

Cineroom
电影馆

More than Night

黑色电影



[美]詹姆斯·纳雷摩尔 著 徐展雄 译

历史、
批评与
风格

Film Noir in Its Contexts



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

黑色电影

Film Noir in Its Contexts

历史、
批评与
风格

[美]詹姆斯·纳雷摩尔 著 徐展雄 译

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

More than Night: Film Noir in Its Contexts by James Naremore

Copyright © 1998, 2008 the Regents of the University of California

Published by arrangement with University of California Press

Introduction to the Chinese edition of More than Night © 2009 Jonathan Rosenbaum

Simplified Chinese edition copyright © 2009 Guangxi Normal University Press

All Rights Reserved

著作权合同登记图字:20—2008 — 081 号

图书在版编目(CIP)数据

黑色电影:历史、批评与风格/(美)纳雷摩尔著;
徐展雄译. —桂林:广西师范大学出版社,2009. 8
(电影馆)

ISBN 978—7—5633—8263—7

I. 黑… II. ①纳…②徐… III. 电影中—研究—世界
IV. J909. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 012748 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)
(网址:www. bbtpress. com)

出 版 人:何林夏

全国新华书店经销

发行热线:010—64284815

三河市文通印刷包装有限公司

(三河市燕郊镇圣屯)

开本:960mm×690mm 1/16

印张:28 字数:500 千字

2009 年 8 月第 1 版 2009 年 8 月第 1 次印刷

印数:0 001~7 000 定价:39. 00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

献给达莱恩(Darlene),没有你就没有这本书;
献给亚历克斯(Alex),也许你将来会读这本书;
谨以此书纪念伯纳德·本斯托克(Bernard Benstock),
我的导师和朋友,他把《双重赔偿》铭记在心。

街道上尽是比较夜晚还要黑暗的东西。*

——雷蒙德·钱德勒,《简单的谋杀艺术》,1944

《黑色电影》中文版推荐序

Introduction to the Chinese Edition of *More Than Night*

乔纳森·罗森鲍姆^①

“中国人并不认为过去的事物有多重要，”大概十年前，张曼玉在接受一本法国杂志采访时说，“不管那是电影、遗产，甚至衣服或家具。在亚洲，没有任何东西会被保存，恋旧被认为是愚蠢和反常的。”(Les Inrockuptibles, 1999年12月1日)

饶有趣味的是，至少对于我而言，这一说法解释了为何那么多最重要的中国电影关注历史的发现，它们代表了打捞某段失落过往的各种尝试。在此，我仅列十二部我最喜爱的中国电影，它们都显现出上述特征：费穆的《小城之春》(1948)，侯孝贤的《悲情城市》(1989)和《戏梦人生》(1993)，王家卫的《阿飞正传》(1990)和《花样年华》(2000)，杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》(1991)，关锦鹏的《阮玲玉》(1992)，田壮壮的《蓝风筝》(1993)，李少红的《红粉》(1994)，贾樟柯的《站台》(2000)、《三峡好人》(2006)和《二十四城记》(2008)。恰如我一篇作于2001年的文章的标题——描述的是《阮玲玉》——这有点像是“在流沙中建筑历史”(Building History in Quicksand)。甚至其他许多我所钟爱的中国电影，即便它们沉潜于当下，在当下的所有现代性中观照这个当下，例如侯孝贤的《南国再见，南国》(1996)、陈可辛的《甜蜜蜜》(1996)、贾樟柯的《世界》(2004)，也许都可被视为历史地看待当下的野心之作。

张曼玉的说法也可用于描绘很多美国人的偏失，尽管它较不适用于对于詹姆斯·纳雷摩尔和我所成长的地方：美国南方。自从在南北战争(1861—1865)——这是迄今为止，我们国家所承受的最具创伤性的文化危机(部分是因为它结束了

^① Jonathan Rosenbaum: 美国著名影评人，生于1943年，1987至2008年担任《芝加哥读者》首席影评人，并且是《电影手册》和《电影评论》等权威期刊的撰稿人。多年来，大力向美国观众推介和研究外国电影和较冷僻的电影。戈达尔认为他是詹姆斯·阿吉的继任者和当代的安德烈·巴赞。——编注

