

# 外国电影史

WAIGUO DIANYING SHI

主编 ■ 崔军



高等院校艺术学门类  
“十三五”规划教材



非外借



华中科技大学出版社

<http://www.hustp.com>

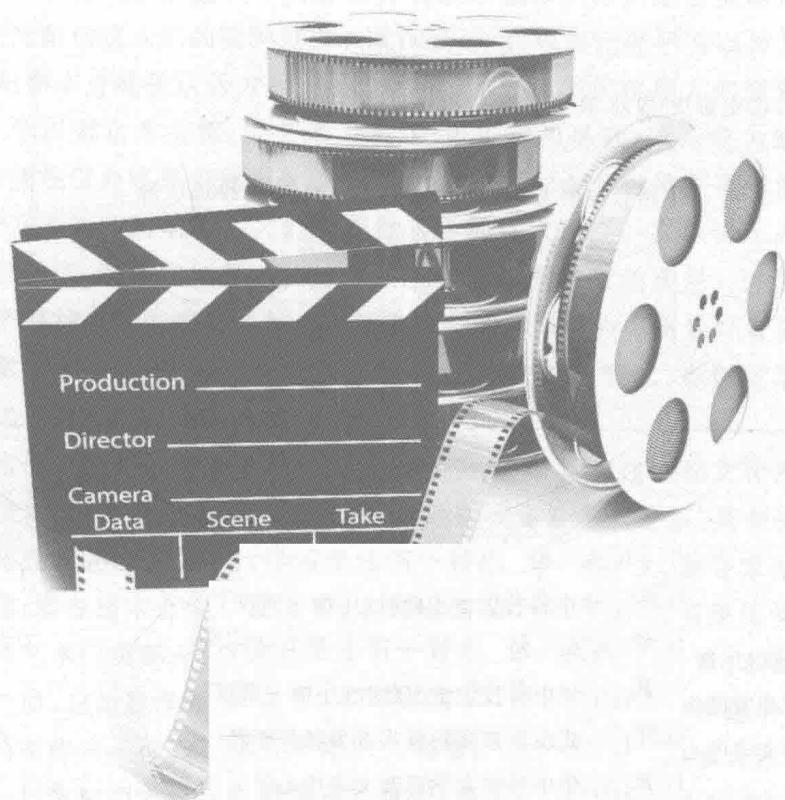
# 外国电影史

WAIGUO DIANYING SHI



高等院校艺术学门类  
“十三五”规划教材

- 主 编 崔 军  
■ 副主编 张婉婷 赵志洋 庄鹏 谢沛君 梁 丹 罗懿  
■ 参 编 游令昆 党丽霞 郝君 李 猛 李杜若 杨楠  
聂颖童



A R T D E S I G N



华中科技大学出版社  
<http://www.hustp.com>

中国·武汉

## 内 容 简 介

这是一本讲解世界电影艺术起源与发展嬗变过程的书,可作为影视专业本科生的专业必修课教材。本书博采众家之长,在点与面的描述中,勾画出世界电影的发展方向。本书内容翔实,例证鲜明,并附有生动的图片,尽可能全面地展示各个时代电影发展的社会文化背景、创作状况,以及有关导演、电影公司重要作品。本书层次分明,行文简明流畅,言简意赅,具有较强的条理性、实用性和可读性。

### 图书在版编目(CIP)数据

外国电影史/崔军主编. —武汉:华中科技大学出版社,2018.9

高等院校艺术学门类“十三五”规划教材

ISBN 978-7-5680-4307-6

I. ①外… II. ①崔… III. ①电影史-国外-高等学校-教材 IV. ①J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 220201 号

外国电影史

崔 军 主 编

Waiguo Dianyingshi

策划编辑:彭中军

责任编辑:赵巧玲

封面设计:优 优

责任监印:朱 玟

出版发行:华中科技大学出版社(中国·武汉)

电话:(027)81321913

武汉市东湖新技术开发区华工科技园

邮编:430223

录 排:华中科技大学惠友文印中心

印 刷:武汉市籍缘印刷厂

开 本:880 mm×1230 mm 1/16

印 张:14.25

字 数:411千字

版 次:2018年9月第1版第1次印刷

定 价:39.00元



华中出版

本书若有印装质量问题,请向出版社营销中心调换

全国免费服务热线:400-6679-118 竭诚为您服务

版权所有 侵权必究



## 前言

### WAIGUO DIANYINGSHI

电影自其诞生以来一直是社会大众日常生活的一个重要组成部分。不同题材类型、不同创作理念的影片为人们提供了文化素养和娱乐载体。特别是在全球化高速发展的时代,电影用光影构筑人们的精神世界。就国别而论,电影无外乎可以分为中国电影和外国电影。电影本身就是从西方舶来的艺术形式,电影不仅仅是人们看到的影片那么简单,它是一个以资本为支撑、以艺术为表现、以工业为基础、以商业为助力的系统。几百年来,欧美在世界格局中逐渐形成了核心地位,最早起步的欧美电影商业高度发达,这势必会带来不同国别电影在人们观影体验中的巨大差别。在以青年人为主体的当代中国观影群体中,对外国电影的接受并不亚于对中国电影的接受。外国影片一直以来在青年人的精神生活中都扮演着相当重要的角色。本书为电影爱好者提供了一个认识并理解电影的平台,对认识某种电影拍摄手法、电影创作理念、电影美学风格以及某个国别电影的发展历程都大有裨益。

