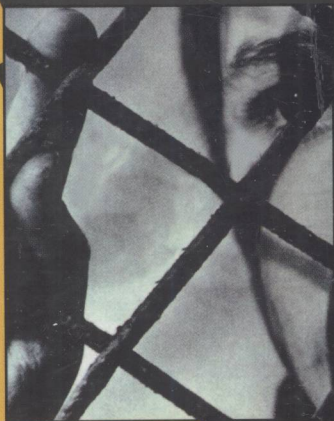


洪帆 张巍 主编

Nouvelle Vague



法国新浪潮

65

梦工场

现代出版社

目 录

- 浪潮依旧——法国“新浪潮”40周年随笔（代序） 张献民 1
- “新浪潮”简史 洪帆 12
- 弗朗索瓦·特吕弗 (Francois Truffaut)**
- 特吕弗：四百下的重击 小其 26
- 反叛的青春——《四百下》 龚湘凌 35
- 离轨的流星与浓雾中的乡愁——《朱尔与吉姆》 张蜀津 39
- 致命的诱惑力——《柔肤》 龚湘凌 43

复仇链条的背后——《黑衣新娘》	何 佳	48
忧郁的爱情——《偷吻》	龚湘凌	53
自由·文明·驯服——《野孩子》	何 佳	57
当激情遭遇虚无——《阿黛尔·雨果的故事》	何 佳	62
穿越忧伤的天真——《童年趣事》	何 佳	67
最后的谢幕——《最后一班地铁》	龚湘凌	72
爱情的选择——《隔墙花》	龚湘凌	76

弗朗索瓦·特吕弗 (Francois Truffaut)

戈达尔：革命光荣，造反有理	DarkDuck	82
恍恍惚惚的虚无——《精疲力尽》	但红莲	94
“堕落”天使是贤妻——《女人就是女人》	但红莲	98
尤利西斯的生命之旅——《轻蔑》	但红莲	103
被自己拯救——《阿尔法城》	陈 涛	107
迷乱后面的虚无——《狂人皮埃罗》	陈 涛	113
第四种电影——《男性·女性》	L·DJ	119
最炫人的口技——《中国姑娘》	但红莲	125
一曲追忆与反省的时代挽歌——《万事快调》	徐 然	129

为了重生的牺牲——《芳名卡门》 但红莲 134

爱的挽歌——《爱的赞歌》 stupidoyo 138

克洛德·夏布罗尔 (Claude Charbrol)

夏布罗尔：资产阶级的绅士杀手 柳红宇 144

香槟杀手——《表兄弟》 柳红宇 152

住你隔壁的美人——《朱门芳邻》 张希 158

被剥夺者是危险的——《女鹿》 张希 162

明天做个好女人——《包法利夫人》 DarkDuck 167

心魔即地狱——《地狱》 柳红宇 171

爱比恨更浓——《情毒巧克力》 张希 176

阿伦·雷乃 (Alain Renais)

雷乃：相望·相忘时与空 洪路 182

记起还是忘记——《广岛之恋》 梁丽华 190

与想象同构——《去年在马里安巴德》 梁丽华 196

爱人·同志——《未完的战争》 DarkDuck 200

空手无敌的悲伤——《我的美国叔叔》 崔辰 204

路易·马勒 (Louis Malle)

- 马勒：走在主流或另类的边缘 张 巍 210
- 当阴谋陷入命运阴影——《通往绞刑架的电梯》 张 巍 220
- 向时代道晚安——《与安德烈晚餐》 张 巍 224
- 历史，伤口——《再见，孩子们》 张 巍 229

埃里克·罗麦尔 (Eric Rohmer)

- 罗麦尔：解构浪漫的爱情大师 宋 罡 236
- 爱情潘多拉——《女收藏家》 宋 罡 248
- 众所周知的秘密——《穆德之夜》 宋 罡 252
- 虚幻的征服者——《克拉之膝》 宋 罡 257
- 逃离激情——《午后之爱》 宋 罡 261
- 月色撩人——《圆月映花都》 宋 罡 265
- “大象无形”中的绿色奇迹——《绿光》 管 研 270
- 爱情喜剧的变奏曲——《爱上朋友的男朋友》 管 研 275
- 在暧昧中读解道德——《巴黎的约会》 左亚男 280
- 夏天中盛开的缤纷玫瑰——《夏天的故事》 左亚男 286

