

论电影艺术的 视觉性

张 睿 著

中国电影出版社

张 客 著

论电影艺术的视觉性

中国 电影 出版 社

1984 北 京

内 容 说 明

这本书是作者多年来从事电影导演教学和研究工作的成果。一部分文章探讨了电影艺术视觉性的特点，以及怎样才能使得人物内在的思想感情成为历历可见的银幕形象。电影导演和演员，为了塑造银幕形象，在影片创作生产各个阶段的合作关系。另一部分文章，是从导演艺术处理的角度、分析了一些影片的成败得失。

著名剧作家于伶同志，为本书写了“暂序”。他热情赞扬了电影教育事业取得的成就，并呼吁改善电影教育事业的条件。

论电影艺术的视觉性

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京京华第一分厂印刷 新华书店发行

开本, 850×1168毫米 1/32 印张, 5¹/₈ 字数, 113,000 插页, 3

1983年3月第1版北京第1次印刷 印数: 1—8,000册

统一书号: 8061·1948

定价: 0.67元

《论电影艺术的视觉性》暂序

于 伶

鲁迅先生诞辰一百周年时，我在北京参加纪念活动。正在党校学习的张客同志赶来看望我。这位热心肠急性子的张客一见面就说，他发表了十几篇文章，中国电影出版社的有关编辑同志看后感兴趣，决定荟集出版，书名《论电影艺术的视觉性》。并说，他之所以同意出版这书的理由，是因为把这书当作当年接受了文化部党组织的调令，由电影导演创作工作，走上电影教育岗位后的一点汗渍。这几篇文章都是在教学中有感而发的。接着说要我为他写篇序言。

我当即说：为这样理论性的书写序，我的才力与体力都不胜任。我倒想写写你张客这人，尤其是要写在抗战后期的黔桂路大溃退中，蔡楚生同志在十万逃难的人流里，肺病咯血，衣物丢尽，咳嗽病倒在腥风血雨的路旁，饿殍堆边，与呼琅叫爹饥寒交加的病孩们一起。是你向停在不远处的一辆卡车的主人求援，跪着哭着请求搭救这位电影名导演蔡楚生！蔡老幸而上车了，你却被推下车来。当时你也正在患肺病吐血。

张客凄然说：我当时没有下跪哀求。只是耐着性子，流泪诉说老蔡导演的那些有名的影片，《渔光曲》、《迷途的羔羊》等等。在那种情况中，我的眼泪能起什么作用？是蔡老自己，他的成就，他编导的那些成功的影片深入人心，才脱离了险境的。我没有什么。假如你处在当时那种境地，我相信你会比我更好地帮助蔡老的，因为你的办法会比我多，你跟蔡老的

关系比我更深。

他这么一说，倒把我说得沉默了。接着，他说：希望你写写电影教育方面的困难与问题，为电影教育呼吁呼吁。目前我们电影学院……

我回到上海。电影出版社本编室的同志把一大袋文稿寄来了。其中有一篇《难忘的记忆——怀念蔡楚生同志》。张客写到黔桂路上逃难，在独山那时的危险中帮助老蔡的情况，写得比较含蓄。比之当年楚生同志逃难到了重庆后，对我所谈的张客对他的热心、热情到忘我地帮助他脱险的经过，简略含蓄得多。想是张客同志不愿意多谈他自己吧。那末，我在这里也就不重复不多写了。

北京电影学院创办的初期，文化部党组给了我指示，要我调人去担任电影学院的教育工作。当时的电影学院院长章泯同志也给我写了信，谈了充实学院的师资问题。当时张客同志在上海电影制片厂刚刚导演过《伟大的起点》，我恳切劝说他，谈了培养人才的战略作用和任务的重要性。容易紧张容易激动的张客，沉默了好久之后，说让他考虑。第二天来说：经过半天一整夜的思考，他坚决服从党的分配，接受党给他的新任务。只要求在教学工作之间，能给他也有导演影片的实践机会。我很理解，这位在电影导演艺术创造中，有着雄心壮志，有着强烈的追求与探索愿望的他，作出同意改换工作岗位的决定，是有矛盾甚至是有苦闷情绪的。

这之后，我每次到北京，见到章泯与钟敬之同志，总要问问张客的近况与精神状态，也总要约张客见面谈谈。有一回，张客一见到我，就眉飞色舞地描述：当钟副院长陪着夏衍同志走进电影学院的教室来讲课时师生们的活跃情绪，和课后热烈的、欢欣的议论时，张客自己的精神也简直像个青年学生了。我笑着问：你怎么样？安心了吧。张客笑了。