影视专业在当今中国高校中是新兴的艺术类专业,它兼具实践性和文化性。如果说影视专业是以技术操作为起点的话,那么真正推动影视专业深入发展、具有生命活力的是文化因素。影视专业学生在建立最基本的人文视野的基础之上,要寻求把影视操作推升为影视创作,要在技术之中注入更多的文化意义。史和论的学习是任何一种以操作为表现形式的艺术门类都无法绕开也不应绕开的。就影视专业而言,本课程的学习非常重要。一方面,它为影视专业的学生打开了理解自身专业的最为深邃的一扇窗,如同个体和民族具有历史一样,影视也有自身的发展历史,在电影史的学习过程中,学生会逐步认识每一种电影语言、电影美学观念和电影理念创新背后的与特定时代的语境,以及与前人的工作之间不可分割的关系;另一方面,它也为影视专业的学习进行研究和思考设立了一个必不可少的参照系,只有面对历史,才能深刻领会每一种电影元素如何从操作技能上升到文化价值。

总而言之,作为人文艺术学科的影视学归根结底还是关于“人”的命题。从影片的摄制人员、影片的市场发行到各类人士的观影与影评、各类电影奖项的评比等,无不渗透着人们对影视学的探索。人文艺术学科终究是关于人的学科,影视艺术无外乎是通过光影和表演,以一种更为流动的具象化手法表达着不同时代的人们对生命的理解和阐释。电影史的学习和任何一种历史的学习一样,都要在年代、作品、代表人物、流派、事件等历史写作的经典关键词之中去寻求更多的关乎生命个体、社会、时代的领悟,学习历史就是去深刻理解生命存在的过程及其价值和意义,学习电影史就是要在所谓的

历史知识之中去还原与一部特定影片相关的那些人们曾经的情感历程和心路变迁,以古鉴今,最终走向对人的包容的心怀。

在这个各民族之间联系日益紧密又摩擦频仍的时代,本课程的学习可以从影视艺术的角度去加强不同种族和民族之间人们的相互理解,人们之间的矛盾和仇视许多时候正是来自于人们对某一种言行方式纯形式层面的理解。任何一种言行方式背后无不渗透着来自一个特定族群在漫长的历史发展过程中沉淀下来的某种生命思考,人们既在创造着文化,也为文化所塑造,没有哪个个体或民族生存在真空状态中,人对存在过程的感知和阐释都要借助于某一个参照系,而历史就是最初的那片视野。

如果把电影艺术推进文化和人的层面,人们也许会发现,除了那些伟人在电影艺术自身美学表现手段方面的卓越探索之外,更应值得人们记取并付诸实践的是他们对人类共性,尤其是对共有的生命感受的深切体会和细腻传达。在剥离了种族和民族因素后,人们在生命价值观层面上都能够达成默契。从这个角度来讲,学习本课程给了人们一种去一窥生命真谛的方式。

本课程相关教材不少,本书在体例和理念上继承前人并试图有所创新,在以影视美学和影视文化为叙述核心的基础上,力求呈现各位编者长期以来的思考。首先,本书的章节结构体现出鲜明的国别电影特征,顺时序勾勒一国电影的简要发展历程;其次,本书每一国别电影史的写作力求延伸当下,古今对照,古今对话;最后,本书在吸收前人外国电影史研究的基础上,在国别选取上既照顾到传统的电影大国电影史介绍,也尽量照顾到历史和现实视野中被忽视的电影小国的电影史介绍,其中又将重心放在对亚洲特别是东亚和南亚国家电影的介绍上。一是因为随着20世纪90年代以来信息互联网技术的普及,越来越多淹没在浩瀚烟海中的来自并非经典电影大国的国别电影作品被论及;二是因为20世纪90年代以来世界性的文艺思潮是多元化的,对相对边缘化的国别电影作品的发现和研究也是对时代思潮的一种呼应,更能从电影的角度还原人类历史发展的复杂性;三是因为地缘意义,随着中国对全球化参与的深入,以及中国政府做出的“一带一路”的决策,有必要在电影艺术领域对这一重大政府决策奉献一分力量,全球化和区域合作是第二次世界大战结束以来人类历史发展的两个如影随形的关键词。

本书是集体智慧的结晶。编者都是各高校影视专业的青年才俊,他们热爱影视艺术,又都接受过系统的专业训练,加上他们的勤奋和善思,从而保证了本书能够按时按质完成。本书力求逻辑清晰,语言通俗简练,案例选取兼顾经典与新颖,力求在美学叙述中融入电影工业、电影技术、电影商业等相关领域的知识。每一章尾都有相关的思考题供同学们讨论和交流。本书既适合高等院校影视艺术及相关视觉传达专业的同学们研习,也适合高校非影视类人文学科的同学研读,同时可以为电影爱好者提供一种看电影的视角。

由于编者的学术视野、人生历练、专业知识、文化积累有限,书中难免存在纰漏之处,期望与各位专家学者、电影爱好者交流商榷。

编者

2018年8月



1

### 第一章 法国电影史

- 第一节 默片时期的法国电影 /2
- 第二节 有声片时期的法国电影 /5
- 第三节 新浪潮电影运动时期 /7
- 第四节 新世纪的法国电影 /11



15

### 第二章 美国电影史

- 第一节 美国电影初创时期(1895—1927年) /16
- 第二节 黄金时代:经典好莱坞时期(1930—1965年) /19
- 第三节 新好莱坞时期(1967—1978年) /22
- 第四节 好莱坞星球:全球化的美国电影  
(20世纪80年代至今) /26



