

西方电影史论

On the History
of Western
Film

邵牧君 著

By Shao Mujun



高等教育出版社
Higher Education Press

西方电影史论

On the History of Western Film

邵牧君 著
By Shao Mujun

高等教育出版社
Higher Education Press



邵牧君

1928年出生于上海，无党派人士，研究员

学 历

1949年9月—1951年8月 清华大学研究生院外国语言文学系硕士研究生

1945年9月—1949年5月 上海圣约翰大学英文系学士学位

简 历

1988年9月—1996年12月《世界电影》主编

1988年9月—1992年1月 中国电影家协会书记处书记

1983年6月—1988年8月 中国电影家协会艺术研究部研究人员

1978年8月—1983年5月 中国电影家协会外国电影部主任

1956年7月—1969年9月 中国电影出版社外国电影书籍编辑室翻译

1951年9月—1956年6月 中央电影局艺术委员会编译

国际活动

1998年3月 赴美国洛杉矶参加南加州大学安能贝格信息中心召开的亚洲电影数据库筹建会议

1995年4月 在加拿大麦格温学院、阿尔倍塔大学、雷吉纳大学、麦克吉尔大学、西蒙弗赖瑟大学和蒙特利尔大学巡回讲学

1993年2月 在德国三大影视制作中心（慕尼黑、柏林、汉堡）进行考察

1990年1月 在美国洛杉矶加州大学中国电影学术会议上发表讲演

1984年12月 在美国夏威夷檀香山国际电影研究会上发表演讲，并获卓越贡献奖

主要著作

《电影新思维》，中国电影出版社2005年出版

《禁止放映：好莱坞禁片史实录》，上海文艺出版社2000年出版

《银海游：电影论文集》，中国电影出版社1989年出版

《西方电影史概论》，中国电影出版社1982年出版

主要译作

《电影的本性——物质现实的复原》（作者：[德]齐格弗里德·克拉考尔）

《电影作为艺术》（作者：[德]鲁道夫·爱因汉姆）

《电影随想录》（[法]雷内·克莱尔）

《戏剧与电影的剧作理论与技巧》（作者：[美]约翰·霍华德·劳逊）

《电影化的想象——作家和电影》（作者：[美]爱德华·茂莱）

内容简介

本书为我国著名西方电影史研究专家、翻译家邵牧君先生数十年的研究成果，突破了传统西方电影史书籍以国别史或编年体的撰写手法，注重从电影一百多年的发展规律入手，通过纵向时代划分和横向分类比较相结合的方法，融会贯通，言简意赅，勾勒出一条清晰的电影史发展脉络，从而避免了传统西方电影史书籍繁杂的知识灌输，有助于迅速了解电影史知识，掌握电影思潮特点和电影发展规律，从而为其他电影课程的学习打下扎实的基础。

本书内容充实，观点明确，且不乏独到见解，适用于普通高校本专科影视专业学生使用，同时也可作为普通高等学校美育课的通用教材。

A Brief Introduction

This book is a fruit of Mr. Shao Mujun's decades long research in the field of western film history. Mr. Shao is a renowned scholar of western film history and a distinguished translator. His chief achievement is that he breaks through the traditional practice of other history books on western film in shifting attention from enumerating the historical development of film in the last century to sketching a regular pattern of development of film. He combines the methods of vertical classification and horizontal analogy, thus to reveal a clear line of development of film without entangling the readers into a complicated net of academic maze.

This book is filled with substantial knowledge and very original views. So it is very suitable for university and college students majoring in film and TV. It is also good to be used as basic textbook for aesthetic education in high schools.

前言

1979年6月，我应上海电影家协会的邀请，去给一个业余电影讲习班讲了一次西方电影史。由于讲课的需要，我整理了多年来积累的一些材料。课讲完后，又应一些刊物的约请，根据讲稿写成了两篇文章。文章发表后，又觉得剩下的材料弃之可惜，所以又索性下点工夫写了一本题名为《西方电影史概论》的小书，并于1980年由中国电影出版社出版。此书问世后，颇得好评。随着我国电影教育的发展，此书被有关方面定为考研的必读书，出版社也因此一再重印。1994年，我去加拿大许多大学讲学时，发现一些留学生手里拿着的也是这本小书，但是书的封面设计却是我从未见过的。显然，那是一个新的版本。

