



JEAN-LUC GODARD

INTERVIEWS

[美]大卫·斯特里特 编
David Sterritt

曲晓蕊 译



戈达尔 访谈录

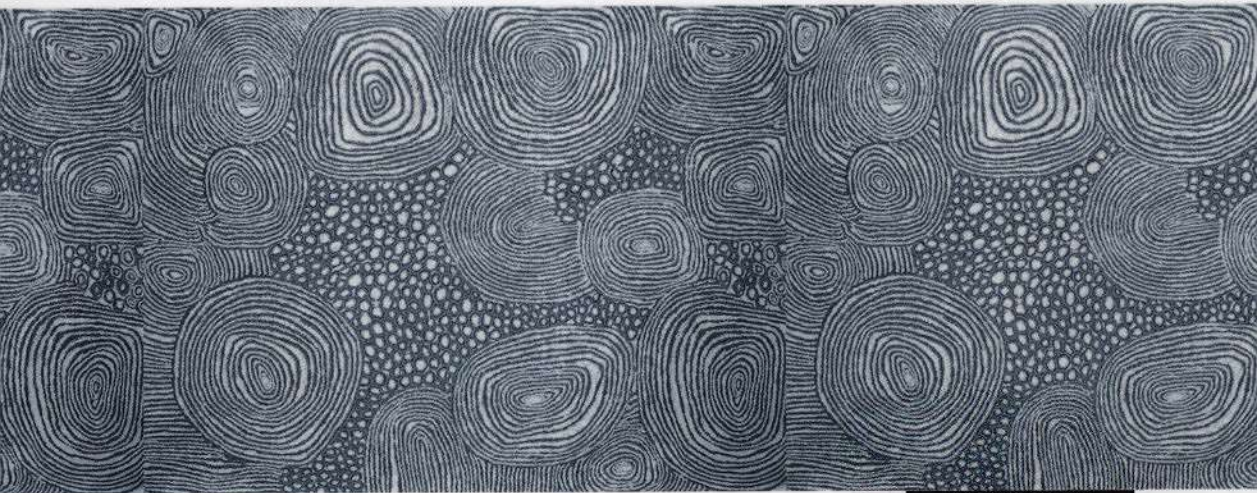
吉林出版集团有限责任公司

让-吕克·戈达尔，法国电影导演，新浪潮电影的代表人物之一。

本书由美国资深影评人大卫·斯特里特编辑，收录了上世纪60年代到90年代之间戈达尔与众多评论家、学者和记者进行的多次访谈，访谈的主题囊括了电影的吸引力、电影作为真与美的统一以及个人衰老的体验。

这些访谈都颇具挑战性、引人遐思，同时又都离经叛道而令人捉摸不透。从这些访谈记录中，我们可以看到，作为一个思想者，戈达尔一生都为自己这种无法归类的独特性而感到十分自豪。他认为，正如他在1980年所言：“语言的产生显然就是为了跨越边界。对我来说，语言是我的祖国，而电影就是我的领土。”从所有这些访谈中我们能看到每一特定期里戈达尔的生活、工作和思想的重要特质。

大卫·斯特里特——美国长岛大学电影学副教授，《基督科学箴言报》资深影评人。



上架建议◎畅销·电影

ISBN 978-7-5463-1390-0



9 787546 313900 >

定价：32.00元

JEAN-LUC GODARD INTERVIEWS
戈达尔访谈录



[美] 大卫·斯特里特 编
David Sterritt

曲晓蕊 译

吉林出版集团有限责任公司

© 1998 by University Press of Mississippi

All rights reserved

国家版权局著作权合同登记 图字：01-2007-633号

图书在版编目(CIP)数据

戈达尔访谈录 / (美) 斯特里特 (Sterritt, D.) 编;
曲晓蕊译. — 长春: 吉林出版集团有限责任公司,
2009.12

(光影译库)

ISBN 978-7-5463-1390-0

I. ①戈… II. ①斯… ②曲… III. ①戈达尔 - 访谈
录 IV. ①K835.655.78

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第215876号

书 名：戈达尔访谈录
编 者：[美]大卫·斯特里特
译 者：曲晓蕊
出 品 人：周殿富
策 划：国文创意
责任编辑：侯娟雅
装帧设计：书衣坊·未氓
出 版：吉林出版集团有限责任公司
地 址：长春市人民大街4646号(130021)
印 刷：北京兴华印刷有限公司
开 本：889mm×1194mm 1/24
印 张：13.5
版 次：2010年1月第1版
印 次：2010年1月第1次印刷
发 行：北京吉版图书有限责任公司
地 址：北京市宣武区椿树园15-18栋底商A222号(100052)
电 话：010-63106240(发行部)
书 号：ISBN 978-7-5463-1390-0
定 价：32.00元

(如有缺页或倒装，发行部负责退换)

目录
contents|

- 001 · 序 言
- 011 · 年 表
- 021 · 电影作品年表
- 045 · 让 - 吕克·戈达尔与《随心所欲》 / 1962
- 053 · 让 - 吕克·戈达尔:生活与电影并无二致 / 1968
- 107 · 戈达尔与革命 / 1970
- 119 · 角度与现实
- 戈达尔与戈兰美国访谈 / 1972
- 131 · 急声细语 / 1976
- 151 · 新浪潮主将让 - 吕克·戈达尔迈进新时期 / 1980
- 159 · 戈达尔:重生 / 1980

目录

contents

- 171 · 戈达尔的回归 / 1980
- 179 · 关于电影评论的经济学意义的讨论 / 1981
- 207 · 胡萝卜已经煮熟了
与让 - 吕克·戈达尔的对话 / 1983
- 221 · 一部摄影机的诞生
让 - 皮埃尔·博维亚拉与让 - 吕克·戈达尔 / 1983
- 255 · 戈达尔: 生命的第五章 / 1985
- 267 · 戈达尔: 不是从情节, 而是从想法出发 / 1994
- 271 · 让 - 吕克·戈达尔 / 1996
- 293 · 索引

序 言^①

让-吕克·戈达尔喜欢引起争执。他一直认为自己既是电影导演，同时也是电影批评家——事实上，对他来说这两种角色是不可分割的——而不管身为哪种角色他都以全力打破惯例和成规为己任。“我们必须挑战观众”，在本书收录的1968年的访谈中他这样告诉吉恩·杨布拉德（Gene Youngblood）。他这样说并不是对观众抱有敌意，恰恰相反，他认为典型的好莱坞作品远远没有给予电影观众他们所应得的尊重。一个有良知的导演要以挑战观众、激发观众为己任，将观众们从那些追求商业利润的制片厂逐渐灌输出来的消极观影习惯中刺醒。只有这样，戈达尔以及众多像他这样的艺术家们，才能实现他们的终极目标，正如他在1968年那次采访结尾时所宣告的：“是的，我正试图改变世界。”

戈达尔对电影的迷恋与他对电影对白的钟爱是不可分割的。

① 此序言为大卫·斯特里特为英文原版所作，故后文提到此《访谈录》只收录了关于戈达尔的英文访谈。

他刚踏入电影圈的时候是在为一些法国电影杂志写稿，其中就包括广受关注的《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*)。他在《电影手册》上发表的那些艰深晦涩的文章有力地促进了“作者政策”(*politique des auteurs*)的诞生，这是一种对电影的全新思考方式，主张导演应该是电影的主要创作者(或“作者”)，这一思潮对世界电影产生了深远的影响。

他认为从他的职业生涯来看，自己的导演处女作只是一种形式上的转变，而不是数量上的转变。他的脑海中从未浮现过“这是我的作品”的念头——1979年他这样告诉我，并补充说，如果没有得到做电影作者的机会，他也会甘之如饴地继续做他的散文作者。要说这两者之间有什么不同，那就是他在电影制作中对语言表现出了前所未有的痴迷，为故事片创作提出了创新的语法词汇范式。他电影中的大部分人物总是喋喋不休，镜头常常闪回到全屏的字幕或者书籍、期刊、布告牌中的选段。他在电影中十分强调对白、音乐和音效，为的是达到“将声音从图像的专制中解放出来”的目的，以此对抗大众文化工业兜售的那些实利主义的、人性异化的奇观为观众制造的无限诱惑。

得益于他毕生对语言的钟爱，对戈达尔的访谈在艺术性、影响性和启迪性上堪与任何在世的导演相比。原因是显而易见的。很多导演在创作中都片面追求令人眼花缭乱的画面，而与他们不同，戈达尔将语言看做是一种有力的表达工具，认为其功能毫不逊于图像。各商业制片厂对每部影片拍摄的细枝末节都要预先计划和考察，而他却十分看重临场发挥的即兴创作所展现出的真实感，这也是他的主要电影作品的核心要素，毫无意外的，这也是我们的访谈过程中一个必不可少的话题。尽管大多数雄心勃勃的电影导演都梦想着跻身南加州，戈达尔却尽一切可能回避和化解商业电影追求金钱的把戏。他最喜欢采用的策略是与好莱坞定式反着来，给影片一个

出人意料的结尾，这一点从他与意见相同的（也有意见相左的，或根本无从判断的）评论家和记者的讨论中发表的那些恶作剧式的陈述可见端倪。

尽管这些谈话都明显是彼此独立的，但鉴于戈达尔作品的多样性，对他的简单介绍还是很有必要的。这会对那些不了解他的作品或仅仅熟悉他的几部主要作品的读者有所帮助，使这些访谈中的细微差别更加明晰，并可以从中看出访谈进行当时他的整体倾向——如1965年的反叛风格，1971年革命性的毛泽东主义，1985年的精神性的沉思等等。

戈达尔先是作为一个年轻批评家以其见识广博和理论创新赢得了一定声誉，后又与弗朗索瓦·特吕弗（Francois Truffaut）、埃里克·侯麦（Eric Rohmer）等众多才华横溢的同事组成了“新浪潮”（new wave）小组——“新浪潮”的成员都是一些有远见的年轻导演，他们都非常重视电影中的个人表达，更重要的是，他们接受了一位同时代批评家“摄影机即钢笔”的理论，认为拍摄电影应当像写小说、诗歌或信件那样成为个人的甚至是私密性的行为。特吕弗的电影《四百下》（*The 400 Blows*）于1959年戛纳电影节上获得了最佳导演奖，从而使“新浪潮”崭露头角。但真正使新浪潮引起轰动的，是戈达尔的第一部电影《筋疲力尽》，该片获得了艺术创新奖，因其随心所欲的情节、突兀的跳接和变化无端的情绪赢得了全球范围内的广泛关注。

IX

在此之后他创作了一系列电影，以好莱坞类型片（Hollywood genres）为起始点，并启用十分上镜的明星（其中包括与他有过几年婚姻关系的安娜·卡里娜），以此吸引观众。他重新利用并推翻了传统电影的固定模式，此时的电影，包括音乐片《女人就是女人》、战争片《卡宾枪手》、犯罪喜剧片《法外之徒》以及科幻冒险片《阿尔法城》等，都表现出戈达尔在访谈中贯穿的对传统电影十分矛盾的态度——与很多现代主义者和后现代主义者一样，他一方面深深地被传统的美所吸引，另一方面

又恼怒于它的局限性、权威性以及它对大胆创新的制约。这种矛盾性成为了他作品的主题,直至 90 年代的主要作品——系列录像片《电影史》中都有体现(详见加文·史密斯(Gavin Smith)所做的精彩访谈),在其中他将阿尔弗雷德·希区柯克奉为好莱坞电影的支柱人物,还将电影界许多默默无闻的人物抬到了同样重要的位置。

戈达尔越来越意识到主流电影已经渐渐沦落,成了为资产阶级的堕落追求和帝国主义的霸权欲望服务的工具。60 年代末 70 年代初,他与一些朋友组成了“吉加·维尔托夫小组”,推行一种全新的风格——摆脱传统叙事和诱人的画面,以此抵抗资本主义腐朽对电影的侵蚀。这一理念得到了一批志同道合的艺术工作者和演员(包括他的第二任妻子,女演员安妮·维亚泽姆斯基)的支持,他们尝试将电影从追求商业利润的深渊中解脱出来。尽管他们获得了一时的成功,但这是一次典型的得不偿失的胜利——没有商业价值的电影最终被证明是没人愿意看的电影。

在 70 年代中期,戈达尔经历了一场几乎致命的车祸,然而在安妮-玛丽·米耶维尔的帮助下慢慢恢复过来,两人因此走到了一起。戈达尔此时开始尝试录像技术,并将他的创作慢慢转回到叙事电影上。在 1976 至 1978 年间,他为法国电视台创作了两部长篇系列剧,进一步深化了“散文电影”(essay film)理念,将他的两大兴趣点:严肃的社会文化研究和强调表现的电影艺术手法更好地结合起来。戈达尔 80 年代和 90 年代的电影作品,如《向玛丽致敬》《算我倒霉》等,反映出他的兴趣向宗教方面的转向。他以出人意料的全新方式将词语、图像和手势相结合,以探寻哲学问题(如物质世界与形而上学的关系等)。虽然这些富于挑战性的电影无法吸引大量观众,但 90 年代末是戈达尔的一次回归,最显著的标志就是有大量对他的作品进行研究的新书出版。而且具有讽刺意味的是,1963 年发行的电影《轻蔑》在 1997 年重新上映时得到了评论界的高度赞扬。

我们应该感到十分庆幸。尽管推出了众多风格各异电影作品，又有广泛的社会政治和艺术方面的活动日程，在这些年间，戈达尔面对采访时总是如此健谈。他总是十分愿意对自己的作品进行讨论，并且在对某个镜头、某个场景甚至整部电影进行批评的时候，他总是能够十分敏锐地提出比在场的记者或学者更为严厉的批评意见。

但是，必须指出的是，戈达尔的评论和分析并不总是像我们希望的那样有意义。实际上，他的评论总是游移在彻底的矛盾和不一致的边缘，不仅仅是在他事业的不同时期，有时甚至在一次访谈之中，更甚至在一段陈述或评论中都会表现出这种矛盾。在电影创作上亦然。“怀疑的观点，”佩内洛普·吉里亚特在她1976年发表的《戈达尔传记》中这样写道，“他相信自己想到了什么，于是轻易地将它表达出来，但同时这种表达可能与他之前的发现有冲突，于是他又觉得自己可能错了，便接着再拍一部电影来反驳自己。”

对于他的这种令人爱恨交加的习惯，我们至少可以提出两种解释。一种解释是我之前提到过的他性格中固有的顽皮和恶作剧的一面。他喜欢出人意料，而且没有比跳脱出惯常的各种规定更让他高兴的事了，因为他既讨厌把这些条条框框加在自己的电影作品上，也同样不愿意将它们加诸于自己的思想和性格特征上。

对戈达尔在访谈中的这种不可预期的风格的另一种解释是，与他毕生对词语的热爱相匹配的是他对辩证思考的热情，他总是能从不同角度思考每段争论，即使是他十分重视的那些也从不例外。这种对单一视角的厌恶即使在他的话语、写作中也有所体现，某些时候他庆祝自己事业上的成功，而另一些时候他对此又抱着怀疑的甚至是反对的态度。

戈达尔一直尝试将这些对比鲜明的观点放在一起。他用这种手段区分“属于哲

世界”，用广播电视的社会效应造成一度盛行的图像艺术的衰退。“录像”（video）一词的本源意义就是“我看见”（I see），正是观众的被动和漠然使得电视成为了“不想看见的人的媒介”，他在本书选录的一篇80年代的访谈中这样告诉吉迪恩·巴克曼。

所以他决心要通过语言的效应重新定义和表现电影和录像。他尝试将词语转化为充斥屏幕的画面；将图片精心剪辑，以尽可能具体的形式传达极为抽象的信息；将访谈变成概念性的自由争论，而令人无法忽视的正是其中理智的准则、不息的直觉与创造性的灵感穿插构成的无拘无束的表达。

这本书中收录的访谈以阐明戈达尔思想的宽广和多样性为目标，涵盖了他事业的不同阶段，也使他富于创造性的性格从固执、暴躁及对个人生活和工作的过度批评等方面中突显出来。后一种性格特征早在汤姆·米尔纳为英国杂志《影像与声音》（*Sight and Sound*）所做的采访中就初见端倪，当时他就提出了他重复多次的观点：他本希望把《筋疲力尽》拍成现实电影，但很快就意识到它更像是《爱丽丝漫游奇境记》，而不像是他所仿效的现实色彩更为浓厚的传统“黑色电影”。十分有趣的是在这篇60年代中期的访谈中他公开表示希望拍摄高预算影片——尽管有着年轻的抱负，可惜这个梦想对于他和他的新浪潮同事们来说始终都没有实现。

电影学者吉恩·杨布拉德曾经在1970年发表了一本叫做《突破传统的电影》的书，而在这本访谈录中，他也突破了传统的访谈模式，为我们呈现了1968年的四次精彩的小组讨论，这一年正值戈达尔开始由《中国姑娘》和《周末》中那种正常的叙事电影路线转向《快乐的知识》和《一加一》中毫不妥协的激进主义路线，这些讨论也因此具有十分重要的意义。一同参与讨论的还包括独立电影人塞缪尔·福勒和罗杰·科曼，他们的评论使我们更清楚地了解到戈达尔与美国电影的关系。在两年之后与安德鲁·萨瑞斯进行的为《村声》（*Village Voice*）所做的访谈中，戈

达尔解释了他不断发展的激进主义中“重要的是要以政治的观点，而不是个人的观点来看待电影”。作为一个长期向美国读者介绍作者理论的主流批评家，萨瑞斯的反应突显了访谈文章的另一个特点，即我们从中既能了解到戈达尔本人，也同样能了解到在场的批评家的观点，以及他对电影的接受和承认。戈达尔的作品从来都不是“混乱和迷惑的……在任何时候都不是”，萨瑞斯略带矛盾地补充道，“轻易地对戈达尔下定论是十分错误的。”

在“吉加·维尔托夫”小组中戈达尔的主要合作者是理论家、导演让-皮埃尔·戈兰，他们一同参加了罗伯特·菲利普·考克尔1972年的访谈，内容是关于两部电影——表现工厂罢工的《一切安好》和《写给简的信》——这部时长52分钟的电影从头到尾就是对简·方达的一幅照片的分析和相关探讨。“我们认为把纪录片和故事片区分开来是错误的”，戈兰这样说，这是对戈达尔整个创作的基本原则的应和。但是，到1976年吉里亚特开始为戈达尔写传记的时候，他与戈兰的合作已经结束了，尽管两人之前十分亲密和步调一致（或许也正是因为这一点？）。“这就像是一场婚姻，”戈达尔说，“或许所有婚姻都注定不能维持太久。”

学者、批评家安内特·因斯多夫为《纽约时报》所做的访谈讨论了戈达尔与美国导演弗朗西斯·福特·科波拉出人意料的合作，以及1979年的剧本《人人为己》所代表的他向戏剧性电影的回归。戈达尔谈到了这部电影怎样经历了“从艺术到商业，然后又回到艺术”这一过程。因斯多夫将《人人为己》这部电影形象地描述为“视觉研究的试验”，表现出他一直以来将电影看做是艺术与科学的结合这样一种态度。1980年是十分重要的一年，有重量级作品诞生，且在时间上又处于戈达尔事业的中心。在这一年的两篇文章中，戈达尔从其他角度重新讨论了电影《人人为己》，这次参与讨论的是访谈专家乔纳森·科特和著名新浪潮批评家乔纳森·罗森鲍姆，两

XIII

人都从中洞悉了这位电影人的新目标——赢得大量观众，同时又要保持自己执拗和富于反抗的固有特征。随后在围绕他的重要作品进行的讨论中，戈达尔与吉迪恩·巴克曼探讨了错综复杂的《芳名卡门》，与凯瑟琳·迪克曼讨论了备受争议的《向玛丽致敬》，其中涉及他在80年代中期对于电影、音乐的一番见解，以及他作为边缘性思想家的自豪。

戈达尔一直很喜欢与人合作，所以其中一些访谈除了戈达尔本人和采访者还有其他人的参加。他与酷爱争辩的电影批评家宝琳·凯尔的争论使我们更清楚地认识了他从电影评论到好莱坞经济学等各方面的观点。而他与电影奇才让-皮埃尔·博维亚拉的交谈则充分展示出一些此前长期研究戈达尔的专家也没有充分发掘的内容：他对技术创新的热爱，正是创新技术的应用使他有能力开发出那些同时代人们尚未发现的电影领域。

1994年我本人与戈达尔的访谈则展示了戈达尔逐步形成的自我形象（“从某种意义上来说我是十分传统的”“我半是小说家半是散文家”），在主流电影“由律师和经纪人制作”的趋势之下他坚持引导着这样的时代潮流。史密斯详尽的访谈则引出了戈达尔从彩色摄影的本质到《辛德勒的名单》的不足之处等一系列成熟的观点。

按时间顺序来阅读这些文章，呈现在我们眼前的是戈达尔在现代电影史上十分活跃的、多产的、多样化的和富于启发性的创作生涯。这些文章都按照采访时间的顺序排列，完全按照最初发表在期刊上的版本，没有经过重新编辑，每一段都是一个不同时期的截面，而且是以英文叙述的，有利于进一步严肃的文化批评。考虑到篇幅有限，无法将新近由法文或其他语言翻译过来的文章与我想要向大家极力推荐的这些优秀的英文访谈全部收录到一本书中，经过深思熟虑之后我决定在本书中只收录英文访谈。

将关于同一导演的一系列未经编辑的访谈出版成册，自然在一定程度上存在内容重复的问题，但我相信，对同样问题阶段性的反思恰好给了我们机会去追溯戈达尔在这些访谈跨越的三个不同时期，面对自己关注的社会、政治以及电影问题时表现出的始终多变的感受性。这些文章还使我们得以窥见戈达尔怎样巧妙地使这些访谈转而为他的颠覆性目标服务。

在编纂这本书的过程中我得到了萨姆·斯洛思在图书馆资料搜集方面不可估量的协助，萨姆无疑是世界上最精力充沛和性情温厚的研究助手。我还要感谢那些通过电话、传真、书信和邮件等多种方式与我沟通解决版权许可及其他事宜的众多作家、编辑和相关人员。密西西比大学出版社的斯塔·阿什尼瓦桑和她的同事们也与我进行了成功的合作。此外我还十分感激彼得·布奈特，他是一位优秀的采访者，正是他邀请我加入了“与电影人的对话”系列的创作。当然，与所有电影爱好者一样，我对让-吕克·戈达尔本人半个世纪以来作为批评家、作者和杰出的启迪者所做的一切努力心怀无限感激。

XVI

我的两个儿子克雷格和杰瑞米几十年以来一直与我一起观看、探讨和争论戈达尔的电影，这极大地丰富了我的生活和工作。最后我要感谢长久以来十分辛苦的妻子吉妮，在繁忙的生活之余她还要协助我整理书稿。我把这本书献给他们。

——大卫·斯特里特，1998年2月

年 表

1930

12月3日，让-吕克·戈达尔出生在巴黎，在家里的四个孩子中排行老二，父亲保罗-让·戈达尔是一名医生，母亲奥蒂勒·戈达尔（本姓莫诺）是一位著名银行家的女儿。两个家族都有着新教背景，后来戈达尔称这对他的某些作品产生了很大影响。

1931

戈达尔的父亲在瑞士开了一个小诊所，因此举家迁至瑞士。戈达尔童年时经常往来于瑞士和法国之间，有时住在巴黎，有时住在日内瓦湖对岸法国属地内他外祖父母的豪宅中。

1940~1946

在瑞士尼翁上学，转入瑞士国籍。

1948~1952

从巴黎布封中学毕业，进入索邦大学学习人类学，并辅修了艺术和写作。这一时期他对电影产生了浓厚兴趣，开始频繁出入法国电影资料馆和拉丁区电影社团，并结识了弗朗索瓦·特吕弗、埃里克·侯麦、雅克·里维特、克洛德·夏布洛尔等人，与他们结下了深厚的友情，并共同组成了新浪潮小组。父母离婚之后，他父亲有意移居牙买加，因此他跟随父亲去到那里，随后他游历了南美很多地区，增长了见识，同时也逃过了兵役。在他父亲停止对他的经济资助之后，他回到欧洲，与侯麦和里维特共同创立了《电影公报》月刊。在1950年他们共出版了5期杂志，戈达尔以汉斯·卢卡斯为笔名在《电影公报》中发表了数篇文章。

1950年和1951年戈达尔分别在里维特的短片《方阵舞曲》和侯麦的短片《表演，或夏洛特和她的牛排》中出演角色。

1952

为《电影爱好者》撰稿，首次在《电影手册》发表文章，其中有为阿尔弗雷德·希区柯克的电影《火车怪客》所做的影评，并响应《电影手册》编辑安德烈·巴赞的电影纪实性理论发表了文章《对传统叙事结构的辩护和说明》。

1953

在巴黎继续大量研习电影，后来在瑞士的大迪克桑斯水坝工地工作。

1954

拍摄了他的第一部电影——反映大迪克桑斯水坝修建过程的纪录片《混凝土工

程》，并独立完成了从编剧到导演、制片、摄影、剪辑和演出的全部工作。他后来成功地把短片卖给了大坝的建筑公司，因此得到了拍摄下一部影片的资金。他的母亲在瑞士洛桑遭遇了一场摩托车事故，于同年去世。

1955

编剧、导演、制片、摄影、剪辑和出演了他的第一部故事短片《一个风骚女人》。影片在日内瓦拍摄，剧本改编自莫泊桑的一篇小说。

1956

在巴黎定居，在夏布洛尔的帮助下他在 20 世纪福克斯公司的宣传部门找到了一份工作；再度开始为《电影手册》写稿；参与了侯麦的一部短片的拍摄，还出演了里维特的短片《棋差一着》。

1957

导演了喜剧短片《所有男生都叫帕特里克》（又名《夏洛特和维罗妮卡》），由侯麦编剧。他还为《电影手册》撰写了一系列电影评论文章，分析了阿尔弗雷德·希区柯克、弗兰克·塔什林、塞缪尔·富勒、尼古拉斯·雷、让·雷诺阿等众多导演的作品。

1958

为《电影手册》和《艺术》杂志撰写了大量文章，编写、导演了短剧《夏洛特和她的情人》，并为其中让-保罗·贝尔蒙多所饰演的角色配音；与特吕弗合

作导演和剪辑了以洪水为题材的短片《水的故事》，后期特吕弗退出了拍摄。

XVII 1959

他的第一部故事片《筋疲力尽》投拍，在夏季的几个月时间里就完成了拍摄；继续为《电影手册》及其他杂志撰稿；在侯麦的短片《狮子座》中出镜。

1960

《筋疲力尽》在3月发行，因其生动与创新性广受好评，但也因为突兀而无法捉摸的风格引起了大量争论。在影片首映的前几天，戈达尔与丹麦籍女演员安娜·卡里娜结婚。接下来的两个月他们在日内瓦投入电影《小士兵》的拍摄。影片本来预计在秋季发行，但因为政治问题而遭到了法国电影审查机构的阻挠。

1961

拍摄了音乐喜剧《女人就是女人》，并拍摄了集合电影《新七宗罪》中的《懒惰》；与卡里娜共同出演了法国导演阿涅丝·瓦尔达的电影《克丽欧五点到七点》。

1962

3、4月间在巴黎拍摄了电影《随心所欲》，大获成功，卡里娜在片中饰演了一名妓女；与另外3位导演合作拍摄了集合电影《罗戈帕格》(RoGoPaG, 由四位导演姓名首字母组成)，戈达尔拍摄的部分名为《新世界》，这部短片为日后的《阿尔法城》提供了故事雏形；开始拍摄反战电影《卡宾枪手》。

1963

电影《卡宾枪手》问世，但面临多方批评；拍摄了短片《大诈骗犯》，作为集合电影《世界诈骗故事》中的一段；在罗马和卡普里拍摄了电影《轻蔑》；电影《小士兵》解禁，终获首映。

1964

在巴黎拍摄了犯罪片《法外之徒》；与卡里娜共同创立了自己的制片公司——阿努什卡电影公司；拍摄了电影《那个已婚妇人》，但最初未能通过审查，直到删去了影片中的某些裸露镜头，并将片名改为泛指《已婚妇人》，影片才得以以上映。

1965

戈达尔与卡里娜离婚。在巴黎拍摄了科幻电影《阿尔法城》；在巴黎及法国南部拍摄了《狂人皮埃罗》；在巴黎拍摄了《男性/女性》；在巴黎拍摄了短片《蒙帕纳斯-勒瓦卢瓦》，这部电影采用了“真实电影”手法进行拍摄，并得到了美国摄影师阿尔伯特·梅斯利的加盟。

1966

在巴黎拍摄了电影《美国制造》和《我所知道的关于她的二三事》。

XVIII

1967

与女演员安妮·维亚泽姆斯基结婚，在这一年中她出演了戈达尔的两部电影：《中国姑娘》（作为女主角）和《周末》（作为配角）；拍摄了反战集合电影《远离越南》

中的一部分——《摄影机之眼》；开始为法国电视台拍摄激进电影《快乐的知识》。

1968

年初完成了《快乐的知识》的拍摄，在左翼分子领导的“五月暴动”过后完成了电影的剪辑工作；但出资方法国电视台拒绝播出这部影片。参与创作了集合电影《传单电影》，这部电影通过非商业渠道制作和发行。与让-皮埃尔·戈兰以及众多毛泽东主义者共同成立了“吉加·维尔托夫”小组，小组以苏联先锋导演吉加·维尔托夫的名字命名。投入了《一部平淡无奇的影片》的拍摄；随后拍摄了《一加一》，但这部影片在上映时内容有所删改，片名被改为《对恶魔的同情》，这激起了戈达尔极大的愤怒；随后戈达尔开始在美国拍摄《一部美国电影》，但不久便放弃了这次拍摄计划，美国导演潘尼贝克重新剪辑了底片，将电影冠名为《一部相似的电影》，于1971年发行。

1969

在英国拍摄了电影《英国声音》（又名《在毛那儿等你》），这部电影的出资方伦敦周末电视台在拍摄完成后拒绝播映这部电影；在捷克斯洛伐克拍摄了电影《真理》；在意大利拍摄了《东风》和《意大利的斗争》。

1970

在黎巴嫩和约旦拍摄反映巴勒斯坦解放斗争的电影《直至胜利》，该片因政治局势突变而遭禁，但四年后部分影像资料出现在电影《此处与彼处》中。还在巴黎拍摄了《弗拉基米尔和罗莎》，该片于次年发行。

1971

在巴黎遭遇了一场近乎致命的摩托车事故，随后经历了漫长而痛苦的过程最终得以康复。在此期间他与安妮－玛丽·米耶维尔关系日渐亲密。安妮曾是一位歌手，她与戈达尔有着共同的政治主张，并十分支持他在电影和录像领域进行的一系列试验和创新。

1972

XIX

重返影坛，拍摄电影《一切安好》，由简·方达和伊夫·蒙当主演；还拍摄了《写给简的信》，这是一部散文电影，影片内容就是对简·方达一幅杂志照片的分析评论。

1974

《此处与彼处》制作完成，米耶维尔与戈达尔合作完成了这部电影的编剧和导演工作。

1975

导演了电影《二号》，并亲自参与了演出，米耶维尔也参与了剧本的写作，戈达尔在这部电影中创新地应用了电影与录像画面相结合的拍摄手法。

1976

与米耶维尔合作编写并导演了16毫米故事片《你好吗》。

1978

戈达尔和米耶维尔充分显示出他们突破传统锐意创新的坚定信念，为法国电视台拍摄了两部电视片：连续六周在周日播出的《6×2/传播面面观》，以及12集电视系列片《两个孩子的环法漫游》。

1979

戈达尔推出回归大银幕之作《人人为己》，由米耶维尔合作编剧，出演本片的明星包括伊莎贝尔·于贝尔、雅克·杜特隆和娜塔莉·贝伊等人。同时还完成了一部录像片《〈人人为己〉拍摄手记》。

1980~1982

进行录像美学以及拍摄技巧方面的实验，作品不多。

1982

完成电影《激情》以及录像片《〈激情〉拍摄手记》。

1983

米耶维尔编剧，戈达尔导演了电影《芳名卡门》，并为还在筹备阶段的电影《向玛丽致敬》拍摄了一部分录像素材。

1985

备受争议的电影《向玛丽致敬》问世，这部电影以现代为背景重新讲述了圣母

玛丽的故事，由于影片内容对罗马天主教的不敬而在许多国家激起了激烈抗议；而米耶维尔则创作了一部短片《玛丽书》，作为戈达尔这部电影的前篇，讲述了一个双亲离异的女孩的故事。为了筹集资金，戈达尔在电影《向玛丽致敬》拍摄中途还拍摄了一部讽喻电影《侦探》。

1986

拍摄了一系列录像短片，包括与伍迪·艾伦一次充满讽喻的对话——《让-吕克·戈达尔与伍迪·艾伦的会面》以及《软与硬》（《两个朋友之间关于强硬话题的一次温软对话》）——记录了联合导演米耶维尔和戈达尔之间的一次长谈。 XX

1987

戛纳电影节期间与佳能影业公司在一张餐巾上签署了合同，拍摄了现代版《李尔王》；此外还拍摄了不甚成功的《神游天地》，以及歌剧电影《末世风情画》系列中的一篇——由让-巴蒂斯特·吕利作曲的《阿尔米达》。

1988-1989

继续进行录像短剧方面的探索；1989年开始创作电视系列剧《电影史》，从他个人角度对电影史进行梳理和评价。

1990

独立编剧、导演和剪辑了电影《新浪潮》，从一所乡间庄园引出他对外祖母的回忆。

1991

编剧、导演了影片《新德意志零年》，再次以《阿尔法城》的男主角雷米·寇勋为主角，并依然由埃迪·康斯坦丁饰演。这部公路电影审视了冷战结束后的欧洲，表达了对这一时代的哲学思考。

1993

编剧、导演了电影《算我倒霉》，故事源自于一则神话，讲的是一位神化身为人类只为能够体验人间之爱。这部电影在全球大量发行，但戈达尔本人表示对这部电影的剧本并不满意，并与法国巨星杰拉尔·德帕迪约产生摩擦，后者因此退出了这部电影的摄制。

1994

推出电影《戈达尔 / 戈达尔——十二月的自画像》，身兼编剧、制片及导演数职，在片中对自己目前的生活进行了剖析和自省。

1995

在电影诞生一百周年之际与米耶维尔合作推出了《法国电影 50 年》上、下集。

1997

编剧、导演了电影《永远的莫扎特》，涉及电影制作、音乐及波斯尼亚战争等内容。电影《轻蔑》在全球重新发行，并受到了评论家的一致追捧。

电影作品年表

XXI

《混凝土工程》(1954)

导演 / 制片 / 编剧 / 剪辑——让 - 吕克·戈达尔；摄影——阿德里安·普罗凯；音乐——G. F. 亨德尔、J. S. 巴赫。实地拍摄。35 毫米胶片电影。时长 17 分钟。

《一个风骚女人》(1955)

导演 / 制片 / 剪辑 / 摄影——让 - 吕克·戈达尔；编剧——汉斯·卢卡斯（让 - 吕克·戈达尔），改编自莫泊桑的小说《符号》；音乐——J. S. 巴赫；主要演员——玛丽·里桑德、罗兰·托尔马，让 - 吕克·戈达尔。16 毫米胶片电影。时长 10 分钟。

《所有男生都叫帕特里克》(《夏洛特和维罗妮卡》)(1957)

导演——让 - 吕克·戈达尔；制片——皮埃尔·布朗贝热；编剧——埃里克·侯麦；摄影——米歇尔·拉杜什；剪辑——塞西尔·德

库吉斯；录音——雅克·毛蒙；音乐——L. 凡·贝多芬、皮埃尔·蒙西尼；主要演员——让-克劳德·布里亚利、安妮·柯莱特、妮可·贝尔热。普雷亚德（昂星团）电影公司（法国）出品。35 毫米胶片电影。时长 21 分钟。

《水的故事》(1958)

导演/剪辑——让-吕克·戈达尔、弗朗索瓦·特吕弗；制片——皮埃尔·布朗贝热；编剧——弗朗索瓦·特吕弗；摄影——米歇尔·拉杜什；录音——雅克·毛蒙；主要演员——让-克劳德·布里亚利、卡洛琳·蒂姆、让-吕克·戈达尔。普雷亚德（昂星团）电影公司（法国）出品。35 毫米胶片电影。时长 18 分钟。

《夏洛特和她的情人》(1959)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔；制片——皮埃尔·布朗贝热；摄影——米歇尔·拉杜什；剪辑——塞西尔·德库吉斯；录音——雅克·毛蒙；音乐——皮埃尔·蒙西尼；主要演员——让-保罗·贝尔蒙多、安妮·柯莱特、杰拉尔·布兰、让-吕克·戈达尔。普雷亚德（昂星团）电影公司（法国）出品。35 毫米胶片电影。时长 20 分钟。

《筋疲力尽》(1960)

导演——让-吕克·戈达尔；制片——乔治·德·博勒加尔；编剧——让-吕克·戈达尔，经弗朗索瓦·特吕弗修改；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——塞西尔·德库吉斯、丽拉·赫尔曼；录音——雅克·毛蒙；音乐——W. A. 莫扎特、马提尔·梭劳；主要演员——珍·茜宝、让-保罗·贝尔蒙多、亨利-雅克·于艾、丹尼尔·布朗热、让-皮埃尔·梅尔维尔、让·多玛尔希、安德烈-S. 拉巴尔特、让·杜歇、菲利普·德·普

劳加、让-吕克·戈达尔。新电影协会(法国)出品。35毫米胶片电影。时长90分钟。

《小士兵》(1960)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔;制片——乔治·德·博勒加尔;摄影——拉乌·库塔尔;剪辑——阿涅丝·吉耶莫、纳迪娜·马昆德、丽拉·赫尔曼;录音——雅克·毛蒙;音乐——莫里斯·勒鲁;主要演员——米歇尔·索博、安娜·卡里娜、亨利-雅克·于艾、保罗·波维、乔治·德·博勒加尔、让-吕克·戈达尔。新电影协会(法国)出品。35毫米胶片电影。时长88分钟。

《女人就是女人》(1961)

导演——让-吕克·戈达尔;制片——乔治·德·博勒加尔、卡洛·庞蒂;编剧——让-吕克·戈达尔,创意来自吉纳维夫·克鲁尼;摄影——拉乌·库塔尔;剪辑——阿涅丝·吉耶莫、丽拉·赫尔曼;录音——居伊·维莱特;音乐——米歇尔·勒格朗;主要演员——安娜·卡里娜、让-保罗·贝尔蒙多、让-克劳德·布里亚利、玛丽·杜布瓦、珍妮·莫罗。罗马-巴黎电影公司(法国)/尤尼迪,欧洲电影公司联合出品。35毫米胶片电影。时长84分钟。

《懒惰》,集合电影《新七宗罪》之一(1961)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔;制片——亨利·迪凯;剪辑——雅克·加亚尔;录音——让-克劳德·马尔切蒂、让·拉布西耶尔;音乐——米歇尔·勒格朗;主要演员——埃迪·康斯坦丁、妮可·米尔勒。吉贝电影公司/法国-伦敦电影公司/泰坦电影公司联合出品。35毫米胶片电影。时长84分钟。

《随心所欲》(1962)

导演 / 编剧——让 - 吕克·戈达尔；制片——皮埃尔·布朗贝热；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——阿涅丝·吉耶莫、丽拉·莱克什曼纳；录音——居伊·维莱特、雅克·毛蒙；音乐——米歇尔·勒格朗；主要演员——安娜·卡里娜、萨迪·里伯特、安德烈 - S. 拉巴尔特、彼得·卡索维茨、拉斯洛·萨博。普雷亚德（昂星团）电影公司（法国）出品。35 毫米胶片电影。时长 85 分钟。

《新世界》，集合电影《罗戈帕格》之一 (1962)

XXIII 导演 / 编剧——让 - 吕克·戈达尔；摄影——让·拉比耶；剪辑——阿涅丝·吉耶莫、丽拉·莱克什曼纳；录音——荷维；音乐——L. 凡·贝多芬；主要演员——亚历珊德拉·斯图尔特、让 - 马克·博赫伊、让 - 安德烈·费尔斯奇、米歇尔·德拉耶。里赫（天琴座）电影公司（法国）/ 阿克罗电影公司联合出品。35 毫米胶片电影。时长 20 分钟。

《卡宾枪手》(1963)

导演——让 - 吕克·戈达尔；制片——乔治·德·博勒加尔、卡洛·庞蒂；编剧——让 - 吕克·戈达尔、罗伯托·罗西里尼、让·格鲁沃尔，根据本杰明·约伯洛的小说《卡宾枪手》改编；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——阿涅丝·吉耶莫、丽拉·莱克什曼纳；录音——雅克·毛蒙；音乐——菲利普·阿尔杜伊；主要演员——马里诺·玛瑟、阿尔伯特·吉诺斯、吉纳维夫·加利亚、卡特里娜·里贝罗、让·格鲁沃尔、让 - 路易·柯莫里、巴贝特·施罗德。罗马 - 巴黎电影公司（法国）/ 马索电影公司 / 拉蒂迪亚电影公司联合出品。35 毫米胶片电影。时长 80 分钟。

《大诈骗犯》，集合电影《世界诈骗故事》系列之一（1963）

导演 / 编剧——让 - 吕克·戈达尔；制片——皮埃尔·罗斯当；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——阿涅丝·吉耶莫、丽拉·莱克什曼纳；录音——荷维；音乐——米歇尔·勒格朗；主要演员——珍·茜宝、查尔斯·登纳、拉斯洛·萨博。尤利斯制片公司 / 普利麦克斯电影公司 / 卢克斯电影公司 / 法国电影信贷银行 / 维迪斯电影公司 / 东宝株式会社 / 凯撒制片公司联合出品。35 毫米胶片电影。时长 25 分钟。

《轻蔑》（1963）

导演——让 - 吕克·戈达尔；制片——乔治·德·博勒加尔、卡洛·庞蒂、约瑟夫·E. 列文；编剧——让 - 吕克·戈达尔，改编自阿尔贝托·莫拉维亚的小说《轻蔑 II》；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——阿涅丝·吉耶莫、丽拉·莱克什曼纳；录音——威廉·西维尔；音乐——乔治·德勒吕；主要演员——碧姬·巴铎、米歇尔·皮寇利、杰克·帕兰斯、弗里茨·朗、乔琪亚·莫尔、让 - 吕克·戈达尔。罗马 - 巴黎电影公司（法国） / 协和电影公司 / 冠军电影公司（意大利）联合出品。35 毫米胶片电影。时长 105 分钟。

《法外之徒》（1964）

导演——让 - 吕克·戈达尔；编剧——让 - 吕克·戈达尔，改编自小说《傻瓜的黄金》，作者为多罗丽丝·希金斯和伯特·希金斯；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——阿涅丝·吉耶莫、弗朗索瓦·柯林；录音——芮妮·莱沃特、安东尼·邦凡蒂；音乐——米歇尔·勒格朗；主要演员——安娜·卡里娜、萨米·弗雷、克劳德·布莱塞、路易莎·寇贝恩。

阿努什卡电影公司(法国)/奥赛电影公司联合出品。35毫米胶片电影。时长95分钟。

《已婚妇人》(1964)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔;摄影——拉乌·库塔尔;剪辑——阿涅丝·吉耶莫、弗朗索瓦·柯林;录音——安东尼·邦凡蒂、芮妮·莱沃特;音乐——L.凡·贝多芬、克洛德·努加罗;主要演员——玛莎·梅里、伯纳德·诺埃尔、菲利普·勒鲁瓦、罗杰·里纳尔。阿努什卡电影公司(法国)/奥赛电影公司联合出品。35毫米胶片电影。时长98分钟。

XXIV 《阿尔法城——雷米·寇勋的离奇历险》(1965)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔;制片——安德烈·米其林;摄影——拉乌·库塔尔;剪辑——阿涅丝·吉耶莫;录音——芮妮·莱沃特;音乐——保罗·米斯哈基;主要演员——埃迪·康斯坦丁、安娜·卡里娜、阿吉姆·坦米罗夫、霍华德·维农。舒米亚(Chaumiane)制片公司(法国)/电影工作室(意大利)联合出品。35毫米胶片电影。时长98分钟。

《蒙帕纳斯-勒瓦卢瓦》，集合电影《……眼中的巴黎》(亦称 *Six in Paris*)中的一部短片(1965)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔;制片——巴贝特·施罗德;摄影——阿尔伯特·梅索斯;剪辑——杰奎琳·雷纳尔;录音——芮妮·莱沃特;主要演员——乔安娜·辛克丝、菲利普·伊基里、塞尔日·达维。洛桑日(菱形)电影公司(法国)出品。16毫米/35毫米胶片电影。时长18分钟。

《狂人皮埃罗》(1965)

导演——让-吕克·戈达尔；制片——乔治·德·博勒加尔、卡洛·庞蒂；编剧——让-吕克·戈达尔，改编自莱昂内·怀特的小说《迷狂》；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——弗朗索瓦·柯林；录音——芮妮·莱沃特；音乐——安东尼·杜哈梅尔；主要演员——让-保罗·贝尔蒙多、安娜·卡里娜、德克·桑德斯、雷蒙德·德沃斯、塞缪尔·富勒。罗马-巴黎电影公司（法国）/迪诺·德·劳伦提斯电影公司（意大利）联合出品。35毫米胶片电影。时长110分钟。

《男性/女性》(1966)

导演——让-吕克·戈达尔；编剧——让-吕克·戈达尔，改编自莫泊桑的小说《保罗的女人》和《符号》；摄影——威利·库兰特；剪辑——阿涅丝·吉耶莫；录音——芮妮·莱沃特；音乐——弗朗西斯·赖、W.A. 莫扎特；主要演员——让-皮埃尔·利奥德、香坦尔·戈雅、玛莱娜·若贝尔、米歇尔·德堡。阿努什卡电影公司（法国）/阿尔戈电影公司（法国）/斯文思科影业公司（瑞典）/桑德鲁兹电影公司（瑞典）联合出品。35毫米胶片电影。时长110分钟。

《美国制造》(1966)

导演——让-吕克·戈达尔；制片——乔治·德·博勒加尔；编剧——让-吕克·戈达尔，改编自理查德·斯达克的一部小说；摄影——拉乌·库塔尔；剪辑——阿涅丝·吉耶莫；录音——芮妮·莱沃特、雅克·毛蒙；音乐——L. 凡·贝多芬、R. 舒曼、米克·贾格尔、凯斯·理查德；主要演员——安娜·卡里娜、拉斯洛·萨博、让-皮埃尔·利奥德、伊夫·阿方索。罗马-巴黎电影公司（法国）/阿努什卡电影公司（法

国) / 欧洲出版交流公司 (SEPIC) 联合出品。35 毫米胶片电影。时长 90 分钟。

《我所知道的关于她的二三事》(1966)

导演 / 编剧——让 - 吕克·戈达尔; 摄影——拉乌·库塔尔; 剪辑——弗朗索瓦·柯林、香坦尔·德拉特; 录音——芮妮·莱沃特、安东尼·邦凡蒂; 音乐——L. 凡·贝多芬; 主要演员——玛丽娜·芙拉迪、安妮·杜普雷、罗杰·蒙索亥、拉乌·列维。阿努什卡电影公司(法国) / 阿尔戈电影公司(法国) / 卡豪斯(马车)影业公司(法国) / 帕克(公园)电影公司(法国)联合出品。35 毫米胶片电影。时长 90 分钟。

XXV 《期待或爱在 2000 年》,《世界上最古老的信仰》系列电影之一(1967)

导演 / 编剧——让 - 吕克·戈达尔; 摄影——皮埃尔·罗姆; 剪辑——阿涅丝·吉耶莫; 音乐——米歇尔·勒格朗; 主要演员——雅克·夏里埃、安娜·卡里娜、玛丽露·托洛、让 - 皮埃尔·利奥德。弗朗科里电影公司(法国) / 吉贝电影公司 / 里奥托电影公司(瑞士) / 里佐利电影公司(意大利)联合出品。35 毫米胶片电影。时长 20 分钟。

《摄影机之眼》,《远离越南》系列电影之一(1967)

导演 / 编剧——让 - 吕克·戈达尔; 摄影——阿兰·勒旺; 主要演员——让 - 吕克·戈达尔。新影协(俄罗斯)出品。16 毫米胶片电影。时长 15 分钟。

《中国姑娘》(1967)

导演 / 编剧——让 - 吕克·戈达尔; 摄影——拉乌·库塔尔; 剪辑——阿涅丝·吉耶莫、德尔菲娜·德方斯; 录音——芮妮·莱沃特; 音乐——卡尔海因兹·施托克豪森、

F. 舒伯特、A. 维瓦尔第；主要演员——安妮·维亚泽姆斯基、让-皮埃尔·利奥德、米歇尔·萨米纳克、莱克斯·德·布鲁因、茱莉叶·贝多。阿努什卡电影公司（法国）/格维耶电影公司（法国）/阿多斯电影公司（法国）/帕克（公园）电影公司（法国）/西玛尔电影公司（法国）联合出品。35毫米胶片电影。时长96分钟。

《天才儿童的E调行板间奏的回旋》，集合电影《爱情与愤怒》（又名《复仇70》）中的一部分（1967）

导演/编剧——让-吕克·戈达尔；摄影——阿兰·勒旺；剪辑——阿涅丝·吉耶莫；录音——居伊·维莱特；音乐——乔凡尼·福斯柯；主要演员——尼诺·卡斯泰尔诺沃、凯瑟琳·茹尔丹、克里斯提娜·盖欧、帕奥罗·帕泽西。阿努什卡电影公司（法国）/卡斯托罗（海狸）电影公司（意大利）联合出品。35毫米胶片电影。时长26分钟。

《周末》（1968）

导演/编剧——让-吕克·戈达尔；摄影——阿兰·勒旺；剪辑——阿涅丝·吉耶莫；录音——芮妮·莱沃特；音乐——安东尼·杜哈梅尔、居伊·贝阿、W. A. 莫扎特；主要演员——米雷耶·达尔克、让·雅南、让-皮埃尔·卡勒封、让-皮埃尔·利奥德、保罗·芮戈夫、恩斯特·曼泽、让·尤斯塔什。哥白尼电影公司（法国）/阿斯科特-希纳雷德电影公司（意大利）/科马奇科电影公司（法国）/里拉电影公司（法国）联合出品。35毫米胶片电影。时长95分钟。

《快乐的知识》(1968)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔;摄影——乔治·勒克莱尔;剪辑——杰尔曼·科恩;音乐——古巴传统音乐经典曲目和片段;主要演员——让-皮埃尔·利奥德、朱丽叶·贝尔托。阿努什卡电影公司(法国)/巴伐利亚电影制片厂(德国)/俄罗斯公共电视台电影部/南德国广播电视台联合出品。35毫米胶片电影。时长95分钟。

《传单电影》(1968)

导演/制片/编剧/剪辑——让-吕克·戈达尔等人。16毫米胶片电影。每部分时长2~4分钟。

XXVI 《一部平淡无奇的影片》(1968)

导演/编剧/摄影/剪辑——吉加·维尔托夫小组(让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰)。阿努什卡电影公司(法国)出品。16毫米胶片电影。时长100分钟。

《对恶魔的同情》，又名《一加一》(1968)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔;摄影——麦克·皮尔森、伊恩·卡里耶;摄影——安东尼·里奇蒙德;剪辑——凯恩·罗尔斯、阿涅丝·吉耶莫;录音——阿瑟·布莱德伯恩;音乐——滚石乐队;主要演员——滚石乐队(米克·贾格、凯斯·理查兹、布莱恩·琼斯、查理·瓦茨、比尔·维曼)、安妮·维亚泽姆斯基、伊恩·卡里耶、丹尼·丹尼尔斯。丘比特制片有限公司出品。35毫米胶片电影。时长99分钟

《英国声音》，又名《在毛那儿等你》(1969)

导演——吉加·维尔托夫小组(让-吕克·戈达尔、让-亨利·罗杰);制片——欧文·泰特尔鲍姆、肯尼斯·特罗德;摄影——查尔斯·斯图尔特;剪辑——伊丽莎白·考兹曼;录音弗莱德·夏普。伦敦周末电视出品,凯斯瑞尔影视公司制作。16毫米胶片电影。时长52分钟。

《真理》(1969)

导演/编剧/摄影/录音——吉加·维尔托夫小组(让-吕克·戈达尔、让-亨利·罗杰、保罗·布弘);制片——克洛德·奈德雅尔;主要演员——维拉·希蒂洛娃。中欧广播影视公司出品。16毫米胶片电影。时长58分钟。

《东风》(1969)

导演——吉加·维尔托夫小组(让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰、杰拉尔·马丁);编剧——让-吕克·戈达尔、丹尼尔·柯邦迪、塞吉奥·巴兹尼;摄影——马里奥·乌皮亚尼;剪辑——让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰;录音——安东尼奥·凡杜拉、卡洛·迪欧塔勒奇;主要演员——吉安·马里亚·沃隆戴、安妮·维亚泽姆斯基、帕奥罗·帕泽西、克里斯蒂亚娜·图里奥·阿尔当。中央电影公司(德国)/宝丽菲姆公司(德国)/阿努什卡电影公司(法国)/库兹电影公司联合出品。16毫米胶片电影。时长100分钟。

《意大利的斗争》(1969)

导演/编剧——吉加·维尔托夫小组(让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰);

主要演员——克里斯蒂亚娜·图里奥·阿尔当、安妮·维亚泽姆斯基、杰瑞米·辛斯汀、帕奥罗·帕泽西。意大利广播电视公司出品，环宇公司（Cosmoseion）制作。16毫米胶片电影。时长76分钟。

《一部相似的电影》（1971）

该片使用了1968年戈达尔未完成的电影《一部美国电影》的拍摄胶片，以及同样没有完成的该电影的拍摄记录。导演/编剧——让-吕克·戈达尔、D. A. 潘尼贝克；摄影——理查德·里考克、D. A. 潘尼贝克；剪辑——D. A. 潘尼贝克；主要演员——让-吕克·戈达尔、理查德·里考克、安妮·维亚泽姆斯基、埃尔德里奇·克利弗、里普·托恩、汤姆·海登、汤姆·拉迪。里考克-潘尼贝克公司出品。16毫米胶片电影。时长90分钟。

XXVII 《弗拉基米尔和罗莎》（1971）

导演/编剧/摄影——吉加·维尔托夫小组（让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰）；主要演员——安妮·维亚泽姆斯基、让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰、朱丽叶·贝尔托、恩斯特·曼泽、克洛德·奈德雅尔。格鲁夫出版集团常青藤电影公司/泰勒普影视发行公司（德国）联合出品。16毫米胶片电影。时长106分钟。

《一切安好》（1972）

导演/编剧——让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰；制片——阿兰·夸菲耶、J. P. 哈桑、让-吕克·戈达尔；摄影——阿尔芒·马尔科；剪辑——科努·贝尔吉耶；录音——贝尔纳·奥尔同、阿尔芒·邦凡蒂；音乐——埃里克·夏尔丹、托马斯·里瓦、保罗·博

歇；主要演员——简·方达、伊夫·蒙当、维托里奥·卡普里奥里、让·佩尼奥、安妮·维亚泽姆斯基、皮埃尔·乌德利、伊丽莎白·加尔文。阿努什卡电影公司（法国）/维柯电影公司/帝国电影公司联合出品。35毫米胶片电影。时长95分钟。

《写给简的信》(1972)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰；制片——声影制作室；主要演员——简·方达、让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰。让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·戈兰联合出品。16毫米胶片电影。时长52分钟。

《此处与彼处》(1974)

使用了吉加·维尔托夫小组1970年未完成的电影《直至胜利》的部分底片。导演/编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；制片——科拉利国际有限公司、JR（初级）电影公司；摄影——威廉·吕伯康斯基；剪辑——安妮-玛丽·米耶维尔。声影制作室/I. N. A联合出品。16毫米胶片电影。时长60分钟。

《二号》(1975)

导演——让-吕克·戈达尔；编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；摄影——威廉·吕伯康斯基；录音——让-皮埃尔·吕；音乐——里奥·费雷；主要演员——桑德里娜·巴蒂斯特拉、皮埃尔·乌尔迪、亚历山大·里诺尔、瑞秋·斯蒂芬诺伯利。声影制作室/贝拉制片公司/S. N. C新电影协会联合出品。35毫米录像。时长88分钟。

《你好吗》(1976)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；摄影——威廉·吕伯康斯基；音乐——让·施瓦茨；主要演员——安妮-玛丽·米耶维尔、M. 马罗。声影制作室/I. N. A/贝拉制片公司/新电影协会联合出品。16毫米胶片电影。时长78分钟。

《6×2/传播面面观》(1976)

共有六部分：1.《没有人/路易松》；2.《课程/让-吕克》；3.《照片与公司/马赛》；4.《什么事也没有/姑娘们》；5.《我们三个/雷与夫妇》；6.《之前和之后/杰奎琳和卢多维克》。

导演/编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；摄影——威廉·吕伯康斯基、杰拉尔·泰斯德。声影制作室/I. N. A联合出品。录像片。每段时长100分钟。

XXVIII 《两个孩子的环法漫游》(1977-1978)

共有12部分：1.《黑暗/化学》；2.《卢米埃尔/物理》；3.《出名/几何/地理》；4.《陌生人/技术》；5.《印象/口述》；6.《表达/法语》；7.《暴力/语法》；8.《混乱/算术》；9.《装备/音乐》；10.《小说/经济》；11.《现实/逻辑》；12.《梦想/道德》。

导演/编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；摄影——皮埃尔·宾杰利、威廉·吕伯康斯基、多米尼克·夏贝、菲利普·罗尼；主要演员——卡米耶·维洛鲁、阿尔诺·马丁、贝蒂·贝尔、阿尔伯特·德莱、让-吕克·戈达尔。声影制作室/I. N. A. 由法国第二电视台委托联合出品。录像片。每段26分钟。

《人人为己》(慢动作)(1979)

导演——让-吕克·戈达尔；制片——阿兰·萨尔德、让-吕克·戈达尔；编剧——安妮-玛丽·米耶维尔、让-克劳德·加里埃尔；摄影——威廉·吕伯康斯基、雷纳多·贝尔塔、让-贝尔纳·莫努；剪辑——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；录音——雅克·毛蒙、吕克·耶尔森、奥斯卡·斯特拉沃；音乐——盖布瑞·雅德；主要演员——伊莎贝尔·于贝尔、雅克·杜特隆、娜塔莉·贝耶、塞西尔·坦纳、罗兰·阿姆斯特兹、玛格丽特·杜拉斯。萨拉电影公司/MK₂电影公司/传奇(Saga)制片公司/声影制作室/法国电影中心/Z. D. E电影公司/瑞士广播公司/奥地利广播电视网(O. R. F)联合出品。35毫米胶片电影。时长87分钟。

《〈人人为己〉拍摄手记》(1979)

导演——让-吕克·戈达尔。让-吕克·戈达尔电影公司出品。录像片。时长20分钟。

《写给弗雷迪·布阿什的信》(1981)

导演——让-吕克·戈达尔、皮埃尔·宾杰利、杰拉尔·鲁西；编剧/剪辑——让-吕克·戈达尔；摄影——让-贝尔纳·莫努；录音——弗朗索瓦·穆兹；音乐——M. 拉威尔。影视制片公司。35毫米录像。时长11分钟。

《图像转换》(1982)

为《变化的方法不止一种》所拍。导演——让-吕克·戈达尔；主要演员——让-吕克·戈达尔。录像。时长9分钟。

《激情》(1982)

导演/编剧/剪辑——让-吕克·戈达尔；摄影——拉乌·库塔尔；录音——弗朗索瓦·穆兹；音乐——W.A. 莫扎特、A. 德沃夏克、M. 拉威尔、L. 凡·贝多芬、G. 弗雷；主要演员——伊莎贝尔·于贝尔、汉娜·奇古拉、米歇尔·皮寇利、杰茨·拉兹维洛维兹、拉兹洛·萨博。萨拉电影公司/声影制作室/A₂电影公司/影视制片公司/瑞士广播公司联合出品。35毫米胶片电影。时长87分钟。

XXIX 《《激情》拍摄手记》

导演——让-吕克·戈达尔、让-贝尔纳·莫努、安妮-玛丽·米耶维尔、皮埃尔·宾杰利；主要演员——让-吕克·戈达尔、汉娜·奇古拉。让-吕克·戈达尔电影公司/新越视像(Trans-Vidéo)制片公司/瑞士法语电视台联合出品。录像片。时长54分钟。

《芳名卡门》(1983)

导演——让-吕克·戈达尔；制片——阿兰·萨尔德；编剧——安妮-玛丽·米耶维尔；摄影——拉乌·库塔尔、让·加尔斯诺；剪辑——苏珊·朗-维拉尔、让-吕克·戈达尔；录音——弗朗索瓦·穆兹；音乐——L. 凡·贝多芬、汤姆·韦茨；主要演员——玛鲁施卡·迪特马斯、雅克·波纳菲、米西尔·胡塞尔、克里斯托弗·欧登、让-吕克·戈达尔。萨拉电影公司/让-吕克·戈达尔电影公司联合出品。35毫米胶片电影。时长85分钟。

《向玛丽致敬》前期拍摄构想（1983）

导演——让-吕克·戈达尔；制片——让-吕克·戈达尔电影公司；主要演员——让-吕克·戈达尔、梅里安·卢塞尔、西里·罗德、安妮-玛丽·米耶维尔。让-吕克·戈达尔电影公司出品。录像片。时长 25 分钟。

《向玛丽致敬》（1985）

导演/编剧——让-吕克·戈达尔；摄影——让-贝尔纳·莫努、雅克·费尔芒；剪辑——安妮-玛丽·米耶维尔；录音——弗朗索瓦·穆兹；音乐——J. S. 巴赫、A. 德沃夏克、约翰·柯川；主要演员——梅里安·卢塞尔、西里·罗德、菲利普·拉克斯特、安妮·戈蒂耶、若昂·莱塞、朱丽叶·比诺什、马依·安德森、马拉奇·雅哈·柯昂。贝加兹（飞马）电影公司 / 瑞士广播公司 / 让-吕克·戈达尔电影公司 / 萨拉电影公司 / 法国第四电视台联合出品。35 毫米胶片电影。时长 72 分钟。前篇《玛丽书》，导演——安妮-玛丽·米耶维尔。

《侦探》（1985）

导演——让-吕克·戈达尔；编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔、阿兰·萨尔德、菲利普·塞彭；摄影——布鲁诺·努坦；剪辑——玛丽莲·迪布勒伊；录音——皮埃尔·加麦、弗朗索瓦·穆兹；音乐——M. 舒伯特、R. 瓦格纳、F. 肖邦、F. 李斯特、A. 奥涅格、C. 夏布里埃、欧涅·柯曼、让·施瓦兹；主要演员——娜塔莉·贝耶、克劳德·布拉瑟尔、斯蒂凡娜·法拉拉、约翰尼·哈里戴、让-皮埃尔·利奥德、茱莉·德尔佩、罗兰·特杰夫。萨拉电影公司 / 让-吕克·戈达尔电影公司联合出品。35 毫米胶片电影。时长 95 分钟。

《电影小产业的辉煌与衰落》(1986)

导演——让-吕克·戈达尔；制片——皮埃尔·格兰布拉；编剧——让-吕克·戈达尔，根据詹姆斯·哈德利·蔡斯小说改编；摄影——卡洛琳·尚普捷、塞尔日·勒·弗朗索瓦；录音——弗朗索瓦·穆兹、皮埃尔-阿兰·贝斯；音乐——B.巴托克、莱昂纳德·科恩、鲍勃·迪伦、詹尼斯·乔普林、杰妮·米歇尔；主要演员——让-皮埃尔·利奥德、让-皮埃尔·莫奇、玛丽·瓦勒哈、让-吕克·戈达尔。阿姆斯特制片公司/让-吕克·戈达尔电影公司联合出品。16毫米胶片电影。时长52分钟。

XXX

《软与硬》(《两个朋友之间关于强硬话题的一次温软对话》)(1986)

导演——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；主要演员——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔。让-吕克·戈达尔电影公司/法国第四电视台联合出品。录像片。时长48分钟。

《让-吕克·戈达尔与伍迪·艾伦的会面》(1986)

导演——让-吕克·戈达尔；主要演员——让-吕克·戈达尔、伍迪·艾伦、安内特·因斯多夫。让-吕克·戈达尔电影公司出品。时长26分钟。

《阿尔米达》，歌剧电影《末世风情画》系列之一(1987)

导演/剪辑——让-吕克·戈达尔；制片——唐·博伊德；摄影——卡洛琳·尚普捷；音乐——J. B. 吕利；副导演——雷纳尔·卡尔卡尼、雅克·洛佩罗；副制片——弗朗索瓦·阿梅尔；主要演员——玛丽翁·彼得森、瓦莱丽·阿兰、雅克·纳维尔、吕克·科尔。光年娱乐公司/维京公司联合出品。35毫米胶片电影。时长12分钟。

《李尔王》(1987)

导演/剪辑——让-吕克·戈达尔；制片——梅纳昂·科朗、约拉姆·格罗巴斯；编剧——让-吕克·戈达尔，改编自威廉·莎士比亚剧作《李尔王》；摄影——索菲·曼提努；录音——弗朗索瓦·穆兹；主要演员——彼得·塞拉斯、伯吉斯·梅雷迪思、莫利·林沃德、诺曼·梅勒、凯特·梅勒、伍迪·艾伦、莱奥·卡拉克斯、茱莉·德尔佩、让-吕克·戈达尔。佳能(戈兰-格鲁布斯)影业公司出品。35毫米胶片电影。时长90分钟。

《神游天地》(1987)

导演/编剧/剪辑——让-吕克·戈达尔；制片——菲利普·德谢兹·马丁；摄影——卡洛琳·尚普捷·德里布；录音——弗朗索瓦·穆兹；音乐——“丽塔·蝴蝶夫人”乐队；主要演员——让-吕克·戈达尔、雅克·维尔莱、菲利普·鲁洛、简·伯金、弗朗索瓦·佩里耶。高蒙/让-吕克·戈达尔电影公司/仙乐都电影公司联合出品。35毫米胶片电影。时长82分钟。

《都要走一回》(1988)

导演——让-吕克·戈达尔。让-吕克·戈达尔电影公司出品。录像片。时长13分钟。

《语言的力量》(1988)

导演——让-吕克·戈达尔；摄影——卡洛琳·尚普捷、皮埃尔-阿兰·贝斯；录音——弗朗索瓦·穆兹、皮埃尔-阿兰·贝斯、马克-安东尼·贝尔登；音乐——J. S. 巴赫、L. 凡·贝多芬、R. 斯特劳斯、C. 弗兰克、M. 拉威尔、约翰·凯奇、

XXXI 鲍勃·迪伦、莱昂纳德·科恩；主要演员——让·布伊思、劳伦丝·科特、莉迪亚·安德烈、米歇尔·伊里巴内。高蒙 / 让 - 吕克·戈达尔电影公司 / 法国电信联合出品。录像片。时长 25 分钟。

《最后一个字》 / 《倾听法国人》是《法国人印象》中的一部短片（1988）

导演——让 - 吕克·戈达尔；制片——安妮 - 玛丽·米耶维尔、埃尔韦·迪阿梅尔、玛丽 - 克里斯蒂娜·巴里埃等人；摄影——皮埃尔·宾杰利；录音——皮埃尔·加缪、拉乌·弗吕欧、弗朗索瓦·穆兹；音乐——J. S. 巴赫；主要演员——安德烈·马尔孔、汉斯·齐希特、凯瑟琳·艾莫里、皮埃尔·阿莫瓦亚尔。埃拉多电影公司 / 索科媒体集团 / 费加罗报 / 让 - 吕克·戈达尔电影公司联合出品。录像片。时长 13 分钟。

