

林宝元编译

戈林·麦凯波

戈达尔：影像、声音与政治

55.7

EALS 15

实验艺术丛书

戈达尔：影像、声音与政治

出版说明

《实验艺术丛书》着眼于 20 世纪以来（特别是 1960 年之后）世界艺术中普遍存在的探索、实验和革新的精神，通过出版作品、论著、评论、传记、访谈录等，分别展示美术、文学、电影、戏剧、音乐、建筑、摄影等各项领域中的实验成果，并呈现产生这一成果的社会思想和文化背景。本丛书自 1992 年起陆续出版，旨在为中国当代艺术工作提供文本参考和理论研究的机会。

《实验艺术丛书》编辑委员会

策划：萧沛苍 陈 侗

主编：李路明

分类主编：李路明（美术、摄影） 陈 侗（其它）

编委：（按姓氏笔画为序）

刘 钊 杨小彦 杨令飞

杨杰昌（法国） 张晓强

陈 侗 李建华 李路明

邹建平 侯瀚如（法国）

费大为（法国） 萧沛苍

谭加东（加拿大）

戈林·麦凯波

戈达尔：影像、声音与政治

林宝元编译

实验艺术丛书
湖南美术出版社
1999

Colin MacCabe
GODARD: IMAGE, SOUND, POLITICS

本书由台湾唐山出版社提供版本

戈林·麦凯波
戈达尔：影像、声音与政治

湖南美术出版社出版·发行(长沙市雨花区火焰开发区4片)

责任编辑：毛雨

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

开本：787×1092 1/32 印张：7

1999年12月第1版 2002年4月第2次印刷

印数：3 000—4 500册

ISBN7-5356-1229-6/J.1149 定价：15.00元

目 录

戈达尔：68年以来	(7)
金钱与蒙太奇	(25)
政治	(51)
女人的影像和“性”的影像	(97)
科技	(129)
电视	(171)

附录

政治只是一部苏联拍摄的电影

——戈林·麦凯波采访戈达尔 (1983)	(211)
----------------------------	-------

戈达尔：68年以来

问题在于：折返零点

——摘自《愉悦的知识》



1968年，戈达尔在历经十年左右的多产且颇具影响力的电影创作之后，突然“消失不见”了。

然而，有关他“消失”的故事，以及随后他所从事的种种影片制作活动，都直接提供了丰富的线索，让我们得以同时了解他在68年以前以及68年之后所拍摄的影片。由此看来，戈达尔以他的“消失”来直接暴露他所强烈质疑的传统电影生产（制作）、分配（发行）系统的弊病与问题，这种作法无疑具有发人深思的效果。

戈达尔“消失”了，但他既没有离开巴黎（在巴黎，他居住、工作了二十多年），也没有隐藏起来。他“消失”了，是因为拒绝再以过去的手法、以体制内传统的方式去制作影片。他拒绝传统的电影生产、分配系统，并不意味着他放弃了影片的制作。实际上，自68年以后，戈达尔完成了十二部影片以及十八个小时的电视节目，而目前手上还有三个拍片计划在进行^①。若单就影片的物质属性，我们无法否认戈达尔影片的“存在”，但他大部分（虽然不

^① 是指到本书撰写的时间1980年为止。——译者。

是全部) 的影片是不为传统电影系统而存在的。不在体制内的生产或分配系统制作或发行, 戈达尔也就“消失”了。

戈达尔的例子明白而具体地显示: 影片与影片制作者只有纳入一组特定的生产关系之内, 才有存在的现实可言。

戈达尔质疑并热切地想要改变这样一个现实, 这触及了电影系统的两个(表面看来是独立的, 但在戈达尔看来却是不可分割的) 层面的问题: 一个是影片的财务, 即如何生产(制作)、分配(发行) 的问题; 另一个是构成影片本身的声音与影像如何组合的问题。

戈达尔提出这两个层面的问题似乎没有什么惊人之处。但是, 要了解究竟戈达尔是用什么方法尝试去改变这两个层面的现实状况, 或为什么戈达尔觉得突破这两个层面的现实状况对摄制影片的人来说很重要, 是需要下一番工夫的。当前电影体制的某些特征, 诸如: 生产(制作) 影片是透过某种特殊形态的国内及国际发行系统而取得所需要的资金; 对影片制作者而言, 只有观众到了电影院花钱买票, 才产生了“观众”, 否则“观众”是不存在的, 换句话说, 他与观众(消费者) 之间是一种商业性的关系……等等, 这些才是决定某部影片中声音与影像是如何组合的主要因素。在这种情况下, 声音与影像之间的相互依存关系通常会被固定化: 例如在虚构(故事) 性电影中(观众看到的是影像呈现的真相, 声音只是配合画面上的

