

培文·电影



经典电影细读

BELLE DE JOUR

白日美人

布努埃尔最复杂的影片之一

[美] 迈克尔·伍德 著

崔晓红 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

培文·电影



经典电影细读

BELLE
DE
JOUR
白日美人

[美] 迈克尔·伍德 著

崔晓红 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2011-3579

图书在版编目（CIP）数据

白日美人/（美）伍德（Wood，M.）著；崔晓红译．—北京：北京大学出版社，2014.8

（培文·电影——经典电影细读）

ISBN 978-7-301-24380-0

I. ①白… II. ①伍… ②崔… III. ①电影评论—法国 IV. ①J905.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 129900 号



First published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited under the title *Belle De Jour* by Michael Wood. This edition has been translated and published under licence from Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute. The author has asserted their right to be identified as the author of this work.

Simplified Chinese edition copyright © 2014 by Peking University Press.

本书中文简体字翻译版由 Palgrave Macmillan 公司授权北京大学出版社独家出版发行。

书 名：白日美人

著作责任者：[美] 迈克尔·伍德 著 崔晓红 译

责任编辑：周 彬

标准书号：ISBN 978-7-301-24380-0/J·0594

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 新浪官方微博：@北京大学出版社 @培文图书

电子信箱：zpup@pup.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 出版部 62754962

印 刷 者：三河市国新印装有限公司

经 销 者：新华书店

880 毫米 × 1230 毫米 32 开本 4 印张 110 千字

2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月第 1 次印刷

定 价：28.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

目 录

003
导言

006
第一章 急躁的风格

021
第二章 制片水准

032
第三章 布努埃尔与小说

060
第四章 梦的解析

082
第五章 塞弗琳与轮椅

099
第六章 晚期布努埃尔

110
演职员表

114
参考文献

116
译后记

目 录

003
导言

006
第一章 急躁的风格

021
第二章 制片水准

032
第三章 布努埃尔与小说

060
第四章 梦的解析

082
第五章 塞弗琳与轮椅

099
第六章 晚期布努埃尔

110
演职员表

114
参考文献

116
译后记



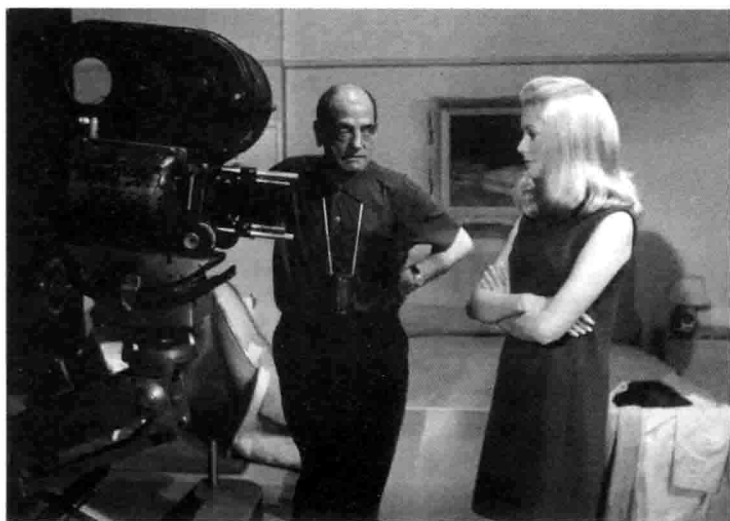
“年轻人一天天变老。”里奇·海文思^[1]如此唱道，没什么新意，但是又好像无可辩驳。路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）作为导演也会变老，他在法国和西班牙曾彻底打破传统，后来却跑到墨西哥商业电影中找饭碗。^[2]但是紧接着，他突然停下来了。只是在国际上获得成功就让时间停止了脚步，他那时候还远未成熟。从布努埃尔61岁时拍摄的《比里迪

[1] Richie Havens：美国民谣歌手，这句歌词出自他的歌曲《年轻人变老》（*Younger Men Grow Older*）。按：本书所有页下注均为译者注。

