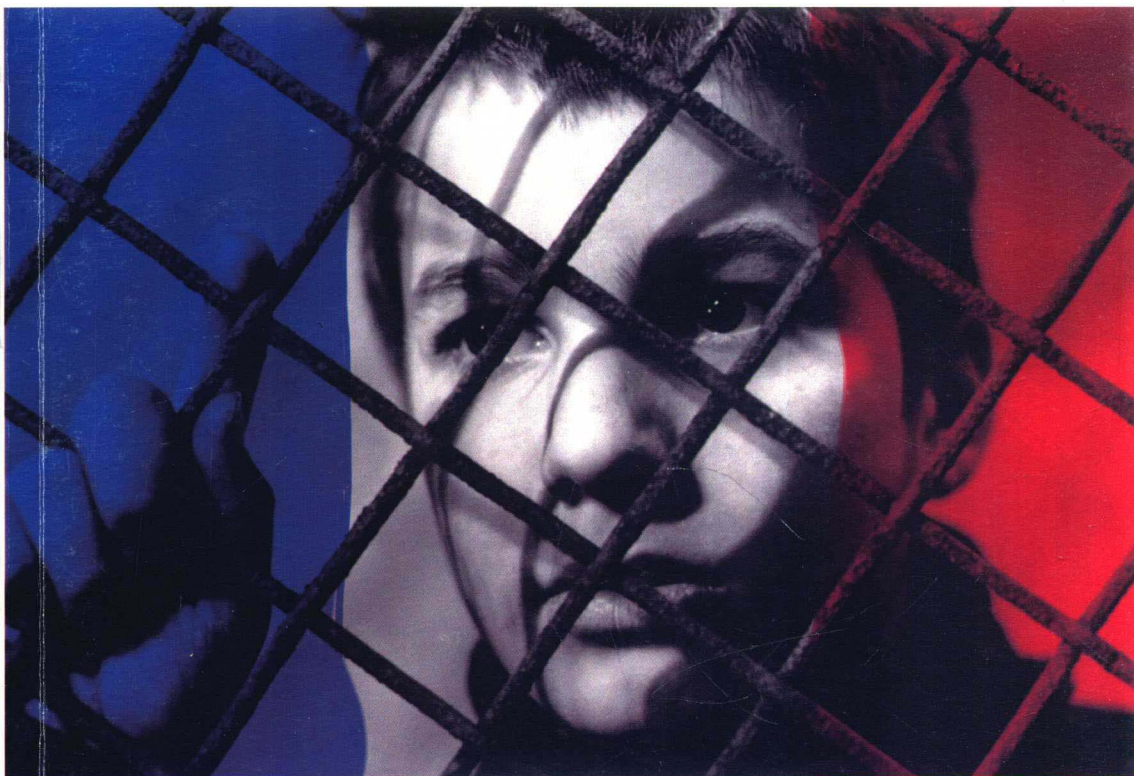




Collection L'Eclipse
光影译库



A History of
**the French
New Wave Cinema**

Richard Neupert

法国新浪潮电影史

[美] 理查德·纽珀特 著
陈清洋 译 单万里 校

A History of
the French New Wave Cinema

法国新浪潮电影史

[美]理查德·纽珀特 著

陈清洋 译 单万里 校

A History of the French New Wave Cinema, by Richard Neupert
Copyright ©2002

The Board of Regents of the University of Wisconsin System

All rights reserved

吉林省版权局著作权合同登记 图字: 07-2014-4408号

图书在版编目 (CIP) 数据

法国新浪潮电影史 / (美) 纽珀特著; 陈清洋译

— 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2014.7

(光影译库)

ISBN 978-7-5534-0097-6

I. ①法… II. ①纽… ②陈… III. ①电影史 - 法国
- 现代 IV. ①J909.565

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第140447号

法国新浪潮电影史



著 [美] 理查德·纽珀特
译 陈清洋
校 李万里
出 吉林出版集团 北京汉阅传播

出品人 刘公军
总策划 崔文辉
策划编辑 胥弋
责任编辑 崔文辉 曲珊珊
装帧设计 唐筠
开 本 650mm×960mm 1/16
印 张 26.25
版 次 2014年7月第1版
印 次 2014年7月第1次印刷

