

| 广播电视文艺系列丛书 |

西方电影艺术史略

张 专 著

图书在版编目 (CIP) 数据

西方电影艺术史略/张专著. - 北京: 中国广播电视出版社, 1998.10

ISBN 7-5043-3172-4

I. 西… II. 张… III. 电影史 - 西方国家 - 高等学校 - 教材
IV. J909

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 14948 号

西方电影艺术史略

作 者:	张 专
责任编辑:	贺 明
装帧设计:	李燕平
责任校对:	张 哲
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	66093580 66093583 68013201
社 址:	国家广播电影电视总局 (邮政编码 100866)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	地矿部保定地质工程勘察院美术胶印厂
开 本:	850×1168 毫米 1/32
字 数:	246 (千) 字
印 张:	9.875
版 次:	1999 年 1 月第 1 版 1999 年 1 月第 1 次印刷
印 数:	3000 册
书 号:	ISBN 7-5043-3172-4/G·1194
定 价:	16.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

目 录

前 言	(1)
第一章 电影的发明和原始电影	(1)
第二章 电影成为艺术	(23)
一、鲍特和《火车大劫案》	(23)
二、格里菲斯的伟大贡献	(25)
三、卓别林和默片时代的喜剧	(33)
第三章 20 年代先锋派电影	(42)
一、20 年代先锋派电影的美学特征	(43)
二、先锋派电影的流派	(48)
第四章 苏联电影学派与蒙太奇理论	(60)
一、苏联电影学派	(61)
二、蒙太奇电影理论	(75)
第五章 有声片的兴起与美国电影的繁荣	(91)
一、有声电影的本性	(92)
二、30 年代到战后的好莱坞电影	(99)
三、好莱坞的戏剧电影美学	(124)
第六章 意大利新现实主义电影运动	(134)
一、新现实主义的风格特征	(137)
二、新现实主义的主要创作	(144)
三、新现实主义的局限及其衰落	(150)
第七章 巴赞及其长镜头电影理论	(153)

目 录

一、纪实美学的发展沿革	(154)
二、巴赞和他的电影理论	(159)
三、两大电影理论体系的比较	(175)
第八章 法国“新浪潮”和“左岸派”电影	(182)
一、新浪潮的时代	(183)
二、新浪潮的始末	(185)
三、特吕弗	(190)
四、戈达尔	(197)
五、左岸派	(202)
第九章 欧洲现代电影（一）	(210)
一、欧洲现代电影的强调表现内心，来源于西方现 代主义哲学认识论上的非理性主义	(213)
二、欧洲现代电影主张表现自我，极度张扬个性。 个人的直觉和情绪是最真实的	(214)
三、欧洲现代电影在创作方法上表现为反情节、反 人物性格的“意识流”电影	(217)
第十章 欧洲现代电影（二）	(237)
一、新德国电影运动	(237)
二、英国自由电影运动	(246)
三、布努艾尔、维斯康蒂和贝尔托卢奇	(256)
第十一章 现代美国电影	(268)
一、时代风云和观念的变革	(269)
二、类型的演变	(275)

第一章 电影的发明和原始电影

电影的史前史几乎和它的历史一样长，大概耗费了将近一个世纪的时间。关键是，人们在利用科学技术手段创造或制作那些工具的时候，脑子里并没有一个关于“电影”的明确的概念，他们不知道他们发明的玩意儿会创造怎样的奇迹。所以，第一批电影机械的演变是一个缓慢渐进的过程，在他们发明后的最初年代里，对于这些机器的使用的发现也是经过了漫长的实验才来到的。这就像是在一片混沌中逐渐找到光明的历程，人类总是在黑暗中摸索很长时间，才能进入到认识的自由王国。在 20 世纪 20 年代人们才开始认识到电影机器的可能性，电影终于可以从一堆机械装置逐渐成长成为一种叙事手段，其中的艰难历程正是电影引以为荣的历史。

