

# 中国电影金鸡奖文集

## (第四届1984)

## 中国电影金鸡奖文集

## 胡耀邦同志向电影“双奖”授奖大会祝贺

胡耀邦同志五月三十一日委托中共中央办公厅，转达他对正在济南举行的第四届“金鸡奖”、第七届“百花奖”授奖大会和不久前荣获文化部一九八三年优秀影片奖的同志们的祝贺。他期望电影工作者和全体文艺工作者努力再现四化建设沸腾生活，塑造勇于创新、积极改革的社会主义先进人物形象。

胡耀邦同志说：“得知同志们在开授奖大会，我很高兴。我和力群同志、启立同志都认为，这两年电影事业取得了许多新成绩，影片思想艺术水平、质量和数量及发行放映等工作，均有显著提高，特借此机会，向大会并电影战线所有同志，表示祝贺和感谢。

一九八一年，我向电影界的同志提出，坚持两分法，更上一层楼。现仍以这两句话相赠。人民和党，对电影工作者，对全体文艺工作者，寄予极大希望。愿同志们再接再厉，精益求精，努力再现四化建设沸腾生活，塑造勇于创新、积极改革的社会主义先进人物形象，不断开创我国社会主义电影事业的新局面！”

（新华社）

## 中国电影金鸡奖第四届评奖结果

### 最佳故事片奖

评委会提名：《乡音》（珠影）；《道是无情胜有情》（八一厂）；《廖仲恺》（珠影）；《十六号病房》（长影）；《咱们的牛百岁》（上影）

获奖者：《乡音》

### 最佳戏曲片奖

评委会提名：缺

获奖者：缺

### 最佳纪录片奖

评委会提名：《我们看到的日本》（新影）；《春风从这里吹起》（新影）；《夺标》（新影）

获奖者：《我们看到的日本》

### 最佳科教片奖

评委会提名：《灰喜鹊》（北科）；《黄河与森林》（北科）；《叶子》（上科）；《拱的建筑》（上科）；《消灭野鼠》（农影）

获奖者：《灰喜鹊》  
最佳美术片奖评委会提名：《鹬蚌相争》（美影）；《兔送信》（美影）

获奖者：《鹬蚌相争》

### 最佳编剧奖

评委会提名：鲁彦周（《廖仲恺》）

获奖者：缺

### 最佳导演奖

评委会提名：汤晓丹（《廖仲恺》）；胡炳榴（《乡音》）；赵焕章（《咱们的牛百岁》）；文彦（北影《血，总是热的》）

获奖者：汤晓丹

### 最佳男主角奖

评委会提名：董行佶（《廖仲恺》中饰廖仲恺）；杨在葆（《血，总是热的》中饰罗心刚）；李纬（西影《没有航标的河流》中饰盘老五）

获奖者：董行佶杨在葆（两人并列）

### 最佳女主角奖

评委会提名：龚雪（上影《大桥下面》中饰秦楠）；李羚（《十六号病房》中饰常琳）

获奖者：龚雪

### 最佳男配角奖

评委会提名：于是之（上影《秋瑾》中饰贵福）；位北原（《乡音》中饰叔公）；胡浩（八一厂《再生之地》中饰伊藤弘一）；陈佩斯（北影《夕照街》中饰二子）

获奖者：于是之最佳女配角奖

评委会提名：宋晓英（《十六号病房》中饰刘春桦）；丁一（《咱们的牛百岁》中饰秋霜）；王馥荔（《咱们的牛百岁》中饰菊花）

获奖者：宋晓英

### 最佳摄影奖

评委会提名：杨光远（《再生之地》）；孟庆鹏甘泉（青影《我们的田

野》)；赵俊宏(上影《女大学生宿舍》)

获奖者：杨光远

#### 最佳美术奖

评委会提名：王兴文(长影《李冰》)；费兰馨(《再生之地》)

获奖者：王兴文

#### 最佳音乐奖

评委会提名：巩志伟(《道是无情胜有情》)

获奖者：缺

#### 最佳录音奖

评委会提名：史平一(《再生之地》)

获奖者：史平一

#### 最佳剪辑奖

评委会提名：毛丽(长影《武当》)；兰为洁蔡敬邕(《廖仲恺》)

获奖者：缺

最佳特技奖评委会提名：陶世恭 纪景春 王大雨 董振声 才汝质 雒廷富(长影《火焰山》)

获奖者：陶世恭 纪景春 王大雨 董振声 才汝质 雒廷富

#### 最佳服装

奖评委会提名：费兰馨朱凤堂李琴(《再生之地》)；任奉仪王缉珠(《廖仲恺》)

获奖者：费兰馨 朱凤堂 李 琴

#### 最佳化装奖

评委会提名：王玢瑞纪伟华(《李冰》)；颜碧君冯小金邓伟丽(《再生之地》)

获奖者：王玢瑞纪伟华

#### 最佳道具奖

评委会提名：徐国梁(上影《秋瑾》)；孙贵中何绪成(《李冰》)

获奖者：徐国梁

#### 特别奖

- 一、授予文献纪录片《毛泽东》(新影)
- 二、授予革命历史片《四渡赤水》(八一厂)
- 三、授予故事片《不该发生的故事》(长影)
- 四、授予儿童片《候补队员》(潇湘厂)
- 五、授予青年导演陈立洲(福建厂《路》)

## 中国电影金鸡奖第四届评选委员会对各获奖项目的评语

### 最佳故事片奖

《乡音》从日常生活中发掘具有普遍意义的主题，揭示潜在的封建伦理观念残余对于人们的束缚和影响，总体构思比较完整，艺术处理和谐，声音总谱的构成有独到之处，具有清新隽永的艺术风格，特授予最佳故事片奖。

### 最佳纪录片奖

《我们看到的日本》以采访的形式抒写中日两国悠久的文化交往和人民间的友谊，角度新颖、选材生动、亲切宜人，特授予最佳纪录片奖。

### 最佳科教片奖

《灰喜鹊》生动地介绍了灰喜鹊的生态习性和在防治森林害虫方面所起的作用，画面优美，引人入胜，科学性和艺术性结合较好，特授予最佳科教片奖。

### 最佳美术片奖

《鹬蚌相争》成功地把传统水墨画技法运用于剪纸片的造型设计，在制作工艺上有新的突破，影片简练生动，具有浓郁的民族特色，特授予最佳美术片奖。

### 最佳导演奖

汤晓丹同志在《廖仲恺》的导演创作中，真实地展现了第一次国共合作时期的历史画卷，成功地刻画了廖仲恺的银幕形象，艺术构思严谨，手法洗练流畅，特授予最佳导演奖。

### 最佳男主角奖

董行佶同志在《廖仲恺》中以出色的创造留下了民主革命先驱者廖仲恺的光辉银幕形象，表演上神形兼备，从容自如，显示了深厚的艺术功力，特授予最佳男主角奖。

杨在葆同志在《血，总是热的》中，富有激情地塑造了一个当代改革者的形象，揭示出角色在重重阻力下坚持不懈的品格，具有艺术感染力，特授予最佳男主角奖。

### 最佳女主角奖

龚雪同志在《大桥下面》中以含蓄、自然的表演塑造了一个个体户青年的形象，有层次地展现了角色的内心创伤、美好心灵以及对生活的向往，特授予最佳女主角奖。

### 最佳男配角奖

于是之同志在《秋瑾》中以精湛的演技塑造了一个清末附庸维新的封建官僚的形象，维妙维肖地刻画出角色的复杂性格，特授予最佳男配角奖。

### 最佳女配角奖

宋晓英同志在《十六号病房》中成功地塑造了一个身患绝症而仍对生活充满信念的下乡知识青年的感人形象，表演真挚细腻，分寸准确，特授予最佳女配角奖。

最佳摄影奖杨光远同志在《再生之地》中，以完整的构思恰如其分地运用摄影艺术手段，在人物的造型刻画、环境形象的创造和展现时代氛围等方面成绩显著，特授予最佳摄影奖。

### 最佳美术奖

层次的音响布局，使对白、画外音、环境音响和音乐协调一致，特授予最佳录音奖。

王兴文同志在《李冰》的美术创作中，认真地搜集和研究了大量历史资料，精心再现了影片中的特定环境，美术风格古朴浑厚，在同类题材中有新的成就，特授予最佳美术奖。

#### **最佳录音奖**

史平一同志在《再生之地》的录音创作中，较好地处理了多层次的音响布局，使对白、画外音、环境音响和音乐协调一致，特授予最佳录音奖。

#### **最佳特技奖**

陶世恭、纪景春、王大雨、董振声、才汝质、雒廷富等同志在《火焰山》的特技表现上有新的探索，使影片的神话色彩得以充分的体现，特授予最佳特技奖。

#### **最佳服装奖**

费兰馨、朱凤堂、李琴等同志在《再生之地》中，严格依据生活真实设计、收集和制作了各类人物的服装，增强了影片的时代感，特授予最佳服装奖。

#### **最佳化装奖**

王玢瑞、纪伟华同志在《李冰》中搜集、考证了大量历史资料，严肃认真地设计了众多的人物化装造型，为历史题材影片的化装创作积累了有益的经验，特授予最佳化装奖。

#### **最佳道具奖**

徐国梁同志在《秋瑾》中精心设计了大量道具，较好地烘托了环境气氛，增强了影片的历史真实感，特授予最佳道具奖。

#### **特别奖**

鉴于文献纪录片《毛泽东》形象地反映了毛泽东同志的历史功绩，为表彰以延安电影团为代表的新闻纪录电影工作者在战争年代艰苦的条件下为中国人民留下了珍贵的革命文献资料，特授予特别奖。

鉴于《四渡赤水》艺术地再现了毛泽东军事思想光辉的一页，较好地塑造了无产阶级领袖的群像，为表彰创作者在重大革命历史题材影片创作上所作出的可贵努力，特授予特别奖。

鉴于《不该发生的故事》尖锐地揭示了特定历史时期的党群关系的曲折变化，具有强烈时代感，产生了良好的社会效果，特授予特别奖。

鉴于儿童故事片《候补队员》富有情趣地表现了当代少年儿童的生活，为鼓励影片的青年创作者在探索儿童片艺术特点上所取得的可喜成绩，特授予特别奖。

鉴于青年导演陈立洲同志在《路》的创作中，表现了一群待业青年在创造性劳动中所焕发出的自立自强精神，真切地勾划了新时期社会变革的一个侧影，在艺术上有新的探索，特授予导演特别奖。

## 中国电影金鸡奖

### 第四届评选委员会名单

名誉主任委员：夏衍（作家、电影剧作家、评论家）

主任委员：袁文殊（电影评论家）

张骏祥（导演艺术家、电影评论家）

委员：（以姓氏笔划为序）

于 敏（电影剧作家、评论家）	沈嵩生（电影教育家）
于 蓝（表演艺术家）	余倩（电影评论家）
于彦夫（导演艺术家）	林杉（电影剧作家、评论家）
王心刚（表演艺术家）	武兆堤（导演艺术家）
王树忱（美术电影艺术家）	罗艺军（电影评论家）
羽 奇（科教电影专家）	郑洞天（青年电影导演）
李 準（电影剧作家）	凌子风（导演艺术家）
张 弦（电影剧作家）	钟惦棐（电影评论家）
汤晓丹（导演艺术家）	程季华（电影史学家）
陆柱国（电影剧作家）	谢晋（导演艺术家）
何钟辛（纪录电影艺术家）	鲁彦周（电影剧作家）



## 评《乡音》

蔡师勇

### 一、否定“我随你”——《乡音》的思想意义

《乡音》问世，注家蜂起，霎时间涌出了五、六家之多。不言而喻，这现象表明，《乡音》触及到了现实生活里人们所关心的重要问题。

记得有人说：看完《乡音》，渐渐地把其余的东西都忘却了，唯独陶春的一句台词——“我随你”——总也忘不了。言下之意是：《乡音》不仅平淡，而且贫乏。那倒也无妨。因为，即使作出这种评价的观众，终究无法否认“我随你”三字给人留下难以遗忘的印象。这就够了！在《乡音》里，陶春口中的“我随你”不是无足轻重的口头禅，复非贴在人物脸上的标记。它乃是作者从生活中发现，经过掂量，才让它多次重复的。重复就是强调。强调就是重点。假如用否定“我随你”来概括《乡音》的“主脑”，大约是不会离谱太远的罢。而人们关于《乡音》的争论，也自然或深或浅同对于“我随你”的理解和评价有关。

在那样一个偏僻的小山村，那样一个普通的小家庭，妻子对于丈夫的意见，总以附和与顺从的口吻说：“我随你”。这有什么诗意？有什么足以令人颤栗或者不安的激情！没有。它很平凡。可是，当艺术家用他那奇异的显微镜，把这个细胞从躯体上摘取下来审视，人们却感到了惊讶！对于今日的多数观众，根据常识，辨别出盲目的“我随你”的不合理性，是容易的。如果说有什么困难的话，恐怕在于准确地分析造成陶春精神状态的根源。

唯物主义历史观要求我们，应始终站在现实历史的基础上；不是从观念出发来解释实践，而是从物质实践出发来解释观念的东西。说到陶春的“我随你”，人们必然联想到中国长期的封建社会残存下来的伦理观念：“三从四德”、“三纲五常”，等等。这是很自然的。我们知道，在历史上已经过时了的生活方式基础上形成的社会风尚，不会自动地迅速地全部地随着经济和政治的变化而变化。那是一种根深蒂固的习惯势力，法律规范和行政命令都很难使它根本改变。而艺术作为社会舆论，却可以在这个领域起到巨大作用。就此而言，艺术的力量就是社会舆论的力量。所以，即使仅从马克思主义伦理学的观点看，《乡音》也具有不容忽视的重要性。

然而，传统的道德风尚，无论它有多么久远的历史渊源，也不能不受到现实的社会关系的制约。陶春式的“我随你”虽然具有典型性，并没有以同等的程度和同样的形式存在于八十年代中国的一切家庭。经济状况，政治觉悟，文化教养，家庭分工，地理环境等各种因素，都直接和间接地对传统道德风尚产生肯定的或否定的影响。我国社会学家利用电子计算机对一千多份抽样进行回归分析，得出结论：男女青年教育程度每增加一档（小学—初中—高中—大学），结婚年龄约推迟一岁。可见，我国传统的“早生贵子”的封建观念，随着现代文化教育的变化而变化。这就启发了我们：不能把陶春的“我随你”，仅仅看成是封建伦理观念的产物；还应当从陶春、余木生这个小家庭的物质实践中，寻找更为深刻的社会根源。

恩格斯在他的名著《家庭、私有制和国家的起源》里写道：“只要妇女仍然被排除于社会的生产劳动之外而只限于从事家庭的私人劳动，那末妇女

的解放，妇女同男子的平等，现在和将来都是不可能的。妇女的解放，只有在妇女可以大量地、社会规模地参加生产，而家务劳动只占她们极少的工夫的时候，才有可能。而这只有依靠现代大工业才能办到，现代大工业不仅容许大量的妇女劳动，而且是真正要求这样的劳动，并且它还越来越要把私人的家务劳动溶化在公共的事业中。”（《马克思恩格斯选集》第四卷第 158 页）列宁也指出，只有“开始把琐碎家务普遍改造为社会主义大经济，那个地方和那个时候才开始有真正的妇女解放，真正的共产主义。”（《列宁选集》第四卷第 18 页）革命导师的论述，从原则上为我们理解《乡音》所反映的社会问题，提供了一把钥匙。

《乡音》的故事，发生在党的十一届三中全会后，农村开始实行生产责任制那段特定历史时期。余木生包下一条摆渡船；陶春养猪、卖猪；小家庭盖新房，力图发家致富；以及石埠镇人们开朗、乐观的气氛，周围环境正在发生变化——榨油房改建，龙泉寨通车，……所有这些描写，虽然着笔不多，而且置于后景，也足够点明时代。当然，变化还仅仅是开始！——问题就在这里。余木生为了盖新房，还欠着一百多块钱债；老叔公既然不停地编斗笠，便也证明还有人需要它……。总之，石埠镇的山民，还过着清贫的生活。《乡音》运用大量镜头，显示石埠镇四周连峰叠嶂，杳然无际。既是歌颂山川秀丽，也是为了说明山村的封闭性。处在这具体的社会—地理环境里，人们的意识形态不可能不相对地趋向于保守和狭隘。从影片本身，我们推断不出余木生和陶春两人此前所从事的是哪种生产劳动。我们可以估计，过去的余木生参加集体生产劳动，陶春则主要操持家务——尤其是在她当了母亲以后。农村实行生产责任制，他们两人的劳动内容稍有变化，但是，这个小家庭的结构，他们在社会生产中所处的地位，并没有发生根本变化：余木生从事的是社会生产劳动，陶春则较少参加社会活动，把绝大部分时间用于管理家务。这，就是他们在家庭中处于不平等地位的根本原因。

陶春得病的消息在村里传开以后，朋友对杏枝说：“这些天大伙都在说表姐的病。”杏枝无限感慨地回答：“可怜的表姐还从来没被人这样重视过。”这里所说的“人”，当然不是指的木生，而是指村里众乡亲，镇上老百姓。所以，杏枝提出的俨然是有关“人的尊严”的大问题。其实，道理很简单：余木生参加了社会生产劳动，见多识广；不仅拉木排的小汽船上的人认得他，来往摆渡的人认得他，镇上百货店和肉铺里的售货员也认得并且尊重他。而陶春呢？她长期只从事家务劳动，怎么可能取得那个小小的“社交界”的重视呢？

既然余木生和陶春两人之间的关系在根本上是由他们在社会生产中所处的地位决定的，那么，对于“我随你”以及影片中的人物的评价，恐怕就要重新考虑了。

陶春前后讲了四次“我随你”。第一次，杏枝邀陶春到龙泉寨赶集、看火车，陶春想去，余木生不同意，说：“咱们庄户人家不图那个新鲜，还是等大桥通车了再说吧。”然后，余木生提出卖猪问题，陶春温和地回答“我随你”。为什么余木生不同意陶春到龙泉寨呢？最直接的原因，是出自庄户人家不图新鲜这样一种意识。这种意识，乃是还处于半自给自足状态的小生产者传统的保守心理的反映。其中当然也包含有长期熏陶形成的不尊重妻子意愿的因素。影片用余木生背着上岸的那个瞎子所说的话——“天黑天亮对我都一样”——隐喻余木生在心灵上是一个盲人，说明了他对妻子的不尊重

纯属“下意识”。再进一步考虑，不难看出，余木生当时的心思，完全集中在卖猪——还债这件对于小家庭的存在关系重大的事情上面。从维护小家庭的根本利益看，这种考虑是无可厚非的。那么，陶春的“我随你”，难道就不能把它理解为对一项正确决策的赞同吗？不论作者主观上企图赋予他的人物以什么样的行为动机，也不论评论家们怎样采用哲理化、伦理化甚至政治化的术语去解释“我随你”，影片自身的现实主义力量，使我们可以根据银幕形象的客观性得出上述论断。这样的分析，也适用于陶春的第二、三、四次“我随你”。第二次，陶春、木生两人在家中对话，木生建议把蛋鸡卖了光养菜鸡，陶春回答“我随你”。人们从中看不出陶春屈从余木生的痕迹。第三次，木生和陶春把猪卖了，共得一百零八块五毛四。余木生拿出零头给陶春，留下一百元准备凑足数还给舅舅——“人家还等着办大事呢，你看好不好？”面对这充足理由和和蔼态度，陶春又说“我随你”。第四次，陶春选中了尼龙女式春秋衫，定价十四块五毛。这价格，在杏枝看来是“合算”，在售货员看来是“不贵”，可是，在余木生看来却是“高级的料子，种田人整天干活，一年能穿几次啊”。他不同意陶春买下这件衣服，反而把陶春手中的五块多钱拿去买小猪娃——“五块多钱能买一只，你说买不买？”陶春又是温顺地回答“我随你”。乍一看，余木生也委实太寡情了，甚至真象杏枝恨恨咒骂的那样：“猪猪猪，就知道猪，人都快成猪了！”实际上，余木生处理这件事，以及杏枝所说的“连擦脸油都不知道买一盒”等所表现出来的，更多的还是一个物质生活长期贫困、穷怕了的老实巴交的传统式庄稼汉的务实精神。这样说，丝毫不低估他对陶春作为妻子的特殊需要重视不够；如果拿现代城市青年的眼光来看，简直是不可容忍的！然而，这里究竟包含有多少浓厚的封建伦理观念在内呢？欠着一屁股债，鸡蛋都舍不得吃，大前门烟都没抽过的他，难道能不把发展家庭经济放在首位来考虑吗？

不难预料，对于上述见解，许多人是不接受的。他们的主要理由之一，就是：《乡音》是一部讽喻性很强的作品，绝对不能像你那么迂腐地去理解！好吧，那就让我们也来点“哲理性”的分析。

“我随你”，意味着在两个人之间有一个自愿地服从另一个人的意志，按照第二个人的意志行事。抽象地讲，世界上没有在一切方面都绝对平等的两个人（在这里，平等是应当作广义理解的）。因此，当两个人合作去从事同一活动时，不可避免地要产生一个人承认另一个人的权威性这种状况。恩格斯指出：“两个意志的完全平等，只是在这两个意志什么愿望也没有的时候才存在；一旦它们不再是抽象的人的意志而转为现实的个人的意志，转为两个现实的人的意志的时候，平等就完结了；……总之，两个意志以及与之相伴的智慧在质量上的任何区别，都是为可以一直上升到压服的那种不平等辩护的。”（《马克思恩格斯选集》第三卷第142页）在老榨油房劳动，明汉要服从师傅的意志；在新榨油房劳动，师傅要服从明汉的意志。生产力的发展，生产工具的革新，迄今为止也还未能改变一个人服从另一个人意志这种不平等关系。（——再说一遍，在这里，平等是应当作广义理解的。）

关于陶春的“我随你”，无论在理论上还是在实践上，都可以根据某种超历史超现实的抽象范畴去加以考虑。从落后的应当被淘汰的社会风尚的顽固性——尤其是封建的人身依附关系——这个角度看陶春和余木生的关系，不仅必要，而且有说服力。因为，正是封建伦理观念在偏僻山村的巨大保守性，加上长期囿于家务劳动，使得受过新中国文化教育，并且曾经有过

当教师理想的陶春，仍旧逃脱不出传统习惯势力的束缚。但是，从《乡音》所展示的直接现实来看，陶春毕竟不同于解放前、甚至五、六十年代的农村妇女。她对于自己的“我随你”，是这样解释的：1、木生是个正派人；2、包下渡船后，木生风风雨雨，很辛苦，大家夸他，队里奖他，她也敬重他。可见，在“我随你”里面，包含有超越单纯夫妻关系的社会性因素。更重要的是，陶春并没有在一切方面都扼杀个人的意志去顺从木生的意志。在对待明汉“倒插门”这件强烈触动封建观念的事情上，陶春毅然违背木生的“不干涉主义”，前往张家说项，取得了“外交上”的重大突破！《乡音》的这一笔十分精彩。它表明陶春实际上是一个有主见并且在关键时刻可以付诸行动的人。这岂不是有力地证明，不能仅仅以封建伦理观念的受害者去形容陶春这个人物么！

家庭妇女力图在社会上取得和男子平等的地位以及一般意义上的妇女解放，决不只是封建主义制度下的特殊社会问题，它也是资本主义制度下的一个迄今尚未解决的社会问题。恩格斯针对资本主义社会指出：“现代的个体家庭建立在公开的或隐蔽的妇女的家庭奴隶制之上，……。在家庭中，丈夫是资产者，妻子则相当于无产阶级。”（《马克思恩格斯选集》第四卷第70页）列宁也说：“甚至最先进国家的资产阶级立法也利用妇女较弱的地位，使她们处于不平等的和受屈辱的地位。”（《列宁选集》第四卷第71页）在社会主义国家里，妇女的解放已经不再成为一句空话；但由于历史上遗留下来的旧社会风尚仍然起着作用，也由于物质生产水平的局限，男女平等在短时期内不可能彻底解决。所以，不应该将争取妇女解放和男女平等看作只属于反封建范畴的历史任务。《乡音》所提出的问题，除了与清除封建伦理观念有关，在很大程度上也同社会主义时代男女在家庭中不能平等的部分现状有关。否则，我们就不能理解，为什么《乡音》不仅在农村，而且在城市知识界，都引起颇为强烈的反响，此外，在分析陶春这个人物形象时，不能无视个性特征的因素。根据叔公的介绍，杏枝的母亲——一个比陶春年长的未出场的农村妇女——就不像陶春那么温顺，是一个“个性太强”的人。虽然在她身上肯定也有封建道德观念的烙印。杏枝的“野”或刚强，除了社会历史的原因，也有属于个性特征的因素。

余木生无疑有着世代相传的封建意识，尤其是大男子主义。其集中表现是对妻子关怀、照顾、尊重都不够，特别是对陶春的病症的漠然态度，是绝对不可饶恕的。用他的话说，就是不如明汉对杏枝那样“把情份看得重”。他把后者归结为“文化高”。这种解释大致正确，但不全面。余木生真诚地像一个庄稼汉那样地爱陶春。他没有虐待过妻子，大概也从来没有采用压制手段使陶春屈从自己的意志。和叔公比起来，他接受更多的新社会的教育。应当说，即使在对待陶春的态度中，也说不上有什么属于世界观领域的严重缺点。就拿他对陶春发脾气（全片中唯一的一次）来说，尽管说出了“我就是条牛，也要喝口水”这种话，但是，一旦陶春兴奋地告诉他明汉家同意“倒插门”，木生的态度立即缓和。他的大男子主义，既有主观原因——长期受旧社会风尚熏陶的结果，也有客观原因——经济文化的落后、以及陶春对他的过份“敬重”。有一种意见认为，陶春得病后余木生的巨大转变是不可信、不必要的，应当让他继续处于麻木状态，才能更有力地揭露封建伦理观念的可恶和顽固。可是，我却认为，余木生的转变是必要的和可信的。缺点是影片表现这种转变所设计的细节流于直露和浅显。说余木生的转变是必要的，

是因为通过这种处理，可以反证陶春在家中的不平等地位和积劳成疾，至少有一半是由她自己对丈夫的过份温顺造成的。不难设想，如果陶春在许多事情上也能像她对待明汉“倒插门”那样果断，对于余木生的建议经常发表个人看法，或者要求余木生适当担负一些家务劳动，余木生不会拒绝的，因为他们毕竟是新中国成长起来、具有一定社会主义觉悟的新农民。余木生后来的大转变，恰好反衬了陶春先前的不觉悟。这是一。第二，说余木生的转变是可信的，是因为他对陶春的态度，纯粹出于自己丝毫也觉察不出的“本能”。在本质上，他是一个好丈夫。是一种人们根本意识不到的毒素毁掉了一个可爱的家庭。这就强烈地揭示了农村经济文化的落后和封建伦理观念残余的严重危害！从这个意图上说，余木生的转变使《乡音》批判陶春“我随你”的意图更加明朗化、尖锐化。陶春的可悲在于不知道自己的可悲，更不知道只要作些努力就多少可以改变这种可悲地位。换句话说，陶春的可悲在于不理解自己的处境，更不理解自己的力量。这是《乡音》所蕴含的深刻的思想意义之一。说到这里，我们不妨附带提一笔，对《乡音》设置陶春得癌症的情节议论几句。依我看，《乡音》为了唤起人们对于封建意识残余的警觉所下的这副“药”，不尽恰当。除了人为的戏剧性痕迹过重以外，从人物关系的客观逻辑来看，陶春和余木生之间没有严重到非得癌症不足以解决的矛盾，余木生也没有严重到非等到妻子身染不治之症才会觉醒的“思想癌症”。

在《乡音》里，杏枝和她爷爷，是从相反的角度评价陶春的两面镜子。叔公不断肯定、表扬陶春和木生，把他们的家庭奉为完美、和谐的典范；杏枝不断否定、批评陶春和木生，认为这个家庭是畸形、扭曲的代表。在杏枝这个人物身上，既有现代受过文化教育的农村青年积极向上、目光远大、不甘受封建传统观念束缚的进取精神，又有尚未成家立业、缺乏生活经验的天真幼稚。杏枝要求陶春敢于作主，不要怕丈夫，不要事事随人，听人摆布；她激烈抨击木生“太不公平”，“太欺负人”，“把我姐不当人看”，“一点民主也没有”，充分表现了小姑娘“初生之犊不畏虎”的冲劲。然而，所谓家庭民主，是一桩难以说清的事。丈夫和妻子，一票对一票，在两个人的意志发生冲突时，没有第三票存在，也就不能按照少数服从多数的原则行事，只能一个人服从另一个人的意志，于是民主也就不复存在。人们会说，谁的意见正确就听谁的嘛！这话说来容易做起来难。语云：“清官难断家务事”。大量家务事超越法律规范以外，任何第三者也无法持平公断。我们可以批评木生对于陶春的疾病麻木不仁，却难以批评他提议卖猪、养菜鸡，乃至没有给陶春买香皂和擦脸油。难怪陶春要语重心长地说杏枝：“等你成了家以后，你就晓得了。”杏枝不愿意再像陶春那样生活下去，她追求一种全新的生活。但这种生活是什么样子的？它怎样才能到来？杏枝不甚了然。她要求龙妹坚持上学，说明她看出了文化教育的重要性，可是，教育本身的力量不是万能和无限的。陶春受过小学教育，依然是个陶春。而且，为了维持教育，普及教育，发展教育，就必须有充足的物质基础。明汉是个工人，看样子很可能被提拔成为干部。在未来的小家庭里，他不可能比木生承担更多的家务劳动——大概除了为自己打洗脚水。杏枝种果树，可能成为果树专业户；但她能够因此不承担更多的家务劳动，或者提出和明汉分担家务劳动吗？根据她这个人的个性，这一点或许能够实现。她甚至可以驱使明汉处处随她，变成一个男性陶春，发展出另外一种形式的不民主。而作为一个现实的带普遍意义的社会问题，男女在家庭中的所谓“民主”关系，仅依靠杏枝的精神力量（不

是性格力量)是解决不了的。由此看来,杏枝对陶春一家的批判,方向正确,“上纲”太高,和实际情况有点脱节。这种脱节,反映了作者对他们所表现的现实生活的认识和批判,同作品艺术形象本身的客观内容之间的某种程度的脱节,也就是思想与形象之间的局部脱节。

《乡音》好在没有勉强地指示未来的家庭模式。它只是利用艺术形象——榨油木撞声的消逝,火车声的出现,象征性地预示着时代的发展趋势。意识的一切形式和产物不是可以用精神的批判来消灭的。只有革命地改造了意识所由产生的现实基础,才能把它消灭。《乡音》提出了在建设社会主义物质文明的同时,要重视建设社会主义的精神文明;而它的客观效果又补充指出:为了建设社会主义的精神文明,又需要加速社会主义物质文明的建设。陶春们想去看山那边是什么,这种愿望的最终实现,仅仅依靠反抗木生们的大男子主义,自作主张,终究是办不到的。一旦陶春们创造出了更多物质财富,参与了社会主义商品经济的流通网络,她们的眼界自然会开阔,她们的大脑自然变聪明。这时,一代新人就可能成批涌现——虽然还免不了经过一番意识形态的斗争,但那时将变得更容易一些。概言之,只有在社会主义现代化建设所创造出来的强大物质经济基础上,才能产生出逐渐消灭陶春和余木生头脑中的旧思想、旧习惯,逐渐形成更合理的家庭关系的根本条件。这既是杏枝没有意识到的,也是作者揭示得不够充分的。当然,我们要说一句公道话:艺术毕竟不是政治经济学教科书。“批判的武器当然不能代替武器的批判,物质力量只能用物质力量来摧毁;但是理论一经掌握群众,也会变成物质力量。”(《马克思恩格斯选集》第一卷第9页)《乡音》作为“理论”即社会舆论,不可能把属于经济领域的问题放在首位。只要它催促人们思索,鼓励人们进取,“也会变成物质力量”。

## 二、否定“我随你”——《乡音》的艺术探索

前文有关“我随你”的分析,主要表达了一位观众的想法,并没有正面触及《乡音》这部影片的作者究竟是歌颂还是批评陶春这一颇有争议的问题。

关于《乡音》对待陶春的态度,其作者们大概是成竹在胸的。可是,绝大多数观众,没有机会同作者交谈,只能就作品论作者。这实际上倒也不失为一贴检验作品社会效果的“试剂”。

陶春首先是一个新中国劳动妇女。在她身上,具有我国劳动人民几千年流传下来的吃苦耐劳、勤俭朴素的品质,和贫苦农民夫妻之间同甘共苦、相濡以沫的品德。这是在社会主义时代得到继承和发扬的民主性精华。同时,她又是一个在几千年来基本维持着自给自足与半自给自足经济状况的落后山村中成长起来的农村妇女,带着古老陈旧的社会风尚的深刻烙印与沉重枷锁。这是在社会主义时代必须被淘汰却尚未能被淘汰的封建性糟粕。她虽然受过教育,却由于农村生产力发展缓慢、生活水平相对低下,长期囿于家务劳动小圈子里,形成了视野的狭隘。列宁说过:“人的缺点通常同他的优点有关。一个人的缺点仿佛是他的优点的继续。”(《列宁全集》第三十三卷第144页)陶春的温顺,就是优点与缺点的统一体。她是一个复杂的多色的人物。《乡音》这部影片客观上流露出了对于陶春这种复杂性格的矛盾心理。这恰好反映出一个具有现实意义的问题:在当前的历史大变革时代,所谓民族的传统美德将会发生什么样的变化?我们怎样看待这种变化?除了生活本

身，恐怕无人能作出使人满意的回答。这种困难，丝毫不影响我们理解《乡音》的倾向性。应该说，《乡音》对待陶春的封建性糟粕所持的批判态度，是明确无误的。不过，要取得这种认识，就必须分析影片的艺术构思。

《乡音》在内容方面否定“我随你”，在形式方面也否定“我随你”，即否定迫使观众时时处处跟随导演意图的被动局面。《乡音》试图在电影与观众之间建立新的平等的关系，使观众能够比较冷静、比较理智地欣赏艺术，也就是让观众在心理上间离地对影片不断作出积极反应。

现代西方纪实派电影理论，就其消极面言，乃是一种宣扬电影走向非意识形态化的错误主张。而就其积极面言，它要求隐蔽技巧，实际上就是要求创作者观点的隐蔽；这对于艺术创作自然有好处。从当代电影的发展趋势看，用接近纪录片的手法拍摄故事片，已经不再是一个特殊的电影流派、一种特定的电影风格；它几乎已经成为当代电影的“底色”（——演员化妆时必先敷施的“底子油彩”）。就传统电影的观点来看，像《乡音》这样一方面追求纪实性，又一方面企图让观众在心理上间离地对影片不断作出积极反应，似乎是两者不可得兼的。但《乡音》的出现，表明上述两者的结合并不是绝对不可思议的。

除了在结构、摄影、表演等方面力求朴素、自然这些众所周知的因素，构成《乡音》纪实性的重要因素是镜头运用上的两多两少：1、远景多，特写少；2、长镜头多，短镜头少。为了说明问题，我们拿一部与《乡音》的艺术风格——清新、淡雅、抒情——相近似的影片《城南旧事》作为对比。1、在镜头总数中远景（包括大全景）镜头所占百分比，在《乡音》里为10%，在《城南旧事》里为1.7%；特写镜头所占百分比，在《乡音》里为3.4%，在《城南旧事》里为7%。2、在镜头总数中80英尺以上的长镜头所占百分比，在《乡音》里为2%，在《城南旧事》里为0.8%；10英尺以下的短镜头所占百分比，在《乡音》里为25%，在《城南旧事》里为46%。（必须声明：这种对比是忽略了普通银幕影片与宽银幕影片的差别）

较多的远景（包括大全景）和较少的特写，意味着《乡音》注意人物与环境的关系，重视环境自身的独立含义，乐意给观众提供选择欣赏重点的更多自由，显示出作者们以大观小地剖析一个偏远小山村的宏观视角。较多的长镜头和较少的短镜头，意味着《乡音》力图造成日常生活的忠实纪录的印象。为了使追求纪实性和让观众在心理上间离地对影片不断地作出积极反应二者结合起来，《乡音》编织了一个多层次的信息网络，把传统的重复、对比、隐喻、象征等艺术手法以新的方式组合起来。

第一个层次是语言系列。其中包括：海鸟衔石填海的神话表明用顽强的意志填平旧意识形态之海的决心；竹杆的谜语隐喻陶春的可悲命运；瓜与藤譬喻陶春对木生的依附（虽有实物形象，主要是借杏枝之口说出的）。以语言形式出现的艺术手段，优点是明确，缺点是浅露。只有一个例外：余木生与瞎子的对说，隐喻余是心灵上的盲人。这个隐喻倒是隐蔽的，但又近于晦涩。

第二个层次是作为活动场所一部分的从属性实物系列。其中包括：杏枝和明汉两次走过的那条狭窄、阴暗的石埠镇小巷，隐喻他们与环境的不协调；余木生的渡船，表明他虽能渡人却不能自渡；虎崽随陶春上山打柴玩弄的小甲虫，隐喻陶春背不起柴堆、在困顿中挣扎的可怜；陶春和龙妹数次端洗脚盆的同一景别和机位，隐喻生活的重复、停滞和大男子主义的冥顽不化。这

些以实物形式出现的艺术手段，优点是隐蔽，缺点是失诸隐晦。只有一个例外：陶春在镇上看到一辆推土机，代表新的生活信息闯入了陶春的心灵。不足之处是，陶春对车辆的反应被表演得过火了。

第三个层次是具有独立价值的音响—造型系列。可以把这个系列概括为“群山—榨油声—老叔公”。

1.关于群山。《乡音》的故事，发生在一个偏僻的山村。重重叠叠的山峦，自然会成为电影画面的组成部分。可是，《乡音》并没有让群山以宿命的消极的姿态进入画面，而是深谋远虑地利用群山。这不仅表现在以较多的远景和大全景将群山框入画面，更表现在穿插于影片中的五个群山空镜头。从剪辑的角度看，这五个群山空镜头主要是作为过渡镜头使用的。从观众视知觉的直接感受看，这些空镜头优美、壮丽，不啻一曲山河颂。同时，它们又时时遮断观众的视线，给他们以封闭之感。和榨油声一样，这五个群山空镜头，是作者有意留出“空白”让观众咀嚼和回味已经发生和即将发生的情节。诚然，群山可以视个人情况之不同而激发出种种联想。但这不等于在《乡音》里它们没有任何固定的含义。实际上，群山揭示出了人和自然界的辩证关系：人们对自然界的狭隘的关系制约着他们之间的狭隘的关系，而他们之间的狭隘的关系又制约着他们对自然界的狭隘的关系。正因为如此，那穿透群山隐约可闻的隆隆火车声，才有巨大的艺术魅力！另外，从艺术技巧的角度看，群山的环抱形成了一个硕大无朋的共鸣箱，为《乡音》出色的音响设计提供了理想的回荡空间。

2.关于榨油声。人们盛称《乡音》采用榨油房木撞声的巧思，不是偶然的。一部影片越是具有纪实性，那么，银幕上的造型因素就不可避免地越具有不确定性、可选择性，换言之，观众就拥有对画面内容进行选择的更多权利，拥有看什么不看什么，注意什么不注意什么的更大自由。这就给作者激发观众积极思考、确立作品主题思想的创作意图造成了一定困难。在不愿意采用强制性蒙太奇的前提下，导演找到了榨油木撞声。本来，榨油声是石埠镇固有的背景音响，除了代表榨油房的存在，没有任何指向性。可是，在银幕上，榨油声作为听觉对象不同于视觉对象：它是无固定方向的和不可选择的。对于音响，处在黑暗放映厅里的观众不能决定听什么不听什么，注意什么不注意什么。但音响又不像语言那样是“思想的直接现实”，不具有词一概念的明确性、固定性。既然重复就是强调，强调就是重点，导演就利用榨油声的重复，使它成为思想的间接现实。第一次榨油声出现在杏枝批评陶春不敢作主去龙泉寨之后。画面是石埠镇大全景，然后切进榨油房里水磨在慢慢转动。榨油声提示了生活方式的古老和生活节奏的缓慢。第二次榨油声出现在杏枝批评陶春像瓜藤一样依附木生，陶春的回答使她心绪紊乱之后。榨油声已经成为人物内心活动的外化和延伸，撞击着观众的心扉，启发他们去回味陶春和杏枝的那番对话。第三次榨油声，出现在发现陶春得癌症，杏枝痛骂木生之后。剧情发生了突变。在令人窒息的气氛中出现的榨油声，具有弥漫性效果。观众耳朵听着榨油声，心中不由揣度着笼罩在这榨油声里的木生、杏枝、老叔公等人，此时此刻各自都在想些什么呢？这是足以勾起无限遐思的意味深长的间歇，它让人联想起契诃夫话剧中著名的停顿。三次榨油的重复，确实使技巧显得外露。但如果它不以惹人注意的形式出现，便也达不到促人深思的目的。

3.关于老叔公。在《乡音》里，老叔公的贯穿动作，就是：坐着一唠叨



一编斗笠。既诉诸观众的听觉，又诉诸观众的视觉，真是集造型与音响于一身。他总共出现了七次。每当余木生和陶春之间的应当受批判的关系得到表现，他就出来赞美陶春的温顺和木生的忠厚，颂扬这个小家庭。譬如，陶春说了“我随你”，接着叔公就表彰陶春“多温顺，多规矩”；余木生拿出仁丹给陶春治病，陶春脸上露出幸福、满足的微笑，接着叔公就告诫杏枝“人要知足，想那么多干什么”……这很像一个人每做错了一件事，旁边就总有另外一个人叫声“干得好！”一样。叔公扮演了一个相当于布莱希特话剧中的“幕间人”的角色。影片作者通过他的嘴，从反面评价陶春和余木生。他越是肯定陶春和余木生，就越激发起观众怀疑乃至否定这所谓的“天上一对，地上一双”。通俗地讲，叔公其实是处处在“帮倒忙”。影片作者希望通过叔公这个人物，促使观众参与创作，积极思索。叔公是理解《乡音》创作倾向（其中也包括对陶春是赞美还是批评）的一把钥匙。在以往的影片中，采用类似手法极为罕见。《乡音》的大胆尝试充分体现了艺术家的勇气。它表明，在纪实性的“底色”上，电影的未来发展前程无量，大有可为。

当然，《乡音》所采用的由上述三个层次构成的信息网络，并没有取得同等程度的成功。它的第一个层次即语言系列——童话、谜语等等，给影片抹上了意念化的色彩。其中尤以用竹杆譬喻陶春最甚。它的第二个层次即从属性实物系列，把大量细节“密码化”，以致造成信息叠置、喧宾夺主的后果。对于电影来讲，重要的是整体效果，是基调把握，是要言不繁，是总的情绪和气氛的准确和一贯。在这个意义上，第三个层次即造型—音响系列是比较出色的。

一部严肃的具有美学价值的影片，不可能不具有思想的深刻性。平庸之作之所以平庸，关键在于思想平庸。《乡音》的作者们，思想敏锐，善于从大家看得很平常的凡人小事中事现问发，题，揭示矛盾，提炼出发人深省的题旨，这是难能可贵的。

看得出，《乡音》的作者们对于我国南方农村生活是比较熟悉，而且富有感情的。缺点是，当他们从自己所熟悉的生活中发现问题之后，在将思想转化为形象时，过份地“提纯”了。“提纯”有助于形成淡雅、清新的格调，然而也削弱了影片应当具有的生活意趣。为什么在表现陶春一家的日常生活时，就不能出现一点幽默、谐谑的小插曲呢？为什么余木生的左邻右舍就不能过来串串门，聊聊天呢？陶春出院回家时，为什么不能更多地表现村民们来问寒暖，而只有几个路人不痛不痒地说“她表姐回来了”一类的话呢？在戏剧舞台上，历来讲究“删枝蔓”。在银幕上，某些用舞台眼光来看属于枝蔓的，往往正是宝物。我们喜欢《乡音》的清淡，肯定《乡音》的高雅，并不从而认定天下电影应以《乡音》为法。豪放与粗犷，崇高与深沉，作为影片的风格，与清淡享有同等的地位，否则，我们的创作路子岂不越走越窄了么？！

《乡音》是以陶春身患重病结束的，仿佛留下了无限的惆怅。然而，就在那淡淡的哀愁里，我们听到了革命乐观主义的高亢旋律。作为个人，陶春或许不久于人世；而小小的石埠镇，随着榨油声的消逝和汽笛声的长鸣，正迅速跟上时代的步伐。——“你听，这声音，震得人心里都动！”这是陶春也是《乡音》最后的一句台词，它应和着滚滚的车轮，衬之以如黛之青山，多么激动人心！对于古老的山村，《乡音》不是毫无批判地加以田园牧歌化，一味去赞美所谓的“民风淳朴”，而是用前进的目光，清醒、明朗的态度，

歌颂党的十一届三中全会以来我国农村的深刻变革，指出在社会主义现代化建设中新的生活方式必将战胜和取代旧的生活方式这种不可逆转的历史趋势，充满了对美好未来的憧憬和信心！

## 与时代同步前进 ——试论文学和电影中写改革的作品

李国文

—

能够参加这样的盛会，和电影界的同志们接触，我觉得很荣幸。我和电影界的交往，第一次是和我敬重的艺术家水华同志合作，根据我的小说《月食》改编的影片《蓝色的花》（暂定名）。第二次是峨眉厂根据我另一篇小说《空谷幽兰》改编成的影片《琴思》。第三次，是长影厂目前正在改编拍摄的《花园街五号》。虽然有三次合作的经验，但对于电影，基本上是个门外汉。所以，只能从写小说的角度，谈谈改革题材的作品，和文学与电影的关系。

大概任何一位作家——除了极个别的情况外，都希望自己的作品，会被更多的读者接受。电影是被千万双眼睛注视的，银幕常常萦系着亿万颗心。作为媒介手段来说，电影艺术也许是波及面最广，最深入的艺术品种之一。所以，对于作家来讲，电影是个非常迷人的世界，是个非常有色彩的世界，也是个具有强烈吸引力的世界。差不多我认识的许多作家，都和电影有着或浅或深的因缘。

然而，也存在着“触电”说，似乎电影碰不得，一碰就会触电，轻则打一下，重则毙命。还有一种“陷阱”说，一掉进去，没完没了，难以脱身。这些论点，有其部份的正确性，但也存在着某种程度的形象化的夸张。我在三次交往中感触较深的一点，象蛛网似束缚住作者手脚乃至思想的，倒是迫使文学就范于电影特有的、必要的规律和不必要的规律，以及根本谈不上规律的框框、习惯，某些人的脾胃等等，使之望而却步。

可是，反映我们正在变革中的伟大时代，迅速地、准确地去塑造带有时代精神的改革者形象，成为电影工作者和文学工作者共同努力的奋斗目标。近年来出现的许多改革题材的文学作品，纷纷被改编搬上银幕，这正是证明这两支队伍，把创作的主要力量开始聚集于新的领域，为创造出无愧于我们时代的同步文学和电影而努力。

同步，顾名思义，就是与我们生活着的这个时代同一步伐前进。

同步，也就是使我们的作品（包括文学作品和视觉形象的作品）近距离地反映我们的现实生活。

同步，具体到今天来讲，应该把重点放在改变我们国家命运的这场伟大的变革上来。应该把视线投注于致力改变中华面貌的改革者身上。应该把笔、把摄影机对准更广阔浩瀚，更气象万千的现实世界，由于改革而牵动了整个神州大地。

因此，我认为笼统地称之为改革题材，至少有三点不够贴切吻合的地方，而会带来一些弊病。一、因为已经有了工业题材、农村题材、军事题材，以及青年题材、婚姻恋爱题材、家庭伦理道德题材等等提法，而且类目的区分，有愈来愈细的趋势。因此，把具有重要意义的，反映我们这场伟大变革的作品，和上面所举出的各类题材相提并论，处于同等的地位，实际上会起到削弱和低估以改革为主体的同步作品，对于现实生活的积极作用。二、改革已

经浸透生活的各个方面，即使一些偏僻闭塞的角落，也吹进了改革的春天气息。无论工业题材、农村题材、军事题材，都不可避免地要写到这场改革，以及与改革有关的内容。如果单列改革题材，有可能陷入就改革写改革，而与生动丰富，纷纭复杂的现实生活割裂，走单打一的路，导致简单化、模式化。三、社会生活的多元结构和无法分割的相互关联，作为社会生活的个体，反映到作品中的人物形象，必然呈现的多层次和多侧面的复杂性、多样化，已经注定了单纯的某一题材的说法的不完整性。而题材的相互跨越现象，将越来越普遍。这也有助于作家广开思路、扩大生活面。任何一部具有史诗性质的文学作品，都很难用某种题材的框框来套住的。

艺术，同步反映时代，从宏观的角度看，应该说是一种正常的、必然的历史现象。试以唐代诗歌的发展为例，从初唐、盛唐、中唐、晚唐四个时期纷陈杂出的诗人，他们的诗作，无一不反映出诗人所处的那个时代的特色。更进一步，具体到一位诗人的早期、中期、晚期作品，也不难从诗行间，找到具体年代的风云变幻。

从文学发展史的观点看，原始文学是从古老的神话发轫，随后是宇宙洪荒的传说，一直到家族、始祖的似史非史的文学记载，这样在漫长岁月中发展而来。虽然，作品产生的年代湮没无考，但是，大抵上可以估计作品描写的时代与作者所处的时代，保持着一个相当遥远的距离。随着生产力的发展，随着人类对于社会生活的认识愈来愈复杂深刻，视野的开阔，信息手段的发达，因此，文学作品所表现的时代，和作者所生活的时代，也益发地接近，乃至同步了。

同步，若是作机械的、片面的理解，认为只有今天的作品写今天发生的事情，才算得上同步的话，那是很不准确的。而且也是一些同志借以不赞成作品反映时代，反映我们正在进行中这场伟大变革的一种遁辞。所谓同步，除了具体在作品中反映时代的生活气息外，也是对于从事社会主义文学或电影的工作者，如何使自己的思想与时代保持同步的问题。

接触时代，深入生活，掌握时代脉搏，获得生活中各种信息，正是时代对于文学或电影工作者的要求。如果我们缺乏对于改革的热情，缺乏去探求追索生活的勇气，缺乏对那些在改变我国面貌的创业者、改革者、建设者的讴歌、呐喊的积极性，缺乏对阻挠这场改革的习惯势力、保守思想、以及各式各样的障碍困难的憎恶，那么，显然无法在作品中来反映这场伟大的改革。大概也就只能发思古之幽情，去描写什么故园旧事，往昔悲欢；要不，以胸臆间的自我，随便敷衍，在浅浅的、淡淡的背景上，去写男女恋情，鸳鸯蝴蝶；或者，武斗开打，刀光剑影，一直到妖魔鬼怪，神仙志异。当然，作为文学或者电影这块地盘其幅围是相当宽阔的，应该而且也需要一些主流以外，或者说是非主流的作品，存在于这园地之中，构成一种百花齐放的局面。只有一种样式，舍此以外，概不许生存的枯零凋落的景象，象八出样板戏一统天下的情况，无论怎样说，也是极不正常的。但是，如果在作品中，在银幕上，充斥着远离生活，背对现实，与时代绝缘，无视人民心声的非主流作品和影片，实际上，应该认为是文学和电影工作者对于时代的失职。

文学史上就有过这样的空白期和中断现象，非是那个时期不曾有过作家，而主要因为那个时期的作家，由于这样或那样的原因，未能反映他们所处的那个时代罢了。电影的历史虽短，但我们确实从那些大师们的杰作中，看到了三十年代整个资本主义社会的经济危机，看到了第一次、第二次世界

大战，以及近几十年来时代变化的深刻记录。作为一个电影观众，不能不为我们近年来较少出现波澜壮阔的史诗式影片，足以更浩大的背景上，深刻反映我们所走过来的革命道路的崎岖曲折，艰难险阻，而感到遗憾。

## 二

为什么要努力与时代同步？

第一：时代的需要。

现在很难预料，当若干年以后，也许是一百届的“百花奖”和“金鸡奖”又同期在这里举行的时候，那时的观众，也就是距离我们一百年以后的人们，他们要是想通过电影了解二十世纪八十年代，在中国这块土地上的共产党员，革命志士，以及亿万群众，是怎样继往开来，通过伟大的改革而使祖国走向康庄大道的？是怎样勇于探索，敢于创造，披荆斩棘，奋勇斗争而在历史上留下光辉业绩的？我想，若是通过现在这些小男小女，小故事，小爱情，小悲欢，小插曲式的影片，和影片中那些齿白唇红，油头粉面的主人公，决不会得出一个正确的、符合历史真实的印象。

而要获得一个完整的二十世纪八十年代这些从事改革，重任在肩的创业者、革新者的概念，恐怕还是要从反映时代精神，反映生活主流，反映那些做出辛勤努力，付出巨大代价，经过艰难奋斗，百折不挠，奋勇直前，因而推动历史进程的一代新人的作品或影片中，获得正确的认识。

当然，不可否认，写新人，写正在成长和发展中的新人，其难度要大于写我们已熟知了许多年的旧人物、小人物、历史人物。因为这些刚从地平线上萌发出来的新的人物，新的事件，是处于不停的变动状态之中，尤其在孕育、萌发、新生过程期间，这种变动又呈现非常剧烈的态势。这就增加认识的难度。所以，同步反映时代的作品或影片，最初阶段难免会出现一些观察失真，判断不准，思考欠深，以及艺术上的仓促粗糙现象。这也正是目前一些沉湎于创作往事故旧、才子佳人、平凡琐事、自我扩张等作品或影片的作家、编导，用以诟病其他人为反映时代所作出的努力，而表示看不起或不屑为之的口实。其实，写今天远较写昨天为难，写静态则比写动态，怎么讲也是容易得多。要是我们试着分析一下，就不难看出，那些往事故旧类的作品和影片，被一些对过去不很熟悉，不甚了解的读者和观众喜欢，尤其被洋人欣赏的最主要原因，是由于在霎时间有耳目一新的效果罢了。至于那些新才子佳人式的作品、影片，细细考较一下，也未必有超出三十年代鸳鸯蝴蝶派的高明之处。而那些着重表现自我、名曰创新的作品和影片，虽然花里胡哨，摆出一副足以吓死人的面孔，但遗憾的是，在这张面孔的背后，常能看到从洋作品、洋电影里借鉴得未免太过份的痕迹。因此，这些作者、编导嘲笑近年来出现的，写改革，写现实，写时代的作品和影片为“速朽”的东西，而只有他们的作品和影片才是传世的不朽之作，其实，说穿了，也不过讨得几分便宜罢了！

一个有责任感和使命感的作家和编导，还是应该知难而进，去反映我们这个巨大转变，开创未来生活进程的时代。每个大时代，都会产生属于那个时代的文学艺术，产生属于那个时代的在文学艺术方面的大师。米开朗琪罗、芬奇、拉斐尔，被称作文艺复兴时期的巨人。而鲁迅的名字，又和五四开始的新文化运动连在一起。

如果我们回顾以 1978 年党的十一届三中全会为标志而兴起的新时期文学，它的成就，所以远远超过前十年和前十七年的一个主要特点，就是这些文学作品最充分地展现了我们的时代，由于适应了时代的需求，所以才得以达到建国以来少有的繁荣景象。

第二：人民的需要。

人民是创造历史，也是创造生活的主人公，他们在为这个壮丽的事业贡献力量。因此，他们有权利要求在文学艺术作品中，看到自己作为一个创造者的形象，在书籍、银幕、电视剧中出现。

有一份文学报刊，曾经在几个图书馆作过读者抽样调查，一些反映现实生活，以写改革为主要内容的作品，还是相当受欢迎的。同样，我们还可举出好几部小说的例子，特别经过电影、电视剧的改编，经过电台的连续广播，读者和观众累计在一起，数以亿计。为什么会吸引这么多群众关心和注意？除作品本身的艺术魅力以外，还应该看到，人们总是愿意在文学艺术中，看到自己，看到自己周围的人，看到自己的这个时代。

所以说，写现实生活，与时代同步，也是为了满足人民的需要。

文学艺术，实际上也是社会生活的一部份。过份强调它的功能，或者过份贬低它的功能，都是不正确的。然而，它总是要起到它能起到的作用的。尤其是社会主义文学，它还有除了消遣以外的更积极的、潜移默化的精神力量的社会功能。所以社会主义文学的责任感、使命感，也就表现在这里。

近两年，我有机会接触一些正在从事改革大业的各种类型的人物，虽然他们职务不同，身份不一，文化水平，以及兴趣爱好，都很不一致。但是，他们不约而同地对文学艺术寄予厚望，甚至强烈地要求作家，艺术家为他们所开创的事业助一臂之力。我写长篇小说《花园街五号》，很大程度上是由于这些力主改革的同志们的鼓励。他们的热情和积极性，他们的理想，他们的才干和魄力，他们在改革过程中所经受的磨难和挫折，他们在实际工作中所碰到的强大的阻力，都使得我感到责无旁贷地应该在作品中为他们呐喊、鼓吹，通过作品，吸引更多的人关注这场伟大的改革。

列宁在论述托尔斯泰的时候，曾经把文学艺术，喻为时代的一面镜子。那么，改革已经成为目前生活进程主流的时候，从事改革大业的上上下下的亿万人民，成为支撑着整个社会的脊梁骨。作为时代一面镜子的我们，把主要的力量，投入到反映改革主流，表现这一代从事改革的新人的创作高潮中来，大概是理所当然的。

在这里，也还是要注意到文学艺术的多样化。用生态平衡这个科学术语，来形容文学和电影这块园地，保持各种品类的艺术样式的生存和发展，才能构成百花齐放，繁荣昌盛的局面，似乎是准确的。因此，所有的作品和电影，都在写改革，当然不可能，而且也决不是正常的。但是，如果在文学作品中，在银幕上，毫无时代气息，不见改革踪影，回避生活矛盾，作家和艺术家们在现实面前，闭上了眼睛，对从事社会主义文学和电影的人来讲，那才是真正的反常现象咧！

### 三

努力同步反映时代，还在于作家、艺术家冲破距离论限制的勇气。

在创作和创作中所要表现的时代，保持着一段相对的时间距离，应该承

认，是一种客观存在的必然现象。这和从宏观角度看待所有现实主义作品，总是与时代同步的论点并不矛盾。《红楼梦》是一部反映封建社会走向衰败没落时代的长篇巨著。作者曹雪芹也是在碌碌半生以后，再回过头去写的。

《战争与和平》里所着力描写的俄法战争，拿破仑和库图佐夫的决战，距离托尔斯泰写作的时间，已经过去了半个世纪。

所以产生距离论的说法，主要因为：

一、复杂纷纭的生活现象，有如万花筒似的令人眼花缭乱，目不暇给，使得作者常常不容易把握事物的本质。而且逼近了看，往往达不到高瞻远瞩，通观全局的效果。

二、正在剧烈变革的生活本身，存在着一个不断地否定和不断地肯定的辩证发展过程。必须等到这个过程基本终结，才能得出符合历史唯物主义的结论。时间是最好的澄清剂。三、从认识论的观点来看，由感性而理性，由初级而高级，也需要一段时间——那怕是很短的距离。

但是，距离论是可以冲破的。它不存在着不可逾越的界限。有人认为，似乎篇幅较短的作品，能够在这方面取得突破，而长篇小说，工程浩大的电影，属于重型武器一类，要想冲破距离论，达到与时代同步，难度是相当大的。然而，近年来，恰恰是长篇小说起到了率先作用，从《沉重的翅膀》起，到我写的《花园街五号》，以及《男人的风格》、《彩虹坪》、《故土》、《跋涉者》等等作品，其注意力的焦点，是对准着正在变革中的时代的。尽管这些长篇小说被高明者贬之为“速朽文学”，然而它们被千百万人阅读，并且起到了一点微薄的作用，即使“速朽”，也很值得的了。

由此证明，距离论是可以冲破的。

一、生活节奏在加快着，一切变化都呈现出快速进行的状态，这就容易被作者加以掌握。封建社会长达千年，它的变化是以水滴石穿的状态，在漫长的时间里，以极其缓慢的方式进行，所以那个时代的作者要想认识社会，必须有一个较长的时间差距。进入技术革命的今天，变化的周期愈来愈短促，变化的状态愈来愈清晰，作者认识社会熟悉生活的能力大大增强了。

二、借以去识别、判断、分析、理解现实生活的各种信息手段，也较以往任何时代来得丰富、多样、迅速、全面。视野在扩大着，空间在缩小着。现代化的信息手段，无异给作者装上了翅膀，得以在更广阔的领域里自由飞翔。所以，实际上也在为作者站得高一点、远一点地观察生活，准备了条件，从而事实上起到缩短距离的作用。

三、马克思列宁主义的思想理论武器，已被愈来愈多的有见识的作家、艺术家所掌握。所以，对于事物发展的必然规律，对于各类矛盾的根本原因，对于复杂繁乱的生活现象的本质所在，对于人情世态、社会心理的剖析，对于过去、现在、未来的探究，能够运用犀利的武器，游刃有余去解释作者所面临的一切难题，这也为缩短距离创造了条件。

尽管如此，同步反映时代的作品，还是会产生这样或那样的失误，譬如对生活的判断不准；譬如针砭时弊，可能触怒某些神经过敏的同志；譬如由于艺术上的匆忙，导致作品的粗糙，影响作品的生命力等等。但是，作者的艺术良心，与人民群众息息相关的感情联系，虽有这些产生失误的可能，也决不会因此而裹足不前。近年来，许多作家、编导在同步反映时代方面，作了许多可贵的探索，表明了这些同志的艺术家式的勇气、胆识和力量。

我想：作家、编导们的这种勇气、胆识和力量，归根结底，还是来自生

活，来自人民。只要真实地、准确地反映了现实生活，只要和亿万人民的心律同步跳动，那么，作家也好，作品也好，都会受到欢迎。尤其当作品充分表现了时代精神，把握住时代的本质现象，刻画属于这个时代画廊里的人物形象，透露出具有这个时代特征的生活气息，无论怎样贬抑，也将附着于这个时代而长久地留存下去。

#### 四

近年来，出现了许多以改革——更贴切地说，应是以现实生活主流为题材的文学作品，同样，也出现了许多类似的影片。

这里，就出现了一个有趣的现象。大部份以改革为主体的文学作品，都被改编成电影。而这类题材的电影，几乎全部是从文学、戏剧，或其他艺术门类中移植来的。这就不能不给人们留下这样一个概念，即电影部门的创作力量，倘不是游离于这场伟大的改革生活以外，那么就是集中精力去创作进入世界影坛的精品和上乘之作了。

这无论如何不能视作为正常的现象。

电影终究还是电影，它有属于它自身特定的语言。这种语言的表现能力，有其它艺术门类所不能达到的独特的魅力。如果有谁尝试把卓别林的喜剧影片，变成文字，成为一篇小说，印在纸上，可以肯定，阅读的效果永远达不到影片那样强烈。而有的文学作品，大概也只能在书面上给人提供艺术享受，一旦纳入视听艺术范围，无论改编者怎样尽心尽力，那些属于文学作品所特有的震撼读者心灵的力量，是无法在银幕上体现出来的。

因此，从电影终究还是电影这句话引伸出去，那么文学作品终究还是文学作品。这两者有其共同的地方，但也有其不同的地方。这正是许多编导从文学作品改编为电影，而未能获得很大成功的原因所在。

从文学作品改编电影，过去、现在、乃至未来，必然是一条重要的途经。但是，作为一个写作小说的作者来说，感到不很满足的地方，便是很多从文学作品改编而成的影片，并没有达到相辅相成，相得益彰的兼美效果。相反，有些由文学作品改编的影片，夸张一点说，甚至大部份这类影片，至少在搬上银幕以后，原作的文学味，如果不是丧失殆尽的话，也所剩无几了。

当然，文学作品是不受时间限制的，而电影则必须在一个半小时或稍多一点的时间放映完毕。文学作品看不明白，可以翻回去再从头阅读，电影就必须几十分钟内，一贯到底，让观众很快明白。文学作品对读者有选择性，而电影观众是比较混杂的群体，因此，对象不同，叙述方法要照顾各个方面的欣赏习惯。除此以外，当然还有其他属于电影在改编文学作品时的困难。但是，我们也看到不少改编成功的影片。中国有，外国就更多了。许多文学名著一次，两次，甚至多次搬上银幕。这就证明改编文学作品，并非畏途。但是，如果把改编，仅仅理解为用电影手段来肢解文学作品，理解为匠人工艺式的拆卸组装，而不是再度创作的话，这种手到擒来的改编，十之八九是不大可能获得成功的。

一部文学作品问世以后，尤其在获得较佳反响的同时，马上会有许多电影厂前来洽谈改编，这当然是件好事情。但是作品一旦变为商品，便有可能货不曾卖与识货者，偏偏卖给了捷足先登者，高价收购者的情况。因此有条件改好导好的编导失去机会，而抢到手的编导只得勉力从事，自然不可能改



编得十分成功。所以提倡创作风格比较近似的编导与文学作者加强交流，建立友谊，应该是当务之急。

目前，由文学作品改编的影片，不成功的主要原因，在于：一、改编应当是一次再创作。而编导对文学作品所反映的生活，常常是不熟悉，或不甚熟悉，而当接手改编时，编导除了浮光掠影式地体验生活外，不可能长时间地深入到原作所提供的生活基地。因而，无法在原作以外，使改编本获得丰富、深化、提高、创新的可能。所以只能在原作的基础上做文章，这样，必然会落个不会超越原作的结果。二、由于编导在作品所反映的生活内容上，所知并不超过原作者，这样，在改编中，更多的是依据电影手段，而不是按照生活自身的规律。因而自觉或不自觉地，使文学作品削足适履地纳入规范化了的电影技巧，技法，技术的框框里去。于是，文学作品所特有的风格，韵味，色彩，魅力，就不幸被阉割了。三、而从文学作品改编的影片，本来，首要的一点，应该保持原作的文学性。可能因为中国电影从诞生之日起，就受到商业化、市民气的影响。旧时代从影人员文化水平较低，电影与文学的关系隔阂。这些弊病随着人民电影事业的发展，已经逐步改善。但是，应该看到，一些编导在改编文学作品中，只注意故事情节，只注意票房价值，而不注重影片的文学价值，更不追求在影片中表现这种文学性。所以，看了这样的影片之后，再回顾读过的文学原作，大有一条活生生的、充满新鲜气息的鱼，给腌制成咸鱼那样令人扫兴和失望。

当然，随着电影、文学两支队伍的交流，可以展望，这种把鲜鱼腌成咸鱼的现象，会逐渐少起来的。而且，不会很久，当影片的文学素养愈来愈高的时候，象白石老人画的虾，远比自然界的虾来得更真实，更动人那样，一定会出现改编出具有中国文学风格的影片，步入世界影坛，这大概是可以预期的了。