出 版 吉林出版集团有限责任公司
发 行 北京吉版图书有限责任公司
地 址 北京市西城区椿树园15-18号底商A222
邮编: 100052
电 话 总编办: 010-63109269
发行部: 010-63104979
网 址 <http://www.beijingshanyue.com/>
邮 箱 jlpg-bj@vip.sina.com
印 刷 北京同文印刷有限责任公司

ISBN 978-7-5534-0097-6

定价: 55.00元

版权所有 侵权必究



北京汉阙传播
Beijing Han-read Culture

献给凯茜与苏菲

致 谢

我在写作本书过程中，有幸为两个优秀机构工作，并得到大力支持。在启动这项计划的初期，我的前领导，佐治亚理工学院的肯·克内斯派，为我提供了旅费和租借影片的资金。后来在佐治亚大学戏剧系，我得到格斯·斯托布与斯坦利·朗曼的可贵支持、资助与忠告，以及伊冯娜·盖斯勒的慷慨援助。在这个国家，能在写作同一本书的过程中同时感谢来自两个竞争对手的帮助，这种情况并不常见。

在佐治亚大学，我的同事们为我提供了各方面的信息，从1950年代的汽车和汇率到特别棘手的法语词汇翻译方法。我要感谢罗曼语系的法国同事们，包括让-皮埃尔·皮里欧、多里斯·卡迪什、尼娜·赫勒斯坦、弗朗西斯·阿萨夫，特别是乔尔·沃尔兹、约纳森·克雷尔，我曾经频繁地麻烦他们。在我自己工作的部门，比·唐·马西和夏尔·埃德斯维科给我提供了很多帮助。感谢富兰克林艺术与科学学院院长怀亚特·安德森和休·鲁佩斯贝格为我提供的帮助，他们曾经负责佐治亚大学的电影研究工作。我还要真诚感谢我的学生们对法国电影史研究的浓厚兴趣。

多家电影资料馆的工作人员为我提供了重要支持与珍贵资料，包括加拿大蒙特利尔电影资料馆的罗伯特·都德林，与布鲁塞尔比利时皇家电影资料馆的加布里埃尔·克拉斯。此外，我在巴黎工作期间，法国电影图书馆亲切的工作人员为我提供了热情的工作空间，图书馆负责人、一个真正的朋友马克·韦尔内，使我在巴黎的

研究时光成为我最精彩的一段人生经历,这是任何学者梦寐以求的事情。

我无法用言语充分感谢埃里克·斯穆丁、马修·伯恩斯坦、凯利·康韦的鼓励以及富有洞察力的建议。而且,我也无法用言语充分感谢本书编辑克莉丝汀·汤普森、大卫·波德威尔、万斯·开普雷为本书所做的贡献,他们被证明是最具奉献精神和最可信赖的良师益友。感谢威斯康星大学出版社的拉斐尔·卡杜什、谢拉·穆尔门德、亚当·梅林、泰里·埃姆里希,以及技术编辑芭芭拉·沃伊赫斯基,他们也为本书的出版付出了大量辛勤劳动。

最后,我要感谢我的可爱家庭。我的妻子凯瑟琳·琼斯为我提供的富有远见的建议令我持续不断地感到惊讶,她的法语、历史与叙事批评方面的知识使她成为本书的完美读者,她的鼓励、耐心与魅力极大地激发了我写作本书的灵感。我们的女儿苏菲最近发现的阅读字幕的乐趣,让我的整个研究和写作过程充满希望,并为这个过程带来了幽默与优雅的感觉。感谢你们。

导 论

这些影片彼此不同却相互联系，一个共同的本质就是场面调度或电影写作，这个本质的基础就是共享原则。就像通过色香味鉴别美酒，可以通过风格鉴别新浪潮电影。

——《法国电影》克莱尔·克鲁佐

新浪潮是表达的自由，表演的新潮，甚至化妆的革新。作为新生代的一员，我拒绝使用当时的演员普遍使用的厚厚的粉底霜和假发。突然，你发现演员们看起来自然了，就像他们刚刚起床的样子。

