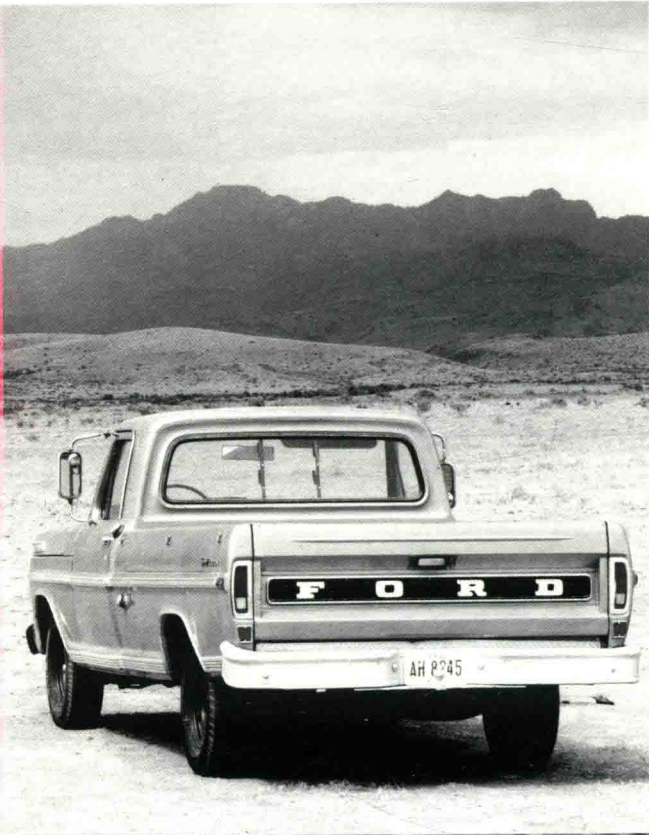
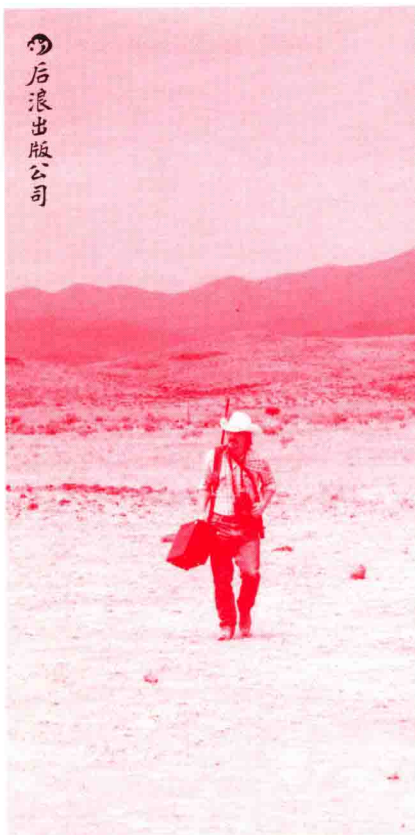


美国电影 美国文化

后浪出版公司



John Belton

American Cinema/ American Culture

插图第4版

[美] 约翰·贝尔顿 —— 著
米静 马梦妮 王琼 —— 译



 四川人民出版社

美国电影 美国文化

插图第4版

AMERICAN
CINEMA
AMERICAN
CULTURE

John Belton

[美] 约翰·贝尔顿 著

米静 马梦妮 王琼 译



四川人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美国电影美国文化:插图第4版 / (美) 约翰·贝尔顿著;米静,马梦妮,王琼译. — 成都:四川人民出版社, 2017.12

ISBN 978-7-220-10399-5

I. ①美… II. ①约… ②米… ③马… ④王… III.

①电影史—研究—美国—现代②文化史—研究—美国—现代 IV. ①J909.712②K712.03

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第230521号

John Belton

American Cinema/American Culture, 4e

ISBN 978-0-07-353509-8

Copyright © 2013 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 and Sichuan People's Publishing House.

This edition is authorized for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong, Macao SAR and Taiwan.

Copyright © 2018 by McGraw-Hill Education and Sichuan People's Publishing House.

