

現代主義電影大師的創造系列叢書

米·安東尼奧尼

西南師範大學出版社



现代派电影的表现与实质

何振淦

很难准确指出西方现代派电影出现的具体时间或年代，但是，有一点似乎是可以确定的，那就是现代派电影是西方，说得更具体就是欧洲电影在欧洲特定的社会和政治发展形势下的产物。因为，在欧美国家中，电影虽然是作为一种企业存在，但是，这一企业所生产的产品——电影却不可避免地会带着特定时代的特征，包括社会、政治以及经济等等因素所形成的标记。

如果二十年代出现在欧洲的“先锋派”电影是第一次世界大战以后，一切百废待兴，人们试图摒弃所有被认为是旧的、陈腐的传统的文化形态这一特定历史环境中的产物，那么，“现代派”或现代主义电影也可以说是六十年代以后，欧洲文化界、哲学界盛

行新思维的产物。在哲学界，萨特的存在主义颇获青睐，在文艺界，女作家玛尔格丽特·杜拉、阿仑罗勃·格里叶的“新小说”力图打破小说的原有叙事传统，以崭“新”的面貌震动欧洲文坛；在电影界，激进的法国导演让—吕克·戈达尔尤其是在法国1968年发生“五月风暴”期间，甚至指名道姓，横眉指责好莱坞电影就是帝国主义文化，因而必须予以铲除，而代之以一种崭新的、政治意识高于一切的新电影。在这种环境中，“现代派”电影也就很自然地“脱颍”而出。

一些稍后被冠之以“现代派”电影导演的电影作者虽然都不曾象让—吕克·戈达尔那样激进，但是，他们似乎都试着通过自己的创作实践，表现出作品的某种特定的时代“新意”，也就是一种“现代意识”。

这种现代意识归纳起来，大致包括以下几点：

首先是，从题材范畴内，突破西方电影中习见的情节表现，而着重表现现代人的心态、精神面貌和情绪。如意大利的安东尼奥尼通过他的三部曲《奇遇》、《夜》、《蚀》（均摄于60年代）首先提出高度发展的物质生活使思想产生混乱而导致人与人无法交流，即人的不可交流性（*incommunicability*）；至70年代以后，他又通过《放大》、《职业一记者》、《一个女人的身份证明》等影片，表现了不可捉摸的现代人在一个不可捉摸的现代社会中的混乱心态，从而在某种程度上，发展了他原来提出的“人的不可交流性”；另一个意大利导演费里尼则通过自己的一系列影片，从《我的回忆》、《乐队排练》、《女人城》，表现出他眼中的现代世界是一片混杂的、理不清的、梦幻般的光怪陆离现象，从而替代了他以前对于资产阶级上层社会的丑恶现象的揭露

(《甜蜜的生活》)和对小人物的同情(《道路》、《她在黑夜中》等)。法国导演阿仑·雷乃则通过《去年在马里昂巴德》、《慕里埃尔》以及《天命》等作品,表现了他把现代社会看成是一个缺乏时空概念、人的主观意念始终难同客观相吻合的现象,在《我的美国叔叔》中,他甚至把电影同生物实验相结合,认为现代人的社会生活尤如一种生物现象:人和生物实验中的小白鼠一样,都是为了自身的存在……

其次是从影片的叙事结构看,“现代派”电影的作者似乎都标榜,他们是试图打破原有的电影叙事方式,否定情节安排的必要性,更摈弃电影叙事的时、空关系和逻辑顺序,也就是说,他们着力反对那种“讲述故事”的俗套电影,在强调作者理念的随意性的基础上,突出作者的“自我表现”和影片理念的启示作用,而不再是传统电影所强调的感染作用,从而在根本上焕新了电影。于是,玛尔格丽特·杜拉便以她本人对待小说的态度,通过他的《印度之歌》、《卡车》等影片,把电影表现为一种用优美的词藻说(不是叙述)出来的电影(在《卡车》中,她本人和一个演员各自对一部筹拍中的影片的设想构成了整部影片的内容;《印度之歌》主要依靠人物的优美台词朗诵和绚丽摄影和画面造型表现了一个并不十分连贯、明确的爱情故事)。

