
图书在版编目(C I P)数据

让-吕克·戈达尔 / 董冰峰编著. —沈阳: 辽宁美术出版社, 2004.1

(映像馆)

ISBN 7-5314-3134-3

I. 让... II. 董... III. ①戈达尔—生平事迹②戈达尔—电影影片—电影评论 IV. ①K835.655.78 ②J905.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 099576 号



让-吕克·戈达尔

作者 / 董冰峰

责任编辑 / 王嵘

装帧设计 / 王嵘

制版 / 沈阳市冠华电脑设计工作室

印刷 / 沈阳市第三印刷厂

技术支持 / 姚红斌 潘利

技术编辑 / 王东

责任校对 / 张亚迪 孙红 王岩

审读 / 关立

出版发行 / 辽宁美术出版社

经销 / 全国新华书店

版次 / 2004 年 1 月第 1 版

印次 / 2004 年 1 月第 1 次印刷

开本 / 889 × 1194 1/32

印张 / 3

印数 / 4000

书号 / ISBN7-5314-3134-3/J.2149

定价 / 13.50 元

邮购部地址: 辽宁省沈阳市和平区民族北街 29 号
辽宁美术出版社 邮购部

邮编: 110001

读者作者工作部电话: (024)23419474

图书如有印装错误请与印刷厂联系调换



JEAN-LUC GODARD

让-吕克·戈达尔

董冰峰 编著

辽宁美术出版社

ISBN 7-5314-3134-3



9 787531 431343 >

ISBN 7-5314-3134-3/J.2149

定价 → 13.50 元



让-吕克·戈达尔
JEAN-LUC GODARD

编辑
董冰峰

映像馆

IMAGE
LIBRARY

辽宁美术出版社



《映像馆》

策 划

王 嵘

主 编

董冰峰

编 委

(按姓氏笔划排序)

王林 / 刘天舒 / 孙孟晋 / 张 滨 / 崔 婷 / 董冰峰 / 傅淞岩

关于映像馆

电影被视为“一种(人类)幻想的现象”。

“映像”较之于“影像”更着重于人的心理及生理感受，它与生命共同搭筑一个完满形态。

在此处，“映像”替代在电影诞生之初的放映机投射影像的感知与印象。

“映像”，同时也具有某种预设的“意识形态”。

《映像馆》是系统梳理当代电影大师作品与创作的一套系列丛书。准确地说，是向“作者”导演表示敬意的文字与图片的记录。这并非涉猎浩繁的电影历史，这个范围或许对于人们通常知晓的“电影导演”是较陌生的。

所以，《映像馆》的受众群从一开始就注定不会太宽泛。

《映像馆》的产生缘于少数人对电影的挚爱和持续的热情。

这里希望能够建立一种有效的、良性的语言环境，形成对电影“娱乐功能”之外的“美学价值”的关注与审视，以及置于常规的“看”电影的接受反应之上；再者，面对影像资讯急速膨胀、缺乏分科门类更详尽的研究电影资料的当下，《映像馆》如能去繁入简，充当“认识”电影过程中的“工具书”，这当是《映像馆》的某种价值所在了。

董冰峰

2003年10月

关于导演 (7)

ABOUT DIRECTOR

让-吕克·戈达尔

关于作品 (14)

ABOUT WORKS

附文：维尔托夫小组

附文：让-皮埃尔·高林

附文：关于安娜-玛丽·密耶维尔

手记 (80)

JOURNAL

手记

剧本 (85)

SCRIPT

《远离越南》剧本摘选

作品年表 (91)

THE CHRONOLOGY OF THE WORKS

评论 (62)

REVIEW

《赖活》

持录音机的男人

巴黎竞赛 - 戈达尔和《电影手册》

不朽的戈达尔

对话 (77)

DIALOGUE

亨利·比尔 & 戈达尔

JEAN-LEONARD

信件 (83)

CORRESPONDENCE

戈达尔与帕索里尼的通信



JEAN-LUC GODARD



让-吕克·戈达尔

— (1954年—1968年)

“我比较喜欢用‘懒惰’这个词来形容所谓的‘激进电影’。”——戈达尔

让-吕克·戈达尔1930年12月3日在巴黎出生，他的父亲是一名医生，母亲则出身于瑞士的银行世家。他少年时代在瑞士度过，10岁时成为瑞士公民，而后返回法国在里昂接受教育，1949年回到巴黎，在索邦大学学习人种学，不久他活跃于在拉丁区的电影俱乐部中。在那里他和安德烈·巴赞成为朋友，经其介绍，陆续结识了《电影手册》编辑部的弗朗索瓦·特吕弗、雅克·里维特和埃里克·侯麦，戈达尔进入了《电影手册》，以汉斯·卢卡斯的笔名开始发表评论文章。

