

世界经典电影鉴赏

韦朋 编著



中国文联出版社

世界经典电影鉴赏

韦朋 编著

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

世界经典电影鉴赏 / 韦朋编著. — 北京: 中国文联出版社,
2010.4

ISBN 978-7-5059-6663-5

I. 世… II. 韦… III. 电影—鉴赏—世界 IV. J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第044828号

书 名	世界经典电影鉴赏
编 著	韦 朋
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389150)
地 址	北京农展馆南里10号(100125)
经 销	全国新华书店
责任编辑	朱彦玲
责任校对	李 丹
责任印制	陈 晨
印 刷	北京盛世双龙印刷有限公司
开 本	710×1000 1/16
印 张	15.5
版 次	2010年4月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5059-6663-5
定 价	36.00元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站<http://www.cflacp.com>

影像文化时代已经到来（代前言）

没有哪一种艺术形式能够像电影那样，超越一般感觉，直接触及我们的情感，深入我们的灵魂。

——【瑞典】英格玛·伯格曼

现在的世界比以往任何时候都更需要电影。对我们赖以生存的这个堕落中的世界来说，这也许是最后一种重要的抵抗形式了。

——【希腊】赛奥佐罗斯·安哲鲁普洛斯

丹尼尔·贝尔说：“目前占统治地位的是视觉观念、声音和影像，尤其是后者，组织了美学，统率了观众。在一个大众社会里，这几乎是不可避免的。”^①“当代文化正变成一种影像文化，而不是一种印刷（或书写）文化。”^②

在不同的时代会有不同的文化媒介形式。通过艺术史知识的学习，我们知道，在原始社会，人们把劳动生产、祭祀、娱乐活动都用绘画的形式描绘在岩石的石壁上，以供人们记忆和学习。当造纸和印刷术发明并从东方传到世界各地以后，人类文明就开始进入一个纸媒介的文明时代，绘画、文学得到了长足的发展，尤其是文学作品不再是文学家用来孤芳自赏和自我消遣，它得到了大规模的传播，一大批人类的优秀文化作品被创造出来，迎来一个又一个的创作高潮，也使欣赏文学作品成为人们的主要精神追求和娱乐方式。作家成为大众崇拜和景仰的偶像，人们在文学作品中找到自己的精神家园。

但文学作品和纸媒介其他阅读类的文化形式却是有着非直观的特性，需要受众有一定的文学修养和认知能力，简单地说就是最起码要识字，这就使文学保持了一个长时期的受众局限，尤其是在中世纪以来中西文化都成为贵族或者统治者垄断的特权，而广大的底层群众则感受不到文学艺术的神圣魅力。

此外，阅读文学作品还有想象力的问题，也就是不确定的一面，不同的受众会有不同的领悟，就是所谓一千个读者就有一千个哈姆雷特，也有人说

①② 分别见〔美〕丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，三联书店1989年版，第154、156页。



这正是文学作品的魅力所在。当然这一点不可否认，但毕竟由此就产生了对文学作品的认识上的分歧和距离，再加上阅读本身需要耐心和时间成本，例如动辄百万字的鸿篇巨制，特别是在现代社会愈来愈快的生活节奏制约下，一部分人就产生了畏难和厌倦心理。

19 世纪末以来，主要诉诸视听觉感官的摄影艺术、电影艺术等新兴艺术或影像文化的崛起从根本上改变了现代人的认知方式和审美快感方式，成为现代人的“梦幻工厂”的最佳方式。二战后电视工业的普及并向整体文化领域的全面渗透，更加巩固了影像文化对于传统书写文化的绝对优势。毫无疑问，影像艺术能以直接而强烈的感官刺激效果立体地诉诸现代人的感觉器官，它与绘画相比使我们看到的完全不同。我们看到的绘画作品不是现实本身，而在摄影、电影、电视中，我们所看到的既是“现实”又不是现实本身（其实只是现实的影像或虚拟的与现实无关的影像，也有称之为“类像”或“仿像”）。但就是这种只是“具有一种虚假的真实”的影像，却能非常神奇地为观众制造出一种具体形象，仿佛如临其境的真实性感觉效果（尽管其实质只是一种假象和幻觉）。

