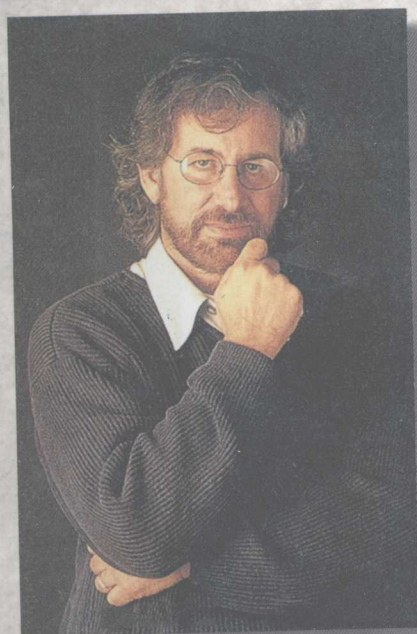
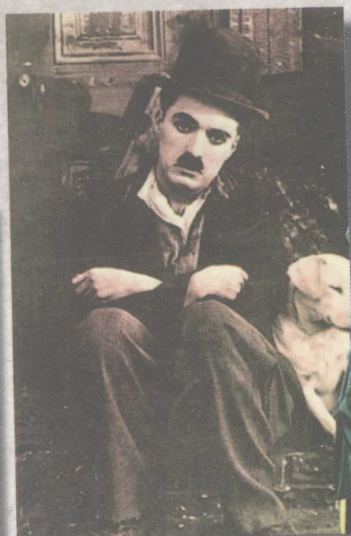


好莱坞大师 谈艺录



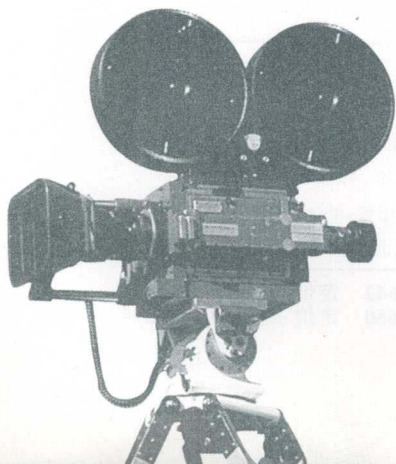
中国电影出版社

郝一匡 等译

好莱坞大师谈艺录

中国电影出版社

一九九八·三·北京



图书在版编目(CIP)数据

好莱坞大师谈艺录/郝一匡等编译. —北京:中国电影出版社,1998.3

ISBN 7-106-01269-6

I. 好… II. 郝… III. ①好莱坞-电影演员-经验②好莱坞-电影导演-经验③好莱坞-电影工作-工作人员-经验 IV. J997.12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 22253 号

好莱坞大师谈艺录

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路 22 号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:20.5 插页:2

字数:500000 印数:3000 册

1998 年 3 月第 1 版北京第 1 次印刷

ISBN 7-106-01269-6/J·0642 定价:(平)33.00 元
ISBN 7-106-01305-6/J·0650 定价:(精)39.00 元

前 言

本书搜集了自美国电影之初至本世纪 90 年代以来好莱坞大师级影人（包括导演、美工、制片以及服装设计、音响等多方面的大师），谈论自己拍片的经验和心得体悟的文章或访谈录，共 80 多位大师、凡 90 篇文章，大致划出了好莱坞各个时期的发展轨迹。

本书每篇文章都配有按语作为导读，是我们了解和认识好莱坞发展的历史资料，有较高的学术价值和可读性，都是珍贵的电影史文献。

本书对影、视专业工作者裨益尤深，是广大专业与业余影视工作者的常习之书。我们在电影问世百年之际出版此书，也有纪念的意义。

——编者

代序：好莱坞一百周年

〔美国〕理·希克尔

什么是美国电影的典型美国品质？在本世纪以来美国电影为世人所展现的数以万计的形象当中，寻找这一品质的合理目标也许莫过于：一个全身披挂、双枪喷吐正义之火、纵马追击坏蛋的西部英雄；一位在雨中轻歌曼舞的男士；一位头戴圆顶礼帽、一瘸一拐、挥舞手杖，表面得意洋洋的流浪汉，他快活地跳出麻烦，走上一条乐观主义的大道；一位大亨孤独地死在自己丰厚的财产中，身后留下一句谜语和一件儿时的玩意儿；一个内心饱受创伤的歹徒躲进贫民区，却成为一种被人误解而置于死地的牺牲品，即一个开放的社会究竟能够容忍多少雄心壮志，他的遗言表达出他对自己末日来临之快、之潦倒的震惊。