当年的《西方电影史概论》是我对西方电影史上一些问题的肤浅论述，或者说，只是就怎样看待西方电影史的问题谈了一些不成熟的看法。对于不熟悉西方电影史的读者来说，这本小书也许能起一点增长知识的作用。然而，经过10多年来对电影理论和电影历史的思考，我对许多重大问题，如电影的本体属性、电影史的应有写法和作者的电影观念对其写作电影史的影响等有了全新的想法。我感到有必要对当年的《西方电影史概论》进行彻底的重写，使之成为一本以全新的电影观念为论述基础的西方电影史教材。

我在电影本体论方面的重大认识变化是：我终于认清，电影作为一门艺术与其他传统艺术是有根本性区别的，由此，我也对被世界电影理论界奉为主臬的所谓“电影是第七艺术”的说法产生质疑。我认为应该推翻这个论断，把电影明确定义为一门与有着千百年历史的传统艺术毫无共同之处的“消费艺术”。我想，各种传统艺术在消费社会里分支出面向大众的消费艺术（例如从古典音乐分支出流行音乐等）是一个与时俱进的进步现象。然而，如果执意要从一开始就作为一门必须面向大众的消费艺术问世的电影分支出面向小众的高雅艺术，甚至像许多电影评论家和研究者们那样，执意要把电影说成是和传统艺术一样只是供少数精英分子把玩的高雅艺术，那就是一种逆时代潮流而动的严重错误。它不仅对电影艺术的发展壮大极其有害，而且还会葬送掉整个电影艺术。我想告诉大家，这绝非危言耸听。

此外，由于我从事西方电影史研究的时间比较长，几十年来因为研究的需要，我积累了大量的资料卡片，有的是我从报纸杂志中直接

摘抄下来的，有的则是从一些外文著作中翻译过来的，但当时并没有记录下这些资料卡片的出处。而一些我还清楚记得的外文书籍现在已无法在国内的图书馆中查阅到，因此在本书的写作过程当中，我难以核实一些引文的具体出处。这一点，我想是有必要事先声明的。

邵牧君

二〇〇五年十一月

目 录

第一章 绪论	1
一、电影在西方诞生的意义：消费时代的来临与（以电影为先导的）消费艺术的问世 / 1	
二、我的“电影是消费艺术”这一基础电影观念的由来和发展 / 2	
第二章 西方电影史上的一个核心问题	4
第三章 西方电影史上的两大类电影	7
第一节 娱乐电影 / 7	
一、娱乐电影的定义 / 7	
二、娱乐电影创作问题的核心意义 / 8	
三、娱乐电影与多样化 / 8	
四、为什么要为大多数观众拍片 / 8	
第二节 非娱乐电影 / 9	
一、非娱乐电影的定义 / 9	
二、关于什么是艺术或艺术是什么的问题 / 9	
三、是谁最热中于非娱乐电影 / 10	
四、非娱乐电影的存在理由 / 10	
第四章 西方电影史的几个基本问题	12
第一节 电影史研究与西方电影史 / 12	
一、为什么要研究电影史特别是西方电影史 / 12	
二、西方国家研究电影史概况 / 13	
第二节 西方电影美学的发展阶段 / 15	
第三节 西方电影史的分期问题 / 19	
第四节 西方电影的两大传统 / 23	
一、技术主义传统 / 23	
二、写实主义传统 / 26	
第五节 西方电影的两种创作方法 / 28	
第六节 “第七艺术”论批判 / 31	