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。

本书中文翻译版由麦格劳—希尔教育出版公司和四川人民出版社合作出版。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。

本书封面贴有McGraw-Hill公司防伪标签,无标签者不得销售。

MEIGUODIANYING MEIGUOWENHUA

美国电影美国文化 (插图第4版)

著者
译者
选题策划
出版统筹
编辑统筹
特约编辑
责任编辑
装帧制造
营销推广

[美] 约翰·贝尔顿
米静 马梦妮 王琼
后浪出版公司
吴兴元
陈草心
张正 孙珊
唐婧 熊韵
墨白空间·李渔
ONEBOOK

出版发行
网 址
E - mail
印 刷
成品尺寸
印 张
字 数
版 次
印 次
书 号
定 价

四川人民出版社(成都槐树街2号)
<http://www.scpph.com>
scrmcbs@sina.com
北京盛通印刷股份有限公司
190mm × 260mm
26.5
380千
2018年6月第1版
2018年6月第1次
978-7-220-10399-5
88.00元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问:北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有,侵权必究

本书若有质量问题,请与本公司图书销售中心联系调换。电话:010-64010019

四川省版权局
著作权合同登记号
图字:21-2017-686

自序

本书向读者介绍了与美国电影现象相关的一些基本问题，考察了从19世纪90年代开始到2011年春季的美国电影历史，但是并不仅仅按时间顺序来探讨。事实上，本书并不只是关于历史的，它是一部文化史，更关注主题和问题，而不是史实。

本书首先概括描述了作为一种独特的经济、工业、美学和文化机制的经典好莱坞电影。它思考了观影经验、好莱坞讲述故事的本质，以及制片厂制度、明星制度和电影类型等元素对创造一个具体影片发挥了什么样的作用。电影不仅仅是一种娱乐，也是对20世纪美国民族认同和工业化大众文化关系的描述。

本书假定读者没有或者仅仅接受过不多的关于电影史、理论和美学的教育，并以鼓励讨论电影整体而非单个电影的方式呈现了一些基本的问题。因此，本书集中讨论了许多电影——关于类型、主题，以及电影史的各个时期。

因为某些特殊和重要原因，本书不同于一般传统的电影史书。过去的45年，电影研究领域经历了重要的变化，这种变化是由新一代学者的著作领衔进行的，这些学者以其著作挑战了传统的电影史写作和教授的方式。45年前电影课程的介绍部分将电影看成是一种艺术，更多地运用新批评主义（New Criticism）的研究方法。当代的电影课程不仅仅将电影视为一种艺术，也视为电影本身。它们试图将电影看成是一个更广大的工业、经济、社会和文化环境中的一种艺术形式，更加依赖文化研究、新历史主义（new historicism）、精神分析和其他当代批评学科。

电影历史文本也随着岁月的变更发生变化。过去的历史是按简单的时间顺序描述谁做了什么、何时发生了什么、伟人的故事及其成就，以及技术和经济对历史进程的影响这些直接的叙述。这些都按顺时的顺序呈现至今。最近，电影学者开始重写这些传统历史，创造托马斯·埃尔赛瑟（Thomas Elsaesser）提出的“新电影历史”（the New Film History）。该理论的精华是，历史是由一套复杂的、由理论所指导的修正主义（revisionism）理念所推动的。它拒绝过去的历史学家提供的对基本历史问题的简单阐释。

随着1994年《美国电影美国文化》（*American Cinema/American Culture*）一书的问世，“新电影历史”的一些方法和发现被施用于从介绍层面探究美国电影。本书旨在将“新电影历史”的一些原则用于实践——向那些在大学中通过选择一些介绍层面的课程学习电影、美国研究或者文化研究的学生提供当代电影研究的一些成果。

传统的电影史依据的是一些毋庸置疑的假设，这些假设支撑着人们写作和阅读传统电影史的方式。举例来说，传统电影史假设历史的意义只有通过陈旧的、以时间顺序叙述历史事件的形式才能得到最好的呈现。它们假定，一个事件发生在另一个事件之后，那么后者就自然解释了前者。从这个观点出发，每个事件都从其前一个事件而来，它来源于一定的因果关系，由于过去的原因，这个链条顺理成章地发展成现在的状态。

本书认为历史不仅仅是包括一个又一个事件，而且还包含了诸多理念、问题和焦点。为此，本书更重视按照不同主题进行组织，而不是按照时间顺序来安排结构。本书不仅仅是关于什么人何时做了什么事情的记录，而是关于美国电影史的“素描”，将其最显著的特征进行清晰简洁的描述。

