

## 电影造型艺术

电影造型艺术是影片创作的重要组成部分，以可见的艺术形象完成影片的造型表现，引导观众对影片的理解，产生理智上与情感上的共鸣。

电影美术师是影片制作过程中，最先把文学剧本中关于环境、面容、服饰等的文字描写转化为具体形象的人。但他又是以剧本的主题思想、人物性格、剧情结构为依据，在导演的总体构思之下，与影片创作各部门、首先是摄影师与演员合作，共同完成影片的造型表现的。

电影美术工作的具体内容是布景（包括内景的设计与制作，外景、实景的选择和加工，室内外陈设）与人物造型（包括化妆、服饰和戏用道具）。美术师、服装师、化妆师必须深入理解剧本的思想内涵、时代环境、人物性格、剧情结构，从而设计和制作出有时代和地域特点、有生活气息、有性格特征的景物服饰，使之产生情景交融的富有意境的艺术效果。

布景的作用首先是提供环境——既是剧中人物的生活环境，又是影片中的演员的活动环境，例如或是幽静的庭院，或是湍隘的牢房，或是无垠的沙漠，甚或是非人世所有的蓬莱仙境。美术师设计的景物不仅能体现出不同的时代、不同

的地域、不同的季节等等，而且能体现出人物的职业、身份和性格以及心理情绪。如《天云山传奇》中主角罗群住的一半是磨房的小屋，那柴草树起的破壁，破坏的门窗，加上残缺的桌子，一床破被，一盏油灯，衬托出人物处境的困难，也表现了人物意志的坚强。

在现代影片制作中，导演与美术师、摄影师往往选用大量的外景（如海滩、荒原、闹市、战壕等等），即使是内景，也往往为了追求逼真性，有时也为了摄制费用的节约，采取实景拍摄的办法。为此就需要美术师四处奔波，往往踏破铁鞋才偶得佳境。选好一处恰当的场景是不容易的，但对影片质量的提高，给予导演和摄影师的好处是说不完的。例如《聂耳》中聂耳入党一场，选用了古长城一角，这就为导演的蒙太奇构思，摄影师的镜头处理，演员的感情抒发，提供了优越的条件，使人物感情与景物的气势结合起来。一定要选择到一处完全与主观要求一致的场景是困难的，高明的美术师往往在基本条件吻合的外景或实景上稍稍加工，或者甚至大力加工，扬长避短，显此隐彼，以使景物面目一新，成了理想的场景。

创造影片中人物的鲜明形象，当然要依靠演员的表情、举止、表演技巧，但佛靠金镶人靠衣装，演员离不开化妆师、服装师的帮助，通过服饰、化妆求得人物外在的形似，更进而表达人物的内在属性，求得神似。服装与化妆是人物造型的一个整体，但又有所分工。化妆通过油彩、发型、装饰等刻划人物，服装则通过衣着的式样、色彩、质料等塑造形象，都是以人物所处的时代、地域及人物的职业、年龄和性格特征为根据，并结合扮演者的具体生理条件来设计和装扮的。

影片中很少有人物一套服装到底，因此要随着剧情的发

展变化更换服装，时代的变迁，季节的转换，都要求服装的相应变化。再则，设计者还必须考虑到同时出现的若干人的服装的差别，在群众场面中要突出主要人物，又要达到全场色彩样式等等的层次与和谐。一件恰当的服装有时能告诉观众许多话，例如《天云山传奇》中，罗群用仅有的一点钱为患难与共的妻子冯晴岚买了一件棉袄，当冯脱去破棉衣，露出里面一件百孔千疮的毛线背心的时候，许多观众流下了眼泪。

化妆的目的是使演员的脸面尽可能与剧中人相似，把演员与角色面目上的不同的地方遮盖住，把角色应有的而演员缺乏的增补上去，用以说明人物的年龄、民族、身分、性格等等。电影化妆，在理论上说与舞台化妆基本相同，但是由于电影的逼真性的要求，由于影片常常要拍摄演员的近景和特写，因此电影的化妆要求精细到不露半点装扮的痕迹，要求在天然外景中也看不出任何虚假。影片中常要求同一演员从角色的青年演到老年，这就更需要高超的化妆技艺。苏联片《乡村女教师》的化妆师就给演员玛列茨卡娅帮了大忙。