《达提报告》（1989）

导演——让 - 吕克·戈达尔、安妮 - 玛丽·米耶维尔；主要演员——让 - 吕克·戈达尔、安妮 - 玛丽·米耶维尔。录像片。时长 50 分钟。

《新浪潮》（1990）

导演 / 编剧 / 剪辑——让 - 吕克·戈达尔；制片——阿兰·萨尔德、吕特·瓦尔德布尔热；摄影——威廉·吕伯康斯基；录音——弗朗索瓦·穆兹；主要演员——阿兰·德隆、多美兹亚娜·佐丹奴、罗兰·安斯蒂斯、劳伦丝·科特。萨拉电影公司 / 佩里费西亚公司（瑞士） / 卡纳尔电影频道 / 维嘉电影公司 / 瑞士法语电视台 / A₂ 电影公司 / 法国电影中心 / 索菲亚制片公司 / 索菲亚创意公司联合出品。35 毫米胶片电影。时长 89 分钟。

《艺术的童年》，集合电影《孩子们怎么样》之一（1990）

导演/编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔。让-吕克·戈达尔电影公司/联合国儿童基金会联合出品。35毫米胶片电影。时长8分钟。

《新德意志零年》（1991）

导演——让-吕克·戈达尔；编剧——让-吕克·戈达尔，根据米歇尔·阿农小说《我们的孤独》改编；制片——妮可尔·吕埃勒；摄影——克里斯托弗·波洛克、安德烈亚斯·埃尔班、斯蒂凡·邦达；录音——皮埃尔-阿兰·贝斯、弗朗索瓦·穆兹；音乐——加文·布莱亚斯、吉安尼·柴尔西、F. 李斯特、W. A. 莫扎特、J. S. 巴赫、I. 斯特拉文斯基、P. 亨德米茨、L. 凡·贝多芬、D. 肖斯塔科维奇；主要演员——埃迪·康斯坦丁、汉斯·齐施勒、克劳迪娅·米歇尔森、安德烈·拉巴尔特、娜塔莉·卡丹、金·卡斯卡西安。法国第二广播电台/布瑞斯通制片公司联合出品。35毫米胶片电影。时长62分钟。

《拒绝遗忘》，集合电影中的一段（1992）

导演——让-吕克·戈达尔，以及安妮-玛丽·米耶维尔、尚塔尔·阿克曼、勒内·埃里奥、康斯坦丁·科斯塔-加夫哈、克莱尔·丹尼斯、阿兰·雷乃等人；音乐——米诺·西纳里；主要演员——让-吕克·戈达尔、凯瑟琳·德纳芙、简·伯金、亨利·卡蒂尔-布莱松、萨米·弗莱、伊莎贝尔·于贝尔、菲利普·努瓦雷。帕拉多斯电影公司/PRV制片公司/国际特赦组织联合出品。35毫米胶片电影。时长110分钟。

《算我倒霉》(1993)

导演——让-吕克·戈达尔；制片——吕特·瓦尔德布尔热；编剧——让-吕克·戈达尔，根据让·季洛度小说《安菲特律翁 38》改编；摄影——卡洛琳·尚普捷；录音——弗朗索瓦·穆兹；音乐——J. S. 巴赫、L. 凡·贝多芬、P. 柴可夫斯基、A. 奥涅格；主要演员——杰拉尔·德帕迪约、劳伦斯·玛斯里亚、贝尔纳·维尔莱、让-路易·洛卡、弗朗索瓦·热尔蒙、安妮·罗蒙德。阿兰·萨尔德电影公司/维嘉电影公司联合出品。35 毫米胶片电影。时长 85 分钟。

《戈达尔 / 戈达尔——十二月的自画像》(1994)

导演 / 制片 / 编剧——让-吕克·戈达尔；摄影——伊夫·普里克恩、克里斯蒂安·雅格诺；剪辑——凯瑟琳·科尔蒙；主要演员——让-吕克·戈达尔、丹尼斯·雅多。高蒙 / 佩里费西亚公司（瑞士）联合出品。35 毫米胶片电影。时长 63 分钟。

《孩子们玩俄罗斯游戏》(1994)

导演 / 编剧 / 剪辑——让-吕克·戈达尔；制片——吕特·瓦尔德布尔热；摄影——克里斯托弗·波洛克；主要演员——拉斯洛·萨博、贝纳尔·艾森希茨、安德烈-S. 拉巴尔特、让-吕克·戈达尔。让-吕克·戈达尔电影公司出品。录像片。时长 63 分钟。

《法国电影 50 年上下集》(1995)

导演 / 编剧 / 摄影——安妮-玛丽·米耶维尔、让-吕克·戈达尔；剪辑——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；主要演员——让-吕克·戈达尔、米歇尔·皮寇利。

佩里费西亚公司(瑞士)/英国电影协会/拉塞特(九月)公司/法德联合欧洲公共电视网(ARTE)联合出品。录像片。时长51分钟。

《永远的莫扎特》(1997)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔；制片——阿兰·萨尔德、吕特·瓦尔德布尔热；摄影——克里斯托弗·波洛克、卡特尔·迪昂、让-皮埃尔·费德里兹；录音——弗朗索瓦·穆兹、奥利维耶·比尔戈；音乐——大卫·达林、凯迪·比约斯坦、容·克里斯滕森、本·阿尔佩、乔治·库塔格；主要演员——玛德莱娜·阿萨斯、加利亚·拉克鲁瓦、贝朗热尔·阿洛、维基·梅西卡、费德里克·皮埃罗。奇遇电影公司/佩里费西亚公司(瑞士)/罗讷-阿尔卑斯中欧电影公司/法国第二电影公司/法国付费电视频道(Canal Plus)/法国电影中心/维嘉电影公司/策略学习研究规范公司(TSR)/欧影/汉堡国际传媒艺术与新媒体学院(德国)联合出品。35毫米胶片电影。时长81分钟。

《电影史》(1989-1997) 未完结

第一部分：A.《所有的故事》；B.《一篇独立的故事》；第二部分：A.《聚焦电影》；B.《致命的美》；第三部分：A.《绝对的货币/影之回应》；B.《蒙太奇，我美丽的执著/新浪潮》；第四部分：A.《控制宇宙》；B.《我们身边的符号》。导演/编剧/剪辑/主演——让-吕克·戈达尔。高蒙/让-吕克·戈达尔电影公司/拉塞特(九月)公司/法国第三电影公司(Fr₃)/国家电影中心/瑞士法语广播电视台/维嘉电影公司联合出品。录像片。第一部分A至第二部分A共3段各时长50分钟，第二部分B至第四部分B共5段各25分钟。

《给电影宽衣》(1999)

导演/编剧——让-吕克·戈达尔、安妮-玛丽·米耶维尔；主演——让-吕克·戈达尔。佩里费西亚公司(瑞士)/现代艺术博物馆联合出品。录像片。时长 60 分钟。

让-吕克·戈达尔与《随心所欲》^①

3

汤姆·米尔纳 / 1962

戈达尔生于1930年，在拍摄那部令他大获成功的电影处女作《筋疲力尽》(1959)之前，他曾拍摄过五部短片——《混凝土工程》(1954)、《一个风骚女人》(1955)、《所有男生都叫帕特里克》(1957)、《水的故事》(1958)和《夏洛特和她的情人》(1959)。他的第二部电影《小士兵》(1960)因为政治原因而被禁映(当局在经过删减以后已将影片解禁，但这些对影片的删节一直都没有为戈达尔所接受)，随后他又拍摄了《女人就是女人》(1961)和《随心所欲》(1962)。目前戈达尔正忙于拍摄三段式电影《世界诈骗故事》中的一段，以及根据本杰明·约伯洛的剧本改编的电影《卡宾枪手》。明年5月，他将开始拍摄《为了卢克莱修》(剧本是由季洛度的剧作改编而来，英文名为《天使的决斗》)。与大部分新浪潮导演一样，戈达尔的电影也都是小成本制作，对此

^① 选自《影像与声音》(*Sight and Sound*)第36期,1966年冬季第1期:第9~12页。
经《影像与声音》杂志同意转载。——原注

他说：“新浪潮（导演）的梦想就是能够拍高预算的电影。《斯巴达克斯》？这电影应该由里维特来拍，而不是库布里克。”戈达尔也有很多一直想拍的电影，包括《摩尔·弗兰德斯》以及《德伯家的苔丝》，后来他的妻子卡里娜在伦敦参与了这部电影的拍摄。

进行这次采访时，《随心所欲》正在伦敦电影节上展映，不久之后这部电影还将参选奥斯卡。在影片上映的当天戈达尔也来到了现场。

4 **汤姆·米尔纳**：在我们的印象中新浪潮导演都宣称自己是完全自由中立的。抛开政治原则性不言，你在艺术创作上有坚持什么原则吗？

让-吕克·戈达尔：在新浪潮刚刚兴起的时候，有几部电影里描写了狂热集会的场面，而仅仅因为这一点很多人都认为新浪潮只热衷于表现这种主题。但这真的只是一种巧合——就好像让·伽本曾一度在所有电影中都扮演叛徒或外国军人，但没有人因为这个而说他这个人怎样怎样。在很多情况下，“原则”这个词都被人们误用了，尤其是左派人士。并不是说一个人只要拍了反映工人阶级或社会问题的电影就是有原则，一个人最根本的原则是要为自己所做的一切负责。早先我也没有那么强的责任感，因为我那时还没有那么深的认识，但现在……是的，我坚持自己的原则，因为我对自己所做的事业和所肩负的责任都有了越来越清醒的认识。

汤姆·米尔纳：在我看来，你早期的电影创作就是在享受做电影的快乐。

让-吕克·戈达尔：是的，我想是这样的。在搞电影之前我们都是影评人，那时我热爱各种电影——苏联电影、美国电影、新现实主义电影等等。正是这些电影使得我们——至少是我自己——萌生了拍电影的愿望。我对生活的认识全部来自于

电影，而我最初拍的东西也正是“films de cinéphile”，即影迷的试水之作。我想说的是，过去我不是从世界、生活或历史的角度来看待事物的，而是从电影的角度来看的。但现在我已慢慢失去了这种感觉。

汤姆·米尔纳：那么，是不是可以说，《随心所欲》对你来说是一个新的起点呢？

让-吕克·戈达尔：不，我觉得它更应该是一个句点。我认为电影分为两类，一类以弗拉哈迪为代表，一类以爱森斯坦为代表。也就是说，一类是现实主义电影，一类是戏剧电影。但在最高层面上来看，这两种电影又是统一的。从现实主义中找到戏剧电影的结构，而在戏剧性的想象中又包含着生活的现实。要证实这一点只需要看看那些大导演的作品，看看它们是怎样从现实性过渡到戏剧性又在两者之间不断转换的。

汤姆·米尔纳：你的意思是，像雷诺阿那样？

5

让-吕克·戈达尔：雷诺阿是一个典型范例，因为他不仅仅将这一点做得非常好，而且他对此有着清晰的认识。在《托尼》中他从新现实主义发展到自然主义，随后又转回到戏剧性上，现在又在电视片领域寻求一种极简的风格。最开始我认为我的创作是遵循现实主义原则的，但现在我认识到《筋疲力尽》是我无意识的作品。我以前自以为知道这部电影讲了什么，但在影片完成一两年之后，我意识到我完全不了解它的内容。我本以为这是一部现实主义电影，但现在看来它就像《爱丽丝漫游奇境记》一样，表现的完全是一个虚幻的、脱离现实的世界。不过从《随心所欲》开始，我感到自己已经逐渐开始转为创作现实主义电影，或者说是更具体的电影。

汤姆·米尔纳：这就是为什么你的电影受到了布莱希特的影响吗？

让-吕克·戈达尔：是的，我对戏剧产生了浓厚的兴趣。我本想将皮兰德娄的剧作《六个寻找作者的剧中人》拍成电影，但版权太昂贵了只好作罢。我想以这部电影来呈现现实性与戏剧性之间的共同点：他们都各有其领域，但又在某些方面相互融合。

汤姆·米尔纳：特吕弗曾说过，如果他的某部电影得不到观众的喜爱，那他认为这就是一部失败的作品。你是否认为《女人就是女人》未能受到大众欢迎，所以是一部失败的作品呢？

让-吕克·戈达尔：不，我不这么认为，还是有相当一部分人喜欢这部电影的。需要注意的是，特吕弗是一名导演，同时也是一名制片人——在早上他是一名商人，在下午是艺术家——所以观众的问题对他来说更为严迫。我认为一名导演应该尽力使电影受到更多观众的喜爱，但显然《随心所欲》和《巴黎属于我们》在这方面就不可能与《宾虚》相提并论。导演必须是真诚的，相信自己是为大众而创作，并以满足大众为目标。在早年我从没问过自己观众是不是能理解我的作品，但现在我会考虑这个问题。例如希区柯克，如果某些东西他认为观众可能理解不了，那他就不会那么去拍。但同时我又觉得有时我们需要走在观众前面——光明总会在几年之后到来，不过前提是你必须清楚知道自己在做什么。假如一个人超前地创作出了一些东西，然后说：“人们理解不了，但是这并不重要。”那他就犯了严重的错误，他最终会发现这还是很重要的。

6 **汤姆·米尔纳**：我之所以提及这一点，是因为你的电影《随心所欲》的开场镜头就采取了大胆的观念性表述，这是极易遭到误解的。

让 - 吕克·戈达尔：或许是这样，但我认为人们只要在银幕上看到一点不寻常的东西，就会太过于刻意地去理解它。实际上他们已经全部理解了，但他们还想继续发掘其中的深意。如果你表现的是一个人正在喝茶或与人告别，他们会马上说，是的，但为什么他在喝茶呢？很多人不喜欢《女人就是女人》，因为他们不理解这部电影传达了什么信息。可实际上它并没传达什么。如果你看到桌上有一束花，你认为这传达了什么吗？它并没有证明任何东西。我很单纯地希望电影能给人提供愉悦。我希望电影本身充满内在冲突，富于张力，既有欢乐又有悲伤。当然，在现实生活中我们是做不到这一点的，我们只能是这样的或者那样的，但我希望能在电影中做到两者兼顾。

汤姆·米尔纳：你认为电影的剪辑重要吗？

让 - 吕克·戈达尔：对我来说在创作电影的过程中有三个同等重要的阶段——拍摄前、拍摄中和拍摄后。像希区柯克那样的导演会把拍摄过程精确计算到最后一秒，所以剪辑就显得不那么重要。《筋疲力尽》则是大部分依靠蒙太奇（剪辑）。这部电影有三种不同节奏——前半小时比较快，随后转为中速，第三阶段又转为轻快活泼的节奏：在电影开始拍摄之前我大体上就是这样构思的。与此相反的，《随心所欲》就不那么依靠剪辑，因为它实际上是很多镜头一个接一个地连接起来的，其中每一个片段都是自足的。有意思的是，我觉得这部电影看上去结构非常严整，虽然我用的时间很少，就像是将一篇文章几乎不加修改一气呵成。我喜欢以这种方式创作电影，不用把同一个镜头反复拍很多遍，只在必要的时候补拍一两个镜头。我觉得我必须迅速确定我要做什么并马上完成它，如果想法无误的话就会一次成功。《随心所欲》是一部现实主义电影，但同时又是非现实的。它非常简明扼要：只有几条鲜明的主线，几个基本原则。我以画家的方式思考，将人物的正面呈现在眼前，

就像是马蒂斯或布拉克的绘画那样，所以摄像机的镜头一直是直立的。

7 **汤姆·米尔纳**：你在电影中很少运用长镜头和复杂的拍摄角度，这是不是因为你是从片中人物出发，又很喜欢近距离拍摄？

让-吕克·戈达尔：或许吧——我通常喜欢使用中景，可能是因为长镜头比较难吧。当然近景如果拍得好的话会更具动感。可能有人会说罗西里尼^①的失败之处在于他的电影的主要特点和美感就在于较远的拍摄距离：这样拍摄可能是因为他非常重视基本的理念，但距离过大就会使人物失去动感。我总是从情感角度描绘人物的生活轨迹，以使观众理解并参与其中。《卡宾枪手》是我第一次在电影中表现一群人而不是一个个体。

汤姆·米尔纳：在你的创作中即兴创作占有怎样的地位呢？

让-吕克·戈达尔：严格说来我并不是即兴创作的，只是我总是在最后一刻完成我的创作。我都是依照写好的剧本拍摄，但剧本可能是在开拍前两三分钟才完成的。在拍摄《筋疲力尽》的时候演员们也不是临场发挥的，最起码以演员工作室的标准来说算不上临场发挥。但在《女人就是女人》中有一点临场发挥的因素，通常台词都是拍摄前才写好的，这就意味着演员没有时间准备。我喜欢这种方式，因为我不像雷诺阿和库克等导演，可以指导演员们反复拍摄多次直到引导他们达到完美的表现。我喜欢从背后慢慢接近演员，让他们独立发挥，慢慢摸索，而我则抓住其中那些突然闪现的、鲜活的瞬间。我就是这样慢慢确定了自己的风格。比如，在创作《随心所欲》的时候，我最初的想法就是要将故事接着《筋疲力尽》的结尾

^① 罗西里尼（1906~1977），意大利著名导演，新现实主义电影的奠基人。

来讲起。在《筋疲力尽》中，帕特丽西亚这个人物仿佛只留给我们一个背影，只有短短的一瞬正面面对观众。这样我就认定了《随心所欲》是从一个姑娘的背影开始讲起的，虽然我并不能解释其原因。这就是我当时全部的想法，我并不能给安娜详细的解释，所以她并不知道我的目的是什么，只是顺其自然地表演，而我则在此基础上慢慢完善我的构想。当然，我的想法总是一变再变，一会儿决定这么做，一会儿又认为应该那么做，所以，从这个意义上来讲，我们的确是有即兴发挥的成分。

汤姆·米尔纳：你为什么想要拍摄《为了卢克莱修》呢？我觉得季洛度的风格对你来说似乎有点过于保守。 8

让-吕克·戈达尔：我一直都想要拍摄一部古典主义作品，而在我看来季洛度正是法国古典主义的代表。大家在谈论电影的时候几乎都是从画面出发的，而我当时则对声音产生了更为浓厚的兴趣。对这种兴趣的发掘使我自然地萌生了一个想法，想要将声音作为电影的主要表现者，让画面上的人物几乎静止不动但以台词推动剧情发展。在这部电影的开头可能会出现摄影机，画面上演员们拿着剧本各就各位，站在椅子边或花园里，然后他们开始朗读台词。你会看见他们朗读他们的对白，直到我们渐渐进入剧情，剧本就从他们手中消失了。电影的魅力就在于：在舞台剧中，如果某个角色死了，在落幕时演员还是要站起身来，所以观众并不会真的相信他死了，而在电影中，尽管清楚知道那是演员，我们还是会相信这个人物死去了，因为电影是真实的，它记录的是现实。所以戏剧可以通过电影而成为现实。此外戏剧的另一特别之处是它的纯真性。戏中的这个女人认为自己就是贞洁的卢克莱莎，而电影的结尾处会出现季洛度的名言：“纯真并不属于这个世界，每隔十年它的光芒会在此短暂地闪现。”对我来说这就好像我用胶片将这光芒的闪现记录下来：整个

世界是不纯真的，但会有一部电影将这种纯真性表现出来。

汤姆·米尔纳：你下一步有什么打算呢？你对自己的导演生涯有何规划？

让-吕克·戈达尔：从某种意义上来说我觉得这已足够。我在三年中拍了四部电影，现在觉得十分疲惫，我打算休息一阵子。目前令我担心的是，我发现自己已经不再从电影的角度进行思考了，不知道这是一件好事还是坏事。在拍摄《筋疲力尽》和早期的那些短片的时候，如拍珍·茜宝的时候，我都是从纯粹“电影”的角度处理镜头的，注意使女主角的头部处于正确的拍摄角度等等。而现在，我在拍摄时并不担心画面效果的问题。我真不知道这种转变是好还是坏。

让-吕克·戈达尔：生活与电影并无二致^①

吉恩·杨布拉德 / 1968

法国导演让-吕克·戈达尔受纽约潘尼贝克-里考克委员会的邀请访问美国，作为此行的安排之一他于2月26至29日参加了在南加州大学举行的四次专题讨论。

现年38岁的戈达尔无疑是当今最具争议性的导演。在很多人看来他不仅是当代最具声望的导演，从整个电影史上来看，他也是最伟大的导演之一。从《筋疲力尽》(1959)到《周末》(1968)，戈达尔的作品显示出他在哲学和社会批评方面日渐成熟的思考。

这次活动中，除了这些难能可贵的访谈，还同时展出了戈达尔的大部分作品（在所有10部短片中展映了9部，剧情长篇也只缺3部），在南加州大学讲师、导演查尔斯·里本科特的积极协调下，电影放映活动将作为此次学校艺术节的一项重要内容与大家见面。

^① 原载于《洛杉矶自由报》(*Los Angeles Free Press*) 1968年3月8日：第15、20页；1968年3月15日：第5、25页；1968年3月22日：第10~11页；1968年3月29日：第24~25页、29页。经吉恩·杨布拉德本人同意转载。——原注

这次展映的影片中有很多部都是首次与洛杉矶观众见面的，如《卡宾枪手》(1963)、《我所知道的关于她的二三事》(1966)、《中国姑娘》(1967)和《期待》(戈达尔为集合电影《穿越岁月的爱情》拍摄的一部短片)(1967)等。

电影展放映了《期待》的两个不同版本——美国版经过配音和删节，使用带有橙色色罩的黑白胶片；原始版本保留了法文对白，无删节，使用四色套印，正负片交替，与伯特·格什菲尔德的《消失的水牛》非常相似。

10 这部电影以及其他两部最新的影片都显示出戈达尔不仅在尝试新美国电影风格(从《狂人埃埃罗》中可见端倪)，而且，在完成了25部作品之后，还依然处在先锋电影的最前沿。

只要是真正对电影艺术感兴趣的人——或者说，只要对现实生活感兴趣的人，因为在戈达尔看来生活与电影之间并无差别——都不会忽略戈达尔的作品。而更是难以想象一名电影专业的学生会放弃这个与戈达尔面对面交流和提问的机会。

由于好莱坞制造的低劣流俗，电影已不复与其他艺术得到同等的尊重：每天读两本书的人被称为学者，而每天看两部电影的就叫做影迷。但是我可以十分负责任地说，对于我和越来越多的有想法的年轻人来说，让-吕克·戈达尔与萨特、黑塞、陀思妥耶夫斯基等有着同样重要的地位。

所以，看到在南加州大学与加州大学洛杉矶分校联办的电影系近600名学生中对戈达尔表示出关注的竟然寥寥无几，着实令人失望。

在这四天中，仅有一天汉考克礼堂上座率达到半数以上，这还是因为此前传闻雅克·德米、阿涅丝·瓦尔达、罗曼·波兰斯基和米歇尔·勒格朗都将出席。而当天实际到场的仅有瓦尔达女士。

我的一位朋友，一位加州大学洛杉矶分校颇有名气的电影导演，甚至向我表示

他不会参加最后一次戈达尔与电影专业学生的讨论会，因为他对其他学生的观点不感兴趣——言语间流露出的意思好像戈达尔对他来说根本不存在。最终证明，那场讨论是整个活动周最具启发性、最激动人心的部分，令人获益匪浅。戈达尔本人的敞开程度是我在其他访谈中都不曾见过的。

在这次展映的所有短剧中只有两部配有字幕，分别是《……眼中的巴黎》中的一部短片《蒙帕纳斯-勒瓦卢瓦》(1963)，由A.梅索斯掌镜，以及《期待》。在接下来的几期中我将发表这两部短片的评论，还有《卡宾枪手》和《中国姑娘》两部电影的评论。非常遗憾的是，《我所知道的关于她的二三事》在播出时没有字幕，而我又听不懂法文。

这篇文章剩下的部分是对第一次讨论会的记录，时间是2月26日星期一，参与讨论的人员包括戈达尔、里本科特和托比·穆斯曼——纽约艺术与电影评论家，同时也是《电影文化》《艺术论坛》和《艺术杂志》等杂志的撰稿人。

2月27日星期二，戈达尔与里本科特、阿涅丝·瓦尔达共同参加讨论。第二天他又参加了与萨姆·富勒（即塞缪尔·富勒）、金·维多、罗杰·科曼和彼得·博格达诺维奇等人的讨论会。最后一次讨论会由南加州大学电影人凯莱布·德夏奈尔和史蒂夫·曼尼斯，加州大学洛杉矶分校电影人阿蒙多·巴莱斯特、埃里·霍兰德，以及十六号电影院^①的经理、导演刘易斯·蒂格还有我共同参加。

第一场访谈没有现场录音，所以只有当时的一些讨论记录。其他三次访谈都有现场录音，整理出来的内容将会在后三期《自由报》上陆续刊出。

^① Cinematheque 16, 1947年成立于纽约的电影社团，是1947~1963年美国最主要的实验电影展出和发行机构。

—

查尔斯·里本科特：(首先介绍了戈达尔的从影生涯，以及他在1959年发表的一鸣惊人的处女作《筋疲力尽》)

戈达尔：在拍摄《筋疲力尽》之前，我已经做了十年的电影研究，为《电影手册》撰写评论文章，还拍摄了五部短片。所以严格说来我那时并不能算是新人。可以说已经是旧人了。

托比·穆斯曼：你怎么看新美国电影，或者说所谓的地下电影？在欧洲也有类似的流派么？

戈达尔：我知道地下电影，但是很遗憾我并没看过太多这类作品。在法国我们只有在法国电影资料馆才能看到美国地下电影。

在其他国家也有与此类似的流派（这里戈达尔提到了一位年轻的巴西导演），但我只在克诺克-勒·祖特的实验电影节上看到过一些这类电影。

到目前为止我看过的美国地下电影就只有《向群山欢呼》和安迪·沃霍的《雀西女郎》，都是在法国电影资料馆看的。这两部电影我都非常喜欢。

但是在我看来，“地下电影”这个说法很无稽，因为当今世界上还处在“地下”状态的地方就只有北越^①而已。

所以，我认为应该用“第三世界电影”来代替“地下电影”这个叫法。为什么？嗯，因为我认为先锋电影对于好莱坞电影来说，就相当于新的革命观念之于传统秩序。

^① North vietnam, 即越南民主共和国。

查尔斯·里本科特：你这一次来好莱坞除了演讲之外还有没有其他生意上的目的呢？你在与制片厂商谈合作么？

戈达尔：不，完全没有。

查尔斯·里本科特：你怎么看待目前世界电影逐渐美国化的趋势？现在很多著名的欧洲导演相继投身好莱坞，你对此又有何看法呢？ 12

戈达尔：我的很多朋友，比如波兰斯基、让·雷诺阿、弗里茨·朗、德米等人，都到好莱坞来拍片了，我觉得这真是个悲剧。这对我来说是根本不可能的。

查尔斯·里本科特：为什么？

戈达尔：在我看来好莱坞的水准已经滑到了历史最低点。那些我曾经崇拜的好莱坞大师，如希区柯克、霍克斯、比利·怀德等，已经不再重视自己的作品了。他们的电影都已经落伍了。

查尔斯·里本科特：那你对沃霍的《雀西女郎》又有什么看法呢？

戈达尔：呵呵，这部电影很有意思。我在纽约电影节上看到了这部影片，当时他们在大厅里循环放映。我很喜欢这个创意。随便看多久都可以，离开一会儿还能再回来接着看。我觉得很不错。

查尔斯·里本科特：是的。最近他又拍了一部历时二十五小时的电影。

戈达尔：是的。这就像是活的雕像。你可以把它放在家里，像挂一幅画一样把它投影到墙上。我觉得这比在电影院里看要好。最首要的理由就是电影院的椅子太

不舒服了，根本没法坐着看那么久。

查尔斯·里本科特：能跟我们讲讲你是怎样创作的吗？比如说，我们都知道你拍片速度惊人，拍《阿尔法城》只用了短短两周时间。

戈达尔：并不是我拍得快，只是因为其他人都拍得慢而已。

查尔斯·里本科特：团队合作的局限性会不会给你造成困扰？在法国，你的工作也受团队规则的制约吗？

戈达尔：是的，当然了。我在工作伙伴的选择上总是尽可能坚持精简原则，一般剧组的人数在十到十五人。

查尔斯·里本科特：你与制片人的关系如何？听说你在寻求资金支持方面遇到了一些困难。

戈达尔：我和制片人的关系非常好，我认识的制片人很少。

13 **查尔斯·里本科特**：你知不知道你的电影在发行方面面临很多困境，尤其在美国市场上？你看，不知道你是否清楚《已婚妇人》这部电影在美国被当做一部色情片，只能在色情影院上映？你对配音又怎么看呢？

戈达尔：配音？我很讨厌这个。只有在有钱的国家才有电影配音这回事。在那些不发达国家是没有配音的。

有时我觉得配音或者字幕很糟糕。这一次从纽约过来时飞机上在播放《放大》这部电影，我看的时候没戴耳机。我觉得无声使得影片呈现出更为惊人的美丽。

托比·穆斯曼：（询问了戈达尔对苏联电影的看法）

戈达尔：我觉得苏联电影与美国电影没什么不同，都够烂的。

托比·穆斯曼：能不能分享一下你即兴创作的技巧呢？

戈达尔：我不喜欢说我是即兴创作的。可能以前这样说过，但现在不这么说了。我的电影创作就好像是我的日常生活。没有人即兴发挥他的生活——至少我不会——即使在现实生活中我们也不能完全临时发挥。

如果说我现在拍摄电影时更为随性自由，那只是因为我对电影没有先入为主的观念。我会有一个基本的理念，也就是一个大的框架或是创意，但都是比较笼统的想法，我可以在其范围内自由发挥。

当我们在想象中拟好了剧本——就像是一种幻想或是白日梦——就必须精确地按照剧本来做，进行详细周密的计划。但是如果以生活作为蓝本，就可以自由创作。电影不是梦境或幻想，电影就是生活，我认为电影与生活并无二致，根本就是一回事。

托比·穆斯曼：你在电影中经常运用的采访手法有什么变化么？比如，在拍摄电影《已婚妇人》时你就用耳机与玛莎·梅里交流。在《中国姑娘》和《男性/女性》中你也采用这种方法了吗？

戈达尔：这要看我选择用什么方式去拍了。不，在《中国姑娘》和《男性/女性》中我都没有用耳机。每次我都是根据具体情况决定用什么方法的。

例如，在《男性/女性》中让 - 皮埃尔·利奥德和香坦尔·戈雅的对话，我将他们分开，分别向他们提问。由于年龄的差距和其他一些原因，我知道会从他们那里听到截然不同的答案。然后在拍摄时我让他们向对方重复提出我问过的一些问题，

在剪辑的时候再把他们对我作出的回答插入其中。

查尔斯·里本科特：你曾说过你要探索全新的电影语言，为什么会产生这种想法呢？

戈达尔：自从有声电影诞生以来，我们对电影语言的开发只达到了电影全部潜力的百分之十到十五。电影还有着极大潜力等待我们去发掘。每次看无声电影的时候，我都会惊叹过去的电影人在风格上的多样化。比如默诺和格里菲斯两人的风格就截然不同。但到了有声电影时期，所有影片在画面和声音方面都十分相似。

托比·穆斯曼：你早期的作品受美国惊悚片和黑帮片的影响很大。你对《邦妮和克莱德》以及罗杰·科曼的《情人节大屠杀》有什么看法？

戈达尔：我觉得很悲哀。由好莱坞开创的电影手法奠定了现代电影的基础。但我认为今天的好莱坞电影已经不及当初的一半了。《邦妮和克莱德》与众多同类型影片相比并无特别之处。我个人倒是觉得本·赫克特和约瑟夫·冯·斯坦博格导演的《黑社会》是黑帮片中的佼佼者，可惜大部分人都没听说过这部影片。所有人都对《疤面人》推崇备至，可实际上《黑社会》与之相比要好得多。

观众：我注意到在《中国姑娘》中多次提到了戏剧。你怎么看待戏剧与电影之间的分别呢？

戈达尔：我认为戏剧与电影之间没有区别，两者都是戏剧，这只是对戏剧的含意的理解不同。一般人没有认识到这一点。我的意思是，放映电影的地方不就叫做剧院么？

观众：似乎你的电影越来越抽象难懂了，不知道你可不可以解释一下……

戈达尔：对不起，我恐怕回答不了这个问题，因为我看不出具体与抽象之间有什么差别。

观众：你能介绍一下《男性 / 女性》中插入的那一段瑞典电影片段吗？这个片段是不是你执导的？如果是的话，那你是在瑞典拍的吗？

戈达尔：是的，当然是我拍的。《男性 / 女性》是由一家法国公司和一家瑞典公司联合制作的。出于对瑞典投资方的考虑，公平起见，我同意在瑞典拍摄影片的一部分，所以就拍了这么一段。 15

观众：这可不可以看成是暗指伯格曼导演的《沉默》呢？

戈达尔：呃，你要这么想也可以。但我实际上是想为年青一代展示成人的世界。

观众：你喜欢披头士乐队么？

戈达尔：我很喜欢他们。我想他们的创作与我在电影方面的尝试刚好遥相呼应。但我更喜欢滚石乐队，尤其是《魔鬼殿下的邀约》这张专辑。我认为他们更超前一些。披头士与滚石乐队既属于流行文化，又有一定思想深度，所以他们才引起了这么多人的关注，这很好，这正是我要在电影方面达到的目标。我们必须挑战观众。

观众：你拍片如此之快，不知道你的拍摄比例^①是多少？

戈达尔：一开始我拍片速度的确非常快。《筋疲力尽》的拍摄比例大约是 3 : 1，而后来的《中国姑娘》则是 10 : 1。看来我是越来越老啦。

① Shooting ratio，拍摄时所用底片长度与实际放映的影片长度的比例。

二

2月27日周二，法国导演让-吕克·戈达尔参加了在南加州大学举行的四场讨论会中的第二场，同期举行的还有大学艺术节的戈达尔作品展映活动。

共同参与讨论的还有为数不多的女导演之一、法国导演阿涅丝·瓦尔达，以及戈达尔此行的策划人、南加州大学讲师、导演查尔斯·里本科特。

瓦尔达女士年届40，她的丈夫是法国导演雅克·德米（作品《瑟堡的雨伞》《劳拉》等）。她有着12年的从影经历，此前还是一位小说家和静物摄影师。她目前共拍摄了4部电影作品，分别是《短岬村》（1955）、《克丽欧五点到七点》（1961）、《幸福》（1963）以及《创作》（1966）。

因为都身在巴黎，戈达尔、瓦尔达、德米，以及阿伦·雷乃、弗朗索瓦·特吕弗等其他人都是相识多年的朋友，他们共同组成了著名的法国电影新浪潮。1960年戈达尔的《筋疲力尽》、特吕弗的《四百下》、雷乃的《广岛之恋》、德米的《劳拉》
16 几乎同时问世，首度使新浪潮得到广泛关注，一年以后瓦尔达也完成了《克丽欧》，戈达尔还在其中扮演了一个小角色。

尽管这些艺术家们一般被统称为“新浪潮”，但他们各自都保持着独特的个人风格。虽然在总体上作为一种“运动”或“现象”对世界电影的发展产生了深远的影响，他们在见解和电影创作上还是保持着各自的独立性。

最初雷乃被看做是新浪潮团队中最具创新性和重要性的艺术家。他的前三部作品——《广岛之恋》《去年在马里昂巴德》和《穆里爱》似乎比戈达尔的《筋疲力尽》《小士兵》《女人就是女人》要深刻得多，后者最初只被看做是轻浮的戏仿之作，或

是费尽心机地拿观众开涮。

但表象都是有欺骗性的，很快人们开始以全新的眼光看待戈达尔，并逐渐认识到他的作品中蕴涵的革命性。在随后的几年中戈达尔很快超越了同辈艺术家，开始像安东尼奥尼^①那样自成一派，发展出独树一帜的风格。

新浪潮已成历史，但是，就连戈达尔的最坚决的反对者也无法否认，戈达尔，在38岁的“高龄”，依然在不断前进，在他自己的电影语汇方面，他的几乎每部新作都将上一部作品完全颠覆。

尽管这么说可能会受到很多美国年轻人的激烈反对，但我还是认为戈达尔的《狂人皮埃罗》（1965）、《美国制造》（1966）和《我所知道关于她的二三事》（1966）这三部作品，不仅可以抗衡，并且已经远远超出了绝大部分新美国电影，或所谓的“地下电影”的水准。但很遗憾这些电影目前还无法在美国上映。

同时，经过由上述作品代表的极度抽象的表现时期对“全新的电影语言”的探索，在《中国姑娘》（1967）中，戈达尔重新回到了原点。他开始采用非常基本和朴素的创作手法，仿佛回归电影的本源，却实现了越来越复杂和生动流畅的电影表达。

因此，戈达尔与瓦尔达女士的讨论具有十分重要的意义，尤其是对那些电影专业的学生们来说，由法国新浪潮引发的艺术形式对他们的生活产生了深远的影响。

查尔斯·里本科特：美国与法国的电影制作的区别之一就是在欧洲通常都是几家制片公司联合制作一部电影，而在美国一般都是像环球这样的一家公司独立支持

17

^① Michelangelo Antonioni (1912-2007)，意大利现代主义电影导演，也是公认在电影美学上最有影响力的导演之一。

一位导演。戈达尔先生，据我所知你拥有自己的制片公司。你仅依靠这一家公司还是要到其他公司寻求额外的资金支持？

戈达尔：过去我们得去制片人那里寻求资金，制片人一般都有足够的财力，但是现在他们手中的资金也不比我多多少。这就是为什么我不再找制片人，而尝试着从其他途径筹集经费。即使有制片人能为你拉来资金，他也比经纪人要求更多的回扣，基本上要拿走影片收益的一半。所以最好的办法就是自己来做制片人，尽力筹集资金。这是我的看法，不知道阿涅丝怎么看。

阿涅丝·瓦尔达：我也同意。即使我在经济上和法人地位上来说都不够格做制片人，但实际上我还是兼任着自己的制片人的角色，要去见不同的人，为影片拉赞助等。因为现在的制片人手中都没有钱。

戈达尔：我觉得各国或多或少都存在这种问题，就连美国也是。制片人手中并没有资金。如果他们手中有一个剧本，还有导演和演员，他们就会把这一套整合起来，然后找到某一家不再投拍电影而只负责发行的大公司，他们会要求发行方预先支付资金用做拍片的费用。现在基本上都是这样合作的。

查尔斯·里本科特：那么你跟哥伦比亚公司是怎样合作的呢？他们赞助了你的3部电影。

戈达尔：这很简单。我实在弄不到资金了，于是给哥伦比亚、派拉蒙、联美等公司写信，问他们能不能给我十万美金拍一部片子。他们回答说：“作为导演你这开价未免太高了。”而我说：“不，这不是给我自己的，这是整部影片的费用。”只有哥伦比亚公司对此感兴趣。他们表示这点钱实在不算什么，所以都没必要问这电影是讲什么的。我连剧本都不用拿给他们看。按合同我们本应把电影赢利五五分成，

但我就没看到任何赢利。而这部电影肯定是赚了钱的，因为这部片子——《已婚妇人》成本只有十万美金，在全世界公开上映两年后总的票房收入近一百万美金，可还是没有任何赢利。自此我就知道了什么叫美帝国主义。

（笑声，鼓掌）

查尔斯·里本科特：但是现在你有了自己的制片公司，你现在是不是按比例从赢利中分成了呢？ 18

戈达尔：也不总是。如果可以的话，我很希望能从赢利中分成，即使有时我必须放弃我的一部分导演收入才有赢利。只有在法国那些制片人才把导演当人看。如果我跟乔·莱维或者卡洛·庞蒂这种人说我是个导演，他们肯定对我毫无敬意。但要是我说我是制片人，即使只是个小制片人，他们也不得不对我表示尊敬。

查尔斯·里本科特：在筹集资金方面你觉得欧洲与美国有什么不同呢？

阿涅丝·瓦尔达：都是一样的。让-吕克说得很对，他们对导演都毫无敬意。我最不喜欢美国公司的一点就是他们所谓的“所有物”。制片公司会把导演叫过去，说：“我们这里有个东西，你能不能把它改一下？”于是你就着手进行，但很快你就会发现他们另外还找了四五个人也在改编这个剧本。这剧本也就成了一件东西，一个“所有物”，而不是一个故事了。所以在这一点上必须十分谨慎。我们必须达成协议，保证导演在编剧和执导方面的决定权。在欧洲就没有这种情况。

查尔斯·里本科特：在欧洲不像这里有那么庞大的编剧队伍，也没有那么多技术人员。这里的制片厂的技术人员经常因为人员过剩而失业。由于工会的缘故。

戈达尔：但我必须说，在每个国家，工会都没有起到促进行业发展的作用，而是在扼杀这个行业。工会都过于保守，反对进步。在法国也是这样，我觉得，共产主义工会是其中最保守的。

查尔斯·里本科特：你一直与拉乌·库塔尔（戈达尔的摄影师）合作，他们有没有因为你的这种工作方式而非难你？

戈达尔：是的，我们总是收到他们对我们的作品的抗议信。在法国按规定我们必须用四名摄影师，而我一般只用三个。

查尔斯·里本科特：法国的电影发行市场怎么样呢？听说法国电影发行市场已经被美国公司垄断了。

19 **戈达尔**：现在已经没有法国电影发行公司了，我是说，原先曾经有二三十家公司，现在就只剩下一两家由美国控股的公司了。

查尔斯·里本科特：在法国，除去那些大城市，你的电影的上座情况怎样呢？

戈达尔：我的电影只在大城市上映。

（观众笑）

阿涅丝·瓦尔达：我必须说明，这是电影发行商的问题，他们存有偏见。他们总是说：“这是部艺术电影，只有特定人群才会喜欢看。”这样呢，他们在发行之前就已经自己决定了电影的接受情况。所以，他们把影片的发行目标只锁定在大城市或者在大学里，或是针对那些所谓的高知阶层观众。他们拒绝在乡村发行这些电影。我们经常对此提出抗议，因为我们的作品基本上可以在所有地方放映并获得理解。

现在生活在大城市之外的人只有在电影俱乐部这样的地方才能接触到我们的作品。

查尔斯·里本科特：你在法国的知名度高吗？流行杂志刊登过关于你的内容吗？

阿涅丝·瓦尔达：戈达尔是个明星。

（观众笑，鼓掌）

戈达尔：但法国没有多少流行的电影杂志，像在意大利就有很多。法国的电影产业正处于低谷，因为人们已经不怎么去看电影了。不知道这是为什么。这是个很大的问题。

查尔斯·里本科特：在法国刚刚起步的年轻导演又面临一些什么问题呢？

戈达尔：现在要拍一部电影很容易。我的意思是，如果没有足够的钱拍35毫米的电影那也可以拍16毫米的。如果这也负担不起，那就拍8毫米的，价钱便宜效果又好。8毫米电影可以在电视上播出，效果非常好。很多在越南拍摄的新闻短片就是用8毫米拍的。现在一个年轻导演如果真的想拍一部电影其实不难，问题在于拍了之后怎么拿去放映，怎么为影片找到观众。必须绕开控制市场的发行方为自己的电影找到新的放映渠道。

必须在这方面取得突破。观众在观影过程中并不是积极主动的，他们只是被动地接受传统的观影方式。两三年前我们可以说电影不能公映不是我们的问题，是发行商的错误。但现在不能这么说了。如果扎纳克不发行我的电影，这是我的错误。我就不应该与他合作拍片。 20

阿涅丝·瓦尔达：呃，我同意事情的进展的确有点慢，但是……

戈达尔：噢，是的，进展十分缓慢。

（观众笑）

阿涅丝·瓦尔达：是的，我同意这一点，但是……

戈达尔：我们必须在后面推一把。

（哄堂大笑）

阿涅丝·瓦尔达：是的，我同意，但是我恐怕不行……或许你……

查尔斯·里本科特：你又怎么看法国的电影审查问题呢？

戈达尔：嗯，首先必须把剧本提交文化部，他们会说：“你看，你要是把这个剧本拍成电影，恐怕会被审查。你可以拍，但是我们劝你最好不要。”当然如果制片人听到这些他们就不会继续支持拍片了，所以这也没什么可烦恼的。还有其他的审查制度，比如说一年多以前你申请了警察局的许可在街道上拍摄，但这许可只是针对交通方面而言的，所以现在你还需要把剧本交给警察局审查。

查尔斯·里本科特：可不可以谈谈你们共同参与拍摄《远离越南》的过程？

阿涅丝·瓦尔达：这是一部大家共同完成的电影。我们拍摄这部电影是因为大家都认为我们必须拍一部反映战争的作品，所以当克里斯·马克来征求大家的意见时，所有人都欣然同意并着手开始工作，共有八九位导演参与其中。实际上还有上百位导演也想参与其中，但出于人数上的考虑我们不得不婉拒他们。

戈达尔：这就像是在拍一部新闻片，而克里斯·马克就是新闻片的总导演。我们把自己想要表现的东西统统汇总到他那里，由他负责剪辑成片。我觉得这部电影虽然在艺术上没有多大成功，它的存在本身就具有重要价值。我们达成共识一年以后，我欣喜地看到这部影片终于完成了。我们几个人彼此之间都不甚了解，也没有多少共同点，但越南战争将我们联系到了一起。我认为这就是一种胜利。从某种

意义上来说，我们从这场战争中得到的比我们所贡献的要多得多。

比如说，从未有过一本书能以《远离越南》这样的形式创作出来。我的意思是说，很多诗人写下了反战的诗作并结集出版，但并没有一首诗是由十二位诗人共同创作的。也没有一部小说是由，比如说，艾伦·金斯堡^①、诺曼·梅勒^②或其他人共同创作的。那些作家从没像我们创作这部电影那样，聚在一起讨论和完成一部小说。所以，这部电影的意义就在于它的存在本身。它会留下永恒的印记。 21

阿涅丝·瓦尔达：这种电影本身就是一种证明，一种示威。人们只是为了某种信仰而进行示威游行，无论有谁走得太快或是有谁踏错了步伐都没有关系，关键在于大家能向着一个方向前进。正是因为他们有着共同的信念，为共同的目标而奋斗。同样，我也认为这部电影从影片本身来讲并无过人之处。但是，毕竟示威游行不是一场芭蕾表演。

观众提问：两位能不能谈一下性在你们的电影中所占的位置呢？

戈达尔：它在电影中与在生活中同等重要。

阿涅丝·瓦尔达：同意。

观众：你曾在一次访谈中说过你不介意在电影中表现赤裸裸的性爱，但是却不喜欢拍摄接吻的画面，你认为接吻是更为私密的行为吗？

戈达尔：是的，是这样。但那又怎样呢？这不过是我的个人感受而已。

① Allen Ginsberg, 诗人, 美国称其为“垮掉一代”之父。

② Norman Mailer (1923-2007), 美国著名作家。

观众：你能否就雅克·里维特导演的《修女》被禁映发表一下你的见解？这部影片又是出于什么原因被解禁的呢？

戈达尔：这是出于选举的压力。两年前正值选举期间，由于戴高乐的众多选民都是天主教徒，所以红衣主教司博曼的一些法国朋友要求戴高乐禁播这部影片，戴高乐同意了。但一年以后这项禁令就解除了。

观众：你怎样看待好莱坞以及地下电影？

戈达尔：噢，不管给我多少钱我都不会为好莱坞工作的。我认为应当规定好莱坞只能拍摄 16 毫米和 8 毫米的电影，而地下电影则应该用 70 毫米来拍摄。

（观众笑，鼓掌）

观众：在社会主义国家电影都是由国家出资拍摄的，比如捷克斯洛伐克，现在也出现了电影的新浪潮，你对此有何看法？

22 **戈达尔：**国家制作电影的弊端在于，这会导致艺术家越来越少。我的意思是，如果美国政府拍摄一部电影，那所有人都能猜出内容是什么。在捷克斯洛伐克我们会遇到与在美国时同样的问题，只是在那里我们要对抗的不是扎纳克或斯皮格尔，而是国家政府。

观众：能跟我们谈谈你目前的计划吗？

戈达尔：我目前有两个拍摄计划，但我还不知道能不能筹到资金。第一个是关于托洛斯基之死，剧本出自《邦妮与克莱德》的编剧之手。另一个将改编自索伦·克尔凯戈尔的《诱惑者的日记》。我刚刚完成了一部剧本，开头很像卢梭的《爱弥儿》，

但故事的发展大相径庭，内容是关于教育。

观众：听说电影《邦妮与克莱德》曾经邀请你来当导演，是不是真有其事呢？

戈达尔：是的。五年前大卫·纽曼和鲍勃·本顿为弗朗索瓦·特吕弗写了这个剧本。他们受特吕弗的《射杀钢琴师》影响很大，但写出的这个剧本不是很理想。特吕弗向我提起了这部电影，我们当时都身在纽约，我说没问题，下个月就开始吧。我想在一个月内拍完，但制片人很怕与我合作。所以这事就作罢了。

观众：两位会不会觉得艺术电影在电视上播放会大打折扣呢？

阿涅丝·瓦尔达：我其实不赞成“艺术电影”这个说法。但是对于你的这个问题，我会这样回答，一部好的电影我第一次绝不会在电视上看。

戈达尔：我在电视上看过马克斯·奥菲尔斯的电影《倾城倾国欲海花》^①。在影院里看这部片子的时候影片的色彩和宽银幕给我留下了深刻的印象，但在电视上就只有黑白画面，画面比例也被压缩到了1:33，一开始我以为影片会全然失色，后来我发现影片唯一保持原味的就是对白，而仅从对白也足以让你体会到这是一部精彩的影片。

观众：两位对电视广告有何看法呢？

阿涅丝·瓦尔达：我很喜欢。

戈达尔：两三年前我挺喜欢的，但现在不了。我来美国之前，在欧洲，广告还没有这边这么普遍，有时还比较好笑、有点意思，即使音乐中间插播广告，也正好可以趁插播广告的时间离开房间或读读报纸。但现在我是真的受够了。有时真该试

23

^① 即《劳拉·蒙特斯》(Lola Montez)

试在所有广告的中间插播电影。

观众：你曾经申请去北越但被拒，还打算再试一次吗？

戈达尔：不。我认为在我申请成功之前北越就会赢得战争的。（鼓掌）

观众：你能谈一下《邦妮与克莱德》的不足之处吗？

戈达尔：这部电影很传统，这是一部没有生气的电影。为什么这么说呢？因为这部电影的结构已经过时了。当阿瑟·佩恩拍摄《左手持枪》的时候还是个新手，敢于创新，正如我们说《劳拉》时期的普雷明格是最具有创新性的。《致命亲吻》时期的罗伯特·阿尔德里奇也是这样，但现在他就只拍些像《十二金刚》^①这样的电影，而且片如其名真的很糟糕。我认为就算是阿瑟·佩恩这样的一个聪明出色的人，也不了解自己在做什么。我的意思是，他以为他在进行某种创新，而他自以为的新发现实际上一点都不新。只因为他是在好莱坞，而好莱坞简直毫无生气。只要与阿尔德里奇最早的作品，或者与《黑社会》作一下比较，你就知道了。在我看来，本·赫克特是一位天才。当下好莱坞电影手法中的百分之八十都是由他创造的。

观众：在《小士兵》中曾提到大部分反动政府都利用左翼政策。在电影界与此相似的是，你一定已经注意到，这里很多人，尤其是在电视广告中，片面照搬了你电影中的某些技术元素。

戈达尔：偷东西没什么不好。布莱希特曾说过，艺术都是剽窃而来的。

^① *Dirty Dozen*，直译为《肮脏十二人》

观众：你怎么看多屏幕投影？

戈达尔：我觉得这很好。为什么非得总是一部电影一个屏幕呢？

观众：你想过做这种尝试吗？

戈达尔：没有。我很满足于一部电影和一块屏幕。

（笑声）

观众：你在《轻蔑》和《中国姑娘》两部电影中对颜色的运用似乎有相似之处，24
例如，你似乎只是在背景上涂上了一些蓝色、红色或黄色的色块来表示你想在那里使用的颜色。

戈达尔：我喜欢基本的色彩。在拍摄《中国姑娘》的时候我的意图就是要重新发现电影，一切重新开始，所以在这部很原初的电影里我选择运用基本的色彩。而且摄影机的运用也很少。这也是有意为之的，因为这代表了比较初级的阶段。就好像在卢米埃尔兄弟拍摄的第一部电影中摄影机也没有运用一样。

阿涅丝·瓦尔达：我想戈达尔没有把门、墙面等处整个涂满颜色是非常正确的。问题的关键不在于他的美工人员技术有多高，而是要在这里用蓝色那里用红色。我们在电影中对色彩的运用还只是初级阶段。戈达尔在色彩的使用方面就像是画家。

观众：你在电影中为什么那么强调新颖和创新？

戈达尔：我想用 T. S. 艾略特的一句话来回答你的这个问题：“所有新颖的事物，从这一点上来看，也都是非常传统的。”

观众：戈达尔先生曾经说过自己是一位昆虫学家兼导演，能解释一下这个说法吗？

戈达尔：我是在谈论《已婚妇人》时说起这个的。我这么说是因为在拍摄这部电影的过程中，我觉得自己对这位年轻女士的研究就像是昆虫学家在研究一只蜜蜂或者一只什么鸟儿，从各种事实出发试图从中挖掘出科学的规律法则。

阿涅丝·瓦尔达：所以下一个问题就是，你喜欢鸟类吗？

戈达尔：最喜欢希区柯克电影里的那些鸟儿。

观众：昨天你说与现在这些电影比起来你更喜欢无声电影，因为你觉得无声电影比当代电影更为多样化。你说过自己在寻找新的电影语言，你认为答案可能藏在无声电影之中吗？

戈达尔：是的，应该有部分答案吧。我也希望能创作一部无声电影，但或许我都不知道怎么去拍，况且拍了也不会有人去发行。现在你买一部 16 毫米的无声老电影，比如说《尼伯龙根之歌》，也都是有声音的。但可以肯定的是，我在自己的每一部电影里都设置了很多无声的镜头。

25 **观众：**是谁想到要找弗里茨·朗来演《轻蔑》的？

戈达尔：肯定不是卡洛·庞蒂的主意啦，他一向没什么主意。在阿尔贝托·莫拉维亚的小说原作《正午的幽灵》里有一个德国导演，但莫拉维亚笔下的这个人物是依照派伯斯特^①来塑造的，因为这是个二流导演。而我决定要把这个人物塑造成一个大导演，并且确定了 3 个人选：一个是埃里克·冯·斯特劳亨，但是他已经去

^① 格奥尔格·威廉·派伯斯特 (Georg Wilhelm Pabst, 一般写作 G.W.Pabst), 奥地利导演, 被认为是德国默片时期“新客观派”(即新写实主义流派)的代表人物。

世了；还有卡尔·德莱耶和弗里茨·朗，朗接受了这个角色。

观众：拍摄过程中你与杰克·帕兰斯的关系如何呢？

戈达尔：我们俩就没什么关系。

（观众笑）

不知道你还记不记得有一个他在放映室里扔了好多卷胶片的镜头，呃，他是朝着我扔的。当时我就一直开着摄影机。拍片的过程使得他十分愤怒，有可能是我们对大家太粗暴了，而碧姬·芭铎和他对此很不适应。这是我的错，而他对此十分不满。两三个月以后我在巴黎遇见过他，我认为他还是很高兴自己拍了那部电影的。

观众：我们都知道《轻蔑》中芭铎的裸露镜头是乔·列文在拍摄完成之后命令你加上的。

戈达尔：并不能说是命令。他对我提出这样的要求，我说我需要时间考虑一下是否必要。而当我同意了乔·列文的要求以后我还是很高兴这样去做的。

观众：你对洛杉矶有什么印象？

戈达尔：就像是一个大车库。

观众：你看过《心墙魅影》吗？近期的美国电影中有哪些是你比较喜欢的呢？

戈达尔：是的，我看过这部电影，也非常喜欢。我最近看的一部美国电影是在巴黎时看的一部杰瑞·刘易斯^①的作品。我很喜欢这位导演，我还想看《毕业生》。

^① Jerry Lewis，美国著名喜剧演员、电影制作人、剧本家和导演，对美国喜剧事业影响深远。

观众：瓦尔达女士，你是不是不太喜欢《毕业生》这部电影？

阿涅丝·瓦尔达：我觉得这是一部非常下流的电影，简直就是把所有下流的行径展示给观众看。我可以想象到影片的主创人员围坐在一起，互相询问：“我们还能做些什么来显得聪明点？”你知道，他们就只会玩那些心理分析的小把戏。

观众：戈达尔先生，你能不能点评一下贝纳多·贝托鲁奇和马可·贝洛奇奥两位导演呢？你更喜欢哪一位？

戈达尔：我和贝托鲁奇是非常亲密的朋友，所以我很难作出评价。我并不认识贝洛奇奥，也没看过《中国在近处》，我只看过他的第一部电影《口袋里的拳头》，但相比之下我更喜欢贝托鲁奇的《革命前夕》。由于时间限制我也没法具体解释原因。

阿涅丝·瓦尔达：我认为贝洛奇奥更有天分，但天分有时也是一种阻碍。贝托鲁奇更像是一位诗人。

戈达尔：不，我不同意，我认为贝托鲁奇更像是莫扎特。贝洛奇奥是更聪明，但这对他来说是太大的负担，因为他还太年轻，对事业也太执着。现在在意大利拍电影比在美国困难多了。跟意大利制片人谈合作拍片简直就像在对牛弹琴。

三

与法国导演戈达尔进行的四次讨论会中的第三次于2月28日周三在南加州大学举行。这次讨论会的题目是“戈达尔在好莱坞”，参与嘉宾包括金·维多、塞缪尔·富勒、罗杰·科曼和彼得·博格达诺维奇。讨论由《时代周刊》评论员凯文·托马斯主持。

维多和富勒正代表了对戈达尔作品发展有显著影响的美国导演和美国电影的特

定类型。

维多是典型的好莱坞精英导演，他的作品包括《太阳浴血记》《情海沧桑》《战争与和平》《神枪游侠》等，在戈达尔看来，他更是好莱坞电影一去不返的“黄金时期”的代表。

而富勒，则可以被称为好莱坞B级片之王，B级片是戈达尔最喜欢，也是对他影响最深的类型片。“电影就像是战场，”富勒在戈达尔的电影《狂人皮埃罗》中短暂出场时说道，“……爱、恨、战斗、暴力、死亡。简言之，情感。”这句话也可以作为富勒所有作品，从《击毙杰西·詹姆斯》《视死如归》到《恐怖走廊》的一个精辟的总结。

科曼无疑是为戈达尔所摒弃的“新好莱坞电影”的产儿，他最知名的作品有《旅途》以及数部由埃德加·艾伦·坡作品改编、文森特·普雷斯主演的电影，包括《魔鸟》《红死病》等。

27

博格达诺维奇则是好莱坞年青一代所谓的先锋电影的代表。他即将推出自己的电影处女作，由博瑞斯·卡洛夫主演的《目标》。

在整理录音资料的过程中我除去了这些好莱坞导演之间的没有戈达尔参与的对话，因为内容基本上都是对当代好莱坞制片问题的喋喋不休的抱怨，我想大部分观众对此都不感兴趣。而在这场讨论的大部分时间中戈达尔都一直盯着天花板发呆。

凯文·托马斯：今天我们的讨论将从上周一讨论的最后一个问题开始，当时查尔斯·里本科特问戈达尔先生他对当前的好莱坞电影有什么看法，而戈达尔先生认为好莱坞已经衰退了，好莱坞电影水平每况愈下。我认为这是个很好的讨论主题。大家认为今天的好莱坞到底怎么样？

彼得·博格达诺维奇：戈达尔先生能不能详细解释一下他对好莱坞电影所作的这个评价，让我们了解他具体指什么？

戈达尔：当我听说要与好莱坞导演一起参加这样一个讨论会，又听说了这些导演的名字的时候……我觉得我还是不要挑起争论为好……但是在我看来目前你们每一位，出于各种不同原因，都和我一样不属于好莱坞导演之列。就说你吧，富勒，现在你要想在好莱坞拍一部电影应该十分困难，比十年前要难多了。而你，罗杰·科曼，我的确不太清楚，但看起来你一直比较游离，或许你依然借助好莱坞体制，但并不是在这种体制之下进行创作。而维多先生，我为你所经历的事情感到十分惭愧，这就好像约瑟夫·冯·斯坦伯格、弗里茨·朗，还有法国的让·雷诺阿等人的遭遇一样令我深感惭愧。

你为好莱坞创造了很多，比如说，或许你们还记得奥森·韦尔斯的《审判》，在片中有一组很著名的连续镜头，电影主角穿过了一个摆满桌子的大房间。所有人都说这组镜头拍得非常好，棒极了，但它是抄袭了比利·怀德十至十五年前的一部电影中的镜头，可是没有人进一步指出比利·怀德拍的那组镜头是从你的电影《群众》里抄来的。你才是首创者，但根本没有人记得这一点，即使那些评论家也都不记得了。所以，这就是为什么我认为这次讨论会的双方不是我与好莱坞，我们这些人都不属于好莱坞。

28 **金·维多**：我同意。这也是我第一次作为赞同好莱坞的一方出现，这对我来说也是全新的经历。关于《群众》这部电影，你说已经没有人记得了，但比利·怀德还记得。他来找我，对我说：“你能来看看我拍的么？我觉得你至少摆了二百张桌子，是不是？我也放了二百张。你是这么摆的么？”我说是的，比利，就是这样。

（观众笑）

其中的区别就在于我告诉他我的镜头是从空中拍的，是俯拍，而他说他要从地面拍摄。很高兴你还记得这一细节。

罗杰·科曼：这个问题也可以表达为好莱坞正在衰落。但我个人更倾向于说好莱坞正在发生改变，而并不是全部向不好的方向改变。大家记忆中的好莱坞——20、30年代，一直到40年代中期的鼎盛时期——是由极为特殊的环境促成的。国内电影垄断了娱乐市场，各制片厂都有自己下属的发行公司和院线，同时，欧洲的很多演员、编剧和技术人员也由于政治等多种原因来到美国。所以，在电影史上的这一短暂的时期内，好莱坞成了世界顶尖电影人和世界经济力量的集中代表。

随着美国政府的授权法令的颁布，制片厂对电影放映的垄断被打破，随着电视的兴起，以及战后大量优秀欧洲电影的涌现，好莱坞时代随之终结。今天的电视产业就像是30年代的好莱坞，市场受管制，计划性生产，没有竞争。但是我认为当今好莱坞具有的活力是与过去刚好相对的。

萨姆·富勒：让-吕克·戈达尔所拍的那些电影，每一部中都有某些因素十分吸引我，而且我觉得每个搞电影的人看过之后都会有所感触。我不是因为他坐在这里才这么说，也不是因为我喜欢他的作品，或是因为我还在他的一部电影里有过12秒钟的演出——还没拿到一分钱。

（戈达尔做了个手势，观众笑）

凯文·托马斯：你在《狂人皮埃罗》中的出演提醒了我们戈达尔电影的另一个特点，从《筋疲力尽》到《中国姑娘》，他总是在每部电影里都提到几个美国导演。比如在《中国姑娘》里就提到了尼古拉斯·雷。但我注意到，现在你好像已经刻意不在电影中出现有关其他电影的信息或母题，尤其是在《男性/女性》和近期的一些电影中。我想说的是，《筋疲力尽》明显受了B级片的影响，但现在你似乎正在改变这一风格。

戈达尔：呃，这是因为拍《筋疲力尽》的时候我认为我的目标十分明确。我想要拍出一部惊悚片或者黑帮片，但是当我第一次看到成片的时候我发现拍出来的作品与自己当初的设想大相径庭。我本想拍一部《疤面人之子》或者《疤面人的回归》，结果却发现自己拍的是一部《爱丽丝漫游奇境记》。所以我对自已说，你一定是有毛病，你必须看清楚自己正在做什么。所以当我开始拍摄第二部电影的时候我告诉自己，你得清楚知道自己是在拍电影，而不是在做梦。所以可能这就是为什么我总是说——即使在电影里也总是说——这是一部电影，而不是一场梦。

罗杰·科曼：你的解释引出了另一个问题。你刚刚提到的——得清楚知道自己是在拍电影——是不是正出于这个原因你在《中国姑娘》里多次使电影拍板出现在镜头中呢？

戈达尔：是的。为什么不呢？因为真正的主角并不是《中国姑娘》这部电影，《中国姑娘》是拍电影这一过程本身。两者是一体的。我要表现的不仅仅是演员，还有将演员展示在银幕上的艺术创作过程。这两者不可分割。我想引用《中国姑娘》中的一句话，年轻的画家说：“艺术并不是现实的反映，而是‘反映’这一现实的过程。”我觉得这句话意味深长。艺术并不仅仅是一面镜子，并不是现实和作为镜子的摄影机镜头的二元对立。我的意思是，在拍《筋疲力尽》的时候我是这样想的，但是后来我发现并不能把镜头与现实分离，根本不能将两者截然区分开来。我认为电影不是由摄影机拍摄下来的一个作品，电影是它的现实性，从现实生活转移到镜头上的过程，它是发生在这中间的一个过程。

罗杰·科曼：我认为伯格曼在《假面》当中做到了这一点，是吧？在电影结尾

处他特意指出这是一部电影。

戈达尔：是的，就是《假面》这部电影。我认为与观众对话这个做法很好——当然，30 是在某些时候，不是指所有情况下——告诉他们：“这是一部电影，而且就是这种类型的电影。”我们不能回避自己在做电影这个事实。毕竟，那些伟大的剧作家们，从莎士比亚到皮兰德娄（都是这样的）——就好像哈姆雷特的主题：舞台上还有另一出戏中戏在上演，我们清楚地知道这一点，一直都是。

金·维多：你认为电影导演是不是有必要在拍摄之前就清楚地知道自己想要表达什么？你在寻求拍摄资金的时候需不需要跟投资人详细解释你要拍的故事？

戈达尔：一开始是这样的，不过现在在法国我很高兴自己不用再去向别人解释我在做什么了。这也是因为我真的不知道。但也正因为如此他们给我的投资都少得可怜。我开始拍片的时候总是有一个清晰的想法，但只是一个很笼统的想法。拍摄的过程就是我将自己的想法逐步整理和深化的过程。如果你能把所有故事都清晰地写出来你就可以去做作家了，你就没有必要来拍电影，我们拍电影正是因为需要以电影的方式来了解自己想要说什么。

金·维多：你的话触及到了当今好莱坞可能是最大的难题。大笔的资金都投在了畅销书和百老汇音乐剧改编的电影上，我们要拍摄一个原创的故事却很难，甚至都没有人愿意听你的故事。他们现在只买现成的。戈达尔先生，你曾透露过你的电影的投资是多少吗？当然你不愿意讲也没有关系。

戈达尔：我的电影的投资跟你们的比起来少多了。我预算最高的一部电影都没有你们的小成本电影预算多。不同于科曼所说的“改变”，我还是用“衰落”这个词。

理由之一就是：跟十年或十五年前比起来——请注意，我都没说跟三十年前比——现在几乎都没什么原创剧本了。在我看来美国的编剧是世界上最出色的，在欧洲就没有这么好的编剧。比如说本·赫克特，现在都几乎被大家遗忘了，但在我看来现在百分之八十的美国电影常用元素都是由他创造的。现在的电影都是由文学作品改编的，就算是好的导演也不创作原创故事了，我很不理解他们为什么这样做。现在的电影都不能算是电影，都只是文学作品的复制品。

