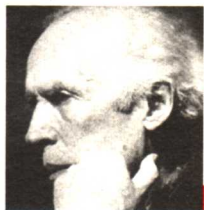


电影馆
熊雄译主编

Rohmer



埃里克·侯麦

[法] 米歇尔·塞尔索 著 李声凤 译

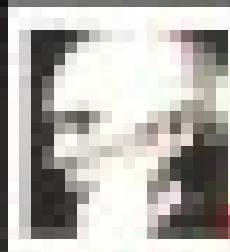
爱情、偶然性和表述的游戏

凤凰出版传媒集团

江苏教育出版社

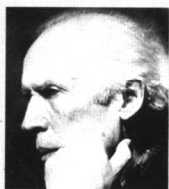


Rohmaer



埃羅克·羅瑪

THE GREAT GATSBY
THE GREAT GATSBY



ÉRIC ROHMER
LES JEUX DE L'AMOUR,
DU HASARD ET DU DISCOURS

埃里克·侯麦

爱情、偶然性和表述的游戏

[法] 米歇尔·塞尔索 著·李声凤 译

凤凰出版传媒集团

江苏教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

埃里克·侯麦：爱情、偶然性和表述的游戏 / (法)
米歇尔·塞尔索著；李声凤译. —南京：江苏教育出版社，
2006.10

(电影馆)

ISBN 7-5343-7806-0

I.埃... II.①塞...②李... III.侯麦—导演艺术
—研究 IV.J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 123560 号

Éric Rohmer, Les jeux de l'amour, du hasard et du discours by Michel Serceau
Copyright © Les éditions du Cerf, 2000

图字：10-2005-276

- 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** 埃里克·侯麦：爱情、偶然性和表述的游戏
作 者 [法]米歇尔·塞尔索
译 者 李声凤
责任编辑 陶盈竹
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 廊坊市时嘉印刷有限公司
厂 址 廊坊市广阳区旧州田古营 电话：0316-2913281
开 本 940mm × 640mm 1/16
印 张 12.5
字 数 156 千字
版 次 2006 年 10 月第 1 版
2006 年 10 月第 1 次印刷
定 价 20.00 元
发行热线 010-62223842

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换

作者简介

米歇尔·塞尔索 (Michel Serceau) , 法国电影专家, 电影专业的教师, 著有许多相关文章和书籍, 如《罗伯托·罗西里尼》、《文学文本的电影改编》、《尼古拉·海耶的合作者, 时间与空间的建筑师》, 等等。

期待另一个辉煌的电影年代

佳办性/年

我知道台湾远流电影馆丛书和万象电影丛书很是受到内地一些朋友的喜爱,每次碰到内地一些热爱电影文化的读者以及电影界的专业人士,他们总会和我谈起这两套丛书,一方面抱怨其定价如何高昂,让一般人感觉负担太重,另一方面又多么以收藏全套图书为荣。

这两套丛书我都打头阵出了第一本,同时担任其编辑委员和顾问。虽然我觉得一些书的内容水平参差不齐,但仍然为其总体能在内地造成如是回响感到高兴和鼓舞。事实上,这些书的确曾为风起云涌的台湾地区精致电影文化提供坚实的年轻观众后盾。每个电影运动,都有强大的评论和学术力量在支撑它,从意大利新现实主义到法国新浪潮到德国新电影,以及中国台湾新电影,无一例外。

电影评论的青黄不接、电影运动的陨落,似乎也 and 电影文化的渐趋式微息息相关。当年我们策划电影丛书,就是有感于台湾地区电影文化的荒芜,年青一代在时代的洪流下,芜杂地鲸吞外来消费信息,什么都是现下、快速的经济行为,连娱乐和文化也不例外。整个社会在现代化和外贸的脚步下轰隆隆前进,文化、历史、教养、礼仪敬陪末座。年轻人勇于接受西方思潮及炫目的发达国家的文化和习惯,对传统不屑一顾,对美学、文化等历史积累没空消化。膜拜速成、快捷方式、抄袭、剽窃成了新的英雄成功哲学。当时我曾撰文说:“股票市场,通俗文化,每天每日上演着斯文扫地、

尊严丧尽的通俗连续剧。知识分子带着受伤的心情,羞辱又无尽地复习失落感……我们真的要活得如此猥琐窘促吗?”

