

電影

前半世紀

百年發展史

Film History : An Introduction

Kristin Thompson & David Bordwell

廖金鳳 譯



電影百年發展史

前 半 世 紀

原著

Kristin Thompson
David Bordwell



Education

US

Boston, Burr Ridge, IL Dubuque, IA Madison, WI New York,
San Francisco, St. Louis

International

Bangkok, Bogotá, Caracas, Kuala Lumpur, Lisbon, London,
Madrid, Mexico City, Milan, Montreal, New Delhi, Santiago,
Seoul, Singapore, Sydney, Taipei, Toronto

電影百年發展史:前半世紀 / Kristin Thompson &
David Bordwell 著 ; 廖金鳳 譯. -- 臺北市 :
麥格羅希爾, 1998[民 87]
面 ; 公分.
含參考書目
譯自 : Film History : An Introduction
ISBN 957-493-073-4(第一冊 : 平裝)

1. 電影 - 歷史

987.09

87010668

電影百年發展史 - 前半世紀

作 者 Kristin Thompson & David Bordwell

譯 者 廖金鳳

業 務 行 銷 沈清平 邱嘉慧 曾時杏

出 版 經 理 張景怡

發 行 人 張德明

出 版 者 美商麥格羅·希爾國際股份有限公司 台灣分公司

地 址 台北市 100 中正區博愛路 53 號 7 樓

網 址 <http://www.mcgraw-hill.com.tw>

譯 者 服 務 E-mail: edu_service@mcgraw-hill.com.tw

TEL : (02) 2311-3000 FAX: (02) 2388-8822

法 律 顧 問 普華商務法律事務所蔡朝安律師、朱瑞陽律師

郵 政 劃 撥 17696619 美商麥格羅·希爾國際股份有限公司 台灣分公司

製 版 廠 長城製版 (02)2918-3366

印 刷 廠 普賢王印刷 (02)2211-9441

出 版 日 期 1998 年 9 月(初版一刷)

2006 年 8 月(初版五刷)

定 價 650 元

Original : Film History : An Introduction ISBN : 0-07-006445-8

Copyright© 1994 by The McGraw-Hill Companies, Inc. All rights reserved.

Chinese Copyright©1998 by McGraw-Hill Int'l Enterprises Inc. (Taiwan) All rights reserved.

ISBN : 957-493-073-4

※著作權所有，侵害必究 如有缺頁破損、裝訂錯誤，請寄回退換

作者簡介

克 莉絲汀·湯普森 (Kristin Thompson) 與大衛·鮑威爾 (David Bordwell) 夫婦目前定居於威斯康辛州麥迪遜市。

克莉絲汀·湯普森是威斯康辛大學麥迪遜校區傳播藝術系的榮譽學術評議會員。她在愛荷華大學 (University of Iowa) 取得電影學碩士學位，進而於威斯康辛大學麥迪遜校區取得電影學博士學位。專書著作包括 *Eisenstein's Ivan the Terrible* (Princeton University Press, 1981), *Exporting Entertainment: America's Place in World Film Markets, 1907-1934* (British Film Institute, 1985), *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton University Press, 1988)，以及一部研究 P.G. 沃豪斯 (P.G. Wodehouse) 的 *Wooster Proposes, Jeeves Disposes; or, Le Mot Juste* (James H. Heinemann, 1992) 等。目前正進行歐洲二〇年代前衛電影風格的歷史研究，並在閒暇之餘研究埃及學 (Egyptology)。

大衛·鮑威爾目前為威斯康辛大學麥迪遜校區傳播藝術系的資深教授。他在愛荷華大學取得電影學碩士及博士學位。出版著述有 *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (University of California Press, 1981), *Narration in the Fiction Film* (University of Wisconsin Press, 1985), *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton University Press, 1988), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1989)，以及 *The Cinema of Eisenstein* (Harvard University Press, 1993)。鮑威爾曾榮獲傑出大學教師。

兩位最近的合著有《電影藝術：形式與風格》(*Film Art: An Introduction*, 4th ed., McGraw-Hill, 1993)，中文版由美商麥格羅·希爾公司於 1996 年發行，並與珍娜·史泰葛 (Janet Staiger) 合著 *The Classical Hollywood Cin-*

ema: Film Style and Mode of Production to 1960 (Columbia University Press, 1985)。