——《新浪潮》弗朗索瓦兹·布里荣

法国新浪潮是电影史上最值得关注的电影运动之一。1950年代末至1960年代初，新浪潮复兴了久负盛名的法国电影，激励着国际艺术电影以

及电影评论和理论，二战刚刚结束就提醒许多当代观察家关注意大利新现实主义的影响。通过鼓励全世界的新风格、新题材、新制作模式，新浪潮显著地改变了法国内外的电影制作。那时，突然涌现出了一大批二三十岁的年轻的新导演，如路易·马勒、弗朗索瓦·特吕弗、让-吕克·戈达尔、克劳德·夏布罗尔，而且他们在推出一部又一部影片的同时，还捧出了新一代电影明星，其中包括让娜·莫罗、让-克劳德·布里亚利、让-保罗·贝尔蒙多。作为新的制作标准以及大批年轻电影人渴望参加电影制作的结果，将近 120 位法国新导演在 1958 年和 1964 年期间拍出了第一部长片。而且，许多年轻导演在这个时期拍摄了多部影片——比如戈达尔一个人在四年中就拍摄了八部——因此，新浪潮的影片总量确实惊人。新浪潮不仅教会了整整一代人实验讲故事的规则，而且还教会了他们重新审视常规的拍片预算和制作标准。一套全新的电影美学选择应运而生，经常伴随着推陈出新的策略。

近来，由于法国新浪潮诞生 40 年等原因，人们重新开始对这场运动发生兴趣，许多评论家和史学家对它的关注有增无减，其中包括法国电影学术界的一些著名人物，比如米歇尔·马利、让·杜歇、安托万·德·巴克。此外，法国《电影手册》杂志还出版了“新浪潮专号”^[1]。

然而，鉴于新浪潮的深度、意义与多样性，这场运动还有许多东西有待发掘。大量俯瞰式的历史著作必然将这个时期及其主要特征压缩为简单的概述，那些研究法国电影尤其是新浪潮的文本，如詹姆斯·莫纳科的《新浪潮》、罗伊·阿姆斯的《法国电影》，以及艾伦·威廉姆斯的《影像共和国》，为研究新浪潮提供了相当不同的视角，但是最终却偏向于谈论那些起初在《电影手册》担任评论家、然后拍出第一部长片的导演^[2]。对莫纳科来说，新浪潮实际上就是弗朗索瓦·特吕弗、让-吕克·戈达尔、克劳德·夏布罗尔、埃里克·罗麦尔、雅克·里维特，而且他不关心如何界定这场运动及其发生日期。阿姆斯将法国新浪潮看做是各个新导演团体发起的革新运动的总称。但是他又认为，新浪潮电影导演必须直接来自影评界；因此，他也是只将《电影手册》的电影制作者看做纯粹的新浪潮成员。阿姆斯避免将新浪潮解释为一种历史或批评现象。在以宏大的观点审视历史方面，

威廉姆斯所做的工作更为全面，他确定了这场运动的某些关键影响，将其中最重要的导演归类为“改革者”，如马勒、夏布罗尔、特吕弗，与这些导演相对的是比较边缘的导演如罗麦尔，或者比较激进的导演如戈达尔。

所有这些资料，有助于形成对于新导演、新主题、新制作技术重要性的认识，但是它们通常未能以足够的篇幅阐述 1950 年代的法国文化背景，《电影手册》参与的历史，或相关影片的独特叙事策略。读者通常未被清楚地告知，当时究竟是什么使新浪潮如此激动人心，并且挑战全世界的观众。新浪潮之“新”，过于经常地被简化为一张罗列着代表性影片和导演的代表性特征的清单。相比之下，本书在将手册派导演作为新浪潮电影的代表进行重点研究的同时，还将对当时的时代进行广泛而深入的研究。

