

l e t t e r s

128

法国大学 128 丛书

新小说·新电影

克洛德·托马塞 著

李 华 译

天津人民出版社

TIANJIN PEOPLE'S
PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

新小说·新电影/(法)米尔西亚著;李华译. 一天
津:天津人民出版社,2002

(法国大学 128 丛书)

ISBN 7-201-04221-1

I. 新… II. ①米…②李… III. ①后现代主义—
小说—文学研究—法国②后现代主义—电影文学剧本—
文学研究—法国 IV. I565.065

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 071235 号

天津人民出版社出版

出版人:赵明东

(天津市张自忠路 189 号 邮政编码:300020)

邮购部电话:(022)27307107

网址:<http://www.tjrm.com.cn>

电子信箱:tjrmchbs@public.tpt.tj.cn

唐山新华彩印厂印刷 新华书店发行

*

2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月第 1 次印刷

787×1092 毫米 32 开本 5 印张

字数:95 千字 印数:1-5000

定价:12.80 元

出版说明

“法国大学 128 丛书”，是法国“威望迪传媒集团”下属“大学教育出版社”出版的一套面向法国大学生的学术前沿普及性丛书。其内容涉及当今西方人文社会科学的各个领域，至今已出版了上百种，为法国读书界所关注，尤其受到大学生的喜爱。之谓“128 丛书”，盖因法文原版书每本篇幅均为 128 页而得名。

本着注重新知、开阔视野的宗旨，我们从法文原版书中精心选编了中译本“128 丛书”第一辑，并将陆续推出第二辑、第三辑……以满足读者的阅读需求。

序 言

一本 128 页的书要涵盖新小说、新电影这样宽广而复杂的两个创作领域，仿佛在下一个赌注。首先是因为相关的概念模糊，使得任何试图以此作为界限明确的研究对象、并确定其内容的做法都困难重重，并且问题颇多。同时也因为这样一项尝试只能精减内容，加上由于它的兼容并蓄，一开始就不得不将构成每部作品特色的写作分歧弃之不顾。由此造成本书作者和读者的失望情绪，就像新小说家们被归并到“杂物柜和缩小仪的同一个标签”之下时表现出的迟疑。正如 M. 比托尔在《履历》（1996）中所写的，他抱怨自己被贴上了标签，“它粘在我的皮肤上！现在仍然这样，在学校教科书或词典里，比托尔，就是新小说！好像我的工作就止步于 1960 年……”至于 C. 西蒙，在他最近的那本《植物园》里，嘲讽了 20 世纪 60 年代新小说的自我参照癖，同时呼唤能使新小说与此远离的东西。

然而，如果我们只限于社会文化现象，那么必须承认新小说确实存在过——夹带着更为隐秘地存在的新电影。它在文学史上不容置疑、无可争议的地位必然导致人们对这场“运动”的性质及其在小说演变过程中的作用提出疑问。

对新小说家的研究比比皆是。同样也不乏对罗伯-格里

耶、杜拉斯和霍乃的电影的精彩分析。综合性作品就稀少一些。本书是首开先河，以相同的审美和思想状况作为理论基础，将这两大创作领域从比较的角度结合起来。我们的任务通常在于搜集已有的素材，将它们按照我们所希望的最有说服力的逻辑方式进行整理；从翔实的资料总汇中抽取一些有代表性的例证。尽管我们的参考资料取之不竭，但援引太多可能出现混乱，因此为了避免所举的例子过于分散，我们还是仅仅从最能说明问题的相关文章中引用数量有限的范例。

目 录

序言	(1)
1 概况	(1)
1. 小说	(1)
1. 1 惟理论的式微	(1)
1. 2 小说现实主义的喷涌	(2)
2. 造型艺术和音乐	(4)
2. 1 绘画	(4)
2. 2 音乐	(5)
3. 电影	(7)
3. 1 20 年代电影：探索的电影	(7)
3. 2 法国的古典主义（1930—1945）	(8)
3. 3 战后的电影（1945—1960）	(9)
3. 4 新浪潮	(10)
2 新小说/新电影：尝试定义	(13)
1. 新小说	(13)
1. 1 一个成问题的单位	(13)
1. 2 文学遗产和概念环境	(15)