影像)，优先考虑的是影像，而在记录片中（现场录音向观众诉说真相，画面只是对声音的肯定），声音则具支配性地位。不过，不管是哪一类影片，都预设了影片可以直接呈现给观众的可能性。然而，通常所谓的观众既不会是单个人，也不会是一个特定的共同社群（如家族、工作场所的同事们、学校的同学）的一群人，观众只有在进入到电影院里面，成为观众之一，才算找到了观看、欣赏影片的位置。

就影片而言，它所能呈现的，无非是立即的影像和声音，并且是两者间的组合。声音和影像的组合在效果上呈现给观众他们本身作为男人或女人、工人或老板、母亲或父亲等的种种意象。不过，这些意象并不是自我们现实生活里的种种活动之中产生的，而是在电影院里头影片所制造、呈现的意象。这样说，并不是要否定影片所生产、呈现的意象在现实中是不存在的，或者对人的生活没有它的影响力，而是要指出：这些意象的生产与我们工作的现实生活完全脱节。

戈达尔拒绝再依照他过去的方式摄制影片，他远比那些或因政治上的因素、或因艺术上的理由而对发行系统以及对制片（生产）的控制感到深恶痛绝的导演，要更为彻底地拒绝电影体制。通常那些导演只不过是要求能够控制生产过程，他们并不质问生产过程本身是以什么样的生产关系在运作。1968年，法国许多受到罢工及示威活动经验的冲击而趋于激进化的电影制作人，急切地为他们计划

拍摄的政治电影寻找一套新的发行途径。戈达尔并不认为发行是问题关键。在他看来，这些人之所以会把发行问题看得那么重要，是因为他们不能意识到问题的真正关键在于政治电影应该用什么方式去拍摄或制作的问题，也就是说，他们已不把如何生产的问题当作问题。但这却正是戈达尔所要追问的、更基本的问题。（戈达尔等人组成的）吉加·维尔托夫小组提出的一个口号：“问题不在于拍政治电影，而是在于如何政治化地拍电影”，点出了这个基本问题的关键所在。

戈达尔强烈坚持的、同时也是他与其他政治片导演之间的主要差别之一乃是：他是在拍摄影片的工作过程之中产生对政治的关切，而不是因为外在的因素而改变了影片的制作观念。1959年，戈达尔推出他的第一部剧情片《精疲力尽》之后立即声名大噪，与当时法国一批年轻一代的导演诸如里维特、罗梅尔、特吕弗及夏布洛尔等同时并列为“新浪潮”导演。与这些“新浪潮”导演同样的，戈达对好莱坞电影似乎也存在着某种迷恋。

对影评者而言，戈达尔影片最突出的，并不在于他对政治的高度关切，而是他那悲观的浪漫主义与简略的迹近于跳跃的剪接风格。回顾68年以前，如果说戈达尔在他作品中疯狂地着迷于广告以及声音与影像之间的关系，乃是表达了他对影像的政治关怀已快速地在作品中居于最主导地位，那么，在1966年戈达尔推出《男性/女性》之前，影评者固然仍可以戈达尔最早期的风格与主题来理

解戈达尔，但从那之后，戈达尔已开始拍摄一系列的政治性电影，直到68年从传统电影体制撤出之后才告终止。

戈达尔认为，政治与影像必须结合起来了解。这是他所有作品的问题核心所在，但影评者们却始终无法洞见此中奥妙。在68年以前，最能清楚呈现政治与影像之间的必要结合的，是戈达尔在68年五月之前为法国电视台拍摄，但至69年才剪辑完成的一部影片，片名为《快乐的知识》。这部影片可以说是改编自卢梭写于十八世纪的教育名著《爱弥儿》的电视版。卢梭以一部有关一个叫爱弥儿的儿童的完美教育的小说，来抒发他在教育方面的理念。影片本身则包含两个角色（分别由让-皮埃尔·莱奥及朱莉叶·贝尔托扮演）在暗黑的电视摄影棚内进行的一系列对话。虽然表面看来，这部影片与卢梭的《爱弥儿》似乎没有什么关联，但事实上，它非常接近《爱弥儿》一书的精神，只不过它是以现代手法（卢梭是以小说，戈达尔是以电视节目）来阐述教育的问题。

对戈达尔以及影片中的两个角色而言，教育的根本问题在于能够对日常生活中时刻都在冲击我们的声音和影像提供某些理解。这样的理解必须建立在掌握声音和影像之间关系的基础上，因为除非我们有这样的掌握，否则，套用该片中的对白来说，我们将没办法真正了解、没办法真正制作电视或电影。我们所能做的，只是不断地重复某些声音和影像——由于我们不懂这一套语言，所以反被这套语言所控制。不仅电视或电影制作者对这套语言一无所

知，观看的观众也同样是一无所知。

正如卢梭的小说提供了我们一种充满想像力的理想教育课程，同样，戈达尔的影片也提出了一套三年的课程，帮助我们去探索、解答影片中任何一个影像或连串影像的组合与声音之间关系的问题。

