

Mc
Graw
Hill
Education

培文·电影



—
世界电影的全球通史，被
最广泛采用的电影史教程。

—
提纲挈领呈现百余年世界
电影脉动的主流，精微处
描画重要历史情境的丰富
褶皱。

(Second Edition)

FILM HISTORY

KRISTIN THOMPSON
DAVID BORDWELL

世界 电影史

(第二版)

[美] 大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著
范倍 译

Mc
Graw
Hill
Education



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

世界 电影史

(第二版)

[美] 大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著

范倍 译

(Second Edition)

FILM HISTORY

KRISTIN THOMPSON
DAVID BORDWELL



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01—2009—4757

图书在版编目 (CIP) 数据

世界电影史/(美)波德维尔 (Bordwell,D.), (美)汤普森 (Thompson,K.)著; 范倍译. —2版.
—北京: 北京大学出版社, 2014.2

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-23183-8

I. ①世… II. ①波… ②汤… ③范… III. ①电影史—世界—高等学校—教材 IV. ①J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 212178 号

Kristin Thompson, David Bordwell

Film History: An Introduction

ISBN: 0-07-038429-0

Copyright © 2003, 1994 by McGraw-Hill Education.

All Rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including without limitation photocopying, recording, taping, or any database, information or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

This authorized Chinese translation edition is jointly published by McGraw-Hill Education (Asia) and Peking University Press. This edition is authorized for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong, Macao SAR and Taiwan.

Copyright © 2014 by McGraw-Hill Education (Asia), a division of McGraw-Hill Education (Singapore) Pte. Ltd. and Peking University Press.

版权所有。未经出版人事先书面许可, 对本出版物的任何部分不得以任何方式或途径复制或传播, 包括但不限于复印、录制、录音, 或通过任何数据库、信息或可检索的系统。

本授权中文简体字翻译版由麦格劳·希尔 (亚洲) 教育出版公司和北京大学出版社合作出版。此版本经授权仅限在中华人民共和国境内 (不包括香港特别行政区、澳门特别行政区和台湾) 销售。

版权©2014由麦格劳·希尔 (亚洲) 教育出版公司与北京大学出版社所有。

本书封面贴有McGraw-Hill Education公司防伪标签, 无标签者不得销售。

书 名: 世界电影史 (第二版)

著作责任者: [美] 大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著 范 倍 译

责任编辑: 周 彬

标准书号: ISBN 978-7-301-23183-8/J·0535

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社 @培文图书

电子邮箱: zpup@pup.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752032 出版部 62754962

印 刷 者: 三河市腾飞印务有限公司

经 销 者: 新华书店

889 毫米 × 1194 毫米 16 开本 62 印张 1500 千字

2014 年 2 月第 1 版 2014 年 2 月第 1 次印刷

定 价: 198.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

献给加布丽埃勒

Chez Léon tout est bon

目 录

序言	1	证据	10
引论 电影史和做电影史的方法	5	解释往昔：基本方法	10
我们为何关注老电影？	5	解释往昔：组织证据	11
电影史学家做什么？	6	我们做电影史的方法	14
提出问题，寻求解答	7	作为叙事的历史	16
作为描述与解释的电影史	8		

第一部分 早期电影

第1章 电影的发明与初期发展：		重新激活对早期电影的兴趣：布莱顿会议	45
1880年代—1904年	21	延伸阅读	45
电影的发明	22		
电影诞生的先决条件	22	第2章 电影的国际化进展：1905—1912	47
重要的电影先驱	23	欧洲的电影制作	47
电影发明的国际化进程	25	法国：百代与高蒙	47
早期电影制作与放映	31	意大利：依赖于奇观电影的成长	49
景观片、时事片和故事片	31	丹麦：诺帝斯克和奥尔·奥尔森	50
创造一种吸引人的节目	32	其他国家	52
法国电影工业的成长	32	极力扩张的美国电影工业	52
深度解析 电影在世界范围内的扩散：		镍币影院的兴盛	52
一些典型例子	33	独立制片与电影专利公司的对抗	54
深度解析 乔治·梅里爱，电影魔术师	34	社会压力与自我审查	56
英国和布莱顿学派	37	长片的兴起	57
美国：行业竞争与爱迪生的东山再起	39	明星制	57
笔记与问题	44	电影中心移向好莱坞	58
早期电影的鉴别与保存	44	叙事的清晰度问题	59

