

■ 徐建华

# 法国新浪潮电影的间离性

**提 要** 法国新浪潮电影对电影本体、电影语言进行了创新性探索，尤其是其“间离”手法的运用构成了新的美学特色。本文探究了“间离”形成与发展的历史，进而探讨布莱希特的间离理念对法国新浪潮电影的影响。随后，本文从摄影和剪辑的角度对法国新浪潮电影进行了分析，以具体的影片解析了移动摄影、定格、跳切等手法的应用带来的“间离”效果，并探讨这些间离效果产生的心理学动因及理论基础。本文的第三部分研究了法国新浪潮电影的主体间性带来的反思，包括对女性的反思，对战争的反思及对资本主义社会的反思。

**关键词** 法国新浪潮 间离 布莱希特 电影美学

## 一、“间离”美学及对法国新浪潮电影的影响

在布莱希特的美学理论中，“间离”（“陌生化”）是一个重要的概念，这一概念受俄国形式主义的“陌生化”概念的影响很深。俄国形式主义艺术家什克洛夫斯基曾指出：“赋予某物以诗意的艺术性，乃是我们感受方式所产生的结果；而我们所指的有艺术性的作品，就其狭义而言，乃是指那些用特殊手法创造出来的样品，而这些手法的目的就是要使作品尽可能地被感受为艺术作品。”<sup>①</sup> 什克洛夫斯基进一步指出：“那种被称为艺术的东西的存在，正是为了唤回人们对生活的感受，使人感受到事物，使石头更成为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视像那样，而不是如同你所认知的那样；艺术的手法……是复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延，既然艺术中的领悟过程是以自身为目的的，它就理应延长；艺术是一种体验事物之创造的方式，而被创造物在艺术中已无足轻重。”<sup>②</sup> 什克洛夫斯基实际上谈论了艺术作品的“间离”效果，同时他的理论带有一定的存在主义的意味。

① [苏] 维·什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，载《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社 1994 年版，第 3 页。  
② [苏] 维·什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，载《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社 1994 年版，第 6—7 页。

布莱希特的间离理论还受到中国戏曲的影响，1935年，布莱希特观看了梅兰芳的演出，1936年他在文章里论述了中国古典戏剧中陌生化效果。布莱希特说：“这种尝试就是要在表演的时候，防止观众与剧中人物在感情上完全融合为一。接受或拒绝剧中的观点或情节应该是在观众的意识范围内进行，而不应像沿袭至今的情况那样，在观众的下意识范围内达到。”<sup>①</sup>

俄国形式主义的“间离”概念与布莱希特的“间离”概念也存在区别。俄国形式主义首先是要创造一种新的创作方法；其次，“间离”重在强调一种感受和体验事物的最新方式；再次，还要通过间离来证明艺术作品的作为一种主体的独立性。布莱希特的“间离”概念则更加强调社会性，他思考艺术作品与观众之间的关系，希望他的艺术作品能够使观众在社会层面有思考、有反思。

爱森斯坦强调的是将文学中常用的隐喻手法应用到电影中。他的艺术表现手法与以格里菲斯为代表的传统隐喻不同，格里菲斯擅长将能指与所指进行深度关联，如使用红色代表热情奔放。爱森斯坦则是将两个完全不相关的意象并置，从而形成视觉上的冲击，表达更多意味。当完全陌生的几个事物被剪辑到一起，需要观众更多地参与其中，进行思考，从而产生间离效果。

法国新浪潮导演是一群艺术和理论造诣很深的知识分子，他们对“间离”美学有充分的接触和研究。他们的作品显然受到“间离”美学的影响，以戈达尔、雷乃、罗布-格里耶、克里斯·马克、杜拉斯等为代表的电影人，都是这一美学的信徒，往这一方向进行了深入挖掘，创造了一系列能达到“间离”效果的形式。