xvi

由于每位读者阅读本书时都会带着有所重叠但又略有不同的新浪潮观念，因此这里有必要简要界定相关的术语、参与者及其结果。过去，法国电影工业对于个体制片人和作家-导演的开放程度一直大于其他国家，但是到 1950 年代中期，电影工业和大众媒介都感到，法国电影正在迷失方向，陷入了一般的历史重构和俗套的文学改编的泥潭。与雅克·塔蒂和罗贝尔·布萊松类似的风格独特的导演越来越少了。当时正值二战后法国电影的所谓优质传统如奥当-拉哈的《红与黑》（1954）获得稳定收益时，但在电影俱乐部和新兴电影刊物寻找激动人心的现代电影的背景下，这类传统电影越来越显得孤立于时代生活之外。于是，克劳德·奥当-拉哈（1901 年生）及其同辈的老年左派人士，纷纷成为弗朗索瓦·特吕弗这样的年轻影迷和评论家的替罪羊。据说当时的法国电影令人绝望，需要改弦易辙。

法国电影复兴，最初源自少数以新颖的方式募集资金拍片的青年导演，他们往往直接挑战商业电影和叙事规范。在 1930 年代的让·雷诺阿、1940 年代的意大利新现实主义，以及经过挑选的 1950 年代的好莱坞导演影响下，一些青年导演如路易·马勒、克劳德·夏布罗尔和弗朗索瓦·特吕弗，开始制作不受某些权威制约的电影。他们使用自己的制片经费，或者寻找非常规的制片人拍摄低成本影片，将故事的背景设置在他们最熟悉的环境中：当代中产阶级青年的当代法国。为了节约制片成本，他们仿效新现实主义

电影导演的做法，主要在外景地拍摄，使用新的或者不太知名的演员，以及小规模的制作组。在自己生活的街道或自己生长的公寓里拍摄，不用明星以及规模庞大的专业摄制组，这些导演想方设法将资金的劣势转化为自己的优势。

xvii 无可否认，这些影片有些业余，但是讲述的故事看起来真诚而急迫，与表现司汤达时代的法国的古装片形成对比。他们的经验法则则是使用手提设备尽快拍摄，牺牲主流制作方式的控制和迷惑，以获得生动的现代视听效果，这种效果更多来自纪录片和电视的拍摄方法，而非来自主流的商业电影。迷人的三点式布光、平滑的升降镜头、传统的混音技术，对于新浪潮的电影制作者来说是遥不可及的，但是对于自命不凡的电影来说这种遥不可及也可以成为弹药库。随着更多制片人和作家—导演发现低成本电影不仅可为而且能获得利益和好评，拍摄处女作的电影制作者犹如雨后春笋。1959年和1960年，突然出现了更多由小制片人以及没有经验却很乐观的导演制作的影片，数量达到了有声电影出现以来的顶点。今天，这次复兴被称作一次浪潮。

新浪潮电影的故事往往结构松散，主人公性格复杂，但是行为率真。重要的是，粗糙甚至杂乱的电影风格，恰恰适合讲述紊乱但是开心的故事，描写那些在当时的法国四处游荡的年轻人的生活。许多历史学家认为1959年是第一个完全的新浪潮年——当年新浪潮这个术语初次用来特别指称特吕弗、夏布罗尔、雷乃的影片——通常认为，新浪潮结束于1963年和1968年之间的任何时候，1963年是新导演数量锐减的年份，1968年是“五月风暴”爆发的年份。然而，有些评论家过分地将新浪潮定位于特定的电影作者，如罗麦尔、特吕弗、戈达尔，认为他们拍摄的每一部影片都是新浪潮电影，在有些观众与史学家眼中：一朝“弄潮儿”，终生“弄潮儿”。由于即将变得明晰的原因，本书的研究偏向于将新浪潮概括为一个由各种历史力量编织的复杂网络，包括所有由年轻导演制作的、探索新的制作方式以及非凡故事和风格的影片。新浪潮本身从1958年持续到1964年。新浪潮时代只是电影历史上的一个时期，其间的社会、技术、经济、电影等