譯者簡介

廖金鳳

台灣大學社會學系學士、美國紐約大學(NYU)電影研究(cinema studies)碩士，著有《消逝的影像：台語片的電影再現與文化認同》，編著《電影指南》(系列)、《尋找電影中的台北：1960s-1990s》，其他譯作包括《第三世界電影與西方》等。現任台灣藝術大學電影學系副教授。

中文版序

本

書是一本概要的電影歷史。然而在美國的學術圈裡，年輕一代的電影史學者，對於這種概要的歷史，總帶有一些懷疑的論調。他們對於像是喬治·薩杜爾 (Georges Sadoul) 和尚·米提 (Jean Mitry) 等前輩深懷尊崇的同時，其中許多人也懷疑憑著單獨個人的心智，能否為這個世紀最重要的藝術，勾勒出它廣泛的版圖。他們宣稱電影不僅只有一個歷史，而是有許多的歷史。

就這個觀點而言，當然仍有許多可以討論之處。電影史研究裡最近的一些重大進展，都是來自於對於特定時期或問題，從事狹小範疇、深度探索的一些研究：Charles Musser 有關愛迪生和波特的研究、Tom Gunning 有關葛理菲斯的研究、Yuri Tsivian 有關沙皇時期電影的研究、Janet Staiger 有關好萊塢不同電影製作模式的研究、Lea Jacobs 與 Ruth Vasey 有關海斯辦公室的研究、Ben Brewster 有關一九一〇年代現場調度和剪接的研究（僅就以英文從事研究著述的學者為例）。我們也可以從 *Griffithiana*、*Film History* 和 *Cinéma* 等期刊中，看到關於三〇年代中國電影的政治狀況、一家特定公司的劇本創作方針或雷諾的工作方式等深入研究的文章。今天普遍存在一種與廣泛通論的故事洪流 (histoire-fleuves) 分道揚鑣，朝向深度微觀歷史的嚴謹、全力以赴的「修正派」(revisionist) 電影學術取向。

我們自己也完成一些「修正派」的歷史著述，而且基本上認同於這樣的觀點。如果電影史的研究要成為一門嚴謹的學術學科，它必須超越廣泛視野的觀點，而朝向特定案例的細節。然而，我們也並非背棄信念而撰寫本書。我們基於幾個理由，期望這部《電影百年發展史》能夠成為電影藝術學門中有益的文獻。畢竟，「修正派」史學研究所貢獻的許

多新穎資料和洞察，都能溶入一個更為廣泛的範疇。我們認為學生或一般讀者，也將因為對於最近這些在若干令人著迷的領域，像是早期電影或是第三世界電影等研究的重視而能受益匪淺。

同樣重要的是，我們深信這本著作能夠結合於「修正派」的史學，成為他們的重要課題：以明確的問題引導研究的重要性。修正派的學者不再以主題撰寫歷史，像是新寫實主義、溝口健二、包檔發行，而是傾向於藉由提出問題出發。為何電影的新發明，能夠迅速地成為一個國際的現象？我們可以如何解釋美國的片廠電影開始引用連戲剪輯？平面和立體藝術中的哪些特色，塑造了六〇年代的實驗電影？這種研究取向的益處是顯而易見的：基於明確問題的思考，使得我們的疑問易於掌握，引導我們涉入新的領域，並且容許我們估量可能的解釋。

根據這個理由，我們將本書建構於三個相當廣泛的問題：電影媒體的運用如何演變，或適時的普遍為人們接受？電影工業的製作、發行與映演狀況，如何影響這個媒體的運用？電影媒體運用與電影市場的國際趨勢是如何出現的？設定這樣的問題，有助於界定我們的解說：我們並無意試圖討論電影的所有層面，因為它們並非都能回應這些問題。雖然我們的解釋可供修訂和更正，這樣的一套疑問架構，也提供了本書的一個輪廓。它們同時提醒我們，撰寫歷史不僅只是廣蒐事實，然後講述一個故事；而是藉由史學家尋求問題答案的慾望，所主導的一種動態行為。基於同樣的理由，本書包括了一個方法上的導論，對於從事電影歷史研究的過程提供一個檢視。我們希望讀者牢記於心的是，任何電影歷史著述的出版，都是一個活動的紀錄，它是史學家深入探討問題，並且尋求具有說服力、易於理解答案的努力成果。

