

文藝鑑賞論集

(下)

上海师范大学中文系写作教研室编

文 艺 鉴 赏 论 集
藏 书

(下)

上海师范大学中文系写作教研室编

一九八〇年一月

电影语言中的几种构成元素(节选)

陈西禾

一、人是中心

艺术中的思想是通过人的形象及其相互关系表现的，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，刻划典型的、鲜明的人的性格，让栩栩如生的形象来代替艺术家说话。

电影是主要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，它又和绘画相近。欧洲文艺复兴期大师达·芬奇在他的《画论》中这样说：“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。”这几句四百年前有关绘画的名言，好象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中得来的。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。

苏联电影《夏伯阳》中的例子已经被人引得够多了，然而值得注意的是这部影片除了对主角夏伯阳刻划得淋漓尽致之外，对次要角色的性格和心理活动也没有放过，这就使得那

些只起付线作用的场面也很耐人咀嚼。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，安娜对他的爱才不知不觉地流露出来，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的关系，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，别其卡挥挥手转身走出门去，安娜追到窗口，再追向门口，含着一包眼泪送他的背影。这样一个进，一个退，要退的不再退了，要进的也不再进了，凑到一起后，又是这一个走，那一个追。夹杂在中间还有多少眼神、脸相、姿势、步态，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，任务完成，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。

日本影片《箱根风云录》叙述德川时代的町人友野为了要改变一个贫苦村庄的命运，领导农民挖掘水道来灌溉农田，因此受到统治阶级的嫉视，在水道快要完工的时候，被捕牺牲。影片的结尾给人特别深刻的印象。友野被囚在岩牢里，一心向往着山那边的水道工程。这一天他要被处死刑了。一个武官带着禁卒走进牢来，倒满一杯药酒要他服毒自尽，他

没有喝，转过身去凝望木栅栏外的远山。他是早就把生死置之度外的，在这就义的俄顷，偏偏要忍死须臾，有所期待。画面上是他隔着一层木栅栏，目不转睛地向远处翘盼着，正如原著小说中所写的，“把剩下的所有生命都集中在双眼上”。那个武官问他是否怕死，他好象全没听见。过了一会儿，他的神色突然开朗了，他睁大了眼，泪光和笑意打成一片，这时候，虽没有对方镜头的介绍，我们也明白他是看到对面山顶上燃起了烽火，那是水道通水时农民向他放的信号。大功告成了，理想实现了，世世代代受难的农民得救了，统治者再也无法加以阻挠了，如果没有这一栅之隔，他会多么飞快地奔向工地和大家一起欢呼雀跃啊！可是武官一把利刃从背后刺进他的脏腑，他脸上顿时现出一阵剧痛的表情，缓缓地沿着木栅栏出溜下去，他要倒而又不甘于即倒，身子一点点地往下移动，眼光却始终胶着于原来的目标，象有所贪恋，有所执着，有所希冀，看得出他在生命的最后一刻还不忘情于那个水道。在这段外表平易而内蕴深原的表演中，没有一声号呼，没有一句对话，更没有任何慷慨激昂的陈词，可是我们随着这些表情动作的导引，完全领会了这个悲剧英雄的崇高人格，理解了他当时的思想感情，听到了作者强烈的讴歌和控诉的声音。

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》里的小人物夏尔洛随人去找金矿，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，就答应日后来参加他

的圣诞夜宴。这在夏尔洛真是喜出望外，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，他一个人在屋里不知足之蹈之，手之舞之，接着就在地下翻跟头，拿大鼎，这还不够，他从床上一把抄起那个枕头，抱着枕头大跳其舞来。越跳越激动，跳到后来索性把枕头扯破，掏出里面的鸭毛象撒花纸似的撒向空中，一把完了又是一把，撒得满屋里就象是白雪纷飞，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，但典型性很强，又符合人物当时内心节奏，使人看上去觉得明白生动而又入情入理。更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，把手里的东西收进袋内，重新推开门走入教堂，没什么明确的目的，只是茫然站在那里看着别人做忏悔。两人后来这些动作，充分说明了那种负疚和要求赎罪的心情。