其三,也就是现代派电影所重视的,那就是作者在创作中的随意性所带来的观众的欣赏自如性。现代派电影的作者和理论倡导者都认为传统的电影惯于以一个经作者编排的“合情合理”的“故事”去吸引观众,使观众通过“认同”过程而产生强烈的反应,最后被感染。这一过程实际上是束缚了观众,是对现代观众接受和理解能力的蔑视。他们认

为，现代派电影就是试图以现代精神的表现，让观众去自由理解和接受作者的主体意识，使电影能象现代派艺术的其他表现形式，如绘画、音乐一样，对观众产生作用。

从表现内容，到特定的、与之相称的表现形式乃至作品的最终效应，“现代派”电影似乎都不同于传统的叙事电影，也就是说，这种电影乍一看来，是富于现代化色彩，它引起一定的反响是必然的，它走“红”于一时也是可以理解的，因为它同传统的电影相比，确实构成了一种“时髦”。

但是，进入80年代后，“现代派”电影又逐步走向衰落，未能在广大观众，包括颇具现代意识的观众中产生影响，这也是必然的。“现代派”电影原期望从内容到形式都以崭新的面貌出现，从而同现代社会更切合的“雄心”似乎并未能实现，而这后果实际上也是由于“现代派”电影自身所含的局限性所形成的。

这种局限性从“现代派”电影的创作实践和银幕效果看，可以概括、归纳为如下几点：

首先是“现代派”电影实际上是将特定社会中人性异化成畸型表现夸大成整个社会心理，即以“点”代“面”，混淆了“个别”与“一般”，也就使影片丧失了作者试图表现或说明的社会性，例如在《红色沙漠》中，导演安东尼奥尼试图指出是现代社会的“工业神话左右着所有人的生活……”（安东尼奥尼语）但是，对《红色沙漠》的女主人公出现不正常精神的原因，导演只是提到她是由于一次车祸的后遗症。如果汽车可以理解为现代工业或现代社会的产物，但车祸未必是汽车工业的必然结果。从《红色沙漠》的表现看，女主人公反常的心理状态和行为更多是她个人生活环境一生

活优越的资产阶级上层妇女的空虚精神所造成的，因此，她的表现至多也代表某个特定阶层的妇女，而不能扩大为某个社会的精神面貌或社会心态；同样，在安东尼奥尼的《放大》中，男主人公对自己所存的照片中出现的异物引出的凶杀案疑点，也可以理解为这位摄影师的一时错觉，而未必是现代社会的必然表现。再如法国阿仑·雷乃的《天命》中，他通过男主人公——一位患病老作家的混乱思想，形成主观想象与客观表现相背离也未必能理解为现代人的精神状态……这些影片的实际表现都表明，作者是把人性的独特表现或异化理解为社会的反映，这就不免使作品最终局限在一种“微观世界”的绝对表现，而同整个社会相游离，这也正如意大利电影导演、评论家卡洛·利萨尼所说的：“这些导演是在黄金铸成的监狱中观察世界，表现社会。”言下之意是他们对客观世界缺乏真正的、全面的、深入的观察和理解。

其次，“现代派”电影在叙事结构上坚持“非情节化”、“淡化情节”，要求表现人物心理的自然流露，实际上也就是人物的潜意识，这就使作品常常陷入晦涩、难懂的局面，从而导致整部作品表现出一种非理性主义的后果。用这一后果去印证现代人的精神状态或心理表现似乎也远不是“现代派”电影作者的原委。“现代派”电影作者反对电影的“情节化”、“故事化”原是为了反对传统电影对情节的“人为安排”，也就是说，反对虚假与臆造。但他们过于强调人物心理真实的后果却是使整部作品和人物心理行为抽象化，两者实际上并无实质性的区别，虽然“现代派”电影中的人物心理具有一定的“细致表现所带来的真实感”。