现在好了。北京电影学院办到现在，已经培养了大批的电

影专业人才。连同1963年被撤销了的上海电影专科学校培养的一届毕业学生，他们大多数已经成为我国目前各个电影厂与电影业务单位的骨干力量了。其中有好几位受过专业训练的青年导演已经拍出了很可喜的优秀的影片。生力军的新成就引起了各方面的瞩目与重视。在我为中国电影艺术祝福的同时，张客同志却说了一句意味深长的话。他说：几位拍了好片子的青年导演的确引起重视了。可是受重视的是青年导演，而未被重视甚至是被淡忘的却是他们的“母亲”——电影学院。

的确，电影学院是我们偌大的中国唯一的“独生子女”。现在，我国对于独生子女，政策上规定种种优惠待遇，很受重视。可是电影学院，电影教育这个“独生子女”，目前却是条件很差、困难重重。问题不小不少！

十年混乱期间，学院受尽严重摧残，校舍被占领，人员被残酷迫害，设备荡然无存。学院恢复至今，仍是校舍不完整，师资不足，设备不全。在全国电影事业迅猛发展、要求专业人员异常迫切的情势中，而电影学院则是发展缓慢，招生困难，专业不全。这在大好形势中是多么不相称、不适应、不合理的情况啊！

我，也曾经是五十来年在党的直接领导之下多少搞过点电影事业的一个普通党员，对于电影学院培养出来的一批已经有所成就的，并将要大有建树的青年同志们，是非常尊敬并寄予期望的。对于近年来电影学院的师生们在极其艰难困苦的条件下，齐心合力拍摄出来的影片，如《沙鸥》和《邻居》这样优秀的作品，我是由衷地钦佩与欢欣鼓舞的！

在尊敬、期望、钦佩与欢欣鼓舞之余，我谨借张客同志的著作《论电影艺术的视觉性》这书出版的机会，在这里为电影学院作一次呼吁。希望有关的上级部门，对电影教育进一步重视起来。加强领导，全面规划，充实师资与必要的物资设备，解决校舍问题，开设应有的急需的各个专业，使得我国这个唯

一的电影学院，更快更大更好地发展起来，以适应我国蒸蒸日上蓬勃发展的电影艺术事业的要求！

对于谈论《论电影艺术的视觉性》这本书，再说一遍：我的才力与体力都不胜任。只能请我们的电影艺术理论的专家同志们议论了。

匆匆草草地写的这一短文，请用作《论电影艺术的视觉性》的暂序。但愿这本书的再版或三版时，电影学院目前存在的困难与问题能得到全部或大部分解决，那末这一短文也就可以抽掉不用了。此所以谓之暂序。

一九八二年三月 上海

目 次

《论电影艺术的视觉性》暂序	于 伶 (1)
论电影艺术的视觉性	(1)
为了塑造人物形象	(23)
让手势、眼睛说话	(47)
清脆的铃声	
——评电影剧本《金铃传》	(61)
小论《海魂》开端	(65)
谈影片《党的女儿》的成就与不足	(68)
给音响效果以艺术生命	(77)
一个重要方面	(84)
谈谈《林家铺子》的一些导演手法	(95)
余音绕梁	
——试论影片《青春之歌》导演艺术创作上的特色	(98)
要塑造出雷锋的性格特征	(125)
一次学习,探索	(131)
关于库里肖夫和他的《电影导演基础》	(135)
难忘的记忆	
——怀念蔡楚生同志	(146)

论电影艺术的视觉性

电影艺术,是所有艺术品类中最大众化、接触群众最普遍、最为群众喜爱的艺术。它具有非常广泛的群众性,因为它是“能看见的艺术”,如通常所说,它是诉诸视觉形象的艺术,当然也是诉诸听觉的艺术,确切地说,它是诉诸视听结合以视为主的艺术。但电影艺术主要的特点,就在于它的视觉部分,它以视觉形象的艺术力量直接作用于观众的视觉。人们只要有视力,就会被它的视觉形象所吸引,因此,电影艺术的视觉性,就成为电影艺术的主要特性之一,也是它最大众化的原因之一。