这样的例子举不胜举，每个常去电影院的人都可以为美国电影的形象剪辑出一种有滋有味、生动反映历史性的蒙太奇，并信心十足地将它看作是一篇描写美国电影所反映（也许应该说折射）出的美国性格的形象作文。经过近一个世纪的电影生产，这一题目已经大大扩展，任何一个人的才智（无论他对这个题目多么投入）都无法包容全面。然而，电影仍在以一种高度主观化的方式作用于我们。如果说我心爱的当代影星是克林特·伊斯特伍德而你的偶像是梅尔·吉布森，那么我们各自对什么是美国特质的理解将南辕北辙。倘若从历史的角度讲，我说我最喜爱的导演是霍华德·霍克斯而你的是弗朗西斯科·科

波拉，那么我们又有什么共同点可言？更糟糕的是，如果我推崇阿尔弗雷德·希区柯克而你推崇欧恩斯特·刘别谦，情况又将会怎样？而且我们只要静下来想一想，就能记起虽然他们的大部分佳作均在美国拍摄，但是前者出生于英国，后者出生在德国；况且他们在美国拍的许多影片景地选在了外国，尽管雇用的演职员也许是美国公民，但他们也和自己的导演一样，生长和成材于他乡。无论怎样，对于任何认真对待美国电影的人来说，谁会怀疑一个民族的经历、它的风土（物质的、文化的和精神的）不可避免地会从它的电影中流露出来，并会与在异国他乡拍摄的影片有所区别？统而言之，纵使有一千个例外，人们也认为美国电影在情调上比起大多数欧洲影片来较少个人性和主观色彩，例如，美国电影中的人物塑造可能更多地是依靠动作而不是对白。它的主旨永远是并始终是使全世界及其居民看上去不仅异常的美丽，而且绝对纯洁无瑕。换言之，美国电影的首要工作是改造现实，用浪漫的色调沐浴现实，即使它自嘲是在暴露赤裸裸的现实时亦是如此。这种令人欣慰的矫枉过正意识，无论是情感上的还是经济上的，与影片表面主题是否是色情的、喜剧的、情节剧的、音乐性的、怀旧性的或甚至是否有社会责任心相适应。这种关联超越了影片的摄制公司、导演的署名或摄制年代的差异。

从这一概括还可以引出另一条更关键的概括：在美国电影生产的机制中有某种内在的东西，它可以说明为什么美国电影年复一年地老是一副腔调。总而言之，随着时代的前进，影坛人才辈出，公众欣赏口味变化巨大，但是有两样东西经久不变：电影工业本身以及美国影片对现实的持之以恒的浪漫表现。“工业”这个词意义重大，因为每当美国电影界人士在正式场合不得不提到集体合作时，常常引用的就是这个词。他们之所以使用这个词，原因在于它（正确地）暗示：在美国，电影是一种

规模大、基础深、社会影响广的“生意”。但是上述人士在使用该词时也从潜意识上暗指本行业的独立性，因为就其资本的投入来说，电影永远不可能只一心追求艺术而不问商业上的收益，但它也并非一定是工业。的确，只有在美国，电影才成为工业。