第五章 西方电影中的技术主义传统 37

第一节 好莱坞的兴起和“专利权之战” / 37

一、好莱坞的兴起 / 37

二、“专利权之战” / 37

第二节 技术主义电影的先驱者：乔治·梅里爱 / 40

第三节 技术主义电影的代表人物：大卫·格里菲斯 / 41

第四节 好莱坞的制片厂制度 / 46

一、制片厂制度的缔造者麦克·塞纳特 / 46

二、制片厂制度的四个特点 / 47

第五节 类型电影 / 51

一、什么叫类型电影 / 51

二、四个典型性的类型 / 53

第六节 战后好莱坞电影的衰落 / 68

一、对进步人士的政治迫害——“好莱坞十人案” / 69

二、一场错误的战争——回顾美国电影和电视的矛盾 / 74

三、美国影视的交流史 / 82

第七节 好莱坞的复兴和重领西方电影发展潮流 / 98

第八节 法国艺术电影时代的结束 / 101

第六章 西方电影中的写实主义传统 103

第一节 弗拉哈迪和英国纪录片运动 / 104

第二节 好莱坞的写实主义者：斯特劳亨 / 108

第三节 写实主义的领军人物：让·雷诺阿 / 110

第四节 战后的勃兴 / 114

第五节 巴赞和克拉考尔的理论贡献 / 116

一、巴赞的理论贡献 / 116

二、克拉考尔的理论贡献 / 118

第六节 意大利新现实主义电影 / 120

第七节 真实电影 / 127

第八节 法国新浪潮 / 129

第九节 德国新电影 / 134

第十节 其他特色电影 / 145

一、政治电影 / 145

二、街道电影 / 146

三、青春电影 / 146

四、公路电影 / 147

第七章 西方电影中的现代主义 148

第一节 西方文艺中现代主义的兴起 / 148

第二节 西方电影中现代主义的历史 / 155

第三节 折中的现代主义电影 / 162

第四节 西方现代主义电影的技巧特点 / 170

● 第八章 20 世纪90 年代后的西方电影 181

第一节 追求所谓的“现代性”及其后果 / 181

一、什么是“现代性”? / 181

二、西方电影追求现代性的后果 / 184

三、向大众化道路的回归 / 184

第二节 当代西方电影的新发展 / 186

一、欧洲电影业的复苏 / 186

二、艺术影院的变化 / 187

第九章 21 世纪初西方电影的现状和好莱坞

成功的秘密 (代结束语) 188

● 参考文献 191

第一章 绪 论

把电影作为一门消费艺术来论述西方电影的历史，是本书对以往西方电影历史论述的一个根本性修正，因此有必要首先阐明何谓消费艺术以及消费艺术与传统艺术的巨大不同，使读者能够充分了解本书的立论基础。

一、电影在西方诞生的意义：消费时代的来临与（以电影为先导的）消费艺术的问世

电影诞生于19世纪末，也正是西方社会开始进入消费经济之时。促成这一巨变的原因，是科技大发展使人们日常生活质量得到提高、家务劳动大大减轻。这主要应归功于如下十大发明，依次为：火柴、餐具、洗澡堂、抽水马桶、肥皂和洗衣机、内衣、家具、取暖设备、手表和食品冷藏。这些进步使人们的消费欲望和休闲时间同步大增。与此同时，由于印刷复制技术的发明和普及，对艺术品的购买和享用不再是上层人物和精英分子的特权。于是，一种面向大众的供休闲消费之用的艺术应运而生，这就是电影。

这种新型的消费艺术与早在数千年前即已开始存在的传统艺术完全不同。首先，它和科技紧密关联，科技方面的进步对其表现力的增强是立竿见影的。其次，它的制作作品的方式不再是手工式的个体操作，而是工业生产的集体方式。最后但不是最不重要的一点是，它的制作成本大大提高，已不是艺术家个人可以承担的了。它与传统艺术的不同还可以举出很多，例如，电影作品的原件（即底片）与据以复制出来的拷贝，并不会像绘画作品那样在价值上天差地别。因此，电影作品是没有收藏价值的。由于成本高昂，电影作品必须即时找到销售市场，否则不可能继续生产。而这个市场还必须巨大到足以使生产者收回其巨额的成本。这就决定了电影不能只以少数人——收藏家或高雅人士——为购买对象，而必须以庞大的观众群为销售对象，这也就决定了它的大众文化的本性，而不可能是供少数精英分子把玩的沙龙艺术。

指出了上述与传统艺术的巨大不同之后，难道还不足以说明把电影这门消费艺术强行纳入传统美学的框架，按照传统艺术的排序，给它戴上“第七艺术”的棘冠是多么荒谬、会对电影的发展造成多么巨大的伤害吗？

