

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

(7)



## 内 容 说 明

《列传》共分十集，全面介绍在中国电影发展史上作出贡献的编、导、演、摄、录、美、技术、音乐、评论家、事业家等约七百人（包括港、台的著名电影艺术家）。

本集选录的是从本世纪初到六十年代先后登上影坛的电影艺术家共七十二人。其中有张骏祥、黄佐临、张瑞芳、刘琼、舒适、洪林、上官云珠、鲁彦周、李準、包蕾、杨丽坤、祝希娟、杨在葆等人。除每篇传记刊有肖像照外，并有剧照、工作照近百幅。本书具有科学性、学术性和知识性，可供电影爱好者和研究者参考。

## 中国电影家列传（七）

## 丁 辰

丁辰是著名的电影美术设计师，他从影近四十年，参加拍摄了三十多部影片，并设计了大量舞台美术布景。作品风格朴素真实，具有浓郁的生活气息。

### 生活给予他水分、养料……

丁辰 1916 年出生于苏州一个书香门第，从小受到良好的艺术熏陶。中学毕业后，1933 年进入上海美术专科学校专攻绘画，同时学习西洋音乐，苦练了三年钢琴，业余还爱好戏剧、电影。读书时，他拎着画箱步行到农村田野，街道小巷写生，拿着速写本在戏院边看戏边画速写，又到马路上、菜场里、茶馆里观察各式人物，画下他们的神态、动作。专业的需要和广泛的爱好，使他与丰富多采的生活密切相连，生活给予他水份、养料，培养了他敏锐的观察力和形象思维能力。1936 年美专毕业后，二十岁刚出头的丁辰，转入于伶、郑振铎创办的中法戏剧学校进修舞台美术。这一时期他阅读了莫里哀、莎士比亚、席勒、易卜生等的翻译剧本，学习《大众哲学》，开始接触进步文艺，接受进步思想，同时还投身社会，参加戏剧运动。随着戏剧运动的蓬勃开展，他拿起了文艺武器，为宣传抗战的独幕话剧《小英雄》（许幸之导演）、《装腔作势》、《罌粟花》（吴晓邦导演）设计了舞台布景。课余时间还到曹家渡的阜丰面粉厂，为工人们排练抗战节目。在与工人群众的接触中，使他第一个感受到了艺术与劳动民众相结合产生的强大生命力。1941 年，他为夏衍编剧的话剧《花烛之夜》和阿英编剧的《桃花源》设计了舞台布景。接着，又到“上海剧艺社”和“美艺剧社”担任舞台美术工作，为《袁世凯》、《王宝钗》等剧设计了舞台布景，还自己导演了一出话剧《剧台狂想曲》。剧中写了一个脱离生活的编剧，关在房间里闭门造车，创作越来越枯竭，冥思苦想编不出剧本，最后自杀了。他从自己的生活体验来导演这出戏，反过来这出戏也深深教育了他。为了使自己的创作向生活靠拢，他更加注重生活的积累，开始收集各种画册、资料，速写本随身带，走到哪里画到哪里，丰富扎实的创作素材，为他的创作打下了厚实的基础。有一次，他在虹口一家犹太人开设的旧书店里看到一本《凯绥·柯勒惠支版画集》，画集里的人物形象十分生动、真实，他视若珍宝，但价钱昂贵，无力买下，只得天天等开门，翻阅画集，细心临摹，犹太老板终于被他的精神所感动，同意分期付款，他用三个月的工资才得到了这本画集。直到 1946 年，仅仅几年中，他设计了四十多部戏的舞台布景，平均一个月要搞一部戏。其中最有影响的是他在苦干剧团时设计的《大马戏团》（师陀编剧，黄佐临导演）和《夜店》（柯灵、师陀编剧，黄佐临导演）。在创作《大马戏团》中“马戏团后台”、“帐篷休息室”等景时，他采访当年马戏班走江湖的人们，甚至到城隍庙去观看卖狗皮膏药和耍猴子，收集了大量创作素材，因此，布景设计得富有生活气息。演出后，报刊上评论他的设计是“写实主义”、“构成主义”的。《夜店》的设计也以它的真实感而闻名文艺界，由于设计图样真实地表现了底层社会的生活场景，还被苏联高尔基博物馆作为艺术品珍藏。

## “卡片乎？生活乎？”

丁辰由戏剧界转入电影界，标志着他的创作进入了一个新阶段。1947年，他进文华电影公司的处女作是影片《夜店》的美术设计。当时的电影布景盛行追求漂亮、华丽的风气，不少布景师都争着搞客厅、跳舞厅之类的布景，而且把这类布景编成卡片，按照布景的规模、豪华的程度分成“一号客厅”、“二号客厅”等等，设计时，从来不到生活中去，只要翻卡片对号入座就行。有的影片公司老板为了赚钱，拍完每部戏，也把戏中的布景图样归类列入卡片，因此，老板不用布景师照样能搭出各种华丽的布景。“卡片设计法”一时间在电影公司十分流行。刚跨进电影公司的丁辰，对这一套十分反感，他进摄影棚的第一天就悄悄在自己的速写本上写了六个字：“卡片乎？生活乎？”对此，产生了疑问。他在搞《夜店》的布景设计时，一无资料，二无电影技巧，但他依然坚持到生活中去。仅仅为了设计“小弄堂”和“棚户客栈”二堂景，他就骑自行车到棚户区和各种旧式弄堂，画了好几本速写。因此，搭出来的景非常接近生活，符合剧本的规定情景。尽管有的布景师、摄影师看到这二堂景后，都不屑一顾地说它“灰不溜秋”，但是，当时正在拍《新闺怨》的导演史东山见了，却称赞布景搭得真实，并且竭力推荐丁辰进了昆仑影片公司担任布景师。这对丁辰来说，是有力的支持和鼓励。从此，他更加努力追求布景的真实感。由于《夜店》的设计获得好评，他的名声在电影美术设计的同行中传扬开来，不少布景师在他的影响下，丢掉了卡片，从生活出发进行创作。好几家电影厂都邀他去设计布景，不到两年，他就搞了《希望在人间》（阳翰笙编剧，沈浮导演）等四、五部影片的美术设计，其中《万家灯火》（阳翰笙编剧，沈浮导演）、《乌鸦与麻雀》（陈白尘等编剧，郑君里导演）的布景设计，因为真实地表现了上海旧社会市民生活的典型环境，暴露了国民党的黑暗统治，使他一举成名。《万家灯火》描写了银行小职员因为失业而带来的苦恼，《乌鸦与麻雀》展现了教师、摊贩、失业者、小市民的生活面。当时，丁辰自己也住在拥挤、嘈杂的弄堂里，接触的都是类似剧中人物的劳动人民，对他们的生活和遭遇十分熟悉。在《万家灯火》中，他把主人公（蓝马扮演）的家安排在老式旧洋房的假三层，十分符合人物的身份。“银行办公室”一景是主人公被迫停生意的场景，丁辰在办公室的窗外设计了一块“大百万金”广告牌，彩色的霓虹灯光一亮一闪，室内却气氛灰暗，强烈的对比，衬托了人物失业后的彷徨心情，也突出了十里洋场的虚假繁荣。在《乌鸦与麻雀》中，为了表现解放前夕国民党面临崩溃的慌乱，以及人民生活的不安定，他善于抓住重点场景，如“轧金子”一场戏，原定在伪中央银行门口拍实景，但难以拍出混乱的场面，他就搭了一堂规模较大的场地景，真实地拍出了轧金子的混乱情景。在环境处理上，他把剧中人物的住所集中在一幢上海典型的老式里弄房子里，“二房东”住在二楼，“教师”住在亭子间，赵丹演的“小摊贩”住在前客堂，屋内堆满了美国善后救济总署抛售的各式水果罐头、克宁奶粉等，“小摊贩”坐在一张破旧的躺椅上，做起了“发财梦”，不小心一下子坐塌了躺椅，摔在地上，打乱了罐头。这些剧中人所处的环境、气氛都显得杂乱、动荡，烘托了动乱时代各阶层人民的不安定心理。这两部影片的布景设计相当成功，都从人物的性格、职业出发，结合时代特点，揭示出环境的典型性，是他的成名作。

## 从《马兰花》到《天云山传奇》

解放后，丁辰进入了创作的黄金时代，在党的文艺方针鼓舞下，他更加自觉地深入火热的生活，深深扎根在生活的土壤中，创作了《马兰花》、《家》、《渡江侦察记》、《海魂》、《黄浦江的故事》、《关汉卿》、《阿诗玛》、《傲蕾·一兰》和《天云山传奇》（与陈绍勉合作）等近三十部影片的美术设计，这些作品在艺术上都达到了较高的水平。其中《马兰花》获得1960年首届“百花奖”最佳美工，《天云山传奇》又获1980年首届“金鸡奖”最佳美工。从《马兰花》到《天云山传奇》，他二十多年如一日，仍然保持忠实于生活的创作方法，以纯真的心地热爱生活，每拍一部影片，他都象搞第一部戏的设计那样认真、一丝不苟和富有激情。接到任务后，他首先深入到生活中收集资料。他说，资料好比烧菜的配料，配料丰富，烧出来的菜就合口味，资料工作扎实，设计出来的布景就更接近生活。由于每部戏的题材不同，所表现的时代背景不同，展示的生活场景不同，需要的资料就千变万化，因此，对待每个戏的资料工作就要象小孩对待一件喜爱的玩具一样具有新鲜感。例如，他在影片《王昭君》的筹备中，为了了解、收集汉史、匈奴史的历史资料，跑遍了北京、西安、河南、青海、甘肃、宁夏等十几个省市，各处古迹遗址，图书馆、历史研究所、昭君出塞的沿途，都留下了他的足迹。有一次同行者已为他买好了车票离开北京，他不知从哪里打听到了有位历史学家刚写成一部《两汉生活史》的手稿，正在修改中。他执意要同行者退了票，自己七拐八弯地找到那位学者，硬把人家还未修改的手稿借到招待所，连夜赶抄、复制。学者起先有点哭笑不得，当他了解到丁辰的这股倔劲是为了创作时，反而深深为之感动。为了达到设计的环境更接近于生活，丁辰选择外景也有一种锲而不舍的倔劲。当过他助理的青年同志，都说跟着“丁老头”选外景，最累！他却笑眯眯地说，不花功夫，休想吃到好果子，不累，休想找到富有生活气息的外景。别看他年逾花甲，满头银发，走路爬山可比青年小伙子都来劲，他看外景什么都可能忘记带，有两件东西却例外，一是速写本随身带，二是专门爬山用的黑皮面软底鞋决不会不带。拍《天云山传奇》时，为了找一家县级干部的家，作为设计吴遥家的生活依据，美工组同志随他走了几个地区，从各个县级干部的家选到地委干部的家，选了几十家，才找到几家较为符合吴遥这个人物的社会地位、职业身份和性格特征的环境，最后综合成如今银幕上“吴遥家”的设计。他的这种追求环境的真实感的倔劲仍不减当年。

从《马兰花》到《天云山传奇》，二十多年中，他逐渐形成了自己的艺术风格：朴素，真实，具有浓郁的生活气息。《马兰花》是一部童话片，他充分调动了长期积累的形象资料，追求装饰性的艺术特色，以民族形式表现了富有儿童情趣的童话意境；《渡江侦察记》中，他为李春林等我军指战员设计了富有地方色彩的典型环境，展现了一幅幅“打过长江去，解放全中国！”的宏伟图景；设计《家》的布景时，他摒弃了某些影片布景花哨，华而不实的倾向，努力探求布景的真实感，他访问巴金，了解小说原著的人物原型和时代背景，又亲自到四川巴金老家，采访剧中人物的生活原型，了解当地的风土人情，地主大家族的生活习惯、建筑特点，收集各种形象资料，即使土改以后，各个地主家的陈设家具都已分散在各地，他也想方设法看到实物，使自己的设计有依有据。《阿诗玛》的布景设计，他又探索新的表现手法：

布景与音乐的结合，追求布景的音乐节奏感。每堂景都按照演员的舞蹈动作和音乐节奏进行设计，如“阿诗玛家”一景，以织布机的麻线为前景，透过排列整齐的麻线，可见正在织布的阿诗玛的母亲，镜头摇过画有民族图案的窗口，窗外射进一束柔和的阳光，照在阿诗玛的侧影上，歌声起，随着音乐的节拍，阿诗玛的绣花动作十分自然、和谐，环境既表现了撒尼族的生活情调，又富有音乐感、节奏感。“阿黑牧羊”的场地景，手法简练，色调明快，大树、溪流、山路的布局，高低起伏，疏密相间，与音乐舞蹈的节奏十分协调。丁辰在以上影片的美术设计中，艺术手法虽然不同，但目的都是追求一种风格，达到一种境界：浓郁的生活气息。他最反对那种片面追求色彩花哨、华丽浮夸的布景。《天云山传奇》中“会议室”一堂景的设计，既体现其真实感，又为导演的镜头处理、场面调度提供了条件。在会议室里除布置了具有地方特点的陈设道具外，特地加了一张会议桌，还在室外增加了一条长长的走廊。当吴遥在会议桌的前端高谈阔论，科长唯唯诺诺地为他倒水时，宋薇走进会议室，坐在会议桌的另一端与吴遥遥相对，成为前景，透过宋薇的侧影，可见吴遥那种盛气凌人的神态，通过两人的对跳镜头，以及两人的急遽的内心变化，一个是根本不把自己妻子放在眼里的傲慢的嘴脸，一个是对自己的丈夫有强烈不满但又不敢发作的内心矛盾的神情，环境布局结合了镜头调度，把人物各自对立的情绪，复杂的心理充分地表达了出来。而当宋薇听到吴遥对她无理批评后，一气之下，离开了会议室，在长廊上匆匆远去。这样就把两人貌合神离的关系点明了。以上这些镜头的分切，丁辰都精心设计了分镜头画面。这些画面从生活出发，从人物出发，为演员的表演提供了积极的场面调度。难怪导演谢晋在看了布景设计图样后说，老丁把这场戏的镜头都分好了。《天云山传奇》是丁辰近年来的重要代表作，它集中体现了丁辰的朴素、真实的艺术风格，不仅在国内享有盛誉，而且在国际上也获好评。日本著名电影美术家、《野麦岭》的美术设计师间野重雄访问中国时说：“《天云山

传奇》的美术设计很真实。‘罗群家’的设计十分生活，与‘吴遥家’的设计形成对比，很成功。外景选得好，‘勘察队驻地’的环境有地方特色。”这是对《天云山传奇》美术设计的中肯评价，也是对丁辰的艺术风格的形象概括。

丁辰扎根于生活，生活也养育着他。他的创作象粒粒种子，在肥沃的生活土壤里萌芽、生长，结出了丰硕的果实。在电影美术这块绚丽多采的园地里，丁辰是一个辛勤的耕耘者，又是一个踏实的创造者。

（吴本务）

## 上官云珠

一个眼神，几个动作，能使一个小角色的性格在银幕上熠熠发光，并给观众留下深刻印象，上官云珠就有这样的艺术功力。

上官云珠原名韦君萃，1920年生，祖籍江苏省江阴县。父亲是个教师，她自幼在园林如画的苏州读书。1937年，抗日战争的炮火迫使她离乡背井，流浪至湖南衡阳一带。1938年5月，在她哥哥的帮助下，经广州到上海。她本想继续读完高中，可是终为生计所迫，经人介绍到霞飞路（今淮海中路）何氏照相馆站柜台。

照相馆站柜台的职业，使上官有机会观察到照相馆拍照的各色人物，为她以后在银幕和舞台上创造职业不同、性格迥异的各种妇女形象，打下了较好的生活底子。当时影剧界的不少人也常到这家照相馆拍照，他们早已注意到这位美貌出众、聪明伶俐的小姑娘。当然，那些爱说爱笑、风度翩翩的演员们，对年轻的上官也产生了巨大影响，她期望着有一天自己也能加入他们的行列。正巧，有一次佐临领导的苦干剧团找她去扮演一个小女孩，虽然没有什么戏，可是增强了上官对表演艺术的爱慕和追求。1940年，她终于如愿以偿，考入华光戏剧学校，随后又进了新华影业公司演员训练班。

1941年，上官云珠第一次上银幕，在艺华影业公司拍摄的《玫瑰飘零》中饰演了一个次要角色。上官云珠就是这一次由卜万苍和张谓天为她起的一个艺名。此后，上官云珠又拍摄了《泪洒相思地》（1942）、《国色天香》（抗战胜利后上映）等影片。

在上海“孤岛”时期，曾发生了一件激发上官云珠必须在艺术上发愤图强的事，对她在表演艺术上从幼稚走上逐渐成熟，有一定影响。

正当拍摄《玫瑰飘零》的一天，一个资本家想拍摄一部招徕观众的所谓《明星大会串》的影片。某明星和老板吵翻，不干了。老板临时拉上官云珠出来顶替。试镜头之后，上官的姿色并不比那些明星们差多少，于是报上大吹大擂，说什么“上官云珠——艺坛新葩”等等。可是，当老板与那位明星和好如初之后，竟又抬脚把上官踢开。那些好事的小报记者为了不得罪资本家和那位明星，也来了个一百八十度大转弯，在报上说什么上官如何在水银灯前发抖，国语也讲不来，是个徒有其表的人，等等。在这急骤变化中，上官初次尝到世态炎凉、艺途坎坷，她反而变得更坚强，本来坦坦荡荡不甘示弱的性格中，又多了几分深沉，从此，她更加刻苦钻研表演技巧，虚心向知名的话剧、电影演员求教，尤其认真反复地讲普通话，丢掉“苏州腔”。直到她成名之后，还牢记当初小报讥讽过她的那些话，以鞭策自己不断努力。

抗战胜利后，上官云珠先后在“中电”二厂和文华影业公司拍片。在汤晓丹导演的《天堂春梦》中饰演龚妻。《天堂春梦》是一部描写抗战胜利后知识分子悲惨遭遇的进步影片。上官出色地饰演了一个生活奢侈、虐待孤儿的女人。之后，她又在影片《太太万岁》中饰演重要角色。从此她便象一颗出土的珍珠，引起了人们的注意。

在党的领导下，当时上海进步电影工作者的力量不断发展壮大。上官云珠在著名演员蓝马的影响和推荐下，进了我国进步电影的基地——昆仑影业公司演员组。不久，原由联华影艺社摄制，蔡楚生、郑君里导演的《一江春水向东流》，在并入昆仑影业公司后，继续拍摄下集《天亮前后》（上集为

《八年离乱》），上官云珠饰演了摩登风骚的阔太太何文艳。进“昆仑”，这是上官云珠人生和艺术道路上的一个转折点。在上海“孤岛”时期踏上影坛的上官，身上带有较浓的脂粉味。可是，“昆仑”中大部分进步电影工作者是从大后方重庆返回上海的，思想进步，衣着比较朴素。另外，“昆仑”的演员，如赵丹、白杨、吴茵、魏鹤龄等，在艺术上提倡演员生活在角色之中，表演中比较生活化，追求真实。这一切都对上官云珠产生了相当关键性影响，尤其在表演艺术上使她得到很大的提高，显示了她是一位可塑性强、戏路子宽，有表演才华的性格演员。

上官拍完《一江春水向东流》不久，便被导演沈浮看中，选她在阳翰笙、沈浮编剧的《万家灯火》中饰演生活困顿、境遇悲惨的贤淑妇女胡妻。曾有人担心沈浮的眼力和上官的功力，事实却是上官饰演的两个“反差”极大的角色，同样都得到了成功。

上官的表演“情于中，形于外”，有一种出于内心的魅力。别看她个子矮小，比起一般一米七十标准身高的女演员，大概相差一个头，可是上官善于扬长避短，藏拙显优，她有一双特别会“说话”的眼睛，表演真挚，眼神动人，感情的流露分寸得当，能把角色的神韵细腻地表达出来。她在摄影机前一站，往往使导演感到她“神”了。老导演沈浮至今还常常念叨：“上官，她懂电影，有镜头感，情切切，意绵绵，表演有分寸，也很有节奏。”沈老回忆在拍《希望在人间》时，教授邓庚白（蓝马饰）从监狱里被释放回家，一进门就寻找自己心爱的烟斗。其实，上官饰演的妻子陶静寰早把烟斗悄悄放进丈夫衣袋里了，可此时她佯做不知，还让丈夫摸摸他自己的口袋。沈老说，这是一场“戏中戏”，如果表演过火，戏就会假；但火候不到，戏又出不来。结果，上官的表演洋溢着聪明、智慧和丈夫的诚挚的爱，那略带顽皮的眼神十分贴切感人。接下来，老仆人流着泪对邓庚白说：“先生，这几年，可把太太想坏了……”沈老想在此插进一个陶静寰的反应镜头，这个镜头短得只有一呎半长，才一秒钟。沈老启发上官，要求她点头微笑，泪水噙在眼里。她听了导演的话，神色严峻，光是点头，没讲一句话。当问她要不要试拍一次时，她方连声说：“我懂，我懂，不用试了，就拍吧！”结果，这个镜头一拍即成。就在这含泪微笑的一刹那间，上官把陶静寰悲欢离合的全部感情波澜，以及她与仆人间亲密融洽的关系淋漓尽致地表现出来了。

解放前，上官还在根据田汉同名话剧改编、陈鲤庭导演的《丽人行》中饰演纱厂女工金妹；1947年在香港进步影片《乱世儿女》（程步高编导）中也担任过角色。

解放后，上官有强烈的翻身感。文艺整风时，她痛哭流涕地控诉旧社会不把女演员当人看的情形；当她学习党的文艺为工农兵服务的方向时，深深地感到自己的许多不足，决心好好学习毛泽东文艺思想。她在一篇文章中写道：“我过去创作范围比较狭小，演的也总是一些自己生活中所熟悉的知识分子、城市家庭妇女等等。”所以，1955年，当导演白沉突然决定由上官饰演《南岛风云》中的主角——人民武装部队的护士长符若华时，她开始时很

犹豫，没有信心。直到接受任务之后，她还担心地说：“自己会把符若华演得软弱无力，带有病态。”《南岛风云》的故事发生在1943年抗日战争时期的海南岛。上官饰演的游击队护士长，克服重重困难，经受种种严峻考验，保护了伤员迎来了胜利。要塑造这样一位具有高度革命英雄主义精神的人物形象，对上官的确是个难题。她认识到唯一的办法就是无条件地投身到生活中去。开始，摄制组到了海南岛海口市，她常常与导演白沉细致地分析讨论角色，有时候到深夜二、三点钟，但她还是感到与这个角色距离较大。不久，上官来到抗日战争革命老根据地广东省文昌县金华村深入生活，她卷起袖子和裤腿，迈开纤细的双脚，下田、浇水、放牛、抗旱，抢着干各种农活，与农村妇女打成一片。与此同时，她又同当年曾是游击队护士长的姐妹朝夕相处，多次谈心，这才使符若华的形象在上官心中渐渐地成长和丰富起来。有一次，导演白沉想试一试上官到底能否进入角色，急中生智，布置一些同志化装成伪军，在山路旁等待走下山来的上官。上官正巧练完投掷手榴弹下山来，当她“真”的遭遇“敌人”时，她动了真情，一下

子怒从心头起，举起“手榴弹”就扔了出去。通过这次假戏真做，上官才对创造符若华的艺术形象有了信心。影片上映后，人们仿佛感到上官变成另一个人了，谁能相信上官曾是一位长于饰演城市太太小姐的演员呢？这使许多演员姐妹在惊叹之余，增强了创造工农兵角色，为人民服务的激情和信心。

上官走上电影演员的道路后，只要有戏演，便全身心地浸沉到艺术事业中去。她拍摄的影片不少，主演的角色并不算多。她拍电影，从不计较角色大小主次，也不计较镜头多少前后，都是认真对待，全力以赴，留给观众以深刻印象，例如：《枯木逢春》中的冬妈妈、《早春二月》中的寡妇文嫂、《舞台姐妹》中的商水花、《血碑》中的贫农妈妈、《今天我休息》中的女医生、《情长谊深》中的科学家夫人、《香飘万里》中的商业工作者，等等。《早春二月》中的文嫂，在影片开始出现的一组镜头中，她是一个背影。然而，“这一个”人物的“背影”，却使观众看得出文嫂是一位命运悲惨的农村妇女，那回眸的凄惨眼神，一开始就给肖涧秋，同时也给观众以不可磨灭的印象。再如《舞台姐妹》中的商水花，在全片中不到十个镜头，有时“瞥了一眼”，有时“转动一下眼睛，外表象一潭死水”，有时“凄然地收拾自己的东西”，有时又是“憔悴的脸上露着妒意”……那怕是一个一闪而过的眼神微露，上官都是那样一丝不苟，恰到好处地表演出来，使观众看透了角色的心灵，可是，并不会意识到上官具有高超的表演技巧。上官的演技之高，真是达到了电影所需要演员做到的“没有痕迹的表演”的境界。上官饰演的商水花，只那么几个镜头，她却把一个经历艺海沉浮，受尽玩弄，人老珠黄，命运悲惨的“越剧皇后”的遭遇，从里到外，淋漓尽致表演到“家”了。又如在《今天我休息》中，上官饰演的儿科主任医生的镜

头就更少更短了，可是，她一出场就下楼梯看到马天民，一个看似随便一望的眼神，却显出了她的主任医生的风度。最后，导演鲁韧临时想加拍一个医生对马天民的行为表示欣赏的特写镜头，第一次没有拍好，鲁韧想作罢。上官沉思了一下，要求导演再拍一次，一拍就成功了。《今天我休息》的编剧李天济看到影片时，他没想到上官把这个“龙套角色”演“活”了。李天济

说：“我看了上官的表演，感到我太蠢了。当初，我如果知道是由上官饰演这个小角色，我还可以删掉许多对话，因为她实在演得太好了！”

上官虽然在一些影片中饰演配角，但她总是抱着探索多种人物性格，努力开拓自己表演领域的态度；同时，又在摄制组演员中言传身教，帮助青年演员完成饰演角色的任务。如，尤嘉第一次上银幕，在《枯木逢春》中扮演女主角苦妹子，戏很重。上官总是主动、热情、耐心地帮助尤嘉分析角色、排演、拍摄，并把当年她与吴茵拍《万家灯火》时，在生活中培养“婆媳关系”的感情，用在她与尤嘉身上。尤嘉在上官的帮助下，第一部戏就取得了好成绩，并从此登上了影坛。尤嘉一直把上官看作是自己难忘的启蒙老师。上官没有大演员架子，她无论在哪个摄制组都是闲不住，“当配角，配角不闲”。她常常对别人说：“没戏演，我就焦躁不安，有戏拍，不论角色大小，我就精神抖擞！”她始终在戏里“滚”，就感到精神充实，乐趣无穷。上官是一位有强烈事业心，有追求，有创造，崇尚艺术实践的表演艺术家。

上官在她走过的艺术道路上，留给人们一串珍珠似的人物形象，有少妇、老姬，有“青衣花旦”，也有“反派人物”，都以人物性格的典型化而闪光夺目。上官的演技之所以得心应手，因为她热爱生活，努力熟悉生活中的各种人物，而当她扮演一个角色时，则善于调动自己生活中的全部积累，深入挖掘角色的内心世界，缩短自己同角色之间的距离，很快地从“第一自我”进入“第二自我”，用自己的整个身心去演好一个无论是“大”还是“小”的角色。另外，上官喜爱评弹、戏曲，有较高的艺术修养，平时又注意刻苦练功，使她的表演技巧日臻完美。上官云珠的演技特色是含蓄奔放与洒脱稳重辩证地和谐统一。她拍戏时严肃认真，能很快进入角色，如拍《丽人行》时，有一场戏是上官饰的女工金妹由于遭日寇侮辱，生活所迫而沦为娼妓，又不被盲眼的丈夫所饶恕，最后竟走上自杀的道路。当李新群（黄宗英饰）去看望被救起的金妹时，金妹哭了。这场戏开拍之前，上官已进入角色，泪涟涟地哭泣着，戏拍完之后，她依然哭得象泪人儿。上官所以能很快地进入角色，感情又如此地激动，是因为她从自己的经历中耳闻目睹的有金妹这样悲惨遭遇的妇女是很多的。上官的戏好就好在她注意从生活中汲取“营养”，把角色看作是自己，有充实的内心感情。上官和吴茵在《万家灯火》中是媳妇与婆婆的关系，她在接受表演任务之后，就主动接近比自己年长的吴茵大姐，有意识地培养她俩之间的“婆媳关系”和进行感情交流。在《希望在人间》中，上官成功地饰演有进步思想的妇女形象，同样是因为她接触过反饥饿、反内战的青年并了解他们的斗争生活。

上官在踏上影坛的许多年间，为了不断磨练和提高自己的表演艺术，自1948年以来，还常常出现在话剧舞台上。她曾在《红旗歌》中扮演马芬姐、《雷雨》中扮演繁漪，以及在《风雪夜归人》、《日出》、《上海屋檐下》、《北京人》、《孔雀胆》等话剧中，担任过主要角色。上官还在许多译制片中，如《曙光照耀着我们》、《玛丽娜的命运》、《世界的心》、《牛虻》等，担任过配音演员。她的诗歌朗诵，如《他在我们中间》，曾在群众中产生过较大影响。

上官以她精湛的表演艺术，受到广大人民群众的喜悦。十年动乱中，上官遭受到林彪、江青反革命集团的残酷迫害，终于在1968年11月22日，一个秋末冬初的深夜，含冤身亡，终年只有四十八岁。在粉碎“四人帮”之后，上官云珠被彻底平反昭雪，恢复了名誉。她所创造的一个个生动的艺术形象

又重新闪现在银幕上，将永远活在广大观众的心里。

（陈同艺）

## 王云阶

著名作曲家王云阶，在音乐创作和理论研究方面都取得了显著的成就，是一位才思奔放、治学严谨、多能多产的艺术家的。

王云阶于1911年农历7月6日，出生在山东黄县一个中产家庭，父亲从小当学徒，后逐渐发迹成老板，1918年全家迁居青岛。处在半封建半殖民地的胶东半岛，使王云阶较早地接触到外国文化和“五四”新文化，在孩提时期就看过文明戏（话剧）和电影；而流行的民间说唱和小调也吸引着他，家乡的秧歌使他入了迷，彩色的年画和窗花也令他陶醉。他表现出多方面的爱好，特别是对音乐产生浓烈的兴趣，而且逐渐显露出这方面的天分。还在少年时期，他就学会了五线谱，在琴上能奏出四部合声。在中学读书时，因为音乐与绘画成绩优异，他获得学校颁发的音乐和绘画奖章。

1927年，王云阶到上海就学，他决心学习音乐，先后在新华艺术大学和人文艺术大学读音乐系，又在国立音专兼学钢琴选科。在旧社会，人们把职业音乐演奏者称为“吹鼓手”，属于“下三滥”，因此家里不允许王云阶学音乐，他只好背着家庭，商得学校当局同意，每年用绘画系的成绩单寄给家里。但是，到1930年，这个隐秘终于被发现了，家里强迫他退学，翌年又让他到北平学商。可是王云阶却利用这个机会，从清华大学教授库普卡学钢琴，向其他音乐家学作曲。

1932年春，王云阶在曲阜山东省立第二师范学校，因指挥师生唱《国际歌》被捕入狱，坐了三年牢。1935年春，经叔父营救出狱。三年的监狱生活，使他认识了社会的黑暗，因此，他放弃了成为钢琴家的幻想，而开始创作。他专攻作曲，抒发自己的愤懑和理想，并翻译介绍《大音乐家的爱》与苏联新音乐艺术的文章。

1937年，抗日战争暴发，王云阶到武汉，参加冼星海主持的“星海歌咏队”。在星海、林路等人的影响下，投身到抗日救亡音乐运动。在斗争的洪流中，他进一步认识到聂耳、冼星海、吕骥、贺绿汀的音乐作品所具有的广泛群众性和巨大的思想力量。他努力追求，以高涨的热情创作了《我们在炮火中长大》、《抗战到底》、《东北，我们的家乡》、《大家站在一条线》（自作词）等歌曲，发表了长诗《向阿波罗宣誓》。这时期，他不仅从事创作，而且参加游行，群众歌咏以及动员各界为抗日捐献等救亡活动。1939年，在四川为贺孟斧编导的故事影片《风雪太行山》的主题歌谱曲、录音，这是他为电影作曲的处女作；接着又为纪录影片《华北是我们的》录音，指挥并录了星海的《在太行山上》。当1939年星海的《黄河大合唱》初稿传到大后方时，他即组织并指挥了四川省戏剧音乐学校师生演唱，到农村演出。在抗日救亡运动中，他结识了曾与自己同台演出话剧《菱姑》的李青蕙，并于这年的“八一三”纪念日结婚了。

1940年，在重庆他结识了新音乐运动的领导人李绿永（李凌）、赵颀、舞蹈家吴晓邦等，与他们经常合作演出。在重庆抗建堂演出新舞蹈表演会时，周恩来副主席亲临观看，给予很大的鼓舞。这个时期在思想和创作上都反映了他的爱国热情，先后发表了《战地之春》、《我们是世界的主人》等歌曲，并继续翻译、介绍苏联音乐理论和成就，还翻译了一本《儿童唱歌法》，同时，出版了他的第一个歌曲集《国防音乐》。

1942年，他在重庆国立音乐院任教，由于不满学校当局的高压手段而辞职。决定应聘去青海主办音乐学校，到西宁后又遇鬼蜮，愤而辞去，辗转兰州，但因生活无着，只能到茶馆弹琴糊口。后经朋友帮助，他又去成都，兼任金陵大学、四川省立艺专、南虹艺专等学校的音乐课，生活仍难维持。几年中，往返的奔波、生活的窘迫，加之二妹患病、幼子病亡，使他身心交瘁，终于病倒了。在贫病潦倒中，他受聘为湖北省立师范学院音乐系副教授职，但得知作曲家沙梅因“思想左倾”而停聘，他也推故不去了，旋即转沪，靠卖自己的乐谱和唱片度日，不久应聘为上海美专音乐系副教授，勉强终日。

1947年，经欧阳红纓推荐，王云阶到昆仑影片公司担任临时钢琴教师，准备教主演《新闺怨》的白杨学习钢琴。恰巧这时昆仑公司的作曲组长章正凡要去香港，影片《新闺怨》需要作曲，乃决定请王云阶到昆仑工作，为《新闺怨》作曲。而《新闺怨》所描写的正是一个音乐家在旧社会痛苦挣扎的悲惨遭遇，这与王云阶个人的经历相似，他对影片的主题思想和人物感情有较深的体会，因此在创作中倾注了自己的全部感情。他在回忆这部影片音乐创作时写道：“记得当《新闺怨》样片制作阶段，有不少电影艺术家看了样片之后，认为有些地方没对话，‘太沉闷’，主张剪掉。但导演史东山坚持不剪。当我看样片时（没混录音乐），却感动得流眼泪。”有人不解，史东山说：“他是带着音乐看的。那些被认为沉闷的地方，是我留给音乐发挥、补充的。”的确，王云阶以深切的感受和出色的才华，成功地创作了影片《新闺怨》的音乐和主题歌，引起了电影界和音乐界的重视。王云阶的电影音乐创作生涯从此开始了，这是他艺术道路的转折点。长期蕴藏在他心底的音乐创作热情，象火山的熔岩一样，一旦爆发，便不可遏止地喷射出来。继《新闺怨》作曲之后，又连续为《万家灯火》、《关不住的春光》、《希望在人间》、《两人行》、《乌鸦与麻雀》、《三毛流浪记》、《表》、《母亲》等影片作曲和配乐。

上海解放前夕，敌人作困兽之斗，加紧围剿进步力量，王云阶也被列入黑名单。在地下党的关怀下他辗转去香港，解放后才回到上海。

1949年，他怀着极其兴奋的心情出席了具有历史意义的第一届全国文代会，受到极大的鼓舞。随着新中国的诞生，他开始了新的生活。1950年，王云阶为影片《团结起来到明天》和《翠岗红旗》作曲，1951年，被调往北京，任中央电影局艺委会委员兼音乐处副处长。在此期间，他又为影片《六号门》作曲，该片于1957年获国产优秀影片电影作曲奖。

1956年，他辞去行政职务，回上海电影制片厂专门从事创作，先后为《青春的园地》、《母亲》、《林则徐》、《不夜城》、《护士日记》、《万紫千红总是春》、《黄浦江的故事》、《魔术师的奇遇》、《飞刀华》、《青山恋》等影片作曲；同时，创作了交响乐《第一交响曲》、《第二交响曲》，博得国内外音乐界的好评；还发表了室内乐《前奏曲与赋格曲》，《弦乐五重奏》、《电影音乐与管弦乐配器法》以及一些音乐理论文章，显示出较高的艺术造诣和理论功底。

王云阶在我国音乐界，尤其是电影音乐界，孚望很高。这不仅因为他创作了数十部电影音乐作品，而且还因为他对音乐艺术锲而不舍，不断探索和创新的进取精神。

王云阶受过系统的西洋音乐的教育，对西洋的音乐理论、技巧和经典作品有较深的了解和研究。因此，他有着驾驭和创作大型交响音乐作品的功力，

不仅创作了供大型音乐会演奏的交响音乐，而且也谱写了不少气势磅礴、结构复杂的电影音乐。特别是对那些反映广阔的社会面，人物关系复杂的影片，他的构思就显得宏伟壮阔、变化多姿。

可贵的是，王云阶并不满足于对现有音乐语汇的沿用，而是不断向新的领域开掘。除了自己刻苦钻研以外，他还经常听外国专家的作品分析和复调的课，学习国外的高级和声、对位法、赋格学，以提高自己的艺术表现技巧和理论修养。同时，他还不断探索洋为中用和民族化的路子，取得了可喜的成就。

探索的路是一条艰苦的路，王云阶不气馁、不怯步。他认为，音乐作为艺术，是社会生活和人们思想情绪的反映，中国的音乐艺术是中国社会生活和人民思想情绪的反映。因此，应该具有中国民族的风格特点，应该为中国人民所喜闻乐见。一方面注意借鉴外国音乐创作经验，一方面要发掘自己民族的音乐宝藏，在创作实践中体现出民族音乐特点。王云阶在这方面努力探索的足迹是明显的。

例如：他为影片《湖上的斗争》作曲时，为了表现尖锐的斗争和人物思想的激烈冲突，要使音乐富有强烈的戏剧性，感到民族音乐在这方面的表现手段不够丰富，于是便采用了西洋音乐中小音阶的调式旋法，在和声中又加些西洋音乐中典型的不协和和弦。这样做虽然加强了音乐的变化和戏剧性，但他很快感到影片的音乐比较“洋”，缺乏民族特点。因此，在为《六号门》作曲时，他有意识地向民族音乐学习，研究民族音乐的表现手法。他发现在我国戏曲音乐和民族乐曲中有着丰富的音乐语汇，传统的古曲，如《十面埋伏》、《将军令》、《霸王卸甲》以及各“卡戏”音乐，都蕴藏着宝贵的资源。在表现尖锐的矛盾冲突或戏剧性方面，完全可以借鉴这些具有很强表现力的传统音乐。王云阶融合了其中的精华，较好地体现在影片中，并且吸收了劳动号子的成分，使《六号门》的音乐富有鲜明的民族风格。

《六号门》的音乐创作，是王云阶电影音乐创作的转折点。民族音乐的宝贵财富，象磁铁一样吸引着他，他开始深入地研究我国传统音乐，从艺术构思到旋律、节奏、和声、配器、音色、力度、复调结合等方面的民族特点，都做了比较深入的探讨。从此，在他的电影音乐创作中，民族音乐的特色逐渐占有了相当的地位。他从《六号门》到《母亲》，又经过《护士日记》、《小康人家》、《聪明的人》直到《林则徐》，终于摸索到一条民族化的路子。

影片《林则徐》的音乐创作，是王云阶在探索“古为今用”、“洋为中用”过程中，一次成功的实践。

《林则徐》的音乐，不仅准确有力地渲染了时代气氛和时代精神，细腻入微的刻画了人物性格，而且，乐曲本身就构成一部完整的爱国主义交响诗。

乐曲的宏大气魄和娓娓的咏诉结合，从序幕开始，接着分三个乐章，逐次写出“林则徐受命”、“私访”、“视察炮台”、“捉颠地”、“焚烟”、“与邓廷桢惜别”、“被摘顶戴花翎”、“关天培殉国”，直到“三元里大战”，把全剧音乐推向高潮。全曲二十四节，贯穿着中国人民不可侮的精神和时代悲剧的色彩，显得悲壮、昂扬，一气呵成，又段落分明，发展的层次清楚，与影片主题和风格配合默契。这种既密切与影片情节相配合，又独立成章的作品，是电影音乐最难达到的境界，显示了王云阶的艺术功力。

《林则徐》的音乐，在民族化方面，是“化”得很成功的。它有意识地向民族传统音乐语汇，特别是向戏曲音乐学习，大胆地采用戏曲中的“曲牌体”、“板腔体”的表现手法，同时借鉴西洋音乐的“交响性”艺术形式，把和声、配器、织体等艺术手段，“化”入民族音乐的形式结构中来，把旋律分成若干声部和层次，迭次展开，从而有力地配合影片的总构思。例如林则徐视察虎门炮台一场，以“曲牌体”为基础，借鉴“交响性”手法，并大胆使用了板鼓，加强音乐的戏剧成分和战斗性。在麦宽与颠地斗争一场，则以“板腔体”为主，加交响处理，用戏曲的紧打慢唱的手法，突出气氛的紧张和人物情绪的愤怒。有时则同时将“曲牌体”、“板腔体”和交响手法一起用，如摘顶戴花翎一场，就是三者结合的处理，以表现林则徐此刻复杂的内心冲突的深度和广度，与演员的表演配合起来，收到催人泪下的效果。

王云阶的电影音乐创作，有奔腾的江河，也有涓涓的溪流。如果说《林则徐》的音乐，是汹涌的长江，那么《护士日记》则是清新活泼的小溪，曲调通俗简明、意境淡远，好象不加工任何人工修饰的天然流水，清彻沁人。其实它同样倾注着作曲家的生活激情，飞溅着时代的浪花。

那是1956年深冬和1957年初春，王云阶来到《护士日记》中所描写的生活环境——包钢。当时的这个钢铁联合企业还在刚刚建设，许多宏伟的建筑还只是画在地上的一道道白线标。潺潺的大青河，皑皑的大青山，蓝天上飘着白云，在王云阶的心里，这座未来大企业的蓝图正在逐渐变成立体化。而使蓝图变成现实的建设者们，有许多是刚从学校毕业的学生，他们为建设边疆奔赴到塞北，他们是祖国的好儿女。王云阶深受感动，他立即创作了“小燕子，穿花衣，年年春天来这里……”这首抒情歌曲，为影片增色不少。歌曲本身广为流传，深受群众欢迎。

在“四人帮”肆虐时期，这首《小燕子》被打成“黄色歌曲”，王云阶也和文艺界许多人一样，被加以“资产阶级反动权威”等莫须有的罪名，横遭迫害，剥夺了他创作的权利。

粉碎“四人帮”后，王云阶的艺术生命象经历风雪严霜的花木一样，在春风的抚慰下苏醒了，重又绽开枝芽开放了。他虽已年逾古稀，但仍壮心不已，他的生活和创作激情还是那样旺盛。他以满腔热情投入了《傲蕾·一兰》的音乐创作，两次奔赴黑龙江和内蒙地区深入生活，往返于大、小兴安岭和呼伦贝尔大草原，向达斡尔和鄂温克等少数民族的音乐学习，终于谱写出威武悲壮的电影音乐。接着，他又完成了《海之恋》等影片的作曲和一首小提琴协奏曲的创作，同时，还不断发表有关音乐创作的理论文章，把多年的理论文章整理成集，供中国电影出版社编辑出版。

王云阶从事电影音乐创作几十年，他热爱生活，更执著地热爱音乐艺术。然而，在旧社会，他生活多蹇、道路坎坷，在创作上也多次中断，水平忽高忽低。只有在社会主义的阳光雨露沐浴下，他的才智方得以充分发挥，由于他勤奋的探索，在创作和理论研究方面，都取得了卓越的成就，成为我国著名的音乐家。

王云阶于1954年曾参加捷克举办的第八届卡洛维·发利国际电影节，1982年又参加了在法国举行的第三十五届戛纳国际电影节，为国际文化交流作出了贡献。他是中国电影家协会理事、中国音乐家协会理事、上海音乐家协会副主席、上海市政协委员、中国电影音乐学会会长。

(薛賜夫)

## 王玉胡

王玉胡，原名王玉瑚，1924年9月生于河北省安国县石佛村的一个中农家庭。幼年时期，他在农村小学读了几年书。1937年抗日战争爆发后，年仅十三岁的王玉胡，毅然离开学校，参加了党领导的抗日救亡工作。同年，他加入了中国共产党，后历任区、县的青年抗日救国会部长、主任等职。当时，冀中敌后青少年抗日救亡文艺异常活跃，王玉胡在组织这些宣传活动中，开始学习创作，写了一些反映敌后战斗生活的诗歌、故事、活报、宣传剧一类文艺作品。革命战争是一个锻炼人的大熔炉，也是一个培养人的大学校，随着革命事业的发展，王玉胡成长为一名革命文艺战士。

1943年初，王玉胡由冀中到达延安，先后在西北党校和中央党校学习，并参加了当时的整风运动。由于学习了毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》，和有机会读到较多的中外文学名著和各种文艺报刊，使他对党的文艺事业有了更明确的认识。这以后，他的文艺习作陆续在延安的《解放日报》上发表。其中1944年发表的《铁丝阎王》和《王队长的武工队》两篇，都署名“王玉胡”。这个笔名一直沿用至今。

1944年底，王玉胡调回部队，担任宣传队指导员和文工团的政治协理员等职，并成为专业的文艺工作者。解放战争期间，他跟随部队转战南北，参加了震惊中外的延安保卫战和解放大西北。由于深入连队，与战士们共同生活，共同战斗，写了不少战地通讯、特写、报告文学和剧本。歌颂延安保卫战的多幕歌剧《九股山》就是这个时候写成的。《九股山》是最早反映延安保卫战的一个剧本，曾在西北战场多次演出，深受广大指战员的欢迎。此剧后经“西北战斗剧社”改编成话剧《九股山上的英雄》，代表西北地区参加了1949年全国第一届文代会的演出。

1949年11月，王玉胡随部队进驻新疆，亲身参加了新疆解放初期的剿匪反霸斗争，后又参加部队的生产斗争。1951年，他从部队转到新疆维吾尔自治区地方上工作，先后担任中共中央新疆分局宣传文艺处副处长、中国作家协会新疆分会副主席、新疆文联副主席等职。

从部队转入地方使王玉胡的创作题材起了极大的变化。新疆地处祖国边陲，是个多民族聚居的地区，驻疆干部都肩负着加强民族团结的特殊使命。王玉胡一到地方就深入哈萨克牧区和维吾尔族农村体验生活，并把吐鲁番农村作为长期深入生活的据点。从这以后，王玉胡的创作题材逐渐由写部队的生活，转移到写新疆兄弟民族的生活。他从解放初期发表的短篇小说《北塔山风云》、《阿合置提与巴格牙》，报告文学《哈萨克民间艺人司马古勒》，以及后来发表的短篇小说《牧羊战士》、《热衣木坎儿匠》、《晚秋春花》、《一匹马的故事》、《一双破靴子的故事》，长篇小说《边疆纪事》等，几乎全部都是兄弟民族生活的写照。深入生活使王玉胡在思想感情上与兄弟民族人民打成一片，建立了深厚友谊。为了有效地向全国介绍兄弟民族人民的生活和斗争，他运用各种文艺形式进行创作，其中突出地运用了电影这个为群众喜闻乐见的形式。

王玉胡从事电影剧本创作是从1952年开始的。这一年年底，他的短篇小说《阿合置提与巴格牙》先后在《新疆日报》和《新观察》发表，三联书店在出版单行本时，还请了著名画家司徒乔插图。该书问世后，曾引起广大读

者的注目。著名电影艺术家蔡楚生读了这篇小说，认为是很好的电影题材，想亲自导演这部影片。后因他工作繁忙不能脱身，才负责推荐给北京电影剧本创作所，由该所邀请王玉胡进行改编。由于这是解放以后较早反映少数民族生活的题材，因而得到了各方面的重视和支持。当时的中宣部副部长周扬特地写信给中共中央新疆分局书记王震，要求给予支持。新疆分局宣传部长邓力群亲自与王玉胡讨论了改编的设想和提纲，并支持他再次到阿尔泰山哈萨克牧区深入生活。当时，陆路正值大雪封山，组织上特地调用飞机送他到目的地。这个电影文学剧本于1952年底写出初稿，改名为《哈森与加米拉》，1954年在上海电影制片厂拍摄成影片，由著名艺术家吴永刚导演。该片1955年在全国放映，受到广大群众好评，中央文化部授予该片1949—1955年国产优秀影片二等奖，王玉胡获得银质奖章。

《哈森与加米拉》描写的是一对哈萨克青年男女追求婚姻自由和幸福生活的故事，剧情充满传奇色彩，生活气息浓厚。这是王玉胡用饱蘸对兄弟民族真挚情谊的笔写成的。通过这次创作实践，他发现电影是一种高能量的综合艺术，它可以把一个民族的传统生活的各个方面——大至广袤的历史生活环境和社会风气，小至民族习俗、生理特征，以致服装头饰，都能淋漓尽致地展现在全国观众的面前。短短的一个多小时，使他们对一个完全陌生的民族熟悉起来，并在思想感情上引起交流和共鸣。正是由于深刻体会到了这一点，才激发了王玉胡从事电影文学创作的巨大热情，以致在创作生活中出现了一个重要的转折：电影文学创作成了他五十年代创作生活最主要的部分。

第一个电影文学剧本创作的成功，显示出王玉胡在这方面的创作才华。1954年至1955年，他曾以特约编剧的身份，在当时的电影文学剧本创作中心——北京电影剧本创作所生活了近两年。这两年中，王玉胡凭藉创作所为他提供的优越条件，结识了不少著名电影艺术家，观摩了世界各国许多著名的影片，阅读了大量有关电影创作的书籍和资料，提高了电影文学创作的素养和功力。《沙漠里的战斗》和《祖国西陲》（后易名为《塞外风云》）两个电影文学剧本，就是在这段时间内创作的。《沙漠里的战斗》是第一部反映新疆生产建设兵团屯垦戍边生活的影片，1956年摄制完成，由著名电影艺术家汤晓丹担任导演，影片在全国放映后，受到普遍的好评。

1956年，全国进入社会主义改造高潮前夕，王玉胡由北京回到新疆，继续到兄弟民族聚居的农村深入生活，坚持走边深入生活边进行创作的正确道路。1958年，他在完成长篇小说《边疆纪事》以后，又写成了一个电影文学剧本《绿洲凯歌》。这是一部反映维吾尔农村生活的剧本，热情歌颂了维吾尔农民迈向社会主义道路的光辉历程。它除了保留王玉胡所擅长的抒情笔调、浓郁的生活气息和民族特色外，并着意刻画了人物的命运和内心世界，从而使这部作品既具有感人的艺术魅力，又有历史和社会的价值。这次探索虽然并没有完全达到王玉胡所理想的目标，但是开始形成了他自己的艺术创作风格：清新的抒情笔调，细腻的人物刻画和浓郁而有特色的生活气息。这些颇有特色的艺术风格，很快就引起了人们的注目。当《绿洲凯歌》剧本还处于草稿阶段，北京《电影创作》杂志就不惜篇幅，发表了尚未经过修改的十万字草稿本。这部影片后来在上海海燕电影制片厂摄制完成后，被选作国庆十周年的献礼片之一。

1961年，王玉胡又创作完成了《绿洲凯歌》的续集《阿依木罕》。在修改时，因为人物的思想性格发展受到前集的限制，于是改为独立的篇章，易

名为《黄沙绿浪》。文学剧本 1963 年在《电影创作》上发表，1965 年由海燕电影制片厂摄成电影，成为庆祝新疆维吾尔自治区成立十周年的献礼片。

王玉胡从 1952 年的《哈森与加米拉》，到 1962 年的《黄沙绿浪》，十年中创作了四个剧本。1966 年，新疆青年出版社和中国电影出版社分别出版了他的电影剧本选集《塞外风云》和《绿洲集》。在《绿洲集》出版以后，王玉胡原想认真总结一下在电影文学创作方面的经验，为以后进行新的创作准备条件。但是不久，一场史无前例的灾难性浩劫，使他遭受了无端的诬陷和迫害，被迫停止了创作。党的十一届三中全会彻底平反了他所蒙受的冤屈，重新赋予了他从事创作的权利。虽然他担任着新疆文联党组书记繁重的领导工作，但仍忙里偷闲奋笔疾书，与另一位作者合作，创作了一部以维吾尔族民间传说为题材的电影文学剧本《阿凡提》，并于 1980 年由肖朗导演，在北影厂拍成电影。

在社会主义建设新时期到来以后，王玉胡不改电影文学创作初衷，渴望创作更多更好的电影文学剧本。他不辞劳累，正在整理经过长期酝酿、有的已经写成了“半成品”的几个最适宜于用电影表现的题材，力争尽快完成，为建设社会主义精神文明多作贡献。

（戴中孚）

## 王世桢

### 一

王世桢，电影评论家，1922年7月生于福州。父亲三次留学日本，曾在福建的厦门大学、前华南女子文理学院等校讲授中国文学，与鲁迅在“厦大”共过事。王世桢在中学求学时，就爱上了文艺，1937年抗日战争爆发，他在福州英华中学读高中时，还曾参加学校里的话剧演出活动。王世桢虽酷爱文艺，但在他高中毕业时，其父鉴于当时的社会现实和自己的际遇，偏不要他报考大学文学系，希冀他毕业后不再继承父业。1941年9月，王世桢考入福州前协和大学农学院；1942年，他又转入成都燕京大学经济系，直到1945年夏毕业。

王世桢在燕京大学经济系期间，课余时间一直醉心于阅读古典著作和十八、九世纪俄国、欧美的文学、戏剧作品，受人道主义和现实主义的思想影响较深。有一次他利用一个暑假，为当时的成都明声聋哑学校写了一个哑剧，自编自导，带领聋哑学校学生和盲童先后到四川八个城市去演出；在演出时既当舞台监督，又当杂工，把所得的收入，全部作为聋哑学校的经费。在另一个暑假，他还把美国尤金·奥尼尔的话剧《悲悼》（三部曲）试译了出来。这两次暑期的业余活动，揭开了王世桢从事艺术实践的序幕，并增加了他日后从事文艺工作的志向和信心。

这一时期，王世桢除了博览各种文艺著作，还对哲学和文艺理论的书籍很感兴趣。从1943年开始，成都掀起了反对蒋介石反动统治的学生运动，冲激了王世桢埋头读书的孤寂生活。他原来对学生运动还只是抱着旁观和同情的态度。但有次在偶然的会里，他读到了鲁迅编辑的《海上述林》，发现里面编有列宁的《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》，以及普列汉诺夫、高尔基等论文学的有关著作，他读后真是爱不释手，从中得到了启迪。特别是列宁对托尔斯泰的论述，既肯定了托尔斯泰作品的进步的一面，又科学地分析其局限性，这就更使王世桢茅塞顿开，举一反三，引起了对人生、对艺术等许多问题的新的思索。正由于这次看来似乎是一个偶然的契机，但却促使他去对照现实生活中的种种社会弊病，从而认识到不同时代的生活，必然产生不同的艺术作品这个朴素的真理。而他也正由此从醉心于过去的文艺名著，转向注视周围的现实生活，并更激起他如饥似渴地学习马列著作和文艺理论的极大热情。这在王世桢的思想、生活道路和艺术观上，都是一次新的转折。

### 二

1945年夏，王世桢在成都燕京大学毕业后，即去重庆中国银行国外部当办事员，依靠工资维持生活。同年9月，抗日战争结束，他于年底随中国银行来上海工作。

1946年，王世桢第一次读到毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》。毛泽东同志提出的文艺为人民服务，首先是工农兵服务的方向，使

他看到了自己前进的道路。1948年1月，他由羊申甫介绍，在南京加入了中国共产党的地下组织，并把组织关系转到了上海的文艺界。从此，他实际上就以银行的职业为掩护，开始做影剧界的工作了。

王世桢入党后，协同刘厚生办《影剧丛刊》杂志。他们通过这个刊物，在白色恐怖十分严重的情况下，团结了一批影剧界人士。这是王世桢从事刊物编辑和评论活动的一个起点。

1949年5月25日的夜晚，上海市区突然听到来自近郊的隆隆炮声，它象春雷震撼大地。5月26日早上，人们在几条街上看到解放军正在路边休息。但是也有些地区尚未解放。这时党组织通知王世桢和话剧女演员陈奇二人，带领两名工人纠察队员去上海大西路看管国民党的广播电台，连续播送中国人民解放军布告和上海各界人民欢迎解放军的广播稿。当时解放军虽然还没有完全进城，但这是多么激动人心的一天啊！王世桢、陈奇和两名工人纠察队员接到通知后，赶到大西路看管电台，宣读党的政策，并通宵达旦地播送党的文件，保护广播电台的设备，团结愿意为新中国服务的原工作人员，要大家等待军管会的接管。王世桢等经过紧张的工作，终于出色地完成了党交下的这个光荣任务。

1949年5月，上海解放后，王世桢被分配在上海市军管会文艺处戏曲室做秘书工作，后兼任戏曲研究班编导组的指导员。不久，他又从戏曲室调入电影室工作。我国著名剧作家于伶任文艺处副处长兼电影室主任，他任秘书，成了于伶的助手和学生。于是，王世桢正式从事电影工作了。于伶对他既信任、放手，又亲切引导，使他有机会边干边学，在实践中得到各种锻炼。

1950年，上海市军管会文艺处的电影室改为上海市文化局电影事业管理处，王世桢任秘书室主任。当时，电影事业管理处的主要任务是，管理私营电影制片厂和全市的电影院，负责影片的审查和评论等工作。那时美国的旧影片充斥市场，占上映节目的百分之八十五，解放前私营电影制片厂和香港影片公司摄制的部分消极影片也占了一定比重，因此如何通过影片的审查和评论工作，逐步限制以至禁映一批影片，并大力评介国产的和苏联的优秀影片，成为当时电影战线上的紧迫任务。王世桢和老电影评论家鲁思、梅朵，都在电影事业管理处工作，他们根据党的政策和领导的指示，共同为完成这项任务作了积极的努力。

为了抵制和批评有各种错误思想倾向的影片，宣传具有进步意义的优秀影片，在夏衍、于伶等同志的领导下，梅朵和王世桢还创办并主编了《大众电影》杂志，为解放初期的上海电影评论工作作出了贡献。在此期间，王世桢还担任了上海剧影协会副秘书长和上海市影评工作者联谊会副主席的职务，通过社会活动方式，开展影评工作，并组织私营电影制片厂的创作人员进行政治和业务学习。

### 三

1952年，继上海私营电影制片厂国有化，成立了上海联合电影制片厂以后，中央电影局也还成立了上海电影剧本创作所，夏衍兼任所长，柯灵任副所长，王世桢担任秘书长，并兼编辑室主任。

上海电影剧本创作所成立后，先是向上海联合电影制片厂提供电影文学剧本，后“上联”厂并入上海电影制片厂，上海电影剧本创作所则又负责向“上影”厂提供电影文学剧本。夏衍与柯灵同志是我国两位卓有成就的老一

辈作家、电影剧作家。他们谙熟电影特性，有着丰富的创作经验，在他们主持上海电影剧本创作所期间，确为新中国的电影事业培养了一批专业和业余电影剧作家，并产生了一批优秀的电影剧作。1953年以后，著名文艺和电影理论家陈荒煤到中央电影局担任领导，也经常直接关心和帮助上海电影剧本创作所的工作。当时，勤奋好学、富有事业心的王世桢，既是这几位老一辈电影剧作家、理论家的助手，也是他们的好学生。每当王世桢谈起上海电影剧本创作所这段工作时，他总是浸沉在幸福的回忆里。他认为自己在这一阶段能在夏衍、陈荒煤、柯灵等同志领导下工作，在思想作风和业务上确是学到了不少东西。王世桢就是这样边学习、边实践、边提高，终于成了一名在新中国成立以后成长起来的，熟悉电影文学创作业务，并擅长作剧本编辑工作和团结作家、扶植青年作者的创作领导。如果说王世桢是一位对社会主义电影事业的发展，起过一定作用的电影评论家，那么他的成绩和贡献，更多地表现在对电影文学剧本的扶植和对新作者的发现上。

今天有些著名的电影剧作家，他们的第一个电影文学剧本，都是在上海电影剧本创作所和后来上海电影制片厂编辑处时期扶植起来的。五十年代初，李准在《长江文艺》杂志上发表了一篇反映农村现实生活的短篇小说《不能走那条路》，王世桢发现这一题材后，即责成有关编辑向这位从未写过电影剧本的李准组稿。在剧本的改编、修改过程中，他一直给予热情的支持。又如：鲁彦周的电影文学剧本《春天来了》和后来吕宕、叶元的电影剧本《林则徐》，都是他们自己投稿的。王世桢在负责剧本工作时，对群众来稿十分重视，只要一发现剧本有一定基础和特色，他总是组织力量积极扶植。他在阅读剧本时，几乎每次都是逐节、逐场地做摘记，他认为这样才能更好地剖析剧本，提出问题，同作者具体地交换意见。他反对谈剧本时泛泛地说一通，他常常回忆夏衍的教导，看剧本首先要弄清作者的意图，体会创作的甘苦，要从生活、作品和作者的实际出发，提出具体可行的意见和建议。正由于他的身体力行、一丝不苟，不但促成了一些有一定思想、艺术质量的电影文学剧本，而且也扶植了不少青年电影剧作者。

1956年，上海成立上海电影制片公司，王世桢担任上海电影制片公司编辑处的副处长，继续负责组织剧本的工作。这里值得提出的是，王世桢在关注培养和扶植新作家、新作品的同时，他还很注意团结一些专业作家，动员和组织他们为电影制片厂编写电影文学剧本。如刘知侠的《铁道游击队》、吴强的《牧童投军》、陈残云的《羊城暗哨》、王若望的《阿福寻宝记》、杜宣的《兰兰和冬冬》、陈耘的《年青的一代》和胡万春的《家庭问题》等，都是在他带头下，汇同有关编辑一起组稿的。现在不少作家和业余作者一提起王世桢，都会赞扬他对剧本工作的负责精神，以及他先后在江西、武汉、上海等地多次举办电影剧本创作学习班，悉心培养和辅导新人新作的满腔热情。

王世桢也很想从事电影创作，1959年他曾完成一个反映钢铁工人生活的电影文学剧本《明晃晃的阳光》，得到过有关老导演的赏识，但因行政工作忙碌，放弃了对剧本的修改，未能投入拍摄。作为共产党员的王世桢，在处理这个问题上是合乎党员的标准的，熟悉他的几位老编辑，都说他富有自我牺牲精神；即他不是不能创作，而是心甘情愿地服从革命工作的需要。王世桢在担任剧本创作领导期间，能忠实地执行党的文艺路线、方针、政策，当然，这里也有正反两方面的经验教训。十年动乱时期，他同样先是受审查、

遭批斗，继而去干校、砂轮厂劳动，后来任上海电影制片厂文学创作组副组长。在“文化大革命”前，他还先后担任过上海市电影局艺术处副处长、天马电影制片厂副厂长。现任中国电影家协会上海分会秘书长和《电影新作》编辑部负责人。

从五十年代到八十年代，随着时光的流逝和政治风云的变幻，王世桢的两鬓已逐渐增添了银丝。他三十年如一日，默默地在为电影文学园地辛勤地耕耘着：有多少成功的电影剧本虽然没有挂上他的名字，但这里却凝聚着他的汗水和心血；有多少作家从一个普通的作者开始进入电影剧作园地，这里又总是联系着他知人善诱的才能。历史是最好的见证。三十年辛苦不寻常，人们是不会忘怀这位长期在电影剧作园地上浇花锄草的园丁的！

（边善基）

## 王林谷

王林谷，电影剧作家，上海电影制片厂副厂长。1919年阴历11月初3生于浙江宁波。父亲原是上海绸布庄的店员，因染上鸦片，以致家庭逐步沦为城市贫民。当他八、九岁时，一家全靠母亲帮佣维持生计。王林谷读小学时，在学校的文艺活动中是个颇有才干的孩子，每逢演戏或演讲必然得奖。

宁波市西门外有条石板铺成的街道，街的尽头是城门口一座石桥，跨过护城河桥旁有一个贴报栏。这是王林谷上学的必经之处。正是这条普通的街道为王林谷创造了丰富的童年生活。那时候，他每天清早背起书包去上学，走到石桥，必定先到贴报栏前踮起脚尖，把报纸从头到尾，一字不漏地看完。然后就沿着各式铺子蹒跚着过去。画像铺，木雕店，纸扎店里那些五光十色的工艺品使他流连忘返，徘徊不已。形神兼备的肖像，红绿艳丽的色彩，巧夺天工的佛象、精致玲珑的灯彩，在这孩子的眼里真是了不起。正是这些民间工艺品将中国民族艺术的特征最早地注入到他的心里。

浙江农村的草台班对他也有着强烈的吸引力。每逢庙会唱戏，他站在凳子上一看就是一整天。穷孩子的肠胃里常有的是饥饿，心灵里却有着丰富的感情，对戏里的喜怒哀乐特别能领会。他迷恋艺人们在台上能够扮演善恶分明的角色，使人爱，使人恨，更同情艺人们在台下悲惨的命运，那种年年难唱年年唱，处处无家处处家的生活深刻地留在这位少年人的心里。三十多年后便成了他写作《舞台姐妹》的创作冲动。

因家境贫穷，王林谷上小学五年级时，开学缴不出学费，被校长在会上点了名，气忿之余，他离开了学校。在失学和失业的日子里，他除去上山砍柴，便坐在宁波市图书馆里。唯有书的世界，能使他获得知识，忘却饥寒和屈辱，在这里他从“五四”新文艺作品中接触了鲁迅、郭沫若、茅盾、沈从文、老舍、郁达夫……这些文坛巨匠。

1930年冬，王林谷还不足十三岁，便进了上海一家化妆品厂当学徒。十七岁那年他又到亲戚开设的一家照相材料商行当练习生。三尺柜台成为他接触社会、观察人生的窗口。与商行有关系的顾客大多属于上层社会人物。阔老们虚伪的文明令他憎恶，反感；但悠闲的生活、绅士的风度又会勾起他改换门庭，提高社会地位的欲望。文化界知名人士的声誉和才学也在他心中升起一种崇拜感。他的脑子里常常轮番憧憬后两种人的生活。但是他很明白，无论将来做哪种人，走哪条路，都得靠自己去努力。同旧社会许多渴望改变命运的人一样，他开始走的也是一条个人奋斗的路。

那时，白天他手脚勤快地做生意，夜晚他便进补习学校或沉醉于书海之中。抗战初期的文艺中洋溢着强烈的民族感情，培育了他朴素的爱国主义思想。而在诸多的文学样式中，他最喜爱的是抒情散文。当时有些著名作家的散文在广大文学青年中很有影响。这些散文在文字上色彩浓郁、华丽；内容上抒发的是一种淡淡的哀怨，低低的悲愤；情调上缠绵悱恻，如怨如诉，引起思想苦闷，找不到出路的王林谷的共鸣。于是他在写作练习中，从形式到内容都是学习和模仿这些作品的。

1937年，抗日战争爆发，王林谷随商行辗转，1938年春，商行在重庆复业。到重庆不久，他在报纸副刊上发表连载《流亡日记》。以后，当地几家报刊上经常出现署名林谷的散文。如《牵牛花和人生》、《星星楼》等等，

这些散文词藻华丽、精巧，形象生动、富有个性，但是也很明显地表现出思想隐晦，情调哀婉，郁闷的弱点。以后，他向当时以刊登优秀散文为主的《文群》副刊投了稿，满以为也会立即刊登出来。谁知过了几天，他接到了一封退稿信。信中恳切地说：林谷兄，你的稿子看了好几遍，不知你想说些什么东西。还是不要追求华丽的词藻，先求明确的立意……这封信中恳地指出他写作中的唯美主义倾向。写信人是副刊的主编章靳以，这意见好似猛掌击背，将他从自我陶醉中惊醒过来，看清自己刚踏上创作之途，却险些走上一条歧路。为此，他几个月都不敢动手写稿，苦苦思索着这个问题，并大量地阅读了重庆进步书刊登载的思想内容进步的文章，终于下决心再不搞无病呻吟、空虚无聊的感情抒发了。他的笔触从小知识分子的自我表现开始转向现实、面向社会。几个月后，当他再提笔写作时，首先考虑的是写什么内容，抒什么情，发什么感慨。1939年秋，他写成题名为《城内》的散文后，他首先将文章寄给在福建主编《现代文艺》的章靳以，让章知道他的这个转变。这篇散文很快就被采用了。此后，他所发表的散文，不仅思想鲜明，格调健康，现实感强，就是文字也从欧化转为朴实，看似平淡，实则含意隽永，耐人寻味。这种变化标志着他创作思想与创作方法上的转变，他开始向现实主义创作道路迈进。

随着创作方法与文艺观的变化，他的世界观也有了转变。广阔的人生扩大了视野，提高了境界，在朴素的爱国主义思想基础上又有了自觉追求进步的要求。他决定丢掉商行这个“金饭碗”，投身到文艺界中去。那里不仅有诱人的艺术，值得他为之献身；还有一大群朝气蓬勃，思想进步和革命的作家们。1940年春，他辞掉了商行的会计工作，到重庆北碚草街子陶行知创办的育才学校去工作了。学校荟集了著名的作家、诗人、音乐家、画家，还有不少共产党员，有党的组织。师生之间，以兄弟姐妹相处，待遇很低，生活只够温饱，但进步的气氛、紧张而活跃的集体生活犹如清新的空气，甜润的泉水令王林谷的精神纯洁而愉快，比之被金钱的包围而令人窒息的商行生活，真是两种天地。从此，王林谷开始写他新的历史。

1942年，他进入中国艺术剧社工作。这个剧社是党领导的，他和剧社里从事进步话剧事业的艺术家们交为知友。在这段时期，写作较少，但出版了一部十几万字的长篇小说《疾风》（单行本于1944年出版）。小说以优美、抒情的散文笔调描写了抗日战争中一支非战斗的卫生队的遭遇。抗日战争胜利，他经剧社组织安排，于1946年春，先在上海剧艺社工作，同时为《联合晚报》撰写社会特写。同年5月，转入党领导的昆仑影业公司工作。从此，王林谷跨入了电影界。

在为《联合晚报》撰写的特写中，抨击了国民党反动派的统治，对挣扎着、反抗着的穷苦市民寄予最大的同情。他采写的范围是极广的，每一篇都是一个生活面，连起来便是十里洋场的形象画卷。如《三轮车的盛衰史》，从三轮车的创造说起，谈到现实生活中有四万劳动者以此为生，流尽汗水仍食不果腹，衣不遮体，揭示了上海屋檐下底层人民生活的悲惨境况；《霞飞路上一街之隔，犹如隔了两个世纪》，则用对比手法写出美国剩余物资，充斥市场泛滥成灾，预示了沦为殖民地的景况，使人惊悚。其它还有妓女、舞女出卖灵肉，辛酸的伴笑和痛楚的泪水，修鞋匠及引车卖浆者在米珠薪桂的压力下低沉的呻吟，也有酒店、饭铺、浴室，银行小职员因失业、而引起的惶恐不安的心理……犀利的笔触勾划出旧社会旧制度的腐朽，传出了人民痛

苦的声音。在撰写特写，进行采访中，使王林谷的观察力，社会活动能力受到特殊的锻炼，对社会也了解得更深更广了，为他后来从事电影创作积累了丰富的生活素材。

王林谷是个幸运者，他在创作道路上得到老一辈作家的扶植，勉励和引导，树立起追求进步、革命的文艺观。除靳以等人外，当他在撰写社会特写时，就得到剧作家于伶的关心和指点；当他学写电影剧本时，又得到剧作家阳翰笙、陈白尘等人的鼓励和扶植。这些长者丰富的给予，使他毕生用之不尽。

1948年，正是国民党蒋家王朝即将复灭前夕，为作垂死挣扎，除政治上对人民高压迫害，经济上还挖空心思进行搜刮。当时发行一种金圆券，由于通货膨胀，纸币贬值，一麻袋的金圆券只能换一二只银元。怨声载道，民不聊生。反动政府又发行黄金兑换券，进而欺骗人民，一时，国民党的中央银行门前，为抢购兑换券，挤得水泄不通，酿成一场灾难。王林谷以此为题材，写出一个轧黄金的故事本，其中有小广播夫妇，国民党上校和他的外室等人物。他将这个故事本提交集体讨论后由陈白尘执笔写成电影剧本《乌鸦与麻雀》。王林谷认为，参加这次集体创作，是一次得益匪浅的学习。

《乌鸦与麻雀》在拍摄过程中，反动派曾下令禁止。为了迎接解放，王林谷帮助导演郑君里，采取地下斗争的方式，继续修改剧本，将原来只能隐晦的地方改为明朗，直接指名蒋介石和蒋政权的倒行逆施。上海一解放，《乌鸦与麻雀》即重新投入拍摄。

影片用丑恶的乌鸦比喻国民党的黑暗势力，以怯弱胆小的麻雀比喻生活在底层的上海小市民。通过同住一幢房子里的“乌鸦”和“麻雀”之间的矛盾和斗争，不仅揭露了国民党经济崩溃给人民带来的祸害，同时也对明哲保身的小市民作了规劝，号召人民只有团结起来，才能不畏强暴。时代气氛强烈，生活气息浓郁，人物性格鲜明。获得文化部颁发的1949—1955年度优秀影片奖，影片的编、导、演都分别获得了金质奖章。

全国解放以后，他主要担任艺术行政工作（如“上影”的艺委会秘书、制片主任、天马电影制片厂副厂长、上海电影局艺术处副处长等），虽有编剧职称，从事创作机会较少。但在1951年，他曾写过故事片文学本《神龛记》、《一条河的故事》；1963年，完成《有一家旅馆》、《时代的声音》；1956年还导演过彩色舞台艺术片《广场杂技》。

1962年，他又执笔创作了《舞台姐妹》（与徐进、谢晋合作），谢晋想拍摄这个题材，酝酿了很长的时间，他们三个人都有同样的生活积累。影片内容是表现解放前夕，竺春花和邢月红这一对患难与共，卖艺为生的越剧姐妹，因农村破产投奔上海，在十里洋场，酒色财气的包围中，两人的性格和道路发生的变化。影片从叙述故事的方法，戏剧结构的章法，到各种具体的表现手法及丰富的人情味和浓郁的地方色彩，都为广大观众所喜闻乐见，富有中国民族艺术的特征。这就是影片的特殊艺术魅力和美学价值。能有如此突出的艺术力量是由于王林谷对剧中所反映的生活时代，人物精神，社会概貌有丰富的生活积累和真切的感受。

片中所描写的浙江农村，就是他童年和少年时代生活过的地方。从明媚的山水景色到受压迫剥削最深的农民的命运及类似的春花、月红、邢素梅这些心地善良，生活贫困的艺人，象阿鑫这样的地痞恶霸，象三老爷这样的地主劣绅……都是他生活中接触过的。并且长期在脑海中酝酿着。一旦构思时，

每一个人物都有生活依据，都是对生活的一种概括，具有典型的意义。象邢素梅这样的角色就是他曾在草台班中见过的那些老艺人。他们为人正派，有一定的技艺，但由于十分珍爱艺术生命，不能随俗，因而一辈子穷愁潦倒，只能在小戏班里挣扎、糊口。商水花则是概括了旧社会艺人，人老珠黄不值钱的命运。童养媳小春花，是当时浙江农村贫苦女孩的写照，其中就溶进了作者亲妹妹的影子。王林谷以极大的同情表现了她们被贫穷压垮了的命运。

《舞台姐妹》的大量素材，来自上海地方戏曲演员的生活经历。特别是得到表演艺术家袁雪芬的帮助。忠实于艺术事业的演员们“清清白白做人，认认真真唱戏”的生活信条激起王林谷的同感。他和广大知识分子在解放前所走过的道路不也同样如此吗？他和徐进、谢晋一起，围绕着“戏文唱遍处处台，谁知台外还有台”的构思，写出人物的命运。

王林谷认为文艺要反映生活，但并不等于什么都可以写。应该有个美学标准。这就是，不管写什么，都应该表现美好的东西。这才起到文艺给人以教育的作用。因此，面对大量的生活积累，他总是用这个标准进行取舍。《舞台姐妹》在描写这群艺人悲惨生活的同时，亮出了他们心灵中美好的火花。是一群多么纯洁、正义、互爱的人啊！月红和春花将要离别戏班的兄弟姐妹们了，阿香尽管也将颠沛流离，仍旧用最后二个铜板，买了二碗汤圆给分手的姐妹俩，以表惜别。拳拳情意，催人泪下。春花为保护月红，被绑在石柱下示众三天，那个命运像小草一样柔弱的童养媳小春花，偷偷地端上一碗水，送到春花的嘴边时，谁的心灵不被这一举动而震动？当写到进城后的月红堕落时，也可以暴露大量丑恶的东西。但是作者十分爱惜他笔下的人物，可以揭示她的弱点，却不应该自然主义地描写她们堕落的生活。影片始终是以正面的，美好的力量感染着观众。

王林谷对于所创作的作品，所塑造的人物的忠诚与热爱是胜于自己的。在艰苦创作过程中，为了更深地开掘主题，不得不将一些很好的形象和细节割爱，而舍弃之后，又必然要有所创新。这其中的反复都在考验着他的勇气和才能。剧中栩栩如生的人物形象无一不是在这种精益求精，严肃认真，呕心沥血之中树立的。为了使剧中人物语言既有生活气息又有文学性，王林谷曾化了许多功夫，深入浙东地区，访问当地老人，向他们请教那些符合时代特点和具有生活特色的语言，并进行提炼加工。

影片是1964年拍摄的，片子尚未完成，张春桥便宣布它是“毒草”，受到批判。十年浩劫开始时，全国所有报刊对《舞台姐妹》点名批判之后，影片被关闭入库，直到粉碎了“四人帮”，这颗劫后明珠才重与观众见面。

1980年，王林谷根据著名剧作家于伶的同名话剧改编成电影剧本《七月流火》，并于1981年投入拍摄放映，影片塑造了抗日战争时期，党的地下工作者华素英的光辉形象。歌颂她为了革命事业，不惜牺牲母女之爱，儿女之情，直到贡献出自己年轻生命的英雄事迹。改编时，王林谷十分注重原作的精髓和艺术风格，并深入生活访问了剧中的原型茅丽英当年的上下级和战友，了解她的情况，包括她的动作习惯，谈吐举止，衣着服饰等等生活细节，增强对所塑造的人物的感性知识。在作了这样严肃认真的准备之后，他才动笔写作。经过他的苦心构思，截取了义卖这一情节，重新组成了一个完整的故事。情节紧凑，集中。主要人物华素英和闻元乔的形象鲜明，感情细腻，在这一再创作的过程中，王林谷又调动了自己的生活积累，充实了许多感人的细节。如用来表现华素英和闻元乔爱情的信物——一只打簧表，贯串了剧

情的始终。它恰当而又别致地刻画出这一对知识分子之间的真挚的爱情，高尚的情操。剧本的另一个特点是文学性强，文字准确、形象，艺术地表达了所要阐明的主题思想与人物的性格特点，心理状态。

“四人帮”被粉碎后，王林谷服从组织的安排，从1980年起担任上影厂文学部主任，这是一项任务繁重，责任重大的工作。每天要看数万字的剧本，又要花一半时间同编剧、编辑、作者们讨论剧本，从题材的选择，判断，剧情矛盾的设置，细节的运用，到人物性格，语言等问题都要过问。文学部每个月要提供一定数量和质量的剧本，由厂领导审查采用。因此他每日里过着食少事繁的生活。但是他劳而无怨。每当清晨，这位头发已经稀疏得露出全部头顶的老人，挟着一大包剧本走进文学部大院，同人们按规定时间上班，其实他早已于凌晨三时起身，在家中做了几个小时的案头工作了。尽管如此，他的精神状态始终是昂扬的。他说此生还要再写出二、三部作品来，否则心犹未甘。烈士暮年，壮心不已。以他的才能是一定能实现这个愿望的。

（汤 娟）

## 王树忱

王树忱是新中国美术电影开创时期的参与者之一，同时也是一位建国后在党的直接培养下成长起来的卓有成就的美术电影艺术家。

他于1931年生于辽宁省丹东市郊区，回族。1944年在本村小学毕业后，考入省立工科中等学校学习。1947年家乡解放，同年冬，参加革命工作，任乡儿童团文化教员，冬学教师，并参加土改宣传活动。1948年春，在本村任小学教师。同年夏，经省教育厅介绍入吉林东北大学文艺学院美术系学习。1949年春转沈阳东北鲁迅文艺学院美术系学习。同年10月，调长春东北电影制片厂美术片组任动画，从此开始了美术电影创作的艺术生涯。1950年春，东影美术片组迁上海，并入上海电影制片厂。此后，他便在上影美术片组，先后担任动画、动作设计、美术设计、导演等工作。1953年加入中国共产党。1957年上海美术电影制片厂成立，他在该厂任导演至今。1979年至1980年，曾任副厂长，后辞去，专门从事导演工作。现为中国电影家协会理事，影协上海分会常务理事，中国美术家协会会员。

他在回顾自己的生活历程时说，他生于农村，从小“能接触到的就是算命瞎子的弹唱，爱看的是巫婆跳大神，因为她装神弄鬼的样子滑稽可笑。没有看过电影，也没有想到以后会与它有什么缘份。”后来读了点《三侠五义》、《济公传》一类的传奇、武侠小说，也没有预料到会对以后的创作发生什么影响。“解放后，能看到报纸、宣传刊物，觉得漫画对自己分辨大是大非很有教育作用。”他同许多美术电影艺术家走的是同一条路：从喜欢漫画，到画漫画，“因为喜欢美术和漫画的关系，所以才搞了动画艺术工作。”

三十多年来，王树忱参与创作的美术片有二十余部：

1950年至1952年，他参加动画片《谢谢小花猫》、《小铁柱》和《小猫钓鱼》的创作，为动画之一。1953年至1954年，他是动画片《采蘑菇》和《好朋友》的美术设计之一。1954年至1955年，他与其他同志联合导演了动画片《夸口的青蛙》和《野外的奇遇》。这是他从事导演工作的开始。

1958年的《过猴山》，是他独立执导的第一部动画片。此后，他导演的动画片和木偶片有：《大跃进万岁》（1958年）、《壁画里的故事》（1958年，与何玉门联合）、《艳阳春》（1960年）、《原形毕露》（1960年）、《黄金梦》（1963年）、《伐木人》（1963年，未完成）、《路边新事》（1964年）、《小号手》（1973年，与严定宪联合）、《小石柱》（1977年，与邬强联合）。1979年，他编写了长动画片《哪吒闹海》的文学剧本，并与严定宪、徐景达联合导演。此外，他担任造型设计的木偶片、动画片、剪纸片有《红色信号》（1959年）、《没头脑和不高兴》（1962年）、《咕咚》（1980年）等。1982年，他与钱运达一起投入长动画片《天书奇谭》的导演创作，同时是该片的编剧之一。

从上述创作年表可以看到，王树忱是一位富于探索精神的艺术家。也许，在美术电影民族风格的探索上，他不属于先觉者之列。他自己也说：“我……在风格样式上，更偏爱洋的东西，这与自己对民族的东西了解不多有关系，也与解放后看苏联的艺术作品多、影响深有关系。就国外的动画片来说，我比较喜欢狄斯奈的作品。”但在探索美术电影反映生活的多种可能性上，在寻找适应不同题材内容的多种表现形式上，他作出了令人赞赏的努力，取得

了突出的成绩，积累了丰富的经验（其中包括成功的和不成功的经验）。他的创作实践，从一个侧面反映了我国的美术电影在它的历史进程中的某些特点，同时也在一定意义上体现了我国的美术电影所走过的曲折的发展道路。

他独立执导的第一部动画片《过猴山》，是一个喜剧小品。影片讲的是：一个卖竹帽的老汉，路过一处山坡，遇见一群猴子。它们乘老汉歇息时拿走了他的竹帽。面对这些顽皮的家伙，老汉无计可施。终于，他利用猴子爱模仿的习性，一一收回了他的竹帽。影片无意表达什么宏大的主题，当然也不是绝无意义。它至少可以使人悟到，凡事要遵循客观规律，因势利导，否则将一无所成。但这未必是创作者的初衷。创作者的着眼点，主要在于追求一种趣味性、娱乐性。这种趣味是健康的。

《过猴山》在我国美术电影史上算不得一部了不起的作品，却有它不可忽视的价值和地位。这是我国第一部全片使用先期录音的方法实验成功的动画片。王树忱依靠自己的摸索，用这一方法使动作与音乐的节拍紧密结合，形成和谐的节奏与律动，对于我国美术电影表现手段的丰富和完善，作出了他的贡献。此外，这个小品幽默风趣，轻松活泼，洋溢着生活情趣，这种轻喜剧的格调与美术电影的特性相适应，给人以耳目一新的感觉，为美术电影反映生活找到了一个可以扬长避短的角度。可惜，由于当时的客观形势，后一点并没有引起足够的重视。即使是王树忱本人，也没能沿着这条可以充分发挥自己的艺术个性的路子继续走下去。

《过猴山》创作于1957年，完成时正值1958年。紧接着，王树忱投入了宣传鼓动片《大跃进万岁》和由何玉门领衔执导的《壁画里的故事》的创作。这两部片子在当时影响颇大，现在来看，创作者的政治热情可嘉，但由于受到“左”的指导思想的干扰，作品的艺术生命是不长的。

在配合政治任务而拍摄的动画片中，王树忱于1960年导演的《原形毕露》（编剧华君武、方成），可算是佼佼者。影片反映的是轰动一时的美国U<sub>2</sub>间谍飞机事件。编、导都是漫画家，造型、动作、背景都是漫画化的，构成了全片统一的漫画风格。由于动画片与漫画的血缘关系，以及这两种艺术样式在艺术特征上的许多共同点，这类漫画片（王树忱称之为“讽刺漫画片”，也有人称为“时事漫画片”）无疑是一条可行的道路。因此，应该说，《原形毕露》不仅在当时产生过广泛而良好的社会作用，对于美术电影的发展，也不失为一种有益的尝试。需要加以补充的是，时事漫画进入动画片，并不自《原形毕露》始。早在全国解放以前，就有《瓮中捉鳖》，这是党所领导的美术电影事业的开山工作。《原形毕露》继承了这一传统，艺术上更臻于完美。

也许是意识到《原形毕露》的题材内容有着具体的针对性，可能带来相对的局限性；也许是出于对漫画的偏爱，有意于发展以漫画片为风格样式的动画电影，王树忱继《原形毕露》之后，又导演了《黄金梦》。它写的是一群金融寡头贪得无厌，妄想瓜分月亮，到头来不过一枕黄粱梦。影片发扬了《原形毕露》的长处，富于辛辣、夸张的艺术特点，既有漫画味道，又充分发挥了动画片的特性。在音响的处理上，也继续《原形毕露》的试验，采用模拟音响，夸张幅度较大，艺术效果甚佳。在内容上则有意避开《原形毕露》那种过于具体、实在的表达，把讽刺的矛头指向垄断资本。从艺术创作的规律上讲，这样做的结果，其实是有利有弊的。利在不至于因时间的演进、形势的变化而失却存在的价值；弊在笼而统之的写法最多只能塑造出类型化的

人物，而如果不能避免概念的图解，依然不会有长久的艺术生命力。

1963年之后，王树忱改弦易辙，导演了以当代儿童为主人公、通常称为“现实题材”的木偶片《路边新事》。影片写的是一个拾金不昧的生活小故事，内容上新意不多，但它以富于幽默感的处理来表现这一段新人新事，使影片充满着生活情趣。人物的造型追求玩偶那种稚拙又有实感的味道，动作僵（不求流畅）而有趣，景物均在似与不似之间，宛如一个玩具世界。这些处理不仅在风格上取得了统一，而且把题材内容的现实性和木偶片艺术的假定性有机地结合起来，为木偶片反映现实生活积累了一定的经验。

正当王树忱艺术创造力最旺盛，对于美术电影的艺术规律的探索取得了可喜成绩，可以大有作为的时候，十年动乱开始了。这一场浩劫使美术电影濒于毁灭。1972年美影厂恢复生产，只能以“样板戏”为样板。他导演的动画片《小号手》，是一个革命历史题材，虽难免受“三突出”的影响，风格也趋于写实，未能发挥美术电影的长处，但内容尚有可取之处，创作上也较严肃，在当时为嗷嗷待哺的小观众所欢迎，是可以理解的。其后导演的长动画片《小石柱》，则步入绝境，费时费事，终于难产。幸而“四人帮”被粉碎，劫后余生，动了手术才呱呱坠地。从这部影片引出关于美术电影创作的经验教训是很有意义的课题，因为这部影片的制作是极其认真的。它把写实风格的动画片推向极致，小体操运动员的每一个动作都画得象生活里一般准确，背景的设计也力求逼真，这种“小故事片”的路子实际上是去长就短，它束缚了美术电影特性的发挥，是背离美术电影的艺术规律的。

一个有思想、有造诣、富于探索精神的艺术家，经过多年来的不懈努力，取得了正反两方面的经验，有了相当深厚的积累，在创作上产生大的飞跃是必然的、可以想见的。在张仃、黄苗子的支持与合作下，王树忱编剧并与严定宪、徐景达联合导演的《哪吒闹海》就是这种大的飞跃。这是我国第一部宽银幕动画片，长七本，耗时十五个月，于1979年秋完成，建国三十周年上映。获文化部1979年优秀影片奖，第三届“百花奖”最佳美术片奖。这部影片的成功使王树忱成为我国美术电影史上的重镇。

《哪吒闹海》取材于《封神演义》，剧本对原故事作了较大的改造。它描写陈塘关总兵李靖的儿子哪吒，从小为金光洞太乙真人收为弟子，并得其所赠浑天绦和乾坤圈，因而有神力。龙三太子敖丙秉承父命到海边掳掠童男童女，被哪吒打死。龙王敖光要挟李靖，也被哪吒击退。敖光不甘于失败，纠集三海龙王围困陈塘关，以风雨雷电祸害百姓。李靖不问是非，收缴了哪吒的浑天绦和乾坤圈，在龙王胁迫下举剑欲斩哪吒，不忍下手。哪吒无奈之际，引颈自刎。太乙真人把哪吒收回金光洞，施仙法催其再生。并赐火尖枪和风火轮。哪吒得神助，大闹龙宫，收拾四海龙王，自由驰骋于天地之间。

这一类神话故事是美术电影最有用武之地的题材之一。《哪吒闹海》的可贵在于它不是只在神奇幻化处做文章，而是充分挖掘其中的情与理。它正确地表现龙王祸害百姓，哪吒为民除害，以理服人；它有力地渲染哪吒与李靖的亲子之情，与太乙真人的师徒之情，与小鹿和周围小孩的手足之情，以情动人。只具备假定性而不具备逼真性的动画片，能够做到以情动人，实不多见。仅此一端，《哪吒闹海》也应说是一部难得的成功之作。

《哪吒闹海》在艺术上的突破还不只此。影片中人、兽、神、妖同台，如何在艺术格调上取得统一，是一个难题。《哪吒闹海》找到了解决问题的办法：它让人、兽有神气，神、妖有人性；你中有我，我中有你。这种合

乎艺术辩证法的处理，使影片从总体上看，浑然天成。有些人物形象也因此而增加了生动性。例如那个太乙真人，出场为李靖得子贺喜，李靖恭维他是神仙，他说：“俗话说‘神仙也是凡人做，只是凡人心不坚’，哪有什么神仙呢？我只是好打抱不平，爱开玩笑的老头儿罢了。”这个仙人的形象，一出场便不象虚无飘渺的神，而更象一位可敬可亲的忠厚长者。

主人公哪吒的形象总的说来是塑造得好的。影片紧紧抓住生、死、再生、斗等几处重场戏，既铺排了场面，渲染了气氛，而更重要的是，又刻画了人物。生与再生，写出了哪吒的出身不凡，姣好可爱。自刎一场最为动人，哪吒的正义感、人情味表现得淋漓尽致，虽有点大人气，终瑕不掩瑜。这个人物之所以塑造得成功，更主要的还在于他始终处于双重的矛盾之中。从自身说，他是人，又得神助，有神的无所不能，又有人的有所不能和不为。从人物关系所构成的环境说，他有能力战胜他的敌人——龙王敖光之流，又不能不受到他的父亲李靖的制约。影片在矛盾关系中写出了形象性格的丰富性。对于美术电影来说，做到这一点是不大容易的。

作为一部大型的宽银幕动画片，《哪吒闹海》在艺术上以奇、绝、壮、美而显示其特色。“奇”首先是神话题材赋予的，但还需要在艺术处理上造成一个神奇的天地，一种神话的氛围。影片除了让人有神仙气而外，从不孤立的表现人世生活，总是把人、神的活动组织在一起，构成一个统一的神话世界。“绝”指点子要新，要有出其不意、令人叹服的艺术效果。哪吒出世，龙宫庆宴，都有意想不到的点子。几次打斗也有不同的绝招。此外，影片的结构，在哪吒死和再生时有一个大的跌宕；庆宴在节奏的张弛上起到了缓冲的作用——这些地方都颇见匠心。“壮”讲的是整个影片的艺术气氛，艺术格调。神话题材，比法斗宝，既奇且绝，容易流于虚幻，失诸乖张。《哪吒闹海》在这点上把握得好的，好就好在一个“壮”字。它统领全局，用神话故事伸张正气，使打斗场面蔚为壮观。还有，哪吒之死是悲壮的，它的影响不只在一场戏，而及于全片，有如基调。当然，这部影片不是悲剧。“美”，好理解，画面、造型、动作、音乐等等，都要给人以美感。既为美术片，总得是美的，何以是这部影片的特色？举几个极端的例子便可明白：哪吒出自怪胎；敖光要吃童男童女；敖丙被剥皮抽筋；哪吒（一个小孩）引颈自刎；刚出壳的小乌龟忸怩作态献媚龙王……诸如此类的情节和细节，不讲“美”将会是何种状态？影片即使在这些地方都赋以美质，给予美的体现。这是深谙艺术的本质和深知艺术家的责任的一个例证。