最后，话题回到开头的改革上来。确实，改革之风已经吹遍祖国大地，在文学、电影同步反映这场改革的同时，文学和电影自身的改革，也摆在我们面前了。

回顾新时期文学发展的过程，实质上也是一个不断变革的过程，仅就小说样式的变化来讲，粉碎“四人帮”以后，很快出现了短篇小说的繁荣。随后不久，中篇小说的崛起，正表明了适应了时代与社会的需求。这些中篇小说大大丰富了电影改编的天地。近年来，长篇小说又有了新的进展。如果总结一下，至少有点经验足资借鉴，一、便是顺时应势地进行改革，满足广大群众对于文学作品的要求，力求更全面，更深刻地反映我们这个时代。二、也许更重要的，是解放思想、敢于创新、努力去创作具有中国气派，或者说有我们自己风格的文学作品。正如电影界个别人一张嘴爱森斯坦如何如何，新浪潮派如何如何，一定要找个洋保护伞一样，有些文学作者也在师承或者生搬硬套外国名家。但是，更多的文学作者，还是在努力地追寻探索，走我们中国文学自己的路。

电影当然是要改革的，毫无疑问，这改革的趋势，也一定是走中国电影自己发展的道路。作为一个作者，我当然希望未来的中国电影，能够具有浓郁的中国文学特色，这也许和我们具有五千年古国文明，和正在建设中国式社会主义的伟大国度更相称些。

## 在新时期的门槛上

倪 震

我们今天讨论的 1983 年农村题材影片，是完成于去年 12 月底之前的作品。因为电影剧本形成过程和电影生产周期所需要的时间，这些影片实际上反映了作者们 1982 年前后（或更早些时）对现实生活的思考。当今天有些电影评论对八三年影片中描写农村改革的具体环节感到不足，认为电影艺术还不能迅速反映发展中的改革面貌时，我以为，应该把上述实际时差估计进去。同时，还要再次强调的是，文艺和生活的“同步”，不是指的把作品变成图解改革的进度表。不可能，也不应该以社会改革的年度、月度进程为标准，去衡量作品的“新”与“旧”（这是一个早就应该解决的老问题）。文艺与时代同脉搏、共呼吸，从来就是指的作品是否真正贯串着时代精神。从这个角度上看，八三年农村题材影片热情地，相当深入地面对前进中的新矛盾，努力地把握历史变革时期人与人之间的现实关系，反映了粉碎“四人帮”以后直到拨乱反正基本结束的社会进程，和新的生产责任制正在兴起的农村面貌，这是值得充分肯定的。《不该发生的故事》、《咱们的牛百岁》、《乡音》、《六斤县长》、《生财有道》、《出门挣钱的人》以及《没有航标的河流》、《风吹喇叭声》这些影片，表明了电影对农村现实和历史的思考已从“伤痕”和狭义的“反思”主题中走出来，朝着塑造新时期社会典型的方向迈步，深入久远的历史传统和今天的精神解放的内在关系中去探索。这表现了思想上的新的起点，传达了农村题材电影可望提高的新信息。但是，从作品已经达到的成就和不足来看，也使人发现对于农村变革中的新矛盾、新人物的描写，还缺乏更准确、更宏观的把握，对于新时期农村题材影片的艺术素质和表现形式，怎样继承传统，又合理更新，还有待于更广泛的探索。一九八三年农村题材影片的上述特征，我想可以用这样一个形象的比喻来加以概括，这就是：站在新时期的门槛上。

### 新的社会矛盾和心理冲突

《不该发生的故事》第一次在社会主义的银幕上表现共产党员被农民群众冷落、抛弃的现象。这种违反生活常规的特殊矛盾，揭示了十年内乱给我们党造成的严重损伤，和新的经济变革对人们传统关系的震荡。特别是在农村，几十年革命使党员和群众结成的生死关系、鱼水之情，已成为中国社会生活中一种相当深厚的传统，五个党员在农村作业组分组会上无人问津、进退维谷的尴尬处境，才具有触目惊心的警世力量。“是有意回避新时期的新矛盾，满足于去反映身边琐事、杯水风波、怀旧吊古、表现自我，还是努力反映现实，敢于揭露矛盾，热情歌颂新人新事？这就是摆在我们电影工作者面前的一个严肃课题。”（张辉：《艺术的生命力在于植根生活——导演 不该发生的故事 得失谈》）。党小组长梁财站在两组都不要他的群众中间无所适从、痛苦难言的神情，社员群众被自己居然不要党员入组的行动所震撼的场面，是生活本身的迅猛步伐的动人描写，是新生产关系对传统社会观念不依人的主观意志所左右的冲击。人们的生活秩序和旧的心理平衡在这冲击之下发生“失重”，梁财父女，喜柱与秀贞、发春夫妻，老农会 and 梁财之间

感情上的关系，不能不从旧的结构向新的结构演变。其中以秀贞和喜柱决裂，秀贞向梁财老汉哭诉爱情上的波折，而遭到父亲因烦恼和焦虑而爆发的呵斥，最为生动。它把握住了个人感情和党员荣誉感相交织的内心线索，显得真切，自然。“分组”和“创粪”两场大戏，集中了浓烈的戏剧冲突和群像描写的风采，既有民族性格的乐观精神又富于时代气息，突出了五个党员在群众的考验面前，从震撼到觉醒，在劳动的汗水中重新挺立起来的努力。这些场面之所以气势逼人，发人深思，就在于矛盾本身的真实性和可能性。但是，影片的后半部，为解决戏剧矛盾，完成人物转变而构筑的让水、送化肥、整党、纳新以及秀贞与喜柱、冷二嫂与老蔫老、少两对幸福的结合，特别是喜柱让位，发春上任这些情节，虽然篇幅充足，笔墨浓郁，在“戏”和“情”上似乎下了不少功夫，但由于过分注重五位党员幡然悔改、重获信任的题旨的完成，便显出若干斧凿的痕迹，甚至失之于概念化的描写。“既要写出矛盾的尖锐性，又要表现得准确有度，不能有任何失误，否则就会给党的政策带来不应有的损失和影响。”（张辉：《艺术的生命力在于植根生活——导演 不该发生的故事 得失谈》）作者的这种出发点和对党的政策高度负责的态度，是必须充分肯定的，完全可以理解的。然而这种主观原望和创作规律相悖之处，便局限了他的观察和开掘，妨碍了他从人物性格更丰满的塑造中，更深刻的展示党的伟大。恢复和保持劳动本色、永远牢记联系群众，体察和关心社员的困难（缺水和缺肥）比自己为重，这一切都是作为任何历史阶段的党员都应当保持的品质。但是，在新时期开辟农村改革新局面的特殊矛盾中，先进的共产党员显然还要具有某种新的风貌和神采。作者在注重和强调党员重新挺立，获得群众信任的主题时，未曾足够的觉察到，他已闯入了农村变革的新的历史阶段，闯入了一个比“悔改”和“挺立”更为深广的历史性主题领域。不能要求一部影片有几个主题，几条主线，但可以要求而且必须要求它在把握人物性格及其思想内涵上，透露出这种新的信息。十分可惜的是在后半部矛盾冲突引向深入和解决的剧情中，未能以这种现实关系去认识和把握喜柱和梁财这一对新老先进分子的形象，缺乏高瞻远瞩的眼光，去观察和开掘喜柱这样的社会主义新人身上新的、独特的内涵，及其和梁财老汉的矛盾关系中迸发出的新生活的火花。改革的信息和农村未来变革的任重道远，不得不流于丰收和团圆的浅显的结局。要知道，重建被十年内乱破坏的党群关系，恢复共产党员在新生活中的带头作用，决不仅仅是老传统（诸如让水、让肥）的一般的重现（这当然也是很重要的），本质上是要求在新生活的开拓当中，发挥创造性的带头作用。从这个意义上说，《不该发生的故事》对社会矛盾的解决和结尾的处理，潜藏着大大值得深化，而目前却未被开掘出来的思想内涵。

当《咱们的牛百岁》这部影片一方面引起广大普通群众热烈的欢迎，一方面受到一些电影评论家从社会学和美学的角度提出的批评时，对这部影片的思想价值和审美情趣的认识，就引向了一个更深的层次。

导演赵焕章同志写道：“它（指电影剧本《咱们的牛百岁》）跨过了描写农村实行不实行生产责任制的争论过程，也突破了仅仅反映社员在承包前后由穷变富、改变了物质生活面貌的老角度，把笔触深入到人们的灵魂之中，着力刻画了一些在极左路线的迫害下，心灵有着创伤，性格被扭曲的社员，在新政策的影响下，在先进人物的帮助下精神面貌的变化和提高。”这是探寻《咱们的牛百岁》的成就和不足的一个很好的佐证。也正是牛百岁生产组

里的几个人物之所以相当生动（尽管他们身上各有缺点）的原因。因为在这几个人物身上倾注着作者的热爱和同情。从作者的立意到影片的实际效果看，生产责任制的实行等等具体的改革问题，是被放在背景处理上来对待的。

《咱们的牛百岁》主要的思想意义和动人之处，是揭示极左路线对普通、善良的农民群众造成的创伤，对人们心中美好感情的摧残和扭曲。正是在这一个突破点上，影片做了以往的农村片所没有作过的开掘。因此引起了广大农民观众强烈的反响。尤其是菊花这个银幕形象，她的社会意义和认识价值在于：透过她的悲剧命运，让人们看到极左路线和农村中的封建观念的残余，怎样使这个善良、热情的女性屡遭摧残，在流言和旧俗的压力下艰难的挣扎。编者运用虚写的手法有力地突出了王主任的背弃对菊花的生活和性格带来的致命打击，极大地深化了形象的社会意义。影片立足于“懒汉组”的变迁，刻画牛百岁这个关心群众，通情达理，朴实厚道的带头人形象，表现了他千方百计地克服“四人帮”极左路线遗留给人们的创伤和困难，满腔热情地鼓舞和带动落后的人们确立新生活的信念。

影片饶有风趣地勾画出田福、新良、牛其特别是秋霜这些人物形象，既有喜剧色彩，又有一定的社会现实的深度，这在喜剧影片里已是相当可贵的成绩。但是，对于主人公牛百岁和天胜这两个人物来说，我们就感到明显的不足。作者精心铺排，用了相当的篇幅描写他们试图改变家乡面貌的种种努力和曲折，但却达不到菊花那样的深度。这是由于作者赋予牛百岁的生活理想和性格特征（包括某些细小却风趣的细节，如把恋爱的“恋”说成“连”字），更多的具有五、六十年代艺术典型的特点和情趣，却缺乏今天农村改革带头人的某些新的思想和细节特征。在回溯天胜与牛四结怨的根源时，影片突出了牛四的封建观念破坏了天胜儿女之情的一面，却削弱了知识青年献身农村反而遭到歧视、冷落的主旨，形象的思想意义就难免受到损害。在影片的后半部把情节发展主要建立在天胜和菊花的关系方面，而对于像天胜这样的“能人”在今天的农村政策下，怎样冲破阻力，发挥才智，因而精神面貌大振，则缺少描写。这就不能不给后半部剧情的推动和全剧的主题带来相当的影响。

《乡音》透过一对普通农村夫妻极为平常的和睦生活的描写，揭示封建传统观念在社会主义制度下的沿袭和渗透，及其对人们灵魂的侵蚀作用。它触及到旧的历史重荷与前进中的新生活之间的矛盾冲突。它似乎没有正面的、直接的去描写农村改革的具体过程和具体情节，但是却通过女主人公陶春的悲剧命运，写出了封建宗法观念在新社会、新时代里的潜在危害，怎样严重地阻挡着精神领域里的革新和建设。它在平凡、琐细的日常生活描写中，使人感到悠悠岁月之外的历史感和严峻性。通过陶春这一个在新时代中被旧观念、旧思想毁灭的善良女性的形象，引发人们对于社会主义精神文明建设的艰巨性和重要性，产生更深刻的认识。

无论是作品的时代感，还是形象的典型性，都只能是寓于形象的个性之中，通过特殊性质的描写而得到展示的。一个阶级一个典型，一个时代一种典型，虽已被实践证明是行不通的，但在性格比较复杂和丰富的典型面前，又往往用比较简单或规格化的标准去衡量他，以致低估了形象所提供的新的审美价值和认识价值。这可能是电影评论本身在方法论上有待扩展和改进的方面。《乡音》环境形象和人物形象的典型性是以个性化的探索而区别于类型化的。它的空间环境的电影化构筑已有诸多评注，此处不冗。像石埠镇这

样偏远的地区，现代化建设的步伐也已隆隆逼近，铁路穿山而来，筑路机开进小镇的窄街……，那么，在先进地区工农业建设的迅猛步伐，就可想而知。正如苏联影片《这里的黎明静悄悄》发人联想一样，既然在一片宁静的森林，一个边远的小村旁，五个女兵和一群法西斯强盗的厮杀如此惨烈，整个战场的宏观场面和战况的激烈便不言而喻。当然，环境的典型性还在于主人公周围的人际环境和社会现实关系的描写。形成陶春性格和观念的社会环境，是往复如一的生活节奏和人际关系。木生、龙妹和虎仔、叔公、杏枝和明汉的设置，对于表现陶春的封闭式的精神生活，是准确的，也是笔墨简练的。很难想像，在《乡音》这样的结构比较严整的电影中，掺杂某种“有问必答”式的人物关系和外部矛盾设置，除非破坏它特定的深层结构并添加类型化人物，那就是另外一部电影了。作为社会现实关系和时代感的表现，杏枝和明汉的恋爱和油坊的变迁等描写，本来是可以使新旧矛盾得到比较丰富生动的展现的。他们既是现实环境的一个侧面，也是作为具体的性格而存在。但是因为情节和台词处理得概念化，因为演员选择和表演处理得明显的失准，使人物的感觉不对，就相当程度地影响了《乡音》社会环境描写的真实性。

《乡音》在近年来农村题材影片中的一个最大贡献，就是塑造了陶春这个独特的典型。陶春形象艺术上的完整性，就在于她既是以生动、感性的行动和细节去把握性格和心理矛盾，又是从历史的高度和纵深度上，去审视封建宗法观念在人物身上的烙印。在展现陶春和木生的人身依附关系和他们之间的冲突上，正是因为把握住了今天农村生活的具体性，陶春的性格悲剧才引起人们普遍的关注和思考。三中全会以后，农村经济全面好转，农民生活宽裕、心情愉快的总的时代背景从木生承包渡船、陶春家刚盖完了新房、收入还有余裕等等细节中点出。因此，买一件尼龙上衣的情节就是为了现实的可能性（而不是可有可无的愿望）。在富裕而合理的生活境况下，以买上衣的情节描写陶春的人格自我否定，才具有了时代的印记。陶春为明汉和杏枝的婚事，去劝说明汉父母同意倒插门招婿，她抱病远途往返，力竭晚归而受到木生的呵斥，她不但没有怨言，反而安慰和心疼脚掌受伤的丈夫。这种实写陶春温顺，虚写她热心助人，破除旧习的思想，正是使人物具有今天的具体时代色彩的笔触。只不过从风格的统一性来说，影片总是让它交织、隐含在后景里去完成的。如果把这些颇具匠心的刻画都看作可有可无的闲笔，时代感和具体性也就很难判别。和那种近距离的，直面现实矛盾的典型不同的是，陶春形象是着重于历史纵深感的、较远距离的冷静反思。既具有传统的和当代的劳动妇女美德，又凝聚了封建宗法观念在她身上的印记和束缚，陶春形象的复杂性和丰富性，它的认识价值正在于现实与历史、美德和锈迹、新与旧的符合客观规律的交织。“由于陶春自身不可逾越的精神局限性，已经毁灭了两千年的美在她身上继续毁灭着。铸成了陶春性格的悲剧，这就是陶春形象闪光的美学原因。”（郝大铮：《乡音：美的反思》载《电影艺术》1984年第5期）因此，陶春作为一个银幕形象提供的时代内涵，不是短暂的浅近的，而是可以在比较久远和深刻的程度上去加以认识的。

### 民族风格和泥土气息

在农村题材影片中，追求广大观众（特别是亿万农村观众）喜闻乐见的电影形式，发展我国电影的民族风格，是有良好传统的。《白毛女》、《李

双双》、《被爱情遗忘的角落》在深刻反映时代典型的同时，清晰地留下了民族风格演变的足迹。进入八十年代以来，作为信息时代的特征，艺术风格的多元化不可避免地在电影艺术中得到反映。和五、六十年代相比，我国导演个人风格之间的差距显著拉大，农村题材影片也概莫能外。诚然有品味高下、的题义深浅之分，作品却程度不同地体现了导演对生活和电影艺术独立见解，风格的初步形成是特别值得肯定的。

导演胡柄榴对两湖地区和粤北农村的眷恋，交织着始自童年的观察和思考；赵焕章热爱山东故乡人民的传统人性美和人情味，促使他在电影中反复地去表现这一主题；吴天明植根于西北高原的黄土，和赋予他养育之恩的人民心心相印；张辉对冰天雪地的东北屯子的怀念之情，关联着十年内乱难忘的春秋……，这些乳汁和营养，不只是赋予了他们的影片以地方特色和乡土风情，更重要的是，艺术家锲而不舍、不可忘怀地追求他心中的总主题，对同一题材，同一地区的人物、变革和哲理，正在作反复的、系统性的开掘（比如从《乡情》到《乡音》，从《喜盈门》到《咱们的牛百岁》）。这种带着电影作家个人特色的哲学思考，对我国农村生活历史变迁中的新旧冲突的纵深探索，是电影民族风格向前发展的重要信息。它有力地说明了探索的主流不是为风格而风格，而是源于生活的个性化的艺术结晶。

取材、结构、语言运用的特点是构成艺术家风格的主要因素。在电影艺术中，电影结构和电影语言就成为导演个人风格的重要标志。在这里，《乡音》的电影结构就是服从于它的哲理思想的需要的。它不强化表层人物关系之间的戏剧冲突，相反地，用和睦而宁静的生活形态中隐含的矛盾，去引发和深化双层结构之中，封建伦理观念和人们之间的巨大冲突。这是形式和内容相互依存的具体体现。认为表层戏剧冲突激烈一定能反映社会冲突的深度，否则就是淡化了社会矛盾本身，这种一加一等于二的答数已经概括不了现代电影的多样化的形态。以情节和细节相结合，在电影描写（镜头表现力）中，用对比、隐喻和重复积累等技巧手段，有意识地抑制戏剧化的煽情功能，在一定程度的间离效果中引发观众冷静的思考，这是《乡音》在艺术——思想探索中值得肯定的尝试。基于这种美学追求，所以电影语言就重揭示和探索功能，不重强制和渲染的效果。全景镜头的多次重复（如陶春倒洗脚水、渡口等等）产生往复如一的循环感；长镜头在胡柄榴导演手里，强调冷静、客观的观察者的角度，167英尺的完整镜头表现木生和陶春深夜谈心，用不易察觉的速度缓缓靠近这对悲伤的恋人，造成了一种看不见的韵律感。这种焕发着民族风格的电影语言既是和内容本身溶为一体的，又是和当代国际电影的动向和演变不无联系的，《乡音》电影风格的追求，就具有了时代的印记。

《咱们的牛百岁》和《不该发生的故事》在农村片的传统基础上，各有追求。在悲喜剧样式的继承方面，《咱们的牛百岁》注入了浓厚的、甚至被指责为“粗俗”的生活风貌和生活细节，顽强地体现了导演的审美观和感情色彩。这种矫枉过正的执着是对电影中虚假顽症的深恶痛绝的表现（是否会带来另一种偏颇此处暂且不论）。喜剧的情节和巧合的追求，夸张的表演风格，铿锵的声画效果，明确地表现出导演得益于我国戏曲传统，使影片散发出一股浓烈的民间艺术的气息。拖拉机追逐懒汉，田福狼狈倒地的喜剧段落，伴以琵琶风趣而强烈的渲染，镜头动势的夸张，产生一种传统戏曲的假定感，欢快而幽默地寄寓了作者善意的嘲笑。菊花被王小山信里的恶语激怒，愤然

去找百岁退组，长镜头突出的是节奏感和渲染功能。“隔墙对骂”的尽致，“雪地驱鹅”的酣畅，显示出导演手法泼辣、爽脆。结尾处用变焦距镜头拉成全景，表现百岁组人欢马叫的生产热潮，剪影效果衬以桔红的霞光、色彩对比具有年画般的效果。银幕上一片喜气洋洋的气息。视听风格的这种特色，证明了导演对广大农民审美情趣的了解和尊重，对传统艺术和民间文艺的热爱和熟悉。如果能够更好地融汇和消化当代电影已经发展的某些成果和信息，如果能够更好地从电影的角度去吸收他种艺术的特长和优点，相信这种风格会发展得更加完整和成熟。

《不该发生的故事》以强化戏剧性冲突和场景集中的蒙太奇效果为特点，建立它明快、朴实的电影风格。运用56个镜头铺展“分组”的矛盾冲突，运用67个镜头处理“刨粪”的起伏跌宕，强调把戏“写透”，让人“看够”的欣赏心理和审美情趣。总的来说，是一种追求强烈戏剧效果的蒙太奇语言。评论较少而风格独特的《风吹唢呐声》，似乎探索一种现代寓言体，寄托作者对美与善的同情和赞美，对天良泯灭的恶行的谴责。深藏着作者对遥远的历史和切近的现实的思考与比较，仅仅用留恋和赞叹古朴美的观点来看待这类作品，恐怕难以确切地概括它的思想容量。《没有航标的河流》反思的苦涩，《出门挣钱的人》幽默中的揶揄，无不让人感到特有的视角和苦心的匠意，别林斯基说：“优秀的作家总是在思想和形式密切融汇中按下自己的个性和精神独特性的印记。”在一年之中摄制的农村题材影片而出现不同的个人风格争艳的局面，这是发展总体意义上的民族风格的好兆头。

具有泥土气息和生活实感，也历来是我们农村片的好传统，但近年来又有新的发展。对八三年影片中这方面的优缺点，可以分以下三点加以分析和研究。

首先是台词语言的乡土气息。

《不该发生的故事》里，远用东北方言加强生活情趣，又不使人感到难懂，恰如其分的加强了艺术效果。“松花江大鲤鱼哎，两元八一斤，不怕香不怕贱的快来买呀！”虽然仅仅是一声叫卖，却活灵活现地点出魏福祥热心经商的脾性，也很风趣的渲染了农贸市场初步繁荣的时代特点。梁秀贞和韩喜柱在一场爱情风波里引出的台词，闪现着性格色彩和地方风味。当喜柱提议用抓阄分配党员时，秀贞一句话顶上去：“你少埋汰人！”由照片的细节引出的误会，梁秀贞故意揶揄喜柱：“咱俩就是你呀？你就是咱俩呀？……小样吧。”可以说台词因素对秀贞性格的完成，是起着重要的作用的。突出的一个例子是《乡音》里杏枝爷爷的性格化语言。陶春病重住院后，他安慰木生道：“这才几天哪，你就受不了啦！我单打单过了二十几年，你只要想着她在，她就在灶下烧火，做饭，就在栏里喂猪，就在屋里缝衣服……”“我就总想着老伴回来了，正坐在小板凳上纺棉花，……一纺纺到大半夜，我编着斗笠她纺纱，老夫老妻的说着话，说说就到鸡叫头遍了。”性格、历史感、伦理、意境，在短短一段台词里都凝聚合一了。这位老爷爷悠然自得的自言自语，从不动窝的编筐编篓，如同一块封建田园经济的活化石。

台词生动，具有泥土味道，是我们农村片的好传统。但是，重台词、轻画面，习惯于运用语言表现力而缺乏视觉表现力，也是我们农村片的一个代表性缺点。画面信息量很小，甚至有时可怜到仅仅是台词的陪衬的地步，这种明显的缺点，是长期难治的宿疾之一。要让画面的容量和表现力，也像台词那么生动、机智，那样能一言双关地具有艺术效果，那样个性化、有风采，

多信息地打动人心，这对我们的编导来说，还是一个未能驾驭自如的电影课题。要通过“比较”的方法（横向国际比较，纵向历史比较）看清我们自己的不足，切实的加以改进，增加电影魅力。

其次，是动作的生活气息。

让演员在日常生活的动作中去完成情节要求的任务，去进行相互间的交流，去说完台词，而不是干巴巴、直楞楞地做“戏”，几乎是八三年这几部优秀的农村题材影片的共同点。在《咱们的牛百岁》里，生活化的动作增添了许多农村气息和喜剧风趣。比如菊花在河里洗完黄瓜顺手在肩上一擦，张口就吃。天胜不耐烦地听百岁劝说他入组，一边手脚麻利地在树边剥下野兔皮。新良一边擀面条一边向百岁认错，表示再不小偷小摸。天胜往猪圈里倒土，扬了田福一身……。这些行为本身很随意，但却是通过有意的设想而使其达到这种随意效果的。《乡音》里除了主要人物之间常常在喂猪、挑水、送饭之后顺手洗野菜……等等生活动作中展开情节之外，就连一个极次要的配角——商店女店员的过场戏，也予以生动的生活动作。余木生第二次买女上衣，辗转寻访到已下班的女店员家，而她正在洗头，这是非常合理的细节。通过她挽发、泼洗头水的十分随便的行动，女店员潜藏在内心的轻蔑和不屑，得到了轻描淡写的表现，很好地加强了余木生买不到上衣的失望之余，备受揶揄的沉重感。手法是经济的，风格是统一的，效果是强烈的。上述这些例子中的生活动作，细细分析起来并不是角色在各具体情节里的“戏剧动作”（即不属于和情节内容直接关联的心理动作），但它们的存在，使戏剧情节的展开更生活化，更自然。由于和农村生活的各具体的环节紧紧相联，传递了多量的生活信息，使台词和情节的完成更丰满、更有说服力。

真正展示人物心理的，当然是有明确目的和指向的戏剧动作。在电影中，其表现形态是生活化的，但其心理依据，和情节的特定联系，必须是典型化的。《不该发生的故事》，梁财老汉在分组会上，处在大会会场当中，走两步、停下来，进退不得，给人深刻印象的原因，就在于典型化的心理依据。在《咱们的牛百岁》里，菊花两次用柴杆点火，给百岁和天胜点烟，却态度各异，处理不同，这不是一般的生活化行为，而是包涵着特定的人物关系和心理内容。作者似乎意到笔随轻轻一点，观众心领神会理解这种含蓄。至于《乡音》里，陶春倒洗脚水、龙妹继承母亲的动作，杏枝爷爷编筐的动作设计，其典型化的思想内涵，除了已被论者们从各个角度加以评注之外，还可指出的一点，就是典型形象的主要电影动作，必须是在剧作阶段就设计完成，并已视觉化了的。

电影动作之成为电影动作，就在于它除了演员戏剧动作的自身单位任务，以及一般意义上的场面调度之外，电影动作是被安置在运动之中的空间范围内，被置于不同景别、不同构图、光与色的变化关系之中来完成的。换句话说，电影动作应该包涵着上述视觉方面的构成元素才得以区别于戏剧动作。脱离了这些视觉因素，单一的演员行为动作，其强度、速度，动作在画面里的倾向感等等，都会受到影响，或者要重新设计。在这方面，我们的农村题材影片当然还大有改进的余地。即使是像《乡音》这样比较着力于整体结构的作品，不足之处也是可以明显地看到的。陶春出院之后，余木生痛悔前非，深夜碾米，这是一个立意很深的强烈的心理动作。这是一个沉浸着巨大悲痛的男人需要用有力的动作发泄自己的可信的行为。碾米这一个农家日



常劳动很适合于展现特定情节中的人物心理。但在影片里，这个有力的戏剧动作缺乏视觉构成，削弱了动作本身的强度和心理深度。如果用带有象征意味的（象征语言本来就是《乡音》的一个基本手法）油灯红光，照射男主人公，以适度的广角镜头有分寸地夸张他的形体，通过长镜头内时间向度的延伸，加强人物动作的强度和重复度，在肌肉的受光处闪着汗珠，在黑暗的背景上突出木生那男性的力感，和两只饱含着痛苦的眼睛，这难道不是一个在悔恨的深渊中为自己赎罪的灵魂吗？这难道不是在愚昧的强健中奋力自拔的写照吗？这比起直露而单义的台词（过分具体的表示木生觉悟）不知要丰富多少倍，准确多少倍。“朦胧”有时反而“清晰”，无言恰恰胜过话语，这是常理。在电影艺术中，这就成为更加具体的特性规范，动作的典型化和视觉构成，值得引起足够的重视。

### 第三，环境的真实性和岁月感。

农村题材影片中环境的真实感和乡土味，比别类题材影片更为重要，因为它是直接让观众感受到大地和人的深厚关系的直观形象，是扩展人们观察力和联想力的重要环节。一九八三年作品中对环境处理的重视，是十分可喜的电影现象，导演们所体现的空间意识，应予充分的评价。跟农村片《喜盈门》的环境描写和后景处理的单调、虚假相比，《咱们的牛百岁》在接近视觉真实方面，显然作了一番努力。百岁家和菊花家两个院落，借用实景农村的高坡地搭建，居高临下展示丰富的后景。地形蜿蜒起伏，不但房屋、台阶贴切会理，连院子里的瓜菜都“与景俱生”，平添了生气和情趣。整个村子和戏院院落连成一片，两个院子中间的矮墙和院墙外起伏的小道，分别为几处重场戏提供了调度和节奏的变化。应该说，《咱们的牛百岁》村内环境的视觉形象是有个性的，是很真实的，尤其可喜的是从这部影片已可见到导演的后景意识。但是，这部影片在总体的环境设计上还缺乏构思，没有整体环境观念。因此从全局上看它呈现不平衡状态。例如劳动场面的田野环境就显得一般化。天胜流浪在外，狩猎、栖息在山岭、河谷之间，环境就更显得缺乏特点，仅仅是山青水秀，飞瀑潺潺而已，顶多起到一点衬景作用，还很难说与人物此景此情的心理有什么特殊的内在关系。地域特点也不很典型。这说明，“景”为“戏”用的观念还不能演变为环境是人物心理的外延，还停留在一切只是为了“戏”，还不是把景看作是整体意义上的“戏”的一部分。在这方面，特别值得指出的是《风吹唢呐声》对于环境的视觉和听觉形象的开掘。它的可观的探索并未受到人们足够的重视。它的实景运用，在物质逼真感和形象的象征性相统一的方面，给人以深刻的印象。曲折幽深的陈旧房舍，空旷而阴森，不但映衬着自私、凶残的德成给妻子和亲弟弟带来的不幸，而且整个房屋建筑层层相套的封闭感，使人感受到窒息、沉重的封建压力。渡口、远山和湘西的激流，具有鲜明的地域特点，在剧情中的运用，是这部影片特有的风采。村民们送别德祺嫂子的悲怆场面，运用大量全景拍摄阴霾的河面和人群，凝聚了空间完整性所产生的寥廓和空寂之感。几乎静止不动的人群，由于惜别似乎凝结了时间的流动。淡淡的雾气加强了深远感和空灵感，银幕上散发出中国山水的神韵。德祺放排，横穿怒涛，索性放弃近景，借助大远景表现磅礴之势，却也收到完全真实的效果。德祺放排落水，遭到不幸以后，嫂子在湘水岸边洒枣为祭，天水茫茫，情深意远，引发出“寒山一带伤心碧”的动人意境。哑巴德祺心爱的唢呐，作为一种特殊的物质和心

理音响的构成因素，时而激越，时而凄厉，如诉如泣，和环境溶成一片深远的空间。《风吹唢呐声》环境的独特性和悠久的岁月感，是令人难忘的。在环境和音响构筑上的另一个突出的探索，是《乡音》群山环抱的屏障和山里山外多种音响汇成的视听形象。这是我国电影空间处理的一个突破。用群山和渡口作为视觉形象的框架，用火车声、工地建筑声、渡口号子声、油坊木撞声相交织，构成了称得上是电影空间的空间形象。从总体结构上丰富了陶春悲剧形象。这是《乡音》环境描写上成功的方面。而同时它又存在具体描写上的不足和缺陷的方面。油坊的造型空间和明暗对比，还显得一般和特点不足，古旧感和夸张了的稳重感不足，建筑物的个性和表情是可以在实景基础上加工的；杏枝爷爷家堆满斗笠的空间还不够狭窄，要窄而又窄，造成没有调度的场面调度，形成非常规空间，就会强化坐着不动的人物形象；瓜棚架提供了“藤绕着架”的意念，但瓜藤和瓜棚本身的视觉冲击力不强，不能用直观形象使人产生联想，意图不能用视觉因素完成，便不得不仍用台词传达。以绿色为主的山村环境，除了片头表现河滩拉纤的一组镜头相当动人，具有柔和的淡灰色调以外，其余的段落，绿色变化很少，平板单一。加上杏枝艳丽的红衬衫在其中活动，更显得简单浮躁。“万绿丛中一点红”之类的色彩术语，对于色阶异常丰富的电影艺术来说，只能是一种比喻，而并不是真正的专业用语。对于环境中的诸造型因素，这样严格而过细的分析，其目的是要说明，我们虽已经开始具有了清醒的空间意识和总体环境构筑的观念（尽管还是在少量作品中，但总已是开始出现），但对于一个一个具体的视听因素，还需要仔细加工和提炼，才能够达到或接近电影艺术上的尽善尽美。

### 更深刻地反映我国农村的历史性变革

1983年电影努力地反映变革中的农村现实。但是和这场历史性变革的规模和深刻性相比，和农村全面的经济改革步伐相比，电影艺术的视野和深度就显得不够了。变原始的传统农业生产为现代农业生产，以活跃的商品经济来改变单一静止的自然经济，是一场根本性的变革。它将对我国城乡经济发生冲击和影响，真正触动农村社会和家庭中人与人之间的关系，并重新评价传统的道德观与价值观。

塑造懂信息、有知识、勤奋而聪明的新型农民，描绘有理想、有魄力的改革家形象，已是电影艺术面临的重要课题。这些新的艺术典型应该是多种类型，性格丰富甚至是复杂的。他们来自生活，头上不但没有“英雄”化和“完美”化的光环，而且是带着泥土和汗渍，带着冲破旧习俗而留下的伤疤，带着自身内部剧烈的新旧矛盾，但却闪耀着新生活的理想，风尘仆仆地奋斗着、跋涉着，向我们走来。

反映农村生活的影片，题材和主题的多样性将由生活本身的演变所决定。商品经济的活跃形式，促进了农村和城镇的紧密联系。小型城镇的迅速发展，技术和服务行业的大量出现，吸引着农民新的生产热情，改变着他们祖辈相传的“热土难离”的生活轨道。一提“农村片”，就是单一的农村环境，修水库、办食堂、改变家乡面貌、建组建队战天斗地的规格化矛盾……，就农村而农村，就生产而生产的封闭式概念，恐怕已不能适应今天的形势。定点，单项的生活积累和创作视野，已不能保证作品在思想、艺术上的深度。以广阔的城乡联系为社会背景，在多层次、多角度的视野中去表现城乡

交织的社会生活，是我们需要触及的新课题。没有新生活的迷人的风采和多量的视听信息，难以激动自身就在创造新生活的观众们。《十六号病房从医院的》一角进入故事，反映的却是后景上农村生活的人生图画。刚刚拍摄完成的新片《人生》，已经敏锐地触及到世代相传的农民的儿子，在改变自己人生航向的行程中的艰难和曲折的时代主题。这是新角度，也是新信息。

在电影对新时期农村生活的审美把握中，除了思想和形象的锐意创新以外，形式因素本身必须受到极大的重视。即便反映农村生活的影片，现代电影多信息、高节奏、多风格的特点，也应该得到认真的重视和研究。在尊重和满足广大群众传统的审美心理与欣赏习惯的同时，必须清醒认识到发展着的社会生活及观众水平，和艺术传统之间的“审美时差”。决不能人为地把群众的审美心理凝固化，阻碍实际生活中精神和审美活动的现代化进程。正确培养这一代和下一代农民观众的电影文化和欣赏习惯，是电影艺术崇高的任务。因为他们代表着农村中的新生产力。必须认识到，让这支劳动大军具备现代文化技术水平的重要性，其中就包括在信息时代越来越重要的视听文化。能够说，下世纪初的中国农民，仍应该始终满足、永远喜欢单线索、章回体、慢节奏、大团圆式的电影形式吗？演变是逐年进行的，而决非在某一年突然来一个变化能达到的。因此，在一年又一年，一部又一部影片中的点滴创新追求，都应受到重视和评价。在这方面，近一年来文学领域所呈现出来的新面貌，尤其是文学本身的素质和特性的新发展，特别值得引起电影界的重视。仅以张贤亮（《绿化树》）、张承志（《黑骏马》、《北方的河》）、邓刚（《迷人的海》、《龙兵过》）等同志的近作为例，除了思想开掘的深度以外，文学形式、文学素质本身的更新和加强，广泛吸收传统文学和现代文学而带来的作品中明显的文化信息，以及文学形式的现代感，是大家都清楚地感觉到的。电影在缩短和文学之间的差距的努力中，也包括这个重要的方面。社会主义电影的文化素质和艺术水平，在八十年代进入四化建设的新时期里，要适应和满足历史的要求，要不断的在实践中有新的提高。《乡音》在这方面作了应有的努力，但我们期待的是多种多样的，不同样式的农村题材作品都达到或超过这种电影文化的水平。

随着我国农村经济生活日益改善，一个文化建设的高潮确实正在到来，多品种、多风格的反映农村新生活的影片，将推动劳动人民建设新农村的步伐，也将从中产生出电影艺术的优秀作品。

## 电影表演求索 ——罗心刚形象的塑造及其它

杨在葆

我从事电影工作已有 26 年了，除去“文化大革命”动乱的 10 年，也有 16 年的光景。这期间先后拍过十余部影片，还演过一些话剧，拍过电视剧。在创作实践中，既有成功的喜悦，也有失败的苦恼；既出现过一帆风顺的时刻，更常遇到一些挫折，正反面的经验教训，使我增长了见识，积累了多种多样的感受。作为一个演员，我强烈地热爱自己的事业，有追求，有目标，有抱负。然而实事求是地讲，对于表演艺术，自己仍然有很多东西不太懂，处于饶有兴趣的探索之中。

举个例子说吧。我过去学的是话剧表演，到电影厂以后也没离开舞台演出的实践。我国大多数的演员都是如此。考察国外演员的状况，大致也是这种“影剧双栖”（现在还要添上电视，是影视剧三栖）。话剧表演和电影表演，究竟有哪些区别？至今我说不清楚。这个问题存在着争议，报刊上发表了不少讨论文章。有人认为话剧表演夸张、不真实，而电影表演则生活、自然。对这种观点我想不通。难道话剧表演就不真实吗？未必。我曾看过许多话剧，其中一系列人物形象活灵活现，长久地铭记在脑海里，难以忘却。如北京人艺的《茶馆》、《骆驼祥子》，上海的《布谷鸟又叫了》，山东的《丰收之后》，辽宁的《兵临城下》等，还有六十年代上影演员剧团演出的《雷雨》，舒适饰周朴园，上官云珠饰繁漪。当然，还可以举出更多的优秀剧目，和精彩的形象创造。因此不能笼统地一概而论，断言话剧表演夸张、不真实。客观事实是，有成功的，也有失败的。反过来讲，凡电影表演也不一定都生活、自然，同样也有不真实的。这方面的例子无须再举了，近年来观众对银幕形象的批评不绝于耳，早就说明了问题。电影表演的成绩也是不可抹煞的，给我留下深刻印象的人物形象有：谢添扮演的林老板，于是之扮演的王利发，张瑞芳扮演的李双双，田华扮演的喜儿，陈强扮演的黄世仁，舒适扮演的张灵甫（《红日》），赵子岳扮演的班县长（《停战以后》），郭振清扮演的李向阳，高保成扮演的张忠发（《上甘岭》）等等。与我同辈或比我年轻的同行中，也不乏出色的创造。象谢芳的林道静，祝希娟的琼花，张良的董存瑞，李仁堂的张万山，以及李秀明的四姑娘等。我列举出上述人物形象，并非给我敬佩的艺术家或朋友们作评价，而是想说明他们塑造的形象，他们的表演是我学习的楷模。话拉回来，电影表演和话剧表演，手段不同，二者不可替代，没有高下之分。诸如此类的表演问题还有很多，我都在思考、探求，在实践中寻找规律和答案。

众所周知，演员的任务是塑造人物形象，而我作为演员，则力图创造出活生生的人，这便是我的艺术追求。

影片《血，总是热的》受到领导和广大观众的好评，我创造的厂长罗心刚也得到肯定。我为什么能完成这个形象的创造呢？

换句话说，我是怎样演出了这个活人的呢？

1982 年 4 月，北影借我拍《血》片。当时我正在拍电视剧《上海屋檐下》，脱不开身。我初读了剧本，马上被罗心刚这个人物深深吸引住了；特别是最后那一大段讲话，震聋发聩，感人肺腑，激发起我的强烈冲动。这个剧本给

演员创造提供的最有利之处，就是故事发生的时间、大的背景、事件形成的社会根源，以及人物关系的组合与发展，丝毫没有距离感和隔膜感，如同身边的人和正在发生的事，使演员能够充分地感受到。我研究了剧本之后，发现自己对角色的理解和感受超过以前任何一次创作。这时我的思想变得很活跃，罗心刚的影象清晰地浮现在眼前，我连他穿什么衣服，哪场戏里他有哪些表情、动作都非常具体；同时，每场戏该怎么演，这个形象该如何把握，心里也大体有了谱。很快，我给导演回了信，表示喜欢这个人物，很想扮演他，愿意同导演合作。

有篇评论我的表演的文章，标题叫《你的血也是热的》，意思是肯定我的表演有充沛的激情。对此我不想隐瞒，我确实是带着鲜明饱满的爱憎和是非观念来塑造人物的。面对影片中所描绘和揭示出的社会现实，谁能安之若素、无动于衷？！任何一个有良心的中国人，任何一个想加速祖国四化建设步伐的公民，都会对不正之风气愤、鄙弃，并与之坚决斗争；对应运而生的新事物热情欢呼，为势在必行的改革激昂振奋。更何况罗心刚是个共产党员、党的干部。我本人的思想性格，我对事物的特有态度，决定了我很能理解罗心刚的处境，他的所做所为和精神状态。我从自己身上找到了与角色的许多共同点，这帮助我接近角色，不断向人物靠拢，以致很快地融为一体。

激情不会从天而降，它来自现实生活中的切身感受。生活中美好的事物处处可见，而丑恶的现象也大量存在。就拿我耳闻目睹的几件事来说吧。我爱人生病住院期间，有一天见到几个住院的病人被迫搬出了病房。一打听，才知道要来个干部，特意腾房布置成高级病室。难道为了接待一个人就允许把其他患者都撵走吗？真是岂有此理！摄制组在无锡拍戏时，听说有个地委级的干部，利用职权动用一百多万元在太湖边上盖了高级住宅，明明是自己享受，却美其名曰照顾老干部们。这些现象使我极为愤怒，这种以权谋私，仗势欺人的作风引起群众的不满，影响干群团结，败坏党的声誉。它与党的优良传统及思想作风格格不入，背道而驰，是决不能任其继续下去的。我同样也碰到好的典型。我们团里有位领导干部，平时处处以身作则，廉洁奉公。调工资时，不少人都争着伸手，斤斤计较，而他却说：“不要考虑我了。每想起当年的战友，我心里就不安。战友们为革命流尽最后一滴血，他们是真正的无产者，全部财产就是坟头上的一块墓碑。而我呢，比他们富有多了。我是幸存者，不能愧对战友们的亡灵，没有脸面再去争闹个人利益。”这种党员干部，与那些私欲填不满的大老爷，形成鲜明的对照。人非草木，孰能无情？你能不尊重、敬佩这位老干部而憎恶那些以权谋私者们吗！可见，生活中正反面的事例很多，可以激发我们的感情，丰富创作中的感受。由于我同角色对美或丑的事物态度是相同的，因此我与角色之间不存在隔阂，几乎没有什么距离，我能够全身心地置身于剧本的规定情境，进入角色的精神状态，去认真思考，积极行动，流露感情，表示态度。在戏中，往往很难分清哪是角色的感情，哪是自己的感情，因为二者已然融合在一起了。

表演创作，必须借助生活感受来充实人物，离开生活感受，人物将是干瘪的、苍白的。这就是为什么强调生活是创作源泉的道理。早在1960年我拍《红日》，扮演解放军连长石东根时，就有深切的体会。那时我刚毕业不久。经老师推荐到上影厂试镜头。看了样片，感到很别扭，因为我发现人物身上流露出某些学生气，具体就是指我在学校接受体育训练不自觉地带去的東西，使人物不象个实实在在的军人。怎么办？深入生活。利用导演分镜头的

机会，我们到上海郊区的横沙岛当兵，每天顶着骄阳练劈刺、投弹，练匍匐前进，又苦又累，开始真有些吃不消。可是在那种环境里，在那种气氛下，必须咬牙坚持。我记得有一次军事演习，象实战一样分成战斗小组，从营房出发后一路跑步十几里，口令下达要求沿直线朝前走，没想到半路遇到水坑，结果照样狠狠心跳下去，趟水前进。虽然心里直埋怨：什么体验生活，活活受洋罪，可是行动上还得服从。一个月下来，明显地感到自己发生了变化。后来摄制组去山东拍外景，除了在现场拍戏，我完全生活在骑兵战士们中间，跟他们一块骑马、驯马、遛马、操练，他们干什么我也干什么，半年左右的时间，我虽然没有有意识地学点什么，但较长时间的耳濡目染，往那一站，气质象个兵了。待人接物的态度、方式也象个兵了。按剧情要求，石东根身上存在着骄娇二气，我不但能充分感受到，而且能用符合军人特点的表情、动作较准确自如地体现出来。事后我总结这次创作，深深感到是生活环境赋予了我接近角色的条件；而生活本身，又给了我创作的本钱。

总之，演员自身的思想认识，是角色创造成败的关键；而生活积累是创作的基础。通过实践，我认识到了这两点。鉴于这个道理并不深奥，谁都通晓，所以常常容易被掉以轻心。我认为，这恰恰是最不容忽视的。

我接触电影，始于1958年，第一个银幕形象是在《大风浪中的小故事》中扮演《疾风劲草》里的右派大学生。当时我是个三年级的学生，对表演还没完全入门，仅仅凭着直觉的感受，本色地完成了人物创造的任务。而自觉地懂得应该塑造形象，是从石东根的创造起步的。因为看了试镜头的样片，我意识到不能再按本原的我去再现人物了，而需要进行创造，即自身不属于角色的东西，需要藏起来，角色需要而自身缺少的，又需要加进去。这“藏”和“加”就是演员的创造。

创造人物，就是要再现出人物的性格特征。不成熟的或拙劣的表演，常常直接演性格，其表现就是表演结果、表演情绪。这是很令人忌讳的，必然导致虚假。我的体会是：应该在规定情境中认真生活，该做什么就做什么；要自然地流露，而不要企图表现什么。这样才能创造出活生生的人物。

努力将人物演活，在真实的前提下，具体做法因人而异，每个演员都可以有自己的习惯、方式。我在创作中着重抓四点：一、内心充实；二、分寸准确；三、对手交流；四、语言处理。下面依次做些说明。

### 一、内心充实

先从教训谈起。《年轻的一代》是六十年代在青年中间颇有影响的剧目之一。起初是话剧，不久搬上银幕。我在其中担任萧继业这个角色。我对这个人物的创造是不满意的。分析起来，主客观原因都有。从客观来说，萧继业这个先进人物从剧本本身就存在着人为的编造痕迹，如他的腿长骨瘤等。此外，他的语言不朴实，豪言壮语多，不是从生活中提炼的，而是剧作者强加给人物的，用政治激情的说教表达作者的意念。从主观检查，尽管我的形象、气质比较接近人物，但对地质工作者的生活缺乏深入细致的了解，感性东西不足。由于生活不充分，直接影响到人物内心世界的充实，造成有的戏空白。如萧继业和奶奶在一起，萧告诉奶奶找到矿了，整段戏人物的内心都是空的。演话剧时我看不见自己的表演，离观众又远，可以遮丑，问题暴露得不明显。一旦拍成电影后，看到这一段表演，我的脸上直发烧。摄影机是无情的，把我的空白如实地反映出来，我从银幕上看到的不是人物，而是我

自己，是我为掩盖内心的空白而作状。由于内心不充实，没有真情实感，我只能借助各种表情符号来表现，故作激动状，这段表演纯粹在装腔作势。

由此我悟出表演中不真实的原因所在，主要症结之一便是内心空白，外部作状。内心里没有，外部偏要做，结果外边越大越显得空荡荡；因为表里不统一，形式大大超过了内容的含量。这样的表演必然造作，演出来也根本不会象活人。

1976年我参加《江水滔滔》的拍摄，更是一次失败的实践。在那特定形势下，我的表演也自觉不自觉地受到“四人帮”流毒的影响。我演的主人公是个“三突出”模式铸造出的所谓英雄，刚一出场便挺胸昂首，唯恐不高大，外表的气势充得满吓唬人，可是心里更是一片空白。到拍《从奴隶到将军》才发生转折。这要感激导演王炎同志，是他帮我把“文革”后期固定的一套错误做法打乱，打散表演中的花架子，让我一点一滴地去加强正确的感受，去充实人物的内心，从而使我遵循人物的正常逻辑，按人物在规定情境中的目的去动作，最后创造出罗霄的形象。比如有一场戏，描写罗霄要起义，这时军参谋长黄大阔赶来了。黄掏出枪来，罗霄把他的手一按。起初我的动作棱角大，表情也外露，在导演的启发指点下，改成银幕上那样，态度不卑不亢，动作和表情都比较内在，使对方抓不到把柄。这么一改，效果明显不同，不再是演员在草台班上演戏，而成为人物在奔向自己的目的。这就是在规定情境中感觉的正确性。这种正确性，来源于对规定情境感受得具体、真切，也来源于内心的充实。

在影片《血，总是热的》中，罗心刚有几处爆发点，这些感情爆发的场面都是人物的重场戏。比如第一次爆发，是在“蒸罐车间”这一场。前边都是铺垫，到这才进戏了。我在此处没有一般地演个干部，而强调他是个符合今天要求的厂长，他没有单纯的做官，不坐办公室，亲自深入到车间了解生产情况，掌握第一手材料。我设计人物参加劳动，正在修水管子。这时财政局的干部又找来了。我设想那个人已经来过几次，但罗心刚总躲开他，今天终于被他堵上了，便只好打哈哈。俩人你一言我一语地谈起来，当财政局干部提出“把新修的外壳拆掉，把旧的再装起来”的无理要求后，罗心刚脸上的笑容消失了，用怀疑、诧异的目光打量着对方，并用反问的语气重复对方的话。接下去，是长久地盯着对方，一声不吭地踱了两圈。这个停顿，虽一言不发，人物的内心却是非常充实的，不但心理活动丰富，而且内心斗争也相当剧烈，是情感的蕴集和积蓄，是激怒前的极力压抑与控制。随即，罗心刚爆发了，怒不可遏地吼道：“你们这样做是犯罪！随你的便吧！”说完愤然离去。这段表演展现了人物思想性格的光彩，如果内心不充实，那个停顿便会露出假的破绽。许多同志都肯定这场戏感情真实，能通过人物的表情、动作窥视到他的内心世界，说明我的表演经受住了考察，内心是充实的。

我主张内心要充实，让动作、感情自然地流露，感情就象水一样，饱满了自然会溢出，该流到哪就流到哪。如果内心不充实，感受不到则不要去硬演，不强迫自己作状。那么，自然流露与进行设计是什么关系呢？二者岂不自相矛盾吗？不，不能机械地理解和对待这个问题。我在表演中也经常设计，罗心刚在牡丹厅请客一场戏里，倒酒、仰首喝下，就是设计好的动作。只是要让设计的动作自然、有机，融化在人物身上，不能搞成外贴，一段一段地镶在那儿，更不能炫耀和展览。自然流露建立在内心感受充分的基础上；为了更生动、准确、鲜明地体现人物的思想感情和个性特征，并不排斥外部设

计，它们之间是对立统一的。我告诫自己：为了对观众负责，千万不能耍弄雕虫小技，用花梢的外部动作来掩饰内心的空虚。

内心是否充实，固然自己清楚，但观众也是骗不了的，他们同样心里有数。为此，对观众要信任，要以诚相待。我体会到：你的表演如果虚，他们就跟着虚，虚假是造成观众对你的表演反感的离心剂；你的表演如果真诚，他们也会真诚，你实实在在向观众交心，他们也会对你推心置腹，相互之间是相辅相成的。这就是表演艺术中演员与观众的辩证关系，我觉得应该注意和尊重这种辩证关系。

## 二、分寸准确

人们常说，表演艺术是感觉的艺术、分寸的艺术。这句话说明了分寸感的重要性。唯有表演中的分寸准确，人物才能真实可信。

分寸的准确，取决于对剧本、对人物的正确理解，和对规定情境的正确感受。我的创作习惯是读剧本时既慢且细，准备戏基本上采用默戏的方式。我把读剧本的过程比喻作洗相片，照片放进显影液中，由于药水的作用，人物逐渐显现出来。因为剧本对人物的描写是不断发展变化着的，就象底片的曝光度不同，所以需要过细地读，反复的琢磨，这样显影才能达到清晰。只有吃透剧本，人物烂熟于心，规定情境了如指掌，能充分感受到，分寸的把握才能对头。

罗心刚去牡丹厅请客吃饭这场戏，分寸就极为重要，直接关系到人物的调子及其思想性格的真实性。我这样分析：此时罗心刚知道长期形成的关系网盘根错节很牢固，决非他的地位和力量所能扭转与改变，为解决当务之急，他只得以其人之道还治其人之身；尽管这样做是违心的，不啻是一幕悲剧。在罗心刚身上出现时弊，说明他也被扭曲了，从而表现出人物被压制的程度。因为在正常情况下，这种现象是不应出现的。人物在这段戏里的分寸很微妙，要求绝对准确；表演时既不能处理成真的搞欺骗，又不能因假装而露出马脚；过于自如老练就背离了人物，不是罗心刚了，而不诚恳又不足以诱使老于世故的王科长上圈套。难度在于明明违心却又不得不硬着头皮装出笑脸去干。我给人物设想的精神状态是：克制自己的不愿意，尽力去应酬。当王科长盖上章之后，罗心刚无法再继续掩饰自己的思想感情，于是说道：“王科长，我非常感谢你。”我没有象惯常有戏时那样咄咄逼人地加以强调，而是低声，用压抑的口气说出。设计的动作是收起批件，拿过酒瓶倒酒，然后仰起脖子一饮而尽。此时人物的心情是沉痛的，很伤感，但此时此地又不能哭。我感到戏没完，心情憋闷，便建议下一段戏到汽车里再延续，让人物把感情抒发出来。虽然他后来发火了，但更多的还是痛心疾首。

不准确的地方也有。比如罗心刚回到家里与妻子发牢骚，给人的印象是太拘谨，不象夫妻关系。出现这个问题，一方面在于我的内心根据还不十分充分，视象不太具体，结果只演成一般的感慨。另外，毛病也出在理解上面。我把个人的一些想法加在人物身上，总认为男子汉心里有气应该到外边去发，何必冲着自己的老婆呢！这样，观众可能就觉得应该发而没有发起来，影响了人物关系的准确性。

关于分寸感问题，还想补充一点，防止“顺撇子”。“顺撇子”是我的形容词，包括两层意思：一是，剧本已经写出来了，表演时就无须再过分强调；如果强调势必过了；分寸就不准了。二是，人是复杂的，感情丰富而细



腻，应注意反色彩，不要一种情绪色彩演到底，要高兴就高兴，要可怜就可怜。这样一味重复同一色彩，反而让人别扭，令人感到单调乏味。作为人的生理和心理现象，仔细研究一下，不难发现各种情绪状态的流露，往往是反着来的。在表演时也应考虑生活现象的复杂性。

现在许多评论家和观众在批评国产故事片表演虚假时，都指出夸张、过火的问题。因为范畴属于分寸感，所以我也谈谈自己的认识。我在表演中不少动作、表情的幅度很大，单纯从镜头画面看，确实是夸张的。但我并不避讳，决不因怕别人指责过火就收敛，就不敢把戏演足。道理很简单，形式是反映内容的，重要的在于内容。我自信有真情实感作为底盾，就不怕动作幅度大，感情幅度大。因为内心与外部动作、表情是协调的，内容与形式就达到了统一。而且，在表演过程中，内心感受充分了，情绪酝酿成熟了，我从不考虑摆个什么姿势，也没分散精力去注意做什么动作之类，一心想的只是奔向人物的目的，完成人物的任务。某些表演之所以被观众认为夸张、过火，归根结蒂应从内心是否充实、是否有真情实感作底盾这方面来找原因。这样才不致于本末倒置。如果内心是空的，即使动作、感情幅度再小，也仍然经受不住检验，仍要露出虚假来。

当前有一种趋势，相当多的演员因为担心过火而不敢表演，不去表演，结果人物形象平板索然，性格不突出；或者缺少创造，演来演去只是演员自我的重复表现。这是很不正常的。演员演员，就是要演，岂有演员怕演，不演之理？检验表演的标准就是不要作状，而要内心充实，要有真情实感，把握准分寸去自然地流露。

### 三、对手交流

这一条讲的是合作问题。演戏要讲究对手间的配合，互相搭戏，真正交流起来，甚至达到默契的地步，人物才能活灵活现，人物关系才能令人信服。

合作中最重要的是交流，要求与对手共同创造对规定情境感受的正确性，换句话说，即相互促成对规定情境的正确感受。

由于电影是分切拍摄，演员又常常要冲着摄影机表演，跟假设的对手交流，所以电影演员对交流的掌握运用，按理说应比话剧演员更自如，但事实是后者更见功力。我是学话剧的出身，最近几年才脱离舞台专门拍电影，实践使我很看重交流。我感到与对手合作中，对方的正确交流是帮助我产生信念、进入人物的不可或缺的条件。

拍《红日》时，我与里坡同志合作，他的准确交流，使我感受到指战员之间的亲密关系，我信服他就是解放战争时期我军的一位团长，我们在镜头前体现出的人物关系，完全符合剧情的要求和各自的身份。

我能演好罗霄将军，除了王炎的指导，自己的努力之外，还要感谢张金玲同志的合作。在拍戏中，她给我不少帮助。如我们俩有一段戏，罗霄正在刹马草，索玛来了，哭了，两个人说话。张金玲认真地交流，感情很真挚，马上感染了我。这段戏我们演的都是活人，因为我们之间的交流符合人物的特定关系，感情是发自内心的。

《血，总是热的》拍摄中，也有这种交流。尽管我在处理夫妻关系上欠准确，但谢芳同志的表演还是应该肯定的。如罗心刚在家里发完牢骚，坐在沙发上，支起胳膊肘望着妻子，这时妻子看了他一眼。这一眼非常准确，既符合人物关系，又符合规定情境，内涵也很丰富。如果没有准确的体验、充

实的内心，这一眼目光所流露的情绪色彩不可能使我将真实的信念持续下去。电影表演，需要的正是这种交流，也只有这种交流，才与电影的特殊表现手段相吻合。话剧表演最讲求交流，但由于舞台与观众有距离，所以人物的交流不可能如此精微和细腻。又如牡丹厅骗王科长盖章那场戏，刘钊同志的交流同样真实地刺激了我，他的表演娴熟，把一个谙于世故者的市侩嘴脸刻画得入木三分。基于他的搭配，我才能较好地表现出罗心刚的复杂心理。

在这部影片里也有反面的例子。我与一位青年演员搭戏，她只顾自己表演，不接受我的感情交流，加上这一段戏她的内心不太充实，表演情绪的痕迹较重，结果迫使我也离开了人物的正确感受，跳出了规定情境。

可见，好的合作者能帮助我找到正确的感受，而不准确的交流又能败坏创作情绪；更兼电影不可能唱独角戏，总要有许多人物组成，总要建立多种人物关系，所以我的结论是：必须高度重视交流。

#### 四、语言处理

罗心刚在影片结束前那一大段讲话，受到普遍的赞赏，不少人纷纷问我是如何处理这大段台词的。其实，那段话本身写得精彩，感染力强，震撼人心；加上观众融入自己的感受和联想，所以激起较大的反响。就我个人而言，无疑也花费了脑筋，倾注了心血。语言写得好，如果处理不妥，同样也会削弱它的感染力。这种情况决非鲜见。前两年常见电影演员找旁人配音的怪事，被观众讥讽为“半拉子”演员，这说明对语言不重视者以及语言不过关者大有人在。至于语言中的毛病，问题很多，限于时间、篇幅，不去说它了。

处理这段话，总的想法是调动自己的全部感受，带着饱满的真挚深厚感情，向众人交心。台词不是背的，而是感受、联想的结果。剧本的语言虽然平面，但我把自己的理解和感受全都填充进去，加上我的感情爱憎，它就变得立体、丰满、有生命力，脑子里的视象也随之明确和清楚，这样就能引起听众的共鸣，产生打动人、激励人的鼓舞力量。我很注意与接受者之间处于平等的位置，不摆出唯我高明的架势，在那里高谈阔论，教训人，指责人。那是不行的，一下子就把距离拉开了。

这段话很长，光凭着激情不加修饰地随意讲出来，不行，效果不会好，将流于自然主义。因此还得运用一些语言技巧。用技巧的目的是为内容服务，不能单纯卖弄。假如说，我讲这段话时，设计成前松后紧，前缓后急，语调逐步高昂，节奏一点点催上去，形成向上爬坡。听众或许会夸奖这演员技巧高，白口不错，也可能一时兴起大鼓其掌，来个满堂彩。但过后一琢磨，他们就会不满足，觉得玩弄技巧没意思，因为那根本不是艺术，而活似杂耍！

整篇讲话的层次要清晰，语气随着层次的演进有所变化。节奏要均匀；掌握好空歇，留出潜台词让听众自己去领会，去丰富和联想。还要注意语言动作的完整性，既不能随心所欲地把语句切乱，搞得支离破碎；又不能前后句子搭上，搅在一起，伤害了语义。

为了强化感染力，我经常运用抑制的手法。前边介绍过的“蒸罐车间”那场戏，采用的便是欲扬先抑。那场戏需要感情爆发，我先极力压抑，结果越压爆发得越激烈。倘若一开始就高调门，反而没戏了，这是大家都知道的常识。结尾讲话也是如此。通篇都充满着感情，讲着讲着，激情掀起来了，于是努力自我平息、克制，语言中浸透着越来越充沛的感情，感染力也相应逐渐强化，终于产生震撼人心的撞击力量。这就是抑制所起的作用。

罗心刚在其它场景的语言，我都费过斟酌，不随随便便地轻易说出。遇到台词过长，还需要设法过渡，不宜一口气讲完，那样太板滞、干巴。罗心刚与妻子在家里对话时，他的话很长，怎么办呢？当时他正坐在沙发上，这个位置和姿势决定他不可能做更多其它的外部动作，于是我便借助物件道具，来进行穿插过渡。我说着台词，顺手拿起烟，点火，划火柴时由于激动把火柴盒都打掉了。这样，便把语言动作和形体动作揉在一起，语言处理既富于变化，又增加了生活气息。当然，用其他方式来过渡也可以，总之应避免静止状态的干说。电影是视觉形象为主的艺术，在处理语言时，增强语言动作与形体动作的有机性，增强画面的运动感，效果会大不一样。除了导演与摄影师要想办法之外，演员在表演时也应开动脑筋。

我在这里着重讲的是语言技巧，它是整个表演技巧的一个部分。谈技巧，自然离不开基本功，因此加强基本功锻炼是掌握运用技巧的首要环节。这一点也不去多说了。我体会，技巧就如同润滑剂，在创作中有了它，表演就使人看起来舒服，不那么干涩和生硬。然而技巧毕竟只起润滑剂的作用，如果没有生活作主体，没有思想作指导，仅靠润滑剂是创造不出形象来的。所以，生活永远是第一位的；有了深厚的生活积累，有了深刻的思想认识，再辅以高超的技巧，那么创造出的人物形象，定将更生动多姿，更具有艺术魅力。

拍完《从奴隶到将军》之后，我主动停了一段时间。尽管这期间有四五个本子送到我手里，约我去演里面的主人公，但都被我一一推辞了。固然没看中那些剧本是理由之一，然而更重要的是通过与王炎同志合作，我的表演发生了转折，我从中看到自己的差距，找出自己的不足。因此，我想关起门来读一读书，加强自己的文化艺术修养。我深感没有文化是不行的，缺乏艺术的感觉也难以成为一个有出息的表演艺术家。秀才不一定能当艺术家，而艺术家却必须是秀才。

学习不能装样子、摆门面。学习是艰苦的劳动，要舍得下气力钻进去，认真吃透几个问题，做到确有所得。我的薄弱环节是艺术感应力差，我觉察到这与理解能力有关，理解得不深刻，又怎么可能感受得深刻呢！所以要想增强感应力，必须提高文化素养，增强理解能力。从那以后，我有意识地加强学习，不断用文化知识武装头脑，加强生活积累，充实形象仓库；同时在创作实践中注意解决艺术感受问题。随着认识水平的提高，我的艺术感应力也慢慢加强了。俗话说，功到自然成，谁肯洒下汗水去耕耘，谁就能换取收获。这个普遍的真理，同样适用于精神产品的创造。

工作之余，我的爱好之一是写点小诗，借诗言志。最后，请允许我念一首拙作的小诗作为本篇发言的结束。这首小诗仅四句，它表达了一个普通演员的心声和志向：

根深大地郁葱葱，  
霜罢千山二月红，  
磨得铁杵花针在，  
飞尽金甲论英雄。

## 如何获得角色的自我感觉 ——扮演刘春桦的体会

宋晓英

影片《十六号病房》上映后，先后荣获了文化部颁发的优秀影片二等奖，大众电影评选的“百花奖”。我为影片获得荣誉感到十分高兴！而我因为在这部影片中饰演一个配角——刘春桦，居然能够获得第四届电影“金鸡奖”的最佳女配角奖，是我没有预料到的。在激动和喜悦的同时，我深深地意识到，这是评委会老前辈们，也是广大观众朋友们对我的鼓励与鞭策。我由衷地谢谢同志们！

做为一名演员，我还要感谢编剧乔雪竹同志，是她写出了刘春桦这一人物，为我提供了丰富的创作天地；还要感谢导演对我的信任，为我提供了一次极好的创作机会。所以，这次荣誉不仅是属于我自己的，而且应该属于培养我的党组织，属于厂、摄制组以及所有曾经帮助过我、关心过我的同志们。

刘春桦这一角色之所以受到社会和广大观众的欢迎和高度评价，是因为她代表了我們这一代有理想、有作为的青年，说明大家对我们这一代人的无比关怀和重视。

《十六号病房》上映后，我有机会和观众一起看这部影片，听到了观众的直接反应，普遍认为是很感人的，刘春桦这个人物很有典型意义。她在平凡的工作中，把自己的有限生命贡献给了社会。她的精神是伟大的，是值得青年们学习的。