然而一种历史感仍然遍及了全书，统领着一些特殊章节的结构，探讨了美国电影许多年来形成的一些特点。从文化现象的角度来看，美国电影产生伊始就是一个风格上统一的艺术形式（在“经典好莱坞”这一章节对此有详细讨论），该艺术形式产生于某种特定的制作模式，而该制作模式又依赖于现代电影拍摄和录音技术的发展（如“制片厂体系”和“明星制度”的章节中所详细讨论的）。这些美国电影的总特征是电影产品所呈现出的某些特性的基础——比如本书中讨论的不同的类型电影，从喜剧片、西部片到战争片、歌舞片等。

传统的电影史并不适用于介绍性的电影课程，因为它们经常省略对美学问题的讨论，认为关于电影形式的基础问题已经在早前的课程中涉及了。然而本书不仅仅是关于文化历史的，也有关于美学问题和电影形式的介绍，并在讨论经典好莱坞电影叙事和风格实践的章节中介绍和解释了一些基本词汇。后面的章节也会提到关于叙事和风格形式的基本元素，并从经典好莱坞整体风格角度讨论了场面调度以及剪辑的作用。

传统的电影史将自己定位于纯粹关于“过去发生的事情”的客观描述，它们掩藏了对过去的真实态度。然而本书则发展出一套详细的命题，鼓励教师、学生和读者通过仔细的考察来质疑并检验该命题。命题的核心在于假设美国电影直接或者间接地呈现了美国的经验、身份认同和文化。

由于文化的介入和调和，美国电影和美国身份认同之间的关系是非常复杂的。它们通过一个不断相互决定的过程，彼此塑造并被塑造。

美国电影在身份认同形成的过程中发挥着重要的作用。电影不仅提供文本，让我们思考“我们是谁”，也反映了我们自我意象的变化，追寻了从某种美国变化到另一种美国的过程。更为重要的是，美国电影在帮助观众解决身份认同中的重大变化方面发挥了重要的作用；电影帮助观众度过艰难的文化转型时期，一直贯穿其中的民族认同多多少少保留下来，抚平了行将阻断其运动并暴露其断隔的裂隙。

美国电影首先涉及的一个重要文化危机是内战之后，社会形态由农业向工业转型过程中所带来的民族认同的精神创伤。该时期大致从1865年到第一次世界大战（1916年），美国社会经历了巨变，从一个以农业文化为主的国家转变为一个城市文化的国家、从农业经济转变为工业经济、从一个制造商（农场主、小商人和小店主）国家转变为一个消费者的国家、从

一个由个体组成的社区到大众社会。大众对于这个快速城市化和工业化的过程的反应夹杂着对于技术进步和工业增长的热情以及对于前工业化（preindustrial）时期的美国价值观面临威胁的焦虑。同时，城市化、工业化和大众文化带来的社会与经济问题也确证了这些焦虑。另一方面，前工业社会关于个体和个人力量的定义（比如个体依靠自己的能力获得成功等）也被社会主体中新出现的大众中丧失权力的无名氏们所削弱。维多利亚时代的美国相信个体可以通过其正直、活力和艰苦的劳动来获得报偿，而工业托拉斯和垄断者却为了一己私利操控了整个体系，防止个体企业家为自己获取合适的回报。

同时，根据安·道格拉斯（Ann Douglas）和其他人的观点，现代大众文化将美国的传统美德“女性化”了。面临着“雄性危机”，一些像西奥多·罗斯福（Theodore Roosevelt）这样的领导人弘扬“艰辛的生活”（strenuous life），倡导回到一种荒蛮时期更为严酷的生活方式，试图“重振美国社会”。罗斯福曾经抱怨美国的年轻人在一种“懒散休闲”的环境中成长，他们是“被过度文明的人驯化的一代，丧失了伟大的斗争精神和强悍的美德”。他强调一个国家必须努力“祛除这种娇柔气息，这是一个民族变得衰老、软弱、不愿再忍受艰苦的危险信号”。

罗斯福试图矫正这些问题。为了保护个人，他诉诸立法破坏托拉斯。为了保留国家强大的男性气概，他创建了5个国家公园和51个野生动物栖居地，美国的男孩和男人们能够在此寻求艰苦的生活。他还率队在黄石国家公园猎熊、在非洲狩猎远征、在亚马孙河探险。他还创建了“狂野骑士”军团（Rough Riders），这是他在美西战争（Spanish-American War）中指挥得最好的一支队伍。