《哪吒闹海》是王树忱的代表作之一，是他在艺术上臻于成熟的标志。

纵观王树忱的创作生涯，他有几个特点值得注意：

一、他作为一个党员艺术家，政治上比较敏锐，社会责任感很强，他的创作与时代的脉搏有着比较紧密的联系。尽管在某些时候，不免受到“左”的指导思想的干扰，但他能随着时代的前进而前进，从总体上说，他的创作倾向是健康的。

二、他有多方面的艺术才能，又富于创造性。在长期的创作实践中，他不断增强自己的艺术素养。因而，美术电影的几个主要创作部门，如编剧、导演、造型设计，他都在行，并作出了出色的成绩。

三、在美术电影的艺术风格上，他有自己的想法和追求。他说：“我不想过早地形成什么风格。我想各种各样的都试试看，将来让它自然形成。其

次是因为什么风格要看搞什么内容。”这些想法无疑是积极的。但这并不等于说，他没有自己的艺术个性和爱好。他说：“我喜欢看滑稽戏，爱听相声，我觉得这两门艺术，对于搞美术片和漫画有启发和帮助。”“我喜欢看轻松活泼有趣的动画片，它有想象和夸张，寓教育于娱乐之中。”这些，可能将是形成他的个人风格的重要因素。从他过去的创作看，富于幽默感，是一个一以贯之的特色。

王树忱正当盛年。他参与导演的第二部大型宽银幕动画片《天书奇谭》即将问世。让我们期待着他为美术电影事业的发展所进行的探索取得新的成就。

（陈剑雨）

## 王敏生

### 苦恼的童年

上海科学教育电影制片厂的优秀摄影师兼导演王敏生，祖籍河北。他的父亲从小“闯关东”，在东北干过伐木工，做过小商贩，以后定居奉天（现今的辽宁省沈阳市）。

1924年1月25日，王敏生来到风云变幻、社会动荡的人间。在他还不懂事的年月里，先是生母离开了他，后是后娘厌弃着他，他不曾体验过母爱的温暖。1931年，发生了日军侵华的“九·一八”事变，东北三省沦陷敌手，建立了伪满政权，继后在1937年爆发了抗日战争。王敏生的少年时代，经历了一系列国恨家痛的离乱事变。他从小用做童工的方式应付着从兵工小学到奉天中学的学费，在亦工亦读的学龄期间，他的唯一嗜好是看电影。

1941年，伪满洲映画株式会社办的学校招生，入学学生可以获得生活费。王敏生怀着碰运气的心情前往应试，居然被录取了。自此攻读摄影专业。

同年，王敏生父亲去世，留下了他孑然一身。孤苦伶仃的生活困境，几乎断送了他求生的勇气。在进步同学的鼓励帮助下，王敏生才决心继续活下去，并勇敢地探索人生。1943年，当他从银幕上看到日寇将掠夺中国资源、戕害抗日联军、屠杀中华儿女的罪恶行径都标榜为“东亚共荣”的“业绩”时，他爱国的民族自尊心被刺痛，于是奋然奔向抗战后方，期望用其所学，参加抗日，当一名战地摄影记者。

### 探索生活真谛

然而，严酷的现实，折磨着他天真的心愿。一连几年，他浪迹关内，从西北到西南，当过技校教员，学过汽车修理技术，偏偏不能拿起摄影机。

熬到1945年8月抗日战争胜利，王敏生又一次天真地怀着拿起摄影机的希望，于1946年初从昆明到达中国电影的发祥地上海，但终因没有门路，愿望又告落空，只得考进上海公共交通公司当技术员。

几年的颠沛流离，使他目睹了蒋家王朝的腐败无能，并从接触进步人士和阅读进步刊物中，认识了民族自强的真理，看到了祖国解放的曙光——共产党领导的中国革命和解放区的力量。从此，王敏生积极参加了公交工人运动，与其他同志一起，利用合法手段，掀起多次反蒋罢工斗争，并在斗争中砥励信心，充实才干。1949年初，他加入了中国共产党。

### 夙愿得偿又遭迫害

1949年5月，王敏生和上海人民一起，迎接了解放。他第三次产生了掌握电影摄影机的愿望。人民当家做了主，夙愿终于实现了。

新中国成立后，他被调到上海电影制片厂，正式开始了从影生活。1953年，上海科影厂成立，他欣然参加了传播科学技术知识的科教片创业队伍，担任摄影兼导演工作，拍摄了《丰满水力发电站机电安装》、《石油》、《钳

工机械化》、《大家来打乒乓球》、《山上运河》、《飞向宇宙》、《人造卫星上了天》等十多部科教片。他从个人的经历体会到：愚昧无知是不能使祖国繁荣昌盛的，只有把先进的科学技术知识交给亿万人民，才能使社会主义事业的发展具有坚实的基础。为此，他深入到陌生的科学领域中去，为使观众从银幕形象上清楚地看到事物运动的真相而刻苦不懈地学习每部影片题材所涉及的科学内容，探索艺术表现手段。他从拍摄的一系列供内部参考的科学研究及工程技术影片中积累了创作经验，运用到普及片的创作中去。在《钳工机械化》中，他大胆地将钳床拆开，裸露机械运动的实际，然后用逐格拍摄，剖析革新对原机械运动的成效，使观众从真实的形象中接受影片传播的科技知识。他在普通摄影机上运用增格摄影，将乒乓球飞速运动的情景清晰地呈现在观众眼前；他精确地计算放映效果，在《石油》片中采取摄影机上做技巧的手法，把多样化的石油产品和有关的场景转换得自然、柔和。他认为，科教电影工作者，就是要将人们欲见不得的科技奥秘揭示出来，让人们获得真知。因此，他悉心钻研摄影机的性能，进行多项改革，以求充分发挥摄影技巧。1958年，他参阅了成堆的科技资料，第一次把摄影棚当作卫星发射场，在科教片《人造卫星上了天》及《飞向宇宙》中，千方百计地将运载火箭的发射、飞行，以及在太空中分级活动，表现得一目了然，得到观众的赞赏。《人造卫星上了天》一片，被《北京日报》评选为1958年最佳科教片。

六十年代初，他还创作了我国第一部彩色科学幻想片《小太阳》，影片展示在冰天雪地上发射一个人造太阳，使大地冰化雪融，春暖花开，引导青少年爱科学、学科学，用科学去改造自然。他还运用多次曝光的技术，将自然的太阳和人造小太阳合在一个画面上同放光芒。此片的色彩光调，摄影技巧，深受同行称道。由于他的刻苦钻研，勇于创新，使他的作品科学形象鲜明生动，准确而富有艺术魅力。

正当王敏生创作精力旺盛，努力开拓科教片这一新的艺苑的时刻，十年内乱的灾难降临了。他做梦也意料不到，科学幻想片《小太阳》与红太阳之间会有政治牵扯，竟然招致“恶毒攻击”、“反党”的可怕罪名挨批受斗；当他难以忍受横扫一切、残酷斗争的皮肉之苦，去昆明避难，却又遭到“改朝换代”的野心家们更恶毒的诬陷，竟然用莫须有的“叛国”罪，将他押解入狱，开除党籍，判刑七年，搞得他妻离子散。

### 壮志不移

“四人帮”垮台后，王敏生的冤狱得以平反。1979年，他重返科影，又拿起了摄影机，连续拍摄了《水轮泵》、《日全食》和《斜缆桥》等科教片。他始终不渝地走技术上革新，艺术创新的道路。率先接受了拍摄农业机械化的题材，将水轮泵这一农业机具的实用优越性向广大农村观众作了形象化的通俗讲解。在拍摄《日全食》时，他突破了逐格摄影不能够移动镜头的技术难关，想出太阳移动速度与摄影机移动速度一致，摄影机轴心和地球自转轴心一致的措施，逐格地拍摄太阳变化并使机随日移，始终将日全食的情景，突出在画面之中。由于他对胶片的感光性能、曝光时间和银幕效果测试精确，使日全食从开始到结束的光影色彩反映得层次分明，绚丽多彩，真实自然。影片受到了同行及科学家的称赞，认为这是我国本世纪拍摄日全食景观的摄

影佳作。

“文革”剥夺了王敏生的政治与艺术生命达十三年之久。但当他一摸上摄影机，便更勤奋地从事于机具的革新。他制作了摄影机的跟踪旋转装置，可以随意地将摄影机作 360 度的灵活转动，在《斜缆桥》片中，他成功地将桥梁施工作了全盘移转介绍。他矢志要在有生之年，把我国科学技术新面貌及时通过银幕向广大人民普及。他认为：中国科教片应该在借鉴新技术新形式的同时，具有中华民族的独自特色和风格。祖国历史悠久的科学文化，中国人民富于创造的聪明才智和勤劳勇敢的精神，应该在科教片中得到体现。目前，他正从事于拍摄影片《再造手》，用以介绍我国手外伤手术的独创成就。此外他还准备去大漠戈壁，拍摄一部生物生态的科教片。他表示：“纵使前面还会有坎坷和艰辛，但我将竭尽全力，在新长征道路上奋斗不息！”

(二 卜)

## 王蓓

1979年春天，王蓓收到某电影刊物转来的一封观众来信，信中写道：“……童年时代留下的记忆是难忘的，虽然我已是三十多岁的人，但至今还记得电影《马兰花》里的小兰和大兰，而且怀念着这两个角色的扮演者——王蓓同志。她现在在哪里呢？我们很想知道她的过去和现在……”

读着观众来信，王蓓的眼睛润湿了！二十年前的小观众，他们自己已经成了孩童的父母，还能想起儿时记忆中的艺术形象和演员，这对演员来说，既是幸福的鼓舞，也是温暖的慰勉。

是的，王蓓的过去和现在，仍然被许多老观众们关注着。……

王蓓于1931年4月28日出生在南京市一个带有浓厚封建色彩的书香人家。父亲早年在银行当职员，后期失业在家；母亲是个识书达理的家庭妇女，王蓓是四个孩子中排行最小的妹妹。

早在学生时代，王蓓就喜爱文科，她的作文经常在班级的壁报上刊登。她也喜爱戏剧和电影，在学校的舞台上经常能看到她参加演出的话剧。但她从来没有想过以演员为终身职业，因为那是家庭所不允许的。她少年时代的愿望是长大以后当一名主持正义的律师。只是一个偶然的时机，使她与电影结下了不解之缘。1948年的夏天，南京市立高师毕业班学生排演话剧《新闺怨》，十七岁的王蓓被选中扮演剧中女主角。那时正值著名导演孙瑜为他自编自导的影片《武训传》物色演员来到南京，观看了《新闺怨》的彩排演出。孙瑜慧眼独具，赏识王蓓的表演天资和质朴形象，决定选她在《武训传》中扮演女主角小桃。年青的王蓓被电影的神秘好奇所吸引，欣然允约。然而封建意识浓厚的家庭存在着阻力，父亲不允许女儿去当毫无社会地位的“女戏子”。孙瑜央人到王家去做劝说工作，向王蓓父母介绍了《武训传》是一部宣传教育的影片，同时王蓓的姐姐也从旁支持妹妹远行，这才得到家庭的勉强同意。

1948年深秋，王蓓只身来到上海等待《武训传》的开拍。当时，因解放战争迅速向前发展，摄制工作暂时被停下来，这使年青的王蓓有缘和昆仑影业公司的进步文艺工作者一起，迎接了上海的解放。

解放以后，社会上对演员的看法起了根本的变化，“戏子”成了受人尊敬的革命文艺工作者，王蓓的母亲这时才同意女儿从事电影演员的职业。从此，王蓓以职业演员的身份投入了她的处女作。

《武训传》上映后，王蓓扮演的小桃，以感情真切、形象纯朴赢得了观众和影坛前辈们的好评，成为新中国成立后成长起来的第一代年青演员。接着她又在郑君里导演的《乌鸦与麻雀》中扮演了小阿妹，在沈浮导演的《纺花曲》中扮演了由落后转变为先进的纺织女工，又在陈鲤庭导演的《人民的巨掌》中扮演了揭发特务哥哥的女青年。1952年，长春电影制片厂拍摄农村片《丰收》，著名导演沙蒙指名借调王蓓扮演剧中女主角。1953年，她又接受中国青年艺术剧院的邀请，和著名演员赵丹、白杨等老前辈一起为纪念世界文化名人演出大型话剧《屈原》。王蓓在剧中扮演婊娟一角，博得了观众和文艺界前辈的广泛好评，公认为演活了一个纯朴善美的角色。自此，王蓓更受到电影界的重视。1952年，上海八大电影单位合并成立的“上海联合电

影制片厂”筹拍故事片《淮上人家》时，她又被著名电影艺术家导演张骏祥选中，担任该片的女主角。嗣后，她先后在刘琼导演的《两个足球队》中扮演女教师，在喜剧片《幸福》中扮演青工，在《平凡的事业》中扮演保育员，在童话片《马兰花》中扮演小兰和大兰，在郑君里导演的《聂耳》中扮演演唱《铁蹄下的歌女》的三十年代女明星小红，在赵丹导演的《常青树》中扮演女工。

整个五十年代，王蓓除了演出话剧，十年中先后拍摄了十三部影片，她以质朴的演技，善良温厚的气质，扮演了一批不同职业、不同类型的妇女形象，在新中国影坛上崭露头角，赢得了广大观众的爱戴。这使王蓓深刻地认识到：电影演员是一种非常艰苦、非常美好，却又是责任重大的光荣职业。一个成功的银幕形象，会强烈地影响着千千万万观众思想和心灵，使人们从中得到启迪和教益。这个认识鼓舞着王蓓更加热爱自己的专业，更加严格要求自己当一名称职的演员。

年青时代的王蓓，更多的是凭仗自己朴实的气质和楚楚动人的形象去扮演接近自己的角色。进入六十年代后，王蓓向着更高的境界——塑造形象进军！1963年，她在徐苏灵导演的《飞刀华》中担任女主角，扮演一个旧社会走钢丝的杂技女艺人。在深入杂技团学习走钢丝的同时，她就致力于掌握人物的性格，使这个外表深沉文静的姑娘，在抗击恶势力压迫的时刻，闪耀着江湖艺人倔强侠义的精神风貌，使人物富有独特的性格色彩，取得了可喜的成就。同年，她又被珠影厂借调到羊城，在《大浪淘沙》中扮演正直、爱国、崇仰真理而充满激情的女学生谢辉。虽然这是一个二十年代的人物形象，由于王蓓已进入成熟的阶段，她能敏锐地意识到演好谢辉这个人物，关键在于赋予人物以强烈的时代气息和时代特点，显示出她和今天的女学生有着截然不同的区别，这对演员的功力是一次严格的考验！王

蓓全身心地投入这一创作，阅读了大量反映二十年代历史和人物的作品，多方聆听前辈们对当时社会、人物、习俗、生活细节的介绍；从过去的图书和照片上研究当时人们的神采和气质，间接地吸取和感染，进而深入揣摩谢辉的形象、思想脉络和她应有的色彩。在进入体现时，她对人物的步伐、体态、语言特点、表达激情的方式，都悉心赋予人物应有的时代气息。王蓓的努力耕耘终于换来了丰硕的收获，《大浪淘沙》公映后，在一群经历过大浪淘沙的青年形象中，她所扮演的谢辉，以鲜明的性格色彩和浓郁的时代气息，给观众留下了深刻的记忆。正如一位影评家所赞扬的：王蓓既不简单化，也在不损伤歪曲人物的前提下，真实、细腻、准确而且很有分寸地演好了谢辉的思想风貌和内心世界。

从五十年代到六十年代初，王蓓在十五部故事片中担任了主演和主要演员。正当她积累了实践经验，对人生对艺术有了进一步的理解，能够比较有效地驾驭形象创造的时刻，遇到了“文化大革命”灾难性的浩劫，她和她的爱人著名作家和诗人白桦受到了“四人帮”的深重迫害，她一度改行到电影剧本创作部门工作。“四人帮”垮台后，王蓓才重新回到演员岗位，虽然她的创造力最旺盛的十年时间已经逝去，身心健康也受到摧残，但她并不气馁，随着国家命运的好转，她又振奋起来了。

经历了漫长坎坷的人生道路和艺术道路，王蓓对艺术创作的理解更加成

熟深邃。她认为：一个演员虽然有时也能凭仗本身固有的素质和条件，演好一、两个角色，但这只能作为一个起点，因为演员的根本职责是塑造有血有肉的形象，因此，演员必须在比较全面地认识社会，理解生活，加强各方面的知识修养，只有对积累的生活有情感的体验，并掌握了纯熟的体现技艺之后，才能自为地创造形象。这需要演员付出终身的心血和努力。长期的演员生活实践，也使王蓓深刻地体会到：提高文化水平和艺术素养是演员至关重要的一个课题。她说，当作者提供了一个基础较好的剧本和形象，而演员的理解水平跟不上，认识不到形象的深刻所在，不能念好充满哲理性的台词，不能弥补形象的不足，这就会使得银幕形象显得平庸无力，苍白无色。她认为，演员只有在思想上对角色有深刻的理解，才有可能在表演上有深刻的体现。这就要求演员加深各方面的修养，因为肤浅的理解只能肤浅的表现。这是不能改变的客观规律，这种客观规律往往被电影演员所忽视，因此，王蓓经常以此告诫自己，要不断求知学习，不断提高，因为艺术的深度是没有止境的。

王蓓是位有较高素养的演员，她不仅在演员岗位上为电影事业做出了贡献，还从事业余创作。1962年，她创作了话剧《杜十娘》。1977年，她与白桦合作完成了电影文学剧本《曙光》。1978年又单独创作了电影文学剧本《恶梦醒来是早晨》。现在她仍继续从事电影文学的创作。这个由新中国培养出来的第一代电影演员，立志把毕生精力献给新中国的电影事业，不久前，她在给观众的一封公开信中曾经这样写道：“……由于年龄和健康的局限，如果今后不能和观众在银幕相逢，我将争取再搞一些业余创作，仍以妇女为主要题材，写她们的欢乐和痛苦，写她们的爱和恨，写她们在艰难中前进，写她们忍辱负重的高尚情操。……”

王蓓是一个默默地、勤奋地为电影事业播种耕耘的演员。正因为这样，她的过去和现在还被观众们怀念着，关注着……。

（戴中孚）

## 牛 犇

建国以来，牛犇同志曾演过《沙漠里的战斗》、《沙漠追匪记》、《龙须沟》、《山间铃响马帮来》、《苗家儿女》、《燎原》、《红色娘子军》、《海魂》、《飞刀华》、《牧马人》等影片。他所塑造的众多形象，虽然大都是配角，或是只有几个镜头的“跑龙套”角色，但却都别具匠心，演得人各有貌，令人难忘。由于他在《牧马人》中，真实、生动地扮演了牧民郭子的形象，赋予角色以鲜明的个性，而荣获第三届“金鸡奖”的“最佳男配角”奖。

牛犇原名张学景，1933年生于天津一个小职员家庭。六岁时同一天失去父母，后随其兄（“中电”三厂司机）到了北平。少年时代的牛犇聪明伶俐，在电影厂里耳濡目染，对影剧艺术有着特别的接受能力。看了两遍《清宫秘史》即能模仿片中某个人物的声调，背诵台词，从头至尾，丝毫不差。赢得大家的惊讶，演员谢添对他更是关怀备至。

1946年，影片《圣城记》中需要一个演村童的小演员，谢添就把他推荐给导演沈浮，经试拍几个镜头，导演感到他具有一定的表演能力，就欣然录用，这是他迈上影坛的第一步。《圣城记》上映后，“小牛子”（片中村童的小名）一鸣惊人，被誉为“天才的童星”。以后他就一直沿用这个小名，一来他觉得在老一辈面前，自己确是个“小牛子”，二来也时常提醒自己，要永远勤勤恳恳做头电影界的“牛”。后来，谢添给他后面添了个“犇”字，“犇”即“奔”字之意，寄寓了他对小牛子的期望。从此，“牛犇”就成了他的艺名。

继《圣城记》后，又拍了《苏凤记》、《天桥》、《满庭芳》等不少影片，成绩可观。不久，香港永华公司请张骏祥导演，开拍《火葬》。演员阵容坚强：有陶金、白杨等；但缺少一个演小丈夫的演员，白杨遴选牛犇来演。于是，牛犇从北平来到香港。在《火葬》中他所扮演的小丈夫，是个光头、后脑勺留有一撮头发，天真无邪、傻气而又十分惹人喜爱的角色。公映以后，报上发表评论说：“‘小牛子’与大明星一起配戏，毫不逊色，真是前途似锦！”继《火葬》后，他又拍了《春风秋雨》、《大凉山恩仇记》、《海誓》等影片。牛犇说：“我长得不好看，但观众似乎对我很宠爱，老前辈对我也很爱护。”这是为什么呢？因为除了他有丰富的想象力和表演能力外，还由于他在台上和在银幕上总是透出一股机灵劲，点子特别多。

广州解放时，牛犇随“港九各界同胞劳军团”回广州慰问解放军，演出话剧《红军回来了》。其中一场戏是说有个爷爷，等国民党搜查队一走，就把神龛翻过来。因为上面写着“共产党万岁”几个大字。不料，演出那天，谁把神龛钉死了，爷爷翻来翻去翻不过来。饰爷爷的演员钱千里急得直冒汗，在底下扶凳子的演孙子的牛犇见此情景，灵机一动马上说：“爷爷，我去拿斧子！”说完，很自然地下场，急忙找了一把斧子，又从从容容地上场，把钉子拔掉，神龛翻过来了，戏又演下去，谁也没有看出破绽来。这种随机应变的能力，对一个演员来说，是很重要的。

牛犇小时候生活比较坎坷，接触的生活面也很广。进了电影厂后，又受到不少老艺术家的指点，生活面就更为开阔。这样就使他养成了注意观察生

活，爱动脑子的习惯。平时，见到什么新鲜事，他总是把它记下来，加以模仿。对于一个演员来

说，这是一种基本功。

有一次牛犇碰到一个青年演员，就问他最近在忙些啥，那青年懒洋洋地说：“没事！在跑龙套拉洋车。”牛犇一听，忙说：“千万别小看是个拉洋车的，这里面学问可大了。在旧社会，拉洋车的也分三、六、九等，你说你是属于哪一种？”一句话就把那个青年给问懵了。牛犇说：“在旧社会有给阔人拉私人包车的；有给人拉包月，专门接送人上下班的；还有在马路上拉车的。反正，从拉车的速度到端车的高度，要让人一眼分辨出你是属于哪一等，所以得千万认真才是。”一番话，使那位青年演员深有感触，不是“没事”，而是自己没去找事。

牛犇认为自己拍戏以来，扮演过各种类型的角色，从没感到创造角色是个负担。原因在于平时有一些积累，到时候从“表演速记本”上拿出来就能得到启示；不过用之前，还得精心思考，一一琢磨，此时此刻，在镜头前用哪个更合适，更有表现力。

观察生活、分析生活归根结底是为了塑造人物。正如他常说的：“要把角色演成一个活人。”他认为，剧本写得好，只是给演员的创作提供了良好的基础，演员必须通过艰苦的劳动，才能使角色“活”起来。因此他总是在人物造型、语言、动作上根据人物的性格做精心的设计，把导演的意图融会贯通到自己的创作中，赋予角色以生命和血肉，赋予角色以特殊的色彩。他还特别善于从生活出发，通过一些有个性特征的细节来刻画人物。例如，牛犇演过不少乞丐，但在性格、造型上从来没有重复的。在《风雪夜归人》中他扮演的乞丐，是个落难戏子，他就用戏剧海报绑在腿上御寒，来表现他的穷愁潦倒。尽管衣衫褴褛，但神情还是那么潇洒。而在《大刀记》中他扮演的乞丐，是个流氓。牛犇的设计是头戴一顶瓜皮帽，前面用纸片挡着光，眼角上有眼屎，手里拿着一包牛骨头，敲敲唱唱的一副讨厌相。

人们常说牛犇演戏鬼点子多，有绝招。其实，没有扎实的生活底子，他是想不出这些“绝招”的。运用生活素材的能力决不仅仅是个技巧问题，更重要的是思想感情问题。

一次，牛犇参加“四清”工作队来到山东农村。他包饭在一个“五保”户寡妇家中。这个寡妇拖着两个孩子，由于缺乏劳动力，生活很贫困，家中只有一床破棉絮，顿顿都吃地瓜干。大家看牛犇每天工作到深夜，还吃得那么差，担心他的身体，劝他换一家包饭。牛犇说：“对孤寡我有着本能的同情！我想了解一下，这样一位妇女，每天在想些什么？做些什么？他不但坚持在这家包饭，而且还用自己灵巧的双手，为她整修房屋。临走时，母子三人都感激他这种无私的帮助。这种与普通劳动人民休戚相关的深厚的阶级情谊，才是他艺术创造的真正源泉。

在影片《牧马人》中，他扮演的那个善良热心的郭子，语言是那么幽默，动作是那么风趣，充满了生活的情趣，深刻地表现了劳动人民质朴的心灵美，为影片增色不少。为了演好郭子，牛犇在牧场上与赶车的老大爷交上了知心朋友，从老大爷身上找到了角色性格的依据；从体验生活中设想人物的情绪和心理特征。牛犇说：“所谓塑造就是塑，就是雕塑。”他力求把人物演得有立体感，除了准确地表现人物的精神面貌外，还真实地表现出人

物对周围环境的细微反映，准确的细节动作是他表演上的绝招。郭子在牧场上对着造反派的一纸“勒令”小便的细节，就是一例。

牛犇热爱生活，善于学习，兴趣广泛，多才多艺。他干什么都有股钻劲，干什么都喜欢刨根问底，喜欢亲自动手弄个明白。他干一行爱一行，所以才能演什么像什么。有一次，他和爱人出去买东西，在街上被一个修洋铁壶的老大爷吸引住了，自顾自地蹲下，出神地看那老大爷修补，却忘了在旁边的爱人。牛犇说：“我最喜欢工艺劳动。”确实，牛犇的巧手是出名的。他能早上开始做鞋，晚上给你穿；他能烧出一整桌的酒菜；他会做各种道具，他还会做白铁匠、木工、管子工、钳工，他能任意更改室内自来水的下水道。在拍《天云山传奇》时，罗群家那支寓意深长，形态逼真的蜡烛，就是谢晋临时有了构思，牛犇马上做成的。拍《牧马人》时，搞服装的同志给他一件本色土毛线背心，他就细致地把它加工做旧，背心上还搞了几个小洞，使郭子的艺术造型显得自然、逼真。难怪谢晋会跟他打趣说：“你要是干别的，发展还要大。”

牛犇的演技与才能是素来为人称道的，然而更值得称道的是，他对艺术事业有一颗火热的心。每次参加摄制组，他就把自己的全部身心投进去。按他自己的话说：“我每扮演一个角色，就象生过一场病，总要掉几斤肉。”每次出外景，他从不给家里写信，因为他没有时间。他就象一头勤勤恳恳的“牛”，不倦地工作着，从来不拒绝任何小事情，他要做道具，要搞剧务，更重要的是要给青年演员说戏。在这方面他是导演谢晋信得过的好帮手。在《天云山传奇》和《牧马人》中，他虽然没有挂名，但谢晋和摄影组的同志们，都曾在各种场合称赞他在角色处理等方面所出的力。牛犇谦逊地说：“我是向谢导演学习的，我在他那儿学到很多宝贵的东西，我应该感谢他。”

除此以外，为了电视剧更好地发展，他还热心地担任了电视剧导演，近年来已经导演了《父亲》、《喜中缘》、《藏金记》、《1+1=3》等电视剧。其中宣传计划生育的电视剧《1+1=3》，还受到一位中央领导同志的表扬，亲笔给摄制组写了信，给予极大的鼓励。牛犇表示，一定不辜负大家的鼓励和期望，要搞好上影厂新建立的电视部的工作，争取拍出更多更好的电视剧来。

（都本真）

## 乐羽侯

1917年10月，乐羽侯诞生在浙江省镇海县的一个小村落里。他父亲在轮船上做工，日晒夜露，积劳成疾，乐羽侯十四岁时，父亲就离世长逝了。小学即将毕业的乐羽侯，因经济困难，不得不中途退学，在乡间做小贩来糊口。1932年，他经人介绍，来到上海，在一家五金商店当学徒。在那里，他熬过了三年艰苦的学徒生活，又做了三年店员，对店主教他的以伪充真、以次充好的虚伪骗人的“生意经”，十分反感，一直伺机脱身。1938年年底，经朋友介绍，他给新华影业公司化妆师宋小江当练习生。

进了电影厂，乐羽侯以为可跳出了“泥坑”！哪里知道，在旧社会，各行各业都有一本难念的经。学化妆，他一没有来头，二没有靠山，除了起早摸黑地忙碌外，还常受人欺侮，更不知何年何月才能“出山”。那时，由于抗日战争已经爆发，一些留在上海的有骨气的电影界人士，常拍些历史片以古喻今，借以激励人民抗日。乐羽侯参加化妆的影片有《木兰从军》、《尽忠报国》等。他是化妆练习生，主要的工作是替次要演员蘸胡须，往往从清晨六时开始到中午还没有完结。当时还没有现在的“胡套”，演员的胡须得天天从头蘸起，乐羽侯直搞得头昏脑胀，筋疲力尽。现在他给青年化妆学员讲述这段生活时颇有体会地说：“那是一个实际锻炼的好机会。今天蘸得不够理想，明天就重新蘸起，功夫到家就要根根毛发着肉，蘸的胡子既要有层次，又不会掉下。现在虽然可以用‘胡套’来解决，但在某些特定情况下，还是要用这种原始的手工操作来弥补‘胡套’的不足。作为现在的化妆人员，同样要锻炼一下这个基本功。”

1940年1月，乐羽侯当练习生整整一年时，就开始了独立工作。那是因为：一，老板为了多拍片多赚钱，要拍的影片多，而能独立工作的化妆师又少。二，他经过一年的刻苦努力，不断的实践，确也掌握了一定的技巧和经验，具备了独立化妆的能力。在那时的社会里，象乐羽侯那样的青年化妆练习生，能幸运地遇到这样的机会，是少有的。他独立工作的最初两部影片是《僵尸复仇记》和《森林恩仇记》。

抗战胜利后，乐羽侯在应云卫导演的《鸡鸣早看天》、《迎春曲》、南薇导演的《祥林嫂》、吴永刚导演的《忠义之家》、张骏祥导演的《乘龙快婿》等影片中任化妆造型工作，接触了一些我国的名导演和名演员，业务能力有了较大的提高。以前，他在化妆时，只能听从演员的摆布，脱离实际地为他们“美化”。而接触了那些有修养的名导演、名演员后，在化妆造型前，他们要和他研究、探讨人物性格化的问题，这对于乐羽侯来说，是前所未遇的事；同时促使他在化妆上也考虑起人物形象塑造的问题。但在当时的社会背景下，还无法形成艺术上民主探讨的风气，化妆这一门艺术，还没有它自己的相对独立性，基本上还是服从演员的要求。乐羽侯的化妆才智还不能得到充分的发挥。

解放后，成立了上海电影制片厂，乐羽侯负责化妆工作。通过一系列的学习，他对党的文艺方针有了了解和认识，不仅懂得了化妆工作的重要性，而且也懂得了化妆工作也要从生活出发。当他接受上影第一部影片《农家乐》的化妆任务后，便随摄制组去山东莱阳体验生活。这对乐羽侯来说，还是件新鲜事。在生活中，他不仅受到了教育，而且还注意观察了当地农民的面部

特征、发式等，使影片中的人物造型注意地方特色和生活气息，开始改变了以前化妆造型上从概念出发的公式化的做法。接着，他又参加影片《金银滩》的化妆工作，也到故事发生地青海大草原去体验生活，同样收到了良好的效果。

1958年，他接受了影片《林则徐》的化妆任务。导演郑君里在人物造型上，严格追求历史的真实和性格化。乐羽侯一面深入到广州三元里一带进行调查采访，一面收集了大量的历史资料，其中有林则徐的画像、文字描述和其它实物。根据剧本和导演的要求，根据饰演林则徐的演员赵丹的脸型，他吸取了京剧脸谱中净角的化妆方法，把赵丹的头发剃到头顶，另外，下颚的胡须尽量使其不向外蘸，这样使面部变得宽阔饱满，既符合历史上林则徐的形象，又显得豪气，有风度。这部影片人物众多，有渔民、农民、水兵，有清朝的大小官员，还有各式英国人，且都是一个世纪以前的人物，在化妆上难度是极大的，但乐羽侯以认真负责的态度，对这些人物逐一进行考证，并化妆成各有其貌，取得了一致的好评。1959年，他再度与郑君里、赵丹合作，担任了影片《聂耳》的化妆。聂耳在影片中一出现时年龄是十九岁，而赵丹当时已经四十七岁了。为了化好聂耳的装，乐羽侯与赵丹密切配合，采用细纱条胶在头皮上做牵引，把赵丹脸部有些松弛的肌肉绷紧，使其显得年轻，较好地解决了赵丹与聂耳的年龄悬殊问题。通过这两部影片的拍摄，乐羽侯总结出搞好电影化妆工作的三要素：一是要有艺术构思；二是要掌握一定的技术手段；三是要和演员相互配合、协作。

1963年，张骏祥导演影片《白求恩大夫》，指定让乐羽侯担任化妆。这是一个十分艰巨的任务，因为白求恩同志是我国人民十分爱戴和熟悉的人物，如化妆得不像观众会有意见，所以必须采用“肖像化妆法”。对此，他尚未搞过，既无经验又无措施；另外，饰演白求恩的演员与白求恩的形象相距甚大，更增加了肖像化妆的难度。但乐羽侯为了表现好这位伟大的国际主义战士，在困难面前不畏难。首先，他虚心地向摄影顾问吴印咸请教。吴印咸在延安时与白求恩大夫相处过一段时间，不仅较为熟悉白求恩，而且还拍了不少白求恩的照片。在吴印咸的帮助下，乐羽侯掌握了有关白求恩的珍贵资料，对白求恩的形象做到心中有数。然后，采用当时化妆中的先进方法——橡皮头套，来改造饰演白求恩的演员的头型，经过了十来次的试装，不断改进、提高，导演张骏祥和摄影顾问吴印咸都表示满意。

“文革”后，乐羽侯虽已是花甲之年，但精神抖擞，青春焕发，担负了难度很大的重点影片的化妆工作。1978年，他在参加历史影片《傲蕾·一兰》的化妆时，跋山涉水，去黑龙江大兴安岭、小兴安岭少数民族地区深入生活，收集有关历史资料；同时，又去有关博物馆、图书馆考证，使三百多年前我国北部边疆少数民族抗击沙俄侵略的英雄形象逼真地再现在银幕上。最近，他又担任了历史故事影片《张衡》的化妆造型工作。东汉时代人物的化妆造型，乐羽侯还是第一次搞，由于他有着较为丰富的历史知识，所以还是胜任了。这两部影片场面之大，人物之多，乐羽侯在四十多年的化妆工作中还是第一次遇到。在繁重、艰难的化妆工作面前，他仍然注意了人物性格化的追求，使人物之间各有区别，各有特色，这是十分不容易的。

乐羽侯担任化妆的影片，还有《红楼梦》、《碧玉簪》、《51号兵站》、《天云山传奇》等，解放前后，共有百余部影片。他在化妆上追求生活真实，

力避脸谱化和虚假做作；尽量淡彩巧化，保持皮肤原有的质感；更难能可贵的是能用心钻研剧本，理解和掌握剧中人的性格特色，使其尽可能在化装上有所体现。几十年来，他所积累、总结的电影化装经验和技巧，是我国电影艺术、技术的财富之一。他相继培养出了不少年轻有为的化装师，现都在电影、戏剧化装岗位上起着重要的作用。

乐羽侯是全国影协理事。长期来，担任着上影的化装组组长、化装车间主任等行政职务。

（陆寿钧）

## 白 沉

白沉，上海电影制片厂导演，原名田祖恒，原籍安徽怀远，1922年生于苏州一个书香门第的家庭。但不幸的是，他四岁时丧父，十二岁时又失母，从小就跟姐姐过着清贫的生活。“八一三”事变后，他到上海，就读于持志学院附中。抗日救国的热浪，推动着他去接近一些地下党员，阅读《大众哲学》、《辩证法入门》等革命书刊，并在自编的校刊上写抨击时政和社会的短文。美国作家斯诺写的《西行漫记》打开了他的视野，使他强烈地向往着革命圣地延安。1938年春，他约了几个同学打算奔赴延安，但出走时，被校方发现，又被追了回去。这时，他想到曾在镇江看过上海某话剧团的演出，话剧不是也可以诉说社会的不平吗？于是，在1938年他参加了地下党领导的“持志业余剧社”和“戏剧联谊社”。1939年元月，白沉随“上海人民慰问第三战区流动演出队”赴苏、浙、赣巡回演出，到达金华时，意外地聆听了周恩来同志作关于抗日战争的形势报告，周恩来同志亲切的话语和精辟的分析，以及抗战到底的决心和必胜的信念，象一团火一样温暖着白沉的心。

1940年5月，演出队终于摆脱国民党的阻挠和监视，到达安徽泾县新四军军部驻地。十七岁的白沉也参加了新四军，并且改名为田荒。祖业已经荒芜，祖国和人民处在危难之中，要跟随共产党战斗创业！他参加军服务团，并在《第四十一个》和夏衍的《一年间》等话剧中饰演角色。

1940年10月白沉因病回上海，次年进入“上海剧艺社”，参加《家》、《边城故事》、《赛金花》等剧的演出。后来转入“上海艺术剧社”，主演《恋歌》、《钟楼怪人》（即《巴黎圣母院》）、《满江红》、《结婚进行曲》等剧。1943年，他跟韩非、张伐等组织“上海联谊剧社”，演出了著名的话剧《文天祥》和《武则天》。从参加这些演出开始，他就将名字改为白沉，就是要使一切白色政权沉没在人民的汪洋大海中。

几年来，他整个身心都沉浸在角色的创造中。他在《家》中饰觉慧，竭力体现角色热情正直、敢于冲破封建牢笼的勇敢精神；在《边城故事》中扮二牛娃，则努力体现角色的活泼可爱和纯朴的乡土气息；在《钟楼怪人》里演打钟人，他努力展示“小丑”的美丽的心灵。他把美好和进步带给观众，用以鞭打丑恶和反动。在扮演文天祥时，他把自己对祖国对人民的耿耿丹心，对日寇的刻骨仇恨，倾注到了南宋抗战派将领身上；“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”，表达了中国人民抗日到底的决心，因而轰动了上海剧坛，震动了日伪当局。日本宪兵下令禁演，白沉也受到传讯，被监禁了三十八天。但是，经过反复的斗争，《文天祥》的演出继续下去了，创造了连演半年不衰的记录。

1945年，抗日战争胜利了，人民摆脱了受日寇铁蹄践踏的痛苦，希望建设和平民主的国家，但是国民党要打内战，人民被迫进行新的斗争。这年冬天，“上海剧艺社”又恢复了活动，白沉成了其中活跃的一员，演出了《两小无猜》、《戏剧春秋》、《升官图》等戏。《升官图》中有这样的情节：

省长：（问局长）你要这么多警察干嘛？

局长：（白沉饰）我要实现警区管制制度。

局长这句台词是白沉演出时即兴加上的，但却触痛了国民党警察当局，因为他们正在策划通过实行警区管制制度来强化法西斯统治。于是警察冲到白沉的办公室，说他跟赤色分子有来往，要他招认，由于巧妙的应付，国民党当局的企图没能得逞。

与此同时，孔祥熙在上海办了一份《时事新报》，我党利用蒋孔之间也有些摩擦的弱点，组织白沉等人打入。白沉负责该报的“本埠特写”专栏。他当演员又当记者，夜以继日地忘我工作，先后写了《美兵在上海》、《养老院》等特写，前者揭露了美军的骄矜横暴，不可一世；后者揭示了养老院中的困苦，大声责问大批美援落入了谁的腰包？暴露了国民党的腐败。后来由于报纸的色彩越来越红，孔祥熙把白沉等人赶出了报社。

因形势所迫，1946年白沉转移到香港，开始步入影坛。早在上海时，白沉即爱上了电影艺术，四十年代美国十大导演之一的丁·福特的许多影片他都用心看过，并叹服那电影手法的运用和独特的构思，使他萌生了从事电影艺术事业的念头。然而，舞台经验丰富的白沉却不想当电影演员，而要去学导演。到港后他先后进入大中华影业公司、建华影业公司，和岑范一起从师于朱石麟。朱石麟指导得法：他亲自陪同白沉观摩各国电影，一起分析评价影片的艺术表现手法，以提高鉴赏能力；他要白沉写剧本，从驾驭剧本到导演全剧；他让白沉深入摄影棚，熟悉摄制工作的各个环节和整个过程，使得白沉很快掌握了导演的一些基础知识。但白沉并未就此满足。电影是综合艺术，没有多方面的艺术修养，要当好导演是不可能的。要学习，要尽可能地学得更多。他曾向舞台设计家池宁学过电影美工，去熟悉构图中的平衡、等位或故意不平衡等的美学问题，为电影场面设计和画面构图打下了基础。他跟燕京大学音乐系毕业的异方结成了挚友，向异方学习音乐知识，了解电影的节奏感和电影音乐与画面的关系。他作为朱石麟的助手参与导演了《春之梦》、《生与死》、《清宫秘史》。从《渔夫恨》、《玉堂春》等彩色京剧艺术片开始，他就独立担当起导演的工作了。《渔夫恨》（即《打渔杀家》）是京剧传统剧目，由马连良、张君秋分别饰肖恩和肖桂英。怎样才能做到既保持京剧特点，又能运用电影手段有利于两位大师的艺术创造呢？他与美工设计、摄影等密切合作，通过对写意和写实场景的巧妙调度来丰富画面层次和加强纵深感；同时着重拍好“杀家”一场的武打舞蹈，以体现反恶霸的主题。他们采用先进的三轮摄影机，操作时让摄影机自由移动，边拍摄边找焦点，这种不搞分切而连续拍摄的结果，使肖恩疾恶如仇的反抗性格得到比较充分的体现，场面连贯，节奏紧凑，具有很强的艺术魅力。年仅二十七岁的白沉，由于对电影导演艺术的刻苦钻研，在《渔夫恨》中所表现出来的才华，受到香港电影界的赞赏。

在港期间，白沉还和顾而已、刘琼合作拍摄由三个短片组成的故事片《神、鬼、人》。《误佳期》是白沉在龙马影业公司时编导的另一部故事片，由韩非和李丽华主演。影片描写下层小人物“小喇叭”每天为他人成亲吹喇叭，自己却无力成亲的故事。结尾处，小喇叭吹出了《团结就是力量》的歌曲，告诉人们个人奋斗是无望的，团结起来才有力量，才能摆脱贫困。影片在南洋打破了卖座的最高记录。《一板之隔》是1951年的作品。剧本由白沉与齐闻韶合编。它写的是两个贫困的单身汉，表现他们苦闷的生活。因丧妻而寂寞的小学教员以猫为伴，但猫却常到一板之隔的洋行小职员房间里去，把他上班穿的唯一的一套西装弄脏，造成了两个人的矛盾和纠葛。后来对面

新搬来一位女教师，她用马克思讲过的故事启发双方，使他们消除隔阂。影片放映后反响很大，曾在1957年获文化部颁发的1949—1955年国产优秀电影奖的荣誉奖。白沉编导的影片，坚持现实主义创作方法，不猎奇，不搞曲折离奇故事情节，而是面向大众的生活，通过大都市里小人物的不幸遭遇和命运来揭露资本主义的罪恶，号召人们团结斗争。在表现形式上，白沉的作品常带幽默的喜剧色彩，让观众饱含着辛酸的眼泪去笑，揭示了悲苦又不使人失去希望，所以很受观众欢迎。由于白沉在党的领导下，长时期积极从事爱国民主运动和拍摄进步影片，1952年元月，他和舒适、刘琼等十位同志，被香港当局终身驱逐出境，回到了久别的上海，1954年进入上海电影制片厂。

在“上影”白沉的第一部作品是《盖叫天的舞台艺术》。为了用电影再现盖老的表演艺术，白沉住到了盖老家，看、听、学，熟悉盖老的念、做、唱、打，逐步掌握盖叫天表演艺术的精髓。去拍摄时，白沉尽量减少实景，腾出空间来让盖老尽情发挥，以保持盖叫天的舞台艺术风格；同时，选择《武松打店》以及盖老的趟马、走鞭、髯口、扛捧和哪吒摔圈等绝技进行重点拍摄，使盖老和赵如泉（反扮孙二娘角色）珠联璧合的表演，得到了充分的展现。

《南岛风云》一片，充分表现了白沉的艺术胆识和才华。影片描写的是海南岛我琼崖纵队一支伤员队伍坚持斗争的故事。剧中的女共产党员护士长一角，原先的演员张瑞芳因临时有出国任务，必须换人。换谁？白沉经过深思熟虑，选中了上官云珠。为了缩短演员与角色的距离，白沉根据上官的气质重新设计了创造角色的方案。在海南岛的日日夜夜，白沉与上官共同切磋，不断启发、诱导上官去熟悉角色，理解角色，为了“挖掘”上官表现上的内在潜力，除了在排练时严格要求外，白沉布置了一场“假戏真做”，在试拍护士长符若华下山找粮食场面时，白沉事先布置扮演日本兵的演员化好装，又让搞效果的同志准备好炸药，当上官扮的护士长出现在山涧小路上时，一群日本兵一拥而上，上官正在发愣的一刹那，只听得白沉在摄影机旁叫：“上官，快扔手榴弹！”上官真的果断地扔出手榴弹。爆破组的同志立即配合，顿时火花四射，烟雾弥漫，日本兵被“炸死”“炸伤”，一个镇静勇敢的女游击队员的形象活生生地被摄入镜头。白沉的即兴启发使上官第一次试拍就成功了。事实说明，白沉独具慧眼识演员，上官云珠通过努力胜利地完成了这一角色的扮演任务，使整部影片也获得了成功，得到领导和同行的赞誉，并荣获文化部优秀影片二等奖。该片和影片《董存瑞》还参加了1957年在捷克斯洛伐克举办的电影节展览放映，受到外国电影界和观众的好评。

继《南岛风云》之后，白沉正准备投入新的艺术创作，他的艺术生命却因为“反右”扩大化的错误而中止了！

二十多个年头过去了，时间染白了白沉的双鬓，但是当他沐浴着三中全会带来的春光时，他的心又燃烧起来了。1978年，他受文化部委托，为广西电影制片厂制作第一部故事片《十天》。白沉以高度的责任心和熟练的技巧完成了导演任务。《十天》是描写三个青少年为了祖国的解放，与阻击、追捕的敌人所展开的一系列生死搏斗的故事。在1979年“六一”儿童节上映时，受到观众的欢迎。

1981年初夏的一天，列车载着白沉和爱人孩子告别了皖南山城，回到“上影”厂，重新开始了创作生活。他表示要坚持现实主义创作道路，保持和发

展自己所追求的朴实无华的艺术风格。现在，他与朱滇等合作完稿了电影文学剧本《三角地的初春》，该剧将由他导演投入摄制。初春虽然还有残雪，但毕竟已是春天了，那欣欣向荣、百花盛开的春天即将来临，这是白沉将要告诉观众的。当然，白沉所要奉献给春天和人民的，将是力争拍出更多更美的艺术珍品！

（林之果）

## 白 穆

他历尽人生、事业的坎坷。

坎坷对一个演员并非坏事，它给人以启示、想象与灵感，它是形象与知识的宝库……

### 第一次演戏

白穆祖籍浙江宁波，1920年出生在天津，在东北长大。由于家境贫困，初中没毕业，十三岁就到长春市一家裁缝铺当学徒，但他的兴趣却不在衣料、剪刀、皮尺……他在中学读书时就喜欢演节目，有一次上台演双簧博得了师生们的掌声使他久久不忘。现在要他天天清早起身烧炉子、烫熨斗、理钮扣，怎么也不安心，因此而闯了祸。那是一个小除夕夜，别家的孩子都在敲锣打鼓放鞭炮，而他却陪老裁缝，打水、搬熨斗，到了深夜，实在困了，他爬到阁楼上打盹，烧坏了熨斗，遭到一顿毒打。坎坷的人生在他的童年打上了深深的烙印，倔强的他宁愿饿肚子，也决不再回裁缝铺。父母无奈，把他荐进了邮局当打杂工。

邮局有个俱乐部，年青职工晚上都聚在一起拉琴、唱戏，这下可乐了白穆，他白天干活，晚上就与大家一起排节目，演戏。当时东北虽已沦陷，但偶尔也传来北京、上海开展戏剧活动的消息，从电影、戏剧画报上看到欧阳予倩的“春柳社”等早期戏剧团体的演出宣传，大家兴奋异常，居然合作写了出反封建反军伐的戏《洞房花烛夜》，十七岁的白穆是同伴中最小的一个，却在戏中演一个守门的老兵，小孩演老头，稚气的脸上粘了胡子化了装，一上台就引起全场掌声。这出独幕剧是长春市开天辟地演的第一台新剧，演了三场满座三场，获得好评，也激发了白穆对文艺的更强烈兴趣，这就是他至今难忘的第一次演戏。

### 成了职业演员

第一次演戏触发了他对文艺的美好向往。为了演戏，他竟辞去了邮局的工作。可是，演戏填不饱肚子，两手空空在社会上是混不下去的，他只得又转入印刷厂当装订工。繁重的活计并没有压垮他对艺术的追求，到了1937年，他又与几个有志于文艺的青年组成了临时剧团，自费赴沈阳演出了沈西苓编剧的《压迫》，颇受欢迎。正当他们以满腔热情排练曹禺的《雷雨》时，没演成就被警察局作为“思想嫌疑分子”除了名，冷酷的现实使他对政治现状产生了不满情绪，他不甘愿耽在日本帝国主义统治下的“满洲国”，只身离开长春到了北京，托人介绍进了北京的两个业余剧社，干些搬道具服装，提台词等杂活，来维持生活，可他“一心想当演员”的意愿并未破灭。1941年，他辗转到上海，终于以较好的演技考取唐槐秋主办的“中国旅行剧团”，成了一名职业演员，开始了他的演员生涯。

然而，事业的路从来不是平坦的，开始半年中，他搞舞台效果，跑龙套，在一个偶然的会中他演了生平第一个角色，却出了洋相。有次剧团演出《绿窗红泪》，一个演茶房的演员没到场，导演要他顶替，虽然这个角色只有三

句台词，由于配戏的是大演员唐若青（她演一个交际花），一上台，他就怯了场，竟把“陈小姐”说成“金小姐”，唐若青听了捂着嘴发笑，这使他越发紧张，一提脚绊着了地毯“扑通”跪了下来，唐若青一愣，马上灵机一动，喊了声“你滚下去吧！”他狼狈下了场，台下却传来一片掌声。

### 艺术上的新开端

白穆成了职业演员后，在舞台上滚了几年，曾与上官云珠、韩非等拍过电影的演员组成“影人剧团”到北方演出，他在这一阶段中虽然演了不少戏，但对表演艺术仍处于摸索中，直至1943年加入黄佐临、柯灵主办的“苦干剧团”，才是他艺术上的新开端，这个剧团在创作上较严肃、认真，表演的路子也较正，他与石挥等有才华的演员配戏，演了《梁上君子》、《双喜临门》等戏，表演上受到指点，进步较快。他演《梁上君子》时，虽然是个配角，但仍得到观众赞赏，也引起了导演黄佐临的注意，认为他是“可培养的人材”。接着，他参加了《袁世凯》的演出，开始在话剧界产生了良好影响。之后，他不断在舞台上刻苦实践，演出了《钗头凤》、《芳草天涯》等六十多台戏，他对每个角色都十分珍惜，每演一部戏都认真钻研，倾听观众的剧场反应，观众静场，说明自己的戏演得吸引人，观众叽叽喳喳，说明自己把角色演失败了。每次演出后，他都向行家请教，使自己的演技逐步提高。曲折的经历丰富了他的知识面；坎坷的生活磨炼了他的意志，坚定了他对表演艺术的不懈追求。

### 与电影结缘份

抗日战争胜利后的上海，被称为“第七艺术”的电影又蓬勃开展起来，白穆也被卷入这股潮流，与电影结下了缘份。1947年，他一面演话剧《雷雨》，一面接受了电影导演王引的邀请，参加了影片《子孙万代》的拍摄，他当主角，当时颇有名望的老演员章志直演配角，白穆与之合作，生怕演砸了，又是初次在摄影机镜头前表演，有点战战兢兢，可章志直却鼓励他放开胆子拍戏，使他深受感动。接着，他又与袁美云合演拍了《风月恩仇》，终于在电影道路上迈开了第一步。

1949年，上海解放，上海电影制片厂正式成立，白穆与张伐、卫禹平、莫愁、齐衡等成了上影的第一批演员，他与大家一起，在党的文艺方针和毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神指引下，创作上进入了一个新天地。上影在解放后第一年拍成了反映工农兵生活的《团结起来到明天》、《农家乐》和《大地重光》。白穆在《农家乐》中扮演一个破落地主，开拍了上影第一个镜头：破落地主背着粪筐，牵了一条狗迎面走来……他随摄制组到胶东莱阳体验生活，感受到老解放区翻身农民的欢乐情绪，也从土改斗争中找到了塑造地主形象的依据。他在第二部影片《翠岗红旗》中扮演了一个大地主，也给人们留下了较深的印象。以后，他参加拍摄了《南征北战》、《淮上

人家》、《谁是凶手》、《两个巡逻兵》、《不拘小节的人》、《春满人间》、《逆风千里》等影片。粉碎“四人帮”后，又拍摄了《苦恼人的笑》、《药》、《大泽龙蛇》等影片，塑造了丰富多采的人物形象，尤其扮演反面人物较为成功。他始终认为演员要演人，不要受概念化的束缚，要演人（包括演反面人物），就要对所演的人分析、了解，间接的客观的了解还不够，还要有主观的理解，象画家画一幅画一样，必须加上自己的主观色彩，加上自己独特的艺术表现，这样，塑造的人物形象才有生命力，才富有艺术感染力。他竭力反对演反面人物脸谱化，不要因为这些人在现实生活中没有发言权，就由我们去任意捏造，或带固定的框框去表现，结果捏造出来的是泥塑的靶子，而不是活生生的人。他在自己的表演实践中也正是这样做的，他在《南征北战》中演敌军参谋长，亲自到山东实地进行考察，并到“解放军官训练团”与被俘的国民党高级将领交谈，观察他们的举止、谈吐，掌握了大量感性材料，从中了解到反面人物的心理特征以及作为敌军参谋长这个具体人物的独特个性，因而刻画得相当成功。他还在《逆风千里》中塑造了一个明明失败又不甘于失败的国民党嫡系少将；在《药》中塑造了一个虚伪、狡诈的夏三爷；在《大泽龙蛇》中塑造了一个仗势欺人又随机应变的土豪劣绅。这些反面形象都给人们留下了较深的印象，也标志着他在艺术上趋于成熟。

白穆从一个裁缝学徒、打杂工成为一个艺术上有所成就的电影演员，经历了一条坎坷之路。这条道路给人的启示是：谁爱艺术，艺术也会给谁以报偿。

（吴本务）

## 卢俊福

卢俊福，上海电影制片厂摄影师，1930年6月生于上海市的一个工人家庭。1948年高中毕业后，在家里自修，1950年1月，进入影片公司当摄影练习生。其后，随着私营厂的社会主义改造，他先后进入联合电影制片厂和上海电影制片厂。从1950年到1956年间，他在《大家欢喜》、《方珍珠》、《和平鸽》、《梁山伯与祝英台》、《天罗地网》等十来部影片中担任摄影助理，向陈震祥、黄绍芬等前辈摄影师学习摄影基本技能。其间，他还拍摄了一些新闻片。

由于他勤奋好学、刻苦钻研，对摄影机械、镜头、胶片、洗印等摄影基本技术进行了比较系统的自学，业务上进步很快故从1956年开始就独立担任摄影工作。前两年中他与查祥康合作，联合拍摄了《葛麻》、《两个小足球队》、《拜月记》、《牧童投军》四部影片。1958年至1964年，他又先后拍摄了《钢花遍地开》、《宝莲灯》、《沙漠追匪记》、《孙悟空三打白骨精》、《周信芳的舞台艺术》、《大李、小李和老李》、《蚕花姑娘》、《家庭问题》等九部影片。其中1960年拍摄的《孙悟空三打白骨精》荣获了第二届“百花奖”的最佳戏曲片奖。

卢俊福是一位勤奋的摄影师。1956年，上影厂曾派遣部分摄影人员去北京电影学院进修，卢俊福委托前去学习的同志代地购回了全套讲义。他结合拍摄实践进行自学，加深了理解、掌握了比较全面的业务知识。1961年，上海市电影局为加强创作人员业务学习，增强文艺理论修养，制订了创作人员业务学习计划，开列出包括政治、哲学、文艺理论、文学作品等一批书目，要求在三年内选读其中一百本左右。卢俊福能自觉地如期读完所要求的书目。从七十年代初开始，他还坚持在业余时间自修外文，达到了能够阅读专业英文书刊的水平。他选读了许多英文专业技术资料，吸取国外著名摄影家的经验，了解国外某些新技术，新器材的应用，还翻译撰写了《七十年代国外电影技艺概况》等文章供本厂摄影人员学习。可以说，卢俊福除了拍戏，他把生活中大部分时间都花在业务学习上。图书馆和资料室是他常去的场所。

卢俊福在长期的艺术创作实践中，养成了严谨、细致，追求新意的作风，从而使他的作品不断获得成功。他能正确深入地理解剧本的内涵和导演的创作意图，并运用相应的摄影手段来体现，所拍摄的影片常常为导演所称赞。

1962年，卢俊福在拍摄《大李、小李和老李》的时候，导演谢晋要求采用夸张的手法来处理全片。卢俊福按照导演的意图，结合剧情的发展，灵活地运用了镜头调度和多变的拍摄视角，形成了合理而又夸张的构图，加强了喜剧效果。卢俊福说：“镜头形式应当确切地服务于内容，一个好的摄影师的作品，应该是形式与内容的和谐统一。”他在一部农村题材的影片《蚕花姑娘》中，以抒情的笔触拍摄了乡村的晨曦，秀丽的河山，以及朴实的农民形象，给观众留下了较为深刻的印象。通过十三部影片的拍摄实践，卢俊福在光、色、空间、运动等电影摄影艺术领域内，进行着摸索、探求。1964年他深入到工厂体验生活，准备进一步研究如何丰富电影摄影的表现力。可是接下来的却是一个动荡、混乱的时期，业务活动中止了，一切都受到了批判，

一切都被否定了。这位艺术上已经比较成熟的摄影师，此时陷入了困惑和惶恐。直到 1973 年他才重新工作。

1977 年至 1978 年，卢俊福参加拍摄纪录片《石油盛开大庆花》等影片，1979 年以来，又拍摄了故事片《雪青马》、《好事多磨》和戏曲片《李慧娘》等。《好事多磨》由第一次独立拍摄的青年导演宋崇执导。卢俊福在完成摄影工作的同时，能对戏中人物性格的刻画、人物关系的处理和镜头调度等方面提出意见供导演参考，在拍摄中主动配合、热情支持青年导演大胆创作，使影片在探求感情细腻、含蓄、真诚等民族特色方面作了有益的尝试。

卢俊福在拍摄舞台艺术片方面也颇有造诣。他先后拍摄过九部舞台艺术片，其中《宝莲灯》和《孙悟空三打白骨精》都给观众留下了很好的印象。1981 年在拍摄京剧《李慧娘》的“地府”一场戏时，导演要求在银幕上既要表现出阴曹地府的环境气氛，又不能让人产生恐怖感。根据这个要求，卢俊福在各部门的紧密配合下，喷黑了天片，施放大量的烟雾，再打上彩色灯光，造成一个空廓、幽深、飘忽的典型环境；又采用了多次曝光，造成忽隐忽现、扑朔迷离、变幻莫测的感觉。这样既点明了剧中人物“鬼魂”的身份，又显现给观众以一个善良美好的形象，使观众对其寄予莫大的同情，获得了比较成功的艺术效果。

卢俊福作为一名年富力强的中年摄影师，将为我国电影事业的发展作出新的贡献。

（唐乃祥 瞿家振）

## 包 蕾

三十年代初，在旧上海南市区一家叫“荣金”的大戏院里，正在放映没有声音的默片。后座，有一个少年边看电影边凑近光线暗淡的脚灯，正根据影片在记录“完成台本”：近景，中景……这个少年，就是后来成为勤奋多产的电影剧作家兼儿童文学作家包蕾。那时，他不过十四、五岁。常常到这种三流的电影院里去看电影，写这种“完成台本”。从此，就跟电影结下了不解之缘。

包蕾，原名倪庆秧，曾用笔名升超。1918年11月13日生于浙江镇海。父亲原为北洋大学教授，后在银行任职。因经营公债破产，遂家道中落。他接触戏剧是很早的。1935年，在开明中学读初中时，他在学校担任墙报主编，组织进步剧社，经常演出田汉的剧本，开始学习运用戏剧武器进行抗日宣传工作。

他的处女作是讽刺国民党反动派的话剧《后台》，刊登于《学期刊》上。1936年，在李公朴主编的《读书生活》上发表了第二个话剧《释放》。该剧描写一个青年以高度爱国热情，说服一个伪军，让他通过敌人的关卡，奔走抗日根据地的故事，充满了爱国主义精神。

在震惊中外的“一二·九”运动中，上海各大学的学生冲上街头，举行示威游行。在大学生游行队伍的影响下，包蕾在开明中学的校园里，敲起了乱钟，和同学们一起投入了爱国游行的洪流。因此，被勒令转学。

经过一年多的自学，1937年他考取了复旦大学土木工程系。可是当他准备入学时，“八一三”抗日烽火燃烧起来了。他便毅然参加上海各界救亡协会领导的上海文化界救亡协会演剧十三队，在难民收容所和伤兵医院里，进行宣传演出，演出过《放下你的鞭子》和《保卫芦沟桥》等剧。接着，他又参加上海青年救国服务团，担任宣传部副部长，负责编辑抗日救亡报。这个时期的创作主要有独幕剧《汤饼之喜》（连载于沈兹九主编的《妇女月刊》）和喜剧《拿破仑在后台》。

在这期间，他还为上海地下党领导的进步刊物《好孩子》杂志撰写儿童剧。从1938年3月到1939年10月，几乎每个月都要写两个儿童剧。在这十来个剧本中，除了《犹太人，起来！》和《反攻巴萨隆纳》是反映德国法西斯残酷杀害犹太人和描写西班牙爱国者反对德、意法西斯走狗佛朗哥的内容外，其余都是歌颂抗日民族英雄，歌颂爱国儿童以及鞭撻日伪军、汉奸的。在包蕾的笔下，一群在日本帝国主义压迫下，遭受苦难的孩子，为抗日战士募寒衣，在敌占区插国旗，唱《义勇军进行曲》，反对投降，不怕日军威胁，勇敢地帮助游击队消灭日伪军。这些作品表现了作者强烈的爱国主义思想。这十个剧本，后来汇编成一集，题为《祖国的儿女》，于1940年由当时的中共地下党同志创办的少年出版社出版。之后，他又撰写了多幕剧《雪夜梦》。剧本描写一对小姐弟在炮火中失去妈妈，在战乱中又和爸爸失散，后来大家在梦中聚会，一起奔向新的世界。在一次音乐会中演出该剧组曲，演出非常成功。结尾时，全场儿童同声齐唱《胜利进行曲》，预祝抗日胜利，台上台下，楼上楼下响起一片震撼屋宇的嘹亮的歌声，连作者自己也不禁热泪盈眶。

他用自己的行动，在实践着“文艺就是战斗”的誓言。

抗战胜利后，包蕾失业了，不得不以卖文为生。在这期间，他先后为《时

事新报》副刊《六艺》（毛羽主编）和《联合夜报》副刊《娱乐版》撰写影评，走上了电影战线。之后，由周伯勋介绍，进国泰影业公司当专业编剧，先后编了十多个剧本，其中摄制上映的有：反映妇女职业问题的《乱点鸳鸯》（1947年，陈铿然导演，王丹凤主演），表现三个大学毕业生不同生活道路的《三人行》（1948年，陈铿然导演，路明主演），表现农村阶级斗争的《青山翠谷》（1948年，岳枫导演，罗兰、卫禹平主演），通过一个金钢钻戒为贯串道具抨击达官贵人纸醉金迷的生活的短片集锦《珠光宝气》（1948年，严俊导演，韩非、陈娟娟主演），揭露国民党反动统治的黑暗和表现民族资产阶级的破产的《女大亨》（1948年，徐苏灵导演，张伐、童芷苓主演）和《平步青云》（1948年，陈铿然导演，张伐、路明主演），讽刺国民党官僚的《同是天涯沦落人》（1948年，关宏达、陈娟娟主演），表现江湖艺人的悲惨遭遇和他们之间的友情的《再生凤凰》（1948年，应云卫导演，束黄、朱莎主演），表现舞女生活的《残冬》（1949年，杨小仲导演，温锡莹、束黄主演），描写妇女参加社会劳动的《太太问题》（1949年，徐昌霖导演，周伯勋、童芷苓主演）以及《影城奇谭》（1949年，金欣、包蕾导演）等。其中以《乱点鸳鸯》和《平步青云》在思想内容和艺术上比较突出包蕾这一期间在电影剧作上的特点是广泛反映社会的生活面，在形式上大多采用喜剧的表现手法。

有趣的是，包蕾不仅编写剧本，而且还参加导演工作：《影城奇谭》就是他和金欣联合导演的。《平步青云》一片，导演陈铿然后来生病，年底不能出片，包蕾就亲自执导，连续拍摄了三天三夜。他还曾与老板交涉职工福利事，参加影人的罢工斗争。亲临现场，使他对电影摄制的工艺过程和其他一些技术问题，都有了充分的了解，为他的电影剧作打下了一个坚实的基础。

在这期间，包蕾还和其他一些同志组织了“中国少年剧团”，创作演出了多幕儿童剧《胡子和驼子》、《巨人的花园》；还写了《瓶里的魔鬼》、《求仙记》、《寒衣曲》、《玻璃门》等十多个剧本。他还创作讽刺蒋匪帮是封建腐朽的花岗岩脑袋的童话《石头人的故事》，以及讽刺国民党反动派专制独裁的童话诗《愚笨的裁缝》，在读者中引起了强烈的反响。

包蕾于1947年加入中国共产党。

解放以后，包蕾在团中央出版委员会领导下的上海儿童出版社担任编辑部主任，并被吸收为全国作协会员，选为上海作协理事。在这期间，除了领导、组织出版儿童读物，还写了《老狼拔牙》、《布娃娃长大了》、《小兔子“我知道”》（后被改编为动画片《我知道》）和《小熊请客》等十多篇供低幼孩童阅读的童话。其中《小熊请客》，曾由中央人民广播电台“小喇叭”演播，从五十年代到八十年代，一直受到广大听众的热烈欢迎。之后，他又为小学的中高年级学生创作了《小咪和毛绒球》、《理113发的故事》、《鹦哥学人话》、《小山羊历险记》、《小白鸽飞向天安门》、《火萤和金鱼》等十多篇童话，对少年儿童进行热爱祖国、热爱党、友爱互助、爱清洁卫生等的五爱教育。《火萤和金鱼》是他的代表作，在这篇作品里，作者以丰富的想象、优美的艺术形象，谱写了一曲“我为人人，人人为我”的共产主义思想的赞歌。

1958年反右整风期间，包蕾同志受到不公正地批判，并下放农村劳动。虽然如此，他还是坚持不懈地为广大少年儿童创作，探索创作为孩子们喜闻乐见、易于接受的新童话。他反复阅读了《西游记》及其他有关材料，在生

活的启发下，写出了著名的《猪八戒吃西瓜》，后又陆续写了《猪八戒回家》、《猪八戒学本领》、《猪八戒探山》等篇章，结集为《猪八戒新传》，为我国儿童文学创作如何批判地继承民族遗产、创作有民族特点的新童话，打开了一条新路。该书出版以后，立刻受到广大少年儿童的欢迎和文艺工作者的好评。

从1958年开始，他为美影厂撰写美术片剧本，摄制上映的有《美丽的小金鱼》（动画片，1958年郭强导演）、《猪八戒吃西瓜》（剪纸片，1959年万古蟾导演），还有根据阮章竞的童话诗改编的《金色的海螺》（剪纸片，1964年，万古蟾、钱运达导演）。其中《金色的海螺》在亚非电影节获卢蒙巴奖。

对于美术片，包蕾素来是喜爱的。在解放前，他就曾迷恋过狄思耐的米老鼠以及他们摄制的其他卡通片。每星期早场放映卡通片集锦，他常是座上客。对《白雪公主》、《小鹿班比》、《幻想曲》等名片，不止看一遍，对“唐老鸭”、“大力水手”等卡通明星，他都是很熟悉的，加之他十多年来，长期从事电影、戏剧以及儿童文学创作，所以对美术片这一独特的艺术形式，掌握起来，可以说是驾轻就熟。

包蕾于1963年正式调至上海美术电影制片厂任编剧。这时，极左思潮越来越严重地干扰着文艺创作，1965年《北国江南》和《早春二月》被批判，他改编的《金色的海螺》也被点了名。在这期间，他虽写了不少美术片剧本，但正式通过摄制成片的仅有《四点半》（木偶片，1964年，陈正鸿导演）以及《山村新苗》（艺术性纪录片，1965年，包蕾、章超群编导）。

十年动乱期间，他不可避免地受到冲击，但他坚信这种局面为时不会久的。

“四人帮”被粉碎后，包蕾焕发革命的青春，重新拿起了笔。二十多年的沉冤，也得到了洗刷。这期间，他既写了美术片剧本，又写了童话，数量多，质量也高。可以说是思如潮涌，挥笔写来，得心应手。已摄制成美术片的有批判“四人帮”文化专制主义的《画廊一夜》（动画片，1977年，包蕾、鲁兵、詹同编剧，徐景达、林文肖导演），反映少年生活的《象不象》（动画片，1978年，唐澄导演），揭露霸权主义的《奇怪的球赛》（木偶片，1978年，章超群、詹同导演），根据《聊斋志异》有关故事改编的《三只狼》（折纸片，虞哲光导演），《三个和尚》（动画片，1980年，阿达导演）和《真假李逵》（木偶片，1981年，詹同导演）。其中最为成功的是《三个和尚》。这是一部无对白的动画片。是受民间谚语“一个和尚挑水吃，两个和尚抬水吃，三个和尚无水吃”的启发，并加以改造而成的，表达了“人多不齐心办不好事、齐心了就能办好事”这样一个很有现实意义的主题。影片幽默、诙谐，又富有哲理性，深受好评，荣获文化部主办的1980年全国优秀影片奖和“金鸡奖”。

纵观包蕾的美术电影剧本，有这样一些特点：一是题材广泛，古今中外都有；二是富有儿童情趣，他写的很多童话，对儿童心理琢磨得比较透彻；三是大都采用喜剧形式，夸张、有趣、富有动作性；四是结构紧凑、行文简洁，电影语言顺畅。这是与他作为一个电影剧作家、又是一个儿童文学作家，数十年来的创作实践、丰富的经验积累分不开的。所以，美影厂各个片种的导演都愿意和他合作。

平时，他很注意观察儿童的生活，体味孩子的心理。有一次，他家里来

了一个亲戚的孩子，把饼干箱里的糕点都吃光了。包蕾知道后，没有用大道理去教训他，而是笑着问那孩子，在吃的时候是怎么想的。那孩子回答说，开始吃的时候，只想吃一点，后来越吃越好吃，就把糕点都吃光了。作者受此启发，写下了脍炙人口的《猪八戒吃西瓜》。再如，最近投入摄制的木偶片《假如我是武松……》，写了一个叫宋伍的孩子，在听刘大爷讲武松打虎的故事时，很不服气：“这有啥！假如我是武松，也能打死这只老虎……”，后来，在梦中，他遇到了老虎，出了不少洋相。作者抓住一些男孩子爱说大话、逞英雄的心理，给以夸张，编了一个有趣的故事。在包蕾的笔下，这些孩子大抵都有这样、那样的缺点，但却都是善良、可爱的；作者在肯定他们是好孩子的同时，对他们的缺点，给以与人为善的“帮助”批评；这些“帮助”、批评，溶化在生动传神的形象中，贯串在曲折有趣的戏剧（故事）情节中，晓之以理，动之以情，使小观众（小读者）在艺术享受中愉快地受到了教育。

在粉碎“四人帮”以后，他的主要童话创作有：《国王登上了飞碟》（《少年文艺》，1979年），《克雷博士和熊博士的传说汇报》（《小溪流》，1980年），《好宝宝上学记》（《榕树》文学丛刊，1980年），《白与黑》（《巨人》，1981年）。

目前，他和王树忱合作的、取材于神话小说《平妖传》的美术片剧本《天书奇谭》已投入摄制（王树忱、钱运达导演），和特伟合作改编的《西游记》故事《金猴降妖》，正在进行中。这两个剧本都将摄制成动画长片。继《真假李逵》之后，他还将搞李逵的木偶系列片。

包蕾的生活道路可说是坎坷不平的。这个在解放前长期从事进步文化事业的共产党员，在1958年曾被开除出党，直到“四人帮”被粉碎以后，才恢复他的党籍。尽管如此，他对党、对革命事业的信念从未动摇过。在逆境中，他对生活，还是充满了革命乐观主义精神，坚持不懈地用他的笔，为少年儿童创作。在1980年“六一”儿童节前夕，包蕾以“数十年来为少年儿童创作大量优秀文艺作品，成绩卓著”而荣获由团中央、全国文联、全国作协、教育部、文化部等单位联合举办的全国少年儿童文艺创作奖的荣誉奖，他是受之无愧的。

（顾汉昌）

## 曲建方

曲建方，笔名阿曲，辽宁省大连市人，1935年12月6日生于职员家庭，自幼酷爱绘画、音乐和戏剧。

1945年大连解放后，他参加了儿童团演剧队。在大连中学求学期间，他担任学生电影通讯员及学校合唱队的指挥，于1953年旅大市学生歌唱比赛中获指挥奖。他还参加《白求恩》、《屈原》等话剧的演出。

1954年曲建方考入东北美专（现鲁迅美术学院）油画系。在大学期间，他参加学生会文娱部组织的合唱队和话剧演出，是文娱活动的组织者和积极分子。

1957年他大学毕业，被分配到上海美术电影制片厂任美术设计。多年来他完成了多部美术片的设计，其中有《红色信号》（编剧之一）、《鸽子》、《牧羊少年》、《红云崖》、《路边新事》、《西瓜炮》、立体木偶片《大奖章》、宽银幕木偶片《阿凡提的故事》等片，《阿凡提的故事》荣获了1980年“百花奖”和文化部颁发的优秀影片奖。此外，他还导演了《天才杂技演员》（兼美术设计）、《这是一首歌》、《买树荫》（编剧之一，兼美术设计）。

曲建方的艺术才能是多方面的，除了编导、美术设计工作外，还擅长儿童画、书刊装帧、插图等创作。作品有：《神笔》、《翻跟头的小木偶》、《老虎和熊》、《七十三个猪八戒》、《阿凡提的故事》等。其中《小淘气的决心》获得好评，参加1980年世界儿童书籍插图装帧展览。

曲建方的创作态度非常认真，通过自己的创作实践，在木偶造型的艺术特性，塑造人物性格，以及民族化方面进行不断地探索。他根据不同的题材运用不同的手法，使每个作品具有各自不同的艺术风格。例如《路边新事》、《西瓜炮》、《阿凡提的故事》这三部影片的美术设计，除了人物形象鲜明、夸张得当，对制作材料的选择比较别致，易出效果外，在塑造人物和在木偶片的民族风格上也都有新的尝试。又如，木偶艺术纪录片《掌中戏》（与蔡振华合作）和他导演的木偶片《这是一首歌》，都采取抒情散文的结构，在艺术手法上与《天才杂技演员》、《买树荫》是截然不同的。

曲建方在创作中很注意经验总结和理论研究，结合自己的创作实践撰写了《试谈木偶电影造型艺术》、《阿凡提人物造型浅探》、《初论木偶造型艺术》等文章，论述了木偶造型创作中的一些基本规律和特性。木偶电影（包括木偶戏）以它特有的夸张造型和动作假定性的戏剧情节，统一在一个完整的艺术形式中，它是一种具有独特风格的艺术样式。曲建方将它概括地称之为“偶味”。这“偶味”是木偶造型艺术的特点。木偶电影的服务对象是儿童，儿童对自然和事物的认识是单纯的，直觉的，所以儿童往往具有一种朴素的稚态和粗拙的不加修饰的特点，这都是儿童的心理和观察方法造成的。木偶电影要抓住儿童的心理状态，木偶的造型形象要鲜明，同时要表现出稚气、粗拙和单纯，这是形成“偶味”的主要因素之一。变形是夸张的一种手段，因为艺术的真实并不完全等于自然状态的真实，艺术应该是从形似到神似，而木偶造型则更应该是神似。这些主张是他长期从事创作实践的经验之谈，也是他一直在探索的课题。

例如，曲建方在塑造阿凡提这个人物形象时，运用一种圆韵的浓缩变形

的手法，木偶的头型以及鼻子、眼睛，都是圆形组成，而眼睛更是浓缩的“豆”型，这样就表现出了人物的机智和充满幽默感。在《西瓜炮》中，人物造型则是采用脸谱化的手法，儿童的眼睛特别大，显得聪慧、勇敢、可爱。《天才杂技演员》的木偶造型是一种简化的玩偶性的变形，用木玩具的形式把人物造型概括为各种几何形体。《这是一首歌》也是玩具化地表现各个人物，采用中国和日本民间玩具的形象。从以上他所创作的不同风格样式的作品可以说明这一点：曲建方在艺术上有设想，有追求，不愿永远啃着一个“馍”，因此他取得了不少的成功。

（小工 尹口羊）

## 齐闻韶

齐闻韶，著名的电影事业家，原名来阜之，1915年6月生在浙江杭州的一个手工业织绸作坊的家庭。父亲靠手工劳动养活全家。齐闻韶幼年时念过私塾，后来又在杭州绸业商科职业学校求学。毕业后，齐闻韶为了养家糊口，在亲戚的帮助下来到上海一家印花厂当学徒，学刻花版与设计花样。

“九一八”事变后，民族矛盾渐趋尖锐，上海许多工厂纷纷倒闭。齐闻韶濒于失业，终日蜷缩在睡六个人的小阁楼里，生活潦倒、思想郁闷。中国向何处去？自己向何处去？……在民族危机日益加深的黑暗的年代里，进步书籍和进步的电影成了齐闻韶最亲密的朋友。他带着各色各样的问题，如饥似渴地阅读进步书刊，如邹韬奋主编的《生活》杂志，艾思奇的《大众哲学》等书籍，从中得到了精神上的最大慰藉。而《渔光曲》、《大路》、《春蚕》、《铁板红泪录》等左翼进步电影则更使他受感动，受鼓舞。于是，他开始参加一些爱国的社会活动，旨在宣传抗日，唤起民众。

1937年，齐闻韶为了躲避特务的迫害，只身漂洋过海来到香港。在那里，齐闻韶除在工厂做工外，更进一步地接触了进步的思想，更积极地投身于抗日救亡的宣传活动。为组织各社会团体，演出诸如《放下你的鞭子》等救亡戏。后来下决心离开工厂加入上海文化界救亡协会所创办的“八一三”歌咏队为队员，到广东、广西等地宣传。虽然非常辛苦，亦无收入，但爱国热情却十分高涨。

1931年，抗日救亡宣传的团体无法继续维持。于是一部人去延安，一部分人去读书，齐闻韶和一些做过工的同志则到桂林参加了我们党所领导的抗敌演剧九队。当时的九队队长就是现在上海电影制片厂厂长徐桑楚同志。

当时的桂林是蒋介石统治比较薄弱的地区，进步的文化人除去延安、重庆外，纷纷云集桂林。一时，著名的文学家、艺术家如夏衍、洪深、田汉、阳翰笙、欧阳予倩、张曙等，人才荟萃、济济一堂，真是盛况空前。

“抗敌演剧队”是在周总理的直接领导和关怀下开展工作的，每个队都有一个地下党支部作为坚强的核心。演剧队不发薪水，过着半军事化的供给制生活。但是由于目标明确，纪律严明，队员的情绪非常饱满，经常打着背包，流动演出。晚上大家睡地铺，草垫为床，幕布当被，从事艰苦然而充实的抗日宣传的戏剧生涯。

演剧队八年来辗转演出于桂林、柳州、昆明、贵阳、缅甸等地。齐闻韶起初担任演员，唱歌、演戏，同时兼干各种杂活。由于他刻苦自学，有了一定的文学根底，又勤于钻研，不久便担任舞台导演。他从排演街头活报剧到通俗的独幕剧，到自编自导配合形势，针砭时事的小戏，直到1942年皖南事变后，奉周总理指示，为努力提高演剧队的政治、艺术水平而排演了夏衍、于伶等人的大型话剧为止，前后八年齐闻韶共导演了大大小小几十个戏，在舞台导演方面积累了丰富的经验。

齐闻韶导演的舞台剧中影响较大的有：夏衍编剧的《愁城记》、《一年间》、《心防》，于伶编剧的《长夜行》，洪深编剧的《包得行》，宋之的编剧的《国家至上》，陈白尘编剧的《结婚进行曲》，王震之编剧的《流氓队长》，沈浮编剧的《重庆二十四小时》、《金玉满堂》，吴祖光编剧的《牛郎织女》，曹禺编剧的《蜕变》以及兄弟队自己创作的《生与死》、《胜利

进行曲》和演剧队根据美国《自由万岁》改编的《人兽之间》等；独幕剧方面有：《反正》、《壮丁》、《毒药》、《放下你的鞭子》、《渡黄河》、《月亮上升》、《风波亭》、《艳芳酒家》、《还乡泪》、《发胜利财》、《风雨牛车水》等等。

1946年6月，齐闻韶在广州光荣地加入了中国共产党。

抗战胜利后，蒋介石阴谋挑起内战。当时在广州的抗敌演剧队请示了周总理后，争取到合法复员，安全撤退到香港。

1947年由抗敌演剧五队、七队合并组成了中国歌舞剧艺社，在泰国、马来亚、新加坡一带的华侨社会中宣传爱国主义和反独裁、反内战的思想。齐闻韶在歌舞剧艺社担任编导工作。由于演员阵容强，人才齐全，歌舞剧艺既能开音乐会，也能演大型的歌舞与话剧。歌舞剧艺社所到之处风靡东南亚，在广大华侨社会中激起了异常强烈的反响。

1948年，华北已经解放，许多在港的文艺工作者纷纷北行，齐闻韶留在香港开展进步的电影运动，参加建立“读书会”和香港“华南电影界联合会”等工作。

在香港，齐闻韶参加了由蔡楚生、章泯等同志组成的倾向进步的南国影片公司。当时他虽然已是经验丰富的舞台导演，但是对电影尚不熟悉。为了掌握电影创作、生产的规律，他决心从场记做起。他参加的第一部影片是陈残云编剧、王为一导演的《珠江泪》，他是副导演。他拍了三部影片后便独立编导影片了。

从1944年到1951年，齐闻韶编导的影片有：《江湖儿女》（齐闻韶编剧，齐闻韶和朱石麟联合导演）。它描写了一群艺人在海外备受凌辱，解放后回到了祖国的怀抱。《海外寻夫》（齐闻韶、岳野编剧，谭友六导演，齐闻韶副导演），它主要是批判一个在内战中离乡背井到海外谋生的丈夫不认前妻（由王丹凤饰演）和孩子的忘恩负义行为。《一板之隔》（齐闻韶、白沉编剧，朱石麟、白沉导演），它描写的是一个很穷的小学教员（由刘琼饰演）和一个很穷的商店职员（由韩非饰演）为一板所隔，互相猜忌闹不团结，后来在一个思想比较进步的女性（由江桦饰演）的耐心帮助下，终于消除前嫌，拆去板子，言归于好。这部影片后来在国内放映时，很受观众欢迎。1953年，在文化部举行的第一次全国优秀影片评选时，获得荣誉奖。

1952年，齐闻韶由于和香港许多进步的电影工作者一起抵制永华影业公司拍摄反动影片和领导参加索取欠薪的经济罢工，被香港当局无理驱逐出境，返回内地。

不久，齐闻韶来到上海，根据党的需要，担任上海联合电影制片厂的制片处处长。从此，开始挑起制片厂行政领导的重任。

1957年齐闻韶任上海天马电影制片厂副厂长，同时担任中共上海市电影局党委统战委员。因此，全厂的创作、生产、计划、经济、统战……一副副担子都落到他身上。但是他象一头不知疲倦的老黄牛，埋头苦干，毫无怨言。

粉碎“四人帮”后，老齐不顾年迈多病，以昂扬的姿态恢复了工作，任上影厂副厂长。

三十年来，老齐是怎样抓电影厂的创作和生产的呢？他在工作上有些什么特点呢？

首先，作为一个厂的领导，老齐敢于负责，敢于坚持真理。即使在长期

处于极“左”思潮严重干扰的政治环境中，为了贯彻、执行党的“双百”方针，繁荣电影创作，老齐敢于承担风险，和广大创作人员一道和衷共济，同甘共苦。

例如，《红色娘子军》原是几个兄弟厂退稿的剧本。老齐看到后觉得虽然还有许多待改进之处，但总的看来很有特色，感情浓郁，传奇性强，他主张把剧本推上去。但当时也有人打棍子，说他宣扬了“战争残酷论”。老齐不同意这样武断的批评，积极支持导演谢晋拍摄。后来影片上映后，深为群众所喜爱，荣获第一届“百花奖”的最佳故事片和最佳导演、最佳女演员、最佳配角等奖。

又如：影片《红日》（吴强原著、瞿白音改编，汤晓丹导演）和《燎原》（彭永辉、李洪辛编剧、张骏祥、顾而已联合导演）在摄制过程中也是困难重重。老齐敢于坚持自己的看法，如认为历史上的真人真事应与艺术形象的概括区别开来，力主《燎原》把影片中的主人公姓名以雷焕觉出现在银幕上。后来这两部影片都被林彪、“四人帮”打成反党的大毒草，老齐也为此受到株连。直到粉碎“四人帮”后，才为其恢复名誉，这两部影片也得以与广大观众重新见面。

再如：富有浓郁的抒情色彩、艺术质量较佳的故事片《舞台姐妹》（徐进、林谷、谢晋编剧，谢晋导演）在拍摄时也一直受到“左”的干扰。影片尚未拍完，有人就以“宣扬人性论”为名，对它展开了批判。但是老齐仍不动摇，坚持把这部影片拍完。后来它同样遭到打入冷宫的厄运。

历史是公正的，人民对于艺术最有发言权。现在《舞台姐妹》和《红色娘子军》、《燎原》、《红日》等都作为新中国电影长廊中的瑰宝而载入史册。

老齐同志为了支持这些影片而付出的巨大代价也终于得到了应有的补偿和充分的评价。

其次，在日常工作中，老齐的特点是亲临现场，深入细致地抓好创作、生产的每一个环节。

老齐很重视抓剧本创作，认为这是一剧之“本”。他除了几乎每天要看一个剧本，认真地参加党委的讨论外，还经常和编剧一起讨论深入生活，选取题材等问题。由于老齐有较丰富的创作经验，因此他常常能给编剧提供一些很有启发，很有见地的建议。

比如，1958年老齐在报上看到抢救邱财康的先进事迹报道后，感到它已体现了社会主义制度的优越性，便立即建议柯灵、桑弧等同志到上海广慈医院（现瑞金医院）深入生活搞创作。不久，电影剧本《春满人间》搞成了，并很快投入了拍摄。影片上映后得到了观众普遍的赞扬。

又如，粉碎“四人帮”后，银幕上喜剧题材比较少，编剧李天济感到思路打不开，便来找老齐，希望他帮着出主意。老齐想了想，笑着说“现在旅游事业很盛行，你可以搞个一日游的喜剧嘛，故事就发生在一辆车上的游客之间。”李天济听了大受启发，在他亲自体验了“一日游”之种种情景后，写了电影文学剧本《爱情啊，你姓什么？》。从构思到初稿，到定稿，老齐都不厌其烦地认真听，认真看，给了作者许多宝贵的帮助。

老齐不仅看文学剧本，平时对导演的分镜头剧本也要亲自过目。尤其对那些工作上还缺乏经验的青年导演的分镜头本他看得格外仔细。

比如，影片《好事多磨》开拍前，老齐便和该片的青年导演宋崇一起对

分镜头本作了仔细的推敲，从每一句台词到每一个镜头的处理都作了认真的研究：好的地方，热情地加以肯定；不妥的地方，也诚恳地指出，并耐心地说明为什么不妥。这样，既把住了影片的思想、质量关，也培养、扶植了后起之秀。

影片投入拍制前，角色的选择是一个关系全局的大问题。为了保证影片的拍摄质量，多年来老齐坚持选定的角色要试镜头，并且经常亲临现场把关。

比如，影片《庐山恋》开拍前，老齐和摄制组的同志看了好几个扮演主角周筠的演员试装选型样片，觉得都不太满意。因为这个角色既要有海外华侨那种热情奔放，活泼多情的一面，又要有中国血统姑娘那种纯真、内涵的一面。这时，出外景的时间已迫在眉睫。女主角由谁扮演又须当机立断了。导演黄祖模征询老齐的意见。老齐经过一番深思熟虑后对导演说：“叫小张瑜演，怎么样？她的戏不错，形象也合适。”老齐的建议提醒了大家，经过一番热烈的议论后，导演“拍板”了。后来事实证明，张瑜果然很好地胜任了这个角色。

电影是一门综合性的艺术。老齐除抓演员外，对布景、服装、道具有时也要过问。一般的情况下，当布景设计图出来后，老齐总要把制片主任、美工设计和制作一起找来开个“三审”会，使布景既经济、节约又符合剧情需要，具有中国气派，中国特点。最后，经大家签字后再搭景。多年来的实践证明，这是一个杜绝浪费、提高质量的行之有效的办法。

样片出来后，老齐一般都要看，特别对那些在外景拍摄的重点样片，他总是坚持和其他厂领导一起慎重把关，他一直认为要在摄制过程中及时解决创作上的问题，这样可以避免或减少影片完成后难以修改的所谓“遗憾艺术”。由于老齐对文学剧本和分镜头剧本都作过仔细的研究，因此他的意见常常言之成理，切实可行。

比如，《苦恼人的笑》是青年导演杨延晋的第一部作品。样片出来后，老齐便找小杨和剪辑一起看片，研究哪些应该保留，哪些可以去掉；怎样才使影片更流畅，更集中等等，对于青年导演来说，这不啻是上了一堂生动和富有说服力的课。

关于如何进一步繁荣中国的电影事业，齐闻韶同志积数十年的经验和教训，认为首先必须坚持贯彻、执行党的“双百”方针。回顾“上影厂”走过的三十年战斗里程，凡是这样做了，影片的数量就多、质量就高、风格样式就多样化，观众欢迎，创作人员的心情也就舒畅；反之，影片的质量就下降、数量就减少，风格样式就单调、观众就不要看，创作人员的心情也就不会舒畅。

第二，要使电影真繁荣起来，就必须实施符合电影创作生产规律的体制改革。改革的中心是扩大企业的自主权。逐步改变过去那种机构臃肿、层次重叠，缩短影片生产周期，减少人力、财力、物力的浪费现象。

第三，影片最主要是达到质量好，好是第一位的。要有好的剧本、好的导演、好的演员以及好的摄制组。电影是综合性的艺术，既要强调整体性、统一性；又要允许有个性，有个人的创作活动，各个部门的创作通过导演的集中，组织成统一的整体，从而达到思想性与艺术性的完整和内容与形式的统一。谁违反这个规律，谁就会受到惩罚。

第四，多年来的实践证明，除了政治思想教育以外，经济手段的制约和奖惩亦是不可少的。“按劳取酬”、“多劳多得”是社会主义的分配原则。

但对电影创作应特别强调“好劳多得”。除国家的“金鸡奖”与“百花奖”外，厂里还可建立工资待遇与恰当的奖励制度相结合的方法，即所谓“基薪酬劳”制。对于质量高的创作要有相当的酬劳，才有利于充分调动广大创作人员的积极性。

齐闻韶认为当前中国影片存在的主要问题还是要努力提高影片的思想、艺术质量。在内容上我们应该是坚持“四项基本原则”的，积极的，昂扬的，有利于建设社会主义精神文明的；在艺术技巧上，我们要走中国的，民族的，现实主义的的道路，亦即无论在题材，样式，语言，性格，生活风貌和思想感情的描绘上都应该是富有中华民族的特点和具有中国气派的。只有这样，我们的电影才会受到广大人民群众的喜悦，也才有可能进入国际市场。关于这一点，老齐用了四句话作了精辟的概括。这就是：“人民正，戏要曲，情要真，技要新。”

老齐今年已经六十六岁了，他动过四次手术，患有多种慢性病，身体很虚弱。医生要他全休，彻底治疗，可是他仍然坚持工作，壮心未已。为了新中国电影事业的繁荣昌盛，老齐正在继续忘我地战斗着！

（陈秉堃）

## 刘 琼

—

刘琼，原名刘伯瑶，我国著名的电影演员、导演，湖南湘阴人，1913年10月16日生于北京，先后就读于上海万竹小学、长沙妙高峰中学和上海法学院。刘琼十一岁那年，父亲去世了，在上海的读书费用，全靠父亲生前的好友资助。三十年代初，他就读的法学院，已由郊区的江湾路搬至市区的天平路（现称），新校址与原联华影业公司所在地相距不远。平时，联华公司一些爱好体育的演员，借用法学院球场打球。在篮球场上，刘琼与已负盛名的电影演员金焰，从相识到相知，金焰、吴永刚都鼓励刘琼从事电影工作。

