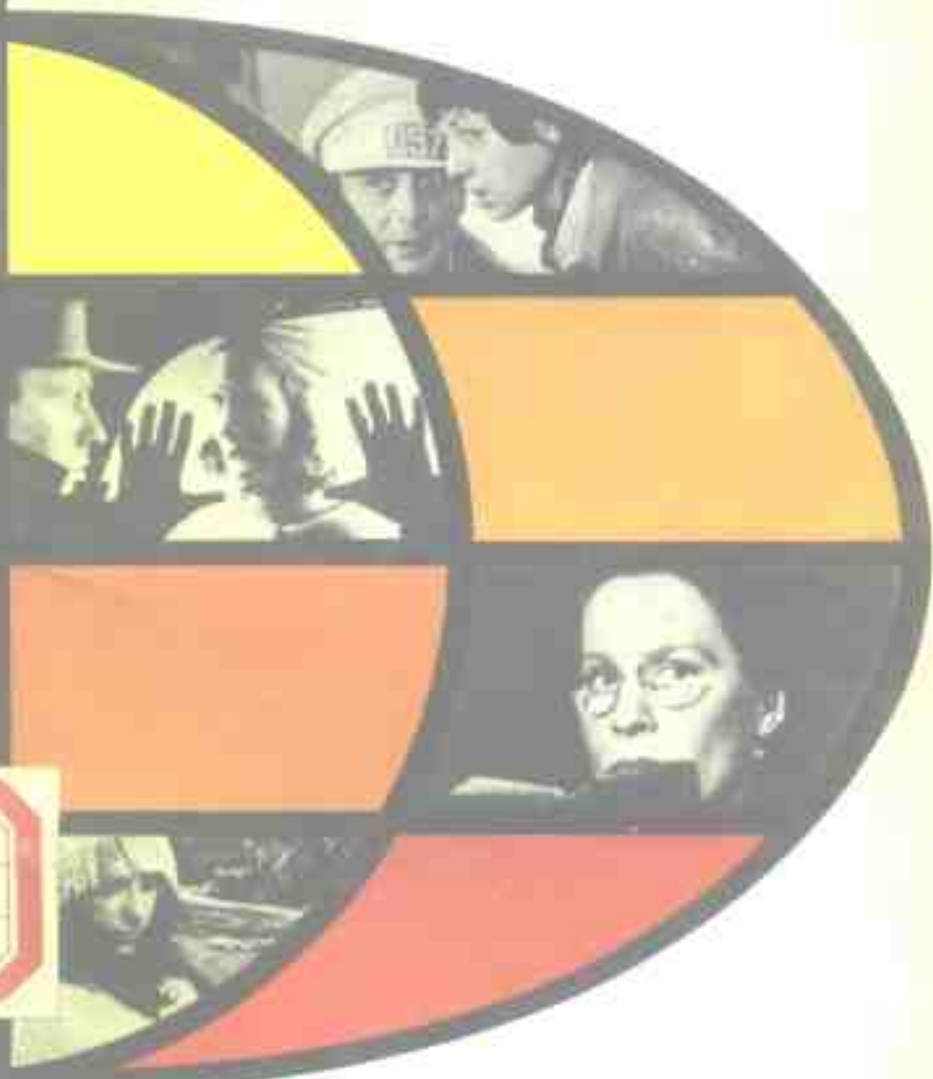


〔联邦德国〕 乌利希·格雷戈尔 著

世界电影史

(1960年以来)



中国电影出版社

J99

67051

世界电影史

(1960年以来)

〔联邦德国〕 乌利希·格雷戈尔 著

郑再新 等译

第三卷

(上)

中国电影出版社

1987 北京

Ulrich Gregor
Geschichte des Films
ab 1960
C. Bertelsmann Verlag, München, 1978

内 容 说 明

本书是联邦德国著名电影史家乌利希·格雷戈尔继《世界电影史》第一、二卷之后的另一部著作，作者较全面、系统地介绍了1960年以来世界各国电影发展的概况，尤以较大篇幅对各主要电影国家的电影经济、电影流派、重要导演及其影片作了客观而详尽的评介。插入了影片剧照三百余幅。此外，《附录》中还编列了大量的人名、片名等索引。因此，作为世界电影史的一家之说，本书对外国电影研究者来说，不失为一部较有价值的参考书和工具书。

