

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中国影家列传

(6)



内容说明

本集介绍的主要是上海电影制片厂、上海美术片厂、上海科教片厂、上海译制片厂等单位较有成就的电影编剧、导演、演员（包括配音演员）、摄影师、美工师、作曲家、评论家、事业家、翻译家和技术专家共 72 人。每篇传记附有肖像照、剧照、工作照若干幅，可供研究者参考。

中国电影家列传
第六集

丁伯和

上海电影制片厂录音师丁伯和，浙江嵊县人，1919年生。

十七岁的丁伯和只读过几年书，便来到南京一家照相馆当艺徒。由于肯钻研、爱学习，不久便能出色地担当摄影的工作了。

因为战火纷飞、生活动荡，1938年初丁伯和投奔到重庆加入中央电影摄影场，他先学洗印，后做摄影助理，并兼搞舞台效果。这位年青的学徒身躯修长，一副沉思的面庞，平时话不多，手不停，勤奋好学，干一行，钻一行，给人留下了深刻的印象。

1943年中央电影摄影场准备拍摄故事片《长空万里》，而录音助理却因生活所迫另外谋生去了。这时，厂方看中了这个沉默寡言、什么工作都能干好的丁伯和，便调他做录音助理的工作。从此，丁伯和把全部心血灌注到电影录音工作上。

为了学好录音技术，丁伯和真是废寝忘食。当时的重庆，纸张奇缺，书籍很少，而技术专业书籍尤其难以寻找。丁伯和千方百计到处觅书，如饥似渴地学习，渐渐地成为一个有扎实的技术知识、踏实的工作态度和一专多能的好助理。有一次，一个摄制组发生了翻车事故，把“中电”厂唯一能用的录音机也烧坏了，生产受到了影响。这时，丁伯和不声不响地将一台已弃置多年的旧录音机修复了，并很快地投入了生产。于是上上下下对丁伯和都刮目相看。

1944年，丁伯和被提升为录音师。《建国之路》是他担任录音师后的第一部影片。

抗战胜利后，中央电影摄影场自后方迁回上海。1947年4月改组为中央电影企业股份有限公司，仍简称“中电”。丁伯和在“中电”一厂担任了技术组负责人。将接管来的旧制旧机器加以研究改装，投入新闻片的拍摄工作。以后又与金工师傅一起设计制造了话筒方向盘，给现场录音带来了方便，使录音质量有了提高。

从1946年到1949年，丁伯和在“中电”一厂担任录音完成的影片有：《还乡日记》、《春残梦断》、《再相逢》、《街头巷尾》、《寻梦记》等。由于当时技术条件的限制，一般电影厂的后期录音工作，只能将两条声带叠印就算是混录录音了。但在“中电”一厂，丁伯和却能在录音乐的同时，将对白、效果一齐混录。因而，当时很多家电影公司都特约丁伯和来做混录工作。例如：昆仑公司摄制的《八千里路云和月》、《新闺怨》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《希望在人间》等较有影响的影片，后期配乐和混录工作，都是特请丁伯和完成的。他成了被大家交口称誉的录音技术专家。

解放后，丁伯和担任了上海电影制片厂第一任录音科科长。他首先与有关同志一起，将国外进口的GBK录音机安装好，并使之很快地投产。而后，他相继完成了《上饶集中营》、《金银滩》、《宋景诗》、《李时珍》等影片的录制工作。同时，他在生产实践中解决了外景光学录音中的一些问题。如：因路途远，声底不能及时冲印产生了潜影消失的现象，丁伯和经过多次试验，找出了补救方法，并用技术措施解决了光学机隙缝生锈等问题，为光学同期录音打开了一条路。

1956年，上海电影制片厂分成了三个故事片厂。丁伯和担任了江南电影

制片厂的技术科负责人。后来“江南”、“天马”两厂合并，他历任“天马”厂技术科科长、技术办公室副主任等职，同时兼任录音师。这一时期内，他录制了《长虹号起义》、《消防之歌》、《追鱼》、《红日》、《霓虹灯下的哨兵》以及《林冲》等影片。1960年，丁伯和光荣的参加了中国共产党。同年，当选为中国电影工作者协会理事。

“四人帮”横行时期，丁伯和深受迫害，直到“四人帮”垮台后，才重新返回录音岗位。1978年，丁伯和担任了上海电影制片厂录音剪辑放映车间的第一任主任。同时参加录制了《祥林嫂》、《李慧娘》等影片。

目前，年已六十二岁的丁伯和同志，仍象他刚踏进电影界时一样，话不多、手不停、勤勤恳恳、兢兢业业地在生产第一线战斗着，为我国电影录音事业贡献他的一切。

（王舒）

马林发

在新中国成立之后首批崛起的电影摄影师中，上海电影制片厂的马林发是技术上比较全面、艺术上造诣较深的一位。

马林发，上海市人，1930年生。他的电影生涯开始于1947年。当时，他初中毕业，为谋生计，在一次偶然的会中，被其继父介绍给摄影师黄绍芬，并由黄绍芬推荐，进入文华影业公司当摄影练习生，从师黄绍芬、许琦，先后在《太太万岁》、《夜店》、《我这一辈子》等影片中担任摄影助理。

解放后，他随文华公司转至联合影片公司，1953年正式进入上海电影制片厂，在《梁山伯与祝英台》中继续担任摄影助理。

由于他一贯勤勤恳恳，并且不断显露出摄影上的才华，1955年，被上影厂保送到北京电影学院摄影专修班进修，这是他在事业上进展的关键阶段。在这所艺术学府中，他开阔了视野，吸收了艺术养料，在以往实践的基础上，获得了理论上的提高。他改变了过去把电影摄影仅仅视作“活动照相”的简单认识，意识到摄影作为电影的一个重要部门，有着极其广阔的艺术创造的可能性。他曾经对自己已经熟练、准确地掌握了曝光、测距以及摄影机运动等技术手段而满足过，但此时，他深感自己在艺术上的贫乏，与一个称职的电影摄影师的要求，相距甚远。“金字塔没有一个塔基，那个尖顶是放不上去的！”因此，他如饥似渴地观摩中外名片，阅读大量文学作品，并且学习绘画，欣赏音乐，还从文艺理论上提高了自己对于现实主义创作道路的认识。就这样，他博学好问，全面加强了自己的艺术修养，着迷地迈入了电影艺术大门。

“天道酬勤”，经过两年的刻苦努力，到1957年，马林发终于以优异的成绩结业返厂，并立即在影片《不夜城》中担任副摄影，与老摄影师周达明一起，成功地完成了拍摄任务。1958年他便升任摄影师，独立拍摄的第一部影片是《长虹号起义》。此后，他相继在《追鱼》、《红日》、《白求恩大夫》、《英雄交响曲》、《难忘的战斗》、《爱情啊，你姓什么？》、《海囚》、《张衡》等近二十部故事片、纪录片中担任摄影。在这些影片中，有黑白片、彩色片，有窄银幕、宽银幕，有以大场面为主的气势雄伟的战争片，有纤细多采的抒情神话片。它们不仅表现了马林发具有娴熟的摄影技术、技巧，并且也展示了他广泛的艺术趣味。

综观马林发的作品，可以发现，他在摄影创作上所追求的严谨的现实主义。这一特色是他接受了老一代电影工作者的创作传统，在电影学院进修了二年及日后不间断地从中外优秀电影作品中汲取养料后形成的。在他的作品中，无论是人物造型，还是环境气氛的创造，他都力求运用真实、朴素的布光、构图和色彩。在影片的整体构思上，他又总是把握着“远取其势，近取其质”的原则。《长虹号起义》中许多夜景处理，他有意摆脱细部的清晰，大胆采用了剪影，半剪影的形式，造成了环境上的真实感，也准确地烘托了剧情的紧张气氛。在《红日》中，他为了真实地再现战争的艰苦，创造特殊的艺术效果，竟不顾拍摄上的困难，大量采取在阴天的条件下拍摄。为了保证影片的技术质量，避免画面调子的灰平，他则采取了种种措施，先是试验改变洗印条件，以加大影调的反差；而后，又别出心裁地采取在景物、服装、道具上喷漆加黑的方法，提高色差，增加画面的层次和表现力，达到了理想

的效果。《红日》的战争场面，他基本上运用广角镜拍摄，表现了气势，甚为壮观。而对于影片主要人物的一些主要片断，尤其是那些揭示人物思想情绪的镜头，他则又十分注意运用近景、特写和大特写。在布光、构图上也极为精细，如“石东根醉酒纵马”、“团长之死”、“张灵甫垂死挣扎”等等，人物的情态、细节的内容都给观众留下深刻的印象。正由于马林发在摄影构思上体现了这种“远取其势，近取其质”的精神，所以，《红日》不仅具有壮阔的气势，又有饱满的形象，是我国军事影片摄影中比较出色的一部。

马林发在他的影片摄影设计中，经常强调“要让摄影机代表观众的眼睛”，他认为：只有使观众不觉得摄影机的存在，不让观众对摄影技巧的欣赏超过对影片思想内容的欣赏，这才是出色的摄影技巧。所以，他的影片中，很少有技巧上的故意耍弄，也不感到“花哨银头”的存在。《白求恩大夫》中许多激动人心的场面，如白求恩给那位垂危的英雄连长输血、白求恩牺牲等场面，他都是采用徐而不促的镜头运动，朴实到近于生活的光线处理来拍摄的，但正是这种质朴的艺术形式，却有力地揭示了人物的内在激情。其实，各种技术、技巧手段，对于当过长期优秀助理的马林发来说，是驾轻就熟的事情，在他的影片中，也不乏这样的镜头：画面构图优美，镜头运动别致。但是，这些充满视觉美感的镜头，又总是与影片内容、与彼时彼刻人物心理情绪贴切一致的，观众通过这些镜头，能够更形象地感受到影片的思想内涵和人物情绪。譬如，《白求恩大夫》中，在老摄影师吴印咸的指导下，他拍摄的医疗队唱着《游击队之歌》前进的镜头：夕阳西下，白求恩和他的同志们在太行山区景色如画的环境里，边唱边走，随着音乐的节奏，镜头边跟边拉，然后逐渐升高（采用了五十公尺高台升降）画面越来越开阔，最后，犹如一幅充满诗情的夕照风景图，那种情调，那种气韵，表现了白求恩大夫身在八路军队伍中的愉悦，揭示了他必然为中国人民解放事业献身的思想基因。这样的画面，毫无形式主义之嫌，倒是具有更高的审美价值。即使在《爱情啊，你姓什么？》这类带喜剧色彩的影片中，马林发所创造的轻松活泼的画面效果，也无形式主义之痕可寻，更没有迎合低级趣味的噱头。

《追鱼》是马林发另一种形式的作品。这个优美的神话故事，通过马林发恰如其分的艺术手段，化成了引人入胜的画面形象。在这部影片里，他发挥了自己的想象力和创造性，认真地设计，大胆地探索，众多的特技镜头，诸如“观音娘娘拨麟”、“鲤鱼精变幻”等都是由他自己设计出的方法拍摄的。整个影片充满着奇特的银幕效果，弥漫着神话色彩，令人叹为观止。这部影片曾得到观众和评论界较高的声誉，马林发的摄影是影片成功的重要原因之一。

马林发在创作上的严谨、认真，实际上是他严肃的生活、工作态度的一种反映。他为人敦厚、朴实，从影三十多年来，一贯勤奋、踏实，从不摆架子。尤其在艰苦的拍摄条件下，他更能够任劳任怨。影片《海囚》大部分是船上的戏，在烈日炙烤的海轮甲板上，他冒着四十二度高温，一会儿躺在烫人的甲板上仰拍，汗水从甲板上蔓延开来，勾出一个人形，很快又被灼人的钢板吸干；一会儿又攀高俯拍，雨珠般的汗水就一滴一滴从高处落下，就是在这样的情形下，他曾经一天连续拍过三四十个镜头。特别令人惊讶的是全片一千几百个镜头，马林发竟然没有进行过一次补拍，使整个影片的成本节省了一半。这件事受到电影界的赞誉。

眼下，马林发正当壮年，他必将会更奋发、更有创造性地在中国电影摄

影事业上作出贡献。

(姜思慎)

戈永良

戈永良，1926年7月16日出生于上海，祖籍江苏常熟。现任上海电影制片厂特技美术设计师。

由于在戏曲艺术片《李慧娘》中特技运用十分出色，他荣获了1982年第二届电影“金鸡奖”的最佳特技奖。

戈永良从小爱画画。可是，在读中学时，父亲遗弃了他们母子五人，年仅十四岁的戈永良只得中途辍学。幸而邻居、著名导演吴永刚同情他家的遭遇，也很器重他绘画方面的才能，于是介绍他到丁香花园“中国联合影业公司”附设的卡通部当了一名上色员，并投入了动画片《铁扇公主》的制作。从此，他和电影结下了不解之缘。太平洋战争爆发以后，卡通部关闭，他也随之失了业。当时全家靠母亲在一位医生家当保姆以维持生活。而恰巧这位医生的近邻是著名的雕塑油画家张光仁先生。发现这个关系后，他欣喜若狂。当医生需要雇一名蹬三轮车的工人时，戈永良就向医生表示：只要能替他说话，让他免费去“充仁画室”学画，他愿为他蹬三轮车。好心的医生夫妇几经周折，成全了此事。于是从1943年起，每天上午医生在家门诊时，戈永良便到张光仁先生的画室学画。有时，还给老师扎雕塑的架子，打模子，翻石膏，只要需要，他样样都干。张先生见这青年心诚好学、勤快朴实，便破例免去了昂贵的学费，收了个“特别学生”。他没有钱买画纸，张先生教他买最便宜的招贴纸裱古纸，有时甚至到废纸店买小学生用过的画纸翻过来画。就这样，他在“充仁画室”先后学了素描、水彩、油画、雕塑、人体解剖等美术专科学校的各门课程，打下了良好的绘画和雕塑基础。每天下午，他蹬三轮车送医生到闹市中心的诊所上班，在等候主人下班的几个小时里，他又去自己心目中的另一所“大学”——上海福州路、河南路一带的书报摊和旧书店。他无钱买书，就站在书报摊边、书架旁，一本又一本贪婪地读着。几年的时间里，他竟读了《诗经》、《资治通鉴》、《三国演义》、《西游记》、《红楼梦》和《约翰·克利斯朵夫》、《珠玑集》等古今中外的名著。中华民族的优秀文化和外国名著的精华象甘露一样滋润了他的心田，充实了他在文学艺术方面的修养。

他为医生蹬了五年三轮车，酷暑寒冬，车轮不知转了多少圈，马路上也不知印下了多少车辙，然而，年华没有虚度，在磨难中，戈永良终于在这所“社会大学”里，发奋努力自学成才！

1948年，当他二十二岁时，慧眼识才的吴永刚再次介绍他进了中央电影摄影厂，当上了一名绘景员兼美工助理。多年的夙愿终于实现，他全身心投入了工作。在不长的时间里就参加了《街头巷尾》、《寻梦记》、《美艳亲王》、《银海幻梦》等影片的摄制。值得一提的是《银海幻梦》的拍摄。导演在拍一个夜景镜头时，要求从花园的大全景渐渐推进到三楼的一个窗子，在推移的过程中，花园洋房的灯要一一变暗，以显示夜深人静，人们开始进入梦乡这个规定情景。这样的景很难找到，即使找到了，幅度这样大的推移镜头也难以拍成，摄影师和美工师都感到棘手。身为小助理的戈永良，根据平时积累的电影基础知识，毛遂自荐，提出在动画台上试一试的想法，得到了摄影师和美工师的支持。他跑了许多书店报摊，找来了一份外国画报，把上面的房子照布景的样式略加修改，剪下来代替布景，放在动画台上，再用

逐格修画的方法，造成灯光由明转暗的效果。经过四十八小时的苦干，一格一格地终于把这个镜头拍成了。这次尝试的成功，引起了他对电影特技工作的极大兴趣，暗暗立下了搞特技的志向。

解放后，党的阳光温暖着这位饱经忧患的青年的心。工作、生活有了保障，他如痴如迷地钻研一些电影特技的方法，如干冰制造云雾，染印法印片试验等等。1950年，上影厂成立特技股时，老前辈韩尚义、吴蔚云和朱今明便推荐戈永良出任股长。肩负创业重任的戈永良即赴“长影”厂向日本技师系统地学习电影特技的基本知识，包括电影透视的基本理论及一些普通的特技方法。三个月后，他回到厂里就动手干了起来。当年他和各摄制组配合完成了《海上风暴》、《女司机》、《胜利重逢》、《上饶集中营》等八部故事片的特技镜头和烟火效果。1951年秋，他参加了建国初期规模较大、难度较高的战争巨片《南征北战》的拍摄。当时既无电影用的专门烟火器材，又无专业的烟火人员，困难重重。但戈永良实干加苦干，只带领两个助手和一个工兵连就上阵了。在影片的“桃村撤退”、“将军庙夜战”、“抢占摩天岭”、“总攻凤凰山”等许多大场面中，他象身经百战的指挥官，又象猛冲猛打的战士，活跃在“阵地”上。按照戏的要求，他想出许多可靠有效的土办法，操纵着上百个爆炸点和方圆数里的烟雾效果，出色地制造出硝烟弥漫、烽火连天的战争气氛，如果说《银海幻梦》里的那个镜头是戈永良特技生涯的开始，那么，《南征北战》就是他特技事业的起点。

此后，戈永良除了担负繁重的行政和技术领导工作外，还参加或协助拍摄了几十部风格各异的影片。主要有：《斩断魔爪》、《林冲》、《消防之歌》、《热浪奔腾》、《好孩子》、《摩雅傣》、《碧玉簪》、《兄妹探宝》、《飞刀华》、《牛郎织女》、《舞台姐妹》、《白毛女》（舞剧片）、《渡江侦察记》（彩色片）、《盘石湾》、《李慧娘》。另外如《宋景诗》、《女篮五号》、《林则徐》、《马兰花》、《只要说声需要》、《青山恋》、《枯木逢春》、《霓虹灯下的哨兵》、《苦恼人的笑》等影片中的一些关键性的或难度大的镜头都包含着他的心血和劳动。

三十多年的工作实践，形成了他的一整套工作方法和独特的风格。

首先是他懂戏。他懂得特技镜头一定要服从剧情需要，要从人物出发，成为影片中有机的，又富于创造性的组成部分，只要是影片创作中需要的镜头，不管技术难度有多大，工艺过程如何复杂，他都肯接受下来，和同志们一起千方百计地去完成。更可贵的是，他能深入研究剧本，帮着出点子，设计出新意盎然的镜头，以丰富导演、摄影和美工师的创作。他思路开阔，敢于想象，善于借鉴，不囿于一孔之见，能充分调动和运用各种手段来为他的设计服务。影片《李慧娘》中九十多个特技镜头穿插在许多重要的片断中，使影片场景、画面新颖奇特，气氛浓郁，艺术形象丰满多彩，成为近年来戏曲艺术片电影化方面少见的优秀之作。如影片一开始，银幕上漆黑一片，随着音乐，画面上出现闪闪光点，然后才引出萤火虫闪烁、离奇怪诞的阴曹地府；李慧娘飘忽不定的鬼魂，以多种姿态若隐若现，最后闪现在判官的绿色大眼之中；又如李慧娘借到宝扇后欣喜若狂，衣服和扇子不断改变颜色，非常贴切地烘托了人物的心情；红梅阁里救裴生，人鬼虚实交叉，扑朔迷离，加强了戏剧效果。戈永良的电影特技技能受到厂内外导演、摄影师、美工师们的推崇，他们都乐于找他合作，甚至外厂的影片遇到了疑难问题，也常常不远千里找他帮忙解决。如珠影厂拍摄的影片《与魔鬼打交道的人》中，有个镜

头是从旧上海繁华的街道夜景摇推一块招牌，需要特技后期加上大量的霓虹灯。在运动着的画面上加霓虹灯，以前没人搞过，但为了满足兄弟厂创作生产的需要，他决定尝试一下。和同志们一起，在合成间里，将样片逐格放映对位，找出摄影机运动的轨迹，然后再用逐格拍摄的方法加上霓虹灯，经过一个多星期的试验，终于按照导演和摄影师的意图完成了这一镜头。

不仅如此，他还懂得各门电影技术。多年来，他花了许多时间，钻研摄影机械，光学镜头，胶片性能以及洗印机械和工艺过程，并把诸方面的知识融会贯通在特技业务之中。难能可贵的是他熟习俄语（五十年代曾跟苏联专家实习过两次），还自学了英语，能直接翻阅外国资料，吸收先进的科学技术成果，不断地充实和发展自己。三十年来，在他的倡导、带领和支持下，上影特技部门搞出了很多新的工艺。1955年，他在国内首先提出并参与了用于黑白片的“分色合成”摄影工艺的试制，并在影片《天仙配》（黑白片）的拍摄中得到成功的运用，后来推广到全国。1960年到1963年，他提出方案并参与研制成功我国第一台光学技巧印片机，填补了国内空白，获全国工业科技成果新产品奖。同时期，他又结合我国电影生产的特点，领导并参与了研制可用于彩色或黑白影片的“钠光幕活动遮片”的摄影工艺，研制工作虽因十年动乱而中断，后又于1976年取得成功。这项工艺现广泛应用于特技生产上。文化部为这项新工艺颁发了科技成果的奖状。1970年，他又提出方案，并领导部分同志试制成功“变焦距接景中心云台”，使模型、绘画、照片在接景时，可以使用变焦距镜头推拉摇移，填补了国内空白，达到国际先进水平。近年来，他又和同志们从事“蓝银幕活动遮片”新工艺的研究试验，并已在影片《子夜》和《剑》中初见成效。但他并不以此为满足，他深深地懂得现代电影特技在很大程度上要依赖新的、先进的技术装置和设备，因此，在他脑子里还有许多新的堡垒等待他和同志们去攻克！

戈永良在艺术上执着追求，技术上精益求精，特别善于发挥“特技”的威力。他设计镜头总是以小为主，以巧取胜，省处着眼，干字当先。多年来他积累了搞小比例模型接景、绘画或照片接景，又配之多次曝光合成的一整套方法和经验，因而还得了个雅号叫“马斯克”（意为遮片，特技中多次曝光合成所必要的手段）。他用这套方法拍出了很多好镜头。如《牛郎织女》中的空旷浩渺的天庭和云房，只在摄影棚里搭一个小小的舞台，记录演员活动，其余的云海都是后期用绘画等方式合成的；《摩雅傣》中的山寨夜景，是用四分之一平方米的绘画拍成的；《渡江侦察记》中千帆竞发的雄伟场面，实际上，除画面中前景的船是真的外，后景上的点点白帆全是用画笔在玻璃上画出来的。另外象《霓虹灯下的哨兵》中的南京路，《盘石湾》中的大海怒涛，《李慧娘》中的西湖，无不是后期用模型、绘画或照片接景的方式合成出来的。这些特技的运用，大大地节约了人力、物力和时间。但是每个镜头都要曝光多次，戈永良不怕烦，不怕累，废寝忘食地工作着。他对工作有个信条；业精于勤，凡事亲自动手，身体力行。看《李慧娘》舞台演出时，他一边谈方案，一边就画出了设计草图。又如戏中有大判官与小鬼卒的镜头，需要在几百张赛璐珞片上勾出四个小鬼的身影线条，他就坐在合成间里一笔一笔地勾画，足足画了两星期。

戈永良是自学成才，在党培养下成长起来的电影特技专家，但他不满足于已取得的成绩，顽强的意志驱使着他向更高更新的特技艺术攀登！

(江淑珍)

尤磊

木偶片《半夜鸡叫》，是一部生动地描绘地主残酷剥削农民，农民奋起反抗的影片。人物个性鲜明，风格质朴寓教育于娱乐之中，对孩子们了解旧社会颇有裨益，很受观众欢迎。1980年荣获全国少年儿童作品二等奖。这部影片是上海美术电影制片厂1964年拍摄的，导演就是尤磊。

尤磊，1926年4月生于上海一个贫苦家庭。两岁丧父。其父是个汽车司机，没有留下什么财产，全靠母亲在一家丝绸厂做工糊口。母亲省吃俭用，供他读了五年书。1937年抗战爆发，他和国内成千上万的儿童一样失了学。尤磊被贫困所迫，过早地踏进社会，先后当过学徒、杂工、工场记帐员、洋行的簿记员、书店的营业员……等等。一会儿有工作，一会儿又失业，使他过着动荡的生活。在这十里洋场、纸醉金迷的上海滩，行为伪善，面目可憎，道德败坏的人比比皆是，他鄙薄这一切，要做一个光明磊落的人，于是他弃了乳名，取名尤磊。他是生活在底层社会的人，心中压抑着愁苦。为了驱散苦闷，抒发不平，他和几个朋友一起编了一个油印的刊物《波涛》，一方面作为业余文艺爱好，锻炼一下写作；另一方面也是为了自我解嘲和安慰。

1947年10月，一次偶然的机，他参加到著名木偶艺术家虞哲光主办的上海业余木偶剧社，在虞哲光的指导下，学习了木偶动作表演。他曾参加过《长恨歌》、《史可法》、《孟姜女》、《天鹅》等许多木偶节目的演出。他发现，这种小巧灵活、造型和动作都很夸张，而且费钱很少的木偶艺术，不但可以直抒自己的真情，还能深刻地讽刺和嘲笑那些社会中的黑暗和腐败，可以采取各种艺术夸张的手法让人们捧腹大笑，通过“笑”来鞭笞旧社会的丑恶现象，并给人以欢乐和快慰，于是他深深地爱上了这种艺术。他和同事们带着木偶，到学校和各种群众场所业余演出，一直到解放以后。

1950年，尤磊进上海电影制片厂的美术片组，参加木偶片的工作。进组后就担任动作设计，1955年拍摄《神笔》时，兼任副导演，1958年又兼任导演。三十多年来，他参加拍摄各种形式的木偶片有三十多部，其中担任动作设计的有《小小英雄》、《神笔》、《金耳环与铁锄头》、《机智的山羊》、《一个新足球》、《谁唱的最好》、《雕龙记》、《孔雀公主》等二十三部影片；担任副导演（兼动作设计）的有《神笔》、《中国木偶艺术》、《火焰山》等三部；担任导演、执行导演（合作导演）的有《半夜鸡叫》、《李科长巧难炊事班》、《小八路》、《愚人买鞋》、《蚰蚰》等十部。

多年来，尤磊在动作设计方面积累了比较丰富的经验。他对人物设计，十分注意人物的心理、气质、个性的刻画，尽量避免雷同和概念化。例如，他设计的《神笔》中的大官的动作，抓住一个“贪”字，突出一个“露”字，刻画出大官的贪得无厌，爱财如命的本性。把他看到钱时的那种垂涎三尺、两眼圆睁、紧盯不放的丑态刻画得惟妙惟肖。在塑造木偶片《孔雀公主》中的宰相时，却突出一个“藏”字，使之涵而不露。这个宰相表面上道貌岸然，不失宰相风度，内心却阴险奸诈。设计宰相动作时，较多地运用细微的动作表情，静中有动，注意神韵，收到较好的艺术效果。

尤磊较成功地塑造了许多人物动作，他不仅从生活中找依据，还从传统京剧的程式化的动作和动物的动作和生活习性中汲取营养，因此他设计的动作准确、生动、富有幽默感，现在他虽然兼任导演工作，但不舍弃动作设计，

还时常在自己导演的或别人导演的影片中担任动作设计。

尤磊的创作态度严肃、认真，工作计划性较强。他好学不倦，对同志们，特别是对业务上有经验的老同志，能谦躬地求教。他常说：“我热爱艺术，虽志大理想高，在旧社会我没有学历，理想、愿望始终不能实现，只有在党的领导下，我才真正走上从事艺术的道路。我取得的一点成绩，一是靠党和领导的培养；二是靠老同志的指导和同志们的帮助；三是我经常以‘世上无难事，只怕有心人’的格言来激励自己，靠勤学苦练，持之以恒。”长期以来，他一方面勤奋学习，以填补艺术修养和电影知识等不足，另一方面重视在实践中不断积累，以提高自己的业务水平。这是他多年的工作体会，也是今后继续进步和提高的动力。

（金柏松 何郁文）

王丹凤

王丹凤是观众所熟悉和喜爱的著名电影演员。她的电影生涯从 1941 年在合众影片公司拍摄《龙潭虎穴》试演一个丫头开始，迄今已整整四十个年头了。四十年来，她主演了近六十部影片，在中国的银幕上留下了许多令人难忘的形象。

王丹凤擅长扮演出身贫寒的弱女子。比如，《新渔光曲》中的渔家女，《肠断天涯》中的洗衣姑娘；但是象《灵与肉》中的阔表妹，《大富之家》中的小妹妹等这样娇生惯养的富家小姐或名门闺秀，她也能驾驭自如。

王丹凤喜欢并且也比较适宜于扮演悲剧人物。如《雷雨》中的四凤，《家》中的鸣凤，演来委婉凄切，催人落泪；可是她在喜剧《女理发师》中主演的华家芳和《儿子、孙子、种子》中饰演的秀英，竟也取得意想不到的成功。

解放前，王丹凤主演的角色多半为被侮辱与被损害的小可怜；解放后，在党的教育和培养下，通过火热斗争生活的锻炼，她开始扮演先进的工农形象，这真是一个质的飞跃！

从“行当”来说，王丹凤的个子、形象和声音是属于“小花旦”这类路子的。早在四十年代，她就有电影界“四小名旦”之称了。

王丹凤的一生以拍摄现代题材的影片为主，但在历史题材的影片中，也担任一些角色。如在《瑶池鸳鸯》中扮演过祝英台，《桃花扇》中扮演过李香君，都受到了观众的好评。

王丹凤热爱自己从事的电影事业，把自己的青春和年华都献给了她。

王丹凤原名王玉凤，1925 年 8 月 23 日生于上海，祖籍浙江宁波。父亲在上海经营一家旅馆。玉凤从小爱看电影。她家的对面住着一个电影演员叫舒丽娟，很喜欢她。有一次，舒丽娟把她带到合众影片公司看《龙潭虎穴》的拍摄，导演朱石麟一眼看中了娇小、秀丽的小玉凤。当时正好戏里缺一个丫头，朱石麟便让她试了几个镜头，结果很满意。于是便想和小玉凤签合同。起先她家里坚决不同意。后来因小玉凤苦苦哀求，再加上家里经济越来越拮据，只好让小玉凤同合众影片公司订了合同。

王玉凤拍的第一部影片是桑弧编剧，朱石麟导演的《灵与肉》。她在剧中扮演大家庭中的一个表妹。朱石麟一心想捧红小玉凤。他认为王玉凤这个名字不够艺术，缺乏号召力，在她头一次挂牌拍片时，便给她改名为王丹凤，以取“丹凤朝阳”之意。

初次拍片，王丹凤对表演一窍不通，完全依靠导演的启发和示范。导演叫她笑，她就笑；导演叫她哭，她就哭。朱石麟拍戏很耐心，每个镜头都把手教她，成了她电影事业上的启蒙老师。

由于王丹凤扮相很甜，表演本色、纯真，因此，影片上映后，效果不错。朱石麟甚为高兴，不久便决定让王丹凤在《新渔光曲》中主演渔家女一角，不料一举轰动申江。报刊杂志上纷纷刊登王丹凤的影照和介绍她的文章，祝她做影界“小周璇”。王丹凤遂名噪一时，蜚声影坛。

王丹凤走“红”以后，电影公司的老板为了赚钱，拼命给她拍片。从 1942 年到 1945 年抗战胜利，王丹凤一共拍了二十多部影片。但这个时期她的表演基本上还处于幼稚的摸索阶段，模仿多于创造。她在银幕上所饰演的角色，无论在年龄、气质、性格上也都和她本人比较接近。为了提高自己的演技，

王丹凤悉心研究中外著名影星如周璇、袁美云、陈燕燕、英格丽·褒曼、蓓蒂·苔维丝等人的表演技巧，悟出要在银幕上塑造有血有肉的活生生的形象，必须首先从进入角色的内心体验做起。抗战胜利后，《青青河边草》的拍摄便是她的表演渐趋成熟的标志。

《青青河边草》是由方沛霖导演，根据美国著名影片《魂断蓝桥》改编成的。王丹凤饰演影片中女主角，严俊饰男主角。故事的大意是：一对情人由于战争不幸被拆散，男的上前线，女的却迫于生活当了妓女。后来他们再度相逢时，女的当了护士，男的在战争中炸伤了双眼。由于她的悉心护理，男的双眼很快痊愈。就在他要拆去纱布重见光明时，女的却因内心的隐痛不告而别。最后，男的终于找到她，以大团圆结束。王丹凤在处理女主角在医院里突然发现过去的情人躺在病床上时，起先惊喜地向他扑去，但到他跟前，又停住了。然后，她强忍悲痛象平时对待一般病人那样……。又如，当男的快要拆线重见光明时，她紧张地站在门口深情地望着他，眼泪禁不住夺眶而出，然后悄悄地离开了病房……。王丹凤用这种比较含蓄的处理，细腻、深沉地刻画了人物此时此刻内心的波澜，收到了较为强烈的艺术效果。

在王丹凤扮演的角色中，《雷雨》中的四凤和《家》中的鸣凤是她塑造较为成功的两个角色。她非常喜爱这两个人物，以至在体验角色的过程中，她总是食不甘味睡不宁，全身心都沉浸在戏的规定情境之中。

王丹凤在话剧《雷雨》中扮演四凤是1955年的事。当时导演是赵丹，演员阵容中，舒适饰周朴园，张铮饰繁漪，金川饰周萍，蒋天流饰鲁妈，夏天饰鲁贵等。

这次排练是王丹凤第一次从理论到实践全面接触斯坦尼斯拉夫斯基体系。在整个排戏过程中，充满了艺术探讨的气氛。每个演员都认真地从分析人物着手，研究角色的出身、社会地位、性格、与剧中人物的关系以及他们的上场任务、贯串动作等等。同时还充分研讨每句台词的涵义、潜台词和内心独白。通过排练，王丹凤把她在实践中所积累的点滴经验，上升到理论的高度。

比如，第三幕鲁妈逼四凤跪下来发誓永远不再见周家人时，四凤既不能违抗母命，但这时又因自己已委身于周家少爷，并且怀了孕，所以内心的痛苦是难以言语的。四凤违心地发了誓后，一个响雷突然凌空劈下。一般演四凤的演员在这里都处理成立刻扑到母亲怀中痛哭。王丹凤却独具一格处理成猛然站起，仿佛被雷劈中似地惊慌、恐惧地大叫一声，然后再趴到母亲身上，泣不成声地说：“妈妈，你为什么非要叫女儿发这个誓？！……”这一系列强烈的形体动作和撕心捣肺的台词，把纯洁的四凤害怕受到上天的报应和交织着委曲、痛苦、绝望的心情淋漓尽致地表现了出来。

不久，王丹凤又饰演了电影《家》中的鸣凤。鸣凤和四凤都是大户之家的丫头，都是纯洁、幼稚的可怜虫。她们的年龄、身份和遭遇都很相似。演得不好，就会是一副面孔。所以，王丹凤在饰演鸣凤时，十分注意她和四凤的不同个性。

鸣凤从小卖到高家，她虽然爱觉慧，但她深知两人的结合是不可能的。她不象四凤已经失身于周萍，并且始终把希望寄托在和周萍一起远走高飞上。在这一点上，她不仅比四凤清醒，而且比四凤更善良。例如，在处理鸣凤自杀前去找觉慧一场戏时，王丹凤着力刻画了这个人物的矛盾心理：一方

面，她想把冯老太爷要娶她为妾的事告诉自己唯一爱着的人；另一方面，她见觉慧埋头写文章又不忍心去打搅他，踌躇再三，最后觉得让他知道真情也许反而会害了他，于是默默地、依依不舍地最后看了一眼觉慧，便投河殉情了。

在角色总的表演基调上，王丹凤认为鸣凤应该比四凤更深沉、含蓄和朴实。于差别中见功力。王丹凤在塑造四凤与鸣凤上所取得的成绩，充分显露了她在表演艺术上的才华和造诣，因而赢得了观众较好的评价。

在旧社会，王丹凤和成千上万的演员、艺人一样，是谁也顾不上谁的个人奋斗者。在舞台上或银幕上她经常扮演受人欺侮的小可怜，在生活中她也经常感到步履维艰，前途叵测。解放后，在新社会的召唤下，王丹凤和许许多多香港进步的电影工作者一起回到了上海。党的阳光温暖着演员们曾经残损过的心田，祖国和人民的热切关怀使他们焕发了艺术的青春。王丹凤作为革命集体中的一员，作为浩浩荡荡的党的文艺大军的一分子，感到无比的光荣与自豪。她响应党的号召，投身于工农兵的火热生活，以饱满的激情开始在银幕上塑造新人形象。

1957年，王丹凤在艾明之编剧，陶金导演的《护士日记》中主演护士简素华一角。这也是她在银幕上第一次扮演新中国的妇女形象。简素华是个上海姑娘，在护校毕业后，不顾男友的反对，毅然来到祖国边远城市包头工作。影片歌颂了简素华在对待事业、对待爱情问题上的正确态度。王丹凤为演好这个角色，特地到护校和医院深入生活，学习广大医务工作者全心全意为人民服务的优秀品质。简素华虽然是个先进人物，但王丹凤在处理这个角色时，却十分注意她的成长过程。比如，当她刚分配到包头时，由于对新生活还不习惯，晚上一个人值班时，心里是挺害怕的。在处理爱情的问题上，她对男友的自私、怕艰苦感到不满，但当男友真要离开她时，又很矛盾、很痛苦。正由于王丹凤细致地刻画了人物的转变和成长，因此演来真实可信、亲切动人。影片上映后，在广大观众特别是青年观众中间引起了很大的反响。

王丹凤过去一向擅演悲剧。解放后，生活充满了欢乐，人民需要笑，需要讽刺，需要幽默。于是，王丹凤也破天荒演起喜剧来了。

1962年，天马电影制片厂拍摄了由钱鼎德、丁然根据同名滑稽剧改编的，丁然导演的《女理发师》。王丹凤在影片中主演女理发师华家芳。著名喜剧演员韩非饰演轻视服务性行业的贾主任。

这部影片很受观众欢迎。许多人对王丹凤的喜剧表演才能感到惊讶。其实，这是完全不足为怪的。因为喜剧表演虽然要比悲剧或正剧来得夸张，然而它也必须坚持从生活出发，从人物出发。为了演好华家芳这个角色，王丹凤多次去上海著名的南京理发店体验生活，拜先进工作者为师。她不仅认真学习理发手艺，而且悉心观察他们的一言一行。如她发现理发师常常用白布掸椅子。这在生活中是很常见的动作。可是王丹凤为了表现主人公华家芳对本职工作的热爱，把它提炼为一个习惯性的喜剧动作夸张地用在戏里：但凡见到椅子、华家芳总要下意识地用布挥一下，而不问是在家里，还是在男朋友面前。这个习惯动作具有很强烈的喜剧效果。由于它是从生活中来的，所以，虽然夸张，但自然、可信，具有人物职业的特点。同时，它不是为笑而笑，故意卖弄噱头。夸张的目的是为了更好地塑造人物的美好心灵。因此，笑是健康的，噱头也是有积极涵义的。

粉碎“四人帮”以后，王丹凤在另一部喜剧片《儿子、孙子、种子》中的表演，也取得了很好的效果。

十年动乱期间，王丹凤身心惨遭摧残，宝贵的艺术年华被整整剥夺了十年！粉碎“四人帮”以后，王丹凤重新站在聚光灯下，面对着摄影机，她发觉自己已经不会演戏了！肌肉不听使唤，舌头显得笨拙，形体动作的分寸感掌握不住，几十年来通过几十部影片的拍摄，在镜头面前培养起来的那种自信心和创作灵感都消失殆尽了！真可怕啊……更何况年龄已过半百。但是，为了中国的电影事业，为了艺术，王丹凤以昂扬的姿态，以一切“从头学起，从头做起”的大无畏精神重新投入了战斗。

“文化大革命”结束后，继《失去记忆的人》（王丹凤扮演一个老记者的爱人）和《儿子、孙子、种子》后，1979年王丹凤又在《玉色蝴蝶》中扮演了竹内君代一角。

竹内君代是个日本妇女，风俗习惯和中国人不一样，加上角色年龄的跨度很大，要从少女一直演到老年。因此，在表演上的难度很大。为了缩短自己和角色间的距离，她阅读了大量资料。如描写日本生活的小说、画报、电影、图片等。同时积极采访一些嫁给中国人的日本妇女。特别是在摄制组顾问郭喜代的帮助下，采访了和竹内君代的经历相类似的日本妇女，和她们生活在一起，既了解了日本妇女的习俗、礼节和习惯动作，更充实了塑造角色时的内心依据。

为了解决年龄跨度的问题，王丹凤更是付出了艰苦的劳动和巨大的心血。当时她已五十出头，体形略有些发胖。为了演好学生时代的竹内君代，王丹凤坚持每天锻炼，同时节制饮食和减少睡眠，结果三个月下来体重减轻了十几斤。她自己不仅感到行动灵便，而且精力反比过去更为充沛。在化妆师和摄影师的精心配合下，王丹凤终于较好地完成了对竹内君代一角的完整的塑造。她在创造角色的过程中自始至终保持的那种一丝不苟的作风和为了艺术忘我牺牲的精神是值得青年演员们学习的楷模。

（陈秉堃）

王为光

1980年5月，在黎巴嫩首都贝鲁特举行的第五届国际电影节上，我国科教片《针刺麻醉》以朴实自然，明快流畅的艺术手法，生动地介绍了我国针刺麻醉技术的发生、发展和在医疗手术中广泛应用的情景，引起外国朋友的关注和赞赏，获得电影节的教育片奖。在这以前，这部影片被译成几种外文，在许多国家放映，宣传了我国的医学成就，促进了中外文化交流。《针刺麻醉》的编导是大家不熟悉的上海科学教育电影制片厂的导演王为光。他步入科教影坛，有一段曲折过程。

1926年，王为光出生于江苏省盐城县的一个职员家庭。他只读过五年小学，后来由于抗日战争爆发，失去了继续求学的机会。1940年，八路军路过他家乡，他凭着满腔的热情和对革命的向往要求参军。哪知部队领导看他只有十四岁，人又瘦小，不愿接收，怕他闹情绪，佯装答应，但第二天清晨，部队却转移了。他一觉醒来，发现部队已经走了，拔腿就追，经过一天一夜的紧追猛赶，总算追上了队伍。当部队领导发现站在面前的这个倔强的“小鬼”已疲惫不堪，双脚打满水泡，而嘴里仍口口声声要跟部队走时，又惊讶又感动，终于破例收下了这个小兵。在革命队伍中，他当过勤务员，后到宣传队和文工团演过戏，画过画，拉过琴，导过戏。1949年，他从部队文工团转业到北京电影制片厂当演员，开始进入电影界。曾在《吕梁英雄传》、《新儿女英雄传》中扮演过辛老二和刘双喜两个角色。1953年，他被调到厂宣教组任组长，同时由于工作关系成了中央马列主义学院的旁听生。学院为了帮助学员理解抽象的理论概念，放映了许多科教片，他被影片所吸引，感受到科教片的力量——既能形象地帮助人们掌握科学文化知识，又能潜移默化地丰富人们的精神世界。他决心投身于科教电影事业，向组织上表示自己的愿望。1955年春，他的愿望实现了：他被调到上海科学教育电影制片厂工作。从此，他就和科教电影结下了不解之缘。

要将为科教电影事业作出贡献的愿望变为现实，并不是轻而易举的事。他小学都没有毕业，能有多少科学知识呢？在战争的硝烟中成长，又何曾受到过电影专业训练呢？担任科教片导演，他面临着许多困难。然而困难算什么？他是一个知难而上的人，自小就有股不达目的不罢休的倔劲儿，就是凭着这股劲儿，抗日战争、解放战争时，他跟着部队南征北战，出色地完成党交给的宣传任务，先后成功地扮演了《白毛女》中的杨白老、《兄妹开荒》中的哥哥、《买卖公平》中的小战士，曾多次立功受奖。并被评为了文工团的模范工作者，他决心还凭这股劲儿叩开科教电影的大门。

他抓紧工作之余刻苦自学初中、高中数、理、化知识，阅读科普读物。不仅从书本上学知识，而且向社会求知识。每次接受拍摄任务，他都看作是进一次学校、学一门新知识的机会，尽力汲取、积累知识。他认真学习和题材有关的知识，虚心向专业人员请教，不弄清搞懂有关知识，他决不动手拟定拍摄提纲。1973年，为拍摄《针刺麻醉》，他先后向许多医生请教针麻理论，详尽听取医生的实践经验。当他再和医务人员谈拍摄设想时，医生们开玩笑地把他称为“同行”。多少年来，他就是用这样的方法积累了水稻栽培、机械原理、地震预测、天体形成等各方面的知识，并把这些知识搬上银幕，向大家介绍。为探求一种深入浅出地介绍科学知识的较好的艺术形式，他在

学习科学知识的同时，还大量广泛地阅读中外名著和电影导演专业书籍，藉以提高艺术素养和专业技能。在实践中，逐步成为科学知识面较广，讲究电影艺术表现形式的科教片导演。

受过多年部队生活陶冶的王为光，一面自学，一面在实践中磨练，这培养了他不尚空谈，脚踏实地的工作作风。拍摄影片时，他常常既是组织者，又是具体的工作人员。他喜欢自己搬弄照明灯，摆布道具。危险艰难的工作，愿意自己承担。1965年，拍摄《城市人民防空——急救》需要一个被火烧伤的角色，如果处理不当，就有弄假成真的危险。为了避免烧伤别人，他决定亲自扮演。第一次拍完，摄影对画面不满意。为了影片的质量，他毅然地再次将身上点着火又表演一次，不料急救人员在第二次拍摄时，因慌乱有所延误，没有按照要求把火扑灭，火苗从他身上窜到脸上，他一声不吭地忍着，当摄影拍完满意的镜头时，他的脸部已严重烧伤。

王为光勤学苦干十年，从拍摄《科学与技术》杂志片逐步成为能够较熟练地运用电影艺术处理各种题材的科教片编导。1956年到1966年，他先后编导《科学与技术》杂志片十本，《石头织布》、《机械包装》、《精选稻种夺丰收》、《三黑三黄》、《城市人民防空——急救》等二十五部（五十五本）科教片。

在科教电影创作上，他力求朴实，充分利用电影手段、形象地阐明科学道理，做到深入浅出，通俗易懂。他编导的科教片，大都具有结构严谨，形式朴实自然的风格。他编导的工业科教片，有的被工人称为“技术革新的好帮手”。他编导的农业科教片，有的被社员、干部称为“增产粮食的好参谋”。1963年，全国十大城市举行科教片展览，《精选稻种夺丰收》博得观众的好评，获得文化部颁发的“科教片为农业服务奖”。1964年，《石头织布》在香港展览放映，也博得港澳同胞的好评。

在十年动乱中，王为光年富力强，正是能在科教电影事业上有所作为的时候，却被剥夺了工作的权利。在科学被摧残、文化被践踏，教育被破坏的那些日子里，他始终认为：人民需要科学技术知识。科教片是独特的艺术形式，介绍科学技术知识是科教片的主要特性。科教片在普及科学技术知识时，必须以先进的世界观为指导，努力揭示事物发展的内在规律，帮助教育人们掌握科学的认识方法。为此，他从没有间断过学习和思考。

1972年，王为光重新工作时，就将自己思考的观点付诸实践。1972年至1980年，他先后编导了《断肢再植》、《针刺麻醉》、《控制上海地面沉降》、《天体的来龙去脉》、《高山植物》、《长江》（上集）等十四部科教片。这些影片虽然题材各不相同，但都能在普及科学技术知识的同时与宣传科学的认识方法贯通一气，逐渐形成独特的风格。有些影片不仅得到国内观众的肯定，也得到国外人士的好评。他编辑的《高山植物》，1978年荣获南斯拉夫国际科教电影节金质奖章。

王为光虽已年过五十，仍象当年的文工团员一样精力充沛，干劲十足。1979年拍摄《长江》，他是江源考察拍摄队中年纪最大的一个。在海拔四千米以上的唐古拉山区，空气的含氧量只有平原地区空气的一半，有两位青年因严重的高山反应不得不退出考察队，然而他却爬冰川，翻雪山，坚持爬到海拔五千四百米的拍摄点，三天时间连续拍摄两处冰川的奇景壮观，行动和青年人一样利索，谁也看不出他是一个患多种疾病进藏体检不合格的人。他正是以这种爬冰川、翻雪山的精神，不断努力从事科教电影创作的。他是上

海科影厂多产的导演之一。

自然界不断发展变化，科学技术日新月异，科教电影艺术创作也要不断繁荣提高。王为光壮志满怀，对发展祖国科影事业充满信心。他又将开始新的探索，试图编导具有中国特点的新样式的科教片。

（苏平）

王光彦

王光彦是我国科教片著名导演。曾用名王安，辽宁省辽阳县人，1919年出身于一个职员家庭。青年时代丧父。1938年5月，高中还未毕业，因迫于生活，不得不中途辍学谋生。有一天，他看到报纸上刊有电影厂招聘的消息，抱着试试看的态度去应考，结果，被当时长春的伪“满州映画株式会社”录取当演员。在四年时间里，他演了一些小角色，后又搞了一个时期的助理导演工作。1945年8月15日日寇投降，我军接管“满映社”，他走上了新的生活。

在新生的东北电影制片厂，王光彦刻苦学习，乐于实践，曾参加《阿Q正传》、《家》等进步戏剧的演出。此时，国民党为了抢夺胜利果实，大举进攻解放区。为了保全力量，东影必须立即转移。在敌我交战，形势危急的情况下，东影领导对工作人员的去留并不勉强，不愿走的可以离职，何去何从任其自由。王光彦以革命利益为重，毅然告别老母、妻女，于1946年3月随我军大部队撤出长春市。在艰苦的环境中，虽然有人中途离队，但是王光彦矢志不移，跟着党、跟着集体转移到黑龙江省东北革命根据地兴山（今属鹤岗）地区。

撤退到兴山的东影，由于设备、条件和环境所限，只拍摄了一些纪录片。在此期间，王光彦参加了《民主东北》和《东北保育院》的摄制工作，在摄制组担任副导演。

1948年2月，长春市解放后，东影的队伍由兴山回到长春。解放后的第一部故事片是《回到自己队伍中来》（成荫编导，1949年拍摄），王光彦是此片的剧务主任。后来，该厂拍摄了故事片《赵一曼》（于敏编剧，沙蒙导演，1950年摄制）和《白毛女》（水华导演，1951年摄制），王光彦是这两部影片的副导演。

1951年6月，王光彦调往北京电影制片厂工作。1952年，他与李恩杰联合导演了故事片《一贯害人道》（颜一烟、夏幼虹编剧），并在影片中扮演公安人员的角色。由于反动会道门在解放初期还在兴风作浪、危害人民，人民政府要坚决取缔。电影以生动的形象配合宣传，公映后取得了良好的社会效果。

五十年代初，我国的科教电影只是处于开创时期，1952年，王光彦服从组织分配，到北影新成立的科教片组工作。在这创业初期，他导演了科学普及片《扑灭细菌毒虫》（周克编剧，1952年摄制）。1953年，上海科学教育电影制片厂成立，他被调到该厂专职于科教电影编导工作。从此，他为新中国的科学教育电影事业贡献了毕生的精力。

王光彦从1952年到1963年间，共导演了二十多部科教片。从他创作的影片来看，其内容基本上是直接为工农业生产服务的。这些影片大致可分为三类：一，工业片；二，农业片；三，卫生教育、劳动保护及其它普及片。王光彦的代表作有：《根治水稻害虫——三化螟》、《培育壮秧》、《红土壤》、《保管好粮食》、《安全使用农药》、《车床检修的故事》、《巧用边角料》、《乡村卫生》、《射击运动》等。其中两部农业片《根治水稻害虫——三化螟》（王光彦、王轼铭编剧，1953年摄制）和《培育壮秧》（李君凯、关淑芳编剧，1955年摄制），分别荣获文化部颁发的1949—1955

年优秀科教片二等奖和一等奖。1956年10月，在意大利威尼斯举办的第三届国际科教片电影节上，这两部影片又都获得荣誉奖。

王光彦导演的作品，农业题材占一半以上。他生前曾立下宏愿：要在农业题材科教片方面，闯出一条路子来。为了闯，他惯于常年累月的实践，博览群书、广泛涉猎，乐于在工作中探索。他对创作一丝不苟，每接到一个剧本，认真弄清有关科学技术的每一个细枝末节后，再进行分镜头工作。他说过：科教片是知识片、科学内容来不得半点虚假。为拍摄《培育壮秧》，他走访了许多水稻产区，作了许多关于水稻生长发育的札记。由于他在大量的素材中汲取创作的养分，才使此片获得成功，并在国际上获奖，为国家赢得荣誉。

拍摄农业片，有季节的限制，生产周期较长，工作条件较为艰苦，比起其它题材来，不容易“讨好”。但王光彦认为中国农业落后，应该运用电影的形式广泛宣传农业知识，从而逐渐改变落后的面貌。他所选择的这条路，确实是难能可贵的。

王光彦所导演的农业题材科教片是一个较为完整的农业资料库。从水稻育秧、小麦培植到蔬菜生产，从改造土壤到农田水利，从植保植检到农业机械，从农药使用到粮食保管，表现范围广泛，且具有一定的深度。

他导演的作品，无论是工业片、农业片，或是其它题材的影片，在科学内容准确无误的前提下，表现手法非常多样，形式上也有所探索，并逐步形成了自己的创作风格。他导演的影片，质朴、细腻、清新、流畅，有溪水涓流的韵味。有的影片，揭示矛盾开门见山，然后加以引伸；有的影片安排悬念，然后把科学奥秘层层剥开；有的影片则运用小故事的形式，把要说明的科学道理通过演员的表演阐述清楚。其中《车床检修的故事》（王梅村、卢桢奎编剧，1962年摄制）和《安全使用农药》（刘咏编剧，1963年摄制），就是运用故事片的形式，把科学道理贯穿其中，从而引起观众的兴趣。对农业题材影片的处理，为了适应农民的欣赏水平和理解能力，在表现形式上，他力求通俗，结构布局上严谨、自然，即使在富于情趣之处，也丝毫没有哗众取宠的痕迹。

作为一个在事业上已取得成就的导演，王光彦身先士卒，平易近人，他与编剧、摄影等创作人员的合作关系较为融洽。他对事业兢兢业业，一丝不苟。1963年，他在上海市郊奉贤县拍摄《安全使用农药》期间患了肝炎，为了不错过棉花生长季节，不耽误出片时间，他抱病坚持工作，在当年拍完了农村的全部外景。他回厂后，经检查，所患的急性肝炎由于发病初期没有及时治疗，已转为慢性，一直持续到“文化大革命”。

十年浩劫中，在林彪、“四人帮”的大棒下，王光彦的作品被贬为毒草，他是所谓的黑线人物，成了被专政的对象。当时，他虽然还处于肝炎病休期，但是仍然每天被监督劳动，非法隔离，受到非人的待遇。在残酷的迫害下，他于1967年12月28日含恨而死，终年四十八岁。

王光彦是我国科教电影事业的创业骨干，为我国的科教电影事业作出了卓有成效的贡献，人民将永远怀念他。

（王鸿华）

王 炼

王炼，原名王树鑫，著名的话剧、电影剧作家。1925年出生于山东济南的一个旧官吏家庭。少年时代，王炼特别爱看话剧，无论在小学的暑期同乐会上，还是在学校附近的民众教育馆的演出中，只要有话剧，他总是热情的小观众。在中学里，他积极参加业余戏剧活动，与同学们一起排演《雷雨》、《日出》等名剧。1943年他考入北平辅仁大学中文系，攻读古典文学。在日寇占领、国土沦丧的背景下，他十分崇敬宋朝的爱国名将辛弃疾，对他的诗词爱不释手，毕业时撰写了《辛弃疾词校注》。在学习之余，他对话剧的兴趣仍不减当年，曾演出过《深渊》、《大马戏团》等剧。1947年，在内战的炮声中他大学毕业，在济南的一所中学里任高中语文教员。而这时，反饥饿、反内战的爱国民主浪潮席卷全国，冲击着国民党的反动统治。王炼深受它的影响，在课堂上大胆地向学生宣传，并于翌年8月毅然奔赴山东潍坊解放区，参加华东大学文工团，投身革命。文工团南下后改为华东人民革命大学文工团，上海解放后又先后改为华东人民艺术剧院、华东话剧团，最后并入上海人民艺术剧院。这期间，王炼任导演，兼管部分行政工作，参加《白毛女》、《不拿枪的敌人》及一些小型秧歌剧的排演。他还深入安徽农村搞土改，在上海工厂参加民主改革。1953年加入了中国共产党。解放战争的烽火，建国初期复杂的斗争，使他经受了锻炼，思想感情发生了很大的变化，为他以后的创作提供了重要的条件。

长期以来，王炼向往着话剧创作，早在文工团时，为了配合任务，他写过一些独幕剧，参加民主改革时也进行过一些创作酝酿。直到1958年他才和陈恭敏一起合作写了一个反映工人生活的话剧《黄浦江的黎明》，同年，又根据治疗邱财康大面积烧伤的动人事迹创作了《共产主义凯歌》。这两个剧本的上演，奠定了他成为专业编剧的基础。自这以后，他经常到工厂、农村、学校和公安战线深入生活，创作上也更加刻苦勤奋，先后创作了《枯木逢春》（1959）、《燕归来》（1963）、《焦裕禄》（1966）、《三姐妹》（与人合作，1978）、《故事从死亡写起》（1979）、《她为什么被杀》（1980）、《辛弃疾》（1980）、《祖国狂想曲》（1981）等话剧剧本。此外还写了京剧剧本《黑水英魂》（与人合作，1978）。纵观王炼的话剧创作，有以下几点特点：题材多样，反映的社会面比较广泛，作品中既有反映工人、农民、干部、知识分子生活的，又有表现失足青年、历史人物的；以感情细腻真挚，具有浓烈的抒情风格，尤其是善于挖掘人物丰富的内心世界和刻画心灵善良、富于同情心、正义感的人物形象；语言清新自然，不事雕琢，形式不拘一格。这些作品中以早期的《枯木逢春》和后期的《辛弃疾》、《祖国狂想曲》比较突出。

《枯木逢春》是他的成名之作，在国内很有影响。剧本成功地塑造了女主人公苦妹子的形象，通过这个形象集中地反映了在党的亲切关怀下，千百万血吸虫病患者命运发生的巨大变化。在塑造苦妹子形象时，王炼着力表现她身患晚期血吸虫病后，对劳动、对爱情、对社会主义的强烈向往，揭示她善良美好的心灵。他还通过苦妹子与方冬哥一家戏剧纠葛的描写，细腻动人地展现了她丰富的内心世界。苦妹子与别离十年的冬哥邂逅相遇，方妈妈得知她的病情后，劝她不要与冬哥往来以及她强抑感情、含泪拒绝冬哥等这些

戏，不仅戏剧性强，而且对她复杂的内在感情进行了细致入微的描写，使这个形象产生感人肺腑的艺术魅力。苦妹子的形象来源于王炼对生活的深切感受。他本人于1949年南下途中感染了血吸虫病，对它有着切身的体验。1958年，在创作酝酿中，毛泽东同志的著名诗篇《送瘟神》发表了，他被领袖对人民健康的深切关怀所感动，又从诗的深远意境中获得启发。接着，在上海、江苏和洞庭湖、黄盖湖、鄱阳湖一带血吸虫病流行地区深入生活时，许多血吸虫病患者命运的变化和血防工作者救死扶伤的精神，使他深为激动。他正是从生活中获得了创作激情，从众多的有类似命运的农村妇女中概括、提炼出了苦妹子这个有典型意义的艺术形象。剧本具有清丽、细腻、抒情的风格和浓烈的江南地方色彩。

《辛弃疾》初稿写于1963年，1980年完成并发表。剧本截取了辛弃疾后二十年的经历，着重表现他坚持抗金、屡遭阻挠，最终壮志未酬的悲剧性的遭遇。王炼在大学里研究辛词，后又掌握了丰富的史料。在此基础上他着力刻画辛弃疾几经磨难，爱国之心矢志不渝的高尚品质。剧中辛词的适当运用，不仅有利于渲染环境气氛，揭示辛弃疾的思想感情，而且也使全剧具有古朴典雅的特色。

他的近作《祖国狂想曲》描写了老一代革命者辛柯和罗萨利在近半个世纪中从纯真的爱情发展为崇高的革命友谊，与之相对比的是年轻人林岱由于经受不住国外物质条件和个人利益的诱惑，背弃了与女友陈乔的美好感情，甚至要离开祖国。王炼把两代人相似而又截然不同的命运纠葛在一起，是为了揭示一种思想：“在我们中间，无论哪一个人的命运，都与祖国的命运紧紧相联系在一起，任何独立于祖国之外的命运都是不存在的”。剧本把爱情、骨肉情、战友情融合在对祖国的深情之中，具有浓烈的抒情色彩。在形式上，他把电影、小说、戏曲、音乐的一些表现手段嫁接到话剧中来，使剧本新颖别致。

王炼不仅是一位多产的话剧剧作家，而且也是一位多产的电影剧作家。1961年王炼受著名导演郑君里之邀，与他一起把《枯木逢春》改编为电影剧本，就此，开始涉足于电影创作。

在《枯木逢春》的改编中，他们尽可能地削弱和剔除原剧中某些概念化、图解生活的部分，力求以情动人。为此，他们进一步突出了苦妹子的命运线，紧紧地围绕着苦妹子及其与方冬哥一家人之间的戏剧性纠葛来展开情节、刻画人物，使苦妹子的形象更为丰满动人，主题也得到了深化。他们还学习《拜月记》、《梁山伯与祝英台》等传统戏曲表现手法，进行创造性的运用。如冬哥在血防站与苦妹子邂逅相遇后拉着她去见方妈妈的一场戏，采用了《梁祝》中的“十八相送”的手法，通过这对青年充满爱情和喜悦的眼睛，一路上经过柳堤、鱼塘、小桥、麦田……看到合作化后的社会主义新农村的美丽景色，委婉有致地传达出两个人的微妙心情。苦妹子在方家受到刺激，急于奔回血防站，又重新经过这些地方，具有《梁祝》中“回十八”的情趣。这种处理方法不仅符合我国群众的欣赏习惯，而且能跳出舞台的框框，把场景拉开，使剧本更趋于电影化，有力地渲染了苦妹子跌宕的感情和她要求治好病的强烈愿望。1962年影片公映后，它以生动的艺术形象、鲜明的民族风格和浓郁的乡土气息得到观众的好评。通过这次改编，王炼在郑君里的帮助下，

见《剧本》1982年第1期《祖国狂想曲 写作断想》一文。

掌握了电影语言和技巧，跨越了舞台与银幕之间的鸿沟。

1963年，王炼参加中国电影代表团访问朝鲜，次年他把朝鲜话剧《红色宣传员》改编成电影剧本《李善子》。1965年《李善子》由郑君里执导拍成了彩色故事片。

除了与郑君里保持着融洽的合作关系外，王炼与著名导演桑弧的合作也是很有成效的。1961年我国的立体影片问世不久，上映的仅有几部风景片，没有故事片。桑弧接受了拍摄第一部立体故事片的任务后，邀王炼一起合作编剧。他们在王炼原有的一个喜剧构思的基础上创作了《魔术师的奇遇》。该剧运用风俗喜剧的手法描述了旅居海外多年的魔术师陆幻奇回国寻找儿子过程中遇到的种种新人新事，而且还用他解放前的遭遇加以对照，收到悲喜交融、庄谐并存的艺术效果。影片《魔术师的奇遇》于1962年拍成上映后，以全新的片种和强烈的喜剧性受到观众热烈的欢迎。1978年，桑弧再度与王炼合作。这次，他们把桑弧的一个设想发展为轻喜剧《她俩与他俩》（合作者还有傅敬恭）。一对孪生姐妹方方和园园，一对孪生兄弟大林和小林，人物关系特殊，思想状态也有很大的差异。剧本从这种特殊性和差别之中挖掘喜剧因素，运用误会巧合法来结构妙趣横生的喜剧情节，比较生动地刻画了几个青年的形象，对他们在“四化”建设中的不同思想也进行了善意的褒贬。与《魔术师奇遇》相比，王炼运用喜剧手法已比较自然妥贴，技巧也相当娴熟，尤其善于用生活化的语言来揭示人物内在的幽默感。这部影片由桑弧、傅敬恭导演，被列为建国三十周年献礼片上映，1980年获文化部颁发的优秀影片奖。

王炼所写的电影剧本大都是与别人联合创作的，如何处理好合作关系对创作的成败至关重要。在合作中，他既谦虚好学，尊重合作者，又能发挥自己的长处，有独立的见解。对郑君里、桑弧这两位卓有成就的艺术家是如此，对李云良这样的年轻剧作者也是如此。

他和李云良相识是在1975年。李云良作为一个海军文艺战士，拿着一个尚不成熟的电影剧本向王炼请教。王炼虽然否定了这个本子，但从中发现这个青年的创作才能，他把李云良介绍给著名导演谢晋。在谢晋的支持下，他们一起合作了《青春》。之后，李云良在艺术成长的道路上经常得到王炼的指点和帮助，因而他把王炼尊为引导自己走向电影“殿堂”的启蒙老师。而王炼从他身上也感受到青年人的闯劲和朝气，得到不少的启发。这种以诚相见，互相取长补短的创作友谊受到同行们的称道。他们继《青春》以后，又与杨时文一起创作了《海之恋》与梁廷铎一起创作了《苦果》，1980年后他们还合作了《会唱歌的小河》、《桨》、《星空》等作品。这些作品大多以青年为主人公，反映他们不同的命运，着力揭示他们内在的思想情操，而且还试图通过人物形象的塑造，探索某些生活哲理，在艺术上则保持了王炼一贯追求的抒情、细腻的特色。《青春》、《海之恋》是这些作品的代表。《青春》是根据一个聋哑青年被治愈后当上海军通讯兵的真实事件加工创作的。它通过聋哑女儿亚妹、老一代革命者向晖的形象，揭示了革命者如何永葆青春这样一个令人深思的主题，具有清新、明朗、诗情的特色。但由于创作始于十年动乱之中，它又不可避免地受到当时创作思想的影响，存在某些缺陷。《海之恋》描写了四个与新中国同龄的年轻朋友解放、南下、建国、欢庆和一对姐妹立秋、腊月“文化大革命”中所经历的不同的人生道路，通过他们在事业、友谊和爱情上的错综复杂的纠葛，展示了人物不同的性格、情操

和灵魂，比较真实地反映了那个动荡的时代。人物的性格，如解放对事业、对友谊的忠贞，南下的诚实、执着，建国的明哲保身，立秋的软弱，腊月的泼辣以及欢庆不惜陷害朋友往上爬的卑劣行径等，刻画得都较为鲜明。剧本追求抒情散文的风格，把抒情和哲理有机地融合在一起，收到良好的艺术效果；用新中国同龄人的成长来象征祖国经历曲折后的成熟，这种构思也是耐人寻味的。

1980年，王炼还应谢晋之约，走访了内蒙、陕西、河南等地的历史遗迹，研究汉代的文献资料，将曹禺的话剧《王昭君》改编成电影剧本。

有人把王炼比作“生活在花海里的‘蜜蜂’”，确实，他象蜜蜂那样在生活的花海里辛勤地采蜜，不知疲倦地工作着，为人们生产着数量可观的精神食粮。不久前，他又走访了当年创作《枯木逢春》时所到过的江南水乡。从这块历经二十多年沧桑的土地上，他获得了新的感受，产生了创作的激情，打算塑造几个献身于血防事业，具有今天时代精神的动人形象奉献给观众。

（兆龙）

韦纯葆

韦纯葆是党培养的新中国第一代剪辑师，现任上海电影制片厂剪辑师兼技术办公室副主任。

1927年3月15日，韦纯葆出生于江苏镇江一个职员的家庭里，由于家境贫寒，只读了三年小学，就辍学到上海谋生。十四岁就进入上海新华影业公司洗印课剪辑室当艺徒。1945年抗日战争胜利后，转入上海实验电影工场工作，同时兼任国泰影业公司剪辑。在国泰公司，他独立剪辑了他的第一部故事片《莫负少年头》。从这以后到上海解放的四年多时间中，他为“国泰”、“上实”等影片公司共剪辑了《小城春秋》、《浮生六记》、《大地春光》、《无名氏》、《玫瑰多刺》、《忆江南》、《春归何处》、《荒国艳迹》、《痴男怨女》、《残冬》、《马路英雄》等二十多部影片。戏曲大师梅兰芳主演的我国第一部彩色戏曲片《生死恨》，也是韦纯葆在这个时候剪辑完成的。

1950年，上海电影制片厂成立，韦纯葆被调任厂技术处剪辑科副技师，不久被调到上影厂内的译制组负责剪辑技术工作。1953年，上海联合电影制片厂并入上海电影制片厂，韦纯葆又被调回上影担任故事片剪辑。翌年，他参加了由陈西禾任导演、谢晋任副导演的故事片《妇女代表》摄制组。从这时开始，他与谢晋密切配合，相互探讨钻研国产片的剪辑业务。1956年他被提升为剪辑正技师。1957年又与谢晋合作，剪辑故事片《女篮5号》，在谢晋的热情支持下，他观摩了国内外一些优秀影片，从剪辑角度进行剖析研究，取其精粹技法，结合民族传统，终于剪辑成了这部主题鲜明、人物形象感人、流畅明朗的影片。该片曾在1957年第六届世界青年联欢节上放映，荣获银质奖章。1959年，他被调任技术行政领导工作，担任技术科副科长和技术办公室副主任，同年加入中国共产党。

1960年，他与导演谢晋再度合作，剪辑完成故事片《红色娘子军》。该片荣获《大众电影》第一届百花奖的最佳影片奖。

从五十年代到六十年代中期，韦纯葆除致力于电影技术工作外，还剪辑了《山间铃响马帮来》、《为了和平》、《小伙伴》、《布谷鸟又叫了》、《三毛学生意》、《香飘万里》等故事片。

韦纯葆不仅是我国电影技术方面的一位优秀剪辑师，而且还是电影新技术的积极推广者。早在五十年代末期，电影技术由第三工艺（光学工艺，胶片声带片）向第四工艺（磁带声带片）过渡的技术改革进程，就是由他实践摸索出一套经验后向全国推广的。他由于在电影技术方面的优异成就，受到了有关方面的重视，目前担任了文化部电影事业管理局技术委员会委员；中国电影家协会上海分会常务理事、技术部副主任；全国电影剪辑学会副会长、常务理事；全国电影、电视剪辑委员会副主任等职。

长期的剪辑工作实践，使他对这个默默无闻的、被称为电影创作“幕后英雄”的职业，产生了深厚的感情，从而在剪辑技术上形成了自己的风格。节奏明快流畅，是他所剪辑的影片的一个共同特点。他深有体会地总结过一条经验：作为一个电影剪辑，除了掌握基本的剪辑技术，还得有一定的文学修养，因为电影是综合性艺术，有时导演一些精采的艺术构思，由于某种拍

摄上的原因，不能在影片上得到体现时，往往要借助剪辑的技巧去弥补。谢晋在导演《红色娘子军》时，拍到洪常青英勇就义一场戏，当时他的意图是要使在另一个山头上的娘子军们、特别是琼花看到后表现出象失去亲人那样的激愤和悲痛。但是这组镜头经过多次拍摄都没有成功，后来谢晋、韦纯葆通过剪辑才使问题得到了满意的解决。韦纯葆认为要剪辑好一部影片，最重要的一条是，剪辑首先要熟悉这部戏，并且要深刻领会导演的创作意图。他对自己的剪辑工作订了一条严格的守则：剪辑不能自搞花哨的东西，必须根据影片的主题思想、人物性格和风格样式，把它剪辑成具有自己民族特色的影片。

粉碎“四人帮”以后，上影一批年轻的新导演纷纷走上独立拍片的岗位。由于他们需要在不断的创作实践中丰富积累自己的经验，对于初次导演的影片，难免存在结构、节奏方面的问题。在这种情况下，韦纯葆总是给予他们热情的支持。前不久，有位年轻的导演拍了一部有关儿童教育题材的影片，按照分镜头本初剪后，影片结构松散，节奏缓慢。韦纯葆帮她从结构开刀，修枝剪叶理清线条，删去重复的戏，把原来两个半小时的长度，剪成一个半小时。影片映出后获得了好评。另一位新导演拍的一部电视连续剧《上海屋檐下》，每场戏都拍得较好，但连接成录相磁带后，发现有节奏拖沓，衔接不顺畅的毛病，他既心急又感到惋惜，说这部样片象一个“没有发酵出来的馒头”，于是他向韦纯葆求教。在韦纯葆的指导下，精心剪辑后，现在成为一部很有水平的电视连续剧了。

近年来，由于电视片的发展十分迅速，上影厂新成立了电视部，每年安排摄制一定数量的电视片。但这个处于初创时期的新片种，存在着提高艺术和技术质量的新问题。韦纯葆在协助剪辑连续剧《上海屋檐下》时，从技术角度，研究分析了电视片的全部摄制工艺。原来现行的摄制工艺一般都是先拍素材，然后按照原素材进行直接剪辑，结果接好的镜头就不能修剪改动。韦纯葆认为电视片的这种剪辑工艺，造成了技术束缚艺术的消极后果，是目前电视片质量不高的一个重要的因素。他对照电影工艺和电视工艺的异同，提出了一套技术为艺术服务的工艺改革措施，大胆地把电影摄制工艺运用到电视片的制作上，使已经拍成的素材录相磁带，可以和电影工艺一样，按导演的创作意图和艺术质量的要求，进行初剪、细剪和精剪。这一改革的成功，不仅保证了电视片艺术质量的提高，而且还能使录相磁带的底片和电影底片一样，可以长期保存下来，这对今后发展我国的电视片生产具有重要的现实意义。

（戴中孚）

石方禹

石方禹，电影事业家，1925年9月18日出生在印尼爪哇三宝瓏，祖籍福建。他父亲做学生时曾参加过反帝运动，后被父兄辈送去南洋，就在那儿当上了一名医生。母亲是个受过高等教育的女子，当过中学教师。石方禹一岁，举家迁回福建，父亲被聘任福州市一家医院院长。

当时，他的家庭生活是很优裕的，然而，父母却常常告诫子女，要求他们生活简朴，用功读书，将来都成为真正对社会有用的人。在父母的培养下，使他们自幼就养成一种较强的独立做人的意识和生活能力。

石方禹的童年是幸福的。但小学时代发生的一件事却使他的心灵感到屈辱和悲伤。并且深刻地影响到他一生的道路和性格的成长。

那是1931年9月1日，一个学名叫石美浩的儿童，穿着一身洁白的衣服，象一只快活的小鸟迎着灿烂的阳光飞进了福州市第一小学。上学的第一天，他奔跑上楼去找正在三年级读书的姐姐时，突然，一声严厉的声音喝住了他：“站住！”原来，校长正站在他面前。他还没弄清是怎么回事，便被校长揪着衣领拉下了楼，来到一张写着“大楼年久失修，为防倒塌，严禁在楼内奔跑，如有违者，严厉惩处”的告示面前，令他下跪。这可是从没受过的屈辱，他倔强地抵抗着。校长怒不可遏，飞起一脚，踢得他跪倒在地。这一粗暴的举动激起他更强烈的反抗。他站起来狠狠地回敬了校长一个扫堂腿，然后狂奔着出了校门。从此，他常常逃学，长达四年之久。

不过，他并不去街上闲逛或在外闯祸，而是整天待在福州市立儿童图书馆看书。他在这里读到了《七侠五义》、《鲁滨逊漂流记》、《拿破仑》、《安徒生童话集》、《天方夜谭故事》等许多知识丰富而又有趣味的书。由于他常常旷课，不交作业，结果受到了更多的惩罚，或挨打手心，或在众目睽睽之下跪着，忍受同学们的讥笑和挖苦。每次受罚之后，他又带着一颗受伤的心来到图书馆，与书里的英雄豪杰们一同神游，藉此暂时忘却那些屈辱。如此恶性循环的结果，语文尚能无师自通，成绩优秀，其他功课却极糟，四年级时终于留了级。他被父亲痛打了一顿之后，才立志用功读书。

这一段经历，竟从此形成他一生都不向世俗偏见低头的倔强的性格。四年图书馆的熏陶，不仅给他打下了丰厚的文化知识基础，还培养了他对社会科学的浓烈兴趣。后来，他读书的范围广泛了，除了大量阅读“五四”运动前后，如鲁迅、巴金、茅盾和十九世纪俄、法、英、美作家的优秀文学著作外，还进一步接触了哲学、社会科学等著作。心目中的偶像也早从白玉堂、黄天霸之类的豪杰侠客转为民主革命的英雄们了。

他就读福州市英华中学时，有位陈衡庭老师是个党外研究马克思主义的专家，藏书万册。这位老师开设的《逻辑学与逻辑术》课，给同学们深入浅出地介绍了马列主义基本原理，这引起石方禹的很大兴趣。他在课余时间又常到陈老师家中去求教。当他高中毕业时，他几乎已经读完文科大学所读的绝大部分社会科学方面的著作。这些书为他打下了扎实的思想理论基础。父亲希望儿女们都学医。石方禹却深受马列主义观点的影响，对医治社会弊病比对医治人体疾病更感兴趣。他渴望当一名新闻记者，用自己的笔去抨击旧社会的黑暗。1946年他在高中毕业后便报考了燕京大学新闻系。

当时的燕京大学是华北学生运动的堡垒。活跃的石方禹很快成了学生运

动中的积极分子，参加了党的外围组织，继而又加入了中国共产党。

他在当时每一次反蒋的罢课游行中都冲在前面，象许多革命学生一样，面对国民党军警特务的机关枪和铁棍而毫无惧色。有一次学校出外游行集会，他因刚动过阑尾炎手术而不能参加，但又为同学们的安全担忧。当游行队伍返校时，他不顾医生阻拦，穿着一身病号的白色衣服，临风站在校门内的华表石座上，满怀激情地朗诵即兴创作的政治抒情诗，迎接和慰问凯旋而归的队伍。这一动人的镜头至今还给当年的同学们留下深刻的印象。

在这期间还发生了一件事，不仅是石方禹个人作为新闻系学生的一件大事，在我国学生运动和新闻史上也是有价值的。

1946年12月24日，北平市发生了一起美国兵皮尔逊强奸北大女学生沈崇的事件。此事激起了北平全体大学生的义愤，纷纷罢课游行示威。但国民党政府利用手中的新闻工具封锁消息，对沈崇本人和广大学生百般诬蔑，企图包庇美国兵，镇压学生运动。他们派了大群特务监视沈崇的家，割断她与外界的联系，并对她本人进行威胁，以利他们造谣惑众，歪曲事实真相。北平的地下党指示，一定要设法找到沈崇本人，揭露事件的真相，揭露国民党的阴谋，这是一项十分危险的任务，很可能遭到国民党的杀害。当时年仅二十岁的石方禹，借助于一个和沈崇有表亲关系又同她住在一处的小学同学，找到了沈崇。他走进沈崇家的胡同时，机智地大声用福州话和同学侃侃交谈，躲过了特务们的监视，堂而皇之地进了大门，和沈崇交谈了很长时间。过后他写了一篇两千字的《沈崇访问记》，报道了整个事件的真相。文章刊登在《燕京新闻》上，而且立即被解放区的报纸和香港的进步报纸转载。这篇报道使北平学生运动的烈火又燃烧了起来。

在两年多的学生运动中，石方禹逐渐受到国民党特务的严密注视。党组织为了他的安全，决定将他转移，并由钦本立同志推荐到香港《文汇报》工作。全国解放后，他又先后在《长江日报》、《英文日报》、《上海新闻》、《北京日报》等几个单位当记者和编辑。

工作之余，他常常即兴挥笔写诗。著名政治抒情长诗《和平的最强音》就是这样写成的。全诗五百二十多行，诗句铿锵有力，风格雄浑，气势磅礴。作者以豪迈、奔放的激情，谴责了美帝侵朝战争的罪行，表达了世界人民渴望和平的强烈心声。这首诗发表之后，在广大读者中间引起了巨大的反响。

1952年，新中国电影事业需要充实力量，增添新鲜血液。石方禹结束了记者生活，告别了诗坛，踏上了新的征途。

进入电影界之后，他个人创作的成绩并不显著，先后创作并投入拍摄的文学剧本只有《天罗地网》和《小足球队员》两部，都不引人注目。

我国解放以来，经历了一条艰难曲折的道路，极左和右的社会思潮使文艺领域充满了错综复杂的斗争。从1953年到“文化革命”开始的1966年，石方禹从事电影工作的时间只有十三年，但绝大部分时间都在政治运动中消磨了，真正从事电影编剧和编辑业务的时间充其量只有四年。面对无休止的政治运动，他从迷惘到开始逃避。但逃避政治运动毕竟比之小时候逃学旷课要困难得多。到了十年动乱时期，他也不可避免地要同千百万知识分子一起经受了浩劫。

1958年大跃进时那股应运而生的浮夸风，曾使许多人晕头转向。当时许多省市在根本不具备应有的人力、物力、财力的条件下，也盲目地成立电影制片厂。这时石方禹被调到华东某省参加正在筹建的一个电影制片厂。他到

了那里，经过调查研究，认为在这样的情况下盲目创办电影制片厂，将会给国家造成经济损失。他在会议上诚恳地向领导说出了自己的看法，结果在反右倾运动中被戴上一顶政治帽子，又被下放到马鞍山钢铁厂当了两年转炉炉前工，直到1962年才返回上海海燕电影制片厂担任文学部主任。

1973年，他被派去为重新拍摄《年青的一代》作编剧。这部电影里原有肖继业读遗书一节，是周恩来总理设计的台词。江青出于险恶的用心，几次三番借故要将这段台词修改掉。当时石方禹并不了解江青政治上的企图，但是出于对总理由衷的爱戴，他拒不执行。此事曾使江青勃然大怒。于是他又成了“黑线回潮”的典型，常常挨批判。

1974年初，时值“四人帮”大搞“阴谋文艺”之时，他们以大写走资派为名，行整老干部之实。他们又指令石方禹改写《珍泉》，并要加进反走资派的内容，塑造一个“不思改悔”的老干部形象。石方禹走南闯北到五个省区的地质勘探队深入生活，都没有接触到象“四人帮”所说的“犯走资派错误”的老干部。他不愿违背生活的真实，胡编乱造地去迎合“四人帮”的政治需要。

1975年年底，上海的冬天特别寒冷，石方禹口袋里装着《珍泉》的手稿本，冒着寒风来到当时市委写作组办公室，声言这是他的最后定稿本，他不再做任何修改了。定稿本违反了“四人帮”的旨意。于是，他又一次被下放到上海郊区的国营农场去劳动，直到“四人帮”垮台后才重回上影厂。不久，他被任命为文学部主任，1979年升任为副厂长。

三十年的风风雨雨，他几经磨砺，备遭挫折，然而并未因此斗志衰退，意志消沉。在痛苦的实践中他积累了正反两方面的经验，这又成为他的宝贵财富。他的思想更敏锐，更清醒了。在党的三中全会精神鼓舞下，他更自觉地捍卫党的“双百”方针和坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向。

剧本是影片的基础，从根本上决定着影片的成败。选择剧本必须有预见性，也需要有胆识。石方禹严格而又内行的把关，使上影厂文学部生产的剧本成功的准确率达到了很高指数。仅以1978年到1982年为例，文学部为上影厂提供了七十四个剧本，占全厂拍摄影片的百分之九十一，这个数字改变了三十二年来电影生产“等米下锅”的状况。

然而在这些成绩取得的过程中也是充满了斗争的，需要有敢于承担风险和勇于探索的精神的。石方禹的胆识正表现在面对有时出现的各种不良创作倾向，能够保持清醒的头脑，作出准确的判断上。他从不让真正的好剧本从手中漏掉。他心中有一把准尺，这就是，党的文艺方针和马列主义在文学创作中的党性原则及美学标准。有了这把尺子，在判断和取舍剧本时，就能敢于有所为，有所不为。

比如上海曾经出现过的一起轰动全市的骗子事件。整个过程曲折而富有戏剧性，细节特别丰富，很容易编成戏。有关部门曾主动与文学部联系，希望拍成电影。其后也有人把它写成话剧，继而又有一些人极力主张把它改编为电影。但石方禹认为：它仅仅单纯揭露了阴暗面，并没有塑造足以克服阴暗面的具有美好心灵的人物，而这两者是这个题材的创作中不可偏废的；选择剧本应该考虑社会主义的文艺功能和社会效果，考虑造就高尚的社会道德和情操以及建设社会主义的精神文明，帮助人们树立对生活的信念和希望，而绝不能去满足于十九世纪批判现实主义文学中给小人物一洒同情之泪的东西。他及时向文学部阐明了自己的看法，并建议同志们冷静地思索这些问题。

如何在银幕上反映右派问题的题材？有人将它视作禁区，有人想写但又顾虑颇多。上影厂通过《天云山传奇》，《燕归来》、《牧马人》这三部影片作了较成功的探索。

《天云山传奇》表现了反右斗争扩大化的问题，同时又表现了几个人物的命运，揭示了他们心灵的美与丑。有人认为这是毒草，是借批评扩大化的错误否定反右斗争。认为吴遥这个形象是歪曲了反右时的领导干部形象。以至在摄制组拍摄时，议论很多，压力很重。石方禹态度鲜明地支持了这部电影。他说：三中全会以后，党作出了纠正冤假错案的指示，实际生活就是这样做的，影片为什么不能反映这类题材？由于当年扩大化的错误，造成许多人的悲剧。然而不少人仍保持着美好的心灵，对生活、对党是热情、积极的态度，如罗群、冯晴岚这样的人，为什么不能歌颂？吴遥并不代表反右斗争中所有的领导，但党内确有这样的干部，为什么不能鞭挞？他还亲自给导演鼓气。

当银幕上出现一些脱离现实生活，把追求猎奇和时髦当作“创新”，当粗制滥造和低级庸俗的影片屡见不鲜之时，上影厂却以《从奴隶到将军》、《曙光》、《啊！摇篮》、《爱情啊，你姓什么？》、《月亮湾的笑声》、《喜盈门》、《小街》这些内容充实、形式朴素、基调健康的影片献给了广大观众。尤其是《月亮湾的笑声》和《喜盈门》这两部反映亿万农民的现实生活的影片，早在剧本阶段就得到了石方禹的积极扶植。《喜盈门》虽是导演直接组稿的，石方禹从一开始就和上影的其他领导同志共同给以热情扶植。《月亮湾的笑声》，最初只是编辑听到的一个故事，石方禹听说后，立即鼓励编辑去大胆组稿。作者是两位年轻记者，初次搞电影创作。石方禹和编辑一起多次与作者讨论，修改方案，及时地把本子搞了出来。

石方禹抓剧本不仅严格，而且深入、细致、具体，工作量之大，是惊人的。上影厂的所有剧本，在达到拍摄水平之前，无不渗透着他的心血。从初稿到定稿，从对主题的提炼、人物的塑造、情节、细节的设计，到对话的准确性和性格化，他都要提出具体的意见。如《这不是误会》写的是小菜场题材，初稿主题开掘不深，只停留在全心全意为人民服务的阶段。石方禹亲自和作者一起讨论剧本立意，提到党与不正之风斗争的高度，深化了主题，使剧本具有更广泛的社会意义和教育意义。剧本五易其稿，石方禹不仅对每一稿都提出具体的修改意见，还亲自动手修改对话。正是这种细致入微的帮助，既提高了剧本，又培养了作者。文学部有几位较年轻的编剧，由于长期得到石方禹悉心的帮助，近几年在业务上提高得很快。他们把他当作自己的良师益友。

1982年7月后，石方禹被调任文化部电影局局长，他的才干将得到更大的发挥。人们相信，他会电影事业作出更大的贡献。

（汤娟）

叶明

上海电影制片厂导演叶明，原名王怡名，1919年8月23日出生于北京的一个旧职员家庭，十二岁从北京师大附小毕业，随家迁往上海，进正始中学读书。高二那年，他父亲听说有个话剧《日出》很好看，买了票让他去看。当时中国旅行剧团正在卡尔登戏院演出欧阳予倩导演的这出名剧。真实深刻的内容、生动细腻的表演征服了这个年轻人，在他心中播下了从艺的种子。1938年，他进上海大同大学电机工程系求学，不久就参加了学校里的银河剧社，后来又参加校外戏剧活动，逐渐成为上海业余戏剧联谊社的骨干，从此与文艺结下了不解之缘。

在参加戏剧活动的最初阶段，他的锻炼是多方面的，既当演员、导演，又积极写作，磨练文字能力。1940年他参加《剧场新闻》的编辑工作，还以学生生活为题材，写出独幕剧《宿舍夜景》、《失恋同盟》等，充实业余剧团上演的剧目。

1941年底，日军侵占上海。叶明因为演出活动频繁，转年春季就停学了。他通过洪谟、胡导等人的关系，于这年7月正式当了话剧演员，直到进入电影界前，他曾在华光剧团、国风社和抗战胜利后的上海剧艺社等话剧团体演出了《秦淮月》、《大地》、《蔡松坡》、《四千金》、《戏剧春秋》等剧。其间，他还改编了话剧《春满家园》，由刘琼导演，在1945年初公演。叶明的话剧表演以善于传达喜剧情绪见长，他在《四千金》、《春满家园》中扮演的玩世不恭的知识分子，颇得好评。

