

西方现代派 文学与艺术



赵乐甡 车成安 王林 主编

6

时代文艺出版社

西方现代派文学与艺术

赵乐甡 车成安 王林 主编

⑥

时代文艺出版社



(二) 超现实主义阶段

继表现主义和达达主义之后，先锋派电影走上了超现实主义的道路。超现实主义当时正日器尘上。在这股思潮的冲击下，先锋派试图把梦境、心理变化、无意识或潜意识过程搬上银幕。显然，这是受了弗洛伊德精神分析学说的影响。

女导演谢尔曼·杜拉克根据法国超现实主义诗人安东尼·阿尔杜的剧本拍摄的《贝壳与僧侣》(1927)，标志着从沉湎于抽象图形和强调节奏的纯电影到超现实主义倾向的过渡。《贝壳与僧侣》表现的是一个牧师因无法满足性欲而产生的一系列混乱思想。片中有许多表现“潜意识”的场面，如为表现牧师看到一个妇女后产生的“邪念”和“幻觉”，影片时而表现这个妇女与一个漂亮军人在一起，时而又表现军人用剑剖贝壳，牧师在一艘船上仰面祈祷，此时，空中又突然出现妇女形象等。然而，这部影片由于过于天真地追求诗意和心理分析，许多场景之间缺乏内在联系，因而在艺术上并不完全成功。

另一部超现实主义影片《一条安达鲁狗》(1928)则具有一种强烈的艺术冲击力量。剧本是由侨居法国的西班牙籍导演路易斯·布努艾尔与超现实主义画家萨尔瓦多·达利共同编写的。这部影片象《贝壳与僧侣》一样，也没有任何统一的逻辑线索。影片所描写的只是一个朦胧的诗



意的世界。它的目的是要用直接的视觉形象的隐喻，来表现心灵的感受和震动。在选择隐喻性的象征方面，影片一味追求惊人的、激烈的效果。例如，一双男人的手在磨剃刀，随后，剃刀一下子切开一个女人的眼珠，与此相呼应的是一片浮云划过圆月。男人抚摸女人的乳房……男人的手被卡在门缝里，突然，手上出现了黑洞，四围爬满了蚂蚁。男人闯进屋，想要拥抱他所渴望的女人，却被两根系着南瓜的长绳绊住，绳子另一端绑着两个修道士和两架钢琴，两头死毛驴放在钢琴上等等。

显然，从上述段落中，很难找出实在的逻辑关系和情节线索。超现实主义的先驱劳特雷阿蒙说过：“一把雨伞和缝纫机在手术台上相遇，这也是美”。这句话即是当时超现实主义美学的金科玉律，也是理解影片《一条安达鲁狗》的形式结构的钥匙。关于这部影片的真实含义，乔治·萨杜尔在《世界电影史》一书中，引征精神分析学的解释，认为影片表现了“恋爱和性欲受到资产阶级的教育的束缚”。也有的评论家认为，影片中的钢琴暗喻资产阶级的教育，修道士代表宗教偏见，死驴象征腐朽的道德观，而割破眼珠那个“最残酷的镜头”象征陷入黑暗与盲目。

《一条安达鲁狗》尽管把完全不能调和的东西任意并列起来，许多场面的安排十分荒诞，但它却象征了一个时代的精神状态。如果从社会批判的角度去理解，可以说这部影片强烈地表现了知识分子对宗教偏见、资产阶级教育、社会束缚所进行的反抗。特别是由于两位编导者，生长在



封建落后、民怨沸腾的西班牙，他们的烦闷和不满就更容易理解了。当然，这种反抗和呼吁，是受无政府主义和个人应摆脱一切束缚取得绝对自由的观点支配的。但正如乔治·萨杜尔所指出的：“这种无力的愤怒的呼声所表现的真实情感，使这部影片具有一种人间悲剧的气氛”^①。

