

中國電影家列傳

(三)

中国影家列传

第三集

中国电影家协会
电影史研究部

编 纂

首都师范大学图书馆



20996623



中国电影出版社

1984 北京

996623

中国影家列传 (第三集)

中国影出版社出版

北京印刷一厂印刷 新华书店发行

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: $15\frac{5}{8}$ 字数: 340,000

1984年6月第1版北京第1次印刷 印数: 1—13,000册

统一书号: 8061·2052 定价: (平) 1.90元

(纸精) 2.40元

撰 稿 人

(以姓氏笔划为序)

王云缦	王光恒	王任殷	王家龙	少舟
史东明	艾静	刘小云	冯麟	仲卫杰
孙冕	杨国还	李文斌	李方钧	肖慧琴
陈子伶	苟煜升	孙海涛	张荣仁	周少峰
胡小平	胡昶	郭聿慧	洪平	姚锦
晓若	黎之彦	阎敏军	高为人	高歌今
曹积三	黄恽	章柏青	彭成梁	韵森
薛赐夫	颜久石	廖炜		

编 辑 者

陈野(召集人) 少舟 王云缦 阎敏军

图片资料 李小燕

目 录

丁 峤	(1)
丁达明	(7)
于 敏	(12)
于彦夫	(20)
广布道尔基	(28)
马 烽	(31)
马守清	(38)
王 炎	(43)
王 滨	(52)
王为一	(58)
王兴文	(67)
王家乙	(70)
王春泉	(80)
王启民	(84)
王桂枝	(90)
王 阡西	(95)
王震之	(98)
尹一青	(102)
尹广文	(107)
尹升山	(111)

方 徨	(116)
方为策	(121)
车 明	(124)
田 烈	(129)
包 杰	(135)
卢 淦	(138)
卢 珏	(143)
史 进	(149)
史维君	(157)
刘 迟	(162)
刘国权	(169)
刘学尧	(174)
纪 叶	(178)
朱文顺	(186)
庞学勤	(189)
伊 琳	(199)
向隽殊	(205)
孙 谦	(211)
严 恭	(217)
苏 里	(223)
苏 怡	(231)
苏 云	(236)
达 奇	(239)
肖 南	(247)
村 里	(252)
李 欣	(259)

李光惠	(262)
李亚林	(266)
李默然	(273)
林杉	(281)
武兆堤	(290)
陈播	(297)
陈文渊	(302)
陈残云	(307)
玛拉沁夫	(312)
吴天	(316)
吴国疆	(322)
林农	(325)
周予	(333)
胡苏	(338)
洪道	(347)
洪藏	(352)
赵伟	(356)
赵心水	(359)
张弦	(363)
张圆	(369)
张天民	(375)
张辛实	(383)
张玉昆	(388)
张棣昌	(394)
郑伯璋	(399)
梁音	(404)

浦 克	(412)
袁乃晨	(418)
袁小平	(421)
徐 渭	(427)
陶 金	(430)
常 彦	(438)
郭 维	(442)
郭振清	(450)
崔超明	(459)
黄 粲	(465)
黄力加	(470)
舒笑言	(474)
彭厚嵘	(477)
董 萍	(480)
雷振邦	(483)



丁 峤

在我国影坛的领导岗位上，丁峤可以称得上是一位熟悉电影艺术创作和经营管理的电影事业家。

丁峤，1924年1月出生于湖北汉口。从小性格开朗，勤于学习，爱好戏剧。小学一年级时就参加学校的演出活动，受到老师们的称赞；然而他的童年和少年时代是在动荡的战争环境中度过的，曾随家庭到处奔波。1937年7月7日芦沟桥事变后，日本帝国主义的铁蹄践踏着祖国的大地。十三岁的丁峤，亲眼目睹了侵略者的残暴。国家民族的危难，激起了他对日本帝国主义的仇恨和拯救苦难祖国的爱国热情。第二年，他随全家投奔到上海的亲戚家，进了上海第四中华职业补习学校。这期间，他认识了地下党的同志，他们经常向他讲革命道理，讲国民党的腐败和日本帝国主义的侵略罪行，激发了他的抗日热情。在地下党的领导下，他和一些同学发起组织了一个业余读书会，

他被大家推举为读书会的主席。读书会除了学习《大众哲学》等进步书籍外，也搞些进步的歌咏、戏剧活动。这时，他还看了不少三十年代党领导下的电影工作者拍摄的进步电影，这对他以后投身革命和从事戏剧、电影工作影响很大。

后来，随着苏北抗日形势的发展，上海地下党动员青年学生参加新四军。他响应了这一号召，主动报名参军。那时他才十六岁。在地下交通员的护送下，他从上海到了苏北解放区，经过靖江转黄桥到盐城。解放区火热的斗争生活和崭新的人与人的关系，使他感到新鲜和振奋，迫切地希望学习。组织上了解他的心思，安排他在中国人民抗日军政大学第五分校学习。毕业后，学校考虑到他在戏剧方面的天赋和热情，决定留他在学校文工团当戏剧组长。1942年敌后形势恶化，文工团解散，他被分配到陈毅军长的警卫营当青年队长。1943年战争形势好转，成立了新四军军部文工队，他被调任副队长。随后，军部文工队扩大为文工团，他担任团委委员兼戏剧股长。解放战争开始后，他担任华东野战军文工团第一团副团长，直到上海解放。在这一段部队文艺工作中，他曾导演过《自由万岁》、《前线》、《阴谋》、《俄罗斯人》、《李闯王》、《雷雨》、《白毛女》等名剧。在艰苦的战争环境里，他刻苦学习文艺理论和表、导演理论，并给文工团、文训班的学员们讲专业课。同时，他也参加一些演出，扮演了一些角色。此外，他还经常到前沿阵地做宣传鼓动工作。在工作和艺术实践中，显露了他的组织才能和艺术才华。

上海解放后，丁峤作为部队文艺工作者，在上海、南京等地做了大量团结地方文艺工作者的工作，结识了许多长期在国统区坚持从事进步文化活动的作家、艺术家、电影导演和演员，和

他们交朋友，向他们宣传党的文艺政策。1950年，由于电影事业发展的需要，调他到中央电影局任副导演。他愉快地服从了党的决定，从此开始了他的电影生涯。

起先，他被派到上海电影制片厂，和许幸之一道拍摄故事片《海上风暴》。通过这部影片的拍摄，他发现作为综合艺术的电影较之于他从前所熟悉的戏剧舞台，不仅场面开阔了，而且在刻画人物上难度更大。接着，他又和张骏祥一道拍了反映现实斗争的纪录影片，初步摸索纪录影片的特点和规律。他细心地从一些导演那里学习电影的基本常识，并在实践中加以运用。这时丁峤非常热爱电影导演这一行，并决心以此做为自己的终身职业。

1952年，丁峤被调到北京电影制片厂任新闻摄影总队副队长；第二年中央新闻纪录电影制片厂成立，他任副总编辑；1955年，被任命为新影厂副厂长兼总编辑，全面负责厂里的创作。他有着高度的责任感和很强的事业心，干一行，钻一行。在新闻纪录电影战线工作的二十二个年头里，逐步使自己成为这一方面的行家里手。

新闻纪录电影是形象化的政论，搞新闻纪录电影工作，要有高度的政治敏感性和政策观念。丁峤从小在革命军队中生活、学习、工作，也养成了对事物敏感、对生活热爱、对同志热情的思想素质。作为创作领导者，他经常生活在创作人员中，一道研究拍摄方案，深入到拍摄现场进行指导。抗美援朝期间，他曾经到过硝烟弥漫的朝鲜战场，冒着生命危险深入前沿阵地了解摄影队的拍摄情况，关心摄影师们的工作、生活和思想情况，给同志们以鼓舞。

1959年在人民解放军平息西藏的叛乱中，他又率领一支摄

影队开赴了西藏高原。他是指挥员，又是战士。在和藏族同胞共同生活的日子里，他注意观察他们的风俗习惯和思想感情的变化。在他的具体指导下，摄影队拍摄了大型纪录片《百万农奴站起来》。1962年，国民党叫嚣反攻大陆时，他带领了由八一厂和新影厂组成的联合摄影队奔赴福建前线。在前沿阵地，他身着军装，和指战员们在一起促膝谈心，及时向摄影师们提出拍摄的具体要求。二十二年中，他的足迹遍布全国各地。新影的创作人员说他是一个不知疲倦的实干家。