彼得·博格达诺维奇：现在整个好莱坞或许只有一个人例外——这人就是罗杰·科曼——你可以对他说：“看，我有一个新故事想拍成电影。”而他会认真听你的故事。如果他喜欢这个故事就会给你投资拍一部小制作电影。我想，就从这一方面来说这个产业已经开始衰落了。

萨姆·富勒：这些关于“小制作”和“大制作”的讨论都会给我们造成一定误解。在我看来，高预算加上一点情节并不意味着就是一部“大制作”。就拿戈达尔的《法外之徒》来说，这部电影里有一个场景完全可以和任何编剧或导演的作品相抗衡。如果换一批演员班底，再把这个电影拿到音乐厅一类的地方上映，人们绝不会说这是个“小制作”。尽管这电影的成本并不高。这场戏中有两个男人头套丝袜入室抢劫，在翻箱倒柜的过程中，一个家伙停下来照了照镜子，把自己的领带紧了紧；另一个家伙在书柜前停了下来，像是在书店里一样开始浏览架子上的书，然后从架子上拿了一本书放进口袋里，再继续抢劫。

现在，如果戈达尔让加里·格兰特套上丝袜演这个角色，他们一定会说：“这电影太棒了！”让我无法释怀的是他没有加里·格兰特这样的大明星来演这部电影。如果戈达尔找格兰特和让·阿瑟，或者艾琳·邓恩或罗莎琳·拉塞尔来拍这部电影，他们就不会说这是一部“艺术”电影了。他们会说，这部电影真是棒极了。这就是

我对戈达尔的电影的看法。他的作品里总有让人无法抗拒的东西，不管你喜不喜欢。这就是他一直以来的坚持的力量，这就是为什么其他导演都喜欢他的作品，这也是为什么我为他而感到自豪。我可不是为了在他的下部电影里露个脸才说这些话的。

（笑声）

观众：现在有越来越多的人喜欢戈达尔，好莱坞会不会因此更为接受个人风格化的电影呢？

罗杰·科曼：无疑是这样的。先锋电影的作用向来都是为商业电影指明未来发展的道路。现在全世界的导演都在以越来越个人的方式进行创作，这也影响了美国电影。随着这些电影得到广泛接受——制片厂老板可不是彻头彻尾的傻瓜——他们已经逐渐看到了这一点。他们开始允许旗下的导演进行更为个人化的创作。戈达尔先生，你拍的电影在美国只能在“艺术影院”里放映，但我知道在法国纯商业影院也上映这些电影。

戈达尔：是的，但在法国，艺术影院与商业影院没有太大的分别。比如在巴黎，艺术院线的收入就要高于商业院线。

观众：戈达尔先生，你是否认为有拍电影的最佳环境一说？或者，你是否同意 32
创作电影的环境——特别是所遇到的困难——会成为电影的一个组成部分？

戈达尔：我认为遇到困难是好事。这就像是在生活中，我们都要迎难而上。最佳创作环境在每个国家都是不一样的。对我来说最好是在社会主义国家。当然了，对于什么是好的社会主义、什么是不好的，没有人能下定论。迄今为止在东欧那些电影依然受到政府控制的国家，依我所见，创作环境跟这里一样恶劣。年轻的独立

导演跟我们一样遇到重重困难。目前唯一环境还不错的国家就是摆脱了斯大林主义控制的南斯拉夫。那边的制片人，即使是那些为政府工作的制片人，也都拥有相当程度的自由。此外还有古巴，因为在古巴革命之后电影工业被交到了一批聪明和有知识的电影爱好者手中。但在捷克斯洛伐克就不行了。所有我认识的人，像米洛斯·福尔曼和维拉·希蒂洛娃等人，都必须与政府人员详细讨论他们剧本的每一个细节。而且如果你拍出来的电影官方不满意，他们就会取消你的护照或把你送进监狱。不管怎么说，在美国还没有这种事。我是说，至少目前没有。

（笑声）

观众：戈达尔先生，对你来说拍电影和进行社会批评哪一个更重要？

戈达尔：我觉得这两者没有差别。

金·维多：在南加州大学电影系的墙上写着这样一句话：“没得可拍的生活不过也罢。”

罗杰·科曼：真要这样的话生活该有多沉闷无聊啊。

观众：戈达尔先生，在与演员合作的时候，你是不是经常都不做拍摄计划？你是不是经常设计一些情景让演员来自由发挥，就用这种方式进行拍摄？

戈达尔：我只能从我目前工作的方式来说，两三年前怎么拍的我已经不记得了。当我脑中有了一个故事或想法，就会去找些演员，但我不愿意称呼他们演员——只是找些人。我不管他们是不是专业演员。我只是要他们进入一个对他们来说不真实的情景——一个虚构的情景——但我要求他们在虚构的情景中像在真实生活中那样表现，我要他们在我创造的环境中完全放松。不管这场景对他们来说有多么不真实，这些人

都是真实的，因为实际上，他们本就是真实的个体。如果在真实生活中发生了电影中那样的情况，他们也会正常地去应对。这就是我希望他们在电影中表现的东西。

罗杰·科曼：在我看来，似乎这些年来你已经越来越远离既定的拍摄手法，给我的感觉是你在越来越多地使用即兴创作手法。

戈达尔：是这样的，但我不把这叫做即兴创作。我的确试图避免所有过于僵化的创作手法。我喜欢演员在剧本的基础上加上自己的东西，从这个意义上讲，如果由另一个演员来演这就将会是完全不同的另一部电影。比如说，在《轻蔑》中，我一开始希望找金·诺瓦克和弗兰克·辛纳特拉来演，因为那会儿我手头的资金比平时多一些。（笑）但是我的想法没有得到批准。可如果我找了金·诺瓦克而不是碧姬·巴铎，这又将会是截然不同的一部电影了。在《狂人皮埃罗》中，我起初设想的主演是迈克尔·皮寇利和法国流行歌手希尔维·瓦尔坦。但是这想法实现不了，所以我又邀请了安娜·卡里娜和理查德·波顿。最后这部电影的主演是卡里娜和贝尔蒙多，但是我不觉得遗憾，我很高兴。如果找波顿来演这部电影将会很不一样，仅此而已。

我在电影中至少能表现出一个演员的百分之五十，不是指演员的私人生活，而是他的思考方式、谈吐方式。我不想教他或强迫他做些他自己不愿意做的事情。我可能会告诉他一些他不知道的事，但我不想强迫他。毕竟我不是盖世太保，而是一个导演。我拍摄演员的脸只会出于两个原因：一是因为电影中需要演员的面部特写，但除了这个还有别的东西，那就是演员的脸本身，还有拍摄这张脸的过程本身。而正是这一点使我经常改变拍摄的初衷。有时这是最主要的原因。

罗杰·科曼：这样创作有没有什么弊端呢？

戈达尔：是的。这就像是搞科学研究。总是得碰运气，就像很多地下电影导演所做的那样。当你依靠运气来创作，或许有一次很成功，但有一百次都很失败。而且你无法预期这一次是成功还是失败，只能怀着希望。我愿意一半靠运气，一半靠自己控制。这就是为什么我认为自己既不是好莱坞导演也不是地下导演，而是在两者之间。

34 **罗杰·科曼：**据我推测你应该会告诉演员你的一些想法，让他以自己的风格表现出来。如果他没能成功地表现出你的想法，你是会反复拍很多次直到满意，还是就用这一次拍的呢？你会不会觉得同一个镜头反复拍很多次就不那么自然了？

戈达尔：这都要看情况。有时第一条拍得最好，有时却要拍上一百多条来达到完全符合要求的效果。好莱坞让我最无法忍受的一点就是他们总是带着成见来拍摄。而这种根深蒂固的成见已经开始遍及全球，这都是出于经济方面的原因。我记得自己曾在戛纳电影节的一次讨论会上问德尔伯特·曼：“先生，当你与米高梅或派拉蒙签署合同时，有没有意识到这会使一位年轻的欧洲导演失去按照自己想法拍电影的权利呢？”当然啦，他对此全不知情。

（笑）

观众：你是不是很坚持自己对影片的最初预想呢？

戈达尔：拍电影不是在晚上做了一个梦，醒来后去摄影棚把这个梦境拍成现实。电影是完全不同的，我想不论故事片还是纪录片都是如此。找演员并不是找个人来强迫他扮演某个角色，他的真实生活也将融入电影之中，必须加以利用。这并不是对他的欺骗，反而像是将他从奴化状态中解放出来。

罗杰·科曼：这是你在欧洲进行创作的最大优势之一。

戈达尔：为什么？如果你真的想要，你在这儿也做得到。

罗杰·科曼：呃，在这边的环境下……

戈达尔：你是说，这里禁止在街道上拍摄……

罗杰·科曼：不，没有禁止。

戈达尔：那为什么除了金·维多三十多年前的作品，我们就再没有在美国电影里看见街道呢？

四

2月29日让-吕克·戈达尔与代表南加州大学和加州大学洛杉矶分校的四位学生导演进行的讨论为戈达尔在南加州大学的四次讨论会画上了句号。

其中阿蒙多·巴莱斯特和埃里·霍兰德来自加州大学洛杉矶分校，而代表南加州大学的是凯莱布·德夏奈尔和《焦点》电影杂志的编辑史蒂夫·曼尼斯。同时参加讨论的还有电影导演、16号电影院的经理刘易斯·蒂格。我也有幸作为主持人参与其中。

宝琳·凯尔曾指出：“戈达尔是电影界的斯科特·菲茨杰拉德，而电影对于 60 年代的意义，就相当于艺术之于‘一战’后的一代——反叛、浪漫，代表一种全新的生活方式。”所以，并不奇怪此次戈达尔与这些深受他影响的学生们的对话是这一系列讨论中内容最丰富也最激动人心的一章。

吉恩·杨布拉德：我昨晚第一次看了《卡宾枪手》，被深深震撼了。能不能告诉我们为什么这部电影没有在大范围内放映呢？我能肯定这部电影虽然五年前就拍

完了，但从来没有在美国发行过。

戈达尔：在欧洲和法国也没有，没有在任何地方发行过。在巴黎首映的时候电影院里只有两三个观众，第二天就一个人都没有了。这大概可以解释为什么这部电影没有在全球发行。

吉恩·杨布拉德：从很多方面来看这部电影与你在此之前和之后的作品都有很大不同——这种不同主要体现在画面风格上。你是不是有意让它看上去独树一帜呢？

戈达尔：我不知道这个片子是不是与众不同，如果是，那就是因为这次是我唯一的一次按照剧本拍摄——我指的是完整的剧本。剧本不是我写的，是罗伯托·罗西里尼从本杰明·约波洛的一部剧作改编而来的。罗西里尼在剧本上下了很大工夫，而我只是负责把它拍了出来。我很高兴有这个机会。

吉恩·杨布拉德：换句话说，这部电影里没有多少你常用的即兴创作的成分了？

戈达尔：是的，没多少。

史蒂夫·曼尼斯：在《中国姑娘》中，你使用了很多脸部特写的长镜头，这种手法似乎源于真实电影理论。国内外有一派批评家认为电影是一种视觉艺术，并以此为证据来批评《中国姑娘》这类电影。你曾说过，批评与电影是十分接近的，你是不是就以这部电影来回应这种批评态度呢？

戈达尔：对我来说，尤其是有声电影出现以后，电影已经不再是一种视觉艺术了。我的意思是，它以前是，现在也可以是，但不会永远是。我记得罗伯特·布列松的电影《圣女贞德》曾经得过一个音乐奖。这部电影的原声配乐获得了最佳唱片奖。

这方面就是与视觉艺术毫无关系的。

史蒂夫·曼尼斯：更进一步来说，这是不是《电影手册》抛弃了场面调度（mise-en-scène）这一概念的原因？ 36

戈达尔：要知道，一切都在变化，至少我们在法国是这样的。我不太了解这边的情况。当我们刚开始进行电影批评的时候——也就是我们电影事业的第一步——很多为法国报纸撰稿的批评家们都还不知道场面调度是什么。所以，我们必须对他们作出解答。我们要解释，导演并不只是导演，他的工作十分特殊——是一个“把场景搬上银幕的人”。要解释这一点确实不容易，不过我们还是成功地使大家明白了，所以现在所有人——不管水平高低——都说自己是在进行场面调度。结果现在我们就向他们解释，场面调度并没有那么重要，或许还有比这更重要的东西，我们不能仅把这一点作为审美标准。

当我们刚起步的时候，在法国，导演还没有被看做是作者，而仅仅类似于手工艺者或工人。所以我们不得不提出导演应该是与画家或作家类似的作者。但现在所有人都认同导演是作者——连所有好莱坞类型片导演都被认为是作者——我们又必须指出，作者仅仅是第一步，我们必须走得更远。在我看来，当今的电影作品已经不再是艺术品了，我们必须用另外一种眼光来审视它。十年前的作品都还非常好，但现在已经不行了。

吉恩·杨布拉德：那么我们应当以怎样的眼光来看呢？

戈达尔：呃，我不知道——因为我还没有找到呢。

阿蒙多·巴莱斯特：依你所见，画面与声音的关系是怎样的呢？它们在多大程

度上是不可分的？

戈达尔：这中间有着技术上的差别。不过，除了这一点我认为并无其他区别，两者在一定程度上是等同的。

阿蒙多·巴莱斯特：你一直坚持使用同期录音吗？

戈达尔：是的，一般都是，但也有例外。在法国，导演们一般都不使用同期录音，他们都选择后期配音。但他们配音的工作速度很快。可是在我看来，后期配音要比同期录音耗费更多时间。因为配音就意味着你要从头开始制作声音，那几乎要比拍摄图像花掉更长的时间。

阿蒙多·巴莱斯特：是的，但你还是将声音与画面联系起来看的。我的意思是，声音就像是对我们看到的画面的一种补充……

37 **戈达尔：**不，声音不是画面的补充。呃，或许有时如此——但有时画面也可能仅仅是声音的补充，也有可能这两者是互相呼应紧密结合的。当你现在说话的时候，你的面部表情与你所说的话是同步的。我看不出什么差别。

阿蒙多·巴莱斯特：是的。但现在我说话的时候，对于我的表情来说，我正在说的话和我想要表达的内容是同样重要的。如果你在电影中使用的图像本身就有足够的价值，声音就因此而无足轻重了。

戈达尔：声音并不仅仅是说的话，声音能表达一切。一部电影中间可以有一段没有图像，仅仅有声音，或者仅仅有无声的画面。这取决于你想要表达什么，这只是技术问题。

埃里·霍兰德：在《中国姑娘》中你用非常现实主义的手法对演员进行拍摄，几乎是以纪录片的形式。你还特意在电影中表明这是一部电影，来强调这一点。其中一位演员曾说，尽管这只是一部电影，他却对自己在影片中说出的每一句话都深信不疑。我猜想当时你的演员中有些人并不是马克思-列宁主义者……

戈达尔：他们都不是。

埃里·霍兰德：那么，你有没有事先设计那些对白呢？你是怎么引导他们进行访谈的？

戈达尔：我没有告诉他们具体要说些什么，但是，比如我会对让-皮埃尔·雷奥德说：“我一会儿要问你关于这些方面的问题——但你按自己的想法说就行了。”所以他事先知道会有什么样的问题，也知道大概应该回答些什么——但不知道具体怎么说，就是这样。

埃里·霍兰德：在《已婚妇人》中你用了耳机……

戈达尔：这次没有，尽管他们并不是马克思-列宁主义者，我还是希望他们通过回答我的问题来进行这方面的思考。所以他们得记住一些东西。

埃里·霍兰德：电影开拍前你要求他们学习马克思-列宁主义了么？

戈达尔：是的，我要求了。但他们都没听我的。

吉恩·杨布拉德：几天前你曾说过，默片时代的电影似乎更为多样化，而自有声片出现以来你认为电影越来越雷同。为什么？

戈达尔：呃，我不知道。当糟糕的事情发生以后你只能旁观，进行分析，尝试 38

不去重蹈覆辙。我不知道原因。这就像是现在所有人都说英语。在飞机上，所有人都用着同一种语言编码。我认为正是有声电影的出现，使导演们慢慢遗忘了画面的重要性和声音所具有的无限可能性。

吉恩·杨布拉德：在《狂人皮埃罗》中有画外音和画面中的对白同时出现的情况，就是在他们发现了她房间里的尸体的时候，好几件事同时发生。我觉得这是你所有作品中最为复杂的一个段落。但现在你又回归了非常简明、基础的表现手法。

戈达尔：不，这取决于要表现的对象。《中国姑娘》必须十分简明，因为电影表现的就是一群单纯的人试图以朴素的方式学习一些简单的道理，所以我必须采用最为简单的手法来拍摄。我在尝试一种全新的电影语言，因此我当时都还不知道该怎样去说话。我只有十分有限的几个字母，所以只能以这些有限的字母拼出几个简单的单词。或许我以后能成为优秀的作家，但现在还只处于牙牙学语的阶段。

吉恩·杨布拉德：但如果表现对象要求复杂性……

戈达尔：当然，当然。

史蒂夫·曼尼斯：你在《电影手册》上发表了拍摄《美国制造》和《我所知道的关于她的二三事》期间所写的日记，你在日记里说自己在这两部电影里都选错了音效师，因为两部电影出来的效果都与预想的不一样。你能详细解释一下这些不同的音效处理方式么？因为这两者在你的电影中似乎都出现过。

戈达尔：实际上这是侧重影片整体控制与侧重即兴创作之间的区别。一位音效

师比较擅长即兴创作，而另一位控制力更强。

史蒂夫·曼尼斯：所以你没有像与拉乌·库塔尔那样一直与同一位音效师合作？

戈达尔：呃，我还有两三位经常合作的音效师。我都会按照他们各自擅长的方面来选择每次与谁合作。

凯莱布·德夏奈尔：在《男性 / 女性》的结尾处，保罗意识到自己在做民意调查时所问的问题都是错误的，这对他的信念产生了什么影响？他是否因此怀疑自己的马克思主义理想呢？他怎么在采访过程中意识到这一点的？ 39

戈达尔：这只是对法国现在十分流行的民意调查现象进行的批评。现在所有的法国杂志都开始模仿美国进行民意调查。我想要表达的观点是，如果不对民意调查所依赖的价值观进行批评，这种调查就是没有意义的。假设你要调查大众对福特汽车的看法，如果是福特公司付钱让你做的，那你的做法就会与别人付你钱的情况下截然相反。在社会调查中必须注意怎样提出问题，因为这些问题经常会受到你所处的社会环境和个人境遇的影响。

凯莱布·德夏奈尔：他有没有意识到自己在进行民意调查和身为马克思主义者这两者之间进行了妥协呢？

戈达尔：是的，这项认知使他感到十分悲哀。

凯莱布·德夏奈尔：是什么造成了他在影片结尾处的死亡呢？

戈达尔：噢，只是一场事故。当然，我当时受到了莫泊桑的一篇小说的影响。尽

管我对原著进行了比较大的改动，但原著就是以保罗之死结尾的，而我认为在这样一部电影中死亡是比较好的结局。这其中并没有什么隐含的意义，没有任何象征手法。我认为电影不可能是象征性的，因为电影本身就是拍摄下来的现实——而现实是没有任何象征意义的，有的只是生活本身。象征手法是很抽象的，而生活不可能是抽象的。要是有制片人邀请我拍一部象征性的电影，我只能回答他我不知道怎么去拍。

吉恩·杨布拉德：这使我想起了斯坦利·考夫曼对你的批评，他说你自称是纯粹主义者——也就是只注重画面的导演——而在这部电影中你使用了很多印刷品。他认为印刷品也是一种视觉画面。现在——印刷品是一种符号，但似乎与你现在所说的又不是一回事。

埃里·霍兰德：在你的电影中可以发现两种方向。有一部分电影有着显著的故事情节，而另外一些电影则充满思辨，有着散文似的风格。比如《轻蔑》和《法外之徒》的故事性就比《男性/女性》和《中国姑娘》强一些。在介绍《中国姑娘》这部电影时你说到自己在寻找一种新的电影语言，这是不是暗示你将向更为思辨的电影风格发展呢？

40 **戈达尔**：不，我不同意你的说法。我的电影里始终都有一条叙事线索。在《中国姑娘》里我叙述的是理念，在《轻蔑》里我叙述的是人。这就是两者之间唯一的区别。我一直是十分注重叙事的，而且如果没有叙事线索，我是拍不下去的。正是因为我脑中有一条叙事的线索，我才能即兴创作，也才能一天天继续拍下去。

埃里·霍兰德：那么你的下一部电影将向什么方向发展呢？是要阐述理念而不是故事或心理分析？

戈达尔：我只是要摆脱我所说的戏剧性。大部分电影都在利用戏剧性，但我认

为戏剧性更适合舞台而不适合电影。我正试图避免戏剧性。可是戏剧性与叙事关系并不大。比如说，法国文学长期以来一直有弱化戏剧性的传统。最好的法国小说家——就算是那些古典作家，比如居斯塔夫·福楼拜和马塞尔·普鲁斯特这样公认的古典主义大师，也从来不会像英国的托马斯·哈代或美国的福克纳那样创作极富戏剧性的作品。他们不知道怎样创作戏剧性作品，作品风格完全不同。所以，从法国传统来看我还是属于古典主义风格的，我是个法国古典主义导演。

吉恩·杨布拉德：我认为，这是你与新美国电影的主要相同点，因为你们都在重新定义戏剧。你已经彻底重新定义了毛姆提出的“开端—经过—结尾”的经典原则。

阿蒙多·巴莱斯特：我不同意你这个说法。地下电影只是在尝试用另一种方式创作戏剧，而戈达尔是想要彻底地摆脱戏剧。

戈达尔：是的，你是对的。我认为地下电影还是在创作戏剧，只是采用了另一种截然不同的方式——这一点还是很有意思的。我并不否认这一点，但我只是没那么感兴趣而已。

阿蒙多·巴莱斯特：你是否认为自己从《狂人皮埃罗》开始，已经进入了抽象手法的第二阶段了呢？

戈达尔：噢，如果自称“科学家”好像有点狂妄自大，但我的创作过程就像是学生们在实验室做实验，两三个月的研究之后得出的成果就是电影作品。

阿蒙多·巴莱斯特：我曾经问过你一个关于新闻报道的问题，你的回答是电影不仅仅是新闻纪实，而是囊括一切。你是否认为电影，从各角度来说，都是其他艺

术媒介的延伸呢？

戈达尔：不，它是它们的一部分。

41 **阿蒙多·巴莱斯特**：你认为电影在多大程度上是一种独立的媒介呢？

戈达尔：两者兼顾。电影既是完全独立的，又属于所有其他媒介。

阿蒙多·巴莱斯特：你能解释一下吗？

戈达尔：我想我不能。这是种感觉，我无法解释。不，实际上这不是一种感觉，这是一项事实。但我就是无法解释。

凯莱布·德夏奈尔：在《男性 / 女性》中主角是一个马克思主义者，他生活在一个对他容忍接纳的社会中。而在《中国姑娘》中你将人物从社会中脱离出来，让他们在一个完全理想化的环境中过着理想化的生活……

戈达尔：这与刚刚的话题有关。这是一种社会实验，这与把小动物成群放在显微镜下观察是一样的。

凯莱布·德夏奈尔：你是否认为这种方法更贴近现实，或更有效呢？在《男性 / 女性》中你说你在拍电影，但在《中国姑娘》中你说自己刚刚开始学习电影是什么。你是不是以这种方式开始你的科学研究的？

戈达尔：是的，我想是的。我会朝这个方向继续研究下去。说到戏剧，我总觉得跟娱乐表演是一回事。戏剧和娱乐总是不可分的。我很喜欢看娱乐表演，但因为所有人都在搞娱乐表演，总要有人尝试做点别的东西。

吉恩·杨布拉德：在讨论开始前你看到的三重投影电影是刘易斯·蒂格的作品，我想请你谈谈这种技术。我觉得从你的电影中可以看出你以后或许会有兴趣尝试这种创作方法，可能不是现在而是以后什么时候。

戈达尔：阿贝尔·冈斯的作品《拿破仑》（一部三重投影的法国电影，拍摄于1972年）是我最喜欢的电影之一。我喜欢这种技术，但要是我来拍的话，我就不会把三幅画面排列整齐地播放——反正银幕尺寸那么大，为什么不可以这里放一块，那里放一块呢？

（观众笑）

埃里·霍兰德：几年前你曾经把自己描述为一位散文家，例如《已婚妇人》就是一部散文文化的电影。你怎么看科学家与散文家之间的区别呢？

戈达尔：没有区别。每个人在生活中总是在找不同，但实际上我们更应该寻找相似之处。比如说，之前有人问我声音与画面之间的区别在哪里，而我回答是一样的。对我来说，科学家和散文家就是一样的。

42

阿蒙多·巴莱斯特：刚刚观众递过来一张纸条，上面问道：罗伯特·布列松把自己的拍片方式称为“写作”，你认为这是什么意思呢？

戈达尔：这很难回答。我觉得自己明白，但总是有点——我认为布列松的意思是，“写作”比简单拍摄一部电影更有价值。要知道，布列松是天主教徒，他使用的单词“écritu”的意思是“写作”而不是“拍摄”，这就像是开始接受某种信仰，这是需要进行严肃调查和研究的事情。我想他就是想表达这个意思。他的这种方法艰难而痛苦，人们说起电影时一般不会考虑这一点，所以他说的是“écritu”。这就像是谈到音乐

时我们常说“写作”一样。布列松经常将自己的电影创作比作创作音乐，他认为电影就像是音乐，当他说我在写电影时，就好像披头士或者莫扎特说自己在写音乐。

阿蒙多·巴莱斯特：你认为他在拍电影时想象着音乐的结构吗？

戈达尔：不。我认为，他想的是“思想的结构”。

阿蒙多·巴莱斯特：是的。好，我还有个问题。从《狂人皮埃罗》开始，能明显地看到你的电影与自己早期的作品之间的联系。你所说的这种新的电影语言，是不是与……

戈达尔：我不想再用“新的语言”这个说法了，因为我不确定这到底是一种创新还是仅仅不同而已。

阿蒙多·巴莱斯特：好吧，那就是不同吧。从某种程度来说，这是不是把你在之前的作品中确立的手法进行再加工，从而实现对自己的超越？就好像是你又进行了一次抽象，从而可以用之前的作品中已经成形的电影语言表现更丰富的含义？是这样的吗？还是这只是我的猜想？

戈达尔：我不太能理解你的问题。

吉恩·杨布拉德：我想他的意思是，很多人都在《小士兵》到《狂人皮埃罗》这一系列电影中看到了一种统一性，一种内容和风格上的相似性。而在此之后你转移了创作的方向，但此前确立的风格和基调依然是你创作的源泉。

43 **阿蒙多·巴莱斯特：**不，我不是这个意思。我想说的是，从《小士兵》到《狂人皮埃罗》他的作品从根本上来说是一样的，但它们之间并没有直接的联系。比如在《中国姑娘》中有一幅毛泽东画像，就与《轻蔑》中眼睛被涂成红色的那座雕像

有着直接联系。所以我想说的就是，这种新的，或者说不同的电影语言中是不是包含了你的自我，或是你对自我的一种抽象呢？

戈达尔：（耸了耸肩，表示自己不明白。观众笑）

吉恩·杨布拉德：我们这么说吧：披头士乐队说过他们目前只受自身的影响，你现在也处于这样的状态吗？

戈达尔：不，正好相反。但我必须承认我目前在创作中经常发现自己在重复以前拍过的东西，但都是以完全不同的方式。我认为《男性/女性》之后的两三部作品都是这样的，而接下来的两三部作品也会是这样——这完全是无意识的，就好像我回头去拍自己以前拍过的东西，但并没有按照之前的路子发展，也就是说没有按逻辑发展，而是让故事走向了另一个方向。或许是这样吧。

阿蒙多·巴莱斯特：我刚刚想问的就是这个。我还有个问题：从《狂人皮埃罗》以后你的电影越来越重分析性，这是题材的需要还是你认为这种不同的语言需要更客观的电影叙事手法呢？我的意思是《狂人皮埃罗》之后你的电影好像分析性更强了，但个人风格相对减弱了。

戈达尔：我自己觉得这些作品比以往更具个人特色了。

阿蒙多·巴莱斯特：你是这么认为的吗？

戈达尔：我认为是这样。

（观众笑）

戈达尔：《中国姑娘》在个人风格上一点都不逊于《狂人皮埃罗》。这不是因为

它的内容——毛泽东和中国革命——大家都有所了解，也不是因为它的拍摄手法十分简单——真正的难题，或者说复杂之处不在这里。

阿蒙多·巴莱斯特：《狂人皮埃罗》之后的电影都有种消极的视角，这是你无意的还是故意安排的？昨天你说你所有的电影都有四分之一是关于你自己的生活，你是不是还在把自己的生活摊开在你的镜头前呢？

44 **戈达尔**：是的。或许并不是作为一个人物出现，而是我生活中的想法。但实际上这之间并没有差别。

阿蒙多·巴莱斯特：我想我刚刚的问题不应该以“个人化”而应该以“情感”这个词开始。

戈达尔：是的。跟早期电影相比现在情感减弱了，而加入了更多理念。

史蒂夫·曼尼斯：你认为好莱坞电影人缺乏自省。你的电影总是在审视自我，同时也对整个电影行业进行反思，进行审美批评。你所说的新的电影语言是不是包含批评电影产业现状的影片呢？

戈达尔：不。我这样拍片完全是出于自己的喜好。但我无意强迫别人也去这么做，我只是呼吁大家为自己而拍片。当然了，我们必须清楚以前谁拍了什么电影，而现在谁在拍什么。拍电影不全然是个人的事。或许一开始的想法是个人的——但很快就不是了。是导演在进行批判，而不是电影。但如果你愿意你也可以在电影中进行批评，没有人规定你不能这么做。

观众：《轻蔑》中涂得十分鲜艳的塑像有什么含义呢？

戈达尔：没什么意思。那些是希腊神像。通常我们看到的希腊神像都是白色的，但在古希腊时期神像上都涂着鲜艳的色彩。所以我把他们涂上了颜色，来提醒人们这些塑像古希腊时代是这样的。就这么简单！

（观众笑）

埃里·霍兰德：既然提到了《轻蔑》，昨天你说曾经考虑用金·诺瓦克和弗兰克·辛纳特拉做主角。你说他们来演的话这部电影一定会有很大不同。我很好奇如果他们来演主角，那电影的心理层面你会怎样处理？

戈达尔：金·诺瓦克比碧姬·巴铎更符合莫拉维亚原作中的那个女孩形象，一个很消极的女孩。我就是因为金·诺瓦克在《迷魂记》中的表演而考虑她的。

吉恩·杨布拉德：《轻蔑》《卡宾枪手》和《狂人皮埃罗》都非常突出个人风格——显然你在布景和色彩方面经过深思熟虑而且很有自己的想法。这与你在近期作品中选择演员的方式形成了鲜明对比。换句话说，要演员在一定框架下自由发表自己的想法还是带有很大随意性的。你是不是也因此改变了对环境的选择呢？例如在《男性 / 女性》中布景就没有那么引人注目——当然它们也是经过精心选择的，但是就没有那么强的个人印记。

45

戈达尔：不，这是由电影决定的。我想说的是，你还没看过《美国制造》《我所知道的关于她的二三事》和《周末》。我每次拍的电影都会有些变化。

吉恩·杨布拉德：你认为即兴创作的手法和布景的选择没有关联吗？

戈达尔：没有。

凯莱布·德夏奈尔：你曾说过要去掉人物最简单的方法就是让他们死掉。在《轻蔑》中有一段演《奥德赛》的戏，一个人被弓箭射杀，但这看来很有好莱坞B级片“假死”的感觉——我们知道这是一段戏中戏，而演员并没有真的死掉。而在影片结尾普罗科什和卡米尔在车祸中死去同样显得极为不真实。我总感觉你是故意这样拍的。普罗科什真的死了吗？还是他永远不会死？他的离去是不是和他的存在同样扰乱了其他人的生活呢？

戈达尔：不。因为在书中他死掉了，而我觉得没必要进行改动。

凯莱布·德夏奈尔：但昨天你说好莱坞电影工业最大的问题就是总是改编文学作品，忽视原创故事。而刚刚的十五分钟你一直在讨论改编文学作品，你的很多创作也是直接按照书上的情节来的。你怎么解释这一点呢？

戈达尔：我觉得你太执着于追问对事情的解释和评论了，事实上就是那样的，没有什么可解释。你可以说这部电影没有力度，或演员表现太差，或摄影有问题，这些我们都可以拿来讨论，因为都是技术方面的问题。但是银幕上展现出来的东西就是全部了。即使这里有些矛盾之处——好吧，那就是自相矛盾了，那又怎么样呢？我很难回答这些问题，因为这些都算不上是问题。我回答了对你又有什么帮助呢？毕竟电影
46 是一项实验，也是一场秀，而秀是不需去解释的。比如说，如果你问哈姆雷特：“你能不能解释一下你为什么在这一时刻说出‘生存还是死亡，这是个问题’这句话？”他会回答：“噢，我不知道。”没有人知道，但是他在那种情况下说出这句台词实在是非常精彩。

吉恩·杨布拉德：你曾说过，要“入乡随俗”，所以《轻蔑》在风格上是模仿安东尼奥尼。

戈达尔：什么？

吉恩·杨布拉德：入乡随俗。

戈达尔：(表示不理解。观众笑)

吉恩·杨布拉德：这是个谚语。不管怎样，你是不是故意模仿安东尼奥尼的风格？

戈达尔：《轻蔑》和安东尼奥尼的关系还真是很有意思。《轻蔑》开拍的时候我是按照脑中已经成形的设想去拍的。但拍好后我发现跟我预想的完全不同，而我已经忘记了自己最初想拍一部什么样的电影了。后来当我在威尼斯电影节上看到安东尼奥尼的《红色沙漠》时，我对自己说：我一开始就是想把《轻蔑》拍成这样的电影来着。

吉恩·杨布拉德：所以那时候你不是故意模仿安东尼奥尼的风格？

戈达尔：不，完全不是。正好相反。

观众：你曾说过“跟踪镜头具有道德感”。在《轻蔑》中你运用的跟踪镜头比其他电影中都要多，是不是有什么特殊原因呢？

戈达尔：呃，这不只是一个笑话，而是针对那些总喜欢把风格和内容分割开来看的人说的。我们“电影手册”派从不那么想。我们始终认为风格和内容是统一的，所以我们说技术手段与道德感紧密相关，因为风格和内容的统一意味着你无法去伪饰。

阿蒙多·巴莱斯特：有评论家认为你的电影中画面与电影的联系不如声音那么紧密——你的电影是以声音为主的。你同意这个说法吗？

戈达尔：不，完全不同意。

阿蒙多·巴莱斯特：那能不能为我们解释一下你拍的对电影来说有着怎样不可或缺的意义呢？

47 **戈达尔**：噢，你自己试试只用声音来拍电影——你就会明白了。

（观众笑）

阿蒙多·巴莱斯特：对于这个问题，画面只是在听声音的时候给眼睛找点东西看吗？比如说你在拍《中国姑娘》的时候就是抱着这种想法的吗？

戈达尔：（不明白）

吉恩·杨布拉德：我想他的意思是：在导演看来某些声音、词语应该对应某个特定的画面。或者正相反——某个特定的房间或布景，在艺术家眼中，只适于拍某个特定的场景，其他的都不行。你是不是这么认为的，还是你认为视觉布景无关紧要？

戈达尔：不，完全不是。但这种东西很难说，因为它们都是同一的，根本不能拿来分析。

吉恩·杨布拉德：你把自己说成是某种科学家。你说过在拍《已婚妇人》的时候，你觉得自己像是昆虫学家，像在显微镜下观察昆虫那样研究这个女人。这表明了一个冷漠、疏离的科学观察角度，但是……

戈达尔：不，完全不是。

吉恩·杨布拉德：好的，这其中总有诗意。尽管你像是把他们放在显微镜下观察，总还是有着非常诗意的甚至是情感性的因素在内的。那么，之前你说你已经放弃情感性而转为科学研究式的创作，但实际上这两者还是同时存在的。你是否认为当科学的部分得到强化，诗意的、情感的部分也会随之增强呢？

戈达尔：这取决于电影本身。比如，《中国姑娘》我认为有两场感情戏已经足够了。

观众：我认为在《狂人皮埃罗》以前，你的电影真正精彩的地方是你一直在试图进行人性的探讨。实际上我们并不关注音画关系、纪实风格和即兴创作技巧等等技术方面的问题，我们感兴趣的是《狂人皮埃罗》《卡宾枪手》以及后来的那些作品中对人性的呈现。在我看来现在你被成功所累。我是说，所有人都在说让-吕克·戈达尔是法国电影的骄傲。迈克·古诺说《狂人皮埃罗》是他这辈子看过的最好的电影等等。现在我认为成功给你带来压力，为了摆脱追随者，你试图放弃情感而转向干瘪的阐述理论的思辨式电影。这就是为什么我现在不喜欢你的电影了。我在巴黎看了《中国姑娘》，出于对导演的尊敬我坚持没有退场——但这电影真的不能令人满意，因为你不再探讨人性了。

48

戈达尔：我不能同意你的看法，我想假设我是在一个旁观者的角度为《中国姑娘》这部电影说两句话。我们总是把艺术作品看成是完全独立存在的东西，这想法是错误的。关于《中国姑娘》，很明显我不想探讨人类情感，因为自电影诞生之日起我们就一直在谈情感。我们得表现些别的东西——那就是，人何以为人，又以何为人。我们应该放弃戏剧性和心理分析，更多地研究政治问题。

很显然《中国姑娘》这样的电影只是我生命中的一个小片段。我在三年之内不会再拍同样的东西。光讲述两个马克思-列宁主义者的爱情故事没什么意思，

重要的是弄清楚马克思-列宁主义是什么，以及它在两个人相爱的过程中起到了什么作用。

观众：那你怎么解释自己已经失去了最初对电影的那种激情呢？

戈达尔：我依然很有激情，我只是想要更清楚地了解自己的这种激情。之前我只是感受到它，这种激情还是无意识的；现在我想要清楚了解，我想知道这种激情是由什么组成的。

观众：是的，但是给我们的感觉是现在你对政治的激情已经远远超过了你对人的激情。

戈达尔：不，不是这样的，因为对生活一无所知，所以我向电影中去找寻答案。而因为电影记录生活，所以我从中认识了生活。现在我发现这两者是共存的。

观众：但人们去看你的电影是为了看电影。

戈达尔：我想要改变这一点。我不希望人们用看其他电影的方式来看我的电影，
49 这一点需要改变，这是我们的首要任务。我昨天和前天都说过这一点。这并不只是拍一部电影那么简单——这就是为什么我认为大学里开设电影课程十分重要，或许这样就可以改变现状。

观众：你的意思是你想要改变观众？

戈达尔：呃，我在试图改变世界。是的。

安德鲁·萨瑞斯 / 1970

我最近在格鲁夫出版社采访了让-吕克·戈达尔，他在一名叫让-皮埃尔什么什么的助手陪同下走进房间第一句话就问道：“那些宣传妇女解放运动的女孩们是不是就是在这儿被警察逮捕的？”在问这话时他没有任何讽刺或恶意，只是单纯想询问一下情况来增加他对当前革命形势的了解，而且更多的是这可以帮助让-吕克弄清楚自己身处之地和目前自己所扮演的角色。他的每句话总是以“我们”开头，从不用“我”这个主观性极强的词，我发现自己竟然开始同情他的这种谦逊客套。可我很不喜欢他的助手，我一直极力克制自己，因为我最不屑于浪费感情去对那些狐假虎威的人——表示轻蔑，再说下去就离题了。还是言归正传，让我们来看两篇在这次采访之前发表的新闻稿，非常具有想象力同时也真是令人气愤。^②

① 原载于《村声》(Village Voice)杂志1970年4月30日,第53、61、63~64页。经《村声》杂志和作者安德鲁·萨瑞斯本人同意转载。——原注

② 此段原版原文无一个标点,应为作者有意而为。为了便于读者阅读,此版在编辑过程中加上了标点。

第一篇新闻稿是格鲁夫出版社发布的：

51 法国导演让-吕克·戈达尔已于4月15日抵达纽约，他将在各主要大学进行一次为期10天的访问，巡回展映他的新作《在毛那儿等你》。这次由格鲁夫出版社安排的戈达尔“大学之行”将访问耶鲁、哈佛、威斯康辛大学麦迪逊分校、明尼苏达州大学明尼阿波利斯分校、加州大学伯克利分校，以及德克萨斯大学奥斯汀分校。格鲁夫出版社的电影协调员肯特·E.卡洛将作为戈达尔先生的陪同。除了戈达尔去年春天在英国拍摄的《在毛那儿等你》（又名《英国声音》），格鲁夫出版社随后还将发行影片《真理》，这部电影是去年夏天在布拉格，戈达尔与吉加·维尔托夫小组其他成员一起合作拍摄的。吉加·维尔托夫小组成立于1968年5月，由戈达尔与其他几位年轻导演组成。《在毛那儿等你》和《真理》都是剧情短片，片长一小时左右，都用了16毫米彩色胶片，配有英文音轨。这两部电影将主要在非影院场合放映（大学、电影社团等）。两部影片都采取了激进的政治视角，对（英国和捷克斯洛伐克的）现存政治体制提出了质疑，提出了新的政治主张。

戈达尔表示，吉加·维尔托夫小组力图（在美学和经济两方面）开创全新的电影创作和展映途径。他们强调电影在文化认知和意识形态交流方面的价值。每部影片都是前一部影片的延续，也是下一部的先声，但是，戈达尔认为在过去50年中，电影的真实性经常遭到扭曲。他说：“现在制作电影仅仅需要研究从卢米埃尔、爱森斯坦直到今天电影都发生了怎样的改变，然后去逐一尝试一下就行了；也就是说，只是旧瓶装新酒，换上当今的内容。”

在他的下一部电影——根据卡尔·马克思的作品改编的《雾月18日》中，

他将尝试将当代的事件搬到拿破仑时代虚构的历史时空中，用当代的视角更好地审视当代的矛盾。”

几天之后，新线电影公司发布了如下新闻：

让-吕克·戈达尔备受争议的新作、由滚石乐队主演的《对恶魔的同情》(又名《一加一》)将于4月26日起在纽约莫瑞山剧场上映。该片是戈达尔的第一部英文电影。届时将有导演剪辑版和制片人版两个不同版本同期上映。

据影片发行人新线电影公司主席罗伯特·夏尔所言，这是电影史上首次将制片人和导演对于影片艺术内容相执不下的两个版本同时呈现在大众面前——把评判权留给观众。届时导演剪辑版将在每周一、三、五、日在莫瑞山上映，而制片人版将在周二、四、六上映。

正是这部电影和这两个不同版本使得让-吕克·戈达尔在伦敦国家剧院当着一大群观众的面一拳挥上制片人伊恩·卡里耶的鼻子。戈达尔显然因为观众只能看到这部电影所谓的“制片人版”而十分愤怒，当时制片人卡里耶正在对这部影片进行介绍，戈达尔怀揣用来支付剧院费用的支票，跳上舞台，号召观众们要求退票，把退回来的钱捐给埃尔德里奇·克利弗基金会。“那些拒绝捐款的人，”他补充道，“都是资产阶级法西斯。”

这两个版本的区别还在于片名的不同，以及最终片中所用的是滚石乐队的著名单曲《对恶魔的同情》。戈达尔最初将片名定为《一加一》，这是1968年5月法国学生运动期间学生们写在索邦大学墙上的口号。而制片人认为用《对恶魔的同情》这个名字能得到更多的赞助资金。这部电影探讨了革命的创造与破坏

等几个相对应的主题，其中有50多分钟是滚石乐队创作他们的新专辑《乞丐的盛宴》的录音过程。电影中的全部音乐都出自于当时的16声道原始录音。

除了改动电影的名字，制片人版还在影片结尾处收录了完整版的《对恶魔的同情》。一些批评家推测影片最后加上滚石乐队的那首完整歌曲恰恰破坏了戈达尔在此处使用的隐喻：这部电影、这首歌以及暗指的这场社会革命，都还尚未完结。把歌曲的精美完整版收入电影中，破坏了影片的张力，很可能因此偏离了导演的主要意图——让影片的所有基本主题都保持悬而未决的状态。所有制片人在经过商讨后还进一步决定删掉影片的最后一个镜头，增加了一些彩色画面，补足影片增加的音乐的时间。评论家还指出，这些画面完全不像是出自戈达尔的手笔，尤其是与他这部影片其余部分单纯的风格不相符。

卡里耶（那个被打歪了鼻子的制片人）和戈达尔本人都将于4月22日起出于各自不同的目的访问美国。目前还不能确定他们能否有再次见面的机会。”

53

与此同时，作为对戈达尔经典时期的怀念，《我所知道的关于她的二三事》将在纽约客剧院重新上映，而全国的电影专业导师们都在费尽心机地向那些被《筋疲力尽》搞得一头雾水的学生们解释戈达尔。从这些信息中我们发现了戈达尔的很多不同面貌：那个传奇的散文电影作者戈达尔（《筋疲力尽》《小士兵》《女人就是女人》《随心所欲》《轻蔑》《法外之徒》《已婚妇人》《阿尔法城》《狂人皮埃罗》《男性/女性》《美国制造》《我所知道的关于她的二三事》《中国姑娘》《周末》《一加一》《快乐的知识》，以及8部为集合电影拍摄的短片）；娱乐新闻中那个面色苍白的戈达尔，总是伴随着打人、神经衰弱、企图自杀、绯闻和羞辱、安娜·卡里娜（棉花糖）、安妮·维亚泽姆斯基（现任妻子/柑橘）、旧的友情的破裂和新的追随者的出现，还有一直以

来关于戈达尔终于彻底精神崩溃的传闻。而不管他究竟是何人，最终那个真正的戈达尔，总是躲在黑色墨镜后面，脸上挂着一抹似有若无的礼貌的微笑，显出善意无害的，甚至是毕恭毕敬的风度。

我不能说自己已经用这些碎片拼出了一个完整的戈达尔，不管是他的艺术风格还是他本人。但我切实感到彻底贬低戈达尔是一个错误的行为，不管他的事业看上去怎样混乱芜杂。最起码，能在十年中一直挣扎在衰落和危机边缘，戈达尔显示出了非凡的精力和复原能力。而我预感如果有一天蒙古铁骑列队驰骋在第五大道上，戈达尔将会是官方的影像记录者。

而且，戈达尔在革命问题上不再急动冒进，不像他过去将卡里娜和维亚泽姆斯基捧为一线女星时表现得那样急迫。他前行的步伐更加轻快，神态也更为释然了。“我从资产阶级的家庭中逃脱出来，投身娱乐业，”他解释说，“结果发现娱乐业也是一个资产阶级大家庭，远比我的家族要大。或者说，此时我才开始认识到这一点。而逃离这个娱乐业大家庭比逃离父母身边要困难得多了。”

“而你又加入了革命家庭。”我刻意提醒他这一点。

“我希望没有。”他简单地、诚实地作答，考虑到他的英文修为，他的意思也是很明确的。

对于戈达尔来说，曾经一切皆是电影，但现在几乎一切都是好莱坞。不仅好莱坞本身，也包括那些投身好莱坞的外国导演，如安东尼奥尼、费里尼、特吕弗、夏布洛尔，甚至拍过越南农民对抗美帝国主义的影片的尤里斯·伊文思等。而真正革命性的电影只出自戈达尔和他的吉加·维尔托夫小组、他们的毛泽东思想以及他对布莱希特和京剧的推崇。有趣的是，古巴政府已经禁止戈达尔入境，完全走上了修正主义道路；而布莱希特的孀妻和其他柏林剧团的资产阶级寄生虫也已

经将布莱希特彻底抛弃。

我看了一眼自己的记录，发现自己一直避免模仿戈达尔的口吻，而在戈达尔对时局的评判中我会推敲某些字眼的微妙含义（如果有的话），也必须考虑到语言障碍的因素。或许我是在夸大其辞，但无意义的夸张也会带来惊人的发现，而我肯定，夸张一定不是戈达尔擅长的游戏。而且，戈达尔是一位导演，不是演说家，幸好我在采访前看过了他的一部电影（《在毛那儿等你》），这有助于我了解面前这位全新的戈达尔。

影片《在毛那儿等你》一开场就是一个汽车装配流水线的跟拍镜头，配有旁白，（据说是）朗诵《共产党宣言》。而刺耳的噪音令放映室内所有观众都难以忍受，可能正是因此，最初无条件预订这一影片的英国电视台最终却将其封藏。流水线的声音源源不断，而评论亦然，影片中受压迫的工人们漫不经心的动作和那刺耳的声响一样漫无终点地继续。

“工人们不得不整日听着这种噪音，日复一日，周复一周，月复一月，年复一年，”戈达尔说道，“但那些资产阶级观众们甚至都不能忍受几秒钟的时间。”这个资产阶级的一分子又在抨击资产阶级了，我心里想，但这种对抗不是从《筋疲力尽》的第一处跳接就已经开始了吗？这个流水线的镜头中唯一引起我注意的就是那些车身上鲜艳的红色。戈达尔对红色的喜爱绝不亚于梵高对黄色的狂热，革命是不是他为自己的这种偏嗜找到的理由？而实际上，戈达尔推崇的毛泽东思想不就是他为自己对中国艺术风格的痴迷蒙上的面具？

流水线的镜头之后还有一段介绍，内容包括英国阶级斗争历史、有关妇女解放问题的论战（银幕上出现大段女性全裸镜头，旁白讲述着列宁在1919年拒绝批准苏联女工在月经期休假的事件），还有学生反抗运动（奇怪的是这里戈达尔采用的

是非常疏离的顶拍，之前我在他的其他作品中从未见过)。影片结尾有三组红色的画面：镜头一开始是一只血迹斑斑的手臂伸展在满是积雪和泥泞的地面上，手指埋在雪中颤抖着蜷曲起来，但手臂还是决然伸向前方，随着镜头的推进我们看到不远处是一面红色旗帜；接下来的画面中那面红色旗帜迎风招展，在风中猛烈舞动；而最后一个镜头是红色英国国旗纸片般被一只紧握的拳头冲破，然后一个又一个拳头相继出现。从我这资产阶级腐朽堕落的眼光来看，戈达尔即使在最枯燥的说教中也表现出毫不含糊的唯美主义。

继《在毛那儿等你》之后戈达尔至少创作了五部电影，还有两部与格鲁夫出版社的巴尼·罗塞特合作的片子正在筹备中。戈达尔似乎一直在回避自己接受资产阶级的投资这个问题。尽管我曾经很想问他安东尼奥尼接受米高梅公司的资金、特吕弗或费里尼接受联美公司的资金为什么是令人不齿的——明明戈达尔自己也在依靠格鲁夫出版社投资——但我还是忍住了这种冲动。在电影业，资金总是“背后不可告人的秘密”，只有傻子才在这个问题上贸然加以评说。但我的问题还没问出口，戈达尔已经主动承认了他在这一问题上的矛盾处境，这使我无法追问下去。他的诚恳成了他的挡箭牌。

我问起了电影《真理》，有人认为这部电影是对捷克人的背叛，他对捷克斯洛伐克有什么看法呢？

“问题是，”他又拿出他那平静的说教口吻，“我们只能去感受，我们的想法都带有先入为主的偏见。这是暴力和非暴力的两派非马克思主义者之间的斗争。我们拍了一部电影，然后对它进行评论。要是这部电影糟透了，我们就试图找出差的原因。现在我发现每部电影都有百分之十是好的，而百分之九十是糟糕的。我们都一直在学习。最重要的是从政治角度而不是个人角度去看电影。不管怎样，在苏联人到来之前，捷克斯洛伐克就已经被联美公司的坦克敲开了大门。”

戈达尔已经决定放弃之前与里考克-潘尼贝克合作的美国电影的样片。实际上，他拒绝讨论那些在美国拍的场景，据他所言，以他的马克思-列宁主义观点显然不能接受这部影片。他反对纪录片小组，尽管他很欣赏他们一直以来的坚持，但他们采用的方法是错误的。“他们只不过表现了最基本的‘CBS’——就是警察(C)、殴打(B)、学生(S)以及学生们的反抗。看起来就像是电视转播，甚至还没有杰瑞·鲁宾的幽默感。一个革命性的导演不会简单地表现一次游行示威，他会解释这背后隐藏的事实。”

戈达尔对“气象员”^①的态度就更为含混了，他将他们比做法塔赫游击队。“我反对‘气象员’不是因为他们使用暴力，而是他们怎么去使用暴力。他们让警察赶得四处躲藏。其实应该在一开始就采取隐蔽的方式，这样就不会泄露他们的最终目标。法塔赫组织起初只有九个人，他们在二十年间跃升为主要的政治力量。巴勒斯坦人才是真正的马克思主义革命者，他们被剥夺了属于自己的土地，但他们从来也不谈什么社会主义或激进主义。他们聚集在开罗或巴格达，从当地的美国驻军那里抢油资。美国军队和埃及、伊拉克的资产阶级政府都清楚，法塔赫组织和巴勒斯坦人民最终会推翻中东的所有腐朽政权，不管是阿拉伯资产阶级政府还是美国扶植的犹太人都难逃此劫。”

反犹太主义长期以来一直是新左派和黑色力量运动的目标之一。实际上，斯托克利·卡麦克十分喜欢戏称自己是希特勒的崇拜者，只为了恐吓那些犹太人。即使这样，我还是不愿去想象两百万阿拉伯人被一千万犹太人包围的情景，那时恐怕厄运也会降临在那些可怜的阿拉伯人身上。幸而汉纳·阿伦选择了不抵抗，如果30年代德国犹太人联合起来反抗希特勒，或许那些不抵抗主义者和满口空谈的左派人士也会因为他

^① “气象员”(Weatherman),指20世纪60-70年代美国新左派运动时斯的“革命青年运动甲派”(Revolutionary Youth),是当时最有影响力的新左派组织SDS的主要力量,该组织推行恐怖主义的暴力手段。

们危及世界和平而对他们提出谴责。作为一个美籍欧洲人，我至今仍难以原谅纳粹对犹太人犯下的罪行。因此，我不能理解任何欧洲人或美国人怎么会要求中东的犹太人抛弃在以色列重兵把守下的圣殿，而在他们的阿拉伯兄弟的怀抱中求得救赎。所以我不像戈达尔那样对法塔赫组织信心十足，认为他们是实现和平革命的重要因素，是将阿拉伯地区默罕默德的圣战转变成马克思主义阶级战争的重要力量。

就算法塔赫组织真的取得了胜利，以色列人被根除，结果就是阿拉伯世界又会回到与外国石油公司的合作上来，到那时，戈达尔就会谴责法塔赫组织是修正主义者，然后转而支持莫桑比克的某个新的运动。但法塔赫是不会胜利的，就算是在戈达尔和他的小组预计的一百年之后，他们也不可能取得胜利。这一地区牵涉到苏联和美国的重大利益，不管这里发生什么，即使是我们一直讳而不言的大屠杀，戈达尔长久期待的革命行动最后还是不可避免地走上修正主义的道路。

57

当然，阿拉伯一方也遭受了巨大的痛苦，而且“阿拉伯”这个字眼还掩盖了他们内部的复杂种族问题。在戈达尔看来，欧洲人和美国人对于中东地区的历史过于无知。我们对1936年席卷整个阿拉伯地区的大罢工有多少了解呢？我坦言自己从未听说过这一事件。但就算知道，我也不会改变自己支持以色列复国的立场，即使以色列最终会沦为最恶劣无耻的政权。让·雷诺阿曾说过，人们更容易叹服于神迹而不是逻辑，我不知道戈达尔是不是真的在放弃他对别人的影响力，因为他越来越多地割舍了自己的魔力，而一味宣扬他那干瘪偏激的、还不甚正确的逻辑。或许，戈达尔已经失去了领军人物的地位，只是陶醉于自己的新发现而随波逐流。

“有一阵子我就跟那些学生们一样——非常冲动，”他坦言，“但现在我意识到必须清楚自己是谁，要从哪里开始。每一种选择都将面临不同的困境。我描述的只

是我所知道的事情。在法国，目前的主要斗争是意识形态上的。在美国，黑豹党^①的武装斗争或许有正当理由，或许没有。我不清楚，也不会断言他们实践的是某一种政治纲领。电影只是整个革命的大机器上的一颗螺丝钉，是一个从属部分。但对于我们吉加·维尔托夫小组的成员来说，电影是我们的主要工作（对其他人来说或许现在正是拿起枪参加战斗的时候）。”

戈达尔认为与创作相比电影的发行问题是次要的。“对发行问题的顾虑会影响到所拍的影片。只有把发行抛在一边，专注于创作，才能创作出发行得好的电影。”

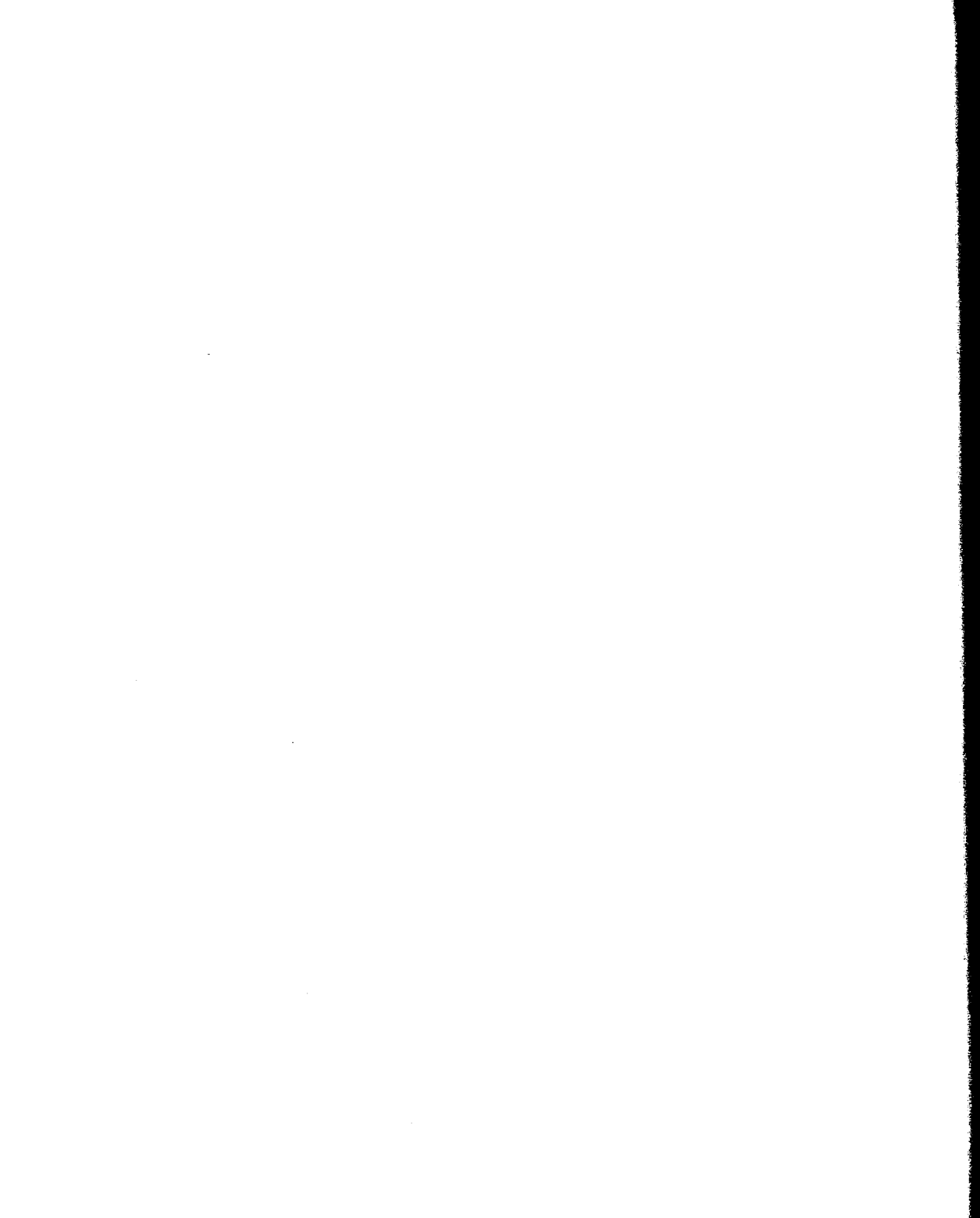
戈达尔似乎对给众多大学生作演讲不是很感兴趣，他更喜欢十几个人参加的小型讨论会，但这无疑会使他的赞助人格鲁夫出版社背上严重的赤字。对于这一“矛盾”他只是轻描淡写地耸耸肩。对于媒体，戈达尔语出惊人。他认为正是出于同样的原因，英国广播公司（BBC）拒播《在毛那儿等你》，而哥伦比亚广播公司（CBS）聘请沃尔特·克朗凯而不是杰瑞·鲁宾来报道激进运动。媒体喜欢把这些激进运动放在镜头前，利用这种报道吸引眼球，他们绝不希望镜头后的报道者也持有相同观点。我觉得这说法不假，就是关于报道客观性的老调重弹。但我怎么能向戈达尔解释与杰瑞·鲁宾相比我就是比较喜欢沃尔特·克朗凯呢？

戈达尔从音画的辩证关系出发解释了《在毛那儿等你》朴素的美学特点：“我使画面非常简明，与好莱坞形成对比。”——在戈达尔看来，除了自己和毛泽东思想，其他都是好莱坞——“好莱坞的特点就是画面丰富，声音不足，图像很多，语言太少。在法国我们极少在电视上看到阿尔及利亚的消息，但只凭文字报道的力量就激起了反对阿尔及利亚战争的情绪。而在美国这里，能看到大量越南战争的图片，但很少有对战争局势的解释说明。就连反越战的口号‘离开越南’也已经不符合实

^① Black Panthers, 美国黑人社团, 1966年创建, 美国有史以来第一个为少数民族和工人阶级解放战斗的组织之一。

际了，尼克松早已将战争扩展到了老挝和柬埔寨。如果图片太多还不如没有的好。中国人不像咱们有那么多书，他们只有一本，而这一本对他们来说也就足够了。”（出自《华氏 451 度》）

这又是从一点美学讨论扯出了一堆意识形态的无稽之谈。约翰·科蒂最近吹嘘自己在《大河奔流》中用了九百多个镜头。一般的电影只有六百个镜头左右，而戈达尔现在作品中一小时只用不到十个镜头。科蒂代表了目前片面追求镜头数量的创作倾向，反映出媒体越来越缺乏思想深度的趋势，如此看来，现在的戈达尔还是和最初一样创造着新的表达方式，是艺术革命的先锋人物。但我还是不由地感到，这种历史的逻辑已经使他越来越偏离了他最初的出发点，即因内心的负疚感而起的对资产阶级的批判。他能完全摆脱这一点吗？但愿不会。以一位艺术家的消失而换来一场革命，即使革命本身具有空前的意义，这代价也未免过于沉重。



角度与现实^①

戈达尔与戈兰美国访谈

罗伯特·菲利普·考克尔 / 1972

“我们觉得彼此间不需说什么。并且我们身处这样一种体制中，明星制——就像是一个文化祭坛，我们是大祭司，而你是……我不知道……又或许我其实知道吧。真正的矛盾，是我们都无法解决的，那就是我们彼此无话可说，但又在此四目相对，急切地渴望向对方倾诉，我们唯一能做的就是这提问与回答的游戏。我不知道还能怎么做，但我们又必须去面对。因为这些钱迫使我们必须留下来。”

去年10月，让-吕克·戈达尔与让-皮埃尔·戈兰携两人合作的电影《一切安好》和《写给简的信——对一幅照片的研究》来访美国。由伊夫·蒙当和简·方达主演的《一切安好》是两人合作的第一部35毫米“商业片”；《写给简的信》是一部时长45

^① 选自《影像与声音》(Sight and Sound) 第42期, 1973年第3期; 第130~133页。经《影像与声音》杂志同意转载。——原注

分钟的16毫米“散文电影”，展现的是简·方达在北越考察当地悲惨现状时所拍的新闻照片。这一次对巴特符号学的尝试，是对电影控制论的创新，是电影史上的一次重大突破，以马克思主义视角对流行文化进行了批判。

下文是戈达尔与戈兰在马里兰大学两天的访问中所作的评述。我对原始录音内容进行了整理，在尽量保持原有风格的前提下，使句子表达更符合英文习惯，并作了归类。

60 在戈达尔和戈兰离开之前我带他们去了学生商店，他们买了两件马里兰大学运动衫，准备带回巴黎冬天穿。从商店出来，戈达尔给我看了他刚刚收到的一封朋友发来的电报：一切安好，拥抱你。他指着前半页密密麻麻的西联编码说：“看看这个，就为了说这简单的一句话要经过这么复杂的程序。我可以围绕这封电报拍一部电影了。”

罗伯特·考克尔：你之前说过自己是一个资产阶级导演，拍出的都是资产阶级电影。

让-吕克·戈达尔：我当时那么说其实是不对的。现在我要说的是，我还是个资产阶级导演，我还是一个明星，但是我想成为另一种明星……

让-皮埃尔·戈兰：但事实上让-吕克是二十年来唯一改变了电影的人。他是唯一一个敢于接受新观念的人，这从他早期的作品中就能看出来。我们之所以能够像现在这样合作，是因为我一直在研究他的早期作品，给他，也给我自己提出一些问题，从中找到对我们日后创作有启发性的东西。《一切安好》里面有很多与让-吕克以前的作品有关的细节，可以说很有戈达尔特色。实际上，那些有着鲜明的戈达尔风格的部分是我创作的。这很正常，因为新的发展总是在以前作品的基础上产生出来的。

在我们看来对纪实片和故事片的区分是错误的：银幕上所有的东西都是虚构的。吉加·维尔托夫小组通过对布尔什维克革命的拍摄记录证明了这一点。“真实

电影”这个说法是维尔托夫提出来的，但这个译法是错误的。他原本说的是“Kino Pravda”。“Pravda”在俄语中是真理的意思，但也是一份布尔什维克报纸的名字。维尔托夫说的“Kino Pravda”实际上是“Kino B”——B代表布尔什维克。维尔托夫的电影实际上是虚构的，只是在其中运用了现实的元素，如同我们所有人的做法一样。我们在电视上看到的尼克松讲话可以说是最不真实的了，但这个糟糕的故事中也具有某种真实的成分。

让-吕克·戈达尔：唯一真实的就是你与这故事之间的联系。这就是为什么现在我们总用现实的虚构这一说法，来与理想化的虚构相对。可以说《一切安好》其实就是《爱情故事》，这才是这部电影真正的题目。但我们拍的是一部现实版的《爱情故事》，与去年上映的理想化的《爱情故事》形成鲜明对比。

让-皮埃尔·戈兰：人们总问我们对当代美国电影有什么看法，就好像他们总是问我们对纽约有什么印象一样。这其实是一样的问题。我们看了两部美国电影，一部是《特警雄风》（又名《洛杉矶警局45区》），恰好是一部白人至上的电影；还有一部《超级苍蝇》，又恰好是一部黑人法西斯电影。我们简直要被吓死了，这的确给我们留下了深刻的印象。身处美国旧金山，看到黑人观众对电影《超级苍蝇》的反应，或者白人观众对《特警雄风》的反应，真让我们觉得恐惧。要是法国是美国的殖民地，无法想象我们的国家会变成什么样子。