封面设计：乃 壹

世界电影史(1960年以来)

第三卷 (上)

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米1/32 印张：16 1/8插页：19字数：369,050

1987年3月第1版北京第1次印刷 印数：1—15,000册

(内有全译本7,500册)

统一书号：8061·2934 定价：(平) 4.60元

前言

本书是作者考虑到1962年与恩诺·帕塔拉斯合著出版的《世界电影史》需要有部续集而撰写的，象在1964和1965年的《现代电影史》中那样，试图用增补章节的办法来完成续集是再也行不通了。因为虽然时隔不过短短数年，但那些增补的章节看来已不适宜，因为它们和前书的其余部分缺乏有机的联系。要描述六十和七十年代的电影（迄今对此进行阐述的电影史方面的著作寥寥无几）还需从头做起。这个新的尝试只能包容在一本新撰写的、大约起始自1960年的书中。

由于它是从前书终止处继续往下写，这样，这本《世界电影史（1960年以来）》便和1962年的那本旧的《世界电影史》衔接起来了。在阐述方法和片名的处理上都保持了一致。但除此而外，本书也必然要从所论述的时期及其特定的现象上重新阐明自己的观点、出发点和对电影的认识。之所以选择1960年作为转折点绝非偶然抑或随心所欲。相反，相隔一段时间后，事实愈加清楚地说明，与五十年代电影史上出现的世界范围内的停滞时期不同，六十年代伊始便突然迎来了千帆竞发和新的民族电影运动勃兴的景象。这些运动有法国的“新浪潮”，受“新浪潮”影响并由于自身因素而产生的巴西“新电影”和捷克斯洛伐克的新电影运动，最后还有“德国青年电影”和1968年以后在西方国家蔓延开来的“政治电影”运动。虽然这些运动多数为时短暂，仔细分析也各各不同，但却不可否认，它们都巨大地推动了1960年以后电影的发展，使国际影坛起了质的变化；变化的外部标志往往表现为电影创作者的世代交替。唯一与1960年的转折无关或并非

由它而派生的运动是英国的“自由电影”，该运动始于五十年代末期，结束于1961—1962年。

1960年以后，尽管存在着种种电影危机，但国际电影业仍普遍呈现五彩缤纷的绚丽景象。人们只需回顾一下，五十年代后期、六十年代初期的各种电影节相对来说是在无声无息、一览无遗的情况下举办的就够了。当时的电影生产基本局限于从职业角度为电影市场拍摄影片。但是到六十年代和七十年代初，“不拘一格的”或“独立的”影片类型已经愈来愈发展了，制片耗资很少，首先考虑的不是商业价值，以致出现了同仁电影、实验电影或“地下电影”（与此同时还有“不拘一格的”发行公司以及作为商业电影替代的独立“放映场所”）。尤其在纪录片领域里，许多电影创作者与电视台的合作，产生了许多新的样式，新的风格和拍摄形式。此外，迄今在被认为是电影不发达国家的拉丁美洲、非洲和亚洲，电影运动也有了蓬勃的发展；这个运动是随着欧洲或“西方”评论界对这个迄今一直处在欧洲文化帝国主义阴影笼罩下的地区的文化活动的兴趣日益强烈的情况下产生的。所以，无论现代电影史的写法怎样变，其半径已经大大延长了，——如果人们并未对某些方面，诸如对第三世界国家的电影、纪录电影、政治性同仁电影和先锋派电影，哪怕是一时（或权宜之计？），由于缺乏信息或鉴于可能在这些方面表现的不同的电影理解而简单地采取漠然态度并继续热中于为电影市场（无论是在资本主义的西方还是在社会主义国家的国家垄断的电影体制内）谋利而拍摄影片的话。然而，从现代观点看，这样做的出发点是错误的。六十年代为电影史带来的国际性的质的变化，从这个时期出发，对迄今的概念的挑战、怀疑正是在于创造了一种新的、广阔的电影观。这种电影观不仅可以概括为各种国际“流派”的独立存在、美学或剧作结构的新标准、作家电影或世代的更替，而且为什

