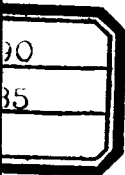


电影的画面与声音

陈西禾 著

中国电影出版社



电影的画面与声音

陈西禾 著

中国电影出版社

1982 北京

内 容 说 明

本书比较系统地阐述了电影中人、景、光影、构图、色彩的表现以及声音的运用等电影语言各种元素的特性和功能，分析了它们之间的相互关系。作者以大量中外影片成功的实例，详尽地探讨了运用这些元素的艺术技巧。深入浅出，耐人寻味。

电影的画面与声音

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京印刷一厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：3 $\frac{1}{2}$ 插页：2 字数：120,000

1982年2月第1版北京第1次印刷 印数：1—5,800册

(内纸精装本 1,000册)

统一书号：8061·1657 定价：0.43 元

目 次

一	人是中心·····	(1)
二	景物的价值·····	(14)
三	让光影和构图说话·····	(33)
四	富有表现力的色彩·····	(56)
五	创造性地运用声音·····	(76)
	后 记·····	(115)

11-04

一、人是中心

艺术中的思想是通过人的形象及其相互关系来表现的，所以作品中无论生活场景也好，生活事件也好，都无非是为了反映人的活动，揭示人的情绪，刻画典型的、鲜明的人的性格，让栩栩如生的形象来代替艺术家说话。这些道理，早已为人所共喻，无需重复。在电影中也正是这样。电影之所以脱离了早期那种杂耍式的游戏而成为一种严肃的艺术，有了人物创造应当是个关键性的原因。一部好影片不会是有事无人或重事轻人的，贯串全局，人是个主体，戏剧性的场子不说，就是一片没有人迹的自然风景或静物画面，也得和人沾连着才会有生气。因此，在谈论电影艺术的时候，我们便不能不首先着眼在人物上面。

关于电影中如何表现人，这个问题要先从编剧方法上详细分析，牵涉范围过广，这里不想多谈。但因它与现在所说的“人”的元素有关，所以也要把浅近的道理略谈几句，供作参考。

和小说相比，电影在刻画人物方面是受了些限制的。小说这种形式有它的自由，它允许作者直接形容人物性格，分析人物心理，对人物所作所为发表概括性的客观评判，有时索性让人物出面作一番自白，电影就不便如此。虽说电影有时也利用画外音的内心独白或作者解说词来展示人物的内心活动，但这种方法究竟不是主要的。就一般情形来说，电影对于人物心理的表现并不重在直陈。在这一点上，它似乎和戏剧颇为相近，因

为两者都是通过人物的言语行动来表现，可是戏剧能容许长篇大段的对话，使人物畅所欲言，话多了，流露心事的机会也随之而多，电影又不能照这么办，虽有对话，往往是掐头去尾，散散落落，在比例上远不能和舞台对话等量齐观。这些条件说明了电影在性质上和那两种艺术不同，要表现就得采取独特的、合乎电影的蹊径。电影主要是通过连续运动着的画面来反映生活表现人物的，就利用视觉形象方面来说，它又有与绘画相近的地方。欧洲文艺复兴时期大师达·芬奇在他的《画论》中这样说过：“一个好画家主要是画两种东西：人和人的内心活动。画前一种还容易，画后一种就难了，因为那是要通过姿态和肢体运动而表现出来的。”^①这几句四百多年前有关绘画的名言，好像已经为今天的电影方法预先做好了注脚。电影虽不便直接叙述人的内心活动，但通过视觉上能感受的富有说明性的姿态和动作，也可以使内心活动表露无遗。其实这也是从观察生活得来的。在生活里，人是“动于中而形于外”，反过来，根据一个人“形于外”的也可以判断他是“有动于中”。这样一来，外部神态动作就成了标明内部活动的表号，打开精神世界的钥匙。电影中人的性格，人的思想情绪的变化，人与人之间的关系及其矛盾冲突，几乎很大部分是靠着动作来表达的。这里试就一时想到的举几个例来谈谈。

苏联影片《夏伯阳》中的例子已经被人引得够多的了，然而值得注意的是这部影片除了对主角夏伯阳刻画得淋漓尽致之外，对次要角色的性格和心理活动也没有放过，这就使得那些只起副线作用的场面也耐人咀嚼。如别其卡和安娜相爱的戏就是如此。起初是别其卡爱上安娜而安娜对他冷淡，渐渐地两人关系有了变化，到别其卡奉命派去抓“舌头”之前，安娜对他