布努艾尔导演的《黄金时代》（1930），也是一部典型的超现实主义影片。布努艾尔和达利在这部影片中，试图用弗洛伊德、萨特和卡尔·马克思等人的学说来说明世界。布努艾尔甚至打算借用《共产党宣言》中的一句话“利己主义计较的冰水”，来作他这部影片的片名。尽管这种想法十分幼稚可笑，但却标志着一种思想觉悟的开始。在这部影片中，象征和譬喻手法得到了更为广泛的运用。例如，为了譬喻“革命”，影片表现一个高贵的社交场所，忽然冲进一辆垃圾车，车上坐着几个喝得满面通红的抬土工人；为了隐喻反对一切礼仪，表现罗马大厦奠基礼被一对搂抱着男女所扰乱；为了隐喻对宗教的蔑视，表现司机把金圣盘塞到脑满肠肥的主人脚下；为了讽喻上层社会，表现在一次盛大的欢迎会上，客人们的脸上却落满了苍蝇等。这些超现实主义的隐喻尽管未免失之过火，但从中却不难窥见编导者社会批判的锋芒。

受超现实主义影响的影片，还有谷克多导演的《诗人之血》（1930）等。

^① 《世界电影史》，第234页。



与表现主义和达达主义阶段不同，超现实主义阶段的先锋派影片，具有重内心，轻外界；重本能，轻理性；重梦幻，轻现实；重象征，轻叙述等特点。“超现实主义影片中的表现自然物象的镜头或舞台式的安排都是为了说明作为影片中心的内心生活事件”，因此，“它们必然便起着符号、象征的作用”^①。

超现实主义电影以《黄金时代》一片而告结束。此后，先锋派电影以纪录片和“实验电影”的形式继续存在和发展。阿尔倍托·卡瓦尔康蒂导演的《只有时间》；拉贡布导演的《郊区》；让·维果导演的《尼斯的景象》；台斯拉夫导演的《蒙特派那斯》；弗朗根导演的《卢森堡花园》，以及约里斯·伊文思导演的《雨》、《桥》等，是其中较有代表性的作品。这些长短不一的纪录片，打破了传统的平铺直叙和客观地摄录现实的方法，采用一种新的笔调去表现现实，通过特定的拍摄角度和剪辑，使许多原本十分平凡的日常生活景象具有了诗一般的情调和社会性的内涵。

先锋派电影运动作为一次电影美学的探索实验、革新运动，具有不可否认的积极意义和丰富成果。例如，“先锋电影”对画面形象和影片节奏的探索研究，就曾有助于电影摆脱平铺直叙的刻板手法，并促进了蒙太奇理论，特别是表现性蒙太奇技巧的形成和发展。再如，“先锋电影”在表现人物的精神状态和意识活动，使内心世界“视觉

^① 《电影的本性》，第239页。



化”方面所作的努力，在某种程度上丰富和扩大了电影的表现力和范围。

但是，由于这一运动从一开始就带有一个根本缺陷，即没有从表现内容着眼去从事各种探索，而更多的是在表现形式上标新立异，追求具有刺激性的反常的效果，这样，它就只能在少数艺术家和知识分子中找到知音，却从根本上脱离了广大人民。这是先锋派电影运动在本世纪前半叶宣告结束的根本原因。

现代派电影的再次兴起 ——法国新浪潮运动

从本世纪五十年代后期继“先锋派”电影而起的，是席卷法国影坛并迅速波及整个欧美世界的法国新浪潮电影运动，这是西方电影中现代主义的再次兴起。

新浪潮运动不仅直接产生了《精疲力尽》、《四百下》、《广岛之恋》等一大批在国际影坛上有重要影响的现代主义影片，培育了一大批现代派电影艺术家，而且，对六、七十年代西方现代主义电影的进一步发展，也起了极为重要的推动作用。

法国新浪潮电影运动的骨干和核心，是以《电影手册》杂志为中心的一批青年影评家和导演，其中包括让-吕克·戈达尔、弗朗索瓦·特吕弗，以及克劳德·夏勃罗尔、约克·里维特、路易·马尔等。