1896年4月23日，电影在美国纽约海拉尔德广场的“科斯特与比亚尔音乐厅”第一次向公众展示。它在这时出现有着重要的意义，发明与工业化相互发生重大影响的时期已近结束，这一过程在半个世纪的历程中使整个美国的商业文化发生了变化。仅就通讯领域而言，电报、电话、留声机、打字机、新型活字铸造机和轮转印刷机、电灯的普及，自来水笔、郊区免费投递和乔治·伊斯特曼的赛璐珞照相软片（它对于电影的发展当然是至关重要的），都是这一时期的产物，而且有着这样一个共同点：它们都极大地扩展了信息的传播范围和速度；而且各自又都构成大批企业的基础，大量生产并向公众推销。最初从事电影行当的人相信自己手中是一种性质相同的事业，即它不单是一种小生意的基础，而是某种更壮观、更浪漫的东西。

是的，浪漫得很。因为在那个时候，最伟大的美国英雄，我们梦寐效仿的人，是工业家和金融家；他们组建起伟大的康采因，这些康采因使美国成为一个世界强国，同时从根本上改变了这方疆土上人们的生活。这些康采因好像蕴藏有魔力，工业家、金融家，还有奋斗聚富的人们，以及整个民族的光辉梦想都凝聚在它们身上。

的确，这一梦幻世界上最受人尊敬的英雄人物是托马斯·艾尔瓦·爱迪生，他发明了电灯和留声机，同时也是电影发明的先驱者。其实他个人与这些基础工艺的发明几乎无关——难关都是他手下的人攻破的。除此之外，爱迪生在其他国家还与若干发明者共享美誉，因为他们差不多同时解决了阻碍发明活动影像梦想的难题。可是，爱迪生的公司控制着早期摄影机和

放映机的专利，而且爱迪生本人设想，这些专利可以成为自己再发一笔大财的本钱。他只需为他的设备的使用注册，向通过这些设备的每一米胶片抽取特许税，同时严厉打击侵权行为。

可是这一如意算盘着实错误地估计了电影市场。胶片不是钢锭——或电灯泡，这一领域的成功不是靠大量生产质量可靠但毫无美学和道德价值可言的产品的能力。有那么一段时间，爱迪生和他的朋友及敌手只生产出少量的影片——主要是一些风景和社会活动，目的是向好奇的公众展示自己新发明的奇迹并以此谋利。可是在市场上，他们虽然取得了一点点虚幻的稳定，却忽略了另外一些更为重要的方面：工业化规则。这一规则乃是迅速、大幅度、持续增长必不可少的条件。的确，爱迪生等人对电影内容的漫不经心甚至很快就威胁到他们自视为生命线的稳定，因为当电影的新奇感过后，观众开始减少。观众需要的并不是对现实的千篇一律的了解，恰恰相反，大多数人渴望从中逃离出来。原先那场工业化的浪漫梦想现在受到这样一个事实的威胁，即电影无法为观众提供一种他们所渴求的、更加规范的浪漫梦境。

1903年埃德温·鲍特拍摄了《火车大劫案》，美国电影界开始响应这种梦想，拍出一些短小的故事片。在爱迪生的托拉斯的轨道之外，一些独立的公司不放过一切可以利用的竞争优势，对讲述故事格外注重。可是除了鲍特那样的西部片以外，这些10分钟左右的短片多描写日常情境下普通人的生活，而且是以一种随便的、不费气力的讲述趣事的风格加以表现。直到1908年，一位舞台失意的演员兼编剧D. W. 格里菲斯开始在纽约市的“比沃格拉夫制片厂”导演影片，这时，人们才开始认识到电影所蕴藏的更大潜力。