最後，我們完成這部著作，因為我們相信概要性的歷史，仍然具有許多價值。它能提供我們一個電影和文學的規範；它能拓展讀者的鑑賞能力；它甚至可能激起對於電影的愛好。概要性歷史也能導引學生和感興趣的讀者，熟悉專業學者研究工作的廣泛架構。因而薩杜爾與米提不僅提供我們一個尚待修正、補充或以全新脈絡解釋的資料寶藏，他們也提供了一個概念的架構，一套依然指引我們設定問題和尋求解釋的分門別類。對於電影從發明、成長而到成熟的見解；這個媒體歷經歲月所展現的一種特質；不同國家派流不斷對於「電影語言演進」的貢獻等，都是一些指引著傳統電影史學家研究工作的基本假設。

今天許多學者質疑這些假設，然而我們發覺很難脫離它們。舉例而

言，我們很難想像經由幾個強勢的國家電影，德國、俄國、法國和美國所創造的二〇年代電影，不是這個新興藝術的「成熟階段」。縱使修正派學者對於電影版圖特定領域所貢獻的填補，我們通常仍然在一個「舊式」史學家所勾勒出的界限從事研究。¹ 因此，本書依循著大多數電影史的輪廓，強調國家電影的貢獻與電影形式的發展。如果我們對於一些議題，提出原創性的見解，它們仍然維持於前輩學者所建立的架構之中。縱使如此，我們也試圖對於這些指引假設的存在，以及它們對於我們思考的影響，抱持更多的自覺。

對於台灣的讀者，我們想說的一些話是，我們並非台灣電影的專家。因此本書對於這個精采電影拍製傳統的討論，可能在許多方面顯現不足之處。我們希望更為深入地撰寫有關台灣電影的部分，特別是五〇年代和六〇年代期間，在亞洲地區廣泛映演的愛情文藝片和功夫武打片。我們亦將更為深入的探究，香港電影與台灣電影的關係；僅就一例而言，雖然我們將胡金銓歸為香港導演，而他卻在台灣創作了許多傑出的作品。我們也希望能夠更廣泛的討論八〇年代的台灣新電影，並且對已經成為全球電影創作重要人物的侯孝賢和楊德昌，多所著墨。然而，本書面對著影片取得的問題，當然，也受限於我們的見識。無論如何，我們希望台灣的讀者，能夠從我們的著作中受益，將他們電影拍製的成就，置於一個相當的層面看待之。

台灣的學生能夠以在全球電影文化具有崇高地位的台灣電影感到驕傲。如果我們能為本書補充新的資料，我們將討論最近享譽全球影展的導演，尤其是蔡明亮。我們期望僅以本書的這個版本報答台灣，特別是該國的年輕人，因為台灣電影帶給我們無限的愉悅。

大衛·鮑威爾、克莉絲汀·湯普森
於威斯康辛麥迪遜 1998 年 6 月

¹ 我們之中的一位對於這個史學傳統曾有相當深入的檢視；可參閱 David Bordwell, *On the History of Film Style History* (Cambridge: Harvard University Press, 1997)。

譯序

電

影發明至今剛過百年不久，電影歷史的著述工作何其浩大。可能正是因為百年的關鍵時刻，西方的電影學術界也像是感染著對於這個迷人媒體的百年發展，充斥著階段性蓋棺論定的著作和出版。然而這股激動情緒，像是反應於兩個相對的趨勢：一個是廣泛全盤的掌握，一個是局部深入的觀察。前者可從近年來多部世界電影史相關著作的再版或出版可見一斑，後者也可以英國電影學院 (BFI) 和法國龐畢度中心出版世界各國電影歷史的系列專書為代表。

《電影百年發展史》(*Film History: An Introduction*) 出版於 1994 年，正是 (美國) 電影歷史的一百週年。在此前後出版或再版的相關書籍，有 *Film: An International History of the Medium* (Robert Sklar, 1993)、*A Brief History of Film* (Louis Giannetti, Scott Eyman, 1995)、*A Short History of Movie* (Gerald Mast, Bruce K. Kawin, 1996)、*A History of Narrative Film* (David A. Cook, 1996)、*The History of Film* (David Parkinson, 1996)，以及 *The Oxford History of World Cinema* (Geoffrey Nowell-Smith, 1996, 1998) 等。當然，這些著作中各有不同的廣度、深度，以至互有差異的著墨重點與論述取向。《電影百年發展史》一書在這些著作中，要算是規模龐大的著述，原著加上導論部分已經超過九百頁之譜。然而，由其原文書名可以看出，它也是在這些著作中唯一附上「導論」標題的著作，可見其對電影史之敬畏與治學態度。本書不畏言以傳統歷史「故事」的撰述取向，正是它好讀易懂之處，然而，書中的兩篇導論，乃至全書引用包括近年重要歷史研究的成果，不僅說明本書注意到史學研究的重要性，也使本書的撰述取向立於一個更形穩固的基礎。它的嚴謹作風、明確議題與架構、涵蓋相當之廣度與深度，引用最新出土文獻或影片資料，以及好