玛格丽特·杜拉斯 (Marguerite Duras)

杜拉斯：文字人生中的电影叛逃 杜拉斯：文字人生中的电影叛逃

格里叶：从农艺师到“电影作者” 格里叶：从农艺师到“电影作者”

阿兰·罗伯-格里叶 (Alain Robbe-Grillet)

格里叶：从农艺师到“电影作者” 张蜀津 306

如梦如幻的叙事迷宫——《穿越欧洲的特快列车》 张蜀津 311

阿涅斯·瓦尔达 (Agnès Varda)

瓦尔达：有谁可以对她说沉默 贾超二 318

无法无家——《流浪女》 贾超二 331

后序

浪潮之后——60年代后法国电影速描 洪帆 338

浪潮依旧

——法国“新浪潮”四十周年随笔

(代序)

张献民

旗手已去

法国“新浪潮”从公认的爆发年至今已经过去四十个春秋，从前曾是汹涌澎湃的浪潮，现在似乎已化作泡沫。

昔日的旗手和干将们有的已经作古，如特吕弗，如雅克·德米，如路易·马勒。

特氏出道之前曾是希区柯克的半个学生，斯匹尔伯格又堪称特吕弗的半个弟子。老师既去，则弟子如日中天，70年代的特吕弗和90年代的斯氏皆然。

有的依然健在，如戈达尔，如里维特，如罗麦尔，如夏布罗尔。

戈达尔已处于半隐退状态。十多年前就回到早年曾居住过的瑞士定居，连一些辞典都已把他归为瑞士电影工作者，不再是法国的了。他在故乡建造了电影实验室，从十多年前到前不久，一直都有成果诞生，《芳名卡门》等影片的剧本、部分摄制工作和后期制作都是在这里完成的，但近两年却沉寂得很。他晚期的作品充满乡村的气息和隐逸的滋味，全盛时期的巴黎青年主人公已经不见了。

倒是文化味更浓或商业味更足的里维特和夏布罗尔，至今仍然活跃在影坛。

里维特不像特吕弗和戈达尔那样，一旦成为大导演就远离评论界，远离他们赖以发迹的《电影手册》杂志。里维特为《电影手册》撰稿的习惯保留了很长时间，而且直到60年代中期才开始进入商业电影圈，这可能是他创作活力得以长期保持的一个重要原因。最近，咱们的电影频道居然播放了他70年代的作品。

夏布罗尔的持久艺术生命与他深厚的古典文学修养或者说依赖密切相关，他后来拍摄的影片该是当年的特吕弗们强烈批判过的“优质电影”的翻版。

“新浪潮”的旗手和干将们都到了做爷爷奶奶的年龄。年轻人对他们的尊敬恰如对祖父祖母的敬爱。当然，另一些年轻人也有权力像否定其他权威那样不买他们的帐。比如被称为“超颓废”的法国影片《太保密码》（1997年）中，人物之一（即后来被轰掉睾丸的Manu）在运河边拉稀时没

有手纸，就顺手扯下两页《电影手册》凑合了事。

社会话题

法国“新浪潮”从战后文化的蜕变和震荡中诞生，成为二十世纪后半期文化变迁和潮流的旗帜，是电影史上无可辩驳的光彩一页。“新浪潮”电影作品不单是研究的对象、青年学生模仿的样本、部分电影人进行创作的参照，也是收藏回味的对象、录像租售店货架上的经典。

“新浪潮”电影也是电影史中最耀目、最迅速、最彻底的新旧换代事件之一。最常为大家所称道的是众多性格各异的年轻人搞出的一批批精彩纷呈的电影佳作，电影评论对电影创作的作用，没上过电影学院能不能拍电影，器材的整体变化对创作的影响，青年电影的活力，电影变革与社会变革的互动等话题。