么可以作为电影和发挥何种作用的丰富想象，即为乌托邦思想、新的电影模式、内容和形式的新关系、新的制片方式和与观众交流的新形式创造了广阔的天地。如果当代电影史的想法不想变成学究式的东西，它就应当允许包容这些现象。因此，本书试图将描述的视野尽可能扩展开去，甚至还写到了电影生产不发达的地区。从这里有可能出现富有启发的新事物。也就是非常详尽地描写了第三世界国家或年轻的民族国家的电影生产，在一卷的篇幅里，根据可以得到的资料，这点是可以做到的，但另一方面也要兼顾到纪录电影和先锋派电影。

对商业电影有意未作较详尽的描述。因为这种描述必须用完全不同的、更多是从与题材、内容和样式有关的方面进行评价。对这部电影史来说，电影与其说是消费品或者经济产品，毋宁说是一种艺术的、美学的和意识形态的现象（这是笔者主观的判断）。即使持有这样的观点也不容易忽视经济因素；每章的开场白部分都考虑到了这些关系，分别从经济、政治和统计学的角度对生产的数字作了概述。就本书所依据的电影观念而言，按导演进行描述，使人一目了然地看到各个电影创作者创作的连续性，看来是最恰当不过的原则了。至于主题、经济乃至美学方面的考虑也许才是第二位的。反之，另外一种描述方法将会打乱无疑受电影大事制约的导演创作的连续性。在这种二元论中只得以舍去另一个为出发点。但不管有无必要，本书还试图对各国的“流派”、潮流的关系和自发意识以及对评论和理论问题作了深入的探讨。

11

撰写现代电影史不可避免地要冒风险，因为所阐述的某些基本观点可能不久以后就时过境迁了：不是原以为大有发展前叙的变得停滞不前，就是后来证明评价过高，要么就是对某些个别电影创作者评价过低，又或经过后来的观察证明某些流派是举足轻重的。但是从中却不应得出根本无法对当

今的电影创作进行评价和使之系统化的结论。

在撰写这部最新电影史的过程中是难得或者根本无法借鉴现有的书籍的，因为这类书目前尚未问世。因此，书后的参考书目仅包括为数很少的几本书名，相反倒是列了一大堆杂志；因为这些电影杂志，连同各电影节当天报纸发表的文章，是目前撰写最新电影史的最重要的写作材料了，但杂志能否利用则很大程度上要看它们是否有索引，但遗憾的是，情况并非总是如此。

本书是为电影作为艺术媒介而感到兴趣和为了某部特定的影片、某位导演或某个流派而要查阅相关材料和有关论述的读者而写的。为此再三摘引了电影创作者们说明其意图的言论。并且试图以所涉及的影片作为阐述的基础用极为简略但却具体的形式加以描述；因为这种抽象思维的阐发是在大量观摩影片的前提下，但又摒弃了用具体例证作为直观材料，于是就把读者的范围限制在一个专家和内行的小圈子里了。本书也是明确为那些并非专家内行的人写的。它既可以逐章逐节地阅读，又可以作为工具书使用。

片名的处理也沿用了1962年的《世界电影史》使用的方法：每部影片既有原文名称又有德文译名^①。与1962年出版的《世界电影史》不同之处是，本书中提及的影片未曾在联邦德国上映的只在少数，这是颇为有趣的。电视在使电影文化气候趋向好转上尤有功劳。

在撰写电影史中感到特别棘手的是日期的确定问题。遗憾的是是一部影片的日期根据什么来定，是按摄制年代，还是以首映时间为准，迄今对此尚未取得一致的意见。在实践中是两种方法乱用。本书影片的日期一般以首次公映的时间为

① 在原著正文里，外国影片凡在联邦德国的影院或电视台上映的，德译名用斜体；未上映的则加上引号，以示区别。——译者

准（笔者认为采用这一原则较有道理）。当然在材料来源、影片目录等少得可怜的情况下，以哪种原则来确定日期，也就靠这些材料了。要对每一个具体的日期加以调查了解，尤其是欧洲以外国家的影片是很困难或不可能的；直到目前，日期的确定有些仍然没有把握。

- 12 我特别应该感谢埃里卡·格雷戈尔的合作。在本书写作的每一个阶段，她都给予了坚定的支持。我还应感谢出版社的宽容和克特·里普诺夫的审校及旷日持久的、可靠的誊写工作。