《快乐的知识》片中所提到的神话般的三年课程，恰好适当地描绘出戈达尔本身在 68 年之后那三年的活动。引用他影片中的对白来说，从头开始是必要的。更精确地说，一如朱莉叶·贝尔托在片中指出的：折返零点。戈达尔开始进行对电影语言的探究，这或许是电影有史以来最为严谨、最具自觉的一次。

然而，紧接着 68 年五月事件之后的那一段期间，却连续遭遇了一连串“错误的开始”。首先，拍完《快乐的知识》而在完成剪辑之前，戈达尔必须快速完成一部以滚石合唱团为主角的影片，推出时片名为《同情魔鬼》（戈达尔自己的版本则题为《一加一》）。五月事件期间，他参与共同制作了一部以静态剧照的蒙太奇组合成的没有配音的短片，片名叫《电影传单》，为了尽快发行，制作时间相当短。接着，在八月份，他又制作了一部名为《一部平淡无奇的影片》的 16 毫米长片，以五月事件的影像配上主要是学生与工人之间对话的现场录音为内容。随后，戈达尔到美国拍摄一部由美国真实电影派导演利科克与彭尼贝克尔担任制作的影片，片名暂订为《一部美国片》，但由于与制作人意见不合，而且这两位制作人对记录性影像

的单纯真实性相当的执著，又与戈达尔本身对电影语言的探究直接构成矛盾，最终，戈达尔放弃了这个拍片计划。随后，彭尼贝克尔将戈达尔已拍成的片段以及他本人拍摄的部分加以剪辑，片名为《一部平行的电影》。后来，戈达尔在加拿大又放弃了一部片名暂订为《传播》的拍片计划。不过，自此之后，戈达尔便投注全部心力延续他在《快乐的知识》一片中已勾勒出大致轮廓的探索计划。第一部影片拍摄于英格兰，片名为《英国之声》。

《英国之声》是戈达尔受伦敦 Weekend 电视公司委托拍摄，由 Kestrel 影视公司担任制作。但拍完之后，却从未在电视上完整播出过。如片名所显示，这部影片探讨的主题是声音，以及如何运用声音来对抗由 Union Jack 公司所提供的有关英国的影像。记录性影片中影像与声音之间的固定关系（影像是用来肯定声音所代表的真相）是戈达尔这部影片所要拒绝的。对戈达尔而言，构成影片的影像与声音两者之间是相互斗争的。正确的声音来自于从毛派的观点对英国资本主义社会的分析。它与其他各式各样的声音以及一系列影像经常是处在紧张对立的状态。对戈达尔而言，后者并没有提供社会的正确意象，但是这些声音与影像的排列组合也提供了观众们进一步反省、探索的材料。

就《英国之声》片中对现场录音的强调、对正确影像的观念的排斥、片中明显的毛派政治立场，以及它是由一家拒绝播出它的电视公司提供资金……等看来，它与戈达

尔接下来拍摄的四部影片的情况实在太类似了：《真理报》（1969）讨论捷克；《东风》（1969），一部讨论革命问题的“西部片”^①；《战斗在意大利》（1969）描写意大利一位年轻的女革命斗士；以及《弗拉基米尔和罗莎》（1970）以芝加哥阴谋大审判为主题。这些影片不再打上戈达尔的字号，而是以吉加·维尔托夫小组作为署名。

自从1967年拍摄《中国姑娘》以来，戈达尔就与马列主义——法青共联盟的毛派分子有所接触，拍摄《英国之声》及《真理报》时，这些毛派分子都曾参与共同合作。自《东风》之后，原来的共同合作终于有了正式的组织形式，他们组成了一个以苏联导演吉加·维尔托夫为名的新团体，让-皮埃尔·高兰是这个团体的主要领导人。他们选择吉加·维尔托夫为新团体的名称，意味不仅要突破好莱坞的传统，而且也要突破以爱森斯坦马首是瞻的苏维埃电影传统。依他们看来，1924年爱森斯坦拍摄的是有关战舰波将金号叛变的历史电影，而没有分析当时苏联内部阶级斗争的状况，即代表了苏联电影一个决定性的挫败。吉加·维尔托夫对这个团体而言，有它双层的重要意义：一、他远比爱森斯坦更坚持：作为一个电影导演，必须是以社会当前的阶级斗争状况作为他的主要关怀；二、

^① 《东风》与这个时期的其他几部影片有几点不同：一、它是由一位同情左派的财主提供了一大部分的资金。二、它有一位挂名的演员，Gian Maria Volonte。三、它更直接地触及虚构（故事）性电影的问题。不过，我们不能因这几差别，就把这部影片跟吉加·维尔托夫小组拍摄的其它影片区别开来。