33

### 第三章 苏联电影史

- 第一节 早期苏联电影发展的概况 /34
- 第二节 苏联蒙太奇学派 /36
- 第三节 第二次世界大战后苏联电影的发展 /46



53

### 第四章 意大利电影史

- 第一节 意大利电影的概述 /54
- 第二节 意大利电影的思潮与流派 /58
- 第三节 代表导演及作品 /61



69

### 第五章 德国电影史

- 第一节 早期德国电影发展的概况 /70
- 第二节 德国表现主义电影 /71

第三节 德国室内剧与街头电影 /74

第四节 新德国电影运动 /76

第五节 新世纪以来的德国电影 /82



89

## 第六章 英国电影史

第一节 早期英国电影发展的概况 /90

第二节 布莱顿学派 /95

第三节 英国著名导演及其作品 /99



105

## 第七章 其他部分欧洲国家的电影史

第一节 丹麦电影发展的概况及重要导演 /106

第二节 瑞典电影发展的概况及重要导演 /113

第三节 西班牙电影发展的概况及重要导演 /119

第四节 波兰电影发展的概况及重要导演 /132



139

## 第八章 日本电影史

第一节 早期日本电影发展的概况 /140

第二节 三四十年代的日本电影 /144

第三节 日本新浪潮 /148

第四节 当代日本电影 /150



153

## 第九章 韩国电影史

第一节 韩国电影发展的概况 /154

第二节 当代韩国电影 /158



165

## 第十章 伊朗电影史

第一节 伊朗电影发展的概况 /166

第二节 伊朗重要导演及其作品 /169

第三节 伊朗电影类型分析 /176



179

## 第十一章 印度电影史

第一节 印度电影发展的概况 /180

第二节 印度重要导演及其作品 /184



187

## 第十二章 越南电影史

第一节 越南电影的起步 /188

第二节 改革开放后的越南电影 /190

第三节 文艺电影 /194

第四节 商业类型电影 /198



203

## 第十三章 泰国电影史

第一节 泰国电影发展的历程 /204

第二节 泰国电影发展进入的新阶段 /207



215

## 参考文献



217

## 后记



第一章

# 法国电影史

FAGUO DIANYINGSHI

- 学习目标:通过本章的学习,了解法国电影不同时期的发展背景、发展特点、代表人物及作品。
- 学习重点:掌握卢米埃尔兄弟、乔治·梅里爱、安德烈·巴赞等人的电影创作理论与实践。
- 学习难点:掌握巴赞与真实电影美学、“新浪潮”与“左岸派”电影等电影创作理论与实践。

1895年电影在法国诞生,自此以来电影被视为“法兰西文化”的一部分,法国电影业长期处于世界电影的最前沿,无数的电影人、电影理论家、演员涌现在这片电影的沃土之上。纵观世界电影史,法国电影一直以技术革新的活力和艺术表现力的蓬勃多变著称,横跨整个20世纪。法国电影业生命力的源泉不仅在于其欧洲文化中心的艺术积淀和大众品位,而且在于其长久以来不断在技术和理论革新上做出的实践和研究,以及在叙事、美学上对世界电影深远的影响。

## 第一节

# 默片时期的法国电影



图 1-1 卢米埃尔兄弟

1895年3月19日,在法国里昂的一家摄影器材工厂门前,厂主安托万·卢米埃尔的两个儿子路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔使用自己组装的每秒拍摄19格的摄影器材,拍摄了他们的第一组镜头:《工人们离开卢米埃尔工厂》,记录胶卷厂工人离开工厂走出大门的场景。1895年12月28日被公认为电影的诞生日,这一天卢米埃尔兄弟(见图1-1)在巴黎卡普辛路14号“大咖啡馆”地下室的印度沙龙,向观众播放了《火车到站》《水浇园丁》《婴儿的午餐》《玩纸牌》等镜头。第一批观看的观众中大部分是摄影师和发明家,他们对卢米埃尔兄弟的电影机兴趣要远大于影片的内容。在接下来的两年里,卢米埃尔兄弟垄断了电影摄影机销售的市场。

### 一、卢米埃尔兄弟的电影机

在电影诞生之初,除了让观众大开眼界的活动画面,吸引更多的人加入电影创作和生产的主要动力在于精密设计的电影仪器和其中蕴含的商机。在1895年2月13日卢米埃尔兄弟就给自己发明的电

影机申报了专利,并参加了6月份举办的法国摄影协会大会,“活动照片”在法国摄影行业名噪一时。同年12月28日公开放映之后,卢米埃尔兄弟几天内就卖出了200多套卢米埃尔电影机。

卢米埃尔兄弟放映的影片在今天看来非常业余,但是在当时受到了大众的大力追捧。其中在首映上播出的《火车到站》是当时最有名的影片,观众看到火车向镜头驶来,甚至起身躲避,这种镜头空间和现实空间的混淆使观众感到新奇。值得一提的是卢米埃尔兄弟开创了新的电影类型——纪录片,但是他们派出的拍摄组逐渐不再满足简单的拍摄自然景观和现实生活的即景,开始尝试有目的、有计划的拍摄。卢米埃尔电影机完全可

以做到当天拍摄、当天洗印、当天放映,所以经常被用以记录日常生活、社会政治、宗教文化、实事新闻等方面的内容,除此之外,还有伴随观众的需求随之而来的喜剧影片:用一个镜头记录搞笑的活动或者恶作剧,比如首部虚构的影片《水浇园丁》,就记录了一个恶作剧的全过程。而通过改变手摇摄影机的速度,摄影师掌握了许多新的技巧。这些摄影师总共拍摄了1500多部影片,这些影片主要表现记录或重现现实影像,被称为卢米埃尔影片,这种对现实的重新创作也在无意中开创了电影艺术的再现美学,对后世的电影人产生了巨大的影响。

