

影像的奥秘

——让-吕克·戈达尔的“电影批评”

马睿（四川大学文学与新闻学院）

做电影批评和做导演没有真正的区别，两者都是在创作电影。

我虽然以拍电影替代了写影评，但是却在影片中包含着批评的方向。

——让-吕克·戈达尔

让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）和他的电影，是世界电影文化中一个特异的存在。半个世纪以来，他拍摄了近百部（包括故事片、纪录片、录像短片、电视系列片等）影视作品，其中大量影片却从未公映。他被誉为世界电影史上的分水岭（法国电影资料馆创办人亨利·朗格卢瓦认为整个电影史应划分为“戈达尔前”和“戈达尔后”），法国新浪潮电影风格的代表（影评家让-彼埃尔·梅维尔直接把戈达尔的风格作为新浪潮的风格），电影美学革命的先驱（意大利导演皮耶尔·保罗·帕索里尼认为，全世界的新电影中至少有一半是戈达尔的电影，也就是说他们遵循、效法着由戈达尔提出的标准和法则）。另一方面，严厉批评的声音同样不绝于耳：戈达尔电影语言的晦涩阻隔了观众的理解，最终使其“政治现代主义”（克里斯汀·汤普森和大卫·波德维尔在《世界电影史导论》^①中的概括）的尝试在社会效果的层面上落空；“‘吉加·维尔托夫小组’把戈达尔引进到毫无所得的美学极左主义。无连贯性和混乱——这是在各种形态下表现出来的戈达尔电影中两个经常存在的大缺点”^②……在评价上的巨大分歧，或许正显示了对于电影创作和电影

^① Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Inc, 1994.

^② [法]埃内贝勒：《“戈达尔艺术”的美学革命》，徐昭译，载《世界电影》，1980年第6期，第129页。

理论而言,戈达尔都是一个扰乱者。对戈达尔的研究,也因此滋生出千头万绪。而本文将要关注的,则是戈达尔作为影评家和导演的双重身份在其电影中的突出存在,也就是说,我们将探讨他怎样有意识地使用电影语言而不是评论文字来表达关于电影的社会文化批判和美学思考。因此,这里的“电影批评”,意味着电影不仅是批评的对象,更是批评的载体和方式。

“政治性地”认识电影

最初,戈达尔是以影评人的身份,通过《电影手册》杂志开始自己的电影生涯。由于对电影现状的不满,他和“电影手册派”的同仁们共同发展了“作者电影”的理论,并陆续开始亲自执导电影,以实践他们的电影理想。从1959年的标志性作品《精疲力尽》开始,戈达尔在半个世纪的电影生涯中不断尝试电影语言的革命,也不断发展、转变自己的电影理念,但戈达尔关注的核心问题则始终如一:围绕对影像呈现与意义建构之关系的探究,对操纵电影体制的资本主义意识形态进行解密和批判,并尝试在体制外拍摄影片,寻找拒绝这种由商业与意识形态结盟而形成的电影体制的可能性。

“政治性”,是理解戈达尔电影的关键词,但电影的政治性对戈达尔而言,其重点并不在于电影所处理的政治题材,或者电影内容所传达的政治观点。“问题不在于拍摄政治电影,而在于政治性地拍摄电影”(The problem is not to make political films but to make films politically^①),戈达尔这一流传甚广的言论,其潜台词是:应该政治性地去认识电影这一事物本身,政治性地去理解电影的制作过程与流通过程,政治性地去理解电影如何生产意义。由此,我们便不难理解对电影体制的批判何以成为戈达尔电影观念和电影实践的出发点。

在文章和访谈中,戈达尔曾反复强调,传统的电影体制,是以金钱的投资获利为基本动力的生产—消费体制,电影生产在本质上是资本主义经济模式下的商品生产,因此,资本主义意识形态不仅控制着电影的制作者和观众,也建构了一整套渗透着意识形态的电影语言,例如电影如何叙事,影像如何生成意义;而且,还通过意识形态与电影语言的相互强化,塑造、巩固观众的观看习惯,使电影语言及其审美风格固定化,从而对制作者形成一定的强制性,因为在此种电影体制下,制作者依赖于投资方,而投资方则必然会最大限度地争取作为消费者的观众的认可。“你会发现,经济的力量将一点一点

^① Colin MacCabe, *Godard: Image, Sound, Politics*. London: Macmillan Press, 1980. P. 19.