化妆不仅是指油彩画笔的使用，还包含着演员发式的处理以及装饰品的点缀。这些往往能起画龙点睛的作用。一顶绣花帽子，一部白络腮胡子，就出现了一个维吾尔族老汉。除了一般的人物造型外，化妆师还常常要处理各种特殊的化妆，例如脸上的伤疤，背上的鞭痕之类。

道具<sup>④</sup>严格说来可分两大类。一类是布景内的布置陈设，大至火车轮船，小至锅碗盆碟均是，一般称为陈设道具。另一类是演员随身佩戴或使用的，如钻戒、佛珠、手枪、菜篮、书包、照相机等等，一般称戏用道具，事实上属于化妆的部分。戏用道具不宜琐屑，但使用得当，往往能揭示人

物性格，推动剧情发展，甚至能成为人物的感情的延伸，向观众诉说很多话。例如《天云山传奇》中冯晴岚临终时，罗群为她戴上从地上拾起的眼镜，镜架的腿已经折断，是用胶布粘着的，这副眼镜是无声的但是有力的控诉。

电影美术造型的三大特点，是逼真性、运动性和综合性。

（一）逼真性。由于摄影机镜头的如实复现现实的功能，一切被摄的景物都可以达到逼真的程度，观众也要求逼真感。一切服饰化妆也必须是真的，或者能以假乱真的，在时代感、地域感、身分感上，在式样、新旧、深浅的程度上，都必须准确，不能错讹。在镜头前，一切景物如山水房屋、花草树木，一切动作如风吹雨打、火烧轰炸，都必须做到和生活中的一样。舞台美工中的剧场假定性，如程式化风格化的设计，在摄影棚里一般是不适用的。电影美术家所设计的景物，必须能与在生活中选用的实景天衣无缝地穿插在一起。自从新现实主义兴起以来，电影纪实性的强调更提高了逼真的要求。《雅马哈鱼档》所布置的鱼摊所在地的广州小街，真是一幅浓郁的广州市井风情画，甚至能令人仿佛闻到浓烈的鱼腥味。这样的布景首先就为影片创造了一个可信的生活环境，因此博得观众的信任感。相反地，任何一点虚假或不准确，就会破坏影片的真实感，例如一个现代的热水瓶就会破坏一个抗日战争故事的可信性。

但是电影美术工作较之舞台美术工作的艰巨还不仅于此，也不仅在于一部影片所涉及的场景要比舞台剧多若干倍，场场都要真实，可信。更大的区别在于舞台布景与观众始终保持一段固定的距离，观众置身景外；而电影观众是用摄影机的镜头做眼睛的，到了中近景特写时，他就宛然置身景中，而且可以随着摄影机的推拉摇跟的移动“东张西望”。

这就是说，美术师设计和制作的景物必须任何角落都经得起观众的审视，而这种峰回路转的移动，可能是连续不间断的。

但是电影美术的逼真性并不等于要求自然主义地复制生活。电影也不是没有假定性的。以景物而言，布景是摄影棚搭建的景片（即使实景中也有许多加工的景片），项链珠宝是赝品，以假代真，以假乱真。电影的特技摄影有了相当大的发展，不仅车祸、轰炸、海上风暴等惊险场面可以拍得活灵活现，还可以假造出许多梦幻天地、未来世界。总之，电影所要求的逼真只是从摄影机的镜头看出去，以及将来通过放映机的镜头放映出去，象是真的。这里面就存在着大量的假定性作用。例如，镜头的画框永远是只让观众看到生活中的一部分，而掩藏了其余的部分，这就使电影可以把相隔千里的两地所拍的镜头接在一起，看来却是好象在一个地方发生的事。蒙太奇手法可以把真正在海上行驶的巨轮和在水池里拍摄的风浪呼啸的镜头接在一起，造成一场海上风暴。一个美术师知道观众看到的永远不是他设计的景物本身，而是电影导演和摄影师指引着通过摄影机镜头看到的景物的影象，镜头不同的角度、焦距、速度等等，能对被摄的人物或景物的影象有着很大的控制。电影理论家鲁道尔夫·爱因海姆认为：正因为电影摄影机不是复制生活，电影才成为艺术。这句话不是没有道理的。