走向古典叙事的早期步伐	59	法国	84
一种国际化风格	68	丹麦	86
深度解析 动画片的开端	70	瑞典	87
笔记与问题	73	古典好莱坞电影	92
格里菲斯在电影风格发展中的重要性	73	大制片厂开始形成	92
延伸阅读	74	操控电影制作	93
		1910年代好莱坞的电影制作	94
第3章 民族电影、好莱坞古典主义与		深度解析 欧洲电影精确的场面调度	96
第一次世界大战：1913—1919	75	电影与电影制作者	98
美国电影占领世界市场	76	美国动画片的流水线化	103
民族电影的兴起	78	制作电影较少的国家	104
德国	78	笔记与问题	106
意大利	79	1910年代的不断再发现	106
俄罗斯	81	延伸阅读	107
深度解析 系列片的短暂繁荣	83		

第二部分 无声电影后期：1919—1929

第4章 1920年代的法国电影	113	《拿破仑》的修复工作	133
一战后的法国电影工业	113	延伸阅读	134
来自进口影片的竞争	114		
电影工业内部的矛盾	114	第5章 1920年代的德国电影	135
陈旧的制作设施	115	一战之后德国的处境	135
战后重要的电影类型	115	战后德国电影的类型与风格	137
法国印象派运动	117	奇观电影	137
印象派与电影工业的关系	117	德国表现主义运动	138
法国印象派电影年表	119	德国表现主义电影年表	139
印象派电影理论	121	室内剧	145
印象派电影的形式特征	122	德国电影在国外	147
法国印象派的终结	130	1920年代中期到晚期的重要变化	147
电影制作者走向自己的拍片方式	130	德国片厂的技术更新	148
电影工业内部的问题	131	通货膨胀结束	150
笔记与问题	133	表现主义运动的终结	151
法国印象派理论与批评	133	新客观派	152

出口与古典风格	154	新投资与大片	200
深度解析 G. W. 帕布斯特和新客观派	154	类型与导演	201
笔记与问题	156	深度解析 1920年代的无声喜剧	202
德国电影与德国社会	156	好莱坞的外国电影人	208
表现主义, 新客观派与其他艺术	156	为非裔美国观众拍摄的电影	213
延伸阅读	157	排片节目组合上的动画部分	215
第6章 1920年代的苏联电影	159	笔记与问题	218
战时共产主义时期的困难处境: 1918—1920	160	巴斯特·基顿的重新发现	218
新经济政策下的复苏: 1921—1924	164	延伸阅读	219
日益增强的国家控制和蒙太奇运动: 1925—1930	166	第8章 1920年代的国际潮流	221
电影工业的成长与电影输出	166	“电影欧洲”	221
构成主义的影响	167	战后仇恨的消退	222
新一代: 蒙太奇电影制作者	169	建立合作的具体步骤	222
苏联蒙太奇运动作品年表	171	合作中断	223
蒙太奇电影人的理论写作	173	“国际化风格”	224
苏联蒙太奇电影的形式与风格	174	风格化特征的融合	224
其他苏联电影	184	卡尔·德莱叶: 欧洲导演	226
第一个五年计划与蒙太奇电影运动的终结	185	主流工业之外的电影实验	228
笔记与问题	187	抽象动画片	229
电影工业与政府政策: 一段错综复杂的历史	187	深度解析 “艺术电影” 机制的扩散	231
库里肖夫效应	187	达达电影制作	234
俄国形式主义和电影	188	超现实主义	235
延伸阅读	188	纯电影	237
第7章 无声电影后期的好莱坞电影:		抒情纪录片: 城市交响曲	239
1920—1928	189	实验性叙事	240
连锁影院与产业结构	190	纪录长片异军突起	243
垂直整合	190	国际商业电影制作	245
电影宫	191	日本	245
三大与五小	191	英国	247
美国电影制片人与发行人协会	193	意大利	248
制片厂电影制作	194	一些出产电影较少的国家	248
风格与技术变化	194	笔记与问题	250
1920年代的大预算电影	197	默片经典的不同版本	250
		延伸阅读	251