地建造出它自己的意识形态，在我们的工作中生效，直至消除其他因素的影响力”。^①在这样的电影体制下，要制作对抗资本主义意识形态的电影几乎是不可能的，戈达尔借纪录片影片《英国之声》道出了他所体验到的困境：“当放映一部帝国主义的影片时，银幕是在向人们推销老板的意识形态……当放映一部激进电影时，银幕只不过就是一块对具体情势提出具体分析的黑板”，“如果为一部马克思—列宁主义电影印发了一百万份宣传品，那它就变成了《乱世佳人》”^②。也就是说，强大的体制力量将轻而易举地消解掉“政治性”电影的对抗性，否则，就悍然将它排除在体制之外。《英国之声》自身的命运，就是一个典型例子，该片是戈达尔1969年受伦敦Weekend电视公司委托拍摄的，其中的影像资料由Union Jack公司提供，戈达尔有意识地制造了声音与影像之间的对立和紧张关系，以改变影像所产生的意义，例如用马克思主义对资本主义的分析的旁白来配合片中出现的工厂影像，拒绝实现委托方的意图。拍摄完成后，该片从来没有在电视上完整播出过。

作为一个在电影语言的创新上极具天分的导演，作为一个对美学形式的意识形态性极具洞察力的影评家，戈达尔对电影的政治性认识当然不会仅仅停留在电影体制本身，他更重视的是揭示电影体制如何造就了影像的奥秘。“戈达尔坚持认为：电影体制里的政治，乃是一个意义生产的问题；他肯定地指出：美学与政治具有密不可分的关联”，^③电影藉以生产意义的主要方式，正是影像，美学与政治在电影中发生关联的载体，也正是影像。在1959年的《精疲力尽》中，戈达尔就以跳接式的剪辑(jump cut)，为观众呈现出破碎、混乱、颠倒的影像，挑衅了经典蒙太奇为影像赋予的叙事功能。“自1965年以来，他的电影进一步体现了形式上的激进变革，在《男性女性》中，叙事开始分崩离析。到1969年，人们在《快乐的知识》中压根儿就找不到叙事，传统的人物形象的塑造也几乎蒸发了。”^④甚至，戈达尔还在可视的影像与影像之间，嵌入了黑色银幕，以中断影像的连续性。这种种设置，无不是在提醒观众：所谓的“写实主义”的情节叙事和人物塑造，实际上是人为的虚构，是意识形态对影像零件的编织。编织出来的连续性影像，并没有现实中的对

^① Jean-Luc Godard, Jacques Bontemps & Jean-Louis Comolli, "Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard", in *Film Quarterly*, Vol. 21, No. 2, Winter, 1968-Winter, 1969, P. 27.

^② 戈林·麦凯波：《戈达尔：影像、声音与政治》，林宝元编译，长沙：湖南美术出版社，1999年版，第59页。

^③ 戈林·麦凯波：《戈达尔：影像、声音与政治》，第53页。

^④ Maureen Kiernan, "Making Films Politically: Marxism in Eisenstein and Godard", in *Journal of Comparative Poetics*, No. 10, 1990, P. 107.

应物。如果瓦解影像之间的虚假关联,就可能揭开传统电影的意识形态秘密。戈达尔说,“电影并不是现实的反映,而是这一反映的现实”,^①这就意味着:在戈达尔所身处的电影体制中,电影的反映在本质上是对资本主义意识形态的实现。因此,影像的功能不是对现实的呈现,而是对意义的建构。

“政治性地”认识电影,使戈达尔的批判从电影体制深入到影像的奥秘,但其最终目的,将是“政治性地”拍摄电影,发起对电影美学形式的革命,在影像、声音、叙事等层面实现新的电影语言的创造,“戈达尔的电影写作是马克思主义批判理论和现代主义美学形式结合的范本”。^②不仅戈达尔如此,在西方20世纪六、七十年代的左翼艺术中,与现代主义的结合是一普遍现象,对于先锋性艺术形式的探索有重要贡献,并积极实践艺术形式的意识形态功能。二者结合的基础在于,马克思主义与现代主义都是对以资本主义为代表的现代性模式的批判,前者侧重于从社会学、政治经济学的角度,后者侧重于从文化和美学的角度,而这两个角度,从来就不应该彼此孤立。

重构影像与声音的关系

戈达尔对电影美学形式的革命,最为突出之处,是对影像与声音之关系的重构。

在传统电影语言中,影像与声音具有一致性,声音通常是配合影像而存在的,而戈达尔电影则有意识制造二者之间的紧张关系,以声音来挑战和瓦解观众对影像的习惯性理解,使观众对影像的意义体验复杂化、困难化,从而带来对影像之意识形态性的反思。