而广大的群众不论是不是有一定的文学修养都可以欣赏到影像的魅力，受众比起纸媒介广泛得多，在影像面前人们可以真正做到在知识接受上的平等。

更重要的是，爱因汉姆曾说，在现代生活中，“电视成了唯一能与生活本身相媲美的东西”^①，意思是说电视通过荧屏把观众与世界、与社会联系在一起，也就是说电视、影像本身成为了我们日常生活不可缺少的一部分，它变得与生活一样实实在在，可闻可见可触。它不再是外在于我们生活的东西。我们观看电影电视，已经成为了一种日常生活方式，一种日常生活的仪式。甚至很多时候，影像似乎比生活还真实。也许正如博德里亚所说，电视建立起一种比真实还真实的“超级真实”。每个现代人的家庭不论是东方的还是西方的，不能想象离开电视的日子怎么过。

影像的直观性又使得文学变得高深莫测，人们可以直接感受到这个世界的细微变化，即使远隔千里，也一样可以迅速展现在我们眼前，这就是纸媒介时代越来越远离大众视野的原因。

本尼迪克特·安德森曾指出，能让不同的场所同时发生的事情并存的近代小说，孕育了国民国家这一统一空间的观念。不需要像读小说那样高水平的阅读能力的电影，更是“集团性的共同欣赏”的艺术（瓦尔特·本雅明 1936 年语），因而电影将在报纸读者中间萌发的统一空间的观念“大众

^① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社 2003 年版，第 153 页。



化”了。

当然像其它媒介形式一样，影像也有它的局限和制约性，例如电影里镜头不同组合就又会产生歧义；人们可以用看到什么看不到什么来宣扬意识形态的观点；甚至可以修改画面以达到以假乱真的目的……但是毕竟影像时代的到来不但全方位地冲击着旧有的艺术观念，改变了原有的艺术格局和生态，它还超越艺术的领域而渗透或覆盖了整个社会生活和文化，广泛而深刻地影响到人们的生活方式、语言方式、思维逻辑等。

所以影像时代的到来是不可避免的！法国著名电影理论家、电影导演阿贝尔·冈斯早在19世纪20年代就满怀激情地写到：“画面时代来到了！”

马克思指出：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”^①在文字语言的基础上，人类又获得了一种全新的语言——动态的、具有三维立体感和逼真视听效果的视听语言和全新的思维——蒙太奇思维。而我们都是这样一些能够、并且很乐意欣赏电影这种现代艺术形式的艺术创造主体和鉴赏主体。

同样像纸媒介一样，影像时代也不可能没有终结的时候，虚拟技术日新月异的今天，新的以虚拟技术为核心的后影像时代已经初露端倪。可以想见，在不远的未来，新的媒介形式又会取代影像，例如电影可能就会发展成为像今天的电子游戏一样的没有观众和演员的区别，观众本身就可以亲自演绎故事情节。加拿大前卫电影导演大卫·科隆伯格（David Cronenberg）就说：“真实只是一种虚构，电子游戏将成为崭新的艺术形式。”

^① [德] 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》（第2卷），人民出版社1972年版，第95页。



目 录

世界经典电影鉴赏

Shi jie jing dian dian ying jian shang

影像文化时代已经到来（代前言）	1
-----------------------	---

第一部分 电影概说

一、电影是什么	1
二、为什么会产生电影	2
三、电影究竟是谁发明的	4
四、第七艺术	6
五、电影成为艺术的标志	10
六、“上镜头性”	11
七、电影要不要声音	12
八、电影的美学本性	13
九、观影形式的转变	19
十、一部电影可以看几遍	20
十一、关于银幕的比喻	21
十二、电影语言	24
十三、电影的剪辑	27
十四、电影剧本的写作	28
十五、文化传媒领域中的电影	29
十六、民族社会学视野当中的电影研究	32
十七、电影——蒙太奇的艺术	33
十八、心理学中的电影	34
十九、电影与文学的关系	37



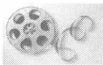
二十、电影中的后现代主义	46
二十一、什么是好莱坞	46

第二部分 著名电影导演

卢米埃尔兄弟	65
乔治·梅里爱	69
大卫·格里菲斯	72
查尔斯·卓别林	78
勃斯特·基顿	83
约翰·福特	84
弗朗索瓦·特吕弗	88
阿尔弗莱德·希区柯克	91
安德烈·塔尔可夫斯基	93
英格玛·伯格曼	94
斯坦利·库布里克	96
米盖朗琪罗·安东尼奥尼	103
玛格丽特·杜拉	107
佩德罗·阿尔莫多瓦	110
黑泽明	116
金基德	118
埃里克·侯麦	120
罗曼·波兰斯基	121
大卫·芬奇	121
伍迪·艾伦	127
昆汀·塔伦蒂诺	131
马丁·斯科西斯	135
奥利弗·斯通	141
蒂姆·伯顿	143
阿巴斯·基阿鲁斯达米	145