法国新浪潮电影对“间离”美学接受具有必然性。法国新浪潮整体的发端来源于对过去一段时间法国僵化的电影创作的反叛。1958年之前，法国电影受到美国好莱坞电影的影响，编剧层面具有完美的情节、心理、结局以及流畅的感情弧度，为了达到票房成功，剧本往往是精雕细琢，里面充斥着精心设计的对话，启用有票房保证的明星，并且是制片人中心制，导演的个性不被鼓励，大投资带来的是对票房的极致追求。在这样的情况下生产出来的往往是模式化、矫揉造作的影片，电影创作追求“品质化”，但是缺少创新的可能和改变的可能。另一个层面，电影剧本常常来自文学改编，特吕弗对此进行了激烈抨击，他认为这种把电影文学化的方式是对电影本体的抹杀，电影的本质应当是“场面调度”——视觉层面的影像，法国新浪潮导演也是在摄影层面进行了大胆尝试。在社会领域，戈达尔指出受好莱坞影响的电影具有一定的“政治阴谋”，他指出，资本主义的电影故意以流畅的剧情和剪辑吸引观众，并使观众对剧中的人物产生共情，以使观众沉浸其中，忘掉现实生活的存在，进而继续受资本主义的剥削，即进入“白日梦”的状态。而法国新浪潮电影则故意打破观众这种沉浸式的体验，观众在观看时也许会产生不适，但这也是法国新浪潮电影想要达到的效果——做出不像“电影”的电影。

布莱希特的间离理论是建立在对戏剧幻觉的批判与反抗之上。“幻觉”理论最早由亚里士多德提出，他在《诗学》里指出，悲剧应当通过强烈的冲突设置，使观

<sup>①</sup> [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京师范大学出版社2014年版，第58页。

众沉浸于情境中并产生悲悯、同情的情感共情体验。布莱希特的间离理论与亚里士多德的“幻觉”理论相反，他的间离理论包括两个层面，一是舞台与观众的间离，二是演员与角色的间离。布莱希特希望演员“汇报”角色，而不是成为角色。强调演员不必在表演中隐瞒“他做、他说”的性质。他并不是要反对演员有体验地表演角色，而仅仅是反对演员完全转化为角色。他“允许在理性和情感之间建立一种辩证关系”。当然，二者之中的主导方面必须是理性，对于遵循布莱希特原则进行创作的演员，首要的事情就是清醒地观察自己的角色。他主张演员不必与角色融为一体，他可以超离角色，实行旁观式的表演，甚至可以跳出角色，发表议论；各种舞台元素不必和谐统一，而是相互间离，相互否定；借助字幕、旁白等的不断插入，纠正、补充舞台给出的景象。通过间离手段的使用，观众的“共鸣”心理受到抑制，幻觉被破坏，从而保持对舞台的理性审思，“戏剧艺术借此清除了以前各个阶段附着在它身上的崇拜残余，同时也完成了它帮助解释世界的阶段，进入帮助改变世界的阶段”。

新浪潮电影的演员表演状态带有强烈的布莱希特理论的印记。在影片中，人物经常与观众进行直接互动，如《女人就是女人》中女主角经常朝着摄影机眨眼睛，在他和男主角准备跳舞之前，还正对着摄影机说道：“我们先向观众鞠个躬吧。”这种片中人物与观众的互动即是演员跳出了角色本身，达到“超离”状态，从而使观众意识到这是一个作品，避免观众产生沉浸式的“幻觉”。

在文学艺术的创造和鉴赏中，能够打破程序化、机械化、自动化、心灵钝化带来的单调、平淡、乏味、无聊、视而不见、麻木不仁和“套板反应”的唯一方法就是“陌生化”，也就是贡布里希的“增加花样和难度”。

## 二、新浪潮电影的摄影和剪辑引发的间离效果

### （一）跳切

乔治·梅里爱的“停机再拍”是跳切最早的雏形。在电影《魔术师》中，他运用跳切来达到“惊奇”的效果，但总体上这时的电影还受戏剧影响很深。随后，法国的印象派电影团体讲究“纯电影”的视觉表现力，他们在电影中运用拼贴的手法，剪辑速度很快，起到“跳切”的视觉效果。一战时，达达主义者和法国超现实主义者也采取了非连续性剪辑的手法，尤其是超现实主义者十分排斥电影连续性带给观众的幻觉，希望通过跳切来表现心理的即时性和断裂感。苏联电影导演爱森斯坦则运用跳切来赋予影像抽象的意义，运用很多比喻的手法将不同的镜头进行组接。

