

影视 艺术论

郝朴宁 念洪勇 李雄伟 编著
云南民族出版社



《影视艺术论》序

骆小所

今天，正是“五·一”劳动节，听完收音机播出的早间新闻，我放下手中的工作，准备换一种方式和家人到外面欢度“五·一”时，郝朴宁老师送来已排好的《影视艺术论》校样，嘱我写序。于是，我走进书房阅读着这本近40万字的书稿，这样，就把原来的打算打消了。心想，读这本《影视艺术论》也是换一种方式过“五·一”。

现在，在这较为富有的年代，人们对吃穿等物质欲望逐渐淡化，而对精神生活的欲望日益强化，这是时代发展的必然。在追求精神享受中，最贴近人的莫过于影视。人们越来越感悟到人的精神的宝贵，同时，也发现，在认识自然规律时，也渗透到人的自身。人类终于从恍惚中走出来，清楚地认识到，不先打开人类自身的奥秘，世界和宇宙永远是一个谜，于是人们关注人自身，研究人自身成为社会科学和自然科学研究的热点。

影视是人创作的，目的是为了满足不同人的精神需要。怎样创作和怎样欣赏，这是一个以人为本的工程。郝朴宁、念洪勇、李雄伟编著的《影视艺术论》包括了“历史的回声”、“影视语言的系统构成”、“影视艺术构成分析”、“影视艺术叙事论”、“影视艺术动作论”、“影视艺术虚实论”、“影视艺术受众论”、“影视艺术文化论”等八章，以创作者和受众者为中心，揭示了影视的创作、表演与欣赏者的关系。

何为“影视艺术论”的“艺术”？艺术和现实不同，艺术是作为现实的异化物而存在着的，它的基本审美特质就在于超越既存现实，从而肯定创作者所发掘的属于可能和想象的东西。

艺术世界和现实世界不在一个平面上，二者的关系主要的不是从同一性上去理解，也不是从统一性上去理解，而是要从间离与对立上去理解，这才是艺术的真正审美之所在。所以，对影视创作者来讲，他必须是一个艺术化的人，这样，它才能步入影视艺术的殿堂。长期以来，我们虽然几乎天天接触影视，但是人们只习惯于以了解故事为满足，理论化的认识，让位于大而化之一知不解。由于人们的普遍需要，影视创作之风突起，很快成潮涌之势，浪涛迭起处，不介意就冒出个作家、一个导演来新人耳目，在这个潮涌中也不防会跳出部作品来领起风骚。但从总的来看，多数作品是从主体精神的失据走向主体精神的流走，既没有生活的“源”，也没有精神的“水”。欣赏者往往只注意知道个大概，一笑了之。这就由没有艺术化的作者，带出了没有艺术化的受众。所以，时代呼唤着影视艺术理论的勃兴。

《影视艺术论》从历史的演变到现实的分析，从影视艺术的创作之“源”到影视艺术受众之“宿”作了较为系统的介绍和论述。影视艺术是在现代科学技术的基础上，充分吸收了传统文学、戏剧、绘画、音乐、舞蹈、雕塑、摄影等艺术的合理东西，并在此基础上汇聚交融而形成的一种综合性的大众艺术，它通过银幕上的艺术形象，使欣赏者得到愉悦和感染。但这一艺术的成熟，它却走过了一个漫长的草创过程。《影视艺术论》在“历史的回声”中介绍了活动照相、乔治·梅里爱和剧作原则的引入、原始综合完成、勃列顿学派和“通俗化”原则、结构主义电影美学、电影符号学、政治电影、社会电影、七十年代西方影视哲理化思潮的三个时期、纪实性美学思潮、心理化倾向等。使一个隐藏在历史里的各学派理论在《影视艺术化》中得到复现，使之组

