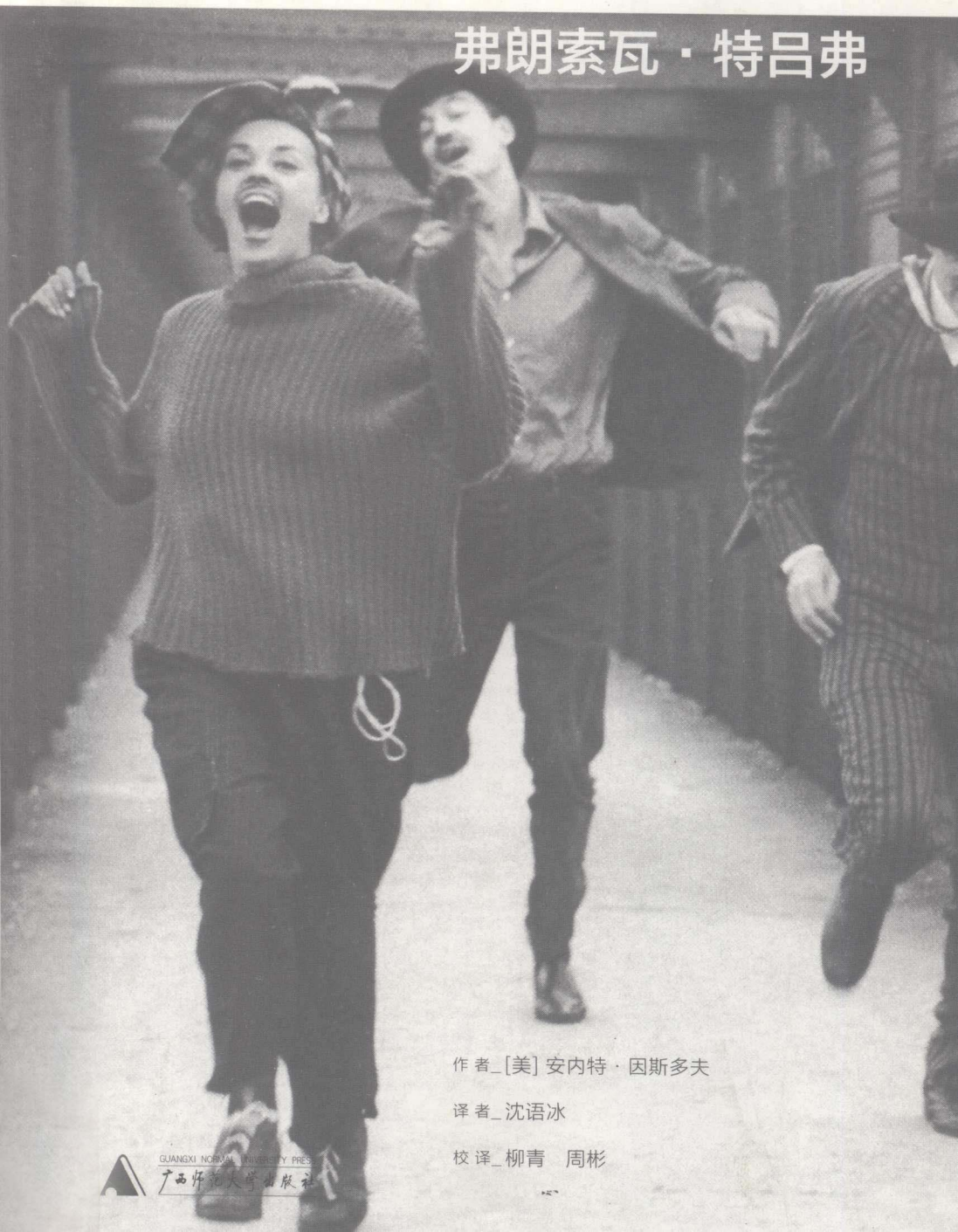


弗朗索瓦·特吕弗



作者_[美] 安内特·因斯多夫

译者_沈语冰

校译_柳青 周彬



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

02

François Truffaut

Annette Insdorf

弗朗索瓦·特吕弗

作者_[美] 安内特·因斯多夫

译者_沈语冰

校译_柳青 周彬

广西师范大学出版社

·桂林·

FRANCOIS TRUFFAUT by Annette Insdorf

© 1978, 1989, 1994 by Annette Insdorf

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc.