乌利希·格雷戈尔。

1977年10月于柏林

目 录

前言.....	(1)
---------	-------

第一章 法国.....	(1)
-------------	-------

“优质电影”的没落 (4) 罗贝尔·布雷松 (5) 路易斯·布努艾尔 (9) 弗朗索瓦·特吕弗 (13) 克洛德·夏布罗尔 (16) 让-吕克·戈达尔 (20) “新浪潮”的发展。德米、弗朗叙和巴勒 (36) “左岸派”小组 (41) “黑色系列片”、商业片和喜剧片 (51) 1968年5月和政治电影 (56) “真实电影”和纪录电影 (67) 罗梅尔、里维特和厄斯塔什 (71) 最年轻的一代。幻想家和无政府主义者 (80)

第二章 意大利.....	(85)
--------------	--------

鲁奇诺·维斯康蒂 (86) 费德里科·费里尼 (91) 罗贝尔托·罗西里尼 (95) 米开朗基罗·安东尼奥尼 (98) 皮埃尔·保罗·帕索里尼 (102) 贝尔纳多·贝尔托卢奇 (110) 叛逆者：贝洛契奥和费雷里 (116) 现实主义者：罗西、佩特里、塔维亚尼兄弟和其他人 (124) 意大利商业电影：情节片、喜剧片和西部片 (140) 政治电影。意大利电影的女导演 (46) 有鲜明个性的导演和实验电影工作者 (155)

第三章 德意志联邦共和国.....	(160)
-------------------	---------

停滞的年代 (164) “德国青年电影”的诞生 (168) 亚历

DK67/27

山大·克鲁格、埃德加·赖茨(176) 让-玛丽·斯特劳布(181)
维尔纳·赫尔措格(193) 赖纳·维尔纳·法斯宾德(198)
维姆·文德斯(205) 彼得·李林塔尔(210) 在艺术与商业之间(213) 现实主义者和纪录电影工作者(229) “其他电影”(212)

第四章 其他西欧国家.....(257)

英国(257) “自由电影”运动的导演们(259) 有鲜明个性的英国电影导演: 洛塞、莱斯特和拉塞尔(266) 新的现实主义者和独立制片人(279) 比利时(287) 荷兰(291) 丹麦(294) 挪威(300) 瑞典(303) 英格玛·伯格曼(303) 瑞典新电影(313) 芬兰(321) 瑞士(324) 奥地利(338) 西班牙(342) 葡萄牙(350) 希腊(355) 土耳其(363)

第五章 东欧国家.....(382)

苏联(368) “老一代电影大师”(370) 中年一代导演(374) 六十年代的一代(一, 376) 安德烈·塔尔可夫斯基(380) 六十年代的一代(二, 386) 谢尔盖·帕拉让诺夫(391) 格鲁吉亚和苏联其它加盟共和国(393) 波兰(399) “波兰学派”的危机和延续(401) 六十年代的导演(409) 波兰斯基、斯科利莫夫斯基和博罗夫奇克(413) 克日斯托弗·扎努西和七十年代的导演(422) 匈牙利(429) 五十年代的一代(430) 六十年代的匈牙利电影: 荣乔·科瓦奇和绍博(433) 年轻的一代: 干预派和唯美派(444) 捷克斯洛伐克(453) 捷克斯洛伐克的“新浪潮”(454) 德意志民主共和国(470) 1965年前的时期(471) 1965年之后: 揭示日常生活(479) 保加利亚(488) 罗马尼亚(491) 南斯拉夫(493)

第一章 法 国

六十年代的法国电影的特点是具有丰富的创造力和无可 13
辩驳的艺术生机，另一方面，由于经济衰退，情况也和其他
多数电影国家相似，只是衰退不象联邦德国那样富于戏剧性。
法国的观众人数，从其最高点的1958年（三亿七千一百万人次）
到1971年，下降了一半。但是后来，这种由于电视竞争和业
余活动的变化所造成的下降趋势便停止了，每年的观众人数
浮动在一亿八千万左右。影片的产量也经历类似的过程，
1962—1968年，下降到80—90部的较低水平（这是指纯法国
片或以法国股份为主的合拍片。如果算上以外国股份为主的合
拍片，那数字就要高一些，每年在120至150部之间）。从1969
年起，影片生产开始回升；而1973—1974年，由于色情片
的生产，可说是出现了明显的繁荣。1976年，法国（包括外
国股份为主的合拍片）再次生产了214部故事片。在发行中
（并间接表现在生产上）美国发行公司起了很大的作用。因
此，1972年的九部法国片中有六部是由美国资本提供资金的。^①