奴隶制),有两部最著名的美国电影都对此做了描绘,它们是《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*, 1915)和《飘》(*Gone With the Wind*, 1939)——中战败,南方人便经常对那个被假想存在于战前的神话般的黄金时代抱有一种渴望的怀旧之情。但是,我们也可以争辩,怀念一个想象的过去也是一种贬低历史的方式。它也可以成为一个值钱的资本主义工具,让某些产品得以贩卖和再次贩卖,对于一个渴望历史又深深怀疑历史的当下来说,更是如此。

黑色电影与过去之间便存在着能够反映这种矛盾心态的复杂而暧昧的关系,就我所知,纳雷摩尔是迄今为止最出色地描述这一现象并帮助我们理解它的批评家和历史学家。在某种程度上,他开始于一个悖论:今天的美国,几乎任何一个步入音像店的人都知道“黑色电影”是什么,而当初那些美国观众见到这类好莱坞经典——全都制作于 1940 和 1950 年代——时,他们并没听说或知道这个术语。因此,我们可以说,在某些方面,今日对黑色电影的喜好乃是出于对一个从未存在的过去的怀念——至少,那个过去并不以我们现在所理解它的方式而存在着。

二

吉姆·纳雷摩尔和我已经是二十多年交情的老朋友了,我怀疑我们的趣味和爱好如此相投是因为我们都倾向于至少部分地把电影看做文学的一个分支——我们的学术背景和阅读习惯的一个反映。我认为本书成为有关黑色电影的最佳著作,正是同这一背景相关,因为,正如纳雷摩尔自己在第一章中较详细地阐释的,连“黑色”(noir)这个术语都具有文学内涵:这个术语部分地受到法国出版商伽利玛(Gallimard)的“黑色小说系列”(Série noire)——这是一个黑皮平装犯罪小说系列,1945 年由一位具有超现实主义背景的编辑马塞尔·迪阿梅尔(Marcel Duhamel)创立(据法文版在线维基百科,命名者是更有名的法国超现实主义者、作家雅克·普雷韦[Jacques Prévert]——同年他为著名电影《天堂的孩子》[*Les Enfants du Paradis*]写了剧本)——的激发,并与后者呼应。甚至早在 1930 年代晚期,法国的作者们就已用“黑色电影”这个术语称呼《逃犯贝贝》(*Pépé le Moko*, 1936)、《北方旅店》(*Hôtel du Nord*, 1938)和《天色破晓》(*Le jour se lève*, 1939)这样的法国氛围电影,这个术语成为普遍用语还是要拜一个书系所赐,它专注于把雷蒙德·钱德勒(Raymond Chandler)、大卫·古迪斯(David Goodis)、达希尔·哈米特(Dashiell Hammett)、埃德·麦克贝恩(Ed McBain)、霍勒斯·麦科伊(Horace McCoy)和吉姆·汤普森(Jim Thompson)这类美国作家的作品翻译成法文,他们的很多作品在当时已经(或将)被改编成电影。(使这一谱系更复杂的是,根

据维基百科,在1949年,迪阿梅尔还在伽利玛开创了另一书系“Série Blème”——字面的意思是“灰白系列”[pale series],封套是绿皮,而非黑皮——专注于悬疑小说;他们出的第一本书是译成法语的《我嫁了一个死人》[*I Married a Dead Man*],作者威廉·艾里什[William Irish],这其实是康奈尔·伍尔里奇[Cornell Woolrich]的笔名,正是此人创作了许多著名黑色电影的原著小说,诸如《豹人》[*The Leopard Man*],《幻影女郎》[*Phantom Lady*]和《窗》[*The Window*],还有阿尔弗雷德·希区柯克的惊悚片《后窗》[*Rear Window*]。)