描写个人如此，描写许多人也是如此。意大利影片《罗马十一点钟》中，人们失业的痛苦和谋生的急切都是通过许多生动形象来表现的。会计师事务所征聘的女打字员只有一个名额，可是大楼外却是万头攒动，当会计师走进大楼时，这些应征的妇女也争先恐后地一拥而入，会计师乘电梯，她们就徒步往楼梯上奔，人体运动的速度象是和电梯的速度竞赛，仅只这样一个鲜浓的动作，已可以概括表现出这些人的共同情绪。又如保加利亚影片《穷街》，描写的是保加利亚普通人民在法西斯德寇统治下的痛苦和斗争。其中有这样一场戏：人们一天工作之余，坐在一家小酒店里饮酒消遣，正在纵情谈笑的时候，有个给占领军做特务的保奸悄悄地推门而入。他不过是随便来望望的，但他的到来却给每个在场的人带来一种特殊的感觉。店主眼明手快，一见他进来就把正在转动着的唱机关掉，响亮的乐曲突告中断，空气更显得沉闷逼人。其余的酒客都明白这个不速之客的身份，没人招呼他，也没人拿正眼看他，但在偶然向他投过去的一瞥之中，却流露着满腔的憎恶和敌意。接着更明显的动作来了，在他环顾全室寻找座位的时候，有的人把厚厚一叠书放在自己旁边的椅子上，有的人设法把身旁的椅子占住，有的人靠在一只椅背上，托起腮背过脸去，有的人把正站在一旁观望的孩子拉过来坐下，大家动作不同，目的只有一个，就是不给他留下一个空位子，也就是不愿和这样的人同桌。虽然都没开口，但大家的心事昭然若揭，动作就有这样的表现效果。

从上述的例子可以看出，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。只要选择得适当，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篇说白。

二、景物的价值

景是景色，物是物体，两者交相为用，以服务于基本情节，照一般看法，景与物是可分而又不可分的，但是电影里有时却有景无物，而物又不仅仅是景的细节，所以这里就把它们作为两种造型元素来对待，解说也得分个先后。

先说景。景可以点明故事发生的环境，这是人所共知的事。一座庙宇，一道港湾，一所医院，一片森林，只要形象在银幕上一出现，人马上可以认出那是怎样的地方。就是在房屋的内部，单从构造和陈设上也可以说明房屋主人的身份、职业、性别、趣味、经济状况等等，甚至可交代出故事发生的年代，因为电影富于表现场景的能力，这就具备了有利条件，使纷纷活动的人物有了用武之地。

电影的景能充分描绘外部世界，一旦这外部世界和人的内部世界有了呼应时，它就成了情节结构中不可缺的有机部分，也就是从此有了生命。许多年来，优秀的影片都是朝这方面努力的。拿近年来的例子来说，英国影片《王子复仇记》中阴森森的岩石和城堡，苏联影片《乡村女教师》中的风雪荒村，《十三人》中苦热的沙漠，日本影片《姊妹》中凄寂的山区，国产片《万水千山》中泥泞的大草地，这些景都不是中立的，而是和人的活动，人的命运，人的性格心理思想感情严

丝合缝地打成一片，使情境更为鲜明，动作更有印象力，情调更为浓郁，间接也作用于故事的主题思想与风格。

景物安排得好，可以通过形象来暗示出作者的意见，表露出作者对现实的讽刺或批评，这种侧面落笔的方法，往往比正面直说有力得多。在意大利影片《偷自行车的人》中，失业者里西爬在梯子高处往墙上贴广告，而那幅广告正是美国明星丽泰·海华丝主演的黄色电影的海报，人与景一衬，暗含着指摘意大利今天的现实。日本影片《蟹工船》中，在通往高级船员舱位的楼梯上，一道绳索拦住梯口，上面挂着不许人们随便通过的木牌，仅只一件景物的细节，形象地说明了阶级的划分。在民主德国影片《科伦上尉》中，西德议会两个政党的负责人勃兰法斯迪法和苏勃里克私下里谈政治交易，环境是公共厕所中的小便池，这样间接地点出了那边的议会、党争、大赦案等等无非是些肮脏的勾当。苏联影片《俄罗斯问题》，开头画面中显出高耸入云的纽约名胜自由神雕像，这个景用在这里是一句反语，借着它本身所引起的联想以及它和下文画面内容的对照，就完成了对今天美国“自由”生活的讽刺。