其三是“现代派”电影的作者，从意大利的安东尼奥尼、费里尼到法国的阿仑·雷乃、玛尔格丽特·杜拉、让-吕克·戈达尔都十分强调影片作者的“自我表现”，使影片摆脱“叙述故事”，作者成了“单纯的故事叙述者”。

作为意识形态，艺术总是反映艺术家的主观意念的，传统电影在表现情节的同时也必然会体现作者自身的观念形态，它总是通过人物的心理行为传达作者对生活、对现实的看法。“现代派”电影作者通过自身的创作实践说明，他们所主张的“自我”是试图使影片中的人物成为他们的“自我体现”而不再是他们主观意念的“承载者”。在这一点上，安东尼奥尼就直言不讳，“他的所有影片，除了《放大》外，实际上都是自传体作品”；费里尼的影片，如《我的回忆》、《费里尼—卡萨诺瓦》的片名本身已经说明，影片是费里尼的“自我表现”，即使是《女人城》也是费里尼自身对妇女的许多主观体会的“银幕化”；让-吕克·戈达尔则更是如此，如他的《芳名卡门》就是用电影在阐述他对梅里美的原作《卡门》的看法，在他看来《卡门》之所以世界闻名，并非源于梅里美的小说，而是法国作曲家比才改编成歌剧以后，而比才之所以能写成闻名世界的歌剧，全出于他对海洋、对古典音乐的爱好和心领神会……

就艺术的风格而言，不能完全排斥“现代派”电影作者的另一个领空，那就是试图通过对“自我表现”的强调来改变传统电影的叙事方式，提高电影的“地位”，使之能与现代派艺术相并驱。

电影究竟是一门对象为广大文化素质、审美能力各异的观众的艺术，也就是说是一门富有群众性的艺术，“现代

派”电影的创作实践无疑是在反对传统的前提下，放弃了电影的群众性，把群众性与“庸俗化”或“通俗性”相混，甚至对立，其结果必然使“现代派”电影仅能局限在“精英分子”中间，而不为广大观众所欢迎、接受，“现代派”电影的衰落本身也证实了这一点。

但是，不能认为“现代派”电影进行的探索是毫无意义的，就电影艺术的发展而言，“现代派”电影在叙事结构上的焕新还是有价值的，至少这类影片的作者突破了传统叙事电影的框框，扩大了电影艺术表现力，把传统电影所习惯的、注重的电影形象的外在化表现用人物心理或潜意识来代替，这在客观上显然深化了电影的表现力，突出了作者的主体意识；有的电影导演，如阿仑·雷乃甚至还试图将叙事电影的表现可能性同生理学的实验相结合，从而丰富了电影艺术。

无疑，由于这些电影导演的创作实践却说明，他们在作品内容上的焕新或深化，远不如他们在表现形式、表现风格上走得那么远，也就是说，他们作品中的人物及其心理行为在许多传统电影中也可以找到，所不同的则是这些人物更多是现代派电影本人的心态和精神面貌的直接表现，是导演的“自我银幕化”，因此，也使人感到，“现代派”电影的探索主要还是风格主义和形式主义的。但是，正如二十年代欧洲的“先锋派”电影形式主义探索不可能持有长久的艺术生命力一样，“现代派”电影也只能更多地作为一种样式，一种限于一定时间性的艺术探索而存在并且产生影响，因此人们寄予注意无疑还是必要的！

自序

畅达流动的“视听银河”，年轻而充满青春活力，在悠远的人类历史文化的观照下，闪现着智慧的光芒，凝聚着大师们的创造。

然而，“创造”这个美妙动听的字眼，并不适用任何人，但对于这本书中世界最著名的八位电影导演大师，理应受之无愧，他们是——路易斯·布努艾尔，英格玛·伯格曼，米开朗基罗·安东尼奥尼，费德里科·费里尼，阿仑·雷乃，弗朗索瓦·特吕弗，让—吕克·戈达尔，赖纳·法斯宾德。

