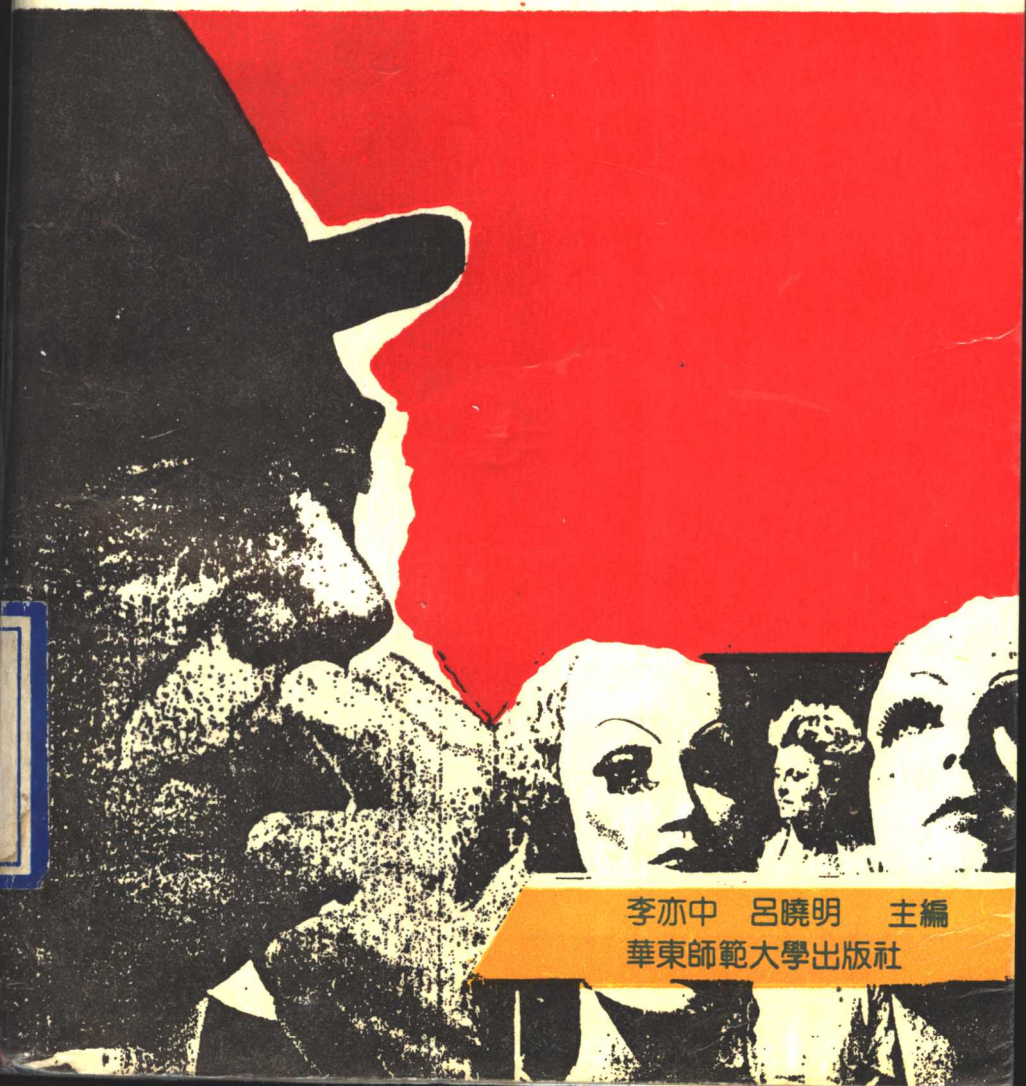


# 法國電影卷



李亦中 呂曉明 主編  
華東師範大學出版社

**(沪)新登字第 201 号**

**电影一百年名作精选丛书**

**法国电影卷**

**李亦中 吕晓明 主编**

---

**华东师范大学出版社出版发行**

**(上海中山北路 3663 号)**

**邮政编码: 200062**

**新华书店上海发行所经销 江苏如东印刷厂印刷**

**开本: 850×1168 1/32 印张: 8.75 字数: 220 千字**

**1993 年 10 月第一版**

**1993 年 10 月第一次印刷**

**印数: 1—3000 本**

---

**ISBN 7-5617-1087-9/J·023**

**定价: 7.85 元**

· 电影一百年名作精选丛书 ·

主 编 李亦中 吕晓明

|       |     |     |     |
|-------|-----|-----|-----|
| 本卷撰稿人 | 方克强 | 吕晓明 | 何伯雄 |
|       | 李元  | 李恒基 | 李亦中 |
|       | 张荣  | 苏平  | 宋继高 |
|       | 陆红宇 | 郑向虹 | 赵小华 |
|       | 钱晓茹 |     |     |

## 编 者 的 话

与其他古老艺术相比,电影显得很年轻,但毕竟也走过了一百个年头。这样,保存与传播电影历史遗产的任务就提上了议事日程。在一定意义上,电影遗产是由一部部电影名作累积而成的,后人对电影历史的感性认识也是从接触一部部具体作品开始的。基于这样的出发点,本丛书的编写宗旨是精选各国各时期的经典名作(故事片为主),以兼具可读性、学术性、资料性的鉴赏读物形式向广大电影爱好者推出。如果读者有机会观摩过这些名片,兴许本书能唤起您的回味;如果读者尚无机会在银幕前一睹这些名片的风采,兴许本书可聊作“纸上看片”,开阔您的眼界。

