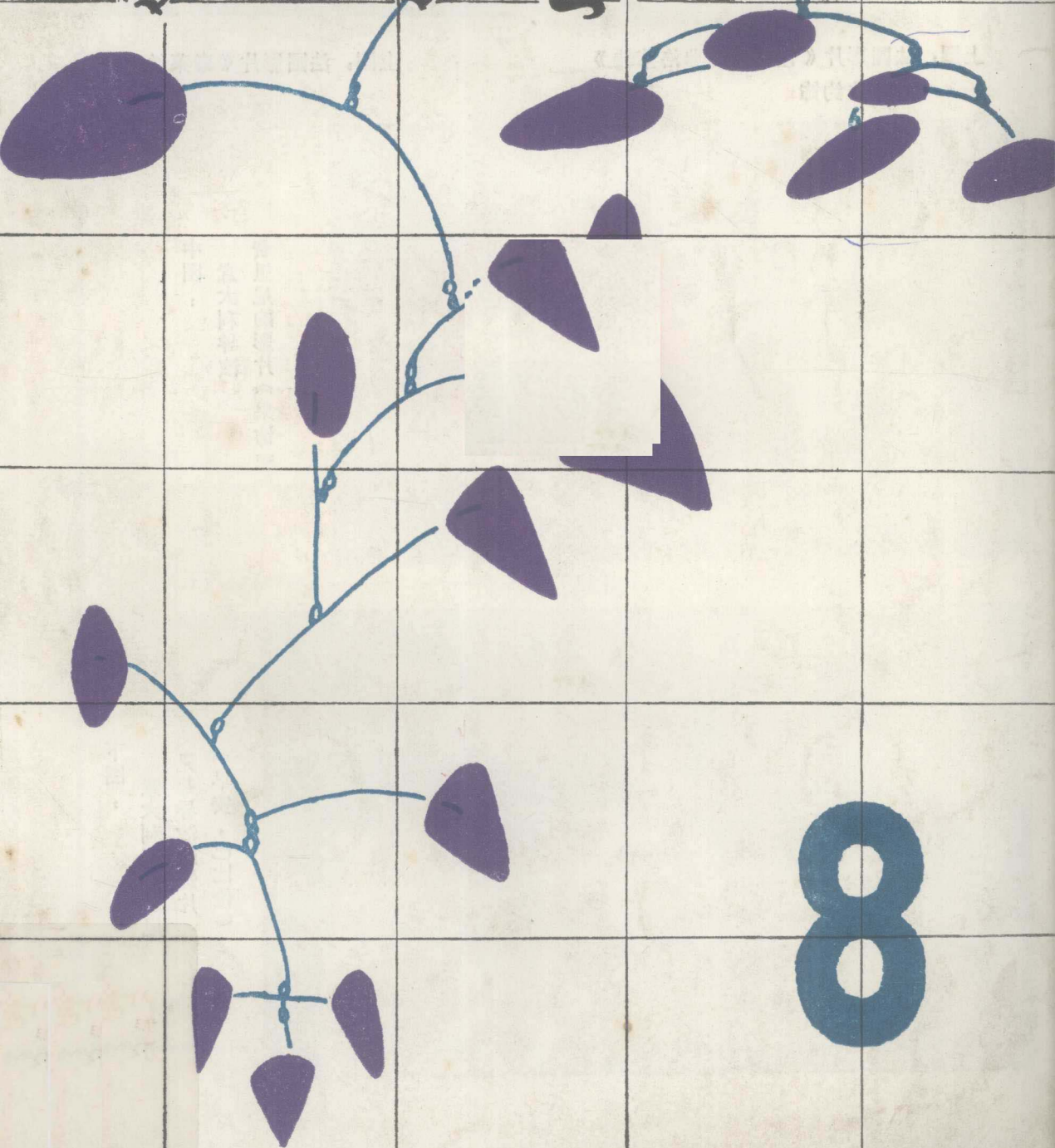


当代外国艺术

Dangdai Waiguo Yishu



第八辑

-
- 78 社会主义现实主义理论的几个问题.....〔苏〕Л·马尔科夫 陈 军译
-
- 87 面对奥尼尔.....李 醒
- 94 美国多姿多彩的戏剧节.....李 醒
- 101 变幻出阴森的幽灵世界
——评音乐剧《歌声魅影》.....〔美〕本尼迪克特·奈廷格尔 倪锦兰译
- 105 美国剧坛新崛起的黑人剧作家奥古斯特·威尔逊
.....〔美〕理查德·克里斯琴森 汉 超译
- 108 托夫斯托诺戈夫的个性.....〔苏〕Б·辛格尔曼 吴 江译
- 114 导演构思的体现.....〔苏〕格·托夫斯托诺戈夫 杨 敏摘译
-
- 122 冲突的观点赋予美术史新的形态.....〔美〕格雷斯·格卢克 萍 君译
- 126 化石化演变为我们时代的隐喻.....〔美〕迈克尔·布伦森 汪 晴译
-
- 129 20世纪西方新音乐的回顾与展望
——从抛弃调性到重返调性.....尚家骧
- 140 当代奥地利音乐.....尚家骧编译
- 142 现代音乐创作中的世界主义倾向.....马 良
- 143 音乐评论：歌剧《尼克松在中国》.....尚家骧编译
-