成一个具有线性和网状的历史发展线索，让人看了，得到的不仅是历史，而是历史创造的现实。

艺术是有意味的形式。在艺术作品中它的美就是意味存在的基础。由于创作主体情感的自然流露，它遵循的是心法，它“有法之极归于无法”，不为一般法而拘，师心法而化之，达到随心所欲，不守一法，不立一法的自由境界。它的美是感性认识的完善。《影视艺术论》在“影视艺术动作论”中对这个问题进行了很好的阐述，从情感表达的角度，揭示了影视艺术动作产生的因在之因，这本身就是行为科学。

影视艺术来自生活化，它的典型化就是艺术化。影视艺术表演的生活化，也是一种表演技术与技巧，表演者（演员）往往运用它来获取正确的创作自我感觉，这是自然美的基础。但一个成功的表演者（演员）他主要以自己独特的气质魅力来打动受众，这是他的典型所在，也是他生活化和个性化的统一，由此而凝结为艺术化。《影视艺术论》很注意对这两者关系的论述。

从符号学和艺术语言学的角度，我认为，影视艺术就是广义的艺术语言。广义的艺术语言是指文学语言和其他艺术门类中起类似文学语言作用的一切表现手段。例如，美术语言以线条、明暗、色彩、体面为词汇；音乐语言以音响、旋律、节奏为词汇；舞蹈语言以有节奏的人体的千姿百态为词汇，来描写和表现情感，使人得到美的欣赏。戏剧语言包括文学语言、音乐语言、舞蹈语言等。影视语言除具有戏剧语言的特征外，蒙太奇是它特有的专门语言。蒙太奇是影视艺术的结构方法。影视艺术家按照一定的创作构思，把分散的、不同的镜头组接起来，使不同的画面之间、画面与音响之间相辅相成，产生连贯、呼应、对比、暗示、悬念、联想等作用，从而使一部影视片形成一个内在的统一体。从影视艺术的特性来讲，把镜头连接起来首先是技术上的必要，但是，影视艺术家从真实的素材中选取一些富有特征的要

素，然后重新组合起来，则可以表现艺术家所要表现的一定的思想和感情。这就化常为奇了，由于奇而成为艺术。《影视艺术论》着力介绍了蒙太奇，使人们从日常的所见所感中，升华为一种艺术化的素养。

《影视艺术论》在注意继承的吸纳前人所达到的学识和学理的基础上，也介绍新的观点和理论。我们认为，只有创新，才是真正地尊重传统，才能使传统得到延续和活化，从而获得新的生命；完全背离有合理性的先辈们学术思想的历史积淀，妄图一味地反传统，决不会有真正的创新。这也是《影视艺术论》给我们的启示。

夜很深了，“五·一”已从热闹步入宁静，我终于看完了《影视艺术论》，也随之把心得记下来以为之序，和读者和作者共勉。

2000年5月1日深宵于云南师范大学四合院

目 录

《影视艺术论》序·····	骆小所 (1)
第一章 历史的回声·····	(1)
第二章 影视语言的系统构成 ·····	(70)
第三章 影视艺术构成分析·····	(124)
第四章 影视艺术叙事论·····	(215)
第五章 影视艺术动作论·····	(276)
第六章 影视艺术虚实论·····	(327)
第七章 影视艺术受众论·····	(378)
第八章 影视艺术文化论·····	(449)

第一章 历史的回声

认识任何事物,最关键的问题是看能否把握住事物的发展过程。理论的建立更是如此,任何试图以局部代替整体,以点的透视代替过程的疏理,都会造成理论体系内部的解构。从解决问题的角度看,矛盾也是产生于过程之中的。正是出于对过程的认识,我们才将“影”“视”艺术结合在一起,进行统一性思考。