当然,绘画、雕刻、舞蹈,也是突出视觉的表现,戏剧,也是诉诸视觉和听觉的艺术,但是,由于电影艺术博采众姐妹艺术之所长而集于一身,并由于它本身所具有的特点——蒙太奇的表现手段,从而使得电影艺术的视觉性的表现另辟蹊径,具有独特的性能,更为观众所喜爱;并且由于它所表现的内容不受时间空间的限制,便于更多的观众接受,其艺术表现力是别的姐妹艺术所达不到的。电影艺术的视觉性对观众具有更大的吸引力,更能满足观众的视觉要求和享受。唯其如此,我们就要更深入地钻研电影艺术的视觉性,探索这一特性,掌握这一特性,运用和发挥这一特性,进而提高我们社会主义电影的艺术质量。

从电影发展史上看,不论在理论上、在实践上,对电影艺术的视觉性都有重要的论述和丰富的实践经验,值得我们认真研究的。国际上的优秀电影艺术理论家、苏联的著名电影导演爱森斯坦曾经说过:“电影是从视觉上最简炼地叙述抽象概念

的艺术。”美国著名电影导演格里菲斯曾经说过：“我试图达到的目的，首先是让你们看见。”这两位对电影艺术的发展卓有贡献的大师都强调电影艺术的视觉性、可见性，都立足于视觉这一基点上。从我们已经看到过的富有视觉表现手段的中外优秀影片中，也确实使我们感到没有视觉形象的生动性和深刻性，就很难征服观众的眼睛。电影艺术在视觉上不吸引观众，不能给观众艺术上的享受，就谈不上对观众的思想感情起潜移默化作用了。

中外的一些优秀影片之所以能拨动观众的心弦，触动观众的思想感情，多半是通过鲜明透亮的视觉表现手段所取得的，特别是影片中人物形象的内心世界，都是以视觉的展现让观众们看到、感觉到了，产生了共鸣，才油然而动于衷的。电影艺术的表现手段，恰恰可以用其所长，使人物形象不可见的内心活动成为可见的。电影艺术的艺术魅力就在于塑造栩栩如生的艺术形象，而艺术形象的艺术魅力就在于形象的美，就在于形象的内心的美被可见的视觉形象表现出来了。我们强调电影艺术的可见性，在很大的意义上是指影片中人物形象的内心世界给予视觉表现来说的。我们甚至可以说，没有人物形象内心活动的视觉表现，也就没有电影艺术了。

今天，我国社会主义电影艺术美学所追求的目的，正是运用各种具有视觉因素的电影艺术表现手段，展现粉碎“四人帮”后各条战线上的先进人物奔向四个现代化的精神风貌。打开他们为四个现代化而燃烧起来的内心世界，让人们看到了先进人物的思想感情，在每个人的心上产生高尚的情操，并化为精神力量冲向生活，为四化而贡献力量。

怎样才能使影片中人物形象的内心活动富有视觉表现？怎样才能使人物形象的内心世界成为历历可见？这是值得我们很好探讨的课题。

根据中外电影史上优秀电影艺术家的创作经验并经实践的检验，可以归纳出下列几个方面：

一、通过动作：银幕上出现的人物形象必须具有丰富的动作性，这是电影艺术在刻画人物形象方面一个极为重要的原则。高尔基曾经说过：“描写人物，需要技巧，要大胆运用电影艺术的那些独特的可能性，首先是电影的动作性。”他甚至认为没有动作就不成其为电影作品。高尔基的话突出了动作在电影艺术中刻画人物形象的重要作用。他还说：“要使艺术作品具有令人信服的教育作用，就必须主人公们尽可能地多做事，少说话。”这话的中心意思也就是让人物形象多动作。可以说，电影艺术塑造人物形象的基本手段就是表现人物的动作，着力表现影片中的人物为了实现其理想所采取的一系列的行为动作，透过行为动作展现人物形象的内心活动。没有动作，人物形象也就没有心理活动了，那颗心就成为一潭死水了。相反，动作鲜明，人物的心理特征展示得也就越动人，性格越突出。

从我们所看过的中外优秀影片中，可以举出不少例证。比如我国优秀影片《董存瑞》，人物形象的动作性就很强，几乎是贯穿全部影片。开始时，董存瑞为了打老蒋要参加八路军，未被批准，于是他泡“磨菇”；参军后，在战争中受锻炼，觉悟提高了；随着剧情的发展，他的动作也越来越积极，心理活动揭示得也越透彻。在最后那场戏，董存瑞抱着炸药包冲到国民党反动派军队的机关枪暗堡的桥下，准备炸毁它，给进攻的革命部队打开前进的缺口，全歼敌军。但是桥下是光滑的水泥漫坡，无法放置炸药包，他想用枪托砸个坑，可水泥坚硬砸不动，而时间又十分急迫，他心焦如焚了。紧接着进军号又吹响了，人民子弟兵冲锋了，敌人的机关枪嘎嘎响了，董存瑞眼看着战友一个个被擗倒，就在这千钧一发之际，他情急智生，决定用自己的手臂举着炸药包，拉了导火线，让自己和这个暗堡