讀易懂的文筆，可能也是它成為當今美國相關學門最受歡迎和重視的電影史著作。

說來令人驚訝的是，本書原著大衛·鮑威爾與克莉絲汀·湯普森的聯合或個人著作，連同本書在台灣譯本已有四部之多！他們兩位以威斯康辛麥迪遜的校園為基地，十幾年來在一片供奉符號理論、文化理論和主體理論為顯學的电影研究領域中，儼然開拓一條獨樹一幟且令人敬佩的「新形式主義」(Neo-formalism)學風。他們在 *The Classical Hollywood: Film Style and Mode of Production to 1960* (與 Janet Staiger 合著 1985) 中紮實的重新檢視好萊塢製作模式與電影美學的發展與關係；在 *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1989) 中倡議一種「電影詩學傳統」的評論取向；在 *The Cinema of Eisenstein* (1993) 中將這位蘇聯電影理論家兼導演，置於一個更為深廣的脈絡，重新評估這位形式主義的大師；直到 *Post-Theory* (大衛·鮑威爾編著 1996)，更大膽地宣告一個「後理論」的反向思考。誠然，電影學界普遍早已以 representation 取代 form and style 長達三十年之久的今天，他們的新作 *On the History of Film Style* (1997)，依然堅守一貫的治學態度與立場，委實令人感佩，也確實在電影研究的領域形成相當的影響力。

《電影百年發展史》一書的中譯出版，唯一的目的也僅希望開拓本地電影相關的中文文獻，進而有助於本土電影研究的進展。台灣目前的電影書籍，無論原創或譯作，可能也唯缺一本完整的世界電影史概論性著作。本書的中譯出版，希望能提供一般讀者，對於這個精采的視覺藝術或媒體，有一個縱觀而全盤的面貌；對於相關科系的學生，則能從對電影歷史發展的概括掌握，進而提出更為深入的問題和思考；對於專業的電影學者，也希望本書引用的近期相關研究成果，能夠激勵本土電影史研究的推動。

另一方面，我也願意建議所有台灣讀者，面對這麼一部龐大概論影史的著述，所該抱持的一個閱讀態度（可能也是本書一再提示的言外之意）。作為一個關心台灣電影歷史發展的讀者，自該思考台灣歷經半個世紀的日據殖民，以及在戰後的一個「第三世界國家」地位，自有其獨特之電影發展經驗。

台灣在與電影這個媒介、科技、藝術創作、表徵體系或社會活動接觸的近百年歷史裡，由於歷經日本殖民主義的政治壓迫、經濟剝削和文化扭曲，以至於日據時期長達五十年的電影發展侷限於映演和發行，直

到戰後和光復時期的電影製作也都極其有限。我們甚至可以說，台灣電影歷史發展裡，從第一次與這個新興媒介接觸之後，也就是電影發明的將近六十年之後，1955 年台語片的出現開始才真正有發源於本土的電影製作，運用這個表徵體系，呈現這塊土地的社會生活或文化意涵。

第一部台語片的導演何基明，形容他第一次看電影時的驚訝稱奇，如同三〇年代英國的放映師，在非洲放電影給土著觀賞的情景一般，前者不相信「一道光束射出來，白布上突然跑出街道、人、車，…，於是跑到白布之下，想拆開看看那些人、車，是否躲藏其中」，¹ 後者則被白布上的大象嚇唬之後，同樣戰戰兢兢地走進白布，前後打量、搜索，始終不敢相信自己親眼所見。

何基明描述的情景，發生在民國七、八年左右，也就是亞勃·岡斯 (Abel Gance) 完成《第十號交響曲》(*The Tenth Symphony*, 1918)，法國展開印象派電影之初，羅勃·維納 (Robert Wiene) 完成《卡里加利博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1919)，德國崛起表現主義電影運動；而美國的葛里菲斯 (D. W. Griffith) 也完成了《國家的誕生》(*Birth of a Nation*, 1915)，好萊塢古典風格於焉形成，並且逐漸擴張，影響全球電影拍製。台灣電影的創作，從台語片的開始，即依循學習一個「好萊塢風格」的模式。我們也從來沒出現過像蘇聯、法國、德國或美國的情況，結合於本土文化的視覺傳統，因而也未曾出現過一個「國家電影」。