把电影作为一门消费艺术来论述西方电影的历史

面向大众的供休闲消费之用的艺术

与早在数千年前即已开始存在的传统艺术完全不同

因是之故，我们不能固守所谓的惯例，继续把电影作为传统艺术的一员来考察和论述其历史和未来。假使固守惯例，则不仅会降低本书的理论价值，而且会严重误导阅读本书的莘莘学子。

把电影定性为消费艺术，还会涉及电影作品的价值衡定者应当是谁的问题。千百年来，艺术品的价值衡定从来都是由少数精英知识分子和富有的所谓“艺术”保护人指挥群众，由他们来提高群众的欣赏水平，而群众没有置喙资格。然而从消费艺术的角度来看待电影，这个“价值衡定权”应当交给普通观众。依据这个基本认识，我们把对电影史上诸多名作的审定、介绍和评论也都自我免除了。

“价值衡定权”应当
交给普通观众

二、我的“电影是消费艺术”这一基础电影观念的由来和发展

1995年，为纪念世界电影诞生100周年，我起草了一篇长文，题名为《电影万岁》，发表在1995年第1期《世界电影》上。为什么题名“电影万岁”？那是针对当时国内外流行的“电影将会死亡”的悲观论调。从近10多年来国内外的情况来看，在技术上落后于电视的电影，处境确实艰难。电影在国内受到的甚至是多重夹击和损害：电视的冲击，有关管理部门在审查上对电影严于对电视的做法，计划经济的残留迟迟不去，自杀性的高票价政策，来势凶猛的盗版浪潮，吞并式的影视合流开始露头等等，使电影濒临死亡的第一个病例行将出现在中国。这使我深感宣扬新的电影观念、唤起电影人士的危难意识，已刻不容缓。但遗憾的是，尽管从20世纪80年代初开始，我就致力于宣扬电影产业化、影片制作类型化、正确对待商业化和矫正人们的娱乐观念并做了大量的理论工作，却收效甚微。

多重夹击和损害

“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”

在《电影万岁》一文中我首次提出“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”，提出“电影是创作者最无法控制的一门艺术”、“电影艺术与传统艺术有巨大差别”等论点，在当时不仅未得到重视，反而可以说无声无息。2000年，我在《世纪回眸说电影》一文中第一次提出了“消费艺术”的概念，仍未产生反响。直到21世纪初，我才终于发现，罪魁祸首就是那已经深入电影人和电影爱好者心底的“电影是第七艺术”这个从未有人提出过质疑的有害论断。2003年，我草成《颠覆第七艺术，清算艺术电影》一文，对“第七艺术”论展开严厉批驳，然而此文又遭到无处发表的厄运，一些知名的权威性理论杂志漠然拒载，最后，《电影艺术》杂志给予了它得见天日的机会。文章公开发表后，又是一片沉默，毫无反应，一股在1999年遇到过的不支持也不批驳的冷风重新刮起，使我深感诧异。我无法解释其原因，只能说是由于“既不敢说是，又不敢说不”而已。最近，还有一事使我甚感吃惊：我在书肆里偶然读到一本美国电影史家戴维·波德威尔

夫妇的新著《世界电影史》^①，据该书的中译者介绍，此书在美国十分走俏，已被各大名校的电影系用作标准教科书。书中也提到了意大利现代主义艺术评论家里恰托·卡努杜给电影戴上“第七艺术”的帽子的史实，但作者的结论却是：由于这一命名，“电影很快获得了作为一种高雅艺术的地位”。然后作者又对卡努杜的“不遗余力地为电影争取（厕身高雅艺术之列的）地位”的“伟大功绩”唱了一曲曲赞歌，赞许他“形成了‘艺术电影’的体制”。对此结论，我深感惊讶。

为了充分阐明我反对“电影是第七艺术”论的理由，在2003年至2004年不到一年的时间里，我连续发表了《颠覆第七艺术，清算艺术电影》、《艺术电影的神话应当打破》、《当心落入高雅的陷阱》（《世界电影丛书》总序）等文章。可以说，为了把电影从高雅艺术的“陷阱”中解救出来，我之所以达到了“声嘶力竭”的程度，然而，换来的仍是一片沉寂。