第三部分 世界电影流派

一、德国表现主义	148
二、“超现实主义”	150

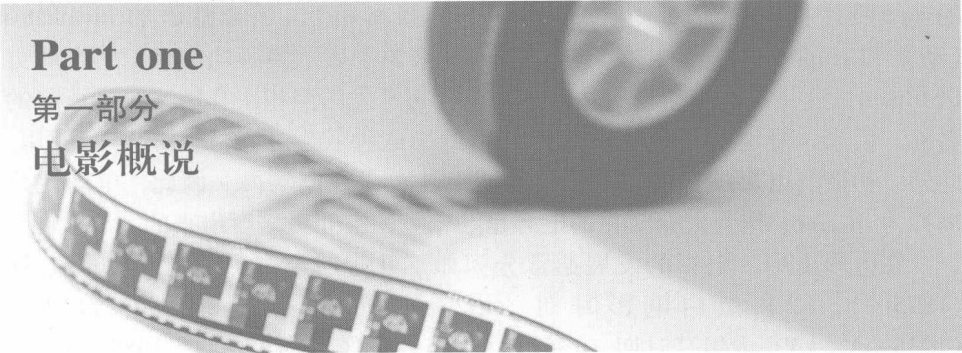


三、意大利新现实主义电影	152
四、“作者论”	163
五、法国“新浪潮”	164
六、后现代主义电影	166

第四部分 经典电影解读

《卡里加里博士》	168
《大独裁者》	169
《后窗》	170
《正午》	171
《公民凯恩》	172
《美国往事》	188
《安妮·霍尔》	192
《变形金刚》	194
《巴别塔》	198
《梦》	203
《镜子》	205
《好家伙》	210

附录一 几种现代电影研究理论	213
一、女性主义电影	213
二、意识形态批评	215
三、精神分析学	216
附录二 世界经典电影 100 部	217
附录三 学习参考资料	221
后 记	232



Part one

第一部分

电影概说

一、电影是什么

关于电影是什么，不同的电影理论家给出了不同的答案：

让·爱浦斯坦：“纯电影”。

林赛：“动作中的雕塑”。

阿贝尔·冈斯：“光的音乐”。

里奥帕德·苏瓦吉：“活动的绘画”。

艾里·弗瑞：“动作中的建筑”。

杜拉克：“视觉的交响乐”。

电影传入中国时被称做：“影戏”。

法国电影理论家马塞尔·马尔丹曾从几个方面描述过电影，称之为“一项企业，也是一门艺术”，“一门艺术，也是一种语言”，“一种语言，也是一种存在”^①。

由照相机、胶卷、投影仪所构成的卢米埃尔兄弟的电影机装置，是在为人们所知已久的“视觉暂留原理”的基础上，由具体应用达盖尔的照相技术（1839）、伊斯曼发明的胶卷（1884）和爱迪生的白炽电灯技术（1887）而构成的，是所谓新的应用案例，不是所谓的“发明”。

银幕（screen）的原意是，在17世纪天主教所进行的反对宗教改革运动的宣传中，为了加强人们对地狱与天堂的印象而被经常运用的供幻灯投射的“布”。动画（motion picture）来源于英国数学家威廉姆·霍尔纳在1834年利用视觉暂留原理所发明的“走马盘”。Cinema 来源于由卢米埃尔兄弟所改良

^① [法] 马塞尔·马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社1992年版，第2—4页。



的连续照片拍摄装置 cinematograph（电影摄影机），是希腊语的 kinematos（动）和 graphein（描画）的合成词。Film 来源于表示薄膜的中世纪时期的英语 filmen，这是美国伊斯曼柯达公司为该公司开发的照相用赛璐珞胶带所起的名称。后来，爱迪生用它来拍电影，由此，这种胶卷才被人们所普遍使用。此外，初期的电影拍摄的是戏剧，即使上映也是在剧场内。因此，电影院仍被称为 theater，作为大众文化的电影是在剧场的空间里培育出来的。