一起爆炸，同归于尽。这场戏的动作一个接着一个，外部动作推动着内心动作，规定情境越来越尖锐，动作越来越动人。这一系列动作，生动地揭示了董存瑞为翻身求解放、消灭反动派的英勇壮烈的革命精神面貌，乃至于他那顽强刚毅的性格特征和崇高的自我牺牲的优秀品质，而所有这些都是通过人物的动作逐步让观众感受到的。这场戏，没有一句话，但董存瑞的高尚情操、思想感情和品质，都是通过富有视觉表现力的动作让我们看到的，并且使我们受到了强烈的感染，以及革命英雄主义的深刻教育。

再如苏联早期的优秀影片《夏伯阳》，这是1934年十月革命节摄制的，距今已四十多年，但仍然经得起一看再看，特别是在刻画人物形象上有非常卓越的视觉表现。苏联电影评论家玛尔高列娜说：“影片的基础首先是人物，而不是战斗场面。这是一部战争片，机关枪在那儿惊心动魄地嘶啸着，然而那些用血肉建立了苏维埃制度的人们行为则是更加惊心动魄的——之所以说《夏伯阳》展开苏联电影历史上崭新的一页，其理由就在这里。”看过影片的人确实被那些用血肉建立苏维埃制度的人们的英勇无畏和无私的行为所吸引并在内心上受震撼。而这都是通过人物的动作取得的。举一场戏为例：夏伯阳的老战友因为抢老百姓的小猪违犯了革命纪律，被政委关了禁闭，这事对威震四方的夏伯阳来说是前所未有的，这还了得！他气势汹汹地找政委兴师问罪，暴跳如雷，甚至抡起椅子要砸政委，而政委则稳如泰山，坚持原则，不动声色，这却把夏伯阳给“镇”住了。这场戏的动作是很动人的，耐人看的是外部动作，令人想的却是人物的内心动作。而动作中的含义却又十分深刻：夏伯阳是农民出身，对革命勇敢忠诚当然不在话下；但他的脑子里还有非无产阶级思想，他是在革命斗争过程中逐步克服、逐步成长的。影片中安排政委和他的矛盾冲突，正是通过他和政委的关系来展现这些用血肉建立了苏维埃制度的人

们的更加动人的行为。夏伯阳之所以能被他不屑一顾的政委“镇”住，这揭示了夏伯阳并非草莽英雄，他还具有服从党的原则的革命品质和精神，他能在政委面前自我控制住这“夏伯阳式”的脾气；展现他能自觉地接受党的教育，在战斗实践中改造自己。这样的行为、这样的内心活动较之战斗场面的表现，确实是更加动人的。最动人处是夏伯阳的性格特色，这形成了一种艺术上的美，这美是附在人物个性上面展现出来的。所有这些，不是靠对话，不是靠叙述和交代情节来说明的，而是凭着可见的人物的动作，让观众体察到夏伯阳内心的这些优秀的思想品质。

再比如八一厂的故事影片《归心似箭》中魏得胜给玉贞挑水的那场戏，通过动作展现两人之间的感情也是颇有意境的。魏得胜要打鬼子想回部队，临别前给心爱的玉贞挑上几担水——多质朴多深厚的感情。而玉贞呢，却舍不得这个心上人离别，这缕埋藏在心灵深处爱的情丝，不是靠对话表白，而是通过动作——把老魏刚装满的一桶水泼掉，这一泼，却把娴静秀美的玉贞的内心世界展现给了观众。这一泼和那一挑，正是相反相成的动作，形成整场戏的意境，渲染两个人物内心激荡着的爱的波涛。手法是含蓄的，而艺术效果却是非常强烈的。

通过以上的例子，我们可以体会到：动作是人物形象的思想感情、素质和性格特征的具体表现。影片中的人物形象的个性和思想感情，不是叙述出来的，而是在他自己的行动中展现出来的。富有特征的行动展现人物形象的个性特征最有表现力，它的视觉性最生动，可以使人物形象活灵活现。董存瑞和夏伯阳的动作，只能是他俩所独有的，只有按照具体人物性格找到适合他的动作来刻画他的性格才真实可信，才具有引人入胜和感人至深的艺术力量。恩格斯说过：“我觉得一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做。”从这句话使我联想到：影片中的人物做什么，是重要的，但还不能充分