1934年，刘琼由金焰介绍，在联华公司拍摄的一部反映筑路工人生活，宣传抗日反帝思想的故事片《大路》（孙瑜导演）中扮演了筑路工人刘长。在一天深夜，刘长领着工友，拿着火把，冲进恶霸地主的宅院，营救被囚禁关押的筑路工人金哥（金焰饰）和老张（张翼饰）。这个角色虽是个配角，但刘琼演得很认真，给观众以较深的印象。

在联华公司期间，他还在《小天使》、《迷途的羔羊》、《自由天地》、《陌生人》、《镀金的城》和《联华交响曲》等影片中扮演了角色。抗战爆发后，在上海“孤岛”时期，刘琼的声名日振，成为观众喜爱的青年演员。这是由于许多著名男演员，如金焰、金山等都已西去抗日前线，同时，也因为他本人的演技日趋成熟。

刘琼在新华公司拍摄了《北战场精忠录》、《费贞娥刺虎》、《茶花女》、《离恨天》、《文素臣》、《夜半歌声》（续集）和《家》等。他扮演了不同的角色，赋予不同人物以不同个性。他表演的特点是，通过特定的外行动作表达人物的内心世界，念白、动作也比较生活化。但他这一时期的表演，还未完全脱出于模仿，而真正的创作个性，还是在话剧舞台上进行不断的艺术探索以后。

太平洋战争爆发，日本侵略军进入“租界”。不久，主持“华影”的张善琨，要刘琼主演一部歪曲历史的影片《万世留芳》。对此，刘琼借故推托，拒绝演出。后来，张善琨又要刘琼主演中日合拍的露骨地宣传“大东亚共荣圈”的反动影片《春江遗恨》，再次遭到刘琼拒绝。刘琼决心离开已为日伪控制的电影厂，进入上海艺术剧团，后又去天风剧社，先后演出了《长恨歌》、《红尘》、《蔡松坡》等话剧。

在此以前，刘琼曾在舞台上演出过《扬子江暴风雨》，又曾应阿英同志之邀，参加了《葛嫩娘》、《海国英雄——郑成功》的演出。特别是他在扮演郑成功时，把个人的爱国主义精神融化在角色的血肉之中，无论慷慨陈词于殿堂，还是运筹决策于帷幄，他都表演得淋漓尽致，因而成功地塑造了这个民族英雄。这些戏，唤起了当时有“亡国”之痛的“孤岛”群众的觉醒。

上艺剧团由电影导演费穆主持，剧团演出的很多剧目，都出于他的手笔并由他导演，如《长恨歌》、《蔡松坡》、《红尘》和《浮生六记》等。费穆是一位在艺术上独具风格又有所追求的导演。他善于陶冶演员的艺术个性。在他导演下，刘琼在舞台上成功地塑造了唐玄宗（《长恨歌》）和蔡松

坡（《蔡松坡》）两个身份完全不同的艺术形象，达到了表演艺术的新阶段。与早期的表演相比，他的表演已从模仿别人逐渐发展到自我创造的境界。这个变化的重要标志是，他表演的“民族化”，也就是说，从表演人物的感情，以至于举手投足这样一些形体动作，都能从特定人物、特定情境出发，摆脱了许多“洋派头”，克服了先前那种“好莱坞演员”所特有的程式化表演。这也正是刘琼作为一个演员所以具有长时期艺术生命的根本原因。

## 二

抗战胜利，刘琼重新回到电影界，先后参加了《铁骨冰心》、《大地回春》、《乱世儿女》、《迎春曲》等影片的演出。1947年，刘琼应香港永华影业公司之邀，在《国魂》中主演文天祥一角。

《国魂》剧本是吴祖光根据他在抗战时期写的舞台剧《正气歌》改编的，由卜万苍导演。刘琼扮演文天祥，不平均使用力量，把重点突出在抒发情怀的“正气歌”一场戏。他以苍劲有力的嗓音，辅之以炯炯有神的眼神，又利用京剧传统的捋须、水袖等幅度较大的动作，念诵后人所传颂的“正气歌”，他的精湛表演，使戏达到了高潮，充分表现了文天祥这位民族英雄的浩然之气与高风亮节，观众为之泪下。影片上映时，正是蒋家王朝濒临崩溃的前夜，蒋介石对影片所宣扬的维护赵宋皇朝的正统观念予以赞许。但该片受到进步舆论的批评。而刘琼塑造的文天祥这一人物，至今仍被认为是他表演艺术的高峰。

这时，刘琼在上海、香港两地同时拍片，后来刘琼在香港定居，并从“永华”到了“长城”，最后进入五十年代影片公司，此时，祖国的大陆已经全部解放。

五十年代公司是由司马文森、齐闻韶组织领导的进步电影团体。它近乎合作社一种类型。公司的全体成员，一律不发工资，而是根据各自扮演角色的主次，以及担任职务的轻重来记分，按记分的多少领取酬金，他们同甘共苦，齐心协力，长为拍摄思想健康、内容进步的影片而兢兢业业地工作着。

参加五十年代公司，刘琼经历了从人生观到艺术观的划时代的转变。

从三十年代起，经历抗战时期，到抗日胜利，刘琼作为一个正直的电影演员，在民族存亡之秋，和许多进步戏剧电影工作者一起，以“闲来写就青山卖，不使人间造孽钱”自勉。在他青年时代，阿英同志曾给了他很大的思想影响，有一时期，阿英为避敌伪的耳目，曾住在他家里，经常促膝谈心，进一步激发了他的爱国心、正义感。至于他真正理解从事电影艺术工作的目的性，个人世界观得到一定的改变，是在参加五十年代公司前后。当时，在香港的进步电影工作者组织读书会，学习《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》和有关党的工商业政策，土改政策等。在1950年，刘琼还参加了香港同胞回穗劳军团，感受到解放区的春天气息，刘琼的思想认识到进一步提高。他在港带头认购公债，在大公报上公开发表文章，表达自己对中国共产党、对新中国的热诚拥护，并参加民主同盟。当时，台湾当局妄想用优厚薪酬拉拢在港的一些著名电影演员，刘琼坚决听共产党的话，跟着共产党走，毅然参加了进步电影活动。

“五十年代”的学习、义卖，以及庆祝新中国国庆等活动，本来是正义

的爱国行动，而当时的港英当局却以“不感兴趣”为借口，于1952年1月，把包括刘琼和他的爱人狄梵在内的一部份电影界人士驱离香港，刘琼等回到了上海。

### 三

刘琼回上海后即进入“上影”，并主演了影片《山间铃响马帮来》。该片上映后，颇为轰动，影片插曲，也曾传唱一时。此时，刘琼还正是精力旺盛，演技娴熟的中年演员，他是可以创造更多更好的角色的。但他的艺术志趣，却由演员转向导演了。开始执导之前，他应谢晋之邀，在《女篮5号》中，扮演了篮球教练田振华。

是的，在学生时代就打得一手好球，并又具有丰富表演经验的刘琼，正是扮演田教练的理想演员。田教练走过了一段坎坷的人生道路，他既有从旧社会跨进新社会的喜悦，内心深处又蒙上爱情上不幸遭遇的阴影，因而形成了内在、深沉、感情丰富的个性。刘琼在把握人物的复杂性格上，下了一番功夫。例如田教练同过去情人林洁的女儿——“女篮5号”林小洁对面而不予说破，他同多年失去音讯的林洁相逢这场戏中，刘琼的表演真挚、自然、质朴、内蕴，有时奔放而又有分寸，做到恰到好处。他在揭示由教练的感情波澜时，做到了起落有致，浓淡相宜，表演内向，具有自己独特的表演风格。

《女篮5号》拍摄完成后，不仅在内地受到欢迎，而且在港澳同胞以至东南亚华侨中也产生很大影响。有些早年倾慕刘琼的影迷们，又在银幕上欣赏到他的表演艺术，无不感到十分的高兴。

相隔二十四年之后，艺术青春不减当年的刘琼，又一次应邀在谢晋导演的《牧马人》影片中同观众见面了。

由李准根据张贤亮短篇小说《灵与肉》改编的《牧马人》，描写一个被错划右派的许灵均流放草原牧马二十多年，对草原、祖国和人民产生无限眷恋之情。在影片中，刘琼扮演主人公的

父亲许景由——一个年逾花甲的美籍华人企业家，一个留居海外三十多年的“亿万富翁。”他为掌握角色的内心世界，常常录下台词，请人鉴听，有时又为某一具体动作，做了多种设想，然后从中选用最简练、最典型的。如“机场惜别”一场戏经他反复琢磨，并与谢晋研究后才决定了表演的方案：父亲走向机场，背过脸去掏出手帕，轻轻拭泪……刘琼恰如其分的表演，准确细腻地揭示了这位海外游子蕴藏在心底的复杂感情。在影片中，他把许景由从一心想把儿子带去美国，到临行前感到精神上贫困的内心世界，把许景由从迷茫到明朗的思想过程，表现得比较有层次。

刘琼从三十年代参加拍摄《大路》以来，共拍摄了六、七十部影片，塑造了众多的银幕形象，在影坛上产生很大的影响。

### 四

自1957年开始，刘琼致力于电影导演的工作。

他导演的第一部影片是反映中学生足球运动的《两个小足球队》。由于

他喜爱运动，就非常乐意地接受了这个题材。接着，又完成了《翠谷钟声》、《巨浪》、《乔老爷上轿》等影片。其间，他还和已故导演应云卫联合导演了戏曲艺术片《宋士杰》（周信芳主演），执导了黄梅戏《女驸马》。1964年拍摄的《阿诗玛》集中体现了刘琼的导演风格，成为他在导演艺术上的代表作。

《阿诗玛》是根据同名长诗改编拍摄的音乐歌舞片。它的故事情节，并不怎么复杂，但从剧本到影片，却交织着创作者的艰苦与欢欣。在编写文学剧本之初，刘琼就接触了《阿诗玛》这部叙事长诗的原始素材，当时发现经过整理成文的材料就有二十来种。在这些材料中，各个篇章的某些细节虽有一些差异，但在阿黑与阿诗玛是兄妹关系这一点上，却是相同的。只有一篇材料，叙述阿黑与阿诗玛是爱情关系。正是这篇表明男女主人公是爱情关系的异文，引起了刘琼的注意。在这篇异文中，有着阿黑以笛传情等细节，按照撒尼人的风俗习惯，只有热恋中的情人，才用这种形式传递感情。这篇异文，为确定阿黑与阿诗玛的人物关系，提供了依据。于是，刘琼果断地将长诗中阿黑与阿诗玛的兄妹关系改为爱情关系，这一改动，既显示了刘琼长于发掘、善于取舍，勇于抉择的果敢精神，也表现了刘琼对于艺术创作，缜密思考，独具见地的严肃态度。

为塑造阿诗玛的银幕形象，刘琼与合作者葛炎，共同商讨，相互切磋，从编写剧本一开始，他们就确定全片不用一句对话，以歌唱传递感情，借音乐烘托气氛的基本格调。为体现整部影片的总设想，刘琼对若干场景、镜头，都作过精心设计，文学剧本就曾六易其稿，分镜头本也有多处增删，通过一个个场面调度，一组组镜头组接，展现在观众面前的，则是一首感情真挚、样式清新的配乐长诗，一幅色彩淡雅，构图精美的活动长卷，给人以情的感染，景的熏陶，美的享受。

长期以来，刘琼对导演艺术有自己的观点，认为，镜头要为抒发人物的感情服务，而不是故弄玄虚；景美人更美，只有达到情景交融的境界，才能充分表现人物美好的心灵。在《阿诗玛》中，他运用中国园林艺术上的“移景”手法，通过布景和实景的交替，长短镜头的交叉，把写景与刻画人物心灵有机地结合起来使阿诗玛成为一个美的艺术形象。同时，刘琼也初步解决了歌唱和镜头容量的矛盾，使观众不觉镜头的冗长拖沓。

1981年，刘琼导演戏曲艺术片《李慧娘》，他的导演手法更为娴熟，能熔人物、情境、歌舞于一炉，使影片浑然一体，成为他的另一部代表作。

为打破拍摄戏曲片的一般格式，充分发挥电影艺术的表现力，刘琼首先对京剧演出本作了剪裁，将重要场次作了调整，如将原剧第四场“见判”移至第一场，而“游湖”与“杀姬”两场戏，则通过李慧娘对判官的申诉叙述出来。这样，既回答影片开始时给人造成的李慧娘冤在何处的悬念，也使剧情的发展更为紧凑、简炼。

对于用景，刘琼与摄影组的同志们作了仔细的研究，决定基本上不用实景，在棚内拍摄；而棚内搭景，也尽量能虚则虚，如“地府”一场戏，只用了一点山片，其余则是一个偌大的空间，这给京剧演员的表演，造成了一个比舞台更为广阔的条件。

为增强影片的艺术效果，刘琼根据《李慧娘》的具体内容充分调动电影特技手段。这些特技运用于阴魂的隐现，火焰的喷吐等细节之中，造成了一

个变幻神奇的境界，以使观众不仅为影片的思想内容所打动，也为烘托人物的炽烈感情而采取的特殊技术所折服。建国以来，在“上影”拍摄的影片中，对于特技的运用是比较广泛的，而《李慧娘》在同类片种中，是用得比较多，也用得比较好的一部。对于李慧娘的人物造型，刘琼特别强调要美，生前的少女固然要美，死后的鬼魂同样要美。因此，拍摄“追杀”和“见判”两场戏时，刘琼利用摄影角度和光的变化，在画面上借吴芝凤美的舞姿，刻画了李慧娘美的造型。即使是李慧娘身遭利剑而死的情节，刘琼也舍弃捂胸倒地之类的一般处理方法，而让演员通过舞蹈动作，顺势斜扑倒地，随之以特技手段，使李慧娘幽灵冉冉离体来完成的。这样，在李慧娘这一人物身上，一种形象美、身段美、舞姿美，极为和谐地统一起来，给人以美的启示，美的陶冶，美的满足。

“追杀”和“见判”描写了李慧娘美的形象，而最能揭示李慧娘美的心灵的还是“红梅阁”两场戏。“红梅阁”是抒发人物间深厚感情的重场戏，也是唱段较多的文戏。演员正是根据导演的设想，赋予人物二去“红梅阁”产生的感情波澜，揭开此时此地人物内心世界的。初去“红梅阁”，李慧娘表现出来的那种能救裴生时的高兴，诉说家史时的痛苦，承蒙垂青时的激动；二去“红梅阁”，得知裴生将要遇害时的焦急，惊吓裴生时的悲痛，救活裴生时的欣慰等复杂感情，都非常细腻而又层次分明地表达出来了。

刘琼从事电影工作，已有半个世纪，如今他虽然年近古稀，但对艺术的追求，对党的敬仰，对共产主义的信念，却是一如既往，坚定不移的。他对社会主义的电影事业，有着强烈的责任感，因此，他始终保持着旺盛的精力，拍出了多部具有较高艺术水平的电影作品。

《阿诗玛》的重映受到观众广泛的欢迎，而且在1982年西班牙举行的第三届桑坦德国际音乐舞蹈电影节上它又获得最佳舞蹈片奖这一事实，曾引起刘琼深深思索。他更加意识到观众是喜爱多种不同样式的影片的。最近，他即将导演新片《海上生明月》，也正是在这方面企图满足观众的需要。

刘琼，对我国电影事业的发展，作出了贡献。1982年12月17日，他被光荣批准参加中国共产党，幸福的感情使他焕发艺术青春。他表示，一定要在有生之年，继续努力，用自己的心血浇灌社会主义电影之花。

（汪心水）

## 朱朝升

上海电影制片厂剪辑师朱朝升，1924年3月生于江苏省镇江市一个小手工业者的家庭。因家境不济，他小学未毕业即失学。1937年抗日战争爆发，他逃难到苏北，后来辗转投奔到扬州的姨妈家。恰好上海新华影业公司的厂长陆元亮是姨妈家的邻居。通过他的举荐，朱朝升于1939年秋只身来到上海，进新华公司洗印股当学徒。该公司剪辑师陈祥兴发现他聪明伶俐，接受能力较强，便推荐他到剪辑室当了助理。

几年中，朱朝升在三十多部影片中担任助理，向老师们学得了一手好技艺。1942年日伪强占了新华等影片公司的厂房，改建为中华联合制片股份有限公司。这年秋天，朱朝升开始独立担任剪辑工作，先后完成了《爱人》、《逃婚》、《重逢》三部影片。在日伪统治下，他和许多同行一样过着食不果腹的日子。1943年公司裁减雇员，朱朝升因此而失业。

1947年，朱朝升经友人介绍重返影界，进了上海的“中电”二厂。这一年他在何非光导演的《出卖影子的人》中担任剪辑师。他虽然因失业荒疏了几年，但在这部影片中仍然显示出技艺相当娴熟，剪辑的影片连贯而流畅。

1948年朱朝升到香港永华影业公司当剪辑师。翌年，又与长城影业公司订立了拍片合同。朱朝升在香港剪辑的第一部影片是程步高导演的《春城花落后》，此后又剪辑了《生与死》（朱石麟导演）、《火葬》（张骏祥导演）、《春秋风雨》（吴祖光导演）、《海誓》（程步高导演）、《诗礼传家》（顾而已导演）、《说谎世界》（李萍倩导演）、《新红楼梦》（岳枫导演）等二十一部影片。

朱朝升从影以来，一贯勤奋学习，刻苦钻研，富于革新精神。当时中国电影界还是采取用底片进行剪辑的陈旧工艺方法，这就要求剪辑师的工作十分细致认真，画格衔接处必须准确无误，对动作、语气、情绪、视线等都要考虑周密。由于剪辑过程中全片尚未拍完，印出来的A拷贝（工作样片）上也无法做剪辑技巧。还在“中联”的时候，朱朝升就根据自己在实践中积累的经验，大胆地改革剪辑工艺，在A拷贝上印制技巧。他事先把需要做化出、化入技巧的前后两个镜头的底片取出，分别将药膜用赤血盐揩淡，再叠在一起印出A拷贝，和其它镜头接在一起，使导演等创作人员及时看到影片的艺术效果。待A拷贝全片完成后，只要补印若干段混录声带，即成了完整的拷贝。朱朝升到了香港后继续沿用了这一方法。拍摄《火葬》时，导演张骏祥分镜头时，常常有这种情况：当前一个画面结束时，人物的对白尚未说完，就把前一句台词拖延到下一个画面上，使画面比较简练和紧凑。而在拍摄前一个画面时，他要求演员把台词说完整，才能关机器，同样拍后一个画面时，又要求从前一句台词开始起就拍，这样演员的情绪就比较连贯。由于同期录音，就产生两条重复画面和两条重复声带。一般剪辑师不了解导演的意图，两条画面和两条声带一起剪，画面从哪里衔接，声带也从哪里开刀，声带衔接处不合适，显然就会影响音质效果。而朱朝升能仔细揣摩和领会导演的艺术构思，所以采用两条画面、一条声带的剪辑方法。前一个画面剪断、接上后一个画面，但是前一条声带仍延用到后一个画面，在前一句话说完整后的地方剪断声带，第二句话开始的地方才接上后一条声带，就保证了声带的声音的质量，在一台摄影机拍摄的情况下，起到了用两台摄影机拍摄的效果，

实现了导演的意图。由于朱朝升能在 A 拷贝上印出剪辑技巧和声带剪辑方法的改革，同行们便冠他以“小剪刀”的美称。这一美称在香港电影界不胫而走，传为佳话。

1950 年，朱朝升与长城公司合同期满后回到上海，先后加入文华影片公司，后从“联影”并入上海电影制片厂。朱朝升誓为社会主义电影事业作出自己的贡献。1960 年他参加了中国共产党。

此后，他剪辑了《太阳照亮了红石沟》、《梁山伯与祝英台》、《渡江侦察记》、《母亲》、《海魂》、《林则徐》、《聂耳》、《枯木逢春》、《碧玉簪》、《李善子》、《白求恩大夫》、《第二个春天》、《她俩和他俩》、《子夜》等二十多部影片和十多个舞台艺术短片，曾多次与郑君里、桑弧等著名导演合作，形成了自己独特的剪辑艺术特色。

越剧艺术片《梁山伯与祝英台》是他进上影厂后剪辑的第一部影片，也是我国首批实行剪辑工艺改革的新片之一。采用声画分剪新工艺，在样片上进行剪辑工作，给剪辑师带来了新的创作天地。朱朝升也由此逐渐突破纯技术性的框框，努力将技术手段应用于艺术创作，他的艺术才华有了用武之地。朱朝升在剪辑这部影片时，能兼顾画面动作和声带衔接两个方面，紧紧抓住戏曲表演中唱、念、做、打、手、眼、身、法、步的特殊规律，保持了戏曲唱腔和舞蹈的完整性、连贯性与节奏性，以及形体动作的完美性。

1962 年，“上影”拍摄《碧玉簪》（吴永刚导演）时，朱朝升对戏曲片的剪辑艺术作了进一步的探索。中国传统戏曲的结构特点之一是“有话即长，无话即短”，十分凝练。朱朝升在剪辑中很注意抓戏眼，有“戏”的地方突出表现，不是“做戏”的地方尽可能省略，在剪辑点上突出重点唱腔或舞蹈。朱朝升还注意掌握人物情绪的变化，使镜头的节奏符合人物的情绪和戏剧情节的发展。

1958—1965 年间，朱朝升先后在郑君里导演的《林则徐》、《聂耳》、《枯木逢春》、《李善子》四部影片中担任剪辑师。他们配合默契，相得益彰。朱朝升善于领会导演的创作意图，并深入体验角色，熟悉演员的表演，在镜头组接时能比较准确地掌握好情绪、节奏。他在剪辑台上工作时，常常手上拉着片子，嘴里“叽哩咕噜”的。其实他在此时既是剪辑者，又充当了剧中人物的扮演者，口念台词，体验着角色的感情，来确定所要表达的情绪。

《枯木逢春》中拍了一组社员收割的全景移动镜头，要和几个割稻近景的资料镜头接在一起。朱朝升利用镜头运动的动势，在移动中剪断，与近景割稻的动作接起来，以动接动，节奏明快，表达了丰收喜悦的热烈气氛。方冬哥与苦妹子相见后走出血防站，到方家门口前有一段“十八相送”的戏，绝大部分镜头是以两人行走与行走的动作相衔接。剪辑师根据画面角度和画面构图选择剪接点，表现了时间、地点、环境的转换与人物情绪的变化。例如，冬哥与苦妹子两人倒映在河塘碧波中的身影走出镜头，后面接仰摄远景，两人沿着石坡路从远处徐徐走来，节奏较缓，表示他俩已走了一长段路程以及形影相随的亲密感情。两人在画面中踏上青石桥的石阶，后面紧接两人居高临下在桥上行走的镜头，两个镜头是在同一时间和同一地点。两人的背景接着前面一片稻田的摇镜头，后面接两人从柳丝丛中高兴地走来，通过人物的视觉相接表现了时空的变化。两人又从柳丝丛中走出镜头，紧接着两人在镜头中手牵着手沿着柳枝低垂的湖边奔向镜头，环境未变，而节奏较快，表达了人物欢跃的心情。在这一整场戏中，朱朝升善于掌握镜头外部蒙太奇动作

的规律，运用一系列走接走的镜头，把许多地点不同、环境不同、时间不同的画面组接起来，景与景之间、人物的动作与动作之间衔接自如，使观众的视觉感受非常顺畅，丰富了镜头的表现力。

1979年“上影”摄制的《她俩和他俩》是向建国三十周年献礼的影片，曾获得文化部授予的优秀影片奖。著名导演、电影艺术家张骏祥称誉该片镜头的分切组合自然流畅贴切，添一个镜头则显多余，减一个镜头则显不够，可见导演桑弧分镜头的功力，同样也显示了剪辑师朱朝升娴熟的技艺。这是一部轻喜剧片，朱朝升把剪辑的基调确定为柔和明快。在剪接点的选择上，他十分注意镜头衔接的柔和，准确地表现时间、空间的过程，人物的动作、情绪、视线，以及蒙太奇结构，使画面变换丰富而不杂乱，声画组合紧凑而不生硬，从而增强了艺术的感染力。1981年“上影”摄制的《子夜》是一部规模庞大的巨片。影片人物多，头绪多，对白多，初剪时共有二十多本，

经过精修以后压缩成十本。全片结构比较流畅、节奏比较紧凑。朱朝升与导演反复研究，在剪辑技巧上，他吸取了多年积累的经验，一则是运用一条声带、两条画面的剪辑方法，剪短画面，把对白声带延续到后一个画面上，使画面更为紧凑；二则是剪断声带，把一些无关紧要的对白剪去，使对白更为精练。两者相辅相成，改变了部分段落情节略为松散、对白显得冗长的状况。“交易所”的两场戏采用现场录音，场面比较大，为了使戏更为紧凑，对画面作了适当修剪，声带也需要相应修剪，使其与画面紧密吻合。朱朝升在选择剪接点时并不与画面开刀处一致，而是考虑与人物情绪相吻，又注意保持对白的完整性和音响的连贯性，在剪接处声音不跳，可见他艺高技熟，成为导演得力的合作者和参谋。

粉碎“四人帮”以后，朱朝升接戏不多，而以主要精力从事技术领导工作。他现任上海电影制片厂技术委员会委员、录剪放车间副主任。

（唐乃祥）

## 孙景璐

孙景璐（原名孙肇新），上海电影制片厂著名演员，祖籍上海，1923年3月出生于河北省长辛店。父亲自平汉铁路局长辛店机务处调至汉口江岸工作后，全家也随之迁往汉口定居。孙景璐在兄弟姐妹中排行第五。自幼聪慧、伶俐，性格爽朗、泼辣，很象她的母亲。读书之后，她更为活泼豁达，学校每有集会，必去亮相，因此很受老师的宠爱。

在学校的生活里，她最感兴趣的是上台演讲。她也确有演讲天才，因从小生活在北方，说一口清脆、悦耳的国语，又富于表情，在小学、中学里曾三次出席学生演讲竞赛，每次都得了冠军。尤其难忘的是，第三次武汉三镇大中学生的演讲比赛，参加者有五六百人之多，她本以为这次不会得胜了，但仍鼓着勇气参加，结果仍得第一名。评判员一致公认她的演讲天才，奖了她一只很大的银杯。

“七·七”卢沟桥事变后，孙景璐和许多爱国的同学们一起走出学校，投入了抗日救亡运动的洪流，参加了武汉青年学生组织的青年铁血抗敌救亡剧团的附属儿童团，并任团长。她穿着白衬衫，蓝工装裤，带领小伙伴们，时而到各个乡村去演说，同和蔼年老的乡农乡妇们接触，告诉他们一些国家时事；时而在汉口、武昌等地街头和剧场演出，演唱抗日救亡歌曲或演出活报剧。《金门除夕》就是她化装登台演出的第一个节目。这些锻炼为她后来走上文艺道路铺下了块块基石。

1938年夏，唐槐秋主持的中国旅行剧团到武汉演出。孙景璐常去看戏，回家还对着镜子模仿，向往着自己也能厕身于艺术天地之间去自由翱翔。一个偶然机会，她认识了“中旅”剧团的几个演员，便由李景波、项堃介绍加入了这个剧团。不久就随团去香港演出了。当时唐若青、舒绣文、蓝马、姜明等都是这个剧团的演员。孙景璐年仅十五岁，人又瘦小，初进剧团时跑跑群众，演小孩角色，而主要任务是在后台给演员提台词。这迫使她要记住每部戏里的全部台词，并场场都要专心致志地看戏。对各位演员表演的各种角色及技巧她都逐渐谙熟于心。因此在她艺术的启蒙阶段，虽然没有一位名义上的老师专门负责教授她表演艺术的技巧，但这种每晚掩在大幕旁看戏的“学功”，为她开拓了表演艺术的视野，使她后来戏路较宽、能适应扮演各种不同类型的角色。年底，剧团内部发生了一些矛盾，部份演员脱离了这个剧团。孙景璐跟随姜明、李景波、张立德、蓝马等加入了由欧阳予倩主持的中华艺术剧社。这个剧社对艺术的态度较为严肃认真，探讨学习的空气浓厚。欧阳予倩对孙景璐这样的小演员要求也很严格，使她开始受到正规的训练，并将排练场当作教学课堂。她没有演戏任务也得每天在排练场观摩别人排戏，不许游手好闲。光看台上的戏，往往只知道应该怎样演，并不明白为什么；看了排练过程才真正懂得怎样表演才能塑造好人物。孙景璐曾在《夜光杯》里演一个丫头小香。说台词时，声音只能送到二、三排，欧阳予倩就规定她每天天亮之前去阳台、屋顶叫嗓子，以增强声音的亮度和厚度。当她再在独幕剧《屏封后》里演一个小姑娘时，演技有了长进。观众反映她演技纯朴，嗓子好。受到表扬使她信心倍增，由此也体会到只有用功，才有前途。但到1939年秋天，欧阳予倩因要去广西、云贵一带工作，剧社便解散了。时值蔡楚生在香港拍《孤岛天堂》，聘请孙景璐演一个小舞女。虽然是个不起眼的角色，

但这第一次上银幕的兴奋是终身难忘的。

唐槐秋率领“中旅”于1940年春重返上海后，孙景璐再度加入了这个剧团。从维持营业，增加票房收入需要着眼，剧团必须经常更换新的剧目和有吸引力的女主角。此时的孙景璐经历了两年的锻炼，不仅人长高了，出落得更漂亮，对生活和艺术也有了些体会。唐槐秋非常看重她，再加上她自身的努力，她从担任有份量的配角逐渐成为剧团的台柱。这一年里，她演出了《洪宣娇》（饰美娘）、《复活》（饰姑妈）、《阿Q正传》（饰六斤嫂）、《日出》（饰小东西、李太太、翠喜、陈白露）、《雷雨》（饰四凤）、《原野》（饰金子）、《大雷雨》（饰卡特琳娜）、《梅罗》（饰梅罗香）等剧。与此同时，还拍了《孤岛春秋》、《红杏出墙记》、《红影泪》等影片。这些剧目的题材广涉古今中外，角色的类型不一，从年龄、性格到社会地位各不相同，要求演员有多方面的表演才能。尤其是曹禺的几部名剧《日出》、《雷雨》、《原野》、《北京人》、《家》等，角色的难度都较高，孙景璐经过反复的演出实践，表演技艺得到很大提高。如在《雷雨》里，她演的四凤，天真无邪，充满着青春的活力。在《原野》里，她演的金子颇有偏僻农村姑娘的野味，泼辣又不失温情。在《北京人》里，她演出了大少奶奶思懿的虚伪、奸诈、狠毒。在《日出》里，她常常兼演陈白露和翠喜这二个有对比色彩的角色。前者是被金钱腐蚀了灵魂的高等交际花，孙景璐演出了她的任性、骄纵、玩世不恭的性格和不甘堕落却又不能自拔的精神世界。对翠喜这个角色，孙景璐从念白到动作都表现得明朗、干净、利索。喜笑怒骂一招一式仿佛写字作画，一笔就是一笔，决不含糊，既不过分，也不欠缺，放得开，摆得圆。她理解翠喜已是人老珠黄，为养家活口才强颜卖笑，招来客人时必定要装腔作势，施尽风骚。她自己当年仅十七、八岁，为了体现角色，表演时不怕难为情，该做足的地方都做足。由于她演出的成功，当时就有“活翠喜”之称。她演的金子和翠喜在观众中很有影响，唐槐秋把《日出》和《原野》作为剧团的看家戏，每当没有新戏上演或营业情况不佳时，就演这二个戏，始终赢得观众的欢迎。

此后，孙景璐又在“中华”、“华艺”等剧团及“国华”、“金星”，香港的“大中华”、“永华”、“长城”、“五十年代”、“大光明”等影片公司演戏或拍片。主要的作品，电影有《国色天香》、《春江花月夜》、《小妇人》、《莫忘今宵》、《小二黑结婚》、《神鬼人》、《玉人何处》、《国魂》、《大凉山恩仇记》、《春雷》等；话剧有《武则天》、《归去来兮》、《林冲夜奔》、《文天祥》、《塞上风云》、《红楼梦》（反串贾宝玉）、《夜光杯》、《艳阳天》等等，她大多领衔主演或担任主角，成为活跃于舞台和银幕之间的两栖演员。由此她又有机会接触了好些著名的话剧和电影导演，如吴仞之、朱端钧、费穆、黄佐临、卜万苍、李萍倩、朱石麟等，从他们那里吸取了养料，丰富了自己的演技，在培养自己具有严肃认真等良好的演员道德上，也受他们的许多影响。那时候她常常是白天拍电影，晚上演话剧，两项交叉进行，忙得不亦乐乎。这种辛苦也给她带来另一种好处：舞台表演较夸张，并且容易过火，银幕表演要求生活、自然，往往流于自然主义。如果同时掌握了它们各自的特性，就能起到互相制约和互相弥补的作用。这是孙景璐在表演艺术上能臻于成熟的一个很重要的原因。

解放前，为了谋生的需要，也为了追求心爱的艺术，孙景璐跟着许多剧

团和影片公司浪迹天涯。她也经历过许多艰辛和困难，为了“清清白白做人，认认真真唱戏”，她艰难地奋斗着。1951年，得知解放后新中国的人民安居乐业，文艺工作者的生活和工作都有了保障，她毅然离开香港返回上海。她的才能和决心受到党的重视，人民的欢迎，进入上海电影制片厂演员剧团后，不断地安排她拍戏和演出。1955年，送她去上海戏剧学院由苏联专家列普卡夫斯卡娅举办的表演师资班旁听、进修，帮助她提高表演理论水平。1957年到1958年，又聘请她在上海戏剧学院兼台词课教师。孙景璐还从政府和党组织的多方面关怀中深深感受到新旧社会好比二重天。因此她格外热情地工作，努力学习，积极参加各项政治活动。为了适应社会主义新人形象的创造，她多次愉快地到工厂、农村去深入生活，使自己增添劳动人民的气质。自解放初到1965年，她始终没离开过心爱的艺术，拍摄了《方珍珠》、《光辉灿烂》、《山间铃响马帮来》、《水乡的春天》、《两个巡逻兵》、《第一次列车》、《长虹起义》、《春催桃李》、《乔老爷上轿》、《魔术师的奇遇》、《球迷》等影片，演出了《英雄阵地》、《破旧的别墅》、《真假医生》、《星火燎原》等话剧。十年内乱时，她曾遭受非人的磨难，以致身留残伤，患有多种疾病。但“四人帮”被粉碎之后，随着文艺春天的降临，她也精神焕发，恢复了对艺术的热情。只要有拍片和演出的机会，她都兴致勃勃地参加。从1978年至今，她拍了《儿子、孙子和种子》、《他俩和她俩》、《海之恋》、《见面礼》、《爱情啊，你姓什么？》、《喜盈门》、《苦果》、《笔中情》、《望穿秋水》等。随着年岁的变化，她不再担任那些形象俊美的女主角了，但对待艺术严肃认真的态度未变，仍在进行新的探索和创造。在这些影片里，她大多扮演年老的母亲这一类型的角色，通过表演技巧赋予这些有共性人物以鲜明的个性，使她们各有其貌：有的泼辣，有的爽朗，有的慈祥，有的自私可笑……她仍象当年爱演翠喜、金子、四凤这些角色一样，用整个身心塑造这些新的

人物。她还热情地为青年演员作表演辅导。有些第一次上银幕的演员都得到过她的教授，亲热地尊称她为“孙老师”。

演员们有许多业余爱好，孙景璐的业余爱好仍是演出。以致人们亲切的称她为“演戏迷”。拍片之余，她常随剧团去工厂、学校、农村演出。她最爱的便是朗诵。几十年的舞台生涯，锤炼出一副绝好的口语基本功。不仅口齿清楚，音色清彻悦耳，而且咬字功夫也很深厚。在拥有几万人的文化广场，她的声音可以送到最后一排听众的耳中。她能根据场子的大小，观众人数的多少，自如地控制音量。她的朗诵被录进磁带，灌成唱片，为许多朗诵爱好者珍藏。

十五岁就踏上艺术征途的孙景璐，拍过电影四十三部，演过话剧四十四部，塑造了八十七个角色，而且有些是相当成功和有影响的，这不仅是孙景璐个人的财富，也是她为中国电影、话剧艺术事业所作的一个不小的贡献。

（汤娟）

## 许琦

1981年5月，在风景秀丽的西子湖畔举行的首届中国电影金鸡奖授奖大会上，上海电影制片厂著名摄影师许琦，以卓著的成绩，荣获了最佳摄影奖。评委会在对他的评语中写到：“许琦同志在《天云山传奇》的创作中，熟练地运用多种摄影艺术手段，质朴地表达了作品的内容，画面构图优美，摄影造型洗练，特授予最佳摄影奖”。许琦能够获得这个荣誉是他四十多年来孜孜不倦地追求、探索的结果。

1917年许琦出生在江苏省武进县农村，1929年在上海大同小学毕业，1932年从南京清凉山三民中学初中毕业后，考入南京美术专科学校国画系学习。几年后，他由于生活所迫，无法继续深造，于1938年进入电影厂当学徒。到1940年为止，他先后从事过照相洗印、摄影助理和片头摄影等工作。

1941年，年仅二十四岁的许琦在上海民华影片公司开始了他的处女作《国色天香》的摄影创作。这部影片虽然完成了，但是效果不理想。处女作的失败给了许琦以很大的刺激。他通过认真总结教训，逐渐明白了这样一个道理：要成为一个好的摄影师，仅仅掌握摄影技术手段是不够的，更重要的是刻苦钻研，善于灵活地运用摄影技巧，进行艺术创造。从此，他对电影摄影的重要性和艰巨性有了比较清醒的认识。

1946年，在文华公司许琦一边参加影片的拍摄，一边有幸向著名的摄影师黄绍芬学习。黄绍芬丰富的创作经验、娴熟的摄影技巧，以及他严肃认真的态度和精益求精的精神，对许琦产生了极为深刻的影响。1946年至1949年，他参加拍摄了《不了情》、《假凤虚凰》、《太太万岁》、《夜店》和《艳阳天》等影片，独立拍摄了《好夫妻》、《人尽可夫》、《表》和《思想问题》四部影片。在这些影片的摄影创作中，许琦对光线处理、画面构图、气氛描绘和人物塑造等方面，已经开始有所追求，并取得了一定的成果。

解放后，在党的培养教育下，许琦懂得了艺术不仅要给人以美的享受，还要使人从中获得教益。因此，每拍摄一部影片，他根据导演的意图和剧情要求，努力寻找适合内容需要的表现形式，力求达到内容与摄影造型的完美统一。从新中国诞生到1957年，他先后拍摄了《腐蚀》、《相思树》、《为了和平》、《家》、《海魂》等九部影片。从这些影片中，已经显示出许琦摄影艺术的才华，体现出他的艺术特色。尤其是《家》和《海魂》的摄影，人物造型逼真，画面构图优美，光线处理干净、真实，与剧情气氛融合自然，整个调子比较统一，较好地表达了作品的内容。

1958年，许琦开始了彩色片的摄影创作。他拍摄的第一部彩色故事片《布谷鸟又叫了》，艺术效果并不理想，色彩处理犹如彩色剪贴，缺乏彩色片应有的艺术表现力和感染力。这种状况，促使他不得不努力在彩色片摄影这一新的领域进行学习和探索。他以坚韧不拔的毅力，反复进行彩色片摄影的实验、对比，积累了各种数据，较全面地掌握了彩色片的各种性能。

为了将这些成果运用到实践中去，1959年和1961年，他先后实验拍摄了《黄浦江的故事》和《蔓萝花》。在这两部影片中，他根据各自不同的内容，作了两种不同的尝试：考虑到前者描写的是我国工人阶级同帝国主义和国民党反动派作斗争的故事，主题严肃，因此拍摄时使用了稀和密的网格纱，使各种色彩相互渗透，层次更加丰富、柔和，避免了由于色彩处理不当而造

成的夺戏、夺人的状况。这种效果，较好地体现了处于觉醒中的广大造船工人的精神面貌。至于后者，因为它是一个苗族民间故事，带有浪漫主义色彩，所以拍摄时采取了施放白烟的办法，使画面淡雅、含蓄、和谐，具有较强的绘画效果，生动地表现了男女主人公美好的爱情和人们对幸福生活的向往。

许琦从影片的艺术效果出发，大胆地破除了彩色片摄影的一些框框。在内景照明中，他经过周密的安排，将高、低色温的光源同时并用，以便获得不同的色彩还原。比如《黄浦江的故事》的摄影照明全部采用了对比立体光，而《蔓萝花》则全部运用了散光。这种布光方法，摆脱了一般摄影创作所沿袭的多种光效俱全的格式，使银幕效果更加真实可信。同时，他也很重视彩色片的后期加工，在底片配光及冲洗时间上灵活掌握，以便获得理想的效果。另外，他还经常使用相反的色光，以增强环境的冷暖气氛。这些富有创造性的实践，使他的摄影造型手段更加丰富。

1958年至1964年，他先后拍摄了《三毛学生意》、《红色的种子》、《百岁挂帅》、《秦娘美》、《丰收之后》等影片。在拍摄戏曲片《百岁挂帅》（扬剧）、《秦娘美》（默剧）、《蔓萝花》（舞剧）和神话故事片《阿诗玛》等影片时，许琦十分注意探索电影摄影的民族风格，力争闯出一条具有中国特点的摄影艺术新路。

拍摄《百岁挂帅》时，他根据剧中强烈的舞蹈动作，脸谱化的人物及服装的特点，在摄影造型上没有增添外加的因素，用人物画的特色加以处理，减少了透视对比、光线对比和立体深度，同时，也显示了线条的美。这种摄影造型，运用的是散光（即大平光），能产生醒目、恬静的效果，有效地避免由于剧中人物本身造型线条的繁杂而造成画面中线条紊乱的弊病，比较符合我国观众的欣赏习惯。

《秦娘美》的拍摄，遇到了虚实结合，女主角优美的舞蹈动作与实景如何谐调、统一等问题。拍摄时，许琦借鉴中国绘画的表现手法，注意适当地留有余地，该实则实，该虚则虚，以虚衬实，以实衬虚，使虚实在电影画面中有机地融为一体。如表现秦娘美披荆斩棘上山的情景，拍摄时以大白幕作为背景，上面打上杂乱的树枝影与树枝交织在一起的画面，然后，让剧中的女主角在幕前自由起舞。这样处理，既保持了舞蹈的完整性，又展示了环境气氛，真实可信，富有意境。

1963年许琦拍摄的《阿诗玛》，体现出浓厚的民族色彩。作为一部神话故事片，它与现实存在着很大的距离，要使神话中的人物与逼真的景物有机地结合在一起，造型风格的统一是至关重要的。它不仅要求内外景的拍摄要统一，人和景的结合要自然，而且还要求构图的色彩具有绘画性。为此，他采用了实景拍虚、虚景拍实，即外景拍虚，内景拍实的办法，重点突出处于各种不同环境的人物。在外景拍摄时，他通过放烟来柔和色彩，用涂透明油的办法遮挡画面中杂乱的景物，使构图更加单纯、集中、优美，造成画面时虚时实、时藏时露的效果，与内容的需要非常吻合。在光线处理上，他对绘图的衬景用光做到了有明有暗，而对立体景物的拍摄则运用于平散光，即立体处理成平面，平面的景物拍成立体，这种将真景尽量拍假，假景尽可能拍真的处理，缩短了真景与假景之间的距离。比如银幕上石林的景，并非真景，而是在摄影棚里搭景拍摄的。在构图章法上，许琦非常讲究大疏大密，色彩处理尽可能做到相互渗透不分裂，在景物的选择上，无论是树木还是石头，都是找那些特大的、古怪的、日常难以见到的，即使是云彩，也不用那朵朵

白云，而寻找一种适合影片需要的比较特殊的“阿诗玛的云”，其目的也是为了造成不凡的气氛，产生一种虚幻的神话境界。借用中国绘画的某些表现手法，以使电影绘画富有独特的意境，使阿诗玛等人物形象得到更好的刻画，这是许琦在摄影造型上追求民族风格的具体体现。

十年内乱期间，许琦曾有六年没有拍片，从1972年到“四人帮”垮台，他参加拍摄了《渡江侦察记》、《难忘的战斗》等影片。创作中，由于受到种种限制，如不准运用平光照明，画面色彩要求“出绿”，英雄人物必须光彩夺目等等，因此，许琦的创作热情受到一定的影响，他的艺术风格并没有得到充分体现。

1978年，许琦担任了影片《曙光》的摄影。这部描写贺龙在三十年代初期革命斗争业绩的影片，气氛要求压抑低沉，调子需要质朴凝重，为了使摄影造型符合剧情的要求，他针对有关彩色底片的性能、特点，找出自己以往不大讲究调色的弱点。他认为，绘画讲究配色和调色，中国水墨画用水调墨，油画用油调油彩，而电影摄影既然是用光“绘画”，它也完全可以通过一定的途径，达到在胶片上“调色”的目的。过去，他采用过放烟雾、加纱、涂油的办法，在胶片上起到了“调色”作用。这次，他觉得这些办法已不能满足创作的要求，特别是影片中暗的成分很多，而暗部的色彩容易饱和，也易于分裂。据此，他大胆地运用灰化的方法，即拍摄前将胶片加以适当曝光处理，使拍摄的影片达到了预想的效果。

过去，许琦曾认为在现代题材影片中探索电影造型艺术的民族风格是比较困难的。通过多年的经验积累，他改变了这一看法，在现代题材影片中探索民族风格也是切实可行的。《天云山传奇》的创作成就充分地说明了这一点。

许琦具有比较扎实的绘画基础，对中国绘画的理论有一定研究。电影摄影虽然是动的写真，是生活的模拟，与我国的绘画有很大的区别，但绘画的一些特点，如构图原理，色彩配量法则，传神、写真，表达某种意境等，完全可以供电影摄影学习、借鉴。因此，他试图依照中国绘画特点来进行《天云山传奇》的造型处理，在构图、色彩、气氛等方面体现出国画风格，给人以耳目一新的独特感受。

《天云山传奇》是一部宽银幕影片，它的基调是朴实中见真，平淡中有奇，庄严中存美。在构图上，它概括、明确，主体突出，单纯中富有变化，充满着动势，表现出较大的取舍。影片所表现的天云山区，山峦起伏，雄伟挺拔，山姿奇险，变化多端；那遍山的青松翠竹，近看郁郁葱葱，远望层层叠叠。这种既有诗情画意，又富有气势，既变幻莫测，又充满生活气息的环境，较好地烘托了主人公满怀豪情，投身祖国建设，英勇无畏的雄心壮志，使影片达到了情景交融的艺术境地。这部影片以实景拍摄为主，它能获得这种艺术效果是与摄影师所进行的细致、艰苦的取舍工作分不开的。许琦比较善于在摄影机的框格里做些“加加减减”，改造景物的工作，以求得构图简练、纯朴，富有诗意，同时又具有自然的美。

在彩色的运用上，他非常讲究单纯、素雅。他认为彩色片如果让人看到的是红红绿绿，那就失败了，如果使人好象没有看到彩色，则说明摄影的成功。黑白片能否拍出彩色感，彩色片能否拍得使人感受不到彩色的存在，这是检验摄影师艺术功力的重要标志。在这部影片中，他很讲究朴素、深厚、谐调，十分重视配色，重视对比效果。为了把山的色彩拍成淡墨平涂的效果，

体现出环境的深远感和国画的意境，他采用了远景取其势而舍其质的方法，精心拍出了一组组优美抒情、含蓄淡雅的水墨山水画似的画面。

许琦把描绘景物作为写人的一个重要手段。他在导演的统一构思下，根据情节的发展和人物的规定情境对人物的服装色彩、光线处理、场面调度等，作了深入的分析、设计，对人物各种复杂的思想感情和内心世界作了认真的研究，使富有国画风格的景物画面，与具有民族特色的人物较为自然地结合起来，达到了色彩和谐，情景吻合，人与景统一。

在从事摄影艺术创作的同时，许琦还热情地向中青年摄影工作者传授技艺，耐心培养了一些摄影创作的接班人。1981年，他作为影片《牧马人》的摄影艺术指导，带领两位比较年轻的摄影师，出色地完成了影片的拍摄。1982年，许琦怀着浓厚的兴趣，热情地投入了历史题材影片《秋瑾》的创作。他把这部影片的创作看作是又一个新的起点，他又有许多新的设想和追求。拍摄前，他花费了几个月的时间，先后到绍兴、杭州、北京等地深入生活，调查研究，收集资料，选看外景，同时，反复拟定、修改拍摄方案。他力求在花甲之年，用自己的感情和心血，绘出一幅幅多彩多姿、具有民族特色的电影画卷来。

（张明堂）

## 冯 喆

冯喆，原名冯贻喆，话剧、电影演员，原籍是广东南海，1921年出生于天津。父亲是一名高级知识分子，治学甚严，母亲也有相当的文化水平。冯喆排行老二，大哥冯贻善思想倾向进步。因长期患病卧床，冯喆对他精心照顾，接触很多，在学习上、思想上受到他的影响较大。冯喆自幼勤奋好学，刻苦用功。他二十岁时，参加了抗日救亡活动，向群众进行宣传。1941年太平洋战争爆发后，日寇占领上海的租界地区。当时，就读于圣约翰大学的冯喆，被迫停学。在这期间，由于他更经常地观看话剧演出，接近党员和进步文艺工作者，对以戏剧形式鼓舞民众的抗日热情，有了新的、进一步的认识。1942年初，他参加了由地下党领导的进步文艺团体“美艺”、“华艺”、“同茂”等，先后演出了《家》、《风雪夜归人》、《上海屋檐下》、《大明英烈传》等四十多部话剧。在敌寇统治下的上海，白色恐怖严重，冯喆在上海地下党组织的领导下坚持斗争。

抗战胜利后的1945年，他在上海剧艺社参加进步戏剧活动。1946——1947年，他曾在上海国泰影片公司的《裙带风》、《忆江南》、《鸾凤怨》、《十步芳草》、《一帆风顺》等多部影片里担任主角。其中，由田汉编剧的《忆江南》，不仅思想上是进步的，在艺术上也较有特色，具有诗情画意和积极的浪漫主义色彩。冯喆在影片中扮演了青年诗人黎稚云。他较好地体现了这个青年诗人的风度和气质，又较为深刻有力地揭示出他在各种黑暗腐朽势力影响下，逐步走向堕落的历程。《忆江南》是冯喆早期的银幕形象塑造中的代表作。

1948年，冯喆离沪去港，曾在《恋爱之道》、《结亲》、《冬去春来》等影片中扮演了各种角色。他工作勤奋，演戏认真，在《结亲》、《冬去春来》中，他扮演了两名截然不同的角色，前者是一个老顽固，后者是一个纯朴勇敢的青年农民，在当时条件下，是很不容易的。

1950年，冯喆回到解放后的上海，到上海电影制片厂工作。这对于冯喆来说，是新生活的开始，也是他表演艺术的新起点。

从五十年代初至六十年代初，前后十多年间，冯喆曾在《胜利重逢》、《淮上人家》、《南征北战》、《铁道游击队》、《羊城暗哨》、《沙漠追匪记》、《金沙江畔》、《桃花扇》等影片中扮演主要角色。和解放前不同的是，他扮演的人物更丰富了，而且大都是他以前所不熟悉的，其中有解放军、公安战士、农民等等。作为长期生活在城市文化圈中的冯喆，要演好这些人物，难度是比较大的，而冯喆塑造的这些银幕形象，大都真实、自然，还具有他那独特的潇洒风度，是较为难得的。

冯喆在表演艺术上这种新的成就，新的突破，不是单纯的技巧问题。这和他满腔热情地投身到沸腾的战斗生活中去是密不可分的。

1952年至1953年春，冯喆刚拍完《南征北战》之后，就主动要求赴朝鲜到中国人民志愿军中进行慰问演出和深入生活。在朝鲜，冯喆和著名电影演员孙道临分在一个连队，他们就象普通战士一样严格要求自己，常常背着

背包，踩着齐膝的积雪，随着部队，从傍晚急行军到天明。有时一晚百里，连续几夜，腿肿胀得都抬不起来，而冯喆却不怕苦，不叫累，热忱地给广大指战员说快板，唱歌，朗诵，以激励和鼓舞指战员的战斗精神。

冯喆积极热情地投入生活，志愿军战士欢迎他们，象亲人一样对待他们。许多战斗英雄为他们讲述了真实动人的事迹，对他的思想觉悟的提高影响很大，也有助于他了解指战员们的性格、思想、感情。他时时、事事严格要求自己。当时，由于敌机频繁骚扰，狂轰滥炸，在行军途中和驻地常常遇到险情，冯喆却始终表现得沉着、坚定。这一段抗美援朝中的战斗生活，锻炼了冯喆，也使他积累了较丰富的生活素材。

冯喆除了重视生活积累之外，在业务上也刻苦勤奋。尽管他有多年的演剧经验，而他每一次接受新片的拍摄任务时，都满腔热情，全力以赴，努力钻研有关资料，深入体会角色的思想感情。他的那种创作中的坚毅不拔，认真虚心的精神，是有口皆碑的。如在拍《淮上人家》时，他在外景地染上了血吸虫病。治病期间，注射药剂后反应很大，很痛苦。冯喆则以顽强的毅力克服病痛，精神昂扬乐观，终于较快出院，继续完成了拍摄任务。如在拍摄《桃花扇》时，他除了反复阅读有关历史资料外，还去上海戏剧学院，向戏剧名家朱端钧登门求教，听取他对排演同名话剧的艺术体会；他还向上海昆曲演员学习小生走步、甩袖、捻扇等形体动作，苦练不止。在电影演员中，冯喆是以有较高的文艺素养和刻苦钻研精神为人称道的。

功夫不负有心人，冯喆创造的银幕形象大都达到一定水平，有的还取得较高成就。如他在《南征北战》中扮演的高营长，《铁道游击队》中扮演的政委李正，《羊城暗哨》中扮演的侦察员王练，《桃花扇》中扮演的侯朝宗等，便是其中的佼佼者。

《南征北战》中的高营长，不仅在他的演员创造上是一次较大的成功，而且对于那一时期许多长期在白区从事演员活动的人们来说，也是不小的激励。它说明：只要对新生活、新人物充满热情，刻苦创造，演兵，演解放军的指战员，是完全可能的。至今，这个质朴自然、生龙活虎的艺术形象，仍闪耀着一定的光彩。

《铁道游击队》中的李正，是一名政治工作人员，电影里的戏也比较少，但是，冯喆并没有走那种一般化、刻板地扮演政工人员的老路。他努力追求的是一个活的人，真的人。为此，他既赋予人物那种质朴自然的特点，而且突出他对同志、对老乡们的亲切和细心。尤其当他和游击队长刘洪发生分歧时，冯喆注意表现这一名基层政工人员的性格丰富性：既坚持原则，晓之以理，又亲切细致，动之以情。由于刘洪莽撞蛮干，使李正不幸负伤，而当他伤愈后重见刘洪时，刘洪羞愧难受，李正却为战友的醒悟心怀喜悦，目光中透露出无比兴奋、鼓励、深情。冯喆扮演的人物，历来具有潇洒自如、质朴亲切的表演特点，而他在扮演一名政工人员时，仍能保持这一艺术特色，是值得肯定的。

《羊城暗哨》中的王练，冯喆的表演更为突出，可以说，这是新中国电影史上很有光彩的公安人员形象之一。这不仅由于这一形象贯串全片，戏的份量很重，而且由于他在准确掌握人物基调的基础上，善于表现人物在瞬息万变的境况下的细微变化，给人留下甚为鲜明、深刻、丰满的印象。王练的真正身份是公安人员，而他的使命是以“敌特”身份打入特务组织内部。可

取的是，冯喆并没有片面地去追求戏剧效果，将我方公安人员在敌特圈中活动时演得流里流气，一副邪相，而使人感到他始终是一名堂堂正正，负有特殊使命的公安战士。在电影中，王练的对手都是一伙有经验，狠毒而又狡猾的敌特分子，如马老板、八姑，尤其是隐藏很深的梅姨，而冯喆在扮演这一人物时，既表现出他从容自如，小心谨慎；又反映出他精明干练，巧于周旋。尤其是赋予人物头脑机警、动作敏捷这一特点，既说明冯喆对人物性格特点掌握得准确，又可以看到他在基本功和表演技巧上的扎实。如他单身去墓地会见梅姨一场，敌特小神仙、八姑本想考察和愚弄他一番，可他镇定自若，察言观色，以子之矛，攻子之盾，终于使那伙自以为聪明的敌特一一显出了原形。又如他和八姑以“假夫妻”的关系，进行了多次曲折、复杂、微妙的交锋时，往往能在十分意外、变化多端的情况下，表现出人物的感情和动作变化。这种似真似假、假中见真、真中有假的规定情景，表演上的分寸感是不易掌握的，过火了容易失真，拘谨了又易于模糊，冯喆演来从容不迫，游刃有余，的确显示了他的较高的艺术功力。

冯喆生前的最后一部影片是在《桃花扇》中扮演历史人物侯朝宗。这一历史人物，在我国戏曲、话剧舞台上，都曾多次演出过。而冯喆塑造的这一形象仍有自己的特色。这是一个最终降清变节的古代文人。但是，冯喆并不简单地把他当作受批判的反面人物来演，而却着力体现了一个“真”字，侯朝宗曾对国家、朋友、香君怀有真情，他心怀壮志，一腔热血，并且有对流落风尘的香君的真情爱意。不过，冯喆又很细微地从一个动作、一个眼神，反映出他在真情之中往往过于激动，浮夸，这种热情过度正潜伏着他那种脆弱动摇的性格因素。侯朝宗降清以后，重来寻访香君的戏，是影片的高潮，也是人物起伏变化较大，感情细腻复杂的关键时刻，冯喆仍着力于他对香君的深情，他自信自己的行为将博得香君的体谅，因此，当他向香君倾诉离别之苦，当他抚慰香君的悲切痛苦时，他是真诚的，充满激情的，这赢得了香君的共鸣，产生了人物间真实的交流。但是，真诚的感情流露中，冯喆又细微地让朝宗流露出一丝不易觉察的羞愧、掩饰之情，反映出他内心的不安和惶恐。终于，

当李香君表达了对他的满腔深情后，他以为已征服了对方的感情，将头上的披风帽摘了下来，露出了那降清的鲜明标记——长长的辫子和血红顶子的帽子，使香君受到强烈震动，终于和他彻底决裂，从此永诀。他也深感突兀，面容刹地黯淡下来，陷于惘然之中。这一场戏，的确是电影的画龙点睛之笔。冯喆的表演相当出色和成功。

冯喆是位热爱党和社会主义的、具有一定表演造诣的电影演员，而他却在十年动乱中于1969年6月受迫害致死，至1978年8月22日，才得以平反昭雪。对这样一位有贡献、有建树的电影演员，人们是不会忘记他的。他将和他的许多角色永远活在人们心中。

（王云缙 马中兴）

## 吕 衡

吕衡，广东新会人，生于1925年11月6日，1948年毕业于广东华侨大学文科。

吕衡从小是个“电影迷”，在求学时期就梦寐以求地想搞电影工作。全国解放后，她随着爱人来到了上海。1951年7月参加了上海电影制片厂美术片组，实现了搞电影工作的愿望。当时木偶片在初创时期，特别是关节木偶，无例可循，吕衡参加了这个新片种的创作活动。当一个没有生命的木偶在她的操纵下活动起来，有了生命的时候，她是何等喜悦呵！吕衡的艺术生命从这个时候诞生，至今已有三十一年了。她参加了三十多部木偶片和折纸片的动作设计。由她担任主要角色的有二十多部，共有一百八十多个角色。其中男女老少、古今中外不同性别、不同年龄、不同民族、不同性格的人物都有。有正面人物，也有反面人物；有喜剧人物，也有悲剧人物。《孔雀公主》中的嫫嫫媞媞和召树屯，《谁唱得最好》中的金发和银发，《胖嫂回娘家》中的胖嫂，《小鸭呷呷》中的小鸭子就是其中的几个。她擅长表演细腻、抒情的戏，也能塑造夸张幅度较大的角色，创作路子比较宽广。

《小梅的梦》是第一部真人和木偶合成的美术片，也是她搞动作操纵的第一部影片。在这部影片中除了操纵关节木偶的一些群众角色外，有一段孙悟空和巨灵神的武打，是吕衡用布袋木偶表演的，操作方法不同于关节木偶，效果不错，这就说明了吕衡的好学精神。

《胖嫂回娘家》是她第一部担任主要角色的木偶片，全片不用一句对白，完全靠形体动作。主角胖嫂的“马大哈”性格表演得非常生动。这是一部体现木偶片特点较好的影片。

《谁唱得最好》中，吕衡除了担任金发、银发两个主要角色外，还担任了大胖子，老小姐，女歌手等其他几个不同性格的角色。动作设计得夸张而又恰到好处。主人公金发、银发这两个穷苦流浪儿童的遭遇，深深地留在观众的记忆里。

《小八路》中的虎子，是一个性格粗犷，活泼可爱的农村孩子。吕衡为这个角色设计了跳上台说唱快板，在人群中机灵地钻来钻去的动作，以及参军时接枪的欢快动作，使虎子这个角色的性格，刻画得非常生动。

《阿凡提的故事》中主角阿凡提的动作设计，是她和其他两位同志共同创作的，动作夸张，诙谐有趣，逗人喜爱。此片荣获文化部颁发的1979年优秀美术片奖和第三届“百花奖”。

《孔雀公主》是一部神话气息很浓，抒情优美的木偶长片。场面大，人物多，操纵木偶表演的难度也大。吕衡担任主角嫫嫫媞媞并兼演王子召树屯的一部分戏。这两个角色的思想情感，起伏变化比较复杂；尤其“刑场”这段戏很能打动观众，使人流泪。一个没有生命的木偶，能产生这样的艺术感染力，没有高度的艺术构思和表演技巧是不可能达到的。骑马、舞蹈、衣褶的飘动等等，要操纵得生动自然，表现得舒服流畅，也非一蹴即得的易事，需要动作设计者付出艰苦的劳动。为了创造好一个角色或是一个动作，吕衡事先总要做大量的准备工作，拍完戏回到家里，总结一天的拍摄工作后，接着又进入到角色中去，体会人物性格，反复琢磨舞蹈动作。操纵木偶动作，首先要有一套成熟的设想，才能再通过木偶把它表现出来，这种间接表演有

时比自己直接扮演还要困难，因为除了艺术上的要求之外，还有一大堆技术方面的问题需要去解决。木偶片不同于其它木偶表现艺术，它是按照动作的关节，一点一点扳动，一格一格拍摄的。这就要分析设计这个动作的节奏、速度，如果“格子”计算得不准确，那就表达不出设想的效果。动作设计者有时在同一个镜头中，要表演几个不同的角色，这种“跳进”“跳出”于不同的角色之中，而又不乱套，也是不易掌握的。常言道：“木偶木偶，木头木脑。”，用木偶表演抒情的戏，确实比较困难。使木偶不“木”，抒情感人，要达到这样的艺术效果，需要其他各部门很好的配合。木偶片既是木偶戏，又是电影的一个品种；它具备综合艺术的各种因素，又具有自己特性的电影艺术形式。电影木偶表演艺术通过木偶和电影技巧去表达人物的思想感情，不拘泥于摹仿真实，要求角色的形体动作比现实生活更夸张、提炼和集中。吕衡常说：“每完成一部影片的过程，也是自己不断探索、前进的过程。”她有很强的事业心，总是满腔热情地投入木偶片的动作设计。

对美术片的另一个新品种——折纸片，她也立下了功劳。早在六十年代初，她就陆续参加了《聪明的小鸭子》、《湖上歌舞》、《小鸭呷呷》等片的拍摄，设计了富有儿童情趣的动作。其中《小鸭呷呷》获得国内外的好评。

木偶片《砍柴姑娘》（集体导演）由吕衡担任执行导演，此片获得捷克第十二届卡罗维·发利国际电影节荣誉奖。她现在正在担任木偶片《孔雀的焰火》的导演。她虽然已经五十多岁，到了退休的年龄，但是作为一个文艺工作者的艺术生命永远是年轻的。她表示：如果工作需要，还愿意多拍几部影片，为孩子们多贡献一些自己的力量。

（君 羊）

## 李天济

李天济，电影剧作家，1921年生于江苏镇江的一个商业资本家家庭。出生后三个月丧父，九岁时家境败落，靠母亲的一点私房度日。李天济自小爱好文学，还在读小学的时候，他已经把家里的藏书《水浒》、《红楼梦》、《三国演义》等古典作品都通读过了，还看了许多武侠小说。他接触到的第一部新文艺作品是巴金的《灭亡》，这一下为他打开了新天地，他废寝忘食地读小说，几乎把功课都荒废了。1937年投考高中，连考三个学校，都因英文不及格（其中一个学校的英文作文试题，他连题目也没有认出来），没有考中。可见作家并非天才。

“八·一三”以后，镇江也受到影响，中学纷纷关门。十六岁的李天济跟随哥哥，参加了抗日化装宣传队。宣传队经扬州，沿运河北上，到达徐州，被二十二集团军（川军）改编，成为该集团军战地服务团。不久，从徐州突围，拥有二万四千之众的二十二集团军败退到武汉只剩四千人。宣传队也在途中牺牲了六人，剩下的十一人，自找门路，各奔前程。李天济随集团军残部进入四川，到了成都，于1938年9月考进了四川省戏剧教育实验学校。该校的校长是熊佛西，教编剧的是著名剧作家陈白尘，教国文的是丁易、刘威亚。

这时，年仅十七岁的李天济开始了自食其力的生活，他一边学习，一边写长篇报告文学《徐州突围》。此文曾在贵阳《精忠》杂志上连载一年。整个学习期间，他几乎都靠申请奖学金和稿费生活，遇到口袋空空时，陈白尘和丁易两位老师就常常替他代交伙食费。

1941年初，国民党四川省参议会以“虚耗国币、有伤风化”的罪名，下令关闭了这所学校。同年4月，李天济到重庆，进中央青年剧社，社长熊佛西，副社长张骏祥，他管道具，搞效果，跑龙套，后又当剧务。当时，他少年气盛，曾为了一句话，一气之下便和刘沧浪、陈思（已故）等八个人，于1942年1月跑到离重庆不远的江津县，搞了个民众剧社。他们白天有的当小学教师，有的当县报记者，晚上排戏演戏，先后上演了《国家至上》、《女店主》等进步话剧，在当地很有影响。为了排演法国萨度的表现爱国主义主题的《祖国》，李天济负责改编剧本并兼导演。对于二十一岁的李天济来说，这是他向戏剧创作迈出的有意义的一步。后来因故未上演，但李天济进行了一次创作实践。

1942年夏季，李天济又回到重庆，中央青年剧社和中华剧艺社都愿聘请他当剧务。李天济请教了白尘老师。当他得知中华剧艺社就是共产党领导的，就决心进中华剧艺社。不久他被提升为剧务科科长，后任演出部主任。

抗战胜利后，李天济来到上海，度日维艰。1947年“中艺社”解散，李天济和刘沧浪去向吴祖光借钱，吴祖光请他俩吃了一客蛋炒饭，并鼓励他们写电影剧本。这碗蛋炒饭大概是李天济吃电影编剧这碗饭的开始，他写的第一部电影剧本叫《小城之春》，由费穆导演。

《小城之春》是李天济成名之作，全剧五个人物：哥哥、嫂嫂、妹妹、哥哥的朋友以及仆人老黄。哥哥身患重病，但夫妻感情还好。这时候阔别十年的好朋友来看哥哥，当他在这个家庭一出现，嫂嫂吃惊地说：“是你，你改了名了。”原来这个朋友曾是嫂嫂的恋人，再加妹妹也爱上了他，于是在

想爱不能爱，爱还是不爱，这中间展开戏剧纠葛，把小资产阶级知识分子思想感情上的忧郁、苦闷渲染得很足很浓。李天济运用独特的表现手法，突破了当时的一般客堂戏的框框，描写了这些知识分子虽然也向往光明，追求幸福生活，但缺乏勇气，终日在小城的城墙脚边徘徊摇摆。当时有人评论这个戏是淡淡的哀愁，这是很有道理的。《小城之春》在艺术上确也很有特色。

李天济谈起他的创作道路，总是以感激的心情，谈到他的老师陈白尘。例如在他写《小城之春》近一年的时间里，他每天到白尘老师家吃二餐饭（中、晚）。白尘老师说，有盐同咸，我吃啥，你也吃啥。每天还给一包香烟。自从1938年在成都遇到白尘老师以后，几十年来，他从生活到事业，都和老师息息相关。白尘也特别欢喜这个学生，每一个剧本，从创作意图到构思，几乎都和李天济谈。往往老师写一幕，他看一幕。陈老学识渊博、笔力雄厚，对历史剧、正剧、喜剧都有较高的造诣。李天济学得最专心的还是陈老的喜剧，象白尘老师的《升官图》、《结婚进行曲》等喜剧名著的许多台词，他都能一字不拉的背诵下来。

李天济写《小城之春》拿到了一笔相当可观的稿费，吃饭问题暂时不用愁了，他要按照自己的爱好搞创作了，马上写了一个讽刺国民党地下分子的喜剧《逢凶化吉》，由金山主持的清华公司收购。后因国民党对电影的控制越来越严，无法投入拍摄。

解放以后，李天济继续探索喜剧电影的创作道路。1956年，李天济在上海电影制片厂任责任编辑，编辑了两部喜剧：《布谷鸟又叫了》、《球场风波》。应该说，这两部喜剧影片在创作上是有所探求的，但后来却都受到批判。特别是《球场风波》，因为康生说它是罗隆基思想，批判升级。作为责任编辑的李天济，自然在劫难逃，受到全局范围的批判。影响所及，在一段时间内，许多搞喜剧的人都“谈喜色变，望喜生悲”。1959年初，李天济接触到许多人民警察为人民做好事材料，非常感人。他感到人民警察和人民的关系，最能集中反映出社会制度和政权的本质，因而写了《今天我休息》，成功地塑造了人民警察马天民这个艺术典型。作为喜剧剧本提交艺委会讨论，有人问：“这是喜剧吗？”李天济答：“是喜剧。”“何谓喜剧？没有讽刺，就没有喜剧。”《今天我休息》的确是一部没有讽刺的喜剧，全剧没有一个讽刺对象，即使是违反交通规则的爱兰，也是一个支援西北建设，热爱兰州的值得歌颂的人物。李天济也在课堂上学过“没有讽刺就没有喜剧”。但是难道就不允许有点探索吗？李天济据理力争，为自己的剧本辩护，而提问题的人立论又是无可反驳的。自从有戏剧史以来，这似乎是一条铁的规律。争论难解难分，最后还是张骏祥同志肯定了，才使剧本投入拍摄。该片拍摄要求简单，制作周期短，经过摄制组同志们的努力，很快就完成了摄制任务。1959年10月，在问国庆十周年献礼的影片中，增加了一部《今天我休息》。这对编剧李天济来说，是既高兴又意外。影片公映后，受到了观众的好评，也引起文艺界的重视。《文汇报》专门开辟了喜剧电影讨论专栏，上海影协也召开了多次座谈会，对《今天我休息》、《五朵金花》等喜剧电影，展开了广泛的讨论。

一部被不少人认为违反戏剧规律的电影受到了观众如此欢迎，这不能不引起同行们和文艺理论界的重视。百家争鸣，众说纷纭，以前是“没有讽刺就没有喜剧”，当《今天我休息》等影片受到观众好评后，于是又引出一种新说法，认为《今天我休息》是社会主义喜剧的新道路，叫做歌颂性喜剧，

有的甚至认为社会主义社会只能歌颂，不能暴露。

李天济十分重视这次喜剧讨论，他对每篇文章都认真阅读。这无疑从理论上较系统地总结了李天济总结和进一步探索喜剧的创作规律创造了条件。他对喜剧创作的态度是严肃的，认真的。他认为喜剧是笑的艺术，笑给喜剧带来了强大的威力，要让人物在观众的笑声中活起来，笑出思想，笑出哲理。《今天我休息》是对“没有讽刺就没有喜剧”的理论冲破了一个缺口，但不能用这个缺口反过去堵死其它的路，再把自己的手脚捆起来。创作就是探索，道路应该越走越宽。

但在当时的历史条件下，喜剧的道路还是十分坎坷的。1960年李天济深入农村，生活了很长一段时间，写了一个养猪题材的剧本《闯关》，第一稿是喜剧，第二稿领导就让他改成正剧了，前后改了十八稿，才定稿投入拍摄，但最后拍完了仍未能公映。

1963年，李天济根据三轮车工人程德旺同志的先进事迹，写成喜剧《上海新风》，但在批所谓夏、陈路线后，又改为正剧，片名叫《这是我应该做的》。

粉碎“四人帮”，文艺百花园迎来了春天。李天济又创作了两部喜剧《见面礼》（与别人合作）、《爱情啊，你姓什么？》。

《爱情啊，你姓什么？》，这是一部构思巧妙，风格清新，富有哲理的喜剧片。是作者继《今天我休息》以后在喜剧创作上新的理解和探索。清晨，一辆“苏州一日游”的旅游车出发了，三四十个男男女女，老人小孩走到一起来了，他们心灵上各自带着过去的时代的创伤和烙印，在短短的十二小时内，有心酸的往事，有悲壮的颂歌，尽管经历不同，但对未来都充满着信心。通过七对夫妻（包括恋爱对象）的一次旅游，使人们看到了生活的广度。在这十二小时内，又使人们联想到我们国家最近十二年来的风云变幻。这是喜剧，放映中笑声不绝，但并不是一笑了之，有回味，有哲理，有些地方让人含着眼泪笑，有些地方把眼泪化为笑。这是近几年来喜剧电影的一枝新花。

李天济为喜剧挨了许许多多次批，弯过许许多多次腰，但是他还是喜欢喜剧，这有什么法子呢？！他从观众的笑声中受到鼓舞，获得满足。为了从滑稽演员身上学习掌握笑的技巧，他和上海的著名滑稽戏演员交往颇密。他还为滑稽剧团导演过两部戏：《不夜的村庄》、《抓壮丁》。

李天济相貌平常，甚至被认为有点丑，小矮个，凹脸，扑脑壳，下颏外凸，常常成为漫画家攻击的目标。还在他当剧务的时候，遇到演员因病不能演出，他就上场顶替。应该说，他颇有一些演员的才干，但由于中国传统戏曲源远流长，电影虽没有象戏剧那样完全脸谱化，然而又不能不受到影响。根据他的外貌，他的角色大都是一些反派，如《乌鸦与麻雀》中的国民党官僚侯科长；《魔术师的奇遇》中的伪警察局长；《摩雅傣》中反动头人龙巴头；《阿Q正传》中的牢卒阿义等等。他从1947年参加《还乡日记》拍摄以来，总共拍过十部电影，给观众留有一定的印象。

（黄进捷）

## 李洪辛

电影剧作家李洪辛，祖籍湖北省天门县，1916年出生在离县城四十里许的一个小镇上。父亲是个有点进步色彩的知识分子，长期在外任职，由于世事纷扰，谋生乏术，不得已回到老家经商，但又不谙此道，营业凋敝，故在李洪辛九岁那年，便郁郁而死。家庭遭此巨变，李洪辛童年的欢乐几乎丧失殆尽，迫使他通过个人奋斗，谋求生活出路。

天门县地处江汉平原中部。大革命时期，农民运动蓬勃发展。尽管斗争的火焰，后来被反动派扑灭了，但在群众中间广泛流传着不少可歌可泣的革命故事，在李洪辛童稚的心灵里，播下了要求改变现实的种子。他从中学开始，就爱上了文学，阅读了大量革命的、进步的刊物《文学》、《生活周刊》、《北斗》等。年青的李洪辛，怀着跃跃欲试的心情，从1936年开始，就练习写作。以农村小集镇的所见所闻，陆续写了十余篇散文、特写和短篇小说，投寄给汉口《正义报》。这些作品，居然在报上公开发表了。首战告捷，兴奋的心情实难言喻。这些作品，在内容上，有的虽从一个侧面反映农民和小市民的苦难，但主要的却是抒发自己的感伤情调与幻想。记录了作者创作上起步的脚印。

随着民族矛盾的逐渐激化，李洪辛创作的视野也开阔起来了。1937年春，他以天津海河地区日寇贩卖倾销烟毒，坑害中国人民的报道为题材，写成了长诗《浮尸》，发表在《武汉日报》上，接着，又在茅盾主编的《中国的一日》上，发表了反映小市民在国民党税吏压迫下度日维艰、苦闷无告的特写《查印花》。这两篇作品，尽管作者的进步意识还是朦胧的，但观点是鲜明的。

芦沟桥的枪声，激起了全面抗战。抗日的怒吼，响彻祖国大地，也很快波及到中原腹地。10月间，一个“战区学生移动剧团”来到李洪辛的家乡，在爱国热情的驱使下，李洪辛参加了剧团。

1938年初，李洪辛随剧团辗转于荆州、沙市等地，进行抗日宣传。5月，“战区学生移动剧团”被改编，并入抗敌演剧六队。8月，李洪辛代表六队参加郭沫若领导的政治部三厅艺术处主办的戏剧讲习会。讲习会的主持人洪深先生，循循善诱地在思想上给予启迪开导，在剧作技巧上又予以具体帮助。洪深可以说是李洪辛走向艺术之路的启蒙老师。在这期间，李洪辛创作了两个独幕剧《父母兄弟》和《帐子里》。前者写农村里的一个家庭，有父母兄弟四人，哥哥性格软弱，逆来顺受，结果被国民党抓去当了炮灰；弟弟性格坚强，揭竿而起，组织起抗日游击队，进行战斗。后者写防止奸细，捉拿日本特务的故事。《父母兄弟》作为剧团的保留剧目，曾不断演出。

1938年12月，李洪辛参加“民族剧团”，担任团长。这是一支在党的影响下建立起来，后受川康特委领导的，由二十来个青年组成的宣传队伍。他们利用抗日民族统一战线扩大的有利形势，在川西平原、羊马河边、青花江畔以及川康边境的崇山峻岭中，徒步跋涉，为广大农民演戏唱歌，通过各种形式的宣传活动，把党的“坚持抗战、反对投降，坚持团结、反对分裂，坚持进步、反对倒退”的方针，带到穷乡僻壤，在川康边区群众中扩大了党的影响。李洪辛在1939年为配合时事形势与杨宗明合作写了一出反对日汪密约的三幕剧《家贼》，1940年又写了揭露在日寇蹂躏下农村劳动人民惨遭家

破人亡苦难的多幕剧《死恋》。这两部作品，激情洋溢，力透纸背，具有较强烈的战斗性。

1940年10月，李洪辛在“新生剧团”担任导演，曾主持并导演了《保卫芦沟桥》、《刑》和《寄生草》的演出。1941年11月后，李洪辛陆续在第三戏剧巡回教育队任副队长、代理队长，和川康社会教育工作队附设的戏剧教育人员训练班任班主任。在这期间，曾主持了《国家至上》、《群猴》、《死恋》等十次演出。解放战争时期，除曾在《新夜报》短期任职，主管文化圈副刊外，其余时间，主要从事创作。这一时期的作品，当推长诗《王国的来客》和话剧《大凉山恩仇记》。

《王国的来客》从1941年起即开始酝酿，几经修改，在1945年8月定稿，于是年11月出版。这是一部共分九章近三千五百行的长诗集。写的是一个年青的漂泊汉，与苗族土司的公主邂逅相遇，以歌传情，互诉衷曲，公主甘愿以身相许，因而招致了土司与邻近苗族上层分子的恼恨，漂泊汉险些丧生，最后毅然离去，重度浪迹天涯的生活。公主坚贞不屈，殉情而终。

长诗集的文字比较优美，某些场景的描绘，富有少数民族的地方色彩。就其思想内涵，旨在隐喻世间到处是奴隶的王国和吞噬奴隶的禽兽。长诗集实质上是作者当时思想情绪的自我宣泄，对国民党的黑暗统治不满，但看不到前途，找不到出路。虽有一定的暴露作用，但缺乏催人向上的力量。

话剧《大凉山恩仇记》在1943年完成初稿，后也不断修改，1948年曾在上海、无锡、南京等地演出，旋由洪深改编成电影。《大凉山恩仇记》写的是在川康交界彝族聚居地区，汉人与彝族人民之间由冲突而最后达到所谓“汉彝团结”的故事。解放初期放映时，因宣扬大汉族主义而受到批评。

百万雄师饮马长江，正在失业中的李洪辛，怀着喜悦的心情，迎接了解放。1949年11月，他加入了以夏衍、叶以群等为理事、陈鲤庭主持的“电影文学研究所”，担任基本编剧。1952年转入中央电影局上海剧本创作所任编辑。1955年任编辑室副主任。1956年8月，上海电影局成立编辑处，他担任责任编辑。分厂后，又曾任天马厂第一创作集体编辑组长。1959年后，任专业编剧。

新中国成立以来迄今的三十三年中，李洪辛对社会主义电影事业的贡献，可以分为两个方面，一是编辑工作，二是剧本创作。为主的当属后者。他创作的电影剧本有：《两家春》（1950年）、《有一家人家》（1951年）、《燎原》（1960年）、《杨立贝》（根据同名越剧改编，1962年）、《景德镇传奇》（1964年）、《南昌起义》（1980年）、《大泽龙蛇》（1981年）。《两家春》标志着作者在创作上的一个新的起点。《燎原》是作者在“文革”前的代表作。《南昌起义》是一个高峰，《大泽龙蛇》也不失为继《南昌起义》后的一个新的硕果。

《两家春》是根据谷峪的小说《强扭的瓜不甜》改编而成的。解放后，作者自觉地学习党的文艺政策方针，大量阅读了反映老解放区农村生活的优秀作品。从而产生了一股表现工农兵先进人物的强烈愿望。从1950年7月开始，仅化了四个月的时间即完成了剧本的改编任务。《两家春》是一出富有生活气息的轻喜剧。写的是年仅九岁的小勇与邻村二十岁的姑娘坠儿在双方家长的撮合下结为夫妇，而后通过曲折的矛盾又自愿解除婚约的故事。影片比较细腻地刻画了坠儿的思想发展演变过程，批判了不合理的“等郎媳”制度，热情地歌颂了妇女会主任巧灵循循善诱、关心群众疾苦的工作作风。《两

家春》正是撷取了一个侧面，展示了土改后农村的新生活与新风貌。小勇与坠儿翻了身而又得到了婚姻自主，这两家沐浴在春天的温暖与幸福之中，实质上，就是整个农村的缩影。《两家春》在艺术上也是成功的。虽是喜剧，却没有卖弄噱头，寓理于笑，喜而不俗，格调清新，色彩明朗。因而《两家春》也象征着作者在创作道路上春天来临的报春花。

李洪辛从 1959 年底开始，与彭永辉同志合作，投入《燎原》的写作。他先后五次至矿山深入生活，中间又五易其稿，才于 1961 年定稿。这个电影剧本是以大革命时期著名的安源煤矿大罢工作为背景的。在漫长的黑暗岁月里，矿工们世代过着非人的生活。1905 年，矿工群起反抗，但在清朝政府的无耻欺骗和残酷镇压下归于失败。1921 年，中国共产党成立以后，形势随即起了根本的变化。党派遣青年革命家雷焕觉到矿区进行工作，教育群众，组织群众，在“从前是牛马，现在要做人！”的号召下，把全矿工人团结在工人自己的组织——“工人俱乐部”的周围，和反动派进行了尖锐而又曲折的斗争，掀起了一场惊天动地的罢工斗争，终于取得了胜利。《燎原》揭示了一条颠扑不破的真理：工人群众的自发斗争是不可能获得成功的。只有在自己的先锋队组织——共产党的领导下，明确了斗争的方向，才有可能从自发的斗争走向自为的革命。党的领导是我们事业获得胜利的根本保证。这一闪光的主题思想，在影片上映时的六十年代，以至于今天和将来，都不失其积极的现实意义和深远的历史意义。《燎原》在艺术处理上，结构严谨，一气呵成，气势磅礴，扣人心弦。

影片《燎原》在“文革”中，被“四人帮”诬蔑歪曲为反党反社会主义的大毒草。作为编剧之一的李洪辛，也因之遭致罹难，横加批斗。直到三中全会以后，影片才得以再见天日，重放光彩。年近花甲的李洪辛也获得了第二次解放。尽管皱纹深镂了他的前额，华发染白了他的双鬓，可是他毫无怨尤之情，他，又拿起了饱蘸信念与心血的笔，去迎接社会主义文艺姹紫嫣红的春天！

1979 年初，电影剧本《南昌起义》（当时题名《八一风暴》）已由其他三位年青编剧写出了两个稿次，但离开拍摄的要求，还存在着较大的距离。根据江西省宣传文化部门的建议，上影厂领导决定李洪辛投入并担负起主要执笔的任务。在开始时，他不是一无顾虑的。他担心的是题材重大，自己能否驾驭得了，生怕贻误大事。三中全会的精神，象似一股强劲的东风，拂动着他的心弦。对老一辈无产阶级革命家的无限崇敬，缅怀先烈以激励来者的创作激情，驱使他经过深思熟虑后，毅然挑起了重担。他说：“我已年过六十，在我的有生之年，能尽自己的心力，完成这一艰巨而又光荣的创作任务，我将为此而感到欣慰。”他这样想了，这样说了，也认真地这样做了。

从接受任务后，李洪辛阅读了可以找到的有关“八一”南昌起义的文件、档案、书籍、资料，共达四百余万字。他走遍了与起义有关的路线、地点，瞻仰了迄今保存下来的与起义有关的革命遗址，访问了能够找到的直接参与或了解起义经过的革命老人。他正是在比较充分地掌握了大量材料的前提下，进行概括、提炼、艺术加工，然后写出剧本的。又在广泛听取各方面意见的基础上，殚精竭虑、不厌其烦地修改，终于在 1980 年夏天定稿投入摄制。

《南昌起义》形象地再现了 1927 年第一次国内革命战争遭到失败后，我们党为了挽救危局，发动了震撼中外的“八一”南昌起义这一历史进程和伟大转折。揭示了南昌起义的迫切性、必要性与必然性。这是一幅充满着血与

火的历史画卷，是一部带有文献性的故事影片。

李洪辛十分注意对待重大革命历史题材的创作，必须正确处理好历史真实与艺术真实的关系。在符合历史本质真实的前提下，可以充分地进行虚构。但以真名出现的重要人物与事件，必须反对杜撰与臆测，并应遵循历史唯物主义的原则，恢复历史的本来面貌。在这一点上，《南昌起义》是提供了一定的新鲜经验，迈出了可喜的一步。

《南昌起义》于1981年庆祝党诞生六十周年之际，在全国上映，获得了普遍的好评，后被文化部评为1981年优秀影片。

李洪辛在完成《南昌起义》的创作任务后，快马加鞭未下鞍，又紧接着投入电影剧本《大泽龙蛇》的创作。《大泽龙蛇》并非《燎原》的续集，但主要人物、地点、环境等等，却与《燎原》有着一定的承接关系。他与彭永辉在“文革”前即已完成了一个初具规模的本子。三中全会后，彭永辉先着手改了一稿，1980年9月起，在该剧的导演、著名电影艺术家张骏祥的配合与帮助下，李洪辛又全力投入修改，根据新的要求，中间又三易其稿，而于1981年8月定稿。

《大泽龙蛇》写的是赣西矿的工人群众，在北伐军节节胜利的影响与推动下，终于掌握了矿山的大权。可是当蒋介石和汪精卫相继发动反革命政变，白色恐怖又笼罩了全矿。在党的领导下，赣西矿工人举行了武装起义，最后胜利地上了井冈山。

剧中的主要人物易猛子和陈振云，他们是一根藤上结出的两个“苦瓜”，又几乎是同时接受了革命的启蒙教育。可是，一旦革命遇到挫折，党犯了错误，却走上了迥然不同的道路。一个是始终不渝地坚信党，勇往直前；一个为错误路线的谬论所惑，犹豫动摇，以至丧失气节。一个是拿起枪杆子，组织工农群众进行殊死的斗争，最后胜利地上了井冈山；一个却认贼作父，成了可耻的叛徒。一个成了名垂青史的“龙”；一个变为被历史所唾弃的“蛇”。两相对照，何其鲜明。所以剧本写的虽是隔了半个多世纪的斗争生活，但易猛子那种在任何艰难险阻的情况下，对党忠诚不二，对革命事业矢志不移，对未来的前途充满信心的浩然正气与优秀品质，在今天，又何尝不有着积极的现实教育意义。

剧本最值得称道的是，作者倾注全力于写好人物，通过一家人的命运和特定的人物关系的纠葛与变化，反映了特定的历史时期和环境中的斗争生活。剧本所取得的成就是与作者持久不懈的劳动和锲而不舍的追求分不开的。从创作上的工力来看，较之于作者以往的剧本，无疑是又登上了一层楼。

在李洪辛近半个世纪的艺术生涯中，他在中国电影的画廊中，镶嵌了几颗熠熠发光的明珠。而他对于电影文学的编辑工作，也作出了卓有成效的贡献。在五十年代，根据工作的需要，他服从组织的安排，默默无闻地做了近八年的编辑工作。经他组织扶植通过的剧本有《铁道游击队》、《林则徐》、《春天来了》、《林冲》等十几个。在这些成功的影片中，熔铸了编剧、导演和其他人员辛勤劳动和智慧。可谁知道，这也渗透着编辑几多的心血和汗水呀！他勤勤恳恳，任劳任怨，宁居幕后，甘当人梯。这种精神，是值得学习和发扬的。

从李洪辛走过来的创作道路，可以概括出六个字：马鞍形，后翘翘。血气方刚的李洪辛，象初生之犊，闯进了艺术的宫殿。抗日的烽火，动荡的年月，颠沛的生活，炽烈的激情，热切的追求，美好的憧憬，点燃了他从事创

作的火花。尽管在抗日战争的前期和中期，他在创作技巧上还比较稚嫩，但他能与风云变幻的时代共脉搏，与广大人民群众同命运，因而他的作品就有着比较浓郁的生活气息，观点鲜明，笔锋犀利，对宣传抗日，鼓舞人民的斗志，起到了有益的作用。而在抗日战争后期与解放战争时期，他的作品，在艺术上虽臻于成熟，但由于世界观的局限，在思想内容上却大为逊色。解放后，他在党的阳光雨露的滋润下，抖落了蒙在身上的某些尘埃，自觉地接受思想改造。他的创作，走上了康庄大道。三中全会后，他精神焕发，壮志弥坚，以他的生花妙笔，绘制新篇。这就是近半个世纪李洪辛走过来的一条曲折发展的创作道路。

（姚国华）

## 李 準

李準是在生活的磨炼中，自学成长起来的著名小说家和电影剧作家。他于1928年5月17日生在洛阳县下屯村（今属孟津县），蒙族人。本姓木华梨，后来简化成李，这是十多代以前的事儿了。他的祖父、伯父、叔父都是乡村私塾教师，父亲在邻村镇上做杂货店商人，兼办邮政业务。家里有四十多亩地，二十余口人，是个颇有封建礼教色彩的大家庭。他的母亲姓杨，贫农出身，从小给人家弹棉花，很能干，接触的人多，社会知识丰富。她给了李準很好的影响。

李準六岁上小学。十二岁小学毕业后到本县常袋镇达德中学读书。读了一年，遇到1942年河南大旱灾，失学回家。在家里他祖父教他诵读了《古文观止》、《唐诗合解》、《乐府》等古典文学名著。第二年春天，家里仍无力供他上学，就送他到洛阳车站一家盐号当学徒。他开始独自谋生，接触社会生活。这家盐号附近，有位聋子开办了一间书店，店里存有百十部外国小说，有屠格涅夫的，狄更斯的，也有巴尔扎克的。李準在扫地、擦水烟袋、端饭等日常劳动之余，一有空闲，就到这家书店租书看。在两年的学徒生活中，他差不多把那百十部小说都读了一遍。这使他开阔了眼界，丰富了知识，也培养了对文学的兴趣。

1944年洛阳被日寇占领，盐号倒闭，他失业回家。冬天又跟着祖父学习《左传》，增长不少历史知识。1945年他到麻屯镇父亲开办的杂货店里帮助办理邮政业务，也经常参加田间劳动。摇耒撒籽、扬场放碾这些细农活，他都干得来。同时他还参加镇上的一个业余剧团，开始学习编演戏曲。这件事家里都反对，说“哄戏班不是读书人家子弟办的事”。可是剧团的同伴们都很欢迎他，重视他。这又使他接触了不少老艺人，学会背诵几十出传统戏曲。

这时，他对社会生活的了解也开始深入了。因为办理邮政业务，他经常为各家各户送信送报，还经常代农民写信，便熟悉了几百个农民家庭，也熟悉了农村小镇上各种职业的人，如象理发匠，吹鼓手乐户，杀猪的屠户，以及更夫和算卦先生等等。靠着勤奋自学获得的比较丰富的历史、文学、戏曲知识和对劳动人民生活的熟悉、热爱，为他以后从事文学创作准备了条件。

李準学习写作，也是在这时开始的。当时，他除了学习编写戏曲剧本以外，还练习写散文和编写历史故事。当时洛阳的报纸上就发表过一篇他根据文征明的一首词改编的历史故事《金牌》。

但是，李準真正成为一个作家，是在新中国成立以后。1948年洛阳解放了，李準也参加了革命工作。他先在洛阳市银行当职员，后调到洛阳市干部文化学校作语文教师。这时，他一边继续练习写作（曾写了十来篇小小说，发表在当时的《河南日报》上），一边参加土地改革、镇压反革命等改造社会的伟大斗争，并开始学习马、列和毛主席的著作。实际斗争的锻炼，马列主义理论的学习，使他在思想上发生了飞跃，他对社会历史、社会生活有了比较深刻的认识，也认清了农民和其他劳动群众的前途；他对劳动人民更为热爱，决心为他们的解放事业奋斗，对他们的生活和斗争、胜利和挫折也更加关注，用他自己的话来说，就是“在党的教育下变成了一个有思想的人”。从此，沸腾的社会生活，对于他再不是“堆积零乱的砖块”，而是埋藏着的“颗颗珍珠”，是进行艺术创造的丰富宝藏。