[2] 1946到1964年间，布努埃尔在墨西哥拍摄了20部影片，其中很大一部分为商业片。事实上，正是这一时期的大量工作使得布努埃尔在拍摄技巧方面逐渐成熟起来。

亚娜》(Viridiana, 1961), 到他77岁时拍摄的《欲望的隐晦目的》(Cet obscur objet du désir, 1977), 二者之间没有一丝一毫衰老的迹象, 只是氛围上有些细微的变化罢了。在这之后, 布努埃尔的身体衰老了一些, 无力再拍电影, 到1983年他便去世了。

布努埃尔的这一经历告诉我们, 老年人反而未必会一天天变老。但他们也不能超脱于历史。他们有所偏好, 有所执著, 只要还在执导电影, 就会积累起影片来——那是个人与公众记忆的一种形式。布努埃尔精神上奇异的年轻, 他变动不居的生活——被西班牙内战所扰, 流亡到墨西哥, 却又安之若素, 都意味着我们不能用寻常的词汇描绘他的创作生涯。他有一个作为超现实主义者的早期阶段, 中间阶段却是缺失的, 因为这一时期的影片十分混杂, 难以归类。他的整个导演生涯超过了45年, 有一些伟大的影片点缀其间: 《一条安达鲁狗》(Un Chien andalou, 1928)、《黄金时代》(L'Age d'or, 1930)、《被遗忘的人》(Los Olvidados, 1950)、《他》(El, 1952)、《阿奇博尔多·德·拉·克鲁斯的罪恶一生》(La vida criminal de Archibaldo de la Cruz, 1955)、《泯灭天使》(El ángel exterminador, 1962), 以及《资产阶级审慎的魅力》(Le charme discret de la bourgeoisie, 1972)。虽说他在很多方面都离经叛道, 但他的导演生涯中确实有一个显而易见的晚期阶段, 其标志就是一系列惊人的影片, 它们都是光鲜亮丽却又让人困扰不已的



摄影机的凝视

彩色片，主要拍摄于法国。我们可能得说《比里迪亚娜》宣告了这一时期，却又不完全属于这一时期。从这个意义上来讲，晚期并不意味着权威的树立，也不意味着惹人厌烦或肆意妄为、不负责任，它意味着……好吧，这本书正是要试着通过对一部电影的细读来展示它意味着什么，不管怎么样，我认为对于永不衰老的布努埃尔来说，他的晚期阶段正始于这部影片：《白日美人》（*Belle de Jour*）。

第一章

急躁的风格

布努埃尔总是坚持说他的电影没有风格，或者最好的风格是不可见的。这两个主张不完全是一回事，但都指向同一个意思：风格不是可以随意安装拆卸的东西，人们不需要特意去考虑它。从早期超现实主义默片开始，后来又通过拍摄墨西哥片，布努埃尔把创新与墨守成规（太多的技巧或者对电影语法的精通简直就像是递交给主流电影的投降书）混合在一起，变成一种刻意粗制滥造下的心安理得，一种精心策划的对创作规范和因果联系的嘲讽。在晚年，他和加夫列尔·菲格罗亚（Gabriel Figueroa）——《被遗忘的人》、《他》、《纳萨林》（*Nazarín*, 1958）、《帕欧的火山》（*La Fièvre monte à El Pao*, 1959）、《少女》（*The Young One*, 1960），以及《泯灭天使》的摄影指导——互相开玩笑，讲一些反映他们不同之处的逸事。总的来说，菲格罗亚深谙如何在银幕上呈现出和谐优美、令人难忘的画面，布努埃尔却恰好用这个来衡量什么是

他不想要的东西——那是一种美的标准，他要把它变得生硬（awkwardness）。当然，他也留下许多符合非格罗亚趣味的画面，或者让他的电影符合二者共同的趣味，因此最终的结果也并不都是那么生硬——就是往往在最出人意料的地方突然变得生硬起来。