在电影史中，电影的发展通常分为如下几个时期：（1）无声电影时期（1895—），（2）黑白电影时期（1929—），（3）彩色有声电影时期（1935—），（4）大银幕时期（1952—），（5）录像带普及时期（1980—）。

互不相识的个人在黑暗的空间里看电影，在新形成的城市共同体中也是一种类似宗教的体验。“人虽然很多，但大家都感到孤独”——这种典型的大都市的感觉与电影院中观众的存在状况是相对应的。

看电影不需要文化，对识字能力差的移民工人和青少年来说，电影是最好不过的“安息之地”。也就是说，观众在电影院里可以体验到异国情调，这也使他们忘掉日常生活中的烦恼。而且可以通过看电影学会美国的生活方式和思维方式，电影，拥有了一种超越语言障碍和种族界限的国际性。

电影在一开始的时候，被视为马戏团的杂耍，是不入流的。在很长的一段时间里，电影总被看做“视觉消遣品”和“游乐场的游戏魔术”。甚至看电影的人都被看做是做了下流的事情。但是电影从一开始就和商业密切相关，从电影的发明开始，电影就是为了赚钱。无论是美国的托马斯·阿尔瓦·爱迪生还是法国的卢米埃尔兄弟，他们研制、拍摄电影都出于商业利益的驱动。

“卢米埃尔兄弟的发明出现了四分之三世纪以后，再也没有人道德岸然地对电影是否是艺术表示怀疑了。”^①但是发生了“电影是艺术还是商品”到现在都没有解决的战争，许多导演一生都是在这样的灵魂撕扯中煎熬。

那么，电影到底是要票房还是要艺术？这个问题困扰了所有电影工作者。有的导演像香港的王晶，就选择了票房第一。

二、为什么会产生电影

1. 木乃伊“情意结”（complexe）

“如果用精神分析法研究造型艺术，就可以把涂防腐香料殓藏尸体看成造

^① [法] 马塞尔·马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社1992年版，第2—4页。



型艺术产生的基本因素。精神分析法去追溯绘画与雕刻的起源时，大概会找到木乃伊‘情意结’(complexe)。”^①人们总是想“复制外形以保存生命”，原始艺术就是这样出现的，所以从15世纪开始，西方绘画开始不再单纯注重用特有的手段来表现精神现实，而力求把对精神的表现和对于外部世界尽量逼真的描摹结合起来。透视法是画家有可能制造出三度空间的幻象，物像看上去能够和我们的直接感受相仿。但是，透视法只解决了形似问题，并不能表现运动，因而只能产生静止不动的蕴含着生命力的艺术。

而照相术和电影这两大发明最终从本质上解决了这个问题，完全满足了我们把人排除在外，单靠机械地复制来制造幻象的欲望。摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成，不需人加以干预、参与创造。摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量。在达到形似效果方面，绘画只能是作为一种较低级的技巧，作为复制手段的一种代用品，唯有摄影机镜头下的客观影像能够满足我们潜意识中的再现原物的需要，成为时间的“木乃伊”。电影的出现是摄影的客观性在时间方面更趋完美，不再满足于对客观事物瞬间的摄录，而是映现了事物时间的延续，仿佛是一具可变的“木乃伊”。

电影技术的发展与人们渴望再现现实的视觉“完美的电影”的形成有关，但技术的应用本身被与其他媒体的相关关系所左右。有声电影的出现是与受人欢迎的广播相对应的，彩色电影和大屏幕电影（宽银幕电影、立体宽银幕电影、70毫米电影）的出现是为了与电视相区别。