1. 3	新小说的诞生与凝聚	(17)
1. 4	论点和理论化	(21)
2.	新电影	(31)
2. 1	缺乏运动：一种探索的电影	(31)
2. 2	左岸电影	(34)
2. 3	A. 霍乃——新电影的关键人物	(35)
2. 4	独立电影人	(39)
2. 5	新小说家和其他体裁	(41)
2. 6	新小说家和电影	(44)
2. 7	混合体裁，剧本，电影小说	(51)
2. 8	热爱电影的一代	(53)
3	一种言语与它所生成的言语	(56)
1.	随意/动机	(57)
1. 1	现实的缺失与介入	(58)
1. 2	叙述视点/非叙述视点	(60)
1. 3	电影：现实的艺术还是非现实的艺术	(62)
2.	内在性/外在性	(63)
3.	时间/空间性	(69)
4.	单一性/多样性	(74)
4. 1	电影中的声带	(75)
4. 2	个人创作/集体创作	(86)
4. 3	结论	(92)
4	一种新的审美观	(94)

1. 面向虚构的自我参照性	(94)
1.1 对艺术再现的质疑	(94)
1.2 对现实的新理解	(98)
2. 攻击性结构	(102)
2.1 重复	(103)
2.2 碎片与混杂	(107)
2.3 结构模式	(114)
2.4 元推论	(118)
3. 一种新的时空	(120)
3.1 空间	(121)
3.2 时间	(126)
4. 人物的新地位	(130)
5. 意义的丧失	(134)
5.1 日趋衰败的故事	(134)
5.2 陈述控制权的丧失	(136)
5.3 迷宫	(137)
6. 新作品/新读者兼观众	(142)
作为结论	(145)

1 概 况

1. 小 说

1. 1 惟理论的式微

第一次世界大战意味着统治 19 世纪下半叶的价值体系的最终崩溃，这一体系建立于对实证主义的确信和对人类进步的信念之上。当时的小说，从“现实主义”到“自然主义”，都传播了这种理性主义的信心，这种信心来自对唯科学主义阐释现实的赞同。这一时期的小说源于获胜的资产阶级，通过其饱满的形式和语义体现了世界的和谐。^①

然而，随着柏格森主义关于时间和记忆的观点的问世，以及直观方法的重新升值，这个世纪末就已经开始颠覆唯理论的基础。尼采的思想提出对显示的认识或再现能够通过理性以外的途径实现，这也同样有力地动摇了理性主义的地位。小说濒临危机，在象征派诗歌的光芒下黯然失色。我们看到曾被实证思想排斥的某些价值的上升：非理性主义、想

^① 当然最好还是区分一个必然过于简化的论断，现实主义审美观的应用按不同作家和时代而变化。

象、直觉、感觉错位、神秘主义等等所有构成“新”小说的成分。J. K. 于斯曼从自然主义小说到象征派小说（《逆流》，1884）的转变，就是这种思想和审美观逐渐变化的典型。

20 世纪初，从实证主义枷锁中解脱出来的小说在寻求其他通往认识的道路，并且开始思索自身。普鲁斯特以他的《追忆似水年华》成功地开辟了道路；纪德继续了这一事业，他创作出写作自身成为文学对象的自映小说。

超现实主义^①脱胎于理性的衰落、一战的冲击和弗洛伊德对于无意识的研究，旨在探索一种使梦想和现实不再矛盾的“超现实性”，因此非理性、想象和欲望就被重新赋予了强大的威力，使之能打破将人类异化的一切道德、社会和思想桎梏。由于小说对理性的一切遁词提供方便，所以超现实主义并不信任小说这种形式，但尽管如此，他们仍然写作小说，只是让小说遵循了自发写作的原则。1928 年，A. 勃勒东写了一本狂热的爱情小说——《娜佳》。