所幸曾有那么一批知识分子,真诚而互相鼓励地对抗沉沦的文化倾向。在那个年代,它是一股清流,一种异数。台湾地区电影文化的深耕曾经影响了许多青年投入这个行业。那时的电影人不以谈美学不谈电影市场为耻,愿意真诚地为电影文化付出;那时的导演不忙着高标自己世界大导演的的位置,肯虚心而真心地面对理想。于是远流的电影馆丛书从电影技术到电影历史到电影美学,一本一本本地出,而万象除了电影史丛书外,也不畏厚重地端出塔尔科夫斯基、基耶斯洛夫斯基、文德斯这些看似不易消化的艺术大师译作。

台湾地区电影于是有那么一段黄金岁月,出了几部至今看来仍经得起考验的作品,而在文字领域及电影文化的积累上也不曾缺席。然而,历经台湾地区的经济风暴,万象停摆,远流也关了它的电影馆,虽然我在城邦的麦田又重新开启电影馆,但台湾地区新电影已濒于死亡。

令人惊喜的是江苏教育出版社愿意接下这个棒子,继续出版电影馆丛书。这使我非常有信心。除了详尽地规划我们未来在创作者、电影史、电影美学乃至专业技术等方面拓展电影馆丛书广度外,我也为之联系国外最好的作者及译者以进行深度耕耘。我们着重以美学的基本功打底,也会提供大跨度的历史研究,此外,各种在当代电影及电影史上发光发热的个别著作(auteur——导演、编剧、摄影等)我们也将陆续成书。

中国电影文化源远流长,2005年是中国电影100年庆,仅以此系列丛书,献给曾在这条百年路上耕耘过的所有人,期待中国电影进入另一个辉煌的年代。

2004年12月



埃里克·侯麦：

爱情、偶然性和表述的游戏

- 1 前言 在伦理道德与乌托邦之间的新浪潮电影

- 11 侯麦——描绘现代社会中日常生活的人
- 11 大学生、知识分子……变动中的类型
- 18 艺术、空闲与工作
- 24 传统与现代
- 30 转折人物：《好姻缘》中的萨比娜
- 34 知识分子、艺术家与市民阶层

- 37 话语的艺术？
- 38 画外音地位的演变
- 48 伪交流：自恋癖的揭示性话语

- 57 电影、戏剧与小说
- 59 传统的三角关系不复是一种喜剧模式
- 65 卷入其中和观众的视角
- 73 戏剧性与小说性

79	时间与空间
79	省略
85	城市的展现
91	运动,感官烦躁的标志
97	电话,行动的替代品
100	封闭与开放
107	神话与爱情的伪装
108	设想与男人的赌赛
111	神话、类型与原型
119	女性主义与乌托邦
128	激情
135	再度被拜访的唐璜
135	女性想象与欲望法则
138	唐璜的化身?
147	零度神话
152	男子二重奏与欲望的第三方媒介
165	结论 爱情,具有揭示的客体
173	埃里克·侯麦电影目录
177	列举影片简介

前言 在伦理道德与乌托邦之间的新浪潮电影

电影,是放映的场所,也是自我认同的场所,是社会生活的镜子,也是穷人休闲的长沙发,但同时也是神话的创造者,它与历史、道德、观念之间所维系的并不是一种简单而单一的关系。它通过自己对叙事和表演的处理方式而产生冲击或鼓吹效果。但电影自身也同样浸淫在所在国或出品国的那种(或那些)文化之中。文化法则与叙事或审美法则同样重要。这点只需想想史诗和戏剧的抒情性对印度电影所产生的影响就知道了。古代历史的呈现在意大利电影中留下了鲜明的印记,从许多方面来看,意大利电影就是历史片的奠基者。西部片移植到别处往往被改得面目全非。法国电影从未成功地拍摄过魔幻片或科幻片,但是,在它的那套手法为美国电影所沿袭并发展之前,它却曾经是一种兼有文学性和实事性的连续剧的表现形式——“系列片”所钟情的土地。这类影片对爱情的展现,从20世纪30年代的诗意现实主义起,就一直遵循的是一些与好莱坞模式绝不相干的原则。