① 这里根据的是英译本。

的爱才不知不觉流露出来，但也只是偶然流露一些而已，并没有真正形之语言，甚至安娜本人都没有意识到。电影里表现这种微妙的心理和人物关系，就是借助于点点滴滴的具体动作。别其卡要去冒险执行任务，刚走到门口，忽然停住，回过头来看看安娜，接着就向安娜走过去，安娜抖动一下，往后倒退一步，眼望着他，他不再前进了，稍一踟蹰，就向她伸出了手，安娜一阵兴奋，迎过去把他的手紧紧握住，这是话到口头的时候了，可是彼此都没有话，别其卡挥挥手就转身走出门去；安娜追向窗口，再追向门口，含着一包眼泪目送他的背影。在这段戏里，画面上呈现的是这两个人的走动，夹杂在中间的还有他们的眼神、脸相、姿势，总之一句话：动作。动作传达出心头的隐微，一切尽在不言中。在这里，不可见的变为可见了，内部的东西被翻译成外部的东西了，需要交代的都交代清楚了，完成了任务，又省去许多可有可无的废话。所以如此，就因为创作者使用的正是电影艺术的而非别种艺术的语言。

在利用外部动作启示内心方面，卓别林影片中有不少另一类的例子：如《淘金记》里的小人物查理随人去找金矿，在矿区迷上了一个当地的红舞女，设法买到一张那个舞女的照片，把它连同一朵花藏在自己枕头底下。事有凑巧，一天那个舞女出游，偶然走进他所住的那间小屋，无意中在枕头下发现了自己的照片，有感于他的痴情，就答应到除夕来和他共进晚餐。查理喜出望外，在把那舞女送走之后，禁不住发出一套狂欢的动作。也可说是得意忘形吧，他从床上一把抄起个枕头，抱着枕头大跳其舞，越跳越激动，跳到后来索性把枕头扯破，掏出里面的鸭毛像撒花纸似的撒向空中，一把完了又是一把，撒得满屋里就像是白雪纷飞，没料到这时那个舞女又回来找她遗忘在这里的手套，两人一照面，使得他大受其窘。以上这些虽都是夸张的喜剧动作，但描写性很强，又符合人物当时内心节

奏，使人看上去觉得明白生动，因为一切都诉诸视觉，所以具备着银幕形象的特征。

在西班牙与意大利合制的影片《骑车人之死》里，有夫之妇玛丽和情人比埃尔驾着汽车出游，在公路上撞死了人，肇事后两人虽然侥幸逍遥法外，但精神上一直惴惴不安。有一场戏是两人相约在教堂里私会，比埃尔先在教堂的信者席里面等候，看见玛丽来了，溜出教堂，和她在外面的长廊上谈话。玛丽告诉比埃尔，有个要揭发他们俩暧昧关系的人已经被她丈夫制服了，车祸的事根本没人看见，从此可以放心了。接着就从自己腕上把手镯褪下来，托他带交给那个受害者的寡妇。说完这话要往外走，一转身看见廊上挂着募集慈善捐款的小箱子，她下意识地抓了些钱投进箱内。这条长廊上一共挂着三个这样的箱子，她每走过一个都往里面投一些钱。比埃尔目送她走远了，自己也预备走开，但一转念间又回过身来，重新推开门走入教堂，茫然站在那里看着别人做忏悔。两人后来这些动作，说明了那种负疚和要求赎罪的心情。

在意大利影片《罗马·十一点钟》里，穷画家的妻子西蒙娜因求职时楼塌受伤，在医院治愈后，不愿随父母回去过资产阶级的生活，半路上坚持下了汽车，独身走向她和画家同居的地方。这时屋里只有画家一个人，他把画布钉好了正在专心作画，西蒙娜从门外慢慢走进来，没有惊动他，他也没有觉察。她朝这间熟悉的屋子打量了一下，自己仍旧按照家常劳动的习惯给炉子添些柴禾，理理床铺，然后躺到摇椅上休息。稍迟，画家一回身发现了妻子归来，稍一惊讶就露出了满脸的笑容。在这段戏里，他们并没有交谈，可是那些表情动作却已把他们的思想感情表达出来了。