不但如此，景在电影中还有它的戏剧作用，它能够渲染或揭示人的心情，这可说是它最主要的作用之一。其实这种方法对我们说来并不是陌生的，在古代文学批评中，一向把借景言情看作诗人的高度艺术手腕。有的主张要“融情于景”，有的主张要“情景交融，得言外意。”这类例子，在古诗词中真是多不胜数。“夕阳如有意，偏傍小窗明；”“大道无人行，秋风动禾黍”；“山回路转不见君，雪上空留马行处”；“迟迟钟鼓初长夜，耿耿星河欲曙天”；“空楼雁一声，远屏灯半灭”；

“梧桐更兼细雨，到黄昏点点滴滴”；“何意重经前地，遗钿不见，斜径都迷，兔葵燕麦，向斜阳影与人齐”。……这些脍炙人口的词句，从字面上看来都是写景而不是写人，实际上处处都浸渍着人的情绪，弦外之音，袅袅不绝。这些由文字所造成的饱孕着潜台词与深长韵味的意境，在电影中都可化为可见的形象。……如果说让风景来替人说话替人行动，那么电影中的“空镜头”倒是当之无愧。自然，这种镜头在应用到具体剧情上的时候，性质也是各自不同的。有的侧重主观，以影片中角色的眼光来看景，使外界景物都镀上一层那角色当时的情绪色彩；有的侧重于客观，那是影片创作者在外界景物和角色精神境界之间找到某种性质的关联，因而借景来隐喻或陪衬角色的内心；有的对这两方面都能兼顾，有的又是从节奏上润饰剧情。苏联早期名片《母亲》中，用河水春冰解冻的画面和工人示威游行的画面并列，这个例子早已有人详细分析过了。影片《夏伯阳》的结尾，夏伯阳中了敌人枪弹沉进水底牺牲之后，一个空镜头大远景是广阔的河水映着苍茫的天空，这里面有情况的交代，有哀悼，有精神上的开拓与腾举，也有象征，含蕴是复杂的。在以高尔基三部自传性小说改编的影片里，景都象带有高尔基作品的那种特殊色彩。《童年》中一望无际的草原是寂寞的，荒野的，但也是自由的，配合角色放旷不羁的胸襟；《在人间》中，好心的厨师和穷苦无依的少年高尔基在轮船甲板上谈话，和人物交叉出现的是伏尔加河上风光的空镜头，夕阳影里，水面腾起一层薄雾，望去烟树朦胧，整个境界给人感到凄然欲绝。没有直接诉说愁闷，周遭的景色就加重了感情的分量。在《我的大学》中，给人鲜明印象的是由小说《一个人的诞生》移借过来的结尾，

高尔基兴奋地把初生婴儿举向天空，婴儿的啼哭配合着海的叫啸，空镜头打开耀眼的画幅，晴空万里，一层层巨浪扑打着岸际的岩石，水花四下飞溅，欢乐和胜利的空气弥漫六合，一切显示新生活的开端……

贝拉·巴拉兹在他所著的《电影美学》中有这样的话：“当影片剧情发展到某一关键时刻，犹如作战双方俱已上阵而最后胜败尚未定局之时，突然改用剪辑速度愈来愈慢的细部特写表现这一刹那同时发生的各种现象，其效果无疑是最大的不过的。”他这并不是指景物的细节，但我却由此想到景物细节所能起到的作用。我国诗文评中所谓“蓄势”，韩愈《雉带箭》诗中所谓“将军欲以巧服人，盘马弯弓惜不发”。这里有蒙太奇作用，也有从节奏中创造戏剧性的作用。

如影片《白痴》中，梅思金公爵向将军夫人和她几个女儿叙述他同村的一个叫玛丽的姑娘的悲惨遭遇时，他的声调是低沉的，不时有个间歇，每当他的话一停顿下来，银幕上就出现一些空镜头：烛台，客厅的一角，静悄的屋子，壁炉内微弱的炉火等等。这些空镜头的作用是双重的，一则培养了故事所需要的低沉的情调，一则造成过去了一段时间的幻觉。