有必要补充的是,电影和文学间的联系,和黑色电影这个例子所展现的那样,很大程度上是一个法国传统,并开花结果于新浪潮(Nouvelle Vague)——这在让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)的《筋疲力尽》(*À Bout de Souffle*,1960)和《阿尔法城》(*Alphaville*,1965,这是一部杂糅黑色电影与科幻片的作品),以及弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)的《枪击钢琴师》(*Tirez sur le Pianiste*,1960,根据大卫·古迪斯的小说改编)和《黑衣新娘》(*La mariée était en noir*,1968,根据威廉·艾里什的小说改编)这样的作品中体现得最明显。三十多年后,在戈达尔和安妮-玛丽·米耶维尔(Anne-Marie Miéville)的《法国电影的两个五十年》(*2×50 ans du cinéma français*,1995)中,他们在电影的结尾动容地致敬法国电影批评——对这个术语的使用宽泛到不仅包含先驱,也包含诗人、艺术批评家和电影人——他们列出了十五人的名单,从德尼·狄德罗(Denis Diderot,1713—1784)一直到塞尔日·达内(Serge Daney,1944—1992),每人都附以一幅肖像画,一页文本,并由米耶维尔或戈达尔以画外音大声朗诵其中的一个简短段落。而同样的定位在达内去世前不久创立的电影杂志《交通》(*Trafic*)中也显而易见,吉姆和我都为这份杂志撰过稿(吉姆那篇写的是经典黑色电影《双重赔偿》[*Double Indemnity*],正合杂志之意,他也在《黑色电影》中深入讨论了这部片子)。

在纳雷摩尔的写作中,他的文学背景扮演着重要的角色。他的第一本著作《一个没有自我的世界:弗吉尼亚·伍尔夫和她的小说》(*The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*, New Haven/London: Yale University Press, 1973),写的就是一位20世纪早期英国现代主义小说的关键人物。他的下一本著作《奥逊·威尔斯的魔幻世界》(*The Magic World of Orson Welles*, New York/London: Oxford University Press, 1978;第二版, Dallas: Southern Methodist University Press, 1989)有许多优点——对我来说,这是所有语言中研究威尔斯的最佳批评著作——其中之一就是对威尔斯事业中文学和政治因素有着异乎寻常的敏感,而在大多数其他有关威尔斯的书,这两点都被肤浅地处理了。纳雷摩尔的最新著作《论库布里克》(*On Kubrick*, London: British Film Institute, 2007)也可作如是观,我同样认为它是对斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)的

最佳批评研究,只不过这一次,纳雷摩尔的精湛论述不止于文学(显见于他对库布里克文学来源的全面处理),还在于艺术史(他不仅准确地描述了库布里克早年的摄影记者生涯,而且更广博地处理了“怪诞”美学[“grotesque” aesthetics],并把视觉与文学分析结合起来)。

更笼统地说,作为一个批评家和历史学家,纳雷摩尔非比寻常的力量之一,就是他文章的文学性和典雅优美,正是这让他远离他那些满纸术语的学院同事;在他开创性的《电影中的表演》(*Acting in the Cinema*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988),小书《文森特·明尼里的电影》(*The Films of Vincente Minnelli*, Cambridge University Press, 1993),还有他写作或编辑的有关《精神病患者》(*Psycho*)、《西北偏北》(*North By Northwest*)、《宝石岭》(*The Treasure of the Sierra Madre*)、《公民凯恩》(*Citizen Kane*)和电影改编的研究指南(更别提还有很多未收录成集的绝妙文章)中,这一力量未见稍减。

三

法国人对美国文化(包括文学和电影)的欣赏对美国人——包括纳雷摩尔和我自己——对他们自己文化的欣赏有决定性的影响。就我来说,这当然是事实,因为我在1968至1974年间于巴黎完成了我电影教育中的主要部分,那个时候,我在巴黎生活,并有机会直接接触许多最了不起的美国老电影,特别是西部片和黑色电影,而同期这些电影在美国本土却不那么容易看到,特别是在那些商业电影院中(吉姆也在欧洲生活过,只不过是在德国而非法国)。颇有意味的是,在法国,像埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe)和威廉·福克纳(William Faulkner)这样的重要作家受到严肃对待的时间远早于他们自己的国度,差不多的情况也发生在很多在美国发展的导演身上,例如塞缪尔·富勒(Samuel Fuller)、霍华德·霍克斯(Howard Hawks)、阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)、尼古拉斯·雷(Nicholas Ray)、道格拉斯·瑟克(Douglas Sirk)、弗兰克·塔什林(Frank Tashlin)和奥逊·威尔斯,所有这些人都在某一时期和黑色电影有过关联。

正如今日之美国,人们对黑色电影的兴趣常常结合了对过去的怀想之情与拒绝历史地看待过去的态度,黑色电影同政治和社会批评之间的关系也存在着类似的矛盾。纳雷摩尔批评中最有价值的方面之一就是它受美国文化中左翼批评影响的程度。这意味着,一方面,他对那些从政治角度批判美国文化的电影予以异乎寻常的关注,例如《试着抓住我》(*Try and Get Me*, 1950)和《玻璃盾》(*The Glass Shield*, 1995);另一方面,他又非同寻常地从左翼角度批评那些最流行的新