李準的成名之作，是短篇小说《不能走那条路》。在这篇小说里，他成功地塑造了宋老定这样一个翻身后的个体农民的两重性格，真实生动地刻画了他既想乘人之危购买他人土地，从而使自己家的麦垛比别人家的都大，同时又不忍心看着和他同样当了一辈子长工的阶级兄弟家庭破产的复杂心理。小说通过宋老定这个人物及他与儿子东山之间的矛盾，概括地反映了当时农村的两极分化，尖锐地提出了土改以后个体农民走互助合作的社会主义道路，还是走两极分化的资本主义道路的问题。这是李準的第一个短篇，发表于1953年。当时，我国农村的社会主义改造工作刚刚开始，正是全党和全国人民关心的大事。因此，小说一发表立刻受到广泛的重视，全国有三四十家报纸和十几个刊物转载。这篇小说显露了李準的创作才华，也表现了他敏锐的观察能力和饱满的政治热情。

1954年李準参加了当时文化部电影局举办的“电影剧本讲习班”，开始学习电影创作；同时，又被调到河南省文联，成为专业作家。不久，他就带着妻子和几个孩子到荥阳县“落户”当农民。他的妻子叫董冰，是个农村姑娘，没上过学，在纺车怀里学了点文化。她忠厚贤惠，对农村的人物、故事知道得很多，对农民生动活泼的口头语言也很熟悉；除了帮助李準管理家务、教育孩子外，对李準的创作也很有帮助。李準曾说，他作品中有不少的情节和语言就是“她”提供的。

由于李準坚持扎根农村，生活在群众中间，他的文思仿佛象山间的泉水，清新而喷涌不断。从1954年到1965年，他写了约五十多篇中短篇小说和一些戏曲、话剧剧本。这些作品从不同的角度，通过不同的人物，反映了我国农村社会主义革命和社会主义建设的火热的斗争生活，反映了劳动群众日新月异的精神面貌，歌颂了劳动人民的新的美好品质。其中象《李双双小传》、《耕云记》、《两匹瘦马》、《两代人》、《参观》、《信》等，都是得到广泛好评的佳作。

从1956年起，李準开始从事电影剧本创作。她的第一部电影剧本《老兵新传》，由于成功地塑造了一个乐观、豪迈，在全国胜利后继续保持着旺盛的革命斗志，主动到北大荒开办农场、艰苦创业的老兵战长河的形象，因而一搬上银幕，就受到广大观众的称赞，是向建国十周年献礼的一部优秀影片。接着，李準又陆续创作了《小康人家》、《李双双》、《耕云播雨》、《壮歌行》、《龙马精神》等十余部电影剧本。其中尤以《李双双》的艺术成就最为突出，可以说是李準在这一时期的代表作。根据这个剧本拍摄的影片，是我们建国以来优秀影片之一。由张瑞芳扮演的性格泼辣、大公无私、见义勇为的李双双和由仲星火扮演的忠厚老实、心地善良、聪明能干但却害怕斗争、明哲保身的“老好人”孙喜旺，已成为我国电影画廊中放射着异彩的典型形象。

李準在他的第一篇小说中所显露出来的优点——敏锐，善于站在生活的前列，发现富有时代意义的新的人物和新的主题——在他以后的创作中得到了继续和发展，形成了他文学创作的一个突出特点。因此，他的小说也好，电影剧本也好，无论人物形象或主题思想，都能给人以新鲜、独特之感，具有浓烈的生活气息和强烈的现实意义。就拿他的电影剧本来说，除了前边提到的《老兵新传》和《李双双》以外，《耕云播雨》和《龙马精神》也是很值得注意的。《耕云播雨》通过一个处在三省交界的山区公社办气象站的故事刻画了女青年肖淑英的形象，表现了努力把现代科学技术应用于农业生产

的新一代农村青年的成长。这个剧本写于“大跃进”时期，作者虽然也受到了当时那种“左”的浮夸风的影响，但由于他坚持在生活中捕捉新的人物和新的思想，因而仍能以冷静的头脑突出表现肖淑英坚持科学、坚持实事求是的精神。在剧本的高潮戏——放掉还是不放掉水库里的水的争论中，作者不仅歌颂了用科学武装了头脑的小姑娘肖淑英敢于坚持真理、大胆负责的革命精神，还揭示出只有依靠现代科学技术才能正确地组织和指挥集体化的农业生产的深刻思想。这在当时是十分可贵的。《龙马精神》写于三年经济困难时期，作者通过一个养不起大牲口的穷队社员韩芒种为生产队买了两匹瘦马，并在自己家里把马养壮了的故事，歌颂了我国农民固有的传统美德：埋头苦干、不怕艰苦、奋发图强；对于处在困难时期的我国人民起到了鼓舞干劲、振奋精神的作用。

李準的电影剧作大都人物性格鲜明，情节、语言生动，富有明快的喜剧色彩和鲜明的民族特色。这不仅表现了作者对新中国、对劳动人民的由衷热爱，也体现了建国以后人民群众那种昂扬奋发、蓬勃向上的革命精神。他善于通过细节刻画人物。他的剧本（小说中也常常是如此）一般不写什么重大事件，写的多是家庭矛盾，邻里纠葛。可是，通过这类日常生活的矛盾，作者写出了随着我国经济制度的变化，人们在思想性格方面细微而深刻的变化，热情地讴歌了劳动群众新的社会主义的精神风貌，这说明作者对生活观察得细，认识得深。这也构成了作者独特的风格。

1966年“文化大革命”开始了。李準也受到“四人帮”的残酷迫害。他被当作“修正主义分子”批斗，戴高帽，坐“飞机”。不久，又被赶下农村。当时他三十八岁，正是创作力最充沛最旺盛的时候，但却不得不搁笔了，一搁就是八年。不过，李準并没有屈服。在农村插队落户期间，他象以往一样，拜农民为师，向生活学习，从群众身上汲取了无穷的力量，也为他以后的创作开拓了新的境界。

李準插队的地方是河南省西华县屈庄。这里原是黄泛区。1935年，蒋介石名为阻止日寇南下，实际上是为了破坏我党建立抗日根据地，在花园口扒开了黄河河堤，淹没了十几个县，一千多万人流离失所，一百多万人死于非命，造成大片荒凉的无人区。解放后，经过近二十年的恢复和建设，这里才改变了面貌。在屈庄，李準全家住在饲养院里。每天夜里他和老农们在牲口屋里聊天，谈过去逃难的悲惨故事，谈重建家园的甘苦。他还借给农民写祭文（即悼词）的机会，了解农民的家史；又到通许县、中牟县、淮阳县、花园口公社等地访问。黄泛区人民艰苦卓绝、英勇悲壮的斗争深深地激动了他。后来，他回顾这段生活时说：“在濒临生命的绝境，在人被扭成象‘麻花’一样后，劳动人民在斗争中所显示出来的高贵品质，所闪发出的道德光辉，是令人极为感动的。我认为这些东西就是我们民族的灵魂，国家的脊梁，历史的动力。……我含着眼泪离开了将近四年给我很多教育的老师、朋友和同志。”深刻的生活感受使李準再也不能沉默了。他不顾“四人帮”文化专制的淫威，冒着再一次挨批斗的风险，毅然拿起了笔，于1975年写出了以黄泛区人民的斗争生活为题材的电影剧本《大河奔流》。

这个剧本，尽管用今天的眼光来看，在艺术上有不少弱点——主要是由于作者在当时不可能完全摆脱“四人帮”的思想束缚和十七年“左”的文艺思想的影响，在人物塑造上有些拔高，在对生活的概括上有些一般化、概念化（主要在下集），但是，如果我们考虑到作者当时写作的环境（正是“四

人帮”阴谋篡党，猖狂掀起反击“右倾翻案风”的时候），考虑到作者在电影剧作方面的探索，那末，对这个剧本在思想上艺术上取得的成绩依然是应当给予应有的重视的。

这个剧本同作者以往的许多电影剧本不同，不是采取微观的写法，而是采取了宏观的写法，把人物放在广阔的历史背景中，在波澜壮阔的历史斗争中描绘人物坎坷多变的命运。这在作者的创作路程上是新的尝试。剧本从三十年代末的抗日战争写到五十年代末的人民公社，人物多，事件多，难度大。但作者经过精心构思，以李麦一家为中心，以铁牛村群众的聚散为线索，把人物与事件交织起来，时而重笔勾勒，时而轻笔细描，有层次有起伏地描绘了寻母口火烧仓库、伏击敌船、洛阳抗丁、西安卧轨、重建家园、大军渡江、抗洪保堤等一系列社会斗争的画卷，表现了劳动人民作为历史创造者的巨大的精神力量和道德力量，突出了黄河及其两岸人民在不同时代的不同命运这一主题。这充分表现了作者的概括能力和结构能力。在人物塑造上，作者继续发挥了善于通过动人的细节和生动的对话刻画人物的特长。主人公李麦虽然有些理想化，但她那由独特的遭遇所形成的泼辣、有见识、爱憎分明和富于反抗精神的性格，仍是很动人的。此外如宋敏、海长青、王跑、梁晴、四圈等人物，着墨不多，也都能给人留下比较鲜明的印象。作者还在电影剧作中第一次再现了敬爱的周总理的形象，比较准确地摹写了无产阶级领袖的精神风貌。总之，从作者的创作发展来看，《大河奔流》是有其重要意义的，它是作者企图向新的高度攀登的表现。

1976年10月，粉碎“四人帮”之后，我们的党和国家得到了新生。李准也得到了新生。他象“被关在一个阴暗的地下室里的囚徒，突然看到明媚的阳光，呼吸到带着露水和泥土味的新鲜空气”，“第二次感到了‘解放’这两个字的意义”。同大多数的作家、干部和群众一样，李准感到兴奋，同时也开始深思：思考我们国家的过去和未来，思考我们为之付出带着血迹的学费的教训，思考浸着汗水和眼泪的经验。就是在这种思考中，李准拿起了笔，写出了长篇小说《黄河东流去》（上）。

《黄河东流去》和《大河奔流》写的是同一个题材，但它不是简单地改写，而是新的创造。这不仅因为小说的情节和人物与剧本有很大的不同（剧本着重写了李麦一家，而小说写了七家，几乎有四分之三的情节不一样了），更主要是由于作者经过思想解放运动，摆脱了“四人帮”的条条框框和十七年“左”的文艺思想的影响，能够按照革命现实主义的传统去自由地思想和创作了。因而小说同电影剧本相比，有了一个全新的面貌，作者原来所构思的主题和想表达的我国劳动人民的精神美，道德美，得到了比较尽情的发挥，在思想上艺术上取得了更高的成就。这部小说还以其鲜明的民族风格受到人们的赞扬，被公认为是粉碎“四人帮”以后我国长篇小说创作的一个重要收获，也是李准在文学创作上所取得的一个新的重要成就。

之后，李准曾一度转向历史题材。他曾经和崔嵬合作，打算把长篇小说《李自成》改编成电影。他自己则创作了电影剧本《荆轲传》。最近，他写了短篇小说《芒果》和《王结实》，以及热情地反映三中全会以后河南农村新变化新面貌的报告文学。他又应谢晋之邀，把张贤亮的优秀短篇小说《灵与肉》改编为电影剧本《牧马人》。李准以他对生活的深刻的感受，丰富了原作，使出现在银幕上的郭子、李秀芝、许灵均等牧马人的形象，更鲜明、更生动、更富有生活气息，集中地体现了劳动人民的纯朴、善良、充满对美

好生活的向往，同时又疾恶如仇的高贵品质。

1953年，在《不能走那条路》发表之后，李準曾经说过：“在文学创作道路上，我面前还摆着重重高山，但我相信在党的帮助下，我一定能克服各种困难，勇敢前进。”近三十年来，李準确实是以他火热的激情，勤奋的劳动，追随着时代的步伐不断向前迈进的。我们期望李準同志登临更高的文学之峰，为人民群众贡献更多的佳作。

（木 子）

## 汤化达

汤化达，上海电影制片厂导演，1920年9月出生在江苏沭阳县的一个农村里。自幼聪颖好学，六岁即入私塾读书。父亲是个思想开明的有文化的人，家中藏书甚多。汤化达在他父亲悉心指导下，很早就熟读《左传》、《国语》、《诗经》等古文。唐诗、宋词娴熟于心，又广泛涉猎优秀的古典文学名著和历史书籍。《水浒》、《三国演义》、《西游记》中丰富多彩的故事，生动、鲜明的人物形象对他有着极大的艺术魅力。这些文史知识为他后来从事文艺工作打下了初步基础。

汤家是个大家族。汤化达有不少叔伯堂兄在外地城市求学，常把先进的思想带进这个小村。因此，求知欲十分强烈的汤化达能有机会阅读到一些进步书刊。在鲁迅的《中国小说史略》、《读书》和一些其它著作中的那些富有深邃哲理的言论，常为他的生活展现出新世界的霞光。

1937年，抗日战争爆发。虽然战火还远离着沭阳县城，但村里有几位进步青年在一位教师带领下，却自发地成立了自卫队，在村子里进行抗日宣传。这时汤化达正在新海连市一家电灯公司当学徒。他闻讯后即返家投入这一活动。自卫队在进行宣传时，常唱抗日救亡歌曲。而汤化达天生有一副好歌喉，并会演奏多种乐器，因而他在抗日宣传中充分发挥了自己的艺术才能，先后演出了《放下你的鞭子》、《三江好》、《中国妇女》等短剧。这就是汤化达搞文艺工作的开始。

1939年，随着抗日形势高涨，自卫队被编入新四军。汤化达也在这年加入了中国共产党，跟着部队在农村搞武装斗争。1940年之后，他又重新在部队的宣传队从事演剧工作。从那时起直到全国解放前夕，他都是在战斗与文艺密切结合的文工团中工作和生活的。

战斗的环境不允许他只当一名演员。枪声和炮火使他更多地想到一个战士的责任。他曾随着游击队出没于水乡芦苇深处，曾同鬼子周旋于稠密的青纱帐里，曾到村子里去做群众工作，并经历过淮海战役和渡江战役……可是弥漫的硝烟和残酷的战场也未能磨灭他对艺术的爱好。他在战地演出中，无论是在简陋的草台上，还是在露天剧场里，他总是全力以赴，一丝不苟。在文工团里，他既编剧又演戏，能歌舞会奏乐，多才多艺。他参加演出的剧目除短剧外，还有大型的歌剧和话剧，如《红灯》、《农村曲》、《军民曲》、《生产大合唱》、《白毛女》、《流寇队长》、《李闯王》、《大矗山下》、《渡黄河》、《破旧的别墅》等。他编导的剧本很多，多半是在部队那样战斗的环境中产生的。剧本故事大多反映了抗日的内容，时代气息和生活情趣较浓。汤化达的亲身经历，更使他在演出时充满激情，能引起强烈反响。他的表演技艺在实践中也得到了不断的提高。他在演剧的同时，还要做政治工作，曾担任过指导员、宣传干事、队长、文工团长。严峻的战斗历程，使他逐渐锻炼成一个出色的业务和行政双肩挑的干部。直到解放初期，他还担任着人民解放军第二十一军文工团和海军文工团的领导工作。

1951年8月，汤化达调到上海电影制片厂。那时“上影”正在筹建《上饶集中营》的摄制组。汤化达的军人气质，严肃而沉稳的性格引起了导演沙蒙的注意，立即请他担任影片的主角——赵宏。说实在的，汤化达是很少接触电影的。他第一次看到电影是在十七岁。那年曾在镇江一家小影院里看了

《夜半歌声》。第二次看到电影是在部队行军途中，有半天的休息时间，于是他在徐州一家电影院里买了一张站票看了一场电影。看完电影还去新华书店买了一本斯坦尼斯拉夫斯基的著作《演员的自我修养》，虽然这本书的纸质很差，但他买到后心里很高兴。他多么希望自己能多演几次，把戏演得更好啊！可怎么也没想到刚进电影厂就要拍电影了。文工团时的表演经验和方法不能全部适应银幕，当他第一次站在摄影机面前，把自己全部交给导演，断断续续地表现感情，处理动作时，真感到有些别扭。但他对赵宏这个人物的思想感情是不陌生的。赵宏是新四军的一位高级干部，在敌人集中营里坚定沉着地领导战友们进行不屈的斗争时，那高贵的品质，顽强的革命意志，汤化达是能理解的。因为相似的生活经历，共同的革命激情，唤起了他的表演灵感。人物的一笑，一颦一动都有内在的性格根据。当时他虽然初上银幕，但表演很出色。影片以朴实自然，真实感人而获好评，获得1949—1955年文化部颁发的优秀影片奖中的二等奖。1952年，他又在影片《南征北战》中扮演政委；1954年在影片《伟大的起点》中演党委书记，1957年，在电影《护士日记》中演工地书记。在他拍过的这几部影片中，除《上饶集中营》外，他自觉其他几个角色都没有什么光彩，一是因为他不熟悉那些角色的生活；二是那些角色本身被写得概念化，千篇一律；三是当时他还兼搞行政工作，因而就很少有机会去钻研和提高表演艺术水平。这种情况使汤化达十分苦闷。所以，他后来根据自己的条件，决定改行当导演了。

1960年他同汤晓丹合作导演影片《红日》。在这部影片的导演工作中，他向汤晓丹学习，根据文学剧本提供的基础，形象地处理了我军指战员和战士之间的亲密关系，特别做到了使这些人人都人各有貌。但由于当时文艺路线中极左思潮已日趋严重，在创作过程中不断受到干扰。《红日》拍拍停停，修修改改，经历了三年时间才算完成。在这过程中，他还参加了大型纪录片《上海英雄交响曲》的一部份导演工作。

十年内乱时期，他同汤晓丹都因《红日》受到株连，被多次批判。什么“美化敌军、丑化我军”等种种莫须有的罪名迎头袭来。汤化达为人正直，是个一贯热爱党，忠诚于党的共产党员。面对许多不实事求是的批判，他越来越感到无法接受。有人竟责问他：“为什么军长房间里连张毛主席像也不挂？”稍有军事生活经验的人都明白，战斗激烈时，指挥所要随时转移，越简易越方便。怎么可能挂领袖像呢？这些违背情理的批判，使汤化达啼笑皆非，越加促使他对这场“文化大革命”的怀疑。也许因为他的政治历史太单纯了，审查的时间就比一般人短些。他在上海电影系统的“五七”干校劳动了两年后就被调去南京拍军事纪录片。1972年他又作为老干部的代表参加了上海电影制片厂建厂的领导小组，同年秋天，便指令重拍《渡江侦察记》。汤化达经历了一次戴着“手铐脚镣”进行工作的痛苦。这部电影在江青的不断“指示”下，在“四人帮”在上海的代理人徐景贤等人的“帮助”下，又翻来覆去地折腾了三年之久。作为一个艺术家的创作自由被完全剥夺殆尽。江青说外国影片中的绿色很有层次，中国影片也要出绿。于是徐景贤等指定《渡江侦察记》中要绿草茵茵。绿色的效果出来了。拷贝送到江青那儿审查时，一下子又被指责：“怎么把蒋管区拍成一派春色？毫无阶级观念！”于是汤化达一边作检查，一边带着摄制组把山坡上的青草拔光再重拍。情节中凡有一点动人之处就被斥之为资产阶级“人性论”、“人情味”而被砍光。戏越改越枯燥，演员越演越索然无味，汤化达也越拍越痛苦。他忙得焦头烂

额，愁得一筹莫展，满腹的疑惑还不允许有任何表露。这三年折腾，使他对“三突出”那种模式深恶痛绝，“四人帮”被粉碎之后，他拍摄《大刀记》时，就要求自己努力克服和摆脱“三突出”的束缚。

1979年，汤化达拍摄了一部受到广大青年观众欢迎的故事影片《等到满山红叶时》。影片通过杨英、杨明的爱情悲剧，正面歌颂了青年一代中蕴藏着的纯洁、高尚、美好的道德情操。在拍摄过程中，汤化达真正体会到了创作自由的快乐。创作上一旦打开禁区，银幕上便出现了新意。影片的叙事方式充满了诗情画意：既以美丽壮阔的长江三峡为背景，又借绚丽的红叶为意念，使之贯串全剧，格调高雅，处理细腻，节奏明快，镜头顺畅。这里充分显示导演的艺术趣味和对质朴美的追求。1982年，汤化达在拍摄《石榴花》时，虽然想在这方面进一步进行探索，但远远没有超过《等到满山红叶时》。

汤化达今年已经六十出头了，他热爱艺术的一片赤诚之情仍然十分强烈。最近他辞去了“上影”厂党委副书记的职务，准备全力以赴地干导演工作了。他表示在今后的艺术实践中，一定要不断探索，刻意创新，精益求精，为拍摄更多更好的故事影片而贡献自己的力量！

（汤 娟）

## 沈西林

沈西林是上海电影制片厂的著名摄影师，于1923年10月出生在上海市松江县的一个贫苦农民家庭。1937年高小毕业后，进一所教会学堂上中学。“八·一三”事变后，他辍学回家种田。1939年他进了当地一家南货店当学徒，五年后又失业。

著名摄影师吴蔚云看到沈西林自幼聪明好学，在1946年介绍他进上海联华影艺社（次年即与昆仑影片公司合并）当摄影练习生。对于一个二十三岁的农村青年来说，在当时能谋取到这样一个职业，实在是幸运的。

沈西林跨进电影门槛后学步的第一部戏是《八千里路云和月》，他在该片中当见习摄影助理。刚入摄影棚时他对什么都觉得新奇。在强烈的水银灯光下，他看到戏里的男女主人公居然当着睽睽众目表演接吻，不禁笑出声来，因而不得不中断拍摄。导演史东山当即厉声斥道：“你笑什么？这是拍电影！”这突如其来的“见面礼”，使沈西林十分窘迫，他一下子明白自己闯了祸。吃一堑长一智，从此他再也不敢在肃静的拍摄现场发出任何声响，而是聚精会神地埋头工作，边干边学，仔细观察导演和摄影师对镜头的运用，把现场见到的一切都暗自记在心中。正巧第二部戏《新闺怨》又是史东山导演。沈西林当摄影助理，他勤学好问，接受能力又较强，在业务上长进很快。有一次他还对镜头角度的调动向导演提了个建议。史东山听后稍加思考，当场就采纳了，并赞扬他：“很好，你现在非但不笑，还能提建议，好好干，有希望。”他的确在刻苦努力地学习钻研，通过《一江春水向东流》、《乌鸦与麻雀》等几部影片的实践，便基本上掌握了曝光、布光、构图、镜头运动等摄影基础知识，同时还受到进步思想的熏陶。

1950年，沈西林被提升为副摄影师，先后担任《鸡毛信》、《一场风波》、《宋士杰》等五部影片的副摄影，给黄绍芬、罗从周、冯四知等著名摄影师当副手。从1956年开始他独立担任摄影工作，至1966年“文化大革命”前的十年间，拍摄了《小白旗的风波》、《女篮五号》、《雾海夜航》、《铁窗烈火》、《钢铁世家》、《红色娘子军》、《女理发师》、《武松》（京剧）等十二部影片。1972年以后，他又拍摄了《白毛女》（舞剧）、《第二个春天》、《青春》、《从奴隶到将军》（上、下集）、《等到满山红叶时》、《南昌起义》、《笔中情》等九部影片。上述影片中有许多是现代题材和革命历史题材，也有历史故事片，并以彩色片居多。二十多年来他曾多次与著名导演汤晓丹、桑弧、谢晋等以及总美术师韩尚义合作。在长期的实践摸索中，他不断地探索新路，追求新意，逐渐形成了自己的摄影艺术特色，尤其是在彩色片的摄影方面取得了一定的成就。

1957年沈西林在黄绍芬合作和指导下拍摄了第一部彩色故事片《女篮五号》。当时他还是初学拍摄彩色片的阶段，对彩色摄影的技术十分生疏，对于色彩的作用也不甚了解，对某些场景的色调把握不准。例如林小洁去集训的体院，大厅柱子的颜色，如同他自己所说的“红得象倒翻大红颜料缸一样难看。”到拍摄《钢铁世家》（1959年）和《红色娘子军》（1960年）时他对色调的处理就有了一些经验。他着意追求以“套色木刻”的摄影效果来渲染影片主题，描绘出水深火热的时代气氛。后来拍摄《青春》时，在色彩运用上以嫩绿为基调，透明清新，生意盎然，带有一点诗情画意的图画风味。

这两部反映不同时代风貌的影片，摄影在色调选择上别具匠心，形成鲜明的对照，有力地深化了主题，也初步显示了沈西林在彩色影片摄影中的艺术特色。

电影摄制进程很大程度上受到季节和气候的约束，拍摄外景时一般总是选择在晴天拍；夜景一般都抢在黄昏和天亮前拍，有效工作时间很短促。拍《鸡毛信》时，因为天气一直不好，摄制组人马在湖南足足等了四十多天，才盼到了阳光。《红色娘子军》有二百多个夜景镜头，每天只能拍一至四个镜头，花费了两个多月才拍完。每天清晨三点半就要起床，把大家搞得精疲力竭。沈西林内心深感负疚。长期以来，沈西林一直思虑着，如何才能摆脱“天变我等”的束缚，改变“听天拍戏”的局面呢？直到1977年拍摄《青春》时，他的愿望开始实现了。他们在黄山拍外景，山区气候变化无常。有一次刚架好摄影机，竟下起毛毛细雨，按常规就得收场了。但沈西林却在一旁沉思：根据剧情，利用现在雨中湍急的河流，衬上后景山峦朦胧，岂不是更能渲染气氛，烘托人物情绪吗！他便向导演谢晋提出建议。谢晋问：“下雨能拍吗？”他胸有成竹地回答：“可以拍，天变我亦变。”在导演的赞许下，他迅即重新测算曝光度，开动了摄影机。他认为除了个别有特定气氛要求的场景必须在晴天拍摄外，其它的戏在什么气候条件下都可以拍。以后拍戏他就与导演、制片主任等事先研究好几套拍摄计划，遇到天晴拍晴天的戏，碰上天阴拍阴天的戏，以适应天气的变化，加快了拍摄进度。对夜景的拍摄方法他也作了尝试，把远景、全景镜头安排在黄昏或天亮前（各十五分钟有效工作时间）抢拍掉，整体气氛效果比较好，而中景、近景、特写镜头放在夜里通宵拍摄，时间就很充裕。《青春》中的篝火晚会一场戏共有二十多个镜头，就是利用黄昏接着夜里连续拍摄一气呵成的，不仅拍摄进度较快，而且演员情绪连贯，光调气氛也统一，环境真实感强，达到较好的艺术效果。

从《青春》的镜头处理手法，也可以窥见沈西林的摄影艺术匠心。他认为，作家用笔写文章，电影则是用镜头来写文章的，而摄影是参与文章的执笔者之一，必须学会用镜头来做文章。他看了美国影片《翠堤春晓》中有一场戏写斯特劳斯与女歌唱家卡特唐纳同台演出，斯特劳斯的妻子伯蒂怀着嫉妒和痛楚的心情，冲动地来到音乐厅，当她看到演出的情景是那样的热烈，丈夫的演奏与歌唱是那样的和谐时，她的镜头从特写到近景，又从近到中，从中到全，从全到远，从远到大远，与舞台演出的镜头交替对列，连续变化着的画面，描绘伯蒂内心感到自己渺小，与丈夫的距离越来越远，镜头含义深邃。沈西林受到很大启发。拍《青春》时有一场戏写向晖治愈了亚妹的聋哑病离开翡翠岭时，亚妹敬送她一束鲜花，表达自己的感激之情，原来分镜头处理为一个远景：亚妹送花；一个近景：亚妹送花。后来根据他的建议，用两台摄影机同时分别拍摄亚妹及花束的特写，交替剪辑成十五个镜头，以鲜明的镜头节奏表达了人物的强烈感情，镜头好象和亚妹的心在一起跳荡，情绪异常激越。又如影片表现亚妹在向晖的精心治疗下听觉逐步恢复，开始听到钟摆的滴嗒声时，摄影师把镜头角度反跳为从挂钟的内部向外拍，钟摆在亚妹喜悦的脸部特写前欢快地来回摆动，镜头的处理和演员情绪紧紧相连，产生一种内在呼应的艺术效果。沈西林在《青春》这部影片中取得的成绩表明他不论在摄影技术还是在摄影艺术方面都达到了一个新的水平。

1979年拍摄的《从奴隶到将军》和1981年拍摄的《南昌起义》，沈西林在摄影处理上又作了进一步的探索。这两部都是革命历史题材影片，真实

地再现了革命战争年代的历史风貌。《从奴隶到将军》的总色调以灰、暗为主，调子深沉，追求彩色片素拍的影调效果。而影片的上、下集基调又有所变化。沈西林把上集的基调定为“黑暗的年代”，一方面对光、色作适当处理，采用大面积塑料反射的散光布光法，再辅以局部反侧光，镜头上加 0.3 灰片，使胶片曝光适度，光影反差小，色彩还原调子灰白；另一方面将大多数场景放在阴天拍摄，利用天色白蒙蒙、透视度差、色调和谐的特点，创造了沉重的环境气氛感，再现了战争年代的艰苦岁月。象很多打仗的场面尽可能都选在阴天拍摄，增加了“惨”的气氛。下集为“悲壮的颂歌”，在灰白色调的基础上色彩更加浓重，着意追求粗犷的油画一般的风格，通过上、下集基调的变化发展，烘托了从奴隶到将军的成长过程。全片共九百多个镜头，摄影在导演、演员、美术等各部门的通力配合下，一个镜头也没有重拍过。

《南昌起义》是一部史诗性影片。为了逼真地刻画周恩来、贺龙等老一辈无产阶级革命家的形象，沈西林首先在画面构图、光线运用上下功夫，采取局部背景曝光过度，而人物脸部曝光不足的布光法，光线明暗得当，层次感强，使人物形象庄重有力，气度不凡。在环境渲染方面，影片的色彩随着情节发展而变化着，逐步推向高潮。影片结尾前贺龙焚烧八人大轿，冲天的火焰照得银幕一片通红，象征着老一辈革命家毁灭旧世界，迎接新世界的英雄气概，造成引人入胜的强烈意境，也充分表达了摄影师满腔热情地歌颂南昌起义的创作激情。《从奴隶到将军》和《南昌起义》都获得了文化部授予的优秀影片奖，这里面也蕴含着摄影师辛勤劳动的成果。

1982 年沈西林拍摄了《笔中情》。除了京剧《武松》外，这是他迄今拍摄的唯一的一部古装历史片。影片取材于东晋书法家王羲之的轶闻逸事，描写了主人公克服骄傲自大、追求书法真谛的故事。摄影在取景时一反过去一些古装片中以垂柳小溪为主要背景的窠臼，把环境选择在泰山、普陀等名山大川，气势磅礴。沈西林以前擅长于拍摄革命战争题材影片，逐渐形成了粗犷、简练，深沉的艺术风格。在《笔中情》中，沈西林吸收了他过去在摄影艺术上的某些特点，并结合影片本身的题材特色，粗中有细，虚中有实，力求达到中国画中彩墨山水画的气派和艺术效果。在镜头处理上他大胆运用两极镜头，远取其势、近取其质：以大全景，大远景展现出山河之雄伟、绮丽；以近景、特写表达主人公置身广宇，心驰神往的激动心情，使人、景、情融于一体。如赵旭之悟出书法真谛时，着重运用特写、大特写表现人物欣喜若狂，如醉如痴，刻画人物思想感情，情绪的细腻变化，又运用大全景、远景表现人物充满激情的动势。齐文娟是大家闺秀、娴静文雅，动作性不强，则多用运动镜头，结合近景、特写来表现其细微含蓄的感情变化。在画面处理上，无论内景还是外景，摄影十分注意构图起伏、虚实结合。拍摄时略施烟雾，使后景薄雾冉冉，“淡烟暮霭相遮蔽”，增强了空间透视感。同时突出了前景的主体，而后景画面有藏有露，简练含蓄，借有限的景物获取了无限深广的艺术意境。

沈西林从影以来，在摄影艺术创作中不断探索新路、追求新意，取得了可喜的成果，而且在政治上不断要求进步，1958 年他被评选为上海市社会主义建设青年积极分子，1978、1979 年连续被评选为上海电影系统先进生产者，1979 年还被评选为上海市劳动模范。1978 年沈西林被提任为上影厂摄制车间主任，1980 年他光荣加入了中国共产党，同年当选为上海徐汇区人民代表。

(唐乃祥)

## 何玉门

何玉门是新中国培养起来的第一代年轻的动画片导演。

1954年，他导演的第一部动画片《夸口的青蛙》拍摄成功，继而先后导演了《我知道》、《木头姑娘》、《小朋友们》、《小鲤鱼跳龙门》、《壁画里的故事》（与王树忱合导）、《急追猛赶》、《小溪流之歌》、《集体有余》、《渡口》、《战旗似火》、《好猫咪咪》、《善良的夏吾冬》等动画片。其中《小鲤鱼跳龙门》曾于1959年获得莫斯科国际电影节的“动画片银质奖”，《好猫咪咪》得文化部1979年优秀影片奖；《善良的夏吾冬》被评为上海美术电影制片厂1981年度的优秀影片之一。此外他与胡同伦编剧拍摄的动画片《草原英雄小姐妹》又获第二次全国少年儿童文艺创作三等奖。

他是怎样从一个普通的高中毕业生成为一名动画艺术家的？他在从事美术电影事业后，又是怎样学习、摸索、创作，一步步向前迈进的呢？

1928年，何玉门生于辽宁省义县。他从小喜欢听老人讲神话故事、民间传说，还在五、六岁的时候，便常常跑到村中的庙宇里，望着佛像、壁画发愣，想着故事中的人物、情景，就这样渐渐地爱上了美术。每年过节，家家户户张贴的门神、年画，更加吸引了他的兴趣。他还常常望着牛马猪羊，用笔将它们画下来，画什么就象什么。他画的小毛驴，不仅象，而且还很传神，村里的老人们看了，常常夸奖这个还不懂事的娃娃有“天赋”。

由于父亲在齐齐哈尔市银行供职，八岁那年便随父亲到该地读书。父亲给他买的小画册、连环画成了他的宝贝，爱不释手。他还时常将父亲收藏的书籍、杂志上的插图、画页偷偷地剪下来，张贴成册，供绘画参考，所以，免不了遭到父亲的严厉训斥。父亲认为搞美术没有出息，将来充其量不过是一个绘制广告的“商人”。父亲要自己的孩子好好读书，争取以后考入大学深造。但对美术的热爱，使得小学时代的何玉门始终没有放下绘画的笔。他开始试着将爷爷、奶奶讲给他听的传说故事用一幅幅画描绘出来。由于更多的时间、精力集中在绘画上，影响了数学等其它功课。但他的图画成绩特别好，在同年级里总是名列前茅。

中学后几年，东北已解放。在学校的组织下，他积极地参加了美术宣传活动，不仅在学校画，也时常到社会上去画。那时《嫩江日报》发表了他的第一套表现救灾的连环漫画，接着，他结合“土改”内容创作绘制的连环画也出版了。从此，他对绘画的兴趣更是与日俱增。

他爱好绘画，对于能将静止的图画活动起来的“卡通片”更是喜欢。万氏兄弟早期的作品《铁扇公主》对他产生过极大的影响。万老的名字在他头脑中永远忘不掉了，他把他们当作神仙般地加以崇拜，对动画艺术更是倾心渴慕，心驰神往。

东北解放后第三年，他高中毕业。同学们有的报考大学，有的参了军，有的从事民政工作，他却经两位老解放区来的文艺干部的介绍，自愿到齐齐哈尔市“民众教育馆”，从事市内宣传。从绘制画像，到书写标语，布置会场，无所不干。不久，调入齐市文艺工作团，从事专职美术工作。1949年8月，全团调至沈阳，扩编为东北青年文工团，他担任了美术队长。同年9月，该团调至长春市，编入东北电影制片厂，他被分配在初创阶段的美术片组。1950年3月，又随组迁至上海，在上海电影制片厂美术片组从事美术片的创

作。先后当过动画、原画、美术设计和动画导演。1957年，上海美术电影制片厂成立，他继续从事动画片的导演工作，并兼厂艺委会副主任、影协上海分会理事等职。

中国的美术电影在三十年代末，四十年代初的银幕上出现过以后，不久便消失了。直至解放前夕的一个很长时期，中国的美术片实际上处在一个空白阶段。所以，新中国的美术电影事业从创办那天起，为了尽快创作生产出自己美术片，以配合解放战争的需要，只能在几位专家的指导下，从各处陆续调来一批对美术电影毫无所知的年青人，边学边干，边干边学，在实践中逐渐掌握动画专业的技巧。何玉门就是在这种情况下参加动画片绘制工作的。他抓紧一切机会熟悉美术电影业务，虚心求教于老前辈，进步很快。起先，他从事“动画”（即在动画设计的关键动作之间画中间动作），数月后升为“动画设计”，两年后担任美术设计，很快被提升为动画导演。这一阶段，是他熟悉动画技法，掌握动画片基础知识的过程，为从事导演工作，打下了很好的基础。

他从1953年开始任导演，仅仅掌握了动画的基本技巧，对于承担整部影片的艺术领导责任的导演来说，还很不够。电影是门综合艺术，作为一个导演，需要熟悉、了解和掌握的东西实在是太多了。不仅要有一定的艺术修养，不仅要懂得电影的一般规律，更要懂得美术电影的艺术特点和创作要求。当时，能看到的主要是苏联的动画片，他便认真观摩研究。如《灰脖鸭》、《怪箱子》、《蚂蚁和象》、《金羚羊》等动画片，他曾观摩了许多遍，并逐格分析画面，选择有关内容一张张绘制下来，比较、分析、琢磨，从中探求造型、动作、节奏、构图、场景安排、特技处理、镜头组接等方面的技巧，获取有益的间接经验；并将获得的间接经验用于自己的实践。从1953年至1958年，他共拍摄了五部动画片。这一阶段他着重摸索动画片的艺术规律，掌握了动画电影的特殊表现手段，从而拍出了在国内外有较大影响的动画片《小鲤鱼跳龙门》。这部影片是根据金近的同名童话改编拍摄的。影片形式新颖，基调明朗活泼，细节处理十分有趣。其中小黑鲤鱼的形象刻画得十分可爱，使人想象到一个活泼好动、无所畏惧、勇于探索新奇世界的孩子。老鲤鱼奶奶戴着老花眼镜，多么像一位慈祥的老妇人。另外，张开着“大剪刀”的螃蟹，奇异的水草怪石，构成了一幅幅新奇美妙的图画，给人一种明快、昂扬的情绪感染。虽然影片获得了莫斯科国际电影节的“动画片银质奖”，但何玉门并不满足于于此，他开始在动画片的艺术创作中有意识地摆脱外来的影响，探索美术电影的民族化问题。他一方面向中国的美术传统学习，另一方面在美术片的创作中探求中国广大观众所喜闻乐见的形式。他与王树忱合导的动画片《壁画里的故事》就是这一探索的成果。这部影片的主题是宣传“人定胜天”的思想，它的内容是受了当时“浮夸风”的影响的。但在如何用美术片的独特手法，用民族形式表现现实题材的问题上，取得了经验。

他在民族化的探索方面，较有代表性的一部动画片是《集体有余》。这部影片采用喜剧样式，描写一个财迷心窍的老汉，想自己钓大鱼，差点被大鱼吃掉，后来依靠大伙的力量才把大鱼抓住。通过“打鱼”这个虚构的故事，歌颂了社会主义集体力量。这部影片从内容到形式完全吸收了山东木版年画的特点，片名都是从劳动群众喜闻乐见的年画角度考虑的。为拍这部影片，他们先后到山东潍坊、天津杨柳青、苏州桃花坞等年画产地收集材料。在影片的创作过程中倾注全部的热情，花费了极大的精力，使影片内容与艺术形

式统一和谐。1964年由于极左思潮泛滥，影片拍摄完毕尚未公开发行放映，便被打成宣扬“中间人物论”的典型而锁入仓库，以后又遭到批判、销毁的厄运。作为该片的导演，为之痛心疾首，并为影片无法与观众见面而遗憾万分。

其次，何玉门还注重在影片的风格样式的多样化方面作大胆的探索。各种题材，他都进行了尝试。

《小溪流之歌》就是根据著名作家严文井的一篇散文诗拍摄的动画短片。描写一条小溪流不分昼夜地向前奔流，山谷里荡漾着她歌唱的回声。小溪流流呀流呀，流到微波荡漾的河里，流进汹涌澎湃的大江，又流入浩瀚广漠的海洋，奔向无限美好的前途，任何力量都阻挡不住她前进的脚步。

散文诗虽美，但如何通过动画形象，来塑造小溪流的革命乐观主义精神，表现这深邃的诗情画意呢？他专程到北京找严文井谈了一个下午。在摄制组全体同志努力下，影片终于成功地体现了原著的精神、风格，又表现出了强烈的动画效果。影片清新、优美、抒情。是一首快乐的颂诗、是一曲生命的赞歌。

何玉门创作态度严肃，所导演的影片具有趣味性强等明显特征。他认为这是美术片能否具有感染力的重要因素，是美术片的生命力。在创作中他始终注意探求动画趣味。就是在十年浩劫时期，在高压政策下，创作人员不敢提及美术片的艺术特点及创作规律，不敢追求趣味性的情况下，他拍摄的动画片《渡口》，仍坚持美术电影的“特性”，努力“挖掘”能够发挥动画特长的表现形式，使画面生动有趣，新鲜活泼。因而这部写实题材的美术电影获得了较理想的银幕效果。

荣获1979年文化部优秀影片奖的动画片《好猫咪咪》是一部风格清新、幽默有趣，色彩鲜艳，有浓厚的民族特色和教育意义的影片。为了追求艺术形式上民族民间的绘画特点，他和摄制组的成员，专程到木版年画的故乡山东潍坊搜集资料，作为参考，使影片在造型、色彩上都富有民间特色。为追求内容上的趣味性、幽默感，他在原作基础上作了加工丰富，不仅仅表现猫捕鼠时打斗的动物习性，而且还赋予小猫在与狡猾的老鼠作斗争时的勇敢和智慧的个性，使戏有层次，有高潮。这部影片具有新颖的艺术效果，受到观众的好评。

1981年，何玉门采用新疆的传统绘画风格拍摄了动画片《善良的夏吾冬》。在这部影片中，他对美术片的“新”“奇”“趣”的特点又作了新的探索，使影片在大胆想象与细节的真实，怪诞的内容与情节合乎情理的发展，以及人物与动物之间，性格和趣味的统一等方面作了探索，这种有目的的追求，取得了预期的艺术效果，影片受到观众的欢迎。

没有探索、没有追求，就没有创新，就无法攀登艺术的高峰。一步一步的探索，是踏上艺术高峰的阶梯。他决心在通向艺术高峰的阶梯上继续迈步，永不停留。

（杨玉良）

## 杜生华

杜生华是科教片著名导演。他的作品以立意鲜明、敢于创新、结构流畅、表现细腻见长。他导演的《没有“外祖父”的癞蛤蟆》（编剧张耀明，摄影裘葛）和《知识老人》（编剧刘咏，摄影裘葛）上集，连续荣获了1962和1963年的第一、二届电影“百花奖”的最佳科教片奖。1958年在南斯拉夫举行的国际科技电影会映中，他导演的《荣宝斋的木版水印画》（编剧刘咏，摄影蒋伟）也获好评，曾受尼古拉代斯拉科学技术影片磁牌奖。此外，还有他导演的《农业生产合作社的包工制》、《敦煌艺术》等等，先后得到文化部颁发的优秀科教片奖；《农村安全用电》、《他们怎样过日子》、《生命的凯歌》（与羽奇合导）、《回声》、《钱江涌潮》、《载波通讯》等等科教片，至今犹为观众喜闻乐见。

科教片的科学性与艺术性是杜生华所异常专注的，对于拍片目的，观众对象，他也十分重视。所以他导演的片子题材不同，形式各异，内容准确，生动活泼，受到同行称道，观众欢迎。他在《我对科学教育影片的样式是怎样认识的》（1954年4月10日《光明日报》）一文中写道：“如果在科学教育电影的创作中，能够很好地掌握它的独特风格和样式，科教片是能被广大群众所喜闻乐见的”。这个见解，不失为独到的经验之谈。

杜生华不仅对科教片颇多建树，并且对纪录片、故事片创作也有业绩。1949年他编导的以反映乞丐在新旧社会的不同命运为内容的纪录片《踏上生路》，曾获第五届卡罗维·发利国际电影节短片荣誉奖。次年，他又以解放了的农村青年男女挣脱封建婚姻束缚的主题，编导了故事片《儿女亲事》，对破除包办婚姻，提倡婚姻自主，宣传当时的《婚姻法》起到一定作用，为广大群众所欢迎。（以上两片均为“北影”摄制）

那么，杜生华的艺术才华是怎样成长的呢？

1926年农历3月22日，杜生华出生在山西省榆次县什贴镇一个贫苦农民家里。小时候他只读过不到二年的书，捡过煤渣，帮过零活，打过短工。由于杜生华的父母是民间绘画的爱好者，对杜的艺术兴趣有一定影响。

1938年2月，杜生华还不足十二岁，就在家乡一带参加了八路军一二九师，当上了“小八路”，在太行山上打鬼子。以后，十五岁的杜生华随军到达革命圣地延安，仍旧担任通讯员，曾被评为模范儿童，并于1942年加入中国共产党。随之又先后在延安大学中学部和陕北米脂中学攻读。1943年冬，鲁艺工作团到米脂传播新秧歌，米脂中学党组织派他和另外两个同学一起到工作团学习。在艰苦的生活和困难的物质条件下，杜生华没有皱过眉头，却刻苦地向“鲁艺”的同志学习文艺宣传的新样式。不久，他在汇报演出中，竟然担任了田方导演的《双喜临门》秧歌剧的主角，从此便开始了他的艺术生涯。

1944年春，鲁艺工作团回延安。绥德分区成立了专业文工团，杜生华参加该团搞美术工作，成为一个专业文艺工作者。在文工团，他学得更多，练得更广。画画是他的必修，曾设计过《白毛女》舞台布景。同时，还学会了弹三弦，每当演奏缺人，他就调弦弹奏；碰到演员缺席，他也粉墨登场。抗日战争胜利后及陕北自卫战中，他还同王绳武同志合作创作了揭露蒋、日、

汪三位一体欺骗老百姓的秧歌剧《一件皮袄》和表彰民兵机智勇敢的短剧《你看我是谁》。这种又编又演，能画能奏，什么都干的“一揽子”艺术实践，为他日后从事综合性艺术的电影导演工作，倒也积累了一些基本功底子。年青人的好学不倦，是他技艺长进的动力，而革命环境的熏陶，更使他体验到文艺教育人民，鼓舞人心，鞭笞邪恶，陶冶情操的深刻意义，以致他日后每接触到一个题材，总要首先考虑这个题材给什么人看和为什么要反映它？然后调动一切艺术手段，尽可能好地达到创作目的。

1947年，党组织成立了西北电影工学队，抽调一批文艺工作者去东北解放区学习电影工作。杜生华随该队步行了漫长的路程。

1948年夏天，到了东北电影制片厂所在地兴山。他被分配到新闻片组，参加《民主东北》新闻片题材的采访、编辑工作。从此，这个在八路军里成长起来的年青人，正式进入电影创作生涯。

1949年，杜生华又被调去北京电影制片厂以编辑名义从事他的处女作《踏上生路》纪录片的编导工作。翌年，他又编导了故事片《儿女亲事》。1952年新中国迈步走向社会主义建设，杜生华应召参加创建科学教育电影事业的行列，担当新片种的创作，进行新事业的开拓。

从舞台到电影，又从新闻片、纪录片、故事片到科教片。摆在杜生华面前的陌生课题确实成堆。他发扬了在战火中养成的顽强刚毅性格，以及他的“环境是条件，学习靠自己”的信念，向书本，向一切人和事学习。他成天泡在暗黑的影院里一遍又一遍地琢磨着银幕上人物、场景、技巧、构图的变化，探求着电影艺术上的一个个为什么？为了拍好《踏上生路》和《儿女亲事》，他曾经一次又一次地徜徉在刚刚解放的北京街头巷尾，细心观察流浪者的生活细节，甚至和他们交朋友，倾听他们的内心独白；他深入农村挨家挨户地串门儿，了解老一辈和新一代在婚姻大事上的喜怒哀乐和要求希望，以及产生婚姻悲剧的社会历史背景，力求使人物、情节、内容立足于真实可信的基础上。他向同事们，前辈们诚恳虚心讨教着许多电影的技巧、知识、理论，以期充实和提高自己的业务知识能力。

当他搞科教片导演后，他更感到在熟悉一切人和事之外，还得熟悉各种科学知识，才能得心应手地驾驭各类题材。于是他益发勤于学习与思考，力求掌握科教片的特性，遵循党所制定的科教片的制片方针，坚持以辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，解释自然现象和社会现象。同时不断探索着科教片的艺术表现形式。在他导演《知识老人》时，整日跟少年儿童为伍，了解孩子们对天有多么高这类知识的探求欲望与兴趣所在；又从专家处，书本上啃嚼着看不见摸不着的气体知识与人类活动的关系，及其自身运动的规律。晚上，反复推敲着影片的结构与样式，甚至从睡梦中惊醒，笔录下一触即发瞬息即逝的创作灵感。他善于同编剧合作，从众多的创作方案中选取了科学童话的表现形式，首次在科教片中运用动画气体娃娃与小演员在同一画面中见面、对话的形式，让无影无踪的空气变得形象鲜明，载歌载舞地演唱出各自的成份和在天地间的作用。全片构思新颖，深入浅出，格调明快，适应少年儿童欣赏心理。以创新的精神为当时尚属缺门的我国科学童话影片的创作，做出了可贵的贡献。

《没有“外祖父”的癞蛤蟆》反映的是我国已故著名生物学家朱洗教授在离体排卵的基础理论研究方面的出色成果之一，也是世界上首先使一只没有父亲的母蛤蟆（蟾蜍）产卵传种获得成功。尽管这是一门复杂而深奥的

科学，而且当时的微观摄影条件还较落后，但杜生华迎难而上，吃住在生物研究所里，没日没夜地观察着专家们人工针刺卵球的体外单性繁殖操作和蟾蜍卵球受刺后发育的情状，虚心地向朱洗教授请教，细致地记录着整个实验过程的要领，吃饭走路，睡觉都不得安宁地沉思着拍片目的和表达方式。终于第一次在我国科教片里运用显微定格延时摄影将单性人工繁殖的卵球演变成蛤蟆的真情实景呈现在观众面前，并把一项深奥复杂的科学实验，用简明的电影语言，通俗生动地反映了出来，赢得了国内外生物学家的重视与赞赏。

艰辛的创作劳动和刻苦的学习、思考，使杜生华体验到作为一个科教电影创作者，学习古人“为人性癖耽佳句，语不惊人死不休”的钻研精神和“身与心为仇”的刻苦坚韧意志，是重要和必要的。

1979年4月，杜生华作为中国电影代表团成员，去日本参加了国际科学电影东京大会。回国以后，他担任了上海科学教育电影制片厂副厂长，领导创作。他认为：科教片肩负着提高我国劳动人民的科学文化水平的光荣和艰巨的任务。由于过去的政治动乱，使这个片种在创作上和理论上都受到严重的干扰和破坏。以往初步探索的经验，尚待进一步的实践检验，加以充实发展；新的创作课题又接踵而来。他觉得这些问题需要和同志们一起努力解决，并深信是能够尽快研究解决的。

（卞佩才）

## 严定宪

严定宪，上海美术电影制片厂动画设计兼导演，1936年出生于江苏无锡的一个知识分子家庭。父亲是会计，母亲是个爱好文艺的中学教师。在母亲的枕边膝下，童年的严定宪聆听了一个又一个充满幻想色彩的童话故事。这些童话深深地吸引着他，他对童话中的神奇的画笔，美妙的颜色发生了浓厚的兴趣。从此，每天放学回家，他几乎把全部时间都用在绘画上了，没过多久，竟然能画什么象什么。他的小桌子上，摆满了武将、侠客、兵士、官吏……每次看完戏回来，他便画出戏中的人物，并贴在硬纸片上，向同学们展出。

十一岁那年，他跟随母亲来到上海。当他第一次观看美国卡通片《木偶奇遇记》时，那个可爱的小匹诺曹深深地打动了他的心！而当他看完了《唐老鸭》、《米老鼠》和《白雪公主》等影片后，更是如痴如醉！多么神奇啊，这画出来的人物、动物居然能说话，会活动。这对孩子来说，真是奇妙莫测。他迷恋和向往那个充满奥秘的神奇世界。

童年的生活富有色彩，孩提的幻想难以忘怀。1951年当他中学毕业时，得知苏州美术专科学校设有动画班，他报考了这个学校，并以第一志愿考取了动画专业。一跨进苏州美专，他如鱼得水，在艺术的海洋里遨游。那里，是他通向动画艺术的摇篮；那里，给他打开了一个崭新的世界。从此，他便开始跋涉在艰巨，然而却有无穷乐趣的动画艺术的道路上！

1952年，全国院系调整，他来到了北京，成了中央文化部电影局动画班的学员。这是当时唯一的一所培养电影专门人材的学校。党和政府为他们的学习、生活创造了优越的条件。在这里，他学习了各种文艺理论，听电影讲座，观摩影片及学习动画专业的各种知识，为他从事电影动画事业打下良好的基础。

1953年，严定宪毕业分配到上海电影制片厂美术片组从事动画片的艺术创作，开始在动画片担任画中间画的工作。

1955年，在特伟同志导演的《骄傲的将军》影片中，严定宪第一次担任动画设计的工作，当时他年仅二十，艺术上很幼稚，但他并不气馁，和导演及摄制组的主要创作人员一起，讨论剧本、研究影片的风格。老同志一丝不苟的工作态度，给了他很大的启示，他领悟到要成为一个称职的动画设计，光靠技巧熟练还不够，还必须提高艺术修养。于是，他如饥似渴的学习、刻苦认真的工作，终于较好地完成了影片的动画设计任务。

接着，他先后又参加了《墙上的画》、《小蝌蚪找妈妈》、《一幅僮锦》、《森林之王》和《大闹天宫》等影片的动画设计工作，这是他艺术上渐趋成熟的时期。他为影片设计的动作表情细腻而富有想象力，受到了同志们的称赞。

他不善言辞，总是埋头工作，但他却又是事业上的有心人。每次参加影片的创作，他都注意做笔记，总结自己工作中的体会和经验。随着岁月的流逝，笔记本渐渐增厚了，成了当时动画组青年创作人员传阅和抄录的一本业务参考资料。以后几经丰富和修改，终于写成了《美术电影动画技法》一书，1981年由中国电影出版社出版。这本图文并茂、长达四万多字的书凝聚了严定宪多年的心血，填补了我国动画技术理论的空白，成为青年人学习动画专业的教科书。

严定宪在动画专业方面颇有研究，并十分关心动画事业的发展，所以北京电影学院动画班及厂内的动画进修班、训练班，职业学校都请他去讲课。他积极工作，为培养和提高动画片队伍付出了心血。

严定宪有个志同道合的伴侣林文肖，他们是同学，又是同事，有着共同的志趣和理想。在绘制《大闹天宫》时，他俩都担任影片的动画设计工作。他们互相切磋，共同探讨，合作默契：白天时间不够，还有晚上；厂里讨论结束了，又在家里继续进行；一个起草，一个誊清。他俩先后设计出了“美猴王出场”、“龙宫借宝”、“七仙女采桃”、“大闹瑶池”、“智斗四大天王”等难度较高的几场戏。这些戏的设计既快又好，在摄制组传为佳话。他俩担任导演工作后，业务上的研究，探讨就更多了。动画片《回声》便是他们联合导演的成果。

1964年，严定宪参加了集体编导的动画片《我们爱农村》，在影片中他担任执行导演。正当他精力充沛地准备拍摄新的影片时，政治运动一个接一个地开始了，严定宪和其他艺术家一样，被迫中断了创作。

直到1972年，严定宪才导演拍摄了动画片《放学以后》，接着，又与王树忱联合导演了动画片《小号手》。“四人帮”垮台后，严定宪又完成了动画片《两只小孔雀》、《哪吒闹海》（与王树忱、阿达联合导演）、《人参果》、《回声》等影片。

《哪吒闹海》是我国第一部彩色宽银幕动画片，严定宪和另外两位导演配合默契，为影片定下了追求“奇、绝、壮、美”的艺术设想。在影片创作中，严定宪主要负责全片的动作设计，他与动画设计人员反复推敲剧本内容，抓住“哪吒诞生”、“哪吒自刎”、“莲花化身”和“大闹龙宫”等重场戏，在塑造人物上花了很大的功夫。如：为了表现哪吒再生，严定宪和摄影、动画设计人员一起研究，采用了多次曝光的电影技巧，摒弃了一般化的表现方法，将莲花化作哪吒，达到了剧本中所规定的情景。又如：在“大闹龙宫”这场戏中，他不满足于开始构思时比较简单的处理，巧妙地利用了红、黑、青、白四条不同颜色的龙，让它们各施淫威，既发挥了动画片的表现特点，更突出了哪吒的性格。严定宪和摄制组的同志经过共同的努力，丰富了影片的情节，体现了总体构思，在银幕上维妙维肖地刻画了哪吒这个既是孩子又有神味的人物形象。该片上映后，曾受到国内外观众的赞誉，荣获了文化部1979年“优秀美术片”奖，第三届“百花奖”的最佳美术片奖，严定宪本人也被授予文化部颁发的1979年“青年优秀创作奖”的荣誉。

1981年樱花盛开的时节，他作为美术电影代表团成员访问了日本。通过这次中日动画界同行的交往，他开阔了眼界，更增添了他要拍好具有中国风格的美术片的信心。

严定宪踏入美术电影的大门已整整三十年了，在这不短的岁月里，他经历了困难、欢乐，也取得了成绩、教训……在回首往事之余，他不无感慨地说：“已是人过中年了，遗憾的是没有拍出什么高质量的影片来，今后要抓紧时间好好干，一直干到不能动为止，争取搞出几部较好的影片来！”

（江 岳）

## 罗从周

罗从周是我国著名的电影摄影师。1916年6月18日出生于浙江省镇海县汇头村，因家境清贫，在村里读了几年小学，于1930年经人介绍进上海明星影片公司洗印车间当学徒。在旧社会，穷人靠手艺过活，他一进厂就把全部精力拼注在学习技术上，除了份内应做的洗印工作，也学剪辑、配光。只要有技术可学，那个部门忙、缺助手，他就主动去帮忙。由于他工作勤奋，刻苦好学，1935年满师后不久，就被我国第一代电影摄影师董克毅所赏识，主动调他去担任他的摄影助理。董克毅是当时颇负盛名的全能摄影师，不仅能摄，也擅长摄影机的修理，而且还是特技摄影的高手，这给勤学的罗从周提供了多方面掌握摄影技术的优越条件。但是在旧社会，徒弟学会师傅饿死的事是常见的，作师傅的不免总要留一手。罗从周只能在做助手工作时偷偷地学，处处留心观察，事事细心琢磨，由于他待师真诚，做事勤快，不出差错，久而久之才逐渐赢得了董克毅的好感和信任，终于使他改变了保守技术的态度，乐意传授，使罗从周在三年时间中初步掌握了一套摄影专业技术。

1937年，抗战爆发，明星影片公司停业。翌年，罗从周由明星转入国华影业公司担任摄影，他在与老师董克毅合拍故事片《三笑》后，即开始独立拍片，《文素臣》是他的处女作。从那时到上海解放的十二年中，他先后拍摄了四十八部故事片，积累了丰富的摄影经验，而且在一些影片中已能娴熟地运用在当时被视为崭新的摄影技术——特技摄影。

特技摄影在高度科技发展的现阶段，已是被广泛使用的一门技术。可是在三十年代，它是引人注目的新奇技巧，却并不公平地被看作是摄影师卖弄的一种摄影噱头。在当时的国内摄影师中，能够拍摄特技摄影的人并不多，罗从周在继承和发展名师传授的技法的同时，也向其他老摄影师学习，积极钻研开拓特技摄影的新领域，诸如拍摄了高速慢动作和降格快动作，隐身术，小人变大人，从高楼上跳下跃上，空中飞人，一个演员扮演两个角色同时在一个画面上握手等等。这些特技镜头，在当时他所拍摄的《李阿毛与东方朔》、《雪梅风柳》等影片中，都取得了很好的效果。

罗从周拍摄的影片，为数众多，照相质量稳定，密度正常，用光细腻，人物肤色还原好，在摄影技术上取得了优异的成绩。但是当时的社会风气并不承认电影摄影是一种艺术创作，只是把摄影机看成是表现唯美主义的一种工具，他们要求摄影师的，一是把明星的形象拍得美一些，既吹捧演员，又把演员当作活广告；二是在技术上拍出一些特技噱头，藉以招徕观众，增加票房价值。在这种纯商业性的要求下，摄影师在技术运用，镜头调度和表现手法等方面，都不可能具有明确的艺术创作目的性。

上海解放以后，罗从周从私营的上海联合电影制片厂转入上海电影制片厂，对党的文艺方针和政策的学习，使他明确了电影摄影师的职责：摄影机不应是唯美主义的工具，摄影师在艺术创作中应当出色地塑造人物形象，生动地表达故事情节，准确地体现影片主题。这种认识看似浅显简单，但却是罗从周走上革命文艺道路的起点，他从此有了奋斗目标，使十多年来勤奋学到的摄影技术，在不断的创作实践中创造了更好的成绩。1953年，他进上影厂后拍摄的第一部故事片《鸡毛信》，获得了1955年第九届爱丁堡国际电影节优胜奖；其后拍摄的戏曲片《天仙配》，获得文化部1957年颁发的优秀影

片奖，以上两部影片之所以能够获奖，这中间当然也有着罗从周的劳绩。彩色宽银幕故事片《老兵新传》，获得1959年莫斯科国际电影节技术成就银质奖章。事业上的成就和政治上的要求进步，使他树立了为党的电影事业奋斗终身的理想，1962年他在争取实现自己理想的过程中，加入了中国共产党。解放以来，他还拍摄了《山间铃响马帮来》、《炼印》、《李时珍》、《望江亭》、《摩雅傣》、《碧玉簪》、《北国江南》、《李善子》、《傲蕾·一兰》、《革命军中马前卒》等二十二部影片。这些影片在摄影艺术创作上，一扫他在解放前那种纯粹为明星服务的唯美主义旧习气，显示出他的摄影艺术新风采。

罗从周在摄影艺术创作上的成就，主要表现在光源的运用上。光源对电影摄影具有特殊的重要性，如何正确运用光源，使之为塑造人物、表现情节、体现主题服务，这对电影摄影师们是一个现实的课题。罗从周从五十年代开始，对戏曲片和故事片的摄影用光、烟雾处理和外景中的夜景处理等方面，进行

了卓有成效的探索，取得了可喜的成果。1955年，他在拍摄戏曲片《天仙配》时，正值戏曲界热烈讨论戏曲布景的虚实问题，由此引发出来的电影戏曲片布景和摄影用光的虚实问题，也在电影界中引起了热烈的讨论。罗从周根据自己的观点，分析《天仙配》天上人间的故事情节和场景，用实践参加了这次学术性的讨论，采用虚实结合的用光方法进行拍摄，天上的戏“以虚为主”，人间的戏“以实带虚”。男主角董永田间收工回家、七仙女在桥上相迎的一场戏，是他巧妙地运用“以实带虚”用光方法的一次收获，原来这场戏虽然镜头不多，但景面很大，如果搭盖布景，现有的摄影棚也容纳不下，导演提议到苏州选取实景加工拍摄。为了避免把实景拍得太实，罗从周与美工师共同研究，决定选取有晚霞的自然光，把环境处理成剪影，突出天空和人物，拍成的画面果然实景不实，银幕效果特好。在另一部戏曲片《碧玉簪》中，虚实结合的用光方法又有进一步的发展。为了烘托女主角李秀英，罗从周把影片环境光处理到适中亮度，光影干净，周围略淡，只在该突出的画面部分打上适当光亮，造成气氛明暗，色调冷暖，都与剧情起伏和人物内心情绪的变化相吻合。突出的如在“洞房”的一场重场戏“三盖衣”中，光影运用更是别具匠心，当李秀英第三次想给伏案而睡中的丈夫王玉林盖衣时，随着人物心情的波澜，罗从周采用由缓而急地移动摄影进行场面调度，把人物的拍摄角度一直处于不断变换之中，这时摄影的光影也跟着这种变换而变换。在李秀英的内心情感抒发到高潮时，摄影把色光和光影效果集中于突出人物的面部表情上，然后又随着人物心情的平复而静息下来。这种把摄影的艺术创作有机地溶化到导演的总体艺术创作之中，达到了情景交融的强烈艺术效果。这是罗从周从戏曲片的摄影实践中摸索出来的一条可贵经验，但是他认为：这种有层次有变化的细微光影处理，必须以剧情和人物内心情感为依据，不论采用何种表现手段，都应该符合影片内容的要求。从内容出发，这个根本点是与故事片的光影处理相同的，但戏曲片的处理可以适当夸张些，这一点又与故事片有区别。

烟雾效果为塑造人物形象服务，在五十年代是一个不大为人们所注意的课题。罗从周在拍摄《李时珍》时，在李时珍为一农妇夜诊的一场戏中，曾经作了一次精心的尝试。当李时珍刚给农妇诊断完毕天色将晓时，他移步走到一张小桌旁坐下开药方，习惯地拱起双手，在晨光熹微的烟雾中呵气取暖，

这时，一道暖人的阳光从窗口直射过来，生动地表现出李时珍在施诊后的愉悦心情，生活气息十分浓厚。在摄影技术上，用烟雾制造光柱并不是什么新方法，摄影师们都有各自的用法，但把演员放在光柱中表演，这在当时是并不多见的。其后，罗从周在一些故事片中曾多次运用这个方法，都取得了良好的艺术效果，博得了同行的好评。

罗从周热爱自己的专业，他善于在克服困难的过程中提高自己的摄影艺术技巧。1979年，《傲蕾·一兰》在东北某地的森林里拍外景，其中敌人在森林里拷打一兰是重场戏，要拍几十个夜景镜头。由于镜头数较多，搭布景工程浩大，只能由摄影设法在外景地利用实景解决。按照一般摄影经验，大都是利用黄昏或早晨的自然光进行拍摄。但在寒冷的北国，气候多变，晨昏短促，难以如期完成任务。罗从周凭仗丰富的摄影经验，进行在日光下拍摄夜景的尝试，又取得了理想的效果。

罗从周从事电影摄影四十多年，总共拍摄了七十多部故事片。他在摄影技巧上的不断创新，开拓了更为广阔的摄影艺术境界。但他并不满足于已经取得的成绩，他的自勉信条是：艺术创作只有在不断地追求和探索中才能开放新花，停止不前就意味着创作花蕾的枯萎；一个创作者不应受年龄的限制，要永葆艺术生命的青春，就要活到老，学到老。

（戴中孚）

## 林文肖

林文肖，上海美术电影制片厂动画设计兼导演，她于1935年生在上海丹阳一个银行职员的家庭。不久，全家迁到苏州，她的童年就是在这恬静、秀丽的小城中度过的。

小时候，林文肖喜欢跳舞和画图。她的伯父是个国画家、书法家，而且会吹很好听的箫，讲有声有色的故事，他每年总要来苏州住上二、三个月。每天一放学，林文肖就钻到书房看伯父作画。有一次，伯父和小孩做游戏，他铺开宣纸，让小孩在上面随便乱涂，然后，伯父根据这些墨迹略加构思，稍作添补，一会儿功夫，那些涂污泼墨竟变成了一幅绝妙的画！在林文肖的眼里，伯父具有一种神奇的本领。从此，她对画画着了迷。

1948年进入初中，不久苏州解放。解放初期，文艺宣传活动非常活跃，林文肖成了学校的文艺积极分子，每逢节日，画宣传画，组织节目，编排舞蹈，几乎样样都来。中学毕业时，美术成绩最好，老师鼓励她考苏州美专，而父亲却劝她考师范学校。考虑到当时家境有点拮据，但又不忍心放弃美术，于是她考入了苏州美专动画科。1952年全国院系调整时又到北京中央电影学校动画科继续学习。

1953年，林文肖毕业分配到上海电影制片厂美术片组，她把这看作是学校学习的继续。

1955年，她第一次参加《骄傲的将军》动画设计。老一辈动画艺术家对艺术的反复推敲和精益求精的精神给林文肖留下了深刻的印象，也成了她以后创作的榜样。这初次的创作实践，开始显露了她的艺术才华。从此以后，她先后参加了二十三部动画片的动画设计工作。

《小蝌蚪找妈妈》是我国第一部水墨动画片。影片的“主角”是既没有面部表情，也没有手脚的小蝌蚪，要表现它们的感情和心理活动无疑存在着很大的困难。但林文肖相信，通过细心的观察是能够理解小蝌蚪的“感情”的。即时她简直被这些小东西迷住了，就象一个顽皮的孩子那样出神地观察它、逗它笑，对于这些小蝌蚪高兴时如何游、疲劳时如何游，受惊时如何游，饥饿时看到食物如何游，甚至把它暂时捞出水面，过会儿再放入水中又如何游等等，都了解得一清二楚，因此她画出的小蝌蚪天真活泼、栩栩如生，确切地并富有创造性地把导演的创作意图体现出来。

《牧笛》是我国第二部精美的水墨动画片佳作，由著名美术电影家特伟执导，他把很多牧童吹笛的动作交给林文肖画。文肖知道，如果简单地动动手指则显得呆板，缺乏意境；如果摇头晃脑地多动，则不免流于油滑，感觉俗气。她留意观察了各种吹笛子的动作，其中特别仔细地观察了著名笛子演奏家陆春龄的演奏。他吹奏时的每一个动作，甚至每一个关节好象都渗透了音乐的韵律。林文肖不但注意观察了他与众不同的指法与神态，还捕捉到腕部的一个微妙动作。人们都说动画片对表现微妙的动作无能为力，但林文肖通过精细的观察和熟练的动画技巧，终于成功地把这一动作展现于银幕，使优美的画面、优美的音乐和优美的动作三者融为一体，产生了感人的艺术效果。

林文肖还参加了著名动画片《大闹天宫》（上、下集）的动画设计工作，画了不少孙悟空的镜头。如大闹蟠桃宴一场戏，设计者通过适度的夸张和精

心的动作编排，使孙悟空的动作刚柔兼济，舒展潇洒，具有一种内在的舞蹈美感，同时又把孙悟空感到受骗的羞辱和愤懑的心情刻画得很精彩。而巨灵神在她笔下又是一个表面气壮如牛而实则酒囊饭袋，令人捧腹的草包。她画的七仙女体态轻盈，动作如行云流水，真似有一股“仙气”。在《哪吒闹海》中，她画的再生后的哪吒，英姿勃发，光彩照人，在《草原英雄小姐妹》中，她把龙梅、玉荣这样现实生活中的英雄描绘得真实可信、生动感人……从动物到人物，从神话到现实，这些千差万别的对象，林文肖都能把他们塑造得性格鲜明，形象生动，给人留下深刻的印象。她是一个有着丰富想象力的，创作思想比较宽的，业务技巧熟练全面的优秀动画设计人才。

从 1978 年开始，林文肖担任导演工作。先后导演了《画廊一夜》、《雪孩子》、《摔香炉》和《小兔淘淘》四部动画片。

《画廊一夜》是她和阿达联合导演的。影片运用新童话的形式，以儿童画展为题，讽刺“四人帮”挥舞帽子、棍子，实行文化专制主义的可恶行径，把严肃的政治主题与轻松活泼的艺术形式巧妙地结合起来。在人们对“四人帮”的公式化概念化的“文艺”感到厌恶的当时，这部影片确有使人耳目一新之感，在群众中产生了很好的反响。

接着林文肖又独立执导了动画片《雪孩子》，这是一部格调清新、意境优美、情节感人，适宜低幼儿童观看的影片。生活的现实，使林文肖迫切感到需要加强对儿童进行美的教育，要在他们幼小的心灵里播下一颗美的种子，这就是她导演《雪孩子》的宗旨。在导演处理手法上，她一方面注重画面、色彩、音乐的优美、抒情，另一方面注意生活化，强调儿童情趣，在造型以及动作处理上突出儿童的天真、稚气、纯真的特点，以此来吸引儿童，使他们产生强烈的感情共鸣。因此，当银幕上的小雪人因为抢救好朋友小白兔而化为一汪清水的时候，很多小朋友被感动得哭了。导演播下的这颗美的种子，看来正在孩子们的心灵里得到滋润，并将发芽、生根……。这部影片的映出，受到了广大老师和小朋友的欢迎，并获得了文化部颁发的 1980 年优秀美术片奖。

现在林文肖正当中年，她将以旺盛的精力，执着的追求为创作更精美的美术片，更好地为孩子们服务而勤奋工作。

(姜一鸣)

## 陈西禾

陈西禾，著名电影编剧、导演和理论家，生于1912年，祖籍福建省福州市。他从小生长在北京，大学毕业于上海。进入社会后，他当过记者，后来在上海一家经济研究机构工作。他喜爱文艺，精通英、法两国文字，对法国文学犹有研究。从学生时起，他就写小说、散文在刊物上发表，后又翻译法国剧本《玛》（拜尔纳原著），由文化生活出版社出版，还著有论文集《翻译问题》。

于伶同志主持的上海剧艺社是抗战后上海“孤岛”时期戏剧运动的主要阵地。1938年9月，上海剧艺社首次演出《人之初》（由法国剧本改编）。陈西禾以笔名在《文汇报》发表了有精辟意见的剧评。于伶同志找到了他，约他参加了上海剧艺社，这样开始了他的戏剧、电影的创作生涯。

1939年上海剧艺社在璇宫剧院长期公演，第一个剧目是于伶同志写的《夜上海》，第二个剧目就是陈西禾创作的《沉渊》。这个剧本以一个资本家家庭的发迹和没落为背景，揭露了资产阶级尔虞我诈、人吃人的本质。剧本中创造的倪砚卿这一人物，就是这种外貌和善、内在毒辣的阴险典型。但因当年国难当头，这部以抗战前家庭生活为主戏的作品不易为广大观众所接受。剧本受到巴金同志的赞扬，收入文化生活出版社丛刊中出版。

在重庆，当时曹禺改编了巴金的小说《家》，成为全国竞演的剧目。巴金又委托了陈西禾改编《春》，李健吾改编《秋》。这两个剧本都在文化生活社出版，《春》还由重庆新中国剧社演出。

作为话剧导演，陈西禾在上海剧艺社导演了李健吾编剧的《这不过是春天》，首次上演时还自己扮演警察局的侦探一角，这是他一生中唯一的一次演员实践，那一绝妙的形象很久后还在剧艺社传诵着。

陈西禾是一位学者型导演，他为人认真谨慎，导演的作品虽不多，但都具有严谨、细腻、严格的现实主义风格。1943年他在苦干剧团导演《林冲》，由石挥主演。由于他对表演艺术和戏剧性处理有独到之处，这个戏在艺术上和营业上都得到很大的成功。1946年他还应张骏祥之约，在中电剧团导演了《重庆二十四小时》（编剧沈浮）。他在话剧导演中，对人物塑造、演员选配、表演启发、戏剧性处理、戏剧美学都有较深成就。他还翻译了《斯坦尼斯拉夫斯基体系解说》（英国马加歇尔原著）在上海平明出版社出版。

因为苦干剧团话剧《林冲》的成功，佐临、桑弧主持的文华影片公司有意拍摄《水浒传》系列影片，邀请陈西禾参加文华公司工作，主持筹备并担任导演。从1948年起，陈西禾便转入电影界工作。在筹备《水浒传》工作中，在他领导下从大量古籍中临摹了宋代服饰、道具图片，一反当时电影厂不讲历史依据的简陋作风，准备认真地拍摄这一古典名著。后因上海解放，文华公司老板吴性栽去香港，这一颇具气魄的创作宏图未能实现。

同年，陈西禾应张骏祥导演之约，写了电影剧本《火葬》，由张骏祥携本到香港永华影片公司拍摄，由白杨、陶金、吕恩、牛犇等主演。剧本抨击旧社会在“小丈夫”婚姻制度下，对妇女的迫害，因为时代的局限，剧本对反抗力量写得还不充分，但剧本对戏剧性处理、人物语言的精炼，北方农村习俗的渲染都颇具特色。

1949年11月，北京市一举封闭全市妓院，砸烂旧社会残留的罪恶制度。

陈西禾 1950 年由上海去北京深入生活，访问了解，创作了剧本《姊妹妹妹站起来》，同年，由陈西禾自己导演，在文华影片公司拍摄，1951 年公映。

这部影片集中概括了妓院中千万受迫害妇女的血泪史，又紧接写了她们的翻身斗争，新旧鲜明对比，强烈地歌颂了新社会。剧中写的老鸨胭脂虎、恶霸鬼见愁、妓院大伙计等人物都栩栩如生。陈西禾在导演处理上，前半部发挥了善于在戏剧性情节中刻画人物的特点，使剧情跌宕强烈，撼人心肺，而后半部妓院封闭后又多用白描手法，直到控诉大会上，人物情绪发挥得澎湃淋漓，使观众大快人心。主演人石挥、李萌、李纬、丁力等人都演得很出色。陈西禾还大胆起用业余演员，由北京翻身妓女中选演老鸨，由于演员熟悉人物，演来入木三分。影片公演后受到广大观众的赞赏。

1952 年，上海私营电影公司合并入上海电影制片厂。陈西禾亦成为上影厂导演。当年电影创作较少，演员急于实践锻炼。上影厂请陈西禾为演员剧团导演话剧《妇女代表》，演出效果颇佳，而后决定拍成电影。影片于 1954 年拍成，仍由陈西禾导演。

在双百方针指引下，中央电影局决定改编拍摄一些五四以来名著，首先入选的是巴金的小说《家》。由于陈西禾与巴金有多年的创作友谊，电影局请陈西禾出任改编并导演。剧本于 1955 年完成，1956 年拍摄。

曹禺改编话剧《家》，削弱觉慧的戏，以觉新、瑞珏、梅三角悲剧为主线，别出心裁，在原著上重新创作。陈西禾在改编电影时，十分忠实于原著，不减弱觉新的同时，加强了觉慧与封建家庭斗争的份量。改编本的选材十分精练，写人物感情的同时，处处注意了人物性格的刻画，剧情章节的情绪转换又相当自然。在导演方面，陈西禾首先精心选配演员，极一时之选。在体现二十年代四川成都大家庭的庭院、陈设、风俗、服饰方面，力求真实。影片中过春节的戏，女演员都穿真棉衣，导演力破阻力，不媚俗，不追求表面的花哨。影片在不到二小时的篇幅中，要表现四个主要人物的死亡，导演既铺展了人物感情，又避免了人为的波澜，极有节制。孙道临演的觉新、张辉的觉慧、魏鹤龄的高老太爷、张瑞芳的瑞珏、黄宗英的梅、王丹凤的鸣凤等都给人较深的印象。

影片在 1957 年 5 月公映。这部精心制作的影片，当时没受到观众应有的反应。这因为除了影片缺少表面的花哨外，对人物命运的精炼而有节制地处理还不为当时流行的要求强烈话剧式戏剧冲突的美学观所相容。不少观众致函作者对梅的悲剧、鸣凤的死以为都“一笔带过”而“不满足”。巴金在公开发表答观众的信中对影片也颇有微词。

令人奇怪的是，二十年后，打倒“四人帮”，影片《家》得以复映，却产生截然不同的反应，博得广大观众的强烈赞赏，以为这是电影创作中遵循严谨现实主义手法不可多得之作。影片主演人张瑞芳在《舞台、银幕生活回顾》中写她在 1978 年与孙道临一同重看《家》电视转播的情景，她写道：“奇怪的是，过去我们对《家》影片并不那么满意，感到有许多遗憾的地方，而今天却是这样的使我们感动。我侧过脸去看看道临，他也在不停地擦眼泪。影片的生活气息和时代气氛，以及现实主义的风格和具有民族特色的艺术手法，使影片独具特色，虽然人物众多却结构严谨。”这一变化，说明观众欣赏水平已从追求过分戏剧性满足，发展到较新地对含蓄的、有节制的生活化

电影表现手段的追求。这固然和较多国外影片的放映有关，也说明了电影美学的深刻变化。

英国电影史家汤尼雷恩访问我国后，在香港《明报》月刊访问记中说：“我认为《家》是五十年代导演最有风格的影片。导演控制得宜，因为他明显地以象征手法来节制及隔离故事中过份滥情之处，片中摄影机的运用和构图部令人印象深刻，对整个温情故事作出一种冷静的政治分析，这是我看过最杰出的中国电影之一。”这是十分有见地的评价。

在《家》公映后不久，陈西禾放弃了导演工作，担任上海电影局的顾问，并从事电影理论研究工作。1961年，他在上海电影学校作题为《电影语言》的专题报告。讲稿整理重写，1962年在《电影艺术》上发表。（文中“声音的运用”部分在打倒“四人帮”后重写，1979年在该刊刊出。）全文经作者重新整理后，于1982年由中国电影出版社，以《电影的画面与声音》书名出版。

该书在刊物上发表时，作者在序言中自谦为“述而不作”的文章，表示在电影语言上并非自成一家的学术著作，其实书中对电影美学还是有许多独到的见解。陈西禾曾任上海震旦女子大学中国文学史教授，文史造诣甚深。在本书中大量引用古典小说、绘画、诗词的例证，深入阐述电影对景物等的运用，展示了作者深邃的文艺修养。本书的文字也典雅清新，从散文来说也是上乘之作。

近年，陈西禾鉴于在十年浩劫期间，国外电影资料全无接触，转而研究古典剧曲中的戏剧观专题。1982年8月，他因肾脏功能衰竭住院治疗，一直未能恢复，于1983年6月29日清晨去世。临终前他还以未能整理完最后的学术专著为憾。他的死是上海电影理论队伍的一大损失，值得我们深切怀念的。

（向学）

## 陈传熙

管弦乐的总谱，这是多么令一般人费解和不安的东西！但是，经过指挥的澄清分析，艺术处理，经过乐队这个有机整体的演奏，便变成了能够撼动亿万人心灵的音乐了。

我国著名的指挥家陈传熙，毕生就是在和各种各样的管弦乐总谱打交道中度过的。从他担任上海电影乐团指挥起，迄今已二十多个春秋了。在这二十多年中，他在为电影音乐配音方面，完成的故事片、美术片、科教片和翻译片的总数达二百四十部。要不是十年动乱剥夺了这位艺术家的宝贵光阴，他所配音的影片总数，恐怕还可以翻一番！难怪电影界曾有人赞叹地说过：陈传熙是银幕上出现次数最多的名字了。

当陈传熙来到上影乐团时，由于该团成立不久，人员又来自四面八方，所以音乐素养、演奏技巧与合奏能力参差不齐。陈传熙在完成配音任务的同时，便着手有计划地训练乐队。他由浅入深地让乐队演奏一些世界古典音乐，通过演奏古典名曲，陈传熙在节奏、速度、句法、重音、旋律、音响层次、乐曲风格的掌握、感情的表现，以及乐曲的音乐气质等方面，对乐队进行了循序渐进的、严格的训练，从而大大提高了乐队的合奏能力和音乐素养。1963年陈传熙指挥上影乐团演出《郑成功交响乐》（由吕其明、肖佩珩作曲），在“上海之春”获得空前成功，被誉为一次“真成功”的演出。

作为一个优秀的乐队指挥，陈传熙不仅有着娴熟的指挥技巧，而且还有一颗和每个演奏员息息相通的火热的心。生活中他和演奏员打成一片，平易近人、热情宽厚。他常常称自己是个“行伍出身”的指挥，以过去担任过演奏员为骄傲。正因为这样，陈传熙懂得尊重和善于启发每一个演奏员，而不是把自己仅仅当作一个交通岗警，指点着音响的交通和督促命令的执行。陈传熙了解乐队每一件乐器的性能，它们的音域、音色以及在交响和声中的作用。他也了解每个演奏员的音乐修养，技巧水平，甚至他们的性格和特点。因此，陈传熙能够把所有的演奏者包括他们各自的乐器统一成为一个协调的、和谐的整体。长期的艺术实践和亲密合作，使陈传熙和乐队演奏员之间建立了深挚的友谊和一种可贵的信任感。在乐队接到棘手的配音任务时，只要看到陈传熙沉着地走上指挥台，演奏员不安的心情就会立刻镇定下来。这种创作上的信任和默契，是上影乐团多年来能够出色地完成各种配音任务的可靠保证。

由于电影配乐不同于一般的作品演奏，因此，对电影乐团的指挥还有一些区别于一般乐队指挥的特殊要求。

电影配乐受到电影画面篇幅的限制，对于音乐的节奏、速度要求有极严格的准确性。而一般乐队的演奏却可以因指挥即兴的情绪变化和创作冲动而允许在处理上每次有些微的差别。

比如：有一次乐团给故事片《红日》配乐，发现先期录音的插曲，“谁不说咱家乡好”中有一个歌词必须改。陈传熙根据导演的要求重新配乐，他严格地掌握音乐原来的速度、节奏，使重录的歌声准确到与画面上演员演唱的口型完全一致，达到了声画统一的要求。

电影音乐往往不是现成的作品，电影作曲家通常只能在看到样片后，根

据画面的长短才能最后将初稿写成总谱。因此，给乐团指挥事先准备的时间就很短。经常的情况是，陈传熙和演奏员几乎同时拿到谱子，并很快地投入排练和配乐。陈传熙在排练中需要一方面帮助演奏员熟悉乐谱，一面还要随时纠正谱子上可能出现的差错；同时要在尽可能短的时间里，指挥乐队把乐曲内涵的全部潜在的感情和意义充分地揭示出来。因此，通过几十年实践经验的丰富积累，陈传熙具备了一种对新作品极强的适应性。这种适应性对于每年要为一、二十部影片（包括故事片、美术片、科教片、翻译片等）配乐的指挥来说是必不可少的。

陈传熙的音乐素养极好，从小养成了敏锐的固定音的听觉。这种惊人的听觉使他在电影配乐的工作中往往能做到一般人难以想象的事。

比如：有些进口的外国影片，由于各种原因，往往缺乏完整的音乐资料。当我们在着手翻译这些影片时，非对话部分的配乐可以根据原片照录，而对话部分的配乐则由于经过翻译常常形成空白，从而使原片的音乐完整性受到损害。陈传熙为了解决这一难题，便反复地听原片的录音，用他敏锐的听觉和深厚的音乐修养，悉心捕捉原片对话时的全部音乐，把复杂的原曲记录下来，然后通过乐队的演奏，把它们混录到经过翻译的对话部分去。这种音乐还原工作，真使人惊叹不已！

世界上自从有声电影开始，音乐便和电影结下了不解之缘。音乐是烘托气氛、体现节奏，塑造人物，刻画心理，表现风格的有力手段，是电影综合艺术中的一个极为重要的有机组成部分。因此，作为电影乐团的指挥，他的任务不仅是把作曲家作的乐曲，准确完好地配上电影画面，而且还应该在塑造人物和体现总的电影艺术构思上发挥更大的能动作用。

比如：陈传熙在给故事片《聂耳》配乐时，曾发生过这样一件事：有一次，陈传熙和导演、作曲一起在现场录音，发现聂耳在长城上漫步时，原来所作的那段配乐嫌短了。如果重新作曲，重新配乐，既要气氛、情绪对头，又要时间长短正好合适，还要能与原来的音乐衔接得上，这样在现场就得停工等待，而时间又不允许。由于陈传熙有丰富的实践经验，对《聂耳》的音乐又已娴熟在心，因此他当即提出把该片其他部分的一段笛子独奏加以变调移植该处。结果，加进的这段音乐不仅长短恰到好处，而且很好地烘托了聂耳此时此刻的心情，给这场戏平添了不少光彩。导演郑君里、作曲葛炎和黎英海都感到非常满意。

由于影片的题材，风格，样式各个不同，因此，陈传熙在配乐工作中的接触面也就特别广。他不但熟悉很多民族，很多地区不同风格的作品，而且还能指挥乐队把它们体现出来。

陈传熙在电影配乐上能取得这样的成就并不是偶然的。这和他一生的经历，以及从小受到的熏陶和在专门学校受过良好而严格的音乐教育是分不开的。

陈传熙出生于1916年5月18日广西中越交界处的水口关。父亲在龙州边防督办署做事。陈传熙和哥哥读书不出门，跟着家庭教师度过了幼年的学习生活。家里有一架小风琴，陈传熙除读书外，终日在小风琴上消磨时间。他七、八岁时，已能熟练地弹奏一个完整的曲调，并在琴上能以每一个键子为起点，找出它的大调音阶。音乐，开始潜入他幼小的心灵。

1925年，陈传熙十岁时，因军阀混战，全家逃难至越南境内，在谅山留居。当时谅山有法国殖民军的营盘。每周六晚上，殖民军总是有一次军乐演

奏活动，演奏曲目多半是进行曲和圆舞曲。管乐当然比小风琴更丰富、和谐、悦耳得多，陈传熙完全陶醉在这崭新的美妙的音乐之中，尽管他的家离军营有二十多分钟的路程，可他和哥哥几乎每周六吃罢晚饭就赶到军营门口，并尾随着军乐队绕市游行。

后来，陈传熙举家迁居海防市，他在一所华侨办的实习中学读书。当他念初中一时，看到大孩子练吹小号，他就长时间地站在一旁观看他怎么吹，手指怎么动，等对方吹累休息时，他就走上去拿起号学着吹。不久，老师把他吸收进学生管乐队。当时学校负责学生乐队的音乐教师，经常把广东音乐《雨打芭蕉》等作品改编成管乐曲给他们排演。通过演奏活动，老师不仅向他们传授了艺术，更向他们灌输了爱国主义的思想。

1932年春天，陈传熙回到了广西。当时国内的高中虽然没有音乐课，然而，音乐之泉已流进他的血液。他手上没有乐器，就和哥哥一起学吹口琴。在学校内外的游艺会上，他和哥哥演出了口琴独奏，二重奏。陈传熙能用舌头在音孔上打拍子，众人见了都觉得很新鲜。

高中毕业前夕，在上海的我国第一所音乐学府国立音专的几个毕业生来广西开音乐会。丁善德的钢琴独奏，戴粹伦的小提琴独奏等节目，把陈传熙引进了一个更加壮美的音乐世界。当他高中毕业时，全省进行了一次会考，规定各科平均分数在七十五分以上者，可以免试进入广西大学。陈传熙会考成绩优异，获得了免试入学权。可是，这时他已经立下献身于音乐事业的志向，毅然放弃了广西大学的入学资格，投考了朝思暮想的上海国立音专。报名单上，他填上了学习钢琴的志愿。考试时，陈传熙用风琴指法，在钢琴上弹奏了《儿童钢琴曲集》，荣获广西考区第一名，享受官费待遇入学。从此，陈传熙来到了远隔千里的上海，开始了他崭新的音乐学习生活。

在国立音专，陈传熙主科学习钢琴，副科学习双簧管。教他钢琴的是著名的圣彼得堡音乐院教授拉扎雷夫，教他双簧管的是工部局乐队的—个意籍演奏家。陈传熙在音专如饥似渴地学习，学业上有了很大的提高。

抗日战争爆发后，上海沦为“孤岛”，陈传熙靠半工半读维持生活，毕业前夕他就和话剧、电影的音乐配音开始了极为密切的联系。

1946年陈传熙进市府交响乐队（它的前身就是上海工部局交响乐队）任演奏员。不久，他又兼任国立音乐学院常州班和上海音专的副教授，成为我国最早的双簧管教员。

解放后，陈传熙仍在上海交响乐团及上海音乐学院两处任职。1951年，他到北京随中国青年文工团赴柏林参加第三届世界青年与学生联欢节，并到苏联、东欧各国及奥地利作访问演出。回国后，陈传熙经过考核被选拔为上海交响乐团指挥，他的音乐天才得到了进一步的发挥。

1958年秋，陈传熙调任上影乐团指挥，直到如今。二十多年来他勤勤恳恳、兢兢业业为中国的电影音乐事业作了突出的贡献。

1979年陈传熙当选为中国电影家协会理事，中国音乐家协会候补理事。

（陈秉堃）

## 陈曦

陈曦,是我国电影界负有声望的剪辑师。他原名照熙,祖籍山东,于1915年出生在江苏松江一个小贩兼道士的清贫之家,周岁丧母、九岁亡父,随胞姐来到十里洋场上海谋生。他自幼酷爱文艺,却无力买书,只能在放学时留恋于马路书摊,风雨无阻。当时,正是有声电影取代无声电影之时,陈曦对这种“活动艺术”产生了浓厚的兴趣。他认为书本文学固然是人们积知识、察人生、慰世情、求上进的重要途径,但书本文学远不如视觉艺术真切动人。从此,他暗暗立下了终生从影的志向。

1935年,一个偶然的的机会,经亲友介绍,陈曦进入上海艺华影业公司任练习生,曾在《化身姑娘》一片中任摄影、剪辑助理。后在罗静予、吴蔚云的帮助下,转赴汉口摄影场任职。“七·七”事变后,他又到重庆加入中国电影制片厂,与著名剪辑师邬庭芳合作共事,曾配合陈鲤庭筹建影片图书室。

1941年11月13日凌晨,陈曦将点燃的香烟带进片室,酿成大火,因此被捕入牢,受囹圄之苦。后经著名导演史东山等人合力营救才获释出狱。出狱后,长期失业,贫病交加,后在官质斌协助下,再度入厂,但为遮上层耳目,不得不将原名照熙易为陈曦。抗战胜利后,厂迁南京,陈曦携眷东返,在上海分厂任职,兼任昆仑影业公司特约剪辑。

1949年上海解放。上海电影制片厂建厂,陈曦被委任为上影剪辑科副科长。建科过程中,他心情振作、精力充沛,忘我工作。在主持剪辑科工作期间,鉴于自己失火的历史教训,慎重地制订了安全生产的规章制度,反复修改后才付印,严格执行。其中许多条款,至今仍为上影厂制订有关措施的重要参考。此时的陈曦,已有几十年的剪辑经验,却仍然勤勉自修,有片必睹,多思善记,为不断提高技艺而努力。