在每个国家,都会有一些文化上的影响在电影的历史和美学中留下深刻的印记。同时,也会有一些敏感点在传播、被引入,并被本地化。从

20年代的自然主义时期到40年代的黑色电影时期,表现主义和越南文化曾经对美国电影产生过重大影响。这些文化之间的移植与相互渗透往往是难以勾画其发展轨迹或是追溯其源头的。不过,在另一些时期,更为凸显的是人们颠覆旧模式、激发新思维的主观愿望。

从这个角度来看,二战之后的几年是具有划时代意义的。大型的电影制片厂由于受到电视迅猛发展的威胁已经开始衰落,但美国电影在50年代的成功还是掩盖了这一现象的早期征兆。当然,并不是说古典电影的编码体系已被证实是废弃无用的,也不是说已经出现了严格意义上的类型僵化。只是电影在整体上已经以另一种方式进行了重新配置。不管是在1945年的意大利还是在60年代初的美国和法国(纽约学派和法国的新浪潮电影的萌生),新一代的电影导演都在对旧的框架提出质疑:不论还具有怎样的实用价值,它们在阐释新的现实状况方面都已显得力不从心。

这种丝毫未借鉴先锋派的电影艺术,其特征与其说在于对形式方面的探索和美学高度上的雄心壮志,不如说是对内容的密度和高度提出了要求。当法国电影已经将对影片品质的追求凌驾于创作灵感之上时,“新浪潮运动”,作为一个来自业余影评者、美国电影爱好者以及作者电影的发现者的事件,是对这种僵化现象作出的一种不容辩驳的回应。但事实上,它是一种混杂的现象,比它表面看上去的要复杂得多。它并未与类型电影彻底划清界限:戈达尔用《精疲力竭》(*À bout de souffle*)再现了黑色电影;夏布罗尔拍摄了一批中产阶级戏剧;特吕弗的叙事和许多古典电影一样,是教育小说的对应物。人们甚至还改编拍摄了相当数量的文学作品,尽管在这个时期,改编已不再如50年代那样,只是简单地将文学名著“银幕化”^①。延续与断裂或许是平分秋色。发明与创新在50年代末则是多种多样。它们既体现在对电影类型的革新尝试中(如

^① 勒内·普雷达勒(René Prédal):《法国当代电影》(*Le cinéma français contemporain*),巴黎:Cerf出版社,1984。

梅尔维尔[Melville]之于侦探片,德·布罗卡[de Broca]之于喜剧片),也体现在对文学作品更深层次的改编上——巴赞和阿斯特吕克(Astruc)对此起了很大作用(如《可怕的孩子》[*Les enfants terribles*]^①、《大海的沉默》[*Le silence de la mer*]^②、《暗红色窗帘》[*Le rideau cramoisi*]^③)。总体说来,在这些影片中,文学所占的比重还是与表演不相上下。

如果说新浪潮“标志着现实主义在法国电影中的一次重大进攻”^④,或许是太快了一点。诚然,与阿斯特吕克的“摄影机—自来水笔”论、雷乃—罗伯·格里耶两人组的语言探索相对的(戈达尔、夏布罗尔、特吕弗),存在着一种对新现实主义,或者说一种对补充现实主义的探求。这些影片在自然背景下拍摄,演员的演技被放到第二位来考虑……但是,这一指向现实主义的趋势,与1945—1950年间意大利电影中的情形意义完全不同。因为前者与这样一种意愿密不可分,那就是:不仅仅要成为像国有电影产业中的前辈和同行们那样的导演,而且更要成为作者。此外,这些电影人与他们的意大利同行们也有所不同,他们还相当关注虚构。他们有时会斟酌如何使用虚构这个手法,但绝不会质疑虚构本身。他们并没有把现实主义当成某种教条或是审美理想。他们所致力的是真实感,而非真实性。