1.2 小说现实主义的喷涌

由于 30 年代的政府和财政不稳定、社会冲突、政坛丑闻和政治竞争，几近普遍的民族主义抬头及其带来的恐慌，“现实主义”性质的忧患意识重新出现在小说中。R. M. 杜加尔出版了 20 年代着手写的家庭巨幅画卷《蒂波一家》。而此时，G. 杜阿梅尔正在创作 10 卷的小说《帕斯基埃家

^① A. 勃勒东的《超现实主义宣言》于 1924 年发表。

史》，J. 罗曼则致力于《善意的人们》（1932）这部长达 27 卷的小说。当时的政治气候和党派的激进化促使小说政治化，有右派的（D. 拉罗谢尔 Drieu la Rochelle，布拉齐阿克 Brasillach），也有左派的。阿拉贡加入共产党，逐渐从超现实主义转变为社会主义的现实主义，写下了一部颇有教益的传奇史诗《现实世界》。但是以小说的审美观为革命道德观服务的典型作家是马尔罗（《人类的命运》，1933）。

30 年代的小说被“恶”的问题纠缠困扰，日趋悲观，它时而认为“恶”存在于人的外部环境（对左派思想而言是资本主义、独裁和资产阶级秩序；对保守思想而言是大众的民主、庸俗和愚昧）；时而又认为“恶”在于人类自身（贝尔纳诺斯，莫里亚克）。由于小说对于人类的痛苦、孤独和慌乱是最为敏感的，因此它所描绘的世界的画面也日益昏暗，理性在其中没有了自己的位置。塞利纳（《长夜漫漫的旅程》，1932；《缓期死亡》，1936）笔下的世界，他辛辣而尖刻的看法，他的叛逆、挖苦，他那怪诞嘲讽的风格，使得他彻底的悲观主义和他对写作的重要信心都很有节制。

第二次世界大战带来了人类恐惧的不断升级，同时也在不断改变（有计划、有系统的歼敌，原子弹），这给当时的文化创造打上了深深的烙印，对大多数而言，这样一次历史、政治失败意味着理性秩序的最终崩溃。从此，存在的荒谬感冲走了理性化的一切努力，并且成了整整一代人都不得不承认的显著事实。一方面，从勃勒东及其同盟者那里继承到的超现实主义价值标准仍继续滋养着某种小说，它转向了幻想、想象、怪诞、甚至神怪（B. 维昂 Boris Vian、J. 格

拉克、M. 莱里斯、R. 凯诺), 存在主义潮流成为战后的一大特色。让-保罗·萨特是德国哲学家海德格尔的思想在法国的普及者和传播者, 由他领军的小说界坚定地选择了为人类和社会服务的道路, 将文学工作和思想以新的方式结合在一起。尽管荒谬感是理性形而上学论无法了解的, 但它引发了一种新的精神的人文主义。“今天没有人知道是本质先于存在或是反之, 但人们不会那么快忘记 1945 年, 在这一年存在主义席卷法国, 而让-保罗·萨特声名鹊起, 使他不再只是简单的作家, 而代表了一种新的生存方式。自在和自为仿佛一下子进了茅草屋”。^①早在 1942 年 A. 加缪出版了《局外人》, 书中呼吁整个这一代人认识自身。

2. 造型艺术和音乐

2.1 绘画

在这方面, 造型艺术摆脱了直至 1865 年都占据统治地位的现实主义与自然主义美学的控制。印象派画家(以马奈和德加为首)主要通过对光线的着重研究、笔法的分色主义和轮廓的缺失, 使一种新的对现实的感知为人们所接受。绘画中的象征主义与文学上的象征主义是相呼应的, 它在绘画中引入了一些有意避开理性领域的主题(梦、死亡、神话

^① P. 诺拉《争鸣》, 第 50 期, 伽利玛, 巴黎, 1988 年 5 月至 8 月, 第 171 页。

……), 而对这些主题的演绎反映出了它要表达的思想。笔法自由不羁的表达主义(1900—1930)仿佛是对衍生出灾难甚至恐怖(1914年的战争)的社会发出的失望和叛逆的呐喊。它让肉体承诺畸形的折磨就是最好的证明。