在以上电影史实践的铺垫下，法国新浪潮电影将跳切这一手法发挥到了极致。1958年，戈达尔的《筋疲力尽》中采用了大量的跳切镜头，如男主角在汽车中不断地回头，影像就被切分成多个同景别但不同情境的镜头，这样的切换不仅加快了影片的节奏，也使得影片脱离了连续性的叙事节奏，观众产生不协调的感觉，



《去年在马里昂巴德》剧照



《四百击》剧照



《广岛之恋》剧照

进而从故事情境中跳脱出来，意识到这是一部电影。跳切的“间离”效果就此达到了。随后，其他新浪潮导演也开始践行“跳切”手法。瓦尔达在《去年在马里昂巴德》中，女主角的动作是连续的，但是身后的景物却不停地跳换，引发回忆与现实、虚构与现实之间的转换，这种跳切的手法带有神奇而诡秘的效果，也带来了观众观影时的“陌生化”感受。

首先跳切会带来一种叙事逻辑的断裂感。传统好莱坞电影重视讲故事的逻辑，而法国新浪潮电影则故意在叙事的时候打破这种对于叙事的控制以及对于观众的精神牵引。法国新浪潮的代表人物特吕弗也非常喜欢运用跳切手法，他推崇“非连续性”，如《四百击》中即通过跳切使得情节变得更具有想象的空间。其次，跳切会带来空间和时间的断裂感。空间自由而快速的跳换，时间的自由变动——在《广岛之恋》中，女主看着眼前的日本男子，镜头马上切到一个战场上的男人倒地的场景，这种时间和空间上的跳切展现出女主对于过去男友的回忆。这样的跳切处理在《广岛之恋》中反复出现。通过这种时空的转移和切换，观众能够产生更多的信息加工和情感体验，即给观众留下了很多有余味的空间。

阿恩海姆在《艺术与视知觉》中指出，镜头之间应当确立一种适度的知觉联系，但是这种联系若是过于紧密，就会产生一种频闪跳跃的效果。

阿恩海姆认为，能够造成频闪运动的条件是“在整个视域中，各个视觉对象的相貌和功能基本上一致，但它们的某些知觉特征——位置、大小或形状——又不一定要相同”<sup>①</sup>。大卫·波德维尔在给跳切下定义时指出，如果两个景别相似的镜头之间角度小于30度，在把它们进行组接的过程中就会产生跳跃感、陌生感，这就是“30度法则”<sup>②</sup>。在新浪潮电影的很多镜头中，都打破了“30度法则”，镜头之间的角度都小于30度。并列镜头可以负载更多意义，影像的表现所带来的不连贯和非流畅性能够迫使观众思考“为什么”。

① [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社1998年版，第586页。

② [美] 大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，彭吉象等译，北京大学出版社2003年版，第293页。

## （二）镜头的不规则移动或快速移动

新浪潮电影的镜头运动中，横移镜头的频度很高。长久以来，“移”因易使观众感觉到摄影机背后的操纵感，电影本体中对它的运用非常谨慎。但新浪潮电影恰好借用这一方式来剥离观影主体与银幕客体之间的稳固联系。

摄影机的运动主要是通过强化空间关系和表现人物的对话及行为来叙事的，摄影机运动不仅能够丰富叙事信息，营造叙事环境，还能形成更多变的人物视点关系。摄影机运动在视觉层面上为观众提供了流动性，在画面造型上更注重同一镜头内的瞬息变化，以及各种画面元素之间的关系组合形式，形成富有节奏和韵律的视觉风格。观众在下意识中会被摄影机运动形式所影响，进而理解画面内容。