第三部分 有声电影的发展: 1926—1945

第9章 有声电影的兴起	255	特艺彩色	286
有声电影在美国	256	特效	287
华纳兄弟与维他风	256	摄影风格	289
采用片上录音	257	大导演们	291
声音与电影制作	258	老一代导演	291
深度解析 早期有声技术与古典风格	258	新一代导演	294
德国挑战好莱坞	262	深度解析 《公民凯恩》和《安贝逊大族》	295
瓜分国际市场	262	新移民导演	296
德国有声时代初期	263	电影类型的创新和变化	297
苏联追寻自己的有声片发展之路	267	歌舞片	297
有声技术的国际化进展	269	神经喜剧片	298
法国	269	恐怖片	300
英国	270	社会问题片	301
日本	272	黑帮片	302
全世界影院安装有声设施	273	黑色电影	303
跨越语言障碍	273	战争片	305
笔记与问题	275	动画片和制片厂制度	306
电影制作者论有声技术的兴起	275	笔记与问题	309
声音与电影史的重写	275	关于奥逊·威尔斯的争议	309
延伸阅读	276	延伸阅读	309
第10章 好莱坞制片厂制度: 1930—1945	277	第11章 其他制片厂制度	311
电影工业的新结构	278	配额充数片与战时的压力: 英国制片厂	311
五大	278	英国电影工业的壮大	312
三小	281	影片输出的成功	313
独立制片	282	希区柯克的惊悚片	314
深度解析 海斯法典——好莱坞的自我审查	282	危机与复兴	316
1930年代的放映实践	284	战争的影响	317
好莱坞持续的创新	285	一个工业的内部创新: 日本制片厂制度	319
声音录制	285	1930年代的流行电影	320
摄影机运动	286	深度解析 1930年代的小津安二郎与沟口健二	323
		太平洋战争	326

印度：建立在歌舞之上的电影工业	331	优质的片厂制作	369
高度零碎化的商业	331	法国的移民导演	371
神话片、社会片和灵修片	332	日常现实主义	372
独立制作削弱片厂制度	332	诗意现实主义	373
中国：受困于左右之争的电影制作	333	命运多舛的恋人和氛围的营造	373
笔记与问题	335	让·雷诺阿的创作爆发	374
重新发现日本电影	335	其他贡献者	378
延伸阅读	336	简短的插曲：人民阵线	378
第12章 电影与国家政权：苏联、德国、意大利，1930—1945	337	深度解析 人民阵线电影制作：《生活属于我们》与《马赛曲》	379
苏联：社会主义现实主义与二战	337	德军占领下及维希政权时期的法国电影制作	382
1930年代初期的电影	338	电影工业的状况	382
社会主义现实主义教条	338	占领时期的电影	385
深度解析 社会主义现实主义和《恰巴耶夫》	340	笔记与问题	388
社会主义现实主义的主要电影类型	341	重新恢复对人民阵线的兴趣	388
战时的苏联电影	346	延伸阅读	389
纳粹统治下的德国电影	349	第14章 左派、纪录片与实验电影：1930—1945	391
纳粹政权与电影工业	350	政治电影的传播	391
纳粹时期的电影	351	美国	392
纳粹电影的余波	356	德国	393
意大利：宣传与娱乐	356	比利时与荷兰	394
电影工业的发展趋势	357	英国	395
消遣的电影	358	1930年代后期国际左派电影的制作	396
新现实主义？	360	政府与企业资助的纪录片	398
笔记与问题	363	美国	398
莱妮·里芬施塔尔公案	363	英国	399
延伸阅读	364	深度解析 罗伯特·弗拉哈迪：《亚兰岛人》与“罗曼蒂克纪录片”	400
第13章 法国：诗意现实主义、人民阵线与占领期，1930—1945	365	战时纪录片	403
1930年代的电影工业和电影制作	366	好莱坞导演和二战	403
制片难题和艺术自由	366	英国	405
幻想和超现实主义：勒内·克莱尔、皮埃尔·普雷韦、让·维果	367	德国与苏联	407
		国际实验电影	409