尽管布努埃尔这么说，任何仔细看电影的人都会发现，他的风格是显而易见的。也许最突出的就是急躁的形式（a form of impatience），即拒绝等待观众的沉迷和凝望。正是这种急躁突出了慢动作，比如《纳萨林》里小女孩离开瘟疫降临的屋子时，镜头一直跟随她走过一条长长的街道。并不是布努埃尔想在他的故事或者影像上拖拖拉拉，而是瘟疫就笼罩在孩子因失去亲人而恸哭的这个画面上，布努埃尔知道他需要把这个镜头停住，并且用它的美加深它的凄凉之感。反过来，诸如这样的时刻也提醒我们，停下来观看的行为是多么粗暴甚至野蛮。

对于布努埃尔来说，插科打诨只是偶尔为之（比如《被遗忘的人》中在镜头前扔出的鸡蛋，《泯灭天使》中在同一个场景里两个稍微不同的镜头），而尽可能地讲效率这一点则是他始终坚持的，它和插科打诨一样令人窘迫。这样一来，人们会立刻发觉他们本来在期待某种风格出现，不仅如此，它还使银幕上的世界无论构建得多么逼真，都会莫名其妙地显得随意和不稳定。布努埃尔，这个最细致的导演，小心翼翼地创造出了一



《纳萨林》里的小孩和瘟疫

种漠不关心的效果：不是通过他快速完成的拍摄计划——这个经常被谈及，但对于当时墨西哥和美国的商业电影导演来说没什么特别——而是不管想展现什么场景，他的摄影机都快速进入并快速离开。瞧这个，摄影机说，但是得快点儿，因为它马上就要离开了。这里没有像维斯康蒂（Visconti），甚至威尔斯（Welles）、费里尼（Fellini）那种探究的步调。布努埃尔电影中常常被视为冷酷的东西，也是这种高速的一个表现。几乎什么事物都不能让他多逗留一会儿，他好像什么都不在乎。他关心的是另外的东西。

《白日美人》不是布努埃尔的第一部彩色片，但是自此之后他告别了黑白片的拍摄。摄影指导是萨沙·维耶尼（Sacha Vierny），他与阿兰·雷乃（Alain Resnais）的合作大概更为人们熟知：《夜与雾》（*Nuit et brouillard*, 1955）、《广岛之恋》（*Hiroshima mon amour*, 1959），以及《去年在马里昂巴德》（*L'année dernière à Marienbad*, 1961）。他还与彼得·格林纳威（Peter Greenaway）一起做过电影，从《一个Z和两个O》（*A Zed and Two Noughts*, 1985）到《魔法师的宝典》（*Prospero's Books*, 1991），不过那是很后来的事了。维耶尼与布努埃尔没有再合作过，而且我觉得就算郑重其事地把这三个导演放在一起，我们也没什么可以发挥的，除非好奇为什么我们觉得雷乃和格林纳威自成风格，而布努埃尔似乎恰好相反。我认为维耶尼为布努埃尔的作品引入了一种与之非常不匹配的视觉风格，这倒成了他的一个标志性手法。

急躁并没有改变，速度也是。但是那种破破烂烂和有意为之的生硬不见了。布努埃尔现在不那么害怕美了？我稍后将要提出，布努埃尔知道美可以蕴含独特的讽刺，不过，我猜他的意思是只有在彩色片中才会如此。黑白片总是容易变得刻板 and 严厉，它可以是讽刺性的，但是不能成为喜剧。彩色片中的美很容易就滑向日历或者咖啡桌上的精装画册，滑向多愁善感的调子和自我戏仿——想想德·西卡（De Sica）的《芬齐·孔蒂尼家的花园》（*Il giardino dei Finzi Contini*, 1970）那样的片子。