电影最初的样子，如果不是亲眼所见，简直已经无法想像，用 90 年代的好莱坞巨片和那个时代的原始电影相比，你会发现电影已经走过了多么遥远的路程，其中的巨变可以用“沧海桑田”来形容。但是，我们不能嘲笑或轻视电影最初的模样，那是一个巨人的童年时代。而且，在人类的感知经验里也缺乏对于电影语言的累积，这些影片之所以显得原始，不仅因为它们缺乏现代的技术，也不仅因为它们不是艺术，而且也因为当时的观众完全没有欣赏通过视觉形象来叙事的经验。早期的观众只要看到活动的形象就会大为惊讶，因而也不能对电影创作者的任何更为高

级的艺术处理作出任何反应。这不是一个谁是因谁是果的问题，这是当时电影生产的环境。所以，电影的成长史也是观众的电影体验的成长史，因而也是人类的艺术经验的成长史。

早期的电影制作者所面临的实质性问题就是要把电影从时间和空间的束缚中解放出来。经过多年的累积，人类的智慧终于可以发现，电影的时间是可以在现实的时间上来回跳跃的。既可以往前，也可以往后，不仅可以表现时间的实际的流逝，而且可以反映主观的时间。空间也是一样，可以随意跳到世界上任何一个地方，乃至与人类想要去的地方，甚至可以模拟一种虚空。电影既可以模拟一种经验的表面，也可以模拟对它的感觉，可以反映一个真实的事件，也不妨把它戏剧化。终于有一天，人们发现它可以自由的使用电影这种工具所带来的任何手段，以表达人类所能体会到的各种感受和情绪，电影成为一种叙事艺术，电影的视觉美学的实质性问题得到了解决。

然而电影并没有因此停止它探索的脚步，因为人对于工具的渴求几乎是无限的。每一次新的工具或技术的发明都是对于已有的经验的挑战，但同时也带来了一次进步的机会。所幸的是，人类每次都在这样的挑战和机会面前取得了令人满意的成绩。

同步声的出现第二次以时间和空间的绝对约束威胁着电影——因为话语可以限制故事发生的地点和一个场面持续的时间，甚至具体到像早期的假设一样，也就是说，电影摄影机就像一个坐在剧院中的观众。30年代人们学会了使用声音，电影艺术家们把对话和画面结合起来，就像他的默片时代的先辈一样把构图和剪辑、时间和空间、质地和结构结合成一个整体。在第二次世界大战前几年，大部分电影艺术家已经为对话找到了有效的和有感染力的视觉形象。对声音的依靠使得电影世界不如默片时

代那样灵活，而是更接近于自然世界中的空间和时间。正如话语本身一样，电影世界较无声电影晚期更有逻辑，更直接，更为平铺直叙。自第二次世界大战以后，电影艺术家努力在破坏这种逻辑。宽银幕的出现和几乎全部使用彩色片的事实，不连贯的剪辑的重新出现以及主观摄影，还有除了对话以外对音乐声音、无声的依靠，这一切创造了比默片时代最丰收的年代更为灵活的电影。而 60 年代以后的电影则开始远离了所谓技法，不再刻意追逐技巧的作用，因而也更为成熟和自由。

但是，电影的成长不像其他艺术那样单纯，美学及艺术原则的确立并不是它的全部，电影的商业性及观众的认同对电影甚至起到了决定性的作用。电影的制作过程是一个复杂而庞大的过程，对各种外在条件的倚赖也就自不待言。实际上，在电影还没有成为艺术之前，它的商业性的潜质就被不遗余力的发掘出来，它是电影发展的一个原动力，可以这么说，电影的艺术性是在电影的商业利润的驱使下创造出来的，如果仅仅停留在原始电影时期，电影绝对不能维持到今天。如果仅仅从艺术角度去考虑，无声片和有声片应该可以共存，并行发展，然而追求新奇和享受的观众却不可能掏钱去看一部无声片，商业性不可避免的在电影艺术的发展中起决定性的作用。因此，在电影的发展史中，商业的现实、美学原则、机械的创新以及观众的趣味是不可分割的联系在一起的。

