

128

法国电影简史

(第二版)

[法] 让-皮埃尔·让科拉/著 巫明明/译

HISTOIRE
DU
CINÉMA
FRANÇAIS

法国  128 影视手册

法国电影简史

(第二版)

[法] 让-皮埃尔·让科拉/著 巫明明/译

HISTOIRE
DU
CINEMA
FRANÇAIS

图书在版编目 (CIP) 数据

法国电影简史: 第2版/(法) 让科拉著; 巫明明译. —北京: 中国电影出版社, 2014. 8

(法国 128 影视手册)

ISBN 978 - 7 - 106 - 03956 - 1

I. ①法… II. ①让… ②巫… III. ①电影史—法国
IV. ①J909. 565

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 156005 号

策 划: 李 静 古 力

责任编辑: 李 静 卢雪菲

装帧设计: 大 羽

责任校对: 乾 风

责任印制: 张玉民

法国电影简史 (第二版)

[法] 让 - 卢埃尔 · 让科拉著 巫明明译

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpypb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850 × 1168 毫米 1/32

印张/4.25 字数/110 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03956 - 1/J · 1547

定 价 20.00 元

法国 128 影视手册

出版前言

“法国 128 影视手册”系列丛书是 ARMAND COLIN 公司于本世纪初成功打造的一套涉及电影、电视的实用性手册。该丛书涵盖了影视理论、创作、制作及营销管理技巧等方面的内容,一册一个主题,共 128 页。文字简明扼要,深入浅出,读者对象包括影视爱好者、专业大学学生及影视从业人员。

近年来,随着影视文化产业改革步伐的加快,中国影视业正在努力缩短与国外的差距,越来越多热爱影视艺术的年轻人热切希望学习影视创作及其相关的理念,影视教育日益普及,由此带动了影视专业图书市场的繁荣。

为了适应不同读者层的需求,作为国家级唯一的电影专业出版社,我社从“法国 128 影视手册”系列丛书中慎重选择了六本,引进翻译出版,读者可以从中获得影视基础知识和创作常识。在这套丛书的文字翻译上,我们追求既保持原汁原味又适于中国读者阅读的行文,一改外版影视专业理论图书枯涩难懂的面貌,使之深入浅出、通俗易懂;在图书装帧方面,我社的编辑和设计人员力求在设计上与原著风格保持统一,让读者能更直观地感受国外影视理论图书的风格。总之,我们希望通过这套丛书的翻译出版,给广大读者更开阔的视野,更多的选择,使读者能够轻松开启影视艺术殿堂的大门。

目 录

前言	1
默片时代:1896—1929	7
1. 卢米埃尔兄弟	8
2. 乔治·梅里爱	9
3. 夏尔·百代	10
4. 史前史	11
5. 法国电影的鼎盛时期:1908—1913	15
6. 1914 或暴跌期	20
7. 20 世纪 20 年代	23
8. 先锋派或法国印象主义	25
9. 流行的制作	28
10. 蒙特勒伊的俄国人	32
结束语	33
从有声片到法国品质:1929—1958	35
1. 有声片的震撼	35
2. 危机	37

3. 超越戏剧片	39
4. 现实主义	41
5. 占领期的电影:结构	47
6. 占领期的电影:影片	50
7. 占领期的电影:影人	51
8. 战后:电影的重建	56
9. 从战后到 50 年代	59
10. 电影爱好者和电影公司	67
新浪潮和之后	70
1. 复杂的一代	70
2. 电影与 68 效应	79
3. 平庸的 70 年代	81
与电影相关:1975—1994	85
1. 电影和电视	85
2. 发行者的电影	87
3. 类型的结束	91
4. 开放	94
5. 创作者的胜利	96
6. 第一环链	97
7. 第二环链	100
8. 第三环链	105
电影第二个世纪的十年:1995—2005	109
1. 严苛的商业环境	109