所以，电影美术工作者不仅要有丰富的生活体验和历史知识，能够设计出真实的环境和服饰，还要有艺术的修养，能在生活的真实的基础上有所选择，有所提炼，有所概括，创造出比现实生活更典型、更美、更有表现力的艺术的真实。他所设计的东西永远是符合生活真实的、具体可见的事物，但是他使观众感受到的却远不止于这些看得见的事物。

他以实带虚，以有限的有形的景物，把观众带入可意会不可言传的丰富的意境。生活的真实与艺术的真实融合为一。原来诉诸观众视觉的景物所传达的信息，更直接诉诸观众的感情和思维。例如《烽火年代的故事》的主角人物在战场上负伤昏迷过去了，银幕上出现了他幻想的童年家乡的景色：小河边的桦树林的树根淹没在小河溢出的春水中，一只断了缆的小木船在水面上随风缓缓飘流。这些景色生动地说明了战士对家乡、对童年、对和平对生活的渴望和眷恋。更多的时候，不必出现这样的主观幻想的镜头，艺术家也常常能在情节发展过程的具体景物中，以实带虚，使观众看到景物后面的丰富的含意。《吾土吾民》开场，某欧洲国家的一个街头广场，空寂无人，镜头推出一座无名战士的雕像，像前刻着第一次世界大战的年月，接着是纳粹占领军军官和摩托车队开入。这就告诉了我们：大战二十年后，欧洲人民又遭受了法西斯的践踏，无名战士的血白流了。接下去是附逆的伪市长欢迎纳粹军官下车，镜头拍到市长脱了手套的手紧紧握着戴着手套的军官伸出去的手，马上让我们看到军官的傲慢和伪市长的卑躬屈膝。

（二）运动性。电影是运动的艺术，电影美术造型总是与电影的三种运动形式相结合的。首先是与演员的动作的配合。如上面所述，美术工作为演员提供活动的环境，提供符合角色身分性格的装扮，这些环境和装扮不仅不能妨碍或限制演员的动作，还要为演员的动作提供支点和凭藉，一切楼台门窗，陈设道具的布置，服饰的穿戴，都应力求有利于演员的表演，有利于导演的场面调度。没有奥德沙阶梯，就没有《战舰波将金号》中那场沙皇士兵步步走下阶梯屠杀手无寸铁的妇孺的戏，没有镇压人民的踏下台阶的一排排哥萨克

士兵的皮靴，没有被撞倒的婴儿车，就看不出这场屠杀的残暴。其次，美术师要经常与摄影师取得相互理解和密切合作，永远记住在自己设计的场景中为摄影机的推、拉、摇、跟、升、降的移动提供方便，时刻记住为多距离、多角度、多方位的拍摄提供可能，分清前景、后景、层次，使画面有更多的纵深感。还要为各种拍摄方法的照明工作提供条件。例如矿井中一场狭长的井道中的戏，就往往要求美工为照明别出心裁地搭置他的布景。第三是对镜头组织的运动的结合，这又是需要充分理解导演的蒙太奇构思，并且与剪辑师密切合作的。多距离、多角度、多方位摄成的镜头，必然带来各种不同的组织方法与蒙太奇节奏，对此没有事先的了解，不是心中有数，往往自己所设计的景物、服饰的线条、形状、光影、色彩等造型因素，就会与剪辑的组织次序和节奏发生不协调。相反地，如果对蒙太奇组织了然于胸，美术师常常能使设计的景物引起导演产生新的镜头处理的设想。例如《白求恩大夫》中白求恩负伤后被用担架抬着，向后方撤退。美术师在找外景时选用了一条白雪皑皑中桦树林的小路，导演就拍了白求恩睡在担架上看到的桦树林缓缓后退的树梢，为这场戏增加了悲剧气氛。

演员的调度、摄影机的运动与镜头组织处理三种运动是相辅相成的，美术师的造型表现，也必然与三者紧密结合，相得益彰。苏联影片《带枪的人》中，士兵谢德林在斯摩尔尼宫的狭长的走廊里见到在忙碌着的列宁，跟着列宁边走边谈。为了不间断地拍完这场列宁与士兵的戏，美术师拆去了走廊的一面墙，只保留了一排廊柱，又把走廊加出一段，做成高了几级台阶。这样，摄影机就能在很长的轨道上移动，跟着演员不间断地拍完这段谈话。拍出的镜头有纵深感，观

