

图书在版编目(CIP)数据

电影学概论 / 姜静楠, 田川流主编. — 济南: 山东文艺出版社, 2014.12

ISBN 978-7-5330-7040-4

I. ①电… II. ①姜… ②田… III. ①电影学—高等学校—教材 IV. ①J9

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第 212864 号

主管部门 山东出版集团

集团网址 中国出版网

出版发行 山东文艺出版社

电子邮箱 山东文艺出版社

印刷 泰安市长城印刷有限公司

地址 济南经九路胜利大街 289 号

版次 2014 年 12 月第 1 版

2014 年 12 月第 1 次印刷

规格 16 开本 787 毫米×1092 毫米

印张 12 插页 1 千字 12

印数 1000 册

定价 25.00 元

目摇摇录

第一章 摇电影学概述	员
第一节 摇电影学的概念	员
第二节 摇电影的三重本性	苑
第三节 摇电影故事片	愿
第二章 摇电影技术与电影发展	猿
第一节 摇电影的诞生和故事化	猿
第二节 摇无声片与电影大国的形成	缘
第三节 摇电影思潮与有声片、彩色片	苑
第四节 摇电影现状与数码化未来	愿
第三章 摇电影制作的一般过程	愿
第一节 摇电影编剧	愿
第二节 摇电影导演	苑
第三节 摇电影表演	怨
第四节 摇电影摄影	员
第五节 摇电影录音	圆
第六节 摇电影美术	圆
第七节 摇电影剪辑与特技	缘

第八节 电影审查	100
第四章 电影美学与理论	100
第一节 蒙太奇电影美学理论	100
第二节 纪实电影美学理论	101
第三节 电影心理学	102
第四节 电影符号学	103
第五节 精神分析学电影理论	104
第五章 电影营销	105
第一节 电影营销的基本特点	105
第二节 投资与成本预算	106
第三节 生产流程管理	107
第四节 影片发行与院线管理	108
第五节 影城经营与后产品开发	109
第六节 电影消费的制约作用	110
第六章 电影批评与评论写作	111
第一节 电影批评的性质与原则	111
第二节 电影批评的话语空间	112
第三节 电影批评类说	113
第四节 电影评论	114
后记	115

第一章 电影学概述

第一节 电影学的概念

要了解和理解电影学的体系，首先得从电影学的概念谈起。

在中国，学科的分类有着国家标准，电影学是二级学科，从属于一级学科“艺术学”，是艺术学的一个分支。按照传统的说法，电影学是“从社会文化现象、审美现象及大众传播的角度研究电影的科学……它以电影的艺术创作规律为研究对象。”^①

通俗的理解，电影学是一门关于电影的科学，是研究电影、电影艺术特性、电影社会本质等规律以及电影作为审美、文化等社会现象的科学，是一门综合性的艺术学科。电影是一门艺术，但它与其他一些艺术门类不一样，比如美术里的绘画——完全可以由一个人独立完成。电影则不同，它是一种集体创作的艺术。电影创作讲究的是“岗位”，因此电影学所涉及的内容较为广泛，从编剧到导演，从表演到摄影，从美工到音响……电影学涉及电影创作过程中的每一个创作岗位。

^① 《中国大百科全书·电影》第 454 页，中国大百科全书出版社 1993 年版。

每一门艺术都有自己独特的理论。在这个意义上，电影理论的根本要求是“对电影规律和可能性的逻辑思考。”^①在电影发展的历程中，出于总结经验和指导创作的需要，电影理论大师们从不同的角度对电影的本质和特性做过精彩的论述，逐渐形成不同流派的电影理论体系，而电影制作者在创作中也深化和实践着不同流派的电影理论。

电影是什么？电影的特性和功能是什么？对此类问题的理论探讨构成了电影学的重要部分。在电影学范畴中，同电影理论紧密相连的一个领域是电影批评。电影理论主要研究电影的基本规律，而在一定电影理论、电影观念指导下对电影创作做出的分析和评价，就是电影批评或电影评论。电影批评不仅可以充当理论和实践之间的桥梁，作为电影信息反馈的中介，它还是连接创作者与观众的桥梁，是电影作品（或称电影产品）这一现象领域与创作者及生产者之间的桥梁。电影欣赏和电影批评一样，是属于电影接受方面的活动。不过，电影批评既可以针对创作活动，又可以针对影片，而电影欣赏则不同，它是针对具体影片进行的解读活动。电影批评和电影欣赏也是电影学中不可缺少的部分。