又如日本影片《米》中，渔民区的少女定子爱慕着城里的青年次男，有一天她去参加一个宴会之前，知道这是个和次男

相见的机会，特意换穿了连衫裙，戴上了被人称赞的耳环，随着哥哥欣然赴宴。在席上她对着次男频频举杯饮酒。没想到次男另外有他的意中人，未终席就先和朋友走开了。她回头目送着次男的背影，不自觉地摘下了自己的耳环。仅仅这样一个摘耳环的细节动作，已经充分表明了她在内的失望的心情。

描写一两个人如此，描写更多的人也是如此。在日本片《望乡》中，老年的阿崎向三谷圭子追叙到她守寡的母亲阿聪被迫着再嫁给大伯德松作填房时，画面展开了如下的场景：德松的婚礼席上，德松阿聪并坐在正中，亲戚太郎造坐在一旁，德松原来的几个孩子和阿聪带过来的孩子矢须吉阿崎兄妹分踞在左右两边。大家闷坐着，没有一点喜庆的气氛。阿崎显然是久饥得食，端着一碗盛得满满的饭，大口大口地往嘴里扒。对面德松那几个孩子见状发出轻蔑性的讥笑，他们的笑使得阿聪和矢须吉很难堪，但都强自镇定，只作没有看见。最后是矢须吉再也忍耐不住，满面怒容地抽身起来，劈手夺过阿崎的饭碗往下一扔，拉着她就往外走。阿聪惊得要起身拦阻，但这时德松狠狠地向她瞪了一眼，她如有所见，慑服地重新坐定，低下头去。这场戏里没有人开口说话，但是靠着一系列不同的动作，十分清楚地介绍出人物间的关系和他们各自的心理活动。动作就有这样的表现力。

从上述这些例子可以看出，在电影中，要揭示一种心理状态，要完成一种性格刻画，要传达人物精神境界中复杂微妙抽象无形的东西，单靠空泛的形容没多大用处，最好是把当事人安排在一种特定的戏剧情境中，让他做些什么事或对什么事起些反应，也就是说，让他完成一些有意义的动作，尽可能利用外部征象来反映内心。只要选择得恰当，一个表情比大喊大叫更能表现出感情的深度，一个小小的姿势在说明性格展开矛盾方面抵得过一大段冗长空洞的说白。

以上的話，並不是低估對白在電影中的作用。自從有聲電影發明以來，雖然在所謂“百分之百對白片”方面走過一段彎路，但是後來實踐證明，只要運用得當，電影中的對白是可以发挥出它的力量的。那些精煉、警策、生動、性格化的對白能够大大丰富和加强電影的艺术表现力，給人物描写带来不少方便，我們沒有理由忽视它的重要性。不过尽管如此，電影究竟不像舞台剧那样的偏重對白，而電影中的视觉形象也往往能比對白更经济更有效地表达内容，我們在創作時不能不顾到電影的这一特点。

電影以人物形象为主体，而電影中直接体现人物的就是演員，因此这里所谓的“人”，实在就是指由演員所体现的人物而言的。演員的肖像，演員的動作，这些都是電影中最重要的表现元素。在这方面，電影和它的姊妹艺术戏剧似乎没什么两样，但往细里一分，却又不能在電影表演和戏剧表演之间画上个等号，因为这两者是相同而又不尽相同的。相同的是两者都是再体现的艺术，不相同的是，除了断片地不顺序地有时是无交流对手地进行创作之外，電影表演还要求更多的精确与含蓄。電影摄影机的眼睛非常锐利，它不放过人身上哪怕是一点点的细节。它是无情的，因为只要表演中有一点夸张和做作，它都会给清清楚楚地暴露出来，使观众看上去觉得难以忍受。但它又是照顾周到的，因为凡是在剧场里不易为人看到的细致表情，它也会给无微不至地纪录下来，呈送到观众中的每一个人之前。前些年，英国有个名叫高迪·威瑟斯的女演員在戏剧和電影中先后扮演了同一剧本的同一角色，然后在一篇题名为《舞台表演和銀幕表演》的文字中记述了自己的经验。她说在剧场里表演到此戏的高潮场面时，禁不住热泪夺眶而出，可惜这只有坐在前排的观众才看得见，对于那些距离很远的观众，她简直是无能为力，只能让身体纹丝不动来使他们接受情绪的感染了。

到电影场中就不然，拍摄到这一场面的时候，她发现自己的脸距离镜头只有一呎左右，这么一来，所有微小的细节都将为之显露无遗了。这只是她个人的体会，话虽然说得平平无奇，也可能引起一些演员的同感。电影所提供的条件就是这样，由于银幕视象特别清晰，在表演方面就需要严格地掌握分寸，如何又自然、又精确、又饱满、又深刻地体现人物，这不是简单的工作。