众觉得接近了列宁，而后景中斯摩尔尼宫中的忙碌场景又历历在目。当列宁走上台级的时候，更得到了突出，形象显得崇高了。时时在镜头前闪过的廊柱的线条，显示了斯摩尔尼宫的庄严，廊柱造成的光影变化，更突出了谢德林的热切的心情。

当然，调度有动的一面，也有静的一面。一部影片有时也要求静止的场面，来突出景物的空间造型。英国片《简爱》中数次拍摄罗彻斯特花园静止的全景，开始是以静寂空旷的环境来衬托简爱的孤寂心情，最后在她忍不住不平等、不光彩的爱情毅然离去时，那空旷的大厅伴随着罗彻斯特叫喊简爱的声音，更显出景和人物的交融。

（三）综合性。电影是综合艺术，各艺术部门一经参加到电影工作中来，就失去了原有的独立性，服从电影综合艺术的要求，协同地再现生活，表现生活。例如绘画本是可以直接欣赏的艺术品，布景设计师的作品却起了质的变化，失去了独立欣赏的价值。然而它又从另一方面取得补偿，获得绘画所没有的价值。虽然景物也是拍摄在平面的胶片上，放映在平面的银幕上，但是所设计的景物在摄影师的光线处理下，并且是随着光线和镜头距离方位的变化而变化的。不再是静止的图画那样二组的，而是成了三组空间。而由于演员、摄影机与画面的运动，产生了时间值，所设计的景物更由静止的绘画艺术成为动态的时空复合的艺术。这时候，美术上的透视学、构图学、色彩学、画面空间处理等基本美学法则很多还是适用的，但又是不够的，电影美术有了更为复杂的要求，也有了更为丰富的造型表现力。

电影造型艺术范围内，还有一个重要的综合因素，即人、景、物、形、光、色和画面构图七项因素的综合作用。

人、景、物是具体的存在物，形、光、色是附着于人、景、物而存在的，没有人、景、物，形、光、色无所附着，也就不复存在。在电影中，没有不具有形体的人、景、物，也没有无色的物体；而没有光，任何人、景、物都无法看见，也就等于不存在。最后，具有形态、光影、色彩的人、景、物，又总是出现在一定的画面构图中。因此，造型表现的奥妙更在于形、光、色与人、景、物和构图的巧妙配合和变化。形、光、色不仅使观众看到了景物和人在画面中的存在，了解其为何时何地的何人何物，达到再现生活的作用，而且可以通过观众的视觉直感，引起心理刺激，产生思想上情感上的效应，达到渲染气氛，隐喻暗示，乃至传达艺术家对生活的主观态度的作用。

形：有景物就有形状有线条，不同的形体、线条本身就能引起欣赏者的不同的心理效应，产生压抑、开放、忧郁、愉快、恐怖等不同的感觉。

光：可以说是造型的灵魂。一切物象的造型，由于光的强弱、方向、角度的不同，由于光与影的对比、层次和动作而发生变化，并从而起着再现生活与表现生活的双重作用。影片《告密者》的第一个镜头是深夜小巷中，一盏古老的煤气灯照着碎石路面，夜雾中只见房屋轮廓，一个穿雨衣的人跑来，靠墙暂停，掏出火柴点烟，亮光中照出吉波的脸，还有墙上的标语——“为爱尔兰的独立奋斗！”这不仅把人物和社会背景揭示出来，而且由于光的运用，表达出了环境的神秘气氛和告密者的复杂心情。

色 俄罗斯画家列宾说过：“色彩即感情。”色彩有表达感情的能力。电影美术师充分利用色彩的对比、和谐、基调、变调等等手法来引起观众情绪的反应。根据人们的习惯，各

种色彩象征不同的情绪，例如红是兴奋，白是纯洁，蓝是和平等等。人们又习惯地把色彩分成冷暖，把红、橙、黄等明度强的称为暖色调，把青、绿、紫等明度弱的称为冷色调。美术师就往往利用这些习惯观念，把各种景物服饰涂上不同的浓淡深浅的色调，或运用色光的照射，来渲染人物的不同个性、身份、情绪，造成不同的气氛。导演科波拉在《现代启示录》开场，为了表现主角人物的精神错乱，用了许多光怪陆离的，不成形的色块来渲染。苏联片《这里黎明静悄悄》用黑白片拍摄女兵们的战时生活，而用柔和的彩色拍摄女兵们战前和平美好生活的倒叙。在色彩运用方面，电影造型艺术还有着—个有待于发掘的极为丰富的矿藏。