在这一段时间里，丁峤除了注重在创作实践中指导创作外，还致力于新闻纪录电影创作的理论研究和探索，曾就新闻纪录电影的特性、真实性等问题，发表过一些专题研究文章，对总结新闻纪录电影的创作经验做过许多建设性的工作。此外，丁峤还参加了许多对外文化交流活动。1957年他曾作为中国电影代表团的团长参加过莱比锡电影节的活动；1964年，他应邀到印度尼西亚出席亚非电影节的盛会，并担任电影节的评选委员会委员；1965年，他以电影专家的身份到越南讲学。1956年，国际著名的纪录电影大师尤里斯·伊文思来到中国，任新影厂顾问。丁峤与伊文思朝夕相处，建立了很好的合作关系和深厚的友谊。

在新影任职期间，丁峤还积极参加电影界的各项活动，并曾担任中国电影工作者协会书记处书记，以及《电影艺术》杂志（原名为《中国电影》）的编委等职。

十年动乱时期，丁峤也遭到林彪、“四人帮”的迫害，特别是在1974年他被调任北京电影制片厂负责人以后，受到更为严重的打击和迫害。1975年，围绕着电影《海霞》的创作问题，“四人帮”及其在文化部的党羽威逼他去整导演谢铁骊和摄影师

钱江。他敏锐地感到他们的目的不是针对一部影片，而是把矛头指向周恩来总理和当时主持中央工作的邓小平同志。于是，他和“四人帮”及其在文化部的党羽作了针锋相对的斗争，表现了一个共产党员的革命坚定性。

1976年10月，“四人帮”被粉碎后，丁峤就任文化部电影局副局长。他一方面负责电影系统清查“四人帮”反革命罪行的工作；另一方面，把主要的精力放在恢复和发展遭到“四人帮”惨重破坏的电影创作、生产上。

根据党中央及文化部的指示精神，他组织一些同志复审了被“四人帮”禁锢的解放后十七年中拍摄的六百多部影片。在这项工作中，他不辞辛苦，亲自作调查研究，审看影片，经过两年多的时间，推倒了“四人帮”对许多影片的污蔑不实之词，解放了几乎全部被封禁的各类影片，为影片和有关创作人员恢复了名誉。

与此同时，他抓的第二件大事是组织向建国三十周年献礼的各类影片的创作和拍摄工作。他和副局长张骏祥一道负责了献礼影片的筹备工作。在创作问题上，他坚持党的十一届三中全会精神，鼓励创作人员大胆解放思想，冲破“四人帮”设置的重重禁区，深入开拓题材，追求风格、样式的多样化。他经常到第一线和创作人员交换意见，及时发现问题，及时解决问题。他平等待人，尊重艺术家的劳动，因此得到创作人员的支持和信赖。对新涌现出来的青年创作者他也给予了热情的支持。

在他分管的电影外事工作中，也做了大量工作。1978年他曾率领中国电影代表团访问过朝鲜民主主义人民共和国；1980年11月，随以王阑西为团长、张骏祥为副团长的中国电影代表团出访过美国和日本，并担任这个代表团的秘书长，为增进同各



丁峤与荣获文化部1981年优秀儿童片奖
的代表在一起

国人民和电影工作者的友谊作出了积极的贡献。

近年来，丁峤的工作担子较重，但他仍能注意研究电影理论界的新课题，曾就电影的创新和民族化等问题进行探讨，并发表了专题性的论文。

在1979年10月召开的第四次全国文代会和第四届中国电影工作者代表大会上，丁峤当选为全国文联委员和中国电影家协会常务理事。1982年5月，丁峤被任命为文化部副部长，主管电影和民族文化工作。

（李文斌）



丁 达 明

丁达明，中国电影发行放映公司经理，中国电影发行放映公司党委副书记。

1916年10月，丁达明生于广东省海南岛文昌县九子园村一个贫农的家庭，祖上历代务农。他从小参加劳动，七、八岁时就帮助父亲割稻、放牛、种地。在艰难中，丁达明念完了小学。十四岁那年，父亲去世，他只好辍学在家务农。直到十七岁时，他才得到在南洋做工的叔叔的帮助，进入文昌县中学习。丁达明喜爱文学和绘画。在县中，他写了一篇作文《文昌江畔》，深受师生好评。由于得到语文老师的鼓励，1935年他和几个同学结伴离开海南，到南京继续求学。从农村进入大城市，丁达明的视野开阔了，思想活跃了，他开始结识进步朋友，接触进步书籍，慢慢地懂得了什么叫剥削，什么叫革命。当时正值抗战爆发前夕，中国处于危亡关头，丁达明一边学习，一边积极参

加南京学联的抗日救国活动。“七·七”芦沟桥事变后，丁达明归返家乡，以画笔为武器，参加抗日宣传活动。这时，他从一家杂志上看到延安抗日军政大学招生简章，决定奔赴延安。1938年3月初，他与几个同学，历尽艰辛，到了中国共产党领导的陕西安吴堡“青训班”学习，之后，进入延安抗大，从此参加了革命队伍。

丁达明在抗大结业后，被分配到新四军四师政治部任宣传干事。不久，又调至新四军军部鲁迅艺术工作团任美术组副组长。1944年，苏北画报社成立，丁达明任该社美术编辑。这一时期，他一边战斗，一边作画，创作了一批以抗战为内容的木刻。抗战胜利后，丁达明随军北上，参加创办《东北画报》，任美术编辑。1949年，广州解放，他受党派遣，接管广东省艺专。1951年春，他被调至中央电影局中南影片经理公司华南分公司任副经理。三年后，又调至中南区电影公司任经理。就这样，丁达明走上了电影发行的工作岗位。

丁达明在华南、中南工作期间，主要致力于新中国的电影发行事业的筹建工作。解放伊始，人民政府虽然接管了敌伪经营的影院，但是，整个电影市场仍然充斥着资本主义国家和私营厂出品的影片。国营厂出品的故事影片以及反映抗日战争、解放战争的纪录影片在市场上数量尚少，处于劣势地位。当时在中南地区的丁达明和洪藏同志一起，依靠党的政策，领导电影发行部门的职工，通过统一排映，扩大宣传，举办“新片展览月”、“抗美援朝电影宣传月”等多种活动，扩大了国产影片的影响，改变了电影市场的面貌。在此期间，丁达明的足迹遍及华南、中南所属各省，并建立、健全了各级电影发行机构。

丁达明于1954年调到北京任中国电影发行公司宣传处长，

1957年被任命为中国电影发行公司副经理。从此，丁达明参与了全国电影发行事业的领导工作。

丁达明来自农村，他比较了解农民对电影的要求。他一踏上全国电影发行工作的领导岗位，就把主要精力放在农村，着眼于广大农民看懂看好电影的问题。为此，他十分重视电影的宣传工作。他经常强调电影宣传工作的思想性与通俗化，要求电影宣传品的文字必须通俗易懂。他善于发现典型，总结、推广典型经验。六十年代，他及时肯定和推广了基层电影发行部门做好电影宣传工作的“三步骤”经验，即“映前宣传，映间解说，映后搜集反映”，使这一经验在电影发行放映系统普遍开花结果。在他的主持下，中影公司又在北京、延边、福州和其他几个地方连续举办了农村电影宣传工作的现场会议，总结推广了河北三姐妹电影放映队的三镜头幻灯宣传经验，以及用口译配音和涂磁录音帮助各族人民看懂电影的经验。此后，农村三镜头幻灯宣传工作和少数民族语配音工作，在全国范围内迅速地开展了起来。

我国疆域辽阔，幅员广大，特别在农村，要使几亿农民都看到电影，这是一个很复杂的问题。丁达明一直在寻求解决这个问题。六十年代初，山东平度县、浙江淳安县以放映队为单位，合理划定服务地区、合理设置放映点、合理安排各类放映点的映出次数、合理规定收费标准为主要内容的“规划放映”经验，引起了丁达明的重视。他抓住这两个县的典型经验，先后在华东、中南、西南和东北四个大区召开了农村电影普及工作会议，加以推广，成效显著。之后，全国农村放映点大幅度增加，大大地加快了电影的普及的深度和广度。