两个主要的运动——民粹主义（Populism）和进步主义（Progressivism）——针对工业化、城市化和大众文化中的极端现象而出现。民粹主义和进步主义的政策存在的时间都非常短暂，大致是从民粹党人士威廉姆·詹宁斯·布赖恩（William Jennings Bryan）参选总统的1896年到两个进步主义人士罗斯福（1904—1912）和威尔逊（Woodrow Wilson，1912—1916）总统当政期间发挥效力。但是作为一种思想系统，民粹主义和进步主义的思想体系远要比其政党存在的时间久远。

民粹主义来源于杰斐逊的民主主义传统。托马斯·杰斐逊（Thomas Jefferson）所构想的美国是“一个自耕农的国家，每个人耕种自己的土地，按自己的自由意志发展”。对于杰斐逊来说，美国公民的美德依赖于其与土地的关系。杰斐逊认为，美国人的性格通过更新与自然的关系，摆脱了旧世界的腐败和衰落。但更重要的是，对他来说，土地成了美国民主的基石。在西部可以自由获得土地的政策保证每个美国人都有机会拥有自己的土地，由此，每个公民都对国家事务有同等的发言权。遍及全体的财产所有权体制不仅能使美国人具有强大的力量，也保证美国人的自给自足和独立。

民粹主义的思想以怀旧的精神回溯了如“失落的伊甸园”一般的、前工业化时期的、农业的美国社会，也回溯了历史学家理查德·霍夫施塔特（Richard Hofstadter）笔下曾经存在的“在工业化和农业商业化发展之前”的小店主、手工艺人和农场主。通过回归革命时期美

国的最初价值观念，民粹主义宣扬“民主、诚实、审慎的中央政府、体面的领导人、机会均等以及自助精神”。民粹主义反对后工业化，正如杰弗瑞·里查兹（Jeffrey Richards）认为：“民粹主义反对大公司、政治机器（political machine）和理智主义（intellectualism），认为这些会妨碍个人对幸福的追求。”

很大程度上，人们可以从民粹主义和进步主义理念所倡导的政治、社会、文化和经济改革与美国电影的关系这一角度来解释美国电影。在银幕上，美国男性阳刚气质虽然面临现代性的冲击，但是通过一系列男性明星——从道格拉斯·范朋克（Douglas Fairbanks）和克拉克·盖博（Clark Gable），到布拉德·皮特（Brad Pitt）和马特·达蒙（Matt Damon），这一气质仍然能够巍然屹立。在《大白鲨》（*Jaws*, 1975）中，布洛迪船长（罗伊·沙伊德尔 [Roy Scheider] 饰）反对城市的堕落，和一条大白鲨战斗，这证明在当代美国，一个人的力量也可以改变世界。至于小城镇化的美国这个“失落的伊甸园”，则是卡普拉（Frank Capra）《生活多美好》（*It's a Wonderful Life*, 1946）中的贝德福德镇，而其噩梦般的另一面则是波茨维尔，它试图阻止民粹主义改革者如乔治·贝利（詹姆斯·斯图尔特 [James Stewart] 饰）的英雄行为“得逞”。即使是那些充斥着城市异化、毒品、失望、犯罪和腐败的电影，比如《出租车司机》（*Taxi Driver*, 1976），也回溯了民粹主义和进步主义的神话。这些电影描绘了工业化和城市化过程所带来的无法遏止的后果，由内而外地审视民粹主义和进步主义理念，呈现了工业化和城市化最糟糕的噩梦。美国电影由两个直接对立的景象划分开来，一个是卡普拉、 Spielberg 和其他人电影中的乌托邦式景象，另一个则是黑色电影、斯科塞斯（Martin Scorsese）电影和其他电影中的反乌托邦式景象。这两种景象构成了代表美国精神深层矛盾的一个更大、更复杂的景象。

本书与由纽约视觉历史中心（New York Center for Visual History）制作的电视课程和“美国电影”系列相结合，作为安娜伯格 / 公共广播公司项目作品集的一部分。本书的写作也呼应了艾德·西科夫（Ed Sikov）所著的学生学习指南，该书的精心设计为本书提供了补充性资料，同时又自成一体。