1910年开始出现了抽象绘画, 康定斯基的个人研究促进了其发展, 与客观现实不断拉开的距离也为它提供了便利。至于立体主义(1907—1914)这一方面, 它对文艺复兴时期产生的空间表达方式提出了强烈质疑, 拒绝传统的透视法、形状的几何化、二维性、碎裂、粘贴……继立体主义之后产生了达达主义(1916—1923)和超现实主义(1924—1936)。

从艺术再现的现实主义和参照性的幻觉束缚中解脱出来的绘画, 将一个特定个体看待世界的眼光作为其惟一的有效性准则。

2. 2 音 乐

19世纪的音乐在历史上留下了自己的一笔, 它反对和谐与美的观念以及在此基础之上的传统准则。19世纪整个前50年都是技术和审美观的革新时期。随着经验的不断积累, 一些新现象涌现出来, 趋向于抹杀不同类型音乐之间的区别(管弦乐/室内乐, 器乐/声乐, 世俗音乐/宗教音乐……)。人们放弃了古典音乐形式(奏鸣曲、赋格曲、回旋曲……)。曲式与材料之间的关系趋于颠倒, 今后材料将产生自己的曲式。人们开发出新的声源, 肆无忌惮地探索传统乐器的可能性。1938年, J. 凯奇发明了“加料钢琴”, 在琴

弦之间放上不同材料的碎片（木头、金属、纸张……）使声音变化。音乐向世界敞开了怀抱，不再是从异国情调的角度，而是出于艺术渴求理解和适应性的愿望。人们在西方音乐中融合了一些外国发声乐器和体系，民族音乐学发展起来。

新的音乐美学很快从调性中解放出来（勋伯格的无调性时期始于1980年），它提倡不协和和音和曲式的自由，在歌唱中加入口语和喊叫成分。具体音乐（P. 沙费和 P. 亨利）使用一种具体的发声材料——噪音、鸟鸣、乐器音……，将之录在磁带上，然后通过不同的处理（挑选、粘贴、加工）来设计成乐曲。摘录和粘贴的办法能够将不同的时间和空间兼容在同一部作品里。齐默尔曼凭借其“多元作曲技巧”（1968）而名声大振。

勋伯格开创的十二音体系音乐打破了一切等级观念，系统化地利用了十二音。从十二音体系衍生出来的“十二音音乐”，在这个体系中引入了秩序的概念，能接受不同的变奏。某些“后十二音体系”的音乐家——其中包括 M. 法诺（M. Fano）^①——对这个概念进行了整理并赋予它更大的灵活性。

与十二音体系和“条理性”（sériabilité）的约束性定义相应发展起来的，是建立在更为灵活的组合上的一种研究。P. 布莱兹的《第三钢琴奏鸣曲》开了半随机音乐的先河，

^① M. 法诺与罗伯-格里耶进行过电影上的合作，后者本人在其小说和电影中，都很自然地从小十二音结构中得到了启发。

因为乐谱的每一页都含有一定数目的音乐“单位”，而演奏者可以随意选择演奏的顺序。但这种自由是受到“限制”的，整个演奏过程中有些东西是必须的，还有一些是禁止的。马拉梅的《书》是这方面的文学范例，他设计出活页结构，使“操作者”能随心所欲地变换书页顺序，确立自己的阅读过程。^①

泽纳基斯更相信偶然性，他利用一些编排好的数据创作出概率音乐，在数据内部他可以自己加入一些限定。

3. 电 影

电影——最新的表达方式，其特征是它是一种“工业艺术”，这个自相矛盾的名称就已经充分揭示了其反常性。电影尚且年轻的资历和强加给它的各种束缚，这些都说明了为什么它很难取得艺术上的正统地位。