我一贯认为，电影史类书籍的作者所持的基础电影观念对全书主论的准确与否起着决定作用。为此，本书的卷首，必须先亮出本书的基础电影观念。我深知，传统中的电影人和电影爱好者，无论国内外，都喜欢站在高雅的行列里；甘愿与广大观众（高雅艺术拥戴者眼中的下里巴人、庸俗或低俗之徒）为伍的，毕竟是少数。然而遗憾的是，数以亿万计的全世界电影观众，属高雅类或精英类的毕竟极少，所以为了电影业的生存和发展，我请高雅者们收起“媚俗”、“惟利是图”之类的无聊话，以免有一天电影被窒息在“高雅”的怀抱里时，才后悔不迭。

电影史类书籍的作者
所持的基础电影观念
对全书主论的准确与
否起着决定作用

^① 美国戴维·波德威尔夫妇撰写的《世界电影史》于1994年出版，中文版本于2004年由北京大学出版社出版。

第二章 西方电影史上的一个核心问题

艺术电影与商业电影的百年之争

并没有一种从事艺术创作的自觉意识，他们只是以娱乐大众为己任

个人化的艺术观念以其最极端的形式席卷欧洲

“电影是第七艺术”论的始作俑者卡努杜

研究西方电影史，必须先抓住它的一个核心问题，即所谓艺术电影与商业电影的百年之争。

所谓的“百年之争”，始于20世纪头十年。在此之前，电影的作者从没有想到过电影与传统艺术之间有什么关系。作为一种新兴的娱乐，活动的画面使成千上万的人趋之若鹜，令制片商大为兴奋。那些实际从事拍片工作的人，包括导演和演员在内，并没有一种从事艺术创作的自觉意识，他们只是以娱乐大众为己任。即使像格里菲斯或鲍特等已经有所创新的人，也完全没有意识到他们是在创造一门新的独立的艺术。他们只是想把故事讲得更清楚、更简练，让观众看得更开心、更有味。这实际上正是电影作为一门新的独立的艺术的根本要领。在他们的心目中，这无非是一种商业手段而已。

但是，在电影业外的一批画家、诗人、摄影师、音乐家和艺术学教授中间已展开了一场关于电影与艺术的关系的热烈讨论。他们不了解电影制作是怎么回事，他们对电影艺术的热情更多的是基于对自己本行艺术的热爱。当时在绘画、音乐或诗歌等方面，形形色色的现代主义正独领风骚，个人化的艺术观念以其最极端的形式席卷欧洲。因此不难想像，他们所鼓吹的电影艺术论必然是某种依附性的美学，即努力把电影依附于其他艺术，要求电影来完成其他艺术的任务。电影被命名为“第七艺术”便是依附的开端。六种传统艺术实际上已把时与空、视与听全部占满，再无独立的余地。所以在现代主义文艺思潮的影响下，一时间出现了“电影是活动的绘画”、“电影是可见的音乐”、“电影是活动的雕塑”等论调，它们无一不排斥模仿和复制，蔑视再现和叙事；他们强调创作者的个人情绪化表现。为了解决这种极端个人化的电影艺术主张与电影的面向大众的社会本性之间的明显抵触，这些热中于把电影改造成艺术的人们便提出了“商业电影”和“艺术电影”的矛盾的观点，发出了观众是电影艺术的敌人的呼声。这种观念至今仍影响着电影业的相当一部分人士。

引发百年之争的导火索是“电影是第七艺术”论的始作俑者卡努杜提出的“让商人离开电影”的“号召”，因为在卡努杜的心目中，商业是电影创作的第一大敌，它是对电影这门“纯而又纯”的“第七艺术”的“毁灭者”。一场所谓的“电影创作中商业与艺术的矛盾”的无谓之争于焉展开。

人们往往不察，电影史上关于商业与艺术的矛盾的提法有着两种不同的含义：一是针对制片商为牟利而粗制滥造的现象；另一种提法则是针对整个商业电影。前一现象确实存在，但是能够解决这个矛盾的并不是艺术家而是观众，不是艺术规律而是优胜劣汰的市场法则。所以归根结底，主导的一面恰恰是商业而不是传统意义上的艺术。然而，当一批艺术知识分子在 20 世纪 20 年代以先知者的姿态第一次提出电影中商业与艺术的矛盾时，他们所反对的却不仅是某些制片商为牟利而粗制滥造的电影劣品，他们反对的是所有面向大众的以娱乐大众为目的的电影产品。对这一重要区别的忽略，在电影界造就了一大批盲目拥护“艺术电影”的后来者。他们在电影理论与创作领域内制造出无穷的混乱：商业与艺术的对立、观众是敌人、排斥叙事和淡化情节、导演中心论、演员是工具……正是由于电影在其初始成长过程中受到了来自电影之外力量的侵扰，以致连“电影是什么”也成了一个问题。