编辑者 《当代外国艺术》编辑部（北京前海西街17号）

主 编 郑雪来

副主编 乐 刻 伍茵卿

编 委 （按姓氏笔划为序） 王 燎 乐 刻 李小燕 李 醒 李邦媛 伍茵卿 刘萍君
陈继遵 郑雪来 尚家骧

当代外国艺术

第 8 辑



文化艺术出版社

当代外国艺术

目 录

4 反思与焕新

——80年代的法国电影.....何振淦

11 80年代法国电影的回归倾向.....姚世权

15 法国电影新潮流

——重提宗教问题艺术电影、“作者电影”受重视.....黎赞光

20 戈达尔的艺术创作.....王 蔚

26 法国电影业的危机.....[美]史蒂文·格林豪斯 矛 戈译

28 法国青年编导谈法国电影现状.....子 南摘译

29 危机声中的艰难复苏

——试谈80年代的意大利电影.....艾 敏

39 帕索里尼与“决定性的十年”.....[美]彼得·邦达涅拉 纪令仪译

44 神话与马克思：帕索里尼的后期创作.....[美]彼得·邦达涅拉 谷时宇译

57 1987年美国电影鸟瞰.....纪令仪

67 与“兰博”作殊死战

——第三世界电影与好莱坞的斗争

.....杰尼斯·特纳 杰伊·库玛尔 吕 祐译

69 电影制作中的南北合作

——第三世界电影发展的一条道路

.....杰尼斯·特纳 吉尔基纳·鲍威尔 子 般译

71 电影—电视—录像：现状与未来（苏刊讨论综述）.....吴 江

第八辑

-
- 78 社会主义现实主义理论的几个问题.....〔苏〕Д·马尔科夫 陈 军译
-
- 87 面对奥尼尔.....李 醒
- 94 美国多姿多彩的戏剧节.....李 醒
- 101 变幻出阴森的幽灵世界
- 评音乐剧《歌声魅影》.....〔美〕本尼迪克特·奈廷格尔 倪锦兰译
- 105 美国剧坛新崛起的黑人剧作家奥古斯特·威尔逊
-〔美〕理查德·克里斯琴森 汉 超译
- 108 托夫斯托诺戈夫的个性.....〔苏〕Б·辛格尔曼 吴 江译
- 114 导演构思的体现.....〔苏〕格·托夫斯托诺戈夫 杨 敏摘译
-
- 122 冲突的观点赋予美术史新的形态.....〔美〕格雷斯·格卢克 萍 君译
- 126 化石化演变为我们时代的隐喻.....〔美〕迈克尔·布伦森 汪 晴译
-
- 129 20世纪西方新音乐的回顾与展望
- 从抛弃调性到重返调性.....尚家骧
- 140 当代奥地利音乐.....尚家骧编译
- 142 现代音乐创作中的世界主义倾向.....马 良
- 143 音乐评论：歌剧《尼克松在中国》.....尚家骧编译
-

编辑者 《当代外国艺术》编辑部（北京前海西街17号）

主 编 郑雪来

副主编 乐 刻 伍茵卿

编 委 （按姓氏笔划为序） 王 燎 乐 刻 李小燕 李 醒 李邦媛 伍茵卿 刘萍君
陈继遵 郑雪来 尚家骧

反思与焕新

——80年代的法国电影

何振淦

一、新形势的催迫

80年代甫始，具体说，即1981年，法国电影即遇到巨大政治事件：社会党的密特朗上台。总倾向属于左翼的法国电影界理所当然地对密特朗政府的文化部长雅克·兰寄予厚望，希望他能代表政府制订出有利于电影的政策。

1982年，雅克·兰果然提出一份有关文化的总结报告。他在报告中谈到电影时，就直接提出，法国电影当前面临三重“灾难”：一是美国电影（对观众）的吸引力超过了法国电影；二是电视的竞争威胁着电影自身的特点；三是“电子影像”（即录像）的巨大发展，而极大部分录像带又转自电影。这位文化部长也在报告中强调“保卫法兰西文化自身的特征”的必要性。尽管雅克·兰不久即提出具体措施，包括成立一个专门机构，负责“集中与追加生产补助费，并代表政府作为银行贷款的保证人”；由政府出面协调银行利率；取消电影发行机构的垄断性质等等。但是，电影工作者对此并不十分满意，认为政府并没有针对电影的特点制定政策，而只是像对待戏剧、杂志一样，把电影统归于“文化企业”，在这种情况下，试图让电影去“保卫法兰西文化自身的特征”是困难的。

在法国，像在其他西方国家一样，电影首先是企业，它遵循着“自由竞争”的规

律；在美国，政府虽然不过问电影生产，但是对电影在海外的地位是十分重视的，美国政府在同外国谈判对外贸易时，总要把美国影片的输出作为一项重要的谈判内容和条件提出，以便扶助美国电影进入并占领海外市场，而法国却没有这种能力把电影作为谈判内容，更无能力去制止美国电影随其他美国产品涌入法国。

近年来，当欧洲一些国家都在谈论电影“危机”时，美国电影不仅没有萎缩，上座率甚至明显增长，电影业1987年的收入较1986年增长12%；电影同电视的关系也似乎并不特别尖锐、突出。这就是说，美国电影在世界电影市场上的优势并不完全依靠外部力量，而还在于电影的内在吸引力（在美国放映的影片中，97%是美国片），即影片的内容能适应观众的口味。这是美国电影具有强大竞争力的重要因素，是不可无视的一点。

应该说，法国电影战后也一直是电影的重要输出国之一。在80年代以前，法国电影似乎还不十分重视或者意识到本身潜伏的危机，一些电影从业人员还为法国电影的“艺术性”和“法国质量”受到国外重视而沾沾自喜；但是，进入80年代以后，电影院日渐减少（1987年又关闭了244家），电影观众不断下降（一年中降低了18.9%），外国电影市场也不为法国电影的“艺术质量”所“折服”时，法国电影从业人员不免受到一种严酷形势的催迫：必须对法国电影的现状作出反

思，因为现状已使法国面临真正岌岌可危的恶劣形势。

事实上，在战后的法国电影史上，法国电影企业曾经历两次巨大“冲击”：一次是50年代末至60年代初的“新浪潮”；另一次是1968年出现的“五月风暴”。

“新浪潮”从企业角度而言，是冲破了法国电影生产体制长期存在的“资历”束缚，即限制年轻导演投身电影创作的机会。1959年以后，以法国《电影手册》编辑部成员兼影评家弗·特吕弗、让-吕克·戈达尔、克·夏布罗尔、艾·罗梅等人以微薄资金、独立制片拍成的影片《四百下》、《表兄弟》、《漂亮的赛尔日》等影片获得巨大成功后，电影企业界终于为年轻一代进入电影创作界开放，而无须“苦熬”数年，从最低的电影导演助理逐级升至导演才准许独立拍片。从电影创作的角度而言，年轻导演获得拍摄影片的条件后，便强调电影导演的创作个性，例如弗·特吕弗在批评法国电影编剧们，包括当时最有“权威”的电影剧作家夏·斯派克、比·波斯特、让·奥朗什等人的电影剧本“毫无生气”，实际是“根本不懂电影特性”的同时，提出了“作者电影”，认为电影导演就应像一般作家一样，在作品中充分体现其个性，不再使法国电影按照一个由编剧构成的故事去再现。认为“新浪潮”理论主张核心的这一“作者电影论”实质上就是试图通过强调作者的创作个性，进一步突出电影作品的“艺术特性”。但是，到1962年，从“新浪潮”运动告一段落前后的法国电影看，一度成为这一运动“主将”的电影导演除了在作品中依然在强调“自我表现”外，更多人是逐步转向商业性影片或重走曾被弗·特吕弗指责过的创作道路。这就是说，“新浪潮”并未能作为一种真正的“电影学派”，以其扎实的美学纲领，较深刻地去影响法国电影的创作观念，甚至法国的基本电影观念。