在影片《共产党员》中，古班诺夫回到原先寄宿的商人家里，把正在向安纽姐缠扰的斯切潘赶走，安纽姐因为处境尴尬，陷于一阵纷乱，马上躲进了幔帐后面，古班诺夫也觉得这里不宜久留，站起身把旅行袋背起，走向门口，半路又停下来，朝着幔帐那边说了一句：“再见吧。”等了等，又说了一句：“我走了，你把门关上吧。”在文学剧本中，第一句话的后面写的是“她没有回答。”第二句话的后面写的是“她仍没有回答。”我们可以设想一下，如果要搬在银幕上正面表

现，那么拍摄时就该把原来放在幔帐外面的摄影机移放到幔帐里面，这样来摄取安纽姐欲言又止不知所措的镜头，让她的表情来说明内心的矛盾。这当然也未尝不可，但导演却没有这么做，他避开这种正面的镜头，把一切托付给观众的想象。因此在现在的银幕上面，当古班诺夫的话说过之后，我们看到的只是那幅幔帐文丝不动地站在那里，等了好一会儿也不见安纽姐从后面走出来，同样镜头不嫌重复地出现了两次。空镜头里的景像是静止的，我们的想象和联想却因它而活跃起来，我们虽然没有看到安纽姐，但不难想到安纽姐此时的状态和心情，人没有表情，景已经代替人做了表情，而且似乎比人的直接表情还要有效。这是一方面。另一方面，由于这两个镜头是从古班诺夫的方位和视角拍摄的，也就代表了古班诺夫的眼光，这样一来，我们在不知不觉中就和古班诺夫同化了，所以尽管这时没有看到古班诺夫的任何表情任何动作，我们也可了然于他内心的感受。

现在谈谈另一元素——“物”。

物就是物件，是道具，它也具有说明性和描写性。利用物体来暗示或间接描写，这本是无声电影遗留下来的传统。根据记载，卓别林导演的《巴黎一妇人》一片中，描写女主人和以前的情人重叙归好时，影片只表现女主人在她的房里拉开一个抽屉，从抽屉里掉出一个男人用的衬衣领子，就说明了女主人的新生活情况。这种例子在卓别林影片中并不是罕见的。外国批评家说得不错：“一朵花，一张钞票，或一块马蹄铁，只要经过卓别林一摆弄就有了生命，在我们想象里活跃起来，和它在自己真环境里活跃没什么两样。他们用极少的细节就建立起戏剧情境，不过每件东西都得有它的价值，

不然的话，让它出现在银幕上就是一种浪费。”

既然物有这样的表现力，电影就可充分加以利用，使它也从积极身份来为剧情服务。在电影里，只要一个特写，就可以把物的全部细节呈现在观众之前，逼着他们不得不看个仔细。如果剧情需要，一块硬布可以让人看清上面所有的花纹花样，一朵花可以塞满整个画幅，真正的尺寸也如真正的时间一样，在电影里是消失了。有了这种突出强调的便利条件，物的特色就容易彰显，如果再加上蒙太奇的角度衬托，它还会使人产生它有生命、有感情、有表情，有动作的幻觉。当然，这是因为它与人有着联系，也正如前面所说的，沾带着人气，它才能在电影反映生活的时候成为有力的助手，把有关的人事用旁敲侧击的方式和鲜明集中的代号表露出来。所以过去有人说，在揭示人的心理状态方面，一个打破了窗格能和颤抖的嘴唇同样有力，一堆熄灭了的烟头的作用也不亚于一连串神经质的表情。善于运用电影语音的人，用不着繁多的场景或连篇累牍的对话，只靠一件小道具就可使人领会许多东西。如果所展示的少，所含蕴的多，那就更能引人遐想或耐人寻味，有时甚至是比正面表现还要经济有效的。