3. 1 20 年代电影：探索的电影

20 年代的电影仍然处在无声阶段。在法国，与大获成功的商业影片同时发展起来的是一种“艺术”电影，其主要特点是希望进行美学研究和技术探索。它的放映相对隐秘，总是在一些电影俱乐部和专门的放映厅上演，面向一些“文

^① 参见 J. 谢雷，《马拉梅的〈书〉》，伽利玛出版社，巴黎，1957 年。“数学当中的组合分析可以研究和预计到这些位置变化的次数和排列，使《书》有了运动和扩大规模的可能，而一般的文学是不可能做到的”。第 85 页。

化修养高”的公众，主要是一些知识分子、作家和艺术家。

第一大趋势是“印象派”电影，它受到造型艺术的影响，与之共有某些创作准则（构图、取景、形式的表现手法、光线的变幻……）。M. 莱皮埃、A. 冈斯、G. 迪拉克（G. Dulac）和 J. 爱泼斯坦（J. Epstein）等人聚集在一起掀起了一场运动，L. 德吕克（L. Delluc）成为了这场运动的理论家。

20 年代中期又出现了第二大趋势，它循着文学和绘画先锋运动的足迹而来。在达达主义的影响下，R. 克莱尔于 1924 年根据 F. 皮卡比阿的剧本拍摄了《幕间节目》（*Entr'acte*）一片。M. 雷则依照 R. 代斯诺斯的剧本，导演了一系列在他看来具有抽象艺术特色的电影。接下来的电影吸收了苏联电影的最新研究成果，与超现实主义汇合。如果说 G. 迪拉克根据 A. 阿尔托的剧本导演的《贝壳和教士》（1926）一片是这一汇合的第一份成果，那么 L. 布努埃尔根据他与 S. 达里合写的剧本拍摄的《安达卢西亚的狗》（1928）则很快作为超现实主义电影的第一部杰作而声名卓著，很快又出现了《黄金时代》一片（1930）。

1929 年有声电影登上舞台。随后围绕它产生了一系列激烈论战。其拥护者从中看到了对现实主义进行重大补充的可能，而其贬斥者（爱森斯坦和法国的 R. 克莱尔）认为电影首先应该是一门剪辑的艺术。

3. 2 法国的古典主义（1930—1945）

有声电影带来了电影生产的膨胀，但同时往往也伴随着

其质量的滑坡。舞台记录片充斥屏幕，增加了很多由杰出演员（M. 西蒙、L. 儒韦、J. 贝里）演出的传统剧本。法国电影经历了一段转变和危机时期，R. 克莱尔前往英国和1934年J. 维戈的英年早逝更加剧了这一形势，后者曾被视为同代人中最有前途的导演之一。不过这个时期还是诞生了一批优秀的电影，由J. 格雷米翁（J. Grémillon）、J. 迪维维耶和直到1937年都未被赏识的J. 雷诺阿等人创作。在同一时期，一些主要影片公司的倒闭使得独立电影工作者和制片人能发起一种被称为“诗意现实主义”的电影。在它的名下聚集了一批法国“经典”电影的大师：R. 克莱尔、J. 维戈、M. 卡尔内、J. 贝克（J. Becker）、J. 费德、J. 迪维维耶。正如其名称所指，这是一种现实主义的审美观，部分地继承了文学上的自然主义（雷诺阿出色地使之发扬光大）或是表现主义的影响。而且被某种浪漫或民众主义的理想主义冲淡了一些。诗意现实主义最著名的一对搭档是M. 卡尔内和他的编剧J. 普雷韦尔，他们合作的《拂晓》是这一类作品中的杰作之一。摄影棚内拍摄、传统的布景、精彩的对白、作家名言和演员的拿手好戏往往是这类电影的主要特征。

3.3 战后的电影（1945—1960）

在被占领期间，电影为形势所迫只能在摄影棚内进行摄制。占领期过后，法国电影工作者并没有像他们的意大利同行一样到大街上去进行拍摄。格雷米翁和贝克捍卫的纯粹现实主义情趣也逐渐衰退；法国电影被局限在摄影棚内，对其