把电影当作艺术研究固然无可厚非，但是，如今大多数研究者已经认识到——电影不仅仅是一门艺术。与之相应，国内电影产业化的步伐已经陡然加快，电影学的研究也开始把产业化的问题纳入视野。从产业的角度研究电影就是研究电影的商业或产业运作规律。作为世界范围内一种非日常生活必需品^②，作为中国范围内在政策上已被纳入生产和消费链条的文

① 《中国大百科全书·电影》第 544 页，中国大百科全书出版社 1993 年版。

② 日常生活必需品涉及到衣食住行，消费者必须对此进行消费，没有不消费的可能。电影则不同，观众或消费者既可以选择看电影，也可以选择不看电影，因此它属于那种非日常生活必需品。

这一问题如何解决？从一般文化商品的运作规律和美、韩等国的经验来看，关键是国内电影产业缺乏把电影的生产纳入营销轨道进行生产和流通控制的理念和机制。因此，用与时俱进的观点来看，虽然电影学向来被作为艺术学的分支，但由于电影在今天已经不仅仅是一门艺术，或者说，不能再把它仅仅当作艺术。因此，随着电影的产业化发展，学科的分类也应与时俱进，电影学如今还应涉及电影的营销，即发行和放映。

① 转引自朱国华：《电影：文学的终结者》，文化研究网 憎憎援精定建部 勇勇假。

学终将消亡。尽管时至今日电影并未像人们所担心的那样取代其他的任何一种传统艺术，但它的确确以无比的魅力改造着我们的生活。

作为一门独立的学科，电影学存在的前提是和其他艺术学科的区别，也就是电影学自身的学科特质。要了解电影学的学科特质，还得从其研究对象——电影自身的特质入手，这种特性可以从电影与其他艺术种类的区别中看出。

电影究竟有哪些不同于文学等传统艺术的特质，使其在短短百余年中脱颖而出？

电影与文学不同，电影是时空艺术，文学是时间艺术。少年作家不稀奇，少年编剧却十分罕见，尽管二者从事的都是文字工作，可他们的行业不同。这也正说明了文学与电影两种艺术传媒本质的不同。语言是人类主要的表达方式，作为语言的艺术，文学也可以达到艺术的宣泄。艺术的宣泄在文学所能够达到的广度和深度，在所有艺术门类中独树一帜。文学可以细致的描摹外物，也可以直指人的内心。虽然不是最古老的艺术门类，但是文学以其与语言的天然关系成为人类艺术宣泄的主要方式。在文学的漫长发展过程中，它以强大的审美力量对绘画、雕塑、音乐、舞蹈等其他艺术形式进行了渗透，电影也未能例外。电影要有情节，要讲故事，首先借鉴的资源之一就是叙事文学。反过来说，叙事文学借有情节、讲故事的电影获得了新的表达形式。从电影作为艺术的发展历程方面说，早期的杂耍式电影在失去其最初的“新鲜”时，电影人最先想到的就是借鉴传统艺术的成功经验，实现新技术与某种审美传统的嫁接。这样，拍戏剧，拍有情节的故事使电影得到了长足的发展。

除了在内在于叙事模式上渗透进电影的叙事方式之外，文学还逐渐登堂入室，由默片时代的字幕到有声片时代的对白，

由剧本仅供拍摄使用到出现文学剧本（即脱离电影的拍摄、直接供读者阅读的文学作品）。文学（包括人们的文学观念）对电影的改造最终造成一种忽视电影本体的倾向。文学思维主导电影的结果是：电影成为一种四不像的东西，电影自身的审美特性被遮蔽，电影呈现衰象。在原前苏联、在中国这种现象尤其严重。所以，在今天，重申电影的本体、清理电影和文学的分界变得尤为重要。

从本体语言看，文学的本体是字、词、句的组合，它的意义要靠人脑的理解、联想。比如甲骨文出土，人们还没有破译其意义时，它们仅仅是一些不知所云的图案。语言具有地域性和民族性，而文学是语言的艺术，所以文学必然会受到地域和民族的限制，文学作品只有经过翻译之后，才能为其他民族所理解。电影的本体是影像和声音，影像是运动的，声音是和画面交织在一起的。尽管电影也需要想像，理解和判断，但这种想像、理解和判断与文学所要求的不同——观众仅凭画面（因为画面可以再现生活）就可以理解电影所传达的大部分信息。并且，电影的画面还是一种“世界语”，具有超地域、超文化的跨越性。从这个意义上讲，电影可以是全人类的，因为人们可以不经翻译直接看懂图像，就像绘画、雕塑等造型艺术不需要翻译一样。