1946年10月，导演桑弧约他加入新成立的文华影片公司当演员，开始了水银灯下的表演生涯。他在《假凤虚凰》、《母与子》、《夜店》、《哀乐中年》中都扮演了角色，其中以《假凤虚凰》中扮演的七号理发师戏最多。七号理发师是主角杨小毛（石挥饰）向范如华（李丽华饰）行骗的助手，叶明把角色那种提心吊胆、忧心忡忡的神态演得惟妙惟肖，具有很强的喜剧效果。这是他电影表演中最重要的作品。

他从演员到担任导演，中间经历过学习的阶段。1947年底，导演洪谟到文华公司拍《好夫妻》，需要一个助手，但当时私营电影厂还没有这方面的人选配备。洪谟约叶明在影片中演个角色，并担任副导演的工作。叶明欣然同意。在这次工作中，他边学边干，勤奋努力。影片完成后，他的工作受到了肯定，文华公司将他正式转为副导演。后来，他又在石挥导演的《母亲》、《我这一辈子》，黄佐临导演的《表》，陈西禾导演的《姊姊妹妹站起来》中任副导演。在向这些前辈艺术家学习的过程中，他掌握了临场拍摄的经验，也锻炼了蒙太奇处理的基本功。

自《假凤虚凰》起，叶明就跟随黄佐临学艺，这是他成长的一个很重要的阶段。1950年，黄佐临要把自己导演的话剧《思想问题》拍成电影。他亲任总导演，并让话剧团的两位导演和文华公司的鲁韧、叶明参加，五个人各独立拍一幕戏。这是黄佐临特意布置的一次实习，希望鲁韧和叶明在这次工作中得到独立导演的锻炼。黄佐临认为，鲁韧讲求“内容”，但“形式”配合不够；而叶明则过分热衷于“形式”，有忽略“内容”的倾向。拍完《思想问题》后，黄佐临为了纪念这次“合作”，各赠一册英文书留念。鲁韧得到的是普多夫金的《电影形式》，叶明收到的是爱森斯坦的《电影思想》。

这种教诲是多么亲切和幽默！这充分表达了黄佐临等老一辈艺术家对他们的拳拳心意。

1951年，黄佐临为了文华公司多生产影片，决定把他们二人推上去，独立导演。因为知道叶明在大学学过工程学，他就把一个描写工程师思想转变的剧本《光辉灿烂》（葛覃编剧）交给叶明导演。影片完成送审时，受到了肯定。

次年，上海的私营电影公司都改为国营，又并入上影厂。那时上影的导演组，老将云集，加上电影片产量不多，年轻导演拍片的机会自然较少。1953年后，叶明被借到新影厂导演了《民间歌舞》和《华侨故乡》。1955年在译制片厂搞译制片《牛虻》。他在上影厂正式导演故事片，是1956年与陈西禾联合导演的《家》。叶明当过陈西禾的副导演，对这一次合作也视为学习的机会。他多次说：《家》的艺术成就都来自陈西禾。当然，在影片蒙太奇和场面的处理上，他也是做出一定贡献的。

1957年上影厂分厂，叶明被分到天马厂。从此，进入了他的创作上的旺盛阶段。

1958年，他导演了艺术性纪录片《你追我赶》（黄宗英编剧，王丹凤主演）和《大风浪中的小故事》中的一折《旧恨新仇》。同时，他还编写了电影剧本《黄宝妹》。这个剧本，把一位劳动模范的真人真事，组织在一个访问的过程中，既富于时代气息，又注意了人物的描绘，在当时提倡艺术性纪录片中得风气之先，受到好评，后收入《中国电影剧本选集》第六集中。

1959年，叶明又导演了中国第一部舞剧艺术片《宝莲灯》。由名演员赵丹之女赵青主演的《宝莲灯》是出现在我国舞台上的第一部民族舞剧，夏衍同志把它推荐给上海电影界拍摄。在这部影片中，叶明的成就远不止于比舞台上更完整地叙述了故事和运用电影特技去大大增强故事的神话色彩；而是在仅仅以舞蹈、哑剧为手段的舞剧中，细致地塑造了反封建女性三圣母的形象。这个形象，从最初挣脱封建桎梏后流露的爱情，到受迫害时为了自由与封建势力进行悲壮的斗争，以及被禁在华山下对幸福和亲子之爱的向往，体现了一种反抗精神和对美好生活的追求，具有感人的艺术力量。影片的抒情色彩也很浓，如影片开头，青年书生夜宿古寺，在三圣母绸带上题诗后，三圣母对这沉睡的青年表露出爱慕之情。在黑沉沉的古寺中，素衣少女从柱后窥视，翩然起舞，一种清新的抒情之美，迎面扑来。这部舞台艺术片，以自身的成绩，跻于国庆十周年献礼片之列。

后来，厄瓜多尔的一个大学举办了《中国电影周》。这个市的四个女子中学学生在一个容纳六千人的露天剧场里包场看了《宝莲灯》，东亚古代妇女反封建的悲剧，同样使南美少女掩面而泣。这部影片和《五朵金花》、《冰上姐妹》是那个时期出口第三世界国家数量最多的影片。

1961年，叶明驾轻就熟又导演了另一部舞剧影片《小刀会》，这是上海歌剧舞剧院的作品，写清末上海小刀会领导抗清起义的战斗故事。这出舞剧不同于《宝莲灯》，是用沉着、浑劲、悲壮的彩笔谱写的一曲战歌。导演对舞剧的创作，在更好地运用空间和渲染战斗气氛上都有进一步的建树，小刀会领袖刘丽川殉难和另一壮士的战死都悲壮感人。但因前半部交代起义过程占去过多篇幅，所以深入刻画人物，以情动人的力量还没有超过《宝莲灯》的魅力。

1962年初，叶明又应谢晋之邀，协助修改了《大李、小李和老李》的剧

本。1963年，他又导演了抒情性的轻喜剧《蚕花姑娘》。这部影片，成功地塑造了一个成长于江南水乡的既活泼、风趣，又带点三心二意的农村姑娘形象，生活气息浓郁。影片女主角的扮演者尤嘉，在导演帮助下，突破自己《枯木逢春》中苦妹子的定型，创造了一个与之截然不同的人物，受到青年观众的热烈欢迎。

1964年开始批判《北国江南》，以后一系列的政治运动降临，正常的创作活动都告停止。叶明去工厂劳动，又到农村四清。十年动乱开始，他同许多艺术家一样，挨批斗、遭凌辱。这时，他的被划为“右派”的爱人沈浩（演员）遭受更严重的迫害，含冤死去。他的生活中出现了一幕幕的悲剧。

1975年，叶明被调离上影，到了成都的峨眉电影制片厂。他参加了影片《寄托》的拍摄工作。当时的摄制组里，“造反”干将喧嚣一时，叶明被斥骂为“反革命”。幸而影片凑合完成后，“四人帮”即被粉碎，这才结束了他在十年动乱中的最后一幕。

打倒“四人帮”后，叶明意气风发，拍摄了京剧艺术片《苗岭风雷》和故事片《我的十个同学》。后者写知识分子在十年动乱中的命运，但每个人物篇幅有限，未能很好地刻画人物，加上对白冗长，放映后未能取得预期的效果。

1980年，上影厂要把当年被张春桥否定的《七月流火》搬上银幕，为于伶同志这一名作翻案。这个剧本描写“孤岛”时期上海妇女对敌斗争的故事。叶明因为曾参加过那个时期的斗争，被邀回上影厂导演此片。在影片中，精确的时代风貌，形象的史料细节，使人们亲切地回忆起那个战斗的年代。但是导演对主要演员的选择，未能符合观众对这妇女领袖叱咤风云气概的想象，影响了影片应有的成功，同时，叶明本人的抒情、清新的风格也未能在影片中充分体现。看来，他还没从这十年停滞中恢复过来。

1979年叶明被选为中国电影家协会理事，四川省第五届人民代表。

在1979年献礼片的创作会议上，叶明发言说：“《我的十个同学》未能选入国庆献礼片，对我来说是一个创作上的大失败。人总是要碰上失败的，问题是我们用什么态度去对待？只有刻苦钻研，不断提高，失败才真正变为成功之母。我不赞成把电影叫做遗憾的艺术。它是这样一门迷人的艺术，值得我们毕生地为之献身，而毫无可令人遗憾的啊！”

如今，叶明又调回上海，重返上影厂工作。在他多年生活和工作的艺术故乡，我们期待在不久的将来，能看到他以晚年的雄心和才智浇灌的电影新花，为百花园增添异彩。

（王家龙）

艾明之

著名的电影编剧、中国电影家协会理事、上海电影家协会常务理事艾明之，原名黄志堃。他的父亲原是广东一所学校的一名普通的职员。在那动荡的二十年代初期，他父亲怀着一连串美好的幻想，从家乡广东番禺县来到上海谋生，经营废旧影片的小本生意。1925年2月，艾明之出生于上海。

三十年代初期，由于一个偶然的际遇，艾明之的父亲与一个因参加北伐军而发迹的广东同乡，在上海邂逅相遇，并结识了初创我国早期电影的一批热心人士。他父亲拿出仅有的不多的积蓄，在这批热心人士的赞助下，一起拍摄了一部反映革命军北伐的短纪录片，并进而雄心勃勃地在家里做起“白昼电影”和“立体电影”的实验来。他父亲的这些家庭实验虽然没有获得成功，却给艾明之单调的童年生活，涂抹上了一层使他难以忘怀的欣喜的色彩。此后，在一个时期里，每天晚饭后，他嘴里的稀粥还没有来得及咽下肚去，就兴高采烈地帮着父亲把代替银幕的白被单挂到墙壁上，并帮着用缚在长凳上的手摇倒片机倒片，用刺鼻的香蕉水把断了的片头接起来，接着就放映那些租借来的旧影片，诸如《荒江女侠》、《火烧红莲寺》和罗克主演的一些美国无声滑稽片。电影——银色的梦，以其巨大的魅力，强烈地吸引了艾明之童稚的心灵，使他度过了一个又一个令人沉醉的夜晚。这些今天看来似乎显得幼稚和荒唐的早期电影，却曾经给艾明之带来多少个美妙的梦。当然，那时的艾明之，即使在梦中，也没有想到他长大成人以后，将以编写电影剧本作为自己的一个主要职业。

然而，好景不长，生活之路充满了坎坷。1937年，艾明之十二岁的时候，抗日战争爆发，日本军国主义“八·一三”的炮火，把他的家连同他的梦一齐焚为灰烬。这时，光靠难民收容所施舍的薄粥残羹，根本难以解决全家的温饱。为了满足人身对衣食的最低需求，正处少年时代的艾明之，不得不过早地为家庭分挑起生活的重担。他当过报童，做过广东饭馆的学徒，也干过在网球场上捡网球的小工。当然，当他在干这些活儿的时候，他心里很明白，象他这样的年龄，搭挂在他肩上的该是书包，而不该是卖报用的报袋或者擦拭碗盏用的毛巾。于是，他开始利用工余的时间进行自学。良友图书馆、申报图书馆成了他获取知识的一条重要渠道。也就在这些图书馆里，他阅读了大量中外文艺作品。早年电影所给予他的影响和现在日益增长起来的对文艺的兴趣汇合在一起了。但那时他仍然没有想到自己今后将在文艺这一个行当里，献出自己一生的心血。他只是为学得尽可能多的知识而苦苦挣扎。

有志者事竟成。以后，经过努力，艾明之终于在1938年考取了当时救济会举办的一所免费供应膳宿的中学，争得了读书学习的机会。

在人的一生中，中学时代可算是漫长的人生旅途中最为重要的阶段。在这个阶段里，常常奠定了一个人以后所从事的事业的基础，至少也能看出以后发展的端倪。在中学里，他对文艺的兴趣越来越炽烈了，他如饥似渴地阅读一切可以读到的中外文艺作品。当他十五岁时，他以自己进入中学前的徒工生活所见所闻为材料，写成了第一篇短篇小说，投寄给当时上海一家日报的副刊。过了些日子，想不到竟被选用登载了出来。接着，又连续发表了《人生的驿站》、《在黑暗中》等短篇。这些出乎意料的成功，给他带来了莫大的喜悦和激动。为了与全家分享这种欣喜之情，他在第一次拿到十元钱的稿

费之后，以童心的赤诚，买了六元钱的白木耳拿回家里，送给正患肺病的姊姊补养。此后，他对写作产生了更加浓厚的兴趣。一边勤奋地练笔，一边开始更有计划地阅读中外文学名著，从中吮吸丰富的文学养料。

但不久，太平洋战争爆发。街头的枪炮声代替了学校里的铃声，上海终于全部沦陷为日寇统治区。艾明之少得可怜的、时断时续的学校生涯，也就从此结束。因为不愿在日寇铁蹄下充当顺民，他瞒着家庭离开了上海。1944年初春，他到了重庆，很快就写成了他的第一部中篇小说《上海24小时》，并被收集在以群等主编的《新绿丛书》中出版。在这部作品里，既流露了作者对沦陷区人民苦难生活的真切的同情，也显示了这位不满二十岁的青年作者艺术上的才华。接着，他又在重庆的《新华日报》等报刊上，发表了《胡金发和他的女人》、《桔与药》、《幼芽》、《在产房中》、《上海之忆》等短篇小说。其中，《幼芽》还曾被国外的一个文艺刊物译载。

抗日战争结束后，艾明之由重庆回到了上海，在生活书店编辑部工作，出版了长篇小说《雾城秋》、短篇小说集《饥饿的时候》。1948年春，由上海转到香港生活书店编辑部工作，除写了长篇小说《狼窟》外，为了能以通俗易懂的形式，向国统区人民介绍马列主义的一些基本理论，他应约撰写了通俗传记读物《马克思》、《列宁》、《孙中山》等书。这些通俗读物在香港出版以后，又秘密运送到国民党统治区，发挥了良好的宣传教育作用。而对当时还不是共产党员的艾明之来说，在编写过程中，也获得了一次系统的学习马列主义理论的机会，在思想上受益匪浅。

1949年，中国历史上展开了崭新的一页。这使艾明之的创作和生活，也进入了一个新的里程。

北平和平解放以后，艾明之偕同他新婚不久的妻子——对文艺有强烈爱好的、燕京大学的毕业生周荫君，从香港回到了人民的首都。1949年7月，艾明之以军事助理员、代理副厂长的身份，来到了上海第三钢铁厂，参加了整整三年的实际工作。在这三年里，他光荣地加入了中国共产党；在这三年里，他深入车间、工段、科室、直至职工家庭，与大家同甘共苦，熟悉各种类型的干部、工人、职员、知识分子、工程技术人员……。其中许多人物的音容笑貌，在离开上钢三厂二十多年的现在，还常常萦绕在艾明之的脑际里。

如果，综观他解放以来的创作，那么，可以毫不夸张地说，这三年沸腾的工厂生活，对他的创作思想方面以及此后着重以反映工人生活和斗争作为他创作的主题题材方面，都起了很大的甚至是决定性的影响。他创作的故事片电影文学剧本《伟大的起点》、《幸福》、《护士日记》、《常青树》、《黄浦江的故事》和《青山恋》等等；长篇小说《不疲倦的斗争》、《浮沉》、《火种》；大型喜剧《幸福》以及许多篇短篇小说，直至少儿读物《工人的儿子》等等，无一不是属于反映工业题材的。

解放初期，在诞生不久的人民共和国的影坛上，面临着的最大问题是“剧本荒”。无论是北京、长春，还是上海的电影制片厂，普遍存在着缺少剧本的局面。而正是在这样的情况下，艾明之于1952年夏被调离上海钢铁三厂，进入了上海电影剧本创作所，任专业编剧。次年创作了他的第一部电影文学剧本——《伟大的起点》。在这部反映钢铁工人生活和工作的电影里，他运用他所熟悉的生活素材，塑造了先进的钢铁工人陆忠奎等人的形象。诚然，这部处女作的思想和艺术并非十全十美——影片出来以后，艾明之自己也感到存在着戏剧冲突展开缓慢等等的毛病——但是，人们从勇于改革、刻苦学

习管理本领、朝气蓬勃地在建设事业中进行革新的陆忠奎身上，汲取了某种勇气和力量。即使在今天看来，也还能使人得到若干的启迪。正因为这样，1955年文化部和团中央为迎接“全国青年社会主义建设积极分子大会”的召开而举办的电影周中，这部影片就被选入。同年，《伟大的起点》还与《渡江侦察记》等五部影片一起，受到了文化部电影局的嘉奖。

从此，以《伟大的起点》为起点，艾明之在电影剧作家的生涯中，在以后连续的七年里，以平均每年写成并拍摄一部电影故事片的速度向前迈进。

其中，有些影片不但获得国内广大观众的喜爱和好评，还出国放映。如，根据他自己创作并为全国三十几个剧团竞相演出的大型喜剧改编而成的同名故事影片《幸福》；根据他自己创作并为当时好几个国家翻译了的长篇小说《浮沉》改编而成的电影《护士日记》；又如，通过一个工人家庭的变迁，来概括中国百年工人历史的《黄浦江的故事》，等等。

在此，尤需介绍的是《护士日记》。这部影片的故事是：女主人公简素华是个刚从学校毕业的女青年，在她踏上社会的第一站之际，她没有眷恋于大上海舒适的家庭生活，不顾亲友的劝阻，毅然服从国家的需要，来到一个偏僻的工地，投身于建设的热潮。火热的生活冶炼了她的感情和意志，使她成为一个坚强的人。影片塑造了开朗、活泼、对工作和生活充满了热情的简素华的生动形象，并从她的身上，回答了青年人如何以国家需要来选择自己生活道路的问题。因而，影片放映以后，随着简素华的生动形象和她演唱的“小燕子，穿花衣，年年春天来这里……”这支歌曲，立即受到了广大观众、特别是青年人的欢迎。

集剧作家和小说家于一身的艾明之，在努力创作电影剧本的同时，一个规模宏大的创作计划，于1961年在他心中萌发。他试图以一百余万字的篇幅，通过长篇小说的表现形式，较为全面地、系统地描绘出自1918年至1949年的中国工人运动的历史画卷。为此，他阅读和搜集了浩翰的文字资料，进行了大量的采访和调查研究，经过刻苦的构思和写作，于1963年完成并出版了命名为《火焰三部曲》的第一部长篇小说，那就是闻名一时的《火种》。

在上下两篇约五十万字的《火种》里，通过柳金松和他的妻子殷玉花在1918年至1927年这十年的生活和斗争，在读者的面前，不仅展示了中国工人阶级渐渐觉醒的历程，更让我们看到了一个性格鲜明、有血有肉的柳金松这样一个典型形象。从而获得了文艺界和广大读者的好评。

小说《火种》的部分章节，曾在《中国文学》的英文版上译载过。我国前辈的著名文学大师茅盾同志，还特地为《火种》写了近万字的书评，热情地肯定了艾明之“从多方面来刻画柳金松的性格，表现他的既单纯而又复杂的内涵，有些章节写得极为精采”。茅盾同志在对全书作了中肯的、恰如其分的分析后，还写道：“我恳切地盼望作者在他的《火焰三部曲》的第二部、第三部中，将有更多的精采笔墨以飨读者……我热烈盼望这个计划将能完成，并且我也切望作者将能取得更多的成功。”

可是，正当艾明之在从事他的这一规模大、字数多的创作计划，并考虑改编为电影剧本时，史无前例、波及全国的十年动乱开始了。在这场浩劫中，艾明之的身心蒙受了极大的摧残，他精心搜集的创作素材以及文字、图片资料，也被洗掠一空。但是，在漫漫的十年长夜中，即使在他的生活和生命处于最最艰困的时刻里，他心灵深处的一粒“火种”始终没有熄灭——那就是，期望有一天能继《火种》以后，把第二部、第三部写出来，以此回答人民的

切盼。

这一天，终于盼来了！“四人帮”垮台了！从此，艾明之的生活和创作进入了一个新的春天。他在发表了四幕话剧《侧影》和一系列短篇小说之后，开始着手《火焰三部曲》第二部的写作。

1978年年底，身为国际笔会上海中心成员、上海市文联委员、上海作家协会理事、上海市政协委员的艾明之，重又回到了电影编剧岗位。在以后的两年里，他相继发表了反映钟厂生活的《一刻千金》和以解放前夕某地民航起义为题材的《月到中秋分外明》两部电影文学剧本。在《一刻千金》里，艾明之以蘸满激情的笔墨，刻画了在向“四化”迈进中的钟厂工人的新思想、新面貌。

1981年，艾明之根据他自己创作的中篇小说《不沉的湖》改编成电影文学剧本《小金鱼》。这是一部描写失足青年迷途知返的剧本，但剧作家没有泛泛地去写青年失足的过程，或一、两个人对他的挽救、教育，而是另辟新径，从社会问题应该引起全社会的关注这一角度去构思整个剧本，颇有新意。此剧已由上海电影制片厂拍成影片。

1982年，艾明之又执笔创作了《海上生明月》。这是以音乐歌唱为主线的电影文学剧本，在电影表现艺术上作了新的探索。

沸腾的、灿烂多采的生活正在启迪着人们，激励着人们，也在召唤着人们。让我们衷心地预祝艾明之这位著名的电影剧作家，能为我们塑造出更多、更好、更加光彩照人的形象！

（赵清锐）

丛 深

丛深，电影剧作家，原名丛凤轩，1928年11月出生于黑龙江省延寿县蚂蜒河畔一户贫苦的农民家庭。这里，位于松花江支流之边，地处偏僻，不见村庄，只有四家农户散居在冷落的河套里，终年与哗哗的河流波涛声作伴，度着艰难的岁月。丛深四岁那年，松花江流域洪水泛滥成灾，直冲猛下，吞没了他全家居住的陋房，幸由邻舍一条破渔船营救，一家大小才免遭灭顶之危。五岁时，他父亲病逝，全家迁入延寿镇，依靠当皮鞋匠的哥哥的微薄收入来维持生计。

家境的清贫，人间的不平，使丛深的童年很少接触文艺生活。进小学读书后，到了九岁才在县城的运动场上第一次看见电影，当时他感到神奇，不可思议，不知道幕布上的人怎么会动的，一时惊得目瞪口呆，但从此却对电影产生了好感。1941年，他在县镇念完小学，翌年考入了哈尔滨市第二国民高等学校（现为哈尔滨市第一中学），一直就读至高中毕业。高中毕业考试时，他的作文得分最高，名列第一。作为品学兼优的学生被留校任教，并在1946年10月加入了中国共产党。在这六年的城市中学生活里，他接受了抗日进步思想的熏陶，视野逐步开阔，对文艺的接触和兴趣也逐渐广泛。他看电影入了迷，并开始写影评投寄于报刊上发表。他经常参加群众性的学生歌咏活动，还帮助小同学排戏。

从1948年至1957年，丛深先后在哈尔滨市委宣传部、市文联、市工人文工团、市文工团等单位任职。他深深扎根于工人生活之中，辅导、推动工人的业余创作和演出活动的开展，并以坚韧不拔的毅力从事活报剧、独幕剧和短篇小说的写作，从实践中增长创作才干，取得了可喜的成绩。1958年，哈尔滨电影制片厂成立，他调往该厂担任编剧，开始了电影文学剧本的创作。

《徐秋影案件》，是丛深与人合作、由他执笔创作的第一个电影文学剧本，影片由于彦夫导演。这个剧本以1955年哈尔滨市公布的一件真实案件为素材，又经作者深入生活，搜集了大量反特的实际案情材料，重新构思，进行艺术上的提炼、概括、集中以后写成的。影片用徐秋影遭谋杀引出强烈悬念，随即通过人物之间的复杂关系将剧情层层推进，步步深入，造成情节曲折多变，波澜迭宕，引人入胜。为了加强影片的思想份量，作者从生活出发，精心设计了公安部门内部依靠群众办案和主观主义办案的思想矛盾冲突线，与主线交织揉合，塑造了侦察科长汪亮善于思索、勤于调查，在办案中“不冤枉一个好人，不放过一个坏人”的艺术形象，使影片摆脱了一般惊险样式的旧臼而具有新意，有着较广泛的社会影响和较普遍的教育意义，给观众留下了较深的印象，因此剧本获得了1958年中央文化部颁发的电影剧作奖。通过第一个电影剧本的创作实践，摸索了一些经验，丛深紧接着于1959年又创作了《笑逐颜开》。它取材于现实生活，以一群建筑工人家属走出小厨房、参加集体劳动盖大楼为故事，真实地描绘出那个年代的妇女在解放劳动力的过程中，如何克服自身弱点以及封建大男子主义的障碍。整个剧本生活气息较浓，缀有轻喜剧色彩，其中胡桂贞、何慧英、王丽云等几个人物的思想性格刻画得比较鲜明，得到了文化部电影局领导同志的热情支持和充分肯定。影片仍由于彦夫导演，公映后受到观众的欢迎。1960年，丛深和他人合作、并由他执笔创作了另一个电影剧本《马戏团的新节目》，由朱文顺担任影片

导演。

丛深最具影响的代表作，是话剧和后来改编成电影的《千万不要忘记》。1960年底，哈尔滨电影制片厂下马后，他被调到哈尔滨话剧院任编剧。他较长期地到当地工厂深入生活，一面参加劳动，给青年车工当助手；一面敏锐地观察生活中的矛盾，孕育创作构思，在历时一年后写出了这个多幕话剧。剧本触及生活时弊，它通过某电机厂先进青年工人丁少纯，因结婚后受到资产阶级思想侵袭，逐步走上追求个人生活享受的歧途，后经教育帮助才悔悟转变的故事。尖锐地提出了两种思想争夺青年的重大问题，主题深刻，人物形象生动，性格鲜明，具有很强的现实教育意义。1964年初，此剧在京演出，受到了中央领导同志和文艺界人士的赞扬。当时，《人民日报》曾在《话剧千万不要忘记 轰动了北京城》的通栏标题下，发表了许多评论文章；《工人日报》则以《丁少纯的教训是什么？》为题，开展了长达数月的讨论；周恩来总理出国访问回京后的第二天即观看了此剧，热情地祝贺演出成功，并提出了进一步修改的具体意见。在多种剧种移植演出这个优秀剧目的同时，由丛深和谢铁骊合作改编、谢铁骊导演，将它拍成了电影，使之在更大范围内赢得了观众，受到普遍的好评。

粉碎“四人帮”后的1980年，和电影有着深厚感情的丛深，与人合作写了电影文学剧本《奸细》。这个本子是根据丛深执笔的多幕话剧《间隙和奸细》进行改编的，由郝光导演。影片以1937年东北抗日烽火遍起为历史背景，描述了日本特务冒名顶替混入我东北抗日联军一支队，利用支队某些领导者存在的左倾思想、宗派情绪和极端个人主义，挑拨离间，制造分裂，陷害好人，妄图从革命内部来瓦解、破坏抗日堡垒，但最后以敌人的可耻失败而告终，奸细显露了原形。影片并不用惊险紧张情节取胜，却以塑造一对性格各异、忠诚于革命的知识分子丁浩章和杜知雯的艺术形象，开掘了作品的思想深度，它从一个侧面的历史生活中展示出左倾思想的严重危害，因而具有现实教育意义。

丛深在电影创作园地里留下了辛勤耕耘的脚印，同时也创作了不少独幕、多幕话剧和短篇小说，其中有《百年大计》、《先锋战士》、《悲喜之秋》、《严济之案件》、《初次公审》等。他还为多部新闻纪录影片写过解说词。他现在是中共哈尔滨市委委员，第三届和第五届全国人大代表，中国戏剧家协会理事，黑龙江省劳动模范，中国作家协会会员。

丛深同志正当年富力强之年，创作热情旺盛，他仍在进行电影剧本和其他样式的文艺作品，为建设社会主义的精神文明，作出贡献。

（华明）

卢景光

卢景光，上海电影制片厂美术师，1909年生于广东东莞县一个贫民家庭。父母都以卖菜摆摊为生，省吃俭用，供他读了几年私塾。当他考入县中学时，母亲不幸病逝，父亲要他“别做状元梦了，还是找个差事自立吧”，于是十六岁的他，就跟着父亲离开了家，到一家洗衣店当了打杂工。天天清洗大批的当铺转来的旧衣裳。在冷酷的现实面前，他的“状元梦”虽然破灭了，但他的求知欲仍很强烈。读私塾时，他已显露了一个孩子所特有的天赋：对形象有灵敏的反应，看到天上飘浮的朵朵白云，他能把它想象成各种物体画在纸上。他喜欢画画，买不起画纸、画笔，就用泥巴捏菩萨，用石头刻印章，用木块雕小玩意。现在，他在洗衣店里又找到了另一块施展自己才智的小天地。东莞县城近邻香港，当时西方文化艺术不断流入，洗衣店里有各种包装旧衣服用的外国广告和废旧书报杂志，别人当作废纸乱丢，他却把它剪贴好，装订成资料册，专心翻阅和临摹。不久，他居然为周围几家绸布庄、卖进步书刊的书店画了几幅广告牌，使这些不景气的小店一下生意兴隆起来。大家都很赞赏他的才华。从此，他也就有了点小名气。开始不甘于受人支配的学徒生活，一股自强不息的决心顿时涌上心头，他悄悄在资料本上写下了“有本领就飞”一行字。于是，他省下一月三元的月规钱，积攒了一年多，只身到广州，以优良的成绩，破格考入广州市立美术学校，终于从洗衣店“飞”到了一个新天地。

美术学校有五个专业任他挑选，他没选当时最吃香的西洋画专业，却选了最不起眼的图案系。他觉得图案是一门应用美术，祖国历代文物的造型纹样丰富多采，富有民族特色，是一份珍贵的遗产，学好它可以振兴祖国的工艺美术。攻读三年，毕业时，作为优等生在学校举办了毕业作品展，获得全校师生的一致好评。主任老师鼓励他去日本留学，这正是他梦寐以求的夙愿。他告别了父亲和刚结婚的妻子，以坚定的信念和勇气，又“飞”了起来，飘洋过海到了日本。

1930年，他留学日本，考入日本高等学府东京上野美术学校和日本大学，专攻图案和舞台装置专业，开始了事业上的新征途。当时的东京正蓬勃开展“普罗艺术”戏剧运动，演剧活动频繁，各种艺术流派的剧团应运而生，中国留学生卷入这个热潮，成立了中华戏剧座谈会，中华同学新剧公演会等戏剧团体。他与几个同学也积极发起、组织了中华国际戏剧协进会，聘请日本舞台装置专家伊藤熏朔为演出指导，还请秋田雨雀、村山知义、欧阳予倩、唐槐秋担任艺术顾问，演出了袁牧之的独幕剧《一个女人和一条狗》、马彦祥的《打渔杀家》、以及日本戏剧《牧场兄弟》、《婴儿杀戮》等。在这一时期中，他把学到的舞台装置和图案装饰美术的专业与演出实践结合起来，从中学到课堂里学不到的知识。演出中，各个戏的舞台装置设计，化妆都由他担任。实际的磨练使他在舞台美术方面的基本功更加扎实，为以后求索电影美术设计创造了极为有利的条件。

卢景光进入影坛是在1940年，由著名编导沈西苓推荐进重庆中央电影摄影场。一进“中电”就独立担任电影美术设计，并选为美术组长，开始了对电影美术的追求与探索。由于他擅长图案装饰，在他的处女作《长空万里》（孙瑜导演）的布景设计中，画面装饰性强，场景气氛逼真，以严谨、细腻

的艺术效果著称。又由于他对事业素有一种锲而不舍的求索精神，所以，设计的布景于严谨中又勇于创新。《长空万里》是一部描写上海“八·一三”战争初期中国空军对日本侵略军英勇抗战的影片。空战场面多，战争气氛要求逼真，这对当时的布景设计是一个新课题。卢景光借鉴在日本留学时学到的电影特技技术，做了大量飞机模型，用拉线、横移、吊机等特技方法拍成了各种空战场面。有一个中国飞机俯冲撞击日本军舰的镜头，他借用了一处小池塘，用飞机、军舰模型布置成战争场面，配上烟火、炮声等效果，气氛非常逼真。有一堂场地景，表现一条繁华的城镇街道被日机狂轰乱炸的场面，实景拍摄或搭景拍摄都无法达到轰炸效果，他就用模型和特技接景的办法，把前景的街道模型与天片绘制的空战画面衔接得很自然，再加上模型飞机的轰炸，造成了真实的战争气氛。《长空万里》的布景设计在当时的电影美术界是崭新的尝试，产生了较好的影响。1944年，“中电”成立了以张骏祥为团长的“中电剧团”，他任舞台美术设计，设计了《夜光杯》、《万世师表》、《文天祥》、《日出》、《原野》、《小人物狂想曲》等多台舞台布景。直至1945年抗战胜利，他来到上海进了“中电”二厂，又开始搞电影布景。短短三年中，设计了《衣锦荣归》（顾而已导演）、《青青河边草》（方沛霖导演）、《乘龙快婿》（张骏祥导演）、《鸡鸣早看天》（应云卫导演）、《祥林嫂》等十几部影片，这些作品仍然保持了严谨、细腻的艺术特色，他从中不断求索电影美术的创作规律，追寻新的表现手段，以丰富自己的艺术创作。

如果把他在艺术上的求索过程，比作长途跋涉，那1949年的全国解放，则是他在跋涉中的新起点，新的生活赋予他新的思想，而新的思想又赋予他在艺术创作上的新生命。上海一解放，“中电”二厂被接管，成立了上海电影制片厂。这时，他开始设计的第一部影片就是反映农民翻身后的新生活的《农家乐》（张客导演），他第一次来到山东老解放区深入生活，呼吸到了从未有过的新鲜空气，虽然吃的是窝窝头和“手榴弹”（苞米粉掺拌榆树叶做成的食品），但他的精神世界无比充实，农民的强烈翻身感和对新生活的向往，深深感染着他，使他产生了表现新人物、新思想的强烈创作欲望。在这部影片中，美术设计以鲜明的时代感和浓郁的地方特色，获得好评，他也被评为先进工作者。在党的文艺方针指引下，他的创作进入黄金时代，先后设计了《胜利重逢》（汤晓丹导演）、《宋景诗》（孙瑜、郑君里导演）、《母亲》（凌子风导演）、《十五贯》（陶金导演）、《宝莲灯》（叶明导演）、《天仙配》（石挥导演）等近二十部影片的布景，这些影片的设计，逐渐形成了他在艺术上严谨、朴实的风格，并且不断地探索新的表现手法。其中《宋景诗》、《十五贯》、《宝莲灯》的设计博得了盛誉，是他的代表作。

《宋景诗》是一部宏伟壮观的历史画卷，也是一部描写农民革命英雄形象的传记片。为了追求历史的真实，他到了宋景诗的故乡山东实地考察，查阅了大量原始材料，在规模浩大的六十多堂布景中，展示了一幅幅生动而真实的图景，再现了历史，歌颂了宋景诗这位可歌可泣的农民革命领袖。影片的布景设计运用不同建筑样式的对比，突出了正反面人物的不同性格特征。如“岗屯宋大营”一景，前院空旷、整洁，加强其肃穆感，正对前院的正厅，以多层台阶及台阶走道两旁对称的白杨树，衬托正堂庄严、崇高的气氛。这一堂景与僧格林沁的驻地——借用一座类似祠堂的建筑、纤细的柱架、阴沉

的色调以及庸俗的陈设道具，形成了鲜明对比。其他如“卫河大营”、“岗屯大营”、“小刘贯庄大营”以及“圩子街道”等景，都抓住了不同的建筑特点，突出了宋景诗思想性格发展的四个不同过程。在外景选择上，全剧以高大的白杨树贯穿，表现了地方特点，同时象征宋景诗的崇高品格。并以黄河的雄伟气势和崇山峻岭来表现宋景诗的艰苦奋斗精神，同时颂扬宋景诗的英雄气概。

戏曲片《十五贯》，是遵照周总理的指示拍摄的。卢景光在这部影片的美术设计中，对戏曲片的虚实结合的艺术手法，取得了成功的经验。他根据影片的故事具有较强的现实性这一特点，设计上采取以实为主的表现方法，许多场景以细节的真实烘托气氛，在大环境（江南小镇）的表现上却又尽力避免实景，多以绘画衬景、灯光气氛和色调变换的虚实手法，抒写出一种江南水乡特有的质朴意境。尤其影片的开头，运用模型接景和虚中有实的搭景方法，把人们带入规定情境：晨光微熹中，小桥、流水、河埠头处在朦朦胧胧之中，远处房屋灯光的侧影，增添了画面的纵深感，随着镜头的横移，出现了以肉铺为前景，石桥为陪衬的写实的环境，具有明代建筑特点的店铺、街景、起伏的踏步、江南特有的石狮子、土地庙，这一切，组成了一幅既有时代特点，又有地方特色的风俗画。其他如“官府客厅”、“县公堂”等景，都是电影布景虚实结合的成功范例。

自《宋景诗》、《十五贯》以后，他在电影美术上的追求与探索精神，得到人们的赞扬，在以后设计的每部影片里，他都有创新之处。《宝莲灯》中，为了突出天堂的仙境气氛，他将石窟浮雕的装饰艺术运用到布景中，增强了布景的民族色彩。又以玉兰花贯穿全剧，象征三圣母的纯洁、高雅，并烘托演员的优美舞姿，环境与舞蹈结合得有机、自然。

由于卢景光在电影美术上的成就，他曾多次被厂和上海电影局评为先进生产者，并在1963年被任命为天马电影制片厂总美术师和美术办公室主任。

卢景光不仅是一位著名电影美术师，而且还是一位培养电影美术人材的教育家。他热心于电影美术教育事业。解放前他就认为“我们应有自己的电影学校，培育自己的专门人材”，他的愿望，到解放后才付诸实现。在他的艺术生涯中，有十年美术教育工作的经历，以他严格的治学精神，为国家培养了大批实用美术和电影美术的专业人材。他宽厚待人，对待工作认真负责，一丝不苟，尤其对青年要求严格，被大家称为“诲人不倦的卢老师”。

早在三十年代初，他就从事教育事业，在广州市美术学校任教。他一个人挑起了图案课、色彩学和舞台装置专业的课程，把学校搞得生气勃勃。他采用创造性的教学方法，让男学生用泥巴雕塑各种小玩意，培养其造型能力；让女学生编织各种图案的毛衣，锻炼其图案变形、色彩组合等想象力。

1938年，他来到广东东莞县中学任美术教师。当时，抗日救亡运动正蓬勃展开，他与全校师生积极投入抗日救亡宣传工作，把教学与实践结合起来。在对外宣传演出中，他自己设计图样和海报，安排学生绘衬景，连布景、道具制作和灯光、服装设计也都让学生实践。每次演出，他把从日本带来的戏剧化妆品，教学生化妆，并用麻丝串头套、做假胡子，演出了《回春之曲》（田汉编剧）、《群魔乱舞》（陈白尘编剧）、《后防》（洪深编剧）等十几个剧目，震动了县城。与此同时，他还与其他教师一起编了《动员戏剧》月刊，由上海图书杂志公司正式出版，鼓动人们的抗日爱国热情。

1959年，为了适应社会主义电影事业的发展，上海电影专科学校成立，由于他在美术教育上有丰富的经验，领导任命他为该校电影美术系主任。这是我国建国以来创办的两所电影高等院校之一。在条件艰苦、师资缺乏的情况下，他拟定了美术系教学大纲，对学生采取了教学与影片生产实践相结合的教学方法，聘请著名的富有丰富创作实践的电影美术师韩尚义、丁辰、葛师承、胡倬云等教授专业知识，传授创作经验。教学内容切合实际，学生的专业水平提高很快。他又请颜文梁、陈从周等各种艺术流派的教授来开课，提高学生的艺术素质和艺术欣赏能力。毕业实习时，他用厂校挂钩的形式，由系主任定题，学生实习，电影厂美术师辅导，到电影厂摄影棚搭景，使学生们能从电影厂的生产实际出发，学到课堂里学不到的东西。现在，他的学生遍及全国电影厂，在各自的电影美术岗位上肩负重任，同行们赞誉说：“卢老师辛勤育幼苗，结硕果桃李满天下。”

卢景光在求索的路上跋涉，几十年如一日，他热爱祖国热爱党，勤恳工作，勇于创造，为社会主义电影事业作出了出色的贡献。

（吴本务）

羽山

上影厂编剧羽山，1921年诞生在号称天府之国的四川成都。家境小康。然而，他没过几天“天府之国”的“小康”生活，他母亲开的小店，因为受人骗而破产。只上了两年初中的羽山，在十五岁上就经人介绍在军阀的部队里当护士。没过几个月，他到成都的一家护士学校学医，因参加反对学校当局克扣经费的学潮，羽山被开除回家。那时，羽山一家全靠母亲租用缝纫机帮人做活所得的收入维持生活。羽山感到不但不能帮助家里分担生活重担，反而要母亲养活自己，心里很过意不去。1936年冬天，又经人介绍，他离开成都，在湖北的国民党驻军里当护士长。抗战爆发后，他随部队到了西安。

在西安的那些日子，他的主要工作是为新兵检查身体。当时国民党的新兵大多是抓来的壮丁，逃跑的很多，而一旦被抓回来，为了杀一儆百，往往被残酷地处死。具有正义感的羽山，看不惯这种现象，曾写了一篇揭露性的文章，投寄给邹韬奋主编的刊物，被发表了，这是羽山的第一篇作品。羽山一踏上社会，就耳闻目睹了国民党军队的黑暗，而到了西安后，他阅读了一些介绍延安的文章，接触了一些进步书刊，懂得了一些革命道理，才明白了真正的出路是在延安。

于是，他向西安八路军办事处要求到延安去。由于国民党在路上处处设卡，他没能去成。以后，几经辗转，他和几个青年人一起渡过黄河，于1939年2月来到了延安，考进了鲁艺普通部。十八岁的羽山，从此走上了革命的艺术之路。

鲁艺普通部是为了适应前方军队宣传工作的需要而办的，学员们要学文学、美术、音乐等课程，还要搞大生产运动。虽然专业课上得不多，学期又短，但羽山在这里不仅学了不少革命道理，还埋头看了不少中外文学名著，为以后的写作打下了一定的基础。

1939年7月，羽山到华北联大，并随校来到晋察冀边区敌后抗日根据地。他开始攻读戏剧，但只学了几个月，由于敌人的大扫荡，1940年初就提前毕业并被分配到联大文工团工作。1941年底，联大文工团撤销，他又被分配到晋察冀军区抗敌剧社创作组工作，并于1942年5月光荣地参加了中国共产党。他的革命热情越来越高涨，只要抗日宣传的需要，编剧，舞台装置，登台演唱，他什么都干。

抗战胜利后，羽山来到了当时解放区的最大城市张家口。1946年2月他被调到邓拓任社长的晋察冀日报当记者，写了不少生动的报道，还得过奖。7月，张家口日报社成立，羽山被调去当采访科长。因为人手少，他既当科长，又干记者，还兼编副刊。到10月，由于国民党发动内战，我军撤出张家口，羽山又下部队回到了抗敌剧社创作组工作，参加了解放战争。天津解放的第二天，他随剧社进入天津参加工厂的接管工作。1949年3月到了北京，由于创作组解散，从部队转到了当时的中央电影局，从此，开始了电影创作的生涯。

从1939年初羽山奔赴延安，到1949年初转到电影战线的十年里，他经受了人民战争的洗礼，磨砺了革命意志，积累了丰富的生活素材。这不仅为他以后能创作出象《平原游击队》那样优秀的影片打下了坚实的基础，而且也是他在以后风风雨雨的岁月中，能顶得过来的力量源泉。

建国初期，羽山在苏联专家摄影组工作，参加了《解放了的中国》的摄制，任中方副制片主任。拍摄开国大典时，他带着摄影师上了天安门城楼，亲眼目睹了毛主席向全世界宣告中华人民共和国成立的雄伟场面。后来，领导知道他自己也在写电影剧本，就把他调到了当时的剧本创作所，从事电影剧本的创作。

在1950年一年内，他写成了两部电影剧本。一部是《保卫胜利果实》，描写抗战胜利后，老解放区的农民分到了田地，在国民党发动内战后，农民们奋起保卫胜利果实的故事。这是他写的第一个电影剧本，曾得到电影界前辈艺术家陈波儿、蔡楚生手把手的帮助。这个剧本于1951年由东北电影制片厂拍成了影片。另一部是《海上风暴》，内容是描写我军在海上练兵时，一条船遇到了风暴，漂泊到一个岛屿上，被敌人包围后，人民战士英勇无畏地坚守着阵地的故事。这个剧本是根据一篇真实的报道创作的，由上影厂拍摄成了影片。这两部影片曾列入1951年中国电影新片展览。1951年，他又创作了一个反封建题材的剧本《一场风波》，上影在1954年拍成了影片。1953年，他和邢野合作创作了电影剧本《平原游击队》。它反映的是华北抗日游击战争时期的斗争生活，描写在我党领导下的一支游击队神出鬼没，纵横捭阖打击日寇的故事。剧本在“险”与“奇”上下功夫，情节曲折生动，出人意料之外，却又在情理之中。但作者并非单纯以故事的惊险取胜，而是着力于刻画人物，塑造了一个游击英雄李向阳的崇高形象：机智勇敢，灵活多变，在他身上凝聚了无产阶级革命战士的聪明智慧和敢于斗争、善于斗争的优秀品质。长影于次年拍成影片。这部影片放映后，受到了广大观众的热烈欢迎，被文化部评为优秀影片之一，并授予三等奖。

羽山创作的上述影片所反映的内容，大多是他亲身经历过的，他十分熟悉那个战斗的年代，十分熟悉那里面的人物。所以，影片生活气息浓郁，人物生动亲切，故事真实可信。尤其《平原游击队》，在新中国的电影史上占有一定的地位。

然而，正当羽山在电影创作上有所建树时，在1955年“反胡风”的运动里，他受到审查。1956年10月，他被调到上海电影制片厂工作。可是不久，在反右运动中，他又被打成“严重右倾”，受到党内批判，并被开除了党籍。

在羽山生活的海洋里刮起了风暴，但他并没有被淹没。他相信党，相信群众，也相信自己。他埋头工作，坚持创作。

1958年，他与导演潘文展合写了反映中日人民在军国主义强加的灾难中结成友谊的电影剧本《骨肉情谊》。1962年，他又与几位同志合作写出了歌颂修建井冈山公路的英雄的电影剧本《井冈山人》。

另外，羽山从1958年起，深入到正泰橡胶厂生活，他和工人群众打成一片，经过一年多的采访调查，加上以前的生活积累，次年，他开始与徐昌霖合作由他执笔创作了长篇小说《东风化雨》，先在《新闻日报》上连载，到1962年春，完成了解放前的部分，约五十多万字，分上下两集，由上海文艺出版社出版。这部小说，反映了我国民族资产阶级的两重性，反映他们在半殖民地半封建的中国，虽使尽了全身的解数，也掌握不了自己的命运，斗不过帝国主义的经济侵略；小说也反映了党领导下的工人运动。此书出版后，受到了读者的一致称赞，在社会上有着一定的影响。

以后，羽山又深入四川自贡盐井生活。

十年动乱中，羽山也受到迫害，然而他还是坚持着熬过来了。“四人帮”

被粉碎后，他顾不上平反个人的冤案，就立即拿起了搁下整整十年的笔，和崔嵬一同创作了揭批“四人帮”的电影剧本《风雨里程》，并由北影拍成电影，崔嵬任导演。这部影片热情地讴歌了党和人民的力量，以极大的愤慨揭批了林彪、江青反党集团的滔天罪行。

1979年3月，党给羽山平了反，并恢复了他的党籍。羽山以更大的热情进行创作，他接连写了几个电影剧本。如今，他除了在酝酿新的电影剧本外，已着手重写《东风化雨》，并把解放后的部分续下来，准备写出一部约一百多万字的四卷本的书。

羽山在电影的理论研究方面，也是有所建树的，他写过不少有感而发的电影创作理论文章，给初学电影剧本创作的同志以启蒙。特别是六十年代初期，当瞿白音的电影论著《关于电影创新问题的独白》问世后，他按捺不住兴奋的心情，撰写了《续貂篇》以示呼应。这篇文章对《独白》所提出的电影创作必须符合艺术规律，务必去陈言、立新意的观点，又作了具体的阐述和补充，不料惹怒了康生、张春桥一伙，与《独白》一起遭到了批判。

在创作上，羽山是位多面手、快手。当今，他虽已年逾花甲，却锐气不减当年。不久前，他的电影理论专著《惊险电影初探》已出版。该书对惊险样式影片的特点与创作方法，作了较为系统的论述和探索。

（陆寿钧）

羽 奇

羽奇，原名李玉琦，上海科学教育电影制片厂厂长，中国科教片著名导演。

羽奇于 1924 年出生在河北省任邱县一个普通的农民家庭里。他自幼好学，有一种喜欢探索的好奇心，父母宁可省吃俭用，也要供他上学。1938 年 5 月，在抗日战争革命洪流推动下，年仅十四岁的羽奇毅然参军来到火线剧社。在部队文工团里，他对什么都喜欢，唱歌、跳舞、演戏、画画、舞台装置……，样样都学着做，干起来还挺象样。同志们都喜爱这个勤奋好学、聪敏活泼，皮肤黝黑的小鬼。羽奇在部队里锻炼得能写会画，有时随武工队出没在敌后搞宣传活动。抗战胜利后，羽奇已成为文工团的业务骨干和多面手。1948 年，他被提升为晋察冀第四纵队前卫剧社副社长。

羽奇是怎样走上电影导演岗位的呢？

这要追溯到解放战争时期。1947 年，羽奇所在的部队参加了解放石家庄的战役。汪洋率领华北电影团的摄影记者来到部队拍纪录片，并把羽奇他们在庆功会上表演的秧歌等节目拍进了电影。这一切都吸引着羽奇。自此，他对电影产生了浓厚的兴趣。1949 年，在部队向大西北进军的征途中，羽奇突然接到转业去搞电影的调令。1949 年 10 月，在新中国诞生的礼炮声中，羽奇脱下军装，来到东北电影制片厂的演员科报到。在东北电影制片厂的两年时间里，他在影片《光荣人家》、《辽远的乡村》中饰演战士等角色；与张平联合导演了译制片《在人间》，并在《在人间》、《顿巴斯矿工》等译制片中担任配音演员；还与张平联合导演了话剧《冲破黎明前的黑暗》。

1952 年，羽奇被调到北京电影制片厂科教片小组工作。他导演的第一部科教片是除害灭病的《消灭苍蝇》。这是他第一次同动物“演员”打交道。此后，他还导演了我国第一号杂志片《科学与技术》。当时，新中国的科教电影事业处在开创时期，创业维艰，关键在于学习。这一时期，羽奇有计划地选看了《宇宙》、《养鸭》等一批外国科教片观摩学习。他暗自下定了决心，一定要运用电影手段揭示大自然的奥秘，把毕生贡献给祖国科教电影事业。

同年，我国建立了第一个专业的科教电影制片厂——上海科学教育电影制片厂。羽奇参加了上海科影的建厂工作，并于当年导演了科教片《母子平安》。

1954 年，羽奇导演了科教片《淡水养鱼》。这是一部介绍我国白鲢、花鲢、草鱼、青鱼四大家鱼的生活习性，推广我国利用江河湖泊养殖家鱼的技术，普及有关生物知识的影片。为了拍摄这部影片，他带领摄制组来到浙江省菱湖县，日夜紧张地投入准备和拍摄工作。影片中需要有青鱼吃螺蛳、草鱼吃草的水下镜头。当时，这类的镜头都是通过水箱玻璃进行拍摄，摄影机守候在水箱旁，一次又一次都未拍摄成功。羽奇深深懂得，要在影片中拍到人们通常情况下看不到的珍贵镜头，不抱着锲而不舍的精神，不下一番苦功夫是不行的。他努力克服初到南方语言不通的困难，深入群众，访问渔民，有时接连几个凌晨到镇上茶馆去物色老渔民“演员”。在渔民的协助下，他们终于成功地拍摄了预想不到的镜头。由于羽奇从事过戏剧和故事影片的创作活动，他在导演科教片时，总是认真地作导演阐述，有时还画出镜头图，

同和他合作的摄影师商量，创作上精益求精，有所追求。他尤其注意群众演员的挑选和解说词的生动性，在科教片蒙太奇运用上也很讲究。《淡水养鱼》的创作成功，反映了羽奇善于深入浅出、饶有风趣地阐述科学技术知识的道理，以及他的生动、细腻、清新、流畅的导演风格。《淡水养鱼》曾荣获文化部 1949——1955 年优秀科教片一等奖金质奖章；1956 年，该片又获意大利威尼斯第一届国际科教片电影荣誉奖。

1955 年，羽奇导演了风光地理科教片《桂林山水》。这部影片充满诗情画意，很有地方特色。1956 年，他带着这部影片参加了捷克斯洛伐克的第九届卡罗维·发利国际电影节，并获得优秀纪录片奖。不久，该片又在叙利亚大马士革举行的第三届国际博览电影节上获短片铜质第二奖章。羽奇就是这样以他辛勤创作的优秀科教片，多次为祖国赢得了荣誉。

1956 年和 1957 年，羽奇导演了两部体育题材的影片：《跑的技术》和《投掷技术》。说起拍体育题材科教片，羽奇还是一位业余体育爱好者呢。他的兴趣是很广泛的，书法、美术也常练习。这一切正是“工夫在诗外”，对羽奇的导演艺术修养的提高，帮助颇大。1957 年，羽奇还导演了《生物教师》。这部影片通过访问一位中学生物教师，生动地叙述了一般的生物学原理，并介绍了理论联系实际的教学方法。1958 年，羽奇与杜生华等联合编导了《生命的凯歌》。这部影片歌颂了医务工作者抢救大面积烧伤的钢铁工人丘财康的事迹。该片被认为是一部艺术性纪录片。

1961 年冬，羽奇开始了拍摄《猫头鹰值夜班》（又名《不平静的夜》）的筹备工作。在这以前，他看过不少外国的优秀生物影片，如苏联的《在北冰洋上》、法国的《静静的世界》、匈牙利的《獾岛》等等。他想，外国能拍出这样难度大却引人入胜的影片，我们为什么不能下大功夫，拍一部难度大而又有科学价值的影片呢？1961 年冬，他得知复旦大学生物系黄文几教授通过科学考察，掌握了猫头鹰捕食老鼠，证明它是应当受到保护的益鸟的资料，于是，他便下定决心，要把这一科学研究成果搬上银幕，为猫头鹰的坏名声翻案，同时，也是向人民群众进行一次破除迷信，宣传科学知识的教育。羽奇等随黄文几教授出入于深山丛林，在茫茫黑夜中，他们伏卧在潮湿的灌木丛中，仔细观察猫头鹰的行踪和生活习性。一定要拍摄猫头鹰夜间生活情景的愿望，更强烈地冲击着羽奇的心头。但是，当他们真的要进行电影拍摄时，困难就来了，甚至是遇到了几乎无法克服的大难题。因为猫头鹰的习性是昼伏夜出，最怕光亮，而拍电影都是离不开光的。怎么办？羽奇发挥摄制组全体同志的智慧，想出了人工驯化猫头鹰的办法。他们花了一年零四个月的时间，硬是把“睁眼睛”猫头鹰驯化成不怕光、不怕人，能在水银灯下作精彩表演的动物“演员”了。羽奇同摄制组的同志们一起，经历了许许多多不平静的夜晚，终于拍到了猫头鹰捕捉和吞食老鼠的镜头。这一极其珍贵的罕见镜头，曾使许多来访的科教电影界的国际友人叹为观止，盛赞不已。曾有一位法国电影导演举起电影摄影机，对着银幕拍摄了《猫头鹰值夜班》全片。他对羽奇说，他一直想拍摄这样一部影片，却没有取得成功。《猫头鹰值夜班》是羽奇编剧、导演的一部杰作，受到观众的高度评价，并获得文化部 1958——1963 年为农业服务奖。

但在十年动乱中，他却为此吃足了苦头。由于他和摄制组的同志曾用过“为猫头鹰翻案”的字眼，此话竟被无中生有地诬为搞政治翻案，因而对羽

奇进行一次又一次的批斗。粉碎“四人帮”之后，当重新放映《猫头鹰值夜班》时，羽奇心情十分激动，他发表了题为《让猫头鹰飞出牢笼》的文章，畅抒了他要继续为科教片事业多做贡献的心愿。

羽奇早在 1963 年就任上海科教电影制片厂副厂长，那时他自己还搞创作，担任影片导演。粉碎“四人帮”后不久，羽奇重返上海科影厂任厂长。

在十年动乱中，上海科影的创作生产遭到了极大破坏。羽奇走马上任之后，面临的工作千头万绪，他团结厂里的其他领导和同志们，坚持党的文艺方针、政策，坚定不移地贯彻党的三中全会以来的指导思想和一系列重大决策，在创作上做到从思想上拨乱反正，逐步把科教片的创作生产引上轨道，尤其重视如何提高科教片的质量。

羽奇当厂长了，可是，你不容易在厂长办公室里找到他。他每天很早到厂，除去开会、看剧本，常常跑到摄影棚或创作部门，那怕只是去走一走，看一看。有时，他也具体帮助解决拍摄中的实际困难，指导具体的拍摄工作。羽奇抓影片质量，一是把住剧本关、样片关；二是抓得具体细致，努力帮助创作人员出主意、想办法，解决实际困难。例如，在讨论通过《试管苗》、《鲤鱼》剧本时，他提出将计划创作动画的镜头改为实景拍摄，既使影片更加生动，又缩短了拍摄时间。再如，在影片《以螨治螨》的拍摄中，由于温度问题带来困难，需购置空调设备，羽奇得知后，及时批准增添设备，保证了影片顺利拍摄和影片的质量。

羽奇只要有时间，他就审看部分的、或全部的样片。编导们也乐意早让他审查样片，听听他的意见。他每次看了样片后，都要从影片的结构到镜头的调整、删节，甚至对一句解说词提出具体的意见，有时还到剪接台上去“拉片子”调整镜头，帮助编导反复推敲、修改，等等，对编导们起到参谋的作用。

这些年来，上海科影厂的中青年编导和其他创作人员逐渐成了创作的骨干力量。羽奇为了提高他们的业务水平，一方面鼓励他们深入生活，大胆创新；一方面组织编导们进行业务学习，请一些同志为他们上课，提高他们的文学和艺术修养，增强他们所必须的科学常识。每到年初和年终，总是要空出一段时间，召开创作会议，并动员全厂职工开展评选优秀影片活动，让大家结合一年的影片创作，畅所欲言，总结经验教训，“坚持两分法，更上一层楼”。这几年，每年产量都有所增加，影片的艺术质量也有很大提高，有的荣获电影“金鸡奖”和文化部“优秀影片奖”。面对这些成绩，羽奇并未感到满足，他谦逊而又认真地说：“不行啊，影片的艺术质量、科学和思想水平还不高，有些旧的条条框框还未打破，影片拍得太长，太呆板……”显然，在他的心中，艺术创作是没有止境的，必须坚持不懈地前进。

羽奇自己编导过二十几部科教片。他现在除任上海科影厂厂长外，还任中国电影家协会理事、中国电影家协会上海分会常务理事、上海科普创作协会副秘书长等职。他的工作担子较重，虽已年近花甲，但精力充沛，壮志不已，还准备到大自然中去探索生物世界的奥秘，拍摄几部普及生物知识的科教影片。

（陈同艺）

刘广宁

刘广宁是上海电影译制片厂著名的配音演员。多年来，她以清脆甜柔的嗓音在《生死恋》、《望乡》、《叶塞尼亚》、《冷酷的心》、《尼罗河上的惨案》、《大篷车》等一系列影片中塑造了形形色色的声音形象，给观众留下了深刻的印象。

1939年，刘广宁生于香港，四岁时随全家移居上海。刘广宁很早就接触了文艺，她的童年就是伴随着法国儿歌、中国的《木兰辞》和优美动人的童话故事度过的。她五岁学钢琴，十二岁开始收集有关文艺的剪报，而各种各样的书籍则成了她最重要的生日礼物。她对于书籍有着浓烈而又广泛的兴趣，《西游记》、《水浒传》、《聊斋志异》、《镜花缘》、《红楼梦》等古典文学作品，《安徒生童话》、《天方夜谭》、《格林童话》和《傲慢与偏见》、《笑面人》、《悲惨世界》、《呼啸山庄》、《欧也妮·葛朗台》等外国名著，她都认真地阅读过。广泛地阅读，增长了她的知识，开阔了她的眼界，也为她日后从事电影事业打下了一定的基础。

上学时，她还参加学校的戏剧小组和社会上的诗歌朗诵活动。这些艺术活动虽然很幼稚，但成为她演员生涯的前奏，为她踏上创作道路作了必要的准备。1960年，刘广宁高中毕业后，由于她对艺术的强烈爱好，促使她给上海电影译制片厂写了一封毛遂自荐的信，经过考试，她凭借自己独具特色的嗓音、纯正的普通话、一定的表演技能和艺术素养，成为报考者中仅有的一名录取者。

刚刚踏上工作岗位的刘广宁，立刻尝到了配音创作中的甘苦，她体会到：艺术需要才能，而才能又来自勤奋。于是，她广泛地阅读中外文艺作品，有计划地提高自己的文学修养；在录音棚细致地观摩其他同志的表演，潜心学习别人的长处；选择各种类型的角色进行表演尝试，并且把自己的台词用录音机录下来反复研究、揣摩；就创作中遇到的种种问题请教老同志以求得辅导和帮助。就这样，刘广宁刻苦地学习和实践，象海绵一样吸收着一切有益的知识，使自己在艺术创作上不断地得到提高。

在刘广宁的成长历程中，党给予她亲切的关怀，不仅为她提供了良好的学习条件，而且对她大胆使用，在她进厂后不久，就让她担任了主要角色的配音工作。在党的正确方向指引下，她迅速成长为一名热爱人民电影事业、有一定艺术造诣、并有着自己的表演特色的配音演员。

刘广宁嗓音优美甜润，语言纯正流畅，善于通过音量、语调和语言力度的细微变化来表达复杂的感情，尤其在塑造温柔、善良、天真、纯洁的姑娘这类具有形态美和心灵美的角色方面，有其独到之功，达到了惟妙惟肖的境界。墨西哥影片《叶塞尼亚》中的路易莎、《冷酷的心》中的莫尼卡以及日本影片《绝唱》中的小雪这类人物，经她贴切、传神的配音，生动感人。配音演员所接触的角色来自不同的国家，属于不同的时代，具有不同的民族气质和特征，这就要求配音演员必须具备语言的可塑性，具备比较广的戏路子，善于塑造各种类型的人物和不同色彩的性格，把人物的时代、地域、民族的特征表现出来。在日本影片《吟公主》中，由刘广宁配音的吟公主在语言方面具有明显的古典色彩。低沉的语调、平稳的谈吐、缓慢而坚定的节奏，不仅表现了古代日本妇女的普遍特征，而且突出了吟公主为追求幸福而无所畏

惧的坚韧性格。而在给日本影片《生死恋》中的夏子和《白衣少女》中的亚沙子这两个人物的配音中，她的语言明朗、健康，音调自然，节奏轻快，充满着青春的朝气和对生活的热爱，给人以强烈的现代感。在印度影片《大篷车》中，由刘广宁配音的“小辣椒”妮莎也是一个善良的姑娘，却有着十分鲜明的直率、热情、单纯、泼辣的性格，她那典型的吉卜赛式的“野性”特别令人难忘。

电影译制工作的特性决定着配音演员只能在别人创作的基础上进行再创作，因此，“还原”、运用自己的声音和语言，性格化地塑造人物，是配音演员必须遵循的艺术准则。多年以来，在塑造路易莎这类典雅、高贵、文质彬彬和富有教养的上层社会的妇女方面，刘广宁已掌握了一套配音方法，具有自己的特色；在塑造下层社会的女性方面，她也取得了可喜的成绩。日本影片《望乡》中的青年妓女阿崎和法英联合摄制的影片《苔丝》中的苔丝，是两个被污辱、被损害的女性，刘广宁的配音，感情深沉、语调纯朴，成功地表现了贫家女的气质，将人物的痛苦、不幸和对美好生活的向往与追求，生动细腻地再现于银幕上。而在英国影片《尼罗河上的惨案》中，刘广宁的台词表演又有截然不同的韵味。影片中的杰吉是一个反面人物，一个杀人凶手。原片演员没有把这个人物演得脸谱化，而是集热情、温存、真挚、凶残、狡猾、果断、机警于一身，充分表现了人物性格的复杂性。面对这样难度高、幅度大而又一反自己戏路子的角色，刘广宁从掌握人物的内心依据和行为逻辑入手，细致入微地、多侧面地进行了语言塑造，结果不仅出色地体现了这个人物，还在自己的创作道路上有所突破。

刘广宁在译制工作岗位上度过了二十二个春秋，参加了近三百部影片的配音，在约六十部的影片中担任了主要角色，而其中不少成功之作是在粉碎“四人帮”以后的文艺春天里创作的。长期的艺术实践形成了她的配音艺术的特色：吐字清晰，声音悦耳，细腻深邃，注重性格色彩和生活气息。她除了给影片配音外，还参加广播剧的演播和电视剧的配音。

此外，她对青年人的创作，给以热情的帮助和辅导，活动范围日益广泛。现在，她仍保持着以往的刻苦努力的精神，以严肃认真的态度在学习、在钻研、在实践，为在影幕上塑造更多更好的声音形象而坚持不懈地努力着。

（伍经纬）

刘凤展

刘凤展，笔名刘微，上海美术电影制片厂美术设计。他于1924年12月25日出生在辽宁省盖单县的山区农村。他孩提时就爱好绘画，对家乡的民间年画、剪纸、皮影戏，总是百看不厌，戏中的各种人物都成了他的画题。在少年时代即将结束的时候，他找到了自己毕生的奋斗目标——美术事业。

有志者事竟成。1948年他毕业于吉林长白师范学院美术科，1949年又在沈阳鲁迅文艺学院美术部毕业。1950年，他在东北电影制片厂美术片组参加了第一部美术片《谢谢小花猫》的背景设计工作。1950年美术片组由长春迁至上海。在1950年——1954年中，他先后参加了《小猫钓鱼》、《采蘑菇》、《好朋友》的背景设计；1954年——1957年，参加了第一部彩色美术片《乌鸦为什么是黑的》及《骄傲的将军》、《墙上的画》的背景设计；1957年——1958年，参加了木偶片《中国玩具》、《小发明家》、《打麻雀》等布景工作；1958年，参加了我国第一部剪纸片《猪八戒吃西瓜》的设计。1959年以后，他为剪纸片《渔童》、《济公斗蟋蟀》、《猴龟分林》、《人参娃娃》、《金色的海螺》、《红军桥》、《小林日记》、《东海小哨兵》、《带响的弓箭》、《狐狸打猎人》、《张飞审瓜》、《八百鞭子》等十八部影片担任背景设计。他参加设计的《人参娃娃》、《金色的海螺》、《狐狸打猎人》等影片，曾在国际电影节上获奖。

剪纸片的形式是由我国的皮影、剪纸窗花等民间艺术发展而来的，加上电影的技巧，便产生了美术片的新品种——剪纸片。从《猪八戒吃西瓜》到《渔童》、《济公斗蟋蟀》、《人参娃娃》，不论是人物的造型还是影片的风格，都处在不断摸索的过程中。因为剪纸片在美术电影中还是一门新的艺术，所以它的日臻完善凝结着许多美术工作者的心血。而这些影片的背景设计及绘制工作大部分都是刘凤展负责担任的，可谓是剪纸片的老前辈了。为了使剪纸片这颗幼苗深深地扎根在民族、民间的艺术土壤中，他将整个身心扑在工作上，不断摸索新的风格，加强装饰性，在实践中反复研究、探索，从我国悠久的传统艺术和姐妹艺术中汲取营养。如果说《渔童》、《济公斗蟋蟀》、《人参娃娃》的风格比较粗犷，那么《金色的海螺》则有了进一步的突破和新的追求。装饰性更强，花的功力也更大。《金色的海螺》是根据阮章兢同名长诗改编的民间神话，叙述了一青年和海螺姑娘的恋爱故事，那碧蓝的海水，轻纱似的薄雾，隐隐绰绰的珊瑚岛，神奇的海螺，粗竹的屋子，芭蕉叶，树叶，富有民族风格的色彩及带有童话、神话色彩的装饰味，都经过精密的选择和安排，并作了相当程度的夸张。既有浓厚的渔民生活气息，又有我们民间、刻纸的特色，达到了诗情画意、情景交融，完全符合整个影片的设计要求，使剪纸片在民族化的道路上跨出了更坚实的一步。

《金色的海螺》的设计成功，刘凤展是花了很大力气的，光海滩边的毛竹屋和木瓜树，他就设计了十几次，反复试验、推敲，最后终于获得成功，给人以美的享受。如表现日出，以粼粼波光的特技装饰水纹，只用两根线条的不断交错移动，简单明了，概括地表现了水的流动，充满中国味，又有强烈的装饰性，完全与影片的风格相吻合。整个影片给人以想象、回忆，引起观众的强烈共鸣，受到美术工作者的好评。

继《金色的海螺》之后的《红军桥》，又是一个新的探索，它与《金色

的海螺》是两种不同形式的风格，它造型简练、构图干净、色彩单纯，又有山川的地方特点，特别是影片中水的流动，更为新颖脱俗。

刘凤展对待艺术创作的态度是严肃的，一丝不苟，从不取巧，总是知难而进。他对艺术有敏锐的鉴赏力，特别是对传统绘画的研究，更是锲而不舍。由于他对传统艺术有浓厚的兴趣，表现上又不拘一格，所以他在影片的创作设计中既有高度的艺术概括，又不雕琢堆砌，做到了疏落不嫌单调，繁杂不显凌乱。

在探讨艺术创作的问题时，他诚恳、坦率，从不把自己的意见强加于人。他对待青年循循善诱、悉心指点；同事间，他以诚相见、襟怀坦白。他既坚持艺术创作上的一些原则问题，又能真心实意地听取别人的意见，尊重他人在艺术创作上的正确见解。他主张博学广听，认为艺术上应当百花齐放，学术上应当百家争鸣，因为只有这样，才能集思广益。他画西洋画，也画中国画，目的是为了取长补短。他认为，民族传统的精华要发扬，外国的东西也要借鉴。他总是把每一天作为新的起步点，他有一句口头禅：“我在试验。”这就是他对于创作和成绩的态度。现在他虽然年近花甲，但仍保持着旺盛的创作活力和严谨的创作态度。在党的领导和关怀下，他正在奋发图强，把余年全部贡献给祖国的美术电影事业。

（朱素琴）

刘 咏

刘咏，科学教育片编剧，河北省唐山市人，1922年出生于一个煤矿职工的家庭。他父亲念过几年私塾，平时喜欢看唱本，并经常在工余、饭后向家人朗读。幼年的刘咏被《三国演义》、《隋唐演义》这类情节生动、生活气息浓郁而又富有艺术魅力的唱本所吸引，从而对文艺产生了强烈的兴趣。当他进入高中时，就尝试写了一篇名叫《小王和张大个子》的小说，描写两个长期生活在社会底层，被劳累和苦闷压得喘不过气来的矿工，由苦闷转向借酒浇愁、宿娼的沉沦道路。反映了刘咏走上文学创作道路的第一步就把目光投向受压迫、被剥削的劳动人民，同情他们的苦难。高中毕业后，刘咏当过乡村小学教员和煤矿职员，又接触了渔工和矿工的生活，他们的辛酸和眼泪使刘咏深深地陷入了沉思。1946年，他进入北京大学中文系。在学习期间，他用笔来倾诉自己对社会的不满。先后发表了几篇反映渔工和矿工生活的小说。表达了作者对劳动人民的同情和对社会的不满和谴责。然而，小说中的主人公也和作者本人一样，还没有找到摆脱苦难的出路。

在此期间，刘咏还参加了进步学生组织的北大剧艺社。在急遽的斗争激流中，他创作了配合“反迫害、反内战、反饥饿”运动的活报剧，在学校、街头演出。1949年，北京解放后，他看到了中国人民的出路。对革命的向往超越了他从少年时代就萌生的献身文艺创作的理想，他中止了大学生活，参加了中国人民解放军第四野战军南下工作团，后又转入中南部队艺术学院实验剧团。在部队这个革命的大熔炉里，他在思想上、文艺修养方面都有了飞跃。除了写剧本，还登台演戏，饰过战士、干部等各种角色。1951年又随四野歌舞团去朝鲜慰问志愿军，创作了歌颂支前民工的快板剧《田老汉》。

1952年9月，党从军队中抽调了一批文艺骨干充实到电影厂。刘咏转业到了北京电影制片厂科教片组（即现今上海科学教育电影制片厂的前身），从事编剧、编辑工作，以后又兼任导演，一直工作至今。

科教片是一门边缘艺术，而科学技术知识在创作中又是占主导地位的。科教影片的创作既需要严密的逻辑思维，又必须掌握和运用电影的各种手段。这与刘咏长期从事以形象思维方法为主，塑造人物为中心的文学、戏剧活动是有很大差异的。刚转业时，他仿佛从一个广阔的天地进入了一个窄小的院子，处处感到陌生和别扭，于是他开始学习电影。他阅读大量的电影剧本，对翻译的各种科教片创作探讨文章，也反复阅读、钻研。1954年，他写了第一个科教片剧本《探取尖标山矿藏》（由方徨导演），后来又创作了《新式农具好处多》（蒋伟摄影兼导演）等剧本。从这几部科教片的创作中，他感到内容具体、实在。在科教片的创作中究竟能不能发挥他从事文学、戏剧创作的特长呢？他思索着，犹豫着。1956年，党提出了“双百”方针，文艺界思想比较活跃，在这种气氛的熏染下，刘咏开始尝试把自己在文学、戏剧创作中积累的经验运用到科教片创作中去。他选了《荣宝斋的木版水印画》这个题目，结合我国传统的木版水印工艺，重点写出了这些工艺与名画的笔情墨趣，使科技知识的介绍与文艺欣赏有机地结合在一起。影片由杜生华导演，拍得层次分明，文理并茂，深受观众赞赏，并参加1958年南斯拉夫尼古拉代斯拉科学技术影片会映，获得了磁奖牌。这一尝试的成功，使刘咏坚定了把科学与文艺结合起来的信心，他意识到，自己应该根据自己的特点，多

搞一点文学性强的题材。但是，客观形势的变化已不容许他向这方面努力了。1958年，在一种浮夸的浪潮中，刘咏也创作了《跃进号货车队》、《上游无止境》之类的作品。直到1962年，党中央有关领导部门又重申了“双百”方针，贯彻了文艺八条，恢复和提倡创作自由和创作民主，给文艺界带来了一股春风，电影界人士在酝酿创新，故事片、美术片的创作都出现了一些使人耳目一新的作品。刘咏蓄积已久的创作激情又开始得到了进发的机会。他干脆摆脱了传统的科教片创作公式的束缚，创作了我国第一部科学童话影片的剧本《知识老人》（上集）。影片由杜生华导演。塑造了一个有学问而又喜欢帮助爱动脑筋的小朋友的知识老人的形象，以及四个爱科学、爱思索，勇于实践的小朋友形象。影片运用动画形象地介绍了大气层的组成。又采用拟人化的手法，配上儿歌，载歌载舞地介绍了“空气的成份”、“天有多高”、“天空中究竟有什么”等等抽象的问题，把抽象而枯燥的基础知识寓于生动活泼的艺术形式之中。影片问世后，受到了青少年热烈的欢迎。同行们也覺得耳目一新，誉为科教片的创新工作，以致在1963年举办的第二届电影“百花奖”评选活动中赢得了最佳科教片奖。此后，刘咏精力旺盛地投入了《知识老人》（下集）的创作。又写了《小地老虎》、《送瘟神》等科教片剧本。

然而，十年浩劫，在科教片创作上勤于探索，敢于创新的刘咏，被剥夺了为人民工作的权利。他的创新之作《知识老人》（上集）也被“四人帮”列为科教电影中的修正主义黑样板，在全国范围内点名批判。1972年，他被允许重新工作，编导了影片《蓖麻用处大》、《巧节煤》、《土圆仓》等。但是，在这千篇一律，百花凋零的日子里，根本不容许他进行创新的尝试。连《蓖麻用处大》一片中用了演员也遭到非难。1976年10月，迎来了科学的春天，大大激发了刘咏向人民宣传科技知识的热情。他拍摄了《管好粪便除病害》、《节育手术》以及《遗传工程初探》、《生的好一点》等影片。其中《管好粪便除病害》一片印行一千多个拷贝，在广大农村上映时，深受农民群众的欢迎。《节育手术》刚一问世，就得到医务界的好评，认为影片科学内容准确，介绍手术过程清楚明瞭，是一部培训医务人员的好教材，对提高城乡医疗机构节育手术的医疗质量起到了良好的作用。该片被评为上海科影1978年度优秀影片之一。刘咏并因而参加了国务院计划生育规划和宣传教育考察团赴日本、菲律宾、斯里兰卡、泰国等国考察访问。《生的好一点》则是宣传防治遗传病，提高我国人口质量的科教影片，该片在电视台播映后获得了较好的反应。《遗传工程初探》一片则是他首次尝试运用科教片形式宣传新兴科学知识的新作，深受科普工作者的欢迎。该片获得了文化部颁发的1980年度优秀影片奖。此外，他在拍摄上述科教影片的同时还创作了两个童话剧本：《指南针的故事》、《火药的故事》，塑造了一个历史老人的形象，向少年儿童普及祖国历史知识。

三十多年来，刘咏共编写了三十九个科教电影剧本，导演了十六部科教影片。他创作的科教影片结构严谨、层次分明，有头有尾，有矛盾，有情节，艺术形式多样，科学内容充实。他尤其擅长于运用文学、戏剧的创作手段艺术地处理科学题材，将科学内容融化于人物、情节之中。

刘咏非常好学，肯钻研。他为了写好、拍好宣传遗传工程这门七十年代才问世的新兴科学知识影片《遗传工程初探》，硬是啃了许多分子生物学的专业知识，遍访名师求教，终于弄通了道理，并找到了深入浅出地表现形式。其次，也由于他在创作中刻苦求精，不断创新，总想有所创造。他从不满足

于沿用已有的表现手段，而总想寻求到这一题材特有的表现形式，不断地追求“这一个”题材的个性，因此，他的作品形式多样，各具风貌。

刘咏除了以主要精力从事科教影片的创作之外，还从事有关科教片创作理论的探讨，相继发表过《谈谈科学普及片的艺术处理》、《科学普及片的特点及创作上的几个问题》等理论文章。近年来又在上海科学会堂以及上海计划生育宣传中心的电视、电影创作培训班讲授科教影片的编导常识。此外，他还从事儿童文学创作。五十年代他就以刘二水的笔名出版了少儿文艺作品《贝壳》、《勇敢的二锁》以及其它作品。六十年代又写了不少散文。近年来，随着科学文艺的崛起，他还陆续发表了《玫瑰猎户三号》、《狼女王》等科学幻想小说。

目前，刘咏是中国影协上海分会的理事，上海科影厂创作办公室负责人之一。他已年过半百，繁忙的行政工作又占去了他绝大部分精力，但他还想为科教片创作作出新的贡献。

（潘祖奇）

向 异

“百灵鸟双双的飞，为了爱情来歌唱……”，五十年代初期，这首《草原牧歌》的悠扬婉转的歌声，曾经在工厂、农村、机关和学校的俱乐部里，把人们带进了广袤无垠的草原，引起了人们无尽的遐想和美好的情思。这歌声也使一位电影作曲家——向异的名字，印上了音乐爱好者的扉页……

向异是山西平遥人，1926年出生。他六岁时父亲病故，到了九岁那年，他的母亲又去世了。当时，家庭生活非常贫苦，于是家里把大弟送给了亲戚，二弟卖给了一家姓郭的人家，他跟七十九岁的祖母相依为命。在十岁那年，他跨进了地主的家门，当小长工。地主的辱骂和鞭打，使他不能忍受。他是多么渴望着自由啊！1939年6月的一天，他遭到一顿毒打后，便逃跑了。他走村宿庙，几经曲折，终于遇上了八路军一一五师独立第一支队，他参军了。

向异入伍不久，被分配在宣传队工作，并随部队去太行山区搞宣传活动。他对音乐有着浓厚的兴趣，他学会了识简谱，常常沉浸在学歌教唱之中。1940年初，在部队转移山东之前，组织上决定送他去革命圣地延安，在八路军总政治部当勤务员、警卫员。这时，他有了较充分的时间学习文化知识。1942年，他又被送到音乐干部训练班学习，较系统地学习了普通乐理，并学习指挥和二胡，这是他在音乐上所受到的启蒙教育。此后，延安少年团成立，他被推选为体育娱乐部长，开始了业余音乐创作的尝试。1944年春节，他写的小歌剧《怀乡曲》在机关联欢会上演出，得到了好评。抗日胜利后，他被调到延安电影团。1946年夏，他又随干部大队奔赴东北，参加了东北电影制片厂（即后来的长春电影制片厂）的创建工作，同时，开始拍摄新闻纪录片。过了不久，向异又调到刚建立的音乐组，负责招生、组建乐队的工作。此后，他除了担任乐队（现在长影乐团的前身）的组织、领导工作外，还兼任了部分民乐的教学工作，并且还编写了一套《二胡教材》油印出版。在这段时间里，他抓紧一切空余时间自学作曲基础理论和钢琴、小提琴等乐器。1948年夏，他第一次参加了大型纪录片《全国第六次劳动大会》的作曲工作，才华初露，受到当时有关领导的热情鼓励，这就更增强了向异立志献身电影音乐事业的决心。

1949年10月1日，中华人民共和国在礼炮声中诞生了。向异带着胜利的喜悦心情，到了北京电影制片厂。他干劲十足地投入了大型纪录片《红旗漫卷西风》等三部影片的作曲工作。这时电影事业为了适应革命和建设的需要，正在迈出新的步伐。新的事业给向异提出了新的更高的要求，他深感自己音乐创作的底子不厚，与越来越高的要求不相适应。为此，他订了苦学三年的计划：“三年之内不谈恋爱”、“三年之内不看闲书”，以“卧薪尝胆”的精神主攻和声学及配器法，同时也要在复调和曲式等方面下功夫。在学习方法上，向异始终把学习和创作实践结合起来。1951年一年之内，他边学边干，接受了三部大型纪录片的作曲任务。第二年，他为大型纪录片《一定要把淮河修好》作曲。电影放映后，主题歌《淮河两岸鲜花开》随即流传全国，曾获得1954年全国歌曲评奖的二等奖，并于1955年选入日本出版的《中国名歌集》中。1952年到1953年他和蒙古族作曲家通福合作，为故事片《草原上的人们》谱写了歌曲。

《草原上的人们》描写的是解放初期蒙古族人民跟敌特斗争的故事。这

首歌的音乐很好地传达了人物的思想感情和内心活动，有力地表现了影片的主题；音乐的结构很完整，它的确成了影片内容的有机组成部分，较为充分地发挥了电影音乐的作用。特别是其中马头琴的伴奏（马头琴在电影音乐中出现，这是首创），时而高亢，时而低沉的音调，大大增强了民族色彩。著名作曲家郑律成赞许地说：“影片音乐虽然用了管弦乐队，也用了民间乐器，但给人以调和的感觉，同时，保持了蒙古风味的情调。”这次创作的成功，使向异在音乐创作的道路上前进了一步。

为了适应创作上更高的要求，向异开始了新的冲刺。他除了积极参加电影局组织的定期学习班外，1955年春，还参加了专攻和声和复调为主要内容的学习班，听北师大音乐系教授的课，在半年多的时间里，把《实用和声学教程》及从单对位到赋格的基本课程都较系统地学完了，接受了一次较系统和较严格的音乐训练。1955年秋，向异带着学习的成果到上海电影制片厂工作。在这期间，他结合创作实践，又进一步学习了其他体系的一些音乐理论，并广泛阅读了中外古今的文艺名著和文艺理论，既提高了文化素养，又增强了艺术的感受能力。

1961年到1963年间，向异参加了故事片《李双双》和《北国江南》的创作。电影《李双双》获得了第二届电影“百花奖”，音乐也被列入“百花奖”的前五名之内。这部电影音乐创作，体现了向异对电影音乐的民族风格的追求。向异在为《李双双》作曲时，吸取了不少河南地方戏曲的音乐，他不止一次地去剧团的排练厅、剧场、农村广场和老艺人家里，边观摩、边访问、边学习，积累了丰富的素材，并从中研究其特征和构成民族风格的奥秘所在。向异的探索获得了可喜的成果。影片的音乐不仅较好地再现了李双双和喜旺的独特性格，而且洋溢着鲜明的地方色彩和民族风格。当时众口交誉的插曲《小扁担，三尺三》，就是在吸收二夹弦、梆子、越调甚至安徽泗州戏的某些成分的基础上创作出来的。

正当向异的音乐创作走向成熟的时候，也正是文艺战线上不断受到左的干扰的时候，许多作家和艺术家遭到了不应有的打击，向异也是其中的一个。十年浩劫，他更失去了艺术创作的权利。直到1977年春，他才又重新回到了电影作曲的工作岗位。他为了追回失去的时间，他在这几年接连完成了五部影片的音乐创作，其中《等到满山红叶时》的音乐创作取得了可喜的收获。全片三十多段音乐，大多具有浓郁的川江地方特色和民歌情调；整个音乐格调清新、淡雅，明快而又抒情，同整部影片的艺术风格浑然成一体。

向异原名安鸿麟。1948年他之所以改名为向异，其意就是要标中华民族之新，立社会主义之异，以此作为自己在音乐创作上所追求的目标。

此外，他还发表过一些关于电影作曲方面的理论文章，为电影音乐理论的建设，贡献了自己的力量。

纵观向异整个电影音乐创作，可以清楚地看到，他的确是沿着电影音乐民族化的道路前进的。

（林之果）

向梅

向梅，上海电影制片厂演员，原名武相梅。1937年“七·七”事变发生后，她生于北京城内一个高级知识分子家庭，父母都从事生物学的研究工作。

在这个生物学教授的家庭里，向梅和她的兄弟姐妹八人都非常喜欢文艺。向梅从小爱表演，很想当个演员，上中学后，是学校业余话剧团的演员，文艺活动的积极分子，曾立志投身于艺术事业。但她毕业后，却考上了天津大学建筑系。在她二年级时，将一张照片寄给妈妈，而妈妈又将此照片寄给了上海的亲友。恰巧，正在物色《女篮五号》演员的导演谢晋看到了这张照片，向梅特有的风度和气质，被他看中，于是就请她参加《女篮五号》的拍摄，扮演一个有些娇气的运动员九号——汪爱珠。初上银幕，向梅朴素、自然，不露演戏痕迹的本色表演，较好地完成了角色的塑造，获得观众的好评。拍完《女篮五号》，向梅就成为上海天马电影制片厂的一名演员。

从1957年初到1964年，向梅先后在《红色娘子军》、《北国江南》、《雾海夜航》等十部影片中担任角色。特别是在《红色娘子军》中扮演了一个苦大仇深的童养媳成长为有觉悟的红军战士的形象——红莲。角色和向梅的本色有距离，她又没有这种生活体验，因此难度较大。但经过刻苦努力，向梅对红莲性格的刻画和思想感情的起伏，掌握得比较准确、有分寸，表演也比较内在，真实可信。在不断的艺术实践中，向梅的表演技能有所提高，已经由本色表演逐步进入到创造角色的阶段，这是她表演创作中的重要进步。

十年动乱，使向梅艺术生命中最宝贵的黄金时代逝去了。粉碎“四人帮”后，虽然她已人到中年，却雄心勃勃地参加了多部影片和电视剧的拍摄，塑造了一个又一个银幕、屏幕形象，成为近几年中受到观众喜爱的演员之一。

电影表演在拍摄阶段多是不连贯的断续式创作，要求演员“快进戏”、“快出感情”，并善于控制和驾驭自己的情绪。为了适应和掌握这一创作规律，向梅一到拍摄现场，就使自己沉浸在思索剧情、揣摩角色的规定情景之中，并使自己的情绪保持在零点，这样情绪往哪方面升都容易，出戏快，有新鲜感。她之所以能这样做，里面还有一个小故事：原来在拍摄《红色娘子军》中南霸天游街一场戏时，为了等太阳，祝希娟、向梅等几个年轻演员就在道旁说说笑笑。当她们的兴致正高时，导演谢晋非常生气地批评他们：“你们这样说说笑笑，一会儿斗争南霸天，情绪能对头吗？”几个人吓得不吭一声。从此以后，向梅给自己规定一条纪律：“一进现场，决不讲一句废话。”锻炼自己高度集中的能力，这使她后来得益不浅。

向梅觉得对待艺术不能有半点虚假和骄傲，更不能走捷径，必须老老实实。她深知自己选择了一个十分艰苦的职业，半路出家，底子薄，要比别人多花几倍的时间来学习。在平时，她抓紧时间阅读大量古今中外的文学名著和艺术理论书籍，从中汲取营养，提高自己认识生活和体验角色的能力。她向老前辈虚心求教，努力提高自己的演技水平。每进行一个角色的创造，她都刻苦钻研，认真做表演札记和人物小传。因为她深深地知道，一个演员单凭自己外型好，是不能使艺术的青春长久的。