在十年动乱期间，丁达明被打成黑线人物，备受摧残。他

长期下放干校，后又在家赋闲。直到“四人帮”被粉碎，才重返中影公司。1980年被任命为中国电影发行放映公司经理。

近几年来，丁达明仍然把主要精力放在解决农村广大农民看电影的问题上。党的三中全会以后，农村形势出现了前所未有的变化，农民物质生活提高了，文化生活的要求也更迫切了。丁达明已年逾花甲，他亲自和同志们一起到湖北、湖南、广西的几个县、几十个公社，对农民看电影的现状作了认真的调查研究。在调查研究中，他及时肯定了湖北、湖南、四川、安徽等省根据农民收入不断增加、物质生活不断提高、对文化生活要求日益迫切的情况下，创办农村集镇电影院的经验。在文化部电影局领导的支持下，1981年春，丁达明在长沙主持召开了全国农村电影工作座谈会，推广了这一经验。这一新事物如今已在全国农村结出硕果，截至目前为止，农村集镇电影院的数目已达四千多座，并且在继续发展中。丁达明深有所感地说：“五十年代，我们是解决把电影送到农村的问题；六十年代，我们是解决农民普遍地看到电影的问题；而八十年代，我们是要从根本上改善农民看电影的条件，要使农民能坐在电影院里看电影，这是一件造福于农民的大好事。”

丁达明对于电影宣传工作十分重视，恢复了“文革”前在电影宣传工作上的许多好做法；并从1980年开始，恢复了“文革”前创办的对外电影宣传刊物《中国银幕》，还创办了大型的电影画刊《电影画报》。这两个刊物每期都由他亲自审查、定稿。如今，《中国银幕》已在世界五大洲发行，《电影画报》发行量已达150万册。

丁达明原是一个美术工作者，当党把他安排在电影发行放映岗位上，他放弃了自己的爱好，把全部精力献给了发行放映

事业。丁达明热爱党，热爱人民；他不为名，不为利；生活艰苦朴素，工作孜孜不倦。他说：“我愿意和同志们在一起，共同努力，使我国绝大多数的农民，都能坐在电影院里看电影。我希望这一天早日到来。”

（章柏青）



于 敏

于敏，原名于民，著名电影剧作家、评论家。1914年3月15日生于山东省潍县。他的童年和青少年是在渤海边的烟台市度过的。那时，烟台是帝国主义势力很雄厚的地方，于敏小学毕业后家里就把他送进教会开办的海外贸易专科学校，为他安排了一个从事“洋务”的生活道路。对此，于敏自己并不心甘情愿，但是，在这个专攻英语的学校里，却为他提供了接触外国文学，特别是英、美的优秀文学作品的机会，不仅使他对外国文学产生了浓厚的兴趣，而且增进了他的文学修养。当时烟台虽然比较闭塞，进步的文化活动很少，但是他通过邮购图书的办法，接触到普罗文学，象《十月》、《毁灭》、《母亲》、《士敏土》以及十八、九世纪俄、法、德等国的作品，进步的民主思想渐渐沁入这个青年人的心田。特别是他读了鲁迅的小说《故乡》之后，大为震惊，描写的逼真与思想的深刻给他留下难以

磨灭的印象，他第一次感受到中国新文学的力量。

在于敏十七岁的时候，由于其父经营的罐头工厂破产了，他不得不中断学业，在同学的帮助下来到上海谋生。因为无正式职业只得依靠朋友资助，生活很苦。但是，他不想通过亲戚去搞海外贸易，而一心想当个记者，甚至很天真地想去当个教授或作家。当然，在那个时候，这不过是青年人的空想罢了。为了生计，他曾代替同学王滨到联华影业公司做过一段场记工作。1937年“七·七”事变前，于敏又回到烟台做教师。

青年时代的于敏求知欲很强，可是家境的败落使他无法升学，他常为自己没有出路而苦闷，自然也产生了对被压迫者的同情。“八·一三”之后，不断兴起的抗日浪潮促使他把个人的前途和国家的命运联系起来，认识到个人的出路只能是去改变现实的社会，于是他走上了革命的道路。他先参加了晋南的一个游击队，在那里讲政治课。1938年春，经武汉八路军办事处的罗炳辉介绍，于敏终于到达革命圣地延安。

二十四岁的于敏在延安开始了崭新的革命生活。他先在陕北公学学习了一年马列主义，后在党中央的第一个机关报《新中华报》作记者和编辑。1938年加入中国共产党。抗日战争期间，他先后在鲁艺实验剧团、延安中学搞研究工作和担任教师。1946年调到山东大学（临沂）任教，因国民党反动派重点进攻山东，他同学校的部分学员不得不过海撤退到东北。

1947年冬，于敏调到东北电影制片厂作编剧。从此他开始了自己的文学创作活动。应该说于敏早已有从事创作的念头，不过因为革命工作的需要，在延安时，他只翻译了一些介绍斯坦尼斯拉夫斯基的文章，或以记者身分写些报道、通讯。在那段时期，他已攻读了一些中外优秀的文学作品，初步地钻研了

马列主义的文艺理论。他对高尔基尤其钦佩，并受到相当大的影响。高尔基在第一次全苏作家代表大会上的报告——《苏联的文学》中关于“应当选取劳动作为我们书中的主要英雄”，“我们应当学会理解劳动是一种创作”的思想，对于敏的创作起了极大的启发作用。1942年毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》，进一步使于敏树立起马列主义的文艺观，明确了社会实践对于文艺工作者的重要意义。在毛泽东文艺思想的指导下，他越发认识到要去表现中国革命战争的主人——工人和农民，这一思想成为于敏以后创作所遵循的信念。

于敏正是带着“写工农兵”、“为工农兵创作”的想法，于1948年以满腔的热情来到哈尔滨机车车辆厂，一方面帮助工会工作，一方面深入到工人群众当中。三个月后，他写出了电影文学剧本《桥》。剧本通过工人阶级为支援解放战争而抢修江桥的感人故事，歌颂了他们在战争中克服一切困难所建立的丰功伟绩。其中炼钢组长梁日升，铆工组长老侯，两个人物形象刻画得比较生动，显示出新中国第一代工人的气魄和精神风貌。剧本虽然在艺术上并不很成熟，但是因为它是新中国第一部正面表现中国工人阶级先进思想和业绩的故事影片，所以放映后获得社会上的普遍赞扬。有的评论说它“为人民影剧开拓了新的园地和新的道路”，“是新中国影坛上的一声春雷”。《桥》揭开了新中国故事片史的第一页。

1949年春，于敏又完成了第二部电影文学剧本《赵一曼》。它讴歌了抗日战争时期在东北坚持地下斗争的女英烈赵一曼。这个剧本和《桥》相比，有着明显的前进，主要在于它塑造了一个性格鲜明，有血有肉的女英雄的形象。为此这个艺术形象至今还令人难忘。

之后，于敏又到本溪、石景山钢铁厂深入生活。他每到一地首先是参加工会的工作，举办工人训练班，组织报告会，为工人群众辅导，搞宣传活动，用他的话说是“为工人服务”。在大量的群众工作中，他与工人们结成了知心朋友。工人們的劳动精神和优秀品德常常使他感动得落泪，使他的思想感情起了更大的变化，在于敏的心里产生了越来越强烈的愿望——去表现新中国第一代工人的劳动和斗争生活。于敏带着这样的心愿，1953年来到“鞍钢轧钢建筑工程公司”作党委副书记，自此他便在鞍山安家落户，长达二十余年。在此期间，他进行了许多社会活动，帮助市文联办工人业余学习班，组织大型报告会等等。他不仅和那里的各级领导干部有广泛的交往，而且虚心拜老工人为师。老英雄孟泰，全国劳模王崇伦都是他的知己，他还是工人家属模范王秀兰家中的常客。他常说“能入才能出”，“作家自身泡在生活里，反过来，又把生活泡在自己的心血里”。于敏正是这样热情地感受生活，认真地思考生活，又勤奋地表现生活。从1951年至1961年的十年中，他先后写了《高歌猛进》、《无穷的潜力》、《我们是一家》、《工地一青年》、《一个平常女人的故事》、《炉火正红》、《天外有青天》等电影文学剧本（其中拍成影片的有六部）。反映了工人、工程技术人员和工人家属等各种人物及其生活面貌。在用电影的形式表现我国工人生活方面，他作了刻苦而大胆的探索。由于我国工业方面形势和政策的不断变化和他对生活认识的某些局限性，因此有些作品还不够成熟。对此，于敏并不后悔，他认为这些实践都为以后的创作积累了经验。