构图 最后 人、景、物、形、光、色又必然以—定的构图出现在观众眼前。电影是运动的艺术，但是电影也有画面，有画面就有构图，不过这画面是在不断地变化着的。画面里的在—定光影下的有—定色彩的人、景、物的不同姿态，它们彼此之间的位置疏密高低，它们和镜头的不同距离、角度，以及它们与画框的关系，形成不同的构图。这构图本身可以是简单的、少层次的，或者是富于纵深感、多层次的，可以是平静的、和谐的、或者是对峙的、冲突的，可以是有秩序、有条理的，或是杂乱的、不安定的。而就电影画面的动态特点说，这些画面又可以是缓慢地运动着的、少更动的，相对稳定或者是短促的、急剧变换着的。多构图的这些因素，又毫无疑问地能引起观众不同的情绪效应。

总之，在人、景、物、形、光、色和构图的配合运用上，电影美术师有着再现生活的丰富手段，同时，又掌握着更高层次的表现生活的奥秘。

## 电影与美术的关系

美术比电影的历史早得多。不谈原始社会的建筑雕刻、壁画，光从象形文字演变的绘画开始，也有二千多年了。可是美术要进入年轻的不到百年历史的电影中去，有个了解电影认识电影的过程。电影是动态的时间艺术，绘画是静止的空间艺术，这一动一静的变化，对美术会产生许多新的要求。绘画从内容到形式是个人创作的独立艺术，电影从内容到形式都要受剧本的制约，它是由导演、摄影、演员、音乐、照明等许多部门许多人集体创造的综合艺术。绘画、雕塑、舞台美术的欣赏形式，是实物直接与观众见面的，而电影美术是要经过摄影机镜头的不同角度、不同距离来代替观众的眼睛，拍摄下来并经过洗印、剪接，一直到放映，它最后见诸银幕效果，这不能和一幅独立绘画或一本连环画相比。通常一部放映不到二个小时的影片要十五万个画面，它是通过观众视觉的残象的连续而产生活动的有完整的故事内容，光看一格底片是一点意义也没有的。观众在剧场看戏虽然座位固定，但他还能有身体和头的转动。眼睛瞳孔的收放，来自由地选择自己要看的画面。而电影呢，这个自由权就都交给导演了。我们判断一个导演是否真正掌握电影，主要看他是否以优美的电影形式表达了真实的内容而使观众满

意，如果作为一个画家，进入摄影棚他还念念不忘自己图纸上的构图笔触、调子、水分、墨色、皴法、明暗关系……希望全部还原在银幕上，那是要失望的。所以一切应该从电影来考虑，为了塑造影片中的人物，必须运用你的美术手段。我们常常听到，美术学院的毕业生分配到电影制片厂来搞了一阵美工后，就感叹：“这影片的创作不是我的，我的画面不见了。”我这有多少创作呢，不是改行了吗？这种感叹说明一时的陌生和不适应，说明美术进入电影同音乐作曲一样，有一个从量变到质变的过程，这是必然的。如果是从电影学院美术系来的青年，那可能还好一点，因为他了解电影美术从属于电影。但是无论怎么变，本专业的基本的东西是保留着的，而且要求更扎实，更熟练，如音乐的对位、和声，美术的构图、章法、调子等基本功，无不如此。越有基本功，就越能自由地融化到电影中来。如果明确电影是为人民服务、为社会主义服务，那么美术是在为电影的视知觉服务，是美术在电影中，不是电影在美术中。解决了这个基本观点，一通百通。无论编剧、导演、摄影、美工都要有美术知识，他们有的能直接用绘画表达，有的虽不会画，但能欣赏、分析、运用。这样才有共同的语言，化美术于电影中，产生银幕的美术世界。