Simplified Chinese translation copyright © 2012 by Guangxi Normal University Press

ALL RIGHTS RESERVED

著作权合同登记图字：20-2008-050 号

图书在版编目(CIP)数据

弗朗索瓦·特吕弗 / (美) 因斯多夫著; 沈语冰译.

—桂林: 广西师范大学出版社, 2012.3

ISBN 978-7-5495-0699-6

I. ①弗… II. ①因… ②沈… III. ①特吕弗

(1932 ~ 1984) — 电影评论 IV. ①J905.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 150655 号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码: 541001

网址: www.bbtpress.com

出 版 人: 何林夏

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

山东人民印刷厂泰安厂印刷

山东省泰安市灵山大街东首邮政编码: 271000

开本: 960mm×1340mm 1/16

印张: 24.75 字数: 287千字

2012年3月第1版 2012年3月第1次印刷

定价: 46.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

作者简介

安内特·因斯多夫 (Annette Insdorf)

哥伦比亚大学著名电影学教授，哥伦比亚大学电影研究中心主任。曾担任弗朗索瓦·特吕弗的翻译，为标准收藏 (Criterion Collection) 公司出品的特吕弗影片激光视盘提供了评论音轨，并在关于特吕弗生平的法国纪录片《弗朗索瓦·特吕弗：被偷的肖像》(1990) 中接受采访。著有《无法消除的阴影：电影与大屠杀》、《弗朗索瓦·特吕弗》、《双重生命，第二次机会：基耶斯洛夫斯基的电影》。

《弗朗索瓦·特吕弗》长期以来一直被认为是研究这位天才导演的权威之作，安内特·因斯多夫捕捉到了特吕弗作品的精粹与全貌，特别是将重点放在了导演最后五部影片之上——《飞逝的爱情》、《绿房间》、《最后一班地铁》、《邻家女》和《激烈的周日》，观点新颖，充满洞见。作者讨论了特吕弗对法国新浪潮的贡献、与其精神导师希区柯克和雷诺阿的关系，及其影片的重大主题——女人、爱情、孩子与语言，她还从特吕弗与其影片（始于《四百下》，直到《爱女人的男人》）的关系中，探讨了你的生活。《弗朗索瓦·特吕弗》写得热情洋溢，充满人性，一如其主题，它已使电影史上最受人欢迎、最多产、最深刻的艺术家之一归于不朽。

“罕见……研究这位大师级导演生平与电影的权威之作。”

—— 裘·莱顿：《休斯敦邮报》

“无可比拟……她充满同情心的评价是一种极高水准的评论……正在寻求对这位热爱电影的人进行概括的学生和影迷们将会毫不犹豫地目光投向此书。”

——《综艺》

出品人 刘瑞琳
特约策划 周彬
责任编辑 周昀
装帧设计 陆智昌
内文制作 王琼
<http://www.bbtpress.com>



imaginist

[电影馆]

想象另一种可能

理
想
国

imaginist

献给我的父母

目 录

中文版序 / 001

序言 / 003

第一章 从“电影迷”到“电影人” / 007

第二章 希区柯克式的笔调 / 041

第三章 雷诺阿式的视野 / 081

第四章 “女人有魔力吗？” / 129

第五章 “可怕的孩子” / 181

第六章 “第一人称单数电影” / 217

第七章 运动中的影像 / 279

特吕弗电影简表（中、法、英译名对照表） / 325

特吕弗著作缩写表 / 327

特吕弗年谱 / 329

注释与参考文献 / 332

译后记 / 345

中文版序

弗朗索瓦·特吕弗一定会欣喜地看到这本研究他的著作终于有了中文版。特吕弗的电影不只是一种个人表达，它还是一种交流。而且，他曾希望他的影片为全世界观众所喜爱。尽管他在二十多年前就英年早逝，但他的电影却依旧散发着鲜活的魅力和不灭的光彩。

这些影片非常美丽地展示了他的电影观念，即电影可以表达导演的个性，就像小说可以呈现其作者的面貌一样。不仅如此，他那种温和的、自觉的视觉风格的发展，使他成为一个比他自己所信的悦人者更为重要的人物：他的电影中包含着天才的艺术创造。通过将作者论的艺术（Auteurist art）与可行的电影叙事手段结合起来，他影响了法国电影史——事实上，影响了世界电影史。与让-吕克·戈达尔等其他法国新浪潮电影导演不同，特吕弗更喜爱具有特殊气质的人物（例如半自传色彩的安托万·杜瓦内尔）和普遍的情感（特别是欲望与恐惧），而不是政治宣谕或道德说教；另外，与晚近的多数欧洲电影那种精英主义或自