我和观众一起看了好几遍，在放映中听到旁边的小声议论，听到观众的抽泣声，我的泪水也和大家一起流了出来。说真的，我看了几遍都很感动，一方面是戏的情景激动了我，另一方面是，我被观众受感动而感动着。我体会到，一部影片的完成，不是在镜头前和录音棚里，而是在观众席中间，只有在这时候才能说，真正地理解了我演这个角色的意义。这时才感到创作的愉快。

每当我看到银幕上放映着春桦病危，仲男把她从病床上抱起来，她吃力的悄悄对丈夫说“我想妞妞”的时候；

每当我看到春桦嘱咐孩子，孩子重复着，三口人紧紧抱在一起的时候，我好象依然还在摄影机前拍摄着……

我从事电影工作十几年了，也演了不少主角和重要角色。但是我从来没有象参加这部戏工作这样，久久不能从刘春桦这个角色的感觉中走出来。

有的同志说，我有演员的悟性，出戏快；还有的同志说我有激情，会演激情戏，可能这是夸我做演员有一定的条件罢！但是，如何把这种激情、条件，变成是角色的，是刘春桦的，我感到确实不是一件容易的事。

要把角色的一切思想，言论行为都成为此时此刻“我的”，这要花费相当大的劳动，这中间需要克服许多困难、障碍，有时是苦恼的。

拍摄的镜头数是有限的，时间是短暂的，而为拍摄这些镜头，所付出的劳动，所作的准备，确是大量的。这次我创作的最大收获就是更加明白了做大量案头工作，准备工作，事先的排练工作的重要性。

我认为演员的真正创作，不仅是在拍摄中，更重要的是在拍摄前。只有在拍摄前寻找到准确的角色的自我感觉，才能谈得上创作。

以前我只凭剧本和导演的安排，有准备，但很不充分，许多时候是凭了悟性或小聪明。严格地说起来，还谈不上真正的创作。换句话说来说，我所走的路，是适合自己的自然条件的近路。而这次就不同了。

剧本提供的春桦，是个满怀理想，自愿投身到农村去安家，献身于农村教育事业的青年。她心灵美好，乐于助人，对生活充满乐观精神。她爱周围的人们，爱丈夫，爱自己的孩子。角色有十年的跨度，从一个中学生，演到一个农村大嫂；从一个健康人，演到病危死去。

导演根据演员的条件和剧本提供的形象，选定了我来演这个角色。我想一定是有利的条件，比如我人瘦了，有生病的体验，创作起来可能方便些，但仅这点条件，我能够完全创作这个角色的任务吗？

1981年以来，我因为身体情况不好，就没怎么演戏了。许多同志和观众朋友很关心我。有人甚至问：宋晓英到哪去了？也有的人问：宋晓英在干什么哪？什么时候能在银幕上再见面等等。我自己很想在身体好的时候就拍戏。做为一个演员，再没有比不能演戏更痛苦的了。所以，在养病之中，我欣然接受了北影拍摄《夕照街》的任务。我的形象变化了，人消瘦了好多，《夕照街》上映后，我仍然在养病的时候，张导演给我寄来剧本，约我演刘春桦这个角色。看了剧本我很高兴，这是个很有戏的角色，动作性很强，我很有创作欲望，于是我开始认真地准备了。

但第一次夏季外景都要开拍了，我心里却象长了草，准备了一个阶段，反而越来越不能理解春桦了，越来越感到信心不足，担起心来。不是别的，而是我的想象和剧本提示发生了矛盾，我怎么也合理不了。这个中学生，这个城市姑娘，她怎么会是个农村老大嫂的打扮？她的言行行为怎么会是那个样的呢？如穿着偏襟衣服，帮助青青找体温计的姿态等等。虽然是几个镜头，但她表现的姿态，举手投足，没有一个准确的分寸，同样会使人物失败，破坏了我想要建立的人物信念。我理解不了。我有个毛病，如果思想里解决不了的问题，简直就没有一点自信，干脆进不了戏。

这时我找到了导演，她的几句话把我说通了。张导演说：比如我们在北京的司机徐师傅，我们在一起工作，她工作很负责任，我们都很喜欢她，我怎么称呼她好呢，我们都是半百的人了，我就叫她徐大姐，这个称呼是很亲切，她会很喜欢的。这无形中又把我们拉得更近了。而这种称呼放在我们同志之间就不见得合适了。通过导演的启发，使我联想到我周围的一些人，我的同学、朋友、兄弟姐妹，他们大多插过队下过乡，几年的农村生活，确实改变了他们的生活和习惯，改变着他们的气质。从中我发现，我身上和他们有了不同的东西，他们从农村回来的时候，都带着很浓的泥土味，言行行为都有很大的变化，我一下子明白了，这正是我和角色的距离。

春桦是追求上进的青年，她一定会更自觉地适应农村的一切，更会主动地去接触那里的人们。思想感情会发生变化。这时我理解了剧本的提示。我应该注意对春桦内心世界的挖掘，寻找她变化的依据，寻找她的感觉。

我们这一代人是比较苦的，正在学习上进的大好时光，来了个“停课闹革命”，荒废了学业，丧失了自己追求的理想，跟着闹了一场，后来又大部分下乡插队，走的道路是很不平坦的，失去了学习知识的机会，也在心灵上留下了不同程度的创伤。

刘春桦代表了这一代人的奋斗精神，她把青春献给了农村大地，献给了教育事业，她过早的去世更加激发了人们对这一代人的同情，起到了激励这

代青年人的作用。能演这个角色是很幸运的。通过准备我解决了几个关键问题，比如：她为什么能留在城里？后来为什么又能自愿留在农村？为什么被仲男用独特的骗婚方式和她结合？为什么住院以后没家人来看望？我尽可能地把这些问题合理起来。

我设想：她的爸爸妈妈原来都是教员，他们十分热爱教育事业，热爱自己的学生，对春桦的要求也是很严格的。所以，春桦从小就立志做个象爸爸妈妈那样的人类灵魂的工程师。

我又设想他们都因重病去世了，留下春桦一个人受到街道的抚养；赶上“停课闹革命”的时候，蹲在家里无所事事；设想与仲男从小是同学，虽然他比自己高两班，但都是班委，关系很好；仲男带头下了乡，我们一直通信，后来发展了爱情关系。

我想这一切都是春桦热爱教育事业，自愿下乡的思想和感情基础，与仲男的关系是相当密切的，所以我想骗婚是一种对仲男爱的描述。

再有：她在农村的风风雨雨教学生活中，和孩子们打成一片，和家长们有着密切地交往。我把这些设想，都变成具体的、形象的小故事小片段。

这样就逐渐出现了人物的活的影子。当经过几天排练以后，刘春桦的形象更具体了，我可以按春桦的思想逻辑去思考去行动了。春桦的感受和感觉，好象是我的切身感受和感觉。我获得了创作上的自由，完成了角色的准备阶段。

我认为，这大概就是人们常说的：进入了角色的规定情景了。这些紧张与压力似乎都不存在，创作上的竞技状态非常好，带着强烈的创作冲动和创作欲望投入了重场戏的拍摄。同志们曾多次问起我，是怎样处理仲男把春桦从床上抱起那段戏的？坦率地讲，我当时心里并没有许多复杂的潜台词，因为，在准备这段戏的时候，我已经从联想自己的丈夫，可爱的小儿子和妞妞，以及仲男的为人等等，统统浓缩和溶解进母爱这一人类最崇高的感情之中。

“我想妞妞”这句话，就能够激发起春桦内心深处最丰富的内涵，然后，让感情自然地流露出来。做为演员，重要的是感觉，牢牢地把握住此时此刻人物心理上的感觉，是至关重要的，有了它，你就不觉得空虚、肤浅，而是充满着人物的自信。

春桦临终嘱托的那场戏，是在紫竹院拍摄的。拍摄时已进入秋末，清晨空气较凉，在说话时曾从嘴里吐出团团的哈气。刚巧，那两天吃的不合适，嘴上长了泡，无形中又真的增加了几分病色，所有这些外在因素，我尽可能地都把它们溶进春桦已临垂危的自我感觉当中。同时我用“爱生活”、“爱世界上一切美好的”这样一种内心感觉来充实自己，想象自己眼前存在的一切，那树，那花，那草，那鸟，甚至那略带潮湿气味的空气，都引起我的眷恋。内心中充满着“舍不得离开”的爱，这时，我一坐进轮椅就进戏了。唯一的愿望是好好地看一眼这美好的世界，最后看一眼，再看一眼我那舍不得离开的孩子……

孩子伸着小手跑过来，我们最后一次拥抱在一起了，当时我想着，这是“最后一次了”，于是眼泪就自然地流了出来！

我觉得这场戏总的感觉把握住了，遗憾的是没能处理得更富有层次一些，节奏上也欠变化，假如能从更细腻地审视孩子的鼻子、眼睛、嘴巴、头发……等等，体现出诀别前更深刻的微妙情绪，其感情冲击力，其感人程度会比现在更有力。

我这次角色创作的最大收获是：

一，要特别重视读剧本的第一次感觉，这个第一次感觉，有时是支配演员产生激情的原动力。

二，要多给自己提出问题，特别是剧本中没有写出来的（一部电影最长不过两个小时左右，篇幅有限，剧作者不能面面都写到，更多的是要靠演员用想象去补充），甚至是导演没有说到的，做为具体担任角色的演员，你应该问一个为什么？我应该怎样？要把准备过程中发现的问题，提出的矛盾，不仅逐一地使理性上的逻辑合理，也要使感性上的形象合理起来。使形象的事例、故事，成为活的、具体的、有视象的东西，这样才能在拍摄中起作用。我的理解，这才叫真正做好表演案头准备工作。这样准备的结果，自然会把角色的行为连贯起来，从读剧本的第一次感觉——最初的创作感受，升华到人物的完整的自我感觉的阶段。这样就把剧本中提示的，导演阐述的角色的这一切，都成为我的一切，从而获得角色的自我感觉。

第三，一般地说，在拍摄时获得了这个角色的自我感觉，又能找到准确的内心动作，激情戏是容易演好的。反之，假如内心动作不准确，就不会达得准确的表演分寸和艺术效果。

我就有这样的教训：春桦昏倒的那场戏，是春桦在情感上的一次大的跌宕，我有想法和设计，但第一次拍了几条都不理想，后来这场戏又重新补拍了一次，当时拍摄现场有好多观看的人。我理应把这些人的眼睛，想象成是对我生命的支持。但是我却把它当成是对我的同情、可怜。由于内心动作不准确，结果几次都没有拍好。当时我心里想：完了，一切都完了，我活不了多久了。其实应该是“别垮下来”，“别叫大家为我担心”。这样内心动作就会积极起来，就会达到春桦在弥留之际不同于一般人的境界。

《十六号病房》完成后，我还愿意推敲和琢磨，我想从中找到更多的经验教训。即便是好的地方，也要找到好的原因，更要找到它的不足。

比如那个很长的大特写镜头，春桦说：“其实我早就预感到了，看来是耽误了，我总希望不是这种病，可是……我也知道仲男怕我受不了，整天在骗我，让我高高兴兴，快快活活，可是苦了他了。”春桦向常琳倾吐着自己心中的痛苦，泪水渐渐地涌了上来，止不住了。

这个镜头，我认为不足的是，我的对象是常琳，是走了弯路而明白了人生意义的常琳。如果多注意一下自己的这个对手，控制住自己，不要把泪水流出来，别叫常琳为自己难过那就好了。

人们都说电影是遗憾的艺术，这次我真是深深地体会到了。

这次把“金鸡奖”最佳女配角奖给了我，我将以这次奖励为起点，创造出更多更好的角色，用实际行动来回答艺术老前辈和观众同志们对我的鼓励和鞭策。谢谢。

## 加强电影艺术的道德教育力量

荒煤

乔木同志在《关于人道主义和异化问题》的文章中明确指出：“在各项工作中，都应该注意宣传和实行社会主义的人道主义。文学艺术作品尤其要作这样的宣传。”

他特别强调社会主义的文学艺术工作者要“站在革命的、社会主义的立场对真实的人性、人情、爱国心、正义感和普通人格的尊严作具体的生动的描写。”“如果那样去反对，那就不但是愚蠢，而且是反对社会主义文学艺术本身，是摧残它们的生命，剥夺他们的感染力和教育意义。”

这个问题的提出，引起了文艺界强烈的反响。我作为一个电影评论工作者回顾新中国电影艺术所走过来的道路，也不免有许多深切的感受。我愿意联系这个问题，就电影艺术的道德教育问题谈一点粗浅的看法。

—

长期以来，在电影艺术创作和理论研究中，在怎样表现真实的人性、人情和革命人道主义问题方面，存在“左”的思想，不从作品的实际出发，不区别影片的主题、题材、风格样式的多样化，也不考虑作者是否站在革命的立场去反映生活中各种矛盾和斗争；电影创作要去表现复杂的社会现象，人与人之间的社会关系，不可避免地要描写人情、人性，以至人道主义的影片，但往往被简单地批判为宣传资产阶级的人情味、人性论、人道主义。

另一方面，近几年来，也有右的思想，由于十年内乱的各种后遗症，以及长期以来历次运动中一些“左”的影响和流毒尚未肃清，我们今天的社会主义的法制和民主还不够健全和完善等等复杂的原因，有些作品，特别是揭露林彪、江青两个反革命集团罪恶的作品，把“四人帮”灭绝人性、残酷迫害革命干部和人民的各种各样的悲剧，一律归结为是我们党和社会不尊重人的尊严、自由，不懂得人的价值，甚至有人认为社会主义制度就是不讲人道、扼杀人性的。于是在一些文艺作品中和理论文章中便呼唤人性的复归。影片《太阳和人》的出现，以及有个别同志认为电影艺术要把写社会主义的人的异化作为重要主题就是鲜明的例子。如果说电影理论与创作方面有左右摇摆的现象，无非是表现在以下几个重要方面：

一、忽视文艺的客观规律和特性，片面地要求文艺作品为政治服务，导致了简单地配合当前的各种运动，宣传各项具体政策，图解政策，产生公式化、概念化的倾向，或者片面强调文艺从属于政治，不考虑作者对生活是否熟悉，而简单地提倡写所谓重大题材、战略思想和史诗的作品，导致了题材狭窄，样式单调的偏颇现象。

二、文艺反映生活的真实，必然要反映生活中的各种矛盾。没有矛盾，就没有世界；真善美和假恶丑的斗争，是始终存在的，是无法回避的，要反映生活的真实，不能不反映生活中的矛盾；而艺术反映，正是为了使人们正确地认识矛盾的性质，寻求正确地处理和解决矛盾的方法，增强人们的信心，站在矛盾的主导方面，去解决矛盾。但有的同志，片面地强调写真实，揭示生活中的矛盾只为了暴露社会主义的阴暗面。这样，有时就把简单、片面、



消极的暴露黑暗与真实地反映社会生活混为一谈了。

三、片面强调表现工农兵中的新的英雄人物，不理解、不承认英雄人物也有思想发展的过程，也有一个成长的过程，即使是党的领导干部，面临新的形势、新的情况、新的问题，在实践中也有探索、认识的过程，也难免有失误；由于简单化和脱离实际生活与各种具体的历史的条件，把英雄人物写得完美无缺，缺乏个性，没有感情，没有人情、人性，也就产生了笼统地反对表现人情、人性和任何意义上的人道主义等等问题。

我们社会主义文艺当然应该去表现我们时代的先进人物，或叫做新的英雄人物。但是，由于理论上的偏颇，以及“左”的思想的影响，这个问题长期以来没有得到很好的解决。特别是到了十年内乱时期，不顾历史真实，不分主题和题材，要求文艺作品只能写高、大、全的英雄人物，写阶级斗争中，直至斗走资派的完美无缺的英雄人物，致使千人一面。这完全是歪曲、违反马克思主义的典型环境中的典型性格的科学定义，造成了一个阶级一个典型的公式：似乎先进人物的典型，就是完美无缺的典型，否认无论在阶级斗争中或社会主义建设中的各种先进人物，甚至领导人物，在长期斗争的实践中，也都有一个成长的过程，思想发展的过程，他们在历史的进程中，也难免产生失误和挫折，都有各自不同的认识过程和个性。任何一个先进人物都是生活在一个特定历史时期的具体的、现实的人。他们都有一定的历史局限性。这就是典型环境中的典型性格的多样化。一个作家创造典型，对典型的评价，实际就是用历史唯物主义的观点来评价人物。否认典型的多样性，实质上就是否认生活的复杂性，反对用历史唯物主义的观点去创造典型环境中的典型性格。

四、片面强调政治标准第一，把强调文艺的特性当作修正主义的观点，致使创作人员不求艺术有功，但求政治无过，使得作品苍白无力，缺乏生动、鲜明的形象和艺术感染力。或者又片面强调文艺的特性，导致了脱离生活的真实。有的作品，技巧运用得的确不错，也似有新意，但是，由于内容缺乏真实感，人物、环境不具典型性，因此，作品缺乏生命力，也就无从感人、动人、唤起观众情感的共鸣进而达到预期的教育效果。综合以上所说的各种现象，归根结蒂，实质上，都是没有真正坚持马克思主义文艺理论和毛泽东文艺思想中的一些科学原理，没有真正遵循文学艺术的规律，没有真正懂得文学是人学的这个简单的真理，因而在文艺工作中，在表现真实的人情、人性和人道主义的关系方面，造成了种种的思想混乱。无论是电影创作人员或理论人员，我们现在必须深刻总结自己的经验和教训，以提高电影艺术的创作和理论的水平。因此，我认为，要提高我们作品质量的关键，就是要尊重马克思主义文学艺术的客观规律，并牢固地树立一个观点，电影艺术的创作必须写人，创造有血有肉，生动感人的形象，他们是历史的、具体的、现实的人，是生活在我们中间和我们一起从事各种生产和社会活动的，有鲜明个性的人，也就是毛主席讲的，根据实际生活创造出各种各样的人物，帮助群众，推动历史前进。也就是马克思主义文艺理论所反复强调的——典型环境中的典型性格。

在这个问题上，我有许多感触，愿意提出来和大家共同探讨。

近几年来，文艺理论方面，注意到在创作中的感情作用，承认了做为文学艺术作品，就应该以情感人，以情动人。如果写人而不感人，就是缺乏艺术的感染力，也就是缺乏艺术的生命力，就不能说是成功的作品；我们过去

有不少影片在主题、题材、思想内容方面都是没有什么问题的，但确实存在着概念化、公式化的倾向。我们电影艺术工作者必须要明确这一点：要写人，就要感人，这是关键。但是，拿什么东西去感人？有些内容不健康、情调低沉、悲伤的作品也会产生某些感人作用，这种感人，就牵涉到社会效果问题了。我认为社会主义文学要感人，要以情感人，必须考虑到情感教育的问题。我认为情中要有德，德又是以情感人的关键。我们提倡文艺作品以情动人，无庸讳言是有倾向性的，是有目的性的。目的就是要通过情感教育，通过有血有肉、鲜明生动、真实可信的形象，以他们高尚的道德品质、思想、情操去感染人、帮助人们树立共产主义的思想和道德，也就是说，感人的目的，是为了树人，是为了培养有理想、有道德、有文化、守纪律的社会主义新人。

我们的影片要感人，以情动人，这也是电影艺术需要提高质量的关键。我们的影片、作品，是要给人以教育的，特别是要给青年以教育。当然不是枯燥的说教，而是要“寓教育于娱乐之中”，通过生动感人的典型的形象，通过人物各自的遭遇和命运、他们各自走过来的道路，按照各自的个性去行动去做他们应该做的事情，通过真实生动的情节和细节去描绘人物的内心世界，去感染观众，也就是必须帮助人们，特别是青年一代正确地认识和对待历史与现实，只有正确地认识和对待历史与现实，才能正确的掌握未来。这几方面是不可分割的。写什么人，怎样才能达到感人的目的，怎样才能使我们的影片在新的一代中起作用？总起来说，也就是我们要通过电影艺术正确地总结我们的历史经验和教训，又要面对现实，不回避矛盾，帮助人们采取正确的态度，认识、理解我们的现实，然后，给人民以鼓舞，使其放下包袱，克服各种困难，充满信心继续前进。

我们的国家和社会正在进行一场伟大的改革。这场改革是一场革命。我们生活在一个伟大的变革时期，生活在一个新的革命时期，新旧交替，除旧布新的时期。正因此，在我们生活中，矛盾是到处存在的。没有矛盾没有斗争也就没有生活，生活也不能前进与发展。揭示矛盾，揭示生活中存在的各种各样的问题，目的正是为了解决矛盾，包括引起人们认真思考，认识这些矛盾的性质和产生这种矛盾的各种因素，历史的、社会的、思想的种种原因，从而提醒人们注意，应该从哪些方面去寻求解决这些矛盾的方法。当然，这绝不是说，每一部影片反映的矛盾，都要在这部影片中全部加以解决。但是，作家反映一个重要的历史时期、反映一个伟大的历史转折、变化时期，总是通过对历史的认识、理解及总结，以及立足于今天正在发展的现实来说明他们对历史的看法。而在伟大的历史变革与转折时期，一个民族及广大的人民，在大河奔流，泥沙俱下的情况下，绝非每个人都能够清醒、正确地总结历史的经验和教训，正确地处理现实生活和斗争中的各种矛盾。因此，作为一个社会主义的、人民的艺术家，在反映伟大的历史转折、变化和曲折的时候，实际上都是在为我们的生活，为我们的社会发展在进行历史的叙述、评价，甚至总结。因此，一部作品，在反映重大历史转折和曲折的时刻，实际上都是作者在通过他的作品表现他对历史和历史人物的评价，或者对当前的现实和生活中的各种人物的评价，表现他的历史观，表现他对现实生活和未来的发展认识的纵深感和时代感。

某些伟大的作家和作品都是从不同的侧面，不同的角度，不同的程度总结了一定的历史经验和教训。凡是真实地概括了历史和现实的面貌，创造了典型环境中的各种典型人物，就能帮助群众认识这段历史，寻求历史发展的

必然规律，掌握自己的命运，不再背沉重的历史包袱，去推动历史前进。这几年中，我们有些影片还存在不少的缺点，例如有些过于悲观者沉溺于伤痕，也有些由于消极的思想情绪而对某些历史现象做了不正确的理解，甚至有所歪曲。因为总结历史经验是一种很复杂、很艰巨的工作。而有些“伤痕文学”，对“四人帮”的揭露，还仅仅停留于表面的现象，没有把“四人帮”一伙历史的、社会的根源真正地揭露出来，更没有创造出比较深刻的、真实的种种典型。对于十年内乱中出现的各种各样的人物，无论是打、砸、抢起家的三种人，卖身投靠的老干部，“四人帮”的骨干分子或者犯了严重错误的干部，还是敢于和“四人帮”进行面对面的斗争，例如张志新式的英雄人物，我们都还没有创造出令人难忘的各种典型形象。

我觉得，在我们社会主义国家，社会主义制度下，在她前进的道路上，我们力图尽可能按照中国的国情，寻求建立有中国特色的社会主义，是前人没有做过的事情；在不断的实践中，可能会发生这样或那样的失误，造成这样或那样的曲折和损失，付出了相当沉重的代价，这是任何历史前进中不可能完全避免的现象，问题在于我们要用历史唯物主义和辩证唯物主义的态度予以正确的对待，善于总结历史经验教训。我们应欢迎和鼓励作者正视这个现实，正视这个历史，而不应要求作者回避这个现实和历史。

任何事物的发展都有它历史的烙印，都有时代的烙印。关键在于我们的作者应该站在更高的角度能够真实而深刻地揭示我们时代的各种错综复杂的矛盾及其性质，加深人们对矛盾的认识，去思考、寻求解决的途径。目的是吸取经验教训，避免重犯过去的错误，而真正地起到推动历史前进的作用。正如毛泽东同志所说，历史的经验值得注意，历史前进的动力始终是人民。

时代在前进。尤其是在伟大的变革时期，能够站在时代的前列，勇于改革，敢于闯新，能够带领群众前进的先进分子，英雄人物，也就是这一代的新人，他们必将成为推动历史前进的主流和力量，反映了历史前进的方向。总之，我强调更好地尊重文学艺术的客观规律，充分发挥电影艺术的特性，创造各种各样的典型，并且努力做到以情动人，有强大的艺术感染力，其目的正是为了树人，树立一代新人的典范。另一方面，又必须认识到为了树立一代新人，我们的电影艺术必须及时地、正确地、善于总结历史的经验，积极反映生活中现实斗争中的种种矛盾，帮助群众正确理解历史前进的方向。这两个方面是不可分割的。二者如果结合得好，有正确的认识，这就会使我们社会主义的电影艺术和时代共脉搏，与人民共命运，更能反映我们沸腾的生活，反映我们社会生活中带有普遍性的，群众共同关心的问题，激励人们奋勇前进。这就是进一步提高质量的重要关键。

## 二

但是写人，感人，树人，作为文学艺术创作规律来讲，关键还在于感人。电影艺术的教育作用，在于各种典型形象的社会意义和现实意义，在于人物的遭遇和命运，在于这些人物所进行的斗争并由此产生的内心世界，思想感情能否为观众所理解，激起人们的同情，爱憎，打动他们的心弦。简而言之，就是能否动之以情，以情动人。所以，在某种意义上讲，文学艺术是一种情感的教育。高尔基在一九二一年就讲过这样的话：“富有情感是最好的写作手段”。这句话说明了作家没有鲜明的爱憎，对所描写的人民的痛苦，人民

的生活，人民的斗争无动于衷，没有激情是写不出好作品的。当然，不是说作家自己动了情，有了感情就一定能写好人物，创造典型，一定能反映出历史的真实和生活的真实。这还要看作者是否真正站在革命的、社会主义的立场，是否真正地认识和理解了历史和生活的真实。文艺创作，是形象思维，我们在生活中感受到的东西，一些具体的人的行为和活动，一些事件，一些社会现象，人与人之间的种种社会关系，是非常生动、复杂的，但作家并不一定都能够深刻地理解它们。要真正理解它们，也有一个从感性到理性，又从理性回到感性的过程——这个过程也可能要经过多次的反复。只有作家真正准确地理解了各种典型人物的遭遇和命运，或者说作家能够真正掌握了人物的命运才能正确地认识历史和生活的真实，才能准确地去表现它，总之，我们的作家毕生的工作，就是要对历史和现实做出自己的评价和总结。但是，这个总结，是要通过无数的、鲜明的、典型的真实人物的历史画卷，历史的群像以及伟大的先进人物的画廊来表现出来的。

当然，我们对文学艺术创作的规律是否真正的认识，主要还决定于作家对生活的熟悉、认识 and 理解的深度，即这种认识是否符合历史唯物主义和辩证唯物主义的观点，是否用马克思主义的世界观去观察现实。

在宣传社会主义人道主义时，我认为另一个值得重视的问题，就是电影艺术的道德教育力量。我们的作家，如果不是到生活中首先去做熟悉人的工作，把熟悉人做为第一位任务，我们就不能对人物的思想感情、心理活动、内心世界有深刻的理解，当然也就无法深刻地表现他们。但由于我们过去笼统地去反对文学艺术描写革命的、真实的人情、人性、人道主义，不能不影响到电影艺术这样一个有着广泛群众性的艺术，忽视了对人民进行道德教育的这样一种力量。

前面提到，我们必须以情动人，重视情感教育，重视艺术的感染力，但问题在于要表现什么情？站在什么立场上歌颂什么情？我觉得，在这个问题上，长期以来，我们没有进行深刻的探索，也缺乏正确的认识。文学艺术能否感人，能否以情动人，这是关键。感人的目的是为了培养新的人，新的性格，也就是为了树人。对此，我们过去也是认识不足。今天这个问题已经提到了我们面前。那么，究竟如何树人？我认为，首先是要树人以德。邓小平同志反复强调，我们的文学艺术要培养有理想、有道德、有文化、守纪律这样的新人。高尔基也曾讲过：“一般地说来，文学的任务、艺术的任务究竟是什么呢？就是把人身上最好的，最优美的，诚实的，也就是最宝贵的东西，用颜色、言语、声音表现出来，难道不是这样吗？例如我们的任务，就是激起人对自己的自尊心，就是告诉他，在生活中间，他是最优秀、最有意义、最宝贵、最神圣，除此而外，没有什么值得注意的东西了。”（《高尔基论文学》）高尔基的一生中，尤其在十月革命以后，曾反复强调：文学艺术要写大写的人。这是他一贯的主张。

社会主义文学艺术的教育作用无非包括三个方面：智育、德育和美育。这是一个有如下辩证统一的整体，是相互联系，互为作用，不可分割的一个整体。我们通过文学艺术的教育培养一代新人，为人民，为社会主义建设，为四化建设，为两个文明的建设，最终为实现共产主义理想而奋斗。归根结底，是应以共产主义思想去教育人，我们要努力去建设的社会的高度精神文明，就是以共产主义思想为核心的。这就是说，要帮助年轻一代——社会主义的新人，建立坚定的、牢固的共产主义伟大理想以及对共产主义事业的忠

诚与信念。这也是我们社会主义国家电影艺术家终身奋斗的目标。

列宁在《青年团的任务》讲话中反复强调：青年团的任务，就是要培养苏联青年一代，成为共产主义者。他甚至说：“应该使培养、教育和训练现代青年的全部事业成为培养青年的共产主义道德的事业。”他驳斥了攻击共产主义抛弃一切道德的谬论说：“这是偷换概念，蒙蔽工农耳目的手段。……究竟在什么意义上我们抛弃道德，否认品德呢？……我们摈弃从超人类和超阶级的概念中引出来的一切道德，”和“从往往同上帝的旨意很相似的唯心主义或半唯心主义论调中引伸出来的这种道德。”他反复强调超人类社会的道德是没有的，这是一种欺骗。他指出：“我们的道德完全服从无产阶级斗争的权益。”又说：“共产主义全部道德就在于这种团结一致的纪律和反对剥削者的自觉的群众斗争。我们不相信有永恒的道德，并且要揭穿一切关于道德的骗人的鬼话。道德，是为人类社会升到更高的水平，为人类社会摆脱劳动剥削制而服务的。”“为巩固和完成共产主义事业而斗争，这就是共产主义道德的基础，这也就是共产主义教育、训练和学习的基础。也就是对应该怎样学习共产主义的回答。”

通过这段话来看，对青年进行共产主义思想教育，激励青年一代为巩固完成共产主义事业而斗争，这就是共产主义道德的基础，也就是要培养我们青年一代具有共产主义的道德。换句话说，共产主义的理想和共产主义道德是不可分的。

中国革命的历史证明，中国共产党人、共青团员以及在受到我们党的影响和团结的广大爱国的进步人士，从大革命时期起，一直到解放战争胜利，为建立一个新中国，都曾作过重大贡献。特别是打倒“四人帮”以后这短短几年中，正是由于党中央正确地总结了建国以来的历史经验，制定了一系列正确的方针政策，指引和激励我们全党全国各族人民，同心同德，团结奋斗，终于克服了各种困难，对我们国家经济濒于崩溃边缘的形势加以改革并开创出新的局面，取得了初步繁荣昌盛的社会主义建设的新成就。在这一建设的过程中，我们社会主义新一代中有许多先进人物都有一个共同的特征，就是发扬只争朝夕的精神迎着困难上，把十年动乱失去的时间夺回来。无论是老一代的无产阶级革命家，还是十年内乱中遭受种种迫害重返工作岗位的老干部和饱经沧桑的各种热爱社会主义祖国的知识分子，都有这样一种精神，它鼓舞我们保持着旺盛的战斗激情，为着早日实现四个现代化，两个高度文明的建设，敢于面对困难，不屈不挠地奋斗下去。难道这不正是对共产主义理想和事业忠诚的一种具体表现，不正是共产主义思想光辉的发扬，不正是崇高的共产主义道德的体现么？我们的作品，表现这类先进人物处境困难，障碍重重，但是发扬我党优良作风，无私无畏地继续前进。这些行动就是一种共产主义道德的具体表现。拿去年这类影片来看，反映我们工业建设方面的题材有着极大的突破。1983年生产的影片，无论是《在被告后面》或《血，总是热的》，或是《最后的选择》，主人公们都是新的历史条件下勤于思考，勇于探索，以实际行动进行改革，立志在九百六十万平方公里的辽阔国土，建设一个崭新的、有中国特色的社会主义现代化强国。然而改革是一场革命，他们面临着十年内乱的种种后遗症以及长期“左”的思想影响而带来的重重障碍，如党风不正，思想僵化，官僚主义等等，要进行改革，不能不碰到各种各样的困难，这是现实。无论是在上述影片中的李厂长还是罗厂长，都是为推动经济建设的发展，要同各种不正之风进行斗争，他们处境是相当

困难的。他们意识到自己的责任，有雄心壮志，然而，他们受到各种各样的干扰限制，甚至控告。有时他们也违背共产党员的良心，去迁就一些落后现象，甚至有时不得不做一些违反党性的和违心的事情。他们一方面奋发努力，雄心勃勃要进行改革，清醒地意识到自己在党内的责任，表现出坚强的党性；另一方面在党风、社会风气不正的情况下，他们又不能不痛苦地对落后现象有所妥协。正是这些人，他们处在矛盾的尖端，能够不顾个人安危，认识自己的历史使命和主人翁地位，自觉地为国家、为民族、为人民作贡献；他们始终站在我们时代的前列——他们意识到自己要象个真正共产党员的样子站起来去斗争，从我做起，为祖国美好的明天，艰苦奋斗，开拓前进。他们是真正的社会主义物质文明和精神文明的建设者，是推动历史前进的最先进的社会力量。

《不该发生的故事》影片上映后，在广大群众中间引起了很大的激动和强烈的反响，许多党员看到后，感到惊心动魄，同时又十分感动。共产主义理想、共产主义道德，就是要求每一个共产党员全心全意为人民服务、同群众密切联系、血肉相关。然而，以前由于种种原因，他们不同程度地脱离了群众，因此，在党的农村经济政策变化时，党员没人要了，这种现象确是值得深思的。但是，党员终于还是站起来了，以实际行动恢复了党员的光荣称号，恢复了党的优良传统和作风，又同人民站在一起为新的建设做出贡献。

《最后的选择》着重表现了一个领导人怎样选择接班人的问题，怎样改变了自己原来的看法、观点而选择了一个真正合格的接班人，表现了一个共产党的领导干部不是任人唯亲，而是任人唯贤的崇高道德品质。

《道是无情胜有情》表现了我人民解放军战士在平时训练而不是战时的条件下，为部队进行训练，为提高部队战斗素质的需要，个人付出了重大的代价。孩子病了不能回去，从个人对家庭来讲这似乎是无情的；然而作为一个真正的无产阶级人民战士，为了加强战备训练，提高部队的战斗力，为保卫祖国而克尽职守这是大情。两者都是革命战士的真情实感，又有一定的矛盾，但个人服从集体，小局服从大局，结果只能以小情服从大情。所以它教育观众如何正确地认识和处理好个人利益同国家的、民族的、人民的利益的关系，这就叫做道是无情却有情。

《大桥下面》所揭示的主要矛盾和冲突，实质上也是新旧道德观念的冲突。

《咱们的牛百岁》这样的影片揭示了共产党员应该用无产阶级的人性、人情、情感去真正地关心那些还不能正确对待自己和事业的人民。在历史的发展中，由于种种复杂的原因，往往会有些被人认为是落后的、无法教育和无法改造的人们。怀着真诚而坦率的热情，去正确对待这些普通劳动人民中暂时失去信心者，帮助他们克服自身的缺点，发扬他们的优点和长处重新投入社会主义建设中来，这正是一个优秀党员的品德。牛百岁把那几个让生产队用抓阄的办法来决定他们命运的社员全收到自己组里，相信自己有力量帮助他们，使他们自己真正站起来成为能够掌握自己命运的主宰者，这就为我们创造了一个普通的农村共产党员的生动形象，也真实地树立了一个普通共产党员应有的道德规范。

《女大学生宿舍》中的匡亚兰不认自己的母亲，也似乎是无情，但当你认真思考之后，你就会感到不但有情，而且有深厚的情感。即，对自己的父亲，在患难中共命运的父亲怀着难忘的深情。尽管这个形象的出现是痛苦的，

但却引人深思。匡亚兰终于也还是站起来了；她并没有因为父亲的死，母亲的出走而成为无人关心和照顾的孤儿，也并没有因为心灵的创伤而悲观失望，她不能原谅她的母亲，似乎无情，但也正是表现了她对父亲的真挚而深厚的感情，而且在经济条件很困难和还没有完全摆脱心灵的创伤的情况下，能奋发学习。这正表现了有为的青年为振兴中华的献身精神和宝贵的情感。这一笔母女关系的动人的描写，也可说是道是无情却有情，也表现了我们社会主义的道德准则。

随便举这些例子是为了说明凡是能够以情动人的作品，以情感人的作品，都正是表现了我们这个时代的青年一代以及优秀的共产党员、先进人物的思想、情感、理想。他们的所作所为，包括如何对待祖国、民族、社会主义事业，又如何对待家庭、爱情、人与人之间的关系等等，都不能不和我们共产主义的道德有着密切联系——这是千丝万缕的道德关系。

在我国社会主义的大家庭中，人与人之间的各种社会关系，无论在工作中、生活中，每个人的行为、思想、感情，都不能不受到一定的道德观念的影响和制约。衡量和判断一个人的行动、思想、感情是否正确，符合不符合共产主义道德，需要有一个非常具体的要求和准则。

道德观念包含有极为广泛的内容，包括政治道德，经济道德，文化道德，社会道德，职业道德，家庭道德，个人道德等等。道德属于上层建筑范畴，它是为经济基础服务的。

共产主义思想建设的核心是高度的社会主义精神文明。通过创造各种先进人物生动、具体、个性鲜明、有血有肉的光辉形象，实际上就是具体树立社会主义新人的道德典范。

文学艺术反映一个人的思想，特别是电影艺术，往往更多地通过视觉形象来表现人物的情感、心理活动、行为和动作，很难象文学作品那样展开细致的心理描写。也可以说，电影艺术描绘人物的思想，主要依靠观众的眼睛亲眼看到的人物感情的变化发展来理解的。在银幕上，所谓人的思想，是抽象的，不可捉摸的，无法表现的，主要得依靠具体的视觉形象，人物的动作表情，表现人物感情的变化以及为情感激发的语言——性格的语言，而不应象某些影片借助旁白和大段的内心独白来表现。

当然，人的情感的基础是思想。但无论是共产主义的思想或理想都必然具体地表现在道德的各方面，一个人的所作所为，要做什么，为什么这样做，怎样做都是受思想的指导，以思想为根据的，也就是有一个道德的准则。任何一个人，他的行为、行动都必然地为一定的道德观念所制约。一个共产主义者，能够在任何岗位上，在必要时都有勇于献身的精神，这就是每一个共产党员应有的思想和道德。所以我认为文艺对青年一代进行共产主义思想的教育，从实际效果和作用来看，主要是进行共产主义的道德教育，树立共产主义者的道德典范。在今天，就是要建设高度的社会主义的精神文明，站在革命的立场，社会主义的立场，去表现真实的人情、人性，宣传社会主义人道主义。

最近几年来，我们的电影艺术，已经摆脱了伤痕文学的框框。更多地出现了一些表现社会主义伦理道德题材的作品，这样的探索和对题材的开拓，绝不是偶然的现象，很值得引起我们的思考和注意。为什么《喜盈门》在短短二年多放映期间，据统计已经有五亿几千万的观众，受到广大农村、城市的普遍欢迎？因为在我们国家，在经过十年动乱造成的社会风尚不正、道德

败坏的情况下，造成家庭不够和睦的一个普遍现象，就是年轻一代不够尊重和关心老人的生活，这是个带有普遍性的社会问题。使年轻一代懂得尊重老人是属于社会主义应有的社会道德和家庭道德，这样的作品当然就具有普遍社会意义。也正因此，这部影片激起了几亿观众的热爱。这部影片在美国观众中间也引起了注目，也正是因为资本主义社会老人感到孤独，没有人关心照顾，没有家庭乐趣的现象普遍。不少美国朋友说：老年人的问题是国际性问题，在资本主义社会中是无法解决的。他们很高兴看到了在我们社会主义国家提倡这种传统的美德，实际又加以继承、提高、发扬了一种社会主义的高尚道德。我国宪法上就是规定子女有赡养老人的责任和义务的。

《人到中年》表现了已到中年的知识分子家庭、工作、孩子等等问题。由于他们待遇低，工作条件差，必然出现种种困难。陆文婷有崇高的全心全意为人民服务的思想，有社会主义人道主义的精神，有社会主义的医务人员高尚的职业道德，因此她能鞠躬尽瘁奋不顾身地为人民解除病痛。这样，她的遭遇、处境与她的这种精神面貌当然就强烈地感染广大的观众，激起广大观众的同情和共鸣，也激起党和国家各级许多领导人更加关注落实知识分子的政策，改善陆文婷这类优秀知识分子的待遇。

《牧马人》取材于特定历史时期，在“左”的政策影响下许灵均被划为右派。但由于人民的关心，主人公在生活中与人民同甘共苦，亲密相处，使他感到人民对他的爱护，和人民建立起了深厚的感情，也由于他对祖国的热爱，使他终于站了起来，要为祖国和人民贡献出自己的一颗赤诚的心，而宁愿放弃到美国享受富裕生活的机会，回到牧区去参加建设。

总之，事实证明，凡是涉及到当前带普遍社会性问题的影片，莫不是以宣传革命的社会主义人道主义精神作为作品的内容的核心的。换句话说都是动人以情，树人以德，以共产主义、社会主义的崇高的道德情操去感染和教育观众的。去年，《中国青年报》举办了“我最喜爱的银幕青年形象”的活动，得票最多的就是李秀芝、水莲、沙鸥、解静等，这也都证实了这一点。

要宣传社会主义人道主义，发挥电影巨大的道德教育作用，我们必须首先深刻理解社会主义人道主义的意义。这是由于社会主义人道主义在我国社会现实生活中广泛存在着，它是我们社会主义制度下人与人的关系中道德观念的生动体现。

我们习惯说文学艺术要表现心灵美。心灵是指内心世界或思想感情，或称作灵魂深处的东西。《不该发生的故事》在短短的放映期间里，竟有这么多的观众，引起广大党员的思考和震动，也证明了影片成功地触动了共产党员的心灵，敲响了警钟：如果党员丧失了共产主义者的品德，就会遭到群众的撇弃。也正由于有了这种觉悟，恢复了全心全意为人民服务的优良作风和道德品质，党员才又回到人民中去，重新获得群众的拥护，继续和群众一起并领导群众前进。这部影片具有强烈的感染力，影响了广大的观众，这就是道德教育的力量。

一个人的世界观、品德、情操和思想情感与道德观念有着千丝万缕的密切联系。对于我们来说，共产主义的道德是最崇高、最伟大的。这就是毛泽东同志一贯反复教导我们的全心全意为人民、毫不利己、专门利人的精神。刘少奇同志在《做一个好的共产党员，建设一个好的党》一文中也讲：“我们最大多数的党员，他们那种为公共事业而牺牲奋斗的精神，那种为民族独立与社会解放而艰苦工作的精神，那种既不想升官发财，又不为名利，而



一心为了劳苦大众与人类解放事业而不疲倦地埋头苦干的精神，表现了他们有人类中最崇高的道德。”还有邓小平同志反复强调社会主义文艺要培养有理想、有道德、有文化、守纪律的社会主义新人。除了专门提到有道德之外，又提到守纪律的问题，我认为，守纪律就是一个道德观念，因为共产党人在一切工作与行动中都必须自觉的遵守党的纪律，这是无产阶级团结一致，战胜敌人的必要条件。

但是，我们也应当看到；进行共产主义道德的教育，是个长时间的事情，也正如乔木同志所讲的，共产主义道德是现代人类的最高道德，属于这个总体中的最高层次、最高要求。不是一天就能达到的，这要经过长期革命实践。我们党在领导人民革命中，几十年来都在对人民、对干部进行着共产主义思想教育和道德教育，而且取得了十分重大的成就。可惜的是“四人帮”在十年内乱中严重地破坏了践踏了各种共产主义的道德观念。这也是现在党风不正，社会风气不正的一个重要原因。因此，我觉得，今天提倡文艺要宣传社会主义的人道主义的时候，强调一下电影艺术的道德教育的力量，未尝不是一个值得探索的问题。

衡量一个人有没有理想，不是听凭他口头上讲的，是看他的行动。而行动要有行动的准则，那就是共产主义的道德。当然，共产主义道德是在不断的实践中间升华而形成的。我们必须看到，在中国共产党领导的长期的革命中，在新中国建立后的建设中，已经有许多先烈、英雄人物、无产阶级的革命家，以及在各条战线上的先进人物或正在成长起来的一代新人，许许多多的优秀共产党员，优秀工人、农民、知识分子，他们在长期的革命斗争和社会主义建设的实践中已经有了崇高的共产主义道德品质。他们那种全心全意为人民服务，为共产主义事业献身的精神，已经成为鼓舞人民前进的榜样。无论是在十年内战时期，抗日战争和解放战争时期还是在我们今天社会主义建设时期，像蒋筑英、罗健夫、张华、周超等同志，他们是具备共产主义道德、思想、作风、风格及行动准则的杰出代表，这样的先进人物有成千上万。因此说，共产主义道德不是可望不可及的，也不能说表现共产主义道德是脱离了我们今天的现实。

而且，表现这种共产主义道德也已成为我们电影创作的优良传统。反映过去革命战争和斗争题材的作品中，象《钢铁战士》、《中华儿女》、《翠岗红旗》、《党的女儿》、《老兵新传》、《聂耳》、《万水千山》、《革命家庭》、《烈火中永生》以至《天云山传奇》、《吉鸿昌》等一批非常感人的优秀影片，都是成功的作品。他们以事实驳斥了这种说法：好像我们社会主义电影从来不主张描写人性、人情。恰恰相反，我们过去许多优秀影片之所以感人，之所以至今还留下了不少个性鲜明的艺术形象，正是因为他们表现了共产党员，革命战士，无产阶级人民大众的具体人性、人情，表现了一个共产主义战士崇高的共产主义的道德。

胡耀邦曾经在剧本座谈会指出：

“我们的作家应该把高尚的、美好的东西发掘出来，赞美它，歌颂它，使更多的人在这种榜样的面前感奋起来，仿效它，学习它。”

我认为，电影艺术若能为建设以共产主义思想为核心的高度社会主义精神文明做出更大的贡献，那么，不断地提高质量，创造有崇高的共产主义道德的各种典型人物的生动感人的形象，树立新时代的共产主义道德典范，充分发挥道德教育的力量，这将是一个有深远历史意义的攀登艺术高峰的壮

举。在建国三十五周年即将到来的前夕，回顾历史，展望未来，我真诚地希望电影艺术家随着时代的步伐和需要，不断地创造更多有血有肉，生动感人的优秀共产主义战士的典型——这是有中国革命特色的典型环境中的典型性格，这是一群优秀的有崇高共产主义道德的典范，他们光辉的形象将永远地载入史册，成为一代新人仿效和学习的榜样。这种榜样的力量是无穷的，因为他们是推动共产主义事业不断发展和前进的永久的动力。

## 构思与体现 ——关于《廖仲恺》的导演艺术创作

汤晓丹

关于廖仲恺早年追随孙中山，后来被人暗杀，我是在看书时留下印象的，其它就一概茫然。如何能立即投入创作呢？我怀着忐忑不安的心情，与摄影师沈西林、美工师葛师承等到了珠影厂。《廖仲恺》摄制组成立后，职演员共计一百多人。是电影创作生产中少见的大组。作为导演，在艺术创作过程中要组织各创作部门围绕导演意图，发挥有机作用。

实际上，我自己也经历着茫然、困惑、后来恍然的过程。电影文学剧本中提供的一个个人物形象，一桩桩历史事件，在我的总构思中逐渐翻腾，慢慢地才形成了廖仲恺等历史人物所经历的二十年代的动荡时局的总体构思。

### 影片的风格样式

我研究了与廖仲恺有关的历史资料听了史学专家对二十年代国民革命的情况介绍，又对廖仲恺亲属进行了采访后，根据电影文学剧本的结构取材，我觉得仍然用文献性革命历史故事片处理《廖仲恺》比较合适。为什么要“仍然”呢？因为拍摄《南昌起义》时，我就决定以文献性革命历史片作为影片样式。在《廖仲恺》的导演处理手法上，当然要在《南昌起义》的基础上有所创新和突破。

### 文献性的价值

文献性的价值，首先表现在廖仲恺所经历的重大历史事件是否真实地。原历史，影片取材于一九二二到一九二五年间三年多一点时间。这段时间，是中国从旧民主主义革命转化为新民主主义革命的年代，各派政治力量错综复杂，事件多，头绪多。廖仲恺就是生活斗争在多变的事件发展中。如陈炯明叛变；两次东渡日本找苏俄代表；欢迎孙中山回广州；国民党一大胜利召开；支援省港大罢工等等；这些事件，都是廖仲恺亲身经历的。他的喜怒哀乐的感情变化总是随着时局与事件的变化而有所差异。所以，在银幕上再现历史事件，是有助于廖仲恺爱国主义精神的再现的，拍摄这些史诗式的大场面，相当困难。别说广州市找不到当年的那种街道。就是整个广东省里，也不容易找到。花了很多功夫，在赤坎和开屏找到两三条老街有基础加工成二十年代的广州某条街道。所以，所有大场面的拍摄，少量在广州市拍摄，大部分只能在这两个地方，经过美工加工拍成影片。当那些集中在一起拍摄的群众场面放映时，受到不少非议，认为“像记录片”。我听了像记录片三个字，心里暗自高兴：我所追求的银幕效果信息已经传达给观众了。这样能感人吗？那别急，人物思想感情的细腻活动与生动的细节描写交织成艺术整体的时候，自然会感人。很难设想没有此起彼伏、此伏彼起、接踵而到的斗争生活和历史事件的发生，廖仲恺的爱国主义情操和誓为革命献身的崇高品德能够烘托出来；廖仲恺敢于投身改造旧世界的宏伟气魄能够引起观众的共鸣。

我们对于民众活动大场面的设想，是经过严谨构思的。比如一九二四年十月，孙中山应冯玉祥将军邀请北上时，广州江边码头送行，一声长长的汽笛鸣叫的画面特写，就偏于过渡的灰色基调，紧接着是数以万计的民众悼念孙先生逝世的画面，我要求的是单色彩的处理。而从悼念的民众场面转切入浩浩荡荡的罢工游行队伍场面时，我要求是用彩色底片拍成后用黑白正片印出。这样，三个大的场景转换，时间一年，结合旁白介绍，一气呵成。又有色彩的过渡、区别时间感和空间距离。这些大的民众场面中，虽然看不见廖仲恺的面庞，但是都有廖仲恺的行动意志贯串着，大场面与人物情绪始终是休戚相关的。

庆祝国民党第一次代表大会的胜利召开时的民众场面，我要求的则是与情绪发展相适应的彩色处理，从而使剧情发展更生气勃勃，形成高潮。

对以上民众大场面的设想，既要严谨，又要避免布置的痕迹。使观众始终顺着剧情变化同呼吸、共命运。否则，也会削弱大场面的纪实性的价值。

着重刻画人物置身于重大历史事件过程中的精神面貌。在陈炯明叛变后，严刑拷打廖仲恺，但是廖仲恺宁死不屈。在构思过程中，我一直希望银幕上出现的廖仲恺不仅是一个活着的革命家，更是一个活着的普通人。所以，在分镜头时，加了他在牢房的墙上向夫人刻诗告别的内容。这些创作灵感，实际来源于对《廖仲恺、何香凝诗词手迹》的琢磨。诗里行间，字字珠玑，闪烁着这对革命夫妻的崇高爱情生活和透明圣洁的心灵。诗人的情怀，更丰富了夫妻恩爱的色彩。

这里仅仅设计了极简练的三个镜头：

1. 中近一近、推 牢房

廖仲恺在墙上刻诗

加旁白：“面对死亡的威胁，廖仲恺留诗向夫人何香凝告别。”

2. 近 廖仲恺看诗

心声：“后事凭君独任劳，莫教辜负女中豪；”

3. 近墙上刻下的诗

心声：“我身虽去灵明在，胜似屠门握杀刀。”

这三个表达廖仲恺以身殉国坚定信心和何香凝无限崇敬和信赖的镜头，恰恰又是在陈炯明叛变的过程中展现的，因此，更能渲染人物情绪、更能烘托廖仲恺的高尚品格。

人各有貌，人各有神，人各有志。在《廖仲恺》影片中人物众多，同一事件的发生，不同的人就各有反映。陈炯明叛变给廖仲恺的反映是“我身虽去灵明在，胜似屠门握杀刀”。何香凝千方百计救出廖仲恺，冒着被陈炯明砍成肉酱也不怕的拼死决心闯上白云山，怒斥陈炯明，逼着他写条子放廖仲恺。孙中山是醒悟到，国民党要新生，要吸收新鲜血液。胡汉民则是不能一切都听共产党的。剧本所提供的各个人物的思想态度，十分鲜明。这就为我们再现历史人物提供了有利的基础。人物性格必须在矛盾斗争中完成。

### 还原历史人物，重在传神

神是人物的灵魂。我们塑造廖仲恺，就是如实展现二十年代活生生的置身于大革命中一个真正的革命者。尽管廖仲恺的青少年时代生活在美国，何香凝也是香港大地产商家的小姐。他们由于在特殊的生活环境里长大，养成

了某些个人生活爱好。比如廖仲恺总是衣着讲究，西装革履，脚上的皮鞋擦得透亮，白手绢插在西装上衣口袋里，看上去就是装饰品。恰恰他又是一个廉洁奉公，专心致力于国家大事的革命家。在再现廖仲恺外部形象的过程中，曾有过困惑和争议。甚至有的认为会因此而影响廖仲恺内在的崇高精神境界。我经过反复思考，认为如实再现他的生活爱好，是再现他完整形象的有机组成部分。二十年代的廖仲恺就是二十年代的廖仲恺，不是八十年代经过人工粉饰的廖仲恺。任何人为的臆造，比如让他穿上身工农服装之类，反而会影响他作为历史人物的真实感。如实还原廖仲恺的生活习惯，也属形似。关键的问题，是廖仲恺坚决反对帝国主义侵略，坚决维护孙中山先生制定的联俄、联共、扶助农工的三大政策，热爱祖国、热爱同胞的思想是否体现在银幕上。在二十年代苦难深重的旧中国，多少英雄豪杰为追求革命献身。这就是当时的民族感情，这就是中华民族的灵魂。因此，我们在体现他个人生活习惯的同时，更看重抒发他的思想感情。

总之，廖仲恺是二十年代的普通中国人，又是二十年代普通中国人中的伟大爱国主义者、革命家。他不是八十年代的共产党员。在碰到困难或革命低潮时，廖仲恺并没有掩饰他的低沉情绪，夜深人静时，他念了自己的《故园心》。辞去省长职务后，全家到黄花岗朱执信烈士墓前凭吊，寄托自己对革命的担忧。一句短短的“广州又要流血了”，表达了革命者意识到自己肩上责任的重大。

民众热爱廖仲恺，敌人仇恨廖仲恺。廖仲恺听到敌人要暗害他时，如果高昂的说不怕死，并不让人信服，所以我们让他转身走到阳台上去。也就是说通过这样的调度，给他以稳定情绪的刹那停顿。然后，他语重心长地问儿女：“记得那年陈炯明要杀我的时候，我给你们写的诗，你们念念看。”女儿和儿子念，比廖仲恺自己念得更生动，更感人肺腑。这场戏，原设计在廖家客厅拍摄。临场，总感到室内气氛压抑。所以顺着廖仲恺自然转身走到阳台上去拍摄，这样，人物情感在阳台后景的渲染中，就显得明朗些。这样，有助于刻画廖仲恺为革命视死如归，又有助于廖仲恺对妻子儿女的情感表露。爱国、爱情、爱子女，融合成一股强大的冲击力量，更坚定了廖仲恺的革命意志。

### 总体构思的体现

根据我多年拍片的感受，导演必须紧紧抓住总体构思的体现。在构思镜头结构过程中，我的艺术处理原则是严谨而又自然、朴实而又生动流畅。所作的一切努力都是为了避免斧凿痕迹。在再现历史人物过程中，有时是简练有力的大笔勾勒，有时又是细腻重色的工笔描绘。这样，通过鲜明的视觉形象和鲜明的听觉形象，通过强烈的视觉节奏和听觉节奏，通过调动各种艺术手段和技术手段，将全片揉合、浇铸成完整的艺术整体。使人物的行动、思想、情操……像电流一样，传达给观众，通向观众的心灵，印象的积累，引起共鸣，引起对影片内涵意念的默默领会。

《廖仲恺》拍完了，它留给我的最大启发是：

“崇高的爱国主义精神，才是真正永恒的主题。”二十年代的廖仲恺，从一个十七岁的爱国华侨变成了一个伟大的爱国主义者、革命家。而我们呢？八十年代的我们呢？包括儿童、少年、青年、成人、老人，总之，每一个普

通中国人应该为祖国的四化建设做些什么呢？怎么才称得起是一个真正的中国人呢？

## 忆董行佶同志

王 薇

喜闻董行佶同志因在《廖仲恺》一片中，成功地塑造了廖仲恺先生的伟大形象而获本届金鸡奖最佳男主角奖。这是董行佶同志自一九四五年开始演戏以来所得的最高荣誉，是他四十年艺术生涯的最大硕果。只可惜，他刚拍完《廖仲恺》就因病逝世了。他不能亲自登台领奖，不能亲眼目睹这一盛况，真令人为之惋惜。我与董行佶同志在《廖仲恺》摄制组共事九个来月，现将忆起的一些往事介绍给广大观众，作为我对他的悼念吧。

董行佶同志是北京人民艺术剧院的著名话剧演员。先后在《阿Q正传》、《清宫秘史》、《雷雨》、《日出》、《怪吝人》、《茶馆》等戏中扮演主要角色，成功地塑造了一大批古今中外名剧中的人物形象，是一位在五十年代就已出名的表演艺术家。

但是，拍电影对董行佶来说，是一个新课题，而且要他扮演的不是一个普通人物，而是曾经鼎力协助孙中山先生制定“联俄、联共、扶助农工”三大政策，改组国民党，促成国共第一次合作，为推动国民革命运动建立了不朽功勋的伟大的爱国主义者、国民党左派领袖、共产党的挚友廖仲恺先生。要在银幕上塑造这样一个举世闻名的伟大历史人物，这对他来说，确实是一个光荣而艰巨的任务。面对党中央领导同志的支持和信赖，面对广大观众和海外人士的热望和期待，董行佶同志既激动又紧张。他一遍又一遍地细读剧本，越读越兴奋，越读越有劲，他被廖仲恺、何香凝这对革命情侣那种威武不屈、富贵不淫、贫贱不移、廉洁奉公的高尚情操和勇于牺牲的革命精神深深地打动了，激起了强烈的创作欲望，他下定决心：演好仲恺，不负众望，将全副身心投入到这次不寻常的创作中去了。

导演挑选董行佶同志扮演廖仲恺先生是再合适不过了。记得有一次，我陪他及另外几位演员去访问孙中山先生的副官张猛老人时，一见面未经介绍，张猛老人就指着董行佶同志断然说出：“你是演廖仲恺的！”我插话说：“您看象不象？”“象，很象。”张猛老人笑呵呵地说。后来在与熟悉廖仲恺先生的辛亥革命老人们的会晤时，他们也是异口同声地这样说。可是，董行佶同志对这“形似”并不满足，也没有因为自己在表演上颇有功力而松懈，而是靠刻苦、勤奋，在“神似”上狠下功夫。他认真地钻研剧本，孜孜不倦地阅读大量的史料及廖仲恺、何香凝诗词著作等，还马不停蹄地四处采访，多次聆听廖承志、廖梦醒同志详细介绍他们父母的生平事迹和生活习俗、性格特征等，回来之后，又一次、二次、三次，反复播放采访时的录音，有时还记录整理出来供组内其他同志学习。我曾陪他去访问过，见他口问手记十分认真。他提的问题非常细致，如：廖仲恺先生走路是什么样子；坐下时习惯什么姿势；如何拿香烟；听别人说话时是什么表情；喜欢穿什么式样、什么颜色的衣服等等。有时还当场模仿，与人商榷。他对采访得来的大量材料，并不是全盘照搬，而是仔细研究，不断揣摩，进而确定自己的表现方法。如他听张猛老人介绍说，廖仲恺先生走路时喜欢低着头，边走边想问题，因而有“低头佬”的绰号。董行佶同志反复思考后对我说，走路低头，边走边思，本是廖仲恺先生重要的外部特征，但人物的银幕形象不好看，是否抓住他走路时爱思考这个特征，掌握住走路不仰脸，不四处观望为好。对于凡是属于

这个人物的，对塑造这个人物有利的，而剧本没写到的，他便积极地找导演建议补充。又如影片中廖仲恺会见孙中山先生，在沙发上并肩而坐吃香蕉时风趣地说“一个香蕉等于两个牛排的营养，……”表现他们交往已久、感情至深这段对话，就是导演采纳了董行佶同志的意见加进的。在塑造人物上，董行佶同志是很下苦功、颇有见地的，在每次讨论剧本或探讨艺术问题会上，总见他翻开写得密密麻麻的笔记，说个滔滔不绝，头头是道。

影片《廖仲恺》的拍摄，是一九八二年八月末为缅怀廖仲恺、纪念何香凝先生逝世十周年，在广州珠岛宾馆开始的。这是董行佶幸福难忘的一天，专程由北京飞来的党和国家领导人王震、廖承志、康克清以及廖梦醒等同志对他是那样地关怀和亲切，廖承志同志仔细地端详着他，指导他把眉心上的痣画得再大些、再黑些，这之前，还亲自为他画廖仲恺先生晨服的草图，这使董行佶同志深受鼓舞，成为他走向成功的巨大动力。在以后的拍摄中，他是那样地全力以赴、全神贯注，和导演、摄影等各部门合作默契。就拿在广州原国民党中央党部门前拍“廖仲恺遇难”一场戏来说吧，拍廖仲恺走上台阶突然中弹，一个趔趄由石阶上跌落，倒在血泊中这个镜头时，董行佶同志凭着丰富的演戏经验，运用自如的形体动作，精心设计了多种跌法，而且一个方案一个方案地做出来，让导演挑选。一个身体有病、已上五十五岁年纪的人，在艺术创作中这样不辞劳苦，一丝不苟，真令人感动。每天紧张拍摄结束以后，他还坚持写“拍摄日记”，及时总结拍摄中的利弊，争取有所发现、有所前进，对一个富有经验、卓有成就的艺术家来讲，这是难能可贵的。

俗话说“种瓜得瓜，种豆得豆”，他在此片付出的劳动是艰苦的，得到的果实是甜美的。董行佶同志，你的夙愿实现了，安息吧！



## 触动心灵的表演

钱学格

龚雪，纤纤瘦小、眼睛明亮的文弱姑娘，从部队文工团辗转进入影坛，一九七五年她初登银幕只是在影片《车轮滚滚》中担任看不清面容的群众角色，又几经蹉跎，四年后才得以在影片《祭红》中扮演身兼母女两人的主要角色，可惜影片并不成功，她从影的开端是悄然无光，不大顺利的。她靠着表演实践中勤奋用心地揣摩学习，经过《子夜》、《好事多磨》、《快乐的单身汉》、《石榴花》、《华陀与曹操》等十多部影片的锻炼，扎扎实实地往前走，在灿烂夺目的群星之中渐渐显露出她那清澄明亮的柔光，终于怀抱“金鸡”、“百花”，夺得双魁。

演员的创作获取成功是多种因素构成的，首要的是影片本身的成功和所扮演的角色能打动观众，为观众喜爱。《大桥下面》这部影片和秦楠这个角色使龚雪有了用武之地，给她以施展才华，结出硕果的沃壤。影片突出的特点是与现实生活的贴近，它质朴无华，既无秀丽的风景、漂亮的场面，也没有曲折迷离的情节，但它真实地表现了我国八十年代初这一特定时期人们熟悉的社会生活一角和普遍关切的社会问题，笔触细腻地抒写了秦楠、高志华这些生长在动乱年代，心灵蒙受深深创伤的年青一代具有的纯净、善良的心，写出了他们相濡以沫的真挚情感和面对生活坎坷，不卑不亢，奋发向上的韧性，加之影片富于中国传统抒情手法的细细描绘，有着浓郁的人情味，是“用朴朴实实的手法，讲一个实实在在的故事”，有如潺潺小溪，缓缓流泻，倾注着编导对生活的深切认识和感受，他们的艺术造诣和美学追求，这一切与演员的表演变相溶合，浑然一体，将创作者的全部感情凝聚渗透在角色形象中，赋予她活的生命、性格、灵魂和光彩，这才能紧紧抓住观众，激起他们的共鸣。《大桥下面》的社会性、真实性、人情味以及编、导、演三者和谐统一的现实主义创作方法和深沉淡雅的艺术风格，赢得了观众对影片和影片中人物的由衷赞赏和喜爱，同时也展现出龚雪出色的表演才华。

演员创作角色的成就莫过于一个“化”字，即演员全身心地化为角色，具有角色的性格深度，体现出她最细致的情绪变化和最隐秘的思想动机，把握住角色的内心真髓，将人们在生活中理解到、感受到的形象变成银幕上为人们切实相信的活生生的人。龚雪扮演的秦楠好就好在达到了这样的创作境地。秦楠这个角色离我们太近、太熟悉了，要使观众几乎忘却了这是由演员在表演，真正相信她就是秦楠，这并不是那么容易的，诚如古人谓：“画鬼魅易，画人难”。龚雪做到了将自己化为秦楠，她是用自己的心去感受角色，十分准确地获取到秦楠的自我感觉，深切把握住了她那隐含着的复杂情感变化。秦楠是普通人家的劳动姑娘，是个有了孩子的少女，她经受过家庭和个人的惨遇，一颗心已经被创伤的厚痂紧紧封闭起来，陷入极度痛苦之后的死寂，默默无语地为生活下去在操劳，她对待周围的人是善良的又时时怀着戒备和冷漠，她情感的表层似乎变得枯槁如灰，内心却潜藏着亲子之爱和忍受不幸折磨的波澜。这样一个多层次的角色自我感觉，龚雪是完完全全地体验到了，并且真实地表现出来，在影片开始的头几个镜头就能把人物总体的性格气质、精神面貌、心理状态鲜明地传达体现，一下子抓住了观众，她那双大大黑黑的眼睛黯然失去光彩，让人感到她内心隐含着紧紧压抑的痛楚，从