于敏在文学方面的活动是多方面的。他除写电影文学剧本外，还写了十万字的报告文学《老孟泰的故事》和包括二十篇

报告文学的集子《王秀兰和她的姐妹们》，也写了不少短篇小说，如《老杜和助手》、《冬夜》等，还有潇洒隽永的散文《西湖即景》。于敏是一个文学造诣很深、生活根基扎实、又具有马列主义理论水平的作家。他在文艺理论方面很有建树，象《本末》、《探索》、《工业题材一解》、《心声》、《求真》、《树人》等理论文章对指导我国电影创作都起了积极的作用。《本末》既是一篇理论性文章，也可以说是他的创作宣言，文中精辟地阐述了电影创作的规律：认定生活是创作的唯一源泉，要求作家对生活有真知灼见；提倡运用革命现实主义的创作方法；提倡电影文学创作形式、风格的多样化，等等。《求真》、《树人》、《时代和人》、《清醒》等则针对电影创作的问题，进一步阐述了他一贯坚持的反映论和实践论的观点，强调了革命现实主义的创作精神与方法。这些论文不仅观点鲜明，很有针对性和战斗性，而且文彩横溢，生动、形象，形成了独特的文风。

于敏在美学上有理论，也有追求。他十分喜爱契诃夫的作品，从中汲取到营养——契诃夫善于从不同人物身上发现最美好的东西，于敏认为作家正需要这个本领。从他自己的一贯创作中，我们可以看到他正是在努力追求通过对普通工人及劳动群众的形象刻画，来发掘出他们身上最深厚、最质朴的美。他曾在文章中写道：“我们工农兵的先进人物和他们的干部是民族的精华、是人民的骄傲，是天下钟灵毓秀的结晶。”为此他热情地高呼：“请为劳动人民立传吧！”长篇小说《第一个回合》便是他这一宣言的创作实践。

“文化大革命”后期，于敏下放在海城县农村。在林彪、“四人帮”统治文化的时期里，他没有消沉，而是按照自己对生活的观察与认识，完全摒弃“三突出”的原则，坚持从生活出发，

以革命现实主义的创作方法勇敢地写出了七十万字的长篇小说《第一个回合》。小说写的是解放初国民经济恢复时期东北某钢铁基地,经过短短三年的时间,在党的领导下,工人们克服种种困难,恢复和发展生产的动人故事。这部以工业战线生活为题材的小说成就是多方面的。其中最引人注目的是,作者凭着十几年积累的丰富的生活素材,不仅展现出五十年代初期中国工人群众真实热烈的斗争生活,更可贵的是从这些平凡、朴素的生活之中,开掘出闪光而美好的事物。另一点是,作者避开了枯燥乏味纠缠不清的技术过程,在一个相当广阔的历史背景上,创造出二十多个富有个性的人物形象,着眼点在于反映人和人的新关系的形成和社会新风尚的形成。于敏曾说:“画鬼容易画人难,写厨娘比写苏格拉底难。”他自己的整个创作过程,正是在为写普通的、真实的人而下苦功夫。

于敏在小说中,塑造了一个炼钢厂党委书记兼厂长向明的形象,这是一个具有民主作风和群众作风的党的领导干部的典型形象。他把向明放在经济恢复时期的艰难创业过程里。向明从部队转业到工业战线,面临着我们党的广大干部从战争时期转向建设时期所遇到的普遍课题——一切从头学起。向明在新事物面前依靠工人群众,团结知识分子,在不断摸索中前进。他不是一个只会说空话、发号施令的领导,而是一个踏踏实实干事业的人。对党的领导问题、组织生产、安排工人生活、家属工作,他都一丝不苟地抓到底。他既是群众的知心人,又是群众的带头人。在向明的身上,凝聚着中国共产党人的优秀品质、智慧与才干。书中还用比较多的篇幅塑造了老一代和新一代的工人形象。相当成功地揭示了老工人宋老铁的精神世界,通过他的平凡的、勤恳忘我的劳动,反映出工人阶级的本色。他说

得多么好：“我就是高炉，高炉就是我。”做为工厂的主人，他是那样的自豪。对青年工人罗明立则是着力描写他强烈的阶级责任感，他奋发图强、积极进取、无私无畏，在他身上跃动着时代的脉搏。作者还花了不少笔墨来写工人家属，其中唐景秀、沈佩兰、盛玉华尤其动人，她们都是从旧社会熬过来的妇女，但面貌各异，性格不同。书中把他们的家庭生活的波澜，写得那样真挚、娓娓动人，表现出了真诚、朴素、高尚的爱情情操，给人以美的享受。小说还通过江有声、梁端端、范存宇、邢桐几个知识分子在同工人结合的过程中的各自经历，写出了他们的思想转变与成长。这许多形象使小说的生活面不仅仅包括了工人劳动群众，也伸展到知识分子中间，显示了整个时代的前进带动着人们思想、精神面貌的变化。

《第一个回合》内容的丰富，思想的深沉，技巧的纯熟，都是很值得称道的。这部长篇小说虽然只用了一年多的时间就脱稿了，但它的酝酿、成熟却远非一、两年的事。早在六十年代，于敏就开始构思这样一部反映工人斗争生活的作品，也曾动笔写过两章（就是现在书中的第二、三章）。应该说五十、六十年代他写的那些电影文学剧本，都为这部长篇作了准备。随着他对生活的不断观察、感受、反复认识，七十年代写成了《第一个回合》，确实是“水到渠成”，“瓜熟蒂落”，他的创作进入了更为成熟的阶段。虽然在“四人帮”独霸文坛的时期，《第一个回合》在政治上和艺术上都是不被容许的，小说完稿后经历了一番曲折，有的出版社要求作者按“帮文艺”的教条进行修改，但于敏断然收回文稿，他说：“我不懂什么‘三突出’原则，我有我的看法，我有我的想法。”只有在林彪、江青反革命集团彻底被粉碎后，这本书才得以和读者见面。1979年他又出版了

《千里从军行》，这是一本以抗联活动为题材，着重于对少年儿童进行革命传统教育的中篇小说。

于敏在从事创作和接触生活方面，一向认真、严肃，他从来不掩饰自己的观点，也从不迎合什么或为什么“风”所动摇。他认为一个作家必须有明确的理论指导，这只能来自马列主义的世界观和美学观；必须确信自己对生活和对人的反映，这只能来自不断的社会实践和创作实践。于敏正是在不断的探索中前进着，可又总是不满意自己的作品。

于敏，被选为鞍山市第一届至第六届人民代表，第三届全国人大代表。1978年担任中国电影家协会书记处书记和《电影艺术》主编。

（任 殷）



于 彦 夫

著名电影导演于彦夫，原名于景霖，辽宁省丹东市人。1924年2月1日生于安东（即丹东）于家沟的一个职员家庭。早在少年时代，他就对电影、话剧和音乐发生了兴趣。本来，他的父亲希望他读完小学后，入商业学校，期待他来日能在银行、铁路或税务局找个“铁饭碗”。由于他迷恋文艺活动，学业不佳，小学毕业后，勉强考入了安东林科高级中学。这是一所农业学校，每周只上四个半天的课程，大部分时间是劳动实习，对此，父亲大为不悦。在父亲的督促下，他从这个学校毕业后，又读了一年高中，终因成绩不好而辍学。是年，于彦夫满怀着当一名电影演员的愿望从安东乘火车到新京（即长春）投考满洲映画株式会社，由于他语不惊人，貌不压众，又无电影圈内的人引荐，结果名落孙山，使他陷入了深深的痛苦和怅惘之中。