塞弗琳的巴黎

布努埃尔想要摆弄一下的正是这种情境，虽然他并不想真正进入它。说得再准确点，布努埃尔曾经利用生硬感所达成的很多东西，他现在通过直接呈现精心拍摄的世界来获得。

之前的叙事经济学仍然存在。在《白日美人》中，刚有人提过一个地址，我们马上就看到了标出名字的街道。当一个人需要找到某人的住处时，我们就看到他的朋友尾随着那个人了：中间没有任何过渡，这个人物就出现在恰当的位置，无疑在这两个画面之间他获得了适时的指示。影片中的公爵在一处露天咖啡厅遇到女主人公，他说要载着她去他的别墅待一天。摄影机向右摇到他的马车，再向上摇到车夫，好像只是为了指出交通工具，但它马上切换到另一个镜头，摄影机从另外一个角度拍摄这辆马车从左边驶来。女主人公坐在上面，他们已经

四轮马车
驶近



摄影机拍
向树木



塞弗琳的
车夫



上路了。

《白日美人》开场的固定远景镜头是这样结束的：让老式马车驶近、路过、继续前行之后，摄影机朝着天空慢慢往上摇，拍向一排树木。如果是其他导演，可能就会停在这里，让我们在该镜头余下部分从容不迫的“美学”时间掌控之后，得以吸纳消化这个风景，去理解它所暗示的地点。布努埃尔则在摄影机还没拍到树木顶端的时候就把这个镜头剪掉了，接着，在一个远景镜头中，一辆马车直面着我们驶来，然后再次快速地到两个车夫相当不自然的正面特写，那是从小步奔跑的两匹马的马头中间仰拍的。所达到的效果是凌乱的，不是因为影像不美，而是因为它们的美被迅速卷了起来，实在太快了。布努埃尔迫不及待地要讲述这个他不得不讲述的故事，于是我们就会觉得——如果我们有所感觉的话——他等的时间不够长。虽然我们有可能还在迷惑不解，但是已经认出了布努埃尔的风格，那就是把一个世界抛给我们，像是丢垃圾似的，而不是像铺草坪那样展开。

甚至当布努埃尔把动作速度降下来的时候，这种效果也仍然存在。就像他在那个著名的镜头里做的那样：一双整洁的黑色漆皮鞋站在楼梯上，楼梯通向阿奈丝夫人（Mme Anaïs）的巴黎公寓，我们的女主人公将要在那儿度过整个下午，并获得“白日美人”的绰号。弗雷迪·布歇（Freddy Buache）告诉我们，“白日美人”是一种旋花属植物的名字，不过我不确定布

努埃尔和约瑟夫·克塞尔^[1]是否知道这一点。女主人公塞弗琳（Séverine）已经拜访过阿奈丝夫人并且打算再去一次，但她仍然不确定自己的计划是否可行。在电影中，她的犹豫不决就是通过鞋来表现的。摄影机在阿奈丝夫人家的楼梯拐角处等着。女人的腿和鞋进入我们的视线，朝着我们走来。我们看到她黑色外套的下摆和黑色手提包的底部在画面靠上的一角轻轻晃动。当她跨上台阶，她的脚步慢了下来，然后突然停住了。她继续向我们所在的地方走，我们看到她的鞋，现在离我们非常近，这时她几乎来了个转身，那双鞋优雅地转到了它们走来的方向。她带着胆怯之情下了个决心，它们向着往上去的又一截楼梯转了回来。这些都由一个镜头完成，它始终跟随着腿和鞋爬上拐角处的楼梯。下一个镜头就是阿奈丝夫人公寓门铃的特写，一只带着手套的手按在上面。

相对而言，摄影机在这里还比较有耐心，它知道在哪儿停下，当然，是布努埃尔决定要停在鞋上，而非人物的其他部位或者衣着。在这个阶段，也就是《比里迪亚娜》和《女仆日记》（*Le journal d'une femme de chambre*, 1964）之后，鞋成了布努埃尔影片中可以预见的标志性手法之一，不过与其说是出于

[1] Joseph Kessel (1898—1979)：法国记者和小说家，影片《白日美人》就是根据他的同名小说改编的。