从1935年进入上海艺华影业公司,至1966年病逝,陈曦从影三十一年,剪辑了约三十余部影片。其中有:《万象回春》、《无语问苍天》、《第五号情报员》、《一江春水向东流》(上下集,由邬庭芳、陈曦、傅正义联合剪辑)、《女司机》、《南征北战》(陈祥兴、陈曦联合剪辑)、《淮上人家》、《家》、《南岛风云》、《情探》、《沙漠追匪记》、《天仙配》(彩宽)……等。从五十年代起,陈曦在剪辑技艺上渐趋成熟,在技法处理上颇有造诣。特别是他后期所完成的影片,如《一江春水向东流》、《女司机》、《南征北战》、《淮上人家》、《南岛风云》、《家》、《天仙配》(彩宽)等,取得了更为出色的成绩,使他在剪辑事业上建树了显赫的功绩。陈曦对这些影片的剪辑工作,都做过认真的总结。他为我们留下的宝贵经验是长存的。

(周国柱 颜久石)

## 杨在葆

杨在葆，上海电影制片厂著名演员，1935年6月出生在安徽省宿县的一个小康之家。父亲早年当过学徒，后来靠做糕点的一手好技艺发家致富。抗战初，日本侵略者炸毁了他家的铺子，父亲得脑溢血身亡，全家靠母亲支撑、维持。他六、七岁就上了小学，勤奋攻读，功课很好。解放后，他在胜利小学被选为学生会主席。他性格开朗、倔强、好打抱不平，结交了许多穷苦朋友。解放初，他作为学生骨干，经常参加各种宣传演出活动，有时为应急，还自编自导自演一些小节目，因而逐步对文艺产生了感情。

进中学后，杨在葆的文艺特长继续得到发展。他就学的宿城第一中学，在开展文艺活动上，是全省数一数二的。开始，他经常和老师、高年级同学一起排演一些戏，如话剧《民主青年进行曲》、《保尔·柯察金》，歌剧《动员起来》、《牧羊姑娘》等，他都参加过演出。后来，他当选为学生会文体部长，每逢周末，即为全校师生组织文娱晚会，同学们称他是“总导演”。

1955年高中毕业后，他考取了上海戏剧学院表演系，终于遂了自己爱好戏剧演出的心愿。

杨在葆在四年大学生活中，学习非常勤奋，生活十分艰苦。有次，时值深秋，胡导老师来上表演课，排戏时，发现唯独杨在葆还穿着棉大衣。胡老师叫他把棉大衣脱下来，谁知里面空空荡荡，只有一件贴身的破单衣。当时老师了解到他家境贫困，就掏出了自己的工资，要给他添置衣服。在葆却执意不从，但他对胡老师的这番情意，是始终铭记于心的。那时他一家五口，全靠大姐教小学，及一位挚友的资助维持生活。他赴沪考学的三十一元盘费，就是由大姐变卖了一些家私才得来的。正因为他家生活维艰，更促使他奋发努力，每学期的专业功课都获得了优良的成绩，为他后来的表演技艺打下了理论基础。

1959年，杨在葆从上海戏剧学院毕业后，先是在上海青年话剧团当演员，1965年12月，正式调入上海电影制片厂演员剧团。这几年，他在舞台、银幕上，扮演了不少各具性格的角色，给观众留下了深刻的印象。正当他在表演上执着地有所追求的时候，一场空前的风暴来临了。一开始，他出于天真而虔诚的信仰，要成为红司令的一名“造反兵”。1971年7月初，正当上海电影系统职工酝酿选他为全国人大代表时，突然祸从天降，终于以“莫须有”的罪名受到“组织措施”。他先是在“五·七”干校被隔离了九个月，继而又坐了三年多牢房。直到1975年10月底被释放后，才知道自己犯的是“接触了江青的‘防扩散’材料”的罪。在牢房里，他读了许多书，想了许多问题，政治上开始成熟，然而艺术上差一点给毁了。出狱后，他变得迟钝、麻木，连横马路都不敢穿过去。对于表演艺术，更感到生疏，脑子空空的。因此，在1976—1977年，他虽然接连主演了《江水滔滔》和《大刀记》，但都不很理想。他甚至怀疑自己今后能否再当演员。就在这时，著名导演王炎邀请他参加《从奴隶到将军》的摄制组。

说真的，杨在葆的电影生涯，好象总是同“兵”紧紧连在一起的。他先是在《红日》、《白求恩大夫》里演连长，现在又在《从奴隶到将军》里从一个奴隶娃子、护国军的士兵，直演到共产党的将军。在葆演兵，确很动人。这是和他本人的气质分不开的。他身材魁梧，体格健壮，性情开朗，乍一看，

就是一个“兵”。进上海戏剧学院时，院长熊佛西初次见到他，第一句话就问：“你是当兵的？”有些同学也误认为他是坦克兵出身的。在舞台上，他就充分显示了演“兵”的才能，如在《上海激战》、《决裂》、《万水千山》和《曙光》等一些反映部队生活的话剧中，他都比较成功地塑造了各个不同历史时期，各种不同身分的军人形象。

《红日》中的连长石东根，是杨在葆的成名之作。他把这一个在解放战争炮火中锻炼成长的农民出身的下级指挥员演活了。他把角色对敌人的“狠”，对下属的“暴”，对上级的“娇”，展示得既充分又别具一格。举手投足，一言一行都体现其粗犷、憨厚、耿直的个性。他在提炼典型动作，掌握表演火候和分寸上，都是很见功力的。尤其是在“醉酒纵马”一场戏中，更是把石东根在胜利之后的得意忘形，演得酣畅淋漓，维妙维肖。

在电影《白求恩大夫》中，杨在葆扮演了八路军的连长徐世杰。他以饱满的激情，展示了这个奋不顾身，不达目的誓不休的英雄形象。戏不多，形神兼备，给人的印象却很深。

对《从奴隶到将军》中的罗霄，杨在葆是喜爱加崇敬的。但当真的要他主演时，他却又带几分胆怯的心情。因为在这之前，他只扮演过冲冲杀杀的连长、营长，最高到代理团长，没有演过运筹帷幄的高级将领，深恐自己缺少将军的气质和风度。他对导演王炎说：“我只能演肖罗，不能演罗霄”。意思是可以演影片上半部成长中的肖罗，不能演下半部的已经是将军的罗霄。导演亲切地说，生活中的将军，各有自己的性格特点，他们都是活生生的人，而不是概念的化身，我们要的就是朴朴实实、自自然然的将军，而不是端着架子的将军。而且，“罗霄只不过是肖罗的性格、行为的延续与发展嘛！”编剧梁信说得更干脆，他用“在葆也，将军也”六个字来肯定导演对演员的选择。编导的启发和鼓气，使杨在葆增强了塑造好罗霄将军的信心。影片开拍前，杨在葆就住到厂里去，在导演的帮助下，认真琢磨角色，做了大量的案头准备工作，终于把罗霄这个纯朴、耿直、刚毅的铮铮铁汉将军演出来了。

从几场戏的处理，就可以看出杨在葆的功力。“发饷银”一场戏，他首先分析了在旧军队中组织士兵监饷团，杜绝官长营私舞弊，是一种造反的行为，要担很大风险，这是展示罗霄品德和性格的重场戏。他顺着人物思想发展的脉络，把握住角色的行为是出于对士兵的同情，对旧制度的反抗，而不是恩赐，更不是收买人心。所以在这场戏里，他把角色的一言一行，一举一动都处理成是立于士兵之中，而不是站在士兵之上。他的慷慨陈词，果断行动，不仅表现了罗霄的纯朴、真挚、可敬可亲的品德，同时也展示了他敢作敢为、刚毅不拔的个性。

“智斗黄大阔”是在罗霄想投奔红军，刚从苏区探明情况回来，国民党剿共参谋长黄大阔上门来胁迫他反共，声言要撤他的职的情况下展开的，不用说，这场戏矛盾冲突剧烈，“戏”味很浓。杨在葆根据罗霄此时的处境，从人物性格出发，没有用剑拔弩张的动作，即便是在他道出：“黄大阔，你要轻举妄动，我叫你和你的卫士班一个个都横着出去！”这句最有分量的台词时，也是压制着感情，镇静地按住黄大阔掏枪的手，沉着有力地说的，以表现他有理、有节的斗争谋略。这样不仅使人物的行为更为真实可信，而且也使角色的性格更为丰满。

在老马伙给罗霄夫妇送来他们的两个孩子，罗霄夫妇极为感激的一场戏

中，杨在葆又以其纯朴、细腻的脸部表情展示了他性格中的另一面：他不仅是个英勇无畏的勇士，同时也是一个富有感情的、实实在在的人。杨在葆认为：“罗霄将军形象的塑造，主要是依靠集体智慧和力量，尤其是王炎导演对我的启发帮助，是非常大的。可以说，这是我在艺术道路上的转折点。”

有人说，杨在葆是靠演“兵”起家的。其实，在银幕、舞台上，他也并非完全是个“职业军人”。他除了主演过《甲午海战》、《年青的一代》和《无事生非》等各种不同时代、不同题材的话剧外，在银幕上，他塑造的先进青年肖继业、被社会扭曲了的血性汉子仇虎，以及被迫下台的生产队长金东水等，也都相当出色。

尤其是在根据曹禺同名话剧改编的彩色宽银幕故事片《原野》中，杨在葆扮演仇虎，演来更是传神，呼之欲出。这是一个被旧时代扭曲了的人物形象。在仇虎身上既有正气，也有流气和匪气。要塑造好这么个处境复杂，粗野刚烈，充满叛逆性格的角色，难度很大，而杨在葆却比较胜任地完成了。他在这部影片中出色地运用了眼神。仇虎第一次出场，身穿长衫，头上戴着稍有一点歪斜的礼帽，一亮相就是一脸怒容，一双要制服对方的咄咄逼人的眼光，从人物的眼神中显示了他的来历不凡，立即给人一种“来者不善，善者不来”的预感。角色身上的野性和人性，凶狠残忍和纯真善良，玩世不恭和对美好未来的向往，都可以从他的眼神变化中找到答案。杨在葆在这部影片中的表演，更显示了他作为一名电影演员，在表演艺术上的日趋成熟和内蕴的潜力。

杨在葆曾经说过：“我要求自己每创造出一个角色，都象诞生一个新的生命，让人们提起他，就如在生活中讲到某某人一样，立即呈现其特有的性格色彩。”这个要求是高的，他也正是这样做的。二十多年来，他创造的银幕形象不多，但大部分都有自己鲜明的个性。他创造的一些角色，手法不重复，形象不雷同，不会从这个人物看到那个人物的影子。这就是他的成功之处，也是他在电影表演艺术上的新的起点，用他自己的话说：“我刚在探索电影艺术。”

（陈朝玉）

## 杨丽坤

1960年第二届亚非电影节上，我国彩色故事片《五朵金花》取得很大成功。该片导演王家乙荣获“最佳导演银鹰奖”，饰演主角女社长金花的彝族演员杨丽坤荣获“最佳女演员银鹰奖”。

《五朵金花》使杨丽坤一举成名，蜚声中外。然而，了解她的人都知道，她的成功绝非偶然。虽然她那时只有十七岁，但已可看出她成为一个优秀演员所具备的潜力。

杨丽坤于1942年4月27日出生在云南省磨黑县。幼年时父母双亡，她从小就和二姐生活在一起。二姐夫在云南省委组织部工作，全家都非常爱好文艺。杨丽坤自幼在和睦、融洽的氛围中受到良好的艺术熏陶。二姐夫家藏书很多，杨丽坤上学读书之余，便醉心于各种文艺书籍的浏览。她最喜欢看的是《格林童话集》，对于其中的某些段落，至今尚能背诵。他们家住昆明，在云南省文工团斜对面，每当二姐带她去歌舞团听音乐、看舞蹈，杨丽坤总是高兴得手舞足蹈。由于她经常去看演出，长得又出众，不久便引起了文工团的注意。

1954年，省文工团领导外出招学员，发现了杨丽坤，并动员她前来应试。她的匀称的体形、修长的四肢、娴静可爱的神态和明亮活泼的眼睛立刻赢得了大家的好感。接着，杨丽坤做了下腰、劈叉等动作，同志们发现她的腰腿条件也很好。于是，杨丽坤便被文工团满意地吸收进来，成为该团年龄最小的一个演员。

杨丽坤在文工团受到党组织的亲切关怀和同志们热情帮助。每天她比别人多睡两小时，另外还有大姐专门照顾她的生活。杨丽坤虽然天赋条件很好，但她平时练功还是很刻苦用功的。她和文工团的大哥哥、大姐姐一样冬练三九、夏练三伏，处处虚心地向老演员学习，舞蹈水平提高得很快。第二年，她便随团到外地演出。许多观众称赞说，杨丽坤的舞蹈动作就象会说话一样。不久，杨丽坤担任了领舞，成为云南省歌舞团的主要独舞演员之一。

杨丽坤在练功、演出之余，仍然好读书。她如饥似渴地阅读托尔斯泰、雨果、巴尔扎克等巨匠们那些把人物内心世界刻画得淋漓尽致的作品，从中汲取了丰富的养料。

1958年，准备向国庆十周年献礼的彩色故事片《五朵金花》开始筹拍，导演王家乙来到云南挑选演员和深入生活。他看中了彝族演员杨丽坤，决定让她担任该片的主角——女社长金花。

杨丽坤怀着惊喜、意外的心情开始了角色的创造。抒情喜剧《五朵金花》写的是一对白族青年男女有趣的爱情故事，剧本反映了新中国边疆地区少数民族的幸福、欢乐的生活，反映了青年男女纯真的爱情，以及人与人之间新的关系。杨丽坤一口气读完剧本后，深深为白族人民在党的领导下所表现出来的英雄气概和勤劳朴素的优秀品质所打动，也为剧中那诗情画意的边疆风光和浓郁的地方色彩所吸引。她打心底里喜爱《五朵金花》，喜爱她所扮演的角色——女社长金花。

为了拍好《五朵金花》，杨丽坤和摄制组来到大理上关村体验生活。她一到上关村便和白族社员一道，迎着凛冽的寒风，投入修水利、积肥料的劳

动。白族劳动妇女冲天的干劲和对社会主义建设的热情，给了她很大的教育和启发。从他们身上，杨丽坤看到了剧本所描写的五个不同性格的金花所具有的共同特征，感受了时代的气息，加深了对剧本的感性认识。杨丽坤虽然没有拍过电影，但在导演的帮助与启发下，她根据自己对剧本的理解和下生活的感受，把角色的案头工作做得很细致，因此，拍摄进行得很顺利。给她拍的镜头，几乎没有重拍的。

《五朵金花》上映后，在全国产生了较大的反响。周恩来总理称赞《五朵金花》“反映了美好的生活，美好的人”。它的健康的内容，艳丽的色调、云南大理绮丽的风光和富于民族特色的音乐、山歌，获得了观众一致的好评。杨丽坤因饰演女社长金花，初露头角，她的情绪、表演很有分寸，朴实、自然。大家认为，她是个勤于思考而形象思维能力很强的演员。

不久，杨丽坤和歌舞团的同志一起跟随周总理和陈毅副总理两次出国访问演出，为增进我们和世界各国人民的友谊作出了贡献。

1964年上海电影制片厂筹拍彩色宽银幕故事片《阿诗玛》，影片中的主角阿诗玛决定请杨丽坤扮演。这是杨丽坤拍的第二部影片。

《阿诗玛》原是云南省撒尼族人民的一个民间传说的叙事长诗。撒尼族人民说过：“阿诗玛的苦就是我们撒尼族人民的苦。”根据长诗《阿诗玛》改编成的同名电影，把阿诗玛表现为一个因反抗奴隶主强迫婚姻致死而变成石林中的一块石头的不屈形象。

杨丽坤成功地塑造了阿诗玛的形象，她是那样美丽、那样善良、那样聪颖；作为回声，她最后出现在石林中的那双明亮的大眼睛里流露着的欢乐与忧伤交集的目光，使人久久难以忘怀……。

如果说杨丽坤在塑造金花时很好地体现了她朴实、勤恳的特点；那末，在塑造阿诗玛时，杨丽坤则在导演的帮助下，抓住了阿诗玛美丽、善良的本质作为角色创造的“内核”。杨丽坤发挥了自己善舞的特长，在影片中给阿诗玛加了不少很具特色的舞蹈身段，增加了这个传说人物的浪漫主义色彩。金花和阿诗玛两个不同性格的银幕形象的创造成功，说明了杨丽坤的表演臻于成熟。

杨丽坤在拍《五朵金花》时，由于语言不过关，是请别人配音的。对此，周总理曾对她提出过严格要求，勉励她好好学习普通话，将来拍电影争取不要由别人配音。杨丽坤牢记总理的教诲，勤学苦练，在扮演阿诗玛时，影片中的对白就是由她自己说的。

杨丽坤拍完《阿诗玛》时，也还只有二十二岁。但她在银幕上所显露出来的才华已经使她成为观众所喜爱的电影演员。二十二岁，正是一个演员风华正茂，创作旺盛的黄金时代，杨丽坤把党和人民给她的荣誉看作是鞭策自己攀登新的高峰的动力。她工作上埋头苦干，生活上艰苦朴素。她对党、对人民、对心爱的电影事业始终怀着一颗赤子之心！然而，事与愿违，“文化大革命”开始了，一场空前的灾难降临到她的头上。

由于林彪、“四人帮”的文化专制主义的迫害，《五朵金花》被污蔑为攻击三面红旗，丑化少数民族，宣扬爱情至上的充满资产阶级情调的影片，受到了严厉的批判。而《阿诗玛》则被认为是宣扬“恋爱至上”，散布资产阶级思想的大毒草，影片拍完后就被打入冷宫。直到粉碎“四人帮”后，影片才得以和观众见面。

杨丽坤由于主演了《五朵金花》和《阿诗玛》，也被林彪、“四人帮”定为“黑苗子”、“黑线人物”。非人的虐待和残酷的迫害致使她精神分裂。林彪、“四人帮”的帮派人物不仅不给她及时治疗，反而污蔑她“攻击红色政权”，强行送她到宜良羊街劳动。杨丽坤的病情每况愈下，“四人帮”抓住她在病中的片言只语，无限上纲，给她戴上“现行反革命分子”的帽子弄回昆明批斗，必欲置于死地而后快。

杨丽坤感到自己仿佛掉进了深渊，一直向下落……可是，她还年轻，她要活，要继续跳舞，要继续拍电影！她在身陷缱绻时，想方设法给她妹妹写了一封信，要她的妹妹去北京把她的信递给周总理，向总理报告她的处境。

可是这封用血和泪写成的信周总理并没有看到，却被一些人塞进了杨丽坤的档案袋，成了她罪加一等的证据。后来杨丽坤的妹妹历尽艰险，终于给总理写了信，报告了杨丽坤备受迫害的情况。总理立即给云南省委打了电话，指示有关部门立即给杨丽坤治病，可是帮派人物对总理的指示一直阳奉阴违，甚至在不得不把杨丽坤送进医院时还对医生施加压力，要医生证明杨丽坤是假病。医生抑制不住愤懑地说：“杨丽坤病得很重，治疗耽搁了！”

是的，杨丽坤病得很重。由于林彪、“四人帮”及其帮派人物的重重阻挠，她的治疗被耽搁了。粉碎“四人帮”后，云南省委负责同志亲自处理了杨丽坤事件，并派人送她到上海治病。电影《阿诗玛》的导演刘琼闻讯前往医院探望杨丽坤。当刘琼安慰她好好养病，重返银幕时，杨丽坤沉默良久，凄楚而痛苦地说道：“我残废了，不行了！……”

一个聪颖美丽，才华出众，在影坛上极有前途的年轻女演员就这样被林彪、“四人帮”一伙摧残了！但是，杨丽坤塑造的金花和阿诗玛两个光彩照人的银幕形象，却永远活在人们心里！在新中国的电影百花园中她们是永不凋谢的两朵鲜花。

（陈秉堃）

## 周民震

“四人帮”被粉碎后，人们经常在银幕上看到编剧周民震的名字，这是一个日益被电影观众熟悉的壮族作家。他的祖籍在广西鹿寨县，1932年他生于上海，在上海度过了动荡的幼年生活。从1937年“七·七”事变到1945年日本投降期间，周民震在抗日战争的颠沛流离生活中读完了小学。1946年初，他考入广西柳州市龙城中学。这个学校是当时广西地下党培育青年的地方。由于周民震少年时代一直随着家人逃难、奔波，对日寇的侵略和旧中国的社会黑暗，有切身感受，所以一进入龙城中学，便很快地接受了进步思想。他的班主任陈光，是柳州地下党的负责人，也是周民震走向革命的引路人。这个时期，他很喜好文学，阅读了不少革命文艺书籍，如：周而复主编的反映解放区斗争生活的《北方文丛》，高尔基的《母亲》、奥斯特罗夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》及苏联国内革命战争和卫国战争时期的小说，以及赵树理、李季的作品。进步的文艺作品对他的思想的成长和以后走上文学道路，无疑都发生了较大的影响。1947年，为了纪念鲁迅逝世十一周年，在学校地下党组织的领导下，周民震和几个同学组织了革命文学团体“奔流社”，出版油印刊物《奔向太阳》，发表诗歌、散文、小说，揭露、抨击国民党反动派的专制腐败；同时还举办文学讲座，宣传进步思想，团结了不少青年学生。这是周民震最早从事的进步文学活动。1948年他加入了地下革命组织“爱国民主青年会”。1949年初，十七岁的周民震加入了中国共产党，担任学校学生自治会主席，在地下党的领导下积极从事学运工作。后来龙城中学被伪省政府以“赤化”的罪名勒令解散。党组织及时将周民震秘密转移到柳北人民解放总队，他开始参加武装斗争。

在柳北人民解放总队周民震担任一个战斗中队的指导员，活跃在壮族和苗族地区，组织农会和农民武装，打击伪区乡政府，袭击县城，和那里的群众建立了战斗的友情。广西解放后，他又在解放军部队担任连政治指导员，辗转于几个少数民族聚居的县区，参加了广西地区激烈的剿匪战斗。1951年3月周民震随部队开赴朝鲜，参加了抗美援朝战争。

四年多的戎马倥偬的战斗生活，不仅使周民震从一个学生锻炼成一个革命战士，而且为他以后从事文艺创作积累了大量的生活素材。战斗生活固然紧张，但是从小酷爱文艺的周民震却能抓紧战斗的空隙，写下了不少诗歌和小说，当然这些作品只不过是初期他的练笔罢了。

周民震真正从事文艺创作是在1954年从部队转业到地方之后。1957年《广西文艺》发表了他的第一部电影文学剧本《双仇记》，这个剧本是1956年夏衍同志到广西号召作家们为电影写剧本时，周民震受到鼓励，以亲身参加过的剿匪斗争生活为素材而写成的。在进一步深入到苗族地区体验生活时，他被解放后苗族人民欣欣向荣的生活所激动，满怀热情地创作了电影文学剧本《苗家儿女》。江南电影制片厂于1958年将它拍成影片，这是壮族作家反映广西地区少数民族生活的第一部影片。

1959—1962年间，周民震再次深入到广西的少数民族聚居的山区及边疆地区，和群众朝夕相处。沸腾的新生活使他无法按捺住自己的创作欲望。这期间，他写了《苗乡曲》、《月亮田》、《新绿》等三十多篇散文，《金山》、《马帮走过茶林坡》、《苗山本是一支歌》等二十多首诗，还写了《一

幅壮锦》、《春雷惊狮》、《三朵小红花》、《苗山颂》、《瑶山春》等桂剧、京剧和彩调。可以说，周民震是个文艺创作的多面手。

“四人帮”被粉碎之后，周民震的创作积极性更是高涨，在短短的几年中他创作了多部电影文学剧本，其中除与人合作的《蓝色的海湾》之外，还一连写了《甜蜜的事业》、《真是烦死人》、《顾此失彼》、《彩桥》等喜剧，引起了人们的注意。他重视喜剧创作并非偶然，早在“文化大革命”前，他曾写过儿童喜剧《三朵小红花》，很得好评。在“四人帮”把持文坛时期，喜剧无人敢问津。然而周民震居然在1972年冒着风险，与人合作了桂剧《我是理发员》。虽然满台皆是正面人物，只是有点喜剧性的处理，但仍然招来了一场批判。可是他也从演出中感受到群众热烈的情绪，因而决心不放弃喜剧创作。特别是经过了十年浩劫，周民震深感广大群众对于那种板起面孔教训人的作品已深恶痛绝，对于公式化、概念化的作品也同样厌倦，人们非常希望能通过电影来“轻松”一下，来得到一点艺术上的享受和满足。他正是从群众的需要出发，来从事喜剧创作的。他曾深有所感地说：“每当影院里发出轻松或狂热的笑声时，就象蜜汁流入我的心田一般甜美。因为我给他们带来了欢乐和满足。”“寓教育于娱乐之中”是这几年周民震在创作中努力追求的目标。

周民震热爱生活，常常能够很敏锐地从生活中抓取喜剧因素，提炼出为人们所关切的社会问题。《甜蜜的事业》触及到生儿育女、青年恋爱、家庭婚姻等人人普遍关心的问题。《真是烦死人》提出了一个各行各业的人们都感触颇深的家务劳动与“四化”建设的关系到问题。《顾此失彼》则以较辛辣的讽刺笔调，告诫那些不懂业务却又自以为是的干部，只有成为内行，才能适应“四化”建设的发展。轻喜剧《彩桥》，从婚姻介绍所干部黄燕热心牵红线而耽搁自己婚事的种种有趣情境里，触及了当今青年在爱情、婚姻上普遍存在的问题。正因为这些剧本触及到群众普遍关心的问题，所以使人感到亲切。

周民震的喜剧创作的另一个特点是，构思比较新颖，能够引人入胜。《甜蜜的事业》描写了唐二婶满脑子的“早得儿子早得济”、“儿贵女贱”的封建思想，她一个心眼儿只想生儿子，却偏偏生了五个女儿；田大妈是计划生育的主任，可自己的儿子又与唐二婶的女儿谈恋爱，于是把田、唐两家老老少少的各种人物关系交织在一起，有矛盾、有误会，使整个情节热闹而又有风趣。《顾此失彼》的构思比较巧妙，某县商业局新任副局长周铭，不懂市场规律，自作聪明，为了办年货，用计划供应的缝纫机换取大批活鸡，造成缝纫机短缺；再急忙用计划供应的肥皂换回缝纫机，又造成肥皂供不应求；于是只得用鸡再换回肥皂，结果造成市场一片混乱。通过这种构思，具体的揭示了瞎指挥所造成的严重后果。周民震还善于运用误会和巧合的手法来充实喜剧因素，例如在《甜蜜的事业》中唐招弟向唐二婶做工作，反而招至五宝的误解；工会干部老莫向唐二婶宣传计划生育，却出现了阴错阳差的误会，以及田大妈在医院里把放错盐的鸡汤喂给唐二婶吃……无一不增添了情节的喜剧色彩。这些情节以生活为依据，符合人物的心理状态，所以误会、巧合并不显得做作，而是既合乎情理，又出人意料。

周民震的喜剧作品还有一个特点是通俗易懂，为群众喜闻乐见。他十分喜欢契诃夫、马克·吐温、莫里哀的作品，认为他们善于从小人物、小事件中发掘出深刻的思想。周民震所选取的往往是普通人身边并不起眼的琐事，

但一经他的艺术加工，便构成了十分有风趣的故事情节。他说，他不搞曲高和寡的东西，也不搞大题材，只想通过小题材来反映生活的一斑，能够以小见大。在他的这些喜剧作品中，大都采用了群众惯于接受的叙述形式，情节有头有尾，高潮、结局层次分明，喜剧的幽默全在情节进展之中。从影片发行上映的情况来看，这些作品的剧场效果都是相当不错的，受到了群众的欢迎。

周民震的喜剧创作再一个特点是褒贬鲜明、讽刺适度。他的喜剧大致可分为轻喜剧和讽刺喜剧，无论哪一种，都渗透着作家鲜明的爱憎。他的讽刺喜剧，矛头往往刺向当前社会上比较普遍存在的错误思想和不良现象，以达到针砭时弊的社会效果。周民震认为，作家完全可以用讽刺的手法表现人民内部问题，他说：“难道对那些陋行恶习不应该讽刺嘲笑？对于重病的人仅仅涂点清凉油是不够的，必须下点触及他们灵魂的重药。……在今天，为了保证走社会主义道路，维护党的领导，对于那些违反三中全会精神的行为给予嘲笑讽刺，使人们猛醒，有何不可呢？嘻笑怒骂，皆成文章嘛！”然而，在讽刺的同时他又能比较准确地掌握分寸。例如：对于周铭（《顾此失彼》）的自以为是，不懂业务，不调查研究的瞎指挥，是通过他的一次次的狼狈相和困惑的窘境来予以嘲讽的，然而这讽刺又是善意的、适度的，并没有歪曲和肆意丑化商业局长。象对唐二婶的封建思想和对不关心群众生活的官僚主义作风，其讽刺都是得体的。即使是给以赞扬的正面人物，周民震也对他们身上的缺点给予些许的批评，这样使先进人物更为真实可信，有血有肉。应该说这些作品，既以善意的嘲讽来鞭笞错误思想，又不因此产生消极的社会效果；既不伤害人物，又达到使人在笑声中受到教益的目的。周民震在创作喜剧的同时，也写了一些这方面的理论文章，以期从理论上阐述自己的艺术实践。

周民震热爱喜剧，然而他的剧作并不仅限于喜剧，他努力将自己的题材、样式扩大开来，近两年他写了《心泉》、《春晖》、《远方》三部电影剧本，分别反映了小学生、中学生和大学生的生活。已拍摄完成的《心泉》、《春晖》，明显地表现出周民震对生活的认识在逐步深入。他已经从注重情节的构思，发展到注意人物感情、心理方面的挖掘，努力去塑造人物形象。《心泉》围绕着“诚实”二字，不仅写出孩子的心理，也从儿童的角度反映出不良的社会风气对人们思想的污染，力图通过朴素的、日常的儿童生活，表现出比较有哲理性的思想。《春晖》的情节构思力避雕琢，追求自然、真实。通过凌教师的家庭生活、教学活动，描写了他把全部身心献给下一代的忘我的工作精神。在他身上闪耀着一代人民教师的崇高的思想光芒。作者还紧紧把握住今天中学生的思想特点，生动地刻画出钟晓星、覃健、黎明等几个学生形象。这部作品标志着周民震在现实主义的创作道路上又向前迈进了一步。

（任殷）

## 吴应炬

### 一

吴应炬 1926 年 2 月 7 日出生在旅越华侨的一个封建大家庭里。父亲是越南海防市华侨中颇有影响的人物，有子女二十五人，吴应炬排行第十八。因生母去世过早，从小便在家庭里遭受冷落，养成了孤僻、缄默、坚韧的性格。他在澳门培正中学读书时，就对音乐有浓厚的兴趣，参加了一些歌咏社的活动。中学毕业后，他想在音乐方面深造，但因太平洋战争爆发，日本帝国主义的魔爪伸进东南亚，连生活也难以维持，更不要说想学音乐了。抗日战争结束后，他回到广州读书。因为怕父亲反对，断绝经济来源，他名义上是在广州大学读经济系，实际上他考进了广东省立艺术专科学校读音乐本科。国民党统治下的广州，物价飞涨，学校混乱，读了半年书就被父亲唤回澳门，跟姐夫到越南海防的商行去当记帐员。以后又到澳门面粉行当记帐员。这时，他唯一的精神寄托是献身于音乐活动：在海防市参加主讲贝多芬音乐讲座，组织红河音乐社并任社长；在澳门参加音乐导报社澳门分社，浸礼会歌咏社，组织慧星歌咏社，并任岭南中学合唱团指挥，兼教音乐。他还和好友郭任远合作创作了《胜利进行曲》和《爱是无限的》（宗教小歌剧），在澳门由华侨青年演唱；他谱写的《红河散曲》在海防演出后，1949 年在香港出版。这个时期的吴应炬对音乐的热爱简直到了癫狂的程度。他不顾家庭的反对，不顾法国殖民当局的警告，在红河音乐社排练演唱国内的《黄河大合唱》等进步歌曲，不久被当局吊销了执照，本人受到传讯和监视，幸而得到朋友们的帮助，才离开海防到了香港。

### 二

就像希腊神话中的勇士安泰从大地母亲身上获得无穷无尽的力量一样，吴应炬只有立足在祖国的大地上，偎依在党的怀抱里，才能获得不尽的智慧和泉涌般的灵感。1950 年他和爱人一道从香港回来，考入燕京大学音乐系，后来院系调整改为中央音乐学院作曲系，1954 年毕业后分配到上海电影制片厂美术片组担任作曲。二十八年来，他在电影音乐园地上辛勤耕耘，曾为九十来部电影写过音乐，其中有故事片《大李小李和老李》，新闻纪录片《断肢再植》、《捕鱼的哲学》，而更多的是为美术片作曲，对我国的美术电影音乐作出了不少贡献。

在创作上，他既学习运用西洋音乐的表现技巧，又继承发掘我国民族音乐的多彩风格和艺术特色。他担任作曲的彩色动画片《大闹天宫》（上下集），音乐具有浓烈的民族特色和戏曲风格。他在叙述创作体会时曾说：“接到影片的创作任务时，我首先考虑到的是音乐风格，我想到了戏曲音乐。这是因为小时候在故乡广东看到过的孙悟空形象，几乎都是在戏曲舞台上。我喜欢戏曲音乐，感到用戏曲曲牌音乐和锣鼓来表现孙悟空非常合适，这是广大观众所喜闻乐见的。因此，我吸取了昆曲、京剧、粤剧的曲牌，甚至陕西的郿调子，这些不同剧种既有特色，又能统一原始音乐素材，融汇在影片的

音乐中，是可取的。在影片的队伍使用上，我以民族乐器为主，另外加上几件有特殊音色的铜管、木管等乐器，还用了一个小型的弦乐队和一整套的中国打击乐，突出了民族风格。”

一部电影的音乐采用什么风格，除了根据影片的内容、特点来决定外，还与作曲家对导演意图的理解，本人的爱好、素养和生活素材的积累有很重要的关系。吴应炬在为水墨动画片《牧笛》作曲时，就曾跟导演反复研究影片的主题，力求做到画、诗、音乐三者有机地结合。他随摄制组主要创作人员到广东肇庆深入生活，以后又广泛搜集江南民歌和民间音乐，在看到著名画家李可染为影片设计的十五张水牛图时，他找到了影片的音乐风格：浓郁的江南风味。于是，他以我国南方民间音乐曲调为依据，施展音乐家的才能和技巧，创作了《牧笛》音乐。它那形象鲜明的主题，通俗易懂的音乐语言，富有田园曲和抒情曲的表现手法，进一步表现了导演的意图，丰富了影片的内容，使影片朴实、隽永、俊逸的山水画幅，更富于诗一般深邃的艺术境界。这部影片在国内外获得了广大观众和艺术家们一致赞扬。1979年在丹麦安徒生故乡举行的国际电影童话节上获金质奖。去年，一个美国著名女记者斯通来我国访问时，要挑选电影音乐，最后挑中了这部具有独特民族风格和艺术魅力的音乐。

在他参加作曲的众多的美术电影中，有《大闹天宫》（上下集）、《牧笛》、《小蝌蚪找妈妈》、《雕龙记》、《一幅僮锦》等六部先后十次在国际电影节中获奖，有《阿凡提》、《草原英雄小姐妹》等四部在国内获得“百花奖”和全国少年儿童文艺创作奖。他因在电影事业上的贡献和优良品德，曾多次被评为厂先进工作者、上海市电影局先进工作者、上海市文教先进工作者和全国先进儿童工作者。1963年国庆节时，他作为归国华侨、先进工作者登上了天安门观礼台。看着广场上欢乐的人群挥动着鲜花，看着彩色的气球和白色的和平鸽从广场上飞起，听着雄壮的国歌的旋律在广场上空回荡的时刻，他的眼睛湿润了，泪水不由自主地流下了脸颊。他说：“国歌的乐音是多么亲切熟悉啊，它把我带到在海防市飘零的辛酸日子里。1949年10月新中国成立时，毛主席说，中国人民从此站起来了。我还在海防市，那时每当寂静的深夜，殖民主义者的警车在街道呼啸而去，我们几个华侨青年便偷偷拧开收音机，把指针拨向北京，倾听祖国的声音。我们心里奔涌着热流，祖国已经站起来了，我们遭受歧视的时代已经过去了。今天，我站在天安门观礼台上，心情怎么能平静呢？是谁使我从过去浑浑噩噩的生活转变成成为今日为祖国为人民服务的有意义的生活？是谁使我从一个普通的华侨青年变为一个电影作曲家呢？是祖国！是党！”

### 三

吴应炬曾经深情地说过：“辽阔的祖国大地，新社会中不断涌现的新人新事，无处不是创作的源泉。面对这种现实，我总情不自禁地要在曲谱上反映出时代的旋律。”

作为一个电影音乐家，要为各种题材的影片作曲，必须深入到辽阔祖国大地的各个地方体验生活，搜集音乐素材，汲取营养。近三十年来，他的足迹踏遍四面八方、城镇乡村。为了创作《小熊组曲》（由木偶片《小熊的旅行》发展而成），从音乐上刻画一个坦白、纯真，顽皮而又有幻想、有缺点

能够勇于改正的人物（小熊），他参加了上海江湾少先队的夏令营，跟孩子们一起唱歌、跳舞、打野战。临结束的那个深夜，他再也睡不着了，徘徊在月光下，回忆着和小朋友们一道生活的情景，看到他们在社会主义阳光照耀下，表现出坦率真诚、正直勇敢的性格，既勇于批评有缺点的同伴，也勇于检讨自己的错误，热爱集体，互助互学。这一切都使他逐渐寻觅到《小熊组曲》的音乐构思，写出了受到小朋友们喜爱的乐曲，灌制唱片发行全国。

在西双版纳的傣家竹楼前，他采风记谱，为大型木偶片《孔雀公主》写下了优美的旋律；在内蒙草原的茫茫风雪中，他曾经跟随牧人去寻找失落的羊群，噙着泪水写下了《草原英雄小妹妹》的感人至深的音乐；在新疆维吾尔族社员的葡萄架下，他曾经跟阿凡提式的老人促膝谈心，为他的幽默、机智的形象所感染，引起了《阿凡提》音乐创作的冲动和灵感……。他从自己的实践中深有体会地说：“新社会的电影音乐本身就是社会主义事业的一部分，是通过集体的力量来完成的。没有党的关怀和群众的帮助，我肯定一事无成。”

#### 四

吴应炬同志长久以来蕴育构思的一部献给祖国的恋歌（由九首歌曲组成的声乐套曲）《侨声曲》，已由女高音独唱家朱逢博演唱，中国唱片厂录音，制成盒式录音磁带向国内外发行；上海文艺出版社也出版《侨声曲》单行本，向国内外发行。这部作品深情而细腻地表达了华侨对祖国的热爱和为祖国四化建设贡献力量的心声。这是吴应炬在声乐创作上的可喜的收获。

吴应炬每逢在侨联参加活动的时候，他总沉浸在创作的激动中。当他听到从五大洲归来的华侨们谈起在大洋彼岸思念故乡亲人的真挚感情时，他眼前就浮现出童年时代嬉戏在北部湾的沙滩上，华侨老爷爷手捧着故乡的泥土思念祖国的情景，所以，当他看到《故乡的泥土》歌词中“泥土有黄金一样的颜色，看到它就使我想起亲爱的祖国：谁说它一钱不值，它赛过异国的玛瑙珍珠”的诗句时，缠绵悱恻的旋律就油然而生了。他写了委婉情深的《思乡》、《遥远的祝福》，还写了祖国的海员和旅美侨胞们《相逢在旧金山》的激动人心的场面。在《为祖国闪亮发光》的明朗旋律中，他以感人至深的音乐形象描绘了归侨科学家们在深夜的灯光下刻苦攻克科学难关的高尚精神。总之，《侨声曲》的表现手法是丰富多彩的。它有庄重明朗的颂歌体，也有缠绵情深的抒情曲；有温柔舒展的南美风韵的伦巴舞，还有热烈欢快的马来半岛的民歌风；既有广东音乐的爽朗节奏，又有江南吴歌的婉转旋律。作曲家聚集融汇了众多的音乐素材，为他所深深热爱的祖国而纵情歌唱。

吴应炬热爱祖国，祖国也深深热爱他。他于1959年参加了中国共产党。现在是中国电影家协会理事、中国音乐家协会上海分会理事，上海市归国华侨联合会委员。目前，他准备为祖国的精神文明，为争取创作一百部电影音乐而努力奋斗。”

（冰夫）

## 苗振华

上海科学教育电影制片厂副总工程师苗振华，在电影技术方面是个“多面手”。他从事电影工作已有近五十年的历史。其间，学过洗印和照相，干过剪接，当过摄影师；参加过新闻片、故事片和科教片的拍摄工作。从三十年代到八十年代，从旧中国到新中国，他经历着人世巨变，影坛沧桑，积累了丰富的生活阅历和技术经验。

苗振华是河北省保定人，出生在风云激荡的1919年。父亲苗祝三，当时在上海联华影业公司的前身大中华电影公司当剧务。这是苗氏一家后来联袂从影的优越条件。苗祝三膝下有二子一女，苗振华居长，因而电影界同行喜称他为“大苗”。

大苗童年时很喜爱皮影戏和电影，对它们为什么会动十分好奇。每当父亲从上海寄回几段电影画格样片，他总是爱不释手，看了又看，想了又想，就是想不出那一幅幅连续不断的“照片”是怎么会神态逼真，动作自如，活灵活现的。由此，他也产生了“拍电影去”的强烈愿望。

1932年，北方时局不宁，农村经济凋蔽，他家生活难以维持，于是苗振华和弟妹跟着母亲南来上海。到上海后几经托人，苗振华才进联华公司二厂洗印部门当了学徒。这个十三岁的少年，在黑洞洞的暗房里，开始实现他童年的憧憬，在胶片显影过程中，探索着电影怎么会动的奥秘。三年的学徒生活，使他懂得了两个道理：一是洗印不过是电影会动的许多工艺中的一道工序，二是在那个技术保守，生存竞争的世道里，技术知识的获得只能靠个人努力，而且专学一门，是难以应付生存竞争的需要的。于是，他学底片冲洗，学拷贝洗印还学照相放印，影片剪接，什么都干，恨不得把所有的电影技术都学到手，以充实自己生存的能力。然而，好景不长，1936年正当他学徒期满即将出道的时候，联华公司受时局影响，压缩编制，十七岁的苗振华首当其冲，第一次尝到了失业的苦味。

1937年抗日战争开始，苗振华被介绍进南京的“中央电影摄影场”当剪接，并兼摄影器材保管。他利用当保管的便利，悄悄地拿着仓库里的“埃姆”摄影机，装上几十尺胶卷，跟着摄影师黎锡勋学拍新闻片。一次，他把24格常速拍成16格减速，影片洗印后倒也光调正常，可一经放映，动作变快，银幕上人跳马窜，使看样片的场长们目瞪口呆，此事幸亏黎锡勋包涵应承，才使苗振华偷机学拍的破绽没有败露。自此以后苗振华铭记不忘：“搞电影技术，来不得半点疏漏”！一遇机会，他就将“埃姆”摄影机拆了装，装了拆，力求熟悉每一个部件的性能，并用各种光圈试拍胶片，弄通曝光程度与洗印时间和银幕效果的关系。

1940年，由孙瑜推荐，苗振华当了摄影师洪伟烈的助手，参加孙瑜导演、白杨等主演的故事片《长空万里》摄制组。从此，苗振华如愿以偿，名正言顺地拿起了摄影机，直接参加影片的拍摄。

嗣后，苗振华还拍摄了一些新闻纪录片。其中有一部纪录湘江一带遭受天灾人祸实情的《湘灾》，颇得观众好评，认为它真实地揭露了造成湘灾的社会根源。

1945年8月，抗日战争胜利，苗振华由重庆来到上海，先后担当了《舐犊情深》（吴永刚导演，莎莉主演）、《街头巷尾》（潘子农导演，黄宗英，

张伐主演)、《美艳亲王》(马徐维邦导演)、《寻梦记》(唐煌导演)、《春残梦断》(孙敬导演,李丽华、沈扬主演)等片的摄影(其中《春残梦断》一片,系与吴蔚云合作)。他回忆起这段经历,颇有感慨地说:“我无法理解旧社会失业的苦味和在业的苦味有什么不同,也不能想象出艺术价值和求生存两者的区别。”物价一日数涨,成捆的钞票才买得一斗米,为生活疲于奔命。由于摄影条件的落后,为了防止机器马达嘈声被同时收入录音话筒中,他需要用厚厚的棉被包着头,抱着摄影机进行拍摄,每天拍数十个镜头,制片商还嫌进度不快。使他记忆犹新的是在拍摄《春残梦断》时,摄影机跟着剧中人从进门到客厅再到卧室,一个镜头六百呎一气呵成。直到放映样片,没有差错才算定下心来。因为偶一疏漏,都会影响自己的技术信誉和生存前途。苗振华就在这种求生存与求技术合而为一的苦况中增长才干的。

解放前夕,他参加了著名影片《乌鸦与麻雀》的摄影(郑君里导演,赵丹、上官云珠等主演)。由于这部影片的主题触犯了国民党当局的“禁律”,拍摄几次横遭阻禁,这使苗振华逐渐领悟电影艺术重要的社会意义:那每一格画面,每一幅构图,都表现出创作者对人生社会的爱憎。

1949年5月上海一解放,苗振华和韩仲良等就拿起摄影机,冒着苏州河对岸国民党反动派负隅顽抗的枪林弹雨,抢拍了人民解放军进驻市区,消灭顽敌,以及敌人破坏江南造船厂的情景,为人民留下了黑暗结束,光明到来的珍贵史料,这些史料,后来编入新影摄制的纪录片《淮海战役》中。苗振华也跟着新时代的脚步,在解放的大道上迅跑。

上海解放初期,在军管会领导下,苗振华被任命为“中电”一厂接管委员会委员,为建立人民的电影事业做出了贡献。接着,他担任上海电影制片厂摄制的《海上风暴》(许幸之导演)、《金银滩》(凌子风导演)两片的摄影。1953年2月苗振华调到上海科学教育电影制片厂主管技术工作,并在《机械速成画图》、《连续浇铸钢锭》、《火力发电》、《高精度齿轮磨床》、《节约木材》、《家白蚁》等科教片中担任摄影兼导演。1959年他加入了中国共产党。

苗振华从壮年至今的近三十年间,亲身参与了中国科教电影事业从小到大的发展进程,对这个片种产生了深厚的感情。尤其是自六十年代初担任副总工程师以来,他紧密依靠群众和各方面的协作,从自力更生着眼,领导、组织了透镜合成摄影,水下摄影,光导纤维内窥镜的“增距镜”与潜望镜等多项技术装置的试制工作,逐步克服了植物生长,多画面同映,海洋生物,人体内部活动之类真实形象再现的困难,丰富了科学景观的表现手段,提高了影片质量。此外,他还筹划了植物培养、动物饲养和恒温摄影的建设工程;亲自参加了我国动画摄影设备的自制工作,并利用8.75录音设备建立了混合录音棚,解决了上海科影厂后期加工的关键设置。多年来,他为科教片的技术工程苦心经营。他认为:从技术角度看,科教片与故事片及其他片种不同,科教片要利用电影技术的手段,揭示出宏观世界及微观世界的奥秘,把肉眼难见、人迹罕到、瞬息万变的事物的运动形态,准确、真实地呈现到观众面前,这就涉及到一系列电影技术和设备的改造、更新,以及队伍素质的培养与提高。就目前状况而言,装备的灵巧轻便,专用特殊器材的添置,厂房的兴建,先进技术的引进等等,都迫切地需要解决。他说:“我们有一支吃大苦耐大劳的技术队伍,如果再有先进的技术装备加以武装,就一定能在新长征道路上驰骋裕如,为拍出更多更好的科教片,为提高中华民族的科学文化

水平，为我们的子孙后代，作出有益的贡献。”

（卞佩才）

## 段孝萱

1981年，在樱花盛开的东京，正举行着《中国美术电影展览》。大厅里座无虚席，来自日本各界的朋友聚精会神地观摩着中国的水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》和《牧笛》。当齐白石的点点蝌蚪，李可染的牛，栩栩如生，跃然“幕”上时，全场掌声不绝。此时此刻，中国美术电影代表团团员，两部影片的女摄影师——段孝萱同志的心情怎能不激动呢？她想了很多很多……

1934年1月，段孝萱出生在黑龙江省富锦县的一个地主家庭里。幼年跟随舅舅学画。美丽富饶的松花江水，雄伟多姿的北国风光，陶冶了她那颗热爱自然，热爱艺术的心灵，也激起了她对日本帝国主义的愤恨之情。1945年，家乡解放了，次年，她考入了党领导的富锦女中，在延安来的八路军干部教育下，她懂得了革命的道理，并担任了学生会的文艺委员，出墙报，搞宣传，欢庆从侵略者铁蹄蹂躏下解放出来的新生活，从而也坚定了她参加革命工作的信念。

1947年，党领导的东北电影制片厂在富锦县招生，十三岁的段孝萱怀着一颗火热的心前去应考，她为自己被录取，而兴奋得彻夜未眠。第二天，同学们前来送行，姑妈却把她锁在屋里不准走。但是，豪爽要强的段孝萱并没有轻易抛弃自己的革命理想，次年，当“东影”又来招生时，她勇敢地冲破了家庭的阻拦，终于如愿以偿，成了革命队伍中的一员新兵。

在“东影”，段孝萱开始了一种全新的革命生活。她参加了第三期训练班，努力学习马克思主义文艺理论和电影专业知识，以及绘画基础知识。由于她学习努力，训练班一结束，就被分配到美工科卡通股搞动画。她从师于美术电影专家，日本朋友方明，刻苦钻研动画技艺，参加了纪录片《民主东北》特辑的线画工作，以后又在方明导演的，新中国第一部动画片《瓮中捉鳖》中担任动画。长春解放后，“东影”从兴山迁回长春，卡通股扩建为美术片组，段孝萱又参加了动画片《谢谢小花猫》的筹备工作。

1950年，美术片组迁到中国电影的发源地——上海。因为工作需要，段孝萱担任了上海电影制片厂美术片组副组长的行政职务和青年团工作。此刻，她只有一个信念，就是要把中国的美术电影搞好！在著名漫画家特伟和靳夕的领导下，她勇敢地挑起了创建和发展新中国美术电影事业的重担。从业务人员的扩充，到影片预算及生产管理她样样都干，使得美术片的产量不断上升。所有这些，对当时年仅十六岁的孩子来说，是件多么不容易的事啊！她除了白天拼命工作之外，晚上在灯下，还孜孜不倦地钻研《定额管理》和《生产责任制》等书籍。1951年5月，段孝萱同志光荣地加入了中国共产党。

1953年，段孝萱负责了试制彩色动画片的工作。在工作中，她不仅虚心向内行请教，而且利用业余时间自修化学课程。从动画片的人物，背景，彩色颜料的调制直到彩色胶片的性能及洗印，她都具体领导和参加实践，脸庞明显消瘦了，她全然不顾。1954年，第一部彩色动画片《乌鸦为什么是黑的》终于拍摄成功。

同年，段孝萱被选为上海电影制片厂特种片组的党支部书记。以后几年，她虽然仍在行政领导的岗位上，但是，在试制彩色片过程中产生的对摄影艺术的爱好，却象磁铁般深深地吸引了她。

1958年，她被正式调到动画摄影室，任摄影兼组长工作。

这一年，她接到了动画片《小鲤鱼跳龙门》的拍摄任务。这是一个美丽的童话，故事描写了一条小鲤鱼历经艰险，跳过三门峡龙门，看到了一派崭新的气象。故事生动有趣，寓意含蓄新鲜。但是，使段孝萱感到棘手的问题是：鲤鱼活动的场景都在水下，而动画片又是单线平涂的，如何表现水的质感呢？她潜心观察生活中鱼的游姿，水的动态，在仅有的技术条件之下，制作了一种简便易行的胶纹玻璃。实践证明：这种办法加强了水的质感，给影片增添了一种“如鱼得水”的真实而又艺术化的水下气氛，取得了较好的艺术效果，受到摄制组同志们的好评。同年，这部影片在莫斯科举行的国际电影节上获得动画片银质奖章。

处女作的拍摄成功，激起了段孝萱对艺术不断探索和勇于创新的劲头。在短短的两年里，她先后拍摄了《壁画里的故事》、《太阳的小客人》、《一条丝腰带》和《没头脑和不高兴》等。这时候，段孝萱已经熟练地掌握了动画摄影技巧，她感到，摄影是通过技术的手段来表现艺术的内容，尤其是一个美术电影摄影，更要发挥自己的主观能动性，调动一切摄影手段为提高影片的质量服务。所以，她来到摄影室后，一方面将摄影和特技合二为一，使摄影的表现手法更加丰富，另一方面又在自己拍摄的影片中，根据导演的需要，用尽可能完美的摄影手段来表现影片的丰富内容。

由于段孝萱自幼喜爱美术，接触了摄影工作后，便一直考虑着如何把具有中国民族绘画艺术特点的水墨画搬上银幕。在那“敢想，敢干”的年代里，她的想法竟然和厂里的动画艺术家们不谋而合了。但是，要变单线平涂的传统动画形式为浓淡相间，虚实相宜的水墨画形式，谈何容易！然而，他们干了。1960年在厂领导的支持下，他们将齐白石的鱼虾，青蛙等形象，进行一个一个动作的试验，使他们摆脱了动画片单线平涂的局限，而具有中国水墨画的明暗深浅的特点。当时的中国正处在三年困难时期，段孝萱又已经是两个孩子的妈妈了，她身患肾炎，全身浮肿，但是为了创造具有中国民族风格的动画片，她将自己的病患置之度外，全身心地投入到试验中去，从光学，色彩学，现代的电影摄影技巧，直到人们的视觉差异等方面进行研究，她虚心地听取同志们的每一个建议，在包括上海电影技术厂在内的集体通力合作下，经过将近一个月的反复试验，终于拍成了《水墨动画集锦》，使白石老人的心血结晶在银幕上活动起来。不久，她担任了由特伟任艺术指导，钱家骏任技术指导的世界上第一部水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》的摄影。影片问世后，荣获了国内首届电影“百花奖”，并先后五次在国际上得奖。

1962年，段孝萱和王世荣合作拍摄了由著名动画艺术家万籟鸣导演的《大闹天宫》。在这部具有神话色彩的长片里，为了渲染它的神奇、虚幻，段孝萱动足了脑筋。譬如：为了把凌霄宝殿的富丽堂皇的气氛表现出来，而又不失为天宫的幻境这一特定的环境，她将宝殿周围的发光线条，处理成多层拍摄，多次曝光，使得发光体既有宝殿那种金光闪闪的感觉，又有天宫“虚幻”的意境。还有孙悟空饲养天马这场戏，为了表现特定时间的转换，烘托环境气氛，段孝萱在较小的拍摄画面中进行局部彩色布光，并且变换颜色，使影片达到瑰丽多彩的艺术效果。

1964年，段孝萱又担任了第二部水墨动画片《牧笛》的摄影工作。这是一部格调高雅，优美抒情，国画风格更加浓郁的影片，它的情节、人物造型以及背景，较之于《小蝌蚪找妈妈》，在艺术性和技术性上都更为复杂。为了更好地体现中国画写意传神的特点，她一方面和摄制组同志深入广东农村

水牛生活的地区，感受影片的环境，气氛，拍摄了许多风景和水牛的资料影片，一方面在摄影技术上大量采用推拉摇移手法，将人物，背景进行多层拍摄，使影片的画面层次愈加丰富，很好地体现了中国水墨画的意境。该片 1979 年获第三届国际童话节金质奖。

十年浩劫期间，段孝萱和许多忠心耿耿为党工作的老同志一样被扣上许多莫须有的罪名，但她并没有灰心丧气。当她重新恢复工作之后，除了坚持影片拍摄实践之外，还担负起培养青年一代的责任。

1978 年，段孝萱和蒋友毅、金志成两位青年摄影合作，拍摄了我国第一部彩色宽银幕动画片《哪吒闹海》，在拍摄中，他们面对十年动乱留下的后遗症毫不气馁，积极主动地开动脑筋，调动一切摄影手段为塑造人物形象服务，为提高影片质量服务。譬如：“哪吒出世”一场戏，他们将过去惯用的直线放射光改为荷花光，这样既表现了人物出世的特定环境，又和整个影片的民族风格相统一。又如：为了表现英雄人物哪吒再生的“神”气，他们在一个画面中，进行了七次局部感光，创造出一种绝妙的神奇境界。这在动画摄影中也是一项难度较高的技术。事后，段孝萱深有体会地说：“动画摄影并不是一般人所认为的只是静止画面的翻拍，而是一种艺术的再创造。只有充分调动摄影艺术和技术的表现手段，才能把静止的画面拍活，拍出神韵，拍出气氛，使影片增添艺术光彩。”是的，她不仅这样说，而且也是这样去做的。

1981 年，段孝萱又参加了动画片《雪孩子》的摄影工作。目前，她正在拍摄第三部水墨动画片《鹿铃》。

段孝萱同志从影三十多年来，为党的美术电影事业作出了贡献，党也给了她很高的荣誉。她现在是：上海美术电影制片厂技术委员会副主任；中国电影家协会会员，上海分会理事；中国摄影家协会上海分会会员；中国电影电视技术学会理事。

（力 文）

## 洪 林

洪林，著名的科学教育电影理论家，电影事业家。他原名洪绳曾，生于1917年10月，原籍安徽泾县。在南京度过小学与中学时期。1937年考入武汉大学机械系。抗日战争爆发后，激于一片爱国心，热情地参加了抗日救亡宣传工作。但是，他向往的是更积极的革命的战斗生活，于1938年1月，毅然离开武汉，与当时许多爱国家、爱民族、有理想、有抱负的知识青年一样，为追求光明到了延安，投身于烈火迸发的抗日革命战争的大熔炉里。他在延安进入陕北公学，毕业后，被派往山东敌后抗日根据地。1942年加入中国共产党。

洪林在抗日根据地期间，主要从事宣传和文化教育工作。曾任中共山东分局宣传部干事、山东省文化出版社编辑、山东省教育厅编审科副科长、群众教育科科长兼实验区主任等职；在解放战争中，1947年，他担任过中路运粮指挥部政治部主任，后又任省府机关土改工作队队长。他以一颗共产党员的心，为民族存亡，为全国人民的解放，认真负责地、勤勤恳恳地努力完成党和人民交给他的各种工作，总是一往直前，从来是接到命令，打起背包就走。同时，由于他喜爱文艺，有较深厚的文学素养，喜欢在业余写写小说。在与人民群众同呼吸共甘苦的丰富多彩的斗争生活中，创作激情犹如地下流动的清泉，在他胸中激荡，喷发欲出，激励他拿起笔来进行创作。于是，他陆续写出了反映根据地人民生活与战斗的短篇小说《李秀兰》、《莫忘本》、《瞎老妈》、《老许》和中篇小说《一支运粮队》等。这些作品受到根据地干部和群众的喜爱，并受到解放区文艺界的重视，其中《李秀兰》、《莫忘本》两篇尤得好评。1950年，上海新华书店用《李秀兰》做书名，收集出版了洪林在根据地创作的短篇小说集；后来，《莫忘本》又收入1978年人民文学出版社出版的《解放区短篇小说选》中。

1949年，洪林随军南下。上海解放后，担任了上海市教育局初等教育处处长。他全心全意工作着，关心着周围的一切，而生活的激流又很自然地拨动了他的热爱文学的心弦，使他产生创作激情。于是，一部描写一个孩子在旧社会受尽苦难，新社会获得新生与幸福的中篇小说《一个孩子翻身的故事》问世了。这个中篇小说立即受到社会的重视，认为是一部反映少年儿童生活的好作品。

由于洪林在小说创作上的成就，他参加了1949年7月在北京召开的全国第一次文代会，同时，加入了中国作家协会。

1951年，洪林被推荐进入电影界，来到中央电影局所属电影剧本创作所，离开了他多年来做群众工作和行政领导工作的岗位，成了一名专业的电影编剧。

而生活，似乎有意与洪林捉迷藏。他在当时电影剧本创作所那座名为“花园饭店”的旅馆里，只过了一年左右的电影编剧生涯，由于国家在电影事业中急需建立一个新的片种，决定派他来创建。这个新片种就是科学教育电影。像过去在战争年代中多次接到这类命令时一样，洪林立即出发了。

在我们中国，故事片、纪录片和美术片，解放前都已拍摄了多部影片，有自己的发展历史，有经验，有理论，有基础。唯独科教片，在旧中国没有留下什么，在这方面，既无人才，更没有经验和理论。洪林站在科教片这块

处女地上，需白手起家，怎样开始呢？洪林有一个特点，愈是遇到困难和问题，愈是冷静镇定，困难和问题也总是从容地迎刃而解。

1952年4月，在北京西单舍饭寺胡同的两个小旅馆内，隶属于北京电影制片厂的科教片组（后为科教片总编室）诞生了，它是我国历史上第一个科教片厂——上海科学教育电影制片厂的雏形。洪林任科教片组的组长，从北影、上影、长影、部队文工团调来了编、导创作人员，并配备了一个简单的行政班子，一共四十多人。当然，最重要的还是科教片的创作问题：科教片的题材应该怎么选？科教片的剧本应该怎么写？应该抓住一些什么东西？科教片的摄制组应该怎样组成？怎样进行工作？这一切一切总不能照搬故事片的一套吧？科教片应该有独具的特点，……洪林思考着，探索着，学习着。工作在摸索中前进。科教片组成立的当年就拍摄了十二部科教片。它们是：《扑灭细菌毒虫》、《消灭蚊子》、《消灭苍蝇》、《乡村卫生》（当时美帝在朝鲜战场撒放细菌毒虫，全国开展爱国卫生运动，因而这类题材多一点。）、《消灭飞蝗》、《怎样丰产棉花》、《深耕增产》、《煤矿安全生产》、《先进砌砖法》、《母子平安》、《家庭安全用电》、《郝建秀工作法》。这些影片对内容的取舍以及在表现形式上，都具有比较鲜明的科教片特点。它们虽然不免还带着稚气，但对科教片的发展，却起了不容置疑的探路作用，为以后科教片的创作打下了一个稳健扎实的基础。迈出的这第一步，是令人满意的、可喜的。对这个科学与艺术相结合的新片种的发展前景，洪林更有信心了。

洪林对创作人员的业务学习很重视。他向创作人员推荐著名的苏联科普作家伊林的作品，他请人翻译列宁关于科教片的论述，以及苏联、匈牙利、捷克等国的一些有关科教片创作问题的文章，油印发给每个创作人员。苏联的电影理论家日丹写的《科学普及电影的技巧问题》一书，比较系统地、概括地叙述了科学普及片创作的基本问题，是一本关于科学普及片艺术技巧的理论著作，对于从故事片厂和文工团调来的创作人员，很有启发借鉴作用。1953年，洪林先请人翻译油印了这本书的第二章《用电影艺术的手段宣传科学知识》，接着在当时出版的《电影艺术译丛》上又登载了其他各章。并且尽可能地把书中评论到的影片，设法找来观摩。所以，1952——1954三年间，在当时北京西单舍饭寺和平饭店这个小旅馆的一间用普通住房临时改建的小放映室内，洪林与创作人员看了很多国外的科教片，除苏联摄制的以外，还有捷克、匈牙利等国摄制的，观摩后，一起讨论、研究。对于苏联摄制的《保护儿童》、《保护心脏》、《养鸭》、《他们又看见了》、《宇宙》、《第一架飞机》等片，都是洪林向创作人员推荐观摩的比较优秀的科教片。同时，洪林还经常结合我们自己的影片创作，作一些启发、探讨性的发言，在借鉴他人的同时，探索我们自己科教片的理论建设。

洪林参加讨论了1953年中央人民政府政务院《关于加强电影制片工作的决定》中关于科教片的段落，即：“科学教育片应以唯物主义的世界观解释自然现象和社会现象，同时宣传和推广与群众日常生活和生产有关的，并适合一般群众水平的各种科学和技术知识。”当时政务院的这个决定，既为我国科教片的摄制规定了方针任务，同时也是我国科教片创作上最初的理论指导。

1954年，洪林在《文艺报》第十号上发表了《试谈科学教育片的创作问题》。他在这篇文章中比较全面系统地阐述了这个片种的特性、创作上应遵

循的原则、如何正确地运用艺术手法、怎样提高影片的思想性等问题。这是我国第一篇较有份量的见诸报刊的科教片理论文章。他在这篇文章及以后的论述中说明了自己的看法，他认为科教片有自己独具的特性和任务，这就是：它应该以科学知识与生产技术作为内容，普及科学知识，揭示自然界的秘密；他主张科教片在科学上必须有严格的科学性，真实地反映科学；他反对脱离影片的主题，脱离科学内容，外加情节，虚构情节；他要求科教片的创作人员要善于艺术地宣传科学，使科学的真实性与艺术的形象性统一起来；他提出科学普及片在讲述科学知识时，要深入浅出，通俗易懂，在艺术形式上要生动活泼、引人入胜；他又对某些科教片提出“雅俗共赏，老少咸宜”的要求，等等。关于科教片创作上的理论以及对一些科教片的评论，他除经常谈论外，有的也写成文章发表在报纸杂志上。除上面提到的那篇外，其他如：发表在《中国电影》1958年2月号上的《目前科学教育影片创作中的几个问题》，1958年4月号上的《新的收获——简评 生物教师 等四部科学教育片》，1958年9月号上的《参加社会主义国家科学普及电影会议的几点感受》；发表在《国际电影》1958年第4期上的《引导观众去作一次愉快而有意义的旅行——评地理旅行片 阿拉木图——兰州 》；以及《生命的凯歌、共产主义的凯歌——评科教片 抢救丘财康的胜利 》等等。1959年中国电影出版社出版了洪林等著的《科学教育电影创作问题》一书。

洪林不仅评论影片，作为厂的领导，他参予每个剧本、每部影片的审查讨论，提意见，出主意。同时，他也参加具体的创作实践，有时随摄制组深入生活，与创作人员一起采访，一起研究题材、剧本、拍摄、样片；并曾以林榕的署名为《桂林山水》影片写解说词，等等。

自从1953年2月2日在上海建立了我国第一个专业的科学教育电影制片厂以后，洪林一直任厂长，1960年成立党委，又兼任党委书记。洪林是我国科教片事业的开拓者，对我国科教片的创建和发展，起了很大作用，尤其其他一直领导着科教片的创作，对我国科教片创作的建立、发展和提高，作出了重要的贡献。

1961年，洪林调任上海影协党组副书记、书记处书记。他志使影协成为电影工作者之家，在他主持工作的几年间，上海影协的学术空气很浓，交流意见，讨论问题，研究剧本，评论影片，学术报告，诗词欣赏，影片观摩等等，很活跃。此时，他还兼管《大众电影》工作。同时，他仍十分关心上海科影厂的创作生产，他在科影厂的办公桌并没有撤掉。

十年浩劫降临，上海科影厂摄制的影片几乎全部被打成封、资、修毒草，洪林也被揪斗，遭受迫害。粉碎“四人帮”以后，洪林又重新走了一次过去走过的路。开始，他回到上海科影厂，任厂长兼党委书记，后来，又负责上海影协的工作。以后，1978年，任上海市电影局副局长，1980年被选为中国电影家协会上海分会副主席。此外，他还是：中国文联全国委员会委员、中国电影家协会常务理事、中国科学技术协会全国委员会委员、上海市科普创作协会副理事长。虽然，他更忙了，但是，他仍然十分关心上海科影厂的创作生产，仍经常来厂，观看影片，研究问题，他在科影厂的办公桌仍没有撤掉。每年年终的创作会议他总是从头到尾参加，并在会上发言，对当年的影片创作进行分析评论。他仍时常在报刊上发表有关科教片的文章，如：发表在《电影艺术》1981年第9期上的《愿科教影片继续提高质量》；发表在《电影通讯》1981年第27期上的《总结经验，推进科教电影的创作和评论工作》，

1982年第8期上的《谈谈当前上海科影创作中的几个问题》，等等。他并以科教电影专家的身份被聘为1981年、1982年中国电影“金鸡奖”第一届、第二届评选委员会的委员。

毕竟，在生活与工作的激流中，洪林没有成为一个小说家，而是成为我国第一个科教片专家，成为一个电影事业家。

为了我国科教电影事业的发展，洪林曾先后八次出国参加国际科学电影会议和访问。他作为我国科教电影工作者代表，曾两次参加国际科教片年会（1958年在莫斯科，1960年在布拉格），三次参加社会主义国家科教片会议（1958年在索非亚，1959年在布达佩斯，1960年在布加勒斯特），一次随中国电影代表团访问苏联（1954年），两次参加国际科学电影节活动（1977年在巴黎，1978年在贝尔格莱德）。

（刘咏）

## 胡雄华

胡雄华，上海美术电影制片厂剪纸片导演，1931年12月29日生于浙江一个山水秀丽的山区小镇缙云。父亲开设了一爿小店，出卖自己酿制的绍酒，生活过得还富裕。抗日战争时期，他父亲的小店也在动荡的岁月中逐渐地衰落了。

胡雄华在小学读书时就爱上了美术，对家乡的民间艺术爱不释手，欢喜得着了迷。在一次元宵节的龙灯会之后，他即兴画了一张龙灯舞，受到老师和同学们的称赞，从此，他立下学习美术的志愿。

1946年，抗战胜利后的第一个春天，胡雄华遵照父母之命，徒步来到杭州，考进了当时浙江省立高级商业学校银行科，但是，他对学习经济毫无兴趣，又于1948年考进西湖艺术研究所，在倪貽德老师的指导和影响下，不仅受到正规的美术教育，而且懂得些革命道理，积极参加当时的学生运动。

1949年5月，杭州解放了。胡雄华参加杭州团市委办的青年干部学校学习。学习结束后于同年7月回原籍缙云，在母校——仙都中学任美术教师兼教初中政治课。这一年的寒假，为配合减租减息运动，他参加了县团委领导的青年宣传队，下乡宣传。

1950年8月，胡雄华从报上得悉上海电影制片厂美术片组招生的消息后，欣喜若狂地找领导商量，经同意，他来不及告知父母，就奔赴上海报名应考，而且有幸被录取了。对于从事美术片的工作，他向往已久。解放前在杭州时他看了美国的“卡通”片后，被这新奇、奥妙的艺术所吸引，并希望有朝一日自己也能干上这项有趣的工作。这个愿望终于实现了，他高高兴兴地跨进了美术片的大门。

三十二年来，胡雄华从对美术片完全无知，到逐渐懂得和掌握了美术片的创作规律，这个变化主要靠前辈们的关心、指导和自己的工作实践。他先是在动画片上上颜色，继之画动画（在动画设计画好的关键动作中画中间画），从1953年拍摄动画片《好朋友》起，又先后担任了《夸口的青蛙》、《墙上的画》和《萝卜回来了》等七部美术片的动画设计。

1959年他被调到剪纸片组参加剪纸片《济公斗蟋蟀》和《猴龟分树》二片的动作设计。

1960年起担任《山羊和狼》、《等明天》、《差不多》、《东海小哨兵》、《芦荡小英雄》、《狐狸打猎人》和《咕咚》等七部剪纸片的导演工作。其中《差不多》于1964年在法国第十四届图尔国际短片电影节上获青年奖；《东海小哨兵》于1974年在南斯拉夫第三届萨格勒布国际动画片电影节获奖状；《狐狸打猎人》于1979年在南斯拉夫第四届萨格勒布国际动画片电影节获美术奖。

在创作中，胡雄华不仅严肃认真，而且有自己的追求。他认为：美术片要给观众以美的享受，每部影片都要新颖，对孩子来说，既要有教育意义，又能引起他们的兴趣，而每部影片的造型风格，则是影片成败的重要因素。因此，他导演的影片对选题要求严格，重视儿童的喜好情趣，追求造型美。

剪纸片《等明天》是一部比较成功的影片，它描写一个懒散的猴子，想造房子，可是说了不做，老是等明天。这个故事有教育意义，很适合低幼儿童观看。而且影片的美术风格，动物形象的塑造，音乐、旁白等也都比较和

谐统一。这部影片的美术设计由著名画家黄永玉担任，他采用木刻形式，线条粗犷，色彩浓，造型美，很富有装饰味。影片塑造的动物都富有个性，如逗人喜爱、俏皮活泼的猴子，灵巧的松鼠，沉着的乌龟，举止庄重的大象，还有长颈鹿、青蛙、刺猬等等，给人留下较深的印象。背景绚丽典雅，具有一派生机勃勃的南国风光。这部影片发挥了美术片的特点，清新、别致、诙谐、有趣，上映后得到观众的好评。

剪纸片《狐狸打猎人》的创作也是遵循了胡雄华一贯主张的原则，即追求影片的造型风格美。这部影片的美术设计由著名画家韩美林担任，影片的人物造型别具一格，有民族风味，色彩鲜艳，装饰味强，再配上刘风展设计的雕镂的山野背景，两者融汇一体，画面很美。

胡雄华现在年已过半百，身体又多病，但他还是坚持搞创作。他表示：“在未来的工作中，还要努力提高自己的艺术水平，要更上一层楼，为孩子们多拍出几部具有中国民族风格的，令人满意的美术片来。”

（晓文）

## 祝希娟

1962年，中国电影工作者协会《大众电影》编辑部首次举办电影“百花奖”的群众评选活动，不少电影艺术家几乎屏着呼吸，在接受观众的评选。获奖名单终于揭晓了——最佳女演员的桂冠被一个初出茅庐的姑娘夺得了，她就是《红色娘子军》中吴琼花形象的饰演者祝希娟。她，身材颀长，在南方型的脸庞上缀着一双火辣辣的大眼睛，眉宇间尚流露出一点稚气和腼腆，她不敢相信这荣誉会降临给她。

祝希娟1938年出生在一个高级知识份子家庭，祖籍是江西省南昌县，抗战胜利后迁居上海。她从小活泼、伶俐，家里人都很喜欢这个小囡。姐姐是个文艺活动积极分子，经常在学校参加演出活动，童年的祝希娟常被姐姐带到学校去，观看排练和演出。1949年初复旦大学排演“反饥饿，反内战”的歌舞剧，缺一个扮演自由神的小演员，大学生们就把祝希娟领到后台，给她化装，戴上纸做的花冠，披上白篷，就这样，祝希娟第一次登上舞台。当她在聚光灯下，高举着火炬，面对着台下鼓掌的观众时，真象进到仙境一般，感到格外新奇有趣，也许就是这第一次登台的新鲜感，种下了她爱好艺术的种子。

不久，上海解放了，人们欢庆胜利，祝希娟的姐姐经常参加扭秧歌，打腰鼓等文娱活动，祝希娟真是羡慕极了，她很希望自己也能参加文娱演出。这时，昆仑影片公司拍摄《为孩子们祝福》，招聘小演员，在众多的应试儿童中，祝希娟被选中了，她在影片中扮演个群众角色，这是她第一次上银幕。在著名表演艺术家赵丹导演下，祝希娟仿佛被带进神奇美妙的艺术迷宫，一切都是那样神秘而有兴味，从此，她深深地爱上了艺术。

祝希娟中学时期就参加学校话剧组的活动，在一位具有艺术才能的语文教师培养下，阅读了不少有关艺术修养的书籍，知道了一些表演技巧。在苏联大型话剧《米拉姑娘》中，她扮演米拉的好朋友安纽达，受到好评。她自己试着写独幕剧，请老师指导。中学毕业时，这位语文老师专门找她谈话，要她投考戏剧学院，祝希娟有些胆怯，怕考不取。老师坚信祝希娟的艺术天份，他对祝希娟说：“我相信自己的判断，我不能让一个有艺术才能的孩子走别的路。”她果然考取了上海戏剧学院表演系，受到了系统地训练和深造。每当取得一点进步，她总要想起这位给她敲开艺术之门的启蒙老师。

祝希娟在戏剧学院的最初二年，学习成绩并不理想，使她一度灰心了，甚至想改行，投考其他大学去。但是老师们却不这样看，认为她只是在表演上还没有完全“开窍”，一旦捅开通向艺术境界的锁，她就会进入艺术的广阔天地，成为一个好演员的。这把锁很快被她启开了。她一边学习斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系，一边在实践中运用，加深理解，培养自己能在角色的生活环境中，“和角色完全一样地、合乎逻辑地、有顺序地、像活生生的人那样地去思想、希望、企求和动作的能力”，很快地懂得了体验和体现的诸要素。她的表演技巧有了质的飞跃。老师们带着欣慰的微笑，为祝希娟的大步迈进感到高兴。

千里马常有，而伯乐难寻。祝希娟也许是幸运的。就在她实习演出的日子里，上海电影制片厂导演谢晋来到戏剧学院，为影片《红色娘子军》选女主角，偶然发现祝希娟在和男同学争论，一双火辣辣的眼睛引起了谢晋的注

意——这个南方型的姑娘外形条件，特别是眼神很适合演琼花。后来在观看了祝希娟的演出以及交谈中，他发现她素质很好，很有潜力，对剧本中很多复杂的内心冲突是可以体会的，就决定请她演琼花——从此开始了她艺术生活的新阶段。

为完成琼花这一形象的塑造，缩短自己和琼花之间的距离，寻找出通向规定情境中人物的精神世界的道路，祝希娟来到当年娘子军战斗过的地方——海南岛。她和海南妇女交朋友，拜当年娘子军连长为师，她穿草鞋爬山，背长枪操练……付出了艰辛的劳动，从而增强了自己对角色的感觉和信念，不断地接近角色，使琼花这个人物逐渐在她的视象中活动起来了。就这样，祝希娟和她的导演谢晋一道出色地完成了这部成名之作。而导演对她的启发、帮助和严格的要求，是她成功的重要因素，也为她以后的艺术道路奠定了坚实的基础。

《红色娘子军》的成功，赢得了国内外的声誉，吴琼花这一形象的塑造，在我国电影艺术发展的里程上，立下了一块坚实、闪光的界碑。

继《红色娘子军》之后，祝希娟又先后参加了影片《燎原》、《青山恋》的拍摄，分别扮演秋英和山雀这两个角色。秋英是矿工猛子的未婚妻，性格善良、温顺，比较柔弱、缺乏刚毅色彩，和祝希娟的外形与素质条件相去甚远，因此，她演得一般化；而对山雀这个林区的野姑娘，各方面条件比较接近，演起来就得心应手。通过对这两个人物的塑造，祝希娟感到自己的局限性：在角色的外形和素质各方面条件与自己相近的情况下，才有成功的把握，而在两者条件相差较大时，就有力不从心的感觉。虽然她希望扮演各种类型的人物，但终因实践机会不多和功力不足，没有达到预期的效果。为了适应各种类型的人物，塑造出不同的形象，必须加强自己捕捉人物内心动作和行为逻辑的能力，提高体现这种内心动作的表演技巧。祝希娟感到应该努力在实践中锻炼自己，所以，当她毕业分配时，毅然谢绝电影厂对她的欢迎和邀请，而决定留在上海戏剧学院实验剧团（1963年该团改名为上海青年话剧团）。她抓紧利用在剧院舞台实践机会多的特点，锻炼自己的基本功，提高演技，为在舞台和银幕上塑造各种人物形象创造条件。

祝希娟在实验剧团先后扮演了多种性格不同的角色。有莎士比亚喜剧中的佩特丽丝；有坚强不屈的女英雄刘胡兰；有奔赴边疆的知识青年岚岚；有天真、果敢的渔家姑娘甜女；有成熟、干练的指导员杨虹，以及与“四人帮”作坚决斗争的老干部梅林等中外妇女形象。长期的艺术实践和探索，积累了丰富的经验，思想和艺术水平都得到很大提高。

1979年，祝希娟再次登上银幕，在影片《啊！摇篮》中扮演女主角李楠，这是粉碎“四人帮”后她的第一部影片。

影片中李楠从激战的前线抽下来担负保护延安保育院孩子们转移的任务，心里很不服气，只是服从命令勉而为之；加之她个人生活中的隐痛，造成她冷漠的性格，构成了戏剧冲突。在革命斗争中，她逐渐改变了自己的思想性格，恢复了女性的温柔，产生了对孩子的慈爱和对爱情的憧憬。这个人物内心动作复杂，表演上难度很大，而祝希娟能准确掌握人物的思想情绪，演得分寸适度，性格转变真实可信，有棱角、有层次，给人们留下较深的印象。

更不易的是：她演李楠这个角色是匆忙上阵的。1979年夏天，《啊！摇篮》剧组正在河曲县拍外景，原来扮演李楠的演员施建岚练马摔伤了，只得重换演员。有哪位能在没有准备的情况下立刻就能顶戏呢？大家都很焦急地等在外景地，在这燃眉之际，谢晋导演决定请祝希娟来完成这个任务。祝希娟没有辜负导演和摄制组的期望，较好地完成了李楠形象的塑造任务，整部影片比较顺利地拍完了。

二十年后，祝希娟再度和谢晋合作，是很高兴的，他们在拍摄《红色娘子军》时建立起来的艺术创作的友谊，多年来一直保持着。祝希娟把谢晋看成是她的良师益友；谢晋也很关心和了解祝希娟这些年在艺术上的长足捷进。从琼花到李楠形象的塑造，可以看出祝希娟的艺术造诣。琼花、李楠都是我们革命队伍中的优秀战士，有着倔强、刚毅的鲜明个性，在性格色彩上有相近之点，然而，又是经历、遭遇、成熟程度，思想感情各不相同的两个女性。祝希娟所饰演的这两个人物，都准确地赋予角色以不同的基调、色彩和内外动作。琼花那充满仇恨的火辣辣的大眼睛，变成李楠的深沉、蕴藉、充满慈爱的目光；琼花的单纯、炽烈、奔放的素质变成李楠那复杂、冷漠、内向的性格……在角色相近的情况下，最容易显露出演员的斤两和局限，而一个优秀演员，总是能在这似曾相识的角色中，找出不同点，塑造出性格各异的人物来。祝希娟正是在这一点上，表现出她把握人物性格的功力和表演技巧。她戏路较宽，进戏快，表演自然、流畅、真切、细腻，很有艺术魅力。

《啊！摇篮》影片完成以后，祝希娟回到上海青年话剧团，连续在舞台上演出四出大戏，扮演了四个不同的角色，都很有特色。尤其是《再见了，巴黎》的演出，很是轰动，她竟然扮演一个红卫兵陶解放，这个女孩子很有头脑，有极强的生活能力，她在十年动乱的年代以嬉笑怒骂的特殊反抗方式，表示了她对生活的态度，风风火火，真真假假，性格十分鲜明，可爱，观众非常喜欢解放，更使观众惊讶的是她已到中年还能在舞台上如此生动地扮演红卫兵。祝希娟对生活充满激情，对角色倾注了全部感情，所以艺术青春常在。接着，她又在法国剧《肮脏的手》中扮演一个单纯、幼稚、心地善良而热情的少妇捷西卡。有些观众感慨地说：很难想象捷西卡就是扮演李楠的演员演的。

的确，祝希娟已是一位性格化能力较强的演员，她所扮演的各种类型的人物，形象都很鲜明，有着独特的个性。她认为，一个演员的魅力，就在于真实可信地演一个像一个，让人物在观众心中扎根，久久不忘，并使他们走出剧场以后，认真思考我们的时代、生活及周围的一切。祝希娟把这点确定为自己艺术生活所追求的目标。

祝希娟经过多年的艺术实践，在舞台这个广阔天地里翱翔，成为优秀的话剧演员，同时，在银幕上也是观众所熟悉和喜爱的一颗闪光的星，我们期望她能再在银幕上多创造一些久久使观众回味的艺术形象。

（薛赐夫）

## 张骏祥

### 一

张骏祥，曾用笔名袁俊，是我国著名的话剧、电影剧作家、导演，电影理论家和事业家。1910年12月17日他生于江苏省镇江市的一个书香门第。祖父是晚清很有文名的举人；外祖父任翰林，当学台，家境富裕。父亲中过秀才，由于受维新思想的影响，曾去日本留学，加入同盟会，辛亥革命时又参加镇江的光复起义，后供职于北京。张骏祥幼年时随母寄居于外祖父家，和表兄弟一起初读方字，七岁时全家迁京，由私塾先生教读《左传》、《论语》一类古文，九岁进入江苏会馆办的小学念高小，十二岁考入著名的北京师大附中。他天资聪慧，又很用功，在小学和中学里成绩总是名列前茅。

张骏祥在中学时代受到波澜壮阔的“五四”新文学运动的影响，对文学发生了浓烈的兴趣。《语丝》、《小说月报》和创造社的一些文学刊物，鲁迅、朱自清、叶圣陶的散文、小说使他爱不释手。他也经常写些小诗在冯至、杨晦办的报纸副刊上发表，中学毕业前还与同学程鹤西翻译了俄国小说《红笑》。在“五四”运动所鼓吹的民主思想影响下，尤其当父亲在官场遭到排挤，他又“领略了所谓‘宦海沧桑’”之后，他对军阀混战、政客互相倾轧的政治十分厌恶。

1927年，张骏祥考入北京师范大学英文系，翌年又转入清华大学西洋文学系。在这里他接触到西方文学史，阅读了大量的西方古典名著——从古希腊的荷马史诗、三大悲剧家的剧作和亚里士多德的美学论著到十九世纪英国司各特、狄更斯的小说，从中吸收了丰富的营养。在清华的后两年，他的兴趣又集中到西洋戏剧，攻读了莎士比亚、莫里哀、易卜生的作品。1931年毕业时他成绩优异，被留校当戏剧家王文显先生的助教。在五年的助教生活中，他又一头扎进了学校的图书馆和研究室，沉醉于西洋戏剧的研究。

1936年，张骏祥以第一名的成绩考取了公费留美，进入美国耶鲁大学戏剧研究院。按照清华学校方的规定，留学生必须读一门课的学位。他为了获得广泛的知识，放弃了读学位的计划，以学导演为主，兼学编剧、剧场建筑乃至舞台技术、布景灯光等多种课目，以惊人的毅力，把十分繁重的学业学好。然而，他的这种选择引起了清华校方的不满，两年后公费即被取消，使他在经济上陷于困境。他靠在剧院里做工，当灯光助教读完了最后一年。1939年毕业时，他导演了一个反战的戏，获得很好的反响，校方授予他美术硕士的学位。

从“耶鲁”毕业后，张骏祥满怀着把自己的知识贡献给祖国，在中国建立新的剧场艺术的热切愿望，远渡重洋，返回战火中的祖国。

### 二

1939年秋，张骏祥应聘于江安国立剧专，教授导演、舞台美术等课目。

---

张骏祥《克服个人主义思想，彻底改造世界观》，载1952年7月22日《大公报》。

他学识广博，尤谙舞台艺术，为人又正直严肃、一丝不苟，深得学生们的敬佩。他在清华的同学——剧作家曹禺也在剧专任教，他们建立了很深的创作友谊。在剧专，他导演了《蜕变》（曹禺 1939 年的新作）和《以身作则》（李健吾编剧），创作了《边城故事》、《小城故事》、《美国总统号》等剧本。

1940 年底他离开江安，抵重庆时结识了阳翰笙。不久，应熊佛西之邀进中央青年剧社任副社长、社长。他的一批学生也相继去“中青”，成为该社的主力。皖南事变后，张骏祥参加了根据党的指示成立的中华剧艺社，任理事；1942 年，因不满于三青团对剧社的控制和干涉而离开了“中青”。这期间，他导演了《边城故事》、《北京人》、《安魂曲》（以怒吼剧团名义演出）。《北京人》是曹禺 1940 年的新作，揭示了旧的行将灭亡，新的即要来临的主题。在这个戏中，张骏祥不仅准确地体现了原作的题旨，而且“非常注意掌握整个戏中人物的基调和处理全剧的总体节奏”，准确地把握演员在表达心理过程中的时间、速度，“把一台人物组织得象一台交响乐在演奏”。

在《安魂曲》（贝拉巴拉兹编剧，焦菊隐翻译，曹禺改译）中，他又以娴熟的导演技巧，把戏的节奏、音乐气氛和莫扎特悲剧性的命运有机地融合在一起，产生动人心弦的艺术效果。这两出戏在重庆产生很大的反响，张骏祥的艺术才华和精雕细刻、一丝不苟的创作作风给戏剧界留下深刻的印象。

之后，他在“中艺”导演了《大渡河》（陈白尘编剧），1943 年随怒吼剧团去成都，导演了《牛郎织女》（吴祖光编剧），又应神鹰剧团之邀执导了莎士比亚的《柔密欧与幽丽叶》（曹禺译），1944 春，进入中央电影摄影场，任编导委员，领导中电剧团，并创作了《山城故事》，编导了《万世师表》。《万世师表》是他剧作中突出的一部，它塑造了一个对民族教育事业矢志不渝的老教授林桐的动人形象。这个形象倾注了张骏祥对正直、爱国的知识分子在艰难时世中的命运的深切同情，反映了他对现实生活认识的深入。

抗战时期，张骏祥的思想有了显著的变化。刚从美国回来时，他不了解、也不过问现实的政治斗争，一心钻在艺术之中，想在发展中国剧场艺术上施展抱负，有着为艺术而艺术的倾向。然而在严峻的现实中，他的抱负难以实现，尤其当他亲眼目睹国民党反动统治的种种腐朽黑暗，而且自己“受到了压迫”，“经济上朝不保夕，演剧、写文章得不到自由，随时随地要忍受反动派特务的气焰”，他对反动统治者“憎恶”、“不满”，“不存在幻想”。

另一方面，在与阳翰笙、夏衍以及其他一些进步戏剧工作者的接触中，特别是演《北京人》时，受到周恩来同志的热情鼓励后，他深受影响，到抗战后期，经常参加郭沫若等人组织的集会，聆听党的领导人的报告，参加反倒退、反妥协的斗争和要求组织联合政府等爱国民主运动。

张骏祥的话剧活动主要集中在抗战时期。他创作了五个剧本（由文化生活出版社汇成《袁俊戏剧集》出版），导演了九个戏。他在导演艺术上的成就要比剧作高，其主要特点是：尊重原作，准确地把握和体现原作的题旨和风貌，做到一个戏有一个戏的风格；强调戏的整体性、准确性、和谐性，反对为了突出某一部而破坏全剧的谐调；排演严肃认真，要求严格，计划性强，建立了一套科学的排演方法和制度。这套正规化的方法对改变当时存在

---

张瑞芳《舞台、银幕生活回顾》（续一）载于《戏剧艺术》1980 年第 2 期。

张骏祥《克服个人主义思想，彻底改造世界观》，载 1952 年 7 月 22 日《大公报》。

着的排演不严格，带有业余性的状况具有重要意义。

张骏祥不仅在戏剧实践中显示了自己的才华，而且在戏剧理论上也有颇深修养，曾先后撰写了《建筑我们的剧场》、《导演术基础》等论著。《导演术基础》论述了导演的基本知识和理论，把导演的基本技术规定为“画面的组合”、“绘意”、“动作”、“节奏”、“做工”等五项，并把它们喻为“导演的五个手指”，导演“凭了它们的灵活运用”，“表现出原戏情感和理智的价值”。如果把一出戏比作一个人，那么“组合是他的仪表，绘意是他的声音笑貌，节奏是他的性情，做工是他的服饰，而动作是他的躯干”。这部著作的观点受他留美时的老师、美国著名戏剧家亚历山大·迪恩的影响颇深，其中虽不免有些形式主义的成份，但它所阐述的导演基本知识，不仅在当时缺少系统戏剧理论的情况下，具有不可忽视的价值，就是在今天，仍然值得学习和参考，最近中国戏剧出版社正在重新编辑出版。

此外，他还翻译了《好望号》（1942）、《审判日》（1945）、《吾土吾民》（1945）、《富贵浮云》（1946）、《林肯在伊利诺州》（1947）等话剧、电影剧本。

### 三

抗战胜利后，张骏祥于1945年冬来到上海。1946年，中电剧团宣告解散。他和黄佐临合作筹办观众演出公司。演出公司由他在中电剧团的部分学生和原苦干剧团部分成员组成，刘厚生具体负责。这时，他导演了李健吾编剧的《女人与和平》。由于国民党当局对剧场的严格控制，而美国电影又充斥市场，进步剧团找不到剧场演戏，公司在经济上十分拮据，它挣扎到1947年就难以维持了。这样，张骏祥转入搞电影。

1947年7月和1948年1月，他先后在中电一厂、二厂编导了讽刺喜剧片《还乡日记》和《乘龙快婿》，这是他创作的最初两部影片。《还乡日记》是他“根据自己在抗战胜利后回到上海找房子的苦痛经验”写成的。它描写抗战胜利后，一对青年夫妇从大后方回到上海找住房时处处碰壁，而重庆飞来的大员不仅“接收”了许多房子，连汉奸的老婆也成为他的“接收夫人”，汉奸本身却能摇身一变成了“地下工作者”。影片就是用这种强烈的对比和辛辣的讽刺尖锐地揭露了抗战胜利后国民党反动派“劫收”掠夺的丑恶现实。《乘龙快婿》比之《还乡日记》更大胆、更真实地揭露了国民党的接收大员，在内容上也广阔丰富多了。影片中既有对国民党“接收”大员营私舞弊、贪污成风，与汉奸、流氓狼狈为奸等腐败景象的揭露；又有对陆太太、陆文兰那种巴结重庆大员的小市民心理的真实描写；而且还塑造了一个虽然软弱，却很正直，敢于揭露大员贪污的新闻记者司徒炎和陆家二女儿文惠的形象。喜剧手法的运用也更为娴熟，与内容的结合比较恰当。这两部影片受到了进步舆论的重视和赞扬。