我沉溺的做法不同，特吕弗的影片旨在感动不同国家、不同时代和不同阶级的观众……在这个目标上，他总是不断地取得成功。

当然，中国拥有不同的社会制度和文化习俗，特别是自电影从西方引进之后，中国的环境发生了根本性的变化。正如法国新浪潮电影在1960年代早期引起全世界的震惊一样，中国电影在过去的二十年中也取得了令人瞩目的成就，吸引了越来越多的世界观众。像张艺谋那样的导演在包括柏林、威尼斯电影节在内的各大电影节上都屡获殊荣。但是，在经济压力之下，中国开始拍摄越来越多类似好莱坞风格的大片，中国电影的黄金时代是否还将继续，就成了一个问题。在这个语境中，特吕弗的电影依然不失为温馨亲和、预算合理、技艺精湛，同时又能让全世界观众喜闻乐见的深刻老到的电影制作模式的典范。

安内特·因斯多夫

2008年1月6日

序 言

此书诞生于我对弗朗索瓦·特吕弗深沉的热爱和崇敬之意。我在耶鲁讲授“法国新浪潮”及其他电影课程的过程中，发展了这项研究，并且，我把自己之于读者的角色视为我在课堂上的作用的延展：通过精细的分析，传达我对这一主题的审美与体验的丰富性的热情，并证明这种热情是合理的。我主要说给那些对特吕弗的天才和成就已有所知晓并想进一步在主题与风格方面探索他的影片的读者听。我希望这种方法会带来同情的笔调，而这正是特吕弗对待他的媒介、他的导师、他的材料以及他的表演者的典型态度。

特吕弗的影片构成了他一度称之为“第一人称单数电影”的东西，因此我试图保留他的种种努力的个人语境、效果和目标。第一章旨在介绍法国新浪潮电影运动以及特吕弗从电影评论家向电影导演的转变。在将电影史上三个有名的“查理”——查理·卓别林、奥逊·威尔斯的查理·（公民）凯恩，以及《枪击钢琴师》中的查理·科勒（Charlie

Kohler) 联系起来之后,我转而在第二、三章讨论特吕弗与其导师阿尔弗雷德·希区柯克和让·雷诺阿的关系。在这里,我讨论了1960年代中期他的“希区柯克时期”的影片《柔肤》、《华氏451度》、《黑衣新娘》、《密西西比号上的塞壬》,以及他更为“雷诺阿式”的作品:第三章第一节详尽地分析了《偷吻》与《床第风云》,第二节分析了《朱尔与吉姆》、《两个英伦少女》,第三节则深入地比较了《游戏规则》与《以昼为夜》。

第四章“‘女人有魔力吗?’”第一节是关于贯穿在他所有影片中的女人与爱情的形象,第二节则特别留意于《阿黛尔·H的故事》与《爱女人的男人》。第五章“‘可怕的孩子’”不仅探索了孩子在他的作品中的重要性,而且还研究了他对童年时代语言能力的获得这一重要主题的持久关注。第六章“‘第一人称单数电影’”追溯了他电影中的个人自传成分,第二节则着重讨论了《爱女人的男人》。在这里,我集中精力探讨了特吕弗对文学文本与创造过程的描写之不断增长的关注。第七章“运动中的影像”则提供了对他最后五部影片的详细分析。

除非在注释中已有说明,书中的法语都是我自己译的。书中所使用的剧照,我得感谢马车影业公司(Les Films de Carrosse)、雅努斯影业公司(Janus Films)、新世界电影公司(New World Pictures)以及现代艺术博物馆电影档案馆(Museum of Modern Art Film Stills Archive)。苏姗·席夫曼、尤赛恩·柯黛尔(Josiane Couédel)为我在巴黎安排了放映,而珍妮·雷诺兹(Jeannie Reynolds)在耶鲁视听中心(Yale Audio-Visual)为我提供了帮助,深情厚意,感铭尤深。我还要感谢哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)、大卫·卡斯特(David Cast)、沃伦·弗兰奇

