快建立了夏布罗尔的风格:细节清楚的社会背景,通俗剧式的情节,以冷静的方式观察人与人之间亲密的关系,最后却毫无例外地导致

谋杀、死亡等悲剧。

所有新浪潮导演中，夏布罗尔是最不畏主流的一个，他多产的作品中水准起伏不定，常被讥为过度商业化，然而他却维持一贯的作者风格，电影乍看是记录般地记述都会生活，在希区柯克式的悬疑和惊悚剧中，观察他最熟悉的法国中产阶级，然后抽丝剥茧地将中产阶级表面平静的外壳戳破，一步步进入黑暗的渊薮，显露内里隐藏的疯狂暴力、变态和罪恶。这成了夏布罗尔的创作雏形。

虽然夏布罗尔处理的类型相当多，但大多从以上所言的雏形演变而来，如纯粹惊悚片黑色电影（《热情之网》）、政治惊悚（《血婚》）、女同性恋戏剧（《女鹿》）、间谍闹剧（《柯林的路》）、社会连续杀人案件（《蓝胡子》、《屠夫》）等。夏布罗尔经营着商业的法则，剧情紧凑，充满悬疑及焦虑，有时渗出诡异古怪的幽默（《美女们》、《奥菲丽娅》），有时又是注重心理分析的惊悚（《不忠的女人》、《要这畜生的命》）。他的分析性美学常使观众比较同情凶手而不是被害人，在 20 世纪 60 年代风靡一时，也使夏布罗尔经济无虞。喜欢他的论者认为电影内藏有灰暗的悲观色彩，批判他的人却憎恶他高傲而欠缺道德立场的态度。

研究指出，夏布罗尔的电影大致分两个主轴发展，一是认识他第二任妻子斯特凡娜·奥德朗后所致力“通奸外遇戏剧”（drama of adultery），另一个主轴则是他用来剖析法国小资产阶级的惊悚剧。

奥德朗和夏布罗尔合作了很多部影片，包括《屠夫》、《不忠的女人》、《分手》、《就在晚上前》。剖析中产阶级则范围较广，有的尖酸刻薄，有的略带同情，但是夏布罗尔总是有条不紊地在日常生活仪式下（如吃饭、上教堂、社交派对），逐渐将紧张关系引导至谋杀和暴力事件。女性主义的学者 Molly Haskell 对夏布罗尔镜下的奥德朗非常感兴趣。她说夏布罗尔揭示奥德朗是现代中产文明被物质麻木的一群，她们已无聊到只有丝微原始的邪恶能稍微扰乱她们。所以《不忠的女人》是丈夫杀了她的情人才能唤醒她对丈夫的爱；《屠夫》中的教师也同时陶醉、

厌恶追求她、有杀人倾向的屠夫。他的场面调度与潜伏的暴力内容采用对比方式，经常合作的摄影师让·拉比耶(Jean Rabier)最常帮他制造春光明媚的色彩(《不忠的女人》)、田园般温暖的阳光(《屠夫》)，使人更觉得在井然有序的幻觉下透不过气。而懦弱胆小却好用暴力的中产父权，是他这一系列作品的刻板类型角色。这类作品同样也显现他对女性角色的兴趣和偏向女性的内心和转折，都是夏布罗尔很用心研究的对象。

20世纪70年代，他故意丢掉中产背景去拍拉丁美洲的暴力游击队组织 Nada(《毁灭》)；20世纪70年代，他与奥德朗分开，再与女星伊莎贝尔·雨蓓合作几出回到品质传统的古装剧(《包法利夫人》、《猫头鹰之噪》)，不过，这些都不敌他对中产阶级暴力的代言魅力。所以，90年代夏布罗尔又回到了他拿手的惊悚片，拍了《贝蒂》，以及怀疑妻子不贞、用跟踪及其他暴力手段来发泄其嫉妒的狂乱焦虑的《地狱》。他一直是新浪潮中最具商业弹性、讲求实用价值的多产导演。

夏布罗尔是新浪潮中以多产著称的导演，自20世纪60年代起至80年代，他共拍了30多部作品，90年代他也能继续维持平均一年拍一部的产量，至今已超过50部作品了。

宗教

罪恶的转移, 弗里茨·朗的原罪宿命

夏布罗尔多半作品都专注在“犯罪”类型上。而这种类型他自己在《电影手册》中曾写文章称为 Policier 类型, 指的是比美国侦探类型更广泛的题材。

问题是, 夏布罗尔专注在这个类型里, 却又把范围缩小至“谋杀”。他不像一般美国推理侦探片, 以侦探局、外人的观点处理叙事, 他是主观地介入角色及谋杀事件中, 既探讨受害者, 也研究杀人者, 而且对于推理逻辑他丝毫不感兴趣, 反而针对事件人物的内心世界大做文章, 尤其是角色的罪恶感、心理变态, 和充满暴力毁灭式的热情。所以学者摩纳哥说他的作品“结构上比较接近美国 20 世纪 40 年代和 50 年代的黑色电影, 而非一般了解的侦探片, 不过它们欠缺黑色电影那种沮丧的品质, 甚至带了点幽默, 所以最好称之为‘彩色的黑色电影’”。

在一个访问中, 夏布罗尔曾自爆料说他的作品受弗里茨·朗的影响甚于希区柯克。希区柯克古典电影喜欢在双重追逐上做文章, 追捕人及被追人之间的张力及过程情节设计成为趣味重点, 并且追捕的人

往往带有官方权威身份,富压迫色彩,被追的人多半又是无辜需洗刷罪名的。但是夏布罗尔承袭弗里茨·朗阴暗的原罪观点,在法律之外主角的心理罪愆。所以,他和侯麦都被认为是“手册派”中的天主教阵线,其罪恶的心理、人格的堕落和救赎,都带有相当的宗教色彩。

在《漂亮的塞尔日》和《表兄弟》中间,夏布罗尔公开扬弃了他的天主教信仰。不过这两部电影,乃至他以后相当多创作都囊括了他的罪恶转移主题。在他经营封闭的小世界里,每个人都或多或少在心理和行为上有逾越及罪恶之处,夏布罗尔往往以均衡对称的角色关系(年轻与年老,菜鸟与老手,无经验与有经验,乡下与城里,女性与男性),慢慢转移他们的心理罪恶(如《表兄弟》中,表弟在考试没过及女友被夺的双重打击下,带着手枪以俄罗斯轮盘只放一颗子弹的方式,对准熟睡的表哥赌他的命。反讽的是,表哥没死,他并不知道手枪已上膛,第二天早晨,他开玩笑地从沙发上捡起手枪,对着表弟开了致命的一枪)。

不过,夏布罗尔的宗教意识和罪恶转移并不带有任何道德批判色彩,他重视的是场面调度和结构,并不在乎情节和角色心理深度。大家公认夏布罗尔是所有新浪潮创作者中技术最老练到位的。他努力与同一组人工作,以默契带出新浪潮电影中难得的在光影、质地、风景、色彩上的讲究,其中如摄影师让·拉比耶、剪接师雅克·加亚尔(Jacques Gaillard)、声音居伊·奇奇诺(Guy Chichignoud)、音乐皮埃尔·詹森(Pierre Jansen),还有那个能写出嘲弄冷酷台词的著名编剧帕恩·热戈夫(Pan Gégauff,热戈夫后来甚至担任《享乐派对》男主角,冷酷地分析典型中产家庭他自己婚姻的失败)。这些人一起帮助夏布罗尔塑造出华丽、仪式性中产阶级社会背后的荒谬和苦涩压抑、人类行为的暧昧复杂、有钱人的肤浅愚昧和虚矫,以及平静安宁下隐藏的暴力。他以冷静、非道德,甚至过火表演的角度,去透视人际关系的全面扭曲和挫败,加上他电影结构之精密古典、场面调度的准确和不动声色,使他在新浪潮1967年特吕弗、戈达尔走下坡路之际,成为20世纪70年代初掌大旗的舵手,也成为新古典主义的代言人。

学者摩纳哥说，整个新浪潮中，特吕弗扮演智慧探索者，戈达尔在诅咒类型中找到再生的力量，雷乃和里韦特摸索时间的面向，侯麦扮演文学和电影的桥梁，而夏布罗尔是一股脑投向电影娱乐家的角色，这个角色其实就是美国 20 世纪三四十年代一级导演最擅长、也启发了一整代法国新浪潮的角色。

《美女们》

比起戈达尔，他不那么公然破坏传统；比起特吕弗，他不那么可爱。夏布罗尔到了 20 世纪 60 年代中期发现自己已十分不合潮流，而不得不找些委托案子做。不过《美女们》仍是 20 世纪 60 年代最好的片子之一，也是残酷及热情剧场电影的前驱 (cinema of cruelty and compassion)。

——安德鲁·萨里斯

事实上，这部电影惊人也成功地展现了所有早期新浪潮导演如戈达尔、特吕弗、雷乃、德米、罗齐耶等共通的特色，这特色也就是风格与自然、形式与记录间的张力。

——Robin Wood and Michael Walker

Monaco, James, *The New Waves*, New York, Oxford University Press, 1976, p. 285.

Sarris, Andrew, "Les Bonnes Femmes", *Cinema Texas*, V14, no. 1, 1978, p. 83.

Wood, Robin & Michael Walker, *Claude Chabrol*, NY: Prager Publishers, 1970, p. 39.

1964—1967年间,夏布罗尔接受委托拍了许多奇怪的小作品,因而被指责为背弃艺术,只顾赚钱。但从1968年《女鹿》至《屠夫》等片后,他的作品又被视为是最成熟、最丰收的。无论评价如何起落,夏布罗尔的作品一直遵循他自己提出的“小主题”主张。在拍完《漂亮的塞尔日》后拍《美女们》之前,他在1959年10月号的《电影手册》上发表了他那篇著名的“小主题”文章,大力宣扬“小主题,大处理”电影,主张它们比那些讨论核子战争、种族问题和人道主义的虚假大电影,有更充分的发挥机会。《美女们》就是在这种氛围下诞生的对现代社会焦虑、恐惧的探讨。

电影刚出时,评论界对这部电影的冷酷及角色的欠缺真实时有批评,而且票房惨不忍睹。然而不久,评论渐渐指出在尖锐的嘲弄腔调和冷凝的荒谬后面,藏着夏布罗尔的幽默和对这些角色的犬儒观点,使电影被提升为一种都市的悲剧和怜悯,是新浪潮早期对巴黎最写实的描绘之一,也成为夏布罗尔早期最佳代表作,甚至有评论认定其为新浪潮中最默默无闻也最变态的杰作。

与戈达尔、特吕弗一样,《美女们》也是以巴黎为背景。然而这个巴黎可不是我们在香颂歌曲中咏赞的浪漫花都,相反,对那些居住在这个都市中讨生活的小市民而言,那里有一些撵不走的单调寂寞和一成不变,即使奋力脱逃,得到的往往也只是羞辱和伤害。

夏布罗尔以巴黎地标式的巴士底区圆环开场,车子绕着纪念碑转。夏布罗尔不着痕迹地用同一个段落经溶镜重复了三次,于是我们看到了同样的车经过我们眼前三回。这个处理已经说明了夏布罗尔的都市生活观:单调与重复,一成不变地循环。这个宿命的观点,正是片中几个女主角生活的实质和痛苦的来源(也是时钟成为片中重要隐喻的原

困)。

电影接下来的三个香榭丽舍大道夜景(又是重复!)带我们进入了巴黎夜生活。重复的主题转到了声音的处理:夜总会的守门小厮喃喃地向每个经过的人重复招揽:“巴黎最好的裸体!巴黎最好的裸体!”从夜总会出来的两个女孩,和她们的士兵男友分手后,就被两个粗俗的中年男子盯上,他们开车调戏两个女孩,后面尾随着另一个看上她们的皮夹克摩托骑士。

两个女孩被钓上后,那两个要命的中年老粗换过一家又一家的夜间场所,放浪形骸地喝酒纵乐。其中一个女孩较早告退,另一个好玩的又跟两个男人在房中亲昵,清晨她才拖着疲惫的身子回家,与她的室友(第三位女主角)匆匆赶去杂货小店上班。



■ 《美女们》(1960)将巴黎无聊女店员对人生的幻想和生活的乏味放在一起对比。

夏布罗尔选择杂货店的四个女店员为拍摄题材,主要就是要描绘



■ 人模人样的白马王子后来竟是变态的谋杀犯，这位忧郁长脖子的怀春少女就这样落入陷阱(《美女们》)。

她们生活的无趣乏味和烦琐。他给予每位主角平均的段落来陈述她们的无聊生活，以及她们如何在这种西西弗斯的重复中怀抱着相同的梦——找个好男人和一个好爱情(就连那个年纪大的会计小姐也仍以相同的梦为目标)。

我们看到的第一个女孩珍是四个女店员中最愿意抓住现实、享受人生的。她并不太介意男人粗鄙的性暗示，而且时而慨然配合，她对人生的要求似乎也最短视而原始。与珍同住的吉奈看来比其余女孩略高一筹，她下班并不和她们混，这样可以保持她神秘的高姿态。事实上，她是在一家廉价的歌厅扮成意大利女人唱情歌。不幸有一天被其他店员看到，使她丧失了神秘而备感羞辱。

另一个自觉比其他女孩优越的是肤浅的丽塔。她因为已经找到未婚夫，所以很觉安全有着落。然而她会见公婆的午餐（也让其他女孩目睹），是她那个琐碎、自我中心的未婚夫给她的侮蔑和磨难。他不停地纠正她的穿着举止，并反复叮咛她要背诵米开朗基罗的种种事迹以显示自己的文化素养。

电影中分量比较重的是第一晚和珍出游的雅克琳。这位纤细的、有双忧郁大眼睛的女孩怀抱着不实际的爱情梦，有小弟弟追求她，她予以婉拒，因为她渴望着那个神秘的机车骑士，仿佛他可以带着她逃离这苦涩失色的一切。

夏布罗尔的都市背景，毫不留情地神似弗里茨·朗的宿命空间。空气中似乎有种绝望及命定的色彩，使观众一直处于一种惶悚不安的心情下，为四个不特别聪明、不特别强韧的女孩担忧，似乎什么不幸会侵犯、伤害这些脆弱的女子。几个女孩去动物园玩，她们看动物，动物也隔着栅栏看她们。夏布罗尔在此刻画了笼子的具体意象，更进一步彰显女孩们被圈困逃不出的现实悲剧。

夏布罗尔更无情地揭露男人的面貌。和这些女孩邂逅的男子一个比一个令人绝望。无论是第一晚好色混女人的中年男子（一个满嘴粗俗笑话，另一个每经过美女就把肚子缩起），还是小家子气的未婚夫（早两分钟都不准员工下班），以及怪腔怪调充满夸张声势的店主，还是吃香蕉搔腋下、比旁边的猴子还像猴子的士兵男友，都令四个女孩毫无出路。唯一可能代表一个脱逃现实幻想的，就是那个无所不在地跟踪雅克琳的骑士。可是当雅克琳在动物园逗弄狮子，惹得狮子龇牙怒吼时，夏布罗尔将镜头切到骑士的露齿大笑上，给我们一个与狮子并列的危险讯号。夏布罗尔对于任何浪漫的想象，几乎都不留情地翻出底牌令人语塞。比方那号称有藏纪念物癖的老会计，拿出来的是她少女时期观看色情狂强暴犯砍头、用手绢抢去沾了他血的恐怖浪漫……

这种对浪漫的期待和惊悚后果，在后面更冷酷地被揭露。店员们在室内游泳池嬉戏却被第一晚两个男人欺负时，骑士真的像白马王子

般冲过来救援。自此雅克琳掉到自己编织的爱情梦幻里，成为浪漫假象的受害者。她们宁愿取暴力及伤害，也不要烦闷和庸俗。

夏布罗尔其实在视觉上(动物园的狮子)和音乐上都已暗示这个爱情的危险性。雅克琳其实可以有机会分辨其威胁，但是她太急着跳到爱情中，所以连骑士吃饭时突发的歇斯底里行为(用头撞桌子，咬臂制造放屁声)她都愿意忽略，但这是不正常的预警。当她在宁静的树林中，被他带往更深更神秘的地方时，我们真是不寒而栗。果不其然，夏布罗尔让我们看到两人脸部紧张的特写，听见鸟叫般的呻吟，我们以为是性爱，其实却是骑士静静地勒住雅克琳那瘦长优美的脖子，送她上了西天。这一段不少人举证说来自希区柯克的《火车怪客》(Stranger on a Train)，是因应主角内心需要而召唤来的魔鬼。

希区柯克的悲观色彩当然在夏布罗尔所有作品中都历历可见，然而夏布罗尔不像希区柯克的传统片厂处理方式那样，要求有一个剧情上的完结。《美女们》的骑士逃之夭夭，雅克琳死后的细节也不必交代。夏布罗尔倒是煞费周章地另起一个段落作为开放式的结尾：这是一个舞厅，别人都在翩翩起舞，但角落上坐了一个和雅克琳相像的害羞女子。透过一个不知名男人的后脑勺，我们看着她、靠近她，她欣喜地抬起头来，接受男子的邀舞。我们看着她满足的表情，一股凉意再度被夏布罗尔逼了出来。这位不知名的女子也瞪大了眼睛看着摄影机，好像在指责大家怀疑可能会来的暴力和伤害。

学者以为夏布罗尔这种静静观察角色人物的不动声色的叙事，使他宛如昆虫学家(至少是动物学家，端看他如何在《美女们》中把大家比为动物)。不过德国导演法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder)却以为夏布罗尔更像小孩子把昆虫关在玻璃杯里，一惊一乍又兴奋地看昆虫的反应。他并不作科学的分析和探索，只带着观众跟他一起经历这些逃不出瓶子角色的行为。

《表兄弟》、《女鹿》

《表兄弟》是夏布罗尔第一部重要电影，一群人复杂地卷在一起，笼罩在如（弗里茨）朗般的宿命感中。但如果最后那桩意外那种苦涩的命运逆转是纯粹的朗风格，那么在朗电影中无所不在的邪恶就失去了其抽象性而藏身在角色里面……夏布罗尔事实上有意识地赋予此片一种“德国风味”；保罗的戏剧表演是德国式的，里面尚有瓦格纳，有表现主义的仿效。但它仍是部完完全全的夏布罗尔电影，它流动的风格，即使在剪接中场面调度仍有平滑顺畅感。

——Robin Wood and Michael Walker 论《表兄弟》

仔细研究《女鹿》角色，我们可察觉其不透明性，这使我们很难去合理解释他们行为的动机……夏布罗尔一再重复关注在面具、表面之后那些连角色自己都弄不懂动机的下意识行为。这种对比，表面及其底下暗示的，清晰有把握的场面调度，使动作、姿态、表情、摄影机动作，看来这么准确有目的，可是芜杂暧昧搅成一团的动机又使这场面调度同时兼具表达和隐藏，这是夏布罗尔的特

殊风味。

——Robin Wood and Michael Walker 论《女鹿》

谈《表兄弟》我们似乎不得不谈到夏布罗尔中期的作品《女鹿》，因为两部电影中的三角关系及最后的谋杀悲剧几乎如出一辙。又或者，我们应当引至《漂亮的塞尔日》，新浪潮的第一部作品，也是与《表兄弟》几乎对称的兄弟作。

《漂亮的塞尔日》是说城市青年法兰西华回到家乡，发现他的好友塞尔日已经堕落到宗教也救不了他的地步。他生了个有唐氏症的孩子，自卑酗酒，一路败亡。法兰西华想救他，但他的劝告石沉大海。倒是塞尔日和妻子的妹妹（她是法兰西华的老情人）发生关系，生下健康的宝宝后，塞尔日终于脱离了心理的罪恶感而获得精神救赎。夏布罗尔这部过于简单的电影，却因为其新奇和新鲜而大受欢迎。当时评论界因为电影中的实景、非职业演员、带有社会意识的主题、粗糙却直接有力的黑白摄影，给他封上“法国新现实主义”的封号。这个因实际状况（小成本，第一部电影）而造成的美学误解，很快就因为夏布罗尔的成功票房和较充裕的经费，显现出他真正的创作方向。《表兄弟》是真正夏布罗尔风格的典型，也是他日后许多变奏的基本原型。

这一次，背景移到城市，角色也换过来了。堕落的塞尔日（杰哈·布连）这一次成了乡下来的表弟夏尔，他到巴黎来和表哥保罗（过去扮演法兰西华的让-克洛德·布阿利）一块同住读书。夏尔老实木讷又用功纯情，保罗却堕落纵乐荒淫虚无。夏尔见识了家中开的各种派对（很多带有虐待—受虐以及法西斯式的气氛），爱上一个女孩芙萝杭丝。但她却被保罗引诱，成为保罗的女友，而且住到家中。夏尔收起了伤痛投

注到书本中，却反而不如作弊的保罗轻易考试过关。被老师责罚的当晚，夏尔撕碎了成绩单，准备向表兄复仇。他放了一颗子弹旋转上膛，看表哥能不能逃过一命。他扣下扳机，表哥没死，他也筋疲力尽地睡着了。第二天早上，表哥捡起枪，开玩笑地朝他瞄准，砰，夏尔还来不及阻止已应声倒地。



■ 在《表兄弟》(1959)中夏布罗尔将大学生中产阶级的腐败及堕落，用充满物质及派对的夜生活表现，这便是乡下表弟刚到巴黎投奔表哥时所看到的景象。

这部作品已有夏布罗尔电影经常出现的母题，古怪扭曲的中产阶级生活，争吵、沟通困难的人际关系，迂回错综的性纠结，受伤与痛苦的挫折心灵，令人惊奇意外的最后暴力。夏布罗尔也在日后表明，他喜欢拍肤浅愚笨的人的生活，“愚蠢比智慧和深刻有趣多了。智识有限，而愚蠢无限”。夏布罗尔这番愚夫论使他能保持一种疏离感，他的角色鲜少有抒情和优雅的爱情，反而情感往往带来具有毁灭性的

伤害和挫败。

《表兄弟》简约的情节及结构, 以及其封闭的城市公寓背景, 使它带有一种不真实的噩梦感, 论者亦有以弗洛伊德式的心理学想象保罗比为本我(id), 夏尔的压抑欲望主张用功读书是一种自我(ego)表现, 而夏尔替代性父亲(谴责保罗的书店老板, 鼓励夏尔学业为重)较像抽象的超我意识(superego)。

巴黎的梦魇、城市与乡村的对比、纯真与堕落的对照, 使《表兄弟》成为《漂亮的塞尔日》的延续。20世纪60年代前期夏布罗尔拍了一大堆乱七八糟的作品之后, 才在《女鹿》中重拾《表兄弟》这简单的形式, 发挥他创作的活力。

《女鹿》也是三角恋情, 不过这一次带有女同性恋的色彩。电影回归简单对称的角色分段, 共分序曲、菲德希克、Why、结语四个章节进行。有钱美丽的菲德希克在塞纳河桥上勾搭了在地上作画的女流浪者Why回家(她总是画有着悲伤大眼睛的母鹿), 并带她到乡间别墅生活。在那里Why遇见建筑师保罗, 和他发生关系, 菲德希克立即去勾引保罗成为一对恋人。保罗搬进了家中, 三人同住, Why起先隐藏了她的失意, 终于受不了被排拒在外的痛苦, 带刀至巴黎杀了菲德希克, 在床上等着保罗回家。

这个三角恋情静静地、平顺地平铺直述, 但和《美女们》一样, 在那些表面的宁静和优雅背景(中产别墅、美丽乡村)下, 总隐藏着什么令人不安的东西——性的焦虑和妒忌、压抑的情绪和行为、堕落与突发的暴力, 以及弗洛伊德式的暧昧动机(Why的杀人是因为菲德希克对她感情的背叛, 还是菲德希克成为她的情敌? 这是爱还是恨的谋杀?)、希区柯克式的double主题(成双的对称情节、镜子的意象、角色的模拟和替代——Why中间去穿菲德希克的衣服, 用她的化妆法, 或自己分裂成菲



■ 《女鹿》(1968) 是夏布罗尔著名的情杀惊悚剧。

德希克对镜子中的 Why 说话,甚至在杀人后假装菲德希克接保罗电话,要他早点回家)。《女鹿》赢回了夏布罗尔失掉的艺术地位,是他对中产阶级最世故的嘲弄,也是他老练场面调度的一个胜利。

埃里克·侯麦(Eric Rohmer, 1920—)

作品年表

- 1950 《流氓日记》(Journal d 'un Sc é éat, 短片)
- 1951 《介绍或夏洛特和她的牛排》(Pr é sentation ou Charlotte et son Steak, 短片)
- 1952 《小小模特儿》(Les Petites Filles Mod è es, 未完成)
- 1954 《贝荷尼丝》(B é é ice, 短片)
- 1956 《献给克罗采的奏鸣曲》(La Sonate Kreutzer)
- 1958 《维诺尼克和她的懒人》(V é onique et son Cancre, 短片)
- 1959 《狮子星座》(Le Signe du Lion)
- 1962 《蒙梭的面包店女子》(La Boulang è re de Monceau, 短片, 26 分钟, “道德故事”系列)
- 1963 《苏珊的生涯》(La Carri è re de Suzanne, 60 分钟, “道德故事”系列)
- 1964 《娜蒂亚在巴黎》(Nadja Paris, 短片, 13 分钟)
- 1965 《赛璐珞片和大理石》(Le Celluloid et la Marbre, 电视片)
《卡尔·德莱叶》(Carl Dreyer, 电视片“当代电影人”系列)
《……看巴黎》(Paris vu par... “Place de l 'Etoile”一段, 15 分钟)
- 1967 《女收藏家》(La Collectionneuse, “道德故事”系列)
- 1967 《今天一学生》(Une Etudiante d 'Aujourd 'hui, 短片, 13 分钟)

- 1968 《佛松山的农家主人》(Fermière Montfaucon, 短片, 13 分钟)
- 1969 《我在慕德家过夜》(Ma Nuit Chez Maude, 又译《慕德之夜》, “道德故事”系列)
- 1970 《克莱尔的膝盖》(Le Genou de Claire, 又译《克莱尔之膝》, “道德故事”系列)
- 1972 《下午的恋情》(L'Amour, l'Après-midi, 又译《午后之恋》, “道德故事”系列)
- 1976 《O 女侯爵》(La Marquise d'O)
- 1978 《高卢瓦的普希瓦》(Perceval le Gallois)
- 1980 《飞行员的妻子》(La Femme de l'Aviateur, “喜剧与谚语”系列)
- 1982 《好姻缘》(Le Beau Mariage, “喜剧与谚语”系列)
- 1982 《宝琳在沙滩》(Pauline a la Plage, 又译《沙滩上的宝琳》, “喜剧与谚语”系列)
- 1984 《圆月映花都》(Les Nuits de la Pleine Lune, “喜剧与谚语”系列)
- 1986 《绿光》(Le Rayon Vert, “喜剧与谚语”系列)
- 1987 《双姝奇遇》(Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle, “喜剧与谚语”系列)
- 《我女朋友的男朋友》(L'Ami de Mon Amie, “喜剧与谚语”系列)
- 1989 《春天的故事》(Conte de Printemps, “四季的故事”系列)
- 1992 《冬天的故事》(Conte d'Hiver, “四季的故事”系列)
- 1993 《大树、市长和视听馆》(L'Arbre, le Maire et la Méliathèque)
- 1995 《相会在巴黎》(Les Rendez-vous de Paris)
- 《夏天的故事》(Conte d'Eté “四季的故事”系列)
- 2000 《秋天的故事》(Conte d'Automne, “四季的故事”系列)
- 2001 《贵妇与公爵》(L'Anglaise et le Duc)
- 2003 《三面间谍》(Triple Agent)

环境、背景与角色心理过程

我们早就知道，他是我们之中最棒的一个。

——特吕弗

艺术不是时代的反映，而是时代的前驱。我们不该跟着大众品味走，而是得超前。

——侯麦

侯麦最令人兴奋的并不是他高举的文学性，而是他成功地为显然不适合拍电影的题材，找到电影化的影像。

——摩纳哥

在众多叱咤风云的法国新浪潮导演中，侯麦是比较特殊的一个。作为电影教授和电影评论家，他既不像戈达尔那般锐利具革命性，也不像特吕弗充满叛逆的自传色彩，更不是夏布罗尔的希区柯克式惊悚。

Tracz, Tamara, "Eric Rohmer", *Senses of Cinema*, Dec 2002, p. 12.

Hillier, J. ed., *Cahiers du Cinema*, Massachusetts: Harvard University Press, 1986, p. 93.

同上, p. 30.

他的个人生活更是极端私密,甚少接受访问,也不喋喋不休。他比这批健将大概大了十岁,虽然与他们一起办杂志(《电影公报》、《电影手册》),发动震惊世界的新浪潮电影运动,但是他的作品完全无法找到与诸健将雷同的痕迹,反而以高度的文学色彩与处理方式独树一帜。

30年来,他创作不竭,经典作如《克莱尔的膝盖》、《O女侯爵》、《飞行员的妻子》、《宝琳在沙滩》等,都奉行巴赞的写实理论,以温婉细致又趣味的电影语言铺陈出银幕上少见的文学意义,因此不但获戛纳评审大奖,更获得评论者的一致赞美。一直到今天,侯麦每部新作品出现时,总会在影展中受到热烈欢迎,专业的电影工作者细细品味甚至在忆旧般的心情下欣赏侯麦。没有革命,没有创新,侯麦温婉的个性呼应他一贯如一却隽永朴实的艺术精品,这也是新浪潮诸将无法企及的气质和涵养。

侯麦很早就加入《电影手册》,是一个文笔出色、观察力敏锐的影评家。笔记派的评论者对大师希区柯克的崇拜几乎是一致的,除了特吕弗曾出过他那本巨细靡遗的希区柯克对话录外,侯麦也曾和夏布罗尔一起写出一本希区柯克的研究专书,对希区柯克在英国时期的影片,尤其其他天主教的宗教背景,作了甚有价值的分析。

1958年巴赞去世,侯麦接下了《电影手册》的主编及方向拟定工作,直到1963年杂志出现左右立场之争,侯麦被迫离开该杂志。事实上,不只侯麦,连特吕弗都被《电影手册》的一些激进分子批评为保守。侯麦与手册派的年轻人水火不容,公开仇视对方,侯麦指责《电影手册》对他和特吕弗进行“迫害”,强迫他俩接受激进及“左”倾的现代主义。他说:“我们不该害怕现代化……但应知如何对抗潮流。”

侯麦在20世纪50—60年代一直在拍短片,1952年尝试拍长片《小小模特儿》却因故未完成。1959年终于再拍长片,由夏布罗尔公司制作完成《狮子星座》,这部作品美学好似《单车失窃记》(The Bicycle



■ 侯麦的作品没有革命,没有创新,但他温婉的个性呼应他一贯如一如隽永朴实的艺术精品,这也是新浪潮诸将无法企及的气质和涵养。

Thief), 安静、平实、关心人的处境。与戈达尔、特吕弗和夏布罗尔的炫技及外观完全不同,电影背景是一个流浪汉在巴黎炎热夏天徘徊的故事。来自荷兰的小提琴家住在朋友环绕的巴黎,夏天来临的时候,朋友纷纷去度假,他却花光了所有的钱,连住的地方都没了。白花花的太阳

下，他在巴黎市内流浪，一边等着一笔遗产，一边和另一个流浪汉到咖啡座旁表演，赚点观光客的钱。夏天过完，朋友们陆续回来，大家又聚在一起，他也等到了遗产。片子写实笔触突显，但夏布罗尔卖公司时曾遭重剪并另配音乐，引起的注意不大。显然的，侯麦不像他的《电影手册》同僚（尤其戈达尔、特吕弗）那么要别人注意他们的新电影身份，他的形式没那么自觉，他也不炫耀新技巧，反而以让·雷诺阿式的朴实无华见人，他的角色宛如雷诺阿的《包杜落水记》，他特殊处理的光线、气氛、情调都得以发挥。这部据称是法斯宾德最喜欢的电影捕捉了巴黎20世纪50年代的气氛，而戈达尔在片中的派对里扮演一个戴着墨镜坐在唱机旁边、不断提起唱针一段一段重放他爱听的音乐的人，这是新浪潮为人津津乐道的一段。

侯麦离开杂志主编之位后，立刻投入电视台，曾规划著名的有关电影导演题材的纪录片系列，称为“当代电影人”（Cineastes de Notre Temps），拍了两部讨论电影创作的纪录片，几乎可以看作侯麦做影评人的延续，也和其他为电视拍的短片不同。在这期间（1964—1966年），连以上两部，他共拍了14部短片（Les Cabinets du Physique、Métamorphose du Paysage、Perceval ou le Conte du Graal、Don Quichotte、Les Histoires Extraordinaires d'Edgar Poe、Les Caractères de La Bruyère、Pascal、Victor Hugo：Les Contemplations、Mallarmé、Hugo Architecte、Louis Lumière、La Béton 和《……看巴黎》）。其中《……看巴黎》相当具有代表性（也是唯一出了法国境外仍看得到的作品），这个16厘米的电影系列由侯麦和巴尔贝·施罗德（Barbet Schroeder）制作，由他们的公司（Les Films du Losange）出品（该公司还制作过里韦特的《塞琳和茱丽渡船记》，施罗德后来自己也当了导演，在好莱坞拍了《夜夜买醉的男人》[Barfly]和《亲爱的，是谁让我沉睡了》[Reversal of Fortune]等片），共分六部分，由六个导演依据巴黎某个区域的故事拍成（参与的导演包括戈达尔、夏布罗尔、鲁什、让-丹尼尔·波莱 [Jean-Daniel Pollet] 及让·杜歇 [Jean Douchet] 等人）。侯麦拍的是市中心一段，专注在服装店的一个店员身上。这位

保守内向的店员每天要搭地铁，然后走五六条街到市中心。他的拘谨恰与路途中所见开放、自由的巴黎街头相抵触。这一天他在路上与人口角，不小心把对方打倒在地，以为自己闯了祸乃溜之大吉。自此他每日活得心惊肉跳，翻报纸看有无对方死亡的消息，背负着重大的心理负担。滑稽的是，不久他在电车上又看到那个蛮横的人仍在四处挑衅。

这部电影已有侯麦日后创作的一些基本雏形，包括他用场面调度的方式平实却持续地对环境及背景的关注（我们可以很确定地说，侯麦是众多导演中最热爱巴黎的一位。巴黎在他日后的几组系列电影中都被详细地描绘，如咖啡座文化、街道的感觉，以及地道巴黎人的执迷和习惯。当然，对外省他也抱持同样精细的态度，如勾绘蔚蓝海岸和威尼斯等等）；角色的内在想法及心理过程（即侯麦用的“道德”一字），还有其潜在的罪疚感（侯麦的天主教立场）、日常生活的细节（走路上班、搭地铁，或以后的系列中的度假、社交活动）等。

侯麦对外界表示，他为教育目的拍的这些短片对他而言非常重要。其题材范围很广（工业革命、哲学家、电影家、文学家、18世纪的社会等等）。虽然侯麦也抱怨过电视美学在许多层面上失真和充满限制，但这批短片的确给了侯麦许多实验及磨炼，甚至后来他招牌式的强调“意念”的做法。侯麦不久就开始了他的著名系列电影。

说理与行动

知识分子男性 vs 自觉的女性

侯麦在新浪潮中独树一帜地开辟系列电影，每个系列他会给一个总标题，系列必有专注的主题和处理方法，每个系列的时间长达数年。这些系列是他和巴尔贝·施罗德合开的公司 Les Films du Losange 制作的，重点略有不同，但大部分是不厌其烦地捕捉人类捉摸不定的情感世界。

他的第一个系列称为“六个道德故事”(six contes moraux)，时间是1963—1972年；第二个系列称为“喜剧与谚语”(comédies et proverbes)，时间是1980—1987年；第三个系列则是“四季的故事”(contes des quatre saisons)，时间是1989—2000年。为什么要拍系列电影呢？侯麦夫子自道说：“我认为用这种方式比较能让观众和制片接受我的‘意念’(idea)，我不会问什么题材吸引观众，我反而劝自己最好的方法就是将同一种题材拍六次，但愿六次以后，观众就领会我……我很早就下定决心坚持不改，因为只要你坚持一种意念，就会有追随者，即使发行商也一样。”

这些系列电影都定焦在现代人的道德、知识和爱情困境上，由于遵从法国文学注重心理状态描写的传统，一般人都认为侯麦相当具文学性。不过若仔细观察，侯麦的电影仍承袭新浪潮运动的“电影化”原则：特别注重自然界及自然光、写实的场面调度、接近“真实电影”的技巧、正宗的长镜头和大段不经修剪的对白、微妙含蓄却准确的色彩观念运用（如服装的颜色、壁纸的花样等等），以及实景的拍摄等。他永远在描写普通青年人的心理状态，但这些看似平常的情节，并没有特别耸动的故事，而都是娓娓道来的日常生活。为了达到导演的极致，他甚至采取简约的拍摄方法，用16厘米的器材和最少人的摄制组，用长镜头或段落单镜头赋予演员最大的自由，保留他们的个性和真实语言。

侯麦那么喜欢希区柯克，他的作品中却没有任何紧张悬疑或高度表现化的角色与环境张力。相反的，他和长期合作的摄影师内斯特·阿尔门德罗斯细细雕琢出主角间的自然环境（尤其是特殊环境的气氛），和他们彼此间亲昵连贯的关系。角色们都是酷爱自我分析的现代都市人，都有相当的知识和见解，他们常常长篇累牍地交谈、倾诉或争辩心中的想法。侯麦就在此经营角色内在的情况，他们或许不是知识分子，但是他们的讨论显露出若干内心的见解，而且可能陷入各种偏见，而无法有真正的自我认识。

所以，评论家以为侯麦的电影是“思考而非行动的电影”。“六个道德故事”系列所有情节均是男女刚定情时，男子又遇见另一个可爱的女子，他深深地被吸引，却没有和她发生关系，最后又回到前个女子身旁。侯麦幽默而循日常细节来营造这种情节，《克莱尔的膝盖》即是该系列的一部。他说：“我不关心发生了什么事，只在乎事情发生时，当事人的心理状况。我电影中的角色不在表现抽象意念——没有或很少有‘意识形态’——而是透露他们对男女之间关系、友情、爱情、欲望、生

活、幸福、无聊、工作、休闲怎么想……”值得注意的是，这个系列虽以男性的困境为主，侯麦却总为女角留下许多描绘空间。比方《我在慕德家过夜》的慕德就是典型的侯麦女英雄——比起她们的男性对手来，她们总是聪慧、敏感多了。男性的观点常常摇摆模糊，只有女性才会看到真相。

系列内的影片形式不见得统一，前后花了十年才完成“六个道德故事”整个系列。《蒙梭的面包店女子》、《苏珊的生涯》是短片，《女收藏家》、《我在慕德家过夜》、《克莱尔的膝盖》、《下午的恋情》则都是长片。侯麦在每部片中都设了一个聪慧的女角，然后幽默、温和地观察她与男性的互动，并研究爱情中男女在情绪和性冲动间主导和屈从的微妙变化。

所谓“道德故事”可能会引起误读。事实上，作为形容词的“道德”（moral）在法文中有特别的意思，对此侯麦曾自己解释：“法文中有个字 *moraliste* 我以为不能翻译成英文。*moraliste* 只能形容对自己内在有兴趣的人，他关心的是想法和感情。比方说，18 世纪的思想家帕斯卡（Pascal）即是 *moraliste*，法国作家 La Bruyère 和 Le Roche Foucauld 也是，司汤达也是。所以‘道德故事’并不是有道德内容，虽然里面可能有角色会按照某些道德信念行事，但‘道德’可以指那些喜欢公开讨论自己的行为动机、理由的人，他们好分析，想的事比做的事多。”

侯麦的说明诉诸法国知识分子的悠长传统，这个传统过去是比较接近文学的，注重心理的写实笔法，接近英国小说家亨利·詹姆斯。学者摩纳哥认为《克莱尔的膝盖》像普鲁斯特（Marcel Proust）的传人，《女收藏家》像肖代洛·德拉克洛（Pierre Choderlos de Laclos），《我在慕德家过夜》像帕斯卡，《下午的恋情》像巴尔扎克，但以全部侯麦作品来看，

Parkinson, David, Biographical Dictionary of Films, Knopf, 1994, p. 648.

Monaco, James, The New Waves, New York, Oxford University Press, 1976, pp. 292 ~293.

仍是最像詹姆斯。侯麦的才华在于描述恋爱中人的行为、选择、辩解和找借口,其中男性又比女性靡弱,不敢做出任何选择,所以这些电影结尾总是有些伤感的气息。侯麦说:“六个道德故事没有明显的悲剧或喜剧的分界,它们比较接近小说,接近被电影取代的小说古典风格,而不像剧场。”

道德故事中全部以求爱为题材,但是最后都带有感伤意味,因为角色都经过求爱的仪式而发现自己的选择有限,也发现自己不能操控世界。侯麦说:“我称这些故事‘道德’的另一个原因是他们全都欠缺实际行动,所有事情都几乎发生在主角的脑袋(思想)里。”

《蒙梭的面包店女子》是道德故事系列的第一部,虽不到30分钟,却浓缩了侯麦日后作品的精华。由施罗德自己扮演那个心中盘算了百转千回的大学生(他的声音由后来的著名导演贝当·塔维尼耶代配),悠转于两个女人之间的故事(其模式也颇像后来的《我在慕德家过夜》)。黑白影像开始于大学生上学地区的巴黎街道,旁白及影像介绍了东南西北几个方向的街道地理位置,熙来攘往的行人中,夹着男主角“我”和他的好友。由“我”的叙述中我们知道,他俩经常在此吃午饭和喝咖啡,两人也经常遇见一个令“我”着迷的女子。旁白中他叙述女子如何美丽高挑,并猜测她一定在附近上班,他设想了各种和她认识的方法。“我”后来因为撞到女子,斗胆在道歉中问了她的名字(西薇),并邀她喝咖啡。西薇说下次吧,因为有事匆匆离去。“我”自此进入神魂颠倒的状况,在旁白中“我”精确地计算每日有多久午餐时间,为了再巧遇西薇,“我”在午餐时间只去面包店买一块糕点,然后在四处街道上闲逛,盼望能见西薇一面。

Monaco, James, *The New Waves*, New York, Oxford University Press, 1976, p. 293.

Thompson, David, *Biographical Dictionary of Films*, Knopf, 1994, p. 648.

Monaco, James, *The New Waves*, New York, Oxford University Press, 1976, p. 299.

但是西薇似乎从这个世界上消失了。“我”于是盘算着，面包店那个18岁的女子虽然身份地位都不行，可是的确对“我”存有相当的好感。“我”于是开始与她勾搭，设法打破她的心理障碍，终于使其答应晚上和“我”在某处见面。问题是，两人约会刚定好，“我”就在面包店过马路的街上碰到打了绷带、拄着拐杖的梦中情人西薇。原来西薇就住在面包店对面的楼上，她扭伤了脚，不能行动，却天天看到“我”中午买糕点吃。错愕的“我”没有忘记邀西薇出游。他的挣扎并没有太久，几乎当下就决定抛弃面包店女子而就西薇，可是那女子怎么办呢？她只在面包店做一个月就要换工作，“也许她现在透过面包店窗口就会看到我和西薇，这条路怎么这么长？”“我”尴尬地说，伴着西薇往街底走去。

论者以为这个故事的嘲讽性简洁有如莫泊桑小说。“我”是典型的侯麦男主角，肠子里一堆自溺自恋伦理逻辑大道理，唠唠叨叨讨论个不休，可是却缺乏行动能力。在最后一刻，又会很快地抛弃新欢而就旧爱，“六个月后，我们结婚了！”“我”和西薇回到面包店买东西，那女子已不在了。“我”和其他侯麦电影中的男性一样，酷爱角色扮演，又在乎阶级，他们不知变通，缺乏弹性，可是又忙于解决情境的多变和捉摸不定。他们行为保守，光说不练，潜意识里非常惧怕自由和放任，所以他们宁可逃避至婚姻、工作及一堆自我正义的借口中。

《苏珊的生涯》则将此主题再度扩大。片中的“我”名为贝当，他非常崇拜一个名叫纪龙的好友。两人都是大学生，贝当看着纪龙剥削玩弄他在咖啡座钓来的痴情女子苏珊。苏珊已在上班，她所赚的钱都花在纪龙身上。这位笑咪咪却姿色平凡的女子被纪龙抛弃了数次，但只要他稍假颜色，她立刻又笑嘻嘻地回到他身旁。贝当虽看不起她的社会阶级及行为，但在纪龙欺负苏珊时，仍忍不住帮她一把。苏珊后来连工作也保不住，贝当又怀疑她偷他的钱（实际上很明显是纪龙偷的）。贝当看上的大姐姐索菲以朋友的正义和尊严为苏珊辩护，他终于也没有搞清楚谁偷他的钱，也没追上索菲。

侯麦说：“这部电影拍的只是挫败而已。”贝当友情和爱情的挫败、

苏珊的挫败、年轻人的残忍无情没大脑，被侯麦以细致及透视的犀利目光展现出来。苏珊虽然被人利用，但她忠于自己的感情，固执地追求自己所爱，仍对比出男性的靡弱和欠缺行动力。此外，侯麦也再一次显现他对男女永恒不变关系的不信任。

《女收藏家》是侯麦把男性光说不练及女性本能与神秘发挥到极致的作品。男主角古董商阿德里安和艺术家朋友丹尼尔去海边别墅度暑假。阿德里安的女友在伦敦做事不肯同来，他和丹尼尔遂迷上一个放荡不羁的少女艾蒂。艾蒂也是收藏家，但她收藏的不是古董，而是男人。艾蒂每日换情人，是典型的嬉皮解放少女。阿德里安则与自己的脑袋产生马拉松式的辩论，他明明很被艾蒂吸引，却左一番思量，右一番道理。盛夏的海边，艾蒂比基尼下的健康胴体，对阿德里安造成无休止的诱惑，丹尼尔也与他产生三方的紧张情绪。阿德里安做古董生意，将宋朝花瓶卖给好色秃顶的古董商，连艾蒂也当礼物送了过去。然而一夜过后，妒忌发生了效应，他决定将艾蒂带回家做爱，半途艾蒂停下与朋友打招呼，阿德里安移车让路，却抛下艾蒂一路开车没有回头。他回到别墅，书也看不下，觉也睡不着，终于打电话订机票当天去伦敦会女友。

这部电影有侯麦作品最招牌的有闲阶级度假趣味，季节、海边风情、度假别墅、喝酒、喝咖啡、吃早饭、看文艺书籍（卢梭），还有男人玩着天人交战的选择游戏——做还是不做？性还是道德？感情还是理性？语言还是行动？阿德里安和丹尼尔沉思顾虑，艾蒂却一切无所谓。阿德里安是古董商收藏古董，艾蒂却收藏男人。丹尼尔骂艾蒂是“空洞、没有灵性、肤浅的美”，阿德里安也思忖“我拒绝成为她的收藏品”，而艾蒂则说：“我受够你俩的故弄玄虚。”立刻打电话找另一个情人。

《我在慕德家过夜》被许多人认为是侯麦的第一部杰作，这也是侯麦第一次起用明星（让-路易·特兰蒂尼昂，为了等他还延拍一年）。特兰蒂尼昂演一个天主教的工程师，他新搬至城里，在一次望弥撒中，看上了一个女孩，下定决心要娶她。但是同时又有人为他介绍了一位美

丽又思想开放的离婚妇人慕德。两人互相吸引，他在慕德家消磨了一晚上，两人从慕德离婚的丈夫、他车祸死亡的情人，谈到天主教的信仰、戒律、教堂、基督，以及帕斯卡、卢梭等。他后来索性睡在她身旁，但是他俩没有发生任何关系。早上他从慕德家逃出，正好碰到他的梦中情人。

电影的趣味当然很大一部分仍是现代人的观念辩论，这些角色照例是喋喋不休、振振有词。新浪潮运动中，恐怕除了马卢（拍《与安德烈晚餐》[My Dinner With André]）外，很少有创作者对语言有如此兴趣。侯麦以为语言对电影和生命都很重要，语言、声音对电影而言，和影像同等重要，而对白（不论庸俗、复杂、虚伪）显现了角色的内心，和演员的眼神、动作、目光不分轩轻。他说：“如果有声电影是艺术，语言必须和角色融为一体，不只是声音而已，但是至今它都被看得没有视觉重要。”

片中主角（连名字都没有）不仅和慕德争辩，也和介绍他与慕德认识的老友——一个哲学教授，就天主教和无神论立场争辩不休。问题是，男主角不断强调“选择”的理论可能性而不是实践的可能性。他生活在自我封闭的生活圈中，夸夸其词为自己建立一套理论基础和生活哲学，把自己放在世界的主宰位置。所以到片尾，当他发现自己也许在自欺欺人时，电影稍许沾染了些感伤气息。

侯麦充满分析性的对白事实上与政治、历史较没有关系。《我在慕德家过夜》公映于1969年，里面完全看不出受到1968年五月风暴的任何影响，作为前一年大震撼后代表法国入选戛纳影展竞赛的大片，该片不但得到所有激进立场评论家的好评，而且观众对他不提惊天动地的生活变化也不以为忤，这是侯麦商业成绩较佳的电影。



■ 在《克莱尔的膝盖》(1970)中, Uncle 级的长辈在度假时对少女的膝盖产生了遐想与迷恋。

《克莱尔的膝盖》是此系列发行最广的一部电影。这次侯麦仍用明星为主角(让-克洛德·布阿利),一个外交官杰宏在与未婚妻结婚前一个月到湖边度暑假。他遇到小说家老友奥萝拉·科尔诺(Aurora Cornu)。这位来自罗马尼亚的中年女作家与杰宏打赌,看他能不能挑起度假少女罗哈的情欲。罗哈倒是很快对杰宏倾倒,然而杰宏却对罗哈同母异父的姐姐克莱尔着迷,尤其对她那对美丽的膝盖产生如恋物癖的情感。对杰宏而言,那对膝盖象征了他丧失的青春,变成荒谬而虚妄的幻想。这名中年男子一方面仍有那些伦理逻辑等大道理,一方面仍掩不住内在的欲望。等到他真正摸到克莱尔的膝盖时,并不是欲望实现的性侵犯,而是克莱尔泪眼汪汪以为男友弃她而去,杰宏作为朋友、长者的安慰!