尽管卢米埃尔兄弟的电影机大获成功,并开创了电影商业放映的历史,但他们很快就对电影失去了兴趣。对现实记录和重现的创作理念和态度局限了卢米埃尔影片在市场上的竞争力,而欧洲大陆频繁的文化、商业交流,导致新的竞争者很快出现。卢米埃尔兄弟于1905年停止了制作影片,逐渐退出了电影机市场。

## 二、乔治·梅里爱的电影故事

乔治·梅里爱是罗培·乌坦剧院的经理,也是演员和魔术师。1895年12月28日晚上在支付了1法郎后,他观看了卢米埃尔兄弟影片首映,成了首批观众之一,他立刻对电影产生了巨大的兴趣,并向卢米埃尔兄弟出价2万法郎购买他们的电影机,但是遭到了婉拒。1896年乔治·梅里爱从卢米埃尔兄弟最主要的竞争对手英国发明家罗伯特·威廉·保罗处购买了一部“剧场放映机”,这种机器是由美国发明家托马斯·爱迪生发明的电影视镜改装而来的,乔治·梅里爱完成了对这种放映设备的改装和改进,使其能够进行拍摄,进而开始了自己的电影创作。

乔治·梅里爱在舞台表演和视觉魔术上的造诣开始展现在他的电影创作中,独辟蹊径地创作出了具有非常高的艺术性和技术性的影片。1896年10月,在拍摄《罗培·乌坦剧院妇女的魔术》的影片时,乔治·梅里爱创新的采用了两次拍摄,即在拍摄女演员时暂停一下再接着拍摄,造成一种演员突然消失的效果,这就是电影剪辑技术的雏形。在此之后乔治·梅里爱开始探索更多的电影特技。1898年在拍摄巴士底广场的一辆马车时,胶片意外卡在了摄影机里,在修复后无意中形成了“定格拍摄”的视觉效果,镜头中的马车突然变成了灵车。这种巧合意外发现的电影技术影响了当时法国大多数的电影摄影师,启发了无数的效仿者,他们采用摄影机颠倒反转、改变场景等办法,不断创新摄影技术。

除了大量的特效、叠印、多次曝光、淡入淡出等技法革新之外,乔治·梅里爱在电影的其他领域也有巨大的贡献,他创作的电影在剧本、服装、化妆、布景、演员上都具有跨时代的意义。乔治·梅里爱是视觉天才,又具备丰富的舞台和魔术机械经验,在电影的创作上也格外注重技术之外的元素。在他成熟的作品当中,能够看到他把魔术当中的手法和设备运用在电影之中,形成了极具视觉效果的奇幻画面;他对绘画布景、服装、化妆的使用极大地提高了画面的美感,电影开始在技术之外展现出艺术性。1902年乔治·梅里爱创作出了他最重要的一部作品《月球旅行记》,这部15分钟的电影拍摄了3个月,共计30个分镜头,这部影片取材于儒勒·凡尔纳的科幻小说。借鉴了幻想文学的叙述方式,乔治·梅里爱创作并出演了科学家巴邦富伊,并完成了角色到形象的蜕变,电影也开始摆脱舞台表演的束缚,使用电影化的叙事。这部电影在巴黎的首映取得了空前的成功,乔治·梅里爱也成了科幻电影的鼻祖。除了《月球旅行记》乔治·梅里爱还取得了一系列电影史上的第一:第一部政治事件改编电影、第一部童话改编电影、第一部宗教电影等,可以说乔治·梅里爱打开了现代电影的大门,为今后电影的制作确立了标准,他的作品影响了后世很多导演的创作。

《月球旅行记》海报如图1-2所示。

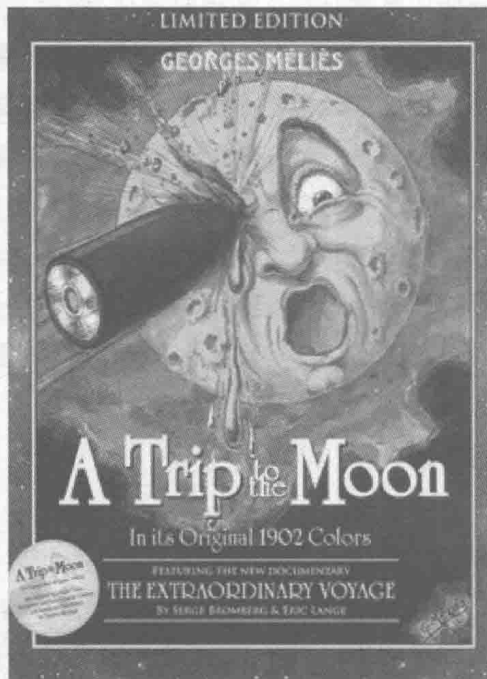


图 1-2 《月球旅行记》海报

### 三、先锋派电影运动

1911年,侨居法国的意大利人乔托·卡努杜发表了题为《第七艺术宣言》的著名论著,电影作为艺术形式的观点开始被电影人接受。在第一次世界大战之后,欧洲社会产生了变化,资本主义社会体系需要从新定位,人们对艺术的需求随之增加。电影业受到现代艺术和哲学的入侵,在抽象艺术、达达主义、超现实主义等艺术流派的影响下,电影制作人开始思考从艺术的层面提高电影的质量。而电影的发行权掌握在电影公司手中,商人逐利的宗旨左右着电影的制作,创作思路僵化、手法刻板。与此同时,没有收到战火波及的美国电影业大肆扩张在海外的市场,法国电影公司开始以分销、放映好莱坞电影产品为主,本土电影更加难以获得投资,导致了法国电影业捉襟见肘以及大量的欧洲艺术家远赴美国。在艺术和商业矛盾凸显,电影产业停滞不前的时候,1917年一批艺术家和知识分子在法国电影界开展了倡导“电影是知识分子拍给知识分子”的先锋派电影实验运动。