戈达尔属于战后成长起来的一代。他在巴黎大学获得人种学修业证书后，穷愁潦倒，在杂志上写过文章，当过演员，在福斯公司当过不固定的新闻专员。后来，他担任了《电影手册》的影评员。从一九五九年开始，由评论转为导演。同年拍出《精疲力尽》后，一举成名。该片曾获一九六〇年让·维果奖和一九六〇年柏林电影节最佳导演奖。

《精疲力尽》的主人公米歇尔·波瓦卡内，是一个具有无政府主义思想、热衷于过冒险生活的青年。一天，他在马赛偷到一辆汽车，驶往巴黎。警察发现后，乘摩托车追赶，被他击毙。到巴黎后，他马上去找夏天在南方认识的美国姑娘帕特莉霞，隐匿在她的住处，并动员她一起去意大利。可是帕特莉霞志在成为一名新闻记者，不想长久与他鬼混。与此同时，警察当局一直在调查米歇尔的行迹。米歇尔企图骗得一笔钱后离开巴黎。但此时警察已传讯过帕特莉霞。翌晨，正当米歇尔决定带帕特莉霞离去时，她告诉他自己决定留下并已告发了他。米歇尔不得不拖着疲惫的身子逃跑。但警察已经赶到，米歇尔中弹倒地。在垂危之际，他望着帕特莉霞，做了个怪相，说道：“这真可恶！”帕特莉霞没听清，问他说出了什么，警官回答道：“他说，您真是可恶的人”。

戈达尔在《精疲力尽》中，表现了他对资本主义社会道德准则的极端蔑视，但他发出的是个人主义的绝望呐喊，讴歌的是无政府主义的盲目行动，他的创作思想是混乱的。



然而，由于他的这部处女作迎合了法国及欧美各国广大“冷战一代”青年要求冲破旧的传统、推倒一切偶像的普遍心理状态，因而产生了一定的社会反响。

《精疲力尽》虽然反映了戈达尔美学思想上的矛盾，但从向好莱坞霸权挑战，力图冲破已经定型了的传统叙事模式这一点来看，确实是具有革新意义的。影片《精疲力尽》对电影形式的革新主要表现在以下几个方面。

（一）打破自格里菲斯以来传统叙事模式和情节结构方法，贬低那些看来是经过精心构思的完整故事，崇尚动作的自发性，主张通过人物的行动本身表达影片的含义

叙事形式的特点是重视情节结构的作用，强调作品中一系列事件之间的因果关系，并以合乎逻辑的概念为出发点。可是，在新浪潮的导演，特别是戈达尔看来，传统的情节结构方法只不过是一种陈规，为了使作品有意义，不一定要使它按逻辑顺序发展的故事情节。因为生活并不是根据事先安排好的次序向善良、明智和文明不断演变发展的。

按照上述指导思想拍摄的《精疲力尽》一片，没有复杂的情节和严谨的结构，动作也不象传统影片那样逐步引向复杂的高潮，而是几乎和影片同时开始，人物、地点、时间都不做详细交代。对于主人公下一步即将发生的动作，影片也不提供任何线索。从影片中，我们既看不到米歇尔心里在想什么，也



不知道他是否意识到自己行为的道义后果，他只是想干就干。他的女朋友帕特莉霞无疑是爱他的，但是却向警察告发了他。观众无从知道帕特莉霞为什么要告发米歇尔。总之，对造成主人公一系列行为的社会因素和心理因素，影片不提供任何解释。此外，影片的拍摄角度，镜头长短，以及节奏等，也没有告诉观众应该爱谁，指责谁。观众始终被置于现实生活旁观者的地位，他们只能根据他们在银幕上看到的人物所干的事，对他们作出判断。