在《电影手册》几位主要的编辑中，不仅在之后的进程中产生了“作者论”这样重要的电影理论，而且也促动和催生了在世界范围内影响极大和极广的“法国新浪潮电影运动”，同



戈达尔



《精疲力尽》剧照



《小兵》剧照



《枪兵》剧照



《阿尔伐城》剧照

时印证了该运动是世界电影史上“最重要”的一个转折(“新浪潮”一词是弗朗索瓦·吉鲁在《快报》上首先提出的:用来指1957年到1958年间的年轻导演,后专指1959年兴起的法国导演,这其中的作品包括较早的《死刑台与电梯》、《上帝创造女人》、《广岛之恋》,也包括《表兄弟》、《四百下》、《精疲力尽》等一批同时获得国际声誉的影片)。早在亚历山大·阿斯特吕克在其《摄影机——自来水笔,新先锋派的诞生》的一文中提出“电影将慢慢地从视觉的、为图像而图像的、直接的、故事的、具体的专制统治下摆脱出来,以便成为一种与书面语言同样灵活、同样精细的书写方法。”与上述观念等同的是《电影手册》的作者们的观点,如戈达尔所说的,“过去在当影评人的时候,我自认为是一个电影工作者,今天我仍然自认为是影评人,某方面来说,我的确是的,而且比过去还像,我虽然以拍电影替代了写影评,但是却在影片中包含着批评的方向……”1951年,戈达尔中断了与其富裕家庭的关系,被迫自谋生计。两年后,戈达尔旅行南美之后回到瑞士,曾做过建筑工人和其他工作,他的首部短片《混凝土效果》便以他曾参与修建一座水坝的实际经历而拍摄制作的。1957年,他制作了他第一部法语短片《所有的男孩都叫帕特里克》,又和特吕弗一起制作了向美国导演马克·塞纳特致意的短片《洪水的故事》,又制作了向法国导演让·考克多致意的短片《夏洛特和她的朱尔斯》,直至影片《精疲力尽》一举闻名世界。



《法外之徒》剧照

1961年,戈达尔同夏布罗尔等七位导演一起拍摄制作了《新七大罪》,他导演了其中一段《懒惰》一片,由法国侦探片红星艾迪·康斯坦丁出演(之后艾迪又陆续参与了他的《阿尔伐城》、《德国九0》等片的拍摄),影片叙事情节很简单:一少女搭乘一男子的车去往目的地,中途男子不发一言;途中到加油站时,男子的鞋带松了,他问旁边服务生不想挣一万块钱(帮他系鞋带),被拒绝。在少女家中少女示爱,男子半晌才懒洋洋地说:“太麻烦了,等一下还得穿回衣服。”戈达尔曾在一次谈话中指出:“我比较喜欢



《懒》剧照

用懒惰这个词来形容所谓的激进电影。

《精疲力尽》从前期到后期到处都是一些“错误的行为”，所有的规则都是“不是规则的规则”。自然主义的街头手提摄像，用照相机底片改装的胶片，生硬的、无规则可循的剪辑，零乱不堪的叙事等。紧接着以16毫米胶片拍摄的《小兵》和《枪兵》同样表现为一种“无政府主义”式的思想的消极与“懒惰”，《精疲力尽》中越轨/犯罪行为结果也表现为“受到控制”/回到“合法性”中来，《小兵》从头到尾则充满了主人公的一种眩晕和无力感，他始终在逃避一种不属于他的行为（暗杀的命令），在两条路线中左右摇摆，主人公似乎更像一名逃遁者，一名感到“厌恶”的人，正如他一直坚持的，“没人能强迫（士兵）杀人”。《枪兵》中的两名农民用带回的一大摞明信片“消解了”他们奇异的世界之旅，和另一人在电影银幕前表现为惊慌而不知所措（象征卢米埃尔式影像，现代主义式的残留）。最后他选择闯入了银幕的影像之中。戈达尔对传统电影内容和形式的极端反应为一种“懒惰”，他背离的“规则”和他建立的或努力尝试的“新的语言”有时是无力的，强调“断裂”的接缝所在，或之间用的闪烁的、标语式的注释是向无法达到那些流畅的叙事结构的哀叹，又或说是：“我无能为力。”在1968年之前，连外部世界也是浑沌的、消极的和懒惰的。