实验叙事, 以及抒情和抽象电影	409	动画片	412
超现实主义	410	延伸阅读	415

第四部分 战后时期: 1945年—1960年代

第15章 战后美国电影: 1945—1960	419	延伸阅读	454
1946—1948	420		
HUAC聆讯会: 冷战到达好莱坞	420		
派拉蒙判决	421		
好莱坞片厂体系的衰落	422		
生活方式的改变和充满竞争的娱乐	423		
好莱坞应对电视的方法	425		
深度解析 在大银幕上看大电影	425		
艺术影院和汽车影院	429		
挑战审查制度	431		
单部影片的新动力和路演的复活	432		
独立制作的崛起	433		
主流的独立制作: 经纪人、明星力量和			
打包销售	433		
剥削电影	435		
边缘的独立制作	437		
古典好莱坞电影制作: 一个持续的传统	437		
故事讲述中的复杂性与现实主义	437		
风格的更替	438		
老类型的新变化	440		
主要的导演: 几代电影人	444		
制片厂时代的老手们	445		
继续停留的移民导演	447		
深度解析 阿尔弗雷德·希区柯克	447		
威尔斯与好莱坞的斗争	449		
戏剧的影响	449		
新导演们	451		
笔记与问题	453		
宽银幕制式后来的发展	453		
		第16章 战后欧洲电影: 新现实主义及其语境, 1945—1959	455
		战后语境	455
		电影工业和电影文化	456
		西德: “爸爸电影”	456
		抵抗美国电影的入侵	458
		艺术电影: 现代主义的回归	460
		意大利: 新现实主义及其后续	463
		意大利之春	463
		深度解析 新现实主义及其后续——	
		大事记与作品选	466
		界定新现实主义	467
		深度解析 《风烛泪》——女仆醒来	470
		深度解析 《罗马, 不设防的城市》——	
		皮娜之死	471
		超越新现实主义	472
		深度解析 卢奇诺·维斯康蒂和罗伯托·	
		罗塞里尼	474
		西班牙的新现实主义?	477
		笔记与问题	479
		围绕着新现实主义的论争	479
		延伸阅读	480
		第17章 战后欧洲电影: 法国、北欧及英国, 1945—1959	481
		战后十年的法国电影	481
		产业的复苏	481