黑色电影,包括《唐人街》(*Chinatown*, 1974)和《洛城机密》(*L. A. Confidential*, 1997),适与其他大多数美国批评家形成对比,后者倾向于无条件地接受那些电影的失败主义政见。

纳雷摩尔还出人意料地顾及了那些运用黑色电影意象和主题的实验电影,例如马克·拉帕波特(Mark Rappaport)36分钟的《外面的夜晚》(*Exterior Night*, 1994)——纳雷摩尔详尽地分析了许多这样的电影,而它们是无法在商业放映中看到的。许多美国的批评家,不管来自学术界还是新闻界,有一个不幸的习惯,他们常常有意或者无意地推崇那些有幸获得百万宣传费的少数电影,并经常忽视其他大多数或全部电影,只是被动地反映主流发行商的一时兴致和忽略而已。同所有的顶级影评人一样,纳雷摩尔的视野——对作为总体的文化和作为特殊领域的电影——远远比市场宽广。在过去的两年里,他为《电影季刊》(*Film Quarterly*)撰写长篇文章,专论他最喜欢的十部上年电影。这对于一个生活在小城市中的学院电影作者来说——他甚至业已退休,每年花部分时间待在芝加哥,其余时间他都住在印第安纳州的布鲁明顿,那是他曾经授课的地方——都是不同寻常的一步。但是,时至今日,DVD已经广为流行,所以无论从艺术还是从商业的角度,我们都不需要生活在纽约、巴黎、东京或北京才能跟上电影史的主要潮流。值得一提的是,他最喜欢的2008年度电影是《二十四城记》。

目录

Contents

《黑色电影》中文版推荐序 乔纳森·罗森鲍姆	1
图版目录	1
中文版序	3
致谢	5
初版导论:这就是我进入的地方	7
第一章 一个概念的历史	15
黑色电影的诞生:巴黎,1946—1959	19
无处不在的黑暗	35
第二章 现代主义与血腥情节剧:三个个案研究	47
毫无信念	56
对魔鬼的同情	70
死刑室	87
第三章 从黑暗电影到黑名单:审查制度和政治	101
波本酒,加波本追水	113
毒蛇逍遥在外	119
1947年之后	127
第四章 低即高:预算与批评取向	139
B级片对阵中等片	145
后B级片	159
第五章 旧即新:黑色电影的风格	169
黑、白、红	173
戏仿、混成、时尚	197

第六章	街道的另一边	219
	亚洲	225
	拉丁美洲	229
	非洲	233
第七章	黑色媒介景观	253
第八章	21 世纪的黑色电影	277
	传奇与名单	279
	进一步的研究	286
	黑色电影的更多风格	291
	黑色电影从未死去	297
注释		309
参考文献		352
总索引		367
影片和广播剧索引		419
译后记		431

图版目录

Illustrations

	《吉尔达》中的丽塔·海华斯	16
图 1—3	《劳拉》、《绿窗艳影》,以及《失去的周末》	22
图 4	《出租车司机》中的神经质老兵	43
图 5	黑色电影的后现代图像	44
图 6	作为时尚的黑色电影	45
	《双重赔偿》中的弗雷德·麦克默里和芭芭拉·斯坦威克	48
图 7—9	《城市大街》、《马耳他之鹰》,以及《撒旦遇见淑女》	66
图 10	《马耳他之鹰》的宣传	69
图 11	《出租的枪》中的艾伦·拉德	84
图 12	《布莱顿硬糖》中的理查德·阿滕伯勒	84
图 13	《第三个人》中的奥逊·威尔斯	85
图 14	《第三个人》中“被钉上十字架”的哈里·莱姆(奥逊·威尔斯)	86
图 15	《双重赔偿》中麦克默里和斯坦威克在“杰里超市”	94
图 16	《双重赔偿》中麦克默里和斯坦威克的特写	95
图 17—18	来自《双重赔偿》未采用结尾中的两张宣传照	98
	《出租的枪》中的艾伦·拉德和维罗妮卡·雷克	102
图 19—20	《蓝色大丽花》修改版结局中的艾伦·拉德和威尔·赖特	117
图 21	《交叉火网》中的保罗·凯利	124
图 22	《交叉火网》中的罗伯特·赖恩	125
图 23	《沥青丛林》中迪克斯·汉德利之死	134
图 24	《满洲候选人》中母亲的拥抱	137
	《大爵士乐队》剧照	140
图 25	《绕道》中的汤姆·尼尔	150
图 26	《绕道》中的眼睛特写	150
图 27	《绕道》中鬼气森森的咖啡杯	151