作为对旧的审美规范的一种回应,他们的影片同时也是一种生活节奏与生活方式的反映,而这一点或许是古典电影所不能传达的。新生文化中的各种要素就表现在对于镜头风格、对话的语调、节奏——甚至语汇——的改动之中,在新的剪辑频率,在新的人物类型、新“面孔”的出现之中。尽管第三世界国家出现在电影舞台上,尽管区域电影得到发

① 1952年出品,导演让-皮埃尔·梅尔维尔。——译注

② 1949年出品,导演让-皮埃尔·梅尔维尔。——译注

③ 1953年出品,导演阿斯特吕克,短片。——译注

④ 勒内·普雷达勒:《法国当代电影》(*Le cinéma français contemporain*),巴黎:Cerf出版社,1984。

展,尽管涌现出了女性电影和从各种社会文化特色方面介入的电影,电影还是变得更为全球化了。它的风格正是一种文化全球化和口味、生活方式标准化的反映。就这一意义来说,处在受威胁的本位主义与专横的一体化进程中间的电影,正在日益成为各种神话的传播媒介。新浪潮电影,作为新一代人的表达方式,是法国从战争到解放以来,在系统性的工业化背景下所孕育出的文化变迁的一种表征,因年龄刚好允许而得以亲眼目睹这条弧线两端的人们可以观察得到这一点。

因而,新浪潮孕育出一种在文学、社会学以及这两者与资料真实性的混合物基础之上运行的电影,也就并不让人觉得惊讶了。当然,这类影片不再像诗意现实主义那样,满足于成为一种假想。它并不像后者那样,在大众化、真实化和道德教化之间摇摆不定。这些影片所描绘的群体或个体不再像从前那样,沐浴在或多或少被赋予神话高度的诗意氛围中。但是,夏布罗尔非常懂得通过那些极具代表性的个体,来描绘和谴责属于一个阶级的态度。特吕弗的人物则总是与标准保持着某种偏差。就像在美国古典电影导演的影片中那样,文化背景并不单单是作为一个框架,或是话语的承载者,而是被分析的对象。不过,当电影的定义仍然属于社会学或心理学层面,当个体仍然指向群体而群体也关联着个体时,这些20世纪60年代影片在视野上仍然是有所欠缺的。尤其是当它在描绘亲密的恋爱中的生活^①时——我们此时想到的是夏布罗尔和特吕弗。这些被付诸实施的理念是否参考了历史呢?就像在伊利亚·卡赞(Elia Kazan)所拍摄的《天生狂热》(*La fièvre dans le sang*)中,或是在尼古拉斯·雷(Nicholas Ray)的《深夜情人》(*Amants de la nuit*)和《生之怒火》(*La fureur de vivre*)中那样?简言之,置身于对起步阶段的新文化的回应和批判现实主义的尝试之间,新浪潮运动有没有培养出这样一

^① 从对劳拉(Lola)这一原型,对小说甚至情节剧的世界的参照来看,或许雅克·德米(Jacques Demy)会给予他的人物和情境最大限度的历时性厚度,以及最多的文化渊源。