文学和电影尽管同样可以讲述故事，但电影的故事、电影的情节不是纯用语言表现的，而是主要用运动着的画面和与画面相关的声音表现的，文学仅仅是其中的一个构成性的因素。电影的本体首先是运动的影像，其次才是声音，在历史发展中也是先有默片之后才出现有声片。即使在有声片的声音中，人物语言也只是音乐、语言和其他各种声音中的一种因素。在这个意义上，人声跟狗叫、海啸、蛙鸣、乐声没有什么不同，语言的必要性降低到了最低点——而对文学来说，语言却永远居

于核心的地位。

由此可见，电影不是文学的银幕化表达，只是与文学有部分的交叉。人们通常拿由文学改编的电影数量多、质量好来论证电影和文学的血缘关系，进而把电影理解为银幕化的文学。其实，由小说改编电影，小说所起的作用只是为电影拍摄提供一个故事，电影绝不可能不走样地再现小说的境界，不可能把小说照搬到银幕上，这在实践中已经是常识。

反过来，把电影变为小说，也已经与电影无关了。这也即是说，小说就是小说，电影就是电影，它们可以互相借鉴，但不能互相取代。

从形象传达的角度看，电影的形象表达直观而具体，文学形象的表达间接而暧昧（越是精英化的作品往往越是如此）。前文说过，电影以画面镜头为单位，文学则依靠字词等手段。虽然文学给读者以更广阔的想像空间，但电影更为直接，更让人一目了然，前者直接诉诸感性经验，后者经由文字诉诸理性思维。

表达方面是如此，接受方面也是如此。电影提供了一个虚拟的真实空间——声画运动，这远比文学单纯以文字提供的信息要多。换句话说，文学提供的想像空间虽然很大，但文学形象的不确定性也很大。而电影提供的想像空间虽然相对小一些，但由于影像的确定性非常明显，从而与文学比较起来，电影往往会直接影响观众的情感，而不必再经由理性思维。

文学阅读和电影观看都会引起观者的思考，然而文学的思考更多属于当下，电影的思考却往往体现为观看之后。观众在观看电影时当然也会思考，但复杂丰富的声像信息没有给思考留下太多的空间，人们一般只是接受并做出直观的、类似于生活中对事件的反应，而文学则可以及时地反复阅读、反复思考一句话或某个字。

由此可见，观众对电影的接受实际上是一种即时性艺术消费，所以电影的表意空间绝不能像文学那样，留给观众当下思考的东西过多，否则，观众就会因不堪思想重负而远离影院。

从生产方式上讲，电影是工业化的规模生产，而文学往往是私人化的个体创作。电影生产讲究岗位，从编剧到剪辑，每一岗位都是生产流程中的重要环节；文学创作则大多是单兵作战。这使得二者的风貌和成本都有不同。文学的个人化风格更容易显现，而电影的大众性更明显。生产方式决定了电影成本巨大，而为了收回投资，维持自身的生存和哪怕是为了今后简单的“再生产”，电影也必须从市场收回利润和成本。因此，商业性也必然成为电影的基本属性之一，换句话说，与文学相比，电影首先是商品。这就要求电影必须以市场为本位，而不是以制作者为本位。制作者首先要考虑市场需要什么，而不是我要输出什么。当然，这并不是说小众的、精英的艺术探索电影对电影发展就没有意义，但是每一种产品都必须先讲根本，即如鲁迅所谓的“一要生存，二要发展”。好莱坞大多数影片虽然模式化、低俗化，但庞大的生产能力却使其有足够的实力去生产那种艺术性较强的商业片。

从传播方式上看，文学的传播一般是“点对点”的，而影像艺术传播则是“点对面”的，也就是说，文学的作者和读者几乎是一对一的关系，而观看电影则一般都是到电影院，到一个与世俗隔离的公共区域来接受其艺术传播。传播方式的不同，自然影响着传播的效果。文学“点对点”的传播方式，作者只要传达某种信息就可以了，读者一般可以根据想像，还原出个人化的艺术空间，所谓一千个读者有一千个哈姆雷特，说的就是这种私人化、个性化的艺术解读方式。而作为文化商品的电影，观众在同一个公共场所进行共同的艺术消费，电影中的歌哭和欢笑势必激起群体性的情感反应，人们容易在共识