《女人就是女人》剧照

描写三角恋情的《女人就是女人》和《法外之徒》则是对美式歌舞片类型滑稽的模仿。《阿尔伐城》中，戈达尔将巴黎置身于遥远的域外星球上；《狂人彼埃洛》和《赖活》，一为自杀，一为他杀的结果看似不同结局的男女主人公都弥漫在一种伦理的自我毁灭和道德观念的随意性中，主人公往往是经过一系列的事件（包括和哲学家的谈话来试图明确自身的“存在”）之后哪怕是一丁点的进步也被“懒惰”式的退让所替代，直到《远离越南》中，出现了戈达尔在看摄影机取景器时的犹豫不决的表情和不确定的“喃喃自语”的场景。在1968年之前，戈达尔被认为是“懒惰的”。

他执拗的偏离叙事，曾坦言：“我从未成功地从头到尾说完一个完整的故事”。他在某些方面有时还显得略为保守，在打破“性”禁忌的法国银幕上，他要比瓦尔迪姆、马勒等人落后不少，尽管他的多部影片涉及不伦之恋、卖淫的情节及做爱场面，也都是用一些其他镜头替代，即使在《轻蔑》的片头直接呈现巴铎这样的艳星的全裸镜头，也被看做是一个毫无生气的“道具”的陈设，观众的“观淫癖”在戈达尔的电影中被扼杀了。观众从一个画

面或一个事件中的对白或画外音的解释中被传达于自身的一种“性”的伦理学与社会学或更具体化学科分析的意味（《赖活》中娜娜卖淫详细收入的分析数据是重点，而不是其行为本身）。

戈达尔在其电影中的这种“省略”似更符合他反对好莱坞工业体系的具体举措，而他的电影模式却总是套用好莱坞类型片模式（警匪片、爱情片、歌舞片）而改变的乃至“面目全非”，正是这种在他人看来“懒惰”式的方式却创造性的奠定了另一种知识与经验的基础。和《懒惰》的“叙事”效果相通的是首部剧情长片《精疲力尽》的结尾：“米歇尔忽左忽右地狂奔，为了不至于摔倒，他忽而扶着右侧停着的汽车，忽而扶着左边的卡车……

他的身子在打晃……

膝盖一下跪到了地上……

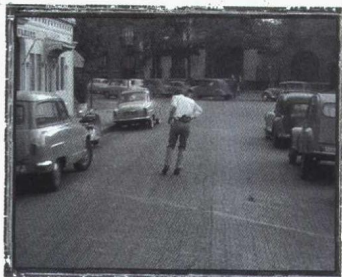
他到了大街的尽头……

也到了精疲力尽的时候……

他扑倒在地，躺在两条人行横道线之间。”

戈达尔在一开始就已经选择了“放弃”。

《精疲力尽》剧照



二（1968年—1982年）

“我更想在北京成为每月领工资的中国电影编导者。”——戈达尔

1967年，戈达尔在巴黎拍摄《中国女人》，女主角安娜·维泽姆斯基继而成为他的第二任妻子。年底，他试图去北越未果，参与了集锦片《远离越南》的制作，不久戈达尔又去制作了意大利的集锦电影《爱情和愤怒》中的一段和电影《周末》。1968年，戈达尔为法国电视台拍摄了《快乐的知识》，然而，电视制片人并不同意他的制作方式并拒绝播出该作品，戈达尔继而加入支持亨利·朗格卢瓦继任巴黎电影资料馆馆长的社会活动，让一皮埃尔·高林同他合作成立“吉加·维尔托夫小组”电影团体，戈达尔开始运用激进的社会主义理论去制作电影，同年法国“五月风暴”事件爆发，戛纳国际电

影节被迫中断。他的《一部美国电影》和《传播》两部作品因故未能最终完成。1969年，戈达尔去英格兰旅行，并为BBC制作电视电影《英国之声》，同样，电视台拒绝播放。这年春天他又同“维尔托夫小组”拍摄《真理》和为意大利电视台制作《意大利战斗》，这些作品从未播出过。1970