2. 电影及连续性	113
2.1 前辈	114
2.2 中年的一代	115
3. 影片, 年轻的电影和年轻人的电影	118
书目提要	122

前 言

乍一看,电影的历史被浇筑在一门艺术的历史模具中,而经典时代将这门艺术史凝固:即呈现出国家流派的纵向分类,如以意大利流派和法兰西流派为主的两大支柱。采用这样的方法来研究第七艺术是再合适不过的。电影不仅仅是一门艺术,如果将其制作的经济(社会经济)条件和必要的商业化排除在外,它很可能是一门含混不清、艰涩难懂的艺术:电影只有在拥有观众的情况下,其放映才有意义,它需要一整套保障体系(一个合适的地点、一套配套的技术设备)。在影片生产过程的上游阶段,一个具有经济实力的发行网络是必不可少的。

在电影首次公开放映后不到二十年的时间中,电影就由每个国有制片者创立了各自特殊的模式。有的模式保证了它在一个世纪的创作过程能够存活下来,也有的模式由于缺少资源和关注使之最终解体。我们在这里提及的法国电影,自1920年以来就被认为处于一种长期的危机之中,但这并没有削弱它继续生产的能力。这种延续性几乎是完整无缺的(只是在第一次世界大战之初以及第二次世界大战的初期和收尾阶段有过几个月的中断),这甚至成为其特性之一,尤其是在与欧洲其他国家的电影相比较时,就不难发现后者常常处于一种阵发状态。从1895年至2005年,法国电影的制作没有一年是空白的。电影的

第一个世纪的后半个时期（从 1946 年至今）一直处于最初的制片模式的建立和完善过程中——接受国家对私有化的制作结构和市场所属范围进行监护——这种监护无疑对电影制作的延续性起到了至关重要的作用。在 1993 年的最后几个月，“关贸总协定之战”触动了整个行业利益，并且调动了公权力，而制作模式正是诱因，这也被视为法国电影与美国电影持续贸易战的终结篇。这种强烈的竞争可以被认为是电影国家性的另一个特性。

电影是一门艺术。更准确地说，电影制作因其创作的捉摸不定而充满了活力，它不断创新的叙事符号，然后再将其违反。这些违反行为，不管人们称之为“进步”与否，都丰富了电影素材的多样性。违反行为被认为是一种个人风格，虽然不太容易，但其作者地位还是获得了承认。带有强烈个人色彩的破旧立新行为，明确地描述出顶界线的特点，也成就了导演与影片、艺术家与影片、艺术家与杰作的先贤祠，就像第七艺术之前的六门艺术一样。

对于电影史的描述主要是依赖于流派奠基之父（比如法国电影，乔治·米歇尔·夸萨克自认为是历史学家，而路易·德吕克是历史学家却不自知）所制定等级制度（评判、分类、标签），当然，还有那些大事件的记录者，如：乔治·萨杜尔、莫里斯·巴代什、罗贝尔·布拉西拉、让·米特里。幸运的是电影的历史并不久远，而且“资料”这一概念还很新鲜，鉴定、分类的工作，还有对电影遗产的修复工作更是出现在不久之前。电影还处于活动期。我们所要做的不是要打破传统、毁坏雕像，而是要在被排斥在电影史之外的作品中去发掘遗珠，在温故中重新评估其价值，因为欣赏一部作品的角度和对它的评价永远不会是终极的。

当然,我们在这里不是要用大众电影或商业电影,即“周六晚间电影”去反对人们观念中的艺术电影。从梅里爱到雷诺阿,中间还有费雅德等在电影先贤祠中最被深刻铭记的成员,他们也都曾是流行电影的导演。

也就是说,上面所提及的顶界线,当我们远离它时,能够更清晰地自我显现。除了鲜有的个例之外,当代电影不再是流行电影,它拒绝对前景展望。在变化的视听世界中,电影遇到的不仅有相近的问题,也有地位的问题。“作者策略”曾经是评论家和美学家战斗的赌注,这一状况已存在了近五十年。战斗虽然打赢了,但胜利却引发了散乱现象:两代电影爱好者在文化方面的良好愿望,为几百名导演的“作者化”提供了便利,他们利用这一游戏规则,为自己的处女作打通道路,因而形成了不胜枚举的自给自足创作的分裂状态。