一、电影的发明（1818 年 ~ 1895 年）

现在人们都公认电影的视觉原理是一种名叫“视觉暂留”的生理现象，就是大脑可以把眼睛的形象保留时间比眼睛的实际记录的时间稍长一些。这种滞留性就使得一系列独立的画面可以相

互混合起来，看起来像一个流畅而连续的动作。这种对于电影来说至关重要的生理现象也是人们在实践中逐渐发现的。很早以来，人们就发现，挥舞的火把可以形成一个完整的圆圈，记录下一个运动的轨迹。以此为依据，19世纪出现了许多玩具，它们都有美丽奇妙的名字，如诡盘、走马盘、轮舞盘活动视镜和频闪观察器等，在这些玩具中已经包含了电影的机械原理，即把现实中的动作分解然后再组合。再稍微具体一点的解释就是：先将生活中的完整动作或场面分解为一个个单独的连续的画面，然后再用一个一个单独的静止的画面组合成物体连续活动的幻象。

要完成这样一种分解再组合的过程，必须有三个方面的发明创造。电影的发明也就是这三个方面的突破：即连续摄影的机器、坚韧敏感的胶片和连续放映的机器。整个电影的发明的历史就是围绕着这三个方面而进行的。起初他们的发明分头进行，但是，必须有三者的结合，才是电影发明真正的完成。

首先是照相的发明。有人把摄影机追溯到达·芬奇的照相暗室的设计图，这是一个小盒子，可以把世界的倒转影像捕捉在透镜对面的盒壁上（原来的透镜只是一个小孔）。很久以来，人们一直在寻找一种能把暗箱中的形象固定下来的化学方法。最有意义的突破应该算是法国的尼埃浦斯，在1824年用一种沥青拍出了世界第一张照片《餐桌》。1840年，感光时间缩短为20分钟，一年之后更缩短为1分钟。但是电影要求的是至少1秒钟16次曝光。因此，直到摄影器材和感光材料变得更快、更敏感的时候才能产生电影。到1870年，照相机已有了快门，并且使用了速度为千分之一的快门。

第一个把照相术用于活动摄影的是一个叫穆布里奇的英国冒险家。他于1849年的淘金狂潮之后来到加利福尼亚。1872年，

嗜马如命的加州州长斯坦福与人打赌说，马在奔腾的那一瞬间是四蹄全部离地的。为了证实这个事实，穆布里奇用一种最原始的办法使人们看到了马在奔腾过程中的分解动作。他沿着跑道摆了12台照相机，并拉了许多绳子附在每台照相机的快门上。当那匹马沿着跑道奔驰而过时，马蹄踢翻了一根绳子就拉动一个快门，这样就把马的运动的每一个阶段印在了相纸上。穆布里奇认识到，把这些照片在一个旋转的轮子上并且用幻灯加以投影，就可以重新组合展现原来的运动。在这以后的20年，穆布里奇继续拍摄和放映这些“运动中的画片”。但是它们还不是真正的电影，因为这些照片是由12台或20台，或者最终是用40台照相机，而不是用一台照相机拍下来的。

一位名叫马莱的法国人于1882年第一次用一台摄影机拍成了电影。在穆布里奇的工作启发下，马莱创造了摄影枪，他通过扣动扳机可以在1秒钟之内曝光12幅画面。这些画面记录在摄影枪暗室内单独一块玻璃板上，而这块玻璃板在拍摄的1秒钟内旋转12次。但是这种早期的摄影机和马莱以后改进的摄影机依然只能拍几秒钟的动作。电影进一步发展所要求的照相材料不是单独一块感光照相板。

在这期间，摄影技术经历了急剧的变革，人们开始用溴化银乳剂来制造底版，这种底版不仅能够用来拍出完整的快照，而且还能经年累月地保存下来，这样人们就大量生产干底版，用它来代替仅能维持几分钟的湿底版。不久伊斯曼制造出了柯达软片，用它来代替玻璃底版，1888年，赛璐珞开始代替柯达软片。柯达纸带传入法国，使马莱找到了他早就在寻找的方法。与此同时，他又研究出一种电动夹钳，使用它可以把一条转动的很快的胶片在1秒钟停顿好几次，从而把动作分解为一系列的连续形