今天，我们要介绍他们，也正是因为他们的“创造”。创造，使他们跻身银坛，日益增辉；创造，让他们成为电影文化名人，为人类留下宝贵的“遗产”。

遗憾的是，多少年来，由于众所周知的原因，这些大师们被拒之门外。

当大师们在银海里畅游，在拷贝上留下了创造的“奇迹”；当他们的作品名扬四海，研究他们的专著汗牛充栋……而我们却封闭在寒冷的世界，对这些大师缺乏起码的了解。就是在专业圈内，也只知其然，不知其所以然，多数专门研究家也只能纸上谈片，很少有机会欣赏到他们的作品。而对于普通大众，恐怕连大师们的名字也鲜为人知。

当和煦的春风吹来，封闭的文化解冻了，国内开始零星地介绍起他们来（但这些刊物有的是“内参”，读者面较窄）；特别是近年来多次举办外国电影回顾展，打开了一个“奇异”的窗口，人们有幸观摩了这些大师们的一部分代表作。但这种回顾展，只能是在少数三、五个大城市的电影界内部和少部分文艺团体、艺术院校进行，而对于普通电影观众，只能望洋兴叹。

最不幸的也许是实践家，正当他们起步模仿探索，不知是谁定下了模仿的规则，只能取其表层（形式），不能吸取内核，更何况有的专门家又误以为这些大师是在玩弄技巧、形式，把一个特有的电影文化有机体活活地分离了。于是，这种片面的局部模仿也只能是畸形的。

普通观众面对这种畸形的模仿探索，加上没有现代电影文化观念准备，一时难为广大观众接受。于是，又有专门家出来指责，这种探索走不通；甚至有人限定拍探索片的人只能有几个。

其实，据笔者所知，我们的专门家对这些大师恐怕由于条件限制，也缺乏全面的了解。所以，常常有人以某一位大师的某一部作品，论定其创造风格。如看了法斯宾德的《玛丽娅·布劳恩的婚姻》，就简单地把他定为“情节剧”电影

大师；看了特吕弗《最后一班地铁》，就认为大师们已转向拍情节片……

仅仅凭着资料馆少得可怜的几部作品，仅仅是某一次出国的破碎了解，仅仅是几次“回顾展”，要想界定这些现代主义电影大师的创造是困难的。

尽管如此，近几年我们的电影创作毕竟向前迈出了可喜的一步，“第五代导演”拍摄的探索片的出现，中、老年导演新的尝试，正是在现代电影文化观念的影响下起步的。

随着新技术革命的到来，整个世界正面临新的挑战。只有改变陈旧的观念，才能适应社会变革的新潮流。

也许有人会说，未必要认识这些大师才能创造，才有创造？当然，没有他们仍然能创造，仍然要创造。但是，可以如是说，在电影文化不断发展的今天，对这些世界著名的电影大师缺乏起码的了解和认识，进行必要的深入研究，至少在电影文化修养上是不健全的，文化的缺乏必然导致创作的盲目和贫乏，而对于广大观众，文化的缺乏也必然会导致审美的贫乏。

鉴于国内还没有专著比较完整地介绍他们而对他们进行整体认识又是必要的，因此，笔者斗胆地编撰了这套“电影大师丛书”，以他们的作品先后为序认真而严肃地从整体上对二战以来八位最著名电影大师的艺术实践进行了初步的描绘，对他们的近两百部作品进行了评介，并重点研究剖析了他们的主要代表作，企望能对我国电影事业有一点实实在在的事。

末了，望电影爱好者们批评指正，特别请专家们不吝赐教。

1987年3月5日

现代电影大师——

米开朗基罗·安东尼奥尼

安东尼奥尼

及其电影创作

邹定武

1912年9月26日米开朗基罗·安东尼奥尼出生在意大利波河平原菲拉古城一个富裕的家庭里，在美丽的小城，他度过了舒适而美好的童年。当他升入大学时，先是攻读希腊拉丁文，后又转学工科，再转经商贸易专业，20岁迷恋上戏剧，同时首次拿起16毫米电影摄影机，拍了一部关于疯子生活的纪录片，从此，便与电影结下了不解之缘。