向梅在塑造银幕形象时，除精心钻研每一个镜头的表演外，还很注意从

总的方面把握角色。她以为：抓住角色的基调是演好角色的关键。在扮演电影《保密局的枪声》中史秀英这一人物时，她通过阅读大量资料，并同一些原来做地下工作的同志座谈，了解到地下工作者一般都具有机智、勇敢、镇定、灵活的特点。剧中，史秀英又是唯一的党的领导形象，比刘啸尘更成熟，所以向梅将她的基调概括成“胜似闲庭信步”。在掌握好这一基调的同时，向梅又从史秀英和刘啸尘有一定的个人感情这点出发，把她温柔、体贴的细微心理恰当地表现出来，这样，把史秀英这一形象就塑造得比较成功。不久，向梅在《蓝色档案》中又一次扮演我敌工人员沈亚奇。为了防止将地下工作者演成千人一面，她把沈亚奇和史秀英两个人物加以对比和区别。她觉得，沈是打入敌人内部的“中统特务”，公开职业是某银行的女经理，出入上层社会，这是和史秀英不同的第一点；沈亚奇和丈夫一起在敌人内部工作，还有一个女儿玲玲，影片又几次出现亲人相见不相认的场面，这是两个人物不同的第二点。根据这些区别，向梅认为：沈亚奇的心理变化应比史秀英更复杂更丰富，应把革命战士和贤妻良母的情感十分和谐地熔铸在沈一人身上，因此将沈亚奇的基调定为：“内柔外刚”。同时，她又走访一些解放前曾在银行做事的老人，了解情况，并伏案藏书楼，查阅资料，间接地补充生活。

通过向梅的艰苦努力，出现在银幕上的沈亚奇，在社交场合，举止高雅、落落大方；在敌人面前，镇定自若、虚与周旋；在与亲人相遇时，有高度克制下的一腔挚爱；在关键时刻，挺身而出、大义凛然。她塑造了一个具有个性特征的女地下工作者的艺术形象。

近几年来，向梅还在电影《琴童》中扮演了华侨女歌手于萍，在电视剧《永不凋谢的花朵》中扮演了烈士张志新，在电视连续剧《代价》中扮演了知识分子郗娜。这些不同类型的形象都比较生动，有自己的特色。多年来，向梅通过辛勤劳动，在实践中不断提高表演技艺，塑造了多种多样的角色。这说明，她已经成为一个戏路比较宽的电影演员。

（小瑄 颜久石）

冯四知

在世界电影节上中国电影首次荣获摄影奖的摄影师，是上海电影制片厂的冯四知。他拍摄的《翠岗红旗》，由于摄影的用光、构图独具匠心，画面影调丰富，结构严谨，能在纤巧细腻中表现出气势和力量，因此，获得了1952年在捷克举行的第七届卡罗维·发利国际电影节的摄影奖，为祖国的电影事业赢得了荣誉。

获奖之前，冯四知在电影圈子里还是一位默默无闻的人物。《翠岗红旗》也仅是他进入电影制片厂后第三年所拍摄的第三部故事片。俗话说，若要功夫深，铁杵磨成针。可是，冯四知只拍了三部电影，即获得了国际性的荣誉，那么，这是一种偶然吗？冯四知的“磨针术”究竟奥秘何在？

冯四知，南京人，生于1911年。他父亲是一个职员，小康家庭的生活，使他有可能从小求学。1931年，当他还仅是个刚满二十岁的学生时，由于好奇，从母亲那儿拿到他父亲使用的一架单光圈的简易照相机，在一个风和日丽的日子，兄弟几人凑了钱，买了一卷软片，由他拍摄，竟然获得了张张能看清的照片，于是，他对照相由好奇而感到了兴趣。不久，他又从叔父那儿借来一架结构较为复杂的照相机，再度拍摄，结果却是张张失败，这个打击，使他终日闷闷不乐，不思茶饭，一心要究其所以。他的姐姐急忙从友人处借来一本欧阳慧镛所著的《摄影指南》给他，冯四知如获至宝，一头栽进这本《指南》里，日夜钻研了一个多月，探求照相取景的用光、构图规律，研究光圈、快门的结构原理，并且，背熟了各类景物、季节、时间的曝光指数，于是，他开始了第三卷软片的拍摄。这一次，他每拍一张，事前都作缜密考虑，事后又都作详细记录，一卷软片，整整拍了一个月，终于产生了一张《藤影翩跹》的佳作，被人发现后，获选参加了1932年美国芝加哥国际博览会的展出。从此，冯四知便迷上了照相。1933年，他应召参加了杭徽公路开辟的宣传照片展览。他兢兢业业，审慎地运用所掌握的照相理论，拍出了一张《黄山雪松》，又荣获头等奖，并得奖金三百元。尽管他当时还求学于上海大夏大学商科银行系，但却立志要把摄影作为自己的终身事业。他用所得的三百元奖金，全部购置了照相器材和各类照相书籍，边研究，边实践。他的作品也就不断地被各种画报、杂志采用。1936年他与几位志同道合者结成“飞鹰社”，创办了《飞鹰》照相杂志，发表照相作品，撰写照相理论及各种经验、体会的文稿，还在南京举办了《冯四知摄影个人展》。这样，他作为一位著名的照相师，在社会上享有了一定声誉。而其成功的秘诀，正如他自己所说，乃是“率先了解学理，这要比糟拍整打软片所得而说不出理由的些微经验容易入门，容易成功。”（《我对于摄影》——《飞鹰》第七期）这就是冯四知的“磨针术”。正因为他能钻研理论，弄通道理，在掌握了规律的前提下，用“学理”指导实践，所以，能避免弯路，在数量并不多的作品中，精益求精，取得了优良的成就。同时，也为日后投身电影摄影事业，打下了扎实的基础。

由于冯四知在照相上技艺精深，1940年，当时的中央通讯社特聘请他为图片摄影师；后又受中国电影制片厂之邀担任特邀新闻电影摄影师；1943年在中华教育电影制片厂拍摄16毫米的教育影片。1948年，由金山推荐，他正式进入清华影片公司，开始拍摄第一部故事片《大团圆》。从照相到故事

电影的摄影，冯四知仍然保持着他一贯的“磨针术”，决不因袭陈规，盲目实践，而是精心钻研，用“学理”武装自己，每拍一片，总要有所创造，有所长进。当时，他觉得，中国的电影画面总不如外国电影清晰，因此在拍《大团圆》之前，他留心观察其他摄影师的工作状况，发现由于中国的摄影场上，照明光源弱，一般摄影师都怕感光不足，而开足了光圈，这样，影响了景深，也造成了影片画面的模糊。他通过对现有光源的最大可能以及对胶片感光的宽容度的反复计算，在拍摄《大团圆》时，把通常使用的光圈缩小了两挡，影片完成放映时，电影界一致称赞：“在中国电影里，还从来没有看到这样清晰的影片！”由于《大团圆》在影片内容上的局限，当时没有产生较大的社会影响，然而，冯四知的摄影造诣，却已在这部处女作里初露锋芒。

1949年，冯四知进入上海电影制片厂。次年，即与导演徐韬合作，拍摄了《大地重光》。在该片摄制工作尚未结束时，徐韬邀请正忙于筹备《翠岗红旗》的张骏祥一起看《大地重光》中一段“拷问”的样片，张骏祥看后，十分欣赏。因为影片别出心裁地把被拷问的新四军战士处理成前景剪影，虽然若明若暗，却充分展现了他内在的力量，而反面人物，虽然位于亮处，却由于配景缩小，恰到好处地暴露了他们色厉内荏的空虚。张骏祥当即向徐韬打听摄影师是谁？并想请他参加《翠岗红旗》的拍摄。因此，冯四知在《大地重光》完成前，便投入了《翠岗红旗》的构思和筹备。

《翠岗红旗》表现的是我国革命战争年代的一个战斗故事，冯四知一开始便决定，要通过具有中国风格的景色和人物造型，来表现影片的气势和力量。多年来，他在风景照相上取景、构图的功力，以及在人物肖像作品中追求色调、质感的经验，在这部影片的摄影中得到了极大的发挥。而且，他在整个摄影过程中，大到千军万马的战斗场面，小到一个人物的特写，甚至一草一木的空镜头，都精心设计，刻意求工。终于，“苍天不负有心人”，正如他在第三卷软片中就获得了一张展览于世界的佳作一样，他的第三部影片也一鸣惊世，博得了国际上的褒奖，使他捷足先登于中国电影摄影明星的荣位。

重视钻研摄影理论的冯四知也是我国最初运用科学的R值洗印方法的摄影师之一。

中国电影是在落后的工艺条件下发展起来的，直至1950年，影片的冲洗仍然处于手工操作的阶段，这不仅影响了影片生产的速度，也不能保证摄影师创作上的艺术、技术质量。冯四知通过《翠岗红旗》越来越感到必须改变洗印工艺的落后状况，尽快确立科学的洗印标准，否则就不可能提高影片的摄影质量。为此，他锲而不舍地钻研了R值电影胶片洗印法，反复琢磨，详细测定了在固定洗印液的药温、冲洗时间、搅动速度的条件下，一定曝光量所获得的一定胶片密度及其R曲线的规律等，到了1954年，他终于在《三年》影片的摄制过程中，开始了R值的洗印法，其结果，影片的密度统一，影调调和，被当时来访的苏联著名摄影师认为是我国最优秀的电影摄影作品之一。此外，冯四知还对R值洗印法的运用撰写了三篇专论，刊载在当时的《摄影通讯》上，并且在摄影同行中讲授了经验体会。今天，国内所有制片厂都采用了这个科学的洗印方法，无可置疑，冯四知对此是有功绩的。

在冯四知相继拍摄了《青春的园地》、《铁道游击队》、《凤凰之歌》、《宝莲灯》等影片之后，1959年，他被委任为上海电影专科学校摄影系主任。在这个岗位上，冯四知结合自己钻研摄影理论的心得体会和相当丰富的摄影

实践经验，自编教材，把手教授，在历时四年的时间里，培养了五十多位学员，现在，他的门生遍及上海电影制片厂、上海科学教育电影制片厂以及上海美术电影制片厂的各个摄影部门，并且正在逐步成为这些制片厂摄影的中坚力量。

从冯四知最初沉醉于一本《摄影指南》开始，直到他桃李满天下的几十年中，他总是随身携带一本牛皮面的活页夹，上面记录了种种条件下摄影曝光的指数，各类滤色片试验的系数，景深计算的公式，不同型号显影、定影的配方，光源角度与光源强度的关系表，摄氏、华氏温度计的对照表，中英文摄影专用名词的对照表，R 曲线图表以及点点滴滴的感受和经验等等，有人称它是“冯氏百科全书”，其实，这就是冯四知“磨针术”的秘方，是他从一个照相爱好者走向著名电影摄影师道路的刻苦钻研的记录。

十年浩劫，冯四知也未幸免，他对肉体和精神上的折磨倒并不在乎，最令他痛心的莫过于他的绝大部分作品，底片、论著以及他视为珍宝的摄影藏书、各国摄影年鉴被搜洗一空。但不幸之中的万幸，是他的那本牛皮面的活页夹，总算被偷偷地保存了下来。在粉碎“四人帮”之后的文艺春天里，这本“冯氏百科全书”上又增添起了新的记录。1976年年底，为了探索各种不同颜色的摄体，在测光表下所反映出来的不同通光量，以求得更加正确的摄影曝光，六十多岁高龄的冯四知，从早到晚，在家中挂满各类色纸的阳台上，用多种测光表，对照色温表，反复测量，反复记录，可是，这一项“测光表感色性误差”的研究还未完成，冯四知却由于意外地得了半身瘫痪症而中止了。然而，他这种对摄影理论的钻研精神，却鼓舞着许多从事电影摄影的同志们，尤其是他在电影摄影上的杰出成就，他为祖国电影事业争得的荣誉以及他在培养专业电影摄影人材上所作的贡献，将永远铭记在人们的心中。

（姜思慎）

孙道临

本世纪三十年代中期，北平崇德中学校刊《崇德学生》上，刊载了一篇题为《母女俩》的短篇小说。这是十五岁的学生孙以亮所写的。由于他家附近的垃圾堆上，每天都有在饥饿线上挣扎的老人、儿童埋头拾垃圾，这些人的惨淡生活引起他无限同情，激发他奋笔写下了这篇小文。谁也没有料到，这竟是他毕生从事文艺活动的第一章。孙以亮，就是四十年代以来蜚声中国剧坛与影坛的著名演员孙道临。

孙道临于1921年出生在北京一个知识分子家庭，是五个孩子中最小的一个。他们的父亲早年留学比利时专攻工程，回国后曾任工程师和铁路工厂厂长、大学教授等职。他严谨的治学态度和丰富的藏书，使孙道临从中受益匪浅。孙道临上小学的时候，父亲便因病在家赋闲。家道的中落，人情的冷暖，使得他自幼便形成一种敏感、内向的性格。1938年，十六岁的孙道临考入了燕京大学。由于他喜爱探索有关人生道路和理想的问题，就决定专攻哲学。他原本就寡言少语，耽于思索，此时又沉浸在中国和西洋哲学著作、古典音乐，以及希腊史诗和悲剧的大海之中。当时，他在校内刊物《燕京文学》上发表的诗歌和散文，抒发了自己的苦闷和向往，却又往往晦涩难懂，带有哲理的意味，近乎欧洲的新古典主义，很说明他那时的性格和思想。这是日本帝国主义发动侵略战争、北京沦陷后的第二年，青年学生中抗日救国的浪潮当然也冲激着他的胸怀。从他后来发表在《燕园集》上的《风的预感》、《春雁之群》、《光与剑》等诗歌中可以看出，生活的现实对正在苦闷、彷徨中的孙道临已有所冲动，对那些勇于斗争的人，他表示了由衷的向往和钦佩。

1939年，他小学和大学的同窗好友黄宗江邀他参加燕京剧社，他同意了。他参加演出的第一个话剧是黄宗江翻译的独幕剧《窗外》。以后，又参加了《悲怆交响乐》、《镀金》、《雷雨》、《生死恋》等剧的演出。

1941年冬，珍珠港事变爆发。日本宪兵当天便封锁了燕京大学校园，学校被迫关闭，孙道临失学了。“破国”之哀，使他不愿进任何受日伪控制的学校继续攻读，更不愿进和日伪政权有关的单位工作。在艰难蹉跎中，严格的父亲了解儿子此时的心境，给了他几头奶羊，鼓励他以养羊为生，自食其力。当年，孙道临便在交道口附近找了一个地方养起羊来。他起早贪黑买饲料、喂养、刷瓶、送奶等等，靠了几头羊，不但维持住一个人的生活，还尽量设法创造条件读书学习，听音乐，练唱……努力充实自己。

一年以后，艰苦的独立养羊生活终于难以维持下去。尽管他从来没想到要把演戏作为职业，可在当时，演戏不仅可以谋生，同时还可借舞台声色宣泄个人的苦闷。因此，1943年，他加入了唐槐秋领导的中国旅行剧团，正式开始他话剧演员的生涯。不久，又辗转参加了上海的国华剧社和北京的南北剧社。两年之中，孙道临先后扮演了《雷雨》中的周萍、《日出》中的方达生和张乔治、《茶花女》中的琪莱伯爵、《梅萝香》中的马子英、《三千金》中的皮望腾、《家》中的觉慧、《葛嫩娘》中的郑成功，《钦差大臣》中的假钦差等等，并导演了《青春》等剧。在话剧舞台上崭露头角，颇有名气了。

1945年，抗战胜利了，孙道临心中的阴霾一扫而光，对未来充满憧憬和希望。他感到需要充实自己，以便将来更好地从事戏剧活动，因此再次回到燕京大学，继续他未完的学业。1947年，孙道临以《亚里斯多德 诗学 释

解》这样一篇美学的毕业论文，毕业于燕京大学哲学系。但是，毕业即失业。他以前曾向往抗战胜利以后和三、两个志同道合的好友同建剧院、从事别具风格的剧场艺术，这时已被残酷的现实击得粉碎，成为梦想。

1947年，还是由于黄宗江的介绍，孙道临来到焦菊隐所在的北平艺术馆，演出了黄宗江编剧的《大团圆》。《大团圆》描写了抗战胜利后，一个家庭的各个成员所面临思想和现实的矛盾。孙道临所扮演的三弟原是一个充满浪漫情趣的青年，无情的现实使他深感幻灭。他和他一家亲人的命运，使人不能不意识到那个社会的黑暗，它终将会崩溃、瓦解。这出话剧轰动一时。1948年，金山在上海组织了清华影业公司，决定将它改编成电影，请孙道临仍扮演三弟。金山的热情相邀，使孙道临从此走上了银幕。次年，又参加上海远东影业公司《大雷雨》一片的拍摄，并在昆仑影业公司的《乌鸦与麻雀》中扮演了华先生。

1949年上海解放了。这个翻天覆地的变化，也给孙道临的思想和生活换了个新天地。革命的洪流把他冲出了个人的小圈子。这时，北影的导演王逸请他在《民主青年进行曲》中扮演方哲人一角。同年，他还在冼群导演的《女司机》中扮演了周技师。

1951年，孙道临随华东文艺工作调查团到山东老区参观访问。他和县长、拥军模范、地雷英雄等人倾心交谈。这些朴素、平凡的人的崇高的革命精神，令孙道临激动不已。1952年，他满腔热情地参加上海“五反”工作队。这一年还开展了文艺整风运动。这对于帮助象孙道临这样一个知识分子扬弃一些旧的东西，从为艺术而艺术的框框里跳出来，明确文艺工作的真正目的，建立对社会主义道路的信心，是十分必要的。正是在这样的基础上，1953年，置生死于度外，孙道临和其它十二名电影演员奔赴激战的朝鲜前线深入生活。这一段非凡的经历，使他深刻领会到革命战争的必要性。志愿军和朝鲜人民军战士的崇高的英雄行为和忘我的牺牲精神鞭策着他，提高了他的精神境界。回顾解放前自己徬徨苦闷的历程，他认识到由于长期把自己关闭在个人的小圈子里，以至对中国的实际，对中国人民，对艺术，都缺乏正确的、真正的了解。他好象豁然开朗，找到那寻觅已久的关于人生和理想的答案：人，应当为祖国，为人民，为社会主义生活而工作。他感到，是中国共产党给了自己第二次生命。

思想的水流有时急湍，有时潺潺，有时又出现漩涡。愈是深入工农兵，孙道临就愈是觉出自己和他们的差距：“我，一个从旧社会来的知识分子，能演好新时代的工农兵吗？”他忽然想为了能更好地为革命文艺贡献力量，还是改行去写剧本，不要再干演员这一行了。朋友们劝他要试一试，不要没下海就说自不会游泳。正在这时，他接到在汤晓丹导演的《渡江侦察记》一片中担任李连长的任务。当时，他的兴奋，他的紧张，他的惶惑……都是可以想象得到的。

从1953年在《渡江侦察记》中扮演李连长开始，1955年，孙道临在白沉导演的《南岛风云》中扮演游击队指导员韩承光；1956年在顾而已、黄祖模导演的《春天来了》中扮演青年农民鲁淮生；同年，在陈西禾、叶明导演的《家》中扮演高觉新；1957年，在汤晓丹导演的《不夜城》中扮演民族资本家张伯韩；1958年在王苹导演的《永不消逝的电波》中扮演地下工作者李侠；同年，还在林杨导演的《红色的种子》中扮演政委雷鸣；1959年，在沈浮导演的《万紫千红总是春》中扮演大男子主义者郑宝卿；1960年在水华执

导的《革命家庭》中扮演革命者江梅青；1961年在刘琼导演的《51号兵站》中扮演解放军教导员；1962年，在谢铁骊导演的《早春二月》中扮演小学教员萧涧秋。其中《渡江侦察记》和《乌鸦与麻雀》曾获1957年中央文化部优秀影片一等奖；《南岛风云》获二等奖。与此同时，孙道临还为《钢铁是怎样炼成的》、《列宁在1918》、《白痴》、《基督山伯爵》、《钦差大臣》、《王子复仇记》等二十余部外国影片翻译、导演、配音；为《大庆战歌》、《鲁迅传》等大型纪录片担任解说；演出了《婚事》、《共产主义凯歌》、《南海长城》等话剧，并经常在电视台、广播电台和群众性场合演剧、朗诵和歌唱。

从他所拍摄的故事片中可以看到，孙道临从话剧表演到电影表演；从一个旧社会的知识分子到扮演各种不同类型的人物以至工农兵，这中间他需要付出多少辛勤的劳动，需要跨越一个多么艰巨的思想和艺术的高栏。孙道临从四十多年的艺术实践中，积累了丰富的经验。他认为演员在创造角色的过程中，不可避免地要经历两个步骤：对角色作正确的理解和概括，以及准确的体验与体现。这两个步骤有区别，但又经常交叉着进行。

当演员接到一个角色之后，他如何才能深刻领会这一人物的内心世界，抓住他的核心？即你要使观众感觉到这是怎样一个人，他应该在哪一点上给人以最深的印象？孙道临在谈及他在找寻《永不消逝的电波》中李侠的内心世界时，他曾认为李侠的最主要特点是沉着、老实，对党忠诚。但是从全片来看，由于李侠所处的环境非常复杂，他不得不以各种身份和面貌来出现。例如李侠到了上海和协助他工作的何兰芬建立起第一个“家庭”时，他是以湘绣生意人的身份作掩护的，但何兰芬却不甚了解他的工作的意义。这里有一段对她进行说服教育的戏。开始，孙道临只是以沉着、老实、忠诚来处理这段台词，但总是显得缺乏激情，缺乏刚毅果断的气质，没有表现出他原是一个经受过长期革命锻炼的军人气质来。经过和导演的分析与研究，孙道临意识到作为一个以生意人面貌出现在敌占区的军人，无论在街上或是公共场合，他应该沉着、老实，但在自己家中面对同志时，他则应显示出革命军人的本色，通过他的军人气质展示他对党的忠诚和对敌斗争的坚决，表现出他刚毅果断的一面。这样，对李侠的理解才是全面的、准确的。他说，“演员对角色的理解和概括，在角色的创造上是一桩具有奠基性质的工作。基础打得不对，整个建筑物就有倾塌的危险。”当然，对角色的正确理解和概括，和演员的政治文化素养、长期的生活积累是密切相关的。

对角色进行正确的理解和概括之后，只是掌握角色的一个开始，更复杂的体验和体现的工作还在后面。孙道临对《渡江侦察记》中的李连长的创造，就经历了一段艰苦的体验与体现的过程。起初，当他接到这个任务时，在兴奋的同时，又惶惑不安。因为他对这个角色太陌生了，想象不出侦察连长到底应该是怎样的一个人。通过一段学习和研究，对李连长有了一个纯理性的了解和概括，找到人物的性格。到海岛部队生活时，在军事顾问的指导下，他潜心观察，学习战士们走路、说话、眼神、坐卧以至看报的神态，同时，还学习立正、稍息以及侦察兵的种种特殊动作。晚上，请战士们谈他们自己的经历，听他们诉说阶级压迫之苦，讲述部队的温暖和战斗的故事。排长曾谈到他一个战友在接到父母兄妹被还乡团全部杀害的消息时，是怎样地没有

吭声，没有表情。但在第二天的战斗中，他坚决要求到前线去，负重伤后还挣扎着跳出担架，高喊：“不要抬！我自己走，我要到前边去！”直至牺牲。这使孙道临激动万分，夜不成寐。他结合自己年轻时受到的帝国主义的残酷迫害，联想到在朝鲜战场上美机狂轰滥炸之后，挂在门上的小红裙和老大爷脸上的痛苦和愤怒……以及类似的许多事件，使孙道临体验到仇恨确实能使人产生力量，琢磨出李连长的思想和行动，甚至他的手势和语调。这样，一点一滴地积累起对角色的理解，触摸到他的爱与恨，找到他行动的根据，培育起他对角色的信念，和角色产生了某种程度的共鸣，终于开始亲身体会到角色的战斗激情。但是，在排练时却出了问题。当他穿上军装走进排练场时，平时穿惯皮鞋的脚换上了布鞋之后，忽然高一脚低一脚，一跳一跳的；望远镜在胸前乱晃，驳壳枪碰打着胯骨，动作呆板而生硬。最困难的还是思想感情变化复杂的地方，在那些需要判断情况进行处理的场面，往往表现得迂缓琐碎；而在一些抒情的场面里，又显得过于拘谨、优柔，流露出自己的动作习惯。人物性格显得支离破碎，缺乏统一性。简直连自己都不能相信这是李连长！他对这些问题作了冷静的思考，深深地感到，要掌握好人物的形体动作，必须进行一个时期严格的形体锻炼。在排练阶段，他整天穿起军装，进行长时间的行军式的步行。在军事顾问的指导下进行侦察动作的训练；为了表现好八年前的李连长晕倒时的情景，他在泥泞中反复摔跌，直到摔得自己头晕……。当然，最困难的课题，还是如何表现李连长在不同情境中的复杂的思想感情，他觉得自己对人物的思想感情常常理解得不对头：有些地方是在以自己的思想感情来代替人物；有些地方则生吞活剥地“做英雄状”。在排练李连长带着战士过江后，到烈属陈奶奶家，希望通过她和游击队取得联系这场戏时，孙道临眼中满含泪水，十分激动地敲开了陈奶奶家的门，然后冲了进去，双手扶住了陈奶奶……。这时，他自以为感情很饱满了，表演大概对头了，但是同志们却不客气地指出：象个学生，不象个久经沙场的战士。确实，说出来的话总是轻飘飘的，还带着哀怨的味道，缺乏深厚的情谊和凝重感。他反复揣摩，感到这是以自己的感情来代替角色，于是，孙道临转而依靠他丰富的生活积累，从切身的体验中去搜寻。他想起在朝鲜战场时，领队范正刚同志牺牲了，使大家十分震动。他家中只有一位抚育他长大的寡嫂。孙道临设想：“如果我今天见到这位敬爱的战友的寡嫂，我该说些什么呢？”想到这里，一股由衷的对军、烈属的感情油然而起。当他再次呼叫“老妈妈，老妈妈”时，他运用了中国人民志愿军喊朝鲜老妈妈时的语调，回忆那时和人民生死与共的感情，觉得自己的语言和感情都较前要真实、深沉了，真正“溶解到角色中去，达到了‘我就是’的境界。确实左右逢源，自由自在，如行云流水，如一片天籁！”孙道临由此认识到，演员既不能以自己来代替角色，也不能脱离自己来表演角色。要紧的是通过对角色的理解和感受，把自己溶解到角色中去，即“钻到人物皮肤里去”。因此孙道临常说，《渡江侦察记》的拍摄是他最难忘的一次工作，他从中深切地意识到，演员应该如何努力去克服自己和角色的距离。李连长这个形象的创造，标志着孙道临从过去扮演城市人物到工农兵形象，从随心处置角色到按照角色本来面目体验并体现他，从表现演员的本色到注重角色个性的刻画，以及从话剧舞台到银幕的变化，因此，李连长是孙道临创作道路上的一个转折点。

《早春二月》中孙道临所扮演的萧涧秋，是孙道临表演艺术再次攀上的艺术高峰。萧涧秋是二十年代末革命低潮时期一个想追求真理、但还没有找到正确方向的、正在徘徊的知识分子典型。他年纪不大，但已有沧桑之感；他经过挫折，但不轻易表露；他不苟言笑，但耽于思考；他的有些言谈，比如“主义到了高妙的程度，还有什么用处呢？所以我没有”，好象又有点虚无主义。但是，他对真理的追求却非常执着，以至采取了那爱陶岚而决定娶文嫂的、令人不解的怪异行动。对于萧涧秋复杂而矛盾的性格究竟应该怎样理解和概括？孙道临从我国的李白、外国的唐·吉诃德、《白痴》中的麦什金等人物的身上，发现他们不仅有和萧涧秋同样的怪诞行为，而且也同样地出自善良的动机。唐·吉诃德把单枪匹马打抱不平作为主持正义、改造社会途径的过程和结果，和萧涧秋企图以个人力量拯救文嫂而适得其反的情况非常相似，结果都遭到彻底的失败。人们可以责备他们不该这么做，但他们不是虚伪的。掌握了萧涧秋性格的实质，使孙道临在表演上有了任意驰骋的自由。比如在劝文嫂改嫁的一场戏中，孙道临和上官云珠一起深切体验角色的感情，通过语言、眼睛、神色作细致的交流，以至自己的灵魂都似乎在震动了。在这里，孙道临除了走来走去之外，几乎没加进什么形体动作，但当他脱口说出“你可以改嫁”时，却把萧涧秋对文嫂纯洁、真挚的关怀和同情，与文嫂痛不欲生的绝望哀鸣形成鲜明的强弱对比，但又浑然融为一体，造成非常强烈的艺术效果。

孙道临常用陆游的“工夫在诗外”一句来说明自己的体会。他认为演员的政治、文化素养和丰厚的生活积累是角色成败的关键。他对鲁淮生（《春天来了》）张伯韩（《不夜城》）、高觉新（《家》）等人物的塑造之有些不足，有客观的原因，也有主观上的欠缺，他认为自己没能表现出高觉新那种“好象在泥泞里打滚，站不起，飞不开”似的难以忍受。台词也没处理好，“说话太快，没有‘毛边’”。没有能更好地寻觅觉新那种缓缓的、迟疑的而又有些浊重的语调，抓住他精神深处的不抵抗主义。

孙道临在艺术上的成就，和他深厚的生活积累、广博的知识、高度的文化和艺术修养是分不开的。除了在朝鲜战场上的考验和到部队当兵以外，他还曾较长期地到农村和工厂劳动，深入生活。平时，又比较广泛地参加各种社会活动，和各阶层、各种职业的人们接触……。他熟谙文学、戏剧、音乐、舞蹈、美术，还能用英语会话和阅读。这一工具的掌握，对他博览群书、借鉴外国有极大好处。对于席勒、爱森斯坦、斯坦尼斯拉夫斯基等大师和各种戏剧理论他都涉猎。解放前，孙道临曾把英国女作家艾米莉·勃朗特的《呼啸山庄》改编为《魂归离恨天》上演。他翻译的《疯狂奇谭》（原名《砒霜和老式花边》）也上演过。此外，还翻译过美国广播剧《我的可怜儿》，改编美国现代剧《死路》。全国解放以后，他翻译并出版了美国女作家丽莲·海尔曼的剧本《守望莱茵河》。

孙道临数十年来坚持嗓音练习，使他的台词功夫达到炉火纯青的地步。他嗓音浑厚，吐字准确，语言清晰，感情丰富。他的朗诵和配音富有极大的艺术魅力，萦绕脑际而久久不去。在为《王子复仇记》中的王子哈姆莱特配音时，哈姆莱特见到鬼魂后的那一大段话，需要一口气连续不断而迅速地说完，最后还要上升到高八度的强音，难度是极大的，但他在声乐和语言方面的素养却助他度过难关，取得了成功。

孙道临是上海市第七届人民代表大会代表，中国电影家协会理事，中国

电影家协会上海分会常务理事和艺术研究部委员。1978年开始，孙道临正式改事导演工作。此后两年间，他和叶丹合作，把巴金小说《灭亡》改编为电影文学剧本，发表在《电影新作》和《电影选刊》上。他参加《陆游》剧本创作的研究。1979年，在凌子风导演的传记故事片《李四光》中，扮演了著名地质学家李四光。该片于1980年获中央文化部优秀影片奖。1982年，在中日合拍的《一盘没有下完的棋》中扮演中国棋手况易山。他表示若有可能，当再继续拍摄两、三部影片。

（王雪明）

毕克

毕克，学名毕德泉，又名德全，上海电影译制厂著名的配音演员和导演。

毕克于1931年出生在山东的泉城——济南。1945年他在济南市立中学初中二年级肄业后，因父亲病故、家贫，去安徽蚌埠亲戚家，寄人篱下。1948年，肄业于蚌埠崇正中学高中二年级。毕克在学生时期即酷爱戏剧、电影艺术。

解放不久，毕克在上海曾先后参加了殷秀岑组织的上海金鸡旅行剧团和由韩兰根、陆露明组织的上海易风话剧团当演员，开始了艺术生涯，曾在话剧《日出》中饰方达生，《雷雨》中饰周萍。

1952年，他考入上海电影制片厂翻译片组（即今上海电影译制厂），开始从事电影译制配音工作，成为我国第一代配音演员。三十年来，毕克在近四十个国家的三百余部影片中为多种类型、性格各异的角色配音。如：苏联影片《海之歌》中的瓦西里，《红叶》中的安德烈，《白痴》中的加尼亚，《海军少尉巴宁》中的巴宁；东德影片《阴谋与爱情》中的斐迪南；西德影片《神童》中的汉斯·博克尔；西班牙影片《索那大》中的哈维尔·勃劳特敏侯爵；意大利影片《她在黑夜中》里的电影演员，《警察局长的自白》中的检查官屈昂尼；英国影片《苦海余生》中的施罗德船长，《卡桑德拉大桥》中的张伯伦医生，《尼罗河上的惨案》及《阳光下的罪恶》中的赫克尔·波洛；法国影片《拿破仑在奥斯特里茨战役》中的拿破仑，《老枪》中的朱利安医生；朝鲜影片《安重根击毙伊藤博文》中的伊藤博文；日本影片《追捕》中的杜丘冬人，《远山的呼唤》中的田岛耕作；罗马尼亚影片《政权·真理》中的斯托杨，《复仇》中的莫多万以及美国、阿根廷、捷克、保加利亚、匈牙利、波兰、印度、印尼、埃及、越南等国的大量影片中担任主要配音任务。此外，还曾为我国美术片《大闹天宫》、《黄金梦》、《阿凡提》和科教片《毛竹》、《不平静的夜》等多部影片配音。他高超的语言艺术，娴熟的配音技巧为我国广大电影观众所赞赏。

五十年代对毕克来说是十分值得怀念的年代。那时，他虽对配音艺术一无所知，但在艺术道路上有着良好的开端，他如饥似渴地学习，阅读了大量的中外小说，诗歌，散文和电影、戏剧艺术方面的理论书籍，为提高自己的艺术修养吸取了宝贵的养料。“没有小角色，只有小演员。”毕克从不轻视配角，哪怕只有一两句台词，他也仔细揣摩，认真对待。他常说，“别小看一两句话，它同样也是一次艺术探索。”为各种不同的角色配音，给了他大量的探索声音的可塑性和锻炼语言的表现力的实践机会，使他练出了扎实的基本功，而且还使他养成了勤奋、实干，对艺术一丝不苟，善于博采众长的作风和在艺术上不断求索的精神。就在那时，他把“上天入地，紧随不舍，拐弯（儿）抹角，亦步亦趋”各种“忠实原片”的配音要求，作为自己奋斗的目标。

六十年代初，毕克在运用声音、语言塑造人物形象这门艺术上，逐渐趋向成熟，形成了自己的配音艺术特色：语音纯正，吐字清晰，感情逼真，语调生活化，声音可塑性强，语言表现力丰富，戏路宽而有深度，人物色彩鲜明。同时大量的艺术实践，把他磨炼成为一名反应敏捷、现场冷静、速度快、质量高，技术全面的配音演员。他为各类角色配音，一般都具有“形神兼备，

声情并茂”的特点。如：《阴谋与爱情》中的斐迪南，《神童》中的汉斯的配音，虽已时隔二十年之久，至今在广大电影观众的心目中，仍留有一个形象与声音吻合如一的深刻印象。

近几年来，毕克在成绩和荣誉面前始终保持着谦虚和冷静，保持着当年那股探索劲头。他时常分析、总结自己走过的艺术道路，不断地对自己提出新的要求。他常说，艺术是随着时代的发展而不断发展的。一个艺术工作者不时时要求自己跟上时代的步伐，就会停滞不前，甚至被淘汰。要刷新纪录，就得有股冲刺劲头。他要求自己不迷恋自己的声音和技巧，而是要迷恋自己所配的角色性格特征。要尽力突破配音类型化，力争达到人物个性化。他把“人各有貌，因人而异，出神入化，融为一体”、“视觉形象和听觉形象高度吻合”作为自己奋斗的新目标。

他为日本影片《追捕》中的杜丘冬人和《远山的呼唤》中的田岛耕作的配音，就达到了以声音语言塑造鲜明的人物个性的高度。杜丘和田岛虽然都是处在逆境中顽强不屈地与命运搏斗的同一类型的角色，而且都是由日本演员高仓健扮演的，作为配音演员很难突破类型化。但是毕克以原片演员的表演为依据，仔细地分析了两个人物的不同之处，作了大胆而又细腻的艺术处理。杜丘是大城市警视厅的一位正直、坚毅的检查官；而田岛是小镇上的一个饱经沧桑、心地善良、性格倔强的小人物。两个人身份、性格不同，遭遇也不同：杜丘是突然遭到诬陷，而田岛是屡遭不幸；杜丘是在摆脱追捕的状况下，要为自己洗刷不白之冤进行反追查，而田岛是在过失杀人之后来到北海道的农村躲避；一是在逃中追查真正凶手，一是在躲中为人勤恳真诚；一是动，一是静。正是这些不同之处，为毕克运用声音、语言来塑造鲜明的人物个性提供了基础。在《远山的呼唤》中，田岛深夜在马棚里给武志讲述自己幼年的不幸那场戏，毕克的配音收到了极好的艺术效果。他严格按高仓健对这场戏的处理特点，以一种外似平静、内含深情的语调，把田岛这个历经磨难、泪不轻落、情不易露的铮铮硬汉子的性格体现得充分而又得体，和高仓健扮演的田岛融合为一，博得了观众的赞赏。《追捕》、《远山的呼唤》这两部翻译片，均获文化部1981年优秀配音奖。

在《尼罗河上的惨案》和《阳光下的罪恶》两部英国影片中，毕克为赫克尔·波洛塑造的声音形象与角色吻合的精确程度，更是令人叫绝。那大智若愚又幽默风趣的性格，抑扬多变又清晰流畅的声音，把波洛机敏、善思善辨、洞察秋毫而又沉着冷静的个性再现得惟妙惟肖。

是爱艺术中的自己，还是爱自己心中的艺术，这是一个演员在艺术道路上必须正确对待的关键问题。毕克常说“要敢于绝对服从角色的需要，而不考虑个人的得失。”他这样说，也这样做。毕克的声音有亮度又有厚度，动听悦耳，语言轻快流畅又有弹性，优美感人，多少观众喜爱和迷恋他的声音。在朝鲜影片《安重根击毙伊藤博文》中，他为伊藤博文——一个日本侵朝元凶、老奸巨滑、作恶多端的人物配音时，根据原片演员提供的基础，以苍老嘶哑的声音，阴沉缓慢的语调把这个狡诈阴险的人物刻画得入木三分，连一些熟悉毕克的人都听不出是他配的音。而这嘶哑的声音出自毕克对艺术真挚的爱！毕克因此荣获1979年文化部优秀配音奖。1979年，朝鲜电影代表团访问上海译制厂时，代表团团长对毕克为伊藤博文的配音高度赞赏。

近年来，毕克除配音外，还兼任译制导演工作。他导演了日本影片《远山的呼唤》、法国影片《老枪》、英国影片《阳光下的罪恶》、朝鲜影片《十

四个冬春》、《县委书记》等。作为译制导演他同时又为主要角色配音，还要在工作中帮助和辅导青年演员，任务是十分繁重的。但他都以极大的热情，全身心地投入工作。他善于启发演员，懂得爱护演员的情绪，经常在自己单独配音的段落中以高速度完成录音工作，抢出时间让其他同志比较从容地掌握角色。在译制工作中，他依然保持严肃认真，一丝不苟和刻苦探索的精神。

现在毕克从事译制配音工作已经三十多年了，他正满怀信心地继续向新的艺术高峰攀登着。

（翁振祈）

吕其明

吕其明，电影音乐作家，安徽无为，1930年5月生。父亲吕惠生是当地教育界著名的进步人士，1940年初，带着妻子和五个儿女到淮南抗日根据地，从事民主政权的建设工作，并于1942年加入了中国共产党。吕其明随父亲到根据地时才十岁，就随部队东进，日夜行军两个多月，第一次经受了斗争生活的锻炼；1940年5月，又和他十二岁的姐姐一起参加了新四军二师的抗敌剧团（后调至七师文工团），开始了他的革命艺术生涯。1945年9月，他父亲带着妻子和其他三个孩子在北撤途中遭到反动派狙击，不幸被捕，面对敌人的威逼利诱，他大义凛然，坚贞不屈，在狱中写下了《留取丹心照汗青》的新“正气歌”。

父亲牺牲那年，吕其明才十五岁，但已是一名共产党员。他深知，亲爱的父亲只是被敌人残害的革命者和工农群众中的一个，唯有牢记阶级深仇，发愤为人民的解放事业工作，才是对先烈的最好纪念。多年来，他随部队穿行于战火之中，成长于组织和同志的关怀之下，一面深入体验群众的感情，一面刻苦磨砺自己的意志，这些都为他后来的创作实践打下了良好的生活和思想基础。

部队不仅是生活的大学，也是艺术的大。吕其明入伍前只读过四年小学。文工团的大哥、大姐们不仅教他学文化，还带他唱歌、演戏、扭秧歌、拉二胡、吹口琴，并在面向群众的演出过程中，不断帮助他打开艺术上的视野。

1942年春夏间，音乐家贺绿汀到二师抗敌剧团，教授基本乐理和歌曲作法，并指挥大家合唱。在三个多月的时间里，吕其明如饥似渴地进行学习。那时，贺绿汀随身带有一把小提琴，他每逢闲暇，便在月下拉奏一支贝多芬的乐曲，而吕其明总是在旁专心聆听。音乐家看出他的心思，便与他攀谈开来。当时年仅十二岁的吕其明正是在这位启蒙老师的鼓励下，居然根据军号曲调编写了一首四部合唱曲，它粗浅得可爱，在一次联欢会上演唱时，同志们听后都笑了。1944年的一个大雪天，吕其明创作了一首叫《大雪》的抒情歌曲，虽然是他的处女作，却颇有一番意境。此后，他又写了《军队向前进》等部队歌曲，在晚会上演唱。

文工团曾多次演唱冼星海的《黄河大合唱》、《九一八大合唱》等名作，吕其明边唱边学，不仅为作品洋溢的革命热情所感动，而且在如何运用民族音乐语言和西洋作曲技巧方面得到了启示。1946年，他在山东郓县第一次见到钢琴，并第一次听到了用钢琴演奏的贝多芬的《致艾丽丝》的乐曲。他听后，心旷神怡，深深地爱上这首钢琴乐曲。他常想：今后也要象贝多芬描绘多瑙河畔的田园那样，用音乐来赞美黄河长江两岸的祖国田园风光！

然而，吕其明生活的时代和国土毕竟与贝多芬不同，二十世纪四十年代的中国人民正在为收复破碎的河山、荒芜的田园而浴血奋战。当时中国的经济文化极度落后，音乐艺术更是贫困。吕其明直到十七岁才有了一把小提琴，才找到一本贺绿汀译的《和声学的理论与实用》。这时，他是华东军区文工团的乐队队员，演出任务十分繁重，只能在工作之余挤些时间自学提琴和作曲。尽管他有心用音乐来描绘他至爱的祖国的田园，但在当时却无法实现这个夙愿。

1949年11月，吕其明和华东军区文工团全体同志一起转业到上海电影制片厂，担任小提琴演奏员。当第一面五星红旗飘扬在天安门上空时，吕其明多么想用自己的音乐创作去伴和那节日之夜的五彩缤纷的礼花啊！可是，每次提笔都难以成章。为什么心里想的，笔下竟出不来？他苦苦思索之后终于懂得：对于一个作曲家来说，如果光有生活感受、创作热情，而无一定的专业修养、缺乏相应的表现手段，欲倾衷曲谈何容易？于是，他一面用心研究中外音乐作品，切实磨砺写作能力，一面向作曲家罗忠熔学和声，向乐队的同志学钢琴；每当自己参加演奏实践时，都随时留意乐队的配器效果，“笨鸟先飞早入林，人勤学习早入门”，吕其明就是这样以较他人双倍的努力来充实提高自己的。

1951年5月，他被调到北京电影制片厂新闻纪录片组（1953年7月成立中央新闻纪录电影制片厂）任专业作曲，从此他开始了电影音乐创作活动，并与人合作或独立创作了《一定要把淮河修好》、《鞍钢在建设中》等大型纪录片的音乐。1955年5月，吕其明调回上海电影制片厂，主要从事故事片音乐创作，这是他在创作上的新起点。他写的第一部故事片的音乐是《水乡的春天》，接着，他又为《铁道游击队》、《家》（与黄准合作）、《乘风破浪》、《铁窗烈火》、《兰兰和冬冬》（与黄准合作）、《黄宝妹》、《钢铁世家》等不同题材、样式、风格的故事片和艺术性纪录片作了曲。他给《铁道游击队》写的插曲《弹起我心爱的土琵琶》，以它抒情的曲调、乡土的风味和淳朴的感情而赢得了广大群众的喜爱，成为脍炙人口、传唱一时的优秀歌曲。作曲家吕其明的名字也逐渐为人们所熟悉了。

1959年，吕其明担任了上海电影乐团副团长，后任团长。当时他还不到三十岁。他为了进一步提高自己的业务水平，1959年1月又带薪去上海音乐学院理论作曲系学习，受到了正规的作曲训练。1964年毕业后，他继续学习乐队指挥。在此期间，他先后完成了《六十年代第一春》、《红日》（与肖珩合作）、《霓虹灯下的哨兵》等故事片音乐，以及与肖珩合作的交响乐《郑成功》、交响诗《孟良崮之战》、管弦乐《小品四首》等音乐会作品，以及交响诗《铁道游击队》、随想曲《霓虹灯下的哨兵》、民乐合奏《丰收赞》等。学习的丰收，带来了创作的丰收。同时也标志着他个人艺术上的日趋成熟。这几年，吕其明确实是很忙的，每天的日程从早到晚都排得很满，但他还是出色地完成了各项任务。1961年，他在繁重而又艰苦的学习、工作中得了哮喘病，以后又染上了肝病，然而他并没有在精神上消沉下来，而是更加顽强地工作着。1965年春，他将几年来学到的专业技巧，谱写成了管弦乐序曲《红旗颂》。这首乐曲，立意深邃，基调昂扬，节奏强烈，气势磅礴，是他十多年来长期蕴藏在心中的一首祖国的颂歌。当它在同年“上海之春”开幕式上首演后，获得了可喜的成功，并很快地在群众中流传开了。

吕其明在为著名电影导演张骏祥编导的《白求恩大夫》影片作曲时，他更以饱满的激情和对白求恩大夫的无限眷恋，谱写了每一个音符。他深感到：音乐创作从来就是一种心灵的倾诉，要写好曲子，就必须把自己的全部激情都倾注到作品中去，这样才能让人们从音乐中听到作者心灵的呼唤，从中得到感染和鼓舞。

在创作上，吕其明的作品题材往往都是与人民战争、人民军队，以及工业建设有关，革命斗争历史和工业战线的英雄人物，成为他着意表现和尽情

讴歌的对象。显然，这种对选材的偏爱是同他出身于革命家庭的身世、成长于革命队伍的经历大有关系的。1965年，受到周总理的关怀和鼓励的大型文献纪录片《大庆战歌》由上影厂开拍了，吕其明再次与导演张骏祥合作，为影片作曲。翌年初夏，正当他投入紧张的创作时，一场浩劫开始了。所谓史无前例的“文化大革命”，逼迫他停止写作。但是吕其明是个事业心、责任心都很强的人，他宁愿忍受巨大的压力和痛苦，也决不放弃为《大庆战歌》谱曲。这样，他就在“监督小组”看管下，上午接受批判，下午继续创作，如果白天不能提笔，就在夜间苦战。不久，他便被打入“牛棚”，接受审查。三年后，在种种罪名根本无法成立的情况下，他才被宣布“解放”。

但是，吕其明真正获得解放，那是在粉碎“四人帮”之后。1977年初，他在激动、振奋之余，提笔谱写了《敬爱的周总理，人民的好总理》、《春天，我欢呼你的到来》等独唱歌曲，并陆续为《于无声处》、《蓝光闪过之后……》等故事片及广播剧《芙蓉河上的浪花》等作曲配乐。1980年以来，他又陆续创作了《庐山恋》、《南昌起义》、《子夜》、电视连续剧《秦王李世民》（与肖珩合作）、《杜十娘》（与黄准合作）、电视剧《山道弯弯》等多部影片和电视剧的音乐。“勤奋、刻苦，驰而不息”这几个字，已成为吕其明长期恪守的座右铭。

吕其明对自己的音乐创作是有探求的。比如他对器乐作品的创作，就要求：一是感情真实，风格质朴；二是旋律动听，抒情性强，具有一定的感染力；三是民族民间的音乐语言要运用得好，富于乡土气息；四是技巧与内容应该相切、和谐。吕其明学习中外传统创作经验和民族民间音乐是十分刻苦的。而且学以致用，获得了显著的效果。如影片《庐山恋》中的插曲《啊，故乡》，按原剧本规定，需选用一段现成的港台思乡曲，也就是流行歌曲，但吕其明认为，这首歌是周筠从海外带来的磁带音乐，这就要求既能表现深切的思乡之情，又需具有健康质朴的格调，而不应该过于缠绵悱恻，于是他重新谱写了一曲，适当采用一些流行歌曲的旋律因素和伴奏手法，一面使之具有现代通俗歌曲的某些特点，一面又尽量使其音调具有健康、深情、细腻的民歌演唱风格，不矫揉造作，这样就较好地体现了影片中规定情境的要求，并也为广大青少年所欣赏。在《南昌起义》的音乐创作上，揉合了江西革命民歌和军队传统歌曲的音调，并运用和声、配器、音色、节奏等多方面的的手法，着重揭示人物的内心世界，既雄伟壮阔，又深沉抒情，具有较强的音乐对比性。又如《白求恩大夫》的音乐，则以颂歌性的，叙事诗般的乐曲为基础，并大量采用变奏、调式交替、转调等较复杂的作曲技法，从不同侧面表现了白求恩的崇高思想境界和他与医疗队、老百姓之间的深厚情谊。整个音乐既开阔昂扬，又具有抗日民主根据地浓郁的乡土气。无疑，吕其明在民间音乐语言与西洋表现手法的运用上是有所创造的。这里充分体现了吕其明的创作个性——通俗性、旋律化、泥土味。

文艺的春天为音乐家的创作提供了广阔的天地。我们热诚地期待着吕其明在这大好春光中用最优美的音符奏出更新更美的心灵之花。

（钱苑）

仲星火

仲星火，著名电影演员，1924年出生在皖北一个偏僻的小城亳县。他从小爱看戏，爱读文学书籍。流行在他家乡的河南梆子、京戏，常常使他入迷。他在私塾里读了十年书，对那些“四书”、“五经”，一点也没有读进去。相反，他却偷偷地读了不少野史、演义。为此，多次挨了塾师的板子。但打归打，读归读，从那时起，他便爱上了文学，憧憬着有一天能读上大学，当一名作家。

1946年的春天，仲星火来到鲁南临沂解放区，进入山东大学，他原想上文学系学习，但协理员劝他进了文艺系。山大是一所革命化的大学，师生都穿军装，亲密无间。教学结合实践，课程设施少而精，主要是配合解放战争开展文艺宣传活动。这一切都使他感到既新鲜而又陌生。这年五月四日开学的第一课是学习《在延安文艺座谈会上的讲话》。他开始接触了诸如文艺的社会功能、为工农兵服务和思想改造等重大问题，在他的眼前，天地忽然变得开阔了。这第一课，对他以后的世界观、生活道路，包括他在艺术上的成长都有着重大的影响。

山大文艺系对外的名义是“山大剧团”，在“一切为战争，一切为前线，一切为胜利”的口号鼓舞下，他们经常去前线、农村宣传演出。那时常演的剧目是《白毛女》、《英雄好汉》、《逃出阎王殿》等，尤其是宋之的的讽刺喜剧《群猴》，很受广大群众欢迎。在这些戏里，仲星火分别扮演了农民、村长、国民党老兵油子、资本家等角色，舞台使他的演技得到初步锻炼。

过了很多年以后，仲星火还深有所感地对人说，这一段时间是他思想、艺术上受到教育和锻炼的时期。尤其是战争年代，和战士、农民吃住在一起，使他比较熟悉了战士和农民的所憎所爱和他的喜怒哀乐，为他以后从事电影表演，打下了较为扎实的生活基础。

在解放战争节节胜利的炮火声中，仲星火所在的华东军区政治部文工团随着大军南下，1949年进驻了上海。这一年年底，他随文工团一队分配到上海电影制片厂。从此，他踏进了电影战线，又进入了一个新的天地。

三十多年来，他参加演出了十三部话剧，三十部译制片的配音，和四十二部影片的拍摄。先后在故事片《农家乐》、《南征北战》、《南岛风云》、《山间铃响马帮来》、《洞箫横吹》、《老兵新传》、《聂耳》、《今天我休息》、《李双双》、《白求恩大夫》、《巴山夜雨》、《月亮湾的笑声》、《当代人》、《小金鱼》等片中扮演了角色。作为一个演员，他是勤奋的。

特别在影片《李双双》里，由于他成功地塑造了孙喜旺的形象，荣获1963年全国第二届“百花奖”的最佳配角奖。在影片《巴山夜雨》里，他出色地扮演了乘警老王，同石灵、卢青、欧阳儒秋等一起获得1981年第一届电影“金鸡奖”的集体最佳配角奖。

仲星火从山沟沟里来到了大城市，从一个文工团员走上银幕，得奖，获得荣誉，这都是党和人民培养教育的结果。当然，他自己也洒下了辛勤的汗水。演电影，他也是经过一个很久的学习、摸索过程的。他牢记着一句至理名言：勤能补拙，勤学、勤问、勤探索。

仲星火进入电影厂的第一部片子，是在《农家乐》里饰演村长。开始，如何做案头工作，如何适应电影镜头，如何表演，他都感到茫然，好在摄制

组里有张伐、秦怡、卫禹平这些早已成名的演员，他便虚心地向他们学习。他很佩服张伐的表演：生活、细腻、激情，尤其张伐的案头工作做得细极了，剧本上密密麻麻地记下了对角色的理解和处理意见，这些，对他以后拍戏是有着前师之鉴的。

他从石挥身上学习如何抓戏，从张瑞芳身上学习如何和对手进行“活”的交流，还注意学习其他同台演员的长处，就象海绵吸水一样，一点一滴地充实自己。

平时，他总是在生活中做有心人。星期天只要有空，他就跑旧书店，看戏看电影，看书画展览，不断丰富和开阔自己的艺术视野。

经过多年的艺术实践以后，他以“用一千次功，求得一个放松；用一百个草图，求得一个定稿”的话来勉励自己。他养成了一种对每部戏中人物的设想和设计采用“多打蓝图，反复琢磨”的习惯。

在他探索表演艺术的道路上，也走过一段弯路，离开“自我”去追求表演。那是1954年，他在《山间铃响马帮来》中扮演一个哈尼族青年，他装模作样、拼命做戏。这个角色的失败，使他悟出了表演上的一个道理：表演是人演人，演不同的人，演员要从自我出发，根据剧本中的形象去扮演角色，那种形式主义的做戏，是表演上的大敌。这一探索过程，一直延续到《今天我休息》的拍摄。

一个演员的成长是多方面的，其中导演的启发、指导最为直接。在仲星火的艺术道路上，他与导演鲁韧的合作是占有重要地位的。

鲁韧善于导演轻喜剧。他发现了仲星火，仲星火也正是在他执导的影片中显示了喜剧才能。

仲星火与鲁韧的艺术交往有四次，前后达九年之久。第一次是1953年在话剧《丰收之前》里演生产队长；第二次是1957年在影片《洞箫横吹》里演村长；第三次是1959年在影片《今天我休息》里演民警马天民；第四次是1961年在《李双双》里演喜旺。

在这些戏里，鲁韧为什么一再与他合作呢？用鲁韧的话说，是看中了仲星火的“傻、大、黑、麻、粗”。换句话说，是看中了仲星火的憨厚、朴实的气质和他的表演潜力。仲星火在马天民、喜旺的本色表演中，根据自己的气质，扬长避短，在创造艺术形象中爆发了火花。

“傻、大、黑、麻、粗”，当然是个戏称。仲星火说，自己除了没有麻子以外，其余倒是被鲁韧看对了。在他参加摄制的四十二部影片和十七部话剧演出中，除了在莎士比亚的名著《第十二夜》中扮演一个群众角色外，他扮演的角色绝大部分是我国的农民、战士，影片中反映的生活都是他熟悉的人和事，比如《南征北战》（他演刘永贵）是他经历过的生活，喜旺的生活环境就靠近他的家乡，庆亮是皖南人，他是皖北人，等等。由于他熟悉生活，所以演来得心应手，充满了纯朴的泥土气息。有人说他的表演风格“土”，他是乐意认可的。“土”就是生活化，就是乡土味；土在朴实，土在真情。在他扮演的角色中，这些特色我们不是时常可见吗！

一个演员不断提高自己的思想修养和表演技巧是重要的，但是要塑造出鲜明生动的艺术形象，就更为重要，而这必须要有生活。仲星火时常用通俗的烧菜来作比喻：烧菜师傅技术再好，没原材料和作料就烧不出菜来。演员没有生活就无法创造角色。

在拍摄《今天我休息》的时候，他来到某派出所体验生活。他看到民警

们登记户口，调解纠纷，工作很平凡，从而感受到马天民的那种憨厚朴实、忠心耿耿的性格基调和一颗全心全意为人民服务的心。

在演喜旺的时候，他除了调动过去的生活积累外，也没有忘记到生活中去捕捉形象。在河南林县外景地有这么两个人启发了他。一个是刘三，人并不傻，劳动也不错，可总有点迷迷糊糊自得其乐的神气。刘三能“说《三国》、道《西游》”，空闲时，大家总要他说两段。这时，他就要显示一下自己，有声有色地说起来。从刘三的身上，仲星火感受到了喜旺那种卖弄小聪明，爱夸老几辈没有得罪人的自我陶醉的神情。另一个是女队长刘凤仙的丈夫，刘凤仙工作积极，丈夫拉她后腿，以至闹到要离婚。后来，他们就一起去公社办离婚手续，在快到公社的时候，男的却越走越慢，最后只得低声哀求：“俺不离了。”刘说：“不离就不离，可你得好好干，不能老这样闹。”事实上，这对小夫妻是很恩爱的。刘凤仙介绍说：“这家伙可倔着哩，逢着他使性子，我就不理他，等他心平气和，我再跟他提意见，可是有一样，你只要看他低了头笑，不还嘴，那就算是认输了。”生活中这样活生生的人物、微妙的人物关系和具体细节，就象一把通向人物心灵的钥匙，使仲星火找到了喜旺这一形象的依据。

生活是丰富多彩的。一个演员在生活中要善于发现和选择有典型意义的细节动作，对生活素材要加以筛选和提炼，只有这样，才能象烧菜师傅烧出色、香、味俱佳的菜肴来。吴遥和人讲话、握手不看人的神情是他从生活中概括出来的；乘警老王掸帽灰的动作是他在轮船上、从那些乘务员的动作中提炼出来的；庆亮在小镇上买酒伸出两个指头，是他在泾县蔡村公社的小镇上，从农民打酒中观察得来的。这些典型传神的细节动作是有助于形象刻画的。

演员不可能都演当代人的生活，有时要演历史上的人和事，仲星火说，这就要对生活“借代”和有个“化”的过程。例如他在《傲蕾·一兰》中演希尔奇被沙俄侵略者鞭打牺牲的一场戏，导演要求不要给人以凄惨的气氛。怎样演呢？他想起了五十年代初期《胜利重逢》摄制组在洛阳遇到一位同志说起解放前由于叛徒告密而被捕时的情景，敌人严刑拷打他，要他招供是共产党，这个同志就用“你们说我是共产党我就是共产党”来对付敌人。鞭子抽得越重，他嚷得越高。仲星火觉得可以“化”过来借用。拍摄时，希尔奇的脸上又是汗水又是血的特写，随着敌人猛烈的皮鞭声，他昂起头喊道：“你打吧！打死我也不投降，松树……还是松树。”这样一表演，气氛激越悲壮，效果较好。

近几年来，仲星火在表演艺术上的一个明显特点，是戏路子比较宽，所以能这样，一方面是在主观上想作一些探索；另一方面是客观上拍的戏多，为他开拓戏路创造了条件。

粉碎“四人帮”以来，他拍了十部戏，扮演的角色，有干部、民警、农民、知识分子，也有少数民族。他坚持从生活出发，遵循现实主义的创作原则，根据不同风格、样式的剧本作不同的处理，有的是粗笔勾勒，有的是工笔细描，有的是泼墨大写，有的是精雕细刻。在人物刻画上避免过去形象的影子，他称为“消磁”，力求把“这一个”演得不同于“那一个”。

比如他在《405 谋杀案》里演的民警陈明辉，确实不同于《今天我休息》里的马天民，也有别于《巴山夜雨》中的老王。在陈明辉的塑造上突出人物

的正义，而马天民则突出其憨厚，老王就突出其善良。至于在《当代人》中演的厂长和《天云山传奇》中的吴遥，由于身份、性格、教养不同，这两个形象就更为不一样了。

这里再谈一谈《月亮湾的笑声》中庆亮的形象塑造，他头戴一顶人造革制服帽，脚穿一双灯芯绒面、塑料底鞋，走路时摇摇晃晃，有点外八字，说话哼哼哈哈，“零碎”挺多，激动时有些结巴，高兴时哼几句黄梅戏，在家里生气时，对女儿和老伴吹胡子瞪眼，可到冒富家去求亲、赔不是时，却又显得低声下气，甚至是死乞白赖。仲星火塑造的庆亮抱着“不让女儿吃苦受罪”的想法，随着政治风云的变化，一会儿“求亲”，一会儿“退婚”，充分挖掘了人物的喜剧性格，这个人物和“先结婚、后恋爱”的喜旺是有着鲜明区别的。

仲星火今年五十八岁，在电影阵地上辛勤地耕耘了三十多年，这期间，有过欢乐，有过曲折，也有遗憾，他决心再接再厉，为繁荣我国的电影事业做出自己的贡献。

（晨霁）

齐衡

在影片《万家灯火》中的钱剑如，是一个典型的十里洋场中的市侩。他的贪婪、狡黠的性格，刻画得可谓入木三分。而在影片《渡江侦察记》中的老侦察员吴老贵，是我军的一位忠诚战士。他那诙谐幽默、纯朴憨厚的性格特征与勇敢顽强、临危不惧的革命精神，给观众留下了深刻的印象。吴老贵与钱剑如这两个在银幕上截然不同的形象，饰演者却是同一人。他，就是著名电影演员齐衡。

齐衡，原名梦非，祖籍山东招远县。1912年出生在辽宁省沈阳市。父亲经商，在沈阳开设一家规模颇大的饭馆。母亲是一个不涉世事、心地善良的家庭妇女。齐衡在读完小学后，时值二十年代中期，日本侵略者觊觎我国东北，形势危如垒卵，而齐衡的父亲却强迫他进入日本人开设的一所中学里去读书。在学校里，日本学生经常嘲弄欺侮中国学生，齐衡等激于义愤，群起反抗，打群架的事时有发生，但最后总以受罚吃亏而告终。齐衡不堪忍受屈辱，在母亲的支持下，竟然违背父命，退学回家。这在齐衡年少的心灵里，埋下了民族仇恨的种子。“九·一八”事变风云陡起，东北沦丧，齐衡洒泪辞别了白山黑水，流亡到北平继续念书。当时，他受抗日救亡的进步文艺运动影响，对文艺产生了浓厚的兴趣。老师认为他的外貌和气质也适于从事电影。齐衡暗自立下了献身艺术的志向，故而在读完高中后就南下到了上海，由于人地生疏，从影无门，不得已而进了大夏大学，不到一年，家庭接济中断，又被迫辍学。为了糊口，他当了一个短时期的家庭教师。在他的奔波努力下，经友人推荐，得与魏鹤龄、徐韬、宋之的等人相识，加入上海中国艺术供应社，参加了《父归》、《大刀王五》等具有反帝反封建意义的演出活动。后因收入不能维持生计，遂往山东济南省办剧团当演员，但仍不得温饱。生活的煎熬，使他不得不暂时告别心爱的舞台，而到青岛铁路上觅得一个小职员的位置，勉为栖身。抗日战争爆发，齐衡奔赴后方，先后在西安、成都等地的“旅行”剧团、“中电”剧团担任基本演员，宣传抗日救亡活动，并在《金山玉》、《结婚进行曲》、《寄生草》、《雷雨》、《日出》等话剧中饰演重要角色。他的表演艺术有了长足的进步，名声日增。

抗战胜利后，齐衡随“中电”三厂来到北平。1946年11月，他在沈浮编导的影片《圣城记》中扮演一个主张抗日的国民党军官，这是他走上电影生涯的开始。而后，他在“中电”三厂由刘国权编导的影片《白山黑水血溅红》和在清华影片公司由黄宗江编剧、丁力导演的影片《大团圆》中均饰演重要角色。

1948年，齐衡在影片《万家灯火》中饰演贸易公司经理钱剑如，标志着他的表演艺术有了新的突破。这部由阳翰笙、沈浮编剧，沈浮导演的进步影片，深刻地鞭挞了国民党反动派的罪恶统治，反映了战后小市民的苦难遭遇。钱剑如是个典型的依附于官僚买办阶级的市侩，心狠手辣，嗜财如命。齐衡的表演没有着眼于从外形上来加以丑化，而是着力于揭露其灵魂的卑鄙，从而受到同行们的赞赏。他们认为，齐衡的戏路子宽，创造形象的能力也强，把钱剑如演得富有特色。其中有两场戏处理得很好：一场是钱剑如发财后，忘恩负义，把胡志清一脚踢开，志清妻又兰前来求情，他彬彬有礼，满口应承，又兰喜滋滋地转身离去，他即回头对秘书诡谲一笑，在又兰心目中，他

仍不失为一个通情达理的老交；另一场是志清愤愤地找他评理时，你看他，时而恶声恶气，时而冷言冷语、双目绽露凶光，而嘴角又挂着微笑，最后，他趾高气扬地把帽子一推，手杖一挥，迳自走了。的确，通过齐衡的表演，钱剑如那种自恃高贵的傲气，西装革履的洋气，以至无情无义、灵魂腐烂的臭气，被揭露得淋漓尽致！

解放前夕，齐衡拒不演出所谓“反共戡乱”的戏，在黎明前的黑暗时刻，他与地下党的同志往来甚密。南京解放后，齐衡即被借到军管会，协助进行接管戏院的工作。不久，南京文工团成立，他欣然加入，并在文工团演出的大型话剧《李闯王》中饰演李岩。这出戏热情地歌颂农民起义领袖李闯王纵横捭阖、睥睨一切的英雄气概，也揭示出农民起义的历史与阶级的局限性。李岩是一位出身于地主家庭的起义军将领，对起义军的发展起了促进作用，被闯王封为制将军，最后为牛金星所谗杀。齐衡在接受任务后说：“要以艰苦的劳动，去换取这一人物形象的生命。”他阅读了大量的有关历史资料，反复琢磨角色的思想内涵。特别值得称道的是李岩临刑这场戏，整个舞台气氛显得肃穆、悲壮，李岩背对观众，执刑的士兵们不得不听命，但又为他的正气所感动，无可奈何地持刀缓步趋前，跪请赴刑。稍顷，李岩徐徐转身，神态自若，巍然屹立，愤激、痛惜、忧戚与哀伤交织在一起，凝聚在脸部的表情上，又从深邃的目光里喷射出来，紧紧地扣住观众的心弦。取得了良好的舞台效果。

同年11月，齐衡从南京来到上海，加入刚刚成立的上海电影制片厂，担任演员。此后，他参加拍摄的影片有《团结起来到明天》、《胜利重逢》、《渡江侦察记》、《钢铁世家》、《金沙江畔》等等，塑造了各种不同性格的角色。

齐衡在《渡江侦察记》中饰演的吴老贵，成功地塑造了一个对革命事业忠心耿耿，最后英勇地献出自己生命的动人形象。当导演汤晓丹决定他担任这个角色后，他一口气把剧本读完，他为侦察英雄的光辉业绩所感动，为跌宕多姿的剧情所吸引，竟然忘了用餐。多少天来，他手不释卷，如醉如痴，口中念念有词。去部队体验生活时，他虚心地向战士们学习，跟侦察员交朋友；从部队回来后，他心中好象已有了底，吴老贵的形象渐渐地活起来了。满脸的落腮胡子，双目炯炯有神，举止变得粗犷，笑声也变得爽朗，讲起故事来生动有趣，娓娓动听。接着，他又苦心孤诣地琢磨对话，寻找符合内容、切合人物身份的节奏感，设计准确而又生动的动作，他认为：吴老贵虽中弹倒地，英勇牺牲了，但他崇高的精神境界却得到了升华。因此他一次又一次地摔下去，手腕都摔破了，仍不肯停歇，直到找到了自己认为满意的动作为止。

《渡江侦察记》在放映后获得了广大群众的热烈赞誉。受到文化部的表扬，后被评为1949—1955年优秀故事片一等奖。齐衡塑造的吴老贵艺术形象也得到好评，他与导演和其他主要演员均获得了文化部颁发的奖章，并受到周总理的亲切接见。他曾激动地说：“总理接见的是吴老贵，并不是我齐衡，这将鞭策我努力地去创造更多感人的形象。”齐衡始终牢记着自己的诺言，一步一个脚印地不断前进。

齐衡在创造形象上的钻劲是一贯的，不论是《胜利重逢》中的房东老大

爷，还是《秋翁遇仙记》中的秋翁、《为了和平》中的革命者；不论是主角，还是配角，他都一丝不苟，认真对待。《胜利重逢》中的房东老大爷，是个戏不多的配角，导演临时找他去演，他自受命以后，整天以各种语气轮换着朗诵那几句对白，试验着以各种各样的动作去配合。在摄制组总结会议上，主角冯喆曾深有体会地说：“有一场戏，我有个近景，老齐在机器旁为我对戏，他给的太足了，可惜我没能全部吸收。”

齐衡对自己演戏的要求，就是“真实”两字，他不事浮华，力戒造作，刻意追求神似和形似的和谐统一。质朴、真实，这是齐衡表演艺术的基本特色。

齐衡是个有心人。他在一本珍藏的日记扉页上写道：“在周围，无论什么事你都得注意——对自己也要愉快地时刻留神。”作为一个演员，他就是这样长年累月地随时随地注意着周围的一切，不断积累生活素材和养料。冰冻三尺，非一日之寒，齐衡在艺术上的造诣，决不是一蹴而就，而是不断砥砺、反复实践的结果。

齐衡是个谦虚的人。在《秋翁遇仙记》中，他饰演秋翁，尽管他花了很大的功夫，但后来总认为演得比较平板，不够生动，而感到内疚。影片《祝福》中的贺老六，本是派给他扮演的，并已下去生活，他也很喜爱这个人物，后因此片转由北影摄制，贺老六这个角色也改由魏鹤龄担任。有的同志劝他不妨再争取一下，他摇摇头说：“不，老魏比我有把握。”他对老魏向来钦佩，两人交谊甚笃。这种谦虚的职业道德，是值得称道的。在十年动乱中，齐衡也备受折磨。他苦闷徬徨，又有所希冀与期待，可是，他没有等到春天的来临，饱含着辛酸和愤懑，于1972年默默地逝去。

（姚国华）

辛汉文

辛汉文，他堪称为我国第一代的戏剧、电影化妆师。当年，人们惯于亲昵地唤他“辛大哥”，或尊敬地叫他“辛大师”。由于病魔过早地夺去他的健康。随着岁月的推移，在今天，与他相知的人确实不多了。尽管如此，我们还是根据所了解的而又不够翔实材料，记录下他生活道路上的某些足迹，聊表追念之情。

辛汉文，1906年生，上海市杨树浦人。自幼丧父，留下几间街房作为他和寡母的生活来源。他没有念完中学，便走向社会，独立谋生。曾在一家商行里作练习生。他天资颖悟，求知欲强，对艺术产生了浓厚的兴趣。在二十年代中期，他加入民新影片公司任制片，曾参与欧阳予倩编剧、卜万苍导演的《玉洁冰清》等影片的摄制工作。同时，他开始钻研化妆技艺。后与田汉相识，且过往渐密。至1928年，他正式参加了南国社，负责南国社的化妆业务。在演出《莎乐美》、《卡门》、《一致》等剧时，他的化妆技艺，崭露出令人瞩目的才华。1930年，田汉亲自领导了南国社的整顿，辛汉文的艺术观也有了显著的改变，不仅自己抛弃了过去唯美主义的倾向，还促进南国社向左倾转变。不久，他加入左翼戏剧家联盟。“九·一八”事变后，他激于抗日义愤，拯救民族危难之心倍切，工作也更积极，在1932年加入了中国共产党。他参与发起和组织春秋剧社，这个剧社后来成为剧联的主力剧团，在上海郊区及就近各地多次巡回演出。1935年，他在剧联领导下，参与倡议组织业余剧人协会，后又参加四十年代剧社，和金山、王莹等一起进行革命戏剧活动。

1937年，“七·七”芦沟桥事变爆发，激起了神圣的抗日战争。在遵照党的抗日民族统一战线政策而新成立的中国剧作者协会的主持与推动下，上海广大进步的戏剧、电影工作者迅速地创作和演出了大型话剧《保卫芦沟桥》，辛汉文为这次盛况空前的公演热情奔走，宵旰辛劳，并配合于伶同志担任舞台监督。“八·一三”淞沪战争打响后，辛汉文参加抗日救亡演剧十队的领导工作，率领全队深入郊区集镇和农村，积极进行宣传活动。而后，辛汉文辗转各地，于皖南事变后到达重庆，加入中华剧艺社任化妆师兼舞台监督。解放战争期间，在昆仑影业公司任化妆师。建国伊始，他受中央电影局的委派，去东北为设在东北电影制片厂的全国电影化妆人员培训班讲课，为培养造就一支人民电影的化妆队伍，作出了一定的贡献。

辛汉文从二十年代走上戏剧、电影的艺术生涯以来，尽管他肩负着繁重的社会活动任务，但他还是为《夜半歌声》（1937）、《万家灯火》（1948）、《关不住的春光》（1948）、《丽人行》（1949）、《三毛流浪记》（1949）等十余部影片和《赛金花》、《复活》、《清明前后》等舞台剧负责化妆造型的工作。由于他在化妆艺术上的精湛造诣，从而获得了“大师”的称誉。

辛汉文在化妆艺术上的突出成就就是强调性格化，按照剧情的要求，不同人物的性格特征来进行造型设计。他反对因循沿袭的化妆方法，力求做到化妆造型貌如其人，恰到好处。例如，以反封建、争自由为主题的《夜半歌声》中的宋丹萍（金山饰），在遭到恶霸迫害被毁容后的脸部造型，就出诸于辛汉文的手。他创造性地用油彩一块一块地堆上去，将宋丹萍被摧残得人象人的面容化妆得很真切，以至多少年来，观众们都为之一掬同情之泪。在影

片《三毛流浪记》中，辛汉文对一个在旧社会里失去父母的流浪儿三毛以及其他众多人物的造型设计，都切合人物的特定身份，做到人各有貌。在舞台剧《赛金花》演出时，张翼饰演德军统帅瓦德西，辛汉文按照瓦德西的照片为演员化妆，足足化了六个小时，一个活的瓦德西再现了，连演员自己也惊叹不已。在演出《罗米欧与朱丽叶》时，当今的著名电影编剧、喜剧演员李天济，那时还不过是二十来岁风度翩翩的青年，他向辛汉文提出要求：“辛大哥，我反串一个老太婆行吗？”辛汉文不假思索地回答：“行！”接着便替李天济化了妆，形象逼真，不露痕迹，加上李天济的表演，博得了观众的掌声。难怪乎同行们交口称道辛大哥“化什么，象什么”，这六个字，是对辛汉文的化妆艺术既通俗而又集中的概括，他是当之无愧的。

辛汉文化妆艺术的成就，还表现在他掌握了娴熟的技艺，操作时利索、自如。曾经当过他的助手、现在任上影厂化妆师的姚永福说：“辛汉文替演员装胡子，好象是信手拈来，播弄几下，一贴上去，不啻天然妙成。”辛汉文并非神手，冰冻三尺，非一日之寒，这是辛汉文长期以来对化妆艺术反复探索、不断实践的结果。

令人惋惜的是，从 1951 年后，辛汉文便因病魔缠身而息影艺坛。在“文化大革命”初期，他就悄悄地与世长辞了。

（叶文）

达式常

达式常没有特别魁梧的身材，他从小营养不良，身体素质较差；家庭也没有使他成才的条件。父亲是城市中最下层的贫民，周围没有一个亲戚朋友是搞艺术或懂艺术的。这个看来跟艺术无缘的孩子，如今，却偏偏成了主演过十多部影片的著名电影演员，他还曾荣获 1981 年大众电影举办的“百花奖”的最佳男演员奖。他精湛的演技，得到了观众的称赞，他所塑造的一个个不同类型的艺术形象，已活在观众的心目中。随之，他的名字也已成为广大电影观众所熟悉。

达式常如何会走上电影演员的道路，又如何在这条路上走过来的呢？

1940 年，达式常诞生在南京一个贫困的回民家庭中。解放初，他就读于上海市南京区敦化小学（后改名回民小学），1953 年，考入格致中学，初中毕业后，入大同中学高中部学习，读了一年，又转到回民中学，直至 1959 年毕业。这三所中学，学生的课余文娱活动都搞得比较出色，逢年过节有文娛会演。达式常回忆起那段生活时，留恋地说道：“那时，当高班同学演出表演唱《大渡河》时，那汹涌澎湃的大渡河，就如真的横在我眼前一般；而他们演出的诗朗诵剧《丹娘》，更是感染着我的心。当丹娘被审讯拷打的身影映在台前的一块白布上时，我的热血直往上冒，我真想冲上去夺下法西斯手中的鞭子……”在大班同学演出的节目的熏陶下，他那颗具有艺术天赋的种子，开始萌发了。他也积极地参加了这个学生演出队伍。

使他真正与电影艺术结下不解之缘的，恰恰还是电影艺术本身。达式常和大多数孩子一样，特别喜欢看电影。《白毛女》中喜儿的悲惨命运，使他泣不成声；《钢铁战士》、《董存瑞》中的英雄战士，使他激动万分；《一江春水向东流》、《乌鸦与麻雀》等影片中，赵丹、白杨等一代明星的演技，使他惊叹不已。他立志也要成为一个陶冶人们灵魂的人民演员。

达式常从小就有这样的脾气：凡是认定了要干的事，他会拼命去干！没有专门的老师辅导，他就一部又一部、一遍又一遍地去看电影，去模仿影片中那些名演员的表演。达式常的家一贫如洗，他是靠吃救济米长大，靠助学金读书的，没有条件看电影，他就自己想方设法地去创造条件——常到有收音机的邻居家里，恳求他们让他收听电影录音的剪辑和电台的朗诵。他怕人家讨厌，总把收音机的音量开得很轻，把自己的耳朵贴在喇叭前听。他还利用课余、假日，去干些零活赚几个钱，除补贴家用外，全部花在看电影上。他非常珍惜这些来之不易的学习机会，每看一部影片，回家总要反复琢磨、模仿，还从图书馆借来斯坦尼斯拉夫斯基有关表演的论著，对照着啃读，读懂一点，就引用一点。

苍天不负有心人。1959 年的夏天，达式常高中毕业后，很顺利地考上了上海电影专科学校的表演系。

达式常在上海电影专科学校表演系学习时，十分刻苦、勤奋。每天早上练功，他总是一丝不苟，严格要求；他反复琢磨着老师教的每一堂课，认真地排练每一个小品；他非常注意自己的语言训练，尤其注重演出实践。在短短的三年大专生活中，他演过独幕话剧《一条红线》中的将军、大型多幕话剧《万水千山》中的赵营长、《青春之歌》中的余永泽、《战斗的青春》中的叛徒等不同类型的角色，还参加了短故事片《养猪姑娘》的拍摄。毕业公

演时，他在莎士比亚名剧《第十二夜》中，成功地扮演了小丑一角，得到了观众和老一辈艺术家们的称赞。人民艺术家赵丹看完演出后，握着达式常的手直说：“功夫不错，功夫不错！”

1962年8月，达式常以全五分的优异成绩，毕业于上海电影专科学校，9月，进当时的海燕电影制片厂当演员。从此，他正式走上了专业电影演员的生活道路。

达式常一到电影厂后，就参加了影片《兄妹探宝》的拍摄。分配他演的是一个无足轻重的配角，但他演得很认真，得到了摄制组的好评。以后，他参加了上海电影演员剧团《年青的一代》的舞台演出，担任林育生的B角。1964年，《年青的一代》要拍电影，导演选中他饰林育生。达式常清楚，自己与这个角色差距较大：林育生生活较优裕，他在母亲面前要耍娇，他害怕勘察队的艰苦生活，直至造假证明，做出不光彩的事来。达式常对这些都不熟悉；另外，展览馆辩论，家里读遗书等戏，都得有一定的功力才能演好。但他有勇气去塑造这一人物！他随着摄制组到勘察队去体验生活，去南京雨花台瞻仰革命烈士纪念馆。在导演的指导下，他一遍又一遍地分析角色，一场又一场地排戏。经过了充分的准备，达式常终于在银幕上成功地塑造了林育生的形象，把林育生这个人物思想感情的发展和转化过程表现得较为细腻和真实，尤其是读遗书一场戏，感情真切，打动了观众的心。他在演员道路上跨出了第一个大步子。

1965年，他在影片《柜台》中饰演主角周金山，这个先进营业员的形象与林育生完全属于两个不同类型的角色。达式常在充分理解这个角色的基础上，演得朴实无华，可亲可信。

正当达式常在演员的道路上迈开双脚，顺利地大步前进时，“文革”开始了。他整整中止了八年的银幕生活。

1973年，他又重上银幕，在重拍的《年青的一代》中再饰林育生。

1974年，他加入了中国共产党。

1975年，他参加影片《难忘的战斗》的拍摄工作，饰演剧中的主角——粮食采购队队长田文中。这是他第一次演兵。为了学会骑马，演好这个角色，他曾多次从马背上摔下，受了伤还隐瞒着，第二天咬着牙关照样排戏。1976年年底，他应北影之邀在《万里征途》中饰演汽车司机常大进。片中有一个盘山道上定点停车的镜头，拍摄时有一定的危险性。达式常驾驶的车，一个前轮已滚到了悬崖边，但他没有惊慌失措，而是镇定自若地去拍这场戏。1977年，他在《东港谍影》中饰演公安战士钟垒。1978年，在《曙光》中饰演红军独立师师长岳旺华，1979年，他又应北影之邀在《他们在相爱》中饰陈战，1980年，在上影拍摄的《燕归来》中饰陈汉华。“四人帮”被粉碎后，达式常的创作激情特别高涨，四年拍了五部戏，并且都担任了主角。

达式常立志献身于电影表演艺术，在塑造角色时，全力以赴，一丝不苟，而且具有一种顽强的探索精神。一次，在拍摄现场，著名导演谢晋向达式常提出了一个问题：“你的特写、近景镜头的表现力，为什么不如中、全景？”达式常听后，就意识到自己对电影艺术的特性还没有完全掌握，自身的表演与镜头的运用还没有很好地结合起来，尤其是对表现力很强的特写、近景没有足够的重视。在拍摄《难忘的战斗》时，他就开始有意识地掌握电影的特性来加强自己的表演能力。他根据田文中在复杂的斗争环境中内心活动的复

杂性，在拍摄中、近景和特写镜头时，十分注意面部表情、眼神的运用，有的戏，整场没有一句话，都是靠眼神来表演的。在拍摄《曙光》时，他对自己的表演艺术又作了新的探索，努力摆脱那种故作英雄状的模式化的表演，从当时的特定环境、特定的斗争生活出发，着力挖掘角色思想感情的深度，加以真切地表现，把这个角色演得激昂而又深沉。一些著名电影表演艺术家对达式常在该片中的表演，评价较高，认为他在不少镜头里，能把角色当时当地所迸发的一瞬间的感情真实地表现出来。岳旺华这一角色的塑造成功，应该说是达式常表演艺术上的又一突破。

而他在电影表演艺术上的成熟，在《燕归来》中饰演林汉华时再次得到了显示。林汉华是个内心感情十分复杂的知识分子，年龄跨度又大，但达式常还是成功地塑造了这个人物。最近，他应邀去长影参加《人到中年》的拍摄，饰演陆文婷的丈夫傅家杰，在表演上又有较大的突破，获得观众的好评。

达式常常说：“我感到戏越演越难了。如果总是以老一套、老面孔去与观众见面，自己没有长进，观众也会腻的。”是的，在艺术实践中，他总是不满足于自己的现状，总是不停顿地去攀登高峰。其中突出的一点是，努力去创造各种类型的角色。起先，有人说他的脸型和气质，只能演演谈情说爱的小知识分子。他不服。果然，后来他先后演了公安人员、团长、师长、司机、较为年长的知识分子等各种职业不同、性格不同、年龄不同的角色，而且得到了观众的承认和好评。

达式常并未满足现有的成绩，他表示：“我希望有更好的剧本，更好的角色，希望演距离我本人素质远、难度大的角色。容国团说的好，‘人生能有几回搏’。我们演员也是这样。我有勇气去搏，去向新的高峰攀登！”

（陆寿钧）

沙莉

沙莉是一位深受观众喜爱的话剧、电影演员。从 1941 年到今天，四十余年来她在舞台上和银幕上塑造了许多具有鲜明性格的形象，在戏剧电影界颇有影响。

她本名钱善珠，又名秀娟，浙江定海人，1924 年出生在一个职员家庭里，有八个兄弟姐妹，家境清寒。她读到初中二年级时不得不转读学费极少的补习学校。巧得很，这个学校的底楼，正是天风剧社演出话剧的璇宫剧场。她放学后便可以溜进去看白戏，戏中各式各样的人物吸引着她，非要看到闭幕方肯回家。演员生活使她非常羡慕，慢慢地她也产生了要当演员的强烈欲望。1941 年春天，这个剧社招考学员，她报考后被录取，从此踏上了艺术生活的道路。

她迈进艺术之门时，曾遭到父母的反对，但得到了大哥钱英郁的鼓励。钱英郁爱文艺，好读书，思想进步。他见到妹妹从小喜欢唱歌跳舞，便常常带她参加一些进步团体的业余文艺活动，平时也介绍她阅读一些中外文学名著，使她受到了文学艺术的熏陶。当她想报考剧社当学员时，父母怕女儿被人耻笑为“戏子”而反对，大哥却暗中竭力支持她去报名，她不敢报真实姓名，就用了在教会学校读书时嬷嬷给取的名字——沙莉。考进以后，经大哥再三劝说，父母才勉强同意。

剧社学员先要经过六个月的学习和一次甄别测验，合格者才能当上演员。她潜心学习，珍惜这段时间。为了学好普通话，她特地买了一本字典，随时依靠字典上的注音字母来纠正自己的乡音。同时，她还争取担任了提词的工作，利用它来练习普通话。当时演员一边演戏，一边排练新剧目，时间非常紧张，常常等不到背熟台词便得公演了，所以就有人布景后面提词儿。她做这一工作既可练习字音和台词，又可琢磨别人的表演技能。养成了一种习惯后，她在看导演排戏时，也会自然地跟随着演员默默地背诵台词，体会着角色的感情变化。有一次在新剧《孤岛男女》将要公演的前几天，忽然扮演丫头的演员生病了，导演决定在学员中挑选代戏的人。于是让每个人读一段台词，当轮到她时，不仅台词念得很熟，就是角色的情绪也有所表现，当场得到导演费穆的肯定，让她代替扮演丫头这个角色。

之后，费穆在组织上海艺术剧团时，便约了沙莉和其他几个青年演员作为基本演员，还特约了著名电影演员刘琼等人。他们于 1941 年秋开始在卡尔登剧场演出了《杨贵妃》、《钟楼怪人》、《四姐妹》、《梅花梦》等剧。沙莉通过演出实践，学习了表演技能，并逐渐成长起来了。

她的大哥在 1941 年 10 月参加上海剧艺社当演员，随后加入了中国共产党。这个剧社由中共地下党文委负责人之一于伶领导，建立了党支部。太平洋战争后，剧艺社解散，剧艺社的一些骨干力量几经努力保持不散，于 1943 年秋，由地下党员王元化、戴耘、张可、钱英郁、柯刚与老戏剧家李伯龙合作组成同茂剧社（后改为国华剧社）。剧社内建立秘密党小组继续进行党领导下的戏剧工作。党也关心着沙莉，通过她大哥约她参加这个剧社，在金都剧场（今瑞金剧场）演出。党小组坚定地主张剧团演戏决不为日寇粉饰太平或进行政治宣传，不演黄色戏，还提出：“勤学、勤业、交朋友”的口号，要党员努力提升自己并团结群众共同前进。当时团结了导演吴仞之、朱端钧、

章杰和丁力；演员卫禹平、冯 、孙道临、凌之浩、黄宗英、沙莉等人。演员们为了提高演技修养，自费学习芭蕾舞形体训练和声乐，除了演出和排新戏外，就进行这些基本训练。沙莉每天借用后台的钢琴学习钢琴和练声，一练就是一两个小时，学习空气非常浓厚。党小组还通过谈心、郊游等活动介绍解放区生活情况，引导阅读《大众哲学》，使这些青年演员们在政治上受到了启蒙教育。在演戏方面，沙莉特别受到重视和培养，她在《家》、《人仙外传》、《富贵浮云》、《风雪夜归人》、《甜姐儿》、《魂归离恨天》、《称心如意》、《弄假成真》、《哑妻》和《红菊花》等剧中，都担任了主角和重要角色。这些角色性格各不相同，但大家评论她扮演小家碧玉类型的角色最为突出，如《家》中的鸣凤等。后来这个剧社引起了日伪当局的注意，它不得不几经更换投资人和负责人，乃至剧社的名称。在这种情况下，她又曾演出了《晚宴》、《人之初》、《花信风》、《满江红》和《云彩霞》等剧。她不仅演性格不同的角色，同时也扮演反派，表演的戏路子更加广阔了。1945年抗战胜利前夕，国华剧社被迫解散。