先锋派电影人把电影当作一门艺术来探讨,彻底摒弃商业对电影创作的干涉,摆脱戏剧对电影的影响,以画面为表达主观思想的核心要素。这是先锋派崇尚的艺术视角,在这个认识中把文学作品解构、转化为电影画面,抗拒舞台剧的灵感,关注影像而非叙事。在法国的先锋派电影主要有印象派电影和超现实主义电影两种,也是整个欧洲先锋电影运动主要的流派。

印象派电影主要是受到绘画艺术当中印象主义的影响,试图采用图像表现感性的印象。法国电影史学家亨利·朗格卢瓦首先倡导用印象派命名先锋电影的一个流派,这一流派也被称为“第一先锋派”,其发起者和领导人是电影理论巨匠路易·德吕克。路易·德吕克是好莱坞的崇拜者,并且热衷于用好莱坞的成功经验批判法国电影的疲态,他希望能把电影改造成一种大众文化,通过诗意的画面、强烈的表现力强调生活当中的事物的主观印象,用以象征表达创作者的主观思想。1921年路易·德吕克拍摄了他最负盛名的印象派作品《狂热》,影片用画面描述了马赛的氛围,用平民的视角表现法国的社会生活,采用了电影的语言表达自己艺术的审美。路易·德吕克死后很多法国电影人开始追崇印象派的创作思想,其中最知名的应属阿贝尔·冈斯和他的豪华

巨制《拿破仑》(1927)。他在这部电影中策划了一种全新的宽荧幕播放:即采用三部放映机,把画面放映到三块银幕上,通过把摄影机吊在铁索或马背上,拍摄出了主观镜头,在剪辑上运用快速剪辑形成加速蒙太奇。这部巨制预计时长6~8小时,围绕拿破仑生平的8个重要时间点拍摄,可惜的是阿贝尔·冈斯只完成了“拿破仑的青年时代”“法国大革命”和“意大利战役”三个部分。这部电影共有1000多名群众演员,花费了2000万法郎,1927年4月27日,该片在巴黎歌剧院首映。这部电影在电影的表现力上是法国电影的极大突破,除了创作技巧的革新,最主要的是表现在阿贝尔·冈斯把作为导演的 subjective 创作观念通过场面调度完整地保留下来。当然除了阿贝尔·冈斯之外,同时期的导演都在表现形式上不断创新,这也是法国电影在经历了低潮之后能够快速崛起的关键。

在先锋派导演进行电影试验的过程中,除了借鉴绘画当中印象派的创作风格,还在文学当中借鉴了超现实主义者的创作思路。20世纪20年代中期这种观点一度成为先锋派的主要论调,和德国的表现主义电影并称为“第二先锋派”。超现实主义电影往往强调无理性行为和梦境的表现,在电影当中贯穿着黑色幽默,反对传统、打破常规,这种思路的倡导者为安德烈·布勒东。超现实主义的第一部影片是谢尔曼·杜拉克导演的《贝壳与僧侣》(1927),但是最具影响力的还属旅居法国的西班牙籍导演路易斯·布努埃尔导演的影片《一条叫安达鲁狗》(1928)和《黄金时代》(1930)。《一条叫安达鲁狗》是根据路易·布努埃尔早期诗集中一首名为“一条安达鲁西亚狗”的诗改编而成的,灵感来源于萨尔瓦多·达利的梦境。这部电影把超现实主义推上巅峰,其中毫无叙事感,完全通过镜头表现了作者对传统社会的反抗,甚至是对其他先锋派导演的嘲笑,电影中反复出现的无意识欲望的映射,成了电影史上象征性画面的典范。

先锋派电影是默片时代法国电影艺术的巅峰,作为一次电影美学的实验和探索运动,在画面表现、场景布置、场面调度和艺术创作上对后世有极其深远的影响。随着1927年首部有声电影在美国诞生,默片时代走向了结束。1929年10月华尔街股市崩盘,全球经济再次进入冰期,经济危机摧毁了电影创作的安逸环境,而纳粹政府对艺术家的迫害、西班牙内战等欧洲社会局势的动荡更是直接造成了先锋派电影运动的完结。借助有声电影这个新的起点,法国电影又步入新的时期。

## 第二节

# 有声片时期的法国电影

20世纪30年代,法国社会进入了一个动荡的时期,经济大萧条对欧洲的影响导致了电影产业的缩水;法国时局的混乱和新的审查制度,给电影的创作又增添了新的桎梏;纳粹德国的威胁迫使大量艺术家去往国外,法国电影界损失惨重。同时,有声电影给电影提供了新的出路,戏剧家和文学家给电影的创作注入了新的血液和活力,诗意现实主义的浪潮席卷了法国电影界。

### 一、默片向有声片的过渡

1927年10月6日,美国纽约一家濒临破产的电影公司——华纳兄弟制片厂,放映了第一部有声电影《爵士

歌王》，尽管只有几句台词和一首歌曲的同步声音，这部电影依然帮助公司死而复生，有声电影的市场认可有目共睹，美国电影业迅速抛弃了默片，开始全力发展有声片。可是有声电影在法国并没有引起大的轰动，电影人对这种新的表现形式兴趣不大，甚至高蒙公司的两位丹麦工程师——彼得森和普森已经开发出了音效，但这种技术迟迟没有得到关注和推广。有声片的创作要求采用新的媒体技术标准，制片厂必须重新组建新的摄影棚、安装音效棚、采购新设备，花费了高昂资金搭建的电影生产线，还未能获利就要重建，这意味着要加大对电影工业的投资，这是电影投资人不愿意接受的。直到1929年，在美国和德国都已经完备了有声电影的制作条件，并且制定了相应的技术标准后，法国的首批制片厂才安装了有声电影的设备。