如果没有其他电影学者的帮助，本书是无法完成的。我特别感谢纽约视觉历史中心电视课程项目、“美国电影”课程委员会的威廉姆·科斯坦佐（William Costanzo）、托马斯·克里普斯（Thomas Cripps）、道格拉斯·戈梅里（Douglas Gomery）、威廉·保罗（William Paul）、艾德·西科夫和伊丽莎白·魏斯（Elisabeth Weis），他们在该书手稿阶段阅读了全书，并给予了宝贵的改进意见。我要特别感谢安杰拉·阿蕾丝（Angela Aleiss）、伊丽莎白·贝尔顿（Elizabeth Belton）、艾伦·贝尔顿（Ellen Belton）、杰罗姆·迪雷玛特（Jerome Delamater）、托马斯·多尔蒂（Thomas Doherty）、霍华德·卡伦（Howard Karren）、罗伯特·朗（Robert Lang）、亚当·洛温斯坦（Adam Lowenstein）、查尔斯·马兰德（Charles Maland）、达拉·梅尔斯-金斯利（Dara Meyers-Kingsley）、亚兰·威廉（Alan Williams），他们阅读了特定章节并提出意见。还要感谢简·贝尔顿（Jane Belton）、大卫·波德维尔（David Bordwell）、艾伦·布朗（Aaron Braun）、弗雷德·金柏（Fred Camper）、琳达·麦卡锡（Linda McCarthy）、

奥·尼格林 (Al Nigrin)、杰西卡·罗斯纳尔 (Jessica Rosner)、菲利·夏恩 (Phil Shane)、克里斯汀·汤普森 (Kristin Thompson)、威尔·图蒂诺 (Will Tutino)，他们提出了建议，给予研究上的帮助，并（或）为本书提供了解释性的材料。

同样，我还要感谢以下几位阅读了本书之前的几个版本：堪萨斯大学的查克·伯格 (Chuck Berg)、湖郡学院的罗伯特·卡斯卡拉里 (Robert Coscarelli)、拉斯维加斯内华达大学的杰·考特利 (Jay Coughtry)、米德尔堡学院的莱杰·格林顿 (Leger Grindon)、马里兰大学的道格拉斯·戈梅里 (Douglas Gomery)、密西根州立大学的尤金·哈德斯頓 (Eugene Huddleston)、哥伦比亚大学的安内特·因斯多夫 (Annette Insdorf)、南缅因州大学的凯瑟琳·拉斯基 (Kathryn Lasky)、肯恩大学的凯瑟琳·伦蒂诺 (Cathleen Londino)、田纳西大学的查尔斯·马兰德 (Charles Maland)、西伊利诺伊大学卡伦·曼恩 (Karen Mann)、斯坦顿岛学院的戴维·纳索 (David Nasaw)、安妮·阿伦道尔社区学院的玛乔里·宝莱蒂 (Marjorie Paoletti)、林奇堡学院的杰雷·雷亚尔 (Jere Real)、纽约州立大学古西堡分校的玛格丽特·施拉格 (Margaret Schrage)、伯米吉州立大学的苏珊·斯克里夫纳 (Susan Scrivner)、威斯康星大学白水分校的史蒂夫·希尔德 (Steve Shield)、犹他大学的威廉·C·西斯卡 (Whilliam C. Siska)、威斯康星大学麦迪逊分校的克里斯汀·汤普森 (Kristin Thompson)、塞顿西尔学院的阿尔伯特·温德兰德 (Albert Wendland)。

纽约视觉历史中心的莫莉·欧娜提 (Molly Ornati)、劳伦斯·皮特凯斯莉 (Lawrence Pitkethly)、安嫩伯格/公共广播公司项目的林·弗阿 (Lin Foa) 和麦格劳-希尔集团编辑阿里森·赫斯汀 (Alison Husting)、彼德·拉贝拉 (Peter Labella)、库尔特·伯科威茨 (Curt Berkowitz)，在此书的问世过程中提供了巨大的帮助。特别感谢珍妮纳·贝辛格尔 (Jeanine Basinger)，“美国电影”电视课程的高级学术顾问，她促成了该项目的发展。