1945年春，费穆重新组织国风剧社，再次排演《杨贵妃》。费穆亲自找沙莉来主演杨贵妃一角，唐明皇仍请刘琼演。杨贵妃是唐明皇的宠妃，仪表雍容华贵，感情热烈细腻，沙莉演得十分适度，在风格上与《家》中的鸣凤那种小家碧玉之气迥然不同。从此，沙莉便成为国风社的栋梁之柱，相继又在《梅花梦》、《红尘》、《贵族之家》、《蔡松坡》、《第二梦》等剧里担任了主角。费穆的导演风格是善于把感情丰富而又细腻的人物安置在诗情画意的环境里，并利用乐队的配音烘托舞台气氛，赋予演出以强烈的抒情色彩。因之他要求演员的表演也要挖得深，演得真，内心生活要丰富。沙莉的表演在这位严师的指导下，越来越显示出真挚朴实和细腻深沉的特点。这个阶段，沙莉的戏路子有了开拓，开始塑造丰富多样的人物性格，演技趋于成熟，艺术风格也逐渐形成。

抗日战争胜利以后，电影公司纷纷成立，话剧演员开始转向影坛。费穆组办了上海电影实验工场，约沙莉拍了三部影片，第一部是《锦绣江山》，拍了一半停拍，接着在《浮生六记》和《铁骨冰心》两部影片里担任了主角。在拍电影的空档里，沙莉还参加了话剧演出，如朱端钧导演的《少年游》、胡导导演的《孽海》、张骏祥导演的《万世师表》、应云卫导演的《棠棣之花》，以及石挥等人组织的临时演出《大团圆》和《雷雨》等。当时，沙莉在《雷雨》中演四凤，石挥演鲁贵，张代演周萍，韩非演周冲，卢碧云演繁漪，穆宏演周朴园，白穆演鲁大海，路珊演鲁妈，观众誉为“八大头牌”，盛况空前。

这时，各电影公司相继聘请她拍电影，“中电”、“大同”、“国泰”、“昆仑”等几个公司请她主演了《舐犊情深》、《哑妻》、《蝶恋花》、《大雷雨》、《再相逢》、《女大亨》、《望穿秋水》和《丽人行》。在影片《丽人行》里，她扮演梁若英。梁若英是一个意志薄弱、思想生活极端矛盾的女人。她的丈夫章玉良（赵丹饰）到内地参加抗战后，她为生活所迫又再嫁给王仲原（蓝马饰），但又不满王的亲日态度而时感苦恼。人物心理复杂，表演难度大。沙莉通过研究和排练，掌握了人物的基调，既从她爱虚荣怕吃苦入手，抓住人物性格软弱的一面，又从她对日寇和王仲原充当汉奸的行为日益不满，以至最后毅然走向新生活的行动，把握住她身上潜藏着的爱国之心，

从而把这个人物演得有血有肉，深得导演陈鲤庭的好评。

自从抗战胜利后，原联系她的地下党小组成员陆续转移，只有大哥钱英郁始终在身边关心着她的工作和生活。她对反共内容的影片坚持不拍，香港某些人来聘请她拍戏，也被婉言谢绝。她和影剧的朋友们一起日日夜夜地盼望着解放。1949年5月25日，终于盼来了上海的解放，她沉浸在兴奋之中，冒雨参加游行庆祝解放，并参加演出了大型话剧《怒吼吧！中国》和在文艺界举办的游园会中进行义卖，以及广播演出、慰问解放军。1950年她拍完《江南春晓》和《无限的爱》之后，便参加了公私合营的长江电影公司，和爱人凌之浩共同主演了《夫妇进行曲》。1952年公私合营之后，长江公司并入国营上海电影制片厂，她随之成为上影厂的演员。

1953年她到北京参加全国第一届电影创作会议，学习了苏联的社会主义现实主义创作方法，参加讨论了如何提高表演水平的问题。她和其他演员都认为应该系统地学习斯坦尼斯拉夫斯基表演体系。当她拍完《斩断魔爪》和《宋景诗》后，1955年秋，被选送到北京电影学院表演专修班进修。两年的学习，使她在塑造人物性格方面得到有益的锻炼和提高。在毕业演出的《第十二夜》中，她扮演奥丽薇亚伯爵小姐，受到好评。1957年秋回到上海以后，厂领导决定抽出十八个演员组成暂时脱产的剧团，专演话剧，让从北京学习归来的几个人谈学习心得，共同研究掌握斯氏体系，提高表演水平。由凌之浩、肖龙导演《第十二夜》，沙莉除了演伯爵小姐外，还和秦怡轮流扮演孪生兄妹——莎白斯馨和薇欧拉。沙莉演的三个角色是三种性格：小姐是高傲自负，薇欧拉是温柔机灵，莎白斯馨则是刚毅沉着。演得各有其貌，获得好评。以后她又连连参加演出了《钢人铁马》和《水往高处流》等剧。1958年夏，她随以陈荒煤为团长的电影代表团参加在捷克斯洛伐克举行的卡罗维发利国际电影节，1960年又和郑君里、赵丹等去捷克斯洛伐克参加了一次国际电影节。

回厂后，她拍了《战斗的山村》、《万紫千红总是春》和《春催桃李》，其中以《万》片中的蔡桂贞演得较为突出。她塑造了一个贤慧而又有坚强性格的家庭妇女形象。蔡桂贞对待满脑子封建思想的丈夫，一面要想服侍好他，一面又想得到他的支持：让她出去参加生产，但这种支持始终未得到。沙莉把这种又爱又怕又恨的人物关系都细致地体现出来了。这个人物给观众留下了深刻的印象。

上影演员剧团恢复后，她参加了《李双双》、《女民兵》和《雷雨》的演出。在赵丹导演的《雷雨》中，沙莉非常喜爱鲁侍萍这个角色，她虽然才三十几岁，第一次扮演五十多岁的老年角色，但她对这类妇女的生活有所积累，所以把鲁侍萍这个形象塑造相当成功。第一次彩排时，当演到最后鲁侍萍滞呆地扶着沙发站起来转身朝着门外初升的太阳缓缓走去，大幕随之慢慢落下后，台下的观众鸦雀无声，这时，只听赵丹瞪瞪地由台下跑到台上，一把握住了沙莉的手，他按捺不住自己的激动，含着泪花说：“祝贺你演出成功，我看到了善良而又坚韧的中国妇女形象！”

1964年赵明导演《年青的一代》时，请沙莉演肖奶奶。肖奶奶是一个受压迫并有着多年革命经历的退休老工人，她抚养孙子肖继业，既有母亲般的细腻感情，又有父亲般的豪迈心胸。沙莉有前面的生活体验，但缺乏后面的生活体验，在拍摄前，她从生活中着重体验补充她所缺少的东西。影片拍摄

完毕，人们看到，她终于把这一鲜明的形象展现在观众的面前。

在十年浩劫中，她也遭到诬陷迫害，身心受到很大创伤。近几年来经过治疗休养，体质已逐渐复原，精神焕发。她正在回忆自己的演剧生活，整理创作经验，同时还想在银幕上塑造几个老年妇女的形象。

（金陵）

李 梓

李梓是上海电影译制厂著名的配音演员，生于1930年12月23日，河北省获鹿县宋村人。

她的中学时代是在北平度过，毕业于北平市立第三女子中学。她自幼喜爱文艺，在上学期经常参加学校组织的话剧、诗歌朗诵活动。抗日战争胜利后，北平处在国民党的黑暗统治下，李梓受进步师生的影响，参加了党领导的反内战、反迫害、争生存、争自由的学生运动。1948年，在白色恐怖笼罩下她和几个同学越过反动派的封锁线奔赴山东济南解放区，进入华东大学学习。从此，她的生活展开了崭新的一页。

全国解放后，李梓于1950年转入山东大学艺术系学习表演，肄业后于1952年调到上海电影制片厂当演员。自1954年李梓从事译制配音工作起，至今已有三十多年。在这漫长的岁月里，她在约二百部的影片里担任主要角色的配音，以声音形象塑造了许多不同身份、不同性格的人物。《白夜》中的娜斯金卡、《阴谋与爱情》中的露易莎、《红色宣传员》中的李善子、《塔曼果》中的爱遏、《被侮辱与被迫害的人》中的丽茜、《创伤》中的维拉、《红与黑》中的木尔小姐、《红菱艳》中的蓓姬、《简爱》中的简爱、《巴黎圣母院》中的艾斯美拉达、《冷酷的心》中的阿依曼、《一个警察局长的自白》中的塞雷娜、《望乡》中的三谷圭子、《尼罗河上的惨案》中的林内特、《叶塞尼亚》中的叶塞尼亚、《走向深渊》中的阿卜莱、《卡桑德拉大桥》中的斯屈德纳医生、《英俊少年》中的海因切和电视连续片《居里夫人》中的居里夫人、《安娜·卡列尼娜》中的安娜等等，都是由她配的音。在这众多的人物中有雍容华贵的豪门贵妇、放荡轻佻的妓女、柔美多情的少女，也有凶神恶煞的女看守；有端庄深沉的女科学家、农村妇女、游击队长；又有奔放无羁的吉卜赛女郎和英俊少年。李梓以她纯熟的声情并茂的配音艺术，使这些形象栩栩如生、真切动人。她在配音艺术上能取得这样的成绩，除了她的声音厚、音色美的天赋条件以外，还和她多年来的努力实践，不断地探索和勇于开拓新的戏路是分不开的。

李梓刚参加配音时，曾经配了大量窈窕淑女型的年轻妇女，当时她很注意声音的华丽、好听，而忽视了人物性格的特色。其结果，所配的人物都光滑得象个大瓷娃娃，缺乏内在的思想感情。在实践中李梓认识到，配音若不从人物性格出发，单纯地追求声音好听，将会导致配音艺术的枯竭。

为了使配音艺术具有旺盛的生命力，李梓重视向生活学习。她细致地观察生活中各种人物说话的语气和情绪，以此来丰富自己。她还扩大自己的戏路子，琢磨着为孩子配音。为此，她有意识地和孩子们一起玩耍，了解、熟悉孩子们的兴趣爱好，说话的语气、音调，寻求为孩子配音的表现手段。这种进取精神使年近五十的李梓还能成功地地为西德故事片《英俊少年》中的海因切配音，把一个性格开朗、活泼、机灵、勇敢的十三岁少年刻画得维妙维肖。这个声音形象的塑造成功也说明：她善于控制、运用自己的音色和发声部位，在配音技巧上达到炉火纯青、不露痕迹的境地。

在配音的实践中，李梓又深深地体会到技巧的基本功是必要的，但更重要的还在于理解人物，进而调动自己的真情实感来表现人物，使人物感情真挚、有血有肉，具有动人的艺术魅力。例如在为英国故事片《简爱》中的女

主人公简爱配音时，李梓在导演陈叙一的启发、帮助下首先从理解人物入手。简爱从小失去父母，在孤儿院长大成人，在那里遭到的是鄙视、虐待，而她向往自由和平等，尽管她出身低微，容貌不美，但精神上却很优越，在与不合理的社会现状的抗争中，执着地追求自由平等的权利。由于李梓把握了人物性格的特点，配音时在声音、语气处理上又尽可能做到果断、利落，竭力避免温文而雅、矫揉造作，因而成功地塑造了简爱这个人物的声音形象。在日本故事片《望乡》中女记者三谷圭子对阿崎婆的不幸遭遇怀着深切的同情。为三谷圭子配音的李梓，不仅充分理解这种感情，而且对阿崎婆同样是十分同情。在三谷圭子和阿崎婆依依惜别这场戏的录音中，正是这种真情实感使李梓哽咽、哭泣，从而产生真切动人、感人肺腑的艺术效果。

对于一个配音演员来说，也有一个爱艺术还是爱自己的问题。李梓也碰到过这个问题，但她能正确地处理两者之间的关系。很多观众爱听她的配音，她那甜润、柔美的声音给人们留下了很深刻的印象。但她没有把自己局限于这一美好声音的狭隘范围内，当她为美国故事片《恶梦》中的女看守配音时，就力求改变自己的声音和语气，用粗暴、略带沙哑的嗓音把凶神恶煞的女看守刻画得很鲜明。影片上映后有的观众给她来信说：“你千万别配凶狠的老太婆了，我们不忍心听你这种声音。”这些好心的观众哪里知道，对一个配音演员来说，能运用自己的声音条件创造出多种类型的人物形象来是最大的喜悦！

在为外国影片配音的同时，李梓还参加了大量社会活动。她热情地帮助青年演员提高语言的表达能力，对《庐山恋》中的演员张瑜、郭凯敏，《海之恋》中的演员马晓伟、洪学敏，《牧马人》中的演员丛珊等，她都进行过认真的辅导。她为《楚天风云》中的宋庆龄、《牧马人》中的宋蕉英配过音。她还演播广播剧和广播小说。在广播剧《居里夫人》中演播居里夫人，在《追随》中演播年青时代的宋庆龄。《居里夫人》播放后在群众中，尤其在大学生中产生良好的反响，他们感谢她用声音和语言塑造了一个为科学事业献身的女科学家，为同学们树立了一个学习的榜样。她播送的不少篇小说也受到了听众的好评。

李梓现任中国电影家协会理事、影协上海分会理事和政协上海徐汇区委员会委员等职。虽然她已年过五十，但精力仍很充沛，愿以自己的声音塑造出更多有光彩的人物形象来，用以答谢党对她多年的培养和人民对她的期望。

（孙渝烽）

肖章

肖章，原名张贤法，是上海电影译制厂著名的翻译，1922年出生于上海一个手工业工人家庭。他在上海的澄衷中学念到高中，没有毕业就辍学了，后又肄业于麦氏英专。四十年代初，他在上海专映外国影片的杜美影院（今东湖电影院）译映中文字幕。后因日寇霸占该影院，他被迫离职，与从事业余话剧活动的友人一同转入上海越剧界，参加革新越剧的工作。这期间，他编写了以反暴政为主题的古装神话剧《嫦娥奔月》以及讽刺社会现实的时装剧《贼夫人》等作品。

解放前，他为了研究苏联文学，开始业余学习俄语。1950年，在党的培养下，他考入上海俄专进修俄语，毕业后留校任教，1953年底被调到上海电影制片厂翻译片组任翻译。三十年来，他先后翻译了苏联、东欧诸国，法国及西德等国的各类影片约一百二十部，其中主要是通过俄语，少数通过法语或德语翻译的。此外，他还翻译了传记、剧本、小说和有关戏剧电影的艺术论文。

经过多年的翻译实践，肖章积累了不少有益的经验。他认为，文学艺术作品的翻译要求用形象化的语言表达出艺术的意境，是一种艺术的再创作。翻译上行文遣字的妙用或神来之笔，往往在于一心一得之见，要有灵感和智慧，这绝非翻译机器或电脑所能代替得了的。而电影翻译与其他文艺作品的翻译相比较，则更有独特之处，如译出的电影对白，通过配音后不仅要使人听之有形象感，而且要使人感到译文与原片人物的口型、表情、性格、气质以及画面上能见到的形体动作相一致。因此，译文语句的长短、倒顺、节奏以及某些单字发音的开口与闭口，全要受到原片画面上规定情景的严格限制。此外，电影翻译还必须考虑到译出的台词能让配音演员朗朗上口，绘声绘色地达意于观众，与原片的表演、情趣达到艺术上的统一。

他还认为，翻译应该“求真喻俗”。“求真”者，就是必须根据原作的主题、样式、人物性格和时代背景的要求，忠实地反映原片的语言艺术，因而不能拘泥于原文的表面字句，而是要透彻地理解原片作者的艺术意图；“喻俗”者，就是要使译文既能表达原文的语言色彩，又能为我国观众所熟悉和易于接受。我国译制的外国影片来自世界各国，它们有不同的语言、风俗习惯，有不同的时代与社会制度，影片的种类五花八门，样式、流派也不尽相同。但通过翻译、配音，我国观众可以充分欣赏外国优秀的电影艺术，而翻译则是整个译制工作中的第一道重要的环节。如若剧本翻译的基础不好，那再好的配音演员也难以获得出色的艺术效果。因此肖章总是一丝不苟，力求做到“求真喻俗”。有时，他为一字一句的斟酌而废寝忘食，尽可能地使语言纯正，富有艺术性，符合原片语言的时代感和形象感。

翻译片的台词是配音演员通过自己的声音来塑造剧中人物形象的主要依据。肖章认为，经过翻译的台词必须口语化、形象化和汉语化，而这三者又应该是一个完整的、相互关联的统一体。只有这样，译制片不仅能体现原片的思想，而且还能保持它原有的意境和艺术魅力。例如苏联影片《白夜》有这样一个结尾：一个幻想者衔着烟斗，嘴里缓缓吐出一个个的烟圈。烟圈缭绕上升，连续不断。这时响起幻想者的内心独白：“难道那些曾经耗尽我全部青春的梦想和幻觉能跟这五个不平常的白夜相比吗？不，不能比！那是零，

一个愚蠢的大零！”肖章在翻译时理解了幻想者作为一个小知识分子此时此刻复杂而痛苦的心情，然后再结合画面，把最后那句台词改译成：“……那是零，一个空的大圆圈！”他在翻译苏联影片《唐·吉诃德》时，也有类似的情况。剧中的一个牧人在向桑乔诉说有个女人想欺侮他时，有那么一句话：“……那当然是魔鬼在捣鬼！”这里的所谓“魔鬼”就是指那个女人。根据这种理解，他就把它译成：“……那当然是狐狸精在捣鬼！”经他翻译后，上述两句台词语言既生动活泼，又意思贴切，取得了良好的艺术效果，给人留下深刻的印象。为了使我国观众容易接受，除了口语化、形象化外，他努力使译出的台词汉语化。例如，西德影片《英俊少年》中运用了一句西德俗语“最笨的渔夫捉到的鱼最肥”，他把这句俗语转译为：“俗话说得好，笨人自有笨福。”又如，《唐·吉诃德》中，桑乔有这样一句台词“人穷了就会有人来欺侮”，他把它译成：“常言道，墙倒众人推。”这些译词，保持了原文的意思，又使我国观众一听即懂。有的台词如果直译出来，不仅语言别扭，难以上口，而且难懂费解，甚至使人听之不知所云。遇到这类台词，他就进行意译。例如，在东德影片《科伦上尉》中，卡扬凯夫妇俩有这样一段对话：

卡扬凯夫人：现在我们是丈夫和妻子了。

卡扬凯：现在可以随便说出去了。

他把这两句话译为：

卡扬凯夫人：我们现在又成为夫妻了。

卡扬凯：这下完全名正言顺了。

经过意译的译文，我国观众易于接受，也保持了原片的语言色彩和生活气息。

肖章翻译的电影作品中大部分是苏联影片，诸如：高尔基的《母亲》、《夜店》、《马尔华》，阿·托尔斯泰的《两姐妹》，陀斯妥耶夫斯基的《白痴》、《白夜》，以及《奥赛罗》、《唐·吉诃德》、《生活的一课》、《我了解他》、《最后一步》、《崇高的职责》等等。其他还有罗马尼亚的《记忆中的街道》、《边塞擒谍》，捷克斯洛伐克的《绑架》、《风山疑案》，民主德国的《科伦上尉》、《五天五夜》，匈牙利的《黎明》、《为了十四条生命》，保加利亚的《穷街》、《卡洛扬》，波兰的《真情实况》、《新婚之夜》，阿尔巴尼亚的《他们也在战斗》、《最初的年代》，法国的《塔曼果》、《仅次于上帝的人》，朝鲜的《土地保卫者》，西德的《英俊少年》等。

肖章在三十多年的电影翻译工作中能取得这些成绩，积累了不少有益经验，就在于一个“勤”字。业精于勤，正如他现在经常对青年同行们说的：“一要勤学，要抓紧青春的大好时光，要多读书，要象海绵吸水一般，尽量多汲取些知识，当电影翻译应该是个博学的杂家；二要多译，不管是不是应该完成的工作任务，要多动笔翻译，多作练习。一份耕耘一份收获，只有勤奋才能有收获。”他是这样说的，更是这样做的。虽然他现在已经年近花甲，但依然在勤学勤译，不断扩大自己的知识面，不断提高自己的翻译水平。

（冯锋）

沈默君

沈默君，电影剧作家，1924年出生于江苏常州，九岁时随父亲由祖籍寿县迁到南京定居。他天性活泼好动，在小学里，喜欢演讲，曾获得全县小学禁烟演讲比赛第三名。从此，他开始对文艺发生兴趣。

1937年抗日战争爆发，十四岁的沈默君随家由城市搬迁乡间。在镇上，他和京沪的流亡学生一起，参加了地下战地服务团，通过讲演、说唱、演戏等文艺形式，宣传抗日，发动群众。

1944年，为了摆脱国民党反动派的拉拢和纠缠，沈默君在地下党组织的帮助下参加了新四军，迈出了他生命里程中决定性的一步。他进了火线剧社。这个剧社，只有四个“小鬼”一个大人。条件简陋，常常是两条军毯当天幕，三盏马灯作照明。但是演出的抗日救国的哑剧、活报剧，却深受军民欢迎。他当过文化教员，平日教战士唱歌识字，战时下排扛枪打仗；当过文工队员，既当演员，又与导演；还当过团部副官，直接感受到首长指挥战斗时的那种雷厉风行、准确无误和沉着镇定。他也干过行政工作，历任团文工队副队长，师宣传队队长，第三野战军后勤文工团副团长，亲身体会到革命队伍内部生死不渝、肝胆相照的人与人的关系。

全国解放以后，沈默君感到十几年积累的素材纷涌笔下，一发而不可收。这期间，他创作出版了歌剧《叶大嫂》，小说《孙颜秀》、《夫妻英雄的故事》；1951年，在陈毅同志的直接扶植和指导下，他和沈西蒙、顾宝璋合作，执笔写了电影剧本《南征北战》，荣获华东军区一等奖；1952年又创作了《渡江侦察记》，荣获文化部和华东军区一等奖；1954年他和黄宗江合作，执笔写了反映国民党海军正义官兵起义的电影剧本《海魂》。1957年被错划为右派后，发配到北大荒。1961年他又应长春电影制片厂之邀，创作了描写东北人民抗日斗争的电影剧本《革命自有后来人》（后被改编成革命现代京剧《红灯记》）。

在被剥夺了创作权利的那些日子里，他当过烧炭工、伐木工、中学教员、木匠……。“四人帮”被粉碎后，自1980年起，他一年写一部电影剧本。其中有表现台湾历史题材的《台岛遗恨》，反映十年动乱的《惊蜇》，歌颂运动员美好心灵的《早晨的芙蓉是白的》，纪念伟大革命先行者孙中山的历史故事《风雨同天》。

三十年来，沈默君两度辍笔历二十余年，实际从事电影创作的时间只有十三年。他先后完成了八部电影文学剧本，其中《南征北战》、《渡江侦察记》、《海魂》这几部影片，经受住了历史风雨的严峻考验，在广大观众心目中留下了深刻的印象。

在创作上，沈默君坚持从生活实际出发的现实主义艺术道路。他的前期电影剧作，主要取材于他所熟悉或亲身参加过的部队战斗生活。对于自己尚未完全熟悉的题材，总是以各种方式认真地加以补充了解，力求做到驾轻就熟。如《海魂》的创作，就是从搜集国民党海军“重庆号”、“长治号”军舰起义的素材着手，他不仅通过采访原国民党起义官兵掌握了大量具体材料，而且较长时间地到海军舰艇体验生活。《革命自有后来人》的创作也是如此。沈默君诚恳地与工人师傅交朋友，一面向他们采访，一面向他们学习。他随同工人们参观皇宫，逛破烂市，向他们请教伪满时代的人民生活、风俗

民情，并把手稿念给他们听，请他们帮助修改。剧本中“卖木梳接头”的细节，就是根据一位老服务员提供的素材提炼出来的。

多年来，他始终坚持着现实主义与浪漫主义相结合的创作方法。他不以表现真人真事为满足，不受生活中真实情况的局限，而是把历史的真实与审美的追求辩证统一起来，力求达到故事性与典型性的和谐一致。他的电影剧本，都有戏剧性很强的故事情节和构思巧妙的矛盾冲突，文学性较强。

他也十分注意人物的刻画。在《渡江侦察记》中，他除了以强烈的传奇色彩和浓厚的生活气息引人入胜，同时更以吴老贵、李连长、小马、刘四姐等一连串亲切可爱的英雄人物，深深打动了读者和观众的心灵。在《自有后来人》中也具有这种特色，如李玉和、李铁梅、李奶奶、鸠山等人物，塑造得是相当成功的，已经成了家喻户晓的艺术典型。

沈默君的创作贯穿着革命英雄主义和爱国主义的红线，保持着行云流水、基调明亮的风格。他不仅努力揭示人物的心灵，展示人物的精神世界，而且善于借鉴古今中外，尤其是祖国古典文学的优秀艺术传统，以寻求与作品内容和谐统一的形式美。他的美学观，是在长期的革命斗争与革命斗争密切相关的艺术实践中，逐步形成的。他认为，一个胸中没有阳光的人是不可能把光明布给别人的。因此，无论在什么样的境遇下，他都能够以清醒、乐观的眼光看待生活。他强调文艺作品的教育作用和美育作用，认为艺术应该首先给人以美的享受，让人们在美的享受中接受教育。因此，他总是把自己笔下的人物写得很美，不仅灵魂美，道德美，形象也美。

“四人帮”被粉碎后，沈默君曾任文化部剧本委员会委员兼创作组组长，现为中国电影家协会理事。

（周京宁 张纯道）

林 艺

林艺，电影剧作家，原籍福建闽侯，1914年出生在云南。她的祖父曾任清朝的杭州太守，由于为官清正，也颇有点维新思想。后人把他的遗体安葬在西湖畔的孤山，以志纪念。父亲在清末当过知县，辛亥革命后，弃绝宦海，改营工业。林艺出生后还不到一岁，母亲即猝然长逝。到四、五岁时，父亲把她带到上海托养在寄母、哥哥家。由于失去了母爱，精神上倍感孤寂。她不满传统习俗的桎梏，一心想冲破樊笼，取得独立做人的权利，这是她后来较早地背叛家庭投身革命运动的一个因素。

林艺在初中就读期间，爆发了“九·一八”事变，在拯救国难的声浪冲击下，她热情地投入了抗日救亡运动。及至上海“一二·八”战幕揭开，十九路军办事处便把她们这批爱国学生组织起来，担负起护理伤兵的服务工作。此后，她在进步老师的教育诱导下，阅读了大量的进步文艺作品和革命书籍，社会活动更趋活跃。在1934年冬，她参加了由宋庆龄发起组织的抗日救国团体民族武装自卫会。1935年元旦到夏天，她以女中学生自治会负责人的身份，曾组织同学们公演话剧《娜拉》，并饰演林敦夫人一角。

林艺在中学毕业后，考入上海美专，并担任美专学生救国会负责人，组织美专学生剧团演出《东北之家》等剧。不久，她加入了共青团和左翼戏剧家联盟。1936年春，她担任共青团上海法南区委员，根据组织上的指示，兴办南市女工夜校。抗日战争全面爆发后，她加入上海救亡歌咏团，担任导演并负责戏剧组的工作，随团去浙江、江西等地巡回演出，积极进行抗敌救亡宣传活动，以后加入共产党。

1939年春，林艺接受组织分配，参加八路军东进纵队，自晋东南至山东开辟抗日敌后根据地。抗日战争胜利前，她一直担任山东自卫军宣传大队戏剧教员和山东文协戏剧编辑。在此期间，她写了报告文学《我是看护员啊！》、《武装保卫生产的英雄》等。这些作品都是在战斗的间隙挥笔而就，短小精炼，观点鲜明，发挥了文艺轻骑兵的作用。其中《我是看护员啊！》（发表于《山东文化》二卷三期），写某次日本侵略者对根据地扫荡时，因敌我力量悬殊，在部队仓促撤离时，我军的一位看护员将三十五名重伤员藏匿于山洞里，历尽艰险，矢志不移，终于出色地完成了上级交给的光荣任务。这篇作品，热情洋溢，笔触细腻，是一曲对人民子弟兵的礼赞和军民鱼水情谊的颂歌。

同一时期，林艺还曾担任山东文协戏剧编辑。《山东戏剧什要集》与《戏剧月刊》的编辑、审稿、出版、发行工作，全由她和贾霁同志包揽。这两本刊物均系三十二开的铅印本，不难想象，在战火纷飞、物质供应匮乏的条件下，能坚持出版发行，确是难能可贵的。这对丰富山东根据地的文化生活，鼓舞军民斗志，宣传党的抗日民族统一战线政策，均起到了积极的作用。

在这一期间，林艺的主要活动与成就，当推戏剧艺术。她自编自导了话剧《返光镜》、《伤兵》、《美蒋合流》，导演了话剧《老三》、《顺民》、《张大疤的故事》。这些作品的题材与思想内容，都是为宣传抗日服务的，着力讴歌在抗日战争中顽强勇敢、义无反顾的先进人物，鞭挞那种犹豫动摇、斗志不坚的懦夫思想，揭露国民党反动派真反共、假抗日的罪恶行径。林艺怀着满腔的爱和恨导演并在剧中饰演主角秋瑾的话剧《自由魂》。她紧紧把

握住秋瑾思想、性格发展的轨迹，突出表现秋瑾为革命奔走呼号的叛逆精神和甘洒热血、慷慨就义的英雄气概，精心地塑造了资产阶级民主革命的先驱者鉴湖女侠秋瑾的艺术形象。《自由魂》演出时，每场都博得观众的热烈掌声。当时正处于抗日战争相持阶段最艰苦的年月，这对鼓舞广大军民继续发扬同仇敌忾、顽强战斗的精神，收到了良好的宣传效果。

解放战争期间，林艺担任山东人民剧团业务指导员，曾自编自导了一幕六场的大型秧歌舞剧《生产支前》和四幕歌剧《彻底翻身》。《生产支前》形象地反映了山东人民在解放战争中支援前线的热烈情绪和先进事迹，受到广大战士和农民的喜爱和欢迎。当时不仅人民剧团、胶东文工团、军区文工团都先后演出，各地区的农村剧团也纷纷排练上演。《生产支前》的艺术成就，在于林艺对导演手法有所创新，敢于突破秧歌舞的固定舞步和舞曲，把简单的秧歌舞步和舞蹈融为一体，结合得比较紧密和谐。同时，又在保留原来秧歌曲调特色的前提下，对民歌进行了加工提高，并伴以独唱、领唱、轮唱、二重唱，使之更丰富多采，把秧歌舞剧推进、提高了一步。

建国伊始，林艺带着浑身的硝烟与尘土，听从组织安排，投身到电影战线上来。她先后创作的剧本并拍摄成影片的共有五个：《金银滩》（1950年，上影摄制）、《马兰花开》（1956年，长影摄制）、《矿灯》（1959年，北影摄制）、《阿娜尔罕》（1961年，北影摄制）和《彭湃》（1981年，珠影摄制）。

1950年，林艺以中央西北访问团成员身份，深入到青海海晏县金银滩草原，和藏族牧民同住在一个帐篷里，建立了亲密的友谊。她深切地感受到少数民族人民解放前后的巨大变化，动于情而形于言，从而创作了电影剧本《金银滩》，它揭露了国民党反动派为了压迫剥削少数民族，采用分裂手段，制造民族纠纷，使其相互残杀的罪恶行径。并以鲜明对比的手法，表现了党的民族政策的光辉，使昔日荆棘遍地的“纠纷滩”变成了名符其实的“金银滩”。影片在艺术上以质朴见长，没有虚浮的夸张和生硬的造作，也没有干枯的说教和冗长的对白，而是紧扣主题，把握住民族问题的本质，真实而又集中地反映了生活，因此具有较强的感染力。影片上映后，受到广大观众特别是少数民族人民的普遍欢迎和好评。

第一个五年计划蓬勃开展后，林艺满腔热情地奔赴社会主义建设的第一线体验生活，担任兰新铁路土石方工程队支部副书记，并在那里创作了电影剧本《马兰花开》。剧中主角马兰是千百万工人家庭中的一个平凡的妇女，她在伟大事业的感召下，走出家门，加入社会主义建设的行列。她来到工地后，党组织给予她以热情的支持与具体的帮助，她克服了重重困难，战胜了包括自己丈夫在内的习惯势力的责难与阻挠，终于成为一名出色的推土机驾驶员。剧本从一个侧面展示了社会主义建设的宏伟图景，比较生动地塑造了

妇女中的先进分子马兰的形象。1958年，林艺到北京城子煤矿带职深入生活，《矿灯》是她担任工段总支副书记与业余作者共同的创作。“矿灯”寓意着在黑暗的巷道里，矿工们就是借以头上戴的一盏明灯照明，而在漫漫的长夜里，矿工们所能看到的唯一的光炬就是党。剧本通过对路子等四个小童工的不同遭遇的描写，反映了矿工们的悲惨生活，更主要的是揭示了煤矿工人在党的领导下与英、日帝国主义分子和国民党反动派进行殊死斗争的事迹。剧本着力刻画路子从一个孤儿、童工发展成长为坚强的无产阶级战士的历程，生活气息较浓，对话也较通俗晓畅。

1959年，林艺又去新疆南疆喀什浩罕公社深入生活，担任公社的党委委员，负责一个生产队的工作。她与维族干部、大队支书一家人共同生活、共同劳作。在这基础上，她创作了电影剧本《阿娜尔罕》。剧中的主人公阿娜尔罕是一个美丽、善良的维族姑娘，她在解放前深受封建地主和神权的蹂躏与压迫；解放后，她在党的启发教育下，提高了觉悟，与维族劳动人民一起跟恶霸地主、反革命分子展开了坚决的斗争，赢得了彻底的翻身解放。作者通过阿娜尔罕命运的根本变化的描写，热情地歌颂了新疆和平解放后广大劳动人民的重生。剧本的情节曲折，引人入胜；刻画人物，颇具功力；民族风情，色彩盎然。

正当林艺一步一个脚印向着艺术高峰努力攀登的时候，十年动乱开始了。她不仅被剥夺了创作的权利，还横遭批斗。等到乌云消散，她又豪情满怀地投入早在“文革”前即已开始酝酿构思的电影剧本《彭湃》的创作。为了保证剧本的质量，她苦心孤诣地数易其稿，反复锤炼，终于在1981年与戴江合作定稿。作者运用历史唯物主义的观点，摄取足以展示人物思想性格发展的事件与细节，努力开掘人物思想底蕴的火花，疏密有致，跌宕多姿，从而比较成功地塑造了无产阶级革命家、我党早期的农民运动领袖、海陆丰农民起义的组织者彭湃的光辉形象。

总结林艺半个世纪来的创作道路，首先应该予以肯定的是，她能比较自觉地深入生活。在那战火纷飞的年代，她是革命队伍中的一员，从事文艺活动，与广大战士、劳动人民滚在一起，声息相通，忧乐与共，她的作品就是为时代呐喊，为人民立言。建国以后，她没有钻进艺术的象牙之塔，而是一如既往地投身到沸腾的生活中去。生活之树是常青的，她的每个剧本的诞生，都是从生活中汲取的养料而酿成的醇酒，能比较真实地反映生活，很少斧凿雕琢的痕迹。

林艺在创作上的风格是，表现手法比较细腻，善于捕捉生活中生动的细节。

林艺已年近古稀，且病魔威胁着她的健康，但她仍乐观地说：“只要脑子还清醒，手还能提笔，我还要写剧本。”

（姚国华）

林圣清

在第一个五年计划时期，祖国的社会主义建设成就鼓舞着年轻人火热的心。在上海科技图书馆里，每晚灯火辉煌，座无虚席。其中有一个二十七、八岁的青年，下班就来，闭馆才走，风雨无阻，年复一年。这个青年，就是以顽强的意志和毅力，自学成材的上海电影技术厂总工程师林圣清。

林圣清，原籍浙江鄞县，1927年10月出生在子女众多的资产阶级家庭。幼年丧父后，家境日贫，致使他念完中学，便找事谋生。1946年，经长兄介绍，进了费穆主持的上海实验电影工场，在他导演的《锦绣河山》（影片未完成）中担任场记。此后，林圣清调到录音部门，向录音师吴江海学习技术。翌年，他跟师傅到文华影业公司拍片，参加《不了情》和《假凤虚凰》的录音工作。林圣清眼快手勤，生性机敏，不久便掌握机器，独立操作。以后，他在上海实验电影工场先后在陈娟娟主演的《同是天涯沦落人》、卢碧云主演的《马路英雄》、张翼和项堃主演的《子夜歌》、袁美云主演的《风月恩仇记》、言慧珠和乔奇主演的《同心结》等影片中担任录音，成为上海实验电影工场最年轻的录音师。

然而，林圣清并不以此为满足，他认识到，电影录音是一项技术性很强，又富有艺术创造性的工作。他深感自己在这方面的知识不足，于是，下决心刻苦自学。在当时的条件下，想方设法借阅各种有关的无线电技术书籍，弄通录音机的电气线路和结构原理。同时，在中学里学过一点法文的基础上，自学英文，为阅读外文技术书刊创造条件。他还利用看电影、参加音乐会等机会，有意识地注意音响艺术的处理手法，以丰富自己的艺术素养。

1949年5月，上海解放，国家接管了实验电影工场等官僚资本企业。林圣清成为上海电影制片厂的一员。他怀着强烈的翻身感，以主人翁的精神，积极投入全厂录音器材的大检修工作，他从中得到了一次很重要的技术锻炼。在他和同志们的共同努力下，把接收过来的几个老厂的破旧录音机整修一新，赶上上影成立后拍摄第一批故事片生产的需要。1950年，林圣清担任了《海上风暴》的录音工作。

不久，在轰轰烈烈的抗美援朝运动中，林圣清与王行舟、印石民一起义务劳动，共同装配了一台电影录音机，捐献给解放军的八一电影制片厂。在这些活动中，林圣清发挥了他的技术专长和刻苦钻研精神。当1951年在上海电影技术厂安装文化部从国外进口的全套混合录音新设备时，领导上便看中了林圣清，动员他服从工作需要，专攻录音工程技术，期望他为提高我国电影录音技术，有所作为。但是，当时林圣清的理想是：成为一个技术全面的优秀电影录音师。在个人愿望与工作需要发生矛盾时，林圣清经过一番思想斗争，认识到当好一个录音师，只能对为数有限的影片起作用；而搞好录音机务工作，将对改善所有影片的声音质量作出贡献。事业的责任心，加上领导和同志们对他的信任，使他愉快地服从了组织的安排。从安装录音新设备的工程开始，他在实践中刻苦学习，不断钻研，三十年如一日，以全部精力，致力于我国电影录音工程技术的研究。

有声电影的问世，是电影技术的一大发展，而录音工艺从光学录音到磁性录音，又是一大进步。国外从五十年代初已在制片生产中全面推行磁性录音。林圣清从国外技术书刊上系统地收集了这方面的资料，积极建议进行磁

性录音新工艺的试验。当时各厂刚刚建立系统的光学录音工艺和设备，在这种情况下，提出一项新工艺的改革和试验，思想上的阻力和实际存在的困难，是不小的。

不久，领导上作了决定，先在一台进口的磁性录音机上进行试验，然后全面推广。并将试制、改装磁性录音机的任务，落实到上海电影技术厂的录音车间等有关部门。在林圣清的主持下，通过厂内外的协作，逐一攻克技术难关，于1957年，试制出我国第一台电影磁性录音机的样机。经翻译片生产中试用、改进后，1958年在上海各制片厂全面推广了磁性录音。当时，35毫米的宽磁带国内尚无生产，进口的数量有限，全面推广磁性录音后宽磁带紧缺，他在有关技术部门配合下，因陋就简，将6.25毫米的小磁带用胶水粘贴在35毫米片基上代用，坚持生产。因此，林圣清光荣地被评为出席1958年全国青年建设社会主义积极分子大会的代表。会议期间，受到毛泽东主席等党和国家领导人的接见。1960年，他作为在电影事业上卓有成就的录音总技师，光荣地出席了全国文教群英会。

党的信任和人民给予的荣誉，激励着林圣清坚持不懈地钻研电影录音新技术。即使在十年动乱的艰难时日，他也没有动摇。1969年，他刚刚从“牛棚”出来工作，又去埋头翻阅当时无人问津的外文技术书刊。此时此刻，他想到的是如何用加倍的努力来补偿已经被耽误了的时间。

1977年，他主持上海科学教育电影制片厂改建一座现代音响结构的混合录音棚的工程，并在有关单位配合下，设计试制成功混合录音设备中的关键部件、国内首次生产的新型联锁同步电源——可控硅稳频联锁器，荣获文化部科技成果二等奖。与此同时，根据近年来国外发展的录音新技术，积极提倡推行多话筒、多声道、强吸声电影音乐录音新工艺。1977年下半年，他与录音总技师薛志昌以及上海各厂的录音师一起，在上海电影译制厂的新录音棚内首次进行这种新工艺的试验，并在美术片《画廊一夜》的音乐录音中试验生产，获得了初步成功。1978年，他出席了全国科学大会。

1978年到1980年间，他三次被派遣出国，参加美国电影电视工程师协会的年会。在此期间，他详细考察了国外电影录音的先进设备和技术，扩大了视野，增长了知识。1980年，他第三次访美期间，被邀参观洛杉矶好莱坞录音棚时，主人请他听一段录自该棚的音带。林圣清辨出其中有经过混响室加工的效果。要求参观该设施，当主人陪同他登上棚的顶端来到混响室时，钦佩地说：“你是第一个发现并参观这个房间的专家！”

林圣清现任上海市政协委员、中国电影家协会理事和影协上海分会理事、中国电影电视技术学会理事、美国电影电视工程师协会会员、上海市电影局录音总技师和上海电影技术厂总工程师。他是一位在党的培养下，在祖国社会主义建设中成长起来的电影录音技术专家。

（马中兴）

邱以仁

上海电影制片厂摄影师邱以仁，于1928年10月出生在上海市一个普通工人家庭。由于家境艰难，他初中毕业后即中断了学业。为了谋生，他进了上海一家贸易公司当练习生。1946年经人介绍他进了中央电影摄影厂二厂当学徒。1948年他在《天魔劫》中第一次担任摄影助理。不久上海解放，“中电”被人民政府接管，邱以仁获得了新生。

嗣后，邱以仁以主人翁的姿态参加拍摄了《上饶集中营》、《南征北战》、《宋景诗》等六部影片，担任摄影助理。1955年组织上决定选送邱以仁去北京电影学院摄影专修班深造。进修期间，他光荣地加入了中国共产党。毕业回厂后，邱以仁即开始独立承担摄影工作，至今已拍摄了十八部故事片和艺术性纪录片。可以说，邱以仁是我们党一手培养起来的电影摄影师。

从一名学徒成长为日趋成熟的摄影师，邱以仁付出了艰辛的劳动，经历了长期实践探索的艰难道路。解放前，他刚学摄影的时候，硬是在摄影棚里留心多看、多做，暗暗地独自琢磨着，并到电影院去看美国影片，想从中学到一些摄影技巧，一点一滴地积累。解放后，学习条件迥然不同了。领导上为他们组织了业务学习。邱以仁给朱今明、黄绍芬、周达明等几位著名摄影师当助理，受到了他们的精心指导，受益匪浅。邱以仁在实际工作中体会到，客观条件固然是重要的因素，而要在业务上取得一定进步还得靠自己的努力钻研。他从曝光、布光、构图这些基本功学起，逐步掌握镜头的运用、场面的调度、节奏的处理等技能。他利用业余时间阅读大量的文艺作品，藉以提高自己的文化水平和艺术修养。特别是经过电影学院的两年专业训练，从理论上提高一步，专业知识更系统，为今后独立拍片打下了扎实的基础。

邱以仁在青年时代就思索着如何在黑白影片的摄影中体现中国民族风格的问题。他在早期受美国电影的影响较深，后来又较多地接受了苏联电影的影响，特别是比较系统地学习了苏联学派的摄影理论。他觉得美国电影在摄影处理上比较强调写实，真实感较强；而苏联电影比较注重画面的绘画性，继承了俄罗斯绘画艺术的传统，在光、色应用上都很讲究。他心里老是嘀咕着，我们中国电影在摄影风格上也应该有自己的特点，是否能把中国绘画传统应用于电影画面的处理上呢？从电影学院毕业后不久，勇于钻研的邱以仁便开始走上他的艺术探索道路。他在1959年摄制的《乔老爷上轿》及1962年摄制的《孙安动本》两部影片中进行了实践。《乔老爷上轿》是描写民间传说故事的古装片，又是喜剧片，艺术处理上允许有所夸张，他试图在影片中体现出中国绘画的艺术风格。中国画的传统特色与西洋油画风格有着显著的区别。西洋油画强调光、影、色的变化层次，中国画的传统特点则是单线平涂，以线为造型基础。于是邱以仁在拍摄《乔老爷上轿》时，光线处理上忌用立体光，主要采用散射光，使物体没有光影。他又在镜头前加上雾镜，以减弱物体的立体感，追求单线平涂的绘画艺术效果。可是影片拍出来以后，感到画面灰平，单调呆板，缺乏层次，这与拍摄黑白片要达到黑白分明、层次丰富、有色感的基本要求是相左的。后来在拍摄传统戏曲艺术片《孙安动本》时，邱以仁又作了进一步的尝试。人物光仍然采用散射光，作单线平涂的绘画处理，而在背景光上加强明暗对比，拍摄时施放烟雾，增强空间透视，以物体的浓淡明暗造成层次变化，试图达到水墨画的意境。从影片的实际效

果看，虽然弥补了《乔老爷上轿》中的一些缺陷，但也并未完美地体现出中国绘画的传统特色。邱以仁在总结经验教训时认为，主要原因是忽略了电影本身的特性，电影与绘画虽然同样是在平面上表现立体空间，但前者主要用光，后者用线，手段完全不同。试图在影片中体现中国民族风格，应当把中国绘画传统与电影画面结合起来，却不能单纯从表现形式上去模仿。在这两部影片中，虽然对于民族化风格的探索是不成熟的，但是就影片本身的艺术水平来说，应当承认邱以仁的摄影技巧还是比较娴熟的。

邱以仁在拍摄黑白片的实践中思考着这么一个问题，国外拍摄的影片黑白层次分明，有力度，而我国拍摄的黑白片为什么总不如外国片那样“透”？他发现除了在洗印方面存在的问题外，灯光也是一个重要因素。由于照明用灯的色温不同，拍出来的效果也有明显的差异，如碳精灯的光白而透，而色温较低的钨丝灯光是黄得不透的。在拍摄《51号兵站》、《青山恋》等影片时，邱以仁根据《乔老爷上轿》等片的拍摄经验，既考虑到体现我国传统绘画艺术风格，又重视发挥电影的特性，讲究采光和光影的处理。这些影片拍摄时，凡人物光、天片光都加上一层蓝色灯光纸，使影片黑白层次分明，有力度，立体感强，达到了影调清晰舒适的艺术效果。

在十年动乱中，年富力强的邱以仁也不得不中断了艺术实践。但是当他一旦重新工作后，他又继续孜孜不倦地追求着艺术的真谛。从《无影灯下颂银针》开始，邱以仁着重从影片的真实性入题，对彩色影片的拍摄进行了实践与探索。

拍摄彩色影片的关键是运用好色彩，而色彩的浓淡又与光的强弱密切相关，有光才有色。邱以仁认为影片要真实地反映生活，在现实生活中人们很少采用强烈的原色，衣着打扮、房间的布置等一般都喜爱选用中间色，其色调既丰富，又和谐。在《无影灯下颂银针》中就是采用中间色为主的软色调来拍摄的，在光线的运用上注意到环境的真实性。然而在当时也难免受到荒谬的所谓“三突出原则”的影响，为了“突出主要英雄人物”，往往在布光时，室内明明是散射光，却在演员头顶上硬加上一道强烈的反侧光或顶逆光，这就破坏了光源的真实性。

党的十一届三中全会以后，解放思想，正本清源，使电影艺术创作有了英雄用武的广阔天地。邱以仁连续拍摄了《她俩和他俩》、《燕归来》、《陈毅市长》、《子夜》四部彩色故事片。他讲究色彩、光线的运用，重视影片的真实性，特别是《子夜》在摄影艺术方面取得了新的成就。

邱以仁对《子夜》的原著和文学剧本有较深的理解，所以在影片色调的设计上，并不以色彩绚丽来取悦观众，而是以色彩为造型艺术的手段，从影片的主题要求出发，把影片处理成从现代眼光来看显得古老一些的油画，象一幅色调浓重的名画因年代已久而产生一种古铜色的调子，以此作为全片的总基调。为了追求真实性和时代感，影片全部选取三十年代初期建筑物进行实景加工来拍摄。根据影片总色调的要求，主要场景的背景都选为棕色墙面，或是乳黄色的墙面配以暖色灯光，即使局部场景需采用较鲜艳的色彩，也要大量用黑白色彩来衬托浓重的色调。例如吴公馆是全片的主要场景，是影片总色调的体现者。大客厅、书房是棕色木结构，而小客厅及卧室是乳黄色油漆墙，便采用黄色光线将环境色调统一起来。在拍摄时间的选择上他也尽量利用早晨和黄昏，借助此时自然光线的特点使画面蒙上一层偏暖的金黄色调子。在总色调确定之后，邱以仁还按照剧情的发展，人物思想感情变化的规

定情景，自如地掌握场景气氛的变化，使影片的节奏在平稳中有起伏，流畅中有发展。例如吴荪甫开始时满怀实业救国的雄心，吴家的场景气氛就处理得比较开朗、明亮；但后来被赵伯韬逼上绝路，便有意让吴在自杀前关上门，拉上窗帘，使室内光线顿时变得灰暗惨淡，以衬托其悲观绝望的情绪。又如在交易所分为场内两个场景，对场内光线的处理，突出场景中间进行交易的人圈，而周围环境的光线较暗，以表现其喧闹的动势；场外休息室则主要表现静态，用立体塑型光拍摄人物肖像，以刻画人物心理变化。因此全片基调统一，但并不单调呆板，色彩丰富而有变化。影片在光线处理上还力求真实，符合时代特点。鉴于伊斯曼彩底色彩还原比较鲜艳的特点，人的肤色拍出来一般都偏红，比较夸张，可以显示肤色的健美。而中国人属黄色人种，尤其在三十年代，工人的肤色都稍黄些，有些长期忍饥挨饿的还面带灰色。同时三十年代的灯光一般也都偏暖色（不象现代光源偏白、偏青），当时丝厂缫丝车间里的灯光更是昏黄无力，雾气弥漫。因此影片在拍摄实景时便大多采用散射光照明，凡有光源的也都略带黄色。由此可见，邱以仁在《子夜》的拍摄中，无论对人物或环境的光线、色彩的处理上，都体现了影片总基调的要求，一方面刻意追求绘画性的艺术意境，另一方面处处注意把握住时代特点，使绘画性与真实性比较完美地结合起来。

邱以仁迄今参加了二十多部影片的拍摄工作。他不仅勇于实践，而且善于思考。他曾经写了《谈谈影片中的外景的拍摄》，并与著名老摄影家吴蔚云合写了《谈滤色镜的运用》、《摄影随想》，《电影摄影艺术点滴谈》等篇学术性文章，然后再用于实践，并取得了一定的成绩。

（唐乃祥）

吴江海

上海电影制片厂录音技师吴江海，1918年6月生于上海。1938年他于上海私立中学毕业后，经人推荐进入合众影业公司担任录音助理。当时，他夜间拍戏，白天求学于大同大学电机系。这种半工半读的状况，并未影响他在电影录音事业上的长进。由于他具有较高的技术理论基础，而且又勤于钻研、精于技艺，所以，在他从师不到一年时，便于1939年正式升任录音师。从此，他中止学业，正式开始了他的电影生涯。

在旧中国的电影场里，象吴江海这样具有大学学历的人员可谓凤毛麟角，何况，由他担任录音的影片，声响技术质量又都比较出色，因此，他受到同行们的高度尊重，连续在合众影业公司担任了《赛金花》、《新渔光曲》、《迎春曲》等十多部影片的录音，并且，还被特邀到“艺华”、“明华”等影片公司担任了《刺秦王》、《孔夫子》等影片的录制工作。至1949年上海解放，他已参加了五、六十部影片的录音工作，成了一位埋头实干，有丰富实践经验的录音技师。在中国电影界里，赢得了较高的声誉。

解放后，吴江海的录音技术水平和艺术水平都有了新的提高。他特别意识到录音决不是单纯的音响记录，而要参加到塑造人物、体现主题的艺术创作中去。因此，他在影片录音中，非常强调创造一系列气氛效果、意境效果、象征效果和背景效果等。他在录音处理上，还特别细腻，既能保持生活的真实感，又具有艺术的感染力。即使对于一只小小的蟋蟀的叫声，他也要精确地分辨出是体现战斗胜利的鸣叫，还是表现一般悠闲的间断叫，或者是雌雄嬉戏的唧喳叫，以便将它们运用到体现不同人物心理状态，烘托不同气氛要求的场景之中。由于他在录音实践中的刻意求功，对影片技术、艺术质量的提高，都起到了积极的作用。自1949年至1966年，他先后担任了《团结起来到明天》、《海魂》、《聂耳》、《林则徐》、《枯木逢春》及《白求恩大夫》等十多部影片的录音工作，其中，有不少影片在国内、国际上都获得了很高的评价。可以说，这些影片的成功，与吴江海录音上的精湛技艺及不倦努力，也是分不开的。

吴江海还是一个善于思考、富于创造精神的录音师。在摄影棚里，历来是使用录音拍板作为开拍前的“惊堂木”，目的是向现场人员发出“进入拍摄”的警告。但是，这种声响，也往往造成对演员心理的刺激，尤其是对于初上影坛的新演员来说，更容易使他们产生紧张情绪，影响他们进入戏的规定情景，有碍于表演质量的提高。为此，吴江海经过反复多次的摸索和试验，终于制造出了一种同步讯号器，并首次在1962年拍摄《枯木逢春》时由他付之使用。这种同步讯号器，不仅减少了演员表演时的思想负担，保证了拍摄的质量，而且，因为免去了录音拍板时需耗片头、片尾的缘故，每部影片可以由此节约六、七百米的胶片。吴江海的这一革新，曾经获得文化部的嘉奖，并很快被推广到全国各制片厂。

吴江海不仅勤于实践，也善于理论总结。在录制演员对白声带时，为了达到既生活化，又有艺术效果，他根据评弹艺人的语言艺术特色，归纳了几条台词技巧的要点：快而字不乱，高而声不喧，低而音不糊，慢而意不断；起音要清，收音要稳，音质要纯等。在录音时经常提醒演员，以保证录制声

带的质量。1980年初，他回顾了自己四十多年的创作道路，系统地总结了录音创作上的经验和教训，这篇总结在文化部电影局的《电影通讯》上得以刊登，给同行及关心电影录音的人们以很大的启发和教益。不久，他又应《电影文化》编辑部的特约，撰写了《录音创作谈》一文，发表在该刊第二辑上。文章深入浅出，以他亲身实践的许多生动例子，对影片的对白录音、音乐录音、音响效果的处理等专题，发表具有理论意义的真知灼见，并对电影录音上急待解决的技术和行政问题，大胆地提出了自己的建议。对于改善和促进电影录音的进步起到了推动作用。

十年浩劫之中，吴江海也无幸免地遭到迫害。可是，无论是在“牛棚”，还是在“干校”，他仍然在向往着再度从事自己最心爱的事业。所以，当文艺的春天紧随着祖国天空上政治乌云的驱散而来到时，吴江海也重新焕发出了他在电影录音事业上的热情。1978年，他投入了影片《傲蕾·一兰》的录音工作。这部被文化部评为1979年度优秀影片奖的作品中，也包含了吴江海的心血。

六十多岁的录音技师吴江海，将在电影录音事业上继续实践、总结，作出更大的贡献。

周达明

周达明，上海电影制片厂总摄影师，1906年生，广东省潮阳县人。因幼年丧父，在家族中过着寄人篱下的生活。十三岁时，他随亲戚离开广东到上海求学，读过二年中学，因生活胁迫，遂到亲戚经营的店铺去当学徒。1927年，经同乡介绍进入当时友联影片公司摄影部当学徒，后给留学日本的摄影师洪伟烈当助理。当时的友联公司主要搞武侠片，全部利用阳光拍摄。1930年，周达明开始独立拍摄了《荒江女侠》第三集，翌年，又拍摄了《海上英雄》，从此正式开始了电影摄影师生涯。紧接着又拍摄了三部影片。

1931年后，“九·一八”、“一·二八”事件相继发生，在中国共产党的号召和领导下，各地掀起了抗日反蒋怒潮，救亡运动在全国展开，有良心的中国人都站在坚决抗日的共产党一边。1933年，党的地下组织成立了由夏衍负责的电影小组。而这时的周达明常和郑君里、胡萍等进步人士接触，思想上得到很大的提高，对友联影片公司所拍摄的荒诞不经、脱离现实的武侠片极为不满，却倾向于联华公司所拍摄的《野玫瑰》、《共赴国难》等反映现实生活、带有抗日进步色彩的故事片。同时，对只用阳光拍戏也感到不满足，而倾心于运用灯光这个有力的造型手段来拍电影。这年春天，党的电影小组有计划地向有关影片公司输送左翼力量，经洪伟烈介绍，周达明进入联华影业公司。他为了学习灯光技术，甘愿为摄影师周克当助理，参加了《天明》、《奋斗》等片的拍摄。在摄制现场，他悉心观察周克如何运用灯光，逐步搞清了灯光的造型作用，同时努力钻研摄影业务，深得摄影师的喜爱和信任。八个月后，周克便向联华公司的老板推荐周达明拍戏。就这样，在1933年他便独立担任了故事片《风》（吴林导演）的摄影工作。1934到1937年间，拍摄了《酒色财气》、《新女性》、《迷途的羔羊》、《狼山喋血记》和《王老五》等片。由于和蔡楚生、费穆等导演合作，他们严谨认真的创作态度和拍摄影片时的进步倾向，给周达明以很大影响。他自己更是细心琢磨，不断总结，尤其在运用光线给人物造型和制造环境气氛等方面摸索到一些规律，逐步形成了用灯少，光路清楚，气氛浓烈的独特风格。如1936年在拍摄《迷途的羔羊》时，为了表现流浪儿沦落街头的悲惨情景，他用一幅画面，将一盏昏暗的街灯放在画面的左面，占了一半位置，让可怜的流浪儿的面孔放在画面的右下角，从街灯方向用一只灯射在流浪儿的面颊上，除了这两块亮斑外，其余部分全是黑的，以深沉的影调和气氛烘托了这个孩子的孤苦的境遇。另外，他在构图上也有自己的风格和想法。在《迷途的羔羊》中，流浪儿来到上海黄浦江边，他第一眼看到的就是外国的兵舰和大炮。周达明深深领会编导的意图，在流浪儿的主观镜头的画面里，将外国的大口径长长的炮筒占据着大部分画面，却让外滩只在画面里占很小的地位。这个畸形的画面把旧中国受帝国主义侵略、蹂躏的现状表现得淋漓尽致。此后在《狼山喋血记》、《王老五》等反映中下层劳动人民生活题材的影片中，周达明更发挥了自己的特长，积累了经验，正如他自己所说：“我是个专拍草屋的摄影师。”

1937年抗战初期，他曾携带摄影机到嘉兴，在部队工作了一个时期，后随费穆去郑州拍摄了纪录片《北战场精忠录》。1939年由香港返回上海后，在民华影业公司参加了影片《孔夫子》和《古中国之歌》的拍摄工作。值得

一提的是《孔夫子》一片，在艺术处理和摄影技术处理上都达到一定的高度。但周达明总是谦虚地说：“这都是导演费穆的功劳。”其实，在每一个镜头的场面调度、构图的别出心裁和用光的奇特上，周达明都付出了心血和劳动。他对画面的处理非常大胆，画面简炼、干净，同时以景托人，反映出当时孔丘的心情。他喜欢即兴创作，也善于抓取光线在瞬间所造成的特殊气氛。比如说，有一次他早晨进棚拍戏，打开棚门，一缕阳光射进棚内，穿过布景的圆门，他马上抓住时机，抢下了这一镜头。还有一次，他利用饭厅的黑瓦屋顶作为背景，在屋顶前面搭制了平台和台阶，两厢站立着手执兵戈的武士，拍下了孔夫子走上台阶的镜头。这些画面充分表现出他在摄影上“奇”、“怪”、“简”、“活”的特点。

尔后，周达明转入新华影业公司任摄影师，和导演李萍倩合作，拍了《蝴蝶夫人》等十一部影片。

抗战胜利后，1946年，周达明参加费穆领导的上海实验电影工场，拍摄了《花莲港》、《大地回春》等六部影片。

1949年解放以后，周达明即参加了上海电影制片厂。先后拍摄了《人民的巨掌》、《宋景诗》、《上甘岭》、《英雄赶派克》、《春满人间》、《节日歌舞》、《东风劲吹》、《不夜城》、《燎原》、《新歌欢舞》等影片。

几十年的实践中，周达明保持并发扬了自己的摄影风格，尤其在黑白片摄影方面更是独树一帜。1956年拍摄的反映中国人民志愿军英雄事迹的影片《上甘岭》和1962年拍摄的反映安源工人斗争生活的影片《燎原》，在体现英雄人物形象，塑造群像和表现环境气氛等摄影艺术方面，都获得一定成就。

周达明拍戏时肯下苦功钻研剧本，并充分理解导演的意图，所以对每场戏甚至每一个镜头的处理，都是心中有数。同时，他对摄影镜头和照明灯具的性能了若指掌，在摄制现场，他能调兵遣将，从容不迫，有条不紊。他一进摄影棚，就全副精力“陷”进戏中，除了导演、演员、照明之外，好象旁若无人。他深深懂得，光是摄影师手中的画笔，用光应有自己的风格。他认为摄影师用光来塑造人物，制造特定的气氛，要达到一定的艺术效果，就不能机械地拘泥于测光表上数字的限制。他通过多年的摄影实践，练就了一副“火眼金睛”，不用任何工具，只用眼睛就可看出画面的亮度分布。他常常在人物或背景加上很强的亮斑，而有时又常常使画面的大部分处于低照度的暗部。这些大胆的处理使他拍出的画面，确有其特点。其次，他主张用灯不在多，而在于精。他对灯具、灯位非常了解，主张每个灯应起一定的作用，可用可不用的灯，坚决不用，因为多一个灯就多一个影子，对画面的简洁会起破坏作用。周达明摄影的第三个特点是凡事自己动手，他喜欢自己挡机器，他认为这样可以全面掌握演员的调度，画面的构图和布光。

他工作时严肃认真，一丝不苟，但对后辈却是关怀备至，极力培养。拍摄《燎原》中“说理斗争”的大场面时，他主动教副导演布置群众场面，在画面一边排上十几个人做前景，然后再按层次去安排后面的群众，即显得声势宏大，又不致混乱；在拍摄一部反映农村生活的影片试片时，他谆谆告诫另一位摄影同志如何拉大主体和背景的光比，使这位同志感到受益匪浅。如今，他的许多学生大都是成名的摄影师了。

周达明一生为人正派、耿直、朴实、谦逊，爱憎分明，积极靠拢党组织。他一生追求光明和进步。在抗日战争时期，有一次为了掩蔽左翼组织开会，他跟着郑君里，拿起摄影机和反光板，在上海近郊北新泾的会场外面，假装

拍电影，直到会议开完。现在他虽然已经七十七岁高龄，但为了祖国的电影事业，还孜孜不倦地学习业务知识；同时指导中、青年同志的工作，经常提出中肯而又切合实际的建议和意见，受到厂里和摄影组同志们的极大尊重。

（江淑珍）

周彦

周彦从三十年代初即参加了左翼剧联。五十多年来，他献身舞台、银幕，从表演到剧作，从话剧编导到电影编导，从故事片、翻译片，直到科教片，都留有他艺术创作的业绩。

周彦原名周国彦，1909年出生在北京。祖父在洋务运动中从当铺学徒逐步上升为北京大清银行经理，辛亥革命后经商不利，去世时家道式微。父亲是银行小职员，1919年先于其祖去世。周彦依靠寡母抚养，在这个大起大落的家庭里度过了青少年，那种“盛时客盈门，败落草没径”的炎凉世态，在他的心灵上铭刻了一道愤世嫉俗的深刻印痕。

周彦自小从外祖父学过画，幼年时，又在私塾受教于一位秀才，因而对美术、古文有一定造诣。童年起，他就阅读了大量旧章回体小说，从中汲取了历史的、文艺的知识营养，扎下了较好的文艺根基。

周彦成长求学的时代，正是我国遭受列强蹂躏，军阀混战，社会矛盾激烈，人心思变的动荡时期。“五四”崇尚科学、民主，反帝反封建的新思潮，强烈地影响着他。中学时，他就以作文触及时弊，深受国文老师赞赏。在一个偶然的时机，他观摩了北京艺术学院演出熊佛西编导的《一片爱国心》，该剧表现的爱国主义思想，强烈地感染着他，使他立志献身新剧运动。

中学毕业后，周彦就读于上海暨南大学中国文学系。但他又不屑于埋首故纸堆中寻章摘句，于是选修了英文系的《戏剧的编撰》课程（由洪深讲授）。到第三学年（1930—1931），他与一位同班同学组织暨南剧社，受左翼剧联直接指导，从此开始了戏剧实践活动。1931年，暨南剧社在洪深辅导下，演出了由周彦自导自演以揭露资本主义罪恶为主题的舞台剧《强盗》（辛克莱原著）和日本剧《剃刀》，在舞台上初露头角。

这年“九·一八”，日帝侵占我国东北，周彦热血沸腾，参加了由田汉主持的大道剧社，并毅然加入左翼剧联，连续演出《乱钟》（田汉编导）、《SOS》（适夷编）、《敌同志》（黄白薇编）等话剧和一些唤醒民众抗日救亡的活报剧，表达了他作为中国新青年的爱国热忱。在这里，有幸与田汉相识，学习艺事。同年12月9日，周彦以暨南大学出席上海学联的代表，参与了上海大中学生围困张群，索讨被国民党特务绑架的中大和北大学生代表的“一二·九”学生运动。事后，田汉一面向周彦了解此事始末，一面迅即用蜡纸作稿纸，在钢板上刻写《猛火》一剧。面对田汉如此敏捷的才思，周彦极为钦慕，视田汉如良师益友，此后交谊益笃。

暨大毕业后，周彦回北京，乃与于伶、宋之的、白杨等从事救亡戏剧活动。1933年夏，周彦通过田汉的关系，首次步入影坛，进了上海艺华影业公司。四个多月后，C·C特务砸了“艺华”，周彦和田洪、侯枫等二十多人被解雇，尝到了从事救亡文艺的不易与失业生活的困苦。

1935年，周彦二度从影。在山西太原西北影业公司与田方、王萍、吕班、金刚（金焰之弟）、邸力等演出由宋之的编剧、石寄圃导演的影片《无限生涯》。这是周彦第一次作为电影演员出现在银幕上。1936年，周彦又与王苹、邸力、吕班等人太原合演了《强盗》、《一元钱》话剧，并导演了由田汉编剧的《一致》。当时正值红军东进抗日，并迫近太原。山西的阎锡山政权惊恐万状，加上触及时弊的剧目演出，更使当局坐卧不安，因而招致西北影

业公司对宋之的、田方、王苹、周彦等人的解雇。周彦再次尝到在业的艰辛与失业的痛苦。但从艺爱国之志，并未稍有减退。

回北平后，周彦奋笔疾书，写出了处女作独幕剧《救国方策》（发表在1937年孙伏园主编的《北平晨报》戏剧周刊上），抨击了北平当局在国难严重时刻竟然大张旗鼓搞什么“时轮金刚法会”，以诵经祈求和平的丑事，抒发了他崇尚科学、民主，要求积极抗日的心愿。

1937年夏，周彦参加了熊佛西在河北定县组织的农民戏剧实验巡回剧团。“七·七”事变爆发，熊率团南下长沙，改名为抗战剧团。周彦与杨村彬、贺孟斧、萧锡荃、贺守义、欧阳红樱、岳路、卢淦等人，辗转由湘入川，从事抗日救亡演剧活动，在艺术征途上挺进。

连续的舞台实践，使周彦的艺事日趋成熟。他在成都与欧阳红樱、杨村彬、贺守义、萧锡荃同台演出了熊佛西编导的《后防》。剧中他成功地塑造了一个阴刁狠毒的地主狗腿子王善保的形象，激起台下观众的义愤，不禁用当时流通的铜钱纷纷掷向周彦，以发泄对剧中人的憎恨和表达对女乞丐的同情，致使周彦头部受伤，演出几乎难以终场。

抗日战争与解放战争时期，是周彦在剧本创作上的旺盛时期，从独幕剧到多幕剧，从话剧到电影，从正剧到喜剧，作品不下二十部。如《电线杆子》、《生死关头》、《万古千秋》、《人财两空》、《红尘白璧》、《朱门怨》……几乎每年有一到两个剧本问世，都以抨击时政和唤醒人民抗日救亡为主题。其中《桃花扇》是他根据孔尚任原著改编的成功之作。全剧既保存了原剧传奇的特色，又赋予了抨击当局投降的时代意义。人物语言通俗洗炼，切合角色的特定身份和历史背景。主题歌采用江南道情韵调，由沙梅作曲，全曲民族色彩与地方色彩浓烈。由项堃饰演的苏昆生演唱。那声声“哀江南，沧海变桑田。梅花岭上忠魂怨，几人凭吊几人怜？……倒是那，无情无义的倡寮院，偏有节烈的名儿万古传，万古传哟”，词意悲壮，曲调悠扬，声情并茂，引起观众的共鸣，得到了人们的赞赏。这首歌抒发了周彦重气节、鄙趋炎附势的真实感情。此剧首先由应云卫主持的中华剧艺社在成都上演，后为不少剧团相继演出，盛况不减。周彦也因而应邀入剧作家协会。

四十年代初，周彦第三次步入影坛，在中国电影制片厂担任电影编导。编导电影台本《万象回春》（汤晓丹导演）、《挤》（周彦导演）；导有话剧《重庆24小时》、《黄金梦》，并担任史东山编导的《还我故乡》影片执行导演，显示了他多方面的艺术才华。

抗日战争胜利后，周彦眼见物价飞涨，民不聊生，又奋笔疾书讽刺喜剧《新镜花缘》，以“墨鄙”国高官贵戚拥有可在钞票上随意添圈加零的无限特权，使钞票面值千变万化，以致那里特产一种两米来长的算盘，来计算天文数字的货币开支。此剧对国民党反动政府的腐败无能，给予了讽喻挞伐，因而遭受到蒋家王朝的查禁。

1947年，周彦又遵当时中国电影制片厂厂长罗静予之嘱，编写了电影剧本《铁》。但因其中有描写抗战胜利后国民党搞停工接收、以致矿场破坏的情节，摄制时，蒋家新闻局命令要将此段情节改成由于新四军破坏遭致矿场停产。周彦闻讯后严词拒绝，并表示宁可剧本作废，决不按官方反共意图修改。《铁》剧终于停拍。周彦的剧作受禁，并不限于《铁》和《新镜花缘》，《朱门怨》一剧在预演后也被查禁（后在香港拍成了电影）。由此可以窥见，周彦艺术生涯的坎坷。

上海解放后，周彦获得新生。军管会指定周彦任中制厂临时接管委员会主任委员。上影建厂后，他被调上影担任第一部翻译片《小英雄》的导演，尔后又相继为翻译片《乡村女教师》任导演，并与陈叙一同志一起为筹创上海翻译片厂作出贡献。1950年周彦被推荐为文艺界代表，出席上海首届文代会。

1952年，他服从组织分配，参加了新中国科教电影事业的创业队伍，只身离家北上，专心致志地希望用电影形式开展一个普及科学文化知识的“启蒙运动”，孜孜不倦地钻研着科教片这一新片种的独特表现方法。次年，上海科影厂成立，他又回到上海，担任导演，拍摄了我国第一部阐明天象变化，普及自然科学基础知识的科教片《日食与月食》。他以旺盛的精力，投身于科普电影的创作活动，先后导演了《白天黑夜》、《风》、《雨》、《杂技里的秘密》、《松林里的战斗》、《斜面》等十多部传播天文、农业、工业、物理、力学等多种基础知识的科普片。其中《松林里的战斗》曾获文化部颁发的为农业服务奖。

他导演的科教片，结构紧凑，情节生动，形象鲜明，通俗有趣。如《斜面》，他用螺旋形楼梯，骑自行车走S形路线上坡，以及刀劈木柴费劲与斧劈木柴利索等司空见惯的形象，揭示斜面越长越省力这个力学概念，使人感受到科学并不神秘，而在日常生活与生产中随时都会碰上它，用上它。这部影片至今受到同行及观众的称道。

不幸的是，这个追随共产党，以文艺形式向黑暗统治冲刺，为正义光明呐喊了二十多年的老战士，在1957年却被错划成右派，1960年方“摘帽”，恢复其导演工作。当他潜心于科普片创作与理论研究之际，不断地受到政治运动的干扰，迨到史无前例的十年浩劫，竟致被迫退休，离开科影。

清除了“四人帮”，周彦才得以平反恢复名誉，并受聘中央教育电影制片厂顾问。时已年届七十的周彦曾赋诗铭志：“抚髀方兴叹，应征又跨鞍。莫谓廉颇老，跃马万重山。”他想把失去的时间夺回来。他一面努力培养年轻的科普电影工作者，一面著述科教片创作论文。他认为，科教片应该充分运用艺术形象而不囿于现成的自然形象去表达科学内容。这种艺术形象又包含着赋、比、兴的传统创作手法，这就要求科普片的创作人员要有足够的文艺修养。他还认为，科普片要有深入浅出、引人入胜的情节，但这种情节是为了阐述、揭示科学内在的规律与矛盾，而决不能外加。因此作者要对所表达的科学内容有足够的了解，才能运用通俗的形象和语言艺术地准确地讲述出科学概念来。

周彦至今依然眷恋影事。他的近作七律咏怀最后两句，表达了他的心愿：“春蚕甘愿余丝尽，魂魄笑看锦绣多”。

（卞佩才）

岑范

岑范，上海电影制片厂导演，1926年1月11日出生在上海，祖籍广西。父亲是旧政府里一名小职员，俸金微薄。岑范因无钱不能按时入学，由母亲亲自教授，完成启蒙教育。母亲知书达理，一生与人为善，这对岑范的生活和乐善好施、极重情义的性格都很有影响。

1939年，父亲因被裁员，举家迁到南京。那时他已十三岁，在一所男子中学读书。一次，高年级和毕业班准备举行联欢晚会，排练了《南归》。剧中有一个小女孩角色，决定请面目清秀、天真活泼的岑范扮演。化妆之后，形象更加秀美，以至他去上男厕所时，许多家长以为他走错了，急得叫起来，因此闹了一个大笑话。表演时他唱了一支歌，纯朴、自然、动听。受到家长和老师们的一致称赞。以后，他又演出过话剧《湖上的悲剧》，《这不过是春天》等。演戏的兴趣日趋浓厚。在以后的几年里，其名声渐渐地飞出了学校，常有业余剧团邀他去客串。他演出的舞台也逐渐从学校移向社会。他曾在《三千金》中演过风流公子，《楚霸王》中演过傻乎乎的马伕，《家》中演过觉慧。为了提高演技，他大量观摩世界各国的电影，逐渐感受到电影艺术的独特魅力：它既可以将表演艺术永久性地保存下来，又可以让演员看到自己的成就和不足。这正是话剧所没有的优越性。于是，他的兴趣转向了电影。

这时，他开始研读大量剧本，练习写作，日夜苦战，终于写成了第一个剧本《手足情深》。他将这一处女作寄给当时的著名电影导演朱石麟，乞求赐教。朱石麟诚恳地回了信，指出剧本中存在的问题，鼓励他继续努力创作。此后，岑范又写了几个剧本寄给朱石麟，虽未被采用，但两人在通信中建立了友谊。

1946年朱石麟应邀去香港南洋影片公司拍片，建议岑范同去。尽管他的父母并不乐意，但迫于家贫无力再供他去读大学，也只得如此了。二十岁的岑范怀着理想即将实现的兴奋心情和游子远离父母的惜别之情，提着一只小箱子，开始了艺海生涯。

岑范在香港待了六年，由于朱石麟的热情扶植，自身刻苦努力，进步很快。六年中他跟随朱石麟拍了十多部影片，有《同病不相怜》、《各有千秋》、《春之梦》、《玉人何处》、《第三代》、《血染孤城》、《蝴蝶梦》、《清宫秘史》、《生与死》、《山河泪》、《春风秋雨》、《方帽子》、《春雷》、《禁婚记》、《门》、《洞房花烛夜》、《秋灯夜雨》、《新天地》等。在这些影片中，他有时任执行导演兼演员，大多是担任重要配角，甚至是主角；有时则是编剧兼副导演。实践迫使他探索电影创作中的编、导、演这三个重要环节的艺术规律和特性，在具体运用时能融会贯通，全面顾及。六年之后，当他返回内地时，在编、导、演几方面都已达到相当水平了。

与此同时，岑范在创作内容上也有了一些变化。他写的剧本，由描写个人家庭思想逐渐扩大到反映较广阔的社会生活，由反映旧人道主义、抒发小资产阶级感情转为较有积极意义、健康、理想的抒怀。如《生与死》，是岑范在香港生活了一段时期之后，目睹了许多人为生活所迫去寻短见的社会现象而创作的剧本，鼓励人们要勇敢地面对现实，与黑暗作斗争，在主题思想上有一定的积极意义。在艺术处理上，他借鉴了外国影片中大多采用实景拍

摄的长处，也进行了尝试。对于较新的创作思想和艺术表现手法，岑范总是很有兴趣并热情地学习，把它们运用到自己的创作实践中来。1949年，新中国成立的礼炮震动了香港，岑范以极大的热情迎接这一胜利的消息。尤其是当他参加了赴广州慰劳解放军演出后，亲身感受到人民生活发生了改天换地的变化。演出结束后，在回香港的途中，他便下了申请回大陆的决心。1951年9月，他终于怀着为祖国电影事业献身的雄心壮志，投向新中国的怀抱。

回国的最初几年，岑范先后在八一电影制片厂和北京电影制片厂工作，除拍摄大型纪录片《八一运动大会》还导演外，拍了几部京剧戏曲片，有《梅兰芳的舞台艺术》（上、下集）、《洛神》、《荒山泪》（吴祖光导演，岑范副导演）、《雁荡山》、《群英会》、《借东风》等。岑范自幼便是个京剧迷，后来又一直同京剧界的著名演员马连良、萧长华等人来往密切，对京剧艺术是颇为熟悉、懂行的。将这些传统京剧节目照样儿搬上银幕对他来说，是驾轻就熟的工作，但他不愿因循守旧或抱残守缺，希望有所创新和建树。因此在深入研究了舞台与银幕、戏曲与电影这两种不同艺术的形式和特性之后，他便开始探索戏曲片如何电影化的问题。

戏曲表演着重于写意、虚拟。它既有因舞台而形成的风格化特点，又有因拘泥于程式而带来的局限。电影化则是使艺术趋向于生活，自然，真实。将戏曲拍成电影时应该既保持戏曲艺术的优秀成份，又要摆脱舞台化。岑范逐渐琢磨出一条规律：要抓住一个“动”字，要充分调动电影手段。当他独立导演《雁荡山》时，便作了大胆的尝试。他首先从电影化的角度对剧本进行了改编，还加了两个马童。其次是突破了过去戏曲片只是从观众面向舞台这一固定不变的位置进行拍摄的框框，运用电影可以最大自由地进行时空转换的优越条件，让摄影机从各种角度选取最美，最富于表现力的镜头，使画面生动、活泼。《雁荡山》是一出武打戏，根据它动作变换神速，节奏跌宕多变等特点，影片采用了故事片中倒拍，高速摄影等手法和特技拍摄，突出了那些高难动作，增强了戏剧的艺术魅力。这部影片拍成之后，受到国内外普遍的欢迎。影片的成功使戏曲片在电影化问题上前进了一大步。对于岑范个人来说，也是艺术实践中的一大收获。成功鼓励着他继续进行探索和创造，此后他又拍了好几部戏曲片，这方面的经验也不断地积累和完善起来。正是这一阶段潜心的磨砺和实践，使他后来终于拍成了戏曲片中至今仍称作“精品”的越剧片《红楼梦》。

《红楼梦》这部伟大的文学巨著在我国已是第四次被搬上银幕，但比较而言，以岑范拍摄的这部影片为最好。首先影片在内容上的改编是较成功的。以宝、黛爱情悲剧为主线，对原著进行了高度的概括和集中，通过“进府”、“读西厢”、“被笞”、“赠帕”、“葬花”、“定计”、“焚稿”、“哭灵”、“出走”等情节，较好地突出了宝、黛之间忠贞不渝的爱情，有力地表现了他们对封建礼教的强烈反抗精神，同时反映了以荣国府为代表的贾王史薛四大家族的兴亡史。在揭示当时的社会矛盾，暴露封建统治阶级生活的腐败、没落和封建制度的黑暗方面，都达到了一定的水平。其次，影片在艺术上的成就具有一种不朽的魅力。1962年影片拍成之后，在海内外立即获得广泛的好评。

影片能有这样的感染力，固然同越剧艺术具有优美抒情的风格，饰演贾宝玉、林黛玉的两位著名越剧演员——徐玉兰、王文娟的精湛表演有关，但也是由于岑范在导演处理中进行了一番精心的再创造的结果。他积前期拍戏

曲片经验之所长，在这部影片中，完全采用故事片的拍摄方法，充分发挥故事片的特长，既打破了原舞台剧的框框限制，又同时保留了原剧的精华，而电影化的手法使这些精华之处在银幕上更加灿烂生辉，超越了舞台的效果。

比如黛玉闻悉宝玉将娶宝钗的消息时，影片采用一系列旋转的镜头，随着黛玉失常地在园中荡来荡去，用特技表现桥断、树倒、石转、路迷的画面，配以凄惋、悲愤的唱词，形象地描写了黛玉此时此刻因激愤而如痴如狂的心情。

又如黛玉焚稿和宝玉成亲采用了交叉蒙太奇，使悲喜两种完全不同气氛的场面同时进行，产生了强烈的情绪对比。既衬托出黛玉之死的悲惨，又使宝玉的喜事蒙上了一层悲剧色彩。影片表现黛玉之死的过程时是很细致的。用一个中景到特写表现黛玉从昏迷中慢慢地睁开眼，镜头推进，纱幔上出现了若隐若现的宝玉，这是黛玉的幻觉，也是她瞑目前夕的一次心理活动。与此同时，她绝望地高呼了三声“宝玉……你好……”，终于气绝死去。观众由于同人物一起经历了这一心理过程，便自然地在感情上产生了强烈的共鸣，无限同情这个被封建制度吞噬的弱女子。只有电影化的手法才能这样细腻地表现人物的心理状态和感情变化的过程，也只有当导演本身对人物的理解达到细致入微的程度，才能创造出最富于表现力的镜头。

在处理黛玉之死的场面时，他认为不宜正面去描写人在大悲、大喜、大怒时的情景，呲牙咧嘴的样子就无美感可言，非表现不可时，也必须采用侧面拍摄。这样处理有两个好处：观众看得清楚，又不损害形象。因此，处理黛玉死时，是采用中景，拍她侧着倒出画面，紧接着切入一个紫鹃扑向黛玉的镜头，使这个美貌如玉，柔情似水的女子自始至终给人以美好、完整的形象。这样的艺术处理体现了岑范的一种美学观：对于所同情和爱护的人物，要给以艺术的保护。后来他在拍摄《阿Q正传》时，对阿Q这个人物的处理也同样出于这一观点。

《阿Q正传》的拍摄对于岑范又是一种新的艺术尝试。鲁迅的这部文学巨著自问世后，六十年中曾多次有人想将它搬上银幕，终因其巨大的政治性，深刻的哲理性及丰富复杂的艺术情调，很难通过形象完满地表现出来而未能实现。岑范是第一名勇敢的实践者。影片由著名剧作家陈白尘编剧，阿Q由滑稽演员严顺开主演。

编导在改编这部作品时，有一明确的主导思想：在忠于原著精神的前提下，对于阿Q这一人物应有今天的认识，即把鲁迅赋予这一人物的精神胜利法的内涵，理解为一个弱者为了争取生存权利而不得不采取的一种自我解脱手段。因此影片处理这一人物形象时，虽然鞭鞑了他的精神胜利法，但对他生理上和外形上没有丑化。在对阿Q“哀其不幸，怒其不争”的两方面，以“哀其不幸”为主。在艺术处理上，较多地为阿Q的愚蠢行动开脱。如为了体现阿Q的劳动人民的本质，导演让阿Q带着一根扁担出场，而不是懒洋洋地含着旱烟杆游荡，这使观众对他有一个好的印象，对他后来一系列的悲剧和不幸更容易产生同情感。又如对阿Q向吴妈求爱这一情节，导演先用许多细节作了铺垫，又用赵太爷想娶小老婆而阿Q则因贫穷连一个老婆都没有作对比，写出了阿Q渴望爱情的合理性，完全把这场戏处理成正剧的形式。接着又由这爱情的悲剧走向生活的悲剧。这些内容都是原著所有，但通过具体处理，又体现了编导对于阿Q那个时代的农民表示同情的倾向。这种同情还

表现在对于土谷祠的庙祝这一形象的根本“革新”。鲁迅笔下的这个人物，同样是势利而可憎的，改编者将他变成一个善良的老人，常给阿Q以同情和帮助。

影片拍成之后，受到各方面的好评。1982年5月，此片代表中国电影第一次参加了法国戛纳电影节的正式比赛，岑范和严顺开亲赴盛会。访法归来，他又开始了拍摄《闯江湖》的筹备工作。他说：一切都要从头开始。如果《阿Q正传》有六十五分的成绩，《闯江湖》要向七十五分的高度进军。他计划用两年时间完成这部影片。

当前，正是岑范创作的黄金时期。以他的才华和不断求索的精神，一定会对我国电影艺术作出更多的贡献。

（汤娟）

苗振宇

上海电影制片厂总录音师苗振宇，河北保定人，1924年，出生在一个经济拮据之家。父亲苗祝三是上海早期电影场的剧务，苗振宇姐弟三人的生活 and 上学的全部费用，都靠他一人的微薄收入维持。因此，刚满六岁的苗振宇就已经踏入影圈，在《小玩意》、《迷途的羔羊》等影片中充当童角，藉此获取一些报酬，以减轻家庭的负担。直到他进小学念书后，仍然要不时到摄影场去客串几个镜头。尽管如此，由于他的聪敏和好学，学习成绩始终保持在前三名的水平，人们都夸他前途无量，他自己的求学之心也益发强烈。可是，小学毕业后，终因家庭经济困难，无法继续升学，不得不到电影厂去当学徒。这对于苗振宇来说，实在是个不小的打击，他在父母面前大哭大闹，抱怨人世间的的天平，父母深知儿子的志向，可有什么办法呢？无奈之下，父母只能含着眼泪婉言相劝：“蔡楚生不也是学徒出身？只要自己努力，总会有出息的！”此话虽是安慰之言，可倒也使苗振宇明白了怨天尤人并不解决问题，要长进，就要奋斗！

1939年，十五岁的苗振宇进入民华影业公司当场记，参加了《孔夫子》的摄制。他住在厂里，从现场拍摄到后期洗印、剪片子、接声带，甚至放映样片，什么都干，往往从天不亮忙到大黑天，一干就是十几小时。他不声不响地埋头学习，渐渐地，把摄影场的一切都积累在自己的脑海里。而且，他与有些不求甚解的学徒不同，善于把学到的点滴知识，融会贯通，业务水平在短期内就有了很大的长进。譬如，他在放样片时，细心观察到镜头与放声部分相差十九格半的距离，由此，掌握了剪接声带时必须与画面相隔十九格半的道理。所以，他所剪接的片子，都能达到声画无误，深得老师的好评和信赖。人们很快发现，这是一个踏实又灵巧的小伙子。

苗振宇在担任《孔夫子》场记时，因为文化水平限制，出现过把“天丧予”误写成“田桑鱼”之类的笑话，这很使他懊丧。但是，他也发现，自己对于机械技术问题却有特殊的兴趣，常常能无师自通。当时，中国电影又正处于由默片向有声片过渡的阶段，录音更是一门新鲜的技术。他觉得，一个人应该找到能够最大限度发挥自己才能的突破口，这对于一生的成功具有决定性的意义。因此，他在深思熟虑之后，决定选择录音专业，在1941年转入合众影业公司后，便改行当了录音学徒。由于他在“民华”已经积累了不少录音知识，所以当他担任了《梅花落》录音助理时，实际上就承担了一个录音师的全部工作。紧接着，他在《廿载恩情》一片中，正式就任录音师，并在对白声带、音乐声带与画面的叠印加工上有了新的创造。当时，他仅十九岁。