因素共同促成了一场极其富创造力的运动。新浪潮远远不止电影导演和片名，它还包含更多东西；比如，对于电影及其叙事策略的一整套全新阐释。

在一定程度上来说，将新浪潮压缩和册封为一份导演清单是令人遗憾的，这种做法开始于《电影手册》，这本杂志本身也是这场运动的一位重要史官，它将1962年12月号全部献给了新浪潮。该期杂志由雅克·多尼奥尔-瓦尔克罗兹主编，得到弗朗索瓦·特吕弗鼎力协助，成为后来描述、界定和总结新浪潮的一个样本。该期杂志的前60页分为三个20页，分别是对克劳德·夏布罗尔、让-吕克·戈达尔，以及弗朗索瓦·特吕弗的访谈；接下来的25页是关于“162位法国新电影制作者”的简明百科全书，其中包括他们拍摄的短片和长片清单，一两段总结他们的贡献的文字，以及一些导演的快照。最后15页报道了一次有趣的圆桌会议，这次会议讨论了法国电影的工业环境，以及如何克服障碍、面对挑战、继续新浪潮的制作实践和票房成功等问题。

xviii

虽然《电影手册》宣称新浪潮涉及162位在法国拍片的新的电影制作者，但是它在1962年出版的那期“新浪潮专号”却花了大量篇幅重点介绍三位导演，这种情况表明，两个重要统计数据将不幸地长期保留在大多数关于新浪潮的历史总结中。首先，尽管这次浪潮的重要性在于其广泛性，许多新导演突然拍出了长片处女作，但是最重要的参与者实际上被认定为是出身于《电影手册》评论家的导演，特别是夏布罗尔、戈达尔、特吕弗。其次，新浪潮主要表现为人员的集合，而不是影片或社会经济状况的集合。《电影手册》“新浪潮专号”的编辑策略并非围绕“青年电影”的年代学，而是围绕“青年作者”的言论和面孔。但是无论如何，新浪潮变成了一份导演名录，尽管《电影手册》本身都没搞清这162位导演是否都是新浪潮，或者仅仅作为新导演值得一提。

作为一份最终的账单，《电影手册》的清单尤其勉强，因为在这份按照编年史顺序罗列的162位导演名单中，有些导演出道较早（比如，皮埃尔-多米尼克·盖梭的第一部长片拍摄于1950年，克劳德·巴尔马的第一部长片拍摄于1951年）。有些导演如埃德加·莫兰只拍纪录片，名单上的其他



图0-01 《电影手册》“新浪潮专号”

导演如米歇尔·费尔莫和亨利·托朗一直是联合导演。诺埃尔·伯奇榜上有名，是因为他写过电影剧本并且当过几部影片的助理导演，但他至今也没导演过一部长片。还有小说家让·焦诺，尽管他在1960年拍出了第一部影片《克罗伊斯》，但他这时已经不年轻了（他生于1895年）。《手册》的名单还包括新浪潮的“精神之父”罗歇·莱纳特与让-皮埃尔·梅尔维尔，但是他们早在1947年就拍摄了各自的第一部长片。更有甚者，这份导演名单对有些导演的简介颇有敌意，比如对塞尔日·布吉尼翁的评价（他导演的影片《西贝尔或阿夫莱城的星期天》[1962]后来获得了奥斯卡最佳外语片奖）。同样，这份导演名单还将亨利·法比安尼导演的《幸福明天来临》（1960）排除在外，认为这是一部看起来由一个误解了苏联蒙太奇的16岁导演拍摄的矫揉造作的影片！布吉尼翁和法比安尼并非个例；《电影手册》的名单甚至干脆将有些导演排除在外，因为在那个美学更新和剧变的时代，这些导演稚嫩、单纯，甚至令人尴尬。

xix

由此看来，《电影手册》只是表面上拥护162位新导演，因为它开列的名单很难表明它认可法国电影界的所有新人。对于《手册》而言，新浪潮有独创性与批评价值的内涵；新导演有潜力使之进入新浪潮阵营，但是很少有人被贴上新浪潮标签。《手册》的编年纪事提供的这个时期电影制作者的主观名单很有益，但也存在明显缺陷。有趣的是，这份百科全书式的记录中只有三位女性导演的名字：阿涅斯·瓦尔达，葆拉·德尔索（《漂移》，1962），弗朗西娜·普莱米斯勒（电视编剧，曾经联合执导《短暂的记忆》）。按照《手册》的设想，只有导演才有资格进入新浪潮的名单，这样的设想就减少了大量制片人、编辑、演员、艺术指导、作家、摄影师和作曲家给青年电影的画面、声音和感觉带来的令人惊异的影响，同时也不可避免地将大量女性电影人排除在了名单之外。随后的历史学家经常只是轮番开列自己的导演名单以使之更贴切，而不是深入研究那些在帮助构建新浪潮电影过程中发挥独特作用的个人。