除了对全书进行了相应的信息更新，《美国电影美国文化》第四版还包括以下内容：

- 第2章 (经典好莱坞电影：叙事) 新增一节，讨论大卫·芬奇 (David Fincher) 的《社交网络》(*The Social Network*, 2010)；
- 第8章 (美国喜剧) 新增一节，讨论近期的喜剧片，包括《宿醉》(*The Hangover*, 2009) 和《绯闻计划》(*Easy A*, 2010)；
- 第9章 (战争和电影) 研究了凯瑟琳·毕格罗 (Kathryn Bigelow) 的《拆弹部队》(*The Hurt Locker*, 2008)；
- 第11章 (制造西部片) 讨论了科恩兄弟 (Joel and Ethan Coen) 的《大地惊雷》(*True Grit*, 2010)；
- 第17章 (进入21世纪) 得到了大范围的调整，包括对于数字电影更为翔实的分析，本章新增一些小节，分析了数字3D技术和美学以及卡梅隆 (James Cameron) 的3D奇幻电影《阿凡达》(*Avatar*, 2009)；

辅助支持

和第四版同时出版的还有艾德·西科夫所著的一本学生学习指南 (ISBN: 9780077443467), 学习指南为本书每个章节选择了参考书目和文章。

致 谢

阅读了本书第四版并提出修改建议的有：斯卡吉特谷社区学院的马里昂·布鲁 (Marian Blue)、佛罗里达州立大学的凯瑟琳·卡欣 (Kathryn Cashin)、马里兰阿利盖尼学院和佛罗里达州立大学的罗纳德·詹金斯 (Ronald Jenkins)、西雅图中心社区学院的伦纳德·莱法斯 (Leonard Rifas)。

导 论

在米高梅制片厂的鼎盛时期，每部米高梅电影都以“美国好莱坞制作”（Made in Hollywood, U.S.A.）的字样结束。尽管并不是每一部美国电影都由好莱坞制作，但是大多数美国电影都是一个特定制作模式的产物。此模式将各种不同的因素以一种独特方式加以融合，同时好莱坞不断地将该模式加以完善。

“好莱坞”并不仅仅是指位于加利福尼亚州的一个制作电影的场所，它也并不仅仅包括制片厂、实验室和其他类似的建筑；也不是仅仅包括制片人、明星、导演、编剧和其他参与电影制作的人员。好莱坞是一套统一连贯的、观众乐于接受的美学和风格的规则。这些规则背后是一个用以维持和支撑它们的工业体系。这个工业的基础包括制片厂制度、明星制度、以及围绕这些制度的电影文化。

电影文化的范畴包括广告、宣传和影迷杂志的话语（或者呈现方式）以及观影经验，后者各个时代各有不同。1908年在镍币影院（nickelodeon）观看长度仅为一本胶片的电影的经验与20年代在电影宫（movie palace）观看默片的经验大相径庭。50年代汽车影院，60、70年代的小银幕多厅影院（multiplex），这些场所中的观影经验和今天的多厅影院（拥有8到15块银幕）以及超大影院（拥有16块或以上的银幕）中的观影经验完全不同。

本书的第一部分（第1章到第5章）集中探讨好莱坞的定义，即它是一个独特而有效的体系，制作不同寻常的产品——电影。第1章“电影作为一种机制的出现”追溯了美国电影制作的历史演进，从玩具、新奇的玩意儿、游乐场的杂耍到一个精心设计的制作模式，该模式旨在以天衣无缝的叙事来娱乐大众。之后的章节集中探讨“经典好莱坞电影”（第2章集中探讨“叙事”，第3章集中探讨“风格”）、“制片厂体系”和“明星制度”。这部分探讨了该体系的本质，并描述了好莱坞这一独特制作模式的基本构成元素。

正如好莱坞将电影制作、发行和放映纳入一个有效的系统，它也将其生产的电影进行了分门别类。它通过类型体系来制作并销售电影产品。本书的第二部分（第6章到第12章）通过探讨主要电影类型和特定的工业和文化机制的关系——即类型和好莱坞机制的关系，以及其与好莱坞大众文化机制的关系——来审视电影运作的方式。

在电影产品的领域，类型体系复制了构成电影工业体系基础的组织策略。该体系奠定了宽泛的电影类型范畴。这些类型通过经年的实践证明了其商业价值，并有助于稳定生产程序，从而减少财政风险。观众去电影院观看与他们以前看过的相似的电影。也就是说，观众