1941年春天，他飘洋过海，到日本九州南部的鹿儿岛学了

半年养蚕的技术。回国后，他觉得养蚕技术员的生活乏味，便辞去了这个职务。出于对文艺的向往与爱恋，他从辽南回到安东，加入了一个业余剧团，在话剧《捕鲸船》中饰演过一个小角色。这时，他有幸结识了电影厂的一位朋友。在朋友的热心帮助下，他再次投考“满映”。

1942年春天，他终于闯进电影厂的门槛，成为“满映”的见习演员，翌年转为正式演员。在“满映”三年多时间里，他所扮演的都是些配角，但通过实践，使他懂得了一些电影的基本常识，然而正如他自己说的：“对于拍电影的目的，却不十分清楚，对于电影艺术的认识，仍是朦朦胧胧。”

1945年8月15日，抗日战争胜利了，“满映”将成为中国人民的电影厂，这给于彦夫带来了从未有过的喜悦。他以主人翁的姿态，投身到护厂工作中去，并为把电影厂的重要器材迁往兴山，建立东北电影制片厂作出了努力。

在解放战争的隆隆炮声中，1946年10月1日，中国人民的第一个电影基地——东北电影制片厂，在兴山（今黑龙江省鹤岗市）宣告诞生。在这里他干过电影厂中的多种行当：在由陈波儿编导的新中国第一部木偶片《皇帝梦》、和由朱丹编剧、方明导演的新中国第一部动画片《瓮中捉鳖》中任导演助理；在故事片《光芒万丈》中任剧务主任；在纪录片《民主东北》中，敲过定音鼓、拉过手风琴，和作曲家黄准一起演唱歌曲，为影片搞音乐配音；还担任过音乐组的副组长……此外，于彦夫还参与了新中国译制片初创时期的工作，他曾同袁乃晨、孟广钧等同志一起去哈尔滨等地招收配音演员，为译制片组建队伍。新中国的第三部译制片《伟大的转折》，就是由他导演的。后来，他导演的译制片还有《侦察员的功勋》、《蔚蓝色的道路》、《达

吉亚人》等。应该说，他是从导演译制片开始电影导演生涯的。

1947年春，于彦夫参加了如火如荼的土改运动，接着，他又同于洋、陈克、何士德等同志到四野炮兵纵队深入生活。这时，他的世界观和人生观发生了深刻变化。1950年1月1日，他光荣地加入了中国共产党。

新中国成立后，他先后在王家乙导演的故事片《高歌猛进》、《葡萄熟了的时候》和干学伟导演的故事片《沙家店粮站》中担任副导演。1956年他被送到北京电影学院导演专修班学习。在那里，他比较系统地掌握了电影导演理论。这一切，从实践到理论，为他独立导演影片奠定了比较扎实的基础。

《夏天的故事》，是于彦夫独立导演的第一部故事片，影片章法顺畅，注意刻画人物，充溢着生活气息。这是他在电影创作上，迈出的成功的第一步。从1957年到1966年，他先后导演了故事片《芦笙恋歌》、《徐秋影案件》、《笑逐颜开》、《万木春》、《自有后来人》；艺术性纪录片《水库上的歌声》和戏曲片《节振国》。其中《笑逐颜开》和《自有后来人》较有特色。

《笑逐颜开》在妇女冲出小家庭，参加社会主义建设的广阔背景上，塑造了何惠珍（张圆饰）等一组不同性格的妇女形象，表现了妇女只有闯出小家庭的桎梏，为建设共产主义的高楼而尽力，才能获得真正解放的深刻主题。

《自有后来人》力图揭示人物的命运，并着力写情。正因为它把革命者一家三代人，母子之情、父女之情、祖孙之情，融汇在时代的、斗争的风雨里，所以，他们之间的感情表现得不仅细腻真切，牵动人心，而且也表现了共产党人对事业无比忠贞的情怀。

1966年，正当于彦夫导演的戏曲片《天天向上》进入尾声



于彦夫在导演《自有后来人》时启发
演员的情绪

的时候，“文化大革命”开始了。他成为“黑帮”，被关进“牛棚”，直到1971年才被解除“监管”。他没有因为遭到迫害而萎靡不振，而以一个共产党人对电影事业的忠诚，立即投入创作。1972年他曾与武兆堤、尹一青等人，满腔热情地到当年的冀中抗日根据地搜集了大量素材，创作了电影文学剧本《战斗在敌后》，然而，未能投入拍摄。

对此，于彦夫并不气馁。周总理曾寄希望于长影的电影工作者们说，大庆在你们东北，你们应当搞。当时，于彦夫虽然没有到过大庆，但是，大庆石油英雄们的事迹，一直在强烈地撞击他的心扉，他决心在银幕上为英雄们绘制一幅气壮山河的画卷。

1973年冬天，他组织了一个由编剧、摄影、美术、副导演、场记等人组成的创作组，奔赴大庆油田深入生活。铁人王进喜和油田创业者们的动人事迹，强烈地感染了他们，激起他们不可抑制的创作激情。创作组的同志们白天找人谈话，晚上看材料。他们采访了从油田指挥部到井队的数以百计的工人、干部、技术员……阅读了油田会战以来几乎全部的“战报”、电报、电话及会议记录。这时，影片中的华程、周挺杉、章总、油娃等几个人物已具雏形，但是，他们觉得还不够丰满。于是，于彦夫又率领创作组人员，先后奔赴甘肃玉门、新疆克拉玛依、陕西长庄、山东胜利、天津大港、华北等油田，继续向生活的深度和广度开掘。生活里蕴藏着无穷无尽的创作宝藏，石油英雄们的生活，终于使影片中的人物丰满起来，甚至人物的个性语言，音容笑貌，以及许多细节都历历在目了。编剧张天民集思广益，终于完成了电影文学剧本《创业》。从深入生活到剧本完成，用了整整一年的时间。由于影片的导演、编剧、摄影、美术等主要创作人员早就在一起体验生活，因此，他们同时开始了影片的各项创作，再加之石油部以及大庆党委的全力支持，影片拍摄用了一年的时间便完成了。

影片《创业》，是导演于彦夫和编剧张天民等人勇敢地冲破江青的专制文化统治，从生活出发，按艺术规律办事所获得的丰硕成果。尽管影片也受到当时政治气氛的限制，但它在银幕上，第一次谱写了一曲震撼心灵的工人阶级叱咤风云的志气歌。在相当广阔的背景上，艺术地再现了石油工人的气魄、壮志和豪情。成功地塑造了油田党委书记华程（李仁堂饰）、钻井队长周挺杉（张连文饰）、以及章总工程师、钻井工人秦发愤、油娃等感人的艺术形象。影片场面宏大、气势雄浑、感情深沉、

节奏铿锵，充满浓郁的生活气息和强烈的时代精神，是一首激越的创业史诗。这部堪称我国影坛建国以来表现工业题材的优秀影片，是于彦夫和张天民倾注心血颇多的力作。1981年10月，长影建厂三十五周年之际，文化部在致长影的贺信中，对影片《创业》予以高度评价。该片荣获了长影颁发的建厂三十五周年优秀影片奖。

《创业》摄制完成后，“四人帮”一伙横加挞伐，他们出于反对周总理和篡党夺权的政治需要，罗织罪名，不准影片发行；同时，对影片的创作者大兴问罪之师，于彦夫和张天民在“高压”之下，经受了严峻的考验。1975年，毛泽东同志对影片做了批示，指出：“此片无大错，建议通过发行。不要求全责备。而且罪名有十条之多，太过份了，不利调整党内的文艺政策。”围绕影片《创业》，进行了一场严肃的政治斗争。“四人帮”被粉碎之后，影片《创业》公开放映，受到广大观众的欢迎。

扫除了天上的阴霾，春风重又吹进摄影棚，于彦夫青春焕发，以“三更灯火五更鸡”的精神，投入新时期的创作。五年的功夫，他导演了故事片《希望》、《最后八个人》、《勿忘我》，并创作完成了电影文学剧本《无辜的人们》。