展现他的性格特征；而怎样做，却更重要。因为它可以把人物的性格特征展现得更深刻。怎样做，这是表现人物的独具特色的行为动作的一种形态，董存瑞和夏伯阳就是例证。玉贞倒掉水，是展现性格的一种别具一格的方式，是极富有个性化的生活动作，也是极富有视觉表现力的。

二、通过面部表情、手势和眼神：在生活中，人们的思想情绪细致微妙的变化，通常是从面部表情反射出来的。人的面部表情是极其丰富多彩的。而电影艺术运用蒙太奇表现手段——特写或近景镜头，可以使观众看到生活中不易看到的细微复杂的表情，从而使观众感觉到人物形象内心思想感情的变化，这正是电影艺术的视觉性的难能可贵之处。如前面举的《董存瑞》和《夏伯阳》两部影片的例子中，都可以从演员的面部表情上透视到人物形象的内心世界。当董存瑞手托炸药包行将爆炸的那一瞬间，镜头推进了，成了董存瑞大半身近景镜头，这就使观众可以更清晰地看到他的面部表情是那么庄重坚定，那视死如归的英雄气概真是气吞山河，感人肺腑。又如夏伯阳抡起椅子要砸向政委的一瞬间，他看到政委那庄重坚定的面部（这是用近景镜头表现的），闪射出来的令人折服的神态——这显然是党的形象的精神力量，使威震四方的夏伯阳有所抑制了，他被“镇”住了，这时候导演把镜头立即变成夏伯阳的近景，观众从夏伯阳脸上看到他受政委那稳如泰山和坚定的原则精神所引起的惊服的神情和克制自己的神色，甚至还让观众从他面部上微微感觉到夏伯阳有点责备自己在政委面前冒失了。而这些，正好展现了夏伯阳内在的思想活动，展现了他对党的态度，展现了他内心的美。

再比如意大利影片《罗马——不设防的城市》里，神甫被法西斯匪帮逮捕后，看到敌人残酷地迫害他曾在暗中帮助过的反法西斯战士，他的面部肌肉只轻轻抽动了一下（大近景），但却使观众感觉到神甫的心灵深处对这位战士的深厚同情，以及

压在他心上的对法西斯匪徒的憎恨。

总之，电影艺术的视觉表现力，有极大的可能把演员面部肌肉微微的抽动，脸上的青筋轻轻一跳，嘴角不知不觉的一抿……所有这些极为细微的不易令人察觉的面部肌肉动作，通过电影镜头能把影片中人物形象的内心活动历历如绘地展现在观众的眼前。但是面部表情对我们的影片中人物形象内心刻画，以及在演员表演艺术上，还是急待开掘的一个艺术领域呢。

生活中，人们的个性特征和内心活动，除了表现在面部，也常常流露在手势上。俗话说，手会说话。手是通过手势说话的，手势有助于性格的刻画，手势能以富有造型表现力地表达出语言难于表达出的思想感情，它能够把人物形象的内心的复杂活动揭示出来。比如在《夏伯阳》影片最后那场政委和夏伯阳告别的戏，夏伯阳送政委走，他先伸手和政委握别，待政委也伸出手和他握别时，夏伯阳却没有握政委的手，而是突然展开双臂热烈地拥抱着政委。松开之后，他又用右手狠狠地触了政委的手臂一下。以上这些手势的表现是很有意境的，把两人之间的关系和感情表现得深切感人。夏伯阳最初是不把政委放在眼里的，他曾抡起鞭子要砸政委；待政委调离他这个部队时，却象老鹰似的展开双臂拥抱着政委，这感情的变化多有趣，含义多深长。这一拥抱表现出的感情又多动人。特别是在拥抱之后的那一触的手势，更耐人寻味。这一触，几乎让我们听到夏伯阳内心的声音了：“你走吧，我真舍不得你。”这一触，还触出夏伯阳粗犷豪迈、矜持自负的性格特征。这些手势用的笔墨不多，但意境深，极能传神，有视觉表现力，颇能吸引观众。手势在某种特定情况下比面部表情有意想不到的艺术感染力。值得注意的是我们的影片中，演员在手势的运用上远远没有发挥手势的视觉语言的艺术力量。有的演员也设想借助手势表现人物形象的内心活动和性格特征，但出色的不多，较多的是手势流于烦琐，或是老一套，甚至有的是为手势而手势。在这