图 28	《死吻》中作为《花花公子》式男性的迈克·哈默	157
图 29	颠倒米基·斯皮兰	157
图 30	《杀手之吻》	160
图 31	《契约谋杀》	162
图 32	《愚人村》中的汤米·李·琼斯	167
	《来自过去》中的简·格里尔和罗伯特·米切姆	170
图 33—38	对比衬托照明(《来自过去》中的罗伯特·米切姆和简·格里尔)	178—179
图 39—40	服装作为对比手段(《来自过去》)	181
图 41—43	补光和“liner”(轮廓光,《来自过去》)	182
图 44—45	给“外景”布光(《来自过去》)	183
图 46—47	《来自过去》的“吉米·瓦伦汀式布光”	185
图 48—51	《来自过去》的情色主义和“神秘布光”	186—187
图 52	在《外面的夜晚》中,演员们站在空景前表演	196
图 53	《龙国香车》中的“追女芭蕾”	200
图 54	《唐人街》中的复古风格	209
图 55—56	《蓝色月光侦探社》中的“梦境段落”	213
图 57	《低俗小说》中的复古杀手	216
	《邪恶的接触》中的珍妮特·利和查尔顿·赫斯顿	220
图 58	《来自过去》中的特蕾莎·哈里斯和凯莱布·彼得森	239
图 59	《死吻》中作为“白种黑人”的私家侦探	240
图 60	《罪魁伏法记》中的哈里·贝拉方特	241
图 61	《夏福特》中的理查德·朗德利	243
图 62	《蓝衣魔鬼》中的登泽尔·华盛顿	249
	鲍嘉和那只“稀罕的鸟”	254
图 63	重拍的黑色电影:史蒂文·索德伯格的《非常奇杀案》	268
图 64	艺术电影还是新黑色电影?《弹簧刀》中的比利·鲍伯·桑顿	270
图 65	作为梦境的黑色电影:《迷失高速公路》中的帕特丽夏·阿奎特	273
	《罪恶之城》片头的乔什·哈奈特和玛丽·谢尔顿	278
图 66	《借刀杀人》中的汤姆·克鲁斯与杰米·福克斯	293
图 67—68	《罪恶之城》的美术设计	296
图 69	《杀戮赌场》中的克里夫·欧文	301
图 70	《穆赫兰道》中的娜奥米·沃茨和劳拉·埃琳娜·哈林	305

中文版序

Preface for the Chinese Edition

詹姆斯·纳雷摩尔

《黑色电影》被译成中文,我感到十分荣幸,我要感谢译者徐展雄为此做出的辛勤劳动。撰写《黑色电影》这本书是一次不同凡响的愉快经历。将近十年之后,当我为了新版而回眸检视时,我惊奇地发现,我想修改的地方竟然如此之少。我本可以用更大的篇幅讨论更多的电影,但这本书的范畴必然会限制我细致地讨论许多我最钟爱的影片。于是,我选择了另一策略,站在七个带有普遍性的制高点上来分析黑色电影,在这个过程中,我推倒了对这个术语的惯常限定,并坚持认为它并不能被滴水不漏地定义,并且也不专属于美国,而围绕着它的那些话语很大程度上是一种后现代的发展物。时至今日,我仍然相信这是理解黑色电影的最好方式,但我也得承认在有些情况下,我的方法要求我更加关注那些在黑色电影这个门类里处于边缘而非中心的作品。也许,我必须强调,虽然我质疑了许多之前著述背后的前提,但我还是同意所有这些前辈评论者的一个观点,即黑色电影的盛期就在好莱坞的1940、1950年代。在这个时期,好莱坞持续生产了一些中等成本、相对不为人知的惊悚片,这些电影经常遵循模式生产,也没有大肆宣传,但几乎都值得一看。甚至从今日的眼光看,此类电影中某些鲜为人知的作品——仅举两个例子,罗伊·威廉·尼尔(Roy William Neill)的《黑天使》(*Black Angel*, 1946)和约翰·贝里(John Berry)的《紧张》(*Tension*, 1949)——仍然在风格和故事讲述(story-telling)上卓尔不群。这些电影才是真正的黑色电影,而幸运的是,我们可以通过有线电视和DVD接触到越来越多的类似作品。我在下面的行文中,也已经列出它们之中的很多部了。