如果说当格里菲斯来到“比沃格拉夫制片厂”时电影还是一门在寻找自己艺术家的艺术，那么我们也可以说格里菲

斯乃是一位寻找艺术之门的艺术家。他满怀雄心壮志，精力旺盛。尽管在戏剧界的失败令他沮丧，但是他意识到，他可以前所未有的将自己的情趣、灵感注入电影，从而掌握和塑造这一尚未成型的媒体，而这一点在其他现有艺术上是难以做到的。在实施这一理想的过程中，格里菲斯完全遵守曾经将他拒之门外的通俗戏剧的准则。他喜欢俗戏剧，也喜欢通过情节剧来表现的、背景壮观的庄严而浪漫的姿态；格里菲斯从头到尾采用了这样一条常规：多层结构的情节。众多的人物，辉煌而富有异国情调的背景，善恶分明而富有悬念的冲突。当然，这些都是电影所要求的更完美的浪漫主义。更重要的是，格里菲斯洞察到别人没有看到的東西，这就是电影比起以往任何的舞台剧来更适合表现诸如此类的素材：它可以在视觉上轻而易举地完成舞台剧费尽心机才能做到的事情——譬如场景间的交叉快切。同时，电影可以自由地在现实中穿行，利用人类和大自然的作品作为自己的背景——不需要在舞台上费尽心机地仿制它们。的确，当时的电影没有声音，但是经过六年时间和他在“比沃格拉夫制片厂”拍摄四百部影片的锻炼，格里菲斯新版电影语法中最重要的元素，特写镜头，已日臻成熟。它配合演员的表演向观众提供了一种舞台剧无法比拟的心理亲密感。正如格里菲斯所说，他可以“拍摄思想”。比起一切戏剧台词来（最伟大的舞台名言除外），特写镜头是一面更加真实的反映内心活动的镜子。

上述一切并不是一夜之间就完成的，许多格里菲斯早期的影片规模和风格都很平庸——是一些从现实生活抽取的短小片断。然而就在那些年里，格里菲斯直接和间接地训练出一代电影导演——还有公众的鉴赏口味。他为美国电影带来了一系列意想不到的后果，这些后果与他不懈追求的任何目标一样重要。当格里菲斯离开“比沃格拉夫制片厂”去拍摄《一个国家的诞

生》(1915)和《党同伐异》(1916)等巨片代表作时,他已在自己所喜爱的技巧与浪漫化表现的内容(这已经是美国品质不可分割的基本构成之一)之间铸起了一种联系。从此以后,任何对格里菲斯所树立起的摄影、照明和剪辑基本风格的改变只能从海外进口;同理,通俗小说和通俗戏剧将始终是美国电影叙事的主要素材来源,而且比起其他国家来,我们一般可以较间接地为电影编故事。部分原因也许在于,直到最近学院派导演的崛起(乔治·卢卡斯、斯蒂文·斯皮尔伯格、马丁·斯科塞斯等等),大多数美国电影导演的艺术生涯都自其他艺术门类开始。多少年来,在美国电影的生产中,格里菲斯的公式——现实主义的背景、通过特写镜头而取得的观众对演员的自然主义的亲近感、不完全真实但起伏跌宕的情节,这些情节贯穿于宏大的场面,最终导致一个符合道德而且经常是大团圆的结局——始终未变,无论这一具体的影片属于何种类型。在美国影片中,现实主义是浪漫的基础;这种浪漫造成这样一种品质,它使现实主义的姿态令人可以接受,成为一种理智与胡言的大杂烩,清醒被它瓦解。美国电影形成期的作品还有其他一些实际的后果。技术的进步解决了所有叙事上的难题。早在1912年电影的标准长度已经超出了单本,待到格里菲斯用《一个国家的诞生》生动地证明,在讲述故事方面,影片在长度和复杂程度上已不存在任何理论上的限制;这一点显然当时人人明白,只有那些最顽固的经营者除外(他们多是仍旧死抱着爱迪生的专利托拉斯不放的人)。唯一的问题是资金。你再也不能像单本片那样,以几百美元一部的成本大量生产。这就意味着人们长期梦想的电影工业终于到来了。

在以后的十年当中,电影演化成一种行当,原来几百家小公司的你争我夺变成了一种美国式的典型市场垄断:几家大的制片公司(还有一些零散的小公司)不失时机地瓜分了曾经混

乱不堪的市场。每家公司都有每周生产一部故事片的能力，此外还伴有后援节目——B级影片、短片、新闻片；而且各家公司最终不仅拥有生产影片的手段（工厂化的制片厂），而且还有了各自的发行渠道，例如几家公司拥有专门上映自己影片的影院网。这一时期立稳脚跟的几家大公司就是今天你看一部美国影片时首先看到其厂标的那几家公司（虽然其中大多数后来变成了某些规模更大的财团的子公司，有些还被外国人买下）。