这里不打算详细分析电影与戏剧这两种艺术的分界问题，只想提出电影的一个非常有力的特点：电影有从各个方位、各个有利的观点、尤其是最近距离来对人进行观察的可能。比如说吧，电影中的特写在今天已经不是什么稀奇的东西了，而且还往往被人滥用，或是相反地，指责，^①但从它选择、集中、强调的功能上和它对物象所赋予的亲切性上来说，仍然是个极其有力的表现手段。在描写人物的时候，特写就能使观众见到人身的各个局部各个细节，特别是人的脸。具有无限复杂丰富的表情的人脸，在它瞬息万变的韵味与节奏中，可以流露出许多言语都难以表达的内容。这一切，小说家能细致描写出来，但不能供给我们以具体视象，画家、雕刻家能供给我们具体视象，但不能使它活动起来，戏剧家能使它活动起来，但不能使它不折不扣地呈现在许多人的面前，而这却是电影语言的专利。一滴将落未落的泪珠，一个可意会不可言传的顾盼，一副半慌张半矜持的神情，一点点含在嘴角的恍惚的笑意，一双真挚、热烈、刚毅、憧憬着远大理想的眼光，甚至一个清明宁静的、蕴藏着内在火焰的脸……这些东西以较原状十几倍或几十倍的尺

① 外国有些戏剧界人士常常指责电影中的特写。他们说演员依靠着它，就不再用动作和静默来把观众注意力引向重要而细小的目标了。导演为了要把自己的意思向观众交待得十分清楚，于是就对一场戏中重要的细节都用特写来显示一下。这样一来，就会把人物之间那种默默中的反射表现得太过露。详见斯波蒂斯伍德著《电影文法》一书第五章电影技法分析部分的引述，这也代表着一种看法。

寸放映在银幕之上，逼着观众不得不聚精会神地对它观看，又不得不随着它所传达的情绪而感奋、而震荡的时候，那正是艺术家用最鲜明的形象来向观众面对面说话的时候，也就是用艺术语言来向他们启发生活的真理的时候。这种印象是深刻的，有时甚至是令人历久难忘的。

史楚金在《列宁在一九一八》中，和小女孩谈话后由强烈的爱逐渐转化为强烈的恨那种感人至深的无言表演；保罗·茂尼在《左拉传》中，在法庭上作抗辩发言前有意停顿一下擦擦眼镜，怀着满腔的悲愤和捍卫正义的激情，以高傲姿态向围攻他的人从容环顾时那个有力的哑场；英格丽·褒曼在《煤气灯下》中，突然受到刺激和委屈而神经质地迸发出哭声，又因不能扰乱当前音乐会的演奏，而竭力把哭声忍回去的那个充满了剧烈挣扎的长镜头；路易丝·雷纳在《大齐格菲》中，接到前夫电话说将要和别人结婚时那种诧异、兴奋、失望、痛苦、强颜欢笑种种不同情绪一时在脸上交集出现的复杂表情；却尔斯·劳顿在《孤星血泪》中所饰的恶警长蛇威，刹那间悔悟了自己一生的罪过，受不住良心谴责而投水自杀前那段由紊乱的眼光和抽搐的面部显示出内心交战的深刻表演……还有其他影片中许多精采表演的片段，都是在电影中利用演员面部表情而达到的艺术创造，不是其他艺术所能代替的。在这方面，还可举两个近年上映的为人们熟知的例子。日本演员田中绢代在《望乡》中扮演老年阿崎，有几段表演就很真挚动人。如女记者三谷圭子临别的那天，她不接受圭子的钱而要求圭子把用过的毛巾留给她作为纪念，说是以后用到这条毛巾就会想到圭子。在这段深情的戏剧中，她的动作先是对着圭子正襟危坐，坐定后，伸出双手恭恭敬敬地把那条毛巾接过来，高举到自己额部，又紧贴在自己胸口，满脸说不出的感激。随后，她把那条毛巾抖开，像是观察一件稀有珍品那样爱不忍释地反复把玩，接着抬