观看喜剧片、情节剧、战争片、西部片，以及其他电影类型。

该部分将这些类型电影与更普遍的文化关切相联系，后者启发了前者，而前者使这些关切得以具体化。这些章节按一定年代顺序加以安排，粗略对应的是各时代制片厂生产的最杰出的类型片。

虽然关于喜剧电影的一章讨论了20世纪10年代至90年代的该类型电影，但是我还是集中于弗兰克·卡普拉、霍华德·霍克斯（Howard Hawks）以及30年代的其他导演。关于战争片的一章，虽然包括关于越南和伊拉克战争影片的讨论，但是更多集中于探讨40年代的影片。其他类型也类似。

换言之，每个关于类型的章节都集中探讨一个时期的影片，但是也同样梳理了该类型的历史。同时在论述过程中，本书也试图将类型的进化与发生在美国文化史领域的变革联系起来。

最后，本书以回顾美国最近的电影历史来结尾。该部分分析了战后好莱坞所受到的冲击，其中有20世纪40年代末到50年代的反共政治迫害运动、电视这种新媒介的出现、60年代的社会政治动乱，还有70、80、90年代和2000年后的好莱坞新一代电影人。

战后好莱坞历史部分讲述了旧好莱坞制片、发行和放映一体化体系的崩溃，也讲述了新好莱坞如何试图在旧好莱坞碎片以及新的市场基础上重新建立。该部分回溯了本书第一部分关于经典好莱坞的制作模式，这种模式在战后发生了重大变化；也回溯了本书第二部分关于类型片的历史概述，在新的制作形式下，类型片也发生了变化。

电影在我们的生活中发挥着重要的作用，它们不仅让我们娱乐，也给我们以启迪。电影的教育意义更多不在于它们所呈现的，即电影银幕上我们看到的故事或者情境，而是在于其所蕴含的、用以面对不断困扰我们的文化的潜在忧虑的态度。本书所审视的主要问题也是20世纪美国所关心的问题，即美国从19世纪以乡村和农业为基础的社会、文化和经济社团，向当代的、城市的、工业化的集体社会过渡过程中所遭遇的关于个体认同的惨痛变迁。电影就是在美国身份认同危机期间产生的，也成为解决这种危机的一个重要因素。它们有助于我们适应这种变迁。本书审视了电影是如何发挥这方面的作用的。

简目

自序 17

导论 23

第一部分 制作模式

第1章 电影作为一种机制的出现 3

第2章 经典好莱坞电影：叙事 17

第3章 经典好莱坞电影：风格 37

第4章 制片厂体制 53

第5章 明星制度 75

第二部分 类型和类型体系

第6章 默片情节剧 115

第7章 歌舞片 129

第8章 美国喜剧 149

第9章 战争和电影 177

第10章 黑色电影：黑夜下的某个地方 201

第11章 制造西部片 221

第12章 恐怖电影和科幻电影 247

第三部分 战后历史

第13章 好莱坞与冷战 271

第14章 电视时代的好莱坞 291

第15章 20世纪60年代：反文化的回击 309

第16章 电影学院派一代 329

第17章 进入21世纪 351

重要词汇 385

译后记 394

出版后记 395

目录

Contents

自序	17
导论	23

第一部分 制作模式

第1章 电影作为一种机制的出现	3
1.1 电影的教堂	3
1.2 体制的发展：社会与技术	4
1.3 爱迪生与电影视镜	5
1.3.1 捕捉时光	5
1.3.2 窥镜与放映机	6
1.4 大量生产，大量消费	7
1.4.1 公共奇观	7
1.4.2 中产阶级的娱乐	8
1.4.3 镍币影院：集体经验	9
1.4.4 盈利：提高质量后带来的利润	10
1.5 奇观和叙事：从波特到格里菲斯	11
1.5.1 摄影机作为记录者	11
1.5.2 摄影机作为叙述者	11
1.5.3 “故事长片”	12
1.6 呈现……电影宫	13
1.6.1 “梦想之园”	13