61

《一切安好》

戈达尔：由于生活背景和生活境况的不同，不同的人对《一切安好》的理解也大相径庭。我们把银幕看做一块黑板，一块白色的黑板。在白板上我们写上三种元素，也就是由三种不同的声音代表的三种社会力量。首先是管理层，老板的声音；其次

是共产党的声音；还有左翼的声音——不过我不喜欢这个叫法，就叫极端人士吧。这是目前法国最主要的三种社会力量。我们把这三种声音从现实中提取出来，没有添加任何东西，只是把它们以一定次序排列在一起。所以这部电影实际上就是一部新闻片。我们就是在这一个半小时里把法国过去两年发生的事件作了一个总结。

戈兰：《一切安好》制作十分简明，但其实并不简单。超市里的那场戏取材于真实事件。在我们拍这场戏之前一周，共产党就在这家超市进行了宣传。而此前三个月，左翼人士抢劫了一家时尚精品店，把抢来的东西拿到巴黎郊区分发。这都是电影中包含的真实元素。我们拍的，是一部空前的、真实的电影。但这是一种什么样的真实，我们又是怎么做到的呢？这里有一个“非真实化”的过程，这使这部电影充满了戏剧性的隐喻，这一点非常契合布莱希特的理论。我们也以这种方式来呼应以《社会中坚》为代表的表现社会问题的电影传统。但应该注意的是简化表现手法并不意味着电影内容会更简单。比如这部电影的音带就十分丰富繁杂，就像是一曲社会交响乐，其中包含了我们日常生活中听到的各种声音。这种真实环境将打破平日由电视、报纸等等媒体给我们创造的种种假象。

62 整部电影都充满了矛盾，其中就包括不同的表演方式之间的冲突。真正的主角并不是简·方达和伊夫·蒙当，而是在工厂那场戏中饰演工人的二十几位演员。他们都没有表演经验，但他们沿袭了法国30年代电影的表演传统，有人模仿伽本，有人模仿阿勒蒂，还有人模仿的是让·维果第一部电影中的一个人物。表演老板的演员也是这样，他是一位导演，也是一位布莱希特派的演员。我们不想把他塑造成小丑似的人物。我们想表达的是，他所说的话不会影响到我们。看看现在电视上比比皆是的那种讲话——尼克松在电视上的表现简直就像是我们的老板。但在这部电影中你会恍然大悟那都是满篇的废话。

罗伯特·考克尔：伊夫·蒙当饰演的人物是戈达尔本人的代表么？

戈达尔：现在你还被束缚在作者之谜中。因为我是个明星，人们就总把伊夫·蒙当的角色和我扯在一起。实际上，作为一个导演，我与简·方达饰演的角色有更多的共同之处。而她所说的那句话，就是她不能再为报纸写那些狗屁文章了，则是让 - 皮埃尔记者生涯的写照。

《一切安好》得到了伊夫·蒙当和简·方达的大力支持。有了他们的加盟我们筹集了二十五万美金，这是我们拿到的最大一笔预算了。我们需要拍出上座率更高的电影，但在法国的发行彻底失败了，所以我们来美国进行巡回影展，走十个城市至少能多卖出十张票嘛。

《写给简的信》

戈兰：在我们看来这部电影中有五个有意思的地方，它们是苏联革命初期库里肖夫实验的缩影。我们觉得它们反映了构图、摄影角度以及其他现在已经完全消失的电影元素。我们始终在提出疑问，不仅对简，也对我们自己。《一切安好》在某种程度上来说是对这些疑问的回答。其中一个问题是这样的：你要来法国跟我们一起拍《一切安好》；你刚刚结束了《柳巷芳草》的拍摄；《一切安好》杀青之后你还要去拍另一部《柳巷芳草》，可能要去越南河内拍外景。与很多导演和圈中人士一样，我们很好奇，你是不是为了去河内而接拍《柳巷芳草》？或许通过拍《柳巷芳草》而去河内并不是正确的选择。这是我们在《写给简的信》中尝试解答的问题之一。

63

罗伯特·考克尔：能不能用某张不知名的照片替代简·方达呢？

戈达尔：肯定不行。北越人民不需要某个不知名的美国人跳出来大声呼吁“越南

和平”，他们需要某个名人的支持，因为尼克松是个著名的美国人。明星体系是十分重要的。每个人都把自己看做自己生活中的明星。或许并不是真的在拍一部电影，但每一天都会完成一部分，每个人都有自己的生活计划，大家都是自己生活的策划者，就像是电脑，或某种做棉花糖的机器：每天清晨为自己下达指令，编好一天的程序。每个人都是自己生活中的主角，同时也是摄影师、演员、临时演员和电影实验室。

罗伯特·考克尔：你好像对简·方达的面部表情不是很满意，你希望她怎样做呢？

戈达尔：我不是河内那边的导演，我们只能在巴黎指导她怎样去演戏。我们手头有个剧本，叫做《一切安好》，所以邀请简到法国来拍这部电影，两个月之后北越方面邀请简去他们那边拍片，电影名字叫做《战胜美国》。在《写给简的信》中有两张照片，分别是过去的简·方达和现在的简·方达。我们将过去和现在加以对比，找到其中差别，因为我们对差异比较感兴趣。在电影定格中过去和现在重叠在一起，看不出差别。这是一种审美观，这部电影其实是在探讨美学问题，却被划进了政治范畴中。我们更倾向于探讨美学问题，而不再触及政治。我们只是想要了解一种表情。如果是我身处越南，凝视着一个死去的越南儿童冰冷的身体，我的脸上也会流露出一模一样的表情，我想尼克松或约翰·韦恩^①在这种情况下也会如此。

我们强烈地感觉到现代人已经失去了看的能力。我们只会读，却再也不会真正看到那些画面。正是吉加·维尔托夫提出我们必须重新审视这个世界，要学会并教导人们怎样睁开双眼看世界。他说我们必须通过无产阶级革命来观察世界。今天我们已经不能再这样去说了，因为“无产阶级革命”这个词在我们国家已经被过度滥用，

^① 约翰·韦恩 (John Wayne, 1907~1979)，以演西部片著称的好莱坞明星，一生拍片 250 部，影响甚巨。

所以我们更倾向于说我们是采取了审美的角度。我们试图进行创新，找到新的形式，以适应新内容的需要。但新的形式和内容又要求我们重新审视现有的形式与内容之间的关系。

我们想要进行交流。但我们首先要弄清楚自己想要交流什么，必须交流些什么，又能从别人那里得到什么反馈。我们可以用两张照片拍一部上百万美元的电影。北越和越共^①以两张照片对抗“好莱坞五角大楼”的百万美金票房炸弹。多年以来我们一直提倡用极少的元素来拍一部电影，可能只用两三张照片和一卷磁带。所以我们认为这是一个很好的机会去证明用这种方法可以拍一部正片长度的电影，来表现越南战争，表现简，表现北越人民，也表现我们对此的态度。这部电影只用了一天就拍完了——当然剧本创作用了两周，但拍摄用了一天，剪辑用了一天，后期制作也只用了一天时间，而且在这里，我们只用了一天时间就收回了成本。这部电影成本是五百美元，而我们来到这儿就可以拿到一千美元的酬劳。

戈兰：这是部非常商业化的电影，而且是我们自己负责发行。两年前我们在巴勒斯坦拍片的时候，在约旦南部遇到了一位医生，他一直用照片来自己制作电影。他每周都会从阿曼、法塔赫那边得到很多图片，他自己剪辑，中间加上黑屏，并在观众面前进行解说和评注。他才是真正的电影制作者。这就是我们拥有的可能性。

大家花了一个小时看这部只有一幅照片的电影，如果是平时我们的视线在这幅照片上只会停留两秒钟，但我认为我们甚至可以把这个时间延长到十小时。这幅两秒钟的照片上包含了极为复杂的信息。媒介，信息，是非常有效的，它引导着我们在生活中各自不同的表现。生活在这个世界上，我们每秒钟都会接收到数以千计的

^① the Vietcong，即越南南方民族解放战线。

声音和图像，我想搞清楚这一切是怎么运作的。这是《写给简的信》所提出的问题。这部电影花去的时间跟拍一部广告差不多。

戈达尔：一美金的酬劳。

戈兰：有人说过，电影就是情感，或者是一种情感投入。是怎样的情感投入呢？它会让你突然在银幕上发现某个人与你面临同样的难题。电影是一种切断我们与现实生活的联系的手段。图像和声音是最具抽象性的，但这种抽象又源自特定的现实，而且这种抽象会使你联系到自己的现实生活。这就是为什么我们力图使电影引起观众的共鸣，因为这样他们就能在电影中得到一点、两点或三点有用的提示，并对他们的实际生活产生影响。这就是反馈效果。

录像带

罗伯特·考克尔：你们尝试过用录像带的方式进行拍摄吗？

戈兰：在这一点上我们也很困惑。在美国我们见到过观众对录像带大惊失色。我们一直坚持录像带与电影完全不同，它有着自己的独特特征，而我们要考虑到这种特殊性。现在用录像机拍摄的人实际上是借鉴了电影制作中最糟糕的一面。这位先生正在用录像机对着我进行拍摄，而在我看来他犯了个大错误，他在按照哥伦比亚广播公司的套路工作而已。他拍的是典型的哥伦比亚公司的片子，始终把镜头对准正在讲话的人。

罗伯特·考克尔：对此你有什么建议呢？

戈达尔：别拍了！

罗伯特·考克尔：我们认为可以用录像来与人沟通交流。

戈达尔：交流什么呢？传达了什么信息？从根本上来讲，信息就不是说出来的。在对简·方达的照片进行分析时，我们已经看到了信息中实际上包含了一个进程，在信息的廉价性和成本之间有着强烈的关联。这是一种控制论。除了电影的表现方式，录像没有自己的表现手法，而这些电影手法又受到电视媒体的限制，受到由上百万台电视机组成的巨大网络的限制。有一位美国科学家香农，在三十年前写下了对信息传递的解释。他认为信息传递首先需要一个发射装置和一个传播渠道，然后需要另一个发射装置和一个接收器。信息传播渠道，比如说，电缆，就是噪音的发生地，而我们接收到的也就是这种噪音。对我们这些制作电影的人来说，这种噪音不仅仅是技术上的问题，而是一种社会问题。二十年来，从越南北部传来的社会杂音已经使身在此处的我们接受生活的方式发生了改变。我们接受生活的渠道变了。

戈兰：我们看过一段很有趣的录像。拍摄者是我们的一位在纽约下东城学校任职的朋友，录像的题目叫做“中国乒乓球队纽约之行”。这个人把索尼录像机给了孩子们去拍摄。因为他们只有这么高，所以屏幕上出现的都是裤子。各大媒体都到场了：哥伦比亚广播公司、美国国家广播公司（NBC）等等，而在录音中你能听到那些人说：“该死的，为什么有孩子在这儿跑来跑去？”这就是媒体。

66

戈达尔：或许录像的趣味就在于可以轻松地拿起录像机。但如果可以更轻松地将录像机拿起来，或许就能更容易地把它放下，以便更好地进行思考。

摄影角度

戈兰：没有人知道我们会为什么会选择某种表现形式。为什么在某一时期我们把

名不见经传的吉加·维尔托夫推崇备至奉为精神领袖？他此前一直被遮盖在爱森斯坦的光芒之下。爱森斯坦一直认为自己是蒙太奇的创造者，但实际上他只是创造了摄影角度。而与此同时，维尔托夫发明了电影剪辑。他们并不是偶然发明了蒙太奇和电影剪辑，这些发明与社会动乱、苏联革命等密切相关。格里菲斯那些所谓的发明，比如特写镜头等，都只是很传统的、在心理上和情感上对现实的模仿。在这种意义上来讲这些都算不上是发明。而对摄影角度的强调在当代电影中已经看不到了，我们只注意机位，这跟摄影角度并不是一回事儿。真正的摄影角度是拍摄者切入现实的角度。

戈达尔：角度是一种选择，是一种观点。要把角度看成是一个入口，要打开入口，首先要找到一个确切的切入点，就像是面临交叉路口，然后才打开了一条新的道路。更准确地说：人流向着某个方向前进，你身处人流之中，觉得疲惫了，想要在某处停下来，你想改变方向。角度就是对现实的切入点，就像是大海中的一叶孤舟。从整个社会来看，这就是革命：打开一个新的切口，找到另一种现实的道路。布尔什维克革命发明了一种全新的角度，一个全新的组织生活的方式。

在研究格里菲斯的历史时，我们发现，他也是在找寻某样东西的时候发现了特写镜头。他并不只是要拉近与某个女孩的距离，或是出于诸如此类的原因，而是因为卢米埃尔发明电影十五年之后，他需要找到一个新的切入现实的方法。但因为美国没有革命，所以他是完全孤立的。他实际上是一个保守的人，他只对机位进行了改变。但客观上出现了剪辑的需要，因为他意识到改变机位以后出现了两个镜头，而不是始终一个镜头了。需要将这两个镜头剪接在一起。但他的剪辑只是平行的，
67 两个动作同时发生。平行与冲突是不同的，因为两条线没有相交，所以也就没有角度。

爱森斯坦并没考虑剪辑问题，他只是连续使用不同角度。而与他同时期的维尔

托夫才真正在尝试进行剪辑——我们最好不把这叫做平行剪辑，而是垂直剪辑，交叉路口，碰撞在一起的现实的碎片。两个画面之间互相冲突，不是顺承，而是形成了第三个画面。但因为布尔什维克革命面临的困境——我们也看到了在苏联发生的一系列事件——维尔托夫和爱森斯坦两人开始互相对立。维尔托夫主张“电影眼睛”理论，而爱森斯坦则主张“摄影为先”理论，两者互相否定。四年前爱森斯坦在西方声名鹊起，所以我们只好有些教条地提出维尔托夫并极力推崇。但现在我们发现这两个人的观点实际上是一具身体上的左膀右臂。就像是三十年代德国革命中的贝托尔特·布莱希特和威廉·赖希一样是左膀右臂的关系，只是身体被一分为二，所以左膀和右臂从未真正有过合作。

戈兰：可能这样说有些抽象，但对我们来说这都是日常问题的一部分。在这四年间我们决定要冷静下来，放慢步伐，拍一些固定镜头，制作些简单的电影，尝试把白色银幕当做一块黑板，一块没有任何痕迹的白板。在《一切安好》中我们首次使用了跟拍镜头。实际上这部电影中只用了两种镜头：固定镜头和跟拍镜头。我们对在哪些时刻要使用跟拍镜头都是十分清楚和理由充足的。我们可以轻松地解释这些电影是怎么拍的，为什么要用这个画面，为什么这样构图，为什么用这种形式又连接那种形式，又是出于什么目的等等。这些都是基本的操作性问题。经过了三年我们厌倦了简单的电影，所以开始研究摄影角度问题。这就是我们提到这一点的原因。

戈达尔：这是我们第一次能够回答出我们与工人们之间的联系。如果五月至六月运动期间我们进行拍摄，我们与普通人，即所谓的大众相联系的存在方式将会复归为零，恢复到电影制作的零起点——再没有我所熟悉和擅长的横摇、跟拍或伸缩镜头等手段。这些技术并不能使我满意，因为我发现它们切断了影片与现实的关联。所以我发觉自己必须回复到固定镜头，即中景固定镜头，因为普通人在假日里用傻瓜

相机拍家庭照片时都会这么拍。我们现在发现这些普通人、真实的人，具有打动人心的力量，他们在创造新的形式，以对抗来自老板（对工人而言）、丈夫（对女性而言）或是“美帝国主义”（如果他们是越南人）的压迫。所以我们不能再用固定镜头了。我们要发明一种拍摄跟拍镜头的新方法，即使看上去并没有在技术上与之前产生多大差别，但因为我们是马克思或毛泽东主义者，重要的就是技术的社会意义，而不是技术本身。我发现自己需要“角度”，然后又发现自己并不清楚“角度”为何物。让·皮埃尔则发现他比我更需要角度，因为他比我更年轻，也受到更多压迫。

在《一切安好》中只有三个跟拍镜头。我们需要一个跟拍镜头来与三种杂音（统治阶层的声音、共产党的声音和左翼分子的声音）的背景平行出现。它们都混杂在一起，这就是当今法国的构成。所以我们用一个跟拍镜头来展现社会问题。电影开始时的工厂是商品生产的地方，而影片结尾处的超市，是商品消费的场所。实际上整部影片可以看做是一个在时间上而不是空间上的大的跟拍过程。由商品生产开始，到商品消费结束。在两者之间的就是媒介——商品分销的过程。简饰演一位报社的女记者，她推销观点；伊夫饰演一位广告界人士，直接推销商品。电影结尾处的最后一个跟拍镜头是对全片的总结，我们再次远远地听到了那三种杂音，还有背景音乐，这是当时法国一首十分流行的歌曲。我猜想歌词可能出自一位蓬皮杜那样的人之手，而作曲的则是尼克松和阿格纽那样的人。

戈兰：问题不在于乐观还是悲观。《一切安好》是一部充满欢乐和讽刺的电影，而这也是我们喜欢它的原因。我们知道自己为什么搞电影，我们拍的是能催生出其他电影的作品，所以在这一点上我们与派拉蒙也没多大区别。可是其中的细微差别在于，他们说：“我们生产的电影会带动一批相同的电影的出现。”而我们的作品会引出另一部不同的作品的出现，所以，下一部电影将会有很大不同。

佩内洛普·吉里亚特 / 1976

让-吕克·戈达尔为我搬来一把红色塑料椅子，我坐下，隔着一张整洁的白色富美家书桌与他对望。我的视线飘向左边，一把破旧的橄榄绿灯芯绒扶手椅，看上去应该很舒服。

“你感觉自己才像是那个接受采访的人。”桌子的另一边，他坐在一模一样的红色椅子上对我说，试图表现出强硬的姿态，但事实上丝毫不具威慑力。

“我只是感觉自己在等着眼科医生给我做检查。”

戈达尔摘下了眼镜。他现在戴的是透明镜片了，曾经有很长时间他总是以戴着墨镜的面孔示人。这是种自我保护吗？把墨镜当做一种武器？我想是因为那个时期外界的光线对他来说太明亮刺眼了。但在那以后，虽然外界事物依然那样炫目，他却已习惯

^① 佩内洛普·吉里亚特 (Penelope Giliatt, 1932 ~ 1993)，英国著名影评人。曾任英国《观察家》和美国《纽约客》影评专栏作家。本文选自 (The New Yorker)《纽约客》，1976年10月25日，第47~58页。经佩内洛普·吉里亚特本人同意转载。最初发表于《纽约客》，版权归杂志所有。——原注

了在电影中对一切进行研究和思考。所以他现在戴无色眼镜了。

“说说你在我身后都看到了什么？”“眼科医生”叼着烟斗注视着我。

他身后的墙上有一幅紫色的海报，写着“悲伤”。旁边还有一页漫画，题目是“发了疯”。不远处有一块黑板，擦得很干净，上面用粉笔写着一行字：牙医，周四上午 10 点，还特意圈了出来。

显然，这就是戈达尔的世界：充满了戈达尔式的词汇，以一种戈达尔特有的表达方式呈现出来。所有的词语都悬浮在空气中，就像是人类的思想。我们就好像身处戈达尔的电影之中，到处都是有着人体特征的画面，比如他拍的手部特写，就像词汇一样表达着一定意义。

“我都忘了你还能看到‘牙医’那句话了，看来你的眼珠转幅已经超出了一百八十度。”接下来我们沉浸在一阵长长的沉默中。我想起了他的第一部电影《筋疲力尽》（1959），据说他当时曾问过眼睛可以适应摇镜头的最大角度是多少，别人说是一百八十度，他马上告诉摄影师拉乌·库塔尔使用更大的角度。

他面无表情地把那个看起来比较舒服的旧椅子搬了过来给我坐，而我趁此机会打量了他。他穿着天青蓝高领毛衣，灰色裤子；下巴上有一处凹陷，手长得很漂亮，神态很谨慎，好像随时准备着从险境中逃脱；虽然故作深沉，但他的表情出卖了他，他看上去是一个非常友好、充满好奇的隐士。他的朋友们总是亲昵地称他是“不讲道理的家伙”（“我几乎没有什么朋友。”他总是这样坚定宣称，典型的用疏离的态度来自我保护）。他从不诉诸暴力，这一点他的朋友们都很清楚。作为他的影迷，我们也都很清楚这一点，他是当今电影界最出色的诗人之一。他是个很特别的男人，他像勃拉克一样富于创新，同时却又如此踌躇、忧郁，对一切都是那么漫不经心。他似乎每天都会对自己感到绝望。虽然总说自己是个很严肃的人，可他的朋友和熟

人都知道，他能在搞笑的时候连眼睛都不眨一下。他总是尽力板着脸藏起笑容，但他似乎有着与生俱来的搞笑的天分，和他沉闷艰涩的一面几乎不相上下。他还具有很敏锐的感受力，在与人际交往时总表现得敏锐而深刻。“在我看来左翼人士都很感性很情绪化，而右翼则有些铁石心肠。我是个多愁善感的人，所以我支持左翼，当然这只是原因之一。”他似乎在对自己解释着。

最近他刚从巴黎来到格勒诺布尔，所以才有机会在这里采访他。在一条小街的尽头，离伊泽尔河不远处，就看到了他的房子。起居室有两扇门，互成直角。看来他总是事先为自己设计好逃跑路线。

“你敲错门了。明天来的时候从这扇门进来可以吗？”

“那出去呢？”

“你看，这扇门既可以进又可以出，很有用的一扇门。”

他的起居室里贴了一张鲜红的毛泽东画报，上面写有中国书法；红色的富美家餐桌和成套的四把椅子；鲜艳的黄蓝相间的短鬃门垫，上面的图案像是小孩子的涂鸦；一边的墙上有一扇大窗户，垂着百叶帘；一个开放式的楼梯通往楼上，楼梯上铺着橄榄绿色地毯，中空设计，因为戈达尔觉得这样比较富于动感。在一个棕色橱柜门上工整地贴着一小张剪报，看来是这房间里的记事栏，原色，简洁，精心设计，文字。

画报上的中国书法飘逸优美。“等局势没有这么紧张了，我很想去中国看看。”他低声说。

我们继续讨论话语、电影等。他的声音很低沉，“我在这边的工作室既是图书馆也是冲印厂，在这里既要把自己想读的书印出来，还要把想印的书都读一遍。”

一位与他相识三十多年的老朋友告诉我，戈达尔当年最大的愿望就是成为一位司汤达那样的大作家。而现在他成为了一个与别人都截然不同的导演，既善于辩论、

又无法掩饰他抒情诗人的天性。戈达尔电影作品的问世，使得原有的电影美学立显疲态，他起码超前了二十年，而面对着这样的作品，观众们也仿佛小了二十岁，表现出儿童般的无知和新奇。他总是表现出惊人的准确性。在谈话间隙，他把烟灰缸挪了挪，显然是放到了桌面的一个准确的位置上。还有一次，他跟着我走进门（就是那两扇前门之一），我注意到门上贴着一张纸条——“请将鞋擦干净”，所以我就认真地蹭了蹭鞋底。他转过来看着我点了点头，僵硬的面孔浮上了一丝微笑。“很好。”接下来又是一阵戈达尔式的沉默。如果他身边的人一直不说话，他就会接着说点什么。“这儿都是我们自己打扫的。”我们？可能是指他和他的女朋友？他正陷入疯狂的热恋中，就像对电影那般狂热。或者他指的是他和那批忠实的技术组人员？又或者是指他与电影？电影就是他的盟友，他的亲人。

“我能去看看你的工作室吗？”我问道。

“可以。”戈达尔随手把香烟掐灭了。

“要穿外套么？”

“没事，不需要。”

他带我走出那扇禁止出入的前门，沿着小街快步前行。我本以为至少要坐一趟公共汽车过去的，谁知他走了大概二十码远，推开一扇门，这里就是他的工作室了：是由一个车库改造而来的，分隔成一个听音室、一个混音室和一个剪片室。每个房间都堆满了簇新的仪器。我们简直就像走进了太空科研中心，只是我在这里还发现了一个乒乓球台。

“你跟这边的朋友们打乒乓球？”

“我在格勒诺布尔几乎都是一个人。”他答道，但我分明看见了他唇边的微笑。

戈达尔的电影总是传达出近乎神圣的孤独感。

“艺术家与科学家很相似。我像科学家那样把画面和声音融合在一起，起码我是这么希望的。科学的神秘性与艺术的神秘性是一致的，当然了，神秘性本身也是一样。”我们似乎能看到这些字母组合互相融合，渐渐变化，互相侵入，就像在他的影像中那样：“Misère（苦难）”“Mystère（神秘）”。“尽管在西方可能观念略有不同。西方的艺术家——与中国的艺术家不同——被看做是提供娱乐的艺人。”在戈达尔拍的《美国制造》（1966）中，电影主要关注的人群恰恰是一些自我鄙夷的人，“我把他们叫做‘高贵的左翼’”。他发现科学家的探知欲与电影导演的好奇心一样，很容易在语言文字中磨损丧失。“科学家总是在寻找答案，然后将他们的发现用语言文字表达出来，但实际上有些发现是应该用图像来进行解释的。调查报告中所用的语言经常会掩盖住他们真正的发现。我想这就是为什么现在癌症的问题还是得不到解决，因为解决之道被掩藏在叙述文字中。有些时候科学家所写的东西非常难于理解，那是因为他依然用着二十年前的人写下的旧句子，而他想要表达的新意思却遗失其中了。”我看到了他的枕边书。他楼上的房间里堆满了书，新旧不一。显然这位电影科学家还是个读书之人。

我问他，最近有没有读到过哪本不错的小说。他踱着步子，说：“我一般只读历史性作品。”随后又补充自己比较偏爱走纪实路子的作品。“这条路也通向虚构，但这还称不上是一条路，只是一片灌木丛和树林。我都有二十年没看过小说了。”他故作轻松地说。他总是装作对一切都很漠然，虽然内心里是个充满激情的人。就好像他总是对一切爱好嗤之以鼻，却又对很多事物表现出极大的热情。现在他就用非常急迫的口吻要求我帮他翻译一部剪辑机的英文说明。

之后我们继续聊天，虽然中间仍然被多次沉默打断。我们聊了对话，以及对话与科学研究的相像之处。两者都像是在漆黑的走廊里摸索前进，而参与者总是免不

了不断碰壁，发现的都不是自己想要寻找的东西。研究本来就是一项寂寞的工作，
73 戈达尔以自己的孤独为傲，却也免不了为之浅浅遗憾，但他会誓死捍卫保持孤独的权利，因为这又是另外一回事了。“孤独是一种强硬的姿态，散发着无言的拒绝”。他总是以沉默作为抗议，就像他也常用沉默来表示自己不想浪费别人的时间。

所以我们开始谈论噪音。不是声音，而是噪音。他的电影越来越多地引发了关于噪音侵扰的思考。“我对噪音很感兴趣，”他说，“就算是小草的叶子在生长，草叶与泥土之间也会产生噪音。噢，我来问你一个问题吧。”他从桌边站起来，迅速走到旁边拿来一本小册子，“souffle 在英文里是什么意思呀？”我提出了一个可能的翻译，但不符合电子学的解释，于是他拿出了一本专业词典，“是嗡嗡声。”他的英文相当不错，是在美国时学的。那本小册子是一种录音设备的介绍。“我对谈话很感兴趣，”他倚在门框上一声不吭地看了一会儿小册子，突然冒出这一句话，“啊，souffle 是一种低声的噪音——也就是可以解释的，就好像一杯咖啡——这里把它定义为‘两个频道中间产生的泄露’。一位现代通讯专家在《科学美国人》杂志上发表过一篇文章。他实际上还发明了电脑。他写道，信号通过频道在发射装置和接收装置之间传递，而噪音就在这一过程中产生。信号问题。朋友之间的谈话也就是两个频道中间产生的泄露。”

这就像是他拍的电影，旗语、远处的标记、一段对话中的只言片语……

“电影就是一个画面接着一个画面再接着一个画面。第一个画面会说‘我爱你’，下一个接着说‘我不爱你’，然后再说‘我爱你’，不过是换了另一个表达方式。拍电影用不着什么大学来教，也用不着昂贵的设备。大学总是让人压抑，而昂贵的设备会使你受那些拥有设备的有钱人的控制。电影的画面构成应该与电视截然不同。电视就是个让人看的机器。在电视上看一个人被杀就完全没有那种真实的效果。”戈达尔一直在为电视台工作，当然是拍一些揭露官僚主义糗事的片子。1968年法国

电视台就曾经拒播了一部他们委托他制作的电影；伦敦周末电视台 1969 年也拒播了一部；同年，意大利电视台也拒播了另外一部电影。但他依然偏爱电视而不是剧院，他的偏好最终得到了回报，法国电视台现在正在播出他在格勒诺布尔的这间小实验室制作的作品。“我讨厌剧院。大概是因为演员们都在舞台上大喊大叫。或者因为他们都是被奴役的。我喜欢体育运动，体育是一个更为自由的舞台。我很喜欢奥林匹克运动会。” 74

我们打了一会儿乒乓球，相当不错。他玩起国际象棋来也相当有一套。

“要学会用不同的方式提出问题。一部出色的电影就在于用恰当的方式提出问题。”他反复说了好几次，可以算得上是他理论的总纲了。他认为创新不是美学上的突破，而是一种武器。“受到打击之后总不外有两种结果：或者让你更清楚地思考，或者让你比之前还要神志不清。”

戈达尔于 1930 年 12 月出生于巴黎一个新教家庭。父亲是一位医生。让-吕克在瑞士和巴黎度过了中学时代，随后进入了索邦大学学习文化人类学。他加入了拉丁区电影俱乐部，1950 年他与雅克·里维特和埃里克·侯麦一同创立了仅短暂存在的《电影公报》杂志。1952 年 1 月他开始为《电影手册》撰稿。这一时期，他经常去南北美洲。1954 年在洛桑，他的母亲于一场摩托车事故中去世。那一年，他在瑞士的一个水坝建筑工地工作，在那里拍摄了他的第一部短片——《混凝土工程》。在此之前，他曾经当过送货员，还在苏黎世电视台做过一阵子摄影工作；在这之后，他又拍了一部短片《一个风骚女人》（1955），故事改编自莫泊桑的小说，戈达尔在日内瓦独立完成了剧本、摄制和剪辑工作。随后他又陷入了一段无所事事的时期，除了偶尔给《电影手册》和《艺术》杂志写稿，他还接受了各种临时工作，

包括接替克劳德·夏布洛尔做艺术家协会的新闻发布人。他的首部法语短片名为《所有男生都叫帕特里克》(1957),剧本由侯麦执笔。这部电影中有一个画面是一个男人正在读《艺术》杂志,镜头对准了杂志的大标题“法国电影正在虚假传奇的重负下奄奄一息”。而戈达尔的传奇也由此开始。

在那部著名的《筋疲力尽》中,他使用的拍摄手法为日后的创作风格打下了基础。技术方面他那时已经表现出对主镜头、特写镜头和突兀的衔接的喜爱。内容上他也表现出对马克思主义和可口可乐一代的关注,还有对贝尔蒙多扮演的角色的同情。这个人物在表情、言谈举止上都模仿亨弗莱·鲍嘉,但只浮于表面功夫。珍·茜宝扮演的角色则表现出戈达尔对女性角色的一贯钟爱,她们都是行动的主要推动者,而相反的男性则表现得比较消极被动。这部电影令人耳目一新,表现出青年一代的整体特征:积极、勇敢、不顾一切。以《筋疲力尽》为开端,我们感到戈达尔已经处于筋疲力尽的状态,至今他的整个创作生涯似乎都是在为重获新鲜空气而大口喘息。

《小士兵》(1960)的主演安娜·卡里娜在1961年成为了戈达尔的妻子。在这部电影中有一句台词:“行动的时代已经过去……反思的时代已经到来。”这部电影显示出典型的戈达尔手法,在最平淡的音符上奏出最强音,还有严肃的思考。主人公布鲁诺显然把维罗妮卡看得过于简单,从将她比作名画这一点能够看出他对她狂热的倾慕之情。《女人就是女人》(1961)和《随心所欲》(1962)中的主要隐喻就是女性在社会中的地位。在《女人就是女人》中,戈达尔满怀愉悦地向刘别谦致敬。我们仿佛在欣赏一部金·凯利的音乐剧,配有麦克·基德的编舞。这是戈达尔拍的首部彩色宽银幕影片,是对美女、娱乐和好莱坞鼎盛时代的致敬。他现在十分厌恶这部“资产阶级”的电影,但这部大师之作还是因其活力和对爱的表达而屹立不倒。

《随心所欲》全片分为精心安排的十二部分,充分表现出戈达尔早期在声画关

系方面的探索。在特写镜头、远景与中景镜头的巧妙切换中，隐隐传来叙述者朗读统计资料的声音。在格勒诺布尔，当谈起《随心所欲》，以及他在这部电影中为自己选择的道路时，戈达尔说道：“画面与声音的矛盾并不是不可弥合的，但也不能将两者简单地叠加在一起。传统电影总是将对白或者画面作为意义的附属品，就好像在包裹上贴上邮票。”《随心所欲》的主题是“娼妓”。从广义上来看，关注被压抑的、被社会所忽视的群体的呼声是戈达尔电影中反复出现的主题。对于自己对娼妓题材的关注，戈达尔解释道：“这并不是反对女性被物化的那一类废话。我一直都认为女性比男性更具聪明才智。”但这一点——女性的活力与快乐之源，却也使她们在对人生的思考中不胜其扰，并且与戈达尔电影中那些消极无力的男性角色一样给她们带来无限苦恼。

“我们必须时时自问。”他走来走去，最后转身倚在那把舒服的橄榄绿椅子的靠背上。看来我们在这段对话中是方向一致的了，因为我正坐在那把绿椅子上。“人们是因为不自由而感到不满足呢，还是因为不满足而不自由？” 76

在由阿尔贝托·莫拉维亚的小说《正午的幽灵》改编的电影《轻蔑》（1964）中，戈达尔以塞内卡^①式的从容对比现代人的急躁，他还采用了纪实电影的风格，从而使传统叙事电影中很容易被忽略的内容得到了强化。“《轻蔑》是一部形式简单内容深奥的电影。”戈达尔这样总结道。电影中还引用了电影之父卢米埃尔的一句话，电影是“一项没有未来的发明”。戈达尔已经为电影指出了未来之路。他不断回到起点，从零开始，尝试走出一条别人没有走过的路。他从不问过于简单的问题。我们把第二次世界大战叫做“好的战争”，这么说对吗（《卡宾枪手》，1963年）？男人怎样才能使女人得到自由（《随心所欲》）？西方人怎么能帮助亚洲人呢（《远离

^① 塞内卡(Lucius Annaeus Seneca),古罗马时代著名斯多葛学派哲学家,主张用内心的平静来克服人生中的痛苦。

越南》，1967年，他拍摄了其中充满哲思的一段）？他清楚地知道虽然与越南相距遥远，但我们身边也正在进行着另一场越南战争，而我们都身处其中。当权力近在手边，我们要怎么做呢（《已婚妇人》，1965年，与《随心所欲》持同样主张）？我们在建构什么样的未来？他在《阿尔法城》（1965）中为我们提供了一种答案，一幅在现代巴黎拍摄的未来图景。世界陷入黑暗之中，所有人都要在白天手持火把照明。由埃迪·康斯坦丁饰演的雷米·寇勋（法语“猪”的谐音），像是莫扎特和席克奈德笔下的泰米努，带着帕米娜^①穿越充满怀疑和无尽考验的暗夜，上升到光明的所在，步履如飞。戈达尔很多作品中都有着飞翔的结局。

1968年，戈达尔与让-皮埃尔·戈兰共同组成了创作团队吉加·维尔托夫小组，这个小组是以苏联导演吉加·维尔托夫命名的，他在1918年在苏联创立了著名的Kino-Glaz（即“电影眼睛派”）纪录片小组，开创了一种奇特的抒情电影技巧，并持续不断地探寻摄影镜头前展现出的真实和人眼中的真实之间的差别，这恰恰契合了戈达尔的电影风格。在戈达尔和戈兰合作的《一部平淡无奇的影片》（1968）中，人们在草地上谈论政治，有一些谈话的片段，还有人在读报纸。像往常一样，戈达尔以此表明，生活中的片段只要经过耐心的整理就可以成为完整绝妙的整体。我猜想这一理论基础就是他的朋友们——例如像特吕弗这样的多年旧识——始终围绕在他身边，即使在他最困难的时期也不离不弃的原因之一。他现在孑然一身，结束了与戈兰的合作，退回到角落里，继续工作、思索。布莱希特说过：“思考发生于挫败之后，行动之前。”

《狂人皮埃罗》（1965）是戈达尔另一部讲述人性和背叛的电影，在片中安

^①《魔笛》男女主人公。

娜·卡里娜告诉让-保罗·贝尔蒙多她不知道他是谁。然后她转向观众，说：“我也不知道你们都是谁。”这是怀疑的观点。戈达尔是一位艺术家，不是个夸夸其谈者。他相信自己想到了什么，就以个人天分将它表达出来，而不是任之溜走，但接下来他又会怀疑自己是不是想错了，然后再接着拍一部电影来推翻自己之前的观点。在众多好奇之事中，他瞄准了英国以及英国工人的生活状况，在电影《英国声音》（1969）（又名《在毛那儿等你》）里，他用了一个著名的长达十分钟的装配流水线跟拍镜头，伴有一个小女孩背诵马克思主义问答手册的画外音。

“我要把声音从目之所见的局限中解放出来。”戈达尔在格勒诺布尔这样对我说，他懒散地摆弄着一个录音机，发出了可怕的噪音，就像是崭新的网球击打在鼓面上。磁带上什么也没录，于是他按了停止键。他讨厌空洞无物，从他的电影中就能看出这一点，正如他同样讨厌犯罪的刺激和诱惑性。这两种倾向在《男性/女性》（1965）中都表现得十分明显。这部电影是对60年代大学生的最佳写照。它讲述了智慧的退去，这也是他最为恐惧的梦魇之一。五个生命失落了，人们却表现出彻底的漠然。电影的主角，采访者保罗，在影片末尾从一座偷工减料的公寓楼上失足跌落，坠楼而亡。一个根本没有目击这一切的女孩告诉警察：“他想要……我认为他想要找一个好的拍摄角度。”人们总是喜欢看无关于己的死亡事件，戈达尔这样说。而在1971年吉加·维尔托夫小组创作的描写芝加哥七人案的电影《弗拉基米尔和罗莎》中，有一段戈达尔和戈兰在网球场上断断续续的谈话，戈达尔似乎提出了他对笛卡尔思想最大的疑问。“我思，故我在”，好的，那么感情呢？是不是可以说“我思，故我感”呢？人们在认真思考自己的感受的时候还能感觉到什么呢？

与以往一样，问题的关键是思考。戈达尔的电影中行动总是迟缓且无用的。在《周末》（1968）中，历史已一去不返了，而无法面对现实的人们打算在乡村举行一场

78 怀旧的狂欢。《周末》中保罗·芮戈夫在农场院子里一架钢琴上弹奏莫扎特的场景让人明显地感受到戈达尔对历史的态度。他说，在充满粪肥和干草气味的空气中飘荡的音乐将这种荒谬感活灵活现地表现了出来，仿佛伸手便可触及事物奇异新颖的组合。这又让我们想到他的那部关于滚石乐队的电影《一加一》（1968）。这或许是他最不自我的电影了。革命活动的镜头中还反复切入了滚石乐队在录音棚里分头录制音乐，然后戴着耳机试听效果的片段。我们都依赖于这些技术设备——这是毋庸置疑的，技术狂人戈达尔说。但我们有信心把这些片段以技术手段进行再创作，探入人性的阴暗处，展示出月亮黑暗的另一面。

混乱和乏味，兼有戈达尔式的理想主义和社会责任感的诗意表达。在《快乐的知识》（1968）中，自称是让-雅克的重重孙的爱弥儿·卢梭，与一个叫做帕特丽西亚·吕蒙巴的女孩——第三世界女性的象征——在一座废弃的电视台周围闲逛，他们在深夜展开了一系列对话。从头开始，分解，重构，再重新开始。其中充满了对语言的思考。帕特丽西亚与爱弥儿两人仿佛身处巨大黑洞，不断出现评论的声音——是戈达尔的声音，内容囊括了卢梭的浪漫主义和人本主义、毕加索、莫扎特、黑格尔、雷诺阿、乔伊斯、鲍嘉、陀思妥耶夫斯基等等。戈达尔谈的只是美学，他把美学当做信仰。“风格的精巧极致就在于简洁和直率。而电影领域的帝国主义就是那些要求别人按照他们规定的方式拍电影的人。”戈达尔镜头下的人物，都如同济慈般追求生命的飘然而逝。“在午夜安然飞升”^①。戈达尔电影中的主人公面对死亡都显得无动于衷，但这并不是受好莱坞那些无谓的杀手电影的影响，而是出于戈达尔自己的观察，对这一个对死亡毫无责任感的时代的认识。针尖扎进青蛙的大腿，引起了

^① “To cease upon the midnight with no pain”，出自济慈《夜莺颂》（*Ode To A Nightingale*）。

神经的跳动,但并无思考。“没有政治作为基础,群体创作只不过就像集体就餐一样。”他这样对我说。在《中国姑娘》(1967)中,他描述了五个左翼青年——包括一个学生、一个演员、一个农民、一个经济逻辑学家,还有一个以陀思妥耶夫斯基的小说《群魔》中的人物为原型的艺术家克里洛夫——因为缺乏共同的目标而如一盘散沙般盲目的激进行为。戈达尔说:“西方的问题就在于审美的滥觞,而第三世界则过于贫乏。我们接触的很多作品都有过度审美化的问题,目前的电影中通常都有一半,或四分之三,是冗余的部分,只是我们都没有意识到这一点。” 79

我问他对自己的两个老朋友的作品有什么看法,他面无表情地,在我看来也是最为真诚地,说:“他们拍的都是资产阶级垃圾,而我拍的都是革命的垃圾。”

“这等于是没说。”我说。

“是的。”他回答。

我们决定出去散步。“再说说《真理》吧,”他指的是那部1969年拍摄的激进电影,“我可以给这部电影贴上个标签——马克思-列宁主义的垃圾电影。像杰瑞·刘易斯或劳莱和哈迪^①这样的人,要是在1917年,应该能创作出真正的马克思电影来的。现在这样的电影只能在中国看到了,我坚信并期待这一点。想象一下劳莱和哈迪在革命中的中国!比如说劳莱演一个政委,哈迪演农民!你看,至少我知道不去做什么,我不会重复之前走错的路。我们不能再拍那些被中国人称之为糖衣炮弹的作品了。”

我不明白眼下为什么有那么多人认为戈达尔的电影傲慢无礼。他就像是奥菲斯^②,

^① Stan Laurel 和 Oliver Hardy, 美国早期幽默大师。

^② 希腊神话中有名的诗人和歌手。他在去地狱寻找死去的妻子欧律狄刻时一路歌唱,感动了冥王、冥后,答应让欧律狄刻返回人间。但奥菲斯在将近地面时忘记冥王的叮嘱,回顾其妻,导致她重回阴间。

跌跌撞撞地在地下世界摸索前行，在黑暗中忍受一切苦痛，绝不回头。

“我们都很难不被自己以前的作品所束缚。永远不要重复自己以前的创作，要想表达新的观念，就要尝试新的创作手法。感谢很多人的帮助，我在格勒诺布尔已经有了自己的创作团队，开始了下一步艺术创作。在1973年之前，我都还是以传统的方式在创作的。但我一直希望能够有更大的自由度。我们现在先拍16毫米和8毫米的图像，然后再放大。我喜欢用录像机。”他的旧日同事回忆道：“说到电影拍摄他总是故意装傻，但他真的是思维非常敏捷。”戈达尔说：“用录像机拍摄马上就能看到画面，还有足够的时间去思考。在传统拍摄过程中，时间很紧迫，经常会很忙乱。现场表现最重要，而演员只是电影的附属物。”玛丽娜·芙拉迪在拍摄《我所知道的关于她的二三事》（1967）时曾问他自己应该怎么准备这个角色，他就告诉她每天走路来片场，不要打车。这不是在开玩笑，这样能帮助演员不知不觉进入角色，不用解说而自行领悟到电影的精髓。

80 戈达尔曾经告诉《轻蔑》的主演杰克·帕兰斯他要扮演一位意大利制片人，但后来帕兰斯发现自己的角色是个美国人。“让-吕克当时有点……多话，”苏姗娜·谢夫曼说，她与戈达尔合作了十二年之久，所以十分了解他沉默的一面（随后她还与特吕弗合作，在《零用钱》等影片中共同编剧），“结果，帕兰斯走到角落里，我们三个人大笑起来。让-吕克也在笑，因为他知道自己这么做真是很烦人。跟他合作就好像玩猫鼠游戏，演员们都不知道自己的表现到底是好还是不好。他有时候非常粗暴无礼，但所有的剧组人员都十分喜欢他。我们就像是大家庭。当然了，家家有本难念的经。”

“你跟戈兰的合作为什么破裂了呢？”我问他。

戈达尔说：“这就像是一场婚姻。或许所有的婚姻都注定不会长久。”

沉默。

“我说的也不一定对。”他又说。

谢夫曼女士曾提到过戈达尔出名的不肯妥协，“他不是民主党，但他有极强的革命思想。他也不是个独断专行的人。他每次对演员大声喊叫都不是当真的，因为他觉得演员不能受到伤害。他曾有一次对拉乌·库塔尔大喊，库塔尔就跑了出去，结果戈达尔就追了出去，两人就像是情人之间在闹别扭。”

另一次拍片过程中，一位习惯于斯坦尼斯拉夫斯基^①式表演的美国演员问戈达尔，在剧本中要求大喊的时候他应该表现一种什么样的情绪——是愤怒还是恳求？在一名剧组成员的陪同下解释了十分钟，戈达尔还是拒绝告诉他动机，这位演员都忍不住开始大喊了，既愤怒又难过——而这正是戈达尔要的感觉。拍《随心所欲》的时候，一位与卡里娜对戏的龙套演员也犯了相同的错误，他问导演他应该带着怎样的感情，结果戈达尔只是告诉他具体的走位：在这里停下来（用粉笔做上记号），脱掉鞋子，走到窗边，然后向左看。最后这场戏拍得棒极了。戈达尔的孤僻和沉默人尽皆知，只要不过分任意胡为，大家都不以为惧，而且把它看做他独特的个性而备受追捧。没人觉得他不通人情。（弗里茨·朗对剧组中一个想做导演又反感导演权威的年轻人说：“别担心。我的脾气也是在拍电影时慢慢磨出来的。”）戈达尔总是彬彬有礼。他以前的剧组同事说：“他想用简单的手法来拍电影，总是想把电影一口吞下，用一天时间就消化掉。他并不是那种井井有条的人，没有政治的头脑。其实他只是不想自己太酸腐和诗人气。”

81

① Stanislavskian，前苏联剧作家。

另一次见面，戈达尔往烟斗里添了些烟叶，又是一阵沉默。后来我们接着讨论了几本书。然后他说：“电影剧本或电视脚本就只是把讲述的故事打印成册，目前我打算拍两部各为一小时的片子，像是电视系列剧，作为拍电影的素材。如果你像业余导演那样拍片，没有人会跟你合作的。我们目前就是要以专业的方式，像业余导演那样拍片。”

一个穿雨衣的年轻技师走了进来，有一点小问题，他们讨论了一两分钟就解决了。

“我们并不是一起的，”戈达尔认真地说，把刚刚两人显而易见的默契一口否决，“我从来没有真正地参与过什么团队。跟戈兰的合作不能算是团队。”

点燃一支褐色的香烟，他接着说：“我一直都想从事一点体力劳动，比如挖煤什么的。拍电影不包含什么体力劳动。首先就是要把所见的进行剪辑——当然是在脑中进行的——然后就是按段落写出剧本。”

曾经参演了《卡宾枪手》的巴贝特·施罗德拍摄结束后在巴黎曾说过：“让-吕克总是在兜里揣着小纸片，临时创作对白。他总是告诉演员们应该说些什么，不允许他们自己发挥。就算是没有对白的段落，他也要告诉他们用什么样的动作和手势。”苏姗娜·谢夫曼说：“他通常会给投资人一份剧本，但根本没把这当回事儿，因为他从来也不按照剧本来拍。在《轻蔑》的拍摄过程中，我理解了这部电影就是要解释他为什么拍不出一部电影。当然，那部电影主演是安娜·卡里娜。（现在已经是他的前妻了。）他与人沟通的唯一方式就是电影，所以他对安娜的爱也都是通过电影来表达的。”

“你的女儿多大了？”

“十岁。”戈达尔回答。

“她也这么严肃么？”

“是的。”他看上去很是漠然。但戈达尔的冷漠丝毫没有掩饰的成分。

“漂亮么？”

82

“是的。”他又冷冷地说。一阵沉默过后，他突然急促地说道：“说到业余，如果想为自己的女儿拍部电影，哥伦比亚广播公司或者美国国家广播公司这样的出资人是不肯掏钱让你做这个的。但在格勒诺布尔就可以——我们选择这里是因为比较喜欢山区的环境——在格勒诺布尔可以任意做你想做的事。”略一沉吟，他补充道：“不，应该是想做又能做的事。做到这一点比较难，是吧？我们想拍的电影就是能让影院中身为母亲的人意识到原来自己一直想看这样的电影。这是很大的享受。这就是戏剧。”他停了下来。通常这样的停顿意味着他有了自相矛盾的或者类似的想法，“在创作中应当投入爱，而创作也应该成为表达爱的工具。不是所有的艺术家都能在创作中投入爱。爱是一种特权。老板们都热爱工作，所以从某种程度上来说他们都是艺术家，因为人人都是艺术家。”他又仔细推敲了一下自己刚刚所说的这番话，就好像平时把胶片举起来对着光检查那样，微微眯起眼，随即说，“比如说，尼克松就很热爱工作。”

他叹了一口气，然后说出了心里潜藏的对名望的渴望，“如你所见，我一直想开一家小制片厂。这样我就能赚些钱，然后再拍更多的电影。”尽管他十分清楚所要面临的困难，还是坚定地说，“拍一部电影，只需要一些照片和一卷录音带就可以了。”

他似乎非常清楚说教对艺术作品的破坏，但他认为这丝毫不会影响到作品的美学特征。“当你把镜头当做武器，你就成了告知者。”他如是说。

最初只是出于对名望的追求而创建了这样一个电影工作室，现在他的目标逐渐发生了变化，他开始在每一部作品中探寻电影的本源。他的天性不会为自己的成功

所束缚。他的作品《英国声音》刚刚问世，在很多人看来这部电影在艺术上和政治观点上都还很很不成熟，但对此他说：“非得引用马克思的名言，而不能运用劳动者自己的语言，这是错误的。”

与大部分有天赋的人相比，他对事物之间的差异区分得更为仔细。他说：“政治题材的电影和政治性的电影是不同的。”“是的，政治题材的电影记录活动和事件，但并不会参与其中。”我们的讨论断断续续地进行着。反过来说也成立，即政治性电影并不反映具体活动或事件，而是反映静止。安东尼奥尼的《蚀》就生动而深刻地描绘了这样一种静止。政治题材的电影并不会在故事情节和思想主题方面提出政治性问题，而政治性电影则充满疑问。

“或许我们可以谈谈犯罪行为。”我说道。他早期的电影，尽管都带有美国黑帮电影的特征，主要表现的都是各种犯罪行为——典型的戈达尔式的犯罪，表面的漠然掩饰不住内心的狂热。

“也有些有罪的告知者，”他纠正道，“我指的是，有罪的知情不报者。在现实中的犯罪现场，在场的记者如果仅仅报告事实而不指出问题所在，他就是罪犯。这就跟医生为病人做出诊断，却不告诉病人他得了癌症是一样的。”

他神情怡然地喝着烟斗，畅所欲言。“电影是革命性的艺术，”他不期然冒出这样一句，“因为它是对运动的感知，而这样的感知并不与希腊古瓮^①共存。”

之所以说“不期然”，是因为戈达尔总是目光恳切、神情严肃地开玩笑。他对小丑（《卡宾枪手》）和愚人的智慧有着极大的兴趣，甚至也很喜欢对身边的

^① *Ode on a Grecian Urn* by Keats, "Beauty is truth, truth beauty." 济慈在《希腊古瓮颂》中提出美与真统一。

熟人说些假意坦露心声的话。“比如《筋疲力尽》，他们都说我在电影中给了观众极大的尊重，而我觉得自己是在愚弄他们。但事实是，我在愚弄自己，因为我假装不知道要面对上百万观众。这就是娱乐与兴趣之间的差别。也可以说这两者只是同一个故事在两个时代的不同版本，或者是照亮同一个房间的两盏不同的灯。”

戈达尔房间壁橱上的剪报是关于一个老板被拘捕的消息，老板被剃了光头，而工厂里的工人聚众抗议。“他们希望老板回来，他们想要受管束。这种对管束的渴望，真是具有戏剧性。这是整个商业系统的支柱。人们都说自己追求自由，但同时他们为什么还要分期付款建游泳池？他们建游泳池是因为他们想要受到制约。录像这种工作方式很有意思，因为不受制约。或许麦克·塞内特^①可以不受制约，但我们不行。如果你在剧本中写下了‘船从南安普顿起航’，你以为是你在控制自己写了什么，而实际上是这剧本在控制你。公司高层会把你扔出去，因为你的这一句话要花费公司大笔的资金。但什么都在变。《乱世佳人》的拍摄成本比现在的电影要高得多。现在导演都不拍那么多长镜头了。如果你要请史蒂夫·麦奎因来拍一部电影，就不能拍球赛的长镜头，因为光是导演费用就已经很高了。现在大部分长镜头都只能在电视中看到了。比如，拍摄美国总统在人群中的镜头，那两千多个临时演员都是免费的。”

84

戈达尔让我想起了布莱希特，他们都擅长平民式的抒情，都喜欢似是而非的说法，都偏爱枯燥的理论，同时又都在作品中呈现出与之鲜明对比的广博性。戈达尔从未去过布莱希特的柏林人剧团，但这位古灵精怪、沉默而闷骚，同时又追求精准

^① Mack Sennett, 20世纪初美国著名制片人，吉斯通（Keystone）工作室的主席。

的男人立即用一句布莱希特的诗句来作出回答。他答道：“他们十分乐观，我却如此悲伤。他们对一切都不确定，却又如此轻言相信。他们说，这世界并不悲伤，它是如此广大。”

新浪潮主将让-吕克·戈达尔迈进新时期^①

85

安内特·因斯多夫 / 1980

《人人为己》标志着让-吕克·戈达尔迎来了事业的一个全新时期。他的新作，也是他时隔八年之久的回归大银幕之作，在特鲁莱德（Telluride）独立电影节和纽约电影节首映之后，于今日起在电影演播室上映。

细数戈达尔的从影之路，从他为《电影手册》写的那些评论檄文，到60年代备受争议的《周末》（描写一次周末出游最终演变成暴力事件和交通瘫痪，猛烈抨击了资产阶级价值观），再到他近期在录像片方面所做的实验，戈达尔始终都是最为锐意创新、毫不妥协且影响巨大的导演之一。《人人为己》秉承了戈达尔一贯的风格——用他的话来说就是 *essai*（实验、散文、论文）——既是一种尝试和实验，也是一种显示和呈现。去年春天首映之后，文森特·坎比^②就称这部电影“无限清晰却又神秘无比”，“是本届

^① 选自《纽约时报》（*The New York Times*）1980年10月12日，第25页、第31页。版权归纽约时报公司所有，经同意转载。——原注

^② Vincent Canby，著名影评人、《纽约时报》专栏作家。

戛纳电影节上最具启发性、也最激动人心的电影”。

戈达尔的处女作——也是现代电影经典之作《筋疲力尽》(1959)描写了巴黎一个酷似鲍嘉的小偷(让-保罗·贝尔蒙多饰)与来自美国的女大学生(珍·茜宝饰)之间混乱的关系。他的早期作品打破了传统电影语言的束缚,不管是跳接、碎片式陈述,还是他在影片中通过戏仿其他影片和早期电影技巧而对电影史所做的回顾,都给观众带来全新的观影体验,使看电影成为了一项斗智的游戏。

86 戈达尔随后的电影作品,如《阿尔法城》《狂人皮埃罗》和《我所知道的关于她的二三事》等,为他赢得了极高的声誉,他被主流批评家、导演和学者一致称赞为自爱森斯坦以来最具创新精神的电影艺术家。

60年代末,戈达尔已经毋庸置疑地成为法国新浪潮中最具创新和开拓精神的人物,但越来越偏重说教和政治化的风格使得他的众多热情追随者也与他渐行渐远。很多影迷无法理解他在电影中对我们怎样为图像所控制等问题的不断拷问,也慢慢失去了耐心,他的电影不再像以往那样受欢迎。

但令人惊奇的是,尽管戈达尔一直以难搞和拍摄难懂的非商业电影著称,他在电影史上的卓然地位却是不可取替的。即使《在毛那儿等你》等一系列电影已经脱离了娱乐本质而变为政治檄文,他对全球电影人还是有着不可估量的影响力。

与他的作品一样,戈达尔本人也十分难于接近,不管是他的墨镜、低沉的声音,还是略带羞怯的、瘦弱的外形,都让人难以捉摸。但最近他却经常在纽约现身,每次出场都手持小雪茄宣告自己向宽银幕的回归,宣传他与弗朗西斯·科波拉合作的新片,谈论电视的理想作用,以及他宣告流产的拍摄计划——《一代情泉毕斯》,从中也能看出《人人为己》所表现出的矛盾与敏感性。

“对我来说,这不是一次回归,而是一次新的尝试。”戈达尔这样总结自己的转

变。1972年以来他一直致力于对录像片的探索，而这部电影新作相对浅显易懂，描绘了三名典型的戈达尔式的叛逆主人公彼此纠结的生活。

《人人为己》的第一部分名为“想象”，由娜塔莉·贝伊饰演的一位闷闷不乐的年轻女人，离开了自己在电视台的工作和年轻的情人，执意去乡下享受简单的田园生活。雅克·杜特隆扮演那位被抛弃的男友，也在电视一行工作。在影片的第二部分“恐惧”中，讲述了这个男友与前妻和女儿之间的各种问题，以及生活中其他种种不如意。后来他遇到了一个妓女，由伊莎贝尔·于贝尔饰演。这个妓女的段落名为“生意”，她鬼使神差地成为了贝伊小姐的租客。在最后一部分“音乐”中，几个人的命运紧紧纠缠在了一起，观众会看到画面上一群乐师在演奏电影的主旋律。

“或许在二到十年间我能最终拍出一部真正的电影——这是我一直追求却从未实现的愿望，”戈达尔说，“1968年时，我还拍不出一部像样的电影，但我不想因为评论家的批评或商业上的失败而放弃。我必须自己找出问题所在，就像美国在越南所做的那样。”

87

此后戈达尔因无法立足而退出了巴黎电影圈：“我在影院放映商、电视台和大公司那里处处碰壁。他们拒绝我的理由不是‘涉及性内容’，或像在波兰‘涉嫌攻击政府’，而是‘这根本称不上是电影’。”

“所以作为一个导演，我必须选择离开，以坚持我自己的观点。当然了，还有一部分原因是我当时的确经历了多次失败，观众也不喜欢我的作品。”戈达尔坦诚相告。他搬到了格勒诺布尔，在那里拍摄了一系列激进的政治录像片，如《两个孩子的环法漫游》——一系列对儿童的采访，启发性地探究语言对人性的压抑作用）——以及关注巴勒斯坦问题的电影《此处与彼处》。

“现在我明白了，我拍这些电影不是出于某种政治观点，而是作为导演，我本

能地关注那些流亡在外的受压迫的人们。”言及此处他语意激昂，“就是因为有人对他们宣称‘你们不是人’——比如对南非的黑人、纳粹时期的犹太人，以及面对以色列官方战线的巴勒斯坦人民。巴勒斯坦人失去了他们的领土，正如我在电影事业上失去了自己的领地。我甚至没有了工作的权力。”

戈达尔在法国电影界所受的挫折最终将他推向好莱坞。他曾试图拍一部美国影片：“三年前我有意与我的第一部电影《筋疲力尽》的制片人博勒加尔合作一部电影，当时我手头有一个本子——用录像带拍摄电影史上的真实事件——一个关于电影史的真实事件电视系列剧。那时我在机场看到了一本书——《毕斯·西格尔——好莱坞与拉斯维加斯黑手党》，我对这个标题很感兴趣。”

这位大导演随即惊讶地发现竟然从来没有人将西格尔搬上银幕：“他是与拉奇·路其亚诺、梅耶·兰斯基齐名的美国最著名的黑道人物之一，为什么有那么多关于艾尔·卡彭的电影，却没有一部关于他的？他在好莱坞生活了很长时间，还一手写就了拉斯维加斯的神话！”

“因为我既是导演，又是电影散文家，”他继续说道，“我对博勒加尔说，‘这或许是我回归大银幕的极好时机。’大家都为之振奋——虽然我们之中没有人了解毕斯·西格尔这个人。我尝试着写了一个故事，故事本身并不太好，但已经足够促成这笔生意了。”他不无挖苦地说。

88 接下来就开始为影片选角了。“我们问了维托里奥·加斯曼，他起初同意了，但中途又反悔，最后还是同意了。夏洛特·兰普林拒绝了我们的邀请。在蒙特利尔讲演的时候，我问汤姆·拉狄（弗朗西斯·科波拉的特效导演，曾任伯克莱太平洋电影资料馆馆长）认不认识马丁·斯科塞斯，能不能安排我与德·尼罗见个面——反正我要找一个明星，为什么不找最大牌的呢？我同时还问了戴安·基顿。但这里面

有很大的问题，因为我向他们两个人提供的是同一个角色：谁先同意谁就拿到这个角色。如果戴安同意了，这个角色就会是女性；而如果德·尼罗同意了这人物就是男的了！”尽管这部电影并没投拍，但是，他说：“它使我来到了美国，重新听到了电影的声音，重新接触到了现实。”

重新投入电影事业的动力来源于科波拉，戈达尔说：“通过汤姆·拉狄我与弗朗西斯见了几次面。这让我重新燃起了拍电影的热情。制片方说：‘可以，但是你要启用知名演员。’我说没问题，于是用了两天就搞定了。”

虽然《人人为己》是在瑞士拍摄的，影片的发行却是由美国方面科波拉的西洋镜电影公司负责的。“从艺术到商业，然后又回到艺术，”戈达尔这样总结，“一共用了两三年时间。科波拉身边的所有人，包括他自己，都要花四年时间来做一部电影！”说到这里他轻声笑了出来，“我发现科波拉的公司内部有一点问题，而他很乐意接受建议。”

他把他们之间的合作称为“开放友好的合作”，戈达尔详细分析了为什么《人人为己》的发行是他们下一步合作的“有力保障”：“我还是对这个故事（毕斯·西格尔的历险）念念不忘，我想拍一部电影，讲一个导演试图拍一部毕斯·西格尔的电影，但却一直没有成功的过程。”

这种尝试——拍一部试图拍电影的电影，反映出他由一部电影促成另一部电影的诞生的想法——是戈达尔的非文字性编剧理论的典型例证。“可以利用电视片来编剧——不是用写的，而是用拍的，”他在特鲁莱德独立电影节上特意强调了这一点，“然后我们可以看拍出来的东西，从图像上，而不是从文字上来决定。我认为现在的电影之所以不好看就是因为剧本都是写出来的，而不是拍出来的。”

因此，《人人为己》也是视觉上的一次实验，尤其是其中的慢镜头（他还以此

89 作为影片的英文原名)。戈达尔使画面停滞下来,使生命静止,从而让我们可以更好地进行分析。这部“由让-吕克·戈达尔作曲”的电影使我们想起艾蒂安·马雷的运动摄影研究,这已经可以算得上是一种分解研究的尝试了。

戈达尔导演说他在片尾字幕上用“作曲”一词是因为“我不喜欢用‘由某某编剧、导演’的字样,尤其是‘编剧’一词。下部电影,没准儿我就写‘由某某人所画’,或者干脆什么都不写。我还想强调影片的配乐,用‘作曲’一词也会使观众们领会到这一点。”

实际上,音乐在《人人为己》中占有极为重要的地位。电影中的人物总是会问:“音乐是从哪儿来的?”对此戈达尔举例进行了说明:“当郝思嘉与白瑞德接吻的时候,背景响起波士顿管弦乐队的百人小提琴合奏,而当俄国军队经过,我们听到芝加哥管弦乐队的演奏……我们想要把这音乐以视觉画面呈现出来,所以我们决定影片的最后一个镜头要拍的就是管弦乐队正在演奏影片主旋律。这就好像我们在路上走,看见有人想搭便车,我们就是那辆车,而音乐就在路边招手,所以我们停下来带上它,音乐就因此进入了画面。”

这部多层结构影片所负载的另一个“乘客”是“商业”,是由妓女这一角色赋予的。为什么戈达尔的很多电影,比如《随心所欲》和《我所知道的关于她的二三事》等,都把目光关注在这一特定女性形象上呢?“这可能是因为我个人的原因,在我与女性的交往中,爱情和工作关系总是不能共存。”他坦言道,“如果你爱上某个人,而你们从事的是不同的职业,那这种爱情就不会长久。一个足球运动员和一个数学爱好者的相爱将使他们很难在爱情和工作之间达成两全。这就是我最大的难题:我不能与对电影不感兴趣的人一起生活,但我又怎么能强迫我爱的人去喜欢电影呢?所以,当你作为客户去召妓的时候,至少爱情与工作是对等的——50:50。”

“这实在是很悲哀，”他低声补充道，“因为爱情是从零开始，上升到一百，然后回落。在这两个过程中处于五十的位置看上去是完全一样的，但这其中还另有真相。你不能说这不是真爱，或者说这不是真正的工作……除非你鄙视工作，而我不是。不管我是不是太羞怯，不管我是不是性格古怪，不管我是不是个大男子主义者，这都是我。”

除了对妓女形象的个人偏好（戈达尔还在特鲁莱德电影节的一次讨论会上提到“镜头就像是X光检测仪，让我们发现自己的疾病”），这种女性形象也与他的电影很契合，因为她包含了极大的不确定性和矛盾性（《随心所欲》中的妓女“出卖的是肉体，但保持着灵魂的纯洁”）。 90

“在我看来，电影就是运动，是从不可见到可见，把冰山藏在水下的部分上升到水面的过程，是一种穿越：银幕就是横越在我与观众之间的界限。”

作为自己理论的实践者，戈达尔还透露了此次美国之行的另一个计划：他目前担任莫桑比克电视事业发展的高级顾问。“我认为这很有意思，因为那里就像是影像的原始素材。那儿的人们从未看过图片，甚至连明信片都没有见过：因为他们还没有邮政编码。而在加利福尼亚，正与此相反——就像是精致繁复的影像制成品——每秒达到几十亿个画面。我就处于莫桑比克和加利福尼亚之间的位置，从原始素材向制成品运动。”

身旁的电视还在无声地放送着画面，戈达尔为这次谈话画下了句号：“通过这种方式，或许我能拍出更好的电影来。作为导演，我把自己定位于科波拉和莫桑比克信息部长之间。”



乔纳森·科特 / 1980

“在我看来，”导演让-吕克·戈达尔说，“人生就是两点之间的运动，停留在哪里并不重要，重要的是运动的过程本身。”地处科罗拉多州的特鲁莱德海拔 9000 英尺以上，此刻在四周群山环抱下，湛蓝的天空，微风轻云，49 岁的戈达尔端坐在我面前陷入沉思，回望自己的一生，仿佛看着熟悉的画面电影般闪过眼前。他的嗓音与他整个人散发出来的气息十分相衬，纤细而温柔，还带有轻微的颤音。但他的谈吐却显得坚定有力，这种沉着气势显然源自他从影二十多年的丰富经历。