“五月风暴”出现后，电影界有少数从

业人员在极左思潮的直接影响下，企图从根本上改变电影在法国的社会职能。这些人在让-吕克·戈达尔的带领下，既反对美国好莱坞的“帝国主义”电影，也要求法国电影具有“革命的形象”，换言之，成为“革命的（宣传）工具”，具有鲜明政治观的表现形式。但是，让-吕克·戈达尔根据这一主张拍摄的影片并无人物形象，更无故事结构，而是一系列革命口号和照片或图片的拼贴，如《东风》、《真理》等等。这类影片自然不能影响法国电影创作的基本特征。

无疑“五月风暴”在客观上促使法国电影产生一种新样式——“政治电影”的诞生，这种电影一般被喻为“政治事件+悬念”的情节剧，它多少给法国电影题材带来一点新意，但并未更深地影响电影创作。

法国电影的历史演变本身也告诉人们，战后的两次“冲击”并未能深深震撼历史悠久的法国电影的基本传统。这个传统的组成因素既包括电影企业界和电影从业人员自身的电影观念，也包括他们的“观众观念”。在法国，电影一贯被首先认为是“艺术”，然后才是“娱乐”，而法国电影观众的高层次电影文化也使电影从业人员在从事电影创作时较少考虑观众的接受能力和欣赏要求，在一定程度上甚至将两者相混。

诚然，在六七十年代，法国电影观众的电影文化程度是有较大提高的，这主要是由于当时的观众的结构层次是多向的，有文化程度较高的中、老年知识分子，也有中等文化程度的青年学生和工人、职员，他们是完全能够接受并欣赏一般认为“难懂的”影片的。但是，进入80年代以后，法国电影观众结构已出现巨大变化，据统计，当前法国电影院25岁以下的观众占观众总数的60%，25岁以上的观众大多数已被电视或其他娱乐所吸引，不再光顾电影院，而这60%的观众感兴趣的已不再是强调个人艺术风格的影片，而是富于动作性的、近似美国影片的作品（美国影片在法国的高上座率证实了这一

点),这就进一步迫使法国电影从业人员,尤其是电影投资者思考:法国电影是否还能盲目依仗其艺术性或“法国质量”去同美国电影争夺市场?这种“法国质量”从某种程度上看,是否构成了一种传统包袱?法国电影工作者不得不“思变”了。因为在法国,电影投资者是绝不会投资拍摄只供导演个人或少数“精英”观看的影片的。

二、“思变”与“甩包袱”

长期以来,法国电影界对美国电影一直是抱着“服而不折”的态度。“服”是指电影从业人员一贯认为美国电影充其量不过是一种拍得颇吸引人的、受人瞩目的“娱乐品”或“演出”,因此,当“新浪潮”的主将特吕弗著书论述美国“悬念大师”希区柯克的影片是“艺术”时,曾惊动了法国电影界;“不折”,即相对而言,法国电影工作者认为美国电影之所以能拍出其他国家电影难以达到的影片,主要是由于美国电影拥有雄厚的经济实力:美国电影业可以动用上千万美元以上的资金拍摄诸如《现代启示录》、《外星人》、《星球大战》、《太阳帝国》等影片,而法国影片的平均资金只是五六百万美元左右;法国电影界一贯认为法国电影同美国电影在美学观念上是有很大的区别的。

法国电影理论家马·马尔丹在其所著的《战后的法国电影》一书中说:“法国电影有自己独具的特色,有人说,这种电影是供知识分子观看的,是文学性的……不论是贬还是褒,法国电影总之是有别于好莱坞电影的……”马·马尔丹认为法国电影是“文学性的”,这一论点是有其基础的。事实上,法国电影长期以来引以为荣的“法国质量”实质上就是在电影创作中对文学的“靠拢”。从历史角度看,法国电影界经常提出电影应注意摆脱戏剧影响的论述在电影理论史上并不鲜见,但是要求电影注意文学影响的“介入”、“参与”却属罕见。法国电影一开始

就重视法国悠久的文学传统,这可以从1910年前法国电影竞相改编法国的古典文学名著,包括雨果、司汤达、巴尔扎克、福楼拜、左拉的小说这一史实中得到证实;60年代以后,法国电影接受文学影响的程度更可以通过许多文学家,如阿兰·罗勃-格里叶、玛格丽特·杜拉等人直接拍摄电影而得到加强。人们毫不犹豫地认为罗勃-格里叶编剧的《去年在马里昂巴德》,他导演的《不朽的女人》、《玩火记》;玛·杜拉导演的《印度之歌》、《卡车》都可以说是文学电影,是“新小说派”与电影相结合后的产物;而罗梅的《飞行员的妻子》和《波丽娜在海滨》中都可以看到法国作家马里沃和缪塞的影响。

法国电影对文学的偏爱使电影工作者在创作方法上更倾向于人物心理的真实揭示,即所谓的“心理现实主义”,在题材选择上也偏重个人的生活经历或感情体验;这种创作倾向在70年代通过一些青年导演的作品,而参与了一定的社会性,如克洛德·索代的《普通的故事》,影片通过一个职业妇女的感情经历,反映了法国当代社会中的人际关系、男女情爱与职业缺乏保障;夏尔·贝尔蒙与玛·伊萨泰尔合导的《A的故事》提出了法国妇女的堕胎问题,影片虽被当局禁映,但仍通过“地下”发行而在群众中产生影响;因此应该说,法国电影长期以来的总倾向是,在强调作者个人风格多样化的前提下,轻视题材的广泛开拓,所谓“法国质量”也就在客观上形成了一种“包袱”,这正如墨西哥著名电影评论家玛尼埃尔·米歇尔指出的:“法国电影忍受着笛卡尔主义可怕包袱的重压。”^①;英国评论家罗伊·阿米斯也指出:“法国电影缺乏扎实的思想;它在主题上,几乎只注意个人和个人之间的关系。爱情是最大的主题,但是,却很少作为一种幸福的(人际)关系去描写。”^②日本