从事录音工艺，不可避免地要接触许多英文资料，对于“英盲”状态的他来说，又曾经为此而抱怨自己命穷学浅。但很快，又激起了他新的进击精神：省吃俭用，在业余时间花钱到中华职业补习夜校去专攻英语，无论暑寒，无论拍戏有多紧张，他都坚持学习。掌握了基本英语，这对于录音的实践与理论的提高如同长翅添翼。直至解放，苗振宇完成了《浮生六记》等近十部影片的录音，成了当时电影圈内名列前茅的录音师。而他那种想干一件事，便拼命也要干成的精神，更为同仁们交口称赞。

苗振宇在长期从事电影录音的工作中，有这样一种体会：优越的条件往

往会增加自己的惰性，而困难却可以迫使自己挖掘潜在的聪明才智。只有在克服困难的过程中，才会有所突破，有所创造。1952年，苗振宇接受了《南征北战》的录音任务，导演对这部影片的枪炮声的效果，要求忌乱忌噪，希望象交响乐那样，有节奏，有层次。无疑，这是一项极端困难的任务。因为，《南征北战》是我国第一部大型的战争片，电影厂内尚无大规模的枪炮效果资料；又因为“小米加步枪”的战争特点，当时诸如《攻克柏林》等外国影片中的枪炮效果也无法剪用，这就逼着苗振宇必须动脑筋，想办法。起初，在拍摄现场实录下来的枪炮效果又闷又闹，他几次三番调节加工，都未能奏效，别说交响乐的效果，就连起码的听觉效果也很不佳。眼看录音磁带累积了一盘又一盘，人们都替苗振宇担心，但他并不气馁，也决不敷衍了事，而是夜以继日地研究试验。终于，从一次把炸药吊在树上爆炸时的录音，取得了理想的音响效果。从中，他悟到了音响在空气振荡中的特殊效果，于是兴奋地连续制作了大量枪炮效果的资料，最后，又睡在混录台边十多天，圆满地完成了影片的录音任务。与此同时，他也在光学同期录音、制作不同条件的音响效果以及影片混合录音等方面有了新的提高，在录音技巧上有了新的飞跃。这部影片的枪炮声效果资料，至今仍广泛地被各类战争片所借用，成了一份中国电影录音资料的宝贵财富。

此后，他在相继完成了《渡江侦察记》、《天罗地网》、《沙漠追匪记》、《摩雅傩》以及《巴甫洛夫》等故事片、翻译片的录音后，于1958年前往苏联考察、学习宽银幕立体声的工艺过程。次年回国后便投入了我国第一部宽银幕立体声影片《老兵新传》的录音工作。这又是一次在缺乏完整机器设备条件下的新的进军。他仅用一台外景使用的单路话筒输入四路调音台，在一间十多平方米的小屋里，苦干巧干，备制了各种不同需要的录音资料，然后带往北京，在兄弟电影制片厂的主机上进行混录而成。由于条件艰苦，促使苗振宇作了应付各种情况的准备，不仅混录十分顺利，一次成功，而且还获得了许多新鲜的经验，积累了一整套直接剪、套磁底以及磁片混录的新工艺，为在上影及其它厂推行磁性录音开拓了广阔的道路。影片还在莫斯科电影节上获得电影技术奖，为中国的电影技术在世界上赢得了荣誉。

苗振宇在录音工作中，有一种专拣难度大、容易“砸锅”的影片下手的习惯，使他能不断在困难中探索新路，追求新意。《万紫千红总是春》几乎都是女角，女性的声调一般都偏高，而且不易区分，录音的控制上难度较大，可是，他出色地解决了既保持人物声音质量的圆润，又能使人物在声音上人各有别的难题。在《阿诗玛》的录音中，苗振宇较好地解决了歌剧片往往存在的演唱与对白的不统一，环境音响与唱腔上的不统一，画面与音乐节奏的不统一，使一部在录音上容易“砸锅”的影片，成了录音处理上创新之作。其它如戏曲片《白蛇传》，他柔化了锣鼓的噪和闹，又保持了京剧的特色；在《子夜》中，他恢复了同期录音的方法，加强了影片的真实感……他就是这样，总给自己出一个又一个难题，不停地在录音技能技巧上向更高更美的目标奋斗着。用苗振宇自己的话说，这就是：“有难度就有突破！”

苗振宇从影四十多年来，完成了近六十部故事片、翻译片、美术片及戏曲片的录音，还参与指导了大量影片的音乐录音及混合录音。1961年他被任命为上影厂副总工程师及总录音师后，又肩负起全厂的技术领导和行政业务的重担，赢得了越来越高的声望和荣誉。

苗振宇在生活上的清寡与他在事业上的追求形成了十分强烈的对照。解放前，电影圈子里的吃喝玩乐，他几乎从不问津。直到现在，他仍然是一心扑在工作上，而对物质生活没什么追求。他认为，在我们这个各方面都还落后的国家里，祖国母亲的每一个儿女，都应该在各自的事业岗位上，默默耕耘，开拓新的天地，这才是最大的快慰。而这一点，恐怕也正是苗振宇能够通往成功之路的关键！

（姜思慎）

陈 述

陈述，上海电影制片厂电影演员，以饰演各类反派人物见长。他在三十多部影片中塑造了性格迥异、各有其貌的人物形象，获得了广大电影观众的赞赏。

陈述，原名陈致通，1920年6月30日生于上海，祖籍是浙江省上虞县。他的父亲是一个旧式知识分子，家教颇严，对他刻苦好学品格的形成，很有影响。二十年代，卓别林的影片在上海风靡一时，他每片必看，对这位喜剧大师十分崇拜。他对上海刚刚兴起的滑稽戏也兴趣甚浓，那妙趣横生的喜剧情节，逗人的噱头，以及各种令人捧腹的方言，每每使他心驰神往。于是，艺术犹如一股强大的磁力，紧紧地攫住了陈述那颗幼小的心灵。陈述就读的上海万竹小学（即现在的上海实验小学）又是一所比较开通的学校，它继承了“五·四”的传统，

注重改革，强调德、智、体“三育兼优”，这使陈述的身心得以健康的发展，有较多的机会参加各项文体活动，接受新思想，他的一口标准普通话也是在小学打下的基础。

1935年2月，由于写得一手好字，陈述被母校——中华职业中学（黄炎培主办）推荐去报考商务印书馆，当了练习生，时年还不满十五岁。好动的陈述，在工作之暇，参加了中华基督教男青年会为少年会友。该会开办各种体育、文娱教学班，其中还有一个少年剧团。从此，陈述矫健的身影便经常出现在青年会的活动场地上。他一面参加游泳班和双杠班进行体育锻炼，一面更多地参加少年剧团的活动。1937年，抗战爆发前夕，少年剧团的成员在青年会礼堂演出了独幕剧《汉奸的子孙》等，积极宣传抗日。“七·七”事变后日军全面侵华，“八·一三”战火烧到上海，少年剧团到各难民收容所演出独幕剧《放下你的鞭子》，陈述演卖艺的小伙计。这是陈述一生难忘的演出，演员们激昂的情绪和观众的抗战热情融于一体，取得了很大的成功。演出一结束，只见铜板、镍币象雨点般从四面八方掷到演员身上、脚旁。见此情景，陈述热泪盈眶，心情难以平静，他第一次真正体会到一个演员的甘苦……

从此，陈述对话剧艺术的兴趣犹如纵马平川不可抑止。1939年，他考进上海邮政管理局后，积极参加邮务工会话剧组活动，并和一些大学生、职业青年在青年会组织了中青剧社进行演出。在短短的两年里，相继演出了雨果的《狄丝娘》，奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》、契诃夫的《纪念日》、莫里哀的《吝啬鬼》、英国名剧《闺怨》、于伶的《女子公寓》等剧。虽说此时陈述表演还难脱稚嫩，但戏剧却已与他结下了不解之缘。在演员生涯的漫长路途上，他已经迈出了坚实的第一步。

1941年12月，太平洋战争爆发。日本侵略军侵占上海。由于邮局工资失去保障，陈述一家生活日渐窘困，不幸的是又逢父亲病故，日子就更为艰难了。陈述挑起了家庭生活的重担，每天一早就去邮局上班，下班后立即参加职业剧团的演出，日夜两场，夜场演毕还要排戏，尽管回到家中已近翌日清晨，但为了增加收入以补家用，他竭尽全力，一天四班，强争苦熬。若不是仗着他练就的一身好筋骨，早就在这种重压下趴倒了。长达四年之久的沉重的担子磨砺着他的性格和意志，同时，大量的舞台实践也带来了另一个可喜

的收获——艺术上的日臻成熟。从1942年到1945年，陈述先后加入了中国旅行剧团等七、八个职业剧团，演出剧目达三十多个，演出场次高达一千五百多场。塑造的人物各式各样，既有《雷雨》、《日出》中周朴园、张乔治，又有《茶花女》中的律师和《钦差大臣》中的市长，而且还塑造了《连环计》中的董卓和《煤山恨》中的崇祯皇帝以及《袁世凯》中的袁世凯等等。其中尤以袁世凯一角，在各剧团同时演出的《袁世凯》剧中堪称佼佼者，被同行视为陈述在这个时期的代表作。

抗战胜利以后，生活条件略微好转，陈述这才摆脱了一天四班的苦差，能喘一口气了。在妻子的鼓励和支持下，他决定暂离舞台，向曾获比利时皇家艺术学院大奖的雕塑家张充仁先生习画。也就是在这种情况下，他应上海文华影片公司之邀于1948年9月参加了《好夫妻》的拍摄，扮演女主人公所在单位的老板毛经理。这是个令男主人公产生妒忌的人物，演出获得了成功。陈述因此信心倍增，紧接着又在“大同”、“昆仑”等公司拍摄了《影迷传》、《彩凤双飞》、《彩车曲》等影片，终于在1951年正式脱离邮局，跻身影坛，当了一名专业电影演员。

在旧社会，陈述曾亲眼目睹中国艺人遭际坎坷，被命运之神任意抛掷的悲惨境遇；全国解放后，他却深深感受到新中国对待艺人与旧社会有天壤之别。现在他沐浴着党的春风雨露，艺术才华也得到充分的发挥。正式从影以后，他刻苦学习，博闻强记，从古今中外优秀著作中汲取了大量的艺术营养，提高了对生活、对社会、对人的观察力，用以在影片中塑造好各种各样的角色。继拍摄了《美国之窗》、《斩断魔爪》等片之后，他于1954年在《渡江侦察记》中成功地扮演了敌情报处长一角，获得一致的好评。他的名字不胫而走，他演反派角色的才能被导演们所重视。此后他先后扮演了日本特务队长岗村（《铁道游击队》）、反动教授（《为了和平》）、敌副舰长孔啸天（《海魂》）、工贼朱阿财（《黄浦江的故事》）、上海客人（《林家铺子》）、老地主汪明德（《难忘的战斗》）、杨大榕（《神圣的使命》）和日本特高科情报股长松田（《开枪，为他送行》）等反派角色。

陈述的戏路较宽，除了演反面角色外，还演正面角色，而且着力于创造一些喜剧人物，在《爱情啊，你姓什么》、《飞来的女婿》、《蓝盾保险箱》中已可看出他在这方面的探索。

八十年代初，电视剧兴起，陈述在拍片之余又参加了《新郎之死》、《两家春》、《藏金记》等电视剧的拍摄。在《藏金记》中，他生动地塑造了农村木匠王登山的形象，受到观众的称赞。

除此之外，他还利用自己的语言技巧，为十多部翻译片配了音，如《钦差大臣》中的慈善机关主任、《第十二夜》中的托贝爵士等。他在银幕上所塑造的声音形象给观众也留下了一定的印象。

经过长期的艺术实践，陈述形成了一套“由外到内”的表演经验：每扮演一个角色，他先读剧本，在脑子里形成一个大致印象，接着给人物找出充足、强烈的动作线，从动作中分析人物的思想、性格和风貌，然后在自己的记忆里或到生活中去寻找近似的对象，挖掘有关的素材，从人物的出身、经历、教养、社会关系等方面来找出和外形相符合的依据，以此充实人物的内心世界，使人物立体化。

根据这样的方法，陈述创造人物就有自己的特色。他擅长演反面人物，且都是配角，有的甚至是一个很不起眼的角色，但他笃信“只有小演员，没有小角色”。角色再小，他也认真对待，按照“由外到内”的方法，塑造一个活生生的“人”。例如《林家铺子》中的上海客人，戏虽不多，但陈述细致地剖析了人物的性格，在表演上还其本来面貌，在催逼林老板还债时，他用斜睨的眼神，和一会儿不阴不阳、一会儿声色俱厉的语调，一下子就把这个在十里洋场上混惯了的“生意人”那种阴险狠毒、唯利是图的个性全盘托出。在《难忘的战斗》中，他把老地主汪明德所说的“这事只有天知、地知、你知、我知”这句台词处理得有权有眼，从而把这个对共产党怀有不共戴天之仇的老地主妄想复辟变天的阴暗心理揭示出来了。

陈述塑造人物的另一个特点是力图创造典型，避免类型化。这在他饰演《渡江侦察记》中的敌情报处长和《海魂》中的敌副舰长孔啸天时，表现得最为突出。这两个反派角色，同是国民党校官，描写的都是1949年这个特定时期，处理得不好，就成为同类型人物。敌情报处长是一个正统军人，受过完整的军事教育和专门的情报训练，他讲究军容仪表，又好大喜功。他敏锐、狡猾、阴险、奸诈，善于发现问题，是对付我侦察员的老手；而孔啸天非正统军人，乃流氓地痞之辈，是跑到汪伪军队来混日子的。他缺乏教养，暴戾恣睢。由于善长拍马逢迎，摇身一变为国民党海军的副舰长，时而露出流氓本性。出身、经历、教养不同，决定了个性的不同，因此在表演上必须有鲜明的对比。陈述在饰演前者时，基本上不出大动作，表现出温文而雅、矜持孤傲，以显示军人风度。由于锋芒内收，更觉阴毒老练。而对后者，则设计了一系列大幅度体罚动作，如抽皮鞭、打耳光、吊桅杆等，性格充分外露，以揭示他草包的本性。另外在外貌上，陈述为情报处长设计了一副金丝边眼镜，乍一瞧，犹如一只猫头鹰；而在孔啸天嘴里加了一副爬牙，见之更觉鄙俗粗野。就这样，同是国民党校官，出现了两个迥然不同、对比鲜明的个性，反映了陈述纯熟的表演技巧。

为了准确自如地驾驭每一个角色，按照人物需要，表现各种人物独具的特殊技能，这也成为陈述表演中的一个特色。陈述不仅懂书法，能写一手漂亮字，而且他的绘画功底也相当扎实，这在他演的影片中时有所见。同时他还掌握了驾驶汽车、摩托，以及射击、骑马、划船游泳、体操、打球等多种技能。正因如此，在影片中他能够来一个向前翻腾一周半，从桥上直落到河中（影片《球迷》）；他能驾驶摩托飞驰在崎岖的山道上（影片《蓝盾保险箱》）他虽年已花甲，但仍从容地在镜头前跌打滚翻（1974年版的《渡江侦察记》），等等。观众不得不为之赞叹。也正因为这样，他塑造的人物既真实又生动。这正象他自己说的：“一个演员必须要有高度的文学艺术修养，必须涉猎各门艺术，才能触类旁通、相辅相成。一个演员必须要有强壮、灵活的身体，要具备多种技能，这样到镜头前就不慌了而临渴掘井是来不及的，要依靠平时的多积累多锻炼。”

在几十年的影剧生活中，陈述不仅因塑造丰富多彩的银幕和舞台形象受到观众的赞扬，而且还以他一丝不苟的工作态度，强烈的事业心，为人处事的正直、坦率和热情，受到广大观众的尊敬和热爱。现在，陈述已年过六旬，但他壮心犹存，学无止境，在艺术道路上不断探索，为塑造更多的、有光彩的银幕形象而奋斗着。

(李胜英)

陈叙一

陈叙一，译制片翻译兼导演，浙江定海人，1918年12月生于长沙。父亲是洋行买办。家庭的特殊生活环境，使他从小就学习英文，能用英语会话。进入中学后，他又爱上了文艺。当时，他在反帝反封建的爱国主义思想和革命民主思想的影响下，愈来愈看不惯自己的家庭生活，同父亲发生了矛盾。1937年，在上海沪江大学读二年级时，就径自离家出走，先后在上海英美烟草公司、怡和洋行、怡和轮船公司等处做小职员，开始独立生活。

抗日战争爆发后，陈叙一深感国家衰亡的危险，精神苦闷，拼命读书，力图从中获取思想养料和精神力量。这期间，他有幸得到著名戏剧家黄佐临的热心帮助与指导。1943年，他在借到一本美国奥尼尔的《榆树下的情欲》的话剧本后，便翻译和改写成完全中国化的《田园恨》，由黄佐临导演，孙景璐主演。这是他从事翻译工作的处女作。不久，他就参加了黄佐临等人创办的进步话剧团体——苦干剧团，当舞台监督，有时也粉墨登场跑跑龙套。1945年，在黄佐临的悉心指导下，他第一次导演了话剧《埋头苦干》和《一刹那》（丹尼改编）。其间，他还曾为苏联商人在上海经营的私人商业电台编写过广播剧。

抗日战争胜利后，陈叙一在党组织的帮助下，积极投身于反抗国民党反动统治的民主运动。1946年，他经地下党的介绍，从上海到晋察冀解放区，加入了革命队伍，担任张家口人民广播电台的顾问。之后，又随人民解放军到达晋冀鲁豫，在华北人民文工团从事创作活动。天津市解放，他立即被派去参加接管电影院的工作，担任天津电影服务社副社长。1949年夏，上海解放后，他被中央电影局派到上海电影制片厂工作。由于他熟悉英语，就被指定为上影厂翻译片组的组长。从此，他就踏上了建设和发展上海电影译制事业的艰苦历程。

创业难。旧中国尽管市场上到处充斥着外国影片，但没有我们自己的电影译制事业。当时上映的外国片不是原版对话，就是打上一些半文不白的字幕，即使偶尔在一些影院里也搞上“译意风”，但仍不能满足观众的要求。正是在这种情况下，全国解放后，东北电影制片厂（长春电影制片厂的前身）为了更好地为人民服务，首先通过演员的配音，译制出第一部翻译配音的苏联故事片《普通一兵》。陈叙一得悉后，就带了三位同伴去东影参观学习。回到上海，陈叙一即借调了十一个人，凭着一个旧话筒，一部报废的录音机，一台不带银幕的皮包机（放映时墙上挂白纸），在一间仅有二十平米的小车库里，完成了上海译制的第一部外国影片苏联故事片《团的儿子》。如何提高剧本的翻译质量，使之符合配音的口语要求；胶片从什么地方分段，演员怎样对准口型，等等，他们都是在实践中逐步积累经验，而后不断改进的。陈叙一和十余名译制人员就是在这样困难的条件下，三年时间内先后完成了三十一部苏联和东欧国家影片的译制。

不久之后，上海电影翻译制片厂正式成立了。陈叙一先后任副厂长、厂长，一直肩负着译制片创作生产的领导工作。三十多年来，他们已经译制了三十多个国家的五百多部故事片，还把一部分国产科教片、美术片和个别故事片，配音译成英语、法语版，出口到非洲以及欧美国家去。另外，译制片厂还经常接受兄弟厂新拍摄的影片的配音任务。他们译制的影片，因语音清

晰，语言准确，形神兼备而受到观众的赞扬。无疑，这是和陈叙一在业务上严格要求有着直接的关系。

陈叙一在抓译制片的质量时，主要是在三个环节入手：首先是把本子关，他强调翻译要忠于原著，坚持质量第一。他的英文底子好，凡是遇到英文本，他总是严格查对原文，斟字酌句。对其他语种的剧本，他又常从分析戏的内容和角色着手，同翻译一起充分讨论。碰到问题时，还亲自查阅字典，逐句逐句地进行推敲。在口语化的问题上，他更是下了苦功夫，只要碰到不太顺口的句子，他都一一加以修改，力求每个翻译剧本都能做到语言流畅、丝丝入扣。各种语言的翻译本在他的精心修改下，语言质量都得到显著的提高，为影片的译制质量打下了扎实的基础。其次，他非常重视配音演员队伍的建设。他认为一部译制片质量的高低，主要靠演员来体现。在组建队伍的过程中，他采取先特约、试用，然后根据需要有计划地把各种行当——犹如京戏里的生、旦、净、末、丑，逐个配齐。如邱岳峰（已故）、李梓、毕克、赵慎之、刘广宁、丁建华和乔榛等人各具特色的音色，就获得了广大观众的赞赏。他们在译制过程中，有时碰到要求高、难度大的译制片，还经常邀请上影厂的著名电影演员参加配音。例如舒绣文在《乡村女教师》里配的女教师，孙道临在《白痴》中配的梅什金公爵和在《王子复仇记》里配的王子，张伐在《列宁在十月》和《列宁在1918》里配的列宁，等等，都给观众留下了深刻的印象。陈叙一在抓配音质量上也是一丝不苟的，配音质量不过关，影片决不出厂门。如1980年，正当他去美国访问期间，厂里译制完成了西德故事片《古堡幽灵》。他回来审查时，发现有几场戏在风格掌握上与原片有差异，于是立即推倒重来，直到合乎要求，才予通过。第三，他在紧张的工作中，身体力行，逐步建立了一套有效的工作制度。三十多年来，他每天总是提前一刻钟到厂，准时进棚，不论什么生产任务，他都亲临生产第一线，和职工同甘苦。在他的带动下，译制片厂逐步形成了一个讲效率、能苦干的好厂风。1960年8月，他们仅用五天时间，如期译制出有二十大本的日本故事片《松川事件》。这部影片的译制，是周总理亲自下达的任务。如果按一般译制程序，《松川事件》的完成至少需四十天时间，而这次陈叙一就是这样带领全厂职工，奋战了一百零八个小时，保质保量地完成了任务。正是从这部影片开始，后来凡是遇上需要赶时间的译制任务，总是交由上海译制片厂来突击完成。

陈叙一不仅仅是个优秀的翻译家，而且也是一名卓有成就的译制片导演。他自1953年翻译了第一个电影剧本——波兰故事片《萧邦的青年时代》后，接着又翻译了《匹克威克外传》、《偷自行车的人》、《王子复仇记》、《孤星血泪》、《雾都孤儿》、《简爱》等数十部外国电影剧本。他导演的译制片有《绑架》、《华沙一条街》、《王子复仇记》、《白痴》、《白夜》和《可尊敬的妓女》等四、五十部。他不论从事翻译或导演工作，对艺术质量总是精益求精。他亲自翻译、导演的英国故事片《王子复仇记》，为了尽力保持莎士比亚原著的独特的语言特色，并忠实于影片演员和导演的艺术风格，在着手翻译前他就找来了国内有关《王子复仇记》的各种版本，包括这部影片的拍摄资料，以及影评、剧评和演员的生平介绍、艺术创作手记等，进行了认真的研究，并做了大量的笔记。他正是在充分掌握资料的基础上，然后对配音演员进行介绍和启发，并提出自己的要求的。这样，终于出色地完成了这部名片的译制任务。

陈叙一在译制片的艺术实践中，还有所创造地摸索出采用短片断的配音方法。过去译制片的配音，为了保持配音演员情绪上的连贯性，每一次配音段落都比较长。他感到这样配音，会增加演员的情绪负担，有时稍有不慎，往往就得整段重来，既费时间又影响质量。现在他采取录制前先要求演员做好充分准备，录制时只要演员对一下口型就可以了，这样做，不仅没有影响感情的连贯，而且把录音的时间大大缩短了。经过大家的努力和不断改进，现在录制一部影片，只要四到五天就够了。

近年来，陈叙一翻译、导演的影片少了，他把主要精力都放在培养翻译、导演和演员的接班人上。他尽量把一些中青年推到生产第一线，并在实践中手把手地进行具体的指导。他在带接班人时，可以说已把自己长期积累的丰富经验，都毫无保留地传授给他们。用他的话来说，就是要保证译制片事业后继有人。

在祖国的百花园里，译制片是一朵深受群众欢迎的奇葩。陈叙一作为上海译制片的创始人、优秀的编导和企业管理家，对于译制片的发展立下了汗马功劳。

（陈朝玉 卢晓康）

陈震祥

上海电影制片厂摄影师陈震祥，上海市人，1921年生。自他1937年初中毕业、经人介绍进入艺华影业公司当摄影助理始，至今已从事电影摄影四十多年，共拍摄了近百部影片，是一位具有扎实技术基础、能够熟练掌握摄影技能的电影摄影师。

和许多旧时代从业的摄影师一样，陈震祥踏进影圈之因，也仅仅为了学得一技之长，藉以谋生糊口。在那动荡多变、随时可能遭到失业厄运的旧社会，要保住“饭碗”，唯有在技术上练就一身真功夫。因此，陈震祥在“艺华”当摄影助理时，便埋头钻研技术，兢兢业业，打下了厚实的基础，三年满师，即正式升任摄影师。1940年该公司出品的《合同记》，即是由他独立拍摄的第一部作品。由于他技术较熟练，在布光、掌握摄影机的性能上都较自如，并且拍摄速度快，在技术质量上有保证，甚得公司信任。此后，他连续在《三笑》（续集）、《千里送京娘》、《现代青年》、《大饭店》等十多部影片中担任摄影。虽说这些作品在思想上、艺术上都缺乏应有的审美价值，基本上是电影投机商人为迎合当时上海“孤岛”上那些逃难地主和落后市民意识的粗制滥造之作，而对陈震祥这个技术新手来说，那接连不断的电影摄影实践，倒也未尝不是获得技术上提高的机会。太平洋战争爆发后，日寇侵入租界，“艺华”及其它十余家影片公司被并入伪中华联合制片公司，陈震祥经历了一段痛苦的过程之后，又处在失业的危机之中。1946年，他前往香港，在大中华影业公司任职，拍摄了《女大当婚》等国语片及十几部粤语片。1948年他又受聘于上海“新时代”、“华光”、“华星”、“大华”、“嘉华”等影片公司，拍摄了《夜来风雨声》、《海上英雄》等数十部影片。陈震祥为之服务的这一些小电影公司，都是抗战胜利后先后成立的，大部分都带着浓厚的商业性质，公司老板也毫不例外地都以投机赚钱为目的。他所参加拍摄的影片，几乎都是无聊文人撰写的商业化娱乐片。陈震祥曾经感叹过：由于自己没有机会更多地与当时进步的左翼电影工作者发生联系，拍摄的这些影片全无进步意义可言。假如说，摄影机是拍电影的的工具的话，那么，自己不过充当了工具的“工具”，虽然拍了五、六十部影片，但仍然象“影盲”一般，没有懂得电影艺术应该具有的思想意义和艺术价值，没能理解艺术对于推动历史及促进社会进步的战斗功能。直到解放以后，私营厂并入“联影”，而后进了上影，在不断接受党的文艺思想后，他才逐步认识到电影是一门形象化的宣传教育武器。作为一个电影摄影师，必须具备正确的政治观点和高尚的艺术情趣。他不断加强自己的政治、艺术修养，从最初拍摄的《和平鸽》、《方珍珠》等影片开始，一直到后来相继参加《十五贯》、《红楼梦》、《舞台姐妹》、《啊！摇篮》及《阿Q正传》等影片的拍摄，才使他逐步沿着正确的创作道路迈进。所以，他不无感慨地表示：自己的艺术生命是从解放以后开始的。

1953年，他来到上影之后，先被安排在当时的美术片组（当时，尚未成立美术电影片厂），拍摄第一部表现人物的彩色动画片《骄傲的将军》。他拍摄的另一部彩色动画片《乌鸦为什么是黑的》，曾获得过文化部授予的摄影铜质奖。他在美术片组工作了三年，不仅直接参加了影片的生产，还以自己丰富的摄影经验培养了不少摄影后继人材。可以说，陈震祥也是新中国美

术电影的开拓者之一。

1956年，他调到故事片组，当年即参加了戏曲片《十五贯》的拍摄。这部曾经蜚声影坛的戏曲影片，使陈震祥在观众及摄影同行中赢得了声誉，是他拍摄的许多戏曲片中鸣响的第一炮。在陈震祥的电影作品中，有相当数量的戏曲片，例如，1962年的《红楼梦》，1963年的《牛郎织女》，1965年的《红花曲》，以及1976年若干部“传统戏曲节目资料”等。他在探索戏曲片的摄影创作上，积累了丰富的经验。他善于掌握戏曲的音乐节奏，使镜头流畅自如；他擅长结合戏曲的舞台效果及生活的真实感，进行布光和色彩处理；尤其出色的是，他能抓住戏曲人物的感情波澜，运用电影摄影的特殊表现手段，创造性地为人物提供揭示内心情绪的环境气氛，而这种环境气氛又是电影化的。譬如，在《红楼梦》中“傻丫头泄密”一场戏，剧本原来设计在庭园一角，傻丫头无意将宝玉即将成婚的消息泄漏给黛玉，使黛玉悲痛欲绝。陈震祥考虑到这个环境比较局促，黛玉的情绪反映只能依赖于演员的唱词和表演，还是舞台化的效果，于是他根据人物的规定情景，改变了剧本的设计，将人物安排到大观园墙外的荒僻树林中，黛玉是因伤感不悦，欲与人世隔绝，独自来到这里，而傻丫头受斥偷偷哭泣而至，巧遇黛玉而泄密。黛玉闻讯，顿时感到天昏地黑，随着人物悲怆的哭唱及徘徊旋转的动作，镜头升起拉远，人物在参天枯树的包围下，越显越小，最后口吐鲜血昏倒在空旷的林中空地上。这种两极镜头的运用，造成了强烈的感情对比。凄楚的环境气氛准确而生动地烘托了人物的内心情绪，产生了震撼人心的艺术效果。象这类的电影化构思的例子，在陈震祥拍摄的戏曲片中可举出许多，观众不仅可以从影片中欣赏到舞台戏曲艺术的韵味，也能获得生动的电影美感。

陈震祥在为数不少的故事片拍摄中，一向以“快手”著称，而且技术上很少出现失误，耗片比率较小。这是由于他以往在私营影片公司大量拍片所积累的经验所致。那时，他往往一个月完成一部影片的拍摄，而且，都是在摄影机、灯具、摄影棚等技术条件极端简陋的情况下进行的。经过这样的锻炼，使他具备了能够对付任何难题的本领，所以，他的影片，在技术上都很难有所挑剔。另一方面，随着他在政治、艺术修养上的不断提高，他拍摄的影片，在摄影艺术上也越来越有所提高。1957年，他拍摄的《护士日记》，就十分注意影片基调处理与思想内容的结合，他以清新、明朗的画面调子，准确地表达了为社会主义事业贡献青春的主题。尤其是1964年他参加拍摄的《舞台姐妹》（与摄影师周达明合作），在摄影上更有精益求精的艺术创造。他强调了环境气氛对渲染主题、烘托人物的作用，对影片作了精心构思。仅以演唱戏文的“水乡万年台”一景为例，在这堂景的四场戏中，他就根据剧情和人物情绪的变化，设计了太阳光拍摄、阴天拍摄、黄昏拍摄及黑夜拍摄的四种气氛效果，有层次，又有表现力。“石板纤道”那个镜头，画面在蒙蒙细雨的灰白背景上，表现了背纤人脚踏雨淋的石板纤道、艰难行进的情景。随着乌篷船上流浪艺人们深沉的伴唱，镜头缓缓升高拉远，俯瞰出几个黑影和一叶小舟，那么沉重，那么缓慢地蠕动着……它既有水墨画般的视觉美感，又贴切地表现了艺人们“处处无家，年年难唱年年唱”的苦难境遇。这个镜头，是被观众和评论界交口称赞为具有强烈艺术感染力的杰作，表现出陈震祥的艺术造诣。

1979年陈震祥参加拍摄的《啊！摇篮》获得了文化部优秀影片奖的光荣；1982年，他拍摄的《阿Q正传》又被推荐送往法国戛纳电影节展出，赢得了

好评。这两部影片的成功，都凝结着陈震祥的心血，并且说明，他在电影摄影创作道路上已经走上灿烂的里程。

（姜思慎）

张 伐

张伐，著名电影演员，原名张大民，祖籍山东，1919年3月出生于哈尔滨。那时候，北洋军阀统治着东北，他的父亲因早年参加过孙中山领导的民主革命而不得不逃亡关内，在张伐七、八岁时客死他乡。因此，张伐从未见到过他的父亲，他的童年生活是十分艰辛的。

1932年，他随寡母迁居北平，就读于志成中学；1936年，又迁居上海，1937年毕业于君毅中学。艰难的家境，不允许他继续深造。为了掌握一种赖以糊口的本领，他在大陆汽车学校学过驾驶，在觉民工艺补习学校攻读过日用化学品制造的课程，余下的时间，他就“泡”在商务印书馆或中国图书杂志公司的书架前，孜孜不倦地从书本中寻求知识。

这时的张伐，虽然对驾驶员这个行当和日用化学品的研究都有兴趣，但《剧场艺术》等杂志上关于舞台生活的介绍，却更具有吸引力。于是，他进了华光戏剧学校，从鲁思、赵景深等人那里，接受了戏剧艺术基本知识的教育，并成为上海剧艺社和中国旅行剧团的忠实观众。他的经济状况虽然只允许他购买价码最低的后排戏票，但舞台上艺术家们的精湛技艺，却唤起了他对于演剧生活的热烈向往。

1940年底，上海剧艺社招收演员，他毅然去报考，不久，和黄宗江、穆宏等一起被录取。于是，他从一个业余的戏剧爱好者变成了一名职业演员，开始了他四十年来的话剧与银幕的“两栖”生活。

上海剧艺社于1941年改组，张伐加入了上海职业剧团，先后参加了《蜕变》和《阿Q正传》等剧目的演出。“一·二八”事变后，剧团转入金星影片公司。1942年，张伐第一次登上银幕，参加了《乱世风光》的拍摄。

同年，黄佐临等率原上海剧艺社同仁离开上海去内地，以苦干剧团名义演出了《荒岛英雄》，张伐也参加了此次演出。后来，苦干剧团仍留在上海，继续苦干。张伐经过这段时期的舞台实践，他在表演技艺上有着显著的提高，这时张伐已成为“苦干”的基本力量之一了。不久，他转入上海艺术剧团。从1942年至1947年间，曾先后在《大马戏团》、《秋海棠》、《天罗地网》、《文天祥》、《舞台艳后》、《夜店》、《雷雨》等二十多台戏中担任角色。这是他作为一个舞台演员得以锻炼成长和获得成就的重要时期。

1947年，张伐正式踏进电影界，在文华影片公司摄制的《母与子》中饰演主角韩晨。接着，又拍摄了《太太万岁》与《夜店》。

1948年后，张伐拍摄了《鸡鸣早看天》、《肠断天涯》、《街头巷尾》等七部影片。他在不到一年的时间里，先后饰演了年龄、性格差别都很大的角色，使他赢得盛誉，受到了观众的推崇和重视。

北平解放不久，他光荣地出席了全国第一次文学艺术界代表大会。他感奋之余，更加明确了作为一个演员的光荣职责。三十年来，他不仅在《翠岗红旗》、《龙须沟》、《伟大的起点》、《幸福》、《黄浦江的故事》、《金沙江畔》、《红日》、《家庭问题》、《平鹰坟》等十八部影片中扮演了主角和重要角色，而且始终没有脱离舞台，曾参加了近二十台话剧的演出。

如果说，上海剧艺社的熏陶，使张伐在现实主义道路上迈开了探求“纷

运的生命”的脚步的话，那么，经过“苦干”和在上海艺术剧团得到的丰富的舞台实践，则使他的表演技巧进入成熟的时期。而1947年和1948年两年的银幕生活，又为他运用“第七艺术”去塑造众多的人物开创了广阔的天地。

一个田径运动员在起跑点上的竞技状况，往往对整个竞赛过程起着举足轻重的作用。演员生活的“起跑点”，当然对张伐的艺术生命具有重大意义。

张伐进入上海剧艺社后，是通过较多的舞台实践去体验和掌握表演艺术的基本功的。有时当他不饰角色而只是担任效果、道具等任务，他也要利用一切机会，去观察、揣摩其他演员在舞台上的全部活动。此外，他还是剧艺社小图书馆中的常客，阅读了斯坦尼斯拉夫斯基、戈登·克雷、易卜生、莫里哀……等人的一些著述和剧作。他钦羨那些能饰演多种类型人物、变化幅度极大的同行，由衷地赞赏他们在舞台上非常生活化的一举一动。他对石挥、丹尼、韩非、夏霞、英子等人的表演技巧十分神往，并把他们作为自己学习的楷模。随着时间的推移，他接触的角色逐渐多了起来，加上从许多前辈身上观摩学习到的更加丰富的表演艺术技巧，进而使他格外推崇以内部体验为基础，强调感情重于理智的表演理论和方法。因此，从上海剧艺社到苦干剧团和上海艺术剧团期间，无论是参加喜剧或闹剧、正剧或悲剧、传奇剧或问题剧的演出，也无论是饰演正面人物或反面人物，青年、中年或老年角色，包括在“原妆戏”中扮演外国人时，他都能从本身的条件出发，经过对“这一个”艺术形象的反复研究，把握住角色的内在的、外在的、心理的、形体的种种特征，努力摆脱本身的局限，使角色成为经过艺术处理而性格化了的“这一个”，来完成从被动到主动，从“我演他”到“我就是”的过渡和飞跃。

张伐是非常刻苦的。他在《大马戏团》与《天罗地网》的演出中，细心地揣摩了对戏演员丹尼如何把角色性格和人物关系揭示得鲜明而又有层次，如何依靠分寸感和鲜明的动作把人物塑造好，从而使演出成功。他在研究对方的同时又琢磨如何适应自己的对手，以达到顺应对手而把自己的戏“拎”起来“带”上去，成为和谐的统一。在描写军阀统治下京剧艺人受迫害的悲剧《秋海棠》中，他先是扮演军阀的侄子——一个具有正义感的青年袁绍文；同时，还接受了扮演秋海棠的B组的任务。A组石挥病倒后，张伐顶替上去。此后，张伐就和石挥轮换演秋海棠。这个戏的连续上演，使张伐在话剧表演上，诸如感情控制、技巧运用、与对手交流等方面，都得到了较充分的舞台实践的锻炼。接着，张伐在话剧《文天祥》中扮演文天祥，他以庄重、深厚、沉着、大气磅礴的气派刻画人物，又以细腻的表演技巧征服了观众。他在《雷雨》中饰演周萍这个具有复杂性格的大少爷时，更是努力挖掘台词的内涵部分，从人物性格、内在动作上下了大功夫。他尽力把剧本规定的内容传达得平易、透彻，避免了那种用外在形体动作去渲染角色以及念词时拿腔拿调的做法，因而在表演上获得了新的突破，被人们称为中国演剧社的“八大头牌”之一，与唐槐秋、石挥、韩非等人同享盛誉。至此，张伐终于以自己的努力而名噪剧坛。

张伐登上影坛后，也同他的舞台生活一样，以创造各种形象为自己的最大乐趣。他演过《母与子》中的主人公——一个在屈辱中长大的私生子，《平步青云》中的一位在股票市场上经历了兴衰的中产阶级人物；到《肠断天涯》拍摄时，又塑造了一个悲天悯人并具有悲剧色彩的中年人形象，而《街头巷

尾》中，则极为生动地刻画了一个沦为三轮车夫的穷书生特有的喜剧性格。他注意到电影可以对人物进行细部刻画的特点，因而充分运用“心灵之窗”的眼睛来传达人物的内心情绪。他曾是1947至1948年这一时期最受观众欢迎的影星之一。

在影片《翠岗红旗》的拍摄中，张伐首次在银幕上扮演一个贫农出身，并在战火中锻炼成长的高级指挥员。为了塑造好这一形象，他到江西老苏区去深入生活，接受了一次革命历史的教育。这在张伐的思想和生活中，都留下难忘的印象。并为他后来在《红日》中饰演沈军长奠定了很好的基础。

张伐在以上两部影片的表演中力求质朴自然，避免对高级将领的神化。但也无庸讳言，解放初期的他，对于象江猛子这样一个高级指挥员的理解，不能不受到一些局限，因而在刻画这个人物的性格，掌握角色情绪的分寸等方面，都还有明显的不足。但到了饰演沈振新这一军级人物时，他不仅注意朴素与纯真，而且更努力寻求角色性格中的火花。如沈军长因战场上的一时失利而内心情绪的爆发就演得恰到好处。可惜的是，他在刻画这一人物时，思想上还有些放不开，致使这性格的火花只是一瞬即逝，而未能熠熠发光焕发异彩。

张伐在新中国银幕上创造的角色，大都是工人形象，这包括《伟大的起点》中钢铁工人陆忠奎、《黄浦江的故事》中造船工人常桂山、《家庭问题》中机床工人老胡师傅，以及《龙须沟》中三轮车工人丁四等等。

上海工人运动的历史和许多工人同志在旧社会的遭遇，曾经使他多次与工人一道沉浸在痛苦与欢乐之中。他在处理这些人物时，该激动时决不使情感受到任何抑制，因此，他塑造的这些艺术形象，总的来说感情色彩都较为浓烈、性格特征也比较鲜明。但在后期，由于受到左的思潮的干扰，有些形象也不能不成为某种概念的化身，以致削弱了艺术感染力。

勇于探索新的形象的张伐，在《金沙江畔》中改变了他的戏路子，他饰演了一个少数民族头人的角色。在这部影片中，他得到化妆师的帮助，在造型上作了大的改变。他努力从外形到内心都摒弃漫画化的影响，从而把一个奴隶主的复杂的内心活动展现得比较真切。这是他在演剧道路上取得的新的收获。

多少年来，张伐经历过无数次“身临其境”、“设身处地”、“现身说法”等过程。这是他从一个前辈艺人那里得到的启示。他认为：这位民间艺人总结的“身临其境”，就是说进入规定情景；“设身处地”，就是说从自我出发去分析“他”、研究“他”、了解“他”，以达到性格化；“现身说法”，就是指把角色的灵魂融进自己的血液，去作一番“体验的体现”。前辈艺人的经验之谈，对他的表演起到了点化作用。当然，几十年来，张伐自己所下的苦功，则是他艺术技巧所以能日趋成熟的决定因素。梅兰芳在揣摩角色时，以筷子敲击大腿默戏，结果完全进入了角色，竟未发现大腿被敲肿。盖叫天点起一柱香来默戏，从香烟缭绕中幻化出舞蹈动作来。多少年了，这两位艺术家沉迷于艺术的态度，仍然常常激励着张伐。因此，他在接受任务以后，总是细心去体会自己与角色的距离，乃至为了缩短这种距离，常常要经过多少个不眠之夜，去思考，去想办法。张伐认为，光有技巧不下苦功，那是很难达到化被动为主动的“自由”境界的。

年轻时的张伐，曾以火一样的热情，追求进步，向往未来。在进入上海剧艺社之前，他读了艾思奇所著的《大众哲学》这本具有启蒙作用的书，对

他在日后剖析人生、认识事物很有帮助，使他一直难以忘怀。

当黄佐临准备去内地，发起成立苦干剧团时，他在写有“苦干”宗旨——“我们尊重赛先生（科学）和德先生（民主），并志愿在此基础上结合”——的扇面上签上了自己的名字，坚持清贫的舞台生活。

解放后，他在第一次全国文代会的茶话会上，荣幸地与周恩来、朱德同志同坐一桌，亲身感受到党和国家领导人对艺术家的关怀与重视。1960年，周总理观看话剧《枯木逢春》时对张伐说：“你的表演风格变化很大呀，《翠岗红旗》里的调子比较慢，这个戏比较活跃……”总理日理万机，居然还记得一个演员在十年前演过的角色，这使张伐深受感动，更激励他努力去创造更多更好的艺术形象。

然而，正当张伐以饱满的政治激情，为繁荣我国的电影艺术而努力攀登高峰时，一阵“左”的思潮无情地袭来，从批判所谓“夏、陈路线”开始，张伐就被剥夺了上银幕的权利。在十年浩劫中，他更受到残酷的迫害。“四人帮”的爪牙以莫须有的罪名对他进行长期审查，使他失去自由达五年之久。然而，张伐并没有丧失信念，他昂首挺胸地度过了最艰难的岁月。

1979年，张伐曾遭到过一次车祸，使他的健康受到很大影响，但他仍在努力读书，以求廓清文艺理论和艺术实践中的一些问题。1981年，他参加影片《子夜》的拍摄，在片中扮演了吴老太爷这个角色。尽管他的戏很少，没有几个镜头，甚至没有什么对话，但通过人物的眼神和表情，栩栩如生地塑造了这个封建地主的形象。他细致入微的表演，严肃、认真的角色创造，再一次体现了张伐对待艺术创作一丝不苟的工作作风。

（陈清泉）

张松林

张松林，生于1932年，上海金山县人。他从十九岁开始，就投身于动画电影事业。三十多年来，他在美术电影的艺术领域中从事过动画的设计、导演、编剧、动画教育以及艺术行政等各种工作。尤其他导演的《没头脑和不高兴》和改编的《半夜鸡叫》等美术片，至今在少年儿童中间有着广泛的影响。

一个人的事业和成就，总是在童年时期就可以窥见端倪，尤其是兴趣和爱好，往往在这时已播下种子。张松林自幼爱好文艺，尤其喜欢美术。在小学时他就经常临摹国画里的人物白描，还跟当地的一位老画师学过人像画。到中学时，他为剧院和书场画节目广告，受到老师和同学们的鼓励。由于他对美术十分迷恋，所以，他没有屈从于父亲的旨意，去继承祖传的中药铺家业。中学毕业后，他不顾父亲的反对，考入了苏州美术专科学校，学习绘画专业。

他对文艺从小有着广泛的兴趣，除美术外，还喜欢文学，京剧和评弹等。在学校里，他是一名热心的墙报委员；去校外，他又是京剧“小票友”、“评弹迷”。然而，他更喜欢电影。其中最吸引他的是正片放映前加映的美国卡通片，如《米老鼠》、《唐老鸭》等等。这种形式奇特、夸张有趣的动画艺术，引起他浓厚的兴趣。

孩子是喜欢模仿的。他看了卡通片以后，便把“卡通画报”上的各种形象临摹到玻璃套上，然后给同学们放“小电影”（实际上是土制的幻灯片）。使他迷惑不解的是，卡通片上的形象为什么能够连续不断地活动起来呢？这对他来说，确实是一个不可思议的谜。谁知后来他不仅揭开了这个谜底，而且成了这种神秘艺术的创作者。

中国革命的胜利，才有可能使他走上了这条新的艺术道路。张松林参加动画电影工作是在解放初的1950年。新中国美术电影正在发展初期，需要招收一批动画绘制人员。当时，他还在“苏州美专”学习，他从报上得知了这一消息后，怀着兴奋的心情和献身于动画事业的心愿，毅然辍学，投考动画电影工作。从此他便踏入了美术电影的大门，开始了新的艺术旅程。

当时，年仅十九岁的张松林，正是风华正茂的时期，他以火一般的热情投入了学习和工作。他从头学起，顺序渐进。先后参加了十多部动画片的绘制工作。曾在《小铁柱》中担任上色；在《小猫钓鱼》、《采蘑菇》中担任动画；在《好朋友》、《大红花》、《壁画里的故事》等影片中担任动画设计。经过创作实践的锻炼，他在艺术上日臻成熟，政治上也有显著进步，1956年加入了中国共产党。

六十年代初期，张松林曾导演过《小燕子》、《谁的本领大》和《没头脑和不高兴》等动画片。

三十多年来，张松林在动画片的探索 and 追求中，也走过一段艰辛的道路。1959年他导演的动画片《蜜蜂与蚯蚓》是他从事导演工作的开始。这部影片是根据严文井的童话改编的，它描写了两个小动物的不同遭遇，启示孩子们要明白这样一个道理：勤劳可以创造出美好的生活，而懒惰将会一事无成。这部影片受到了少年儿童的欢迎。但他并不因此满足，反而为影片在艺术手法上缺少动人的魅力而感到苦闷。“独上高楼，望断天涯路”，他正是处在

这种苦闷的境界。他善于总结经验，吸取教训，重新思索动画电影的创作规律。他认为，一部好的动画片，不仅要有健康而深刻的主题思想，而且还要有生动而有趣艺术形式；而艺术上的成功，又必须要在表现手法上不断地有所创新。

1960年，他和浦家祥、韩斌合作导演的动画片《小燕子》，可以明显地窥见这种探索和追求的轨迹。这是一个教育孩子要珍惜劳动成果的童话题材。影片的背景是江南春色，因此，他尝试把中国花鸟画的风格运用到这部动画片中来。造型也试着突破一般动画片的表现形式，采用了不勾轮廓线的绘制方法。这样色彩更加柔和，人物与背景更加谐调，具有浓郁的民族风格。实践的结果证明，中国彩墨画的形式完全可以和动画片结合起来。这就构成了《小燕子》在艺术风格上的鲜明特色。

1962年他导演的动画片《没头脑和不高兴》，是一部精采的儿童喜剧片。影片描写了两个有缺点的孩子——粗心大意的“没头脑”和任性胡闹的“不高兴”，他们对自己的毛病毫不在乎。当他们变成大人以后，就出尽了洋相：“没头脑”当了工程师，设计一座千层大楼，却忘记设计电梯；而“不高兴”当了演员后，由于他的性格，闹出许多乱子……最后他俩终于幡然醒悟了。导演运用了讽刺喜剧的手法，表现了严肃的主题。

张松林在这部影片中采用儿童漫画的风格，在表现上又充分运用了动画电影所特有的大幅度夸张的艺术手段，使影片既趣味盎然，又有现实教育意义。说明他在驾驭动画艺术特点方面具有一定能力，而且对于动画片如何运用自己的特点去反映当前儿童生活的题材方面，取得了宝贵的经验。

张松林成为一个动画艺术家，首先是从绘画入手的。他就学于苏州美专时，在美术上打下了基础。走上美术电影工作岗位以后，他更是坚持不懈地学习，除了完成本职工作之外，在业余时间，他还进行儿童画的创作。1955年，他创作的第一幅儿童画《一只口袋》参加了当年“六·一”画展的展出，以后他又陆续发表了一些美术作品，受到好评。1962年，他被吸收为中国美术家协会上海分会的会员。

张松林还从事过动画电影的教学工作，1960年，美术电影正处于繁荣发展的时期，需要培养更多的动画人才，他就调至上海电影专科学校担任动画系副主任兼专业教师，这是一所新办的电影学校，一切都得从头开始。他负责动画教研组工作，从编写教材，安排课程，以及毕业设计等各项教学工作中，他和其他同志一起，出色地完成了任务。三年里，培养了四十多名动画专业人员，为动画电影的发展作出了贡献。

1963年，上海电影专科学校停办后，张松林又调回上海美术电影制片厂。由于工作需要，他接受了新的任务：担任文学组组长，负责美术电影的文学剧本工作。因为他对美术片创作的各个环节和特点比较熟悉，这就为他抓好剧本工作创造了有利条件。

工作之余，他也从事美术片的编剧工作。如1964年他和虞和静合作改编的木偶片《半夜鸡叫》，就是一部成功的作品。他在改编时，注意发挥了木偶片的特点，运用了戏剧结构中的喜剧因素和夸张手法，使这样一个反映农民与地主斗争的现实题材，获得了生动有趣艺术效果。该片在1980年全国第二次少儿文艺创作评奖大会上荣获二等奖。

十年浩劫期间，正直有为的艺术家无一幸免地遭受打击，张松林也不例外。粉碎“四人帮”以后，他振奋精神，参加了美术片的恢复和整顿工作。

1978年开始，担任了副厂长兼编辑室主任。目前他是中国电影家协会上海分会的常务理事。1982年，他曾带领中国美术电影代表团去南斯拉夫参加第五届萨格勒布国际动画电影节，与各国动画艺术家们交流了创作经验。

在繁忙的工作之余，他还以浓厚的兴趣钻研美术电影的理论问题。1978年以来，他先后发表了《美术电影要走民族化道路》、《美术电影创作初探》、《漫谈美术电影剧本的特点》等文章。在谈到美术片的艺术夸张时，他说：“美术电影由于它表现手法上的特长，可以夸张任何事物，使其超越它固有的极限，从而产生奇特的艺术效果。”又说：“夸张的手法与艺术的典型化是紧密联系的。能够适当地运用夸张的手法，就有助于刻画更为典型的人物。”……这些从实践中总结出来的理论，既有独到之处，又具有一定的深度。

凡是和松林熟识的人，都了解他具有善于剖析事物的能力和对动画艺术有着无比热爱的感情。我们相信，他丰富的创作经验和饱满的工作热情，在今后的美术事业中，将会继续作出新的贡献。

（贡建英 谢天遨）

顾而已

顾而已，著名的话剧、电影演员兼导演，江苏省南通市人，1915年5月诞生于一个自由职业者的家庭。他的父亲当时开办了一所崇敬中学，自己在学校执教并任校长。

少年时代的顾而已，曾先后就读于南通女子师范附属小学，城北小学和城南小学，毕业后转入崇敬中学。在此期间，他与赵丹、朱今明、钱千里等人组成了小小剧社。1930年，他在上海大同中学读书时，参与组织了大同剧社，不久就正式投入了左翼戏剧运动。1932年，他在上海国华中学读书，并在戏剧供应社参加工厂、学校的戏剧辅导活动。这时，他加入了共产主义青年团。

1935年，中国左翼戏剧家联盟所组织的上海业余剧人协会正式成立，他成了这个进步戏剧团体的成员，在《钦差大臣》中饰演市长一角而蜚声舞台，一举成名。同年，应新华影片公司之邀，拍摄由《钦差大臣》改编的影片《狂欢之夜》，不久，即加入“新华”，为基本演员，从而踏上了影坛。在1936和1937年间，先后在《小孤女》、《长恨歌》、《青年进行曲》与《貂蝉》等影片中担任了角色。

抗日战争爆发前夕，顾而已参加了宋之的等组织的上海业余实验剧团，抗战爆发后，他投身于抗日救亡运动的洪流，参加了救亡演剧三队，沿京沪线进行宣传活动。1937年底，辗转到达武汉，进入恢复活动的“业余剧人协会”，在《塞上风云》、《我们的故乡》、《夜光杯》等剧中饰演角色。接着，“协会”与“影人剧团”合并。他随剧团去重庆、成都等地演出了《民和》1937年间，先后在《小孤女》、《长恨歌》、《青年进行曲》与《族万岁》、《故乡》、《阿Q正传》。1938年，他又进入中央电影摄影场，参加拍摄了《长空万里》和《中华儿女》。

1940年至1945年间，顾而已先后在中华剧艺社、重庆中国艺术剧社工作，参加了《大地回春》、《屈原》、《清明前后》等剧目的演出，并任中国艺术剧社经理部部长。

抗日战争胜利后，他返回了上海，旋即与中央电影摄影场签订了演员合同，应赵丹之邀，编写了一部在一定程度上揭露国民党接收大员的《衣锦归》，并在其中饰演了国民党官员，随后又参加了《幸福狂想曲》的拍摄。

国民党发动内战后，对于进步的文艺界人士加强了镇压措施，顾而已不得不离开上海去香港，在永华影业公司拍摄的《国魂》中饰贾似道一角。1948年，他出面筹组了大光明影业公司，开拍了《野火春风》。

同一年，他第一次独立导演了故事影片《水上人家》，接着，又与陶金合导了《诗礼传家》，并在《豪门孽债》、《琼楼恨》中担任了演员。这一期间，他导演的代表作是《小二黑结婚》。

广州解放后，他从香港回到广州参加慰劳解放军的活动，并于1951年将大光明影业公司迁回上海。从此，顾而已已满腔热情投入了新中国的电影事业。

回到上海后，他先在长江影片公司导演了《国恨家仇》，又在“大光明”

摄制的《和平鸽》与《方珍珠》中饰演了角色。1952年“大光明”参加联营。1953年，他与陈鲤庭、赵丹、白杨、魏鹤龄等一道参加了北京中国青年艺术剧院《屈原》的演出。

进入“上影”后，他与潘文展联合导演了《天罗地网》，与黄祖模联合导演了《春天来了》，与张骏祥联合导演了《燎原》；独立导演了《罗汉钱》、《消防之歌》、《星星之火》、《地下航线》、《天仙配》和《向阳路上》。

1970年6月18日，在林彪、“四人帮”的残酷迫害下，他含冤去世。

顾而已从事进步的戏剧活动和电影工作达四十年。他是一个勤奋的人。少年时代的顾而已，在家庭中就处于十分微妙的地位。由于他是庶出，不得不忍受某些冷潮热讽，但因为他是父亲膝前的长男，所以又享受着溺爱与娇宠。当他感受到这种地位的特殊性后，在床头贴了张“座右铭”，上面写道：“讥笑你的人和期望你的人同样睁着眼睛望着你！”这里固然有着为自己的生母“争口气”的成份，但同时也是他在青少年时期具有能刻苦磨砺自己的一种“动力”。那时的他，很想遵奉母训，去做一个科学家。

小学时期，他结识了赵丹，得到了长期在赵丹的父亲所开设的“新新大戏院”免费看戏的机会，加之他的父亲又是一位“戏迷”，耳濡目染，使他跃跃欲试，他在小学游艺会演出的京戏，经常获得老师和同学们的喝彩！

进入中学以后，他成为小小剧社的中坚。他的模仿力特别强，对“文明戏”著名演员汪优游的技艺曾一度着了迷，并学着汪的样子演出了独幕剧《艺术家》，在南通市引起了轰动。

1928年至1929年间，顾而已的演剧生活发生了重大转折，上海摩登剧社，上海艺术剧社相继到南通市公演，他与左明、郑君里、吴媚等“新文艺青年”有了频繁接触，给他的艺术实践注入了新的因素，他开始摆脱了文明戏的影响，划清了文明戏与话剧的界限，在演出田汉的《月亮上升》、《小偷》、《父归》、《南归》、《火的跳舞》等剧目的实践中，开始探索一条现实主义道路，而他于1935年在《钦差大臣》中饰演的市长一角，则是他在现实主义道路上取得显著成就的重要标志。人们赞誉他在舞台上稳重，沉着，挥洒自如！

在这一时期，他所创造的《大雷雨》中的提可意、《醉生梦死》中的父亲、《武则天》中的高宗，以及后来在影片《貂蝉》中塑造的董卓等众多的艺术形象表明：他不仅充分运用了自己体形肥胖、嗓音宏亮等有利条件，在创造喜剧人物方面取得了引人注目的成功，而且在正剧、悲剧中担任角色时，也能创造性地处理台词，运用纯朴自然的细节去刻画人物性格。这说明他的戏路子很宽。特别是他扮演的董卓，运用长停顿而造成音调铿锵、节奏感很强的台词处理，幅度极大但却绝少斧凿痕迹的外部动作，把这个历史人物演活了。从舞台上《钦差大臣》中的市长到银幕上的董卓，表明顾而已在艺术领域中的一个新的飞跃。

作为演员，顾而已在话剧《屈原》中所扮演的楚怀王，和在电影《国魂》中所扮演的贾似道的演技，称得上已走向更加成熟的阶段。郭沫若同志在观看《屈原》演出以后，曾赠诗赞他的表演具有气吞山河之势。《国魂》上映以后，人们曾普遍认为，由于他能深入挖掘角色的内心世界，惟妙惟肖地刻画出这个权奸的形象，因此在表演艺术上已形成了自己的独特风格，即：不过分地追求外在的一招一式，而讲究通过神情的变化来揭示人物的内心世界。当时，人们把他的演技叫作“大块文章”，认为他一上台就把分量显示

出来了。

顾而已的精湛演技，是由于他很长时期中努力吸取国外一些著名电影演员如却尔斯·劳顿等人的粗犷、质朴的表演特色，化为自己的演技而形成的。他排斥那些小动作的垒集和细线条的外形装饰，而是努力去理解人物的内心和角色的行为，因而他所扮演的角色的动作是发自内心的，一气呵成的。这就使他在很大程度上摆脱了形式主义的影响，从而取得了创造角色的自由。

从四十年代末开始，顾而已的银幕生活便从演员转向导演。应该说，他的导演风格和表演风格的相似之处在于，都是建立在现实主义的基点之上的。但随着他艺术上的日臻成熟，他导演的影片除了承袭了他本人的“大块文章”的表演风格以外，从《罗汉钱》开始，更具有细腻、清新，节奏明快的特色，而《星星之火》与《地下航线》在镜头的分切运用与场面调度上，以及追求民族化方面，都有着可喜的成就。无疑，这也为他后来与张骏祥联合导演的《燎原》一片，奠定了基础。在这部影片中，作为现场执行导演的顾而已，确实作了不少努力。他不顾自己肥胖的身躯，几次下矿井体验煤矿工人生活、孜孜不倦地研读党史和工人运动的史料，多次向革命老人进行采访，和摄制组全体人员通力合作，从而使这部影片具有较高的思想艺术质量。

在他担任导演和选择剧目时，总是十分注意情节的感人，要求未来的作品具有浓烈的感情色彩和强烈的情感冲击。当他执行具体的导演工作时，又很注意发掘角色感情的细微变化、内心纠葛和思想矛盾。当然，他的有些作品，在追求艺术上的真实的同时，也不免夹杂了一些自然主义的成分，这无疑美中不足之处。

顾而已从三十年代参加左翼戏剧活动起，就在党的领导下进行工作。在抗日战争时期，他参加演出的剧目，大都是具有强烈的爱国主义倾向的作品。四十年代末到达香港后，在许多共产党员的影响和帮助下，他拒绝受聘参加黄色、低级影片的拍摄，不畏国民党特务的恐吓和威胁，毅然导演了《小二黑结婚》，出色地把这部在解放区脍炙人口的小说搬上了银幕。

应该指出，在导演《小二黑结婚》的过程中，顾而已的创作态度是严谨的。他感到自己不了解解放区的农村生活，于是不止一次地拜访了曾在老解放区生活过的同志，还请了一位熟悉山西解放区生活的画家画了许多幅山西农村风貌画，作为形象资料，并组织了演员到九龙农村拉犁耕地，访问农民。为了应付敌特的破坏，在拍摄区政府一场戏时，他们于深夜集合，派出岗哨，在布景内挂起毛主席像，进行突击拍摄。正是由于他对共产党领导下的人民群众的斗争生活有着炽热的爱，因而才能机智巧妙地与敌人周旋，克服很多困难，使这部影片摄制完成，与香港观众见面。这对介绍解放区的面貌、打击敌人的造谣污蔑，起了很好的作用。

全国解放后，顾而已满怀对新中国的热爱，导演了多部描写当代人民生活 and 表现历史上党领导的工人运动和地下斗争的影片。

从上可以看出顾而已的艺术实践，大都是和争取民族的解放、国家的独立、人民的民主和幸福紧密相连的。

十年动乱，使顾而已过早地离开了人间，但他编、导和演出的三十多部影片，将在中国电影发展史上占有应有的地位。

（陈清泉）

胡进庆

如果说演员的选择和演员的表演对一部故事影片的成败是至关重要的，那么，对一部美术片来说，造型设计和动作设计的优劣，直接关系到这部影片的艺术质量。看过剪纸片《人参娃娃》的观众，一定不会忘记影片中那个又白又胖、身系红肚兜、手戴金镯子、头梳小辫子的天真烂漫、机灵可爱的人参娃娃。然而，人们也许并不知道，设计这个活泼可爱的“小精灵”并赋予他生命的，当时是一个只有二十五岁的美术片设计员——胡进庆。

胡进庆于1936年出生于常州一个工人家庭。由于常州的商业、文化较发达，周围丰富多彩的民间艺术以及各种商业广告，使他从小就对艺术发生了浓厚的兴趣，对美术更是酷爱，常常一个人趴在桌上用心临摹连环画册，无论是飞禽走兽、花草树木，还是人物肖像、动态，他都学着摹写。七岁的时候，他就坐在镜子前，画起自画像来，亲友们见他画得还真有几分肖似，不禁又惊又喜。

当时，常州城里剧院很多，经常上演京剧、锡剧、评弹等，甚至还放映一些外国电影。胡进庆对此极感兴趣。他家对面有座小戏院，他同看门的混熟以后，就常常跑去看“白戏”。看完戏，还摹仿着演员表演，舞枪弄棒，练习、琢磨形体动作。这些都为他后来从事美术片的动作设计打下了基础。

由于家境贫寒，他无法去买纸笔来学画，更没有机会进专门学校学习美术。然而他并不放弃学画。他自己动手烧了柳炭当画笔，拣旧报纸刻苦练习素描，提高绘画技能。学校老师和邻居见他如此用功，画得也确实不错，就介绍他去为附近的小店画些广告和炭画肖像，以此得到一些纸张、颜料之类的报酬。这样，一方面有了些绘画工具，另一方面也提高了绘画水平。

新中国成立后，党和政府十分重视对艺术人才的培养，为立志于艺术创作的青年提供了学习深造的机会。1951年，胡进庆考取了苏州美术专科学校动画班。次年，在全国艺术院校院系调整中，他转入北京电影学校动画系学习。他在学习中刻苦努力，成绩优秀。1953年毕业后，被分配到上海美术电影制片厂工作，开始从事美术电影的创作。

1955年，年仅二十岁的胡进庆，就担任了动画设计，先后参加摄制了《过猴山》、《骄傲的将军》等影片。他在这些影片中所绘制的动作生动、细腻，得到了大家的好评。

1958年，我国动画片的老前辈——“万氏兄弟”之一的万古蟾，正在和一些年轻同志试验把我国民间皮影和剪纸艺术的特点撷取过来，结合电影的特殊技术，创造一种美术电影的新形式。胡进庆参加了这一工作。他积极思考、勇于探索，和其他同志一起，经过反复的试验，终于拍摄完成了第一部剪纸片《猪八戒吃西瓜》，为美术电影增添了一个新的片种。

从此以后，胡进庆就一直从事剪纸片的美术设计、动作设计和导演的工作。他认真探讨、研究剪纸片的技术和艺术规律。由于剪纸片这一新片种还处于摸索探讨阶段，尚有许多技术和艺术问题有待解决和改进。例如，剪纸片的自身动作定位问题，在最初几部剪纸片的拍摄过程中，一直没有很好地解决，只是机械地习用了动画的方法。如果这一问题不解决，不仅费时费工，难以掌握，而且无法使剪纸片的艺术质量有新的突破，形成自身的特色。为了解决这一难题，胡进庆和其他同志一起边实践，边研究，发扬了勤于思考，

勇于探索的进取精神，经过三年的反复试验，并吸取了其他片种的经验，创造了剪纸片动作操作中的动作定位法。这在很大程度上丰富了剪纸片的艺术表现力，提高了影片的艺术质量，为剪纸片的不断发展和日趋完善打下了基础。

在剪纸片的创作实践中，胡进庆敢于大胆革新，不断摸索、试验。他首先采用了剪纸的关节胶，提高了剪纸片动作的精密度。现在，关节胶不仅广泛运用于剪纸片的拍摄中，而且也为人物片、科教片的字幕摄影等部门所运用。

由于他在美术电影的创作中取得了一定的成绩。1960年，他光荣地出席了全国文教先进工作者代表大会，并代表上海文教新闻界在人民大会堂发了言。

1962年，他参加编导了《小林日记》，并担任了该片的执行导演。

二十多年来，胡进庆共参加创作了三十部美术片，由他担任造型设计和重场戏动作设计的剪纸片《金色的海螺》、《人参娃娃》、《渔童》、《济公斗蟋蟀》等影片，受到了国内外观众的好评。

胡进庆在创作中，善于从丰富多采的祖国民间艺术中汲取养料，努力钻研各种民间艺术和民族戏曲。在外出体验生活的时候，总是广泛地收集各种民间创作，临摹各种雕塑、木刻，有机会就向民间艺人、戏曲演员求教。为了设计《渔童》中的渔童、老渔翁的形象，他与其他创作人员到舟山群岛一带深入生活，甚至在七级大风浪中，跟着渔民出海捕鱼。通过了解渔民生活，再从年画、剪纸、皮影、窗花等各种艺术中寻取素材，经过提炼加工，塑造成功了这两个动人的艺术形象。渔童的形象具有鲜明的中国独有的脸形、发式、衣饰和风俗习惯，给人以亲切、生动、熟悉的感觉。老渔翁的形象苍劲坚毅、豪爽耿直、童颜鹤发，加上剪纸独有的挺拔的刀锋，整齐的领头衣角，突出表现了他的英雄性格。这部影片获得了第二次全国少年儿童文艺创作二等奖。

胡进庆曾经在荣获1961年莱比锡国际短片和纪录片电影节荣誉奖和1979年埃及亚历山大国际电影节最佳儿童动画片奖的《人参娃娃》（万古蟾导演）中担任设计。他为设计这个可爱的人参娃娃，搜索枯肠，反复构思、想象，终于从杨柳青年画中那些手抱鲤鱼的胖娃娃身上受到启发，创造出这个形象来。

由他担任设计的《金色的海螺》（万古蟾导演）1964年获得了亚非电影节卢蒙巴奖。

胡进庆在剪纸片的动作设计中注意表现人物的性格，能较好地发挥剪纸片人物动作的特色。他拍摄的动作，塑形优美，节奏速度干净利落。为了搞好动作设计，他还注意学习戏曲、舞蹈的表演，提高多方面的艺术素养。

根据自己和其他同志的创作实践经验，他编写了剪纸片动作训练班讲义，为培养剪纸片的创作队伍，丰富剪纸片的创作理论作出了贡献。

近年来，胡进庆一直积极探索剪纸片的韵染、水墨、拉毛、水印木刻等具有我国民族传统的柔性剪纸，为开拓剪纸片的艺术表现领域而努力。1979年，他担任了水墨剪纸片《熊猫百货商店》的美术设计、动作设计。这一年，他获得了文化部颁发的青年优秀创作奖。1980年，他导演了剪纸片《丁丁战猴王》。1981年，导演了韵毛、国画风格的新品种《淘气的金丝猴》，努力使水墨剪纸片这个富有民族特色的新形式日趋完善。

(金国平)

胡倬云

胡倬云是我国著名电影美术师，1906年出生于浙江平湖县的一个书香之家。他从小受父亲、叔父影响，喜爱山水、花卉国画，受到良好的艺术熏陶。1922年于平湖中学毕业后，以优异的成绩考进上海美专西画系，攻读三年绘画，毕业后从事美术教育。1931年由老画家熊松泉介绍进入天一影业公司，开始了电影艺术生涯。他从影五十年。在解放前，他设计了《木兰从军》、《精忠报国》等近六十部影片的布景；解放后设计了《梁山伯与祝英台》（桑弧导演）、《林冲》（吴永刚导演）、《李时珍》（沈浮导演）、《老兵新传》（沈浮导演）、《天仙配》（石挥导演）、《红楼梦》（岑范导演）、《北国江南》（沈浮导演）、《祥林嫂》（桑弧导演）等二十多部电影布景。他的作品风格细腻、严谨，在艺术上勇于创新，尤其对戏曲片美术设计有较高的造诣，在电影美术设计的虚实结合和戏曲片电影布景的民族化方面，起了开拓作用。

在胡倬云走过的漫长的艺术道路上，始终贯串着一种可贵的探索精神。他二十五岁进入天一影片公司给布景师吴永刚、沈西苓当美术助理，参加了我国第一部有声电影《歌场春色》（邵醉翁导演）的布景工作，他象海绵吸水一样学习电影布景的技巧，在知识的海洋里不懈地探索，对绘景、特技、字幕、布景设计他都样样学着干。当时的电影布景还在初创时期，没有摄影棚，布景全用铅皮和泥板条搭置（当时还没有三夹板），露天布景经风一吹，“嘎嘎”生响，每堂布景都搭在三面临墙壁的空地上，顶上用帆布遮盖，便于摄影打光，有一堂“石库门家”的布景需要做旧，胡倬云想了取巧的办法，用旧布、棉花蘸上煤灰、墨汁在景片上来回擦，结果布景的气氛效果很真实。他就是在这种困难条件下，协助吴永刚、沈西苓设计了第一部有声影片的布景，并获得好评。1934年，他由天一影片公司转入明星影片公司，与导演张石川、李萍倩合作，独立设计了《脂粉市场》等两部影片。1936年转入“联星”、“玉成”影业公司担任布景设计。后由于公司倒闭，他又进入新华影业公司任美工科长，设计了《木兰从军》（卜万苍导演）、《一夜皇后》等影片的布景。抗战时期，他又设计了《精忠报国》、《潇湘秋雨》、《忠义千秋》（卜万苍导演）、《琵琶记》（杨小仲导演）等影片的布景。这一时期，他先后设计了近六十部影片的布景，经过实践的磨练，积累了较为丰富的创作实践。

解放后，在党的文艺方针指引下，他在艺术上勇于探索，不断创新，为开拓社会主义电影的美术设计作出了贡献。他设计了我国第一部彩色戏曲片《梁山伯与祝英台》，设计了我国第一部宽银幕彩色故事片《老兵新传》，又设计了我国第一部彩色戏曲片《红楼梦》（与张曦白合作）。在这些影片中，他在电影美术的表现手法上作了崭新的尝试。如《老兵新传》，他按照宽银幕的艺术特点，以浓烈的笔触和广阔的场景，展示了人们改造北大荒的壮丽画卷。在一无经验二无参考资料的情况下，他通过实践，摸索出了宽银幕彩色故事片美术设计的要点；选外景既要有景深，又要有层次，如影片中北大荒的外景以森林、远山、雪原组成了气势壮观的场面；内景处理切忌从布景的高处发展，应着重向左右延伸；对一些简陋、狭小的布景，要多运用陈设道具或建筑结构作为前景，加强环境的纵深感。这样，可以符合宽银幕

镜头的拍摄特点。又如《梁山伯与祝英台》，他以中国画的独特意境与电影布景自然结合，有虚有实，浓淡相间，达到了十分动人的艺术效果；《红楼梦》则以严谨、细腻的艺术风格和具有中国特点的民族气派获得了国内外的盛誉。

《梁山伯与祝英台》的美术设计是胡倬云的成名作。当时，我国从未拍过彩色影片，限于拍摄条件和进口彩色胶卷较为困难，几经周折，最后只好拍摄黑白片。第一堂布景“十八相送”搭成，导演桑弧开始试拍，主要演员袁雪芬、范瑞娟进棚一看，大为赞赏。以至摄影师还未到场，她俩就情不自禁地边唱边做起来。试拍后，她俩当场打电话给正在上海开会的夏衍同志，说“这样精采的布景，拍黑白片太可惜。”夏衍亲临现场观看，也称赞布景色彩丰富，具有民族风格，于是决定改用彩色片拍摄。影片中，他把中国画中的立意、布局、虚实结合、神似与形拟等绘画理论和表现手法，融化到美术设计中，每堂景的背景全部用中国画表现，请来了中国画院的画师胡若思在几百尺长、几十尺高的天幕上画出一幅幅生动别致、气势壮观的泼墨山水画，成为布景的不可缺少的组成部分。这一新手法，得到导演桑弧、摄影师黄绍芬的热情支持，他们按照布景的格局进行场面调度和镜头处理，并且运用丰富多变的色光加以烘托，使每堂布景与中国画衬景融为一体，互衬互映，相得益彰，达到一种独特的意境。在表现形式上，他又采取虚实结合的手法，使背景的写意风格的国画造成一种虚朦情调，布景中的陈设道具以写实为主，而前景演员的动作，由于越剧表演的程式化特点，在形式上基本是写意的，这样从虚到实，又从实到虚，取得情景交融的艺术效果。其中较突出的例子是“十八相送”一景，古桥、古井、溪流、山坡，加上鲜艳的桃花、嫩绿的柳树，水面上点缀着几只真的白鹅，组成了以写实为主的场景，背景却是一幅朦朦胧胧的大型泼墨山水画，前景与背景在色调上、气氛上做到了完美的统一，演员在这种情景中表演，显得十分和谐。整部影片的总体设计，规模宏大，手法新颖，各个局部场景又富于变化，开拓了戏曲片美术设计的新生面。影片拍成后，周总理带着影片赴日内瓦会议，放映后，引起轰动，国际友人们盛赞“《梁山伯与祝英台》新鲜、动人，代表了中国电影的民族气派。”周总理回国后，对袁雪芬说：“你们的‘梁祝’在日内瓦会议上可帮了我的大忙。”一部影片能得到这样的荣誉是不多见的。

戏曲片《红楼梦》的美术设计是胡倬云的代表作。人们赞扬影片的导演、表演，对美术设计也作了高度评价，认为影片的布景形象地展现了我国封建社会由盛到衰的一个侧面，场面真实，时代感强，准确地为性格创造了典型环境，为戏曲片布景的民族化进行了有益的探索。在《红楼梦》中，胡倬云倾注了自己全部心血，严肃、认真地进行创作。他参阅了红学家研究《红楼梦》的大量考证，悉心研究红楼梦著作的时代背景、曹雪芹的身世、家史和经历，收集从清朝康熙至乾隆年代的生活起居、风俗礼仪、仕宦经济、典章制度等各种生活细节，使设计处处有依据，以求得真实的时代感。他认真学习曹雪芹一丝不苟的现实主义创作精神，把探索我国戏曲片的民族风格作为设计的最高任务，如果说他在《梁山伯与祝英台》中在运用中国画与电影布景的结合上作了初步尝试，那么《红楼梦》则进一步汲取了民族的优秀遗产，使之和谐统一于布景中，形成了与小说格调相一致的写现实主义的艺术风格。影片的设计在总体构思上抓住了北方建筑的“雄伟庄重”与南方建筑的“秀丽隽新”的特点；在具体场景上，又概括了“荣国府”豪门世族、荣华

富贵的“荣”，“大观园”大有可观的“大”，作为设计的形象的“纲”。影片中的每堂布景，都较恰如其分地烘托了剧中人物，在建筑样式、平面布局、色调气氛上给人们留下了深刻印象。“荣国府”一景包括“大门”、“大厅”、“花厅”、“贾母正房”等局部，“大门”是荣国府最有代表性的建筑，表现了豪门世族的威严与显赫，大门两边以两只“唯一干净而不染尘俗”的石狮子加以点缀。“贾母正房”是贾母发号施令的“动作中心”，是贾府罪恶政治的渊藪，因而也是“荣国府”的建筑中心。这堂景的平面布局采取了“亚”字形结构，突破了北京“四合院”的局限，这样的布局，可以先看到贾母从左侧由远而近，前呼后拥地出场；黛玉则由前面正门进来；而王熙凤由画面的右侧出入；正房正中还设计了一排五彩琉璃的长隔窗，宝玉从窗后隐隐走过而上场，这堂景的设计为每个人物的出场进行了周密安排，使导演的场面调度富有变化，摄影师也有多角度的拍摄地位。陈设道具如仿紫檀环龙大榻、黄花梨木大理石耳屏，以及正房内的大洋钟，都是乾隆时代名贵的进贡之物，既有典型的时代特点，又突出了贾母的身份。“大观园”一景是荣国府豪华、奢侈生活的集中地，景的设计采用了“以繁显大”的手法，布景中的亭、台、楼、阁、石舫都形象生动、具体，而且四面临水，以此扩大布景空间，体现“大观园”的“大”而“艳”，表达了原著写的“花柳繁华之地，富贵温柔之乡”的寓意。其他如“荣禧堂大厅”一景以压抑的气氛烘托了这个世袭官宦之家的政治背景；“潇湘馆”一景以“粉墙一垣，翠竹环抱，凤尾声声，龙岭细细”富有诗意的环境，表现了黛玉的纯洁、超脱的情操与坚贞不屈的个性；“灵堂”一景以简洁的几道素幕、灵台，突出了深沉、凄惨，冥途杳杳的“人去楼空”的特定气氛，“怡红院”一景则以灰暗的色调和阴沉的氛围与“大观园”的满园春色形成鲜明对比。这些场景的设计，由于紧紧结合主题、剧情，讲究戏曲片布景的民族风格，为典型人物创造了典型环境，所以，它们的银幕形象的生命力，至今令人难忘。

胡倬云五十年如一日，把自己的毕生精力贡献给祖国的电影事业。如今，他虽已退休，但他仍为一些电影厂当美术顾问。当人们问他为什么有如此充沛的创作精力时，他说道：“封建时代的曹孟德尚有‘烈士暮年，壮心不已’的雄心，我作为一个社会主义时代的电影工作者，怎能在艺术上退休呢？”是的，他在电影艺术这块园地里，辛勤创作，不仅是个耕耘者，而且是个开拓者。

（吴本务）

特 伟

三十年代已经成名的漫画家特伟，建国后，又成为著名的动画艺术家。他是新中国美术电影的主要开拓者和奠基人。在中国美术电影事业上作出了重要的贡献。

特伟成为一个漫画家，是经过自学成才的道路。

1915年他生于广东中山县一个普通职员的家庭，在上海长大。在他童年和少年的生活中，曾遭受了不少磨难。十三岁时，因父亲失业，生活更为艰辛。到了十七岁，初中没有念完，只好中途辍学。他自小喜爱看连环画。在上小学的时候，经常到小书摊上去看连环画，开始是喜欢看，后来就学着画：临摹《三国志》、《水浒传》中的人物形象。当他停学在家时，学画的兴趣更浓了。他跑到城隍庙画馆门口，偷着学艺，一站就是几个小时，很快就掌握了炭画人像的技术。他想以此谋生，但是哥哥的同事却劝他学广告画，并把他介绍到广告社去当学徒。后来，他就是一家美国人开设的广告公司画广告。尽管他干得不坏，年终得到的却是一张辞退书。接着，他又辗转于制药厂和博物馆当职员，但也都难以立足。这时，他对漫画发生了兴趣，开始画漫画并向报社投稿，但一次又一次地被退了回来。困难和挫折没有使他灰心，他继续不断地创作和投稿，终于发表了第一幅漫画作品，题为：《中西科学之比较》。画中一个人骑在马上，另一个人骑在蜗牛上，批评旧中国科学之落后。“千里之行，始于足下”。特伟就是这样逐步登上了漫画舞台的。

“什么是路？就是从没有路的地方践踏出来的。”特伟在漫画创作的道路上，也是勇于独辟蹊径。1935年，中国人民反帝浪潮风起云涌，时代的激流，冲击着每一个文艺工作者。正在这个时候，他的一位思想进步的亲戚盛家伦给他介绍了一些有关马列主义基础理论这方面的书籍，这些既陌生又新鲜的理论，使特伟受到了共产主义思想的启蒙教育。他决定改变自己的创作路子，用漫画这一武器投入反法西斯的斗争，把画笔的锋芒指向希特勒、墨索利尼和日本军国主义者，开始专门从事国际时事漫画的创作。这是特伟漫画创作上的重大转折。他的这些反法西斯漫画的出现，使他成了当时上海引人瞩目的国际时事漫画的专门家，引起了社会上的重视。这一时期，他创作的国际时事漫画，曾刊于《上海漫画》、《独立漫画》、《中国漫画》、《派克漫画》、《漫画界》以及《大晚报》等各种报刊上。

1937年抗战爆发以后，特伟在民族生死存亡的危险时刻，投身到抗日救亡的洪流中，参加了上海漫画界抗敌协会组织的抗日漫画宣传队。后来，他成为该队的领导人之一。

当年，他与叶浅予、张乐平、胡考等人，从上海轻装出发，先后在南京、武汉、广州、桂林等地举行街头漫画展览，开展抗日宣传活动，受到广大群众的欢迎。之后，他在汉口主编《战斗画报》的漫画版，在广州参加了《动员画报》的工作，并与张谔、郁风一起办了一份《漫画战线》。在广州，他结识了夏衍、黄新波等同志，为夏衍主编的《救亡日报》和金仲华在香港主编的《星岛日报》作漫画。1939年冬，日军进逼华南，他随《救亡日报》一起转移到桂林。与张乐平等五人，又组织了一支漫画分队，到江西上饶，深入农村小镇，进行抗日宣传。在十分艰苦的条件下，他们自己动手，油印漫画特刊，四处张贴。由于特伟随身携带了马列主义的书籍，引起国民党特务

的注意，漫画分队设法使他离开上饶，到桂林主持漫画宣传队工作。当时，漫画宣传队正面临停发经费，濒于解散的危险，这时特伟毫不动摇地主张坚持下去，他们与木刻家协会患难与共，废寝忘食地工作，编印了期刊《漫画与木刻》，坚持抗日漫画的创作和宣传。

1940年，特伟与漫画宣传队的成员在重庆活动，恢复了《抗战漫画》刊物的出版。当时，特伟的主要创作是为韬奋主编的《全民抗战》画政治讽刺漫画。这些画不仅揭露日本帝国主义和日伪汉奸，也揭露国民党的不抵抗政策和政治上的腐败。

1942年皖南事变之后，重庆国民党政府的反共面目公开暴露了，进步的文艺界人士被笼罩在白色恐怖之中。为了避免国民党的迫害，特伟和叶以群等一起，秘密地离开了重庆，几经辗转到了香港。在香港，他与张光宇、黄新波、郁风、胡考、陆志庠、丁聪等一起，组织了“新美术画会”，这是进步美术家的一个同人组织。他还与黄新波两人为夏衍主编的《华商报》创办了一个“新美术周刊”。他经常在该报上发表讽刺漫画。同年，香港生活书店搜集了特伟这几年的政治漫画，出版了《特伟讽刺漫画集》。不久，又出版他在香港创作的漫画《风云集》。这一时期，特伟的漫画创作主要是揭露国民党反动政府破坏团结，破坏抗战、卖国反共的罪行。

太平洋战争爆发后，特伟与许多进步的文艺界人士，离开香港到桂林，与叶浅予等一起举办了《香港在受难》的画展。这个画展，他于1943年初又拿到重庆展出。

当时，国民党反动政府实行法西斯独裁政策，创作和出版都受到压制，进步的漫画没有发表的地方，因此特伟的漫画创作活动也只能暂时中断。正在困惑的时刻，特伟从《新华日报》社那里得到了毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的小册子，读后深受启发。他决定到生活中去。于是他到重庆的綦江冶炼厂和天府煤矿去深入生活。矿工艰苦的劳动生活使他感受极深。在几个月的时间里，他画了不少速写，并创作了反映工人生活的绘画作品。这些画稿，受到文艺界朋友们的鼓励。

1944年底，特伟又随演剧五队去缅甸参加慰问演出。在这一段随军过程中，他搜集了不少反映国民党部队腐败现象的素材，同时也画了一些异国风光的画稿。

1945年，他在云南磨黑中学教美术课。这时，他利用课余时间把过去深入工人、士兵生活中获得的大量创作素材，整理成一批美术作品，开始尝试用水墨形式来表现现实生活。这些作品后来在香港以及在北京举行的第一次全国美展中展出，这些作品具有浓厚的生活气息和鲜明的民族形式。

1947年5月，解放战争已进入高潮，敌后进步的文艺界人士云集香港。这时，特伟再度去香港，与老战友们会合，继续从事漫画创作。

这一时期，是特伟政治漫画创作上的鼎盛时期。他发表了大量作品，代表作《大独裁者》，在地下党刊物《群众周刊》上连载，影响很大。通过数十幅连续漫画，深刻地揭露了蒋介石的反动本质。这些作品，标志着特伟在漫画创作上又达到了新的高度。

早期，特伟崇拜和模仿德国的著名画家珂勒惠支的技巧和风格。后来，他又从丰富多采的中国传统绘画中吸收了养料，学习运用水墨画技法。他在长期的创作生涯中，形成了独自的风格：含蓄，简炼，弦外有音，耐人寻味。

特伟从抗日战争到解放战争，长期的漫画创作中所表现的政治态度，说

明他政治上已经成熟。1949年2月，他由夏衍、黄新波介绍，加入了中国共产党，实现了他多年的夙愿。

解放战争的伟大胜利，使特伟受到极大鼓舞。1949年3月，他随同大批文艺界人士从香港到达天津。这是他第一次踏上解放后的土地，他奋斗十多年所追求的理想终于实现了。

第一次全国文化艺术工作者代表大会的筹备期间，他是美术界党组成员之一，曾受到周总理等中央领导同志的接见。“文代会”结束后，他接受党的嘱托，承担起开创新中国美术电影的重任。这一位成就卓著的政治漫画家，因为革命需要，又愉快地走上了新的工作岗位，表现了一个革命艺术家的高贵品德。从此，特伟就在美术电影战线上，开始了新的长征。

向没有开辟的领域进军，才能创造崭新的天地。三十多年来，美术电影事业在特伟的主持下，从开始只有十几个人的小组，逐步发展到拥有五百人规模的美术电影制片厂，拍摄了二百多部美术片。今天，被称为“具有中国民族风格”、“达到国际第一流水平”的美术电影，能够驰誉中外，在各种国际电影节上获奖三十余次，这就是特伟和其他美术电影工作者在这块园地里辛勤耕耘的结果。

要说特伟的贡献，总是和整个美术电影的成就紧紧连结在一起的。就象看到姹紫嫣红的花圃总要想到园丁一样。

1949年秋，以特伟为领导的美术片组在东影（即今长影）宣告成立。那时只有十几个人，摆在面前的困难是很多的。他考虑到，要发展美术电影，上海是一个理想的地方，因为美术人才较多，技术条件较好。他的建议，得到文化部的批准。1950年初，他就率领一支二十多人的队伍到达上海。事实证明，他的意见是正确的。经过几年的努力，美术电影迅速发展起来，1957年成立了上海美术电影制片厂，他担任厂长。特伟深深意识到要发展美术电影，必须要有一大批精通这门艺术的创作干部，因此他致力于队伍建设，为美术电影组织和培养了一支老中青相结合的专业队伍。他认真贯彻党的知识分子政策，能团结从事美术电影的老艺术家们一起工作，并使万籁鸣、万古蟾等一些有影响的画家们从海外归来，参加祖国的美术电影事业。同时，他也十分重视培养新生力量，吸收了大批青年艺术人员，经过他言传身教，在实际工作中锻炼成长。今天他们大都成为美术电影的骨干力量。