深度解析 战后法国电影文化	483	笔记与问题	535
优质电影的传统	484	去斯大林化和消除行动	535
老一代导演的回归	486	延伸阅读	535
新一代独立导演	492		
斯堪的纳维亚半岛的复兴	493	第19章 艺术电影和作者身份	537
深度解析 卡尔·西奥多·德莱叶	495	作者理论的兴起和传播	537
英国：优质电影与喜剧电影	497	作者身份和艺术电影的发展	539
电影工业中的问题	497	路易斯·布努埃尔（1900—1983）	540
文学遗产和怪癖	498	英格玛·伯格曼（1918—2007）	543
在海外艺术影院的成功	501	黑泽明（1910—1998）	546
笔记与问题	502	费德里科·费里尼（1920—1993）	549
战后法国电影理论	502	米开朗琪罗·安东尼奥尼（1912—2007）	552
鲍威尔和普雷斯伯格的复兴	503	罗贝尔·布列松（1907—1999）	554
延伸阅读	504	雅克·塔蒂（1908—1982）	558
		萨蒂亚吉特·雷伊（1921—1992）	561
第18章 战后非西方电影：1945—1959	505	笔记与问题	565
总体趋势	505	作者论的影响	565
日 本	507	作者论和美国电影	565
美军占领下电影工业的恢复	507	1950年代和1960年代的现代主义电影	566
资深导演	509	延伸阅读	567
经历战争的一代	511		
苏联势力范围内的战后电影	512	第20章 新浪潮与青年电影：1958—1967	569
苏联：从斯大林主义的高压政策到解冻时期	512	电影工业的新需求	569
战后东欧电影	516	形式与风格趋向	570
中华人民共和国	521	法国：新浪潮与新电影	573
内战与革命	522	深度解析 法国新电影与新浪潮——	
传统和毛泽东思想的结合	524	重要影片发行年表	574
印 度	525	新浪潮	576
一个混乱而多产的行业	526	深度解析 弗朗索瓦·特吕弗和	
民粹主义传统和拉杰·卡普尔	526	让-吕克·戈达尔	578
深度解析 音乐和战后印度电影	527	新电影：左岸派	582
逆流而上：古鲁·杜特、李维克·伽塔克	529	意大利：青年电影与通心粉西部片	585
拉丁美洲	531	英国：厨房水槽电影	589
阿根廷和巴西	531	德国青年电影	592
墨西哥流行电影	533	苏联与东欧的新电影	594

苏联青年电影	594	让·鲁什和民族志纪录片	626
东欧的新浪潮	597	直接电影	627
深度解析 米克洛什·扬索	605	美国: 德鲁及其团队	628
日本新浪潮	607	深度解析 用于新纪录片的新技术	630
巴西: 新电影	611	双语国家加拿大的直接电影	631
笔记与问题	616	法国: 真实电影	632
审查制度和法国新浪潮	616	实验电影和先锋派电影	635
新电影理论	616	深度解析 战后第一个十年: 玛雅·德伦	637
延伸阅读	617	抽象、拼贴与个人表达	639
第21章 战后纪录片与实验电影: 1945年—1960年代中期	619	深度解析 战后第二个十年: 斯坦·布拉克哈格	647
走向个人化的纪录片	620	成功和新的野心	649
创新趋势	620	地下电影和扩延电影	651
国家电影委员会和自由电影	622	笔记与问题	659
法国: 作者纪录片	623	战后先锋派电影历史的撰写	659
		延伸阅读	660

第五部分 1960年代以来的当代电影

第22章 好莱坞的衰落与复兴: 1960—1980	665	深度解析 1970年代电影三巨头——科波拉、斯皮尔伯格和卢卡斯	681
1960年代: 衰退中的电影工业	666	大片归来	684
危机中的制片厂	667	好莱坞与时俱进	686
风格和类型	668	集大成者: 斯科塞斯	689
古典制片厂风格的修正	669	独立电影的机会	690
识别受众	670	笔记与问题	693
深度解析 新的制作和放映技术	671	作为超级明星的美国导演	693
新好莱坞: 1960年代末到1970年代末	673	电影意识和电影保存	694
走向一种美国艺术电影	674	剥削电影和“怪异电影”行家	694
深度解析 个人电影——阿尔特曼和艾伦	677	延伸阅读	695
好莱坞掘到黄金	679		

第23章 1960年代和1970年代的政治批判电影 697

第三世界的政治电影制作	698
革命的志向	699
政治电影类型与风格	700
拉丁美洲	701

深度解析 两部革命电影——《低度开发的回忆》和《露西娅》	706
------------------------------	-----

黑非洲电影	714
中国：电影与“无产阶级文化大革命”	718
第一世界和第二世界的政治电影制作	720
东欧与苏联	720
西方的政治电影	726

深度解析 巴黎五月事件期间的电影活动	729
--------------------	-----

深度解析 布莱希特和政治现代主义	734
------------------	-----

笔记与问题	754
界定第三世界革命电影	754
电影研究和新电影理论	754
延伸阅读	755

第24章 1960年代末以来的纪录电影和实验电影	757
---------------------------------	-----

纪录电影	758
直接电影及其遗产	758

深度解析 弗雷德里克·怀斯曼与直接电影的传统	759
------------------------	-----

纪录片技巧的综合	762
对纪录片纪实性的质疑	764
记录动荡与不公正	767
电视时代的戏剧化纪录片	768
从结构主义到多元主义的先锋派电影	770
结构电影	771
结构电影的反响和变化	776