本丛书的编写体例依据如下三个构想:

其一,按主要电影大国分册编撰,计分八册即中国卷、美国卷、法国卷,前苏联卷、意大利卷、英国卷、日本卷,第八卷则将其他国家与地区的电影名作并列一册。在每卷的卷首有一篇综述该国电影历史概况的前言,期望点、面结合,使全书包容更多的信息量。

其二,本着精品精选的原则,每一卷入选名片 20—25 部左右。选片时统筹兼顾,以世所公认的经典影片、重要国际电影节获奖影片、主要电影流派与电影大师的代表作、以及编者认为值得推荐的

优秀影片为标准。入选片目统一按摄制年份顺序排列，下限为 20 世纪 90 年代初期的出品。须要强调的是，本丛书入选的名作均经作者过目（或影片、或录像带），对若干理应入选但作者尚无缘得见的名作，本着对原作、对读者负责的态度，暂时只能留下遗珠的空缺。

其三，对每部名片的介绍由故事梗概与鉴赏文字两部分组成。故事梗概力求不失原作风范，尽可能包涵影片和重场戏及精彩细节录以备查；鉴赏文字则侧重于对该片艺术特色的剖析，对影像表意的读解，对相关创作背景以及主创人员（首先是导演）的介绍。

全套丛书共八本，既独立成册，又蔚为大观，构成相当完整的世界电影鉴赏系列。“诗无达诂”，我们在有限篇幅内亦不可能对每部名片作面面俱到的评价，各篇所论仅是作者一家之言提供读者参考。说到底，电影名作的永恒魅力不正是体现在你、我、他一代又一代观众见仁见智的鉴赏流程中么？

1992 年 10 月

# 总 序

吴 贻 弓

华东师范大学中文系影视专业的李亦中和上海电影艺术研究所的吕晓明两位同志邀集一班朋友,志在电影诞生一百周年,亦即一九九五年前后,编写一套精选世界各国电影名作的大型丛书,约我写几句序言。丛书计划出八卷,每卷二十余万字,大致以国别划分,例如《中国卷》、《美国卷》、《法国卷》……等等。从今年开始,五年内出齐。