电影艺术剧院众多是法国的特点。1975年，这样的专门
影院就有544家，其中三分之一以上在巴黎。法国影迷对于国
产影片非常偏爱：每年售出的全部电影票法国影片占一半以
上（1976年占51.4%）。法国的电影业由“国家电影中心”管
理和监督。五十年代以来就实行“预付款”的制度；根据拍

^① 克莱尔·克卢佐：《新浪潮以来的法国电影》，第190页。巴黎，1972年。

摄台本发给国家奖金或者上映保证金，作为影片的贷款。几乎所有六十年代艺术造诣深的法国影片都要归功于“预付款”的出现。此外，与其他欧洲经济共同体国家相类似，还有对业已拍摄的长片的自动资助制度。尽管有这种制度，但并非所有获得贷款的影片都投入实际拍摄，也并非所有已拍摄的影片都得以发行。

1959和1960年，随着“新浪潮”现象的出现，在法国电影界，引起了一场简直是爆炸性的、持续的世代更替。仅1960年就出现了43部处女作。^① 法国影坛骤然发生了变化：这一变化以其新颖的表现形式和题材远远冲出了法国的国界，并在其他国家造成了类似的运动（其中有捷克斯洛伐克、德意志联邦共和国和巴西），尽管时间上先后不一。至1968年，“新浪潮”的各种不同趋势呈现出从发展到成熟的特性。特别是有三位导演决定了六十年代法国电影的图景，他们是弗朗索瓦·特吕弗、克洛德·夏布罗尔和让-吕克·戈达尔——他们曾经是《电影手册》杂志的评论家。他们成功地、源源不断地拍出了一系列影片，奠定了法国电影工业体系的商业基础。当特吕弗的影片从文学或自传的题材中取材，有的就以制片的主题为中心，而又不抹煞娱乐性特点时，夏布罗尔却在其稍晚的时候成了法国资产阶级的分析家，他在大多以犯罪为基本结构的影片中鞭挞了他们的虚伪道德。让-吕克·戈达尔是六十年代法国电影界最强有力的革新力量；他的影片具有政治的和针砭时弊的特点，尤其是这些影片发展了电影思想和语言的全新的表现形式。就连路易·马勒也有能力连续拍片了；与此相反，阿仑·雷乃和阿涅斯·瓦尔达却只能偶然地和间隔较长时间拍摄影片。

1968年的5月给法国电影带来了剧烈的变化，虽然5月

① 克莱尔·克卢佐：《新浪潮以来的法国电影》，第300页。

里所提出的改组法国电影业的广泛计划未能实现。5月运动促使许多电影创作者去深思自己的处境、探讨新的方向。运动中涌现出政治电影的各种新的表现形式。象科斯塔·加夫拉斯、克里斯·马尔凯和雷内·阿利奥这些导演的成长就深受5月运动的影响。5月的造反最后还引起了一场围绕影评中各种流派的基础和立场的日益激烈的争论。

当曾在1960年左右引起过激烈争论的“真实电影”的纲领后来又变得无足轻重时，在六十年代末和七十年代却有一批导演和电影剧作家展开了他们独特的风格，有人把他们归入到理性派中，所谓理性派，意思是他们的影片提出的是道德和哲学的问题，发展了电影组织的新模式，对自己创作的基础进行了思考。属于这一流派的有拍摄过《道德故事》的埃里克·罗梅尔，拍摄过一些实验片的雅克·里维特，他将戏剧、超现实主义和浪漫主义文学的激情溶注到影片中，还有拍摄过一些冷静而准确的自传体电影小品的让·厄斯塔什。

拍摄历史文献汇编影片是法国电影自1968年以来就广为时兴的有趣现象，其最佳样板是马塞尔·奥菲尔斯拍摄的《忧伤与怜悯》(1970)。卡尔内、卡叶特、克莱尔、克莱芒或克卢佐等“老将”却大都在一味重复拍摄商业片，唯有罗贝尔·布雷松例外，他始终不渝坚持着他早期影片的路线。晚年在法国拍片的布努艾尔也属于少数虽然年迈但创造力历久不衰、不与“市场”妥协的老一辈导演之列。