从事导演生涯以来，于彦夫共导演了十三部故事片。他导演的影片，题材广泛，既有工业题材的《创业》，也有农村题材的《夏天的故事》；既有革命历史题材的《自有后来人》，也有儿童题材的《天天向上》；同时还有反映少数民族生活的《芦笙恋歌》，以及表现林区生活的《万木春》。在风格上也异彩纷呈，有《创业》那样的气势壮阔，也有《芦笙恋歌》那样的纤美细腻；有《笑逐颜开》那样的富有喜剧色彩，也有《最后八个人》那样的激昂悲壮，以至《徐秋影案件》那样的曲折惊险。他导

演的影片，结构严谨，注意章法，讲究节奏，生活气息浓烈，时代感强，善于用细节来展示人物的内心世界，这便是于彦夫的导演风格。

于彦夫主张电影应该真实地反映生活，要从生活中提炼出有价值的东西，给人以启迪和力量。为了获得这种有价值的东西，他入林海，去平原，上边疆，几乎走遍了祖国的油田。他曾同伐木工人睡在一铺土炕，冒着摄氏零下四十多度的严寒，在“鬼吡牙”的深夜，看石油工人在冰上开钻……

导演是影片摄制的领导者和指挥者，但是，于彦夫认为，导演不应该将自己的意图强加于摄影、演员和其他同志。大家各有专长，应该互相尊重，通力合作，在统一认识的基础上，充分发挥各自的创造性。他要求演员在实拍前必须排戏，表演要注意角色性格、生活气息，同时又要注意分寸，留有余地。

于彦夫把唐代大文学家韩昌黎“形成于思，毁于随”的名言，视为座右铭，砥砺自己在艺术上去创新。经过十年动乱，当他回首走过的道路，总结以往的创作时，深感自己导演的影片中有许多令人遗憾之处，他不满足自己所取得的成绩和经验，执意要进行新的探索。他十分推崇我国的大文豪鲁迅、俄国批判现实主义作家契诃夫、美国“曼哈顿的桂冠诗人”欧·亨利等人的短篇小说，认为它们构思新巧，含蓄隽永，富有哲理，发人深思。他决心去拍摄这种人物不多、场景变换不大、风格别致、寓意深刻的“短篇小说式”的电影。《勿忘我》就是蕴含着这种苦苦追求的作品。这部影片描写下乡姑娘雯雯同农村医生周虹，在逆境里邂逅相逢，真诚相助，最后萌生了爱情的故事。影片纤巧细腻，质朴抒情，揭示了人物的心灵美。它宛如一簇清幽的勿忘我花，散发着北方农村的乡土气息；就象一

条叮咚的山溪，击响了人们的心弦。于彦夫说：“我希望在看我的影片时，影院里是静悄悄的，而在走出影院后，观众心中仍在翻腾。”为了拍摄好这部影片，于彦夫精心挑选演员，忍痛舍弃拍好的部分镜头，曾两次易人；他带领摄制组三下集安和牡丹江，奔赴哈拉海草原……他顶着烈日在山野里抢拍外景，浴着寒风去寻找雪景。这一切，都可以窥测到一位艺术家为实现自己的艺术追求用心之良苦。

于彦夫曾出席全国文教群英会，第三、四届全国文代会；现任中国电影家协会理事，中国电影家协会吉林分会常务理事。

（曹积三）



广布道尔基

新中国成立后出现的第一个蒙古族电影导演，就是现在长春电影制片厂的广布道尔基。他艺名广道，1926年12月25日出生于内蒙古哲里木盟科尔沁左翼中旗巴彦塔拉村。他在当地读完小学后，因家贫无力升学，便入铁道从事员教育所半工半读二年，接着又当了一年工人。1945年日本投降后，他参加革命工作，先在本旗人民政府任干事，后进入辽西军政干部学校学习。在校期间，他特别爱好文艺，经常参加演出活动。结业后，于1946年分配到内蒙古骑兵二师文工团当演员，作战地宣传工作。1947年入东北军政大学学习，当年毕业后分配到内蒙古文工团任演员、导演、戏剧队长等职。他参加了歌剧《血案》的演出，饰演主要角色巴根，在话剧《台岛之夜》中饰主要角色报社社长，在演员生活道路上迈出了第一步。

1947年至1955年，广道在内蒙古文工团工作期间曾编导了歌

剧《欢欣的草原》，导演过话剧《春风吹到诺敏河》，参加了影片《内蒙人民的胜利》的摄制工作，他在剧中饰演主要角色孟和巴特尔，同时还担任了《钢铁战士》、《赵一曼》、《草原上的人们》、《金银滩》、《山中防哨》等十多部影片的蒙语翻译片导演。1953年广道加入了中国共产党。

1955年他被调入长春电影制片厂，从此进入电影行列，从事电影导演工作。1956年他与达木林合写了电影剧本《牧人之子》，1957年与朱文顺联合导演了此影片。同年还在影片《寂静的山林》中担任副导演。他曾获文化部颁发的1949—1955年优秀电影工作者二等奖。1958年他导演了《东风》，1959年编导了《前哨》，1960年创作了电影剧本《哈拉哈河畔》（发表于《电影文学》），1961年导演了《我们是一代人》。

1962年他被调到内蒙电影制片厂任导演，与张长弓合写了电影剧本《乌兰奥德》（发表于《草原》）。1966年他又被调入内蒙古歌剧团任导演。导演了《火种》、《无影灯下颂银针》等话剧。1975年他又被调到广西电影制片厂，导演了《主课》。1977年又调回长春电影制片厂，当年即导演了《暗礁》。1980年导演了《刑场上的婚礼》、《客从何处来》。

广布道尔基是我国为数不多的少数民族电影导演。他在艺术上是一位多面手，既当过演员，又当过歌舞、戏剧、电影导演，还创作电影剧本。他开朗、豪爽、乐观、热情。他在工作上干劲足，产量高。在创作上有激情。塑造的人物较有民族性格，有生活气息。另外，他兴趣广泛，对各类题材、各种样式都作了尝试。有成功的经验，也有失败的教训，但他信心十足，要在艺术探索的道路上勇往直前。现在他正年富力强，精力充沛，他表示要努力为社会主义祖国电影事业贡献自己的力量。

广布道尔基是中国电影家协会及吉林省影协分会理事、吉林省文联委员。

(李方钧)



马 烽

在我国当代作家中，马烽是以他独特风格的小说作品闻名于世的，同时他也是位优秀的电影剧作家。

马烽原名马书铭，1922年生于山西省孝义县居义村一个农民家里。由于幼年丧父，家中生活十分困难，全家不得不在他七岁时搬到汾阳县东大王村他舅舅居住的村里，靠代种代耕典来的七亩地和母亲为人做针线活为生。尽管如此，母亲还十分注意子女的教育问题，在困境中居然把马烽送进小学读书，无非是望子成“龙”，或日后能有个比较好的前程。马烽确也争气，他不仅在学校刻苦学习，成绩优秀，而且还能在课余时间参加一些田间劳动，或者给人做些零活，赚钱以补贴家用。不仅如此，他还节节上进，在初级小学毕业后，考入了孝义县立第一高级小学。这无疑给了他母亲精神上一种极大的安慰，所以她也就竭尽全力，求亲靠友，支持他继续攻读。但是当时的时

代环境却对他不利。1937年秋天，日寇进攻山西，战火蔓延至孝义，又加上阎锡山的溃军骚扰，学校无法正常开课，只得关门。马烽也只好半途回乡参加劳动。

显然，这一段生活使马烽饱尝了生活的艰辛，感到求学之不易。这种经历，不仅使他较早地接触了山西农村现实生活中人与人的复杂关系，而且，培养了他刻苦发奋的向上精神，这些是他后来成为一个著名作家的重要原因。

1938年春，马烽参加了八路军。这年冬天，又加入了中国共产党。在部队里，他先是在连里当战士、班长，几个月后，又调到宣传队当宣传员。从这时候起，他为了提高文化修养，开始写日记，一直坚持到1943年冬。五年中间，除了生病，从未间断过，前后写完了大小二十多个本子。

写日记，实际上是马烽走上写作道路的第一个台阶。他开初写的日记，只是记些流水帐式的内容，而且每篇也不过五、六十个字。后来，一些热心的同志帮他改字造句，讲解写作方法，才使日记的内容范围逐渐扩大，写作方法也有所提高。慢慢地他除了写些日常所见所闻外，也写些读书杂感，以后又发展到记载群众生活、群众语言、对敌斗争故事等生活素材，这就为后来的写作创造了条件。