象。这样，马莱于 1888 年 10 月制成了世界上第一架电影摄影机，他首先用软片拍成了效果良好的影片。其后，英国的勒普朗斯、格林，美国的爱迪生、狄克逊，法国的卢米埃尔兄弟等人又对电影摄影机做了许多改进和创新，电影摄影机便日趋完善了。

胶片的改进也越来越令人满意，爱迪生在 1889 年和伊斯曼工厂合作，创造了赛璐珞片基的透明的、长条的柔软而且凿有方孔的胶片。这种赛璐珞胶片不仅质量比以前大为进步，而且那个神奇的小方孔保证了胶片一直处在中央位置，决不至于出现滑溜的现象，解决了电影摄影的一个技术难题。这是电影摄影所要求的比较完美的胶片，一直沿用至今，没有太大的改变。

然后就是放映机的发明和改进了。虽然爱迪生在电影机械方面的发明上不遗余力，但他反对将那些连续活动的画面投射到银幕上。所以，爱迪生所申请专利的“电影视镜”和放映机都是别人的创造。在这其中，狄克逊无疑是其中一个很重要的人物，他最早使用伊斯曼的赛璐珞胶片以代替爱迪生的刻在蜡筒上的小画面。1889 年，狄克逊在美国用赛璐珞胶片拍摄了第一部影片，并且还发明了“电影视镜”一个供单人观看的小型看片机，用来展出他们拍摄的影片。但是，爱迪生感到电影只有让每一个好奇的观众单独通过看片机来看电影才能挣钱——每次都能交一个硬币。爱迪生的这个目光短浅的考虑使他犯了一个极为严重的错误，他最终也没能成为一个电影发明的完成者，而且使他付出了自己的声誉、几百万美元，以及将近 10 年的无效官司的代价。事实上，通过投影把影片放映出来，供掏钱买票的观众欣赏，已经成了 19 世纪末一种最有吸引力的大众娱乐方式。

由于爱迪生拒绝把他在美国的“电影视镜”的专利权扩展到欧洲，因此从 1895 年到 1900 年最重要的电影发明都出自欧洲，

欧洲人仿造并改进了爱迪生早期的电影机。在这些早期的欧洲发明家中，最重要的是法国的奥古斯特和路易斯·卢米埃尔兄弟，他们把制作照相机和照相底版的家庭扩展为制作电影设备的生意。卢米埃尔兄弟从三个方面改进了爱迪生的机器，他们发明了一种轻便的手摇摄影机，这台摄影机可以在任何地方进行拍摄（爱迪生坚持用电力来驱动他那庞大的吉奈托摄影机）。其次，卢米埃尔兄弟把摄影机的速度放慢到每秒 16 个画格，这不仅可用较少的胶片而且也使放映机运行得更加流畅和平稳。第三，卢米埃尔兄弟使用一架机器来拍摄兼放映，并印制影片。由于这架机器无论在拍摄或放映时都必须使用同样间歇运动的原理，也就是说每一个画幅在镜头前停顿一瞬间然后再继续运行，因此，他们克服了获得清楚流畅的放映的主要技术障碍。爱迪生的早期放映试验以及其他在美国的早期试验错误地使用了连贯的胶片运动来通过光源，而不是用间歇运动。卢米埃尔兄弟在前人发明的基础上在上一层楼，把前人的经验和优势集中起来，首先创造了一种具有优良的构造并且投入工业制造的，集摄影、放映、洗印于一身的活动电影的机械，他们幸运的成为最后摘取皇冠上的珍珠的人。