些导演：他们不仅仅满足于思考并指责偏差的存在，而且是身体力行地去阐释那些新的风格、新的生活方式呢？

新浪潮用一个时期以来被掏空了内涵的传统为断裂画上了句号。特吕弗和戈达尔影片中的人物，正如瓦迪姆(Vadim)和夏布罗尔的一样，是辉煌的30年在法国所带来的道德和观念上转变的反映。它在很大程度上预告了70年代乌托邦现实主义的出现。1968年与其说是起点，不如说是一个转折点：这是那些业已萌生的主题开始凝聚和形成的时刻，这些主题从此开始被体制化——让我们避而不用“程式化”这个词。然而，处在这暗含的乌托邦倾向和朝向资产阶级道德的批判态度之间（在瓦迪姆的片子里，但更主要的是在夏布罗尔影片中），新浪潮很少寻找到一种结合方式，一种平衡点。这种情形一直持续到70年代初期，70年代目睹了戈达尔的转变，目睹了夏布罗尔试图用如《三面夏娃》(Violette Nozière)^①等影片引入一种历史距离和批评距离的未成功的尝试，也是在这时，特吕弗开始尝试远离自传体式散文。在这个时期，这些前批评家和电影爱好者的电影，一直是在一种经过革新的古典电影的框架上运行的。

夏布罗尔在古典的叙事结构中，突出强调了人物道德观念统一性的缺失。不论是《屠夫》(Le Boucher)^②、《红色的婚礼》(Les Noces rouges)^③、《夜幕降临前》^④(Juste avant la nuit)中哪部影片里的主人公，这些生活和社会职业地位都井然有序的人物都存在一个缺陷，那就是：似乎他们的圈子和他们的文化的规范并未将一定数量的憧憬和冲动考虑在内。剧情的形式是与表现陈规陋习的外观和墙面如何出现裂缝的想

① 1978年出品。——译注

② 1970年出品。——译注

③ 1973年出品。——译注

④ 1971年出品。——译注

法相关联的。这种形式合乎逻辑且必不可少,它所涉及的阶层是多种多样的,但在19世纪中由资产阶级建立起来的风俗和道德价值体系,却通过这个阶层对教育系统的掌控,被强加给了几乎整个社会。夏布罗尔将其语言和影片形式扎根于社会和历史之中。但他并没有表现历史,因为他的视野中没有今天被摧毁的那套体制。他既没有关注这套价值体系的发展,也没有关注其中断。他只是将人们把相互矛盾的风俗与道德伦理的限定结合到一起之进程的结果搬上了舞台。他的艺术所提供的只是一种已经成为或即将成为过去时的情感宣泄的方式。

当特吕弗受到 P. - H. 罗歇 (P. - H. Roché)^① 的启发而拍摄出《朱尔和吉姆》(*Jules et Jim*) 时,事实上他已开始展现一种超前于主流的伦理和规范的关系。但是,他在这里采用了寓言的形式并非偶然,而是与作品所带有的乌托邦层面有所关联。要等到《两个英国女孩与欧陆》(*Les deux Anglaises et le continent*) 一片——同样改编自罗歇的小说——问世,我们才能看到《四百下》(*400 coups*) 的导演在乌托邦的对面,为常规之外的彼岸世界寻找到了合宜的时间和空间。这一次,教育叙事所展现的是一种表达的困难和矛盾。不过,特吕弗在一个历史文学题材上获得了他自多瓦奈尔 (Doisnel)^② 系列那些独创性的剧本以来,在现实性问题上所未能取得的成功,这难道不是具有征兆性的吗?《三面夏娃》不如夏布罗尔的其他电影有说服力,而且同样证明了他无力处理历史题材。而特吕弗则在历史编年之中找到了一种前所未有的自如。他进一步强调了历史的展现,并且将当下的问题陈述于其中。而同时,我们依然停留在古典的教育叙事的范畴之内。

或许,新浪潮既没有形成,也没有试图建立起一个流派。但是,人们

① Pierre-Henri Roché, 作家,特吕弗的《朱尔和吉姆》、《两个英国女孩与欧陆》两部影片均由他的小说改编而来。——译注

② 多瓦奈尔,即《四百下》的主人公安托万·多瓦奈尔。

也没有看到它构成一个协调、确定的特定的表演体系,就像在作为 19 世纪小说文学对应物的古典影片中那样。在昨日与今天、道德与乌托邦、戏剧与诗歌之间,新浪潮总的来说应该是一个瞬间,一种断裂的运动,而不是一个新的总结。特吕弗也好,夏布罗尔也好,都不是法国电影界的巴尔扎克、司汤达或普鲁斯特。