全部书稿我尚未看到,就要写序,这的确有点为难。但我被这班朋友对电影艺术事业的挚着精神所感动,想到在出版学术书籍十分困难,而社会上又盛喧一片“炒股风”的今天,还有对摇摇欲坠的电影事业如此痴迷的仁人志士以及大力支持这个项目的华东师大出版社在奋斗着实干着,这实在是难能可贵的。我不大会写序,记得大约还在1986年时,曾勉强为某本电影通俗小册子写过一篇序之类的文字;我记得那里面大约写了些希望中国电影界应该有人出来做一点踏踏实实的建设工作,而且我自己也当自勉之类的话。现在,的确有人在做着这种踏踏实实,甚至大有“背时”之嫌的建设工作了,我自然也不应该忘记以前曾说过的应当自勉的话。

是的，自一八九五年以来，人类在通过艺术手段认识世界的道路上，乘着“电影”这艘航船，已经整整扬帆一百年了。在这一百年里，人们在世界的各个角落和电影息息相处，从事电影的和从事电影的，都从电影中获取着认识或在认识中获取着电影。于是，随着人类社会的发展和进步，也有了电影的发展和进步。一百年已不能算短暂，从卢米埃尔兄弟到现在，已经有了多少先驱者的足迹？已经有了多少部堪称经典的电影？已经有了多少理论、风格、流派及其实践？成功的，失败的；传下来的，湮没了的，沉沉浮浮，林林总总，电影自身已经演释成了一部浩瀚的历史，而且还在继续着。人们对电影作为意识形态的一种存在方式的认识，虽然仍处在一个无尽的艰难的过程当中，但无论如何到了今天已经有了许多宝贵的经验和教训的了。所以，我以为我们这一代人是有理由、有责任为着我们的当代和后世去做一点什么的。编写出版这套丛书，或许就是这责任感的体现吧？所以，我又以为，按照责任，当作使命，踏踏实实勤勤恳恳去做的人，是黄沙、水泥和石子，虽不华贵，但却实实在在地能成为我们事业大厦的基础！

当然，这部丛书是辑录着我们的过去的——中国电影的和世界电影的过去，以此来纪念电影的一百周年。过去是否就意味着传统？我看未必。所以，我预见这部书未必是为了传统的；但传统毕竟对于我们以至后世是有用的，传统中有情力，但传统中也必然有动力，所以，我又预见这部书未必也不是为了传统的。不管怎样，我想聪明的读者都会悟到：我们纪念过去，为的是着力于现在；我们着力于现在，其实仍还是为了放眼于未来。但愿——

仅以此为不是序的“序”。

1992.6.24

## 目 录

|                     |          |
|---------------------|----------|
| 总序.....             | 吴贻弓( 1 ) |
| 法国电影概观.....         | 吕晓明( 1 ) |
| 一条安达鲁狗(1928).....   | ( 16 )   |
| 幻灭(1937).....       | ( 27 )   |
| 天堂的儿女们(1944).....   | ( 41 )   |
| 恐惧的代价(1953).....    | ( 52 )   |
| 红汽球(1956).....      | ( 65 )   |
| 我的舅舅(1958).....     | ( 76 )   |
| 四百击(1959).....      | ( 88 )   |
| 广岛之恋(1959).....     | ( 102 )  |
| 精疲力尽(1959).....     | ( 113 )  |
| 去年在马里昂巴德(1961)..... | ( 126 )  |
| Z(1968) .....       | ( 141 )  |

|                          |         |
|--------------------------|---------|
| 资产阶级隐秘的魅力(1972).....     | ( 155 ) |
| 最后一班地铁(1980).....        | ( 170 ) |
| 三个男人和一个摇篮(1985).....     | ( 185 ) |
| 让·德·弗洛莱特、甘泉玛依(1986)..... | ( 197 ) |
| 卡米耶·克劳岱尔(1988).....      | ( 211 ) |
| 西哈诺(1990).....           | ( 226 ) |
| 包法利夫人(1991).....         | ( 241 ) |
| 情人(1992).....            | ( 254 ) |
| 后记.....                  | ( 264 ) |