《中国女人》剧照

年，戈达尔去黎巴嫩拍摄关于巴勒斯坦解放斗争的影片《直到胜利》，后因故未能完成，美国女性学者苏珊·桑塔格说：“戈达尔并不是在拍即兴式的影片，而是他偏好某些影片看起来像是即兴之作”。如果说戈达尔在1968年之前是“消极的”，那么临近1968年之时他明显地感到了“政治性”在当代社会生活或具体化为影像的重要性。从《男性女性》关注新的青年一代，到《中国女人》中借主人公之口朗诵其观点来试图理清他的积极的“政治性实践”的主张。“毛泽东思想——这个60年代所有伟大的意识形态领域中最丰富多彩的思想”，不但成为在法国学生运动中“革命的灵魂”，更在戈达尔的影像实践中成为“意识形态——主体的状态”。《中国女人》再现或纪录了巴黎大学某“马列主义研究小组”成员在互相交流研究心得的行为。事实上，片中的影像是他们置身在毛泽东语录“红色的海洋”中，在一本正经大声读出语录中的某段话时附之诠释性的影像。同年的《周末》中的车祸、激进的



《一切安好》剧照



戈达尔在片上场

革命组织、诗人被焚烧等影像同样起到对“五月风暴”最绝妙的预言和解析作用。而在“维尔托夫小组”期间的作品是戈达尔“政治化地拍电影”的重要实践，尽管被很多评论家恶意地称为“肤浅的政治观点”，但同时又是戈达尔宣布退出商业电影体系，宣布“不再为资产阶级拍片”的明确行动，影片《给简的信》有着极端形式，51分钟的电影是由一张静照组成，只是在声轨部分加上了高林和戈达尔的评论。这显然就电影的形式来说比纪录片制作人克里斯·马凯的《堤》、《古巴》等作品在理念上走得更远，也远超越了1968年之后其他导演电影中的“政治性”模式，戈

达尔意图使电影更像一种“媒介”，与其后不久对录像媒介的狂热和电视作品中的“实验”一样，影像和声音才是最为重要的一种构成，而不是我们认为的“电影”本身，这让许多人大为困惑的是戈达尔在70年代所创作的那些作品。“我想我所有的电影都是批判性电影，或多或少成功，就是因为这一点，所以观众不能再轻松随便地看，因为这是批判性电影，故只要影片上有任何东西，观众都不敢掉以轻心……”

在“维尔托夫小组”期间的影片，戈达尔秉承了其一贯所坚持的“批判性”，他所热衷的方向总的来说是“电影”与其背后的优势意识形态的关系。众所周知，电影“娱乐”观众的同时，也就是同时观众认同其中某角色时也接受了其叙事、表演、镜头运动、剪辑等制作过程的意识形态，戈达尔努力尝试建立一种打破上述意识形态新的“影像”构成，所以他的很多影片都呈现一种“非电影化的”效果。在《一切安好》中，各个阶级的，各个利益的代表都“有权”以同等位置对着摄影机讲话，没有前设的角色的区别。戈达尔又在一次对话中所指出的：“我现在不想在这里，在巴黎成为法国的电影

编导演，而更想在北京成为每月领工资的中国电影编导演。”含义有二：其一，戈达尔曾是一名坚定的毛派忠实拥护者；其二，是戈达尔更是名彻底的反“资产阶级电影”意识形态的电影导演，在《中国女人》之前的文字说明他更是极力抨击“好莱坞帝国式美学路线”，并提出要与其斗争。之后他同电影导演安娜-玛丽·密耶维尔在瑞士小镇格勒诺勃建立的独立制作工作室，也是不肯向商业电影体系妥协，是强调自身主体美学和“手工生产”的重要性的行为表现。

三 (1982年-2003年)