① 原载《法国电影》,墨西哥自治大学出版社,1964年。

② 原载《1946年以来的法国电影》,敦威姆默·倍恩出版社,伦敦,1970年。

电影史学家饭岛正明确说：“我认为心理表现是法国电影的主要特征……法国电影的心理分析主要是爱情问题；法国电影工作者比任何其他人都善于表现复杂的心理活动和矛盾；这一点显然源自法国女作家拉法夷特夫人以来形成的文学传统。在法国电影中，社会学和哲学是没有地位的。我感到法国电影的主要贡献就在于它那广义的现实主义。法国电影现实主义的唯一引人入胜之处就在于它的诗意和想像的辩证结合。让·雷诺阿所表现的现实主义乃是最典型的例子。”①

法国电影理论家雅克·西克利埃甚至认为现实主义是法国电影的既定的、传统的创作方法。他说：“法国电影把自己判给现实主义了，换言之，是注定自己去再现现实。它总是把一只脚踩在戏剧与小说上，另一只踩在社会新闻上，这就使法国电影同美国、意大利、北欧和德国电影相比时，总是缺乏那种独特的神话式想像。”②

这些不同国家的评论家对于法国电影的评论从电影的总的特征看是在指出：法国电影工作者所珍视的并引以自豪的现实主义至此已在某种程度上束缚了自己，原因就在于法国电影在把现实主义视为创作方法的同时，反视为创作目的，在某种程度上，排斥电影作为一种演出时所需要的某种“幻想”与“史诗”特征。

事实上，并非所有法国电影工作者都无视这一缺陷。早在70年代，法国的弗·特吕弗就指出“法国电影的心理现实主义实际上既无心理活动，也无现实主义”另一位著名导演让·吕克·戈达尔70年代中期以后摄制的影片，尤其是1980年以后拍摄的《人人为己》、《芳名：卡门》等都是试图打破法国电影的一般叙事方法与结构。而著名女作家玛格丽特·杜拉的《印度之歌》、《卡车》等影片也都企图以新的叙事手法去创作影片（她曾在70年代后期说过：“电影创作从目前看都应从零开始。”），如《卡

车》本身并无完整的叙事结构，整部影片所表现的只是一个作者（电影导演或编剧）在同一个未来的主角“设想”、“构思”和交谈未来作品的内容。但是，只是进入80年代以后，人们才能从法国电影总的表现中，看到电影工作者为了自身所从事的工作面临严峻的存在和发展问题时，才真正开始重新全面估价法国电影所珍视的“法国质量”，从而作出了新的艺术努力。

三、既要新风格也要旧传统

进入80年代以后，法国电影在欧洲的一些重要电影节上连续获得褒奖。这些褒奖既表示对老一代电影工作者艺术成就的肯定（如1983年，罗·布莱松的《金钱》获戛纳电影节的“最佳创作奖”；戈达尔的《芳名：卡门》获同年威尼斯电影节的“金狮奖”），也展示对于法国近年来在电影艺术中出现的新倾向的赞许（《泰莱丝》获得1986年戛纳电影节的“评委会奖”，《阳光下的撒旦》获1987年戛纳电影节“金棕榈奖”）。

从总的表现看，法国电影自80年代以来在表现倾向上出现的变化是较明显的。这种变化可以认为是目前正在形成和发展的欧美

① 原载法国《电影—画面与音响—银幕》杂志，1980年9月第353期。

② 原载《法国电影中的妇女形象》一书。



《阳光下的撒旦》剧照



《卑贱的血统》剧照

“电视文化”直接影响的结果。

从广义上理解，欧美“电视文化”似由播映样式、内容和形式等因素组成，其间在一定程度上也包含对播映对象的审美情趣的确定，因此，“电视文化”同一般理解的电视剧并不是必然的等同语，“电视剧”只是播映形式之一。但是不论播映样式如何多样，播映内容如何丰富，“电视文化”的基本特性都是同“直接性”、“形象性”和“群众性”紧密相联的。

无疑，电影和电视作为表现手段是有许多相似之处的，但是，在表现过程中却又各自有其特点，难以相混。法国电影根据自身的特点和面临的问题，自觉或不自觉地受到电视文化中的“群众性”的影响。之所以出现这种情况，无疑是和法国电影长期以来所坚持的电影艺术观有关：法国电影过于强调作者的主体意识使他们在一定程度上轻

视作为电影放映对象的观众本身的审美意识和要求。法国电影工作者一般都对影片的“通俗性”和“群众性”持某种保留态度，直到他们的影片观众率日益下降时，他们似乎才猛然意识到电影观众在某种程度上还是他们的依靠对象。因此，自80年代起，法国电影才从以下两方面去考虑、估计影片的“群众性”：首先是增长法国影片内容的社会性；其次是根据观众的审美要求，重新理解电影的戏剧情节或故事性。

“电影内容的社会性”或“社会性电影”，这原是意大利电影引以为荣的内在特征，法国电影并不完全排斥，但是电影工作者惯于也善于迂迴地去触及社会问题，例如已提及的《普通的故事》；有的影片虽然直接提出了问题，如《放荡生活》（1962，戈达尔导演）提出了娼妓问题，但是，作者将注意力主要集中于表现娼妓生活，而没有更深入地涉及“为娼”的社会原因。80年代以来，法国电影在加强其内容的社会性时，不仅面广，而且也较以前更直接，例如，不少影片直接提出了当前法国社会中存在的贩毒和青少年吸毒问题，较成功的有《告别往昔》（1983，克·贝里导演），影片表现一个已离职改行的警员因儿子吸毒、贩毒身亡，妻子又自杀后，痛恨贩毒行为，在一次偶然机会中，他发现有人雇佣青少年贩毒，愤慨之余，他便以个人的力量，破获毒

窟。再如《雪》（1981，于·白尔托导演），表现了毒品使人遭到毁灭的命运。无疑，这类触及下层社会阴暗面的影片一般都是剧情富于动作性，目的主要是为了吸引更多的青年观众。但是，由于影片的背景较真实，主人公都为青年，因之，多少表明了法国电影开始注意社会程序同青年的关系。这种关注同样也表现在近年来直接阐述青年道德沦丧的影片中，如《无家又无法》（1986，阿·瓦尔达导演），影片表现一个年轻姑娘由于缺乏家庭与社会的必要关怀，逐步堕落，并不断被人蹂躏；青年导演莱奥·卡拉克斯的《卑贱的血统》（1986）同样以富于动作性的画面形象表现一个青年“误入歧途”后，由于缺乏包括社会在内的关注，终于以疯狂的态度、近似自杀般地去对待生活；另一位青年导演让-卢·于贝尔在《大路》（1987）中触及了当前法国社会中存在着一种潜在的