苏联影片《共产党员》中，古班诺夫从城里回来时，曾经把一幅头巾赠送给安纽姐。后来安纽姐的丈夫听信谗言，把她毒打一顿，双手倒缚在床上，那个丈夫走开后，安纽姐挣扎着松开绑，爬出了窗口，准备越窗逃走，就在这将逃出虎口的时候，她忽然又翻回身来，很吃力地把手伸进窗内，拉走那幅忘在床上的头巾。这样一个动作以及对于“物”的运用，十分鲜明地烘托出她的心理动机和人物之间的关系的变化，这正是导演的着力的地方。在法国影片《可尊敬的妓女》中，

警察到私娼丽西所住的公寓房子里来调查，一抬眼发现壁炉架上放着一把男人用的剃鬚刀，一个小小物件，就介绍出这个单身女人的职业身份。又法国影片《铁路敢死队》（又译《铁路的战斗》）中，纳粹的军用火车在法国沦陷区的铁路上飞驰而过，车厢里一群德寇在高声谈笑，纵情歌唱，后来火车中了地下抗敌人员所埋伏的地雷，炸翻了，除了车厢翻倒之外，还可看到方才出现过的一个德寇的手风琴从路基高处沿着土坡翻滚下来，一路翻滚一路发出断续的响声。这个“物”的细节非常有力地嘲笑了那批飞扬跋扈的法西斯强盗，也说明了他们必将由暂时的胜利走向最后的复灭。以上这些例子说明，只要经过细密的选择与恰当的安排，小小物件都可发挥它的力量。这倒不是借助于什么巧妙的手段，而是由创作者观察生活运用想象才得来的。近年以来，我国影片中也出现了些颇有意味的物的细节，如《渡江侦察记》中吴老贵的酒壶，《我们村里的年轻人》中高占武的笔记本等，都是大家熟悉的例子。

前面说过物的变动可以代表人的变化，但有时又与此相反，正因为物的不变动才更可显出人的变动。说得更清楚些：同一物体在一部影片的不同场景中反复出现，往往会标志着人事的变迁，甚至引起今昔对比的感觉。这种例子在影片中也常常可见到。如美国片《居礼夫人》中，在以居礼夫妇命名的研究所举行成立典礼之日，居礼博士特地从外面买了一付耳环预备送给他的夫人，不想自己在回家的路上被马车撞倒，伤重殒命，葬礼举行后，居礼夫人从居礼生前的笔记本中看到了“给玛琍买耳环”的字样，对着那副耳环悲痛欲绝。这样一来，耳环这件无生物也对观众起了感染作用，使大家对居礼夫人的怆痛起了共鸣。这就说明因为电影中的事件是累积

进展的，前面事件在观众心里所造成的印象有一种固定性，这种固定印象会给后来的事件加上一种意义，涂上一层色彩，使它与不受上文影响单独出现时迥乎不同。如果前面场景中是人与物并存，到后来的场景中是物在而人亡，那么由前面场景所造成的先入为主的固定印象就会对后来场景发生作用。居礼死了，这付耳环就成了他的代表物，不只代表了他本人，也代表了他对他妻子的爱情。当居礼夫人抚摸着这副耳环时，即使不说话，我们也会明白她心里是在悼念居礼。如意大利片《罗马十一点钟》里，失业少女柯乃利亚到会计师事务所去应征，为了掩饰外表的褴褛，把自己的破皮鞋留在家里，改穿了她姐姐的一双比较整齐的皮鞋前来，可是她姐姐也要出去工作，于是穿着那双留在家里的破皮鞋赶来找她，两人见了面，在街沿上当众把鞋换回，仅仅这样一个细节，已经透露出许多辛酸了。还有，柯乃利亚来到这里的时候，在街上偶然邂逅了一个青年水兵，两人一见如故，谈得很投合，后来那水兵就要开拔了，把自己去的地方写在一张印有轮船海景的画片上，交给她留作纪念，后来楼梯倒塌，柯乃利亚被压重伤。一个特写现出这个重伤少女的一堆杂物，还是那双破皮鞋，还是那张风景画片，两件熟悉的无生物象是要开口说话一样，催唤起我们纷纭的回忆和联想。