从摄影角度来讲，法国新浪潮电影的摄影机移动幅度更大。传统的调度方式被挑战，取而代之的是摄影机跟随人物或根据人物关系而灵活运动。移动摄影完全打破了那些戏剧性场面的封闭性，它如其所是地展现那些正在发生的时刻，这种时间持续不再是一个“预设结构中的现在”，而是一个“正在发生的过程”。我们能够通过自己去观察了，能够将事物纳入自己的视野中而不再被裹挟，尽管我们仍受条件所限而只能逐渐观察到事物。但在这种情况下，我们却可以与我们所观察的事物保持距离并评判它们。这是因为即便我们只能观察到被给予的事物，但它们不再是“强加”于我们的，而是允许我们“经历”它们。<sup>①</sup>另外，移动摄影还具有一定的伦理性。

电影学者詹姆斯认为，在伦理性的电影中，电影制作者、主题、艺术作品本身和观众之间的关系是影片的基础，所有其他关于此片的想法都是由此产生并回到这个基础中。<sup>②</sup>在新浪潮电影中，有时摄影机会跟随一个主人公四处游走，如《五至七时的奇奥》《广岛之恋》《筋疲力尽》《女人就是女人》，观众的注意力就会跟随主人公的运动，画面中的其他意象与主人公形成了运动的关系，如巴黎城市的街道，街道上的列车，街道上的形形色色的人和物。这种主人公与其他事物之间的动态关联能够引发观众对被摄物之间关系的思考。新浪潮电影的摄影还会在不同的人物之间



《筋疲力尽》剧照

变换，比如在《五至七时的奇奥》中，女主角在自己的卧室里面唱歌，她的两个作曲人在弹奏钢琴，她的管家在一旁观看，摄影机以一种十分灵活而大胆的方式不停地移动，其中不乏360度的旋转镜头，这种摄影机在人物之间的变换能够让观众感受到摄影机的被操控，观众在观影时具有更多的参与性，观众需不断思考这些人物之间的关系，以及摄影机运动本身想传达的理念。在《朱尔与吉姆》中，同样出现过类似的360度旋转的镜头。

① Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indiana University Press, 2000.

② James Monaco, *How to Read a Film*, Oxford University Press, 2009.

巴赞曾经说过：“有时，移动摄影不一定只是调节观众的注意力以使他们关注被摄物或摄影机的运动，而是使观众所有的注意力集中在这两者之间的关系上，这种关系或许既是更加现实的，同时又是更加伦理化的。”<sup>①</sup>也就是说，在移动摄影中，摄影机的运动实际上代表的是电影创作者的关注点和姿态，被摄物和摄影机之间的关系是创作者态度的体现。在法国新浪潮电影中，观众可以明确地发现这种关系，这就形成了间离效果的基础。

在法国新浪潮电影中，还有其他的摄影手法能够产生间离效果，如移动镜头会突然变换方向，比如本来镜头是横向移动，突然变为向上移动；如利用大幅度的推拉镜头造成景别的快速变换，如将画面直接缩小到一个圆形范围，聚焦到一个人的脸上。瓦尔达、特吕弗、夏布罗尔等导演经常会运用这些手法，这些法国新浪潮电影所独有的摄影技巧，很大程度上增加了观众的抽离感，带来主体间性，从而引发间离效果。

### （三）定格

定格（Freeze）来源于电影镜头运用的技巧手法之一。其表现为银幕上映出的活动影像骤然停止而成为静止画面（呆照）。定格是动作的刹那间“凝结”，显示宛若雕塑的静态美，用以突出或渲染某一场面、某种神态、某个细节等，或是强调重要时刻。

在胶片时代，定格的制作方法是选取所摄镜头中的某一格画面，通过印片机重复印片，使这一停止画面延伸到所需长度。根据镜头剪辑的需要，定格处理可由动（活动画面）到静（定格画面），也可由静（定格画面）到动（活动画面）；也有的在影片结尾时，用定格表明故事结束，或借此点题，以便给观众留有回味。