深度解析 1970年代和1980年代的独立动画片	778
新的融合	786

笔记与问题	788
对纪录片的再思考	788
结构的观念	788
先锋派和后现代主义	789
延伸阅读	790

第25章 新电影和新发展：1970年代以来的欧洲电影和苏联电影	793
--	-----

西 欧	794
产业中的危机	794

深度解析 电视与阿德曼动画公司	797
-----------------	-----

艺术电影的复兴：趋向浅显易懂	799
----------------	-----

深度解析 杜拉斯、冯·特罗塔与欧洲艺术电影	805
-----------------------	-----

吸引人的影像	811
东欧与苏联	817
东欧：从改革到革命	817
苏联：最后的解冻	823

笔记与问题	829
-------	-----

德国新电影	829
-------	-----

延伸阅读	830
------	-----

第26章 超越工业化的西方：1970年代以来的拉美、亚太地区、中东和非洲	831
---	-----

从第三世界到发展中国家	832
-------------	-----

深度解析 拉丁美洲文学与电影	833
----------------	-----

拉丁美洲：平易近人与衰退不振	834
巴西	834
阿根廷及其他地区	836
墨西哥	837
古巴与其他左翼电影	839
印度：大量产出与艺术电影	841

一种平行电影	841
超越平行电影	843

合作制片，“国际导演”和新政治电影	845	澳大利亚	870
日本	846	新西兰	873
独立电影制作：不羁的一代	847	中东地区的电影制作	875
1990年代：破裂的泡沫与新人才的涌现	849	以色列	875
中国大陆：第五代及后来者	851	埃及	876
第五代	852	土耳其	877
深度解析 中国第五代大事年表	852	伊拉克和伊朗	878
第六代和非法电影	855	非洲电影	881
东亚新电影	857	北非	882
菲律宾	857	撒哈拉以南的非洲地区	883
香港	859	1990年代的非洲电影	885
台湾	866	笔记与问题	887
深度解析 杨德昌和侯孝贤	867	为皮诺切特钉上尾巴	887
韩国	868	第三世界电影中的故事讲述	887
澳大利亚与新西兰	870	延伸阅读	888

第六部分 电子媒体时代的电影

第27章 美国电影与娱乐经济：1980年代及之后	891	支撑系统	913
好莱坞、有线电视与录像带	892	艺术化的独立电影	915
电影工业的集中与整合	894	偏离好莱坞的独立电影	916
巨片心态	897	回归好莱坞的独立电影	920
盈亏平衡线	898	数字电影	922
主要的资源整合者	900	深度解析 3-D计算机动画的时间表	924
新的收入来源	900	笔记与问题	925
大型多厅影院：放映的新方式	902	视频的版本	925
美学趋势	903	乔治·卢卡斯：胶片死了吗？	926
形式与风格	903	延伸阅读	926
深度解析 强化的连贯性——视频时代的一种风格	904	第28章 走向全球的电影文化	927
导演：与巨片共舞	905	好莱坞占领世界？	928
类型片	909	媒体集团	929
独立电影的新时代	912	合作和吸纳	930
		深度解析 《侏罗纪公园》——全球电影	931