1939年安东尼奥尼离开家乡来到罗马，在《电影》杂志当编辑。这个杂志培育了许多意大利新现实主义的名导演。40年，他到罗马电影实验中心深造。此间，拍了一些短片，也写剧本，但没有引起人们的注意。直到1942年，他的电影剧本《飞行员的归来》，由罗西里尼执导而大获成功，

他的才华得以显露，并受到人们的赞赏。接着安东尼奥尼离开实验中心去法国与著名的导演马塞尔·卡尔内合拍《夜间来客》，他任副导演。拍完片旋即回意大利与同学丽黛亚·芭彭结为伉俪，但这桩婚姻只维持了五年。

与大多数现代电影大师一样，安东尼奥尼独立拍片也是以纪录片起家的。

1947年，他以故乡之母波河下游居民贫困生活为素材，拍了第一部重要的纪录片《波河上的人们》。该片以其逼真的纪实风格与同时期意大利新现实主义导演维斯康蒂的故事片《沉沦》共同形成战后意大利电影的现实主义的典型风格，促进了新现实主义的形成，由此而奠定了安东尼奥尼新现实主义先驱者的地位。在此后的几年中，他又陆续拍摄了纪录片《联合国》（1948）、《妖魔别墅》（1948）、《甜蜜的谎言》（1949）等。1950年推出了第一部故事片《一个爱情故事》（又译为《恋人日记》）。

这部影片与其此前的影片相比，有了新的转变。在表现对象上由关注下层贫民转向上层资产者，由注重人物与环境、人与人之间的关系转向注重人物内心世界的展现。在技巧上创造了有别于威尔斯段落镜头的后段落长镜头——即在跟拍完演员动作之后，继续拍摄片刻空场景——这种拍摄技巧可以消除演员的紧张感，易于捕捉心灵的震荡，准确地展示人物内心世界。在电影时空结构上扬弃传统戏剧冲突观念，有头有尾的情节结构原则，而追求一种自由开放的蒙太奇组合方式。随后拍摄的《女朋友们》（1955）又向前跨进一步，结束了“传统美所固有的对明确、清晰、完美的偏爱。”

法国评论界把安东尼奥尼的这种转变称为“内在的新现实主义”，显然欠妥。这里，艺术家并不象新现实主义那样致力于人与环境冲突的考察而着力于现代人内心世界的考察，环境只作为一个表意元素用来烘托象征人物的内在心态。诚如安东尼奥尼自己所说：“我一直设法使形象的每一个因素都能用来表现某一个特定的心理时刻。”1957年所拍的《呐喊》进一步实践了他的这一追求。影片中波河河谷秋天灰色画面的基调，印象主义的布景出色地展现了主人公阿尔多和他的私生女旅途凄凉灰暗的心情。此片还在情节结构、画面构图、镜头运用、环境选择等诸方面都突破了传统电影常规，力求符合内在真实。

从1947年安东尼奥尼独立执导的《波河上的人们》到1957年的《呐喊》，这十年是他电影艺术探索的第一阶段。在此阶段中，他完成了由新现实主义电影观念向现代主义电影观念的转变，并开始形成他那专注人物内心世界真实的展现，环境只作为内心情绪的表意元素，拍摄后段落长镜头，非戏剧化的自由开放的蒙太奇组合等基本风格，为登上世界现代电影大师的宝座奠定了坚实的基础。

到六十年代初安东尼奥尼的电影创作进入了一个新阶段，在短短的几年里，他陆续推出了独具风格的《奇遇》（1960）、《夜》（1961）、《蚀》（1962）和《红色沙漠》（1964）四部杰出的影片。这些影片所提出的现代社会“人与人之间在情感上难以沟通”的主题思想，加上以“反戏剧”“反情节”为基础的叙事模式以及在色彩上主观的超现实主义的处理技巧，使之别具一格，带来了新的电影审美信息，深深地震撼了世界影坛。