“今天我看待电影的方式还跟过去（在新浪潮时期）一样，但是我知道世界已完全不同了。”——戈达尔



《芳名卡门》剧照



《新浪潮》剧照



《爱的抉择》剧照

如果说《激情》是关于“绘画”的电影，《芳名卡门》是关于“音乐”的电影，那他制作的八部系列的《电影史》则是重新书写历史的电影。这个雄心勃勃、历经十年以“戈达尔的视点”书写的“电影史”，“从哲学的角度来说，《电影史》是一部危险的作品，因为它敢于提出电影、电影批评以及电影历史属于谁这样一个问题。”在《持录音机的男人》一文中，对《电影史》的声画分析：“引人注目的影像、照片、绘画作品的目录，突然的变化，音乐，噪音，影片原声音的片断，说话的声音，在影像之中的书写，文学性的寻求，被评论的本文”等等，对《电影史》中复杂的引用的例证，涉及的关于知识史和思想史的评述，可以解释出这部宏大之作不仅是“电影史”，而且是部“电影的思想史”。如何解释戈达尔的“回归”，即描述戈达尔是如何返回商业制作电影系统中？以《激情》为起点，“戈达尔的画面使历史主义的当代和后当代的问题重新戏剧化，栩栩如生地提前完成近原始的视觉文本”，而《芳名卡门》、《李尔王》、《向玛丽致敬》、《侦探》、《注意你右方》、《新浪潮》等影片又丝毫没有降低对观众观影品味的要求。虽然有时会根据我们熟悉的著作，如《圣经》和莎士比亚的剧作，但一如往常的是，戈达尔特有的强调形式的“断裂”仍然未有改变。如《激情》是一个关于导演进入创作

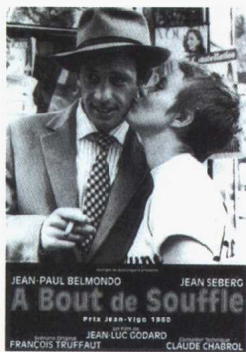
枯竭期的故事，和《芳名卡门》中“生了病”的叔叔，《李尔王》中研究影像的教授等同。戈达尔始终在其影片中对“创造”进行分析，如在《电影史》中的“创作”历史一样。不尽相同的是，如果戈达尔在80年代之后逐渐在其作品中摒弃了明显的“政治性”的专注，而转向对“奇观”影像的热情，至少在其后20年的影片中的整体视觉和听觉迎合了这一点，《电影史》中急速闪动的画面切换，在《激情》中的影像都呈现为在庄严音乐的衬托之下，而使“复活”了的“陈腐画作”又具备了一种魔力。片头的景象“太阳欣喜若狂地跃过天穹”，唤起一种“热爱”或“崇高”，在《向玛丽致敬》与《新浪潮》中对水的抒情性的描写，《注意你右方》片头的鸟瞰镜头，《爱的挽歌》中犹如颜料泼洒般，和数字影像部分的“神奇经验”，带来的是全新的活力，丝毫未见其创作的衰竭之处，反而就诗意的、美学探究的影片来说，愈发产生高度的一种现代性。《电影史》八部系列作品的总长度超过了260分钟，是以谈论全部影片的历史——它们的“主体”。《电影史》以一种纯粹的录像媒介，和戈达尔在银幕上并列的同时存在的不断运动着的电影片断，形成了在银幕上置换和引用及双关语式的“超标题”之中的“碎裂”。评论家乔纳森·罗森包姆对比

《电影史》与詹姆斯·乔伊斯的《芬尼根守灵夜》，因为在部分的看来，表面上都源于“圣经”影响的作品呈现出的“不可名状”，都趋向在开头就使他们的观众和读者失去（解读）方向，但也因为《电影史》和《芬尼根守灵夜》都呈现一种纷

《电影史》剧照



杂的、深奥的状态，需要他们的观众有更多的“作品之外”的电影和文学中的大量知识。然而两位作者都强调，观众和读者不必担心在作品中无法发现大量可参阅的符号物。对于乔伊斯来说，作品自身提供的构造积累的主题，承认历史的循环反复的一种经验，但对于戈达尔而言，一种疑虑是影像，声响，标题的状态和“复位”遍及于电影的历史论文式的补充与附加，怎样适当的对应历史之外的和历史之外的主体如何折返其中。戈达尔说过：画面，只是画面，无所谓正确的。后期戈达尔的整体风格也如大卫·波德威尔所描述的那种“震慑人心”的影像，并且集中展现了欧洲艺术电影对电影文化、历史和心理经验等一种持续现代主义式的沉思。



精疲力尽

À Bout de souffle 法国 / 黑白 / 90分钟 / 1959年

制 片 / 乔治·德·博勒加尔 Geroges de Beauregard
 编 剧 / 让-吕克·戈达尔 Jean-Luc Godard
 弗朗索瓦·特吕弗 Francois Truffaut
 导 演 / 让-吕克·戈达尔 Jean-Luc Godard
 艺术指导 / 克劳德·夏布罗尔 Claude Chabrol
 摄 影 / 拉乌尔·古塔尔 Raoul Coutard
 主 演 / 让-保罗·贝尔蒙多 Jean-Paul Belmondo
 让·西贝格 Jean Seberg