● 归根结底，主导的一面恰恰是商业而不是传统意义上的艺术

熟悉电影史的人士对所谓“电影是什么”这场争论都是耳熟能详的。这场无谓的争论也是“百年争端”的“一端”。说它“无谓”，是因为提出问题者的目的是“改造”电影的大众性，“改造”它作为消费艺术品的价值，力图使电影非叙事化、高雅化和沙龙化，变成少数人把玩的对象。在电影百年史上，“电影是什么”这一理论倾向及其实践曾在 20 世纪二三十年代和六七十年代两度掀起高潮，打出的旗号名目众多：“先锋派”、“纯电影”、“抽象电影”、“实验电影”、“现代派”、“新浪潮”、“哲理电影”，等等。他们的主张五花八门，令人眼花缭乱，但千变万化之余，仍有其共同之处，那就是不同程度地反对电影有情节、讲故事。我们不难想像，一部没有故事情节，没有人物性格，只有深奥哲理，不反映生活具象，只有抽象图形的电影，能有多少人愿意掏钱买票呢。电影制作有一条难以打断的因果链：高科技导致高成本，高成本要求高票房，高票房要求世俗化；或者倒过来说，即世俗化才有票房，高票房才能收回高成本，收回资金才能再生产。走非叙事化、高雅化和沙龙化道路的电影艺术家们至多也只是一次性地过把瘾而已。

西方电影的发展历史事实已经说明，在电影制作领域内，商业和艺术从根本上说并不存在矛盾。从电影的发展进化过程来看，商业实际上对艺术起着有益的促进作用。我们很难想像，没有商业竞争的动力，电影的艺术表现怎能拥有今天这样的巨大可能性。商业和技术的矛盾只是在这样的情况下才存在：制片商为牟利而粗制滥造。而能够解决这个矛盾的并不是艺术家而是观众，不是艺术规律而是优胜劣汰的市场法则。所以归根结底，主导的一面恰恰是商业而不是艺术。其实，电影作为文化商品，更主要的矛盾是商业与道德的矛盾。诲淫诲盗、引人堕落的影片在艺术上很可能是精致的，甚至完美的，在商业

● 商业和艺术从根本上说并不存在矛盾

上是十分有利可图的，然而在道德上是异常有害的。熟悉美国电影史的人都知道，在电影诞生后不久，银幕上便出现了有色情内容的镜头。社会对此反响强烈，各州政府便纷纷制定严厉的电影检查法，重新规范电影的道德内容。至今，对电影内容进行道德检查，世界各国皆有规定。由此可见，电影中商业与艺术的道德矛盾，绝非经某种“艺术改造”能予解决的。

第三章 西方电影史上的两大类电影

在否定了所谓艺术电影和商业电影的二元对立的分类法之后，应当用什么分类法来替代，并以此来论述和考察电影史呢？应该是娱乐电影和非娱乐电影的两分类法。

把电影分成娱乐电影和非娱乐电影两大类属，可以说是国际上电影分类学的通例。娱乐电影或称商业电影、剧情电影，是通过商业发行渠道，以走向广大观众为目的。因此，它和非娱乐电影便有三个本质的区别：第一，两者具有不同的构成要素。娱乐电影的基本构成要素是演员阵容（即明星）、故事情节和动情力；非娱乐电影则强调创作者的个人化艺术特征和理性思辨或明确无误的政治宣教任务，因而对它来说，并不存在如何做好娱乐包装问题。第二，娱乐电影不讳言其商品属性，具有明确的赢利目的；非娱乐电影则强调其非商品性质，不以赢利为目的。第三，娱乐电影以类型论这一旨在简化观众对影片内容的把握和理解过程的理论，作为其主要理论基础，同时注重研究电影语法学、观众心理学和市场学；非娱乐电影则很大程度上以传统艺术的理论（强调个人化）或国家政策指导创作。这一分类显然并不含有任何价值判断因素，但这并不等于说，属于同一类的影片具有同等的价值。一切娱乐电影都首先要求抓住观众，诱发他们“非看下去不可”的观赏兴趣，并始终保持高度愉悦的心情。正是从这个抓住观众、愉悦观众的前提出发，才形成了娱乐电影在剧作结构、叙事技巧、热点设置、性格描写等方面的一系列特定规则。