的层次上形成兴奋点。

什么样的层面容易引起共识？是形式的陌生化？

肯定不是，而是入情入理的主题和曲折离奇的故事。

在这个意义上，电影的卖点在于能够提供尽量宽阔的奇观化通道，而这个通道既不能完全由常识构成，也不能离开常识太远，即所谓展示“熟悉的陌生人”。这可谓一语切中要害。

随着技术的发展，利用影碟的家庭观赏模式越来越被人们采用，这无疑是“面对点”的传播。但是，由于以下原因，进影院还是观影的经典方式。首先，从观影的感受上说，在家里看影碟与在影院看电影是截然不同的。这就像人们可以把耶稣圣像或十字架带回家祈祷，可是，教堂给人提供的不只是某种象征，还有一个与世隔绝的非世俗的空间，一颗颗同气相求的渴望净化的心灵。其次，家庭影院的技术指标再高，一般还是要差于影院，二者在影像层次，影像大小上都不能同日而语，因此在声画感受上几乎无法相比。因此，在传播方式上，文学与电影是不同的。

电影对文学的吸收，是在保持自我本体基础上的吸收，而不是用文学来取代自己，也不是用文学改造掉自己赖以存在的基础。一方面，文学的叙事方式渗透、改造了电影，但在另一方面，电影经过百年的发展，也以自己的方式影响人们的审美习惯，进而影响到文学的创作，使文学的表达带有图像化的特征。二者是相互吸收与相互借鉴的关系。

电影与绘画不同，电影和绘画有着不解之缘。从表象上看，电影行当中有一个重要岗位，那就是美工；世界著名电影导演爱森斯坦、雷阿诺都是画家；获奥斯卡最佳美术奖的历届影片都能找到其绘画风格上的渊源……电影是时空艺术，绘画是空间艺术，二者都是必须在空间中展现的艺术，电影从诞生之初就吸收了绘画等传统艺术的因素，绘画的构图原则作为人

们对美的模式的认识成果，自然会渗透到电影的影像创作中，从而影响着电影的构图规则。不过，电影和绘画虽然有诸多相同点与交叉点，但它们毕竟是两个不同的艺术门类，电影之所以是电影而不是绘画门类中的一个分支，是由电影不同于绘画的本质特性所决定的。

首先，电影的画面是运动的、变化的、灵活的、多视点的，它可以表现事物在一段时间链条和多种空间位置中的运动变化过程；而绘画是以静寓动的，单视点的^①，只能表现事物的瞬间情态。所以，运动是电影的一个基本特性。电影的运动包括被摄物的运动，包括摄影机的物理运动（推、拉、摇、移、升、降等），还有镜头组接、剪辑所产生的叙事运动（蒙太奇）。其中，影像人物的运动是核心，摄影的机运动是由人物运动决定的，镜头组接也是以人物的运动为逻辑中心的。电影画面以每秒 24 帧的方式变化，这 24 帧画面内容在顺序上的延续和承接，再加上人们观赏时的视觉暂留作用，使人们觉得画面上的物体、人物是运动的。由于被摄物的运动，由于摄影机方位、角度和镜头的变化，电影画面的层次、景别、人物关系等必然不断变化，导致电影的构图始终处在运动、变化中。电影也正是通过这种变化强调叙事的重点，强调人物关系和景物关系的。

电影不同于绘画的独特魅力即在于其影像是运动的，可以直接表现运动着的事物，而绘画要表现运动却只能是“化动为静”或“静中求动”。电影和绘画都是在二维平面内表现和展开的艺术，都能表现二维或三维的空间内容，不同的是，电影比绘画多了“时间”这个维度。电影画面不仅具有绘画的

^① 中国画的本质虽也如此，但它的散点透视较为复杂，绝非三言两语所能说清，因此另当别论。

表现力，还是一种可以在时间中延续的“活动的绘画”。

绘画等造型艺术适宜于描绘空间中物体的瞬间静态，它们若要表现动作便只能通过抓取某个点（往往是动作发展顶点前的瞬间），而电影因其具有时间性，所以能够叙述在时间中先后承续的动作、情节。电影当然也能像绘画那样把事物的瞬间固化，表现事物的瞬间静态，因为电影胶片的每一格本身就是一幅画。但是，摄影机和放映机的运动再造了电影银幕上的运动幻觉，同绘画在表现运动上的时间凝固和空间静止相比，电影的运动性使其在表现对象上具有自身的运动状态、速度和节奏。