从处女作《筋疲力尽》(1959)中的初试啼音,到第 15 部作品《周末》(1967)中的末世谶言,让-吕克·戈达尔无愧为 60 年代先锋导演第一人。在这一多产时期,戈达尔的创作结合了浪漫的创新与文化使命感,还多次尝试了传统好莱坞手法,不断探寻电影

^① 原载于《滚石》(Rolling Stone)杂志 1980 年 11 月 27 日刊,版权归属《滚石》杂志。经作者乔纳森·科特同意转载。——原注

的本质。

92 令他的影迷们失望的是，1968年以后，戈达尔停止了电影创作，转而与他的团队一起创作了一系列集实验性、社会分析与政治性为一体的激进电影（包括《东风》《写给简的信》《二号》等）。在这一系列试验中，他对传统的电影创作手法进行了重新梳理和审视，多次对其他导演的作品，以及自己此前的创作，发表了分析和批评。

现在，经过了十二年的反思和探索，戈达尔终于拿出了他称为“第二部处女作”的电影《人人为己》。这部作品通过对三个瑞典年轻人生活经历的描写，探讨了爱情与工作之间的关系。全片以敏锐的影像和颓废沮丧的情感为基调，描绘出了一个处处充斥着情感破裂、揶揄羞辱、纷攘喧嚣的社会，充分显示出导演在电影创作上的锐意创新，勇于开拓，远远走在时代之前。

让-吕克·戈达尔的电影《人人为己》在今年9月初的特鲁莱德独立电影节上进行了美国首映，我有幸在此采访了他。

乔纳森·科特：您把《人人为己》称为自己的“第二部处女作”，为什么这样说呢？

让-吕克·戈达尔：一个人的初恋、初次经历和初次拍的电影都是不可重复的，只要经历过了，就不能重来一次。做得不好就只是重复，做得好的是对以前作品的提升。这就像是回家——对我来说就是回到群山、湖水的怀抱——让人感到仿佛回到童年，回到最初。而在电影创作中，将自己的第一部电影重来一遍几乎是不可能的。

对我来说，这是一种感觉，也是现实。《人人为己》与我的处女作很相似，因为我在实验室，以及在摄影方面，都经历了同样艰难探索的过程。当然，这次面临的困难稍有不同，如果说之前是与父亲唱对手戏，那现在我面对的就是儿子。可很多问题却是老调重弹，我几乎一直在说“我相信柯达在这二十年里肯定有了改善和

提高”等类似的话。所以即使从技术方面来说，我也好像是初次踏入禁忌之地般如履薄冰。我觉得自己像是十岁的孩童，但又好像已经跨入了成人世界，知道很多事情。尽管如此，我还是刚刚踏入一个完全陌生的领域。正是这种陌生性让我有了初次拍电影的感觉，想要发现之前没有发现的内容，而不是像大多数电影那样，把已经知道的东西再拿出来给大家看。

所以，《人人为己》会给人耳目一新的感觉，就好像小孩子最初牙牙学语，还不知道词与词之间，比如说“爸爸”和“妈妈”之间，有着怎样的关系。而这部电影中，我知道父亲和母亲各自是谁——父亲是20世纪福克斯，而母亲是D.W. 格里菲斯。在创作中我必须将两者都抛在一边，不过我心里清楚自己对母亲的感情还是要深一些的。

93

乔纳森·科特：很多人都将《人人为己》视为您回归故事片创作的标志。

让-吕克·戈达尔：几天前我见到了《空前绝后满天飞》的制片人，他说：“我们很高兴看到你又回来了。”这很好笑，因为我从来就没有停止过电影创作。在过去的十年中，我拍的胶片比之前要多很多。

有些人把我看做现代电影之父。其实我对此不太理解，因为我觉得自己还很年轻，尤其是跟一些美国同行相比。我昨晚见到了保罗·施拉德，前两周见了迈克·西米诺，我敢肯定他们都以为我是个挺老的或者说上了年纪的导演。所以我很难让他们明白其实我觉得他们比我还要老。表面上看我快50岁了，而他们大概只有35或40岁，但我真切地感觉到他们就像是我的长辈。大概是因为他们是美国人，而我把美国电影看做自己的父母。这就是为什么即使是美国的一个初次拍电影的男孩，在我看来也像是一位父亲或母亲，会令我产生反叛的情绪。我或许比他年长，但我的电影很年轻，没

有规矩和束缚，而他的电影中处处可见规则和惯例。二十年来，我首次感到应该积极去发现那些潜在的规则，因为如果对此一无所知也就谈不上什么遵循或反叛了。不管身处什么环境，都应该积极发现自己身边的规则，然后再去接受或改变它。但即使我这样做了，也已经有所发现，电影对我来说还是一场充满未知的旅程。

乔纳森·科特：您认为当代电影存在着哪些问题呢？

94 **让-吕克·戈达尔：**我发现了一个非常浅显的事实：大部分导演或摄影师都已与他们的工具——摄影机之间失去了联系。一个出租车司机如果失业了一两年，都还要开车在家门口转几圈练练手，但大家在拍电影时却从不需要热身，都觉得在两年前用过摄影机，现在肯定知道应该怎么去拍……我认为不是这样的。就好像两夫妻一年只见一次，你不能见了面马上就想着上床吧。可是现在这些导演和摄影师们就是这么做的，他们一年只拍一次电影，这就是为什么现在的电影越来越差了。如果迈克·西米诺一年没有碰过摄影机，他怎么知道自己能拍好呢？做一个制片人一天二十四小时都要想着电影，做一位诗人脑中时时萦绕着诗行……对于他来说，这不是朝九晚五、下了班就可以完全抛在脑后的东西。

导演们的另一个问题就是他们不愿意与人合作——而这恰恰是那些大公司在做的事情。导演都要求独立，喜欢找陌生的新东家——比如福克斯等，这样他们就省得像在家里分配家事那样去分配任务——计较着谁洗碗、谁打扫、谁出去挣钱养家等等。很多大老板不是都喜欢羞辱导演么，我可以说我自己是妓女，但我讨厌皮条客，我真正的敌人是那些皮条客，而不是我的妓女同行。很多导演都是在自取其辱，如果他们不拍电影，制片人就什么也不能做了，一千多个工人怎么会比一个老板弱小呢？

乔纳森·科特：如果有一千个导演，但是只能拍一百部电影……

让-吕克·戈达尔：一个国家一共能有多少导演呢？美国每年出品一百部大片，要一千个导演做什么？或许一百个就足够了，当然这一百位导演并不是固定的。或许西米诺可以去拍两三年色情电影，这可能还会给他带来一些新想法，又或者他也可以去尼加拉瓜拍部纪录片。总之绝不能一直保持不变，或者一直把钱花在同样的地方。看看马丁·斯科塞斯，他对小成本电影也和大制作一样重视，看看他的作品就知道了。弗朗西斯·科波拉也是这样，他们与乔治·卢卡斯之流是绝不可同日而语的。

我自己在加利福尼亚和莫桑比克各有一个拍片计划。为什么？很好理解。在加利福尼亚，人们对影像司空见惯了，而在莫桑比克却根本看不到影像作品。百分之八十的莫桑比克人从没见过图片——他们所见的只有自然。这就像是初生儿首度睁开双眼，看不懂代码，也体会不到什么意思，就只是单纯的看。在莫桑比克，影像都是原始材料；而在好莱坞，影像都已非常精密复杂，已经没有领会的空间了。我就处在这两者之间：或许受加利福尼亚的影响更大一些，但我需要另一方来制衡，

95

因为我要创作的是我自己的作品，而不是沿袭他人之作。

5月份我要去莫桑比克做电影和电视方面的调研。他们刚刚开始电视事业，不想走别人走过的老路。他们那儿还有一个小的电影研究院，是以古巴模式建立的，但对莫桑比克来说过于理论化了。当地政府希望电影与电视事业能够如同兄妹般携手并进、共同发展。所以我跟他们签了一份为期两年的合同，大概要去那边做六七次交流和研究，还有拍片。我在加利福尼亚那边与科波拉签了一份和这差不多的合同，要修改一个剧本，但不是用笔修改，而是用摄影机，以拍摄的方法。

乔纳森·科特：也就是说，您要拍一部电影了？

让-吕克·戈达尔：呃，好像没必要把我说过的话再重复一遍吧。为什么要换个说法呢？这就好像你说：“我爱你。”然后另一个人回答说：“那换句话说，你爱我。”这就是为什么文字是电影的敌人：我们不是在看电影，而是在读电影。现在的电影都是先有文字后有影像，还要搞得好像是影像在先，其实却是剧本比电影本身更权威。我们必须学会重新用影像思考，那样电影才会更真实。

乔纳森·科特：可以解释一下为什么您在《人人为己》中频繁使用了定格和慢镜头吗？

让-吕克·戈达尔：这只是个开始。梅里爱对表现运动不感兴趣，他认为重要的是创造不同的运动方式。我们在试验中分析了多种不同的拍摄速度，以便找出每一种速度适合什么样的题材。比如在拍接吻镜头时速度就要慢一些，如果你研究现代电影中的接吻镜头，就会发现它们都是同一个速度。而与此相对的，我们可以回忆一下葛丽泰·嘉宝亲吻拉曼·诺瓦洛的镜头。在无声电影时代，影片速度有很大差异，因为速度是由演员的表演决定的，不由摄影机掌控。但现在这一特征消失了，所有的影片都是一个节奏。无声电影的速度再慢一些，也不会像有声电影那样受台词的影响，这反而是件好事。但是，萨姆·佩金法在《洛奇2》的杀人场景中运用的慢镜头已是陈腔滥调了——现在的广告片里随处可见——所以我才觉得应该用不同的拍摄速度……但这只是开始。顺便说一句，我认为慢镜头运用最好的，是布莱恩·德帕尔玛的《愤怒》，其中有一组连续的慢镜头，拍得十分出彩。

乔纳森·科特：您认为可能在一部电影中使用多变的速度吗？

让-吕克·戈达尔：我正要做这方面的尝试。但这需要有新的设备，需要让现在的35毫米摄影机减重到跟超8毫米片子差不多，这样才能方便观察、研究和冲印，把摄影机当做一架显微镜来使用。技术问题是首先要解决的，然后才是艺术和美，没有技术的支持说什么都是白费。现在很多导演就像是不接地的高保真音箱，他们不属于地面，他们只是传奇。（笑）

乔纳森·科特：您本人也是一个传奇。

让-吕克·戈达尔：我想很多人只是听说过我的名字，或看过有关我的书。传奇就是这么产生的。我和特吕弗等一班人刚开始涉足电影的时候，反对的就是这种传奇。

乔纳森·科特：但大多数人都想要成为传奇。

让-吕克·戈达尔：很有趣。我现在还是反对传奇，这可能就是我与其他导演的差别吧。我觉得与传奇抗争比成为传奇要有趣得多。我的传奇就是：一个不断与传奇抗争的人。

我一生经历了五个时期。首先是从影之前——也就是我20岁之前。20岁到30岁之间我开始接触电影，但那时还没有开始拍电影。不过在我看来，拍电影和研究电影之间没有区别。我那时写一些评论文章，同时还在巴黎的20世纪福克斯公司广告部工作。所以从某种意义上说我那时就在为好莱坞工作。第三个时期是从《筋疲力尽》到《周末》和《一加一》。第四个时期充满困境和挣扎，大约有十年的时间，我的所有作品全部遭受了商业失败，可能我也是唯一遭此境遇的导演了。我拿到的资金越来越少，但也越发感到独立自由。我一直在尝试新的技术，对越南和巴勒斯坦也很感兴趣。但我那时应该更多地强调作品的技术方面，而不是政治方面，

因为在电影中我失去了我的“国家”，占据这一地区的人们宣布我没有权利身居此地，也不能用我自己的方式拍电影。我从没阻碍过好莱坞拍电影的权利，但他们要是投资四千万来拍一部电影，就会挤得我这样的导演无路可走。我并没有阻挠过任何人。

97 如果所有人都跑得一样快，也就没有奥林匹克运动会了；只是当说到电影，大家才认为所有的电影都应该是一样的。现在就是我的第五个时期了：我又重新拍了我的第一部电影，现在正迫不及待地准备接下来重新拍第二部，第三部……直到第十部。

乔纳森·科特：所以这是您导演生涯的重生了？

让-吕克·戈达尔：我的确迎来了一次重生。

乔纳森·科特：您始终在追问，即使在您自己的电影里，也在追问电影的本质。

让-吕克·戈达尔：我还将一直追问下去，因为我觉得这种交流在不断前进——比如，从纽约到了特鲁莱德。在我看来，人生就是两点之间的运动，停留在哪里并不重要，重要的是运动的过程本身。作为导演，我更多地把这种运动看做是生活的进程，这就是为什么我觉得我的生活与我的作品没有差别。我的生活更多存在于拍电影的过程中，所以有人才会对我说：“你简直没有私人生活，我不能与你在一起。我们做爱的时候，你都会突然说‘我想到了一幅多美的画面啊’！就像是只会谈论颜色的画家。”但我觉得我的唯一话题也就是我正在做的事情——创作。

我想我一直在追寻爱情，不过是通过工作的方式。在排队买票的时候，我都无法忍受别无他事而只是无聊地等待，所以在作品中我不会表现这样的内容。我热爱工作，但我希望通过工作来保持爱情。很多人总是试图把工作与爱情分开，我觉得这是不可能的。

乔纳森·科特：所以，您的生活实际上就是一部电影。

让-吕克·戈达尔：是一部电影。而正因为我就是电影，我与自己的生活有着深层的联系，我才能把它与其他人分享。我想表现所有可憎的、美的，以及平静的事物，这样人们就会了解我。影像给了我勇气。为了实现自我，我要将自己展现给外界，而电影工业正是因此产生。绘画需要技巧，而电影不同，只需要有勇气在适当的时候把生活拍摄和记录下来，当然，这也是另一种技巧。这样，我与自我合而为一，并将自我展示出来，人们就可以了解我的内在一面。只有通过电影才能了解人的内心，这就是为什么人们如此钟爱电影，也是为什么电影永远不会消亡。

乔纳森·科特：您好像把电影既看做是镜子，同时也是X射线。

98

让-吕克·戈达尔：是的，两者兼具。既是望远镜，又是显微镜。

乔纳森·科特：您曾说过“自由就是观察你的周围”，这与“自由就是表达自我”好像不是很一致。

让-吕克·戈达尔：这两者其实没有差别——在观察外界的时候，你的眼睛在这里，你在向外观望，而外界又会返回你自身。拍了这么多电影，有时我认为内在是飘忽在外的，而外在反而留存体内。对你来说，这里是内在，而那儿才是外在。

我曾经打算拍一部叫做《吻》的电影。在两个人接吻的时候，两个边界重合，你的外在就是对方的内在，而你需要扭转这一局面。你需要自己的内在进入对方内部，与此同时还要保持自我。这就是为什么我对录像技术很感兴趣，因为录像机有输入和输出两种功能，这与人性很相似。与摄影机相比，录像机与人类的身体更为相似。

摄影师们很少考虑摄影机的镜头在那里，而取景窗在这里……他们认为他们的眼睛在向外看，而他们所注视的运动物体被拍摄入机器内部，但他们不会认为或许有这样一个隐形的摄影机，眼睛在外面，而显影在内部。我觉得画家和音乐家能体会到这一点。一位母亲也可以设想自己从别人那里接收到一个信号，自己再把信号反射回去，以一个新生儿的形式。

但大部分摄影师都不是这样。他们不应该问“让-吕克，用5.6的光圈可以吗？”而应该问“你觉得哪个更重要啊，这一步还是那一步？”我们可以就此作出判断，而他那个关于光圈的问题也就迎刃而解。但是他们从来不那么问，因为他们薪水优厚，而且几乎什么都不用做。影片的百分之八十取决于柯达胶片，百分之十五取决于摄影机，还有剩下的百分之五是由制片人决定的，他们根本不必妄自尊大，搞得自己好像是魔术师一般。

大部分摄影师都是完全搞不清楚状况的糊涂士兵，他们不知道是要诱敌深入还是将敌人拒之门外，不知道自己是不是想要深入越南。跟他们简直没有办法沟通。这就是为什么我更喜欢那些门外汉——比如那些业余摄影师，所以我在电影里也运用了很多很“业余”的手法。在《筋疲力尽》中我就借鉴了《生活》杂志^①记者的一些拍摄手法，那时他们与好莱坞还没有任何关系。我还用了一些曝光不足的照片，
99 被指为非常糟糕。在电影中运用这样的画面是我们首创的，现在这样的手法已经非常常见了。

乔纳森·科特：所以您喜欢用比较单纯的视角看待问题？

^① *Life*, 美国历史最悠久和最著名的图片杂志, 由《时代》和《财富》两大杂志创办人亨利·卢斯在1936年创办。

让-吕克·戈达尔：我喜欢初次接触的那种陌生感。比如一般人都喜欢看打破世界纪录，因为那是第一次；再看一次就没有那么有趣了。图片就是要向人展现此前未知的画面，看过之后就可以放在一边继续前行，就像是游客在一个完全陌生的国家观光。但在我看来，不应该对事物做出工作日、假期这样的区分，应该从更为广泛的视角来看待事物。我认为在电影中可以做到这一点——因为一个电影创作团队一般只有十到二十人左右，偶尔会多一些。但随后我发现就算只有这么少的人，也并非事事如意，往往只有我一个人抱有这种想法。我愿意为此作出牺牲，我也的确作出了很多牺牲。莱昂纳德·科恩有首歌里面唱到：“我跋山涉水寻美而来，不惜为之抛弃良多：我的耐心、我的家人，而所求尚遥遥无期……”这也是我常常对自己说的话。而且我有种感觉，这一切还会重来。

戈达尔的回归^①

100

乔纳森·罗森鲍姆 / 1980

让-吕克·戈达尔近来似乎很喜欢用交通运输来打比方。据说有一次在电影节上保罗·施拉德悄悄凑到他跟前说：“我想跟你说一下，我从你的《已婚妇人》中借鉴了一点东西放在了《美国舞男》中。”这位大师很酷地回答他：“重要的不是你拿了什么——而是送到哪儿去。”

《人人为己》是八年来戈达尔第一部在美国上映并参展纽约电影节的电影作品，是它把戈达尔带回了我们身边。这部电影集合了主流影评人看重的所有卖点：明星（伊莎贝尔·于贝尔和雅克·杜特隆）、鲜明的人物和情节、醉人的音乐、35毫米的优美画面、一点点情色的点缀，当然还有幽默。“这次我才真正在故事性方面成功着陆了，”戈达尔对我说，“就像一架飞机。”

他似乎只用35毫米摄影机来拍摄表现娼妓主题的电影，这难

^① 原载于《苏活新闻》(The Soho News) 1980年9月24~30日，第41~42页。经作者乔纳森·罗森鲍姆同意转载。——原注

道纯属巧合吗？在这部新片里，一位妓女（于贝尔饰）成功勾搭上一个名叫保罗·戈达尔的嫖客（杜特隆饰）之后，被一群暴徒殴打，并在他们的逼迫下不断重复“没有人是独立的”这句话。这令我想起了戈达尔作为导演自身所处的困境——特别是他在70年代的大部分作品至今无法在这里上映（所幸的是他五年前的作品《二号》即将在几个月后上映）。这是我们爬进豪华轿车后座以后我问他的第一个问题。轿车带我们逃离市中心喧嚣的房间，穿过傍晚街上的车水马龙，驶向拉瓜迪亚机场。

乔纳森·罗森鲍姆：您认为这两者之间有联系吗？

让-吕克·戈达尔：是的，我想是的。我在拍摄的时候没有想到这一点，但……独立也是我们自身所具有的某种东西。很多导演都认为自己是独立的，或者艺术是独立的。而那些搞金融的人则认为自己与艺术是完全不沾边儿的！（笑）艺术与经济从来都是相互关联的……或许从这部电影开始我才真正发掘了自己拍故事片的潜力。

乔纳森·罗森鲍姆：我觉得您的上一部电影《人人为己》与《我所知道的关于她的二三事》有很多相似之处，可是与您之前的作品截然相反的是，这部电影中表露了对巴黎的反感——但事实上这部电影的背景是设置在您的童年故乡瑞士的。

让-吕克·戈达尔：我二十五年前离开了巴黎，那时候我还在为《电影手册》写稿。大约是在阿斯特鲁克的电影处女作问世那一阵子，那会儿我正在一座大坝的建筑工地工作，我还记得自己当时给好朋友特吕弗和里维特写信，在信中指责了他们对城市电影的偏爱。我不是讨厌城市——我讨厌那么大的城市。

乔纳森·罗森鲍姆：能介绍一下您为法国电视台拍摄的专题片吗？

让-吕克·戈达尔：五年前，我拍了一个由六部分组成的系列剧《6×2/传播面面观》。每部分的开头都是近一小时固定镜头的采访——接受采访的有工人、数学家、业余导演等等——随后一小时是与采访相关的研究。三年前我们拍了十二段时长半小时的短片，名为《两个孩子的环法漫游》，只在去年夏天播出过，每部短片中间都有十五分钟的固定镜头，是与8岁的女孩和9岁的男孩各自的采访，剩下的部分都是介绍和评论内容。

现在我手头有三个正在进行中的拍摄计划。我与莫桑比克政府签订了一份合约，帮助他们进行电影研究，以促进他们刚刚起步的电影事业。他们需要一些评论意见——或许是一份简短的报告，不是以文字而是以短片的形式。我还有一个两年的拍摄合同，名为《电影的真相》，由荷兰人投资。我还与美国的西洋镜公司有一份修改剧本的合同，不是以文字形式，而是以拍摄的方式进行。这样当负责人问我：“你有剧本吗？”我就可以回答：“是的。”而当他问：“现在可以读吗？”我就说：“不行……但是你可以看。”我们会采用两个主摄影机，以录像机和35毫米摄影机同时拍摄。所以即使这个剧本最后不能拍成电影，我们也可以拿来在电视上播放，或者当作纪录片卖掉，片名就叫《故事》。为什么人们需要故事呢？这里讨论的就是这一问题。

102

乔纳森·罗森鲍姆：您对拍故事片的这种筹划是不是在为日后拍摄没有故事情节的电影做准备呢？

让-吕克·戈达尔：我是想把两者相互结合——为政府、大学或研究学者服务。如果这是为莫桑比克政府拍的，可能会引起联合国教科文组织或其他国家的关注——但显然罗尔斯剧院是不会感兴趣的。这就是问题所在——我用了近二十年才认识到这一点，像《此处和彼处》《你好吗》这样的电影不是为剧场而创作的，而

是单纯为了研究，或是给特定的一部分人看的。但问题就出在这里，因为有时特定的这部分人可能根本负担不起拍摄费用。如果按照常规，即使是在艺术影院上映，也要符合一般的拍摄惯例，否则就会引起强烈的反对之声。人们会批评“这根本不是电影”，就像法国电视台那些人所说的“这根本不是电视节目”。他们说的不是影片拍得不好或毫无价值，唯一的问题出在审美方面——“电影就不应该这样拍。”

我一直生活在边界上。我们是瑞士人，开了一家法国公司，我们希望保持这种现状，继续这样跨界的生活。我们唯一的敌人就是那些固守成规的人，银行家也好、批评家也好……人们都把自己的身体看做个人的领土，把皮肤看做边界，一旦跨过边界就不再是他们身体的一部分了。但语言的产生显然就是为了跨越边界，对我来说，语言是我的祖国，而电影就是我的领土。

乔纳森·罗森鲍姆：您似乎已经很久没有发表电影评论了。

让-吕克·戈达尔：我打算继续进行评论，但是不再用纸和笔，而是以电影的方式。尝试去做一名批评家，而不是普通的评论者。有时候我觉得做教师偶尔发表些评论文章也很不错，要每周做一次批评家是不太可能的事。

乔纳森·罗森鲍姆：我个人的体会是完全不可能。

让-吕克·戈达尔：这本来就是不可能的。就算天才也做不到这一点。

103 最近戈达尔还在忙些什么呢？

在蒙特利尔做电影史的演讲，演讲稿已被翻译成法文，最近刚刚在法国发表。发行了第300期《电影手册》，上面刊登了众多写给朋友和熟人的信件（“我一封回

信都没有收到，就连朋友们的也都没有——我也不知道为什么”)、采访片段，以及各种各样由文字和图片组成的拼贴画。

辗转各地。为《电影手册》做了香坦·阿克曼专访；邀请雅克·塔蒂在《人人为己》中扮演一个小角色（结果遭到拒绝）；还邀请玛格丽特·杜拉斯演一个小角色（她同意了，但坚持站在镜头之外，只以声音出演）。

总之，尝试与他人合作。（“我想试着与我尊敬的导演进行合作，我想对自己的工作有进一步的认识，但发现做不到。问题出在我自己身上，但我总是想说这是我们的问题。”）尝试与人交流：“真正的电影杂志是要帮助人们以科学家的方式交流。这就是为什么不管是在五角大楼还是其他什么地方，科学都如此强势。东京的科学家会与旧金山的同行们互相通信，协同合作。”

乔纳森·罗森鲍姆：但现在人们似乎不再关注电影，转而关注导演了——这就是我们所说的追星现象。

让-吕克·戈达尔：是的。但在法国，这种现象的出现是因为我们，也就是新浪潮，强调了导演的重要地位。那时这样做是为了争取我们作为导演的权利，因为那时我们的地位还没有得到承认。而现在，所有人都觉得导演就是上帝。你要是对一位导演同行说：“你还是比较适合做编剧。”他准会觉得无法理解，就好像编剧是个低一等的工作似的。但我不这么认为，我觉得我不是个好编剧，但可能会成为一个好导演。

乔纳森·罗森鲍姆：您听说过《洛奇恐怖秀》热吗？

让-吕克·戈达尔：没有。

乔纳森·罗森鲍姆：有很多青少年把这部电影反复看了上百遍，把它奉为神明来崇拜。我感兴趣的是，观众会把电影当作一种交流的手段——不是与电影本身进行交流，而是通过电影与他人交流。

104 **让-吕克·戈达尔**：这就像是旅行。可能是因为我这几年经常到处旅行，所以我会这么说。人们总是会把自已比做车站或机场，而不是穿梭其间的火车和飞机。而我则喜欢把自己想象成飞机，而不是机场。

乔纳森·罗森鲍姆：这样人们就能借助你到达其他地方，然后离开你？

让-吕克·戈达尔：是的。我想应该是两者兼备的。我不仅仅是火车，因为车站里的人让我感到孤独和寂寥。很多旅行者从纽约乘坐十小时的航班到火奴鲁鲁以后，就会把起点与终点之间的整个旅程抛在脑后。而我恰恰认为中间过程的部分才是真正的存在。我试着将这种中间的过程搬到电影中……

乔纳森·罗森鲍姆：比如《人人为己》中的某些定格镜头，看上去像是麦布里奇^①的运动影像研究……

让-吕克·戈达尔：是的，下一部电影我会在这方面做更多的尝试。如果必须进行研究性拍摄，我就会先拍部试验片，再把研究成果应用到故事片中。因为这种尝试会与故事片的内容发生冲突——我很同意这一点。这样的画面缺乏节奏变化，所以才不好看。早期的无声电影都会有丰富的节奏变化，而且不会以拍摄速度来播放。而现代电影中，演员们说话的速度都与电视没有两样，这样就没有风险。而图

^① Eadweard Muybridge，英国摄影家，以最先从事动态摄影和电影放映的研究工作而著名。拍摄了著名的马在奔跑中的连续摄影。

像是与语言对应的：他必须这么说，她则要那么说，而他们就得这样回答……所以人们都不看自己在拍些什么了，也不去听那些声音。他们只会注意听台词，看有没有按照剧本上写的那样来说。

现在的电影在故事性方面甚至还比不上约翰·柯川或帕蒂·史密斯的音乐作品。虽然没有画面，他们在以一种银幕写作的方式进行创作，只不过没有银幕，也不用写作，但是他们的作品比一般的电影更为丰富。他们熟练地运用很多精密的设备——当然，或许摄影机、实验室以及剪辑台是很先进了，但中间的过程还是十分传统的。

他们录制音乐专辑的过程比拍电影要简单得多。一旦有了感觉半夜也会爬起来录音，他们一段段地录，反复地录，然后听录音，进行局部的修改。但拍电影要严格按照剧本来。这种规定越来越严格，因为图像已经形成了固定的意义。

乔纳森·罗森鲍姆：您与《人人为己》的作曲者盖布瑞·雅德是怎样合作的呢？

105

让-吕克·戈达尔：很遗憾我们只在拍摄结束后才见面，在开机前和拍片过程中都没见过面。这次的合作给我带来了全新的体验，因为我们彼此已经有了一定程度的了解，下次合作应该会更成功。我正在安排一年的拍摄计划，安排好工作时段，而不是连着进行拍摄。我想与已经比较熟悉的演员合作，或许会再找伊莎贝尔，还有配乐师们——这样我们就可以定好下一次合作的时间，比如说，下个月再见。这样做就是希望能共同创作音乐，我想说的是，帕蒂·史密斯与她的琴师的合作，比我和摄影师的关系要密切多了。

我还想了解一下《人人为己》为什么对音乐如此重视，因为电影演员表中赫然注明：美国西洋镜公司发行，戈达尔“作曲”。我们现在已经到了加拿大航空公司

的入口处，戈达尔邀请我跟他一起去候机室，送他登上去多伦多的航班。

我问他觉得他的合作伙伴让-皮埃尔·戈兰拍的那部《波多和卡本戈》怎么样。很喜欢，他说，又补充道，他和戈兰两人之前都十分紧张，不知道他会不会喜欢这部作品。他还十分惊奇地发现戈兰也和他一样使用了停格镜头，而两人之前都没有互相商量过。

因为身处洛桑与日内瓦之间的一座小城，他现在看的电影少了。他很喜欢安杰伊·瓦依达最近的两部作品，一部叫《大理石人》，另一部关于离婚的电影他记不起叫什么了——依稀觉得好像叫《克莱默夫妇》什么的。他笑着说，看上去颇有导演的架势。

我们还聊起了塔蒂的《游戏时间》（“是部很棒的电影”），也提到了塔蒂的病情和破产。我问戈达尔想让塔蒂出演一个什么场景。“保罗·戈达尔站在放映《城市之光》的电影院门前，里面走出一个人，嘟囔着：‘什么声音都没有啦！’”

乔纳森·罗森鲍姆：您为什么要加上这样一个细节呢？

让-吕克·戈达尔：我不知道。我不喜欢空镜头，那都是出于编剧的需要才加上去的。我觉得电影院里的声音一直很嘈杂，而电影放映员这个工作糟透了，薪水少得可怜。我很注意这部电影的声音部分，镜头中不能空无一物，就必须加上内容。不能理解为什么多数导演仅仅用镜头来解释正在发生什么。没有一个画家会出于这样的原因而作画，也没有音乐家会为了这样的目的而演奏。我不会仅仅为了让观众知道一个人在走路而去拍他过马路的镜头。要是拍的话，也是因为我喜欢这条街道，或者因为灯光，或者为了别的什么原因。如果不是，我就不会这么去拍，我会把它剪掉。

关于电影评论的经济学意义的讨论^①

107

让-吕克·戈达尔 宝琳·凯尔 / 1981

这场讨论于1981年5月7日，在加利福尼亚州磨坊谷马林市政中心举行，以下是部分记录。

让-吕克·戈达尔：好的，要我先开始吗？

宝琳·凯尔：你请。

让-吕克·戈达尔：知道这个讨论会要持续多长时间吗？

宝琳·凯尔：观众们想听多久就讨论多久吧。

让-吕克·戈达尔：我听说大概要一个半小时，时间还挺短的；我本以为会持续两三个甚至四个小时呢。我过来之前自己做了些准备，试着读了你最近发表的一些电影评论文章，所以在在这方面我们应该与观众有些共同语言。我看了你写的关于《天外横财》《愤怒的公牛》和《天国之门》等片的影评，想跟你讨论一

^① 原载于《暗箱》(*Camera Obscura*)杂志1982年秋8~10月刊，第163~184页。经印第安纳州立大学出版社同意转载。——原注

下，此外我还想和你聊聊你六七个月前发表的一篇文章，题目是《为什么这电影这么糟糕？》^①或许我们可以以此为开始。

宝琳·凯尔：很好。你刚刚说你为了做准备而试着读了我的一些文章，我想恐怕此中另有深意吧。（笑）听上去这是说你没法消化这些文章，希望这不是真的。

108 **让-吕克·戈达尔**：不，不。我英语说得不太好，美语也是，（笑）今天在这里咱们俩还要用外语来交流，我拍了三十多年电影，已经更习惯用图像表达了，所以对我来说跟你用外语讨论的确是件很困难的事。

宝琳·凯尔：我听说你的英语说得很好，也很有自信。所以作为今天的第一个话题，希望你能首先谈谈你对我这几个月发表的文章有什么看法。

让-吕克·戈达尔：呃，大概五分钟以前你才跟我说过，不应该让你为整个美国电影评论负责，但我认为这是应该的，在某种程度上来说是这样，就好像我总是觉得对每部自己看过的电影都要负责，就算不是我的作品。

宝琳·凯尔：噢，不，我不能接受这种说法。我不相信你真的觉得自己对一部很讨厌的作品负有责任。

让-吕克·戈达尔：好吧，就拿这篇文章来说吧。你探讨了为什么这些电影拍得那么糟糕，在文中你提到了制片公司副总裁的名字，并把电影的所有失败之处都归咎于他。我问自己：“一个人怎么能为所有这一切负责呢？”因为一部电影至少是由一百多人共同创造出来的。就像尼克松是要为战争负责，但美国民众也同样负有一定责任，因为是他们选出了尼克松。

宝琳·凯尔：噢，让我解释一下为什么我认为最高领导有如此大的影响力。通

^① 文章全名为《为什么现在的电影这么糟糕，或已成为数字游戏？》，刊于第56期《纽约客》杂志，1980年6月23日出版，第82~93页。

常情况下，电影公司的高层对电影都不感兴趣，他们可能来自于别的公司，或律师事务所，或某个经济实体，现实情况就是，他们中很多人都是从哈佛商学院毕业的，他们坐在这个位置纯粹是为了生意。如果前期审核每部片子的时候都首先考虑能从中获利多少，也就是可以保证多少电视播映收入、海外电视收入、有线电视收入以及录像带收入，他们就会优先考虑有大明星参演的，或者有畅销潜力的电影，因为这些电影最好卖。所以，他们用营销策略来决定拍什么电影。如果他们对哪部片子没有太大信心，也没有办法预售，他们就不会做任何宣传，所以像《天外横财》《风骚俏佳人》或《大西洋城》这样的电影根本不能像他们青睐的那些电影那样被大肆宣传。实际上，他们都不愿意跟这些电影挂上边儿，因为他们觉得这些电影必然在票房上遭惨败。所以，他们的这种不作为导致了这些电影的失败。

109

让-吕克·戈达尔：是的，但这理由也不充分。你说的没有错，但并不符合电影产业的现实。并不是他们造就了一部电影，而是观众们造就了电影，是摄影师造就了电影，还有整个剧组，这些人都有责任……我的意思是，这跟现在大家都不卖美国车道理是一样的。

宝琳·凯尔：让-吕克，我们这么来说吧……

让-吕克·戈达尔：不，这是因为谁在遵守规则呢？我从来都不遵守所谓的规则。这就是为什么……

宝琳·凯尔：你没有在大制片厂体制下工作。

让-吕克·戈达尔：我也希望我可以呀。（笑声）

宝琳·凯尔：但你之所以不可以，正是出于我所阐述的原因。正是因为这一点，一个美国的戈达尔不能在大制片厂体制下工作。

让-吕克·戈达尔：但这并不是不让我拍片的理由。

宝琳·凯尔：我在解释的是好莱坞体制下的电影制作方式，并没有把你和少数独立电影人包括在内。实际上你的工作方式与这边的独立电影人十分相似。你拍电影从来不用考虑怎样让电影大卖从而收回成本——我想《轻蔑》是唯一的例外——，而那可能也是你与制片厂体制的最后一次接触吧。

让-吕克·戈达尔：不，那是我第一次接触美国制片人，这就是为什么（笑声）……

宝琳·凯尔：但是，你难道就不承认……

让-吕克·戈达尔：我想说的是，你的文章题目应该改成“为什么现在的电影都很糟糕？”作为一个批评家，你，也包括我自己，都有责任。但在美国这种环境下，如果一部电影很糟糕，我觉得，你的责任更大。这是因为这边的批评家都很有影响力，但他们没有利用自己的这种影响力；又或者，他们与那些生意人目标一致。

宝琳·凯尔：某种程度上来说这是事实，因为本质上来讲，他们就是为那些生产电影的公司工作的，而且，他们更关注那些有名的大导演，而经常忽略那些优秀的独立电影。但不是所有的批评家都是这样的，正如不是所有为制片厂工作的美国导演都会对体制妥协。他们中很多人还是在积极地与体制抗争，坚持自己的电影理念。但是
110 我们回头来看为什么整个国家的电影都十分糟糕，而且随着有线电视和商业电视台的大笔订单的出现，还有每况愈下的趋势——我认为，在过去几年中，电影质量下降的原因是，由于大公司对制片厂的控制，使那些不凡的作品很少有机会得到拍摄资金。

让-吕克·戈达尔：是的，但这种情况下导演们就需要转变工作方式。如果在美国不能拍，就到其他国家去拍。

宝琳·凯尔：你清楚事情远没有这么简单。很多人有十分宏大的构思。

让-吕克·戈达尔：他们从哪儿来的宏大构思啊？（笑声）

宝琳·凯尔：你现在与科波拉有合作，他就是一个典型的适合拍宏大题材的人。

当然了，不是说所有作品都能达到《现代启示录》的水准，但是他的确有着十分广阔的视角。他生来就不是拍小制作的人，完全不是。我不觉得《窃听大阴谋》是他最好的作品，更不认为《雨人》是他的代表作。我指的是他还依赖于制片厂体制为他提供资金和发行渠道。我很希望他能一直保持自己的独立性，但很遗憾他没能做到。呵呵，因为你有着特别的工作方式，所以认为所有人都是可以这么做。这就是艺术家们的毛病，他们总认为自己的做法是唯一正确的。

让-吕克·戈达尔：不，我没这么想，但这是唯一继续生存的途径。这真的是唯一的途径。我从来没拍过一部电影，也从来没这么奢望过，我一直是能拍什么就拍什么。

宝琳·凯尔：但也有人与体制对抗并取得了成功。好莱坞也拍了一些好的电影。

让-吕克·戈达尔：的确如此。

宝琳·凯尔：很多人在拍片之初都希望能拍出好的作品。首先他们不想像独立电影人那样，拍完一部片子之后还要花上两年时间在全国各地兜售推销，期望收回投资。这简直是自断前程。在制片厂体系下工作影片的发行就有了保障，至少他们的期望值能得到保证，但如果他们独立创作，光是把时间都搭在影片发行上这一点，对他们来说就已经是个很大的难题了。

让-吕克·戈达尔：举例来说吧，我们每个人都设想一部电影，我自己也想一部糟糕的电影——但是我等一下会为它辩护——《天国之门》吧。我不知道你觉得这部电影怎么样，但我看过文森特·坎比和其他人的文章，他们都过于推崇《猎鹿人》，我倒觉得那部电影不怎么样；同样，《天国之门》也没他们说的那么糟糕。（笑声）即使这是部失败的作品，但在我看来失败比成功要有趣得多，因为这就像是身体得了病，我们需要细心观察，认真检查，然后再宣布有没有问题。《天国之门》就是个很好的例子，这部电影里有很多闪光点，但导演没能把握住，没有坚持到底——

原因都很明显，我们都可以分析出来。但影评家都不曾指出这些问题，他们没有想过要帮助导演——即使是像西米诺这样傲慢的导演——下一次拍出更好的电影。

宝琳·凯尔：首先我必须声明，与我的很多同行不同，我并不是很喜欢《猎鹿人》，也并没有厌恶《天国之门》。我的确说过这是部失败的作品，但这位导演是位艺术家，他很有天分。另一方面，你说一部失败的作品比成功之作更有意思，如果这是部投资四千万美元的失败之作，对某些人来说就不那么有意思了。

让-吕克·戈达尔：但我觉得有意思，因为要是有四千万美元，我能拍出四十部电影了。（笑声/鼓掌）

宝琳·凯尔：这也是为什么西米诺受到了多方批评。

让-吕克·戈达尔：对我来说一部投资一百万美元的电影已经很昂贵了，我下半辈子都不用愁了。（笑声）

宝琳·凯尔：你刚刚改变了立场。

让-吕克·戈达尔：不，但是我在想，在那部电影里，真正有趣的部分是他们的迷失。我想和你讨论一下这一点，因为作为导演我对此很关注，也对美国很感兴趣——鉴于这里的气氛以及我与弗朗西斯的联系，我就像是回到了家——弗朗西斯以自己的制片厂为家，而我则以家为工作室。这是我们俩之间的唯一联系。但我认为所有优秀的美国导演——斯科塞斯、德帕尔玛，所有大名鼎鼎的导演们，他们都和我一样迷惑：我们都未能拿出自己能达到的最高水平的作品。我本来可以拍出更好的作品的，马丁也是，弗朗西斯也是，但我们都没能做到。两年前看《天国之门》的时候，我想，这个导演是想要拍出一部真正的电影的，但在美国已经不可能产生像格里菲斯那样的大制作了。这就像是看着一位艺术家明明已经跛足，他自己却毫不知情。这很有意思。因为迈克一直在尝试，尽管在努力之下他拍的三个小时的电

影中只有几个精彩的镜头，但这几个镜头比其他电影中的大量镜头都有趣多了，因为它们令人知道怎么才叫拍电影。他努力拍出一部美国电影，而这很有意思。

宝琳·凯尔：我不太理解你刚刚所说的话，你说这些人人都没能拍出他们本应拍出的电影。

让-吕克·戈达尔：是的。

宝琳·凯尔：那这就是一个悖论，而我猜我们就只能接受了。

让-吕克·戈达尔：不，现在的导演都做得太过了，不管是在欧洲拍摄还是由意大利或西班牙人导演，越好的导演越喜欢盲目求大。弗朗西斯就喜欢扩大制作规模，他本想拍一部精巧讨喜的喜剧电影；他很有自信，没有后顾之忧，从长远来看这会让他收回《现代启示录》的投资。但很快，四百万美元的成本突然跃到两千五百万，这就表示其中有问题，而我们必须认真对待，因为这就是我们的将来——至少是我作为一个导演的将来。德帕尔玛也是这样，他很有才华，但当他把才华用在一个糟糕的剧本上，就越走越偏了。

宝琳·凯尔：我认为德帕尔玛的拍片成本还是相对比较低的，所以我不太明白你的具体所指。他的大部分电影，除了《愤怒》，成本都很低，而《愤怒》的成本在好莱坞也只是中等水平。

让-吕克·戈达尔：噢，他的不当之处在于他完全不管剧本，而对他来说，多花点心思在剧本上是十分必要的。

宝琳·凯尔：他的电影都是自己编剧的，我觉得剧本写得很不错。

让-吕克·戈达尔：我认为有问题，他做得太过了，尤其是他的最后一部电影《剃刀边缘》。我喜欢德帕尔玛，他的电影画面控制得很好，他很注重画面，这非常好，但他不应该忽视故事。

宝琳·凯尔：希区柯克也是这样。

让-吕克·戈达尔：不，不，不是这样的，至少在他最好的两部，或四五部作品中没有这样的问题。

宝琳·凯尔：呃，我必须说在他最后二十年中创作的大部分作品剧本都很差。在他早期的某些电影中，为了达到预定的集数，他还让编剧把剧本扩充到他要的长度——剧本就被塞到了可怜的编剧手中。看看他早期的《海角擒凶》和《海外特派员》，
113 就会发现剧本就是围绕剧集而拼凑的，但这是题外话。我还是不太明白你说的美国导演都盲目求大，或者做得太过了具体指的是什么。不知道你指的是资金、技术还是别的什么，因为德帕尔玛和科波拉之间的差别太大了。

让-吕克·戈达尔：是所有方面——他们拍的电影对他们来说不是太大就是太小，他们与自己的作品之间没有形成一种适当的关系。这就好像某个人有很重要的话要说，但他说得太快了，我们什么都听不见。

宝琳·凯尔：但什么才是适当的关系呢？是由艺术家自己决定的吗？大部分人在每一部作品中都有不同的表现——科波拉拍过大制作，也拍过小制作。而他的性格决定了他要进行宏大题材的创作。怎么能要求一个人否定和对抗自己的本性呢？或许只有在这种宏大的题材上他才能创作出自己最佳的作品。

让-吕克·戈达尔：在我看来，花四千万拍出一部《天国之门》或《现代启示录》，并不是什么宏大题材，而是小打小闹。《现代启示录》这部电影就花了四千万美元，我的意思是——跟美国在西贡的大使馆每天的开销相比这当然不算什么了。（笑声）我很早之前就自己做制片人了，我发现拍电影根本就不是为了挣钱，拍电影就是为了往里面砸钱的。（笑声）

宝琳·凯尔：噢，我想这反映了部分现实，即使从制片厂角度来讲也是这样的。

让-吕克·戈达尔：而弗朗西斯格外能花钱。（笑声）

宝琳·凯尔：但这也是一种才能。有很多人为制片厂赚了很多钱，比如斯皮尔伯格、卢卡斯等一批人，他们的电影能为制片厂带来上亿的收入。所以当有很多想法并准备一一付诸实践，电影的成本就会提高，但他们是有理由这样做的。他们也知道他们的电影赚来的钱也不会被用来拍电影，这笔钱会被大公司转而投资到别的行业，或者其他地区，投资造纸厂或者制鞋厂等等。所以我不担心泛美公司会因为《天国之门》遭受多大损失，因为他们在其他电影上已经赚足了钞票。如果只是资金问题……如果这四千万本可以让你或其他导演来拍电影，结果却被浪费掉了，这又是另一说了。但现在有一些导演已经很难受公司控制了，西米诺就是一个能够预见自己的电影的导演。在拍摄《天国之门》的时候，全剧组的人都十分紧张，但要控制住西米诺简直是不可能的，你不能炒掉一个能在脑中构想出整部电影的导演。现在不是从前了，不可能随便炒掉一个导演，抓来另一个人代替，电影还马上就能接着拍下去。电影拍摄中途是不能停顿的，所以他们不得不让西米诺继续拍下去。我的意思是，他们的确试着控制过他。

114

让-吕克·戈达尔：他们可能尝试过，但他们并不想这么做。他们愿意花这一大笔钱。他们甚至已经在利息上赚了一大笔了，因为他们还控制着贷款的银行。（笑声/掌声）

宝琳·凯尔：不，我想在这部片子里没有。而且公司高层看到一部电影这么严重地超出预算都被吓死了，因为这么做太冒险，后果将不堪设想。当一部电影变成了无底洞，人人都知道公司高层会有多惊恐。我还记得在影片公映前一年，好莱坞所有人都在私下议论着《天国之门》未来的命运，因为公司已经失去了对导演的控制，只能被他牵着鼻子走，祈祷着他能真的拍出点什么来。但我认为在《天国之门》这

一问题上你对评论家也有失公允。我确实认为坎比的评论有些武断。但从另一方面来说，事实上这部电影的确没有一个场景算得上精彩，也没有一个人物很出色，而且还一演就是好几个小时。（笑声）我认为电影的画面的确有点意思，但全片没有一处能吸引观众的地方。如果出品公司真的觉得评论家错了，他们会在宣传上再投入几个几百万，或许还能从影片上挣回来。很多糟糕的电影就是因为制片公司有信心才存活下来，但对这部电影公司没有信心，所以他们才接受了媒体的意见。我的意思是，以《青春珊瑚岛》为例吧，这部电影不管从哪方面来看都比《天国之门》差得多了，但是起码还有卖点——青少年人群觉得这部电影十分浪漫。所以公司投入了一千五百万来推销这部垃圾电影，而且非常精明地面向信徒和家长进行宣传，告诉家长们这部电影将会为他们的孩子呈现美丽动人、纯洁自然的爱情。天知道他们怎么会取得了那么大的成功。几个月之后我发表了一篇批评这部电影的文章——那部电影得到的是一致恶评——然后就一直收到读者来信抗议我破坏了他们全家一次非常美好而难忘的观影经历。（笑声）广告的力量是无穷的，而我认为他们也应该在背后筹备了《天国之门》的宣传，先推出前期宣传，然后在一千一百家电影院公映，这是他们推销失败之作的一贯手法，这样观众的评价还没等传开就被淹没其中了。（笑声）他们可能在第一周或第二周就取得了一定效果，但最终他们失去了信心，因为影评家们说出了事实——这部电影真的一无是处。

让 - 吕克·戈达尔：但作为杂志撰稿人，你难道没有意识到自己也处于广告宣传的链条上，因此也在为电影产业服务么？你怎么在两大幅广告的夹缝中继续你那个小专栏的？（笑声 / 掌声）

宝琳·凯尔：没有广告，我从几年前来到《纽约客》时就不做电影宣传了。

让 - 吕克·戈达尔：不是说电影宣传，是所有广告。

宝琳·凯尔：噢，你看看就知道了，《纽约客》里刊登的都是消费品广告。因为自从刊登了蕾切尔·卡尔逊^①那篇著名的“扒粪”^②文章，我们杂志就失去了所有的化学品广告。每刊登一篇这样的文章，就意味着失去某一类广告客户。还有像烟草等行业，我们杂志根本就不接他们的广告。因为有那么多商店、那么多奢侈品销售商，他们庞大的广告费用保证了杂志的评论自由。这就是为什么《纽约客》是世界上最好的杂志。（掌声）

让-吕克·戈达尔：我在法国做杂志撰稿人的时候，我供稿的报纸也从来不刊登广告。刚才——在坐车来这儿的路上——你告诉我你现在的困境，他们要你缩小专栏的篇幅。

宝琳·凯尔：但那只是版面问题，跟广告没有关系。

让-吕克·戈达尔：噢？版面问题，有什么问题呢？

宝琳·凯尔：版面设计方面有問題。我在为一家周刊写稿，这份杂志的版面设计非常美观。他们腾不出二十五行的版面给我，所以我就得缩减字数，因为影评和其他评论专栏一样都是最后才加进去的，而其他版面都已经排好了。如果你的文章太长，就要删掉一部分。所以昨天在坐飞机来这里之前，我就在非常匆忙地删改稿子。但我从来都没有遇到过希望我改变观点，或者取悦广告商的要求。这对我以及其他很多作者来说，都是极少碰到的问题。

让-吕克·戈达尔：噢，这就是这一产业运转的方式。即使你不像《时代》评论员那样（因为《时代》也参与了电影生意），你也依然是这产业的一分子。做杂

116

^① Rachel Carson, 美国作家、科学家和生态学家。1962年发表《寂静的春天》，详述杀虫剂对环境的伤害，并对化学毒害问题提出警告，开启了美国直至其后世界范围内的环保革命。被誉为“生态之母”。

^② 揭露真相、揭发丑闻的新闻报道。

志本身就是这一产业的一部分，是文化的一部分。

宝琳·凯尔：让-吕克，你在电影里总是攻击那些受过教育的有钱人。我想说的是，工人阶级不会去看你的电影；而这并不意味着我们因为观众的意见而反对你的电影。你的电影越革命，就会吸引越多的上层中产阶级观众。（笑声）我们并没有说这影响了你的作品的质量。作为一个批评家，我拥有绝对的自由去发表我自己的观点。除了这个，一个批评家还能要求什么别的自由呢？

让-吕克·戈达尔：呃，我认为自己完全没有自由，我也不从这个角度来看问题。

宝琳·凯尔：哦，我觉得那是废话。（笑声）你是自由的……你拍的那些电影都是按照你自己的意愿拍出来的，不是吗？

让-吕克·戈达尔：是的，当然，我有斗争的权力。

宝琳·凯尔：那不就得了。

让-吕克·戈达尔：但我认为如果说当前的美国电影不怎么样，那正是因为需要有全新的电影评论方式。我不知道这不可行——如你所言看来就不太可能。你并不自由，比如不能始终为一些不知名的电影写评论，那样你会被编辑辞退。你不是自由的——我可以换个角度来解释。我查阅你近两年在《纽约客》上发表的文章时——我并不是想对你进行人身攻击——发现你一直想要表现出与其他人一定程度上的不同。你曾跟我说起过《影武者》这部电影，你在所有人都发表了评论之后才发表了你自己的评论文章。但为什么不在两年之后，也不在两年前呢？你为什么不在一部电影完成之前发表评论呢？你是一位电影批评家，电影批评家并不只是影评人。派拉蒙公司要上映一部新片，你就去为这部电影写影评，你的自由又在哪里呢？（掌声）

宝琳·凯尔：呃，咱们这样说吧。我可以写……

让-吕克·戈达尔：不，我不想就这一点来攻击你。我想这是因为要在派拉蒙或联美公司上映《天国之门》那天去写一部意大利电影的评论文章是不可能的，那样你说到的那部电影可能就永远不会在这里上映了。

宝琳·凯尔：不，实际上我可以自行决定在什么时候讨论哪一部电影。编辑都很愿意我写一些没听说过的或不知名的电影，那样的话就不会有那么多攻击我的来信了，（笑声）因为可能都没人看过那电影。是我选择去评论哪部电影，我知道人们想看哪些影评，而且，从编辑的角度来讲，为那些国内根本看不到的电影写评论是极度愚蠢的行为。《纽约客》百分之八十的读者都居住在纽约市以外的地区，所以在电影的选择上，我都尽量选择发行区内已经上映或即将上映的电影，这样至少读者都听说过这些电影的名字。在写《尔虞我诈》的影评的时候，我知道这部电影只在纽约的一家小影院上映，但美国人可能都会有机会去看，又或者可以在电视上看到。不，我想自由的程度远远不止如此。我认为你把这个体制想象得过于压抑，已经超出了实际情况，我想这也是公众对你近期作品的意见之一。你采取了彻底的社会批判观点，好像人们完全没有行动的自由。

117

让-吕克·戈达尔：不，这并不是我的问题。我的问题与批评家紧密相关，我不想让我的电影在纽约首映，而是在别的什么地方——下一部电影我还会这样做的。结果所有放映商都拒绝了，说什么“你必须在纽约首映，我们可以等。我们要看看纽约方面《时代》和《纽约客》等报章杂志说些什么，如果反映很好我们就要。”我觉得，我的电影和很多其他欧洲电影的真正制片人只有一个，因为在美国你们不轻易接纳外国电影，而我又没有日本汽车制造商那么耀眼……我真正的制片人不是派拉蒙公司的巴里·迪勒，也不是别的公司的其他什么人，而是你，是文森特·坎比、安德鲁·萨瑞斯，以及其他像他们一样写……

宝琳·凯尔：我们的语言还是很宽和的，我甚至觉得我的同行们实在不吝于溢美之词，而非过于严苛。因为要是评论标准过于严格或有太多批评言论的话，读者就会认为你有问题，他们觉得你很病态，或者说真正的问题出在你身上。我觉得你并没有理解问题所在。他们坚持在纽约的影评发表之后再上映电影，只是因为，大家要是没有听说过这部电影，就不会去电影院看。他们宁愿待在家里看电视——反正看电视又不花钱。他们要受到某种诱惑才会出去看电影，要是根本没听说过这部电影，没看过电视预告片，也没听说过或读到过任何关于这部电影的评论文章，他们就会认为这部电影不值一提，是一部失败之作，要不他们早就应该听说过了，所以他们就er不会买票。所以《欢笑一箩筐》这样的电影才会停演。《欢笑一箩筐》《漫长的告别》等很多电影都因为没有在纽约首映而惨遭滑铁卢。我觉得如果有了纽约这边的影评，其中很多部电影应该会卖得很不错。而且你也能看到精彩的影评文章了。（笑声）

让-吕克·戈达尔：那可不一定（笑声）——这有点夸大其辞了。美国这么大，幅员辽阔，可一旦出现新的事物，这么大的国家却都在观望纽约这弹丸之地的一小撮人的反应。但说到为什么现在电影都这么糟糕，这只是其中百分之二十的原因。

宝琳·凯尔：呃，事实不是这样的，在华盛顿特区，《邮报》的批评家也有很大的影响力，洛杉矶也有很多著名批评家。我想说的是，他们在当地都很有影响力。

让-吕克·戈达尔：是，但也不全是。我是说，堪萨斯州的影评人为某部电影说几句好话也并不能保证为电影打开纽约公映之路……。

宝琳·凯尔：是的，这样的确不行。

让-吕克·戈达尔：而这样这部电影就注定成为失败之作了。

宝琳·凯尔：不，有的电影尽管在纽约遭遇了恶评如潮，在其他地区上映时还

是因为本地主流报纸的某位批评家的推荐而大获成功。很多受到纽约批评家严重抨击的电影就是因此获救的。我认为你在很多方面的看法都过于消极，你总是把问题归咎于权力的过度集中，但在很多方面所谓的强权都是不存在的。实际上电影产业的真正决策者藏身于广告业，是那些搞市场营销的决策者，他们不仅决定资助哪部影片，还决定了他们将会卖哪一部。他们甚至在一部电影开拍前就可以把它卖出去。当他们做好了具体的营销计划，人们就会不断听到关于某一部电影的消息，这样大家都会去看看这部批评家们极力推荐的电影。我评论的很多电影都没有多少人看过，因为这些电影都没有进行大范围的电视宣传。这是一个非常复杂的体系，但并不是不可战胜的。我的意思是，其中还存在着希望，不过我觉得你应该非常愿意看到相反的一面发生。（笑声）

问答部分

观众：戈达尔先生，您对以电影作为政治运动的手段之一有什么看法？

让-吕克·戈达尔：我从来都不支持这一点。我不认为用一幅图片或一组画面可以直接达到改变现实的目的。而且我越来越不相信这一点，在我看来人们对话语的兴趣要高于图片。可能这一点不是绝对的，但我想人们害怕直接看到事件的发生——他们比较喜欢先进行讨论，然后才看到实况……图像就像是法庭上的证据，我觉得拍电影就是呈献证据，如果我的证据是错误的，人们可以就此展开讨论，但新的证据就会是由语言构成的。这就像是科学研究，我觉得自己近似于科学家，因为我们都在提供了解和解决事物的途径。这就是为什么我现在不怎么写批评文章了——因为在批评中总是话语在前的。

宝琳·凯尔：我不认为有政治电影一说，但我也认为以戈达尔的性格能够拍

出有政治影响力的电影。像彭特克沃的作品，比如《阿尔及尔战争》就是一部很有政治影响力的电影，不管你是不是同意他的观点。从某种程度上来说《烽火怪客》也是这样。有些导演天性如此，他们对自己所做的事业深信不疑，所以能用电影来表达自己的政治思考。但在我看来，因为戈达尔惯常持有的怀疑论观点，他拍的政治电影充斥着话语，就像是对观众进行的一场演讲。人们不喜欢这样的电影是因为这样的电影，与爱森斯坦或者彭特克沃，或者其他导演的作品不同，完全不能从情感上打动他们。

观众：您的意思是不是说，像《人人为己》这样的电影没有任何的政治内容，也没有女性主义思想？

宝琳·凯尔：噢，说到那部电影里的女性主义观点，我都替他不好意思。（笑声）在这样一部绝望的电影里，他竟然安排了两个女人相视而笑的镜头，好像在说“啊，女人可能也好不到哪儿去”或“要好多了。”这就像是阿什利·蒙塔古^①等人所说的女性优于男性或者比男性更聪明等理论。这是整部电影的败笔，过于小题大做了。而现在好像所有电影中都会出现这样的场景，女性的“姐妹情”已经成了又一套老生常谈。（笑声/掌声）

观众：您认为在美国电影中叙事、画面和节奏等分别占有多大比重呢？特别是，在您看来，美国电影中的画面相对于故事起着怎样的作用呢？

让-吕克·戈达尔：我一直不太明白你们美国人说的叙事或故事指的是什么。

^① Ashley Montagu (1905-1999)，著名人类学家、人权主义者。

他们总是指责我的电影中没有故事，而我一直觉得，只有我的电影里才有故事。（笑声）我认为美国批评界太重视人物，却忽视了影片本身。 120

观众：您对麦克·斯诺的电影有什么看法？

宝琳·凯尔：（对戈达尔）你看过他的作品吗？完全是概念性的，极简主义的作品……（笑声）我说这话完全没有轻蔑的意思，他的作品有的部分非常出色，我参加基金会评委会投票的时候就是他的积极支持者。我认为他的作品很有潜力，也很有美学特点。但他的电影完全超出了戏剧电影的范畴，更像是一位画家，只不过以电影作为媒介。他的作品也堪比极简绘画。

观众：关于电影批评和电影《天外横财》？

让-吕克·戈达尔：我认为，一篇好的影评、好的批评文章——不管是来自《电影手册》还是《电影评论》——都不会说“我没什么感觉”，或者“我跟你们的看法不太一样”，而是说“让我们从电影本身来看，让我们找出这么说的理由”。

宝琳·凯尔：我在写评论时都会为我的观点附上理由。你为什么不就此创作点什么呢？

让-吕克·戈达尔：不行，因为光靠嘴上说说成不了事，我们不能这么做。必须给出足够的理由。或许可以写……

宝琳·凯尔：我想你是把它看成了完全不同的一类电影——而你恰恰最讨厌别人……

让-吕克·戈达尔：我们看到了什么呢？我们应该认真地去。看。（笑声）一个真正的批评家应该马上着手去做。

宝琳·凯尔：那不一定，这只是批评方式不同，对吧？

让-吕克·戈达尔：不，这是必需的，这不是方式不同的问题，这压根就不是
一种批评方式。如果你生病去看医生，医生告诉你：“凯尔女士，我不认为你有病，
我并没感觉到这一点。”那，你的病就肯定治不好了。（笑声 / 掌声）

宝琳·凯尔：你看，我想批评不是一门精密的医疗科学，也不是任何精确的科学。

让-吕克·戈达尔：它本应是的。

宝琳·凯尔：你写过很多优秀的批评文章，但也没有采用科学的手法。

121 **让-吕克·戈达尔**：应该这么做的，如果不……

宝琳·凯尔：噢，你又在固执己见了。（笑声 / 掌声）

让-吕克·戈达尔：不，利用画面和声音来讨论画面和声音是一种固执己见吗？
并不是的。

观众：我想回到之前讨论的政治电影的问题上来。您之前提到了《烽火怪客》
和《阿尔及尔之战》——这两部电影都很虚幻……讲的都是……

宝琳·凯尔：《阿尔及尔之战》很虚幻吗？

观众：呃，从某种意义上来讲，是的，所有的问题都得到了解决……所以您解
释起来就相对容易一些。而《人人为己》是一部关于当代问题的政治电影，所以您
在评论时充满绝望，您完全陷入了这种审美上的绝望之中。所以作为批评家您更倾
向于《阿尔及尔之战》而不是……

宝琳·凯尔：不，因为我很排斥《阿尔及尔之战》这部电影。

观众：可能由于您与《人人为己》里那位瑞士妓女差距悬殊，所以您完全不能

欣赏这部电影……人们都感到这部电影一方面十分消极，而同时又非常励志。

宝琳·凯尔：我想首先这位年轻人误解了我之前所说的话。我说的是，我认为《阿尔及尔之战》是一部有政治影响力的电影，但这不代表我喜欢这部电影。我认为它的政治观点的确能感染观众，但戈达尔的电影以更微妙、更有趣和更具怀疑精神的一面带给观众更为强烈的吸引力。这就是为什么我认为他不能完全达成自己的主张。他说过摄影机就是他的枪，他的武器……

让-吕克·戈达尔：我从没那么说过。（笑声/掌声）

宝琳·凯尔：你看，我觉得他从头到尾都不是一个政治性导演。

让-吕克·戈达尔：用摄影机不能杀人。我总是在把摄影机比做枪这一说法上与左翼或激进人士进行论战。

宝琳·凯尔：但是，从你的很多电影来看，尤其是《周末》之后的作品，如《东风》等比较激进的电影，都表现出你把电影当作政治武器的意图。我这么说错了吗？

让-吕克·戈达尔：也不算错。我当时确在做这种尝试，但很高兴我没成功。我花了很长时间才意识到这一点，这也是我在左翼思想上的一次探索。很高兴我走得够远，发现了电影不是武器，其真正力量另在他处。但我的确使用了很多左翼的演讲和类似内容，最好的例证就是《中国姑娘》。这是部很不错的电影，意思就说“他是个好人”差不多。这部电影拍摄于1967年，在法国1968年的事件发生之前，也比这边的“气象员”、德国的巴德尔-迈因霍夫团伙^①和意大利红色旅^②要早。那时左翼人士很反感这部电影，他们说：“这些人都很荒唐可笑。”然而十五年

122

① Baader-Meinhof，德国恐怖组织“城市游击队”两个头领的名字。“城市游击队”成立于1970年。

② Red Brigades，意大利极左翼秘密恐怖组织，成立于1969年。

后再来看这部电影，我们发现，所有这些人物的，也包括几天前去世的鲍迪·塞兹^①，都是非常天真幼稚的，但也正是他们的天真幼稚使他们愈发重要。

宝琳·凯尔：呵呵，希望你记得我给了那部电影非常高的评价。

让-吕克·戈达尔：当然。

观众：（关于戈达尔最近的哲学思考）

让-吕克·戈达尔：我没有什么哲学思考。对我来说，拍电影就像是一个侦探，或者律师、法官或被告，在法庭上提出呈堂证供并进行分析追问。（……）我还记得二十多年前我带着自己的第一部电影来到美国，我说：“真遗憾，尤其在美国，电影竟然是在学校课堂里面讲授的。”而现在，二十年过去了，这已经变成了蓬勃的产业，我真后悔当时告诉了他们这个。（笑声/掌声）但他们所做的与我想象的不同，因为他们是用话语来讲授，而不是图像，他们设想一部电影，然后也要拿来讨论。

宝琳·凯尔：呃，要知道有很多不同类型的老师。

让-吕克·戈达尔：就像我们现在做的。我们不是在做电影批评，我们只是很愉快地在交谈。

宝琳·凯尔：批评是一项孤独的工作。

让-吕克·戈达尔：啊，本不应该这样的。如果说法国新浪潮的影响很大，那是因为主要成员只有四个人，或者说四个孩子，他们在互相交流。这里出现的每一次新的电影运动，比如科波拉和斯皮尔伯格，或者意大利的罗西里尼和费里尼——都只能持续两三年……因为当时的参与者都还不是有名望的导演，所以他们能无所

^① Bobby Sands, 爱尔兰共和军成员, 1981年在狱中以绝食抗议英政府, 最终死亡。

顾忌地在一起讨论自己的创作。而现在，他们都不敢了，甚至批评家们都不在一起探讨电影了。在我们写影评那会儿情况完全不同，我和弗朗索瓦、克洛德和雅克同时写作，我们一起看电影，有意见分歧的时候共同讨论。就像是在这里，你和安德鲁·萨瑞斯在写作之前先一起讨论……

宝琳·凯尔：噢，那样的话导演们的日子就不好过了。

让-吕克·戈达尔：他们的日子越不好过，不就越好吗？（掌声）

宝琳·凯尔：不，让-吕克，你年轻时候的批评方式现在还有很多批评家在这样做。他们与很多朋友私下通信进行讨论，以这种方式工作。但当你在大型报纸或杂志供职，如果以这种方式工作，所针对的电影就真的不堪一击了。因为如果这是集体意见，如果大家一致口径，那等于宣判了死刑。