起头来向圭子痴痴凝望着，想努力做出个笑容，但没有成功，眼光和唇吻间的笑意渐次消褪了，她停在那里半晌不语，虽然不语，从面部流露出的潜台词是很丰富的。她仿佛在珍惜人世间仅有的这点温暖，而且知道这点温暖就要离她远去了。她的腮颊上起了一阵寒颤，朝右边扭过头去，先是断断续续发出几声暗泣，后来自己再也按捺不住，一头斜倒在草席上大哭起来，像是要把一生的酸楚都倾泻干净似的。哭了哭又自己收住，抽抽噎噎地挣扎着坐起来，满脸的老泪纵横。田中绢代在这段戏里，发挥了她高度的表现内心的演技，但也只有电影镜头的就近观察，才能捕捉住她表情中所有的微妙层次与变化，浮雕似的突出展示她的悲剧生活。在表现方式上更近于生活化，而同样是出色的艺术创造的，是法国演员苏珊·弗隆在《沉默的人》中的表演。她在这部片子中扮演蒂贝尔以前的妻子玛丽娅，蒂贝尔被绑架离法国多年，谣传已死，她又改嫁了别人，这时听说蒂贝尔回到家乡，她特意赶到公路旁的小饭馆等着和他再见一面。两人在餐桌前对坐谈话这短短的一场，是她在全片中仅有的以近景出现的一场，篇幅对她是很吝啬的。加之这两个人物此时的关系已经不再是夫妻，时间上只能是匆匆一面，环境又是这么个人来人往拥挤嘈杂的小饭馆，特定情境没有向她提供出尽情发挥的机会，她只能一切出于平淡，平淡的动作，平淡的对话，难的是要引起观众的探索与玩味，让观众透过这平淡的表面看到她内心深处的波动，领略到她感慨、痛苦、歉疚、关心、迷惘这些复杂错综的感情。她没有使劲“做戏”，在她的表情中看不到设计出的精工细雕的痕迹，也没有形式上的起承转合，一切像是偶然的，自发的，生活中一对旧日的夫妻重新相见时被人偷拍下来的。从一坐下开始，她那不安定的、说不出是在探索还是在回避的目光，那眉宇间透露的一点点凄惻的暗影，那故作镇静却禁不住时时变化的脸，她听蒂贝尔说

知道她又结了婚时那种不自觉的右嘴角牵动和低头，她两次低头中间那段饱孕着“无声之声”的静默瞬间，她那下意识地舔舔发干嘴唇的细节，她回答蒂贝尔说老了还能认识时那个出人意料的带有掩饰性的一笑，蒂贝尔溜走后她披着大衣毫无目的望着前面那种茫然如失的神情，这些都出现得那么自然，而又那么深刻准确，寥寥几笔就向我们打开一个隐密的灵魂，创造一个真实动人的银幕形象。

以上这些演员都是深入体会了人物内部的思想感情，而又用最恰当的外部形式表达出来的。他们所扮演的角色不同，彼此的创作个性也不同，但在表演上却有其共同的特点，这就是没有矫揉造作的装腔作势，没有匠艺式的一般化的陈套，没有用屡试屡验的轻便手法来博取廉价的效果。这种真诚的努力就使得他们所创造的形象有了生命与内容，而且发出动人的光彩。他们善于运用电影化的动作细节，这说明了他们是懂得在生活里细致观察，又靠他们丰富的想像和高度的技巧来选择、提炼、突出那些最能准确表现角色性格与情绪的东西。

和小说、戏剧相比，电影中的人像还有种独具的特点，就是它的确定性。小说也是以人物为中心的，而且对人物的描写也是通过形象的形式。武松、王熙凤、葛朗台老头子、罗亭、阿Q，这些人物都可是写得活灵活现，使读者如见其面，如闻其声。但也正如前面所说，这种描写是间接的，也就是通过文字所引起的表象来进行的。作者提供材料，读者就此材料唤起想像，两面一凑，人物的影子才浮现出来。可是读者对象不同，同一人物在不同读者心眼中所唤起的影子，即使大致相近，也绝不会相同。戏剧似乎进一层了，每个人物都由有血有肉的活人来扮演，给人的印象就明确得多。但扮演者各有各的条件，各有各的风格，各有各的创造，同扮一个角色时，有的离角色近些，有的就离角色远些，有的强调角色的这一面，有的就强