三个本质的区别

第一节 娱乐电影

一、娱乐电影的定义

凡是用传统艺术观来看待电影的人，都是从一开始就在“电影应当提供娱乐”的问题上犯下原则性错误。他们把娱乐观众视为“为金钱而拍片”，是“惟利是图”，这就必然导致把娱乐电影曲解为一味向渲染性和暴力靠拢，向插科打诨靠拢，只追求“吓破胆、笑出泪、食指大动、性欲亢张”的“娱乐”效果。

接受对人的本能欲求的适度挑动也是一种娱乐行为，但这不是娱乐的惟二内容，更不是电影所应提供的全部娱乐内容。娱乐意味着使

娱乐意味着使行为者产生乐感，驱除不乐感

行为者产生乐感（轻松、舒适、安逸、满足），驱除不乐感（压抑、疲劳、沉闷、孤独）。娱乐的手段是多种多样的，绝非仅限于性挑逗、强刺激而已。《乱世佳人》、《茶花女》、《音乐之声》、《魂断蓝桥》……这些世所公认的娱乐片不是都既无凶杀，又不上床，既没有乱出洋相，又不搞感官刺激吗？卓别林的中后期影片题材愈来愈严肃（尤其是《大独裁者》、《杀人的喜剧》等），难道就因为不符合“经典定义”，便要另称严肃片或社会现实片或文艺片？相信没有人会否认美国的西部片是娱乐片，西部片由于集中表现了勇于冒险、勇于开拓的美国民族精神，上至总统、大学教授，下至贩夫走卒，无不喜爱；约翰·福特被尊为无可争辩的艺术大师，《关山飞渡》已成为任何电影艺术史所不能漏列的经典之作，足见娱乐片与艺术、与文化是绝对有缘的。面对世界电影史，“约定俗成”的“经典定义”不攻自破，因为它只是用娱乐片中的最下乘者来概括娱乐片的总体概念。何以如此浅薄、荒谬的“经典定义”竟然能屹立不倒，我认为这同某种集儒家文化、极左思潮与沙龙艺术之遗毒于一身的娱乐观有密切关系。

二、娱乐电影创作问题的核心意义

如何强化影片创作人员的观众意识

娱乐电影创作问题的核心意义是如何强化影片创作人员的观众意识，从而真心实意地、严肃认真地为广大观众拍电影。例如，我们可以在某一时期对如何拍好武打片和惊险片多做研究，因为当前的观众对这些类型更感兴趣，正如香港观众当前更喜欢喜剧片，欧美观众近年来沉醉于惊险片，印度观众一直酷爱歌舞片一样。观众在一定时期里特别喜爱某一类型，是十分正常的现象。观众喜爱某一种类型，一时间制片人便蜂拥而上，大拍特拍，直到观众看厌为止再另换类型（西方类型电影理论有“热潮轮换”之说，即指这一现象）。

三、娱乐电影与多样化

多样化，主要在于题材、风格的多样

把娱乐电影的概念搞得如此宽泛，是否会造成电影的单一化，失去多样化呢？答案是不会的。所谓多样化，主要在于题材、风格的多样。在宽泛的娱乐片观念底下，包含着拍摄多种多样题材、多种多样风格的影片的可能性。正如文学界把文学分成严肃文学（纯文学）和通俗文学两大类，并不会因此而使文学创作失去多样化一样。

四、为什么要为大多数观众拍片

把为广大观众拍片理解为迁就观众中大多数人的观念和原始本能欲求，是没有根据的。人总是向往真善美，憎恨假丑恶，所以成功的娱乐片不外乎是由于它们善于适应某种人所共有的道德心理（如善有善报，恶有恶报），满足某种人所共有的欲求心理（如家庭和谐、婚姻美满、生活富足等），开发某种人所共有的好奇心理（如特异民俗、