在现实中，大制片公司体系源源不断地制造出所谓“产品”，通过我们现在称之为“软件”市场的科学管理，取得了经济上的稳定。像爱迪生及其他力图靠“硬件”发迹的早期巨头一样，大制片公司体系取得成功的诀窍在于对市场运行施加一定的限制。在这方面，明星制的发展帮了大忙。诚然，早期的电影演员是不署名的，而且他们不屑于署名，因为戏剧演员认为演电影是难登大雅之堂的事。特写镜头的出现改变了这一切，因为它具有将表演者与其戏剧情境隔离开来的效果，使观众的注意力集中于演员“个人”，而不是他们各自扮演的角色。这样一来，公众便以一种全新的方式注意到他们，不仅想入非非地渴望更充分地观看他们，而且如果可能，还想与自己心爱的演员结下更亲密的关系。不断发展的各种大众媒介进一步刺激了这种渴望。而且，早在1915年电影巨头们就发现，一位大明星（某位放射着查理·卓别林、玛丽·璧克馥、道格拉斯·范朋克等级光芒的人）要求的薪金可以大到上百万美元。

20年代中期以前，美国电影中只有寥寥几位明星（全算在一起也不足百人），他们仅在少量的类型影片中出现，而且创造出经济上的奇迹。实际上他们根本没有销声匿迹的危险，只有一路上升，星光四射，最后使他们主演的影片取得了梦寐以求的效果——成为一种工业。年复一年，上座率和利润一起增长。有声电影的到来（一种坏事变好事的威胁），经济大萧条，世界

大战——电影躲过了所有劫难。待到 30 年代中期，电影已经与钢铁和汽车工业平起平坐，成为国民经济总产值的一个主要行业。只是后来一种新的传播活动影像的系统（影像质量不一定更好，但接受起来更加便利）逆转了这股潮流。即使这样，50 年代电视的发明并没有置电影于死地，它仅仅在体制方面引起了一些修改：人数更少而名气更大的明星，产量更少而规模更大的影片，数量更少而装饰更豪华的影院（至少在购物中心和多银幕影院问世之前如此），次数更少但收益更大的成功。另外还有机会更少但危险更大的风险。如果满腹愁肠地回首往日的井然有序，昔日的巨头也许会为自己感到庆幸。

电影观众可能也是如此，因为在那些辉煌的年代里，美国电影工业取得的意义最重大的成绩不是利润而是想象，是被事实证明的那种光辉的、不朽的想象。这种想象已经在世人的集体意识（还有潜意识）中占据了永久性的地位。它完全不是许多电影评论家渴望从影片中得到或欣赏的东西，那些电影评论家只知道从文学的现代主义中借用自己的标准，凭此无休止地要求什么新意。事实表明，美国工业体制施加给电影的商业限制恰恰是强大的动力来源。由此演化出一门高度风格化的艺术，这种艺术像伊丽莎白时代的戏剧、意大利歌剧或威尼斯的交响乐一样以各自的方式程式化了。某种主题、情境和人物类型的重复在观众身上创造出一种高水平的、微妙的老于世故，一种辨别和欣赏银幕人物形象真实性的能力，这些人物形象是通过多年来明星的表演而日积月累地塑造成的。于是，一方面造就出一种对经典类型素材的欣赏，另一方面，它又造成观众对传统题材的花样翻新（无论独具匠心还是俗不可耐）的津津乐道。除此之外，最了不起的是这种欣赏从未堕落成呆板的形式主义。无论好恶或漠不关心，对于这种接受方式上最为民主的艺术，人们都有了一种本能的反应。时过境迁，当人们回过头来重看那

些旧影片的时候，他们高兴地发现那些本能的态度大多依旧未改，记忆并没有欺骗我们。多数评论家今天重温美国电影史时，都想从理论上弄明白，当年捧着爆米花、坐在银幕前的观众为什么可以不假思索毫不迟疑地领悟影片。