影视艺术是年轻的、新型的,是在现代科学技术的基础上,充分吸收了以往传统艺术(文学、戏剧、绘画、音乐、舞蹈、雕塑、摄影等),并将其汇聚交融而形成的一种综合性的大众艺术,它是能过银幕(荧幕)上的艺术形象,使观众受到思想熏陶、情绪感染、娱乐享受和美的启示的一种精神活动。影视艺术虽然仅仅走过了一个世纪的发展道路,但这并不影响它已经成为了不同国家民族、不同年龄、不同文化修养(甚至可以是极低的文化修养)的人们喜爱并视之为所有艺术鉴赏中,能够给人以最强愉悦和最大美感享受的艺术形式。为了建立影视美学理论体系,我们应该先对世界影视美学思想的发展,有一个初步的认识,进而探索影视艺术在其短暂的发展过程,何以能够具有无以伦比的艺术魅力的原因,知晓这种年轻艺术的生命动因。

电影之父和“活动照相”特性

法国的卢米埃尔兄弟,在前人普拉多(比利时)“视觉暂留”,乌却梯沃斯(奥地利)“活动幻灯”,玛莱(法国)“连续摄影机”和爱迪生(美国)“电影视镜”等科学发现、发明的基础上,改革“活动电影

机”，使电影艺术在 19 世纪末，呱呱诞生。卢米埃尔兄弟也因此被公认为“电影之父”。

卢米埃尔自电影诞生之时起，就紧紧抓住了其根本特性——“活动照相”，并尽可能地在各个方面发展和发挥电影的这一特性。他严格地遵循着电影的纪实性原则，认为电影的本性正是在于它逼真的照相性，电影只能在这一本性所能及的范围内，去发展各种形式，而且只能忠实地去摄录生活，不能有任何的假定性，或用主观看法去概括和反映生活现象。因为“我所选择的题材，可以证明我想做的只是再现生活”。在这里，我们可以清楚地看到，卢米埃尔只是抓住了作为电影的照相性或机械性，只是允许进行单一范围（纪录）生活内的创新，却彻底地排斥了作为综合艺术的电影的多种特性，排斥了电影创作过程中艺术加工、导演设计、情节剧本、演员布景、戏剧因素以及观众审美创造等艺术生命因子，将保持生活的原始真实，视为最高审美原则，而消极地去摄录生活，忽略了电影的叙述（故事）、描写（生活）、评论（美丑）和抒情（情感表现和生活本身所具有的）的功能，致使电影一诞生，就因其艺术和非艺术的争论，而陷入危机之中。

乔治·梅里爱 and 剧作原则的引入

电影导演艺术的开创者乔治·梅里爱，把戏剧的美学理论引入了电影中来，从而将电影从危机中挽救了出来。他所创立的戏剧电影学派，要求在电影本性之上，兼取戏剧、文学、音乐、绘画、舞蹈等艺术的某些加以改造后的因素，并将其融于电影的特性之中，以求得“综合性”上的“假定性”。卢米埃尔以单一特征求取“一切都真”；梅里爱则抓住综合性的构成因素之一的“戏剧性”，求取“一切可假”。作为事实，“逼真性”——“假定性”，各走了一个极端。而真正的电影艺术恰恰是“逼真性”与“假定性”的有机统一。但这

种争论的本身,却具有了过程的意义。

“作假”或“虚构”,是电影作为艺术所必须的。因此,梅里爱在这方面,尤其是特技摄影方面的探索,对于整个影视艺术的发展是有积极意义的。梅里爱的最大贡献,就在于把剧作原则引入到了影视艺术的领域中来。所谓剧作原则,即认定作品必须围绕一定的矛盾冲突,通过人物去叙述故事。这是戏剧和小说共有的创作原则,给此共同原则以自己的样式特征,确立了“戏剧冲突律”和“三一律”。梅里爱将戏剧的这些规律引入电影,使电影发展增加了动因。但是,另一方面,严格的“三一律”又极大地限制了电影时空跳跃潜力的发挥。强调一切拍摄于摄影棚中的戏场,违反了电影照相的本性。