经过十年的探索，到了六十年代初期，美术电影就出现了一个创作繁荣的新局面。如《大闹天宫》、《孔雀公主》、《金色的海螺》等一批优秀美术片相继问世，以及水墨动画片、剪纸片、折纸片的诞生，使美术电影在国内外产生了较大影响。1960年，代表美术电影十年来成就的“中国美术电影展览会”，在北京、上海等十几个主要城市巡回展出，获得了广大观众和各界人士的一致好评。不久，特伟又去香港举行展出，受到港九同胞的热烈欢迎。展出十四天，观众达八万人次，盛况空前。

为了美术电影的繁荣发展，特伟作出了巨大的努力。他曾几次在繁忙工作中病倒入院。他是在用心血和汗水浇灌这朵新花，使它茁壮成长。可以这样说：每一个有成就的中青年创作人员，没有一个不受到他耐心热诚的帮助；每一部成功的影片，没有一部不得到他认真细致的指点。他用自己全部精力，为美术电影铺下了坚实的基石。

特伟不仅是一位高瞻远瞩的美术电影事业家，而且，又是一位造诣很深的动画艺术家。三十多年来，他参与创作了不少优秀影片，如动画片《好朋

友》、《骄傲的将军》，水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》、《牧笛》等等。这些作品，显示了特伟卓越的艺术才能，同时，对美术电影的创作也起着重要的影响。

“标民族之新，立民族之异”，创造具有中国气派的民族风格，这是特伟在创作上的一个主要特点，也是他对美术电影的重大贡献。美术电影是一种外来的艺术形式，因此在早期的创作中，还不可能完全摆脱这种影响。1955年美影厂摄制的动画片《乌鸦为什么是黑的》，在国际电影节评奖时，有的评委误认为它是另一个国家的作品。听了这个消息，特伟感触很深，他想到这一外来艺术形式若不接上自己的血管，不摆脱外国的窠臼，是不会有有多大出息的。他决心身体力行，带头创造具有中国民族风格的动画片。

1956年他导演的《骄傲的将军》，就是一部富有中国民族特色的喜剧作品。他吸取了传统艺术的特点，加以概括，提炼和创造。影片不仅在人物造型，背景陈设等方面具有民族风格，而且人物性格、动作、习惯和语言等方面，都有中国民族的特色。人物的脸部造型，采用中国京剧脸谱的方法，既有民族形式，又有性格特征。人物动作，借鉴了戏曲艺术中程式化的表演手段，使他们更有中国古代人物的风貌。这部影片在探索民族化的尝试中，取得了可贵的经验。特伟在开始摄制这部影片时，所提出“敲喜剧风格之门，探民族形式之路”的口号，收到了预期的效果。

1960年，特伟担任艺术指导的我国第一部水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》摄制成功，是美术电影在民族形式上又一重大发展。早在1951年，他导演动画片《小铁柱》时，看到黄山雄伟秀丽的景色，他就考虑到要把中国山水画的形式运用到动画片中来。1960年，在他的支持下，几个青年人突破了技术难关，终于试制成功了水墨动画的试验片。接着，特伟就和他们一起投入了水墨动画的正式生产。享有世界声誉的中国水墨画，一旦与动画相结合，就使齐白石笔下的青蛙、蝌蚪、虾蟹……等等小动物，栩栩如生地活跃在银幕上，产生墨迹浓淡有致，笔法虚实相成的效果，打破了历来动画片“单线平涂”的方法，在动画片的历史上是一个创举。《小蝌蚪找妈妈》问世以后，受到国内外观众的高度评价。1961年，该片获得中国首届电影“百花奖”，同年，在瑞士洛迦诺第十四届国际电影节上，获得短片银帆奖，1962年在法国安纳西第四届国际电影节上，获得儿童影片奖，1964年在法国戛纳第十七届国际电影节上，获得荣誉奖，1978年在南斯拉夫第三届萨格勒布国际动画电影节上，获得一等奖，1981年在法国巴黎蓬皮杜文化中心第四届国际儿童和青年电影节上，获得二等奖。成为我国美术片中获奖最多的一部影片。法国《世界报》在评论这部影片时说：“中国水墨画的景色柔和，笔调细致，以表示忧虑、犹豫和快乐的动作，使这部影片产生了魅力和诗意。”

1964年特伟编剧并与钱家骏联合导演的《牧笛》，是继《小蝌蚪找妈妈》之后，又一部杰出水墨动画片。他采用著名画家李可染的水墨画风格，格调高雅，意境优美，每幅画面都是笔墨酣畅的水墨画佳作，奇山异峰，深涧飞瀑的场景，令人感到气势宏伟。尽管全片没有一句对话，而牧童与水牛之间的感情，表现得细腻动人。雄奇壮观的山水景色，能使水牛留连忘返，悠扬动听的笛子独奏，又能把水牛召唤归来，这些都表达了特伟独特的美术构思。影片在艺术上完整统一，在民族形式上更是独树一帜。该片在1979年的丹麦欧登塞国际童话电影节上荣获金质奖。

《牧笛》是特伟在动画电影上的一部代表作。一个成功的作品，总是凝

结着艺术家的心血。特伟说：“中国有句成语，‘若要功夫深，铁杵磨成针’，我们就是用磨针的耐力，解决那头牛的水墨效果。”水墨动画片的诞生，使美术电影的民族风格推向了一个新的高峰。特伟的精湛艺术，不仅受到国内观众的赞赏，也征服了国外观众，他们感到惊讶，认为是“一次令人神往的美美的享受”。特伟说：“我国的美术片之所以受到普遍欢迎，主要原因在于，它具有自己鲜明的民族形式和风格。”“愈有民族性，就愈有国际性”，这是他始终坚信的一条原则。

特伟在创作上另一个成就是，影片思想深刻，意境优美，善于抒发感情。他导演的片子，人物性格鲜明，具有艺术魅力。

1954年他导演的《好朋友》，主角是两只拟人化的小鸡和小鸭，经他精心处理，给人看到的却是两个各有性格的天真可爱的孩子，他们之间发生的故事，有趣感人，能引起观众感情上的共鸣。这部影片于1955年获得文化部颁发的优秀影片二等奖。1956年他导演的《骄傲的将军》，其中专横跋扈的将军和阿谀奉承的食客，这两个形象刻画得入木三分，给人留下深刻印象。

《小蝌蚪找妈妈》中这一群蝌蚪，尽管它们没有鼻子眼睛，但是从它们游动的队形和快慢的节奏的变化中，表达出了细腻的感情，使观众看到了一群天真、幼稚、可爱的孩子形象。《牧笛》中的牧童和水牛，他们感情的变化，表现得更加细致入微。通过牧童“失牛”、“找牛”、“得牛”的情节，抒发了他们之间深情厚谊。这都显示了特伟长期的艺术修养和功力。

特伟在导演影片时，与他画漫画一样，始终保持严谨细致，精益求精的创作态度，不论一个镜头，一张画面，一个动作，一句对话，总要再三推敲。他经常说：“我这个人有个习惯，要么不做，做就一定要做好。”这就是他从事创作及其他工作的优良作风。正因为如此，他的影片构思严密，结构完整，手法简练，风格清新，在艺术上不断地攀登新的高峰。

几十年来，特伟在漫画上的成就和美术电影上的贡献，在十年内乱中却变成了“罪状”，受到了残酷的迫害。粉碎“四人帮”后，特伟重新回到原来的工作岗位。他不顾自己已年逾花甲，仍然精神奋发地领导着美术电影的恢复和整顿工作。在短短的几年里，美术电影很快又取得了新的成就，摄制了象《哪吒闹海》、《阿凡提》、《三个和尚》、《雪孩子》、《南郭先生》、《猴子捞月》等一批优秀影片，受到国内外的一致赞扬，使美术电影这一艺术新花，重新发出光辉。

1980年10月，特伟应美中友好协会的邀请，去美国讲学访问，在纽约、旧金山、洛杉矶、波士顿等十一个城市的八所大学和一些电影组织进行讲演和座谈。他作了关于中国美术电影的发展历史及民族化的问题的报告，受到热烈欢迎。他带去的六部影片，使许多美国观众第一次看到中国美术片，尤其水墨动画片，获得很高的评价。

1981年5月，特伟应日本动画协会的邀请，带领一个代表团去日本参加该协会在东京举办的中国美术电影展览，放映了十三部影片，同样获得很大成功。他导演的水墨动画片，再一次受到日本观众的称赞。一位日本同行在留言簿上写道：“当听到水墨画能动起来，简直不敢相信，可是看了《小蝌蚪找妈妈》，真是大吃一惊。”

特伟现任上海美术电影制片厂厂长，全国文联委员，中国电影家协会常务理事，中国影协上海分会副主席，中国美术家协会理事，上海美协常务理事。

事，上海市政治协商会议委员。目前，他在思考、规划中国美术电影发展蓝图的同时，又在构思一部根据《西游记》故事改编的动画长片。他要为美术电影攀登新的高峰而继续奋斗。他说：“我们应当有这样的决心和志气，不仅要保持我国美术片已有的水平和荣誉，还要更上一层楼，搞出新水平，为我国三亿儿童服务，并要在国际上争得更大的荣誉。”

（松林）

殷虹

殷虹是上海科影厂的优秀摄影师，他长于闯禁区、入险境，探索大自然的奥秘。近几年来，他跋涉在古漠大野，走过塔克拉玛干和腾格里等中国五大沙漠，历时经年，行程万里，拍摄《沙漠》；并深入人迹罕到的“魔鬼城”中，拍摄了《风城》的秘密。他还先后八次奔赴西藏拍摄泥石流的奔腾、珠穆朗玛峰的英姿、青藏高原的冰峰玉宇。在中国电影史上，他第一个飞越世界屋脊，鸟瞰“地球之巅”，摄下了珠峰顶端的万千风光；第一个翱翔在唐古拉山主峰格拉丹东雪山之上，摄下了万里长江源头地貌，为科学考察提供了重要的研究资料。

殷虹个儿不高，为人爽直，性格豪放。他在硝烟迷漫的解放战争和朝鲜战场上磨练出了艰苦顽强的革命意志。他对中国科教片怀有很强的事业心和创新精神，作为一个科教片的摄影，他认为：要有一股闯劲，要有一股把自己“豁出去”的舍身精神，才能把人们欲见不得的科学知识，自然景观付诸银幕。

殷虹，原名殷金通，1927年5月出生在山东烟台市一个城市贫民家庭里。父亲是个泥瓦匠，生有二女一男。殷虹九岁以后，父亲和两个胞姐在贫病交迫中相继离开了人世，撇下孤苦的母亲只好去做佣人，以求得生存。

殷虹的家在渤海湾上。小时候，常常到沙滩拾贝和游泳，看海潮的涨落，听海浪的呼啸，常在海滩描画他的童心遐想。尤其当他见到一些美术工作者在海边写生时，总是停立一旁醉心观看，回到家里他就细心琢磨这些老师的画法，他是多么想把他所认识的浩瀚大海画出来呀！正当他读小学五年级时，烟台市举办小学美术比赛，他画了一幅海景，参加比赛，竟获得季军——全市第三名，这使他喜出望外。从此，他对画画着了迷。海，使他心胸开阔；画，使他思维活跃。

1945年殷虹还在读初中三年级时，烟台解放了，这使他的思想发生了强烈的震撼；国民党有美机、军舰，为什么没制止日本帝国主义的侵略？而八路军靠着步枪和人民的支持却打败了日寇，解放了烟台。他敬佩八路军英勇善战，也渴望探索解放力量的源泉。此时，学校成立了学生联合会，他决然地参加了。他经常受到有关八路军英勇打鬼子的故事的感染，情不自禁地拿起画笔走上街头写标语，画宣传画，参加文艺演出，投身于火热的斗争生活中去。不久，他便随同学联组织的一批青年学生赴鲁南临沂山东大学攻读。

在山大的预科学习中，殷虹学习了政治经济学和毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》，初步接触了马列主义。之后，他被分配在文艺系，学美术专业，继续深造。

1946年，蒋介石发动全面内战，学校动员学生支援前线，殷虹参加了山大文工团，开赴前线慰问演出，从事战地鼓动，既当演员又画画，曾经演出了歌剧《王贵与李香香》、《白毛女》，还为揭露国民党反动派丑态的话剧《群猴》（宋之的编剧）绘制了布景。战火纷飞的环境，使他的意志得到磨练；战士英勇杀敌的精神，使他受到鼓舞；多种文艺形式的实践，增长了她的才干。特别是革命队伍中平等友爱的同志关系，对于他这样一个从小失去家庭温暖、寄人篱下的人来说，感受就更深：“没有党就没有我，革命有前途我就有出路。”这句话表达了他的真情实感。1946年底，当他回到山大继

续学习时，光荣地加入了中国共产党。当时，文艺系的主任陆万美同志为他改名殷虹，意思是“虹”有七色，可以调配出五彩缤纷的画面，描绘出最新最美的图画。

1949年春，人民解放战争节节胜利。5月殷虹随军乘着解放大上海的第一列火车进军上海。鞭炮声和锣鼓声使这座近百年来既受屈辱、蹂躏，又有光荣革命传统的城市沸腾，也使二十三岁的年青战士殷虹心潮澎湃，他唱歌，打腰鼓，画画写标语，和上海人民欢庆解放，和文工团战友们深入上海国棉十九厂与工人交朋友，教唱革命歌曲，开展工人文娱活动，宣传党的政策，迎接新中国的成立和社会主义建设。

1949年底，殷虹被分配到上海电影制片厂工作。次年，上海美术电影制片厂成立，他又调到美影厂，参加了动画片《谢谢小花猫》的工作。不久，他又回到上影厂，参加了《新闻周报》组，学习新闻摄影。1951年，他被调到北京电影制片厂新闻处（后发展为中央新闻纪录电影制片厂）担任摄影助理。从此，殷虹走上了电影摄影之路。之后，他响应党的号召，随同抗美援朝战地摄影队去到朝鲜战场，多次往返平壤、北京、开城、板门店和上甘岭等地，协助刘德源等同志拍摄大型纪录片抗美援朝第二集。此外，还用摄影机记录志愿军司令彭德怀将军等领导人的活动和抢修大同江大桥的英雄事迹，拍下了侵略者疯狂残忍的历史面目。1953年，他和摄制队的全体同志回到祖国。

战地的摄影生活，使他懂得了新闻纪录片必须要真实，同时也培养了他爱憎分明的立场和机动灵活，敢作敢为，不怕牺牲的工作作风。

1954年8月，他从新影调到上海科影厂，从事科教片的摄影。1958年担任拍摄《上海新闻》和《科学与技术》杂志片。在1958至1962年的四年中，他驰骋在工、农、文、教、卫生各条战线，拍摄了一百五十多个不同主题的新闻题材和科技杂志片，如《上海第一座高炉出铁》、《小麦丰收》、《全国普通话观摩会》、《水上跳伞》、《驯虎》、《五味斋》以及上海重大节日活动等等。他的心和时代的脉搏一起跳动，他用摄影机真实地反映了祖国社会主义建设新面貌，歌颂了劳动人民的革命创造精神。从繁忙的建设工地到丰收在望的田野，从炉火熊熊的炼钢炉旁到机声隆隆的大工厂，从旖旎的祖国风光到富饶的矿山、油田，无不留下他的足迹。他还记录了毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德和陈毅等党和国家领导人的音容笑貌和各阶层人民群众意气风发的英姿。这些活动密切了他与群众的联系，培养了他敏锐的观察能力，养成听取群众呼声，寻找新事物的习惯，而且也丰富了他的创作设想，提高了艺术修养。

1964年，他摄制了教学片《制图的基本技能》，为高等院校和工程专科学校提供了形象教材，随后又摄制了《南京长江大桥》从基础施工到合龙通车的真实场景。1965年他和潘惠根等同志随同中国科学院考察队首次赴西藏拍摄了人们罕见的自然现象《泥石流》。该片上映以后，获得观众好评，国家科委赞扬影片“配合了当前建设的需要，为科学研究提供了珍贵的资料”。自此，他对地理考察片发生了浓厚兴趣，相继拍摄了《无限风光在险峰》、《沙漠》、《风城》、《世界屋脊》（殷培龙导演）和《长江》（王为光、朱育林导演）等影片。八十年代第一春，他重上世界屋脊，编辑和拍摄人间“广寒宫”《中国冰川》。

殷虹认为：地理考察片应该强调科学的真实，自然，一定要符合自然界本身的运动规律，使人感到可信。他极力反对那种臆造和依靠布置的拍摄方法，而要在真实的环境中去捕捉那些人们所不容易看到的，或者倏忽即逝的科学景观。比如拍世界最高峰——珠穆朗玛峰，他首次采用航摄，从天空中俯瞰珠峰雄伟壮观、气象万千的全貌。

他还认为：科教片摄影工作者需要有探险精神，敢于作出牺牲，才能拍出不寻常的镜头。为了拍摄雪崩现象，在冰天雪地，高寒缺氧的青藏高原，在高山帐篷里，他们日夜专注地等候了一个星期之久，终于在我国电影银幕上第一次出现了被人们称之为“白色的死神”的大雪崩，从海拔六千多米的少女峰崩塌下来的罕见现象。同样，在拍摄科教片《泥石流》爆发镜头时，他身系绳索顺着悬崖而下深谷中，站在沟谷边的冰碛石上，拍摄了汹涌奔腾，巨石漂浮的泥石流澎湃前进的壮观景象。

当然，殷虹认为，科教片摄影不应仅仅为猎取大自然的千奇百怪为满足，而应把这些奇特的现象与整个大自然环境联系起来研究，分析说明成因、演化、发展的过程，以及它与人类生活的密切关系，使人们在开阔眼界的同时，增长知识，树立认识自然、改造自然的信心。

殷虹在科教片摄影创作上特别注意自然的真实，强调生活气息的浓厚和不同时间、不同气候下的现场气氛，形成了他的作品构图朴素、层次分明、清新舒畅的风格。这些成绩的取得是同他平时好学钻研，力求博采众长而又勇于创新的精神分不开的。他还写下大量心得笔记，积累十多本厚厚的相册，进行创作上的研究、比较。业余之暇，他又挥笔写了一些经验交流的文章，发表在报刊上，如《摄影常识》、《人造卫星上了天的摄影》、《珠峰和长江源头的高空摄影》、《踏雪攀登拍险景》、《沙漠归来》、《五次飞越世界最高峰》等等。“业精于勤，荒于嬉，行成于思，毁于随。”这是他的座右铭。

正由于此，他的业绩为党和人民所肯定，被推选为第四届全国人大代表，上海市第七届人大代表。中国电影家协会上海分会常务理事。

如今在新的征途中，他壮志不减当年，矢志要去揭开我国昆仑山和横断山等地理风貌，为祖国的科教片作出贡献。

（梁沾璇）

秦 怡

秦怡原名秦德和。1922年她出生在上海南市一个有二十多口人的封建大家庭里。四、五岁时就被关在自己家的私塾里死背硬记四书五经等古书。这个大家庭犹如一个笼罩，不许她们随便出去玩。一次，秦怡随大姐偷偷出去看了一次文明戏，也要受罚。她父亲十分善良，疼爱儿女，为了不服从封建的压力，便拖着妻子和十个儿女，离开了大家庭。秦怡是行六。

她父亲在一家商行中任会计，微薄的薪金养不活全家十二口人，秦怡的四个姐妹相继被送进了育婴堂，唯一的哥哥也离家出走了。留下的五个姊妹，父亲想方设法使她们上了小学和中学。

形象端庄温贤的秦怡，平时少讲话，很腼腆，十分喜爱读书，对国内外名著尤感兴趣。她对未来充满幻想。而这种幻想，常常促使她作出大胆的决断来。她在上海中学实验小学读书时，听老师讲到“五·卅”烈士顾正红时，感动万分，事后便自编自导自演了小话剧《刑》。她在剧中演个不屈不挠的女工，最后上了断头台。在南市女子文学专门学校的小学部读书时，有一次，反动派来抓革命党人，大同学让她和同学们掩护进步老师逃走。小学毕业后，她为了早点谋生养家，便进了上海中华职业学校，读商科。在当时抗日热潮的影响下，秦怡参加了抗战请愿，并在校友会上演出了《放下你的鞭子》，结果被训育主任诬陷为“不安分的人”，令她退学。

1938年7月，十六岁的秦怡决计要到抗战的前线去。她与另外一位女同学，背着家里，准备跟随一群交大毕业生坐船去武汉。临行那天，其中一位女同学因为带的东西太多，被家里发现了，她的父亲不仅扣下了女儿，而且还追到码头，把秦怡扭送到法租界巡捕房，告秦怡犯了“拐骗罪”。巡捕房里一个值班的中国巡捕，问明情况后，凭着几分爱国的感情，把秦怡送回了码头。当时，船即将启航，上客的跳板已经拿掉了，而秦怡却不管死活地跳了上去，从此登上了她独立生活的“航船”……她茫然地望着身后渐渐远去的生养她的上海，心头却又滋生了一丝惆怅之感——等待着自己的将是什么呢？

秦怡来到武汉后，一无社会关系，二无钱财，三无熟人，不知怎么办？同船到达武汉的交通大学的一个学生，看她孤单一人，举目无亲，无路可去，年纪又小，便让她暂时居住在自己的家中，慢慢再想办法。

秦怡依稀记得在她八岁时离家出走的哥哥好象在武汉，便给哥哥的一个同学写信询问。想不到没几天，哥哥就来看她了。可是她哥哥当时也是在混乱中艰难度日，无力帮助她。她感到还是要想办法上前线去。她留心着各种招聘广告。一次，偶然在一张小报上看到二十二集团军招聘女文书的广告，便立即去应考，结果被录取了。同时被录取的还有另外两位比她年长得多的女大学生。她们随着部队出发，途中车坏了，只得步行。她们走了一百七十里地，到了襄阳，等待开往前线。可是，部队总是不走，终日无所事事。她们便主动去教士兵唱抗战歌曲。这支部队是四川的地方杂牌军，十分腐败。她们待了二十多天，就看透这种部队和她们的抗日目的完全风马牛不相及，于是又设法逃到了武汉。不料，当她们一下火车，就被人押解到了总部作为“逃兵”审查。由于战事紧张，审问她们的人自己也想溜走，就让她们在住地等候审问。她们又在当夜冒着危险，用小船偷渡到江心，爬上一艘去重庆的轮

船，逃离武汉。

船行途中，查票时，她们身边所剩钱财全被罚掉了。一贫如洗的秦怡，站在船舷边，呆望着三峡天险，默默地思索着……。经受了人生的第一课后，她终于明白了一点人生的道理——在寻求光明的航程中，将有多少艰难险关要闯啊？！

1938年10月，秦怡来到了重庆，住在女青年会，靠刻钢板度日。

女青年会里住的人较杂，革命者、交际花、艺术家、教师、传教嬷嬷……什么人都有。秦怡与一个学音乐的女学生住在一起，受了她的影响，参加了山城业余合唱团，开始接触文艺界。一次，秦怡在与同伴看戏时，被著名导演史东山和应云卫看中，认为她外形端庄，内涵丰富，具有演员的素质，于是让人来动员她当演员。秦怡自小喜爱的是文学，虽然上台演过一、两次戏，但从没想过要当演员。为了摆脱生活的困境和一些人对她的纠缠，于1938年底进了中国电影制片厂当实习演员，只是演演群众。史东山导演《好丈夫》时，才让她扮演了送丈夫参军的农村妇女。秦怡不喜欢在这种环境中混下去，她认为青春一去不复还，还是多看点书，做点实际工作好。于是，她辞退了实习演员的工作，又回到女青年会，想找个机会当小学教师，空时还想写点东西。

1941年春，应云卫在夏衍、阳翰笙、陈白尘等人的支持下，筹建“中华剧艺社”，要演进步戏。他找到了秦怡，请她一起参加剧社的筹建。应云卫之所以看中秦怡的原因有二：一是他相信她能演好戏；二是剧社穷、没钱，而秦怡也穷，不要工资，只要有口饭吃就可以了。中华剧艺社的第一台戏，是陈白尘创作的《大地回春》，写的是中国民族资产阶级的破产。秦怡扮演剧中民族资产阶级的女儿，其他主角有路曦、项堃。她演得悲切感人，把剧中人物凄惨的命运，生动、准确地表现了出来，有着强烈的艺术感染力，深深地打动了观众们的心，因而，轰动了整个山城。不满二十岁的秦怡，一下红了起来。对此，秦怡并不认为自己有什么“天才”，而是象应云卫这样的名导演对她的辅导帮助、严格要求和她自己刻苦努力的结果。她为了演好这个戏，常常一个人在田野、茶馆里练台词，琢磨自己在台上的一举一动。同时，有件事也触发了她的感情。她对这次演出回忆道：“那时，正巧我接到大姊患肺病惨死的消息，又联想到自己的命运，我的心情与剧中人物的心情交融在一起了。”以后，她又演了老舍的《面子问题》、阳翰笙的《天国春秋》、石凌鹤的《战斗的女性》、夏衍的《愁城记》以及国外名著《茶花女》、《钦差大臣》等剧，成了职业演员。

秦怡一举成名之后，中国电影制片厂想以她作为招牌拍低级、反动的影片。秦怡为了拒拍这些影片，加上要摆脱当时个人生活上的某些困境和烦恼，便从重庆出走到乐山，以后又从乐山到西昌、会理。她沿途所见旧中国的黑暗、贫穷和落后，更激起了她的爱国主义热情和对劳动人民的深切同情。她深入到矿区，与矿工交上了朋友，亲眼看到了他们过着非人生活，使她更深切地了解了旧社会的黑暗。秦怡后来谈起这段经历时，深深感到这段经历对她做什么人、走什么路有着重大的影响。

四个月以后，秦怡又到了成都的中华剧艺社，以新的面貌重上舞台，在《草木皆兵》、《离离草》、《桃花扇》、《戏剧春秋》、《结婚进行曲》等舞台剧中扮演主要角色。她所塑造的一个个善良贤淑的，或是天真活泼的妇女形象，给观众留下了极其深刻的印象，轰动了整个蓉城。她在成都的一年中，

竟参加演出了二百八十场戏，是她个人历史上的最高纪录。这使她与张瑞芳、白杨、舒绣文齐名，成为著名的四大名旦。

那时，他们的生活十分清苦。秦怡住在舞台边上一间六、七平方米的竹篱笆屋里，每天的主要活动是排练和演出。她一早起来，喝碗稀粥就到舞台上对台词。如果说，秦怡在重庆演出时，本色的成分还较多的话，那么这时，由于她生活阅历的丰富，加上能集中精力地在著名导演的辅导下钻研表演艺术和不断的舞台实践，她已成长为成熟的性格演员了。她回忆起那一年的演剧生活时说：“多少年来，我才悟到，就是在那样的舞台生活中使我成了一个演员。记得一次演《结婚进行曲》中夫妻吵架搬铺盖的一场戏时，我已经无法按照导演原来的要求和事先设计好的动作去行动了，而是角色推动我自然地去说话和行动。我逐渐体会到了熟能生巧，懂得了为什么演戏要有生活的道理。我也慢慢悟到了过去演戏的装腔作势和挤出来的感情是多么叫人不舒服。每当我集中在角色所生活的环境中，忘掉自己是在演戏时，就产生了自然的感情和下意识的动作。我站在观众面前，可以感觉到有他们，也可以感到没有他们。这使我在艺术上得到了极大的快乐。可以说，我在成都那一年的演剧生活，为我以后几十年的影剧生活打下了基础。”

抗战胜利后，秦怡从成都到重庆，与赵丹合演了话剧《清明前后》。接着，她回到了阔别八年的故乡——上海。

秦怡回家方知：父亲因不愿在日本人手下干事而穷困地去世了，大姊因生活负担过重也患肺病早早死了，二姊重病在家，无法工作，全家好几口人，只靠一个十四岁的小妹妹当小学教员的微薄收入维持生活。面对这种现状，秦怡二话没说，毅然挑起了养活全家的重担。

她一部接一部地参加影片的拍摄。曾先后在吴永刚导演的《忠义之家》、于伶编剧的《无名氏》、陈鲤庭编导的《遥远的爱》、石挥导演的《母亲》等影片中饰演主要角色。对这些影片的演出，秦怡感到在表演上还放不开，原先设想的东西一到银幕上只能体现一半。她较为满意的是，在《母亲》中的表演。这部影片写的是一位母亲一直望子成龙，但儿子长大后却当了穷医生，为穷人看病。母亲先是不理解，后来逐渐理解并支持了儿子的事业。秦怡所演的母亲，年龄跨度很大，从二十几岁一直演到七十几岁。虽有难度，但由于导演石挥放手让她自己发挥，加上本人的努力，演得松弛自如、真切动人。她当时只有二十五岁。

秦怡在这个时期的成名作是《遥远的爱》，她在影片中塑造了一个从丫头被一大学教授“改造”成为其夫人，最后在抗日的烽火中觉醒，成长为爱国的巾帼英雄的妇女形象。她成功的表演曾轰动了上海。

在这段时间里，秦怡自己想演的一些好影片往往由于拍片冲突，没有演成，至今还感到遗憾！但不管怎样，在这几年里，她通过较多的银幕实践，探索到了银幕表演的特殊性，为当一个好的电影演员打下了良好的基础。

解放后，秦怡才真正见到了她寻求已久的光明。她如饥似渴地学习革命道理，异常勤奋地为人民演出。上海一解放，她就参加了第一部影片《农家乐》的拍摄。在“文革”前的十七年中，她参加演出的影片有《两家春》、《马兰花开》、《哥哥与妹妹》、《女篮五号》、《铁道游击队》、《红色的种子》、《林则徐》、《青春之歌》、《摩雅傣》、《北国江南》、《浪滔滚滚》等十多部，并在其中一些影片中担任主角。“文革”后参加演出的影片有《风浪》、《苦恼人的笑》、《海外赤子》、《张衡》等。在这些影

片中，她成功地塑造了不同类型的妇女形象：纯朴的农村妇女，好胜的推土机手，在旧社会受尽了折磨的篮球运动员，革命大嫂，女革命家，少数民族医生，农村支书，工地党委书记，厂党委书记，华侨等给观众留下了难忘的印象。

秦怡在塑造这些形象时，十分重视深入生活，体验生活，以求演得真实感人。如在拍摄《马兰花开》时，她随着摄制组到宝成线秦岭工地体验生活。由于天气冷，每天半夜三更就要起来烤发动机，烤热了发动机再烤自己冻僵了的身体；在参加《浪滔滚滚》拍摄时，由于去工地时间较短，她感到不了解水利工程就无法演好这个党委书记，所以除了抓紧时间在地生活外，还借了许多有关水利建设的书籍，以增进自己的知识，帮助自己熟悉角色的生活，逐渐深入到自己的角色中去。这样，演起来才有真实感，不虚假做作。

在这些影片中，秦怡演得最为突出的要算是《青春之歌》中的林红。秦怡平时就十分敬慕革命先烈。一本《革命烈士诗抄》，她看了又看，爱不释手。在接到饰演林红这个角色时，她起先感到自己太胖，怕形象不适合，但她热爱、敬重林红这样的革命者，欣然接受了这个任务。秦怡在研究角色时，认为林红所以能在牺牲时临危不惧，是因为她热爱生活，热爱同志、战友，有革命理想，甘愿为革命牺牲。由于秦怡对林红这个角色理解得深，所以在林红牺牲那场戏中，她没有在外部动作上去故作英雄状，也反对打红光、仰拍等手法，而是十分平静地走上了牢房的石阶，象是去迎接胜利的曙光。人物的思想境界显得非常崇高，表现了林红这位女革命家视死如归的英雄气概，给人留下了不可磨灭的印象。她在《女篮五号》中表演也较为突出，把角色在坎坷的生活所酿成的复杂感情细腻地表现了出来。没有较深的表演功力，是很难达到这一步的。而她在《浪滔滚滚》中饰演工地党委书记时，演得很有气魄和风度，把一个敢于与错误思想作斗争的叱咤风云的女党委书记形象，栩栩如生地树立在银幕上，再一次打破了以前人们认为她只能演好温顺的贤妻良母的印象。她在《北国江南》中所饰演的农村支部书记，任劳任怨，以情动人，不仅影响着影片中的其他人物，而且也深深地打动了观众的心。

“文革”后，秦怡虽然没有遇到过称心剧本，但她在那些影片中的表演，人们可以看得出她的感情更为深沉了。她说：“经过十年内乱，虽然我老了，过去的形象一去不复返了，但我自认对生活有了更深的认识和理解。”

解放后，秦怡不仅在银幕上创造了许多动人的艺术形象，而且还在大型舞台剧《大雷雨》和《第十二夜》等剧中成功地饰演过主角。最近，又在电视连续剧《上海屋檐下》中饰演杨彩玉，并兼任艺术顾问。这部根据夏衍的同名话剧改编的电视连续剧，经中央电视台播出后，得到了各界人士的赞赏。

由于秦怡熟读国内外名著，有较高的文学修养，又重视体验生活，再加上在表演艺术上的刻苦钻研，她已形成了自己的表演风格：感情丰富而又深沉，朴实细腻而不做作。

在政治上，秦怡一贯要求进步。早在解放前她就靠拢党组织。解放后，她于1959年5月光荣地加入了中国共产党。

秦怡曾多次作为中国电影代表团的成员出国访问，为建立中外电影艺术桥梁和增进中国人民与世界人民的友谊，作出了贡献。秦怡现任上海电影演

员剧团副团长，中国电影家协会理事和上海影协分会常务理事、研究部副主任，上海科普协会理事，上海妇联执委，全国文联委员，全国政协委员。

（陆寿钧）

徐苏灵

徐苏灵，著名电影导演，原名徐玉麟，祖居天津，1910年7月生于上海。祖父在清朝末年做过武官，经常作蚕丝生意，后来破产。他九岁时父亲过世，家境日艰，祖母、母亲靠变卖家当度日。因生活所迫，他中学还没有毕业就到一所小学校里去任教。一年后，又考取南京东南艺术大学，之后又转入上海中华艺术大学和晞阳美术学院，专学西洋画。在大学读书阶段，他对文艺产生了浓烈的兴趣。课余时间，一面与同学合办文艺墙报，一面开始创作小说。他的处女作——短篇小说《征鸟》发表于现代书局出版的《现代》文艺月刊上，署名苏灵。这个名字一直沿用到现在。大学毕业后，1930年冬应友人邀请北上，在哈尔滨艺术学院教西洋画和美术史。这时，他结识了著名戏剧表演艺术家陈凝秋，使他对戏剧产生了兴趣。他在哈尔滨艺术学院只待了半年时间，后来又流落到大连，靠为大连日报副刊写文章度日。其间，因写了一篇短文冒犯了日本人，在大连又立不住脚，被迫返回上海。在上海，他为《申报》副刊写连载文章《北游漫笔》，并绘制神话故事的油画、水彩画，以稿费维持生活。接着，他又先后在南昌、南京等地参加《春潮》和《矛盾》等文艺刊物的编辑工作。当时他特别欣赏那些感伤、忧愁，带有唯美主义倾向的作品，所以，这一阶段他创作的散文、小说，格调也都较为低沉。

1931年底，徐苏灵在上海结识了唐槐秋、左明、应云卫等话剧界朋友，并参加了话剧界的活动。他导演的第一个戏是《乱钟》，之后他又为几所学校导演或参加演出了《父归》、《国民公敌》和《茂娜凡娜》等一些剧目。

大约是1933年，电影大师普多夫金的《电影导演论》和《电影脚本论》经黄子布（夏衍）、席耐芳（郑伯奇）翻译后，在报刊上连载发表。徐苏灵对此爱不释手，如饥似渴地学习起来。他自己开始写一些电影评介的短文，经常在时报副刊上发表。1934年10月，经人介绍在艺华影业公司当专业编剧。他创作的第一部电影剧本是《花烛之夜》，描写一个有妇之夫与一个已经许人待嫁的少女热恋到最后幻灭的故事。这部电影被认为是“软性电影”的第一部作品。不久，京剧连台本戏《孙悟空大闹天宫》需要插进一段电影特技镜头，他接受了这一编导任务，并且顺利地完成了。从此，他把精力集中到学习电影导演的业务上。并从朋友那里借来几本分镜头剧本和外国电影的完成台本细心研读。1935年当应云卫导演影片《时势英雄》时，他争取担任了该摄制组的剧务主任，以此了解拍摄一部影片的全过程，为自己日后从事电影导演工作做好准备。

1936年，徐苏灵自编自导了故事片《两姐妹》。影片描写两个不同性格、不同生活、不同遭遇的同胞姐妹：姐姐勤奋刻苦，爱上了一个小知识分子，过着艰难困苦的生活；妹妹追求享受，嫁给了一个资本家的儿子，整天花天酒地。最后，妹妹喝醉酒翻车身亡。徐苏灵企图通过这部影片反映当时处于殖民地上海的一些青年人穷途末路的生活现实，其实这也正是作者感到前途渺茫的心声写照。这部影片，他邀请了当时颇负盛名的电影明星袁美云和王引主演，并且让袁美云一人兼饰姐妹两角。抗战前夕，徐苏灵还导演了故事片《海天情侣》，编导了故事片《满园春色》中的《东北一歌女》，并参加《弹性女儿》和《初恋》等故事片的演出。

抗日战争爆发后，上海文艺界人士有的奔赴前线，有的撤退到大后方。

这时，徐苏灵参加了中央电影摄影场，一起辗转入川。1939年4月，徐苏灵编导了《孤城喋血》，这是“中电”摄制完成的第一部故事片。影片取材于“八·一三”上海抗战中爱国官兵死守宝山城的事迹，歌颂抗战初期中国军队中下级官兵和人民群众的爱国热情和战斗精神。在八年抗战中，由于没有摄影棚，加之电影胶片紧张，所以，在完成《孤城喋血》以后，徐苏灵就转到拍摄纪录片上去了。他导演的第一部长纪录片是《西藏巡礼》，随即他又参加了纪录片《东战场》、《中国屹立》（与澳大利亚导演麦金尼斯合作），文献片《孙中山》的编辑工作。其中值得一提的是，拍摄《西藏巡礼》一片。当时因交通不便，他们从四川重庆出发，先到香港，路经新加坡、槟榔屿、缅甸、印度、锡金，兜了一个大圈子后才进入西藏。当时西藏非常落后，而且还有许多清规戒律，拍摄工作极端困难。由于生活不适应，他还生了一场大病，以致在病床上躺了一年多。这部影片比较详细地报道了抗战时期西藏的动态和风土人情。

日本投降后，中央电影摄影场场长罗学濂，受国民党中央宣传部派遣，准备到上海接收日伪电影机构中华影业企业公司。1945年底，罗学濂同徐苏灵、周克和裘逸苇一起到上海进行接收工作。当时，徐苏灵曾支持一些进步的电影工作者要求罗学濂将日伪强行租用的徐家汇摄影场（原是联华公司的摄影棚），退还原主。后来这个摄影场成为在共产党的领导下创作生产进步影片的昆仑影业公司。1946年“中电”进行改组，成立中央电影企业总公司，由罗学濂任总经理，裘逸苇担任第一厂厂长，徐苏灵担任第二厂厂长。在此期间，“中电”二厂拍摄了一些不好的影片，同时也邀请了陈鲤庭、赵丹、顾而已、应云卫、张骏祥等人编导了一些进步影片，如陈鲤庭的《遥远的爱》和《幸福狂想曲》，顾而已与赵丹合作的《衣锦荣归》，张骏祥的《乘龙快婿》，应云卫的《喜迎春》等等。

1947年，徐苏灵在创作了故事片剧本《肠断天涯》后，就和著名演员石挥、张伐等人合作，办了个独立制片公司——黎明影业公司，由他导演了《人尽可夫》和《女大亨》两部影片。同时，他曾提出要辞掉“中电”二厂厂长的职务，未成。

1948年秋，面临全国解放的大好形势，徐苏灵亲自处理了两桩涉及政治的事件：第一件，国民党反动当局突然来函要他查办“中电”二厂的中共地下工作者的活动，当他了解到几名党的地下工作者是通过本厂的薛伯青（现八一电影制片厂摄影师）等人的关系住进厂的服装道具间的，于是把公文拿给薛看，让他和中共地下人员尽快躲避起来，结果使国民党宪兵队的搜查扑空；第二件是，一天昆仑公司的孟君谋告诉他说，潘公展（国民党在上海的文化特务头子）准备拉电影公司的女演员去慰劳国民党空军，不肯去的，还要出动军警来抓，他们商量后立即分别通知昆仑公司和“中电”二厂的所有女演员赶快避开，结果，又使反动派的图谋未能得逞。

同年底，解放战争的炮声越来越近，困守在上海的国民党反动派已经感到朝不保夕，各自都在寻找出路，无心再管电影厂的事了，这时徐苏灵就把“中电”二厂租给一些私营小公司拍片。解放前夕，许多国民党官僚政客和一些电影界上层人物，纷纷离沪赴港，逃往台湾。“中电”负责办事的人员，也事先把妻子儿女送到香港。正在这个时候，徐苏灵接到中共地下党文艺组的通知，要他保护“中电”二厂的电影器材和人员，不被国民党撤走，并指定应云卫帮助他处理一些问题。当时，他毅然接受了地下党的指示，和厂里

的职工一起投入了护厂的斗争，并打电报给在港的妻子，要她带着孩子尽快返回上海。他用自己的行动迎接了上海的解放。

可以说，徐苏灵在影坛上的艺术青春，是在解放后才真正焕发出来。解放初期，他在中央电影企业公司、国泰影业公司导演了《仇深似海》、《生命交响曲》等四部故事片。1953年1月加入上海电影制片厂。近三十年来，他先后在东北电影制片厂（即长春电影制片厂的前身）和上影导演了五部戏曲艺术片，编导了一部艺术性纪录片，并导演了五部故事片。

在戏曲片的拍摄中，徐苏灵作了一些有益的探索。他原来是学西洋画的，为了搞戏曲片，琢磨民族形式，他年近半百改学中国画，并且发表了《试谈戏曲艺术片的一些问题》和《戏曲艺术片——两种艺术形式的结晶》（与韩尚义合写）等论文。他导演的第一部戏曲片是陈伯华主演的汉剧《宇宙锋》。这出戏的舞台剧本是经过崔嵬修改加工的。影片准备开拍时，正值当时任中南局文化局局长的崔嵬住在北京，他便请崔嵬到长春来帮助他一块搞。在表现陈伯华“装疯”一场戏时，他吸收了梅兰芳的表演技巧，把人物感情刻画得细致入微，此“疯”既要骗得过在身边的父亲赵高，又让观众能看出是“装”的，分寸、火候都要掌握得恰到好处。接着，徐苏灵又导演了小白玉霜主演的评剧戏曲艺术片《秦香莲》。在这部影片的拍摄过程中，他探索了如何既保留戏曲的特点，又充分运用电影所特有的表现手法，在戏曲片的电影化方面取得了一些可喜的成果。这部影片当时曾得到文化部授予的优秀影片奖。在1981年，长影建厂三十五周年优秀影片评选中，《秦香莲》又获优秀影片奖。从五十年代中期到六十年代初，徐苏灵先后导演了豫剧《穆桂英挂帅》、淮剧《女审》和扬剧《百岁挂帅》等戏曲艺术片。

徐苏灵在解放后拍摄的故事片，题材多样，主题鲜明。其中有表现普通工人家庭悲欢离合故事的《三个母亲》，有描写一个少年儿童历尽艰险，找回原物的《阿福寻宝记》，有描写杂技艺人在新旧社会两重天的《飞刀华》，还有抨击“四人帮”破坏农村经济政策的《月亮湾的笑声》。在艺术处理上，一部比一部有所提高。在《飞刀华》中，他比较讲究典型人物与典型环境的结合，通过声音的运用烘托，画面构图的匀称，比较成功地塑造了一个富有正义感、身怀绝技的艺人飞刀华的形象。而对《月亮湾的笑声》的处理，则采取朴实的手法，用实景拍摄，尽量去掉那些外在的笑料，要求演员不露表演痕迹。他在物色演员时，一下子就把影片的主人公——憨厚、勤劳、质朴而又有点倔强的冒富，同张雁的形象重叠起来了；那个世故、一再出尔反尔，身上充满喜剧笑料的庆亮，也很自然地选中了仲星火。在拍摄过程中，他又根据各个演员不同的素质，作了不同的处理：对张雁，他只谈对角色的设想、要求，尽量让其有创造发挥的余地；对满身都是戏的仲星火，则又稍给他作了一些约束；而几位青年演员，则重点指导，并请一些老演员给他们辅导、帮助。当然，他的成功主要是在于对影片的主题，对于极左路线和朝令夕改的农村政策带来的危害，有着深刻的认识，对政策的多“变”有着深刻的理解。《月亮湾的笑声》就是在这个“变”字上做戏。如原剧本的结尾，以贵根与兰花的结婚，田小莉读党的三中全会公报来结束。徐苏灵感到这样结尾不很贴切，于是改为记者对冒富说：“还是要变的，只是日子会越来越越好，冒富大叔，你就放一百二十个心吧！”冒富听了，幽默地说：“我没有那么多心，只有一个，再不要变来变去的啦！”这样一改，抓住一个“变”字，说出了八亿农民的心里话，点出了主题。这样结尾比较含蓄，发人深省。

“人生七十古来稀”，徐苏灵已年过七十二岁了，然而他不服老，还准备在有生之年，再为广大观众作出一些有益的贡献。

（陈朝玉）

徐桑楚

徐桑楚是我国著名的电影事业家。他经历了解放后新中国电影事业发展的全过程。从1949年11月上影厂成立的那天起，他作为市军管会任命的第五摄制场主任参与了上影厂的创作和生产的领导后，便再没有离开过这个岗位。之后，他历任上海长江昆仑联合制片厂艺术处负责人，公私合营长江电影制片厂厂长，上海联合电影制片厂副秘书长，上影厂艺术处副处长，上海电影公司编辑处处长，上海海燕电影制片厂副厂长，上海市电影局副局长兼上影厂厂长。三十三年来，他和上影同命运、共患难，在风雨中成长，在坎坷中摸索，在逆境中坚持，在曲折中前进！

徐桑楚生于1916年4月7日浙江鄞县的一个店员家庭。七岁时，父亲病故。寡母拖着三个孩子，家境日见清寒。他常常因看不惯寡母为势利的族人所欺，而表现出强烈的反抗精神。他身体强健爱好体育，平时重义气，好结交，专门喜欢打抱不平。

徐桑楚的大姐叫徐镜平，比他大十一岁，在上海泉樟中学任教，1925年便加入了中国共产党。她经常把一些革命书报寄给弟弟，使他从小受到革命的启蒙教育。1930年，大姐把他接到上海念中学。大姐和姐夫金则人都是地下党员，他们的家是党的一个秘密联络点。小桑楚的到来对这个“家”能起一点保护作用。由于工作需要，大姐经常搬家。在国难深重、民不聊生的年代里，桑楚经常看到一些革命者在大姐家闭门聚会，彻夜长谈。虽然他不知道他们谈些什么，但是他们那种忧国忧民、忘我工作的精神，清贫廉正的作风以及和蔼可亲的态度却给他留下了深刻的印象，对他后来世界观的形成起了潜移默化的作用。

中学毕业后，由于日本帝国主义的加紧侵略和蒋介石的不抵抗政策，国内形势越来越坏，中华民族面临生死存亡的关头。在姐姐、姐夫的影响下，他来到四马路的“光明书店”当了一名校对。

四马路是旧上海光明与黑暗，进步与腐朽激烈争夺的战场。那里既是娼妓、流氓、赌棍、烟鬼等形形色色社会渣滓麇集的场所，也是革命文化、进步书店（如邹韬奋的“生活书店”）集中的地方。徐桑楚在做校对时（值得一提的是，《静静的顿河》就是由他校对的。）从左翼的革命文艺作品中汲取了丰富的精神养料，尤其是鲁迅、瞿秋白、邹韬奋和苏联早期的革命文艺作品给了他深刻的启示和巨大的鼓舞。他对《渔光曲》、《春蚕》、《大路》、《桃李劫》等左翼进步电影也是每片必看，而且常常被感动得热泪盈眶！“国家兴亡，匹夫有责！”革命文艺作品唤起了他对民族生存，国家兴亡的强烈责任感，革命文艺作品使他热血沸腾！他蔑视和厌恶那种纸醉金迷的寄生生活，他对国民党的腐败现实与蒋介石的不抵抗政策感到愤怒和失望。

“八·一三”抗战爆发后，徐桑楚在大姐的帮助下，于1938年1月毅然投奔早已向往的革命圣地延安，从此踏上了革命的征程。

徐桑楚进入闻名全国的延安陕北公学学习，在那里，他看到了根据地欣欣向荣的崭新面貌；在那里，他幸福地聆听了毛泽东同志和其他中央领导同志的亲切教导；在那里，他学到了毛泽东《论持久战》的光辉思想，找到了中国往何处去的答案；在那里，他确定了追随共产党，毕生为共产主义事业

奋斗的远大理想。学习两期结业后，1938年7月徐桑楚被派赴武汉，不久，他在武汉光荣地加入了中国共产党。同年，根据党的指示参加了由周恩来同志直接领导的抗敌演剧队宣传队第九队（后改为第五队），并任队长。当时他才二十二岁。

九队的救亡宣传活动是在十分艰苦和险恶的环境中进行的。八年中，他们转战西南各地，在四个战区与国民党的反共老手，托派将领，叛徒、特务头子以及蒋介石的十三太保等强大对手展开了一系列针锋相对、惊心动魄的斗争，为宣传党的团结、抗日、进步的方针做了大量的工作。演剧队内部实行民主集中制，队长、队员一律平等，平时经常召开民主生活会，队员可随时向领导提出批评、建议。全队思想活跃，精神振奋，敌人迫害愈烈，全队团结愈紧。在尖锐、复杂的斗争中，徐桑楚逐渐成长为能带领全队独立作战的指挥员。他在对敌斗争、统战工作、思想教育和艺术行政领导方面积累的经验，为他以后成为电影事业家打下了坚实的基础。

解放后，徐桑楚被调到电影工作岗位。当时，新兴的社会主义电影事业还处在初创、摸索的阶段，因此投产权集中在中央。在此期间，徐桑楚一面组织来自四面八方的电影工作者认真学习《在延安文艺座谈会上的讲话》，开展思想教育活动；一面在夏衍、于伶、叶以群等有经验的前辈艺术家带领下参与了艺委会讨论剧本，修改影片等工作，从而开阔了眼界，学到了许多宝贵的知识和工作方法。

1956年，为了更好地贯彻毛泽东同志提出的“双百”方针，上影开始酝酿分厂，并于翌年7月成立编辑处，徐桑楚任编辑处处长。第二年，原上影厂分江南，海燕，天马三个故事片厂。沈浮任海燕厂厂长，主要抓创作。徐桑楚任海燕厂副厂长兼党总支副书记，负责全面的工作。自此，他开始独当一面。由于投产权开始下放到厂，徐桑楚便开始抓全厂的创作生产。

他的工作千头万绪：从制定题材规划到审定文学剧本；从成立摄制组到审看样片；从审核财务预算、制片成本到研究影片的宣传发行工作；从会见外宾到关心职工福利……等等都要他处理决定。但是工非的重点应该放在哪里呢？他从电影厂生产精神产品的特殊性出发，认为厂长的主要精力应集中于努力提高影片的政治质量与艺术质量上。1958年，他旗帜鲜明地提出：电影应以“好”为主，力争“多、快、省”。他的办厂方针是：每年三分之二的影片要达到中等以上的水平，从而保证本厂拍摄的影片在总体上达到全国水准线以上。而在这三分之二的影片中还要集中力量抓好能经得起群众检验的、能代表这一年中国电影水平的重点片。

具体的措施，一是抓本子，一是抓班子。剧本，是一剧之本，是提高影片质量的基础。徐桑楚在主持编辑处工作时，一方面积极组织本厂专业编剧深入生活，繁荣创作，同时充分发挥专业编辑的作用，面向全国、扩大稿源。在数量充足的基础上，对一些主题有深度、人物鲜明、情节生动、思想性和艺术性都较强的重点剧本，组织力量反复修改，精益求精。平时，徐桑楚除了和编剧、编辑一起悉心研讨外，每晚还要仔细阅读剧本到深夜（这个习惯一直保持到现在）。由于他的工作深入、细致，并善于调动广大知识分子的积极性，编辑处在成立不到一年的时间里就完成了象《林则徐》这样质量较高的可供拍摄的电影剧本三十多个，从而为1959年的大面积丰收奠定了文学基础。

有了好的剧本，还必须要有好的导演、好的摄制组才能最后拍出好的电影

来。徐桑楚强调发挥导演在影片摄制过程中的组织者和领导者的作用。他了解并尊重每个艺术家的个性、风格、特长与爱好。在组织班子时，注意既充分调动他们的积极性，又能保持相互关系的协调。从而保证艺术创作的顺利进行。

正是在抓好质量，突出重点的思想指导下，1959年徐桑楚把《林则徐》等向国庆十周年献礼的影片作为全厂的重点。当时，正值浮夸风盛行，摄制组普遍出现单纯追求摄制进度，竞相“放卫星”的现象。于是，许多人都对徐桑楚的做法表示异议，甚至有人指责他抓《林则徐》是“厚古薄今”！但是，他始终牢记周总理提出的要保证质量，要按艺术规律办事的指示，坚决支持郑君里、赵丹等艺术家们精心构思，精心拍摄的要求，终于成功地拍完了《林则徐》。人民艺术家赵丹塑造了满清时代第一个睁开眼睛看世界的民族英雄林则徐，为电影艺术刻画历史人物形象提供了范例。影片上映后在电影界和社会上激起热烈反响，被一致公认为是解放后历史人物传记片中的代表作。此外，海燕厂向国庆十周年献礼的其他优秀影片还有《聂耳》、《老兵新传》、《万紫千红总是春》等。海燕厂大面积的丰收使它荣获了1959年文化部第一先进厂的光荣称号。

但是，前进的道路是曲折的。在左的思潮的干扰下，1957年反右扩大化的错误使许多正直的、有才华的艺术家深受伤害；1959年反右倾时，徐桑楚也成了被“批判”、“斗争”的重点对象之一。通过实践证明行之有效的经验却成了可以置人于死地的“罪状”！许多切切实实做事的同志蒙冤受屈，党的电影事业遭到严重的破坏。

周总理觉察到电影领域存在的问题后，于1961年6月19日在北京召开的故事片创作会议上作了重要讲话，强调要按文艺规律办事，发扬民主。这次讲话，对繁荣社会主义文艺产生了深远的影响。6月30日会议结束时，周总理又特地邀请全体代表到香山游览、休息。徐桑楚在陪总理爬山时，心清沉重地问道：“总理，我们为什么老犯错误？”总理语重心长地回答说：什么叫成熟？一个党，一个人只有正面的经验是不够的。有了正面的经验，还要有反面的教训，才会成熟。总理的教诲使徐桑楚感奋、清醒！以后，每当他遇到挫折时，一想起总理的话就有了继续奋发前进的勇气和力量！

在当时上海市委某位主要负责人鼓吹“大写十三年”的压力下，在张春桥亲自煽动的批判所谓“夏、陈资产阶级文艺思想”运动中，徐桑楚作为“严重右倾”的对象不断挨批、受整。但可贵的是，就是在那样困难的年月里，他仍然为努力贯彻“双百”方针和总理讲话精神而顽强忘我地工作。1959年以后，海燕厂先后生产了《李双双》、《枯木逢春》、《红楼梦》、《白求恩大夫》等优秀影片，受到党和国家领导人的高度赞扬和人民群众的热烈欢迎。这对广大电影工作者来说，是最大的褒奖和鼓励！

十年动乱对于徐桑楚是一场更为严峻的考验。他和他的家属受到“四人帮”及其爪牙对他们的百般凌辱与折磨。但是他绝不屈服，绝不退缩，绝不动摇。他在身陷缧绁的情况下坚持学习马列主义，在漫长的黑暗中默默地磨砺自己的思想、意志和体力……

1975年邓小平同志主持中央工作后，徐桑楚被从“牛棚”中解放出来到文学部工作。当时“四人帮”胁迫全国文艺界都要写揪“走资派”的戏，为他们篡党夺权造舆论。徐桑楚对此很反感。当他了解到内蒙著名作家玛拉沁夫（也是刚“解放”不久）想写一个反映民族团结、祖国统一的电影剧本时，

便积极向他组稿。在扶植剧本的过程中，徐桑楚和作者在自治区党委的关怀、支持下，冒着随时可能重新被打成“走资派”、重新被关进“牛棚”的危险，坚决抵制了当时的市委写作班想歪曲剧本主题，想把民族分裂的内容强加在女主角身上的企图，表现了一个共产党员的硬骨头精神。《祖国啊，母亲！》是粉碎“四人帮”后第一部和观众见面的故事片，它表达了广大电影工作者对“四人帮”的无比憎恨和对党、对社会主义祖国强烈的爱，因而受到全国各族人民的热烈欢迎！

粉碎“四人帮”后，徐桑楚被市委任命为上影厂厂长，他在新的厂党委的领导下，引导全厂职工在拨乱反正、整顿队伍的基础上开始新的长征！

在问题成堆、困难成山、百事待理、百废待兴的情况下，徐桑楚还是和过去一样，一抓本子，二抓班子，三抓生产秩序。他决心在向国庆三十周年献礼的战斗中，通过艺术实践，重新恢复上影的传统，整顿厂风，组织起新的创作队伍。

徐桑楚把一批蜚声中外，在十年动乱中饱尽沧桑的老编剧、老导演、老演员、老技师推到生产的第一线，比如请沈浮任《曙光》的总导演，汤晓丹任《傲蕾·一兰》的导演，桑弧任《她俩和他俩》的导演，谢晋任《啊！摇篮》的导演等。这些老创作人员的丰富经验和良好作风为摄制组树立了榜样。在他们的带领下，一批中、青年的创作人员也迅速成长起来。

徐桑楚十分重视队伍的建设，强调厂风要正！包括贯彻、执行党的方针政策要正，思想作风、道德品质要正，艺术格调和工作方法要正等等。对于中、青年创作人员，他一方面大胆使用，积极地、有重点、有步骤地把他们推到第一线，给他们锻炼的机会。对个别人身上表现出来的无政府主义、资产阶级自由化倾向等歪风邪气也敢于领导，敢于批评。

经过几十年革命斗争的锻炼，徐桑楚积累了比较丰富的正、反两方面的经验与教训。然而，面临新时期的新任务，他仍然兢兢业业地工作，认认真真地学习。努力使自己的头脑始终保持清醒，使自己的思想始终保持敏锐，使自己的脚步始终跟上时代的步伐，使自己在政治上永远和党中央保持一致！

对一些片面追求票房价值、荒诞胡编的影片，他不感兴趣。他认为：搞社会主义文艺要有所为，有所不为！“为”与“不为”的根据就是看它是否符合“四项基本原则”，是否有积极、健康的社会效果。要解放思想，大胆创新，但也要防止资产阶级自由化的倾向。

徐桑楚是个外表严肃、不苟言笑，但内心里充满感情的人。1979年抓献礼片时，梁信给厂领导念他的新作《从奴隶到将军》，作者以浑厚、深沉的笔触描绘了罗霄将军“戎马三十载，将军滇之雄”的一生。徐桑楚边听边流泪。“四人帮”把我们的老干部丑化到无以复加的地步，应该在全国人民的心目中恢复我们党和军队的形象，这样的本子非拍不可！剧本念完后，徐桑楚当即就拍了板。人们钦佩他的果断与魄力。是的，这就是社会主义电影事业家的激情！

有时，不光需要有激情，还需要有胆略，不怕冒风险，不怕丢乌纱帽！1980年谢晋导演的《天云山传奇》同时夺了“金鸡奖”与“百花奖”的桂冠。之后，他又看中了张贤亮的小说《灵与肉》，想把它搬上银幕。徐桑楚支持了他。这时也有很多人担心：有没有必要再冒此风险？一时，摄制组人心浮动，工作难以进行。大家的眼睛都看着厂长，等待他作决定。徐桑楚坚持认

为，题材的禁区是可以突破的，问题在于怎么写。《牧马人》是个好本子。他在电影局张骏祥同志及厂党委丁一、石方禹等同志的赞同下向市委作了汇报。市委支持了他，并作了指示。徐桑楚带着市委的指示，不远千里赶到外景地——甘肃山丹军马场向摄制组全体成员作了传达。并和编导一起就如何加强爱国主义的主题作了深入、细致的研究。《牧马人》上映后，举国上下一致认为这是一部感人至深的好影片，是向观众进行爱国主义教育的好教材。

三中全会后的这几年，上影厂的成绩是令人瞩目的。故事片年产量 1977 年为四部，1978 年为八部，1979 年为十三部（其中获文化部颁发的优秀故事片奖的有《从奴隶到将军》、《傲蕾·一兰》、《曙光》、《啊！摇篮》、《她俩和他俩》、《苦恼人的笑》），1980 年为十七部（其中获文化部颁发的优秀故事片奖的有《巴山夜雨》、《天云山传奇》、《白蛇传》；《巴山夜雨》和《天云山传奇》并获首届电影“金鸡奖”最佳故事片奖，《庐山恋》和《天云山传奇》获《大众电影》第四届“百花奖”最佳故事片奖），1981 年为十七部（其中获文化部颁发的优秀故事片奖的有《喜盈门》、《南昌起义》、《李慧娘》；《喜盈门》并获第二届电影“金鸡奖”荣誉奖）。除上述得奖影片外，深受群众喜爱的影片还有：《等到满山红叶时》、《燕归来》、《月亮湾的笑声》、《陈毅市长》、《小街》、《牧马人》等。逐年递增的产量，思想内容、题材、风格、样式上的不断发展与创新以及一批中、青年创作、技术骨干的涌现，令人信服地表明上影厂正在从复苏走向中兴。

徐桑楚是上影厂厂长，也是上影的普通成员之一，他在振兴上影的事业中寄托了自己全部的理想与抱负。他将为上影厂、为新中国的电影事业奋斗终生！

（陈秉堃）

徐 韬

徐韬，著名电影导演，原名徐保斋，1910年5月4日生于江苏邳县糖坊村。在县立初级中学就读时，学校中的两位进步教师使他在新文化和新思想上受到了启迪，虽然后来两位老师相继被捕牺牲，但是他们的革命思想却对徐韬的一生产生了较大的影响。

1928年，徐韬考入省立徐州高中。学习期间，他组织学生会，积极参加学生运动，不久即被校方开除，成为警方注意的危险分子，再也不能在该地继续求学。1930年他赴沪考进上海美专。在那里，他结识了具有进步思想、酷爱戏剧的同学赵丹、王为一、吴天等人，并结为契友，共同投身于进步的戏剧活动，把戏剧活动视作宣传革命思想，向敌人作斗争的重要武器。同时，他也积极地参加各种学生运动。在他担任美专学生会（后改为抗日会）主席期间，积极组织美专的进步学生参加党领导下的抗日反蒋斗争。1932年，当北京的大学学联赴南京请愿代表团在南京受到反动警察的迫害时，他和其他学生领袖一起向上海学联呼吁并发动上海各院校罢课抗议示威，要求释放被捕学生代表。激愤的学生包围了市政府，捣毁了国民党市党部，终于迫使当局接纳了条件，赢得了斗争的胜利。之后，他作为代表之一，参加了上海的大学学联赴南京请愿代表团，要求国民党政府停止内战，抗日救国。在这次行动中学生们冲进了外交部，并向外交部长提出质问和抗议。

徐韬还组织了美专剧团，担任团长。他们上演的第一个戏，就是描写艺术家走出象牙之塔，投身于现实斗争的《C夫人肖像》，演出获得了成功。之后，他们又继续排演了《乱钟》、《SOS》、《都会一角》、《扬子江暴风雨》、《东北之家》、《秋阳》、《毒草》等大量左翼作家的作品。美专剧团活跃于各大学中，受到学生们的欢迎，成为一支引人瞩目的进步演剧力量。

1932年，徐韬加入左翼戏剧家联盟，进一步靠拢党组织，接触了马列主义。根据左翼剧联纲领，他走出校门，把业余戏剧活动扩大到群众中去。他曾冒着被国民党特务跟踪追捕的危险，深入浦东、曹家渡的工人夜校，出入于杨树浦工人区和大场工学团，奔波于光华、大夏、大同、同济等等大中学校，组织、辅导和排演进步戏剧，为开拓上海的业余戏剧阵地做了大量的工作。这些活动使他的艺术实践一开始就同时代的洪流、群众的斗争紧紧联系在一起。

1935年，徐韬在上海加入了中国共产党。同年，上海成立了业余剧人协会。他担任理事，组织演出了《娜拉》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《欲魔》、《醉生梦死》等剧。为了支持进步电影事业，他和业余剧人协会的一批演员参加了史东山导演的《狂欢之夜》、《青年进行曲》和沈西苓导演的《日出》等影片的拍摄，这是他第一次染指电影艺术，这次为时不长的拍摄活动，给他留下了深刻的印象，使他和今后为之献身的电影事业结下了不解之缘。

在此期间，徐韬又组织了星期小剧场，利用星期日上午影院不放电影的机会，让一批小型业余剧团登台演出，第一批演出剧目有夏衍的《都会的一角》、张庚的《秋阳》、章泯的《东北之家》。一次，当他们在新光剧场上演《都会的一角》时，因为剧中有“东北是我们的”的台词，遭到租界工部局的蛮横禁演。徐韬愤怒地走到落下的大幕前，向观众慷慨陈辞，大声疾呼：

“同胞们，我们都是中国人，难道在中国的土地上说一声‘东北是我们的’权利都没有了吗？”这次事件鼓动了观众的抗日情绪，得到了舆论界的大力支持，酿成由上海各界联名向政府交涉，抗议工部局禁演的轩然大波。

1937年由业余剧人协会建立的业余实验剧团，是党领导下的第一个职业性剧团，徐韬在该团任演出部主任。剧团上演了《武则天》、《太平天国》、《原野》和《罗米欧与朱丽叶》等一批名剧。在这段时间里，徐韬除组织演出和担任演员外，还导演了《我们的故乡》、《娜拉》、《回春之曲》等戏。业余剧人协会演出的这些中外剧目有力地打击了国民党的反动、颓废文化和汉奸文艺，对于唤起民众觉悟起了积极作用。

“七·七”事变后，上海剧作者协会由夏衍、于伶、阿英、张庚、郑伯奇等十七人创作了三幕大型话剧《保卫芦沟桥》，近百人参加了排演，徐韬是导演委员会成员之一。这次演出轰动了上海，激发了民众的爱国热情，是演剧史上的一次壮举。

“八·一三”淞沪战争的炮声打响后，上海进步戏剧工作者纷纷要求参加抗日救亡活动，在党领导下的上海救亡协会，将影剧人编成十三个救亡演剧队。徐韬被编入了由业余实验剧团组成的第三队，沿津浦路进行救亡宣传演出，经徐州时遭到日寇包围，他们分散突围到达武汉。在国共合作和抗日民族统一战线扩大的形势下，国民党政府军事委员会政治部（周恩来同志任主任）三厅（郭沫若同志任厅长）组成了十个演剧队，其中原上海救亡演剧队的三、四队改编为第一队，徐韬任队长。这十个演剧队是在党的直接领导下，宣传团结抗日的革命文艺队伍。他们在艰苦的条件下，冲破国民党的种种迫害、阻挠，辗转在抗日的前线后方，创作和演出了大批富有战斗性和号召力的作品。在此期间，徐韬除导演和演出许多剧目外，还创作了《八百壮士》、《不是贼》、《金田营》等剧本。演剧一队深入到国民党军队中演出一年多，演剧之余还参加抬伤兵，挖战壕，在士兵中宣传抗日道理，揭露国民党假抗日、真反共的本质，因此被国民党视为大患，战区政治部要插手接管该队，改组领导班子，徐韬被迫离职，调回三厅，在洪深领导下工作。

1939年夏，正在重庆的赵丹、王为一、朱今明等人不堪国民党的腐败统治，在读了《盛世才与新疆》的小册子后，被当时军阀盛世才“反帝、亲苏、反蒋”伪装进步欺骗人民的假象所迷惑，决定以新疆为基地，仿照苏联艺术剧院建立一个新的中国演剧体系，可以自由地、理直气壮地演出进步戏剧。他们考虑到必须有一个组织者，遂邀请徐韬担任这一工作。徐韬在征得洪深先生同意后，于同年组成新疆旅行剧团，踏上了奔赴新疆的遥远征途。这群热情的青年，满怀挣脱蒋介石桎梏的喜悦，抱着赴疆以后或可去苏联的天真幻想，历尽艰辛，长途跋涉到达迪化（今乌鲁木齐市），与茅盾先生领导的汉族文化委员会取得了联系。但是，没有想到，仅上演了第一个剧目《夜光杯》后，便被盛世才投入监狱。他们先被诬为汪逆，后又被说成是共产党派来搞颠覆的分子，致使身系囹圄近五年。经过周恩来同志和剧影界知名人士多方奔波营救，于1945年始得获释。当他们四人返回重庆时，文化界举行了盛大的欢迎会，周恩来同志也亲临参加。这年重庆中国艺术剧社上演茅盾的《清明前后》，他们四人联袂参加演出，徐韬还担任演出部主任。从此，他们更加认清了自己的道路，在政治上变得更成熟了。他们不顾长期监禁生活带来的虚弱和家破人散的创痛，以新的热情重又投入了战斗。也许，这正是他们在今后的艺术生活中臻于深刻、强韧的一个转折点。

抗战胜利后，国民党“劫收”了日伪“华影”在京沪的所有摄影场地，同时为了配合全面内战，在文化上实行反革命围剿，把各大城市的剧场也控制起来。为了针锋相对地进行斗争，周恩来同志指示要在上海设立一个党领导下的电影民营基地。1946年在夏衍、阳翰笙的组织下成立了昆仑影业公司，基本成员是中国艺术剧社及演剧队中以党员为核心的骨干分子，徐韬参加了筹组工作，并被调至昆仑公司担任编导。他对电影早已发生了浓厚的兴趣，这次正式由舞台转向电影固然是党的需要，也是他个人的宿愿，于是他如饥似渴地向史东山、蔡楚生等老电影艺术家学习电影导演艺术。他先在《一江春水向东流》中担任助理导演，接着与王为一联合导演了欧阳予倩编剧的《关不住的春光》。该片是他们在新疆同狱的四人携手合作的，其中寄托了他们对光明自由的热烈向往与追求。此外，徐韬还是《乌鸦与麻雀》的编剧之一。这部解放前夕拍摄的影片，是在党的领导下，依靠集体力量，与国民党进行了顽强的斗争才得以完成的。当时，徐韬一方面要应付国民党的电影检查，一方面又要按照党的指示，深入到国民党控制的电影机构和私营电影厂，团结、发动进步电影工作者，组织护厂委员会，迎接解放。因此，这部电影成了跨越时代的有意义的纪念。

上海解放后，徐韬任上海军管会文艺处电影室副主任，进行接管电影机构的工作，并参与筹建上海电影制片厂，在新建的上海电影制片厂担任秘书长。

1950年到1953年，徐韬先后导演了《大地重光》和《草原上的人们》，前者描写新四军的战斗业绩，后者歌颂翻身牧民的幸福生活。这些题材和人物完全不同于过去以沉闷曲折的笔调所描绘的小知识分子和平民阶层。新社会、新生活给他提供了新的创作天地，他兴奋地说：“不自由的年代一去不复返了，勇敢地创作，大胆地拍摄吧！”《草原上的人们》在广阔的背景上，尽情地抒写了牧民的劳动喜悦和保卫胜利成果的战斗精神，粗犷豪放和优美抒情融合在一起，给人以耳目一新的感觉。这两部影片在解放初的影坛上颇受群众的欢迎。

1954年徐韬任中央电影局艺术委员会秘书长。1956年回到海燕电影制片厂拍摄了粤剧戏曲片《搜书院》，这个取材于民间传说的优美故事，由于画面精心处理和演员的精湛演技，曾在东南亚一带赢得声誉。

1957年拍摄的《海魂》，是写国民党军舰“鼓浪号”的官兵不满国民党的腐败暴虐，高举义旗、弃暗投明的故事。在这部影片中，他力求用朴素无华的手法，在逼真的环境中再现人物，没有人为地拔高起义者的形象和脸谱化地图解人物，从而成功地塑造了一群有血有肉，栩栩如生的人物形象。他善于创造真实可信的生活场景，运用镜头捕捉演员动作中最富表现力的细节，使用大镜头的场景描绘和近景跳跃，达到情景交融的效果。影片中许多场景，既描绘了祖国山河的多姿，又点染了水兵们苦海飘零、不知乡关何处的复杂心情。整个影片酣畅洗炼、自然凝重，严谨而不乏跌宕，细腻而不失磅礴。

1958年至1963年，他先后拍摄了《小康人家》、《最聪明的人》、《摩雅傩》、《青山恋》、《丰收之后》等影片。

1959年，徐韬导演了《关汉卿》，这是一部根据田汉同名话剧改编的粤剧戏曲艺术片。该剧在舞台上着重写了关汉卿和朱帘秀的爱情和遭遇，但体现原作的思想性则嫌不足。田汉写《关汉卿》的原旨不仅为了纪念这位世界

名人，同时通过关汉卿反抗异族统治和阶级压迫的不屈性格的刻画，缅怀当年在党的领导下坚持反蒋抗日斗争的峥嵘岁月，歌颂中国知识分子的民族气节和高尚品格。徐韬根据原作的精神对舞台戏进行了加工提高，使关汉卿“奇枝傲干斗霜雪”的性格，更为鲜明丰满，而且加强了周围的人物，从更多侧面刻画关汉卿。他还对原作的结尾作了大胆的改动。原作中关汉卿与朱帘秀“同心并翅飞向那江南风景媚”的团圆结局，在影片中则改为关汉卿被判充军，在一曲《沉醉东风》和依依惜别声中，辞别朱帘秀和众好友，独自踏上芦沟桥，踽踽远去。这一改动，更符合历史真实，关汉卿这个“砸不扁、煮不烂，硬铮铮，响当当”的“大都铜豌豆”的悲怆结局，更有力地揭露了元朝的黑暗统治，深化了主题，在艺术上也留下更多回味的余地。

1965年到1966年，徐韬同几位作者创作和筹拍歌颂中国工人阶级自力更生、奋发图强制造万吨水压机的故事片《钢铁巨人》并酝酿把田汉的《白蛇传》搬上银幕，但一场空前的浩劫中断了他的创作，而且夺去了他的生命。徐韬于1966年6月23日在风景如画的钱塘江畔举身赴狂涛。那里曾是他在美专时期写生实习的地方，是他青年时代度过美好时光的地方。当时，他刚满五十六岁。

徐韬的艺术活动从一开始就和党领导下的学生运动和左翼戏剧活动联系在一起。在搞业余戏剧活动时，他没有职业，相当一部分时间是在吃不饱肚子的情况下冒着危险进行工作的，所以，他的工作作风朴素严谨、谦虚细致、顾全大局，为人诚恳稳重，能热情地团结合作者，尊重别人的劳动。他的创作大部分是反映革命斗争和群众生活的现代题材，贯穿着鲜明的思想性，在艺术上承继了三十年代以来的现实主义传统，努力探求民族化和大众化，在风格上深沉凝炼，自然畅达但又纵横有致，充满生活情趣。

他导演的《海魂》，曾在捷克第十届卡罗维·发利国际电影节上获得“为世界和平而斗争”二等奖；参加编剧的《乌鸦与麻雀》，曾获文化部1957年颁发的1949—1955年优秀影片一等金质奖章；导演的《草原上的人们》，也获得了三等奖。

徐韬生前曾任中国电影家协会理事，中国戏剧家协会理事，影协上海分会常务理事，上海市政协第二、三、四届委员。他对工作一贯勤勤恳恳、认真负责，多次被评为厂的标兵。他始终牢记自己是一个共产党员，然后才是艺术家，几十年如一日，为新中国的电影事业作出了贡献。

（伟杰 光沛）

韩 非

在上海电影制片厂有一位出名的“老年少”，不管他走到哪里，在哪个摄制组，只要他一出现，那里就会笑声一片。这个人就是我国著名的喜剧演员韩非。他自三十年代末，在上海舞台崭露头角之后，从舞台到银幕，已度过了整整四十年的影剧表演生涯。

1919年3月17日，韩非（原名韩幼止）生于北京一个铁路职工的家庭。韩非原籍浙江宁波，其父韩迈公因长年在北方工作，因而迁居北京。韩非五岁时就随姊姊在青年会登台表演，他从小长得天真活泼、聪颖顽皮，说得一口准确流利的北京话。在北京三十六小学读书时，曾参加过全市演讲比赛，因获得第一名而受到银墩奖。

1932年，韩非随父南迁，定居上海，开始在上海青年中学求学。他平时爱好文体活动，经常出没于弹子房、足球场、电影院。但当时他的志愿却是想当个医生。在父亲的鼓励下，他曾准备投考有名的震旦大学医学系。而当他参观了医学系解剖室之后，学医的念头彻底打消了。一天，他与同学们在上海辣斐花园弹子房打球，玩兴正浓，突然该园附设的中法剧社负责剧务的人因正在上演的话剧《阿Q正传》中一位演员有事未到，急需找人顶替，便急匆匆地前来找他。韩非的举止洒脱，嗓音清亮，使这位剧务非常中意。他虽无准备，但上场后，却毫无怯场。台下的观众谁也看不出，这竟是初次登台的新手。

这次演出的成功，成了韩非确定志向的转折点。他在演员和同学们的热心鼓励下，接受了剧社的第一张排戏通知。

1939年夏末，他正式以韩非的艺名登台并出现在报纸广告上。从此，他接连参加了《上海之歌》、《军火商》、《原野》等戏的演出。

1940年，上海剧艺社邀他在法国名著《祖国》和根据巴金原著改编的同名话剧《家》中担任角色。这两部戏对当时的青年人起到了很好的教育和鼓舞作用。韩非也由此懂得了演员的职责。韩非因为成功地创作了话剧《家》中觉慧的形象，立即受到明星影片公司老导演、国华影片公司监制人张石川的赏识。这一年，他开始走上银幕。他在银幕上扮演的第一个角色，是在张石川导演的、根据张恨水原著改编的《夜深沉》中的马车夫。这个车夫与一位女工（周璇饰）相恋，最后把经理杀死，双双逃跑。这以后，他又在影片《玉碎珠圆》中演一个对爱情忠贞的少爷；在《乱世风光》中扮演一个纠缠于三角恋爱的反派小开；在《教师万岁》中扮演一个单纯的富于正义感的穷教师。

由此，韩非得以比较丰厚的薪水，满可以留在电影公司舒适地生活，但他却不是那种“演戏仅为稻粱谋”的人。在中共地下党一些同志的建议下，他放弃这种优裕的生活，毅然返回上海剧艺社。这期间，他在于伶编剧的《大明英烈传》中饰演老军师刘伯温，在曹禺编剧的《正在想》中扮演热情奔放的草台班主的儿子小秃子，在喜剧《镀金》中扮演马大夫。特别是在后两部戏中，他那幽默诙谐和妙趣横生的语言、动作，在剧场里产生了强烈的喜剧效果。此外，他还参加了《真假姑母》、《裙带风》、《芳名处处传》、《捉鬼传》等喜剧、闹剧的演出。这些演出，使韩非充分发挥了表演喜剧的艺术

才能。

由于韩非的嗓音清亮，加上他每次演出又都有一种新鲜感，因而深受观众的好评。长期的舞台实践，给了韩非良好的表演机会，使他越演越迷恋，越演兴致越高，为他以后在银幕上创造众多的人物形象，打下了扎实的基础。

1947年，韩非正式调到中央电影制片二厂工作，成为一名职业电影演员。以后又被“文华”公司借去，先后在桑弧导演的《太太万岁》中扮演失业青年，在《哀乐中年》中扮演向上爬的小职员，在曹禺编导的《艳阳天》及其它影片中扮演各类角色。1949年初，韩非应邀到香港，与王丹凤合拍《瑶池鸳鸯》（即《梁祝》），原计划拍完就回沪，没想到却一部接一部地拍下去，在不到三年的时间里，一连拍了二十多部影片。其中有《花街》（与周璇合演）、《梦婚记》（与夏梦合演）、《花姑娘》（与李丽华合演）等等。比较有影响的，如在《中秋月》（与夏梦合演）中扮演一个贫困的小职员；在《误佳期》（与李丽华合演）中扮演一个生活拮据的吹鼓手。《误佳期》是一部含泪的喜剧，在东南亚影响很大，至今为人们所称道。1982年韩非赴港，在医院看病时，华侨老医生一下子就认出了他。几天之后，这位医生的兄嫂从马来西亚飞抵香港，盛情接待韩非，他们都是三十年前仰慕韩非的影迷。

韩非扮演的这些不幸而辛酸的小人物，都是他记忆仓库中储藏过的人物。在旧上海演话剧期间，他曾亲眼目睹过这类人物的遭遇。所以，每当接触到这些角色，他脑海中马上便浮现出他们的身影，引起他的创作冲动。

1952年7月，韩非回沪不久，便在沈浮导演的《斩断魔爪》中扮演特务，在话剧、电影《幸福》中扮演后进青工王家有。此外，他还连续在《小足球队》、《小康人家》、《林则徐》、《油船火焰》、《聂耳》、《香飘万里》、《血碑》以及喜剧影片《乔老爷上轿》、《女理发师》、《锦上添花》、《魔术师的奇遇》等片中扮演各种类型人物，不论是地主、贪官，还是工人、教师，他都赋予人物以鲜明独特的个性。

十年动乱时，正是韩非最能出成果的壮年时代，然而他却同许多艺术家一样，是在靠边劳动中度过的。粉碎“四人帮”以来，他可谓老当益壮，先后在《傲雷·一兰》、《儿子孙子和种子》、《她俩和他俩》、《见面礼》、《子夜》等影片中扮演多种角色。有的虽非喜剧，但他均能尽力挖掘出角色可能有的喜剧因素，使之趣味盎然，非同一般。由于他在影片中能以适度的夸张、风趣的动作、真挚的感情引起观众的欢声笑语，因此被观众誉为我国“别具一格的喜剧演员”。

韩非在生活中有点温文尔雅，而在舞台和银幕上却是生龙活虎，判若两人。他在准备角色时，善于抓角色的动作。他习惯于在活动中来创造形象。每当他拿到剧本，便一头钻进角色，一边看，一边让形象在脑子中活动起来，并且用动作来感受角色的气质、感情、思想、品行。例如，他在《林则徐》中饰琦善时，很快就摸到了人物骄横跋扈的个性特征。他在《锦上添花》中饰演的段志高，一下子就爱上了这个憨厚的青年知识分子，清晰地展现了人物的思想脉络和神采；在《子夜》中，导演本来安排他演杜竹斋，但他看了本子后，引起他创作冲动的却是冯云卿这个人物。因为他对这类人物有过生活的观察、积累，所以很快就赋予人物以丰富的内心活动。以上这些形象塑

造得之所以成功，是由于他准确地掌握了分寸感和节奏感。

韩非的兴趣是十分广泛的，他除了喜爱文体活动以外，还喜欢读一些古典名著，观赏传统京剧，游览名山大川。他认为，这些对于演员扩大眼界、吸收营养、陶冶性情都是必要的。

韩非对于喜剧特别爱好，这种兴趣是从他幼年时观看卓别林、倍司开登等喜剧大师的影片开始的。无论是中国的京剧，还是外国的电影，只要是喜剧、闹剧，都能使他迷恋。他认为生活中的笑是不可缺少的。一部优秀影片，不论何种样式，都应穿插一些幽默的细节。他主张正剧中要有些喜剧色彩，而喜剧中也得有些缓冲的情节，不能一个劲儿地让人发笑，应当有节制、有深度，耐人寻味。

在韩非看来，喜剧表演的难度更高，一要掌握节奏，二要掌握分寸，三要做到下意识，切忌拖沓、过于夸张或意念感太强。他在喜剧影片《乔老爷上轿》、《锦上添花》、《女理发师》的角色创造中，确是做到了夸张有度、谐而不俗，真实、自然、合理、巧妙。应该说，这些都是韩非喜剧表演艺术的特点。

韩非的戏路较广，不论正面人物和反面人物，底层贫民或上层权贵，他都演得十分松弛，这与他生活的细致观察和经常研究人、了解人的习惯是分不开的。他主张多接触生活，多接触各种各样的人。他深有感触地说：咱们这一行就是写人、演人，不了解人，那怎么行？下去深入生活，光知道埋头劳动，而不去接触人，也是不成的。自1939年起的四十年来，韩非演过各种样式的影片近百部。在五十年代中期文化部召开的全国优秀影片授奖大会上，他主演的《一板之隔》受到了国家的奖励。除了拍摄影片、演出话剧以外，他还曾给翻译片配音。他在法国影片《勇士的奇遇》中为男主角配音，由于他准确地表现了角色风流倜傥、谈吐洒脱的性格特点，受到了该片主角演员钱拉·菲利浦的赞扬和感谢。

现在，韩非虽已年过六旬，但依然充满着创作的活力。他很想晚年能自编自导一部反映八十年代青年生活的闹剧。同时他也呼吁作家们拿起笔，用喜剧的样式来反映我们人民丰富多采的生活，让观众在观赏影片时，从笑中得到启迪。

（谷鸣）

韩尚义

韩尚义的书屋很小，他曾饶有兴致地戏之曰：“一步楼。”著名的书画家程十发闻此言后，特地为其设墨题书，真是意趣横生。究其原因，韩尚义说：一则喻其小，二则明己志，以励自己不断前进。

韩尚义现任上海电影制片厂副厂长兼总美工师，又是中国电影家协会的理事，影协上海分会常务理事，中国美术家协会会员以及全国舞台美术协会顾问。韩尚义从事电影美术设计四十余年，一步一步，走过了一条艰辛的艺术之路。

韩尚义是浙江上虞县人，1917年11月4日生于一个贫苦的农民家庭。他读完初小，因家中已无力再供他读书，他便辍学在家种田放牛。后因哥哥去当了学徒，他才又顶着哥哥的名字，读上了高小。1929年，即他十三岁那年，迫于生计，来到上海一家小化妆粉铺子里当学徒，栖身于上海南市的一个小阁楼中。

韩尚义自小就爱好美术。他非常喜欢家乡庙宇中的十殿阎罗和迎神会上舞耍的龙灯，并且把包公、孙悟空等各式戏剧人物涂满灶壁。后来到了这座小小的阁楼上，白天，他服侍老板，晚上，就在香烟盒的背面描摹着各种形象。十五岁那年，有一天，他竟在一夜描绘了一只醒狮，并以此考进了一家小广告社。以后又当上了小学教员。这时，他仍忘不了画笔。他利用学校的寒暑假到上海美专办的进修班求学。没有钱乘车，他就靠着两条腿，横穿大半个上海。好几年，他就这样来回奔波着！几十年后，他感慨地说：这段路没有白走。我的正规的美术基础，大抵就是这样打下的。

生活是艰辛的。然而，韩尚义靠自己的努力闯出一条路来。他喜欢文学。最先他看到的是沈从文的小说、刘大白的诗和郁达夫的散文，以后又开始阅读鲁迅、高尔基的作品。他还接触到大量的诸如《生路》、《萌芽》等左翼刊物，并且参加了左翼的外围文学团体“无名文艺社”。

上海“八·一三”抗战之后，爱国的热忱使韩尚义果敢地弃职赶赴闸北、浏河前线参加对伤员的抢救，此外，以画笔为武器，画了大量漫画，以此宣传抗战，鼓动民众。同时，他以战地生活为背景，写下了《战时一童军》一书，1938年在汉口出版，时年仅二十岁。上海沦为“孤岛”后，他流亡到武汉。他去报考了由周恩来同志直接领导的三厅美术科，考试结束时，主考的郭沫若用拳头擂了擂他的肩膀说：“好哇，你可以上前线。”他就这样被录取了。当时，他和李可染、罗工柳、叶浅予、冯法祀、周令钊等在一起工作。这一期间，他参加过黄鹤楼大壁画的制作，且绘制了大量的宣传抗战的街头招贴画。武汉撤退后，他又与郑君里、赵启海、姚士泉等去西北进行巡回宣传，拍摄了纪录片《民族万岁》。

他正式转入电影界，则是1940年到达重庆之后。最初，他在重庆中国电影制片厂任美工员。他参加美术设计的第一部影片是以日本被俘士兵的遭遇和觉醒为题材的《东亚之光》。以后，又担任了电影《日本间谍》、《血溅樱花》、《还我故乡》等片的美工设计。韩尚义是刻苦的。他认真地摸索着。尤其是《还我故乡》的美工设计，由于他在电影开拍之前，就已经设计好全片的布景图样，而受到导演史东山的好评与重视。

他从参加电影美术设计工作始，便怀有一种为振兴中国进步电影事业的

一腔热情。他在艰难中寻找着光明，积极参加党领导下的进步活动。抗战之后，他又与于伶、史东山、蔡楚生、郑君里等人冲破国民党的阻挠，进入中共地下党领导的昆仑影业公司，并在史东山的推荐下，任美工组长兼设计师。这一段时期，他不仅在政治上趋于成熟，而且在艺术上也得到了锻炼，受到电影界的注目。这段时间里，他担任美术设计的影片，除了著名的《一江春水向东流》之外，还有《新闺怨》、《花莲客》、《关不住的春光》、《海上风暴》等。此外，他还担任一些话剧、歌剧的舞台美术设计。其中有《大明英烈传》（1942年）、《日出》（1943年）、《重庆二十四小时》（1944年）、《密支那风云》（1944年）、《黄金潮》（1945年）等。