另一种贯穿道具是借一件东西来联系几个不同的篇章。希腊影片《伪金币》就是如此，用伪金币连缀起四段不同的戏。在这一类影片里，物件的身分是双重的，它一方面作为道具服务于每段戏的情节，另一方面作为段落与段落之间的枢纽而服务于总的结构。

把物件作为某种思想情况的象征，这在银幕上已经不是

罕见的了。用得好时，不但经济有效，还可引起一种诗的联想。苏联片《乡村女教师》中的地球仪，本来是环境中所固有的教育仪器，在这里兼代了象征的职务。在转动时，隐喻了世界在地复天翻的变化中不断产生新的面貌，使故事很自然地从一个阶段过渡到另一个阶段。还有卓别林在电影《大独裁者》中玩弄的那只大皮球，表面上是独裁者希恩克尔使用皮球做公余体操，骨子里却隐喻他打算独霸世界，把地球玩弄于股掌之上。我在三十年代看过由德国帕柏斯特导演的法国影片《吉河德先生传》，在吉河德先生死后，人们把他生前收藏的骑士书付之一炬，记得剧本最后结尾是个特写镜头，一本对镜头竖立着的大书正在燃烧，这个镜头也是一个象征，火越烧越旺，书越烧越焦，腾腾烈焰中，使人感到骑士时代是一去不复返了。

三、让光影和构图说话

光是电影的基本造型手段，以前有句话说：“电影是光来画成的。”还有个说法：“电影摄影机是用光做成的雕刻刀。”这些比喻虽然不免夸张，但也包含着部分道理。光是摄影的基础，没有光，电影的拍摄就不可能，有了光而无明暗的层次，对比与变化，电影表现也失去了很大一部分力量。光不但能决定对象的立体、形态、轮廓，而且能表达出深度与空间；光影相配，就影响了画面的明了性、情调和构图。光润饰了人像，描绘了环境，也引起不同的情绪和联想。一句话，它是电影语言中一个重要的构成元素。

在过去影片中，同样常见的是利用光来反映人物的心理。就我记忆所及，这似乎可分为两种，一种是在描写人物时，有意通过光线的媒介，用侧笔来间接表达出人物的心情。

另一种是利用场景中的光线，使它在代表客观实体的同时，也完成了描绘人物主观内心世界的任务。前者重暗示，后者重隐喻，性质不同，但用意都在避免直叙。前者的例子如在美国片《居礼夫人》中，居礼博士得知自己暗暗爱慕着的玛琍将于第二天离开巴黎回到华沙，而自己又无法挽留她，因此感到十分苦恼。只好回到寝室里去，关上门，自己忍受情绪上的煎熬。从门缝下面的地板上，我们可以看到从室内泄出的一罅灯光，有个阴影在那光亮里掠过来掠过去，一望而知室内的人是在一刻不停地来回踱着。这样，间接地向我们交代出居礼博士那种焦躁不安的心情。后者如苏联片《夏伯阳》中，夏伯伯据在顶楼的窗口，踞高临下地用机关枪迎击那前来夜袭的白匪，枪开着，他脸上也闪烁着斑驳的火光。又在影片《白夜》中的第五夜，娜斯金卡和青年幻想者又在河滨相见，一个是始终焦盼着旧情人的信息，一个是痴心等待着意中人的最后决定，两人的心里都非常急切。这是他们命运转折的关键的一夜，和前几夜不同的是外面刮起了大风，风吹得灯影在他们脸上幢幢闪动，打成忽明忽暗的一片。又如西班牙、意大利合摄的《骑车人之死》一片里，玛丽驾着汽车在郊外肇祸后，迅速将车驶入市区，在自己家门口停住，她心有余悸，禁不住伏倒在座旁的爱人比埃尔的肩上。这时外面正下着小雨，在这个近景中，汽车窗玻璃前的那条扫雨水器正在划来划去，在这两个人脸上形成一道道纷乱的光影。以上这些光在现实环境中都有其光源，但作用都不限于写实，而是映衬着剧中人当时激动的心情，成为一种带有双关意味的符号。有时候，这一类的光不只描写出人物刹那间起伏波动的情绪，还会进一步刻划他们的精神品质。例如墨西哥影片