方面，正有待探索钻研，有所创新。这里，我想引用高尔基的一段话。他说：“手势和讲话，几乎在任何时候都不是同时发生的，人往往说的是一回事，而他的手势又是一回事，在两者结合当中就产生思想和行动的特征，因为人的思想并不是经常都包含在讲话之中的。可是你们的演员总是这样做：要讲话，一定就有手势，而且，同时一起来，这是贫乏而又不真实的。”高尔基对手势的这段话，值得我们深思，应该认真研究，并在艺术创作上发挥手势的表现力。因为手势较之语言是人的内心活动更直接、更为深刻的反映，若在这方面有所创造和提高，并结合电影艺术的表现手段，可以把影片中人物形象的内心世界展现得更为丰满。

揭示人物形象的内心状态，进而刻画人物形象的性格特征，除面部和手势之外，眼睛的表现力更是非同凡响的。由于电影艺术有了特写镜头，眼睛的表现力就更为突出了。当摄影机逼近演员的眼睛成为特写镜头时，就把观众的注意力引向一个具体部分——眼睛上，促使观众更加细致入微的体察到人物形象的内心活动。俗话说，眼睛是心灵的窗户，透过窗户可以看到心灵的动态。足见眼睛对展现人物形象心灵的重要性。眼睛的表现力贵在传神，所谓神，就是一个人的精神状态，这是人物形象最本质的东西。而电影艺术正是要运用它的独特的表现手段来表露人物形象的精神状态进而打动观众，提高观众的思想境界和道德情操，以达到陶冶人、教育人的艺术效果。中外电影史上的优秀影片运用眼睛来刻画人物形象的精神境界的例子可以举出很多。如故事片《红色娘子军》中，琼花对地主南霸天切肤的阶级的深仇大恨、以及她追求革命的满腔热情，都是通过演员那双火辣辣的眼睛的特写镜头表现出来的。卓别林的《城市之光》最后一场戏，当卓别林发现卖花女的眼睛医治好了，他分外高兴，可卖花女并不注意他，因为她在眼病未治好之前，不曾见过卓别林的相貌，只知道帮助她治眼病的人

是个有钱的好心人，后来卖花女偶然摸到卓别林的衣扣（这是她曾经摸过的），她有了联想，这时才判断出站在她面前的穷光蛋正是帮助过她的好心人，她十分激动，从她的眼神里闪射出了内心的感谢和爱恋之情。而卓别林见到这情景，格外激动，思潮起伏，感情在心灵深处沸腾起来了，他为盲女的眼睛重见光明而兴奋，他为卖花女向他表示了爱情而感到无比幸福。所有这些内心活动，精神状态都是通过眼睛闪现出来的光芒揭示的。观众看到这里，对这个被资本主义社会制度折磨的小人物一掬同情之泪。在影片的结尾，表现这个小人物眼睛流露出的幸福愉快而又令人心酸的镜头尺数很长，在艺术表现手法上是别具一格的，集中在眼睛的表现上，富有含蓄神韵的艺术感染力，不仅能打动观众的心，还令观众经久深思难忘。在我们的影片中对人物形象内心活动的刻画从眼睛的传神上闪射出激动观众心弦的光采尚不多见，有待努力创造。

三、通过音响效果：音响效果在有声电影中是极为有趣的艺术表现手段，若赋予音响效果以艺术生命，它在影片中对加强戏剧气氛、烘托剧情、刻画人物性格、展现人物形象的内心活动等方面，都能起引人入胜的作用。音响效果与电影画面有机结合所形成的视觉形象，使人物形象的内心世界昭然若揭。比如苏联早期优秀影片《我们来自喀琅施塔得》中，有一场帝国主义者操纵支持的匪帮向革命部队进攻的戏，编剧和导演在艺术处理上采用新的手法。镜头并不直接表现战斗场面，而是表现一个被革命部队俘虏的白匪军的动作，当画面外响起激烈的枪炮声，俘虏兵侧耳凝神细听，他判断出这响声是来自他们那边时，他就把扯下的肩章挂上肩，准备回去了；而当他听到他们那边枪炮声低弱了，又急忙把肩章摘下来，准备投降了。画面中的俘虏兵这样反复地把肩章挂上摘下，画面外配上时强时弱的枪炮声，不仅把战斗的激烈性表现得有声有色，戏剧性的气氛也烘托得十分浓烈，并把这个俘虏兵的心理活动，以及他的