上海一解放，他即转入国营上海电影制片厂任美工科长，满怀激情地投入了影片《上饶集中营》的美术设计，1952年又参加《南征北战》的摄制。新的题材、新的人物，使电影美术也必须有一种新的表现手段。韩尚义循着当年解放大军的足迹，深入生活，到现场选景，充满了创作的激情。1957年，韩尚义光荣地加入了共产党。这无疑是他生命征途上的一个富有意义的转折。

韩尚义的创作道路越走越宽广。解放后的十七年间，他担任过十七部影片和八个话剧的美术设计。其中，电影《林则徐》、《聂耳》、《枯木逢春》、《白求恩大夫》和歌剧《蝴蝶夫人》赢得了普遍的赞誉。

他潜心于锲而不舍的创作中。他认为电影美术师除了要研究自己的专业之外，还要研究导演和摄影知识，从而使自己的设计最终统一在人物的塑造上。他在艺术实践中，着意于摸索根据电影特性所带来的电影美术的特性。他认为电影美术设计不能拘泥于一般的舞台调度，要反对景色的自然反映和自然布光，强调有戏则长，无戏则短，对每个景要大处看气氛（远景），小处看生活（近景）。景在设计上要“假”（艺术些），制作上要“真”（真实感），对服装道具的处理要绝对些，即是说对运动镜头可大粗，对特写镜头要大细，小手小脚在影片中是不见效果的。正基于此，他在《林则徐》中，探索以简练的笔触，着力于场景的概括，以集中戏剧的概括力；在《聂耳》中，则强调通过布景本身的处理，来实现夸张的色彩和构图，以及大幅度的场面调度、镜头运用；在《枯木逢春》里，他更是显示了自己的才华，匠心独运地构思了苦妹子与冬哥在血防站重逢的布景调度，生动地表现出一对青梅竹马在十年离别之后相会的情境；而在《白求恩大夫》里，他又根据导演构思的特点，仿佛画了一幅精细的素描，在设计大王庄赵大娘家一场景时，连柴草是高粱杆的，油灯盏是陶制的，都设计得清清楚楚，以求得在“最平凡的场景”中所应达到的气氛要求，等等。已故著名导演、电影艺术家郑君里对韩尚义的美术设计十分欣赏，认为他在创作风格和美学趣味上有着自己的追求，且引以为最好的合作者之一。

“意匠惨淡经营中”。韩尚义曾提出这样的发问：“为什么我们电影美术的风格不鲜明？”他在艺术实践中，孜孜不倦地追求着自己的艺术风格，那就是：写意多于写实，虚实结合，强调艺术的意境。有的评论者则这样评论他的风格：“既有宏伟辽阔的大笔触，又有缜密细致的精雕细刻，强调戏剧节奏和艺术气氛，追求‘似与不似之间’；讲究画面表现力和形式美的风格，使作品具有强烈的感染力与生命力。”韩尚义自认为，从1954年开始，连续担任《梅兰芳舞台艺术》（上下集）、《宋士杰》、《搜书院》、《望江亭》、《百岁挂帅》等六部舞台戏曲片的美术设计的这一段艺术实践，对

他是受益匪浅的。就在这一过程中，他发展了自己年轻时的文学爱好，且逼迫自己对中国的戏曲、绘画、诗词、民间艺术等作进一步的研究，从而探索电影美术设计的民族风格。他对影片《枯木逢春》的设计，就是从毛主席“绿水青山枉自多，华佗无奈小虫何”以及“春风杨柳万千条，六亿神州尽舜尧”等诗句中得到启示，寻求在画面上表现富有江南特色、块块分明的“大笔触”景色。

追求是需要坚韧不拔的精神的。韩尚义严谨的创作态度素为同行所称道。他十分重视电影美术理论的研究。研究之余，还常应北京电影学院和前上海电影专科学校之邀，前往授课。他从1954年担任《山间铃响马帮来》的美工设计开始写设计阐述，数十年来没有中断过。长期以来，他养成了一种习惯：每接一个本子，必先写阐述；每拍完一部片子，必着手总结；每看一戏，则择而记之。他的著述不少。解放后，已经出版的有《论电影与戏剧的美术设计》、《电影美术漫笔》、《电影美术散论》三本专著。此外还有出访苏联、越南写成的《苏联散记》、《越南书简》、《红河两岸》以及平日在报刊上写的一些“漫谈”之类的短文，记下了他的许多独到见解。其中，尤其对电影与戏剧美术设计中的一些重要问题，诸如美术设计与剧本处理、导演构思的关系问题；电影特性所带来的电影美工特点、电影美工的构思，外景选择，风格、节奏问题，以及如何学习民族传统艺术等等，详尽地阐述了自己的体会和经验，引起人们的重视。

“事情都是一步一步做起来的，贵在永不停步。今天不走一步，明天就落后一步。”韩尚义是这样说的，也是这样做的。即令在“四人帮”横行时期，他挨批挨斗，下到干校劳动时，他也从未放下他的画笔。他白天奔走在东海边上一个叫钱桥地方的海堤和田埂上，到了夜里，便拿起画笔，有时是自己，有时是和赵丹等人一起，悄悄地画上几幅。

“四人帮”被粉碎以后，他以昂扬的斗志，投入新的创作。近年来，他不顾身体有病，特别是在担任繁重的行政工作后，仍坚持在拍摄第一线。自1977年以来，他先后在《江水滔滔》中担任美术设计，在《等到满山红叶时》中任美术顾问，在《从奴隶到将军》（上下集）、《南昌起义》和《子夜》等重点片中，亲自担任总美术师。在这三部历史题材影片的创作过程中，他在历史的真实感上又作了新的探索。影片《子夜》就因其体现出时代的特色，内外景衔接得自然，实景的选择和加工与人物的身份协调，而荣获第二届“金鸡奖”最佳美术奖。

从韩尚义的“一步楼”探窗而望，可以看到上海电影制片厂那高大的摄影棚。每天清晨四点，当他起来准备工作时，总要习惯地往那里望上一眼。“事在人为休言万般皆是命，境由心造退后一步自然宽。”这是画家程十发1982年入蜀归来后抄给他的一副对联。他把它压在书桌玻璃板下。1982年初，他中风之后，为了锻炼身体，他每天沿着上影厂附近的马路慢步走一圈。每当这时，他常常会感到有些动情。是的，他的大半生是和这里的摄影棚，和祖国的电影事业联在一起的。如今，他已恢复健康，虽年过花甲，仍积极投入新的影片设计中。

祝我们的“一步楼”主人，更上一层楼。

（吴芝麟）

钱运达

钱运达，上海美术电影制片厂导演，1928年生于江苏省江都一个铁路职工的家庭。由于父亲业余爱好书法和篆刻，他从小就与美术结下了不解之缘。抗战爆发后，全家迁徙到四川，他就读于国立重庆师范学校的美工科。毕业后，曾当过小学美术教员等，过着颠沛流离的生活。直到武汉解放，他进入了中原大学艺术学院，边工作，边学习，过着不愁吃穿的供给制生活。

全新的生活宛若星火一般点燃了钱运达胸中积聚多年的创作激情。他不仅刻苦学习文艺理论和绘画技巧，而且重视深入生活。他经常配合党的中心工作，画漫画和宣传画，进行宣传鼓动工作。他先后参加了中南美术工作队、中南文联创作部、中南美术创作组等，从事绘画创作。在繁忙的创作中，他并没有离开“源泉”，而是积极投入“减租反霸”、“土地改革”以及工厂的民主改革等运动中去，从生活中不断汲取“灵感”，创作了一批反映工厂、农村的美术作品。为了配合当时的抗美援朝斗争，他画了一幅表现爱国主义主题的宣传画《祖国领空不容侵犯》，发表在《人民画报》上。不久，他又到黄石市的大冶钢厂建立了自己的生活点。在生活中，他被工人和技术人员大搞技术革新的事迹所感动，创作了年画《诸葛亮会》，被选送到北京在全国第一届美术作品展览会上展出。

生活的蜜汁总是奉献给那些辛勤的采撷人的。在艺术的海洋里，钱运达战胜了无数明石暗礁，终于在创作上取得了一定的成绩。不久，他被推荐去参加出国留学生的考试，结果以优异的成绩被录取到捷克布拉格工艺美术学院留学。

1954年，钱运达到了布拉格工艺美术学院，开始系统地学习绘画和电影美术知识。在霍夫曼斯特教授的指导下，他一边学习捷克语言，一边学习专业知识。为了掌握更多的本领，他并不满足于书本上的知识，主动向导师提出去参加实践的建议。他的要求得到了导师的应允和支持。于是他抽出时间到布拉格动画片厂参加生产实习，并用所学得的理论知识自编自导自画了七百多英尺的实习片《金钟》。

五年的留学时间很快过去了，1960年，他回到祖国被分配到上海美术电影制片厂工作。风华正茂的钱运达兴奋不已，他感到有了用武之地，决心要为祖国的美术电影事业大干一番！

他接到的第一个任务是参加宣传鼓动片《艳阳春》的动画设计工作。接着，又担任了动画片《原形毕露》的副导演和动画设计工作。

1962年，钱运达执导了剪纸片《丝腰带》，虽说这是第一次独立导演，但他信心十足，在艺术上有独到的见解。在国外学习时曾观摩了许多国家的美术片。他感到，要与它们媲美、竞争，就一定要创新，要拍出与外国美术片迥然不同的、完全是中国气派的美术片来。于是，他仔细琢磨了剧本的内容：一个拾粪者捡到了一条丝腰带，为了与之相配，他又添置了新衣新鞋等，从此想成为一个不劳而获者。直到吃光用尽，他才幡然醒悟，又重新做一个勤俭的劳动者。故事嘲讽了好逸恶劳、贪图享受的人。为了较好地体现主题，钱运达给影片定下了“风趣幽默，节奏明快”的基调，并请了著名漫画家韩羽为影片人物造型，把漫画融入具有浓郁民族风格的剪纸中，使影片别具一格，受到了观众的好评。

处女作的一举成功，使钱运达在事业上并没有自满，反而对自己提出了更高的要求：每搞一部影片，都要有新的探索 and 追求！

1963年，著名的动画片导演万古蟾想把阮章竞的抒情长诗《金色的海螺》搬上银幕，但他年事已高，希望有个年轻得力的助手。他选中了崭露头角的钱运达。钱运达来到摄制组，谦恭地向老前辈学习，并积极探索影片的艺术风格。影片尚未开拍，万老不幸生病住院，钱运达独当一面，接过了万老的案头工作，不分昼夜地把全部精力用在工作上，出色地完成了任务。该片以其抒情的格调，精湛的技艺，优美的动作，荣获了第三届亚非电影节“卢蒙巴奖”。

1964年，钱运达看到了林蓝写的美术片剧本《红军桥》，这是描写土地革命战争时期湖南农民用智慧战胜敌人的故事，通篇充满了风趣和幽默感。后来，柯明根据剧本创作的连环画，造型颇有特色，更引起了钱运达很大的兴趣，他决心把它搬上银幕。于是，他带领摄制组来到当年红军活动频繁的浏阳地区深入生活，请老红军、老赤卫队员讲述斗争故事，并沿着当时红军经常出没的路径行走。通过这些活动，使钱运达和摄制组的同志得到了许多感性认识，同时也增强了拍好影片的信心。

在影片的筹备阶段，钱运达对原剧本进行了加工和再创作，把漫画的夸张手法和剪纸的装饰特色融为一体，调动各种艺术手段，表现出性格各异的人物来，力图追求不同于前几部剪纸片的新的艺术风格。影片拍出后，体现了他的创作意图：幽默、诙谐、妙趣横生，给人留下了深刻的印象。他的这部代表作受到了各方人士的赞誉。

1965年，钱运达和唐澄联合导演了动画片《草原英雄小姐妹》。在那风雪弥漫的黑夜里，在那辽阔无垠的草原上，一对小姐妹为了保全集体财产，奋勇追赶着羊群……。为了在影片中塑造好我国少年的英雄形象，钱运达带领摄制组，来到小英雄所生活的地方，并和小英雄龙梅、玉荣交了朋友。白天，他们跟着牧民放羊，熟悉羊群的习性；晚上，他们钻进蒙古包，了解牧区的风俗。

为了体验在大草原上迷路的感受，钱运达和摄制组的同志在没有向导的情况下，踏着星夜的大草原摸索行进。当他们冒着严寒走了几个小时，发现了一点灯光时，许多同志激动地雀跃起来……！他们立即想到了小英雄们在零下四十度的暴风雪中走了几十个小时后，发现了灯光，而没有停下，仍然毫不犹豫地追赶继续往前跑的羊群的情景……此刻，他们对小英雄的敬佩之情更是油然而生。

因为在生活中有了丰富的感受，所以影片拍得十分感人。

这部影片在如何反映现代儿童的题材上，作了一次有益的、成功的尝试。钱运达作为导演之一，倾注了很多心血。从剧本的结构、人物造型，到背景、动作设计，他都有着自己的设想。在影片中，他并不是简单地模仿真人的表演，而是按照美术片的规律来表现人物，展示故事内容。现实题材的影片历来被视为难题，然而，这部影片却获得了成功，并在第二次全国少年儿童文艺创作评奖大会上荣获三等奖。

在十年动乱中，钱运达也被迫中断了创作。直到粉碎“四人帮”后，他才被借调到北京电影学院从事动画教学工作。

1979年，他又回到了生产制作的岗位上，导演了酝酿已久的剪纸片《张飞审瓜》。他吸取了中国传统戏曲和皮影的表现手法，作了不少新的尝试，

但由于种种原因，影片不甚理想。

如今，他正和王树忱联合导演一部宽银幕长动画片《天书奇谭》，我们将可以看到导演在这部影片中所做的新的探索 and 追求。

（古月）

桑 弧

桑弧，是我国著名的电影导演艺术家。他谦逊好学，博采众长，勤于探求。他从四十年代初期开始活跃于影坛。解放前后，他编、导过二十一部影片，在观众中有着广泛影响，其中有些优秀作品还在国内外赢得很高的声誉。

桑弧原名李培林，原籍浙江省宁波市，1916年出生在上海一个经营纸业的小资产阶级家庭里。父亲是个地道的“京剧迷”，当桑弧还只有五、六岁时，便经常带他上戏院“听戏”，日子长了，幼小的桑弧便喜爱上了中国的传统戏曲。进入小学、中学时期，他逐步对文学、戏剧、电影等也发生了兴趣。

生活并没有为桑弧铺展理想之路。1928年，他父母不幸双亡，家境急转直下。到1930年5月，还未读完中学，十四岁的桑弧进了上海华商证券交易所的一家字号当学徒。不久，这家证券字号倒闭后，他曾一度在上海沪江大学新闻系念书。1934年，他考上中国银行的练习生，之后转为小职员。在这些岁月里，他对文艺由单纯爱好进而变为悉心探求，并利用业余时间撰写散文、戏剧评论和钻研电影艺术。他用“看”电影的方法“学”电影。每逢星期天和假日，他常常能一天看三场电影，观后写下心得、体会，长年累月，持之以恒。近十年间，他看了一千多部影片，写了大量笔记。这为后来他从事电影编导打下了扎实的基础。

1935年，在一次偶然的机缘中，桑弧认识了著名京剧表演艺术家周信芳。尽管两个人年岁相差甚大，但因艺术见解一致，相机契合，便一见如故，交往渐密。后经周信芳介绍，结识了前辈著名电影导演朱石麟。朱石麟是桑弧从影的启蒙老师。当时，朱石麟授给桑弧两个进行电影艺术创作的“诀窍”，一叫“蓄势”，二叫“藏拙”。“蓄势”，就是要处理好艺术上抑与扬、虚与实、疏与密的关系。一部影片，该有略之处，可一笔带过；该渲染的地方，应把戏做足，不惜浓墨重彩，精雕细刻。“藏拙”，就是要有自知之明，写自己所熟悉的东西；自己不擅长、不熟悉的，不必硬充好汉。这些经验之谈，一直被桑弧视为自己艺术实践的座右铭，几十年来，信守不渝。

桑弧从事电影，是从写作电影文学剧本开始的。1941年，他在业余时间创作了处女作《灵与肉》，并取“桑弧”为艺名。这部由朱石麟导演的影片，描写了一个被压迫、被侮辱的女性的生活遭遇和不幸命运，主题比较鲜明，显露出作者对弱女子的同情。影片由大成影片公司拍摄，放映后卖座不错，“桑弧”的名字也就被人们传开了。桑弧为什么取此艺名？这有缘由。清朝著名诗人、戏曲家蒋士铨，因科举落第，情绪低沉，他母亲是个明理贤德的妇女，能诗擅文，即以“当年蓬矢桑弧意，岂为功名始读书”的诗句劝慰、鼓励儿子（按古时风俗，生下儿子，就用桑树枝弯成的弓，向东南西北四方射出四支用蓬草编成的箭，取其“男儿志在四方”之意）。诗句的大意是：“我当年生了你，决不是为了求得功名才叫你去读书的。”桑弧深受这个故事的教育，便借“桑弧”两字，来立下自己毕生从影的志愿。

继《灵与肉》之后，桑弧又连续编、导了《洞房花烛夜》（1942年）、《人约黄昏后》（1942年）、《教师万岁》（1944年）、《人海双珠》（1945年）四部影片。其中《教师万岁》一片，描写两个青年教师（由王丹凤、韩

非饰演)，克服种种困难，坚持在贫民区办工人子弟小学的故事，思想倾向和艺术水平都较好。但由于他在银行工作环境中接触中产阶级、小资产阶级较多，生活面较狭仄，思想、视野受到了局限，因此，其它几部影片的内容只是反映了当时社会各阶层人们的一些日常生活，虽在不同程度上也颂扬了善良，鞭挞了丑恶，但总的思想倾向是朦胧的、模糊的。抗日战争胜利后，桑弧加入了倾向进步的文华影业公司，和黄佐临、柯灵、曹禺、石挥等人一道作为“文华”的基本成员。此时，他才正式成了专业电影编导。在“文华”期间，他创作的第一个剧本是讽刺喜剧片《假凤虚凰》（1947年），由黄佐临导演，李丽华、石挥主演。这部影片取材于社会现实生活，它通过一对原先各自掩饰真实身份，后来撕下绅士淑女假面具而结为真诚夫妻的故事，深刻地揭露了资产阶级损人利己的钻营行为，猛烈地嘲讽了当时弥漫于十里洋场上的欺骗风气，善意地批评了劳动人民中某些人所沾染的旧习气，也歌颂了劳动人民善良、互助的品德。“整个影片富有喜剧色彩，情节结构巧妙，人物形象生动，对话风趣隽永，把中国电影喜剧的创作提高到了一个新的水平。”__接着，先后导演了《不了情》（1947年）、《太太万岁》（1947年）、《哀乐中年》（1949年）三部影片。《哀乐中年》由桑弧身兼编剧导演，描写了一个早年丧偶的小学校长，历尽艰辛把子育养成人后，仍不甘于安享晚年之乐，继续从事教育工作的故事。影片寓意较积极，风格较清新，是桑弧初期导演的代表作。

解放后，展现在桑弧面前的是一个崭新的天地。他如饥似渴地学习党的文艺方针，接受新事物，熟悉新生活，为人民全身心地投入了紧张的创作之中。在整个五十年代，他编、导了《太平春》、《有一家人家》、《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《宋士杰》、《祝福》、《春满人间》等七部影片，其题材、体裁之多样，塑造人物之生动，揭示主题之鲜明、深刻，运用电影语言之熟练，标志着桑弧的创作思想日臻成熟。可以说，这个时期，是桑弧艺术创作的全盛时期。

根据同名越剧改编的《梁山伯与祝英台》是开国以来第一部彩色戏曲艺术片。将这个以反封建为主题的故事，从戏曲舞台搬上银幕，桑弧倾注了全部心血，在艺术实践上作了可贵的探索。《梁祝》中的“十八相送”，在舞台上，演员可以靠大段的优美唱腔和虚拟动作来表述情节、塑造人物，可以用走圆场来表示场景的转换。拍成电影，如果照搬舞台那一套，显然是不行的。桑弧请来了张光宇作影片美术顾问，采用虚与实结合的艺术手法，运用具有民族特色的中国山水画作为衬景，使影片既有诗情画意的环境气氛，又有装饰性，把画面、表演和声乐非常和谐地统一起来。影片一问世，轰动全国。1954年，周恩来总理在日内瓦开会期间十分高兴地曾以这部影片招待国际友人观摩，美国喜剧大师卓别林看后称赞不已。正因为影片在探索中国传统戏曲与电影这一外来艺术形式的结合上取得了崭新的艺术成就，它获得了中央文化部优秀影片奖；在国际上获得了捷克第八届卡罗维·发利国际电影节音乐片奖、第九届爱丁堡国际电影节映出奖，为新中国的电影赢得了荣誉。

桑弧在这个时期的导演代表作，是我国第一部彩色故事片《祝福》。鲁迅的《祝福》，举世皆知。它以清末、民初为历史背景，通过勤劳、善良的祥林嫂苦难的一生，猛烈抨击了黑暗势力，向吃人的封建社会进行讨伐。夏衍以其深厚的艺术功力，将这部不朽之作改编为电影剧本，不仅保存了原著的精华，而且根据电影的特点和要求，有所丰富和提高。桑弧导演这样一部

影片，任务之艰巨是不言而喻的。为了拍好它，他以充沛的创作激情做了十分艰苦而细致的工作。他把整个故事情节按场景分了十七个单元，准确把握住剧情发展的起承转合、跌宕起伏；他对影片中出场的十七个人物的性格特征、行为动作、相互关系，都进行了认真的分析。通过分析，他对祥林嫂这个人物的基调作了非常准确的艺术概括：“一个被封建势力活活扼杀的善良无辜的灵魂。但是鲁迅先生笔下的祥林嫂，不是一个仅知逆来顺受、苟安偷生的人物，而是在她的忠厚纯朴的性格之中蕴蓄着反抗的火种。一方面是极度地忍受苦难，一方面是不甘心向命运屈服，这二者在祥林嫂身上得到了奇妙的统一，这也正是中国妇女的传统的优秀品质。因此，祥林嫂给予观众的印象不是一个‘弱者’，而是一个‘牺牲者’。”

影片《祝福》的最大成功就在于银幕上出色地塑造了祥林嫂这个典型人物。影片抓住祥林嫂生活经历中几个不同的坎坷，将笔触深入到人物的精神世界，有层次、有节奏地描绘人物的爱与憎、喜悦与悲痛、忍受与反抗等不断变化起伏的思想、感情、情绪以及由此产生的动作，因此使人物性格十分鲜明。影片对“抢亲”、“和解”这一大块戏的描写，含蓄、深沉、细腻。贺老六从苦恼到“我送你回去”，祥林嫂从恐惧、疑惑到心底漾起一丝微笑，伸手接过贺老六那碗茶水，对话不多，却把此地此时两人各自的复杂心理活动的转化过程和性格色彩，充分地揭示出来。影片用了三次“祝福”的前后对比，阿毛鞋子七次出现的细节，把祥林嫂的艺术形象刻画得栩栩如生，显示出导演的艺术功力。

影片《祝福》的另一成功之处，是具有浓郁的生活气息和鲜明的南方乡镇特色。那石块铺成的河埠，那满布青苔的穹桥，那江南水乡特有的乌篷船，那平屋毗连的小镇，那昏暗森严的土地庙，那山区娶亲的风土人情，那辞岁的鞭炮，那鲁镇年关送灶神的忙碌景象……无一不是生动地、艺术地再现鲁迅笔下所描绘的人物活动的典型环境。特别是通过导演的创造性劳动，将原著谨严、朴质、外冷峻而内炽热的风格，与改编者、主演者的风格高度和谐地统一在影片之中，使影片取得了很高的艺术成就，成为这一阶段我国电影中的佼佼者。这部影片，获得捷克第十届卡罗维·发利国际电影节特别奖，被国际影坛同行誉之为“中国电影的优秀代表作”。

从六十年代初期到现在，桑弧除编导了我国第一部彩色立体宽银幕影片《魔术师的奇遇》外，还编导了《她俩和他俩》、《子夜》等多部影片。

喜剧，是桑弧在艺术创作上追求的目标之一。他平素爱听北方的相声，喜欢看上海的滑稽戏；早年对美国喜剧导演刘别谦、法兰克·卡泼拉的作品有过研究；解放前创作的《假凤虚凰》也曾获得很高的评价。解放后，他曾多次有过用喜剧样式来反映新生活的创作冲动，但终因拍摄任务繁多而未能如愿。1961年6月，他去北京参加的一次故事片创作会议上，周恩来总理在报告中提出要“寓教育于娱乐之中”，他听后受到很大启发和激励，回来之后便以极大的创作热情拍出了《魔术师的奇遇》（与王炼合编）。这部影片，构思新颖，情节别致，它运用喜剧艺术手法，通过魔术师陆幻奇在解放前后失儿、找儿、得儿的过程，热情歌颂了社会主义制度的优越性，歌颂了新社会的新风尚和人与人之间的新型关系。影片妙趣横生，人物形象生动，上映后深受观众、尤其是广大青少年的欢迎，卖座一直不衰。可是，在“文革”

中，这部好影片毫不例外地被当作毒草而打入冷宫。打倒“四人帮”后，桑弧精神振奋，他再度编导了选材于当代青年生活的喜剧片《她俩和他俩》（与王炼、傅敬恭合编）。这部影片构思巧妙、独特，用一对孪生姐妹与一对孪生兄弟引出故事，从人物性格冲突和人物关系特别是两个双胞胎的相貌酷似而发生的一连串误会、巧合中开掘喜剧因素。影片以一种讽喻、诱导和艺术手段，形象地告诉人们应当如何正确地对待自己的工作，如何树立正确的恋爱观，使人们在会心的微笑中得到启示，受到教育。由此，影片于1980年获得了文化部颁发的优秀影片奖。

根据茅盾同名小说改编的《子夜》，是他用现实主义创作方法从事文学名著改编的一次新尝试。早在1933年，桑弧读了这部小说就爱不释手。1962年，当他准备把它改编为电影时，却受到了左的干扰，愿望未能实现。1981年，在茅盾的亲切关怀和鼓励下，桑弧终以其卓越的艺术魄力和才能，成功地将这部闻名于世的作品搬上了银幕。

影片《子夜》在忠实于原著的基础上，运用电影艺术特殊手段进行了有效的再创造。小说长达三十五万字，电影拍上、下两集也容纳不下。编者首先在电影结构上下苦功，合理而又大胆地删去了原小说中农村斗争、黄色工会内部倾轧等几条情节线，紧紧抓住以吴荪甫和赵伯韬的戏剧冲突为主线（包括烘托主线的朱吟秋、周仲伟、冯云卿父女等情节线索），以吴荪甫压迫工人反抗的戏剧情节为第一副线，以吴荪甫家庭内部吴少奶奶、林佩珊、范博文等的戏剧纠葛为第二副线，重新布局，做到了情节集中，结构谨严、顺畅，主题突出，层次清晰，从而生动地再现了三十年代初期广阔的都市社会现实和时代风貌，使影片成为一幅有声有色、气势宏大的历史画卷。

伴随结构的变动，编者将原小说出场的九十多个人物删减、合并成四十余人，并以不凡的笔力，刻画出不同人物的思想性格特征和命运，使之各具其貌。吴荪甫是全剧事件、人物的联结点和戏剧矛盾冲突的中心，影片对这个艺术典型的塑造，既没有根据今天形势变化任意拔高，也不用一般政治概念或结论来作图解，而是把人物放在当时广阔的社会背景和错综复杂的阶级关系的典型环境中，通过人物的具体境遇，按照人物自身的思想、性格、行为的逻辑性发展和所走过的生活足迹，真实地来进行艺术描绘。既叙说他有振兴民族工业的抱负，又表现他剥削工人、镇压工人反抗的作为；既描述他受买办资产阶级压迫而破产的必然命运，也刻画他并吞比他小的民族资本家的野心，使人物血肉丰满，具有鲜明的时代投影。这是桑弧根据历史唯物主义观点，运用现实主义创作方法准确地处理历史人物的成功。影片中，傲慢、狠毒的赵伯韬，虚伪、冷酷的杜竹斋，精干、狡猾的屠维岳，视财如命的冯云卿，坚持斗争的朱桂英，精神忧郁、空虚的吴少奶奶，混迹于社会上层的交际花徐曼丽等人物，也都刻画得很有个性。影片把军界代表人物雷鸣由弃戎经商改动为最后投入赵伯韬怀抱，把范博文与林佩珊改动为思想倾向于进步的青年而双双出走，醜墨很少，却从时代的高度展示出那个黑暗动荡的年代各阶层人的分化与组合，这里可窥见编者构思的深刻。

影片《子夜》还不仅运用镜头运动、幻觉、内心独白等艺术手段来刻画人物的心理活动，而且出色地渲染了特定的环境气氛。吴家开丧灵堂的摆设和吊客的行序，交易所里做公债“多头”、“空头”声嘶力竭的场面，专供摩登男女玩乐的丽娃丽姐村的奢华，新世界屋顶花园放送由无数电珠组成的“电光新闻”……都具有强烈的时代感，足见编者生活积累的丰厚。尽管

影片在吴荪甫这一人物的塑造方面存在一些不同看法，但它仍不失为一部成功之作，在中国电影发展史上占有自己的位置。

长期来，桑弧在实践中探求中国电影民族化的道路，逐步在自己的作品中形成鲜明的民族特色。这同他自幼深受民族传统戏曲的影响有关。他不论创作剧本或是导演影片，总是按照民族的欣赏习惯来进行构思、叙述故事，做到结构严谨，针线紧密，脉络清楚，剧情由浅入深，环环扣紧，有头有尾，就象同观众促膝讲故事一样，平易亲切，使银幕上下感情交流。影片《祝福》、《子夜》就是他众多作品中具有民族特色的典范。他娴熟地掌握了电影技巧，但决不耍弄技巧，使得观众眼花缭乱，不知所云；他主张艺术创新，但绝不拾人牙慧，而是以“洋为中用”为原则，注重于构思新、人物新、思想新、意境新的课题上。他拍摄《梁山伯与祝英台》，改编《天仙配》和《宋士杰》，对电影化与民族化的结合作了探索；他导演的喜剧片《魔术师的奇遇》、《她俩和他俩》，又在艺术实践中寻求了民族特色与喜剧样式的统一，并取得了可喜的进展。正因为如此，桑弧编导的影片达到了“雅俗共赏”的艺术效果。

桑弧的艺术风格具有含蓄、细腻、恬淡、质朴的特点，在艺术处理上善于从平易中见深沉，从含蓄、淡雅中见浓烈。这种独特的艺术风格，早在解放前夕导演《哀乐中年》时便有表露，到1956年导演《祝福》时已形成了。影片《祝福》一开始，以白描的笔触介绍祥林嫂出场，她脸上既无怨忧之色，也无欢笑，出现在观众面前的一刹那，给人一种沉静、凝重的印象，但在沉静之中又仿佛蕴含着不幸的身世。结尾时，祥林嫂在团团飞舞的雪花中蹒跚而行，内心蓄着对人间不平之愤，而嘴里却平静地喃喃地说：一个人死了以后到底有没有魂灵？这一头一尾，画面质朴无华，表现细腻深沉，内涵丰富深远，是桑弧艺术风格的体现。而《子夜》的头尾，恰与《祝福》有异曲同工之妙。影片以傍晚响起沉重的江海关钟声为始，又在深夜缓慢的十二下钟声中送走破了产的吴荪甫为终，前呼后应，含蓄隽永，深刻地点明了主题，将观众带进了沉思的大门，有“意在画外”的艺术效果。

桑弧在艺术创作上的最大特点是严谨认真，一丝不苟，精益求精。这个特点，在改编、导演《子夜》中尤为突出。《子夜》反映的时代背景是1930年，当时桑弧正巧在一家证券字号当学徒，耳闻目见，对小说中描写的资本家、投机商的生活比较熟悉。如果根据小说立即动手改编，也未尝不可。然而，他的严肃认真的创作态度使他不愿这样做。他找了一间幽静的图书室，一连四个月仔细翻阅了当年的报刊、杂志，来查当时的政治风云、社会经济现状和时代特征。此外，他还走访了当年地下党的领导，去了解三十年代工人运动的风貌；参加了工人座谈会，细心倾听当年丝厂女童工声泪俱下地回忆苦难生活的经历；深入到当年丝厂资本家的家里，了解他们办厂、生活、社交、穿着以及家中陈设等多方面的情况，然后把这些搜集到的创作素材纳入自己改编的构思中去。他在写剧本前，先写了一万多字的故事提纲，用讲故事的形式广泛听取意见，反复修改。在影片拍摄中，他更是一丝不苟，从严要求。在吴公馆的麻将桌旁，他执意要放一架“亚尔西复”牌收音机，播送沈俭安、薛筱卿的弹词开篇《珍珠塔》，以增加时代色彩；在冯云卿家，姨太太出门乘上包车，他提出一定要脚踏几声铃响，以增加社会环境的逼真性；甚至连吴荪甫乘的汽车有没有脚踏板，也要认真考查一番。桑弧对创作的这种精工细刻的精神，颇受同行们的称道。桑弧风趣地说：这可能与早年做过银行小职员，整天和数字打交道有关，我是“积习难返”了。

桑弧之所以在艺术创作上取得引人瞩目的成就，有很高的艺术造诣，这是与他一贯勤奋好学分不开的。桑弧认为，艺术隔行不隔山，博采姐妹艺术之所长，融会贯通，形成自己的面貌，这永远是一条艺术规律。因此，长期以来，他象海绵吸水似的不断汲取别家的长处，补己之短，来丰富自己。早年，桑弧与周信芳交往很密，他发现这位大师除了有扎实的中国传统戏曲的基本功外，还很善于吸收话剧、电影的优点来丰富自己的表演，于是，他很留神从周信芳的表演特色：感情饱满，真实动人，节奏鲜明强烈，擅以塑造人物见长中吸取艺术养料，融化到自己的艺术创作中来。桑弧还从著名书法家弘一法师（李叔同）的美学见解，特别是他的“柔中带刚，绵里藏针”的书法艺术中，吸收其长。所有这些对逐步形成桑弧恬淡、含蓄、质朴的导演艺术风格有着重大影响。

桑弧在艺术创作之外，担任了全国政协委员、中国电影家协会理事和影协上海分会常务理事，上海电影制片厂艺委会副主任、第三创作室主任等社会职务和行政职务。尽管他年逾六旬，但仍精神抖擞，当年的艺术青春活力未减。这位为中国电影事业作出过贡献的艺术家，正在建设社会主义精神文明的长途中，继续作出新贡献。

（徐世华）

夏秉钧

美术电影（木偶片）动作设计夏秉钧，祖籍河北省天津市，1928年出生于上海市。父亲是京剧演员。在戏剧艺术家庭环境的熏陶下，在他幼小的心灵里，播下了热爱戏剧艺术的种子。每当父亲在前台演出的时候，他就悄悄地躲在帷幕后面看着、学着，有时简直入了迷，忘记回家吃饭。他梦想长大以后，继承父亲的职业，当一个活跃在舞台上的京剧演员。但是，在旧社会被人们称为“戏子”的，一般是被人瞧不起的。而且，那时在剧团里如没有后台老板和社会背景，要想成为主角演员，是很难的。他父亲干了一辈子，不管自己多努力，只不过是一个小小的配角。一年到头，拚死拚活地干，一点微薄的薪金勉强养活一家人。因此，年迈的父亲断然决定不让自己的儿子再干这一行。这时，夏秉钧只好把自幼热爱京剧艺术的一颗心，深深地埋藏在心底里。不久，他进入中法学堂读书，学习外语，准备毕业后到洋行或其它企业公司谋求生活出路。

1944年，我国著名木偶艺术家虞哲光，正在上海组织业余木偶剧社，进行培训和演出。由于一个偶然的机，夏秉钧经朋友的介绍，抱着一种好奇和尝试的心情前去参加，担任舞台演出时的配音和部份操纵表演，结果初试成功。这样，他渐渐对木偶的表演艺术产生了兴趣。他通过努力和多次的实践，积累了不少木偶舞台表演的经验，为后来从事美术电影（木偶片）的动作设计工作，打下了良好的基础。

解放后，虞哲光到上海电影制片厂美术片组担任导演工作后，他想起了以前组织业余木偶剧团时的合作者、富有表演才能的夏秉钧，于是便邀他到美影厂来工作。那时，美术电影事业是初创阶段，各方面的技术设备条件很差，可供借鉴的东西极少，尤其是木偶片，过去从来没有搞过，更是困难重重。但是，夏秉钧在艺术创作道路上，不畏艰难困苦，勇于探索和实践。他在美术电影艺术家万超尘和靳夕等老同志的具体指导和帮助下，参加了彩色木偶片《小小英雄》的拍摄工作——担任该片的动作设计。他第一次塑造的木偶“小小英雄”的银幕形象，在动作设计上，虽然比较粗糙一些，但却表现出一种民间木偶表演艺术上的稚拙感和韵味，显得朴实、自然。这些成绩的取得，是由于他过去长期从事业余木偶舞台演出的结果。之后，夏秉钧又参加了真人和木偶合拍的《小梅的梦》及木偶片《神笔》、《打猎记》、《一只鞋》、《两张布告》、《奇怪的球赛》、《蚩蚩》等四十余部影片的动作设计。此外，他与詹同、程中岳联合导演了木偶艺术纪录片《南方少年》。

夏秉钧在木偶片动作表演艺术上，经过漫长的三十年的实践，他得出的经验是：木偶片的动作设计，决不能照搬生活里真人的表演，要找出符合木偶动作特性的规律，在现实生活的基础上，进行提炼和浓缩，要做到“一以当十”；木偶动作设计，要注意从造型的性格特征出发，切忌繁琐，要简炼再简炼，要夸张再夸张。夏秉钧在木偶片《一只鞋》里，为那个昏庸的县官设计的动作表演，技术熟练，把县官坐在公堂上的趾高气扬和遇见老虎来时吓得从椅子上滚落下来的丑态，很生动地表现了出来，给观众留下了深刻的印象。

火热的现实斗争生活，是一切文艺创作的源泉。夏秉钧在木偶片动作设计方面，除了刻苦钻研技术外，在创作上很注意深入生活。例如：在拍摄《神

笔》时，他就和摄制组多次到江南农村，细致地观察农村儿童的日常生活，和他们交朋友，看他们如何上山砍柴和下水塘放牛……把农村儿童的勤劳、纯朴和善良的品质，融化到自己的创作中去，通过动作设计，在银幕上塑造了民间故事里的马良这个机智、勇敢、不畏权势的农村少年形象。在木偶片《一只鞋》里，他为兼扮老虎的动作，就到动物园去观察猛虎的习性。在木偶片《两张布告》里，他为了刻画匪军团总这个反面角色，使人物性格不一般化而有深度，就不辞辛苦地深入到广西右江地区，跋山涉水，遍访当年和敌人进行斗争的赤卫队和革命老人，从他们那里了解当年艰苦卓绝的英勇斗争事迹以及匪军和财主之间勾心斗角的矛盾……这些生动、具体的生活素材，对夏秉钧在木偶片动作表演艺术方面所取得的成功，起着很大的作用。他一贯认为：要做一个合格的木偶片动作设计，就要象蜜蜂一样，不断地去采集各种生活知识的花蜜，注意日常生活的积累，在自己的脑子里要有一个“小仓库”，把听到、看到和自己亲身经历过的各种各样的新鲜、生动的素材，融会贯通，运用到动作设计上去，只有这样，才能塑造出众多的、生动的木偶片艺术的银幕形象。

我国的美术电影，是一个年轻的片种，历史不长，经验不多，需要进一步探索，寻求更完美的、能体现木偶片特性的表演艺术风格。夏秉钧表示，他愿意在前进的道路上，做一颗铺路的小石子，拍摄更多、更好的美术片，为培养年青一代的木偶片动作设计人员，贡献自己的余生。

（程中岳）

唐 澄

唐澄是上海美术电影制片厂动画片的女导演，1919年生于上海，祖籍安徽歙县。她家境富裕，父亲曾经营房地产生意，同时又是位国画家，酷爱收藏。母亲毕业于师范学校，喜爱赋诗作画。唐澄自幼受家庭环境的熏陶，为以后从事文艺工作奠定了基础。她从小体弱多病，但生性聪慧，个性坚强，是个学习成绩全优的好学生，为此深得父母的疼爱。1932年在读初中时，因患重病而辍学。养病期间，她被父亲的国画所吸引，开始学习国画，专攻山水。1937年考入上海美术专科学校艺术教育系，学了一年，不料又因病辍学。1943年在上海唐湾小学和西杨中学任美术教员。1945年她因母病故，过于悲恸，以至旧病复发而离职。唐澄曾几次受重病摧残，身体非常衰弱，再也不能出去工作了，但她并没有屈服于病魔，而是支撑起病体，继续在家学画、教画。这时，她的山水画已有相当修养，受到人们的喜爱和称赞，并把这些画定出润格出售。那时，正值日本帝国主义侵略中国，她父亲破了产，靠变卖存画和家私度日。她痛恨日寇的侵略行径，盼望抗日战争的胜利。但抗战胜利后，迎来的却是腐败的国民党。她感到世态炎凉，又加病魔缠身，因此悲观厌世起来。唐澄的妹妹唐荣钰是位地下党员，给了她很大帮助，使她看到黑暗会有尽头，曙光即将来临，从而对于生活有了希望和信心。

1949年上海解放。唐澄的身心也解放了。她急于参加新中国的建设。有一天，她见到报上登有成立美术工作者协会的消息，就自荐加入了美协。在美协，她积极参加各项活动。不久，当时的上海电影制片厂美术片组招收工作人员，美协推荐唐澄报名应试。那时担任美术片组组长的特伟，见她弱不禁风，禁不住地问：“你能坚持工作吗？”她怯生地回答：“我能坚持。”她那惟恐受挫，迫切希望获得工作的心情流于言表。她被录用了。从此，她开始了从事美术电影事业的生涯。

对于妙趣横生的美术片，她是喜欢的。可是它是怎么制作的？却一无所知。有志者事竟成。她充满信心地坚毅刻苦地学习。对于唐澄的事业至关重要的是要增强体质和抗病的能力。她数年如一日，坚持体育锻炼：游泳、作操、打拳样样都学，件件在行，终于使她能适应繁重的工作和学习任务。

开始，唐澄担任动画片的描线工作，在别人画好的动画纸上，附上一张赛璐珞片，然后照样描线，她描出来的线条张张俊秀、挺劲，显示了她学过国画的笔下功力。五十年代初，我国美术片还是初创阶段，如何掌握和提高动画技巧、进而提高影片的艺术质量，使动画片这种“舶来品”成为具有我国自己民族特点的影片，这是领导极为关心的问题，也是大家为之奋斗的课题。为了提高大家的专业素质，在工余和影片生产的间歇期间，组里组织了业务学习，唐澄在短时间内就掌握了动画技巧。1951年担任了动画片《采蘑菇》的动画设计助理。1954年独立担任动画设计兼动画组行政组长。她参加设计的动画片有《好朋友》、《夸口的青蛙》。这一年的年底实现了唐澄孜孜以求的愿望，光荣地加入了中国共产党。1955年她参加了彩色动画片《乌鸦为什么是黑的》、《骄傲的将军》、《木头姑娘》等片的动画设计。《骄傲的将军》影片叙述了骄者必败的故事。这部影片区别于以往以动物拟人化为主角，而是以人为主角，因此，在形象塑造及人物动作上的要求都比较高，难度也大。根据导演“走民族化道路，探喜剧之门”的要求，唐澄与胡进庆、

浦家祥、林文肖一组，共同完成“将军饮酒作乐”这场戏。在设计中，她认真向京剧艺术家学习表演技巧，把它融汇在动画片中，并认真揣摩角色在特定环境中的心理和动作。经过他们的精心设计，这场戏里，舞女伴随乐曲婆娑起舞，食客阿谀奉承，将军狂饮烂醉的神态都刻画得惟妙惟肖。

1958年至1960年，唐澄先后担任彩色剪纸片《八月十五庆丰收》、彩色动画片《老婆婆的枣树》、《萝卜回来了》、《森林之王》、《艳阳天》、《急追猛赶》等片的集体编导之一，其中尤以童话题材的彩色动画片《萝卜回来了》见长。故事叙述了在一个寒冷的冬天，小白兔找到两个萝卜，自己吃了一个小的，把大萝卜送给了朋友，于是我送你，你送他，周而复始，萝卜又回到了小白兔的手里。这样一个简单的，颇有儿童情趣的故事，用孩子们最欢喜的小白兔、小花鹿、小熊、小猴四个可爱的形象，赋予它们活泼、温柔、憨厚、顽皮、稚气等不同的个性，生动地表达了我为人人，人人为我的主题。影片放映后，得到了观众的好评。

1960年唐澄带着《萝卜回来了》出席了在捷克举行的第十二届卡罗维·发利国际电影节，获得荣誉奖。

同年，美术电影展览会在北京举行，陈毅同志参观后提出：“你们能把齐白石的画动起来就更好了。”他的话正中厂里一些青年同志的意愿。在当时的技术革新的社会热潮鼓舞下，经过同志们反复试验，水墨动画初有雏型，于是在特伟、钱家骏老一辈艺术家的指导下，由唐澄担任组长，和徐景达、段孝萱一起，分析了齐白石的笔墨技法特点，进行了反复探索，克服了许多技术困难，最后在有关部门的通力协作下，经过多次试验，终于把祖国传统的艺术——水墨动画搬上了银幕，成功地拍出一本《水墨动画片断》。然后他们在总结经验的基础上，再接再厉，在同年年底又拍出了我国第一部水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》。影片是集体编导，通过小蝌蚪找妈妈这个简单有趣的故事，使久负盛名的齐白石的小鸡、鱼、虾、青蛙、蝌蚪等，栩栩如生地在银幕上活动了起来，既有鲜明的思想性和儿童情趣，又有知识性和哲理性，艺术形式也新颖别致，生动活泼。水墨动画片的诞生，揭开了动画史上新的一页，发展了美术电影技巧和表现形式，丰富了我国美术电影的民族风采。《小蝌蚪找妈妈》问世后受到国内外观众的重视，叹为观止，表示钦佩，甚至惊讶！先后在国内外六次获奖。

1961年至1964年，唐澄在大型彩色动画片《大闹天宫》担任副导演。这部影片在我国美术电影史上成绩卓著，成功地塑造了猴王孙悟空不畏强暴，敢于斗争的神话英雄形象。影片充分发挥了动画片的特点，将神话小说的神奇变化，形象地再现在银幕上。影片的艺术风格既是民族的，又是新颖的；人物造型古朴庄重，有浓厚的装饰趣味；背景雄伟壮丽，神奇变幻，为影片增添了浓郁的神话气氛。这部影片的导演和美术设计都是我国著名的大师。影片的成功是全体摄制人员共同努力创造的，但是副导演唐澄在这影片的摄制中，无论在剧本的改编，或是导演的艺术处理上，都付出不少心血，特别是在影片摄制的中途，导演万籁天因病住院，一个时期内的导演工作落到了唐澄身上，她认真仔细地领会导演意图，准确无误地将它贯彻在影片创作的每个环节中。

《大闹天宫》上集完成后，在国内和港澳、东南亚受到热烈欢迎，荣获1962年第二届“百花奖”最佳美术片奖。

《大闹天宫》下集完成后已临近“文化大革命”，影片未上映就被禁锢，

直至粉碎“四人帮”后才恢复上映。上映后，轰动中外，博得很高的评价。

1965年唐澄与钱运达联合导演，拍摄了彩色动画片《草原英雄小姐妹》。这是美术片反映现实题材较为成功的作品。影片是根据发生在内蒙草原上的两个小姐妹，舍己为公保护羊群的真实动人的故事编写的。在影片绘制中途，钱运达因另有任务，后一半的导演任务由唐澄一人完成。影片成功地刻画了小姐妹无私无畏地与暴风雪、严寒、黑夜、饥饿顽强搏斗的英雄气概。导演在人物造型和艺术处理上都作了适度的夸张，手法比较细腻，有悬念。小姐妹的英雄行为使观众感动，催人泪下，这在动画片中是难得的。这部影片的不足，是受当时极左思潮的影响，在结尾之处塞进了公式化概念化的东西。

1980年，《草原英雄小姐妹》获第二届全国少年儿童文学创作三等奖。

近年来萦回在唐澄脑际的是创作拍摄适合幼儿观看的动画片和恢复水墨动画的拍摄。

1978年，唐澄和邬强合作导演一部幼儿题材的动画片《象不象》，故事情节简单：描写小明在参观动物园时，不专心听老师讲大象的特点，回家画大象时，画了一个猴头象身的怪物，闹了许多笑话。影片告诉孩子们：学习时要专心致志。影片放映后受到孩子们的欢迎，收到了预期的效果。

目前，唐澄正在导演拍摄水墨动画片《鹿铃》，影片风格是抒情的，通过女孩救起一个负伤小鹿的故事，来抒发他们之间的友情，人物造型和画面都很优美。

十年动乱期间，水墨动画片与其他艺术形式的美术片一样遭到干扰与破坏，长时期地停顿下来，《鹿铃》片的拍摄，才使水墨动画的生产得以恢复与继续。

三十年来，唐澄将全身心都扑到美术电影事业上，忠心耿耿地为美术电影创作做出许多成绩。现在她虽已年逾六旬，白发满头，但精神不减当年，仍然神采奕奕地埋头于水墨动画《鹿铃》片的摄制中。她的这种精神使同志们很钦佩。因而她曾多次被评为先进工作者。1978年被推选为上海市第七届人民代表。她现在是中国电影家协会会员，上海影协分会理事，中国美术家协会上海分会会员。

（何郁文）

梅 朵

梅朵，著名的电影与戏剧评论家。原名许绥曾，1921年出生于江苏省丹阳市。正如同不少电影艺术家那样，在他们从事电影工作之前，首先是从学习和爱好话剧开始的。梅朵从少年时代便热爱文艺和戏剧，在三十年代左翼革命文艺中汲取了许多精神营养，而且广泛地涉猎了中外名作，给他的思想和艺术素养奠定了较好的基础。1939年，抗日战争时期，他远涉千里，以良好的成绩考入了重庆国立戏剧专科学校。当时的重庆，许多进步的、著名的影剧界人士都汇集在这里，文化生活较为活跃。在国立剧专，曹禺等戏剧家在这里任教，演出活动也比较经常。一面是当时国民党统治下黑暗的现实，一面却是中国共产党领导下活跃的抗日气氛，使寻求进步、思想敏感、具有高涨的爱国热情的梅朵，决心要以戏剧、电影评论为武器，为抗日呐喊，为新戏剧、新电影助威。年仅二十出头的梅朵，自1943年起，即在中国共产党领导下的重庆《新华日报》上发表了评论《风雪夜归人》（吴祖光编剧）的文章《愤怒的雪花》等，此后，便不断在《新华日报》、《新民报》上撰写戏剧、电影评论。这些评论，政治立场鲜明，艺术见解较为新颖，文笔热情优美，开始引起了读者和文艺界人士的注目。

抗战八年的艰苦岁月终于过去，许多戏剧、电影界人士纷纷南归，梅朵也于1945年回到上海。抗日战争刚刚结束不久，国民党反动派便显出了反共、反人民的面目，并加紧迫害进步的文艺活动。进步与反动，光明与黑暗，泾渭分明。梅朵坚定地站在革命、进步文艺界一边，他以主编进步报纸《文汇报》的《文艺副刊》、《剧影周刊》为阵地，广泛团结和组织文艺、影剧界人士撰写文章，产生了积极的影响。在繁忙的编辑工作之余，他又开始以撰写电影评论为主，成为在战后年代的上海活跃一时、影响不断增大的青年评论家。

梅朵当时只是一个二十多岁的青年，既主编报纸文艺副刊，又写出一篇篇较有影响的影评文章。这固然和他自幼的文艺素养、刻苦努力有关，更重要的，则是由于他得到党的文艺界前辈人士夏衍、阳翰笙、于伶等同志的关怀和影响，使他立场鲜明，思想活跃，笔锋锋利，1946年至1948年，在上海的许多有影响的报纸《文汇报》、《大公报》、《时代日报》、《联合晚报》、《新民报》上发表了大批影评文章。为了减少反动当局的注意，他故意取了个使人难以猜测其意的笔名——梅朵，不料一直延续至今，竟让人遗忘了他的真实姓名。梅朵此时撰写的电影评论，主要包括两大方面：一是对我国进步电影如《一江春水向东流》、《万家灯火》、《八千里路云和月》等的评论，还曾就《松花江上》的创作，和著名老作家胡风展开了热烈争论；另一是对苏联电影的评介，如《列宁在1918》、《彼得大帝》、《战地鸳鸯》、《青春的旋律》等。此时，梅朵已成为人们熟悉和有相当威信的影评家了。

在他的世界观和文艺观上产生深刻影响的，便是他在国统区的上海读到了毛泽东同志1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》。这一指导性的重要讲话，使他感到在不少文艺理论问题上豁然开朗。在当时的上海，美国电影的影响很大。梅朵在评论工作上，采取的是有分析有批评的态度。他热情撰文介绍了美国三、四十年代一些反法西斯的故事片，如《月落乌啼霜满天》、《吾土吾民》等；还对一些制作严肃、艺术上有一定特色的影片，如《魂断

蓝桥》、《居里夫人》、《金石盟》、《纽约奇谭》、《长青树》、《愤怒的葡萄》等进行了实事求是的评论；而对那些大量充斥于市场，散布侵略思想和资产阶级毒素的坏影片，则进行有力的揭露和批判。由于梅朵写的影评旗帜鲜明，该肯定的热情肯定，该批判的无情批判，因而成为当时上海电影战线上的一名尖兵。

国民党随着在政治上、军事上的日益失败，对进步文化活动就加紧采取高压政策。1947年，《文汇报》终于遭到查封，梅朵随即遭到失业，生活颇为拮据，而他并不气馁，仍然给一些进步报刊撰写电影、文学评论文章，并以此为生。1948年，他赴香港参加创办港版《文汇报》的工作，并任该报《文艺副刊》、《戏剧与电影》（周刊）主编，仍不断发表电影评论，在香港及南洋一带产生了影响。

“雄鸡一唱天下白”。梅朵和许多进步文化界人士一样，以万分欣喜、激动的心情迎来了新中国的诞生，而且在全国解放后的1949年冬回到上海，仍在《文汇报》工作。由于他长期从事电影评论活动，和电影界关系密切，解放初期曾兼任上海电影制片厂研究室主任。当时，百废待兴，各方面都有很繁重的任务，文化、电影事业也不例外。尤其是上海这一城市，美国电影霸占市场由来已久，资产阶级文化渗透分外严重，这就有一个引导观众正确对待美国电影的问题。同时，还有很大责任宣传苏联革命电影，扶植和支持新的国产电影。面临这种种任务，除了要在报纸上撰写影评外，急需创刊一份群众性的电影刊物。在夏衍、于伶等人的支持下，梅朵和王世桢一起创办了一份新型的、图文并茂的电影刊物《大众电影》（1950年6月创刊），梅朵任主编。在《大众电影》创刊号上，设有“工人俱乐部”的专栏和“电影学习奖金”，用以鼓励广大工人群众从我国新摄制的影片和苏联革命电影中获得精神食粮，提高理解能力和写作水平。《大众电影》的创办，是新中国建立后电影界的一件大事，发行量成倍地增加，影响颇大，梅朵为此付出了不少的精力。与之同时，他还在《大众戏曲》中任主编。此外，他还在电影界有关领导的支持下，发起和建立了上海电影评论工作者联谊会。他被推举为该会主席。在这项活动中，梅朵发挥了一定的组织才能，短时间内，便建立起一支上百名的影评队伍。其中有作家、评论家、编辑、新闻工作者、教师等各方面人才；有老影评工作者，也有才开始写影评的青年人。这支生气勃勃的电影评论队伍，定期观摩新片，就一部片子的得失或综合性电影理论问题，进行认真的、开诚布公的讨论。有时，还和电影艺术家们一起交流思想，相互切磋。这种经常性的电影评论活动，密切了电影工作者、评论界和广大观众间的联系，有利于促进创作和相互提高；使当时上海各报刊的影评活泼多样，朝气蓬勃，既起了宣传电影、推动电影的作用，又培养了影评的队伍。

《大众电影》在短短一、二年间，因其独具特色，日益受到全国电影观众的喜爱。为了能使刊物更好地指导全国观众看电影，上级决定自1952年5月起迁至北京出版。梅朵调往北京，仍任主编。《大众电影》在京出刊后，质量不断提高，不仅成为一份很受全国群众欢迎的电影刊物，而且开始向国外发行，得到不少外国电影界同行和朋友的好评。梅朵担负的责任日重，而他写作影评的热情并未减退，往往白天忙着编刊物，深夜还在赶写电影评论文章。五十年代初，他撰写了对国产片《刘胡兰》、《渡江侦察记》和苏联片《教师》、《被开垦的处女地》等评论文章。梅朵在解放前后的评论中，

其可贵之处是，能做到不畏权威、坚持原则。如曹禺是他的敬爱的老师，而他对曹禺编剧的电影《艳阳天》仍能展开批评，曾传为美谈，也得到曹禺的赞赏。

遗憾的是，梅朵于五十年代中期，由于胡风问题的牵连，调离《大众电影》，1956年曾一度回《文汇报》任编委，后又于1957年错划为右派，被送去劳动教养。终于使这个活跃多年，卓有成绩的电影评论家，离开编辑和电影评论工作达二十多年之久。尽管他身处逆境，在劳动之余，却勤奋地读了许多马列主义著作。粉碎“四人帮”后，他的问题才得以改正，工作得到恢复，而且再次执笔写作。

苦尽甜来。梅朵在花甲之年，又精神抖擞地为一些重要报刊撰写了一批电影和文学评论。数量不减当年，质量又见提高。如他在《人民日报》发表的对电影《曙光》的评论，便得到很多读者的好评。他在《电影艺术》发表的有关《天云山传奇》的长篇评论，既有思想分析，又有艺术探讨，曾受到电影界的重视。此外，他的《评影片 被爱情遗忘的角落》，通过分析影片的成就和不足，对于我国电影在党的三中全会以后在题材方面的新开拓和艺术上的探索，作了充分肯定。梅朵为人性格坦荡，感情奔放，他的评论文字具有诗意和激情，如他在《文汇月刊》上发表的评日本影片《远山的呼唤》的文章，可说是一篇情文并茂的艺术散文。这些年，他还写了一些文学评论，其功力也不亚于电影评论。此外，他主编的以文学为主的文艺刊物《文汇月刊》，丰富多采，是一份有影响，受欢迎的刊物。

综观梅朵四十年来的电影评论活动，有这样几个特点：首先，他的评论和整个党的革命文艺的方向是一致的，合拍的。

在民主革命时期，他为优秀的革命电影而呐喊，热忱地从思想上、艺术上予以中肯的分析，也不断对落后的、反动的电影予以批评斗争，以清除其污垢和毒素。在建国之后，尤其是粉碎“四人帮”后党的三中全会以来，他更加自觉地学习党的文艺方针，学习马列主义和毛泽东思想，贯彻到评论活动中去。这就使他的电影评论旗帜鲜明，立场坚定，表现出一个革命文艺评论工作者的革命性和坚定性。其次，他比较重视对电影作艺术上的分析和鉴别。由于梅朵具有较多的艺术实践和多方面的文艺素养，他对电影在艺术上的价值往往具有真知灼见，再加上他的文笔优美，笔底含情，娓娓动人，使人读后能增加对电影艺术的鉴别能力，也容易引起对电影评论的爱好和兴味。这一点恐怕也是梅朵的电影评论赢得较多读者喜爱的原因之一。梅朵并不是一位专业的电影评论家。长期以来，他虽处于繁忙的编务工作之中，可是，他因深知电影评论工作的重要意义，所以坚持不懈，终身为之奋斗，常常白天忙于工作，深夜不知疲倦地写作。正是这种挤时间、拼命干的精神，使他写出了数量可观、又有一定质量的影评。相比之下，编刊物、写评论，往往不如创作活动那样容易出名，引人注目，而梅朵却乐而不倦，热情不减，从青年至老年，始终把主要精力（除办刊物外）投入在电影批评方面，并有所建树，有所贡献。从以上几点多少可以看出：梅朵所走过的电影批评活动的道路，并不是轻松的，一跃而就的，它和电影艺术的其他创作活动一样，

《胆识、勇气 and 责任感——评《天云山传奇》》，载《电影艺术》1981年第2期。

载《文汇月刊》1982年第四期。

《一捧沁人的清泉——赞日本影片《远山的呼唤》》，载《文汇月刊》1981年第11期。

要为之付出多少辛勤的汗水，熬过多少不眠的夜晚。每一点成绩的取得，固然由于有党的指引，有前辈的关怀，但更重要的是要有自身的奋斗和努力。这，对于后来者，对于有志于电影评论工作的青年们，多少是有所启发的。

近年来，梅朵担任了全国影评学会副会长，第一届中国电影金鸡奖评奖委员。他受《文汇报》指派发起和主办的“文汇报电影奖”，也曾产生过一定影响。花甲之年的梅朵，雄心壮志不减当年，一心要追回失去的二十多年，要在电影评论方面作出新的贡献。

（王云缙）

黄宗英

黄宗英并没有想到当演员，但是在人们喜爱的演员名单中有她的名字；黄宗英也没有想到当作家，但是她那感情激越、发人深省的报告文学、诗和散文，却在过去和现在都曾强烈地撼动过无数读者、特别是青年读者的心弦……

1925年农历5月23日，黄宗英生于北京的一个知识分子家庭。父亲是留日归来的电话局总工程师，在日本曾受过维新思想的影响，他对待自己的七个子女非常开明，什么书、什么戏都让看。在黄宗英六岁时，举家迁往风景秀美的青岛。夏天，父亲常和孩子们一起，在庭院里哼唱他们喜爱的一首外国民歌：“我们的家庭真可爱，美丽清洁又安祥；虽然没有大厅堂，冬天温暖夏天凉……”黄宗英就是在这样和睦的充满了爱的环境中，度过了她的幸福的童年。

黄宗英从小聪明，小学时是班里成绩最好的，常被选为班长。她性格倔强，对文学艺术有着执拗的爱好。使她最为迷恋的，就是父亲书房中的一排大书柜。在这里她第一次接触了曹雪芹、蒲松龄、罗贯中、托尔斯泰、巴尔扎克、左拉、安徒生等人的作品。其中，《简爱自传》给她留下了很深的印象，女主人公那种敢于追求独立生活，敢于爱自己所爱的人的倔强性格和善良的心，对黄宗英有着很大的影响。

黄宗英九岁那年，父亲不幸病逝。家庭开始衰败，经济的重负使黄宗英过早地成熟了。

1941年8月，黄宗英来到上海，在黄佐临的帮助下进了上海职业剧团。她年龄最小，大家亲切地称她“小妹”。吴纫之先让她管道具，以后又让她搞效果和站在幕后给演员提词。

一个偶然的机，把她推上了前台。在曹禺《蜕变》一剧中扮演姨太太“伪组织”一角的演员因故未到，心急火燎的导演临时让她代替。一道道强烈的光柱，台下黑压压一大片的人头，吓得她直冒冷汗。她忽然感到自己的耳朵“聋”了，同台演员的话，竟一句也听不见！幸好，由于她常给大家提词，对“伪组织”的台词倒还记得。于是，全然不顾同台的“交流”，只是把角色的台词一句句地往外倒，想到哪，说到哪！好在其他都是有经验的演员，他们居然把戏顺了下来。散戏后，黄宗英乏力地倚坐在后台一角，没料到大家向她围上来直嚷：“小妹，你的嗓门真大！”，“小妹，你一口北京话说得好帅！”，“小妹，你演得真泼辣！”……“行，演吧！”导演黄佐临笑眯眯地作了总结。就这样，黄宗英开始了她的演员生活。

黄宗英在舞台上的一举成名，是由于她在以她哥哥黄宗江为台柱的上海华艺剧社成功地扮演了喜剧《甜姐儿》中的甜姐儿一角。当时，她那洒脱、幽默的表演，聪明、美丽的容貌，加上令人眼花缭乱的漂亮服饰，一下子征服了观众。许多女孩子争先恐后地给她写信，不少人把她的相片和美国著名演员葛兰泰嘉宝的照片放在一起。

黄宗英在台上经常扮演娇生惯养的富家小姐。可是台下，她却过着相当艰苦的生活。当时演员的收入非常可怜，半个月的薪水只够买一只蹩脚的鞋。宗英身上终年穿的是一件洗得发了白的蓝布衣裳。每当她拖着疲惫不堪的身体从戏院回家时，夜阑人静，一股寂寞凄凉之感常常向她心头袭来！

有一回，一个比她大不了几岁的叫英子的女演员得了肺病，因为付不起昂贵的住院医疗费，被赶出了病房。同行的兄弟姐妹怀着恻隐之心，为她举行了义演。演出的剧目是《家》，黄宗英在剧中扮演原来由英子担任的鸣凤一角。当演到东家打算卖掉鸣凤，鸣凤跪在大太太周氏面前求情时，黄宗英想到了英子的悲惨遭遇，想到自己作为一个“戏子”的生活是那样惨淡和前途未可预测。于是，悲从中来，在台上真的恸哭了起来，以至泣不成声，连站都站不起来……

黄宗英不愿再演戏了，她离开了舞台。在她感到苦闷、徬徨的时候，中共地下党的同志又一次向她伸出了温暖的手。在地下党的影响下，黄宗英在上海毅然投身于国统区的进步电影运动。

从1947年7月起至解放前夕，黄宗英先后在沈浮编导的影片《追》中饰演善良、正义的大官僚资本家的小姐叶文秀；在陈白尘、陈鲤庭编剧、陈鲤庭导演的《幸福狂想曲》中饰演被流氓霸占的寡妇张月华；在洪深编剧、应云卫导演的《鸡鸣早看天》中饰演因家乡沦陷，被逼为娼的流落烟花王桂芳；在潘子农编导的《街头巷尾》中饰演爱上了三轮车夫的小学教师赵淑秋；在田汉编剧、陈鲤庭导演的《两人行》中饰演从事地下斗争的革命者李新群；在沈浮、王林谷、徐韬、赵丹、郑君里、陈白尘（执笔）编剧，郑君里导演的《乌鸦与麻雀》中饰演伪国防部一个小官僚的孀妇余小瑛。

此外，黄宗英在话剧和电影《家》中曾扮演过深受观众喜爱的梅表姐一角；在话剧《北京人》中饰演愫芳一角；在张骏祥编导的话剧《万世师表》中饰演过一个大学教授的女儿。

由于黄宗英在这些影片中的出色表演，使她成了一位深受群众喜爱的电影演员。此外，她还经常参加支持反内战争民主的学生集会、义卖活动、诗歌朗诵和进步文学作品的广播。

1949年5月27日，上海解放了。盼望已久的日子终于来到了，黄宗英和所有坚持在国统区斗争的进步文艺工作者一样，怀着欣喜若狂的心情，乘着插满红旗的卡车、一路高歌奔赴工厂、港口、公园、街头为群众演出：欢迎人民解放军，宣传共产党的政策法令，控诉蒋匪帮的滔天罪恶。黄宗英以倾肺腑、倒衷肠的激情和赵丹、上官云珠一起在街头上演出《放下你的鞭子》。他们忘了自己是在演戏，而是全身心地进入角色之中。

解放后，黄宗英在话剧《红旗歌》中饰演金芳姐——一个先进工人、共产党员的形象；在《为孩子们祝福》中饰演小学教师；在陈西禾编剧、陈西禾、叶明导演的影片《家》中饰演梅表姐；在于伶、孟波、郑君里编剧，郑君里、钱千里导演的传记故事片《聂耳》中饰演歌舞班的演员冯凤。

1950年秋，黄宗英作为新中国电影演员的代表参加了在华沙举行的世界和平代表大会。回国后，她以诗一样的文笔陆续发表了《和平列车向前行》、《一个女孩子》和《爱的故事》等三个集子。1954年，黄宗英写了后来由林杨导演，陈震祥摄影，王蓓、路明、黄宛苏主演的电影剧本《平凡的事业》，它描写了一个中学毕业生分配到托儿所当保育员后的思想转变过程。这以后，她在周总理和老一辈文艺家的鼓励、关怀下，逐渐走上了作家的生活道路。

在中国老一辈的演员队伍中，黄宗英的演员生涯不长。从四十年代初加入上海职业剧团起，到五十年代末响应党的号召上山下乡止，前后不过十几年。然而在这十几年里，黄宗英却在舞台、银幕上塑造了许多栩栩如生的，有光彩的，令人难以忘怀的角色。为中国的话剧表演，电影表演作出了可贵的贡献。黄宗英表演上最大的特点是：真实、质朴、自如、流畅。她最厌恶那种矫揉造作，硬挤感情的“匠艺”式的表演。无论在舞台上，还是在银幕上，她都希望用生活的原始的色彩来塑造角色，来揭示人物的内心世界。

例如，黄宗英在影片《鸡鸣早看天》中扮演一个落魄他乡的妓女王桂芳时，她是这样设计这个人物的：头上总插着一朵鲜花，身上穿着破旧的团花旗袍，腿上长统的麻纱袜子搭拉着，脚上趿着一双沾满泥土的绣花鞋。她一面嗑着瓜子，一面在雪地里满不在乎地走着，还不时向路过的行人飞着“媚眼”。就这样，一个贫穷而妖艳，善良而强卖风情的妓女便被惟妙惟肖地勾勒出来了。

又如，《丽人行》中，黄宗英扮演的是一个从事地下斗争的革命者李新群。在影片的三个女性中，她是个坚强的、有觉悟的战士。但是黄宗英在塑造这个角色时，并没有因为她是个英雄人物，而处处装腔作势，显得与众不同。相反，黄宗英的表演非常生活，非常真实，非常有个性。黄宗英朴实而有才华的表演，受到了普遍的称赞。

黄宗英不长于长篇大论地讲述表演理论，但她一旦进入角色却能动真情，入常理。她经常扮演被侮辱与被损害的下层妇女或心地善良的知识分子、名门闺秀。在塑造这类角色时，她总是注意努力开掘中国妇女的内心美。

例如，她在话剧和电影《家》中饰演梅表姐时，她不同意把梅表姐演得过于悲切，忧心忡忡，而主张塑造一个“笑着的梅表姐”。诚然，梅表姐是个悲剧人物。但是年轻的时候，她憧憬过幸福，她应该有过欢笑。后来，当她看到自己深爱着的大表哥和别人结了婚，她应该“忍悲”含笑。因为她是个极善良的女人，她希望大表哥幸福，她不愿在大表哥面前流露自己的不幸因而增加他精神上的痛苦。只有当她在路上与大表哥邂逅相遇，然后默默无言地转过身准备离去时，才止不住泪水哗哗淌下。这样的处理，更深刻、更感人地展现了梅表姐的内心美。

恰当地运用眼神和经过提炼的形体动作，在塑造角色时往往会收到很好的效果。这是黄宗英在长期的艺术实践中总结出来的经验之一。

例如，她在影片《聂耳》中处理和聂耳告别的一场戏时，考虑到冯凤的特定身份，她是在不令人注目的人群中，以淡淡的眼神和含蓄的表演来完成对这个人物的刻画的；而在国民党检查官面前，她却摆出一副歌舞班大演员的架势，满不在乎地一面掸着烟，一面用懒散的步伐从他身边走过，甚至连头都不回，从而表示了对他最大的蔑视。

黄宗英的外形，气质使她适宜扮演正面角色，但偶尔扮演反面人物也相当成功。这说明她在表演上的“可塑性”是很大的。

例如，解放前夕，在地下党的领导下，昆仑影业公司决定拍摄《乌鸦与麻雀》。本来黄宗英演知识分子的妻子，上官云珠演国民党反动军官的姘妇。后来，由于上官不愿意，黄宗英就决定和她换了角色。结果，除个别地方的表演有些过于夸张外，总的来说演得很出色，很好地再现了这个角色。这部影片参加了1953年全国优秀影片的评选，并荣获了一等奖。这当中自然有黄宗英的一份功劳。

黄宗英表演上的可塑性在张骏祥编导的《万世师表》中得到了更充分的表现。她在剧中饰演一个大学教授的女儿。从十八岁的少女一直演到白发苍苍的老太太，她演得是那样逼真和自如，使许多同行都叹为观止。

除了演戏、拍电影外，黄宗英的诗歌朗诵也是遐迩闻名的。她那火一般的激情，富于音乐性的节奏，抑扬顿挫的语调，宽广雄厚的音域，每一回都能引起观众的共鸣和回味。

从1958年到浙江山区深入生活起，黄宗英渐渐地开始从事写作。她之成为作家，是因为多年的演员生活，扩大了视野，接触了丰富多样的社会生活面。她看到了祖国建设事业的生机勃勃的发展，看到了人民的美好心灵和愿望……于是，她欣然提起了笔，开始了作家的生活。

1956年黄宗英光荣地加入了中国共产党。

1958年，她在深入生活的基础上，以饱满的激情，生动地描绘了七十八岁的水利老模范《新潘伯》。不久，她又发表了脍炙人口的报告文学《小丫扛大旗》和《特别姑娘》，热情地赞扬了青年一代中几个不平凡的姑娘。

粉碎“四人帮”后，黄宗英的创作热情更高涨，先后写了散文《星》、《早些走归》、《谈心》、《美丽的眼睛》和报告文学《大雁情》、《八面来风》等，在读者中引起了强烈的反响。

人们喜爱黄宗英的著作如同喜爱她的表演一样。集演员与作家于一身，这在生活中并不是多见的。然而，在黄宗英身上，我们却可以发现，这二者之间存在着许多息息相通的内在联系。

黄宗英没有“温吞水”的作品，每篇文章的字里行间都凝聚着她深沉的爱和恨。她是以自己的血肉之躯，在生活的激流中和人民一起经受着火与冰的淬炼。

“文如其人”，读黄宗英的文章，仿佛和她面对面地促膝谈心，相见以诚，给人一种亲切感。这一点和她过去在表演上一贯追求真实、自然，是一脉相承的。黄宗英的作品的基调是明快的、昂扬的、歌颂的，如同她自己所说，是受她“行文的音色——抒情女中音”所决定的。然而，既然人世间还存在着黑暗、暴行、欺骗和不平，她的作品中也必然还有“大吼呵斥、嬉笑怒骂的对象存在”。

在创作方法上，她在表演和写作上有一个共同点：即喜欢用强烈的“反差”法来刻画人物，来表达自己的褒与贬。

当然，演员和作家有更多的不同。表演毕竟受所饰的角色和剧本、导演的限制；而写作，相对地却要自由一些。黄宗英作为一个成熟的作家，她在作品思想深度的开掘和新人的塑造上所取得的成就，已经使她跻身于我国著名女作家的行列。

黄宗英现在是中国作家协会理事，国际笔会会员，全国文联青年委员会委员，上海市政协委员，国家科委政策研究室特约研究员，北京景山中学校外少先队辅导员。

黄宗英常说：“踏遍大江南北，结缘四字八方，我不过想给人民舀一勺清凉的活水。”

我们期待她有更多为人民群众所喜爱的作品问世！

注：文中所引，皆摘自黄宗英著作集《星》。

(陈秉堃)

黄 准

著名的电影作曲家黄准，1926年6月生于浙江省黄岩县一个旧军官的家庭。她的少年时代是在中华民族处于水深火热的灾难之中度过的。1937年底日寇侵略的战火燃烧到她的家乡，她和母亲逃难到贵阳，投奔了她的姐姐、姐夫。姐姐、姐夫在生活书店工作，都是中共地下党员，他们抗日救亡的进步思想对她有很深的影响。当姐姐把她送到比较进步的湄潭中学上初中一年级的时侯，她就积极参加学校组织的抗日宣传活动。1938年夏天，因为参加了贵阳“民先”发起的纪念抗日一周年的游行示威，她被捕入狱，后经地下党的营救才出狱。

当时，黄准年龄虽小，但向往革命，向往延安。她出狱后，姐姐考虑到她的安全，经与地下党组织联系，决定送她去延安。于是这个十二岁的小姑娘，在沿途地下党组织的关怀照料下，于1938年9月底到达了革命圣地延安。

黄准从小爱好文艺，喜欢唱歌、演戏，而且阅读过《红楼梦》、《三国演义》、《水浒传》等我国古典名著和俄罗斯的一些进步文学作品。因而她在延安的边区中学上了两个月的文化班后，就执意要上鲁迅艺术学院，经考试，竟被录取了，成为学院最小的学员。

她先在“鲁艺”戏剧系第二期学习，学习中参加了《红灯》等剧的演出。但在演出中她爱笑场，当别人“牺牲”了，躺在台子上，她觉得好玩，竟“咯咯”地笑起来，把全场的情绪都给破坏了。实践说明，她不适合演话剧。她在戏剧系结业后，同学们分配了工作，上了前线；她因年龄太小，只能留在学校又上了八个月的普通班，学习文艺的基本知识。这时，她的音乐才能引起了音乐系老师的注意。他们发现她嗓子好、乐感强，因而把她吸收到音乐系第三期学习。

“鲁艺”音乐系有冼星海、吕骥、李焕之、向隅、郑律成等著名音乐家执教。黄准主要学习声乐，兼学作曲、和声、指挥等课的基本知识。在八个月的学习中，她参加了星海的《生产大合唱》、《黄河大合唱》、《西蒙大合唱》的演出。星海老师出众的音乐才华和循循善诱的教诲给她留下难忘的印象，使她一踏上音乐的“土地”，就走上了一条正确的道路。音乐系第三期结业时，她获得了声乐考试第一名。为了使这棵音乐新苗壮实地成长，1940年学校又让她接着上音乐系第四期。在这期间，她接触了一些西洋的歌剧、交响乐等音乐作品和文学作品。1942年5月，毛泽东同志发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。在《讲话》精神的鼓舞下，她热情参加了“鲁艺”秧歌队，走出“小鲁艺”，进入“大鲁艺”，到边区各地演出，接触了广大的群众，为以后的创作打下了坚实的基础。

黄准在“鲁艺”这个革命文艺的大学学校里吸收了丰富的营养。1944年下半年她被分配到联政宣传队工作，1946年离开延安又去大连文工团，成为了一名优秀的独唱演员。她在《黄河大合唱》中唱的《黄河怨》等歌曲深受群众的欢迎。

黄准从事电影作曲是从1947年去东北电影制片厂后开始的。但她对电影的爱好早在延安时期就产生了。当时，电影这个“洋玩意儿”很吸引人，但由于敌人的封锁，看电影的机会并不多。而黄准却有一个好条件，她认识在电影队工作的吴印咸的爱人，平时常去看她，有机会看到一些新影片，由此

对电影产生了浓烈的兴趣。有一次，黄准演秧歌剧《推小车》，被拍了几个镜头，编成新闻片放映了，她一下子变成了“电影明星”，引起人们的注目，她也十分喜爱自己在银幕上的形象（这几个镜头，解放后被编入大型纪录片《延安生活散记》中）。就这样，她和电影结下了不解之缘。到东影后，她担任影片的配唱一个偶然的机缘又使她改行搞电影作曲。那是在东影的一次联欢晚会上，她演唱了自己编的一支歌曲，获得了观众的好评。当时厂艺术处处长陈波儿正苦于找不到一位搞电影作曲的同志，发现了黄准的才能后，就硬要她转行搞作曲，而且马上分配她为解放区拍摄的第一部故事片——《留下他打老蒋》谱曲。黄准在“鲁艺”仅学过一些作曲的基本知识，再加上延安条件差，许多乐器她还未见过，对她来说，搞作曲，困难是很大的。但是，“有志者事竟成”。在陈波儿的具体帮助下，她一边学习，一边实践，既作曲，又指挥，终于在1948年初完成了创作任务。她创作的影片的主题歌《军爱民、民拥军》在东北地区广为流传。从此以后，她就在电影作曲的道路上阔步前进。三十多年来，她为三十多部影片作了曲。

新中国成立后，黄准被调往北京电影制片厂，作为骨干力量参加了北影厂的草创工作。这期间，她先后为具有历史意义的纪录片《新中国的诞生》，北影的第一部故事片《新儿女英雄传》和故事片《民主青年进行曲》作曲。

《新儿女英雄传》的音乐吸收了河北白洋淀的民间曲调，朴实、清新，受到著名导演史东山的好评。

1951年她又被调到上影厂，分到美术片组搞儿童片。在美术片组，黄准创作的第一部作品是动画片《小猫钓鱼》的音乐。在创作中她既要作曲又要担任指挥。当时的乐队有不少解放前留下来的外国演奏员，他们非常傲慢，看不起中国的指挥。当黄准拿着指挥棒走上指挥台时，他们一见来了一个小个子的姑娘便露出了不以为然的神色，只要她一出错，就准备把她轰下台。站在这些行家面前，黄准确实非常紧张，生怕出丑。但她还是沉着冷静地进入音乐的意境之中，欢快、流畅地指挥了全部乐曲。乐曲一结束，演奏员们蜂拥而上和她握手，表示祝贺。成功了！成功了！黄准高兴得泪流满面。这部影片的主题歌《劳动最光荣》成了当时少年儿童最喜欢唱的歌曲，获得第一届全国儿童作品奖。这件事使上影厂对这个“小姑娘”刮目相看了。之后，她又完成了《好朋友》等几部动画片的作曲。从1954年开始，黄准担任了故事片的作曲。她先后为《淮上人家》、《秋翁遇仙记》、《家》、《女篮5号》、《妻子》、《苗家儿女》、《兰兰和冬冬》、《香飘万里》、《千女闹海》等影片作曲。由于黄准在《女篮5号》的创作过程中与导演谢晋合作得较好，所以1960年谢晋拍《红色娘子军》时，又约黄准为该片作曲。《红色娘子军》的音乐获得了很大的成功，成为她这一阶段创作的高峰。

为了创作这部影片的音乐，黄准三次到海南岛，在五指山区、原始森林和偏僻的黎寨深入生活。通过与当地群众的接触，她对影片女主角琼花的苦难身世和倔强的斗争性格有了深切的体会。在海南，她还被丰富多彩的民间音乐所吸引，那地方色彩浓烈的琼剧，辽阔豪放的山歌，欢腾跳跃的舞曲，还有雄壮激越的革命歌曲都成为她收集的素材。正是在这基础上，在影片中，她以鲜明的主题、强烈的戏剧性、浓郁的地方色彩和时代特点，树立了强有力的音乐形象，有机地配合了剧情、画面，出色地完成了音乐创作的任务。影片的主题歌《娘子军连歌》纯朴简洁、雄壮刚毅、优美抒情。它在影片的开头——娘子军成立大会上，以及在常青牺牲后、消灭南霸天、迎接新战斗

等四个重要段落中的出现，都有不同的处理，与剧情、画面有机地融合，产生新的涵义，具有很强的艺术魅力。影片的音乐以刻画典型人物为中心，它抓住琼花性格特征的两个侧面，构思了两个音乐主题：一个是刻画琼花作为红军女战士所具有的泼辣勇敢，坚强不屈的性格（225— | 65432 |）；一个是表现琼花对生活的美好理想和对党的崇高感情（5.64— | 3.52— | ）。另外，她还创作了与琼花的战斗主题相对抗的反面主题，比较准确地刻画了以南霸天为主的反面形象。全片在主题音乐的基础上，根据具体剧情加以变化发展，把外部情景的描绘与内在心理的刻画紧密地结合起来，创造了丰富的音乐形象。她还采用了以中国民族乐器为主的中西合璧的乐队编制，特别是运用了海南的典型的大唢呐，增强了海南的地方色彩。

《红色娘子军》在第一届“百花奖”中荣获最佳故事片奖，影片的音乐也深受观众欢迎，得到社会上的一致好评，尤其是《娘子军连歌》人人传唱，家喻户晓，产生了巨大的反响。

自1962年起，黄准又为《燎原》、《舞台姐妹》、《小鸭子》、《阿夏河的秘密》、《特殊任务》、《见面礼》、《北斗》（上下集）、《杜十娘》和《楚天风云》等影片作了曲，其中以《北斗》的音乐最为突出。这部影片的音乐清新、自然，具有浓厚的乡土气息和时代特色。它的十余首歌曲比较真实地表现了剧中人物的思想感情。黄准在陕北生活多年，熟悉那里的生活和音乐，对那里的山山水水、一草一木怀有深厚的感情，这是《北斗》音乐取得成功的重要原因。

1981年在影片《牧马人》的音乐创作中，黄准又在音乐表现风格上进行了新的探索。这种探索着重表现在她对主题歌《敕勒歌》的处理上。北朝民歌《敕勒歌》是从突厥语译成汉文的，较难配置旋律。黄准把歌的前四个短句用配乐朗诵来处理，后三句也是最能激起音乐形象的诗句，谱成了歌曲，使这一首男中音独唱歌曲，既保持了古诗的完整性和苍劲的特点，又体现了时代精神。她还根据编导的意图，用《敕勒歌》代表我们古老民族的形象，体现许灵均热爱祖国、热爱草原的感情，因而她把《敕勒歌》的旋律作为全片的音乐主题，然后根据影片的需要、人物感情的变化，对这主题作了相应的变化。影片中有的乐段大胆吸取了西洋现代音乐技巧，在民族乐器的使用上又大胆应用了经过电子技术处理过的电琵琶。这样既保持了琵琶的民族特点，又产生了新鲜色彩，增强了表现力。全片音乐既清新淡雅、质朴无华，又雄浑豪放、悠远辽阔。

在电影音乐的创作中，黄准十分注意以下几个问题：

一、热爱生活。她对“生活是创作的源泉”这句话深有体会。在三十多年的创作道路中，每创作一部作品，她都要到影片所表现的生活环境中去走走，接触不同的人物、不同的环境和丰富多采的民间音乐，取得切身的感受，得到很大的启示。她认为，关在屋里单靠几首民歌的改编，或者单凭一些技巧，是难以创作出有血有肉的作品。有时她在下生活的旅途中从车轮的节奏和马达的轰鸣中得到创作的灵感。如《女篮5号》的主题歌《青春闪光》的主旋律就是从火车车轮的撞击声中找到的，《雾海夜航》中的主调也是在海浪的起伏声中获得的。

二、音乐为影片服务。她认为，电影音乐必须服从于画面，它的情绪、节奏、气氛都是随画面的变化而变化的，但是它又要有自己发展的脉络和相对的独立性。经过这样构思的音乐，既有一定的深度，又保持本身的完整性。

她反对那种与画面不吻合，和主题相游离的自命清高的电影音乐。

三、电影音乐要有民族性和时代性。电影音乐的创作必须要扎根于我们中华民族的土壤中，必须表现不同时代的音乐气氛，她不赞成那种脱离了我们的民族的根基，一味崇洋、迷洋的倾向。她认为，我们的影片要有本民族的音乐特色，这样才有可能立足于世界影坛之上。黄准在自己的创作实践中，为电影音乐的民族化作了有益的探索。

黄准同志非常喜欢聂耳、冼星海、贺绿汀等人的作品，特别是冼星海那充满激情的歌曲，对她影响很深。冼星海在她刚踏上音乐的殿堂时，就告诉她要冲破框框的束缚，展开自己想象的翅膀。所以，黄准在创作中框框较少，比较自由。她还从外国音乐家舒伯特、柴可夫斯基、里姆斯基·柯萨可夫、德沃夏克等人的作品中吸取营养。

在三十多年的艺术道路上，黄准怀着一颗赤子之心，以满腔的热情为人民创作了丰富多彩、充满激情的作品。在她的作品中难以看到低沉、凄婉的情调，而热爱生活、热爱人民，歌颂祖国、歌颂党、歌颂社会主义是她作品的主调。现在，她虽已年过半百，但仍以炽热的感情、旺盛的活力，继续为人民创作出一部部激动人心的电影音乐来。

（博 志 颜久石）

寄明

寄明，著名电影作曲家，原名吴亚贞、曾用名吴子平。原籍江苏省淮安，1917年生于苏州。父亲做过小贩、当过送报伙。他在为生活奔波之余，还非常爱好京戏艺术，有空就学唱，抄写京剧唱词，还买了把二胡学着拉。父亲的爱好影响着寄明。她从小也咿咿呀呀地学着唱、学着拉胡琴，不久，竟能自拉自唱京戏的唱段。父亲听了非常高兴，又为她买了笛子、琵琶等乐器，而她是见一样学一样、会一样，吹、拉、弹、唱都有一手。在学校业余乐队中，她成了骨干。当时她爱上了黎锦晖的儿童小歌剧《小小画家》、《月明之夜》、《葡萄仙子》，她同自己的姐妹一起还在家里排练《麻雀与小孩》。音乐艺术带给她无限的乐趣。1933年夏初中毕业后，寄明在音乐老师的鼓励下，以琵琶弹奏的优异成绩，考取了上海国立音乐专科学校的民乐系，同时学钢琴。两年后转到钢琴系。从此，她沉醉在美妙的音乐之中，立志要为音乐艺术而献身。