前文中提到的经济滞重,经媒体渲染后造成了反常的结果,当代电影的前景也同样因此而变得更加复杂。80年代末期,对市场经济的重视成功地引进了设有酒吧、餐馆、电影院、咖啡馆的购物中心这一模式,尽管它使得第七艺术在展示途径上走了样。专业媒体(如,每日发行的《电影数据》,每周发行的《法国电影》等)公布原始数据时是在尽职尽责:如一部周三在巴黎各影院“上映”的影片所“创造”的票房,等等。而一些大牌的新闻媒体(如《世界报》、《费加罗报》等)更是在它们的文化版面上接着就相同的数据造势,以至于在电影艺术价值和商业回报之间制造了混乱,让那些票房收入有限的影片因此蒙受羞辱,使“受挫”之类的字眼突然落在那些艰涩或不易理解的影片的头上。

如果说“能赚钱”才是好影片的话,那么冈斯的《拿破仑》就应该很快被人们遗忘,1927年他首创了六个小时的

版本,而其商业成绩却是一塌糊涂。人们还应该忘记维果1934年拍摄的《阿塔兰特号》,因为它在被投放市场之前就被高蒙的第三把刀(GFFA版)^①批得体无完肤。人们还应该忘记《游戏规则》,1939年的夏天,因担心票房惨败,雷诺阿本人在(军方管制的)审查委员会禁映令之前,就在恐惧中将影片剪得支离破碎。更不用说安德烈·安托万的《燕子与山雀》,这部被后人敬仰的影片,在夏尔·百代的盛怒之下,于1920年被下令封存在铁盒中,直至1982年才重见天日。五百万的观影人次可以说是一部成功的商业片,一千万的观影人次可以说是一个能够在电影的社会—经济史上占有一席之地的大事件。而一部被批得体无完肤的“失败之作”并不一定就说明这部影片在艺术上是失败的。重要的是不能把电影的各种功能混淆在一起。

时空最终决定着电影的没落、衰老或死亡。第七艺术还只是刚刚走过一个世纪的艺术。媒体广泛传播的基督教至福千年说也一起唱衰着创作现状,这其中包含着被过分高估的过去追忆性或者是悼念性的解读。每年人们要有五次来告别最后的明星,他们是黄金时代最后的见证者。编年史学家没有足够的形容词、足够的表现力来描绘这样一段历史,它包含着奇思妙想的创造力、它洋溢着熠熠闪亮的光辉、它拥有杰出的天才和幸福的观众。

历史学具备更加审慎的目光。电影制作在其经典时代(由此我们可以判断,那个时代影片只在电影院里被消费)曾是杂乱无章的。每个季节都能提供一批相同的产品,这些影片之于电影艺术就像休闲文学之于七星诗社的图书馆。这些直接用于消费的影片随着时间的推移可以

^① 高蒙—佛朗哥—奥贝尔电影公司,见第二章第二节。

获得一种审慎的魅力,这种魅力迎合了嗜好庸作的当代品味,或者说观众更喜欢熟悉的演员出现在银幕上,演员可以代表道德史学家们的次级兴趣点,但在大多数时候,他们却不是第七艺术史所关注的对象。实际上,可以将法国一年的影片生产比作一座冰山:被称为“杰作”(上面提及的先贤祠中那些可以被评判的影片)的影片,一致获得了历史学家、美学家、理论家认可,由于他们试图在各种论坛和研讨会上提炼出顶界线而浮出水面,其余的部分隐藏在水下,就像火车站里的书报亭……我们需要精炼一下:研究法国电影的历史学家们——特别是外国的、盎格鲁-撒克逊的、意大利的,诗意现实主义是他们用来衡量这个六边形国家的电影的一把尺子——一致认为战前(即第二次世界大战开始前的若干年)是一段值得炫耀的时期。的确如此。然而人民阵线时期成为全球的经典大片,是生长在“费尔南代尔风格”和劣质的戏剧电影的肥沃土壤中。1936年一年,法国出品了116部影片,其中大约只有五六部可以被视为不朽的艺术珍品(在这五六部影片中,名列前茅的无疑是雷诺阿的《乡村一角》,然而这部影片在10年后才向公众放映)。1937年,七八部杰作在111部影片中脱颖而出。到了1938年,122部影片则只有六七部是精品……再往后,即便是1943年或1959年法国电影出精品的年份,这一比例也没有大的变动。1943年的法国电影几乎是自给自足式的,制作的82部影片中有八部是上乘之作(特别是奥当-拉哈、贝盖尔、布莱松、克鲁佐、格莱米永的影片)。1959年是新浪潮之年,133部影片中应该有十部是无法回避的(这其中有夏布罗尔的、戈达尔的、雷乃的、鲁什的、特吕弗的,当然始终还有布莱松的)。