今天的观众是否还如此心醉地迷恋着电影，这是一个颇值得探讨的问题。因为在 60 年代中的某段时间，电视显然已经从根本上改变了美国传播媒介的构成，电影和它的忠实观众都发生了变化。许多在鼎盛时期支撑着电影工业的类型片——西部片、音乐歌舞片、爱情喜剧——开始被废弃。

美国电影唯一靠得住的、坚持每周进电影院的观众几乎是清一色的年轻人——而且决定他们看什么影片的是 25 岁以下的男性。我们应该承认，他们的欣赏口味并不怎么高雅。他们喜欢当代都市题材的动作片、各种吵吵闹闹的恐怖片和最低俗的闹哄哄的喜剧片。公众的其他部分——占绝大多数的主体——视电影为一种事件，而不再是交往过密的老朋友，他们现在去影院完全凭兴致所至。对于这些人来说，主题，特别是令人振奋的主题，远比明星和类型本身重要。这样一来电影便成了一桩（非常）热门而又没有把握的生意。比起过去真正形成工业生产规模的时候来说，拍电影现在是一种风险大得多的企业。对于它我们再不能一概而论。我们现在只能具体地说《邦妮和克莱德》（1967）和《巴格西》（1991）而不笼统地谈强盗片；只能具体地说《陆军活动外科医院》（1970）、《安妮·霍尔》（1975）和《宝贝》（1982）而不泛泛地谈喜剧；只能谈《星球大战》（1977）和《终止者》（1984）而不把科幻片当作一个类型。

令人陶醉的影片不再像昔日那样定期出现，比起过去的名片来，它们的成功有待于更大的投资、更多的激素，或许还有评论家更深的思考。与其前辈相比，它们在一片荒芜的影坛上

的突起也更加醒目。

无论如何，上述优秀影片如同过去的名片一样：它们向世人提供了想象的境界，谁都会马上认出这个想象的境界是人类情感永不磨灭的图画和缩影，这些情感的出现几乎是不假思考的、似乎用不着艺术或自觉的蕴酿准备。然而，美国电影的拍摄过程（它看起来仍是集体性和工业化的，仍截然不同与其他国家的影片）至少仍残留着某些渗入另一集体的魔力——即渗入世人的集体潜意识和一张张仍由好莱坞称霸的银幕。

最后，美国电影的传统充分表现在与理论学问的毫不搭界。今天看约翰·福特的《关山飞渡》和当年看《关山飞渡》一样，勇猛而脆弱，在犹他州拉什莫尔山壮观的地貌上驰骋，其中毫无理念可言。无论是弗雷德·阿斯泰尔和琴吉·罗杰斯优美的双人舞步，还是詹姆斯·贾克奈气势汹汹的下颚或亨弗莱·鲍嘉令人想入非非的嘴唇；无论葛丽泰·嘉宝春光四射的微笑或蓓蒂·戴维丝紧张的手足无措，还是加利·格兰特的潇洒或詹姆斯·史都华忍气吞声的理想主义；无论是唐老鸭的怒气冲冲或达恩·瓦德尔可怕的恐吓，查理·卓别林令人同情的孤独，还是一百名“巴斯比·伯克利”女合唱队员噉噉地排成一个令人眼花缭乱的新舞蹈队形；所有这一切我们都已经习以为常，都已经溶入我们对自己和对外部世界的感觉。情况也许就是这样，或就应该这样。而且最好的也是最后的改造已经完成——工业产品已经转化成永久萦绕不衰、永远做不完的美梦。