这些话题常道常新。比如目前中国电影评论的弱势、与创作的脱节、说好不坏，比如各式电影教育是在培养电影人才还是在制造电视通才，比如数字化影响到器材的复杂程度不够，而且改变了工艺流程，创作除了适应它之外还能做什么，比如对电影创作者进行“分代”论拔，等等。

青年电影

法国“新浪潮”电影被它的时代创造出来，又推波助澜地将娱乐、文化和欣赏按年龄改组分化了。

二战前的时代感尚停留在十九世纪的善恶分明当中。纳粹是恶的，民主只要能驱除魏玛时期的短暂和混乱就是好的；孤立主义是错误的，新政和反托拉斯法万岁；肃清运动和古拉格有罪，到处给工人盖房子（虽然都是千篇一律、单调呆板的工人新村）则是善举。就30年代的法国来说，工人或称无产阶级有权享受每周四十小时工作制和每年一个月的带薪假期，这是好事，也是政党的口号和人民的生活目标；而抓人（主要是抓那些共产主义分子和制造暴力的纳粹分子）则不好，是反对开明、普及教育和反对普选权的死硬派军人和教士们干的事。

二战后的问题是，人们的选择已很难在截然的善与恶中进行。冷战就是最好的例子，两边嚷嚷着自己是对的，其实谁都没道理，至多是五十步笑百步的关系，判明善与恶的直接而近切的标准已经没有了。种族歧视成了丢脸的事，妇女跟男人一样可以投票和当选，街头接吻不再有伤风化，罢工罢课不再挨打，知识分子要说的话总会有媒介刊登出来。那么，文艺作品还歌颂什么、鞭挞什么呢？

娱乐、文化和欣赏活动的多样化本来跟观众的年龄分化关系不大，但微小的差别被喜欢讨好观众的创作者们无限扩大，结果就形成了这样的循

环：电影观众有点年轻化，那我就做年轻人爱看的电影，老年观众越来越没有爱看的电影，观众就只剩下年轻人，那我只能拍给年轻人看的电影。

这个过程是难以逆转的，任何国家的电影都无法逃避。在法国乃至西欧的电影历史中，“新浪潮”在这方面起到了关键作用，将老年人赶走，把青年人留住。只不过，没有“新浪潮”的话，这一过程将会更加漫长。

老人们爱看善恶清晰、好坏分明、拍摄精致、题材重要、演员优雅、英雄淑女、场面漂亮的影片。可是，社会变迁至50年代末的情形是，英雄无处找寻，淑女寥若晨星，忠奸不辨，善恶不明，主题很难依好坏定位，重要的题材必然虚假、真实必然不重要，那还怎么拍电影？

青年们爱看的“新浪潮”早期影片的主要特征是：故事略微无序，题材日常化，场景异常真实，拍摄手法随心所欲，男主角颓废、重感情、没有经济基础，女主角随便、水性扬花、经常上当受骗又酷爱背叛男主角，节奏更快，剪接更加自由，表演更生活化，不求观众理解。

这种青年电影观念的诸多特征，与今天的电影向年轻人靠拢时所凭借的手段差不多。从这个意义上说，“新浪潮”电影人是把电影带入现代的始作俑者。

浪潮依旧。今天，我们在大陆所看到的对青年电影的鼓吹和实践离此也不远，如《头发乱了》中的无序和随心所欲，《长大成人》和《阳光灿烂的日子》中的背叛和颓废主题，《扁担姑娘》中的场景真实，《巫山云雨》中的日常化和晦涩。

至于其它方面的特点，往往因人而异。如台词尽量不像对白还是更书面化（戈达尔的《精疲力尽》与特吕弗的《朱尔与吉姆》），剧本的叙

述成分大还是剪辑的叙述成分大（特吕弗的《最后一班地铁》与《美国之夜》），演员是职业的还是非职业的（阿努克·爱美与莱奥），整体轻盈还是凝重（夏布罗尔的《漂亮的塞尔日》与马勒的《通往绞刑架的电梯》），通顺易懂还是艰深晦涩（里维特的《上下易碎》与《塞琳和朱丽乘船旅行》）等等。仅就现场创作还是非现场创作这个根本问题上，前者就有戈达尔、阿涅斯·瓦尔达等，后者有特吕弗、夏布罗尔等。