1929年10月22日，法国首部有声电影《王后的项链》在巴黎上映，这部电影由高蒙制片厂制作，由加斯东·拉威尔、托尼·列肯导演。第二天，百代制片厂也推出了由安德烈·于贡导演的有声电影《三个面具》。这两部电影都只有寥寥几句对话片段和歌曲，制作水平和无声电影一样，仅仅加上了音乐伴奏和几个对话场景，唯一不同的是演员必须习惯藏在布景中的笨重的麦克风，这些并不很灵敏的收音设备，在技术上完全限制了场面调度对画面的控制，对演员的要求越来越高，其中音效操作员扮演了重要的角色，由他们决定哪些演员的声音适合出现在电影中，电影的录音效果和发音的优美将决定电影的成败。20世纪30年代初的法国有声电影还是遵循默片的创作思路进行拍摄，然后配上录音和音乐，在片场还出现了演员专用的声音替身，专门为电影的外文版本配音。

先锋派导演雷内·克莱尔于1930年制作了他的第一部有声电影《巴黎屋檐下》，由当时法国著名的女演员安娜贝拉主演，并请作曲家莫雷蒂和纳泽尔为电影配乐，电影讲述了两名男子对一个姑娘的追求，成功地表现了巴黎平民阶层的浪漫，这部电影开创了法国音乐喜剧电影的先河。有趣的是这部电影并不是在法国走红的，其实在1930年5月这部影片在法国上映时，并没有受到任何追捧，但在国际上《巴黎屋檐下》受到了柏林和纽约观众的肯定。接下来的两年雷内·克莱尔又接连拍摄了《百万法郎》(1931)、《自由属于我们》(1932)几部音乐剧，一举成为法国电影界无声片到有声片转型最成功的导演，他成功地把先锋派电影人对电影视觉的探索和通俗的喜剧电影观念结合起来，也不缺乏现实主义的讽刺和批判。国外观众对雷内·克莱尔电影表现出的浪漫诗意高度颂赞，市场的肯定使其获得了极大的国际声誉。与雷内·克莱尔同时期的还有让·雷诺阿、朱利恩·杜维威尔等有声电影的领军人物，他们共同把法国电影带入了新的时代。从1930年开始，法国电影的产量再次高速增长。但是有声电影的革命带来的设备、演员的更新，给电影的运作提出了更高的经济要求，一部电影的制作费用增加到默片的3倍，大多数电影人不再有能力出资自己的电影，电影制作产业开始吸收新的投资机构和外国的资金，随着全球经济衰退的影响，法国有声电影在短暂的繁荣后进入了冬天。

## 二、诗意现实主义电影

随着电影创作体系的不断完善，19世纪30年代的电影导演也在尽可能地改变创作风格，在现实主义的基础上，开始用诗意的镜头细致地观察社会，在受到自然主义文学的影响后，法国电影开始了“诗意现实主义”潮流。

诗意现实主义既有现实主义对社会和城市的关注，也体现了现实生活中抒情的一面。由于人民阵线的失败和纳粹德国的威胁，法国社会出现了一种消极的情绪。在这种社会环境下，诗意现实主义往往表现得比较悲观，比如著名的演员让·迦本，在1930—1935年期间共出演了20部电影，他在电影中饰演的角色大多数都会在片尾死去。让·迦本的角色都很程式化，工人阶级的角色，悲惨的命运，但是这些角色无一例外地在悲剧中展现出坚强、内敛的性格。让·迦本塑造的角色带有鲜明的时代和阶级特征，比如他的著名的工人阶级象

征——鸭舌帽,他既能表现出阳刚之美,也能表现出情绪的躁动。他所扮演的诚实勇敢的无产阶级形象为法国电影树立了一座丰碑,对后世有非同寻常的影响。

第二次世界大战前夕,法国社会从乐观主义转向即将被占领的痛苦情绪,诗意现实主义表现的悲伤情绪更符合社会的需求,这一时期最著名的法国导演当属让·雷诺阿(见图 1-3),他开发了外景摄影的艺术性,把法国电影带到了新高度。让·雷诺阿在 20 世纪 30 年代下半叶制作了《乡村一角》(1936)、《大幻影》(1937)、《人面兽心》(1938)、《游戏规则》(1939)等几部优秀的作品,这期间他开始使用印象派的技巧进行画面创作,在故事上体现出感伤、怀旧的情绪,甚至表现出一种强烈的悲观主义情绪,特别是对颓废的法国社会入木三分的刻画,使让·雷诺阿受到了很多非议。但这并不妨碍让·雷诺阿对法国电影的贡献,在外景拍摄、表演、场面调度、布景和现场指导等方面的高超实力为他赢得了后世的推崇,对法国社会的深刻认识使他被称为“最正宗的法国人”。