《毛诗序》说：“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”这是对歌舞缘起之说。同样，古代文人诗人作画，是否也有情动于中而形于言，言之不足以诗吟之，诗之不足以画抒之呢？我看也是有的。歌和舞相联，文和画也相通，我国许多文人学士是能文能画的，象欧阳修、苏轼、唐寅、徐青藤、朱耷、郑燮、王维等。虽也有不画者，但他们的诗作中，都很形象，都有

画意，如杜牧的《江南春》：“千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”白居易的《暮江吟》：“一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红，可怜九月初三夜，露似真珠月似弓。”王昌龄的《采莲曲》：“荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开，乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。”每首是诗也是画。正如后人评价王维诗画说的：“摩诘诗中有画、画中有诗。”自古人们以“图书”并称，也说明文和画早结下千古良缘了。我国宋代的评话本，明代的绣像传奇，乃至现代的小说插图、连环画，都说明美术和文学的关系。文字再美，在读者心理上到底还是抽象的，而图画才是具象的、直接的、通俗的。电影更是有形、有色、有声，它作用于观众的心灵更为直接。所以电影和美术进一步结成良缘。中外有许多著名编导会文会画，象爱森斯坦、普多主金、尤特凯维奇、蔡楚生、史东山、凌子风、吴永刚、陈方千、赵丹、王为一等，有的还担任过多年的美工师；有的虽不会作画，但有丰富的美术知识，会欣赏、分析。象郑君里、谢晋他们有许多画家朋友，家中有不少中外古今画册、影集、风景片。他们经常读画，就能触类旁通地运用到电影中去，如郑君里在拍《枯木逢春》时，对毛泽东同志的《送瘟神》诗如何形象化费了许多心思，他翻阅宋代画家张择端的《清明上河图》得到极大启发，他说：“如果说国画的中堂是‘大全景，形式，立轴就是‘中景，，册页就是‘特写’了，那么长卷不就是一个横移镜头吗？”于是他就以一个长长的横移镜头，来拍摄旧社会农村的断垣残壁、荒烟凄草，反映“绿水青山枉自多，华陀无奈小虫何，千村薛荔人遗矢，万物萧疏鬼唱歌”的凄凉景象；在拍摄解放后的新气象时，则运用中景和特写（立轴和册页）的形式，拍摄桃花垂柳、碧水涟漪、牧童吹笛、

白云稻浪等反映“坐地日行八万里，巡天遥看一千河，牛郎欲问瘟神事，一样悲欢逐逝波”的欢乐景象。以对比的形式达到情景交融。吴永刚从吴凡的版画《蒲公英》的欣赏中，潜移默化地把版画内容的童心情趣，生发到电影《巴山夜雨》中，当小娟子对着蒲公英轻轻一吹，那片片花瓣象小伞似的飘扬在天空，落英缤纷地散在树梢上、草尖上，那么自由、快活、逗人喜欢，真是意味隽永。

电影虽然不是绘画，但绘画所讲究的简洁、概括、渲染、虚实、含蓄、想象、意境等表现手段是相同的。银幕上无论静止或动态的构图，同样可以运用这些手段。国画家讲究一幅画的“意理功趣”，电影的编剧、导演也都是以“意、理、功、趣”四个字来检验的。“意”即剧本的内容，所谓思想性。“理”是对真实程度的要求，“功”即表现技巧的纯熟，“趣”就是作品的艺术性。

## 电影造型表现力问题

电影造型表现是一部影片创作的主要课题，它包括言语的声音、画面构图和场面调度以及蒙太奇构成。这里为了简明起见只谈画面造型，即环境（布景、道具）和人物造型（服装、化妆）的表现；因为电影毕竟是以视觉为主。影片所要给人的印象，作者的创作思想和作品的主题，基本上通过视觉形象传达给观众。视觉或“可见性”是通过影片的光、影、节奏、运动之间和谐的表现来感觉它的内容，借助于人的眼睛和理智的联系而产生感情上的共鸣。每个画面中的人、景、物，都是为了塑造人物而存在。人物虽然是演员扮演的，但每个角色都要经过化妆、服装的打扮，每个人物都有他的活动环境，所以电影很重视影片的造型表现力，借助外部造型的准确性来表达戏剧冲突，抒发感情，从而激起观众的共鸣。