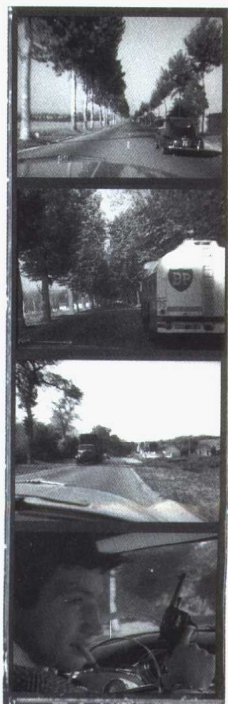
* 获 1960 年第 10 届柏林国际电影节最佳导演奖

关于影片

风流倜傥的汽车大盗米歇尔因窃车失手打死警察而走上逃亡之路。但他却无可救药地爱上了清新可人的美国女记者帕蒂，并想带她逃往意大利。帕蒂在爱与被爱、忠诚与背叛间徘徊挣扎。

解读如评论

《精疲力尽》因它的真实的形式而成功，也因此早期“新浪潮电影运动”的大量影片中被特殊地受到关注，被公认为是世界电影史上承前启后的一部重要作品。其中大量的跳接技巧，接连不断在影片的一系列场景中被发现，这增加了画面的某种运动的感觉，还体现在切短的镜头和错乱顺序的叙事的暂时性。戈达尔推翻了“180度规则”的必然性，在《精疲力尽》中当他将摄影机置于路边拍摄一名警察追赶的镜头，贝尔蒙多驾驶汽车行驶在画框右边的镜头，突又切至左边边框上摩托车警察行驶的镜头，给人一种“冒失的”视觉表现力的冲突。在影片中塞满了一般镜头之中疏忽了的一种“凝视”，保持纪录片式的写实主义的画面，毕竟是在热切地去记录生活，这是一部在它之前，很少有影片能





达到的水准和表现力的一部“电影”，贝尔蒙多的角色增进了某种深度，在他的有限的道义心中，或许有一种被剥离的鲍嘉式的流氓角色。而让·西贝格的角色保持了奥托·普莱明格的《Bonjour Tristesse》（1958年）一片中的女演员形象（戈达尔解释说：让·西贝格饰演的角色是她在影片《Bonjour Tristesse》中的另一个延续，我甚至想在《精疲力尽》的开头用普莱明格这部影片的最后一个镜头）。《精疲力尽》公开的表演模式，成为一种拼贴影片的贡献。正如评论家指出的，“戈达尔从《精疲力尽》开始，便显示出他的极端蔑视传统电影技法的现代主义化方向，他宣称他在拍片时已经不再考虑是否合乎电影化的原则”，正是这种杂糅的手法和混合了截然相反的视觉语言奠定了这种新的观赏基础。



小兵

Le Petit soldat

法国 / 黑白 / 88 分钟 / 1960 年

编剧 / 让-吕克·戈达尔 Jean-Luc Godard
导演 / 让-吕克·戈达尔 Jean-Luc Godard
摄影 / 拉乌尔·古塔尔 Raoul Coutard
主演 / 米歇尔·萨博 Michel Subor
安娜·卡希娜 Anna Karina



关于影片

“没人可以逼一个‘战士’杀人”——《小兵》在《精疲力尽》获得世界轰动之后，戈达尔很快又以低成本小规模的方式制作了《小兵》。正如他坚持的某些“理论化”的电影一样，《小兵》同样地充满了政治与现实（前政府官员，暗杀组织，间谍，阿尔及利亚战争）的紧密结合，并图解式的以一种不完整的爱情故事（想中立的间谍和处于敌方的女孩）贯穿其中。

解读与评论

戈达尔将情节置于一个大的严格现实意义的背景时，所发生的事件，叙事情节本身远远没有片中的男主人公在阐释其观点来得清晰，这个情节是可笑的。摄影是真实的，而一秒二十四格画面的电影也是真实的，真实的存在于胶片记录下的痕迹，而不仅仅是只凭只言片语就可以连贯起来的“故事”。戈达尔接近一种“沉思”，作为“诗意的评论家”，在努力尝试一种选择的电影的历史。把个体的影片与其之间搭建沟通的“桥梁”。简而言之，他创造作品的主体，是被那个世界所熟知的。