（译者：徐建生）

目 录

代序：好莱坞一百周年.....	1
埃德温·S. 鲍特：电影的演进	1
D. W. 格里菲斯：电影与流动剧团的比较	5
威廉·S. 哈特：演活你的角色	11
麦克·塞纳特：喜剧片的心理学	15
汤马斯·哈柏·英斯：早年在凯皮	21
莫里斯·都纳尔：迎合公众	31
雷克斯·英格拉姆：导演电影	36
马歇尔·尼兰：银幕表演的六大要素	44
查尔斯·卓别林：艺术会普及吗？	50
罗伯特·弗拉哈迪：在南太平洋拍的影片	57
赫伯特·布雷依：他们一定得有脾性吗？	62
罗伯特·弗洛里：为了美国银幕的外在气氛	66
埃德温·卡利维：执导训练	71
哈罗德·劳埃德：逗乐的辛酸	76
弗兰克·卡普拉：笑料作家	83
弗兰克·卡普拉：打破好莱坞的“化一模式”	88
勃斯特·基顿：我为什么好笑	94
哈里·朗东：喜剧片制作的严肃一面.....	104

阿伦·德万：改编·····	108
埃里克·冯·斯特劳亨：导演工作的隐痛·····	114
西席·地密尔：公众总是对的·····	118
弗雷德·尼勃罗：美国电影要美国化·····	128
弗兰克·鲍沙其：导演对白片·····	132
约翰·福特：制片老手的冥想·····	135
蒙塔·贝尔：导演的问题和资格·····	141
埃德蒙·古尔丁：有声电影琐谈·····	147
保罗·费乔斯：银幕上的幻梦·····	155
F. W. 茂瑙：未来的电影·····	159
威廉·卡梅伦·孟齐斯：电影中的画面美·····	165
欧内斯特·刘别谦：电影的导演·····	177
斯拉夫科·沃卡皮切：电影制作法——有效的摄影效果 的几条基本原理·····	182
金·维多：橡皮章电影·····	190
金·维多：把普尔哈姆搬上银幕·····	195
哈尔·罗奇：笑料是关键·····	198
泰伊·迦尔内特：在分红制中得利·····	202
约翰·克伦威尔：麦克风背后的呼声·····	205
乔治·顾柯：导演·····	214
W. S. 范戴克：对一个瘦子的限制·····	222
刘易斯·迈尔斯东：导演王朝·····	228
刘易斯·迈尔斯东：患病的巨人需要急救·····	232
威廉·狄特尔：导演断想·····	237
威廉·狄特尔：在好莱坞的欧洲人·····	245
鲁本·马摩里安：导演彩色电影的几个问题·····	249
约翰·休斯顿：影片的合作者·····	255
马克·格林德：给小民百姓拍的电影·····	261

威廉·惠勒：没有魔杖·····	271
弗雷德·齐纳曼：不同的手法·····	285
奥逊·威尔斯：自述·····	290
罗伯特·罗森：银幕上的新人物·····	301
欧文·皮切尔：用摄影机看·····	309
艾伯特·卢因：“我有罪”——一个制片人的真心 自白·····	321
阿尔弗莱德·希区柯克：比较各种制片方法·····	328
克拉伦斯·布朗：制片人必须是总管·····	334
乔治·西顿：集编剧和导演于一身·····	340
弗里茨·朗格：银幕的自由·····	348
乔治·西德尼：导演的艺术·····	355
让·雷诺阿：不朽的卓别林·····	359
拉斯罗·本尼迪克：导演影片《一个推销员之死》·····	368
理查德·布鲁克斯：小说不是电影·····	373
尼古拉斯·雷伊：从故事到剧本·····	380
亨利·柯斯特：为宽银幕执导·····	391
迈克尔·柯蒂斯：人才短缺致使出片推迟两年·····	394
阿奇·奥博勒：三维度·····	399
约瑟夫·冯·斯登堡：更多一些光·····	402
特里·桑德斯：为独立制作故事片筹资·····	420
艾利亚·卡赞：《人群中的一张脸》序言·····	430
乔舒亚·洛根：我闯马赛·····	442
比利·怀尔德：一个脑袋总比两个强·····	450
斯坦利·库布里克：文字和电影·····	455
默文·勒鲁瓦：电影和付费电视·····	459
罗伯特·奥尔德里奇：以自己的错误为鉴·····	466
罗伯特·肖德麦克：不良少年——神秘·····	473