对于影片来说视觉冲击对于整部片子来说是非常重要的，尤其是片子的定格长镜头，能让我们在一种定格中的画面中去寻找一种感官刺激，如果说动态物体给我们的视觉冲击是很强的，但是在定格画面中移动的镜头无疑让我们观众产生了更丰富的联想。

新浪潮导演在影片中经常使用的定格手法能够创造出一种新的节奏，如在《朱尔与吉姆》中，影片从动态的镜头转向定格镜头的时候，节奏的变化会使观众产生一种心理的变化，从而立刻产生间离效果。用一个看似很慢的镜头形式去表现以后即将发生的紧张故事这产生了一种鲜明的对比，就像黎明前的黑暗是最黑的，这种对于光明的渴望或者在这里可以换成对于动态镜头的渴望是最强烈的，给人一种强烈的压迫感。

另一方面，定格镜头有凝视的效果。新浪潮导演的定格镜头画面常常停止在人物本身，以实现观众对于片中人物的凝视。在特吕弗的电影《四百击》中，主人公是一个小男孩，他与母亲和继父生活在一起，母亲不爱他，继父也对他并不友好，他与自己的好友逃课在街头流浪，偷了继父公司的打印机后又试图送回，但被抓并

<sup>①</sup> James Monaco, *How to Read a Film*, Oxford University Press, 2009.

被关进了少管所。他自己从少管所逃跑，跑到了海边。最后结尾处，画面定格在主人公小男孩的脸上，他虽然幼小但是饱经沧桑的脸上写满了他人生的整个经历，这一定格镜头搭配音乐，产生了蔓延的氛围和情绪，让观众不禁去思考，是什么造成了这个小男孩的悲剧人生。而且小男孩也在注视着屏幕外的观众，他的目光与观众产生了交会，这种涉及观看与被观看的画面，先是产生凝视效果，从而达到间离的作用。

萨特曾经对“凝视”进行了论述，他揭示了“我”的存在，以及“他人”的存在，并阐述了在凝视与被凝视的过程中，主体与客体是怎么样关系。作为存在主义哲学家，萨特把“主体—我”“对象—我”“主体—他人”“对象—他人”作为“存在”的四个方面，他强调这些关系不是“认识”的关系，而是“存在”的关系。当观众在观看类似《四百击》定格镜头时，首先作为主体对小男孩进行了凝视，这时观众是主体，影片中的小男孩是对象；另一方面，小男孩也作为主体在注视着作为对象的观众。如萨特所说：“他人的注视使我和我的世界异化了，原来我所面对、组织和利用的作为工具性整体的世界变成了他人的世界，我不再是处境的主人，我也不再是我自己的主人，我变成了奴隶。”<sup>①</sup>在注视与被注视的互动中，观众从对于日常生活以及日常观影经验的熟悉方式变为陌生的方式，打破了观众的习惯，电影语法规则一再偏离，通过定格这种偏离的电影手法造成高度变异的电影语言，使得观众更加贴近于客观冷静的思考，而非沉浸式体验，从而实现间离的体验。

### 三、新浪潮电影——间离效果的社会反思性

关于法国新浪潮电影的导演是否真正关注社会性的问题，笔者认为肯定的。虽然在新浪潮电影的创作主题中，除了戈达尔之外，其他导演几乎创作的要么是现代浪漫主义的电影，要么是关注于个人内心体验的电影。在这些电影中，他们关注于生活在战后的年轻人的生活和精神状况，主人公往往是迷茫和虚无的，在他们的人生种种乱象中，社会问题也被间接地体现出来，比如《广岛之恋》有反战情结，《表兄弟》《狮子星座》等片则展现了青年人在战后社会中失去自我的状态。

法国新浪潮电影既是一种美学的追求，同时又是对电影这一事物本体认识的态度。法国新浪潮电影与“直接电影”的自然主义不同，它对真实有自己的态度：虽然是实景拍摄，但是这种实景不是以纪实为目的，更多的是揭示某种本质，或是事物未被发现的“真理”，然后提供给观众更多自我感受和思考的时间。