“道德故事”系列最后一部是《下午的恋情》。男主角费德希克是成

功的商人,与妻子伊莲和孩子住在郊区,他每日搭火车通车到巴黎上班,幻想着下午能有外遇(其中有一段他梦想在街上勾搭外遇女人,每个女人都由此系列前面影片的女演员担任)。终于办公室来了老友的前女友克萝依,她大胆主动又热情。费德希克跃跃欲试,当他脱套头毛衣瞥到镜中的自己时,突然记起自己也是以同样姿态扮鬼脸逗孩子的,于是他又记起道德、家庭、责任,于是穿起衣服匆匆逃走。讽刺的是,他的妻子显然也刚从外遇中回家。

有趣的是,侯麦的这些故事并无跌宕起伏的情节。它们其实太日常了,几乎无法拍成电影。但侯麦硬是找出相应的电影美学,即以散文、小说般轻淡的笔触混以含蓄的色彩及环境气氛(他热爱伦勃朗及塞尚的画,因此喜欢运用相似的布光法及色彩),并以大部分非职业演员滔滔不绝的对白代替好莱坞式的配乐(从而他们使用的词汇以及表达的方式也成为创作特色),所有的台词都经过准确的选择,绝少即兴。但在种种精确的铺陈下,却引出一种暧昧的结果,所以侯麦说,当你为一种故事找到一种说法时,必有另一种说法存在。“我从未能真正结束我的电影,因为结尾总会振荡出不同的方向,仿佛回音一般。”

天主教与布雷松

“六个道德故事”系列结束后，侯麦将海因里希·冯·克赖斯德(Heinrich von Kleist)的小说《O女侯爵》搬上银幕。这部相当忠于原著的改编电影，与侯麦后来的《贵妇与公爵》有异曲同工之妙——都是典型的历史古装剧，都有当时德法浪漫主义派油画般的摄影质地，也都有一个坚守原则、忠于自己的女主角。《O女侯爵》叙述拿破仑战乱时代，女侯爵被俄国军官拯救，却在昏睡中被他奸污。后来她怀了孕，家人不容，她只好登报寻找该军官来领取孩子，军官真的出现了，并与她共结连理。

此片虽外表与现代法国生活的“道德生活”大相径庭，但是却延续了他一贯关注的道德主题——并非善恶二分简单的人性看法，而是角色情感变化和不同选择的“暧昧道德”。侯麦很犀利地检视了在那个时代女性在男性社会的处境，以及对女性的某些荒谬的压迫。

《O女侯爵》之后，他又拍了12世纪传奇史诗(作者为Chretien de Troyes)改编的圣杯故事《高卢瓦的普希瓦》。全片仍延续上部古装片宛如中世纪油画的风格，影像、风格和质感全依中世纪的艺术考据而来，森林由抽象的金属树林组成，而城堡则是上了漆的木头布景。故事讲述一个自私幼稚的武士是如何受训练在信仰、仪礼及勇气等方面得到加强的。全片在片厂完成，褒贬不一，有人以为是杰作，有人以为不值一顾。这部电影完成之后，他才回到现代的生活点滴探索系列“喜剧与

谚语”。

侯麦一直是布雷松的信徒。虽然他的作品与布雷松的在表面上看起来并无显著相似之处。侯麦多产,几乎每隔18个月就有一部新片问世,布雷松却惜墨如金,50年中只拍了13部电影。不过,两人都离主流电影甚远,只是布雷松的作品不食人间烟火,与世俗社会相当疏离,用严谨的剪接,使电影变成严格的形式美学。而侯麦却根植在都市红男绿女的世俗生活(度假、上餐厅、跳舞等等)中,用长镜头和语言观察角色的内心活动。两人作品都含蓄冷静,都充满了天主教的宗教伦理。

他俩都不随便贬抑角色欠缺道德,出现在片中的人物也许有各种缺点,但并非善恶之分。像《蒙梭的面包店女子》,男主角虽然背叛了他约了半天的小店员,侯麦却让我们能够充分理解他复杂的心路历程。《苏珊的生涯》中的男生无情且会利用别人,侯麦却也不去判断别人行为的优劣。他也许会嘲笑或显现角色的肤浅或愚蠢,但并不诅咒他们的决定,反而更令人觉得有人性。在侯麦作品中总有各种上教堂望弥撒,以及对基督、教士、戒律或宗教哲理的大量讨论。侯麦曾说,电影是20世纪的教堂,因为电影和教堂都集合了艺术形式,现在天主教学者事实上却强调“个人以团体(community)一分子的身份来接触上帝”,团体即经过教堂来侍奉天主,而电影作为媒体艺术形式的确带有教堂的特性。他和布雷松都会在电影中放入奇迹、巧合,或是一种神迹的隐喻吧,而这些奇迹、巧合又往往成为角色的精神救赎。而侯麦对现代人、价值、冲突,以及日常生活困境的关注,正是当代天主教关注的焦点,尤其“道德故事”系列最能代表对天主教实质的重新发掘。

《我在慕德家过夜》是侯麦天主教立场最明显的作品。片中主角是天主教信徒,而一切有关道德及哲学上的思辨均由宗教立场而来。男主角似乎爱上美丽又聪慧的慕德,但是他却选择了活力较少、保守的天主教徒房斯华丝。片中不时出现的教堂、传道、念经,都见证了宗教对现代人生活的重要性。主角一方面不断为自己天主教、道德的信仰辩护,另一方面却又婉拒了慕德看来十分主动又明确的性召唤。侯麦以

后的作品也仍维持宗教传统(如《好姻缘》中的祈祷,《冬天的故事》中的教堂,《高卢瓦的普希瓦》中的信仰和对基督的虔诚情感)。我们也别忘了,他和夏布罗尔合写的《希区柯克研究》一书中,就大量用宗教观点讨论希氏作品中的原罪、罪恶转移及赎罪等概念。以下侯麦的话我们可以看出他对宗教和艺术的统合看法:“艺术、人的产品,如何能和自然、神的作品相提并论?没有什么比宇宙的启示更好的,这是创世者的杰作。”

“道德故事”系列大多在20世纪60年代拍摄。如此强调宗教,在那个反宗教、反任何政治社会建制的五月风暴前后,当然被文化精英嗤之以鼻,被批评为保守。但是这没有阻挡侯麦的信仰。他一直孜孜矻矻地以他的中产人物为题拍片,仿佛那个狂热叛逆的时代风潮没有发生过。不过许多论者认为,比起特吕弗退至安全的浪漫感伤主义(《野孩子》)或夏布罗尔自溺的通俗剧(《不忠的女人》),侯麦稍带讽刺的现代人观点有尊严多了。



女性视角 · 文学性

如果说 20 世纪 60 年代的“六个道德故事”偏向男性观点，侯麦下两个系列则完全以女性视角为主了。20 世纪 80 年代的“喜剧与谚语”和 90 年代的“四季的故事”系列都展现了细致事物影响主角情绪波动的观点及陈述能力，也再次展现他文学背景导致的对话讲究。两个系列的角色都以中产阶级专业人士、艺术家和学生为主，他们过着波澜不惊的平凡生活，他们追求梦想，却往往事与愿违。谈恋爱、同居、分居、聊天，难在他们如何会成为有趣的题材。“喜剧与谚语”多半专注在忧郁、努力寻找自己欲望投射对象的年轻女子身上。她们敏感、内向，却固执坚定，最后她们往往有重大的收获，如《绿光》中女子终于看到自然奇景，或者在心灵上有踏实的情感。《飞行员的妻子》、《我女朋友的男朋友》、《宝琳在沙滩》、《圆月映花都》都是口碑极佳的作品，《绿光》更被美国作者论旗手安德鲁·萨里斯称为“杰作之极致”。比较起来，“喜剧与谚语”基调比较冷静，主角没有“道德故事”那么自觉、那么知识分子派头，却在理想与现实有冲突时历经一个学习的过程。

什么叫做“喜剧与谚语”？这和法语中对“道德”的不同意旨的说法是相似的。法国学者指出，“谚语”指的是由“短的喜剧发展出谚语的道德”。

德应用”(a short comedy developing the moral applications of a proverb)。侯麦自己对两个系列有如下的说法：“我的电影是在封闭的系统中诞生的，好像‘道德故事’是先定好结尾。‘喜剧与谚语’也是封闭系统，只是结尾并非先决定。‘道德故事’是先有一个主题，然后再延伸不同变奏，而‘喜剧与谚语’则是边拍边找主题。这个系列头四部（《飞行员的妻子》、《好姻缘》、《宝琳在沙滩》、《圆月映花都》）你可以看到主角的意图永远得到失败的结果，电影结尾总是又回到原点。但我下一部作品希望结尾是开放的，没有失败，也没回到原点。”

《飞行员的妻子》拍的是一个20岁的年轻邮差发现他25岁的女友爱的是飞行员后，决定跟踪飞行员，尤其想找到他和另一个女子约会的实证。在跟踪途中，他遇到一个年轻女学生，两人竟然谈起人生、爱情等种种问题来，还颇为投机。这片中的两大段争议都颇有趣，前面是小邮差与女友在她公寓中的争吵和失败的沟通及讨论；后面是小邮差和女学生的人生对话。侯麦延续上个系列“予岂好辩哉”的模式，让我们在甜蜜带点苦涩的叙事中见证现代人的背叛、信任及盲目等特点。

《好姻缘》则是一个年届二十五的艺术系女生，突然想结婚，而且看上一个对她完全没兴趣、不在意、在社会阶层（律师）及文化等级上她也难以高攀的英俊男子。她毫不退缩地猛烈追求，但最终还是遭受挫败。《宝琳在沙滩》则又如《女收藏家》一般是到海边度暑假的故事。宝琳是个情窦初开的15岁少女，她和离婚的美艳表姐玛丽安来到沙滩，遇到穷追玛丽安不舍的老情人皮埃尔和玛丽安钟情的新恋人人类学家亨利。在大人的恋爱追逐游戏中，宝琳自己也认识了一个少年。不久，玛

Reynaud, Berenice, "Representing the Sexual Impasse" French Texts and Contexts, ed. Susan Hay Ward and Ginette Vincendeau, NY: Routledge, 1990, p. 280.

同上, p. 291。

丽安有事回巴黎，皮埃尔竟和卖花生的女郎偷情，被玛丽安撞见，皮埃尔却赖在宝琳的小男友身上，害宝琳大哭一场。等到她发现真相后，并未拆穿玛丽安的自我欺骗（事实上皮埃尔已抛弃她搭上一艘游艇去西班牙了）。这个夏天，她和男友都经历了成年人欺瞒、背叛、无理性的世界，他们的情感和看法也更成熟了！

《圆月映花都》拍的是一个与男友住在郊区的女子，为了争取偶尔的自由，要求保留巴黎的公寓，使她能每星期独自在巴黎居住、玩乐。结果她失去了男友，也失去了爱情。

《绿光》的故事也很简单，大体环绕在一名女子的孤寂假期上打转。巴黎是个讲究生活调剂的都市，每到夏天，所有人都兴冲冲地到各处度假，全市几乎只剩下外地来的观光客。这名叫德尔菲娜的女子刚跟男朋友分手，和女友约好一块儿去度假。出发前的一个礼拜，女友临时爽约，德尔菲娜忽然形单影只地必须自己去消磨假期。侯麦极具表达微妙心理的能力。他的镜头追索着德尔菲娜一切避免孤独的努力（乡下探访朋友、到度假胜地游走、到海滨人潮中徜徉、尝试与男子邂逅等），但是，每一项努力都带给她更多的孤独。侯麦以近似纪录片的做法，如日记般地在银幕旁打下日期，整部电影就是德尔菲娜的“孤独夏季日记”，一本夏季的流水账，虽然尽是重复地走路、搭车、谈话、找地方，却毫无障碍地传达了一个女子的孤独与绝望。

侯麦的精彩在于他完全没有故作悲愁或煽情。德尔菲娜在电影中经常掉眼泪，侯麦却以诙谐与体贴来面对德尔菲娜的脆弱：德尔菲娜每一个解除禁锢的努力，都带给她更多的孤独，所以，每次在新的美丽的大自然中独处时，她就忍不住啜泣。一方面，是为自然的美感动，另一方面，更因为这美强化了她孤单的感觉，因为没有人与她分享这美。每一次的哭泣，并不是愁云惨雾的哀痛，侯麦以即兴台词的方式，让德尔菲娜的敏感活生生展露，与观众作莞尔会心的沟通。这种不落言筌的情致与心境，也为侯麦的电影博得“诗的电影”、“文学电影”的美称。

德尔菲娜要找的绿光,在科幻小说始祖儒勒·凡尔纳(Jules Verne)笔下是太阳落下地平线时很罕有的景观,据称此时“才看得清自己的内心和别人的内心”。德尔菲娜整个暑假都很挫败,唯有在最后一刻,她忽然放弃了自己所有的矜持和挑剔,跟一个看来可亲的男子到海边小村度假,于是目睹了这个宛似宗教的奇景。这恐怕也是侯麦的自我心灵写照——就拍电影而言,他真是一丝不苟,极尽挑剔,像极了对爱情东挑西拣的德尔菲娜。

侯麦本人的确是文学出身,他从事影评工作前在学校教文学课程,并写小说。他的笔名是吉尔伯特·科迪埃(Gilbert Cordier),出了一本小说名为《伊丽莎白》(Elizabeth, 1946)。这样的背景使他的电影作品有异乎新锐导演的本质。他并不忙着去反省社会、媒介、美学、人性,似乎超脱了这些评论热衷的范畴,轻灵自如地探索现代人那种日常琐事下的感情、情绪状态。不故作惊人之语,不夸张感伤自怜的知识人心灵,更没有以社会导师的姿态指东指西。“喜剧与谚语”系列轻松自在,幽默又带有游戏的随性成分。《飞行员的妻子》中邮差追踪飞行员情敌,却在半途邂逅年轻女子,又发现她是自己同事的女友。《我女朋友的男朋友》乱点鸳鸯谱,绕了半天,才交换了情人。《宝琳在沙滩》、《圆月映花都》都有这种自在及任意。可贵的是,在那些叨叨絮絮、琐碎不堪的都市人讨论、争辩、闲话家常中,常有些一针见血的珠玑在其中。

论者常指出,侯麦的作品有明显的文学气息。他的主角、旁白叙述者的话语占很重要的叙事地位,而其使用心理分析的询问语气更直接袭自18世纪法国小说的传统。他的电影融合了法国两大文学传统,一是“心理分析小说”(roman d'analyse),即不断分析角色的心态想法;另一是“写实小说”(roman réaliste),即对时间、地点、客观环境对角色行为的影响作详细描述。侯麦将这两大传统轻易地转至现代,他大胆剖

析中产阶级捉摸不定、甚至有时不理性的行为和情感，却用仔细如科学般的拍摄执行来制造叙事。他用开放的方式对待中产阶级生活中的小插曲，温和幽默地观察这些人物，和他们人工化、工业化的无趣环境，却又颇宽厚地容许他们如此真实又认真地展现他们的愚昧、暧昧和犹豫、自私、不负责任、自我矛盾等弱点。评论以为，当代很少有文学家或电影导演，能如此深入地了解这些有闲阶级度假、约会、开派对、喝咖啡（类似这种生活优渥的雅癖）的小资趣味生活，以往的文学只涉及贵族，发展出风格喜剧（comedy of manners），而侯麦的作品便是当代的风格喜剧。

事实上，侯麦每个剧本都是先写成小说形式，到1974年以后才陆续以小说出版。他谨守文学古典主义的严谨制律，所有细节都事先规划好（他的摄影师阿尔门德罗斯曾回忆拍《克莱尔的膝盖》时，他可以一年前先去外景地种玫瑰，拍时才有开花的背景；或他能够准确地规划好未来场景及天气预测，所以要雪有雪，要雨有雨，一天不差）。“那不是运气，关键在于他精确的规划，有时在电影开拍两年前就规划好了。”这种规划也说明为何除了《绿光》外，侯麦作品极少有即兴成分。

为了完成这种严格控管的文学特质，侯麦也仔细挑选工作人员。常与他合作的是很小的摄制组，大概是一个摄影师（先是阿尔门德罗斯，他过世后就换成迪亚内·巴拉捷 [Diane Baratier]）、一个收音师（ [Pascal Ribier]）、一个制片经理（ [Fran oise Etchegaray]），还有一位专管其他所有的事。他的剪接大部分也都由一位加拿大剪接师（ Mary Stephen）担任。侯麦在现场维持超小的工作组，他自己也鲜少在媒体上露面，所以他在巴黎街头拍戏，从不会引起骚动，路人顶多以为是教育影片或电视台出外景。为了维持这种“凡人”身份，侯麦也从不参加影展

或接受专访，也不愿别人认出他来，所以有时他甚至在现场可以自己坐在轮椅上帮忙拍推轨镜头呢！

侯麦也非常注重利用季节和地点来酝酿角色的外在环境。春夏秋冬各有不同的意涵，比方《女收藏家》、《宝琳在沙滩》都发生在盛夏的海边，《克莱尔的膝盖》在绿草如茵的湖边，远处山尖却有一点白雪。《我在慕德家过夜》则是大雪冰冻的冬夜。这些都具有角色心理及情绪的说明性。

所以，所谓的侯麦文学气质，是在他作品中细细品尝，如文字般于字里行间透露出的想象力和气质品味。这些是转换其他媒介便丧失的（我们读侯麦的故事大纲永远会觉得故事过于单调乏味），也是与特吕弗、戈达尔在电影美学上琢磨的态度截然不同的。

20世纪90年代侯麦再推出“四季的故事”，仍是以女性为主，这次更重两个女人间的友情，年纪也比较近中年，是侯麦对心灵、知性及现代人彼此征逐游戏的探索。像《秋天的故事》女主角德尔菲娜根本便是《绿光》的延续，经过了七年德尔菲娜已结婚生子，年龄的风霜不减她做人的温暖和热情。她努力为寂寞的好友介绍男友，期待她的心灵有所寄托。整个系列仍然秉承一种温厚、一种深情，不吁叹也不扭曲，季节更成了注重场面调度和细致心理活动的侯麦最好的隐喻。

除了“四季的故事”外，侯麦也拍了一些题材、形式都很活泼的电影。比如《相会在巴黎》，侯麦即用三段不同的故事，把巴黎各种地方、风情、人物展现个够。第一段是“七点的相会”，叙述一个女孩钱包被扒手扒了丢在地上，另一个女孩捡了钱包送了回来。两人谈得颇为投机，乃相伴去会晤捡钱包女孩的男友，到了约会地点才发现两人的男友是同一人，那个男人正脚踏两条船呢！第二段“巴黎的板凳”拍的是已婚女子和婚外情男友在巴黎各处约会，谈精神上的恋爱，等到有一天男友确实准备带她进旅馆时，却发现她的丈夫骗她出差，却正带着另一个女人先一步进了旅馆。第三段“母与子”拍的是一个画家在毕加索博物馆里与一个美丽的室内装潢师在一起，而他却尾随另一个女孩走了。那

女孩到他的画室参观,两人短暂地打情骂俏。画家大赞巴黎的美丽,他说巴黎的美就因为巴黎没有抢眼的颜色,全是中性的灰色和米色。但是阳光不断变化,使所有颜色都有微妙含蓄的变幻。

这种说法其实可以用在侯麦所有的电影中。其魅力即在其自然、不张扬的风格,日常的点点滴滴,可能因为时光的过往有些小变化,但是它又诞生了一种瞬时变化、捉摸不定又具文学气息的感觉。

也因为侯麦这种不像特吕弗、戈达尔张牙舞爪的表达叙事,常引起对他极端的争议。美国著名影评家宝琳·凯尔就以不喜欢他著名。她形容他的名言是“无性关系的情色主义专家”,对他的题材选择,以及在电影美学上严谨却含蓄的控制,从来都是不假颜色地批评(在批评《好姻缘》时她称他“把半严肃半滑稽的鸡毛蒜皮当成他的专长”)。这一派的评论者嘲讽侯麦是“中产庸俗化”(middle-brow kitsch)、“自身沉溺在法国布尔乔亚语言学中”。一般而言,美国评论界(除了萨里斯、女性主义者 Molly Haskell、《纽约时报》的文森特·坎比等人)嫌他唠叨乏味,法国评论界则不满他的不碰政治、不管当代种族矛盾等问题,价值观过于保守。支持他的人却以为85岁高龄、已拍了50年电影的侯麦,作品主题和形式却永远年轻(他的角色都是年轻人,他的技术也不曾落伍,最新的《贵妇与公爵》是用电子摄影机加上电脑科技做成的,演员仿佛走在古代画中),动人心弦、幽默、优雅、性感,带点感性,它促使观众思考,也不吝提出对生活、爱、自己、他人的信仰,整体来看是对人性、知性以及电影艺术形式的强力信心和表达。至于《三面间谍》更探讨一个好分析、满腹经纶的俄国间谍在法国娶了一个希腊艺术家,其暧昧、错综的人际关系是他自己发明的一种独特的类型(genre)。有趣的是,除了20世纪90年代的几部作品以外,侯麦的电影在欧洲并不如在亚洲(如日本和中国的香港、台湾等地区)受欢迎。他的剪接师分析:“我想他电影中纯真的情色很吸引亚洲大学生观众,就是无伤大雅的法国性吸引力那一套。”

眼见其他新浪潮战将凋零或激烈改变,侯麦仍不改其评论者的口

吻。他说,雷乃值得尊重,但他的作品不感动我。至于戈达尔则令我不快,我们是再也不可能合作了。即使如此,他仍自豪地说,我们淘汰了那些精致品质电影,我们创造了“现代电影”。至于北欧方兴未艾的九五 dogme 宣言独立风潮,他完全不看好。他说新浪潮不同于 dogme,新浪潮讲究的是自由,如果自由变成了教条(dogma),还剩下什么呢?

《圆月映花都》

有两栋房子的人失去了他的头脑,有两个女人的男人失去了他的灵魂。

——《圆月映花都》的片头引法国谚语

电影开头我们是从一个荒凉而空旷的地点 180 度地往左移(这有点像戈达尔而不像不太做大幅度镜头运动的侯麦),车子经过又远去,我们转到画面左边一大排灰色的公寓,造型很现代化,蓝色的门框、窗框。这是巴黎近郊新开发的住宅区,给那些不喜欢住在嘈杂巴黎公寓中的城市人提供一个新的环境。

我们要探究的住在公寓里的这家人也非常“现代法国”。灰色为主的房间,挂着蒙特里安现代线条及颜色的复制画。男主人在做运动,他是个运动员,名叫海密。女主人路易丝蓬松着一头卷发,她是在巴黎设计师事务所工作、刚从艺术系毕业的上班族。侯麦打上“11月”的字幕,时间和地点环境都很明确了。

路易丝在巴黎还有栋公寓。她把它重新整理，为自己造了一个小窝，她向海密要求，她要偶尔住在巴黎，而不要天天回家。她要求某种自由和独立，就像她告诉她的好朋友——小说家欧太福，她从15岁以后就没有独居过，男友一个接一个，从没有过空缺。她也偶尔想享受一下“性”的自由，周五晚可以去派对、俱乐部、夜总会跳舞、放纵，偶尔有个性对象。

她的盘算遭到海密和欧太福的强烈反对。欧太福自己有家有子，仍不时觊觎和路易丝发生性关系。海密本来就不赞成路易丝参加那些巴黎舞会，他喜欢在家里。路易丝带欧太福去老友卡蜜儿的派对，海密来接她，她不愿立刻回去，要也住在郊区的卡蜜儿晚一点送她。海密愤怒而去。晚上路易丝回家，两人大吵，海密捶打墙壁，伤到自己，并拒绝上楼睡觉。

在这种气氛下，路易丝仍甜言蜜语相劝，争取到她要的自由。她说她为的是要拯救两人的关系，而不是造成关系的威胁因素。这是真心话还是骗人的话？她住在巴黎那晚，真正尝到了她15岁以来就没有过的孤寂。

路易丝的矛盾是多重的。她曾告诉欧太福：“海密太爱我了。当别人爱我太多时，我就爱得少一点。”对于欧太福，她也无法接受，欧太福觊觎她的身体，当他知道路易丝要去跟一个年轻的萨克斯手约会时，他妒火中烧，企图霸王硬上强暴路易丝，被她赏了一记耳光并哭着说她只要他当朋友。可是当她真的把萨克斯手带回家中，做爱后他呼呼大睡，她却发现她无法与他共处一室。她悄悄走出家门，与一群睡不着觉的人混咖啡馆。隔壁一个画插画的中年男子理解地说，我们这种人一到月圆便无法入睡。她熬夜等着，要搭第一班火车回郊区家里，她急着告诉海密，她有多爱他。但是回到家里，床竟然是空的。她在沙发上睡着了。海密后来回家，坦承他已爱上了卡蜜儿的朋友玛丽安。路易丝哭着收拾细软，几乎无处可去。这是寒风飒飒的2月，距电影开始仅4个月的时间。

路易丝以为她掌控了对自己最有利的情况,却酿成了生活的悲剧。电影的原名照法文译法应是“圆月的夜晚”,而且这个“夜晚”是“复数”,是在巴黎和巴黎近郊两个不同地方看到的月亮,而侯麦经营这两个地方,使两地之间的张力映照女主角内心的不同想法。郊区的家是与一个男子相爱相守的家居生活,是一夫一妻制,是正常作息的安全感和“太多的爱”。巴黎的公寓则代表独立、自由、玩乐、性冒险和最后的孤寂不堪。《圆月映花都》看似很简单的爱情、性、生活选择,可能是发生在任何一个现代人身上的插曲,但是侯麦的电影化,使这个看似平凡的生活日记变得意义不凡。

对侯麦而言,他拍电影的乐趣在于创造一种新的电影本体论(ontology):不是以不同的方式看事情,而是看不同的事。“他指出电影不是幻象的艺术,其真实来自我的话(discourse)与角色话语之对比,不同于文本和姿势的表面,那就是电影的真实。”换句话说,侯麦的电影虽有人、时、地这些表面的写实,但其创作美学不是要制造一个真实的幻象,而是要从角色的表现话语(他们的现实)和侯麦自己的话语(他的真实)的张力中获得真实。

我们可从《圆月映花都》中看见侯麦如何处理路易丝世界的崩溃。在12月的时候,似乎事事都在她的掌控之中,但是许多发生在镜头以外的事她都未予留意。首先,她在巴黎咖啡馆看见海密,却躲在厕所等他走远。后来欧太福告诉她,他看到一个戴帽子看来面熟的女性,她以为是卡蜜儿,所以后来卡蜜儿来访她家时,她表现冷淡。她的焦虑在于明明有一些证据显示海密可能会有外遇,可是另一方面她又不相信那会真正发生。海密真正的情人玛丽安事实上在影片中多次出现,路易丝都未曾留意。在卡蜜儿的派对中,她夹在一群宾客中跳舞。她曾被短暂地介绍给一肚子气的海密,却似乎被大家忽略了。卡蜜儿送路易

丝回家时,她静静地坐在后座,路易丝连正眼也没看她。她对周遭的理解是片面的、主观的,而她的世界与侯麦给的电影世界间的差距,便是她悲剧的来源。路易丝也是侯麦电影中少见的自己戳破了自我欺瞒假象的悲凉人物。《圆月映花都》表面看起来轻松甚至带有喜趣的成分,内里却呈现了一个惨淡灰暗的人际关系世界。

这里也要稍微阐述一下侯麦对地理环境的敏感,《圆月映花都》对照了巴黎和近郊生活,《双姝奇遇》也是都市与乡村的对比,其他许多作品更因度假的关系,把主角由他们居住的环境拉到其他地方。如果对当代法国环境熟悉,可能对这些地方有不同的文化阅读,如《……看巴黎》、《蒙梭面包店的女子》、《相会在巴黎》、《飞行员的妻子》对巴黎各个区域有如何的代表性,而侯麦对巴黎郊区那种人工化、抽象的乏味及都市规划后滑稽的生存方式(超级市场、矫情的小咖啡馆、美丽虚假的公园,及幸福的乌托邦假象),都在《圆月映花都》和《我女朋友的男朋友》中有透视的揶揄。

雅克·里韦特(Jacques Rivette, 1928—)

作品年表

- 1950 《四个铜板》(Aux Quatre Coins, 短片)
 《四人舞》(Le Quadrille, 短片)
- 1952 《嬉游》(Le Divertissement, 短片)
- 1956 《牧羊人的复仇》(Le Coup du Berger, 短片)
- 1960 《巴黎属于我们》(Paris nous Appartient)
- 1965 《修女》(Susanne Simonin, la Religieuse de Diderot)
- 1966 《让·雷诺阿》(Jean Renoir, le Patron, 电视纪录片)
- 1968 《痴恋》(L'Amour Fou)
- 1971—1973 Out 1: Noli Me Tangers; Out 1: Spectre
 (注:原 13 小时,后剪成浓缩版 4 小时 20 分钟问世;Noli Me Tangere 是新约中言耶稣复活后自山洞走出,见到马格莲达娜所说的话:“别碰我!”Spectre 则有幽灵及鬼之意,表示是第一版之“鬼”之意:Out 1 则与拍摄多的镜头 out take 有关)
- 1974 《有关侵略的论文》(Essai sur l'Agression, 短片)
 《出生和普罗米修斯山》(Naissance et Mont de Promethee)
 《塞琳和茱丽渡船记》(Céline et Julie vont en Bateau)
- 1976 《黄昏》(Duelle, 又称 La Vengeresse[《女复仇者》])
- 1977 《西北》(Noro It)
- 1978 《旋转木马》(Merry Go Round)

- 1981 《北面的桥》(Le Pont du Nord, 电视片)
- 1981 《巴黎消逝》(Paris s 'en Va)
- 1984 《大地的爱》(L 'Amour par Terre)
- 1985 《咆哮山庄》(Hurlevent)
- 1988 《四人帮》(La Bande des Quatre)
- 1991 《多嘴的女人》(La Belle Noisseeuse, 又译《美丽坏女人》)
- 1993 《嬉游曲》(Divertimento)
- 1994 《圣女贞德》(Jeanne La Pucelle)
《禁锢》(Les Prisons)
《战斗》(La Bataille)
- 1995 《上层的、下层的与脆弱的》(Haut Bas Fragile)
- 1996 《卢米埃尔和朋友》(Lumière et Co. , 世界 40 位导演为纪念卢米埃尔, 各用老摄影机拍一段故事, 这些导演包括里韦特、大卫·林奇、张艺谋等)
- 1998 《保守秘密》(Secret Défense)
- 2001 《六人行不行》(Va Savoir)
- 2002 《玛丽和朱利安的故事》(Histoire de Marie et Julien)

挑战长度与内容 规避传统, 绝不妥协

所有《电影手册》的人当中, 他是最坚决要成为导演的。

——特吕弗

里韦特这样的人, 电影懂得比我多, 却拍得很少。大家不谈他, 或很少谈他……如果他拍了十部电影, 他会远远走在我前头。

——戈达尔

里韦特来自一个全是学药学的家庭。他自己却在读了科克托拍摄《美女与野兽》的日记后决定投身电影。可惜的是, 他投考巴黎电影学院(IDHEC)没有被录取。这一时期他开始为《电影公报》写稿, 而且拍了三部短片(《四个铜板》20分钟,《四人舞》、《嬉游》各40分钟), 不过这些被里韦特称为“学徒”、“个人”的作品从没发行过。他1952年开始为《电影手册》写稿, 通过其敏锐的分析, 他几乎单枪匹马地唤起一般人对奥托·普雷明格、霍华德·霍克斯, 以及安东尼·曼的研究兴趣。

他也是《电影手册》同人中最早开始访问文学界人物——如罗兰·巴特和莱维·斯特劳斯——的人。

里韦特 1963—1965 年曾任《电影手册》的主编，他也是新浪潮当年一同打天下的五虎将之一。最早是影坛老将贝克尔及贝克尔的恩师雷诺阿的助导，在《电影手册》写影评和在电影图书馆看电影期间，和戈达尔、特吕弗、夏布罗尔、侯麦结成莫逆（他可能是特吕弗最好的朋友，特吕弗的文集《我生命中的电影》[The Films in My Life] 即题献给他）。事实上，他的电影《四人舞》戈达尔是主角兼制片，他也曾当过特吕弗和侯麦 16 厘米电影的摄影师（《一次探访》和《贝荷妮丝》）。但是当大家风起云涌地拍戏时，里韦特却一直惜墨如金，少有作品问世。他的运气也不是太好，第一部长片《巴黎属于我们》1957 年开拍，1960 年完成（特吕弗的马车公司和夏布罗尔的 AJYM 公司都跳下来帮他制片），但到 1962 年才在巴黎公映，卖座也不太好（即使特吕弗在《四百击》中帮他，在剧情中安排安托万和父母一道去看此片——彼时尚未完成）。这部片探讨一组住在巴黎的人的生活，充满喋喋不休的讨论，故事是一个女子追索一桩神秘命案，许多人认为死者是被世界性法西斯阴谋杀害的。最后我们才知道这些法西斯组织恐惧都是一个有妄想症病人的幻觉而已，是由于年轻人急于理清世上为何会有原子弹和法西斯主义。荒凉的公寓，灰暗的巴黎，里韦特因此被讥为“自溺”。之后《修女》（又名《萝珊娜·西莫妮修女》）由狄德罗小说改编，因为描述 18 世纪修女和其信仰问题，被当局禁演。在拍电影之前，里韦特已经演练过同样的舞台剧，拍起来可以说是驾轻就熟。

《修女》对天主教而言简直是部不可原谅的离经叛道作品。西莫妮修女是被强迫送到修道院的，她拒绝立誓做修女而成为教会丑闻。不过她也并未因此获得自由，因为她的家庭把她禁锢了几个月，再由家庭

教师把她送回修道院，并且告知她是私生女的秘密。在修道院中受到精神和身体的折磨，西莫妮终于逃跑，但却发现她只能当妓女求生，于是在挫败之下跳窗自杀。

这部电影也可能是里韦特最传统、最接近好莱坞叙事的作品。在中世纪般的宗教压力下，里韦特描绘了受压抑妇女争取自由的困难，其不靠男人及爱情、不冀求安定婚姻为解决压抑之方式大受女性主义支持者的赞赏。全片波澜不惊，节奏缓慢，然而这个 18 世纪的宗教检讨电影却因其先前的争议性及检查风波，导致票房不俗。

里韦特的下一部剧情电影《痴恋》拍的是他最喜欢的题材——一群演员排练戏剧。片子长达 4 小时又 20 分钟，内容分好几条线索进行。一是大家排演拉辛的悲剧《安卓马克》(Andromaque)，一是一组电视纪录片组在拍他们，一是导演的工作以及他和妻子的关系破裂过程(据说这一段是影射戈达尔和卡琳娜分手前大吵并把公寓里一切东西都砸毁破坏的事情)。除了片尾的家庭吵架暴力外，整部作品采取的是非戏剧性的叙事，但不时泛现着里韦特一贯神奇魔幻的特色。

即使作品这么少，但是里韦特“捕捉生命之无尽期”的主题和反映现代社会焦虑和神经质处理，仍被特吕弗推崇为“现代化作品中最重要者”。也许因为他强调用蒙太奇来组织电影本质的抽象思维，许多人也将之归为左岸派。

真实 vs 戏剧

戏剧排练与角色扮演

虽然里韦特的电影不成功，但他从未向商业主流转向。眼见特吕弗改弦去拍“品质传统”的大规模古装剧，又大量改编小说（不怕被别人讪笑这些都是他往年攻击的对象），里韦特比起来是安于平淡、安于贫困得多了。他每次拍片都有筹钱的困难，不过他仍强硬如昔，绝不向任何规范低头。比方说，《痴恋》混合了 35 及 16 厘米片段，长达 4 个小时，似乎从没考虑到发行的难度。又好像他为电视台拍的 Out 1 更是电影史上少见的惊人之举。这部改编自巴尔扎克三部曲的书序 Histoire des treize（《13 的故事》），原本是为电视台拍摄的每段一小时半的 8 集影集，内容是有关 13 个法国秘密社团的成员为巩固权力而结合的故事。包括让-皮埃尔·雷欧、朱丽叶·贝尔托、贝尔纳代特·拉丰（Bernadette Lafont）、雅克·多尼奥尔-瓦克侯斯等 30 多个演员都自由即兴地扮演角色。这部电影原材料有 30 小时，初问世时是 13 个小时，全世界只放过两次，被朱丽叶·贝尔托称为“对演员病态作的病理分析”。后来剪了个浓缩版，也有 4 个小时（两个版本在精神及节奏上截然不同），其中演员即兴、自由发挥的程度，使其电影对某些人而言迷人而精彩，对另一些人则成为乏味、令人错愕的处理。在这一点上，他与戈达尔一样对主流毫不妥协。新剪成 255 分钟的 Out 1: Spectre 共分成三个不同

的标题：“假设——故事的地点”、“巴黎和其 double: 时间”、“1970 年 4 月或 5 月——故事的意义”。里韦特自己说明，如此明确地指出 1970 年是因为有太多对白及比喻直指那个年代。显然 13 个主角在“1968 年 5 月前会见讨论过一段日子，然后世界整个变了，他们也解散了”。这部电影的重点显然与巴黎有关，里韦特指出，他选用巴尔扎克书序《13 的故事》，目的就是要点出“这种乌托邦团体想要主导社会的虚荣”，作为对自己先前影片《巴黎属于我们》的批判。

经过另一个不成功的拍片计划，里韦特决定拍一部轻松好玩又便宜的电影。他沿用 *Out 1: Spectre* 让演员即兴创作的方式，拍出《塞琳和茱丽渡船记》。几个演员似乎都在编排故事方面即兴发挥，也因此像茱丽叶·贝尔托、多米尼克·拉布里埃 (Dominique Labourier)、布莱·奥吉尔 (Bulle Ogier)、玛丽-弗朗斯·皮西耶 (Marie-France Pisier) 都被列为编剧之一。里韦特虽然在合同里签约同意完成片会在“正常长度”内，他仍毁了约。

《塞琳和茱丽渡船记》长达 3 小时 (192 分钟)，是里韦特最被称颂的后现代电影。片中女主角二人在电影中随叙事构筑关系，但其叙事随即又被推翻，另起关系架构，除了挑战观众观影时的认同外，也直指电影制造叙事的生产过程，成为有趣的脑力游戏。电影开始时，茱丽在巴黎公园的座椅上读着有关魔法的书，她似乎用书中的法术召来了塞琳。塞琳从茱丽身边经过，一路不断地掉东西 (眼镜、围巾)，茱丽跟着她捡，也随她到了旅馆，她戴上塞琳的眼镜及围巾，好像改变了身份的认同，进入一个虚幻的世界。最后整个故事又翻转改写一遍。这一回，在公园座椅上阅读的是塞琳，茱丽反而从她身边经过，沿路掉东西。

电影中的副题称为“巴黎女幽灵” (Phantom Ladies Over Paris)，又有神秘的戏中戏，其脚本来自亨利·詹姆斯的剧本《另一栋房子》 (The

Other House) 及小说《某件旧衣服的罗曼史》(A Romance of Certain Old Clothes)。故事编排虽然由演员即兴参与而写成,但全片拍摄却丝毫不即兴,完全根据事前规划仔细拍成。整个故事到底是真是幻?哪一部分是主角的真实?哪一部分是她的想像?电影的主角和观点又是什么呢?

里韦特如此个人化又强调思想性的电影,使他找钱拍片十分困难。不过,多年后好莱坞受他影响,大学教授导演苏珊·西德曼(Susan Sidelman)拍出了《神秘的约会》(Desperately Seeking Susan),影片在理想、偶像、梦幻的追求上,与《塞琳和茱丽渡船记》如出一辙。

里韦特也相当重视女性意识和女性观点。在《塞》片中,两位女演员朱丽叶·贝尔托和多米尼克·拉布里埃都参与了剧本的创作,提供自己女性、主观的思维。他的另两部电影《大地的爱》、《北面的桥》同样也以两个女人为主要角色,也让这些女演员参与剧本的构想。

1991年,里韦特根据巴尔扎克的小说改编《多嘴的女人》,描述画家与模特儿之间的关系,一样地也内省于画、艺术的生产过程,并将画与电影进行比喻。这部电影使里韦特晚年声名大噪。

由于当过雷诺阿的助手,里韦特不但热爱雷诺阿(他曾帮电视台的“我们时代的电影人”系列拍摄让·雷诺阿纪录片),也与雷诺阿一样着迷于剧场。戏剧(及其与人生的对比)不断出现在他的电影中,成为某种母题,《巴黎属于我们》环绕在一群排练《巴里克利斯》(Pericles)古典戏的业余演员身边发展。《痴恋》中一组拍16厘米纪录片的人正在记录一个导演将剧作家拉辛的《安卓马克》搬上舞台的过程,此外他也排演埃斯库罗斯(Aeschylus)的《七雄攻打底比斯》(Seven Against Thebes)及《普罗米修斯》(Prometheus)两出戏。里韦特在2001年戛纳影展中的《六人行不行》更将戏剧和人生的关系推到极致,剧场的导演追求老情人,剧场女演员重新追求老情人,牵扯出一干人缠绵交错的关系,里面有甜蜜的忆旧,有剧场和人生的对比,整部电影宛如一部新的《游戏规则》,也是里韦特向让·雷诺阿的最高致敬。

多少年来,里韦特一直被严肃的评论供奉着。他的《北面的桥》、《四人帮》、《圣女贞德》每每被选入《电影手册》的年度十大电影,但是他形式的极端性和不妥协,使他的电影很少得到放映的机会。比如惊人的13小时的 *Out 1: Noli Me Tangers* 1971年在法国放过一回后,再也没人看过。直到1989年鹿特丹影展才在专题展中破例放映(用三天时间分段放映),据说也只有包括 Rosenbaum 在内的三个观众看完,连《电影手册》都懒得为此片写个别评论。不过此片之后倒是得以在法国、德国及其他几个欧洲国家的电视上以八集的方式播出,这时已经是20年后了!

由于作品不普及,有关里韦特的讨论也远不及特吕弗、戈达尔等其他手册派导演,研究也往往语焉不详,连资讯也是聊备一格。即使里韦特不以作品数量取胜,评论界也不特别以他为重点,但他却是法国新浪潮中最耀眼的专家之一,他等待21世纪或以后,更前卫或美学认知更世故纯熟的一代来解析他的创作。

《巴黎属于我们》

里韦特的每部电影都有它的爱森斯坦、朗、希区柯克面——想要设计、操纵及控制的一面；每部影片也都有它的雷诺阿、霍克斯、罗塞里尼面——想要放手、开放屈服给不一样的游戏和力量。

——Jonathan Rosenbaum

在真实生活中我们会碰到与里韦特电影中相似的神秘、暧昧现象，如果想找出一个系统能解决所有事就犯了错误，但是完全不看其结构也是错误。

——William Johnson

《巴黎属于我们》是里韦特费时两年多拍完的电影（1957—1960）。这部电影虽不似同时完成的《四百击》、《精疲力尽》那么受欢迎，但是它已建立了里韦特电影中的固有特色：

1. 其情节多半穿插着某些剧场及排练状况；

Rosenbaum, Jonathan, "Phantom Interviews Over Rivette", *Film Comment*, Sept. - Oct. 1974, pp. 18 ~24.

"Recent Rivette: An Inter-Re-View", *Film Quarterly*, Winter 1975, pp. 33 ~39.