1940年冬，马烽被派到延安鲁迅艺术学院附设的部队艺术干部训练班学习。半年后编入部队艺术学校美术队。由于他对美术不感兴趣，学习的劲头不大，而把主要精力花费在读小说上面，同时又偷偷练习写作。1942年春天，他写了一篇描写战士生活的故事，名曰《第一次侦察》，发表在当时的延安《解放日报》上，这使他坚定了从事文学创作的决心。

1943年初，马烽回到晋西北抗日根据地，被分配到文联文

艺工作队。当时,根据毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》精神,文艺工作队的成员被分配到农村和工厂做实际工作,一方面深入生活,改造世界观,一方面给报纸当通讯员,从事新闻报道工作。马烽被分配到晋西总工会,到各公营工厂做宣传工作,年底参加了晋绥边区劳模大会的宣传报道活动。这一年,他写作的六、七篇通讯、特写,分别发表在《解放日报》和《抗战日报》(后改名《晋绥日报》)上。

回忆这一段经历,马烽说:“给报纸写文章当通讯员,对自己也有很大帮助。1943年一年,大小写了四十多则消息,发表了的不超过二十则。开始写的,大部分都退回来了,但我仍继续写,一直没灰心,因为退回来的稿件报社都给予了修改或提出了意见,且不断地鼓励我。我觉得不管登不登,对自己的帮助是很大的。后一个时期,所写的稿件采用量比较多了。每次登出来以后,我都与原稿对一遍,发现一些与原稿不同的地方,研究为什么要这样改。这不但提高了写作能力,更重要的是提高了观察问题、分析问题的能力。”

1944年初,马烽回到文联,参加了整风学习。这是他创作道路新阶段的开始。整风运动使他的思想水平有了很大提高,特别是学习了《在延安文艺座谈会上的讲话》之后,使他对文艺的方向、作家该向什么学习、写什么和为谁写这些问题,有了明确的认识。他暗暗下定决心,向文艺的通俗化、大众化奋斗,努力写作群众喜闻乐见的作品。就是在这种思想支配下,这一年他以晋绥边区特等劳动模范张初元“劳武结合”的事迹,编写了一本通俗故事:《张初元的故事》,获得了边区文艺界为纪念“七·七”抗战七周年发起的文艺奖金征文活动的小说散文乙等奖。同年秋天,他被调到《晋绥大众报》(当时名《晋西北

大众报》)工作,并于1945年开始同西戎共同写作《吕梁英雄传》。这是一部采用群众熟悉的章回体写成的长篇小说,描写了敌后抗日根据地内,农民群众在中国共产党的领导下与日寇展开的斗争生活。由于小说所写的故事和人物来自当时轰轰烈烈的现实生活,表达了人民群众的爱憎,又采用了群众喜欢的表现形式,所以当小说在报纸上连载的时候,就受到读者的欢迎和喜爱,不少人写信鼓励他们继续写下去,有的读者还把本地的斗争故事寄来,要求写进去。小说写作过程中,还得到边区武委会和报社领导同志的支持和具体帮助,致使小说在修改出版后,克服了初稿结构松散、人物性格平淡、语言呆板的缺点,变得丰富完善起来。

从1945年日本投降到新中国成立,马烽主要从事报刊的编辑工作,先后担任了晋绥边区创办的综合性月刊《人民时代》编委(1945年)、《晋绥日报》副刊《大众园地》编辑(1948年)、晋绥出版社总编辑。在这期间,他除了写过几篇通讯报道外,还发表过几篇短篇小说,整理过一些民间故事。此外,他在山西原平县参加了近两年时间的土改工作,这对他熟悉山西农民的新生活,有很重要的意义。

1949年,马烽被选为青年代表,赴北京参加了全国第一次青年代表大会,被选为全国青联委员。接着又参加了全国第一次文代会,被选为全国文联委员、“文协”(后改名为“作协”)理事,并留在“文协”工作;还兼任北京大众创作研究会创办的《说说唱唱》月刊编委。1951年“作协”开办文学讲习所,马烽到该所学习,并兼任讲习所副秘书长。1953年调“作协”创作组,不久又调任“作协”青年部副部长,直到1956年春。

在北京这七年时间里,马烽除了担任行政工作外,每年都

抽出一段时间到农村体验生活，这使他始终没有同他熟悉的山西农村断绝联系，因而也能陆续写作一些短篇小说，还和西戎同志合作写了电影文学剧本《扑不灭的火焰》。

1956年春，经马烽的再三要求，组织上同意他离开北京回到山西，担任了山西省文联副主席、“作协”山西分会主席。他在处理日常事务的同时，把主要精力和时间用到下乡体验生活和写作上。为了进一步深入生活，他曾于1958年至1959年担任了汾阳县委书记处书记，后来又先后到文水县、洪洞县、应县、河曲县、昔阳县等地体验生活。1964年又在原平县搞了半年“四清”。这期间，他写作了十多篇短篇小说、特写；还写了一部电影文学剧本《我们村里的年轻人》、一部长篇小说《刘胡兰传》。

由于长期地深入生活，使马烽熟悉了我国农村发生的翻天覆地的变化，熟悉了农民的思想、语言和风俗习惯，从而，推动他的创作逐渐走向成熟。1951年，《人民日报》推荐了他的反映中国农民新的精神面貌的短篇小说《结婚》，标志他的作品已经达到一个新的高度，并开始形成自己的独特风格。1958年，他发表了短篇小说《三年早知道》，得到文艺评论界的好评，文艺评论家邵荃麟说，这篇小说“看出他成熟了”。文学巨匠茅盾在《反映社会主义跃进的年代，推动社会主义时代的跃进》一文中说，马烽的作品“洗练鲜明，平易流畅，有行云流水之势，无描头画角之态”，“马烽的长处在于用高度概括的手法，通过一系列日常生活的描绘，在反映农村的阶级斗争和两条道路斗争的背景上，描写人物的阶级觉悟和思想水平的逐步提高”。茅盾同志的这段话，概括了马烽在短篇小说创作上所取得的成就以及他的作品的艺术风格。

这里应该提到的是，近年来，文学评论界把以赵树理同志为代表的、又长期以山西为创作根据地，作品散发着山西特有的乡土气息的作家，称之为“山药蛋派”，而马烽是其中的代表人物之一。他的作品除了反映了典型的时代特点外，还声色俱备地写出山西农村特有的生活环境、乡土风俗、群众语言，特别是继承与运用了民间文艺的传统结构手法，使他的作品结构完整，故事有头有尾，波澜跌宕，引人入胜，为广大群众特别是农民喜闻乐见。

“文化大革命”中，马烽同大多数作家一样，遭到迫害，他被关了两年“牛棚”，又住了两年干校，后来又和平顺县西沟大队插队两年。所幸的是，这段遭遇使他仍然没有脱离农村生活。所以，在打倒“四人帮”以后，他很快与孙谦同志合作写出电影文学剧本《新来的县委书记》（摄制成影片后改名为《泪痕》）；同时还写作了十多个短篇小说及游记；他的长篇小说《刘胡兰传》也得以出版。1978年春，山西文联恢复，他被选为文联主席。1979年在第四次全国文代会上被选为中国作家协会理事。

作为电影剧作家，马烽的产品虽然数量不多，但是，却是同他的小说作品一样取得了显著成就，其中尤以《我们村里的年轻人》和《泪痕》受到观众的热烈欢迎。

《我们村里的年轻人》是一部以农村生活为题材的影片，它通过对高占武、孔淑贞、曹茂林等一群既有高度的革命热情，又有踏踏实实的科学态度的年轻人，劈山引水建设社会主义新生活的事迹的描绘，反映了处于社会主义建设热潮之中的我国农村的新风貌，歌颂了新一代青年热爱生活、创造生活的美好精神境界。影片保持了马烽作品特有的故事性强、生活气息