1895 年 12 月 28 日，是一个周末的晚上，世界上第一次电影的公开放映出现了，卢米埃尔兄弟第一次把他们制作的影片在巴黎的卡普辛路十四号大咖啡馆的地下室里公开放映。这是一个值得纪念的日子。当时在场的观众非常幸运地成为了人类第一次接触到这种全新的视听语言的代表，他们当时的反应也被纪录在人们的脑海里，对于他们来说，观看这种被称为“电影”的东西完全是一次“震惊体验”，他们无法想像人还能面对如此逼真的自己，也不知道如何对银幕上出现的各种情境。当银幕上火车直对观众呼啸而

来时,观众惊恐的大叫着逃遁;当银幕上出现一只手枪时,观众也被吓得无所适从。但正是这种如真如梦的幻象带给观众从未有过的惊奇和刺激的体验,所以,卢米埃尔的“活动电影”征服了所有人的心,一时盛况空前,马上掀起了世界范围的热潮。1895年12月28日这一天,也成为标志着电影诞生的纪念日。

在迄今为止的艺术史上,还没有哪一种艺术像电影一样,能够如此准确的说出它的诞生日期。所有的艺术都是情感的延伸,人们表达情感的媒介不同,由此形成不同的艺术门类。因为以前的艺术媒介都是一种原始素材,所以,艺术的历史几乎跟人类的历史一样长。谁能说得出第一次舞蹈起于何时,第一声乐音源于何地,第一个故事由谁说起。只有电影,在历史上清晰的记下了自己成长的足迹。

与其他艺术形式不同的是,电影用以表达情感的媒介是一大堆复杂的机器,这不知是电影的不幸还是幸运。这个独特的媒介,也就是独特的手段,决定了电影与众不同的成长道路,也成就了电影独具魅力的风采。

电影诞生于19世纪末期,这是一个经历了工业革命、生产力和科学技术都高度发达的时代。从电影的产生过程我们不难发现,电影是一个高科技的产物,它需要光学、化学、电学、机械,以后还有声学方面的成熟。它也是无数科学家和发明家在经过漫长而艰辛地探索后才逐步形成并完善起来的,尽管我们能够说出一些发明者的名字,但这些并不重要,重要的是,电影是时代进步的必然产物,更是人类共同的财富。

二、原始电影——卢米埃尔、梅里爱、英国布莱顿学派和法国艺术电影

卢米埃尔兄弟：撇开电影的发明史不谈，那么，卢米埃尔兄弟是电影史上的第一人。他们最大的贡献是他们拍摄并放映了电影史上的第一批影片，开创了电影真正的历史。现在电影史上公认的第一部影片是卢米埃尔兄弟拍摄的《工厂的大门》，摄影机正对着工厂的大门，拍下了工人下班、人流在摄影机前面匆匆而过的情景。这也是他们以后拍摄影片的一个样本，就像卢米埃尔所说：“从现实生活中捕捉自然景观。”他们的影片一般是户外拍摄，喜欢捕捉在镜头前实际发生的某些生活过程，而不是像爱迪生一样，专门为摄影机准备一个动作或场景。

卢米埃尔的拍摄原则使得他们在当时傲视同群，取得了绝对的胜利。电影最让观众觉得神奇的地方恰恰在于它能让观众看到与自己生活中一样的人物和环境，卢米埃尔正是抓住了观众的心理，坚持不懈地拍摄生活中的景致——一个地方、一个过程、一个事件的场景。所以，卢米埃尔的影片只是一种原始的记录，谈不上什么艺术创造，但已经让当时的观众感到了极大的满足。现实生活中不经意的或司空见惯的情景，在银幕上一出现，就具有与平时不一样的风味。观众看到银幕上出现的和真人一样大的人物，他们的表情神态栩栩如生，他们迈着快捷的步履向他们走过来；看到火车冲过来，海浪拍过去，水滴在阳光照射下闪烁，人的脸慢慢向观众靠近，这又是平时看不到的视角。这样的银幕本身就具有神奇的魔力，把观众紧紧的抓住，让他们欲罢不能。

卢米埃尔兄弟最初的电影创作艺术实践，证明了“照相性”、“逼真性”是电影的与生俱来的本性之一。他们凭着一种直觉紧紧抓住电影的这一特性，展现出电影真实的再现现实生活的能力，并把它用到极致。由此有人说卢米埃尔兄弟是纪实美学的奠基人，以后的纪实风格皆来源于此，这似乎有些夸大他们的作