种族歧视；热拉尔·布兰的《皮埃尔与杰米拉》（1987）则进一步指出潜在的种族歧视已经侵入青少年的心灵，使他们把种族的对立置于最高的地位，妨碍了他们包括爱情在内的正常生活……应该说，法国电影近年来开始触及上述社会问题，不能不视为一种焕新；这种新的倾向也表现在有些影片直接揭露法国某些执法人员参与犯罪或暴力行动上，从而使法国电影的社会性内容有了深广的延伸，如《女歌星》（1980年，让-雅克·贝奈克斯导演），影片明确指出作为执法者的警察分局长竟是一个城市卖淫活动的实际操纵者；《警察的诺言》（1985，约·班海罗导演）表现以警察局长为首的团伙在“弥补法律的不足与缺陷”的借口下，从事血腥的恐怖活动。

如果这类影片就像《雪》一样，主要是企图以曲折的剧情、起伏不定的情节以及充满追逐、枪斗等动作性较强的场面去触及社会阴暗面，那么，有一类影片却相反主要以颂扬纯真的心灵为起点，侧面反映当今社会的另一种心理——需要在混乱的社会生活中获得某种平稳、宁静的精神寄托。这就解释了何以近年来，在工业化取得较显著发展的法国，竟然出现了多部以宗教为题材的影片，如《泰莱丝》（该圣女原被译为德肋撒）、《阳光下的撒旦》等。《泰莱丝》（1986，阿·卡瓦里埃）十分细致地表现年青姑娘泰莱丝虔诚地献身宗教的行动，作者虽似在追叙法国天主教宗教史上的著名修女圣·泰莱丝的一生（1873—1897），颂扬她对于耶稣基督的爱，但是，在这外表下，作者对于当今欧洲社会所缺乏的那种“利他主义”精神的强调是显而易见的。此外，《阳光下的撒旦》（1987，莫·皮亚拉导演）几乎也以类似的方法，通过一个农村神父的不同寻常的经历来颂扬一种自我牺牲精神。

值得注意的是，这类影片的作者都明显地注意叙事结构、剧情进展和节奏安排：如果《雪》、《女歌星》等影片是依仗剧情本

身的动作性和紧张性，那么，在《泰莱丝》这类剧情本身较平缓的影片中，作者却又善于运用独特的画面结构与光影对比来产生节奏，吸引观众的注意力；在《泰莱丝》中，作者几乎是有意让他采用中、近景，而且拒绝表现复杂的背景，这就使影片尤如伦勃朗的绘画一样，用光影，用细节去渲染人物的行为和精神状态。

因此，人们也可以说，法国电影自80年代以来，又重新估价戏剧情节在电影中的地位，也就是说，重新估价“淡化情节”这一概念，重新强调“电影故事”和“电影剧作”。这种倾向可以理解成为一种“回归现象”，因为早在五六十年代，电影理论家弗朗索瓦·特吕弗曾猛烈抨击过法国电影的“剧作”，甚至指名道姓地指出当时一些著名电影编剧让·奥朗什、比·波斯特等人“缺乏热忱，根本不懂电影”，特别是70年代上半期，法国电影竭力主张“淡化情节”，以便突出法国电影的文学性与导演的创作个性；而如今，电影作者，包括导演和电影编剧，都十分注意故事情节的巧妙安排，重视情节的跌宕起伏，在一定程度上“强化”了情节，这可以从近年来较成功的影片，如《让·德·弗洛莱特》、《甘泉·玛依》、《犯罪的场所》等影片中看



《犯罪的场所》一镜头

到，这类影片甚至可以统称为“情节剧”。而《让·德·弗洛莱特》在商业上取得的巨大成就也使电影评论家进一步确定：“电影观众还是欢迎好的电影故事的。”

这种“回归”现象中也包含着一些“新”的风格或手法，这些手法应该说，对于法国电影的原有传统来说是不常见的；其主要表现就是影片作者尽可能地规避叙事结构中的单线发展，将各种风格或样式兼收并蓄于一部影片的戏剧事件中，如《女歌星》中，既有正剧，亦有喜剧片的嘲讽和惊险片的追逐。即使是叙事线索较单纯的影片，作者也尽可能以不同的叙事格调去表现，例如观众率较高的影片《让·德·弗洛莱特》、《甘泉·玛依》中，观众也可以同时看到心理剧和情节剧的因素；《犯罪的场所》（1986，安德烈·泰希内导演）既是一部“侦探片”，也是一部情节剧。其次，近年来，法国电影也较前更注意色彩、照明与画面构图的表现作用，在蒙太奇和叙事节奏上也都更强调短镜头的运用，“段落镜头”已不多见。有人就认为法国电影的这种“新”手法能使人轻易地联想到“电视文化”，包括“电视广告”（TELE—PUB）在内的直接影响，这种看法是有一定根据的。

诚然，80年代以来的法国电影在接受“电视文化”的影响过程中，也程度不等地靠近美国电影。其具体表现为：一些电影工作者直接同美国电影业合伙或美国独立制片人合作，而其中最引人注目的是60年代曾激烈反对好莱坞电影的让-吕克·戈达尔，他自认近年来，美国的著名导演兼独立制片人弗·科波拉就是他的“合伙人”；其次，在题材、样式上同美国电影相靠近，尽量聚集大资金，拍摄法国电影以前难以问津或不愿冒险问津的影片，如《火之战》（1981，让-雅克·阿诺，与加拿大合拍）以巨大的资金，表现公元前8万至6万年，人类为了取得火种而展开了一场搏斗，影片无对话，在现代风格上努力发挥想象力，以使影片能够