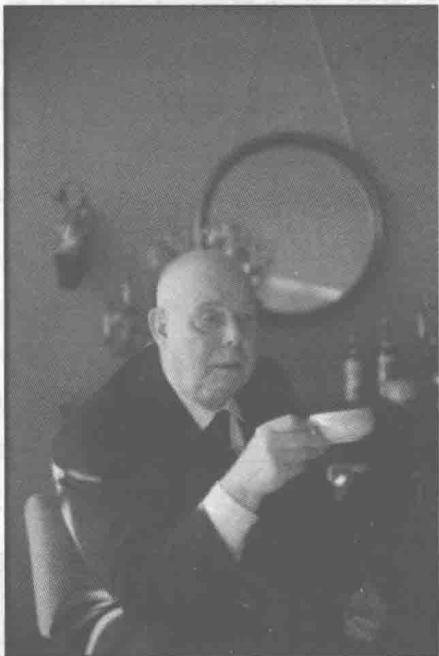


图 1-3 让·雷诺阿

### 第三节

## 新浪潮电影运动时期

第二次世界大战爆发后,纳粹德国入侵法兰西,随着大量的艺术家在战前的逃离,法国电影产业已经名存实亡,从 1940 年 5 月起,法国的电影创作活动就已经宣告停止。20 世纪 50 年代的法国电影界已经迷失了方向,法国电影一直以来引以为傲的开放和进取心正在逐渐消失,取而代之的是大量的同质化作品——历史重现、文学改编在电影市场上大行其道,这一类被称为第二次世界大战后的“优质传统电影”,消磨掉了法国影迷和评论家的耐心,电影界需要新的血液注入。1958 年,一些青年导演如路易·马勒、弗朗索瓦·特吕弗、克劳德·夏布罗尔,开始以新颖的方式拍摄电影,他们自己募集资金,改变电影的结构和叙事,摄像机对准的是当时的法国社会,他们讲述了一个又一个属于法国中产阶级青年的故事,这比历史剧更能吸引年轻的影迷。而资金的劣势敦促着青年导演打破传统的电影制作规范,没有明星的大规模的片场,牺牲精致的电影画面换来的是生动活泼的视听效果。他们第一批电影的成功激励了更多人加入低成本制作的行列,从 1958—1965 年,出现了大量没有经验但充满激情的电影制作人,近 120 位导演在这期间创作了他们的处女作,电影的产量达到了自有声片诞生以来的顶峰,法国电影迎来了又一次复兴,这次复兴被称为新浪潮。

### 一、新浪潮的诞生

新浪潮电影运动早在 20 世纪 50 年代中期就露出了苗头。1954 年 1 月,一位名叫特吕弗(见图 1-4)的年轻

记者在第31期《电影手册》上发表了一篇题为《法国电影的某种倾向》的文章,这篇文章被视为法国电影史上的里程碑,在这篇文章里特吕弗对“品质传统派”等老一辈电影人和研究概念发表了激烈的批判,他认为被称之为“优质传统电影”的作品在创作上墨守成规,缺乏创作精神,过分依赖文学改编,以戏剧文本代替电影剧本,而沉迷于这种僵化的制作体系的老一辈电影人,在丧失了想象力之后,大搞剧作家霸权,只注重商业上的成功,根本忽视了电影的叙事方式。特吕弗并不是唯一对传统电影制作不满的影评人,可以说当时对品质传统电影的批判已经逐渐形成了一个团体,以电影手册为阵地,与传统派互相讨伐。

《电影手册》是1951年影评家雅克·多尼奥尔·瓦尔克洛兹、安德烈·巴赞(见图1-5)和一群年轻影评人一起创办的电影理论和影评杂志。第一期电影手册于1951年4月面世,从此这份杂志成了新浪潮的发言阵地,但不局限于新浪潮,任何理性的观点哪怕是相互对立也能被接纳,这种理性自由的语境很快吸引了很多导演作者和影评人:让·雷诺阿、查理·卓别林、让-吕克·戈达尔、克劳德·夏布洛尔、弗朗索瓦·特吕弗等。可以说不仅影响了法国电影的进程,而且对世界电影的发展也做出了极大的贡献。