用。如果卢米埃尔和纪实美学有什么关联的话，也仅仅是一个被动的证明关系而已。因为卢米埃尔兄弟没有发现电影的其他的艺术特性，只有在这一点上大做文章了。而在我看来，所谓的艺术美学的创立，必须是一种自觉的选择。在当时的历史条件下，卢米埃尔他们根本不具备这种选择的可能，他们也没有要对电影美学作出选择的意识。所谓的“电影美学”，离他们还有很长很长的一段距离。

卢米埃尔兄弟在电影的拍摄上还有他们的独到之处。首先在于他们在那种单一的生活景致中发现了一种动人的情趣，使他们的灰色银幕立刻光彩照人。《水浇园丁》是卢米埃尔最有名也是最成功的影片之一。它可以说是电影最早的追逐和棍棒喜剧，是后来伟大的无声喜剧片的先驱。这部影片以很小的规模包含了许多基本的喜剧因素：笑料——园丁、喜剧的对手——恶作剧的孩子、具体的喜剧道具——水管、喜剧的情节——园丁被捉弄和追逐，以及最后的惩恶扬善的结局——园丁抓住了那个孩子然后打他的屁股。以后的喜剧片很长一段时间以来都沿袭了这种富有生活气息和画面动感的形式。另一部影片《婴儿的早餐》则是一幅温馨的中产阶级家庭生活图景。这样的影片为卢米埃尔赢得了许多观众。

其次是他们的影片高超的摄影技术，尽管没有任何前人的经验可以借鉴，卢米埃尔兄弟却表现出高超的摄影技巧和优雅的审美趣味。他们是当时最优秀的摄影师，拍摄的作品无论是光线还是构图，都是第一流的，这使他的影片既非常真实、亲切，又具有较高的审美价值。影片《出港的船》中的画面完全可以和今天电影中最好的画面相比。更为人称道的是他在《火车到站》中的表现，在这部影片中，他通过长时间的曝光自觉的运用了景深镜

头，火车从影片的纵深处向观众迎面扑来，这种构图体现了卢米埃尔兄弟对于画面的动态把握，对后人有着极高的借鉴意义，这种纵深构图今天已经成为景深镜头的经典。

另外，他们还无意识地对蒙太奇进行了尝试。他们用四部影片的规模拍摄下一次救火行动，并分别冠之以“水龙出动”、“水龙救火”、“扑灭火灾”、“拯救受难者”四个标题，原本是分四次放映，随着放映技术的提高，完全可以把它们放在一起。因而成为最早的蒙太奇尝试。至少，他们已经意识到，用一个镜头的长度很难表现复杂的情节，至于怎样解决这个问题，他们并没有很明确的思路。

卢米埃尔的实景拍摄的影片兴旺了不过两三年的时间，不是他们自动退出了历史舞台，最主要的是他们的步伐已经跟不上电影迅速发展的速度。随着时间的推移，观众在他们的银幕前所体验到的震惊和喜悦渐渐淡化，而他们却没能给观众提供更为新鲜的东西。他们的影片永远停留在一种原始记录的水平上，像《水浇园丁》这样的富有生活气息的影片是少而又少，除了捕捉景致以外，他们没有创造其他的效果，同时，由于大部分镜头都是一种全景拍摄，所以他们的电影仅仅起到了一个“活动的照相”的效果，当观众对他们的老一套玩意儿不再感到新奇的时候，卢米埃尔的生意也就告终，而被一些更机智的生意人和更富有想像力的艺术家代替了。

梅里爱：长期以来，人们一直把卢米埃尔和梅里爱作为两种对立的电影表现方式，卢米埃尔把电影当做再现的工具，而梅里爱则使电影成为表现的手段。事实上，他们两个人的不同更多的是一种阶段性的差别。当卢米埃尔的记录性的电影让观众感到厌倦以后，一种新的电影形式就势在必行。首先表现在手法的不