#### （一）对女性的反思

马尔库塞也认为，无论艺术是怎样地被现行的趣味和行为的价值、标准以及经验的限制所决定、定型和导向，它却总是超越着对现实存在的美化、崇高化，超越着为现实排遣和辩解。即便是最现实的作品也建构出它本身的现实：它的男人和女

<sup>①</sup> 叶秀山、王树人总主编：《西方哲学史》，凤凰出版社 2005 年版，第 617 页。

人、它的对象、它的风景、它的音乐，皆揭示出那些在日常生活中尚未述说、尚未看见、尚未听到的东西。艺术即“异在”。<sup>①</sup>在这个意义上看，每一个真正的艺术作品，遂都是革命的，即它倾覆着知觉和知性方式，控诉着既存的社会现实，展现着自由解决的图景。

在法国新浪潮电影《五至七时的奇奥》中，女主角便经历着一场从日常化到陌生化的转变，这也预示着女性在新的历史时期的转变。女主角是一个演员，但是她每天的生活深受她的女管家的控制，甚至连买一顶帽子也要被指手画脚。女主角的男友声称爱他，但是更多的是一个没有感情的符号。作为一个有一些名气的演员，女主角时刻背负着偶像包袱，每天关注的是别人看她的目光，以及迎合别人的需求，她从未自由地遵从自己的内心。当有一天她真的挣脱了牢笼，戴着一顶冬天的帽子走出家门，她撕掉了自己的假发，她开始关注这个外界的世界，而这一切对她来讲都十分陌生。她在大街上看到了耍杂耍的男人和围观的观众，她在饭店里看到形形色色的人们的脸，听到他们讲各种各样自己的故事，她在大街上与各种形形色色的人相遇，以前她从未仔细观察过她们，而这一次，她像一个好奇的孩子观察着这些外面的人。镜头以女主角的视角进行拍摄，展现出女主角眼中的世界，这样的视角展现体现了女主角对于这个世界“陌生化”的观察，同时也带给观众间离的体验。影片会让观众的视角来回切换，从上帝的客观视角转换到女主的主观视角，再转换回来，如此往复。在这个过程中，观众会产生不流畅、不协调的陌生感，但是同时也会产生反思，那就是去体验女主角在这一过程当中的反抗心态，从而使得影片带有女性主义的色彩。

夏布罗尔影片《美女们》也以间离的效果展现了女性的议题，带有女性主义的色彩。像特吕弗、戈达尔等其他新浪潮导演一样，夏布罗尔对女性特别关注，他的很多影片都是对女性主题的探讨，展现了当时的巴黎社会中女性遇到的问题和困境。《美女们》展示了四个巴黎的女店员，她们每天处于空虚寂寞的状态，都梦想着能够遇到美好的爱情和拯救自己的男人，但是最终的结果要么是被玩弄，要么是死于变态、疯狂的男人手下。这部影片体现了夏布罗尔的风格，那就是以冷静的方式观察人与人之间的亲密关系。在叙事和摄影层面，《美女们》是客观而节制的。有学者指出，夏布罗尔这种静静观察角色人物的不动声色的叙事，使他宛如昆虫学家（至少是动物学家，端看他如何在《美女们》中把大家比为动物）。德国导演法斯宾德则认为，夏布罗尔更像是把昆虫关在玻璃杯里的小孩子，一惊一乍又兴奋地观看昆虫的反应。他并不做科学的分析和探索，只带着观众跟他一起经历这些逃不出瓶子的角色的行为。在影片结尾处，夏布罗尔采取了开放式结尾——一个舞厅里，大家都翩翩起舞，一个和死去的女孩雅克林很像的女子坐在角落里，一个男人邀请她跳舞，她欣然接受。观众不禁会对这一场景充满担忧，而这时这名女子对着摄影机瞪大了眼睛，这是与观众的眼神交流，像是指责观众对于可能发生的不好结果的预测。这种主角面对摄影与观众交流的镜头充满了间离的色彩，它使得观众可