这些作品既深刻地阐释着现代主义的美学理想，同时又闪耀着现实主义的批判光芒（我们不应当忘记安东尼奥尼青年时代曾狂热地崇拜过马克思主义，不会不从马克思那里获得批判的武器）。我们可以清晰地看出从《奇遇》到《红色沙漠》四部影片深刻地揭示了西方社会现代人的情感孤独和人际关系的冷漠，并在不同的层面刨根究底，步步紧逼，将当今资本主义社会情感世界的赤贫荒凉艺术地展现在观众面前。在1960年的《奇遇》中，他似乎告诉我们人间情感虽然虚假冷漠，但克劳迪亚最终还是宽恕了桑德洛，人与人之间的沟通还有一线希望；而在1961年的《夜》中，这希望已如同黑夜一般渺茫；1962年的《蚀》则暗示观众，这希望只剩下一点点粗俗不堪的性本能发泄，然而却短得如同日蚀一般，飘忽即逝；到1966年的《红色沙漠》里，连这点点短暂的快慰也没有了，现代人的情感世界如同干涸死寂的沙漠，毫无生气，令人绝望。四部影片组成现代西方社会情感四重奏，回响着现代资本主义社会人的价值沦丧，心理扭曲变态的悲歌，惊心动魄，强烈地震撼观众的心灵。

但安东尼奥尼不是现代主义思潮中的颓废派，他并未满足于弹奏“人肉的、血淋淋的”现代人情感沙漠的悲歌，而是力图挖掘出酿成现代人情感悲剧的根源。因此，短短的几年以后到了六十年代后期，他开始调整自己的艺术视野，既关注人的内心世界，同时又超越这个狭小的天地，选取更高更广阔的视角，鸟瞰尘世，细致地探索考察现代物质世界与现代人灵魂沙化的关系。为了更为全面地考察现代人赖以生存的这个物质世界，他带着摄像机开始到国外——美国、英国、中国和非洲等地“旅行”拍片。

《放大》(1967)是他在英国拍的第一部英语片。从中可以看出他考察外在物质世界与人的心灵感变关系的苦心。影片中的主人公力图通过拍照放大并到实地考证来认识把握周围世界，但他失败了，似乎什么也没有抓住。影片所展示的一切，那谋杀案，那疯狂的舞会，那没有网球的网球赛，亦幻亦真，是内心的感受还是外在的实际，难以说清。如果说在这部影片里安东尼奥尼关于物质世界的思考还停留在东方式的“庄周梦蝴蝶”的玄学之中，那么，1970年拍的《布扎里斯基角》就明确得多了。影片反映美国式高度物质文明压迫下的现代人心灵对于原始荒原那纯净质朴的自然美的向往，对现代物质文明的恐惧憎恶。影片的结尾通过女主人公站在象征现代物质世界的商业大厦前，心灵想象感受到它轰然爆炸——冰箱、彩电、食品、衣物缓慢地升向空中，然后裂成碎块，构成一幅美丽而可怕的镶嵌图，接着是这些碎块的徐徐下落——象征着一个物欲横流的世界正在分崩离析。

公正地说，1972年他到我国所拍的纪录片《中国》是一部失败的作品，既歪曲了中国的形象，又无任何思想内涵的深掘，尽管画面构图仍然表现了他善于捕捉事物的特征的天才。

1975年安东尼奥尼在非洲完成了他的《职业——记者》之后不久结束了近二十年的漂泊国外的拍片生涯回到意大利。1982年在意大利推出被评论界誉为大师级的作品《一个女人的证明》。这两部作品继续阐发着现代物质文明困扰的现代人。1986年1月，当74岁的安东尼奥尼正筹拍《两份电报》一片时，突然脑溢血引起左脸麻痹，于是只好停止工作，回到故乡治疗至今。