不过，正是这一点成了一些人攻击电影不是艺术的口实。

2. “窥视”的欲望

在心理学上，自己看自己，自己看别人的心理需求被称为人的“窥视”的欲望。正是人的这种心理才成为电影产生的根源。

巴赞把银幕比喻成窗户。电影摄影机几乎无所不能，没有什么地方不能探进去“偷窥”，这突破了人在现实生活中处处受到限制的窘境，也使观众获得了最大的假想性的自我满足。

而从根本上说，就像人需要艺术的慰藉一样，人也需要电影的沉醉忘我乃至自欺欺人。

“在常规的叙事影片中，女人的在场是奇观中不可缺少的因素”^②，女性角色或多或少扮演着“被看”或“被暴露”的角色。

① [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，江苏教育出版社2005年版，第1页。

② [美] 劳拉·穆尔维：《视觉快感与叙事电影》，引自《凝视的快感》，中国人民大学出版社2005年12月第1版，第8页。



“在一个由性的不平衡所安排的世界中，看的快感分裂为主动的/男性的被动的/女性的。起决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上。女人在她们那传统的裸露癖角色中同时被人看和被展示，她们的外貌被编码成强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。作为性欲对象被展示出来的女人是色情奇观的主导动机，她承受视线，她迎合男性的欲望，指称他的欲望。”^① 电影院中的黑暗和银幕上移动的光影图案的耀眼光亮之间的对比，给了观众单独窥视的幻觉，仿佛在看一个隐秘的世界。电影有着强大的魅惑结构，足以造成自我表现的暂时丧失，而同时又强化了自我。自我接着感觉到的那种忘记了的世界（我忘记了我是谁，我在哪里），让人怀旧地回想起镜像确认的前主体时刻。同时，电影在创造自我表现理想方面的特点特别表现在它的明星制度中。

匈牙利的马克思主义美学家贝拉·巴拉兹也提出：“电影观众的眼睛是与摄影机的透镜一致的。”美国导演希区柯克的电影《后窗》里，其实就是电影院的隐喻，就是把观众的“窥视”镜头化，杰夫（Jeff）是观众，对面公寓楼中的事件则对应于银幕，成为用电影揭示观众观影深层心理的关于电影的“元电影”（著名导演特吕弗语）。

镜像阶段是通过幻觉形象对自我错觉着迷的时刻。观看 = 窥视冲动、窥视癖、窥淫癖的欲望。麦茨指出，电影为观看者提供了观看时的情欲快感，通过幻想得到的欲望满足，并且使观众回到镜像阶段可以提供的想象自我身份的快感。

3. 技术的可能——“视觉暂留”现象

中国的皮影戏和幻灯早在此以前就开辟了通向电影的道路。

——[法] 马塞尔·马尔丹《电影语言》“引言”部分

在17世纪和18世纪，牛顿和达赛爵士就进行过这方面的研究，但由此打开通向电影的道路的是瑞士出生的英国人彼德·马克·罗杰特的研究。

1834年英国人霍尔纳发明了“走马盘”（zootrope），这种“走马盘”在硬纸上画有一连串的形象，预示着未来电影的雏形。

1851年以来，第一次的“活动照片”在摄影师（克罗代、杜波斯克、赫歇尔、惠特斯东、凡哈姆和斯甘等人）的工作室里拍摄成功了。

三、电影究竟是谁发明的

电影究竟是谁发明的呢？

^① 《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第9页。



这个问题你如果问美国电影界的人，他们会异口同声地回答：“是爱迪生发明的。”

但你如果去问法国人，他们则会说：“是卢米埃尔！”

那么谁才是真正的电影发明者呢？

答案：两个人都是！

1888年，爱迪生开始研究活动照片，而当伊斯曼发明了连续底片后，爱迪生立刻将连续底片买回来，请威廉·肯尼迪和罗力·迪克生着手进行研究。到了第二年的10月，迪克生提出研究的结果：他将之拍摄成会活动的马，这就是电影史上摄影的最早成功。成功之后的迪克生，继续埋头进行进一步的研究，1890年，他用能活动的图片申请到专利，这些活动图片每秒钟能拍四十张，这就是现代影片的鼻祖。

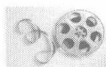
1891年，托马斯·阿尔瓦·爱迪生申请影像映出管和摄影装置的专利权，这是“西洋镜”电影的鼻祖。托马斯·阿尔瓦·爱迪生发明“西洋镜”电影的想法是，由于西洋镜一次只能由一个人去“窥看”，借助人们的好奇心，如此便可以增加利益，于是这种电影在一时间非常流行。不久，托马斯·阿尔瓦·爱迪生又创造了世界最早的摄影棚，大有助于电影的发展。

在欧洲，也有人在对这些活动照片作研究。1895年，伦敦有两位名叫巴德艾卡和R·W·保罗的人，把初步的摄影棚改良后，在大庭广众之前举行表演。同时间，在法国有两位名叫路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔的兄弟，他们将照片映射在布幕上，因而吸引了大批好奇的观众。放映电影就此展开序幕。卢米埃尔兄弟接着在巴黎工业奖励学会上试映了一部名叫《工厂的大门》的影片。同年12月，在巴黎卡普辛路14号“大咖啡馆”的地下室，正式公开上映12部影片，并出售门票。