1.6.2 伟大的表演者	13
1.7 演变的习俗	16
第2章 经典好莱坞电影：叙事	17
2.1 一种国家风格	17
2.1.1 “一个时代的特征……”	17
2.1.2 一个叙事机器	18
2.2 均衡和混乱	18
2.3 角色和目标	19
2.3.1 问题的解决	19
2.3.2 时间和空间的运用	20
2.4 高超的技巧，看不见的艺术	22
2.4.1 否认与承认	22
2.4.2 潜藏的模式	23
2.5 电影叙事手法分析：分解	23
2.6 环形模式：卓别林的《淘金记》	24
2.6.1 对称	25
2.6.2 中心部分：想象	26
2.7 前往新地方的旅行：《热情似火》	26
2.7.1 逃与追	26
2.7.2 叙事结构与性别	28
2.7.3 解决 / 迷惘	28
2.8 现代叙事：《公民凯恩》	29
2.8.1 未解决的问题	29
2.9 《公民凯恩》的片段分解	29
2.9.1 技巧曝光	30
2.10 《社交网络》：“约翰·休斯版的《公民凯恩》”	31
2.10.1 多重观点	33
2.10.2 一个创意的集体创作者	33
2.10.3 一个道德故事	34

2.11 其他非传统叙事	35
第3章 经典好莱坞电影：风格	37
3.1 电影形式和人物发展	37
3.1.1 经典的经济措施：《辣手摧花》的开始段落	37
3.1.2 细节的艺术	38
3.2 场面调度	39
3.3 摄影机	39
3.3.1 语境中的意义：摄影角度和景别	40
3.3.2 系统意义：一些定义	41
3.3.3 摄影机的运动	42
3.4 照明	43
3.4.1 三点式布光法	43
3.4.2 高调/低调光	44
3.4.3 明星光	46
3.5 声响	46
3.5.1 收音和混音	46
3.5.2 电影配乐	46
3.5.3 声音与连贯	47
3.6 场景间的剪辑	47
3.6.1 转换	48
3.6.2 剪辑与叙事结构	48
3.7 场景内的剪辑	49
3.7.1 匹配关系	50
3.7.2 视点剪辑	50
3.7.3 动作轴线原则	51
第4章 制片厂体制	53
4.1 造梦	53
4.1.1 电影与大规模生产	53

4.1.2	无形商品	54
4.2	大公司与小公司	55
4.2.1	起源	55
4.2.2	垂直整合	56
4.2.3	包档发行、蒙眼出价、轮次放映、分区发行和间隔机制	57
4.3	制片厂流程：从故事创意到广告营销	58
4.3.1	合约之中	58
4.3.2	自足世界	59
4.3.3	指令链	59
4.4	制片厂风格	61
4.4.1	米高梅和派拉蒙	61
4.4.2	华纳兄弟	64
4.4.3	二十世纪福斯	64
4.4.4	雷电华	66
4.4.5	哥伦比亚	67
4.4.6	环球	68
4.4.7	“穷人巷”	69
4.5	崩塌：制片厂时代的终结	69
4.5.1	权益的剥夺、独立制作和变化的市场	69
4.5.2	白手起家：新的“制片厂”	71
第5章	明星制度	75
5.1	明星机制	75
5.1.1	制造明星	75
5.1.2	明星的力量	77
5.1.3	人格	82
5.1.4	明星地位和大众文化：从银幕形象到明星	84
5.1.5	明星、体制和公众	87
5.2	明星和文化：历史概览	89
5.2.1	早期	89

5.2.2	异国情调、色情和现代道德：20年代的明星	91
5.2.3	萧条 / 克制：30年代	95
5.2.4	第二次世界大战及其后果	98
5.2.5	明星和反面明星	101
5.2.6	不同的面孔：黑人影星的崛起	103
5.2.7	经济因素和当代明星制	106

第二部分 类型和类型体系

第6章	默片情节剧	115
6.1	情节剧的起源	115
6.2	情节剧类型	116
6.2.1	情节剧模式	116
6.2.2	一个道德现象	117
6.2.3	民主的美德	118
6.3	社会景象	119
6.3.1	情节剧作为一种变革的工具	119
6.3.2	政治和情节剧	121
6.4	两个情节剧导演：格里菲斯和维多	122
6.4.1	以往的农业社会	122
6.4.2	历史作为情节剧：《一个国家的诞生》	122
6.4.3	普通人 / 非人：《群众》	124
6.5	逃离与超越	125
6.5.1	家作为“七重天”	125
6.5.2	城市的诱惑：《日出》	126
6.6	声音和情节剧	128
第7章	歌舞片	129
7.1	从叙事到歌舞	129