与关贸总协定战斗	932	数字电影制作：从剧本到银幕	948
多厅影院布满全球	932	笔记与问题	950
区域联盟和新国际电影	933	阿基拉、高达、美少女战士和他们的朋友	950
欧洲和亚洲力图参与竞争	934	网络中的作者	950
媒体帝国	934	延伸阅读	951
宝丽金：一家欧洲的大制片厂？	935	参考文献	952
来自欧洲的全球电影	935	一般参考文献	952
深度解析 返璞归真——“道格玛95”运动	937	历史类	953
东亚：地区合作和拓展全球市场的努力	938	世界电影综述	953
流散与全球灵魂	940	地区和民族电影综述	954
电影节路线	941	人物类	958
深度解析 多伦多国际电影节	944	类型、运动与潮流	960
全球亚文化	944	重要术语	963
盗版碟：一个高效的发行体系？	945	译后记	973
粉丝亚文化：挪用电影	945	编后记	975
数字融合	947		
互联网作为电影广告牌	947		

序 言

对一种极为重要的大众媒介一百余年的发展做出总结，是一项艰巨的任务。我们试图在一本书的容量内为主流故事片制作、纪录片制作和实验电影的重要流变建构一种可读的历史。本书的引论部分“电影史和做电影史的方法”更详尽地罗列了指导我们工作的相关假设和参照框架。我们希望，这本书能为这一无限迷人的主题提供一个有益的起点。

我们研究电影史已经超过三十年，我们都知道，资料馆、图书馆和众多个人对历史学家的帮助有多大。许多资料馆员帮助我们获得了接触影片和图片的机会。我们要感谢伊莱恩·伯罗斯 (Elaine Burrows)、杰基·莫里斯 (Jackie Morris)、朱莉·里格 (Julie Rigg)，以及英国电影学院 (British Film Institute) 国家电影电视资料馆的馆员们；感谢保罗·斯佩尔 (Paul Spehr)、凯西·劳格尼 (Kathy Loughney)、帕特里克·劳格尼 (Patrick Loughney)、库珀·格雷厄姆 (Cooper Graham)，以及美国国会图书馆 (Library of Congress) 电影电视和录音资料部门的工作人员；感谢恩诺·帕塔拉斯 (Enno Patalas)、扬·克里斯托弗·霍拉

克 (Jan Christopher-Horak)、克劳斯·福尔克默 (Klaus Volkmer)、格哈特·乌尔曼 (Gerhardt Ullmann)、斯特凡·德勒斯勒 (Stefan Droessler)，以及慕尼黑电影博物馆 (München Filmmuseum) 的工作人员；感谢马克-保罗·迈耶 (Mark-Paul Meyer)、埃里克·德·凯珀 (Eric de Kuyper)，以及荷兰电影博物馆 (Nederlands Filmmuseum) 的工作人员；感谢艾琳·鲍泽 (Eileen Bowser)、查尔斯·西尔弗 (Charles Silver)、玛丽·科利斯 (Mary Corliss)，以及现代艺术博物馆 (Museum of the Modern Art) 电影研究中心的工作人员；感谢伊布·蒙蒂 (Ib Monty)、玛格丽特·恩贝里 (Marguerite Engberg)，以及丹麦电影博物馆 (Danish Film Museum) 的工作人员；感谢文森特·皮内尔 (Vincent Pinel) 和巴黎法国电影资料馆 (Cinémathèque Française) 的工作人员；感谢罗伯特·罗森 (Robert Rosen)、埃迪·里士满 (Eddie Richmond) 和加州大学洛杉矶分校电影档案馆 (UCLA Film Archive) 的工作人员；感谢布鲁斯·詹金斯 (Bruce Jenkins)、迈克·马乔里 (Mike