2. 广泛运用即兴的技巧；
3. 镜头间流露出神秘、暧昧的环境气氛。

这些特色在《痴恋》、《塞琳和茱丽渡船记》，甚至近作《六人行不行》中都一贯不变，显现里韦特的作者色彩。但奇怪的是，在1963年时，里韦特已开始批评作者论的神话，在访问中他说：“显然，我们——手册派的人，以特吕弗为发言代表——得对这个神话负责。不过我们这么说的年代，正是提倡争议性、吓人的‘人人都可拍片’言论以对抗当时正在扼杀电影的保守僵硬体系……但自1959年新浪潮爆发之后，这些说法都变得太表面化。”

里韦特后来并不支持作者论，而且他创作中对时间（尤其长镜头和缓慢的单镜头）的概念，以及对时间逻辑顺序上的不按传统，都使他在精神上更接近左岸派的导演（如雷乃、杜拉斯等）。而他奇异地将剧场以及剧场严格的规范与即兴自由的表演和剧情搭配并列，倒是不很容易的工作。

《巴黎属于我们》也有他一贯的特色，电影中的女主角是年轻内向的学生安妮·古皮（Anne Goupil），她介入了一群业余演员组成的剧团，正在排演莎士比亚的《巴里克利斯》，剧团的作曲家西班牙裔的胡安（Juan）神秘死去，大家都在追索他生前留下的一卷配乐录音带，而安妮越介入此事，就越发认识到有一桩庞大的政治阴谋在后面，威胁着要毁灭世界。

电影中人心惶惶，社会笼罩着一股阴谋、不知名的惶悚气息，大家对政治阴谋既害怕又疏离。安妮却终于发现，所谓的政治复杂面，全是一个美国小说家菲利浦·考夫曼为解释自己写作失败而找的借口。但是安妮在侦查过程中所接触的像迷宫一样、封闭式的诡异圈子，包括政

治难民、艺术家和知识分子，对那种世界阴谋都深信不疑。这部电影后来成为一种抽象的惊悚片。

但真实与幻象也极端暧昧。从考夫曼的阴谋论取消后，仍有两起杀人及自杀死亡事件。一是戏剧的制作人伦茨(Lenz)自杀，另一是安妮的弟弟皮埃尔被谋杀。不过剧团仍在伦茨助手指导下完成该戏的排练。Rosenbaum在研究里韦特的专著中指出，《巴黎属于我们》其实是一种“推翻命题”(anti-thesis)的电影，它一方面确切地指出事件的时间和地点，赋予其一种历史悲剧感(巴赞的写实理论)，另一方面却又引用弗里茨·朗封闭的形式空间，让各种剧情发展的扭曲、惊奇来否定真实性(他甚至在片中引用一段看朗《大都会》的情节)。这两种方式使电影出现对立的张力，使信仰与怀疑、自由与命定、心理恐慌与外在混乱、巴黎属于我们与巴黎不属于任何人，成为电影最终的主题。

出身自手册派，但里韦特内里的反巴赞写实论的精神与戈达尔不谋而合。事实上，里韦特早在支持霍克斯的影评文章中揭示了这个倾向，而事后更与巴赞在对罗塞里尼的分析上持相反的立场。他也一再忤逆巴赞对真实的辩护，而大力吹捧希区柯克、普雷明格、雷，以及他最欣赏的朗。将开放的自由真实与封闭戏剧性的设定意义并列，我们从《巴黎属于我们》到《痴恋》到《塞琳和茱丽渡船记》都可见到。也因此，里韦特后来在评论文章中批评侯孝贤的写实电影为“烦闷及过誉”也就不令人意外。

也因为里韦特这种极具争议性的美学态度，使他的作品给人结构松散不统一之感，甚或产生其中有若干漏洞的印象，他的影片也因此从未得到特吕弗或戈达尔甚至夏布罗尔那样的普及度。但是里韦特也许在表面美学的技巧平实不耸动，但是他内里那种即兴表演的实验，对比人生与艺术的灰色暧昧，却具有新浪潮的冒险精神。这是到他晚年《六人行不行》都仍有的年轻、有活力、有勇气的惊人表现。

《塞琳和茱丽渡船记》

这是一个神秘而有趣的故事，但细心的观众应该看出，这是一部有关“如何拍电影”和“如何看电影”的电影。塞琳和茱丽（同时观众也一直跟着她们）企图解开“屋子里故事的谜”，她两人同时是小说读者、戏剧观赏者和电影观众。而最重要的是，通过对戏剧本身的介入和改变，她们最终也成为戏剧的创造者。到了电影的后半段，“屋子”的故事在观众塞琳、茱丽两人面前徐徐展开时，我们不时在她两人身上看到各种电影观众的反应。重复的情节出现时，茱丽会说：“总是这一套，烦死了！”有一阵子，两人竟然停下来讨论，这么长的演出是不是该有中场休息。这种设计对观众来说，意味的不仅仅是“间离”或“戏中戏”的效果，经由里韦特独特的叙事风格，它产生一种愉快而“移情”的观赏经验。“移情”（indentification）和“间离”（alienation）原本是相互冲突的。本片作者的伟大处就在于他不着痕迹地将两者融合起来，而未损及任何一方所应担负的功用。

——陈国富

电影叙事上的自由和形式上的创新,使之充满了潜力。但是它也超越了形式主义的实验……我和 Jonathan Rosenbaum 都一再说,里韦特的电影在形式上激烈地干扰搅和主流电影……但 Rosenbaum 却忽略其在社会、政治上的意义。

——Robin Wood

《塞琳和茱丽渡船记》是里韦特最常被看到和讨论的电影,研究里韦特的著名学者 Jonathan Rosenbaum 公开揭示,它是比里韦特其他作品更加“有关电影的电影——什么是看电影,什么是创作电影”。这部在创作概念及形式上显然超前时代甚多的作品,秉持了“电影新浪潮”不服陈规及反对主流电影保守作风的精神,用简单的叙事来拷问、更新、改造电影观看和创作的方式,但是诚如学者 Robin Wood 所言,它也绝不止是一部有关电影形式美学的形式主义电影,它也是积极对社会及意识形态质疑及持批判态度的作品。

我们先看看它表面的故事:

茱丽是个喜欢研究巫术且满脑子充满幻想的女图书管理员。影片一开始,她手中拿着一本介绍魔法的书在公园里碰上怪里怪气的塞琳。塞琳是小酒店里的魔术师,她含含糊糊地告诉茱丽她在一个“神秘屋”里的奇特经验。此后每天,塞琳和茱丽轮流造访那栋屋子。而每次都在一段时间后,失魂落魄地被人从屋子里赶出来,肩后留下一块血手印,嘴巴里含着一块糖。对屋子里的事虽毫无记忆,但她们只要重新吃下那块糖,断断续续的情节便能倒叙式地回到脑海中。经过了几次类似的过程,我们发现屋子里原来住着五个人:鳏夫奥利维耶、两位钩心

Wood, Robin, "Narrative Phase: Two Films of Jacques Rivette", *Film Quarterly*, Fall 1981, pp. 2 ~4.

Rosenbaum, Jonathan, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*, LA: UC Press, 1955, p. 148.

斗角争风吃醋的女人卡蜜和苏菲、奥利维耶的女儿马德林、护士安琪（由塞琳和茱丽轮流扮演）。为了成为奥利维耶的继任妻子，卡蜜和苏菲处心积虑要除掉拖油瓶马德林。塞琳和茱丽发现这个阴谋后，决意“进入”屋子救出马德林……

这部电影不但挑战任何角色的认定（塞琳和茱丽不断互换身份，互换衣服、记忆，也不断重复对方的行为），至于那栋神秘的房子及其所代表的叙事构成、戏剧幻想，是不断经过塞琳和茱丽主动重叙、修改、记忆而成的。电影中那块糖具有重要的叙事转换功能，它使两位女主角能含着它而进入虚构的世界。

房子和虚构的世界是根据亨利·詹姆斯的《另一栋房子》和《某件旧衣服的罗曼史》而来。它是个死板的恐怖故事，说两个女人苏菲和卡蜜急着谋杀小女孩马德林，因为她不死，她们就无法嫁给马德林的爸爸奥利维耶（他立誓只要女儿在就终身不娶），而塞琳和茱丽就轮流扮演保护马德林的护士安琪这个角色。如此，她们每含一次糖，就演练一次这个故事，直到这个虚构与现实交织混合分不清。电影最后，两人混入屋内，奥利维耶、苏菲和卡蜜均已变成如恐怖片中的僵尸面目。她俩救出马德林，一觉醒来，却发现马德林已自虚构世界来到她们的真实世界。三人一起去划船，却看到奥利维耶等三人在另一艘船上，面无表情地与她们交错而过。

英语世界中讨论里韦特的论文并不多。除了因为里韦特的作品难以看到外，他的复杂原创性也使分析讨论较难进入创作本体论等形而上学层次，从而使人却步。对他的作品研究最深的两人 Rosenbaum 和 Wood 对《塞琳和茱丽渡船记》就有不同的见解，其中 Wood 提出“系统对立”的理论，对此片相对的对立符号系统作了精辟的解说。他将此片的对立层次分为以下几点：



■ 《塞琳和茱丽渡船记》(1974) 中两个女主角互换身份而摧毁了婚姻和工作, 其实是代表了解放及释放内心真正的期望。整体而论, 它更将叙事带入抽象的思维。

1. “真实”与虚构的对立

茱丽和塞琳的真实世界相对于死板类型故事化的房子内虚构故事的世界。虚构世界依古典写实电影的叙事进行, 没有脱离逻辑或魔幻之处, 它呈现得片片断断, 不断破坏真实世界的真实幻觉 (illusion), 事实上, 由于它出自詹姆斯的小说, 讲究形式和文学性, 塞琳和茱丽却经常参与这部分虚构现实的构筑。

2. 现在与过去

房子内的每个人都宛如乔治·罗梅罗(George Romero)电影中的活僵尸,他们的价值、生活完全被过去控制,他们是抽象意识形态的遗产。塞琳和茱丽是现在,她们寻求解放(救马德林)之路。

3. 自然与戏剧安排

塞琳和茱丽自由、随性、自然的行为对比于形式化、戏剧化的房子内的世界(对白、动作都有如舞台剧)。现实的即兴及随心所欲和屋内禁锢、先验、重复及设定好的行为和态度,他们似鬼般每天重复同一种对白。

4. 自由与束缚

塞琳和茱丽自由进出他们的公寓,房内的人反而从未踏出房屋一步。屋内的人也互相憎恨,Wood提出在抽象层次而言,屋内的束缚亦可视为主导的意识形态(成语“the house we live in”)。

5. 独身与婚姻

塞琳和茱丽都拒绝婚姻(以及婚姻所代表的女人依附于其与男性的关系的定义)。塞琳曾代替茱丽去会见她的青梅竹马情人(他认为女人当如传统之二分法成为母亲、妻子与妓女),却嘲弄了他一顿。相反的,屋内的虚构故事却全是以婚姻及钓金龟为中心。

6. 女性中心与男性中心

塞琳和茱丽可以控制自己的生活,不受男性控制与压抑。茱丽也曾替换塞琳去夜总会对抗她的经理和顾客视女性为性欲对象的观念。房子内虽然大部分行为均由女性执行,但其目标及意义却是被动的父权中心在指挥。卡蜜和苏菲为了捕捉奥利维耶的视线而努力打扮,她们将自己变成被操纵的对象。

7. 心灵感应沟通与多疑不信任

茱丽和塞琳的互换位置而摧毁了婚姻和工作,其实是代表了解放及释放真正的内心期望。她俩这种默契和沟通,恐怕应视为两位一体

或一体之两面。反之，房内的斗争、欺骗、操纵使真正的沟通完全行不通。Wood 以为这可以视为詹姆斯原著中对父权资本主义的异性关系的批判。

8. 童真与“世故”

房内的世故思想建构在父权意识上（男性拥有女性，成为父亲，女性世故地归顺父权结构），也建构在对女性的压抑上。另一方面，茱丽和塞琳不需经过男性定义自己，有如小孩般纯真（要去救另一个小孩），热爱游戏和嬉闹。

Wood 这种对影片社会、政治层面的阅读，使此片成为女性主义向父权男性中心社会强烈抗议的电影，与 Rosenbaum 的看法南辕北辙。Rosenbaum 认为《塞琳和茱丽渡船记》一片与手册派其他导演一样，喜欢在形式上做各种电影经验的致敬：“回到霍克斯的《妙药春情》(Monkey Business) 的童年、塔许林(Frank Tashlin)《画家与模特儿》(Artists and Models) 的制造梦境，秉持这些的精神以及对其他如沟口健二、罗塞里尼、尼古拉斯·雷、科克托等导演的作品的热爱。”此片所引的其他作品文本还有《爱丽丝梦游记》小说、皮兰德娄的戏剧、希区柯克，以及弗亚德式的分段标题“但……第二天早晨……”。而片中真实及虚构世界的对比及替换性，更沾染了庄周梦蝶或是蝶梦庄周这种后现代式的本质。将叙事比为梦境，将创作比为筑梦，更自省地体悟到电影的本质。里韦特有关电影的电影和特吕弗的《日光夜景》及戈达尔的《轻蔑》不同，它更是一种电影形而上的思维，是蒙太奇效果上类似希区柯克或雷

Wood, Robin, "Narrative Phase: Two Films of Jacques Rivette", *Film Quarterly*, Fall 1981, p. 2 ~11.

Rosenbaum, Jonathan, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*, LA: UC Press, 1955, p. 151.

乃的实验。《塞琳和茱丽渡船记》拍的是人的梦,也是里韦特所说电影对人的影响:“电影是有些模糊的东西,是我们坐在黑暗中,像做梦一般闪过同样的东西。”

《六人行不行》

里韦特在用电影实验绘画(1991年《多嘴的女人》)和历史(1994年《圣女贞德》)后,终于又因为《六人行不行》回到剧场及古典的新浪潮语汇。有如他20世纪60年代电影一样,我们被那些拍电影的优雅和聪明深深吸引,有智慧的对白、美丽的巴黎内景,情侣散步在绿阴的大道或塞纳河边……这简直是一种似曾相识的 dajavu。加上今年的戈达尔、侯麦、夏布罗尔新片,2001—2002年真是新浪潮晚开花的伟大日子!

——Ginette Vincendeau

73岁了,里韦特在进入21世纪时出手仍一点不显老态。《六人行不行》以一种怡然幽默又不拘俗套的方式描绘六个人的爱情、生活和艺术人生观,却又自然地投射到更大的男性与女性、人生与艺术、真实与

Williams, Alan, Republic of Images: A History of French Filmmaking, Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 375.

Vincendeau, Ginette, "Does Rivette's Lastest Film Herald a New Wave Revival?", Sight and Sound, 2001, p. 1.



■ 里韦特老当益壮，年届高龄仍拍出隽永如让·雷诺阿般将戏剧人生串在一起的《六人行不行》(2001)，片中女主角为了躲避追求，由屋顶的天窗逃走。

人工等若干主题，将一个浪漫喜剧毫不费力地与海德格尔、皮兰德娄、风水、芭蕾，乃至图书馆学混在一起。“新浪潮仍然健在！”许多从20世纪60年代便执迷于电影精致文化的知识分子乃大感振奋。

《六人行不行》的内容就有许多艺术及戏剧的自省。六个主要人物的爱欲艺术人生，恰巧应合了皮兰德娄著名舞台剧《六个寻找作者的角色》(Six Characters in Search for the Author)的旨意(片中男主角尤哥即是皮兰德娄的舞台剧《你要我》[As You Desire Me]从意大利搬演至巴黎的导演，由于他带着阔别巴黎三年的女主角、爱人卡蜜尔回巴黎，才引起一连串事件)。我们也别忘了，1957年，里韦特也是《电影手册》著名以“六个寻找‘作者’(auteur)”为题的辩论座谈要角。

意大利舞台剧导演尤哥带着女演员卡蜜尔至巴黎公演不怎么成功的皮兰德娄舞台剧。卡蜜尔的旧情人皮埃尔是个仍在努力写海德格尔

哲学论文的大学讲师，他虽然已有新情人，教芭蕾舞的宋妮亚，但是他仍然不能忘情于卡蜜尔。尤哥除了排练皮兰德娄的新戏外，也在找意大利著名剧作家卡洛·博尔迪尼(Carlo Boldini)一出失传的剧本《威尼斯命运》(The Destiny of Venice)，他希望找到后能成为世界上第一个导这出戏的导演。他得到美丽又熟知私人图书馆的大学生多明妮克的帮助，而且多明妮克显然爱上了他。多明妮克有个好赌、经常缺钱、不求好的弟弟亚瑟。亚瑟此刻正在勾引宋妮亚，目的是偷她的戒指，而卡蜜尔又奉宋妮亚之命去勾引亚瑟，替她偷回戒指。

好了，这六个人紊乱的情爱及人生关系非常复杂，也的确让人觉得好笑。里韦特不动声色地经营这个闹剧，像卡蜜尔赴皮埃尔及宋妮亚家灾难性的晚餐；皮埃尔为追回卡蜜尔竟将她锁在房里，迫使她最后从巴黎市的壮观屋顶逃出；卡蜜尔像间谍一样去偷回亚瑟偷走的戒指；或者喝醉酒的尤哥和皮埃尔最后在舞台道具布景支架上下的“决斗”。整部电影带有让·雷诺阿丰富的感情关系，像《游戏规则》般展现角色对剧情、人生的热爱，还有，没有简单又霸道的道德批判。

除了让·雷诺阿，这部电影也充满对戏剧(皮兰德娄)、哲学(海德格尔、苏格拉底)及其他电影(刘别谦、吉特里，甚至仍在世的导演克洛德·贝里[Claude Berri]也来轧一角)的致敬。在流行的浪漫喜剧中，带有高级文化及知识分子的况味。

这部电影当然也延续了里韦特一向的对立符号系统和演员角色扮演，男人的哲学、思想世界，对比着女人的艺术人生(芭蕾、表演)；真实的人生又对比着扮演不同角色的人生。虽是浪漫喜剧，里韦特典型的神秘及封闭虚矫气氛仍然存在，寻找、探险的过程也永远比探索的真相及成果有趣(最典型莫过《塞琳和茱丽渡船记》)，而欺瞒、罪恶感、即兴的色彩则追随着作者弥漫在整个文本中。

半个世纪过去，这一年戈达尔拍了《爱之礼赞》，81岁的侯麦出品了《贵妇与公爵》，夏布罗尔也有新作，而里韦特以高龄的创作热情，仍紧紧地、坚定地与他昔日的同僚站在一起！

6 左岸派

乔治·弗朗瑞(Georges Franju, 1912—1987)

作品年表

短片

- 1934 《地下铁》(Le Métro, 与朗格卢瓦合导)
- 1949 《动物的血》(Le Sang des Bêtes)
- 1950 《途经洛林》(En Passant par la Lorraine)
- 1951 《伤兵院》(Hôtel des Invalides)
《伟大的梅利耶》(Le Grand Méliès)
- 1952 《居里夫妇》(Monsieur et Madame Curie)
- 1954 《尘埃》(Les Poussières)
《海上货运》(Navigation Marchande)
- 1955 《关于一条河的故事》(A Propos d'une Rivière)
《我的狗》(Mon Chien)
- 1956 《国立人民剧院》(Le Théâtre National Populaire)
《亚维农桥上》(Sur le Pont d'Avignon)
- 1957 《巴黎圣母院》(Notre-Dame, Cathédrale de Paris)
- 1958 《第一夜》(La Première Nuit)
- 1966 《留下空白》(Les Rideaux Blancs, 电视)
《马塞尔·艾伦》(Marcel Allain, 电视)

长片

- 1959 《头撞墙》(La Tête Contre les Murs)
- 1960 《没有脸的眼睛》(Les yeux Sans Visage)
- 1961 《向杀人犯猛烈开火》(Pleins Feux sur l'Assassin)
- 1962 《泰瑞丝·戴斯季荷》(Thérèse Desqueyroux)
- 1963 《朱德克斯》(Judex)
- 1965 《托马斯骗子》(Thomas l'Imposteur)
- 1970 《慕黑神父的过失》(La Faute de l'Abbé Mouret)
- 1974 《阴影线》(L'Homme Sans Visage)

战栗与虚无交杂的恐怖诗情

前面已谈过，乔治·弗朗瑞早在沦陷期已是致力电影文化和社团推动的人，他曾在战后开始拍片，被视为与法国新浪潮导演和独行侠梅尔维尔并列为先驱的人物。在新浪潮如火如荼展开时，他也仍在创作相当受新潮导演肯定的作品。严格说来，他在电影界独树一帜，并不属于任何派别。但有时我们会视他为由传统电影过渡到新浪潮的重要人物。究其纪录片如《动物的血》的个人化表达形式和诗化对白而论，也有人将其笼统地归为“左岸派”。

弗朗瑞生于1912年，毕业后曾在保险公司和面条工厂包装部打过工。后来被征兵去阿尔及利亚，1932年回国，就读剧场设计专业，不久和亨利·朗格卢瓦成为朋友。两人向朗格卢瓦家借了钱拍出16厘米短片《地下铁》。之后两人共组电影社团，又出版电影刊物（只有两期）。1937年两人合建电影图书馆，第二年他当选为国际电影资料馆联盟的秘书长。1949年起他拍了一连串纪录片，使他成为法国电影界举足轻重的人物。

弗朗瑞的风格一般而言受到“德国表现主义、法国20世纪30年代的写实主义和气氛影响”，在著名的纪录片《动物的血》中，他不留情

地展露巴黎屠宰场令人感觉惨烈的屠宰景象：成串挂着的动物尸体，剥皮、分块，细节生动，使一般人很难接受。但是这些血淋淋的景象，却被弗朗瑞以抒情、优雅的卡尔内式巴黎气氛镜头（如废园、灰暗的建筑、铁道运河）剪接交替排列放在一起，配上诗化、内省的旁白（虽然并无歇斯底里的控诉），使作品产生奇异的恐怖诗情。

他的下一部作品《伤兵院》更延续他纪录片对战争毁灭能力的震慑，第二次世界大战显然对弗朗瑞世界观有巨大的影响，这是借战争博物馆为题材对战争的光荣神话和英雄大加挞伐的作品。一般而言，许多人认为这是弗朗瑞最好的电影，也是他和作曲家莫里斯·雅尔（Maurice Jarre）长期合作的开始。从拿破仑的英雄雕像与伤残老兵的对比，到战争武器的狠毒和观光客的漠不关心的对比，弗朗瑞的愤怒中显现他对人类命运的忧虑。

弗朗瑞的下两部作品——1952年的《伟大的梅利耶》和1953年的《居里夫妇》，带有相当个人的情感色彩。《伟大的梅利耶》始于梅利耶晚年居住的老人之家（当时梅利耶太太仍居于其中），弗朗瑞带着大家回到梅利耶的光荣时代，看这位早期充满丰富创作力的电影先驱是如何把电影带入魔幻神奇的世界的，以及他是如何在1937年沦落到在铁道边卖玩具给学童（由梅利耶的儿子扮演梅利耶）的，电影结束于梅利耶夫人带着一束紫罗兰放在她丈夫的坟前。《居里夫妇》则是由居里夫人为其丈夫写的传记改编，从两人艰苦的奋斗，到发现镭的惊喜，充满角色善良和温暖的描述，虽然弗朗瑞对死亡的执念仍贯穿在背景中。

20世纪50年代中后期弗朗瑞拍了一连串的纪录片和短片，从《尘埃》、《海上货运》到《关于一条河的故事》、《我的狗》、《国立人民剧院》、《亚维农桥上》、《巴黎圣母院》、《第一夜》都累积了弗朗瑞的声誉。这些作品不见得都完美，有时甚至空洞欠缺材料，但是弗朗瑞清亮干净的视觉风格却永远保持着。

弗朗瑞的剧情片延续短片及纪录片将恐怖景象和诗意心灵夹杂的风格，人的焦虑、挫折投射在外在行为的乖谬上，带有相当无政府式的

虚无色彩。《头撞墙》是误被关在精神病院青年的焦虑和无奈。青年被医生和父亲送入精神病院，他设法逃亡，会见女友，并证明自己并未发疯。剧本想将青年写成詹姆斯·狄恩式的叛逆少年，但弗朗瑞却关心精神病院的记录写实风格，以及各种视觉成规和象征。这部电影并不算成功，不过，弗朗瑞的下一部作品《没有脸的眼睛》幽幽然成为恐怖至极的超现实梦魇。

1963年弗朗瑞也沾染了致敬的法国新浪潮气息，向弗亚德早期（1916年）的犯罪影集致敬。一样片名的《朱德克斯》是和犯罪王《方托马斯》相近的影集。戴了面具的复仇使者、邪恶的银行家、无辜的受害者，这些角色都简单地平面化。弗朗瑞捕捉了默片时代的黑白影像，将原长7小时的影集化为有趣的场面，比如化装成修女绑架女主角的反派，屋顶的两女生死对决等。电影虽具娱乐性，但仍是一部没有新意的作品。默片时代的流行文化在此化成了知识分子的游戏。弗朗瑞个人因曾主持过电影图书馆，对于默片和早期影史特别迷恋。《朱德克斯》和《伟大的梅利耶》都是这样的与影史纠葛不清的作品。

弗朗瑞在20世纪60年代末停了五年没有动作，1970年他重新出发，这次是改编自左拉小说的《慕黑神父的过失》。也许受到五月运动激进态度影响，弗朗瑞在此片中更不留情地鞭挞宗教和宗教戒律对年轻人（及爱情）的迫害。在《伤兵院》和《泰瑞丝·戴斯季荷》（一部强调一个婚姻不幸福女子的封闭，以致女子想慢慢毒死丈夫的电影）中这种反宗教企图都较隐晦与富颠覆性。

《阴影线》则又隔了四年，弗朗瑞为电视台改编了约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad）的小说。这部片子与上一部相反，完全封闭在幻想中。封闭的地底迷宫世界，写实的气氛被抛在脑后，挣脱不了的虚无主义和幻想诗情再度浮现。

综合而论，弗朗瑞的短片和纪录片为电影史树立了显著的里程碑，采取对比的形式铺陈出内在的矛盾。暴力与诗情，刽子手与受害者，英雄的将军与平凡的老百姓，嗜杀的人类和无反抗能力的动物，在对比中

弗朗瑞的讯息也很清楚：英雄传奇的另一面是现实的痛苦（《伤兵院》），美丽的瓷器却使制造者沾染有毒的化学物质（《尘埃》），弗朗瑞的世界其实有清楚的道德观。

但是他的剧情却喜欢铺陈真实与虚构的对比，强调暧昧、不真实及魔幻的一面，同时却高举其真实性：“我爱写实，因为它比较诗化，人生比许多你能想像的东西都更诗化。”他的人生观承袭自相当多的让·维果的无政府状态，“人类，如你和我，有时有些不正常比较好，疯狂的人做疯狂的事常被视为正常”。这种无政府式的挑战传统，为后来新浪潮导演的不妥协奠下基础。

《没有脸的眼睛》

当我拍《没有脸的眼睛》时他们告诉我：不可以亵渎宗教，因为西班牙市场不允；不可以拍裸体，因为意大利市场不允；不可以拍血腥，因为法国市场不允；不可以拍残杀动物，因为英语市场不允。可是我要拍的是恐怖片型。

——弗朗瑞

Armes, Roy, French Cinema Since 1946 V2: The Personal Style(2nd ed.), London, Tantivy, 1976, p. 31.

同上, p. 30。

《没有脸的眼睛》在爱丁堡影展放映时掀起了不小的风波。有七个观众当场昏倒，评论界和观众集体表示对此现象的不满。而弗朗瑞本人的幽默对事情毫无助益，他竟然公开说：“现在我知道苏格兰男人干吗穿裙子了。”

这部恐怖片不同于好莱坞的恐怖片，它强调诗化的惊悚和幽微的悲剧。电影背景设在森林中的一所医院里，医生和他的护士路易丝一直在绑架无辜少女，目的是从她们脸上活生生摘下脸皮，用来修补移植在他自己女儿因车祸毁容的脸上。

医生的女儿平日戴着一个白瓷般的面具，她每日露出唯一有生气的在面具后的眼睛，身穿白袍，如鬼魅般飘在如城堡的医院中。弗朗瑞努力经营她的悲剧，她的声音温柔而情感丰富，对比于她假人似的外表，幽阴地吐纳她个人的苦难。她并不赞成父亲的行为，可是她无力反抗。她经常打电话给她的未婚夫（他以为她早在车祸中去世），却从不出声说话。她是名副其实的行尸走肉，因为她的父亲早就签发了她的伪造死亡证明，立意要为她找一张新的脸和新的生命。囚禁在面具后面、医院之中，她唯一的抵抗是拿起一把刀插在满脸狐疑的路易丝的喉咙上，然后放出她父亲所有做解剖实验的恶犬，任由它们将路易丝撕成碎片，然后在一群白鸽中走远消失。

医生女儿虽然做了种种疯狂的事来解除自己的梦魇，反讽的是，她却可能是全片比较清明不疯狂的角色。她那已被执念占据的疯狂父亲，冰冷地执行所有最残忍的杀虐，却不断对女儿和护士谈他的理想及医学突破。他曾帮路易丝修复毁容的脸，因此赢得她的敬仰和忠诚，驱使她不断地进行绑架及协助他残伤无辜的少女。路易丝究竟与医生有无工作之外的感情和关系，电影中并未阐明，但是他俩的疯狂和变态是显而易见的。

弗朗瑞和德裔摄影欧根·舒福坦(Eugen Shuftan)以及作曲家莫里斯·雅尔(他帮弗朗瑞的三部短片及五部剧情片作曲)的铁三角在此再度发挥效力。舒福坦鬼影阴森的布光采自黑色电影,他流利飘动的推轨镜头来自德国表现主义传统,配上雅尔的音乐和弗朗瑞细微敏感的音效(如犬吠、蛙鸣、女人的呻吟等),使全片宛如一个超现实的噩梦,人工化、不真实,却令人毛骨悚然。

《没有脸的眼睛》带着一股冰冷阴森的气息,却在恐怖的、变态的心灵描绘中,奇异地找出一种视觉的美。这种处理方法其实与《动物的血》及《伤兵院》如出一辙,而观众就像将要被医生撕皮的被害人一样,僵直地看着所有恐怖的事情在银幕上闪过,却动弹不得、束手无策。观众看完此片绝不会像看好莱坞恐怖片一般,只留下一堆尖叫和血腥的模糊记忆。相反的,那些美丽而恐怖的景象(如女儿的面具)会在脑中盘桓困扰许久。就像《动物的血》一样,那般残忍,那般血腥,可是它们将来都是优雅餐桌上的美馐。观众如何处理这矛盾呢?弗朗瑞把这些难题丢了出来。

《没有脸的眼睛》也印证了弗朗瑞不喜欢编剧及对白的电影。他曾说:“我电影中没有对白,我懒得动这个脑筋。”此片换了不少编剧,包括日后著名的导演克洛德·索泰。



阿涅斯·瓦尔达(Agnès Varda, 1928—)

作品年表

- 1955 《短岬村》(La Pointe Courte, 短片)
- 1957 《噢季节, 噢城堡》(O Saisons Chateau, 短片)
- 1958 《慕飞歌剧》(L'Opéra Mouffe, 短片)
- 《从海岸到海岸》(Du Côté de la Côte 短片)
- 1962 《克丽欧五点到七点》(Cléo de 5 à 7)
- 1963 《向古巴致敬》(短片 Salut les Cubains, 短片)
- 1965 《幸福》(Le Bonheur)
- 1966 《创作》(Les Créatures)
- 1967 《艾尔莎》(Elsa, 短片)
- 《远离越南》(Loin du Viêt Nam, 与其他导演的集体创作)
- 1968 《杨可叔叔》(Uncle Yanko, 短片, 在美拍摄)
- 《黑豹党》(Black Panthers, 短片, 在美拍摄)
- 1969 《狮子的爱》(Lion's Love, 在美拍摄)
- 1970 《纳西卡》(Nausica, 电视)
- 1975 《丹固尔形色: 妇女的回家》(Daguerrotypes, Réponses de Femmes, 8 厘米论文)
- 1977 《一个唱, 一个不唱》(L'Une Chante, l'Autre Pas)
- 《伊朗爱的愉悦》(Plaisir d'Amour en Iran)
- 1978 《泡沫女人》(Quelques Femmes Bulles, 短片)

- 1982 《墙啊墙》(Mur Murs)
《记录、谎者》(Documenteurs)
- 1984 《尤利西斯》(Ulysse, Les Dites Cariatides, 短片)
- 1985 《流浪女》(Sans Toit Ni Loi, 又译《天涯沦落女》)
- 1986 T 'as de beaux escaliers. . . fu sais(短片)
- 1988 《阿涅斯·瓦尔达眼中的珍·贝金》(Jane B. par Agnes V)
《功夫大师》(Kung Fu Master)
- 1990 《一分钟一影像》(Une Minute pour une Mage, 电视)
- 1991 《南特的雅克》(Jacquot de Nantes, 半纪录片, 又译《南特杰克》)
- 1993 《小姐 25 岁》(Les Demoiselles ont eu 25 Ans, 电视)
- 1994 《雅克·德米的世界》(L 'Univers de Jacques Demy)
- 1995 《电影一千零一夜》(Ces Cent et une Nuits du Cin éma)
- 2001 《我与拾穗者》(Les Glaneurs et la Glaneuse)

新浪潮之母 文学书写的记录风格

被称为“新浪潮之母”的阿涅斯·瓦尔达因为早在新浪潮运动开始前已经有作品诞生（她与里韦特同年，比戈达尔和夏布罗尔大两岁而已），严格来说只能说是在观念上影响后面人（如曾任她剪辑的雷乃），其混合真实和人工化现实的抽象风格，其对影像敏锐的捕捉，和后来对女性主义和女性心理锲而不舍的着力，都呈现新浪潮中非典型的创作方向。而她探索、思考性、敏锐的叙事（多是她自编、自导、自剪），和深入角色心理追求幸福人生的困境和痛苦及其细致的剪接风格，使她通常被划为左岸派，但这种分法也不尽然，因为她虽住在塞纳河左岸，而且与雷乃及马克相处甚密，她的先生著名导演雅克·德米也是纪录片出身的左岸派，但深究瓦尔达的创作理念及生涯整体仍与左岸派亦近亦远。

但瓦尔达第一部作品《短岬村》却是石破天惊的新浪潮先锋之作。这部电影以她生长的短岬村为背景，看来像两部电影的融合：一方面以记录的方式，展露短岬村摄人的景观，以及小渔村的各种困难；另一方面却以一对夫妇聒聒噪噪讨论他们四年婚姻面临失败的问题（两人的个性、背景经常冲突，男的是村中木匠之子，女的则是巴黎人）。瓦尔达说：“我尝试建立人和物的关系。男主角的主题是木头，他的父亲是木

匠,木头是他的自然环境,他也经常被放在木船的构图里。女主角的主题是铁,铁路、火车。他俩属于不同的领域,这即是他们困难的关键。”

瓦尔达先前的职业是静照摄影师,终其一生她的电影对于地理景观的特性都能透过精确的构图掌握。像她为观光局拍的短片《噢季节,噢城堡》、《慕飞歌剧》、《从海岸到海岸》都有此特殊景观表达才能。《丹固尔形色:妇女的回家》描绘了她家街上的形形色色的人,客观中夹带主观,有如她每部纪录片的特色。瓦尔达的顶尖作品应是《南特的雅克》,一部有关她丈夫的纪录片,情感真挚,题材也很客观,充满她对逝去丈夫的怀念。《慕飞歌剧》尤其用隐藏式摄影机,捕捉矛盾思想和情感,却表达出一个怀孕妇女主观的心境(瓦尔达当时正处怀孕期间)。《短岬村》改编自福克纳的小说《野棕榈》,整个戏剧摹写带有强烈疏离效果。片中那对不知名也未显现太多背景的夫妇,以风格化、剧场训练式文绉绉的对白(主角是后来在法国影坛大放光芒的演员菲利普·努瓦雷[Philippe Noiret]),喋喋不休地交谈他们的婚姻困境。对照着渔村纪录片般的写实情境,彰显出虚与实、文学与摄影、个人与政治的张力。瓦尔达以本片公开说明自己受福克纳的影响。《野棕榈》主结构分为两篇短篇小说,主旨带有关爱和自由的本质,平行交替于不同的章节中。瓦尔达承袭这种结构,让夫妇俩讨论各自对婚姻及自由的想法,爱情中的自由难以达到,而片中地理景观也扮演了重要角色。

瓦尔达这种以文学观念来写作电影的创作方式(电影书写[cinécriture])强调拍电影应如写小说那般自由,应用剪接、摄影角度、节奏取代文学的字、句、章节。“电影书写”是她创造的名词:“电影不是演出剧本,或者改编一部小说……为了某种来自情感的东西、来自视觉的情感、声音的情感、感受,为之寻找一种形状,这个形状只跟电影有

关。”不仅与新浪潮小子由电影出发的创作思想大相径庭，而且影响到新浪潮左岸派巨擘雷乃和马克的创作理念。雷乃的经典《夜与雾》(Nuit et Brouillard)、《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》都强调这种繁复的剪接、旁白对位关系，而且不讳文学性的对话说白形式，这一点雷乃曾坦承完全受瓦尔达的影响。也许因为瓦尔达曾主修文学、心理学，后来改修艺术史，她的电影气质全然不同于新浪潮的其他人。虽然新浪潮许多人都明白表示受她启发。戈达尔早早就要琼·塞贝里在《精疲力尽》中读《野棕榈》，而他的另两部片子《美国制造》(1967)和《我所知道她的二三事》(1966)本想两部拷贝轮替胶卷互换着放映，但没有成功(因为《美国制造》很早便在法国被禁映)。十年后，德国导演文德斯拍《道路之王》(Kings of the Road)，主角也在片中阅读小说《野棕榈》，是德国新浪潮在向瓦尔达、戈达尔、福克纳致敬。

作为明确的左翼观点创作者，瓦尔达亦强调某些社会议题的纪录片，诸如《向古巴致敬》即是她去古巴拍了4000多张静照回来后，用其中1500张照片，按古巴舞蹈的节奏和音乐，剪接出的致敬。1968年之后，她去了美国，以行动拍摄黑权暴力组织《黑豹党》纪录片。

在她丈夫晚年得病期间，瓦尔达亦拍了丈夫的画像《南特的雅克》，不但像拍景观一样将摄影机摇过丈夫的脸、手、头发，并且引述德米小时候对奥菲尔斯(《罗拉·蒙泰斯》)、金·凯利的着迷，以及他为什么拍《秋水伊人》这类向歌舞片致敬的电影。瓦尔达将剧情片混合了纪录片，用三个演员扮演不同阶段的德米，追溯他童年在沦陷期间如何爱上了木偶戏及电影、迪斯尼卡通和普雷韦及卡尔内的作品。这些再穿插了德米自己的电影片段，以及他去世前的家庭片段，一方面实践了自己电影书写风格的自由形式，另一方面深情地提前宣布她对将逝丈夫的

思恋。

这些电影也显现瓦尔达对“死亡”的执迷，这一点她倒是和左岸派的玛格丽特·杜拉斯相近。她的形式也影响了马克后来循同样方法为塔尔科夫斯基拍的《塔尔科夫斯基日记》(Une Journée d'Andrei Arsenévitch)。

女性主义 倒退或激进？

《克丽欧五点到七点》被认为是瓦尔达第一部女性主义立场之作（离《短岬村》已有七年）。电影中的克丽欧是名歌星，她去算命看到死亡的不祥预兆，接着去看病须等待是否罹患癌症致命的结果。克丽欧烦躁恐惧之余，离开作曲家、女管家，和白得近乎不真实的公寓，独自在街上闲逛排遣时间。五点到七点，这两个小时是关键时刻，也是克丽欧第一次在巴黎街头上的漠然甚至紊乱中面对自我生命价值、审视自己存在意义的时刻。瓦尔达根据真实的时间过程不时穿插章节“x 点x 分”的字幕卡，让观众随主角一样有意识地理解她心理时间的进程（虽然实际上影片只有 95 分钟）。生命的表象和虚荣美貌，在时间一点点消逝时显得特别无所谓。后来克丽欧邂逅了一个现役军人，他将到阿尔及利亚为法国殖民而战。在战争中可能阵亡这种死亡阴影迅速使他和克丽欧建立某种默契。她最后得知自己的疾病并非致命绝症，她真正追求快乐的可能性一下子涌现了。瓦尔达在此探索一个美丽女子的内心，透过她的眼睛看世界，在过程中使我们同情她。这部电影虽然处理的是死亡，难得的是其泛现出一种生命的激越和热情，成为与主题之对比。而视觉的细节，更发挥了瓦尔达作为静照师的敏锐构图能力。

瓦尔达有意识地探索女性的内在和心理，并且戳破社会赋予女性

的虚假价值,使各界对瓦尔达的女性立场有了高度评价。然而瓦尔达的下一部片子《幸福》却使许多人不敢恭维,尤其是其维系男权的保守立场。

《幸福》的主角是一个夹在妻子和情人之间的木匠。他的理想是三人行带着孩子,享受齐人家庭之福。然而他的妻子不知是自杀还是意外,溺死在塘中。总之她死亡后,情妇很自然地顶替妻子入主家庭,继续过幸福的日子。瓦尔达完全不处理这个实例所能讨论的社会议题甚至道德立场,反而用雷诺阿印象主义的色彩风格,不断阐述一家几口野餐时的优美景致,阳光和煦、绿草如茵,这是瓦尔达自诩的“轻松、柔和、梦幻般的影片”(这种说法自然引起他人对她显现巩固男权的强烈抨击)。同时,所谓妻子的角色即是接小孩上下学、喂食、送他们上床、烫衣服、清洁家里,简单地说,男人的幸福建立在女人的劳动上。这个观点使瓦尔达饱受攻击。

瓦尔达自称最喜欢女性主义大师西蒙·波伏瓦(Simone de Beauvoir)的座右铭:“人不是生下来就是女人,而是逐渐变成的。”她的下一部明显有女性主义立场的《一个唱,一个不唱》可明确看到女人成长阶段的女性意识成长,却被美国女性主义者批评得体无完肤。两个女主角在女性观念解放的不同选择,在人生中有不同的结果,瓦尔达平行也交织叙述两个女性的感受,环境优美、内容浪漫,被美国左岸知识分子宝琳·凯尔撰文大骂为“以迪斯尼的方式看待女性解放问题”。瓦尔达自己对这点倒是很自在地举出让·雷诺阿在《草地上的午餐》的话来辩护:“幸福可能在向自然法则妥协当中。”

1985年,瓦尔达再以《流浪女》向女性主义领域挑战。这部以倒叙结构为主的电影,用旁白叙述一个在冬日死在沟渠中的女子:“死于自然,没什么痕迹……但有些人记得她说起她死前几周发生的事。”故事

由此开始,追述这个不知从何而来、身世成谜、以搭便车流浪的女孩的生平。由桑德琳·博奈儿(Sandrine Bonnaire)饰演的流浪女被比喻成由海中升起(她刚出现即在海边)的维纳斯。瓦尔达用复杂的倒叙结构,调查访问了七八个人(包括一个年轻人、一个植物学家、一个牧羊人、一个无业游民),没有人能简单地解释流浪女的生平和状态,这些破碎不全的线索反而显露了被访问者自己的世界观。瓦尔达的处理,摆荡在她拿手的象征主义(虚幻、抽象)和写实主义(记录、纪实)之间,也颠覆了一向以男性为主的公路电影形式(如约翰·巴德姆[John Badham]之《恶水穷山》[Badlands],或史蒂芬·斯皮尔伯格的《飞轮喋血》[Duel])。这个疏离自我毁灭的女孩,既有自主自由的独立性格,却也挥霍自己的生命,付出昂贵的代价。瓦尔达在此再一次重述其擅长的孤独、流浪主题,同时因为1984年法国舆论突然开始出现一个新的名词叫“新贫阶级”,瓦尔达乃随社会现象讨论由流浪女反映出的新议题,被《片厂》杂志称为“像一个真正艺术家般的桀骜、机敏、善于捕捉时代气息,在属于自己的道路上不断实践与前进”。1989年,她再拍《功夫大师》,叙述一个酷爱“功夫大师”电玩的14岁小孩爱上同学40岁的妈妈。瓦尔达宝刀未老,对于少年成长的痛楚仍有她一贯敏锐的笔触。

瓦尔达多产而创作不竭,她是电影史上少见的女性创作者。在此顺便提一下瓦尔达的丈夫德米。德米常常被归类为“左岸派”,有时也被归为“新浪潮派”。他因为崇拜奥菲尔斯及《罗拉·蒙泰斯》,而以处女作《罗拉》(Lola)向奥菲尔斯致敬。《罗拉》和《天使湾》(La Baie des anges)都标示着德米招牌式的人工化布景和服装。而他的《秋水伊人》更将此发挥到极致,布景片厂外形打破写实规范,而且载歌载舞,全部台词化为歌曲(被认为可能是影史为电影专门写的第一出歌剧,雷乃

它的特点是对话用歌唱

形式进行,音乐支撑着对话,对话又在表现音乐”。《秋水伊人》不但得了大奖(戛纳影展金棕榈奖),而且广受观众欢迎,是新浪潮最具商业性的作品之一。德米的电影有趣的是,他老以华丽的布景对比角色日常生活的乏味和庸俗。他的另一部作品《洛城故事》(Les Demoiselles de Rocheford)也秉此原则向米高梅片厂致敬。1982年,德米拍出“歌舞悲剧”——《镇上的小房间》(Une Chambre en Ville),在传统歌舞片的饱满色彩和丰富的壁纸图案中,展现恋人情变的悲剧和工人的罢工。德米在《罗拉》中用的演员阿努克·艾梅在片中用Lola为名,并学《蓝天使》中的玛琳·黛德丽(Marlene Dietrich)一样穿蕾丝透明衣服和黑羽毛。艾梅后来成为新浪潮的象征,与男演员贝尔蒙多及雷欧一起,成为新浪潮中最让人熟悉的面孔。

《克丽欧五点到七点》

当女主角克丽欧在周围世界寻找自己身份及未来线索时,我们也被迫检验电影之多层叙事,找寻其意义之关键。注视、观看及感知行为形成了克丽欧下午奥德赛旅程的复杂整体。从后设电影立场而言,本片也鼓励我们去反省叙事电影的认知及观念。

——Claudia Gorbman

克丽欧·维克多是一个等待胃癌诊断结果的走红歌星。在那个等待命运宣判的焦虑下午克丽欧的活动如下：找一个算命的测测未来；和管家安琪儿会面；买了一顶帽子；情人荷西来家看她；和作曲家巴布及写词人练歌；和一个雕刻家的模特儿桃乐蒂会面，两人一起去和桃乐蒂的影院放映师男友相会，看了一部短片；独自闲步在公园；和一个阿尔及利亚战后前线休假回来的士兵安托万交上朋友，安托万陪她去医院听结果，两人一块离开。

整部电影是借女主角在不知自己命运的焦虑中，有机会放下世俗一切，深切地观察、了解自己，作了一趟反省之旅。阿涅斯·瓦尔达为了反映主角内心，在片中布置了一面又一面的镜子（咖啡馆中、帽子店、家中，甚至商店橱窗、汽车玻璃等），使在观察世界的女主角也被反映在被看的物体上，造成看者（主体）与被看者（客体）的并列，而摄影机在有些时候根本就变成女主角的镜子，让她对着摄影机直视，像照镜子一般。

镜子及滤镜的意义也在片中的戏中戏里反映得更加彻底。大约在六点的时候，克丽欧在朋友戏院放映室中看一部默片喜剧。喜剧的主角戴上黑眼镜，他看到的世界因此充满撞车、死亡等悲剧。不过一旦摘下黑眼镜，他的生活又恢复了秩序和欢乐。所以这默片似乎也成了克丽欧心境的隐喻。宛如她戴上眼镜（等待诊断结果），看到一片悲观、宿命、焦虑、死亡、黑暗和悲情。

在形式上，论者拿此片与同年（1962）出现的另一部女性电影，即戈达尔的《赖活》相比。两片拍的都是女性理解及质疑自己在社会中的位置，两个女主角都去看了一部老电影，也都用老电影象征了心灵深处的某种忧虑，两者也都在结构上分成十几个段落，并各有标题字幕。《克》片共有13个章节，每章标题都标出时间和主体人物，如下：

1. 克丽欧 5:05—5:08
2. 安琪儿 5:08—5:13
3. 克丽欧 5:13—5:18
4. 安琪儿 5:18—5:25

5. 克丽欧 5:25—5:31
6. 巴布 5:31—5:38
7. 克丽欧 5:38—5:45
8. 其他人 5:45—5:52
9. 桃乐蒂 5:52—6:00
10. 哈伍 6:00—6:04
11. 克丽欧 6:04—6:12
12. 安托万 6:12—6:15
13. 克丽欧和安托万 6:15—6:30

许多观众以为电影银幕时间与现实时间完全对应。但是这个理论有许多看似故意的漏洞。首先,5:00—5:05 就没有标题。这个当然可以解释为是片头时间,因为 5:05 这个标题是始自克丽欧自塔罗算命师家中走出时开始的。但其实这一段序曲只有 3 分钟,并不是片名所言的五点钟开始。当然结尾也有 30 分钟没有标示。电影结束时,克丽欧和安托万离开医院的候诊处,墙上的钟指着 6:30。剩下“到七点”的 30 分钟到哪里去了?又或者真正真实的时间只是 5:05 和 6:30 之间,序曲及结尾仅是想像的?安托万在 8 点钟必须赶火车回军队报到,他在结尾向克丽欧说两人在 8 点钟以前应在哪里吃饭,而克丽欧在全片过程中不时看腕表,为不可知的、可能大限将至的未来焦虑不已,只有在这一刻她完全舒缓了,终于可以心情轻松地说:“我们有的是时间!”