# 法国电影概观

吕晓明

—

说法国是电影的故乡可能不甚确切,毕竟,英国、德国、瑞典,尤其是美国的发明家们都为电影的出世作出了重要的努力。但是,说法国是电影的诞生地却是确凿无疑的。人们公认,把1895年12月28日在巴黎卡皮西纳路14号大咖啡馆的那场放映作为电影诞生的时空座标。不久,卢米埃尔兄弟发明的那台既能放映又可拍摄的活动电影机的法文名字 Cinématographe,其前半部成了表示“电影”的国际通行单词。

电影之诞生于法兰西,实在是历史的钟情。十九世纪90年代之初,发明电影的关键是间歇运动机械问题,大西洋两岸的发明家不约而同地解决了这一问题,但按爱迪生的思维最终只能出现一种只供个人观看的玩艺儿,而卢米埃尔兄弟则想到了为公众放映,于是不仅发明了电影基本的机械光学装置,也促进了电影发行放映雏形的产生。1897年,路易·卢米埃尔创建了世界上第一家电影院,可看作是电影这个初生婴儿的洗礼日,标志着电影的社会

身份(不光是“自然”身份)的确立。

卢米埃尔兄弟在洗脸盆里冲洗出了每部长度为 17 米左右的世界上的第一批影片。这些影片只是一些日常生活场景的纪录,如《工厂的大门》、《火车到站》、《婴儿午餐》、《水浇园丁》等等(上述影片均摄于 1895 年)。从内容看,它们大多表现了上世纪 90 年代法国资产阶级的生活、娱乐和闲情逸致。卢米埃尔兄弟(尤其是路易·卢米埃尔)对电影的贡献还在于将不同场合拍摄的镜头加以组接,从而找到了电影叙事的基本原则。卢米埃尔的摄影师们还发明了移动摄影等电影拍摄的基本技巧。至于说卢氏的电影是“写实主义”的滥觞,体现了“电影是重现生活的机器”,只是后世理论家们的归纳,而在当时,囿于电影手段的不完善,拍一、二分钟的纪录日常生活的短片是十分自然的。

在卢米埃尔兄弟最早的观众中有一个叫梅里爱的魔术师兼戏剧导演,他很自然地产生了把电影“引向壮观的戏剧道路”的念头。如他日后在自传中颇自负地(却也是事实)声称是他“第一个拍摄了有华丽服装和浩大场面的戏剧、重现的历史,以及悲剧、喜剧、歌剧等等。”梅里爱在巴黎的蒙特洛伊建立了当时世界上最完备的摄影场(这种摄影场一直沿用到有声片发明),在那里,他拍了大量的神话、童话、科幻片,如《灰姑娘》(1898)、《小红帽》、《蓝胡子》(1901)、《月界旅行记》(1902)、《太空旅行记》(1904)、《海底二万里》(1907)、《北极征服记》(1912)等。这些平均长度为 300 米的影片由梅里爱指导演员演出,群众演员人数有时多达百余人。梅里爱还自己撰写剧本,设计布景、服装和运用各种特技(叠影、合成、多次曝光及新发明的变速摄影、淡出淡入、用黑背景等),这些均构成了故事影片制作的基本规范和手段。

但我们似乎不应由此得出结论,简单地把卢米埃尔兄弟和梅里爱分别封为“写实主义”和“技术主义”的始作俑者。事实上,如

卢氏的《水浇园丁》这样的影片也并非照搬现实，而是有着噱头的制造和表演萌芽形态的喜剧电影。而梅里爱亦钟情于“重现的新闻片”，即用布景和演员搬演的时事片，如《战舰缅因号的爆炸》（1898）、《德雷孚斯案件》（1898）、《爱德华七世的加冕》（1902）等。梅里爱仔细考证第一手材料，寻找新闻照片，甚至还聘请顾问指导，模拟出逼真的场景，这些做法正预示了后世一些纪录片的美学特征。显然，艺术的分野从来就不是那么营垒分明、两军对阵式的，而必然是你中有我、我中有你，互相渗透、影响的。艺术家（甚至发明家）的选择不可能纯粹出自个人的爱好，而多半要服从社会的需求和观众的兴趣。