表面的冷漠中又透露出尚未熄灭的热情和对人的善良温存，这是基于演员对角色的深刻理解，她已经达到完全化身于角色之中，无论怎么做都是秦楠，无需再去做作。

获得了对角色基调的总体把握，进一步则需随着情节的铺展深入，脉络清晰、层次分明、流畅自如地演出人物感情的起伏变化，这方面龚雪表演的特色用“真切深含、细腻入微”八个字来评价是毫不为过的。《大桥下面》的情节结构是典型的传统叙述方式，秦楠对高志华的感情关系从戒备到感情的触动、萌发，进入微妙的变化发展，又经过波折矛盾，最后达到两心相溶，龚雪完整有机地掌握了人物起伏发展的心理情感线，又能丰富细腻地体现出人物复杂的感情层次，表演得深切含蓄，准确自然。秦楠在找不到容她摆摊的合适地点，几乎被没收掉执照的困难时刻碰到了高志华，不得不接受了他的帮助，尽管秦楠感觉到高志华是个有同情心，能伸手帮人一把的正派人，但她对陌生男子戒备、疏远的冷漠之心是紧紧封闭着的。她不言不笑，只是埋头专注地干活。高母让秦楠为志华补裤子，以外因的契机引来了秦楠与志华第一次情感的触动，夏日炎热的中午志华递草帽让她戴，她谢绝了，小高取来毛巾要她擦擦汗，她掏出手绢有分寸地说：“谢谢，我自己有！”她那少女敏锐细致的感觉自然觉察到小伙子对她的注意和关心，但这种感情对她已是失去了的过去，她害怕这种感情，觉得没有权利再获得这种感情，小心翼翼地保持着距离，避免任何接近的表示。可志华真诚恳切的劝导，对她细心地照顾，要为她热饭，替她倒来杯开水等等，又不能不使她有所触动，不知不觉地融化开一线心扉，她们开始交谈了。下雨天高志华帮她把缝纫机搬进家来这场戏是她们之间超出友谊之上的情感交流撞击。秦楠在雨中淋湿了，高志华取下自己的毛巾让她擦干弄湿的头发，秦楠这次犹豫了一下就接过毛巾，又默许了小高为她修缝纫机，姑娘接受了小伙子的心意，她们的感情就是这样在看似平常的细小接触中悄悄地变化着。忽然，小高问：“你怎么经常到苏州去？”秦楠裁剪衣料的手一下僵住了，刹那间微微慌乱的情绪被她用活掩饰过去，她放下剪刀偷着注视正在修缝纫机的高志华一眼，又低下头在衣料上画线，陷入沉沉的思忖。龚雪没有唯恐别人看不清楚而多用几分力去展示人物的表情，她仅只是通过看这一眼和低头画线时情绪的沉落已经把人物此时微妙的内心活动含蓄而又准确地流露出来，非常切合生活的常情和角色的处境，让我们看到她那近乎枯萎的感情刚刚激起复苏的波澜，重又牵惹起一丝爱的生机，立即又被压在心底的暗影遮住了——我已经是有了孩子的人，如果小高知道了会怎么想呢？他能接受吗？还能对我好吗？他是个好人，应该找到更好的姑娘，我不值得他喜欢，我受的苦还不够吗？为什么还要惹起新的烦恼呢？再也经不住又一次打击了，这样下去太危险了，可为什么又偏偏碰上了他，他们一家人都那么好，我该怎么办呢……。当然，在演员表演的瞬间不可能象我们分析时这样具体，更不可能在内心默诵这些话，人的情感活动往往难以用言语说清，而且远比任何文字描述要复杂丰富得多，秦楠的一个眼神、沉思的情绪和心不在焉画线的动作就蕴含着角色内心的种种波动、矛盾、冀求、苦恼，足以使观众凭借他们对生活的感受和联想，体验到秦楠心头涌起的错综交织的情绪。

秦楠的戏自始至终都处在感情的冲突中，尤其有了冬冬这条线更容易动之以情，让演员有“戏”可演。开始孩子还是做为暗笔，对秦楠的心理行为起着制约作用，以后就转入正面，成了促进冲突深化转折的主要因素。冬冬

的重病突出了秦楠性格中另一面坚韧刚强的色彩，她毅然承担起可能遭到的任何歧视和冷遇，决定面对现实，把孩子带回了身边，为了孩子她宁可舍弃自己的一切，做出最大牺牲。可这对她是多么难啊！孩子受人欺负辱骂自然让她伤心，而更深层次的痛苦还是已经潜入她心中的小高，她是怀着绝断与不安的心情带领冬冬走进小高的家门，表面上似乎平静自若，内心的弦却绷得紧紧，她敏感地注意着小高对待冬冬的反应和神态变化，她看到小高的茫然失措和心神不宁，她的心沉了下去，不单是为自己失去了刚刚萌发的感情，还为自己给小高带来痛苦打击感到揪心的刺痛。这场戏在平淡的日常生活表层形态下潜行着强烈激荡的内心动作和情感冲击，龚雪没有什么外部动作，全凭她充实的内在感觉和发自心灵的真切体验才能演得如此恰如其分、细腻动人。

可惜并不是影片的每一场戏都能做到寓情于生活，寓情于自然，给人以真切感受和回味余地，还有一些说明式的直接表现意念之处。比如与高母同志华谈及婚事相对应，秦家父女夜间对话的一场戏，就是直接用话语来说明人物的心情，交待以往的情节，没有戏，没有细致的感情交流，演员表演也就只能一般。秦楠去看肖云，这样的人物关系本来能够处理得更有情、更有深度，可是导演和演员都没能花大力气去推敲琢磨这场戏，更多是从某种意念出发，过分着眼于直接去表现秦楠从这位同样遭受生活不幸的少女身上得到的教育、鼓舞和启示，简单化地把这做为秦楠思想感情发生积极转变的一个契机，龚雪的内心活动仅只停留于单一的层次，她在听、在看、在受到感触，观众也能够明白这场戏对秦楠所起的作用，但却激发不了感同身受的共鸣，感受不到唤起情绪波动的表演魅力。

分析龚雪在《大桥下面》的表演给我们一些很有益的启示，演员既要在总体上准确把握角色的基本心理状态和精神气质，又要十分注重使角色感情的变化发展和表达流露吻合生活的人情常理，切忌任何过分的处理或表面强烈的戏剧化追求，以及简单化的直接说明意念的倾向，要在真实的生活流程中挖掘内含的复杂冲突和情绪的交流撞击，以质朴求得韵味，以自然求得升华，从电影本体论的角度探寻电影表演走向真实深切之路。

## 演出了贵福的神韵 ——谈谈于是之在《秋瑾》中的表演

王家龙

在1993年初的一次创作会议上，谢晋同志曾说过这样的话：“我们国家的演员不算少，但真正有艺术魅力的却不多。我最近和于是之同志合作，我觉得他是一位富有魅力的好演员。”这个评价非常确切。

作为优秀的表演艺术家，于是之在话剧舞台上曾经创造出闪光的形象系列，无论是《龙须沟》中的程疯子、《骆驼祥子》中的车夫老马、《名优之死》中的左宝奎，还是《茶馆》里的掌柜王利发，以及《丹心谱》中的老中医丁文中，等等，均为人们所称道，得到观众的口碑。从于是之所拍摄的为数不多的影片来看，象《青春之歌》中的余永泽及其他一些形象，也同样给人留下了难忘的记忆。他在《秋瑾》中精心塑造的贵福，受到专家们的赞赏，为此荣获了本届金鸡奖的最佳男配角奖。

—

我以为，贵福这个形象之所以成功，最突出的一点是于是之演出了人物的神韵，即展现了人物的性格光彩并富有醇厚的味道。正是由于人物形神兼备、姿韵并茂，所以才充分显示出于是之在创作中的功力和魅力。

《秋瑾》是历史题材，贵福在历史上又确有其人，为要在银幕上真实地再现这个艺术形象，就要求创造者必须还人物以历史的本来面貌。于是之正是严格地遵循了这一原则。他在创作中尊重史实，紧紧抓住时代背景，在事件进程中努力把握特定的时势、环境，从而揭示人物丰富的内心活动，展示出人物复杂的性格侧面。

通常情况下，胸有城府、老谋深算、左右逢源的贵福，很容易被演成一个坏人、两面派。因为剧本描写贵福曾支持秋瑾办学，而一旦得知革命党的活动消息，马上又去告密。当他看见抚台大人时，表白自己：“卑职……早有觉察……当时不过是身入虎穴，以图虎子。”于是之研读了陶成章写的《浙案纪略》后，认为秋瑾遇难仅三个月光景，清廷即罢免了与此案有牵连的三个地方官，其中之一就是贵福。倘若贵福果真是“早有觉察”、“身入虎穴”，那么非但不该被罢官，反而应荣升才合情理。可见他在抚台面前是硬着头皮说谎，意在开脱自己。因此，于是之没有简单化地把贵福处理成两面派、刽子手，而是以史实为依据，在每场戏中都强调“真的”：以真的面目出现，以真的态度待人接物，等等。这就深刻地刻画出贵福的思想性格，同时又折射出清朝末年新旧交争、政局动荡、风雨飘摇的特点。

每个演员在创造角色时，都有自己的习惯和做法，尽管各不相同，却很难也无须强求一致。于是之的经验是，一个演员应当善于把角色组织起来。落实到贵福身上，如何去组织呢？为了体现在银幕上的人物是活生生的，处于发展变化之中，使人感到真实可信，又具有鲜明的时代感，于是之将贵福概括为：一个经过了沧桑的维新派，最后成为一个清醒的反动派。沿着这句话，他首先理清了人物的动作线，重点是人物心理活动的脉络层次。

贵福第一次出场，正值秋瑾决定去日本求学访友，投身革命。因为他受

过维新思想的熏陶，又与康有为、梁启超等有过接触，比秋瑾更懂得清廷的腐败黑暗。所以他成为支持秋瑾东渡的唯一的一个人。然而微妙的是，尽管他表示支持，但很讲究分寸，滴水不漏、适可而止。

秋瑾回到绍兴后，拜见贵福。这位“父母官”觉得办新学也不错，因而给予支持，还同意学堂添置枪炮，反正在自己管辖的天地里。当提出聘他担任名誉董事时，他起初不置可否地笑着，后来勉强应承下来。看完学生们的操练，竟然兴致大发，当场挥毫，为秋瑾书赠对联。到此时，贵福仍不失为附庸维新的新派人物。

但当风声日紧之后，他逐渐变成由替秋瑾讲好话而为索取革命党人的材料。当他获悉起义的确切消息后，立即抢先去告密。

坐在轿子里并非洋洋得意地去邀功请赏，而是不无担忧地暗自叫苦，心里委实摸不透上司抚台大人的心思。浙江巡抚张曾扬不屑地诘问他任董事一事，他慌忙辩解，编造谎言进行掩饰。

秋瑾被清兵逮捕后，贵福夤夜盘审，逼她招供。不办下她贵福很难复命，肯定将受到牵连。他深感办革命党的案子极为棘手，夜深难眠、焦急不安，在签押房里活似热锅上的蚂蚁一般……及至来了电报，要杀害秋瑾，贵福体会出上司的压力也不小，他明知杀了秋瑾后果并不会好，但为了保住自己，甘作反动派的鹰犬，为虎作伥，不惜用革命者的头颅换取自己的苟安。于是先喟叹一声，紧接着断然下令处斩。

经过于是之的剖析以及安排处理，上述的贵福的思想面貌很清晰，层次发展合情合理，既烙下时代的印记，又呈现出复杂的个性特征。

## 二

谈论于是之的表演，特别是深入分析他所创造的具体银幕形象，似乎很难躲开一个话题——“设计”。

或许因为于是之具有可塑性强的素质，按照约定俗成的看法，他是一位不可多得性格演员的缘故，所以人们总要津津乐道于“设计”。明显的例子可举出金鸡奖评委的发言，去年和今年两次评议于是之的表演时，专家们的意见中均出现“设计”这个字眼，看来绝非偶然。不妨让我摘抄两段，以证明谈及“设计”问题的必要性：

“许多同志认为，于是之无疑是一位杰出的演员，他在《茶馆》中的表演，确实达到了相当高的水平……有的同志认为，他在镜头前的表演，同在舞台上的表演是有区别的，但从电影表演的要求看，设计的痕迹还比较重。”（见《电影艺术》1983年第5期）

“许多评委非常赞赏于是之在《秋瑾》中塑造的贵福形象，认为他每个动作的设计，每句台词的处理，每场戏的表演，都颇具匠心……”（见《电影艺术》1984年第6期）（着重点为笔者所加）

演员在表演中或多或少都有设计，于是之也不例外。然而话说回来，谁又能反对或禁止演员在创作中进行设计呢？问题的关键并不在设计与否，而在于是否露出了人为的痕迹。我认为，从贵福身上看不出设计的痕迹。这是因为于是之始终把创作的着眼点放在人物的内心方面，深入开掘内在的东西，并准确地加以把握。至于设计，他既不追求也不排斥，不依仗设计取胜，而仅将它作为创造形象的辅助手段。

在体验与体现角色的过程中，不能把人物的心理活动与外部动作分割开。演员体验到人物的内心状态，同时就把握住人物的形体感觉；反之，当演员捕捉到人物的外部动作时，他相应也就感受到人物的心理活动，二者是协调统一的。这才合乎正常人的生理特征和运动规律。就如同内容和形式一样，既不存在脱离形式的内容，也没有失去内容的形式。由于于是之注重人物的内心刻画，做到心理活动充实，心理线索明晰、不间断，因此他的外部动作是鲜明而准确的，内外有机，浑然一体，不给人以雕琢感。

为说明这个问题，试举一场戏为例。

迫于革命党的活动频繁，风声吃紧，贵福不得不采取手段以掌握必要而可靠的材料。因此他在知府花厅里接待了大通学堂的督学胡道南。开始，两个人面对面地坐着下棋，贵福打量着棋盘，侃侃而谈，然后伸手拿过酒壶。他与胡道南互不摸底，因而都在揣测、试探对方。话题扯到学堂的枪支弹药，贵福投下一子，吃掉胡的一颗子。趁着对方正在思考，他身体微微抖动，目光仍紧盯着胡。这时胡道南掏出一份清单，递给他。贵福靠着椅子，接过纸条，认为没什么价值，随手扔在桌上。胡道南于是又掏出第二份，禀报说是抄录的秋瑾与徐锡麟的书信来往。贵福似感兴趣，虽仍坐在椅子上，但随着神情的关注，身体不禁前倾，接过材料打开阅读。胡道南接着边报告秋瑾的行踪，边掏出第三份有关材料，这可吊起贵福的胃口，他连棋也不下了，站起身急切地接过材料，然后坐下仔细地看。胡道南冷漠地注视着他。贵福感到材料有用处，满意地望望胡道南，旋即起身拿过酒壶为他斟酒。倒不是出于真心的表彰，无非是应酬式的作谢罢了。

贵福对胡道南从本能上是不喜欢的，但这个人对他来说很重要，因此只得奉陪，与之周旋。另外，胡道南这种人很讨厌，他能干出越级上告的事，贵福不愿找麻烦，才不得不同他打交道。这场戏于是之用一系列形体动作揭示人物内心的活动，层次分明，分寸感强，内紧外松，内外结合得有机谐调，节奏变化有致，让人丝毫也感觉不出外在的设计痕迹。

又如贵福仪表堂堂，形体姿势很有讲究，仰俯之间包含着人物关系的对比。平时对下属，他总不经意地习惯于仰起身子，流露出一副傲然自得，刚愎自用的气势与派头；而到了抚台大人面前，则下意识地弓腰曲背，俯首贴耳，诚惶诚恐，唯命是从。活活点染出一个混迹官场的老手的精神状态，同样不露痕迹。

关于设计，现在一般都容易简单化地理解成纯外部的东西，追求一招一式，与内心不搭界；搞来搞去变得刻板，最终沦为匠艺。这当然是不足取的。难怪许多演员都否认自己有设计，起码也回避谈它。其它象于是之那样致力于角色的内心，将内心与外部统一起来，结合起来，才是符合表演创作规律的，才能真正做到既有设计又看不出痕迹。表演的目的和宗旨全在于刻画人物性格，塑造艺术形象。如果把着眼点放在这个根本上，那么设计就成为手段，完全服务于形象创造，这样就不必忌讳这个词，对演员来说，也不致舍本求末地一味在皮毛上下功夫。从这个意义上说，贵福每个动作的设计，不啻是于是之的匠心所在，而看作是从总体上把握住人物后的自然流露也未尝不可，似乎更为贴切一些。

贵福的语言造型为人物增色不少。于是之表演的魅力，同样体现在对人物的语言处理方面。对比当前配音风日盛、“半拉”演员（观众对语言不过关，需由别人配音的演员的贬称），不断增多的现状，于是之的语言技巧格外引人注目，越发显示出功底的深厚，无疑值得大多数电影演员学习。贵福的语言处理不但表达内容准确、清楚，而且生动，有韵味。合上眼细听，语言形象是完整的，丰满的，给人以感染力，确实是一种美的享受。

贵福是个有文化的人，经过多年的官场磨练和人世沉浮，形成了一套语言表达的方式和特点。于是之的处理是：贵福讲话流畅、自如，颇有心计，遣词用字善于斟酌，很有分寸；说起话来讲究抑扬顿挫，富于感染力。

例如他首次出场时，对秋瑾侃侃而谈，议论“山阴会稽，自古多有志之士”，“世间万物，天下人物，贵，就贵在一个新字”，秋瑾专注地听着，脸上露出赞许的神色。贵福在此处极力强调“新”，接着说“没有这个新字，那就是……”人们满以为他会联系时局，发表一通新派人物惯常的宏论。岂料他话锋一转，突然冒出一句“死水一潭，陈腐不堪”来。这自然也不能算错，但毕竟婉转、收敛得多了，让人抓不住把柄，可以按各自的去领会和解释。于是之说这几个字时，神情、语调的转变极自然、熟练，把这个圆通、世故的贵福的性格刻画得恰到好处、入木三分，使观众刚接触到他便感到这是个非同寻常、不可等闲视之的“厉害”角色。

于是之讲出的人物语言，有节奏感，有韵味，这是因为他不满足于说台词时停留在一般的自然和生活状态，而是在自然、生活的基础上，进行艺术的提炼和加工，使之更符合人物的性格。自然和生活，不能脱离性格，而应该是性格的自然和生活；如果不顾性格片面追求自然、生活，那是毫无意义的，失去人物性格的自然、生活，没有任何价值，并不是艺术所需要的真正的自然和生活。演员离开人物性格，演什么都象自己一样，固然“自然与生活”，但那还有什么形象创造可言？因此，于是之在人物语言上所花费的创造性劳动和做出的成绩，对我们同样是有启迪和教益的。

如同眼睛可以观察生活现象、捕捉不同人物的不同动作一样，耳朵的作用也不可低估。作为一个演员，要想在创造角色时传达出人物的语言特色，应练就一对敏锐的耳朵，能听出不同性格的人的不同语言、语调、语气等等。生活中每个人说不同的话，所用词汇不同，味道与感情色彩也不同。因此演员一方面应该具备、掌握语言学方面的知识；同时更应该积累大量的生活素材，这样才能发现、处理、把握角色所要求的语言特征。

#### 四

还有一点应提及，影片中出现贵福的书法镜头，这个任务的完成，没有借助于“替身”，而是由于是之亲自担任的。于是之素有“才子”之称，为了提高艺术素养，他平日里练就了一笔好书法，在这部影片中得心应手地施展出来。不但拍摄时导演满意，而且在放映后，得到观众的赞叹，因为使他们对角色增加了真实信念。谢晋同志为此事而感慨，在金鸡奖的学术报告中专门谈道：“至于写字，就更不用说了。我拍的影片所有的写字镜头，都是请别人代笔。只有这次拍《秋瑾》，拍到一个真的：于是之给秋瑾题字，镜头由纸面顺笔摇上来。不然，这个镜头就得分切着拍。而这些问题，只要我们的演员刻苦努力，应该是可以解决的。”（见《金鸡奖文集》（三）第22

页)这关系到演员的基本功和修养问题,是老生常谈,我也讲不出更多新的内容,故不多赘言。

最后,贵福这个形象的外部、内部动作和语言是完整统一的,其生动性从何而来呢?它来自创作者丰富的生活积累。于是之说过,在琢磨贵福的内心活动时,他曾联想起生活中的许多人、许多事,生活给他以启发,促使他又进一步联想起更多的类似的生活,这样就将角色的材料逐步组织起来,完成形象的创造。在剧协去年举办的一次有关表演问题的座谈会上,于是之着重强调“从生活出发”的重要性,联系他的艺术主张和创作实践,可以看出他是高度重视生活的。如果要回答于是之的表演为什么具有魅力,或者换言之,为什么他在角色创造中能演出人物的神韵?我想,最根本一点,就在于他植根于生活的沃土中,吸取了大量的养分,从而培植出鲜艳夺目的花朵。



## 纪实性风格的追求 ——《再生之地》摄影创作琐谈

杨光远

一个摄影师的创作，离不开生活的感受和积累。《再生之地》摄影构思、设想和追求，得到“生活”的启示很多，也就是说摄影创作也受惠于生活的滋补。记得，我三次来到抚顺原战犯管理所旧址，而每一次来都有不同的感受，几乎每一次体验生活，都有新鲜感，都是在渴望和兴奋中度过。剧情的环境，以抚顺战犯管理所为背景，这就决定了影片的纪实性风格，也是摆在摄影创作面前的重要课题，强调摄影要向生活靠拢，向真实性靠拢，纪实性风格已经成为摄影追求的总目标。凭着摄影艺术逼真的视觉，纪录着这一历史事件的发生和发展。

### 一、追求“版画”式光效

作为视觉艺术摄影，是用光秉作“画”的，所要追求“版画”光效，是和影片的格调分不开的。我想运用这种“版画”效果，才能加强画面力度和重量感，以黑白两极大幅度的强反差对比，占据影片摄影创作的支配地位，只有这样鲜明的光对比，影片的艺术造型才有特色，使摄影画面人物具有强有力地雕塑感，因此，摄影要追求一种浑厚、深沉、凝重的浓调子，运用摄影上高反差对比强烈的光效，来绘画影片中富有特色的人物造型。假如说，这部影片是一幅画，这幅画不是用笔画出来的，而是用刀刻出来的！这种“刀刻”的痕迹，宛如一幅黑白分明的“版画”。我所以用版画艺术特点来解释摄影的用光，因为它最清晰又最形象地反映了摄影追求！我认为这个戏，适宜用这种粗犷的笔触描绘，又适宜用明暗对比强烈的高反差格调处理。无论是画面中动势、节奏；还是线条、光影、色彩，都要有这样浓重调子，从影片全局来看是可行的。当然，摄影上采用这样的光效，即使在暗部层次和色彩上有一些局部的“损失”，我想，在摄影艺术全局上，这种追求、探索是有益的、值得的。

例如：影片一开始，就是动势很强的火车奔驰而来！在拍摄这一场戏时，没有动用灯光，而是运用朦胧的黄昏景色作背景。透过天空的灰调子，托出一列军用闷罐车奔驰而来。画面的高反差浓重调子，在这场戏的一开始就采用浓浓的笔触加以渲染。画面以纵深透视调度，展示火车头明亮车灯为最高亮点。它由远而近，由小到大，火车动势感很强的划过画面。拍摄这组镜头时摄影不加任何照明灯，而靠暮色自然的天空，衬托出滚滚而动的车体，巧妙的利用车头自身的白色气体和飘动的黑烟，达到了以亮衬托暗的对比效果，生活中本来就有自身的光源，即是在朦胧的黄昏时刻，也能在亮与暗、静与动的衬托中，找到自身的对比。

又如：又是为了同一个目的，在摄影艺术上为了追求这种版画调子，浓浓地渲染寒冷、饥饿的动荡气氛，在车厢内又运用大块阴影的划动，加强了高反差浓重调子处理，突出这一千多日本战犯不安的心情。运用低调光影，造成了动荡、迷茫气氛。偶尔马灯的晃动和消失，更加重了不安的气氛，车厢内战犯们的各种神态：饥饿的、沉睡的、思念家乡的、恐惧不安的，更有

窥测火车行进方向的。伴随着这些画面是单调的火车隆隆声。车厢内显得格外沉闷。可以设想，如果画面内是采用正常的亮度明朗光线处理，这种迷茫、深沉的意境就消失了。看一部影片摄影造型如何，真实和虚假，在许多画面造型因素中，是通过摄影用光创造的气氛传达出来的，对摄影来说，最重要的问题是对光的运用。的确，有什么光，就产生什么效果。人们常说：“光是摄影艺术的生命”。人们把光提高到“生命”的高度去理解，可见在摄影艺术造型领域里，对光的运用是何等重要！既然“生命”是宝贵的，对摄影艺术创作，应该十分珍惜这一创作手段。我认为衡量摄影优劣之别在于：造成真实、朴实和自然，还是造成虚假、华丽和雕琢；是具有生命力，还是苍白无力。而这一切，大都是由于怎样用光来决定。《再生之地》摄影创作最突出手段，注重纪实性摄影用光，提倡运用自然光，强调光的生活来源，在外景摄影实践中，无论是晴天，还是阴天，主张不进行辅助照明，保持自然光的质朴感，不修饰，不制造额外多余的光影，保持自然环境和人物造型的立体感。该暗的地方，敢大胆的忽略；该亮的地方，也要让它能够亮起来，不去人为的“拉平”两极明暗反差关系，保持光影的强烈对比的高反差，创造吻合规定情景的真实环境。更不要不分青红皂白、不看环境特点，无缘无故的做过分地修饰性的用光，我认为纪实性摄影用光可贵之处，在于它真正的站在艺术的高度，去理解生活，再现生活，达到真实可信的地步。比如：当日本战犯们由苏联引渡到中国土地上，他们由闷罐车转乘在舒适的客车上时，可以看到，客车厢里即使处在白天也是一片昏暗。因为客车厢的玻璃窗上，都糊满一层层报纸，显然中国人是不让他们随便往外看的。按照生活合理的光源，射进来的光被报纸挡住了，只是透过报纸的光，已经变为散射光，而且是微弱的。在这场戏里我要反复强调指出：这决不是说，我们没有运用手中的照明器材，而是在努力追求一种昏暗条件下的特定环境。正象我们要求一个演员，对角色的体会不能离开“规定情景”一样。同样，摄影和照明，在运用自己手中灯光时，也要符合“规定情景”。会不会有人说：“坐在中国列车上，来到中国土地上应该是明朗的……”我看，不要从概念出发，应该是从生活出发，还是那一句老话：“合乎情理”的追求，要坚定地遵循它。

也许有人会说，摄影创造一个环境气氛，不论是黄昏、月夜，还是高反差的光影，一般容易奏效，而要用光塑造一个人内心，是不容易的。有几场重场戏，同样采用了高反差用光。比如影片中第十七场戏：潘云所长、秦处长和伊藤的第一次面对面的交锋。这场戏在光的运用上大都采取以亮托暗的高反差对比的自然光，通过大块阴影，半明半暗的脸，或者是时明时暗的光影变化，来刻画人物之间复杂的内心交流。这场戏，不仅展示了错综复杂的改造和反改造的尖锐斗争，在人物肖像光处理上，没有沿袭摄影常用的45度照明光位，在人物造型上运用明暗反差很强的大侧光，塑造了秦处长这个人物。当秦处长对伊藤的强有力驳斥镜头，他由中景走至特写时，这个人物不仅有坚毅的性格，他的气质也显得格外质朴。由于人物肖像光处理得当，也使这场戏增强了艺术感染力。可见，在塑造人物方面，摄影艺术也蕴藏巨大的潜在力量。有人说：看完这场戏，有一种“很有力量”的感觉。

## 二、要抑制色彩

一部影片摄影创作，一般比较重视全片色彩，特别注重“色彩还原”，

这是十分重要的一环；而我在《再生之地》影片中，对色彩的整体设计，却主张“要抑制色彩”，我所以这样想和这样做，完全由于影片所反映的严肃的改造与反改造斗争，由于剧中人是中国人和侵华日本军人，也由于影片特定的场景是战犯管理所。一句话，由于题材、人物及场景环境决定了我对色彩的追求，我在这部影片摄影上，以大色块、粗线条加强画面力度感，在色彩上，不强调色对比，运用光的高反差抑制色彩，全片中尽量以黑白灰代替“色彩”，摄影上追求“无色彩”感，这并不是说不要色彩。而是从摄影艺术境界的高度上，要追求一种“无色彩”的色彩；我所以这样想，是因为这个戏独特的调子——战犯管理所环境特点和尖锐的斗争。从《再生之地》影片来看，所反映的主题，是具有鲜明色彩的正剧，是一个严肃的题材。摄影艺术造型粗犷，整个影片的基调，具有一种历史庄重感！的确，这里就是没有硝烟的战场。它的调子深沉，色彩浓重，动势强烈，线条粗犷。我认为色彩艳丽和色彩饱和，会有损于影片的立意；色彩外露，会使这部影片飘浮。照我理解“无色彩”之说，除了包含着注重影片内容充实、内涵、深沉外；还包含着一个十分重要的艺术追求：“无色彩”主张，实际上比色彩外露，更加含蓄、真实、自然、朴实。强调自然的美、质朴的美，这种美，正吻合这个题材的意境。

当然，生活里色彩是丰富多彩的，大自然的色彩也是千变万化的。一个摄影师要善于理解色彩，才能使色彩富于感情。正如法国画家柯罗所说：“你所用的一切色彩要服从你的感情，没有感情的‘色’，是激不起欣赏者的‘情’的。”画家是这样，摄影师也应该认识色彩，理解色彩。当然，对艺术家来说，不仅以色彩表现感情，还要注意内在的质朴感情。十八世纪俄罗斯画家列宾说：“色彩即思想”。可见，色彩运用到艺术作品当中，有深邃和浮浅之分。在电影摄影艺术创作中，光和色可以说是不可分的一对“孪生兄弟”，有什么光，就有什么色。上边我曾提到：“光是摄影艺术的生命”，那么“色彩就是摄影艺术中的灵魂”。我所以提倡对色彩抑制，也离不开对光的控制。抑制五光十色，切忌堆积色彩和玩弄色彩倾向。所以，我主张加强对色彩的抑制力，就是让影片色彩朴实、陈旧、含蓄、自然一些，排除花哨、耀眼和不协调的色彩，不要色彩夸张，过分艳丽，以至破坏色彩的和谐统一。

抑制色彩，就是让色彩收敛，一般我是以摄影对光的控制来达到这一艺术目标的。我在摄影实践中，从这几个方面着手：

（1）导演、摄影、美工和一切创作部门，统一创作思想；统一美学见解；统一对未来影片基调的认识。在这“三个统一”的步调上，要基本上取得一致意见，要站在艺术真实高度去理解色调，这就是区别自然主义的一种做法。比如：管理所，房舍内部，全都是清一色翠绿色墙围子，以及其它实景现场环境中的红色、绿色、黄色和蓝色都统一粉刷处理，从完成影片上看，创造了时代感很强的典型环境。

（2）重视合理的生活光源，做到实景和内景的色调，光影衔接统一，就是运用灯光，也要摹拟自然光源特点，也能使自然光和“人造光”相衔接。

（3）人物造型中的服装设计，从人物出发从艺术出发。针对全戏九至十四年跨度，服装的颜色要从艺术效果角度考虑，众战犯除按照黑（冬装）白（夏衬衣）灰（春秋外衣）外，其余都按照影片总的基调，统一全片色彩要求。本来按照生活的真实，战犯的服装颜色春夏秋冬都是蓝色，摄影胶片对蓝色反映比较敏感，又容易夸张，而且生活中的蓝色和影片整个基调也很不

协调，因此，为了艺术效果的需要，改变成黑白灰色调，这样，看来色彩是统一的。

### 三、画面的意境

画面的意境，常常使人体味无穷，有时它让你产生联想。比如：高大的灰色砖墙，是管理所高大的屏障，有几场戏，是以灰色的砖墙做为背景展示画面的，在画面布局上，有意处理成上不见天空空间，下不见地面，而是把灰墙构成画面平面，造成一面堵死的墙。让你感到没有空间，难以呼吸。伊藤晒太阳的戏，就选择在这面灰墙上。他的身体紧紧地贴在墙壁上，他昂首闭目，然后睁眼，遥望远方宝塔，伊藤的心声：“啊！空气！阳光！自由！多么令人神往……”；“这种令人窒息的生活……”他的灰暗、孤独的情绪，恰好和这面高大的墙相匹配，从美学上来讲，这种“无色彩”感的灰墙，使人产生一种沉闷、单调的感觉；又产生一种由于高大的墙——屏障，隔离空间的效果。当时，选择这面墙时，有意避开其它环境干扰，不要零碎的色块和细小的光影，破坏这一画面立意的整体感。我还喜欢砖缝的线条，它有一种独特的透视感；砖的表面粗糙的质感，墙上深深的裂纹，有一种年代久远的感觉。

高大的灰墙和深远的透视对比。显示出它的威严！难以跨越的屏障。

高墙上光影的对比，让人感到高墙的力度和它的立体感。

粗糙的裂纹，是这里的历史见证。

我想象的还不止这些。正因为这样，让伊藤在高大的灰色墙壁环境里，三次出现，通过画面重复处理，加深对环境的印象，同是这面灰墙，烘托了伊藤内心感情上的起伏和思想变化的层次。

（1）伊藤晒太阳时的心声。

（2）伊藤与川岛共同发出誓言要与我反抗到底。

（3）伊藤墙边散步。

这三场戏的画面立意，是从挖掘人物内心世界而拍摄的。其中，摄影画面以单一的灰色高墙做环境背景，周围环境并无杂乱的干扰，摄影画面构图主焦点，突出伊藤这个人物形体动作，以这种简练的摄影造型手段展示人物的内心状态。由此可以看出，刻画人物的心理活动和内心情绪，要找一种新的角度。就这一场景来说，看来画面是平静的，而伊藤的内心却涌动着一股巨大的潜流。我认为摄影把电影多种表现手段，更恰当地运用到刻画人物的心理活动方面。摄影在电影创作中，以自己独特的视觉艺术手段，让人物产生感情的连续性。比如伊藤散步在高大的灰墙下，他的内心情绪是复杂的，时而感到凄凉孤独，时而幻想着再叱咤风云一场。墙边的小草随风摆动着，它不是一棵普通的小草。在伊藤散步一组镜头里的这棵小草，它本身就宣告着一种潜在的生命力。事实上，这个细节插进，它所产生的艺术感染力，和伊藤的内心情绪吻合，它准确地表达人物思想，不是用语言所能完全替代的。与此相关的是，在刻画人物时，摄影仍然不能忘记视觉的功能。例如：高大的灰墙、密密麻麻的电网，高耸云霄的宝塔、梨花、野草、冰柱、麻雀、石竹花等等。这些画面有机的衔接，它的视象，就不是孤立存在的景物了。例如：以石竹花作为伊藤的视象，贯串在影片全戏上，石竹花从茂盛到枯萎的变化，这不仅是时间季节交替，而是通过花开花落的画面形象，着意地在刻

画人物思想感情的变化。同样，高尔山上宝塔，以仰视的角度，成为伊藤心灵中的亮点，在全片三次出现，且一次比一次强烈，我们设想对伊藤来说，高尔塔是希望的象征！

#### 四、再现历史环境真实感

为强化纪实性摄影，对环境的选择上，着力突出有时代特征的环境，更真实地再现历史。摄影的最根本任务，在于对影片造型艺术整体构思，创造一个典型的历史环境。首先，我认为选景的过程中，是一个再创作过程。富有时代特色的景，对深化主题、烘托主题、塑造人物，起着重要作用。《再生之地》影片，不同于一般的故事影片，抚顺战犯管理所是有着历史特点的环境。环境的真实或虚假都决定着影片成败的命运。可以说，为影片主人公选择和创造一个典型的生活环境，它能再现时代，再现历史生活真实面貌。我们以抚顺战犯管理所为主要拍摄场地。这个建筑，是伪满时期一个监狱。为了更好地表现这一环境，我们多次表现了高大的灰墙、长而昏暗的走廊，大院套小院的牢房……这些有特点的环境。虽然我们还拍摄了旅顺监狱的几个镜头，但经过我们选择加工使之形成一个有机的整体。

我们在影片中分不同时期表现了长长的走廊，例如众战犯第一次接受检查，发放名签，在这里摄影运用阴暗的光线表现伊藤在侦讯期间的镜头，他走在长长的走廊里的现实与他的罪恶历史反复叠化，交替出现伊藤现实与历史的形象，造成一种恍惚朦胧非现实的梦幻气氛，更衬托了伊藤受审后的精神面貌。通过这一系列镜头处理，震撼着他的心灵，无比伟大的政策威力，冲决了这个杀人魔鬼精神防线，摧垮了伊藤法西斯灵魂支柱。这几个长镜头叠化，揭示了伊藤生活环境几个不同时期思想变化的层次。我感到在摄影创作中，十分注意艺术形象的深化。在伊藤感到“与世隔绝”环境中，他终于看到了春天到来：监舍房沿上冰柱融化了，水滴滴哒哒地响着；树枝上鸟儿唧唧的叫着，寓意着他渴望自由的心扉打开了，他开始看到生的希望，飞出这个“鸟笼子”。此时此地的情和景融为一体了，摄影在运用景——在画面调度方面，也充分展示了战犯们生活的天地。谈到景的处理和选择上，抓住有特色的环境，把人物带入典型环境后，令人信服地展示人物的生活环境，做到“景在戏中，景中有戏”。

生活的环境，不是舞台，因此摄影在表现人和景关系上，要表现出环境的立体感和空间变化。摄影不仅参与导演戏的调度，也要参与美工师的创作。影片是一个整体，摄影是整个影片的体现者。对景的选择和体现，离不开画面的调度。例如：当众战犯拒绝带名签一场戏，他们嚣张无比，摄影在处理这场戏时，运用环境中许多人的划动，骚乱交替作前景，展示佟景阳从人群中迎面而来，画面较生动、真实的表现这一动势效果。特别是画面全景环境，不能按照舞台式的调度，要打破空间上限制，让前景中人物毫无顾忌地划动，即使人们处在大背面也是生动的。在许多画面中，动势和静止不能绝然分开。拍摄人物近景时，也不忘记这个环境整个空间是在动中发生的，不少镜头，摄影采取以动衬静的对比处理，使全戏有一种连续性的感染力。在电影艺术创作中，摄影是重要参与者，又是影片艺术形象的体现者，不论是有语言的，还是无语言的；不论是宏观的场面，还是微观世界；不论是动势感强烈的，还是沉静环境；不论是重场戏，还是过场戏，或者是空镜头，都要以完整的

构思，恰如其份地运用摄影艺术手段，从整体上去把握。就是一个普通的“空镜头”也要把戏的情绪贯串进去，创造一系列富有变化而又和谐统一的画面。比如：当我拍摄西伯利亚荒原场景时，我想到的环境的整体设计，拍摄这场景之前，我反复想，西伯利亚艺术形象到底什么环境是典型的？虽然是镜头不多，但毕竟是异国风貌。要拍出“西伯利亚”环境特色来，为此查寻了资料和地图，从地图标志上，我们发现我国边境内蒙地区博克图近似西伯利亚环境。经过长途跋涉，发现了一片广阔的大草原被大雪覆盖着，于是我拍了一张照片，后来从照片分析研究中得到启示，运用宽视角的镜头，来拍摄“西伯利亚”茫茫的草原。运用低角度，透过枯黄的野草摆动，把奔驰的军用列车处理在远远的地平线上，让人感到空旷、荒野、寒冷、隐隐约约看到列车在奔驰。拍摄这场戏时，从视觉到听觉都有统一的设想，看到这个画面时，不禁使我耳边响起巴扬（手风琴）演奏着一首俄罗斯民歌音响……。

当年苏联押送这一批战犯，是经过我国边境城市——绥芬河车站，在创作上，我们还是追求历史的真实感，到实地去拍摄真实的环境，给影片增加了艺术感染力。经过我们查阅大量的历史资料，绥芬河车站的建筑，具有俄罗斯风味，不是任何其它车站能够代替的。这个环境富有地方特色，影片能够经得起国内外熟悉绥芬河车站人推敲。这虽然只有七个镜头，影片这一笔，我认为具有艺术和历史价值，当看到这个独特的环境时有人说：“跋涉几千里，拍下这组镜头是值得！”从影片所表现的一系列真实环境，摄影在选择环境背景时，不是追求为美而美，而是结合影片主题思想，有目的地，更准确的创造生动逼真的环境气氛，创造出符合历史时代的面貌。

值得指出的是，以上所述摄影创作方面的探索，是在“摄影阐述”的基础上实践的。但是，由于种种原因，就完成片来看，有许多不足，有的未能达到预期的效果。又由于时间仓促和水平所限《在摄影实践中探索》这篇摄影艺术总结，也是比较粗浅的。期望得到各方面的批评指正。

## 走出机械复制生活的泥潭 ——《再生之地》录音创作回忆

史平一

当有声电影问世之初，有人认为声音是对无声电影艺术灾难性的破坏。几十年过去了，声音在银幕上显示了巨大的艺术魅力；于是，人们以视听艺术的桂冠为电影加冕。

树摇风声响，海动浪声来。画面上有什么动作，就配上相应的音响，才如真的一般，活的一样。天经地义，打我看电影那天起，电影的声音就是如此表现。

冲锋，杀声震耳。胜利了，音乐大作。打我从事电影录音工作那天始，我一直这样干了三十年。

真的，录音创作不见理论，不见经传。剧本拿到手，任你去创去作吧。不苦恼才怪呢。真刺激人，《小街》、《沙鸥》、《邻居》、《如意》等声情并茂，尤其在声音艺术表现方法上较过去有极大的突破的影片相继出现。说心里话，就声音艺术而言，上述影片具有划时代的味道。他们带了头，走在了前面，我看过后激动得差点哭出来。就在这个当儿，我接受了《再生之地》的录音任务。于是，我与我的创作伙伴音响师和作曲，怀着学习与探索的心情，说什么也要把双脚从机械复制生活的泥潭里拔出来。

### 一、寻找‘射击’的环心

《再生之地》矛盾冲突的展开不仅表现于外部的汹涌激浪，更多的是潜在险流暗涌。通过影片的贯串动作——改造，从而揭示了用共产主义思想改造人的灵魂的主题。人的思想（内心活动）变化，具体表现在人的行为（外部动作）上，这种变化是在外界（客观存在的人或环境）影响下发生的。

经此斟酌，找到了声音艺术在本片所‘射击’的环心。即：以影片声音三要素——台词、音响、音乐，去表现人的存在，人的变化；表现能以推动这种存在与变化的诸种环境。使各种声音能起到剧作作用，而不完全是客观声音的自然反映。

### 二、复合音乐和声音的多层次空间

声音构成计划是未来影片声音艺术形象的蓝图。它酷似管弦乐的总谱，利用和声、对位等手段使台词、音响音乐既具有相对的独立性，同时又彼此谐和，成为统一的整体。

为了使音响和音乐能如潮汐随着日月的吸引力而涨落那样随着剧中人的思想流动，影片一开始，便设计了一曲复合音乐，使电影声音中的姊妹艺术——音响和音乐结成一体，强化影片节奏，刻画故事伊始日本战犯们的内心状态：

片名字幕：火车隆隆，汽笛长鸣。

演职员表（画面衬底为列车在西伯利亚草原上行驶及日本战犯在车上的活动）：在列车运行的同一节奏、同一速度上，音乐不做为全片的序曲，而

是描写日本战犯此刻的内心活动。

声音如此处理不足为奇，但欲达到自然音响（列车运行声）同音乐合拍则成为难题。火车运行的速度是以时公里计算的机械运动，不可能如乐曲以每秒=X分音符那样精确。实践证明，虽然录制了多种列车运行声，但都难以同音乐合拍。当采用了电子合成器模拟火车音响，并把它做为一个声部写进管弦乐总谱，呈现在银幕上的效果不但保持了列车运行声的独立性，又融合于乐曲之中，交响性很强。同样，影片结尾处，电子合成器模拟海浪声，随着乐曲的发展变化，时而激起，时而停息，起伏回旋于乐曲之中；它是海浪，而更是音乐。音乐与音响成为有机的统一体了。

码头送别是本片的一个峰点。剧本提供的情景极其感人。这是一场瑟瑟秋风中含着生机，点点泪水里流出希望，感情极为复杂的戏。这场戏声音处理，简单的方法莫过于汽笛一声长鸣后，音乐大作，哭泣声、海浪声接踵而至，把戏推向高潮。以如此手法渲染气氛是否落俗姑且不谈，但由人声、音响、音乐组成的管弦齐鸣大合奏，以量（音强）充情，只能引起观众听觉与心理的烦躁而弄巧成拙。诚然，音乐可以揭示外部动作的内在根据，但它发展较缓，而银幕上视觉形象发展很快。音乐所表现的是情绪反应，抽象而概括。但银幕上的可见人或环境是具体的。音响则能直接了当地在瞬间内即可刺激人的意识。因此，在码头送别的声音设计上，强调了声音的多层次空间在特定情景中传递出可能牵动物物心理的多种音响信息，音乐则做为它的补充和发展。

码头送别的声音布局和整个构思，是将客观音响做主观处理，以增加音响的艺术感染力和剧作作用。海浪声断断续续贯彻始终，但它不单纯是码头这一特定环境的自然反映，它的每次出现是随着人物的内心动态、事件的发展而起伏变化的。最初，画面上出现码头的全貌，随后人们话别，海浪的声音是徐缓的，显示了环境也描写此刻人们平静的心情。接着伊藤表示半年后让潘婷回中国，川岛情动与瑞芬拥抱，潘云展示“日中不再战”。剧情迭起，海浪声依情变化，有张有弛。当潘婷奔向母亲时（她这一动作也代表了战犯们的心理），则出现她一人足踏甲板声声作响，与此同时海浪声大作，画外传来的钟声再次强调。各种音响此起彼伏交织在一起，把潘婷同潘云夫妇，日本战犯同他们的再生之地难舍难分的心情推向高潮（有同志看过影片后说：“钟声敲开了中日友好的大门”这是意想不到的联想）。影片进入尾声，轮船离岸，音乐以弦乐奏出了惜别与对未来充满憧憬的主题。伊藤凝视中国大陆倾诉了灵魂获得新生的肺腑之言，他的声音回荡于海面，音乐随之舒展。考虑到扮演伊藤的演员的声音接近巴里冬，谱曲时只使用了弦乐组，不仅在音色上有别于人声，并且是在两个音区内并行，层次清晰，谐和而不互扰。音乐以电子琴单音独奏为结束句，会使人因电子琴的特有音色而产生回味和联想。而音乐结束后的隐隐汽笛声，则是这个意境的扩展。故事在庄严、肃穆，静悄悄的气氛中结束了。

### 三、音响主题

音响能否揭示外部动作的内在根据是本片探索音响艺术表现力的又一课题。这在音乐是可行的，音乐是经作曲者以剧本所提供的内容为依据，以主观的理解并经过构思、写曲，作客观的反映。而人类生活的自然音响（如雷



鸣电闪、鸟语兽吼……)是客观世界给予人听觉的必然反映,非人所臆造而成。假如给某一角色赋予一个音响主题,显然不可能如作曲者那样谱写一段音乐,创作而就。因为作曲者可运用 3521 四个音分别组成  $\underline{3\cdot55}|\underline{3\cdot21}|\underline{2\cdot3}\ \underline{53}|2-||$  或  $\underline{5\cdot3}\ 3|\underline{1\cdot32}|\underline{3\cdot2}|\underline{35}|2-||$  两个完整的乐句。录音师或音响师则不可能将四种相异的自然音响组合成另一个完整的音响(即便组合成,必将是一个令人费解的声音。至于由飞机俯冲、投弹、高炮射击、地面爆炸声组成的轰炸场面等,不属于本文所指的组合)。所以,若给人物赋予一个音响主题,只能在与此人物有关的事件与环境发生直接连系的范围内,在多种声音中筛选出足以揭示人物外部动作的内在根据的声音,以某一固定音响做为主题,用以揭示人物的内在心理。如伊藤的潜在意识是不断变化的,在战犯们踏上中国国土的最初时刻,他就主观肯定了自己的命运是定死无疑;关押期间他拒绝改造,当他把希望寄托在美帝打过鸭绿江的幻想破灭后,精神更加沮丧。但数年后他接受并得到了改造,精神振奋,开始了新生。伊藤思想的变化,是在外界影响下潜移默化形成的。摸清了他的思想脉络,又从分镜头剧本中发现:伊藤来到抚顺,首先映入眼帘的是山顶上的宝塔;关押期间,由于他抗拒改造而感到苦楚时,宝塔再次出现;在蓝天宝塔相辉映的夏日,伊藤精神奕奕被准予提前释放了。宝塔的先后三次出现是同伊藤思想脉搏的变化紧密相联的。于是,便带着‘宝塔’——不会发声的物体深入生活,寻觅设计伊藤的音响主题的生活依据。在前战犯管理所,无论在窗前或院内眺,宝塔总呈现眼前。管理所同志介绍,许多日本朋友(前日本战犯)每次来抚顺访问,都要去看看曾与他们朝夕相伴的宝塔。管理所、宝塔与抚顺车站呈三角距离,列车滚动,汽笛长鸣不时从耳边掠过;尤其在夜深人静时传来隐隐车轮,往往引起对故乡的思念。经过几个夜晚,在抚顺郊区的旷野,市区高楼顶端和铁路边外,录制了多种不同情绪的火车音响:深夜的旷野,远处传来的汽笛长鸣回绕于辽阔的夜空,象哀鸣,若呻吟;铁路近处货车发出的隆隆声响,引入烦躁不宁;而节奏明快急速行驶的特别快车及高亢的汽笛声响,则令人振奋、向上。后期录音时,声带经过加工,终于把这个主题赋予了伊藤:

……战犯们在抚顺车站鱼贯而行。(火车排汽声)

抚顺站站牌。(车站环境音响继续。)

黑川抬头望见站牌,吃惊。(画外火车挂钩撞击声。)

人群中的伊藤看见了远处宝塔,若有所思。(货车运行时发生的噪音阵起。随着镜头摇向宝塔,汽笛吼叫着混浊的车轮声,震耳欲聋。)

之后,伊藤几次策划战犯闹事失败而感到绝望时。一次放风中,他背靠高大的狱墙,昂首闭目(推进)然后睁眼,双手合十,遥望远方。(画外音:从遥远的地方传来汽笛哀鸣……)

宝塔(推)(车轮似隐似现,艰难运行。)

伊藤凝视(推进)他的心声:“空气,阳光,自由!多么令人神往。半年过去了,这种令人窒息的生活,还要多久啊……”(火车声渐渐消逝。)

影片的最后部分,山顶宝塔,蓝天白云(大远)。(画外音:列车以明快的节奏飞驰,汽笛声高亢、悦耳。由远驶近。)

旁白:“花开花落,春华秋实,时间象滚滚流水,默默地消逝。转眼间三年又过去了……”(画外音:列车飞驰。)

伊藤神采奕奕,精神振奋(近)。

旁白：“根据中华人民共和国特赦通知书，遵照人民共和国主席的特赦令，对判刑在押的日本战争罪犯准予提前释放”。（画外音：洪亮而短促的汽笛声把奔驰的列车带向远方。）

#### 四、音乐

在音乐创作上，屏弃了电影音乐以衬乐形式出现的陈规。在声乐艺术总体设计时，又排除了戏不够、音乐凑的陋习。最初不拟作曲，只在某些情节中通过客观的有声源音乐（如收音机、人在歌唱……）来烘托气氛和增加生活气息。随着声音构成的深入讨论，发现剧本为有声源音乐提供的生活依据不充分，有些场景仍需用音乐渲染加强。

由于排除了每一主要角色都设计一个音乐主题的传统手法，对于潘云的形象塑造只侧重了他同潘婷的父女之情，用了一首由抗联歌曲发展变化而成的抒情曲，以口琴、六弦琴独奏，分别出现于潘云回忆在战火中收养日本小姑娘由美子（潘婷）；瑞芬为潘婷整行装时回忆合家欢乐的往事；当潘婷与日本亲生父母相认，潘云忍痛离去。同一曲调迭次出现，增加了它的艺术感染力，保持了人物关系的线不断。由于曲调优美简练，引起观众与剧中人共鸣。

全片十段音乐，其中部分是刻画日本战犯心理活动的。在使用和声时强调了日本民谣大多以五声调式的特点，保持日本音乐的民族风格。在旋律动机的选择上，既要注意日本音乐的典型风格，又不能和影片中出现的有声源音乐成品日本民谣“荒城之月”，日本军国主义歌曲“爱国进行曲”差异过大。因此，取材于日本神奈川一带民谣作为本片音乐贯穿动机：

民谣动机 346.....

“荒城之月”动机 3367.....

在片头字幕音乐中，加入了少量的半音和弦，用来描写行驶于西伯利亚铁路上车中日本战犯们忐忑不安的心情。为使这一气氛进一步加强，以及对敌我之间的矛盾得以渲染，在此段乐曲中还采用了多调性的手法。

影片中出现四首声乐曲，无声源及有声源各占一半。其中描写川岛初到管理所，感到前途未卜，思忆昔日同她的丈夫川岛进在故国团聚的情景，一首日本民歌风味的小曲以旁唱的形式出现，曲调婉转，使人如临其境。这是一首日本神奈川一带民谣为素材创作的。这首歌曲再次出现是当川岛知道她的丈夫并非南满游击队所杀，而是战犯山本命令黑川把川岛进押至她自己所在的 731 细菌部队做细菌试验而死的，脑海中立即闪现出被当做细菌试验人的惨状。她发出了狂叫，在一组强烈的和弦声中，川岛奔跑于雪地，歌声突起。虽是与前同一曲调，此刻却显示出了悲切、狂怒、绝望的情绪。

在影片特定情景中出现有声源歌曲，比旁唱情更浓，意更深；由于加强了真实感，更显得生活、自然，别有一番意境。剧本中有这样一场戏：在伊藤策划下，借注射防疫针之机，煽动战犯闹事的阴谋被揭穿后，伊藤在散步时面对盛开的石竹花触景生情。为了渲染此情此景，设计了在伊藤散步时，画外传来川岛凄凉的歌声。并假定川岛思念故人，借歌抒发胸中忧愁。录音时对演员唯一的提示是：以情为主，以情代声；声音沙哑甚至跑音走调也是可取的。结果演员唱得悲悲切切，如泣如诉，歌唱中带着硬咽，为这场戏增添了光泽。

## 五、补漏

智者千虑，必有一失。虽设计了一个较周密的声音构成计划，但在渲染时代特点上却顾此失彼，着重于描写日本战犯的‘过去’而忽略了我方的‘今天’。对潘云与潘婷父女之间悲欢离合的描写，只在悲与离上作了文章，而在欢与合上缺少铺垫；这些都是在影片混合录音过程中发现的。经过再三斟酌，决定以收音机的广播声来弥补。

战犯来至管理所后不断闹事，潘云日夜操劳深夜回家，当他推开屋门，立刻从里边传出王昆演唱的“王大妈要和平”的广播声。瑞芬为丈夫准备了热茶，女儿潘婷也下夜班回来了……

这是全片唯一的一场潘云全家相聚而没有具体涉及异国父女的戏。在这里加进“王大妈要和平”的广播声，既给潘云的家庭带来些温暖的色彩，客观上也渲染了故事是发生在五十年代初叶。

## 六、“画外音”

我和我的同行们都有这样的感觉，影片上的声音一直是“被爱情遗忘的角落”。长久以来，从电影创作至电影评论大多立足于视觉范畴。声音艺术往往被忽视甚至无人问津。电影既然被称为视听艺术，恭请各界多关心一下‘听’的艺术，‘听’的学问，大家都来灌溉她，众人拾柴火焰高嘛。当然，我们从事录音专业的要首当其冲喽！我相信这朵花儿会越开越美的。

## 虚实结合以假乱真 ——戏曲片《火焰山》特技创作点滴

纪景春 董振声

神话戏曲片《火焰山》，恰似一朵奇异的小花挺立在百花园中争芳斗艳。为广大观众的文化生活增加了浓厚的乐趣。该片的一百九十多个特技镜头弥补了作品在舞台演出时的某些不足，为影片增添了光彩。这部影片的特技镜头占全片总镜头数的五分之二，特技镜头之多，技术手段之复杂，艺术效果之强烈，是长影所拍影片中少见的。这些镜头在“虚”与“实”的处理以及特技手法的运用上都有所创新，很多镜头别有新意，观后余味绵绵。

《火焰山》原是吉林省京剧团演出的一台传统神话剧目。在舞台演出时，因受到种种条件的限制，不能逼真地表现孙悟空的七十二变和铁扇公主，牛魔王的法术变幻，这对观众来说是件非常遗憾的事。

然而电影艺术却可以调动自己的独特表现手段，通过特技拍摄方法使这部影片显得更神奇，更有艺术魅力。影片所有的特技镜头基本上都是为刻画和衬托主人公孙悟空的机智、勇敢等品质和精神状态服务的。这些有趣的镜头不同程度地表现了孙悟空在不同环境和阶段的不同思想情感。从而起到了深化主题的作用。

孙悟空第一次去芭蕉洞借扇时，虽然左一个嫂嫂右一个嫂嫂叫个不停，终因话不投机，被铁扇公主连砍三剑。舞台上只能表现悟空的铜头铁臂虽连遭三剑猴头却纹丝不动，这种表现手法，是舞台上只能如此的。但我们总觉得在影片上这样处理太单调了，神话色彩也不强烈。因此我们就把这三剑处理成不雷同的三个小情节：当铁扇公主第一剑砍下去时，悟空的头即被砍掉，但却不落地而紧紧的粘在宝剑上随剑舞动。当铁扇公主往回收剑的一刹那、这颗被砍下的猴头却突然长到孙悟空的脖子上。第二剑下去，悟空又身首分离，被砍下的头渐渐地升向高空，并在空中左瞧右看、笑着、逗着，然后急速下落，又完好无损的恢复原位。为了达到强烈的艺术效果，我们把头被砍掉、升天，猴头在空中笑逗直至落下，身首复原，以及铁扇公主和众妖的动作、表情等一系列复杂情节全部安排在一个镜头中连续完成。这比采用分切、“跳”镜头来完成这些情节要生动、精彩、有趣得多。铁扇公主两次砍杀悟空都没达到目的，第三次气急败坏地举起双剑，一齐向悟空头顶劈来，悟空从头至脚被劈成两半。正当铁扇公主及众女妖兴高采烈之时，被劈开的两半身体又奇迹般地重合在一起了。一个好端端的孙悟空还是嘻皮笑脸地伸手向公主讨扇……

悟空虽被砍了头、劈了身，却丝毫没有损伤孙大圣的完整形象，相反倒使观众觉得他的本领更大，法术更高强，更富有情趣，同时也进一步突出了孙悟空借宝扇、取真经，为解救一方百姓疾苦，不惜肝脑涂地的品质和它善于巧妙周旋的性格。这些镜头是集“停机再拍”、“同期绘画合成”、“黑幕前拍摄”、“手工黑遮板”、“技巧印片”等多种方法于一体，每完成一个镜头都是拍十多次，最后得到三条片子，再用这三条片子进行合成。在拍摄的全过程中，如若任何一个程序和小环节出现问题，都会导致所拍素材全部报废。这样处理难度虽然很大，但因“虚”、“实”关系处理得较好，也使人感到真实可信，而没有恐怖感，使这部神话片的神话色彩更加浓郁。

如果说砍头、劈身一组镜头主要是抓住了“神奇”两字进行构思和创作的话，那么展现“火焰山”的几场戏主要强调的是“气势”。

剧本对火焰山是这样描写的：“方圆八百里，鸟兽不敢前。人马山上过，顷刻化灰烟。”出现火焰山的几场戏都是孙悟空的重场戏，也是全剧的高潮。这里的五十多个镜头都是利用特技手段完成的。这些特技镜头的主要任务是要展现八百里火焰山的大火气势，同时要使观众觉得这火焰山上的火不同“凡火”，这火带有“妖气”变化莫测。因此我们就紧紧的抓住这点，使火和人（悟空、八戒）有机地结合在一起，使大组拍摄和特技所拍摄的镜头能形成一个紧密、连贯的整体，以达到水乳交融的程度。只有这样，才能较好地刻画角色。无论是去火焰山探路，还是手持假扇去灭火，都表现了孙悟空那种明知山有火，偏往火山行的大无畏精神。

当孙悟空用“借来”的假扇灭火不成，险遭伤害之后，孙悟空悔恨交加；悔的是当初不辨真假，上当受骗；恨的是铁扇公主竟如此绝情，下此毒手。在悔恨之际，将假扇狠狠地抛到烈火之中，在一声怪响之后，四个耀眼的火球直奔悟空八戒而来。不管他们怎样躲闪，这火球好似长了眼睛，始终围着悟空和八戒转来转去，烧得八戒焦毛满身，疼痛难忍。悟空这时只得把他推入云端，四个火球好似被悟空的这一举动激怒了一样，一齐向悟空袭来。就在火球即将烧到身上的一刹那，悟空急中生智，突然跳起。四个带有凶凶妖气的火球急骤相撞在一处。一声惊天动地的巨响，火球消失了，孙悟空安然无恙。

《火焰山》舞台演出时，是用演员舞旗来表现大火的。这对传统的京剧艺术来说也是别有一番风味的。但拍成电影，看银幕效果时广大观众肯定是不满意的，因此必须破除舞台上的某些框框，即保持京剧艺术特点，又使其电影化。如果说京剧艺术是“大写意”手法的话，我想把它搬到银幕上时应更充实些，变成“小写意”，乃至“兼工带写”，个别地方还可以来点“重彩工笔”手法。使其雅俗共赏，多方面观众都能接受，各阶层都喜闻乐见。

“斗火球”这场戏就是依照这个原则进行创作的。这“火球”是拟人化的处理方法，拍摄者赋予它情感和爱憎，同时也为孙悟空提供了一个感情交流的对象而取代舞台演员舞旗的方式，从而衬托出孙悟空的机智，勇敢和战胜一切恶魔的气概，也表现了要过这“八百里火焰山”谈何容易。

特技镜头的运用充实和弥补了舞台演出时的某些不足，“空中飞扇”一场又深入发展了舞台上的剧情结构。

当孙悟空变做牛魔王模样从铁扇公主手里骗得真扇后，喜出望外。然而由于他只记得把扇变大的口诀，结果这“如意芭蕉宝扇”被孙悟空越变越大，竟无法携带，于是他把大扇往空中一扔，纵身跳至扇上，这时悟空十分神气，在宝扇上时而载歌载舞，时而翻着筋斗嬉戏，时而手搭凉棚眺望远方，时而俯视云海……这挂翠镶金、红缨彩穗的巨扇载着活泼，顽皮的孙悟空在蓝天白云之中任意飘浮穿行，是多么引人入胜啊！这良辰美景，欢歌漫舞的气氛，恰到好处的衬托了此时此刻孙悟空的兴高采烈，得意忘形的内心活动，也正是这组特技镜头对悟空得意忘形的心理描写，给后来牛魔王变做猪八戒从孙悟空手中骗回宝扇提供了依据，也正是这组特技镜头的出现，使从紧张的情节气氛暂时和缓片刻，并给观众一种神奇之感。

《火焰山》一片的特技所以能获得较好的成绩，主要是我们处处围绕着剧情的发展需要而决定特技镜头的取舍，不为凑镜头数而拍特技镜头，否则

必然造成影片风格的不伦不类，特技镜头和整个戏难以溶合。另外，就是抓住每场戏，每个镜头的主要特点，紧紧抓住重场戏主要镜头，在这方面下大功夫。不要面面俱到，平分秋色。在拍摄前，案头筹备工作是拍好镜头的关键，十分重要。有些复杂、重要镜头的拍摄方法，除在理性上要有所认识外，还必须在实践中反复验证，这样在现场实拍时就会顺利的取得好的成果。如“砍头”、“劈身”、“悟空斗火球”等镜头都是如此。

尽管《火焰山》一片的特技任务在各方的关怀和支持下较好地完成了，受到广大观众的好评，并被评为第四届“金鸡奖”的最佳特技奖。但实事求是地讲，受到赞扬和奖励是有愧的，和历届兄弟厂获得此项奖的影片相比是有些差距的。其中有一部分镜头是经不起推敲的，无论在艺术上还是技术上都有提高的余地，有个别镜头还相当粗糙，本应补拍，限于时间、条件也只好作罢了。

在悟空钻进铁扇公主肚子里的一组镜头中，虽然当时有许多设想，但现在看来没有很好地体现。在拍摄方法、艺术处理、技术手段上都还有深入探讨的余地。“空中飞扇”一场戏的镜头虽然很有风趣又很抒情，但合成所造成的人物、大扇周围的黑边显得那样的不谐调，实在是件十分遗憾的事。我想凡此种种一定很多，都在今后改正之列。

## 他们为银幕增添了光彩 ——美术部门获奖项目创作漫评

郑 利

第四届“金鸡奖”的评选，《李冰》的美术王兴文、化装王玢瑞、纪伟华，《再生之地》的服装费兰馨、朱凤堂、李琴，《秋璜》的道具徐国梁、孙永欣，分别荣获该项最佳奖，当这些幕后英雄登上领奖台时，人们报以热烈的掌声，这掌声，既是对获奖者的赞赏和鼓励，也是对广大美术部门电影创作人员的激励和鞭策。

由于美术部门的创作离观众的距离较远，因此，在一般情形下，常常难以引起人们的关注，即使它们做出了突出的成绩，往往也是被人遗忘的“角落”。越是如此，分析、研究、宣传这些部门的艺术创作成就，就显得更加重要，因为它们毕竟以辛勤的劳动，为银幕增添了光彩。

“金鸡奖”的评选向来以专业性、学术性著称，它不同于评选先进工作者，其出发点是放在各个项目的创作对电影艺术发展的贡献上。象美术、化装、服装设计等项目，都具有很强的专业性，如果仅仅着眼于每个项目较好地完成任务，不强调该项创作所体现的新成就、新特点、新突破，即使有些项目获奖，也不可能服众，也不会对这门艺术的发展产生多大影响。从这个意义上来说，奖励那些有某种突破的创作，远比表彰一些质量较好、水平也高，但缺乏新意、并无特点的创作项目更有实际价值。

长影的美术师王兴文同志在大型历史题材影片《李冰》（上、下集）的美术创作中，孜孜不倦地追求、探索，取得了可喜的成绩，赢得了专家和群众的好评。《李冰》的故事发生在距今两千多年前，这个题材首先就决定了影片美术设计的难度。如何形象、真实地再现两千多年前的历史风貌？这是摆在创作人员面前的一个突出问题。王兴文同志在解决这个难题时，没有简单的在“象”上做文章，他以自己掌握的大量资料为依据，着力突出“古朴”二字，以此作为影片美术创作的基调，描绘战国时期的典型环境，使古城成都的历史场景和治水工地的浩大场面从古朴中得到鲜明的展现。