从将作者的观点隐蔽起来，让场面和人物行动本身说话，使观点不感到有一个导演在规定人物的行为模式这一点来说，戈达尔的上述做法是有积极意义的。因为这样做有利于造成人物行动在自发地产生、客观生活在自然地流动的真实感，使影片摆脱戏剧以及各种定型了的叙事模式的影响，更加接近生活本身的形式。

但从另一方面来看，这种做法很容易导致对生活的浮面的、纯客观的反映。使艺术家放弃“说明生活”、“对生活下判断”的社会责任，并造成情节无连贯性、人物思想脉络不清等弊病。

戈达尔的影片虽然没有明确地揭示主人公的行为准则和思想动机，但却带有导演本人主观意识的鲜明烙印。这是戈达尔的影片在艺术创作的主客观关系问题上表现出来的一个特有的矛盾现象。《精疲力尽》的许多镜头使人们联想起美国著名影星亨弗莱·鲍嘉、法国新浪潮导演的先驱让-皮·梅尔维尔、美国现代派小说家威廉·福克纳，



以及各种各样的西部片和强盗片。而这一切都取决于戈达尔本人的爱好，而不是影片主人公米歇尔·波瓦卡内的性格或偏好。这种片面夸大创作者的主观性，极端强调创作者“自我”作用的作法，是戈达尔与其他新浪潮导演共有的现代主义特征。所不同的是，戈达尔总想在自己的影片中说明一些关系到法国人的重大问题。

戈达尔之所以特别热衷于拍摄“无情节”的影片，与他在创作思想上深受存在主义哲学影响是分不开的。从影片《精疲力尽》来看，无论是它的主人公的思想状态、行为准则、活动方式，还是整部影片的结构原则，都带有存在主义哲学的鲜明痕迹。

正因为戈达尔对电影形式的革新是以存在主义哲学为武器，所以，他想打破传统的叙事模式，表现事物真实面貌的愿望，没有能够真正实现。实际上，戈达尔虽然激烈地攻击好莱坞电影的传统形式，但他并没有真正摆脱好莱坞传统叙事模式，特别是B级强盗惊险片的影响。这一点在影片《精疲力尽》中表现得十分明显。法国电影理论家埃内贝勒在《“戈达尔艺术”的美学革命》一文中指出：“戈达尔的几乎所有的影片都建立在侦探情节上面，这不是出于偶然。他说过：‘我试图撇开这种结构，但我始终没有做到。我需要有一种戏剧性的支架’。”^① 戈达尔的这段自

① 转引自《电影艺术译丛》，1980年，第6期，第121-122页。



白，不仅暴露了他的美学革命的不彻底性，也说明要彻底抛开传统的情节结构方法，并不是一件容易的事情。

(二) 拒绝沿用传统的剪辑原则，采用跳接等新

的剪辑方法

卡雷尔·赖兹在《电影剪辑技巧》一书中指出，戈达尔的影片“经常采用跳跃剪辑法，也就是说，在不变换场景的情况下，把一个连贯运动中的两个不连贯部分剪辑在一起。影片从一个场景骤然跳到另一个场景，事先几乎没有任何暗示”，在影片《精疲力尽》中，这种“跳跃剪辑法”几乎随处可见。“跳跃剪辑法”在影片剪辑方法上引起了一场革命。自影片《精疲力尽》上映以来，诸如化出、化入、叠化、渐隐、渐显等传统的镜头组接方法和摄影特技，逐渐从蒙太奇中消失了。

(三) 打破精心设计的华丽刻板的画面，追求报道式的摄影风格

戈达尔与他的摄影师拉乌尔·古塔尔通过《精疲力尽》等影片，确立了一种新的摄影风格。他们不再象过去那样，按照需要去设计往往很华丽却很刻板的画面，而是追求一种非常灵活的报道式的摄影风格。正如克莱尔·克卢佐指