同，而手法的不同则带动了整个的影片的面貌，以及隐含在影像背后的美学的不同。但是在电影幼稚的童年谈论所谓的美学似乎为时尚早。梅里爱确实对电影艺术的发展做出了巨大的贡献，这种贡献更多的是一种手段的更新，以及由此带来的电影观念的改变。

梅里爱曾经是一个魔术师，也是曾经为卢米埃尔的电影所陶醉的千千万万观众之一。不同于普通观众的是，他立即发现了潜藏在这个神奇的机器后面的无限商机。从 1896 年开始，他以自己经营的罗培·乌坦剧院为基地，购买了摄影机和放映机等一整套电影设备，成为当时为数不多的电影从业人员之一。在 1896 年到 1913 年间，他拍摄了大约有上千部影片。早期他毫无想法地模仿卢米埃尔，但很快，他就创出了一条新的道路，而把卢米埃尔甩在后面。

尽管梅里爱拍摄了许多不同类型的影片，但是真正让后人记住并使他大获成功的，是他无数的神话片和幻想片，例如《不可能的旅行》、《贵妇人的失踪》、《灰姑娘》、《圣女贞德》、《鲁滨逊漂流记》、《格列弗游记》、《仙女国》等。他的最有名的影片是《月球旅行记》（1902 年），是他的艺术的高峰。这部影片有 30 个景，大约三倍于当时一般影片的长度。影片改编自凡尔纳的科学幻想小说，但是把原来的科学幻想的内容加入了许多讽刺的成分。航天俱乐部怪异而可笑科学家大肆招摇地、煞有介事地起程前往月球，他们驾驶着一种叫做“抛射器”的飞行器在月球的眼睛上着陆（着陆的动作是用动画片表现的：月亮长着一张人脸），再从“抛射器”里出来，同月球上的生物搏斗，然后回到地球上来，得到英雄勋章，成为公众欢呼的对象。梅里爱所有影片中的人物通常都受到讽刺，但是这种讽刺并不尖刻，也无关紧

要，因为他的人物并不是真人，都是一些造型夸张的怪人，人们宁愿他们是一群银幕上马戏团小丑的角色。

梅里爱对于电影最大的贡献就在于此，《月球旅行记》创造了一种属于梅里爱的独特的电影形式：经过精心布置的“人工安排的场面”，每个场面都表示时间上前进了一步。我们应该看到，在他开始生产影片的时候，几乎还没有有人在电影的拍摄对象上有过任何想法，没有人为电影提出过有想像力的概念。梅里爱用他的奇丽的想像把电影带到了一个新的境界，使电影从人们熟悉的现实世界改变为人类的幻想世界，使银幕立刻因为他的想像力和创造力而光彩大增。他在电影尚未成熟的时期，代表着一个惊奇的孩子眼中所看到的一个充满科学奇迹的世界，梅里爱是以一个电影的原始人那种聪明、细致的天真眼光来观察一个新的世界的。在梅里爱以前，人们以为决定影片质量的是工具而不是人——电影创作者本身，梅里爱是第一个在他的影片中表现出他的个人创造和个人选择的电影创作者。《月球旅行记》就是由一个有创造性的心灵拍摄的。

梅里爱的创造力和想像力完全表现在他对电影拍摄对象的变革上。在他之前的卢米埃尔对于拍摄对象没有任何构思和表演，完全是“现实生活中的自然景观”。梅里爱则把拍摄对象变为舞台或摄影棚，一个人造的世界，也是一个艺术的世界和一个想像的世界。在舞台上发生着现实生活不可能看到的戏剧，这才是梅里爱所要表现的对象。所以他的影片的题材都是文学和戏剧作品，或者神话传说。这使得电影的表现对象变得复杂而美妙。如果说卢米埃尔兄弟表现的是一个简单的场景，梅里爱则发展为讲述一个复杂的故事。而这个“故事”的概念对于电影的发展几乎可以和电影语言的演进一样重要。