电影美术设计对基调的选择固然重要，然而更重要的还是如何表现的问题，《李冰》美术设计的成功，绝不是因为创作者确立了古朴的风格这一因素，而是他以颇具匠心的造型手段，将各种场景有机地贯串在一起，构成了一个和谐、统一的整体，而这个整体所体现的是与现代、近代有着巨大差别的古朴气息，也就是说，较为鲜明的时代感单从美术设计中便得到一定体现，这不能不说明电影美术艺术家所具有的功力。

在这部影片的美术创作中，美术师对外景进行了精心选择，许多场景，都是常人不熟悉、不常看到的，当这些场景展现在银幕上时，一下便把人带到了远离今天的历史年代之中。即使某些必须选用而与历史面貌有较大差异的场景，美术师也是想方设法加以改造，尽量还原其真实面目，避免某些“现代”痕迹引入出戏。

与外景的风格相统一，美术师对搭景、内景的处理也是较为出色的。这种出色，主要体现在和谐方面。象不少场景，后景是真实的外景，前景则是人工制作的，他们在将这两种景“接”在一起的时候，并没有使人有生硬拼凑之感，也很难让人看出破绽，获得了浑然一体的银幕效果。

在色彩的选择与运用上，这部作品也值得称道。作为一部彩色宽银幕故事片，它并没有呈现出花花绿绿、五彩缤纷的状况。美术设计大量运用的是原色，重点以丹青为主，这种色调，朴实无华，庄重浑厚，具有一种浓郁的古色古香气息，较好地烘托了典型环境。由此我想到了我们有些影片，为了追求艳丽的色彩，不顾内容是否需要，想方设法加以渲染，其结果失之于假。真正优秀的彩色影片，美术师在其中的创作应该让人看不出来；美术师也绝不应该因为自己手中掌握着多种色彩而让观众从银幕上感觉到色彩的存在，彩色片让人感觉好象看不到色彩，这说明它更符合生活的真实，这表明艺术家的创作已跃入一个新的境界。我们生活在千变万化的色彩世界中，有谁整天感到色彩在你周围存在呢？违背生活真实的色彩运用是不足取的。《李冰》的色彩运用可以用两个字概括，那就是准确。

电影美术是一个大的创作部门，美术师仅仅完成自己的美术设计是不够的，他还必须兼顾化妆、服装、道具等部门的创作，否则，作品的风格难以实现真正的统一。如果说一部影片的各个艺术部门是在导演的统一意图下开展工作，那么美术师也可以看作是化妆、服装、道具部门的导演，有的美术师本身就直接参与化妆造型、服装设计等工作。当然，强调美术师的作用也并不意味着贬低那些部门艺术家的创作，他们毕竟有相对的独立性，有各自的用武之地。王兴文同志在《李冰》的美术创作中，依照总体构思，较好地 将化妆、服装、道具创作统一在自己的意图之中，构成了一个较为和谐的整体，取得了突出的成绩。与此同时，影片的化妆也以出众的创作一举夺魁。

《李冰》的化妆最显著的特点是真。对于一部古装片来说，它的人物化妆很容易同戏曲片人物化妆相雷同。戏曲片不同于故事片，前者带有很大的假定性，人物造型、演员表演等都有自己的一整套美学原则，而故事片则要求再现真实的历史面貌，塑造符合历史真实的各种人物形象。这样，若将戏曲片化妆的方式搬到《李冰》中来，首先出现的便是虚假，人们不会相信影片在再现历史，而认定那是在演戏。基于这一点，影片的化妆不辞辛劳，搜集、查阅、考证了大量历史资料，掌握了各种人物的造型、装饰、特点等，然后以接近生活的色彩，符合人物身份的发式、装饰，设计了众多的人物造型。这部影片的化妆的工作量是很大的，单发套就有八百多个，还有胡须一百多副以及大量的发髻、发缕、装饰等。那一百多副胡须据说是化妆师一针针钩织的。他们自制的大量的战国时代的首饰，形象逼真，有较高的工艺价值。化妆师在古装历史片的化妆造型上具有一定突破。

近几届的金鸡奖评选，化妆一项获奖的先后有《西安事变》、《风雨下钟山》和《李冰》，这几部作品，均属历史题材，而当代题材的影片的化妆，除北影厂的《许茂和他的女儿们》得到提名表彰外，其他无一被列入榜首。原因何在呢？是化妆师在当代题材的影片创作中没有发挥聪明才智的余地吗？显然不是。当代题材的影片的化妆没有获奖者的真正原因，还在于它没有十分突出的成就，没有足以战胜其他对手的人选。笔者一向认为，当代题材影片的化妆，由于它塑造的是生活在千千万万群众之中的人物形象，稍有不慎，极易失真，从这点来说，它的难度要比距离当今观众较远的历史人物的化妆难度大一些。另一方面，当代题材影片的化妆创作，即使体现出相当的水平，往往不大引起人们的注意，似乎观众挑不出毛病就算化妆师完成任务了。因此，这类题材的化妆有时也会出现不易讨好观众的状况。这个问题，当然不是主要问题，它也不成其为影响该项获奖的因素。指出这一点，目的



是希望化妆师以更高的标准要求自己，真正以全身心投入创作，否则，永远也不可能在这方面获得新的发展。现在，当代题材的影片此例居大多数，化妆师是大有用武之地的，可是，不少影片的创作人员尽管花费了很大精力，却未能取得令人满意的艺术效果，有些反而弄巧成拙。比如有的影片，不管人物身份及所处的环境，一出场总是油头粉面，好象化妆师不为人物如此化妆就会被认为“失职”似的，试问，生活中的大众形形色色，有多少人整天象银幕上的人物那样呢？难道人物化妆也要“高于生活”？我觉得浪漫主义不适合于化妆创作，化妆师脚踏实地地走现实主义之路才是一条正确的途径。

金鸡奖中的服装奖一项，主要指的是服装设计及制作方面，这项工作有些是服装人员直接完成的，有的则是在美术师的参与下完成的，象本届获奖的《再生之地》的服装，主要创作人员就有该片的美术师费兰馨。《再生之地》的服装创作之所以出色，除了真实、生活化之外，还有几个鲜明的特点。其一，历史感较强。日军战俘从西伯利亚引渡到我国，他们穿的是旧日军服，衣衫褴褛，与人物的经历、身份以及所处的环境非常谐调。随着时间的推移，我军官兵的穿着也在不时地变化着，从棉制服、单制服，到佩戴领章、帽徽的军服，使人从中看出了历史的变迁。其二，总体构思严谨、完整。服装创作无疑要强调银幕效果真实可信，不露虚假，然而达到了真实的艺术效果并不意味着艺术家的创作就达到了相当的水平高度，重要的还要看其总体构思是否完整。在《再生之地》中，因季节变化很大，人物的服装也相应发生了显著变化。在这种变化中，服装师始终把握住各种人物的不同经历、身份、性格特征等加以设计，从而烘托了人物的刻画。其三，一些次要人物及群众虽然镜头不多，但他们的服装也并不将就，象苏军制服的制作，据说是用灰呢毯子代替灰呢毛料巧妙完成的，效果甚佳。这种严肃认真的创作，对影片艺术质量起了一定作用。

电影服装的设计与制作，是一项创造性的劳动，其工程量大小只是衡量其艺术成就的一个因素，《再生之地》服装的工程量是很大的，然而更主要的还是它体现了鲜明的特点，正因为如此，所以它的成就引人注目，理所当然地获得了最佳奖。

故事片的一个创作部门，在全年 120 多部故事片中能够崭露头角，一举夺魁，这是一件非常了不起的事情。尤其是象道具这种不易被人重视的行当，更是如此。这次，《秋瑾》的道具徐国梁、孙永欣获奖，再一次说明，创作人员只要充分发挥自己的聪明才智，他们所取得的成就是不会被埋没，是能够得到人们承认的。《秋瑾》道具创作的成就是较为突出的，在影片年代跨越久远，戏用道具复杂，场景繁多、场面宏大、人物众多的困难情景下，道具人员精心构思，准确掌握分寸，尽可能让道具进入“角色”，真正参与“演戏”，力求能使环境气氛获得较有层次的变化，以体现出强烈的时代感和地方特色，最终为影片提供一个真实可信的典型环境。从这点来说，道具人员已经出色地完成了自己所应担负的艺术创作任务，所以，他们最终获奖，当之无愧。

从近几届“金鸡奖”的评选来看，美术、化妆、服装、道具等创作部门，在获奖名单中常常出现空缺的情况，这说明各部门创作水平的发展很不平衡，相信广大创作人员一定会不断向新的艺术高峰攀登，让更多的“金鸡”为该部门的创作增添光彩。

## 时代感和典型性不应该被淡化 ——《乡音》一辩

王心语

《乡音》是一部在艺术上颇有追求的影片。清淡中蕴涵着诗意，隽永中升腾着情怀，在画面与音响的造型处理上更是匠心经营、别具一格，对于象征、重复、对比的手法，也是运用自如、得心应手。导演的才思闪烁其间，很有艺术造诣。对此，当然应该重视，并做出正确的客观的评价。

不过，我有一种感觉，每当银幕上偶有佳作从平庸的作品中脱颖而出时，人们的兴奋，舆论的喝彩，常常压过了清醒的评价，有的甚至把瑕疵比作光斑，把偏颇当作新意，把稚拙视为功力，把浮泛作为深沉，这种言过其实的溢美之辞，不仅无助于浇灌鲜花，促使它们茁壮成长，也不利于整个电影创作的发展。因此，我觉得电影评论必须实事求是，既要倾注满腔的热忱，又不要把个人的偏爱、甚至偏颇的感情，倾盆大雨似的浇灌鲜花，以免造成贻误；如能爱之愈切，责之愈严，或许对新秀更有好处。

就以《乡音》这部影片来看，虽然它在艺术上获得了较好的成就，但在内容与形式上还不够统一，显露出形式大于内容的缺陷。乡情虽浓，却有些隔世之感；乡音袅袅，又有些飘忽。主要问题是影片缺乏鲜明的时代感，没有反射出具有时代特征的社会生活，典型环境与典型人物有意无意地被冲淡了，因而也就淡化了艺术本身的现实主义力量。

应该说这部影片的选材是颇为独特的。它从广阔天地里选取了一个偏远的乡村作为背景，又从这个冷落的村子中选取了一个司空见惯的家庭展开了这个故事。这个家庭是平静的、美满的，没有错综复杂的人物关系，也没有大起大落的矛盾冲突。丈夫木生忠厚、能干；妻子贤淑、勤劳。儿女绕膝，夫妻和睦，是一个让邻里羡慕的人家。就在这平静的家庭生活中却游荡着一个封建伦理道德的幽灵，它可怕地潜入到人的心灵深处，而又不被主人公所觉察，编导在以此来触发观众的联想和思考，应该说这对生活的发现与艺术的构思都是颇有新意和深意的。

令人遗憾的是，这样的家庭，这样的生活，这样的故事，几乎可以跨越任何时代界限，在任何环境中都可以听到和见到。恩格斯在给哈克奈斯的信中，批判《城市姑娘》的缺陷时，曾经提出了著名的现实主义的创作原则。他是从典型环境与典型性格相统一的高度来评价典型的。由此也照见了《乡音》的不足。因为陶春这个人物的性格与其所处的环境恰好也缺乏典型性。

影片无疑是把陶春作为具有中国古朴美德的农村劳动妇女典型加以讴歌的。她勤劳、善良、克己、助人，对丈夫体贴，对子女抚爱，对邻里和睦，似乎是一个无可挑剔的较为完美的形象。如果说影片有所指责的话，就是那个潜藏在人物心灵深处的封建幽灵，也是被评论者常常提到的作为陶春口头禅的“我随你”这个意念。有人说“我随你”的性格核心就是温顺，温顺的骨子里则紧紧地包孕着窒息了一代中国妇女如火青春的那种封建的人身依附性。

的确，在影片中编导在用层层递进的重复手法渲染和突出了陶春的口头禅“我随你”，强调了妇女对男人、妻子对丈夫的人身依附性，这也是影片着力揭示的陶春唯丈夫意志而是从的主要性格特征。譬如杏枝邀她去赶集，

她自己也想开开眼界，但丈夫说，“咱庄户人家不图那个新鲜。”于是她立即改变主意，随声附和“我随你”。在镇上卖了她亲手喂养的猪，丈夫给了她卖猪钱的零头，她为儿子买玩具枪，为女儿买笔记本，为丈夫买带锡纸的“前门”烟（这些都展示了她的美好品德）。当最后她为自己选中了一件的确凉的上衣时，丈夫看了说：“这样的衣服一年能穿几次？”于是她又是一声“我随你”，打消了买衣服的心思。甚至当女儿要她在作业本上签上家长的名字时，她也不愿承担这样的权利，非得等待丈夫签名不可。此外，影片还特意选用了丝瓜架的场景，通过陶春摘丝瓜的动作，用瓜藤与瓜架的依附关系来喻意和点明陶春对木生的人身依附关系。

什么是封建的人身依附性？我认为，对于这个概念，必须以历史唯物主义的观点，联系时代的特征去考察。封建的人身依附性有社会的和阶级的根源。在以剥削阶级为统治阶级的封建社会中，君臣、主仆、父子、夫妻等的政治地位是不平等的，他们之间实质上是统治者与被统治者的关系。这是封建的人身依附性的主要形态。至于妇女的地位，由于经济上不能独立自主，要靠丈夫养活自己，所以在家庭生活中的地位更为低下。这些社会的、阶级的、经济的因素也是形成封建人身依附性的主要原因。但是有人认为，在陶春这个艺术形象中，不仅揭示了封建的人身依附关系，而且表现了一种“奴性”，我却不以为然。

现实生活是怎样呢？解放三十五年，时代已发生天翻地覆的变化。妇女不仅在政治上享有和男人同等的权利，而且经济上也获得了独立。妇女当家作主的“内当家”式的人物比比皆是，有的丈夫不得不“依附”于妻子。最近看到一部电视剧《母亲的操劳》，其中有一位主宰家庭、十分霸道的儿媳，邻居们对她都侧目而视。有个街坊发问于婆婆：儿子何不管教她？婆婆说，就因为她的工资比儿子多拿了二十八块钱。她一语道破了经济地位在家庭中占有多么重要的位置。钱和权有时是结合得十分密切的。所以在当代青年组合的家庭中，夫妻间的矛盾和龃龉，不是出于对孩子的溺爱与管教，就是出于对金钱的支配与使用。由此可以看出，如果说现在还有依附性的话，已经不属于阶级的关系，却常常和经济地位发生最为密切的联系。

当然，封建的人身依附性并不完全取决于妇女经济地位的改变，它的内涵是相当复杂的。正象我们社会已经消灭了私有制，但是还没有消灭私有观念，所以说根除因袭的封建思想，还是一个长期的任务。

现在我们再回到陶春的身上加以剖析。她和丈夫木生的关系显然不存在统治与被统治的阶级关系。他们在政治地位上是平等的。而在经济上她也是个能独立的妇女，能劳动，会养猪，无需依靠丈夫来养活。虽然她处处以“我随你”听从丈夫的意见，但并非由于丈夫的威严不敢违抗，而是发自内心的对丈夫的敬重。至于她给丈夫端洗脚水，是出于夫妻的恩爱，感情的需要，我看，无论谁帮谁都无可厚非。如果硬是指责其为“奴性”岂不否定了家庭生活中的互相体谅与帮助？因此，我觉得把封建的人身依附性强加于陶春的身上，似乎有些对不上号。即使是那个“我随你”，也只能看作是出于感情的虔诚或者由于温顺过了头的软弱的表现，这也只能算作性格上的缺陷或弱点，而不能“无限上纲”。哪怕是在旧社会，有些在贫困中结为夫妻的男女，夫唱妇随，感情笃诚，对此也不能轻易地说他们之间存在着封建的人身依附性，因为这个概念应包含着严格的阶级的内容。

由于陶春身上的所谓封建的人身依附性的焦点不实，揭示得不够充分，

批判的根据不足，所以观众缺乏认同性。看后多数人的印象是：陶春形象的美感大大超越了她身上作为要批判的那种性格弱点或者说是封建的道德观念。就作者意图来看，在陶春身上体现的究竟是歌颂其美德，还是批判其“奴性”似乎侧重点也显得不够清晰，难免造成思想上的模糊。

从银幕上塑造的陶春形象来看，基本上属于“贤妻良母”型的性格。有人认为这是一种中国妇女蕴含着的，“古典美德”，是一种“与新生活逆向流逝的美”，应该给这种美，“敲响丧钟”。我觉得不能这样简单从事。有时传统的道德风尚随着时代的变迁，对其涵意以及内容的理解都有所不同和变化，其中包含既有批判也有继承的极为复杂的因素。就以陶春来说，她疼孩子，爱丈夫，又要劳动，又要操持家务，在人们的眼里确是个难得的“贤妻良母”型的人物。一般说，“贤妻良母”在过去是作为褒义词来看待的，现在多少含有贬意。如果把这个词加在某一现代妇女身上，则会惹人不快，令人生厌。其实大可不必，因为时代和社会制度不同了，已经注入了新的内容，无需回避。最近，冯定同志的夫人袁方同志以《贤内助》谈“贤妻良母”一文说，“如果有人说是‘贤妻良母’我将感到自豪，只是我还作得不够。”她还说，“由于社会的、历史的和生理的原因，男女在现阶段所承担的社会责任还有所分工和侧重，尤其在家庭形式中，妇女还承受较重的担子。”主妇在家庭中地位相当一个内阁总理的角色。”如果从这个角度来考察陶春的行为，陶春应是无可指责的。所以影片中赋予的那层批判的意蕴就显得有些格格不入，有些不公平。作为陶春典型性格的一个侧面如果和时代联系起来审视，她的典型意义就显得淡薄了。

没有典型环境，就不可能有典型性格。象陶春这样的人物性格，这样的家庭所发生的故事，很难摸准它的时代脉搏、看清它的时代特征、寻找到它的时代的轨迹，虽然影片力图给环境寻找一些现代色彩，比如影片中出现过新式榨油机器代替老式油作坊的镜头，出现过一闪而过的推土机，出现过收听外语广播的半导体，但这些都象是生活之外添加上去的标记。即使杏枝与明汉这对穿插在故事情节中的农村现代青年，也明显地让人感到只是作为艺术对比的形象而设置的，多少带有意念化。由于围绕人物的环境焦点有些发虚，所以这些外加的标记没能给银幕上的人物形象添加多少时代的亮色。

毋庸置疑，影片是把陶春作为一个悲剧性的人物处理的。作者在影片中特意安排了一个隐喻陶春人物形象的谜语：“在家时青枝绿叶，离家时肌瘦面黄，一回回打下水底，提起来泪水汪汪。”这也是对陶春悲剧命运的影射。悲剧是将美好的事物毁灭了给人看。但是陶春这个美好形象是让谁毁灭的？导致她的悲剧命运的社会原因又是什么？这是不能回避、也是不能不作回答的。

诚然，人人都认为陶春的悲剧决不是因为身患癌症、由于生理和病痛的原因所造成。但银幕给予观众的直感，却又只能是这样的解释。因为我们直接看到的形象过程是，每当陶春发病时，木生总是用“仁丹”给她医治，一次二次还有情可原，再三再四就有悖情理，而且也有损于木生的形象。如果把陶春的悲剧结局归罪于丈夫不关心妻子因而铸成大错，这既降低了主题的思想意义，恐怕也非作者的本意。但从木生后来的自责心情和赎罪表现来看（如千方百计要为妻子买回那件她所喜爱的的确凉上衣，想方设法满足她所有的心愿等等），又确乎把责任归之于丈夫的疏忽。这样，对悲剧产生的原因也难以解释清楚，也不具有现实的说服力。

那么是遭受封建礼教的残害而泯灭的吗？这样，悲剧的社会意义倒是有了，但是和人物的实际状况又不相吻合。况且把悲剧仅仅归结为个人的因素促成的，虚掉了它的社会原因，岂不丧失了悲剧的认识价值和社会作用？陶春的个人悲剧决不同于祥林嫂的悲剧命运。祥林嫂是让政权、神权、族权、夫权的血盆大口吞噬掉的，她是封建礼教的牺牲品。陶春不是旧时代的祥林嫂，她生活在社会主义的新时代。那么她的悲剧的社会原因到底是什么？从银幕上似乎又找不到确切的答案。

陶春这个人物从一开始就留给观众一个极为美好的印象，同时也感到在她的情怀中隐隐约约蕴含着一种类似宿命感觉的不幸的预兆。记得我曾看过这样一段记载：说是两位画家在观看几幅农村题材的油画时，一个说：“怎么有的画将生活表现得象凝重的铅水，在农民形象中加进了米勒笔下的宿命的情绪？”另一个说：“有些作品太留意于生活中过去的痕迹”，因而导致了时代轨迹的不够清晰。那么这部影片是否也存在这个问题呢？

此外，影片对于清淡风格的刻意追求，可能也有碍于揭示沸腾的现实生活的深刻性。我无意要求这部影片搞成象《不该发生的故事》或《咱们的牛百岁》那种具有风云之气和时代风貌的影片，因为《乡音》不属于那类题材。但是反过来说，时代感对于任何题材和风格样式的影片都是无法回避的。是浓是淡、是真是假，终究要在影片中显露出来。

当前，一些创作者加强对形式与技巧的探索本是好事，也无可非议，但是应引起注意的是形式的完美终究解决不了内容的单调与思想的肤浅；如果撇开内容于不顾，一味追求电影的形式美，岂不又成了一种倾向掩盖了另一种倾向。当然，这并不是指《乡音》代表了这种倾向，或者产生了倾向性的问题。但是时代感和典型性之被淡化，我以为是其不足。生活是五彩缤纷的，银幕上是应该百花争妍，既要有浓烈的，也要有清淡的，但是不管怎样，凡时代感和典型性被淡化了的影片，总难引起观众思想上的共鸣和心灵上的呼应。

生活呼唤着电影，时代总在检验着创作者对生活的认识。不管它是描绘历史的，还是反映现实的，社会主义的银幕都需要把握住时代的脉搏，塑造出具有典型性格的人物形象，我以为这是不该忽视的。

排山倒海的年代……  
——漫谈大型军事题材影片《四渡赤水》

钟惦棐

前记：不久前，我参加了《解放军报》与文化部《电影通讯》联合召开的新片《四渡赤水》座谈会。会上发言踊跃，尤以几位老红军的发言，翔实生动，最富教益。会只开了半天，未及发言者多。会后军报约稿，遂将原准备的发言要点敷衍成文。

我很喜欢《四渡赤水》这部影片，因为它提出了一个很重要的问题，就是在当代电影题材中，应该怎样看待我们曾经走过来的排山倒海的年代。叱咤风云的年代和血迹斑斑的年代。我还记得，1951年聂荣臻同志代表中央军委，召开了一次关于用电影形式，表现中国工农红军长征史迹的座谈会。他本人曾表示过热烈的希望，即趁很多参与者都还健在的时候，中央军委愿意提供有关史料和其它条件，把这一段伟大而又艰难的历史搬上银幕。并说他当年在长征途中就曾有此想，把一些动人的场景（包括风景）摄入镜头，多么好看！郭化若同志参加过四渡赤水战役，而且是这部影片的军事顾问，他谈到在三渡赤水以后，为了迷惑敌人，全军连夜打着火把向西前进，而前锋却回师向东四渡赤水，只留一支小部队作北渡长江的姿态，迷惑敌人。这在我们看来，只是几个画面；而在当事者看来，却是一场惊心动魄的战术“游戏”！聂帅所指的，可能就包括这些。

其后三十年，我们有过一些题材是表现长征的。但我认为比较严格地按历史的真实来描写这一壮丽史诗的，《四渡赤水》应该算是佼佼者。第一，它把一段极为重要而又极为复杂的历史，基本上讲清楚了（这一点不能低估，我们至今也还有连一般的故事也讲不清楚的影片）；第二，刻画出了以毛主席为首的统帅部群像，如周恩来同志、朱德同志和刘伯承同志，印象是突出的；第三是首尾连贯，时代气氛烘托得充分，你想走神，也不容易；第四，在大场面的处理上、做到了磅礴而不杂乱。这些话讲起来容易，从总体构思到现场拍摄，却不容易。为什么？当代史难写呀！这部影片涉及的方面很多，参与者而今健在的也很多，意见也就可能很多。而影片有它自身的逻辑和容量。过犹不足，增减必须是有机的，否则不是失真，就是支离。失真没有价值，支离没有看头。中国史书上描写过许多著名的战役，多则三几千字，少则千把字，如果一股脑儿都写上去，恐怕反而流传不到今天。战争是千千万万人的事，但著名的战争却各自有其个性。拿破仑进攻俄国，因俄国人坚壁清野而败于冻馁；苻坚的淝水之战，以战线过长而败于通信联络。“四渡赤水”从主观方面说，是遵义会议刚刚开过，毛主席重新提挈全军，要在一个前有长江，后有乌江的狭窄地区，以三万疲惫之师，抗击四十五万以逸待劳之敌，作为个性特征，就是假假真真，扑朔迷离，使敌人进退失据。斗力斗智，斗智是主要的。因此达到了不是敌人指挥我们，而是我们指挥敌人。这是《四渡赤水》的全局，也是电影《四渡赤水》的“戏胆”。

对于这样一些发光的年代，发光的题材，应该成为我们的电影的重要课题，不能够掉以轻心。有人怕当“战争贩子”，不对。这不是“战争贩子”问题，而是武装的革命反对武装的反革命，是中国无产阶级不惜牺牲一切，一定要推动历史前进的问题。近年的电影，我们在现实主义这个问题上，有

了很明显的进展，但是软绵绵的、琐碎的东西也不少。因此《四渡赤水》的出现，应该成为一个好的、昂扬的兆头。我们在那样艰涩危难的时代，多数人原来不知战争为何物，而阶级意识和民族意识一旦觉醒，便立即化为雄鹰，搏击二万五千里！时间虽然过去了半个世纪，至今我们的军事力量也仍然是帝国主义和反动派们衡量我国人民究竟具有多大能量的标志。因此这决不只是个题材的问题，而是我们的电影应该具有何种性格，并用什么精神、道德、情操感染观众的问题。近年，我们八一厂的同志拍了不少好影片，说句老实话，我觉得从创作面貌看，的确也有“走神”的时候。希望八一厂在这方向我们的电影观众提供更好的、更优秀的、更鼓舞人们勇往直前的影片。

这部影片是写战略思想的，对以毛主席为首的统帅部作重点描写有其必要。由古月同志扮演的毛主席，对刻画领袖形象作了重大努力，得到了广大观众的赞许。有同志提到湖南方音不好懂的问题，我看，说不说湖南话，这个问题不带有原则性。曾经和毛主席一起共同斗争过的老同志，总有一个共同的心愿，就是“音容犹在”，有容而无音会感到不满足。作为一种心情这无疑合理的。至于说为了多数观众看懂这部影片，是否可以有一种用普通话对白的“版本”，我看，也是可以考虑的。并行不悖，各得其宜，没什么不好。在统帅部的群像中，我个人更喜欢朱总司令（刘怀正饰）和刘伯承参谋长（付学诚饰）的形象。理由在于他们的表演恰如其分。尤其是付学诚同志的表演，我很难想出他应该增加什么和减少什么。他总是融合在群体之中，和群众不可分割。关于对领袖人物的描写和表演，我们至今也还是处在积累经验的过程之中。从这部影片的成果看，创作态度是认真、谨慎的。譬如工笔画，循规蹈矩，务求不变形。照我估计，我们恐怕还要在这条道路上摸索一个长时期，尔后由形及神，由把握局部及于把握全体。郭化若同志说，在当时，毛主席也是很紧张的，这“紧张”二字，就很有文章。一是作为历史的真实在遵义会议之后，毛主席确有点象诸葛亮当年在《前出师表》中所说的：“受任于败军之际，奉命于危难之间”。从江西瑞金出发的红军十损其九，剩下三万之众，是中国革命的命根子，无论如何要保全下来，没有保全便没有发展。因此在从容之中有不从容。一渡赤水时毛主席匆匆走上浮桥，命令部队把大炮推到水中，应是符合这种情景的。文学剧本作为情节在这里提供的东西，如能在表演上得到启迪，并贯穿到别处去，则影片在再现历史的真实上，将会获得更大的成就。二是紧张和自然，紧张应该理解为自然的紧张，不紧张反而不自然，这和过分着重动作和姿态的模仿，以致游离于全体而显出某种不自然来，是不同质的。应该说，真实的毛主席是自然。红军大学初成立时，毛主席是教员，讲完课，炊事员就硬是拉住他，留他吃过饭再走。后来在延安府衙门看戏，大家坐一块砖头。毛主席个子高，坐一块砖头还挡住后面的视线。于是便有人嚷嚷，毛主席只好把砖头拿掉，坐在地上。因此不能一想到“领袖”二字，就肃然起敬，动弹不得。抗战后一些从大后方到延安的青年人，在这点上感受极深，也是最深刻的一课。松弛和紧张，是否矛盾呢？我看也不，一个指生活形态，一个指精神状态。

一渡赤水的空中摄影，展示了这一伟大的历史长卷，给人留下了极深刻的印象。蔡继渭同志在《路漫漫》之后继续导演和拍摄了《四渡赤水》，其间一个显著的进展就是有意识地加强了镜头的运动效用。整个影片是流畅的。因此虽然分了上下集，却无冗长之感。特别值得注意的是无论导演、摄影，在确立创作思想时都力求朴素、通晓，而警惕离开影片内容作纯技巧性

的追求，已经成为这部影片的特色。

但导演和摄影方面的不足也是有的，这就是还缺乏强烈意识置统帅部于行动之中。毛主席讲，大家听的场面多了一些。后景不丰富，不厚实，统帅部的几个角色缺乏自己的行动线。而过年、送稻草、送鞋子，又大体上是独立片断。这种片断既可出现于这部影片，也可以出现于同类题材的其它影片。任何美妙的设想如果不能与作品的光照范围联成为一体，便会形成支离而流于一般。上级与下级，作战与生活，此人与彼人，军队和人民，在实际生活中往往交织，而交织是生活的本相。银幕应该努力去体现出这种本相。有重奏，有交响，这种艺术能力，和电影再现生活的本相是一致的。

这也许可称为批评，也近乎挑剔，但决不是指摘《就“四渡赤水”的整体而言，是无可指摘的。以上云云，我们着眼的并不止于《四渡赤水》，我们还要拍许多这样的影片。那么，我们就有责任从这里汲取经验。比如服装，此片就有学问。这样大的部队，哪有这么多适合于当时服装，因此需要作旧。服装作旧是很费力的，这部影片宁肯花这么大的力气，使部队比较符合当时的情况。过去，江青胡说什么，穿得破烂一点，这就是“叫花子部队”。而我们的影片既不是“叫花子部队”，也不同于她过问的影片——战壕里的指挥员穿的大衣，连箱子里刚拿出来的折印还看得见！而历史的真实情况又恰恰是红军在占领遵义之后，买了许多布，为部队换了新军装。在银幕上，还是穿旧的，破的，为的是符合红军在这个历史时期的常态。影片确定这一点，无疑是从典型性着眼的。

军事题材电影尚有一系列的问题要研究，如电影语言的鲜明、紧凑，对话的简洁，以及动态和静态的交互为用。在战争中，静比动更难处理，而动又是立足点，观众固然要了解一个战役的进程，但又不止于进程。照我想，象《四渡赤水》这样的大题材，应该不止一部影片，从上面，从下面，从正面，从侧面，都可以写。遵义会议的内容，红军战士感觉的比知道的多。比如开始打大胜仗了，伤亡少了，有热饭吃了，部队有休整的时间了。全党和全军认识自己的领袖，也是有过程，这样的过程，观众也许会感到更加亲切。我们的军事题材，是个富矿，正待向深层掘进。所谓深层，就是透过表面，透过人所尽知，透过常见的电影思维方法，既回避正面，正史，也不忽视侧面，野史；注意个体，更重视群体。革命风暴令人激荡，激荡是情绪的东西，艺术没有情绪不行。

“离恨恰如春草，更行更远还生”（李煜）。将“离恨”改作“题材”，情形也是一样。那种以为这个写过了，那个也写过了的观点，未必是符合创作实际的，尤其是对于长征这样的题材方面。作为史实，震惊中外，电影就未必如此，说明电影还得加劲。埃德加·斯诺的《西行漫记》以发现见称。我们也在发现，但不是发现他已经发现过的，而是发现他和别人都没有发现过的珍奇。这珍奇不是别的，是引爆了一场伟大革命，使古老中国改天换地的原动力。



## 关于《路》的通信

张 弦 郑洞天

洞天：

别后琐事冗杂，不胜其烦。许多我们在一起热烈讨论过的话题，多半已渐渐淡忘了。惟独看了《路》以后的感受却萦绕于胸，使我思绪纷纭，至今不能平静。说实话，如果不是你的极力推荐，我不会看这部影片的。这当然是出于对小厂，对无名导演的偏见，但我想持这种偏见的人不会很少，它的形成亦并非毫无根据。正因为如此，《路》给我的印象就显得格外鲜明、格外强烈了。

长期以来，存在于我们电影中的毛病，主要是虚假、浅薄、陈旧。从电影界到广大观众对此莫不痛心疾首。近几年这些毛病不断有所克服，一批又一批的优秀影片在求真、求深、求新的努力中涌现出来。但是似乎还不能说这些问题已经有了根本性的转变，甚至还不能说对这些问题已经有了充分的认识。从这个意义上来看，我以为《路》的出现给我们带来了十分可喜的新信息，而且，这些信息是应该得到重视的。

我是按照“习惯”去看《路》的。一开头就觉得很新鲜，刚刚出现一个人，一个人家庭，还没来得及记住他（她）的名字，明白他们之间的关系，甚至还没看清他（她）的模样，镜头就跳开了，来了另一个人，另一个家。又是还没反应过来，镜头又跳到了另一处，第三个、第四个人物出场了。这种违反了“常规”的叙述方式，叫人一时摸不着头脑。然而有一点，我却很鲜明地感觉并接受了：这是一群生活在北京小胡同里的待业青年。原来，编导者想要告诉我们的，只是这一点。他认为这就够了，并不指望我们知道更多。而其余一切，他相信我们随着人物各自的行动会逐渐明白。编导者第一个企图，正是把生活全面铺开，快速切入，以便把观众带进一个逼真的环境之中：狭窄的胡同，破旧的住房，拥挤的家庭，长得普普通通、穿得平平常常的年轻人和他们的家长，日常的、不连贯的对话……是的，他们就是居家过日子的普通百姓，他们就是你我的邻居、亲戚、朋友。扑面而来的生活实感使我们一开始就忘记了自己在看电影，我们立刻相信他们是真实的人，虽则此刻我们对影片要说些什么还有点莫名其妙。说起来有意思，我们又为什么那么习惯于电影一开始就急于知道它想说什么呢？

这是“主观随意性”吗？不是。“装腔作势、卖弄花梢”吗？也不是。人物的出场，对话的选择，细节的安排，镜头的组接，显然是经过精心设计的。这种叙述手段与影片思想内容是统一的、谐调的。导演向我们展现的是生活流程的美。而生活流程的美感，只有建立在它的充分的生活化和真实感的基础上，才能成立，才能体现。

不过，这样的叙述手段对传统的电影审美习惯的确有点不大“尊重”，甚至有一点挑战的意味。然而，我们的电影在尊重观众审美需求的同时，不是也有着提高、丰富观众审美趣味以及培养不同类型的审美习惯的任务吗？遗憾的是前者总是被不断的强调，而后者则往往受到忽视和抵制。其实，生活在前进，艺术在发展，电影观众的审美习惯绝不会是单一的、不变的。两三年前，谁要穿西装上街，恐怕难逃“假洋鬼子”的讥弹吧！可是昨天我听说，一家南京市做西服的服装厂，交货期已排到了八个月之后，顾客仍络绎

不绝。《小花》问世之初，不是许多专家认为“观众看不懂”吗？现在呢？那些“新手法”却早因为用得太多而让观众厌烦了。我相信，看惯了一清二楚的开头的观众，用不了多久就会乐于接受《路》这样的开头的。

正因为导演用了全面铺开、快速切入的手段介绍了困顿中的青年群象，所以当我们辨认出他们每一个人的时候，已经对他们生活的艰难和精神的苦闷产生深切的同情和忧虑了。接着作者以“两年不招工”的严峻现实，造成了“联社”的诞生。又以“联社”这根绳索，把他全面铺开的网迅速收拢起来，只用了两个短镜头，青年们便聚集在联社干活了。而联社的创业维艰则是以老大的委屈、他和三妹痛苦的爱情来表现的。这两笔，既避开了常见的冗长、沉闷的交待过程，又刻画了人物的精神面貌。看来平常，其实是很不容易的。

我尤其喜欢牛子爸来到“地下室工厂”那一场戏：牛子爸一进门，正在卸货的秋华赶忙叫别人“搭把手”，自己迎上来。两人边走边聊，经过青年们干活的车间。走道上人来人往，秋华不时地同工人打招呼，回答他们关于饭盒和毛线颜色的问话，关照一个工人别把成品搭在机器上。其间又陆续插入了牛子、三妹和倩倩打断她和牛子爸的对话。机器声、脚步声、楼上泼下脏水声、说笑声混成一片。一个长镜头把我们带进了联社羊毛衫厂热腾腾、乱糟糟的场面，展现了青年厂长秋华老成干练、指挥有方的气度，以及“联社的奶妈”牛子爸热情而矜持的姿态。这场戏拍得生活气息如此浓烈，构思那样巧妙而形态那样质朴自然，真使我由衷地赞叹！

一部以待业青年为题材的影片，往往容易停留在表现待业这个社会问题的表面，写一个待业——有关政策的实施——各得其所的过程。当然也可以改换角度，或写高尚的道德情操，或写曲折的爱情，或写自学成才之路，以期别开生面。但电影的思想深度只能决定于创作者对于社会生活理解和开掘的深度，舍此并无取巧的办法。在这个问题上，《路》的创作者是诚实而又机敏的，他们从待业青年这个侧面出发，向处于变革中的社会现实作了深入的开掘。正是这一点给我留下最深的印象。仅仅耽误了一天半没完成外贸合同，致使联社青年们白白流了三个月的汗水一无所得。而牛子爸领导的国营羊毛衫厂同样砸了外贸合同，却有百货公司包销，工人工资照发，奖金也不少拿。这些在我们的生活中天天都在发生、大家都习以为常的现象，在这里却画出了一个巨大的问号。秋华受了指责、抱怨，在春节的欢乐气氛中痛苦地沉思；牛子和小寒抱着羊毛衫沿街叫卖；三妹追拾被寒风吹得满地乱飞的钞票；倩倩伤心地指责在国营厂的妈妈“你好意思拿这份钱（奖金）！”——这一连串令人心酸的真实画面，对“大锅饭”的不合理进行了尖锐的批评。这里没有一句概念化的讲道理或道理的图解，却讲了一篇很深刻的道理。这个深刻的问号，把矛盾引到了一个更深的层次：秋华接受了教训，改革了分配制度以后，真正的社会主义优越性转到了联社这方面来了。它竟成了黎明厂的劲敌，而且居然夺来了他们的外贸合同，造成黎明厂产品卖不出、奖金发不了、房子盖不成的困难局面。这是一个多么“无情”可又是多么合理的现实——社会主义经济竞争的现实！

就这样，编导者仿佛轻而易举地把思想的锋芒切入了经济体制改革的腹地中来了。就其揭示社会矛盾的深度来说，你能说比那些反映改革的优秀影片逊色吗？

到了这一步，我本以为编导可以着手收场了。收场是容易的：两种体制

并存，互相促进，共同提高，皆大欢喜。即便如此，我觉得也够体面、够难能可贵的了。然而编者还不满足，继续执着地向纵深开掘下去：沿着黎明厂招工的线索，又把矛盾的焦点拉回到秋华和她的伙伴们内心中来，掀起了更大的波澜。

从“不招工”到“招工”，这两年来，联社从无到有，打开了局面，显示出强大的生命力；秋华和伙伴们则从困顿到奋发，在创建事业的同时，发展了自己，成长为合格的厂长和工人。然而，一张薄薄的招工表就可以毫不费力地推翻这一切。秋华他们毫不迟疑地要求进国营厂捧铁饭碗！这一笔，非常真实而深刻地揭示了生活的复杂性，揭示了人物心灵的复杂性。现实正是如此！人人都骂铁饭碗，但一旦涉及个人利益，铁饭碗所造就的意识便使他们立即依赖铁饭碗，向铁饭碗寻求保护。铁饭碗之生命力强，之“深入人心”，不值得我们深思再三吗？

在这里，如果秋华一听说招工就表示拒绝，或者哪怕只在招工表面前迟疑不决，都不可能达到影片现在的思想深度。我们在创作中，往往容易在这一步不慎失足，陷入虚假的泥淖。许多优秀影片有时也不免在这种节骨眼上功亏一篑，令人遗憾不已。反过来，若是秋华他们果真扔下自己惨淡经营的事业和同甘共苦的伙伴于不顾，去奔国营厂铁饭碗，那也未免太令人丧气了。从我们改革的现状和前景来看，同样是不真实的，另一种意义上的不真实。在写一部作品的最后关头，往往总有那么一段艰险之处，正象登黄山天都峰要过“鲫鱼背”：左右两边都是光溜溜的，稍一不慎就会滑下去。穿过此处，便是无限风光的峰顶了。秋华去不去捧铁饭碗，大概就是《路》的“鲫鱼背”，编导却轻巧地穿了过去：秋华经历了一场激烈、痛苦的灵魂搏斗，令人信服地完成了她的价值观念的改变，“难道咱们活着就只是为了的进全民吗？老说人家瞧不起咱们，真正瞧不起咱们的是谁呀？是咱们自己！”“联社教会了我在命运面前不屈服，要拼搏！它对我有着越来越大的魅力，我离不开它了！”

是的，对于八十年代的青年来说，街道主任的“革命需要”已经显得空洞无力了。对伙伴的同情和留恋也不足以改变他们的追求。人生真正的魅力所在，是奋斗，是拼搏，是自己去创造前程！吃安生饭，享现成福，过平平稳稳的日子，绝不是他们的志向。秋华作为这一代青年平凡而优秀的一员，呼喊出他们的心声。我觉得，《路》的思想意义已超出了对现行经济政策的赞颂，也不仅仅在于揭示工业体制的弊病、为改革呐喊助威，而是对这一代青年为理想而奋斗的召唤。

影片最后一个场面是意味深长的：青年们来到残破的长城上聚会，在欢笑中议论起修长城的话题。一直心情压抑的老大这时却说：“我们不修谁修？到时候，谁也跑不了！”我们这些中年人常把自己喻为铺路石，让下一代踏过我们，走向幸福的坦途。而我们的青年一代呢？他们正立志修复残破的长城，为振兴古老的中华而献身！多么令人肃然起敬！

从《路》的主人公们的身上，我们看到了八十年代青年的奋斗精神，看到伟大四化事业的希望。与此同时，从《路》这部影片中，我也看到了新一代电影工作者的成长，看到了我们电影事业的灿烂前途。我听说，导演陈立洲同志年方三十，《路》的剧本是他自己根据话剧《金子》改编的。为此我找来了田芬同志的原著。相比之下，方明白改编付出多么艰巨的劳动。我又听说，这部影片在摄制过程中遇到了许许多多困难，还发生了一位制片主任在现场牺牲的不幸事件。陈立洲和他的摄制组是走了一条坎坷不平的路，才

拍出了《路》的。这样看来，这个年轻小厂的年轻摄制组不也正是一个“联社”吗？当影片中的秋华充满信心地说：“我们要和全民比试！”“把厂子办好了，没准还超过全民呢！”这时，创作者们的心情大概不止是角色的规定心情吧！现在，他们的第一个成品已经毫无愧色地跻身于电影界的“全民”产品之中。这已经开始的竞争，不就足以令人为之振奋吗？

杂乱无章地写了这些，只是一点直感，一个印象，还没有来得及去思考。知道你对这部影片较熟悉，很想听听你的意见，特别是关于导演处理方面的看法。如能从理论上作些阐述，那就更好了。祝

好！

张弦  
84.5.20 南京

张弦：

从内蒙回来，你的信已经到了。《路》所给予你的那些“至今不能平静”的感受，让我也不能平静下来。最近，我们有几次谈论到刚从学院出来不久的这些年轻同志们的优势，李陀提醒我，不光要看他们的作品，还一定要知道他们是怎么想的和正在想些什么。你在信里提到竞争，其实真正的竞争将是在想法上。去年的《路》，还有广西厂一部正在修改的影片，看过的人还不多，但凡是接触到的，无论对片子的估价有多么不同，都异口同声地承认这些影片的创作者“有想法”，而且被这想法所“震动”。一部作品问世，功过由人评说，毁誉都是身外之物，而创作者所希冀的，不正是他的想法为人们所理解吗？即便还不甚理解，能引起一些兴趣，引起更多人的探究，也是很幸福的。

你谈《路》，正是从想法上谈的。有这部影片对于当前现实生活独到的开掘和思考，也有你所感到的编导在电影表现上的追求和创造，不少是我在看影片时从偏狭的职业角度没有看到的，所以读了很兴奋。特别使我有同感的，是你似乎提出了一种看法，正象你谈到《路》一开头那种“全面铺开、快速切入”的叙述手段时说：“这种叙述手段与影片思想内容是统一的，谐调的。导演向我们展现的是生活流程的美。而生活流程的美感，只有建立在它的充分的生活化和真实感的基础上，才能成立，才能体现。”如果我没有理解错，你的意思是说，影片对电影表现形式的探索和创新，跟它在思想内容上对生活的独特发现和认识，是一体的，共生的。读到这里，我有一种沟通的快感，这个题目引出了我在思考近几年电影创作现象时想到的一些话。

从七九年以来，我们银幕上的电影形态发生了任何人都不能不承认的变化。我们的电影拍得“更象电影”了；过去常说的“中国导演只会打一套拳”的局面正在打破，每年都有一些作品呈现出新的样式和新的风格；就电影语言而言，我们正以相当快的速度在接近当代世界电影的发展水平。这种变化，有我们对国外电影信息越来越及时和真确的了解的背景，更有几年来此起彼伏的关于电影语言、电影特性和电影观念的讨论的推进。但是，看了洋人的电影未必就能拍好影片，而我们的理论探讨、电影美学，应该说也还在相当孱弱的初创时期。那末，导致电影面貌的变化的，恐怕还有一个更深刻的动因，那就是我们电影所面对的社会生活的变化，以及由此而引起的电影创作

者对于生活的认识的变化。

当意大利电影艺术家高举起新现实主义的旗帜，以他们“把摄影机扛到大街上去”的口号和实践掀开了电影美学新的一页时，他们绝不仅仅是在进行形式领域的探索或拍摄方法的变革，而首先是对以好莱坞梦幻工场为代表的模式不能适应充满动荡的世界的一种觉醒。千篇一律的电影如此苍白地面对矛盾百出的生活，也同时阻碍了电影自身的发展。于是，形式的突破就不只意味着形式，而是跨入当代社会的新一代人类对于电影的美学理想和全部面貌的更新。否则，新现实主义不会给全世界这样巨大的影响。

我国电影在表现形态上的变化，从模仿当时耳目一新的国外电影形式手段，现在进入一个由表及里，由学到创的阶段。人们不仅越来越科学地去研究、吸取从传统到现代各种学派和手段的有益成份，而且也越来越努力把借鉴跟自己民族生活的表现内容有机地结合起来。电影观念的演进，正在成为电影思维对现实生活中观念的演进的一种感应。从《路》来看，这部影片给我们的新鲜感觉，不是一鳞半爪的技巧翻新，而是从叙述方式、表现手法到许多具体的形态特征，包括摄影用光、构图风格、表演方法、对白处理、镜头转换等等，比较全面的一种新风貌。这种新的风貌，不正是它在同类题材影片中更切近生活、更具时代感的观察角度和思考深度的反映吗？

你提到了《路》和原来话剧《金子》的不同。我是比较熟悉《金子》的剧情的，但是当我看到《路》时，却好象在看一个陌生的故事。电影的改编，远非一次艺术形式的技术性转换，也不只象我们常做的那样增加或删除某些情节，而是对生活进行了再认识、再发现。《金子》创作于四年前，主要写的是现在影片的第二个层次，待业青年从失业到创办联社的自立过程。陈立洲同志深入到剧本描写的北京待业青年中间，从已经迅速前进了的生活中，敏锐地感到了另一个更高的层次，即青年们从不自觉到自觉地调整自己和社会的关系的历程。在这个历程中，他们不断提高着对于人生价值的认识，逐渐意识到自己肩负的历史责任。这个更高的思想层次，给影片带来了新的审美眼光，使它从更深沉又更宏观的角度去再现这支在新的社会竞争中异军突起的力量。

和你一样，我也十分欣赏影片最后长城上的那段戏。一部表现社会最底层普通小人物的电影，一个多小时辗转于小街陋巷、敝家地室之间，竟然时空一换，来到了古长城之巅。这个悠远博大的银幕空间，好象一下子把“格”提了上去，使人从青年们的苦斗浮想联翩。原话剧没有这一场，一般写待业青年的作品好象也没想到这一层。只有跟自己表现对象的真正心灵沟通，才会产生这样的神来之笔。更令我激动的，还不是这场戏所表达的象征意念，而是编导在表达这种意念时的电影把握。我想过，如果让我拍长城，我不会想到选择这段残破的长城；或者，有幸也选到了这个景，便会着重于这场面的形式感，空镜头、诗化的台词、加上音乐……一套“标准化处理”的方案，而不会想到居然可以把它处理成如此散乱、哄闹，又如此亲切动人的生活片断；我尤其不会想到，在石老大说那句通常被认为是点题的豪言壮语时，能让演员说得那么随意，好象脱口而出，自己并不感觉到这话有多么“伟大”，而且刚说完就被别人不相干的话岔开。然而，所有这些充满生活实感、着意不露痕迹的艺术处理，却使我们首先相信了它的真实，从真实中更深地接受了它的意念。我还想过，这么精彩的一个场景，导演为什么让它在前面以黄冰和尚泉的郊游先出现了一次。按照常规，这不是泄露天机了吗？不是会因

此损失掉后来突然出现时所引起的观赏激情吗？但导演显然是有意要淡化这个场景的外在象征性，化神奇为自然。小胡同里的人们走上了长城，这是一种升华，但升华中有必然的逻辑。

用再质朴不过的语言披露出修复长城的胸怀，于再实在不过的人生中闪烁金子般的光采。这就是创作者对他们的同代人的真切理解，也是他们给影片确定的艺术基调。

地下室里的工厂，这也是陈立洲从生活里发现并懂得了它的真谛以后给影片增添的。这个环境现在成了全片空间造型乃至整个银幕形象构思的轴。它的敝陋、它的底层感，也是有象征意义的。然而就在这敝陋的底层，通过不嫌敝陋的纪实手法所发掘出的绮丽的青春，跟伟岸的古长城一样使我们振奋。这么狭窄的一个小天地里的戏，篇幅约有二本，占全片胶片近五分之一，看起来却毫不腻烦，不光有一种直观的魅力，还引起我们想得很多很多。这种平实中发华彩的境界，是下了大功夫的。现在大家都讲用实景，而对实景的美学却研究得很不够。美学不对头，实景照样可以拍得比摄影棚还假。常见的情况，一是有啥拍啥，囿于其实而失去了提炼，环境空间只剩下了一个地点概念而毫无情绪意境；二是景实戏不实，后景生活化了，人还是戏剧式的人，程式化的立体调度只不过是舞台调度的变种。《路》拍这个地下室，首先是提炼出了它所包容的深刻内涵，把青年们苦斗中的种种哀乐荣辱，组织成这个典型环境中的活剧，然后，调动综合的纪实手段，把这些“戏”化作充满实感的生活流程。比如你提到的那个长达 163.9 英尺的镜头，这是影片中第一次向观众展示这个地下室。镜头之长，不仅让我们一气呵成地领略它的全貌，更使我们身临其境地感受着它的拥塞、低矮和生机勃勃。始终保持中景的跟拉镜头，不是客观角度的浏览，而是随着带有情节意义的人物动作，渐次带出了车间、过道、开着的和闲着的机器、熟悉的和不熟悉的人。特别有意思的是秋华不时跟工人们搭着各种话茬。这一招说起来并不新鲜，但我们表现起来，往往不是故意说些八杆子打不着的废话，就是所有的群众演员都早早地恭候着说出那句事先安排给他的话，结果是“假作真时真亦假”。而这个镜头里的每个人，都十分认真地埋头操作，只用一小部分精力“漫不经心”地和秋华应答，如果仔细去听，这些没头没尾、语法不全的插话，又都是导演精心编排的，从不同侧面透露着生产情况、人物风貌、对前史的交代和对发展的预示。一个镜头所包容的信息量之大，从这里可以得到很好的启发。而观众始终在兴奋的、目不暇给的接受过程中，毫不感到长镜头之长。如果长镜头被观众也意识到了，就失之为纯形式了。

在地下室里的所有场面中，景的设置、布光、演员表演、道具细节等等，都遵循着这样一种美学：用极为接近生活的方式去体现艺术意图。这话也是现在说滥了的，但是否都真正实行却未必。那些悬在工人们头顶上发红的灯泡、会计发工资时摊开在膝盖上的小钱箱、通风口窗户上小孩在尿尿、“招工”的阴风刮来，秋华问一个女工想什么，女工答：“什么都想，也什么都不想。”这些点点滴滴的精细笔触，在这里都扎扎实实地产生了效果，融汇成一幅极为具体又别开生面的生活图画。我特别喜欢那架设置在过道里的电话。它的位置不但非常之合理，表现着地下工厂的艰辛；而且又非常之艺术，每一个跟工厂命运攸关的电话，立刻招来了近在咫尺正在干活的人们，自然地形成全厂的中心。随着电话带来的焦虑、喜悦、屈辱、昂扬，一张张聚在一起的青年们的脸，组成生动感人的画面；电话上方一盏没罩的白炽灯泡，

又在秋华打电话的不同情境中以光影烘托着心情。

我翻着《路》的完成台本，回忆它的一个个片断，几乎想不出编导给地下室工厂增添了什么生活中这种环境所没有的点缀；我也没发现那些胡同口、大杂院、街道办事处和普通人家家里，有什么离开它们本来面目的加工。房间是窄小的，景别、构图就相应地堵塞，使前后景叠在一起的长焦镜头，用得那么多而且充分；室内是黝暗的，光线、影调也跟着朦胧；北京的冬天一般被认为不好拍，灰蒙蒙的天光，灰蒙蒙的房舍，人们的衣着也缺乏色彩。这部影片连着三个冬天，却并不追求“突破”冬天，而是在完整的浓灰调子中寻求内部的色彩搭配和变化。记得你很赞叹影片开始时人物都穿着那么寻常而亲切的中式小棉袄。后来联社兴旺了，第二个冬天出现了高领毛衣（观众会想到这是他们自己的劳动成果）。第三个冬天又是一码的尼龙羽绒衫（时代的步伐）。要变都变，变中求微妙的差别。这种种“就地取材”的处理，似乎都违反了某些规律。但与其说是违反，不如说是超脱。它打破了千篇一律，创造着独特；抛弃了矫饰，创造着真实。正是在普通的人们都看得到、经验过的生活中，一代新人的崛起才那样令人由衷地感奋。

说到影片的叙述方法，不仅是开头开得别致，导演在全片的结构原则、场面选择、转换节奏上，都有一些新的探索。全片共分九十九场，七百二十二个镜头，在目前的电影中是分得比较“碎”的。何况还有些百十英尺的镜头，可见基本的镜头特征是短；不光镜头短，场也很短，平均每场才7.3个镜头；转换很频繁。这种分法，我以为是要追求丰富的信息量和快速的节奏。面对当代生活的迅速变化和当代观众（主要是青年观众）的接受能力，导演采取了这种应策——当然，这并不是唯一可行的——它基于相信自己的表现内容是观众认同的，用尽可能多地铺开生活面、八个主要青年形象同时并进的方式，调动观众的联想，使观赏变成积极的、能动的过程。但整部影片又不拘泥于一种格式。当内容向前发展，青年们逐渐由共同的命运扭结到一起，多线条又演变到单线条，出现了较长而舒展的段落。而两种场面又有内在一致性，就是强调动作、省略交代，强调进展、减少滞留。

举例来说，联社从无到有，这么大的一件事，只用田主任来找秋华的两个镜头过渡，织羊毛衫的机器就装起来了。你在信上已经提到这一段。后来羊毛衫生产从一个组发展到一个工厂，搬进了地下室，甚至一个过渡镜头都没有，一转眼已经是新工人的到来。要说完全没有交代，也不是。我注意到，在前面说过的那个长镜头里，秋华和牛子爸正在车间里走着，窗外突然泼下一盆脏水，牛子爸吓了一跳，秋华却是一副习以为常的表情，“无所谓地：‘小孩子不懂事！’”（交代得多巧妙）这种跳跃式的省略，使一个多小时的银幕时空利用率特高，也为思想向纵深开掘提供了可能。要是按一般处理，联社诞生、易地扩厂，还不得专事铺排，渲染个够！

精炼，要靠选择。在一部追求纪实风格的影片里，选择的难度就更高。秋华和三妹去买菜，碰上倩倩去冰场“自得其乐”；尚泉拿户口本上图书馆，被轰出来碰上了大学生；随着倩倩在冰场上轻盈的舞姿，切到老大和小寒在立交桥上推煤车的沉重脚步。这是一种选择。短短三百多英尺六节戏，用浓缩而毫无雕琢的笔墨，铺开一幅苦涩的“待业图”。三个新年，三次聚餐打牌：从涮羊肉、到烤鸭、到“老莫”（最后去了长城），这也是一种选择。以“当代青年份儿”的方式，谈笑风生之间，概括着他们认识自身价值的历史。这部影片人多事多，时间跨度也不小，涉及的社会面相当杂。看完一遍，

虽略感疲惫，却有一种很浓的情感享受。我想这也跟选择有关。话说回来，现在影片的毛病似乎也在选择上工力不够，有些地方就显得庞杂。第一个外贸合同吹灯以后，怎么上街，怎么不许卖，又怎么卖了，我就没看懂。也许简略一点反而好；秋华几次给杨亮写信，安排的位置不尽统一，又跟三次聚餐似有重复。画外音心声的运用也跳出了全片的风格。也许秋华的这些思绪能找到更好的形式？最遗憾的是结尾长城这一场。前面说了它的好处，但毕竟还大可提高。这场戏用了整一本片子，散则散矣，却有点拖，主要是“祝酒词”多且重复。这毛病又出在令人高兴的事儿太多了，联社一好百好，连尚泉的电影剧本都被制片厂通过（谈何容易！）。其实大可不必报这么多的喜，结果当会计赶来报忧（这一动作在时空上是不真实的），虽然引出秋华说路之坎坷，终于让人感觉是“贴上去”的——而这句已经被用俗了的评语，我是多么不愿意献给这部清新的作品啊！

手头有本《没有纽扣的红衬衫》，里面引了艾青的一段“诗论”：“清新是在感觉完全清醒的场合的对于世界的一种明晰的反射。”是不是可以说，《路》正是以年轻创作者完全清醒的感觉，对于今天现实生活作了明晰而热情的电影反射。它当然还有很多不成熟，但不象有些不成熟的作品那样，一边看或刚看完就能冷静地说出个子丑寅卯。直到现在，我还只能凌乱地谈一点它的好处与不足。这就是这封不象信的信。

我将继续去思考从《路》可以学到的东西。这不仅是出于偏爱，而是也想参加到修复长城的行列中。谢谢你如约来信，并祝

一切好！

洞天  
84.6.1.北京



## 向《候补队员》祝贺

于蓝

我感谢第四届“金鸡奖”的评委们，他们一致同意给潇湘电影制片厂的彩色故事片《候补队员》以儿童片的特别奖，这一决定饱含着老一辈电影艺术家们的深情厚爱！他们期望着能有更多更好的儿童影片奉献给孩子们！

我个人也很喜欢影片《候补队员》，因为它通过对主人公——四年级小学生刘可子这一艺术形象的塑造，从生活的一个侧面出发，向观众们揭示了我国八十年代的少年儿童单纯而又丰富的内心世界。刘可子的性格在这个时代的同龄孩子身上，是具有某些普遍意义的，如：正直、友好、善良、不屈服，同时又爱玩、淘气，不重视学习等。影片的创作者准确地观察和把握了孩子们的这些特点，并将其集于可子一身，通过艺术手段使之展现于观众面前，令人感到可信、可爱。刘可子年龄不大，却总以哥哥的姿态对待根根，关心他、爱护他，每天带他上学，这正是可子性格中正直友好与善良之所在；当可子认识到抄袭同学作业是一件错误的不光彩的事情之后，他主动重新做好作业，但怎么交给老师呢？叫根根去送吧？！不！经过自己的斗争，终于又跑步送到老师手里，他敢于正视错误、改正错误，也正是他性格中的不屈服因素的具体体现。刘可子从不爱学习只爱武术，发展到既爱武术又爱学习，是有基础有过程的，为我們的小观众们树立了榜样。

影片还为孩子们塑造了纯净忠实的根根、和蔼可亲的教练和外表严肃而内心火热的宋老师等几个形象。尤其是根根，他善良、安静、又那么纯净，每当可子犯了错误、心情不愉快时，总是他——根根，把可子引到被灌木环绕着的绿草坪，倾听着琴房里传出的幽扬的琴音，他帮助“可铁了”的好朋友可子排解苦恼，与此同时，他们又在不知不觉中享受着美的陶冶。

更加难能可贵的是，影片《候补队员》摄制组的同志，全部都是青年，他们没有辜负党和国家对他们多年的培养，在探索儿童影片如何捕捉儿童心理特征，及如何利用电影这一艺术形式教育孩子，帮助孩子认识生活、增强美感等方面，都为儿童电影事业作出了一定贡献。他们刚从电影学院毕业不久，就比较成功地摄制了这部影片，大家都为他们高兴。我曾有机会同导演之一的吴子牛同志进行过短暂交谈，向他表示了祝贺。他谦虚地说：“我们是在学习……从导演这部片子，我开始喜欢上了儿童电影……”他还希望今后能为探索和揭示孩子们的心灵，继续多拍、拍好儿童片。我们多么欢迎愿为儿童拍片的战友啊！

有些小观众看完《候补队员》以后，说：“现实生活中的老师、教练要是能象影片中那样该多好啊！”有的老师谈到：“通过看这部影片，我们受到很大启发，现在学校的生活太单调，除了数学、语文，其他太少了！应该丰富和增加各项课外活动。”还有的老师说：“这部影片反映出了孩子们的某些特点和心理，应引起我们的重视。”也有些家长表示：“今后不再因自己心情不好，而将不愉快转嫁或发泄到孩子身上”。

当然，影片《候补队员》也还存在着不足。如影片某些镜头跳动较大，有些镜头晦涩，在思维逻辑上，与我国观众心理尚有距离。再者，刘可子性格的发展，结尾时应再有所提高。有的小观众认为：“可子爱学习的最初目的和动力是要学武术，最后应使他认识到应有远大理想，否则就仅仅单纯是

为了学武术。”这是多么好的建议啊！有的老师认为：影片中宋老师对可子的正面教育未能抓住时机，如：可子在回家的路上无意中撞倒了骑车的宋老师后，还大大咧咧地说：“我是武术队的。”此时的宋老师应抓紧对他进行“武德”教育，但影片对此未能重视，可能对老师的职业特征了解还不够深。

总而言之，我国的儿童电影还很少，还在探索中。我们需要广大电影工作者能与全国人民一道，关心、重视儿童电影事业，运用我们的电影语言，使孩子们的心灵受到陶冶，为祖国的后代多做一些有益的工作。

## 大道透长安 ——纪录片《我们看到的日本》观后

钟辛

记起了那一帧条幅

一九七九年中国电影代表团访问日本，我们在京都去拜会市长时，会见厅里一帧汉字书写的横幅，深深吸引了我。横幅上是五个大字“大道透长安”。去年春天，张庆鸿同志准备去日本拍片子。他问我在日本留下印象最深的是什么，我告诉了他那一帧条幅。现在他们摄制的影片《我们看到的日本》完成了。我在观赏这部影片时，又记起了那五个大字：“大道透长安”。

异国故乡

长安是中国的古都。中国封建时期两个文化最发达的朝代——汉代和唐代，都曾经在长安建都。因此，在日本当说到长安时，无异就是说的中国，说的中国古老的文化。大道透长安的“透”字表明，日本同中国的文化交流，不仅是表面的接触，而是长时期的互相浸润，互相渗透。影片可以看到：日本不少商店招牌是用汉字：日本的建筑，从皇宫、寺庙到普通民房，有些还保留着中国的影响；写着“中华料理”的中国餐馆、经营中国书籍和其他商品的商店几乎到处可见。东京的“北京老铺街”更给我们带来异国故乡之感。影片还向我们介绍了太极拳深入到一个日本家庭的情况；中国汉字书法在日发展成独具风格的艺术，小学生二年级起就习写汉字……

通过影片我们同时也感觉到，日本在接受外来文化时，并不是简单地“拿来”而是通过自己固有的文化来加以消化、吸收、改造而后溶入自己的文化。日本的文字最初是在中国汉字基础上形成的。但一经形成，就自成体系，与汉字迥然不同了。日本民间有些风俗习惯最初也可能是中国传去的，但一经在日本流传，就带上了日本的特色。如中国五月初五的端午节，在日本有的地方就成了“男孩子节”。象我们从影片里看到的那样，许多门前挂起了鲤鱼幡，亲友们欢聚一堂，载歌载舞地为孩子祝福。日本的茶道是很有意思的，虽然中国古代就有了象《茶经》（唐·陆羽著）那样的专门著作，喝茶也是寻常的事，但是象影片表现的那样，从烹茶到饮茶以及欣赏茶具等一整套的仪式，在中国是看不到的。虽然日本的茶道大师把中国尊为茶道的故乡，但实际还是日本自己的创造。影片在表现这些内容时，始终突出了友谊这个主题。

历史证实着友谊

中日两个民族的友谊是源远流长的。尽管近百年里留下了一段不愉快的记录，令两国人民都感到痛心，但同两国几千年友好交往的历史相比，这毕竟只是很短的一段时间。它冲淡不了埋藏在两国人民心中的友好感情，影片表明日本人民是尊重传统，尊重友谊的。他们对一千二百年前为中日友谊献身的鉴真和尚的尊崇就是一个例证。供奉在奈良唐招寺的鉴真塑象，被日本

视为“国宝”。每年只开放三天，平时不让人看。可是对于来自鉴真和尚家乡的亲人却是例外、经寺的主持同意，特为打开了大门。正因为这样，我们才有缘在影片中看到了鉴真的真容。

熟悉中国近代历史的人都会了解，我国许多革命先驱，从孙中山到周恩来，都曾在日本从事过革命活动或是留过学。日本岚山诗碑上镌刻的周恩来同志的诗《雨中岚山》，对日本美丽的国土寄予了多么深厚的感情啊！我们还在影片中看到鲁迅、郭沫若、李大钊、彭湃以至廖承志等在日本留下的名字和纪念地。