也就是说，电影不仅可以表现运动的事物，还能运动地去表现静止的事物^①。

电影画面中的物体运动以及镜头的运动，其实质都是追求视觉上的变化。同静止画面、静态构图相比较，运动镜头、动态构图更能表现人的外在活动状态，揭示人物的感情变化，也更符合观众的接受心理。无论在时间长度上还是在空间广度上，人的注意力都是有限的，而活动的影像能时时调动观众不断转移注意力，使注意力保持得更长久，这使得电影当然比静止的画面更吸引观众。运动不仅是电影画面在视觉上吸引人的关键，还是叙事和表意的重要手段，它可以直接推动情节的发展。

由于电影要在运动中求得构图美，所以在场面调度上，在镜头与镜头的组接上要系统化和整体化，因此电影远比绘画的构图更为复杂，因此，电影的构图也就具有了“连续性”特征。相对而言，绘画的构图则具有时空的凝定性。

^① 通常人们把这种运动中的表现方式叫运动镜头，而把在固定机位用固定焦距、固定光学轴线的造型手段叫做固定镜头。

电影的单位是镜头、蒙太奇段落和场，电影的拍摄还要讲究单位内的构图均衡，所以，画面与画面之间是连续的，且要构成整体美，而绘画则不同，它只需安排一次空间关系即构图，就一劳永逸地完成了作品的构思。在电影《小城之春》（费穆，1946）中，戴秀为欢迎志忱的到来而演唱的那个镜头就是通过场面调度来经营构图，在动态中极力实现构图系统的均衡。这样，就使画面充满稳定平和、舒缓自然的美感。志忱、礼言、玉纹、戴秀同时出现在一个画面内，四个人形成一个环形的封闭结构，这是一个典型的中国式的均衡结构，有一种调和的美感。玉纹是整场戏调度的中心，背景是戴秀和志忱，左边后面坐着礼言，前景是正在为礼言斟药的玉纹。志忱用眼睛的余光看着玉纹、戴秀用歌声和细微的动作提醒志忱注意她，当玉纹走到礼言的位置给他吃药时，画面一度失去平衡，但是礼言却在这时走到了志忱旁边，这样，画面在短暂的失衡后又恢复了平衡和稳定。这是讲究电影构图的一个典型例子。

其次，在接受和欣赏方面，电影与绘画也有不同。一方面，电影具有时间性而需要观众的卷入，绘画作品的欣赏者则相对自由灵活。电影是运动的，在时间流上传播信息，需要观众随着影片的时间进程投入，随影片情节进程接受视听信息，否则就会遗漏信息不知所云。电影放映的过程就是欣赏的过程，具有一过性的特点，一般来讲不可能中途停下来让人反复琢磨。当然随技术的发展人们似乎可以中断电影进程，但绝没有谁把电影分成一个个画格看。而绘画欣赏者面对的就是画格，他可以自由的任思绪出入画面，可以长时间关注某一细节的瑕疵或整体的氛围，也可以匆匆浏览而过。另一方面，绘画叙事和表意时留下的“空白”更多，大量的信息要靠观赏者的联想。电影的运动，可以直接跨越时间和空间，在逻辑的链

条上推动情节发展，直接进行叙事，观众在观看时能直接耳闻目睹某种事件的进展或感受情意的线性散发，较少需要联想填充。在运动、变化中，电影占有了时间和空间，形成流动的叙事，远比绘画带给人的信息要多。所以，一般而言，欣赏绘画需要较多的背景知识和相关信息积累，需要慢慢欣赏，慢慢品味，而欣赏电影则轻松的多，大多数时候只需跟着情节走就可以了。因此，电影大众一些，绘画小众一些。

此外，电影是叙事的媒介，电影的画面具有明显的工具性。虽然电影画面也需要讲究美，但美是为叙事、表意服务的，为传播信息服务的。电影的主要目的在于叙事，由于电影画面在观众面前是一次过的，所以电影强调的重点和主要信息应该集中、鲜明，应减少无用的、芜杂的信息对有用信息的干扰，形式美的因素往往不能喧宾夺主。而绘画虽然可以传达某种不明确的信息，可以表情达意，但纯审美的功能更加突出，甚至可以只讲形式的美。