卢米埃尔兄弟放映场景的蜡像

电影的发明不是偶然的单个人的天才创造，而是近代机器创造和化学工业、照相业、电光源等科学技术发展的必然结果，也是世界上无数个发明家、科学家取长补短、互相切磋的劳动结晶。据法国电影史学家乔治·萨杜尔掌握的资料：仅在1896年，法国拥有129种、英国拥有50种卢米埃尔兄弟的不同的电影摄影和放映器械，可见电影发明的雄厚的科技基础。



四、第七艺术

电影是一门年轻的艺术，是一门知道它“诞生的日子”的艺术。乔治·萨杜尔在《世界电影史》中说：“在我们眼前诞生了的一种艺术。”

世界电影理论的先驱人物、世界上最早的电影评论家之一、意大利诗人乔托·卡努杜早在1910年就把电影叫做“第七种艺术”。1911年3月，乔托·卡努杜发表了《第七艺术宣言》，在世界电影史上首次宣称电影是一种艺术，排行第七，从此以后，“第七艺术”便成为电影艺术的同义词。

乔托·卡努杜认为：“电影是运动的造型艺术，它既参与时间艺术的行列，也侧身于空间艺术之中。”他称当时的绘画、音乐、雕塑、诗歌、舞蹈、建筑为六项艺术。乔托·卡努杜还创办了世界上第一个电影俱乐部——“第七艺术之友会”，创办了《第七艺术新闻》刊物，而且第一个创造了“上镜头”这个词。路易·德吕克是乔托·卡努杜的评论和理论活动的第一个继承人。著名导演维克多·雅塞称乔托·卡努杜为“电影评论之父”。

在电影诞生的初期，按照马塞尔·马尔丹在《电影语言》中的说法：电影是“脆弱”的，它的胶片不易保存，它首先被人视做商品，且电影创作者的版权也几乎未被人承认过。其它任何艺术都没有像电影一样，物质条件对创作人员的创作自由带来那么大的影响；又因为它是“低微”的，它是所有艺术中最年轻的，绝大多数观众都只把它当做一种娱乐，并且早期的电影放映场所不是固定的，在集市、马戏团、咖啡馆、游乐场……放映；它又是“廉价”的，它的内容都带有闹剧和色情、暴力。法国作家奥地倍尔地说，早期电影是“长以公里计、滚滚而来的视觉鸦片河”。

许多受过教育的人坚决否认电影有可能成为艺术，“人们到电影院却是抱着一种狼狈的和感到自己可耻的心情的。”德国名作家托马斯·曼在30年代初谈到电影时还断言：“电影和艺术是没有什么关系的。……我轻视它，但我也喜欢它。它不是艺术，它是生活，是现实。跟艺术的启迪力量相比起来，它的动力是纯粹官能性质的。”图林根大学艺术学教授K·朗格在1920年对电影的一句判词：“电影当然永远不可能成为艺术或科学，它永远只能是有艺术或科学价值的东西的传播者。”因为他们认为电影没有自己的语言，只是机械地再现现实。爱因汉姆在《电影作为艺术》一书中说：“拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画而言，从现实到画面的途径是从画



家的眼睛和神经系统，经过画家的手，最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹，这个过程不像照相的过程那么机械，因为照相的过程是：物体反射的光线由一套透镜所吸收，然后被投射到感光板上，引起化学变化。”这些人似乎是有道理的，因为艺术作品不单纯是对现实的模仿或者有选择的复制，而是将观察到的特征纳入某一特定手段所规定的形式的结果。还有一点就是电影是机械技术和商业利益的产物而非人类心灵的表现，不能表现心灵的不是艺术。

但是，“卢米埃尔兄弟的发明出现四分之三世纪后，再没有人道貌岸然地对电影是否是艺术表示怀疑了。”

这是为什么呢？

爱因汉姆在他的著作《电影作为艺术》一书中主要分析了物质现实之所有和电影影像之所无的六个主要方面：（1）电影画面是立体的现实在银幕平面上的投影；（2）电影画面的纵深感减弱，电影效果既是平面的又是立体的，并且电影中格外突出前后物像重叠的感觉；（3）电影画面没有颜色（指黑白片），它是否近似现实在很大程度上决定于照明；（4）电影画面的空间受到银幕边缘的限制，电影中物体的大小取决于放映时画面的放大程度；（5）电影中并不存在时间和空间的连续性；（6）电影中视觉之外的其他感觉失去了作用。