### 一双旅游者的眼睛

《我们看到的日本》是《漫游世界》系列影片的第一部。它对日本风土人情的描述，生动体现了在异国土地上漫游的情趣。影片没有面面俱到地表现日本，它只是用一双旅游者的眼睛在看这个国家。在有限的视野里，看到什么就拍什么，走到那里就说到那里。这种自然流畅的风格当然是经过了精心构思的。但当影片展现在观众面前时，却又宛若天成，看不到多少人工痕迹。影片从摄影到最后的综合处理都极力给人造成身临其境的真实感。如曾经是乒乓球世界女冠军的松崎君代的出现，就是在急急匆匆赶着去上班的人群中间。影片并没有为她的出场专门安排一个特殊的环境。影片遇到能用现场声音的地方，大都采用了现场声音，让观众直接听到被拍摄的人的声音。这不但提高了影片的真实感，也增强了影片的艺术感染力。影片中森本长老在鉴真和尚干漆塑象前，直接向观众讲话，他讲得是多么真挚动人啊！他说：“我已经侍奉他六十多年了，……我总以为鉴真大和尚还活着，一切听从他的使唤。我对他的面部表情特别敏感，过去常有感到他半瞌睡的双眼中，总是含着思乡之泪。多少年来，我一直想让鉴真和尚回去看看他的祖国，他的亲人。前年，这个愿望终于实现了，当鉴真和尚的象安放在他的故乡扬州大明寺里，我第一次看到他笑了”。他真实的声音，深情的语言，是让任何外加上去的旁白，都会黯然失色的。这部影片的解说，运用了男女声对话的形式，它给影片增加了亲切和谐的色彩。王鲁彬、田洪涛同志虽然没有在影片中露面，但通过声音的造型，一对年轻夫妇在异国观光时，兴志勃勃的形象，好象就在观众的眼前一样。

### 同观众一起去发现

许多年来，在纪录电影的创作中我一直想要追求这样的一种风格：在影片中、作者是同观众站在平等的位置上，同观众一起去发现生活的。但我一直没有得到成功。而我觉得《我们看到的日本》达到了这一点。这部影片不是居高临下地向观众灌输、而是同观众一起去发现……。影片的创作者，从编导、摄影、一直到用自己声音去同观众见面的男女解说员，他们给人的印象不是给学生上外国地理的教师，甚至也不是一个职业的旅游向导，而让观众感觉到他们就是在自己身边的一个旅伴；他们同自己一起眺望富士山壮美的山峰，同自己一起领略鲁迅笔下的上野樱花的姿色；或是同自己一起从空中俯瞰东京的森林一般的高耸的楼群，一同漫步在京都的古朴的、僻静的小街道上；一同去看望老朋友、一同去结识新朋友；一块儿交谈所见所闻的感

想；一块儿探索有关日本的历史、文化的知识……这样，就把观众和影片之间的距离缩短了，消除了，不知不觉地把观众引入了影片表现的生活情境。这是纪录片创作上的一个突破。第四届“金鸡奖”的评奖，也注意到了这部影片艺术表现上的这一特点。

这部影片的解说创作是很有特色的。从解说词到解说员的表达，都在向生活化和口语化方面努力。因而使人感到亲切、自然。甚至感觉这部影片的解说不是按照事先写好的稿子，一字一句念出来的，而更多的是解说员的即兴创造。这样就给人带来了现场感。如看书法家饭岛春敬写字的一场：书法家提笔凝思，笔突然跌落到纸上……“唉呀，吓我一跳，我以为笔掉了哪！“要的就是这个劲儿！”这，我想是一般的解说录音的做法达不到的。一般的做法是：解说员坐在远离银幕的录音室里，全神贯注地看着解说稿和信号灯。导演给一个信号，就念一段，根本顾不上去看画面；而这部影片的解说录音，据我所见，是把话筒摆在银幕前边，解说员手里拿着解说稿，但注意力主要集中在画面上。说什么，怎么说，什么时候说，说的情绪、快慢，都由解说员依据对画的直接感受自己发挥。这样就能更多地保持对画面形象的新鲜感，弥合视觉印象和听觉反映之间的裂缝。在这同时，我还感觉到这部影片的解说，还体现了纪录片解说创作上的一个新的发展趋势。回顾三十多年来纪录片解说的发展，大致可以看到这样一个过程：起初，解说只有一个人说。也许是男声，也许是女声，以后发展为男女声混合说，一人一段。这样处理，多半是为了解决解说声音单调的问题。男女之间，只有不同音色的搭配、调剂，大多并没有语言本身的交流；再发展一步，两个解说员的声音有了交流，形成了对话。一问一答或是互相补充。到了现在，我们又看到了这样一批影片，它们的解说员不再是简单地把写在纸上的解说词用声音传达给观众，解说员本身成为了影片表现的生活中的一个人物，一个有具体身份、具有鲜明性格的人物。在一九八三年的纪录片《春风从这里吹起》、《闹元宵》、《怀念蒋筑英》以及《我们看到的日本》中都可以看出这样的发展趋势。这些影片的解说并不都是采取了男女声对话的形式，但都显露了向解说性格化发展的趋势。《我们看到的日本》的解说创作，由于它同整个影片风格的给合，就显得更为突出。

## 但愿能引起人们的回忆和思索 ——文献纪录片《毛泽东》编后

高维进

当我们摄制文献纪录片《毛泽东》的时候，从看文字材料作准备、写提纲开始，特别是搜集历史资料，观看历史影片的过程中，我常常追忆起毛主席和毛泽东思想在我自己的成长过程中给予的影响。我想，应该将自己对毛主席的爱戴的感情在影片中传达出来，以引发观众去回忆，去思索，去结合自己的感受重温那些美好的或辛酸的往事，以便更深入一步地，不仅从感情上，而且也从理性上去认识毛泽东这个伟大的历史人物。

我自己对毛主席的记忆和认识是伴随着我美好的青春年华而不断加深印象的。当我还是个十三、四岁的中学生时，日本帝国主义侵占我国东北三省，爱国之心使我关心时事。我不满意蒋介石的不抵抗、“先安内然后攘外”的反动政策。共产党坚持抗日，在我心目中的毛泽东、朱德都是伟大的人物。后来在延安时，曾多次聆听主席做报告，他那亲切的语调，生动的语言，清晰的思想，能够深入浅出地把深奥的道理讲得明白、易懂。在“延安文艺座谈会”上讲话以后，毛主席来到我们鲁艺讲话，要我们到人民群众中去。我深深地记得在抗日战争最艰苦的年代，是毛主席自力更生的精神教育着我们。自己动手丰衣足食，我们开荒种地、种菜、烧木炭；我们纺线、织布、织毛衣。果然改变了困难情况，生活大大改善。我记得在延安的整风运动中，学习党的历史，记取历史的经验教训，认识教条主义的危害，克服主观主义、宗派主义、党八股以增强党性。从党的历史经验中认识到在中国革命的关键时刻是毛主席使革命转危为安，起到了扭转历史的作用。对毛主席的印象是又伟大、又亲切、又平易近人。是领袖又像父亲、象兄长。我还深切地记得在解放战争时期，当胡宗南进攻陕甘宁边区时，毛主席那种镇定自若的态度，经常是在离敌人二、三十里的地方和敌人周旋。陕北的群众听说毛主席留在陕北，都说：“不用怕，胡儿子呆不长，有毛主席和我们在一起哩！”群众那种对主席的信任和热爱，那种纯朴、真挚的感情使我永世难忘。解放后，我参加过开国大典的拍摄工作，以及各种大会的拍摄工作，我看到过翻身群众对主席那种衷心的祝愿，那种奔放的热情，那种无法用言语表达的热爱与崇敬。这许许多多都曾激起我感情的波澜，都给我留下难忘的记忆。当摄制《毛泽东》这部影片时，我曾力图把自己过去的感受在影片中传达出来。毛主席既是伟大的领袖，又是普通的人。毛主席既是伟大的马克思主义者，革命家、理论家、战略家，又是伟大的诗人。影片既反映他伟大的历史功绩，又反映他和群众的亲密关系，他在群众中的平易近人、亲切、自然。他不是神，不是偶像，他是普通的人。应当反映这个寓伟大于平凡之中的人物的本来面目。

在摄制影片时如何完成我们这些想法呢？我们摄制的是文献纪录片，主要是靠电影资料。而电影资料是从1936年以后才有一些。因此，我们必须用历史遗迹、文献资料、照片和绘画来作补充。我们设想影片用叙述的方法，通过对几个革命关键时刻的描写来反映毛主席对中国革命作出的伟大贡献。我们的原则是力求材料真实，形象自然，语言朴素。不愿在影片中板起面孔故作惊人或用华丽的词藻去修饰影片。只想讲一个真实的故事，引导观众和

我们一起来看看毛泽东同志为中国革命作了些什么，毛泽东同志是怎样一个人；毛泽东同志除有伟大的功绩之外也有过错误，也使中国革命遭受过损失。那是在探索我们自己的建设社会主义的道路时发生的错误。就他一生来说他的功绩是远远大于他的过失。正象邓小平同志说的，如果没有毛主席，至少中国人民还要在黑暗中摸索更长时间。

在影片的画面中，我们选择了许多非常真实、生动的形象，反映出主席在当时的历史作用，表达主席的思想感情。比如：毛主席在天安门上庄严宣告中华人民共和国的成立。毛主席在人代会上说，我们正在做前人从来没有做过的极其光荣伟大的事业。谁看后能不有这样的领袖感到自豪，感到无上的幸福？比如毛主席和农民的谈话时那种亲切、慈祥、不耻下问的表情；主席在工厂看工人技术革新的产品时那种专注、认真的表情；主席接见留苏学生时，学生们那种如醉如痴的情绪反衬出主席的话语的深入人心。主席回到韶山和乡亲们谈话，对老老少少都那么关心……这许许多多都使人感到毛主席是伟大的领袖，又象亲切的朋友。

在影片中我们还用了主席的一些诗词，或朗诵或唱歌。使影片在客观的叙述之外能表达毛主席主观的思想情绪。通过这些诗词更加加深对主席的理解，并产生感情上的共鸣。我们选用了《沁园春·雪》的朗诵，表达一种气势磅礴的气派和主席雄浑的伟大胸襟。几千年的历史“俱往矣”，只有中国共产党、中国人民及其领袖们是今日的英雄。在介绍遵义会议后我们用了一首《忆秦娥·娄山关》的男声独唱。“雄关漫道真如铁，而今迈步从头越”，表达了红军的豪迈气概，表达了毛主席领导红军走向胜利的坚强意志和决心。解放战争中打过长江后，我们用了《七律·人民解放军占领南京》的大合唱。“宜将剩勇追穷寇，不可沽名学霸王”，既反映出人民解放军势如破竹地取得全国胜利的伟大气魄，也表现了毛主席的将革命进行到底的决心。这些诗词的运用增强了影片的艺术感染力。

在讲到杨开慧英勇就义前，我们用了毛主席在1923年和杨开慧分手时写的《贺新郎》中的三句：“汽笛一声肠已断，从此天涯孤旅，凭割断愁丝恨缕。”在我们看到的主席的诗词中这是一首写出了个人的纤细感情的词。有人说有点儿儿女情长，我们认为从这里可以看出主席思想的一个侧面。回到韶山在父母坟前献上一束野草，有和牺牲在战场上的儿子的合照，有为志同道合但被敌人杀害的妻子所写的情诗。从这里可以看出这个伟大的领袖也有普通人的感情，也是个有血有肉的人。

由于我们思想、艺术水平的限制，也由于材料的限制，在银幕上是否很好的体现出来了这样一个伟大人物的形象，还没有把握。现在影片已经制作完成，也不知能否象我们所想的使观众看后能引起回忆和思索以达到加深对主席理解的愿望？这只有待实践来检验。

## 益鸟赞歌

石 梅

科普片《灰喜鹊》荣获第四届金鸡奖最佳科教片奖，使一种普通的，不被人们注目的小鸟，一下成了“电影明星”。短短二十多分钟里以丰富而真实的形象，展示了许多难得一见的大自然奇观。虽说科教片主要是传播科学知识，晓之以理，但科教片并非冷漠无情地反映现实，也常常动之以情。《灰喜鹊》就是一部情理并辉的好影片。它的科学知识，是以动人的形象，有趣的情节表现出来的，绝非生填硬灌。就艺术性来说，它却像一首抒情诗。

从电影艺术的角度来看，我觉得它有如下特点：

1. 优美清新的电影语言所谓“优美清新”是说它不落陈套，不觉枯涩。而且采用的是符合电影综合艺术特性的“电影语言”。

影片的内容是新鲜的，是绝大多数人见所未见的奇观。灰喜鹊一年能吃一万五千多条松毛虫，保护一至三四亩松林。一年四季，不论松毛虫变成什么形态，它都能识破、捕捉、吞吃。灰喜鹊是兹爱勤劳的，它们百般辛劳地哺育子女，甚至连“别人”的孩子也精心喂养。灰喜鹊勇敢顽强，以群居优势抗击猛禽侵袭，和凶猛的蛇搏斗，并战而胜之……。这些知识用优美清新的画面与生动活泼的解说使观众耳目一新。影片严格把握电影的以视觉形象为主的综合艺术特性。一幅幅像水彩画般的画面，好象使人置身黎明的森林之中，嗅到阵阵新鲜空气。画面内涵丰满，形象富有魅力，笔触刻画入微，把观众带到充满奇趣的境界、使人在美的欣赏之中，获得新的知识。在画面之中，作者倾注了深情，对益鸟的爱，对害虫的恨，渗透在富有感染力的形象语言之中。如：鹰抓兔、捕鸟的一段，有十二个画面没有解说，但把一场生死搏斗表现得淋漓尽致，紧接的一段解说是：“这一幕幕惊心动魄的搏斗，这系生死于一瞬的环境，是对灰喜鹊生存的一大威胁。面对强敌，灰喜鹊集群而居……”画面语言，声音语言相辅相成，引起观众共鸣。

2. 流畅自然的叙述章法《灰喜鹊》对电影的另一重要特性——蒙太奇的运用也是成功的。它的蒙太奇句子、蒙太奇段落、蒙太奇构成都相当流畅自然，章节分明，混然一体，而又层次清晰。

这里我想重点剖析一下它的蒙太奇段落与构成。它开门见山，先直叙主角的生态环境、外观和习性，从介绍习性开始，第一个情节是在冬季枯枝上寻找“活罐头”。转场的过渡是从冬天的忍饥挨饿讲到等待春天的来临，这转换合情合理。从春的描写开始第二个情节，求偶、配偶，“婚礼”、筑巢。这一段转场是从栖息环境转到群居优势，画面从在树上筑巢转到从林中“窗口”窥视到一场惊心动魄的生死搏斗，再转到群鹊抗鹰，也是合情合理的。第一本的四个情节紧密连贯。第二本从春季产卵孵化到捕虫喂子、护子斗蛇、抚育异种、森林害虫，也是环环相扣。从捕虫喂子转到护子斗蛇是通过介绍灰喜鹊的繁殖习性，对子女的温情和对天敌的凶猛互相对照联系的。鹊蛇险斗之后，是这样一段：解说：“自然界的形形色色真是无奇不有，在灰喜鹊的繁殖季节，常能听到这样一种叫声。”这段解说承上启下，起蒙太奇作用，引出杜鹃用“骗术”使灰喜鹊代孵的一段情节。就其内在联系来说，这两段都是介绍灰喜鹊与其它动物的关系。杜鹃一段也是首尾呼应，从叫着“光棍好苦”飞来，到叫着“光棍好苦”飞去，作者这样议论道：“大自然给一切



有生命的东西生存和发展的机会。只是要把它们放在对人类是否有利的天平上，判断善恶”。这样虚笔，又是承上启下的过渡，即适合于上一层的杜鹃，也适合下一段的松毛虫。第三本的重点是灰喜鹊一年四季中，随着松毛虫的变态而巧妙地改变捕食方法，段段相连更是一气呵成了。

章节分明而断痕过重是部分科教片的通病，段落之间缺乏联系，易于使观众思路中断。连贯流畅则易于使人接受。

3. 疾缓起伏的节奏变化《灰喜鹊》的节奏变化是运用画面景别、长度、被摄物和摄影机运动速度共同创造的。

一般说来，科教片的近景、特写、大特写镜头较其它片种数量多，而且尺度长。这是因为科教片要引导观众观察大自然中的景物。近距离观察才能看到物质的细部；观察时间长才能看得清楚。《灰喜鹊》把握了这一特点，成功地运用了许多近景，特写和大特写。例如，表现松毛虫毁松林的一段，用了十二个镜头，其中四个近景，六个特写、一个大特写。这个松毛虫吃松针的大特写镜头竟长达 52 呎。这种用法是少见的，它使观众对害虫之恨逐渐加深。这一段最后的镜头是全摇，33 呎，画面上漫山遍野的松林，一片枯焦。从近景、特写到全景，从微观到宏观，这一段展示松毛虫的巨大危害，强烈地烘托出灰喜鹊之有益可爱。这一段的节奏是舒缓的，12 个镜头 204 呎，平均每个镜头 17 呎，最短的 3 呎，最长的 52 呎。灰喜鹊斗蛇一段则是另一种节奏，35 个镜头 150 呎，平均只有 4 呎多，快速切换造成了紧张的节奏与气氛。与其相邻的下一段杜鹃“骗术”，马上改变节奏，以 17 呎、12 呎、12 呎、10 呎、38 呎的五个镜头，降为抒情叙事的稳速。临近结尾的灰喜鹊空中捕蛾是高潮，又采用了短镜头快节奏，15 个镜头 87 呎，平均 5.8 呎，在景别处理上，用大特写，全景、近景相互交叉，增强跳动感，把“天兵天将”的神速表现得很出色。

影片成功地运用了高速摄影，以 80 格/秒的速度拍摄灰喜鹊的飞翔，不仅增加了美感，更重要的是把它的飞翔、捕食动态清晰地显现出来，特别是捕蛾一段，堪称绝妙。

4. 有趣情节的描绘刻画《灰喜鹊》的许多情节，是不惜以浓墨重彩来描绘的，全片用墨最重之处有：捕食害虫、生育子女、捕蛇斗鹰、代“人”育雏等几段。这些情节富有情趣，许多同行都想知道作者是怎样捕捉到、而且描绘得如此生动？拍动物片十分不易，而拍动物片事先写分镜头剧本，更为困难。作为编剧、导演兼摄影的徐真同志，凭他深入细致准确地观察，敢于预先把飞翔动物的动作设计得具体详尽，使拍摄时能完全心中有数，熟悉到能背下每幅画面的景别、方向速度，动作要求，以及与之相配合的每个解说。他的“纸上谈兵”是可靠的作战计划，把它从纸上搬到胶片上、银幕上，居然能实现原计划的百分之六十以上，实在难得。作者认为在深入生活基础上的“纸上谈兵”，能够锻炼想像能力，熟谙内容结构，预见拍摄难点，因而可以临阵不乱。这经验是宝贵的。

自然界没有无瑕的白璧，文艺作品也没有百分之百的完美。《灰喜鹊》的白璧微瑕何在呢？我在一片洁白之中看到似乎有这样两个小疵点：一个较为明显，就是有一段拟音的处理不大成功。当画面出现松毛虫大嚼松针时，声音是斧锯伐木之声，作者以此比喻害虫毁林，但很难引起观众共鸣，因为吃不等于伐，伐也不等于毁，声音形象的不准确，就难于使联想扣住观众的心。第二个小疵点初看不易察觉，影片中有几段很精彩：灰喜鹊斗蛇，老鹰

抓兔捕鸟，杜鹃“狸猫换太子”，这些情节惊险，有趣，令人难忘。问题恰在这里。由于它们矛盾尖锐，笔触细腻、而这几段又非灰喜鹊习性的主要方面，而且多少有些喧宾夺主之嫌，或多或少冲淡了要传输的主要知识。假如在编辑处理上，对这几段稍稍割爱减色，或许会使全片更完美协调。

## 别一风味的佳肴 ——水墨剪纸片《鹬蚌相争》琐谈

强小柏

随着钢片琴、柳琴、大扬琴等弦乐弹拨出潺潺的流水声，银幕上显现出一幅幅画面：静静的水中，鱼儿往来穿梭，有二条小鱼互相追逐争食……湖面上，一只小船从苇荡深处驶出，船上一老翁挂钩钓鱼。

如果将这二组镜头停格，便得二幅水墨山水画。一幅是：画面右下角一只蚌懒洋洋地斜卧湖底，蚌壳似张似合，几缕水草微微飘动，一串串气泡从湖底渐渐向上升腾，几条小鱼在水草间甩尾戏游。另一幅：近处是搁浅的石块，湖心有一只小船，一老翁身穿蓑衣头戴斗笠，坐船上钓鱼。远处是几笔隐约显露的山峦。影片《鹬蚌相争》开场正是在这些客观而整体的描绘自然的山水画中，给予人们审美感受的宽泛和舒适，它让人清晰地感觉到大自然与人生的牧歌式的亲密关系。然而，在这“静”的氛围里，分明又潜伏着生机勃勃的生命活力；在这含蓄的叙述中，使人预感到创作者正想说些什么。

“悬念”固然能一下子抓住观众，但这闲散、宁静、安逸的特殊气氛，以及由此产生的意境，也未见得引人入胜。

水墨剪纸片《鹬蚌相争》一开始便出手不凡，造型手段新颖别致。水墨剪纸，这在我国是首创，据说在国外也是绝无仅有。美术片作为电影大家庭中的一名成员，在对现实生活进行艺术构思时，有其独特的性能，即它的形象结构的无可置疑的假定性。美术片不可能提供逼真于现实生活的画面。它的这一基本特性为艺术家探索新的造型手段——把有杰出成就的各种风格的绘画艺术搬上银幕，提供了可能。事实证明，“绘画”注定要在这门综合艺术中受到宠爱。摄影影象的本性溶绘画于电影之中。

我国剪纸片从它五十年代末开创之时起，就不断从传统艺术如皮影、剪纸、版画、年画中吸取养料，拍出一批国内外有影响的影片，如《金色的海螺》、《猪八戒吃西瓜》、《人参娃娃》等。剪纸工艺有其自身的特长，以雕镂剪刻为主，线条力度强，色块划一，构图简练概括，基本是以“刚”为主，外“刚”内“柔”。正因为有这些特点，加之它制作工艺带来的局限（如：人物只能有几处关节活动，反映在银幕上也是块块面面的活动，而不能是轮廓线条大幅度的运动）。所以，拍的剪纸片以抒情性的居少，人物感情表演的细腻居少。那么，能否在这方面有所突破？该片导演胡进庆和他的同事们，很早就开始了这方面的探索、思考。他们首先选中的目标是把中国水墨山水画的笔墨情趣，揉合到剪纸工艺中去。也就是说，他们一方面要解决在剪纸上体现出水墨自然渗化的效果，尤其是剪纸的边线要能有若虚若实的湿韵，好象没有干的样子。此外，在人物（包括鸟兽）活动的关节上，他们又作一改革，以增加人物外部动作线条的柔感。为了摸索这一新技术，听说他们反复研究试制，几乎改革了剪纸的全部制作工艺。最初的成果，反映在1976年拍摄的剪纸片《长在屋里的竹笋》，以及前些年拍的《淘气的金丝猴》。一件好的艺术作品，是形式与内容的高度和谐统一，是思想性与艺术性的统一。虽然形式并不等于艺术性，但完美的形式却是构成艺术作品的重要因素。应当说，不讲究形式的艺术家，恐怕他的作品即使有多么丰富的思想内容，也会是黯然失色的。前面谈到的两部剪纸片一上映，确实以其独特的制作工

艺而让人耳目一新。特别是那只金丝猴毛茸茸富有质感的形象，十分逗人喜爱。不过，这仅仅是探索道路上的第一步。正如导演胡进庆说的：把一种全新的造型手段（主要指绘画）运用到电影中，这终究不是一件十分困难的事。因为，自从那个法国人乔蒙由于那只凑巧的苍蝇的不规则运动而终于发现了“逐格拍摄”的秘密时，这种探索性愿望离现实不太遥远。作为这部影片的导演，他清醒地认识到，不但要把传统水墨画的那种既状物又传神的笔墨技法体现到影片的形象结构中，更应把我国写意画的美学思想揉合到形式与内容中去，使其达到和谐统一。如果说，一部影片的整体构思有一个总的指导思想的话，我看，导演的这些想法，就是影片的指导思想。导演从这儿出发，去把握影片的各个方面创作，首先是构成影片基本内容的剧本和音乐。

水墨剪纸片《鹬蚌相争》是根据我国《战国策·燕策》中的一则寓言故事改编的。原寓言故事有三个层次：1.蚌方出曝，鹬啄其肉，蚌合而拑其喙；2.鹬曰：“今日不雨，明日不雨，即有死蚌。”蚌亦谓鹬曰：“今日不出，明日不出，即有死鹬。”3.两者不肯相舍，渔者得而并擒之。寓言大都结构简短，故事中的人物都含有象征的意味，是一种哲理化的假定的故事。这对于以拍短片为主的，具有假定性艺术特征的美术电影来讲，无疑是十分适合的。不过，要把一个情节简单，人物形象单薄的寓言故事搬上银幕，赋予语言的形象思维以具像，使得剧中的人物性格鲜明突出，同时又让从原型中派生出来的故事情节适合于水墨剪纸这一形式去表现，确实够编导们繁费一番苦功的。

该片编剧顾汉昌以“鹬蚌相争，渔翁得利”为契机，写成了文学剧本。剧作大大丰富了寓言故事的情节内容，发展了：鹬蚌合亲相爱；渔翁撒网捉蚌；蚌戏弄渔翁；鹬蚌相争，渔翁得利；鹬蚌重新合力互救等情节。情节是人物性格发展的“历史”。从典型的戏剧冲突和人物性格刻划的角度来看，剧作中的矛盾展开是很有层次的，从低潮逐渐向高潮发展。而且，主要人物鹬的以强凌弱的蛮横性格和蚌的分寸不让、舍命相斗的特点也都表现的很清楚。剧作成功地创造了鹬、蚌、渔翁的形象。以“蚌戏弄渔翁”一段戏为例。剧作中是这样表述的：

蚌远处潜出。

她看到老头颓丧的样子，产生了想戏弄一下的念头。

蚌张开伞，珍珠骤然闪光。

珠光朝渔翁射来，

……（略）

渔翁悄悄地朝蚌走来。

蚌在洗她的足，似无觉察。

渔翁急扑，蚌潜遁。

渔翁寻视，蚌潜出。

（略）

渔翁装作不见，蚌招渔翁。

渔翁突然返身急扑，两手空空。

蚌在远处出现，调皮地张着伞。

应当说，这段戏设计得动作性强，蚌的诡诈调皮和渔翁的蠢笨都在这场

逗闹中得以表现。而且，它也为以后蚌与鹬相争一戏作了伏笔。类似的情节在剧作中还有。作为影片的导演，能拿到情节内容较为丰富的剧本，自然是很幸运的。但导演的作用毕竟不是机械地搬用剧本中的内容。导演是电影这门综合艺术的总指挥。美术电影的导演则更多地是从影片的绘画风格上去把握整部影片的风格，去考虑影片内容与形式的统一问题。“意在笔先，神余言外”，“欲露不露，虚实相生”，是传统水墨写意画的美学思想。导演胡进庆为了使影片内容更适合于水墨剪纸这一形式，对剧本的内容作了较大的改动。如：影片一开始不用剧作中为表现鹬蚌亲密关系的戏，以及“渔翁和蚌相斗相闹”的情节内容。而是在影片开始时用一组组山水画，创造一种静谧、安逸的气氛。同时又插以小鱼争食，蚌吞小鱼的细节。影片娓娓述来，一切都显得如此自然，就象画面上那清澈的湖水，在悄悄地从观众的眼前流淌过去。这种处理手法，得以使剧中人物（蚌、鹬、渔翁）进入剧中角色而不留斧凿之痕迹。似有“欲露不露，虚实相生”之感。再如：刚才提到的“蚌戏弄渔翁”的戏。在影片中就处理成很短的镜头：蚌开壳闪出珍珠的光芒，渔翁划船过来伸手要拿，蚌闭壳潜入湖中。在这里，导演只用了淡淡的几笔，作了交代。与原剧作相比，这似乎还没有构成什么尖锐的矛盾冲突。如果用某些戏剧冲突的观点看，这一笔划得不太狠。不过，我认为这正是导演的高明之处。试想，如果按原剧作那样去安排“蚌戏弄渔翁”一场戏。那么，后面“相争”的戏又如何去安排蚌的更为精彩的情节呢？而且，这段“戏弄”一场戏都这么去“实”写，整个影片“实”的部分必然要大大增加，又如何去体现“欲露不露，虚实相生”的美学原则？又怎样去创造水墨画所特有的意境呢？

从完成片看，导演割舍了剧作中不少精彩的片断，作了一个十分有意义的“减法”。与此同时，他把整部影片的支撑点放在“相争”这一节上。用他的话说，要突出一个“争”字。“相争”的戏做足了，那么结尾的“渔翁得利”才能引出深刻的主题思想。如果说影片前半部分的叙述是采取“虚”写的话，那么相争的戏就是“实写”。这是一段实实在在相争相斗的戏，主要人物都使尽浑身解数，大打出手。可以这样认为，导演在这节戏上又做了“加法”。一部九百多尺的短片，这段戏导演不惜用了三分之一的长度。影片矛盾展开有这样几个层次：鹬抢蚌食，蚌夹鹬腿；鹬用鱼诱蚌，蚌向鹬喷水；鹬啄蚌肉，蚌舍命相斗，蚌鹬两败俱伤。动作人员丰富的想象，准确娴熟的动作技巧，真是把剧中人物演活了。鹬和蚌的形象很丰满。与这两个人物相比，渔翁的形象略微欠佳。

戏不在多，在于精，在于把有限的戏做足、做细、做绝。《鹬蚌相争》先做“减法”，再做“加法”的创作经验，恐怕也比较适合美术电影的短片创作。

另外，我想影片所以不用对白，在人物关系处理上极力避免剧作中那种直露和陈白的表现手法，而完全靠人物外部动作和音响来展开，也是从整部影片的风格上来考虑的。

我赞成短片的情节要单纯，以便把影片的立足点放到关键性的戏上。但是，单纯不等于不讲艺术趣味。“把戏做绝了”这句话本身就包含了创作者追求艺术情趣的意味。水墨剪纸片《鹬蚌相争》虽然从总体上看是一部比较写意抒情性的影片，它不以大争大斗、热闹逗趣漫画式风格取信于观大。但，它仍然是一部饶有兴味的作品。任何艺术作品如果失掉情趣，则将是十分乏

味的，如同嚼蜡。美术电影较之其他艺术更重视趣味的发掘，情逸的抒发。影片中有几处可称是“神来之笔”。如：翠鸟从浅滩边啄得一条泥鳅，被蚌夹住了。可是没料到蚌嘴上的泥鳅又被鹬飞来抢去了。鹬抢得泥鳅，没有立刻吞吃。它得意洋洋地将嘴中的泥鳅抛向空中，又张嘴接住，扬扬脖子慢慢吞食下去。这种玩耍战利品的感情细节，真是演得入情入理，生动有趣。接着，我们看到：鹬吃完口中泥鳅之后，以胜利者的姿态，刮刮长喙，舒动一下翅膀时，刚刚伸出去的长腿突然被后面的蚌一口夹住。本来凛凛然不可一世的鹬，立时转为惊恐万状，扑翅挣扎。失利者（蚌）的诡诈，得胜者（鹬）突如其来的遭殃，给这场争斗的戏平添了一层喜剧色彩。再如：渔翁钓鱼不成，反钓上只笨拙的小鳖鱼。小鳖鱼在船上第一次潜逃不成，被套在竹罐里。它第二次趁渔翁酒醉时，干脆背着竹罐悄悄扑进湖里的细节，也妙趣横生。还有鹬用鱼引诱蚌开壳等细节，都编演得十分细腻，入木三分，给影片增色不少。作为叙事艺术的电影，偏离刻划人物性格，塑造典型人物形象而一味去搞所谓趣味性，当然这种趣味性是多余的噱头。特别是对于水墨剪纸片《鹬蚌相争》这种风格的影片，更要注意掌握情节趣味性的分寸感。尽管如此，我以为，多一些趣味性、娱乐性，对于美术片来讲则益多于弊。

创作的灵感来源于生活。据说，为了深挖“相争”这段戏，摄制组在导演带领下，专门对鹬和蚌的生活习性及其动作规律作了长时间深入细致的观察，捕捉到一些有趣的细节。象蚌会用喷泥水进行自卫的动作，就是他们观察到的。故事片创作需要生活，美术片创作同样不能例外。

电影是视听艺术。随着现代录音技术及多声道音响技术的发展，音响在电影中的作用越来越突出了。《鹬蚌相争》全片九分多钟，音乐就占了八分多种。同一些无对白的美术片一样，在这里，作曲家的乐思有其驰骋的广阔天地。他不用顾及“对白”和“效果”占据声带。自从声音加入电影的行列，故事片追求的画面逼真效果和音乐本身的抽象性、不确定性始终是并行相悖的。那些无声源的主观音乐在影片中似有减弱的趋势。而那些比较真实地反映客观环境的音乐和效果，倒越来越引起人们的注意。

恰恰相反，作曲家直接用主观音乐描写客观环境，用音乐参与刻划人物性格，抒发人物感情的种种表现手法，逐渐被更多的美术片导演所接受。摒弃受真实音响束缚的笨拙做法，而用乐器模拟出各种“效果”，加强影片整体音响结构的虚幻性，抒情性，充分发挥平行音乐在情绪上的感染力，已成为近几年美术电影音响美学构思的新特点。

《鹬蚌相争》是一部寓意深长又饶有兴味的影片。它的形象结构的写意性特点很适合发挥抽象性音乐的特长。作曲家段时俊为影片所构思的音乐是采取了分段陈述的结构方法。全曲共分六个段落：戏游（引子）、钓鱼、翠鸟、醉酒、相争、得利（尾声）。从总体上看，影片的音乐结构基本上是按画面的写意性叙述结构为依据构思的。作曲家用塑造不同的音乐主题来贯穿全曲。

$$1 = bB^2/4$$

鹬的主题：2 3 5 | 3 1 | 2 — | 2 1 2 | 3 2 3 5 | 2 3 1 7 | 6 — | 6 0 ||

$$1 = D^2/4$$

蚌的主题：

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} 3 & 2 & | & 1 & 2 & | & 3 & - & | & 3 & 0 & | & 6 & 5 & | & 3 & 5 & | & 6 & - & | & 6 & 0 & || \\ \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} \end{array}$$

$1=G^2/4$

渔翁的主题：

$$\underline{0} \underline{5} \quad \underline{1} \underline{2} \quad | \quad \underline{3} \quad \underline{5} \underline{6} \quad | \quad \underline{6} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{2} \quad | \quad \underline{1} \underline{6} \underline{1} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{5} \underline{6} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad | \quad \dot{2} \quad \dot{7} \quad \underline{6} \underline{1} \quad | \quad \underline{5} \underline{3} \quad \underline{5} - \quad | \quad \underline{5} - \quad ||$$

为了使音乐形象更加鲜明突出，作曲家还采用了对美术电影来说是行之有效的音乐手段，即用不同音色来表现不同性格的人物形象。用新笛敦厚浓重的音色来表现渔翁，用曲笛明亮的音色吹奏鹬的主题，蚌用笙来表现，翠鸟欢快的主题用梆笛。特定的音色，不同的音乐主题，如同画面上不同造型的人物形象，给观众留下很深的印象。再加上音乐节奏在人物几处关键性的动作点上同步进行，（如：蚌的几张几合，鹬用喙几次啄蚌肉）都大大增强了人物对外部动作的可感性和戏剧性。

《鹬蚌相争》中有二段曲子写得颇有特色，值得一提。

一段：渔翁钓鱼不成，抓蚌也未得之后，懵懵懂懂躺在船上醉睡过去时，作曲家改用二胡浑厚的音色拉出渔翁主题音乐的变奏。恰似一段催眠曲。又用碰铃打出缓慢悠荡的节拍，衬托出画面上小船在湖中飘荡，以及渔翁无忧无虑、悠闲自在的心理特征。

与此不同的是作曲家在另一段曲子中采用了别一类型的音乐手法。是一种不旨在传达一种气氛，而是为了渲染某一特定的视觉主题。比如用快速急奏来表现一种争斗。影片中当画面上出现鹬和蚌相争达到高潮，鹬拚命啄蚌壳，又用鱼引诱蚌开壳都不成时，鹬一气之下使出最后一招，凌空展翅来个俯冲撞壳。这时，音乐用琐呐尖啸的音色吹出鹬的主题变奏，乐曲的节奏不断加快，形容了鹬不顾一切与蚌相争的视觉主题。在这里，音乐家的乐器，好比小说家手中的笔，每一个音符和每个乐章，如同文章中的词、词组、句章，构成一幅幅具体生动的人物形象图。它与银幕上画面的线条、色块一样，是刻画人物性格、表现人物感情的基本组成元素。

绘画风格的确定，影片剧情内容的安排，音乐的设计，这三者是美术片导演在影片整体构思时经常遇到的问题。何者居首，何者为主？有时很难确定一个公式，自然也无这种必要。然而，对这些问题的思考都必须以把握美术电影不具备逼真性的假定性特征为出发点，努力使影片的内容、音乐与影片的绘画风格在美学追求上的一致性——这条规律，看来可以从《鹬蚌相争》及其他优秀作品的创作经验中获得证明。

美术电影的画面，由于主要是动画家们笔下的产物，在它的形象结构中不可能有故事片那样的容量。可是，它的基本特性又决定了可以不受生活真实的束缚，而能在另一个领域中自辟蹊径。它可以创造出别的片种所完全无法达到的美学效果，可以提供给观众“别一风味的佳肴”。这就是我看完《鹬蚌相争》后的最直接的感受。

## 戏曲电影与金鸡奖

少舟

中国电影金鸡奖自 1981 年诞生以来，故事片、新闻纪录片、科教片、美术片等几大片种都涌现出了各自的“金鸡”片，而唯独戏曲电影这一片种四年来却一直哑然无声，没有出现一部“金鸡”戏曲片，这不能不令人感到是一大缺憾！

戏曲电影是我国优美的民族戏曲与电影艺术形式和谐地结合产生的一种独特片种。在长期发展中，使它由舞台纪录片，实现了戏曲与电影情投意合的完美结合，成为既有戏曲审美情趣，又有电影审美特征的艺术片种，并于五十年代后期至六十年代前期，曾一度出现过一个戏曲电影的黄金时期。年产量上升到 9—13 部之间，艺术上达到了一个崭新的水平，一些戏曲片的艺术魅力甚至超过了当时的优秀故事片。如，1962 年荣获第一届电影百花奖的《杨门女将》、1968 年荣获第二届电影百花奖的《孙悟空三打白骨精》，以及《红楼梦》、《天仙配》等一批优美的戏曲片，当年在国内广大观众及海外侨胞中所引起的轰动是令人记忆犹新的。近几年来，戏曲电影的创作生产，在产量上已恢复并超过了五、六十年代；1980 年 9 部，1981 年 10 部，1982 年 11 部，1983 年达到 15 部，成为戏曲电影史上之最高年产量。而且出现了一批比较优秀的戏曲片，如：依次荣获第 3 届至第 6 届电影百花奖的《铁弓缘》、《七品芝麻官》、《白蛇传》、《升官记》；依次荣获文化部 1979—1983 年优秀戏曲片奖的《铁弓缘》、《白蛇传》、《李慧娘》、《升官记》、《火焰山》等。其中有几部同时荣获了百花奖与政府奖，但却并未获得当年的金鸡奖，这究竟是什么原因呢？很有研究的必要。

政府奖是电影主管部门对上一年生产的所有影片，予以比较，择其优秀者给予奖励；百花奖是广大观众根据自己的审美趣味投票选出的他们最喜爱的影片；而金鸡奖则是由一部分有代表性的电影专门家进行评选的。完全是从影片思想的深刻性、艺术的完美性、作品的审美价值，及其在电影艺术史上的地位来进行审度和评价的。因此，这个电影奖学术性极强，要求标准极高、极严，如果没有达到应有的水准，这项奖宁肯空缺，决不“矮子中拔将军”！这种原则性，正是金鸡奖的权威性之所在。由于三种电影奖在性质上如此大的区别，因此，有几部戏曲片即使同时荣获了政府奖与百花奖，而未荣膺金鸡奖，就不足为怪了。说明这些戏曲片与当年生产的其它戏曲片相比较，可以称得上是佼佼者，而与金鸡奖要求的艺术水准还有一定距离，故，不能获奖。

问题的严重性在于，金鸡奖诞生以来，戏曲电影一连四届均未获奖，这不能不引起重视。是金鸡奖要求的标准太高了，戏曲电影的发展还不可能达到这样的艺术高度？还是戏曲电影创作生产中本身存在问题？

据笔者了解，金鸡奖对戏曲电影的艺术要求，并未不切实际地超越了这一片种发展的艺术水平，而恰恰是以戏曲电影曾经达到过的，如：《杨门女将》、《孙悟空三打白骨精》、《红楼梦》等戏曲片的艺术水平作为衡量之标准的。一切事物都在发展、进步，对戏曲电影，用二十多年前已为崔嵬、陈怀皑、杨小仲、俞仲英、岑范等达到的艺术水平为基准，来衡量和要求电影语言大大丰富、摄影艺术、技术大大前进了的八十年代戏曲电影的艺术水



平，能说标准太高了吗？我认为评选金鸡奖，这种既从当年创作的实际出发，又从各个项目的历史发展来考虑，如果没有达到或超过以前的水平，坚持宁缺勿滥的原则是很正确的，只有这样才能促进艺术的发展。戏曲电影在金鸡奖评选中一连四年空缺，不是偶然的，它正暴露了戏曲电影创作中的问题。

本来，建国以后，我们的许多戏曲片导演、摄影、美工、技等创作人员，在他们的艺术实践中，已经积累了非常丰富的经验，也有许多失败的教训，如果能认真总结、分析、研究这些经验教训，就会探索出一套拍摄戏曲电影的艺术规律，就会指导戏曲电影在这几十年中得到较大发展。但事实上并不是这样，正如有同志指出的那样：多年来，戏曲片一直很少得到评论界富有指导意义的评论，更没有展开戏曲片艺术规律的探索。评论界的冷漠同戏曲电影观众的热烈反映形成了鲜明对照。戏曲片的生产基本上是在一种导演、摄影、美工等艺术创作人员“自行其是”的状况下进行的。因此，戏曲片艺术水平很不平衡，即使有少数较优秀者，也并未突破过去已达到的水平。而多数影片艺术上很一般，有的甚至走上违背这个片种基本艺术规律的歧路。原因是多方面的，除以上所述外，有些制片厂把拍戏曲片作为青年导演练兵的一种方式；有些刚成立的制片厂，把拍戏曲片作为新厂拍片的试验品；有些老厂又把拍戏曲片作为完成年产量任务指标的一种捷径。这样，戏曲片年产量虽然在逐年增长，甚至超过了以前的最高年产量，但许多戏曲片却是粗制滥造的，直接影响到戏曲电影过去在广大观众心目中所留下的优美印象。所有这些现象，难道不是值得引起注意的倾向吗？

当然不可否认，这几年也出现了少数比较优秀的戏曲片，如前面已列举了的获得百花奖与政府奖的戏曲片即是。但这些戏曲片在电影方面，仍存在不少问题，而未达到金鸡奖的艺术水平。如第一届金鸡奖评选中，戏曲片连提名也没有。《白蛇传》仅仅获得特技奖的提名，而并未选上。

在当年生产的戏曲片中，《白蛇传》是比较突出的一部神话戏曲片，比较充分地发挥了电影艺术的表现手段，创造性的大量采用特技手段，为这个传奇故事创造了极其生动、奇妙的仙山神道，腾云驾雾的意境。倒海翻江、水漫金山、天兵神将与虾兵蟹卒水下激战的场面都很精彩，是戏曲舞台所难以达到的效果。但这部戏曲片在电影化方面违反了艺术美的禁忌，使这部影片受到一定损害。《白蛇传》是民间流传极广的一部优美的神话故事，电影的视觉形象性极强，只有把握好虚实分寸，才能使白素贞这个由蛇变幻的妇女形象更美好、更感人，而在戏曲片中，让蛇的形象活灵活现地出现于银幕，这种艺术处理有损于神话传说的优美性，对白素贞这一美好形象有极大的伤害。蛇仙心灵如何善良美好，而真实的蛇的形象是不会给人任何美感的。因此，导演在影片开头让两条巨蛇飞腾而起，端午节白蛇现形等艺术处理都太实了，无疑是个不小的失误，对整部影片造成了很大损害，这一教训是值得记取的。

在第二届金鸡奖评选中，《李慧娘》评委会作为提名表彰，而未得奖。这部影片的特技却获得最佳特技奖。因为这部影片中的特技设计有效地增强了环境气氛和银幕形象的表现力，特技与影片特定风格较为协调。导演在整个电影化方面有一定的新的探索，但这部影片在风格上前后不够统一，影响到这部戏曲片的艺术完整性。

在第三届金鸡奖评选中，最佳戏曲片奖又是空缺。有些厂推荐了《升官记》、《西施泪》。这两部影片在当年的一批戏曲片中，是比较好的，但在

艺术上没有达到应有的高度，与以前的水平相比，还有一定距离，因此，也难纳入提名考虑的范围。

在第四届金鸡奖评选中，曾有人将希望寄托在《火焰山》这部戏曲片上。因为这部影片在电影化上的突出特点是巧妙地运用电影特技手段，在银幕上展现了一个奇异多姿的神话世界，生动地描绘了孙悟空神通广大的性格特征，较好地体现了影片的内容。特别是影片特技紧紧围绕人物形象的塑造这一首要任务，通过特技使神奇多变的人物形象与奇异壮观的场面气氛融为一体，创造了一种特有的艺术境界，使影片的神话色彩得以充分的体现，这是戏剧舞台很难达到的。因此该片获金鸡奖最佳特技奖，但影片未能获奖。原因就在于这部戏曲片的艺术处理上，向故事片靠拢，电影特技很突出，而戏曲被淹没了，失去了戏曲电影的应有审美特征。一些导演开宗明义宣称自己拍的就是戏曲故事片。我是不同意这种倾向的，如果要故事片化，何不干脆借戏曲题材而拍故事片呢，为什么要搞成一种既不是故事片，又不象戏曲片的一种似是而非的片种呢？我国的戏曲艺术有悠久的历史，与广大观众，特别与广大农民观众有着深厚的不解之缘，即使现代化的新型电影艺术多么奇妙无穷，终不能代替我国人民对戏曲艺术千百年来建立的感情，因此才在我国产生了戏曲电影这一唯我国所独有的片种。它在发展中经历了很长的探索过程。解放前，基本上都是舞台纪录片，那样的戏曲片，按我们今天的看法是不会有人看的，但我们这个民族的广大观众对它有着特殊的感情，因此，它不仅存在着，而且在缓慢的发展着。由舞台纪录片，逐渐发展到舞台的表演程式配以电影的背景布景及道具，于是往往出现了一些不伦不类的矛盾和漏洞。即使这样，广大观众需要它，才使它得以存在。在对戏曲艺术有相当素养的电影导演、摄影、美工等创作人员与戏曲表演艺术家共同努力下，经过长期的探索，才使戏曲与电影这两种艺术比较和谐完美的融于一炉。从这个缓慢的发展过程中，可以看到，我国广大观众对戏曲的热爱及其欣赏的需要才是这一片种赖以存在和发展的依据和条件。如果电影创作者不顾观众对民族传统戏曲艺术的深厚感情，也不考虑戏曲艺术千百年来形成的艺术特色，采取粗暴态度，用电影表现手段任意侵犯戏曲艺术特性，那么，这个片种也就不一定能够存在下来。即使存在，也不一定称之为“戏曲电影”了。正如现在这种戏曲故事片化的片种，有人就认为此类影片已失去了戏曲的审美特性，已不属于戏曲片，而应另归一类新的片种了。这类影片故事片化愈强，离戏曲本性就愈远，愈脱开了戏曲电影的艺术规律，当然就不应该称为戏曲片了。那么，这样的影片，在金鸡奖评奖中，也就无从按优秀戏曲片的艺术标准去比较和衡量了，更谈不到去得戏曲片之奖了。

戏曲电影化，是一个极其复杂的艺术创作过程，要拍出优美的戏曲片，使观众既能得到民族戏曲艺术欣赏的满足，又能得到电影艺术欣赏的需要，导演首先对这个戏曲剧种有相当的修养，对主要演员的表演风格、流派有一定的研究，并抱着极其谨慎的态度，运用适当的电影表现手段，将戏曲最优美的精华及演员最独特的演技都充分反映到影片中。这个电影化的过程，必须要摆正戏曲与电影表现手段的位置。必须明确，戏曲本身是红花，而电影表现手段是绿叶。既是绿叶，只能起衬托的作用，绿叶衬托红花更好看。而不能颠倒这个位置，让电影表现手段变成红花，而让戏曲变成绿叶。那么这种首末倒置的结果，就必然要走上戏曲故事片化的道路，或者拍摄影片不伦不类，既不象戏曲片、又不象故事片。这种违犯戏曲电影基本艺术规律的

作法，是不足取的。正因为近年来这种倾向比较严重，便直接影响到戏曲电影艺术水平的提高，不仅没有继承发扬过去已经取得的经验，而且有的重走弯路，或走上歧途。所有这些倾向，都是这几年来戏曲电影未能获得金鸡奖的重要原因。以上讲这些，是指这几年拍戏曲片中比较普遍的现象而言，而不是指的《火焰山》一片。这部戏曲片是当年比较优秀的一部，在戏曲电影化上作出了一定的探索，不过还未达到金鸡奖的水准。这是应该说明的。

另外，我认为优秀的戏曲片，不仅在电影化的艺术处理上要达到和谐统一完美；还有很重要的一点，就是选材要严。我国的戏曲遗产是极为丰富的，不是什么剧目都可以搬上银幕的，应严格选择。有些不需要拍成戏曲片，拍成舞台纪录片就可以了。而拍真正戏曲电影的剧目应是百里选一的精华作品。演出的剧团，主演的演员等都应是有特色、有影响者，拍出的影片应是具有很高的审美价值的艺术佳品。这样的剧目首先应有较高的思想价值和艺术价值。例如，最优秀的戏曲片《杨门女将》，其爱国主义思想之强烈；在艺术上，人物形象之鲜明；演员唱腔、做工之优美，电影化虚实处理之适度；艺术上感染力之强，生命力之长，真可谓戏曲电影发展中的一块里程碑。再如，《孙悟空三打白骨精》，虽是一部神话戏曲片，在当年却古为今用，发挥了很大的战斗作用，毛主席亲自为其写诗。《红楼梦》则是将我国最伟大的古典名著通过戏曲形式搬上银幕，具有重要的意义。1984年新摄制的《五女拜寿》则是一部具有强烈现实教育意义的伦理戏曲片，艺术性也很高，这些都是广大观众所热烈欢迎的优秀戏曲片。因此，我认为，拍摄戏曲片不仅要考虑艺术性，同时要重视其思想价值及美学价值。这是优秀戏曲片所不可忽视的重要因素。

总之，我国戏曲艺术遗产极其丰富，戏曲电影的艺术特性逐渐被认识、被重视，大家在艺术实践中不断总结经验教训，我相信在不久的将来定会出现荣膺金鸡奖的最佳戏曲片。戏曲电影的产量已达到历史最高水平，其艺术质量也定会达到黄金时代的水平的。随着整个电影黄金时代的到来，戏曲电影的再一次黄金时期也必然会到来的。

## 银幕渴求剧作的突进 ——从几部优秀影片看 1983 年的电影剧作

任 殷

人们普遍地认为 1983 年故事影片的创作，在水准线以上的作品居多，可取的，乃至受到欣赏的好评之作也不少。但是，与此同时又踌躇着找不出惊人的领衔佳作。如此的创作状况，使第四届金鸡奖的评选工作，“从一开始就呈现出扑朔迷离的局面”，最佳故事片奖经几番周折，好不容易才推出了《乡音》。可是，无论如何也选不出本届的最佳编剧，尽管最佳编剧奖已经空缺了一届。

这个现象表明，我们的电影创作急需努力突破连年的“平平”状态，更上一层楼。

不可否认，电影艺术是集编剧、导演、摄影、演员等各门类大成的作品。而且就影片的创作过程来看，又可说电影是导演的艺术。同时，我也仍然相信：“只有伟大的电影创作，才是真正显示电影导演的无尽可能性的道路，离开作家的剧作，即使在导演具有无限权威的情况下（这种现象在西方已经看得很明显）。也只能导致电影导演艺术的退化和流于唯美主义的琐屑表现”（《电影艺术译丛》1963 年第 4 辑，E·格布里洛维奇语）。我们也分明从 83 年的影片中，感觉到剧作对一部影片成功与否的至关意义。即使在那些获得相当好评的影片中，也会使这一看法得到印证。因为剧本毕竟是未来影片的蓝图和胚胎啊。

83 年改革题材涌上了银幕，这显示出新时期电影文学对时代生活的敏感和进击精神。《血，总是热的》、《在被告后面》在观众中引起的热烈反响，表明电影和现实生活联系得多么紧密。这些改革题材的影片使人感奋之处，正在于它们立足于现实生活的大地，以亲切的生活实感和时代弄潮儿的气度，融成了火辣辣的激情；它们最没有书卷气，更不带小家子气。为我们的银幕带来了质朴、刚阳之美。这些影片的剧作大多在揭示现实社会矛盾、针砭时弊方面为影片提供了相当分量的基础。它们几乎与现实生活取得了同一步调；正面而又直接地触及了当今政治、经济领域的深刻革命。无疑，这类题材在创作上是有很难度的。对于当前急遽变革的新时期生活，作家、艺术家从感受到认识，从分析、思考到把握，再到表现，确实需要一个消化、融汇、提炼的过程；确实需要一个对生活现象积累沉淀和反复酝酿的过程。因此，这些作品的长短之处，都不难被人认识和理解。

《血，总是热的》和《在被告后面》，同样都抓住了改革的阻力和经济体制上的弊端，来结构矛盾冲突。提出了带有普遍意义的而又引人注目的社会问题。《血，总是热的》是把机器印花改为手工印花以打开国际市场为中心线，从凤凰丝绸厂的改革扩展到社会。剧本努力跳出一一般化地陈叙改革过程，比较准确地地在情节的推进中展示出改革的复杂性。党委书记夏炳石并非罗心刚的对立面，剧本也没有把夏写成一个顽固抵制改革的人，他只是一个习惯于旧有的思想方法和观念的人，他把改革中的新事物一概视为思想解放过了头，他不自觉地成了改革的阻力因素。剧本还设计了“印花状元”方瑛，因为生活困难，更由于吃惯了“大锅饭”却无法适应改革的新局面，甚至起劲地“闹停产”反对改革；只想个人的工人小唐在改革形势面前也处于消极

状态；还有一个品质败坏，满脑子极左流毒的车间主任蒋定安才是专门和改革作对的人。这几个人物虽然刻画得并不够丰满，但是却从不同侧面呈现出矛盾的复杂状态，单单一个凤凰厂内对改革就有如此形形色色的态度。剧本还设置了“大修蒸气罐”的所谓“制度”；“商检局”制定的产品“牢固度”的清规戒律；以及调一个花样设计师要“提前一年打报告”等等富有典型性的细节。就这样，大大小小的矛盾汇集成改革中的纷繁的矛盾阻力。难怪罗心刚会喟然长叹：“整天拚得精疲力尽，还不知道对手是谁？”盘根错节的矛盾，使影片具有了强烈的时代气息。可以认为《血，总是热的》提炼出的矛盾冲突有一定的典型性，为刻画主人公罗心刚提供了比较坚实的基础。罗心刚正是在这样复杂的矛盾中，越来越自觉意识到改革的迫切性，越来越在胸中升起了一个共产党员的责任感。他的痛苦、他的奋进精神，都是要求改革的强烈呼喊，这便是能引起人们思想感情共鸣的关键。

剧本在总体构思上，还力求有更开阔的社会性。普通工人共青团员宋巧珍终因遭遇的不幸，而去皈依天主教这一笔，不仅催人泪下，而且更能使人们联想到今天的改革所包涵的历史内容和现实意义。使影片在一定程度上获得了思想的厚度。

但是，这部影片还是不能令人满足。除了剧作结构没有脱离戏剧的框架，仍然是以一个中心事件——与外商签订的合同，能否兑现——为戏核来结构情节，舞台化的痕迹削弱了电影的视觉感染力。更主要的是剧作还没有彻底摆脱意念化的弊端。最为明显的是夏雨这个人物，她纯粹是硬安置在罗心刚身旁的角色，没有卷入矛盾冲突的旋涡。作为一个支持改革的青年形象是苍白的。她如同其他不少平庸影片里出现的现代青年形象一样：服装时髦，风度翩翩，精明能干，对任何事都有见解。当罗心刚还摸不清阻力来自何方的时候，是夏雨提醒他：“中国的经济体制象架庞大的机器，有些齿轮锈住了，咬死了。”实际上是代替剧作者直白地揭示矛盾的症结。这里，如同向改革者罗心刚提出问题一样，之后，一桩桩难题又好似为这个命题摆出的实例。果然，不久罗心刚便对夏雨说：“我现在开始承认你的结论了。”夏雨追问罗：“您后悔啦？”罗坚定地回答：“不。”最后，夏雨又象做结论似地说：“但我相信一个事实，历史总是向前的。”这些警句式的话，没有和人物形象融为一体，说教的味道比较浓。从剧作的整体结构上看，也有艺术功力不足的失误。环绕着改革所设置的花样设计师申华的失业卖冰棍，以及他与宋巧珍之间的爱情纠葛，都显示了企图把现实生活放在更广阔的历史背景上去认识的可取的创作意图。然而，这些情节线与改革的主线没有妥贴地有机地纠葛在一起，于是在情节进展上为了交待这许多故事的缘由，出现了前三分之一结构松散，情节进展缓慢，迟迟不能卷入矛盾旋涡之中的“散神”状态，使罗心刚的性格在前半部无法充分展现，这对于塑造罗心刚来说是个不小的损失。

《在被告后面》提出了更加尖锐的社会问题。一个机械厂厂长为了搞到煤保证生产，竟然是每走一步都要跨越意料不到的各种障碍，甚至不得不违心地在“关系网”中周旋，尖锐地揭示出改革几十年形成的不合理的企业管理体制的必要性。剧本的思想立意以其严峻性，显示了它的现实警策性。从完成的影片可以觉察到作者对庸俗的关系学，对一切不良社会现象的焦虑和激愤。厂长李江川找煤的全过程也即是一桩桩一件件不正之风大暴露的过程——煤矿、铁路分局、交通大队、电业局、税务局、银行，一股脑蜂拥而至，

卡住了机械厂的脖子。剧本对于这些现象的揭露是真实而犀利的。

这个剧本也同样表现出意念化的毛病。编剧曾写文章说：“光明面与阴暗面并存，光明要扑灭阴暗，阴暗要吞噬光明，二者展开殊死的搏斗。终于，光明面一点点，一步步战胜了阴暗面……这就是我们创作时的思想底色。”

（《复方X光机》文艺报84年第4期）对于我们的现实生活作如是的认识和把握是符合客观实际的，可惜的是李江川在影片结尾处，那一派抵制不正之风的宣言，离开了人物所处的具体环境。在四面楚歌的情况下，他的决心给人以空洞的感觉。他固然能够豁出一切为了抵制不正之风用汽车运煤，而不受铁路局的要挟，可是长此下去，他又如何能抵挡煤矿的勒索呢？正是因为剧本在这之前没有用具体的形象表现出光明的势头，所以李江川的宣言成了作者思想意图的宣讲。剧本的情节基本是依靠人物的对话来推进，过多的对话妨碍了电影造型的可能性。李江川经历的痛苦、焦灼、烦恼仅只是在一般性的叙述情节中表露。剧本为主人公提供的富有个性的形象特征比较单薄，没有能为李江川的银幕创造提供丰厚的视觉基础。呈现在观众面前的李江川基本上是一个思想的意念。因此，《在被告后面》和《血，总是热的》同样具有为改革呐喊的激情，但是，前者在艺术感染力上却有逊色。

纵观改革题材的影片，“问题”剧居多，作者希图通过正面揭示“重大社会问题”来反映改革生活，甚至以问题的尖锐性获得喝采。对于生活本身思考得多（《在被告后面》的作者对生活的感受很深，甚至剧本中的主要人物都有生活的原型），而对于艺术的典型化却思考得不够，缺乏足够的艺术酝酿和充分的审美把握。可以说，在这类影片里比较普遍地存在着直白地描写生活直感，即只是提出问题，写出事件和矛盾。例如：《最后的选择》固然触及了一个选择接班人的重要问题，可是也正由于用大量的笔墨写问题，而削弱了对于老共产党员省委副书记陈春柱和有魄力的改革者徐枫的性格刻画，失去了剧本有可能达到的思想艺术高度。在银幕的表达方面，仍然停留于对话为主的叙述方式，并没有把原小说中的文字形象确切地转化成富有具象感的银幕形象。这是目前在小说改编成的电影剧本中比较普遍存在的弱点。为了说明某一社会问题，编造情节的现象并不为个别。在这样的影片里，人物常常成了表达某种意念的符号；人物生活的逻辑和性格的逻辑成了似是而非，可有可无的东西。甚至不分场合让人物迫不及待地宣讲题旨，这更表明了随意性主宰了人物的心理和行为，使人物流于概念化和抽象化。这样的剧作类乎政治宣传品。至今为止，在银幕上改革题材还没有深入到去反映改革在人们精神深处，引起的心理变化和各種社会观念的变化。

简而言之，改革题材的电影剧作，在艺术构思上显得僵化，出现了一般化的矛盾模式和非艺术化的构思程式。要提高此类影片的质量，需要冲破创作思想上的各种框框套套；冲破思想意念与艺术形象之间不平衡的现状；冲破仅仅满足发现一个敏锐、时代气息强的主题，而忽视人们对于艺术欣赏的审美需求。

奔腾沸扬的社会生活以极其无比的丰富性和多样性，向银幕展现了广阔的天地。为什么一定要正面描写改革事件本身或改革的过程？为什么一定要径直写改革和反改革两种势力的针锋相对的斗争？为什么一定要塑造一个理想化的改革者？我看《路》选择的反映生活的角度就不一般。它用朴素得近于生活的笔调描画了一幅北京知识青年奋斗的生动图景。它在话剧《金子》表现待业青年出路问题的主题上扩展开来，开凿下去，求得了新意。这里很

少宣讲大道理，很少概念化的图解，只是通过行云流水似的平凡情节，写了秋华等七个待业青年在“两年不招工”的情况下，自己组成“联社”。“联社”如同一株柔弱的小苗，风风雨雨不断袭来，一连串的坎坷使秋华他们不断悟出教训。为了把“联社”巩固下去，逼着她想出了计件工资，干外贸合同的办法，从而改革了分配制度，促进了生产力发展。“联社”终于发挥了空前的活力，成了国营厂的劲敌。从剧作上看，它找到了恰如其分的、比较富于表现力的视觉形象。无论是青年们聚在一起吃涮羊肉；还是在那又暗又矮的地下室车间里劳动，或是在他们居家过日子的小胡同、大杂院里……都能通过视觉形象的不断积累，从容不迫地展现青年们的情绪、思想和时代烙在他们身上的痕迹。《路》直奔主题的成分比较少，它在表现几个待业青年的命运中，自然而然地接触到我们国家现存的经济体制的弊端；它在表现待业青年在社会大熔炉里冶炼、成长，进而主宰自己命运的过程中，透露出改革的必然趋势。它体现的思想锋芒和深度，实实在在地揭示出新生活的发展趋势，从这个意义上说它写改革已经跃上了一个新的境界。十分令人惋惜的是，由于剧作对于人物形象尚缺乏良久地、深入地酝酿和艺术地再现，而削弱了这部影片感染力。

另一部表现待业青年生活的《大桥下面》，朴实无华的富于人情味的生活流程，使它对于生活的捕捉和提炼与《路》有异曲同工之处。甚至可以说《大桥下面》在人物关系，情节提炼和人物心理、情绪的刻画以及银幕造型上都显示出比《路》更为完美而成熟的艺术功力，尤其是影片的前半部分。个体户秦楠虽然有营业执照，也有剪裁、缝衣的好手艺，可是她连一个摆缝纫摊的立锥之地也不易找到，她不仅没有社会地位，没有经济保障，而且还需默默地忍受着心灵的创伤，既照顾父亲，又思念寄养在外地的幼儿。这不幸的命运勾画出八十年代待业青年的困境和苦闷，从而揭示的矛盾是很有社会性的。然而，秦楠和高志华两个个体户青年碰在一起后，爱情的纠葛没有继续把这一富有典型性的矛盾深化下去，反而一味地纠缠在秦楠和私生子身上。这样的情节构思倒把已经提出和正在展开的一个比较深刻的社会矛盾回避了。当然，这么说绝不意味着影片不可以转向伦理道德主题。问题是剧作者站在怎样的道德观念上来描画 80 年代的青年。倘若秦楠就是在爱情婚姻上失过足，甚至是负有主要责任，难道就不能在人生的道路上重新振作起来并开创新生活吗？为什么先要想方设法说明秦楠是清白的，而后才能获得高志华的爱情？这恐怕是一种比较陈旧的道德观念所致。在这样的道德观念支配下，剧作不仅设计和整部作品很不协调的插队生活的闪回段落，而且硬安置一个概念的人物肖云，用肖云的一番说教做为秦楠重新开始生活并同世俗观念的抗争精神力量。是不是可以认为由于思想的不足带来了艺术上的败笔。显然，结尾处“国家好了，我们就会好起来”成了一句缺乏生气的口号。因为秦楠作为一个个体户青年，她没有在奋斗中改变自己的社会地位，而只是证明自己清白才获得了爱情。影片后部分发生的思想塌陷，反映出剧作在把握个体户青年与社会间的矛盾时，焦点不够准确，有意或无意地回避了社会生活对于人物性格的影响和制约。

由此，我又想到反映部队生活的《道是无情胜有情》。它在反映今天部队生活的矛盾方面，不单是开辟了新鲜而独特的视角，而且通过今天普通军人的军营生活凝聚为准确的焦点。炮兵连连长袁翰探家时挂念连队，归队时又放不下无人照顾的妻女。做为丈夫、父亲，他想转业；做为军人，他又深

知肩上的职责，舍不得离开部队。这个痛苦的历程，正渗透着社会环境、部队对于一个现役军人的磨砺。袁翰面临的矛盾在我军基层干部中颇有普遍性，因此他的内心矛盾以一种概括性的高度，表现出和平时期军人以另一种牺牲精神显示出它的无畏和无私。这也是剧作为影片提供的最为动情，最为深沉的基础。