电影与戏剧不同，电影和戏剧都是时空艺术，二者存在着深厚的渊源。早期的电影演员多是戏剧演员，早期的一些电影甚至是定点拍摄记录下的戏剧原版。如1903年亚细亚影戏公司拍摄的《难夫难妻》，“1903年底在经常演出文明戏的上海新新舞台上演。这部以青年爱情悲剧为内容的影戏，完全还是一本胶片就是一个‘远景’镜头的文明戏的胶片记载物。”^①由于技术条件的限制，初期的电影是无声的。要想吸引观众，必须以动作为中心，而同是表演艺术的戏剧在舞台表演的动作方面有非常成熟的程式，戏剧的动作展开模式和矛盾冲突编织也可以为电影所用。所以电影向戏剧吸收经验，学习表演是必

^① 杜庆春：《影在中国：中国电影回顾》，南京：江苏人民出版社，2004年。

然的。如 1906 年的长故事片《孤儿救祖记》，就从舞台戏曲吸收了很多手法，之后影戏传统成为中国电影的主流。在法国，梅里爱作为一名戏剧导演，也很自然的产生了将电影引向戏剧道路的念头，他“有系统的将绝大多数戏剧上的方法如剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置，以及景或幕的划分等等，应用到电影上来。”^① 作为一门年轻的艺术，早期的电影不仅借用电影的技术手法，还广泛借用戏剧题材，将戏剧性动作（包括人物形体动作、言语动作等）、戏剧性情境、戏剧性冲突等因素通通吸收进自己的创作中，形成戏剧化的电影美学观，进而创造出大批电影经典，使电影迅速摆脱粗糙的杂耍地位，一跃成为骄傲的欧洲上层也不得不承认的一门新兴艺术。

可是，电影却没有成为戏剧的分支，而是逐渐确立了独立的艺术地位。这是因为他们之间的区别是更显著的、本质的（戏剧电影另当别论）。

首先，虽然同是既在时间中又在空间中展开的艺术，在时间和空间的运用上，电影与戏剧却都有不同。由于戏剧是在舞台的范围内表演、表现，“舞台上的每一幕、场空间环境的相对凝滞和观众所受到的固定欣赏方位的制约，使时空的综合性往往表现为固定空间和流动时间单一层次的结合。就全场演出而言，由于演出方式的局限，时间的流动又呈间断性和跳跃性，在自由度上受很大的束缚。”^② 也就是说，在时间和空间上戏剧都有较多的局限，而电影艺术在时空转换上相对自由。电影所能表现的空间范围要比戏剧舞台的所能表现的广阔和多样，可以上天入地，甚至可以在幻想和想像的空间中自由出

① 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 104 页，中国电影出版社 1983 年版。

② 《中国大百科全书·电影》，第 184 页，中国大百科全书出版社 1985 年版。

入。电影的空间转换也比戏剧舞台灵活自然，舞台的空间转换往往以换场的方式进行，而电影则可以一个画面直接切过去。戏剧时间基本上在线性链条上发展，大的时间跨越往往靠换场实现，每场内都是按照现实的线性时间进展。电影的时间主要是心理的时间，电影时间的转换多种多样，可以在时间上倒退或前进，可以压缩或延长时间，他既可以营造现实时间的真实感，又具有超越现实时间的自由灵活。所以电影制作比戏剧制作更为自由，电影的表现力也比戏剧更强。

其次，电影是在二维平面的画框内依靠激起观众的幻觉传达多维信息的，这种幻觉是一种逼真感。电影再造出一个酷似生活的世界，既可以表现主观的真实，又可以深入人的内心，逼真性是电影更为基本的美学特性（虽然电影也有假定性）；而戏剧是在真实的舞台内，在三维的空间内依靠真人真物表现，往往以约定的假定前提传达信息，它不是靠营造逼真感，而是靠情绪的传达实现艺术目的，只能依靠语言、动作传达情感的真实。电影在视听上可以营造舞台场景无法实现的奇观，可以逼真的实现人类各种各样的奇思妙想。如《阿甘正传》中，观众的确看到智商只有 75 的阿甘凭借自己的努力获得殊荣，阿甘与三位总统握手，总统都是真人而非替身。但实际上这只是技术合成的图像而已。今天，人们甚至不用借助布景，直接用技术手段就可以虚拟想得到的各种场景，所以电影更容易吸引观众，具有把观众纳入银幕幻觉的巨大能力；戏剧则需要观众充分的介入，需要观众与舞台表演的情绪互动。相比之下，前者似乎更具一种“魔力”。

再次，从表演方式上说，戏剧是一种舞台艺术，观众和舞台之间的空间关系是受限的，观众不可能随心所欲的转换角度，在各个位置观看。由于多数观众基本上看不清演员的表情，所以为了让全场的观众都能接受足够的视觉、听觉信息，