在电影发明阶段过去之后，是一个电影企业的创建热潮。其中最重要的企业是百代公司（1901年起制片，1907年成立包括制片、发行、放映的百代天才公司）和高蒙公司（1899年起制片）。尤其是百代公司，聘请斐迪南·齐卡拍片，把现实生活故事搬上了银幕，取代了梅里爱的幻想、神话影片。

不久，多半由于法兰西文化的知识分子传统，大众娱乐的电影开始寻求“高尚趣味”，一批所谓“艺术影片”应运而生。由一批著名的作家、戏剧演员和作曲家创作的《吉斯公爵被制》（1908）是“艺术影片”的代表作，从此法国银幕上第一次出现了有着独特的性格、心理和复杂感情的人物，人物不再是一系列的特技、魔幻中的活动影子。直到20年后，这部影片还受到格里菲斯和卡尔·特莱叶的称赞，说它是大胆和革命性的。

“艺术影片”之外，电影史上最早的一批喜剧片。和系列侦探片也开始出现。其中，麦克斯·林戴的喜剧电影给予后世影响最大，他摒弃粗俗的噱头和千篇一律的追逐场面，用有分寸的、文雅适度的动作姿态来暗示主人公的内心，他的成就和声誉预示了日后卓别林如日中天的更大辉煌，林戴称得上是法国第一个有国际

影响的喜剧电影明星。法国电影中经久不衰的《芳·托马斯》等系列侦探片也诞生于这个时期，根据通俗小说改编的关于蒙面大盗的《芳·托马斯》（第一批于1913年出品）影响到欧美各国，模仿者蜂拥纷起。

这样，第一次世界大战之前，法国电影的确处在一个无论是影片的样式，技巧还是商业发行都居于世界领先的地位（按乔治·萨杜尔的说法，甚至是主宰地位），这种地位不亚于日后好莱坞对世界电影的影响。举例来说，1908年百代公司在美国出售的影片超出了美国电影生产总和的两倍；1910年百代公司在英国发行的影片也超过了英国制片量的总和。然而，这种在艺术和经济领域独领风骚的黄金时代仅仅出现了这么短暂的一次，以后便不复再现，或者说法国电影仅有艺术的光辉而再无电影商业方面的强盛了。

## 二

第一次世界大战几乎摧毁了法国的电影业（由于电影从业人员的应征入伍，俄国和中东市场的失去以及日益强大的美国电影的争夺乃至取代），法国电影陷入了有史以来的第一次低潮。在这种情况下，以路易·德吕克为首的一群青年电影爱好者大声疾呼法国电影的振兴。他提出的口号“法国电影必须是真正的电影，法国电影必须是法国的电影”表明了他们的追求一是电影独特的美学品格和表现手段，二是法国电影的民族特色。实际上，他们更注重的是前者，或者说，他们的切入口和着眼点均是前者。

印象派电影的代表作有德吕克的《狂热》（1921）、谢尔曼·杜拉克的《西班牙的节日》（1920）、《太阳的死亡》（1922）、马赛尔·莱皮埃的《海上的人》（1920）、《黄金国》（1921）、让·爱泼斯坦的《忠诚的心》（1924）、阿倍尔·冈斯的《车轮》（1923）、《拿破仑》（1923—1927）等等。要归纳出这些影片的共同点不是容易的事，同任何艺

术运动一样,印象派电影的创作者之间只存在共同的追求目标,而在具体的兴趣、爱好和创作实践上则有很多的不一致。从电影美学上讲,印象派的艺术家们追求画面造型的诗意美,常运用自然主义或象征主义的手法,尤其注重自然景物,把它们当作影片表意的一个主要成分,造成一种如本雅明说的“神秘而理想的美和真”。印象派的导演们有的注重叙事和剧作(如德吕光),有的更关注“上镜头性”,对叙事采取轻蔑态度(如莱皮埃)。印象派电影有的展现出了一定的“民众性”,反映出社会的某些现实,也有的把知识分子的思想情感赋予作品中的劳动阶层,创造了一些与角色身份不甚真实的人物形象。德吕光1924年英年早逝之后,印象派便开始走向分化,其中大部转向了先锋派电影运动。