从近几年电影创作的实际情况来看，越来越多的剧作家更自觉地去追求作品的思想深度，追求反映社会生活的广度。无疑，这是电影文学剧作不断前进的重要方面。思想的深度来自艺术家对于社会生活的深入敏锐的洞察、思考，和独特的思想发现。除了对生活中形形色色的现象和问题的发现，更重要的是对于人的发现，对于人的思想、感情、性格以及人与人之间关系的发现。正象马克思曾指出的作家是“艺术地把握世界”，这不仅道出了艺术创作的真谛，而且极清楚地地区分开艺术家和政治家、哲学家对于社会生活的认识形态。所以，影片的思想深度，绝不取决于反映社会矛盾（问题）重大与否，尖锐与否，也不只在于矛盾提炼得准确程度。至关重要的，是在对于生活整体感的把握的基础上，艺术形象（人物形象）的丰富性、生动性与思想内涵的融合统一。影片的思想内涵不寓于人物形象之中，不管思想立意多么高深也难以具备审美价值。实际上 83 年的不少影片，都显示了作家对于社会生活的并不浅显的思考和发现，以致提出了令人关心的社会问题。但是，对于人物新性格的发现，尤其是对于新时期新性格素质的发现却比较少或肤浅。由于人物形象的单薄、扁平、一般化，从而降低了影片的审美价值，这是不乏其例的。《咱们的牛百岁》以通俗性、娱乐性以及浓郁的北方农村生活气息，受到群众的欢迎。剧本抓住了农村改革后出现的新问题一少部分没有富起来的后进农民怎么办？可是，作者未能从大量的生活素材中捕捉到主人公牛百岁作为新时期的共产党员所具有的新素质和新精神。足见剧作者对于时代、生活的认识和理解，直接关系到对于形象的发现和把握。

《乡音》是一部在艺术上有独到见解的，风格化的影片。导演的艺术匠心，得到了社会的公认。剧本在思想的立意上也有一定的深度。通过小山乡里一对夫妇的极平凡的生活，力图揭示出今天封建的人身依附关系和封建伦理观念仍在桎梏着人们的生活，甚至酿成了余木生一家的悲剧。无疑，以这一思想主旨为中心结构成的影片，是创作者对我国现今社会生活的独特发现和认识，这也是《乡音》的艺术个性。然而，为什么这样具有时代性的题旨，却使人感到影片缺乏时代感呢？我以为其中重要的一点原因，是剧作在“艺术地把握世界”方面比较吃力，人物在一定程度上还是意念的图解物。尽管影片已经竭力作了多方面的弥补。比如，导演在精心构筑的特定场景和气氛中，通过妻子陶春三次为丈夫木生端盆打洗脚水，和陶春多次向丈夫表示“我随你”，以及丈夫一次又一次用仁丹为妻子治病，来向观众暗示在这许多寻常的生活常规下，隐伏着渗入人们灵魂的封建意识。然而，这样的夫妻关系并透露不出时代的印痕。说他们是四十年代或五十年代的夫妻也未尝不可。他们的关系失去了时代界限，历史感和现实感也随之被冲淡。

幸亏在影片里还有油榨房的变化，机器声代替了木撞声；有小镇上隆隆的推土机、大桥和火车进山，才从背景上点染和补救了当今生活的氛围。但是，这些也只能是一种环境的外在渲染。这些富有喻意的和象征性的东西都代替不了对于人与人之间的具体的现实关系的把握和描绘。剧本忽略了（也许是有意避开）开掘社会环境、时代变迁对于人物性格的渗透。抹去或者是



逃避了社会环境对人物性格形成的实际影响，把人物放在一个封闭的几乎与世隔绝的环境中，让陶春只是依照作者既定的意念说话、行动。她的内心，她的思想历程全被一些象征性的东西——那谜语，那瓜藤所代替。于是，陶春这样一个生长在新社会有文化有理想（想长大当教师）的青年，一下变成而今这样温良顺从、循规蹈矩、甘心依附丈夫的封建道德的殉情者，这难免使人感到漂渺而抽象。于是把一个本可以写得血肉丰满的包涵着内在矛盾和农村变化生活内容的人物净化成了筋骨。陶春离开了现实社会的土壤，连“我随你”这句话也成了不包涵现代生活特征的意念。至于剧本中明汉和杏枝这对农村青年对封建观念的仇视，和对全新生活的追求，也因为写得比较概念，并无补于陶春性格的刻画。倘若剧本在人与客观环境的辩证关系上，能够挖掘出陶春复杂的内心世界，那是可以把陶春塑造成一个银幕典型的。因为她的既可爱又可悲，既麻木又对新生活有些微向往的，既受封建观念所害，又自得其乐的性格，在今天我国农村甚或一些城市中是有普遍性和典型性的。也许有些特别偏爱这部影片风格的人，会说那样刻画人物将会改变影片含蓄的、田园诗的风格。我看只有准确、精细地把握住人物形象，风格的追求才有完整的意义。从现在影片取得的艺术成就来看，导演完全有能力在丰富人物性格上，进一步追求风格化。更何况风格是因内容而决定的。思想的深刻性唯有寓于人物形象这个艺术实体，才能获得审美价值，才有艺术的魅力。

确实，在塑造血肉丰满的，富有个性的人物形象方面，近几年我国电影文学剧作的步子迈得不大，进展比较慢，这直接影响到影片思想、艺术质量的提高。即便象很有份量的传记片《廖仲恺》，从历史的真实和人物思想感情的时代感上都十分讲究，它是一部具有文献性的历史传记片。重大政治历史事件与一批知名的历史人物，得到了真实的再现，确有一定的认识价值。我国民主革命时期的先行者——廖仲恺的精神、品德、人格都得到了展现。然而，作为一个艺术典型，一个活生生的人，他又显得有些呆板、平面了，缺乏动人心弦的笔触。使人感觉到剧作比较拘谨，没有在开阔的历史背景下，发掘和再创造出廖仲恺除了革命信念和社会活动之外的个性因素。在艺术的想象和虚构方面是有欠缺的，廖仲恺缺少类似列宁形象在《列宁在 1918》、《列宁在十月》里的生动性和独特性，以致那些让人看过就永远铭刻在心的生动细节。从这个意义上看，《廖仲恺》历史教科书的味道多于艺术的味道。

回想一下吧，在 83 年的影片中有多少让我们至今还能情荡神摇，难以忘怀的人物典型呢？是罗心刚、廖仲恺、盘老五还是袁翰、秦楠？这些人物只能说是在银幕上站立起来的有一定特色的人物，还称不上是艺术典型。我们从银幕上看到的更多的是《青春万岁》、《十六号病房》、《我们的田野》、《不该发生的故事》、《女大学生宿舍》里，一伙又一伙的群象。他们虽然带来了这样或那样的生活信息，给予人们某些思想的启示，但这些群象并不是能被区分得很鲜明的“这一个”，还是类型化的人物居多。这样怎能掀起人们的心潮？电影对于生活的概括，对于生活的反映，主要是通过刻画人物，塑造性格。没有鲜活的，带着时代芳香的人物，作品的思想、风格、情调从何谈起？尽管对电影的要求各式各样，但是无论是戏剧式的，散文式的，还是纪时性的、诗化的，都难以离开人物。人物性格才是电影的生命所在。

斯坦尼斯拉夫斯基曾对戏剧指出过：“‘一般’——这是使戏剧招致毁灭的可怕字眼。”现在借来警诫我们的电影，我看也不无道理。艺术最忌“耳音面熟”的旧调重弹，最忌给人以“似曾相识”的感觉。艺术最需要独辟蹊

径，最需要创新。我们的银幕上“一般”的作品实在不少。银幕正在如饥似渴地期待着剧作创造出如同生活一样丰富多彩的内容、形式，期待着剧作创造出崭新的艺术典型。

## 从“小年”想到的 ——儿童电影的几个问题

秦裕权

据统计，1982年生产了儿童片12部，是儿童电影的丰收年；1983年生产了儿童片6部，是儿童电影的“小年”。从这个情况，可以明显地看到，我们儿童片的生产还很不稳定，在影片的数量和质量上都还存在一些值得探讨的问题。下面，就想说几点我的粗浅看法：

### 一、重视

据我的观察和判断，我们大多数电影艺术家、理论家和有关领导同志，是不大重视儿童电影的。如果我的这个观察和判断不对，我倒希望有更多的事实来否定我这个观察和判断，那么，这将是儿童电影的一个福音。

值得注意的情况倒是有的：记得，当1982年的丰收到来的时候，人们在各种座谈会上，对儿童片的盛况，的确有过热烈的称赞，有过衷心的祝贺。但是，事情似乎也就到此为止了。在那以后的日子里，在对其他影片的创作状况进行更深入的研究、探讨的时候，我们却很少再能看到、听到人们对儿童片创作的得失作进一步地研究、探讨了（丰收之年，尚且如此，其他时候，就更可想而知。因此，在今年我所接触到的一些有关电影创作的座谈会上，就更少有人把话题转向儿童片问题了）。这是一个实际情况。

另一个情况是：我们的中国电影出版社，历年来出版了不少电影理论著述，其中包括纪录电影、科教电影、美术电影的专门论文集子；但是，却一直没有出版有关儿童电影的论文集子，并且，在最近两年的计划中，也没有这方面的选题，可以说，这是一个明显的空白。是出版社不愿意出版吗？不是的。主要的原因在于缺少这方面的研究、探讨，缺少这方面的文稿。

再一个实际情况就是儿童片创作队伍的状况。我们还没有一支可以保证年年如1982年那样丰收的儿童片创作队伍。虽然，北京儿童电影制片厂已成为一支基本队伍，但他们的拍片能力是有限的。其他散处各厂的偶尔从事儿童片创作的同志，则往往有一种“客串”的性质。他们在某种机遇的情况下，拍摄一两部儿童片，过后就可能洗手不干了。因此，可以认为：缺少一支足够强大的、专心于儿童片创作的队伍，是造成儿童片“小年”的一个重要原因。

要想使儿童片创作获得更多的丰年，减少一些“小年”，必须重视并解决上面说到的问题才行。首先，是要建立起一支热爱并潜心于儿童片创作的队伍，才可能更有效地提高儿童片的数量和质量。

有一句印度格言说得好：“告诉我你怎样教育孩子，我就知道你心里想什么！”的确如此，怎样培养、教育下一代，是一块对人们的理想和心灵的试金石。为此，也可以说：告诉我你怎样对待儿童电影，我就知道你心里想什么！

### 二、开阔思路

1983年的几部儿童片，在选材和基本构思上还是比较好的，比较注意了把握少年儿童的特点。但是，我觉得，从我们整个儿童片创作的状况来说，我们的创作思路还应该更开阔些。

影片《扶我上战马的人》，描写抗日根据地一群被称为“八大金刚”的小调皮鬼和彭总的关系，表现彭总对他们的教育和关怀，以及他们如何得以骑上彭总的大白马……这些内容是很能吸引孩子们的。因为，孩子们对于革命战争时期叱咤风云的军事将领人物，总带有一种由衷的尊敬感和一种由于尊敬而产生的神秘感。他们或者只是从书本、图片上知道一点这些将领的功勋和事迹，或者只是从下军棋和游戏中知道“总司令”的地位和作用，或者，他们在打闹嬉戏时也许还自封为“总司令”。可是，总司令到底是怎样一个人物呢，尤其是，他对待孩子们又是怎样的呢，这都是孩子们很想知道而又知道得很少的事情。正是从这一点来看，《扶我上战马的人》的选材是适应了少年儿童的心理特点的，它是我国银幕上第一部以革命战争中的将领人物与孩子们的关系为题材的儿童片。影片中描绘了战争年代的孩子们所独有的、今天的孩子们再也不可能身与的饶有趣味的的生活情景，蕴藏着几乎所有的孩子们都心向往之的扛大枪、骑大马之类的诱惑力。应该说，这些内容都很可能吸引住孩子们，受到孩子们欢迎的。可惜的是，影片虽然名为《扶我上战马的人》（从这个片名可以看出，创作者是有着重刻画彭总形象的意图的），但在实际创作中，却没有精细地塑造好这个人物形象。这一点，不能不认为是作品在总的构思上的一个弱点或差池。

《小刺猬奏鸣曲》描写几个不同国家的孩子之间的纯真的友谊，也是一个很新颖的题材和构思。创作者们描绘了一个小白人，一个小黑人，还有一个和我们一样的黄皮肤的小胖墩；那小白人和小黑人不仅各有各的外貌和性格特色，而且一开始说的是外国话，到后来，却和我们的小胖墩一样，说起中国话来……就这一人物上的安排，便已经有可能引起孩子们的浓厚兴趣了，更何况，创作者们还把一批有趣的小动物和无限壮美的大自然引入了影片之中呢！在郁郁的树林中，在清清的河水边，在碧绿的田野里，一个由小刺猬贯穿起来并辅之以小乌龟、小松鼠和小黄鸟的欢乐故事，应该说，也是很有它令孩子们赏心悦目的新颖、独到之处的。这样的国际间孩子们的友谊题材，虽然过去曾有过一部《风筝》，但那主要是描绘十来岁的少年们的；《小刺猬奏鸣曲》这样描绘学龄前幼儿的国际友谊的作品，在我们影坛上，同样也是第一部。

获得第四届金鸡奖的“特别奖”的《候补队员》的长处，则在于它选择了小小武术队这一新鲜的背景来反映孩子们的的生活（难怪有同志给它一个别致的称呼：儿童武术片）。孩子们日常生活的最有表征性的特点之一，就是摔跤打斗、活蹦乱跳。影片选择业余体校、小武术队的活动为主要内容，就很有利于表现孩子们的朝气蓬勃、生龙活虎般的活泼性格和生活特点。从这一点可以看出，创作者们是注意到了儿童片的特点的，在选材上是颇有独到之处的。反映儿童生活的这一领域的影片，在我们的儿童片创作中，也是第一部。

让一只真正的小熊猫说起话来，则是《熊猫历险记》选材和构思上的最显著特点。而这一特点，又正是建立在创作者们对儿童心理特点的研究和把握上的。人们普遍地看到，在日常生活中，几乎所有的孩子都喜欢跟自己的玩具或小动物说话。《熊猫历险记》的创作者，正是观察到并把握住了这一

特点，才大胆地作出了现在影片的这种处理（请注意，让一只真的小动物“说话”，在我们所看过的影片中，似乎也是第一部），才大胆地以极现实的手法，处理了这一按童话的特点来构思的作品。由于这部作品很好地注意了儿童特点，我想，它将会获得比较多的小观众的欢迎。

这样看来，上述几部儿童片在选材构思上都是比较新颖和各具特色的，这一点是很值得重视，它说明我们的儿童电影创作者，已经逐步探索并掌握到自己这一行当的创作特点和某些规律。这一点也是很可喜的，因为在这个基础上，就有可能创作出更好的儿童片。

正是在有了这一可喜的基础，却又出现了“小年”的情况下，我觉得就有必要、有条件来谈一谈儿童片的创作思路问题了。

请回想一下，解放以来，我们儿童片创作的主要（不是全部）思路是怎样的？

我觉得，我们有两个鲜明、主要的思路。我把这两个思路称为“小英雄思路”和“好孩子思路”。“小英雄思路”的主要特点是在儿童片创作中努力塑造战争年代或某种尖锐斗争中的小英雄形象，使他们成为孩子们学习的榜样。从《鸡毛信》、《红孩子》、《小兵张嘎》、《闪闪的红星》到后来的《两个小八路》、《鹿鸣翠谷》、《十天》等等，都是这一思路的体现。

“好孩子思路”则主要体现在描绘现实日常生活的儿童片中，这些影片的主题思想主要是教育孩子们要树立集体主义思想，克服个人主义思想；要团结，要互相帮助；不要骄傲，不要嫉妒……等等。就是要好好学习，天天向上，要改正缺点，做一个好孩子。在形象创造上，这类影片往往着重描绘一些具有模范行为的好孩子形象以及描绘某些有缺点的孩子如何改正自己的缺点，和好孩子共同前进等等。大部分现实题材的影片，基本上都没有离开这一思路。

必须明确肯定：上述的两个思路是好的，是符合于我们要把孩子们培养成社会主义新人、培养成共产主义接班人的总思路的。在这两个思路指导下创作出的影片，绝大多数也是健康的，有益于孩子们的影片。

我现在想说的是：在符合于我们的总思路的前提下，在我们的总思路的指导下，我们的创作思路，还可以更开阔些。不仅在题材上要开阔，而且主要在思路、认识上要更开阔。

我觉得，不论是培养小英雄也好，好孩子也好，社会主义新人也好，共产主义接班人也好，都不能只满足于某种直接的楷模式或训戒式的教育。重要的是在于通过各种手段，潜移默化地、春风化雨般地培养孩子们具有广阔的胸怀、坚强的意志、纯洁的心灵、高尚的情操、乐观的气质、明朗的性格……从而同时树立起对祖国、对人民、对生活的爱，树立起崇高的共产主义理想。

因此，我认为，我们儿童片描绘的生活面应该更广阔些；内容要使孩子们感到更快活些；形式和风格要更多样些。

关于描绘的生活面广阔些，我只想提一个建议：希望我们的作品不要过多地囿于描绘城市儿童生活和学校生活，而要放眼更广阔的农村和广阔的大自然。具体点说，我希望儿童片的创作和表现我们伟大祖国的壮丽山河更好地结合起来。不论拍游记片也好，童话片也好，科幻片也好，历史片也好，现实题材的影片也好，都请更多地把我们的孩子们放到祖国广阔而壮丽的山河中去！请把我们的壮丽山河作为我们儿童片的一个巨大的“角色”，一个无所不在的重要“形象”。

长江、长城，黄山、黄河，在我们许多成年人心中，的确是重千斤的。为什么？就因为在我们这辈人心中，与长江、长城，黄山、黄河有着千丝万缕的联系，有着各种历史的、地理的、民族的、个人的感情牵连，因而它们几乎成了我们的血肉和感情的一部分，因而一提到它们，我们的心中就容易激荡起如山峦起伏、波涛汹涌般的感情！但是，在我们的孩子们心中，它们同样是重千斤的吗？我们又如何能使它们在孩子们心中，也同样是重千斤的呢？这就需要让孩子们从小就逐步认识和理解我们的长江、长城，黄山、黄河，就需要有长江、长城，黄山、黄河本身的悲壮历史、雄伟气势、秀丽景色以及为它而献身的勤劳、勇敢的人民形象对孩子们的熏陶！为什么《义勇军进行曲》《黄河大合唱》《松花江上》这些歌曲曾经那样激励过我们，至今也仍然使我们不忘？其原因之一，也在于它们借助了长城、黄河这样能激动我们的心弦的、壮丽的祖国山河的形象，在于它们借助了那叫人心醉而又心碎的“森林、煤矿，大豆、高粱”和那“无尽的宝藏”的形象。只要大家注意到这一点，我想大家是会更加注重这一思路的。当然，一种思路如何化为许多艺术作品，那还需要儿童电影创作家们进行艰苦的努力。

关于内容要使孩子们感到更快活些，这一点我是有感而发的。我们中国的儿童文学作品，历来就以批评、教育甚至训戒儿童的内容居多，因此往往严肃有余，活泼、幽默、快乐不足。至今也仍然能看到这种思路的影响。在我们的儿童电影或其它儿童文艺作品中，从某一教育概念或某一哲理意念出发去编造故事，因而有相当浓厚的说教气息的枯燥乏味的作品，还是并不少见。当然，这类作品，对孩子们并不是完全没有好处，但是，孩子们看这类作品或影片，往往感到不高兴、不快活！这一点，你只要接触一下孩子们，听听他们的反映，就清楚了。说实在的，我们还很缺少能使孩子们尽情欢乐、心旷神怡的作品。

但是，不论为了教育孩子们也好，为了孩子们的身心健康也好，文艺作品要起到好作用，首先就得要使孩子们喜欢，使他们快活。“寓教育于娱乐之中”，这提法当然是正确的。但这个提法，几乎可以适用于我们一切为人民服务的作品。对于儿童电影来说，我觉得还可以把“乐”字放到更重要的地位，把“乐”字放到前面，可以提倡“乐中有益”。“乐而有益”。

我们有些人喜欢吓唬、训斥甚至打骂孩子。这是造成某些孩子怯弱和自卑性格的主要社会思想原因之一。没完没了的吓唬和训斥，甚至会影响一个民族的心理和性格。吓唬和训斥，只能损伤孩子们的自信心、独立创造精神和活泼向上的天性，只能促使孩子们过分谦卑或麻木不仁，而不会有什么积极作用。

作为作家、艺术家如果想居高临下地寻找孩子们的缺点或弱点，并吓唬他们一顿，训斥他们一顿，那的确太容易了！但是，一个作家、艺术家要发现并表现出孩子们心灵中的美好的东西——天真、活泼、倔强、自信、乐观、向上、友爱、赤诚、创造精神、独立生活能力、幽默感和同情心等等，却是很不容易的了。那需要我们在心灵上、在创作过程中都要作出很大的努力。

为此，我的又一个具体希望就是：请大家作出更多的努力，多创作出一些能反映和鼓舞孩子们的勇敢进取精神的和活泼、乐观、自信精神的作品。

从这里，我又联想到儿童片在风格和样式上也要有一个开扩。我们的儿童片，大多数是正剧片，我想，这与上面说到的创作思路不无关系。但是，儿童生活的“本性”，却不是正剧性的。孩子们的生活中，很富于喜剧和闹

剧因素，而我们的儿童片，却很少有喜剧片或闹剧片，这一点，真叫人纳闷！至于其它风格、样式的作品，如孩子们喜欢的科幻片、童话片、探险片以及象《红气球》《白鬃野马》那样的抒情而有趣的影片，就更少了。也许，这与我们儿童片生产的数量还比较少有关系，但是，我想，越是数量比较少，就越是要注意风格样式的多样才好。

儿童片创作的数量不多，质量不高，原因是很多的。我觉得其中创作思路的问题是一个根本性的问题。思路打开了，认识更明确和深刻了，就可能更快地打开儿童电影创作的局面。

### 三、人物形象塑造

在 1983 年的几部儿童片中，由于导演和摄影的比较注意儿童形象的创造和小演员的运用，在儿童形象的创造方面，是有不少值得称赞的地方的。不论是《扶我上战马的人》《小刺猬奏鸣曲》还是《候补队员》，都可以看出，导演和摄影师，不再是要要求小演员机械地按照自己的安排去做戏，而是努力去追随和适应儿童形象和小演员的特点，从而使儿童形象不再是扭捏、造作、呆板、木然的了，而显示出各自的活泼可爱的特色。

《扶我上战马的人》中的“八大金刚”，一群捣蛋鬼。在造型上，八个不同年龄和个性的小家伙，个头、脸蛋、姿态、表情、动作，都有各自明显的特点。一些场面，如骑驴、爬树、打闹、逮兔子、从高高的土坡上滑下来、在泥塘里打滚、从水里救人、骑马奔驰等等，对于儿童演员来说，都是很难掌握和处理的。但现在看来，都基本上是处理得自然、生动、富有生活气息、时代气氛和地方特色的。一幅抗日战争年代西北敌后根据地农村儿童生活的风情画很明朗地展现在我们眼前。那个年代和那个地区的儿童的粗犷、朴实、风趣的特色，跃然于银幕上。这些，都包含了导演、摄影师和其他人员的不少创造和辛劳。

摆在《小刺猬奏鸣曲》的导演和摄影师面前的难题之一是要拍好三个不同国籍的学龄前孩子的戏。拍儿童的戏一般地说要比拍成年人的戏困难，拍学龄前幼儿的戏就更难；拍中国孩子的戏困难，把三个不同肤色、不同国籍、不同语言的幼儿弄到一块儿演戏就更困难！但导演和摄影师由于注意到了适应儿童演员的特点，注意尽量减少人为的做戏安排，因而三个小主人公的形象和一些场景的拍摄都显得颇为生动、自然。丹麦小女孩婷卡的文静而活泼、娇柔而不纤弱，幼稚而又显示出智慧的外形和个性特点；赞比亚孩子鲁蒙托的朴实、憨厚、倔强，颇为诙谐的表情，一定程度的舞蹈性习惯动作；中国孩子豆豆的淳朴、聪明、懂事、敦实等个性和外形特点，都比较鲜明地表现了出来。从影片的拍摄上来看，能做到现在这样，应该说是难能可贵的了。

《候补队员》中的儿童演员，尤其是小主角刘可子的戏，拍得活泼、自然、流畅，镜头运动富于生活气息，构图不显雕凿。这一优点，显示出导演和摄影师是进行了努力的追求和探索的，并且取得了较好的成果。

《熊猫历险记》的一个特殊的困难在于对小熊猫的掌握和拍摄。现在影片中的小熊猫，简直象是一个颇有性格特色的孩子：神气十足、脾气十足。它在影片中有动作、有姿态、有“表情”、有“语言”，这些动作、姿态、“表情”和“语言”又恰当地表现出它在不同情境下的“思想感情”！这，决不是一件轻易能做到的事情。这需要创作者尤其是导演和摄影师事先有一

个周密而灵活的设想，然后，通过灵敏的捕捉、细心的安排和耐心的等待来拍摄出小熊猫的各种动作、姿态和“表情”，然后再配上恰切的“语言”，这样，一只憨态可掬、神气引人，能使孩子们感到可爱、可亲、好玩的小熊猫形象，才算被创造出来了。《熊猫历险记》的导演、摄影师在处理动物“演员”上的努力和成功，在我看过的有动物“演员”的影片中，是堪称上乘的！

上述情况，表明我们儿童片中的儿童形象的描绘、创造，有了可喜的进展。相形之下，儿童片中的成年人形象的塑造，则仍然是一个有待努力解决的课题。

作为艺术作品，儿童片中不仅要努力塑造好儿童形象，而且同样要努力塑造好成年人的形象。儿童片中成年人形象塑造的成败，不仅影响一部儿童片的艺术完整性和思想深度，而且将影响小观众对生活、对社会、对长辈们的认识，影响影片的社会效果。儿童电影创作中的这个问题，我们一向较少有人关心和议论，现在是应该提到议程上来了。

上面说到的几部影片中，除《候补队员》中的武术教练还给人留下了比较清晰的印象以外，其它片中的成年人，如爷爷、爸爸、妈妈、老师、革命前辈、捕捉熊猫的贪婪的坏人等等人物，都没有塑造好，有的甚至不过是某一称呼或概念的符号式的化身而已。

最令人惋惜的是《扶我上战马的人》中彭总的形象没有塑造成功。从片名看，创作者是意图着重描绘这个人物的，但由于没有把握好而基本上失败了。影片中彭总形象没有塑造好的主要原因，在于没有把对彭总的描绘与对孩子们生活的描绘很好地和谐统一起来，使得影片中的彭总基本上是与孩子们的生活相游离的。而儿童片中的成年人形象如果与儿童生活相游离，那就象鱼儿离开了水一样！在影片中，一直到第六本（全片共八本），彭总才开始与孩子们在思想、感情上有所交流，才开始了解到孩子们心中的“秘密”，这实在太晚了。在彭总与孩子们有所接触的地方，对彭总的描绘也缺乏生动的情节、动作和语言。因此，彭总的形象，很缺少能使孩子们感到尊敬和有趣的亲切感。这样的形象，是很难激起孩子们的感情，为孩子们所喜爱的。关于彭总形象塑造的不足，我另有文章作了一点分析，这里就不重复了。在这，举一个儿童片中的成年人形象塑造得比较好的例子，来作为一个反衬，我想，也许会对我们有一定的借鉴意义的吧——

在由苏联舞台剧改编、北京电影制片厂摄制的影片《以革命的名义》里，有一场列宁和两个孩子（瓦夏，15岁；彼加，11岁）打交道的戏。地点是在列宁的办公室，孩子们来见列宁。这里有几段小情节是十分精采的。

刚见面，瓦夏就向列宁介绍彼加的情况。在说到彼加正在研究马克思的时候，列宁高兴地说：“，真了不起！咱们两个人可真是难兄难弟，都吃过社会革命党的枪弹。怎么样？现在还疼吗？”在这里，列宁主动提起彼加曾被社会革命党打伤过这一事件，并把彼加称为难兄难弟，问他还疼不疼，这不论对剧中人彼加还是小观众来说，都是显得十分亲切、幽默、机敏而有趣的。不仅如此，这句话还可以激起彼加的自尊心和自豪感，不但对他是一个鼓舞，也可以促使他更无拘束地接近列宁，互相交谈。

接着，列宁要孩子们坐下来谈谈。列宁说：“现在让我们好好谈谈，谈谈你们的生活怎么样？（对瓦夏）我和捷尔任斯基有个缺点，总喜欢东问西问的……”且不说列宁这话是多么平易、亲切，这“东问西问”四个字，也是有来头的。那是在影片开始不久，列宁在小树林旁边见到瓦夏和彼加时，



彼加曾经对列宁抱怨：“我们以为你们跟他们一样哪，他们光问我们妈妈在哪，爸爸在哪？可等我们向他们要一块面包，他们就说，走开，象你们这种要饭的有的是……既然这样，干嘛要东问西问呢？对不对？”现在，列宁旧事重提，并把“东问西问”这个孩子们讨厌的东西，说成是自己的缺点，这就一下子便和孩子们站到了同一“立场”上，有了“共同语言”，因而就会使得孩子们对这个爱东问西问的人反倒感到放心了，反而使他们（还有小观众们）感到更亲切、随和了。

往下，孩子们谈到了要上前线去。孩子们说他们很恨反革命，如果一定要他们满十七岁才上前线，到那时，“战争早就结束了，一般地说，共产主义在全世界都要胜利了！”

列宁和捷尔任斯基不可能用辩论或教训来降服这两个顽强的小家伙。他们三说两说，就说到比力气，扳腕子上面来了。于是，列宁就跟彼加比赛扳腕子。假设列宁是前线的一个敌人。

开始，列宁装作要输的样子，让彼加往下压自己的手，瓦夏甚至高兴得叫了起来。但是，马上，列宁反攻了。这时，列宁说：“你瞧，实际上并不是这样，它毕竟还有力气，它这不就开始赢了吗？它的敌人的手是一个十一岁小孩子的手，还没有力气……结果怎样呢，资本家占了上风！”说着，使劲把彼加的手按倒在桌子上。

彼加说，“他应该让我一点，他比我大呀！”

列宁说，“普通玩玩可以让，可我们现在说的是正经事！资本家到底是赢了！难道我们能让他们赢吗？唔，不行！”

这样，瓦夏只好答应说：“好吧，我们等到十七岁！”当然，彼加仍然坚持：“不！十五岁！”

这一小段情节，很富于动作性，很有性格特点。影片描绘列宁以十分亲切、形象、有趣的方式教育了孩子们，既生动活泼，又意味深长，这就不仅富有教育意义，而且很好地刻画了列宁。

再往后，就是那段关于马克思和列宁写的书到底是谁抄谁的问题的十分有趣的对话，那是凡看过影片的人都不会忘记的，这里就无需引述了。

在上述不到一本片子的篇幅里，列宁和孩子们谈的，都是些大事情：谈敌人，谈上战场打仗，谈马克思和列宁的书，此外他们还谈了过去和未来；可是，它不仅一点也不枯燥，一点也不难理解，一点也不带说教味、训斥味，相反，却显得十分亲切、好懂、有趣、深刻……一句话，它既生动地、富有性格特色地描绘出了一个革命领袖的形象，而且也很好地注意到了儿童戏剧、儿童电影的特殊要求，使其中的成年人形象和小观众的思想、心灵很亲密地交流起来，使得孩子们容易理解，容易接受。而这，正是这部影片和其中的列宁形象令人经久难忘的一个重要原因。

将此与我们的某些儿童片比较一下，我们会进一步感觉到，儿童影片中成年人形象塑造的问题，实在是一个亟待我们很好地加以探讨、研究的课题。

#### 四、悬念、情节

不大讲究悬念和情节，我觉得也是上面提到的几部儿童片颇带共同性的问题。

当前，人们比较热衷于谈论电影的“非情节化”，“散文化”，而谈论悬念、情节之类的问题，也许会被认为是一种陈旧的论调了。这个问题，从整个电影创作来说如何看待，在此暂且不论，但就儿童电影来说，我却仍然觉得是应该特别讲究悬念和情节的。这一点，是由儿童电影的服务对象的特点所决定的。由于少年儿童智力和心理的特点，他们在黑房子里观看电影的耐性远远不如成年人，一切不能吸引住他们的影片，都不能使他们安安稳稳地在影院里坐上一个半小时。不能吸引住小观众的影片，哪怕它的思想内容再好，也难于收到应有的效果，创作者们的劳动，在相当大的程度上要白费。

吸引住孩子们，当然也可以有各种办法，不可能开出现成的药方。但是，只要考虑到孩子们好奇、兴趣广泛、求知欲强、活泼好动、富于幻想、冒险和进取精神等等特点，注意到具有扣人心弦的悬念和引人入胜的情节影片普遍地受到孩子们欢迎这一事实，我们没有理由不讲究悬念和情节了。

许多好的儿童片，其中的小主人公几乎都处于一种令人十分关注的情境之中，作品对小主人公的描绘和情节的安排，往往都包含着某种令人特别关心的冲突，小观众对于作品中的冲突到底如何发展，解决，小主人公的命运到底将如何，会产生一种强烈的关切感和期待感，从而被紧紧地吸引着急切地要把影片看下去。甚至，他们还往往把自己也置于那种冲突和情节之中，和小主人公们“共悲欢”“同命运”，产生深切的共鸣，并从中得到生活的教益、美的享受和精神的陶冶。这样的效果，是不能不使人羡慕的。

但是，1983年的几部儿童片，都没有能达到这样的效果。

《扶我上战马的人》中，倒是有一个能不能骑上小白马的悬念，但是，它在影片中的作用时有时无，缺乏对小观众的强烈吸引力，加上情节松散，就很难把小观众引入影片所描绘的情境之中。《熊猫历险记》也注意了悬念的设置和情节的安排，但影片的后半部分，小主人公和小熊猫受到大蛇攻击、被吃人花吃了进去又逃了出来以及掉进泥塘里等等模拟某些好莱坞探险片的十分陈旧和一般化的情节，则显得人为而虚假，并且和整部影片的格调也不甚协调。小观众们一看就知道是假的，就达不到吸引小观众的目的了。《候补队员》的前半部分还好，但到了后半部分（刘可子被吸收加入武术队之后），却生硬地加进了因父母不能调到一起生活，母亲大发脾气，可子被打而出走，于是惊动老师和四邻，在风雨交加之夜，满处寻找可子等等一连串在许多影片中都见到过的十分一般化的“悬念”和情节，不仅离开了对小主人公形象的进一步描绘，也与整部影片的旨意和格调不相吻合。上述这些不讲究悬念、情节的状况，必然会削弱小观众对这些影片的兴趣。

当然，也并不是说有了情节，有了悬念就有了一切，也不是说一切曲折离奇的情节和叫人提心吊胆的悬念都会使孩子们喜欢。儿童电影的情节和悬念仍然要有自己的点。

这特点，仍然还是要切合儿童的智力和心理的特点。象《豺狼的末日》那样的带有强烈的政治色彩的、阴谋活动能否得逞的情节和悬念，象《蝴蝶梦》《人证》《沙器》那样的具有复杂的心理、感情纠葛的情节和悬念；象《基度山恩仇记》那样错综复杂的报恩、复仇的情节和悬念，便是不符合儿童（尤其是低年级儿童）的智力和心理特点的，是儿童们不容易理解，从而也很难引起他们的关心和共鸣的。

下面，我想也列举几个大家都熟悉的例子，来强调一下应该讲究悬念和

情节的问题，同时也作为我们的借鉴。

《爱的教育》（意大利，亚米契斯著）中的最吸引孩子们的名篇《万里寻母记》（日本人根据这一作品改编的电视片叫《三千里寻母记》，正在我们的屏幕上播放）的情节和悬念，对于儿童心理的把握，具有十分鲜明的特点。作品写的是意大利热那亚一个工人家庭的孩子马尔可，因为家里遭了一连串的不幸，弄得债务累累，贫困不堪；母亲为了尽快摆脱困境，不得不远渡重洋，到阿根廷布宜诺斯艾利斯的一个富人家当佣人。一年以后，有一次母亲来信说身体有些不舒服，此后就再也没有她的消息。于是十三岁的马尔可便决心飘洋过海到美洲去寻找为家计而远去异乡的劳苦的母亲。不难想见，一个十三岁的孩子要远渡重洋到人生地不熟的美洲去寻找母亲的情节和悬念，会如何吸引住阅读它的每一个孩子。它的情节和悬念的特点和妙处，在于作者准确地抓住了每一个孩子都非常熟悉、非常有同感的对母亲的挚爱和思念之情，同时又把载荷着这一深挚情意的小主人公置于一种非常困苦、艰难、吉凶未卜的情境之中，因而就必然会引起孩子们的由衷关怀和同情。作品描绘：马尔可的母亲，因为各种各样的原因，总是在马尔可的到达某处之前就离开了某处，于是又激起了小读者（小观众）的诸多遗憾和焦急之情。这样，作品便曲折跌宕，悬念层层，紧紧地揪住了孩子们的心，直到把全篇看完为止。这篇作品，从感情的内涵到情节和悬念的安排，都是十分准确地把握了儿童的心理和感情特点的。

《骑鹅旅行记》（瑞典，塞尔玛·格拉洛孚著，也是日本人改编的电视片，去年在我们的电视里播放了一年）的情节和悬念的鲜明儿童特色，则在于它让一个聪明、正直而淘气的孩子尼尔斯，因被小狐仙施了法术而变成了一个小小不点儿，从而使他能够骑在一只鹅身上，和一群大雁一起在天空中飞翔，进行长途旅行。这里，包含两个十分切合儿童心理特点的因素：一是一个孩子竟被变成了一个小小不点儿；二是这样一来就可以骑着鹅在天上飞行。这两点，既奇特，又有趣。它不仅能引起小观众对尼尔斯命运的关心（尼尔斯到底能不能再变回原形？他还能不能再回到爸爸妈妈身边？），而且还能引起小观众对尼尔斯能骑鹅旅行的羡慕，甚至还能激起某些孩子幻想自己也能被这样变成一个小小不点儿，也能到天上飞行一番的浓厚欲望和兴趣。这样的效果，难道不使我们搞儿童片创作的同行们羡慕吗？

影片《丘克和盖克》的悬念，则来源于孩子们把爸爸拍来的电报搞丢了这一事端。妈妈在不知道爸爸打来的电报的内容的情况下（内容是爸爸有紧急任务出差了）便带着他们到遥远的边陲去找爸爸去了。但小观众都知道这一剧中人物并不知道的重要关节，于是，便必然带着一种很不安的“要闯祸啦”的预感，期待着作品情节的发展。这样一个悬念的安排也是很切合儿童的心理特点的，其妙处在于这种由于隐瞒了某一重要事情而“要闯祸”的预感，是几乎每一个孩子都熟悉或者是自己也这么干过的，这就加强了孩子们要看一看这场“祸”事到底如何了结的好奇心（一种善意的“幸灾乐祸”的看热闹心理），一直到这场“祸”事在他眼前有了一个喜剧性的结局为止。而这，对于孩子们来说，又是多么饶有趣味啊！

关于儿童片的情节，我还想指出一个特点。那就是它比起给成年人拍摄的影片来，可以容许有更多的偶然性和突发性。这也是由儿童本身的特点所决定的。

诚然，儿童电影的情节，也如其他作品一样，要注意以人物的性格为依

据。不少好的儿童片，例如《小兵张嘎》里面的小主人公，性格特点就是颇为鲜明的。但是，由于儿童们的性格还不成熟，他们的意志和控制力也不象成年人那么稳定和坚强，加之，他们本身的力量单薄，往往容易受客观情况的左右而改变自己的行动。因而他们凭自己的主观意志和性格行动的可能性比起成年人来就相对地要少一些，因此，在生活中，在他们身上产生偶然性、突发性事件的可能性就要多一些。反映到作品中，当然也同样可以是这个情况。

例如《苦儿流浪记》（法国，编剧：米歇尔·雷维昂）中的小主人公雷米——一个被母亲遗弃的孩子，先是被收养者卖给了一个街头艺人，随着艺人到处漂泊；后来落入一个坏蛋的魔掌；逃脱后，又被一个好心的种花人收留；种花人突然遭了厄运，他又长途跋涉，进入了一个煤矿，并且遇到了瓦斯爆炸，但拚命挣扎后又死里逃生；再后，他和小伙伴一起，又辗转到伦敦去寻找自己的亲生母亲，由于他们幼稚、轻信、力量单薄，异乡异地，言语不通，于是又屡次上当、受骗、被人摆布……所有这一切遭遇，更多地都是由于客观的力量，由于某种偶然性的机遇或突发性的事件而把他推向令人十分耽心、十分同情的困苦境地，从而构成了使小观众非常感兴趣的曲折的、引人入胜的情节。这样多的偶然性情节，如果出现在描绘成年人的作品中，往往就会显得虚假，但在描绘儿童生活的作品中，却能够为小观众所喜欢和接受。这也可以算是儿童电影创作的一个“特惠条件”吧！

当然，这里专门说这一特点，目的决不是为了说明儿童电影可以轻视人物性格的描绘；我仅仅是想提醒一下，儿童电影在创造情节上，有着更广阔的天地和“自由”（当然不是随意杜撰的“自由”），我们可以更自觉地运用这一“自由”，更放开手脚去创作一些情节曲折、奇巧、丰富，引人入胜，为孩子们喜爱的作品。

1984年2月—11月

（本文根据作者的《儿童电影的“小年”》  
和《儿童电影的几个问题》两文改写而成）

## 第四届电影金鸡奖评选揭晓

新华社北京五月八日讯中国电影家协会举办的第四届中国电影金鸡奖评选结果，今天在北京揭晓，各项获奖名单是：最佳故事片：《乡音》；

最佳纪录片：《我们看到的日本》；

最佳科教片：《灰喜鹊》；

最佳美术片：《鹬蚌相争》；

最佳导演：汤晓丹（《廖仲恺》导演）；

最佳男主角：董行佶（《廖仲恺》中饰廖仲恺）、杨在葆（《血，总是热的》中饰罗心刚）（两人并列）；

最佳女主角：龚雪（《大桥下面》中饰秦楠）；

最佳男配角：于是之（《秋瑾》中饰贵福）；

最佳女配角：宋晓英（《十六号病房》中饰刘春桦）；

最佳摄影：杨光远（《再生之地》摄影）；

最佳美术：王兴文（《李冰》美术）；

最佳录音：史平一（《再生之地》录音）

最佳特技：陶世恭、纪景春、王大雨、董振声、才汝质、雒廷富（《火焰山》特技）；

最佳服装：费兰馨、朱凤堂、李琴（《再生之地》服装）；

最佳化妆：王玢瑞、纪伟华（《李冰》化妆）；

最佳道具：徐国梁（《秋瑾》道具）；

特别奖：

文献纪录片《毛泽东》；

革命历史片《四渡赤水》；

故事片《不该发生的故事》；

儿童故事片《候补队员》；

青年导演陈立洲（《路》导演）；

由于缺少适当的影片及人选，本届戏曲片、编剧、音乐、剪辑等四项奖空缺。

作为一种荣誉，“金鸡奖”评委会还对一批优秀影片及成绩突出的单项创作进行了提名表彰。它们是：故事片《廖仲恺》、《道是无情胜有情》、《十六号病房》、《咱们的牛百岁》；纪录片《春风从这里吹起》、《夺标》；科教片《黄河与森林》、《叶子》、《拱的建筑》、《消灭野鼠》；美术片《兔送信》，编剧鲁彦周（《廖仲恺》编剧）；导演胡炳榴（《乡音》导演）、赵焕章（《咱们的牛百岁》导演）、文彦（《血，总是热的》导演）；男主角李纬（《没有航标的河流》中饰盘老五）；女主角李羚（《十六号病房》中饰常琳）；男配角位北原（《乡音》中饰爷爷）、胡浩（《再生之地》中饰伊腾弘一）、陈佩斯（《夕照街》中饰二子）；女配角丁一（《咱们的牛百岁》中饰秋霜）、王馥荔（《咱们的牛百岁》中饰菊花）；摄影孟庆鹏、甘泉（《我们的田野》摄影）、赵俊宏（《女大学生宿舍》摄影）；美术费兰馨（《再生之地》美术）；音乐巩志伟（《道是无情胜有等》音乐）；剪辑毛丽（《武当》剪辑）、兰为洁、蔡敬邕（《廖仲恺》剪辑）；服装任奉仪、王缉珠（《廖仲恺》服装）；化妆颜碧君、冯小金、邓伟丽（《再生之地》化妆）；道具孙贵中、何绪成（《李冰》道具）。

第四届“金鸡奖”评奖会议是于四月中旬至下旬在安徽合肥举行的，二十多位我国著名的电影艺术家、评论家、剧作家出席了会议。

这届评奖，得到最佳故事片奖提名及荣获特别奖的故事片数量远远超过前三届。另一方面，由于一九八三年度缺乏大家公认的出类拔萃之作，因此大奖的评选难度很大。经过反复淘汰，争议较大的影片《乡音》以微弱多数选票险胜《廖仲恺》，终于获奖。评选中，大部分单项创作体现出较高的水平，它表明去年电影各个艺术部门的创作在齐头并进向前发展。尤其突出的是，男演员的表演成就显著，男主角并列获奖与第一、三届这项奖空缺的局面形成鲜明的对照。

## 学术·民主·争鸣 ——故事片大奖评选纪实

夏 虹 陈剑雨

一年一度的电影“金鸡奖”评选活动今年进入第四个年头了。关于最佳故事片奖的评选，每年都有它的引人注目之处，但还没有一次象今年这样艰难，这样煞费周章。

1983年的故事片创作，有两个公认的特点：一是好的或比较好的影片比往年有所增多；二是缺乏拔尖之作。从电影创作的全局着眼，影片的思想艺术质量普遍提高，即使暂时还没有出类拔萃、足以服众的精品，也依然是值得欣喜的事。而对于电影评奖，尤其是以选尖子为任务的“金鸡奖”来说，以上状况的出现可就是一个难题了。当本届“金鸡奖”的评委们聚集于安徽合肥之初，这种一则以喜、一则以愁的心情是普遍的。前几届曾经参加过评奖的老评委说，以前来开评委会，要为哪一部影片“竞选”，心里是明确的，这次却是心中无数。八三年电影创作的实际情况，使得本届“金鸡奖”故事片大奖的评选，从一开始就呈现出扑朔迷离的局面。而本届“金鸡奖”最佳故事片奖的评选过程，也最集中地体现了“金鸡奖”评奖的特色：充分发扬民主，展开百家争鸣。整个评奖活动，实际上是一次学术性的讨论。最后，并在这一基础上，由与会评委采取无记名投票方式选出获奖者。这些特色，简言之即：学术，民主，争鸣。

### 18部—9部—5部

这个小标题并非数字游戏，它简略地表明了本届“金鸡奖”最佳故事片奖的提名过程。

1983年全国共生产故事影片120部左右。各电影制片厂推荐参加“金鸡奖”故事片大奖竞选者计18部。评委会认真研究了工作小组印发的各厂推荐材料，重新调看了推荐影片，并就这些影片进行了为时五天的讨论。鉴于今年的特殊情况，还采取无记名投票的方式进行了一次圈选，以此决定最佳故事片奖的候选影片。经过反复比较、权衡，大部分评委的目光集中到9部影片上，这就是：《乡音》、《道是无情胜有情》、《廖仲恺》、《十六号病房》、《咱们的牛百岁》、《不该发生的故事》、《血、总是热的》、《大桥下面》、《路》。大家普遍认为，这些影片无疑都属于八三年优秀影片之列，它们各有短长，竞争大奖的能力较强。

评委们充分肯定了八三年当代题材影片所取得的成绩，认为这反映了广大电影工作者对于处在变革中的时代生活的关注，是可喜的现象。我们不是题材决定论者，但我们也不赞成题材无差别论。尤其因为电影是群众性的艺术，是所谓大众传播媒介，从总体上说，理所应当反映与广大群众息息相关的当代生活，而不应采取规避或冷漠的态度。文艺反映生活要保持一定距离的“距离说”，不宜在电影创作中提倡。有的同志甚至主张，电影的脉搏应与时代的脉搏同步。当然，电影对于生活的反映必须是艺术的反映，是形象的把握；既要在生活中有所发现，又要在体现时注意到思想内容与艺术形式的完美结合。否则，光有热情而不尊重艺术创作的规律，拍出来的影片即使

题材内容很有意义，也不可能为群众所欢迎，从而起不到应有的社会效果。目前，广大观众对于影片的思想艺术质量很关心，对于一些质量不高的影片意见很大，是值得我们重视的。

许多评委指出，八三年的影片创作出现了一个很好的势头，即敢于触及现实生活中的尖锐矛盾，提供了一些前所未有的改革者的形象。这些影片，对于体制改革和社会前进的推动作用，不可轻视和低估。尽管这些影片在艺术上还不同程度地存在着这样或那样的缺点和不足，但创作人员直面人生的勇气和崇高的社会责任感，是值得称道和提倡的。

一些评委在发言中说，过去我们写工业题材，往往陷于不同的技术方案之争，或者只是写个人品质、性格所造成的矛盾。但在现实生活中，改革远不是微观上的方案之争，而是一个宏观的巨大的浪潮；它涉及到传统的小农经济思想、管理体制上僵硬的条条框框和陈旧的经营观念。在这方面，《在被告后面》为我们带来了新的信息，它深刻地揭示了党内和社会上不正之风的严重危害性，生动地描写了主人公在不正之风面前由踌躇、等待到觉悟和斗争的过程。但影片对生活的认识还不够准确，也不够深刻，对生活的把握还不是审美的，对人物的内心世界揭示得还不够深入，不够充分。同时，由于编者囿于大量的错综复杂的事件的铺陈，未能深入地研究现实中的矛盾和挖掘人物的内在精神，并作出艺术的、形象的反映；因此，影片看起来比较吃力，太理性了，缺乏艺术的激情和完整的艺术构思。艺术家反映生活与科学家不同，揭示矛盾的尖锐性与作品的思想深度、美学意义不一定成正比。

有的评委说，《在被告后面》有它的长处，一是它反映的生活是真实的，二是构思时立意比较高。但很遗憾，这两方面影片都未能很好地完成。厂长李江川为什么要违心地去做一些明明看来是不符合党纪国法的事情？根本问题不在于下面的不正之风，而是在上面——几十年形成的工业管理体制。比如盖教育大楼的经费问题，厂长用了表面看来不合理的手段，把它打入成本，打入劳动基金，实际上是对于不合理的体制的抗议，是不得已而为之。这一点是剧作家从生活中提炼出来的闪光的东西，如果影片完成了这一立意，它将会成为改革题材中很深刻的一部作品。我们从影片中感受到作者的这个立意，但在落笔时，他却受到了一些传统观念的束缚，把真实的矛盾和人物写得做作了。总之，我们对这部影片的评价要特别慎重，既要充分肯定作者在深入生活、触及现实矛盾方面所做的可贵的探索和努力；同时也要指出影片在反映生活的路子上所存在的问题。完全正面地去写一个厂长如何进行改革，这本身就带来了很大的难度，再高明的艺术家也难以驾驭。电影毕竟不能写成改革的经验总结，更不是改革法大纲。它可以反映改革中人们的各种思索，可以告诉人们在今天变革现实的生活中，我们应当采取什么样的生活态度。

有的评委指出，改革的题材需要改革者的激情，而不在于写了什么样的改革内容和方案。在这方面，《血，总是热的》优于《在被告后面》和《最后的选择》。这部影片的银幕直观效果确实比《在被告后面》要完整得多，清楚得多，艺术感染力也比较强。如果说，它在尖锐性上不如《在被告后面》，但在内容的广阔性方面，则比《在被告后面》强。它没有为表现事件而被拴住手脚，而是着意抒写了人物的内心和感情，表现了一代振兴中华的改革者的内心和苦恼。影片结尾时罗心刚一段长达六分钟的台词，是改革者的呼号、呐喊，使观众为之感动，为之振奋。但是，这部影片对于变革现实的反映，



其立意却比《在被告后面》浅。罗心刚这样的厂长，在我们今天的生活中已经落后了，今天的变革所面临的问题要远比他所思考的问题复杂得多。影片讲到而没有完成的一个意念是：我们管理体制象一台机器已经生锈了，要用我们的血来作润滑剂。但是，要使整个机器运转起来，需要千百万人的心血，而不仅仅是少数改革者的心血。影片塑造的是一个多少染有理想化色彩的厂长，即从乔厂长出现以来一些文艺作品中常见的那种理想化的人物。希望由一个干部改变一个工厂的面貌，实现改革的理想，这种想法是不切合实际的，也是行不通的。改革者所遇到的阻力集中地暴露了我们社会主义体制的不完善的环节，同时也昭示了改革的必要性。表现改革不能用简单的模式，也不能在影片里开药方，而是要激发一种精神，引起一种深长的思考。总之，如何反映今天的改革，要从深刻地认识生活和艺术地、真实地再现生活这两个方面来考虑。艺术家应当是思想家，但他决然代替不了政治家、企业家，对此我们要有清醒的认识。

在八三年的故事片中，反映知识青年和待业青年生活的作品数量比较多，这一点引起了评委们的注意。大家怀着极大的兴趣重新观看了《大桥下面》、《十六号病房》、《我们的田野》等影片，还观看了福建电影制片厂送来、去年年底刚刚通过、多数评委尚未看到的新片《路》。

许多评委认为，《大桥下面》描写城市个体户青年的劳动和爱情，是一部感人的影片。导演手法细腻、朴实，值得称道。遗憾的是全片的思想艺术质量不够完整统一。

有的评委说，《大桥下面》前半部如行云流水，生活气息很浓，个人命运与社会结合得比较紧密，思想、艺术无可指摘；但后面则停留在一般的爱情描写，许多问题也随之暴露出来。影片对今天的青年理解得还不够准确，在道德观、伦理观和审美趣味上，向小市民趣味作了某种妥协，包括如何对待爱情、对待有私生子的妇女，观念都是陈旧的。

有的评委进一步指出，当文学对知青运动的回顾已经从伤痕发展到《今夜有暴风雪》的高度时，《大桥下面》对知青生活的那段回忆还停留在过去的观念上，实际上使影片降了格。影片对知青运动的总结，并不符合这一代青年自己对自己所走过的道路的总结。秦楠的那个私生子，责任究竟在谁，是当时的现实，还是他们自己？是很难说清的，这只能作为人生旅途上的一个教训。而影片结尾，秦楠和高志华一起来批判那个去加拿大的负心郎，他俩爱情的最后完成，也正是建立在这一点上。这段回忆，削弱了影片的深度，成为一般的伦理道德观念的宣传。实际上，社会上的某些人看不起待业青年这一点，在秦楠和高志华的婚姻中并未起任何作用，待业也并未成为他们结合的障碍。对于男女主人公以及肖云、肖健等待业青年，影片只设置了他们的身份，并没有写出这种生活地位对于他们的压力。因此，当影片结尾说“国家好了，我们就好了”，便显得苍白无力，在对生活的态度上显得有些消极；比起同是反映知青生活的《我们的田野》、《十六号病房》、《路》等，就显出了思想内容上的单薄。

经过几天充分的讨论，评委会终于进入提名表决阶段。为了使“金鸡奖”评奖能反映去年好影片比较多这一实际情况，多数评委主张，本届应增加大奖提名数额，因为提名本身即是一种荣誉。经过一番评议，评委会对上述九部候选影片进行了举手表决。结果，《乡音》、《道是无情胜有情》、《廖仲恺》、《十六号病房》、《咱们的牛百岁》等五部影片获评委会提名。

## 提名影片的得失

五部提名影片确定之后，本届“金鸡奖”故事片大奖的评选总算迈出了重要的一步。但从今年的实际评奖过程来说，局势仍未明朗化。评委们对这五部提名影片所取得的成就及其不足，评价有一致之处，也有不尽一致甚而相左之处。因此，从中推荐何者获奖，看法也有歧异。

《道是无情胜有情》在反映和平时期的部队生活、塑造当代军人形象上有所突破，这一点受到评委们的一致赞许。好几位评委指出，写和平时期的军人生活，不仅粉碎“四人帮”以来没有大的突破，即使是“文化大革命”以前的十七年，也没有特别精彩的作品。十七年留下的好影片当中，有相当一部分是反映革命斗争历史的，而表现和平时期部队建设的少数影片，现在看来也有毛病。三中全会以来，我们的电影创作在许多领域都有了新的发展，但军事题材影片的创作还没有出现让人耳目一新的作品。在这方面，小说已经走在前面了。《道是无情胜有情》得益于小说，又增添了新的东西，它的出现是很值得重视的。在世界各国，无论是文学还是电影，写部队总是天然地要与战争联系在一起，不写战争而能留下来的军事题材的作品也很少见。因此，对这部影片应给予足够的评价。

有的评委说，这部影片无论在思想上、艺术上都有许多新的东西。影片与原小说相比，在矛盾的尖锐性上有所削弱，但基本上保留了原作的精神。它毫不隐讳地表现了和平时期军人所要付出的代价和牺牲，这正是这部影片最有价值的一点。

有的评委说，写部队生活的影片如何反映矛盾是很值得研究的课题。过去，写外部矛盾，就是敌我斗争；写到内部矛盾时，无非是性格上的冲突，工作上的误会，而不太敢把笔触深入到干部、战士的内心中去；而在写军人的高贵品质时，又往往忽略了它赖以产生和存在的社会基础。而这部片子中，朱时茂扮演的那个连长之所以打动我们，是因为这一形象植根于深厚的生活土壤之中。他既是农民，又是兵；既与社会有着千丝万缕的联系，又处在一个单纯的充满英雄主义的环境之中。只有这种交错的环境，才能产生袁翰这样的连长。如果说写战争年代的兵应当注意表现他们与人民的联系，着重写兵的心灵中美的一面；那么写和平年代的兵，也要写出他与社会的联系，写出他作为人民的一分子，在经过这些年复杂的社会变迁之后思想上的发展，内心的矛盾。这是影片给予我们的一个可贵的启示。

有的评委说，现在一些部队的电影剧作家和导演，热衷于部队以外的题材，希望以部队以外的美来代替部队的特殊的美，即在部队的上下级关系、执行纪律的状况、精神状态等方面所体现出来的美。我们应提倡作家、艺术家认真地观察、体验和表现部队的雄壮之美，整齐和纪律之美。这种美是大姑娘、小妞子一类所代替不了的。从这个意义上，《道是无情胜有情》所取得的成绩是值得重视和研究的。对于这种美的发现和描写，将吸引更多的人来继续开掘和发展美的广场。影片把和平时期的部队生活表现得很有光彩，充溢着一种雄壮之美。这个领域长时间被忽略、被冷落了，而这部影片的出现恢复了这种美的本来面目，它大大地有利于我们的影片创作，有利于我们的观众了解我们的部队。

但这部影片仍存在着一些令人遗憾之处。有的评委说，影片对于形式主

义的揭露与整部影片未能有机地统一起来。剧本中还涉及了另一层次的矛盾——部队建设中形式主义、官僚主义对部队思想素质和战斗力的影响。影片也确实触及了一些，如开头打偏弹，迎接检查团等等，但总感到这两大块是外加上去的。影片在完成第一层次的主题上是相当完整的，很好地表现了和平时期基层干部和战士的牺牲精神；而第二层次的主题则没能很好地完成，破坏了整部影片的完整性，这是很可惋惜的。

《廖仲恺》是提名影片中仅有的一部历史题材的作品。作为历史人物的传记片来看，它基本上是成功的。影片在忠实于历史真实的原则下，将主要人物廖仲恺塑造得有血有肉，受到评委们的普遍肯定。

有的评委说，看了影片之后，一种崇敬之情油然而生。这部片子的难度并不比《西安事变》小，后者情节本身即可以吸引观众，而《廖仲恺》如拍得不好，很容易枯燥。看了这部影片后，廖仲恺的形象一直在我的脑子里活动。

有的评委说，《廖仲恺》结构严谨精炼，处理得很干净，不拖泥带水。编、导、演都有成绩，导演和演员更突出一些。

还有的评委说，《廖仲恺》比《秋瑾》要好，撷取人物的一段经历来写，这种写法有它的有利之处。但在写这一类历史上的著名人物时，仍感到有拘谨之处，仍然是供奉一个香炉；还做不到纵情恣肆地写：不管你是什么人物，在我笔下就是为我所用创作的材料。比如影片就没有写出廖仲恺作为资产阶级民主主义革命家的弱点，以及他克服这些弱点的过程。我们的历史人物传记片要想百尺竿头，更进一步，恐怕要在这方面做些努力，这本来是历史唯物主义者应取的态度。

有的评委指出，革命历史传记片仍然面临着一个突破的课题。《廖仲恺》虽已走到了一个较高的层次，但尚未突破一道界线，即希望被歌颂的人物各方面都完美、闪射着光辉。这部影片对廖仲恺的各个侧面都点到了，但在人物个性方面所落的笔墨，始终被革命历史的结论这一大框框束缚住了，没有能放开手脚。

有的评委说，忠于历史是重要的，还要对历史有新的发现。《廖仲恺》在前一方面是有成绩的，在后一方面尚有不足。因此，它还缺乏独特性。另外，在廖仲恺与周围人物关系的把握上还比较粗。实际上，他与李大钊、胡汉民等人的关系，是揭示人物内心矛盾的很好的机会。廖仲恺决定追随孙中山，他的求索，内心的变化，也写得不够。但总的来说，影片还是把这个人物立起来了，是值得肯定的。

许多评委认为，在八三年青年题材的影片当中，《十六号病房》是较好的一部。影片在人物形象结构、立意以及主题的开掘上，比《大桥下面》更为深厚。有的评委说，影片的立意比较好，艺术上也比较完整，它没有局限于描写十年动乱给知识青年心灵造成的创伤和苦难，而是给人一种希望和力量。无论是成年人还是青年人，看了影片都会引起深思。这种能净化人们心灵的影片，是我们今天所需要的。

有的评委说，《十六号病房》写了青年人生活的信念和道路，使我很感动。但其中也有勉强的、概念化的地方。影片的某些处理容易使人产生误会，似乎刘春桦和陈仲男是一对典范，从而全面肯定了知青上山下乡运动。尤其是结尾的处理，给人的印象似乎只有回到乡下才是正确的道路。当然，影片的主要倾向不是这个，而是对人生的探索，表现每个人在生活中都有自己的

位置。病房中几个女孩子的生活细节和语言，都反映了当代青年的特色。

在这部影片的提名上，讨论中曾有不同的意见。一部分评委认为，影片所提出的知青问题，在整个知青题材中不是很新的。影片的立意不错，通过病友中对生活充满热情的人去感染一个失去信念的人。但这个立意完成得不太好。刘春桦夫妇对农村的感情，没有给知青题材的作品增添新的东西，他们的思想境界不是很高的，只是安于在农村寻找一个比较质朴的感情圈子。影片也表现了刘春桦热爱教育事业，关心农民孩子的学习，但形象的感染力不够。她展现在银幕上的行动和语言，对于失去生活信念的常琳的打动力是不足信的：因此使我感到常琳的转变不够真实，常琳所以对生活如此冷漠的客观条件和内心依据也揭示得不够充分。

有的评委指出，《十六号病房》为了表现意念，有处理过分而失实之处。象陈仲男前半部戏的明显矫揉造作，那种故作农民状的样子，叫人看了很不舒服。他说：“生活没有欺骗我，这块土地没有欺骗我”。但这句话的后盾不坚实，容易使人产生一种误会，以为这是对知青上山下乡运动的概念化的肯定。从今天的高度看，知识青年上山下乡不仅是知识分子劳动化，他们还应具有自己更高的理想、信念和追求，而作品在这方面几乎未着一笔。

有的评委说，《十六号病房》的社会内涵比《大桥下面》深广。影片中所表现的“每个人都是一颗星星”的意念对于观众是有启示的。多年农村生活的磨炼给刘春桦等知青留下的美好的东西，对于观众也有启发。然而，较之目前知青题材小说所达到的深度，影片还有一定的距离。土地、农民、劳动所给予刘春桦和陈仲男的东西，为什么在常琳身上一点也看不到呢？反过来，生活的磨难给常琳带来的压抑和心灵的创伤，为什么在刘春桦夫妇身上就毫无痕迹呢？作者的主观意图是塑造两种不同的人，然而在实际生活中，人们并不是这样明显地进行分类的。有许多青年刚下去时是劳模和标兵，后期却沉沦了；也有些人前期由于出身等种种原因，颓废消沉，后来却成为中坚分子。他们都曾幼稚过、狂热过，但也都从那段经历中得到了美和力量。而这部影片没有使我感到那段生活留在知青身上的更复杂的历史痕迹。这是影片的失着和不足之处。

在竞争大奖的讨论中，争论得最激烈的还是《咱们的牛百岁》。

评委们一致认为，这部影片在为农民服务，并以农民所喜闻乐见的形式反映农民所熟悉的生活方面进行了有益的探索，是值得称道和肯定的。但在对影片的思想艺术成就的评价上则有出入。

一部分评委认为，影片所反映的是八十年代的农村环境，但表现的思想却是陈旧的，还停留在五十年代的水平上。当前农村从吃大锅饭到实行责任制，是经济体制的大改革、大变动，不仅仅是个团结困难户的问题。牛百岁的行为固然值得提倡，但他的思想状态还只停留在一般的好人好事的水平上，不具有改革农村的思想境界和愿望；不带有八十年代先进农民（有文化，懂信息，能顺应三中全会后改革潮流的新人）的特点，因而不可能领导农民在改革的路上向前走。另外，影片中其他几个人物，如菊花、天胜、二流子等，把握得也不够准确。菊花到底是什么人？八十年代的二流子与五十年代的懒汉有何不同？天胜又何以会有这样的精神状态？影片没有提供人物的历史根据和时代特征，因而就给人一种“新瓶装旧酒”之感。不能说创作者不熟悉农村的情况，但对于农村的变革还认识不深，因而没有能发掘和表现新的时代和新的人物，没有能传达出处于变革中的农村的新气象和新信息。

这些评委还指出，由于影片的思想高度与美学趣味仅仅停留在适应目前观众的欣赏水平上，而未能提高一步，便影响到影片的格调。我们赞成通俗，但通俗不能走入流俗。我们既要适应观众的审美趣味，又要提高观众的电影文化水平。影片中有些情节和场面的设置和处理格调不高，如牛百岁穿着花裤衩躺在炕上，画面很不美；扒掉二流子的裤子也并非必须如此，有点追求噱头；菊花与秋霜隔墙对骂，有些语言也过于粗俗。农民生活中有很多生动的、富于乡土风味的情节、细节和语言，但影片却缺少提炼和选择。