尽管如此,梅里爱在对于电影艺术的认识上,的确迈出了非常关键的一步。

原始综合完成

完成“原始综合”历史任务的,是美国著名的导演格里菲斯,他熔纪实美学和戏剧美学为一炉,力图将其他艺术的诸种因素,纳入电影,并置于电影特征基础上,着力探求电影的特性,特别是摄影构图和蒙太奇。因为这一切是在电影草创的初期进行的综合探索,所以被称之为“原始综合”。

勃列顿学派和“通俗化”原则

在20世纪最初的三年中,英国“勃列顿学派”的电影理论,影响了整个影坛。学派的代表人物威廉逊和斯密士提出了“通俗化”的基本原则:

(1)电影须反映现实生活,而且主要是普通人的生活和命运。

反对拍摄虚假造作和豪华生活的影片；

(2)重视自然景色的作用,既强调外景剧作的职能,也不反对必要的内景,但强调内外景的协调；

(3)大胆探索新的电影表现手法,但要求形式必须切合内容,使观众易于看懂,反对卖弄技巧；

(4)拍摄题材要接触人们关心的社会问题。

法国影坛深受“勃列顿学派”的影响,并且进一步发展了“通俗化”原则,产生出了“芳森学派”。

瑞典电影及其贡献

于此同时兴盛起来的瑞典电影,发展了“勃列顿学派”的“通俗化”原则,为最终形成“通俗化”电影美学,作出了特殊的贡献。这一时期瑞典电影的最大特点,在于大胆探索新的电影语言,最早发现了一些后来在现代电影中广泛运用的手法。尤其引人注目的是：

(1)善于真实摄录,并在故事片中广泛运用自然景。在影片中,自然景不仅作为背景,而且具有明显重要的剧作职能,甚至成为了情节中的一个“角色”；

(2)大胆探索新的制作结构和摄影手法；

(3)拍摄群众场面时,运用严谨的戏剧结构和富有诗意的造型处理相结合的方法；

(4)全面发挥电影的潜力,将“逼真性”和“假定性”有机融合。

这些特色都标志着“通俗化”电影美学理论的形成,并且赋予它们以实践的意义。

印象派、先锋派和德吕克

人们总是习惯于把 20 年代的法国电影,统称为“先锋派”电影。其实,从 1919 年到 1924 年杰出的电影家德吕克逝世,应该属于“印象派”电影期;从 1925 年到 1931 年前后,才属于“先锋派”的电影期。“印象派”与“先锋派”观点相异,前者主张电影必须根据人的最初印象,去真实地反映生活,反对形式主义;而后者则否定传统,力图脱离生活去追求“纯电影”的表现形式。尽管“印象派”过分地相信(或强调)人的初始印象的真实性,却忽视了印象在人的认识本质真实方面的局限性,从而贬低了思想概括和典型化的重要作用,使理性分析与感性印象在判断中对立。另一方面,由于重视和强调了从民族、文学中汲取养料,所以,对后来的法国电影学派产生了深远的影响,其中德吕克的理论具有不可低估的作用。

德吕克是卓有成就的电影剧作家、导演和杰出的电影理论家,其理论成为了印象派电影的美学基础。他认为,能够决定影片在时间方面结构的节奏固然重要,但其源泉仍在于剧作。影片的一切艺术因素,都必须服从统一的剧作意图,反对迷恋于纯形式的艺术效果。他重视演员表现,要求演员刻画出人物的独特性格和内心活动。在反对矫柔造作、无病呻吟的基础上,他还提出了非程式化脸谱的“面具”论,指导了后来表演艺术的发展。

表现主义流派

西方现代形式主义流派之一的表现主义艺术流派,也在本世纪初产生。其基本原则是:强调以夸张、变形甚至怪诞的形式表现艺术家的内心世界。其特点是:

(1)以主观唯心主义为哲学基础,艺术是“自我表现”的工具,

用艺术抒发个人的情感或表现自我观点；

(2)重视“表现”形式、手法的探索，特别着力于电影特性和摄影手法的挖掘，以求获得强烈的艺术效果。在摄影、照明和布景等方面取得了较大突破；

(3)艺术表现，不求形似，有意以不相似作为一种表现手法，强调电影的假定性，以产生出写意的效果；

(4)受现代绘画艺术的影响尤深；

(5)带有浓郁的悲观主义色彩，甚至有宿命论的观点，着重表现人生的不幸、残酷和悲惨，具有强烈的讽刺意味。

用变形的方式来表现，一是出于美的追求，希望通过变形产生出强烈的艺术效果；二是面对残酷的现实，用变形来掩饰揭露讽刺的真意图，表达自己的不满，曲折地反映现实。同时，变形既可以增加影片的内蕴，也能够产生出审美距离。

“室内剧”

表现主义的“变形”电影，表现出了追求与力求逼真的电影本性相背反的倾向，从而导致了“室内剧”的产生。

“室内剧”带有强烈的戏剧色彩，严守“三一律”，尤其是地点统一。其情节往往在狭小的室内进行，极少外景，情节的时间幅度不大，几乎没有时空的跳跃，蒙太奇也只是限于技术性的结合上。但是，“室内剧”决非简单地向戏剧化倒退。从时空一律等方面来看，“室内剧”是束缚了电影特性的充分发挥，然而在狭小的时空内，电影特性仍然有其发挥的余地，即充分发挥布光、摄影、细节表述等电影手段，吸引观众的注意力。“室内剧”的代表人物有梅育和朗格。

先锋派电影运动

第一次世界大战以后,欧洲掀起了先锋派电影运动,达达主义和超现实主义建构起了这一运动的美学基础。先锋派电影基本上属于诗电影。因为当时的电影还没有掌握声音技术,所以,极易向文学中的诗歌学习,并以诗论作为电影美学的依据。

然而,先锋派所说的诗,并非现实主义的。它是从主观唯心主义哲学的基础出发,将电影作为随意幻想、抒发主观情感的手段,并使其与现实主义诗学的一切原则相对立,把自由联想和无端幻想的梦幻境界作为电影美学的最高境界。因此,它反对连贯的情节和人物及合乎逻辑的剧作结构,提出了“非情节化”和“联想绝对自由”的口号,力图“借助于银幕的表现形式,赋予想象以最大自由”,“使想象得以随心所欲自由驰骋”,从而在景物和细节的电影表现力的探索上有了相应的成效。

前苏联电影和“散文”电影、爱森斯坦和普多夫金

20年代的前苏联电影也因还没有掌握声音技术,不能靠对话和复杂情节表现主题,而靠各种拍摄对象造型上的对比,来表现一切,这就使得默片只能以诗美学为基础,以电影隐喻为主要表现手段。电影隐喻具有强烈的感染力,但其局限性也比较大,束缚着电影艺术多方面功能的发挥。

30年代初,声音技术进入了影坛。从此电影开始了依靠人物对话和复杂情节表现主题的时代,“散文电影”逐渐取代了“诗电影”,并开始实现以叙事为基础的诗因素与散文因素的综合。

诗电影在表现上以隐喻为主,但不离叙事的骨架。散文电影则以叙事为主,主要依靠叙述人物的命运和内外活动来体现主题,

但也少不了诗因素为塑造人物形象服务,从而使叙述成为“活人周围的诗的光环”。隐喻离不开蒙太奇,而蒙太奇则不一定非与隐喻相结合。在默片时代,影片主要依靠画面来体现内容,因此,蒙太奇与隐喻密不可分;进入有声时代以后,影片则依靠对话和情节来体现内容,蒙太奇更加注重演员表演片断的组接,而得到了进一步的发展,不一定只是处理隐喻镜头。