让-吕克·戈达尔：从长远来看，会越来越好。

宝琳·凯尔：噢，我还能说什么呢？（笑声/掌声）

观众：（关于戈达尔的经济收入）

让-吕克·戈达尔：二十年前我开了一家公司，目前这家公司（声影制作室）由我和安妮-玛丽·米耶维尔共同经营。我们曾试着共同生活但后来发现行不通，所以目前分别住在两套公寓里，是两套三居室的公寓，也就是你们所说的单元房，房子不大。我们分开住，所以两人各有一辆汽车，属于公司财产。她的车比较小，我的比较大，（笑声；戈达尔从兜里掏出一个计算器）我想我们的支出是，让我想想，我得先从瑞士法郎换算成法国法郎，然后再换算成美元。我们的支出是，我得算算。（笑声）——我给乘上了，应该除的呀。（笑声）我们每月各自的支出在一千五美元左右，但因为公司是我们的，所以我们把公司的钱就当自己的，所以我每月的收入

大概是这些，这样就可以自费来美国，为到美国的机票以及环球航空公司的飞机头等舱埋单。

观众：（向凯尔请教电影评论和电影批评的区别）

宝琳·凯尔：我认为从根本上来讲评论和批评是一回事。通常把水平不够高的批评家叫做评论员。十五个人坐在同一个房间里对一部电影拉片分析，各自写出的影评文章还是会反映出完全不同的价值观和完全不同的判断。一般来说这只是由于各人观点不同而已。有时候，比如在评论《烽火怪客》的时候，我们的评论中可能涉及文化方面的问题。我的意思是，即使针对一部非常具有法国特点的电影，我们之间也可能有非常尖锐的意见冲突。我不认为拉片分析电影就比描述自己的观影感受更为科学。没有科学的电影批评这回事，价值判断不是建筑在科学基础上的，而对所有的艺术形式都没有科学的批评方法。

让-吕克·戈达尔：我总是非常希望别人对我的作品进行批评，告诉我哪里做的不好，或者哪里拍的很不错，但都得是有据而发的。我不想成为自己的作品的唯一判定人。我需要批评意见，有理有据的意见。如果我要犯罪，我需要你们给我提供证据，说明我有没有理由这样去做。我读了你对我上一部作品的评论，其实我不太关心你究竟喜不喜欢这部电影，我想要的是证据。

宝琳·凯尔：得了吧，你其实很在乎的。（笑声）

让-吕克·戈达尔：不是这样的。

宝琳·凯尔：噢……

让-吕克·戈达尔：不，完全不是这样的。我希望尽可能地从批评家那里得到一些信息，帮助我找到下一部作品的灵感。很遗憾，从你的评论中我没有找到任何

灵感，除了一点，我发现自己不同意你的看法，而这对我一点帮助也没有。（掌声）

宝琳·凯尔：不，可是你看，我完整地看了整部作品，还特别指出了我喜欢哪里不喜欢哪里。对我来说，那就是证据。或许不是科学的证据，但这是批评方面的证据。显然你不把那当作证据是因为你不同意我的观点，你没理由认为自己需要从批评家那里得到些什么。（……）

观众：凯尔小姐，我想您一定知道目前公众对您的文章最大的非议就是您越来越关注暴力和邪恶题材的电影。而从我本人来讲，我想谢谢您写了这些影评，因为他们使那些电影离我更近了。如果不是看了您的影评，我是无法想象自己会去看一部暴力电影的。

宝琳·凯尔：您不是在开玩笑吧，小姐？（笑声）您说的是哪一部电影？您看过之后觉得怎么样呢？

观众：《剃刀边缘》，我还没看到一半，但令我十分难忘……是现在的暴力电影越来越多了，还是您只选择暴力电影进行评论呢？

宝琳·凯尔：实际上，大部分暴力电影都是商业大片，我一般都不去关注。我选择的电影都是我认为有必要表现暴力，或者为达到一定效果而使用暴力的。我刚好认为《剃刀边缘》是最风趣幽默的悬疑喜剧之一，而这部电影中的暴力场面——我觉得是被过分夸大了。大部分悬疑喜剧都会有一定血腥镜头。电影自诞生起就因为性和暴力内容倍受攻击，现在这种状况依然存在。当然很多电影中的暴力场面都是令人反感的。比如克林特·伊斯特伍德的《紧急搜捕令》，我觉得观众坐在那里只是为了等待下一个暴力场面的出现，中间部分除了沉闷无聊便无他物。而还有一些如我所言为了一定目的而存在的暴力场面，比如《出租车司机》。我认为这部电

影是一部暴力艺术片，或者说合情合理的暴力电影。但我绝不会说所有的暴力内容都好。我在电影院里也时常害怕得往后靠，但我尽力对此作出区分，因为，例如目前表现暗杀总统题材的电影引起了大规模的抗议，但那些支持私人配枪自由的说客们不呼吁“禁止枪支”，却要求“应该禁映《出租车司机》这类电影，对电影工业进行制裁”。当然，《出租车司机》与暗杀事件如此接近是因为电影是由亚瑟·布莱默^①的故事改编的。保罗·施拉德把布莱默的档案拿来做了改编，而内容刚好与很多暗杀事件都有契合之处，所以人们自然把它与下一次暗杀行动联系起来。但我认为有必要对不同类型的暴力场面进行区分。比如说，目前的女权运动已经十分纯粹，好像完全没有必要使用暴力。而在那部电影中他们宣称安吉·迪金森饰演的人物之死是因为通奸带来的惩罚，这显示出他们完全没有理解这部电影。这部电影的幽默之处在于，这个楚楚可怜、惹人喜爱的女人——我是说以希区柯克的角度来讲有趣之处在于——她第一次迈出门槛来找点乐子，就得到了惩罚。（笑声）而如果你不能领会到这一点，领会到其中的狡黠之处，那你就不是在看这部电影，你是带着偏见到电影院去寻找证明的。

观众：（在这部电影中）有很多男性四处流窜杀害女性，并认为这么做很性感。我认为这是一种很不健康的性观念。

宝琳·凯尔：说到“健康”这个词总让我感觉不舒服。我认为你混淆了两个不同的对象。电影中表现的内容与人们平日谈论的话题有所不同，你应该从它本身，也就是从一部性喜剧的角度来看待。

让-吕克·戈达尔：我想插一句。我想谈谈斯科塞斯，以及他因为胶片褪色问

^① Arthur Bremer, 美国人, 1972年暗杀政治人物华莱士 (George Wallace)。

题与柯达公司的对抗。每个人都在抱怨这个问题。当然了，你可以不用柯达，改用别的牌子，比如富士。而如果你不想用胶片，还可以用录像带来拍。斯科塞斯本可以用录像带来拍电影的，磁带至少可以保存两百年以上。又没人逼他一定要用有问题的胶片，那他为什么还一直抱怨呢？这本来是可以改变的事。比如说，我就很喜欢柯达，我甚至还想在《综艺》杂志发表一篇声明，感谢柯达公司生产了这些劣质胶片，因为我知道我的电影胶片一定会褪色，而那时没准儿一些人还会向我订购新的拷贝。（笑声）

宝琳·凯尔：你的意思是他不应该发起抗争，来要求胶片能够保持正常的持久的颜色？

让-吕克·戈达尔：什么是正常的颜色？

宝琳·凯尔：事实上很多美国人……如果你看看 20 世纪福克斯 50 年代拍的宽银幕影片，就会发现颜色已经褪成了淡蓝色。

让-吕克·戈达尔：那又怎么了？

宝琳·凯尔：呃，我们很多人都希望能够看到与最初一样的电影。

让-吕克·戈达尔：那好吧，那就从今天或者明天开始，换掉胶片，改用录像盘。

宝琳·凯尔：但用录像机拍摄达不到摄影机的效果。

让-吕克·戈达尔：当然可以了，甚至还更好些。

宝琳·凯尔：呃，我怀疑会有多少导演同意你的看法。但事实是斯科塞斯通过一次斗争使得优质胶片又回到了市场上。

让-吕克·戈达尔：他们不是想改变，只是想抱怨而已。

宝琳·凯尔：噢。（笑声）

（观众评论）

让-吕克·戈达尔：很有可能，但还有更深层的原因。为什么我们希望自己的作品比自己活得还要长呢？（笑声）

宝琳·凯尔：我想说的是，那些颜色在一两年内就褪掉了。没有了彩色，甚至连强烈的黑白对比都没有办法表现出来。

让-吕克·戈达尔：其实可以。

宝琳·凯尔：最后一部彩色电影是《教父2》。

让-吕克·戈达尔：他们为什么不回头再拍彩色电影呢？

127 **宝琳·凯尔**：因为全国上下都已经没人做彩色胶片处理了。

让-吕克·戈达尔：为什么不重新开始呢？

宝琳·凯尔：呃，那就是他在努力争取的。

让-吕克·戈达尔：不，他在试图让其他人来做这个，而不是他，他自己来做。这很明显，这些人总是喜欢抱怨。我想说说我的看法。我们为什么希望我们的电影作品……我是说，至少，一个女人在生孩子的时候，不会考虑她的孩子应该活得比自己余下的岁月要长一些。那么为什么我们认为我们的作品应该这样呢？我们今天所见的伦勃朗、葛雷柯或乔托的画作，这些画的颜色与它们刚刚完成时的颜色完全没有关系。大部分画作都经历了岁月的侵蚀或其他厄运而遭到了损坏，在修复后已经完全失去了本来面目。

宝琳·凯尔：我想斯科塞斯强烈表达的就是他希望看到过去五十年来的电影作品都还保持着初始的模样。

让-吕克·戈达尔：嗯，如果真想的话，他是可以做到的。他只需要把其他导演或摄影师召集到一起，重新建立彩色电影时代。现在中国还有彩色电影，如果不想在这里做，也可以去中国嘛。

宝琳·凯尔：我想他正是为了这个目的而展开这场斗争，重建彩色电影产业。我认为这一目标必须依靠斗争来实现。很多人都还不知道为什么电影都褪色了，是他让人们了解到了这一点。那些去看《乱世佳人》等经典老片的观众根本不知道这部电影跟最初相比已经面目全非了。

让-吕克·戈达尔：是的，但是他的方向不对，因为他可以买些新的正片——负片是完全没有问题的。你可以看到我所有的作品，你只需买一盘新的拷贝。而如果你没有能力这样做，谁才有这种能力呢？这才是真正的问题所在。相比而言，批评泛美公司的副主席，就是太简单的做法了。



胡萝卜已经煮熟了^①

与让-吕克·戈达尔的对话

吉迪恩·巴克曼 / 1983

让-吕克·戈达尔在去年的威尼斯电影节上获得了评委会大奖，评委会成员基本上都是他的同辈导演，普遍认为这一奖项是为了表彰他在电影语言的创新上的不懈探索，对他在这一方面作出的贡献给予了肯定。我不记得当时哪位批评家认为《芳名卡门》这部电影本身是一部经典之作。

这部电影承袭了《人人为己》中已然形成的句法结构，但比《激情》更为直线，总体来说令人失望。影片依然包含了戈达尔惯常讨论的两大主题——“工人阶级”和“艺术就是生活吗？”——但他试图对这两个主题加以同样的重视，因此不断在两边添添减减，谨小慎微生怕天平的指针朝哪一边微斜。这使得《芳名卡门》在艺术性上模棱两可、无所建树。

从表面来判断，影片的意图十分明显。戈达尔表现了在现代

^① 原载于《电影季刊》(*Film Quarterly*) 总第27期，1984年第3期，第13~19页。
经作者吉迪恩·巴克曼同意转载。——原注

129 背景下两性之间的斗争，或许比比才^①根据梅里美原著改编的浪漫歌剧更为悲凄，更贴近现代生活。影片背景设置在现代巴黎，一群年轻匪徒正准备伪装成剧组抢劫一家银行，并实施绑架。卡门（玛鲁施卡·迪特马斯饰）是这群人的吉祥物，她把自己的叔叔（戈达尔本人饰）也拉了进来。她的叔叔以前是个导演，现在住在精神病院里，他的加入让他们的伪装增加了可信度，而且还能给他们提供落脚之地（他在不知何处似乎有一间别墅），但实际上他只挂了个名而已，没起到什么作用。唐·何塞（雅克·波纳菲饰）是一名警察，他在银行抓住了卡门，但他们的扭打最终演变成了做爱，就在大理石地面上，以及随后在各处——但在得到他以后，她就对他失去了兴趣。这倒是典型的 80 年代男性的写照。

为了搞清楚可以在多大程度上打破电影拍摄的常规，戈达尔把自己推向了负荷的极致：比如他曾说过，他在电影中只能用两个音轨，因为他只有两只手。所以当这两条音轨分别被音乐和海浪声占据，就没有办法录人物对话了，而演员们只能默对口型。混音对他也是个难题，所以声音（也包括背景音乐）总是戛然而止，然后从中间冒出来。更不用提他那典型的毫无关联的画面剪辑方式了。

吉迪恩·巴克曼：片名《芳名卡门》有什么特别意义吗？

让-吕克·戈达尔：电影里有一句提问：“在名字还没出现的时候有些什么呢？”人们总是想知道事物叫做什么，但我们必须对所有事物都以名相称吗？或许我们最初认识的事物都是没有具体名字的，我认为电影就是要呈现出事物还没有被命名时的状态，这样我们就可以选择为之命名，或者干脆放弃。

^① 比才（Bizet, 1838~1875），法国作曲家，又名比捷，1874 年秋创作完成歌剧《卡门》，此剧是比才的最后一部歌剧，也是当今世界上上演率最高的一部歌剧。

当前我们生活在一个受修辞学统治的时代，一个由电视加以强化了的语言恐怖主义的时代。作为一个忠诚的电影人，我希望能展示出事物还没有被语言和名字所统治的状态，表现还没有被爸爸妈妈冠名的新生儿。表现我自己，表现我还没有被叫做让-吕克的时候的样子。表现大海、自由，展现它们还没有被称为大海、波浪或自由的时期。

《卡门》是一部伟大的女性神话，但仅仅是就音乐剧而言的，我很理解很多当代导演想要重拍这一经典的想法。或许目前进行电影改编的时机已经成熟，已经是时候展现两性之间最后的抗衡，又或者是女性对男性发动的第一次斗争。 130

我喜欢表现一些已经时日无多，或至今尚未出现的事物。因此这部电影的真正名字应该是“在命名之前”，在语言统治之前，也就是“在语言之先”（像是在玩儿童的文字游戏）。

吉迪恩·巴克曼：为什么选择贝多芬呢？

让-吕克·戈达尔：不是我选择了贝多芬，从某种程度上说，是贝多芬选择了我。我只是顺应了这种召唤。当我和电影里的年轻人们一样正值 20 岁的时候，曾经在布列塔尼海滨听着贝多芬的弦乐四重奏，在那里真正发现了弦乐四重奏。哈姆雷特和厄勒克特拉可以没有音乐，但卡门不行。音乐一直是卡门的一部分；实际上梅里美的小说是在被比才创作成音乐之后才开始出名的。尼采称比才的音乐是“棕色的”，但因为比才是一位南方作曲家，来自地中海沿岸，他的音乐有着强烈的地中海风格。所以我不仅选择了不同的音乐，也选了不同的海域。

与地中海相比我更喜欢大西洋，我所追求的是更为“基础”的音乐——在音乐史上具有代表性的，在理论和实践方面都具有重要意义的音乐，贝多芬弦乐四重奏

就是最佳代表。我本来想用巴赫的《平均律钢琴曲》之类的，他的音乐是人类音乐理论和实践的集中体现，从古到今众多音乐家都不断将其重新阐释。实际上，我在下一部电影中就会用到巴赫。

关于题目我还想补充一点。我觉得所有人都知道卡门的故事，但没有人知道唐·何塞和卡门之间，或者约瑟夫和卡门之间究竟发生了什么，以及事情的发展经过：人们知道故事怎样开始又会怎样结束，但不知道中间经历了怎样的过程。这就是这部电影的意义，讲述故事，展示故事的经过。

131 这部电影与罗西和索拉拍的《卡门》最大的区别是，他们的电影是对经典的注解和图释，而我们则试着弄清楚这一对男女在爱情的驱使下互相说了些什么，而凌驾于他们之上的这种感情，及他们从相遇之初就踏上这段未知的旅程，则被冠以“爱情”“命运”或“诅咒”这样的名字。他们站在厨房里的时候，会彼此说些什么呢？在车里又会说些什么呢？没有人知道。

在下一部电影里，我还会接着讲这几个人物，只不过把名字改成约瑟夫和玛丽，然后我们会关注约瑟夫和玛丽在生孩子之前彼此说了些什么。所以也可以说这部电影只是在为我的下一部电影做准备。我的每一部电影都宣告了下一部电影的来到，当然了，我尽量不去宣布坏消息。

吉迪恩·巴克曼：这一次你在自己的电影里扮演了一个角色。

让-吕克·戈达尔：是的，给自己找点乐子，也看看当演员是不是真的很有乐趣。我合作过的演员大部分都有非常温柔也有非常强硬的一面，我的很多技术人员也是。而这一次，我想换一个角度，不从背面，而是从正面观察我自己。

另外一个原因是，我想做好准备下次主演一部电影，就像哈莱·朗东或杰瑞·刘

易斯那样，你知道我一直很崇拜他们。

这次我不想只是用脑，也想亲身尝试一下拍电影，用身体，以及声音来表现。我认为就技巧方面来讲，用真名参演是个很不错的主意。这个人并不就是我，但同时这又是我，这样人们就在某种程度上可以相信自己在电影中的所见，而这样，这个说故事的人也成了故事的一部分。

吉迪恩·巴克曼：那你是说，一般的演员很难让人相信故事的真实性了？

让-吕克·戈达尔：我总是让演员们从自己的想法出发进行表演，我只是把他们放到某个情景中，一般会是个平常的情景，但也有很多危急时刻，演员们必须拯救自己。假如他们说他们会游泳，我就会把他们扔到海里，看他们游得怎么样，这就是我跟演员合作的方式。

吉迪恩·巴克曼：电影中的爱……

让-吕克·戈达尔：电影中的爱，或者也可以说是电影之爱……战争电影讲的是年轻人对枪支的热爱，黑帮电影讲的是年轻人对偷窃的爱。是特吕弗、里维特和我以及其他几个成员组成的新浪潮运动，使电影重新寻得了它失落已久的本质，即对电影本身的热爱。我们对电影的热爱，早于对女性的爱、对金钱的爱以及对战争的热爱。是电影使我发现了生活的真谛，而实际上我用了三十年，去经历自己在银幕上筹划的一切……但没有爱，就没有电影。

132

如果说现在电影在电视上还有价值，那是因为电视本身没有爱。

吉迪恩·巴克曼：电视替代了什么呢？

让-吕克·戈达尔：在电视上只有赤裸裸的权力。人们看电视的时候只喜欢看体育节目和电影，这是因为他们在寻找爱，而且他们知道只有通过屏幕他们才能与他人沟通。在现代社会，人与人之间极少沟通，我们都接受了这一现实，即我们对此无能为力——我们没有权力，不像电视上那些军人、科学家或电视工作者——我们都有些无能为力。

实际上，我们一方面承认自己无能为力，另一方面，我们又有能力，有意摆脱现状，锐意进取，大胆规划，从而触及他人。而其他的人，从他们自身来讲，也有与我们交流的意图。这就是交流的意愿；这就是电影。电影就是爱，是交流，是对自身和对生活的爱，对我们在大地上的生活的热爱，这就像是传播福音，而且白色的银幕看似帆布也不是出于偶然。在下部电影中我想把银幕比做掩盖一切的维罗尼克亚麻幕布，掩盖了一切爱的痕迹，掩盖了对生者、对世界的爱。

电影中不能没有爱，不管是何种形式的爱。小说或其他的艺术作品中可能没有爱，但对于电影来说爱是不可或缺的。

吉迪恩·巴克曼：所以你不能独自创作，不能做一名“作者”？

133 **让-吕克·戈达尔：**我认为总向观众强调“作者”是不行的。在威尼斯领取金狮奖的时候我说过，我应得的可能是狮子的鬃毛，或者尾巴，中间所有的部分都属于所有剧组人员：爪子献给摄影导演，脸献给剪辑人员，身子献给演员们。我不相信有完全与世隔绝的艺术家，或全凭一人之力获得成功的导演。如果不是众多像欧文·塞拉伯格（他的工作方式就是把写好的剧本交给导演们去拍摄——吉迪恩·巴克曼注）这样的制片人，也就没有美国电影的今天。总的来说，现在很多人习惯于仅仅关注导演，而忽视了他身后的那些同样重要的电影创作人员。

吉迪恩·巴克曼：比如音效师们，你现在好像特别关注声音。

让-吕克·戈达尔：我一直十分重视声音。我认为我们是最早运用现场声音的一批。实际上，我之所以再也不去看意大利电影，就是因为我在意大利拍电影的时候，发现他们都不使用现场录音，而是全部后期制作。考虑到意大利悠久的音乐传统，这一点就更令人难以理解了。我觉得声音和画面之间没有冲突，所以我的电影中大海和音乐同时出现，而音乐正是这一镜头的组成部分。我就是这样设计的，所以它必须是镜头的一部分而不是像索拉拍的《卡门》那样，一定要事先表明有一群音乐家在演奏……如果音乐家们停止了演奏我就没啥可说的了。

拿爱森斯坦的《亚历山大·涅夫斯基》中的战争场景来说，这段的灵感来自于普罗柯菲耶夫的一段乐谱：他们共同改编了乐谱，并据此拍摄了这些场景。我的电影没有那么宏大的目标，但电影里四分之三的镜头也是这样拍出来的。比如抢银行那场戏，一次我在听了《第十号四重奏》之后意识到，因为我正在构思的这部电影涉及犯罪内容，我意识到卡门应该是一个犯罪团伙的一员，然后又想到唐·何塞应该是警察，这样就与原著的内容联系了起来。

音乐对画面有一定的控制力，在影片中有几处场景稍显失控，过于简单甚至流于粗俗，比如主角的几处性爱场面，然而音乐一出现马上就控制了整个氛围，好像在说：“来吧，接着来，不要停，这是非常严肃的……”

所有人都知道这一点，这已经是老生常谈了，不仅仅在《卡门》中是这样，音乐预示了事件的发生（“la musique annonce les evenements”），可以说在某种程度上预见历史，连密特朗的幕僚们都知道这一点。而且如果政治家们能够多听听民众的音乐，或许他们就会更好地了解社会现状。

所以我不认为这种处理声音的方式是新发现，我一直都十分关注和重视这一点。

但实际上我发现我所做的是一种创新，而且几乎是孤军奋战。

比如说，从《人人为己》至今我的电影都只有两条音轨。你知道，影片最后的音效合成需要有很多母带——比如汽车停在沙滩上的声音，演员们从车里出来，说着“我爱你”或是与此相反的话，海浪的声音，或许还有附近农场的鸡鸣声，还有音乐。这些就需要五条音轨……而我只有两只手来操作……如果我只有一只手，或许我就只用一条音轨了。这个把面前无数声音配搭在一起的过程就叫混音，而我只能用自己仅有的两只手来做。如果是在农场，我不介意加上鸡叫的声音，但所有的声音——没有那么多空间……所以我一般对声音的选择十分谨慎，只把最重要的声音添加进去。

吉迪恩·巴克曼：我们都只有两只手……

让-吕克·戈达尔：是啊。拿雕塑家罗丹来说，在《芳名卡门》的筹备阶段，我们设计了很多性爱镜头，但最终在电影里都没有出现，我们打算让演员摆出罗丹雕塑的姿态，但演员们不喜欢这个想法，所以就没那么拍，但我们把那些性爱镜头都叫做“罗丹镜头”。而后来在做剪辑、声音编辑和混音的时候，我意识到这与我对罗丹的想法是一致的：雕塑家用双手在表面上进行雕琢，刻画出空间，就像音乐家经常提到的听得见的空白，我认为我正在做的就是刻画出这种听得见的空白。

而在拍摄表现音乐的段落的时候，我一直在追求一种音乐的实体感，尤其是小提琴的声音，能产生一种雕刻的感觉，这样就产生了联系。而我自己说：“下面的问题就是，
135 要用什么画面来体现这种小提琴的刻画感呢？”显然就是大海的画面，用波峰与波谷、高与低来体现刻画感，而这种高与低的对比画面会给人带来愉悦和消沉两种不同感受。联系就是这样产生的，完全符合逻辑，这就是电影。电影反映的都是现实的内容。

创作电影，就是要观察，如果你确有所见，就把所见试着以某种顺序排列出来。

吉迪恩·巴克曼：这就是你一直在电影中尝试做的事吗？

让-吕克·戈达尔：“一直”是个挺大的词。我没有所谓的“风格”，我只是想要拍电影。如果说那些对我来说，如子，如兄，甚至还有些比我刚入行时还显得老成的年轻导演们能从我这里得到些什么影响，我希望唯一的影响就是，让他们看到拍电影是一件很有希望的事。不是只有拿到了大笔的钱才能拍电影，那只是能让你拍出不同类型的影片。没有钱也一样可以拍电影……

吉迪恩·巴克曼：那么作为导演你处于什么样的位置呢？

让-吕克·戈达尔：边缘位置。但这很正常。正如所有的书都有边缘一样，而不管看足球还是网球比赛，相对于运动员来说，我都站在场边，也就是说，我处于公众的位置，旁观者的位置。实际上，边缘一直是公众所处的位置，这是非常重要的视角。没有了观者，也就不存在被观察者了。

说到技术问题，我逐渐清楚了自己在整个电视产业面前所处的位置……可以肯定的是二十年后我连在 RAI 摄影棚（意大利电视台——吉迪恩·巴克曼注）扫地的活都没得干，他们连这个机会都不会给我的。所以我要么尝试自救，要么与其他试图自救的人合作。可以关注一下巴勒斯坦人，可能我不会去实地考察，但至少会认真倾听他们的呼声；也可能是音乐家，或者毕加索，还可能是一个不知名的人，而我已经逐渐领悟到这种戏剧性——首当其冲的总是一些大导演，比如有声电影和彩色电影的出现，打垮了基顿，而卓别林经过一段时期的负隅顽抗也终难逃劫数；又或者，后浪总归要把这些前浪推到沙滩上。

电影一直都是——一门流行艺术，这就是我目前为法国第四电视台拍的《电影史》136的基本观点——揭示文化力量的推动作用，这一直是电影的独有特色：大众传播的

即时性。

绘画从不曾这样，莫扎特的音乐也只是为王公贵族演奏的，不像现在，每天早上都有上百万人在听莫扎特。贝多芬当年只有很少的听众，而戈雅的画作更是见者甚少。但电影——即使是在卢米埃尔兄弟咖啡馆的首次亮相，就有一百多人同时在现场观看，而到了今天，在世界各地都可以同时上映。电影曾是，也依然是非常流行的，不管我们是不是追求这一点。

这主要是由因素决定的，但商业并不是唯一的原因。格里菲斯的《一个国家的诞生》是为了赚钱而拍的，但还有其他的目标，这些目标对他来说具有同等重要的意义。也不要忘了，有声电影是在经济大萧条时期出现的，随着人们的大量失业、罗斯福当政，而希特勒也开始了对德国的全盘控制，话语进入了银幕世界。

我说“话语”，并不是指“真实”的话语，像是哲学家或是爱人们吐出的话语，而是当权者的声音，也就是今天那些被置于，或者应该说，那些把自己置于电视技术的背后，导致图像的衰落的人们。今天已经不存在图像了。我与让-皮埃尔·戈兰合作的时候，他就经常说：“现在人们都不是在看电影，而是在读电影。”

正是由于这个原因，圆桌讨论或会议已经失去了本来的意义，即使这些人的愿望和意图是好的，也无法改变这一点，因为这些讨论都没有所针对：就好像家长们好意坐在一起讨论孩子最想要的是什么，但孩子却不在场，他们也没有问孩子到底喜欢自行车、巧克力还是银行账户。现在没有人真正关心和倾听处于边缘的观影者的意见了。“录像”（video）一词的本意是“我看”（I see），而目前的状况是，在大众的合谋下，录像已经变成了针对那些不想看的人的媒体。

让-吕克·戈达尔：一直以来我从技术人员那里得到了很多支持和帮助。我喜欢接受；比如说，在我看来，摄影机不是来福枪，因为它不是一个发射的装置，而是一个接收装置，它在光线的帮助下接收信息。这就是为什么我说我的作品中的摄影是由三个人、三方面因素完成的：我，来决定怎样去拍；库塔尔，我的摄影师，执行第二步，按照我的要求去拍摄；然后是第三步，是我们的一位老朋友，柯达。库塔尔不用人工照明也可以把画面拍得很有意思。他接受我的想法，窗帘背后透射出来的光线与门口照进来的光线是不一样的，所以他会在这一问题上进行理解和反思，然后再和我们共同决定这个灯光是要再次调整还是保持原样。而柯达要比富士好，所以我在这部电影的致谢词中还提到了柯达。

我同意日本人对富士胶卷的大加赞赏，它的确展示出了非洲丰富的色彩。因为我们在电影、电视的实际拍摄中通常都采用白色或灰色的基调，这适于拍摄白皮肤，但却不太适于日本人相对偏暗的肤色、爱斯基摩人偏黄的肤色或是非洲人的黑色肤色。

实际上，黑色和白色是最不好拍的两种颜色。而让实验室里的那些人去做这样的尝试简直是不可能的，他们为电视服务，他们要的是有灯光但没有光线的图像。

我的电影中一般布光很少，实际上，伊莎贝尔·阿佳妮本来要来演这部电影，但她对这一点十分介意，她觉得自己不够漂亮，又或者是她不想演这部电影。我们保留了分歧意见，随后我找了玛鲁施卡·迪特马斯来演这部电影。与所有明星一样，阿佳妮认为密集的灯光，大量聚光灯，能够保证她在镜头上呈现美丽的一面，她不相信自然光线加以轻微的修正会让她看上去更美。

这就是为什么我遇到了很多困难，也是为什么没有拉乌·库塔尔我根本拍不成这部电影。因为我把自然光线和人工照明结合了起来，只有他同意这样做。所以在一些镜头中我们表现出了一边偏暖而另一边偏冷的效果。你可以说这是一部超古典

的电影，不管怎样，卡门表现出了热情似火和冷酷若冰的两面……这部电影整个就在冰火两极之间交替，而电影的画面很好地表达出了情感的状态。

吉迪恩·巴克曼：关于电影，你在影片最后说道：“这就叫做黎明。”这句话完全可以改成“这就叫做黄昏”……

让-吕克·戈达尔：对于电影，我的确有一种近黄昏的惆怅，但黄昏不正是适合散步的最美好的时刻吗？而在晚上，当夜幕降临，不也充满明天的希望吗？情人们不会在早上七点牵手散步……在我看来，黄昏象征着希望，而不是绝望。

但是，我的确渐渐从电影中体会出一种美，非常贴近人性的美，让我有冲动为之毕生不懈追求，而我也恰恰对自己说过，电影或许会与我同时走向终结……我说的“电影”指的是最本源的电影。换句话说，电影作为一种再现人类姿态和行为的艺术——与绘画、音乐和舞蹈不同，它的寿命，如同当初被发明时那样，可能与人类的寿命相当，大概在八十到一百二十年左右。

这就意味着电影的确是稍纵即逝的，如昙花一现，历时短暂……当然了，现在人们试图把电影保存在录像带上，但你买的录像带越多，就越没有时间去看……所以收集录像带看来又是另一码事儿了。这是囤积、储备食物的方法，而不是消化食物的方式，是一种着眼于日后的安全措施。

所以我现在接受了电影是稍纵即逝的这一现实。有时候我也改变看法，为未来而忧伤，思量着：“我们会有怎样的结果呢？”或“太可怕了。”但我现在认为自己已经充分地享受了这段电影时光。

吉迪恩·巴克曼：你的意思是，很高兴电影将消失了？

让-吕克·戈达尔：或许电影不会消失，但电影的这一时期要过去了。我的父母生活在电影史上的第一个时期，但他们没有告诉我太多这方面的事。在朗格洛瓦等很多人的帮助下我可以自己去博物馆中找到答案，但我充实地经历了自己的整个生命，前面的旅途已经限定，我的明日已近在眼前。

我已经看到了新的时代，尽管也不尽如人意，但我一直对新事物很感兴趣。电视……不管怎样，在不久的将来，电视上将不再有图像，只有文本……这一进程已经开始了……我们再也看不到超市里摆放整齐明码标价的胡萝卜，因为需要有另一个弗拉哈迪，或者鲁什，或者戈达尔来拍这些画面，而如果他们找我来拍，我会对收银员很感兴趣，于是开始讲故事……但都是由话语描述的故事，“胡萝卜已经煮熟了”。这就是电影的明天，也是今天电影的现状。在我看来，这真是个乐观的结论。 139



一部摄影机的诞生^①

让-皮埃尔·博维亚拉与让-吕克·戈达尔

/ 1983

我们再次发表让-皮埃尔·博维亚拉与让-吕克·戈达尔的这段谈话，是因为它代表了迄今为止美学与科技的关系经历的最大的一次转变。一般像《美国电影摄影师》这样的杂志是很少刊登带有这种情感基调的访谈文章的，尽管这篇文章关注的焦点是一种全新的35毫米摄影机的出现及其应用前景。让-皮埃尔·博维亚拉经过此前的一系列雏形设计，最终制造出了这一款阿通（Aaton）16毫米摄影机，它被昵称为“小猫”，是因为它平衡两肩负重的设计（因此被比作小动物），以及对超16毫米摄影机进行了改良（使图像在放大到35毫米时仍不会出现变形）。讨论中也经常提到帕鲁什（Paluche）摄像机。帕鲁什是一种小型摄像机，大小跟麦克风或者手电筒

^① 原载于《暗箱》（*Cinema Obscura*）杂志，1985年春季刊，第162~193页。而此前在《电影手册》第348~349期（1983年6、7月份）发表了较完整的版本。本文由琳恩·科比译成英文，并得到帕特里斯·罗莱、法布里斯·齐欧科斯基和哈里·马蒂亚斯的大力协助。经印第安纳大学出版社同意转载。——原注

差不多，可以手持拍摄。因为尺寸和便携性，帕鲁什摄像机不再是传统意义上摄影师眼睛的延伸，而是成为了手的延伸。

141 在阿通公司的所在地格勒诺布尔，博维亚拉与戈达尔有过几年合作，共同进行专业摄影机和电影设备的研发。当时戈达尔就住在法国边界另一边的瑞士小城罗尔。他们想要开发一种新型的35毫米摄影机，使之能够兼具超8毫米摄影机的简便和灵活性，以供戈达尔这样非专业摄影人员用它拍一些自创的、简洁的镜头，并可以在剪辑时穿插到专业摄影师拍摄的35毫米镜头中。于是就有了阿通35-8摄影机的面市，但这款设备与他们两人之前的构想都不太相符。随时间推移两人对于这一技术的未来发展方向的意见分歧越来越明显，最终导致了导演与发明家之间的严重争执。在下面这次意义重大的讨论中，戈达尔和博维亚拉将彼此的不满化作了大量关于艺术、爱情和科技的隐喻。很明显，他们的友谊在新型摄影机开发方面虽然硕果累累，但也面临着极大的挑战。

戈达尔和博维亚拉两人一向以个性鲜明、语出不俗而著称，再加上这次他们讨论的内容，使得他们的发言都极具关注价值——两人各显神通，既遵从商业规则，又颠覆传统。戈达尔的发言一如既往地体现出自省与自欺的奇异混合，并夹杂着频繁突然的话题转换。或许这也可以被看成是另一种形式的蒙太奇——他的《电影史》、他与宝琳·凯尔的公开讨论（发表于《暗箱》8~9~10月秋季刊），以及他电影中的人物时常冒出的长篇大论，似乎都得益于他的这种特点。戈达尔的这种手法我们都已非常熟悉了：拐弯抹角，经常扯开话题，总是带着大家兜圈子，不时插入一些与主题不相干的小故事，却又能出人意料地把问题解释清楚。人们总是不自觉地忘记了“辩论”的初衷，被他的思路裹挟着前进。这篇对话不仅揭示了两位参与者的不同个性特征，还饶有兴味地揭示了他们是怎样通过分析、决

策作出决定，以同时满足技术、艺术和经济方面的需要。

值得注意的是，就在这次讨论结束之后，戈达尔和博维亚拉所谈论的阿通摄影机，尤其是 35-8 型号，在性能上又经历了一系列改进和完善。

142

这篇文章的介绍和注释者阿兰·伯嘉拉身为《电影手册》编辑，经常发表一些关于摄影方面的文章。让-皮埃尔·博维亚拉也偶尔为《电影手册》写一些技术方面的文章，被列为手册的“技术顾问”。而让-吕克·戈达尔与《电影手册》的渊源就更久了，他起初是手册的评论员，后来则成为了手册最推崇的导演之一。第 300 期《电影手册》就是由戈达尔筹划和编辑的一期周年纪念特刊。本次讨论将分上下两部分发表，以下是第一部分。

珍妮特·柏思卓

下面的对话出自一位电影导演——让-吕克·戈达尔，和一位摄影机设计师及制造者——让-皮埃尔·博维亚拉，它为我们讲述了一段充满梦想与失落、希望与误解的历史，一段已经向我们开启了四年有余的历史：一部 35 毫米摄影机的诞生。

一切都缘起于 1976 年前后，那时戈达尔设想了一种小型 35 毫米摄影机，大小刚好可以放在汽车置物箱里，操作简便，他自己可以取景和调焦，这样他就能随时随地在发现田野里的美丽花朵或天空中形态美妙的浮云时随手拍下这些画面（电影《激情》中的第一个镜头就是戈达尔用阿通 35 毫米摄影机亲手拍摄的）——也就是说，可以让他不再错过那些平时因为没有设备而无法搬到大屏幕上的精彩瞬间。他在田野里看到一朵美丽的花，却没有办法把它拍下来，因为首先他需要一部摄影机，然后还要有一些技术人员和助手，等他们终于组织好了这一大群人，可以开始拍摄了，那朵花却早就不知被谁踩烂了。

这就是戈达尔对这部摄影机的期望：“比如说你身在荷兰，驾车行驶在乡间公路上，这时路旁一个静止的风车吸引了你的注意……你从置物箱里拿出摄影机，拍摄，然后你就拿到了一段 35 毫米高分辨率的图像。这会让人想起《海外特派员》（在电影里有一段风车是反转的），或者别的什么。因为图像已经摆在那里了，有了图像做什么都好办。要是看见了英格丽·褒曼，我就会拍她。这就是我最初的想法，这就是为什么要造这样一部摄影机。”

这段叙述充分说明了戈达尔梦想的摄影机，也就是他命名的 35-8（一部具有超 8 毫米摄影机的小身材和自动功能的 35 毫米摄影机；详见《电影手册》第 300 期上刊登的他在 1979 年 2 月 5 日写给阿通公司的一封信）应该是一部给导演用的摄影机。尽管它的噪音很大，只能连续拍摄 2 分钟，片盒也只够存放 60 米胶片，但只要拍出的图像质量可以与阿里弗莱克斯（Arri BL）35 毫米摄影机媲美就足够了。这种技术上的特点完全是为了满足戈达尔“在传统电影无法达到的地方进行拍摄”的愿望。他认为传统电影中的场景总是受设备或标准剧组（规定的人员定数、人手分派及专业标准等）工作方式的局限。为了破除常规，找到新场地、新角度、新视点……总之就是新的拍摄方法，他需要可以摆脱这一切陈规窠臼的全新设备。换句话说，他需要的不只是一部新摄影机，还有与之配套的所有东西：可以把摄影机灵活固定地卡箍——这样就不必受笨重的三脚架等常规设备的局限，带遥控的彩色帕鲁什摄像机；带录像重放的剪接桌，以及新型的隔音装置等。

所以戈达尔把这个任务交给了博维亚拉，但他的初衷是两人合作完成设计和制造，一开始他就把自己看做是合作伙伴。他决定从随后三部电影（《人人为己》《激情》《芳名卡门》）的预算中拿出一小部分，作为机器租借费用的预付款。

1978 年复活节：阿通的技术组开始投入工作。1979 年 6 月：摄影机雏形诞生，

威廉·吕伯康斯基在巴黎第16区的街道上进行了第一次试拍。从这时开始事情就变得复杂起来，陷入一层层误解之中——在经历了四年、三部电影之后，戈达尔在下文的这次谈话中，对以往的误解作出澄清和纠正。

在这期间又发生了哪些事件呢？这部摄影机得到了完善，不再是原来的35-8，而是升级为阿通35。即使这部摄影机与普通35毫米摄影机相比更小、更轻，也拥有了独特的流线型外形，但与原型相比还是有些沉重，因为加入了必要的技术上的调整（用反射镜取代了分光镜，用120米片盒取代了60米片盒等）。这些调整是为了使这款机器在国际市场上更具竞争力，而阿通公司的商业成功正得益于此。很明显最初按照戈达尔要求设计的35-8根本不能在国际市场立足，只能被用作后备摄影机或第二摄影机，在必须由体积更小和更轻便的摄影机拍摄的时候派上用场。 144

现在，四年过去了，戈达尔感到自己在摄影机的开发方面已经失去了合伙人的地位——新的发展更是将他排除在外——他更像是一位顾客，或者一位了解详情，并不时提出改进意见的使用者。据他所言，这部摄像机最初的目的就是满足导演的需要，但最终却演变成为了解决摄影机使用者面临的一些技术上的难题。换句话说，不再是为了满足某项特别的需要了。“我要阿尔忒弥斯来帮我捕捉图像，结果现身的却是朱诺。”戈达尔这样说。他针对的是另一些反对的声音，其中一些出自他自己的摄影师。

而博维亚拉则爽快地承认，在雏形的设计过程中他的确遇到了很多技术上的困难，他都尽力迅速解决了。但他认为，尽管与戈达尔之间有着重重误解，但目前的阿通35摄影机，帕特里斯·夏洛尔在拍摄《受伤的男人》时曾使用过，还是保持了35-8摄影机的最初设计意图，只是更强调它的“动物性特征”而已。

这就是这次谈话开始时的基本情况。谈话地点被安排在《电影手册》的一间办

办公室里，在一个完全中立的平台上进行。在场的还有戈达尔上一部电影的摄影助手让-伯纳德·莫努，以及《电影手册》的代表、谈话的主持者阿兰·伯嘉拉。

1. 最初的计划，或：误会是怎样开始的……

让-吕克·戈达尔：这样说吧，因为我没法把问题集中在摄影机这一点上，所以我就解释一下我为什么不能专注于这一点吧。对我来说，这部摄影机有着特殊的象征意义。可以用一个问题来解释这一点：“摄影机在法国电影中是必需的吗？不！”所以我正好趁着让-伯纳德·莫努今天在巴黎，来谈谈这件事，因为他才是最经常用这部摄影机的人。我只是以导演的身份，出于对某一种设备的关注而坐在这里。145 基于场面调度方面的考虑，(如果可能的话)我一直想与各种设备的制造者当面聊聊。这主要是出于哲学-经济学的视角：制造一件东西，尤其是一部摄影机，究竟有什么意义，出于什么目的，谁的需要……

阿兰·伯嘉拉：但很少见由导演委托开发摄影机。自从罗西里尼……

让-吕克·戈达尔：摄影机总是由导演要求制作的，包括画家出身的卢米埃尔，这一点可以在朗格洛瓦的纪录片中得到证实。静物照相机是在诗人查尔斯·克劳斯要求下制造的……而阿通 16 摄影机则得益于博维亚拉，他是设计师，其他摄影机都不能满足他的要求。随着事情的发展到今天他已经成为了制作者，而我只是个顾客，一个被剥夺了正式合作者身份的顾客。从另一方面来说，我很清楚要制造出一个精密设备的重重难处……所以，如果再进一步，我可以说我们可能发明了同一个东西——但我不会这么过分。但仅就资金来讲，为了开发摄影机的雏形而花费的投资——如果我说错了请及时纠正我——应该在三百五十万法郎左右。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：开发 35-8 摄影机大概用了两年时间，这段时间你在拍《人人为己》。总共的花费是八十万法郎，而开发新一代阿通 35 摄影机已经在三年中花费了四百万法郎，并且还远远没有完成。

让 - 吕克·戈达尔：摄影机的测试都得益于我拍的电影：我在三年里拍了三部电影，平均预算五百万法郎，差不多是这些吧，合一亿五千万旧法郎。我可以毫不夸张地说，这些预算的五分之一到四分之一都花在了这部摄影机上。我认为要和摄影机制造者交流简直与跟技术人员交流一样难，这些人跟摄影机制造者从来没有沟通。这就意味着当你以一定风格去拍摄，可能会因为所使用的摄影机的局限，使拍出来的东西与文化习惯相冲突而全无效果。我所希望的就是可以坐下来进行交流。我无法忍受眼睁睁地看着画面在我眼前溜走，一朵花、一片云，更不用说一张面孔（这是最难的），因为这是我目前作品的中心……当然现在可能没有那么严重了，但依然困扰着我。因为我没有这样的摄影机，这就是为什么我要求定制这样一部摄影机。当我将摄影机拿到莫努手上，他对我说：“不，让 - 吕克，别忙活了。”“不要绝望，”我告诉他，“我希望你有更多精力去开发一个可行的设计，因为作为导演你总会需要的。”我听我的六个摄影师都说过他们不需要。 146

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我们回头看看你是怎么开始批评这个你原本很喜欢的东西的。一开始，你告诉我，“我想要一部贝尔（Bell&Howell）摄影机，只是需要上面加一个电动机和电池，用来同期录音。”所以我们做了一部爱姆（Eyemo）35 摄影机。

让 - 吕克·戈达尔：我根本没见过，都没有人告诉过我你们做出来了。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：因为你之后又对我说：“你看，爱姆配置的取景器怎么都不够好，我想加上取景器。”你的主旨就是：“我想要自己取景”。

让 - 吕克·戈达尔：我对你说的是，我希望结合电子类和机械类产品的所有最

新成果，改进光学配件，用一个柯达或者爱姆摄影机机身进行组装，还要五脏俱全：自动调焦、取景器、时间码（如果需要的话）。这样你就达成圆满，拥有了一部完美的 35 毫米摄影机，各方面性能都远远超过 16 毫米的片子。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你十分确切地告诉我：“我要一部小型摄影机，越小越好。”用来拍些影片素材（你根本没说要用它拍整部影片）；你就是想用它记录下你偶然发现的人和物的画面。

让 - 吕克·戈达尔：是的，可是等一下，我当时的目的就是拍电影素材。我不会跟我的机械师说：我要一部能跑一百米的车……

让 - 皮埃尔·博维亚拉：那你也只能得到最远能跑五万千米的车。

让 - 吕克·戈达尔：机械师对我说：“你没告诉我你想开一百米、开好几个来回呀。”我说：“如果我非要开着一部只能跑一百米的汽车跑上好几次，这也是我自己的事儿！”

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不，因为你告诉他“我要开一百米”和“我要开车去趟巴黎”，他在组装汽车时需要给你配置的油箱是不一样的。

让 - 吕克·戈达尔：我想拍些短的镜头，而你说拍短镜头就不是拍电影了。这么看来你一定很清楚电影是什么。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不要随便曲解我的话，我从来没说过短镜头不是电影。刚好相反，我当时说的是，我同意设计这样一部摄影机，与爱姆差不多，拍摄时长都有限（爱姆只能连续拍摄一分半钟）。我们最终完成的片子可以拍摄两分钟多一点，这样我们才能保证体积非常小，而它的片盒只能容纳 60 米长的胶片，比那

147 边桌子上的那部小多了。因为舍弃了大的反射镜和 120 米片盒，体积比阿通 16 毫米摄影机还要小。我想知道的是，你为什么没有使用这部摄影机，阿通为什么又推出了另一款？有什么原因呢？

让 - 吕克·戈达尔：这不都是你们那边决定的吗？

让 - 皮埃尔·博维亚拉：这不是我们的决定，让 - 吕克。我从阿通公司带出来一组工作人员，我对那些机械、电子和光学专家说：“我们要造出一部小型摄影机，体积很小，按照戈达尔要求的那样，能拍短小的电影片段。”你付给我们十万法郎，而实际花费要七十万……但我提醒自己，除了你之外，还会有其他人来承担这笔费用。你在《人人为己》中就能看到吕伯康斯基用这部摄影机拍摄的静止镜头。

让 - 吕克·戈达尔：只有几个镜头，因为拍摄时间太有限了——不然整部《人人为己》就会用它来拍，还有《激情》。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我需要提醒你，你不是一个人，你身边还有整个拍摄团队。从这个角度来说，这就不再是你自己的事了。你已经完全放弃了我们一开始的计划。这部摄影机本来是要给你自己用的，可以放在自行车后座，或装在随身的包里。结果，你把它给了吕伯康斯基，然后是汤姆、迪克和哈瑞，最后给了库塔尔。这就是我不满的地方：完全没有经过商量……

让 - 吕克·戈达尔：你从我这儿收到过多少封信？你又给我写过几封？我去了多少次格勒诺布尔，你又来过几次罗尔和日内瓦？

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我在《激情》拍摄期间去过一次罗尔，你当时情绪很差，对身边所有人大发怒气。我就被晾在那儿，无所适从，根本没法跟你说上话。

让 - 吕克·戈达尔：这一点我也很清楚。但我想知道问题究竟出在哪里，为什么不是合作研究项目了。最初两边都没有这样的想法，可能中间有很多问题我们都没有意识到。但我现在还是只拿到了一部不怎么用得上的摄像机。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我看你之前对我的态度应该受到了你与技术人员的关系的影响。

让 - 吕克·戈达尔:我们在这件事情上都显得不太专业。你不认识我手下那些人。我经常向你抱怨他们,这样我就把自己与他们分离开来。我也不认识你的人,你从来没有给我介绍过……

148 **让 - 皮埃尔·博维亚拉:**你怎么不认识了,你认识勒鲁,认识勒可,认识弗朗索瓦……这就有三个人了啊。

让 - 吕克·戈达尔:你看,我们花了两千万或三千万或五千万法郎,结果你们说什么?“好啦,我们寄给你的就是这个。”所以现在我要问,除了潘纳维申(Panavision)、阿里弗莱克斯(Arri BL),法国电影还需要另外一种摄影机吗?我的答案是,目前,完全不需要。

让 - 皮埃尔·博维亚拉:你认为试验电影就只局限于法国电影吗?

让 - 吕克·戈达尔:我们就只说这个问题,法国电影还需要另外一种摄影机吗?

让 - 皮埃尔·博维亚拉:但从根本上来说,我们根本不关心法国电影与世界电影之间的关系!这个问题应该这么问:电影,从整体上来说,需要这么一个东西吗?

让 - 吕克·戈达尔:这个问题太宽泛了。我这个人是没有什麼全球视野的。当然技术人员应该有,日本人更是个中翘楚,亚历山大大帝也曾立志造福全人类,但我可不行。

让 - 皮埃尔·博维亚拉:让 - 吕克,你并不在乎你的电影能不能在国外放映,是不是?

让 - 吕克·戈达尔:我不介意,但事实上我根本没考虑过这问题。

让 - 皮埃尔·博维亚拉:可是我得考虑啊,阿通公司主要就依靠出口维持运转。

让 - 吕克·戈达尔:咱们合作四年来我第一次听你说出这番话。咱们用了四年才达成互相理解。但这也不是什麼坏事,四年算不了什麼。这四年还是有成果的!对你来说,用了四年时间,花费了八亿法郎,才终于弄清了事实。要先找好材料,

把它制造出来，然后再给它时间慢慢自我完善。剧本会逐渐完善，一幅画也是……比如，我们第一次用它来拍《人人为己》的时候，甚至还在那部电影之前，摄影机的分光镜还是半透明的，不怎么太好，因为这个比较便宜，而当时不论你我又都资金短缺，我们在这个问题上还没有完全弄清楚。好的，于是我们就进行了实验，得出结论“用这个没法拍”，我还记得在最初写给你的信（刊登在《电影手册》上）中告诉你我们希望至少拍出来的图像在专业人士看来与阿里弗莱克斯 BL 摄影机的图像没有什么差别。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：现在刚好相反，我们发现它的画质跟阿里弗莱克斯 BL 比起来好太多了。

让 - 吕克·戈达尔：毫无疑问。从另一方面来说，目前我们还不能应用这种“好得太多”的图像！所以我们才换了分光镜，因为正是这个分光镜使得镜头分散没有焦点。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我不认为是分光镜造成了……

让 - 伯纳德·莫努：我还记得在拍《人人为己》时所做的实验：我们拍了一个迪特隆在窗边的镜头。 149

让 - 吕克·戈达尔：不，那是八个月以后拍的了。第一次是在罗尔火车站的月台上拍的，吕伯康斯基掌镜。勒可为那部摄影机加上了很多装饰细节，简直像是路易十六御用工匠的手艺。我很喜欢这些装饰，但不知道后来怎么都没有了。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不，装饰还在，但风格上比较实用化了。

让 - 吕克·戈达尔：所以，我逐渐明白了，电影制片公司与工业企业，即使是生产摄影机的企业，也是截然不同的两回事。当然了，公司付出了很多，你也付出了很多，我真心希望能够取得成功。但今天，我能说的就是，只有摄影机达到了要求我才会掏钱来买它。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：第一代产品（35-8 摄影机）已经被淘汰了。而我刚刚推出的这一款，不管是光学、机械还是电子方面的特性都与之截然不同。

让 - 吕克·戈达尔：这就是我稍有遗憾之处，因为我觉得如果能够参与整个开发的过程将是很有意思的一件事。但巴黎与外省的联系很不方便，外省之间就更不用说了，咱们俩又都身在外省！我们一开始就是因此走到一起来的。你不是刚到格勒诺布尔开店的，你去得比我早，我才在那里待了三四年而已。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：既然说到这儿了，那咱们就谈谈格勒诺布尔，还有那时合作失败的原因吧。

让 - 吕克·戈达尔：我甚至都不能——因为你完全不在意声音的问题——按自己的想法把麦克风加到帕鲁什摄像机上去。所以我退出了项目，而帕鲁什也随我一并从项目中消失了。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你不能说我不在意声音问题。我必须提醒你，我建立阿通公司的整个指导思想就是对最丰满和层次丰富的音效的追求，最基本的口型同步会造成谈话掩盖住整个画面，而我希望同时记录下周围的噪音和声响。

让 - 吕克·戈达尔：在三个摄影助理和两个摄影师的帮助下，我还是不能在摄影机上装上麦克。因为我的主要想法就是——这想法是好是坏，我也无从判断，但我一直坚持的、与整个场景有着紧密联系的原则就是——这部小小的摄影机，像早先的帕鲁什一样，应该能贴近声源，而固定麦克风的卡箍（本应进行相应的修改）应该与固定相机的一样，或者非常相近。但我的想法没实现。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：但为了安抚你，我们给了你这个带电子电缆卡箍的小玩意儿，你不是也用了吗！顺便说一下，我还看到拍出来的照片了。

让 - 吕克·戈达尔：如果你感兴趣的话，你自己就会做出来的，但显然你对此

不怎么感兴趣。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不，我对这个没兴趣，这是原则问题。你知道，在我看来，帕鲁什是身体向外界人或物延伸的一部分，是一种手势，带有手的颤抖，从手上透露出的情绪。它把主体置于画面中央，与电影的整体构图无关，所以固定卡箍……

让 - 吕克·戈达尔：我在这个想法上花了三年时间。我对穆西说：“听着，别告诉我这卡盒噪音很大是因为你不能把风衣包在摄影机上。必须找到另一种卡箍……”

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你在这上面花了三年时间，但我还要提醒你，阿通 16 摄影机有自带的卡箍，已经有六七年了。

让 - 吕克·戈达尔：但那个真的不怎么样。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：或许如此，但不能说这设计只是空有其表。我们在设计 16 毫米和 35 毫米机器的时候，用了夹棉外套，非常有效！你的技术人员不愿意用这个——可能是因为套取都不太方便吧。

让 - 吕克·戈达尔：那你应该跟技术人员谈啊！你甚至都没见过他们。我没法让他们都去格勒诺布尔。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：《芳名卡门》开拍的时候我去过片场帮忙解决麻烦……

让 - 吕克·戈达尔：就那么一次！我们当时遇到些困难，所以才把你找来的！

让 - 皮埃尔·博维亚拉：但那就够了。我去过一次，然后就再也不去了。为什么？首先，因为我那次过去的时候，库塔尔和他那一群人当面侮辱了我！我很抱歉这么说，但你得与理解你的人一起工作！和我一起进行开发的这一批技术人员已经和我合作了四五年了。

让 - 吕克·戈达尔：但互相之间没有对话，没有共识；到底这部摄影机该是个

什么样子，这就造成了四年之内设计一直在变。为什么设计一直在变化呢？

让 - 伯纳德·莫努：这一点最有意思了。每次都需要有一部新片的拍摄计划，以及提前两个月的通知，才令让 - 皮埃尔和他的团队对这部摄影机重新提起兴趣。

151 **让 - 皮埃尔·博维亚拉：**你真的以为我们的项目是每隔一年在电影开拍前两个月做出来的吗？

让 - 吕克·戈达尔：令人难以置信的是，用了三年时间，经过三部电影的反复实践，花费了 1500 万法郎的投资，这些有着良好意愿的专业助手（不管是不是法西斯主义者）、发明家（不管是不是左翼人士）和我本人都发现，我们造出来的这部摄影机，如果用取景器调焦，得出的图片与用卷尺调焦的结果就不一样。而当发现没法调焦的问题的时候，我们正在拍摄中途，平均每天要拍二十个镜头。所以整个拍摄就不得不停下来了！在《卡门》的拍摄过程中我们和另一位制片人萨尔德大概因此损失了三百万到四百万法郎。因为电影是有一定的拍摄风格的。阿佳妮不认同这部摄影机，那好，那她就离开了——但拍摄风格是根据主演决定的，而当主演变了，有趣的事情发生了：阿通摄影机也不能再用了。出于技术方面的考虑我接受了这一点，但这就使整个影片的风格发生了改变。当摄影机被架设在桌子边缘，中间又没有三脚架的时候，库塔尔这样的人是不会移动镜头的。这样整个屋子就不一样了，场面调度也改变了，胶片也不一样了，都凑在一起可能会更好些——我就是这么看的！这对我们不啻于宣告了必死的结局。所以我还是用了老一套路子……但我没法回头用阿里弗莱克斯来拍，电影的效果也不是太好。《人人为己》还可以用阿里弗莱克斯来拍，《激情》也可以用随便什么老摄影机来拍，但《芳名卡门》不可以，这是完全不同的电影。但不知怎么我总也不能把一群有才华的人组织到一起，因为他们见面第一件事就是互相侮辱！

2. 为什么摄影机换了人来用就换了个名字

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你最初设想的摄影机还有样品在，我准备把它放到朗戈洛瓦的电影博物馆里去。这部片子与你最初设想的“另一只眼睛”的概念很贴近，而在我看来也是非常实用的。

让 - 吕克·戈达尔：因为分光镜的原因，画面有些模糊。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不是因为分光镜的原因。Imax 高清摄影机的反光系统也用了同样的设计，迈克尔（Mitchell）BNC 摄影机也是一样。

让 - 吕克·戈达尔：我们从来没好好谈过这些，因为你更多的是一位技术人员，而不是创造者，而从这个角度来说，你就像是一位餐馆老板，你会说：“先生，您想点些什么？”而我回答：“您这儿都有些什么呢，先生？”我们就一直重复着这样的对话。技术专家会对我说：“你想要什么，让 - 吕克？我们给你做。”这样我就只能说：“我不知道，不过我们可以一起搞明白。” 152

让 - 皮埃尔·博维亚拉：在《人人为己》拍摄结束后我们曾经谈过，那会儿的情况可不是像你说的这样。

让 - 吕克·戈达尔：你看，因为没有用过那部摄影机，所以我不知道，这个分光器是不是会带来清晰或“明锐”的图像效果，你懂我的意思吗？比如说，你不能用语言解释清楚一幅雷诺阿或者安格尔的画作是什么样子的，我得看到了实物才知道。所以我们就开始拍摄了。等看到拍出来的结果，我就知道到底有什么问题了，那时我们才意识到那部摄影机还需要改进，需要加上一面旋镜，而这又意味着追加七十万法郎的研究经费，我很清楚这一点。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：谁说测试结果是需旋镜而不是分光镜的？反正不是

我说的，而且不管怎样，也肯定跟画面清晰度没关系……咱们把话说到底吧，因为这个摄影机的设想而产生的成本明细表是……

让 - 吕克·戈达尔：从来就没有过成本明细表……

让 - 皮埃尔·博维亚拉：当然有了，我给你写了一张单子，列出了预计各项支出的数目。实际上，是咱们俩一起写的这个。我不是那个问你“您想点些什么”的餐馆老板，我们一起讨论了很久，最终才根据对摄影机的各项要求确定了成本，我们要的摄影机就是：轻便、小巧、低噪声……

让 - 吕克·戈达尔：画质堪比阿里弗莱克斯 BL。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我从技术角度保证了你能得到的最大尺寸的画面、超清晰、高稳定性，这就给了你在画面中进行再创作的空间，我把这叫做“博纳尔手法”。自画家博纳尔开始，“重构图”就已经不是为画面再次确定边框以缩小图像尺寸这么简单了，而是根据价值和色彩对画面内容进行有选择的表现，甚至对“文艺复兴透视法”的有意背离。这会令人重新找到画面的中心意义，而不需改变画面的几何中心。这就是我最初同意开始这一研究的原因。我要造出来的就是一部相对于人体和人的手部来说，与帕鲁什摄像机几乎一样大小的摄影机，还要能够记录大量图像信息，可以用数码摄像机和电脑技术进行进一步挖掘的丰富矿藏。博纳尔总是要用比他预想的画作大很多的画布，最后再在实际画作上选择一部分，重新确定画面中心。正是因为这一点，而不是什么时间或资金问题，促使我选择了半透明的分光镜，在摄影机性能许可的范围内使得图像的尺寸达到了最大。

我们给你的摄影机只是个样品，你没有提前试拍，直接拿到《人人为己》的片场投入拍摄，而这部电影的剧组成员和其他相关方面都已就绪，我还没来得及给这部摄影机调黑——时间非常紧迫——而在对样机的严格测试中可以发现，这部摄影

机拍出来的图像，不是在清晰度方面，而是在对比度上，逊于传统摄影机。（不能把对比度和清晰度相混淆，尽管在肉眼观察下两者是一样的）。但我不认为仅凭这一点就能把它全部否定。在我看来，真正使我们放弃这部35-8小家伙的，是当摄影人员和技术人员围拢到我们身边，然后说“没有旋镜反射快门，这摄影机没法用。我们不能要这个”的这一瞬间。但他们是从标准一同步收音的导演、摄影师角度来谈的。而我们最初想要的，对你来说，是一部给导演用的摄影机；对我来说，是一部能记录超大尺寸“博纳尔式”图像的摄影机。而且，每次咱们之间产生了问题，包括拍《芳名卡门》时其他的几次，都是因为这些人挡在我们中间。而你，你自己躲得远远的。我简直不知道怎么会这样，到底是出于什么原因！

让-吕克·戈达尔：在拍电影的时候，我就会把自己隐藏起来。更准确地说，我没有躲起来，是电影掩盖住了我。

让-皮埃尔·博维亚拉：而周围的人则让你完全脱离了自我。你忘记了自己的初衷和最初说过的话，你说你要一部有着专门用途的摄影机……

让-吕克·戈达尔：……图像清晰，由我自己操作，我发现有一定问题——比如那个取景器——需要改进。在《人人为己》的试拍后，我们所做的唯一决定就是你会尽力筹集资金，作进一步改进，换掉整个分光镜，因为这部分不太有竞争力。

让-皮埃尔·博维亚拉：所以你现在终于说出来了；没有竞争力。但这是针对别的市场而言的，是对那些摄影机操作者或摄影师、导演来说的。

让-吕克·戈达尔：从我本人来讲，我不知道成像的原理；旋镜、分光镜——听上去就像汉语一样难懂！但别人告诉我是因为分光镜的原因画面才不清楚……

让-皮埃尔·博维亚拉：说分光镜造成图像对比度低是没有物理依据的。一个镜头由十五个镜片组成，不是因为加上一个分光镜就造成这种结果的。 154

让 - 吕克·戈达尔：你看，我对此一无所知。你得找到一组更为稳定的镜头组合。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：如果我们当初都再多投入一点热情，换句话说，如果我们真的想要造出这样一款摄影机，因为你现在依然有这种想法，我们可能就能把分光镜的问题解决好。在光学领域这都不算什么问题。

让 - 吕克·戈达尔：我现在都不清楚事情怎么会演变成那样。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：是你自己的团队造成的。

让 - 吕克·戈达尔：那不是我的团队。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你那是你的团队。有夏贝、贝尔塔和吕伯康斯基等人。很明显，你把他们带到我面前，就是因为他们是你信任的人，但他们给了咱们巨大的压力。他们说这个分光镜根本就是垃圾，而且从他们作为导演、摄影师的角度来看说得也有道理。这个分光镜的确不完美，太易碎，而且过多吸收了应该射向胶片的光线。所以我考虑了他们的要求，以及阿通公司的财务状况，也就是“权衡利弊”……阿通公司有六十名员工，他们依赖这一市场。但看看你那些人，你信任他们，并把画面交给他们……

让 - 吕克·戈达尔：他们是我的雇员。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：或许是这样，但毕竟是你选了他们！

让 - 吕克·戈达尔：我雇他们来进行拍摄，而后来当我发现他们并没有按照我的想法来拍摄的时候，我就不把他们当成我的人。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：真正的悲剧是他们给我们之间留下了大团的疑云。这也意味着这部摄影机与你一开始设想的已经完全不同了。

让 - 吕克·戈达尔：但我不是这出戏的始作俑者。所有的人都任其……发生。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：是你让他们毁了这部可怜的小机器。你很清楚对我来说

这个项目的意义在于创造一种特定的电影风格、一种特定的图像，这不只是一个技术工具。

让 - 吕克·戈达尔：你看，如果你认为他们很差劲，那我必须把盲目信任我的雇员这件事归到你的头上了！

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我没说过他们的专业水平低，但他们对我们的项目完全没有助益。他们是你的代言人，所以我信了他们。 155

让 - 吕克·戈达尔：我也是，我也信了他们。所有人都信了他们的话，但我们错了，而当时我们认为很难互相理解，即使相似的行业之间其实也是有着巨大差异的，实际上这意味着我们犯了一个错误。我还能说些什么呢？你为什么相信了那些摄影师？

让 - 皮埃尔·博维亚拉：他们持另外一种观点，代表另外一派意见。

让 - 吕克·戈达尔：我相信了他们的意见。但三个月以后，我就不用他们了，我意识到这毫无意义。实际上，我曾经要求技术人员使用这部摄影机，但发现他们不想用，我也就没有强求。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：那说明你不能胜任这一项目的指挥者这一职位，你把“创造者的发言权”拱手让人了。

让 - 吕克·戈达尔：我算不上指挥者。仅就一点来看，我只想说：“我把这部摄影机给你。”我给了贝尔塔和古皮尔。而他们不想用，我就拿了回来。然后我就把它给了莫努。看看这次怎么样吧！

让 - 皮埃尔·博维亚拉：这次和以往不一样了。他们不想用那部小摄影机，但这次给莫努的是阿通 35。如果你总是让别人为你代言，那还抱怨什么缺乏沟通呢？

让 - 吕克·戈达尔：好吧，有几次确实是曾经通过中间人，也就是摄影机的实

际使用者，而他们把一切都搞砸了。这就是那些狂妄自负、拿着超额工资的家伙们干的好事，结果搞得两个发明者互相责备，我们完全没有理由这样做。我现在想要的，就是一个可以调焦的摄影机，并且其他应该有的功能一个都不能少，我忘了具体是什么了。这就是我的全部要求。我对阿里弗莱克斯摄影机也只有这些要求而已。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：还有时间码、曝光表、自动对焦……