除此之外，台灣觀眾的一個獨特觀影歷史經驗，即是電影的觀賞與民間「說書」藝術的結合。這個經驗不僅在默片時代興盛，三〇年代有聲電影出現之後，仍然普遍持續流行於台灣鄉村。而台灣映演電影的場所，從早期來自日本的仿若西方「巡迴放映師」，在劇場與話劇輪流場次的映演，以及活躍於二〇年代中期，「台灣文化協會」的電影隊美台團，走訪台灣各地鄉間在戶外搭台放映。我們可以說，台灣民眾看電影的經驗，在台語片出現之前的年代，可以接受一個中介於觀賞行為與銀幕呈現之間的辯士解說，可以在看歌仔戲時，欣賞插入的電影片段，或是在欣賞電影時，容忍插入的歌仔戲表演，可以在劇院、專門戲院、混合戲院，以及戶外任何適合搭起布幕的場所看電影。我們無疑可以確定，現代電影理論著墨甚多，有關電影觀眾置身於一個黑暗的空間，占據一個單獨、「優勢的」(privileged) 觀賞地位，被動地接受來自銀幕上

¹ 《電影歲月縱橫談》(上)，國家電影資料館，台北，1994 年 6 月，p. 134.

的聲光、影像，脫離「真實」(real)世界而營造一個「夢境世界」(dream world)的說法，對於台灣 1900 年的第一次出現電影，到 1955 年的台語片出現之前，可能都要另當別論。

至此，我們可以勾勒台灣電影發展背景的一個整體輪廓；台灣歷經半個世紀的殖民主義，包括前期的懷柔寬容、中期的同化主義，到後期的皇民化政策。台灣社會到了三〇年代，都市化的變遷和人口的增長，大眾文化至此儼然成形，電影觀賞已成普遍之娛樂活動。然而，電影工業映演部門日益繁榮的同時，製作部門也因日本殖民主義政策而形同空白。台灣的電影觀眾可能在劇院、戲院、混合戲院或戶外野台，看過來自日本的《淺草之燈》(1937)、美國的《亂世佳人》(*Gone With the Wind*, 1939)、英國的《亨利五世》(*Henry V*, 1944)、義大利的《單車失竊記》(*Bicycle Thief*, 1948)、香港的《翠翠》或大陸的《一江春水向東流》；然而，台語片的電影工作者，甚至要取得一架 35 釐米的攝影機或電影膠片都極其困難。

如果電影的運用，可以透過不同的方式而被賦予不同的權力，我們當然可以藉由那些不同的方式去界定我們的經驗；進而透過電影活動的經驗，尋找賦予我們生活意義的歷史。台灣的電影發展經驗，相當程度而言，是被與它的過去歷史割裂分離的，因而難以從中界定自己的位置、缺乏自由的選擇，以至於喪失一個作為本土電影實踐的自主權。當然，台灣的電影史研究，尚有諸多議題急待開發，許多的問題急待釐清，許多的空白急待填補，在此也願與學界先進和所有讀者共勉努力。

最後，本書的中譯書名「電影百年發展史」，乃基於中文相關著述之習慣用語，而本書中譯計畫分為兩冊出版，也是基於讀者閱讀之方便（取得原著認可）。至於譯文形式之參酌，除了僅守原著撰述原則之外（參閱撰寫形式備忘錄一節），所牽涉之人名、片名或專有名詞，涵蓋的時代和地域甚廣，除了英文也都附上原文以供參考。翻譯工作浩大繁重，前後一致的譯文也成為簡單卻不容錯誤的要求；謹此感謝麥格羅·希爾執行編輯沈宗祐先生與陳奕軒小姐，以及本書專業校對林保成先生，他們過去一年的耐心與勞累。本人智識有限、力有不逮，如有疏失之處自當承擔所有責任。當然，還望專家學者與讀者朋友能對本書不吝指教。