成为具有美国电影那种魄力的“史诗片”或“巨片”。影片在商业上的成功使制片人本人以“巨资”去亲自改编、执导《花轿泪》（根据中国周春丽的自传体小说改编，1987年）。影片固然企图触及中国自30年代至60年代的近代历史并且反映在这段时期中中国大城市公民的风俗、人情及心态（包括土改及反右运动），但是，也并不排斥作者试图以近似美国影片的“规模”去夺取电影观众，为法国电影创造新的声誉；其三是，在笔调和技巧上也有意无意地接受美国一些电影导演的“影响”，如克·夏布罗尔在《拉瓦丹探长》中的表现手法能使人想到美国导演希区柯克的“悬念”，喜剧片《三个男人和一个摇篮》之获得惊人的成就，甚至引出了一部相似的美国片《三个男人和一个婴儿》，应该说，极大部分原因应归功于作者打破了以往法国喜剧片重表演、重幽默，尤其是法国式幽默的基本方法，而采用丰富的动作性和以“噱头”为主的喜剧手法，事实上，也是为法国新喜剧片样式提供先例。

不论是80年代以来的法国电影出现了向美国电影靠拢的“迹象”（法国人称之为“中了美国电影的引诱”）抑或接受了电视文化的间接或直接影响，法国电影在这段时期中出现的各种征兆，都表明法国电影工作者对于电影的美学观念在一定程度上出现了变化或发展：电影工作者愿意在注意电影的群众性的基础上，或多或少地放弃电影创作中的“自我意识”，注意叙事结构的客观化和形象化效果，最终使法国电影将长期以来所珍视的艺术性同电影文化在特定的社会环境中彼此结合起来。

但是，这种新的倾向并不意味着法国电影工作者都甘愿放弃原有的电影观念，无保留地推崇“电影的娱乐性”，或者争拍显然能讨好、迎合观众趣味的“商业性”影片。相反，在80年代的法国电影界，依然有一部分电影工作者在努力坚持法国电影的基本风格或传统，例如克·米莱在（下转第93页）

80年代法国电影的回归倾向

姚世权

1895年12月28日，在巴黎卡布辛路的“大咖啡馆”里，路易·卢米埃尔向公众放映了他拍摄的影片《婴儿的午餐》。“树叶动了！”观众不禁叹为观止，放映活动取得了巨大的成功。从此，这一天就作为电影的正式诞生日，记入了电影的史册；法国，作为孕育电影诞生的摇篮，也成为了电影观众的朝圣地。

回顾自第七艺术问世至今90余年的历史，法国始终在世界影坛上占据着重要的地位，一代代的法国电影艺术家以他们丰富的创造力和经验，以他们对艺术的执着的追求与探索，向世界亿万观众奉献出了不胜枚举的杰作，为电影的成长，为不断挖掘电影的潜能，做出了难以估量的贡献。其间，尽管道路并非一帆风顺，法国影坛时而出现或停滞、或前景不甚光明、或堪称危机的局面，但法国电影总能通过自我调整、自我转向而求得发展，保持着旺盛的生命力。正因为如此，法国才坐上了世界电影大国的交椅。

法国电影除以影片的题材及样式丰富多采而著称于世之外，其众多的流派及不断创新的电影理论也早为世人所瞩目。从本世纪初的艺术影片、喜剧片与系列影片，一二十年代的印象派、先锋派电影，三四十年代的诗意现实主义、“优质电影”，到五六十年代的“新浪潮”及“左岸派”的“作家电影”，再到延续至今的“作者”电影，法国

电影走过了一条五光十色的道路。

特别值得一提的是，近30年来，法国电影家对电影特性、电影语言、电影功能、表现技法、表现内容的潜心探索、大胆创新，对新的理论与实践的刻意追求，对传统的反思、突破乃至背离，都曾给电影界以冲击，造成一定时期电影的繁荣，并影响、改变着电影的面貌，其现实与深远的意义自不待言。

这是事情的一个方面。电影毕竟不是孤立存在的社会现象，其本身又具有艺术与商品的双重属性，不得不受到诸多因素的制约。在这种制约作用下，一个时期内，电影业会或主动或被动地抑制一种倾向，表现出另一种倾向，从而发生某种变化。这种变化可以理解为电影业为求得生存和进一步发展，而进行的自我调整。

进入80年代以来，法国电影就处于一次新的自我调整之中，这表现为一种“回归倾向”，或曰“复古现象”的出现。《法国影片》杂志1981年第1837期中的一段话对这一倾向做了如下明确的说明：“我们长期以来实行了一种有利于并过分宣传探索性电影的政策，而忽略了供消遣的大众化电影。……（现在）整个电影生产已开始转向大众化电影。这种电影由于希望在经济上获得收益，以前曾被愚蠢地称为商业电影。”这里所说的“探索性电影”，是指以“新浪潮”为开端的现代主义电影。进而言之，大抵是指

“作者电影”（cinéma d'auteur）和“作家电影”（cinéma des auteurs）而言。所谓作者电影，就是将一部影片与一部小说、一幅画或一首乐曲等量齐观，视为影片作者—导演一个人的作品，戈达尔、特吕弗、阿仑·雷乃等均属此列。他们热衷于将电影改造为一种个人化的艺术，以新的题材、新的技法与商业电影一争短长。“作家电影”系指兼任电影导演的小说家们拍摄的作品，其代表人物有罗勃-格里叶、玛格丽特·杜拉。他们竭力将纯文学性及文学的表现手段引入电影，以电影作为文学的载体。以上两类电影虽不尽相同，但在与传统电影背道而驰这一点上则是殊途同归。这些现代主义电影的标志性的特点何在？囿于篇幅，不能对此展开充分的论述。在此，请允许我们引用著名理论家邵牧君对这一问题所做的分析：“一、用事件的无逻辑组合（生活流手法）或非理性的意识活动（意识流手法）来代替或打乱逻辑的情节结构。”充分显示这一特点的典型作品便是阿仑·雷乃与罗勃-格里叶合作拍摄的《去年在马里昂巴德》。“二、用跳接、自我介入或其他主观随意手法来破坏传统的技法。”在这方面，独占鳌头者当推戈达尔。现在在法国电影界出现的潮流则是逆现代主义电影而动，要恢复传统电影的地位。正如1984年7月法国《世界报》的一篇专栏文章所说的：“法国电影又回到精心结构而写成的剧本和对话上来，这是‘新浪潮’的作者—导演所尽力摒弃的。观众喜欢好故事、名演员，由此而回到了在50年代被称为‘优质电影’的传统。”此外，还“重新涌现出普雷维尔—卡尔内式的‘诗意现实主义’，只是题材、城市环境和当代风尚方面有所变换。”目前的潮流被称为“回归”、“复古”的原因正在于此。