中文版《黑色电影》翻译自加州大学出版社2008年修订和增补的新版。新版《黑色电影》跟原先版本比没有太大差别,我修正了一些朋友与评论者所指出的事实性错误。我还在这部新版中加入了一章,让我得以扩展一些基本命题,讨论了最近出现的一些批评文本,并评论了21世纪第一个十年中所出现的一些黑色电

影。对于获得的建议和帮助,我要特别感谢乔纳森·罗森鲍姆(Jonathan Rosenbaum)和其他几位:达德利·安德鲁(Dudley Andrew)、芭芭拉·克林格(Barbara Klinger)、维罗妮卡·普拉瓦德利(Veronica Pravadelli)、罗伯特·雷哈克(Robert Rehak)、弗朗西斯·托马斯(Francois Thomas),以及一如既往的达莱恩·J. 萨德利尔(Darlene J. Sadlier)。我还要感谢加州大学出版社的乔·阿博特(Joe Abbot)、林西·贝尔(Lindsie Bear)、玛丽·科茨(Mari Coates)、玛丽·弗朗西斯(Mary Francis)和卡罗琳·纳普(Caroline Knapp)。我亦从印第安纳大学和芝加哥大学的本科生与研究生们那里获益匪浅,我很高兴有机会向他们介绍一些著名的黑色电影,而他们也发表了许多高见。我尤其感谢这些学生让我坚定了自己的直觉,即黑色电影仍会是一个充满活力且有重大意义的研究主题。

致谢

Acknowledgements

这部作品获得古根海姆基金会(the John Simon Guggenheim Foundation)、国家美术馆视觉艺术研究中心(the Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery of Art)、印第安纳大学研究办公室与研究生院(the Office for Research and the Graduate School at Indiana University)的大力支持。本书之中的某些部分曾以不同的形式在《电影评论》(*Film Comment*)、《电影季刊》(*Film Quarterly*)和《光圈:影像与声音理论期刊》(*Iris: A Journal of Theory on Image and Sound*)上发表。我对这些杂志的编辑——理查德·T. 詹姆森(Richard T. Jameson)、安·马丁(Ann Martin)、贾尼丝·摩根(Janice Morgan)和达德利·安德鲁——深表谢意,他们为我提供了宝贵的建议,并鼓励我完成此书。我同样要感谢几个为我提供了帮助的资料馆。我特别要感谢的是萨姆·吉尔(Sam Gill)和他在电影艺术和科学学院玛格丽特·赫里克图书馆(the Margaret Herrick Library of the Motion Picture Academy of Arts and Sciences)的同事,还有加州大学洛杉矶分校特藏部(the University of California, Los Angeles, Special Collections Department)、国会图书馆(the Library of Congress)、现代艺术博物馆剧照部(the Museum of Modern Art Stills Archive)和利利图书馆(the Lilly Library)中的那些专业人士。

以下五位对本书作出了特别的贡献,我将按他们姓氏的首字母顺序来一一致谢。利奥·布劳迪(Leo Braudy)从一开始就令我确信自己的研究路径是正确的,他还带领我参观了洛杉矶那些和黑色电影有关的地方,那是一次难忘之旅。达纳·波兰(Dana Polan)以他标志性的热情和宽容来支持我的研究,并为最后的定稿提出了许多重要的意见。埃里克·伦奇勒(Eric Rentschler)仔细阅读了我的初稿,并写了一篇详细而又具有洞见性的报告,这使我能够更加清楚地看到自己语焉不详的地方。乔纳森·罗森鲍姆是我的文化英雄也是我的朋友,他逐一阅读了我的完成稿件,并以他机敏的批判性洞见和不可穷尽的知识为我提出了许多宝贵意见。罗伯特·斯塔勒(Robert Stare)从始至终都支持本书,并乐此不疲地不断