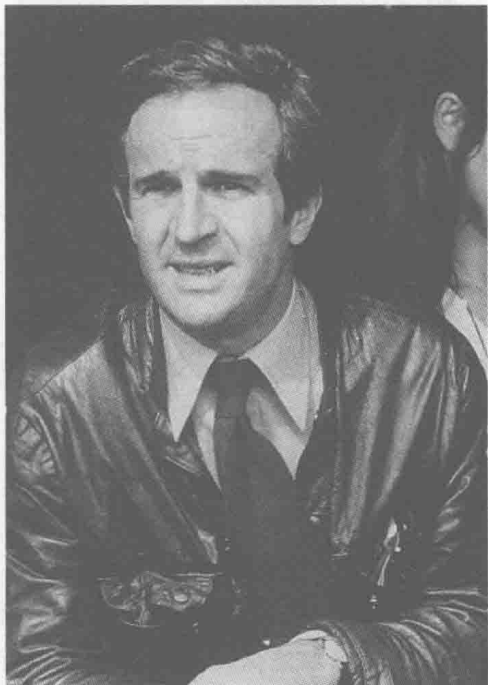


图 1-4 特吕弗



图 1-5 安德烈·巴赞

在20世纪50年代,《电影手册》能保持巨大的影响力特别是在新浪潮运动中的领袖地位,除了日后成为新浪潮领军导演的一系列青年影评人外,最主要的是来自他们的精神导师——安德烈·巴赞。安德烈·巴赞是法国第二次世界大战后最伟大的电影理论家、评论家。从第二次世界大战前开始,他就是电影的狂热爱好者,在第二次世界大战期间安德烈·巴赞不但组织地下放映,而且到处讲学。在20世纪50年代安德烈·巴赞完成了他的电影理论体系:主张真实美学,反对唯美主义,创立了电影写实主义的完整体系,电影影像的本体论、电影起源的心理学和电影语言的进化观是这个体系的哲学、心理学和美学依据。他认为电影的基础是摄影,摄影的美学特征在于它能揭示真实,电影艺术所具有的原始的第一特征就是“纪实的特征”。它和任何艺术相比都更接近生活,更贴近现实。安德烈·巴赞的“电影是现实的渐近线”,被称作是“写实主义”的口号。安德烈·巴赞还创立了场面调度理论体系,又被称为“长镜头”理论,主张“不做人为解释的时空相对统一”,和蒙太奇理论并称为电影创作的两大体系。在安德烈·巴赞的左右之下,20世纪50年代的《电影手册》表现出了对电影艺术的理性和尖锐的批评,他的每篇文章,都论证严谨、义理明晰,在短短的13年里,安德烈·巴赞为法国电影的



未来开辟了一条不一样的路。1958年安德烈·巴赞英年早逝,他的一生用自己的钱创建了14家电影俱乐部、一所学校和三份杂志,他把他的精力、金钱甚至是生命都献给了法国第二次世界大战后的文化重建。他被称为“电影新浪潮之父”“精神之父”“电影的亚里士多德”。

## 二、电影手册派和电影作者论

在《电影手册》1962年12月推出的新浪潮专号中,对新浪潮进行了描述和定义,并罗列出了162位法国新电影制作者,包括他们拍摄的短片和长片的名单,其中着重介绍了特吕弗、雅克·多尼奥尔·瓦尔克洛兹、安德烈·巴赞这3位青年导演。他们都是《电影手册》的评论家,并都在新浪潮电影运动中扮演相当重要的角色,以他们为代表的从《电影手册》的评论人做起,转型成为新浪潮导演的一群人,被称为电影手册派或手册派,这些人也成了新浪潮的中流砥柱。

最早投入电影创作的是克洛德·夏布罗尔,也有人认为他是第一位新浪潮导演,成功地为特吕弗和让-吕克·戈达尔领了路。克洛德·夏布罗尔的创作之路是令人惊叹的,虽然他从未接受过电影制作的训练,但他仿佛有一种信手拈来的创造力,或者说他对新电影应该表现什么内容有非常丰富的想法,仅在1959年1月到1960年3月,在巴黎就上映了《漂亮的塞尔日》《表兄弟》《二重奏》《好妻子》四部电影。在这四部电影中,克洛德·夏布罗尔表现出了多样化的美学特点,其中《漂亮的塞尔日》被公认为新浪潮的第一部长片,而最成功的则是《表兄弟》,这部影片成了20世纪60年代初新浪潮电影的榜样。

从1960年开始,新浪潮电影运动就以特吕弗和让-吕克·戈达尔为核心了。特吕弗很年轻就认识了安德烈·巴赞,在对电影的研究上,他继承了安德烈·巴赞的衣钵。1948年,年仅16岁的特吕弗组建了自己的电影俱乐部,同年11月,他拜访了前辈安德烈·巴赞,原因很简单,他们在同一时间放映了同一部电影《宾虚》,安德烈·巴赞的放映大获成功,而特吕弗的放映却门可罗雀,年轻气盛的特吕弗就想去会一会安德烈·巴赞其人。两人的第一次见面非常平淡,安德烈·巴赞对这样一个年轻人还是颇有好感的。两个人的第二次见面是在少管所里,特吕弗为了办俱乐部欠下了大笔债务,被继父送入了巴黎少年管教中心,得知此事的安德烈·巴赞出面担保,答应为特吕弗找一份工作,特吕弗在一所教会学校待了一段时间之后,安德烈·巴赞让他在劳动与文化协会当他的“特别秘书”,两个人从此开始了亦师亦友的关系。

1959年特吕弗凭借带有自传性质的电影《四百击》是新浪潮电影中最具影响力,拥有最高票房的作品。“四百击”是法国俗语,字面意思是“孩子不听话,打上四百下”,在影片里被理解为“青春期强烈的叛逆”。该电影讲述了巴黎某一学校里,有点叛逆不太上进的学生安托万经常被老师责罚,在拮据的家庭中,母亲和继父之间关系也并不十分融洽,对安托万也缺少关爱。安托万和同学雷纳逃课到街上玩,但他却在街上看到母亲和另外一个男人接吻。第二天,母亲和继父得知安东尼昨天没去上学,非常生气。而安托万回到学校时,谎称昨天没上学是因为母亲去世了。不久,母亲和继父来学校找到了安东尼,并打了他。安东尼一气之下决定离家出走,雷纳给他出了个主意,让他去他叔叔的一家旧印刷厂过夜。母亲在第二天接他回家,并且很温柔的对待他,而目的只想让他不要将自己在外偷情的事告诉继父。安托万借用巴尔扎克的小说语言写了一篇文章,但被老师斥责为“剽窃”,并要惩罚他。他逃了出去,住到了雷纳的家中,每天和他在一起玩。因为缺钱,安托万决定偷他继父单位的打字机来换钱,打字机虽然偷到了,但是卖不出去。于是他又将打字机放回原处,但却在那时被人抓住了。安托万被送进警察局。在警察局里待上一晚后,他又被送到了少年管教所。少年管教所的管理非常严厉,而母亲和继父也对他置之不理,安东尼再也不想待下去了,在踢球时跑了出去。他摆脱了追他的人,一路奔跑,朝着大海的方向。《四百击》结合了安德烈·巴赞的长镜头理论和希区柯克式的灵活组接,这让电影的风格