在对电影语言的讨论中,影像与声音的关系是一焦点问题,这个关系的演变,通常标志着电影语言在美学上的变迁。在传统电影中,影像主要被理解为对现实的“再现”,因此它相对声音而言具有优先地位,声音的出现,只是起着补充、支持和证实的作用,以增强影像的“再现”效果。而戈达尔“政治性”电影的主要目的,就是质疑和取消影像的“再现”神话,暴露其虚拟性,从《精疲力尽》开始,这一特点就成为戈达尔电影的标志。但当时,声音的运用还不突出,戈达尔更多的是依靠跳接、晃动的摄影、省略交待剧情的镜头、插入与剧情无关的镜头以中断叙事、将写实性影像与抽象影像并

① 转引自戈林·麦凯波:《戈达尔:影像、声音与政治》,第133页。

② 孟飞、辛望旦:《左边的引力——解码戈达尔在“五月风暴”前的电影实践》,载《南京社会科学》,2008年第8期,第87页。

置等方式来造成影像与现实之间的间隔。^①此后，声音的重要性日益增加，把戈达尔对“再现性”电影语言的革命推向极致。戈达尔在“维尔托夫小组”时期拍摄的电影，例如《东风》《战斗在意大利》等，其中都不时出现旁白式的评论，这些声音对影片呈现的影像构成扰乱、否定，以显示从影像中获得的直观意义是多么不可靠，而声音则取得了支配性地位。又如这一时期的《给简的信》，出现在屏幕上的是静态的新闻图片，时间长达50分钟，而声道则传来影片制作人戈达尔和高林的声音，他们在争论照片究竟包含了什么样的“信息”，这些声音传达了对知识分子与革命之关系的思考，对好莱坞明星体制的批评，对新闻媒体如何建构影像意义的探究，等等。声音的强势介入，对戈达尔而言，既是一种能够打破影像之意识形态神秘性的美学形式，同时也是对政治理念的直接表达，比如《东风》用了大段旁白直接宣讲马克思主义言论。“‘维尔托夫小组’可以说是戈达尔创作实践中最重要的一个时期，不仅是他提出以‘对抗电影’的政治实践主张来抵制商业电影的制作发行及其背后的意识形态体系，而且是他把作为电影美学实践的可能性往前推进了一大步。”^②即使在戈达尔的“后维尔托夫小组时期”，声音仍是他考虑的重点，在20世纪80年代的一次访谈中，戈达尔谈到：“我总是对声道（sound track）给予相当的关注……在原始的录音磁带上，有许许多多的声音，例如轿车在海滩行驶的声音，剧中人在说着‘我爱你’或其他什么，他们背后海浪的声音，附近农场的鸡鸣声，以及音乐。但影片没有容纳那么多声音的空间，我必须谨慎的处理声音，把空间留给对这一瞬间来说最重要的那些声音。”^③而所谓最重要的声音，就是那些最能体现戈达尔所理解的声音与影像之关系，最能揭开影像之奥秘的声音。

“阶级”的政治并非戈达尔电影的唯一主题，在他看来，“性别”的政治同样参与了对影像之奥秘的建构。戈达尔与女性主义者的立场并不一致，但关于影像再现的政治性内涵，二者是有共识的。因此，戈达尔“洞察了那些将女人塑造成某种刻板印象，并且把她们压抑得柔弱无能的各种力量。比起任何其他导演，戈达尔花费了更多的心力明白地揭露消费社会里女人转化为影像是如何地受到剥削”^④。《已婚妇女》《我对她略知一二》《第二台》等影

① 具体分析可参见焦雄屏：《戈达尔的电影革命——推翻传统，唾弃古典叙事》，见狄荣军编：《影像：1979—2005最有价值影评》，敦煌文艺出版社，2006年版，第81—82页。

② 董冰峰编著：《映像馆：让-吕克·戈达尔》，沈阳：辽宁美术出版社，2004年版，第38页。

③ Gideon Bachmann & Jean-Luc Godard, "The Carrots are Cooked; A Conversation with Jean-Luc Godard", in *Film Quarterly*, Vol. 37, No. 3, (Spring, 1984), P. 16-17.