这一潮流的出现绝非偶然。探索性电影理应在电影整体中占有一席之地，这是毋庸置疑的。问题在于“长期实行过分宣传探索性电影的政策”，及由此所造成的后果。首

先，这带来了观念上的畸变。法国制片人让-弗朗索瓦·勒波蒂就曾指出：“作者电影与商业电影的分离给电影造成很大损害。一种被当成上乘佳作的同义语，另一种则被看成劣质影片的代名词。”但是，这种艺术上的分野却往往与电影的商品属性相悖，探索性电影也常常因其晦涩难懂、奇特怪异、枯燥乏味而令观众侧目。于是，便出现了“法国导演都想把自己变成阿仑·雷乃，拍一些只有自己看得懂的影片，结果无人问津”（制片人塞尔吉·沙利斯基语）这样的主观愿望严重脱离客观效果的现象。沙利斯基的话虽有些言过其实，但也正确地反映出法国电影界一部分人的心态。

高蒙公司总经理尼古拉·塞杜讲：电影“首先是一项‘企业’。”这话不无道理。而决定这项企业能否生存的，从某种意义上讲，是观众。由于近几年来法国电影业的经济状况不佳，制片成本上涨，就更需要得到观众的支持。80年代法国观众的心理和要求是怎样的呢？法国《首映》杂志1984年对观众进行了一次内容广泛的调查，从中得出两项重要的结论。其一，“观众走进影院的三个最主要的动机是：为了消遣散心、为了开怀一笑、为了受到感染。”其二，“演员阵容、影片样式、故事情节是他们选择影片时所考虑的三个最重要的因素。”显而易见，他们所希望从电影中得到的，恰恰是探索性电影所难于给予他们的。因此，“那些被称为‘作家电影’的影片似乎在观众眼中贬了值”（引自法国《世界报》）。1981年，玛格丽特·杜拉导演了一部名为《大西洋人》的影片。在影片放映的大部分时间内，银幕上没有任何画面，只是一片漆黑伴随着导演的画外音。试想，观众能对这样的影片产生兴趣吗？法国制片人普兰提尔一针见血地说：“他们这些人拍的影片只能给一小批知识分子看，一般大众都要看他们感兴趣的题材，对于这些生涩枯燥的影片，自然就避而远之了。”

由此而来的是制片业对探索性影片的冷淡。在此，我们引用两位法国电影界人士的话做为佐证。“电影业越来越力图对在电影创作中进行的实验活动加以排斥，以使作品的题材统一、艺术水准一致，并藉此保住行将失去的观众。”（著名电影评论家马赛尔·马尔丹语）。戈达尔导演的《芳名：卡门》的制片人阿仑·萨尔德在谈到这部影片的拍摄时说：“除了电视台以外我找不到任何一位协作人。我找不到准备制作戈达尔影片的人。”

观众的欣赏要求、欣赏习惯和电影面临的经济形势对此起着共同的制约作用。1983年1月16日美国《卫报》周刊的一篇文章曾这样分析：“新浪潮运动出现在金钱对于人们相对来讲还算宽裕的时代，因此有人乐于在新的人才和领域中冒险投资。而经过60年代那些温馨的日子之后，钱变得越来越紧迫起来，电影在法国也随着其它领域的状态而走下坡路了。一部类似于阿仑·雷乃的《去年在马里昂巴德》那样的影片，今天是不会一再被拍摄了。有谁愿意花钱去拍这样一部既费力又无把握能博得观众欢心的影片呢？观众也不再愿意去为一部影片费脑筋了。他们需要的是那种一走进影院立刻就要感到满足的轻松愉快感，借此来摆脱尘世的烦恼。”

有鉴于此，法国一些有识之士纷纷向电影界进言：“法国电影艺术家们富有创造力，具有多方面的经验。但应该考虑观众消遣的需要，这是法国电影经济繁荣的保证。”（法《观点》月刊1982年448期）“那些脱离传统电影轨道另辟新径的人……如果他们渴望受到广大观众的喜爱，那他们就应该有完全不同的片子拿出来放映。”（法《首映》杂志第82期）

上面所谈及的，是“回归”倾向出现的主要原因。除此而外，还必须提到以下几方面原因。首先，是美国影片对法国电影市场的巨大冲击。号称世界头号电影大国的美国，其电影业资金雄厚、技术高超。五彩缤

纷、商业味道颇浓的美国影片，在法国国内市场上夺走了近一半观众，对法国电影业构成了不容忽视的威胁。迄今为止，法国仍然是本国影片观众超过美国影片观众的唯一西欧国家。^①为保住法国电影的地位，使其在国内不致沦为美国电影的手下败将乃至附庸，法国电影业必须找出抵御美国电影浪潮般的冲击及笼络本国观众的良策。这就必然要迎合观众心理，如再不摒弃过去实行的政策，就无异于将观众拱手相让予美国人。其次，是电视对电影的影响。这表现在两个方面。一是对观众的争夺。用尼古拉·塞杜的话来说，就是电影必须“具备足以能够把公众吸引到电影院中来的魅力，而这些公众每晚在家都可以享受电视提供的特殊节目”。而这种魅力，对广大观众来说，并不存在于探索性电影之中。反之，他们对喜剧片、警探片、青春片、历史片等表现出更大的兴趣。二是电视对电影的介入。80年代，为支持危机四伏的电影业，以使自己获得稳定的片源，电视业愈来愈多地向电影投资，或参与合作制片，或向电影业定购供电视播放的影片。因而，在电影制片方针的确定中，电视业有了越来越大的发言权。基于提高收视率、争取尽可能广泛的观众的需要，电视业自然不会支持电影业去拍那些令观众厌烦的探索性影片。最后，法国电影界的这次自我调整，也表明了其进一步打入国际市场的强烈愿望。《法国影片》杂志在1981年曾悲叹法国影片在国际市场上地位削弱：“根本不买法国影片的地区不断增多。在其他地方，法国片的销路也不好，卖得既少又便宜。法国影片成了外国同行争相抛弃的对象。在他们看来，法国影片意味着‘自命不凡、无聊、抽象’。”这篇文章还发出了如下的警告：“世界逐渐向法国电影关闭，如果不尽快采取对策，我们将会文化与经济方面处于一次真正的灾难的边缘。”为改变这一局面，