瓦尔达将电影分成 13 段,事实上每个标题也指出了该段落的不同角色的观点,于是该段落的剪接节奏、摄影角度、演员动作,以及角色的目光及观看对象都不一样。比方说,安琪儿的两个段落都与克丽欧的段落呈现对比。安琪儿身为管家兼秘书或助理,做事自然以克丽欧为重心,而且巨细靡遗,甚至有点唠叨。她与克丽欧在咖啡馆会面,克丽欧心情坏到几乎崩溃,可是安琪儿在旁白的心声说:“她就是这么小孩子气,要人安慰!”另一方面,她已聒噪地与咖啡馆老板谈起一个又长又臭的故事。如果说,克丽欧的片段侧重音乐、内心情感及思绪,外在的

环境较反映她的心情,那么安琪儿的片段便较重外在的写实,她的世界没有音乐,只有语言(如果她不说话,出租车司机也会滔滔不绝),她看到的世界也是写实(而非反映她心境的),周遭充满人、事、物(对比于克丽欧即使在嘈杂的咖啡馆中,也自囚于自己的世界——看镜子的反影,或瓦尔达对她的脸的特写),非自我中心的自然世界。



■ 白发老太太的算命使克丽欧对悬而不决的癌症结果产生忧虑。《克丽欧五点到七点》(1962)是阿涅斯·瓦尔达用女性角度拍摄的,是女主角在癌症危机下,重新建构自我、抛弃客观形象、建立主体的过程。

另一方面,克丽欧的片段共有六段,除了最后一段,克丽欧多半只看到自己,而外在世界被看到时也反映了她那一刻的自我形象,整部电影便是她在可能患胃癌的危机下对生命的反省和领悟,是建构自我、舍弃别人眼中的她(客体)形象、建立自我认知(主体)的过程。电影开始,她需要借助科学(诊疗)了解自己的身体,借助算命为未来指路(这一段瓦尔达奇怪地用彩色拍摄,可是反映出来的全是悲剧、死亡、宿命等黑暗之事——电影其他段落却全是黑白影像)。从算命处出来,和安琪儿会面,她走在街上,路人、店员对她都十分友善,她是名歌星,大家

都对她另眼相看,她也活在别人对她的阅读中(戴着假发,穿着白纱间有星点的洋装)。但是经过对不够关心她的情人以及作曲家将她视为唱歌工具的指责后,她再出来逛街。这一回,她拿掉了假发,换了黑衣,不再执迷于自己的美(像第一段她由算命处出来的大厅镜子前的独白:“只要我还美丽,我就还是活的!”)。独处的克丽欧也不再碰到永远微笑的路人,无论咖啡馆中其他客人或是店员行人,都与她有距离而冷淡,克丽欧等于要重新建立她在河左岸(非原来河右岸)的新身份、新思潮(她原来是走在希佛里路[Rivoli],住在于干街[Huyghens],后来则在蒙帕拿区[Montparnase]蒙苏喜公园[Montsouris]等地)。

由于她的歌星身份,音乐扮演了克丽欧的重要符号。前后段主体都分别用了她的两首歌曲为主题曲及气氛心境基调。前面在车里、咖啡馆中、收音机里、帽子店里,都听到播放她的流行曲《变奏》及其乐器演奏的配乐,其中的句子:“我珍贵而多变的身体,我大胆的眼神……心中滋味,线条美的唇……”都显现一个快乐、自我中心,以及到处留情的女性形象。反之,中间巴布为她写的《召唤爱情》则描述了一个充满寂寞、死亡、欠缺爱人的孤寡状态:“门户洞开,冷风灌入,没有你,我是一幢空荡的房子;你姗姗来迟,我已埋葬,没有你,我孤单、丑陋又苍白……”克丽欧的歌词,充分反映她的心情,所以,当她在家中与巴布试唱时,她忽然泪流满面,整段电影的拍法也忽然抽象化,灯光及伴奏(由原来的巴布钢琴变成管弦乐)都忽然“风格”起来,从原来写实的环境抽离开,成为克丽欧的内心意识。

其实瓦尔达全片都用这种交错法,将外在客观现实、内在抽象意识交替不已,使实与虚、人生与艺术、公众与个人、客体与主体完全对立暧昧及二元化。这期间的分野除了音乐及音效外,还有瓦尔达的美学(剪接、运镜等等)。比方她开始下楼梯,瓦尔达突然用了三个跳接镜头,使克丽欧的脸连续三次从画面中下降至画面左下角。这个连续性的重复跳接,立即破坏真实的幻象,成为抽象的镜头形式与节奏,它使我们想起超现实的莱热《机械芭蕾》(一个女人艰辛地一遍一遍下楼梯),以及

其“下沉”(沮丧挫折)的喻意。

《克丽欧五点到七点》是前进的女性主义作品,也是瓦尔达的杰作。其将女性的内心与外在形象建立辩证的结构方式,透过简单的剧情,简约成一阙结构严谨的艺术宣言。克丽欧的女性自觉,是后来女性主义十分喜欢研究及举证的作品,而其细心构思的形式细节(剪接、摄影、音乐)更充分验证了瓦尔达主张的“电影书写”风格。

路易·马卢(Louis Malle, 1932—1995)

作品年表

- 1956 《寂静的世界》(Le Monde du Silence)
- 1958 《通往死刑台的电梯》(Ascenseur pour l'Echafaud, 又译《死刑台与电梯》)
- 《孽恋》(Les Amants)
- 1960 《地下铁的莎齐》(Zazie dans le Métro)
- 1962 《私生活》(Vie Privée)
- 1963 《比赛万岁》(Vive le Tour, 18 分钟纪录片)
- 1962—1963 《鬼火》(Le Feu Follet)
- 1964 《曼谷》(Bons Baisers de Bangkok, 15 分钟纪录片)
- 1965 《江湖女间谍》(Viva Maria!)
- 《特写》(Close Up, 26 分钟纪录片)
- 1967 《大盗贼》(Le Voleur)
- 1968 《勾魂摄魄》(Histoires Extraordinaires, William Wilson 一段)
- 1969 《加尔各答》(Calcutta, 纪录片)
- 《印度幽灵》(L'Inde Fantôme, 又译《印度印象》, 7 集电视纪录片, 每集 55 分钟)
- 1971 《心之低语》(Le Souffle au Coeur 又译《好奇心》)
- 1972 《人性, 太人性》(Humain, Trop Humain, 纪录片)
- 1973 《拉孔·吕西安》(Lacombe Lucien)

- 1974 《共和广场》(Place de la République, 纪录片, 又译《协和广场》)
- 1975 《黑月》(Black Moon)
- 1972—1978 《漂亮宝贝》(Pretty Baby)
- 1980 《大西洋城》(Atlantic City)
- 1981 《与安德烈晚餐》(My Dinner with André)
- 1983 《糊涂大盗》(Crackers)
- 1985 《阿拉莫湾》(Alamo Bay)
- 1986 《上帝的国度》(God's Country, 纪录片)
- 1987 《幸福的追求》(And the Pursuit of Happiness, 80 分钟纪录片)
- 1987 《童年再见》(Au Revoir, les Enfants)
- 1989 《五月傻瓜》(Milou en Mai)
- 1992 《烈火情人》(Damage)
- 1994 《42 街的凡尼亚》(Vanya on 42nd Street, 又译《泛雅在 42 街》)

新浪潮的先驱 多元挑战题材与形式

1957年，路易·马卢的剧情片处女作《通往死刑台的电梯》问世，这时他才25岁。当时戈达尔与特吕弗还在《电影手册》写评论拍短片，夏布罗尔和侯麦还在整理有关希区柯克的专著，法国还在与阿尔及利亚打殖民仗。《通往死刑台的电梯》以崭新的电影观、脱离传统的创作意识，预示一个电影新时代的来临。一年之后，法国电影新浪潮风起云涌，震惊了全世界，也改变了电影的历史。

从《通往死刑台的电梯》的第一个镜头开始，马卢就蓄意打乱观众观影的习惯。他省略了古典电影的建立镜头，使观众在毫无准备之下猛然面对女主角珍妮·莫罗的脸部特写，也直接投入不明就里的主角情绪中。莫罗正对着电话听筒讲情话，她喃喃干涩的低语宛如传统戏的独白，孤零零的身影被囚禁在岑寂荒凉的画框中，而那令人窒息的不变语调，像是来自幽冥世界，也支配了莫罗全片的场面，从开头到结尾，莫罗是被抛弃却心有不甘的孤魂，在街道与咖啡馆踟躅，命定无法逃离她的疏离与寂寞。

这种宿命及心理层面，是当时卑隘靡弱的文学电影不曾有的。战后的法国流行文学名著改编电影，主题往往大而空泛，电影降为文学的附庸，形式沉闷老套。像《通往死刑台的电梯》这种“小主题大处理”的

电影自然立刻引起观众兴趣，乃至汇集同志的电影热情，如火如荼地展开新浪潮的序幕。我们很难确定“法国新浪潮”的历史起点——有人以为是夏布罗尔 1959 年导演的《漂亮的塞尔日》，也有人以为是因为同年大量导演得以首度执导筒，但无论如何，马卢的《死刑台》为新浪潮开了先锋是毋庸置疑的。在那意气风发的年代，约有 170 位新导演在马卢之后四年间崭露头角。他们创作生涯的第一部作品，不但改变了法国电影，也对巴西、瑞典、捷克、南斯拉夫、匈牙利、苏联、德国，乃至美国、日本的年轻导演产生革命性的影响。

电影新浪潮代表的是法国电影新生代与传统的断裂，也揭示着新电影观念——包括原则性、个人色彩、精简的技术、创新的美学，以及影迷的本质等。整个浪潮的崛起，当然牵涉若干因素，艺术戏院及电影评论对观念的倡导，文学电影的票房稀疏，政治上第四共和刚被推翻，戴高乐初上台，社会弥漫着革新、改良的理想主义气氛。此外，年轻导演备受重视，除了马卢的《死刑台》获得成功外，罗杰·瓦迪姆的《上帝创造女人》也很轰动。他俩以票房告诉电影工业界，小成本及年轻都有可能中头彩。等到马卢第二部电影《孽恋》大受观众欢迎后，新浪潮已经隐隐成为创作主流了。

马卢与其他出身于影评人的新浪潮导演不同，他是按部就班接受电影教育的，之前曾修政治，也曾师事科克托、布雷松等大师，自称受布雷松的准确细节以及雅克·塔蒂的绝少对白影响至深。在《通往死刑台的电梯》中，我们就不断看到这两位大师的影子，一方面布雷松的写实细描手法增加若干悬疑与张力；另一方面，塔蒂以影像为重的做法，使电影绝少陷于滔滔不绝的对白中而忽略视觉本身的力量。

其实，《通往死刑台的电梯》采用的是普通的悬疑侦探故事：一个妇人与情人合谋杀害亲夫，一切布置得完美无破绽，使丈夫宛如自杀。然而事成后阴错阳差，情人被困在凶案现场的电梯中，他的车又被少不更事的少年偷走，并卷入另一桩凶案。这样的故事充满命运的嘲弄，然而马卢不重其戏剧起伏、犯罪细节（连枪杀丈夫的镜头都跳切省略），恋人



■ 路易·马卢可说是新电影的先驱,但他并不拘泥于任何派别,反而自由游走于记录与真实、轻松喜剧与严肃课题、悬疑侦探与情欲暧昧之间。

隔绝两地的焦虑、恐惧及挫折感才是情绪重心。全片显然仍是存在主义的产品,事穷势蹙的绝望色彩,主角内心的沉沦挣扎,甚至希区柯克式的命运错置、罪恶转移,都使那种惶悚不安的基调成为主结构。暗淡浑浊的场面调度和幽凄的爵士配乐,都喟叹着为贪爱所困的恋人命运。对当时讲究戏剧推移、不重角色情绪的法国电影来说,马卢的做法是一

项突破。

马卢的突破比起戈达尔在《精疲力尽》中的悍然决裂自然是小巫见大巫。不过,以《通往死刑台的电梯》展现的美学概念而言,许多决定,包括实景拍摄、轻巧自由的摄影机运动,都与新浪潮早期的风格接近。尤其将希区柯克式剧情以反讽、疏离手法处理,几与夏布罗尔前期作品如出一辙(《通往死刑台的电梯》片摄影亨利·德卡亦是夏布罗尔早期电影及特吕弗《四百击》的摄影)。

由影迷立场出发,《通往死刑台的电梯》也与新浪潮其他作品分享同样的创作执迷,他们都大量引述过去的影史材料。马卢利用好莱坞黑色电影的视觉因素来处理阴暗的办公大楼,同时又播以大量巴黎街头现实,使人工化与真实的外景产生奇异的张力。在此张力之下,连好莱坞式的旁白技巧也改变了意义。这种对媒介的高度的自省,在特吕弗的《射杀钢琴师》中亦有相似的表现,唯特吕弗添加了一分喜剧趣味。

与新浪潮伙伴相似的另一点是对“影像”的无比崇拜。电影结尾,照片取代了证人、现场证明,扮演“真相显露”最重要的角色。在警察局中,旅馆经理抱怨,如果有照片他便可指证凶嫌。接着报纸刊登了凶嫌照片,使男主角鬼使神差地为另一桩不相关的凶案顶罪。暗房显影液最后浮现了两桩凶案的真相,使影像成为事实的记录——这种对媒介本质的探讨及敏感,逐渐成为现代电影强调的自觉意识。诸如安东尼奥尼的杰作《春光乍现》(Blow Up)、柯波拉的《对话》(Conversation),甚至狄帕马的《凶线》(Blow Out),都直接将谋杀证据藏于照片、声带及短片等各种媒体中。

马卢对影像的信仰,自然也延伸到对电影的信仰(新浪潮极力肯定的观点,以与文学或剧场意义划分)。珍妮·莫罗在真相乍现之时,仿佛洗尽了忧霾,终于不必继续逃匿梦魇。照片显现的是热恋男女的拥抱。讽刺的是,自始至终这对恋人从未在同一画面中出现,照片是他们犯罪的唯一证物,也是他们爱情的唯一证物。莫罗由是注视着这项证物说:“十年二十年,没有人会再使我们分离。”影像中是他们紧锁的



■ 法国新浪潮的象征人物珍妮·莫罗在《通往死刑台的电梯》(1958)中饰演与人私通、谋杀亲夫的中年怨妇。这部片子充满存在主义绝望的色彩,以惶悚不安的基调、高度的形式自省风格成为法国新浪潮的先声。

“永恒”。

严格地说,马卢算是新浪潮的先驱,因为采取克卢佐传统的《通往死刑台的电梯》和下一部大胆的性探讨《孽恋》(细致地描写有钱人奢侈的生活,但最后女主角抛弃了工业巨子的丈夫和打马球的情人,却与一夜春宵的年轻学生私奔了)很受观众欢迎,而且珍妮·莫罗这新浪潮的中坚符号(莫罗是马卢当时的情妇,在两部片中都展现惊人的性张力而受欢迎,特吕弗因而能用她于《夏日之恋》)、不符古典主义传统的剪接,乃至亲狎富感染力的情绪和感情,以及以后最受欢迎的摄影师德卡(在拍完此片后,他又拍了《漂亮的塞尔日》、《四百击》,与库塔尔和阿尔门德罗斯并列为手册派三大摄影师),都使他被确定为新浪潮的同路人。不过,马卢并不拘泥于派别,他的第三部剧情片《地下铁的莎齐》立刻就改变风格,采取轻松喜剧以及快镜头和分格摄影实验等造成幽默感的技巧,使大家不明所以。这部电影节奏轻快,镜头语言自由不受羁绊,洋溢着一个满嘴脏话的8岁小女孩古灵精怪的逻辑。接下来的由碧姬·巴铎主演的《私生活》,虽并不夸张她作为女明星的煽情之处,但越发离新浪潮远矣。《鬼火》极其严肃,讲述一个酗酒者的中产阶级的乏味和虚假生活,马卢描绘了他终于举枪自杀前最后两天的生活。

他的下几部作品似乎刻意要去除《鬼火》的严肃和忧伤,《江湖女间谍》是部奇特的西部片,结合了两大性感偶像(珍妮·莫罗和碧姬·巴铎),把背景移到墨西哥,把她们变成又会跳脱衣舞、又能开枪革命的女英雄。《大盗贼》则用新浪潮的标志之一——让-保罗·贝尔蒙多做主角,改编了马卢自己最喜欢的20世纪初由乔治·达林写的小说,将一个出身富裕的绅士做贼的行为喻为他对保守虚伪阶级的反叛,甚至一种替代性的个人“性”追寻。这部电影平铺直叙,古典优雅,但是马卢著名的人性张力并没有突出。不过,一生一直在反叛自己上层社会背景的马卢,却对此片情有独钟,认为是他最个人的作品之一。马卢下部作品,是他只占三分之一的《勾魂摄魄》,这是他和瓦迪姆及费里尼合导的爱伦·坡小说电影,主角是阿兰·德隆和巴铎。这可能是马卢自己相

当不喜欢的作品，其万花筒般的影像交替混杂风格，超出当时观众能理解的范围，在票房上表现平平。但是我们从马卢不去走他最擅长的悬疑及情欲混杂的类型，反而大胆地探索新的视觉语言，就可看出他不愿拘泥一种创作方式的叛逆性格。也说明他往后的作品为何一变再变，呈现多元的发展，也令评论者难以将之定为“作者”。直到两部纪录片（《加尔各答》和《印度幽灵》）之后，他的剧情作品《心之低语》和《拉孔·吕西安》才又显出新浪潮那种锐气和创新。

记录与戏剧并重

马卢出身于纪录片，第一部《寂静的世界》即在探讨深水世界，并与另一导演雅克-伊夫·库斯托(Jacques-Yves Cousteau)共获1956年戛纳影展金棕榈大奖。后来因耳朵在水压下受伤，无法再下水，不过他仍秉持对纪录片的信心。1962年拍摄自行车越野赛的纪录片《比赛万岁》和1964年的《曼谷》后，又在印度长住时期，拍出相关的纪录片，所以有时也被归为左岸派。马卢的纪录片《加尔各答》具有清楚的左岸派主观、抒情笔触，一条圣河，上游有人洗澡，下游停泊着大轮船。千年的古文明却是贫富悬殊、混乱破败的现代化悲剧。“马卢拍摄加尔各答街道的行人时，都喜欢把镜头凑近人的跟前，人的身体贴近画面的边缘，仿佛连转一个身的空间都没有，立刻就使人感觉出加尔各答的挤迫与局促了。”写实的画面，却涵盖着导演的思维及情感，《加尔各答》结尾小女孩一直扳一架古老的抽水机，良久良久，终于没有水。这是马卢对印度的悲观结论，古老的文明，却让下一代汲取不到生存的方法。

事实上，马卢拍印度系列电影时已是1967年，离《寂静的世界》的

罗维明：《电影就是电影》，12页，台北，志文出版社，1978。

同上，13页。

纪录片时代已有十来年。起因是法国外交部在印度做了一个八部法国片的巡回展，而马卢代表《鬼火》去德里、加尔各答、马德拉斯、孟买巡回展出。马卢在印度受到文化的大震撼，把两个星期的旅程延长至两个月。年底他回法国筹钱，1968年初再带着小小预算，无计划、无剧本、无灯光去拍印度的情况。

马卢说：“印度的一切——他们的生活方式、人际关系、家庭结构、性灵需求——都和我们西方人的惯有模式相反，印度人和自然的关系让我有种充满生机、非常真实的感觉。”就这样，马卢在印度先待两个月，第二次拍摄了四个月，工作人员很少，采用随兴的方式且走且拍，一切等回法国再处理。印度之旅后来共搜集了30小时的材料，剪出一个《加尔各答》和七个有关印度的影集（分别以不可思议的摄影机、马德拉斯见闻、印度人与宗教、梦想与现实、种姓制度、社会的边缘、孟买—印度的未来为题）。

1969年，《印度幽灵》影集在法国上映，1975年，马卢亲自配英语旁白在英国BBC播出，引起轩然大波。旅英印度人强烈抗议，印度政府更以强硬手段与BBC沟通，后来索性关闭BBC驻新德里的办公室，并驱逐BBC 56位员工出境。印度国会并有几场风暴似的辩论，反对党甚至认真地要求政府引渡马卢，成为报纸长达数星期的头条。以至五年后，马卢去孟买探访正在拍《甘地传》（Gandhi）的妻子康迪斯·伯根（Candice Bergen），曾造成当地报界不小的骚动。

马卢曾说：“我一直希望轮流拍剧情片和纪录片。我在《鬼火》之后的法国作品大多定位在过去，在剧情片方面，我似乎需要一点距离……处理目前发生的故事是相当危险的，为了抗衡这点，也因为我对眼前发生事件的好奇，我想我比较以‘直接电影’16厘米纪录片的手法来处理

现在发生的事。”

马卢用“直接电影”区分“真实电影”，因为“真实”对他而言有定义真相的道德暗示。“直接电影”则是随机应变，“不企图去组织现实，后来在剪接室才试图去了解的纪录片”。

20世纪70年代马卢拍《心之低语》和《拉孔·吕西安》之后，再拍以雪铁龙汽车生产线的乏味噪音制造过程的纪录片《人性，太人性》，在巴黎共和广场上的人物访谈《共和广场》，时装模特儿多米尼克·桑德拉(Dominique Sandra)如何在布雷松指导下转为演员的《特写》。之后，马卢移居美国，在《漂亮宝贝》、《大西洋城》、《与安德烈晚餐》等剧情片后，再拍以明尼苏达州小镇农业生活变化为主题的《上帝的国度》(于1979年拍摄第一部分，再于1985年追踪农业萧条对小镇的致命影响)，以及探讨美国新移民(泰国、意大利、柬埔寨、古巴、越南、苏联、埃及、巴基斯坦及拉丁美洲人)群像的《幸福的追求》。

《上帝的国度》和《幸福的追求》呈现一个对比：一个是本土美国人严重的怀疑和恐惧，一个是新移民的乐观和期待。这是马卢以一个美国新移民的身份，对美国社会所作的探讨。马卢这种纪录片、剧情片交替的导演生涯，使他的纪录片常带有剧情手法，而剧情片又夹杂纪录风格，他承认自己夹在法国电影两种传统之中，又爱卢米埃尔，又爱梅利耶。所以他的电影常常介于虚实之间，《私生活》中的碧姬·巴铎，《人性，太人性》中对汽车文明及流水生产线的主观与客观的分野，还有《共和广场》的路人访问，以及晚期《与安德烈晚餐》几乎完全未移开焦点的二人饭桌交谈实录，使人惊异于他将这两种传统运用自如的程度。

《与安德烈晚餐》是跨纪录片与剧情片的相当大胆的尝试，它记录

Philip French 编，《路易·马卢访谈录》(Malle on Malle)，陈玲珑译，225页，台北，远流出版公司，1993。

同上，226页。

了两个知识分子在纽约一家法国餐馆近两个钟头的心灵交流，一边是编剧、偶尔演戏、生活事业均不甚得意的华莱士·肖恩（Wallace Shawn），另一边是有名的前卫剧场导演安德烈·格雷戈里（André Gregory）。两人分别数年未见，在晚餐约会中从彬彬有礼、保持距离的寒暄家常，一路演至对人生、戏剧、哲理的争辩及交流。马卢细心地安排（几乎全是两人的中景和特写），所有镜头改变得连贯顺畅（语言、动作、身体的连贯，背景、道具、节奏的统一），展现令人惊异的谈话完整性。问题是，它是一个经过完整剧本、精准场面安排、细心调度、累人的剪接筛选镜头，以及繁复细致的后期制作做出来的剧情片，却给人现场实录的感觉（虽然谈话内容，诸如格罗托夫斯基 [Grotowski] 的波兰前卫剧场，在萨哈拉与日本和尚排演的《小王子》等等，均是根据格雷戈里的实际经验而来），许多人甚至怀疑它是几架摄影机从不同角度拍下的纪录片呢！这席诚恳却极度知识分子的坦诚交心，并不会因滔滔不绝的辩论交谈而令人烦闷。除了片尾街上及车上的旁白，整个电影封闭在餐馆和对话中，但是它竟然有亲切、句句到心底的特殊效果。

《与安德烈晚餐》大胆而创新的形式成了知识分子电影。它秉持了马卢一贯勇于实验的精神，鼓励观众以敏感的方式，探索会话内容、声音与表情和细微动作之间的辩证张力。可惜的是，这相当长的纽约式的创作人士对话，很难通过文字翻译得到其他文化的共鸣。马卢自己就承认，在法国放映时，几乎每个画面都有三行字幕，把观众忙得不行。所以，这部电影在美国以外地区的反应比较冷淡。对马卢自己来说，这是他对整个意气风发的 20 世纪 60 年代的感伤结语，当时丑陋的 80 年代正要开始，60 年代的人觉得有逃避的冲动。

马卢似乎常有逃离法国文化的冲动。他可以在印度、泰国、越南躲很久，是一种心情的自我流放，可能也是他对自己出身富裕而保守的上层阶级文化的反抗与叛逆吧！

马卢在 20 世纪 70 年代后期搬至美国，他当时宣称法国已不是一个有良好刺激的拍片之地。他于 1978 年拍了《漂亮宝贝》，1980 年拍了

《大西洋城》，两片都陈述了马卢对城市特色的执迷和掌握。《漂亮宝贝》处理的是半世纪前的新奥尔良红灯区，《大西洋城》则是以赌城著名、龙蛇杂处之陈旧都会。马卢在此证明了他是新浪潮中较有能力在类型中游移自若的创作者，他的作品泛现着戏剧张力和与角色的亲密情感。尤其《漂亮宝贝》中一个 12 岁雏妓理所当然地随母从事色情活动，以及《大西洋城》中年轻侍女与邻居迟暮老人间的暧昧关系，都令人为马卢的持续创作能力赞叹。马卢称他拍《漂亮宝贝》的动机并非社会议题探讨，而是他对爵士乐（新奥尔良的特色）和对外表矮小的摄影师贝洛克（E. J. Bellocq）在 1917 年间为新奥尔良城红灯区拍的一批迷人照片的喜爱而来。在著名摄影师斯文·奎尼斯特（Sven Nykvist）的掌镜下，《漂亮宝贝》不但丝毫不淫秽或作道德批判状，而且浪漫感性，散发着早年新奥尔良的特殊风情。

原属电影学院毕业的马卢，事实上充满了实验精神。他从不安于传统，在题材上总想找一些“危险”或对道德戒律意识形态有挑战的材料拍电影：《孽恋》是性爱；《鬼火》是酒鬼自杀的执念；《心之低语》是母亲与儿子的乱伦关系；《拉孔·吕西安》则戳破所谓法国人民在战争期间都齐心抗敌的“戴高乐神话”，讲述沦陷期一个低下层农民为增加身价及信心，自动加入盖世太保行列，做出出卖同胞的卑劣事迹；《漂亮宝贝》是未成年的新奥尔良雏妓；《大西洋城》是以老人的衰老和年轻人的梦想对比一个大西洋城所呈现的新旧现代美国；《与安德烈晚餐》是代表 20 世纪 60 年代和 70 年代的两代知识分子就各种事（人生、戏剧、经验等）争辩、交换观点；《烈火情人》则是公公与媳妇乱伦导致儿子坠楼的悲剧；《阿拉莫湾》是越南移民在德州与当地渔民竞争对抗的保守种族主义批判；《五月傻瓜》更是五月运动 20 年后荒谬的回顾，看一群远

离巴黎的小资产阶级是如何因资讯不流通而度过荒谬的几天自我惊吓和逃难生活的。

这些危险的题材，却在马卢超级敏感及细腻的局面调度处理下显现稳重、抒情的气质。比如《心之低语》的母子关系，只让人感到那是一个十分亲昵的母子情感。发生关系后，母亲也温柔地解释，希望以后大家都忘记曾发生的事，并在心中不要留下阴影。马卢在形式上也希望与题材一般充满冒险性。他曾说：“我尝试将每部电影当作一个冒险，不管在题材上或拍摄方法上都尽量与上一部不同。”一般而言，马卢的风格十分稳重有序，构图、灯光等各种技术层面都经过设计而高度精准。他憎恶即兴，但与新浪潮其他导演一样矢志要建立新结构，反对古典电影的剧场化，“许多电影诉诸戏剧古典形式的关系，很容易就看来老套落伍……当今的社会充满了暴力和失序状态，可是在现代音乐和绘画中都可以反映出这种感觉，我不明白为什么电影就得流畅、衔接合理，只为了取悦观众？这就好像要画家老画明暗对比的光线般老套”。

马卢早期的电影也喜欢压缩时间，大部分情节发生在一两天内，并且强调一个人生命中最刻骨铭心的恋爱、情感变化时刻。如《孽恋》的情欲时间、《鬼火》的自杀行为、《私生活》的爱与死等。马卢的角色也因此很少平凡，多半是英雄或有超乎常人的特质的人，带有浪漫主义的倾向。对于社会面的描述，他倾向自己熟悉的中上阶层和知识分子，他也尖刻地讽刺那些令人受不了的社会礼仪、彬彬有礼的晚餐、举止合宜的规矩，使主角们急于逃离（《通往死刑台的电梯》的出轨、《孽恋》的私奔、《鬼火》的自杀等）。他对中产阶级和知识分子的看法或许没有戈达尔那般具左翼颠覆暴烈的色彩，但是却带有亲身经历的苦涩及熟悉。

Armes, Roy, French Cinema Since 1946 V2: The Personal Style(2nd ed.), London, Tantivy, 1976, p. 55.

Armes, Roy, French Cinema Since 1946 V2: The Personal Style(2nd ed.), London, Tantivy, 1976, p. 157.

所以早期有人怀疑他能否拍中下劳工阶级，他也很谦逊地说：“或许十年二十年后我可能变成好导演。”长达40年的创作生涯，其实证明他是法国最好的导演之一，虽然他从不张牙舞爪，像其他新浪潮叛逆小子那般吹嘘自己的理念。

自传色彩

1944 年的法国

《心之低语》根据的资料有部分马卢亲身经验的，马卢小时候在学校目睹藏匿犹太小孩的家庭被人告密，以致犹太同学和藏匿者都被逮捕。这个经验对他影响必然很大，使他不断回到这题材继续创作，《拉孔·吕西安》即是一例。电影背景是 1944 年，农家青年吕西安误闯进盖世太保处，借酒醉泄露拒绝他参加地下军的联络人。后来他被吸收至德军盖世太保组织，拿着机关枪得意扬扬。吕西安后来爱上裁缝的女儿，并带着女子和她祖母逃亡，在逃至森林的危机中，竟泛现着情色和田园的诗意。吕西安最后因通敌而被枪毙。

这个故事招惹了很多人。法国在战后一直小心翼翼地维持国家神话。这么赤裸裸揭露老百姓出卖祖国的行为，尤其令左派不能忍受，甚至大思想家福柯都跳出来骂此片是用色情来渲染反英雄形象云云。

作为童年的回忆，1944 年似乎深印在马卢脑海中：

1944 年的冬天，路易·马卢还在教会寄宿学校就读，盖世太保冲进学校，先搜查出校内的犹太裔学生，然后，当着所有列队师生的面，将窝藏保护学生的校长也带走。慈爱的校长在临别之时，回过头来告别：“再见，孩子们！”这恐怖的一幕深深印在马卢的心中。他事后回忆，这就是他纯真丧失之际。校长被带走的那一刻，童真世界的一切美好价



■ 《童年再见》(1987)是路易·马卢对童年深刻的回忆。成人的偏见和暴力固然加速了童年的丧失,但更深的情感和更大的包容却成了力量的来源。

值全部粉碎,他开始思考人生的问题,种族的歧视与暴力、人性的堕落与背叛,都成了他一生的执迷。他说:“我所有的电影都是以‘纯真的丧失’为主题的。”

流浪美国十余年后,马卢已娶了演员康迪斯·伯根并定居纽约。他的美国片《漂亮宝贝》、《大西洋城》、《与安德烈晚餐》和《阿拉莫湾》都奠定了他作品的国际性的声誉,然而他永远没有忘记要拍摄童年的回忆。这位出身豪富、敏感又具叛逆性的导演在1986年开始认真思索童年的经历,拍摄《童年再见》。他进行了广泛的研究,从纳粹俘虏营的资料中,知道被逮捕的童年好友从火车下来后,直接步入了纳粹的煤气室;法裔的盖世太保战后做了美国间谍,不久以战犯身份被判刑,又在

七年后假释；生活上的点点滴滴是由以前的老师和同校的哥哥提供，虽然每个人的回忆略有出入，但是对校长挥别孩子们的苦涩印象都是恒久而永难忘怀的。

如果没有这一幕，《童年再见》仅是部学童生活的散文：孩子间的打架口角、尿床的羞辱、偷偷违反校规的快感、创造力刚启发的愉悦，还有偷看黄色书刊那种模糊又刺激的感受。然而，马卢将所有的童真诗篇堆砌到纯洁的毁灭，当饰演马卢童年的孩子把宝贵的书送给好友，当校长无私地向孩子们说再见时，整个恐怖事件有了精神的力量。成人的偏见和暴力固然加速了童真的丧失，但是更深的情感和更大的包容却成了力量的来源。马卢在访问中曾说：“那个早上改变了我的一生，也许也触动了我要成为电影工作者的想法。我应该把这个事件作为第一部电影的题材，但我宁愿等一会……1986年，在美国待了十年后，我觉得时机已经到了。”

回顾来看，马卢是个绝对职业化的导演，一个不断实验及磨练技艺的工匠（这个字在此用得毫无贬义）。他对自己富裕家庭和上层社会的反感，终能落实在蓝领及低下阶层的全面探讨上。他游移于欧美两种文化间，又能挣脱寻求亚洲生活的对比。他被许多人认为是新浪潮的保守派，因为他严谨的技巧显现他像是革新传统（除了《地下铁的莎齐》）、而非创新传统之人，而他的争议性也往往环绕在其内容上，甚少有革命性美学或风格令人吃惊。这一点，他和左岸派其他人相当不同。

《地下铁的莎齐》

这部电影中我们努力玩电影“语言”的游戏。我认为电影语言已经酿成了一种坏的古典主义——也不是古典主义，只是一种老套，错的老套。《地下铁的莎齐》想做的就是激烈地反对这个老套，直溯麦克·山奈(Mack Sennet)和卡通片的传统。《地下铁的莎齐》不是像有些人以为的即兴作品，所有东西都是仔细规划的。

——马卢

起初我们努力在形式上着手，结果这个形式却摧毁了内容。当塞尚在画布上画一只苹果时，没有人会对那只苹果有兴趣，但大部分电影观众仍对苹果有兴趣。

——马卢

《地下铁的莎齐》是一部超前的作品，因为其在形式及语言上的创新及思考具有相当实验性，借一个早熟小女孩游巴黎的故事，处处透露出创作者对叙事形式的反省和叛逆，也显见新浪潮当时狂野、不拘传统

的开创冒险勇气。

《地下铁的莎齐》据马卢自己说明,是他一贯的主题,即小孩接触到成年世界的矫饰和腐败(以后的《拉孔·吕西安》、《心之低语》、《童年再见》、《漂亮宝贝》也都延续此主题)。故事中满嘴脏话的8岁小女孩莎齐,跟着母亲由乡村来到巴黎。母亲在车站就直奔情人的怀抱,将这个一天半奉献给情人,把莎齐扔给舅舅照管。莎齐想坐地下铁,但地下铁罢工。不过这阻止不了她,她仍在街上、跳蚤市场、埃菲尔铁塔疯狂地玩了一圈,最后高潮结束在餐厅酒醉客人的混战中。莎齐第二天和母亲一起踏上归途。

马卢以叛逆冒险的精神,一再干扰观众对传统电影语言的接受习惯。时空、灯光,甚至地心引力都被时时破坏,观众必得抛弃被动的立场,主动参与这个激进的美学形式,见证马卢如何分解重组电影的叙事。

电影改编自雷蒙·凯诺(Raymond Queneau)的同名小说。原小说的主旨就是解构文学,用双关语、文字游戏及古怪的事件来攻击既存的文学传统和规则,所有人都说这书不能改编成电影。马卢和编剧让-保罗·拉珀诺(Jean-Paul Rappeneau,后来《大鼻子情圣》的导演)却很早就下定决心要找出同样的电影手法来达到原著的形而上理念。传统的电影重视纪实和前因后果的连接性,抹杀摄影机及表演的存在,时空连续,任何东西都不能干扰观众对这种假真实的幻觉。好莱坞那一套“看不到的剪接”(invisible editing)观念,影响了全世界对电影的基本认识。

《地下铁的莎齐》却摧毁了这种真实的幻觉,时空、色彩、声音无时无刻不在向真实挑战。全片用了极多快镜头、慢镜头,新浪潮闻名的“跳接”也比比皆是,色彩、道具和灯光充满表现主义色彩,而声音也不断被扭曲、加快,甚至倒放。莎齐妈妈步出情人家开口说话,另一半话却在另一场景她跑下火车月台时说完;车子在巴黎街上实景行走,一会街景却变成摄影棚内的背景放映画面;莎齐被关在垃圾桶里,盖子打开出来的却是猫;莎齐被钓鱼钩钩住,拉回来却变成一个穿相似红毛衣的老太婆;舅舅弯腰救莎齐,眼镜却从奇高的埃菲尔铁塔上跌落在地面看



■ 《地下铁的莎齐》(1960)中这个一口稀斑牙的小鬼使全片带有漫画般的风格。

报纸的女人鼻梁上；舅舅从埃菲尔铁塔上跌下，很自然地又从女人鼻上捡回眼镜；人物在不好意思的时候，马卢就在他脸上打红色的光。整部电影有如卡通片般充满挑战真实及连戏的狂想。

《地下铁的莎齐》也不时祭出观众的旁征博引传统，其中有麦克·山奈滑稽追逐戏及掷派大战（《地下铁的莎齐》中是扔香肠和酸白菜）；有三傻（three stooges）式滑稽身体暴力；有华纳卡通式的炸弹、爆炸的电

话、追逐等(他甚至加插漫画的爆炸画面取代声音);有杰里·路易及弗朗克·塔许林式的肢体、外表笑话(如巨乳女人过马路)。此外莎齐上埃菲尔铁塔来自勒内·克莱尔的电影,人工化的巴黎来自文森特·明里尼的《花都舞影》(An American in Paris),最后的混战像美国西部片,跳接则是不折不扣地向《精疲力尽》致敬。

以上这些疯狂及芜杂的东援西引,带有强烈的形式无政府主义。等到它累积成一种不连接的方式,观众就会领略其喜趣幽默之处。它的幽默也很具想像力,如莎齐吃蚝,挖到大珍珠,却毫不在意地往后一丢。或马卢一开始要舅舅巡过车站,嘲笑法国人不喜欢洗澡的恶习。不过,《地下铁的莎齐》这种前卫的处理使很多人一头雾水。《纽约时报》当年11月21日的影评就说此片:“无节奏,无理由,无意义,无目的,无主旨,仅仅是摄影无法无天,疯狂地为影像而影像。”路易·马卢对这种批评很满意,他说他的目的就是干扰观众。

《地下铁的莎齐》拥有的混乱无政府状态,也使整个观影经验接近做梦。自由不受理性规划的形式,不遵循因果及乏味时间顺序,使影像跳跃夸张到超现实的地步。角色可以一下子在埃菲尔铁塔上,一下又在船的甲板上。大喇叭留声机可以一下又变成点唱机,人也可以在房间各角落出现,或同时出现在两个地方。有些事件似乎永远找不到答案或结果(背景有个女的被打倒在地,后来怎么了却完全不交代),就像梦,常常只有一半就不知所云了。

混乱如梦的特质不断破坏许多事物表面的幻象,像酒吧里的陈设不断变化;特写使我们对地点有所猜测,但镜头拉远又全不是那一回事;还有人物可信吗?(那个警察真实身份到底是什么?)法西斯的譬喻又从何而来?

《地下铁的莎齐》用电影的语言来破坏电影的传统,它撼动观众的认知,扰乱观众的情感,在新浪潮早期,这部作品相当特别,也是马卢多元创作中相当具电影本体自省批判电影语言的杰作。

《大西洋城》

马卢在美国时期的创作都非常具有他游移于纪录片与剧情片之间的特质。《大西洋城》拍于 20 世纪 80 年代初，它见证了一个曾辉煌一时的没落大城，如何摧毁那些古旧壮观的建筑，努力重新开创如拉斯维加斯般从沙漠建造赌城帝国的梦。随着旧时代的败坏和衰落，新的丑陋的事物（黑社会、帮派、贩毒）也随之而来。《大西洋城》不仅记录了一个城市外貌的改变，更带有一种对旧时代的眷恋和惋惜。有如马卢常说的，告别 60 年代，进入丑陋的 80 年代。《大西洋城》在今天看来，犹如一部纪录片。

电影由莎莉切柠檬洗身开始，青春的胴体，高昂的歌剧女高音陪衬，隔着另一个窗口，一位名叫卢的老先生贪婪地看着。老先生是以往帮派分子中懦弱的小角色，从未干过惊天动地的事，仅是为人跑腿使唤。如今他就专门服侍当年外号 Cookie Pinza 的老板死后的遗孀葛蕾丝。

莎莉来自加拿大穷乡僻壤，她怀有当赌城发牌庄家的梦。她现在一边受训，一边在海鲜吧台工作（每日抹柠檬就是为了去腥），她希望有一天能一路发牌发到欧洲摩纳哥赌城。可是她的梦被她无耻的丈夫粉碎了。这位 20 世纪 60 年代残留下来的老嬉皮，勾引了莎莉的妹妹葛丽丝，搞大了她的肚子，他偷了费城黑帮的毒品，带着葛丽丝直奔大西洋城投靠莎莉。

这位嬉皮托卢帮忙贩卖毒品,却被费城黑帮的人刺死。卢捡现成便宜将手上的货处理掉,他一生达不到的梦想突然实现了。他新买了行头,打扮得光鲜亮丽地帮莎莉处理老公后事,出手阔绰地请莎莉去昂贵的餐厅吃饭,并追求起莎莉来。黑帮继续锁定莎莉追货,莎莉被赌场解雇,而卢枪杀了黑帮兄弟,完成了他一生中最不可及的梦,然后带着莎莉逃往佛罗里达。

他们在汽车旅馆投宿一晚,莎莉在兴奋之后知道她不可能和卢在一起,便偷了卢皮夹里大部分的钱,在两人心照不宣的状况下扬长而去。而卢兴高采烈地回到大西洋城,卖掉最后的毒品,和葛丽丝欢喜地度过风烛之年。

《大西洋城》是一部令人喜爱的电影,马卢娴熟的叙事风格、老牌明星伯特·兰开斯特(Burt Lancaster)和演技派新星苏珊·莎兰登(Susan Sarandon)互相搭配着,把这一出年迈与青春、梦想与现实的复杂心理转折架设于幽默、苦涩的混杂腔调中。很少有黑社会帮派电影能如此细致而不格式化地反映角色内心的情感,使原属于商业范畴的公式化电影,增添艺术的成色,该片赢得了当年的威尼斯金狮奖。

剧中角色的处理是马卢众多作品中最值得夸耀之处。卑微无望的小人物卢虽然忽地可以充一下阔佬,可是当黑社会流氓当街揍莎莉时他却一点都不敢动。一会儿他竟然拎着行李上巴士跑了。莎莉求生存的本能使她哄骗硬求巴士司机将她“痴呆症”的老父哄下车,她逼着卢交出“应属于她的钱”。马卢不动声色地经营这些角色,不客气地揭示他们个性的弱点和不堪回顾的历史,很难相信,在种种令人丧气的背叛、斗争、暴力和死亡之后,这部电影竟是个肯定人性、乐观上扬的喜剧。当卢最后喜滋滋地挽着葛丽丝散步在大西洋城著名的宽阔街道时,泛现的竟是一股生命的喜悦和微少却存在的人性光辉。

马卢在片尾仍凝视着即将被摧毁的大楼,从底层不时有重槌撞下若干石块来,与电影开首不久整个大楼壮观地炸倒的画面呼应,《大西洋城》的城市历史正翻到新的一页。

《五月傻瓜》

(1968年5月)大家完全停止了例行公事,互相交谈。即使是原本不认识的人,也会当街争论起来。那时没什么汽车,大家不是走路就是骑脚踏车。那是很重要的契机,突然之间,整个国家停顿下来,人们开始思考他们的生活、生命以及他们所存活的社会。同时,也想到各式各样的解决方法,虽然大多不是很实际。当它过去以后,我在想:“这应该成为一种制度,每四年就应该有一次‘1968年5月’。它会有净化作用,比奥林匹克运动好多了。”我们知道这不会成气候。

政府那时几乎瘫痪了,似乎不知道要怎么办才好。就像在《五月傻瓜》后面那一段里一样,戴高乐突然在五月底失踪了两天,没有人——即使是新闻记者——知道他在哪里。后来才发现,他是去德国和五位最重要的法国陆军将军会谈。由于阿尔及利亚战争,戴高乐和陆军的关系非常恶劣,所以,他希望确认他能够信赖他们。后来,他终于回来了,也回复到从前的他——强悍又有威胁性。他宣布解散国民会议,并且在三个星期内举行选举。同时,戴高乐的拥护者也在香榭丽舍策划了一场庞大的游行,一场一百万人的游行。巴黎人总有受够连续不断混乱的时候。这就是了!突然

间,秩序恢复了。整个“1968年5月”事件在瞬间死亡。我想是“英雄们累了!”可是,它似乎曾经是,嗯,一个伟大的时刻。

——马卢

1968年,马卢刚从印度回来,并不知道法国发生了什么事,只是不情愿地想回来补给一下,看看毛片,没想到电影界已开始了运动的风暴。他被邀去当戛纳影展的评审,但是电影界加上学生和工人,示威及游行已遍及各地,连政府也束手无策。马卢加入了他的同志戈达尔、特吕弗的行列,负责游说其他评审一起辞职,特伦斯·杨(Terence Young)、莫妮卡·维蒂等都答应退出,只有波兰斯基(Roman Polansky)仍在犹豫。经过一些戏剧化的混战,他们成功地拉下戛纳影展大幕,再回到巴黎,参与法国或欧洲史上重要的文化、思想革命。

经过20年,各地都在办五月运动20周年纪念。马卢乃开始构思这部以五月运动为背景的作品。《五月傻瓜》拍的是一家分布在各地的亲戚,在祖母意外去世后,纷纷自巴黎、伦敦、尼斯、波尔多赶回老家参加葬礼以及分遗产。这正是1968年的5月,各地在罢工,汽油也买不到,很少见面的一家人千辛万苦赶到老家,经历了国家、社会、家庭以及个人的一场风暴。

马卢把背景放在与世无争、天高皇帝远的葡萄庄园。这是一家过去以酿酒致富的豪门巨室。老祖母突然心脏病发,与她相依为命的大儿子米路和女佣(也是米路的情妇)乃急急通知《世界报》派驻在伦敦的弟弟乔治一家(弟媳莉莉以及他们的儿子皮埃尔-阿伦)、他自己的女儿卡蜜儿一家(丈夫、一对双胞胎儿子和女儿)、他死去妹妹的女儿克蕾儿,一同参加葬礼,并聆听律师宣读祖母的遗嘱。

庄园年久失修，葡萄园早已荒废，乔治、卡蜜儿和克蕾儿都恨不得快点卖掉分家产便罢。但米路认为没有人可以剥夺他的大房子的童年回忆，同时有老宅家人聚首也有意义，坚持只分银器家具。这一家人吵吵闹闹，各有心思。乔治早被报社遣散，生活尚无着落。卡蜜儿分不到家产，只想先偷偷祖母的戒指，抢一些银器，并偷空与青梅竹马的律师调情。克蕾儿带了有性虐待倾向的同性恋女友——芭蕾舞者前来，心中怀着对祖母的怨恨以及童年不快的回忆（她8岁时因车祸父母双亡，自己在车中待了3小时才脱困）。

还有参加游行示威的皮埃尔-阿伦，搭上载了番茄货车，满脑子的性解放、政治革命，一来便和芭蕾舞者勾搭上，惹得克蕾儿一直挑逗卡车司机作为报复。

出身豪富的马卢对这一群人的行为实在太了解了。他一面以亮丽的色彩和摄影铺陈没落资产阶级家里优雅恬静、富于田园气息的环境，另一方面他也以幽默嘲讽的方式，看这群凡夫俗子如何钩心斗角或互相调情。五月的革命气氛到底也到了这里，加油站和墓园的罢工、激进神父的参与、高中学生高唱国际歌的游行，和乔治无时无刻不在听的收音机广播，皮埃尔-阿伦和卡车司机又带来了性解放和性欲望，使一家人在争家产外，在人际和性生活上也缠绕不休，连祖母的葬礼都快忘了。更可笑的是，收音机因电讯中断更增加了他们对暴乱的惊恐，还有皮埃尔-阿伦不断认同年轻人革命，而对家人发出“太老太保守”的咒骂和嘲讽。终于，邻居工厂有钱人夫妇带来了一只羊腿和坏消息——戴高乐已下台了（也许已经死了，他们更慌地猜着），作为资产阶级，他们必是被攻击的目标。于是这一群傻瓜匆匆收了干粮（和那只羊腿），牵了驴子逃到山上避难去了。马卢相当夸张地描绘了这些布尔乔亚阶级的愚昧及胆小，他们远远看到带着工具的伐木工人，就以为革命军已到，急慌慌地又丢下干粮跑了。