这种分化是必然的。从艺术史的角度看,促使法国印象派电影产生的契机除了对民族电影危机的忧患意识外,更在于其时十分兴旺的现代派艺术(文学、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等)的重要影响。如象征派诗歌、俄国的芭蕾、梅特林克的戏剧、戈登·克雷的演剧理论都对印象派电影的代表人物产生过作用。印象派电影大多注意探索新的电影表现手段,如冈斯的“加速蒙太哥”、“主观镜头”,莱皮埃的新奇摄影角度和运动方式都给后世留下了宝贵的财富。在进行技巧革新的同时,这些年轻人又在他们的作品中自然地融入了法国文学和印象派绘画的传统,对世俗生活的各个方面,如节日、集市、郊区、小饭馆等作了直觉的诗意的描绘,构成了法国电影现实主义传统的一个方面。

与稍后的先锋派相比,印象派有时被称为“第一先锋派”,有时则干脆被划在了先锋派之外,这多半由他们对叙事起码的注重、影片内容的世俗性和可观性而来。印象派大概只能称为“准先锋派”,而真正的先锋派电影运动——包括达达主义和超现实主义电影——则要走得远得多。达达主义电影来自绘画界的立体派和未

来派，它起始于1923年拍摄的《回到理性》，此后达达主义影片的形态变得更加五花八门。如费尔南·莱谢尔的《机器舞蹈》(1924)，让·格莱米永的《机械照相机》(1924)，尤以雷内·克莱尔的《休息节目》(1924)最为著名，在这部影片中充分体现了达达主义电影无主题、无情节、无逻辑，追求奇异怪诞效果的特点。曾有人把这部影片视为反达达主义，是对达达主义的嘲弄，即使这样，它的形式和风格也仍是达达主义式的。

1925年以后，超现实主义电影取代了达达主义。超现实主义电影以杜拉克的《贝壳和僧侣》的首映为开端，而以《一条安达鲁狗》(1928)为高潮。路易斯·布努艾尔和萨尔多瓦·达利合作的这部作品无逻辑地以一系列隐喻和刺激性的画面显露心灵的感受和精神状态，表达了一种“对杀戮的绝望而发出的强烈呼吁”(布努艾尔语)，这是20年代末欧洲青年知识分子对抗现实的无政府主义情绪的一种普遍反映。布努艾尔的另一部代表作《黄金时代》(1930)及让·谷克多的《诗人之血》(1930)等同样以大量梦幻和暴露的事物和形象表达下意识的情绪和感受，很明显，超现实主义电影深受弗洛伊德精神分析学的影响。

被电影史学家们归入超现实主义的另一种影片则有很大的不同。在苏联的维尔托夫、爱森斯坦等人的鼓舞下，让·维果等法国导演以纪录片对社会现实作了揭示。维果的《尼斯景像》(1930)以讽谑的笔调把法国社会中贫富两极的现象展现出来。布努艾尔的《无粮的土地》(1932)则把欧洲大陆最贫脊地区的骇人景像如实公诸于世。

由于经济大萧条和有声电影的发明，先锋派电影难以为继(迫于摄制费用的上涨和专门放映先锋电影的影院倒闭)。必须指出，整个二十年代，除了印象派和先锋派电影之外，法国电影大量的仍是商业电影，其中包括根据世界文学名著改编的影片；另一方面，