1948年张骏祥由于不满“中电”当局对创作的蛮横干涉，离开“中电”，赴香港。在港期间他为永华公司导演了影片《火葬》（陈西禾编剧），也有机会阅读许多进步书籍。读了毛泽东同志的《新民主主义论》，与在港的地下党员、进步人士较多的接触，使他对革命斗争的形势有了比较清楚的认识，思想也为之开阔。他满怀喜悦的心情迎接着全国革命胜利的到来。

1949年北京解放后，地下党派人传达周恩来同志要张骏祥等人去北京的指示。他们于4月底绕道烟台抵京，不久参加了第一次全国文代会。文代会象一股春风，吹拂着他的心田，使他明确了党的文艺方针，受到极大的鼓舞。会议结束后，他以满腔的激情立即随中国人民解放军第四野战军南下，深入到火热的战斗生活中去。从此，在正确的文艺方向指引下，他的艺术道路出现了一个崭新的阶段。

#### 四

张骏祥作为一个严肃的艺术家，有一个鲜明的特点，即当他一旦明确了前进的方向，就真心实意地去追求，在政治思想上是如此，在艺术创作上也是如此。为了贯彻党的文艺方向，努力表现工农兵，他积极深入工农兵，熟悉自己过去所不熟悉的生活。解放以后，他先后改编了《胜利重逢》（1950）、《鸡毛信》（1952）、《新安江上》（1958），创作了《六十年代第一春》（1960，集体创作）、《白求恩大夫》（1962，与赵拓合作）等电影文学剧本，导演了《翠岗红旗》（1950）、《淮上人家》（1954）、《燎原》（1962，与顾而已合作）、《白求恩大夫》（1964），《大庆战歌》（1965）等影片。这些作品洋溢着饱满的热情，从不同角度表现了工农兵群众的斗争生活，其中既有反映党领导下的可歌可泣的革命斗争史诗，也有表现工农群众在社会主义建设中战天斗地的革命精神，而且塑造了向五儿、海娃、雷焕觉、易猛子、白求恩、王铁人等一批动人的银幕形象，通过这些形象挖掘了生活的底蕴，揭示出深刻的主题。在创作上，他坚持现实主义的方法，每创作一部作品都要到生活中去获得激情，积累素材，力求把真实性、生动性和思想性统一于形象之中。在形式上，他不拘一格，根据内容的需要，既采用戏剧式的结构，也采用纪录性强、抒情色彩浓的叙事方式。无论运用何种形式，他都保持着严肃认真、一丝不苟的创作作风，追求严谨、明快、质朴的艺术风格。这些作品中影响比较大的有《翠岗红旗》、《鸡毛信》、《燎原》、《白求恩大夫》、《大庆战歌》等。

《翠岗红旗》（杜谈编剧）是张骏祥解放后导演的第一部影片。为了表现江西老区人民的斗争生活他深入到赣西南的崇山峻岭之中，访问当年的老红军及其家属，听取许多生动的斗争故事，深受感动，从而对土地革命的历史“得到一个比较具体也比较鲜明的认识”，为他导演这部影片提供了坚实的基础。影片以饱蘸深情的笔触塑造了红军家属向五儿的动人形象，着力刻画她在丈夫北上抗日，公爹、小姑子惨遭白匪军杀害后，在十多年的磨难生活中，对红军的感情始终不渝，对革命胜利的坚定信念。导演把向五儿放在尖锐的冲突中具体细腻地展现她这种真挚的感情。比如，在地主少爷和地主婆欺侮她的儿子，与仇人萧镇魁相遇，目睹封老四惨遭敌人的酷刑等场戏中，影片通过细腻的镜头处理和朴实的演员表演，刻画了向五儿丰富的内心世界，表现她强抑仇恨、思念红军、向往未来的内在感情，使这个形象真实感人。这部影片受到观众的好评，得到周总理等老一辈无产阶级革命家的赞扬，并获得文化部颁发的1949——1955年优秀故事片二等奖。

《鸡毛信》是根据华山的小说改编的电影文学剧本，它描述小英雄海娃在给游击队送鸡毛信的过程中，用各种巧妙的办法与敌人周旋，终于完成任

务的故事。剧本按照儿童特有的思想感情、心理状态刻画了海娃机智勇敢、粗中有细和乐观开朗的性格。他被敌人掳去后，把鸡毛信巧妙地藏在老羊尾巴里；当敌人要宰老羊时，他为了保护鸡毛信，又故意引诱他们去宰自己心爱的小羊羔；他的逃跑，以及逃出虎口后由于过于高兴而慌里慌张丢失了鸡毛信……这些情节真实可信，引人入胜，符合人物的性格特征。根据这个剧本拍成的影片（石挥导演），深受少年儿童和成年观众的喜爱，获得了文化部颁发的优秀故事片三等奖，1955年又获得第九届爱丁堡国际电影节优胜奖。

以安源煤矿大罢工的真实事件为基础创作、拍摄的《燎原》（彭永辉、李洪辛编剧），描写了煤矿工人在同帝国主义、买办资本家、封建把头的斗争中，经过共产党人用马列主义启发教育后，从自发走向自觉，最终取得大罢工胜利的历程。影片着力刻画工人运动的领导者雷焕觉的形象，突出他不畏强暴，敢于斗争，对工人满腔热情、耐心教育，对党的事业坚贞不渝的特点；同时，又刻画了以易猛子为代表的一批各具性格特色的煤矿工人的群象，而且遵循人物思想性格发展的逻辑展现他们成长的过程。严谨缜密的导演构思把影片中各种错综复杂的矛盾（劳资之间、工人内部、资方内部）组织得有条不紊，并且把轰轰烈烈的群众斗争的描绘与细腻动人的人物关系的刻画比较有机地结合起来。影片按照敌我力量的消长，对肖昌定被杀、封井大搏斗、郑海生牺牲和路矿大罢工四次大场面所进行的不同处理，具有独到之功；其中用片头的“楔子”和片尾的大罢工互相对比、呼应，用1905年以肖昌定为代表的工人自发斗争的失败来衬托党领导下工人自觉斗争的胜利，收到了突出的艺术效果。强烈明快的节奏，层层递进的情节，表现了工人运动磅礴的气势，使影片洋溢着浓烈的激情，具有史诗的特色。

影片的主人公雷焕觉这一艺术形象，“是包括毛泽东同志、刘少奇同志在内的好几位早期党的领导人物的概括”，但是在十年浩劫中，随着刘少奇同志遭诬陷，这部影片也被诬陷为“篡改党史”、为刘少奇同志“树碑立传”的大毒草。直到1980年党的十一届五中全会为刘少奇同志彻底平反昭雪后，它才重见天日。

《白求恩大夫》是张骏祥电影作品中艺术成就最高的一部。

它的电影文学剧本原有五章。第一章写白求恩在加拿大、西班牙的活动，表现他如何从一个人道主义者发展成为共产主义战士的历程。由于条件所限，这一章未能拍成影片。目前的影片是根据后四章拍摄的，它集中描述了白求恩于1938年来到晋察冀根据地，帮助中国人民的抗日斗争，最后不幸殉职的动人事迹。张骏祥以深厚的艺术功底驾驭了这个难度比较大的题材，从平凡中写出了不平凡，从人们所熟悉的事迹中挖掘出动人的火花。毛主席对白求恩早有很高的评价，影片没有简单化地图解这种评价，而是从生活出发，把白求恩写成活生生的人，通过他办模范医院、建流动医疗队，在前线、后方治疗伤员，以及和八路军、根据地的老百姓建立生动感人的关系，刻画他的不妥协的，热情、风趣、幽默的性格，揭示他毫不利己、专门利人，对工作的极端负责任，对同志对人民的极端热忱的高尚的精神，而且还展现了这样一个外国人如何逐步认识中国人民的过程。这样，影片就把人物的崇高精

---

张骏祥《真该为刘少奇同志树碑立传》，载1980年3月26日《人民日报》。

神与人物的性格、感情，对事物的认识过程有机地统一起来，使白求恩的形象有血有肉，光彩照人。影片还把根据地的军民作为第二主角来描写。方兆元、徐士杰、于部长、童翻译、孟奶奶、老冯、小邵、老张、小虎子等人物通过自己特有的个性色彩表现了不怕艰苦、坚持抗战的决心以及对白求恩的尊敬和关怀；而这些普普通通的人物所闪现的思想光辉又给白求恩以很大的影响。比如，白求恩初到根据地对方兆元用不成熟的技术给伤员治病大为责备，但当他了解了方兆元的身世和刻苦学习的精神之后，又惭愧自责。这对人物关系的描写，既表现了白求恩对工作认真负责的精神和他对错误、缺点的不妥协的性格，又写出了朴实雄厚的方兆元对他的影响。他和徐士杰、孟奶奶，以及着墨不多的老冯、小邵、老张等人的关系，也都具有这一特点。

在艺术形式上，影片突破了一般戏剧结构的框框，没有安排贯穿到底的矛盾冲突，而是采用了类似叙事文学的表现方法。对白求恩来到根据地后的经历的叙述，具有纪录性的特点，但又非平铺直叙，其中有起伏的节奏，感情的波澜，并发挥电影的特性来抒发感情，渲染场景，达到刻画人物的目的。比如“乡思”一场戏具有很强的艺术魅力：傍晚，暮霭笼罩着远处的山头，村里升起袅袅的炊烟，老乡们赶着耕牛进村，晚霞中，两头黄牛披着金黄色的霞光，远处传来悠扬的笛声……这幅壮丽的景色是用白求恩的主观镜头表现的，从而把他对中国的土地的热爱和对故乡的思念融合在一起，达到情景交融的境地。这场戏的摄影、美工、音乐都很好，而导演的精巧构思和驾驭综合艺术的功力尤为突出。白求恩去世这段戏运用了电影时空转换的优越性，处理得十分细致，很有层次，不落俗套，为人们所交口称赞。

张骏祥对真实性的要求很严格。他在白求恩身边加了个童翻译，这个设计不仅加强了影片的真实性，而且也有利于表现白求恩的伟大精神，在拍摄中他要求生活细节和布景、服装、道具的造型都必须符合人物、时代、地方的特色，尤其要求演员的表演自然朴实，力戒夸张和程式化。这些要求大多得到实现，使整个影片呈现出质朴、真实、含蓄的艺术风格，洋溢着浓烈的生活气息。

这部优秀影片在我国电影史上占有重要的地位。但是，1965年影片刚拍完就被江青以“毛主席已经写过纪念文章”为由封存起来，直到1977年它才与观众见面，获得热烈的赞誉。

《大庆战歌》是周总理指示拍摄的一部艺术性纪录片。根据周总理的指示，张骏祥和摄制组的同志到大庆油田深入生活，然后在千里冰封的大草原上组织拍摄了当年石油大军顶风冒雪搞大会战，披荆斩棘拿下大油田的动人情景，这部影片生动地表现了以铁人王进喜为代表的大庆人艰苦创业的革命精神，而且还在电影创作中真正实践了周总理关于拍摄艺术性纪录片的有关论述。1966年8月影片拍完后，得到周总理的肯定，但由于“文化大革命”已开始，影片被封存了十年之久，于1977年才修剪完成，得以公映。

此外，张骏祥于1982年以七十二岁的高龄，不顾南方的酷暑，又一次深入煤城萍乡，拍完了《燎原》的续集——《大泽龙蛇》。这部影片以深沉、浓郁的艺术风格，描写了“四·一二”政变后，易猛子几经磨难终于在党的秋收起义号召下，领导了赣西暴动，率领矿工队伍奔赴井冈山斗争历程。

除了电影创作之外，张骏祥还十分重视电影理论的研究，这种研究又是与创作实践紧密结合，具有很强的针对性。早在五十年代，他在上海领导电影创作时，针对一些剧作者要求学习、掌握电影特殊表现方法的状况，先后

在刊物上发表文章，介绍电影艺术的特殊规律。1959年中国电影出版社把它们选辑为《关于电影的特殊表现手段》出版，1979年人民文学出版社又加以再版。该书结合国内外的电影创作实例，通俗地阐述了电影与其他艺术形式所不同的特殊表现手法；指出了场次多、人物多、对话多是造成我国电影剧本篇幅长的重要原因；对电影的戏剧冲突、悬念、对话、结构、主题等问题也进行了理论上的探讨。该书对专业的和业余的电影剧作者都具有实际的指导作用。近几年来，他又针对电影界出现的“忽视编剧作用”，片面强调电影形式的偏向，提出了电影必须重视文学性，要体现文学价值的观点。这些观点先后在他撰写的《对当前电影创作的一些看法》、《用电影表现手段完成的文学》、《谈谈电影质量、电影文学、电影评论问题》等文章中有较具体的阐述。他认为，文学价值应该包括作品的思想内容、思想倾向，典型形象的塑造、文学表现手段的掌握等内容，而电影的文学价值“最后都还得通过电影的特有的表现手段，才能体现出来”。由于这个问题涉及到电影的基本理论和中国电影今后如何发展等重大问题，因而受到电影创作、理论界很大的关注，引起人们对这个问题进行深入的探讨。

## 五

张骏祥也是一位电影事业家，为我国社会主义的电影事业作出了重要贡献。

上海解放前夕，他曾劝说“中电”的一些人，要他们保护好电影企业，以迎接全国的解放。1949年11月，上海电影制片厂成立，他担任艺委会副主任，一面从事创作，一面参加“上影”厂的初创工作。以后，随着电影事业的发展，他又先后担任了“上影”厂副厂长（1955），上海电影制片公司副经理（1957），上海市电影局副局长（1958）、局长（1960）等职，1956年加入中国共产党。在参加上海电影事业的领导工作期间，他主要负责抓电影创作，在他的具体、细致的帮助下，不少剧本和影片提高了质量。他十分重视电影队伍的培养和提高，要求创作人员深入生活，加强学习。他顶住“左”的压力根据党的“双百”方针，领导制订了因人制宜的题材规划及有关制度。1959—1963年间，他还兼任上海电影学校校长，为电影事业培养了一批专业人才。在“文化大革命”前的十七年，为繁荣上海的电影创作生产，发展我国最大的电影基地他发挥了重要作用。

十年动乱中，张骏祥遭到残酷的迫害，先后在监狱和劳动审查中度过了八年之久。长期的磨难使他失去了宝贵的光阴，但摧毁不了他对党的文艺事业的赤诚之心。他于1978年当选为第五届全国人大代表，同年担任文化部电影局副局长，1979年又兼任上海市电影局局长，并在第四届全国文代会上当选为全国文联委员、中国电影家协会副主席，1981年当选为中国电影评论学会名誉会长。粉碎“四人帮”以来，为了复兴受到严重摧残的电影事业，他以巨大的热情夜以继日地工作。他和有关同志一起研究恢复电影创作生产的措施。为向建国三十周年献礼，他反复研究各厂的重点剧本，深入到厂里看

---

载《电影新作》1980年第5期。

载《电影文化》1981年第2期。

载《文艺研究》1981年第1期。

样片，帮助解决具体问题，当年涌现出一批优秀影片中，渗透着他的一份汗水和心血。对电影界出现的某些不良的倾向，他及时指出，加以引导，而对青年创作人员的成长，以及对反映生活比较深刻，艺术上有所创新的作品，他又都积极扶持。作为一个园丁，他为电影园地的欣欣向荣、百花争妍付出了辛勤的、卓有成效的劳动。

在几十年的艺术生涯中，张骏祥追求真理、坚持真理，以他那广博的才学，严谨的作风，刚直、坦荡的性格，为我国戏剧、电影事业作出了重要贡献。现在他年事已高，将致力于创作经验的总结和电影理论的研究，继续为发展电影事业竭尽自己全部的力量。

（张兆龙）

## 张瑞芳

张瑞芳，著名表演艺术家。在近半个世纪表演艺术实践中，她在舞台和银幕上，创造了众多的真实感人的艺术形象，尤其是在新中国成立后的时期里，她为了塑造社会主义新人，努力深入生活，向工农兵学习，了解他们，研究他们，并在表演艺术上作了认真艰苦的探索，使一系列平凡而光辉的妇女形象，在银幕上闪耀着引人注目的新的光彩。

1918年6月15日，张瑞芳生于河北保定一个旧军官家庭。母亲较早接受“五四”新文化运动的熏陶，思想进步，倾向革命，并成长为一名共产党员。在母亲的支持和姐姐的影响下，张瑞芳从青、少年时代就走上了革命的道路。

在中学时代，张瑞芳就爱好艺术。1935年夏，她考入了北平国立艺术专科学校的西洋画系，专心学画，也积极参加业余话剧演出，曾同蓝马等同台演出过田汉的《名优之死》等剧。当时，在日本帝国主义日益进逼，华北危在旦夕的情况下，北平的学生在中国共产党的领导下，开展了轰轰烈烈的抗日救亡运动，张瑞芳也走出画室，参加了“一二·一六”学生示威游行。1937年4月，地下党的北平市委，以“学联”名义在北平香山组织了一次全市学生春季旅行，以团结青年，引导青年。国民党当局竟调动大批军警包围学生。这一次，张瑞芳就和崔嵬一起，在军警的层层包围下，冒着风险向几千名学生演出了街头剧《放下你的鞭子》。演员和观众都沉浸在救亡的民族感情之中，群情激昂，那些国民党军警也不敢轻举妄动。这使张瑞芳强烈感受到革命戏剧的感染作用。她也从崔嵬的革命热情和对表演艺术的认真态度中，得到启发，把崔嵬看作启蒙老师。

1937年7月至1938年8月，张瑞芳参加了党领导的北平学生战地移动剧团，曾在南京、山东、河南、徐州一带活动，团里有荣高棠、杨易辰、陈荒煤、张楠、程光烈等党员骨干，演出了《七·二八之夜》、《打鬼子去》、《林中口哨》等抗战独幕剧。这时，日寇侵略日益猖獗，华北、山东、河南沦为敌占区。张瑞芳目睹国民党的腐败无能，中华民族面临危亡，便将自己的全副热情都投入抗日救亡运动中去，她的表演创造也和这一伟大的时代任务紧紧相连。从此，张瑞芳便在一条为革命、为群众的现实主义创造道路上迈开了坚实的步伐。

从1938年秋至1946年初的八年间，张瑞芳在重庆参加进步戏剧活动，并在1938年12月，光荣地加入了中国共产党。

重庆是国民党的“陪都”，当局消极抗日，对进步文化艺术活动则采取种种高压手段。当时，以周恩来同志为代表的八路军办事处，团结和支持了许多作家、艺术家，以多种艺术形式，宣传抗日，反对投降，使进步的戏剧活动特别是话剧在国统区发挥了很大作用。张瑞芳在党组织的安排下，先后参加过怒吼剧社、业余团体联谊会和中国万岁剧团、中央青年剧社、中华剧艺社作特约演员。在《全民总动员》、《国家至上》、《棠棣之花》、《屈原》、《北京人》、《家》、《大雷雨》、《安魂曲》、《芳草天涯》等二十余出话剧，及《火的洗礼》影片中担任主角或主要角色。其中，如《棠棣之花》中的酒家女春姑，《屈原》中的婵娟，《北京人》中的愫方，《家》中的瑞珏等，便是这一时期的代表作，在山城重庆影响很大，使张瑞芳被誉

为话剧“四大名旦”之一。

《棠棣之花》是郭沫若的著名历史剧，在“皖南事变”后的1941年冬，重庆文化界借为郭老庆祝五十寿辰而演出此剧。由石凌鹤任导演，舒绣文和周峰分饰聂婴和聂政孪生兄妹，江村演严仲子，章曼苹演酒家母。这出历史剧借古喻今，宣扬联合，反对分裂，呼吁中国联合起来，以抗击强国侵略。全剧的主题和中国共产党的抗日统一战线方针是吻合的。加之全剧充满了古朴的诗情画意，演出时观众十分踊跃，反响相当强烈。周恩来同志观看达六、七次之多。演出中，张瑞芳很好地体现了剧作的浪漫主义风格和诗的语言，又把春姑演得纯真、质朴、清新，使这一角色显示出真实和诗情结合的艺术魅力。

郭沫若的另一历史名剧《屈原》，上演于1942年春夏之间。由陈鲤庭导演，金山演屈原，白扬演南后，顾而已演楚怀王，石羽演宋玉。张瑞芳扮演婞婞，她在郭老亲自启发下体会到：婞婞年青正直，皎洁如月，忧国忧民和她对老师屈原的敬爱，是始终交织在一起的。在处理这个角色时，张瑞芳牢牢把握角色的性格基调，深入挖掘人物内心动作，赋予角色鲜明、强烈的激情。当阴险的南后陷害了屈原，屈原悲忿地在江边徘徊，婞婞急切地寻找老师，与南后相遇她痛斥南后；当她替代屈原喝下了南后设置的毒酒，既痛苦又庆幸地含笑死去时，张瑞芳都能真实细腻、丰富、深刻地揭示出角色的思想感情，人物鲜明的爱憎，炽热的激情，随着热情奔放的台词倾泻而出，收到了激动人心，震撼人心的艺术效果。《屈原》的演出轰动了重庆。尽管剧场气温常常高达四十度，却是座无虚席，有不少观众还买了站票。郭沫若对张瑞芳演的婞婞很是赞赏，特题诗一首相赠：凭空降谪一婞婞，笑貌声容栩栩传。赢得万千儿女泪，如君合在月中眠。

在曹禺的《北京人》中，张瑞芳扮演的愫方则又别有风格，该剧由张骏祥导演，他对排练和演出的要求特别严格，尤其注意每个人物的基调和全剧的总体节奏。张瑞芳在创造这一人物时，深入分析体验了愫方这一在封建礼教桎梏下苦闷孤独的女性的内心世界，并在导演总体构思中为人物寻找恰当的外部体现方式，她让愫方处在一种沉郁、缓慢、忧伤的外部节奏之中；说话是一字一字慢慢吐出，走路是一步一步徐徐而行，当她要注视文清时，不是一下子就转向对方，而是想着想着，然后才慢慢抬起眼来。张瑞芳创造了一个深受封建礼教毒害，而内心深处又燃点着一丝火花的妇女形象，和春姑、婞婞的形象迥然不同，另具特色。这次演出很受文化艺术界的重视，而《北京人》从排演到演出的严谨的创作态度，对张瑞芳以后的演员活动也颇有影响。

中国艺术剧社于1943年首演的曹禺改编的《家》，是重庆话剧演出的一件大事。由章泯导演，金山演觉新，舒强演觉慧，凌琯如演梅表姐，沙蒙演老太爷。张瑞芳的瑞珏演得真挚、细致，较好地揭示了这名纯真良善的女性的内心感情，给人留下较深的印象。建国后，张瑞芳曾再次在电影和舞台剧《家》中扮演瑞珏，均收到了较好的演出效果，受到观众的好评。

在重庆时期，最使张瑞芳难以忘怀的，是周恩来同志对她的关心和帮助。皖南事变后，为了在白色恐怖下保证安全，由周恩来同志代表党组织和她单线联系。周恩来同志勉励她“要做党的好演员”，是对她很大的激励和鼓舞。她由衷地缅怀周恩来同志对她的关怀，她说：“每当我回忆自己的艺术道路

时，总理的光辉形象总是不断地出现在我的眼前，引导着我前进。”

抗日战争胜利后不久，解放战争开始了。解放军在东北大城市作战略撤退，张瑞芳经党组织批准，于1946年10月，由北平赴长春，加入金山等同志以国民党中宣部名义接收成立的长春电影制片厂作特约演员，继续在国统区坚持进步的文艺活动。

在长春，张瑞芳目睹东北壮丽辽阔的大地上，人民群众仍陷于水深火热之中，感慨万端，激起强烈的创作冲动。她写出了反映一家人的悲惨遭遇和亡国之痛的故事梗概，后由集体补充，金山丰富、发展，写成了电影剧本《松花江上》。《松花江上》由张瑞芳扮演主角妞儿，这是她继《火的洗礼》后，第二次进行银幕形象塑造。在拍《松花江上》时，由于她是集体创作中的一员，为她全面深入理解角色提供了方便，所以，她创造的角色很有激情，真实质朴，思想发展变化清晰自然，人物情感的表达准确可信。如妞儿望着妈妈在江心挣扎沉没，顿足哭喊奔向河水的镜头；如妞儿独坐江边，对水垂泪，白孝巾随风飘动，脸上泪珠徐徐滚动的镜头，都很富于艺术魅力。《松花江上》的妞儿，是张瑞芳早期创造的动人的银幕形象，至今仍给人一定的印象。

1947年10月，张瑞芳携带影片《松花江上》来到上海，影片映出后，受到观众的欢迎和评论界的好评。后张瑞芳因病未能继续拍片。1949年2月，张瑞芳去香港，3月，和阳翰笙、于伶、特伟等同船离港赴北平。在刚解放后的北平，她和从晋察冀解放区阜平县来的妈妈，和从华北军区来的哥嫂，和从邯郸根据地来的妹妹妹夫，及留在北平参加接管工作的姐姐姐夫，全家团聚了。

1949年5月4日，张瑞芳参加了第一次全国青年代表大会，7月参加第一次全国文代会。她还陆续看了各军区和文工团演出的充满革命激情和生活气息很浓的节目，心情十分激动。新人新事新气象，使她决心熟悉新时代，创造新人物。

1949年，张瑞芳调入北京电影制片厂，准备再拍新片，因健康情况未成，又改调到新成立的中国青年艺术剧院，曾演出了《保尔·柯察金》，扮演冬妮亚这一角色，受到好评。

1951年10月，张瑞芳从青艺调到上海电影制片厂，成为专业电影演员。在三十年的银幕生涯中，她满怀热情专心致志，刻苦钻研，在《南征北战》、《母亲》、《三年》、《家》、《凤凰之歌》、《三八河边》、《聂耳》、《万紫千红总是春》、《李双双》、《大河奔流》、《怒吼吧，黄河》和《泉水叮咚》等十几部影片中担任主角或重要角色，尤其在塑造社会主义新人方面取得了突出的成就，成为深受观众喜爱的表演艺术家。

《南征北战》摄于1952年，张瑞芳扮演游击队长赵玉敏。他的戏不多，但却是张瑞芳在建国后第一次扮演新的农村妇女形象。为了熟悉这样的新人，张瑞芳随摄制组在山东益都、临朐一带山区生活了八个月，她象当年解放军一样自背行李，和老乡一起同住同劳动，帮助伙房做饭，自觉地从一点一滴做起，这样，使自己逐渐熟悉、了解并接近了这一过去从未接触过的人物形象。经过艰苦的努力，出现在银幕上的赵玉敏，精明干练，刚毅果敢，是一个经受过武装斗争考验，并掌握一定军事技能，具备群众工作经验的农

村基层干部。受到观众的肯定与欢迎。这一银幕形象的塑造、反映了张瑞芳表现新生活，歌颂新人物的创作激情，也是她努力深入生活，丰富艺术创作源泉的收获。赵玉敏形象的塑造成功，标志着张瑞芳在现实主义创作道路上迈出了新的步伐。张瑞芳的这种新的追求和努力曾得到周总理的鼓励：“我看了你演的《南征北战》和《三年》，你演了一个农民，又演了一个工人，都有点样子了，你应当继续努力下去……”这些话增加了张瑞芳演工农兵新人物的勇气和信心。

1955年，张瑞芳在海默编剧、凌子风导演的影片《母亲》中饰演母亲，影片中，张瑞芳真实可信而有层次地揭示了母亲由一位普通的农村妇女成长为坚定的共产主义战士的发展过程，用准确生动的表演，揭示了这位善良的母亲经过党的教育和实际斗争锻炼后闪现出的思想、性格的光彩，将满腔慈母的柔情与革命者坚贞不渝的品格有机地融为一体，塑造了一个感人的母亲形象。

1958年，张瑞芳参加了纪录性艺术片《三八河边》的拍摄，扮演一个由普通的农民成长为人民公社社长的先进妇女形象。她要的角色原型同时出现在银幕上。张瑞芳再次坚持深入生活，和影片所表现的原型人物——陈淑贞建立了亲密的关系，这便使她逐渐熟悉了陈淑贞的音容笑貌，精神气质，因而能够真实可信地体现陈淑贞的成长过程，神似地表现她诚挚、坦率、憨厚的性格以及她对党、对人民的事业忠贞不渝的品质。

在张瑞芳所创造的社会主义新人形象中，《万紫千红总是春》中的工人家属王彩凤，也是较有光彩的。影片表现的是“大跃进”期间，上海里弄的家庭妇女组织起来进行集体生产，参加社会主义建设的故事。张瑞芳扮演的这家庭妇女，为了参加里弄组织的生产和活动，和婆婆之间发生了一场复杂而细致的矛盾。她在这一创作中，能够比较准确、细腻地掌握人物之间的关系和矛盾冲突的分寸，演来自然，流畅，充满生活气息，曾受到好评。

1957年，张瑞芳在音乐传记片《聂耳》中饰演革命女青年郑雷电。影片中，郑雷电身着红衣红帽，心中燃烧着火一般的革命热情。张瑞芳把自己过去从事革命文艺活动的真切感受，熔铸在角色的谈吐、行止当中，使得郑雷电这一艺术形象洒脱豪迈，明朗欢快，清新悦目，具有强烈的时代感和激荡人心的浪漫气息，给人留下了深刻的印象。1960年，《聂耳》在第十二届卡罗维·发利国际电影节荣获传记片奖。

当然，在新中国成立后的十七年间，张瑞芳所创造的最成

功、最有特色、影响也十分广泛深刻的，要算李双双这个农村妇女形象了。这是拍摄于1961年秋的一部有喜剧色彩的影片。它围绕农村劳动分配、评工记分的主线，表现了李双双和孙喜旺夫妇间的冲突，歌颂了李双双心直口快、大公无私的思想品质。张瑞芳在刻画李双双时，没有简单地去强调这一形象的一些外在特征，而是真实深入地发掘她的内心世界，“形于内而动于外”，使内心活动和鲜明生动的外部动作和谐自然地统一在一起，从而展现出人物丰富独特的性格色彩。在她和丈夫喜旺三次冲突的重场戏中，张瑞芳的表演就很有层次，很清晰，又很丰富鲜明。如在第一次冲突中：喜旺不愿她参加地里的劳动，千方百计地想把她圈在家庭小天地里，发展到和喜旺争执，气恼地放声哭泣，又从放声哭泣到破涕为笑，这一连串感情和动作的发展，十

分流畅、生动，而且色调变化自然可信。第二次冲突是：李双双管了“闲事”，得罪了人，孙喜旺气忿之下，装模作样地以“离家”相威胁。李双双见丈夫生了气，又是难受又心疼，她先是抢步上前把包袱抢了下来，紧紧抱在了怀里，接着把脑袋伏在了喜旺的肩上，抑止不住地哭泣起来。在这里，张瑞芳把李双双那种既泼辣，又温存的性格，淋漓尽致地表现了出来。而在第三次冲突中：孙喜旺离家重回，心有悔悟，在院子里噼噼拍拍地劈起柴来。李双双凝望着丈夫的这一亲切的动作，一阵喜悦，一阵辛酸，这交织在一起的复杂心情以微笑来抑制自己止不住的泪水……的动作和细节体现出来。张瑞芳这一节无言的表演，很出色地展示了李双双特定的心理反应，给人留下深刻的印象。这三次李双双和喜旺之间的重场戏，张瑞芳毫不给人重复雷同之感，这是由于她始终真心诚意地投入到人物的规定情景之中，而又予以适度的、合理的渲染、夸张，突出了人物的性格色彩，颇为成功地塑造了李双双这样一个有血有肉、性格鲜明的社会主义农村新人形象。

《李双双》映出以后，受到观众尤其是农村观众的热烈欢迎，这是和张瑞芳的角色创造分不开的。在《大众电影》举办的第二届“百花奖”中，张瑞芳荣获最佳女演员奖。张瑞芳塑造的李双双的形象，深深地印在了人们的心上。

粉碎“四人帮”，张瑞芳重新获得解放，她的艺术创作也焕发了青春。几年来，她先后在《大河奔流》、《怒吼吧，黄河》、《泉水叮咚》里担任主角。

在《大河奔流》里，张瑞芳扮演农村妇女李麦。当时，刚粉碎“四人帮”不久，在电影领域里“四人帮”的流毒还较深，而她却努力继承和发扬现实主义表演艺术传统，以朴实、真挚、生活、自然的表演，创造了一个较为鲜明亲切的革命妇女形象。

《泉水叮咚》则是张瑞芳继李双双后创造的又一真实而有新意的成功形象。她在影片里扮演了退休教师陶奶奶。这是一部儿童影片，有人担心她和孩子们一起演戏，将会吃力而不讨好。但是，张瑞芳感到观众需要儿童片，自己也对陶奶奶这样平常而又高尚的教师形象怀有敬爱的感情，便毅然地第一次在儿童片里担任了主角。困难确实不小，由于张瑞芳本人的气质和经常扮演性格倔强的干部形象，初试样片，看起来仍象个干部的样子，不够亲切和蔼。张瑞芳并没有知难而退，她仍然坚持从熟悉人物、感受人物入手。张瑞芳再一次努力使自己向人物靠拢，改变自己的气质，这样，渐渐培养起了她和小演员的亲切交流。孩子们真的把她当作陶奶奶一样可亲可近。张瑞芳再一次深切体会到：一个演员，只有感受丰富了，深刻了，才能出真情。自己感动了，才能去感动观众。确实，张瑞芳创造的陶奶奶，是她的表演艺术上的一次可喜的新收获。尽管她从李双双到陶奶奶，已从中年进入了老年，而她的艺术创造仍在不断焕发青春。

张瑞芳是一位有成就的表演艺术家，在近半个世纪的舞台表演艺术和银幕形象塑造的实践中，逐步形成了自己的艺术风格。她长于塑造质朴纯正的农村妇女形象，又有较宽的戏路，能够进行各类人物形象的塑造。她的表演创作，真诚、质朴，既有浓郁的生活气息，又富于激情，具有较强的感染力量。她注重人物性格的塑造，总是在剧本提供的基础上，赋予角色丰满的血肉和性格的光彩。她能够根据作品的不同题材、风格样式，为人物注入与其

相适应的勃勃生机，显示出较强的驾驭角色的艺术功力。半个世纪以来，张瑞芳一直自觉地把她的表演艺术创造与中国人民的解放斗争和社会主义建设事业紧密联系起来，特别在建国后，在塑造社会主义新人方面表现了很大的热忱，取得了突出的成就，是十分可贵的。她所塑造的银幕形象为中国电影画廊增添了光彩，她在现实主义表演创作道路上迈出的步伐将给青年一代许多有益的启迪。多年来张瑞芳那种对艺术创造一丝不苟，精益求精的态度；那种关心同志，尤其关心青年同志的优良作风；那种平易近人，直言快语的性格，也都为同行和接触过她的人们所称道。她是一名杰出的表演艺术家，又首先是一名优秀的老共产党员。

近年来，张瑞芳除了创作实践，还应邀去上海戏剧学院讲学，总结数十年的表演艺术经验，并整理成文，予以发表。

张瑞芳现任上影演员剧团团长，中国电影家协会常务理事，并任中国人民政治协商会议全国委员会委员。

（方 芳）

## 张 翼

1925年，五卅运动爆发后，一个在英商太古轮上干苦力的少年激于对帝国主义的义愤，毅然结束了水手生涯，回到久别的家乡。一进门，父亲见他扛了铺盖回来，刚展现的笑容消失了，忧心忡忡地望着他。他的脸上却闪现出一种成年人才有的倔强神情，说：“我自己养活自己。路，我自己走！”这个有骨气的少年历尽艰辛，靠自己努力，终于成了中国最早的“武侠明星”。他就是观众熟悉喜爱的在二、三十年代被称为“雄狮”的电影演员张翼。

提起张翼，不少人就会想起他一双炯炯如炬的眼睛，那雄狮般的体格和敦厚朴实的银幕形象。自1925年踏入影坛以来，他拍了一百多部影片，经历了电影从默片到宽银幕的各个发展阶段，成为中国电影历史的重要见证人之一。

张翼原名张雨亭，浙江慈谿人，1909年生于上海一个小手工业者家庭。父亲是个钟表匠，一家七、八口人。张翼刚满十四岁，父亲就对他说：“孩子，你长大了，该自己养活自己。路，你自己走吧！”他二话没说，拿起一床破棉絮就走出了家门，踏上社会后，他做过学徒打过杂，不久又在熟人的引荐下上了英商太古轮当水手。童年的坎坷，航海的风浪，练就了他那宽厚的胸膛和有利的双臂；更由于诚实善良，勤奋肯干，他深得同行们喜爱。然而，当知道自己是在为英帝国主义分子卖命时，他作为爱国的热血青年，不顾失业、饥饿的威胁，愤然离开了太古轮。不久，他在一间小百货店内谋得一职。老板让他写各种“大减价”、“大拍卖”的招牌，他就此练出了一手漂亮的美术字体；每天奔忙于柜台前后，他又与各阶层形形色色的人们接触，谁能想到这些都为他以后创造角色打下了深厚的生活基础！

当时中国电影还处于原始的萌芽状态，与西方商品充斥中国市场一样，美国电影也泛滥于中国影坛。在张翼工作的百货店附近有一家电影院，每天从早至晚放映美国武侠片，使不少中国观众看得入了迷。张翼进去看了一次，就被这会动的人像深深吸引了。每月他总要省下些钱进电影院用心看上几回，回到百货店就偷空模仿着影片中的人物动作演将起来，以至萌生了当一个电影演员的愿望。

二十年代，电影是个赚钱的新鲜玩艺，不少投机商竞相干起了这一行，一时间上海涌现了一批大大小小的电影公司。一天，张翼抱着试试看的心理来到一家海峰电影公司门前，正遇见公司老板管海峰从里面出来。老板问明他的来意，又仔细打量了一番，见他长得英俊、魁梧，便一口应允他加入电影公司。当时各电影公司竞争激烈，都在物色“有号召力”的演员。从南洋爪哇回来的影片商王槐秋得知“海峰”影片公司物色到张翼这样一块好料，不惜高价付薪将他挖了过去，为自己的“暨南”影片公司拍片。1925年开始，张翼一面在武侠片中凑个角色，一面再干些场务工作，由于他刻苦好学，武打动作不仅一学即会，而且干净利落，很快就被选任为武侠影片《嘉兴八美图》中的男主角，从此在银幕上露了头角。

由于中国人演武侠片还很少见，张翼又只断断续续念过几年私塾，从来没受过专业表演训练，最初他只能模仿外国影片中的表演。在不断的实践中，他才懂得武打动作要紧紧结合人物性格的发展，要符合剧情的需要，要不就会显得虚假。因此他以后拍的几部影片中的动作和情绪能很好地结合锄奸惩

恶的内容，引起观众的共鸣，张翼因此名声大振，各公司纷纷邀他拍片。在短短的七年中，他竟拍了七、八十部神怪武侠片，积累了拍摄武侠片的丰富经验，成为中国首屈一指的“武侠明星”但张翼并没有因此而满足，当他看了孙瑜导演的影片《故都春梦》后，即刻被影片严肃的思想内容，清新健康、富有诗情画意的艺术风格，真实自然的表演所折服。仿佛一股清泉沁入心中，“雄狮”的眼前豁然开朗了。他陷入深深的思考之中：为什么相比之下以往自己拍的影片内容竟是那样平庸肤浅？为什么自己塑造的人物远不如《故都春梦》中的人物感人至深？看来，拍电影光凭兴趣不行，还得不断探索电影艺术的规律，有所创造、追求。艺术的路也和生活的路一样，要靠自己去走！

于是他，一个不满足于现有成绩的“武侠明星”，向着更高的艺术领域攀登了。经过反复观摩孙瑜导演的几部影片，他悟出了一点道理，那就是准确表现人物细致入微的心理活动以及与其他人物间错综复杂的关系是演员表演的主旨，唯其如此，才有说服、感染力。1933年，但杜宇经办的上海影戏公司开拍故事片《清白》，邀请他扮演其中一个妻子被人霸占的洋行职员。他把塑造好这个角色看成是艺术创造上的新起点，尽管戏不多，花的力气却不少。他徘徊在大街上寻找心目中的“模特儿”；听一位朋友介绍生活中的不幸遭遇与当时的真实感受，从而积累了大量创造角色需要的感性材料，找到了较充分的表演手段。开拍前一天，他几乎一天没有与人交谈，完全沉浸在角色的规定情境中，开拍时机器一响，他就全身心地进入了角色，分寸感掌握得较准确。观看的人们屏息静气，全被他的情绪所感染。等导演喊“停”的时候，他还如痴如醉，处于极度痛苦的情状，半天回不过神来。影片上映之后，观众透过他那细微的眼神变化，由忍辱、绝望而怒不可遏的一连串准确有力的外部动作，清楚地感受到了人物思想情感变化的脉络。他因而获得了好评。尝到了创造的甘甜。张翼还兴致勃勃地试着编导了一部揭露时弊的影片《陷落的灵魂》。尽管后来因为种种原因此片没有上映，但说明张翼是一个对事业有所追求的人。

那时孙瑜在电影界一直以“伯乐”著称，他善于发现人才，善于培育新人。看了影片《清白》后，孙瑜认为张翼身上有刚健、坚毅的独特气质，于是在1934年把他请到联华影业公司，大胆起用，使张翼的长处进一步得到发挥。同时孙瑜还替他起了个艺名叫张翼，鼓励他在影坛上展翅奋飞。在孙瑜的影响和帮助下，张翼在艺术上努力探索，认真总结，不断磨练，打下了深厚的根基。这时张翼拍摄了抨击社会丑恶的电影《体育皇后》，表现反帝反封建主题的《大路》等进步影片，取得了比较突出的成绩。在《体育皇后》中，他的质朴、自然，不加雕琢的演技更臻成熟，人物演得流畅、可信。在《大路》中，他以自己固有的“雄狮”般的体魄和敦厚刚毅的性格，成功地塑造了一个筑路工人的形象，给人们留下很深的印象。以后他又拍了《狼山喋血记》等八部影片。经过这一段创作实践，张翼在艺术上又有了发展。

抗日战争爆发后，电影事业日渐萧条，为了招徕观众，神怪武侠片又纷纷出笼，张翼在夏衍、田汉同志领导的地下党影响下，拒绝重金聘请，坚决不拍情节荒诞、格调低下的神怪武侠片，甚至还毅然拒绝流氓头子杜月笙的邀请，他总不断提醒自己：“路，是自己走的，我得做一个正直的人。”名利的诱惑没有征服他，清贫的生活也没有难倒他。在抗战动荡的岁月中，他曾流落香港，辗转重庆，却从来没有忘记过一个有良心的艺术家应尽的职责。

1945年，他在中国制片厂拍摄了《还我故乡》等内容健康、具有现实意义的影片。

抗战胜利后，他回到久别的上海。进入昆仑影片公司任基本演员，在左翼进步思想的熏陶下，参加了《丽人行》等片的拍摄，同时也参加其它影片公司拍摄了《锦绣山河》、《幸福狂想曲》、《大地回春》、《同是天涯沦落人》等十几部影片。观众评论他的表演“永远是那么质朴，那么亲切”。当时他已是颇有资历的电影演员，但和新手合作从无架子，不仅耐心配戏甘当绿叶，还把自己二十年来的拍片体会毫无保留地传授给新手，关系十分融洽，同行们都非常爱戴他。

“天高任鸟飞。”解放后，在党的领导下，张翼更自由地展开了双翅。他文化水平虽低，但知难而进，拿着字典一点一点地啃表演理论书籍，以指导艺术实践。他还主动投身到火热的斗争生活中去锻炼、改造自己，和许多先进人物结为知心朋友，积累了大量的创作素材。国家经济困难时期，他两次提出减薪，要求和劳动人民缩短距离。当时他深有感触地说：“我已四十多岁，在旧社会早已是人老珠黄不值钱了。如果没有党，我真不知怎么来养活我这四个年幼的女儿。”强烈的翻身感成了他积极从事艺术创作的强大动力，解放后，他先后拍摄了《人民的巨掌》、《劳动花开》、《纺花曲》、《铁窗烈火》、《黄浦江的故事》、《宋景诗》、《长虹号起义》、《乘风破浪》、《水手长的故事》、《51

号兵站》、《林冲》、《平鹰坟》等二十几部影片。任务之重，戏路之广，塑造人物之难，是张翼在旧社会根本不敢想象的；但在党的领导下，一切都奇迹般地发生了：质朴、自然、不加雕琢的表演风格使他向着艺术的宽广大道前进。

1954年，他在影片《宋景诗》中扮演一个善骑的黑旗军首领。外景在内蒙古拍摄，气候条件和生活习惯都难以使人适应，为了演好这一角色，他不顾安危，每天顶风冒雪练马不止，以至劳累过度得了急性肾炎。一回到上海，又接到影片《母亲》的拍摄任务，他首先想到的是整个摄制计划不能耽搁，便忍着病痛，坚持把影片拍完后才住院治疗。为了表彰他一心为公的思想品质，全厂职工评他为电影厂的先进工作者，后又出席了全国文学艺术工作者代表大会。对于人民给他的荣誉，他诚恳地说：“我离党的要求还很远，仅仅是做了一些应该做的事。今后，还有不少路程要走。我决心跟着党，坚定不移地走完人生的征途，希望继续为人民作出贡献。”

他是这样说的，也是这样做的。1958年，厂里开拍故事片《林冲》。谁演彪悍、豪爽，有着一身高超武艺的花和尚鲁智深呢？戏不仅多，而且动作难度高，大家很自然地想到了张翼。偏偏此时张翼因患胆囊炎住院在治疗。张翼知道了这事后匆匆收拾好行装，“溜”出医院，就跟随摄制组出发。在丛山峻岭中他潜心于艺术创造，从化装造型到武打动作的设计他都仔细琢磨，生活上的困难一点也不在意，在他的带动下，全组同志劲头十足，使影片在艰苦的条件下拍得很顺利。影片上映后，“爱挑剔”的同行和热情的观众都大加赞赏，认为张翼将人物基调掌握得很准确，表演风格质朴、自然、

不加雕琢，因而他塑造的鲁智深的形象比较生动，给人印象较深。在一片赞扬声中，他一面继续寻找表演创作中的差距，一面又马不停蹄地塑造了一个个让人难忘的银幕形象。总之，解放以后，张翼的创作热情总是那么高涨，工作态度总是那么严谨，表演总是那么质朴、自然，真是难能可贵！

十年内乱夺走了他十年宝贵的创作时间，但他决心尽快把失去的时间夺回来，让有限的生命化为无限的力量，再拍摄几部高质量的影片。

张翼现已七十多岁，进入了古稀之年。但他从来不服老，依旧关心着厂里影片的创作，关心着青年演员的成长。只要有样片出来，不管刮风下雨，他总要赶去观看，并诚恳提出改进意见。他还不顾患有冠心病，爬山涉水参加电视剧《花》的拍摄，他说：“我要竭尽晚年的余力，为党的电影事业继续作出贡献。一个人总要有始有终，直到走完最后一步路。”是的，只要生命不息，张翼飞动的双翅是永远不会停止的。

（都本真）

## 查祥康

查祥康，上海电影制片厂摄影师。浙江省定海县人，1927年7月生于上海。七岁时他失去了父亲，由伯父——武侠明星查瑞龙抚养长大。当时他的叔叔查瑞根、查瑞全都在搞电影洗印工作，这使查祥康从幼年起就有较多的机会接触电影，受到艺术的熏陶。

1942年7月，刚刚年满十五岁的查祥康，为了谋生，还没有上完初中就进了上海伪中华联合电影厂洗印科当学徒工。1946年，他转入中央电影摄影场一厂搞洗印工作。

1947年12月，大同电影企业公司成立，缺少摄影助理，经摄影师王玉如的介绍，查祥康进了“大同”学习摄影。热爱电影摄影的查祥康，先前在洗印车间工作期间，不但掌握了胶片的性能和洗印技巧，而且还利用业余时间学习摄影技术，钻研摄影业务，打下了较好的摄影基础。在王玉如、罗从周等摄影师的指导下，查祥康在《弱者，你的名字是女人》、《热血》、《自由天地》、《婚姻大事》等十多部影片中担任摄影助理或副摄影。由于他虚心好学，当了三年摄影助理后，于1951年夏天，就在影片《爱的光辉》（华光电影制片厂摄制，杨小仲导演）里首次进行独立拍摄。

1952年上海各民营制片厂合并为联合电影制片厂，后又并入“上影”。其间查祥康参加了五部影片的拍摄，担任老摄影师姚士泉、许琦等人的助手。他们不同的布光方法和对画面、色彩、气氛等不同的处理，进一步开阔了查祥康的创作视野。1956—1957两年间，他与卢俊福合作，接连拍摄了《两个小足球队》、《拜月记》等四部影片，此后，又独立拍摄了《星星之火》、《地下航线》、《小刀会》、《魔术师的奇遇》、《金沙江畔》、《双珠凤》、《舞台姐妹》等影片。到1966年为止，他共拍摄了九部长短故事片、六部舞台艺术片和一部大型纪录片。

查祥康创作态度严谨，艺术上有新追求，富有探索精神。他说：“我不喜欢大平光的处理，拍出来象一幅幅的年画，没有气氛，也没有立体感，我喜欢追求气氛，追求浓郁和谐的色彩，追求画面的立体效果和构图的完美性。”我们从舞剧片《小刀会》（1961年）中，确实看到了这种追求：强烈的气氛，浓郁的色彩，由于大量地运用广角镜头拍摄而形成富有层次的立体感和夸张得体的透视感，使一个个画面犹如一幅幅色彩斑斓的动画。查祥康在技术上也精益求精，严格要求。在影片正式拍摄之前他做好生产试验，掌握胶片的性能，保证摄影的质量。经过反复试验比较，他发现使用民主德国的阿克发彩底，阴影部分层次差，对蓝的色彩特别夸张，而绿色还原容易失真；西德的阿克发5型彩底，则是暗部发绿。针对这些情况他进行了不同的处理，拍《小刀会》使用了民主德国的彩底片，并与美工、服装等部门商议，要求布景、服装尽量避免蓝色彩；而拍《双珠凤》使用西德的彩底，他在采光上用品红色光弥补了暗部发绿的缺陷。1962年，查祥康拍摄了桑弧导演的宽银幕立体电影《魔术师的奇遇》。这是我国第一部立体故事片，对于查祥康来说，当然是一个新的课题。他孜孜不倦地刻苦钻研，在其他部门的协助下，解决了不少立体影片的摄影技术问题。例如，立体电影的成象在视觉上对纵深透视有特别夸张的性能，查祥康提出在搭布景，设计道具的时候，就得考虑缩短纵深的透视。又如当时立体电影的摄影机还无法拍摄近景和特写

镜头，他试验运用摄影机接点移位的方法，解决了拍摄立体近景和特写的问题。

查祥康善于学习、借鉴外国电影艺术，每一次观摩影片都要仔细琢磨，吸收它的长处。比如，英国黑白故事片《雾都孤儿》和《孤星血泪》在光影处理上很有特点，明暗黑白层次清晰，追求气氛、构图也精美。1962年拍摄黑白片《金沙江畔》时，他就吸收了他们的长处，并与自己长期积累的经验揉合起来，十分重视影调气氛的处理，在用光和采光上，注意掌握黑与白、明与暗的对比关系，在处理阴影部分时，总要给一定的光量。他还充分发挥过去从事过洗印工作的特长，与洗印车间密切配合，试行“平均斜率”的冲洗方法，对提高黑白片阴影部分的层次起到了一定的作用。

粉碎“四人帮”以后，他先后拍摄了向建国三十周年献礼的故事片《绿海天涯》，以及《七月流火》、《剑》（舞剧）等影片他的艺术才能又有了充分施展的广阔天地。

（唐乃祥 瞿家振）

## 高田

高田，上海电影制片厂作曲家，原名高骏田，生于1924年，陕西省韩城人。七岁丧父，跟两个哥哥过着清贫的生活。1938年，抗日的怒火在全国燃烧，原本平静的韩城县，也被卷进了激流怒涛。当时还在初中读书的高田，就在学校宣传抗日，与同学们一起激情澎湃地高唱抗日歌曲《松花江上》，演抗日话剧《梦游北平》，以此唤起青年学生的爱国热情。但这一正义的行动，却遭到国民党反动派的阻挠。学校被迫停课，年仅十四岁的高田，怀着一腔热血，冲出校门，投进了抗日宣传的行列。这时，我党领导的“抗战剧团”在韩城一带进行抗日宣传活动。高田被剧团演出的《放下你的鞭子》等精彩节目感动得流泪。剧团人员之间亲密无间的同志关系，也深深地吸引着他。“多好的集体，多有意义的工作啊！”沉浸在爱国救亡热情中的高田，决心加入到这个剧团中去。于是，他与五个同学一起，尾随着剧团，来到了三原县。在那里，通过党的外围组织青救会的介绍，高田等被吸收入团。从此，小高田学习唱歌，跳舞，参加各种宣传活动。由于反动派的阻挠和破坏，剧团里的一些青年同志回了延安，而高田这些小团员却被留下。他们以流浪儿的名义组成“流亡孩子抗战剧团”，在党的领导下，坚持在三原、西安一带进行活动。高田和其他小团员，经常在演出前登台演讲，还提着木桶上街刷标语，贴宣传画。1939年，高田随剧团返回延安。由于长期紧张的工作，高田这批孩子没有机会系统地学习文化知识。在延安，诗人萧三，音乐家冼星海、郑律成、李丽莲，戏剧家崔嵬，画家辛莽及鲁艺的同志们为小团员补课。高田这时候才较系统地学习了音乐等业务知识，为以后音乐创作打下了初步的基础。为了更好地提高文化和艺术修养，高田又先后被送往延安部队艺术干部学校、陕甘宁边区艺术干部学校进行学习（解放后，高田还到天津音乐学院进修，参加中央电影局音乐处举办的作曲训练班）。他通过刻苦的自学和不断的实践，终于成才。1943年，高田加入了西北文艺工作团，在秧歌运动中，开始了一些音乐创作。《自卫军》、《红星源》、《保卫边区》、《睁眼睛》、《土桥事变》等秧歌剧的音乐，就是高田和其他同志以当地人民所熟悉的民歌，和地方戏曲音乐为素材写成的。此后，高田又创作了一些群众歌曲。1947年，高田随部队辗转在关中一带开展工作。国民党发动的全面内战，迫使我党采取相应的对策。当主力部队撤离延安时，高田随部队始终坚持在陕甘宁一带，跟党中央战斗在一起。诗人柯仲平写了《自卫战争进行曲》，高田为它谱了曲。

在艰苦的革命斗争年代里，党中央预见到胜利的到来，着手培养一支革命的电影骨干队伍，为此，从各文工团抽调干部，组成西北电影工学队。高田被分配到西北电影工学队。后来为了加强东北电影制片厂的力量，高田随工学队从驻地出发，每天步行七、八十里路程，经过近一年时间，于1948年7月到达了目的地。从此，高田在东北电影制片厂正式开始从事电影音乐的创作。次年，东北电影制片厂拍摄故事片《白衣战士》，高田担任作曲。在这部描写医务工作者与伤员战斗友谊的影片里，高田写了主题歌《我们活着使人幸福》和《洗衣歌》。这首主题歌紧扣影片的战斗场面，抒发了革命战士之间的骨肉情谊，既洋溢着昂扬的激情，又明快、朴实。《洗衣歌》是护士边为伤员洗绷带边唱的一首歌，自豪、乐观、富有生活气息和抒情风味。

由于高田对影片所反映的生活，以及剧中人的思想感情有着深切的体会，所以在使音乐符合影片规定情景方面取得了成功。影片的革命内容和清新的风格，使解放初的电影观众耳目为之一新。这两支插曲是高田从事电影音乐创作的处女作，尽管它在作曲技巧上还不够成熟，但它毕竟迈出了可喜的第一步！

1952年高田调到北京，参加文献纪录片《抗美援朝》的摄制工作。这是一部歌颂中国人民志愿军的爱国主义和国际主义的诗篇。为了使电影音乐能真正体现出伟大的中国人民和中国人民志愿军的英雄气概和战斗豪情，高田来到了烽火连天的朝鲜战场，投身于枪林弹雨之中。他象志愿军战士一样，走遍了朝鲜战场的前沿、坑道，经历着血与火的考验。“最可爱的人”在坑道里坚韧不拔的斗争精神，在冲向敌人时勇往直前的英雄气概，以及钢铁运输兵奔赴前线的壮烈情景……都长久地印在高田的心灵深处，为他在影片《抗美援朝》中谱写《战斗的运输队》曲子找到依据。这支乐曲后来在北京音乐会上演出，受到了听众的好评。高田由衷地感到，要使艺术创作的生命常青，就必须把自己扎根于生活的土壤中。

1955年高田来到上海电影制片厂，先后为影片《天罗地网》、《沙漠里的战斗》、《海魂》、《水手长的故事》等谱曲，1958年又连续为许多艺术性纪录片谱曲，1960年以后，还为《绿洲凯歌》、《黄沙绿浪》及一些科教片谱了曲子。粉碎“四人帮”后，他为《沙漠驼铃》、《巴山夜雨》等片谱了曲。每一次创作，高田都要到生活中去吸取营养。例如为了给《水手长的故事》谱曲，他就深入到舰队基地，跟随快艇出航，参加实弹打靶，从而获得快艇追打敌舰的直接感受。为了写好《绿洲凯歌》的乐曲，他就来到维吾尔族的果园，在葡萄藤下观察体会那充满着欢快的劳动和获得丰收的喜悦。

《绿洲凯歌》中《歌声为何这样婉转》的主题歌，准确地表达了影片的主题思想。曾被《上海歌声》作为优秀歌曲向群众推荐。另一首插曲《请给毛主席带个喜讯》也受到维吾尔族群众的喜爱并被广泛传唱。

生活是艺术的土壤，但是生活不能替代艺术创造，一个真正成熟的艺术家，不仅要熟悉生活的脉搏，还应该有自己的艺术追求。而高田正是这样的。长期以来，他始终坚持这样的创作原则，即力求使音乐在符合影片的情景和主题的基础上，给人物以鲜明的音乐主题，使整个乐曲在烘托气氛、刻画人物的性格，揭示人物的内心，介绍风土人情，推动剧情发展等方面起到恰到好处作用。在故事片《巴山夜雨》的音乐创作中，高田再一次采用这个做法。《巴山夜雨》是一部描写善良、勤劳、纯朴的普通群众，在林彪“四人帮”横行时期的不幸遭遇，歌颂他们美好的心灵和高尚情操的影片。它具有鲜明的时代气息和浓郁的诗意。为了体现这个特色，高田赋予乐曲以深沉而富有内在感的基调，以朴实无华的旋律来刻画人物的情绪和烘托气氛，整部影片不用大乐队伴奏，而是以弦乐为主，并按画面内容使用一些独奏的民乐和木管乐器，力求影片的音乐语言有一定的民族特色。他把影片中许多人物的音乐统一在以秋石为主的音乐上：

1 · 2 | 3̣ 7̣ 6̣ | 5̣ - | 2 · 3̣ | 5̣ 7̣ 6̣ 0 5̣ | 6̣ - |

整部影片的音乐（除两首插曲外）都由这个主旋律变出。这个主题音乐具有深思、回忆、诉说和激奋的性质，有较大的发展性和可变性，它可以结合不同的人物情绪和环境气氛，把整个音乐处理得多姿多彩而又统一完整。高田

在谱写插曲时，也总是尽可能地使插曲的音乐与整个剧情发展紧密结合，而不单纯追求歌唱效果。《巴山夜雨》中那首《小伞带着我飞翔》的儿歌先后出现四次，为了剧情发展的需要，每次出现都有不同的特点。正因为作曲者能较准确地烘托人物情绪和环境气氛，使得《巴山夜雨》那独特的构思和抒情风格，显得更加鲜明突出。

高田在电影音乐创作上的另一个追求，就是音乐的民族性。他很重视民间音乐，每当创作反映少数民族生活的电影音乐时，他总要深入生活，收集、纪录当地的民歌，然后经过自己的研究、消化后进行再创造。但另一方面他又不拘泥于音乐的地方性。而是让地方性统一在民族性之中。例如《巴山夜雨》，表现秋石回忆爱人柳姑的场面，高田在《但愿人生常聚少离分》这首插曲中引进了川江民歌的旋律，以此烘托柳姑当时跳“神女舞”的环境和神话色彩。同样，为了表达老大娘“祭江”的悲伤情绪，在这里又特地引入具有浓郁民歌风味的旋律，通过二胡的演奏，委婉有致地传达了人物当时当地的感情。

三十多年来，高田为故事片、新闻纪录片、科教片和艺术性纪录片谱写了四十余部电影的音乐。他在长期不倦的探索中，已形成了自己的艺术风格，即：配器干净，旋律流畅，富有歌唱性，并善于用乐曲来表现战斗场面和抒情场面，音乐语言有鲜明的民族性。

“高田同志在《巴山夜雨》的音乐创作中，运用具有一定民族特色的音乐语言，较为准确地烘托了人物情绪和环境气氛，特授予最佳音乐奖”，这是首届中国电影“金鸡奖”评委会对《巴山夜雨》音乐的评语，也是对高田电影音乐创作特点的最好的肯定。

（林之果）

## 高梨痕

高梨痕，我国早期的著名电影导演。1890年9月出生在湖北省竹溪县一个已经衰落的小地主家庭里。他的学生时代，是在汉阳府高等小学堂和汉口商业中学度过的。1911年爆发辛亥革命，高梨痕在上海参加了沪军北伐先锋队学生军，随军出征山东烟台、黄县一带，1912年至1913年任汉口《震旦报》访员。

高梨痕是我国“新剧”（后称“文明戏”）活动的积极参加者。1913年，他参加了由商务印书馆职工和南京路商店店员组成的启民新剧社，1914年，参加了由郑正秋等人组成的大中华新剧社，主要在拂尘舞台（后改为“小舞台”、“笑舞台”）演出。从1914年至1923年，高梨痕还与一些演新剧的朋友，沿着长江溯江而上，为沿江一带的观众演出，其节目基本上是一些“幕表戏”。这种跑码头流动演出活动，计有十年之久。直到1924年，他进入洪深创办的中华电影学校学习，才和电影发生了联系。

1925年，经营染料行业的邵醉翁，看到电影这门新兴行业在兴起，就着手创办天一影片公司。初创时，公司只有五人：魏鹏飞、吴素馨（演员）、徐绍宇（摄影）、高梨痕（导演）和邵醉翁本人。

1926年，高梨痕从“天一”转入明星影片公司，既当导演，又当演员。他在洪深编导的《冯大少爷》和郑正秋编剧、卜万苍导演的《挂名的夫妻》中扮演重要角色，在《小情人》、《二八佳人》、《血泪碑》、《国魂的复活》、《铁板红泪录》、《自由之花》等影片中分别担任助理导演和副导演，并且还导演了《恨海》、《姐姐的悲剧》、《压迫》等影片。在“明星”，由于受到进步电影工作者的影响，他拍摄了一些反映社会现实的影片，如《姐姐的悲剧》（胡萍编剧）表现一个农村少女流落到城市后的不幸遭遇；《压迫》（洪深编剧）描写了工人赵寅生一家失业后的痛苦生活。《压迫》拍完后，国民党的影片检查委员会硬要在影片最后加上一个尾巴，否则不予通过。这个尾巴把遭诬陷而被捕的主人公赵寅生、秀英夫妇处理成经“法庭裁判”后“获释”了，而且填印了一条字幕：“伟大的法律是不受压迫的”。这样，就完全歪曲了原作的主题。当时，进步舆论对国民党这种做法提出严厉指责，高梨痕本人也撰文作了说明。

1934年，高梨痕又回到了“天一”，导演了《红楼春深》、《纽珠》、《坚苦的奋斗》、《花花草草》等影片，1937年编导了《杨柳村》。由于“天一”在香港设立分公司——南洋影片公司，也于1937年到了香港，1938年，改编导演了《夜光杯》。

《夜光杯》是于伶作剧的五幕话剧，曾由上海剧艺社首演。故事描写了一个出身清贫的舞女郁丽丽和情侣汤耀华，离沪去通北，伺机刺杀汉奸头目应尔康的故事。对于《夜光杯》的内容，高梨痕没作什么改动，只是在片头，加上一段“秦桧与王夫人”的木偶戏，这段戏也是根据原著中郁丽丽看《岳传》的细节引伸而来的。从木偶戏化出当时冀东汉奸头目殷汝耕的头像，拉到殷汝耕等三人开会的全景，将戏引入正题。这样的镜头组接，把历史和现实中的汉奸巧妙地结合起来，收到一定的艺术效果。这部宣传抗日爱国思想的影片上映之后，深受香港观众和舆论界的好评，还在马来亚和越南等地发行，并送到美国的唐人街放映，激发了海外华侨的爱国热情。

继《夜光杯》之后，高梨痕又导演了由尹海灵编剧的《女战士》，影片描写了东北地区的一个女孩子，在抗战中与敌人战斗，最后英勇牺牲的故事。

“八·一三”之后，香港同胞的抗日情绪十分高涨，为支援抗日，香港电影界和粤剧界发起过一次义演拍片活动，在思豪酒家召开的一次筹备会议上，决定成立编辑委员会和导演团。高梨痕为导演团的主要成员。参加这次拍片的几乎包括香港电影界的全部人马，凡是曾经参加过拍摄影片的粤剧演员也都上阵。因参加的演员很多，编辑委员会为此编写了三个反映抗日故事的剧本，分成三个小组，同时拍摄，用了三个月的时间，完成了三个可以独立成篇，又有内在联系的短片。它们被辑在一起，冠以总的片名《最后关头》。影片交由香港华商总会召集片商购买，共筹集三万元港币。这三万元援助抗日的赠款，也由华商总会以华南电影界救济会名义寄回内地。这一义演拍片活动，反映了香港电影界、粤剧界反抗外来侵略、热爱伟大祖国的共同心愿。高梨痕也为能够参加这一爱国活动而感到欣慰。

新中国成立之后，高梨痕由香港回到上海。1953年进入华东革命大学政治研究院学习，1954年被聘为上海文史馆馆员。1956年加入国民党革命委员会，任“民革”上海市文史馆支部委员。1957年加入中国戏剧家协会上海分会。

在文史馆，高梨痕除参加学习和各种社会活动外，还翻阅了大量资料，撰写辛亥革命回忆录和有关史料，主要的有下列几篇文章：《上海话剧的诞生及其发展》、《上海新剧和电影创始人之一——郑正秋》、《略谈记忆中上海话剧之诞生以及发展》、《我知道的天一影片公司》、《上海电影界旧话》和《回忆沪军北伐先锋队学生军》等等，为我国的戏剧和电影事业做出了贡献。

1982年9月，这位年逾九旬的老一代戏剧、电影工作者因患癌症不治而与世长辞了。

（汪心水）

## 高博

高博，著名电影演员，原籍山东惠民，1918年农历6月28日出生于一个职员家庭。高博的儿童时代，是在北京度过的。那时，他曾就读于北京师范大学附小。1928年，其父去南京就职，高博亦随同前去，并进入中学。抗日战争爆发前，他在南京私立五卅中学读书。后学校内迁，他也随校来到长沙。这时，他已是高中三年级的学生了。

南京沦陷，家庭音讯梗阻，他失去了经济来源。接着国民党湖南省当局又下令大学生与高三学生停止学业，全部充任“民众训练员”，到农村进行所谓“组织民众”的活动。从这时开始，高博便不得不结束了学生生活。

仅一个月的农村“民众训练员”的生活，他便认清了国民党党棍和土豪劣绅阻挠抗日救亡运动的嘴脸。当时，他便偕同卫禹平弃职潜逃。

1938年3月，他与卫禹平一起来到武汉，考进了大公剧团，随后又参加了抗日演剧一队，开始了他的演员生活。

在演剧一队的五年中，他参加了几百场独幕和多幕剧的演出，由“跑龙套”到配角、主要配角、主要角色，纪录了他逐步掌握了表演艺术的历程。他在《流寇队长》中饰演的流寇队长、《国家至上》中饰演的梁专员，都得到了好评。

1944年，高博加入“新中国剧社”，先后在《家》、《鸡鸣早看天》、《草莽英雄》、《日出》、《桃花扇》、《郑成功》、《风雪夜归人》……中担任了角色，并随剧社于抗战胜利后来到了上海。

1947年，新中国剧社被迫解散，他应邀参加了故事片《鸡鸣早看天》的拍摄。这是他生平第一次在电影中担任角色。他正式踏入电影界，是在1948年的2月。那时，新建的大同电影制片厂需要演员，经洪深介绍，他与这家制片厂签订了合同。两年间，拍摄了《红楼残梦》、《柳浪闻莺》等八部影片。

1950年初，与大同合同期满。高博怀着对新中国电影事业的热烈向往，申请参加上海电影制片厂，并在翻译片组中担任了《乡村女教师》、《米丘林》等四部影片的配音。同年底，在长江电影制片厂摄制的《控诉》、《两家春》等三部影片中担任演员。他在《两家春》中饰演农村民兵队长，该片曾获文化部颁发的1949—1955年优秀影片三等奖。1951年，长江与昆仑合并为长昆公司，他参加拍摄了《采车曲》。

进入“上影”后的近三十年来，他在《海魂》、《林则徐》、《聂耳》、《枯木逢春》、《第二个春天》、《好事多磨》等三十一部影片中饰演了多种类型的角色，塑造了许多艺术形象。1961年高博光荣地加入了中国共产党。

高博的表演，博采名家之长，逐步形成了自己的表演路子。四十多年的艺术实践，大致可以把他的艺术经历划分为三个阶段。即，演剧队和新中国剧社阶段、大同电影制片厂阶段、上海电影制片厂阶段。

进入演剧队以后，他除了承担演出任务外，还搞过灯光、服装、担任过舞台装置、布景制作，也做过舞台监督。这些工作，使他懂得了什么是舞台

中心，怎样确定表演区、如何上下场，演员和各部门的关系……等等，几乎象一部活的“戏剧概论”，成为他艺术上的“启蒙老师”，给他踏上演员道路打下了基础。他之所以能在不久后便担任主要角色，正是因为他从这些似乎与表演无关的工作中，努力探求舞台艺术规律的缘故。

演剧队从表演艺术的流派上看，属于“上海业余剧人协会”的分支，强调内部体验、感情的真实，反对夸张的表演和设计的痕迹。这给高博以重大影响，使他在表演中喜爱含蓄、留有余地，甚至“宁温勿火”。

这一阶段，他先后接触过章泯、洪深、欧阳予倩等各具风格的导演，从这些戏剧界前辈身上，他汲取了异常丰富的营养。他在《家》中饰演的觉新，很好地表现了这位在封建大家庭中处境复杂、内心十分矛盾的典型形象。他在《草莽英雄》中扮演罗大哥时，又采用了一定的功架，突出这位“袍哥”气质上的威武刚强。在《桃花扇》中饰演的侯方域，则又紧紧抓住了他的斯文的书卷气。虽然，导演风格各异，这些角色性格上差别很大，但高博总是能从挖掘人物的内心入手，抓住不同的性格特征，予以丰富，从而在表演上取得了可喜的成绩。

在大同电影制片厂期间，虽然由于影片的内容受到时代的局限，甚至在某些影片中具有不健康的成份，但在高博的表演上，仍然保留着力求质朴、自然、沉稳的特色。特别是，在两年的时间内，他通过八部影片的实践，熟悉了摄影机前的表演与舞台的巨大差别，掌握了电影演员创作的基本规律，为后来长期从事电影演员工作创作了十分有利的条件。

解放以后，高博的艺术生命展开了新的一页，他得到了在银幕上反映党领导下的人民群众火热斗争生活的机会，他感觉到了生活的异常充实和饱满，产生了塑造工农兵和知识分子多种形象的激情。

早在三十年代末，还是在演剧队的时候，他就阅读了大量进步书刊，特别是艾思奇所著的《大众哲学》，使他悟到了人为什么活着和应该怎样活着，开始接受了党的思想影响。解放初期那些如火如荼的斗争生活，更使他受到强烈的感染。这样，他对于社会主义的向往，便和作为人民演员的光荣感、责任感互相交织在一起，明确了自己的生活目标。

在《两家春》中饰演民兵队长，是他生平第一次扮演解放区的农民形象。在去河北巨鹿农村体验生活之前，他剃了个光头，以为农民大概是不留头发的。不料到达目的地后，发现当地农村青年没有这种打扮。这个事情教育了他：由于长期在国统区生活，他对自己要饰演的工农兵，是既不了解又不熟悉。从此，他十分重视到生活中去，研究、分析自己的表演对象。

他认为：生活对于一个电影演员来说，就象营养对于人的肌体一样，是极其重要的。

他曾经参加过《怒海轻骑》、《海魂》、《向海洋》等五部反映海军生活的影片的拍摄，并扮演船厂的车间主任。他长期在造船厂和海军部队生活过，并多次随舰艇出海护渔、护航、巡逻、打靶。在南昌舰深入生活时，还掌握到操舵的本领。他，几乎成了一个“准海军”。他不仅结识了许多海军朋友，熟悉舰艇上各部门的工作，而且懂得舰艇结构和航海知识。所以，他在扮演海军时，无论是饰演舰长还是政委，或者是班长、基地领导，都能做到挥洒自如，演一个象一个。

同时，高博也很注重间接生活的积累，在听报告、看材料、阅读文艺作品中开拓视野、丰富知识领域。他特别注意从小说中，尤其是反映当代生活

的小说中去了解不同的社会、不同的历史条件，以及特定的环境，对于不同人物的思想、感情、行为和性格的形成所产生的影响。作品中的形象往往会启发他，使他想象中的人物栩栩如生地跳出来，成为他塑造角色的借鉴。

他的生活积累是不断地丰富起来的，他的艺术技巧是在舞台生活中凝练而成又在摄影场上得到发展的。正由于他依靠了这些，才使自己在近四十部故事片和几十部译制片中担任的角色，具有稳健、质朴，一招一式虽有所设计，但又极少斧凿痕迹的艺术特色。

然而，解放以来，他所扮演的三十个正面人物，半数是政委、党委书记这类角色。在“左”的路线干扰下，这些人物都应该是真理的化身，绝对正确的典范。在工作上，即使遇到极其复杂的难题也不会面有难色；在生活中，绝少有感情上的纠葛与痛苦；在修养上，则达到了炉火纯青、喜怒不形于色的地步。这种角色基调的规定，对于作为演员的他当然是一种苦恼。但无庸讳言，他所欣赏的“宁温勿火”的艺术境界，也不免给这类人物增添了几分“沉稳”，以至于多少带有一点“刀枪不入”的“神仙”味。但他正在努力清除这种影响。

不久前，他在扮演《神圣的使命》中王公伯一角时，就进

行了一次新的实践。在排练前，他全力投入对角色的分析，弄清人物对事件的态度，与周围人物的关系，充分掌握剧中的“他”在每一场剧中行为的思想根据和目的，并挖掘人物的潜台词。

十一届三中全会和五届三次人大的召开，使高博受到很大鼓舞。他相信在三中全会精神的指引下，文艺百花园中将出现一派欣欣向荣的新景象。他决心要在自己的晚年，多拍一些人民群众喜爱的影片，努力塑造出有血有肉的艺术形象，尽一个共产党员应尽的责任。

（陈清泉）

## 夏 天

夏天，上海电影制片厂演员，原名夏克平，祖籍江苏，1920年生于上海，1942年从事文艺工作后改名夏天。

幼年时期的夏天，性格开朗活泼，兴趣广泛：足球、跳高、田径等等，无一不使他入迷，并梦想有朝一日成为体育健将。他读中学以后，又渐渐地迷上了戏剧和电影。课后余暇，经常出入影院剧场。当时那些神怪片《火烧红莲寺》，武侠片《荒江女侠》、《关东大侠》等，他都一看再看，非常熟悉。正如他曾想当体育健将一样，年青人的好奇心又驱使这位“小影迷”萌生了当一名演员的念头。但这时，电影对夏天来说，还是个五光十色、神秘莫测的迷宫。到了三十年代初，在中国左翼文化运动的影响下，影坛上出现了《大路》、《渔光曲》、《桃李劫》、《青年进行曲》等一批进步影片，这些影片以反帝、反封建的思想内容和清新浓郁的生活气息，引起了国人的瞩目，也深深地吸引了夏天，对他青年时期的思想成长起了很大的作用。他开始意识到，这些影片与过去看到的鸳鸯蝴蝶派言情片、神怪武侠片有着很大的不同。尽管这时候的许多想法还是朦胧的，但电影在夏天的心目中已不再是五光十色的梦，而是矗立在他面前的一座庄严神圣的殿堂，他是多么想叩开殿堂的大门呵。

抗日战争爆发后的1938年，夏天只身来到了当时的大后方重庆。经过他的刻苦努力，终于在1942年考取了国立戏剧专科学校，攻读戏剧表演。这所当时唯一的戏剧艺术最高学府，曾先后有一批著名的艺术家亲临执教，其中曹禺先生讲授的外国优秀剧本选读课给夏天留下的印象最深。在这样一个学习环境里，夏天的进步很快。然而在那个时局动荡的年代，他是不可能两耳不闻窗外事，潜心钻研艺术的。不久，他就因参加了进步学生运动，被学校当局以“品行不佳，不堪造就”的罪名开除出校了。

辍学和失业的打击，并没有使夏天那颗热爱艺术的心泯灭。不久，经人介绍，他又参加了教育部实验演剧队。在不到两年的时间里，他相继参加过《国家至上》、《重庆二十四小时》、《醉鬼》、《汉姆雷特》、《蜕变》、《女店主》等话剧的演出。如果说考入国立剧专求学是夏天投身艺术的起点，那么现在他才真正开始了演员的生涯。这时期，他虽然没有担任过主要角色，但却获得了许多宝贵的舞台艺术实践的机会。

1944年，国立剧专成立了由该校历届校友组成的校友剧团，夏天也应邀参加了，并在《清宫外史》、《家》、《岳飞》、《大明英烈传》等话剧中扮演了角色。

1945年，夏天离开了校友剧团，回到了当时进步话剧运动的中心重庆，参加了由金山、司徒慧敏、于伶、宋之的等创办的中国艺术剧社。并先后参加过《清明前后》、《岁寒图》、《离离草》、《春寒》、《日出》等著名的进步剧目的演出。这些剧目对于揭露社会的黑暗腐朽、歌颂光明的未来，唤起民众的觉醒，曾经产生过巨大的社会影响。夏天积极投身于进步话剧运动，并参加到在国民党统治区爆发的人民大众反饥饿、反压迫、争民主的正义斗争的行列。使他逐步懂得了艺术与政治的关系，懂得了一个艺术工作者的社会职责和神圣使命。同时，在中国剧艺社，夏天能有机会与当时一些著名的表演艺术家如金山、赵丹、蓝马、张瑞芳等同台演出，大大开拓了他的

艺术视野，得到了富有教益的锻炼机会，在表演技艺上有了很大的提高，为以后从事电影表演打下了较坚实的基础。

抗日战争胜利后，夏天又随中国艺术剧社回到了上海（改名为上海艺术剧社）。这以后，他又参加了《升官图》、《草莽英雄》、《嫦娥》、《群魔乱舞》、《原野》、《清宫外史》等十几出话剧的演出。1946年，夏天第一次应著名电影导演蔡楚生、郑君里的邀请，在故事片《一江春水向东流》里饰演一个国民党官僚机关的小官吏——龚科长。这年他才二十六岁。由于年龄和阅历的限制，使他与角色之间存在着很大的距离。为了演好这一角色，夏天阅读了许多中外文学著作，从中汲取养料，如契诃夫小说中对沙俄时代中下层官吏惟妙惟肖的刻画，给了他很大的启发。同时，他还注意在生活中仔细观察，反复揣摩角色的心里和外部动作，努力寻找通向角色的正确道路，终于在银幕上较好地再现了一个饱经世故的旧官吏形象，得到了好评。这一成功使他对今后的影坛生涯充满了信心。以后，夏天先后应昆仑公司、“中电”一厂、“中电”二厂、中国制片厂、国泰公司、新华公司等六家电影厂的聘请，以特约演员的身份，相继参加拍摄了《关不住的春光》、《丽人行》、《衣锦荣归》、《幸福狂想曲》、《街头巷尾》、《群魔乱舞》等近十部影片。

1948年，夏天怀着迎接胜利的心情，在我上海地下党组织的帮助下，投奔苏北解放区。不久被调到华中文工团任戏剧教员，曾在话剧《白毛女》中扮演过恶霸地主的狗腿子穆仁智。

全国解放以后，夏天由组织调回上海，进入上海电影制片厂担任演员。三十多年来，他先后参加演出的影片有：《翠岗红旗》、《金银滩》、《水乡的春天》、《羊城暗哨》、《秋翁遇仙记》、《摩雅傣》、《聂耳》、《林则徐》、《飞刀华》、《渡江侦察记》、《平鹰坟》等十七部。他在这些影片中大多数是饰演反面角色。尽管有人在欣赏一部影片时，往往把反角精湛的表演艺术摒弃在美的门外，而不能给予应有的评价。但是夏天却认为，艺术作品中的真、善、美能使人们受到陶冶，唤起人们对美好事物的向往和追求；而假、恶、丑则是为了对照、映衬真、善、美而存在的。演员把反面角色演得越真实、可信，就越能激起人们对反面人物厌恶、憎恨的感情，从而更加热爱真、善、美的事物。所以，无论是从艺术效果或美学的观点来看，正面角色与反面角色在艺术作品中所起的作用是相互依存的，它们应该具有同样的艺术美的价值。正因为这样，夏天为塑造好每一个反面角色都付出了自己最大的努力。他扮演的各种具有独特个性特征的反面角色给观众留下了较深的印象。如《林则徐》中的军机大臣穆彰阿，夏天在表演处理上着重从反面人物的内心世界去刻画出他的阴险毒辣，努力摆脱扮演反面人物脸谱化的过火表演。他在《聂耳》中扮演黄色音乐家赵梅农，除了从外部造型上追求符合角色所生活的时代特征外，还力求从旧社会流行的黄色音乐旋律中去感受角色的心理、精神状态和动

作节奏，比较真实鲜明地塑造了一个颓废、堕落的黄色音乐家的形象。此外，夏天在《羊城暗哨》中扮演的国民党特务马老板，在《摩雅傣》中扮演的反动头人老叭，以及在《渡江侦察记》中扮演的国民党高级将领军长等等，都曾为观众所熟悉。

作为一个演员，夏天在舞台银幕上是素以善演反派角色著称的；但作为

一个普通人，夏天在自己的日常生活中，是以他的为人正直坦率、作风正派老实受人称道的。1959年，他光荣地加入了中国共产党，成为一名无产阶级的先锋战士。

粉碎“四人帮”以后，夏天从演员改行当导演，继续为培养新人，为繁荣社会主义的电影事业辛勤工作。

（卢晓康）

## 韩 韦

韩韦是我国著名的科教影片的导演。1952年以来，他以浓烈的兴趣和全部热情，拍摄了科学普及片二十七部，《科学与技术》杂志片五十五个主题，为普及科学文化知识作出了贡献。1957年，因编导《科学与技术》杂志片，荣获文化部颁发的优秀影片银质奖章。1963年，他导演的《金小蜂与红铃虫》、《水》、《养鸭》三部影片获文化部优秀农业片奖；同年，《金小蜂与红铃虫》又获亚洲电影节二等奖；1979年，他编导的《地壳运动》获文化部优秀影片奖。

韩韦，原名韩厚忠，河南开封市人，1929年12月出生在一个破落地主家庭。1949年5月在河南大学附属中等专科学校肄业，参加了人民解放军二十六军文工团。抗美援朝战争开始后，他随军入朝。1951年7月加入中国共产党。在部队文工团期间，他当过演员，演过话剧；后来，又参加写作组，搞过一些文学创作。紧张的战斗生活，使他得到多方面的锻炼，培养了他文学、音乐以及表演艺术诸方面的才能，为他以后从事电影导演工作，带来了很大益处。

在部队里，一个偶然的机，韩韦看到两部宣传消灭蚊子苍蝇的科教片，影片篇幅不长，但内容生动而富有知识性。这种电影样式使他产生了浓厚的兴趣，十分向往。1952年9月人民政府为发展新中国的电影事业，又一次从部队抽调文艺工作者充实电影界，韩韦也是其中一个。在决定去向的时候，他选择了科学教育电影。

上海科教电影制片厂当时还处在草创时期，韩韦任见习编辑，负责收集科技杂志片的题材和文学本的编写。上海科影出品的杂志片《科学与技术》第一号，文学本就是她编写的。

为了熟悉电影艺术的表现手法，1953年，韩韦到摄制组学习，参加了两部影片的摄制。在摄制组，他品尝到一种新的艺术创作的乐趣：亲手将编写剧本时的灵感的火花，初步的设想，通过各种艺术手段，一步步地体现在银幕上。导演工作特有的魅力，深深地吸引了他，他立志要当一名科教电影导演。

韩韦的性格比较内向，平时言语不多。认真是他身上的一个显著特点，对艺术有一股锲而不舍的钻研精神。在初学导演业务的时候，他阅读了许多中外著名电影家的著作。时常在休息日，到电影院去看电影，对一部影片一遍遍地反复看，分析琢磨其中电影语言的运用。有志者事竟成，韩韦在1956年开始独立担任导演工作，时年二十七岁。

起初，他依然担负杂志片的编写和导演。杂志片麻雀虽小，五脏俱全，因此，在实践中锻炼了韩韦“精练、简洁”的本领。这对于以后他创作中形成的严谨精练的艺术风格，有很大影响。

随后，他拍摄了几部科学普及片。其中1959年的《保护牙齿》、《防止停电事故》两片较好。韩韦在这些影片的创作中，尝试着运用学到的电影蒙太奇语言，力求镜头组接得顺畅简洁，内容的表现上自然、真实、生动。应当说，韩韦这时期在创作上还处于边学习边摸索的阶段，在艺术上还不够成熟。

1962年，在党的“调整、充实、巩固、提高”的方针指引下，电影界众星灿烂，涌现出一批有质量的优秀影片。这一年，韩韦拍摄了科学普及片《金小蜂与红铃虫》。内容是介绍以虫治虫，生物防止病虫害的科学实验。影片主题鲜明，结构严谨，层次清晰，环环相扣。特别是大量的放大摄影，真实生动地记录了金小蜂与红铃虫的搏斗，引人入胜。影片上映后，很受欢迎。袁文殊在当时的《大众电影》上撰文称此片为“科教电影的里程碑”。《金小蜂与红铃虫》的拍摄成功，也是韩韦个人在艺术上成熟的标志。

从这以后，他陆续拍摄出不少好影片。其中代表性的作品有《养鸭》、《青蛙》、《送瘟神》、《地壳运动》等。1965年下半年到1966年上半年，韩韦还应邀到北京电影学院科教电影导演专修班任教。科教片导演专业理论书籍甚少，他悉心地收集大量科教电影剧本，总结自己的艺术实践，参阅了一些资料，写下了十万字的科教电影导演专业课讲义。

科教电影是科学和艺术的结合物。为了艺术地传播科学，韩韦的创作态度十分认真严肃。无论在初学阶段，还是在有所建树以后，每开始创作一部新影片，他都是兢兢业业，精益求精，从不掉以轻心。二十八年来，他苦苦地钻研探讨科教电影艺术的奥妙，形成了自己的工作方法和艺术风格。

影片创作之前，他相当重视采访和深入生活。对所反映的科学内容，尽可能地详细了解，注重感性材料，注重视觉形象。为拍摄《青蛙》，他同生物学家一起，跋山涉水，找青蛙，观察青蛙，成了青蛙迷。当影片完成的时候，他对祖国南北各地的青蛙，熟悉得如数家珍。为拍摄《地壳运动》，他同地质人员一道，循着李四光的足迹，到崇山峻岭中作调查，读懂了深奥的《地质力学概论》，并择其精粹，用通俗的语言，浓缩成电影文学本，得到了专家们的肯定。

韩韦当过编辑，对剧本创作非常重视。每部影片，务求提炼出一个概括而鲜明的主题。然后，根据主题需要，严谨地结构影片。他喜爱阅读中国古典文学作品，潜心学习研究一些名篇佳作的结构技巧，借鉴来提高影片的质量。“宁可将写中篇的材料浓缩成短篇，决不将写短篇的材料扯成中篇”，这是他创作中尊崇的座右铭。每部影片，从拍摄前的分镜头以至拍摄完上剪接台，他时时注意运用电影语言，将一切不必要的过场去掉，把镜头留给与主题有关的内容。因此，纵观韩韦的创作，主题鲜明，结构严谨，是他作品的艺术特色。

在多年的创作实践中，他创造了一些好方法，来解决拍摄中的特殊困难。在拍摄《金小蜂与红铃虫》影片时，他创造了在低温条件下，用控制灯光温度来调度金小蜂活动的方法，顺利地拍下了大量的放大镜头。并且在拍摄中首次发现了科学文献上从未记载过的金小蜂做吸管吸食红铃虫体液的重要科学现象；在拍摄《送瘟神》影片时，他运用温水为白鼠皮肤升温的方法，拍下了人们难以看到的血吸虫尾蚴穿透皮肤，钻进血管的全过程；在拍摄《青蛙》影片时，他竟能把青蛙驯练得十分听话，要它什么时候跃起来吃虫，就什么时候跃起来吃虫，以少量的胶片完成了快速摄影，用慢动作使人们清楚地看到了青蛙的舌头把虫子卷入口中的全过程。这些关键镜头的拍摄成功，对生物科学的研究也有一定的价值。

可以相信，在实现“四化”的新长征中，五十余岁的韩韦，这位勤劳的耕耘者，以加倍的努力，在科教电影的园地里，为获得新的丰收而工作着。同时，还将著书立说，为科教电影的理论建设做出贡献。

(张永民)

## 袁庆余

电影进入有声片以来，成为视觉和听觉形象相结合的综合艺术。电影录音师，是银幕上听觉形象的组织者和体现者。袁庆余，就是一位在上海影坛默默耕耘四十余年的老录音师。

1919年，袁庆余出生在江苏扬州的一个贫寒之家。他靠父亲做店员的微薄收入，供养他和弟妹们生活和求学，艰难度日。

1934年，十五岁的袁庆余勉强念完小学，便外出谋生。由默片时代的电影演员、后改行做化装的舅父王梦石介绍，进了明星影片公司当学徒。先学剪接，后学录音，第一部影片是在胡蝶主演的《再生花》中，跟录音师何兆璋当助理。

学录音不仅要有一定的科学文化水平，还要接触外文。袁庆余知难而进，奋发自学。他省吃俭用，积攒了学费到私人举办的无线电学班和英文夜校业余学习，持续数年，使他在技术上、理论上有了提高，为以后发展电影录音事业，打下了一定的基础。

抗日战争爆发后，明星公司毁于战火。他随何兆璋到大同、国华等影片公司工作。1941年，何兆璋导演他第一部影片《鬼恋》，袁庆余担任该片录音师。此后，他先后为舒适导演的《霍元甲》、张石川导演的《红杏出墙记》等十多部影片担任录音师。

一般人均以为，录音是项纯技术性工作，只要把声音录清楚就行了。袁庆余开始时也是这么想的。但是，不断的实践，使他悟出了录音艺术的真谛。

1946年，他受昆仑影片公司之邀，参加蔡楚生、郑君里编导的影片《一江春水向东流》的摄制，担任录音工作。影片中，舒绣文扮演的周丽珍发现丈夫张忠良（陶金饰）有前妻而大发雷霆时，语调很高，使当时简陋陈旧的录音设备产生了超调幅现象。是让演员压低嗓门迁就技术条件，还是为完整地表达人物思想感情而采取技术措施？前者，对录音师来说，是省力些。然而他舍捷径，探险路，以顽强的毅力反复试验，终于符合了影片要求，为这部优秀的进步影片，立下了汗马功劳。1948年，再次为舒绣文主演的《弱者，你的名字是女人》，担任录音。他的录音技术，深得演员们赞赏。直到解放以后，舒绣文在“上影”为苏联影片《母亲》配汉语对白时，其中有一句在火车站相遇的高语调台词，几次配录都不理想，还特意把袁庆余请来解决难题。

上海解放前夕，“大同”的进步电影工作者筹拍一部迎接解放、反映革命斗争的影片《望穿秋水》，由何兆璋、谢晋导演，袁庆余以极大的热情投入这部影片的录音工作。影片中女主角思念参加革命的丈夫早日归来，有一段内心独白，袁庆余调动了各种手段，录得深情委婉，低而不浑。特别值得一提的，在当时私营厂设备简陋，没有混合录音设备的情况下，袁庆余发挥他的聪明才智，用洗印手段，控制不同段落的声带密度，然后在印片机上以叠印代替混合录音，获得良好效果，使这部影片在上海解放不久，隆重上映。

1950年，他任昆仑影片公司技术组长，1952年，“长江”、“昆仑”合并，成立“联影”，1953年又与“上影”合并，他一直担任录音科长。1957年“上影”分厂，他任天马电影制片厂技委会副主任兼录音组长。在此期间，在完成技术领导工作的同时，他还坚持技术实践，先后参加《雾海夜航》、

《铁窗烈火》、《千女闹海》、《香飘万里》、《风流人物数今朝》等影片的录音工作。

1962年，张骏祥、顾而已导演拍摄革命历史题材影片《燎原》，袁庆余参加了录音工作。《燎原》是一部反映安源煤矿工人罢工斗争的英雄史诗。影片中有一段万名工人包围矿警局的斗争场面，气势磅礴，蔚为壮观。当工人群众高唱“从前是牛马，今天要做人”的歌声时，气吞山河，震撼大地。袁庆余先组织了八十个人的歌队，在录音棚录了一遍，效果不好，第二次到文化广场，动员了二百五十人录唱，气势仍未达到；第三次又选择了部队礼堂，集合了四个连队的战士来唱，效果仍不理想；第四次借同济大学礼堂，组织了一千个同学齐唱，录出了比较接近于斗争现场生活气氛的音响效果。袁庆余就是这样为追求艺术的真实一丝不苟的工作着。

六十年代初期，袁庆余使用的还是笨重的老式录音机，每次实录，仅录音设备要装两卡车。技术手段单一，不能运用“残响”等录音加工手段。他硬是凭着一股强劲的“韧性”，不畏艰难，不怕失败，努力去体现影片中的特殊气氛效果。