<sup>①</sup> 参见〔德〕赫伯特·马尔库塞《现代文明与人的困境——马尔库塞文集》，李小兵等译，上海三联书店1989年版，第370页。

以跳脱出故事当中，产生新的体验和思考。

## （二）对于战争的反思

20 世纪 50 年代末 60 年代初，二战刚刚结束，战后法国人民的心理和生活都发生了巨大变化。戈达尔的电影中经常以间离的效果对于战争和战争对人心理的扭曲进行刻画。美国学者达德利·安德鲁指出：“马克思主义者寻求一种随时对自身进行‘解构’（deconstruct）的批判性电影。这种影像不会编织幻觉，而是让观众看到隐藏在影像和故事背后的创作过程本身。”<sup>①</sup> 电影《卡宾枪手》讲述了两个乡下的天真年轻人，被哄骗到前线打仗，两个人时常邮寄明信片给自己的乡下妻子，描述战场上发生的事情，在他们的信件中，谈到的是对于战争的兴奋，以及杀戮带来的狂欢和快感。这样的黑色幽默带有强烈的布莱希特的间离感，无论是情节还是叙事都比较怪诞，是带有寓言式的反战电影。在此电影中，导演还展现了人性的欲望、贪婪、残忍、荒谬的层面，在乡下的女人，支持自己的男人外出参加战斗，原因是她们相信男人可以为她们带回“口红、裙子、洗衣机”，愚昧的乡下男人也相信，他们自己可以通过战争飞黄腾达。可惜结果是，战争带给士兵的是一身的伤及那几张明信片，他们追着士兵要自己的薪饷，因此丢掉了性命。在戈达尔的电影中，战争带给人们苦痛，并将人们人性中最恶的一面暴露出来，在此过程中，间离手法起到的作用是十分巨大的。瓦尔达的《广岛之恋》也是反思战争的作品，在影片中反复运用跳切、闪回等手法，通过一个法国女人的视角展现了战争带给各个国家的痛苦，让观众产生对于战争的反思。

戈达尔在评价自己的这部作品时说：“我应该在片头字幕上说明这是篇寓言（fable），客观的寓言。我尝试以客观的方式拍战争片，没有热情，没有害怕，也没有英雄主义，没有勇气式懦夫，就好像弗朗瑞拍的《动物之血》的屠宰厂一样，甚至连他那种特写镜头都没有，因为特写通常自发地带有情感。”<sup>②</sup> 在戴高乐上台之后，国家政府采取“去政治化”的策略，法国人渐渐对政治失去兴趣，而之前的战争片往往是颂扬英雄的歌颂式主题，戈达尔的战争片是完全相反的模式。在他的影片中，角色的情绪和想法会使距离产生距离感，因为剧中人物对于物质符号极度迷恋，对生命极不尊重，对于杀戮又是一种戏谑的态度，这样都使观众对他们无法共情，他们最终的死亡也无法使观众产生同情。这样的布莱希特式的表达方式能够让观众客观理性地观看战争片，不带入情绪，从而能够深刻地反思导演想要表达的主题。这部片子的抽离和抽象使得票房并不理想，但是戈达尔表达自己的大胆尝试为后来的电影创作者带来了很大的启发。

## （三）对于资本主义社会问题的反思

新浪潮导演对政治及社会是极为关注的。作为一群文化程度很高的知识分子或艺术家，新浪潮导演的创作本身就带有一定的使命感。他们用艺术的手法、创新的

① [美] 达德利·安德鲁著，李伟峰译：《经典电影理论导论》，北京联合出版公司 2018 年版，第 203 页。

② Round, Richard, Jean-Luc Godard, 2nd ed., Bloomington and London: Indiana University Press, 1979, pp.41-42.