在 20 年代的前苏联电影中,电影隐喻充分发挥出了它的美学功用,尽管它是以诗美学为基础的,带有无声电影特有的假定性、非连续性,偏重以物作喻等特性,但它下面的几个美学功能在以后影视艺术的发展过程中,仍然被普遍使用,并且得到了进一步的发展:

(1)直观性。在一般事物中,典型性因素与个别性因素相融合,典型性因素往往不集中且不显露,故人们往往视一般事物为个别实体,主要表现个别性。隐喻却能够消除此缺陷,使人能够直接看到形象的个别性和抽象的典型性;

(2)浓缩性。隐喻能够用极少的镜头,集中浓缩复杂而分散的情感,并使之产生出震人心弦的效果;

(3)夸张性。在叙事的过程中,叙述手法通常会受到外形真实的限制。隐喻能够突破这一限制,以夸张的手法来突出作品的主题思想,并赋予浪漫主义的色彩;

(4)省略性与含蓄性。运用举隅法,以事物的某一局部或某一特征,去代表整体,让观众看后能够达到对于整体的把握,既节省了镜头,又使其表现语言具有了含蓄性,观众在看的过程中,还能够充分发挥自己想象力的作用。

30 年代初,前苏联电影转入了“散文”电影时期,其模式为:以语言为主要手段,围绕统一的戏剧冲突,通过形象形成过程,去表现作品的主题,塑造人物形象。这也是戏剧与小说的共同追求。但是,戏剧在表现上,有时空的局限性,强调对话、视点固定等特

性;小说则有时空跳跃、结构灵活、重视描写的抒情以及表现方法多样等特性。所以,即使是同属“散文”电影流派的艺术家的追求也是不同的,或倾向于戏剧,或侧重于小说。实际上,作为生活的真实反映,电影艺术是散文与诗的有机结合。“散文”电影只是突出和强调着散文的主导作用而已,并不排斥诗的作用。从实践的意义上看,成功的作品总是既有散文与抒情诗的融合,也有散文与史诗的融合。抒情诗侧重于工笔的细致入微,去描绘个别形象的内外活动,史诗却善于写意,粗犷勾勒,高瞻远瞩而纵览全貌。两方面各有所长,在影视艺术各种因素的融合中,相互补充。

前苏联电影在其创作实践获得巨大发展的同时,蒙太奇学派的美学探索也有了突破性的进展,尤其是在探究蒙太奇作为一种形象化的辩证思维形式方面,提出了“蒙太奇思维是与整个思维的一般思想基础分不开的”论断。

蒙太奇学派的代表人物爱森斯坦认为:“蒙太奇——镜头内部的冲突首先发展为两个并列镜头间的冲突;‘镜头内部的冲突是潜在的蒙太奇,随冲突的加强,它终于冲破了那个四角形的细胞,而把自己的冲突扩展为各个蒙太奇镜头间的蒙太奇撞击’。然而,冲突进一步贯穿于一系列镜头之中,利用这些镜头,‘我们可以把已经分解的事件重新组合为一个整体,但这种组合已经依据于我们的观点,依据于我们对现象的态度……’蒙太奇单位——细胞就这样分散为一连串的分裂体,然后重新组合为新的统一体——体现我们对现象的具体概念的蒙太奇句子。”

爱森斯坦还将蒙太奇研究与人类思维发展研究有机联系在一起,以证实蒙太奇是人类的一种先进的思维方式。他认为:蒙太奇是一种先分解,然后按照人的主观意识加以综合的艺术思维方式,与一般的辩证思维相似且受其指导,与人类第三阶段的思维方式也相同,不同的是,后者较为重视理性,而蒙太奇则较为重视感性。爱森斯坦以自己的艺术实践和理论研究,为蒙太奇学派的发展作