但是，法国电影的巨大商业成就多数不是靠上述电影创作者，而是靠象克洛德·勒卢什、罗杰·瓦迪姆、杰拉尔·乌利、让·扬内和其他人创造的：他们找到了招徕观众的“公式”，这些公式给他们(连同一批明星)带来巨大的电影成就。就连让-皮埃尔·梅尔维尔也因《红圈》而取得了观众异乎寻常的赏识。

“新浪潮”的一大批导演已经和法国电影经济体系紧密连在一起了，而且成了电影工业的支柱。他们是夏布罗尔、特吕弗、勒卢什、德·布罗卡、莫利纳罗。女评论家克莱尔·勒卢什认为，他们拍摄的影片是和历史、现实及社会毫无关联的新的“优质电影”，与1958—1966年年轻的导演们想要拍摄的那种电影相似，她说：“法国拍摄的影片，剧本写得精彩、摄影高明、表演出色，它们构思精巧、有刺激性、敏感、令人激动或引人入胜。但它们总是局限在漂亮的手工制品的范围内。”^①惟有让·吕克·戈达尔自1958年以来置身于这种习以为常的过程之外，不过那是以被孤立为代价的。

“优质电影”的没落

五十年代法国第一流的电影是文学水平很高的、技术和艺术都很精湛的“优质电影”，代表人物有卡尔内、雷诺阿、克莱尔、卡叶特、克莱芒、乌当-拉腊和克里斯蒂安-雅克，由于“新浪潮”的出现，这种电影陷入了危机。以产生于五十年代末的“新浪潮”为转折，这些老将的影片，无论在风格和题材上都落在了他们的时代后面；他们只有去苍白无力地模仿过去的成功。

马赛尔·卡尔内（生于1909年）是战前“诗意现实主义”的大师，他仅拍摄过不多几部艺术上低劣的影片（《曼哈坦区的三间房》，1965）。让·雷诺阿（生于1894年）1962年摄制了一部令人失望的老一套军事片《当场被捉住的下士》，1969年为法国和意大利电视台拍摄了一部集锦片《让·雷诺阿的小剧院》，影片表现了他从现实主义向着矫揉造作的相反转变。^②就是雷内·克莱尔（生于1898年），在六十年代

^① 克莱尔·克卢佐：《新浪潮以来的法国电影》，第197页。

^② 让·雷诺阿：《我的生平和我的影片》，第252页，慕尼黑，1975年。

也只拍摄了两部影片：《全世界的黄金》（1961）和《风流的节日》（1965）。前者描写两个农民拒绝出卖土地，是一部平淡无奇的程式化的喜剧片，后者是具有历史色彩的讽刺性英雄喜剧。安德烈·卡叶特（生于1909年）和雷内·克莱芒（生于1913年）六十年代的拍片活动相当繁忙，然而大都拍的是对法国电影艺术的发展无甚影响的娱乐片。卡叶特继续拍摄他那套吸引人的卖座越来越好的侦探片，但影片对社会的批判却愈来愈肤浅。这些影片是：《职业的冒险》（1967）、《殉情》（1971）、《无火不冒烟》（1974）。后一部影片描写一次凭借伪造图片进行的具有政治背景的竞选活动，曾有人企图阻挠这部影片在法国拍摄，但是枉费心机，因而引起了公众的注意。1960年，雷内·克莱芒拍摄了一部才华横溢的反映二十年代意大利无政府主义者的喜剧片《生活多美好》。该片是对历史进行批判性回顾的开端；然而此后却拍摄的是些精雕细琢的心理惊险片，如《猫科动物》（1962）、《雨中路人》（1969），或以英雄传说的精神取材于法国抵抗运动时期的影片，如《白日与时光》（1963）和《巴黎在燃烧？》（1966）。克洛德·乌当-拉腊（生于1903年）和克里斯蒂安-雅克（生于1904年）是五十年代“优质电影”的支柱，但到六十年代却只拍了些墨守陈规的商业片。亨利-乔治·克卢佐（1907-1977）在拍完描写一名天才指挥和一名谋杀男子的姑娘（由碧姬·巴铎扮演）之间的假悲剧片《真理》（1960）后被迫息影了一段时间；1968年，克卢佐拍摄了一部其主要人物是一个魔鬼般的艺术商和一个漫不经心的艺术家夫人的夸张而令人压抑的情节片《女囚》。