另外，“新浪潮”电影大量应用实景，这与以前的电影有着重大区别，以前的电影将现实装进精心装置的摄影棚里，而“新浪潮”以后的大部分电影将场面装入现实的随意而难以控制的空间。

体制变革

“新浪潮”的创作确实有很多新鲜玩意，但今天看来大多已是历史的一部分，创作手法和工艺流程毕竟又前进了四十年。“新浪潮”电影人创造的情绪和感觉可能是今天电影里找不到的，讲述同类的故事、表现差不多的人物，现在还是有了更现代的方法。

对于目前中国的情况而言，法国“新浪潮”最强烈的现实意义莫过于它曾经带来的体制变革。

“新浪潮”的体制变革是与当时的大环境紧密相关的。风气是从战前的美国刮起来的，对资本自由主义的理解加入了干预成分，背景是列宁等人议论、批判过的垄断，即超大规模的资本集中妨碍资本自由主义。人心

所向造成了全社会的反垄断气氛，与战后的民主化、权力在各阶层间更加平等的分配结合在一起，资本的小型化在主观和客观上鼓励了小企业和新企业的发展。

50年代的法国电影面临的不是题材或人才的危机。比如，雷诺阿就在继续拍片，克雷芒、克鲁佐、贝盖尔、布莱松等人在50年代前半期的影片（《恐惧的代价》、《一个乡村牧师的日记》等）既有不错的票房、在创作界和评论界的口碑也很好。真正的危机来自两方面：票房和体制。

危机四伏

导致票房的危机原因是多方面的。一是战后的电影曾经一度过分繁荣。二战的硝烟一散，大家就急忙捡回了战前的老习惯，而且变本加厉，看电影的活动异常踊跃，但总有厌烦的时候，恰恰此时又赶上电视开始普及。

美国人在把宽银幕和加色法彩色片推向世界各地（很像今天他们推销那些大量运用电脑特技、讲述各种拯救世界的故事的影片），而且美国当时也确实有一大批至今仍令人瞠目结舌的优秀艺术家，即便是《电影手册》集团的成员们也曾为他们拍案叫绝，如米内里、怀尔德、卡赞、希区柯克、库克。

50年代，法国的主流电影并非由克雷芒、克鲁佐等人的影片占据，主要是为那些更加传统、舞台味道浓厚、台词诗化、演员光鲜、布景美丽的

影片占据，典型的有克莱尔（他拍摄的《大演习》采用了新鲜的加色法，试图与美国片抗衡）、老奥费尔斯、奥当拉哈、吉特里等人的作品。

今天看来，在这些“优质电影”（特吕弗创造的用语，被《电影手册》派一致用来贬称“新浪潮”之前的法国主流电影）中，有些影片很有特点，也很好看，如克莱尔的《沉默是黄金》、老奥菲尔斯的辞世之作《劳拉·蒙戴丝》。“优质电影”之所以遭到严重的贬损，起码可以认为是《电影手册》派比被他们否定的前辈们霸占了更多的话语权力、或者说他们比自己的前辈狭隘。

但在当时，票房下来了，作为主流的“优质电影”难辞其咎。

体制的危机更麻烦。表面看来是票房的降低减低了经济效益，更深层的原因是时代变了，老式经营企业的办法不灵了。

发迹于一二十年代的老式电影企业具有明显的垄断性质，当时的电影生产和创作刚刚成熟，已经有了几条成型的套路。这些企业大多是由那些在大银行有熟人的制片商或发行商磕出钱来、然后再拉上几个股东搞成的，典型的方式是到处买地盖影院，买的地实在太多了，再建个片场。人员是长期雇佣的，器材是自己的，甚至有自己的器材研究和制造部门。

这样的企业发挥了垄断资本的最高效率，对社会的活力和进步却是巨大的阻力。待到一定的时候，臃肿和惯性还会给自身造成极大的麻烦，比如，在以大制片厂为主导制作的“优质电影”的票房无法提升时，“百代”、“高蒙”等大公司就拿不出什么新鲜的招数了。