让 - 吕克·戈达尔：还有就是我们要达成一致。我们之间还没有承诺过要在所有这些问题上真正达成共识。我们看到第一次试拍的正常尺寸的图像——那些图像都是在特殊条件下拍的，比如在阳光直射或背光条件下，以造成传统的平面影像——根本不能和阿里弗莱克斯 BL 拍出来的画面剪接在一起，尽管阿通的画质要好得多。只是因为这种回顾和分析，我才意识到自己从前所犯的错误！从这一点来看，我没有注意过我的技术人员和你的技术人员之间的谈话，比如“根本不需要什么旋镜，或激光装置。如果你想做这么个东西，就得回去先学好了”。我们当时对画面不满意是因为画面有点散。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我还记得第一部样机拍出来的画面，在巴黎第 16 区的一条街道上拍的，还有一个很大的“单行道”的牌子，而且，与阿里弗莱克斯 BL 拍的真的很难区分。

让 - 吕克·戈达尔：我后来又看了一次，我现在还保留着当时拍摄的影像。这是咱们的摄影机的首次拍摄，而首次拍摄的画面就已经很有电影的感觉。你当时太高兴了，所以你看到的比画面的实际内容还多些。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：画面非常美。

让 - 吕克·戈达尔：我现在已经开始渐渐习惯这些了，这些心理感受。对我来说，我时常会发现日常生活中很美的部分，但隔天再看又会觉得大大失色。这有很大程

度上是我们的心理作用……其实那些图像并不比其他的好多少。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：但情感因素也是很重要的……他们对图像上的一点微微的光圈又有什么好在意的呢？

让 - 吕克·戈达尔：当我们告诉你“这个分光镜系统不太好”的时候，你没有告诉我们“再做一周的试拍，多拍一些图像，然后再使我相信这真的不好”。除此之外，还有操作上的原因，每次换镜头的时候都会转动分光镜，对它造成了一定破坏。依我看来，一定是在这个过程中碰到了分光镜的某个零部件。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：是这样的，零部件组装本来就不是很稳固，但还有别的原因：当你把摄影机交到另外一个人手中的时候，它就不再是你的东西了。你不记得了么？你希望这个样品是为你而定制的东西，你想要抱着它，带着它到处走。

让 - 吕克·戈达尔：但拍电影不是一个人的事。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：是的，我知道，需要制片人、音效师、编剧、剪辑等等。但拿着摄影机的人本应是你。如果某个粗心大意的人在换镜头的时候没有注意到分光镜……

让 - 吕克·戈达尔：……就算是细心的人也有这个可能，因为在做这类事情上没有比我更细心的人了。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：正是这样，你是个很细心的人，但恰好你就把这个新生儿交到了临时帮忙的助产妇手中。

让 - 吕克·戈达尔：这是这样说而已。这部摄影机的名字叫做 35-8……而这 8 毫米究竟代表什么呢？这是父亲送给小女儿的礼物，而小女孩把它交给了门卫，门卫又把它给了园丁，最后园丁把摄影机还给了做父亲的。电影是由一群人在一起合作产生的，这一点与小说、绘画或雕塑有着很大不同。电影就是要很多人合作的，而你

必须通过其他人来达成这个愿望。以一人之力拍不出电影来。这是绝对不可能的！

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你的摄影机，我再说一遍，是一个样品，油漆都还没干透呢，突然就落到了一双过于老练的手中。

让 - 吕克·戈达尔：落得太快了，我不应该马上就用它来拍电影。这就像是太早把孩子扔到了大街上。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：人们开始干扰到我们的工作，从而断送了我的 35-8 小家伙。

3. 沉默的导演合伙人再也无法向充满梦想的企业家说出他的想法了

1979 年，阿通公司贷款九十万法郎投入一款带有旋镜反射快门和 120 米片盒的摄影机的开发，也就是这次讨论的焦点。（AB）

让 - 皮埃尔·博维亚拉：目前的阿通 35 也遇到了同样的问题。153° 反射快门的遭遇也很典型，拍摄《芳名卡门》期间，1 月的一天晚上，你的人发现了图像闪烁的问题，又开始横竖挑不是。我看了图像，被画中人脸庞的弧线深深吸引，所以没注意到额头上的小小闪烁点。那天晚上，这部有着全新理念、新颖形式和鲜明特征的摄影机遭受了致命打击。所有的意见都是要“淹死小猫咪”，你看上去十分冷漠，而我心灰意冷地离开了。不管怎样，这不是一只小猫，更像是一只猎豹。还有调焦问题，“我们没法用取景器调焦”，这句话使我大为吃惊，因为通过取景器得到清晰的画面简直是太幼稚的问题了。

让 - 吕克·戈达尔：幼稚！在那种情况下我们连幼稚都还算不上，因为不管怎

样那会儿这部摄影机就是做不到这一点。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：只是没有那么去做而已，我不能理解的是1月你没告诉过我，“让 - 皮埃尔，这部电影我想用的风格是……”你没有给我打电话。不，在153°系统的设计上我给了自己很大压力（实际上根本不存在什么闪烁问题），还在墙壁光滑的房间里做了音级测试（尽管这部摄影机并不是专为同步收音设计的），但突然一切都停止了，毫无预兆，十分突然（微处理器的程序出了问题）。

让 - 吕克·戈达尔：不，不是这样的。

158

让 - 皮埃尔·博维亚拉：这是我当晚听到的说法，不管怎样，八天以后，夏夫荷公司把我们刚刚寄去的摄影机又原封不动寄了回来。因为当时从《卡门》剧组传回巴黎的消息说，阿通35摄影机在HMI^①照明下根本没法用。

让 - 吕克·戈达尔：每次我想要用这部摄影机，他们就告诉我说：“不要用取景器调焦，用卷尺。”

让 - 伯纳德·莫努：取景器要与镜头上的标记对好，然后还要检查调焦员有没有出错！

让 - 皮埃尔·博维亚拉：很不好意思，但这不对。这部摄影机的设计是为了扛在肩上，最多是用一个小三角架支撑的，设计时没有加入卷尺。在拍摄时如果可以在取景器中看到清晰的图像，就不需要用卷尺再去核实一遍了，不管距离是1米还是1厘米都一样！

① 为了追求更集中的照明效果，这部电影使用了HMI's灯光照明。使用外接电源，电流脉冲每秒100次，所以不需考虑快门时间，每格画面必须接受等量光线，否则就会在画面较亮的部分出现轻微的闪光（用专业术语来说就是“闪烁”）。要得到正确的曝光，快门打开时间必须保证有两个完整的脉冲到达胶片（即1/50秒）。如果用每秒25帧的速度拍摄，快门需要打开半圈，即180°才能保证快门打开时间达到1/50秒。而如果以每秒24帧的速度拍摄，要使快门打开时间达到1/50秒，快门打开的角度就要稍小一些，大概是173°。（珍妮特·柏思卓注）

让 - 吕克·戈达尔：如果放映时画面连续十五次离焦又该怎么办呢？

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不。之前技术人员告诉我，调焦不受镜头对焦环的影响，那不是对焦不准。

让 - 吕克·戈达尔：技术人员说的跟我说的不一样。他们不会说“土豆的颜色看上去有些冷”，他们说：“你用这样和这样的摄影机，拉斯特参数设定在 2.8……这就是为什么你表哥疯了。”他们都是这么说的。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：而你能容忍他们这么说？这太令我吃惊了，因为用 35 毫米摄影机很好控制，比 16 毫米简单多了。

让 - 吕克·戈达尔：我不是电影的指挥者；我只是尽力组织十五位技术人员。我是有些权利，有些专业知识，能发现他们有问题。我再不听他们的那套说辞了，
159 我告诉库塔尔：“别再向我抱怨什么什么不好用了，评价一下，然后告诉我，‘在我看来，如果怎么怎么样，就能……’就像理科学校的校刊上发表的那些文章那样。把要说的话写下来，我就能翻译出来，或者试着理解，然后再转述给博维亚拉，这样他就不会反应过激了。”但他们说：“是镜子不对劲，是快门有问题，是因为什么什么……”他们想要鱼与熊掌兼得。不管怎样，我发现当用取景器调焦的时候，拍十五个镜头，每一个都脱焦。而当我在拍摄中间为追求哲学—艺术效果直接走上前去拍摄的时候——抛开那些镜头和其他问题——结果这部摄影机在此时就好用了，但从根本上来说它还是不好用。有意思的是，如果我与莫努或别的什么人合作，他在用取景器的时候，可以用他的眼睛，从他所看到的東西来理解场景调度。而当他看到移动物体的时候，凭借记忆就会知道，在这样或这样的时刻——凭借记忆，都不需要检查——他仅凭调整手部的位置来配合场面调度。这时，我们就是同步的，这才是在合作。

让 - 伯纳德·莫努：我们之前就尝试这样做，但一直没有成功。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：这是技术上的问题，但中间有太多阻碍，所以往往确定不了“噢，是的，是这个或那个原因”——而我想要找出原因，却足足花了三年、三部电影，才最终弄清楚。

让 - 吕克·戈达尔：每一次，我们都认为是镜头的凸缘深度或是别的什么有问题，但我们都不知道真正原因！有时候要花四年时间才能发现自己被扣上了绿帽子。而这本应在第一天就发现的。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：如果你过了那么久才发现，那只能说明你不爱她。三年、三部电影对你来说已经是很长时间了，但当你创造一种艺术与工业的结合物时，这两个过程在同时进行。我觉得第一次尝试无果而终是很正常的。摄影机开发的过程稍有拖延也是件好事，这就给了我们时间来进行修改和完善。就好像你在勒芒见过的那所房子，我十五年前开始建的，每隔两年我都会重建一点，加上个偏厅，或是把楼梯换个位置。

让 - 吕克·戈达尔：是，但你是个建造者。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你指的是实业家。这是另一个过程，它把我分成了几部分。这就是我的生活状态，我总是同时处于两种不同进程中——一个缓慢曲折：如同陶坯在窑中静静等待变化；另一个迅速有效：使发明的产品迅速有所收益。说到房子，我希望今天就邀请朋友们过去聚聚，晚上在那儿与心爱的女人共枕而眠；而说到摄影机，我知道所有人都希望明天早上就能用，可我还要再等一段时间。

让 - 吕克·戈达尔：我不是在责备你，但是你为什么没有放弃呢？

让 - 皮埃尔·博维亚拉：我们为什么不放弃？这就是实业啊。从你把手伸向这块馅饼的那天起，从35毫米摄影机与十五位阿通员工的生计连在一起的那天起，

就走上了这条路，注定不能回头了。一方面不紧不慢追求完美，另一方面匆忙急迫有着其他考量。有时候我们所追求的东西会故意在我们眼前隐藏起来，就好像你在每部电影开拍时那样。从你的最初想法来看，在拍摄《卡门》的时候，摄影机就从你面前躲开了，因为有制片人、库塔尔和演员们在场，你没法说“这个镜头不是我想要的，你快把我逼疯了”。所以你继续，而我也，我也继续做了。

让-吕克·戈达尔：真正困难的地方——也是我们或多或少都必须经历的过程——就是我们追求的东西总是与我们若即若离。做项目就是给自己设定一个外在的目标并不断追求——这就像是生活。每个人都必须适当调整自己的节奏，才能时刻保持清醒的认识，知道梦想是不是离自己越来越远，还是自己偏离了最初的方向。要看着它怎样从我们面前逃开，清楚知道这就是自己想要追求的东西，因为我们从中得到满足和快乐。如果相反地出现了糟糕的情况，我们能不能够解决？这样我们至少能研究一下问题所在，并从中有所获益。

我一直对技术方面很感兴趣，因为这种讨论都是确有所指的。我从来没跟拉乌谈过技术问题，我们只会谈灯光。有时候当你太了解一个人，反而就只能与他谈些无关痛痒的话题，女人啊，钱啊，别无他话。其他人还都在用着笨重无比的大家伙的时候，我们已经开始用肩扛式摄影机了，而且不是开玩笑——因为把摄影机扛在肩上，拉乌比其他人老得都快。现在我们把摄影机固定在三脚架上。我没法看手持摄影机拍出来的镜头了——摇晃得太厉害。

让-皮埃尔·博维亚拉：摇晃？但是《激情》里的第一个镜头，你自己拿着阿通拍的一架飞机划过夜空的镜头，所有人看了都说好！即使装上了120米片盒，这还是一部肩扛摄影机，不比35-8大多少。而且我用了磁耦合装置来配合180°快门，这就意味着不管用三脚架还是手持拍摄，出来的图像效果应该都可以令人满意。我

现在觉得这还是挺成功的。

让 - 吕克·戈达尔：很高兴这部摄影机很有销售前景。这样就会有更多人订购，你也可以对它进行进一步完善了。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不管在什么情况下大家都不想要只能装 60 米胶片的片子，我是专门应你的要求而做的。从这一点不难看出咱们最初的想法和顾客需求之间的差距。

让 - 吕克·戈达尔：我们那会儿没有想到这一点。我十分信任你，而且某些时候我总是把你想象成是一个走钢索的人，高估或低估了你的实际能力。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：走钢索是要两方面配合的。我们讨论了图像，但没有讨论实物。我们讨论的一直是画面，而现在你发现你拿到的实物与想象中的不太一样。在这种情况下，先不要着急，《人人为己》时期那款夭折的设计与现在《卡门》拍摄中用的摄影机其实没有太大差别。

让 - 吕克·戈达尔：这部片子还是有点大。如果有天平的话，我当时就会告诉你，摄影机的尺寸应该适合，比如说，丰田汽车储物箱的大小。这个尺寸就很理想。如果我当时知道该说些什么，就会对你这么说的。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：你那时开的是一部标致汽车……

阿兰·伯嘉拉：而现在看来，这部摄影机已经成为了市面上的标准机型。你是否为此感到遗憾呢？

让 - 皮埃尔·博维亚拉：不，这是两回事。现在的设计保持了 35-8 机型小巧可爱的方面。导演们在使用这样一部摄影机的时候，需要把它拿在手中，凑近眼前，会感觉更为贴近。他们再也不需尾随着人群，在传统的环境下拍摄了。

但我的确很希望最初的 35-8 机型能够完成，这样就会为电影拍摄开拓出另一

条路子。与 120 米机型相比，前者具有更大的不确定性。

162 **让 - 吕克·戈达尔**：每次咱们俩之间谁想要做出点尝试，都会被对方抨击。所以很多次我们都各自逃开了……这又让我想起了一件事，你当时注意到阿佳妮是怎么侮辱我们的吗？她在一些文章中写道：“你们知道，当我看到只有三个人，拿着一部刚发明出来的小摄影机，还架在一个三脚架上，我就感到非退出不可了。”好像这很稀奇似的，“还架在一个三脚架上”——她平时拍片用的 Panavision 摄影机不也都是架在三脚架上的嘛，不然难道是搁在鸽子翅膀上的吗——结果到了我们这儿，就变成“架在三脚架上的一部小摄影机”，不但摄影机很小，更糟糕的是，“还架在三脚架上”。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：阿佳妮一定意识到了这部摄影机的设计并不是为了固定在三脚架上的，她的评论也不是完全没有道理。这样一个猫一样灵活的小家伙绑在稳固的三脚架上看着是挺难受的。

让 - 吕克·戈达尔：我只知道，你现在可能会说这部摄影机已经成为了“激进的社会主义者”。这只是从其他方面来说的，对我而言，只有用这个取景器调焦并试拍十组镜头，我才会决定要不要买它。

4. 转折时刻，或：在这部电影中为什么会更换女主角、摄影机和整个影片风格

《芳名卡门》开拍的时候，戈达尔想要打破传统的摄影团队，没有摄影导演。戈达尔请拉乌·库塔尔来做照明顾问，而拍摄任务则有意交给他的助手让 - 伯纳德·莫努来完成。“这就能保证影片的拍摄按照我们的节奏来进行。莫努会停下来亲自换片盒，这就给了我更多时间。而摄影机周围也不会那么忙乱，更重要的是，

会更安静一些。”开拍的前十天，当伊莎贝尔·阿佳妮还没有到达片场的时候，这个极简的摄影团队只用阿通摄影机进行拍摄。但很快调焦方面就出了问题，或者，依戈达尔所说，“我的场面调度没法解决这个调焦问题”。于是他们雇了一个调焦员。然后阿佳妮带着她的化妆师到达了片场，突然间转折时刻到来了，整个片场的气氛和拍摄方式都发生了急速转变，“我们回到了传统场面调度的方式，每个人都回到了自己原来的位置，而其他人开始觉得沉闷无聊”。几天后当伊莎贝尔·阿佳妮离开片场以后，剧组放弃了阿通摄影机，换上了新的女主角和阿里弗莱克斯摄影机，重新开始了拍摄。（阿兰·伯嘉拉）

让-吕克·戈达尔：在《芳名卡门》开始拍摄的前三天里，大家都表现得谨小慎微。从这一点来看那几天的情况很有意思。文化部长交给我一个任务，要我用胶片记录下影片拍摄的全过程，但我根本没法拍，因为没有人要来做这个工作。然后有一天莫努——那时他还是我的行政助理——感觉到了什么，也就是说，他发现这部电影发生了改变，于是他对我说：“知道吗，我们正在做一部大制作。”

163

就在这一天，拉乌请我再雇一名助手。这个人刚刚经历了一次突发事件，需要有份工作来使他打起精神。这人的经历很有意思，我来讲讲吧。他当时在柏林拍片。一天晚上他回到家里，洗了把脸，突然就倒了下来。他慢慢爬到床上，很快失去了知觉，陷入昏迷。他的朋友给他打电话说：“你今晚不是想吃饭吗？我现在没什么事儿……”而他只能回答“啊啊啊”，他的朋友就以为他是喝醉了。这是周五。周六这个朋友又打电话来，问：“好吧，今儿晚上咱们出去吃饭吗？”这个人又回答“啊啊啊”，他朋友就说：“那好吧，咱们周一再见吧。”

他的妻子，确切地说，是他的女朋友，周日从巴黎打来电话，说：“这两天怎

么样啊，让诺？”他还是只能一个劲儿地回答“啊啊啊”。她立刻放下电话搭飞机赶到柏林，把他送进了医院。这是个很不错的故事。

拉乌给我讲了这些，我说：“好吧，让他来我这儿吧。”但他不知道怎么给摄影机换胶片。所以情况就很不一样了。他跟我们没法同步。必须说明的是，拉乌在这部电影里是照明顾问，这活儿对一个摄影师来说还是很困难的。在拍摄《激情》的时候只有他一个人同意找一个照明顾问，即使当时我们都没有用聚光灯。拉乌是少数几个支持这种观念的人之一。其实应该给他配备几盏聚光灯的，但不管有没有，他都同意扛下这个活儿。在我看来，做照明顾问就意味着在上午5点查一次天气状况，然后下午2点还要再查一次，因为天气状况对照明效果影响很大，要据此决定照明方案、反射镜位置等等。但这也不都是提前安排出来的。拉乌很突出的一个优点就是不拘泥于惯例。只有跟我合作时他才能拍出好作品来。他给其他人拍的东西都很糟糕，而他自己拍出来的东西就更差。不过他拍的画面还是有很大人性化的一面的。拉乌请我雇他的这位朋友过来工作，实际上这个人以前也在我的剧组工作过，他叫让诺。让诺一到剧组，整个拍摄就被打乱了，因为按最初的设想莫努是助手，也就是说由他来负责调焦，不管是好还是坏。但后来情况变了。从让诺出现的那一刻起，也就是有两个人分担着一个人的活儿，情况整个就变了。我把这叫做“决定性时刻”。我们又跌回到旧的轨道上来了。莫努，是你含蓄地告诉了我这一点。然后我说：“你夸大其辞了。”你调整了一下剧组，找了个负责服装的人，整个电影就自然地发生了变化。我实际上没有参与到这套常规中来。我想跟你谈谈摄影机的问题，让-皮埃尔。我告诉过你：“我不管摄影机有没有噪音，我们会在后期制作中一点点调整的。”

让-皮埃尔·博维亚拉：然后，当你放弃了按照这个故事的经典旋律进行拍摄

这个好主意之后……

让-吕克·戈达尔：我放弃了，是的。

让-皮埃尔·博维亚拉：这就是我那时不高兴的原因，这个想法本来很好的。但当你抛弃了最初的创意，开始用同期收音的方法进行拍摄的时候，你就选择了两部机器里面噪音比较小的那一个，虽然这部摄影机画质稍差一些……我经常想到《印度之歌》这部电影。我很想看看这部同期收录背景声音但后期配上对话的电影。你为什么没有把这个想法坚持下来呢？

让-吕克·戈达尔：摄影机功能不够强大，而我也不够强……所有方面都还不够强。

让-皮埃尔·博维亚拉：《卡门》让我激动的一点就是这部电影的声音和故事都先于电影而存在，这个故事所有人都耳熟能详了，就像《圣经》，所有人都知道约瑟和他的哥哥们的故事。我觉得这很有意思，所以我才告诉你你需要两部摄影机。

让-吕克·戈达尔：我们两部摄影机呀，而且拍的效果还不错。

让-皮埃尔·博维亚拉：但是按照最初的想法，我再重复一遍，很显然你们逐渐希望阿通具有和潘纳维申一样的功能。现在电影拍完了，你来告诉我：“有阵子我们遇到调焦的问题！”如果你当时大声喊出来，我或许就能帮你找到解决办法了——真是个愚蠢的问题。

让-吕克·戈达尔：是的，但这才是最难处理的！我们发现场面调度会导致调焦困难，如果说还能调焦的话。我们发现存在技术问题，不管大小，这都是个非常基础的问题，而在实际操作中就会造成很大困扰。所以我们只能换摄影机，采用了另外一种拍摄风格和场面调度。因为《卡门》这部电影的场面调度实际上是为调焦员服务的。我的场面调度就是为了让调焦员能更好地调焦，同时把我想要表现的主题缩减到最低限度：用低照明度和敞开广角镜头拍摄。如果我想在50米开外拍特

165 写镜头，摄影师会告诉我说：“让-吕克，听着，她的头一定不能动。我要把焦点放在这缕头发上，行吗？如果她的头动了我就不知道有没有脱焦了。所以让她最好别动。”

因为我需要她头部有动作，所以我们就用35毫米摄影机来拍摄了。但用了35毫米摄影机整个画面的感觉就不一样了！现在摄影师都不会调焦了，因为条件发生了变化。过去像杜瓦赫努这样的摄影师，在为奥菲尔斯进行拍摄的时候，有他自己的一套调焦方法。他以长镜头切入，最后以大特写镜头收尾。他用专门的生胶片、特定的照明方法，还有专用的光学设备。现在我们都丢弃了那些高感光度胶片了。我其实一直很感兴趣，但吕伯康斯基这样的人用高感光度胶片拍摄时会用f.4光圈，这就没什么意义了。我倒宁愿用感光度稍差的胶片拍出最细腻的图像……而现在实验室里的技术人员还不知道怎么处理这类图片呢。

让-皮埃尔·博维亚拉：你用ASA100胶片来拍摄了？

让-吕克·戈达尔：普通的ASA100（实际上就相当于ASA200）。我们后来发现用取景器调焦还更好些，因为这样就能用取景器跟上整个场面调度，因为这与完全依靠尺子测量是不一样的。比如说，如果我们要拍娜塔莉·贝耶，她从那个位置走进来，在那里拿出一包烟，走过来坐在这里：1.5米、1.85米、1.3米——这没问题，效果不错。但对我来说，真正的电影产生于中间的部分。在这种情况下，摄影师又不知道怎么去调焦了，并且，由于现场的即兴创作，焦点也应该随之发生变化。结果就是：我用了静止镜头，这样就能保证我在当时最想要的照明效果和调焦效果，但摄影师就不知道接下来该怎么拍了。他们知道距离从20米到13米应该怎么调焦，但不知道在距离从20米到13厘米的情况下应该怎么做，因为他们自己从来不试着这样做——现在都不那么拍电影了。就是这么简单。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：但你用 BL35 摄影机也没法这么拍。问题并不在于物体的距离，而是物体的运动。

让 - 吕克·戈达尔：用 BL35 摄影机，需要三四个人围着摄影机转，而摄影机周围有那么多人，就一定会拍出这样的电影，而没有其他可能。我们就止步于此了，因为不能用取景器调焦，用卷尺测量又太麻烦。

让 - 皮埃尔·博维亚拉：有了这部摄影机，我们就能期待拍出来的画面能与取景器上的显示画面基本相符了。你现在说的问题不就是实拍的画面与取景器上的显示画面相比不够清晰吗？

166

结论就是：我下一步就准备在阿通 35 上装上一种照相机的部件——合象式测距仪，这样你就可以不用取景器，而用测距仪来调焦了。这就是我得出的结论。



戈达尔：生命的第五章^①

167

凯瑟琳·迪克曼 / 1985

让-吕克·戈达尔的新片《向玛丽致敬》引起了极大轰动。这部电影以现代手法重新讲述了圣灵感孕的故事——玛丽是一个整日闷闷不乐、喜爱篮球的少女，在父亲开的加油站工作；约瑟夫是一个性无能的出租车司机；而大天使加百利是一个胡子拉碴的壮汉，身边还带着一个可爱的小女孩，时不时冒出“要纯洁，不伪饰，走你自己的路”等言语。这部电影引起了宗教团体的集会抗议，也让国内外的发行商都提心吊胆。教皇通过梵蒂冈电台发表了公开谴责，意大利报纸杂志封面则刊登了袒胸露乳的金发美女被钉在十字架上的图片，天主教徒在这部影片上映的电影院外面点燃蜡烛，手持玫瑰念珠进行抗议，《向玛丽致敬》是最具新闻价值的电影之一，也因为这些事件而获得了不少免费宣传。

冲着“当代最具争议电影”的名号而走进电影院的观众应该会

^① 原载于《电影季刊》(Film Quarterly) 总第 39 期，1985 年第 2 期，第 2~6 页。——原注

感到小小失望。是的，影片中是有裸露镜头，还有一段简短逼真的手淫镜头，还引用了阿尔托^①一段精辟的渎神言论——但除了这些，电影中几乎没有其他颠覆性内容。与我们之前所熟知的“戈达尔式的”断裂和游离相比，这部电影可以说是相当平静。因为这一故事本身就是无法解释原因的，所以戈达尔就让故事本身断绝一切想要探求解释的尝试。在这部电影中，耶稣降生的当晚，画面上只有一部扫雪机的背影，缓缓
168 行驶在冬夜宁静的路面上，画外几声婴儿的啼哭撕裂夜空，昭示了圣子的降生。

如果想要看到一个激进的戈达尔，那就要去看看最近刚刚在美国上映的他与安妮-玛丽·米耶维尔合作的一系列录像片（《6×2/传播面面观》（1976）、《两个孩子的环法漫游》（1977-1978）以及《〈激情〉拍摄手记》等）。米耶维尔是戈达尔长达十五年的合作伙伴，她拍摄了一部《玛丽书》，作为《向玛丽致敬》的前篇，戈达尔把它戏称为“冗长的短片”，与他的“简短的长片”刚好相呼应。《玛丽书》为我们展现了故事的缘起，表现了父母离异怎样影响到了这个早熟的女孩（玛丽会背诵大段的波德莱尔^②，习惯于用激烈狂放的舞蹈表达内心的愤怒），米耶维尔拍摄的这部短片内容精彩充满自信。尽管戈达尔声明这两部电影从构想、写作到拍摄都是分别进行的，但两者在影像风格和内在思想上都有着很多共同点。

《向玛丽致敬》充满沉思与宁静，镜头下的自然界展示出了华丽的美感，有着鸟鸣流啭，伴有巴赫的音乐以及无以言喻的神秘肃穆之美，这是一部饱含深情的电影，非常严肃，而这或多或少代表了戈达尔本人。虽然已经被问过无数次，但他还是很有耐心地解释了为什么自己要求意大利发行商取消这部电影在罗马的上映计

^① Antonin Artaud, 法国 20 世纪上半叶著名诗人、评论家、翻译家和戏剧演员，第二次世界大战后欧洲最有影响的戏剧家之一，倡导“残酷戏剧”。

^② Charles Pierre Baudelaire(1821-1867), 法国 19 世纪最著名的现代派诗人, 象征派诗歌先驱, 代表作有《恶之花》。

划：“那里是教会的家门口，如果教皇不希望看到一个坏孩子在他的房子里四处跑跳撒野，至少我应该尊重他的愿望。教皇与玛丽的关系十分特殊，他几乎把她当做女儿来看待。我们还在很多城市上映这部电影，不是非得加上罗马不可。”

我面前的戈达尔并不是那个备受诟病的、玩世不恭的家伙——虽然他也并不见得有多诚恳。他更像是一个狡黠的、令人难以捉摸的讲“故事”的人。眼前这个人届中年的戈达尔，与历史上新浪潮时期、新叙事时期，以及60年代末70年代初新政治电影时期的戈达尔都不可同日而语——我面前的他更接近于他在《芳名卡门》中扮演的那个举止温儒、略有些神经质的家长式的人物。有人说戈达尔已经失去了往日的冲劲。还有人说，他只是跳出了马克思主义的圈子，转投入神秘主义的怀抱。

戈达尔坐在纽约柏宁酒店的豪华套房中，叼着一根雪茄——这已经成了他的标志性形象。他面前的桌子上摆着德国诗人里尔克的《写给一位年轻诗人的信》的法文版、一叠报纸和一瓶尚未开封的杰克丹尼威士忌。他的英语说得相当好，以非常轻柔的口吻，每句话结尾时都会轻轻吸一口气，仿佛要把刚刚说的最后几个字吸回肚子里去。在问答中可以发现他尽量以简短的回答应对所有问题，这与《向玛丽致敬》中加百利面对约瑟夫的穷追不舍时的表现十分相像：约瑟夫不断追问加百利他为什么不能碰玛丽，不胜其烦的加百利突然扼住他的脖子，对他大喊：“因为！”

169

凯瑟琳·迪克曼：你信天主教吗？

让-吕克·戈达尔：不，我在一个清教徒家庭长大，但我并不信教。可这并不影响我对天主教产生的兴趣。我认为《圣经》具有一种强大的力量，包括它怎样预示了当今的很多事件，以及对很多历史事件的评价。我认为，呃——这是一本非常棒的书！而且从某种程度上来说，我们需要信仰，或者说我需要信仰，也可以说我

缺乏这样一种信仰。因此我可能需要一个高于我自身的故事。很高兴看到《向玛丽致敬》真正引起了人们的讨论。人们不会上来就说：“噢，这是一部戈达尔的电影。”相反的，所有人都会先讨论这部电影的主题，然后会提到说：“这片子是戈达尔拍的”。

凯瑟琳·迪克曼：这是一部直率的宗教电影。你认为这部电影哪个方面是天主教徒最无法接受的呢？是引起最多争议的裸露镜头吗？

让-吕克·戈达尔：也许是吧。但是，我们的出发点就是要使女性的裸露镜头不那么具有视觉侵略性，不要搞得像色情电影一样。这部电影里有几个镜头更像是在展示人体的解剖学特征。或许裸露镜头稍微有点多，这就有滑向邪恶一边的危险，甚至会犯下罪过。或许“罪过”这个词用得太大了，但当时我们的确不清楚应该怎样将它展示出来。在绘画中，因为要哺育圣婴，圣母经常会被描绘成为半裸的，或者至少袒露着乳房的样子。这一点曾经备受争议，比如，在马丁·路德的年代，就有大量反对拉斐尔的声音。德国士兵进入罗马的时候，曾把大量拉斐尔的画作付之一炬，在他们看来这些画是对宗教的亵渎，就像是《花花公子》杂志内页。在《向玛丽致敬》中，如果可能的话，我想给观众们展示的不是一个裸体女人，而是鲜活的肉体——这两者之间的区别就在于这种鲜活和丰满。我们也想过让约瑟夫也全裸出镜，就像在《芳名卡门》中出现过的男性裸露镜头那样，但考虑到可能会因此影响到观众对影片的理解，他们可能会联想到玛丽和约瑟夫将会发生性行为，所以这种镜头是坚决不能出现的。而且作为一个男人，我还是觉得裸体女人更赏心悦目一些。

凯瑟琳·迪克曼：在这部电影中，你一直在探索科学与自然之间的对立，或者说逻辑与非逻辑的对立。男性代表着理性逻辑，女性则依靠直觉感受。你还运用了

一系列不同的象征符号。以往你在电影里总是会援引很多流行文化的片段，会出现交通标志牌、霓虹灯、广告、卡通等。而《向玛丽致敬》中的符号都是非常单纯的：月亮、太阳、水、苹果。有些画面甚至有点俗套，就像《国家地理杂志》的摄影。

让-吕克·戈达尔：呃，女性更加随意自然，她们更倾向于接受。而男性始终感到一种征服欲，一种理解一切的渴望。而这些符号，我们是仿照过去沃尔特·迪士尼纪录片的方式拍摄的。我们摆好摄影机，然后原地等待，等待，直到某一时刻，在习以为常的生活中突然出现了异常的一面。比如说，我们拍摄太阳，但是要选取一个瞬间，一架飞机刚好穿过太阳的瞬间，这可不是随时都有的！这是稍纵即逝的东西。这就是为什么在拍《向玛丽致敬》的时候我们超出了预算，只好中途停下来，拍了一部《侦探》来挣了些钱，才回过头来完成了《向玛丽致敬》，整个过程十分混乱。我开始根本没想过要拍《侦探》，尽管我现在在电影完成之后再去看也觉得没什么。但这就像是一个不期而至的孩子，你又能拿它怎么办呢？必须同样尽心照顾。我们在《向玛丽致敬》中想要表现的是符号的开始阶段，符号还只是作为一种信号，也就是符号的产生，是符号慢慢形成的过程，是它们还不具有固定意义的时期。在某种程度上来说还只是单纯的符号。这样做不是仅仅为了传达一种自然的感受，从而表现出诗意，而是要展示出理解自然的这样一个客观过程。就像我们想要表现出玛丽的精神和肉体那样，是一种自然哲学。这同时也拉近了科学与自然之间的距离，消除两者之间的对立。电影中有一个场景，是一位教授在讲述创造——这段内容出自一位英国物理学家所写的文章——而且听上去有很浓厚的《圣经》或宗教意味。电影中说道：“我们是来自外太空的民族，我们来自天空。这并不是出于一种偶然，而是冥冥中早已注定。”

凯瑟琳·迪克曼：你在电影中也运用了很多圆形的图像，有些是自然物，有些不是，这给影片蒙上了强烈的统一的意味。

171 **让-吕克·戈达尔**：是的，圆圈。我们赋予了它一种隐喻：女性就像是圆圈，而飞机向着圆圈飞去。这是一个符号，意味着：接近女性的中心。但在某些时刻隐喻与现实是可以重叠的。我之前没想到会反复拍那么多月亮的镜头，但是突然就出现了那么多月亮的画面，而这使我发现月亮与玛丽的篮球之间的相似。所以这就变成了一回事：玛丽与月亮在一起玩篮球。

凯瑟琳·迪克曼：这部影片的声音非常复杂，能不能给我们介绍一下你对声音的运用呢？

让-吕克·戈达尔：我在创作中尽量避免使用纵向垂直的声音，也就是不同音轨之间完全独立的声音，而是使用了水平的声音，即有多种声音的组合，而每种声音，不管是音乐、对白或自然声音，都趋向于形成一个和谐的整体。《向玛丽致敬》与我所有其他作品比起来，在声音方面最具纪实性。从某种程度上来说更简单化：由对白、直接声音和背景音乐三部分组成。这个故事的内容几乎尽人皆知，而在在我看来唯一配得上这个故事的就只有巴赫的音乐。我尝试加入了巴赫的各种曲子：小提琴、教堂音乐、钢琴、唱诗班等等。这部电影也可以被看做是巴赫音乐的纪录片。绝对不能是贝多芬或者莫扎特，因为从历史上来看，巴赫才是属于马丁·路德时代的音乐。正像我之前说过的那样，马丁·路德是反对天主教教会的，尤其是天主教会塑造图像的方式。或许在巴赫生活的年代他的音乐是相当流行的，因为他的音乐在冰冷的教堂中也可以演奏，而教堂中大概是非常冷的，所以大家需要强有力的激情四溢的音乐来振奋精神。这听来很奇怪，但如果你接上高质量音箱，然后用超大

音量播放巴赫的音乐——即使只是一段流畅舒缓的钢琴曲——听上去也很像是摇滚乐。巴赫的音乐适合任何场合，简直是完美。即使是倒过来播放，听上去也几乎一样，几乎像数学一样精确。甚至在电梯里也能播放，就像是背景音乐。它能够极好地融入到环境中。巴赫的音乐无疑是最合适的电梯音乐了。

凯瑟琳·迪克曼：在拍《向玛丽致敬》之前，你曾说过：“这部电影将讲述玛丽与约瑟夫在孩子降生之前互相之间的对话。”现在电影已经拍完了，你认为用这句话来总结电影内容依然合适吗？

让-吕克·戈达尔：是的，十分准确。他们会对彼此说些什么呢？这是最主要的问题。因为从《圣经》中我们只能找到玛丽说过的两三句话，而关于约瑟夫更是全无记载。但可以肯定的是，他们一定在一起商量过！所以要设计出这些对白是很困难的，因为没有人知道他们都说了什么。

172

凯瑟琳·迪克曼：你还说过，你的每一部作品都是下一部作品的直接灵感来源。那么，卡门的故事是怎么引出玛丽的故事的呢？

让-吕克·戈达尔：是的，是卡门的故事引出了玛丽的故事，尽管这两者之间有着很大的不同。卡门更接近于男人想象中的女性形象。而玛丽，似乎更像是男人无法想象的女性的形象。当然了，还有一点就是，一个故事结局圆满而另一个结局悲惨。

凯瑟琳·迪克曼：你与戈兰和格鲁布斯两人合作拍摄《李尔王》的计划进行得怎么样了？这两个美国制片人主要出品一些商业、动作片，你对自己与他们的这次

合作怎么看呢？

让-吕克·戈达尔：呢，《李尔王》的拍摄计划我现在还不确定。目前这只是一个拍摄计划，我在中间还会拍另一部电影，不过这一点也还没有最后定夺。要知道，我还从来没读过《李尔王》呢。

凯瑟琳·迪克曼：不会吧！

让-吕克·戈达尔：我没那么渊博。我不太善于假装。（笑）我就只知道这故事是关于一个老人和他的女儿的，好像是三个女儿，但主要讲了其中一个。当然在影片开拍前我会先读原著的。很多人告诉我这是个很不错的故事，但我目前只是听说过而已，就像卡门或玛丽的故事。我是在戛纳的时候遇见戈兰和格鲁布斯的，那天我刚好在过马路，他们走了上来。我以前从来没跟他们说过话，我们一起穿过了马路，在这一点时间里我们就作了一个相当迅速的决定。不过这个协议十分详尽明确，所以我倒是没什么可担心的。他们可能是现在仅剩的两个对电影的将来不感到忧虑的人了，而我觉得能有这种信心就是很不错的事。我还没看过他们之前出资拍摄的电影，不过我很想看看查克·诺里斯拍的片子，我会等着它们在巴黎上映的时候去看看。

凯瑟琳·迪克曼：你经常去看电影吗？听说50年代你为《电影手册》撰稿的时候就整天泡在电影院里。

让-吕克·戈达尔：不，不，我不怎么出去看电影。这些年我总觉得只要看看导演和演员的名字，再看看报纸上或街道上的广告，就等于已经看过这电影了。

凯瑟琳·迪克曼：你现在还住在日内瓦附近吗？为什么选择在瑞士拍摄《向玛丽致敬》呢？ 173

让-吕克·戈达尔：是的，我住在瑞士，公司开在巴黎。我以前也在瑞士拍过片——《人人为己》就是在瑞士拍的，还有《激情》的一部分也是。我从童年时期就住在瑞士，在那里长大、成家，尽管我也在巴黎组建过家庭。我一直往来穿梭于两国边境之间，同时属于这两个国家，虽然我只有一本瑞士护照。之所以把瑞士选作外景地是因为——我不知道，可能是因为在我之前的作品中，我已经太多次拍摄巴黎和巴黎的街道了。

凯瑟琳·迪克曼：能谈谈你整体上的创作，以及创作的分期吗？在1970年，有大批分析你60年代电影作品的书籍问世，掀起了戈达尔研究的热潮。但70年代你却渐渐偏离了电影创作，投入到录像片拍摄和政治活动之中。不过1980年你推出了电影《人人为己》，并把它形容为你的“第二处女作”。

让-吕克·戈达尔：是的，我的创作基本上是以十年为一个分期，因为我们生活在以十进制为基础的体系中。我们都有十根手指，所以我们的创作也是以十年为一个阶段的。十年之后又十年。我现在已经年过半百了，所以在我看来现在是我生命的“第五章”。我从1960年开始拍电影，我是指进行真正的电影拍摄，然后，到了1970年，我或多或少有了一些改变，接着在1980年我又重新开始……我的创作还是相当有迹可循的！现在是1985年。我的下一个阶段要等到1990年了。

凯瑟琳·迪克曼：你正处于第三阶段的中期，你在第二阶段的创作已经累积下一整套作品：《人人为己》《芳名卡门》《侦探》，以及《向玛丽致敬》。

让-吕克·戈达尔：我想引用毕加索的一句话，当然我并不是拿我自己与毕加索相提并论，而是因为我觉得这句话很是切题——他说：“我会一直画下去，直到有一天绘画拒绝了我，并将我彻底抛弃。”这也是我对待电影的态度。坚持创作，直到有一天电影将我拒绝。令我作出这个决定的不是观众，也不是电影业——电影业早就将我驱逐了！我是要等到有一天大银幕对我说“不”的时候。在拍摄《向玛丽致敬》期间我有一种感觉，有这样一面洁白的幕布，它在向我召唤：“不要迷失在远方，也不要贴得太紧密。要么再凑近一点，要么赶快撒手远离。”我总感觉自己听到了这样的呼唤。

凯瑟琳·迪克曼：在从影二十五年来，你的工作方法有了什么变化吗？

174 **让-吕克·戈达尔：**我现在与图像更为贴近了。一方面是由于我拍过录像片，而且我现在已经越来越多地用这种方式来工作了。拍摄录像片对我的工作有很大帮助，因为我可以在拍完之后马上看到自己刚刚拍到的东西，同时可以想象着拍出来的画面在大屏幕上会是什么效果。录像让我可以先看画面，然后再按照我的所见进行文字创作。在此之前，我与大多数导演和执行人员一样，也是先进行文字创作，然后再相应地创作图像。我可以像这样描写你：“她坐在角落里，看着我，脸上呈现出这样的表情。”接下来我要想象这个表情，然后对演员进行指导。现在我看着你，首先开始想象，然后再做记录。很多人以为只有摄影机在运转的时候他们才是在工作，但事实不是这样的。当摄影机开始运转的时候，一切已经定型了。这就像是生活。比如这个酒店房间，当一对新婚夫妇踏入房间的时候，他们知道自己接下来要做些什么，他们的计划在之前都已经写好了，在电梯里或是在马路上，所以真正的工作在那里已经部署好了，而这个房间只是作品的最后完成地而已，就像摄影机在运转。

有的摄影师在拍完一部电影之后半年时间里碰都不会碰一下摄影机！他们连看都不看，凭什么认为自己还在工作？是什么让他们以为自己还在工作？图像就像生活。而且图像会向人们展示出他们在生活中不愿面对的一面，这也就是为什么人们如此激烈地抵制《向玛丽致敬》。正如人在妒火中烧的时候就不愿意看到另一个男人或另一个女人的画面，诸如此类。画面其实可以对人产生极大的影响力，这就是为什么电影会如此受欢迎。而这完全不具有危险性。很多人都会讳疾忌医，他们不想知道自己得了什么样的病，或者看到得了这种病以后会是个什么样子。可能我没有这种恐惧是因为我的父亲就是一名医生，他从小就教育我不要去害怕那些事实。

戈达尔：不是从情节，而是从想法出发^①

175

大卫·斯特里特 / 1994

在任何一份欧洲最伟大导演的名单上，一定少不了让-吕克·戈达尔的名字。

戈达尔是法国新浪潮运动的创始人之一，曾执导了一系列突破传统的经典之作，如《筋疲力尽》和《阿尔法城》等。在 20 世纪 60 至 70 年代，他在电影叙事、剪辑，甚至是电影批评方面都提出了全新的、激进的观点。今天，他依然以自己的方式不断进行探索，执导了自传电影《戈达尔 / 戈达尔》，以及带有浓厚表现主义色彩、讲述世界电影历史的系列录像片《电影史》。

戈达尔先生曾是全球各大国际电影节上的常客，现在他却不知为何很少显露行踪。就连几年前他那部引人瞩目的电影《新浪潮》在纽约电影节展映的时候，他也只是十分低调地出场而已。

不过，他仍然在继续进行电影和录像片的创作，不断有新作问世。

^① 原载于《基督教科学箴言报》(The Christian Science Monitor) 1994 年 8 月 3 日，第 12 页。经基督教科学出版协会同意转载。——原注

最近在为法国近百年历史的高蒙电影公司举行的纪念巡展中，他的三部最新作品也将出现在其中。为了支持这一活动，戈达尔刚刚抵达曼哈顿，与几位电影批评家进行座谈。我也借此机会得以与他再次见面叙旧，多年不见，他依然十分谦逊有礼、富有思想，并与十五年前初次见面时一样，依然保持着对电影的无限热情。

176 戈达尔的众多作品拥有的一个共同特征是，它们都非常复杂，就好像他想要把自己的整套思考、感受和想象塞进每一个场景中。在谈话开始，我问他的第一个问题是，他是否期待观众在一次观影过程中就抓住影片的所有重点，还是他希望观众能够反复多次地观看，慢慢梳理出对影片比较清晰的认识。

“大部分电影我们都只会看一次，”他略带遗憾地说，“因为影片的发行机制不给我们重新再看一次的机会。所以人们在看电影的时候一般都会遗漏掉一半的东西。但这就像是音乐：你不能理解每一个音符，但依然能从中获得极大的享受。”

在对己的风格进行了进一步的深入思考后，戈达尔说他的作品都具有“一种科学研究般的复杂性”。他说道：“一个世纪之前，科学家们相信原子就是最小的物质存在。但后来他们发现，每一个原子还包含有很多组成部分，而这其中的每一部分又可以分成更多部分，可以一直这样分下去……受美国电影产业的影响，在看电影的时候，我们都理所当然地认为自己应该理解和领会电影中的一切。但这是不可能的，我们在吃土豆的时候，就不可能理解到组成土豆的每一个原子！”

很少会有批评家把戈达尔的电影比作土豆，但有时候的确很难给他创新超前的电影风格和内容挂上恰当的标签，归到合适的类别中去。他一直热衷于创作散文式的电影，但也不会忽视故事情节，而是将形式上的大胆创新与传统的叙事手法相互结合。

当我问到他对这一点有什么看法时，戈达尔仔细思考了一会儿，“我认为从某种程度上来说，我一直在拍纪录片”，他的英语还是略带法文口音，“但我一直认为

这些分类之间其实没有什么区别。或许这与我所受的教育有关。可以说我是很传统的一个人。我很喜欢读小说，尤其是 19 世纪的作品。在这些小说中，或者绘画、音乐中，都会有各种不同的叙事手法。”

“电影，”他继续道，“从发明之始就是为了观察、讲述和研究世界的，实际上是一种科学的手段……让我们得以从另外一个角度观察生活。仅仅作为观察者，只能发挥电影五分之一到十分之一的功能。而剩下的部分，就是广义上的纪实研究，包括研究和论述。我是半个小说家，半个散文家——当然，这一点在电影界并没有得到认可，实在是很糟糕。”

在任何情况下，戈达尔说，他在创作电影的过程中都更注重发掘问题，而不是通常商业电影强调的情节安排。“我写不出一个好的剧本，”他说这话时脸上带着嘲讽的微笑，“要是可以我早就这样去做了，但我就是没有办法把故事的开头和结尾拼凑到一起，建筑一套完整的情节，再把它拍出来。”他继续说道：“相反的，我必须首先有一个想法，然后把它慢慢揭示出来。就像是绘画，但与绘画也有着很大不同，因为在这里运用的不仅是空间，还有时间，想象着时间的先后顺序。我开始有一个想法，但我不知道这是故事的开头还是结尾。这就是雕塑家阿尔贝托·贾科梅蒂所说的‘开放空间’。”

177

戈达尔十分强调这一点，即与巧妙的情节安排相比他更喜欢有意思的想法。“好的剧本是很难得的，”他坚持说，“好的剧本不仅要有一个不错的故事，还要有一个主题——有某种意义或信仰。美国电影通常都没有主题，只有故事。一个漂亮女人不能算是主题。看茱莉亚·罗伯茨在银幕上做这做那也不算是主题。刺杀肯尼迪也不是主题——如果是讨论肯尼迪与美国民众之间的关系，这倒可以算是一个主题，但《刺杀肯尼迪》根本没有涉及这方面。只有确定了主题，并试着去揭示其内涵，

才能算是一部好的剧本。”

这一过程主要是依靠分析和思索，还是依靠直觉呢？“我看不出这其中有什么差别，”戈达尔回答说，“智慧和感受能力是一回事。一方面要符合逻辑，就像小说家所做的那样，因为电影中的人物不能同时出现在两个地点或是同时做两件事。但另一方面，也要像画家一样依靠直觉进行创作，而最终发现自己的创造是符合逻辑的。这可能只是一个无意识的过程，在最后剪辑的过程中你会看到结果还不错——或者不怎么样！”

在20世纪50至60年代，戈达尔曾努力推崇一种观点，即某些好莱坞导演，如阿尔弗雷德·希区柯克和霍华德·霍克斯等，都是具有深厚艺术功底和艺术创造力的电影作者。而现在，他对好莱坞电影的看法则没有那么热切了：“现在的好莱坞电影，从最近二三十年以来，基本上都是由律师和经纪人创造出来的。”

这一评论的依据源自戈达尔在《电影史》中对电影和电视片的滥用情况的考察：“电影的发明本意就是为了表现现实，但现在的电影都没有按照这条路走下去。现在的电影都用来展现跳舞女郎、杀手、枪械和偷情。电视也没有进行任何对现实的探索，尽管电视媒体有能力，也有义务这样做。我觉得只有我自己认识到了电影和电视的真正任务——偶尔作秀，但其他时间都用来进行实验。”

178 为了更好地利用电影媒体所赋予我们的选择权，戈达尔总是不断应用先进的图像和声音处理技术，表明电影不仅仅是对世界的如实反映。“为什么不呢？”他问道，“这就像是在指挥一个管弦乐队——在这里放上小提琴，那里加上钢琴。我喜欢偶尔把声音与画面分离，或者让画面突然寂静无声，或者用钢琴曲来表现一种个人情绪，这正好与美国人拍电影的手法截然相反。他们想要把你重重包围，造成一种‘包围效应’，从而令人迷失其中。我不希望观众迷失自我。我认为他们更应该从中发现自我。”

让-吕克·戈达尔^①

179

加文·史密斯 / 1996

加文·史密斯：自从开始创作《电影史》之后，你的创作与之前相比投入了更多的情感因素，感觉上你的每一部作品都在尝试与电影达成和解。

让-吕克·戈达尔：是的，我想，如果可以，我想引用毕加索的一句话，这句话曾带给我巨大的震动——“我会一直画下去，直到有一天绘画拒绝了我”。我想说的是，电影不会拒绝我再多拍几部作品，再多拍几十年的，所以这就是一种和解。现在我关注的不是我想要什么，因为我也不知道我想要什么，而是对我现有的东西有所期待，专注于自己喜欢做的事情，专注于自己已经拥有的东西，而不被其他的欲望所干扰。这是一种更为平和的态度。现在我拍电影的时候已经不会因为拍出来的效果不好而发火了，不会总是计较着影片本应拍成这样，而不是那样，只要按着自己

^① 原载于《电影评论》(*Film Comment*)1996年3~4月刊,第31~32页及第35~41页。
版权归林肯中心电影协会所有。经作者加文·史密斯同意转载。——原注

的想法来拍就好了。

加文·史密斯：但你的创作总是表现出一种“反电影”的态度。

让-吕克·戈达尔：现在看来实际上是明确对立的，但我已经不太顾虑这些方面了。拍电影的时候，我不会事先确定这部电影要反对这种好莱坞类型片、反对这种法国片——这只是我要拍的电影而已。我清楚自己总是处于主流的对立面，但在这种对立中也有着极大的发挥空间。

加文·史密斯：你的整个电影生涯，包括作为批评家的时期，可以从整体上看做是一个与电影不断谈判、不断达成妥协的过程。

180 **让-吕克·戈达尔：**我觉得导演电影和电影批评之间没有差别。从看电影开始，我就已经开始了拍电影的过程。我去看哈尔·哈特利的新片，也是拍电影的一部分。这其中没有什么差别。我也是电影制作的一部分，所以我必须时刻关注这一行业的发展。而说到美国电影，也许一年看一部也就够了，基本上都差不多。这是我观察自己生活的世界的一种方法。

加文·史密斯：从某种意义上讲，拍电影对你来说是不是乌托邦、理想化的追求呢？

让-吕克·戈达尔：我理想中的电影应该就是乌托邦，但要说到拍电影，这个创作的过程，绝对不是乌托邦。

加文·史密斯：你在《新德意志零年》和《电影史》中将电影看做是一种衰落的媒介形式。

让-吕克·戈达尔：是的，我是这么看的。

加文·史密斯：哪些事例可以说明这一点呢？

让-吕克·戈达尔：两次世界大战。“一战”中，美国电影抓住时机打败了当时占统治地位的法国电影。百代、高蒙和梅里爱曾经都是最有实力的电影公司，麦克斯·林戴更是享誉全球的巨星。但一战中法国遭受重创，这就使美国趁机登陆欧洲电影市场。随后他们与德国电影产生了深厚的联系。当时的好莱坞有近一半人都来自德国，环球公司也是德国人卡尔·莱姆勒开创的。

诺曼底登陆是美国对欧洲的第二次入侵，二战使欧洲整个陷入美国的掌控之中。现在，我们都能看到，在政治方面，欧洲的任何决策都要首先征得美国政府的首肯，而在电影方面美国更是已经控制了整个世界。所以，我下一步就要在作品(《电影史》)里讨论，在自由民主观念逐一失落的年代，民主还有什么样的意义——我会聚焦于一个特定的时期的问题，即集中营问题，当时的电影都对此讳莫如深，所以问题也都没有得到解答。

加文·史密斯：在这个问题上，你认为电影《辛德勒的名单》具有什么样的意义呢？

让-吕克·戈达尔：完全没有意义。什么也没有表现出来，甚至连辛德勒这个独特的人物都没有得到很好的表现。这不是在讲故事，只是一杯混合的鸡尾酒而已。

加文·史密斯：难道你不认为意大利新现实主义和法国新浪潮代表了电影在战后的复兴？

让-吕克·戈达尔：不，那只是最后的挣扎。我们现在所说的先锋实际上更应该被叫做后卫的。

加文·史密斯：你的意思是不是说，在60年代法国电影是处于美国的控制之下的？

让-吕克·戈达尔：我们当时不这么认为，因为那时我们还全力推崇某些美国电影——当然都是相对比较小众的类型。比起威廉·惠勒、乔治·史蒂文斯，我们更欣赏塞缪尔·富勒、巴德·伯特彻等人。我们的愿望，至少里维特和我两个人的愿望，就是能拍摄一部大型歌舞片。现在这依然是我的愿望！我们把希区柯克说成是一个伟大的画家、伟大的小说家，并不只是一个会拍谋杀电影的导演，那时的想法更民主一些。但这都只是不切实际的理想，因为那时我们还太年轻，还不能看清现实。我现在这么说是因为我大概是唯一这样看待问题的人。我用自己的眼睛和耳朵来研究历史，而其他人可能只是用他们的眼睛来读别人写好的东西。

加文·史密斯：但是，你们这样推崇美国电影的某些方面，这不是相当于引狼入室吗？

让-吕克·戈达尔：完全不是。我们推崇希区柯克，但也推崇雪莉·克拉克、约翰·卡萨维茨和艾德·艾姆什威勒等人。最近我读到一篇美国评论家的文章，说《算我倒霉》的风格与（斯坦）布拉克哈格很相似，我非常高兴。在加入《电影手册》之前，我跟葛里戈利·马寇普罗斯就已经是老朋友了。我觉得他后期的电影不是很好，但我始终记得有一次他和其他人共同竞争一部电影的拍摄权，过程完全是民主的。我们当时还不知道在民主问题上美国与苏联的态度其实并没有差别。

加文·史密斯：在《电影史》的第二部分你说道：“技术所追求的目标就是把生命力和生命特征从生命体上复制和榨取出来。”应当怎么理解这句话呢？

让-吕克·戈达尔：回过头来我们应该注意到，在诞生之初，摄影完全可以是彩色的，这在当时是可以做到的。那为什么在如此漫长的一段时间内摄影都是黑白的呢？这并不是一种偶然。这其中包含着一种道德寓意。因为在欧洲，在西方世界，黑色是表示哀悼的颜色。所以，我们是在把自然的生命特征从画中拿走，因此将其扼杀……

加文·史密斯：以黑白摄影的方式？

让-吕克·戈达尔：只是摄影，通过假定护照上的照片就是某人本人——实际上这不过是一张照片，而非本人。这引起了绘画的极大变革：绘画越来越强调细节，以此表现更为贴近“真实”的画面。但实际上，我们是将自然中的生命特性抽取出来，又因为文化中的道德观念驱使，把所有的画面都用黑白两色来表示，以此表示哀悼。我还要补充一句，彩色图像从首次出现至今，基本上都不能反映出真实的花朵的颜色，而更像是葬礼花圈的颜色。

加文·史密斯：自从1979年回归大银幕以来，你在作品中又重新开始强调电影之美。你似乎将它与影片中的悬念紧密联系起来。

让-吕克·戈达尔：是的。很多电影完全没有悬念，所以也没有美感——有的只是编造出来的故事。《辛德勒的名单》就是编造故事的最佳范例，其水准简直是电影界的“蜜丝佛陀”^①。这部电影在彩色胶片上制造出了黑白效果，因为实验室

^① Max Factor，好莱坞著名彩妆大师。

负担不起黑白胶片的高昂成本，而斯皮尔伯格又认为黑白电影比彩色电影要更严肃。当然现在也可以拍出黑白电影，但是难度更大，而且成本要比彩色电影高多了。所以他只能以常规来拍摄——显然是弄虚作假。当然，对他自己而言这可能不是弄虚作假，他的出发点很真诚，但由于天资有限，所以最后出来的结果就是弄虚作假。我曾看过一部纪录片，拍的不是很好，但至少可以表现出辛德勒的真实生活。（斯皮尔伯格）把这个人和他的故事，以及全体犹太人遭受的苦难混合在了一起，像是搞了一个大型的管弦乐队，从一个简单的故事中变化出多声道立体声的合奏。

加文·史密斯：呃，他也并不是要展现历史现实……

让-吕克·戈达尔：他没有那个能力。好莱坞整体都没有这个能力。实际上，我也没有能力拍出我本应拍出的作品。我可以为自己设定目标，并且达成其中一部分，三分之二，有时是十分之九。斯皮尔伯格在拍《辛德勒的名单》时显示出的能力还达不到一般导演的水平，我说的不是天才导演，而是像威廉·怀勒这样天资平平的导演——在战后，他拍了一部《最好的时光》，今天看来我们还会不由得感叹好莱坞还有这种态度诚恳、技艺精湛的导演。当然，怀勒还没有能力挖掘出电影整体上的潜力，但他已经达到了他个人的极限。今天这种情况已经不多见了。如果把这两个导演放在同一个起跑线上，威廉跑一百码要用十二秒，而斯皮尔伯格则需要两分钟。

183 **加文·史密斯：**在《算我倒霉》中你就表达了这样的观点，虽然叙事对整个文明起着不可或缺的作用，但它并不能有效地记录和传播事实。

让-吕克·戈达尔：在《算我倒霉》中我也有同样的不足，但因为我比斯皮尔

伯格要高明一些，所以这部电影更好些。不过从商业角度上来讲就没那么好了。我整个跑偏了，电影的结尾处与开头完全不一致。

加文·史密斯：这部影片中有一个调查者 / 叙述者的角色，通过采访目击者而对故事进行了重新讲述，这使我想起了韦尔斯的《阿卡汀先生》。

让-吕克·戈达尔：是的，我记得《阿卡汀先生》，而且我当时也考虑到了。（调查者）是在剪辑进行到一半的时候才加进去的，因为当时电影过于松散，连贯不到一起去。这部电影虽然很不错，但是本应……总之这并不是我事先设计好的。《阿卡汀先生》中的调查者完全是按照事先的设计安排的，正因为这一点这部电影比我的作品更高一筹，因为奥森·韦尔斯即使只发挥出全部水平的百分之八十，也已经使这个角色与整个电影融为一体。

加文·史密斯：我们来谈谈《戈达尔论戈达尔》吧。

让-吕克·戈达尔：这部电影正确的名字应该是《戈达尔 / 戈达尔》，没有“论”——我不知道为什么高蒙公司加上了这个字。如果加上了“论”，就意味着这是对戈达尔所做的研究，由我本人所做的，对我自己的分析，应该带有些自传性质，也就是我们法国人所说的“自省”。但这部电影完全不是这样的。这就是为什么我把它叫做《戈达尔 / 戈达尔自画像》，自画像中没有“我”的存在。它的意义只在于画像，没别的。我当时就是想看看除了绘画，是不是也可以在电影中呈现这种自画像。

加文·史密斯：在电影中你大部分时间都是很孤独的——这是你真实生活的写照吗，还是因为自画像就要这样表现？

让-吕克·戈达尔：我这个人一向独来独往，就是这样——我无法摆脱。从内心来讲，我对很多人和事都有着内在的理解和感受，但从外表来看，孤独的确是我的性格特征，也是我的生活现状，我的确生活在孤独之中，很难与人建立亲密联系。有时候我十分理解梭罗，理解《瓦尔登湖》那样的生活。但也可能是因为我从小在一个庞大富足的家族长大，有成群的表兄妹和叔叔伯伯，由于我年轻时代拥有的太多，所以现在拥有的就相应要少一些。

184 **加文·史密斯**：你把《戈达尔 / 戈达尔》看做是一次道德上的沉思吗？电影中多次讨论了死亡的问题。

让-吕克·戈达尔：死亡？不，完全没有。即使在其他时候来拍，我想电影本身也不会有太大不同。每当我看到空空的房间、光秃秃的墙壁，没有家庭照片，更没有家的气息，感伤、忧郁和内疚就会自心底油然而生。因为我没有家人，只有一两个朋友。但如果我把其他人放到电影里，这就成了自传了，整个影片就变了，不再是一幅自画像。自画像只会描绘镜中，或摄影机镜头下的脸孔，否则就会变得很可笑，要找一个小演员来扮演你的童年时期，还有……这太可笑了。不能这样拍。

加文·史密斯：有这样一句台词：“生命仅仅是死亡之路上的障碍，而这部电影将为我的一生作出最终的评判”——这不正是对死亡的深思吗？

让-吕克·戈达尔：是的……不，当我发现自己的这张照片（电影开场的画面）的时候，我就很诧异为什么我在六岁的时候看上去已经这么忧郁。我觉得这不仅仅是因为我妈妈刚刚打了我一巴掌，应该有更深层的原因。那时起我就已经对这个世界怀有不满了。

加文·史密斯：你在电影结尾处说道：“我将活下去，去爱，去奉献我自己，令爱于此世间永存。”这句话是引用的还是你自己写的？

让-吕克·戈达尔：应该是引用的，但现在我觉得引用的话和我自己的话都是一样的。我不知道这些出自谁人之口，有时候我会不自觉地引用了别人的话。

加文·史密斯：重复一句引言，从某种意义上讲也是你自己将它表达出来。

让-吕克·戈达尔：这一定与我有某种联系，但我现在还不清楚具体是一种什么样的联系。就像是一种颜色，不过是用语言表达出来的。

加文·史密斯：在我看来，《戈达尔 / 戈达尔》经历了冬天、孤独，在结尾处走向了春天、开放，展开了对未来全新的期待。

让-吕克·戈达尔：是的。

加文·史密斯：影片结尾处有一个镜头展现了春天优美醉人的自然风光。这个镜头似乎充满了生命的希望。

让-吕克·戈达尔：是的，我觉得这个镜头恰当地隐喻了世界，以及即将降临的阴影。当然这并不是不好的预兆——只是表示一天的结束。 185

加文·史密斯：在前面一段，提到了“带有童年回忆的自然景观，四下阒寂无人，在这里我们拍下满载回忆的一草一木”。电影中的每一处景观都能激起你的某种情感吗？

让-吕克·戈达尔：不，这都不是我亲自拍摄的，是摄影师拍摄了大量素材，

我只是从中选择了一部分。负责拍摄的日内瓦摄影师——伊夫·普里克恩，很喜欢拍摄自然风光。很多摄影师都不喜欢拍摄风景，他们不喜欢受光线的限制。这位摄影师在布光方面并不在行，但他很适合独自一人去拍摄一些记录式的内容。他会花三个小时去捕捉缓缓移近的云朵在下方投下的阴影，这使风景充满生气。

加文·史密斯：那不是你自己想亲自尝试的么？

让-吕克·戈达尔：是的，但我水平太差。（不管怎样）我很了解这些风景，因为这都是我生活过的地方，所以，就这部电影来说，我会有太多的犹豫——应该拍这里还是拍那里？而这位摄影师从没来过这儿，我给他的任务量又很大，用这个方法来拍很不错。我觉得我不是一个人在拍这部电影，有很多人在跟我合作，都是些人们常说的天才或是无政府主义者。

加文·史密斯：在影片中还有另一个视觉主题，就是学校的练习册：你先是把题目写在了一本练习册上，接着镜头中出现了很多写着孩子们的名字的练习册，书页都是空白的，然后又回到你的那本练习册，此时这本练习册也是空白的了。这些空白的书页似乎象征着未来，象征着未完成的故事。

让-吕克·戈达尔：是的。

加文·史密斯：所以，给人的感觉是，这部电影并不是对过去的告别或纪念，你在这里是否想要暗示，你的未来与孩子的未来一样，充满潜力和希望？

让-吕克·戈达尔：我的确是有这种感觉。或许正是在上了年纪以后，人在某种意义上会感到自己越来越年轻，尽管身体上还是在渐渐衰老——一种年轻的衰老，

如果可以这样说的话，这种感觉是令人非常……欣慰的。

加文·史密斯：感觉自己与孩童一样？

让-吕克·戈达尔：是的，但是也不能逃避自己在慢慢变老这个现实。还有很多事物等待我们去发现。很多导演们都会在拍第二部电影的时候说：“我还能拍什么呢？——所有方法我都已经尝试过了。”而现在我要说的是：“我还什么都没有做过，所有的事都在等着我去完成。”我并不担心没有时间去完成这一切。现在电影经历的变革有很多是我以前想都不敢想的——不管电子技术将把电影带向何方——一个拍摄旧书柜的镜头就能说明很多问题。