让-吕克·戈达尔

技巧对“人”的存在进行探索，实质上探索的是在大的社会背景下人的生存状态，进而反思整个社会。戈达尔是第一个拍战后婴儿潮（20世纪60年代是学生及工人）一代生活和价值的人，也是第一个尝试解析资本主义社会消费文化、新解放的两性关系以及意识形态的导演。戈达尔是共产主义者，他的政治理念受阿尔都塞和布莱希特影响很深。阿尔都塞使戈达尔清晰了自己用电影来反资产阶级的目标，布莱希特则使戈达尔反思观众与电影的关系，从而用一种新的形式来表现电影主题，以展现资产阶级社会的混乱和不堪。戈达尔批判资产阶级的电影，他认为资产阶级的电影玩弄观众的情绪，如恐惧、兴奋、欲望，让观众失去理智，无法思考。1962年，戈达尔完成影片《随心所欲》，这部影片以半纪录的形式讲述了女主人公娜娜如何从一个售货员走向卖淫道路的故事。娜娜对售货员的工作不满，想成为演员，但是却阴差阳错地走向了卖淫的深渊。她在探寻生存的意义，但是日益绝望。就在她遇见自己爱的人的时候，却被皮条客杀害。此片是戈达尔众多拍摄“女性、妓女、商品、资本主义”的作品（如《已婚女人》《我所知道的二三事》）之一，在这类主题的影片中，戈达尔以间离的表现手法体现资本主义社会下人的变异，以此来抨击资本主义社会的邪恶。在《随心所欲》中，戈达尔的人物特写经常与平面照片中的人物排列在一起，这种影像的并置状态可以使观众产生对比和思考，达到间离效果。正如《朱尔与吉姆》中不同媒介之间的并置，即影片开头雕塑的照片、女主角的脸以及雕塑本身之间的对比，产生了不同介质之间的联系，从而让观众产生联想。另一方面，影片中的情节逻辑结构较为随意，需要观众自己去联系各个情节之间的关系，进而形成一定的逻辑和意义。在这一时期，戈达尔曾说过：“电影当然有开头、有中间、有结尾，但不见得要按照这种顺序。”<sup>①</sup>这一理念影响了后来的电影人，被人们经常引用。“为了拯救灵魂，我们要出卖肉体吗”则是向观众抛出的一个可以深思的问题。

夏布罗尔的影片《表兄弟》《漂亮的塞尔日》也是批判资本主义社会的力作。《表兄弟》讲述了来自农村的表弟到大城市投奔已经变成花花公子的表哥，在这里表弟对城市里的一切都不适应。他遇到了自己心爱的女人，但是这个女人的性开放观念及对男性的情感玩弄伤害了他。他看到表哥的朋友赌博、聚会，夜夜笙歌，而他却每晚都要在小屋子里面复习考试。他付出了所有的努力却没有通过司法考试，而表哥却轻而易举地通过。影片最后的悲剧也是导演对资本主义社会的讽刺——资本主义社会下，亲情、爱情都十分渺小。导演的表达方式十分冷静，对于任何一个主人公，都是以一种距离在观察，而不至于使得观众陷入情感漩涡。这种冷静的方

<sup>①</sup> Shipman, David, *The Story of Cinema*, New York: St. Martin's Press, 1982, p. 1020.

式带给观众的也是冷静的观感，便于观众对发生的一切进行思考和反思。影片中还运用了众多形式多样的运镜方式，如移动长镜头，这类镜头也带来了影片的间离感。

## 结 语

法国新浪潮电影是电影史上一次重要的革命，新的理念、新的创作手法、新的电影语言被电影创作者所尝试和创新。法国新浪潮导演敢于挑战电影行业已经形成的规范，试图在美学上对电影进行重新地定义，他们的勇气和作品给予后世创作者以很大的启发。“间离”手法的运用是从电影创作本体性上的革命，这种革命带给电影行业的是颠覆性影响。对于当代电影创作者来讲，法国新浪潮电影像是一面旗帜，那一批电影人对于电影边界的开拓、对于电影美学本质的不断探寻、对于电影语言表达方式的大胆创新、对于艺术本身的追求，是后代电影人应当不懈追求、不断思考的。

（作者单位 中国艺术研究院电影电视研究所）