(Warren French)、杰·霍尔曼 (Jay Holman)、科罗斯比·肯珀 (Crosby Kemper)、萨姆·奥伯费斯特 (Sam Oberfest)、利利·梅·罗斯 (Lillie Mae Rose)、大卫·史坦纳德 (David Stannard) 和唐纳德·雅科 (Donald Yacoe) 在学术和个人方面的支持。对于第二版,我要感谢鲍伯·本德 (Bob Bender)、乔治·博尔夏特 (Georges Borchardt)、莫妮克·奥尔韦克 (Monique Holveck)、玛德琳·摩根斯特恩 (Madeleine Morgenstern)、保罗·瓦格纳 (Paul Wagner) 与迈克尔·韦伯 (Michael Webb); 第三版则要感谢雷蒙德·卡尼 (Raymond Carney) 与比阿特丽斯·里尔 (Beatrice Rehl)。

我还要特别感谢赛西尔·因斯多夫 (Cecile Insdorf)、大卫·拉平 (David Lapin)、道格·麦金尼 (Doug McKinney) 和爱德华·巴伦·特克 (Edward Baron Turk), 他们的批评与建议在手稿的修订中弥足珍贵。最后, 特别感谢我的学生们富有启发性的讨论, 以及弗朗索瓦·特吕弗的涵纳和善意。

安内特·因斯多夫
于纽约



让-皮埃尔·莱奥德、让·科克托与特吕弗1959年在戛纳（上），
特吕弗、莱奥德与亨利·朗格卢瓦于《偷吻》拍摄间隙（下），

第一章

从“影迷”到“电影人”

From “Cinéphile” to “Cinéaste”

想象一下（要不，如果你幸运的话，回忆一下），一个孩子在电影院里体验到的那种战栗——尤其是当你想方设法、鬼鬼祟祟地通过逃课混进影院的时候。弗朗索瓦·特吕弗的评论与电影表明，他从未忘记内在于早年观影体验中的那种狂喜：躲在黑暗与惊喜中，那比真人还大的人物占据了整个银幕，还有渐次增长的意识——电影与其说是生活的一种替代，还不如说是生活的一种更为紧凑和活动影像的再现。

特吕弗早年的电影经历还因为我们称为“影院”（cinema）的场所而别有意味：不仅因为他溜入黑暗之时总是偷偷摸摸的，而且也因为这期间伴随着日益苏醒的性意识。一个男孩子（12岁上下）的心灵与此相关的绝好例子，莫过于他对巴黎被占领期间，在有4500个座位的高蒙大剧院（Gaumont-Palace）里被观众遗弃的女人裤衩的回忆。他从一个朋友那里得知——他朋友的母亲在这家著名的影剧院工作——每星期天夜晚的最后一场放完后，座位底下总能找到至少六十条这样的短裤：

“我几乎无需再多说什么，这六十条小小的短裤——我们从来不会错过精确的数字……使我们朝一个方向想入非非，而这个方向与电影艺术或安德烈·巴赞¹的理念毫无关系。”^[1]

然而，特吕弗的第一部影片表明，他在这里所回忆的经历与他的电影艺术关系十分密切。他的第一部短片《淘气鬼》（1958）和他的第一部长片《四百下》（1959），都刻画了少年男孩的性觉醒。在第一部影片中，一群捣蛋鬼不断地跟踪他们的梦中女郎，然后鬼鬼祟祟、充满敬意地嗅着她的自行车坐凳（一个特吕弗通过静止画面而使其永恒的瞬间）。而在《四百下》中，我们看到安托万·杜瓦内尔坐在母亲的梳妆台前摆弄她的香水和睫毛夹子；随后，当他母亲开始脱长筒袜时，他又兴致勃勃地盯着看。接下来的一部杜瓦内尔系列影片《偷吻》（1968），也是有关人们相互窥探的电影。让我们考虑一下这些主题，同时回忆一下伟大的电影理论家安德烈·巴赞的论文《剧院与影院》（*Theater and Cinema*）——在其中，他说：“我们孤独地隐身在暗室中，穿过半开的百叶窗注视着眼前的景象，它根本无视我们的存在，却自成为宇宙的一部分。”^[2] 我们可以从特吕弗观看电影与制作电影之间的连续性当中看到这样一个侧面：电影提供刺激与升华，并使观众达到一个窥视者所能达到的程度。

与这一孤独的特征不可分离的是一个窥视者共同体的存在体验——互不相识的观众不仅彼此顾盼、意识到对方的存在，而且在共同的情感中形成一个统一体。特吕弗告诉我们，他对电影的最初记忆可以追溯到

1 André Bazin (1918 - 1958)，法国著名电影理论家，著有《电影是什么？》等。按：本书译注以脚注标出，原注则参见“注释与参考文献”。