186

加文·史密斯：结果最后，你足不出户就拍出了一部电影来。

让-吕克·戈达尔：是的，我做到了，差不多吧。

加文·史密斯：在《戈达尔 / 戈达尔》的开场镜头中，当镜头慢慢移近你童年的照片时，画面上出现了摄影机和摄影师清晰的投影。

让-吕克·戈达尔：这一次，我是考虑到了观众——年龄偏小的观众，这样他们就会明白这是“我在拍我自己”。这与画家在自画像中画出自己拿着调色板和画笔的样子是一回事。

加文·史密斯：有几个镜头是从背面拍摄一部对着窗外的摄像机，为什么这些镜头的焦点都落在摄像机的取景器上，而不是对着整片风景呢？

让-吕克·戈达尔：呃，这是为了让观众意识到镜头的焦点，脑中出现对焦的

观念。文学、绘画或音乐的画面都没有对焦的概念，照片则是以物体为焦点的。

加文·史密斯：与此相似的，在《算我倒霉》中有一个瑞秋（劳伦斯·玛斯里亚）的中远景镜头，镜头完全离焦十分模糊；然后她向镜头移动，在凑近成特写镜头时，完全进入了镜头焦点。

让-吕克·戈达尔：是的，我很喜欢这种拍法。《电影史》中记述了《美女与野兽》中的一个镜头，罗塞特·黛从长长的走廊一端走过来，科克托并没有用跟拍镜头，他让她站在一个小型移动车上，然后把她推向摄影机。两种拍法效果是一样的，但有着不同的意义。（像《算我倒霉》那样的拍摄手法）传达出这样的意义：她正进入焦点之中。这就好像一直潜伏在水下的人终于浮出水面，因为说到底，银幕就是一层表面。我要让观众们去思考这一点。这就像是音乐——一切都不是确定的，不须牵强附会。美国人总喜欢问：“你到底什么意思？”我的回答就是：“我有意思，但没有什么确切的意思。”（轻笑）

187

加文·史密斯：从某一层面来看，在《算我倒霉》这部电影中你好像是在对各种电影技术手段进行探索和尝试：调焦、曝光、摄影机运动、蒙太奇，甚至是你几乎从不使用的伸缩镜头……

让-吕克·戈达尔：是的，我基本不用。

加文·史密斯：这是你一开始就打算好的吗？

让-吕克·戈达尔：不，这是在拍摄过程中想到的。因为拍摄遇到了瓶颈，或许是我太努力想抓住一些东西，却因此面临了前所未见的问题。电影语法的重要性

超越了我们要表达的内容本身，或者说语法决定了内容怎样发展。这不是我们的表达，而只是语法规则的作用。这就像是一个完全不依赖于科学家的数学定理，因为这条定理中只有加法、减法和等号。

加文·史密斯：但是如果这种语法规则是完全可感知的，那单纯表现这一媒介的语法规则，也就是电影的拍摄技巧，似乎也很有意思。

让-吕克·戈达尔：是的，这是电影的初级阶段。一直以来我们能做的就是保持谦逊的态度，发扬电影本身的力量。在数学中这样做是毫无意义的。在文学中也是这样，因为文学语句和语法紧密相连，无法分割。但在电影中可以做到，可以单纯地只拍一个连续跟拍镜头或者拍一片风光……这就是为什么我喜欢美国地下电影，比如麦克·斯诺有一部作品就非常棒，《中间区》，整部电影只用了一个漫长的摇镜头。这就是一部电影，一部纯粹的电影。

加文·史密斯：但《算我倒霉》中对拍摄手法的尝试似乎已经与“叙事”融为一体。

让-吕克·戈达尔：开始我认为手上有一个很好的剧本，但着手拍摄的时候还是有些操之过急。第一稿我写了一百到一百二十，结果三周之后就要开拍。我告诉制片人和演员：“这不可能，我们还需要三个月的时间来筹备，长的话或许还要三年。你们同意吗？”所有人都不能接受，所以我还是开拍了，因为电影毕竟还是电影，就像生活，就好像我们每天都要吃饭一样。因此我必须对很多东西做到心中有数，可能这就是为什么我下意识地尝试这些不同的电影拍摄手法。

加文·史密斯：在看到《电影史》之前，我从未想过录像画面可以这样优美动人。 188

你似乎找到了某种方法来激发出录像的潜力。

让-吕克·戈达尔：我用的就是普通的索尼录像机（笑）——只是我希望能把它当成是一个全新的真空吸尘器那样来使用。我喜欢整洁美观的事物，画面中的自行车或是小汽车之类的东西都必须看上去光洁簇新。现在的电视制作的确有些粗制滥造，但我们也可以拍出非常美的电视画面——这才是电视的本质，是电视应达到的水平。而在我看来录像画面有一点类似于画家所画的素描，好的素描完全可以与优美的绘画相媲美。

加文·史密斯：你早先的录像作品就没有这样艺术化。《电影史》有着绘画般的质感。

让-吕克·戈达尔：是这样的。它属于绘画史，而且它本身就是绘画，电影的绘画——这是电影的特征之一，只不过大部分人都忽略和抛弃了这一点。可是这不包括广告。商业广告也追求画面感，比如那个波兰电视导演瑞比克斯基——可是广告就是广告，其中没有意义，只是表面的装饰。我有时候觉得广告片也很不错，片长差不多只有一分钟，投资却相当巨大，很多广告片的拍摄手法都是电影所做不到的，因为那样拍电影成本将非常之高。但广告片的意义所在，它存在的理由和目的，即推销各种商品——却实在不怎么样。花费一百万美元拍一段三十秒的广告片，就为了卖……我不知道，比如一辆通用汽车吧，这车本身却并不值一百万美元。

但我十分赞同的是：电影是绘画与小说的结合。对我来说，电影只是我的目标，但这是不可能的，因为电影并不是绘画。在我看来，电影就是这个（指向一本艺术杂志中的一幅画，画中是一群人身处自然美景之中），但我希望（画中的）这些人能说话，因为这样就产生了戏剧性——只是这戏剧性披着绘画的外衣，与小说不同。

有时候我看着一幅画，会对自己说，他在说些什么？画中的这些人——他们在想些什么？我还记得我写的第一篇评论文章就是普雷明格的电影与印象派绘画的比较。或许根本无法作出这种比较，但在我看来是可能的——这就是我的电影。这就是为什么我的作品越来越向绘画靠近。现在如果我把(艺术杂志里的画)放到一部影片中，前后的画面都应该是什么样子的呢？我喜欢绘画的原因就在于绘画没有焦点，而我们也无意。在电影中画面不能没有焦点，但如果你加上对话，如果你在电影中展现这样的对现实的注视，那么在聚焦的电影画面和对话中间就产生了一处焦点之外的地带，而这种离焦才是真正的电影。

189

加文·史密斯：《电影史》的画面质感是层次鲜明的，就好像绘画在某些地方都会着色较重——富于丰富性和感受性。

让-吕克·戈达尔：是的，感受性这个词很贴切。绘画的感受性是小说所不具备的，这很好，因为每一种表达方式都需要有自己与众不同的特征，不然的话就会只有一种表达方式了。电影从诞生之日起就与各种表达方式都有着亲缘关系。在我看来，电影就像是艺术家家族中淘气的小儿子，那只不合群的黑羊。但其实它是头白羊——因为银幕是白色的（笑）。感受性正是电影所稀缺的东西，在默片时代电影的感受性曾经很突出，但很快随着对话的出现而渐渐消失了。

加文·史密斯：对话限制了电影，或画面。

让-吕克·戈达尔：是的，从某种程度上来说是这样的。我曾经尝试用各种技术手段把画面与声音分离开来，比如杜比技术，但只要当戏剧性出现的时候，突然它们就又合在了一起。

很明显，尤其在美国电影中，人们在拿起摄影机拍摄的时候已经不去考虑拍出来的画面（是否越来越虚假做作）。最近我刚看了《塘鹅暗杀令》，这完全是一部商业制作。摄影机是在动，但与摄影机运动或静止，或者与冯·斯特劳亨和冯·斯坦博格式的镜头转换都毫无关系。这部电影简直空洞无物，空有一副电影的外观。

加文·史密斯：你不认为这是另一种形式的感受性吗？

让-吕克·戈达尔：不，这是一种滥用。

加文·史密斯：《戈达尔 / 戈达尔》中的另外一段引文：“画面就是头脑将两种不同的现实联系在一起而创造出来的，两种现实之间距离越是遥远，画面就越有力量。”

让-吕克·戈达尔：这是句老话了。《戈达尔 / 戈达尔》全片几乎没有一句话是我自己想出来的，但这些话都是我读到并做了记录的，所以他们就成了我的语言。

加文·史密斯：电影《激情》中的那位导演说过这句话。

让-吕克·戈达尔：《李尔王》里也有。这是勒韦迪的一首诗，他是最早的达达主义者之一。这首诗就是 1921 年达达主义^①在苏黎世刚刚诞生的时期创作的，他们所信奉的观点使我产生了极大共鸣，他们认为单纯表现死亡的画面是没有力量的……只有极少数表现死人的画面会产生效果。越战之所以结束，并不是因为人们看到了无数死亡，而是因为美国人民看到了肯特州一名被杀的学生——只有一个，而不是成千上万——但这就足够了。第二天早上他们就失去了战斗的力量，但过了

^① 达达主义绘画否定一切传统审美观念，主张“废除绘画和所有的审美要求”，要创造一种“全新的艺术”，用一些怪诞抽象甚至是枯燥的符号组成画面。这一运动 1916~1923 年间出现于法国、德国和瑞士，几年后便告解体。

三四年又出现了轰炸河内的事件。

加文·史密斯：你怎样将这种理论应用于实践，以极端的对立构成一幅画面呢？

让-吕克·戈达尔：但画面并不是实际存在的东西。这不是画面，而是一幅照片。画面就是我看着它时想象着与其他事物的联系。画面是一种结合。

加文·史密斯：这就是你的真正蒙太奇的理论产生的根源吗？

让-吕克·戈达尔：是的，电影的真正目的，la vraie mission，就是找到一种方法来详尽解释并且实际证明蒙太奇是什么。但我们从来没能做到这一点。很多导演认为自己做到了，但他们做的实际上并不是蒙太奇。最典型的就是爱森斯坦。他一直在研究蒙太奇理论，但一直没能成功。他并不是一个剪辑师，他只是选取了不同的角度。而由于他在角度的选取方面达到了很高的水平，所以从中得出了蒙太奇理论。《十月》中的三个石狮子，也可以被看做是从三个不同角度拍摄的同一个人物，所以造成了石狮子在活动的效果——实际上是拍摄角度的结合产生了蒙太奇效果。这并不是真正的蒙太奇，真正的蒙太奇还从未得见天日。电影对话的出现使得人们对蒙太奇的探索停止了，对电影对白来说，蒙太奇只是起到了戏剧的幕间过渡的作用。

加文·史密斯：当你在《电影史》一片中把《郎心如铁》中伊丽莎白·泰勒的画面与焚烧炉中的尸体的画面并置在一起——这就是蒙太奇？

让-吕克·戈达尔：这是历史蒙太奇。这是一部批判性的作品，以此来解释伊丽莎白脸上的微笑——

加文·史密斯：是因为大屠杀——

让-吕克·戈达尔：因为大屠杀。因为乔治·史蒂文斯拍摄了大屠杀，并把它窖藏了很多年，但在拍摄《郎心如铁》的时候，这种微笑与灾难被同时呈现了出来。即使这部电影不够出色，至少非常紧凑，这一点令人无法解释。乔治·史蒂文斯后来的作品都没能达到这种水平。米莉·帕金斯主演的《安妮日记》比《辛德勒的名单》
191 要略胜一筹，但也不能算是一部好电影，他不能像展现伊丽莎白·泰勒的美那样捕捉到米莉·帕金斯的微笑。

加文·史密斯：在《电影史》中，你把表现神圣的美和崇高的画面与表现恐怖残暴的画面并置，似乎在暗示电影就是由这两者构成的。

让-吕克·戈达尔：是的，这的确暗示着一种超验性。那个蒙住双眼绑在柱子上的囚犯的画面——他在三分钟后就将被枪决——当我把这个新闻片段与《花都艳舞》中金·凯利与莱丝莉·卡侬在塞纳河畔的跳舞的画面剪接在一起，开始我是完全无意识的，但后来我对自己说，是的，我有理由这样做，因为这两段画面几乎是同一时期拍摄的。

加文·史密斯：在《电影史》的第一部分，你利用录像呈现了电影剪辑效果的多变性——将两个镜头快速间隔剪接，使剪接节奏和上打字机打字节奏，你想以此达到什么样的效果呢？

让-吕克·戈达尔：这只是为了不需剪辑就达到画面表现的需要——快速的画面重叠使我们看到一个画面时会想到两个不同的进程。

加文·史密斯：这使我联想到了电影每秒钟二十四格的视觉暂留效应。我以为你在试着——

让-吕克·戈达尔：说明这个问题，是的。

加文·史密斯：那么超慢溶镜头呢？

让-吕克·戈达尔：这是从电影诞生时就有的老把戏了，在新浪潮时期我们非常积极地想要打破这种模式——而现在录像技术又使它重现，不过是在向好的方向发展。

加文·史密斯：但《电影史》中还采用了一些绝无先例的过渡手法，比如说，下一个镜头会从画面中慢慢浮现，直到逐渐替代原有的画面。过去我们在电影中见过划接、画面分割等效果，但从来没有见过这么复杂精致的手法。这是典型的录像技巧。

让-吕克·戈达尔：是的，但这是电影。在我看来录像是电影的分类之一。我们在看《电影史》的时候不会觉得是在看录像片，而是感觉自己在看电影。

加文·史密斯：我用录像放映机看过《电影史》，也在电视上看过。

让-吕克·戈达尔：在电视上效果更好一些，只要你的电视机调试得很合适，192并且音响设备比较好。电视不是一种投射，而是一种拒绝。你被推拒在外，坐在扶手椅上或者躺在床上。而电影是一种自我投射，你拥有选择权。电视则是单纯的信号传输。投射现象是电影独有的特点，是的。

加文·史密斯：这儿还有一句引言，在《电影史》中出现的：“影院无比熟悉，而电影如此陌生。”

让-吕克·戈达尔：罗伯特·布列松？

加文·史密斯：这句话让我想起了你曾把电影比喻为“histoire de la nuit”，也就是夜晚的故事，这两句话令我感到电影是一个神秘的领域。为什么 80 年代中期以来你的作品在叙事上都带有悬疑神秘的特征呢？例如《侦探》《向玛丽致敬》《新浪潮》《算我倒霉》等多部影片都是围绕着神秘莫测的悬念和谜题为中心展开故事的。

让-吕克·戈达尔：随着年龄的增长，我们开始越来越重视结构，结构分析也就成了小说本身的一个不可或缺的部分。这就是詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》和厄尔·斯坦利·加德纳的差别。在《佩瑞·梅森》中的悬念只是由描述营造出来的，（但乔伊斯的作品中）写作本身造成的悬念已经与小说融为一体。观察者与宇宙也本是同为一体的。这是科学在本世纪初的发现，科学家宣称我们永远无法确定原子的位置，或许知道它们的所在，却不知道它们的速度，或者知道速度却不知道位置，因为这取决于你自己。进行描述的人本身也是被描述的内容之一。

加文·史密斯：60—70 年代你集中探索现实的、唯物主义的问题与欲望、理想、语言和权力等抽象物之间的关系。而 80 年代以来，你的这种批判的质疑仿佛更倾向于探索哲学、形而上学的永恒奥秘。

让-吕克·戈达尔：我同意你的看法，而且如果能够以形而上学的眼光审视日常生活，就能创作出好的作品。这就是艺术家的任务。塞尚画的苹果绝不仅仅是一个苹果而已，但又真的只是一个苹果。

加文·史密斯：这也是你在《新浪潮》和《一声悲叹》中呈现的自然画面的根

本出发点吗？

让-吕克·戈达尔：是的。

193

加文·史密斯：在这两部电影中你对明亮的自然光线的运用着实不凡——摄影机处于室内的时候，你通常强调室外部分的曝光，而在拍外景的时候则会把曝光重点放在地平线处。为什么如此强调对比呢？

让-吕克·戈达尔：因为我看见了这种对比。这样就能呈现出两幅画面，一明一暗，遥遥相对。我喜欢面对光线，因为面对光线的时候，就会出现对比，所以能看见清晰的轮廓……这是欧洲绘画一直存在的问题，但自从浪漫主义和德拉克洛瓦以来，绘画开始有意识地追求这种效果。我不喜欢背光，因为只有电影放映机才会使用从后方投射的光线，摄影机必须面对光线，就像我们在生活中的状态一样。我们首先接收光线，而后才把光线投射出去。

加文·史密斯：所以你从来不在摄影机背后设置人工照明？

让-吕克·戈达尔：从来都不。

加文·史密斯：但你还是会使用人工照明是吗？

让-吕克·戈达尔：这是因为现在的摄影师都不像五十年前的前辈们那样技术精湛了，所以我会用人工照明，但不会做很大的改变，只是在需要的时候，会加强光线以利于对焦。在我看来现在已经没有什么摄影师了，他们已经被慢慢扼杀在电视制作方式中了，习惯了充足的照明、均匀用光、没有阴影、什么都没有。我的摄影师都是依靠对光圈的掌控，而不是依靠补充照明来拍摄的。

加文·史密斯：《侦探》中有这样一句话：“从来都没有光，只有凌厉的闪电。”

让-吕克·戈达尔：《侦探》的用光很出色，（布鲁诺·努坦）是个高明的摄影师。在拍摄那些不太有名的演员时光线控制得都很好，因为这些演员不担心观众不能把自己看清楚。但一到了拍摄娜塔莉·贝伊或约翰尼·哈里戴等所谓的大明星时，摄影师就会用上辅助灯光，效果就没那么好了。演员身上会打上灯光，保证在电视上播出的时候可以清楚地看见说话人。看清楚说话人有那么重要吗？只要听见说话的内容就足够了。

加文·史密斯：所以你不赞同这一点。

让-吕克·戈达尔：噢，完全不赞同（笑），还为此有过争执。但我也只能这样拍，因为合同里已经规定好了，我只能妥协。拍电影总是要作出妥协的。

（感谢罗德尼·亨特和苏菲·格拉克协助本文英文翻译。）

索引

(根据原书译制, 页码为原书页码)

《传播面面观》, 另见戈达尔《6×2》

演员工作室

伊莎贝尔·阿佳妮

斯皮罗·T. 阿格纽

《空前绝后满天飞》(朱克、亚伯拉罕、朱克)

香坦·阿克曼

罗伯特·阿尔德里奇

《亚历山大·涅夫斯基》(爱森斯坦)

亚历山大大帝

法塔赫组织

阿尔及利亚战争

《爱丽丝漫游奇境记》

《所有男生都叫帕特里克》

《风骚俏佳人》(特拉蒙特)

《美国电影摄影师》

《美国舞男》(施拉德)

《花都艳舞》(明奈利)

美国西洋镜公司, 另见西洋镜制片公司

反犹太主义

米开朗基罗·安东尼奥尼

About and Under Communication. See Godard, Six fois deux

Actors Studio, 7

Adjani, Isabelle, 137,151,161,162

Agnew, Spiro T., 68

Airplane! (Zucker,Abrahams,Zucker), 93

Akerman, Chantal, 103

Aldrich, Robert,23

Alexander Nevsky (Eisenstein), 133

Alexander the Great,148

Al Fatah, 56,64

Algerian war, 58

Alice in Wonderland, xi, 5,29

All Boys Are Called Patrick, 3,74

All Night Long (Tramont), 108

American Cinematographer, The, 140

American Gigolo (Schrader), 100

American in Paris, An (Minnelli), 191

American Zoetrope. *See* Zoetrope Studios

Anti-Semitism, 56

Antonioni, Michelangelo, 16,46, 54, 55, 82

- 《现代启示录》(科波拉)
阿拉伯
汉纳·阿伦
阿勒蒂
安东尼·阿尔托
《艺术论坛》
让·阿瑟
艺术家协会
《艺术》
《艺术杂志》
亚历山大·阿斯特鲁克
《大西洋城》(马勒)
《致命亲吻》(阿尔德里奇)
作者
- 巴德尔-迈因霍夫团伙(德国)
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
吉迪恩·巴克曼
阿蒙多·巴莱斯特
碧姬·巴铎
《阿尔及尔战争》(彭特克沃)
查尔斯·波德莱尔
娜塔莉·贝伊
英国广播公司
披头士乐队
乔治·博勒加尔
- Apocalypse Now* (Coppola), 110, 112, 113
Arab(s), 56, 57
Arendt, Hannah, 56
Arletty, 62
Artaud, Antonin, 167
Artforum, 10
Arthur, Jean, 31
Artistes Associés, 74
Arts, 74
Arts Magazine, 10
Astruc, Alexandre, 101
Atlantic City (Malle), 108
Attack! (Aldrich), 23
Auteur, vii, xii, xiv, 132, 177
- Baader-Meinhof, 122
Bach, Johann Sebastian, 130, 168, 171
Bachmann, Gideon, xi, xiii
Ballester, Armando, 11, 34
Bardot, Brigitte, 25, 33, 44
Battle of Algiers, The (Pontecorvo), 119, 121
Baudelaire, Charles, 168
Baye, Nathalie, 86, 165, 193
BBC, 57
Beatles, The, 15, 42, 43
Beauregard, Georges, 87

- 让-皮埃尔·博维亚拉
 路德维希·凡·贝多芬
 《革命前夕》(贝托鲁奇)
 《乞丐的盛宴》
 《美女与野兽》(科克托)
 马可·贝洛奇奥
 让-保罗·贝尔蒙多
 《宾虚》(怀勒)
 罗伯特·本顿
 阿兰·伯嘉拉
 英格玛·伯格曼
 英格丽·褒曼
 珍妮特·柏思卓
 柏林剧团
 贝纳多·贝托鲁奇
 《最好的时光》(怀勒)
 《圣经》
 《一个国家的诞生》(格里菲斯)
 乔治·比才
 黑豹党
 黑色力量运动
 《放大》(安东尼奥尼)
 《青春珊瑚岛》(克雷瑟)
 巴德·伯蒂彻
 亨弗莱·鲍嘉
 彼得·博格达诺维奇
 Beauviala, Jean-Pierre, xiii
 Beethoven, Ludwig von, 130, 171
Before the Revolution (Bertolucci), 26
Beggar 's Banquet, 52
Belle et la bête, La (Cocteau), 186
 Bellochio, Marco, 26
 Belmondo, Jean-Paul, 33, 74, 77, 85
Ben-Hur (Wyler), 5
 Benton, Robert, 22
 Bergala, Alain, 142, 144
 Bergman, Ingmar, 15, 29
 Bergman, Ingrid, 143
 Bergstrom, Janet, 142
 Berliner Ensemble, 54, 84
 Bertolucci, Bernardo, 26
Best Years of Our Lives, The (Wyler), 182
Bible, 164, 169, 171
Birth of a Nation, The (Griffith), 136
 Bizet, Georges, 128, 130
 Black Panthers, 57
 Black Power, 56
Blow Up (Antonioni), 13
Blue Lagoon, The (Kleiser), 114
 Boetticher, Budd, 181
 Bogart, Humphrey, 74, 78, 85
 Bogdanovich, Peter, 11, 26, 27

- 布尔什维克
 雅克·波纳菲
 《幸福》(瓦尔达)
 皮埃尔·博纳尔
 《邦妮和克莱德》(佩恩)
 《玛丽书》(米耶维尔)
 斯坦·布拉克哈格
 乔治·勃拉克
 贝托尔特·布莱希特; 布莱希特式的
 亚瑟·布莱默
 罗伯特·布列松
 《毕斯·西格尔——好莱坞与拉斯维加斯黑手党》
 《烽火怪客》, 另见 *Queimada!*
 理查德·波顿
 《电影手册》
 《电影手册》
 《暗箱》
 文森特·坎比
 戛纳(法国)
 戛纳国际电影节
 艾尔·卡彭
 《卡门》(索拉)
 斯托克利·卡麦克
 Bolshevik, 60, 66, 67
 Bonaffé, Jacques, 129
Bonheur, Le (Varda), 15
 Bonnard, Pierre, 152, 153
Bonnie and Clyde (Penn), 14, 22, 23
"Book of Mary, The" (Miéville), 168
 Brakhage, Stan, 181
 Braque, Georges, 6, 70
 Brecht, Bertolt; Brechtian, 5, 54, 61, 62, 67, 77, 84
 Bremer, Arthur, 125
 Bresson, Robert, 35, 42, 192
Bugsy Siegel or the Mafia in Hollywood and Las Vegas, 87
Burn! See Queimada!
 Burton, Richard, 33
Ça, 103
Cahiers du Cinéma, vii, 11, 36, 38, 46, 74, 85, 101, 103, 120, 142, 143, 144, 148, 172, 181
Camera Obscura, 141
 Canby, Vincent, 85, 111, 114, 117
 Cannes (France), 172
 Cannes International Film Festival, viii, 34, 85
 Capone, Al, 87
Carmen (Saura), 133
 Carmichael, Stokely, 56

- 莱丝莉·卡依
 肯特·E. 卡洛
 蕾切尔·卡尔逊
 约翰·卡萨维茨
 哥伦比亚广播公司
 保罗·塞尚
 克劳德·夏布洛尔
 查尔斯·卓别林
 《雀西女孩》(沃霍)
 帕特里斯·夏洛尔
 《中国在近处》(贝洛奇奥)
 维拉·希蒂洛娃
 迈克·西米诺
 拉丁区电影社团
 电影资料馆
 《城市之光》(卓别林)
 雪莉·克拉克
 埃尔德里奇·克利弗
 《克丽欧5点到7点》(瓦尔达)
 让·科克托
 莱昂纳德·科恩
 约翰·柯川
 哥伦比亚制片公司
 《共产党宣言》(马克思、恩格斯)
 埃迪·康斯坦丁
 《窃听大阴谋》(科波拉)
- Caron, Leslie, 191
 Carroll, Kent E., 50~51
 Carson, Rachel, 115
 Cassavetes, John, 181
 CBS, 56, 57, 65, 82
 Cézanne, Paul, 192
 Chabrol, Claude, 54, 74, 122
 Chaplin, Charles, 135
Chelsea Girls, The (Warhol), 11, 12
 Chéreau, Patrice, 144
China Is Near (Bellocchio), 26
 Chitylova, Vera, 32
 Cimino, Michael, 93, 94, 111, 114
 Ciné Club du Quartier Latin, 74
 Cinematheque, 16, 11, 34
City Lights (Chaplin), 105
 Clarke, Shirley, 181
 Cleaver, Eldridge, 52
Cleo From 5 to 7 (Varda), 15, 16
 Cocteau, Jean, 186
 Cohen, Leonard, 99
 Coltrane, John, 104
 Columbia Pictures, 17
Communist Manifesto, The (Marx, Engels), 54
 Constantine, Eddie, 76
Conversation, The (Coppola), 110

- 弗朗西斯·福特·科波拉
 罗杰·科曼
 乔纳森·科特
 迈克·古诺
 拉乌·库塔爾
 《创造》(瓦尔达)
 沃尔特·克朗凯
 查尔斯·克劳斯
 《群众》(维多)
 乔治·库克

 罗塞特·黛
 《猎鹿人》(西米诺)
 尤金·德拉克洛瓦
 居伊·德·莫泊桑
 雅克·德米
 罗伯特·德尼罗
 布莱恩·德帕尔玛
 勒奈·笛卡尔
 凯莱布·德夏奈尔
 玛鲁施卡·迪特马斯
 《安妮日记》(史蒂文斯)
 安吉·迪金森
 凯瑟琳·迪克曼
 巴里·迪勒
- Coppola, Francis Ford, xii, 86, 88, 90, 94, 95,
 110, 111, 112, 113, 122
 Corman, Roger, xi, 11, 14, 26, 27, 30
 Cott, Jonathan, xii
 Cournot, Michel, 48
 Coutard, Raoul, 18, 38, 70, 80, 137, 147, 150,
 151, 158, 160, 162, 163
Creatures, The (Les Créatures) (Varda), 15
 Cronkite, Walter, 57-58
 Cros, Charles, 145
Crowd, The (Vidor), 27, 28
 Cukor, George, 7

 Day, Josette, 186
Deer Hunter, The (Cimino), 111
 Delacroix, Eugène, 193
 De Maupassant, Guy, 39, 74
 Demy, Jacques, 10, 12, 15, 16
 De Niro, Robert, 88
 De Palma, Brian, 95-96, 111, 112, 113
 Descartes, René, 77
 Deschanel, Caleb, 11, 34
 Detmers, Maruschka, 128-129, 137
Diary of Anne Frank, The (Stevens), 191
 Dickensen, Angie, 125
 Dieckmann, Katherine, xiii
 Diller, Barry, 117

- 《十二金刚》(阿尔德里奇)
 沃尔特·迪斯尼
 纪录片
 杜比
 费奥多·陀思妥耶夫斯基
 《剃刀边缘》(德帕尔玛)
 卡尔·西奥多·德莱耶
 字幕
 《太阳浴血记》(维多)
 《天使的决斗》, 另见戈达尔
 《为了卢克莱修》
 艾琳·邓恩
 玛格丽特·杜拉斯
 雅克·杜特隆
 吉加·维尔托夫小组
 克林特·伊斯特伍德
 《蚀》(安东尼奥尼)
 谢尔盖·爱森斯坦
 厄勒克特拉
 艾尔·葛雷柯
 T.S. 艾略特
 《爱弥儿》
 艾德·艾姆什威勒
- Dirty Dozen, The* (Aldrich), 23
 Disney, Walt, 170
 Documentary, xii, 4, 34, 37, 47, 60, 72, 76, 94,
 102, 145, 170, 171, 176, 182, 185
 Dolby, 189
 Dostoevsky, Fyodor, 10, 78
Dressed to Kill (De Palma), 112, 124–125
 Dreyer, Carl Theodor, 25
 Dubbing, 13
Duel in the Sun (Vidor), 26
Duel of Angels. See Godard, *Pour Lucrèce*
 Dunn, Irene, 31
 Duras, Marguerite, 103
 Dutronc, Jacques, 86, 100, 149
 Dziga-Vertov Group, ix, xii, 51, 54, 57, 76, 77
 Eastwood, Clint, 125
Eclipse, The (*L'Eclisse*) (Antonioni), 82
 Eisenstein, Sergei M., 4, 66, 67, 86, 119, 133,
 190
 Electra, 130
 El Greco, 127
 Eliot, T.S., 24
Émile, 22
 Emshwiller, Ed, 181

- 散文电影
- 《突破传统的电影》
- Essai; essay film, ix, 39, 41, 42, 44, 85, 87, 88, 176
- Expanded Cinema*, xi
- Factor, Max, 182
- Fahrenheit 451* (Truffaut) , 58
- Far From Vietnam* (Marker et al) , 20, 76
- Faulkner, William, 40
- Fellini, Federico, 54, 55, 122
- Film Comment*, 120
- Film Culture*, 10
- Film noir, xi
- Fists in the Pocket* (Bellochio) , 26
- Fitzgerald, F.Scott, 35
- Flaherty, Robert, 4, 139
- Flaubert, Gustave, 40
- Focus*, 34
- Fonda, Jane, xii, 59, 62, 63, 64, 65, 68
- Foreign Correspondent* (Hitchcock) , 112, 142
- Forman, Milos, 32
- 400 Blows, The (Les 400 Coups)* (Truffaut) , viii, 16
- French National Cinémathèque, 11, 151
- Fuji, 126, 137
- Fuller, Samuel, xi, ii, 26, 27, 181
- Fury, The* (De Palma) , 96, 112
- F. 斯科特·菲茨杰拉德
- 罗伯特·弗拉哈迪
- 居斯塔夫·福楼拜
- 《焦点》
- 简·方达
- 《海外特派员》(希区柯克)
- 米洛斯·福尔曼
- 《四百下》(特吕弗)
- 法国国家电影资料馆
- 富士
- 塞缪尔·富勒
- 《愤怒》(德帕尔玛)

- 让·伽本
 阿贝尔·冈斯
 葛丽泰·嘉宝
 厄尔·斯坦利·加德纳
 维托里奥·加斯曼
 高蒙制片公司
 《电影公报》
 保罗·芮戈夫
 通用汽车公司
 伯特·格什菲尔德
 《正午的幽灵》
 阿尔贝托·贾科梅蒂
 佩内洛普·吉里亚特
 艾伦·金斯堡
 乔托
 让·季洛度
 让-吕克·戈达尔
 作品：《阿尔法城》
 《期待》
 《法外之徒》
 《筋疲力尽》
 《英国声音》
- Gabin, Jean, 4, 62
 Gance, Abel, 41
 Garbo, Greta, 53, 95
 Gardner, Erle Stanley, 192
 Gassman, Vittorio, 88
 Gaumont Studio, 175, 180, 183
Gazette du Cinéma, 74
 Gégauff, Paul, 78
 General Motors, 188
 Gershfield, Burt, 9
Ghost at Noon, A, 25, 76
 Giacometti, Alberto, 177
 Gilliat, Penelope, x, xii
 Ginsberg, Allen, 21
 Giotto, 127
 Giraudoux, Jean, 3, 8
 Godard, Jean-Luc
 Works: *Alphaville*, ix, 12, 76, 86,
 175;
 “*Anticipation*,” 9, 10;
 Band of Outsiders (*Bande a parte*), ix,
 31, 39;
 Breathless (À bout de souffle), ix, xi, 3, 5,
 6, 7, 8, 9, 11, 15, 16, 29, 53, 54, 70, 74, 75,
 83, 85, 87, 91, 96, 98, 175;
 British Sounds (See You at Mao), 50, 51,
 54, 55, 57, 58, 77, 82, 86;

- 《卡宾枪手》
 《夏洛特和她的情人》
 《中国姑娘》
 《你好吗》
 《轻蔑》
 《侦探》
 《人人为己》
 《一个风骚女人》
 《已婚妇人》
 《一部平淡无奇的影片》
 《芳名卡门》
 《两个孩子的环法漫游》
 《快乐的知识》
 《新德意志零年》
 《向玛丽致敬》
 《算我倒霉》
 《电影史》
 《此处与彼处》
 《向玛丽致敬》
- Carabiniers, Les*, ix, 3, 7, 9, 10, 35, 44, 47, 76, 81, 83;
Charlotte et son Jules, 3;
Chinoise, La, xi, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 24, 29, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 47, 48, 78, 122;
Comment ça va, 102;
Contempt (Le Mépris), x, 24, 25, 33, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 76, 80, 81, 109;
Déetective, 170, 173, 192, 193;
Every Man for Himself (Sauve qui peut [la vie]), xii, 85, 86, 88, 89, 92, 93, 95, 100, 101, 103, 104, 105, 119, 121, 128, 134, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 161, 173;
Femme coquette, Une, 3, 74;
Femme mariée, Une. See Married Woman, A;
Film comme les autres, Un, 76;
First Name :Carmen. See Prénom : Carmen;
France/tour/détour/deux/enfants, 87, 101, 168;
Gai savoir, Le, xi, 78;
Germany Year 90 Nine Zero, 180;
Hail Mary (Je vous salut Marie), ix, xiii, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 192;
Hélas pour moi (Oh Woe Is Me), ix, 181, 183, 186, 187, 192;
Histoire d'eau, Une 3;
Histoire(s) du cinéma, ix, 141, 175, 177, 179, 180, 181, 186, 188, 189, 191, 192;
Ici et ailleurs, 87, 102;
Je vous salut Marie. See Hail Mary;

- 《戈达尔 / 戈达尔——十二月的自画像》 *JLG/JLG—December Self-Portrait*, 175, 183, 184, 185, 186, 189 ;
- 《李尔王》 *King Lear*, 172, 189 ;
- 《写给简的信》 *Letter to Jane*, xii, 59, 62, 63, 64, 92 ;
- 《小士兵》 *Little Soldier, The*. See *Petit soldat, Le* ;
- 《美国制造》 *Made in U.S.A.*, 16, 38, 45, 72 ;
- 《已婚妇人》 *Married Woman, A (Une Femme mariée)* 13, 17, 24, 37, 41, 47, 76, 100 ;
- 《男性 / 女性》 *Masculine/Feminine*, 13, 14, 15, 29, 38, 39, 41, 43, 45, 77 ;
- 《轻蔑》 *Mépris, Le*. See *Contempt* ;
- 《蒙帕纳斯 - 勒瓦卢瓦》 *“Montparnasse-Levallois,”* 10 ;
- 《随心所欲》 *My Life to Live*. See *Vivre sa vie*;
- 《新浪潮》 *Nouvelle vague*, 175, 192 ;
- 《二号》 *Numéro deux (Number Two)* , 92, 100 ;
- 《算我倒霉》 *Oh Woe Is Me! See Hélas pour moi* ;
- 《一加一》(《对恶魔的同情》) *One Plus One (Sympathy for the Devil)* , xi, 51, 52, 78, 96 ;
- 《混凝土工程》 *Opération béton*, 3, 74 ;
- 《激情》 *Passion*, 128, 142, 143, 147, 151, 160, 163, 168, 173, 189 ;
- 《小士兵》 *Petit soldat, Le (The Little Soldier)* , 3, 16, 23, 42, 43, 75 ;
- 《狂人皮埃罗》 *Pierrot le fou*, 10, 16, 26, 29, 33, 38, 40, 42, 43, 44, 47, 48, 77, 86 ;
- 《真理》 *Pravda*, 51, 55, 79 ;
- 《芳名卡门》 *Prénom : Carmen (First Name : Carmen)* , xiii, 128 129, 134, 143, 150, 151, 153, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 168, 170, 173 ;

- 《人人为己》
 《在毛那儿等你》，又名《英国声音》
 《6×2/传播面面观》
 《对恶魔的同情》，又名《一加一》
 《两个孩子的环法漫游》
 《所有男生都叫帕特里克》
 《一切安好》
 《我所知道的关于她的二三事》
 《随心所欲》
 《弗拉基米尔和罗莎》
 《周末》
 《东风》
 《女人就是女人》
 未完成作品：《毕斯·西格尔》
 《诱惑者的日记》
 《雾月 18 日》
 《摩尔·弗兰德斯》
 《为了卢克莱修》
 《故事》
 《德伯家的苔丝》
 《教父 2》
- Sauve qui peut (la vie) .See Every Man for Himself ;*
See You at Mao , See British Sounds ;
Six fois deux : Sur et sous la communication, 101, 168 ;
Sympathy for the Devil. See One Plus One ;
Tour of France Told by Two Children, The. See France/tour/détour/deux/enfants ;
Tout les garçons s ' appellent Patrick. See All Boys Are Called Patrick ;
Tout va bien, xii, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68
2 or 3 Things I Know About Her (2 ou 3 choses que je sais d ' elle) , 9, 10, 16, 38, 45, 53, 79, 86, 89, 101 ;
Vivre sa vie (My Life to Live) , 3, 4, 5, 6, 7, 75, 76, 80, 89, 90 ;
Vladimir and Rosa, 77 ;
Weekend, xi, 9, 45, 77, 78, 85, 91, 96, 121 ;
Wind From the East, 92, 121 ;
Woman Is a Woman, A (Une Femme est une femme) , ix, 3, 5, 6, 7, 16, 75 ;
 unrealized projects : *Bugsy Siegel, 86 ;*
Diary of a Seductor, 22 ;
18th Brumaire, 51 ;
Moll Flanders, 3 ;
Pour Lucrèce, 3 ;
Story, The, 88, 102 ;
Tess of the d ' Urbervilles, 3;
Godfather Part II , The, 126

- 戈兰 - 格鲁布斯制片公司
 《乱世佳人》(弗莱明)
 让 - 皮埃尔·戈兰
 香坦尔·戈雅
 弗朗西斯科·戈雅
 《毕业生》(尼克尔斯)
 加里·格兰特
 D.W. 格里菲斯
 格鲁夫出版社

 《向群山欢呼》(梅卡斯)
 约翰尼·哈里戴
 《哈姆雷特》
 托马斯·哈代
 哈尔·哈特利
 哈佛大学
 哈佛商学院
 霍华德·霍克斯
 《天国之门》(西米诺)
 本·赫克特
 格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔
 赫尔曼·黑塞
 《广岛之恋》(雷乃)
 阿尔弗雷德·希区柯克

 Golan-Globus, 172
Gone With the Wind (Fleming), 83, 127
 Gorin, Jean-Pierre, xii, 59, 60, 62, 68, 76, 77, 80, 81, 105, 136
 Goya, Chantal, 13
 Goya, Francisco, 136
Graduate, The (Nichols), 25
 Grant, Cary, 31
 Griffith, D. W., 14, 66, 93, 111, 136
 Grove Press, 50, 51, 55, 57

Hallelujah the Hills (Mekas), 11
 Hallyday, Johnny, 193
Hamlet, 30, 46, 130
 Hardy, Thomas, 40
 Hartley, Hal, 180
 Harvard University, 50
 Harvard (University) Bussiness School, 108
 Hawks, Howard, 12, 177
Heaven's Gate (Cimino), 107, 110, 111, 113, 114, 115, 116
 Hecht, Ben, 14, 23, 30
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 78
 Hesse, Hermann, 10
Hiroshima mon amour (Resnais), 16
 Hitchcock, Alfred, ix, 5, 6, 12, 24, 112, 125, 177, 181

- 阿道夫·希特勒
埃里·霍兰德
- 好莱坞
- 大屠杀
《受伤的男人》(夏洛尔)
伊莎贝尔·于贝尔
- 高清电影
即兴创作
《印度之歌》(杜拉斯)
让-奥古斯特·安格尔
安内特·因斯多夫
《击毙杰西·詹姆斯》(富勒)
以色列
尤里斯·伊文思
- 犹太人
《刺杀肯尼迪》(斯通)
《圣女贞德》, 另见
《圣女贞德的审判》本杰明·约波洛
新闻报道, 记者
詹姆斯·乔伊斯
宝琳·凯尔
- Hitler, Adolf, 56, 136
Hollander, Eli, 11, 34
Hollywood, vii, viii, ix, xiii, 10, 11, 12, 21, 23, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 44, 45, 53, 58, 64, 75, 78, 87, 91, 94, 96, 98, 109, 110, 114, 177, 179, 180, 182, 190
Holocaust, 190
Homme blessé, L' (Chéreau), 144
Huppert, Isabelle, 86, 100, 105
- Imax, 151
Improvisation, 7, 13, 33, 35, 38, 40, 45, 47, 81, 165
India Song (Duras), 164
Ingres, Jean-Auguste, 152
Insdorf, Annette, xii
I Shot Jesse James (Fuller), 26
Israel; Israeli, 56, 57, 87
Ivens, Joris, 54
- Jews, 56, 87
JFK (Stone), 177
Joan of Arc. See Trial of Joan of Arc, The
Joppolo, Benjamin, 3, 35
Journalism; journalists, 40, 62, 68, 83, 117
Joyce, James, 78, 192
Kael, Pauline, xiii, 35, 141

- 《影武者》(黑泽明)
 安娜·卡里娜
 博瑞斯·卡洛夫
 斯坦利·考夫曼
 巴斯特·基顿
 戴安·基顿
 约翰·济慈
 金·凯利
 约翰·F.肯尼迪
 麦克·基德
 索伦·克尔凯戈尔
 电影眼睛派
 真实电影,或布尔什维克电影
 《致命之吻》(阿尔德里奇)
 《柳巷芳草》(帕库拉)
 克诺克·勒·祖特
 柯达
 罗伯特·菲利普·考克尔
 约翰·科蒂
 《克莱默夫妇》(本顿)
 斯坦利·库布里克
 列夫·库尔肖夫

 卡尔·莱姆勒
 弗里茨·朗
 哈莱·朗东
- Kagemusha* (Kurosawa), 116
 Karina, Anna, ix, 3, 33, 53, 75, 77, 80, 81
 Karloff, Boris, 27
 Kauffman, Stanley, 39
 Keaton, Buster, 135
 Keaton, Diane, 88
 Keats, John, 78
 Kelly, Gene, 75, 191
 Kennedy, John F., 177
 Kidd, Michael, 75
 Kierkegaard, Soren, 22
 Kino-Glaz, 76
 Kino-Pravda, 60
Kiss Me Deadly (Aldrich), 23
Klute (Pakula), 62
 Knokke le Zoute, 11
 Kodak, 92, 98, 126, 137, 146
 Kolker, Robert Phillip, xii
 Korty, John, 58
Kramer vs. Kramer (Benton), 105
 Kubrick, Stanley, 3
 Kuleshov, Lev, 62

 Laemmle, Carl, 180
 Lang, Fritz, 12, 25, 27, 80
 Langdon, Harry, 131

- 亨利·朗格洛瓦
 语言
 梅耶·兰斯基
 《去年在马里昂巴德》(雷乃)
 《劳拉》(普雷明格)
 劳莱和哈迪
 里考克-潘尼贝克
 理查德·里考克
 让-皮埃尔·利奥德
 《左手持枪》(佩恩)
 米歇尔·勒格朗
 弗拉基米尔·伊里奇·列宁
 《写给一位年轻诗人的信》
 约瑟夫 E. 莱维
 杰瑞·刘易斯
 《生活》
 麦克斯·林戴
 查尔斯·里本科特
 《劳拉》(德米)
 《倾城倾国欲海花》(奥菲尔斯)
 伦敦电影节
 伦敦周末电视台
 《漫长的告别》(奥尔特曼)
 《洛杉矶时报》
 路易十四
 Langlois, Henri, 138, 151
 Language, vii, viii, xi, 14, 16, 37, 39, 42, 43, 54, 78, 85, 87, 93, 102, 129, 130, 192
 Lansky, Meyer, 87
Last Year at Marienbad (L'Anée dernière à Marienbad) (Resnais), 16
Laura (Preminger), 23
 Laurel and Hardy, 79
 Leacock-Pennebaker, 55
 Leacock, Richard, 9
 Léaud, Jean-Pierre, 13, 37
Left-Handed Gun, The (Penn), 23
 Legrand, Michel, 10
 Lenin, Vladimir Ilyich, 54
Letters to a Young Poet, 169
 Levine, Joseph E., 18, 25
 Lewis, Jerry, 25, 79, 131
Life, 98
 Linder, Max, 180
 Lippincott, Charles, 9, 10 11, 15, 27
Lola (Demy), 15, 16
Lola Montez (Ophuls), 22
 London Film Festival, 3
 London Weekend Television, 73
Long Goodbye, The (Altman), 118
Los Angeles Times, The, 26
 Louis XIV, 149

- 《爱情故事》(希勒)
 《穿越岁月的爱情》(集合电影)
 恩斯特·刘别谦
 威廉·吕伯康斯基
 乔治·卢卡斯
 拉奇·路其亚诺
 汤姆·拉狄
 路易和奥古斯特·卢米埃尔
 马丁·路德
- 《紧急搜捕令》(波斯特)
 诺曼·梅勒
 《大理石人》(瓦依达)
 德尔伯特·曼
 史蒂夫·曼尼斯
 毛泽东思想·毛泽东
 艾蒂安·马雷
 克里斯·马克
 葛里戈利·马寇普罗斯
 卡尔·马克思
 马克思主义, 马克思-列宁主义
 劳伦斯·玛斯里亚
 《红死病》(科曼)
 亨利·马蒂斯
 W. 萨默赛特·毛姆
- Love Story* (Hiller), 60
Love Throughout the Ages (omnibus film), 9
 Lubitsch, Ernst, 75
 Lubtchansky, William, 143, 147, 149, 154, 165
 Lucas, George, 94, 113
 Luciano, Lucky, 87
 Luddy, Tom, 88
 Lumière, Louis and Auguste, 24, 66, 76, 136, 145
 Luther, Martin, 169, 171
- Magnum Force* (Post), 125
 Mailer, Norman, 21
Man of Marble (Wajda), 105
 Mann, Delbert, 34
 Mannes, Steve, 11, 34
 Mao Zedong; Maoism, 43, 54, 58, 68, 71
 Marey, Étienne, 89
 Marker, Chris, 20
 Markopoulos, Gregory, 181
 Marx, Karl, 51, 56
 Marxism; Marxism-Leninism, 37, 39, 41, 48, 55, 56, 59, 68, 74, 77, 79, 82, 116, 168
 Masliah, Laurence, 186
Masque of the Red Death, The (Corman), 26
 Matisse, Henri, 6
 Maugham, W. Somerset, 40

- 阿尔伯特·梅索斯
 史蒂夫·麦奎因
 乔治·梅里爱
 《天外横财》(戴姆)
 玛莎·梅里
 普罗斯佩·梅里美
 《视死如归》(富勒)
 米高梅
 《心墙魅影》(佩恩)
 中东
 安妮-玛丽·米耶维尔
 汤姆·米尔恩
 《阿卡汀先生》(韦尔斯)
 弗朗索瓦·密特朗
 现代, 现代主义
 默罕默德
 分级电影
 阿什利·蒙塔古
 伊夫·蒙当
 阿尔贝托·莫拉维亚
 沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特
 《穆里爱》(雷乃)
 F.W. 默诺
 音乐, 音乐家
- Maysles, Albert, 10
 McQueen, Steve, 83, 84
 Méliès, Georges, 95, 180
Melvin and Howard (Demme), 107, 108, 120, 123
 MÉRIL, Macha, 13
 Merimée, Prosper, 128, 130
Merrill's Marauders (Fuller), 26
 MGM, 34, 35
Mickey One (Penn), 25
 Middle East, 56, 57
 Miéville, Anne-Marie, ix, 123, 168
 Milne, Tom, xi
Mr. Arkadin (Welles), 183
 Mitterand, François, 134
 Modern; modernism, ix, 93
 Mohammad, 56
 Monogram Pictures, 29
 Montague, Ashley, 119
 Montand, Yves, 59, 62, 68
 Moravia, Alberto, 25, 44, 76
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 26, 42, 76, 78, 136, 171
Muriel (Resnais), 16
 Murnau, F. W., 14
 Music; musicians, xii, 42, 61, 68, 78, 86, 89, 98, 100, 104, 105, 106, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 138, 164, 171, 176, 186

- 托比·穆斯曼
 爱德华·麦布里奇
 背景音乐
- 《拿破仑》(冈斯)
 叙事
 《国家地理杂志》
 纳粹
 美国国家广播公司
 新现实主义
 新美国电影
 《特警雄风》(弗莱彻)
 新左派运动
 新线电影公司
 大卫·纽曼
 纪录片小组
 《纽约客》
 纽约电影节
 弗雷德里希·尼采
 理查德·M. 尼克松
 北越, 即越南民主共和国
 《神枪游侠》(维多)
 新浪潮
- Mussman, Toby, 10
 Muybridge, Eadweard, 104
 Muzak, 171
- Napoleon (Gance)*, 41
 Narrative, ix, xi, 39, 40, 43, 76, 85, 93, 119, 168, 175, 176, 187
National Geographic, 170
 Nazi, 56, 87
 NBC, 65, 82
 Neorealism, 4, 5, 181
 New American Cinema, 11, 16, 40
New Centurions, The (Fleischer), 61
 New Left, 56
 New Line Cinema, 51
 Newman, David, 22
 Newsreel Group, 55
New Yorker, The, 115, 116, 117
 New York Film Festival, 12, 85, 100, 175
 Nietzsche, Friedrich, 130
 Nixon, Richard M., 58, 60, 62, 63, 68, 82, 108
 North Vietnam, *also see* Vietnam, 11, 23, 59, 63, 64, 65
Northwest Passage (Vidor), 26
 Nouvelle Vague (New Wave), viii, xi, xii, 3, 4, 15, 16, 21, 86, 103, 122, 131, 168, 175, 181, 191

- 金·诺瓦克
 拉曼·诺瓦洛
 《消失的水牛》(格什菲尔德)
 裸体
 《修女》(里维特)
 布鲁诺·努坦
- 《十月》(爱森斯坦)
 《奥德赛》
 奥林匹克运动会
 马克斯·奥菲尔斯
 奥菲斯
- G.W. 派伯斯特
- 画家; 绘画
- 杰克·帕兰斯
 巴勒斯坦, 巴勒斯坦的
 潘纳维申
 派拉蒙电影公司
 《巴黎属于我们》(里维特)
 《……眼中的巴黎》(集合电影)
 百代电影公司
 萨姆·佩金法
 京剧
- Novak, Kim, 33, 34
 Novarro, Ramon, 95
Now the Buffalo's Gone (Gershfield), 9
 Nudity, 169
Nun, The (La Religieuse) (Rivette), 21
 Nuytten, Bruno, 193
- October* (Eisenstein), 190
Odyssey, The, 45
 Olympic Games, 74, 96
 Ophuls, Max, 22, 165
 Orpheus, 79
- Pabst, G. W., 25
 Painters; paintings, 6, 12, 24, 29, 36, 43, 44,
 89, 97, 98, 106, 120, 127, 136, 138, 145, 148,
 152, 153, 157, 169, 176, 177, 179, 181, 182,
 183, 184, 186, 188, 189, 193
 Palance, Jack, 25, 80
 Palestine; Palestinians, 56, 64, 87, 96, 135
 Panavision, 161, 164
 Paramount Pictures, 17, 34, 68, 82, 116, 117
Paris nous appartient (Rivette), 5
Paris vu par... (omnibus film) 10
 Pathé, 180
 Peckinpah, Sam, 95
 Peking Opera, 54

- 《塘鹅暗杀令》(帕库拉)
阿瑟·佩恩
D.A. 潘尼贝克
米莉·帕金斯
《假面》(伯格曼)
巴勃罗·毕加索
米歇尔·皮寇利
路易吉·皮兰德娄
《郎心如铁》(史蒂文斯)
《花花公子》
《游戏时间》(塔蒂)
《世界诈骗故事》(集合电影)
埃德加·爱伦·坡
《短岬村》(瓦尔达)
罗曼·波兰斯基
乔治·蓬皮杜
吉罗·彭特克沃
卡洛·庞蒂
《群魔》
后现代主义
《波多和卡本戈》(戈兰)
伊夫·普里克恩
《洛杉矶警局 45 区》, 另见《特警雄风》
奥托·普雷明格
Pelican Brief, The (Pakula), 189
Penn, Arthur, 23
Pennebaker, D. A., 9
Perkins, Millie, 191
Persona (Bergman), 29, 30
Picasso, Pablo, 78, 135, 173, 179
Piccoli, Michel, 33
Pirandello, Luigi, 30
Place in the Sun, A (Stevens), 190
Playboy, 169
Playtime (Tati), 105
Plus belles escroqueries du monde, Les
(omnibus film), 3
Poe, Edgar Allan, 27
Pointe courte, La (Varda), 15
Polanski, Roman, 10, 12
Pompidou, Georges, 68
Pontecorvo, Gillo, 119
Ponti, Carlo, 18, 25
Possessed, The, 78
Postmodernism, ix
Poto and Cabengo (Gorin), 105
Pouliquen, Yves, 185
Precinct 45—Los Angeles Police. See The
New Centurions
Preminger, Otto, 23, 188

- 文森特·普雷斯
 制片人
 谢尔盖·普罗柯菲耶夫
 妓女、娼妓
 马塞尔·普鲁斯特
- 伊恩·卡里耶
 《烽火怪客》(彭特克沃)
 引用, 引文
- 《愤怒的公牛》(斯科塞斯)
 意大利电视台
 《雨人》(科波拉)
 夏洛特·兰普林
 拉斐尔
 《魔鸟》(科曼)
 尼古拉斯·雷
 红色旅(意大利)
 《红色沙漠》(安东尼奥尼)
 《中间区》(斯诺)
 威廉·赖希
 伦勃朗
 文艺复兴透视法
 奥古斯特·雷诺阿
 让·雷诺
- Price, Vincent, 27
 Producers, 12, 17, 18, 26, 80, 94, 113, 117,
 133, 144, 145, 156, 160, 172, 187
 Prokofiev, Sergei, 133
 Prostitute; prostitution, 75, 86, 89, 90, 100,
 121, 189
 Proust, Marcel, 40
- Quarrier, Iain, 52
Queimada! (Pontecorvo), 119, 121
 Quotation, 184, 189, 192
- Raging Bull* (Scorsese), 107
 RAI, 135
Rain People, The (Coppola), 110
 Rampling, Charlotte, 88
 Raphael, 169
Raven, The (Corman), 27
 Ray, Nicholas, 29
 Red Brigade, 122
Red Desert (Antonioni), 46
Région centrale, La (Snow), 187
 Reich, Wilhelm, 67
 Rembrandt, 127
 Renaissance perspective, 152
 Renoir, Auguste, 152
 Renoir, Jean, 5, 7, 12, 27, 57, 78

- 阿伦·雷乃
 皮埃尔·勒韦迪
 赖内·马利亚·里尔克
 《大河奔流》(科蒂)
 雅克·里维特
 茱莉亚·罗伯茨
 《洛奇恐怖秀》(沙曼)
 《洛奇2》(史泰龙)
 奥古斯特·罗丹
 埃里克·侯麦
 滚石乐队
 富兰克林·罗斯福
 乔纳森·罗森鲍姆
 弗朗西斯科·罗西
 罗伯托·罗西里尼
 巴尼·罗塞特
 让·鲁什
 让-雅克·卢梭
 杰瑞·鲁宾
 《情海沧桑》(维多)
 罗莎琳·拉塞尔
 瑞比克金斯基, 萨比格尼
 《海角擒凶》(希区柯克)
 《情人节大屠杀》(科曼)
 《社会中坚》(比勃尔曼)
 Resnais, Alain, 15, 16
 Reverdy, Pierre, 189
 Rilke, Rainer Maria, 169
 Riverrun (Korty), 58
 Rivette, Jacques, 3, 21, 74, 101, 122, 131, 181
 Roberts, Julia, 177
 Rocky Horror Picture Show, The (Sharman), 103
 Rocky II (Stallone), 95
 Rodin, Auguste, 134
 Rohmer, Eric, viii, 74
 Rolling Stones, The, 15, 51, 52, 78
 Roosevelt, Franklin D., 136
 Rosenbaum, Jonathan, xii
 Rosi, Francesco, 130
 Rossellini, Roberto, 7, 35, 122, 145
 Rosset, Barney, 55
 Rouch, Jean, 139
 Rousseau, Jean-Jacques, 22, 78
 Rubin, Jerry, 56, 58
 Ruby Gentry (Vidor), 26
 Russell, Rosalind, 31
 Rybczynski, Zbigniew, 188
 Saboteur (Hitchcock), 112
 St. Valentine's Day Massacre (Corman), 14
 Salt of the Earth (Biberman), 61

- 鲍迪·塞兹
 安德鲁·萨瑞斯
 让-保罗·萨特
 卡洛斯·索拉
 《疤面人》(霍克斯)
 苏姗娜·谢夫曼
 《辛德勒的名单》(斯皮尔伯格)
 保罗·施拉德
 巴贝特·施罗德
 马丁·斯科塞斯
 珍·茜宝
 麦克·塞内特
 性
 威廉·莎士比亚
 罗伯特·夏尔
 《恐怖走廊》(富勒)
 《射杀钢琴师》(特吕弗)
 毕斯·西格尔
 《尼伯龙根之歌》(朗)
 《画面与声音》
 《沉默》(伯格曼)
 无声电影, 默片
 弗兰克·辛纳特拉
 《六个寻找作者的剧中人》
 《零用钱》(特吕弗)
 《欢笑一箩筐》(里奇)
- Sands, Bobby, 122
 Sarris, Andrew, xii, 117, 123
 Sartre, Jean-Paul, 10
 Saura, Carlos, 130, 133
Scarface (Hawks), 14
 Schiffman, Suzanne, 80, 81
Schindler's List (Spielberg), xiii, 180, 182, 191
 Schrader, Paul, 93, 100, 125
 Schroeder, Barbet, 81
 Scorsese, Martin, 94, 111, 126, 127
 Seberg, Jean, 8, 74, 85
 Sennett, Mack, 83
 Sexuality, 21
 Shakespeare, William, 30
 Shaye, Robert, 51
Shock Corridor (Fuller), 26
Shoot the Piano Player (Truffaut), 22
 Siegel, Bugsy, 87, 88
Siegfried's Death (Lang), 24
Sight and Sound, xi
Silence, The (Bergman), 15
 Silent film, 24
 Sinatra, Frank, 33, 44
Six Characters in Search of an Author, 5
Small Change (Truffaut), 80
Smile (Ritchie), 118

- 加文·史密斯
 帕蒂·史密斯
 麦克·斯诺
 声影制作室
 索尼
 索邦大学
 《斯巴达克斯》(库布里克)
 萨姆·斯皮格尔
 史蒂芬·斯皮尔伯格
 斯坦尼斯拉夫斯基
 司汤达
 乔治·史蒂文斯
 《超级苍蝇》(帕克斯)
 象征主义
 《对恶魔的同情》

 《目标》(博格达诺维奇)
 雅克·塔蒂
 《出租车司机》(斯科塞斯)
 伊丽莎白·泰勒
 刘易斯·蒂格
 彩色

 电视
- Smith, Gavin, ix, xiii
 Smith, Patti, 104, 105
 Snow, Michael, 120, 187
 Sonimage, 123
 Sony, 65, 188
 Sorbonne, La, 52, 74
Spartacus (Kubrick), 3
 Spiegel, Sam, 22
 Spielberg, Steven, 113, 122, 182, 183
 Stanislavskian, 80
 Stendahl, 71
 Stevens, George, 181, 190, 191
Superfly (Parks), 61
 Symbolism, 39
 “*Sympathy for the Devil*,” 52

Targets (Bogdanovich), 27
 Tati, Jacques, 103, 105
Taxi Driver (Scorsese), 125
 Taylor, Elizabeth, 190, 191
 Teague, Lewis, 11, 34, 41
 Technicolor, 126, 127, 182
 Television (TV), ix, xi, 19, 22, 28, 54, 58, 60, 61, 62, 65, 73, 74, 78, 81, 84, 86, 87, 88, 90, 95, 101, 102, 104, 108, 110, 117, 118, 129, 132, 135, 136, 137, 139, 142, 177, 188, 192, 193

- 特鲁莱德独立电影节
 欧文·塞拉伯格
 戏剧, 戏剧的
 《魔鬼殿下的邀约》
 凯文·托马斯
 亨利·大卫·梭罗
 《时代》
 《托尼》(雷诺阿)
 泛美电影公司
 《审判》(韦尔斯)
 《圣女贞德的审判》(布列松)
 《旅途》(科曼)
 莱昂·托洛斯基
 弗朗索瓦·特吕弗
 20世纪福克斯公司
- 《尤利西斯》
 《瑟堡的雨伞》(德米)
 地下电影
 《黑社会》(冯·斯坦博格)
 联美电影公司
 环球电影公司
 加州大学伯克利分校
 加州大学洛杉矶分校
- Telluride Film Festival, 85, 88, 89, 91, 92, 97
 Thalberg, Irving, 133
 Theater, theatrical, 4, 5, 8, 14, 30, 61, 73, 74, 190, 192
Their Satanic Majesties Request, 15
 Thomas, Kevin, 26
 Thoreau, Henry David, 183
Time, 116, 117
Toni (Renoir), 5
 Transamerica, 113, 127
Trial, The (Welles), 27
Trial of Joan of Arc, The (Bresson), 35
Trip, The (Corman), 26
 Trotsky, Leon, 22
 Truffaut, François, viii, 5, 15, 16, 22, 54, 55, 76, 80, 96, 101, 122, 131
 Twentieth Century Fox, 93, 94, 96, 126
- Ulysses*, 192
Umbrellas of Cherbourg, The (Demy), 15
 Underground film, 11, 16, 21, 33, 40
Underworld (von Sternberg), 14, 23
 United Artists, 17, 55, 116
 Universal Pictures, 180
 University of California at Berkeley, 50
 University of California at Los Angeles (UCLA), 10, 11, 34

- 马里兰大学
 明尼苏达州大学明尼阿波利斯分校
 南加州大学
 德克萨斯大学奥斯汀分校
 威斯康辛大学麦迪逊分校
 《尔虞我诈》(泽尼吉斯)

 文森特·梵高
 阿涅丝·瓦尔达
 《综艺》
 希尔维·瓦尔坦
 威尼斯电影节
 《迷魂记》(希区柯克)
 吉加·维尔托夫

 录像, 录像带

 金·维多
 越共
 越南(另见北越, 即越南民主共和国)
 让·维果
 《中国乒乓球队纽约之行》(录像)
 玛丽娜·芙拉迪
 约瑟夫·冯·斯坦博格
 埃里克·冯·斯特劳亨

 University of Maryland, 59, 60
 University of Minnesota at Minneapolis, 50
 University of Southern California (USC), 9,
 10, 11, 15, 26, 32, 34
 University of Texas at Austin, 50
 University of Wisconsin at Madison, 50
Used Cars (Zemeckis), 117

 Van Gogh, Vincent, 54
 Varda, Agnès, 10, 15, 16, 17
Variety, 126
 Vartan, Sylvie, 33
 Venice Film Festival, 46, 128, 132
Vertigo (Hitchcock), 44
 Vertov, Dziga, 60, 63, 66, 67
 Video; videotape, ix, x, xi, 65, 66, 79, 83, 85-86,
 87, 98, 102, 126, 136, 138, 140, 143, 152, 168,
 173, 174, 175, 177, 186, 188, 191, 192
 Vidor, King, 11, 26, 27, 34
 Vietcong, 64
 Vietnam; Vietnamese, *see also* North Vietnam,
 19, 20, 54, 58, 63, 64, 68, 76, 86, 96, 98, 190
 Vigo, Jean, 62
*Visit of the Chinese Ping-Pong Team to New
 York* (videotape), 65
 Vlady, Marina, 79
 Von Sternberg, Josef, 14, 27, 189
 Von Stroheim, Erich, 25, 189

- 安杰伊·瓦依达
 《瓦尔登湖》
 《战争与和平》(维多)
 安迪·沃霍
 《华盛顿邮报》
 约翰·韦恩
 “气象员”
 奥森·韦尔斯
 西联
 安妮·维亚泽姆斯基
 比利·怀德
 《平均律钢琴曲》
 威廉·惠勒
- 耶鲁大学
 盖布瑞·雅德
 吉恩·杨布拉德
- 达里·F. 扎纳克
 反犹太主义
 西洋镜制片公司
- Wajda, Andrzej, 105
Walden, 183
War and Peace (Vidor), 26
 Warhol, Andy, 11, 12
Washington Post, The, 118
 Wayne, John, 63
 Weathermen, 56, 122
 Welles, Orson, 27, 183
 Western Union, 60
 Wiazemsky, Anne, ix, 53
 Wilder, Billy, 12, 27, 28
Wohltemperierte Klavier, Das (The Well-Tempered Clavier), 130
 Wyler, William, 181, 182
- Yale University, 50
 Yared, Gabriel, 105
 Youngblood, Gene, vii, xi
- Zanuck, Darryl F., 20, 22
 Zionism, 56
 Zoetrope Studios, 88, 101, 105

[General Information]

书名=戈达尔访谈录

作者=(美)大卫·斯特里特编

页数=320

SS号=12623159

出版日期=2010.01

封面

书名

版权

目录

序言

年表

电影作品年表

让-吕克·戈达尔与《随心所欲》 1962

让-吕克·戈达尔：生活与电影并无二致 1968

戈达尔与革命 1970

角度与现实 戈达尔与戈兰美国访谈

急声细语 1976

新浪潮主将让-吕克·戈达尔迈进新时期 1980

戈达尔：重生 1980

戈达尔的回归 1980

关于电影评论的经济学意义的讨论 1981

胡萝卜已经煮熟了 与让-吕克·戈达尔的对话

一部摄影机的诞生 让-皮埃尔·博维亚拉与让-吕克·戈达尔 1983

戈达尔：生命的第五章 1985

戈达尔：不是从情节，而是从想法出发 1994

让-吕克·戈达尔 1996

索引