几经折磨，米路一家人因为戴高乐又掌权了，乃得以顺利回家，办完葬礼分道扬镳。马卢晚年拍这样一部电影，似乎也在回溯新浪潮及

20年前那场风暴。经过1968年5月，人生有了新的启悟，每个人也似乎有了新的方向，法国惊人地恢复原状，电影结束在米路 and 老灵魂（母亲）又弹琴又跳舞中，马卢没有批评，却似乎用米路一家人作了法国社会的譬喻。革命不是请客吃饭，但是人的确要吃饭、要爱情，生活的确要继续下去。马卢回顾法国近代史激烈却荒谬的一页，在自嘲中也有亲切、怀旧的意味！

阿伦·雷乃(Alain Resnais, 1922—)

作品年表

短片

1936 《方托马斯》(Fantomas)

纪录片

1948 《凡·高》(Van Gogh)

1950 《格尔尼卡》(Guernica)

1951 《高更》(Gauguin)

1953 《雕像也会死亡》(Les Statues Murent Aussi)

1955 《夜与雾》(Nuit et Brouillard)

《世界全部的记忆》(Toute la Mémoire du Monde)

1956 《15号房间的秘密》(Le Mystère de l'Atelier 15)

1958 《树脂之歌》(Le Chant du Styraie)

剧情片

1959 《广岛之恋》(Hiroshima Mon Amour)

1961 《去年在马里昂巴德》(L'Année Dernière à Marienbad)

1963 《穆里爱》(Muriel)

1966 《战争结束了》(La Guerre est Finie)

- 1967 《远离越南》(Loin du Vi ênam)
- 1968 《我爱你, 我爱你》(Je t 'Aime, je t 'Aime)
- 1974 《斯塔汶斯基》(Stavisky)
- 1977 《天命》(Providence, 又译《天意》)
- 1978 《我的美国舅舅》(Mon Uncle d 'Am érique)
- 1983 《生活是部小说》(La Vie est un Roman, 又译《生活像小说》)
- 1984 《生死相爱》(L 'Amour Mort, 又译《生死恋》)
- 1986 《通俗剧》(M élo, 又译《几度春风几度霜》)
- 1989 《我想回家》(I Want to go home, 又译《我要回家》)
- 1991 《毋忘》(Contre l 'Oubli)
- 1994 《吸烟 / 不吸烟》(Smoking / No Smoking)
- 1997 《老歌》(On Connait La Chanson)
- 2003 《别在嘴巴上》(Pas sur la Bouche)

时间与记忆的囚徒

雷乃 12 岁就拍了第一部电影，这是他模仿弗亚德的剧情所拍的方托马斯犯罪大王的故事。这个有钱药剂师的小孩，小时候因为有气喘病，被关在家中看书，早早就把普鲁斯特和一大堆廉价的漫画通俗小说看完了。这使他比较早熟，而且因为生病，也养成个性内向的沉思习惯。这些应该都与他以后的创作习惯和倾向有关。

念完电影学院的雷乃被征召入伍，1945 年时在军中康乐队，专门慰劳德国和奥地利的盟军。退伍下来，他开始拍纪录片，头几部均是艺术家作品的纪录片，如以凡·高、高更和毕加索名作《格尔尼卡》为题的作品，这些纪录片很快显现了他在影像上的才华，使得他名闻遐迩（他的《凡·高》曾获 1948 年的奥斯卡奖）。《格尔尼卡》原是毕加索一幅巨型壁画，目的是抗议西班牙内战期间法西斯轰炸摧毁格尔尼卡的巴士克村。雷乃研究毕加索这个壁画，将画分成数个细部，逐一分解。原画中分开的映像部分，构成了全片的时间。他与克里斯·马克合作的《雕像也会死亡》因为述及法国殖民主义如何摧毁非洲传统艺术引起政府不满，一禁就是十年。《世界全部的记忆》拍的是法国国家图书馆，《15 号房间的秘密》是探讨工业病的，而他最后一部纪录片《树脂之歌》是探讨聚苯工业的树脂产品问题。

综合来看，雷乃的纪录片无论是有关艺术家或社会问题，都建立了他

独特的风格,包括创作性剪接、探索式的摄影机推轨镜头、直觉的构图才华。而其中最杰出的,应属有关奥斯威辛纳粹集中营的《夜与雾》了。

《夜与雾》是雷乃与在浩劫中幸存的作家让·基侯合作的,电影不长(32分钟)而风格化,如诗般的旁白烘托出一种类似集中营封闭创伤的世界。电影穿插着彩色的现代集中营遗迹,那些残破的建筑,以及黑白的1941—1945年集中营纪录片及照片(取自德军)。两者交叠让大家看到,美丽的天空下荒凉平静的集中营背后隐藏着的当年的恐怖景象:堆成山般的犯人剃下的头发、像垃圾般用怪手抓起扫进大坑的叠架尸体、营养不良瘦得只剩骨骼的犯人,令人毛骨悚然。声音与音乐交叠,从二手映像创造出原创的作品。



■ 雷乃在《夜与雾》(1955)中将集中营的旧址苍凉破败的实相与恐怖的纳粹集中营纪录片交杂剪接在一起,配上抒情的对白,是新浪潮最令人战栗的作品之一。

不过本片仍在巩固戴高乐时期所说“法国人在沦陷期团结并支持戴高乐地下军”的神话。全片几乎没提这些集中营犯人全是犹太人,

而且电影检查官修去了一个法国警察巡逻集中营的镜头。

《夜与雾》以现代的残破原址和凋零感性的心情,对比于过去残酷荒谬的历史,建立了雷乃在“时间和记忆”上特殊的主题。《世界全部的记忆》承接此主题,拍摄巴黎国立图书馆,摄影机游走于馆内,书把人压得透不过气来,图书馆员守着这些书仿佛狱卒,而整座建筑像个大监狱,是人类集体的记忆。他的第一部剧情片《广岛之恋》更把这个时间和记忆的主题发挥到了极致。

《广岛之恋》是拍一个法国女演员到日本广岛去拍反战电影。她遇见了一个日本男人,发生了恋情,两人的爱情与争执,对照着14年前女主角在法国沦陷与德国兵的恋情回忆。现代与过去不断交替,女子在战争期间所受的心理折磨,与广岛一个城市所受到的原子弹创伤来回地交错着,历史事件的解读和女子对男人的了解,雷乃在旁白中安插男女如梦呓般的对话(不知是想象抑或真实,或者只是一种评论视觉的处理)。电影原指望当时红遍半边天的女作家萨冈编剧,萨冈拒绝后剧本工作才交到反小说名作家玛格丽特·杜拉斯手中。杜拉斯和雷乃都致力于建构记忆。全片充满杜拉斯注册商标的对白、旁白,女主角借广岛情人追忆伤怀自己在战争期间与德国军人的恋情,以及被冠以法奸的痛苦。记忆与遗忘成为人生永恒的命题。

《广岛之恋》对于性的大胆处理,以及其突破性、文学性的说故事方法,对1958年的观众是一个震撼,它也获得了当年戛纳影展的国际影评人奖。

《去年在马里昂巴德》的时间和记忆更加暧昧不清。这部电影阅读起来非常困难,它缺乏电影惯常的元素。没有真实的角色、背景和故事,它建立在幻想中。每个段落到底是过去、现在还是未来,是幻想、现实还是记忆?雷乃从未明确析解。他的摄影机游走于那由巴洛克式别墅改建的旅馆内,冰冷的走廊、冷峻的雕像、过于对称整齐的庭院,一种封闭的感觉弥漫在男女相会的场景中,如梦如幻,虚实难分。许多矛盾造成许多疑问和张力,甚至映像与声音也彼此矛盾(如视觉呈现弦乐四

重奏,声音却是手风琴),叙事者在描述某个场面或动作,画面呈现的却是别的事物。

史家萨杜尔说:“本片使人入迷,美得仿佛一尊大理石雕像……好像把自己关进一所被鬼迷住的现代别墅里。”《去年在马里昂巴德》整体而言是将现代主义推至极致。从《夜与雾》到《世界全部的记忆》到《广岛之恋》和《去年在马里昂巴德》,雷乃以领导性的地位确立左岸派创作者对人的精神活动以及记忆的关注。他们用回忆、梦幻、遗忘、想像、潜意识种种方法陈述人的心理和精神活动。雷乃说:“我们要求观众不是从外部重建故事,而是和角色一起从内心经历它……现实永远不全是外部的,也不全是内心的,而是感觉与体察双重类型的混合。”他关注的人类思维性,从内在作描写的经验,为电影开拓了新的想象力。

《穆里爱》叙事更是一个时间的重叠,将阿尔及利亚殖民之战对比于二次世界大战受苦的经验,雷乃在此勾绘了一个重复受苦的反乌托邦。电影叙述一个女古董商的继子从阿尔及利亚战场归来,恰巧古董商的老情人(两人自此从未曾见面)也来看她。继子与老情人的战争记忆虽在不同的时代发生,却在现代交会。电影的情节显然比《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》明确,但雷乃剪得破碎的片段,加上重叠的声音和影像,仿佛是反映各个角色内在时空不明、各自挥之不去的回忆。雷乃在此采取了与《去年在马里昂巴德》不同的做法,我们只看到角色的外在外在,得不到任何解释,画面表现的是他们在既定的时间内的日常遭遇,我们只能猜想他们的过去。穆里爱事实上是一个被法国占领军刑求至死的阿尔及利亚女人,她从未在电影中现身,却是继子挥之不

Sadoul, Georges, French Films, NY: Arno Press and New York Times, 1972, p. 151.

王迪编,《通向电影圣殿:北京电影学院影片分析课教材》,93页,北京,中国电影出版社,1993。

去的记忆和罪恶感之源。有人以为此片是雷乃最好的影片，不过其蒙太奇式的剪接风格和小说家让·基侯高度省略的剧本架构，仍使许多观众无法窥其奥秘。

此片没有用意识流的剪接方法来处理回忆，人物仅在对白中缅怀过去，观众也只有从朦胧的认知中猜测他们的过去。整部电影仿佛是未经组织的现实日常生活细节，可是忽略一些细节，就错过一些事情。老情人缅怀过去，才发觉自己一时的疏忽或错误。时间，不过留下一瞬间的证据。“追忆是徒劳的，你推开每一扇门，去找他们时，多半是落空的。”

1966年的《战争终了》是中年革命分子遇到信仰危机，他的记忆仍是本片重点，又和他对未来的期望交织在一块，在一连串发生的事件中，过去、现在、未来又混在一起。整部电影充满了巴黎近郊的沉郁调子，革命分子永无休止地策划革命。战争早已结束，对他却是永恒的，而他和朋友、爱人、情妇的关系也依此定义。伊夫·蒙唐饰演西班牙的流亡分子，他在战争终了30年后仍在计划推翻佛朗哥政权，不断在西班牙及法国之间穿梭，带给工人革命分子书籍和战略方法。他正值中年，有个人及政治的危机，多年的女友正要他结婚安顿下来，他却和女学生发生恋情，显现他内心的骚动。另一方面20年的隐藏身份已经使他怀疑革命的希望。电影发生在三天内，他有足足三天的不确定和自我分析。此片虽与《广岛之恋》和《去年在马里昂巴德》有相似之处，但整个基调比较接近现实及纪录片，每个时间、地点都清清楚楚，倒像他纪录片时期的时空处理法。革命的因果被详细描述，暴力的正反两面也被充分讨论。有趣的是，此片少用回述，反而以预述的方法来呈现未来的预测。比如他准备会晤一个未曾谋面的女孩，他幻想了12种可能，又预测朋友被警察毒打，也预见死去同志的葬礼。电影的高潮是男

主角被一群年轻的左翼分子挑战，他们嫌他理性对话和组织劳工的方法太老朽无效，他们主张暴力革命，激起社会动荡。他拒绝了，仍用他自己的方法继续革命，直到最后女友救了他，使他免于被逮捕，也许这一刻他的战争才真正结束。

1968年，雷乃再拍《我爱你，我爱你》。影片中，一个男子成为科学家的试验品，要他重活过去生命一分钟。主角因此挣扎于回到现在，但过去的事却不断涌现。最后导致妻子去世、自己自杀的悲剧。这部电影因为架构于科幻和时光机器上，故事似乎比较合理。但雷乃所有作品证明，真正的时光机器正是“电影”本身。

如果说，雷乃的电影主题是时间的影响，他混杂过去、现在、未来的关系，以及任意用时空省略、跳接的方法处理的叙事，显得比特吕弗、戈达尔还要自由。但是内里泛现的那种忧伤、冷凝以及生命的死气沉沉，却比新浪潮年轻一辈创作者悲苦许多。“他用电影来检验在战事、政治、社会不公、游戏规则的世界里，爱情及诚恳的情感互动究竟有无可能。”他一方面关心过去恐怖的记忆（集中营、原子弹、阿尔及利亚战争），另一方面更个人式地寻找被时间吞噬失去的幸福（《广岛之恋》的奈维何初恋，《穆里爱》20岁时的恋情，甚至《去年在马里昂巴德》中的X与A的去年之恋）。

文学家和作者风格

虽然雷乃的作品全都是请别人编剧的，但是他总能把别人的文学化为自己清晰的作者风格，而且他与新浪潮的年轻人不同，他喜欢找严肃的文学改编，不像新浪潮热爱通俗小说。他非常仰赖剧本，要求剧本细节丰富、文学性高，而且修改再三。所以他的电影很少是即兴或自然诞生的。内容往往精雕细琢，并且大都找小说家作原创剧本。如《广岛之恋》是玛格丽特·杜拉斯编剧，《去年在马里昂巴德》是阿兰·罗布-格里耶，《夜与雾》和《穆里爱》都是让·基侯，《战争終了》是政治作家何黑·山浦伦（Jorge Semprun）编写，《远离越南》和《我爱你，我爱你》是比利时编剧雅克·斯登堡（Jacques Sternberg）。《天命》更直接检视了一个小说家的意识，探索叙事构成的过程，用招牌式主观剪接，来回穿梭于小说家正在写的小说和他自己的生活之间。这些剧本都有复杂的结构和诗化的语言，整体缓慢、严谨、沉重，与戈达尔和特吕弗的轻快自在大相径庭。事实上，河左岸作者一般比手册派的导演偏重文学、哲学以及历史的思考，作品均显得凝重严肃许多。

虽然雷乃一向用别人的作品改编，但是他招牌式的场面调度（尤其流畅游走的摄影机运动）、独创的文学式旁白和画面的张力结合，无论作家写得多么天马行空，放在雷乃的结构中，都不让人觉得突兀。这些帮他编剧的作家，许多也仿效雷乃成为导演，造成难得的法国文学界与

电影界的对话。

年事渐高的雷乃在 20 世纪八九十年代仍创作不竭，而且仍然强调艺术文学，毫无庸俗化和平庸化的倾向。他的拥抱形式主义的作风，虽然呈现电影史上罕见的心理层面分析，却逐渐在评论及票房上丧失支持者。《生活是部小说》、《生死相爱》、《我想回家》、《通俗剧》都是勉强在法国上映，海外行销有蹇制困顿，《通俗剧》是个例外。

《通俗剧》涉及的主题是爱与死，更详细地说，是激情毁灭式的热情以及晦暗的谋杀与自杀。这种主题若交给希区柯克，可能拍出来的便是强调悬疑感及内心黑暗面的《美人计》，可是交到《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》的新潮大师雷乃手中，他则把这些主题都以低调处理，着重戏剧形式的探索，以及朴质电影因素运作的可能性。结果，《通俗剧》变成精致细腻的言情剧，种种人工的舞台倾向中，透露出来的却是高度的人文色彩。

《通俗剧》是法国著名剧作家亨利·伯恩斯坦 1929 年的舞台剧本。这个剧本在 20 世纪 30 年代曾多次搬上银幕，译成德文、意文、英文，被当代评为“善用各种电影技巧”的创作。雷乃选择这样的素材，却极力把它还原成舞台的形式。

电影的剧情非常简单。乐团小提琴手与妻子邀请昔日同窗的小提琴家来家吃饭，妻子爱上了这位朋友，自我安排与他发生一段感情。可是小提琴手随即开始各地巡回演奏，妻子乃设计毒死丈夫。事情失败之后，妻子写了一封缠绵的情书后自杀。过了一段日子，丈夫来拜访朋友，质问他是否与已故妻子有一段情，朋友在极度感动中否认了这件事。

雷乃表面上采取了非常舞台化的方式处理这个三角恋爱。全戏只有三个场景，吃晚餐的后院、家中的客厅以及朋友的客厅。天空及晶闪的星星，仅是一张大黑幕和假得可爱的小霓虹灯。明显的舞台布景，灯光只打在主要演员身上，虚假的道具、舞台化的表演方式，甚至幕与幕之间也以舞台幕的镜头为间隔。镜头的移动与剪接也推翻了《去年在

《马里昂巴德》时空交错的烦琐，以及流动不歇的摄影机运动。除了人物，几乎没有特写，音乐及音效也用得非常有趣。音乐家的背景，使音乐本身的使用成了人际交流的另一种沟通，一般音效（如脚步声、杯盘碰撞声）几乎全被省略。总的来说，这是一种尽量以人工化为前景的美学方式。

这里面就透露出雷乃的创作态度。在将电影还原成舞台剧的同时，雷乃其实是对电影的“写实”传统提出极大的挑战。人工化和形式主义到底没有妨害雷乃对人际关系及人性的探讨，《通俗剧》背后隐现的是，中产知识阶级在丰裕优雅的环境中，充塞着情感的压抑和挣脱束缚的渴望。不变的内景、封闭的空间，象征了心理的桎梏，痴嗔男女乃因此陷入命运的哀怨中。

雷乃虽然用大量的省略法，删节了所有戏剧的转折，也不陈戏剧高潮起伏，全剧的精华却全存在于优美繁长的对话中。从对话的含蓄情绪变化，以及语言的追溯过往中，我们一步步了解角色的个性、生活方式，以及彼此的关系。雷乃实际上是选择了最难的方式来推展剧情。

雷乃这种直接向电影本质挑战的作风，在商业化侵蚀的 20 世纪 80 年代非常稀有。1994 年，雷乃再度以《吸烟/不吸烟》令人耳目一新。全片设在英国荒郊小镇，镇上学校酗酒的校长、他的妻子、他的管家、一个园丁、一个诗人等等。就这么几个人，其命运决定在其中一人吸烟还是不吸烟上。这个改编自阿兰·阿克波恩(Alan Ayckbourn)的舞台剧，共分成吸烟、不吸烟两种截然不同的命运。雷乃带出 12 种不同的结局，想象力惊人。所有男角均由皮埃尔·阿尔迪蒂(Pierre Arditi)主演，而所有女角则由雷乃最钟爱的女演员萨比娜·阿泽马(Sabine Azema)担纲。

1997 年，雷乃拍摄歌舞片《老歌》，说是歌舞片，其实有歌无舞，重点是向已故作家丹尼斯·波特(Dennis Potter)致敬。女主角歇斯底里地要找一个更大的公寓，雷乃在新浪潮 20 年后，仍以典雅的笔触，捕捉了潜藏在现代人们生活中的挫折和挣扎，神经质的巴黎人平日压抑的情感和渴望。雷乃用歌唱来代替对话，描述这些中产阶级巴黎人的心

灵活动。已经 70 多岁的雷乃用流行歌曲歌唱的方式，轻松地描绘做了朋友的六个巴黎人，却永远不完全相知。西方评论界对他用约定俗成、耳熟能详的流行文化，勾勒一个像刘别谦的浪漫爱情喜剧，又保有伍迪·艾伦式的都会焦虑，其高度的智慧、优美的风度和内里大胆的形式革命，说明了新浪潮左岸派最精髓的价值。

2003 年，雷乃以 82 岁的高龄再度推出《别在嘴巴上》，创作的精力和执著令人敬佩。

《广岛之恋》

法国女演员到广岛来拍和平电影，她遇到日本建筑师，他俩恋爱了 24 小时，亲昵地在床上缠绵。然而在他俩中间隔着文化的障碍，以及时间不可跨越的樊篱。他记忆中的广岛，是被战火摧毁青春的故乡。她记忆中的法国小镇奈维何，是战争沦陷期中的家乡，她在那里爱上一个德国军官，镇里不知名人士却在德军撤离时暗枪谋杀了那个军官，她也受到同胞残酷的惩罚。

雷乃将两个城市的记忆来回交错剪接。电影的开始，两人床上交缠的肉体交替着广岛的战争博物馆、原子弹后的断壁残垣和断臂残肢。不久，女的回忆有关奈维何镇上的战争也交叉进来。两人记忆的鸿沟如此深邃不可及。虽然女子在回忆叙述中常常把日本男子与德国男子混为统一的“你”。乃至片尾两人寂静地走过城市——到车站，到餐厅，到空旷的广场——冷冽肃杀的街头、闪烁的霓虹灯、矗立的现代化建

筑，都透露出两人关系的空泛和无望。

电影中的对话那诗般的暧昧及哲学性最令人记忆深刻。开场的性爱特写画面，两人身体缓缓蠕动，皮肤上面映出亮亮的颗粒，像汗珠，像灯光，更像原子弹爆炸后飘落的尘土，旁白却传来女子迷惘的声音与男子的辩驳：

女：我看见了。

男：我坐在广岛，我告诉你，你什么也没看见。

女：我看见了，我看见了医院。

我看见了医院真实的存在（此时画面以雷乃招牌式的推轨镜头推过广岛医院的走廊，和那些面无表情的病人）。

女：我怎么能没看见。

男：你在广岛看不见医院。

女：我到过博物馆四次（此时切进若干博物馆的廊、梯等空镜头）。

男：什么博物馆？

女：我到过博物馆四次。

我看见人们走着，想着重建（博物馆的参观景象），
照片、图片展示物及其他，
那些被人烧过折磨过的金属（滑过一堆半熔的金属景象），
像肉一样脆弱的金属，
谁能想像这种情况，
人的皮肤受尽折磨，
石头熔化，炸成了细沙，
女人早上起来看到掉下的头发（陈列的一大团黑发），
1 万度的高温，
到处都是死人，
20 万人死亡，9 秒中 8 万人受伤，
整个城市从地平线上消失，成为一片灰烬。

男：你在广岛什么也没看见。

女：我经常为广岛哭泣。

男：不，你没有为广岛哭泣。你什么也没看见。

女：我记得。

男：不，你会忘记。

女：像你一样我忘记了。

我在这里遇见你，

你是谁？

你在摧毁我，

你真的很棒，

你有美丽的肌肤，

我怎么知道，你成为我身体的标准，

……

类似这样的战争与记忆，在旁白与对话中不断出现，女子对战争、对广岛无辜市民的罪疚，延伸到自己惨痛的战争回忆。她与战地军官相恋，他死在她的怀里，她成为镇上的耻辱，他们剃光了她的头发，她被父母锁在地窖中，直到她逐渐恢复神智和生命力为止。雷乃小心翼翼地插入回忆镜头，有时是快速的联想（如她晨起看见日本情人沉睡的身体，闪回德国军官僵硬的身体和嘴角冒出的血丝），有时是大段选择性的记忆片段（如少女骑车去与情人幽会的轻快镜头，或是重复出现的那个躲藏了暗枪的阳台，又或是她在地窖中的羞辱和精神崩溃）。我们要说，雷乃处理的不但是记忆，也是遗忘。记忆如何影响我们生活、记忆片断破碎的本质，还有记忆的遗漏与省略，甚至遗忘的可能。从形象上的诠释，转为哲学上的思辨，两种战争、两种死亡与毁灭的对比，一个有侵略罪行的国家，但老百姓无辜地承受少数人罪行的恶果（广岛的原子弹）；一个被侵略的国家，老百姓却变成谋杀及迫害别人的犯罪者（奈维何小镇的谋杀敌人和迫害少女）。分别前夕，两人在广岛街头徘徊一夜，分别在即，他俩互相呼唤：

女：“你是广岛，我会忘了你。”

男：“你是奈维何，法国。”

雷乃的感喟成为左岸派创作者最明确的主题。

影片对记忆和遗忘、战争与爱情进行划时代处理，以寓言、隐晦的方式提出个人性及认同的问题，什么是人的主体性(subjectivity)？它是怎么建立的？借用电影中的对白：“影像和话语(utterance) 如何能撒谎或揭露真实，使观众迷惑于其暧昧性呀！”此片问世后，引起广泛议论。有人以为它是空前“伟大”的电影、“超前”的电影，不过美国评论家 John Russell Taylor 曾批评《广岛之恋》是雷乃最靡弱的电影：“虽然充满知性，却欠缺性感、感性……欠缺真正情感深度，没有张力，也显得有点做作。”

要理解《广岛之恋》必得理解雷乃的思维层次。他基本上是反战、要求超越人与人之间寻找博爱的理想主义者，更是处理“时间”的高手。他是哲学家柏格森主张的心理时间的信徒。他认为时间的依据是人的感知和意识活动，并非物理、线性单向的。传统的电影在时间的观念上采取视线性的、物理的，雷乃却以《广岛之恋》突破了这种时间的概念。其剪辑手法看似意识流和漫无目标，实际上却异常精确、流畅，将非线性的时间所映照的心理活动呈现得生动而明确。除了非线性的时间观念外，《广岛之恋》也承袭了文学“新小说”派对于“物”的观念。新小说派杜拉斯的编剧，在电影中也仍强调“物”的意义。镜头紧紧盯住乍看无意义、近抽象的“物”的局部，或不厌其烦地展示似乎与主体动作不甚相关的客观事物。所以开场大特写定格在两人发亮的肌肤上，男主角说：“你在广岛什么也没看见。”镜头却不断客观地“看见”纪念碑、废墟、医院……甚至那些在医院中的人也成为被看的“物”的一部分，观众

■ ■ ■ —————
Sklar, Robert, *Film: An International History of the Medium*, New York, Harry N, Abrams Inc., 1993, p. 368.

Cinema Texas Program notes, vol. 13, no. 2, (10/13/1997), p. 44.



■ 《广岛之恋》(1959)这场开头的性爱镜头,配上诗化的旁白,立刻赋予影片深远的意境,尤其特写皮肤上亮亮的颗粒,像汗珠,像灯光,更像原子弹爆炸后飘落的尘土。

有时直接以镜头,有时则通过主角,窥视这个物的世界,因而逐渐介入一种主观的心理活动。

的确,就结构之完整及丰富而言,《广岛之恋》比不上《去年在马里昂巴德》和《斯塔汶斯基》,但是当其1959年和《精疲力尽》、《四百击》同时登上世界舞台时,却是一颗威力无比、并且在电影史上引起无数“现代主义”涟漪的原爆点。

《去年在马里昂巴德》

我们从未想使本片妥协于什么明确的意义,我们永远希望它带点暧昧。我不明白为什么现实中复杂的事物到了银幕上就清晰起来了。

——阿伦·雷乃

评论家 Jean de Baroncelli 将《去年在马里昂巴德》比为毕加索的《亚维农的少女》,是第一部“立体电影”。它的争议也是双面的,有人以为它是“前所未有的最伟大的电影”,也有人以为它是“好大喜功,故弄玄虚”。

《去年在马里昂巴德》是谜一样的电影,它建立在幻想中,有催眠一般的视觉表现,一个没有汽车、报纸、电视的世界,只有无数走廊和旅馆的大花园:宫廷、花园、大理石柱、吊灯、巴洛克式雕饰的墙与天花板、镀金雕像、壁炉、工整的花园水池、穿梭在这古堡和花园中的不知时空的人与物。所有事件均暧昧而模糊:一个男人也许有、也许没有在一个也

Cimena Texas Program notes, v. 14, no. 3(3/30/1978), p. 16.

David Bordwell and Kristin Thompson:《电影艺术:形式与风格》(Film Art: An Introduction), 曾伟祯译,437 ~441 页,台北,美商麦格罗出版公司,1996。

许是、也许不是的豪华度假旅馆遇见一个女人；他也许有、也许没有一年前在那遇见她；也许有、也许没有请她和他一起私奔，逃开那个也许是、也许不是她丈夫的人；结尾时，他俩也许有、也许没有一起离开当地。基本上，它是一部无法确立的故事，更是理不出因果和时间顺序的电影。

时间在此是诡异的因素，带有外国口音的男子 X 说他去年遇见女子 A，但什么是一年？她的照片，应该是记忆的去，但照片里的她似乎是现在。一个男子 M 在她身旁，是她的丈夫或不是她的丈夫？X 不断告诉 A 去年的事（她曾答应过要离开丈夫与他私奔），是要唤起她的回忆，还是要她接受他的虚构？或许整件事只是 X 的想象？电影开始时，X 抵达旅馆，A 正在看一出戏。结尾时，她由同一座位站起来，和 X 一起离去。难道整部电影发生在一出戏的时间内吗？类似这种时间的相对暧昧处理，在本片层出不穷。时间像是意识流小说中的叙事，观众也无法分辨其主体意识，到底是男子的？女子的？导演的？编剧的？还是以上之总和？观众连分辨意识属于谁都有困难，遑论对内容的理解了。

电影的空间也如时间一般暧昧。学者鲍德威尔在他著名的理论书中作了详尽的分析。诸如大花园中，人物在地面上造成长长的阴影，可是所有的锥形大树却没有阴影，这是同一空间吗？或者雕像有时在大厅中，有时在户外；女主角的房间，新家具不断出现；或者开场不久，一位金发女宾面对镜头，当她转身时，虽然头发、衣着、姿态与上个镜头一模一样，背景却从宾客寒暄的大厅变成旅馆的柜台；又或者摄影机自一个人身上横摇至同一空间的另一角落，同一个人却又在看窗外……“整个结构不提供任何时空或因果关系，来帮助观众了解完整的故事”。

电影中的视觉（华丽的推轨镜头，穿过一扇扇门、一条条走廊、一个个大厅）、声音（重复、单调的独白或对话、旁白，如梦境般没有时间、空间的明确点）、剪接（突兀的插入、跳接，以及不时出现冻结的动作，表示时间相对的短促或延展），使电影像一座意识的大迷宫，我们并不知每

个画面、每句话语属于谁的主体意识,蒙太奇的气氛效果,使《去年在马里昂巴德》成为无可证实的追忆、幻想、猜测、遗忘。何时是现在?何时是过去?我们无从知晓。我们不知道男子紧追女子,是不是她真的忘了她曾想与他私奔。我们也不知道那个喜欢射击、老找人玩纸牌游戏又老占上风的阴森男子是不是女子的丈夫。一切宛如一个混杂的梦,有片段的记忆、确定的角色个性、清晰的情境,却没有合乎逻辑的叙事。是现实,是超现实,也是意识的反映、折射。

雷乃自己的说法也许是理解此片的关键:“影像的构图,其间的关联,伴随它们的话语,不再需要被‘常识’(common sense)主宰。当我们听到一个字,不见得知道是谁说的,不见得知道声音来自哪里或它是什么意思,我们看一场戏时,也不一定知道它在哪里发生,或何时发生,或到底它代表什么。”

编剧罗布·格里耶则指出《去年在马里昂巴德》不同于传统电影,它叙述的是“正在发生的事,所以无法预设事情的前因后果,只能往下看了再说,同在窗前观街景一样,看见的都是正在发生的一切,无情节,无人物,无理性。另外观众摆脱看电影老套框框,不要追究情节、性格及理性。摆脱成见、心理分析,摆脱老一套的小说或电影给我们灌输的粗劣得令人作呕的理解框框,其实这些理解框框是最抽象不过的”。

雷乃因此运用各种电影技巧,将回忆、幻想、现实等无逻辑的时空交织,鼓励观众随遇而安,随着影像、声音、音乐、节奏,进入电影里,大量光影变化、黑白对比、镜像、不连贯的语句、笑声、噪音、长时间的静默、梦幻般的音乐,成为“完全以形式代替内容的现代主义电影”。雷乃谈到其自由随兴时表示,素材完成后,“可用25种蒙太奇方案去处理”。身

■ ■ ■
Cinema Texas Program notes, vol. 14, no. 3 (3/30/1978), p. 16.

孟涛:《电影美学百年回眸》,235页,台北,扬智出版公司,2002。

同上,234页。



■ 雷乃在《去年在马里昂巴德》(1961) 中运用推轨镜头和严谨的几何构图作为象征, 呈现复杂而现代化的对真实本质的剖析。

份、情节、故事均淡化而无关紧要。观众呢? 也可以自由选择观赏角度, 以一种积极参与的态度, 随影片发展作同步思考, 其视点和观点也完全自由, 远近、左右、前后, 都可以成立。这种创作方法夸大了创作过程的自发性与随意性, 成为非理性的好借口。但相当程度上, 也造成观众的困惑和不耐烦, 被称为“无理性、无情节、无人物的三无作品”。

电影也一直采取矛盾辩证的视声处理方式。我们眼睛看到弦乐四重奏, 声带却传来手风琴的声音。叙事者在描述一个场面或动作, 画面却呈现不同于旁白的事物。这使得我们的思维成为音画及其他矛盾暖

昧的复杂结果，也开拓了电影另一种可能性。

除了时间的因素，本片另一个跳脱的主题是真实情感与僵硬人工化的对比。在种种华丽、死板的环境及建筑中，每个人仿佛是行尸走肉的活道具，如那些雕像、水晶灯、工整的花园一般冰冷而缺乏活力。但是在这些重复又传统的环境中，偏偏有 X 与 A 的情感互动，不断地讨论情感和记忆，使主观的情绪跃然而出，或许这是雷乃（或左岸）这一代在战争中成长的人对世界的期待。

《去年在马里昂巴德》也提出现代人与物质世界的哲学性问题。编剧罗布-格里耶说：“世界是由独立于人之外的物质构成的，现代人则处于物质的包围中。”片中庞大的城堡和花园，使主角常被挤压在旁边或被矮化，仿佛被这些物质压抑着，不能成为作品的中心。在这种视觉构成的世界里，主观情感靠不住，记忆靠不住，真实也靠不住。人物与冰冷的雕像或花园中的树丛并无二致，任何对意义的追求或探索更是徒劳。

观众被提供若干线索，不断下着徒劳的结论，可是往往下一场戏又彻底将结论推翻。最著名的是，A 与 X 站在台阶上，A 要 X 离开，台阶却坍了。这场戏却戛然而止，观众在下个镜头又看到未坍之台阶，正当观众以为前场戏不过是梦幻，摄影机却又引导我们看到台阶带着裂痕，似乎真的坍过。于是观众又放弃梦幻的结论，得另行思考，在一个个疑问中推翻自己的结论。

《我的美国舅舅》

一部接近对压力的医疗的电影。雷乃像拼马赛克一样组合小片段,用电影叙事和观众对形式连接的认知组合成一整体。雷乃拥抱这些纯粹形式的议题,却使得评论和票房都兴趣缺缺。

——Gerald Mast

雷乃试图从生物学等角度,来观察、研究和解释错综复杂的人类大千世界,探索变化莫测的人的各种行为举止。

——《电影手册》

《我的美国舅舅》是雷乃尝试走喜剧路线的影片,在一连串票房失利、找钱困难后,这部电影相对的轻松面貌使得雷乃的创作生涯起死回生。乃至他后来的《通俗剧》、《吸烟/不吸烟》、《老歌》都带有相当的喜剧色彩。可能年纪大了,对生活的某些心结得以释解,回忆也不再像《夜与雾》、《去年在马里昂巴德》或《广岛之恋》那般令人喘不过气。



Mast, Gerald, *A Short History of the Movie* (revised by Bruce Kawin), NY: Macmillan Publishing Co., 1992, p. 366.

黄利编,《电影手册:当代大奖卷》,297页,陕西,陕西师范大学出版社,2002。

不过《我的美国舅舅》仍是以回忆开端的。这部电影交织了三个人的故事，以平行进行、互相关联也互相影响的方式进行，并交叉著名的经典电影片段，扩大了影片的能力和内涵。电影一开始出现一颗图像式的大红心怦怦跳着，旁白出现一个理性的声音，说一些人存在的哲理。接着，一个小的遮盖后的圆圈在银幕上四方游走，似乎在找一个目标、一个研究案例。然后小圈圈扩张成全银幕的大自然景象，旁白仍喋喋不休地讲述植物生长的道理。此时三个不同声音交叠重复在声带上出现，在我们不理解他们的历史前，他们的声音已预示了他们命运的交错。

回忆开始，雷乃介绍他的三个人物，都是片段，从出生、成长开始。我们知道让在祖父的坚持下出生，成长于私人的小岛，他的祖父老教他动物生存之道，并用钱贿赂他要考第一名。他的母亲希望他读拉辛，他却喜欢爬在大树上看漫画。这个孩子长大后急急跑到巴黎，与青梅竹马的情人成家，过着中产生活。他的偶像是沦陷期有名的美艳女星达尼埃尔·达里厄。

勒内（德帕尔迪厄 [Gård Depardieu] 饰）出生于农家，家里是保守小家子气的作风，他也反叛离家，现在当工厂生产线上的一个小主管。他个性耿直，坚守原则，在商业环境中显然用了力气委曲求全，乃至有严重的胃溃疡。他平常精于烹饪，有一妻二女。他的偶像是诗意写实派的硬汉让·加潘。

珍宁来自左翼工人家庭，成长期间不断去游行、贴标语，后来想去当演员，被父母痛责一顿。晚上，她偷了家里的钱离家出走，终于成了舞台剧演员，和让成为情人，后来又成了勒内公司的纺织设计师。她是三个人中最浪漫也最具侠气的人物，她从小膜拜科克托的男主角让·马雷。

三个人的旁白及介绍与他们的生活交错。雷乃不时穿插来自达里厄、加潘及马雷的旧经典黑白片段，作为他们行为及情绪的注脚。加潘忍气卓绝、艰苦不拔的精神，是勒内忍受压力的指标。马雷是浪漫王

子,总担任营救美女的侠客角色,而达里厄在沦陷期老被骂与德国纳粹走得太近,也说明了让个性里折中妥协求实利的一面。

三人各自承受不同的精神压力,让有严重的胆结石,又放不下原配和孩子,无法背弃原有的家庭,追求冒险和理想。勒内在公司被兼并后被改派到另一城镇上班,并时时担心自己会失业。最后终因自己受不了压力而尝试自杀。珍宁则怀抱着理想主义行侠仗义,最后连自己的幸福都让给了浪漫的形式法则。

片中不断出现那位生物社会学家用科学的口吻分析动物、人类的行为的话,比如“大脑分成爬虫类求生的大脑,或有效大脑(存有记忆),或皮质层大脑(环境的记忆)”、“侵略是保持身心健康、对抗挫折的根本需要”等。随着这些严肃的生物学、社会学话语,雷乃有时剪到动物(狗、野猪、螃蟹)的小片段,有时干脆就是这位专家(Henri Laborit)的大段访问谈话。

雷乃这种拼贴片段成为整体的形式实验为论者引为接近音乐的赋格曲(fugue)。这也是音乐中较活泼较游戏式的形式。多变、活泼、充满活力和惊奇是赋格曲的特色,从而,《我的美国舅舅》虽然说的是人的行为及焦虑、压力,看似人生中的小小悲剧,但是它却充满多变活泼的形式喜剧成分,在风格上接近特吕弗的《射杀钢琴师》(其女主角玛丽·迪布瓦在此片中演勒内的太太)。

所以雷乃能活泼地将科学、音乐和电影史共同组成一个多寓意的叙事方法。雷乃用科学家把一套行为动机(甚至白老鼠的实验,以及开玩笑地要主角们戴着白老鼠的面具头罩)说得振振有词;再用我们的电影记忆及共同的文化意象(老电影片段)来作角色内在含义的注脚。他把这些像赋格曲的部分进行描写刻画,最后再把它们组成一个叙事。

那么什么是美国舅舅呢?

对让而言,他是将秘密宝藏埋在私人岛上等让去发掘的一个舅舅!

对勒内而言,“每当有人谈到要改变现状时,我爸爸就提醒我在美国的舅舅潦倒地死在芝加哥,至少他是这么说的”。

对珍宁而言，“我以为幸福会送给我——从一个美国舅舅那儿”。

但是纺织工厂的老板最后说啦：“美国并不存在。我知道！因为我住过。”

《吸烟 / 不吸烟》

雷乃在过了七十高龄后，仍不停地接受挑战。他拍的《吸烟 / 不吸烟》是根据所有人都说不可能改编成电影的舞台剧《亲密的交换》(Intimate Exchange) 改编而来的。这个结构大胆的故事采取“你走走看”的迷宫图叙事方式，人的一生在某些时刻，如果做了不同的决定，他的命运或许就通盘改变。雷乃用了这个理论，将一个英国式有关中产阶级婚姻及爱情的情况以吸烟和不吸烟两部分分开，两个部分各有6个不同的故事走向，所以一共搞出了12个结论！

故事起于英国海岸边一个小村庄，校长托比及妻子西丽亚住在一栋花园洋房中。西丽亚正在打扫房子，天气晴朗，她于是走出房间，准备休息一会儿。花园小桌上放着一盒香烟，她拿起烟，点燃了，刚吸了一口，门铃便响了。她于是走去打开门，门外站着一个人她不认识的人。

可是，如果她没有吸那根烟呢？这是第二部分，是女仆而不是她去开门，情况又会有什么变化？

据此，每当角色决定或不决定一件事，他也许就碰到或不碰到一些人。雷乃活泼的情境喜剧及电视通俗连续剧的方式，抽丝剥茧地叙述这对夫妇不怎么稳定的婚姻关系，别的角色许多都可能是两人外遇的

对象,如管家、佣人、好友、好友之妻等等。雷乃仔细地规划了5女4男共9个角色,前后两部分各是一部长达两小时半完整的电影,所以在这277分钟内,9个角色、12种情况,就使这故事充满了“如果……那么……”的不定性了!

如此大胆地为人生和命运找出决定的因素,雷乃另外经营了一个奇观,也就是这9个角色完全由两位演员全权包办,女的是雷乃最喜欢的萨比娜·阿泽马,男的则是皮埃尔·阿尔迪蒂。两个演员采用不同的假发、衣着及言行举止,不说破的话,许多观众都看不出来。

所以我们应当了解,雷乃关心的是说故事、编排故事的过程,这种后现代的自省作风,也见证他从来便不是巴赞写实理论的信奉者。从《夜与雾》到《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》便可看出,这位左岸派的老将不太可能平铺直叙地述说一个故事。年轻的时候,他为记忆和战争所苦;年纪大了,他开始往更深的人生哲理挖掘,询问命运,询问人的行为和动机,询问人际关系的非永恒性。

雷乃创造故事的多线性后,他的方式被许多主流电影模仿,最著名的是地下铁关门或不关门的《双面情人》(Sliding Door),以及已成为年轻人cult的《罗拉快跑》(Run Lola Run)。

克里斯·马克(Chris Marker, 1921—)

作品年表

- 1952 《奥林匹亚 52》(Olympia 52, 16 厘米短片)
- 1953 《雕像也会死亡》(Les Statues Meurent Aussi, 短片, 与雷乃合编)
- 1955 《北京的星期天》(Dimanche à Pékin, 短片, 在中国拍摄)
- 1957 《15 号房间的秘密》(Le Mystère de l'Atelier 15, 短片)
- 1958 《西伯利亚来信》(Lettre de Sibirie, 在俄国拍摄)
- 1960 《太空人》(Les Astronautes, 短片)
- 《一个战役的描述》(Description d'un Combat, 短片, 在以色列拍摄)
- 1961 《是! 古巴》(Cuba Si!)
- 1963 《美丽的五月》(Le Joli Mai)
- 1964 《堤》(La Jetée, 短片)
- 1965 《神秘的久美子》(Le Mystère Koumiko, 在日本拍摄)
- 1966 《如果我有四只骆驼》(Si J'avais Quatre Dromadaires)
- 1967 《远离越南》(Loin du Vietnam)
- Rhodiaca
- 1968 《五角大厦的第六边》(La Sixième Face du Pentagone, 短片)
- 1969 《希望再见》(À Bientôt J'espère, 短片)
- On vous parle du Brésil
- Jour de Tournage

- Le Deuxième procès d'Artur London
- 1970 《四万人的战争》(La Bataille des Dix Millions, 在古巴拍摄)
《字有意义》(Les Mot Ont un Sens)
Carlos Marighela
- 1972 Vive la baleine
- 1973 《行进中的列车》(Le Train en Marche)
《加岛乐园》(Kashima Paradise, 旁白)
L'Ambassade
- 1975 《远方歌手的寂寥》(La Solitude de Chanteur de Fond)
《智利战役》(La Battalla de Chile)
《智利/古巴》(Chile/Cuba)
- 1977 《空气中是红的》(Le Fond de l'Air est Rouge, 两部分 4 小时的纪录片)
《没有猫的笑容》(Grin Without a Cat)
- 1983 《没有太阳》(San Soleil)
- 1984 《2084》
- 1985 From Chris to Christo
- 1986 Mémoires pour Simone
- 1987 《猫头鹰的遗产》(L'Héritage de la Chouette)
- 1990 Berliner Ballade
- 1992 Le Facteur Sonne Toujours Cheval
- 1993 《最后的布尔什维克》(Le Tombeau d'Alexandre)
- 2000 《塔尔科夫斯基日记》(Une Journée d'Andrei Arsenevitch)
- 2001 Le Souvenir d'un avenir

知识分子拍电影

克里斯·马克是20世纪60年代最典型的知识分子，什么领域都插上一脚，博闻强识，才气纵横。他的经历及创作多得令人咋舌，而其精力也旺盛得超乎寻常。他不仅在新浪潮左岸派居领导性的地位，也是一代知识分子中的佼佼者。

对于他的过去，此人甚少透露，他维持某种神秘性，也常自己创造经历。大家仅知在战争初始他主修哲学，后来参加了地下抵抗军，甚至入伍参加美军的跳伞部队。他的发表速度实在惊人，政论、幽默时事文摘、翻译、音乐评论、诗集、短篇小说、游记，当然还有和巴赞一起在《电影手册》上写影评。

1952年他赴赫尔辛基拍摄首部片《奥林匹亚52》。之后，他和雷乃合编合导的《雕像也会死亡》因为冒犯到法国政府的殖民政策被禁了十年之久。这段时间他被许多文化单位委任去拍了许多游记电影，如幽默夹带诗情的《西伯利亚来信》。同样的手法，他也拍了以色列、古巴、日本、智利等地，丰富的阅历使他看事情观点复杂，思绪多面。

这些电影都显现了马克的电影特质：在技术有限或不足的情形下，却充满他聪明的评述和私密、个人化的引喻，以及对各种矛盾和古怪事物的兴趣。《西伯利亚来信》则是马克最自由、幽默和原创的电影，是介于“中世纪和21世纪、地球和月亮之间，以及羞辱和幸福之间的国度”。

这里他组合的材料更多，包括新闻片、动画、照片和旅游志。现拍的影片为彩色，但是插入的片段均为黑色，甚至经过染色处理。（电影中将一个段落——十字路口的巴士和小汽车、一个行人、工人们铺马路——重复三次，每次配上不同的旁白，第一次光辉而带政治宣传性，第二次稍具批判性，第三次则中立带客观性。什么才是电影的真实？）

马克在整个新浪潮运动中最为人称颂的影片是以“真实电影”理念拍成的《美丽的五月》和科幻未来的预言诗《堤》。总体而言，他是将纪录片和剧情片间的界限模糊化了，许多作品都强调真实的记录性，却也不讳言其虚构故事性的一面。

《美丽的五月》让巴黎人在1962年5月通过马克直接的“真实电影”的采访方式，集体表达了他们对他们的生活和国家的看法，既囊括了多种族的言说，也对比了作者个人风格强烈的评述。马克在电影前半部关注对不同巴黎人的直接访问，包括裁缝、贫民、游民、股票职员、画家、发明家和一对将结婚的情侣，让他们畅谈自己的生活和幸福与否。电影后半部则转入严肃的大议题：审判、罢工、居于法国的阿尔及利亚人等。“这段包括了电影最惊人的三个访问，一个黑人学生、一个传教士或工人，还有一个年轻的阿尔及利亚工人。”

《美丽的五月》没有马克过去电影的强烈个人评述，大部分被访问的人都各自表述，也有重复、矛盾、期期艾艾的毛病，使全片看来不平均，欠缺工整形式，结构也较松散。电影结尾倒不那么快乐，镜头辗转于巴黎群众忧伤的脸上，旁白说道：

只要贫穷尚存，你就不算有钱。

只要忧虑尚存，你就不算快乐。

只要监狱尚存，你就不算自由。

《堤》则是一部有创意具突破性的 cult 电影。这是完全由静照(全片只有一个会动少许几乎看不出来的电影镜头)组成的电影,配上如诗如梦的复杂旁白,显示一个角色破碎片段的记忆。剧情牵涉到不知日期的未来,仅知因为核战使得巴黎毁灭,胜利者在地下室向幸存者进行催眠实验,使他们进入过去或未来的时间之旅。电影主体是一个被催眠者,在记忆中反复和一个少女相遇,后来奔向她时,却被某种未知力量杀死,原来他正梦见自己的死亡。这种带有强烈前卫性、主观性的叙事,与电影的真实已愈行愈远。

至于全用照片组成电影的概念,马克在《如果我有四只骆驼》中又用了一遍。这是他在 26 个国家所拍照片的大集合,由三个评论声音组成,照片则松散地结合在一起,现实和想像、贫穷和富裕、真人和墙上涂鸦、孤军与群众,都被马克充满辩证的手法并列在一起,但又不是很个人化的作品。

这位永远自编也自任摄影的导演,是不折不扣的个人观点“作者”。崇拜像《堤》这种抽象诗化叙事者称他为“法国电影的更正论述者”(essayist),但其他也有不少人嫌他的作品重复唠叨,是“令人厌烦,用电影表达的政治社会演说”。

克里斯·马克混合了真实电影和个人论述的方法,也使他成为左岸派中相当具个人色彩的创作者。他独树一帜带有强烈文学色彩的评论,显然比他那些强调真实电影技巧的作品(如《美丽的五月》、《神秘的久美子》)让人回味。同时,他对电影这个媒体早期的无知(他公开承认看过的电影很少)到后来自己可以担纲摄影,更使他在文学和影像间求得平衡。

虽然马克衷心热爱巴黎这个城市,但是他最钟爱的题材却是拍其他那些转变中的社会,比如西伯利亚、以色列等等。这些地方的人都努

力自过去解放出来,要建设新社会,马克在他一连串作品里观察、记录、期待新社会的改革朝气。

提倡集体的行动派

五月运动尚未开始前，马克已在提倡集体的激进电影。他先在1967年组织了所谓“新作品启动的电影合作社”(Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles, 简称 SLON), 他开始担任集体导演之合作政治电影方案推手。首先一部《远离越南》让许多人参与创作, 主题是讨论远离战争(越战)却安全拍摄电影的意义。导演包括戈达尔、雷乃、瓦尔达、勒卢什(Claude Lelouch)、荷兰纪录片大师伊文思(Joris Ivens)、美国导演威廉·克莱尔因(William Klein)等。马克此举, 需要许多合纵连横的劝说以及领导的魅力, 这使他能瓦解个别导演的歧见, 共同为一个理想及政治目标创作。

马克自己在 SLON 中只任制片, 做调和鼎鼐的推动者角色, 他此时也对时事印发《新社会》(Nouvelle Socié)和《告诉你们》(On Vous Parle)专刊。他的政治立场益发激进, 《五角大厦的第六边》是报道数十万人在五角大厦的抗议行动, 片名取自禅宗所言:“假如你觉得抓不到五角形的五个边, 那么就去抓第六个边吧!”