法律问题

50年代中期，法国政府部门前后出台的几项法律使那些大电影公司遭受了沉重打击，或者说迫使它们寻找另外的出路。在这些法律中，最重要的是有关公司组成方式和劳动保护方面的。

公司组成方式的巨大变革，使人们只用很少的资金就能组建制片公司和发行公司（前者的注册资金为30,000法郎、后者为50,000法郎）。这就使得很多有志于此道的年轻人能够轻松起步，富家子弟可以玩一把，穷人的孩子凑一凑也能搏一回。

劳动保护方面的新规定与知识产权的保护同步进展。在50年代的法国，很多行业都组成了员工工会，而所有重要行业的雇主也组成了雇主联合会，双方的代表经常谈判商讨利益分配问题。不少行业逐渐拟定了行业集体合同。在当时影视界的工会中，共产党的势力很强，他们强迫老板们接受了比例相当高的社会保障条款（社会保障提留额最高时可达工资额的55%）。这就使得雇工过于昂贵，结果是几乎所有雇主都把员工送回家休息，只在有事的时候再签订临时合同，工资和社会保障提留当然只按临时雇佣的时段发放。

前一项措施使大公司作为制片机构没有继续存在的必要，后一项则使大公司的人员组成方式土崩瓦解。没有足够的固定工作人员，公司如何继续大下去？资金可能还有不少，但制片项目差不多都让小企业捞光了，怎

么办？

“新浪潮”早期的绝大部分影片都是新兴的、独立的、带有强烈个人爱好色彩的、企业味道不重的小制片公司完成的。没有这些小公司，“新浪潮”恐怕成不了什么气候，而没有“新浪潮”，这些小公司就缺乏与大公司抗衡的资格。特吕弗就是用自家的钱办起自己的公司，然后才搞上电影制作的。

现实意义

“新浪潮”在拍摄手法、美学观念等方面的特色，已被讨论和借鉴了不少。目前，对中国电影最有用的，也是中国电影最需要的，或许是“新浪潮”在体制变革的方向和方式上有哪些东西值得借鉴。

法国的大公司在50年代末60年代初就完成了蜕变过程，将自身由大包全揽的企业变成了以影院网络为基本依托的发行公司，制片部门即使保留，也只有看守以前的制片厂的任务。这些大制片厂一部分转产，另一部分仍然拍戏，但大公司只是出租场地，自己不再拍片了。小公司则认定自己船小好掉头，于是就一味地做制片项目，甚至可以是单片公司，几个股东为一部影片的拍摄而凑在一起办个执照，片子拍完后就散伙。

好莱坞大公司的势力更大，所以也就用了更长时间才明白自己原来可以与独立公司和平相处，这一龟缩于发行和租地的过程比法国晚了近十年才完成。香港电影以邵氏集团的分裂为标志，在70年代才真正迈出这

一步。

那些大制片厂，如果继续把自己看做制片机构，恐怕是没有出路的。制片项目只有放手让各式各样的工作室、独立公司去策划、制作以谋求发展。制片厂只需负责这些小公司或机构与国家管理部门之间的协调、向他们出租场地和器材就够了，如果是这样的话，经济效益会比现在好很多。

这样做的前提之一，是工会能够成为真正代表职工利益的组织，同时出现一些能够代表行业雇主利益的组织（比如由电影行业协会出面组织和协调），双方应就大制片厂收缩后职工继续留厂工作的比例、未来本行业内雇工条件、从业人员的登记和管理、基本社会保障等问题达成比较一致的意见，并以法律承认的形式固定下来。

但是，在体制出现大变动的现实到来之前，小公司们是否有办法利用狭窄的空间多制作出一些足以让大厂汗颜的影片，从而证实项目公司制度的优越和大厂制片能力的低下，目前还是个疑问，对小公司的操作能力和管理部门开启的窗口宽窄都是一个考验。

1999年

兴味隔新，来烟雨风：史前