调角色的那一面，出现的面貌也可能参差多样。哈姆雷特、茶花女、白蛇这些被演过多次的角色都是很熟的例子。甚至于一个演员扮的同一个角色，每次演出都可能是个新的创造。电影就不然了，不但每个角色都由真人扮演，而且这个角色就是这个演员扮演，哪一次放映都是这样，什么人看都是这样，人像是绝对的、固定的、不变的，“只此一家，别无分处”的，扮演者和被扮演者混成了一体，再也没有容观众想像驰骋之余地。就熟悉的例子来说，苏联片《夏伯阳》最初并没打算由巴保其金主演，但后来由他主演了，成功了，观众批准了银幕上现有的夏伯阳，就再也不会通过原著小说去想像另一个与此不同的夏伯阳的形象，更不用说小说所根据的原型了。同样，在我国电影中，除了根据原有材料另拍一部以外，我们也很难撇开银幕上现有的董存瑞、林道静而另想出两个与此不同的董存瑞、林道静，还有许多别的人物也是如此。总之无论演员对人物体现得是否合适，一经拍摄就无法改变，因为这形象是最后的。也就是由于这种确定性，所以导演对于未来影片中演员的选择，才成为一种复杂、细致，需要慎重对待的工作。

研究一个演员时，不仅要了解他的思想、修养、趣味、表演的才能、生活的经验、戏路的范围和潜在可能性，也要考虑他的年龄和外形条件，看他能否做到在造型方面适合或接近那个特定的人。以貌取人是不对的，可是这里所谓的外形条件不是单指他的外貌而言，也包括着通过他外貌所反映出的精神气质。如果扮演者在这方面对了头，那就有利于他的再体现工作，有利于缩短他和角色之间的距离。电影摄影机的镜头是灵敏的，在特写或是近景中很容易泄露出人工装扮的痕迹，除特殊情况外，演员外表“可变性”的幅度究竟不及舞台上的那么大，而观众在印象中也不会完全抹掉演员的本人，因此之故，电影在外形方面的要求就比较严格。当然这还只是个基础，演员要演

活一个角色，还需要做足够的准备和艰苦的工作，这就是他得从内部到外部尽可能接近那个所扮演的人。法国导演勃诺瓦—勒维说得不错：“我们向一个表演我们角色的艺术家要求的是他要使角色有血有肉，使角色热烈地生活着。一个电影艺术家要想做到这一步，只有一心一意地把他自己置身于角色的处境，再利用他的灵敏感觉和造型表现力，把那些因环境、事件、问题的刺激而引起的心理反应化为外部形象。无论人工的眼泪或巧妙的化装都代替不了真情实感，而真情实感是只有当一个艺术家把他全身心 and 所扮人物融为一体的时候才会产生的。”^①

人物形象随动作以俱来，动作却是多种多样的。由于电影富于场景的表现力，电影中人物常在广阔的空间范围中活动，而真实的环境又要求逼真具体地再现生活，所以一遇拍摄到剧情所规定的某种动作时，演员必须能在镜头前如实地表演出来而不仅只于虚拟。不单是烧饭、挑水这一类的日常劳动操作，就是像骑马、开车、游泳等需要些特殊技能的生活动作，演员也应当训练有素，才可在不借助于“替身”的情况下做起来驾轻就熟，得心应手，使人看着觉得真实可信。这些都是偏于外部形体的活动，但往往与内部心理活动密切相关，在推动情节塑造形象上是不可少的，而且也是电影这种艺术形式中所特有的。

说到外形，这里可以顺带谈一个问题。我们都知道，靠着单摆浮搁的“表面特征”不足以完成性格化的工作，不过人物的服饰却也不容忽视。如果善于利用，一衫一履之微乃至一点点服饰细节都可为我们提供一定的戏剧价值，有的可以暗示心情和趣味，有的可以表露时代或乡土的特征，也就是因此之故，电影服饰才应当作为一种专门学问来对待（这还不算上历史片

① 见让·勃诺瓦—勒维所著《电影艺术论》第十章。

服装的考据！），而不应处理得粗略肤浅，刻板简单。知识分子一定戴上一副眼镜，特务流氓一定歪戴帽子，这虽然不失为比较方便也还能标明身份的办法，但彼此传抄就未免流于一般，无助于烘托生动丰满的形象，用得不得当，反而会成为对生活真实的一种嘲讽和歪曲。不甘于墨守成规或徒画皮毛的艺术家，必不肯在那上面停留。

通过演员表演的手段来体现人物、反映生活、表达内容，这就是发挥电影语言中“人的元素”的作用。“人”是一切元素的中心，但它却不能代替一切元素。在下面，我们将就与人最有关系的景色和无生命物体等元素来作一分析。