罗贝尔·布雷松

如同少数其他导演那样，罗贝尔·布雷松（生于1907年） 16

成功地跨越了数十年的时间界限，在一部令人印象深刻、完整和具有个人风格的作品中表达了他对世界的看法——当然这是以他每一部片子间的长时间的间歇为代价的。六十年代布雷松只拍了四部影片。这就是：《圣女贞德的受审》(1961)、《巴尔塔扎尔的机遇》(1966)、《穆赛特》(1967)和《温顺的女性》(1969)；七十年代迄今拍了三部影片：《一个荒唐人的梦》(1971)、《朗斯洛》(1974)和《成问题的魔鬼》(1977)。布雷松也属于对其创作实践有一套特殊理论的少数导演之列。

《圣女贞德的受审》(1961)以令人惊异的前后一致性将这位导演的迄今为止的创作路线延续下来。布雷松用客观的、纪实性的、全然省去了任何装点修饰的风格讲述了圣约翰娜的故事。摄影机集中拍摄了某些细节和片段，如约翰娜的面孔、法官、走廊、楼梯和监狱的门。布雷松让他的女主人公说了确实是鲁昂审判时流传下来的话，从而塑造出了坚强的傲然屹立的约翰娜的形象，和德莱叶描绘的约翰娜完全相反。尤其是判决和行刑时的场面更动人心魄，这些场面的意义通过最细小的事情表现出来。

在布雷松晚近影片中，《巴尔塔扎尔的机遇》和《穆赛特》以及《温顺的女性》和《一个荒唐人的梦》分别自成一體。在头两部影片中，布雷松探讨了生活在受人敌视的环境中的被压迫者的苦难。《巴尔塔扎尔的机遇》的主角是一头驴子，它任人驱使，受尽折磨，被走私犯当作驮畜使用，最后被一个税务官枪杀。无疑这是电影史上未曾滥用一头牲畜去表现感伤的情感或者用荒谬的方法使之“人格化”的最早的影片之一。巴尔塔扎尔的眼睛默然地观察着世界，他俨然象一名法官。这眼睛成了反射世界状况的镜子。影片《穆赛特》是根据乔治·贝尔纳诺斯的小说改编的。故事与上一部相近：十四岁的少女穆赛特生活在一个成人的环境里，他们自私自利，一心只虑自己的问题，除了自己，看不到别

人（母亲只顾自己的病痛；父亲是个酒鬼；村民们喜欢饶舌而又好奇；还有一个道德败坏、为害社会的流浪汉），呈现出一幅极其冷漠、缺乏仁爱的社会景象。但这并不是对预定命题的装腔作势的表演，而是在冷静、准确、客观、态度鲜明地对现实进行观察后，对其现存的各方面得出的纪实性认识。布雷松的鲜明态度，他对受苦人的同情是通过特殊的艺术方法和看似冷静的目光体现出来的。这一方法根据两个原则：一方面是用非职业演员，他们不能导演灌给他们什么就演什么，而是要表演他们自身存在的或者他们自己尚未知道的东西：“不要演员，不要角色，不要导演，而只需要取自生活的原型。存在（原型）代替了假象（演员）”^①；另一方面，运用一成不变、单调贫乏、强调象征意义的画面语言，让一件物品、一张人脸、一个手势独立表达意义，用生活素材来表现观念。这对布雷松说来是关系到是否特别“货真价实”的问题，即关系到电影制片技术能否用自己的而不是用戏剧、小说或绘画的手段表现事物的问题；关系到用画面表现一部作品的¹⁹问题，这种画面“象字典里的字那样，只有通过自己的排列顺序和关系才能体现力量 and 意义”。^②另外，在拍摄中采用“直接音响”也属于布雷松的艺术原则之一。

《温顺的女性》和《一个荒唐人的梦》是根据陀斯妥耶夫斯基的小说蓝本改编的，如果人们愿意，可以将这部影片归入到这位“唯灵论者”的同类作品中去，这也就是布雷松以往影片的基本主题所在。两部影片（布雷松首次拍成彩色片）都以男女关系问题为中心；两部影片的故事都发生在当今的巴黎。在《温顺的女性》中，一个年轻的姑娘嫁给了一个老头，他是一家当铺的老板，最后姑娘在当铺前自杀身死；

① 罗贝尔·布雷松：《电影摘记》，第10页。巴黎，1975年。

② 罗贝尔·布雷松：《电影摘记》，第17页。巴黎，1975年。