Maggiore) 和沃克艺术中心 (Walker Art Center) 电影部门的工作人员；感谢罗伯特·A. 哈勒 (Robert A. Haller)、卡罗尔·皮波洛 (Carol Pipolo)，以及名作电影资料馆 (Anthology Film Archives) 的工作人员；还要感谢伊迪丝·克雷默 (Edith Kramer) 和太平洋电影档案馆 (Pacific Film Archive) 的工作人员。我们要特别感谢扬·克里斯托弗·霍拉克和乔治·伊斯曼博物馆 (George Eastman House) 电影部门的保罗·谢奇·乌萨伊 (Paolo Cherchai Usai)，他们对我们的工作的帮助“远超职责范围”。最后，没有已故的雅克·勒杜 (Jacques Ledoux) 和继任者加布丽埃勒·克拉斯 (Gabrielle Claes) 的慷慨相助，这本书的内容是不可能这么全面和细致的。他们与他们的比利时皇家电影资料馆 (Cinémathèque Royale de Belgique) 工作人员一道，以无可计数的方式友善地支持着我们的工作。

再者，我们还要感谢其他一些与我们分享电影和资料的人：雅克·奥蒙 (Jacques Aumont)、约翰·贝尔顿 (John Belton)、爱德华·布兰尼根 (Edward Branigan)、卡洛斯·布斯塔门特 (Carlos Bustamante)、陈梅、大卫·德瑟 (David Desser)、迈克尔·德诺泽夫斯基 (Michael Drozewski)、迈克尔·弗兰德 (Michael Friend)、安德烈·戈德罗 (André Gaudreault)、凯文·赫弗南 (Kevin Heffernan)、理查德·辛查 (Richard Hinch)、平野恭子 (Kyoko Hirano)、唐纳德·桐原 (Donald Kiriara)、小松宏 (Hiroshi Komatsu)、理查德·莫尔特比 (Richard Maltby)、阿尔伯特·莫兰 (Albert Moran)、查尔斯·马瑟 (Charles Musser)、彼得·帕歇尔 (Peter Parshall)、威廉·保罗 (William Paul)、理查德·培尼亚 (Richard Peña)、托尼·雷恩斯 (Tony Rayns)、唐纳德·里奇 (Donald

Richie)、大卫·罗多维克 (David Rodowick)、菲尔·罗森 (Phil Rosen)、芭芭拉·萨雷斯 (Barbara Scharres)、亚历克斯·瑟森斯克 (Alex Sesonske)、阿利萨·西蒙 (Alissa Simon)、塞西尔·斯塔尔 (Cecille Starr)、尤里·齐维安 (Yuri Tsivian)、艾伦·厄普丘奇 (Alan Upchurch)、鲁思·瓦齐 (Ruth Vasey)、马克·韦尔内 (Marc Vernet) 和查克·沃尔夫 (Chuck Wolfe)。杰里·卡尔森 (Jerry Carlson) 用他特有的方式协助我们关于东欧电影和拉美电影的工作，而黛安娜·维尔马 (Diane Verma) 和克瓦尔·维尔马 (Kewal Verma) 夫妇则帮助我们接触到名不见经传的印地语电影。汤姆·冈宁 (Tom Gunning) 阅读了整部书稿并提供了很多有价值的建议。

我们对无声片的考察幅度因每年在意大利波代诺内 (Pordenone) 举行的“国际无声电影展” (Giornate del cinema muto) 而扩展。这些展映活动已经导致了无声电影研究的革命，我们非常感谢达维德·图尔科尼 (Davide Turconi)、洛伦佐·科代利 (Lorenzo Codelli)、保罗·谢奇·乌萨伊、大卫·罗宾森 (David Robinson) 及其同僚邀请我们加入到这一盛会之中。

我们还要感谢我们的专业读者，他们提供了很多有益的批评和建议：皇后学院 (Queens College) 的乔纳森·布克斯鲍姆 (Jonathan Buchsbaum)、阿拉巴马大学 (University of Alabama) 的杰里米·巴特勒 (Jeremy Butler)、圣路易斯社区大学 (St. Louis Community College) 的黛安·卡尔森 (Diane Carson)、密苏里大学 (University of Missouri) 的托马斯·D. 库克 (Thomas D. Cooke)、西南密苏里州立大学 (Southwest Missouri State University) 的大卫·A. 达利 (David A. Daly)、爱达荷大学 (University of Idaho) 的彼得·哈格特