21世纪初期,虽然法国电影被试图探索其极限边界和

影像风格的欧洲电影冲击着，又与既为它投资也将它榨干的电视业同甘共苦，但它并未失去观众的好感：每年大约有十二三部高质量作品，其中大多数出自年轻导演之手。如果说法国电影受到了威胁（它的确受到了），那也是因为经营方式的问题，而不能归咎于创作。

使用说明。后面的章节试图对一个世纪中的法国电影做一个总结。它曾在世界电影史的前 15 年独占鳌头，后来一直稳居世界五大电影生产国之列。我们选择了在横向平面带上进行切分的形式以确保表述的清晰。这对一部历史著作是必要的方式，尽管它带有严重的弊端：即要对全部的影片目录和导演们的完整作品进行取舍，那些被铭记的伟大导演就像位于风景中的纪念柱，他们多多少少对时空是敏感的。因而我们有必要舍弃作者（或作者的策略）间的共性，将一个个雷诺阿、布莱松、雷乃的创作步骤进行拆解。

对于那些期望重构一部作品连续性（在此类篇幅限定的作品中，简明扼要是必须的）的人而言，求助于分类索引应该能够寻找出那些法国电影制作者们的发展轨迹。

本著作以 1991 年编写的一本小册子为基础演变而成。该册子在国家电影研究集团的倡导下完成，并且非商业性地发行。

默片时代：1896—1929

我们在这里提及的历史是“电影演出”的历史，它一经诞生，很快就构成了第七种艺术形式。毋庸置疑，这一历史开始于1895年12月28日。这一天，第一批电影观众在每人支付了一法郎的门票后，坐在了一块白色银幕前。这一切发生在巴黎卡普西那大街上的“大咖啡馆”的地下厅“印度沙龙”中。放映机是由里昂的工业家卢米埃尔兄弟设计并申请专利的，并且他们中的一个——路易·卢米埃尔“拍摄”了第一批胶片，每部时长约五十秒。十部“影片”，当时卢米埃尔兄弟称之为镜头，在那天晚上放映，第一部放映的就是《工厂的大门》（《里昂卢米埃尔工厂出口》）。

发明能够取景并和放映活动影像的工艺在19世纪的最后十年成了“时代的风气”。研究在平行地进行着，在英国、在德国，尤其是在美国的爱迪生和狄克逊——爱迪生对电影技术的调整贡献巨大，他加宽胶片至35毫米，涂上硝酸纤维素的软性基质胶片，借助于双行孔洞，在齿轮的带动下卷动，这种技术始于1889年，但是，卢米埃尔兄弟建造了第一批对公众放映的影院。

在1896年的短短的几个月里，法国的一些人明确地描述了卢米埃尔兄弟调试出的工具所具有的使用功能，由此也为持续了整整一个世纪的电影指明了方向。

1. 卢米埃尔兄弟

出生在里昂的卢米埃尔兄弟——奥古斯特和路易两人期望尽早收回对机器的投资成本。对此，他们也信心不足（路易·卢米埃尔说的一句话证实了这一点，一天，他对他们培训的第一批专业摄影师中的一位年轻人费利克斯·梅斯基什说：“我们给您提供的不是一种充满希望的前景，而是一种开放性的职业，它可能持续半年，一年，也可能更短些……”）。

1896年的第一季度，卢米埃尔电影院——纽约凯斯音乐厅6月18日的海报上称之为“卢米埃尔兄弟电影院”——在欧洲主要国家的首都和世界许多大城市获得了巨大的成功。放映量在法国的集市和城镇也急剧增加，为了给放映提供更多的素材，卢米埃尔兄弟培训了一批批摄影师，并派往世界各地（除了梅斯基什外，最著名的还有普罗米欧、姆瓦松、杜布利耶、韦尔、塞蒂耶）。他们从充满冒险的旅行中带回了按目录编排的“镜头”：由公司出版的目录单（1907年印制的目录中有1424个题目）只是全部制作的三分之一。