《四万人的战争》拍的是古巴人的糖厂暴乱，《行进中的列车》则交叉剪接苏维埃社会的宣传旧纪录片片段与老导演麦维金的访问。SLON也发行了具争议性的强悍纪录片《智利战役》。

20世纪80年代和90年代，马克虽年事已高，批判性仍不减当年雄风。他的《没有太阳》和《猫头鹰的遗产》均以复杂的形式反思现代社会这些新科技（如电影、录影、摄影）对影像文化的影响。

事实上，马克晚年最精彩的两部政论电影都似乎在回溯20世纪的政治抗争运动，以及电影（尤其资料馆存的纪录片段剪接出来）所扮演的政治角色。《没有猫的笑容》夹杂着各种压制老百姓的电影片段（其中也包括艾森斯坦虚构的历史片《战舰波将金》的部分），配上男声和女声诗化的回溯历史旁白，堪称为20世纪的政治史。美国的轰炸越南、美军在越南农村中的行进、国内的反越战声浪，法国的反战、伊朗的内战玻利维亚独裁者的垮台，意大利、爱尔兰的街头抗争，这些影像并列起来，真是血泪斑斑，令人唏嘘。

《空气中是红的》则对比了奥林匹克运动的欢呼和西方青年的摇滚文化、布拉格在改革前夕的和平理想游行，以及20世纪70年代以来各种妇女解放、有色人种要求平权的声音，是一部青年改革社会的乌托邦回顾史。

《堤》

这部有科幻背景的未来片可能是马克最抽象也最令人着迷的作品。全片背景设在第三次世界大战后少数幸存者居住的巴黎。男主角一直为小时候的记忆所苦，他不断看见奥里机场的堤岸、一个女子的脸

和一个男子的死亡。男主角其实是科学家的实验品，他们在探索时光旅行的可能性。

在片头上，马克称此片为“影像小说”(photo-roman)，整部电影其实是由一连串的照片组成的，然后有一个如诗如散文般的旁白。男子后来终于和记忆中的女子见了面，她究竟是他的情妇，还是他小时记忆的母亲？他到奥里机场，终于发现他承载许久的记忆，实际上是他自己的死亡。



■ 在《堤》(1964)中，马克指出了电影实际上是由1秒24格的连续静照所组成的，它的动感其实是一种幻觉。

电影中只有一次片刻出现电影式的活动影像。女子睡在床上，醒来，她的脸部特写，对着摄影机，她眨了一下眼睛。在这里马克似乎提出电影的本质论，电影实际上是由1秒24格的连续静照组成的，它的

动感是一种幻觉，而马克正是将电影回复到原貌，并以不动的影像疏离观众。

《堤》也证明了马克与雷乃、瓦尔达有共通之处，他们都喜欢拍在时间范围以外的爱情故事，都在战争或集中营的恐惧中逆势恋爱，也都关注时间与记忆的困境、过去与未来的纠葛不清。

阿兰·罗布-格里耶(Alain Robbe-Grillet, 1922—)

作品年表

- 1963 《不朽的女人》(L'Immortelle)
- 1967 《欧洲特快车》(Trans-Europ-Exprss)
- 1968 《撒谎的男人》(L'Homme Qui Ment)
- 1970 《伊甸园及其后》(L'eden et Apr ́s)
- 1971 N. a pris les d ́. . .
- 1972 《橡皮》(Les Gommess)
- 1973 《欲念浮动》(Glissements Progressifs du Plaisir)
- 1975 《玩火游戏》(Le Jeu Avec le Feu)
- 1977 《毛之陷阱》(Piege Fourrure)
- 1983 《美丽的囚徒》(La Belle Captive)
- 1995 Un Bruit qui Rend Fou

新小说的电影实践

1953年,小说家阿兰·罗布-格里耶出版小说《橡皮》(Les Gommages),立刻将自己树立为“新小说”(或称“反小说”)运动的中坚分子。他继续出版了《窥伺者》(Le Voyeur, 1955)、《嫉妒》(La Jalousie, 1957)、《在迷宫里》(Dans le labyrinthe, 1959)三本小说,而且不断发表论述,成为整个文学运动的理论家之一。他的论文《未来小说的道路》和《自然人道主义,悲剧》都被视为新小说派的革命宣言。

对于罗布-格里耶新小说的特色,文化学者罗兰·巴特论及《橡皮》时曾赞美其新现实主义说:时空交错,视觉的层次,对传统客观的分割,空间的描绘而非类比的描绘。巴特以为这种现实主义把客观世界简化为纯粹的外观,使物质摆脱浪漫主义的唯心。罗布-格里耶自己也指出,过去的小说是老巴尔扎克式的现实主义,他希望摒除古老的文学神话,不描绘社会、心理或记忆的经验,而是对世界表层进行描绘。巴特为此说:“(客体)在他的书里,已不是直接的焦点,各种感觉和象征的

繁衍,客体只是视觉的阻力。”他因此被视为“客体”小说家,取消故事情节和人物。也有人说他是“写物主义”,虽然他坚持“物”是透过“人眼”看出来的,所以仍是一种“写人主义”。

在相当程度上,罗布-格里耶和普鲁斯特及乔伊斯一般,都描写精神上发生的事件,但他不遵从时间的流转因果,反而打破传统时空的界限。许多形象会不断地以不同面目又浮现出来,纠缠不休。另外,他以为现今的人已成为生产线的附属物,使尘世荒凉混乱一片,时空因此也不可能井然有序:“世界既不是有意义的,也不是荒谬的,它存在着,如此而已。”

罗布-格里耶也很早认定电影这项媒体是“未来小说”应走的方向。电影中最重要的就是动作和物件,这种对客观事物的现象的描绘与他的理论不谋而合。他的剧本和导演作品,往往采取真实人物和布景,然后通过叙事者的眼睛和思维,替他们的真实性铺上一层疑惑,真实与虚假、真实和虚构被他混合在一起,让观众分享角色的思维和视角,这是他的电影概念。

1961年雷乃邀请他为《去年在马里昂巴德》写剧本,第一次让大家看到新小说搬上银幕的可能性。在电影中实现了他的文学理论,即客观世界才是唯一的真实。唯一能接近观念(包括记忆)的方法,即是通过外在的客观物体(physical objects),而非透过意识(consciousness)。

受到《去年在马里昂巴德》成功的鼓舞,罗布-格里耶决定自己执导筒,第一部作品是《不朽的女人》。电影开首于一个女子的笑靥特写,她久久不动,我们以为那是一幅剧照。但不久我们发现她眨了一下眼睛,画外音传来刺耳的刹车声,车祸的景象。在这种段落的影像和跳接式

Michel Raimend:《法国现代小说史》(Le Roman depuis la Révolution),徐知宛、杨剑译,339页,上海,上海译文出版社,1995。

江怀生、萧原德:《法国小说论》,416页,武汉,武汉大学出版社,1995。

的剪接下,我们接着看到一个和我们眼帘一样的百叶窗,一个男子透过旅馆的窗子看外面的海港和海港边的人。喃喃的旁白叙述此男子对一个谜样女子的搜索,地点是土耳其的伊斯坦布尔。女子不断在渡轮上、在海港边、在庙里出现,她频频重复的影像,究竟是幻觉想像,还是记忆回叙?《不朽的女人》以这种结构的方式构筑我们的电影认知,观众必须非常主动地组合。

下一部电影《欧洲特快车》里,三个主角坐在由巴黎开往阿姆斯特丹及安特卫普的特快车上构思一个国际走私犯罪的情节。电影不断出现编剧故事的影像重现及其变奏,以及如何经讨论改变的处理。简言之,这是一个有关创作过程的电影。罗布-格里耶延续推翻传统、没有逻辑的风格,建构了一个由暧昧不明关系和性幻想组成的形式化世界。

这部电影延续《不朽的女人》混淆真实和幻想的执念。电影其实出现两组角色:一组是“作者”们(由导演罗布-格里耶饰演的导演让,和由他的妻子饰演的秘书),他们准备拍一部电影,叫做《欧洲特快车》。另一组是他们杜撰的走私贩子角色,名为艾利亚斯(Elias,与Alias谐音,即别号、化名之义)却自称为让(由让-路易·特兰蒂尼昂主演)。这两组虚构的人物,即拍片的人和歹徒在不同的时间、现实中,导演这组似乎合乎逻辑,艾利亚斯这组却来来去去,重复多次冒险犯难。

罗布-格里耶使用幽默诙谐的手法来疏离叙事,情节本身矛盾、可笑又离谱。导演让将录音机倒带,删去他不要的对话,或决定删掉某些他不要的艾利亚斯冒险,作为修正不合理情节的方法。问题是,所有对的、不对的、要的、不要的情节都并列在观众眼前,使创作过程的芜杂和冗赘让观众、读者目睹。

这部电影也充满了各种戏仿、双关语和闹剧。电影开头就暗示了罗布-格里耶这种荒谬的创作企图,电影的片名分三部分出现在三本杂志上,Trances是主角卷起来藏枪的侦探杂志,Europe是他买的裸体色情杂志(也暗示此片的色情情节发展——后面有主角强暴他的阿姆斯特

丹联络人、妓女的情节), L'Espresso 则是他藏起的《快报》杂志(暗示电影日常、平凡的背景)。这些重复出现的镜头,伪装、现实的扭曲或完全不可能的捏造是将创作过程前景化的做法。

《撒谎的男人》在捷克拍摄,导演继续他的形式实验。男主角(仍是特兰蒂尼昂)名为包瑞斯,他可能是英雄,也可能是叛徒,他把自己的故事和一个失踪的抗敌英雄让混杂在一起。他向让的家人胡乱编造故事,而且引诱了让的妻子、妹妹、女仆,直到让本人出现导致令人错愕的结局。罗布-格里耶因此说,主角用说话来构筑、建造自己。《伊甸园及其后》、《橡皮》、《欲念浮动》等片均保持同一种主题的统一性,在小说中微细小心描绘的点滴,在电影中被替代成缓慢、渐渐浮现变化的镜头,以及仿佛雕像一般不动的影像。《伊甸园及其后》背景可能是突尼斯一家旅馆,也可能是监狱。《欲念浮动》则是个谋杀故事。罗布-格里耶越后期的电影,越倾向暴力和性虐待及被虐的关系,被有些人批评为用他的博学和文学“作为淫秽影片的借口”。

作为文学家,罗布-格里耶其实很注重技术的专业层面,但因为他的飘忽叙事以及情色、暴力内容,使他被某些人嘲弄为“罩着时装店或蜡像馆缺乏生气的造作情调”。他的所有作品都有强暴或谋杀情节,而他对女人诱人、奇异形象的塑造,或者谜一样的行为个性,充分反映出男性被当代流行、消费文化塑造的白日梦(各种广告、海报、橱窗都如此塑造女人形象)。

但是罗布-格里耶仍是新浪潮运动中最具原创性和独立性的导演。

Armes, Roy, French Cinema Since 1946, Volume 2: The Personal Style(2nd ed.), London, Tantivy, 1976, p. 171.

Michel Raimend:《法国现代小说史》(Le Roman depuis la Révolution), 徐知宛、杨剑译,260页,上海,上海译文出版社,1995。

Ulrich Gregor:《1960年以来的世界电影史》(Geschichte des Films ab 1960), 郑再新等译,49页,北京,中国电影出版社,1987。

他对现代电影媒介的理解和诠释,最接近哲学及解释学领域,电影于他有两个影像的重要性:其一,电影有绝对的“现在、当下”意义(所拍的东西都是现在正在发生的,昨日的事已过了,谁也拍不到);其二是电影混合真实(真正的演员、真正的布景)和虚假(一个虚构的故事)的奇异状态。

所以,他努力捕捉呈现心灵活动的真实,而非传统电影那样虚构一个以假拟真的外表真实。这种创作方法让他在电影史上独树一帜,几乎无人能及。

《不朽的女人》

罗布-格里耶拍此片时并无任何电影拍摄经验,但他仍很准确地表达了自己的理念。电影的主角和他先前为雷乃写的《去年在马里昂巴德》一样是用符号表示。电影的叙述者是 N,他迷恋的女人是 L,她的丈夫是 M。三人的关系颇似《去年在马里昂巴德》,结尾也一样是毁灭性的悲剧。

电影一开始一些基本元素已出现,谜样的女人用谜样的笑靥对着摄影机,直到声带上的刹车及撞车声显示一场车祸。一间房间,一个往百叶窗外张望的男子,一艘汽艇,一只吠狗,一个海边。这些元素反复出现,有想象有矛盾,逐渐加多,构筑 N 与 L 的关系,一直累积到谋杀的结尾,N 开着 L 的车狂奔,车边传来 L 的敦促声,使他一股脑撞车自毁。

全片虽在伊斯坦布尔拍摄,却像是叙述者 N 脑中的意识活动,如梦

如幻，混杂了真实的片段和虚构的情节。L不像是有血有肉的女子，倒像一个剪贴出来的女人形象，淫荡又神圣。她如静照和雕像般反复出现在固定的场景中，仿佛映入脑海的回忆凝镜。

此片被人批评的是不称职的男主角（由学者多尼奥尔-瓦克侯斯扮演），既欠缺表情，肢体也嫌僵硬，使电影的情绪力量减弱甚多。

《欧洲特快车》

这部电影看似简单，实际上，它却可能是我拍过的最复杂的电影之一。

——罗布-格里耶

制片、导演和场记三人坐在欧洲特快车上，制片建议拍一部以此列车为名的电影，导演于是说了下面走私毒品的警匪故事：

走私贩艾利亚斯来到安特卫普市，住进旅馆找寻外号“波蒂让神父”的人，以便向他递交毒品。匪首弗朗克来接头，他设下各种圈套考验艾利亚斯以确定其身份。艾利亚斯结识妓女爱娃，并对她性虐待，当他发现爱娃既为弗朗克工作又为警长工作时，便杀了她。夜晚，在“夏娃夜总会”里，他遭到警察的伏击，但最后，他却成功地将毒品运往巴黎。

列车到站，安特卫普的报纸标题却似乎是警匪片的注脚：“安特卫普市发生走私谋杀双重罪行。”

电影于是显然分为两个层次，一是构思创作的叙事层（制片、导演、场记），另一是构思的结果的故事层（警匪片）。叙事层让我们看到制片、导演和场记在构思一部电影时，是如何从个人本位出发考虑事情的：制片人不断以某些情节太荒唐，或某些故事性不强，或市场因素来反驳导演；导演则一再将录音机倒带修正对话及情节，在创作上左思右想；场记则忙着在道具、合理性上扮演他监督的角色。这三个人形成创作过程的拉锯关系，也将创作过程的芜杂和重复呈现在观众面前。

罗布·格里耶因而说：“如果留心，人们会发现影片中所有人物都无一例外地争夺叙事权……全片是一场角逐，争夺叙事权的角逐。”

不仅叙事层的角色争夺叙事权，故事层本应如好莱坞电影透明化的叙事，主角也跳出来争夺叙事权。比方走私犯艾利亚斯经常脱轨跳出故事范围，显现对媒体的自觉性。他去买箱子时会说：“我要买走私犯用的那种有夹层的箱子。”他和妓女坐咖啡馆时，又会指着咖啡店老板说：“他是导演装扮的。”他向旅馆小厮讲一个女间谍的故事，这故事正是导演编了一半的故事。这种处理，使让-路易·特兰蒂尼昂似乎明了自己扮演的艾利亚斯角色，也不时在争夺叙事的主导性。

全片就在叙事层和故事层中穿来穿去，两边看似分离的两种叙事，却不时互相交错，如导演在故事层中扮演咖啡馆老板。叙事层的创作者在后来终于因为故事素材不连贯，因果也不符，放弃了拍片的想法。然而，当他们抵达终点步出阿姆斯特丹的车站时，特兰蒂尼昂竟然出现在旅客人群中，将之混进真实，带入新的疑惑。

这种颠覆性也存在于所有窠臼中。如故事层部分存有许多警匪片类型的公式元素：暗藏在书中夹层的手枪、妓女的双面间谍身份、警方的圈套与追逐，或匪首假扮海关人员考验走私犯等。问题是，这部分也

延续了“新小说”文学派对潜意识的偏好，在匪首考验走私犯的段落中，走私犯却想着强暴。他的行为充满萨德式的虐待狂色彩，第一次强暴时，镜头以蒙太奇平行剪辑法，将床上的暴行和车轮滚动下的双轨飞逝镜头交叉互剪。另一场夏娃夜总会中具施虐色彩的铁链缠身色情表演中，声带却是叙事层中飞驰列车的轰鸣声。

这种交错及穿梭的叙事手法，使影片的镜头有4000多个，是普通电影的10倍。这种承袭自“新小说”对现实破碎感的表现，代表了左岸派反巴赞现实理论的立场。全片也以颠覆性观念对待音乐，影片大量用了威尔第《茶花女》歌剧音乐，造成音画间奇特的对比。警匪片配上歌剧，走私犯与匪首接头，传出的却是富丽堂皇、典雅庄严的歌剧，这使得音画间产生滑稽突兀的不和谐感，也使观众立刻明了这不是一般传统的警匪片。

有趣的是，尽管罗布-格里耶经营了这么一个复杂的叙事，电影却广受欢迎，票房不差。反之，他一再宣称“现实主义”的《去年在马里昂巴德》（由他编剧）却成为“百思不解”的同义词。

玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras, 1914—1996)

作品年表

编剧

- 1959 《广岛之恋》(Hiroshima Mon Amour, 雷乃导演)
《塞那瓦兹交流道》(Les Viaducs de la Seine-oise)
- 1960 《琴声如泣》(Moderato Cantabile, 自己的小说原著, 又译《如歌的行板》, 布鲁克导演)
- 1961 《长别离》(Une Aussi Longne Absence, 自己的小说原著, 戛纳影展金棕榈首奖之片, 与 G éard Jarlot 合作, 又译《长久的缺席》, 柯比导演)
- 1964 《加尔各答, 黑夜》(Nuit Noire, Calcutta, 卡尔米茨导演)
- 1966 《夏夜十点半》(Dix Heures et Demie du Soir en te, 自己的小说原著, 又译《激情风雨夜》, 达辛导演)
《留下空白》(Les Rideaux Blancs, 弗朗瑞导演)
- 1974 《摩根知道之事》(Ce Que Savait Morgan)

导演

- 1966 《音乐》(La Musica, 与 Paul Seban 合导, 又译《此恨绵绵》)
- 1968 《她说, 毁灭》(D éruire Dit-elle)
- 1971 《黄澄澄的太阳》(Jaune le Soleil)
- 1973 《娜塔莉·葛兰杰》(Nathalie Granger)

- 1974 《恒河女人》(La Femme du Gange)
- 1975 《印度之歌》(India Song, 根据小说《副领事》改编)
- 1976 《树丛中的时光》(Des Journ ées Enti èes dans les Arbres)
《她的威尼斯名字在加尔各答荒漠》(Son Nom de Venises dans
Calcatta Desert)
- 1977 《大卡车》(La Camion)
《巴克斯特》(Baxter, Vera Baxter: Les Plages de l 'Atlantique)
- 1979 《夜船》(Le Navire Night)
《一代女王》(C ésar é, 11 分钟短片)
《摇手否认》(Les Mains N égatives, 16 分钟短片)
《欧蕾莉亚》(Aur élia Steiner, 30 分钟短片, 彩色, 另有一部同名
45 分钟黑白片版)
- 1981 《阿嘉莎与无尽的阅读》(Agatha et les Lectures Illimit ées)
- 1982 《罗马对话》(Dialogue de Rome)
《大西洋访客》(Homme l 'Atlanique)
- 1984 《孩子们》(Les Enfants, 与 Jean Mascolo 和 Jean-Marc Turine 合作)

音画分离 · 女性主义 · 政治立场

商业电影追求的完美(用技术来保持既有的秩序),完全反映了它肯屈服于主流的社会规范……商业电影可以变得有小聪明(smart),但少有智慧(或译为智识[intelligent])。

——杜拉斯

杜拉斯的电影生涯也回到了她的青春之源——在中南半岛经济的困窘、家庭关系,尤其是母亲和两个哥哥,缺席的父亲,以及她十七八岁对加尔各答的印象。这些元素有些也帮助了她的政治观念,成就她创作的另一层面。她的作品整体来看,便是爱与疯狂、死亡与毁灭、母爱与父爱这些主题的变奏。随着作品的累积,她又接触现代电影的感性——孤独、疏离、死亡的呈现,时间的对抗,多层面的诠释,以及个人去人性化的过程……杜拉斯觉得,写小说是一个封闭的经验,但拍电影却是将文学性作品朝大众打开一个清新的局面,要求观众主动参与摧毁和重建的过程——在现代社会的

美学及社会经济面上。目睹已经是参与的开始。

——John J. Michalczyk

玛格丽特·杜拉斯被法国评论界称为“新小说之母”。她1914年生于中南半岛，18岁移居巴黎，修习科学和法律。她崛起于20世纪40年代巴黎的咖啡馆文艺沙龙圈，战争中曾参加反对德国占领军的抵抗运动。在新小说崛起后，她便以多产以及勇于创新吸引了大家的注意力。1943年，她发表第一本小说《厚颜无耻之徒》，之后又出版了《平静的生活》(1944)、《太平洋大堤》(1950)、《直布罗陀的水手》(1952)、《塔尔塞尼亚的小马群》(1955)、《树林间的日日夜夜》(1953)、《广场》(1955)、《琴声如泣》(1960)、《夏夜十点半》(1960)、《昂德斯玛先生的午后》(1962)、《劫走洛尔·维斯坦》(1964)、《副领事》(1966)、《阿巴思·莎巴纳·大卫》(1970)，产量惊人，也颇受评论界青睐。“她的小说语言有着反文化的美学特征，喜欢用第一人称咏叹式地进行叙述，而叙述的主要内容乃脑海里意识流激起的浪涛。而意识流的显著特点就是，其时间和空间的绝对自由的转换与交错，不受任何客观因素的影响和限制。”她善于用隐喻、潜台词来表现字里行间的弦外之音，而且有意做许多省略和留白，予观众以“填充”的主动想像空间。

杜拉斯也被许多人冠以女性主义的头衔，因为她许多小说都是探索女性的需求和欲望的。她的女角常常处在自杀式的困境中，而杜拉斯采取含蓄的文字风格，却总能造成强大的魅力。以她的高知名度和活跃的生活，杜拉斯也往往让她的创作以不同的形式再重复出现，仿佛在找一种特殊的女性表达语言。其模式通常是先出小说，再改为舞台

Michalczyk, John J., *The French Literary Filmmakers*, Philadelphia: the Art Alliance Press, 1980, p. 134.

孟涛：《电影美学百年回眸》，225页，台北，扬智出版公司，2002。

剧本或电视剧本，最后搬上大银幕。

杜拉斯的原作或参与编剧被很多好电影导演搬上银幕，其中最著名的当然是她为雷乃写的《广岛之恋》，此外还包括克雷芒用《太平洋大堤》(Un Barrage Contre le Pacifique, 1950)改成的《愤怒的年代》(This Angry Age, 1957)、朱尔斯·达辛(Jules Dassin)的《激情风雨夜》(10:30 pm, Summer, 1966)、托尼·理查森(Tony Richardson)的《直布罗陀的水手》(Le Marin de Gibraltar, 1967)、彼德·布鲁克(Peter Brook)的《琴声如泣》、柯比的《长别离》、让·夏波(Jean Chapot)的《女贼》(La Voleuse, 1966)。其中布鲁克的《琴声如泣》使让-保罗·贝尔蒙多和珍妮·莫罗大受欢迎。杜拉斯自己则屡获易卜生奖、法兰西学院戏剧大奖等。

改编的作品中，《愤怒的年代》由安东尼·珀金斯(Anthony Perkins)主演，自传性地描述一个中南半岛的母亲是如何对抗自然以及怎样与她的两个成年孩子相处的。克雷芒的成绩虽远不及《铁道的战斗》和《禁忌的游戏》，但仍捕捉了原著诗意与写实的对照风格。

达辛导演的《激情风雨夜》也用了几位大明星(如玛琳娜·迈尔库里[Melina Mercouri]、彼得·芬奇[Peter Finch]和罗米·施奈德[Romy Schneider])，拍的是西班牙小镇的谋杀案，被杜拉斯指为幼稚。理查森的《直布罗陀的水手》同样欠缺戏剧性和节奏感，尤其无法捕捉到杜拉斯独特的感性和字里行间的气息。

杜拉斯欣赏的只有《广岛之恋》，雷乃与她几乎采取了写歌剧的方法组织剧本、重复对白。雷乃建立角色的背景更是巨细靡遗，即使许多材料用不上，雷乃仍要杜拉斯写出每个角色的过往及生平。这部电影使杜拉斯的电影生涯一炮而红，不过在那保守的年代，加拿大蒙特娄仍修剪了14分钟才通过审查。

布鲁克的《琴声如泣》拍的是有钱妇人因某犯罪案情的影响，和丈夫重新建立关系，因当红的贝尔蒙多和莫罗而颇受欢迎。夏波的《女贼》则是一个母亲抛弃孩子六年，后来又想把孩子从养父母那儿夺回的

故事。

杜拉斯接下来为《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》的剪接师柯比转任导演编写了《长别离》，这部电影延续雷乃有关记忆的主题，写的是一个失去丈夫的妇人想在流浪汉身上找寻丈夫的回忆的故事。她的丈夫16年前因作战受伤自医院走失，从此下落不明。有一天，她在街上看到一个长相与丈夫相似的流浪汉，怀疑他是失踪多年的丈夫。这部由名演员阿丽达·范丽(Alida Valli)主演的作品，在新浪潮年代仍被视为《广岛之恋》的主流，在戛纳勇夺金棕榈首奖，柯比也拿到路易·德吕克处女作大奖。

此外，杜拉斯也分别在1964及1965年为卡尔米茨编写短片《加尔各答，黑夜》，为弗朗瑞编写短片《留下空白》。

杜拉斯对改编自她小说和她自己编剧的电影都不甚满意。1966年她要求达辛执导她的剧作《音乐》，她乃决定自执导筒。由于技术上的问题，她决定请保罗·塞邦(Paul Seban)与她合导。塞邦当过雷诺阿、夏布罗尔以及伊文思的副导，自己也导过电视短片，可以帮助杜拉斯解决实际的操作问题。于是，这部有关中年夫妇离婚、记忆的作品问世了。1968年五月风暴后，杜拉斯再导《毁灭，她说》，这部电影只花了几天时间就拍成了，但却奠定了许多杜拉斯日后的基础。首先，她的演员班底确定(包括《去年在马里昂巴德》的德尔菲娜·塞希格、老牌演员米歇尔·朗斯代尔[Michel Lonsdale]，以及新秀德帕尔迪厄)。此时，她已很自信地敢摧毁古典电影语言、角色和时序连戏等观念(因此，她拍电影往往很快，后来的《大卡车》也是一个礼拜拍完的)。这部电影带有柏格曼《假面》(Persona)的味道，拍四个人在休闲地点、两个女主角后来互相吸收对方性格的事件。

1970年，杜拉斯执导《黄澄澄的太阳》，受时代感染，政治气息十分浓厚：两个人奉命消灭犹太工人，最后却决定和犹太工人站在一起。接下来的《娜塔莉·葛兰杰》则为女性主义张目。这部可称为家庭主妇日记的作品，描绘了主妇洗烫衣服、打扫、烹饪的无趣生活。

接下来的《恒河女人》、《印度之歌》、《她的威尼斯名字在加尔各答荒漠》是杜拉斯的“印度三部曲”。这三部电影贯彻了杜拉斯对电影的推翻重建观念，也在声音画面独立分离上做了惊人的实验（后两部甚至用同一个声带）。《恒河女人》采取了抽象的形式，片中人物宛如梦游者，彼此擦肩而过又视而不见。影像和声音采取分段对位的方式，意念相当特别。《印度之歌》取材自印度神话，在一家老旅馆中，将印度拍成隐喻想像的国度。所有的情节均由画外音来叙述。1976年，杜拉斯加了一些画面，变动一些对白，于是电影又摇身一变，成为《她的威尼斯名字在加尔各答荒漠》。

接下来，杜拉斯的女性主义激进立场和政治左翼观成为她的主轴。《巴克斯特》叙述38岁的中年主妇认知她和丈夫之间互相欺瞒、脆弱的关系。《大卡车》则实录了一个剧本（中年妇女搭大卡车的便车，两人之间的对话），由杜拉斯自己读中年妇女，德帕尔迪厄读卡车司机部分，内容涉及了种族主义、阶级立场、沟通的困难等激进政治问题。两人坐在屋中，互相给对方念一段剧本的段落，照例是话语比画面重要，而且在对白中夹叙夹议地谈政治和意识形态。除了两人对话外，整部电影只拍了一辆十轮大卡车开过巴黎城外丑陋而人烟稀少的荒郊。这部电影被选入戛纳影展，其对政治的讨论、对女性角色的观点，成为杜拉斯较受欢迎的作品。

杜拉斯强调《大卡车》是在玩“我们来假扮……”的游戏。其叙事者想象自己写小说的方式与她的小说《直布罗陀的水手》以及《毁灭，她说》相似，而结构则与《娜塔莉·葛兰杰》类似，采用内在及外在世界的对比。德帕尔迪厄代表的男性外在世界（年轻、大个头）与杜拉斯的女性内在（年老、娇小）恰成对比。卡车（尤其是司机）在许多电影（如斯皮尔伯格的《飞轮喋血》）中都象征男性，具威胁性，又极其蓝领阶层。但是这是一部彻底的女性电影，德帕尔迪厄完全臣服在女性的创作力下，仰赖她的写作、声音及创作力来表达，杜拉斯是女性的反英雄，她勾画出女性的电影。

简约主义的美学，自传式的个人回忆

杜拉斯自己开始导戏时已有 50 多岁，她采取和写作相似的含蓄并充满寓意的严谨简约主义手法。她说：“每部电影都是记录在影片上的书。”她在叙事形式和心理呈现上做各种实验。角色多半去除历史性，特别重饱满的声音与微限主义影像间的张力。她也常用自己催眠迷人的声音作旁白叙述。她的中心主题常常是人际关系中的危机：两个人的相会或分离，而她诗意、富有魅力、含蓄却切中要害的对白又是作品中最出色的。相比起来，对白和声音、音乐都比她的影像重要，她的构图常常长久不变，缓慢的摄影机移动和对白与影像的非对位处理，使她的影片有一种封闭、走不出去的梦魇气息。杜拉斯自己说，她是关注电影本质的实验。她用了“夷平（unbuild）电影叙事结构和时间结构”来形容自己的实验，“把可知可感的材料减到不能再少的地步，为的是好让观众参与重建的工作”。

像《印度之歌》就似乎故意要消除视觉上的娱乐，全片只有少的可怜的 74 个镜头，许多遍重复出现，而动作与姿态往往用马表设定，使之

James Monaco:《玛格丽特·杜拉斯的音画实验和 印度之歌》，张起鸣译，《电影欣赏》，7 页，台北，1982 年 4 月。

维持既定的节奏感,可见杜拉斯的电影世界中影像与声音是互相分离、各自独立的。《印度之歌》由小说《副领事》改编,以印度加尔各答为背景,叙述领事夫人在领事去世后的行为。曾有印度女人质疑片中的印度并不真实,杜拉斯也立即承认她一生只在17岁时去过加尔各答两小时。她说她没有兴趣拍印度纪录片,她是拍她脑中的视像,一个“隐喻的印度”。

作为积极的马克思主义信奉者,杜拉斯是少数能一方面钻研电影、文学、戏剧形式,又能持续关注左翼政治理念者。1968年五月运动发生,她也深受影响,拍出《她说,毁灭》一片,描述森林旅馆中的一群人,在德国犹太人这个议题上打转,片中有意重复五月运动的口号。她厌恶主流商业电影,完全因为商业电影是“彻头彻尾的社会控制的工具”。对于任何形式的权力(宗教、警察、知识分子),她都予以谴责。对于中产阶级及知识分子,杜拉斯为他们描绘了一个作茧自缚的社会景象,至于海外殖民地世界,杜拉斯则毫不客气地用《印度之歌》的印度三部曲来对比妓馆内被腐蚀的心灵和印度街上因麻风而败坏的身子。

杜拉斯以为文学和电影是分不开的,她也把作者论的电影观念发挥至极致,她说,“每一部电影都是记录在影片上的书”,而电影应与书一般可以一读再读。评论界赞叹她的书,看她的电影,需要的是耳朵,而非眼睛。她大段的内心独白、祷文式的叠句、咏叹式的朗诵,开拓了现代电影对人生、历史的哲理思考。

这位新小说之母精力旺盛,在70多岁时仍创作频繁。她在1985年出版的《情人》(L'Amant),几乎是自传式描绘自己对东方的人、事和他的迷恋。出生在越南嘉定的杜拉斯,18岁才由越南回国。该书

Michalczyk, John J., *The French Literary Filmmakers*, Philadelphia: the Art Alliance Press, 1980, p. 124.

孟涛:《电影美学百年回眸》,228~229页,台北,扬智出版公司,2002。

获得了法国文学最高的龚古尔大奖，而且在许多地区、国家都登上畅销书榜。

可能因为个人成长经验，杜拉斯各种创作形式（小说、戏剧、电影）中都强调殖民背景和外交官加交际花的复杂恋情。如《印度之歌》是以越南的法国大使馆为背景，题材以馆内开的冗长晚宴为主。主角们跳探戈，有不时滑出镜头外的特点。对白与画面内的事件并不相干，对白是现在式，画面内的事件却是过去式，而所有戏剧化的行动（如引诱、背叛、自杀等）全是在一面大镜子里或镜外发生。整个殖民经验带有一种催眠式的臆想效果，仿佛在省思殖民地疏离隔绝的生活。论者也喜欢讨论杜拉斯电影中常出现的暴力、性与身心的痛苦。她的女性观点性幻想及争议，恰巧与罗布-格里耶男性中心（尤其性虐待）形成有趣的对比。当然，因为她自小没有父亲，又有个偏爱儿子的母亲，在杜拉斯作品中的男女关系及家庭关系自然成为内在心灵欠缺的反射。枯槁的亲情、疯狂的热情、记忆和遗忘、分离与毁灭，全可在她的童年及青春期找到蛛丝马迹。

1992年，让-雅克·阿诺（Jean-Jacques Annaud）将杜拉斯的自传体小说《情人》搬上银幕，由梁家辉和珍·玛琪主演，这个跨种族、跨年龄鸿沟的作品引起一股杜拉斯生平热潮，虽受群众欢迎，却被杜拉斯本人批评得一文不值。她被称为“难以描述的女人”，任何“世界”都不存在，在爱情和环境无边，小说、电影、戏剧、新闻间也无边界。出版40部小说、近10部影剧作品，在自传和虚构中分不清界限。1996年3月，杜拉斯逝世于巴黎，2001年，法国导演乔瑟·达扬（Josée Dayan）再将杜拉斯晚年的忘年之恋搬上银幕《这份爱情》（Ces Amours），这是由杜

Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, 1994, p. 734.

孟涛：《电影美学百年回眸》，228页，台北，扬智出版公司。

拉斯暮年情侣、比她小约 40 岁的男子杨·安德烈亚(Yann André)的原著改编的,见证了不平凡的人生。

《印度之歌》

在电影领域中,我极其厌恶已拍过的电影,至少是大部分。我希望从最原始的文法重新开始。

——杜拉斯

《印度之歌》摧毁视觉的愉悦——杜拉斯拍的是“电影的虚荣”——透过摄影机的移动减至最少,和使画面持久没有任何内容移动来达到这一目的。

——Guy Austin

有关时间消逝和劫毁的主题,演员缓慢又做作的动作、夸张的语言,和修辞学上如何转弯抹角、重复、夸大,使演员创造出完全不自然、不能称为对白的句子,但却类似某些古典诗作的反声音结

Duras, M. and M. Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 94.

Austin, Guy, *Contemporary French Film*, New York, Manchester University Press, 1996, p. 84.

构,加上优美重复的配乐……以上种种都比《广岛之恋》更有深度地追求实验。

——Jill Forbes

玛格丽特·杜拉斯恐怕是新浪潮运动中最彻底执行“摄影机笔论”者,因为她每本书都可拍成电影(她有著名的“记录在影片上的书”的说法),也形成她三部小说拍成三部电影的“印度系列”(Indian Cycle),或称她的“印度三部曲”,三本小说分别是《洛·V.斯坦的狂喜》(Les Ravissement de Lol V. stein)、《副领事》(Le Vice-consul)以及《爱情》(L'Amour)。三部改编的电影则是《恒河女人》、《印度之歌》和《她的威尼斯名字在加尔各答荒漠》。三部电影均是基本叙事的变奏,角色也是同一组,而杜拉斯也在这个系列中尽情表露女性的声音,创造女性的表达,一路延伸到《大卡车》的女性主控极致。

《印度之歌》原本是英国国家剧院委托杜拉斯写的剧本,这本以散文方式出版的剧本有个副标题——“文学、戏剧、电影”。拍成的电影背景是20世纪30年代的加尔各答,环绕在法国驻印大使夫人安妮-玛丽·史崔特(Anne-Marie Stretter)和她身旁的三个角色——她的情人迈克尔·理查森(Michael Richardson)、着迷于她的副领事,以及一个生命轨迹与安妮-玛丽颇平行的乞丐婆身上。影片采取三段式,序曲半小时,中间1小时,收场23分钟。杜拉斯沿用她一向强调的声音,在序曲和收场部分,都用不知名的声音旁白来讨论角色及场景。序曲大量在加尔各答的炎热、麻风以及死亡话题上打转。收场谈的却是1937年众人在安妮-玛丽自杀后聚集在旅馆的事件。中间的部分虽没走中性的旁白,但杜拉斯却维持所有声音必须是旁白的传统。换句话说,所有的角色只能画外说话,所有对白保留在画外音上,所有画面中的人物嘴唇都

是紧紧闭着的。

杜拉斯对声音如此强调,以致她能用声带做出惊人之举。由于《印度之歌》的声带与画面各自独立,她乃能用同一个声带配在她下一部电影《她的威尼斯名字在加尔各答荒漠》上。这一次序曲中谈到炎热腐败,画面上却出现荒飒的冬日景观。杜拉斯自己以为这两部电影应该先后一起看,那么观众就可以目睹第二部电影如何摧毁《印度之歌》及视觉的矫饰了。

除了强调声音外,杜拉斯也尽量让她的视觉极简化,以求得声音再度被重视。她的剪接极少(只有74个镜头),画面也多半静止不动,“影像的死寂与重复,强化了死亡在此片的主题和结构上的重要性,电影叙事不断回归至安妮-玛丽自杀这件事上,序曲和收场都曾说到,影像上则用她的照片和她的物品来象征”。也是她自己所说,用“大量的声音萦绕着极少变化的影像”,使观众在这种音画辩证关系下,把注意力集中于故事、说故事的方式以及映像呈现故事的方式上。不过,杜拉斯将《印度之歌》声带重复在《她的威尼斯名字在加尔各答荒漠》一片的效果远不如《印度之歌》,评论界批评她的映像“平凡无趣,大部分拍些破房子”。

无论如何,一个声带两部电影,这种激进的做法在历史上堪称首创,它们开创了电影声音与影像辩证或比影像更重要的观念,也开创了另一种声音与影像的蒙太奇。杜拉斯曾一再表达“直接电影中写实主义的粗鄙”,在影史上,她不断高举着声音的神话,也为女性主义的女性声音争取到历史地位。

Forbes, Jill, *The Cinema in France: After the New Wave*, London: BFI, 1992, pp. 83 ~84.

Richard Roud:《印度之歌后的杜拉斯》,张起鸣译,《电影欣赏》,1982年4月,8页。

Forbes, Jill, *The Cinema in France: After the New Wave*, London: BFI, 1992, p. 99.

7 新浪潮的回顾及影响

分裂与传承 神话的崩解及延续

从 20 世纪 50 年代末发难,到 1962 年为创作的百花齐放巅峰期,到 1968 年五月运动后的分道扬镳,到了 80 年代,戈达尔在隶属天主教团体的 *Télérama* 杂志上接受访问,攻击侯麦和里韦特是超级天主教徒的“渺小恋物狂”(small fetishist)。对于特吕弗,他更是不齿,批评特吕弗曾经激进过,但拍完《四百击》后就江郎才尽,不懂拍电影,只会说故事。戈达尔认为特吕弗的表现和夏布罗尔相反,夏布罗尔是由不诚实的人逐渐诚实起来。而特吕弗没有能力,原创性小,欠缺想象力,改编小说越来越虚伪。他说特吕弗过去骂迪维维耶,但是自己根本赶不上迪维维耶,连技匠都不是,只会抄袭,现在还去美国当演员……对于戈达尔的攻击,特吕弗十分小心而且用外交手腕圆滑地在《电影手册》上回应:“戈达尔控制不了他的嫉妒。我猜他现在为了骂我,晚上都睡不着觉。事实上新浪潮的友情当年是单方面的。他很有才气,但我们要原谅他的卑鄙,每个人都知道他狡猾的个性,那个时候已经是这样,现在更藏不住了。”

的确,特吕弗后来是回到他当年反对的品质传统上,重视古典主义,相信强而有力的题材以及明星的风采。他和夏布罗尔确实不如戈达尔、里韦特以及侯麦、雷乃富原创性,但他俩也比较没有新浪潮剧本

草率、表演荒诞的缺点。照学者大卫·鲍德威尔和克丽丝汀·汤普森的说法是：“一个(特吕弗)证明了年轻电影可以恢复主流电影的活力,另一个(戈达尔)证明新一代的人可以向普通电影的舒适性和愉悦说不。”

40年过去了,有些导演已经去世(特吕弗、德米、多尼奥尔-瓦克侯斯和卡斯特),但是有些导演仍气概峥嵘,不断有惊人的作品诞生,有的则早在潮流下被淘汰(如拍《上帝创造女人》的瓦迪姆,之后的作品做作又欠缺品味,好玩一些半色情的把戏,如《危险关系》[Les Liaisons Dangereuses, 1959]、《爱的圈圈》[Circle of love, 1964]、《上空英雌》[Barbarella, 1968],以及比当年更大胆地重拍《上帝创造女人》[1987])。2000—2001年侯麦完成了他的杰作“四季的故事”的最后一部《秋天的故事》,叙事圆融不着痕迹,到了炉火纯青的地步。戈达尔拍了《爱之礼赞》,对现状及好莱坞霸权仍持一贯穷追猛打的批判态度,勇气精力与坚持令人佩服。雷乃完成了歌舞片《老歌》,完全采用《秋水伊人》以歌唱代替对话的方式,仍旧一派文学性作者的风范。另外,里韦特终于完成了他向让·雷诺阿和《游戏规则》致敬的作品,以《六人行不行》混合了人生、戏剧对照的世界观,演员以纯熟、收放自如的态度,共同将场面调度推到极致。

但是,新浪潮到底是不是一个一时的热潮?它间歇性的起落以及部分导演的个人变化是否代表整个运动的变化?1968年新浪潮仍勇猛时,印度大师萨蒂亚吉特·雷曾对《视与声》杂志引述布努埃尔当年告诉他的话:“我再给戈达尔这小子两年的时间,他只是昙花一现的时髦罢了!”布努埃尔的预言没错。戈达尔叱咤风云一阵子,在20世纪60

Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, 1994, p. 525.

Shipman, David, *The Story of Cinema*, St. Martin's Press, New York, 1982, p. 1019.