1978年，袁庆余重新焕发革命青春，再次担任上海电影制片厂录音组长，后又任录音、剪辑、放映车间主任，为恢复技术标准、健全操作工艺，推行同期录音，提高车间的技术、文化水平，做了大量的工作。

1981年，年逾花甲的袁庆余继续为电影录音事业做出贡献。在他为舞台艺术片《江姐》录音过程中，勇于探索新的技术领域，在艺术片中采用多话筒、多声道的录音新工艺，使影片的演员的歌声与乐队的伴奏层次分明，音色纯真，力度饱满，为此获得局、厂领导的嘉奖。

袁庆余为电影录音事业兢兢业业、勤勤恳恳，他为人和善，性格内向，但柔中有刚，对待工作和技术上的难关，从不抱怨叫屈，总是满怀信心，一往无前。他是上海电影制片厂文艺五级的电影录音师，中国电影家协会上海分会理事。近年来，他虽退休在家，但仍关心祖国的电影事业发展，在家撰写技术专论，总结他的工作经验。

(马中兴)

## 钱家骏

谈到新中国的美术电影事业，就不能不谈到钱家骏。他在培养美术电影人材，对美术电影色彩的探索，对中国特有的水墨动画片的试制等许多方面都有出色的成绩。

钱家骏，原名钱云林，江苏省吴江县人。1916年11月26日生，自幼喜爱文学与绘画。在小学念书时，得到过一位美术老师的帮助和启发。在二十年代末，他的家乡第一次放映电影，一部美国早期的动画片，内容是墨水瓶里有一个小孩子，他竟然会从墨水瓶里跑出来，笑啊、跳啊……内容虽然很简单，既没有色彩、背景，也没有音响效果，却牵住了孩子们的心。从此钱家骏迷上了动画片。

中学时代，钱家骏看了美国狄斯耐的卡通片《米老鼠》、《黑猫》。十六岁，他考入苏州美术专科学校。在学校里，他听老师讲：大名鼎鼎的狄斯耐卡通电影公司里也有一位中国人。这可大大地震动了：原来并不是只有外国人才会搞动画片，中国人也能搞！从此，在钱家骏那颗年青的心中便播下了希望的种子，决心终身从事美术电影事业。1935年，钱家骏在美专毕业后，一直从事美术工作。

1937年，抗日战争爆发，钱家骏随工作机关转移后方，先后在汉口、重庆、昆明等地绘制的大幅水粉、油彩及幻灯宣传画近百幅。同时，他一直想用比一般美术宣传作品效果更大的宣传形式来唤醒同胞们的爱国热情。于是，1940年在重庆，他和几个热血青年一起搞了一部抗日题材的黑白有声动画短片《农家乐》。这原是一首广泛流传的歌曲，拍成动画片更富有田园牧歌的意境：祖国美丽富饶的农村被日本鬼子占领，男儿上前方打敌人去了，爷爷、女儿、孙子三代人，用各种巧妙的方法击退了日本鬼子，农村又恢复了往日的面貌。

第一次拍动画片碰到了各种各样事先所不曾料到的困难，可年青人在爱国热情的驱使下，什么都不怕！他当导演，又画原画。当时供拍摄用的化学板要到香港去买，而且化学板太厚，透明度差，还要重复使用多次，一直用到《农家乐》拍摄完毕为止。影片拍摄了一年多，这是他从事动画电影事业的开端。

《农家乐》的上映正值抗战的艰苦年代，它吸引了一大批观众。连上海，以至于南洋一带的报纸也纷纷有人撰文推崇。无疑，《农家乐》与万氏兄弟当时所拍的表现民族英雄岳飞的动画片《满江红》对宣传爱国抗日起了一定的作用。

1940年以后，他除了从事美术工作外，并兼任社会教育学院电化教育专修科的教学工作。1943年他担任教育电影画片社绘图组长，1948年任中国电影制片厂编导兼美工股长。

全国解放以后，钱家骏回苏州美术专科学校教动画课。不久，苏州美专并入北京中央文化部电影局电影学校，钱家骏任动画科副主任。1953年调上海电影制片厂美术片组任导演兼副总技师。1954年钱家骏担任动画片《好朋友》的美术设计，他设计的人物，天真可爱，为孩子们所欢迎。1955年同李克弱联合导演了《乌鸦为什么是黑的》，1956年又担任了动画片《骄傲的将军》的美术总设计。

《乌鸦为什么是黑的》，是我国拍摄的第一部彩色动画片。当时大家都缺乏经验，他和同志们一起做了很多准备工作，如对全片色彩分段设计列表，在色彩处理上，人物与背景的几个场景的配合，特殊气氛画面的色彩安排都进行了精心设计等等。影片生动有趣，比较突出地刻画了乌鸦的骄傲性格，此片获得 1957 年文化部颁发的国产优秀影片三等奖。

动画片《骄傲的将军》在民族化的道路上作出了可贵的探索，如背景参考了古代建筑和绘画艺术；人物造型借鉴了京剧的脸谱。影片富有鲜明的民族色彩。

1959 年，他导演了动画片《布谷鸟叫迟了》和长片《一幅僮锦》（六本）。《一幅僮锦》集中地吸收了壮族艺术的特色，富有浓郁的壮族风格，同时，从少数民族古代文物中吸取养料。背景运用我国一种传统绘画艺术——绢画来表现，既古朴又富丽。影片通过编织一幅僮锦及其失而复得的故事，塑造了一个善良的妇女担布的动人形象，表现了壮族人民对美好生活的向往和追求。此片上映后受到了一致的好评。

1958 年，美影厂的一部分年轻的动画创作人员提出要试制黑白水墨动画片，并于 1960 年搞了设想，由钱家骏担任技术指导。在这一实验中，他利用电影摄影的原理，提出彩色水墨画方案。经过努力，实验成功了动画片的水墨样式的表现方法，拍摄出水墨动画片的片断。接着，他们又集体导演，钱家骏担任技术指导，拍成了我国第一部水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》，使齐白石久负盛名的水墨动画在银幕上活动起来。影片的艺术和技术成就，引起了国内外观众和专家的赞赏和惊叹，它以独特的风姿和艺术魅力，在 1962 年获得《大众电影》的“百花奖”，并在国际上五次获奖。

1963 年，他和特伟联合导演的另一部水墨动画片《牧笛》，在艺术上更是达到了一个新的高峰。如果说，他在《布谷鸟叫迟了》一片中已显示出细腻抒情的风格，那么在《牧笛》一片中，这种风格则得到了淋漓尽致的发挥。空濛的远山，长满青苔的林中小径，飞流的瀑布，江中的小竹筏……这诗情画意，多么动人。影片受到国内外艺术家的一致赞扬，在丹麦的第三届国际童话电影节上荣获金质奖。

在十年动乱的岁月中，钱家骏被剥夺了一切艺术创作的权力，但摧毁不了他的艺术青春。粉碎“四人帮”后，他在 1978 年，完成了动画片《小白鸽》的背景设计后，紧接着又投入了《九色鹿》的导演工作。《九色鹿》是著名画家潘絜兹根据敦煌壁画的内容改写的一个神话故事。敦煌壁画是我们中华民族璀璨的文化艺术遗产中的一颗耀眼的明珠，多少年来，钱家骏一直期望能把它搬上银幕。所以，当他和戴铁郎联合导演《九色鹿》，经过长途跋涉来到莫高窟时，他简直象一个虔诚的朝圣者。把无法按捺激动的心情，和同伴们跑遍了每一个洞窟，画了大量的速写，搜集了许多壁画的素材，在莫高窟现场写完了分镜头台本。塞外的风沙吹不冷老导演的一腔热情，回到上海，他立刻投入了紧张的拍摄准备工作。

钱家骏是我国著名的老画家颜文梁的学生，他继承了老一辈艺术家真实、淳朴、优美的画风，在美术上有较深的造诣。他还喜爱摄影，尤其喜爱观赏壮丽的大自然风光。他除了从事电影艺术的实践外，还孜孜不倦地为动画事业培养了众多的人才。他曾多次编写动画理论课程和线描的教材，并在业余时间给青年人讲授美术课，悉心教育的成果必是桃李满天下。仅在上海美术电影制片厂内，就有不少卓有成就的中、青年导演是出于他的门下。

钱家骏虽已年过六旬，可他追求艺术的脚步仍是那样执着而轻捷，继续朝着艺术的新高峰迈进！

（聂欣如 小 地）

## 阿 达 (徐景达)

一个自小迷恋“卡通”的人，现在成了“卡通”艺术家。

一个精于美术电影的艺术家，常常具有漫画家的才能。徐景达（阿达）就是一个风格别具的美术电影导演和漫画家。他在艺术的瀚苑里跋涉，不辞劳苦，不畏艰辛，执着地追求美，大胆地鞭挞丑，用犀利的画笔和奇妙的蒙太奇，吐露对生活的眷恋，对艺术的倾心，对祖国的热爱。

漫画，春天的花朵，带刺的蔷薇，是现实生活中不可缺少的一种艺术形式。它不是枯燥的说理，而是将“理”蕴藏在活泼的形象之中，是笑和恨的统一。

阿达——热爱漫画艺术，醉心漫画事业。他说：“我是吮吸新中国的乳汁成长的漫画家，对祖国对人民怀着无限热诚，希望我们的社会主义事业日益发达兴旺。我运用漫画来针砭病端，匡正时弊，形式虽然尖锐犀利，却包含着拳拳赤子之心。列宁曾经说过：‘一个政党假如不敢照实说出自己的病，不敢进行严格的诊断和找出治病的办法，那它就不配受人尊敬了。’我们的党是虚怀若谷，勇于接受批评的党。纠正冤假错案就是最好的证明。”

正是基于这种认识，阿达经常在《文汇报》的《仙人掌》专栏发表各种题材的漫画，受到了广大读者的欢迎。

时间这个严峻的老人从来不亏待勤劳的艺术家。阿达二十多年前，已经在美术电影方面崭露头角，受到各方面的重视。这二十多年中，他在艰苦的探索中不断创新，悉心钻研老一辈动画艺术家的技巧，融会贯通，但不守陈规，不苟旧章，而是有吸取、有创造。粉碎“四人帮”以来，他导演的《画廊一夜》（和女导演林文肖合作），是一部揭露“四人帮”文化专制主义的漫画影片，无对白，用音乐配合画面，艺术效果较好，受到领导、专家和广大观众的赞誉。阿达说：“这是我多年来所追求的一种表现形式。一般说来，这种形式用来表现纯属幽默的东西比较好办，而要表现《画廊一夜》这样严肃的思想，必须使影片在内容和形式上都有所突破。我基本上达到了这个要求。”一篇电影评论文章称赞《画廊一夜》的艺术特色说：“构思独特，寓意深刻，全片没有一句话，可是都讲清楚了，这才是真正动画片。”

阿达和王树忱、严定宪联合导演的另一部宽银幕动画片《哪吒闹海》不仅在国内誉满影坛，而且受到国际电影界的热烈赞扬。在法国戛纳电影节放映时，观众热烈鼓掌。这部影片先后荣获两个奖：文化部的“优秀影片奖”和《大众电影》编辑部举办的第三届“百花奖”。

作为新中国的艺术家，炽热的激情，不息的探求，永远是一种可贵的品质。这样炽热之情不是奠基于艺术宫殿之上，而是扎根在热爱祖国、热爱自然的沃土之中。

阿达常说：“我很欣赏歌德的一句话：艺术家不仅需要向经典式文化遗产请教，还需要对自然界的观察。对我来说，热爱自然和热爱祖国是一致的。每逢我出外景，我心中的激情就如泉涌。作为一个画家和美术电影导演，祖国的秀丽风光和古老文化，时刻陶冶着我的心灵，激起我创作的冲动。”阿达两次到云南写生采风，在西双版纳的原始森林，在小勐伦热带植物研究所，在爱尼族、基诺族的山寨，在澜沧江畔的傣家竹楼，他一边观察一边写生，

经常十几小时手不离画笔，饿了啃口干馒头，渴了喝一掬山泉水，坚持画完速写稿。有一次在橡胶林画晨景后，到一个傣族的寨子去，淌过一道河流时，脚上的鞋子被激流冲走，别人劝他留下，他硬是不肯，光着脚走了十多里小路，完成了有意义的写生，画了许多幅各有特色的风景素描。他画的水粉画《橄榄坝的早晨》，把澜沧江边傣家村落的晨光描绘得朦胧迷离，充满诗意。这幅画曾被许多地方选用。受到读者好评。

阿达不仅画南国的秀丽山水和少数民族，也画北方壮阔的海洋和朴实的山村。在导演《哪吒闹海》时，他观察青岛和烟台的海景，他画晨雾中的岛屿，落潮后的沙滩，飞翔的海燕，夕阳中的归帆，丰收的渔村，织网的渔女，他的这些素描、速写和即兴创作，虽说是旅途上随手涂画的印象，却能使人感到画家深厚的艺术功底和对光色运用的创新探索。

在一个偶然的时机里，阿达看到了金山农民画。他的艺术兴趣立刻被农民画的纯真、质朴、乐观和清新、明快丰富的色彩，强烈地吸引住了。他放弃了一切休息时间，到金山县去访问农民画家，研究民间艺术的瑰宝。

阿达陶醉在民间艺术的金山前，不遗余力地作宣传，写介绍文章，但这还嫌不够。他觉得必须用电影形式，让国内外更多的人欣赏和接受这个独特的艺术——农民画。于是，他编写脚本自己导演，拍摄了一部纪录片《画的歌》。

阿达虽然酷爱绘画，但他的主要精力还是用在电影方面。这可能跟他童年时代受到《白雪公主》的影响有很大关系。他自己常说：我从小就是一个卡通迷。

阿达，1934年6月16日生在上海市一个银行家的家庭里，祖籍江苏昆山。优裕的生活条件使他从小就能有机会接触美国卡通电影。他五岁时看《白雪公主》，小小的心田就受到了动画电影的滋润，播下了电影艺术的种子。他父亲对他教育甚严。在他小学毕业后，父亲怕他在灯红酒绿、纸醉金迷的上海不能苦心攻读，便将他送到苏州齐门外一个教会学校去读中学。开始，他孤独一人，举目无亲。但他没有过多久，就寻到了欢笑和色彩，他在这所中学里意外地受到了最初的艺术熏陶。一位英国老师喜爱音乐和美术，不仅教他基础音乐，欣赏世界名曲，而且将一本本英国《笨拙》漫画杂志给他看，还介绍他看世界名画和各种流派的美术作品，使他刚进初中就被艺术迷住了。童年时代的教育对他的一生都起着重要的作用。

阿达回忆童年往事时说道：“在很小的时候，我看了美国动画片《白雪公主》，印象之深，超过一切，我被这优美动人的故事吸引，被神奇美丽的画面陶醉，日思夜想，恨不能立即弄清其中的奥秘。以后，凡是有这方面的书籍和画册，我都拼命的看。美国著名动画艺术家狄斯耐拍摄的《幻想曲》、《木偶奇遇记》、《彩虹曲》、《小鹿斑比》等影片，一部都不漏过。这些都对我产生过巨大的吸引力，促使我下了搞动画片的决心。我常想，也许我现在搞的动画片，也有个五、六岁的孩子看了，使他一生喜欢这种事业。这将是创作的最大慰藉。”

就是这种对动画电影的热爱，使阿达1951年高中二年级时就投考苏州美术专科学校动画班，1952年全国高等院校调整时，他又转入北京电影学校动画班。1953年毕业分配到“上影厂”美术片组工作以来，阿达先后为三十多部电影担任过绘景、设计和导演。也正是这样对动画电影的热爱，使他集中

精力将《三个和尚》的片子搞得精益求精，最后获得1980年文化部优秀影片奖和首届“金鸡奖”最佳美术片奖。

《三个和尚》原是中国民间妇孺皆知的谚语：一个和尚挑水吃，两个和尚抬水吃，三个和尚没水吃。这三句话讽刺了那种互相依赖、互相推诿、斤斤计较、唯恐自己吃亏的自私者。引起阿达创作这部影片的最初诱发剂，是相声大王侯宝林的《和尚》。阿达听过这个相声后，就想搞一部富有中国特色、民间风格、幽默有趣、简洁凝炼的动画片。他邀请儿童文学作家包蕾编写剧本。画家韩羽担任造型设计。年轻有为的作曲家金复载为影片写了先期音乐。阿达和动画设计人员根据音乐的构思，严格细致地按音乐节拍设计画面人物动作，使音乐和画面成为有机的统一体，形成了完整的独特的艺术风格。整部影片，没有一句话，但是人物的相互关系、心理活动和性格特点，全部由无声而有趣的漫画式夸张动作表现出来了。

《三个和尚》最见匠心的是，影片的结尾并未停在“三个和尚”没水吃的老话上，而是突起异峰，重现波澜，让老鼠打翻烛台，大火燃烧了庙宇，三个和尚手忙脚乱，抢着挑水，各自行动。从不协调到逐渐协调起来，扑灭了大火，彼此照面和好，引人在发笑中深思，启发人们改变旧的观念，树立新的思想风尚。这部影片上映后，立即受到广大观众和文艺界专家们的欢迎和称赞。

中国电影家协会在授奖证书上写道：“动画片《三个和尚》寓意深长，幽默诙谐，造型、动作、音乐、音响和谐统一，在艺术上有创新，具有浓郁的民族风格。”

阿达在总结《三个和尚》的创作经验时说：“我在处理这个剧本时，首先是对整个影片的结构加以调整，删去那些可有可无的情节或噱头，留下‘挑水’和‘念经’，这两件事在剧中是必不可少的，又是可以着意刻画的。如：一个人的时候是怎样挑水、念经；两个人的时候又是怎样抬水、念经；三个人的时候又该怎样……这正是我们考虑问题的关键所在。揭开这一矛盾，进而解决矛盾，那就有戏了。我分析剧本，觉得‘戏’中有两对矛盾是须注意的：一对是三个和尚之间自私心理的矛盾。另一对就是火灾与和尚的矛盾，在‘生死存亡’的关头，三个和尚非同心协力不可，这就是事物发展的逻辑。

文艺作品的社会作用应该是积极的。主题经过这样处理，反其意而用之，化消极为积极，改贬为褒，使之化为人民群众前进的动力。

1981年，美国电影代表团团长、美国电影艺术科学院院长费·卡宁女士到美术电影制片厂参观时，看了《三个和尚》，要求会见这部影片的导演。她赞扬说：“这是一部纯粹中国式的电影，也是一部非常国际化的电影。”1981年8月在丹麦著名童话作家安徒生故乡举行的第四届国际童话电影节上，《三个和尚》获“银质奖”。同年11月又在柏林电影节上荣获“银熊奖”。1982年，他去南斯拉夫参加了第五届萨格勒布国际动画电影节，《三个和尚》在放映厅里，又一次博得了热烈掌声。

阿达并没有被《三个和尚》的成就所陶醉。他说，这只是在电影事业上的起步，往前走，路程更艰巨更遥远。目前他正在酝酿拍摄表现楚汉之争项羽兵败垓下的悲壮史诗音乐片《十面埋伏》，和表现云南苍山洱海间白族青年反对封建领主压迫、争取自由幸福的爱情悲剧《蝴蝶泉》。阿达说：“这是两个各有特色的题材，我的艺术主张是：特色、创新、绝不墨守陈规、袭人窠臼。”

我们相信年富力强的艺术家阿达一定会攀上更高的艺术之峰。

(冰 夫)

## 黄佐临

黄佐临，著名的戏剧、电影艺术家。在四十多年漫长的艺术生涯中，他以满腔的热情和强烈的社会责任感，导演了八、九十部话剧，拍摄了十三部电影，还撰写了多篇具有美学创见的论文，对艺术执着、艰苦的追求，为我国戏剧、电影事业作出了重要的贡献。

—

他原名黄作霖，艺名佐临，原籍广东番禺，1906年10月24日生于天津。黄父系黄埔海军学校毕业生，在天津一家银行任高级职员。他对子女的教育很严格，专请了广东秀才教孩子读古文。黄佐临十岁时被送到天津最老的一所教会学校——新学书院求学，学校里宗教气息浓烈，而他却自有主见，读书八年，始终没有成为一名教徒。

1925年中学毕业后，他赴英留学，根据家里的旨意，在伯明翰学习商业。虽然他对这个专业没有兴趣，但在这个英国最大的工业城市里生活四年，对他的世界观和个性的形成起了相当大的作用。与外国同学的广泛接触，使他开阔了眼界，活跃了思想。参观英国工厂，了解工人的状况，四处宣讲“五卅”惨案的真相等活动比在国内租界生活的狭小圈子里更加激发着他的爱国热情。

他对戏剧萌发兴趣也是出于爱国热情。原来在伯明翰的留学生集聚地——郊外的林溪学院里每星期六要举行一次周末晚会，由各国留学生轮流演出节目。他是那里唯一的中国留学生，为了不给中国人丢脸，他开动脑筋，去观摩戏剧，同时自己也动手编戏。1926年春，他生平第一次自编自导自演了一出描写一个工程师的最大理想就是沟通东西方文明的短剧，名叫《东西》。之后，又编导了一出讽刺一位所谓“中国通”的老处女的独幕剧。这两个戏受到留学生们的欢迎。当时有人认为他的作品幽默，含有改良主义的倾向，很有点萧伯纳的味道，就建议他不妨把作品寄给萧伯纳看一看。黄佐临接受了这个建议，把剧本寄给了萧伯纳。意外的是，过了几天，这位著名的英国老作家，居然寄回了剧本，还写了批语。这简单的几行字，对年轻的黄佐临来说，不只是艺术上的启蒙，而且也成为他在艺术上终生奋斗的目标。

萧伯纳是这样写的：

一个“易卜生派”仅是个门徒，不是个大师；

一个“萧伯纳派”仅是个门徒，不是个大师；

易卜生不是个“易派”他是易卜生；

我不是“萧派”我是萧伯纳；

如果黄想有所成就，他千万不要当个门徒；

他必须依赖他本人的自我生命，独创一格。

二

他于1929年回国后做了几年洋行职员，也教了几年书，为了实现学习艺术的愿望，于1935年，再度去英国留学，攻读戏剧专业。

这年夏天，他与金韵之（后取艺名丹尼）结婚。他们利用新婚蜜月之际参加了英国戏剧协会主办的戏剧节和暑假戏剧学校，学了一个短时期。秋后，黄佐临入剑桥大学当研究生，专攻戏剧，撰写了题为《莎士比亚演出简史》的硕士论文。同时，他又在一位著名的法国导演米·圣丹尼主办的“伦敦戏剧学馆”中学导演，丹尼亦在此地学表演。圣丹尼是法国著名戏剧家雅克·柯波的侄子。他把根据优秀的西欧话剧遗产加以发展的一种演剧方法教给学生，同时，又不拘泥于这点，善于博采众家之长。当时，斯坦尼斯拉夫斯基的《演员自我修养》英译本刚出版，在英国保守而又自大的戏剧界并未引起重视，而圣丹尼的学馆却引导学生学习它。德国大戏剧家布莱希特这时正遭受希特勒的迫害，流亡国外。1935年当他在莫斯科看到梅兰芳精湛的演出以后，发表了《陌生化作用与中国戏曲》的论文，认为他所朦胧追求的艺术方法在中国戏曲中已发展到极高度的水平。黄佐临以一个爱国者的心情学习了这篇论文，从此他开始接触了布莱希特。这个时期他对电影的兴趣也很浓烈。在剑桥大学他有机会看到《战舰波将金号》等苏联影片，研究了普多夫金、爱森斯坦的电影理论，对卓别林的电影也十分喜爱。他还参观了英国的电影制片厂，路过美国时曾两度参观了好莱坞。总之，广泛地接触欧美的戏剧、电影流派，对他以后的艺术道路产生很大的影响，使他的创作不为一家一派所拘。

1937年7月卢沟桥事件爆发，他和丹尼正好结束学业，决定立即回国。途经莫斯科时，他们参加了苏联第五届戏剧节，1938年回国后，他经曹禺介绍，到四川江安的国立戏剧专科学校任教，讲授“导演学”、“西欧戏剧史”等课程，并为学生们排演了田汉改编的《阿Q正传》。这个剧的排演成为他导演事业的开端。

### 三

1938年，正是抗战时期上海“孤岛”戏剧运动兴起之时。黄佐临定居上海后，全力投入这个运动，先后参加了上海剧艺社、上海职业剧团，排演了《蜕变》、《荒岛英雄》、《大马戏团》、《天罗地网》等几个话剧。这些戏受到观众的热烈欢迎，形成了一大批话剧迷，产生很大的社会反响。例如：《蜕变》这出具有强烈抗战情绪的戏连演了三十七天，直到由于日军干涉，公共租界当局下令禁演后，才被迫停演；《大马戏团》也连演了七十个日夜场。通过这两年的艺术实践，开始形成了他的导演特点：幽默、辛辣、鲜明、喜剧效果强烈。同时一批年轻有为的演员，如石挥、黄宗江、韩非、张伐、白文、史原、程之、英子、穆宏、沈敏、莫愁、丹尼等，与他形成了一种亲密而又默契的合作关系。这些演员对他的艺术观点很信任，也佩服他在艺术上的成就，因而剧团存在也好，解散也好，他们始终在一起排戏，一起研究。黄佐临改编导演的《荒岛英雄》就是在剧团解散的情况下，演员们在他家里排练出来的。

1943年10月，这些人遵循着为艺术而苦干的信条，成立了苦干剧团。他们企望依靠共同的信念，避开繁杂的人事关系和腐败作风的干扰，自己能够掌握上演的剧目、演出的质量、人事的调配和财务管理等事项。在黄佐临草拟的“苦干信约”中就明确的说：“戏剧是我们的终身事业，生活要有规律，修养要下功夫；台上好好做戏，台下好好做人……齐心协力，埋头苦干。”

在上述思想指导下，“苦干”培养了一批作风严谨、技巧成熟的编剧、导演和演员，这些人后来都成为我国电影、话剧事业的骨干力量。“苦干”也熏陶了一批观众，其中有些人后来就参加到电影、话剧队伍中来了。当然，“苦干”信条有些天真、脱离实际的一面。因此，苦干剧团几经周折，至1946年，抗战虽结束，而物价却日见高涨，娱乐税提高到百分之六十，剧团也只得宣告解散。

在这个阶段，黄佐临导演的主要剧目有《梁上君子》（根据匈牙利作品改编）、《林冲》、《牛郎织女》（吴祖光编剧）、《金小玉》（李健吾编剧）、《夜店》（柯灵、师陀编剧）、《升官图》（陈白尘编剧）等。这些剧目既有悲剧、正剧、喜剧、闹剧，也有情节剧、性格剧，表现了他的广泛兴趣和深厚的艺术功力；而从中又突出地显示了他机智敏捷的幽默感，能紧紧把握住剧场情绪的节奏感，以及既能充分发挥演员、舞美造型等方面的技巧，又能将其统一于整个演出之中的完整感。这些特点构成了他独特的导演风格。

#### 四

苦干剧团解散后的一个短时期内，黄佐临在上海实验戏剧学校与南京国立戏剧专科学校任教。

1946年秋，文华影片公司创办，黄佐临抱着尝试的心情，接受了文华的邀请，成为公司的一名基本导演。对这一“转行”，他仍旧抱着认真、进取的态度。他希望文华公司办成一个新型的企业，为此向厂方及编导委员会提出了一个制片方针。他主张，每个人都应当各展其长，各尽其能，而这除了要自己争取外，还有待于社会观念的改进，提倡同仁之间的互相协作。他还明确提出：“朴素的、自然的、明确的、健全的、有血有肉的，带泥土气息的作品才是真正的文艺作品”。这些主张反映了他在艺术上认真、执着，有着鲜明的目标。他在“文华”拍摄的四部影片是他这些主张的实践。

1947年拍摄的《假凤虚凰》（桑弧编剧，李丽华、石挥主演）是他导演的第一部影片。这是一个讽刺喜剧，它通过一个受资本家的委托冒充成“经理”的理发师和一个装扮成“华侨富翁的女儿”的寡妇，经过相互欺骗后，最终觉悟，结成美满夫妻的故事，辛辣地讽刺了当时社会的欺骗风气，赞扬了劳动者善良、正直的品质。影片处理得生动，又具有浓烈的喜剧特色，引起观众的强烈兴趣。这部影片曾由黄佐临自己翻译成英语，请一些有较高英语水平的人来配音，并由文华公司自制成我国第一部英语拷贝，输出国外。

1947年12月，黄佐临导演了第二部影片《夜店》。《夜店》的舞台剧和影片都是柯灵根据高尔基的舞台剧《在底层》改编的，它采用原著的一些情节和人物，表现中国的社会生活。影片描写了上海租界的一个下等客栈里，一群底层小市民的苦闷、挣扎和不幸的命运。拍摄这部影片时，黄佐临在原来排演舞台剧的基础上又下了一番功夫。严谨的构思，精巧严密的镜头处理，比较鲜明的人物性格和浓烈的生活气息，使这部影片在艺术上取得了较高的成就，首映时即获成功。

但黄佐临并不满足，他觉得自己的头两部影片还没有完全脱胎于舞台剧，为此，他更深入地钻研电影艺术，探讨着真正的电影道路，1949年他改

编并导演了影片《表》。

《表》描写了小牛、大猫、小耗子三个失去父母的街头流浪儿的苦难生活。剧本是根据苏联班台莱耶夫的同名小说（鲁迅翻译）改编的。在改编时，黄佐临来到贫儿教养所实地考察，取得创作的营养，加以丰富、补充。在这部影片中，他不用大明星，而大胆地使用了非职业演员和不成名的演员。“小耗子”的角色由才六岁的蔡元元扮演，其他几个流浪儿是由导演在顽童教养所深入生活时物色的孤儿、流浪儿来扮演的（后来经黄佐临的帮助，其中有几个人走上了演剧的道路）。影片全部采用实景拍摄，场景就在上海的街头巷尾。为了真实地再现生活，某些场景还采用偷拍的方法。比如，拍摄流浪儿偷大饼一场戏时，副导演领一帮演员在马路一角做假戏吸引观众，演员真的去偷大饼，引起围观群众的混乱，而摄影师许琦与导演隐藏在店铺里偷拍了这番情景。这种逼真的场面，演员真实准确的反应，在当时中国电影中还不多见。法国电影史学家萨杜尔很看重这部影片，把它放在世界电影通史中为数不多的中国名片之列。

1947年夏，白色恐怖严重，大部分进步的文化人士云集香港，黄佐临也到了那里。后来夏衍同志告诉他，全国解放不出两年，他不必迁港，留在上海保住人力、物力，迎接解放。于是，他在香港向茅盾取得了《腐蚀》的摄制权后就回沪了。为办好文华公司，他又约请了曹禺、陈西禾等著名编导以增强力量。而且，他还计划将《水浒传》分十集搬上银幕，为此，特地约请了郑振铎担任考据顾问，但后来，由于种种原因，这个宏大的计划未能实行。

1950年，他把《腐蚀》（柯灵改编）搬上了银幕。影片通过不自觉失足于国民党特务机关的女人赵惠敏（丹尼饰）以翻阅日记的形式，追忆了她的痛苦经历。黄佐临用电影的叙述方法深入揭示了女主人公的痛苦、失望，欲罢不能，时时受到良心谴责的复杂、细致、微妙的心理过程。阴森的环境描写，对比强烈的光影处理都有利于人物的刻画。善于把握人物性格的多面性、复杂性，表现了导演所具有的现实主义的艺术功力。

## 五

1950年，黄佐临任上海人民艺术剧院副院长，不几年院长夏衍调北京工作后，他就全面负责上海人艺的工作，同时，还兼任上海电影局的顾问。自五十年代起，他把创作的重心转到了话剧，偶尔也拍了一些影片，如《思想问题》、《美国之窗》、《为了和平》、《鲁迅生平》（纪录片）、《布谷鸟又叫了》、《三毛学生意》（舞台纪录片）、《黄浦江的故事》等。其中影响比较大的有《为了和平》和《布谷鸟又叫了》。《为了和平》（柯灵编剧）写了一个历经抗战艰辛的爱国教授，在内战时期，经过现实的教育和党的帮助，打破幻想，认清了美、蒋的反动面目，最终为革命献出了生命。它生动而又典型地塑造了那特定时代的知识分子形象，给人留下较深的印象。这部影片曾参加在苏联举行的中国电影片展览。《布谷鸟又叫了》（杨履方编剧）是根据同名话剧改编的。黄佐临为上海人艺的青年演员排演过这个舞台剧。这部影片以轻喜剧的样式歌颂了农村朝气蓬勃的生活，鞭挞了狭隘自私的灵魂和麻木不仁的事务主义者。在影片中，黄佐临发挥了喜剧方面的特长，将喜剧的辛辣和浓烈的抒情融为一体，造型也很讲究，人物、环境都具有江南农村的特色。

## 六

1962年4月在著名的广州会议上，黄佐临作了一个学术发言，题为《漫谈戏剧观》。他从事影剧工作二十多年来，始终思考着要破除现有的狭隘的戏剧观，改变坐井观天的状况。在这篇论文中，他从纵的方面论述了二千五百年的世界话剧史上各种流派的演变，指出中国现在话剧的表现方式只有七十五年的历史，并非话剧的唯一表现方式；又从横的方面选择了现代世界上最富有代表性的三种流派——斯坦尼斯拉夫斯基、梅兰芳、布莱希特，做了一个科学的、富有说服力的比较，说明三位同样是现实主义大师，他们的艺术手段却是完全不同的，论述了他们既一致又对立的艺术辩证关系，提出了写实和写意的戏剧观，还提出创造民族的演剧体系的设想。这篇有着深刻美学创见的论文立即在《人民日报》上发表，引起国内外舆论界的广泛重视，被翻译成英、日、意、瑞典等国文字。日本著名导演千田是也对此文表示了极大兴趣，他们通过书信、访问进行多次学术上的研究探讨。1980年黄佐临又直接用英文写作了一篇论文，专门论述了梅、斯、布三位艺术家的异同，与国际戏剧界进行了广泛的学术交流。这些论文客观上还起了向中国介绍布莱希特的作用。过去，由于在介绍外国流派时只片面强调一家，很少有人知道这位对当代戏剧艺术起过重要作用的德国戏剧家。同时，他又把以梅兰芳为代表的中国传统戏剧提到世界戏剧流派的高度进行比较研究，大大鼓舞了中国影剧工作者继承传统，推陈出新的信心。

为了追求写意戏剧观，在六十年代，他完全放弃了电影创作，排演了一系列在思想内容及演出形式上面目一新的戏剧，其中主要有《第二个春天》、《激流勇进》、《一千零一天》等。这些剧目在打破第四堵墙，创造情景交融的虚拟的艺术境界，探索剧中人与观众的直接交流，运用间离效果等方面做了许多尝试，努力使观众“在感情和理智的缔交过程中，产生真正的感情”（布莱希特语）。这些戏受到了观众的欢迎，也受到了国家领导人的肯定。周恩来同志特地为《第二个春天》的演出找黄佐临、刘川、桑弧等谈了很多想法。

他还在中国舞台上直接排演了布氏的两出名剧：《胆大妈妈及其孩子们》（1959年，由上海人艺演出），《伽里略传》（1979年，由中国青年艺术剧院演出，黄佐临和陈颢联合导演）。《伽里略传》的排演并不是照搬外国舞台上的模式，而是富有创造性地挖掘了历史与个人、英雄与时代的深刻辩证关系。人物的激情与思考，内心与形体动作的高度统一，舞台美术的写意风格，场面组织的灵活与严谨，使整个演出浑然有力。这个戏达到了炉火纯青的境界，是他导演艺术上的一个高峰。它的演出又正值我国思想界开始打破迷信，提倡科学，解放思想之际，更具有积极的社会意义。

电影界介绍布莱希特及其电影方面的论述也是在黄佐临的论文之后，特别是《伽里略传》的演出，普遍引起人们对这位德国人的注意。布氏理论直接、间接地影响着六、七十年代西方电影的某些新概念、新流派。近年来，我国研究、介绍西方电影流派的人越来越多了，坐井观天的局面正在打破，这是发展我国当代艺术的一个不可缺少的方面。因此，应当说，二十年前黄佐临的这篇论文对我国当代艺术的发展也起到了打开窗户的重要作用。

1978年，黄佐临导演了影片《失去记忆的人》以后，又于1980年导演

了影片《陈毅市长》。《陈毅市长》是根据同名话剧改编拍摄的。还在1979年，他一边排练《伽里略传》，一边就与编剧沙叶新一起构思了《陈毅市长》的话剧本。他们决定不用编排情节的旧戏剧法，而采用“史诗剧”的方法让陈毅市长一个主人翁贯串全剧，并展开广阔的社会横断面。全剧没有完整的故事情节，十场十件事。他们称之为“冰糖葫芦”式的结构方法。这个戏把五十年代初期陈毅市长在上海工作时那种生机勃勃的精神面貌，工作重心由战争转移到建设时的思想变化，陈毅与各阶层群众的广泛联系，特别是陈毅对自我的估价充分地展现出来了。全局构思是由严峻的历史眼光来审视的，含有深刻的哲理，而具体场面中又充满了陈毅所特有的幽默和风趣。这种构思及结构方法不能不说受到布莱希特美学观的启示。这出戏先由上海人艺排练成话剧，演出获得很大的成功。黄佐临把它搬上银幕时又经过了再创作、重排练，在段落的衔接上，既没有耍弄电影技巧，又看不出话剧的痕迹，处理得十分妥帖，表现出充沛的导演激情与娴熟的导演技巧。整个影片时代气氛浓烈，节奏张弛得当，导演处理朴素而又有新意，尤其在塑造主要人物陈毅时，把他既是革命领袖，又是普通人的特点，表现得相当准确，使这个形象亲切可敬。影片放映后受到广大群众的欢迎，有人说：“我觉得陈老总又活了，就在我们身旁。”

黄佐临除了话剧、电影、著文等艺术活动以外，还是个艺术教育家。以前，他在江安国立戏剧专科学校及上海剧专教过书，后来，在上海人艺又办了两期“演员培养学馆”，为戏剧电影队伍培养了不少人才。

黄佐临一生最少保守，总是不断地去追求新的境界。现在，他虽年逾古稀，但充满了青春的活力。艺术就是创造，他几十年如一日身体力行地实践着的就是这一条真理。

（关而圣）

## 黄祖模

黄祖模，上海电影制片厂导演，生于1926年8月7日上海的一个职员家庭。他从小爱好文艺，完全是受了家庭的影响。父亲在铁路局工作，是个京剧爱好者。在黄祖模幼年时期，父亲就带着他们兄弟几人到戏院或由“票友”组成的业余京剧团体去看排练和演出。同时，家里也备有唱戏用的髯口、靴子、水袖等物。黄祖模兄弟三人，常常趁父亲不在家时，抢着穿戴起来，哇哇学唱，向往着将来亦能成为京剧演员。这个理想后来虽然没有实现，但在学生时代，黄祖模亦曾多次粉墨登场，为筹募伙食基金或救灾演出过《投军别窑》和《龙凤呈祥》等京剧。黄祖模自幼受到京剧的熏陶，使他从祖国悠久的历史文化艺术宝库中汲取了丰富的养料，对他以后导演戏曲及从事电影编导工作有着深远的影响。

黄祖模大哥是肄业于上海美专的画家，经常购买大量文艺书籍回家，给黄祖模提供了博览群书的条件，使黄祖模从小就对小说、美术、摄影等都有了兴趣和了解。

黄祖模从小爱看电影，尤其爱看外国影片。他为了多看几场电影，宁愿挨饿，把点心钱省下来去买电影票。他还时常跟随姐姐黄晨和姐夫郑君里去上海的卡尔登大剧院（现长江剧场）看“业余剧人协会”演出的《大雷雨》、《复活》、《钦差大臣》等话剧，开阔了眼界，提高了艺术鉴赏能力。在学校里他还积极参加抗战话剧的演出。

1946年，黄祖模毕业于前国立戏剧专科学校。他在校期间主要是学习话剧导演专业。五年的剧专生活使黄祖模受到了多方面的严格的训练。他在剧专毕业后，由于郑君里的影响和介绍，参加了我地下党领导的上海昆仑影业公司。电影对于他来说毕竟是陌生的，为了掌握电影生产的规律，一切又得从头学起。刚刚熬过了五年艰苦而又紧张的学习生活，现在又以坚韧不拔的毅力开始了更为辛劳的电影“学徒”生活。

黄祖模一头扎进了摄影棚，从场记干起。那时电影场的分工不象现在那么细，场记除本职工作外，有时还要代表导演向服装、道具等部门提出要求。演员对光时，场记有时要代表演员站位置；景搭好了，场记要带着一名场工到道具仓库找寻各种各样符合剧情要求的陈设道具，把它们摆好；演员身上穿的服装、手里拿的小道具都要场记事先给准备好；如果是夏天，开拍时，场记还得拿着皮纸站在旁边，随时准备吸去演员脸上沁出的汗水……。至于生活上，解放前夕不论大小职员一律每月三块“大头”（银元），吃大锅饭。同时，摄影棚非常简陋，没有冷热气设备。夏天，在强烈的灯光灼射下，人人都被烤得汗流浹背，有一次他被炭精灯的光线刺激得双目红肿剧痛了好几天；冬天，在四面透风的棚里，一个个又都冻得四肢发麻。但是，困难再大也阻挠不住进步电影工作者追求光明，追求真理的脚步。艰苦的环境、繁忙的工作不仅磨砺了黄祖模的意志，而且也使他对电影生产中每一种被综合的艺术手段都有了真切的了解，这就为他后来做导演工作打下了很好的基础。

比如黄祖模导演的一个特点就是构思非常精细。他对摄影提要求时，从镜头的角度、画面的大小，构图的造型处理到色彩、影调、气氛都提得非常具体；他对美工提要求时，一般能自己画出景的平面图和演员的调度路线；他对大小道具，对服装，对化妆也都有明确而具体的设想。因此，他导演的

电影在艺术上总给人以完整、和谐之感。

在昆仑影业公司期间，黄祖模先后参加了《一江春水向东流》、《希望在人间》、《万家灯火》等影片的场记和副导演工作。同时在学运高涨的时期，他还为交通大学的剧团导演了《阿Q正传》等话剧，积极参加了进步的社会活动。

上海解放时，黄祖模兴高采烈地带了摄影机在欢腾的人群中拍摄了人民解放军的入城式。“二六”爆炸时，空袭警报尚未解除，黄祖模和一些电影工作者就跟随消防队赶到龙华机场杨树浦发电厂等地抢拍被炸现场。同时他还参加了业余的“昆仑文工团”，先后编写了《工人之家》等戏，在“五反宣传队”时又写了《假药》、《夫妻老婆店》等话剧，有力地配合了当时的政治运动，表现他的革命激情和爱国主义精神。解放后他参加了《乌鸦与麻雀》、《斩断魔爪》、《淮上人家》等影片的副导演工作。他在工作中表现出来的精干、好学的特点，使得当时影界的一些老前辈，如郑君里、沈浮、张骏祥等都争着点他当助手。而这位朝气蓬勃的青年，正是在勤奋的实践中，博采众长，融会贯通，领会了前辈艺术家的甘霖，使自己的业务迅速地有了提高。

1954年起，在党的培养和影界前辈的支持下，黄祖模开始独立拍片。“文化大革命”前，他先后导演了《上金山》、《春天来了》、《谁是被抛弃的人》、《情探》、《三八河边》、《风雪大别山》、《红花曲》等影片。其中《三八河边》是由张瑞芳主演，以真人真事为基础拍成的一部艺术性纪录片。它真实地反映了一个坚决走合作化道路的农村劳动妇女成长的过程。《风雪大别山》则以老革命根据地前仆后继的武装斗争为背景，描写了两个革命家庭悲欢离合的感人故事。

黄祖模在工作中认真负责、任劳任怨，有一股子献身艺术的拼命精神。比如，他在拍完《三八河边》时，七天七夜没有离开剪辑室，当他拿着剪辑好的样片送厂里审查时，他在汽车里呼呼睡着了。要不是有人把他叫醒，他会在车上一直睡到天亮的。

又比如，他在拍《红花曲》时，肝病发作。但他一面坚持拍戏，一面常用手搓顶肝部。戏拍完后，一件新的毛线衣下摆已被磨出一个洞来。再如，黄祖模在拍摄故事片《风雪大别山》时，摄制组从大别山腹地——海拔一千八百米的鹞落坪作为外景地点。为了选择阻击战一场的特定环境，他不慎从巉岩上滚下来，闪坏了腰。他咬着牙，折了根树枝拄在手中，依然天天翻山越岭，坚持现场工作。这些例子都表现了他对艺术创作高度负责，一丝不苟的精神。

由于黄祖模对中国戏曲艺术有较深的修养，因此，在他担任上海电影制片厂导演期间，还应越剧著名演员尹桂芳邀请，为尹派演出的《红楼梦》、《梁山伯与祝英台》等戏担任了舞台导演，甚至还为上海市大众滑稽戏剧团导演了《三毛学生意》，这些脍炙人口的演出都受到了观众的一致好评。《三毛学生意》后来又被搬上银幕。

文化大革命期间，黄祖模虽身陷“牛棚”但忠诚于电影事业，希冀探索创新的火花从未熄灭。他利用“靠边”的空闲，埋头钻研了二百余本中、外电影理论书籍，反复研读一些大师的名著和优秀的电影剧本。写下了十几万字的笔记。

黄祖模认为：“艺术作品最好不要‘言传’，而应以‘意会’为妙。言

传就是说教，意会则是诱导。诱导越含蓄越好。”“一部影片应该是以有血有肉活生生的形象，直接影响观众。这是我们通往观众心灵的唯一的直接道路。”“我们创作上唯一正确的途径就是要通过创造人物去竭力追求生活的具体性和历史的真实性。这是现实主义的道路。”他还认为：“每部影片根据导演的总体构思，都必然体现出一定的‘视点’，代表‘视点’之一的镜头处理，也就是创作者观察现实，观察事物的角度，完全取决于创作者的世界观与他的思想方法。”因此，他主张“理直气壮地大谈技巧。”“‘熟能生巧’，这也是形成个人风格的重要条件之一。”

对于电影导演的基本语言，黄祖模则一直认为“必须掌握人物动作与分镜头动作的有机性，以及它们之间的辩证关系。”在电影技巧方面，对于如何赋予摄影机以生命力，如何充分发挥镜头的能动性，从而产生独特的活泼的电影语言；对于如何通过细节的描绘（如花鸟虫鱼等），运用“隐喻”、“象征”、“联想”等手法，起到“心理状态视觉化”的效果；对于如何选择展开事件的环境和创造动作的气氛以更好地塑造人物；对于如何使电影的各种表现元素：人、光、色、声、景、物等相互作用，最后集中到人物思想感情的焦点上来问题等等，他都作了深入的研究，并有自己独到的见解。

粉碎“四人帮”后，黄祖模的才华终于得到了充分施展的机会。

1978年，黄祖模把歌剧《江姐》搬上了银幕（与范莱联合导演）。在如何使歌剧《江姐》电影化，电影歌剧化的问题上，他做了可喜的探索。首先，黄祖模认为必须坚决摒弃“四人帮”在塑造英雄人物时的那套“高大全”的流毒和影响。江姐是人不是神，她也有喜怒哀乐，也有革命的感情。歌剧搬上银幕后比舞台更接近生活些，人物也要更具真实感。其次，黄祖模在《江姐》中充分运用了电影特有的表现手段，增强了影片的革命浪漫主义的色彩。同时，他为了“化”掉舞台空间的局限性，创造电影表现所需要的空间，对物景设计也做了适当的整理和修改。

继《江姐》后，黄祖模又导演了《庐山恋》，它通过一位侨居海外的前国民党将军的女儿周筠和我人民解放军某高级指挥员的儿子耿桦的恋爱故事，热情地歌颂了祖国的悠久历史和壮丽山河，抒发了男女主人公对光明的渴望，对幸福的追求和对祖国的热爱。黄祖模决心把它拍成一部有新意，有特色的影片，从内容出发，他把影片的样式定为“风景抒情故事片”。在处理上他着重抓了风格的净化、感情的净化和充分发挥电影艺术丰富的表现手段。他的导演总体构思可以归纳为三个字：新（新颖）、雅（雅致）、美（人美、景美、情更美——是儿女纯真之情与热爱祖国之情的融合）。他要求影片做到情景交融，寓情于景，借景抒情，以情动人。在如何表现爱情的问题上，黄祖模精心设计了四张照片（枕流桥“闯入镜头”，舍鄱口“拉入镜头”，东林寺“靠入镜头”，和望江亭“合欢镜头”）作为男女主人公爱情发展的四个层次。在画面处理上，他还特别注重人物动作与镜头动作的有机性和辩证性。

此外，在《庐山恋》的拍摄中还表现了黄祖模作为电影导演的另一个重要素质，这就是善于团结群众，善于调动摄制组每一个成员的积极性，并把他们能动的创造纳入导演的统一的构思中去。黄祖模自己是从摄影棚里“滚”出来的，所以他了解各部门的甘苦，懂得尊重别人的劳动。《庐山恋》摄制组绝大部分是年轻人，摄、录、美都是第一次独档一面的新手。黄祖模对他

们谆谆善诱、耐心帮助。比如在启发青年演员张瑜如何掌握角色的感情的起伏与分寸时，他时而细致地分析“说戏”，时而借用唐诗启发演员领会戏的意境；而在实拍时，黄祖模和演员一起进入规定情景，常以自己的真情实感来诱发演员的激情，因此，许多年轻的演员和摄、录、美同志都喜欢和黄祖模合作，把他看作是自己的良师益友。

在第三届“百花奖”评选中，《庐山恋》获得了最佳故事片奖。黄祖模没有因此而停止了艺术上的求索，又于1982年拍摄了历史故事片《张衡》。人们期望他在创新的道路上取得更丰硕的成果。

（陈秉堃）

## 康 泰

从一个为寻找出路而投身艺术的青年，到当代中国影坛深受观众喜爱的著名演员，康泰经历了三十多年舞台与银幕生活的磨炼，走过了一条漫长而曲折的艺术道路。在建国以来的电影人物画廊里，康泰所塑造的形象，诸如《渡江侦察记》中的周长喜、《海魂》中的白鹭、《青春之歌》中的卢嘉川、《苦难的心》中的罗秉真等，都给观众留下鲜明深刻的印象。一个人一生所从事的职业，往往是由某种偶然的机缘决定的，但是，通往成功的道路上，却绝不能只靠天资聪颖。银幕就象一面镜子，它准确的反映出演员思想和艺术修养的深与浅。对于这一点，康泰有着深切的体会。他常常对人说：演员这个行当，就是研究人的行当，对人物、对社会理解得越深，塑造的艺术形象越有深度。理解了的不一定都能表现出来，但理解不到的却无论如何也表现不出来。

踏上影坛之前，康泰是北京第四中学的学生。他本名叫刘秉璋，1927年生于北京城内一个平民家庭。父亲是个职员，母亲是个善良、开朗的劳动妇女，她有一副好嗓子，喜欢唱歌谣，秉璋和他的两个弟弟也都是不错的男高音。每当明月当空，清风徐来的夜晚，灯前、树下，娘几个围坐在一起，唱起流行的歌曲和小调，别有一番情趣。如果说有谁引导青年时代的刘秉璋走上艺术道路，他的母亲可以说是他的第一个启蒙老师。在这样的家庭环境熏陶下，他养成了好唱、好动、爽朗的性格。

1944年夏天，刘秉璋从北京四中毕业，当他正为寻找出路而奔走时，恰巧赶上北京影艺学院招收学员，他抱着找个职业的想法去应考。在考场上，他以松弛的“小品”表演和浑厚嘹亮的男高音，引起了主考官的注目，就这样顺利地录取了。如果不是后来干了电影事业，这个在全市中学生歌咏比赛上得过银质奖杯的青年，也许就成了一名歌唱家。在影艺学院学习一年期满后，被分配到北京的华北电影公司（国民党时期改为“中电”三厂）。当上了电影明星，怎么能没有一个响亮的名字呢？他在影艺学院毕业后，曾主演过描写沦陷区小市民生活的著名话剧《重庆廿四小时》，扮演男主角康泰。康泰这个名字既响亮，又可以纪念自己第一次担任主角，于是刘秉璋改名康泰，开始了他的电影生涯。

抗日战争胜利那年，康泰所在的华北电影公司宣告解散，他转到北京业余剧社去演话剧。曾扮演过《日出》中的方达生、《雷雨》中的周冲等角色。不久，他结识了剧宣三十队的导演岳枫，通过岳枫的介绍，他又进了剧宣三十队。1947年，岳枫到上海出任电影导演，他看出康泰是个有培养前途的演员，就将他举荐给上海国泰影业公司的资本家柳中浩，从此，康泰进了柳氏的影业公司。

在昆仑公司拍摄了著名的进步影片《一江春水向东流》和《八千里路云和月》的同时，上海的国泰等私营公司却还停留在拍一些迎合小市民趣味的二、三流影片的水平。作为国泰有名的演员，康泰主演了几部影片，第一部是《玫瑰多刺》，接着，又在《红楼二尤》中扮演了贾蓉，在《森林大血案》中扮演了一个吃了冤枉官司的小职员。在艺术实践中，他强烈地感受到，仅仅靠天赋的条件，以及从外国影片上学得来的演技，越来越显得不够用，在影艺学院一年中学的一点理论知识，也是“书到用时方恨少”了。他渴望有

更大的提高，有更丰富的生活积累，这个愿望终于在全国解放后得以实现。

上海的八家私营电影公司于1952年合并为“联影”，翌年，联影又并入国营的上海电影制片厂。大批著名演员都集合到这里，形成了群星会萃的局面。康泰这时才只有二十五岁，正是可以大展宏图的黄金时代。他感到一切都是新的，新天、新地、新事业、新思想。要使自己变成一个新人，为党的文艺事业作出贡献。在党的关怀下，他先后积极地参加了“文艺整风”、“民主改革”、“三反”、“五反”等政治运动，学习了毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》，明确了文艺必须为工农兵服务的方向。但是，也正是在这时，他却处处感到自己的不足，曾一度产生了改行的思想。他认为今后的电影要以演工农兵为主，自己连个工农兵朋友都没有，怎么能演工农兵呢？他这种思想状态，在当时的文艺工作者中间是很有点代表性的。上影厂领导有意识地帮助他提高认识，建立信心，并分配他担任适当的角色。

《渡江侦察记》中的战士周长喜是康泰扮演的第一个工农

兵的形象。为了缩短自己和角色的距离，他高高兴兴地到部队去体验生活。穿上军装和战士们吃、住、训练在一起，人民军队官兵一致的优良传统，互相关心、互相爱护的集体生活，使他感到无比的温暖和亲切，在这里他找到了影片中那些可爱的班长、排长和战士们生活原型，产生了强烈的创作欲望。刚接受任务时，他对周长喜这个人物理解得很浅、很空，周长喜为什么在生死关头临危不惧？他想到了个人和家庭没有？通过一段深入生活，他对革命战士的胸怀有了真实而具体的了解，明白了他们为什么勇于自我牺牲的道理，因而与角色的距离也就缩小了。开头，他为角色设计了很多外在的形体动作，但是怎么也不能深入到人物的内心世界；经过体验生活，有了“我就是周长喜”的自我感觉，能设身处地去“真想”、“真做”了，自然而然流露出来的感情和动作代替了那些造作的东西。

通过《渡江侦察记》的实践，康泰感到内心踏实多了，又重新获得了从事电影表演艺术的信心。

故事片《李时珍》是赵丹主演的一部优秀影片。拍摄这部影片又是康泰拜师学艺，得益匪浅的一个难以忘怀的纪念。他扮演李时珍的徒弟庞宪。过去他一直期望能与赵丹合作，这次不仅如愿以偿，而且可以在银幕上下和赵丹建立双重的师徒关系。他十分珍惜这次机会。赵丹在《银幕形象创作》一书中写到：“感谢黄山的烟云和富春江的山光水色，使我从绘画中获得了电影表演度数的启发，虚实相间、气韵相贯……触类旁通”。这段话讲的是拍摄《李时珍》时在外景地体验生活的收获，它勾起康泰多少美好深沉的回忆！为了陶冶性情，从气质上更接近角色，他们“师徒”二人曾共同领略过黄山的雄姿、富春江的美景。赵丹在江畔即兴作画，康泰从江对岸游水过去，给老师研墨铺纸。他们把这作为建立真实的人物关系和感受的一次实践。赵丹还十分重视用自己的各种即兴表演感染和诱发合作者的激情，康泰在扮演庞宪的过程中，不仅和赵丹建立了情同师徒的友谊，而且学得了不少表演的真谛。

1957年的一年当中，康泰参加了《凤凰之歌》和《海魂》两部影片的拍摄。生活在两个角色之中，吴桂生和白鹭这两个人物交替在脑海中出现，他感到这是一种很有意思的“艺术享受”。相比之下，康泰更喜爱白鹭这个人

物，一方面是人物的身份与气质和自己更接近，似乎是“我中有他，他中有我”；另一方面，《海魂》的演员阵容十分强大，从崔嵬、赵丹到王丹凤、刘琼、陈述等一批著名演员都在其中担任重要角色，这是一次难得的学习机会。

崔嵬选中康泰扮演《青春之歌》中的卢嘉川时，他的心情是兴奋、激动和忐忑不安交织在一起的。一种使命感激励着他，要塑造好这个英雄人物，同时，他也清醒地看到摆在自己面前的困难。影片中卢嘉川的戏并不多，既没有性格的转变和成长过程，也没有错综复杂的矛盾纠葛。不论是小说原著，还是电影剧本，卢嘉川的人物语言都是政论色彩很重的。怎样把这样一个英雄人物塑造得有血有肉，真实可信，这对于扮演者来说确实是个难题。首先，康泰阅读了大量的历史资料，把握了故事的时代背景和人物的时代特征。在此基础上，他又对人物心理、人物关系进行了细致的分析研究。

卢嘉川从第一次出场（在北戴河杨庄小学对东北军的士兵进行抗日宣传）到最后英勇就义，他的行动贯串线可以这样概括：宣传抗日，唤起民众，为了革命利益甘愿献出自己的一切。康泰通过分析掌握了这个人物的特征，因而他的戏，不论是进

行抗日宣传，还是对林道静进行启发诱导，组织狱中斗争等，都表演得自然、真实，而且富于激情，这是他的表演成功的主要方面。另外，康泰对人物语言的处理也相当成功。如在白莉苹寓所度除夕的一场戏中，卢嘉川向同学们讲解革命形势，有一大段的近乎说教的台词。经康泰精心处理后，这段台词说得清晰动人，富有生活气息，毫无说教的味道。这不只表明康泰表演技巧日趋娴熟，而且还说明他对卢嘉川这个特定的人物的生活，他与周围人物的关系，他与党的革命事业的关系等有了较深刻的把握。

影片在处理卢嘉川与林道静的关系时，摒弃了小说中的爱情纠葛，从效果看是很成功的。康泰扮演的卢嘉川对这一点掌握得比较准确。卢嘉川是林道静走上革命道路的引路人，他象兄长一样关心着林道静的每一个微小的进步，又象师长一样对她进行耐心、热情的诱导。康泰的表演作到了真切自然，分寸得当，正象有人评论的那样，有激情而不油滑。

影片上映之后，许多评论文章称赞康泰的表演，对于卢嘉川就义这场戏，认为不论是演员表演，还是导演处理，都很好。而康泰在回忆这场戏的拍摄时，却忘不了全组同志严肃认真的创作态度以及珍贵的创作友谊。导演崔嵬为了给演员创造规定情境的气氛，要求摄制组人员在棚内保持安静。开拍前，康泰身穿破碎血污的衣服，身上道道伤痕，手脚戴着沉重的镣铐。摄影棚内，肃穆庄严的气氛使他很快就进入了规定情境，人物的自我感觉一下子就出来了，那些早已温习多遍的“后场戏”（如何被严刑拷打、如何组织狱中斗争等），也随之涌到眼前。这组镜头顺利拍成了。当导演喊出“停！”的时候，他还一动不动地沉浸在剧情之中。康泰通过自己的实践深深地体会到，每个成功的艺术形象都是在各部门通力合作密切配合下完成的。他珍爱自己扮演的每一个成功的人物形象，更十分珍爱这种创作友谊。

正当康泰的表演艺术走向成熟的时候，十年内乱的狂飙袭来。过去是自己担心演不好工农兵，现在是一下子变成“不配”和“不准”演工农兵了。好不容易熬到“解放”了，按照当时不成文的惯例，象他这样的老演员也只配

演演“反派”。“文革”后期，他在《第二个春天》一片中扮演了总工程师潘文，在《江水滔滔》中扮演了特务白云飞（该片未公映）。“四人帮”垮台后，又在《风浪》中扮演了反派角色黄甫维邦。戏不对路子，越演越没有信心。

十年内乱的坎坷磨难锻炼了康泰，也为他在1979年扮演《苦难的心》中的罗秉真提供了不少活生生的生活依据。剧本对罗秉真的刻画没有什么政治说教，这是一个活生生的爱国知识分子的典型。他有一颗金子般的赤子之心，他常说：“人活着就要象蚕一样，把最后一寸丝都吐出来，贡献给人民”。他正直、倔强，有坚定的信念。被打成“反革命”后，他仍然不忘记自己做医生的职责，冒着风险去给病人治病。为了塑造好这个可爱的老一代知识分子形象，康泰利用开拍前的时间，访问了好几位罗秉真式的老大夫，罗秉真的形象逐渐在脑海中“活”起来。他着力去挖掘人物内心闪光的思想，在“精”字上作文章。罗医生和女儿谈心的一场戏，就是经过精心准备，表演得十分细腻、动人的。原剧本写到女儿认为没有人理解父亲，劝他到农村去过清闲自在的生活，父亲一听，“啪”地一拍桌子喊道：“别说了！”紧接着又说：“孩子，人活着就应该象蚕一样，……”康泰根据切身的体验，觉得从人物情绪的发展看，罗在讲这句话之前应该有个情绪的跌宕。于是他建议将这段戏的表演改为：罗猛地一拍桌子，一瓶药片被震落地上，女儿回避着父亲的眼光，拼命咽住哭泣声，默默地蹲下去捡拾药片。父亲发怒之后，又立即后悔不该这样对女儿，他假装帮女儿捡药片，实际上是想缓和一下气氛去接近女儿，然后将女儿扶起，轻轻地缓慢地叫了一声“薇薇！”（潜台词：“你原谅爸爸吧！”）女儿一激动扑在他怀中哭了，这时再让他说出“人活着就要象蚕一样……”这样改动后表演自然真实，有层次，有跌宕，富于感染力。

罗秉真的形象是康泰表演艺术中一次不可多得的成功创作。在《苦难的心》之后，他又在影片《第二次握手》中扮演了男主人公苏冠兰，不论是从剧本看，还是从他的表演看，其成就都远不及他过去塑造的几个较成功的角色。继《第二次握手》之后，他在《归宿》中曾扮演男主人公杨志和，后来因心脏病突发而中止了这部影片的拍摄。

自粉碎“四人帮”以来，康泰焕发了艺术青春。他念念不忘的是在今后的岁月里，能尽最大的努力，为繁荣祖国的电影事业，再创造几个经得住时间考验的银幕形象。

（杨国还）

## 葛师承

### 一心想当布景师

葛师承于 1922 年出生在绍兴乡村的一个清贫之家，只念过小学，十五岁就到上海谋生，在山东路汉文正楷印书局编辑部当练习生。从小喜爱美术的葛师承，进了书局编辑部，如鱼得水，他一面工作，一面向老师学习绘画，阅读了大量的文艺作品及《世界美术全集》等绘画理论刊物，每天晚上去“长风画会”学习素描，培养了对美术越来越浓厚的兴趣。在良好的艺术熏陶下，他又爱上了电影，几乎每片必看，尤其象王人美主演的《渔光曲》、蔡楚生导演的《迷途的羔羊》等国产进步影片，对他产生很大影响，电影和美术二种艺术爱好在他身上相互结合，使他渐渐萌发一种到电影公司搞布景工作的愿望。在一心想当电影布景师的强烈愿望的驱使、激励下，他越发刻苦学习，每天晚上步行十几里，赶到上海美专西画系当旁听生，并且向电影界的朋友求教电影布景知识。1937 年，抗战开始，他离开上海来到重庆，正值“中央电影摄影场”招考美术人员，机遇终于来了，他多年苦学得来的才能，在考场上得到施展，以优良的绘画成绩名列前茅，终于实现了“一心想当布景师”的宿愿。

### “偷拳经”

进了“中央摄影场”葛师承当了一名美术员，为了掌握电影布景的设计技能，为了在电影厂能站住脚跟，他象一块海绵投到大海中，拼命吸收各种电影技巧。但是，旧社会的电影厂是明争暗斗的名利场，技术是私有财产，就是木工、泥工都要对你留一手，不要说学技术，能保住饭碗也非易事。有一次，他当一个布景师的助手，自己根据导演的要求，悄悄画了一堂景的草图，向这位布景师请教，布景师明明知道草图存在不足，却连声说“很好”，故意让他出洋相。面对种种困难，葛师承并不气馁，他千方百计偷学技术，自己称之为“偷拳经”。其一，以参观为名，偷学技术。有一次，他跟随导演后面参观某电影厂，躲进摄影棚，棚内在拍《莺飞人间》，布景师正用接顶的方法布置歌舞场面，葛师承想看看摄影机镜头前的玻璃接景的绘制方法，可惜镜头用黑布遮住，不让人看，他就藏在布景后面足足等了一个多钟头，等正式开拍，他又走到镜头前默默记下了接景的秘诀。其二，向导演、摄影师学习布景技术，《遥远的爱》的布景师因故不能工作，他主动帮忙，在实践中向导演、摄影师学到布景设计如何为场面调度、镜头处理提供好角度的学问。其三，到电影院偷学，他有一本“求知笔记”，每看一部影片，都要边看边记，影片中的布景平面如何布局，特技如何运用，陈设道具怎么布置，他都要问个为什么，把问号一一记在本子上，回来再自己琢磨，向别人请教。如在看《红菱艳》时，有一堂“练功房”景，引起了他的兴趣，在笔记上记下了三个问号：是搭景还是接景？是接景，接景的衔接线又在哪儿？为什么选定画景线为接景的衔接线？解答了一个问号，等于学到了一点技术，积沙成丘，“求知笔记”越记越厚，知识就越来越丰富。他摸索到布景

的几个要素：切忌同字形布景，因为同字形布景的拍摄角度少；布景要透，透即前后有层次；布景要空，空者即门窗要多，通过门窗可看到后景，加强纵深感。其四，到旧书店、旧书摊去学，他宁可饿着肚子，省下钱去买各种画报资料，建筑杂志，从中收集各种形象资料，有时他泡在旧书店整整一天忘了吃饭，有时他在旧书摊发现一本资料，没钱买，就站在马路边把资料速记在小本子上。就这样，他进“中电摄影场”不到两年，初步掌握了字幕设计、动画照相、特技接景等技术，为以后当布景师打下了厚实的基础。

### 终于迈开第一步

抗战胜利，葛师承回到上海“中电”一厂，遇上了在事业上第一个携扶他的人——导演吴永刚。当时，吴永刚邀他参加《终身大事》的布景设计，他怕独立搞戏砸锅就会身败名裂，有点胆怯，吴永刚给他打气：“大胆干，布景是死的，人是活的。有什么问题我自有办法解决，决不会把布景拍穿帮。”有名导演拍胸脯，他壮了胆，全身心投入了《终身大事》的布景设计，图样设计、道具陈设、特技、绘景，全由他一个人包下来，有一场“街头小巷”场地景，他为了达到导演的拍摄意图，几乎跑遍了上海所有老式灵堂和棚户区，掌握了大量素材，搭成的景十分真实。还有一场“跳舞厅”景，他从没跳过舞，一个人进舞厅又怕羞，只得由几个朋友陪同去各种舞厅，人家以为他去看热闹，谁知他坐在台子边，一不吃茶点，二不喝饮料，却拿出钢笔和笔记本，象摆测字摊一样，画速写，记建筑结构，搞得在场的人都莫名其妙。在吴永刚的热情帮助下，他终于完成了处女作《终身大事》的布景设计，在事业的路上迈出了第一步。后来，他每年都要设计三、四部影片，其中《再相逢》、《美艳亲王》是他创作上较有影响的二部影片。《再相逢》的导演方沛霖原先也是搞美术的，人称“布景大王”，在接景、套景技巧上颇有学问，在方沛霖的指导下，他搭了一堂“贵阳汽车站”场地景，用玻璃接景接出了远景的群山。又在一只小摄影棚里套搭了三堂布景，小景拍了改中景，中景拍了改大景。使摄制组在二十八天拍完了二十七堂布景，深得导演的赞赏。《美艳亲王》是马徐维邦导演的影片，在布景设计中，他向导演学到了严肃、认真的创作作风，为了体现影片中旧北京城的环境气氛，当时没有条件出外景，他托在北京的朋友拍照，收集各式胡同，四合院门口和结构布局的资料，提高了设计水平，结果把拍戏三个月的工资全部花光了。

### 读万卷书 行万里路

解放后，迎来了艺术的春天。他在创作上的突破也是在进了新成立的上海电影制片厂以后。在党的文艺方针指引下，电影厂提倡创作人员深入生活，美工师中最年青的葛师承，真好象有使不完的劲，他更加刻苦、勤奋，努力做到“读万卷书，行万里路”。旁门左道的书应该读，天南海北的地方也应该去，开阔视野，丰富生活，才能从解放前表现小市民的小天地的作品中跳出来，为社会主义新人物设计典型环境。他拍《团结起来到明天》，背了铺盖到申新九厂与工人师傅同吃、同住；他又主动要求到艰苦的边远地区去，拍《金银滩》到了青海日月山，拍《宋景诗》到了内蒙草原，拍《闽江桔子红》到了福建山区，拍《凤凰之歌》到了安徽农村，拍《不夜城》他跑遍了

上海的工人棚户区和资本家的豪华别墅；拍《红日》，他翻山越岭，孟良崮战役的地区都留下了他的足迹，拍《金沙江畔》，他又到了最偏僻的四川阿坝藏族地区。1956年拍《沙漠里的战斗》（汤晓丹导演），他为了找到理想的外景，爬雪山，困草地，与导演、摄影师一起，带干粮，骑马翻上大雪覆盖的天山，到了四千公尺的高峰，积雪已埋没马的肚皮，篷帐也无法搭置，他们就自己爬，终于找到了理想的雪山环境，但由于阳光下的积雪，反光刺眼，回来后他成了雪盲，住院治疗了好几天，才得到恢复。为了影片质量，为了艺术的长进，他读书何止万卷，行程何止万里！他已经翻过了雪山的顶峰，他还将艰难地翻越事业的山峰。

### 《舞台姐妹》

《舞台姐妹》是葛师承在电影美术创作上的成名作，影片的美术设计以浓烈的地方色彩和鲜明的时代感蜚声影坛。影片描写越剧女艺人在旧社会的悲惨遭遇，春花、月红姐妹俩在小舞台上演戏，在“大舞台”上做人的悲欢离合的故事。故事发生的时间跨度大，历经抗战前，上海沦陷时期，抗战胜利后以及解放初等四个不同时期，地区繁多，场景复杂。葛师承依据剧中姐妹俩的命运与舞台有不可分割的联系这一特点，抓住了环境形象的总线索：从山区庙会到水乡万年台，到上海的茶楼戏院，再到新沪戏院的戏台，围绕剧中人物在台上台下的命运跌宕变化，创造出丰富多采的典型环境。“山区庙会后台”一堂景为“阳春舞台”的越剧姐妹们提供了真实可信的场景，也为导演谢晋的场面调度创造了条件，布景的空间、高低，以及“盔头箱”的位置，柱子、门窗、楼梯口的布局，为剧中人物设计了恰当的动作支点，例如，童养媳春花在公婆追赶下，穿过庙会前的人群，逃到后台厢房，躲进“阳春舞台”的盔头箱里，然后被和尚阿鑫发现，这一组镜头的场面调度流畅、自如，就是因为环境布局合理的缘故。这堂景还为摄影师陈震祥提供了较好的拍摄角度，镜头从窗口方向拍，可见窗外庙会的飞檐、翘角，天片上绘成的远山、远水，一派秋日景色；镜头从厢房的里间拍，可见挂着各式破旧的盔头、戏衣，背景又可安排一些穿玻璃珠，做簪花的女孩子，加深了画面的纵深感。“水乡万年台”是外景加工的景，重瓦飞檐的钟堰庙，庙旁碧波荡漾的鉴湖水，宽直的石板铺成的官塘大道，以及人来人往的大石桥，具有浓烈的水乡特色。姐妹俩解放前在万年台上演《楼台会》，解放后，春花在万年台上演《白毛女》，二场戏在环境气氛上、色彩运用上和人物造型上都突出了两个时代的鲜明对比。“茶楼戏院”选用了“一乐天”茶楼的实景加工而成，“茶楼戏院后台”搭的是内景，采用具有茶楼特点的木结构的建筑样式，这场景中有一个横移镜头：和尚阿鑫领着春花、月红来到茶楼戏院后台，穿过正在化妆的越剧艺人，随着镜头横移，看到这些人都回过脸来注视新到的姐妹俩，有的妒嫉，有的羡慕，……为了表现好这个镜头，葛师承在设计上重点突出后台“杂乱”“拥挤”的气氛，以几根陈旧的木柱子来增加横移的层次，木柱上安置一座“唐明皇”神龛，点缀旧戏班的封建色彩，把商水花的单人化妆桌处理在前景，为她以后地位的变化，作好铺垫。“新沪戏院后台”是重点景，也是葛师承较为成功的设计。他把后台处理成舞台底层的低矮、潮湿的环境，颇有寓意（旧社会的艺人被称为处于社会底层的“第十种人”）。春花、月红已成名角，她俩的化妆桌在较明亮、宽敞的位置，而

曾经红极一时的越剧皇后商水花已被唐经理遗弃，她的化妆台从茶楼戏院的最显眼处，变而为新沪戏院的楼梯底下，头上的气窗外就是马路的人行道，透过气窗可见行人在行走的双脚，暗示唐经理对她的轻视与践踏。通过春花、月红的化妆台，可以看到上下舞台的扶梯，也可看到后台的忙乱景象，同时又可见商水花那种已成“秋扇明灯”的凄凉处境。按照剧中人物的地位和关系的变化进行设计，把后台这一典型环境的人物的命运紧密联系起来，具有强烈的艺术感染力。

## 《阿Q正传》

《阿Q正传》的美术设计，是葛师承近年来的重要作品。为了给阿Q这个典型人物创造典型环境、他努力追求浓郁的乡土气息，他把这称之为“Q”味。他采取实景加工的办法来突出这种具有绍兴特点的“Q”味。“土谷祠”一景是在鲁迅先生的外婆家——皇甫庄的“包公殿”加工而成，殿前两棵香樟树，四周河道环绕，景色开阔，颇具水乡特色。殿前的回廊重新搭置，殿内的土地老爷、土地娘娘也重新做成，一座佛案却是参照了乾隆二十年间制造的一张石佛案加工而成，这样，就为阿Q设计了一个简陋而有绍兴特点的家。“社戏”一场景的中心是一座戏台，近年来绍兴的戏台几乎全被砸烂，好不容易在后马大队找到了唯一残存的戏台，但庙顶、戏台台板都已不知去向，葛师承亲自与置景工人一起，连夜加工，没有几天，庙顶出现了飞檐、翘角，戏台上挂起了“出将”“入相”的门帘，一座戏台焕然一新。台前布置了各种摊贩，河叉对岸是阿Q被诈骗的赌台，组成了一幅真实的“社戏”场面。“古轩亭口”是以绍兴长桥头的实景加工的，繁华的丁字街口，改换店面，“开设”了当铺，香烛锡箔店，挂起了六十年前的幌子招牌，还专门搭置了一座“古轩亭口”牌坊，再现了清末民初年代的绍兴街景，这座“古轩亭口”牌坊，简直可以乱真，不少行人都以为是那个朝代的文物，在牌坊前拍照留念呢！“咸亨酒店”也是在绍兴柯桥桥堍一家人家改成的景，后景有小河、石桥、店面，前景有廊檐、石板路，是典型的绍兴集镇的环境，店内加工了曲尺形柜台，柜台上有了“太白遗风”的匾额，陈设了酒桌、酒壶，对这另新出现的未庄小镇上的酒店，绍兴老倌看了都说“象煞！”处理阿Q的梦境，葛师承运用了新的表现手法，他把“咸亨酒店”改成一堂蓝色的布景，又把“赵府大厅”改成白色的布景，让阿Q手捧彩色龙凤图案的绍兴花雕酒坛，置身于蓝色的“咸亨酒店”，蓝色的酒桌，蓝色的柜台，蓝色的天宇飞下了身穿白盔白甲的“革命党人”，阿Q手执钢鞭，率领众将官，杀向赵府，赵府大厅里都是一片白色，阿Q坐在白色龙椅上，洋洋自得，做起了“革命梦”……环境造成了特殊气氛，烘托梦中的阿Q，这种色调反常、虚实结合的艺术处理，颇具新意。

最近，他参加了《望断天涯路》、《廖仲恺》影片的美术设计，我们相信，他将在新的作品中作出新贡献。

（吴本务）

## 葛炎

《中华女儿》、《南征北战》、《渡江侦察记》、《老兵新传》、《聂耳》、《枯木逢春》、《阿诗玛》、《从奴隶到将军》、《天云山传奇》……谁都会记得这些脍炙人口的优秀影片，谁都被这些影片的感人内容和强烈的艺术感染力激动过，可为这些影片精心谱曲的葛炎同志，大概不会有多少人能知晓他，了解他。然而，在葛炎所走过的路上，却始终奏着来自赤子之心的旋律，它是那么的富有感情，抒发着对祖国、对人民深切的爱……

### 乱世的孩子早懂事

1922年1月，葛炎出生在黄浦江畔一个世代中医的家庭里。然而，他自幼感兴趣的却是音乐。说来也可怜，六、七岁的小葛炎，常常跟着送葬队伍中的哀乐队后面，入了迷的走着、听着，有时竟走失了路，回不了家。不夜城里五光十色的霓虹灯下，商店老板用来招揽顾客的留声机里的音乐声，又迷住了小葛炎，使他忘记了饥饿和寒冷，留连忘返。

家里人不乐意他学音乐，认为那玩艺儿没出息。九岁那年，他得了脑膜炎，不能动，家里人为了哄住他，让他好好养病，只得依着他，借来了一架破旧的留声机，让他听他们一直认为没出息的那些“调调儿”。病床上，小葛炎听着一些传统乐曲，常常乐得做起美妙的梦来。他梦想能按照自己的意愿，让手下的琴键奏出美妙的“调调儿”来……

可是，梦终究是梦。现实却是那样的无情。虽然小葛炎对音乐有着极大的兴趣和天赋，可他没钱买乐器、学音乐，只能在深夜，偷偷爬进教堂去弹几下钢琴，来满足这颗幼小心灵的渴望。

是啊，他那时所处的时代，与他理想的美妙音乐世界，相隔着十万八千里。黄浦江里停泊着的虎视眈眈的外国军舰，外滩公园门口高挂着的“华人与狗不得入内”的牌牌，租界里为虎作伥的“红头阿三”、“安那巡捕”，北方传来的日本侵略者的枪炮声，时时刺伤着葛炎幼小的心灵，激发起他爱国主义的情感。乱世的孩子早懂事。1935年，葛炎读小学六年级时，就参加了上海市职业界救国联合会所组织的救亡活动。1937年，他在浦东中学读书时，参加了“我们的孩子剧团”学习小提琴演奏，演唱救亡歌曲进行抗日宣传活动。他的爱国小伙伴们，常常挤在他家的亭子里间，排练救亡歌曲。他的心，随着那些激昂的歌声，早已飞向了抗日的前方……

### 在抗日的最前方

上海沦陷后，孩子剧团已不能在上海发挥作用。葛炎他们一共十七个热血少年，在地下党的关怀和组织下，组成了“小小流动剧团”，于1938年春，出发奔赴延安。第一次，因家长发现，从码头上被阻了回来。第二次，乘了一条英国船终于跑到了温州，后又经武汉、长沙，到了西安，沿途进行抗日宣传。在西安八路军办事处的热情接待和安排下，先到陕北安吴堡的青年训练班学习统一战线、武装斗争和党的建设等革命道理，然后再到延安。

在奔赴延安前，少年葛炎渴望能在延安先学一段时间音乐，然后再用手

中的乐器去为抗日战士服务。然而，由于当时战事紧张，前方需要人，他们一到延安，冼星海等同志为他们上了几课后，于 1939 年夏，葛炎就参加团中央组织的西线青年救亡剧团，开赴抗日前线太行山参加了反扫荡活动，日夜为部队、地方演出。这年冬天，他被调到了刘伯承任师长、邓小平任政委的八路军 129 师师部先锋剧团工作，前后担任过音乐队队长、指挥、创作组组长等职。在枪林弹雨中，开始了他的音乐创作生涯。

说起葛炎的音乐创作，会给予我们有益的启示。那时，他一面参加战斗，一面发动群众，又背粮抬担架。空隙时，就取下肩头的小提琴，为战士和老百姓拉琴，他拉完一曲又一曲，大家忘情地听着。每次，当葛炎把那些学会的曲子拉完后，大家还静静地坐着、等着，向他投来期待和热望的目光。于是，就逼着他不得不自己拿起笔来，学着写起了曲子，来满足这些英雄战士们的需要，来鼓起大家更高的抗日热情。葛炎对这段生活记忆犹新，用他自己的话来回忆是：“我到了延安，又跨过黄河，上了太行山，艰苦的斗争岁月，又一次破灭了我学习音乐的愿望。但是，我却看到了在深山峡谷中升起的瑰丽的红日，看到了战士们的英勇抗日，浴血奋战；听到了清漳河的欢乐流水声，听到了我们掩埋抗日烈士遗体的沉重的铁铲声……就是这一切，强烈地燃烧起了我的创作欲望。”是的，葛炎是在正义的革命战争中学会音乐创作的，人民和人民战士激动人心的斗争生活和他们的英雄业绩，激励他拿起笔来，为他们谱写曲子，同时，又为他提供了取之不尽的创作源泉。歌曲《保卫黄烟洞》，就是他在仗打完后战场上写成并演唱的。1940 年，太行山根据地 129 师全师文艺比赛时，他创作的另一首歌曲《春耕》，荣获了创作比赛优秀奖。这是战斗在最前方的抗日军民给他的最高奖励，他永远视为最高的荣誉。1941 年，十九岁的葛炎，经过了火与血的洗礼，光荣地加入了中国共产党。

葛炎深深地记着：在那艰苦的岁月里，人民与人民战士是何等的爱音乐，又是何等的爱自己的音乐家。那是 1941 年的夏天，在敌人大扫荡的腥风血雨中他得了重病，是一位部队的炊事员，找来了一条小毛驴，让他拉着驴尾巴，在崎岖艰险的山路上，爬了一天一夜，才把他救出了敌人的包围圈。以后，老乡们又用担架抬了他整整七天七夜。葛炎讲起这段历险记，总是热泪盈眶。是啊，没有人民和人民的战士，哪有人民的音乐家？！

在抗日前方的这段生活，是葛炎终生难忘的，不仅奠定了他立志为革命事业奋斗终身的思想基础，也奠定了他从事音乐创作的生活基础。新中国成立后，他之所以能成功地完成了好几部革命战争题材影片的作曲，其力量与源泉就在于此。

### 转向电影音乐创作

1943 年，葛炎的身体越来越坏了，组织上为了照顾他的身体，让他从前线返回延安。可到了绥德，就被抗大总校文工团拉了“伙”，请他担任音乐队队长、指挥、创作组组长等职。抗战胜利后，“抗大”迁到东北解放区，改名为东北军政大学。葛炎随校来到了东北，任音乐队队长，宣教干事，作曲等职，还干过一阵子连队政治指导员。1948 年，组织上调他到东北电影制片厂（现长影），他正式开始了电影音乐的创作。

葛炎作曲的第一部故事片是《中华女儿》，虽然那时他对电影音乐创作

还是陌生的，但由于他对影片所描写的革命战争生活比较熟悉，因此，较为顺利地完成了创作任务。在创作中，他运用了民歌音调，并在配乐上，相应地用了板胡的独奏，创作了一个具有民族气息的悲壮的主题乐曲，加强了影片的艺术感染力，为这部影片增添了不少光彩。影片放映后，得到了当时中央电影指导委员会的表扬和好评。全国解放后，在首届音乐家代表大会的音乐创作总结报告中，也提到并称赞了《中华女儿》的作曲。1957年，文化部颁发优秀影片奖时，《中华女儿》荣获二等奖。

葛炎一踏上音乐创作的道路，由于他写的是自己熟悉的生活，熟悉的人，加上在创作上有追求，能刻苦，所以首战告捷，增强了他从事电影音乐创作的信心。

## 黄金时代

1950年，葛炎回到阔别十多年的故乡——被调到了“上影”工作。从此，进入了电影音乐创作的黄金时代。

他一来“上影”，就为影片《农家乐》和《女司机》作了曲。1952年，葛炎为优秀影片《南征北战》作曲时，选用了当年部队演唱的优秀歌曲的音调，并加以发展和创造，使影片增添了不少时代和生活的气息。这部影片，在1957年文化部评选1949年至1955年优秀影片时，荣获一等奖。1954年，葛炎又为另一部革命战争题材的影片《渡江侦察记》作曲，同样取得了成功。为此，他作为中国电影代表团的成员，参加了苏联举办的第一届中国电影周。

在五十年代后几年里，葛炎作曲的影片有《洞箫横吹》、《钢人铁马》、《巨浪》、《老兵新传》、《聂耳》等七部之多。这里，值得一提的是优秀影片《聂耳》的作曲。聂耳本身是位著名的音乐家，为他的传记片作曲可不是一件容易的事。在创作中，葛炎与著名导演郑君里密切合作，他把义勇军进行曲的主旋律，作为主题音乐贯穿全片，使影片的音乐有了“主心骨”。他还精心选择了聂耳创作的歌曲，并把它们与聂耳的思想、性格及其发展很好地结合起来，使音乐形象与银幕形象、音乐与画面结合得十分有机妥帖，从而增强了影片的艺术感染力。现在葛炎回忆起这部影片的创作时，还十分留恋，认为是“一次愉快的合作，使我进一步明白了如何发挥音乐在电影这门综合艺术中的作用”。这部影片荣获了捷克举办的卡罗维·发利国际电影节的传记片奖。

六十年代，葛炎作曲的影片有《摩雅泰》、《枯木逢春》、《阿诗玛》（与罗宗贤合作）、《李善子》等。其中，《枯木逢春》是他与著名导演郑君里的再度合作。他在这部影片的作曲中，根据故事发生的特定背景和人物的特色，完全采用了民族音乐的曲调、配器，并吸收了南方戏曲、说唱、民族的特点，全部用民族乐队演奏，不仅使影片增添了浓郁的江南农村风味，而且在电影音乐民族化的问题上，与郑君里同志一起，作了有益的尝试和探索。

通过对不少影片的作曲，葛炎为了进一步探索音乐与电影特性的关系，1962年，他大胆地提出了要将长诗《阿诗玛》改编成电影音乐片。这个意图，得到了著名电影导演刘琼的赞赏和支持，他们合作完成了这部音乐片的创作。在创作实践中，葛炎探索了歌唱与表演风格，歌唱与对白，歌唱与戏的节奏，歌唱与环境等音乐片创作中所遇到的一系列问题，总结了不少有益的

经验。如对于音乐片剧本的要求，他认为除了要有一般故事片所具有的基础外，还要有一定的诗意，富有音乐形象的哲理性和浪漫色彩；而在拍摄要求上，要做到戏中有音乐，音乐中有戏。《阿诗玛》的拍摄成功，不仅为我国的音乐片闯出了一条路，而且为以后音乐片的创作，留下了不少宝贵的经验。此片时隔二十年后，1982年在西班牙主办的第三届国际“音乐舞蹈电影周”上，荣获“最佳舞蹈片奖”。

1965年，葛炎参加中国音乐家代表团赴苏联、波兰访问。

“文革”后，葛炎宝刀不老，勤奋工作，他作曲的影片有《青春》、《从奴隶到将军》、《天云山传奇》、《笔中情》等。他为《天云山传奇》作的曲，吸收了地方曲调和民歌的特色，但又融为一体，音乐着力于挖掘人物的内心世界，烘托出冯晴岚、罗群纯真的感情，在概括力和典型化上，达到了较高的境界。此片获得第四届“百花奖”和第一届“金鸡奖”的最佳故事片奖。《从奴隶到将军》也获得了文化部的优秀影片奖。最近，他正在为影片《秋瑾》作曲，这是他与著名导演谢晋的第四次合作了。作曲家葛炎不是科班出身，他在作曲上所取得的成就，完全是靠自己的自学，刻苦钻研。如今他虽年至花甲，仍十分注视国内外音乐创作的动向，经常去民间采风，汲取创作养料。

葛炎虽然是位“三八式”的老干部，但除了当选为全国影协理事，上海音协理事，“上影”厂艺委会委员外，在行政职务上只担任“上影”的作曲组组长，长期来做基层行政工作。他任劳任怨，埋头工作，从不向党伸手。音如其人，他在电影音乐创作中，也从不强调自己，总是让音乐融化在电影这门综合艺术之中，努力为塑造人物服务。他作的曲，朴实无华，感情真切，形象鲜明，有民族特色，也注意吸收外国音乐中优秀的成份。多年来，他坚持不懈地探索电影音乐的民族化问题。另外，三十多年来，他除了一部又一部地为电影作曲外，还创作了《秧歌舞曲》、铜管乐《纪念烈士》、民乐《枯木逢春》、管弦乐《百万雄师过大江》等优秀的乐曲。

（陆寿钧）

## 程 之

程之，祖籍湖南，1926年2月3日生于武汉的一个大家庭里，三岁便随家迁到上海。父亲程君谋是武汉名票，毕生致力于京剧艺术的研究和实践，吹拉弹唱样样都行，曾和荀慧生、程砚秋同台演出，在武汉有“活孔明”之称。他的几个儿子也都会唱、会拉、会打场面，各种行当俱全。程之从小深受家庭影响，六岁那年，用一把玩具小京胡，居然无师自通，会拉歌子了。父亲见他很有点“灵气”，便在他学习之余教他操琴，见他人小嗓门大，又教他唱花脸，他都学得很快。九岁那年，程之和京剧界老前辈徐其秀合作，上台播唱《李陵碑》，一老一小，令人笑煞，电台播音人员便给他起了个“小大花脸”的雅号。当时有个名票叫孙志先生，北京来的名角和名票常在他家聚会，父亲常常带程之去玩。有一天，唱花脸的刘连荣、裘盛戎、马富禄（小丑，因嗓门粗，平时爱唱花脸）都来了，加上程之，有四个花脸。他们一人来了一段。唱完后，有点余兴，目标就集中到“小大花脸”身上，因为大家都知道程之善于模仿，就说：“‘小大花脸’，来段祺派！”他就唱一段《追韩信》，“‘小大花脸’，来段孟小冬的老旦！”他就唱了一段《吊金龟》。人们出于好奇，又要他拉一段，他坐在椅子上，两条腿够不着地，小手握大胡琴，拉了起来；要他打鼓，他操起鼓棒就打，样样都会，引起人们啧啧称赞。

程之从小就想将来当个京剧演员，后来却成了个话剧、电影演员。原来，他上初中时，二哥组织了一个业余话剧团，偶尔把程之拉去客串一个角色，由于他嗓子响，口齿清楚，得到观众称赞，他对话剧就产生了浓厚的兴趣。家里不准他去当演员，可他直到1944年进入复旦大学经济系，也没有停止业余演出，甚至进而想当专业演员了。当年，终于瞒着家里投考上海剧艺实验剧团，在四、五百个考生中取二男二女的情况下，被主考人白穆、黄河、孙藏君录取。是年年底程之自动从复旦大学退学，成为一位职业话剧演员。

程之刚踏入剧坛，是个群众演员。由于他对戏剧着了迷，每次演出，在完成自己的演出任务后，都要坐在效果台前，全神贯注、从头到尾地看别人演戏，把每个角色的表演和台词都记在心里，回到家里，学着化妆，对着镜子模拟。白穆发现这位群众演员很用功，便记在心里。有一次，演出《莺妒燕娇》，他在里面扮演诗人荒木，便对程之说：“怎么样？上台代我一场戏。”程之以为开玩笑没敢答应。“真的，我的脚长湿气，上不去了！”程之这才相信是真的，于是马上答应，突击化妆，上台代戏了。接着演出《结婚十字街》，白穆又叫他代戏，高笑鸥也来叫他代戏。程之只想着过戏瘾，没有想到更多，后来才意识到，这些老演员并不是真有什么了不起的病，而是存心给刚刚进入舞台的青年演员一个展示自己的机会。在旧社会，一个初出茅庐的小伙子，要想在剧团里站住脚，必须得到观众承认，老板看中，这就需要演出的机会。这些老演员是深有体会的。程之没有辜负老演员的期望，通过代戏，在舞台上站住了。从1944年到1980年，他先后在新联谊剧社、苦干剧团、中国演剧社、群力剧社、上影剧团参加《北京人》、《名优之死》、《希特勒的把戏》、《秋海棠》、《梁上君子》、《原野》、《升官图》、《文天祥》、《林冲》、《俄罗斯问题》、《李双双》、《万水千山》、《曙光》等36出话剧的演出，塑造了众多的正反面角色。