卢米埃尔的名字顺理成章地与某种类型的电影院联系在一起，并在不久之后被定性为纪录片影院。路易·卢米埃尔是第一位纪录现实的导演，因为他可以通过一个独立镜头内的取景、照明、运动和张力组织出具有洞察力的影像。很早，他们麾下的摄影师就能拍出全景镜头：在轨道车诞生之前，摄影机被安置在平台或车厢里运动摄影。当然，里昂公司也制作并放映一些故事片、笑料喜剧片（最著名的是《水浇园丁》，它是12月28日放映的十部影片之一）或是古装片——最后这一类型出现在1897年以后，是

为了应对梅里爱和百代的竞争。1898年之后,卢米埃尔公司的制片产量逐渐下降,直到1905年前后,最终停止。

2. 乔治·梅里爱

乔治·梅里爱与卢米埃尔不同,他起初是一名专业的舞台演员。他出身于一个阔绰的工业家庭,他在曾经的巴黎金融中心地段买下一家小剧场,在那演出一些魔幻节目:魔术戏法、幻梦戏剧、神奇情节剧等,并在节目中加入大量源自他“恶作剧灵感”的刺激性内容。1895年12月,他曾是印度沙龙第一批观众中的一员,之后向安托瓦内·卢米埃尔(即发明家的父亲)提出花一万法郎购买一部机器,遭到了卢米埃尔一家的拒绝。梅里爱转而向伦敦的竞争者购买了一台类似的机器。回来后,他加以改进,重新命名为动体连续摄影机(Kinetographe)。1896年6月10日,他在蒙特勒伊的家庭花园中拍摄了他的第一部影片,一部模仿卢米埃尔式的影片。胶片刚冲洗出,他就在他的罗贝尔·乌丹剧院放映,从此影片逐渐代替了魔幻节目。梅里爱成立了一家制作公司——“明星影业”,1896年冬天,他又创建了他的第一家摄影棚,1908年,他成立了第二家摄影棚。他在那里拍摄了六百至八百部影片,有一些是纪录片镜头、还有恢复原状的时事片、历史片(1900年他拍摄了一部12场的《圣女贞德》),以及大量的奇幻、仙境、鬼神片,这些熠熠闪光的作品成就了他的伟业。他通常在摄影棚里的绘板前拍摄,有时也会出去采集外景。他使用家族演员,也喜欢自己在镜头前露一小脸。他的影片有黑白的,也有彩色的——自1897年,胶片是用手工绘制彩色的,大约有几十名工人在作坊里为此工作。明星影业的主要业务是,1902年,乔治·梅里爱派他的弟弟加斯东赴美,

并于1903年成立了美国分公司。正是这几年，梅里爱——这位“蒙特勒伊的魔术师”达到了他的艺术巅峰（1902年，他拍摄了《月球旅行记》）。但他一成不变的风格，终于在1905年之后被观众所厌倦。1912年，明星影业制片公司正式关门歇业。

3. 夏尔·百代

夏尔·百代是第一位把电影打造成产业的人。在从事过多种微不足道的职业后，他还曾选择去阿根廷淘金，也一事无成。1896年当他发现动体连续摄影机时，他正在塞纳和马恩省的集市上经营着一家爱迪生留声机的露天戏场（顾客需支付10个生丁，后涨到20个生丁就可以听到一段时髦的乐曲）。他联合了一位工程师亨利·若利，生产出可以拍摄和放映的机器，并命名为百代电影放映机。1896年，他创立了第一家百代兄弟公司。为了满足卖机器的需要，他找到了一个解决方法，他在回忆录中总结道：“我搞到了几部爱迪生的影片，丝毫不带邪念地就把它们给复制了（原文如此）。”公司注册资金40,000法郎，开始朝着声音和影像，即留声机和电影两个方向齐头并进。在电影方面获利后，百代便在万塞讷的波利高纳大街上开办了他们的第一批工作室。

生意很顺利：一个叫格利沃拉的银行家来拜访百代，他代表着一家由工业家让·内雷领导的极具实力的集团，让·内雷的背后有多家银行支持，其中就有里昂信贷银行。他们于1897年12月28日组建成立了一家新的百代兄弟公司，这次注册资金达到了一百万法郎。这个日期是因其象征意义而有意挑选的吧？在大咖啡馆第一次放映后的两年整，电影就进入了大投资的范围：从编年史上来