年代是风靡世界的新偶像,但他很快因为个人政治信仰和行动在影坛销声匿迹。即使后来东山再起而且个人形式风格仍在,却再也不能扳回当年天之骄子的艺术领航地位。讽刺的是,隔了近半个世纪看,新导演后期的作品,和当年头角峥嵘时口诛笔伐的对象差可比拟,而曾遭他们白眼鄙视的作品,经过时代的距离来看,其中不乏珠玉宝石。

侯麦在新浪潮发展 25 年后曾感慨地说:“基本上,我以为新浪潮是业余的电影。后来逐渐专业化以后也失去了它的力量,也难怪法国电影逐渐退缩到与 20 世纪 50 年代相似的情况。”这可能是相当诚恳的对新浪潮的激情和欠缺专业性的自省。

不论新浪潮巨擘近来宝刀老否,他们的影响及其徒子徒孙都已遍布全世界。可以显见的是,他们的观念已强烈影响全世界的电影思维。首先,作者论的兴起使许多国家和地区,如苏联、东欧、意大利、荷兰、瑞典、德国、丹麦,都出现新的个人风格创作者。但是更重要的是,他们把电影提升为知性的艺术,培育知识分子观众群,以及将电影脱离文学戏剧的附庸,建立电影的现代主义特性,成为独立的艺术。尤其新浪潮运动吸收了二战后的两大思想主流,即存在主义哲学及弗洛伊德心理学,将电影史无前例地带入人的内心世界。

存在主义哲学以自我精神存在为中心,强调个人“绝对自由”、“存在先于本质”。弗洛伊德心理学诠释下意识对人的行为的支配,尤其是本能和潜意识对行为、梦境和幻觉的支配,成为 20 世纪沛然莫之能御的新思维。新浪潮的艺术家热衷于表达这两大思维,用影像表达潜意识、不受拘束的自由联想,电影乃脱离“商业、娱乐、艺术”,成为“自我表现”的工具。

新浪潮史无前例地在银幕上彰显意识,美学家称之为“意识银幕

化”。他们突破了传统一元化结构,以多元化形式、双线或多线叙事、时空颠倒、声画同步或不同步等方式,扩展了电影的领域。他们用主观镜头、快慢镜头、变焦镜头,将触角伸至人的内心世界,再用跳接、倒叙方式,形象化地展现意识的稍纵即逝和无理性。在电影史上,有突破形式和内容的革命里程碑地位。

从广义或狭义而言,新浪潮在实质及精神上都影响了世界各地的影片创作,兹概括如下:

1. 美国独立制片

最受新浪潮制作方法刺激的应是美国东岸的约翰·卡萨维蒂斯,他完全不受片厂牵制、自己当演员筹钱的方法绝对来自新浪潮的启发。事实上,伍迪·艾伦、罗伯特·阿尔特曼(Robert Altman),以及相当程度的马丁·斯科塞斯都延续同一模式。卡萨维蒂斯1959年的《影子》(Shadow)叙述黑人女孩假扮白人,直到她的白人男友看到她较黑的兄弟而甩了她(这部16厘米纽约街头实景及非职业演员担纲的作品,被誉为美国的《精疲力尽》,其自由不拘的形式和即兴记录的风格,与戈达尔相当接近)。而他之后的《脸》(Face, 1968)更为中产阶级的空虚和了无生趣做了如法国戈达尔般的批判。

20世纪60年代也是美国电影学院派兴起的年代,柯波拉在UCLA、乔治·卢卡斯(George Lucas)在南加州大学、史柯西斯在纽约大学认真地学习电影史。柯波拉就显然受新浪潮影响甚多。他的《你现在是大男孩了》(You're a Big Boy Now)一片,用了许多停格、跳接、标题等戈达尔所创的形式技巧,而斯科塞斯的《残酷大街》(Mean Street),甚至他学生时期的短片《刮胡大典》(The Big Shave)都有新浪潮的影子。

论者咸以为吉姆·贾木许(Jim Jarmush)、海尔·哈特利(Hal Hart-

ley) 都或多或少承袭新浪潮的精神。但最勇于跳出来认祖宗的是好莱坞新小子昆汀·塔伦蒂诺(Quentin Tarantino), 他的《霸道横行》(Reservoir Dogs)、《黑色追缉令》(Pulp Fiction) 内有许多新浪潮的技巧意识, 比如约翰·屈伏塔和乌玛·瑟曼跳舞一场戏, 眼尖的人会知道其缘自戈达尔的《圈外人》卡琳娜与布拉瑟及山米·傅瑞(Sami Frey) 的舞蹈, 而他甚至将公司取名为 A Band Apart(即《圈外人》之英文名)。

2. 英国自由电影运动

这个极度写实的运动, 用纪录片捕捉英国家庭的烦闷生活, 因为内容太限制于家庭, 被讥为“厨房洗碗槽电影”(Kitchen Sink Cinema), 但是几位著名导演, 如托尼·理查森、卡尔·赖斯(Karl Reisz)、林赛·安德森(Lindsay Anderson), 以及他们的代表作《愤怒的回顾》(Look Back in Anger)、《蜜的滋味》(A Taste of Honey)、《长跑者的孤寂》(The Loneliness of the Long Distance Runner), 都蕴含了法国新浪潮的精神影响。安德森在1964年甚至出版了电影杂志《场景》(Sequence), 作为一位影评人, 他曾在《视与声》上刊登一篇题为《站起来! 站起来!》的文章, 几乎是特吕弗《法国电影的某种倾向》般的电影宣言。

3. 德国新电影

德国在20世纪70年代兴起的新电影运动, 受法国电影运动的影响甚巨。1965年, 先是26位年轻电影工作者像《电影手册》诸君一样挑战他们的长辈。他们齐聚在奥柏豪森签署“电影宣言”, 发出怒吼, 唾弃老爸电影, 要求“电影的明日”。三年后, 他们的呼吁得到了回应, 德国成立了“德国青年电影委员会”, 提供资金及宣传补助, 于是一批新导演应运而生。如施隆多夫、赫尔措格(Werner Herzog)、斯特劳布、克鲁格、文德斯都以作品替德国争下一片天地。其中最著名的应是法斯宾德,

他的不妥协风格和影史致敬的美学，绝对源自新浪潮运动。至于文德斯，他不但学戈达尔请美国导演山姆·富勒任演员拍《水上回光》(Lightening Over Water, 戈达尔亦曾请富勒在《狂人皮埃罗》中客串他自己)，而且直接将《柏林苍穹下》(Wings of Desire) 献给特吕弗。总体而言，德国新电影的知性倾向，亦与新浪潮如出一辙。

4. 日本新浪潮

日本战后及《美日安保条约》的暴动时期，电影界也直接袭取新浪潮模式，发起日本新浪潮运动，主将是大岛渚、今村昌平、筱田正浩等人。大岛渚公开表示崇拜《精疲力尽》，他日后也拍电影向雷乃致敬。这一群人唾弃黑泽明、小津安二郎等导演的脱离现实和沉溺于美学中，强烈要求电影的政治性和社会性。这显见和五月运动关系更深。大岛渚自己是一手写评论、剧本，另一手执导，如《青春残酷物语》、《日本的夜与雾》、《绞死刑》、《少年》、《仪式》等片，不但宣泄青年对社会的叛逆及愤怒，并且对日本社会的种族歧视、再续安保条约的帝国主义思想都发出怒吼。今村昌平的《日本昆虫记》、《豚与军舰》、《红色杀意》、《人类学入门》也是代表作。

5. 巴西新电影

20世纪60年代，巴西的学院派电影兴起，结合知性及民族文化神话、社会现状，成为世界艺术电影的新力量。代表性的创作者有桑托士(Nelson Pereira dos Santos)、桑托斯(Robert Santos)、维亚内(Alex Vi- any)、迭格斯(Carlos Diegues, 著名电影有《再见巴西》[Bye Bye Bra- sil])、纪艾拉(Ruy Guerra)，以及该运动的精神领袖罗奇(Clauber Rocha)。巴西的新电影以反好莱坞连戏著名，他们一方面承袭文学的魔幻写实，另一方面更大量运用间离及布莱希特这些法国新浪潮推崇的现代观念。罗奇1964年的经典《黑上帝白魔鬼》(The Black God and the White Devil)，以及1969年的《安东尼·达斯·莫堤斯》(Antonio das Mortes) 都在西方评论界引起不小震撼，而他一支健笔更赋予巴西电影

理论及美学底层思维。罗奇于 1970 年流亡至西欧的意大利、法国及西班牙拍戏,十年后才返国。巴西新电影也因为他的出走受到重创。

6. 台湾新电影、香港个人导演

法国人很喜欢说台湾新电影是他们真正的传人。新浪潮理论家让·杜歇更在他的厚大巨书《法国新浪潮》(Nouvelle Vague)中给予侯孝贤、杨德昌三大页篇幅,说明侯孝贤的《南国再见,南国》、杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》俱为法国影响产物。杜歇也提出王家卫、吴宇森受新浪潮影响的说法。笔者以为,王家卫与新浪潮的关系,实际是迂回地经过他的恩师、剪接谭家明而来。谭家明过去的作品如《烈火青春》、《爱杀》、《名剑》均受戈达尔、安东尼奥尼的理论影响至深,王家卫受他熏陶,加上几部杰作都由谭家明亲自操刀剪接而成,自然带有法国新浪潮的现代主义技巧。至于吴宇森一直便是梅尔维尔的信徒,他繁复的场面调度及剪接技巧,也显见新浪潮的痕迹。

台湾新电影也曾发出过向体制、媒体、政府挑战的怒吼。1987 年的“电影宣言”虽然被本地的媒体打压及攻诘,但仍被法国《世界报》视为世界电影史上当年最具代表性的事件之一。有趣的是,虽然影史家以为台湾新电影与法国新浪潮关系密切,法国的里韦特却曾撰文公开批评侯孝贤,认为他的电影写实“乏味而过誉”,这可能与里韦特一贯反巴赞写实理论的立场有关。

7. 法国

新浪潮正宗的继承人当然在法国。除了 1968 年之后短暂地转向极“左”理论立场外,《电影手册》很快又成为新浪潮式导演的培养大本营。从该阵营中出来的最具代表性的是阿萨亚斯,其间离的技法、结合影史的经典片段自由的实景运镜风格全源自新浪潮理念,也在《迷离

劫》(Irma Vep)中得到验证(他也用了雷欧为主角之一)。

《电影手册》培养出的创作者,除了前述五虎将外,还有吕克·穆莱、安德烈·泰西内(André Téchiné)、帕斯卡·卡内(Pascal Kané)、让-路易·科莫利、塞尔日勒·佩龙(Serge le Peron)、丹尼尔·杜布克斯(Danièle Dubroux)、李奥·卡拉克斯等。

曾任杜拉斯助手的雅科(Benoit Jacquot)是其中较有分量者,他承袭了左岸派的严谨抽象形式,一方面收敛朴素如布雷松,另一方面受拉康式心理学影响,反复叙述“性”之神秘及迷人。

此外,1968年出现的一批政治意图明确的创作者,如古皮(Romain Goupil)、戈兰、卡尔米茨、吉尔松(René Gilson)、龚华耶(Phillippe Condroyer)、罗杰(Jean-Henri Roger)都是1968年五月运动的产物。其中最值得记述的是演员、导演朱丽叶·贝尔托。这位演过《我所知道她的二三事》、《周末》的戈达尔战友,也曾为里韦特、罗奇以及瑞士的阿伦·滕纳(Alain Tanner)演过戏,但她自己后来运用戈达尔式的叛逆精神,拍出张力强、火力旺盛的作品,是新浪潮精神的继承者,可惜英年早逝(43岁)。

自称为“戈达尔和1968年五月运动小孩”的贝尔托,在1968年之后积极地参与了在电影史上少被人知的“尚齐巴电影”运动(Zanzibar Films)。这是一个受1968年五月运动创作者启发而组成的电影团体,共拍了十几部作品,很多已经逸失,也有些被创作者收起来,但其中有些幸存的杰作已经被视为cult。1969和1970年的戛纳“导演双周”均有选映尚齐巴电影特辑,如《第二次》(Deux Fois)。这批组织并不严谨的工作者,是由一位继承大笔遗产又受五月运动精神感召的富家女

Shafto, Sally, *The Zanzibar Films and the Dandies of May 1968*, NY: Zanzibar USA Publication, 2000, p. 42.

尚齐巴是坦桑尼亚共和国的一部分,这个团体甚至曾组团前往非洲考察。

索温娜·布瓦索纳 (Sylvina Boissonnas) 及其弟韦贤克赞助拍摄的, 目标是“秉承五月精神改变法国电影的面貌”, 他们主张“压缩影像, 回到零点, 拒绝传统‘作者’概念, 去唤醒意识, 并认知每个个人的创造性”。参与这个组织的人都奉戈达尔为圭臬, 也都致力于发掘在电影圈远不如导演受人重视的技术人员的贡献, 事实上戈达尔对他们也颇为赞赏。尚齐巴电影的灵魂人物是才子菲利浦·盖何 (Philippe Garrel, 作品有《玛丽回忆》[Marie Pour Mémoire]、《失声少年》[Les Enfants D'accord é] 等)、策划及联系的塞尔日·巴德 (Serge Bard)、在电影图书馆成长的影痴导演帕特里克·德瓦尔 (Patric Deval), 担任所有电影剪接、当时法国最年轻的剪接师雅姬·雷纳尔 (Jackie Raynal, 她曾任许多侯麦作品, 如《蒙梭的面包师》、《苏珊的生涯》、《女收藏家》的剪接), 杜让派艺术家、导演、演员丹尼尔·帕马何 (Daniel Pommereulle, 曾主演《女收藏家》) 等等, 新浪潮重要演员如贝尔纳黛特·拉丰、柔柔(《下午的恋情》)、雷欧也都和他们合作。这个才气纵横的创作团体狂野自由又怀抱着理想主义色彩, 在 1968—1970 年轰动法国青年圈。然而 1971 年这个乌托邦终于因组织松散而解体。所有影片版权仍在布瓦索纳手中, 近两年才编译片单流传, 其中一些重要作品已踪迹杳然, 布瓦索纳自己也在导过一部片后离开电影, 全力投入女性运动。尚齐巴电影虽是新浪潮最正统的接班人, 却也是影史上几乎散失的一页。

除了制造了大量的新创作者之外, 新浪潮运动也严重影响到学术界。20 世纪 60 年代后, 欧美大学开始视电影教学为正统, 不再是娱乐及不正经的休闲文化。新浪潮与法国文学(反小说)的合流, 使电影被世界正视为智识及艺术, 1968 年的风暴更使左翼激进文学、艺术、理论研究成为校园显学。符号学、结构主义相继在文学、电影中成为潮流,

更使新浪潮的电影意义成为无限诠释及研究的文本。

不过什么也比不上新浪潮这批巨匠自己的神话。进入 21 世纪, 半个世纪已过去, 这些当年的小将已白发苍苍, 却仍坚守在创作岗位上。里韦特、戈达尔、夏布罗尔、侯麦在 90 年代都丰产不竭, 锐气也一丝不减(夏布罗尔都已超过 50 部电影, 戈达尔、侯麦、里韦特近五年也都平均各可以拍出 4—5 部长片), 阿涅斯·瓦尔达自己导片, 也制作了 3 部长片, 而且他们各个都勇于接触新机器、新科技(电子影音器材), 在纪录片、电视及剧情片中穿梭自如, 实验性强地破除三种媒介间的藩篱。其精神、其志气, 怎不令人佩服感动?

8. 丹麦 95 Dogme 宣言

1995 年由丹麦鬼才拉尔斯·冯·特里尔(Lars Von Trier)发起的电影运动。一群创作者本着新浪潮独立精神, 抵制大片厂及主流电影的拍片模式。他们用 16 厘米及 Video 代替笨重的 35 厘米, 以不打灯、全用实景、不用大明星的方式, 拍出一批艺术品质优秀、生活气息浓厚的作品。因为清新也靠近观众, 在电影节中特别轰动, 诸如《白痴》(The Idiots)、《庆祝》(Celebration)、《敏郎悲歌》(Mifune)、《意大利文初级班》(Italians for Beginners)等, 都陆续得到大奖。唯侯麦批评其严格的制律为另一种教条, 背离了新浪潮自由独立的精神。

9. 其他

东欧有一批导演因看了新浪潮电影而大受感动, 事实上, 戈达尔当时在东欧电影界享有神话性的地位。波兰的波兰斯基、斯科利莫夫斯基(Jerzy Skolimowski)都有意识地模仿戈达尔的风格, 如《水中刀》(Knife in the Water)。有趣的是, 他们后来都先后流亡到西欧及北美, 在英语及法语世界拍戏, 而且都争相用新浪潮的演员(波兰斯基用了凯瑟琳·丹妮芙及弗朗索瓦·多莱亚克姊妹, 斯科利莫夫斯基用了雷欧拍戏)。匈牙利的绍博(Istvan Szabó), 还有扬乔(Miklós Jancsó), 也都摆明或多或少与新浪潮有关。更具知名度的还有捷克的帕瑟(Ivan Passer, 拍过

《亲密之光》[Intimate Lighting])、米洛什·福曼(Milo Forman, 拍过《金发之恋》[Love of a Blonde]、《消防员之舞会》[Firemen 's Ball]) , 后来也纷纷流亡至美国。福曼流亡之后与特吕弗维持紧密关系, 直到 1984 年特吕弗去世前, 他仍念念不忘要看福曼的《阿玛迪斯》(Amadeus)。

定义与诠释之困难

戈达尔的电影吸引论者的诠释,但是不鼓励、甚至反对我们的分析。

——鲍德威尔

鲍德威尔在论新浪潮的意义时,曾指出阅读上的困难,这尤其以戈达尔为甚。他指出看戈达尔的电影,观众负担非常重,因为:

1. 重叠的声音处理,不时插入的字幕和图片,加上看电影时间的压力,使人阅读他的电影格外困难。戈达尔的声音文义(discourse)常有两者以上,而且其中之一大概都不遵守文法。辨明这些声音已经够难,眼睛还要对付不时插入的图片及文字,电影又不等人,时间上一直演下去,使观众不胜负荷。

2. 众所周知戈达尔喜欢用交叉文本(intertextuality,或译为互涉文本)或跨文本(transtextuality),多种引喻、寓言、掌故、戏仿、讽刺、抄袭、致敬,可谓眼花缭乱。要诠释这些纷至沓来的文章相当难,有时我们不

知其出处(除非戈达尔自己愿意诠释其私密或不为人知的参考对象),有时则被他误导(他曾在《枪兵》中引用高尔基的话,但故意说是列宁,因为他公开承认他比较喜欢列宁),戈达尔这些泛滥、爆炸性的跨文本,被另一导演里韦特称为“交叉文本的恐怖主义”。

3. 技巧使用得随意与暧昧。戈达尔的作品从《精疲力尽》跳接部分的功能和使用时机,到《赖活》中突然地将声音关掉,到《阿尔法城》部分突然用负片放映,到《我所知道她的二三事》重复洗车场景,都令人无法猜测其技巧使用的动机。

鲍德威尔认为,许多当代论者喜欢将戈达尔1968年以前的电影轻易地视为纯文学式演练,是一种论文式的创作。但是鲍德威尔推翻这种阅读方式,他说论文不能容纳虚构性的角色,此外,论文须有足够的证据、逻辑及推演理论,戈达尔却经常离题。不过1968年之后的戈达尔却使用论文方式拍片,大量的纪录片段、图片、照片、电视片段、唱片声音被复杂地剪在一起,显见戈达尔这一时期努力在为革命电影找一种美学。

鲍德威尔也推翻长期以来大家以为戈达尔是有分析能力的导演的看法,大家都过于随便地用分析来说明戈达尔电影勇于碰触好莱坞传统、现代生活以及各种符码的意义。但是“比起符号美学大师罗兰·巴尔特和翁贝尔托·艾柯(Umberto Eco)那么有系统地调查及诘问符号能指的过程,立刻就可知戈达尔没有分析任何事”。戈达尔的电影仅提供了些许观点,但没有实证出任何结论。所以他离科学精神的分析

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press 1985, p. 312.

Rosenbaum, Jonathan, *Rivette: Texts and Interviews*, London: British Film Institute, 1977, pp. 74 ~75.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press 1985, p. 313.

性还差得远。

就阅读的困难度而言，戈达尔的电影无法用任何现成或单一的策略或统一的纲领来理解。他自由地穿梭于好莱坞古典叙事（偏重主角的视野、交叉对话剪接、蒙太奇压缩时间过程等等）、艺术电影模式（心理状况暧昧的角色，《精疲力尽》、《赖活》、《我所知道她的二三事》的女主角均是，用独白或旁白来显示主角的主体性）、纪录片方法（大量出现的“真实电影”处理）、苏联唯物叙述中的蒙太奇方式（这在1968年以后经常用），甚至广告的美学中。重点是，他往往混杂多种方法，并列出不和谐甚至矛盾的符号，使电影沦入幻化多变的惊奇中（比方宣称《轻蔑》是用“霍克斯或希区柯克的方法拍一部安东尼奥尼的电影”）。

将好莱坞古典叙事与艺术电影模式交互运用，这一点戈达尔和特吕弗的态度大相径庭。特吕弗是用艺术电影式的心理深度和角色暧昧性来为古典叙事增加活力，希区柯克扑朔迷离的剧情（如《黑衣新娘》、《骗婚记》和《最后一班地铁》），配上让·雷诺阿的人性观和复杂角色，两种方法和谐圆融，化为一体。

1964年，美国学者萨里斯提出“拼贴风格”来解释戈达尔电影中多义歧义的多重并列美学和叙事方法。他将拼贴风格与20世纪50年代流行于巴黎的毕加索立体主义相比。当然，在他初拍短片的早期正是符号学、结构主义在巴黎大流行的年代，巴特、列维-斯特劳斯和雅各布森（R. Jakobson）的文学和意见都随处可见，而他们的思维方式当然也影响了戈达尔。萨里斯为戈达尔的多义性提出拼贴风格理论，在60年代后期成为诠释戈达尔的最可仰赖的理论。当然也有论者以苏联强调多义剪贴及繁复影像组合、剪接方式的韦尔托夫也常被援引为戈达尔的创作灵感，最可明证的是他后来索性组了“济加-韦尔托夫小组”拍片。

虽然戈达尔复出后的作品《人人为己》和《激情》已显然往回走，不但角色特质较为统一，某些剧情也出现逻辑的因果关系而令人惊讶，有人甚至以为他退回比较保守的艺术电影，简直像安东尼奥尼了。但是

戈达尔到底是戈达尔,他从20世纪90年代至21世纪创作不竭,《电影史》、《爱之礼赞》,甚至短片《老了十分钟》都仍保持年轻时候令人眼花缭乱的拼贴模式,只是内容少了份革命激情,多了些人生喟叹及哲学省思。

两个阶段的新浪潮 由无政府到反体制

回顾整个新浪潮，由于其风格迥异，争议性高，许多论述乃总结其本质为激进及政治性的。这个论述被后来的学者推翻。出版了非常多法国电影研究作品的学者苏珊·海沃德（Susan Hayward）以为，新浪潮的导演大部分是非政治的，“他们的作品如有任何政治气氛，主要是他们承袭20世纪30年代电影批判布尔乔亚阶级的传统，而用当代的论述——以年轻人观点看布尔乔亚阶级——代替”。海沃德进一步强调，事实上，经过近半世纪回顾新浪潮，其实它更明确应分为两个阶段，第一个阶段处于无政府状态，时间上是1958—1962年，此时的创作者将全副精力放在“作者论”和“场面调度”上，个人的签名印记超过一切，虽然本质上充满现代主义及创新意图，但总体仍是非常浪漫理想和保守的美学。在叙事上，他们反对改编文学名著，独钟流行通俗小说，题材以当代和年轻人为主，舍弃大明星和片厂，喜欢街头实景和新面孔，此外，他们没有“性爱”的禁忌，恋人的议题集中在权力的关系、沟通的困难和认同的题目等上。在美学上，这个阶段的创作者以全新的观

念处理时间和空间,他们快速的剪接法,配以跳接,或者不连戏(贯)的镜头组合,代替了古典电影的“看不见接缝”(seamless)的剪接风格,轻便可以手摇的摄影器材更使他们的作品呈现自然即兴,发展“真实电影”的临场记录美学。

1966—1968年是海沃德认为新浪潮的政治阶段。创作者此时对于主导的意识形态采取政治性批判态度,中产阶级的神话(比如婚姻、家庭和消费观念)被彻底拆解和毁损,消费观念以及反核、反越战、学运都成为电影主题。戈达尔是这个时期的观念带领者,他在1966及1967年这两年间拍的三部作品重新评估了消费主义,消费的成长不再是以往所见的繁荣、舒适,而是作践(妓女化)自己换取消费能力,而作为消费象征的汽车更成为暴力和死亡的机械。

这个阶段比上个阶段更激烈地摧毁中产阶级,以个人的观点质诘体制及其对个人的主宰(影响了以后政治电影的兴起),其激进态度源自当时的时空环境。1958—1962年间,法国修改宪法,第五共和赋予总统高于国会的行政权力。这项重大政治权力分配,加上阿尔及利亚为脱离法国殖民的流血战争,使得法国呈现历史少有的泛政治氛围。但1966—1968年间,激进分子对戴高乐的揽权专制倾向已经幻灭,新扩张的郊区社会及大学欠缺资源,工人争取改善环境,普遍存在的失业问题,都引起社会的不安和震荡,终至汇成1968年五月运动的爆发。

学者如此努力区分新浪潮的两个阶段,指出第一阶段的无政府状态和反中产阶级倾向(尤以夏布罗尔为烈)并非政治性,第二阶段的批判消费主义和诘抗体制,才是真正的激进化政治时期。

两个阶段都反对好莱坞美学,都放弃明星、片厂和古典剪接法,更重要的,它们使电影的拍摄、制造更加平民化。电影不再是大资本、贵族式的玩意,它的生产,有赖新的轻便而低廉的摄影机,使得过去碰不

到这些资源而无法争取发言权的边缘族群得以出声。包括女性、黑人，以及法国境内的阿拉伯裔少数民族都进入电影生产事业。1959—1963年，电影圈多了170个新导演，这在世界电影史上可谓前所未有。

作者理论的沿革与变迁 西方理论之创作者/作品意义研究基础

回顾新浪潮的创作风潮也不得不回顾一下新浪潮发轫的理论“作者论”的时代意义。作者论的两大信念是：1. 电影可以和小说、绘画一样是艺术；2. 这种艺术可以是纯粹个人的表达。然而电影是集体合作的成果，作者论却坚持这是个人的表达，其目的是批判那些只知执行剧本、导演手法欠缺个人印记的工匠（被贬抑为场面调度匠）。作者论出来后，有许多矫枉过正的乱象（如乱捧美国导演，或完全不重内容只管风格等）。这种乱象后来被巴赞批判后才告一段落。巴赞指出作者论重导演轻作品，重风格轻主题，并质疑作者论太重个人才气，忽略（美国）电影传统和制度的优越性。

巴赞在1957年《电影手册》上撰文《论作者论》中举托尔斯泰的话说：“歌德？莎士比亚？只要署上他们名字的作品就是好的。大家努力要从他们的拙笔、败笔里去搜寻美，结果一般人的鉴赏力都被败坏了。歌德、莎士比亚、贝多芬、米开朗基罗，所有伟大的天才们创下了杰作，也创造了一些不仅平凡甚至可厌的作品。”巴赞在文中警告过分推崇

作者论,会将作者神化,“把作者的地位捧得太高,而把作品否定了。我们曾试着说明为什么平凡的作者碰巧也会拍出可爱的电影,而天才也有枯竭的时候。‘作者论’对前者漠视,对后者否定”。美国影评人兼长期纽约影展主席 Richard Roud 也对作者论之矫枉过正有所批评,他说:“《电影手册》一旦捧了哪个导演,他以后的(甚至以前的)作品自动就伟大绝伦起来……电影不是剧本、演技,甚至蒙太奇。神秘莫测、无可捉摸的场面调度才是电影的整个特质。”

替作者论辩护的是萨里斯。他提出“作者原理”,说明作者应有:1. 技巧;2. 个性(一个导演在导了多部电影后,一定会表现出不断出现的风格,就像签名一样);3. 内在意义,这是电影最高荣耀。他称这三个标准是三个同心圆,外环是技匠,中环是风格家,内环才是“作者”。他这番论调引起宝琳·凯尔写了一篇著名的《圆圈与方块》,把他痛骂一顿。凯尔为曾拍过《枭巢喋血战》及《非洲皇后》的休斯顿打抱不平。“为什么休斯顿早期好——几乎伟大——的作品要随他平庸的近作遭排斥,而弗里茨·朗凭了被尊崇为作者,就连最近的坏作品一道和他的好作品受赞扬?那对艺术家是一种侮辱,也指明你对两者都无能判断。”凯尔接着指责作者论扮演的是反知识、反艺术的角色。

根据以上所言,“作者论”当初在法国是为了强调导演的重要性,削减创作者对文学、剧作的倚重而诞生的,却历经法国传至英美而演变成导演之间的优劣评价及另一种专制分类系统。20年后,美国学者约翰·希斯更激烈地批评,认为作者论不过是“一种以美学名目为外衣,实际是文化上保守、政治上反动的借口,企图将电影从社会及政治的关

André Bazin 著,徐尹秋译,《剧场》(9),1页,原载 Cahiers du Cinema, 1957, 4页。

Richard Roud:《法国战线》,邱刚健译,《剧场》(9),6页,原载 Sight and Sound, Fall 1960。

Pauline Kael:《圆圈与方块》,郭中兴译,《剧场》(9),13~16页。

切中抽离出来”。

“作者论”在法国本土亦遭到许多阻力。作家耶安松(Henri Jeanson)和奥迪亚尔(Michel Audiard)在特吕弗等人攻击博斯特及奥朗什时立即就跳出来为他们辩护。当时许多报纸杂志的记者及评论亦对之颇有微词,其中更以《正片》及《首映计划》(Premier Plan)为首攻击《电影手册》及作者论。即使在新浪潮1959年后的丰功伟业后,许多评论家仍对这批创作者严苛批评,而且每隔一阵子法国电影票房低潮时,新浪潮就会被揪出来骂一顿,被指为让观众却步的始作俑者。当《正片》影评人塔维尼耶当导演后,第一件事便是请博斯特和奥朗什为他的《钟表制造者》(L'Horloger de St. Paul, 1973)编剧,而奥唐-拉腊更是在特吕弗1984年去世后仍公开表明对他恨之入骨。

20世纪60年代开始,法国承袭苏联形式主义,主张文学作品为“整个艺术程序的总和”,发展结构主义之理论研究,重形式轻内容、重技巧轻个人心理的新思潮。这个文艺思潮的转向,反对“心灵”、“个人”、“主体”的浪漫主义和存在主义,也导致作者论的衰退。英国作者论的传人《电影》杂志自1962年起撑了十年,于1972年终止,虽1975年复刊,但已不再以作者论挂帅。

结构主义理论家罗兰·巴尔特在这个潮流中居主导地位,贬抑文学家个人和“作者身份”。巴尔特否认“作者”的含义,在1968年发表反文学主体说,不仅否认独立作者的实在性,也否认作者之产品的文本独立性。再者,语言学、符号学、心理学的发展,已使作者论自诩的统一自足的世界观接受考验,作品受到历史、语言制约,不再是作者完整

Marie, Michel, *The French New Wave: An Artistic School*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, pp. 47 ~48.

陈国富:《片面之言——陈国富电影文集》,21~23页,台北,电影图书馆,1985。

李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,168页,台北,时报出版公司,1991

的自我表达,于是评论不再架构或找寻作者,乃有论者宣称“作者已死”。

作者论自此被结构主义分析,进入新阶段。对此,英国著名理论家诺尔-史密斯(Geoffrey Nowell-Smith)曾重新分类作者论:“作者论可有三种理解。首先,它是一系列经验主张,即认为一部影片中每个细节都由导演作者直接而唯一地负责。其二,作者论指一种价值标准,凡符合标准的作者、影片都被认为是好的,否则就是坏的。其三,它指一种方法原则,为更科学的电影批评提供了基础。”诺尔-史密斯称第一种为“荒谬”(导演不可能对每个细节直接唯一地负责),第二种为“无用”(这种二分法说服力不够),第三种则被他称为结合作者论和结构主义的“作者结构主义”(Auteur Structuralism)。诺尔-史密斯多年后说明,采取结构主义的方法,目的在替“作者论”找出唯物、客观的基础,让作者不再是独立散发意义的主体,而有其社会、政治背景。这种努力去除作者论浪漫主观或欠缺制作因素的考量,他的《维斯康蒂研究》(Luchino Visconti)即此方向代表作。

作者结构主义学者集中于英国(如彼得·沃伦、诺尔-史密斯、吉姆·基德斯[Jim Kitse])等。他们都受巴尔特、符号学家克里斯汀·梅兹(Christian Metz)、结构人类学家列维-斯特劳斯的影响,从结构主义中导致作者之研究。即“从结构主义分析,试图在影片结构之统一性上建立直接或间接的作者身份”。换句话说,结构主义论是先由部分间的关系整理出核心结构,再根据此结构去衡量各组成部分。

这里,我们应区分一下结构主义找出共时性(diachronic)结构以及历时性(synchronic)的个人、作者身份。这种分立自苏联形式主义中区分社会共时性之 pattern 及个人性和历时性的“作者”的对立逻辑,进入列维-斯特劳斯的结构主义人类学,彼得·沃伦乃研究电影之 pattern,以

及在艺术表现层次的“作者”。电影批评家不能仅限观察类似与重复的“类型特征”，而应去找其“变异”法则，这种特异的结构与作者创作动机的类型有关。沃伦该理论暗含了“作者论”观点，呼吁批评者探索表面主题、风格后面基本隐秘的动机，这个动机与“作者”有关。

沃伦 1972 年新版的《电影符号学导论》(Signs and Meanings in the Cinema) 的后记中曾检讨他和早期“作者论”之关系。他由新观念承袭列维-斯特劳斯的结构主义色彩，以为电影是由各种电影陈述交织的网络，不同的陈述最后成为“前后融贯的总体”。电影是按一定方式被无意识“结构化”的产品，其意义不是反映“作者”的个人意图，作者分析就不该追溯影片来源的创作者，而是在作品内部追索一个结构，当然此结构可“事后在经验基础上被归为导演个人”。

沃伦的作者结构主义认定结构的存在，唯这种将结构当作静态不变的理论忽略了主体与客体相互作用之动态关系，被“后结构主义”(post-structuralism) 依符号学批评为反辩证，来注意电影文本的历时性和动力性，仅是用结构主义去装备 20 世纪 50 年代的“作者策略”观而已。沃伦也清楚划分了导演个人和导演结构。导演结构是后设从作品中架构的概念，与个人不能混淆不清。

符号学以及后来的精神分析学派、观众深层心理结构、叙事学都是反“作者”的。1968 年五月运动后，受阿尔都塞生产、接受的意识形态研究理论以及拉康读者、观众深层结构研究的影响，又把电影理论拉到更新的多元方向。相对于“作者论”的主观和浪漫，新理论都比较有系统和更科学化。

“作者论”的早期大本营在 1966 年起就和结构主义和后结构主义

李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，171 ~172 页，台北，时报出版公司，1991。

同上，173 页。

李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，174 页，台北，时报出版公司，1991。

的文学理论刊物《如此》(Tel Quel) 交流, 1968年后,《电影手册》日益“左”倾,阿尔都塞、拉康、语言学和早期苏联理论都被纳为其主要基础。1969年,《电影手册》刊登巨文《电影·意识形态·批评》(Film, Ideology, Criticism), 强调批评应将政治、经济、意识形态等因素综合思考, 认定电影的政治性和意识形态性。电影涉及强大经济力量, 必被资本主义制度控制, 因此, 批评应具高度自省性, 该文批判“再现”(re-presentation) 论, 认为客观的记录不可能, 所有拍摄的对象都通过意识形态的折射变形, 而批评家应开导观众免受资产阶级意识形态的控制。《电影手册》的编辑更集体发表《约翰·福特, 年轻的林肯》一文(1970), 用意识形态批评、结构、符号学、心理分析、作者论、社会学等综合方法论来分析, 指出电影为开放的文本, 在阅读过程前是未完成的, 导演只是构成作品的动力之一, 连作品都未完成, 何论统一的作者视野呢?

《电影手册》并在1968年后改革的要求下做了理论的调整, 可是越来越艰涩的理论及专有名词终于使其销量日益下跌, 连维持生存都困难。这时候出面的是特吕弗, 他掏腰包支持杂志, 却从不干涉其编辑政策, 即使挨骂也甘之如饴。1978年,《电影手册》被贝卡拉(Alain Bergala)和图比亚纳(Serge Toubiana)接管, 才丢开了枯燥的理论, 回到电影本身和作者论。

作为作者论大本营的《电影手册》, 其编辑走向代表了世界电影理论及美学思维的趋势。从热情、浪漫、主观又含混的“作者论”, 到越来越系统化、哲学化的多元理论发展, 电影史不断经过新冲击、新刺激而提供理论变化思维。无论作者论的理论还是新浪潮的实践, 它们对世界电影史的贡献都是相当惊人的。

李幼蒸:《当代西方电影美学思想》, 244~247页, 台北, 时报出版公司, 1991。

陈国富:《片面之言——陈国富电影文集》, 35页, 台北, 电影图书馆, 1985。

Nicholls, David, François Truffaut, London, B. T. Batsford Ltd., 1993, p. 50.

电影的政治性和政治现代主义

新浪潮在逐渐走向政治派及激进理念后,许多世界的创作风气也因此而改变。这其中又分为二支,一是将政治态度带到剧情片、艺术片中,另一支则是将电影调整为政治性的现代主义。

关于前者,如前章所述,包括希腊科斯塔-加华斯、日本的大岛渚,以及拍水俣症的纪录片的导演塚本,都是此类。在欧洲其他地区,当包括拍《教父之祖》(Lucky Luciano, 1974)的弗朗切斯科·罗西(Francesco Rosi),他以纪录片详尽日期及解释性字幕,混合新闻片,探讨黑手党头目的末日。

意大利批判男性中心及与集权体制混为一族的莲娜·韦缪勒(Lina Wertmüller)的《咪咪的诱惑》(The Seduction of Mimi, 1972)、《七美人》(Seven Beauty, 1976)、《爱与无政府》(Love and Anarchy, 1973)都强调男性与女性之间的政治关系,以及主导、从属的封建观念。贝尔托鲁奇则由性压抑、性幻想出发,探讨意大利左翼与法西斯的对峙,以及政治理想的幻灭——《蜘蛛策略》(Spider Strategy, 1970)、《同流者》(The Conformist, 1971),以及《一九七〇》(1900, 1975)。当然安东尼奥尼叙述学生革命的《无限春光在险峰》(Zabriski Point, 1970)、武器运送的《过客》(The Passenger, 1975),以及左翼政治旗帜鲜明的塔维亚尼兄弟(Paolo e Vittorio Taviani)善拍的农村革命题材,如《我父我主》(Padre Padrone, 1977)都相当程度用了新浪潮的间离技巧。

欧洲其他少数追随者,除了如匈牙利的沙宝,和强调女性、阶级斗争的玛尔塔·梅萨罗斯(Marta Mészáros),最大的追随者应是德国了。德国亦曾发生1968年左翼学生及工人风潮,此外在1962年德国年轻导演已联合签署“奥柏豪森宣言”,抵制父亲一辈创作者,尊崇穆瑙(F. W. Murnau)、弗里茨·朗及比利·维尔德(Billy Wilder)一代爸爸辈的大师,他们的革命统称为“柏林学派”,他们也在20世纪70年代成功带领有强烈知性、左翼及激进政治、美学的德国新电影。其中受家族通俗剧导演西尔克(Douglas Sirk)影响深、努力揭穿人在资本主义下的生活本质的法斯宾德最受人瞩目,这个早夭的天才,在《恐惧吞噬心灵》(Fear Eats the Soul, 1973)和《寂寞芳心》(Effi Briest, 1974)中都显见受法国新浪潮的影响。此外,如拍《铁皮鼓》(Tin Drum, 1980)的施隆多夫、被雷乃及杜拉斯影响的斯特劳布和于耶,以及颇似戈达尔间离、标题、纪录片技巧的亚历山大·克鲁格都一致使德国电影带有政治现代主义。

法国江山辈有新人 外表电影和明信片电影

在法国,新浪潮的追随者如前浪后浪不停涌现。除了前述《电影手册》大本营的创作者外,还有无政府思想及有憎恨女性情结的贝特朗·布利耶(Bertrand Blier)。他曾任特吕弗的助手,他把自己小说改编成电影,如《华尔兹舞者》(Les Vaseuses, 1974)和《掏出你的手帕》(Get Out Your Handkerchiefs, 1978)、《美得过火》(Trop Belle Pour Toi, 1989),里面流露强烈的男性的性观念,都是叫好又叫座的影片,《掏》片甚至还得了一座奥斯卡奖。有叛逆却在场面调度上直追《巴黎属于我们》的让·奥斯塔什的《母亲与妓女》(La Maman et la Putain, 1973)宛如是从戈达尔早期的影片中生出。号称“浪子导演”的奥斯塔什善于自编自导自剪,《母亲与妓女》长达3小时35分,叙述一个好读普鲁斯特、听古典音乐的文化人,夹在像母亲和像妓女的两个女人之间。这部电影“生动诠释了现代人情感关系的混乱复杂和不确定性……充满了1968年巴黎五月风暴失败后的失意和悲情……解剖了20世纪70年代法国知识分子在性爱、妇女解放等问题上的观念”。奥斯塔什狂妄、坦诚的程度与戈

达尔如出一辙，他于1981年自杀身亡，而《母亲与妓女》也被许多人认为是新浪潮电影的终结者。

此外雅克·杜瓦永(Jacques Doillon)、皮亚拉都在剧作上呈现新观念。有趣的是皮亚拉在《恶魔天空下》(Sous le Soleil de Satan, 1989)中以回归古典品质传统的方式，直线的叙事、文学的对白、工整的摄影风格，却在戛纳影展得奖典礼上嘘声一片。

真正大规模回复品质传统的是由影评人转当导演的贝当·塔维尼耶，他也是最反对新浪潮运动者。他不但请奥朗什出山编剧，与战后法国电影黄金时代拉上关系，而且特别讲究古装、片厂、摄影品质，几部戏如《钟表制造者》(1973)、《非洲政变》(Coup de Torchon)、《乡村的一个星期日》(Un Dimanche à la Campagne, 1995)都令人对当代法国电影刮目相看。《钟表制造者》承袭让·雷诺阿对人的宽待和包容，所以主角(中产阶级的钟表匠)虽不了解儿子激进的政治立场，他也终能谅解与接受。《非洲政变》讽刺了政治上的右派和左派都不能信守承诺的毛病。Deathwatch批判科幻电影如何剥削女性。《乡村的一个星期日》则整个追溯雷诺阿《乡村的一日》，叙述一个印象派的老画家在20世纪初电影及照相术发明后，知道这些将取代绘画的文化主流地位，但是在过程中，他也明了电影和摄影不仅是机械与技术，它们也有美、人文气质和道德的一面。

塔维尼耶最卖座的作品是《午夜乐音》(Round Midnight)，这是描绘巴黎20世纪50年代爵士风潮的作品。全片气质优雅，音乐感染力强。不过比起新浪潮时代的冲劲和锐利已商业化许多。事实上，研究指出，在20世纪70年代，商业气息已稀释了整个浪潮的质地。以法国中产阶级生活的题材为创作大宗，喜剧、爱情片和闹剧充斥。其中又以克洛





■ 《新桥恋人》(1991) 是新浪潮后继小子卡拉克斯的杰作。



■ 吕克·贝松的《霹雳煞》(1990)改变了法国电影界,使其逐渐转向好莱坞式的商业制作。

德·米勒(Claude Miller, 曾任特吕弗的制片经理多年)、克洛德·索泰(弗朗瑞和贝克尔的副导),以及爱德华·莫利纳罗最为著名。

女性创作者反而在这段日子头角峥嵘。她们受新浪潮影响,特重女性的思维及与男性社会的扞格平衡。迪亚娜·柯蕊的《柠檬汽水》、《我们之间》(Entre Nous, 1983)、《这就是生活》(C'est la Vie, 1990)都以女性为主体思量。比较杰出的还有柯琳·塞罗(Coline Serreau)以及内莉·卡普兰(Nelly Kaplan)。卡普兰曾任雷乃和特吕弗的助手,她喜欢拍少女成长的历程,如《奈雅》(Néa, 1976)、《查尔和露西》(Charles et Lucie, 1979)。除了这些年轻导演外,稍微年长的尚塔尔·阿克曼也与新浪潮关系非凡。她以实验电影(或女性电影)著名,作风受戈达尔以及美国实验电影宗师迈克尔·斯诺(Michael Snow)和斯坦·布莱克治(Stan Brakhage)影响,剧情和对白都取简约主义,特重声音和长镜头。

她说自己的作品“形式激进，政治上偏女性主义”。

几世代过去，新一代在电视中成长，在物质丰裕的环境中认识电影，革命的美学和政治的美学已不能吸引他们。20世纪80年代中，法国更新一代创作者起来，创造了“外表电影”(Cinema du Look)风潮，他们排斥自然光源和实景写实风格，喜欢用夸张的色彩及片厂式的奇观技术，他们生产的电影都强调高成本，一副后现代为影像而影像的架势，节奏超快，画面如巴洛克式般繁复瑰丽。其外表的吸引力痴迷了年轻一代观众，诸如让-雅克·贝奈克斯(Jean-Jacques Beineix)的《巴黎野玫瑰》(37 °2 Le Matin, 1986)、《歌剧红伶》(Diva, 1982)，吕克·贝松(Luc Besson)的《地下铁》(Subway, 1985)、《霹雳煞》(Nikita, 1990)、《第五元素》(The Fifth Element, 1998)，以及李奥·卡拉克斯的《坏痞子》。因为缺乏社会意识及深度强调MTV美学、广告、卡通、漫画等流行文化的综合，被《电影手册》派讥笑为“明信片电影”。

白发苍苍的老作者和老革命，面对年轻的消费主义小伙子，新浪潮和外表电影能不能共存？有没有更新的思维从这个人文和物质的对峙浮现？无论结论如何，不可否认的是，法国电影仍是世界上最迷人的电影之一。



参考书目 |

外文

Andrew, Dudley, *André Bazin*, Oxford University Press, New York, 1978.

Armes, Roy, *French Cinema Since 1946: The Great Tradition*, New York: A. S. Barnes & Co., 1966.

Armes, Roy, *French Cinema Since 1946 V2: The Personal Style* (2nd ed.), London, Tantivy, 1976.

Armes, Roy, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, London, British Film Institute, 1976.

Armes, Roy, *French Cinema*, Secker and Warburg, London, 1985.

Austin, Guy, *Contemporary French Cinema*, New York, Manchester University Press, 1996.

Bandy, Mary Lea, *Rediscovering French Film*, NY: The Museum of Modern Arts, 1983.

Bazin, André (collected by François Truffaut), *French Cinema of the Occupation and Resistance*, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1975.

Bazin, André (ed.), *La Politique des Auteurs*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1984.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The Board of Regents of the University of Wisconsin, 1985.

Bordwell, David, *History of Film*, Hudson, NY, 1995.

Cameron, Ian (ed.), *The Films of Robert Bresson*, New York, Praeger, 1969.

Clouzot, Claire, *Le Cinéma Français depuis la Nouvelle Vague*, Paris, Fernand Nathan, 1972.

Cowie, Peter (yearly since 1964), *The International Film Guide*, London, Tantivy Press.

Crisp, Colin, *The Classic French Cinema 1930—1960*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993.

Dixon, Wheeler Winston, *The Early Film Criticism of François Truffaut*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

Douchet, Jean, *French New Wave*, Cinéma mathématique Française, 1999.

Douin, Jean-Luc (ed.), *La Nouvelle Vague 25 ans après*, Paris, Edition du cerf, 1983.

Durgnat, Raymond, *Nouvelle Vague: The First Decade*, Loughton, Essex, Motion Publications, 1963.

Forbes, Jill, *The Cinema in France After The New Wave*, London, British Film Institute, 1992.

Ford, Charles, *Histoire du Cinéma Français Contemporain 1945—1977*, Paris, France-Empire, 1977 (translated into Chinese).

Godard, Jean-Luc, *Three Films*, New York, Lorrinen, 1975.

Graham, Peter (ed.), *The New Wave*, London, Secker and Warburg, 1968.

Harvey, Sylvia, *May '68 and Film Culture*, London, British Film Institute, 1978.

Hayward, Susan, *French National Cinema*, NY: Routledge, 1993.

Hayward, Susan and Ginette Vincedean ed. , *French Film: Texts and Context*, London and New York: Routledge, 1990.

Hillier, Jim, *Cahiers du Cinéma, The 1950s: Neo-Realism, Hollywood New Wave*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.

Holmes, Diana and Ingram, Robert, *Fran ois Truffaut*, New York, Manchester University Press, 1998.

Horton, Andrew S. and Magretta, Joan, *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York, Ungar 1981.

Insdorf, Annette, *Fran ois Truffaut*, UK, Cambridge University Press, 1997.

Loshitzky, Yosefa, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.

Mast, Gerald, *A Short History of the Movies*(revised by Bruce F. Kawin) , NY: Macmillan Publishing Company, 1992.

Michalczyk, John, *The French Literary Filmmakers*, Associated University Presses, London, 1980.

Monaco, James, *The New Waves*, New York, Oxford University Press, 1976.

Monaco, Paul, *Ribbons in Time: Movies and Society since 1945*, Bloomington and Indianapolis, Indiana Universty Press, 1987.

Neupert, Richard, *A History of the French New Wave Cinema*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002.

Nicholls, David, *Fran çois Truffaut*, London, B. T. Batsford Ltd. , 1993.