相比之下，我特别感兴趣的是，以历史诗学的方法重新审视：新浪潮是如何被电影研究以及为电影研究以不同方式定义的，以及新浪潮在今天

究竟意味着什么。因此，我将精确地检测最初的影片是如何被制作和被接受的。然而，我的最初的假设是，新浪潮不会只是一份人名清单。如同夏布罗尔指出的那样，新浪潮是一个市场术语，如同迈克尔·马利定义的那样，新浪潮也是一个“艺术流派”。但是除此之外，新浪潮还包括 1950 年代末至 1960 年代初法国在经济、社会和技术规范方面的变化，以及这几年特别是 1958 年至 1964 年所有拍出第一部长片的法国新导演在叙事方面的贡献。同时，新浪潮也应该包括所有那些具有创造性的人员，他们帮助制作了数以百计的影片。感谢“新浪潮观众”同样是一个有益的概念，因为一批特定的国际观众确保了新法国电影从涓涓细流汇聚成了滚滚洪流。

然而，正如我在本书第一章所说，新浪潮起初是一个关于基本社会变化的笼统术语，泛指二战后的一代人，年龄在 15 到 35 岁，他们自己在文化方面不同于父辈。第一部新浪潮电影出现时，“新浪潮”这个术语已被用来指称所有的事物，从青少年的生活态度到生活风格，包括穿着黑色皮夹克、骑着噪音很大的摩托车在巴黎兜风。对这一代人进行定义成了全国性的消遣：1955 至 1960 年，至少有 30 次不同的全国性的调查试图界定“谁是当今的法国青年？”^[3] 最终，新浪潮成了法国社会滥用的标签；今天，新浪潮在电影研究领域已经是一个相当清晰的术语了，尽管人们不断地尝试着界定它的精确起止日期，梳理它的总体特征，整理它的参与者名单，这些尝试往往引发很大争议。

一个具有重要影响并被广泛接受的评论意见是，促使 1950 年代新浪潮电影异军突起的动机是二战后的法国电影停滞不前，亟待进行重大变革。1958 年 2 月，法国电影俱乐部联合会负责人与《电影》杂志编辑皮埃尔·比亚尔，发表题为《40 位小于 40 岁的导演》的重要社论，抱怨法国电影当时的状况。他将复兴国家电影的希望寄托在 40 位正在崛起的青年导演身上，包括路易·马勒。在这篇社论中，比亚尔哀叹法国票房大片的成功获得的经济繁荣看起来是以牺牲艺术价值为代价的：“灵感的枯竭、主题的苍白和美学的停滞是无法否认的；形式和主题的个别例外……正在来自法国电影工业的边缘……法国电影的发展与未来取决于青年导演。”^[4] 比亚尔的抱

怨与《电影》杂志和《电影手册》之外的许多其他评论相呼应。这些评论普遍意识到，导致当时法国电影工业衰弱的原因深深植根于自身的结构，而不仅仅是由于一帮谨小慎微的老龄化导演。

甚至专业机构与联盟也开始遭到批判，因为它们过度地闭关自守并且等级森严，为进入电影制作设置重重障碍。流行的说法经常将电影工业比作“堡垒”，这个说法似乎在提醒人们，要满怀爱国主义希望攻下这座现代巴士底狱，推翻现行体制，从根本上消除进入电影工业的不公平条件。制片人在新闻报刊上经常遭到谴责，因为他们缺乏品味、眼界和勇气。主流制片人更是遭到谴责，因为他们依赖于以保险的方式与高额的预算改编历史小说，这种做法是1940年代的法国风格与缺乏灵感、平淡无奇的好莱坞制作之间不冷不热不咸不淡的妥协。第二次世界大战刚刚结束的时候，国家电影中心就开始把“优质传统”当作口头禅。法国国家电影中心和文化部试图培育一种更加强势的法国电影，采用的策略是以英美的经典电影风格为模式，但以表现法国的题材和主题、历史事件和优秀文学作品为特色。xxii