出的那样：“古塔尔把当记者时的经验带到电影中来，确立了一种报道式的风格，它反映了‘新浪潮’的新型的工作条件：拍片快、取外景、少用灯光、导演的即兴式处理和采用诸如快速超感光度的胶片之类的新技术。这种拍摄方法与新闻片和电视报道的手法相近，它突出了现实主义，或更确切地说突出了戈达尔所追求的‘直接’的真实，使观众感到摄影师正扛着摄影机走在马路上。”^①戈达尔还经常鼓励古塔尔保持自然光，以尽可能获得逼真的效果，并使画面显得朴素自然。影片《精疲力尽》只有两个场景是用灯光照明的，其余全部采用自然光。

继《精疲力尽》之后，戈达尔又先后拍摄了《小兵士》（1960）、《女人总是女人》（1961）、《放纵的生活》（1962）、《蔑视》（1963）、《卡宾枪手》（1963）、《另外一帮匪徒》（1964）、《一个已婚的妇女》（1964）、《阿尔法城》（1965）、《狂人彼埃洛》（1965）、《男性与女性》（1966）、《美国制造》（1966）、《我所知道的她的二、三事》（1966）、《周末》（1967）等影片。这些影片象速写画一样，勾勒出现代法国社会生活的面貌，多少都带有一些批判或揭露法国社会与政治问题的因素。如《小兵士》描写了阿尔及利亚战争，拍成后长期遭禁映；《放纵的生活》提出了资本主义社会中的卖淫问题；《卡宾枪手》对

^① 见《法国“新浪潮”和“左岸派”》一文，转引自《电影艺术译丛》，1980年，第1期，第189页。



帝国主义战争进行了控诉；《一个已婚的妇女》描写了现代妇女的精神错乱，谴责了资产阶级道德的虚伪性；《男性与女性》描写了法国青年在越南战争时的情况；《美国制造》暗示摩洛哥进步党领袖本·巴尔卡在巴黎被法国政府绑架暗杀事件，和第五共和国的污秽腐败；《我所知道的她的二、三事》揭发巴黎市政建设计划中的舞弊行为，及对居民实际生活造成的后果。总之，这一时期，戈达尔越来越转向利用影片来评论现实。在叙事方式上，戈达尔的影片也越来越偏离传统的戏剧式结构，越来越采取多种多样的间离方法，使连贯的故事情节遭到破坏，使观众与题材增大距离。显然，这是受到布莱希特的理论和实践的影响。

自一九六七年拍摄《中国姑娘》一片以来，特别是一九六八年法国“五月风暴”之后，戈达尔与当时法国学生运动领导人让-比埃·高兰组织了“维尔托夫小组”，声称他信奉苏联早期“电影眼睛派”创始人吉加·维尔托夫的理论，要用影片作为无产阶级革命的武器，同时，“为了摄制革命电影，首先应该对电影进行革命”。

从一九六八年起，戈达尔和他的小组拍了一系列“政治影片”。其中包括《普通一片》（1968）、《快乐的知识》（1968）、《一加一》（1968）、《英国的声音》（1969）、《真理》（1969）、《东风》（1969）、《意大利的斗争》（1970）、《符拉基米尔与罗莎》（1970）、《直至胜利》（1970），以及《一切顺利》（1972）等。这些影片，有的反映了法国的学生运动，“预示了一九六八年的五月风暴”



(《中国姑娘》);有的谴责苏联武装入侵捷克,“试图对布拉格事件作马列主义分析”(《真理》);有的则试图回答在一九六八年五月事件之后战斗的电影工作者在阶级斗争的发展中应该怎么办的问题(《东风》)。但是,由于戈达尔对马列主义毕竟缺乏完整的、科学的理解,有时甚至做了歪曲的解释,特别是由于他始终没有摆脱存在主义和无政府主义思想的羁绊,因而,上述“政治影片”在力图用马克思主义观点解释现实的同时,也时常满足于一些带无政府主义倾向的描写。