爱因汉姆得出的结论是，电影影像并不是对现实世界的机械复制，它包含着电影制作者对物象的性质与特征的把握，对摄影机方位与角度的选择，对电影技巧的运用和对观众接受的思考等等。正是电影影像不能完全复制现实的这些“局限”创造了电影艺术。他说：“即使在最原始的情况下，摄影机所反映的现实也同人眼所看到的有所差别。我们还发现，这种差别不仅确实存在，而且能用来改变自然的形态以达到艺术的目的。换句话说，可以称之为电影技术的‘缺陷’的那些东西（工程师正在尽力加以‘克服’呢），实际上是创造性的艺术家手中的工具。”

在爱因汉姆看来，人们所看到的物质世界的形象和电影银幕上的形象的差别，是由电影技术的可能性所造成的。这就给电影提供了各种艺术创作手段。

1. 艺术地运用平面上的投影

从不同寻常的和引人注目的角度来拍摄物象，既可更逼真、更生动美观地表现出物象的形状，也能使观众的注意力不仅被引向物象本身，同时也引向它的形式上的特点，让观众从一个全新大角度去观察物象，并促使观众或去思考物象所表现的某种特征，或去思考物象所蕴涵的特殊含义。除摄影角度外，爱因汉姆还发现，通过物象之间相对位置的不同配置，和对前、后景



的物象透明度的不同把握等方法，也都能获得此种艺术效果，使影像富有表现力。

2. 艺术地运用深度感减弱的现象

缺乏深度感使电影画面具有非现实的色彩，而这也是它艺术创造的突出表现。立体的物象因为深度感减弱，才使画面突出纯粹形式上的特点，使观众的注意力能集中于线条和光影的平面构图上去；深度感的减弱还能使物体出现前后叠置的现象，显得富有寓意而能惹人注目；由于没有深度感，心理学上称为“体积不变”和“形状不变”的现象在电影中几乎消失，突出物象体积的远近变化，突出平面投影时远近的联系等等，都能取得独特的艺术效果。

3. 艺术地运用照明和没有色彩的特点

关于色彩的艺术运用，爱因汉姆强调电影在黑白两色的条件下，反而会有生动鲜明的效果。因为它使画面形象背离自然，从而有可能利用光影配置，或能任意确定物象的体积和轮廓，或能突出、聚合、隔离或隐藏物象，以构成含义深远、格调优美的画面。所以电影制作者要重视拍摄的物象在映出时的黑白色调，拍摄时在布光、安排阴影、决定摄影机同太阳的位置、调整反光板采光和反射的方式等方面，要充分行使其创作的权力。爱因汉姆格外重视照明的作用，认为影片要取得好的风景效果几乎完全取决于照明，并且巧妙地使用照明还有助于突出拍摄对象的形状，使物象具有象征、隐喻、风格化等意义。早期电影中的照明是把灯光摆得使物体的所有细节都看得清楚。爱因汉姆指出：“照明跟电影所使用的其他手段一样，也是在电影发展成为一种艺术之后，才被用于明确的装饰性和启发性目的。”

电影画面的界限和拍摄距离的变化同样能为电影创作带来丰富的艺术手段。爱因汉姆说，因为电影画面受到银幕边缘的限制，所以电影家必须从无限的现实生活中进行选择。这个选择的结果是可以使某些细节突出和具有特殊意义，同时去掉不重要的东西；而银幕边缘的限制又是电影构图的框架：“在一个优秀的电影画面中，所有线条和其他方位之间，以及它们同银幕边缘之间，都保持有很好的平衡关系。”同样地，爱因汉姆指出，电影拍摄距离是可变的，这使电影制作者具有舞台艺术所无法比拟的创作手段，因为电影家能随心所欲地安排摄影机的位置，能赋予拍摄对象以恰如其分的涵义。如此，改变画面界限和拍摄距离的可能性，使电影艺术家可以轻而易举地把任何场面加以分割，而不用更动现实。可以用部分来代表整体，可以把重要的或突出的东西留在画面之外，以造成悬念，也可以强调某些部分，从而引导观众去揣摸这些部分的象征意义，可以使观众特别注意某些重要的细节。