抗战爆发后，国民党的消极抗日，黑暗的社会现实，促使她决定走出狭小的琴房，投身于民族解放斗争的洪流中去。几经辗转，于1939年7月，她从重庆搭上赴西安的汽车，经过一个月的艰难跋涉，终于到达西安。1939年9月，寄明进入延安的中国女子大学，开始学习马列主义的基础知识。1941年她被调到鲁迅艺术学院，先后任音乐系教员、音乐研究室的研究人员。她以一种完全不同的心情，再次坐到钢琴面前，为根据地的文艺工作奋斗。1942年，寄明参加了延安文艺座谈会，聆听了毛泽东同志的讲话，明确了革命音乐工作的方向。经过整风，她从“小鲁艺”走到了“大鲁艺”，走到了工农群众中间，了解人民的生活，学习人民的音乐语言。她对陕北民歌、道情、郿调等都悉心学习研究，在创作中力图表现人民的思想感情和民族气派。

1945年，抗日战争胜利后不久，她在11月随着鲁艺的同志们步行出发，在年底到达张家口，在华北联合大学文艺学院音乐系任教员。次年，去东北，在佳木斯东北鲁迅艺术学院任教。1947年初，寄明到牡丹江地区参加了半年土地改革，以后历任牡丹江鲁迅文艺团演出科长、副团长。火热的生活，激起了她的创作热情。她先后创作了歌曲《歌唱刘胡兰》、《庄稼人小唱》和小歌剧《干活好》、《谁占光》（与张棣昌合作）等。《歌唱刘胡兰》是一首女声独唱歌曲，由于运用了竖琴伴奏，颇有民间风味。《庄稼人小唱》是合唱歌曲，采用男女声对唱、合唱的形式，热烈而活泼。小歌剧《干活好》采用了东北民歌“二人转”的形式，配器上用了小竹板、二胡、笛子和月琴等民乐，因而具有较浓厚的乡土色彩，很受群众欢迎。1948年寄明在哈尔滨东北音乐工作团当研究员和儿童音乐班班主任，编写了《蹦蹦音乐》一书，介绍了“二人转”的起源，曲词的演变。全国解放后，寄明先后任东北鲁迅艺术学院音乐系系主任、教授，东北音乐专科学校副校长等职。1953年调任中央电影局音乐处后，她开始踏上了电影音乐创作的道路。

寄明的电影音乐处女作是为电影《五朵金花》所写的音乐。这是一部反映中、苏、意、法等五个国家妇女生活的影片，由五个独立的短片组成，由荷兰著名电影导演伊文思担任总导演。中国部分的短片，描写了中国妇女在共产党领导下的新生活。当银幕上的女主人公陈秀华缓步从稻田走来，微风轻

拂她的头发时，出现了浙江风味的山歌“秋季到来稻谷香哎……”，把新中国妇女充满当家作主的欢乐和自豪展示了出来，受到了观众的好评。

1955年，寄明到了上海电影制片厂。她先后为动画片《野外遭遇》（与黄准合作）、故事片《春天来了》、传记故事片《李时珍》等谱了曲。《春天来了》上映后，它的插曲《让我开花结莲蓬》、《大雁飞过淮河岸》，由于借鉴了安徽民歌的音乐素材而富有民族风味，曾流行一时，被录制了唱片发行。男中音独唱《大雁飞过淮河岸》曾被选为音乐院校声乐教材。对影片《李时珍》的音乐创作，寄明倾注了激情。为了更好地在音乐上描绘时代气氛和刻画李时珍的形象，她为影片的音乐设计了古雅、清澈的基调。七弦琴的使用更有特色。为了能更好地掌握这件乐器，她特意向古琴专家请教，并且学习它的演奏方法，有几场戏的音乐给人的感受很深，如李时珍被迫赶考未中，返回蕲州这一场面，当主人翁面对浩淼江水思潮起伏时，传来了纤夫一唱众和的号子，在这样的音乐背景中，李时珍朗诵了“身如逆流船，心比铁石坚，望父全儿志，至死不怕难”的诗句，表达了他不畏艰险为探索科学真理而献身的精神。英国著名电影学者汤尼雷恩看了该片后曾说：“《李时珍》这部传记片是同类影片中最佳的。……无论在编、导、演和配乐上都具有一种尊严的认真态度，而且风格统一，这点在我看过的中国影片中实在是极为少有的。”

1956年寄明接受了为故事片《平凡的事业》谱曲的任务。这是一部描写幼儿师范毕业生走向生活的故事片。儿童是祖国的未来，哺育和培养孩子们的工作是值得热爱和尊敬的。她希望影片的乐曲应该溶进这种爱和敬。为此，她来到幼儿园看望小朋友，看他们怎样唱歌，怎样做游戏，怎样学习，把自己的一份感情溶进了孩子的歌声中，创作出了《好阿姨》这首儿童歌曲，表达了小朋友对老师的信赖、敬爱之情。曲调真挚、朴实、活泼、欢快，而且音乐节奏与语言节奏十分吻合，唱起来琅琅上口。这首歌曲受到儿童们的欢迎。

1960年，为了给电影《英雄小八路》谱曲，寄明跟随摄制组到厦门深入生活，跟何厝村小学的师生交朋友。听说在一次炮战中，敌军的炮弹炸断了解放军前沿阵地的电话线，致使通讯中断。这事被五个少先队员发现后，他们冒着炮火冲上去，舍生忘死，手拉手，用自己的身体接通了电话线……这个故事和少先队员的事迹深深地触动了寄明的心。多么可爱，多么了不起的孩子啊！他们年龄虽小，可已经意识到自己对祖国，对人民的责任。在党的阳光下，他们茁壮地成长了！寄明花了四个月时间，充满激情地完成了影片的谱曲，创作了《我们是共产主义接班人》这首歌曲。这首歌形象鲜明、音乐素材简练集中，用明朗的音调、宽广的节奏和起伏较大的旋律线条，刻画出了少先队员昂首阔步、豪迈刚强的英雄形象。在谱曲时，她将“向着胜利勇敢前进”这句词用不同的节奏和曲调重复了三次，一次比一次有力，以此来突出最后一句“我们是共产主义接班人”，从而成功地创造了共产主义接班人的音乐形象。电影上映后，这首歌，广为流传并荣获1954—1979年第二次全国少年儿童文艺创作一等奖。1978年共青团中央征求少年先锋队队歌时，经过广泛的反复征求意见后，确定《我们是共产主义接班人》为中国少年先锋队队歌。在影片中，寄明还谱写了一首受少年儿童欢迎的《给解放军叔叔洗衣裳》。这首少儿歌曲，曲调轻快、活跃，倾吐了红领巾对解放军叔叔的一片热爱。

此外，寄明还为电影《凤凰之歌》、《谁是被抛弃的人》、《鲁班的故事》、《春满人间》、《长虹号起义》、《雾海夜航》（与黄准合作）、《金沙江畔》和纪录性艺术片《风流人物数今朝》、《革命熔炉炼新人》，以及纪录片《上海英雄交响乐》、《时代的声音》等谱曲，并取得了可喜的成就。如《凤凰之歌》中的插曲《山中的凤凰为何不飞翔》，通过剧中男女主人公金凤与桂生一问一答的歌唱形式，表达他俩深挚的爱情和对幸福生活的追求，曲调抒情流畅，具有浓厚的地方色彩，被传唱一时。寄明始终不忘向民间音乐和地方戏曲学习。她说：“我长期来在创作上追求的就是如何体现民族化群众化的问题。我喜欢那种易记易唱、健康向上给人鼓舞力量的音乐。”

在十年动乱中，寄明停止了“歌唱”。到1979年，他才开始和瞿维合作为故事片《燕归来》作曲。她为女主人公这只受伤的“燕子”谱写了主题歌《燕归来》。路燕的错案改正后，跟痛别了二十多年、被迫离开了的爱人重逢时，乐曲以深沉的音调，徐缓的节奏，似内心独白，又似互相劝勉地唱出了“似梦似喜又相见，不堪忆当年”，但是他们是革命者，懂得“放眼望明天”、“伤痕旧迹何须寻，化作春风荡心田”。在这里，寄明抒写了主人公从悲伤到激动而昂扬的情绪，烘托出他们放眼未来，让春光永留人间的精神境界。整部影片的音乐把江南的情调和草原的意境交织在一起，绚丽多彩。

寄明始终保持着那颗赤诚的童心，关心下一代的成长，经常涉足儿童歌曲的园地。先前她写过：《毛主席我们热爱您》、《新中国少年儿童进行曲》、《星星火炬之歌》、《小青蛙》等歌曲。粉碎“四人帮”后，当她读了张志新的事迹后，含着热泪谱写了《你就是海燕》，表达了少年儿童对烈士的崇敬心情。在“四化”进军的征途上，她又谱写了《台钟的声音多么奇妙》、《浪花亲我的小脚丫》、《蜜蜂知了不一样》、《春雨在下》、《花要飘香人要美》、《我爱我们的班级》等歌曲，以歌声来教育和鼓舞孩子们健康成长。其中《我爱我们的班级》曾得了上海《儿童歌声》杂志1980年“小百灵”优秀歌曲奖。

1981年初，当她读到了《少年、少年，祖国的春天》的歌词时，她仿佛看到了那些孩子活泼可爱而又天真烂漫的笑脸，她以轻快而又带有进行曲的风格，抒写了新中国少年活跃而富有朝气的精神面貌和健康美好的内心特征，以及他们的幸福感和自豪感。这首歌发表后，受到了孩子们的欢迎，荣获1976—1981年少儿歌曲优秀奖。

在音乐创作的道路上，寄明已走过了四十多个年头。四十多年来，她为电影谱曲，为孩子们写歌，而追求的目的只有一个，就是为了美好的明天。对此，在1939年去延安女子大学报到的第一天，她把名字改为寄明——寄希望于明天时，就矢志不移了。现在，她已经六十五岁了，但是，她仍紧握着笔，奋斗不息！她要用歌声迎来美好的明天！

（林之果）

章超群

章超群，是一个长期从事木偶电影而又富有艺术才华的多面手。每一个艺术家的成就，都是经过艰苦的劳动，不怕失败和挫折，坚持不懈的探索，从实践中取得的。章超群四十五年的艺术生活，是在崎岖不平的道路上成长、前进的。

1921年8月25日，章超群生于南昌。幼年时，祖父、父亲是银行经理、秘书，商会会长、商团团长，家境豪富。北伐大革命的浪潮席卷南昌，祖父和父亲与旧军阀的关系割断，封建大家庭就此衰败。1928年父亲在上海烟酒局谋差，全家迁至上海。由于父亲花天酒地的恶习不改，结果差事也丢了，1930年又迁回南昌，靠变卖家产过活。1932年母亲病故，父亲逼着一个个姐妹嫁出，仅留下倔强的二姐和十三岁的章超群。父亲又续继母，章超群的生活更加不幸，常常挨打受骂，得不到温饱。他十四岁时，姊姊章曼苹带他到北平，在中国旅行剧团里当一名小演员，并帮助管理道具。此剧团由唐槐秋主办，是中国第一个职业话剧团，主要演员有唐若青、赵慧深、章曼苹、陶金等。因为这是一个流动的剧团，需要走南闯北，到处奔波。章超群的艺术生活，就是从这里起步的。

1935年，剧团到开封演出，他的姊姊觉得他年纪还小，最好能再读几年书，于是，经剧团介绍，他到当地的一所中学继续求学。1937年初，到了上海。

抗战爆发后，上海戏剧、电影界爱国人士纷纷组成救亡演剧队。当时，在郭沫若、阳翰笙等同志领导下，在武汉恢复了上海业余剧人协会的组织。章超群和姊姊到了武汉，参加了这个剧团。一些知名的、进步的戏剧、电影工作者如宋之的、赵丹、谢添等，都参加了这个剧团，演出抗战救亡的话剧。不久，剧团又转移到重庆。

这时，章超群还是一个不到二十岁的小伙子，他想，如果老是在剧团里打杂，总不是办法，必须专一行。他觉得灯光是舞台上不可缺少的，而且占有重要的地位，因此，决心学这一行。主意打定后，便要求向搞照明工作的朱今明学习，作他的助手。在工作中，章超群不懂就问，“为什么”三个字成了他的口头禅。朱今明见他好学多问，很愿意给他以关心和帮助，工作中让他独立操作，并给他讲解，把一些灯光的技术知识传授给他。

不久，朱今明离开剧团，回到了原来的电影岗位。章超群就开始独立搞舞台灯光。1938年底，上海业余剧人协会解散，他参加了中国万岁剧团。在排演宣传各阶层一致起来抗日的大型话剧《中国万岁》中，他担任舞台灯光的工作。

当时，重庆的剧团，除万岁剧团外，还有中电剧团、中国艺术剧社、中华剧艺社、育才剧团、孩子剧团等等，章超群经常帮助各剧团搞舞台灯光工作。艰苦的工作，锻炼了他，使他渐渐熟练地掌握了舞台灯光的技能。

1943年，由于国民党反动派的反共面目越来越暴露了，中国电影制片厂的进步艺人遭到了迫害，纷纷离去。章超群也跟着辛汉文、金焰等离开了重庆，到成都参加神鹰剧社，演出了《罗密欧与朱丽叶》（张骏祥导演，金焰、白杨主演）等剧目。1944年夏天，又以大鹏剧社名义去昆明演出《孔雀胆》。1945年初，他又回到重庆万岁剧团，并参加中国艺术剧社演出了《清明前

后》、《芳草天涯》等话剧。抗日战争胜利后，他于1946年初回到上海，参加了由中共地下党组织主办的上海艺术剧社，演出《两小无情》、《升官图》等话剧。这时候章超群在舞台灯光方面，已经有相当丰富的经验了。

抗日战争胜利不久，国民党反动派的反共反人民的阴谋彻底暴露，并发动了内战，上海进步团体的戏剧活动，又受到迫害。章超群觉得，如话剧一停演，舞台灯光这一行就会失业，因此决心改学摄影。

1947年，在汤晓丹导演《万象回春》时，他自告奋勇地当了摄影师姚士泉的助手。这是他从事影片摄影的开始。接着，他参加《武训传》前期（在“中制”拍摄阶段）的摄制。在迎接上海解放的日子里，他在党组织的安排下，参加了大型纪录片《百万雄师下江南》中关于“陈毅司令员在交通大学纪念五卅大会的报告”这个片断的摄影工作。之后，他被派到北影摄影学习班学习。上影建厂后，他回到上影参加了影片《农家乐》的摄影。这部影片摄制完成后，他调到美术片组搞木偶摄影。

同样是摄影，故事片和木偶片的摄制区别很大，故事片摄影是一个镜头连续拍摄，木偶片则需要一格一格地逐格拍摄。这对章超群来说，又是一个新的课题。他服从党的需要和安排，满怀信心地走上了新的岗位。在实践中摸索、掌握和提高美术电影摄影的技能。

他担任摄影拍摄的第一部木偶片是《和平鸽》，但由于在内容上和当时抗美援朝的形势不太吻合，没有上映。

1951年底，他参加了上影技术部门的彩色试验小组，进行攻克彩色摄影及洗印上的技术难关。他日以继夜地进行试验，他认为美术片是为儿童服务的，更应该在色彩上多下功夫。而且影片中的摄影不是单纯的技术问题，必须探索如何运用光影和色彩来塑造人物形象，渲染环境气氛，表达景物的立体感和质感。由于他不断地刻苦钻研，终于在彩色试验小组的帮助下，摄制了第一部彩色木偶片《小小英雄》，这是中国美术电影史上的第一部彩色片。1953年初，文化部电影局举行的电影创作会议上，特地放映了这部影片，对这部彩色片给予了肯定。由于他在彩色试验上取得了一定的经验，因此上影厂在1954年拍摄戏曲片《梁山伯与祝英台》时，领导上还特地请他协助拍摄。

1954年以后，章超群接受了担任木偶片导演的任务。他学一行，爱一行，几十年如一日，兢兢业业，苦心钻研。他感到木偶片的主要对象是少年儿童，而儿童喜爱的木偶艺术是一种假定性艺术，必须充分发挥它的夸张、幻想、幽默、避实就虚、和富有“偶味”的特性，并且运用不同的形式，变换不同的手法，向多样化努力。三十年来，他先后摄制了各种样式的木偶片达三十部，是一个勇于创新的多产艺术家。为了追求影片风格的统一，他在一些影片的摄制中，既是导演，又是摄影。

他任导演的第一部反映儿童生活情趣、教育孩子做事要细心认真、不能粗心大意的木偶片《粗心的小胖》，是让孩子们在笑声中接受教育。他经常这样想，童话、寓言、民间故事、神话一类的题材，固然是儿童喜闻乐见的题材，但如果能选一些直接反映现代儿童生活的题材，那更有现实意义。他先后导演了《一个新足球》、《小哥儿俩》等影片，开创了木偶片反映现代儿童生活的先例。

漫画家张乐平的《三毛流浪记》，反映了旧中国儿童悲惨的遭遇，章超群认为对新中国的儿童很有教育意义，于是和原作者合作改编成木偶片，受到了观众，特别是小观众的喜爱。

1960年在技术革新、技术革命运动中，章超群见到国外流行立体电影，对此，他也作了大胆的探索，把一个批判骄傲、提倡勤奋的体育童话，试制成中国第一部立体木偶片《大奖章》，为木偶片增添了一种新的样式。

根据云南白族民间故事改编的《雕龙记》，是建国十周年美术片献礼节目之一。在这部影片里，他是导演之一，并兼摄影。为了增强影片传奇式的神话色彩，他运用特技，让木偶装上铁鳞铁爪，闪闪发光，而且能栩栩如生地飞翔在空中，从而受到观众的赞赏。影片还参加了布加勒斯特国际电影节，获得木偶片银质奖。

他和另一位导演合作摄制的具有优秀传统的福建龙溪布袋木偶戏——舞台木偶艺术纪录片《掌中戏》（由表演技巧精湛、蜚声中外的老艺人扬胜主演），在1964年也获得了澳大利亚墨尔本国际电影节优秀奖。

此外，他还摄制了《中国木偶艺术》、《并蒂莲》、《石湾陶器艺术》、《山村新苗》等舞台木偶和艺术性纪录片，充分体现了他对贯彻“双百”方针、不断创新的认真态度。十年浩劫期间，他和其他老艺术家一样，忍受了种种折磨和摧残，使他创作最旺盛的年华白白逝去。粉碎“四人帮”后，他又重新焕发了艺术的青春。在短短三年中，他连续摄制了《新花迎春》、《两张布告》、《奇怪的球赛》、《园园和机器人》等影片。他懂得既要遵循艺术规律，又要符合经济规律，千方百计地为影片保质保量。实践证明，他在这方面作出了显著的成绩。

现在，章超群已是白发苍苍的花甲老人了，但他壮心未已，决心以有生之年为木偶电影艺术和技术的提高，作出新的贡献。他语重心长地说：“中国木偶片要跻身于国际影坛，赢得声誉，同样需要具有中国独特的民族风格。但我们过去，尤其是自己，在这方面的努力是不够的。要让我们的木偶片能更逗人喜爱，就得要更上一层楼。”

（曹懋唐）

蒋天流

二十二年前，在庆祝建国十周年的上海戏剧舞台上，涌现了许多好戏，其中话剧《关汉卿》引起人们极大的兴趣。这出戏由上海电影演员剧团与上海戏剧学院联合演出，朱端钧导演。著名电影演员魏鹤龄与蒋天流分别饰演关汉卿和朱帘秀。他们配合默契，珠联璧合，给观众留下了很深的印象。

1921年，蒋天流出生在江南小城太仓。伯父是前清秀才。父亲是太仓中学附属小学的教员，为人比较开明，兴趣爱好广泛，写得一手好字，爱种花，熟谙音律，是个戏曲迷，对昆剧能拉会唱。这使蒋天流从小养成了爱花、爱美、爱戏曲的习性。那时，只要有名角到太仓演出，父亲总要带她去看戏。一次，看了《霸王别姬》，她竟入了迷。翌日清早，她从床上跳下来，拿着一块竹片，口里“冬将、冬将”地念着，跑起了圆场……。她多想做一个戏曲演员啊！一天，她一本正经地向父亲提出要去学戏，当时父亲没有答应她。但是，要做一个演员的想法从此在她心里萌生了。

她第一次演出话剧是1938年在上海南方中学。她在宋之的编剧的《烙痕》里扮演姐姐。这是一出抗日戏。正巧，一年前抗日战争爆发了。她的家也发生了很大的变化，母亲不幸死在逃难途中，家里的房子又毁于日寇的炮火中，父亲领着姐弟逃难到了上海。她带着这种国难家仇，进入了角色，尽管表演上很稚嫩，但演得很感人。同学们的赞扬与鼓励，使她对话剧的兴趣更浓了。在她高中毕业时，一天，父亲兴致特别好，带她去璇宫剧场看《葛嫩娘》（阿英编剧，亦名《明末遗恨》）的演出，这是她生平第一次看话剧演出，眼界大开。她感到话剧是那么精彩、迷人，富于魅力，于是心中暗想：做一个话剧演员多好！

正当她对话剧演员充满遐想的时候，她却遵从父命，违心地考上了大同大学经济系。而她对所学课程，却毫无兴趣。幸好大同剧社的叶明知道她爱演话剧，就把她拉进了剧社。虽说这是课余性质的，毕竟她又能演话剧了。

一个星期天的上午，大同剧社借辣斐花园剧场演出《日出》，蒋天流扮演陈白露。她的演技受到了导演胡导的赏识。演完戏，胡导找到她，动员她参加上海剧艺社。蒋天流本来就想做一个话剧演员，何况上海剧艺社又有她敬佩的黄佐临、朱端钧、吴琛、吴天等名导演和象夏霞、蓝兰、严俊、韩非、戴云等一批名演员。其时，父亲已过世，弟弟还在读中学，经济上比较拮据。因此她决心去参加上海剧艺社。

考试这一天，考场上坐满了人。虽说蒋天流有一些表演经验，见过一些世面，但如今在一些戏剧名家面前，心里却不免有些发慌。她在朗诵完一段诗歌后，吴天又出了小品让她表演：孩子生病，妈妈去请医生，回来时，小孩已经死了。蒋天流想了一想，开始表演起来，她渐渐地忘了自己，演得很激动。最后，顺利地录取了。从此，她开始了职业演员的生涯。

上海剧艺社如同一座戏剧学校，在这里她勤奋地学习了服装、化妆、道具、效果、提示等戏剧科目，同时学习戏剧表演，使她深感幸运的是，这里不仅有前辈名演员的直接帮助指导，更重要的是，她结识了著名导演朱端钧。这位被她称作“引路人”的朱端钧先生，对她后来的事业、生活都起了重要的作用。

从1940年起到1941年太平洋战争爆发止，蒋天流在上海剧艺社先后参

加了《圆谎记》（朱端钧改编、黄佐临导演）、《家》（曹禺编剧、吴天导演）、《愁城记》（夏衍编剧、朱端钧导演）、《北京人》（曹禺编剧、洪谟导演）等戏的演出。

在《家》中，她与夏霞分 AB 角扮演琴表妹。在《愁城记》中，扮演一个从小丫头到少奶奶的角色。在《北京人》里扮演瑞珍。在演《圆谎记》时有件小事对她影响很大。她扮的一个小丫头，是个极不重要的角色，出场也不多。有一次，她下场时见到后台的一个同学，下意识地一吐舌头，一耸肩，谁知，这一点“走戏”的地方没有逃过导演的眼睛，在戏结束后，导演批评了她。从这以后，不论演重要角色还是次要角色，她下场时再不敢随便了，懂得了上场要带戏，下场也要带戏。在这一年多的艺术实践中，对表演上所说的交流、放松、从角色性格出发等等有了一些体会。后来，她自己概括为：“在舞台上我就是她（角色）。”

上海剧艺社解散后，石挥、张伐等人跟随黄佐临组织了若干剧团；蒋天流、夏霞、蓝兰、黄宗江等人随朱端钧、吴琛、洪谟等编导，找了一个姓傅的老板，组成了华艺剧团，借兰心剧场演出。这是蒋天流艺术上比较扎实的时期。她在演出李健吾编剧、朱端钧导演的《云彩霞》一戏时，一炮而红。这是根据一个描写歌女生活的外国戏改编的，歌女改成京戏女伶云彩霞，由蒋天流扮演。为了剧中唱一段京剧，她还跟当时的京剧名小生学过唱腔。演出后反映很好，戏也卖座。李健吾赞扬说：“蒋天流能把云彩霞顶下来，不容易！”以后，她还在《大地》、《春闺风月》、《女人》等剧目中扮演过角色。

在这出戏中，她继续与朱端钧合作，不仅在专业上得到朱端钧的帮助，而且在政治生活中也得到他的爱护和关怀。

此后，她离开了上海，几经周折，她混在生意人中，最后，投向重庆于伶、夏衍、宋之的等人组织的中国艺术剧社。

在“中艺”，蒋天流参加了《戏剧春秋》、《处女的心》（又名《侏发痴》）、《求婚》、《草木皆兵》等戏的演出。在《处女的心》中，她演得泼辣、爽朗。洪深说：“蒋天流完全可以演喜剧，是个喜剧人才。”后来，她在话剧《幸福》、《镀金》，电影《大李老李和小李》等喜剧演出中，展现了她的喜剧表演才能。

抗战胜利后，她回到了上海，回到了重新恢复的上海剧艺社。她参加了朱端钧复排的《钗头凤》的演出，后来又在潘子农导演的《裙带风》里扮演了角色。1947年因结婚停止演出，随其夫去了福建。

就在这一年的秋天，蒋天流收到朱端钧的来信，说文华公司的吴性裁邀请她在影片《太太万岁》中扮演主要角色，导演是桑弧，参加摄制的演员有石挥、张伐、韩非、路珊等人。蒋天流心动了。就这样，她开始走上了银幕。

蒋天流回到上海后，为了熟悉水银灯下的生活，她先在李萍倩导演的《母与子》中演一个配角。当她走进摄影棚，那炽烈、耀眼的灯光一亮，随着导演一声“开拍”，她的心怦怦地跳，头不能抬得过高、过低，也不能冲镜头，声音不能高，也不能低，总之，从影生活的第一幕，使她感到非常的别扭、不舒服。

蒋天流在拍了《太太万岁》之后，接着在国泰公司的影片《江南春晓》中饰演歌唱家，1950年加入昆仑影片公司，在《武训传》里扮演了四奶奶。

继《武训传》之后，她参加了《我们夫妇之间》的拍摄。她和赵丹搭档，扮演张英——一个农民出身的解放军战士。导演要求演员说山东话。这些对一向演惯太太、歌妓、女伶、大学生、知识分子的蒋天流来说，是个新的课题。无论从思想上还是在表演上都是一个新的考验。在导演郑君里的带领下，摄制组奔赴东莱州深入生活。蒋天流吃、住在一个农民家里，看小媳妇纺纱织布，与农民一起劳动，慢慢学会了很多农活，尤其是农民的纯朴、勤劳，使她很感动。她从中找到了角色的影子，开始尝到下去生活的甜头。

影片拍成后，得到领导和导演的肯定和鼓励。这为她扮演工农兵的形象增强了信心。此后，蒋天流与郑君里、陈鲤庭、沈浮、赵丹、傅超武、岑范、谢晋等导演合作，在《劳动花开》（1950年）、《人民巨掌》（1950年）、《为孩子们祝福》（1952年）、《无穷的潜力》（1953年）、《小白旗的风波》（1954年）、《护士日记》（1956）、《前方来信》（又名《妻子》，1957年）、《激流》（1958年）、《枯木逢春》（1959年）、《在血防战线上》（1959年）、《大李小李和老李》（1962年）、《北国江南》（1964年）里塑造了众多的工农兵形象。

多年的艺术实践，蒋天流的表演有这样几个特点：

一，善于从人物性格出发，并注意从外形上着手，去表现角色的精神风貌。比如在《我们夫妇之间》里，她扮演的张英，是一个开朗、爽直并富有斗争性的人，创造这个角色，除了把握这个人物的性格外，她还注意从人物造型到外部动作上加以体现。她设计了一撮山东妇女特有的刘海从额头上披下来，走路时脚尖踮一些，往前冲，显示为人的直率；为了求真实感，她坚持不做新棉袄，而从农民身上买下半新不旧的棉袄，取得了较好的效果。

二，表演上比较放松、自然，这是很多导演对她表演的评价。例如，在《北国江南》中，她扮演一个社员，与银花是一对矛盾。其中有一个长镜头，要表现她与银花从吵嘴到认错的过程。在表现吵架时，她演得很泼辣；当她理屈认错时，她设计从坑上下来，来回走动，突然步子慢下来感觉自己不对，从歉疚、自责到同情银花，最后承认自己不对，这些情绪，层次分明，演得非常自然。

又如在《大李小李和老李》中，她演大李的妻子，大李怕妻子不愿学骑车，参加体育锻炼，在这之前又想自己说服，又要儿子去动员，显得非常为难，而她却成竹在胸，痛快地答应：“走，骑车去。”演得很松弛。从另一面衬托了大李的喜剧性格。有人认为，演喜剧要夸张，她却从自己的表演体会中认为：演喜剧更要放松、真实，越是真实，喜剧性越是强。

三，可塑性大。这是郑君里生前对她表演的评语。她接触的导演比较多，善于理解导演的意图，根据不同导演提出的不同要求，她都能在表演上予以不同的体现。

她一共参加拍摄了十六部电影，在她刻画众多的人物中，从年龄上说，有老年，有中年，也有青年；从职业上说，有工厂厂长，公社社长，干部和群众；从体裁上说，有正剧、喜剧，也有悲剧，她都能应付自如。但蒋天流对自己的要求比较严格，对过去自己拍的影片，她满意的少，不满意的多。她总觉得，如果重拍的话，一定会拍得更好一些。

蒋天流平时爱看小说、戏曲和电影，注意自己的文化积累。五十年代后

期，她还和殷子、杨小仲合作，编写了电影剧本《宝葫芦的秘密》，影片放映后，颇得小观众的喜爱。

(吴承基)

温锡莹

温锡莹，上海电影制片厂演员，1920年3月26日出生在河北省秦皇岛与北戴河之间一个叫“温家洼”的小村庄。童年的温锡莹有一个和谐安乐的小康之家。1931年“九·一八”事变后，动乱取代了安宁，祖父、祖母相继去世，家境迅速衰败。次年，日本侵略者又发动了一次“榆关战役”，夺去了母亲的性命，姐弟、兄妹们也在炮火中流离失散。年仅十二岁的温锡莹，怀着对日本侵略者的刻骨仇恨，在大哥带领下匆匆逃到北京。

温锡莹在乡下曾念了几年私塾，到北京后进高小，升初中。可是，就在1937年，他刚念初二时，“七·七”事变又爆发了。从此，随着战火的蔓延，温锡莹开始了漂泊流浪的生活。在短短的几年里，他走遍了河北、河南、湖北、湖南、四川数省。在这多年的漂泊生活中，温锡莹有幸读到一些诸如《大众哲学》、《新哲学体系讲话》等“禁书”。这类进步书籍使他徬徨迷茫的心灵得到充实，逐步领悟人生，并确定了自己奋斗的道路。

温锡莹曾想到抗大当一名八路军战士，直接参加抗日战争，但是山重水障，几经周折，未能如愿。而在开封城看了街头剧《放下你的鞭子》，使他激动不已，感受到戏剧的力量。以后，他选择了艺术的道路。1939年，温锡莹顺利地考进了国立戏剧学校（后改名为国立戏剧专科学校）。

在剧专的三年中，他孜孜不倦地刻苦求艺。在曹禺、焦菊隐、马彦祥、张骏祥等导师的启蒙、教授下，他就象一株幼苗，贪婪地吮吸着艺术的甘泉蜜露。他利用一切空余时间阅读了古今中外大量名著，提高了文学艺术的修养。而且由于自己的努力，在短短的三年时间里，他先后参加了《国家至上》、《雾重庆》、《日出》、《岳飞》等十几个戏的演出，扮演了不同类型的人物，特别是他第一个把哈姆雷特的形象树立在中国的舞台上。

1942年，温锡莹从剧专一毕业，立刻加入他所向往的进步戏剧团体——中华剧艺社，开始了他的艺术生涯。在剧艺社里，温锡莹主演的第一个剧目是陈白尘编写的《大地回春》。该剧描写了一个实业家黄毅哉投身于抗日洪流的故事。温锡莹扮演了黄毅哉。由于他对日本侵略有着切肤之痛，因此演得格外传神。当戏进入高潮时，整个剧场鸦雀无声，观众屏住呼吸，凝神倾听黄毅哉发出的肺腑之言。每当此时，温锡莹常常热泪盈眶，他深感戏剧只有和民众的脉搏合在一起才有生命。此后，他又演出了《棠棣之花》、《金玉满堂》、《北京人》、《桃花扇》、《清宫外史》等剧，在表演上进行了广泛的实践和探索。

1948年，随着解放战争的推进，进步戏剧在国统区被窒息得无法生存了，剧人的生活也直接受到了威胁。为了保存力量，地下党有计划地将一批剧人疏散到私人电影公司里去。这样，温锡莹随同刘沧浪、李天济等人一起到了上海国泰影业公司，并在一部讽刺时弊的《痴男怨女》影片中扮演一个角色。

1948年7月，温锡莹考入华东人民革命大学。在党和人民政府的关怀、教育下，他在政治上得到了提高，同时对艺术的追求也更加严肃认真。他努力钻研有关电影艺术的各种资料，熟悉、掌握电影的特殊表现手段。建国以

来，他拍摄了《鄂尔多斯风暴》、《年青的一代》、《林则徐》、《钢人铁马》、《大地重光》、《六十年代第一春》、《宋景诗》、《沙漠里的战斗》、《万紫千红总是春》、《庐山恋》等数十部影片，塑造了各种各样的人物，并逐步形成粗犷、朴实的表演风格。

同时，他还为十几部翻译片配音，如《彼得大帝》中的彼得大帝，《钦差大臣》中的市长，《华丽的家族》中的万俵大介，等等。他在翻译片中所塑造的声音形象，都比较生动，能较好地体现原片人物的个性，其中《钦差大臣》中的市长的配音曾荣获文化部颁发的一级奖章。

通过几十年的艺术实践，温锡莹认识到，作为一个演员，仅仅满足于本色表演是不够的，还必须赋予人物以灵魂。要揭示人物的灵魂，就要讲究演技。而要做到这一点，不深刻观察社会、体验生活、是绝对不行的。

早在中华剧艺社时，温锡莹对此就有所体会。在《清宫外史》的一段戏中，洋务大臣李鸿章在台上一边来回走动，一边慷慨陈词。台词的节奏是激烈、快速的，按照一般理解，形体动作也要相应地快一些，但温锡莹从特定的人物关系出发，考虑到李鸿章是朝廷重臣，老成持重，又身穿朝服，不允许“机械的统一”，于是设计了“慢走快说”的反节奏，语言是句句进逼，不断加速，而走动的步子却是稳重、缓慢的，从而取得了很好的效果。

在以后的拍摄中，温锡莹都注意总结自己的表演经验。他认为，无论演戏或拍摄影片，都必须做到不追求外部动作的夸张，而要着意于内心的刻画和情感的抒发，一切从生活出发，一切从人物出发，这在他的影片中得到了较好的体现。

温锡莹在成名作《鄂尔多斯风暴》中扮演主人公乌力记。乌力记是一个领导牧民武装反抗封建王爷的青年牧民。温锡莹把他对反动王爷的仇恨和对年轻妻子的温柔和谐地统一在一起，尤其把他的深仇大恨凝聚在一双燃烧的眸子里，虽无过多的形体动作，但观众通过他的眼神能感觉到他内心的激荡。为了塑造好这个蒙族青年的英雄形象，他深入内蒙草原，首先找出制约人物活动的历史背景和社会横断面，了解当时的社会潮流和习俗风尚，然后再结合人物的民族、性格、气质等特点，把握“这一个”的基调，并以准确的表现手段，把人物演得有血有肉。

在《年青的一代》中，他塑造的林坚同样给人留下较深的印象。林坚是一个参加革命斗争多年的老干部，在对待烈士遗孤、自己的养子林育生的问题上，他痛其不争的愁绪和对年青一代充满期望的深情，通过温锡莹的表演得到了较好的展示。尤其是“修桶”的细节和同小青年谈理想的一段戏，透过那充满生活气息和体现人物个性的动作刻画了“这一个”老干部的优良品质。这个人物演得比较成功，说明了温锡莹扎实的生活底子和对角色的深刻理解。

此外，在不少影片中，温锡莹很注意挖掘动作所包含的丰富的潜台词，往往能用一个表情，一个手势，或一个眼神表现出人物的思想感情。例如在《林则徐》中，他扮演了渔民麦宽，当麦宽第一次在江边听到林则徐喊“就是他”时，温锡莹把人物的表情处理成一刹那的迟疑、犹豫。这个小小的停顿，集中体现了人物的文化程度，社会地位和对官府的仇恨心理。

十年浩劫给温锡莹双鬓染上了白霜。如今，他已年逾花甲，但雄心犹在。他转任导演工作后，已执导了第一部影片《特殊家庭》。他热切地希望能多拍摄一些受观众欢迎的新影片，“以弥补那失去的大好时光”。我们相信，

在这百花盛开的艺术春天里，他将给观众奉献更多更美的新花。

（李胜英）

鲁 韧

在上海电影制片厂的老导演中，鲁韧是一位擅长以喜剧样式拍摄当代题材的电影艺术家。他从影时间已有三十四年，参加编导的影片近二十部。如果从他在北京、天津组织剧社算起，他的影剧生涯已有半个世纪了。

鲁韧原名吴博，1912年1月24日生于天津市东郊区欢坨庄的一个农民家里。五岁至十二岁上私塾，以后进了天津广北小学。每逢校庆节日，他经常上台朗读祝词，并作形意拳和三合剑的武术表演，也曾到同学家中搭台共同演出黑人舞。他从小就对京剧、话剧、电影和曲艺等文艺形式有着浓厚的兴趣。

1926年，他进入天津南开中学念书。该校的话剧传统是全国闻名的，周恩来同志便是最早的开拓者之一，曹禺也是当时学生中有名的业余演员。鲁韧进校后深受话剧活动的影响，很快就组织了话剧《求婚》等戏的演出。

少年时代的鲁韧是很爱好文艺体育活动的。他一进中学，就开始写诗，散见于《南中校刊》和各报副刊上，同学们都叫他“墙子河诗人”和“西山诗人”。他曾跟提琴家金律声老师学拉提琴，还参加了英语朗诵、国语演说比赛等活动，均名列前茅。他在运动场上的兴趣也是非常广泛的，曾担任过校队和班级的各种球类和田径赛的选手。这一切都为他在文化修养和体质磨练，以及后来从事艰苦的导演工作，创造了必要的条件。

1932年，鲁韧还没有中学毕业，就考进了北平中国大学英文系学习。当时正处在民族危亡关头，热血青年均以救亡为荣、念死书为耻，加上他五叔因参加进步的地下活动而遭到军阀李景林的追捕，后来死于广州事变一事，使鲁韧对国民党反动派结下了深仇大恨。“九·一八”后，他因在学校组织学生会，又随同学去南京请愿，结果被迫离校。到北平后，他再也不能安心读书了，于是投身左翼戏剧运动。当时共产党地下组织领导了“八大联合会”，鲁韧便在其中的新球戏剧学会搞导演工作，经陶也先的介绍参加中国左翼戏剧家联盟，导演过田汉作剧的《战友》（由蓝马、魏照风等参加演出），在清华大学和天桥剧场为东北难民义演。不久，敌人开始了全城大逮捕，鲁韧在“剧联”领导下，继续与于伶、宋之的、蓝马、白杨、陶也先等一起，坚持革命的话剧运动。

1933—1935年，鲁韧因病在天津疗养其间，他先后与别人一起组织了三三剧团（又名水平剧社）和矛盾剧社。但由于天津市国民党党部对进步剧团镇压破坏甚烈，仅一年多时间，这些剧团都告解散了。为求生计，鲁韧不得不去天津市立中学任教。日寇侵占天津以后，他因不愿从事奴化教育而愤然辞职，蛰居在英法租界。不久，他又转辗逃出天津到上海，失业达一年之久。直到抗日战争胜利后，通过南开校友会的介绍，他才到黄佐临主持的苦干剧团任演员，参加《金小玉》、《埋头苦干》、《山城故事》三个戏的演出，后因剧团亏损而结束。接着鲁韧又转入观众演出公司任舞台监督和副导演，并演出了《清宫外史》、《天国春秋》等六部戏。但是好景不长，因话剧营业清淡，公司倒闭，鲁韧又失业了。

就在他失业的这段时间里，开始接触了电影。这时，他几乎每天泡在辣斐大戏院看电影，为了学习电影创作，一部影片常常要看上十遍以上。他说：“是生活逼着我去苦学电影的。”

1947年，鲁韧进入电影界。在黄佐临导演的《夜店》和沈浮导演的《万家灯火》、《希望在人间》中都担任了角色。虽然戏很少，但他“醉翁之意不在酒”，他是通过自己在摄影场上的活动，仔细地观察电影导演和各部门的工作，从而学习电影导演的业务。因此，他不管有戏没戏，总要端个凳子坐在摄影机旁注视着棚内的一切活动。

这年，应云卫在导演影片《喜迎春》时，找他担任副导演，并负责现场工作。应导演在摄影场上灵活的即兴创作，给鲁韧留下了很深的印象。他第一次担任影片的执行导演，显得有些生疏和紧张，但他正是通过这次实践在业务上打下了一定的基础。

解放前夕，鲁韧正式取为现在的名，意在学习鲁迅先生的“韧性战斗精神”。他爱读书，尤其敬仰鲁迅，他发誓要以鲁迅的精神为自己立身行事的榜样。

1949、1950年，他在黄佐临导演的影片《表》和《腐蚀》中都担任了副导演，在他们联合导演《思想问题》时，他独立导演了其中的第二幕。

1951年他编导了影片《太阳照亮了红石沟》。剧本是根据王汶石小说《阿爸的愤怒》改编的。由于这是第一部反映少数民族生活的故事片，上映后，引起了各方面的重视。特别在体现党的民族政策方面获得了较好的评价。接着，中央电影局和剧本创作所要他协助西南军区修改一部反映藏民斗争生活的电影剧本《猛河的黎明》，并由他担任导演。以上两部影片的拍摄都十分艰苦，外景地均在少数民族地区，历时长达四年之久。由于他的勤奋努力，终于较好地完成了任务。

1957年，鲁韧大病初愈，担任了为时一年的编辑工作，后又继续从事导演工作。相继导演了《洞箫横吹》、《钢人铁马》、《今天我休息》、《李双双》等富有时代生活气息和轻喜剧样式的影片，显示出他那寓教于乐，幽默风趣，质朴昂扬的风格特点，受到了广大观众特别是农村观众的赞赏。

十年动乱中，他曾去干校劳动。后来担任了《连心坝》、《新风歌》、《一百分不算满分》等片的导演。

粉碎“四人帮”后，鲁韧不顾年迈，仍坚持工作。他除了编导影片《于无声处》、《飞吧，足球》和导演《车水马龙》等片外，还利用业余时间担任两部滑稽戏《出色的答案》、《性命交关》的艺术指导。与此同时，他还与几位业余作者合编了几部电影剧本。

几十年来，鲁韧一直坚持拍摄现代题材的影片（多数取材于工农兵现实生活），坚持“寓教于乐”。他认为现代题材，最易为广大观众所接受，也最能引起观众的共鸣。而喜剧样式又最能在笑声中对观众起潜移默化的作用。基于这样的观点，鲁韧导演的影片几乎都具有鲜明的时代性和浓烈的喜剧性。朴实、亲切、诙谐，构成了鲁韧导演的风格。就以他的代表作《李双双》和《今天我休息》来说，前者歌颂了爽直泼辣的农村新女性李双双，后者歌颂了急公好义的民警马天民。双双的心直口快、坚持原则的性格与喜旺大男子主义却又生怕得罪别人的脾性，构成了夫妻之间特有的喜剧情趣；而马天民乐于助人、先人后己的品格也几乎都是在妙趣横生的巧遇中得到一步步的展示。不难看出，鲁韧非常善于在人物的家庭生活和个人生活中发掘出富于性格色彩的喜剧因素，这些因素决不是编导外加的，也不是什么单纯的插科打诨，而是符合人物性格逻辑的必然发展，因此显得诙谐庄重，喜而不俗。

鲁韧非常重视深入生活，可以说，这是他导演创作的基本经验。

每当他接受新的创作任务时，总要一头扎到生活的底层。无论是少数民族地区，还是战士的连队；无论农村，还是矿井、码头……都是他向生活学习的课堂，而人民就是他的老师。为了写好一部反映皖南事变被俘战士在狱中斗争生活的《茅家岭暴动》，他甚至进入“囚徒”的角色，度过了半年艰苦的写作生活，乃至生了一场大病。拍《李双双》时，他带领摄制组同志到郑州市城关公社生产队去体验生活，向社员求教。他导演的影片所以能散发出浓郁的生活气息，正是由于他严肃认真地深入生活、学习社会、观察人的结果。他认为，只有虔诚地把现实生活当作创作源泉，把斗争中各种活生生的人的思想感情真正溶化到戏里去，才能反映出人民的喜怒哀乐，反映出现实生活的本质，也才能达到现实主义的高度。

在艺术创作上，鲁韧总是刻意追求群众喜闻乐见的风格样式。由于他源于生活的创作习惯，使他比较了解人民的风俗习性、心理要求、审美方式，因此拍出的影片为人民所喜爱。他在创作过程中，还经常向地方戏曲中的喜剧学习，从北方相声和上海滑稽戏里吸取养料。他认为，喜剧创作不能脱离内容，毫无意义地为笑而笑，而应当把笑当作武器，对革命有利的要歌颂和赞美，对革命不利的要讽刺和打击，使人们在健康的笑声中获得美感教育。

鲁韧很重视党的文艺理论的学习。他从影开始就接触到列宁、斯大林和毛泽东、周恩来等人有关文艺的精辟论述。他兢兢业业地按照马克思列宁主义的文艺思想埋头创作。不管社会上有什么样的思潮出现，他都抱着“以不变应万变”的态度处之。五十年代拍《洞箫横吹》，六十年代拍《李双双》，七十年代拍《于无声处》，都是最好的例证。

在摄制组的导演工作中，鲁韧还特别注意艺术民主和各部门的团结。他反复强调“上阵无大小”的主张，不论是谁，只要有道理的意见，他都虚心采纳，提倡各抒己见、展开争辩，求得统一。他认为，作为摄制组的艺术领导，最主要的是创作民主、公正无私，否则就无法真正团结大家，也就很难完成电影这门综合艺术的创作任务。

鲁韧很注意培养新人，在挑选演员时，总是从角色的独特性格出发，去寻找表演上朴实而又纯真的新手。《新风歌》中的青年演员赵静、《猛河的黎明》中的王苏娅都是在他导演的影片中第一次担任角色。有些新手经他推荐，也在其他影片中担任主角和重要角色。另外，在导演工作上，他也有意识地培养青年助手，大胆地放手让他们执导，遇到问题及时纠正。这样做，既可以让青年人在实践中得到锻炼，又可以确保摄制工作的顺利进行。因此，他有意识地树立青年人在摄制现场的威信。他说，这些新手如能很快获得独立导演的能力，真比自己荣获“百花奖”还要高兴。

鲁韧为人耿直、厚道、豁达，对待工作兢兢业业，不计得失，认准了目标从不轻易改道。

他在长期的导演工作中，积劳成疾。但一遇上新的任务，又总是精神抖擞，洋溢着连续作战的战斗激情。在他的卧室里悬挂着曹操《碣石篇》的条幅：“老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已。”这正是他今天的心情的写照，也是他的座右铭。

（谷鸣）

詹 同

詹同，上海美术电影制片厂导演兼美术设计，原名詹同渲，祖籍广东南海人，1932年农历正月生。祖父是我国著名的铁路工程专家詹天佑。詹同从小受到良好的教育。他十分喜爱绘画，常抬得木炭、黄泥满壁涂抹；家乡山水，庭院中的家禽走兽，他都照自己的理解去画。渐渐地，画得有几分象样了。于是，他又给周围邻居家小孩的帽上、围兜上设计些供刺绣的小兔、鸡鸭等图样。孩提时代的詹同，开始显露出他对绘画的浓厚兴趣和出众的才能。

在旧中国，能供给儿童看的读物寥寥无几。他常以历代流传下来的戏曲、话本、小说中的插图，如亭台楼榭、花卉、武士豪侠、天兵神将等为描摹对象；临绘得越多，他的兴趣亦越加浓厚，求知欲也越加强烈。

詹同绘画的启蒙老师，是我国著名的儿童心理学家、教育家孙敬修。

1939年，詹同在北京汇文第一小学读小学时，孙敬修老师教他们班的语文、数学、音乐、美术。有一次，在美术课上，他没有按老师的布置去画，而是将自己画的四幅连环画交上去了。目的是想得到老师的指教。他知道，孙老师对学生很严格，是不允许学生视学习为儿戏的，因此，他十分担心孙老师不理解自己。没想到，孙老师将他找去，非但没批评他，还鼓励他继续画自己最喜爱的，感受最深的东西。从此，孙老师更有意识地对他进行培养。1944年，当詹同考入北京汇文中学（现北京26中学）以后，孙老师又把他的专长爱好介绍给中学老师。

詹同祖籍南方，家居北京。北方的皮影戏对他的影响很大。他从小就十分喜欢这古老的平面雕镂艺术品，它成功地汲取了我国古典图案与民间图案中的精华，能根据戏里各种人物性格与社会身份等特征加以程式化，进行强烈的夸张。詹同不惜将大部分零花钱用到看皮影戏和购买集市上的皮影仿制品。另外，北方庙会上有一种“西洋镜”，花几只硬币，可以饱看一次。“西洋镜”里大都是美国狄斯耐的动画片片断，他常常看得入迷，以至忘了回家。这些“摊头艺术”的熏陶，对他后来决心致力于从事美术电影事业，无疑是有直接影响的。

1945年，詹同开始在学校壁报上画漫画，翌年，又在报纸上陆续发表漫画作品。在中学里，作为青年学生的詹同，接受了地下党进步思想的影响，政治上要求进步。他积极投入地下党领导的壁报宣传，用漫画作武器。在迎接解放大军入城前夕，他接受了一项光荣任务，为欢迎解放军入城画宣传画。当宣传画挂到街头，为重见光明的城市增添异彩时，他才真正懂得：艺术只有与人民的斗争生活息息相通、紧密相联时，才会获得生命。

1949年，他在高中二年级时，因病休学在家。学业虽停，但没有阻止他对知识的渴求和对绘画艺术的潜心钻研。他每天揣块干粮，到北京图书馆看书。整整两年时间，风雨无阻。在图书馆里，他浏览了中外文学名著，细读了中外绘画理论及名画册。这两年的刻苦自学，对提高他的艺术修养，逐渐形成个人的艺术趣味，是十分有益的。同时，这两年的绘画理论学习和绘画实践，又为他投考中央美术学院，作了充分准备。

1952年，他考入中央美术学院，他是经过两次投考才获得这一深造机会的。他先学工艺美术，继而转学绘画。在张光宇、董希文、田世光等几位艺术大师的指导下，掌握了比较扎实的工艺美术、油画、国画的基础知识。

由于在这之前他已开始 在报上发表漫画作品，进院后就参加了学生会组织的 双刀漫画会，并担任组长。漫画组成员每周参加《人民日报》漫画组的 活动，使他有幸得到漫画家华君武的帮助。在这期间，他的业余漫画创作开始散见于各类报刊杂志。

詹同偏重于儿童漫画的创作，这方面的创作实践和经验的积累，对他后来参加美术电影的美术设计、导演工作，是很有利的。在我国不但有许多漫画家与美术片有缘，而且不少老一辈的美术电影艺术家，也是漫画家出身；有的人至今未间断漫画的创作，这种十分有趣的艺术联姻现象，是很值得探讨研究的。

1956年，美术学院毕业后，他被分配在文化部电影局，以后又到上海电影制片厂美术片组工作。

进厂不久，正值老艺术家万古蟾准备着手新片种剪纸片的试制，他便投入这一工作，虚心向万老学习美术设计和导演经验。《猪八戒吃西瓜》是我国第一部剪纸片，也是詹同独立进行美术设计的第一部影片。该片试制的成功，为少年儿童提供了一个新的艺术样式，也为艺术家们开辟了一个新的天地。这里面，凝聚了老一辈艺术家们的心血，也与詹同美术设计的成功分不开。

詹同在这部戏里，根据不同形象（唐僧、孙悟空、猪八戒、沙和尚）运用了民间美术传统的对比色，色彩明亮、鲜明，使得人物造型在色彩的装饰性上，不受自然色彩的束缚，适应了这类神话题材。同时，他在造型设计上，除了吸收皮影和剪纸的特点外，又将传统戏曲的服饰特点揉合进去，很有民族特色。

美术电影的美术设计，是一个十分重要的艺术创作部门。造型设计是否符合剧本所提供的人物形象，与影片确定的风格样式是否相吻合，这些都关系到影片摄制的成败。詹同参加了三十多部影片的美术设计工作，其中比较出色的影片有木偶片《雕龙记》（1959年），该片荣获布加勒斯特国际木偶影片及傀儡戏木偶片二等银质奖章；有木偶片《砍柴姑娘》，（1960），该片曾获捷克第十二届卡罗维·发利国际电影节荣誉奖；还有1964年摄制的剪纸片《差不多》，荣获法国第十届图尔国际电影短片电影日青年奖。

詹同搞导演工作是1964年开始的。木偶片《南方少年》，是他将学到的电影导演知识，直接付诸实践的第一部作品，虽然是与别人合作导演的，但却是一次有益的尝试。后来，他又导演了纪录片《福建工艺新花》、《上海工艺美术》两部影片。

艺术家的艺术修养的提高，是与他平素各种爱好分不开的。詹同的兴趣爱好十分广泛。早在1944年他在汇文中学读书时，就喜欢民族音乐，尤其喜爱家乡的广东音乐。到美术电影厂后，他又是一名业余民族器乐队的队员。他还喜欢唱京剧，曾登台演出过传统剧目《打渔杀家》、《群英会》等。此外，他还一个人演过布袋木偶戏，还会北方的单弦演唱。他就是从这些传统艺术中去汲取养料，不断充实自己的。

粉碎“四人帮”以后，他以极大的热情投入了创作，先后参加了八部影片的拍摄：有动画片《画廊一夜》（他是该片编剧之一）、《象不象》（同上）、《人参果》（美术设计），木偶片《奇怪的球赛》（导演之一兼美术设计）、《真假李逵》（导演）、《假如我是武松》（导演），剪纸片《熊猫学木匠》（美术设计）、《王七到此一游》（美术设计）。

詹同认为，艺术作品不同于政治教科书，而美术电影的主要观众又是少年儿童，因此，应寓教于趣味之中。那些说教的、模式化的、失之枯燥的作品，成年人都不爱看，儿童就更不爱看。

木偶片《奇怪的球赛》是一部国际讽刺题材的影片。该片虚构了一个发生在乌托兰共和国首都的故事：一支自称已赢得九千九百九十九次胜利的萨耶萨耶冰球队来到乌托兰。他们妄图利用自己先进的电子技术，在球场上妄自称霸，结果被两位爱好电子的青年识破阴谋……影片故事情节跌宕起伏，奇特有趣；既有引人入胜的悬念，又有淋漓酣畅的讽刺。全片是用漫画的笔调，勾勒出一副国际霸权主义的丑恶嘴脸。虽然是一部政治性很强的影片，但通篇没有一句标语式口号。影片放映时，观众席上不时传出忍俊不禁的笑声。

对这类政治讽刺题材，动画片过去曾拍摄过，如《瓮中捉鳖》、《皇帝梦》等，而木偶片对这类题材的尝试是不多见的。詹同准备在总结经验的基础上，继续作这方面的努力，不断开拓木偶片创作的题材领域。

另外，近年来他多次与儿童文学作家、电影剧作家包蕾合作，他俩拟了一个创作计划，准备将梁山好汉李逵搬上银幕，拍摄连续的多集片。为了让少年儿童从银幕形象中领略到古典名著《水浒》的部分内容，为了使李逵这个驱邪除恶、仗义执言的英雄好汉，获得小观众的喜爱，他不顾自己体弱多病，夜以继日地工作。1981年，由他导演的木偶片《真假李逵》（多集片的第一部）拍摄成功，观众反映良好，该片荣获美术电影制片厂1981年优秀影片奖。目前，詹同又进入了新的创作阶段。“长风破浪已有时，直挂云帆济沧海”；我们期待着詹同将更多更好的作品，奉献给儿童和社会。

詹同是九三学社社员，中国电影家协会上海分会理事，中国美术家协会上海分会理事，中国兵工学会科普委员会委员，中国民间文艺研究会上海分会美术组组长，上海科普创作协会会员。

（强小柏）

谢 晋

“在科学上没有平坦的大道，只有不畏劳苦沿着陡峭的山路攀登的人，才有希望达到光辉的顶点。”马克思的这段名言是对科学而言的，但对艺术来说又何尝不是如此呢？著名的电影导演谢晋就是这样一个敢于攀登艺术上“陡峭山路”的人。

1941年夏天，谢晋在上海稽山中学刚刚读完了高中二年级，因要求报考戏剧学校，与家庭发生了一场冲突。原来，谢家是一个世代书香的封建大家庭，祖父在家乡执教，是当地的名士。父亲在交通部驻香港办事处任职，是一个颇有地位的会计师。他们对作为长房长孙的谢晋抱有很大的期望，希望他进名牌大学，将来留洋成为专家、博士，能光宗耀祖。而谢晋却热爱戏剧艺术，这使父亲十分恼火。在父辈的眼里，当“戏子”，是不能登大雅之堂的低贱职业，谢家的子弟怎么能去干这一行呢？但是，阻力没有动摇谢晋从事艺术事业的决心，他义无反顾地按照自己所选择的道路走了下去。

谢晋选择艺术道路并不是偶然的。

1923年，谢晋出生于浙江省上虞县。他在家乡度过了童年时代，并上了一年小学。山清水秀的浙东是越剧的故乡，每逢庙会，或过年过节时，沿河的水上戏台就有草台戏班艺人在演唱。谢晋特别爱看这种演出，那精采的戏文、优美的唱腔熏陶着他幼小的心灵。三十年代初，他随父母迁到上海继续上学。在十岁生日那年，父亲送给他一套商务印书馆出版的“小学生文库”。从此，他被这个小小的知识宝库深深地吸引住了。茅盾节选的《水浒传》、《三国演义》、《西游记》等古典小说，《岳传》一类的爱国故事，还有寓言、侠义小说等等，他都爱不释手，对爱迪生、牛顿、瓦特等科学家刻苦奋斗的传记故事也兴趣甚浓。从这些书中他吸取了丰富的营养，打开了想象的大门；他的爱国思想、豪爽性格和刻苦奋斗的精神的形成也与此有关。到上海后，他还有一个乐趣，那就是常常陪着耳聋的母亲去看电影，而且成了一个影迷。蔡楚生的《渔光曲》、《迷途的羔羊》，袁牧之的《马路天使》，费穆的《香雪海》等这些社会性强、抒情色彩浓的影片深深地打动了他。而著名演员阮玲玉创造的感情真挚、真切动人的形象又使他如痴如醉。

1938年，父亲去香港任职，谢晋随去读了一年书。这时正逢武汉的一些抗日救亡团体在港演出。那激动人心的救亡歌声和感人肺腑的表演，使他热血沸腾，激起他抗日爱国热情。翌年，当他回到沦为“孤岛”的上海念高中时，他便积极投入由于伶等人支持的学生业余戏剧活动，在具有爱国思想的多幕剧《岳飞》中扮演了岳云。除了演出，业余时间还到华光戏剧专科学校、金星电影训练班学习，受到黄佐临、吴仞之等戏剧家的指导。

民族传统艺术的熏陶，进步影片的影响，使谢晋萌发了对艺术的兴趣。而参加进步的戏剧活动又把他卷入到抗日救亡的时代洪流中去，也使他深深地爱上了戏剧艺术，而且渴求进一步的深造。

1941年，他来到四川的江边小城江安，考入了国立剧专话剧科。在剧专，曹禺、洪深、焦菊隐、马彦祥、陈鲤庭等一批著名的戏剧家的爱国民主思想

和艺术上的不同特色给谢晋以很大的教益。他尤其喜欢曹禺、洪深那自然细腻、激情洋溢的艺术风格，课余时间还经常到他们的住处去求教。剧专藏书很多，求知欲很强的谢晋集中阅读了一批西欧、俄罗斯的古典作品，其中列夫·托尔斯泰小说中的人道主义思想对他深有影响。

1943年冬，谢晋主动辍学，跟随马彦祥、洪深、焦菊隐去重庆中青剧社工作，以图在实践中提高自己。在老师们排的《瑾花之歌》、《黄花岗》、《鸡鸣早看天》、《郁雷》等戏中他既当剧务、场记，也跑龙套，工作细致认真，深得老师们的赞赏。在演出的空隙，他又给学生业余剧团排戏，把从老师那里学到的方法用到实践中去。这时，他已确定了自己的艺术志向：向导演专业发展。

谢晋从事电影导演的艺术生涯，是从1948年开始的。那年，他应老师吴仞之之邀到上海大同电影企业公司担任《哑妻》（吴仞之编导）的助理导演，之后又在《欢天喜地》、《几番风雨》、《梨园英烈》（又名《二百五小传》）、《望穿秋水》、《影迷传》等影片中任助理导演和副导演。每两、三个月拍一部片子，虽然工作十分紧张，但是从经验丰富的导演那里他学到了镜头的技巧和拍摄方法，熟悉了摄制组各部门的工作，为以后担任电影导演打下了基础。

1949年，新中国的诞生使谢晋和大家一样感到欢欣鼓舞。但在创作实践中，他又深感对革命、对革命者的思想感情缺乏深入的理解。因此，他渴望着学习。1950年，他和何兆璋去报考华北革命大学，进入了“革大”的政治研究院。他们学习了社会发展史、马列主义哲学、文艺理论和有关知识分子思想改造的论著。八个月的系统学习成为他思想发展的转折点，对他以后正确地认识生活和深刻地反映生活起到十分重要的作用。

“革大”结业后，他被分配到公私合营的长江影片公司。之后“长江”与“昆仑”影片公司组成上海联合电影制片厂，1953年，“联影”又并入上影。在这期间，他导演了《控诉》，在《鸡毛信》、《妇女代表》中任副导演。

1954年，三十岁的谢晋导演了淮剧短片《蓝桥会》以后，从副导演提升为导演。他和林农、郭维等人是解放后提升的第一批导演。这年，上影、长影为了培养青年导演，就让谢晋、林农联合导演了《一场风波》。接着，他又独立导演了《水乡的春天》（1955），并参加大型纪录片《春节大联欢》（1956）的拍摄。1956至1957年，谢晋集中精力编导了我国第一部彩色体育故事片《女篮5号》。

《女篮5号》描写一个爱国、正直的篮球名手田振华（刘琼饰）的命运。在政治腐败、列强欺侮的旧中国，他生活无着与情人离散；在新中国的阳光下，他培养了林小洁（曹其纬饰）等新一代运动员，为祖国争得了荣誉，和情人林洁（秦怡饰）又重新得到了团聚。谢晋在影片中着力把人物的命运同祖国的命运结合起来，使个人的遭遇、痛苦和欢乐具有较深的社会内涵。影片以清新的手法、明快的节奏描绘女篮队员朝气蓬勃的生活场景和球赛的紧张热烈的气氛，又用简练的镜头语言刻画了田振华在爱情遭到破坏时复杂的心理过程。谢晋还大胆地使用了非职业演员，曹其纬和其他女篮队员的扮演者都是第一次登上银幕，她们朴实的表演同造诣很深的老演员刘琼、秦怡的表演相得益彰。这部影片拍摄的成功，显露了谢晋导演艺术上的才华，使他

在银坛崭露头角。影片在 1957 年第六届世界青年联欢节上获得银质奖章。

1958 年他导演了短故事片《疾风劲草》和艺术性纪录片《大跃进中的小主人》、《黄宝妹》。

六十年代，谢晋的导演艺术日臻成熟，在生活的开掘、导演构思的精巧、人物内心世界的刻画和手法技巧的驾驭等方面比以前都有了新的发展。这阶段他导演了优秀影片《红色娘子军》（1960）、《舞台姐妹》（1964，兼编剧之一）及喜剧片《大李小李和老李》（1962，兼编剧之一），在艺术上出现了一个高峰。他因此而蜚声影坛。

《红色娘子军》写的是三十年代初期，党领导下的海南妇女武装斗争的故事，塑造了一个从自发反抗的女奴成长为无产阶级战士的英雄形象——吴琼花。影片场景多、矛盾冲突复杂：既有娘子军同南霸天等反动势力的斗争，娘子军内部的思想矛盾，又有琼花在成长过程中自身的内心冲突等等。谢晋以缜密的导演构思和娴熟的蒙太奇技巧把它们有机地组织在一起，集中笔力挖掘琼花这个苦大仇深的女奴内在的激情，刻画她倔强、勇敢、深沉、善良的性格，揭示这个形象的心灵美和性格美。在表现手法上他不落俗套，主张“要用独特的慧眼去发现特别的表现手段，捕捉独特的东西”。为了表现琼花内在的激情，在镜头处理上他运用大量的表现力很强的近景、特写。如，在娘子军成立大会上，琼花回答连长问她为什么参军时，他用了一个触目惊心的近景：她激情地撕开衣襟，露出一排血肉模糊的鞭痕。这个镜头鲜明强烈，含意丰富，既有力地控诉了南霸天的罪恶，又表现了琼花造反报仇的坚强决心。为了渲染人物激荡的感情，他使用了当时还用得不多的变焦距镜头。如琼花侦察路遇南霸天时，一个从南霸天的远景急推成近景的两极镜头，产生了急遽的节奏，表达出她无比的仇恨，收到了明显的艺术效果。其他戏，如琼花逃跑、参军、侦察犯纪律、看地图聆听党代表的教导、火线入党等，也都处理得激情洋溢、深刻动人。影片的情节具有浓烈的传奇色彩，环境、服装、道具等又都呈现出鲜明的南国特色。谢晋还成功地选用了祝希娟（饰吴琼花）、陈强（饰南霸天）、王心刚（饰洪常青）、杨梦昶（饰大管家）等演员，他们出色的表演博得了观众的好评。在 1962 年首届“百花奖”评选中，这部影片获得了最佳故事片、最佳导演，最佳女演员、最佳男配角四项桂冠，并在第三届亚非电影节上荣获万隆奖。

《舞台姐妹》反映了旧社会越剧艺人的命运。一对越剧姐妹春花（谢芳饰）、月红（曹银娣饰）从贫穷的浙东唱到十里洋场的上海后，走上了不同的生活道路：春花坚持“清清白白做人，认认真真唱戏”，探寻人生的真谛，最终在地下党的教育下成长起来；月红经受不住资产阶级的腐蚀而堕落沉沦，直到解放初才回到姐妹中去。谢晋在影片中着意追求哲理性、抒情性和民族风格，并取得了可喜的成果。影片以“台上悲欢人常见，谁知台外尚有台”为总体构思，把春花、月红演出的小舞台与社会的大舞台，把台上做戏，台下做人有机地联系起来。如春花台上演《玉堂春》中的囚犯苏三，台下为救月红被警察绑在桥边石柱上示众。春花、月红台上唱《梁祝》中的“送兄”，离情绵绵；台下姐妹将分手，愁意不断。这种巧妙的构思，使春花、月红的命运，以及她们合——分——合的关系变化渗透着深刻的人生哲理，揭示了富有社会意义的主题。影片中那些含有哲理性的台词和唱词如“年年难唱年年唱，处处无家处处家”等，都意味深长、耐人寻味。谢晋还用深沉细腻的笔触抒写了深厚的姐妹之情。娘娘庙结拜生死姐妹，月红化缘救春花，和春

花、月红姐妹分手等情节都催人泪下、感人肺腑。这种深厚的姐妹之情，加上那浙东秀丽的山山水水，乌篷船和水上戏台，借鉴越剧的伴唱和川剧的帮腔而创造的旁唱，以及有头有尾、层次清楚的叙述方法等，都为我国观众所喜闻乐见。

然而，《舞台姐妹》的命运是曲折坎坷的。在它拍摄的后期，开始批判所谓夏（衍）陈（荒煤）路线。由于夏、陈曾对该剧本和影片提出过具体的意见，因此影片被禁演。直到粉碎“四人帮”以后，该片才得以公映，受到国内外的一致好评，并获得1980年伦敦电影节英国电影学会年度奖。

在十年浩劫中，谢晋被打成“牛鬼蛇神”，关进了“牛棚”，备受折磨。1970年他重返影坛后，又被指令参加导演《海港》（1970—1973）、《春苗》（1974）和《磐石湾》（1975）等影片。

粉碎“四人帮”后，他认真总结了前一段创作中的经验教训。党的十一届三中全会使他受到极大的鼓舞，给他的创作打开了一个崭新的局面。为使自己的作品“能够起到提高广大人民思想、文化、道德水平的作用，起到提高广大人民思想境界和社会主义精神文明的作用”，他发奋努力。从1977年以后，他先后导演了《青春》、《啊！摇篮》（1979）、《天云山传奇》（1980）和《牧马人》（1981）。

《啊！摇篮》描写了延安保卫战中一支保育院小队伍在撤退途中发生的故事。谢晋善于从剧本中发现和开掘感人的火花。在这个本子中，他认为战争环境中孩子们的命运和老一代革命者爱孩子的深厚感情是最为动人的一条线。因此，他给自己提出了“要在影片中处理好人情、革命人道主义、众多的人物命运”的课题。影片通过教导员李楠（祝希娟饰）、旅长肖汉平（张勇手饰）和保育院孩子亮亮（央拉饰）之间的关系变化，细腻动人地展现了革命队伍中同志间诚挚的情谊，尤其挖掘了李楠、肖汉平、罗桂田（村里饰）等革命者爱孩子、爱明天的崇高的思想境界，把浓烈的抒情和深刻的哲理交融在一起，产生了很强的艺术感染力。保育院孩子的形象也都人各有貌、生动可爱。这部影片犹如一股清泉，滋润着人们的心田。1980年该片获得文化部的优秀影片奖。

在《天云山传奇》中，谢晋大胆地向生活的深度和广度进行开拓。影片从一个侧面深刻地反映了反右斗争后的二十年中我国曲折动荡的社会生活，塑造了一批动人的银幕形象：男主人公罗群（石维坚饰）由于坚持正确的主张和实事求是的作风被错划为右派，身处逆境，对党、对事业仍充满着坚定的信念；冯晴岚（施建岚饰）顶住舆论的压力、忍受生活的艰难，同罗群患难与共，最终象蜡烛那样耗尽自己、照亮别人，表现出崇高的心灵美，具有震撼人心的艺术魅力；宋薇（王馥荔饰）善良、纯真而又软弱，在那特定的历史时期，她离开了罗群同吴遥结合，用二十年的青春年华换来了觉悟；吴遥（仲星火饰）是长期存在的左的思想路线的产物，狭隘、顽固，成为贯彻党的正确路线的障碍。谢晋塑造这些艺术形象，目的在于“让人们更客观地、更清醒地、更深刻地回顾过去，总结过去所走过的道路，永远记住沉痛的教训，来维护社会主义的民主与法制，探索造成人物悲剧命运的社会根源与时代根源”，“更好地去挖掘危害社会主义制度的因素”。通过影片，他希望

《电影艺术》1981年第4期，谢晋《心灵深处的呐喊》。

《电影艺术》1981年第4期，谢晋《心灵深处的呐喊》。

“象冯晴岚这样的人要多一点、多一点、再多一点，象吴遥这样的人要尽量少一点、少一点、再少一点。”这种真挚的愿望反映了他对祖国、对党、对人民的一片赤诚之心和作为一个正直的艺术家的社会责任感。影片突破了传统的戏剧结构，以宋薇、冯晴岚、周瑜贞（洪学敏饰）三个女性的叙述来结构故事，特别以宋薇复杂的心理线索贯穿影片的始终。闪念、时空交错、声画对立、内心旁白等手法的运用，十分细腻地展现了人物丰富的内心世界。在运用对比和细节渲染方面，谢晋也有独到之功。罗群和吴遥的纵横对比，有力地表现了他们不同的境遇和思想境界。罗群给晴岚买棉袄、晴岚雪地拉车、晴岚去世等场戏，由于运用了动人的细节而具有强烈的感染力。如，在“晴岚去世”一场戏里，当晴岚刚闭目时，“山路弯弯，风雪漫漫”的歌声远远传来，随之出现了冒着一缕青烟的斑斑烛泪，在晨风中飘拂着的破毛背心，切了一半的咸菜，打着补丁的旧窗帘，以及她生前走过的雪地足印，木桥，磨坊等等。这些细节处理构成了深远的意境，勾起观众对这个崇高形象的深深怀念，产生感人的艺术效果。这部感人至深的影片，受到影坛和广大观众热烈的赞誉，先后获得了1981年文化部的优秀影片奖，第一届“金鸡奖”的最佳影片、最佳导演、最佳摄影、最佳美工奖，第四届“百花奖”的最佳影片奖。

影片《牧马人》描写的是，主人公许灵均（朱时茂饰）被错划为右派后，下放到敕勒川牧场放牧，当别离了三十年并成了亿万富翁的父亲（刘琼饰）从美国回来决意要把他带走时，他却坚定地留在祖国，回到他用血汗浇灌的草原上去。谢晋透过对许灵均内心的揭示，挖掘出李秀芝（丛珊饰）、郭嘛子（牛犇饰）、董大爷（雷仲谦饰）等人物所蕴藏着的我们民族的情操美、心灵美。影片底蕴深厚，提出了人生、人性、祖国、爱情、道德观念等等许多令人思考的问题。在艺术处理上，他追求含蓄、冷峻、抒情的风格和笑中含泪的特色，特别是草原上的戏，拍得自然、朴实，富有浓郁的生活气息，产生很强的艺术感染力。这部影片荣获了1983年文化部颁发的优秀影片奖和第六届“百花奖”的最佳影片奖。

谢晋豪放热情、坦率真诚。与他接触过的人都感到他身上有一团火，有使不完的劲儿，对事业具有顽强的进取精神。艺术贵在创新。几十年来，谢晋在广阔的艺术天地里始终象一个拓荒者那样，满腔热情地、坚韧不拔地探索着新的题材、新的人物、新的技巧和风格。他每拍一部影片总要“给自己穿小鞋，出难题，出新的题目”。这种锲而不舍的创新精神使他的主要作品都有自己的个性，给人以新意。

谢晋主张影片要有“嚼头”。他不追求表面的剧场效果，而是让观众看了影片后不仅在感情上产生共鸣，同时通过人物曲折的命运，引起对生活的深沉的思考。因此，他在作品中始终是向生活的底蕴进行开掘，通过人物的独特命运的描写和灵魂深处的刻画，揭示出崇高的心灵美、情操美，提出令人思考的人生哲理。无论是琼花、春花，还是李楠、罗群、冯晴岚、宋薇、许灵均、李秀芝，这些形象都从不同的角度给人以深刻的启迪。谢晋对作品所描绘的生活又从来不是冷漠的，总是以饱蘸着深情的笔触来抒写人物，表

现人与人的关系，使作品充满着动人的人情美。他的一些主要作品往往把人物的命运、浓烈的抒情和深刻的哲理交融在一起，动人心弦又耐人寻味，具有较高的美学价值。这也是他的作品最主要的风格特色。谢晋一贯主张，电影语言不能停留在讲清故事的阶段，而应该用镜头来“写戏、写人、写人的命运、揭示人物的灵魂”。所以，在形式上，他不囿于某种框框，根据内容的需要去探求某种新的电影语言和拍摄方法，并把追求民族特色与外来技巧的运用统一起来。如《天云山传奇》的结构方式和所运用的时空交叉、闪回、声画对立等手法与人物的民族气质、感情，与浓郁的乡土气息和具有国画风格的画面结合得比较好。为了烘托气氛，刻画人物，他又善于调动各种手段进行渲染，其中对比手法、细节描写都用得相当成功。

谢晋是一位现实主义的艺术大师。他尊重生活，从生活中汲取创作的激情，把生活积累作为导演的一项基本功而加以重视，他的主要作品都深深地扎根在生活的土壤之中。《舞台姐妹》就是他长期生活积累的结晶。早在童年时代，家乡草台班的演出给他留下了深刻的印象。一艘乌篷船在河中寂寞地行驶着，卖艺女孩正在船舱里凄凉地练唱——越剧艺人颠沛流离的情景使他难以忘怀，影片中“年年难唱年年唱，处处无家处处家”的唱词就是这种生活的写照。抗战胜利后，他给越剧艺人排过戏，同她们有较多的接触。在1956年开始的剧本创作过程中，他又专访了袁雪芬等著名演员，到她们的故乡——嵊县去生活，对她们的身世有了详尽的了解。越剧艺人从处于生活底层的“第十种人”变成新社会的主人，她们命运发生的巨大变化使谢晋深为激动。他怀着对她们命运的极大的同情，花了近十年的心血创作（与林谷、徐进合作）并拍摄了这部影片。在导演《红色娘子军》时，他的足迹深入到海南岛的五指山下、万泉河边和椰林丛中；解放前海南妇女的血泪史，娘子军在党的领导下艰苦卓绝的斗争故事，强烈地感染着他。他又从毛泽东同志的《湖南农民运动考察报告》等论著以及《红旗飘飘》等大量的历史资料中吸收养料，而且，还从自己的经历中挖掘有关素材来丰富联想，从而加深对琼花命运的理解。对于一些生活细节，如三十年代海南的农民、地主、上层人物的服饰差别，地主的贴身丫头与干粗活的使唤丫头的不同，甚至一顶礼帽在不同年代有何种区别等等，他也要进行严格的考证。这种严格尊重生活的态度使他拍的影片生活气息浓烈，人物形象真实可信。

谢晋十分注重学习。他对我国古典小说、诗词有较深的修养，尤其对《红楼梦》非常喜爱，花了许多时间研究其中众多人物的刻画，写下了几万字的札记。五十年代后期，他钻研了各种版本的《中国文学史》，专门探讨中国历代文学家风格形成的条件。他还钻研夏衍、陈荒煤等人的影剧理论，何其芳、王朝闻的美学论著。艺术要“一以当十”，一部作品不仅要讲一个故事，还要表现一种哲理等美学观点，对他艺术风格的形成产生了很大的影响。他爱好川剧、评弹等姐妹艺术，从中吸收丰富的营养。对国外的优秀影片和新的流派他积极学习、认真借鉴。五十年代他研究罗姆影片的特色；对刚介绍到我国的新现实主义理论也兴趣甚浓，曾专门分析了《罗马11时》如何在有限的篇幅里展现众多人物的命运的。对所接触到的世界名片，只要条件许可，他拉着片子逐格研究它的拍摄方法和剪辑技巧。这种刻苦学习的精神贵在持之以恒，坚持不懈。这是他在艺术上能够不断创新，并取得卓著成就的重要因素。

谢晋选用演员有胆有识，独具慧眼。他不是单纯追求演员的外形美，而

是遵循表演艺术的规律，在深入理解剧本和角色的前提下，注重演员的气质、才能和潜力。曹其纬、祝希娟、曹银娣、李秀明、陈冲、施建岚、丛珊等年轻演员都是由谢晋选用后初次在银幕上担任主要角色的。在排练时，他希望演员从掌握人物的基调，人物关系及其变化开始，逐步达到刻画人物的性格，使人物具有艺术魅力的境地。为此，他对演员的要求很严格，常常告诫他们：“演员应该为了追求艺术真实上的那一刹那，花费几天，几个月，甚至几年的时间。”他强调演员要认真地向生活学习，要做小品，挖潜台词，写创作札记，在拍戏时要断杂念、排干扰，全神贯注于角色之中。这种严格要求，不仅保证了影片的艺术质量，而且培养了演员的严谨的创作作风。不少青年演员都说，谢晋是他们的严师益友。

“人生能有几次搏”，谢晋常用乒坛名将容国团的这句名言来勉励自己。现在，他虽已年近花甲，但壮心不已，鸿鹄之志常在。为了给人民拍出精品，在目前拍摄的《秋瑾》以及准备拍摄的《花环》、《赤壁之战》等影片中，他将继续以炽热的感情，勇往直前的拼搏精神，向艺术的新高峰攀登。

（兆龙）

虞哲光

在上海少年宫里，经常见到一个精神矍铄的秃顶老人，用一张纸、一把剪刀，在叽叽喳喳的孩子们的包围圈里，当场剪剪折折。一会儿，剪出一只只小鸡、小鸭，一会儿又剪出一只只小兔、小猫，形象活龙活现，逗得孩子们阵阵欢笑，鼓掌叫好。

这位老人，就是木偶艺术家、折纸片的创造者——虞哲光。

虞哲光，1906年5月生于江苏省无锡市农村黄土塘。六岁进私塾，后入高小、中学。童年时，就爱好手工劳作。1925年在上海美专毕业后回到无锡，在一所小学里任劳作课教师。无锡是泥人的产地。在这里，他除了用纸折剪成玩具外，还学会了用泥捏、木雕和铝丝制成玩具的技巧。

解放前，劳作课在小学中是一门必修课。虞哲光曾先后在南京实验小学、上海工部局小学、丹阳县师、上海新陆师范等学校教这门课，颇受欢迎。这期间，他结识了我国著名的儿童教育专家陈鹤琴，在陈的长期帮助下，不断制作适合儿童心理的各种手工玩具。陈鹤琴曾先后去美国及东南亚等地考察当地儿童教育方面的教学经验，并带回了许多布袋木偶小动物、牙雕木偶、紫木雕杖头木偶等教具送给他。从此，虞哲光便更加喜爱木偶戏艺术。

1932年，他开始研究木偶戏的创作。当时，上海还没有一个正规的木偶剧团，只是在喜庆堂会中看到民间艺人的演出。他们多半是用提线木偶的表现形式，寻求一些逗人笑乐的古装京剧，但这不太适宜儿童的趣味。于是，他一边和有志于这种艺术的同道一起制作木偶，编写有一定教育意义的剧本；一边训练一些年龄较大的少年儿童，让他们来操纵演出。1933年起，他先后编写了《卧薪尝胆》和《原始人》，先在学校里试演，效果较好。接着，就在中华儿童教育社年会和国际儿童联欢会上演出多次，取得教育界的好评。

1942年，在他的大胆尝试和富于创新精神的推动下，凑集了一点资金，创办了上海第一个木偶戏剧团——上海业余木偶剧团，正式对外演出了。

他以自己编导的木偶戏《原始人》作为首次演出，这是对儿童进行人类进化史教育的戏。当时，木偶戏这种民间艺术，能在上海作为营业性的演出，能引起观众的欢迎，是不容易的。《原始人》的演出成功，为他们艰苦创业、坚持革新木偶戏的创作，增强了信心。

1943年以后，他创作了不少新形式的木偶戏，其中有：根据安徒生童话改编的《黑天鹅》，根据唐代诗人白居易同名长诗改编的《长恨歌》，歌颂民族英雄的《史可法》，以勤学、慎交为主题的《阿丽思的梦》等剧。几年来，他在木偶的制作上不断地有所创新，如对木偶的头部，甚至是眼睛、嘴巴的活动作了新的尝试。1948年，旅美华裔黄嘉恩等创办宇宙影业公司，拍摄长纪录片《中国大观》，特地邀请虞哲光等演出《长恨歌》，作为参加这部长彩色片的一个片断。影片还用英、法等国语言配成对白，在国外发行放映。

在旧中国，从事木偶戏这个行当，遇到的困难是很多的。首先是收支无法平衡。上海每个剧场的场租都很昂贵，而木偶戏的主要观众是少年儿童，票价不可能提高。有时，剧场里满座了，但结算一下，还是要亏损。因此他们只能白天在学校里教课，晚上再到剧场去演出。另外，演木偶戏，看起来

没有直接接触及政治，但是也同样受到迫害。这使他们不得不时演时辍地在艰难中从事这种可悲的艺术生活。

上海解放以后，他满怀喜悦的心情，积极编写了木偶戏活报剧《四大家族》和《兄妹开荒》等，以配合革命形势的宣传需要。在建国前夕召开的第一次全国文代会时，上海戏剧工作者推选他为代表之一——也是全国木偶剧种唯一的代表。他携带了多年来精心创作的一套木偶戏模型和道具，兴奋地出席了大会，并在会外作了一个小型展出。

文代会后，中央电影局局长袁牧之和中央戏剧学院院长欧阳予倩先后约他参加美术片组和戏剧学院的工作，他选择了前者。1950年，美术片组从东北迁到上海不久，虞哲光就开始从木偶戏艺术的创作转到木偶片艺术的创作。

从此，虞哲光担任了木偶片的技师兼导演。这对他来说，虽然对木偶制作和木偶戏的表演有比较丰富的经验，但木偶电影还是新的课题，需要钻研摸索。因此，他把美术片组早期的创作重点放在造型、制作、构造方面。通过第一部用提线木偶摄制的《和平鸽》的实践，他感到效果不好。于是，以后设计和制作的《小小英雄》、《小梅的梦》、《粗心的小胖》等木偶片，就改用银丝贯穿的木偶造型，使木偶的动作运用全身十二个大关节的活动，他注意到木偶的特性，充分发挥它的木偶趣味。由于他在人物制作上的改进和提高，木偶片《神笔》在人物动作方面收到较好的艺术效果，驰誉国内外。

1955年以后，他开始把精力放到导演工作上。他先后导演了根据中国古代寓言改编的《东郭先生》和《打猎记》，教育孩子不要粗心大意的喜剧《胖嫂回娘家》，反映现代儿童革命斗争的《红色信号》等木偶片。他还创作了用儿童歌舞剧形式演出的《三只蝴蝶》，这是一部非常适合幼儿观看的影片。

1958年，他又编导了影片《为了孩子们》，它记录了武昌幼儿师范的同学们利用木偶戏的演出活动，来启发和教育幼年儿童的生动事例。

木偶戏在中国已有两千多年的历史，流行在民间的主要有杖头、布袋、提线木偶，各地又都有自己独特的样式、风格、流派，形成各地人民所喜爱的、具有乡土特色的艺术风格。虞哲光对这些都能悉心钻研。他和全国民间木偶戏老艺人有着长期的、密切的联系。福建龙溪布袋木偶戏，是优秀的传统木偶艺术的一种，著名布袋木偶艺术家扬胜的精湛表演技巧，更是受到国内外观众的赞赏。1962年，他和其他同志合作把扬胜的掌上艺术，拍摄成舞台纪录片《掌中戏》，由扬胜主演。影片除了介绍一些人物塑造和细腻动作的片断外，还记录了《夫妻吵架》、《抢亲》两个剧目。影片展现了老艺术家运用熟练的两只手，同时操纵两个不同人物，作出不同的动作，既传情又传神，演来细致入微，惟妙惟肖。《掌中戏》的摄制，是比较成功的，1964年在参加澳大利亚墨尔本国际电影节上获得了优秀奖。

虞哲光对剪纸片有一种不断的创新精神。他觉得，当前为幼儿喜爱和欣赏的影片还不多，如果运用小学折纸工艺的特点，赋予折成的动物玩具以生命，使它能动起来演戏，这是符合孩子们的兴趣和愿望的。经过多次试验，1960年他结合了木偶片、剪纸片的艺术特色，吸取了这些片种的拍摄原理，终于创造了美术电影中又一个新品种——折纸片。

折纸片的优点是，制作方便、经济，它的人物、背景是用硬纸剪裁，折叠成形，大部分采取儿童画的美术风格，让它保留折纸的特点。这个片种和它的形式，特别适合于学龄前的儿童接受。

第一部折纸片《聪明的鸭子》，在设计造型上有不少生动有趣的地方，如小猫、小鸭的腹部，都是空空的；小猪的尾巴，曲叠得象手拉风琴一样，能伸，能缩，能旋转。他精心设计的这些有趣的动作，都是符合折纸的特性，适合幼儿心理的。

此时，他摄制的富有儿童情趣的两部折纸片《一棵大白菜》和《湖上歌舞》，也都受到小观众的欢迎。

十年浩劫期间，他同样受到迫害。他亲手培植的木偶片艺术，也遭到了摧残。

粉碎“四人帮”后，这个七十开外的老人和他所创造的折纸片，都获得了新生。《三只狼》和《小鸭呷呷》，相继和小观众见了面。他认为折纸片是一种特有的艺术形式，还需要摸索、提高，摄成的影片也不多，希望能够把这个片种发展下去，让它在百花园里增添一分光彩。虞哲光对折纸工艺和木偶艺术已有五十多年的创作实践。解放前，曾为商务、中华、世界、儿童四个书局编绘过关于折纸手工一类的书籍。解放后，他积累了木偶、皮影艺术的经验，编写了《木偶戏艺术》和《皮影戏艺术》等著作，对我国木偶、皮影戏的发展历史和教育价值，作了详尽的阐述。1979年，又编绘了《儿童纸工玩具》、《幼儿纸工》等彩色儿童纸工玩具，利用物理的原理，以增长少年儿童的科学知识。

在社会活动方面，他从1949年起，曾连续四次参加了全国文代会，先后为中国戏剧家协会、中国电影家协会理事和上海美协儿童美术组组长。年迈、衰老，并没有阻挡他的壮心和宏愿。工作之余，还经常出没于少年宫的儿童活动场所，为几个区的少年科技站讲解折纸工的技法，上海教育学院还为他录像，作为小学教师学习的电视教学资料。他和少年儿童们结成了朋友。因之，大家都称他是孩子们的知心人。

（曹懋唐）