廖金鳳

1998 年 6 月

目 錄

作者簡介	i
譯者簡介	ii
中文版序	iii
譯 序	vii
原著序	1
導 論	3
歷史、編史與電影史：深入導論	9
本書撰寫形式備忘錄	23

第一部分 早期電影 25

第一章 電影發明與早期電影：1880s-1904 27

電影的發明	28
動態影像的先決條件	28
動態影像的主要先驅者	29
國際間電影發明的經過	31
早期電影拍製與映演	37
法國電影工業的成長	39
英國與「布萊頓學派」	44
美國：激烈競爭與愛迪生東山再起	46
註釋與疑問	52
早期影片的辨認與保存	52
復興早期電影的關注：布萊頓會議	52

第二章 電影國際性的擴張：1805-1912 55

歐洲的電影製作	56
法 國	56
義大利	58
丹 麥	59
其他國家	61
美國電影工業擴張的奮鬥	61
五分錢電影院的興盛	61
電影專利公司對抗獨立製片	64
社會壓力與自我檢查	67
劇情長片的崛起	68
明星制度	69
遷移好萊塢	70
電影風格的深入探索	71
插卡字幕	72
連戲系統的開端	73
攝影機的位置與表演	79
顏 色	80
場景設計與燈光	81
一個國際的風格	81
註釋與疑問	85
葛里菲斯在電影風格發展中的重要性	85

第三章 國家電影、好萊塢古典主義與 第一次世界大戰：1913-1919 87

美國占領世界市場	88
國家電影的興起	90
德 國	91
義大利	93
俄 國	94
法 國	96

北歐諸國	100
古典好萊塢電影	107
片廠制度的推動	107
一九一〇年代好萊塢的電影拍製	110
電影作品與電影工作者	113
動畫影片	118
小規模製片國家	119
註釋與疑問	121
一九一〇年代的不斷重新發現	121

第二部分

默片時代晚期：1919-1929 125

第四章 二〇年代的法國 127

一次大戰後的法國電影工業	127
戰後的主要電影類型	130
法國的印象派電影運動	132
印象派電影與電影工業的關聯	132
印象派的理論	135
印象派的形式特性	137
法國印象派電影的結束	145
註釋與疑問	148
法國印象派的理論和評論	148
《拿破崙》的修復	148

第五章 二〇年代的德國 151

一次大戰後的德國狀況	151
德國戰後電影的類型與風格	153
歷史鉅片	154
德國表現主義電影運動	155

室內劇電影	163
德國電影的海外拓展	164
二〇年代中期和晚期的重大演變	165
德國片廠的科技更新	165
通貨膨脹的結束	168
表現主義運動的結束	170
新即物主義	171
電影外銷與古典風格	174
注釋與疑問	175
德國電影與德國社會	175
那些影片是表現主義電影？	176
表現主義、新即物主義以及其他藝術	177

第六章 二〇年代的蘇聯電影 179

戰爭共產時期的艱困處境， 1918-1920	180
新經濟政策下的復甦， 1921-1924	184
成長、外銷與國家逐漸掌控， 1925-1933	186
電影工業的演變	186
新生代的導演	188
蒙太奇電影工作者的理論著述	193
蘇聯蒙太奇的形式與風格	195
其他的蘇聯電影	205
五年計畫與蒙太奇運動的結束	206
註釋與疑問	208
電影工業與政府政策：一部錯綜複雜的歷史	208
庫列雪夫效果	209
俄國形式主義人士與電影	209

第七章 好萊塢默片時代晚期： 1920-1929 211

連鎖戲院與電影工業的結構	212
--------------------	-----

電影製片人與發行人協會	216
片廠的電影拍製：導演、明星與類型	217
二〇年代初期的龐大預算電影	219
次要類型影片獲得尊敬	222
新的投資和超級鉅片	228
適度預算和反傳統的電影	230
好萊塢的外國電影工作者	231
劉別謙來到好萊塢	232
北歐影人來到美國	233
環球公司的歐洲導演	234
穆瑤與他在福斯公司的影響	235
風格和科技的演變	237
更具效率且更受歡迎的動畫影片	239
非裔美人觀眾的電影	242
註釋與疑問	244
重新發掘巴斯特·基頓	244

第八章 二〇年代的國際趨勢 245

「電影歐洲」	245
「國際的風格」	249
主流工業之外的電影實驗	253
紀錄長片的逐漸受到重視	270
國際商業電影製作	272
日 本	272
英 國	275
義大利	275
其他小規模生產的國家	276
註釋與疑問	278
不同版本的經典默片	278