在叙述方法上,由于戈达尔愈来愈彻底地背离了固有的传统,采取了将纪录片镜头、演出场面、鼓动宣传混合在一起,以及在互不连贯的画面形象中插入字幕、照片、漫画和动画片,使用象征性的隐喻,哑剧场面,画面与声带的故意脱节,大量画外旁白提问、议论,引用马克思、列宁、毛主席语录,演员凝神注视着摄影机直接对着观众说话,和摄影机作为剧情的一个组成因素在影片中出现等“破坏性”技巧和间离手法,他的影片变得愈来愈抽象和难以理解了。

弗朗索瓦·特吕弗一九三二年生于巴黎。他原是个四处干零活的“街头流浪儿”,后被《电影手册》创始人安德烈·巴赞“收养”,成为一个有影响的电影评论家。他曾经参过军,但不久便开了小差。后又回到军队,然而终因其“性格浮躁不定”而被军队开除。

一九五九年,特吕弗导演了他的第一部长故事片《四



百下》(又译《胡作非为》)。该片是特吕弗五部互相衔接的自传体影片的第一部,其中很多情节是根据他自己的经历虚构的。

影片《四百下》的主人公是一个名叫安托万·杜瓦内尔的男孩。他的继父是一个汽车俱乐部的秘书,整天只想向上爬。他母亲在一家公司任打字员,但是她成天在外和另一个男人鬼混,根本不管自己的孩子。在家中得不到温暖,到学校又遭到老师的冷遇,安托万·杜瓦内尔因此逃学、撒谎、偷东西。他想到海边去看大海,但没有钱,于是去偷他父亲办公室的打字机,结果被人抓住。他父母把他送到儿童教养院。当心理学家问他为什么要撒谎时,他说:“我说真话别人也不信,不如说假话。”最后,他逃离教养院,跑到海边。他看到了渴望已久的大海,可是以后怎么样,他自己也不知道……

这部朴素的然而又是创新的影片于一九五九年在戛纳国际电影节获得了最佳导演奖。

从《四百下》可以看出,特吕弗早期影片在叙述方式上具有如下几个特点。

(一)不是通过一系列富有戏剧性的大事件的联结,而是通过一连串日常生活琐事的积累来反映生活。如在影片《四百下》中,通过小主人公安托万在街头游荡、逃学、逛市场、在寓所中无所事事地虚度时光、逃避家庭作业等反映了特吕弗的哲学和艺术观点。和戈达尔一样,特吕弗赞赏被罗德和皮尔逊称之为“不连续哲学”的那一套理



论。他认为，生活并不象传统电影艺术的情节发展所表现的那样，象一条绷紧的长链，把一个个有意义、有目的的行动逻辑地联结在一起。因此，影片也不应该追求情节的完整性和连贯性。

（二）打破不同片种的界限，综合运用各种风格。

长期以来，好莱坞因五、六种影片样式而确保了它压倒一切的霸权。这些样式包括美国式的喜剧片、滑稽片、音乐歌舞片、侦探片和强盗片、心理与风俗剧影片、神怪和恐怖片、西部片等。特吕弗以及其他新浪潮派导演，出于反抗好莱坞霸权和艺术创新的需要，打破了上述具有不同特点的片种之间的界限，并将这些片种的各种不同风格加以创造性的综合运用，而创立了一种新的影片风格。这种影片。往往比传统影片更跳跃地将各种情调贯穿在一起，把抒情与暴力，虔诚与不敬，悲剧与喜剧掺杂融合在一起。影片《四百下》就充分体现了特吕弗的这一风格特征。这部影片具有一种既哀伤又欢乐的奇妙风味。当小主人公安托万在思想上和肉体上受到了种种监禁之后，他从拘留所里逃了出来，奔向向往已久的大海。此时，影片从失望沮丧的情调倏然转入兴奋、开朗的境地，观众都为安托万获得自由而深感欣慰。特吕弗认为，这种情调与节奏的突变，是符合生活本身的逻辑发展和观众的审美心理的。因为生活本身并不是按照某种人为的模式进行的，经常会有转悲为喜、转危为安等意想不到的变化。

（三）对“长镜头”的大量运用。