^① 1986年，这种状况已不复存在。（参见本期《法国电影业的危机》一文）——编注

插足充满商业气息的国际市场，法国电影只有增强其商业性。

凡此种种，都促成了法国电影业向传统电影、商业电影的回归。但此回归既不意味着不给探索性电影以容身之地，也不表明法国电影素质的下降，正如法国评论界在80年代初曾预测的那样，法国电影的发展趋势将是两种倾向，即“作者电影”和传统的“优质电影”，逐渐取得某种平衡。也有不少电影界人士殷切地期待这两种倾向完美结合，创作出雅俗共赏的佳品。

“回归”倾向表现在许多方面，但仅指出以下三方面，便足以说明问题了。

一、1982—1983年被认为是法国电影事业转折的年头。自此之后，商业化的倾向转为明显，一些流行模式占据了重要地位。警探片、喜剧片、惊险片、动作片、青春片、历史古装片、文学改编片等受观众欢迎的样式大量涌现，这其中又以被视为“法国式的社会现实主义的便利工具”的警探片最为突出。仅以1983年为例，这一年法国生产的影片中，有半数是警探片。喜剧片、惊险动作片也不遑多让，紧随其后。从1981—1985的5年间，雄踞法国影片卖座率前三名的，除极个别例外，都是上述三种样式的影片。

二、专业人员与公众对影片的评价趋于一致。自1983年至1986年，获得当年法国电影最高荣誉恺撒奖最佳影片奖的，有两部是警探片，一部是喜剧片，一部是青春片，都

属广大观众所喜爱的样式。而且，1985、1986年分别获得此项荣誉的《堕落的人们》与《三个男人和一个摇篮》，恰恰在当年影片上座率统计中名列榜首。1982年获最佳影片奖的《耳目》，也在该年观众人次一览表中位居第二。

三、探索性电影的身体力行者们自己的认识与实践，也程度不等地发生着变化。80年代初，法国的《快报》杂志就指出：“‘火枪手们’（指“新浪潮”的代表人物，如戈达尔、特吕弗、夏布罗尔、马勒等人）果然很快地化入法国‘优质电影’的全景中，和那些以前被他们轻蔑地称为‘胶片官员’的人合为一体了。”情况确实如此。从他们后期（特吕弗）或近期的作品来看，他们虽依然在创新，但都或快或慢、或多或少地回到了传统电影的轨道。加拿大的《麦克莱恩》杂志1981年在谈到戈达尔时说：“到1980年，他以他那部《人人为己》一片，又引人注目地回到商业制片中来。”戈达尔也坦率承认“我特别感到不安的是，我干的事是别人不敢干的。有好一段时期，我的观众都是电影界的专业人员，我的影迷不是真正的观众。可是《人人为己》这部影片的情况就不同了。”

目前，这种“回归”倾向在法国电影业还在继续。囿于有限的资料，也由于法国电影形势本身的错综复杂，我们只能对这一倾向做以上简单的介绍。在今后的岁月中它将如何发展，且拭目以待。



法国电影新潮流

重提宗教问题艺术电影、

“作者电影”受重视

黎 赞 光

最近，我一直思考着法国乃至欧美影坛近几年来出现的一种现象，为什么一些电影编导对宗教题材那么感兴趣，拍摄了一些有较高思想性和艺术追求，但又考虑到广大观众的接受能力的涉及到宗教问题的艺术片或“作者电影”，以致1986年的第39届和1987年的第40届戛纳电影节和1987年法国电影恺撒奖基本被这类题材的影片夺走。

长期以来，无论在戛纳电影节还是在法国电影恺撒奖上，“作者电影”由于上座率很低，均未受到重视。但在1986年的戛纳电影节上，被认为是“作者电影”的代表作的《泰莱丝》却获得了评委会特别奖。紧接着又获1987年法国电影恺撒奖最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳摄影、最佳剪接和最有帮助的青年女演员等多项奖。为表彰该片导演阿兰·卡瓦利埃对电影事业的重大贡献，蓬皮杜现代艺术中心还授予他1986年文学艺术国家大奖。卡瓦利埃虽然为拍摄《泰莱丝》整整花了20年（15年酝酿加5年拍摄）时间，但他的心血没有白费，他使“作者电影”受到了高度的重视。在第40届戛纳电影节上，《阳光下的撒旦》获得了金棕榈奖。人们，尤其是在场的记者对此片获大奖持不同

看法。估计会有一定的照顾性质，因为设在法国戛纳城的戛纳电影节去年恰逢40周年大庆，但从评委表决一致通过这一点看，此片也是很有实力的。让-雅克·阿诺（他的影片《轻举妄动》和《火之战》在“法国电影回顾展”上放映过）执导的合拍片《玫瑰的名字》获1987年法国电影恺撒奖最佳外语影片奖。英国片《传道》获第39届戛纳电影节大奖和技术委员会大奖后，又获第59届奥斯卡最佳摄影奖，1987年英国电影和电视艺术学院奖的最佳影片、最佳导演、最佳男配角、最佳电影音乐等四项大奖。意大利影片《弥撒结束了》获第36届柏林电影节银熊奖。而象美国的《上帝的艾格尼丝》等影片也都颇受评论界注意和观众欢迎。还有一部由法国人编剧，正在商谈中的中、法合拍影片也涉及到宗教问题，不过它谈的不是西方的基督教或天主教，而是中国的道教。

宗教题材影片纷纷获奖和普遍受到欢迎，这当然不会是创作者们早有预见，更不会是评委们的偏爱。值得注意的是，这些影片虽然同属宗教题材，但选材角度很不一样，其表现风格也是多样化的。《泰莱丝》属传记片，《阳光下的撒旦》和《传道》属历史故事片，《玫瑰的名字》属侦探片，《上帝的艾格尼丝》属伦理道德片……影片叙述的故事，表现的人物，往往离我们都比较远。但它们表现的事件，揭示的人物思想行为都不同程度地抨击了法国、西方的某些思想、揭示了某些社会问题，反映了今天法国及西方人的某种心态。而且这些影片都有一定的现实意义，适应了一定的社会情绪，“迎合”了观众审美心理的演变。由此，它们受重视、受欢迎也就顺理成章了。

在不久前的一次法国电影座谈会上，我问法国电影史学家让-皮埃尔·让科拉：近年来法国、西方影坛出现了好几部很有影响的宗教题材影片的原因。他虽然表示这问题不好解释，只说：“戴高乐时代宗教势力很大，所以不好谈这个问题，现在宗教的影响