影片的造型表现是导演构思的主要方面之一，导演在研究文学剧本的时候就似乎已经看到完成的影片，看到人物活动的环境，看到他们的衣着、神韵，看到风景和道具陈设，也听到未来的音乐；这样他才能向演员、摄影师、美术师、作曲家等说明摆在他们面前的任务和要求。导演是创作的中心，他要把摄制组全体人员统一在一根轨道上来进行创作。

影片的摄影师是导演在造型方面的主要合作者，他不仅要掌握相当复杂的电影技术，而且要非常熟悉剧本的节奏，领会导演运用镜头的意图。他把大家的心血结晶最后记录在银幕上，他应该是很懂得造型美和戏剧美的人。而电影美术师则是造型方面的主要设计者，他设计的每堂布景和选择的外景，他同意的道具和人物的造型设计，都是影片造型表现上的主要方面。只有导演、摄影师、美术师之间最密切和谐的合作，才能找到最能充分表现作品思想的也是最美的画面。

在戏曲舞台上，一张红色的桌子，一会儿作公案，一会儿作眠床，一会儿变成登高的山岗；城墙是一块画有城砖的布；车辆是画着轮子的小旗，这些都有象征的，具有假定性的。即使话剧舞台上一棵所谓“写真”的树，树身和树叶也是画在纸上或布上，不能近看的。而电影中的布景、道具、服装、化妆都必须再现生活中的真实形象。坐在剧场里的观众只能在一个固定的位置上欣赏，可是电影摄影机可以推拉摇移，随意升降地拍摄，产生的画面造型使人有身历其境的效果，往往通过镜头的运动产生移步换景、峰回路转的作用。如苏联早期影片《带枪的人》中，导演处理士兵谢德林在列宁格勒斯摩尔尼宫走廊见到列宁，有一个两人边走边谈的镜头。走廊本来是狭长的，两边都有墙，摄影机只能在正面或背后拍摄列宁。根据这个情况，布景去掉了一边墙，保留了几根廊柱，另外加长了一段走廊，这段走廊高起几级。摄影机在很长的镜头轨道上移动，演员下台级时使观众觉得接近了列宁，演员上台级时，又觉得列宁升起来了，更崇高了。另外在镜头移动过程中，柱子在镜头前面几次闪过，那若隐若现的感觉诱发人们更想看到人群中的列宁。这堂布景高明的是它虽然去掉了一面墙，但给观众的感觉仍是两面；

这是通过一次又一次闪过廊柱和最后一次总结性的一个走廊全景来达到的，那时后景的群众活动也历历在目，它表现了列宁和人民的联系。这是一个很有表现力的镜头调度，是导演、美工、摄影的共同创造。

影片中每个人都有一个活动的工作环境和生活环境，选好用好人物的环境是搞好影片造型表现的关键之一。已故著名电影导演郑君里说：“往往有这样的情况，一场戏找到恰当的环境，找到正确的场景以改变整个一场戏，出来的味道就不一样，所以我认为戏的提高，常常开花结果在场景的选择上。”场景的选择、生活背景的烘托渲染，可以改变导演的画面构图和蒙太奇结构，同时也可以使演员创造角色时获得准确的自我感觉。郑君里拍《聂耳》时，把聂耳入党前的戏，安排在古长城上，把人物这时候的思想感情的升华和气象万千的长城结合起来，使演员赵丹能自如地喊出：“古老的长城啊！你永远是我学习的榜样，把我们的血肉筑成我们新的长城。”画面的造型是塞外驼铃，牧人羊群，长城连绵起伏，堞楼高处秦砖汉瓦，晴空白云……这一切很自然地诱发角色的沉思——这雄伟的古代英雄征战的圣地，而今天帝国主义的烽火快烧到这里了！使他喊出：“我从来没有象今天这样感到祖国的伟大，可爱！我愿为祖国战死！”这就为后面聂耳要求入党的迫切性作了有力的渲染。

借景抒情、见物思情、情景交融是影片造型表现的有力手段。用好一个景、一件衣服或一件道具，通过电影的蒙太奇手段，会产生极大的感染作用。例如《天云山传奇》中罗群将仅有的一点钱（连小凌子的几分镍币一起凑上），为妻子冯晴岚买了一件棉袄。他们拿回家中，见冯晴岚正在切咸菜。冯放下有缺口的菜刀来换衣服，当她脱去又破又薄的旧棉衣