Now ll-Smith, Geoffery, *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*, Oxford Press, London, 1996.

Paris, James Reid, *Classic Foreign Films: From 1960 To Today*, New York, Citadel Press, 1993.

Pesaro Film Festival, *Godard in Italia , un Antologia Roma*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1998.

Petrie, Graham, *The Cinema of Fran çois Truffaut*, New York, A. S. Barnes and Co. 1970.

Powrie, Phil (ed) , *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, Oxford University Press, NY 1999.

Robbe-Grillet, Alain, *Ma Conception et ma Creation du Cinema Discours Prononc éen Chine*, Canton, Libreria Borges, 1996.

Rosenbaum, Jonathan, *Rivette: Texts and Interviews*, London, British Film Institute, 1997.

Roud, Richard, *Jean-Luc Godard(2nd ed.)* , Indiana University Press, Bloomington and London, 1979.

Roud, Richard (ed.) , *Cinema: A Critical Dictionary, The Mjaor Filmmakers*, Viking, New York, 1980.

Roud, Richard, *A Passion for Films, Henri Langlois and the Cin é math que Fran aise*, Secker and Warburg, London, 1983.

Sadoul, Georges(1946—1954) , *Histoire G é nérale du Cin é ma* , Deno l, Paris, 1973—1975.

Sadoul, Georges, *French Film*, New York: Arno Press and the New York Times, 1972.

Samuels, Charles Thomas, *Encountering Directors*, New York: Capricorn Books, 1972.

Shafto, Sally, *The Zanzibar Films and the Dandies of May 1968*, NY:

Zanzibar USA Publication, 2002.

Shipman, David, *The Story of Cinema*, St. Martin 's Press, New York, 1982.

Silverman, Kaja and Farocki, Harum, *Speaking about Godard* New York and London, New York University Press, 1998.

Sinyard, Neil, *Classic Movies*, Chancellor Press, London, 1985, reprint 1993.

Sklar, Robert, *Film: An Interhational History of the Medium*, New York, Harry N, Abrams Inc. , 1993.

Smith, Scott, *The Film 100, A Ranking of the Most Influential People in the History of the Movies*, A Citadel Press Book, Carol Publishing Group, Se-caucas, NY, 1998.

Truffaut, Fran ois, *The Films in My Life*, New York: Simon and Schuster, 1978.

Tyler, Parker, *Classics of the Foreign Film*, New York: Citadel Press, 1962.

Wiegand, Chris, *French New Wave, the Pocket Essential*, 2001.

Williams, Alan, *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

Wood, Robin and Walker, Michael, *Claude Chabrol*, New York, Praeger, 1970.

中文

王迪编:《通向电影圣殿:北京电影学院影片分析课教材》,北京,中国电影出版社,1993。

夏尔·福特(Charles Ford):《当代法国电影史》(*Histoire du Cinéma Fran ais Contemporain 1945—1977*),朱延生译,北京,中国电影出版社,1991。

江怀生、萧原德：《法国小说论》，武汉，武汉大学出版社，1995。

李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，台北，时报出版公司，1991。

戈林·麦凯波(Colin MacCabe)：《让-吕克·戈达尔：影像、声音与政治》，林宝元译，台北，唐山出版社，1991。

孟涛：《电影美学百年回眸》，台北，扬智出版公司，2002。

雅克·奥蒙，米歇尔·马里耶(Jacques Aumont and Michel Marie)：《当代电影分析方法论》，吴珮慈译，台北，远流出版公司，1996。

米歇尔·莱蒙(Michel Raimend)：《法国现代小说史》(Le Roman depuis la Révolution)，徐知宛、杨剑译，上海，上海译文出版社，1995。

黄利编：《电影手册：当代大奖卷》，陕西，陕西师范大学出版社，2002。

黄建业：《潮流与光影》，台北，远流出版公司，1990。

Jacques Ranclère et Cgarles Tesson 访问，黄建宏译，《一个漫长的故事：访让-吕克·戈达尔》，《电影欣赏》(111)，2002年春季号。

陈国富：《片面之言——陈国富电影文集》，台北，电影图书馆，1985。

大卫·波德维尔，克莉丝汀·汤普森(David Bordwell and Kristin Thompson)：《电影艺术：形式与风格》(Film Art: An Introduction)，曾伟祯译，台北，美商麦格罗出版公司，1996。

彼得·沃伦(Peter Wollen)：《电影符号学导论》(Signs and Meaning in the Cinema)，刘森尧等译，台北，志文出版社，1991。

格雷戈尔(Gregor Ulrich)：《1960年以来的世界电影史》(Geschichte des Films ab 1960)，郑再新等译，北京，中国电影出版社，1987。

罗维明：《电影就是电影》，台北，志文出版社，1978。

罗维明：《电影神话》，台北，远景出版公司，1982。

罗维明：《电影文章》，香港，真正出品，1998。

片名对照

37 2 Le Matin 巴黎野玫瑰

39 Steps 国防大秘密

A Bout de Souffle 精疲力尽

A Nous la Liberté 给我们自由

A Propos de Nice 尼斯的景象

Abyses, Les 深渊

Adieu Philippine 再见菲律宾

Age d'Or, L' 黄金时代

Air Force 血战九重天

Ali-Baba et les Quarante Voleurs 阿里巴

巴与四十大盗

Alpha ville 阿尔法城

Amant, L' 情人

Amants, Les 孽恋

American in Paris, An, 花都舞影

Ami de Mon Amie, L' 我女朋友的男朋友

Amour Vingt Ans, L' 20 岁之恋

Amour en Fuite, L' 溜掉的爱情, 又译:
消逝的爱

Amour, l'Après-midi, L' 下午的恋情, 又
译: 午后之恋

Anémie Cinéma 贫血电影

Anges du Péché Les 罪恶的天使, 又译:

泯灭天使

Anna Karenina 安娜·卡列尼娜

Année Demi-année Marienbad, L' 去年在
马里昂巴德

Antoine et Antoinette 安东尼夫妇

Arrivée d'un Train à la Ciotat, L' 火车到站

Armée des Ombres, L' 影子兵团, 又译:
影子军队

Artists and Models 画家与模特儿

Ascenseur pour l' échafaud 通往死刑台
的电梯, 又译: 死刑台与电梯

Assassinat du Duc de Guise, L' 行刺吉斯
公爵

Assassinat du Père Noël, L' 谁杀了圣诞老人

Atalante, L' 驳船亚特兰大号

Au Hasard, Balthazar 驴子巴达莎

Au Revoir, Les Enfants 童年再见

Aussi Longue Absence, Une 长久的缺席

Aventures d' Arsène Lupin, Les 亚森·罗
频冒险记

Aveu, L' 大冤狱

Avventura, L' 奇遇

Badlands 穷山恶水

Baie des Anges, La 天使湾

Baisers Volés 偷吻

Ballet Mécanique, Le 机械芭蕾

Bandera, La 外籍兵团

Bande Part 圈外人

Barefoot Contessa 裸足天使

Barrage Contre le Pacifique, Un 太平洋大堤

Bas-fonds, Les 在底层

Bataille des Dix Millions, La 四万人的战争

Bataille du Rail, La 铁道的战斗, 又译:
铁道英烈传

Beau Mariage, Le 好姻缘

Beau Serge, Le 漂亮的塞尔日, 又译: 美
男子

Beauté du Diable, La 魔鬼之美

Bébé 宝贝

Belgique, Le 美好时代

Belle Equipe, La 他们五人

Belle Nivernaise, La 驳船

Belles de Nuit, Les 夜间美人

Bénédicte 贝荷尼丝

Bête Humaine, La 衣冠禽兽

Betrayed 背叛

Big Knife, the 血洒好莱坞

Big Sleep, the 夜长梦多

Big Shave, the, 刮胡大典

Black God and the White Devil, the 黑上
帝白魔鬼

Blow Out 凶线

Blow Up 春光乍现

Blue Angel, the, 蓝天使

Bob le Flambeur 赌徒鲍伯

Bonheur, Le 幸福

Bonjour Tristesse 你好, 忧愁

Bonnes Femmes, Les 美女们

Boucher, Le 屠夫

Boudu Sauvées Eaux 包杜落水记

Boule de Suif 羊脂球

- British Sound 英国之声
- Cage aux Folles, La 一笼傻瓜
- Camion, Le 大卡车
- Captain Blood 铁血船长
- Carabiniers 枪兵
- Camet de Bal, Un 舞会手册
- Carrosse d'Or, Le 金马车
- Casque d'Or 金盔
- Celebration 庆祝
- Cécile et Julie vont en Bateau 塞琳和茱丽渡船记
- César 塞萨尔
- Ces Amour-l 这份爱情
- C'est la Vie 这就是生活
- Chambre en Ville, Une 镇上的房间
- Chambre Verte, La 绿屋
- Charles et Lucie 查尔和露西
- Chien Andalou, Un 一条安达鲁狗
- Chienne, La 母狗
- Chiens Perdus Sans Collier 没项圈的走失狗
- Chronique d'un été 夏日纪事, 又译: 夏日编年
- Chute de la Maison Usher, La 艺术家房子之劫毁
- Ciel est Vous, Le 天空属于你们
- Cléo de 5 à 7 克丽欧五点到七点
- Close Encounter of the Third Kind, the 第三类接触
- Coeur Fidèle 忠诚之心
- Collectioneuse, La 女收藏家
- Compartiment Tueurs 卧车谋杀案
- Condamné Mort s'est chappé Un 死刑犯越狱
- Conformist, the 同流者
- Conte d'Automne 秋天的故事
- Conte d'Été 夏天的故事
- Conte d'Hiver 冬天的故事
- Comte de Printemps 春天的故事
- Conversation 对话
- Coquille et le Clergyman, La 贝壳与僧侣
- Corbeau, Le 乌鸦
- Coup de Torchon 非洲政变
- Coup du Berger, Le 牧羊人的复仇
- Coup Pour Coup 以拳还拳
- Cousins, Les 表兄弟
- Cri du Hibou, Le 猫头鹰之噪
- Crime de Monsieur Lange, Le 朗热先生的罪行
- Cyrano 大鼻子情圣
- Dames du Bois de Boulogne, Les 布隆森林的贵妇
- Dédé d'Anvers 翁维的黛黛
- Déjeuner sur l'Herbe, Le 草地上的午餐
- Demoiselles de Rocheford, Les 洛城故事
- Demier Métro, Le 最后一班地铁, 又译: 最后地下铁
- Desperately Seeking Susan 神秘的约会
- Déective 侦探
- Devil is a Woman 魔鬼是女人
- Deux Anglaises et le Continent, Le 两个英

国女孩与欧陆

Deux ou Trois Choses Je Sais d'Elle 我所知道她的二三事

Diaboliques, Les 魔鬼的女人

Diabolo Menthe 薄荷汽水

Dial M for Murder 电话谋杀案

Dimanche la Campagne, Un 乡村的一个星期日

Diva 歌剧红伶

Dix Heures et Demie du Soire n'ée 激情风雨夜

Dolce Vita, La 甜蜜的生活, 又译: 生活的甜蜜

Domicile Conjugal 床与板, 又译: 婚姻生活

Don Camillo 卡米洛先生

Dorado, El 黄金国

Double Indemnity 双重赔偿

Duel 飞轮喋血

Easy Rider 逍遥骑士

Eau la Bouche, L' 洗澡水

Eden et Apr ès, L' 伊甸园及其后
douard et Caroline 爱德华和卡贺玲

Effi Briest 寂寞芳心

Eloge de l'Amour 爱之礼赞

Enfance Nue, L' 赤裸童年

Enfant Sauvage, L' 野孩子

Enfants D'écacod é 失声少年

Enfants du Paradis, Les 天堂的小孩

Enfants Terribles, Les 可怕的孩子

Enforcer, The 强制者

Entr'acte 幕间

Entre Nous 我们之间

Et Dieu Cr ée la Femme 上帝创造女人
ternel Retour, L' 永恒的轮回

Face 脸

Fahrenheit 451 华氏 451

Fanfan la Tulipe 大侠郁金香

Fanny 范妮

Fant mas 方托马斯

Faute de l'Abbe Mouret, La 慕黑神父的过失

Fear Eats the Soul 恐惧吞噬心灵

Femme de l'Aviateur, La 飞行员的妻子

Femme est une Femme, Une 女人就是女人

F êe Espagnole, La 西班牙节日

Feu Follet, Le 鬼火

Fifth Element, The 第五元素

Film Comme les Autres, Un 像其他一样的电影

Fin du Jour, La 穷途末日

Firemen's Ball 消防员之舞会

French Can-Can 法国康康舞

Gai Savoir, Le 愉悦的智慧

Genou de Clair, Le 克莱尔的膝盖, 又译: 克莱尔之膝

Gervaise 酒店

Get Out Your Handkerchiefs 掏出你的手帕

Goupi Mains-Rouges 红手古比

Grand Jeu, Le 大赌局

- Grande Illusion, La 大幻影
- Grandes Manoeuvres, Les 大阴谋
- Guerre est Finie, La 战争終了
- Gun Crazy 疯狂射击
- Harder They Fell, The 沙场英烈传
- Hearts and Minds 情感与理智, 又译: 心灵与意志
- Hiroshima, Mon Amour 广岛之恋
- Histoire d'Adèle H. 巫山云
- Histoire d'Eau, Une 水的故事
- Histoire d'O O 娘的故事
- Homae Sans Visage 阴影线
- Homme de Trop, Un 多余的人
- Homme Qui Aimait les Femmes, L' 爱女人的男人
- Homme Quiment, L' 撒谎的男人
- Horloger de St. Paul, L' 钟表制造者
- H tel des Invalides 伤兵院
- Hours of the Furnaces 火炉时代, 又译: 酷炼时刻
- Ici et Ailleures 这里和那里
- Idiots, the 白痴
- Italians for Beginners 意大利文初级班
- Immortelle, L' 不朽的女人
- In the Year of the Pig 猪年
- Inde Fant me, L' 印度幽灵
- India Song 印度之歌
- Inhumaine, L' 不仁
- Intimate Lighting 亲密之光
- Imma Vep 迷离劫
- Jacquot de Nantes 南特的雅克, 又译: 南特杰克
- Je Vous Salue, Marie 万福玛利亚
- Jet é, La 堤
- Jeux de L'Amour, Le 爱的游戏
- Jeux Interdits 禁忌的游戏
- Johnny Guitar 约翰尼·吉他, 又译: 荒漠怪客
- Joli Mai, Le 美丽的五月
- Jour de Fête 节日
- Jour se Lève, Le 日出
- Journal d'un Curé de Campagne, Le 乡村牧师的日记
- Judex 朱德克斯
- Jules et Jim 夏日之恋, 又名朱尔与吉姆
- Juliette, ou le Clé des Songes 朱丽叶, 又名梦的钥匙
- Kermesse Héro que, La 英雄的狂欢节
- Kings of the Road 道路之王
- Knife in the Water 水中刀
- Kung Fu Master 功夫大师
- Lacombe, Lucien 拉孔·吕西安
- Laisser-passer 通行证
- Letter to Jane 给简的信
- Lettre de Sibérie 西伯利亚来信
- Liaisons Dangereuses, Les 危险关系
- Loin du Viênam, 远离越南

- Lola Mont è 罗拉·蒙泰斯
Lola 罗拉
Lolos de Lola, Les 罗拉的露露
Loneliness of the Long Distance Runner, the
长跑者的孤寂
Look Back in Anger 愤怒的回顾
Love of a Blonde 金发之恋
Love and Anarchy 爱与无政府
Lucky Luciano 教父之祖
Lumi ère d' èté 夏日之光
Luttès en Italie 意大利的斗争
- Ma Nuit Chez Maude 我在慕德家过夜, 又
译: 慕德之夜
Madame Bovary 包法利夫人
Madame de... 某夫人
Made in USA 美国制造
Maigret tend un Pi ège 侦探麦格黑
Maman et la Putain, La 母亲与妓女
Maltese Falcon, the 枭巢喋血战
Manon 曼侬
Marie-Antoinette Reine de France 玛丽·安
东奈特
Marie du Port, La 海港的玛丽
Mari è tait en Noir, La 黑衣新娘
Marin de Gibraltar, Le 直布罗陀的水手
Marius 马里于斯
Mamie 艳贼
Marquise d' O, La O 女侯爵
Masculin-Feminin 男性—女性
Marie Pour M ènoir 玛丽回忆
- Marseillaise, La 马赛曲
Matrix 黑客帝国
Mauvais Sang 坏痞子
Mauvaises Recontres, Les 不良约会
Mean Street 残酷大街
M èo 通俗剧, 又译: 几度春风几度霜
Menace 威胁
M èpris, Le 轻蔑
Metropolis 大都会
Million, Le 百万法郎
Milou en Mai 五月傻瓜
Minute de V èrit è La 真理时刻
Miracle Worker, the 热泪心声
Mis èrables, Les 悲惨世界
Missing 失踪
Mistons, Les 淘气鬼
Moderato Cantabile 琴声如泣, 又译: 如歌
的行板
Modern Times 摩登时代
Moi, un Noir 我, 一个黑人
Mon Oncle 我的舅舅
Mon Uncle d' Am èrique 我的美国舅舅
Monde du Silence, Le 寂静的世界
Monkey Business 妙药春情
Monsieur et Madame Curie 居里夫妇
Mouchette 慕雪德
Mr. Arkadin 阿卡丁先生
Muriel 穆里爱
Music Box 父女情
My Dinner with Andr è 与安德烈晚餐
Mauvaises Rencontres, Les 糟糕组合

- Nana 娜娜
- Napoléon 拿破仑
- Nathalie Granger 娜塔莉·葛兰杰
- Né 奈雅
- Nick Carter 尼克·卡特
- Nikita 霹雳煞
- Notre Dame de Paris 巴黎圣母院
- Notorious 美人计
- Nous La Liberté 给我们自由
- Nuit Américaine, La 日光夜景
- Nuit et Brouillard 夜与雾
- Nuit Fantastique, La 奇幻之夜
- Nuits de la Pleine Lune, Les 圆月映花都
- On Connait la Chanson Opération Béton 混凝土工程
- One Plus One 一加一
- Only Angels Have Wings 天使之翼
- Orfeu Negro 黑人奥菲
- Orphée 奥菲
- Padre Padrone 我父我主
- Panique 恐慌
- Parade 游行
- Parapluies de Cherbourg, Les 秋水伊人
- Paris nous Appartient 巴黎属于我们
- Paris vu par... 看巴黎, 又译: 巴黎见闻
- Partie de Compagne, Une 乡村的一日
- Party Girl 派对女郎
- Passenger, the 过客
- Passion 激情
- Pauline à la Plage 宝琳在沙滩, 又译: 沙滩上的宝琳
- Peau d'âne 驴头公主
- Pension Mimosas 米摩莎公寓
- Pépée Moko 逃犯佩佩
- Perceval le Gallois 高卢瓦的普希瓦
- Petit Soldat, Le 小兵
- Pickpocket 扒手
- Pierrot le Fou 狂人皮埃罗
- Place de la République 共和广场
- Plaisir, Le 喜悦
- Playtime 娱乐时间
- Pointe Courte, La 短岬村
- Poncarral, Colonel d'Empire 帝国上校邦卡拉
- Portes de la Nuit, Les 夜之门
- Pravda 真理报
- Prérom Carmen 芳名卡门
- Propos de Nice, A 尼斯印象
- Psycho 惊魂记
- Quadrille 四人舞
- Quai des Brumes 雾码头, 又译: 雾港
- Quai des Orfèvres 赌注已下
- Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle 双姝奇遇
- Quatre Cents Coups, Les 四百击
- Rayon Vert, Le 绿光
- Rear Window 后窗
- Rebecca 蝴蝶梦

- Red River 红河谷
- Regard Sur la Folie 疯狂的凝视
- R èle du Jeu, La 游戏规则
- Reine Elisabeth, La 伊丽莎白女皇
- Rio Bravo 赤胆屠龙
- River, the 大河
- Roma, Citt Aperta 罗马, 不设防的城市
- Ronde, La 轮舞
- Roue, La 轮回
- Rouge et le Noir, Le 红与黑
- Round Midnight 午夜乐音, 又译: 午夜旋律
- Rue Sans Nom, Le 无名街
- Run Lola Run 罗拉快跑
- Salaire de la Peur, Le 恐惧的代价, 又译:
恐怖的报酬
- Salat les Cubains 向古巴致敬
- Samourai, Le 午后七点零七分
- Sang d 'un Po ète, Le 诗人之血
- Sang des B êes, Le 动物的血
- Sans Soleil 没有太阳
- Sauve Qui Peut(la vie) 人人为己
- Scarface 疤面人
- Schindler 's List 辛德勒的名单
- Seduction of Mimi, The 咪咪的诱惑
- Seven Beauty 七美人
- Shadow 影子
- Si Jolie Petite Plage, Une 如此美丽的小
海滩
- Signe du Lion, Le 狮子星座
- Silence de la Mer, Le 寂静的海
- Silence est d 'Or, Le 沉默是金
- Sir ène du Mississippi, La 骗婚记
- Sixi ène Face du Pantagone, La 五角大厦
的第六边
- Smoking/No Smoking 吸烟/不吸烟
- Sous le Ciel de Paris 巴黎天空下
- Sous le Soleil de Satan 恶魔天空下
- Sous les Toits de Paris 巴黎屋檐下
- Spellbound 意乱情迷
- Spider Strategy 蜘蛛策略
- Stages, Les 人质
- State de Si ège 戒严令
- Statues Meur ént Aussi, Les 雕像也会死亡
- Stranger on a Train 火车怪客
- Susanne Simonin 修女
- Subway 地下铁
- Summer with Monika 莫妮卡夏日
- Suspicious 深闺疑云
- Symphonie Pastorale, La 田园交响曲
- Tales of Manhattan 曼哈顿故事
- Taste of Honey, A 蜜的滋味
- Testment of Dr. Mabuse, the 马布沙医生
的遗言
- T êe Contres les Murs, La 头撞墙
- Th é èe Desqueyroux 泰瑞丝·戴斯季荷
- Th é èe Raquin 红杏出墙
- Thin Man, the 瘦影人
- This Angry Age 愤怒的年代
- Tin Drum 铁皮鼓
- Tirez sur le Pianist 射杀钢琴师

- To Have and Have Not 逃亡
- Touch of Evil 历劫佳人
- Touchez Pas au Grisbi 不准碰这贼款
- Tous les Garçons S'Appellent Patrick 所有的男生都叫帕德希克
- Tout Va Bien 一切安好
- Traffic 交通
- Trans-Europ-Express 欧洲特快车
- Traversée de Paris, La 穿越巴黎
- Trial, the 审判
- Tricheurs, Les 弄虚作假的人
- Tristan and Isold 特里斯坦和依索尔德
- Trop Belle Pour Toi 美得过火
- Une Chante, l'Autre Pas, L' 一个唱, 一个不唱
- Va Savoir 六人行不行
- Vacances de M. Hulot, Les 于洛先生的假期
- Valseuses, Les 华尔兹舞者
- Vampirs, Les 吸血鬼
- Vent d'Est, Le 东风
- Véus Impériale 皇家维纳斯
- Véronique et Son Cancre 维洛尼克和她的
- 懒人
- Vertigo 迷魂记
- Visite, Une 一次探访
- Visiteurs du Soir, Les 夜间访客
- Vivre sa Vie 赖活
- Vladmir et Rosa 弗拉米尔和罗沙
- Voleuse, La 女贼
- Voyage dans la Lune, Le 月球之旅
- Week-End 周末
- What Price Glory 光荣何价
- Whirlpool 漩涡
- Wings of Desire 欲望之翼
- Wrong Man, the 伸冤记
- Yeux sans Visage, Les 没有脸的眼睛
- You're a Big Boy Now 你现在是大男孩了
- Young Mr. Lincoln 林肯的青年时代
- Zabriski Point 无限春光在险峰, 又译: 死亡点
- Zazie dans le Métro 地下铁的莎齐
- Zéro de Conduite 操行零分

人名(及其他)对照

Adjani, Isabelle 伊莎贝拉·艾珍妮

Agee, James 詹姆士·阿吉

Aim é, Anouk 阿努克·艾梅

Akerman, Chantal 尚塔尔·阿克曼

All éret, Yves 伊夫·阿来格雷

Allen, Woody 伍迪·艾伦

Almendros, Nestor 内斯特·阿尔门德罗斯

Althusser, Louis 阿尔都塞

Anderson, Lindsay 林赛·安德森

Andr é, Yann 杨·安德烈亚

Andrew, Dudley 达德利·安德鲁

Annaud, Jean-Jacques 让-雅克·阿诺

Annabella 安娜贝拉

Antonioni, Michelangelo 安东尼奥尼

Ardent, Fanny 范妮·阿尔当

Arditi, Pierre 皮埃尔·阿尔迪蒂

Arletty 阿列蒂

Armes, Roy 罗伊·阿姆斯

Artaud, Antonin 阿尔托

Assayas, Olivier 奥利维耶·阿萨亚斯

Astruc, Alexandre 亚历山大·阿斯特吕克

Audiard, Michel 奥迪亚尔

Audran, St éphane 斯特凡娜·奥德朗

Aumont, Jean-Pierre 让-皮埃尔·奥蒙

Aurenche, Jean 让·奥朗什

Autant-Lara, Claude 克洛德·奥唐-拉腊

Ayckbourn, Alan 阿兰·阿克伯恩

Azema, Sabine 萨比娜·阿泽马

Badham, John 约翰·巴德姆

- Baratier, Diane 狄安·巴哈蒂亚
- Bard, Serge 塞尔日·巴德
- Bardot, Brigitte 碧姬·巴铎
- Barthes, Roland 罗兰·巴特
- Baye, Natalie 纳塔莉·贝
- Bazin, André 安德烈·巴赞
- Becker, Jacques 雅克·贝克尔
- Beineix, Jean-Jacques 让-雅克·贝奈克斯
- Bellocq, E. J. 贝洛克
- Belmondo, Jean-Paul 让-保罗·贝尔蒙多
- Benoît-Lévy, Jean 让·伯努瓦-莱维
- Benton, Robert 罗伯·本顿
- Bergman, Ingmar 英格玛·柏格曼
- Bemhardt, Sarah 萨拉·贝纳尔
- Berri, Claude 克洛德·贝里
- Berto, Juliet 朱丽叶·贝尔托
- Bertolucci, Bernardo 贝尔托卢奇
- Besson, Luc 吕克·贝松
- Blain, Gérard 杰哈·布连
- Blier, Bertrand 贝特朗·布利耶
- Blume-Byrnes Agreement 布卢姆—伯恩
斯协定
- Boetticher, Budd 巴德·伯蒂歇尔
- Bogart, Humphrey 汉佛莱·博加德
- Boissonnas, Sylvina 索温娜·布瓦索纳
- Bonnaire, Sandrine 桑德琳·博奈儿
- Bordwell, David 大卫·鲍德威尔
- Bost, Pierre 皮埃尔·博斯特
- Botard, Mag 玛各·波达
- boulevard comedies 马路喜剧
- Bourges, Yvon 伊冯·布尔热
- Bourvil 波维尔
- Boyer, Charles 查尔斯·布瓦耶
- Brakhage, Stan 斯坦·布莱克治
- Branco, Paulo 保罗·布兰柯
- Brasillach, Robert 罗伯特·巴西拉奇
- Brasseur, Claude 克洛德·布拉瑟尔
- Braunberger, Pierre 皮埃尔·布宏贝杰
- Bresson, Robert 罗伯特·布雷松
- Breton, André 安德烈·布雷东
- Brialy, Jean-Claude 让-克洛德·布里亚利
- Bridgida, Ginalolo 吉娜·劳洛勃丽吉达
- Brook, Peter 彼得·布鲁克
- Brueghel, Pieter 勃鲁盖尔
- Buñuel, Luis 路易斯·布努埃尔
- Cabin, Jean 让·加潘
- Cahiers du Cinéma《电影手册》
- Canby, Vincent 文森特·坎比
- Carax, Léos 李奥·卡拉克斯
- Carmus, Marcel 马塞尔·加缪
- Carné Marcel 马塞尔·卡尔内
- Carol, Martine 马蒂娜·卡罗尔
- Cassavetes, John 约翰·卡萨维蒂斯
- Cavalier, Alain 阿兰·卡瓦利耶
- Centre Nationale de la Cinématographie
(CNC) 国家电影中心
- Chabrol, Claude 克洛德·夏布罗尔
- Chaplin, Charles 查尔斯·卓别林
- Chaplin, Geraldine 赫拉尔丁·卓别林
- Chapot, Jean 让·夏波
- Charisse, Cyd 西·雪瑞丝

- Chenal, Pierre 皮埃尔·舍纳尔
Chavance, Louis 路易·沙旺斯
Chevalier, Maurice 莫里斯·舍瓦利耶
Chichignoud, Guy 基·奇奇诺
Christian-Jacque 克里斯蒂安-雅克
Cinéma V érit é 真实电影
Cinémath èque Française 电影图书馆
Clair, René 勒内·克莱尔
Clement, René 勒内·克雷芒
Clouzot, Henri-Georges 亨利-乔治·克卢佐
Cocteau, Jean 让·科克托
Cohn-Bendit, Daniel 龚本迪
Colpi, Henri 亨利·柯比
Comédie d'Art 喜剧剧场
Comité de Lib ération du Cinéma Français
(CLCF) 法国电影解放委员会
Comité d'Organisation de L'Industrie
Cinématographique(OCIC) 电影工业组
织委员会
Comoli, Jean-Louis 让-路易·科莫利
Condvoyer, Philippe 龚华耶
Conte, Richard 理查德·康特
Continente 大陆公司
Coppola, Francis F. 柯波拉
Comeille 高乃依
Costa-Gavras, Constantin 康士坦丁·科
斯塔-加华斯
Cousteau, Jacques-Yves 雅克-伊夫·库斯托
Coutard, Raoul 拉乌尔·库塔尔
Le cinéma stylo 摄影机笔论
Dali, Salvador 达利
Dalió, Marcel 马塞尔·达利奥
Darc, Mireille 米雷耶·达克
Darrieux, Danielle 达尼埃尔·达里厄
Dassin, Jules 朱尔斯·达辛
Dauman, Anatole 安纳托尔·多曼
Davis, Peter 彼得·戴维斯
Dayan, José 乔瑟·达扬
de Antonio, Emile 埃米尔·德·安东尼奥
de Beauregard, Georges 乔治·德·博勒
加德
de Beauvoir, Simone 西蒙·波伏瓦
de Broca, Philippe 菲利普·德·布罗卡
de Carmoy, Guy 居伊·德卡穆瓦
de Fun è, Louis 路易·德菲内斯
de Maupassant, Guy 莫泊桑
de Mille, Cecil B. 德米勒
de Palma, Brian 布莱恩·德帕尔玛
De Sica, Vittorio 维多里奥·德·西卡
Deca, Henri 亨利·德卡
Delannoy, Jean 让·德拉努瓦
Delarue, Georges 乔治·德拉鲁
Delluc, Louis 路易·德吕克
Delon, Alain 阿兰·德隆
Delouvrier, Paul 保罗·德卢弗里耶
Demy, Jacques 德米
Deneuve, Catherine 凯瑟琳·丹妮芙
Depardieu, Gérard 杰哈·德帕尔迪厄
Deval, Patrick 帕特里克·德瓦尔
Diderot 狄德罗
Diegues, Carlos 卡洛斯·迭格斯

Dietrich, Marlene 玛琳·黛德丽
 Doillon, Jacques 雅克·杜瓦永
 Doniol-Valcroze, Jacques 雅克·多尼奥尔-瓦克侯斯
 Dorléac, Françoise 弗朗索瓦·多莱亚克
 Douchet, Jean 让·杜歇
 Dubroux, Danièle 丹尼尔·杜布克斯
 Dubois, Bernard 贝尔纳·迪布瓦
 Dubois, Marie 玛丽·迪布瓦
 Duca, Lo 洛·迪卡
 Duchamp, Marcel 马塞尔·杜尚
 Dulac, Germaine 热尔梅耶·迪拉克
 Duras, Marguerite 玛格丽特·杜拉斯
 Dutschke, Rudi 鲁迪·杜希克
 Duvivier, Julien 朱利安·迪维维耶
 Dziga-Vertov Group 济加-韦尔托夫团体
 Éclair 埃克莱尔
 Eclipse 伊克利浦斯
 Eco, Umberto 艾柯
 Eisner, Lotte 洛特·埃斯内
 Eisenstein, S. M. 爱森斯坦
 Epstein, Jean 让·爱泼斯坦
 États Généraux du Cinéma, EGC 电影总署
 Eustache, Jean 让·奥斯塔什
 L'Écran Français《法兰西银幕》
 L'Express《快报》
 Fassbinder, Rainer Werner 法斯宾德
 Fédération Internationale des Archives de Film, FIAF 国际电影资料馆联盟
 Fellini, Federico 费德里柯·费里尼

Fernandel 费尔南德
 Feuillade, Louis 路易·弗亚德
 Feyder, Jacques 雅克·费代
 Film d'Art 艺术电影公司
 Finch, Peter 彼得·芬奇
 Flaherty, Robert J. 罗伯特·佛莱厄蒂
 Fonda, Jane 简·方达
 Ford, John 约翰·福特
 Forman, Milo 米洛什·福曼
 Fosse, Bob 鲍伯·福斯
 Foucault, Michel 米歇尔·福柯
 Franju, Georges 乔治·弗朗瑞
 Fresnay, Pierre 皮埃尔·弗雷纳
 Frey, Sami 山米·傅瑞
 Fuller, Sam 山姆·富勒
 Gabin, Jean 让·加潘
 Gaillard, Jacques 雅克·给维
 Galey, Louis-Emile 路易-埃米尔·加莱
 Gance, Abel 阿贝尔·冈斯
 Garrel, Philippe 菲利浦·盖何
 Gatti, Armand 阿尔芒·加蒂
 Gaumont, Léon 李昂·高蒙
 Gaumont 高蒙公司
 Gayrol, Jean 让·基侯
 Gégauff, Paul 保罗·热戈夫
 Gillam, Anne 安妮·吉兰
 Gilson, René 吉尔松
 Giraud, Françoise 弗朗索瓦·吉劳德
 Godard, Jean-Luc 让-吕克·戈达尔
 Goodis, David 大卫·顾迪士

- Gorky, Maksim 高尔基
- Gorin, Jean-Pierre 让·皮埃尔·戈兰
- Goupil, Romain 侯曼·古皮
- Grable, Betty 蓓蒂·葛莱宝
- Gregory, André 安德烈·格雷戈里
- Grémillon, Jean 让·格雷米林
- Griffith D. W. 格里菲斯
- Gruault, Jean 让·格吕奥
- Guerra, Ruy 纪艾拉
- Guitry, Sacha 萨夏·吉特里
- Guy, Alice 艾丽斯·居伊
- La Gazette du Cinéma 《电影公报》
- Hallyday, Johnny 约翰尼·哈乐德
- Hartley, Hal 海尔·哈特利
- Hawks, Howard 霍华德·霍克斯
- Hayward, Susan 苏珊·海沃德
- Hecht, Ben 本·海克特
- Herbier, Marcel L' 马塞尔·莱尔比耶
- Hermann, Bernard 柏纳·赫曼
- Herzog, Werner 赫尔措格
- Hess, John 约翰·希斯
- Hitchcock, Alfred 希区柯克
- Hoberman, Jim 吉姆·赫贝曼
- Huillet, Danièle 于耶
- Hughs, Howard 霍华德·休斯
- Hugo, Victor 雨果
- Hupert, Isabelle 伊莎贝尔·雨蓓
- Huston, John 约翰·休斯顿
- Institut des Hautes Études Cinéma
- Fographiques, IDHEC 高等电影学院
- Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, FEMIS 电影学院
- Ivens, Joris 尤恩斯·伊文思
- Jacobson, R. 雅各布森
- Jacquot, Benoit 雅科
- James, Herry 亨利·詹姆斯
- Jansen, Pierre 皮埃尔·詹森
- Jancso, Miklós 扬乔
- Jarmush, Jim 吉姆·贾木许
- Jarre, Maurice 莫里斯·雅尔
- Jaubert, Maurice 莫里斯·若贝尔
- Jeanson, Francis 弗朗西斯·姜森
- Jeanson, Henri 耶安松
- Joppolo, Beniamino 本亚明诺·约波洛
- Jordan, Louis 路易·若尔丹
- Jouvet, Louis 路易·茹韦
- Joyce, James 詹姆斯·乔伊斯
- Kael, Pauline 宝琳·凯尔
- Kané Pascal 帕斯卡·卡内
- Kaplan, Nelly 内莉·卡普兰
- Karina, Anna 安娜·卡琳娜
- Karmitz, Marin 马林·卡尔米茨
- Kast, Pierre 皮埃尔·卡斯特
- Kaufman, Stanley 斯坦利·考夫曼
- Kazan, Elia 伊莱亚·卡赞
- Keaton, Buster 巴斯特·基顿
- Kelly, Gene 金·凯利

- Kelly, Grace 葛丽丝·凯莉
- King, Martin Luther 马丁·路德·金
- Kitse, Jim 吉姆·基德斯
- Klein, William 威廉·克莱尔因
- Kluge, Alexander 亚历山大·克鲁格
- Kurys, Diane 迪亚娜·柯蕊
- Labarthe, André S. 安德烈·S. 拉巴尔特
- Labourier, Dominique 多米尼克·拉布里埃
- Lacan, Jacques 雅克·拉康
- Lafont, Bernadette 贝尔纳代特·拉丰
- Lancaster, Burt 伯特·兰开斯特
- Lang, Fritz 弗里茨·朗
- Lange, Jessica 杰西卡·朗热
- Langlois, Henri 亨利·朗格卢瓦
- le Peron, Serge 塞尔日·勒·佩龙
- Le Vigan, Robert 罗伯特·勒维冈
- Léaud, Jean-Pierre 让·皮埃尔·雷欧
- Leenhard, Roger 罗杰·李恩阿德
- Léger, Fernand 费尔南·莱热
- Leigh, Janet 雅内·利
- Leigh, Vivien 费雯·丽
- Lelouch, Claude 克洛德·勒卢什
- Levine, Joseph E. 约瑟夫·李文
- Lévi-Strauss, Claude 莱维-斯特劳斯
- Lewis, J. H. 路易士
- Lewis, Jerry 杰里·路易
- Linder, Max 麦克斯·林戴
- Litvak, Anatole 安纳托尔·利特瓦克
- Lollobrigida, Gina 吉娜·劳洛勃丽吉达
- Lonsdale, Michel 米歇尔·朗斯代尔
- Lubitsch, Ernst 刘别谦
- Lucas, Hans 汉斯·卢卡斯
- MacCabe, Colin 麦凯波
- Macoran, Pierre 皮埃尔·麦克奥伦
- Magnani, Anna 安娜·马尼亚尼
- Makavejev, Dusan 马卡维耶夫
- Malle, Louis 路易·马卢
- Malraux, André 安德烈·马侯
- Mann, Anthony 安东尼·曼
- Marais, Jean 让·马雷
- Marcuse, Herbert 马居斯
- Marker, Chris 克里斯·马克
- Masina, Giulietta 朱列塔·马西纳
- Mastrianni, Marcello 马切洛·马斯特里亚尼
- Medvedkin, Alexander 亚历山大·梅德韦德金
- Meerson, Lazare 拉扎尔·梅尔松
- Meerson, Mary 玛丽·梅尔松
- Méïss, Georges 乔治·梅利耶
- Mélville, Jean-Pierre 让·皮埃尔·梅尔维尔
- Méhéoz, Margaret 玛格丽特·曼娜哥兹
- Méimé, Prosper 梅里美
- Mercouri, Melina 玛琳娜·迈尔库里
- Mézros, Maria 玛尔塔·梅萨罗斯
- Metz, Christian 克里斯蒂安·梅茨
- Miller, Claude 克洛德·米勒
- Minnelli, Vincente 文森特·明里尼
- Mitry, Jean 让·米特里
- Mnouchkine, Alexandre 亚历山大·慕希金

Molinaro, Edouard 爱德华·莫利纳罗

Monaco, James 摩纳哥

Montand, Yves 伊夫·蒙唐

Moreau, Jeanne 珍妮·莫罗

Morgan, Michelle 米歇尔·摩根

Moulet, Luc 吕克·穆莱

Mulvey, Laura 罗拉·马尔维

No 1-No 1 诺埃尔-诺埃尔

Noiret, Philippe 菲利普·努瓦雷

Nouchkine, Alexandre 亚历山大·努希金

Novak, Kim 金·诺瓦克

Now ll-Smith, Geoffrey 诺尔-史密斯

Nykvist, Sven 斯文·奎尼斯特

Ogier, Bulle 布莱·奥吉尔

Oph üs, Max 麦克斯·奥菲尔斯

Pabst, G. W. 帕布斯特

Pagnol, Marcel 马塞尔·帕尼奥尔

Palance, Jack 杰克·帕兰切

Papatakis, Niko 尼可·帕帕塔吉斯

Passer, Ivan 伊凡·帕瑟

Path é Charles 查尔·百代

Path é百代公司

Peckinpah, Sam 山姆·毕京柏

Penn, Arthur 阿瑟·佩恩

Perkins, Anthony 安东尼·珀金斯

Philippe, Gérard 热拉尔·菲利普

Pialat, Maurice 皮亚拉

Piccoli, Michel 米歇尔·皮科利

Pisier, Marie-France 玛丽-弗朗斯·皮西耶

Poe, Allen Edgar 爱伦·坡

Polanski, Roman 罗曼·波兰斯基

Pollet, Jean-Daniel 让-丹尼尔·波莱

Pommereulle, Daniel 丹尼尔·帕马何

Ponge, Francis 弗朗西斯·蓬热

Ponti, Caro 卡洛·庞蒂

Potter, Dennis 丹尼斯·波特

Preminger, Otto 奥托·普雷明格

Presle, Micheline 米舍利娜·普雷勒

Pr évert, Jacques 雅克·普雷韦

Pr évert, Pierre 皮埃尔·普雷韦

Proust, Marcel 普鲁斯特

Quarrier, Ian 伊恩·卡里耶

Queneau, Raymond 雷蒙·凯诺

Quinn, Anthony 安东尼·坎

Rabier, Jean 让·拉比耶

Raft, George 乔治·拉夫特

Raimu 雷米

Rappeneau, Jean-Paul 让-保罗·拉珀诺

Ray, Nicholas 尼古拉斯·雷

Ray, Satyajit 萨蒂亚吉特·雷

Raynal, Jackie 雅姬·雷纳尔

Reggiani, Serge 塞尔日·雷基亚尼

Reisz, Karl 卡尔·赖斯

Renoir Jean 让·雷诺阿

Resnais, Alain 阿伦·雷乃

Richardson, Tony 托尼·理查森

Rivette, Jacques 雅克·里韦特

- Robert-Grillet, Alain 阿兰·罗布-格里耶
- Robinson, Madeline 马德林·鲁滨逊
- Rocha, Clauber 罗奇
- Roch é Henri-Pierre 亨利-皮埃尔·罗谢
- Rocine 拉辛
- Roger, Jean-Henri 罗杰
- Rohmer, Eric 埃里克·侯麦
- Romero, Georses 乔治·罗梅罗
- Rosay, Fran oise 弗朗索瓦丝·罗赛
- Rosi, Francesco 弗朗切斯科·罗西
- Rossellini, Roberto 罗塞里尼
- Rouch, Jean 让·鲁什
- Roud, Richard 理查德·劳德
- Rouquier, Georges 乔治·鲁基耶
- Rozier, Jacques 雅克·罗齐耶
- Ruspolie, Mario 马里奥·鲁斯波利
- Sadoul, Georges 乔治·萨杜尔
- Sagan, Fran oise 萨冈
- Samuels, Clarles Thomas 塞缪尔斯
- Sandra, Dominique 多米尼克·桑德拉
- Santos, Nelson Pereira dos 桑托士
- Santos, Robert 桑托斯
- Sarandon, Susan 苏珊·莎兰登
- Sarayan, William 威廉·萨洛扬
- Sarris, Andrew 安德鲁·萨里斯
- Sarte, Jean-Paul 萨特
- Saura, Carlos 卡洛斯·索拉
- Sautet, Claude 克洛德·索泰
- Schiffman, Suzanne 苏珊·希芙曼
- Schneider, Romy 罗米·施奈德
- Schl ndorff, Volker 施隆多夫
- Schroeder, Barbet 巴尔贝·施罗德
- Scorsese, Martin 马丁·斯科塞斯
- Seban, Paul 保罗·塞邦
- Seberg, Jean 琼·塞贝里
- Sennet, Mack 麦克·山奈
- Semprun, Jorge 何黑·山浦伦
- Serreau, Coline 柯琳·塞罗
- Seyrig, Delphine 德尔菲娜·塞希格
- Shawn, Wallace 华莱士·肖恩
- Shuftan, Eugen 欧根·舒福坦
- Shygulla, Hanna 汉娜·夏古拉
- Skolimowski, Jerzy 斯科利莫夫斯基
- Sidelman, Susan 苏珊·西德曼
- Sight and Sound 视与声
- Signoret, Simone 西蒙娜·西尼奥雷
- Simenon, Georges 乔治·西默农
- Simonon, Albert 阿尔伯特·西姆农
- Sinatra, Frank 弗兰克·西纳特拉
- Sirk, Douglas 道格拉斯·西尔克
- Siodmak, Robert 罗伯特·西奥德马克
- Snow, Michael 迈克尔·斯诺
- Soci é é des R éalisateurs 导演协会
- Sonimage 声影制作社
- Sontag, Susan 苏珊·桑坦
- Spaak, Charles 查理·斯帕克
- Spacek, Sissy 西西·什帕切克
- Spielberg, Steven 史蒂芬·斯皮尔伯格
- Stanwyck, Barbara 芭芭拉·史丹妮
- Stein, Gertrude 葛楚·斯坦
- Stendhal 司汤达

- Sternberg, Jacques 雅克·斯登堡
Stone, Sharon 莎朗·斯通
Straub, Jean-Marie 让-马里耶·斯特劳布
Szabó Istvan 绍博
- Tanner, Alain 阿伦·坦纳
Tarkovsky, Andrei 塔尔科夫斯基
Tarantino, Quentin 昆汀·塔伦蒂诺
Tashlin, Frank 弗兰克·塔许林
Tati, Jacques 雅克·塔蒂
Tavernier, Bertrand 贝当·塔维尼耶
Taviani, Paolo e Vittorio 塔维雅尼兄弟
Tchéchin é Andr é安德烈·泰西内
Thalbers, Irving 厄文·塔尔贝格
Thomas, Dylan 狄伦·汤玛士
Thompson, Kristin 克丽丝汀·汤普森
Tierny, Gene 吉恩·蒂耶尼
Tobis 托比斯公司
Trauner, Alexandre 亚历山大·特劳纳
Tregenza, Rob 罗布·崔简沙
Tringtignant, Jean-Louis 让-路易·特兰蒂尼昂
Truffaut, François 弗朗索瓦·特吕弗
- UFA 乌发片厂
- Vadim, Roger 罗杰·瓦迪姆
Valli, Alida 阿丽达·范丽
- Varda, Agnès 阿涅斯·瓦尔达
Ventura, Lino 李诺·文图拉
Vermeer, Johannes 维米尔
Verné, Jules 儒勒·凡尔纳
Vertov, Dziga 济加·韦尔托夫
Vianey, Alex 维亚内
Vierny, Sacha 萨夏·维耶尼
Vigo, Jean 让·维果
Vitti, Monica 莫妮卡·维蒂
Vlady, Marina 玛丽娜·维拉蒂
Von Kleist, Heinrich 海因里希·冯·克赖斯德
Von Stenberg, Josef 冯·斯登堡
Von Stroheim, Erich 冯·史卓汉
Von Trier, Lars 拉尔斯·冯·特里尔
- Walsh, Raoul 拉武·华许
Welles, Orson 奥森·威尔斯
Wertmüller, Lina 莲娜·韦缪勒
Wiazemsky, Anne 安妮·薇亚珊斯基
Wenders, Wim 维姆·文德斯
Wollen, Peter 彼得·沃伦
- Young, Terence 特伦斯·杨
- Zoetrope 桑托普片厂
Zukor, Adolph 阿道夫·朱克
Zola, Emile 左拉