④ 戈林·麦凯波：《戈达尔：影像、声音与政治》，第101页。

片,是揭示影像中的性别意识形态奥秘的代表作。尤其是在《已婚妇女》中,戈达尔对作为资本主义社会基本经济/消费单位的家庭,以及由此构成的两性关系、婚姻模式进行了社会学式和符号学式的双重反思,前者体现了经典马克思主义的思路,后者则在他一贯强调的影像分析中侧重于性别、消费、欲望等内容,从而并入了20世纪60年代以来西方马克思主义文化转向的思路。在电影语言的层面上,戈达尔仍然以他自己的方式使用声音与影像的配置,来达成意义的瓦解与重构。例如《已婚妇女》中夏洛蒂、皮埃尔夫妇以广告手册中的语言来介绍他们的居所,以揭示资本主义意识形态对个人生活每一个毛孔的侵入。又如《我对她略知一二》中,以“我”的声音与“她”的影像的分离,来表达“知”的不确定性。在《第二台》中,祖母洗澡时她自己的旁白声音,祖父面对摄影机的讲述,画面上男女皆以裸露的自然身体出现,而声道中传来的他们的话语,则充塞着密集的社会文化信息,这与戈达尔在此片中表达的观点形成映证,“既定的性别认同并不是依个人的欲望而决定,而是依定义了他们生活的社会形构的需要而决定”^①,社会意义上的性别与生物意义上的性别,并不一致,甚至也并不必然相关。此外,在此片的开端有一段看似不相关的议论,实则暗示了影片关注的焦点:性与政治,以及电影如何拍摄它们。

戈达尔电影对影像与声音的处理,改变了传统的电影语言,从而对观看和理解构成了挑战,这是戈达尔的有意为之,是其批判电影体制、“政治性地”拍摄电影的一部分。戈达尔理想中的电影观众,并不是把电影视为商品的消费者,而是“那些对某些政治和美学问题有所关切的人,为了看这些影片,他们必须分享戈达尔的观点和立场”,而且“只有藉由观看者的这种投入,拍摄政治电影才有它的可能性”,^②也只有这样的观看者,才能把那些被资本主义电影体制禁锢在意识形态神秘性中的影像解放出来。

作为“电影批评”的戈达尔电影

戈达尔的电影不仅挪用马克思主义立场以及其他一些左翼激进思潮发表社会批判,广泛涉及阶级、性别、帝国主义与第三世界的关系等议题,此外,戈达尔电影还是一种对于电影自身的批判,涉及电影的制作、消费体制,涉及电影的美学形式。

^① 戈林·麦凯波:《戈达尔:影像、声音与政治》,第119页。

^② 戈林·麦凯波:《戈达尔:影像、声音与政治》,第39页,第71页。

在戈达尔电影中，有大量对于电影问题的直接谈论。例如，《故事》以弗兰基的经历，探讨了“犯罪的金钱”与电影体制的关系，“从一部特定的影片进而触及整个电影体制，以及体制的存在背后的政治条件的问题，这种探索的痕迹在戈达尔的影片中特别清楚”^①。在《一切安好》的开头，也有一个直接讨论电影拍摄的片段，其具体讨论内容显示，在发行决定生产的电影体制下，引人入胜的故事情节和明星是电影成功的捷径。戈达尔安排两个不知名人士进行的这一场对话，暗示着流俗的电影观念得到了多么普遍的认同。

戈达尔还时常在新电影中对自己以前的电影进行检视和批评。例如《给简的信》对此前的《一切安好》提出了批评；《此处和彼处》使用了早前的《直至胜利》的毛片，并检讨了原先的拍摄意图和经验教训。

至于在更宽泛的意义上探讨经济活动与各种意识形态如何支配着影像的生产和消费，更是在戈达尔影片中反复出现。《已婚妇女》，“这部影片从头到尾所要说明的不外是：观看的问题与金钱是无法分开的。影像，以及它们的生产都属于经济活动的领域”^②。

当电影与科技的关系进入戈达尔的视野时，对摄影机、特技的思考也随之进入他的影片。例如1969年的《真理报》，本是应一家德国电视公司之邀拍摄的一部关于苏联的纪律片，但“构成这部影片的每一个元素都否定了电影科技具有接近现实的特许权利的可能性”^③。戈达尔始终把否定影像对现实的真实再现视为自己的使命。

作为导演的戈达尔，从未忘却自己的影评人身份，“过去在当影评人的时候，我自认为是一个电影工作者，今天我仍然自认为是影评人，某方面来说，我的确是的，而且比过去还像，我虽然以拍电影替代了写影评，但是却在影片中包含着批评的方向……”^④的确，戈达尔的电影在本质上具有“电影批评”的性质，既直接批评电影体制，更致力于解释作为美学形式的电影语言何以具有政治性，同时也检视和反思自己的电影观念与电影实践。这一意图，在戈达尔历时十年完成的电视系列片《电影史》以及1994年拍摄的自传体影片《戈达尔论戈达尔》中，得到最完整的体现。

戈达尔用电影的方式发表影评，不止是针对某一些具体的电影作品，而是上升到对电影整体的理论思考，既有对其形式语言的分析，也有文化批判，并把二者结合为一体。戈达尔用电影的方式发表影评，其批评的范围也不止