1946年，美国电影把上海的话剧挤垮了，苦干剧团被迫解散，为了混饭吃，程之谋到一个小公务员的差使，可他怎么也不能忘掉他的演员生活。一天，他到文华影片公司看拍电影《假凤虚凰》。导演佐临知道他能拉会唱，便要他担任片中五号理发员一角。程之求之不得，满口应允，没想到，这就是他银幕生活的开始。这个角色有段戏是坐在阁楼上自拉自唱流行歌曲，程之唱得好，演得也象，把一个理发师下班后穷极无聊的神态刻画得惟妙惟肖，当时报纸上还夸奖了这段戏。以后，凡是有能拉会唱的角色都来找程之。在影片《太太万岁》里，他演一个拆白党，嘴里叼着烟卷，一手打着拍子，唱起绍兴戏来：“谁个不想赚钞票，哪个不想步步高，……”活画出这个人物的丑恶嘴脸，惹得全摄影棚的人捧腹不止。在影片《夜店》里，他演戏子。有场戏是戏子在街头卖艺唱《武家坡》。第一句“一马离了西凉界”是在街头唱的，起唱第二句，镜头便跳到当年他在舞台上唱这出戏红极一时的情景，唱到“孤雁归来”，镜头又回到街头，他流下了凄凉的泪水。导演佐临要程之唱完这句擦擦鼻子。这一指点，使他马上联想到，这个戏子沦落街头，不光是穷愁潦倒，很可能还是个抽大烟白面的，既心酸，又来瘾，擦一擦鼻子，眼泪鼻涕就下来了。这个动作犹如象画龙点睛，生动地刻画了人物特有的神态。程之回忆起在苦干剧团和文华公司期间的艺术生活，总是怀着感激的心情说，佐临是他艺术上的良师益友。

在影片《我这一辈子》里，他一个人先演日本翻译，后演国民党警察局长。拷问老巡警的一场戏，石挥和程之都演得十分精彩。拍摄中竹签扎老巡警自然是假扎，但扮演老巡警的石挥却感受得十分真切，那钻心的疼痛，使他从内心发出颤抖的哀求声。此刻程之的内心独白是：你越是苦苦哀求，我越要你招供出你儿子逃到哪里去了？他从美国影片《血溅虎头门》里典狱长拷问逃犯的一场戏中得到启发，他没有呲牙咧嘴，横眉竖眼在外部动作上加码，而采取外表很平静，内心却十分狠毒的艺术处理。当老巡警喊出“你要但凡是个人，也要有点人心哪”的时候，他怒火中烧，从墙上抄起一根裹着钢丝的橡皮棍，照着老巡警的脑袋，把他打昏。这样人们看到的警察局长不是表面上的凶神恶煞，而是发自内心的凶恶残忍，较为深刻地揭示了他的肮脏灵魂。这部影片获得文化部颁发的1949——1955年国产优秀影片奖，程之也获得一枚奖章。

解放后，程之在影片《红日》中较为成功地塑造了敌参谋长董耀宗这个反面角色。为了演好这个角色，他曾专门去和董耀宗本人接触。经了解，他虽是行伍出身，很有作战经验，但谈吐很有修养。要演他，就得根据实际情况，从多方面来塑造他，把他演成个人，而不应简单地在造型上加以丑化。他还了解了董耀宗和张灵甫的关系：董虽有能力，但张灵甫是军长，职务比他高，要服从他。董并不同意上孟良崮，但张灵甫刚愎自用，仗着自己是王牌师，贸然作了决定。在戏里，董耀宗明知对方错了又不敢力争，而是咽唾沫，忍下去。当解放军冲上孟良崮，七十四师被迫缴枪投降，董耀宗看了一下手里的枪，摔向地上，也不看解放军，只是抬头望天。这些动作准确地表达了人物当时的心理状态：果然不出我之所料！张灵甫是一错再错，要听我的，不致如此。

通过扮演许多反面角色。程之认为刻画反面人物不能凭主观臆断，只能如实描写他在特定环境中所呈现出的个性、灵魂和思想感情。鬼化反面人物

如同神化正面人物一样是违反生活的。

程之演戏，具有松弛的特点。他在《飞刀华》中演哈哈笑，做刀靶子。为了防止出危险，摄影师把摄影机马达倒装进行倒拍，拍刀子从他脑袋旁拔出来。放映时，便产生了刀子从他脑袋旁扎进去的效果。倒拍，要求演员的表情倒做。这是个难题。程之摸清了表情的路数，靠他表演的松弛，准确无误地完成了任务。他说松弛和松懈不同。松懈是松松垮垮，满不在乎，思想不集中，出不来戏；松弛是外部形体放松，思想集中，始终生活在角色之中。

京剧讲究“千斤白，四两唱”，程之从小接受这方面的严格训练，进入舞台后又得到长期锻炼，使他的语言达到一个相当高的水平。他咬字清楚，嗓音浑厚宏亮，讲究发声方法，善于运用艺术语言的表现技巧，特别是模仿能力极强，能操多种地方话，能学外国人说中国话，因而在语言上具有极为丰富的表现手段。

程之的银幕生涯已有三十四年历史，拍摄了《腐蚀》、《太平春》、《哀乐中年》、《姊姊妹妹站起来》、《鸡毛信》、《家》、《李时珍》、《长虹号起义》、《沙漠追匪记》、《魔术师的奇遇》、《苦恼人的笑》、《御马外传》、《爱情啊，你姓什么？》、《子夜》、《湖畔》、《笔中情》等五十多部影片，扮演较多的是反面人物，但也较好地塑造了若干正面人物形象。

由于程之语言上有较好的修养，加上他能拉会唱，译制厂和美术片厂常常找他为外国影片和美术片配音。他为《牛虻》里的蒙泰里尼配音，把这个人物既不肯放弃宗教，又舍不得儿子的复杂感情充分地体现了出来。他为《马歇尔，欢迎你》配旁白，很好地保留了原片幽默风趣的风格。影片中有个老头睡着了，做梦当了堂吉诃德，解说词原来翻译为：“你看，他睡着了！”他改动了几个字，变成：“瞧、着了！”既保留了原片的幽默感，又易为中国观众所接受。他为《孤星血泪》中的胖律师配音，原演员肚围有四尺，嗓音比他粗得多，他发音时尽量把咀巴拉大，以增加共鸣，和胖律师的嗓音吻合了。后来，配音演员也采用这种方法为胖子配音。他先后为《匹克威克先生》中的匹克威克，《堂吉诃德》中的唐·吉诃德，《科伦上尉》中的科伦上尉等 14 部外国影片中的不同角色配音，都相当成功地体现了角色和演员的创造，为广大观众所称赞。

程之在语言上的模仿能力在《白求恩大夫》、《曙光》和剪纸片《济公斗蟋蟀》中得到充分的表现。“四人帮”垮台后，《白求恩大夫》得以上映，在进行影片后期制作时，发现白求恩躺

在担架上跟小鬼的对话和唱“我们都是神枪手”这段录音丢失了。扮演白求恩的美国朋友谭宁邦已回国，导演张骏祥要程之来为这段戏配音。他找了一段谭宁邦的录音，摸索他的发音规律，模拟他的发音、语气和语调，使这段戏的配音，与全片浑然一体，不露痕迹。影片《曙光》拍成后，导演沈浮觉得贺龙的话还不太象，又找程之重配，他研究贺龙的讲话录音，发现贺龙的语音很杂，既象湖南话，又有点四川腔。在模拟贺龙的口音、语调和语态之后，他又研究贺龙的扮演者、王天鹏对角色的艺术处理。这样配的音，既象贺龙的声音，又符合演员原来的处理。在剪纸片《济公斗蟋蟀》中程之为济

公配音，为济公的唱词作曲，并自己操琴演唱，使这部影片平添了许多滑稽、幽默的色彩。最近两年来，他为《三只狼》（折纸片）、《小马虎》（动画片）、《南郭先生》（剪纸片）、《卖树荫》（木偶片）、《崂山道士》（木偶片）等，或作表演唱腔的设计，或作解说词、旁白、或作配音配唱。他还为上海市灌制高小、初中、高中语文朗读唱片。

程之在京剧艺术方面的修养在电影界和社会上都是闻名的。他经常和名票同台演出，参加流派清唱，还在电视台演播。他收藏了谭鑫培、杨小楼、余叔岩、金少山、孟小冬、梅兰芳、周信芳、裘盛戎等京剧艺术家的唱片和录音，广采各家之长，丰富自己的京剧艺术，同时探索民族的传统表演艺术，用到电影表演中来。他在文艺界广为结交京剧、评弹、相声、大书等方面的知名演员，从他们的艺术中吸取丰富的营养。石挥在世时，他和石挥是经常在晚会和广播中出现的一对相声演员，一捧一逗，令人捧腹。直到现在，程之还一直利用说相声作为接触群众、深入生活的一种手段。他曾随上影剧团、上海歌剧院和上海乐团到四川、湖南、江苏、云南、杭州、北京等省市演出，也为附近的只有三十个幼儿观众的里弄幼儿园演出。几十年的演员生活，积累了丰富的实践经验，《御马外传》、《湖畔》、《见面礼》、《爱情啊，你姓什么？》、《笔中情》等片的导演均请他协助修改剧本和为演员排戏。他也为塑造更多的受观众欢迎的银幕和舞台形象而坚持不懈地工作着。

（徐如中）

## 蒋 伟

蒋伟是中国科教片的著名摄影师兼导演。他的作品形象鲜明，画面构图清新别致，真实感人。四十多年来，他孜孜不倦地对摄影技艺勤学苦钻，形成了讲究光源、层次分明、光调和谐及镜头运用自然得体的摄影艺术特色与风格。

1923年3月，蒋伟生于上海。他家祖籍嘉定。父亲是个木匠，生有七个子女，蒋伟排行老四，又是第一个男孩，因此取名培根。在半封建半殖民地的旧中国，一个手艺人要养活九口之家，困苦和艰辛是可以想象的。蒋伟在上海国本小学得到了他三个姐姐无法享受的文化教育后，于1938年抗日烽火中结束了他的小学生活，托人介绍进艺华影业公司洗印部学洗印。十五岁的少年，就此走上了独自谋生的社会旅程，在不见天日的暗房里跟药水桶、苏打桶、清水桶打交道，兢兢业业，逆来顺受地打发着艰苦的学徒岁月。

1940年，蒋伟年事稍长，体会到单一的技能不足以使复杂的生路有出息。于是甘愿放弃千日苦学的洗印生活，央请调去摄影部门学习摄影技术。从此踏上了电影摄影生涯。

当时，谋生固然困难，学习也非易事。当摄影助理，与其说是学技术，不如说是拼性命。摄影棚日夜开拍，蒋伟没日没夜地扛着三十多公斤重的“培尔好”摄影机跟着摄影师团团转。推车子（镜头车），搬道具，什么都干；而摄影技术上的东西，全凭自己眼看心记，暗自琢磨，或者赶早到拍摄现场，趁导演、演员未到之前，摆弄着摄影机从取景框里探求技艺的奥秘；或者在拍摄时心中记下灯光布局的位置，用光与影调的关系，琢磨着古装片、歌舞片、言情片不同样式的摄影处理。就这样，蒋伟从“艺华”到“中联”再转到“华影”，从少年到青年，扛了将近五年的摄影机。他从趴在八十米高的国际饭店屋顶栏杆外毫无拦挡的地方，抱着三脚架让摄影师拍摄俯瞰马路场景，在拼性命工作中磨练毅力和胆量；从烈焰腾腾的火墙倒向摄影机，和汽车从摄影机旁擦身而过的惊险场面中，扛着摄影机锻炼临危不惧，沉着机警的意志。即使如此，1945年春，蒋伟还是失业了！他不得不去跑单帮，摆菜摊，打发阴暗苦寒的日子。

抗日战争胜利，二十二岁的蒋培根，天真地把名字改成了伟，憧憬着中华民族的形象从此改变。第二年秋天，蒋伟进入国泰影业公司，开始独立拍摄故事片。他的处女作是李萍倩导演的《春归何处》。接着又拍摄了杨小仲导演的《卿何薄命》。这时，蒋伟遇到了生平得益匪浅的业师余省三的无私指教，艺事大进。余省三布光用灯少，讲究光源，光路清晰，调子柔和的摄影风格，给蒋伟以深远的影响。

然而，抗日战争胜利并没有带来如蒋伟想象的民族振兴自强伟大的希望。蒋伟生活窘迫，便在1947年底与业师联袂去香港，进了当时所谓远东最大、设备最先进的永华影业公司担任摄影，拍摄《国魂》（即《文天祥》，卜万苍导，刘琼、陶金、顾而已等合演）、《春雷》（李萍倩导、李丽华、孙景璐合演）、《海誓》（程步高导，李丽华、陶金、戴来方合演）等片。

在香港，蒋伟接触了新装备，新技术，益发勤奋好学，悉心钻研。他宁肯吃五角钱一餐的简便客饭，也要省下钱去看一元二角一场的电影，摸黑记下新的摄影手法及布光技术。他从工资中抽出大部份去定购国外出版的《摄

影师手册》和有关杂志刊物，并相约几个同事自费聘请翻译讲解内容，钻研彩色照相，剖析灯种性能，掌握每只灯的照明范围与作用……刻苦自学，努力奋斗，探求现实主义的风格，使他的摄影技艺显著长进。在拍摄《春雷》时，他大胆采用布景搭顶的拍摄方法，考究别墅与旅馆等不同环境与场面的现实主义的布光艺术，使画面气氛真实，形象质感厚实丰满。此片摄影别具一格，深受同行称道。

与此同时，蒋伟又受到了当时在港的著名艺术家张骏祥、吴祖光、洪道、戴耘等的先进思想熏陶与启迪，认识到电影技术不只是为个人生存的手段，而是揭露社会黑暗，鞭笞丑类行径，唤醒人类良知，讴歌人民进步的工具，在心灵中燃起了追求真理的火花，思想面貌相应变化。1950年，当他拍摄一部暴露社会贫富悬殊的故事片《花花公子》（李萍倩导，刘琼主演）时，老板竟以不发工资关厂停产相威胁。蒋伟、余省三、刘琼等举行罢工抗议。蒋伟撂下此片，转去“长城”和“南国”，拍摄了舒适自导自演的《不知道的父亲》。在拍摄刘琼导演的《青春颂》影片中，蒋伟紧密结合一个怀才不遇向往光明自由的音乐家在陋室内苦思的剧情，只用一只五千支光照明灯，从门口射入一道光线，随着光影铺洒石灰，光照石灰地面，黑白反差强烈，产生了室内沉闷抑郁，室外一线光明的艺术效果。蒋伟的创造性艺术才华，博得当时影坛同行的赞赏。

正当蒋伟在思想上、技艺上潜心进步的时候，港英当局竟以“莫须有”的罪名，在1952年1月，将他绑架“驱逐”出境。就这样，蒋伟返回内地。

中国人民站起来了的伟大巨变，新社会蒸蒸日上的繁荣气息，使蒋伟扬眉吐气。他立即举起摄影机，投入了郑君里导演的《我们工人有力量》拍摄工作，立誓要把所学的点滴技艺，贡献给祖国的社会主义电影事业。1952年底，他欣然参加了开创中国科学教育电影事业的行列，拍摄了第一部反映治理西北黄土高原水土流失的科教片《水土保持》（苏伟编，方徨、郑小秋导）。他冒着生命危险，站在疏松的陡岸上，捕捉洪水激浪冲刷土岸卷走大片田地羊群的实景，但一当停机，他的立足之地也被浪涛冲坍卷走。而每当观众目睹这场触目惊心的水土流失真情实景引起对水土保持的深切关注时，蒋伟得到了险处有胜境，攀登见风光的艺术安慰（此片曾获文化部颁发的1949——1955年国产优秀影片奖及1956年10月在意大利威尼斯举行的第一届国际科教片荣誉奖）。1954年，他开始担任摄影兼导演，拍摄了《新式农具好处多》。1955年，他又跋涉漓江两岸，用感光度只有四度的过期胶片，成功地拍摄了我国第一部彩色地理风景片《桂林山水》（羽奇导演），他用犹如水墨画的淡墨素彩的影调，将漓江渔舟，碧峰倒影，晨雾轻拂隐翠岩，夕照青峰射紫气的诗情画意，赏心悦目地呈现在观众眼前，至今犹为国内外观众交口赞誉（此片曾获捷克第九届卡罗维·发利国际电影节短纪录片奖和大马士革第三届国际博览会电影联欢节铜质奖）。同年，他在拍摄杜生华导演的《荣宝斋木版水印画》中，以浓彩艳丽的鲜明形象，将木版水印工艺特色和几可乱真的复制画搬上银幕，让观众在领略我国丰富多彩独具一格的工艺科技成就的同时，激起热爱中华的感情（此片1958年曾在南斯拉夫获尼古拉代斯拉科学技术影片磁牌奖）。

1956年，蒋伟以出色的成绩，被评为上海市和全国先进生产者，幸福地见到了毛泽东、刘少奇、朱德、周恩来等党和国家领导人。不久，蒋伟又参加中苏合拍彩色片《在古沙漠的天空下》（即《阿拉木图——兰州》）的摄

影工作，去到莫斯科。1961年，他作为代表，出席全国第三次文代会。

蒋伟从实践中体验到科学教育影片的重要意义，积累了这一片种的创作经验。他认为：科教片的摄影，就是要调动一切艺术技术手段，揭示出科学的奥秘，赋予抽象的科学概念以生动的形象，而这种形象必须与科学内容紧密相连，并且是鲜明的，准确的。例如他拍摄《不平静的夜》时（即《猫头鹰值夜班》，羽奇导演），为了要揭示猫头鹰是益鸟，从而破除对此鸟不祥的迷信观念，作为摄影，就必须想方设法把怕光怕声又怕人的猫头鹰在夜间捕食田鼠，以及田鼠怎样糟蹋庄稼，盗运粮食的动作真实地表现出来，才能令人心悦诚服地接受影片传布的科学知识，保护益鸟，破除迷信。又如他作为《毛竹》一片的摄影兼导演，则必须集中精力把劈山整竹林后竹笋破土而出，竹节拔高的长势和竹林齐整幽静的氛围清晰明确地表达出来，让观众从画面情景中接受劈山整林的科学措施与效果。因此，他跟摄制组的同志们一起，费尽心机地将搬苍鼠盗食花生，进入黑窝，用后腿堆存花生；猫头鹰俯冲追捕，田鼠亡命奔逃；

以及毛竹林中竹笋出土顶起百十斤大石块和竹节拔高的长势……这些极难拍摄而又极为罕见但却是真实的场景一一摄入胶卷，搬上银幕。蒋伟认为，科教片的摄影应对科学的真实情节孜孜以求，这并非猎奇。因为某些不为人知或少为人知的科学真实，如果能通过电影摄影作艺术真实的再现，必然会增强科教片的宣传效果，同时也会引起观众极大的看片兴趣。他摄影的《不平静的夜》和他兼导演的《毛竹》（此片曾获文化部颁发的优秀片奖）、《奇峰异洞》、《钢丝网水泥农船》等多种题材的科教片，无不形象生动真实，情景交融，重点突出，赏心悦目。三十年来，蒋伟运用现实主义创作方法，摄、导四十多部不同题材类型的科教片，其中不少影片，赢得了国际声誉。

然而，在十年内乱中，他竟也逃不脱“史无前例”的浩劫！清除“四人帮”后，蒋伟又积极从事农业机械题材如《水稻拔秧机》、《草原春色》等片的摄、导工作。1979年，他作为中国电影代表团成员赴日本参加国际科教电影东京大会赛。回国后担任上海科学教育电影制片厂副厂长，并出席了第四次文化会。现任上海市第五届政协委员，及中国电影家协会理事，上海影协常务理事。

险处有胜境，攀登见风光——这是蒋伟从影四十多个春秋的经验之谈。如今，他仍然感到在科教片领域内，有关创作理论、生产体制，技术设备都还有一系列“险境”需要登攀。他决心用有生之年，加倍工作，以使中华民族独具一格的科教电影事业前程无量，风光特好！

（卞佩才）

## 舒 适

舒适，著名电影演员兼导演。原名舒昌格，浙江慈溪人，1916年生于北京东城，七岁在京入学，后随父移居上海，在沪就读小学、中学，十九岁入复旦大学，后转入持志大学法律系。其父任中央银行经理，爱好京剧，与京剧艺术大师梅兰芳交往甚深，是当时“捧梅团”的成员之一。舒适十三岁时，父亲想让他拜梅兰芳为师，学习京剧，后因母亲反对未成。但在此期间，他还是学到了一些剧目，每逢“家庭堂会”，总要粉墨登场。他的表演受到了梅兰芳的夸奖。嗣后，舒适在京剧舞台上，曾客串扮演过《打渔杀家》中的肖恩，《四郎探母》中的杨延辉，《法门寺》中的刘瑾，《群英会》中的黄盖等角色，老生、小生、花脸各种行当，他都尝试过。

传统的京剧，曾使舒适陶醉，新兴的话剧，更使舒适倾心。1933年，当他还在上海光华附中读书时，就参加了学校里的业余话剧活动，演出话剧《戒指的幸运与厄运》。随着话剧运动的蓬勃开展，舒适对业余演出的兴趣越来越浓。1935年，他参加了由上海各大学学生组成的上海大学剧人协会，赴杭州演出凌鹤编剧的《黑地狱》；1937年年底，又参加了于伶组织的青鸟剧社，1938年元旦期间，于新光大戏院演出《雷雨》、《日出》、《大雷雨》、《不夜城》等四部戏。

学生时代的舒适，除了爱好京剧、话剧外，还热爱我国的古典文学，爱读《三国演义》、《水浒》、《红楼梦》、《西游记》、《西厢记》等名著，这些爱好，对于后来从事专业的电影，戏剧创作，无疑是有益的。

与许多电影工作者一样，舒适也是从舞台走上了银幕。1938年3月，经著名导演许幸之介绍，他进入星光影业社，主演了《歌儿救母记》，起先还是边拍戏边在持志大学读书，后来索性正式“下海”，当了一名职业演员，相继参加国华、金星等影片公司，在《歌声泪痕》、《李三娘》、《新地狱》、《董小宛》、《秦淮世家》、《孤岛春秋》、《花溅泪》、《白衣天使》、《银海春秋》等多部影片中扮演主要角色。1946年，舒适应香港大中华影片公司的邀请，与“金嗓子”周璇重新携手合作（在“国华”的一些影片中他们曾合作过），主演了《长相思》，又与著名演员胡蝶合拍了《春之梦》。其间，他还返回上海，拍摄了《浮生六记》和《弱者，你的名字是女人》。1948年4月，舒适应香港永华影业公司的邀请，与周璇再度合作，主演了《清宫秘史》，又在吴祖光导演的影片《春风秋雨》中担任男主角。

1949年10月1日，新中国诞生了。舒适在香港参加了庆贺活动。1950年初，香港同胞回穗劳军团来到广州慰问解放军，受到了华南文工团的热烈欢迎，这给随队归来的舒适，留下了第一个难忘的印象。

在广州，劳军团演出了《红军回来了》、《旗》、《起义前后》、《胜利公债》，以及《精神不死》等独幕剧和活报剧。《精神不死》反映国统区某一集中营的革命先烈们遭受迫害、牺牲殉难的故事。在这个活报剧中，舒适扮演了一名“犯人”。舒适从事影剧工作以来，演过多部名著，也多次扮演过主要角色，而《精神不死》的无名“犯人”一角，戏虽不多，他却格外喜欢。

后来，舒适又参加了在广州召开的华南文艺工作者代表会议。会上，肖

向荣同志作了关于毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的讲解。这个《讲话》，舒适是第一次听到，使他的思想产生了强烈的反响。他认真思考了文艺究竟为什么人的问题，而且，在自己的艺术道路上，开始了新的探求。

劳军团从广州回到香港，随即成立香港电影工作者协会。这个“协会”后改为“学会”，下设组织、学习、福利三个部，舒适平时热情爱动，被推选为福利部长，诸如郊游、野餐等活动，都由他安排，会员们的红白喜事，也由他张罗。

“学会”一成立，就向会员们提出“四不”的要求，即不赌钱，不酗酒，不送礼，不做寿。这些要求一扫旧电影界的坏习气，使会员的精神面貌，为之一新。舒适把这一新气象，称之为走上正路的新起点。这个新起点，还突出地表现在会员的学习上。他们为避免香港当局的无理干涉，分别成立了若干个二至三人的学习小组，个别自学，分头联系。舒适正是在这样特殊的情况下，学习了唯物论，辩证法，以及社会发展史等。

当时香港的集会、结社，是很受限制的，不但香港当局虎视眈眈，蛮横干涉，而且还常遭敌特捣乱、破坏。1952年元旦，“学会”在南国电影场集会庆祝，恭贺新禧，国民党特务却向会场乱扔砖头。而香港当局更以莫须有的罪名，驱赶电影工作者。1月10日，舒适和其他一些电影工作者被驱离香港，经深圳，到达广州。经组织安排，舒适回到上海，参加电影工作。

当时，舒适正是精力充沛，演技日趋成熟之际。新中国电影事业的美好前景，为这位艺术家驰骋影坛，施展才华创造了良好的条件。1952年秋，舒适完成了回上海后的第一部影片《鸡毛信》，后来又在《为了和平》、《李时珍》等影片中担任了重要角色。他通过艺术实践，对于影片如何表现新的内容，如何创造民族风格，积累了一定的经验。1957年，天马电影制片厂拍摄《林冲》，他在影片中扮演林冲。这个被逼上梁山，内心世界充满矛盾的艺术形象，是舒适在探求表演的民族风格方面取得的新收获。

根据我国古典文学名著《水浒》的部份章节改编而成的电影《林冲》，集中表现了八十万禁军教头被逼上梁山的故事。从接受任务到摄制完成，舒适经历了一段极为艰辛的创作过程。他先是按照剧本中的有关内容，进行了武术训练。当时，他与同片中扮演鲁智深的张翼，特拜上海市体育运动委员会的武术教练为师，每天去体育宫学习武术。由于舒适自小喜爱体育，且是上影篮球队的主力队员。因此，学习武术，进步很快，仅仅两个星期，对影片中的“林冲试刀”，便能掌握自如了。尽管那时正值盛夏酷暑，一路单刀练下来，汗淋如雨，但他忠于艺术，无畏疲劳，经过刻苦练习，终于演来得心应手。舒适从研究剧本，琢磨人物着手，掌握了人物在特定情景下的内心世界和动作特点，又以娴熟的演技把林冲从留恋功名，遭受高俅的陷害，到被逼上梁山的思想发展过程，层次鲜明地展现出来，生动地塑造了这个古代的英雄形象。电影《林冲》，称得上是舒适在五十年代塑造古代英雄人物中的一部力作。

正当人们赞赏《林冲》的日子里，舒适又接连完成了《战斗的乡村》、《水上春秋》等影片。1961年，根据吴强同名小说改编的《红日》搬上银幕，舒适则在影片中扮演了国民党七十四师师长张灵甫这个反面角色。这对一贯擅演正面形象的舒适来说，是一次新的艺术实践。

《红日》主要是叙述解放战争中的孟良崮战役，我军全歼敌主力七十四

师的故事。整部影片场面宏伟，人物众多，摄制组在拍摄这部影片时，先将全组演员分为“正派”和“反派”两个小组深入生活。参加“反派”小组的舒适，来到当时的南京军事学院，经过查访，初步掌握和了解了张灵甫的大致情况。张灵甫原属胡宗南的部下，被派驻在延安的前线，后来由于听信别人的一句传闻，竟开枪打死了自己的妻子，为此，蒋介石把他关进军事监狱，直至王耀武组织班子，才获释放，并当上了整编七十四师的师长。他对蒋介石的不杀和重用，感激涕零。张灵甫虽是一个军人，但他喜欢养马、画画，还写得一手好字，此类奇闻轶事，影片中虽然没有涉及，但对舒适塑造张灵甫的银幕形象，是极为有益的。舒适认为，对人物有了完整的了解，才能多面地去塑造形象，使人物立体化起来。显然，舒适在张灵甫这一人物身上，是下了功夫的。例如影片开头，张灵甫与同僚们的“塔下留影”，他只通过人物的眼神、移步，赋予角色以一个“亮相”，就栩栩如生地把一个刚刚打了胜仗而显得有些

骄傲自满，目空一切，但又不失风度的张灵甫，推到了观众面前。

在长期的艺术实践中，舒适始终主张，演反面人物，不要把外形搞得很凶恶。好人、坏人主要看他的立场观点，对事物的态度。生活中的好人，并非全是挺胸突肚，而坏人也不都是龇牙咧嘴。因此，对于张灵甫这个形象，他是用“俊扮”来处理的，既注重刻画人物的内心，也着重渲染人物的仪表。如张灵甫的“斗篷”，就是舒适根据这个人物的特点，特意为之精心设计的。它的运用不仅勾勒出张灵甫那种与众不同的高傲仪态，也表现了这个国民党少壮军官处处以蒋介石的言行作为表率的特殊心理。人们知道，蒋介石就是常常披着那顶特制的“防弹斗篷”的。影片中张灵甫的跛腿是人物在外表上独有的一个特征。舒适为使这个特征前后统一起来，特意找了一块大小适宜的石子放进自己的鞋子里，这样，走起路来，自然就不平衡了，而且用小石子能触痛脚心也可不时地提醒自己。这一即兴创作，充分显示了舒适一丝不苟的创作态度。

在挖掘人物的思想方面，舒适曾经遇到一道极大的难题，这就是张灵甫为何顽固到底，死不投降？他带着这个问题，去寻查有关资料，从早年许多反动报刊的宣传，以及国民党反动派对军官政治训练的材料中，发现他们的法西斯教育是极为系统而严格的。象张灵甫这样的军官，自然中毒极深。他在全军覆没，无颜再见蒋介石的心情下，是会采取这个行动的。舒适摸透人物的思想核心后，演来就很真切。影片结尾时，即使是曾经救过张灵甫的张小甫前来“劝降”，他也并不领情，一枪把张小甫打死了。在“枪打张小甫”这场戏里，舒适以对人物的透彻理解和精湛的表演，向观众展现出张灵甫复杂的内心世界。

从“塔下留影”到“枪打张小甫”，舒适以极为严肃的创作态度，不但出色地完成了国民党少壮军官张灵甫这一人物塑造，而且也为在电影艺术表演领域里对于反面人物如何“俊扮”作了一次成功的尝试。电影界同行，把他扮演张灵甫的成绩，称之为当代影坛上的“反派三杰”之一，这样的评价，无疑是十分恰当的。

舒适的艺术生涯极为广阔，他能编，会导，善演。四十多年来，他编写过《地老天荒》、《卖花的女儿》、《八宝图》等电影剧本，导演过《秋之

歌》、《苦儿天堂》、《神、鬼、人》、《不知道的父亲》、《战斗的山村》、《绿海天涯》等影片，以及戏曲片《双珠凤》，舞剧片《剑》等。他在六十多部影片中扮演过各类不同性格的角色，其中有不少形象给观众留下了深刻的印象。

今天的舒适，已是雪染双鬓的影坛老将了。在创作上，他何曾感到“老之已至”呢？艺术之树常绿，艺术青春永驻，艺术家的脚步，是一刻也不愿停息的。现在，他为了纪念徐霞客诞生四百周年，决心将这位我国古代地理学家的科学考察活动，搬上银幕。我们相信，当年徐霞客走过的名山大川，又将成为八十年代舒适艺术道路的新的延伸……

（汪心水）

## 董筱鼎

董筱鼎，上海市人。1922年出生在一个知识分子的家庭。其父董鼎三早年留学美国，专攻政治经济，回国后在暨南、清华、交通等大学任教。董筱鼎是长子。童年受父管束，家教颇严。

董筱鼎天资聪颖，秉性温和。幼时酷爱美术，在比德小学读书时，课余即习画不息。尤其喜欢描绘动物，笔下猫狗虫鱼，童心稚气，拙掬可爱。

中学年代，董筱鼎看了美国卡通片（即动画片）《白雪公主》以后，产生了浓厚兴趣，于是课余假日，观摩了大量卡通片。仅《白雪公主》一片就观看了十余遍。回家后即伏案作画，琢磨银幕上米老鼠、唐老鸭、三小猪、小黑猫如何活动的奥秘，从此与卡通片结下了不解之缘。

1942年，董筱鼎在上海徐汇中学毕业后，矢志卡通专业，考入上海美术专科学校深造。当时学校没有卡通专业，他就选择图案这一善于夸张、变形、又富于装饰性的学科，为设计卡通人物、动物的造型充实基础。当时，国内卡通片只有万籁鸣、万古蟾、万超尘兄弟专门研究。董筱鼎在观摩了万氏兄弟制作的动画片《铁扇公主》以后，欣喜若狂，想方设法请教于万籁鸣。万氏见其谦逊好学，无私地将动画技术传授给他。在董筱鼎的艺术道路上，万籁鸣成了他毕生难忘的良师益友。但是，董筱鼎在美专学习一年以后，其父鉴于搞艺术的人社会地位低微，便强令其中途辍学，进入上海药业银行，希冀在金融界有所作为。董筱鼎在父命难违的情况下，却依旧醉心于动画艺术。他白天当银行办事员，晚上进上海沪江夜大学建筑系学习，藉以自修美术。此间，他利用工资所得，购买了一台8毫米电影摄影机，自绘自拍了二部短小的动画片。一部叫《咪咪猫》；一部叫《小青鸟》。在四十年代初期，这个二十岁出头的青年，竟然用自己的双手，执着的精神，在设备简陋，材料缺乏，工作量繁重，进口化学片昂贵的情况下，画一张，剪一张，贴一张，拍一张。画画剪剪，贴贴拍拍，闯出了可贵的一步。

父亲见董筱鼎如此倾心迷恋于动画艺术，也回心转意。在1945年又让他再进上海美专继续深造。

董筱鼎除探索动画奥秘以外，对摄影技术也悉心研究。1945年在八仙桥青年会曾举办《董筱鼎摄影艺术》展览会，显示了他在摄影方面的艺术才华。

1947年，蒋管区百业萧条，民生凋敝。电影事业更是落后，尤其美术片，无人问津。董筱鼎空怀壮志，却落得个英雄无用武之地，是年在上海美专毕业后，只得在上海沪光中学任美术教员。即使如此，他的理想、抱负并未泯灭，他把业余时间，全部倾注在研究、绘制动画上面。

上海解放初期，沪光中学与它校合并，校方裁减人员，董筱鼎因而失业。

1950年初，香港华南电影制片厂物色绘制卡通人员。董筱鼎欣然前往。但是，那里只让他绘制些神怪将相，荒诞无稽的内容，又加设备材料缺乏，工作条件低劣和待遇微薄，难以维持生活，因此数月以后，他便辞职返沪。返沪后在上海光华仪器厂任机械制图工作。

1952年，经友人介绍，董筱鼎进入上海联合电影制片厂。翌年，新中国的科学教育电影事业创建，董筱鼎转入上海科影厂，在动画组工作。从此，董筱鼎夙愿实现，得以施展才华。

从1953——1965年，他兢兢业业，埋头工作，先后完成了三十余部不同

题材的科教片动画设计工作。其中《郝建秀工作法》、《工业线性规划》、《小太阳》、《台风》、《他们的新课题》、《精选稻种夺丰收》、《知识老人》的动画设计，深受观众喜爱，同行赞誉。

董筱鼎认为：科教片动画，有其自身的创作规律。应在严格注意科学性的同时，注意其夸张性和趣味性。他不主张动画在影片中成为一张张呆滞的插图；也不赞同让动画在影片中起“以假乱真”的作用。他说：“硬要动画以假乱真，往往事半功半，弄巧成拙”。在设计工作中，大胆提出“一格一格”，即不同题材的动画，应该有不同的艺术风格的主张，反对枯燥乏味，千篇一律。

在《台风》一片中，他用示意法来讲解台风的形成原因：大小不同的几朵云块，上下翻动，左右奔腾。冷暖雾状气流，不断上升下降……又用比喻法来展示台风发展的速度：在强劲的台风不停地旋转中，先后叠印出自行车运动、人走路、火车奔驰的画面，从而以物喻情说明台风发展中的不同速度。形象鲜明生动，观众久久难忘。

在《他们的新课题》一片中，他采用马司克技巧，用单线平涂法单刀直入地向观众介绍“联合切割粉碎机”的奥妙所在：原来切割饲料要用刀，粉碎饲料要用镢头。董筱鼎设计了一把斧头，斧刃代表切割，斧背代表粉碎，用相同形状的六把斧头，形成一个车轮，顺向转动就是饲料切割机；逆向转动便成了饲料粉碎机。比拟得体，言简意赅，原理十分清楚。

在《精选稻种夺丰收》一片中，他采用民间图案粗线平涂法，一而再、再而三地介绍了种子田与大田的辩证关系。这种排比艺术手法，对广大农民群众来说，一目了然，易于理解。该片曾获得文化部“1958——1963年科教片为农业服务奖”。

董筱鼎的动画造型，善于针对不同观众和科学内容，发挥艺术特色，他在《知识老人》的动画设计中，采用拟人化手法，将娇滴可爱的氧气，活泼健壮的氮气，大头呆脑的惰性气体，刻画得各具个性，神采奕奕，脍炙人口。该片曾被观众评选为最佳科教片，荣获第二届电影“百花奖”。

董筱鼎对于摄影技术，造诣颇深，经验也很丰富。在拍摄动画过程中，他首创了“叠推化法”与“半曝光法”，使动画的表现样式变得更加丰富多彩。

董筱鼎的动画创作具有民族风格，他努力从民族、民间的图案、剪纸、集邮等艺术中吸取丰富的营养，并借鉴国外动画艺术，从事物的本质上舍繁就简地阐明科学道理。

由于董筱鼎工作出色，成绩卓著，1954年被评为厂一等优秀电影工作者。1955年被评为市先进电影工作者。1959年起任上海科教电影制片厂动画组组长，后改为动画车间主任。

在十年内乱中，董筱鼎一家也难逃浩劫，在精神和肉体上备受折磨。1975年，又在所谓培养“接班人”的幌子下，解除了他的动画车间主任职务。

清除“四人帮”后，董筱鼎再次获得解放。他身患疾病，却仍然积极参加科教片《载波通讯》的动画设计工作，以他特有的动画风格，把纷繁复杂的载波原理，剖析得显而易见，使影片大为增色。

1977年，董筱鼎再次被评为厂先进电影工作者。同年10月，不幸患晚期食道癌症，1978年5月2日逝世，享年五十六岁。

董筱鼎一生执着于动画艺术的创作和研究。解放后二十多年间，共为四

十余部科教片进行了动画设计工作，为新中国的科学教育电影事业作出了可贵的贡献。

（邬华钦）

## 鲁彦周

鲁彦周是和人民共和国一起成长的当代著名中年作家。他从事电影文学剧本的创作，是从五十年代中期才开始的，截至目前为止，已经写了（包括和别人合作的）十四个电影剧本，其中有象《凤凰之歌》、《三八河边》、《风雪大别山》、《天云山传奇》、《廖仲恺》这样引人注目的作品，这在国内的电影剧作家里面还是不多见的。在此期间，他还写了不少小说和话剧剧本。他勤奋创作所取得的成绩，为文坛所瞩目。

鲁彦周 1928 年出生在安徽巢县一个叫鲁集的小村子里，由于家境贫寒和地处偏僻，他断断续续只念了几年私塾和一年高中。1948 年冬淮海战役的炮声震撼着淮河两岸，鲁彦周毅然渡江北上，参加了革命，到当时的巢县游击县政府工作。解放大军进抵长江，他便参加接收新区的工作，还当过民运站长，筹备大军过江。1949 年，他曾到华东人民革命大学凤阳分校学习 1950 年调到皖北行政公署文教处，旋即又调到《皖北文艺》，当编辑并在办公室工作。1956 年从事专业创作，1959 年加入中国作家协会，选为华东作协理事。现在是安徽文联党组成员，作协、剧协副主席，《清明》杂志的副主编。

他的第一篇小说于 1954 年发表在上海的《文艺月报》上。同年冬天，他开始着手创作反映淮北地区农业改革的电影文学剧本《春天来了》。次年春脱稿。著名电影艺术家袁文殊当时正因公在合肥逗留，他看了这个剧本，觉得初稿虽然写得较粗糙，但却被字里行间流露出来的浓郁的生活气息和朴实自然的文风所吸引。他热情地把这个本子推荐给当时的上海电影剧本创作所。后经柯灵等老作家的具体帮助，《春天来了》很快被搬上了银幕，导演是顾而已和后来多次拍摄鲁彦周剧本的黄祖模。

鲁彦周能够脱颖而出决不是偶然的，还在读书期间，他就看了《三国演义》、《红楼梦》等著名的文学作品，进城以后，他更是有计划有系统地阅读了大量文艺作品，从中吸取营养，寻求借鉴。另外，他来自农村，后来也没有脱离过养育了他的山山水水和纯朴的乡亲们。就是成名以后的今天，他每年都要抽一段时间到农村去“走走”。早期，他常常是背着一个挎包，带两个本本就徒步上路了。他热爱获得了新生的农民，拥戴党的政策，禁不住要歌唱春天，而且有能力歌唱春天。

1956 年他创作了《凤凰之歌》。这个剧本较之《春天来了》，对生活的概括和在人物的刻画上，都有了长足的进步。剧本通过童养媳王金凤勇敢地追求新生活的故事，反映了新时代给历来处在生活最底层的农村妇女，在精神上带来的巨大变化，塑造了一个觉醒的妇女形象，揭示了封建习惯势力的顽固性。剧本汲取了民间传说的浪漫主义手法，洋溢着热情清新的时代感。这个剧本获得 1957 年文化部举办的全国电影文学剧本征文三等奖（共七个剧本获奖，没有一、二等奖）。影片上映后，受到观众热烈的欢迎。影片导演是赵明，由张瑞芳、康泰等著名演员演出。这部影片可以说是鲁彦周在五十年代电影创作上的代表作，它标志着作家在电影艺术的道路上，迈出了重要的一步。

1958 年，他又创作了两部大型艺术性记录片《卧龙湖》（与陈登科合作）和《三八河边》。前者导演为汤晓丹，后者为黄祖模。演员有张瑞芳等。那是个所谓“大跃进”的年代，所以反映在作品里，难免有浮夸不实之处，但

是由于作者有深厚的生活基础，影片里塑造的人物，还是可信的，有生命力的。周恩来总理曾说 he 很喜欢《三八河边》，刘少奇主席曾到该戏的外景现场观看演员们拍戏。

1960年鲁彦周加入了中国共产党。他在创作上更为执着和奋发了。他经常在下面，在群众中，不断向生活汲取养份，后来竟把全家搬到岳西老革命根据地达两年之久。政治视野的开拓，生活底子的日益厚实，自然会带来创作上的丰硕成果。

1961年他与陈登科合作创作了《风雪大别山》，由安徽电影制片厂摄制，导演为黄祖模。这是他创作的第一部革命历史题材的电影文学剧本。剧本通过两家人在革命战争年代的遭遇，热情歌颂了山区人民在共产党的领导下，矢志革命，前仆后继的英勇精神，富于戏剧性地展示了大别山区人民在战争年代那种特有的斗争生活风貌。同年，他还和刘建中、张骏祥合作创作了以根治淮河为素材的电影文学剧本《大河上下》。

同一时期他还写了另一个革命历史题材剧本《雏鹰》。由于当时上海市委的主要负责人提出了“大写十三年”极左口号——根据这个口号，电影创作只能取材于建国以后的生活，因而这个本子没能搬上银幕。这一时期他还以半农半读为题材创作了《杏林曲》，剧本由张瑞芳自导自演，由于文化大革命的开始而被迫停了下来。

统观六十年代鲁彦周的创作，作家取材范围日益扩大，视野更趋开阔，从山区的农民、游击战士，到农业中学的教师学生，从治淮工地的民工到省委高级领导干部，都为作家所关注并形诸于笔墨。

正在作家创作上有所突破，预示着将升华到新的创作境界的时候，延续十年的社会动乱开始了。这十年时间的损失，对一个作家来说，是永远无法挽回的终生憾事。在动乱中，他连一个普通公民的权利也被剥夺了，“黑作家”、“反党份子”的帽子一顶接一顶飞来，蹲“牛棚”、做苦工，接受连续不断的批判，作家过去化费巨大心血的劳作被当作一桩桩罪证而遭到严厉的惩罚。

那导致我们民族深重灾难的一页终于翻了过去。“四人帮”从政治舞台上消失了。“风回山峡，益伸其号；水遏瞿圻，愈显其奔猛。”当作家重新认识过去的生活时，那积蓄的题材，那压抑的思想，那深藏的感情，象火山一样喷射出来。从1977年到1980年短短四年间，他先后和肖马、江深合作创作了电影剧本《巨澜》、《水痕》、《江南雪》，与陈登科、肖马、江深合作创作了《柳暗花明》，并独立完成了《天云山传奇》。《巨澜》和《柳暗花明》为北京电影制片厂摄制，导演为董克娜与郭维。剧本前者是以治淮为背景的农业题材，后者是反映在“四人帮”统治时期一个先进农村妇女所遭受的打击和迫害。

这一时期鲁彦周里程碑式的作品要推根据他自己小说改编的《天云山传奇》。其深厚的思想内涵，精湛的艺术技巧，都是近年来我国电影创作上难得的佳作。该片导演为谢晋。它获得第三届“百花奖”的最佳故事片奖，文化部的优秀影片奖；并获得第一届“金鸡奖”的最佳故事片奖。影片从一个侧面，以平反冤错假案为契机，形象而又感人地概括了我国二十多年间曲折而又多变的历史进程，深刻地展示了这段严酷的历史给不同品质的人带来的不同命运，抨击了卑污的灵魂，激情地歌颂了人世间的心灵美与道德美。

鲁彦周的创作才能是多方面的，近年来创作的中篇小说有《天云山传

奇》、《呼唤》、《春前草》、《桂花潭》等，还写了长篇小说《孤女》。他在文化大革命前创作的小说、散文，大多收在 1980 年安徽人民出版社出版的《鲁彦周小说散文选集》里。他还有一些话剧创作，1956 年他的独幕话剧《归来》，获得全国第一届话剧会演一等奖。1957 年他还创作了大型话剧《波澜》。而他的创作才能却在电影剧作上有更多的显示。1981 年创作的电影剧本《廖仲恺》，目前正由珠江电影制片厂在摄制，导演为汤晓丹。另一个剧本《一封不用邮寄的信》（根据他自己的中篇小说《春前草》改编），也即将由上海电影制片厂投入生产。

纵观鲁彦周的创作，特别是《天云山传奇》的问世，我们可以看出，作家长期的创作、生活实践，特别是他自己亲身遭受的磨难，使他的思想更深沉了，眼光更敏锐了，技巧也更纯熟了，这使他的创作升华到一个新的境界。思想、题材的开拓与深化，必然开出绚丽的艺术之花。他的宗旨是，不回避矛盾，不写虚假的东西，促人上进。时代在前进，作家对人民、对党的社会主义事业的热爱，对未来的信念，则日益执着而又坚定。他是党和人民培养起来的新一代作家，他永远和时代一起前进。

（徐子芳 刘海彬 尤志余）

## 傅超武

1948年的9月24日，我解放大军一举攻克了国民党在山东的战略要地——济南。长期在部队从事文艺工作的傅超武奉命参加接管剧场、审查上演剧目的工作。在此期间，他审看了大量的影片，深深感到电影在逼真地表现人类社会生活，细腻地描绘人物感情变化，以及在空间与时间转换上的极大自由等方面，都摆脱了舞台艺术的局限，有着独特的优越性。从此，这种以往未曾接触过的艺术形式便闯进了他的生活。他渴望自己不再是坐在银幕前接受这种艺术形象感染的观众，而是可以驾驭这一艺术手段的电影工作者。因此，济南的这段生活，对于他艺术生涯所产生的影响，是具有重大意义的，甚至可以说，这是他决心从事电影艺术的原动力。当然，他对电影艺术的神往，是建筑在具有丰富的艺术实践基础之上的，决不是什么“忽发奇想”。

491

傅超武原籍山东昌邑，于1922年2月1日出生在一个贫农家庭，1929年入本埠村小学读书，1936年考入昌邑县中就读。1938年，他投身于抗日洪流，在本县参加八路军，任八支队六十四团宣传干事。两个月后改任连队文化教员。1939年2月，他去沂水县鲁迅艺术学校戏剧系学习，同年参加了中国共产党。他的艺术生命与政治生命的开端，是紧密地交织在一起的。

1940年1月，他于沂水“鲁艺”毕业，被分配到山东纵队二旅文工团当演员，10月，任宣传队中队长。1945年他被调到滨海宣传队任戏剧教员。在完成济南市的剧场接管工作后，他于1949年调到校址设在济南的华东大学任文艺系讲师和文工团长。

抗日战争和解放战争时期，人民群众在血与火的洗礼中陶铸出来的坚定的意志、顽强的精神、战斗的豪情，使他受到了激励，从1942年起，他便尝试着运用戏剧艺术来反映对生活的感受。这年，他创作了京剧《报告》，获山东文协三等奖；1943年创作了话剧《分家》，获山东文协一等奖。1947年编写的话剧《人民的血》、1949年改编的歌剧《无敌三勇士》，均由山东人民出版社出版，1950年创作的《欢送》等三个短剧，则由上海文化生活出版社出版。此外，他于1945年创作的话剧《英雄好汉》、《血海深仇》，独幕剧《新婚之夜》、《最后一夜》，1946年编写的歌剧《等着你》、话剧《爱与恨》、《恩仇记》等，在公演时都受到人们的好评。他的这些作品具有较浓烈的泥土气息，展示了比较宽广的生活面；特别是由于他能迅速地反映现实，部队的同志曾赞誉他是编剧快手。

然而，剧本创作上的丰收，并没有促使他走进专业编剧的行列。这是因为他长期来从演员生活中获得的艺术享受——用自己扮演的角色去感染观众，使观众从角色的行为和感情中得到启迪，这是编剧们难以感受到的。特别是接触了电影这门艺术以后，他更是醉心于电影演员的生涯了。经过再三请求，终于在1950年7月他获准进入上海电影制片厂担任演员。

生活的道路，有时又与个人的愿望不相吻合。他毕竟没有成为电影演员而从事了电影导演了。这是在一种似乎是偶然的情况下发生的。

1951年冬，上影翻译片组接受了一批译制任务，请傅超武担任导演工作。由此开始直到1954年，他先后导演了《舍甫琴柯》、《安娜·卡列尼娜》、《不屈的城》、《丘克盖克》、《明日处处欢乐歌舞》等十五部译制影片。

一方面，他在长期工作中，积累了一些舞台调度、导演工作的经验，具有一定的文艺理论修养，因而可以在翻译片的导演工作中担当起阐述主题、分析人物、启发诱导演员等工作。另一方面，陌生而新鲜的工作内容诱发了他的求知欲，他抓住每一次放片的机会，观察、体验被综合进入电影的各种艺术因素的作用；通过细致的分析、研究，鉴别这些影片的长处和短处，体会导演工作中成功和失败的原因所在，探求电影导演业务的基本规律。因此，三年的翻译片导演工作，不仅是最好的实践机会，也是他终于放弃演员工作而从事导演的契机。

1955年，他去北京电影学院导演专修班学习，结业后，便开始了水银灯下的导演生活。二十多年来，他与天然联合导演了《幸福》、与谢晋联合导演了《海港》，与高正联合导演了《蓝光闪过之后……》；导演了《平鹰坟》、《白蛇传》；编导或参加编剧并导演了《前方来信》、《香飘万里》、《鸡毛飞上天》、《金沙江畔》、《家庭问题》和《火红的年代》等影片。

1957年拍摄的反映工人生活的影片《幸福》是他导演创作的处女作，在影片中他比较注意挖掘角色的内心世界，抒写普通人的情感；而且采用了喜剧处理，使影片节奏欢快，形象比较生动。

1958年，他把李准的一个短篇小说改编拍摄成影片《前方来信》。这部影片写的是一位志愿军的妻子在丈夫牺牲后，从悲痛中坚强起来，并对婆婆做工作，使她也能化悲痛为力量的故事。傅超武运用电影艺术的多种手段塑造这个质朴的农村妇女形象，着力挖掘她善良而美好的心灵。为了刻画她得知丈夫牺牲后的内心的巨大悲痛和坚强的性格，他通过众多的场景，在一系列动作幅度很大的画面中，细致地捕捉她的细部动作，并用特殊的音响效果加以烘托；同时，还用急骤变化的画面所产生的强烈节奏有力地渲染她内在感情的激荡。另外，她和婆婆见面的那场戏，傅超武是用欲扬先抑的手法来处理的。她们先是互相窥视，都害怕触发对方感情的巨流，画面处于静态中，当双方都了解到此时再也不需要运用任何语言去慰藉对方时，彼此扑到一起。这时，只是在这时，主人公才放声痛哭。这场戏经导演的精心构思，产生了很强的艺术效果。

1959年，他完成了《香飘万里》，1961年，完成了《鸡毛飞上天》，1963年，他编导了《金沙江畔》。

《金沙江畔》描写长征途中的一支红军，在经过川南藏族地区时所经历的尖锐复杂的斗争，红军干部战士，依靠党的民族政策，终于挫败了国民党的阴谋。在导演处理上，他摒弃了对于外在戏剧动作的追求和单纯依靠情节取胜的途径，而是着力于写人，在阶级对垒中，他不去简单地给人物标上“好”或“坏”的符号，即使表现头人，在揭露他的反动本性的同时，也没有去抹煞他也有“父女之情”，这样，他就能努力根据规定情景去揭示角色应该做什么和到底怎样做。在这部影片中，他在空镜头的运用、人物感情的刻画以及地方色彩、环境气氛的渲染方面，都进行了一些新的尝试，因而受到普遍的欢迎，他在艺术上达到了一个新的境界。但由于许多演职员不能适应外景地的高山气候，常常靠接氧气来坚持拍摄，致使影片中有些场面、镜头未能达到刻意求工而显得粗糙，不能不是一种美中不足。

在1964年拍摄的《家庭问题》中，他力图用新的角度去展现工人群众日常的、平凡的生活，通过父子两代人的矛盾纠葛，触及具有普遍意义的社会问题，提醒人们注意资产阶级思想意识侵入工人阶级的肌体。他努力选取极

富于生活气息的细节去刻画人物性格，力求作品的倾向含而不露。但由于时代的局限，这部作品在区分资产阶级与无产阶级思想界限时，有不清晰之处，有些台词分寸感还不强。这部影片从筹备到拍摄完成，只用了七十多天，摄制成本只有二十二万元，当时被赞为“周期短、成本低、质量好”的典型，后由中央电影局决定在当年国庆放映、重点发行。

在“四人帮”横行的年代里，傅超武经历了一个困惑、忧虑、烦恼、痛苦的过程。作为一个不愿“白吃人民饭”的老党员，他不能放弃党和人民交给他的进行艺术创作的权利；但在创作中，却不能不舍弃自己的艺术趣味与爱好，而去制作一些所谓表现“路线斗争”，描写“高大全”的“英雄人物”的作品。这当然使得他感到创作上的生机被扼杀得奄奄一息，他拍摄的《火红的年代》等作品就是这种矛盾状态下的产物。

粉碎“四人帮”以后，他于1978年完成了《平鹰坟》，接着又拍摄了《蓝光闪过之后……》。

《蓝光闪过之后……》描写了唐山大地震后，人们在救灾活动中为救护少年儿童所进行的艰苦卓绝的斗争。由于傅超武特别注意环境气氛的真实感，对特技工作提出严格的要求，经过各部门的通力合作，这部第一次在银幕上表现地震现象的影片，某些场面产生了惊心动魄的艺术效果，逼真地再现了“蓝光闪过”的一刹那间所造成的巨大灾难，从而成功地创造了人物活动的典型环境。

1980年神话戏曲片《白蛇传》的摄制，是傅超武勇于探索、大胆创新的又一明证。他运用了故事片的拍摄方法，包括用外景、实景来代替传统布景，拍摄了许多场面。在“虚”与“实”的结合上，影片进行了可贵的尝试，提供了新鲜的经验。有些文艺界人士认为，这是一次“推陈出新”的大胆实践，是继电影《孙悟空三打白骨精》问世后的又一新创造。但由于在实景与某些程式化的戏曲舞蹈动作之间往往存在“就虚”或“就实”的问题，以致不得不对某些程式化动作——如模拟船只行进中的优美身段等加以割爱了，有些场面的处理上还不够干净利索，这对于导演和观众来说，都是一种遗憾。然而，影片上映后，反响是异常热烈，受到观众的欢迎。

傅超武追求清新、明快的艺术风格，粗犷中显露了精巧。他力求避免外部动作的强烈和场面的“闹猛”，希望自己的作品能动人以情，给人以回味。这其中多少表露出他受到《乡村女教师》、《生的权利》、《生活的一课》等这类他平素喜欢的影片的影响。他认为：这类影片能够大力发掘人物的心灵，感情浓郁，并具有哲理性。看来，他自己也是在作品的真切感人上下功夫的。

傅超武进入电影界已有三十来年了。他因为从事了导演专业而放弃了演员生活，可是他从未放弃过他的第二志愿——编剧。他今后的计划是，再写几个电影文学剧本，多拍几部片子，更好地反映人民的意愿和要求，展示社会发展的趋向，歌颂党带领人民群众所进行的伟大创造，尽一个党员艺术家的光荣责任。

（陈清泉）

## 靳 夕

靳夕，著名的木偶片编导。曾用名曾涤萍，1919年10月27日生于天津一个高级职员的家庭，少年时受过普通的中等教育，由于爱好艺术，转入天津市立美术馆西画研究班学习。其时，国难当头，靳夕积极投身于抗日救亡运动，以漫画、木刻画表达人民要求抗战的心声。靳夕的姐姐是中共地下党员，“一二·九”学生运动的参加者、组织者。经常将我党及外围组织出版的进步书刊寄给他，使在成长中的靳夕对共产党和红军充满了敬慕之情。他姐夫以任天马笔名所著《活跃的肤施》更加深了他对革命圣地的向往。不久，遂加入了党的外围组织“抗日民族解放先锋队”。未几，“七·七”事变，抗战爆发，靳夕随同两个姐姐参加平津流亡同学会，转辗烟台、青岛、济南等地，同时进行抗战的宣传活动。在去延安的途中路经太原时，参加了薄一波同志领导的“牺牲救国同盟会”的“抗日决死队”接受军训；1937年参加八路军，在总政治部随营学校接受军政训练。结业后，鉴于在该地区建立抗日根据地的需要，靳夕被分配在五台县搞民运工作，后又调入中共晋东北特委编辑《动员报》。晋察冀军区成立后，在第二军分区政治部任宣传干事、文艺干事。七月剧社成立后，任政治指导员、美术教员、美术队长。后被调到《晋察冀日报》社，任美术编辑。靳夕于1938年1月在五台县加入中国共产党。

在此期间，靳夕或活跃于部队战士之中，或深入敌后，或在根据地的民众之中，用他手中的笔作画，表现我抗日根据地的军民生活，动员民众，宣传抗日思想，瓦解敌伪军。在此期间，他创作了大型宣传画、招贴画、展览画片、木刻、油画、漫画一千一百余种（传单，插图不在内）；连环画五册；石印及木刻画报（主编）各一种。重要的作品有水粉画《养猪》、《戎冠秀》、《纺线》；木刻《埋地雷》、《送郎参军》、《在聂司令领导下前进》、连环画《老黄忠祈六》（表现民兵的生活）、连环漫画《东条末日》、漫画《“治安强化运动总结”的总结》等。这些作品有着强烈的现实性和尖锐的战斗性，对配合抗战，起到了“团结人民，打击敌人”的作用。其时，物质条件是简陋的，水粉、油画颜料、画笔以及标语刷等等都是自己制造的。在战斗生活极其艰苦的环境里，靳夕怀着极大的政治热情和革命乐观主义精神，遵循毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》所指示的方向，紧张地战斗，几经生死考验，表现了一个革命战士对祖国、对革命事业的无限忠诚。

抗战胜利后，靳夕任晋察冀军区抗敌剧社美术创作员和张家口北方美术供应社顾问。第三次国内战争爆发，他随军做宣传工作。华北军区成立后，任《战友》半月刊副主编。这期间的主要作品有连环画《王老栓报仇》（反映地主压迫农民）、《李大虎》（反映战士生活），油画《分浮财》、《控诉》，漫画《玩火》、《吹泡泡》等。

全国解放前夕，第一次文代会后，靳夕响应党的关于部队文艺工作者参加电影工作的号召，来到东北电影制片厂任美术片组副组长。1950年美术片组迁到上海，任上海电影制片厂美术片组副组长（后又曾任上海美术电影制片厂副厂长），同时兼任木偶片导演工作。三十多年来，靳夕作为美术片的导演，以他多年积累的艺术实践及其总结的部分美术片创作理论，培养了一批中青年的创作干部，为发展我国的木偶电影作出了贡献。

靳夕编导的影片题材丰富，形式多样，有古有今，有中有外，有抒情，有喜剧，各有风貌，别具一格。他的第一部作品《小小英雄》是一部童话样式的影片，塑造了一个儿童英雄形象，为木偶片表现现代儿童精神面貌开拓了道路。该片是我国尝试拍摄的第一部彩色片。这部彩色片的试验成功，得到文化部的表扬。

1953年，靳夕在蔡楚生同志的赞助下，写出我国第一部木偶与真人合拍的童话片剧本《小梅的梦》，随后，由靳夕自己担任导演兼造型设计，影片中小女孩小梅和那些玩具木偶一起演戏，喜爱玩具而又不爱护玩具的小梅，在幻梦中受到玩具们的谴责，她终于改正了自己的缺点。这部人与木偶合成的影片给人一种新鲜感并富有儿童情趣，在真人与木偶合成的技术上取得了经验。

1954年，靳夕参加捷克斯洛伐克举办的卡罗维·发利国际电影节，在这里，他看到了某些国家具有民族特色的电影和捷克斯洛伐克的民族、民间艺术（包括木偶戏和木偶电影）。鲜明的民族风格及其艺术的魅力，吸引着各国的代表；也使靳夕深深感到愈是民族的艺术愈是有世界意义。于是，他决心对我国木偶电影的民族化做一番尝试。回国不久，他请童话作家洪巩涛将其创作的民间故事《神笔马良》，改编成木偶片剧本。这是一个古老的民间传说，它通过一支神奇的画笔，表达了劳动人民渴望幸福生活的愿望，具有中国神话的浪漫主义色彩。在艺术处理上，他为了使影片既具有浓厚的民族色彩，又具有木偶片的假定性特征，使两者成为并立不悖的艺术整体；在造型设计上，大胆地将戏曲的脸谱演化为近似漫画的夸张手法；在服装设计上，则将明代服饰给予大胆的取舍，有些反面角色，为强调其丑恶本质，在服饰上亦赋予性格特征；在情节处理上，采取我国民间传说的传统手法，开宗明义，将主人公马良的学画愿望及其所受的嘲弄展露在观众面前，而后是仙人赠神笔，马良得笔助人为乐，所画之物皆成现实，乃使贪官夺笔据为己有，因不能驾驭，又求于马良，马则利用其贪欲，以神笔画海中金山使贪官倾覆于大海；最后是万民皆乐。这种完全属于我国民间传说的手法，带有朴实无华的色彩，有如一组四扇屏的年画。而故事本身又体现了农民的朴实愿望和民间传说中常见的使统治者自食其果的“革命”方式。所有这些，都是使影片呈现浑然一体的民族风格所不可或缺的条件。由于民族的风格和朴实的手法，使影片在国内和国际上多次获奖。1956年，该片在我国举办的全国优秀影片评奖中获得文化部颁发的优秀影片一等金质奖。1956年8月，在意大利威尼斯第八届国际儿童电影节获“八至十二岁儿童文艺影片一等奖”。同年9月在叙利亚大马士革第三届国际博览会电影节获“短片银质第一奖章”，同时又在南斯拉夫第一届国际儿童电影节获“优秀儿童电影奖”，1957年2月在波兰华沙第二届国际儿童电影比赛会获“木偶片特别优秀奖”。

《神笔》完成之后，他导演了一部民间木偶纪录片《中国木偶艺术》，通过这部影片的拍摄，他从福建的传统木偶艺术中吸取了大量的营养。之后，他便导演了一部神话题材的《火焰山》，这部影片的民族风格较之《神笔》显得更浓重了些，在探索木偶片的民族风格方面积累了一些经验。

1958至1959这两年内，在党的“双百”方针鼓舞下，靳夕以旺盛的创作热情创作和改编了九个不同风格样式的美术片剧本，并导演了四部木偶片。当时，为了教育青少年认识资本主义腐朽没落的本质及其虚伪性，他改编了童话作家钟子芒的《谁唱得最好》，并根据一组连环画改编了讽刺片《龙

虾》。在这两部影片里，靳夕尝试了一种新的、讽刺漫画的风格、样式。《谁唱得最好》是抒情讽刺片，夸张幅度较小，稍近于写实。两个流浪儿金发和银发，既有“偶味”，又很可爱。导演运用对比手法，在演唱会上让猫和狗狂吠乱叫，却受到评委们的好评，它们的主人投机商获得大笔奖金，红极一时；金发、银发优美动人的二重唱却被认为是“叫花子玩意”，收养他们的老小姐“慈善家”投机不成，将他们重弃街头。其讽刺与抒情的风格和谐地统一在影片之中。《龙虾》是讽刺闹剧，夸张幅度极大。酒店老板登出一则消息，将资本主义世界各派系特务诱集于一堂，他们为捕一个政治嫌疑犯互相猜疑，皆以对方为捕捉对象，而大打出手。这两部影片都发挥了木偶电影的特性。

1959年，靳夕继续探索新的风格。《一只鞋》便是他将民间喜剧搬上银幕的一次尝试，但这不是舞台剧的照搬，而是木偶化了的喜闹剧，是具有寓言色彩的风俗画。影片表现苛政猛于虎的主题，情节曲折，两个主要人物毛大富夫妇的性格善良、幽默，王七奸诈，县官昏庸，老虎正直，都给人留下了深刻印象。在民族风格的表现上又完全不同于《神笔》和《火焰山》，而是有着更多的乡土气息。在语言上采取风趣的韵白，人物动作上采取大幅度的夸张。全片形成一种新颖的民间风味的喜剧风格。1963年，靳夕便着手编导一部长达80分钟的抒情神话片《孔雀公主》。从创作路子看，通过上述多种风格的尝试之后，他融会并消化了某些艺术养料，又进入了一种大篇章，多色彩的创作领域。《孔雀公主》的民族色彩是极为浓郁的，它是根据傣族叙事长诗改编的。孔雀公主喃嫫娑娜爱慕并下嫁勐版加国王子召树屯，后遭诬陷，王子召树屯讨敌胜利回朝，揭露宰相麻哈仙那通敌和陷害公主的阴谋，后经历艰险，终于获得爱情。这是古代傣族人民的风情画和抒情诗，它既有神化的魅力，又有诗一般的意境；既有抒情的笔调，又有漫画的笔触；既有深蕴的哲理，又有俊俏的刻画。影片在傣族地区放映时深受傣族人民的欢迎。这部影片是靳夕的代表作。

十年浩劫之后，靳夕导演了描写小刀会小侦察员的《西瓜炮》和《阿凡提》。《阿凡提》是根据维吾尔族民间故事改编的。阿凡提是劳动人民智慧的化身。影片以传奇式的喜剧风格，写他以种金子戏弄贪财的巴依，很有幽默感。人物造型和背景设计的民族特色浓郁。种金子的故事是荒诞的，人物与情节都是假定的。如何运用电影艺术手段，使这一假定，符合现实生活的逻辑？影片就以阿凡提为惩戒巴依对人民的残酷剥削，千方百计诱使巴依拿出全部家产，归还穷苦百姓，作为他的全部行为目的。在每个细节中都表现阿凡提的机智、幽默，处处比狡猾的巴依高出一筹。而对愚蠢、贪婪、吝啬成性的巴依，在每个细节上都刻画他狡猾，愈狡猾愈不容易上当。但经过几个回合的斗智，使阿凡提最后获得巴依的信任，反衬了阿凡提的智慧。这部作品受到观众的好评，于1980年获文化部颁发的优秀影片奖和“百花奖”的最佳美术片奖。

靳夕在美术片的创作道路上，经历了漫长而多样的创作实践，这些实践，部分地反映在他的一些文章中，其中有不少文章总结了他自己，以及其他美术电影艺术家的创作经验，在一定程度上填补了我国美术电影在理论探讨方面的薄弱环节。在这些文章中，靳夕再三呼吁美术电影艺术家在创作时要注意美术片的特性，要发挥美术片的特长，要重视对美术片特性的探讨和研究，

并且对美术片的特性问题，提出了自己的看法。在《谈木偶片的特性》（1958年《电影艺术》）一文中，靳夕根据自己多年来在创作上的探索，提出了木偶片既具有造型艺术的特性，又必须有木偶趣味，又是通过电影这一特殊表现手段表现出来的，而这三者都必须注意一个共同的特点，即艺术的夸张，这就构成了木偶片的特性。木偶片“不能以写实的手法来反映生活”。木偶片反映生活的手法是“高度地运用夸张和概括，巧妙地发挥幻想和虚构”。指出在剧本创作上要“根据自己的特性来选择题材”、“确立样式”，“不是一切题材都可纳入木偶片创作范围的”。指出木偶片剧本创作的另一种情形便是“不敢虚构，不敢夸张，无数的清规戒律把自己的笔束缚在‘写实’的圈圈里。”在《美术电影的艺术虚构》（1962年《电影艺术》）一文中，靳夕更进一步提出了“由于工具和材料所形成的局限性，便成为美术片的特点。这个特点便是不适于追求形体和动作上的如实感，而却适于形体和动作上的虚拟和夸张”。“由于形象和动作上的这种特点，使得美术片在反映生活、反映现实方面必须采取独特的艺术手段”。“美术片虽然同样要以科学态度忠实地反映现实生活中现实的人，但它所采取的表现手段却可以大大地逾越生活的常规”。美术片有它自己的规律，“这规律就是‘高度的假定性’”。“在这种意义上，美术片也可以说是一种‘想入非非的艺术’”。根据这一点，他认为美术片的艺术手法不仅应该注重神话的、童话的幻想，而且应该注重闹剧、荒诞剧和漫画式的虚构手法，这种大幅度的艺术虚构同样符合美术片的特性。因此他在美术片的艺术虚构方面主张“抓取事件发展过程中的一切偶然性因素”，“浓缩式地排除过程性的情节描叙，跨跃式地从喜剧冲突的外围接触到冲突的核心”。在木偶的动作上，他认为“由于不可避免地受到（木偶自身）先天物理作用的支配，不可能做到绝对的形似”，而应“使其传神，达到神似的地步”；在木偶造型方面，他主张“材料感”、“工艺性”，并根据不同材料所制的木偶，要求具有“偶味”（木偶、玩具、泥玩）“俑味”（泥俑、陶俑、木俑）。以上这些理论的核心是“假定性”，即从制作材料的“假定”特质到创作方法上的“假定”的构思。他认为美术片“假定性愈强的作品，愈能达到艺术上的真”。

上述这些在探索中的观点，我们可以从他的作品中得到印证。例如从选题到确立样式，他总是首先考虑是否符合“木偶的”这个先天特征。《一只鞋》的民间寓言喜剧风格是由其荒诞的情节：“人为老虎接生”和“老虎替人伸冤”所规定的，而该片的人物造型及动作只有用“偶味”来刻画才更趋艺术上的完善，毛大富夫妇的既敦厚纯朴，又夸张有趣的造型和动作，既是“喜剧的”又是“木偶的”；县官和公差的糊涂、凶暴则完全可以从他们丑态百出的动作和夸张的造型上体现出来。对这些人物的塑造，有时可以夸张到极度，如差役见老虎走进公堂，吓得“嗖”地窜到柱子顶端，而县官则吓得跳起数尺而又钻到桌下。两位胖瘦公差在发现毛大富手中的扇子时，一跳老高，如两只恶鹰扑下，将大富牢牢捉住。靳夕认为“愈是在这种时候愈能看出材料的局限性所带来的优越性”。所以，这一题材几乎是“天然的”符合于木偶片的特性。

“材料感”、“工艺性”以及“偶味”、“俑味”，其实都是从木偶片的局限性派生出来的，在艺术上便形成“假定性”，这是一个不可分割的整体。《谁唱得最好》中许多漫画人物的橡胶材料感，具有玩偶味；如大嘴巴歌唱家，青蛙般的大嘴，唱起歌来一张一合，特别显示出橡胶的质感和“偶

味”。《龙虾》中许多漫画人物的木雕材料感，则具有木雕的趣味；《阿凡提》的人物造型有针织品的材料感，它们有着风格夸张的布玩偶的风味。还有一些影片虽然并不注重木偶外形的材料感，但对木偶身体结构的材料性能却予以极大的发挥，如《孔雀公主》中公主细腻、柔软的舞蹈及纱飘的质地感，都是动作设计者在合乎物理、生理现象的基础上巧妙并夸张地运用银丝材料的结果。而所有这些，都不妨碍它们的人物具有“工艺性”特色，即每个木偶都应该是一件精致的工艺品，正如一种艺术作品除其本身具有的艺术感染力之外，同时还是一件可供欣赏的艺术品。

在木偶片的一切创作手段中，最主要的，起统率作用的手段则是艺术虚构。靳夕认为，木偶片的艺术虚构“可以大大地逾越生活常规”，可以“抓取事件发展进程中一切偶然性因素”。这在他的剧本创作和导演工作中都可以得到印证。他根据马尔夏克的诗改写的喜剧片剧本《双胞胎》，将孪生兄弟俩的正反面行为互相错植，造成家长和社会对两者行为的误断，引起一连串的笑料，间接的批评了家长在子女教育中的偏爱，娇宠所造成的后果。《一只鞋》里老虎巧遇王七杀人，而虎为感谢毛大娘为雌虎接生，将被杀者之扇赠毛，毛大富因不知内情出售该扇，遂成冤狱，当毛含冤无可申诉时，虎则杀人者之物证遽至，咆哮于公堂，冤乃得伸。这里的“巧”与《双胞胎》之巧有所不同，《双》片是以相貌之酷似引出一系列误会的情节，而《一》片则是以误会的情节烘托出善良正直的人物（包括毛大富夫妇和拟人化的老虎）。但需要强调的是，这一切“偶然性”的东西，都是现实生活逻辑的“必然”，只不过它是通过“假定性”的特殊手段反映出来而已。

靳夕现任中国电影家协会理事；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。

老骥伏枥，志在千里。现在靳夕正准备导演一部长木偶片《西岳奇童》（根据民间传说改编、由他自己编剧），希望他在木偶片艺术创作的征途上继续前进。

（顾汉昌 何郁文）

## 蔡 贲

蔡贲，曾用名蔡光镇、蔡卓如，老战友都亲切地叫他阿采，祖籍广东省新会县，1919年12月生于香港，在十年内乱时期备受“四人帮”一伙迫害，于1973年6月1日不幸逝世，他是一位为新中国电影事业献出了毕生精力的事业家。

蔡贲出身于一个店员的家庭，十口之家全靠父亲微薄的工资度日，生活贫寒。他从小勤奋好学，写得一手好字，酷爱画画和体育活动，在校各科成绩优良。当他读到高中时，抗日战争爆发，他激于爱国热情，在父兄的支持下，经廖承志同志办事处介绍，于1938年7月毅然离开香港，投奔革命。他历尽艰险，跋涉千山万水，终于到达革命圣地延安，进入抗日军政大学学习。翌年初夏，他被调到宣传队工作，1939年7月加入中国共产党，年底随抗大一分校东进，到达山东根据地。抗战期间，他历任抗大一分校文工团美术股长，山东实验剧团政治指导员，山东军区文工团副教导员、副政治委员。

在革命征途上，蔡贲不论做什么工作，也无论职位高低，他都勤勤恳恳，认真负责，有一分热发一分光。他有书法绘画的特长，在民主革命时期，每到一地他就拿起墨笔刷大标语，画壁画，宣传党的政策；在广泛开展敌后群众工作中，他穿上小棉袄，戴上平光眼镜，乔扮成写字先生，到村镇给农民写对联、写家信，利用自己专长，既为人民服务，又从中做动员群众、组织群众的工作，在战火纷飞的年代里，他有着不畏艰险，勇往直前的战士本色。解放战争打响了，他原是《山东文化》社副主编，没有上前线的任务，但他却主动提出停办刊物，亲自带领编辑部人员上前线参战，从1946年底一直打到淮海战役胜利结束。在前线，他负责主编《鹿水报》，在配备上只有几名记者，一架收发报机。白天行军、战斗、采写，晚上收听新闻，编排，刻腊纸，把中央的指示精神和最新的战斗捷报及时送到战士们的手里。1947年他所在的部队西线出击，挺进大别山，一连十几天大雨滂沱，他积劳成疾发高烧，但仍坚持行军、作战、出报，得到部队的好评。他先后参加过著名的许昌战役、济南战役、淮海战役，采写了大量报道我军光辉战绩和战斗英雄的通讯，以文艺作武器鼓励人民、打击敌人，有时还直接拿起枪杆子和敌人进行战斗。由于他工作出色，作战勇敢，曾两次荣立二等功。

全国解放后，蔡贲服从组织分配，放弃自己想搞创作的愿望，到上海电影制片厂担任领导工作。面对着陌生的电影事业，他刻苦学习，努力熟悉业务。很快由外行变成内行，成为一名卓有建树的社会主义电影事业家。

蔡贲在电影生产、技术管理方面是很有贡献的。解放后，在电影生产和企业管理制度上，旧的一套制度不适用了，新的社会主义电影企业生产管理制度还没有建立。蔡贲作为“上影”生产、技术工作上的主要领导者，他边工作、边摸索，经常深入摄制组、车间，踏踏实实地向有经验的专家和工人请教，同时，还认真阅读有关资料和书籍，融会贯通国内外的经验，在实践中总结了电影生产中的一些基本规律，在他的主持和组织下，形成了影片生产的计划管理、摄制组的组成、摄制成本的核算，影片制作的基本定额，包括主要原材料的消耗定额等一整套较为完整的管理办法和制度，使“上影”建立起较为科学的制片生产秩序。

随着电影事业的发展，“上影”原有的大而全的组织体制，既不利于贯

彻“双百”方针，也不能适应电影发展的需要，只有进行必要的改革，才能促进创作生产的进一步繁荣。1957年“上影”进行分厂，实际上是按专业化要求进行的一次体制改革。蔡贲是这次重大改革的实际组织者。从机构设置，分工协作原则的确定，到人员、设备的分配和干部的配备，他都做了大量细致的工作，后来的事实证明，这次改革是富有成效的。

三年调整期间，蔡贲又在总结以往工作经验和广泛听取群众意见的基础上，主持修改制订了一系列规章制度，例如《艺术片摄制程序及分阶段管理的暂行规定》和《关于加强制片技术管理的若干暂行规定》等等，对于改善和促进上影制片生产，起了积极的作用。

电影技术是电影艺术创作的手段和物质基础。上海是我国电影的发祥地，有着悠久的历史，但是在旧社会，电影技术发展迟缓，同先进国家相比，还处于十分落后的地位。为改变这种状况，蔡贲也倾注了不少心血。无论是洗印工作从作坊式的手工生产发展为科学管理的机械生产，从只能洗印黑白片发展到能大量洗印彩色片；还是录音从光学到磁性的更新改造，以及特技摄影的创建等，都是在他的亲自规划和热情支持下逐步成长发展起来的。为了解决我国第一部彩色片《梁山伯与祝英台》在摄制和洗印过程中的很多难题，蔡贲和许多技术人员一起，日以继夜，同甘苦共忧乐，终于获得了成功，为以后大量摄制彩色片打下了基础。

1960年，由蔡贲主持召开的上海电影技术会议上，提出了“电影技术工作的成果，最后要体现在银幕效果上”的主张，以及将清（晰）、稳（定）、匀（称）、真（实）、细（腻）五个字，作为对电影技术各个部门的共同要求，为电影技术工作的发展指明了努力方向。上海的电影技术工作，从五十年代到六十年代中期，有了很大的发展和提高，在这些成绩中，都凝聚着蔡贲的心血。

蔡贲同时又是一位优秀的党的工作者。他关心人、体谅人，善于做思想工作，他象磁铁一样，团结了一批学有专长的专家为党的电影事业刻苦工作，并且关心他们在政治上的成长，有些同志就是在他的具体帮助下加入了党的队伍。他处处以身作则，从不搞特殊化。蔡贲虽出生于香港，在那里他还有许多亲友，但在长期的对外交往中，他从来没有为私人办过一件事。尤其是他的细致踏实、实事求是的工作作风，更为大家赞扬、称道。

蔡贲是老干部中从外行变成内行的典型，是勤勤恳恳干一行爱一行的模范，是个受人尊敬的电影事业家。

（郭宗林 陈朝玉）

## 穆 宏

穆宏，上海电影制片厂演员，原名刘庆濂，1920年春出生于山东泰安县北集坡的一个贫农家庭。少年时代种过地，做过当铺里的学徒，饱尝了人生的艰辛。十七岁那年为了糊口，穆宏孑然一身来到上海，在英商汽车公司当售票员和驾驶员。抗战初期，在我地下党领导的进步戏剧运动影响下，穆宏心头燃烧起抗日救国的火焰，和几位工友一起加入汽车公司业余话剧团，登台演出了《刽子手王二》、《奇马》等剧，开始与表演艺术结下了不解之缘。1941年在一次工潮中，穆宏被打伤腿，逐出了英商汽车公司。他旋即考入我党领导的、充满勃勃生机的上海剧艺社，从此走上了一条新的生活道路。

在上海剧艺社，穆宏相继参加了《家》、《北京人》、《上海屋檐下》、《妙峰山》、《明末遗恨》、《边城故事》等剧目的演出。其中朱端钧导演的《妙峰山》一剧，反映的是四川某地公路畔的鸡毛店支援抗日游击队斗争的故事，穆宏在剧中饰汽车司机一角。由于他当过驾驶员，熟悉剧中人物的生活，演来亲切自然，把握角色粗犷、耿直的性格十分妥帖。后来朱端钧回忆说：“穆宏一踏上艺术创作道路，步子就是正的。”

太平洋战争爆发后，敌伪反动势力甚嚣尘上，上海剧艺社被迫停止活动。穆宏先后加入美艺剧社，苦干剧团，联艺剧团和中国演剧社等进步戏剧团体，演出过《中发白》、《荒岛英雄》、《秋海棠》、《香妃》、《马哈姆教授》、《鸡鸣早看天》、《夜店》等剧目，演技日臻成熟。

1942年，穆宏在黄佐临、费穆联合执导、石挥主演的《秋海棠》一剧里，扮演军阀袁宝藩。甫出场就以一个细小动作攫住了观众的心：卫兵们忙乱着倒茶、端洗脸水，袁宝藩开始漱口；只见他仰头喝了口凉水，胡乱漱几下，没随即吐出口，竟咕嘟嘟把水吞下肚去……这个小动作，一下子将袁蛮横、猥琐、粗野的军阀本色揭示出来了，不带脸谱色彩却丰富了人物性格。

1944年，穆宏和张伐、白沉等联艺剧团同仁满怀爱国主义激情，排演了歌颂民族气节，呼吁抵抗敌寇的大型话剧《文天祥》。他是导演之一，且以二十四岁的青年饰演年逾古稀的剧中人江丞相。该剧刚上演，便引起日本警方惊惶，粗暴地进行干预。他们以凛然正气据理力争，经过针锋相对的斗争与机智勇敢的斡旋。终于使《文天祥》顺利上演，在广大观众中留下了深刻印象。

日寇投降后，密布在中国人民头上的阴霾并未消散，不少进步人士被罗织了莫须有的罪名，受到国民党当局不同程度的迫害，穆宏也被列入二百人的黑名单中。在白色恐怖下，他仍然坚持进步立场，不为威胁利诱所动，毅然拒绝去南京慰问国民党空军，而积极参加了宋庆龄组织的福利会义卖活动。

其时因美国电影大肆泛滥，我国的话剧事业面临冲击。1948年，穆宏进入“中电”一厂，参加方沛霖导演的《再相逢》的拍摄，这是他步入影坛后拍的第一部影片。接着，他又在《子孙万代》、《万象回春》里扮演了重要角色。

天亮了！解放了！穆宏以无比喜悦和激动的心情，迎接了新社会曙光的到来。上海解放开始，他怀着满腔热情，编写出剧本《从棺材里伸出手来》，自觉地配合了党的政治宣传工作。1952年，穆宏奔赴硝烟弥漫的抗美援朝战

场，作为一名文艺战士经受了炮火的考验。嗣后，他担任了上海影协理事与天马电影制片厂演员剧团团长等职务，创作欲望愈来愈旺盛，多方面的艺术才能也得到了充分发挥。

为了给自己的创作提供坚定的生活基础，他经常深入工厂、农村、体验生活，观察各种人。他曾到过战火纷飞的战场，也曾登上军舰与惊涛骇浪搏斗；山涧，丛林，边疆，哨所，乃至抗战时期游击队战斗过的海南岛，都曾留有他的足迹……对于生活的色和光，他认真地观察、积累素材，丰富着他的生活宝库。

从1951年他参加拍摄《翠岗红旗》起，十多年来他塑造了身份不同性格迥异的各种角色，纵然不是主角，却如一片片烘托红花的绿叶，博得了观众的赞赏。例如《渡江侦察记》里的我军参谋长，《雾海夜航》里的船长，《南岛风云》里的老司务长，《香飘万里》里的专家，《长虹号起义》里老的地下工作者，《不老松》里的厂长，《金沙江畔》里的政委，《南征北战》里的敌军官等等。

荣获1949——1955年优秀影片二奖的《南岛风云》是穆宏

从影以来的代表作。影片描写了抗日时期，海南岛琼崖纵队一支伤员队伍，如何坚持斗争最后回到游击队的故事。在这部获奖片中，穆宏扮演了老司务长。他是一名老游击队员，斗争经验丰富，性格坚强又风趣。穆宏在塑造这一人物时，与饰演主角（护士长）的上官云珠配合默契，表演有分寸，朴实自然，含蓄深沉。由于日本鬼子的封山锁林，游击队与老乡们失去了联系。在艰苦的环境里，伤员们齐唱《延安颂》，这时，老司务长收到老乡送来的一点烟丝，他给自己留下一点，其余都分给了伤员。烟分完后，老司务长抽了一口烟，眼睛微眯起来，做个头晕的动作，身体摇晃着，紧接着说：“嗯，很香，很香！”并拿起破烟袋挥了挥，顿时，惹得伤员们都乐了。穆宏设计的这个动作，表现了司务长的乐观、幽默的性格。影片的另一场戏，山上的粮食吃光了，司务长把口粮都省给了伤员，自己已经饿了好几顿，还跟护士长抢着下山找粮食。护士长虽是这支伤员队伍的主要领导者，但年轻，缺乏斗争经验。司务长对护士长如同父女，处处给予关怀、帮助。当指导员把自己的一碗稀饭，分给了他俩各一半，用命令的口气强迫他们喝下时，这里，穆宏没有过多的形体动作，仅用了两只眼睛，他先望望指导员，再看看护士长，然后坚决地说：“我吃过了！”还“揭发”护士长确实没吃。说完后，他目视着护士长，以示对她的疼爱。这里如演过了，容易流露伤感的情绪，戏不足，又难以表现同志间的深情厚爱，而穆宏的表演分寸掌握的很好。他的表演，为这部得奖的影片作出了贡献。

穆宏很好学，戏路较广。他演青年，也扮老者，他魁梧英俊，常常饰演正面人物，也能演反面人物。他认为塑造银幕上的人物必须性格化，要从生活、从人物出发，这样塑造出来的角色，才能使观众动之于心，感之于情。坚持这种严肃的创作态度和现实主义的表演方法，是他表演艺术取得较好成就之所在。

穆宏正当壮年，大可施展才华，驰骋影坛，为发展党的电影事业作出更大贡献的时候，却在十年内乱中，于1969年8月被夺走了生命，这实在是令人惋惜的。

(纪 珉 林之果)

## 薛志昌

在旧中国的电影技术人员中，象上海电影技术厂录音总技师薛志昌那样经过专业学习的大学生，真是凤毛麟角，屈指可数。然而，在旧社会，毕业就是失业，知识分子报国无门，都有一段辛酸的经历。

薛志昌，原籍江苏武进，1917年11月生，1940年，他以优异的成绩毕业于上海大同大学电讯系。正踌躇满志踏上社会，一心要以所学得的技术，为祖国的电讯事业，作点贡献；同时，由于父亲濒临失业，也盼望他获得一个优惠的职位，以减轻家庭的负担。可是，他没想到，历尽艰辛挣得的一张大学文凭，竟分文不值，最终也未能敲开当时被视作“铁饭碗”的上海外商电话公司的大门，奔波了半年多，也未能找到职业。最后，他不得不放弃电讯专业，通过其堂兄、电影摄影师薛伯青介绍，于1941年进了设在上海丁香花园的“新华一厂”，向录音师陆元亮学艺。

电影与电讯，虽说是两个行业，但它们毕竟都姓“电”，尤其是电影录音，其中电器线路，机械特性等许多原理都是相通的。而薛志昌少年持重，勤奋好学，眼过入心，能触类旁通。因此，不久便独立操作机器，担任录音工作了。

在四十年代，有声电影还只有十多年的历史，录音技术还处于比较原始和落后的状态，运用的是以光电效应为原理的光学录音工艺。电影中的对白、效果、音乐的录音，都通过光电管的作用，将电讯号转换为光讯号，在胶片上感光，留下“声迹”，再经过冲洗、翻印，在放映机上还音。在完成这个繁琐的工序之前，演员（演奏员）及录音师，都无法了解声音的质量。所以，那时候搞录音工作的总是提心吊胆，不时跑到黑房里去看冲洗出来的声底片情况，才得放心。简陋的条件和艰难的工作，锻炼了薛志昌严格、准确，一丝不苟的工作作风。

四十年代后期，薛志昌在“中电”二厂，先后在张骏祥导演、白杨、金焰主演的《乘龙快婿》，洪深编剧、应云卫导演、袁雪芬、黄宗英主演的《鸡鸣早看天》，袁雪芬、范瑞娟主演的戏曲片《祥林嫂》，卫禹平、张鸿眉主演的《青山翠谷》等影片中担任录音工作。此时，年过三十的薛志昌，由于良好的专业基础和刻苦的钻研精神，已成为上海影坛技术全面、卓有成绩的电影录音师。

上海解放后，薛志昌担任上海电影制片厂录音科副科长，负责音乐录音和混合录音工作。当时，新中国刚刚建立，国家经济力量有限，“上影”在接收几个老厂的破烂摊子上，拼拼凑凑整修设备，因陋就简地恢复生产。1950年拍摄了《上饶集中营》、《翠岗红旗》等八部故事片，薛志昌就在一座原“中电”一厂摄影棚改装的录音棚（现上海电影技术厂录音棚）里，克服种种困难，录音乐和混合录音。

1952年，“上影”拍摄一部反映革命战争的影片《南征北战》，作曲葛炎对音乐录音质量不够满意，感到音色较暗，力度不够，不足以表现革命战争的宏伟气势。薛志昌遂以主人翁的态度，发挥他的聪明才智，因地制宜，在不花费国家投资的情况下，利用录音棚后面楼梯通道，土法上马，改装成一个简易“混响室”，试录后，效果显著改善，使影片中描绘千军万马的音乐形象，得到了有力的表现。

不久，薛志昌又提出向旧棚“开刀”，改造棚内结构，改善音响条件的建议。他不仅提出设想，并身体力行，付诸实施。本来，改棚并不是录音师的工作范围，但在建国初期，建筑声学在电影领域里，还是一门陌生的专业，没有现成的模式可循。于是，他与副技师赵乐山等人不断摸索，反复试验，创造条件，自己动手，对上海电影技术厂这座旧录音棚进行两次大的改造，终于使它获得了新生，成为上海各制片厂音乐录音和混合录音的标准棚。三十多年来，薛志昌以他高超的技术，在这座旧录音棚里，使用五十年代的老录音机，录制出各类影片一千多部。在这些影片中，凝聚着薛志昌富有创造性的辛勤劳动。1957年，“上影”分厂，成立上海电影制片公司（上海市电影局的前身），薛志昌被任命为公司的录音总技师。

在我国电影录音师中，薛志昌的敏锐听觉在影坛享有盛名。在调音台前，他善于辨别和发现细微的音质差异和音响平衡，准确而迅速地予以调整。他以丰富的实践经验和多变的手法，使影片的音响、音色和谐统一，紧扣主题，富有艺术魅力，而在戏曲片的录音中尤有独到之功。经他录音的戏曲片，不仅演员唱腔委婉动听，清晰悦耳，伴奏乐队富有层次，即使较难处理的板鼓等打击乐器的音响，也录得既有力度，又不刺耳。五十年代，他在完成繁重的音乐、混合录音任务的同时，还抽身参加了《盖叫天舞台艺术》、《天仙配》、《庵堂相会》等多部戏曲片的录音工作。四十年来，与他合作过的导演、作曲、指挥和演奏员们，无不敬重薛志昌虚怀若谷、从善如流的为人和精益求精、永不停步的进取精神。

担任后期录音工作，是电影生产中的“幕后英雄”，技术要求高，工作任务重，然而又默默无闻。而薛志昌三十年如一日，兢兢业业，热爱本职工作，从不计较名利。他说过，无论是故事片、科教片、美术片、翻译片，凡是上海生产的影片，我们都应该认真负责，把好影片声音质量的最后一关。

近几年，年逾花甲的薛志昌壮志未已，为发展祖国的电影录音技术不遗余力。他说，时代在前进，科学在发展，我们不能躺在五十年代水平上不提高。他以“八十岁学吹打”的劲头，阅读外文资料，钻研录音新技术，积极推行多话筒、多声道、强吸声的电影音乐录音新工艺的试验。这种具有音色纯真、清晰，层次分明以及后期加工手段丰富等特点的新工艺，也给习惯于在自然混响的录音棚里调音的录音师带来新问题，有人担心掌握不好反而会影影响录音质量而“砸牌子”，而薛志昌不考虑个人得失，想的是怎样迅速提高我国的电影录音技术水平。他说，现有的成就只能代表过去，探索新技术要敢担风险。

薛志昌对工作争着干，对技术争着学，而对荣誉名利，却是一再推让。1979年，在出席第四次全国文代会期间，中国电影家协会改选理事会，身为上海市电影局录音总技师的薛志昌主动让贤，将他担任多年的中国影协理事之职，推荐给在发展电影录音技术中做出贡献的后起之秀。他那“甘当绿叶扶红花”的崇高思想境界，备受同行与后辈的尊敬。

（马中兴）