但是到1950年代中期，愤怒的青年评论家就开始以“优质传统”这个说法嘲笑主流电影。当时，这个说法是指脱离现代生活的过时的史诗片。

当时，越来越渴望拍片的评论家经常提到的法国电影的泰斗级人物，是那些具有个人风格的导演，如罗贝尔·布莱松与雅克·塔蒂，但是他们也很难找到稳定的资金拍片。另一个希望就是制作大胆的短片，包括阿兰·雷乃的《夜与雾》这样的纪录片。最好的导演陷入财政危机，最具革新精神、对形式和主题进行试验的青年导演被孤立 in 短片的边缘，这种现象经常被用来证明法国电影肯定在朝着错误的方向发展。而且，相比于当时重振雄风的意大利电影，法国电影在国际上获奖的机会越来越少。法国商业电影经常被通俗报刊谴责为步履蹒跚甚至奄奄一息，甚至动脉硬化。放眼全球，电影被看作是文化的晴雨表，这种情况在法国也不例外，在日本电影和意大利电影越来越赢得尊重的时候，法国电影却日益萎靡。历史学家弗朗索瓦兹·奥德在谈到这个时代的时候认为，僵化的电影结构与其背后固定的社会结构的结合已成有目共睹的事实：“在一个显然被冻结的社会里，电影

肯定缺乏生机。”^[5] 米歇尔·马利以 1950 年代的论辩式语言，简要总结了当时的情形：“审美的硬化和稳固的经济健康——这就是新浪潮爆发前夕的法国电影状况。”^[6]

当时的法国电影已经失去其文化意义和艺术优势，理解了这种总体状况之后就不难理解，被称为“浪潮”的新青年导演的出现，确实是一种振奋人心的变化，对于记者和影迷来说甚至是一场胜利。早在 1959 年 1 月，“新浪潮”作为一个标签被用来称谓电影之前，国家电影中心官方刊物《法国影片》就兴奋地报道说，1958 年见证了初执导筒的导演的长片处女作在数量上的大爆发。这份刊物提到了一些刚刚制作完成或者正在拍摄的影片，这些影片的导演包括：路易·马勒、米歇尔·德维尔、皮埃尔·卡斯特、弗朗索瓦·特吕弗、克劳德·夏布罗尔，以及其他。更重要的是，该刊还预见到新片的数量在新年里将继续增长：“1959 年将迎接许多新导演的到来。我们祝愿他们成功，希望他们能让我们的电影恢复真诚而年轻的活力，近来我们的电影似乎丧失了这种活力，但是就在此前不久，我们的电影还曾经被公认为是世界上最优秀的电影。无论如何，不要等它陷入深渊的时候再去拯救它。现在就行动起来吧。”^[7]《法国影片》代表着整个法国电影工业的声音，该刊指出，当前的主流电影就像是已经停止跳动的心脏，以及污染周围任何东西的污泥，电影急需进行重大变革。这种对于现状的公开责骂极不寻常，有人甚至认为是不爱国的表现。《法国影片》、《电影 58》以及《电影手册》，这些刊物在谴责法国电影现状的过程中并非各自为战，而是联合多家日报甚至文化部帮助搭建平台，张开双臂迎接新人。所有这些抱怨的目的都是营造一个适应发展变化的环境，无论激进的变化，还是克制的变化，都将受到支持和鼓励。这些目标明确而且充满自信的青年才俊登上影坛，尝试着以新的风格讲述新的故事，以拯救过时而自满的法国电影。

但是，新浪潮的铺路石远远不止于批评的氛围，以及精雕细琢的历史剧口味的改变。新技术和经济的因素，同样奖励了新鲜的创意和制作。因此，本书不仅关注新浪潮如何成长为各种各样的强大力量，而且关注法国