出了卓越的贡献。

蒙太奇学派的另一位理论家普多夫金,也留下了大量的成果。他通过电影与其他艺术的比较,指出蒙太奇兼有戏剧性、散文性和诗性的艺术功能。蒙太奇镜头的艺术“冲击”,可以强烈地表现出事物之间的矛盾冲突和人物情感的复杂变化,而富于“戏剧性”;蒙太奇镜头能够实现时、空上的大跳跃,使人物塑造、情节完成在广阔的时、空中进行,而具有“散文性”;蒙太奇镜头的对列,能够产生出隐喻和象征的意味(力量),凝炼地体现某种涵义,从而获得“诗性”的意义。而这三种性能在作品中的有机融合,就能够产生出优于其他艺术的独特感染力。

普多夫金还进一步从哲学的角度,将蒙太奇提到形象化辩证思维的高度进行分析,并强调指出:蒙太奇的基本内容是分割与组合,其基本出发点即重视电影的概括作用。电影必须通过蒙太奇去揭示生活的内在联系和本质规律,而非简单地摹仿摄录生活的表象。普多夫金将蒙太奇理论的研究,引入到了一个更高的层次上去,试图对各种艺术因素进行统一性的思考。

戏剧化阶段(好莱坞电影美学特征)

戏剧化电影是电影艺术掌握戏剧性因素的一个“必然过程”,也是电影艺术从原始综合期转入分支深入期的开端。三四十年代,各国电影进入了戏剧化的阶段,而其中最为典型的就美国的好莱坞电影,并对以后的电影发展产生了重要的影响。剖析好莱坞电影,能够帮助我们了解戏剧化电影思潮和电影的观众效应。好莱坞电影的美学特征主要表现在下面几个方面:

(1)从美学的实质问题,即审美主客体的关系来看,好莱坞电影的美学思想,并非单一的实体,而是有着两种美学主张相互斗争、彼此消长的矛盾统一体。代表着垄断资产阶级利益的“假现实

主义”以至反现实主义影片,在其中占了主导地位,但仍有一些艺术家,坚持现实主义的立场,对现实生活进行深入的挖掘和思考,拍摄出了真实反映社会问题和反法西斯主义的影片;

(2)从无声影片到戏剧化影片,标志着电影美学的一大发展。好莱坞电影是以戏剧美学为基础的,严格遵守“三一律”和“冲突律”,并且形成了固定的制作形式。这一传统的绝对化,只允许以此来硬套丰富多彩的现实生活,是违反电影语言发展规律的;但是,这种结构形式又在一定程度上反映了生活矛盾发生、发展、激化以至解决的客观过程,并且为观众所习惯和接受,所以,不能简单地一概否定;

(3)从电影样式上看,好莱坞一向重视多种传统样式的研究,力图确定各种样式的美学特征和独特要求,严肃的艺术家于其中进行探索并随时代的发展而进行着改革,突破了传统样式的限制,以发挥出各种样式的综合优势,形成好莱坞电影美学自己的特色;

(4)从电影风格上看,好莱坞电影存在着明显的矛盾倾向。一方面,好莱坞电影要求规范化,以扼制艺术家个性的发展;另一方面,不少艺术家打破各种规范的压力,坚持自我风格,表现在导演风格上就成为了:一是重视剧本本身,许多导演就是从编剧开始自己的艺术生涯的;二是许多导演来自于各电影大国,带来了各国的电影风格,本身具有极大的艺术魅力,美国电影积极吸取各国电影的艺术成就,并溶化于自身的艺术实践;三是很多导演的艺术才能是多方面的,精通电影的各种业务,有些在专攻某种样式的同时,又兼顾其他,非常有益于形成和发展自己的风格;

(5)从电影语言的发展上看,这一阶段的好莱坞电影,在掌握戏剧因素方面,取得了较大的成就,但在电影的特性方面,尤其是对于蒙太奇艺术方面的探讨,不如无声电影时代;

(6)美学实质与表现手段密切联系。一般说来,表现手段决定于美学实质,但同时又具有自己相对的独立性,同一种手段往往能