① 戈林·麦凯波：《戈达尔：影像、声音与政治》，第29页。

② 戈林·麦凯波：《戈达尔：影像、声音与政治》，第33页。

③ 戈林·麦凯波：《戈达尔：影像、声音与政治》，第140页。

④ 董冰峰编著：《映像馆：让-吕克·戈达尔》，第8页。

局限于电影本身。资本主义的政治经济模式对文化生产的支配，这种支配对美学形式的塑造，批判和对抗的可能性，科技、商业、媒体的意识形态共谋，以及在此处境中主体的体验，都是戈达尔审视的对象。可见，对戈达尔而言，电影不仅是他工作和思考的领域，也是他认识人与社会的角度和通道。而在此认识中，戈达尔的立场深受马克思主义影响，在他的电影批评和社会批评中，也驳杂地吸收了从经典马克思主义、60年代激进的左翼思潮和欧洲“毛主义”，到以文化批判为中心的西方马克思主义的理论。因此，要理解戈达尔的全部电影作品，这样两个角度是可能的，而且是必不可少的：一是把戈达尔电影视为“电影批评”，一是检视其中各路马克思主义的影响。

结语：在美学形式和日常生活中发现意识形态

戈达尔电影数量众多，变化多端，但一以贯之的是对电影进行政治化的理解与实践，其中主要关涉两个层面：一、戈达尔用电影展示了政治（阶级、性别、国际关系）在社会中的无处不在，尤其是关注渗透在日常生活之中的政治；二、戈达尔用电影反思和批判电影体制，揭示其中的资本主义意识形态，而戈达尔对电影体制的批评和疏离，正是为了创作不一样的电影，使电影有可能表达对社会批判而不是被后者所裹挟。这涉及对电影本身的批判。在前一个层面，戈达尔主要关注的是影像与欲望的关系，尤其是消费社会的膨胀对这一关系的装饰和强化。在后一个层面，戈达尔重点关注的是影像与声音的关系，这种关系的现有状况是由现有电影生产体制所决定、所支配的，在政治经济的一体化中这种电影体制实现并依靠政治和商业的共谋，也生成并固化了电影观众（消费者）对影像与声音之关系的习惯性期待。戈达尔在美学上的革命意义，正是在于破坏这种关系，并挑战观众的观看习惯，冒犯他们的预期。因此，电影形式不仅是艺术的表达形式，也是背后有政治操纵的电影体制的产物；电影形式的革命不仅是艺术创新，也是意识形态的挑战。

对上述两个层面的关注，决定了形式的意识形态性和日常生活中的政治是戈达尔电影反复探讨的对象，同时，这也是60年代以来，西方马克思主义对经典马克思主义进行扩展的方向——从文化的角度，并深入到文化之中去认识、理解、批判资本主义。从萨特等法国马克思主义者那里受到的影响，尤其是戈达尔对阿尔都塞“意识形态的国家机器”论的了解和推崇，证实了戈达尔电影观与马克思主义之间的关联。戈达尔的合作者高林曾在索邦大学参与过阿尔都塞、拉康、福柯的研究小组，在阿尔都塞的《意识形态与意识形态的国家机器》发表以前，高林就与之讨论过相关问题。戈达尔在访谈中

也发表过关于教育的阿尔都塞式见解：“教育是在阶级格局中实施的教育，人们的观念往往产生于他获取知识的方式……教育，就像现在的电影一样，是一种技巧的不断累积，它是需要被重新检视，需要被修正的”，并在谈到《快乐的知识》一片的拍摄意图时直接引用了阿尔都塞的观点：“学校通常把社会的结构复制到自己的教育规划中，依据家庭出身，有的学生接受长期而高端的智力教育，相应的在日后成为社会的指导者和管理者；而农工家庭的孩子则接受短期的，相对简单的教育，以便尽快进入劳动力市场。”^①可见，戈达尔“电影批评”经由解码影像的奥秘，而揭示出文化体制、美学形式、日常生活以及个人体验中的意识形态，这的确得益于20世纪五六十年代以来法国左翼思想氛围的推动和马克思主义的直接启示。这或许足以证明，只要体制性力量对人的身心压抑依然存在，马克思主义的思想魅力就不会黯淡，它对艺术革命的启示就不会消散。

^① Jean-Luc Godard, Jacques Bontemps & Jean-Louis Comolli, “Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard”, in *Film Quarterly*, Vol. 21, No. 2, (Winter, 1968 – Winter, 1969), P. 34.