有的评委还尖锐地指出，影片所引出的问题应引起评论界和创作界的重视：为什么旧的酒又装入了新的瓶？为什么五十年代的老套子，现在又严丝合缝地用了上去，使得大家那么喜欢？这是值得深思的。对现实生活，以一种观念的东西去理解、改造而成为艺术，实际上却失去了真正的艺术。我有一种杞人之忧：对这部影片的推崇，会使我们的电影又回到歌功颂德、粉饰现实的老路上去。

另一部分评委则不同意这种意见。一位评委说，从这几年反映农村生活的影片来看，我们在表现普通人民的生活时，往往还是想把它往自己想象的高格调上拉。而这部影片一下子扎到底，把农民中最土、看起来有点埋汰的东西一古脑儿地端了出来，虽然有些地方看着不舒服，但已被影片总体的充满浓烈生活气息的氛围所感染。那些完全是从生活中来的细节、场面是有艺术力量的，比如吃饭、烧火、修猪圈、擀面条、砸锅等等，是那么准确，那么有味，把我们一下子带到了影片所描写的那个村子里。这在前几年的影片中还不曾见到。我由此想到一个问题，我们的创作人员看生活时，总是要追求一种高格调的美，但何谓美？什么叫格调高？是值得研究的。最普通的劳动人民的生活是否可以发掘出一种朴拙的美？从某种意义上说，我宁可要粗点、俗点，也不愿搞离开生活、经过粉饰的那种小桥流水式的美。为什么广大观众那么喜欢这部影片？并不一定是观众的审美情趣低，而是因为影片表现了从群众生活中所散发出来的美，因而引起了他们由衷的喜悦之情。这一点是艺术家应该加以尊重的。自然，影片有其严重的不足。如果影片的编导着重写这些人物带着三十年来农村政策的种种变迁留在他们身上的历史痕迹，一旦责任制实行之后，所有的人都有一种失重感，不知该如何重新生活，包括牛百岁在内都难以幸免；并通过这些人物命运的平行交错来展示农村大变革中农民生活的图画，也许就不会让人产生“新瓶装旧酒”的感觉了。

还有一位评委说，影片的导演赵焕章在做一个明显的探索——即怎样才能使电影为更多的人服务，为更多的人所接受，做到雅俗共赏。我们不能忽略和排斥电影中的阳春白雪，对于象《城南旧事》所取得的艺术成就应予充分肯定：鼓励这类艺术精品的问世，有利于促进电影艺术和观众电影文化水平的提高。但我们又不能把它作为评价电影的唯一的标准，还应更多地提倡阳春白雪与下里巴人的统一。观众对《咱们的牛百岁》如此喜爱，这不能不引起我们的重视。这几年我们对电影新观念的探索是非常必要的，但同时还要认真地研究观众学；电影的最大特点是群众性，而我们有些人却偏偏把它丢掉了。赵焕章在这方面的探索是有意识的，自觉的，也是比较成功的，应予以充分的肯定。既然是探索，就难免有缺点。一是对于人物的造型不够准确，人物关系也不够清楚；二是有些地方失之于流俗，影响了影片的格调。但这种缺点是在追求为农民群众所喜闻乐见的艺术形式的过程中产生的，不能也不应该过于苛求。

## 《乡音》何以夺魁？

在最佳故事片奖的提名表决中，《乡音》是唯一一部以全票而获得评委会提名的影片。评委们对于这部影片的成就给予了较高的评价，同时对于影片的弱点也进行了细致的分析和中肯的批评。

大家普遍认为，《乡音》通过一个普通的农村家庭中一对情真意笃的夫妇的日常生活，揭示出潜在的封建伦理观念对于人们的束缚和影响，寓意深刻，耐人寻味。

有的评委说，《乡音》为电影表现生活开辟了一个新的视角，新的领域。我们过去比较习惯于写生活当中突出的事件，总希望有比较大的起伏，有人生的重大关头的抉择，有尖锐复杂的矛盾冲突。而《乡音》却提供了另外一种探索，它从日常生活的常态中启发人们去思考一些为人们司空见惯却引起不注意的东西。就这一探索而言，它取得了前所未有的成就。陶春、余木生这一对夫妻的关系和他们的生活是那样的平常，但它反映的思想内涵却是那样的不平常，它触动了几千年遗留下来的封建主义的残余，一种还在我们的现实生活中起作用的旧的习惯势力。影片找到了一个特殊的方式，以启发观众联想的方式来深化它的主题。影片中除了癌症以外，几乎没有什么事件，但却使人联想到我们这个社会几千年的封建传统，至今还在我们的经济形态中占有很大比重的小农经济，以及在它的制约下的生活方式和思维方式，夫妻关系和家庭关系，以及由此而涉及的城乡妇女的依附性，妇女解放运动的必要性，等等。这种反映生活的角度和方式是有启示性的。

有的评委还说，《乡音》的反封建主题带有一定的普遍意义。在家庭关系上它所批判的“我随你”，不仅农村有，城市也有。从某种意义上讲，这种人身依附式的“我随你”，也不仅限于家庭关系。可惜影片从更广阔的范围去加以挖掘还显得不足。

有的评委说，《乡音》所表达的是“五四”以后不少文艺作品描写过千百次的反封建的主题，这个主题至今还有它的积极的现实意义。陶春对自身悲剧的麻木、不自觉，有其深刻而丰富的思想内涵。鲁迅小说中的祥林嫂受旧礼教的束缚是不自觉的，但她感到了生活的苦；陶春受封建伦理观念的束缚也是不自觉的，但她却觉得乐，觉得满足，这就更显出了她的可悲。

对于这部影片的思想深度和它的时代感，不少评委有不同的看法。

有的评委说，影片的时代感不强，两个主要人物与世隔绝得太厉害，特别是陶春，新社会的影响在她身上一点影子也没有留下。八十年代的妇女，是否还有陶春这样的，我很怀疑。特别是影片写她念过小学，曾有过当教师的理想。我觉得，问题的症结还不在于今天有没有这样的妇女，而在于作者在概括生活时过于提纯。谁都不能否认，“我随你”这种观念在我们今天的现实生活中是存在的，而且非常普遍。问题在于，这对夫妇的“我随你”应有一种更具体、更现实的形态。影片忽略了这一点，表现的是一种比较抽象的提纯化了的夫妻关系。尽管环境是具体的，穷乡僻壤的山村也是可信的，邻居是个传统观念很深的老头，影片也写了陶春对山外生活的向往，但给人的感觉却是外加的，没有能够与这一对夫妇具体的关系融为血肉的整体；如果把现实关系孤立、抽象化，那就势必会降低人们对封建观念的认识。因此，虽然作者想写一种典型，但由于描写得不具体，致使形象未能达到典型的深

度和高度。从艺术规律上来说，写得越具体、越细、越特别，才越带有普遍性。在这对夫妇身上，一般的夫唱妇随的夫妻关系所应有的，他们都有；而不同于旁人的，他们就没有了。

有的评委则更尖锐地指出，影片在思想上尚未超过民主主义的范畴，从中反映不出时代的声音。而那种对于妇女的依附性和几千年来的封建的潜意识的批判，也是不彻底的。后半部余木生的忏悔在很大程度上削弱了影片的批判性。妻子得病后，他在行动上的转变是可信的，但世界观、伦理观的转变却是没有根据的。

有的评委还认为，影片对陶春这个人物，写她可爱的一面浓于可悲的一面，从而影响了主题的鲜明性。许多观众看过影片之后，只是觉得余木生对妻子太不关心，而感到陶春这样的妻子还是可爱的，为这么好的一个女人即将死去而感到悲伤。

如果说评委们对于《乡音》的思想内容尚有争议，在某些问题上甚至有较大的分歧；那么，对于《乡音》的艺术成就，评委们的看法则比较一致。大家认为，影片总体构思完整，格调比较高，同时又有浓郁的乡土气息；导演较好地运用了声与画、声与声的有机组合，去强化视听形象的表现力，进一步丰富了影片的思想内涵；影片的艺术处理很和谐，声音总谱的构成确有独到之处。

不少评委指出，《乡音》在继承我国古典美学的优秀传统方面作出了可贵的努力。导演把艺术家的主观情感渗透在客观描绘之中，讲求意境，追求含蓄，淡雅、清新、隽永的艺术风格。在这些方面，影片所取得的成绩是显著的。整部影片风格的把握比较统一。《乡音》之所以能在艺术格调上高人一筹，与导演有意识地从我国传统美学中汲取营养有直接的关系。值得注意的是，导演的艺术思想、美学观念并不是一个封闭的体系，他一手伸向传统，一手借鉴外来的电影文化，把它们熔为一炉。影片的多层空间结构，既得益于我国建筑美学的启示，也从国外电影中学习某些构成手法，并化为自己的血肉。

有的评委还说，《乡音》中长镜头的运用是成功的。《乡情》用了六百多个镜头，《乡音》只有三百多个镜头，却不使你感到是在用长镜头，原因就在于它不是为长而长，而是为内容服务的，是与整部影片的艺术风格相协调的。

关于影片的艺术处理，有的评委也提出了一些不同意见，认为：创作者发现了一个很有意义的主题，但又唯恐观众看不懂，于是，通过杏枝的嘴，不断地发议论，把影片的主题直接地说出来。这种直露的表现与影片所追求的含蓄的风格很不协调。这里有个功力问题，也说明导演的美学追求还不够彻底。

故事片大奖评选工作已进行到第六天，评委们就五部提名影片进行了反复的讨论、协商，仍未能产生出一部为大家所公认或多数赞同的影片。评委会充分发扬民主，评委们各抒己见，归纳起来有这样三种提案：

一、空缺提案。开始不少评委认为，鉴于八三年好影片多、拔尖的少这一实际情况，今年大奖可以空缺；但同时也认为，既然出现了一批好影片，空缺似也不能准确地反映去年的创作实际，创作人员的创造性劳动不应被埋没。在充分酝酿之后，以表决的方式通过了——

二、不空缺提案。但这同样使评委们颇费踌躇。因为五部影片各有短长，

评委们各有偏爱，难以割舍。于是又有人提出了——

三、并列提案，即推选两部影片并列获得大奖。但这又给评选带来了新的困难，因为能为大家所接受的并列方案并不那么容易产生。

最后，评委们根据“金鸡奖”评奖条例进行无记名投票选举。几经淘汰，《乡音》终以微弱多数获得本届“金鸡奖”最佳故事片奖。

有趣的是，关于故事片大奖的争议，直到评选结果出来之后，在评委们之间仍未结束。但，有一位评委说得有道理，他说：去年年底，在北京召开的八三年电影创作回顾座谈会上，对数十名与会者进行“民意测验”，《乡音》在最佳故事片奖一栏里是领先的；评委会上，从开始的摸底圈选，到提名时的举手表决，到最后的无记名投票选举，《乡音》每次也都是领先的。既然每一次较量，《乡音》都领先，这个事实还是应当尊重的。这种尊重正是“金鸡奖”评选中民主精神的体现和发扬，它符合于民主集中制的原则。

根据“金鸡奖”评奖条例规定和从八三年的创作实际情况出发，本届“金鸡奖”还授予《四渡赤水》以革命历史片特别奖；授予《不该发生的故事》以故事片特别奖；授予《候补队员》以儿童片特别奖。



## 有耕耘就会有收获 ——记科教片、美术片、新闻纪录片大奖的评选

罗雪莹

科教片、美术片、新闻纪录片是电影战线的重要方面军。对于这三个片种在八三年创作中所取得的成就，第四届“金鸡奖”评委会给予了充分的关注和肯定。

### 力求科学性与艺术性的完美结合

评委们在观摩了各厂推荐参加本届金鸡奖评选的八部科教片之后，对其中的五部表示赞许。

《消灭野鼠》介绍了若干种简单易行的捕杀野鼠的方法。一些评委认为，野鼠对农业危害极大，影片对农民具有实用价值。尽管它在艺术上还不够完美，但适应了正处于伟大经济变革中的农民对科学知识的渴求。为了提倡科教片面向广大农村，对这部影片应予鼓励。

介绍物理力学知识的科学普及片《拱的建筑》，受到了部分评委的好评，认为影片结构严谨，例子生动，有说服力。缺点是动画设计比较粗糙，摄影不大讲究。

《叶子》以其显微摄影上的突破，受到了许多评委的称赞。有的评委说，过去在解释叶子的光合作用时，是用动画来表现的。现在影片中那组叶绿体流动、气孔开合的镜头，是用放大两千倍的显微摄影拍摄的，难度很大。这不仅在国内是首创，在国外也属罕见，为植物学的研究提供了宝贵资料。有的评委说，影片把叶子和花的关系讲述得很清楚，使人们懂得了植物生命的维持要靠叶子，后代的繁衍要靠花。不足之处是在结构上缺乏对叶子整体概念的介绍。

《黄河与森林》引起了评委们的普遍重视。有些评委说，影片从较为广阔的角度，提出了中华民族生存发展的一个重大课题，具有一定的历史感。通过动画所展示的黄河流域水土流失的历史变迁和实地考察摄影，把保护森林的重要性讲述得非常清楚。尤其是几个航摄的镜头，拍得极有感染力。有些评委说，影片以其磅礴的气势和澎湃的激情，深深地打动了我们，看过之后，一股“还我森林，还我清澈的黄河”的民族责任感在心中油然而生。它对于促进我国的四化建设，将会起到较大的作用。

评委们也指出了影片的不足之处。有的评委说，解放以后，黄河流域的水土流失问题并未得到很好的解决，生态平衡继续遭到破坏。影片前半部对于黄河流域历史上水土流失的状况写得还比较真实、生动；但一写到新中国成立，似乎只是一片光明，原来的那种沉重感消失了，这多少有点粉饰生活的味道。有的评委说，影片在表现黄河中泥沙的沉淀时，是在玻璃量杯里进行的。这种静止的理性的分析不可能具有黄河泛滥时那种惊心动魄的直观效果，也就不能够引起人们足够的警惕。

《灰喜鹊》以其科学性与艺术性较为完美的结合，博得了评委们的赞赏。有的评委说，影片不仅使我们增长了科学知识，而且也给我们以美的享受。整部影片生动、优美、流畅，特别是老鹰抓兔子、灰喜鹊捕飞蛾、灰喜鹊与

蛇斗等镜头，拍得尤为精彩。有的评委说，影片将灰喜鹊拟人化了，塑造了一个忠厚善良的灰喜鹊的形象，但又不显得矫揉造作。老鹰袭来时灰喜鹊为伙伴们放哨、替杜鹃孵蛋并哺育杜鹃的幼雏等情节，唤起了人们对益鸟的热爱，这比单纯写灰喜鹊捕食害虫的效果要强烈得多。还有的评委说，最令我感动的，是影片结尾人工养育灰喜鹊获得成功这一笔。看着成群的灰喜鹊随着小伙子的哨音翩翩飞入山林深处，我不仅得到了极大的美的享受，而且也感到了人类的力量——人能够征服大自然，是宇宙的真正主人。

评委们还谈到了影片存在的遗憾之处。有的评委说，影片讲述了灰喜鹊的生活习性和交配，繁衍等等，人工养育只是作为结尾的一笔而匆匆带过，这使影片在内容上没有突破一般的介绍动物知识的科教片。影片中灰喜鹊去溪边喝水时，杜鹃乘机到喜鹊窝里下蛋等情节的拍摄，尽管颇下了一番功夫，却不是对于科教片自身规律的探索。由于未讲清蛇和老鹰是灰喜鹊的天敌，因此，尽管灰喜鹊与蛇斗、老鹰抓兔子等情节拍得非常精彩，但终究使人感到与主题有点游离。

有的评委还结合八三年一些影片的具体情况，提出了目前科教片创作中存在的两个问题。一是纪录性比较强，在深入浅出地阐明科学道理方面，做得比较差。二是往往离开科学内容本身的需要，搞一些外加的趣味性的东西。他说，要使科教片的质量进一步提高，必须在知识性与趣味性，科学性与艺术性的完美结合上继续努力。

鉴于科教片内部还有较细的分类，为了鼓励这一片种的创作，评委们一致同意将提名的范围适当放宽。经表决，《灰喜鹊》、《黄河与森林》、《叶子》、《拱的建筑》、《消灭野鼠》等五部影片被通过作为本届科教片大奖的提名。投票选举结果，《灰喜鹊》获最佳科教片奖。

### 提高美术片的剧作水平已迫在眉睫

参加本届最佳美术片评选的有四部作品，它们是上海美影的《鹬蚌相争》、《蝴蝶泉》、《兔送信》和福建厂的《八仙过海》。

曾在柏林电影节获银熊奖的水墨剪纸片《鹬蚌相争》，得到评委们的好评。有的评委说，一般的水墨动画片，是一笔一笔画出来的，既费时又费力，成本非常高，后来拍了一些尝试采用水墨剪纸的影片，也都未达到以假乱真的效果。《鹬蚌相争》则成功地把传统水墨画技法运用于剪纸片设计，比较完美地做到了以假充真，使人看不出是剪纸片，而误认为是水墨动画。尤其是鹬的动作，逼真、生动、细腻，看得出导演在动作设计上下了很大功夫，对于影片在剪纸工艺创作上的突破，应予以充分肯定。

许多评委认为，与艺术技巧上的突破相比，影片在思想内容的开掘上有着明显的不足。有的评委说，影片的创作者对于“鹬蚌相争，渔翁得利”这个中国古代寓言本身的思想内涵就理解得不够准确，更谈不上在思想上更升华一步，发掘出新的东西了。这集中地体现在对渔翁形象的塑造上。渔翁这个人物，应是个智者。现在影片中的渔翁，既无智慧，也缺乏幽默，只是个等而得之、不劳而获的形象。有的评委说，影片中渔翁的笔墨多了些，鹬和蚌则缺乏个性，争得不够。而实际上“鹬蚌相争”的全部文章就在于“争”。如能把鹬的骄横、蚌的固执这两方面的性格都刻画到，寓言的思想内涵就出来了。

木偶片《兔送信》，是“阿凡提”连续片中的一部。有些评委认为，影片讲述了维吾尔族一个有趣的传说，表现了阿凡提的正直、机智，几个人物造型也比较好，因此对它应给予适当的肯定。缺点是有些情节交代得不够清楚，比如，上天堂这个情节就比较虚，广大观众不一定懂得这是伊斯兰教的习俗。此外，结构上也不够严谨，前面写阿凡提背门板和往院子里浇油，是为了表现他与巴依的关系，与后面的兔子送信似乎没有多大关系。

在讨论中，评委们普遍感到，近年来美术片的创作在某些技巧上不断有所进展，但作为一个完整的艺术品，在思想深度和艺术水平上尚未达到我国美术电影曾经达到的高度。究其原因何在呢？有的评委认为，我们的美术电影尚缺乏一个明确而坚定的创作思想和制片方针。如果不去深入新的生活，发掘新的题材，总关在旧的圈子里打转转，美术电影就会出现危机。这个问题应该引起美术电影工作者的注意。还有的评委说，八三年几部美术电影的不足，大都是由剧作带来的。就拿《蝴蝶泉》来说，文学剧本的故事太一般化了，仅仅写了“土司抢美女”。尽管影片的创作者在表现形式上做了多方探索和努力，人物造型、画面构图和音乐也都给人以美的享受，但终究无法弥补主题思想的陈旧和落套。要使美术片这个已经取得极高成就、并在国际上享有盛誉的片种在艺术上更上一层楼，提高剧作的水平已经迫在眉睫。

鉴于这种状况，究竟是评选出最佳影片有利于推动美术电影的创作，还是空缺更能起到鞭策作用，评委们对此颇费踌躇。经过一番讨论，多数评委认为，还是要从创作的实际出发，不能要求过严。即便是技巧的探索，工艺上的创新，也要予以肯定和鼓励。

经表决，《鹬蚌相争》、《兔送信》被通过作为本届美术片大奖的提名。投票选举结果，《鹬蚌相争》获最佳美术片奖。

### 继续探索新闻纪录电影的艺术规律

当讨论最佳新闻纪录片提名时，紧张的评选工作已经进入了第九天。连日来，评委们每天三班工作，身心已十分疲累。然而，他们仍旧抖擞精神，加班加点，认真观摩了各厂及评委推荐的八部候选影片，并逐一进行了讨论。

文献纪录片《毛泽东》里使用的许多珍贵的历史资料，都是延安电影团的同志们在极为艰苦的战争年代拍摄的。为表彰这些老同志为我国革命电影事业所作出的贡献，评委们一致同意授予这部影片以特别奖，而不在最佳纪录片评选中提名。

一些评委对《春风从这里吹起》表示赞赏。有的评委说，新闻纪录片很重要的一个特点是，要及时地传递时代的信息。这部影片作为一部纯粹的新闻报道片，真实生动地反映了在三中全会路线指引下，农民富裕起来的大好形势，具有鲜明的时代特点和浓烈的生活气息，看后令人欢欣鼓舞。有的评委说，影片在表现形式上也有新意。编导本人拿着话筒进行采访，显得自然、亲切。许多富于生活气息的场面都是现场拍摄，那种真实感是靠人工组织不出来的。如果能把三中全会之前农村的贫困面貌写上几笔，影片将会有更强的艺术感染力。

反映第九届亚运会实况的《夺标》，也受到评委们的好评。他们说，尽管影片是在极其困难的条件下拍摄的，但却很好地体现了我们中华民族的拼搏精神，给人以鼓舞和启迪。虽然它在艺术成就上尚未超过陈光忠过去的作

品，但有一点进步值得肯定：他过去的一些作品喜欢追求某种貌似艰深的哲理，而这部影片则拍得比较平实质朴。

《我们看到的日本》在评委中引起了极其热烈的讨论。一些评委认为，这部影片选材的角度特殊，内容上有新意。这些年来，我们较多地注意了日本发达的物质文明和先进的经济管理体制，却很少考虑，所有这一切都是植根于深厚的民族文化的基础之上。其中有不少东西来源于中国。影片给予我们这样的启示：一个民族的文化有多深的根，物质文明才会有多高的茎。只有尊重文化艺术的民族，才会有发展前途。有的评委指出，影片在表现形式上也有所突破。首先是解说词的平易和口语化，没有书卷气，就象一对夫妇在谈心。在摄影手法上，镜头从人群里看到一个面熟的人，然后再自然地引出对这个人物的介绍，这就缩短了影片与观众的距离，使人感到编导者不是居高临下，为人师表，而是平等地与观众一起去发现生活，认识人物，看了令人感到亲切。

在谈到影片的不足时，有些评委说，一些采访式的摄影，有人为安排的痕迹。有的评委提出，影片对于中日友谊和文化交流写得比较充分，而对日本底层人民的生活状况和情趣表现不够。这就不能使人们对日本这样一个资本主义国家获得准确的认识。不少评委对这种看法表示异议。他们说，我们现在对世界的情况了解得不是太多，而是太少了。影片有利于开阔群众的眼界。此外，这部影片不是以社会问题专家的身份，对日本进行全面的评介，而是作为一对旅游者，向观众娓娓介绍他们所看到的日本。

影片有它的独特视角，不应对它求全责备。

对于《草原的女儿》、《海峡情思》、《赤子心》、《蛇口在建设中》等影片创作上的得失，评委们也进行了认真的讨论。

评委们提到，目前电视逐步发展，新闻纪录电影如何搞，面临新的课题。大家希望从事这一工作的专家们在新的条件下，坚持面向全国、面向世界，继续探索新闻纪录电影的艺术规律，在创作上取得更加可喜的成就。

经表决，《春风从这里吹起》、《我们看到的日本》、《夺标》三部影片被通过作为最佳纪录片奖提名。投票选举，《我们看到的日本》获最佳纪录片奖。

\* \* \*

评奖期间，合肥市电影公司邀请部分评委举行座谈，工作在电影发行放映第一线的同志们对一些优秀的科教片、美术片、新闻纪录片的由衷赞誉和殷切期望，代表了广大观众的心愿，使评委们深受感动。科教片、美术片、新闻纪录片虽是三个小片种，却汇聚着上万名热心于事业、富于才华和献身精神的创作人员。

他们在这块园地里不辞辛劳，用心血和汗水为人民酿造着精神的甘泉。有一分耕耘，就会有一分收获。他们的创作理所当然地受到了群众和专家的首肯和尊重。真诚地祝愿他们百尺竿头，更进一步，培育出更加绚丽的艺术之花，把我们的影坛装扮得更加灿烂多姿！

## 综合性艺术创作的银幕体现 ——单项奖评选侧记

张明堂

1983年，电影各艺术部门的创作表现出鲜明的特色，它们在某些方面达到了相当高的水平，有一定的突破。在第四届电影“金鸡奖”评选中，作为一种荣誉和表彰方式，评委会对故事片的十五个单项均有数量不等的提名，其中导演、表演、摄影、美工等十二项，分别评选出该项最佳奖。这一成就，标志着该年度电影各艺术部门的创作在齐头并进向前发展，展示了我国电影创作将可能出现新的更大突破的美好前景。

去年，国产故事片达120余部之多，要从这批影片中准确、公正地评选出各项获奖者，难度是很大的。为了卓有成效地做好评选工作，在评奖会议召开之前，全国各电影制片厂认真进行了推荐提名，部分电影专业学会及创作人员积极参加了咨询。评奖会上，气氛活跃，发言热烈，几乎每一个项目都有一番激烈的竞争，每一个获奖者都经历了一次实事求是的检验。专业性、学术性和争鸣精神贯穿评选的始终，它集中体现了专家评奖的特点。

最佳导演奖是继大奖之后最引人瞩目的一个单项。这项奖的评选，实际上在大奖提名阶段就已经开始了。当时纳入大奖提名候选的九部影片，其中的导演后来均成了竞争的对象。经过一番辩论、筛选，《廖仲恺》的导演汤晓丹，《乡音》的导演胡炳榴，《咱们的牛百岁》的导演赵焕章，《血，总是热的》导演文彦分别得到多数评委的认可，从而成为该项奖的提名。这四位导演，虽然成就显著，各有特点，但最有竞争能力的还是年逾古稀的汤晓丹和年轻导演胡炳榴。

汤晓丹是一位擅长拍摄大型历史题材影片的导演。在《廖仲恺》的创作中，他以完整的构思和娴熟的艺术手法，充分调动和发挥各个艺术部门的作用，严格按照历史的本来面貌去反映生活，塑造人物。评委们对这部气势宏伟，思想性和艺术性较为和谐统一的作品给予了较高的评价；对导演严谨的艺术构思，洗炼流畅的导演手法，一丝不苟的工作精神，以及他在创作中所体现出来的深厚的艺术功力表示赞赏。

胡炳榴是我国导演队伍中的后起之秀，从1981年他拍摄的《乡情》中，人们已觉察出他的导演艺术才华。《乡音》的成就，更使得他的艺术才华得到进一步显现。在这部别具一格的作品中，我们可以看出导演在艺术上的追求及其探索的足迹，特别是他大胆借用写意绘画手法，充分发挥电影艺术的特长，使声与画、声与声有机组合，强化视听形象的表现力所作的有益尝试，对于丰富影片的思想内涵起了极为重要的作用。许多评委认为，《乡音》最突出的成就表现在导演创作方面。

说来也是一种巧合。淘汰式的大奖竞争最后集中在《乡音》和《廖仲恺》之间进行，而被大家公认为确有实力竞争导演奖的仍是这两部影片的导演。面对这旗鼓相当、势均力敌的局势，究竟谁能当选，一时难见分晓。按照汤晓丹和胡炳榴在创作上所达到的水平高度，他们之中的任何一位获奖都是受之无愧的，但多数评委考虑到《乡音》荣获大奖已在很大程度上包含着对胡炳榴创作的表彰，因此，在投票选举中，汤晓丹以出色的成就荣获了最佳导演奖。

评选中，一些评委还对赵焕章的导演创作给了热情的赞扬。有的同志指出，赵焕章不仅重视对生活的开掘和认识，而且努力探索电影艺术规律，他自觉地充满深情地表现普通人民生活的精神是十分可贵的。

在导演奖的评选过程中，评委会还讨论了《大桥下面》的导演白沉，《十六号病房》的导演于彦夫，《我们的田野》的导演谢飞，《路》的导演陈立洲的创作，大家对他们所取得的成绩给了较高的评价。鉴于青年导演陈立洲首次导演影片便取得突出的成绩，评委会经过讨论协商，最后决定授予他导演特别奖。

本届演员奖是进行得比较顺利的评选项目，和前三届相比，这届的显著特点是男主角的表演艺术水平达到了新的高度，象《廖仲恺》中廖仲恺的饰演者董行佶，《血，总是热的》中罗心刚的饰演者杨在葆，《没有航标的河流》中盘老五的饰演者李纬等，他们富有艺术魅力的表演，赢得了广大评委的充分肯定。由于评委们意见相当集中，对以上三人的提名很快得到成立。提名之后，如何选出“最佳”？这成了评委会遇到的一个小小的难题。如果说在大奖评选中不少评委曾煞费苦心，表现出一些为难的情绪是因为把选票投向任何一部影片都不是那么称心如意的话，而他们此时则是因为面对这几位出众的演员，不知将票投向何人最好。有的同志指出，上届“金鸡奖”最佳男主角轮空，最佳女主角是潘虹和斯琴高娃并列获奖，表现出“阴盛阳衰”的局面，本届的形势已发生根本的变化，可以说是“阳盛阴衰”。鉴于本届男主角成绩突出，三分之二以上的评委主张评选两名并列获奖，投票结果，已故的董行佶与杨在葆并列获最佳男主角奖。

评委会认为，这两位演员以独具特色而富有深度的表演，成功地塑造了生动、感人的银幕形象；董行佶在表演上神形兼备，从容自如，杨在葆的表演则是深沉内在，富有激情，这些，大大丰富了影片的艺术表现力；特别是他们在准确把握人物基调，真切地表达人物的思想感情，以及深刻揭示人物内心世界方面，更见表演艺术功力。

这次得到最佳女主角奖提名的仅有龚雪和李羚两人，此外再也未曾涉及过其他人选。许多评委认为，龚雪在《大桥下面》的表演，比她过去所塑造的角色有所长进。在这部影片中，她的表演朴实、自然，分寸适度，动作设计准确，感情真挚、细腻，对人物的整体把握较为准确，看不出较多的演戏的痕迹。相比之下，她成了1983年度女主角中的佼佼者。当然也有部分评委对她的表演持有不同的看法，认为角色一般化的东西还比较多，看不出有多大突破。最后，在有将近三分之一的评委弃权的情况下，她以超过半数的选票获得最佳女主角奖。《十六号病房》中常琳的饰演者李羚的表演，引起了一些评委的重视，认为她在影片中的表演是电影的表演，但有人认为她这次并没有超过她在《陌生的朋友》中的表演，因此仅仅作作为提名表彰。

较有光彩的男配角演员在去年的影片中数量较多，经过表决，于是之、位北原、胡浩和陈佩斯得到提名。许多评委非常赞赏于是之在《秋瑾》中塑造的贵福形象，认为他每个动作的设计，每句台词的处理，每场戏的表演，都颇具匠心，他高超的演技，维妙维肖地刻画出角色的复杂性格。因此，他荣获了最佳男配角奖。会上，大家还着重议论了《乡音》中爷爷的饰演者位北原，《再生之地》中伊藤弘一的饰演者胡浩，《夕照街》中二子的饰演者陈佩斯的表演，认为他们对角色的理解和具体的银幕体现均有独到之处。

在最佳女配角的评选中，呼声最高的是宋晓英，大家认为可以提名的是

丁一和王馥荔。宋晓英在《十六号病房》中塑造了乡村女教师刘春桦的形象。这是她自 1973 年从影以来塑造的最为成功的一个银幕形象。有的同志指出，在去年的女演员表演中，宋晓英是特别出色的一个，她的表演深沉、内在，感情表达细腻、真切，给人留下了难忘的印象。也有的同志认为，影片中的刘春桦是一个非常难演的角色，人物本身并没有多少戏剧动作，许多地方需要靠演员的表演来体现。这个角色与宋晓英本人的气质较为接近，但演员所体现的银幕形象却使我们感到这并不是她本人，从这里可以看出演员的演技在日臻成熟。如果说《16 号病房》是一部感人的影片，那么这种艺术效果的产生与宋晓英精彩的表演有直接关系。尤其值得一提的是，表演中，宋晓英把自己的位置摆得很适当，从不抢戏，从不喧宾夺主，该闪光的地方自然闪光，不该闪光的地方就自然生活，这些，恰恰是评奖中应该给予充分肯定的地方。

《咱们的牛百岁》中秋霜的饰演者丁一，在影片中的戏不多，可表演很有特色。大家认为她最鲜明的特色就是真正达到了准确和生活化。为了塑造主人公牛百岁的妻子，一个地地道道的农村妇女，她不仅仅表现在举手投足上象农民，而且将整个身心化在了角色之中，她准确地完成了导演对整部影片风格的设想。有人指出，演员的表演与剧作赋予角色的内容关系极为密切，在影片中，往往会出现戏保人或者人保戏的情形，丁一扮演的这个角色，本身有许多戏剧性的动作，演员体现起来难度不是很大，她不象宋晓英扮演的角色，很多戏完全是靠演员本身，甚至在某些地方需要依靠她的眼睛来完成。从总体来看，许多评委认为，丁一能把一个农民塑造到这种程度，的确是难能可贵的。

作为女配角，王馥荔在《咱们的牛百岁》中的表演，突破了她过去塑造的温顺、娴淑、善良的人物形象，对于这一点，评委们十分重视。有的认为，她演这个角色比较放得开，拉开了与过去角色的距离，这说明演员在角色的变化上跨出了很重要的一步。但有些评委指出演员对角色的总体把握不够准确，在一些地方有演戏的痕迹。

三位女配角演员宋晓英尤为突出，结果她以占绝对优势的选票获最佳女配角奖。丁一、王馥荔获得了该项奖提名。

电影摄影是本届评奖中讨论比较充分的项目。从近几年的摄影创作来看，每年都不乏优秀之作，特别是上届“金鸡奖”将最佳摄影奖授予了《逆光》的摄影魏铎，立即在创作人员中引起强烈反响。这一奖赏，成了促进电影摄影创作发展的一种力量。去年，一批影片的摄影水平普遍有所提高，这次，作为提名候选的有《再生之地》、《我们的田野》、《女大学生宿舍》、《漂泊奇遇》、《16 号病房》、《路》等六部影片，表决结果，前三部作为提名成立，后三部因均不过半数而被淘汰。

八一厂摄影师杨光远在《再生之地》中的摄影创作，体现出较高的艺术水平，他在画面构图、色彩运用、气氛描绘、光线处理等方面，均有新的探索，并取得了令人满意的艺术效果。有些评委十分高兴地赞赏道：摄影在有限的空间范围内，依靠构图的力量，表达出如此丰富的内容，足见艺术具有深厚的功力。大家认为影片拍得很有气势，摄影造型较好地体现了作品的内容。虽然这是一部彩色片，可并没有花花哨哨的东西，使人似乎感觉不到色彩的存在。影片的前半部是一种纪实风格，摄影师充分调动摄影艺术手段，非常出色地体现了这种风格，因此，评委们对这部分创作十分欣赏。后半部

由于剧作上的缺陷，尽管摄影尽了很大努力，仍觉得与前面不大协调统一，这是十分令人遗憾的。

《我们的田野》的摄影孟庆鹏和甘泉的创作，引起不少评委的兴趣，大家从多方面作了较为细致的艺术分析。有的同志强调指出，这部影片的摄影比较特殊，它不同于一般影片的摄影创作，具有自己的风格。它象一幅招贴画，很醒目、大方，色彩非常简练、明快、突出，象白雪、蓝天、大地、麦浪、白桦树林、荒草地等，都是大块的色调，以此构成了强烈、鲜明的对比，有力地表现了北大荒辽阔、壮美的气魄和特色。有的同志认为，影片的摄影造型有性格，无论是构图，色调，还是镜头运动，都是一种壮阔之感，使人犹如置身于辽阔的海洋一样。这些充满生机的画面，对于表现青年一代的成长、刻画剧中人物的性格起了重要的作用。还有的同志指出，《我们的田野》的导演构思的一个很重要的方面，就是不注重依靠故事情节本身的戏剧性因素来打动观众，而是靠比较散的带有某种情绪和意境的生活片断的积累，造成观众对北大荒知识青年插队生活的整体认识和理解，要实现导演的这一意图，一个非常重要的手段就是要靠画面。这部影片的摄影非常突出的一点表现在画面本身不仅具有形式美，而且它其中还蕴含着生活的厚度和浓度。一些同志共同感到这部影片的摄影存在着明显的缺陷，即北大荒的外景部分与北京室内的戏在摄影风格上不够统一，现实和过去的表现在色调上区别不大。还有的同志认为从影片中看不到北大荒那种特有的荒凉的美。

我国的电影摄影创作，真正形成风格的摄影师是不多见的，不少人仅仅停留在对传统的拍摄观念作一些局部的改变，并没有构成新的重大的突破。面对这种创作实际，当我们看到某些有特色的作品，总感到耳目一新。《再生之地》、《我们的田野》的摄影是如此，赵俊宏拍摄的《女大学生宿舍》也给我们带来了新的信息。这部影片摄影创作的特点之一是在摄影美学的追求上的进步，它已经从人工光的运用转到彻底追求自然光的阶段。在当前摄影创作中人工光的观念尚未彻底改变的情况下，这种艺术追求非常值得鼓励。同时，影片的摄影风格十分统一，摄影对导演意图的体现比较准确。影片整个调子明快、和谐，既色彩缤纷，又不华丽炫耀，形式和内容得到了有机的结合，真正展现了当代大学生朝气蓬勃的学习生活及奋发向上的精神风貌。略嫌不足的是，有些戏的处理尚有做作的痕迹，某些长焦距镜头的运用流于一般化。

评委们经过认真权衡，认为对上述三部作品的前两部的摄影创作应该给予更高的估价，投票选举的结果，《再生之地》的摄影杨光远以略过半数的选票获最佳摄影奖，《我们的田野》的摄影孟庆鹏、甘泉仅以两票之差落选。

美术及服装、化妆、道具等四项，经过反反复复的评选，结果全都给了奖。这几项奖，提名及获奖者，均是历史题材的影片。这种现象的出现，并不是由于评委会对现代题材的影片在这些方面的创作不够重视，恰恰相反，评委会每年都力图从现代题材的作品中选出一些“最佳者”，以示鼓励广大创作人员这方面的创作。然而非常遗憾的是，在本届评选中，这类题材的项目连提名的水平也未能达到。许多评委认为，提倡和鼓励美术、服装、化妆、道具等艺术部门的创作人员积极发挥各自的聪明才智，为促进现代题材的影片创作贡献力量，这是“金鸡奖”所必须坚持的一条原则。那些在历史题材影片创作中成就卓著的同志，同样应该获奖。评委们在对每个项目及人选进行讨论之后，经过反复表决及投票，《李冰》的美术设计王兴文，化妆王玢



瑞、纪伟华，《再生之地》的服装费兰馨、朱凤堂、李琴，《秋瑾》的道具徐国梁分别获得该项最佳奖。《再生之地》的美术设计费兰馨，化妆颜碧君、冯小金、邓伟丽，《廖仲恺》的服装任奉仪、王缉珠，《李冰》的道具孙贵中、何绪成分别得到提名表彰。

美术、服装、化妆、道具等项的创作人员都是“幕后英雄”，这几个艺术部门常常是容易被人们遗忘的“角落”，“金鸡奖”坚持对他们的辛勤劳动进行必要的表彰，这对从事这些工作的同志无疑是一个很大的鼓舞。

据介绍，王兴文在《李冰》的美术创作中，以古朴的风格、宏大的气势，形象地再现了两千多年前的历史场景，他查阅、搜集、整理的大量资料，对于以后同类题材影片的创作具有重要参考价值。这部影片的化妆王玢瑞、纪伟华大胆探索古装历史片化妆造型的新路，他们既注意保持我国民族的特点，又努力避免戏曲片化妆的痕迹，使人物的肖像造型取得了真实可信的艺术效果。为了保持人物造型的历史真实性，仅他们精心制作的各式发套就有800多个。《再生之地》的服装创作人员面对历史久远，人物众多，季节、年代变化较大的情况，以创造性的劳动，完成了大量的服装设计、制作及选择工作，其突出的特点是银幕效果真实可信，有力地配合了人物形象的刻画。

《秋瑾》的道具徐国梁针对影片场景多、场面大、人物多，戏用道具复杂，跨越年代较长，人物活动地点甚多的特点，较好地完成了道具创作的任务，使环境气氛有层次、有变化，具有强烈的时代感和鲜明的地方特色，为提高影片的艺术质量作出了贡献。正因为这些同志在各自的创作中做出了显著成绩，所以本届“金鸡奖”将崇高的荣誉授予了他们。

电影录音一直是我国电影各艺术部门中比较薄弱的环节，前三届“金鸡奖”评选，该项奖曾有两次空缺，空缺的根本原因倒不在影片是否采用同期录音，而在于这个部门的创作没有真正取得较为出色的艺术效果。本届评选，史平一在《再生之地》中的录音创作引起了评委会的重视。这部影片合理运用了自然音响，恰当处理了影片中多层次的声音布局，使日语、汉语、自然音响及音乐协调一致，较好地做到了层次清晰，互不干扰，真实地表达了人物的思想感情，增强了影片的艺术感染力。因此，他荣获了最佳录音奖。

本届最佳特技奖授予了神话戏曲片《火焰山》的特技创作人员陶世恭、纪景春、王大雨（特技美术设计）、董振声、才汝质、雒廷富（特技摄影）。在影片中，他们巧妙地运用电影特技手段，在银幕上展现了一个奇异多姿的神话世界，生动地描绘了孙悟空神通广大的性格特征，较好地体现了影片的内容。特别是影片的特技紧紧围绕人物形象的塑造这一首要任务，不要弄技巧，力图使神奇多变的人物形象与奇异壮观的场面气氛融为一体创造了一种特有的艺术境界。《火焰山》特技获奖是令人信服的。

在特技创作中，多年来存在这样一个突出的问题，好象特技只有在戏曲片或神话故事片中才有用武之地，实际上，故事片中的特技创作往往要求更高。一些评委呼吁，希望各电影制片厂把一些优秀的特技创作人员投入到故事片创作中去，以全面提高故事片的艺术质量。

除了以上十二个单项奖之外，最佳编剧奖、最佳音乐奖及最佳剪辑奖三项，因无适当人选，仅有提名而没有给奖。

得到最佳编剧奖提名的是《廖仲恺》的编剧鲁彦周。剧作家以历史史实为依据，采用浓墨重彩，成功地塑造了主人公的闪光形象。这一成就，在当年度是较为突出的，但从总的方面来看，尚未达到作者曾经达到的高度，因

此，投票选举时，有将近半数的评委投了弃权票。在这项奖的评选中，大家还着重议论了《不该发生的故事》的编剧万捷、乔迈在这部影片中的创作，不少同志对他们有胆识、有勇气的创作精神表示钦佩，对他们在创作中所取得的成绩给了恰当的评价，鉴于这部影片已荣获评委会授予的特别奖，因此，编剧奖一项不再单独提名。

最佳音乐奖的评选着重听取并参考了中国电影音乐学会的咨询意见，该学会为了配合“金鸡奖”评选，曾于今年初分三批组织在京的电影音乐界的同志观摩了十六部影片，其中包括全国各制片厂推荐参加该项奖竞争的作品。在观摩影片的基础上，他们专门召集部分理事和会员进行学术性的探讨，最后推荐了《咱们的牛百岁》及《道是无情胜有情》的音乐创作参加候选。评委会经过认真讨论，认为巩志伟在《道是无情胜有情》中的音乐创作较有特色，于是被纳入该项奖唯一的一个提名，投票表决时，因票数甚少而没能获奖。

1983 年度的剪辑创作，水平比较一般，各厂推荐参加评选的影片及人选，只是较好地完成了任务，看不出新的创造，因此，评委会仅仅对《武当》的剪辑毛丽，《廖仲恺》的剪辑兰为洁、蔡敬筈进行提名，以示表彰。

作为一种综合性的艺术，电影创作要全面地提高质量，需要各个艺术部门的共同努力，单项奖的空缺，又一次反映了电影各艺术部门创作水平的发展还不平衡，相信经过电影创作人员的奋斗，我国的电影艺术水平将会不断提高。

## 艺术民主的集中体现

王家龙

影片《乡音》问世之后，在全国反响强烈，不久即掀起了讨论的热潮。就一部故事片展开如此广泛、深入的争鸣，各界观众站在不同的角度，分别从政治学、社会学、美学、文艺学以及伦理观、道德观、家政观……各方面进行评价、探讨，这种现象是建国以来不多见的。尤其这场讨论并非起因于某项政治运动，或听命于某位领导人的授意，而纯粹是人们对影片所反映的生活内容、揭示的主题哲理、刻画的人物形象以及对影片的成败得失和创作者们的艺术追求等等有感而发，开诚布公地畅所欲言，这就益发显得难能可贵，令人感到由衷的欢欣鼓舞。

关于《乡音》所引起的争论，大致可概括为三个方面：一、对影片本身的看法不同；二、对影片是否应被评为最佳故事片各执一说，意见不一；三、影片获奖后，对评选结果又产生出新的分歧。矛盾的焦点归结在对影片本身的评价上。因为没有这一条，就无所谓后两条；而后两条的分歧，究其实质仍是由对影片的看法歧异所引起的。

近年来，对较多的国产故事片均存在着争论，这本不足为奇，对电影作品见仁见智，是很正常的现象。但是唯独对《乡音》的争鸣最为活跃，这也是不可否认的事实。翻阅全国各地的报刊，几乎都辟出版面、利用一定的篇幅刊登评介、讨论文章。而且涉及面之广，争议问题之多，也为历来的故事片所难以企及。

将大量评论《乡音》的文章加以梳理和归纳，可以列举出一连串对立的观点，主要围绕以下几个问题：

影片的主题是否反封建，是否具有深刻的思想内涵；

影片是否富于时代感，或时代感鲜明与否；

影片对女主人公陶春是基本上肯定、赞颂呢，还是基本上持批判态度；

陶春这个人物究竟是妇女新人形象，可爱而可敬呢，还是封建型蒙昧女性，可悲而可怜；

陶春的口头语“我随你”究竟如何理解；

其他如对木生、杏枝、叔公等人物，在具体分析中也都表现出差异；等等。

平心而论，承认《乡音》是1983年度的优秀影片之一，大概反对的人未必居多；然而牵扯到评选它的金鸡奖的最佳故事片，支持者的人数恐怕不可避免地要大打折扣了。因为即使是电影界的专家们，他们的意见也大相径庭，观点同样存在着分歧。

本届金鸡奖评委们首先面临的现实是，“关于最佳故事片奖的评选，每年都有它的引人注目之处，但还没有一次象今年这样艰难，这样煞费周章。”尽管“《乡音》是唯一一部以全票而获得评委会提名的影片”，但真正要推举它为“最佳”，意见却很很不统一。以至“故事片大奖评选工作已进行到第六天”，它仍未能被“大家所公认或多数赞同”。评委们对于《乡音》的思想内容存有争议，“在某些问题上甚至有较大的分歧”，如“对于这部影片的思想深度和它的时代感，不少评委有不同的看法”，“关于影片的艺术处理，有的评委也提出了一些不同意见”，等等。难道要空缺吗？显然不合适。

于是评委们先以表决的方式通过了“不空缺提案”，继而又否定了“并列提案”，“最后，评委们根据‘金鸡奖’评奖条例进行无记名投票选举。几经淘汰，《乡音》终以微弱多数获得本届‘金鸡奖’最佳故事片奖”。（引文均见《学术·民主·争鸣——故事片大奖评选纪实》）几经淘汰四个字，道出了反复讨论、多次选举这样一个事实，可见评委会内部也决非铁板一块，意见全都一边倒。同时，又说明《乡音》确实是在充分发扬艺术民主的学术空气中获奖的。

透过评奖纪实报道，我们还知道了一个情况：“关于故事片大奖的争论，直到评选结果出来之后，在评委们之间仍未结束。”（见《电影艺术》1984年第6期32页）不仅如此，事情后来还发展到夏衍同志也直接介入进来，于是高潮骤起，反响更烈，又将这场讨论引向深化，并给人们留下了有益的启示。

那是今年的“双奖”活动在济南举行期间，六月一日的上午，中国影协在珍珠泉宾馆召开记者招待会，广东电视台一位女记者请夏公对最佳影片《乡音》发表看法。夏公早对这项评选结果持保留态度，但从未在公开场合流露过。当时，全场约三百名中外记者屏息静气，专注地等待着夏公回答。夏公讲话了，他直言不讳地说：“我个人意见，不赞成《乡音》获本届金鸡奖的最佳故事片奖。”接着陈述了理由：“作者的本意是反封建，但影片并没有达到反封建的目的——因为观众都同情那位女主人公陶春；而女主人公什么都听丈夫的，对的听，不对的也听，并且传给了女儿，是个三从四德的妇道人家的典型。”最后表示：“我如果参加投票，就投《廖仲恺》。不过参加评选的都是电影艺术家，我个人少数服从多数。”

一番即席讲话，顿时满座皆哗。身为中国影协主席和金鸡奖评委会名誉主任委员的夏公，首次公开亮出了不同见解，显示出与评委会的分歧。很快，他的谈话内容见诸于全国大小报纸，引起人们的议论。消息不胫而走，一时间在影坛内外广为传播，被大家誉为一段佳话。

德高望重的夏公，用自己的实际行动做出了表率。它打破了领导人表态时的惯例，充分体现出艺术民主的作风。按通常考虑，在这种场合，一般是既要维护评委会的威信，尊重金鸡奖的评选结果；同时又要顾及可能给创作人员和评论工作者带来的影响、冲击。因此，举足轻重，势必慎之又慎。即使有不同看法，也往往设法回避，顶多点到为止，不会轻易表露，更不会采取和盘托出、公诸于众的做法。没想到，夏公破旧俗，真正做到敞开思想不隐瞒，畅抒己见不避嫌。

究其原因，是因为长期以来夏公虽然身居要职，掌管电影工作，但他从不高踞于群众之上，而是以平等的身分待人，愿意同大伙儿一块交流，彼此沟通，增进相互间的了解。正象金鸡奖主持者所一再申明的：凡金鸡奖的活动，不管是评选还是学术报告，每个发言的同志都不代表任何组织、任何部门，而只代表他自己；他的讲话只是一家之言。

从夏公即席发言的内容看，有观点、有分析，言简意赅，分寸得体。不但态度诚恳，表明是个人意见，决不强加于人；而且还讲究组织原则，个人少数服从多数。实事求是地讲，夏公对《乡音》获奖持不同看法，完全是艺术见解上的分歧，决不包含着其他；之所以公开表态，旨在通过一部具体影片的讨论，促使艺术探讨和民主空气更加活跃。这无疑带了个头，这个头带得好！必将鼓舞广大电影工作者继续坚持和发扬艺术民主，进一步推动电影

创作和理论研究，走向更大的繁荣。

以上是从夏公作为领导者这个角度来谈的。任何事物都是一分为二的，都包括着矛盾的双方。因此，看问题、处理工作应坚持两点论、两分法。下面，还需要站在其他领导者、特别是被领导者的立场，补充若干意见。

长期以来，由于“左”的干扰，“唯长官意志论”的影响根深蒂固，至今仍不可低估，只要哪位大人物就某一作品表了态，其他人就很难再讲什么了，除按统一的口径随声附和，不便再公开唱“反调”。久而久之，便形成了“一言堂”。要想从根本上扭转这种局面，除担任领导职务的同志应以身作则、带头做起，发扬民主作风外，更需要广大群众“在肩膀上长着自己的脑袋”，独立进行思考和判断，旗帜鲜明地申述自己的观点；决不盲从、随波逐流，更不要察颜观色，看领导的脸色行事。

我们电影界的同志经历了三十多年风风雨雨的锻炼，积累了正反两方面的经验教训，深切体会到艺术民主来之不易，需要靠大家努力，共同来维护和发扬。因此在十一届三中全会后党的文艺政策大得人心、双百方针深入贯彻的大好形势下，为繁荣创作和电影批评，表现出艺术工作者的胆识和勇气，敢于直抒胸臆，无所顾忌地包括同领导者一起来切磋艺术问题，交流思想，开展学术探讨。事实是最有说服力的，让我们通过一系列事实，感受、认识它所传递出的信息吧：

就在夏公表态的当天晚上，全国影协副主席、著名表演艺术家白杨同志也应记者之邀发表了感想。她的观点与夏公针锋相对，她说道：“我听了夏公上午的讲话，我跟他的意见不一样。我支持《乡音》得奖。夏公说，他要是参加投票的话，就不投《乡音》的票；而我如果参加评选的话，那我是会投它一票的。”

《乡音》的主要创作人员，并不因夏公的讲话而紧张或动摇，他们从创作实践出发，对自己的体会和所持观点不受约束、局限，仍然坦率地陈述自己的意见。编剧王一民同志说，他很敬佩夏公公开诚布公的率真态度；但希望通过深入的探讨和观众的检验，能使夏公理解影片的创作意图以及它的思想内涵。导演胡炳榴也表示欢迎不同的看法，他说：“对人物的理解出现截然相反的意见，我并不感到惊讶，反而感到十分荣幸。这样不仅能够活跃空气，也能促使自己重新思考一些问题。”

六月三日下午，珠影在济南召开的记者招待会上，针对夏公的批评意见，胡炳榴坚持认为影片的视点有一定的高度，作者着意批评的封建道德观念，是具有时代的特征的。缺点在于存在着一些失真之处，与生活尚有距离。

与此同时，在金鸡奖的学术报告会上，中年电影评论家蔡师勇同志作了《评〈乡音〉》的专题发言。他充分肯定了这部影片在思想、艺术两方面所取得的成就，对创作者的探索，也予以赞许。更令人感动的是，夏公得知蔡师勇的发言与他的看法相左，他不顾年迈行动不便，特地出席报告会，并从头到尾认真听取了发言，再次显示出领导者的博大胸怀以及艺术家的谦虚和诚挚。

六月五日，上海《文汇报》刊登了争鸣文章，就夏公的意见进行了反批评。

.....

短短的几天时间，由《乡音》的评价而唱起了精采的“对台戏”。上自影协主席、副主席，下到影片的创作人员、评论工作者，分别以答记者问、

作报告等形式，畅所欲言，各抒己见；再通过报纸、广播、电视等媒介宣传开去，广大观众也纷纷开座谈会、写文章，从而造成了一个生动活跃的局面，这就从一个侧面、一个特定角度反映出电影界的勃勃生气。

无须讳言，面对夏公的表态和热气腾腾的局面，并非所有的同志都抱欢迎的态度。君不见，袖手旁观者有之，将信将疑者有之，忧心忡忡者有之；甚至个别人还颇有微词，散布冷嘲热讽。这并不奇怪。认识之不能统一，说明这些同志对正常的艺术民主还不适应、不习惯。然而，这毕竟是少数同志，而且相信他们在事实面前，不会长久地无动于衷的。文艺的春天已经到来，春风将吹遍每一个角落，使大地复苏，万木争荣。

由《乡音》而呈现出的新气象，颇使人们感到欣慰和振奋。无怪乎文学界有位朋友对此深有感触，不无羡慕地赞叹道：“电影界不简单，做到了艺术民主。”继而发问道：“你们为什么能做到这一点呢？”

其实，答案不言而喻。三中全会以来，党的思想路线深入人心，文艺方针、政策得到贯彻，保证了文艺事业健康地向前发展。这是艺术民主得以发扬的首要前提。此外，靠的是领导带头。为此，六月九日的《人民日报》和六月二十四日的《厦门日报》，均专门就夏公的表态发表了短论或杂谈，称赞他做出了榜样，这正说明“榜样的力量是无穷的”。最后，不可忽视的是，广大群众切实发动起来了，都关心着电影，强烈希望电影尽快提高质量，都在为此出谋划策、贡献力量，所以电影界才能够出现这可喜的局面。

综上所述，围绕《乡音》所展开的争鸣，无疑成为艺术民主的集中体现。愿艺术民主继续发扬，由此而促使更多更好的电影作品问世。

## 认识新形势总结新经验 ——在授奖大会上的讲话

夏 衍

同志们，朋友们：

中国电影第四届金鸡奖和第七届百花奖的授奖大会，今天在文化名城济南市举行。首先，我代表中国电影家协会，对山东省委、省政府，济南市委、市政府的各位领导同志的大力支持和盛情接待，表示衷心的感谢，对金鸡奖、百花奖的获奖影片的制片厂、各位获奖同志，表示热烈的祝贺。

胡耀邦同志对我们这次大会发来的贺电中说：“这两年电影事业取得了许多新成绩，影片思想艺术水平、质量和数量及发行放映等工作，均有显著提高。”这是对我们的鞭策和鼓励。一九八三年，全国生产了一百二十七部长故事片，和相当数量的科学教育片、新闻纪录片和美术片，年产量已经赶上、超过了建国以来的最高水平，在思想艺术质量上，也有了明显的进步，这表现在：第一、在一百二十七部故事片中，反映当代题材、塑造建设四化和经济体制改革中的新人新事的影片有了很大的增长；第二、过去一直是短线的农业题材、工业题材、青年题材的影片大量涌现，而且电影艺术家敢于创新，敢于冲破陈规，敢于接触大转折时期的新的矛盾，塑造出了一批勇敢的改革者和创业者的人物形象；第三是这一年中出现了许多青年导演、青年编剧、青年演员，中青年电影工作者已经成了我们电影事业的主力军。这是最值得高兴的事情。

但我们也应该清醒地看到，在这一百多部影片中，好的和比较好的影片还不占多数，即使是得奖影片，也还有这样那样的不足和缺点。电影工作者的思想水平还有待提高，电影事业的旧体制亟需改革。让我们紧密地团结起来，认真学习，认识新形势，总结新经验，为创造有中国特色的社会主义新电影而共同奋斗。

**祝电影事业兴旺发达**  
**——在授奖大会上的贺词**

苏毅然

同志们、朋友们：

盼望已久的第四届中国电影“金鸡奖”和第七届《大众电影》“百花奖”授奖大会，今天在济南隆重举行，这是我省人民文化生活中的一件大喜事，是对我省人民的一个巨大鼓舞！我代表山东省委、省人民政府和全省人民，向荣获这次电影“金鸡奖”、“百花奖”的演员、导演、剧作者、摄影师和其他电影工作者，表示热烈的祝贺！向前来参加授奖大会的中央有关部门的领导同志，向全国电影界、文艺界、新闻界的同志们，向港澳台同胞、向外国来宾，表示热烈的欢迎！

列宁曾经说过：“在一切艺术部门中，最最重要的便是电影”。电影艺术是深刻感染和教育群众的一门艺术，群众喜爱电影，电影具有广泛、深厚的群众基础。过去的一年，我国电影事业蓬勃发展，灿烂夺目，涌现出许多深受人民群众喜闻乐见、思想性和艺术性较高的优秀影片，激励着亿万人民奋发努力，积极向上，为实现新时期的总任务、总目标而奋斗。我们深信，在党的文艺路线和方针的指引下，今后一定会出现更多高质量的优秀影片，我国的电影事业一定会更加兴旺发达，更上一层楼！

电影战线的优异成绩，是广大电影工作者辛勤劳动的结晶。电影工作者是深受人民群众欢迎和爱戴的人类“灵魂工程师”，人民群众喜爱、尊重电影工作者。电影工作者热爱人民，熟悉群众，同人民群众打成一片，为人民群众提供了丰富多彩的精神食粮。我们相信，广大电影工作者一定会发扬这种优良的传统，坚持党的四项基本原则，进一步解放思想，为繁荣和发展我国的电影事业作出新的贡献，创出新的业绩。

这次电影“双奖”授奖大会在山东举行，为我省人民、特别是文艺工作者提供了一次很好的学习机会。我们要认真向电影界的同志们学习，学习他们坚持四项基本原则，忠诚于人民电影事业，献身四化的高度事业心、责任感；学习他们深入群众、深入生活，同人民群众保持紧密联系的好作风、好品质；学习他们勇于实践，敢于创新、立志改革、开拓前进的革命风格；学习他们刻苦钻研业务，一丝不苟、精益求精、勇攀高峰的革命精神；学习他们在创作、导演、表演、摄影等方面的先进经验。电影工作者的先进思想和进取精神，必将激励我省人民和广大文艺工作者更加振奋精神，为建设四化而努力奋斗！



## 发扬成绩勇于改革 ——在授奖大会上的讲话

丁峤

同志们：

中国电影家协会、《大众电影》编辑部分别举办的电影“金鸡奖”和“百花奖”的授奖大会，在济南隆重开幕了！我代表国务院文化部，向得奖影片摄制组的全体同志，向荣获个人奖的同志们和参加大会的全体代表，表示热烈的祝贺！

我们一来到济南，就沉浸在热情、友谊和喜庆的气氛之中。山东省和济南市的领导同志、有关方面和部门的同志们，对筹办这次大会给予了热情的帮助和有力的支持，并且做了大量的工作。在此，我们向省、市领导和全体同志表示衷心的感谢！

一年一度的授奖大会，将分别在祖国各地举行。如前几年在西安、福州等地举行一样，今年在济南举行也拥有着特殊的意义。山东，是我们的老革命根据地。提到山东，我们都会想到战争年代军民团结、奋勇杀敌，人民群众推车挑担积极支援前线的动人情景。山东人民具有光荣的革命传统。这里的土地和人民，养育了千千万万的革命战士，也哺育出一批又一批的文艺工作者。这里，是电影《红日》的故事发生的地方，是《铁道游击队》的故乡。人们难以忘记电影《喜盈门》中所赞颂的新的人物、新的风尚；也会永远记着从《咱们的牛百岁》和他的乡亲们，在农村新的变革中所发生的新变化中受到的深刻启示……总之，在山东召开授奖大会，对于我们继承和发扬革命传统、进一步繁荣电影艺术创作，有着深刻的意义。

现在，我们的电影创作一年比一年繁荣，我们的电影事业正在不断地发展。在党的文艺方针指引下，在中央直接关怀下，我们一定能够发扬成绩、勇于改革、积极创新、克服缺点，开创电影工作的新的局面。这次授奖会议期间，代表们将要一登“五岳之首”的泰山，我想到胡耀邦同志曾经说过，为了振兴中华、实现四化，我们要树立攀登“十八盘”、登上“南天门”的雄心壮志。我相信，我国的电影工作者，为了完成新的时代所赋予的历史使命，一定会满怀诗人李白登泰山时的“天门一长啸，清风万里来”的豪情，奋力攀过电影创作道路上的“十八盘”，而登上艺术的新高峰！

预祝同志们取得更大胜利！预祝大会圆满成功！

谢谢大家！

## 再接再厉精益求精 ——在授奖大会上的答辞

龚雪

正当我在祖国南方的一个小岛上拍摄外景的时候，传来了我获得 1983 年电影金鸡奖和百花奖最佳女演员的消息。我感到高兴、激动，但更多的却是惶惑不安：这难道是真的吗？我配戴这两顶桂冠吗？荣誉从何而来？应该如何正确对待？我想得很多，很多……

作为一个演员，我多么渴望自己塑造的银幕形象能为越来越多的观众承认和喜爱。这是我美好的愿望，我为之努力奋斗。我的欢乐与苦恼都与此息息相关。在《大桥下面》一片中，虽然我尽了最大努力来塑造秦楠这个人物，但我觉得还存在不少缺点，从未奢望过这个角色会使我被评为最佳女演员。

“最佳”这个称号，我是受之有愧的。因为这个角色塑造的成功，并非我一人之功，而是渗透着我们摄制组全体同志的心血和汗水；特别是老导演白沉同志，对我倾注了很多心血，启发和指导我理解角色，体现角色。通过几年来的实践，我深深体会到我们青年一代电影演员的幸福。如果不是组织上连续给我拍片的实践机会；如果不是在每一部影片中都有许多老一辈艺术家和同志们给我指导和帮助；如果没有广大观众不断地给我以支持和鼓励；我想，我决不会有今天的进步和成绩。在这个值得纪念的日子里，请允许我向所有关心、帮助、支持我们青年演员的前辈们，同志们和观众们，献上我最真挚的敬意和谢意。

获奖以后怎么办？这是摆在我面前的一个严峻的问题。荣誉可以激励人，也可以压垮人。我决不使荣誉成为包袱，而要把它作为永久的鞭策。我知道，在艺术的道路上，我还刚刚走了一、二级阶梯，各方面都很幼稚，要改变这种状况，唯一的方法就是刻苦学习。要向前辈和同志们学习，要向生活学习。只有这样，才能使自己不断地有所发现，有所提高。

如今，在艺术上我虽然算是登上了一层阶梯，但是正如登山运动员一样，愈往上就愈艰难，就愈需要更大的毅力和心血。有人担心我以后塑造的角色恐怕很难再超过秦楠。说实话，这也正是我所担心的。但是，我决不畏难退缩。我不希望自己做过眼的烟云，一现的昙花。因此，对艺术的探索 and 追求，向艺术高峰的攀登，我将永不停顿。如果今后在银幕上我能有新的突破，新的创造，奉献给广大观众；如果我能继续为祖国的百花园增添一点色彩，那将是我最大的幸福，也是我毕生的奋斗目标。刚才听了宣读胡耀邦总书记的贺电，万分激动，我一定不辜负党和人民对电影工作者的希望，再接再厉，精益求精，努力塑造社会主义创业者、改革者形象。为开创我国社会主义电影事业新局面而努力。

亲爱的老师和同志们，请督促和鞭策我向新目标迈步吧。

**祝电影创作更加繁荣**  
**——在授奖大会上的发言**

观众代表、济南市汽车总厂工人 秦家康

第四届电影“金鸡奖”和第七届电影“百花奖”授奖大会在我们山东济南隆重举行，这是我国电影界、文化界的一件盛事，更是我省我市人民文化生活中的一件大喜事。我们济南广大电影观众向大会表示衷心的祝贺！向参加这次电影盛会的各级领导同志，电影界、文化界和其他方面的同志们，海外来宾们，表示热烈的欢迎！

这次电影“双奖”授奖大会在我市举行，对我们的文化工作和其他各项工作都是一个有力的推动，对全市广大电影观众更是一个极大的鼓舞和非常难得的学习机会。我是个普通工人，是个非常热心的电影观众，我从小就爱看电影，电影一直是我的良师益友。在我的成长过程中，电影给我的影响和教育是很大的，许多中外影片和电影演员都牢牢地留在我美好的记忆中。今天在坐的编导和演职员们都是广大电影观众非常熟悉、十分尊敬的。你们已经为我们提供了许多文艺精品，陶冶了我们的情操，激励着我们的斗志，鼓舞我们投身于“两个文明”建设。我们相信，在这次电影“双奖”大会的推动下，我国的电影事业在党的文艺路线、方针指引下，一定会更加繁荣，广大电影工作者一定会拍摄出更多更好的新电影来，为我们提供更丰富、更精美的精神食粮。