作为批评家和电影爱好者,埃里克·侯麦(Éric Rohmer)首先是一位作家,其次才是电影人。他以某种方式选择了摄像机,但拍摄对他来说并不就是写作的替代物。直到 1970 年为止,他在进行电影拍摄活动的同时,还在教育电视台承担着工作,从这个意义上来说,对于这位人们时常忘记他已经拍摄了将近五十年的导演而言,存在着许多种进行电影实践的方式。作为他影片的唯一编剧,侯麦最终与类型电影的法则决裂了,并且比他的新浪潮同行们做得更为彻底。而面对重大事件时,他看上去也比他那一代的电影人显得更为淡然。他违背这条行为准则并非出于《大树、市长和文化馆》(*L'arbre, le maire et la médiathèque*)一片用一场选举运动做了论据的缘故。^①

本书将主要着眼于侯麦根据原创剧本拍摄的虚构作品。但这并不是说我们就将对他的其他经历保持缄默。归结起来,这是要对一位作者的作品和工作达成一种一致的看法。《社会的游戏》(*Les jeux de société*)并不比《侯爵夫人》(*La marquise d'O*)更像一个附带的话题。而教育电视节目同样可以表明一种对风格的探寻和对电影语言的思考。当我们重看这些影片时,我们不禁惊讶于侯麦已经在关注——它们的资料性清楚地证明了这一点——区分画面和图解,电影与文学,以及影像与语言的不同功用这些问题。

当侯麦在《雨果的〈冥想集〉》(*Victor Hugo: Les contemplations*)一片

^① 关于这个问题,参见我的文章《“话语与言谈”》(*La Parole et le discours*),《大树、市长和文化馆》,《银幕之前》(*L'Avant-Scène cinéma*),1994 年 2 月,总第 429 期。

中展现那些激发起诗人灵感或他在诗中提及的地方时，他突出了现实与滋养了形而上层面的话语之间的差距，也就是意象与真实之间的差距。在另一部影片中，他则通过呈现拉布吕耶尔(La Bruyère)^①《性格论》(*Caractères*)中的人物，强调了话语和引发讨论的事物之间的距离。

因而，人们对侯麦的影片所经常提出的批评之一——“太过文学化，太过倚重语言”，显然是站不住脚的。确实，对观众来说——对听众也一样——这样的电影可能会像一部仰赖语言的电影那样急促。人们一下子就会被人物对于话语的依赖性所震动，在这些人物身上，思辨是凌驾于行动之上的。对他们来说，争论和陈述，伴随着对尝试感情生活或是解决问题的关注，似乎就是他们的第一任务。不论他们是在为规范或道德不安或是处于某种两难的处境中，还是正在摇摆不定，他们并不像夏布罗尔的人物那样，是体制表里不一的体现。与特吕弗的主人公相反，他们也并非一些正在探索自我的个体。如果说特吕弗影片中的每个男性人物都有自己的爱情观的话，他们首先，同样也是更多地，将它落实为一种行为，而不是发表为一番言论。他们本身就代表了一种态度，无须将它理论化。在夏布罗尔影片中人物的象征意义(他们是融入社会的)和特吕弗影片中人物的理想意义之间，侯麦影片中的人物好像只是某种社会游戏的主角，以至于人们常常将它和18世纪的精神，和马利伏体^②相提并论。

但语言在影片中所占的比重往往掩盖了侯麦的人物与故事植根于当前的状况和问题中这一事实。那些人物，类型极为丰富，从《苏珊的生涯》(*La carrière de Suzanne*)中的大学生到《沙滩上的宝琳》(*Pauline à la plage*)中的时装设计师，到《大树、市长和文化馆》里的议员，这中间还

① 拉布吕耶尔(1645—1696)，法国作家。——译注

② 马利伏(1688—1763)，法国著名剧作家，长于爱情题材与女性心理分析，本书书名显然就来自马利伏的一部代表作《爱情与冒险的游戏》。在他的作品中，语言起到了很大的作用，有时甚至成为构成情节的主要因素，“马利伏体”之名由此而来。——译注