外国流亡艺术家(如俄国)的聚集,与外国合作拍片的发展,都使这个时期的法国电影带上了强烈的世界主义色彩。

初期的法国有声电影质量不高,主要是一些歌剧或游艺节目的纪录。由于设备简陋,使得摄影技巧和蒙太奇效果大为削弱,除了雷内·克莱尔和让·维果的少量作品之外,其余都不足为论。克莱尔的第一部有声片《巴黎屋檐下》(1930)突破当时设备的限制,采用了移动摄影、声画对列等技巧。接着,克莱尔又成功地拍摄了《百万法郎》(1931)等有声片。让·维果在他短暂生命的最后几年中连续拍了《操行零分》(1933)、《驳船阿特亚大号》(1934),于日常生活和平凡的景像中展示出一种诗意,体现了法国电影中平民化和现实主义的倾向。克莱尔和维果的这些作品成为法国30年代诗意现实主义电影的发端。

诗意现实主义电影的产生基于这样一些因素:有声电影发明后戏剧式电影日趋成熟,产生了一批著名的剧作家(如雅克·普莱维)和演员(如让·迦本);同时,动荡的政治风云,尤其是法国人民阵线运动的兴起和法西斯主义危险的日益迫近都为之提供了思想和现实的土壤。

诗意现实主义电影最杰出的代表人物是让·雷诺阿。这位印象派绘画大师奥古斯特·雷诺阿的儿子以他的《托尼》(1935)、《兰基先生的犯罪》(1936),尤其是《幻灭》(1937)和《游戏的规则》(1939)数部力作,或是揭露了当时社会中恶势力对人民的威胁,或是呼吁对战争危险的警惕以及对醉生梦死者的警策。其他如叙里恩·杜威维尔的《同心协力》(1936)、《逃犯贝贝》(1937)、马赛尔·卡尔内的《雾码头》(1938)、《太阳升起》(1939)都描写了社会底层小人物的悲惨命运,其中有些作品流露了浓重的宿命和悲观情绪。诗意现实主义电影把法国文学中的自然主义传统和象征主义等手法相结合,把梦幻般的故事和现实的背景相结合,把诗意的画面和

社会现实尤其是下层的阴暗生活景象相结合，使得影片具有了较多的社会内涵。同时，诗意现实主义电影又在电影技巧上刻意创新，对电影美学的发展作出了很大的贡献。如《托尼》和《幻灭》中运用了长镜头，为日后景深镜头的兴起作了有益的探索。

诗意现实主义为法国电影重新赢得了世界性声誉。从对世界电影的影响和获得广大观众的认同而言，诗意现实主义的历史意义显然超过了印象派电影和先锋派电影。诗意现实主义电影作为一种题材倾向和艺术风尚，一直延续到第二次世界大战结束，如同一个比喻所说，战争仿佛只是摇动了果树，使成熟的果子落到地上。二次大战爆发后，一些法国电影艺术家流亡英美，留在国内的大部分电影工作者拒绝同德国占领者合作，格莱米永和达更等人秘密组织了法国电影解放委员会。另一些导演如卡尔内则采用隐晦曲折的手法，不直接接触现实却间接地表达爱国抗敌的情绪，他的《夜间来客》(1942)、《天堂儿女》(1945)及格莱米永的《天空属于你们》(1944)等是这个时期法国本土摄制的进步影片的代表。法国沦陷时期全部220部左右的影片中，真正附敌的只有10余部，这是法国电影工作者和法国民族电影进步传统深厚的一个明证，在当时欧洲国家中也是十分突出的。

### 三

第二次世界大战结束后，法国电影又进入了一个徘徊不前的时期。这一方面是由于好莱坞电影的大举入侵，法国政府在1948年和1953年先后颁布了限制外国电影、鼓励本国电影发展的法令，情况才有所改变。50年代出现了一些现实题材的佳作，如《禁止的游戏》(1952，雷内·克雷芒)、《恐惧的代价》(1953，亨利——乔治·克鲁佐)，以及根据文学名著改编的影片如《红与黑》(1954，奥当——拉哈)等。战时流亡海外的法国电影大师们纷纷回归故