浓厚、格调幽默欢快，语言活泼、生动等特点，组成了一部热情澎湃的社会主义农村劳动生活的乐章，给人精神上以鼓舞和艺术上以享受。

《泪痕》是反映粉碎“四人帮”后我国人民政治生活的一部优秀影片。由于它在揭露“四人帮”祸国殃民罪恶的同时，较深刻地揭示了造成十年动乱的社会根源和历史根源，而使它在同类题材影片中比较突出。特别是影片成功地塑造了一位实事求是、坚持真理、关心群众、无私无畏的县委书记形象，得到观众和电影评论界的好评，获得1979年文化部优秀影片奖、1980年第三届电影“百花奖”最佳故事片奖。

党的三中全会以来，我国农村面貌发生了巨大变化，八亿农民摆脱贫困境遇，物质生活和精神生活都进入一个新的历史时期，这一切都为熟悉农民生活的马烽同志提供了丰富的创作宝藏。我们期待马烽同志创作出更好更多的作品来。

（苟煜升）



马 守 清

电影艺术，一刻也离不开科学技术。人们爱看电影，熟悉许多名演员、名导演，但很少想到那些默默无闻地战斗在银幕背后的电影科技人员。有一位长期担任技术领导工作的高级工程师，为中国电影技术的发展作出了贡献，他，就是中国电影科学技术研究所所长马守清。

马守清，又名马清，回族，1923年11月26日出生于吉林省长春市，自幼聪颖好学。十七岁中学毕业后，考入满洲映画株式会社（简称“满映”）训练班，先学经营，再学导演，后改行学摄影等技术，因成绩优异，被训练班保送去日本留学。1944年底，他于日本东京写真专门学校（现东京工艺大学）毕业回国。当他看到垮台前夕的日寇和国民党特务正企图破坏“满映”的设备和财产时，感到极大的愤慨。为了及时揭露和制止这种罪恶的阴谋活动，他和同事们在一次偶然的机会中与地下党组织

取得了联系。在地下党的领导下，他和其他同志一起于1945年8月发起和组织了东北电影工作者联盟，保护电影厂。同年10月1日东北电影公司成立，马守清在党的领导下继续同厂内外的反动分子展开斗争。这引起了敌人的注意，11月间，长春国民党公安局抓走了马守清及公司的其他几位负责人，并企图把他们秘密处决。在党组织的及时营救下，马守清和其他同志才得以释放。

1946年5月，马守清赴东北解放区，在兴山参加东北电影制片厂的建设。1947年他进入东北军政大学学习，年底回厂后，除从事技术领导工作外，还担当了东北电影制片厂第一部短故事片《留下他打老蒋》、第一部科教片《预防鼠疫》及一些新闻纪录片的摄影工作。1949年他又担任了故事片《白衣战士》的摄影，其后曾多次在国庆节、“五一”节的纪念典礼上担任天安门主席台上的摄影工作。

解放前，中国没有自己的完整的电影制片厂，除“满映”外，其它都是些简陋的、工艺上支离破碎的制片厂家。制片中的重要环节——洗印部门，全靠操作人员把拍好的底片缠到木架上，双手拿着浸入显影液，靠眼睛观看“火候”，进行手工加工。因此，创办新中国的电影事业，摆在创业者面前的首要问题是统筹规划、健全管理、进行电影厂基本建设等一系列工程任务。在这种情况下，马守清放下了自己倾心热爱的摄影艺术和技术，服从工作调动，于1953年退入银幕后面，担任了文化部电影局技术处副处长的职务，开始从事全国电影技术的管理、规划工作。他曾参与了一些技术规章、技术标准和技术发展规划的起草和制定。在吸取国外经验的基础上，还组织领导一系列电影制片厂、电影洗印厂、电影机械制造厂及其产品的设计

与建设,为新中国建立自己的制片和电影工业基地做了许多工作。例如,在我国自己设计创建的峨眉电影制片厂工程中,从厂址的选择,到具体的工艺设计,马守清都费了很大苦心。

解放前,我国没有自己的受过系统教育的电影技术队伍,某些环节停留在作坊式的手工操作;有些环节则为外国人所垄断。因此,发展祖国电影事业的另一个当务之急,是培养自己的工程技术队伍。马守清在技术干部的培养方面也作出了贡献。

1952到1953年,由马守清经办了两期洗印专修科和洗印中等技术科,培养的毕业生现已遍及全国各个洗印部门,成为一支技术骨干队伍,其中有些人已居领导岗位,发挥着中坚作用。1954到1956年,他又组织了两期洗印轮训班,为提高那些具有几十年操作经验,但缺乏理论知识的老技师的业务水平做出努力,从而使影片的洗印加工走上了科学管理的道路。1960年他又开始创办北京电影工程学院,后并入北京电影学院,成为拥有化工、电子、机械三个专业的电影工程系,为新中国开辟了具有大学水平的电影工程教育学科。这批毕业生现在也有不少人已成为各厂的业务骨干。经过十年动乱,电影技术力量尚能延续,这几批毕业生是起了一定作用的。

1958年根据电影事业发展的需要,马守清经手筹建了我国第一个电影技术科研单位——中国电影科学技术研究所,并任该所副所长。在电影科学技术研究方面,马守清除早在1945年初就参加了用外偶式多层乳剂彩色胶片拍摄电影的研究试验外,还组织和领导多层乳剂彩色胶片的冲洗底片和印制拷贝工作,终于在1958年使我们国家自己能印制彩色影片拷贝,摆脱了依赖外国的局面。此外,在五十年代的后期,他还组织了电影染印法的试验。这项染印法技术在美国是专利的,苏联也在研制。

它的技术难度大，对于化学染料、机械精度、胶片制造都有很高的要求。它可以直接在胶片上象印刷一样染印彩色，具有色泽鲜艳、不褪色、声音质量好，而且污染少、成本低、可以大量生产等优点。我国为了使染印技术尽快跟上世界先进行列，于1959年底组织上安排马守清一行出国进行短期学习。回国后，他把这项研究试验工作列入当时电影科研的首位项目，组织人力，奋勇攻关，终于在1961年初步获得成功，1964年经国家鉴定后，投入试验。在国内其它部门的协作下，电影技术工作者陆续采用染印法大量洗印拷贝。现在，为了满足广大农村电影放映的需要，他们正在35毫米染印法彩色影片拷贝的基础上，进一步进行16毫米染印法拷贝的研制工作。

在声音方面，解放初期在制片生产中直接采用光学录音，1954年马守清和其他同志一起在我国电影部门推行了磁性录音，然后再在拷贝制作中转成光学声底，大大提高了声音质量。此外，还引进了立体声录音，如宽银幕四路立体声，全景电影六条立体声的雏型也在1960年形成。

在多种形式的电影方面，马守清还组织领导了宽银幕电影、立体电影、全景电影等的设计和研制。

近些年，电子技术的发展越来越多地渗透到各个科学技术领域。粉碎“四人帮”后，马守清重新恢复工作，是文化部科技办公室负责人之一。1977年他参加了全国科学大会的筹备工作，组织审查全国文化科技成果授奖项目及编制文化科学技术发展规划，并为我国电影部门逐步引进电子视频技术做了大量工作。从1978年起，他为恢复被“四人帮”彻底破坏的中国电影科学技术研究所和电影技术杂志与电影技术书籍的出版，作出了重要贡献。

马守清博学多才，解放战争时期他曾在东北电影制片厂、东北画报社的干部训练班讲授摄影和电影技术专业课；解放后，又在北京电影学校开课讲授《电影制片工艺学》。1956年后，他一直担任中国电影技术界的机关刊物《电影技术》和以介绍国外先进电影技术为主的《国际电影技术参考资料》、《家际电影技术》、《电影放映技术》等刊物的主编，经年累月，亲自审定稿件；还撰写和翻译过许多文章。他写的科学普及文章《明天的电影》载于《科学家谈二十一世纪》一书，在社会上有一定影响。

马守清是个有理想，有抱负，热爱祖国电影技术的领导干部，长期以来为改变祖国电影技术落后状态，献出了自己的全部才能和智慧。他工作勤恳，刻苦钻研，事业心很强，有一种孜孜不倦、事必躬亲的实干精神。

现在马守清还担任文化部电影局技术委员会副主任、中国电影家协会理事、中国标准化协会理事、文化部技术职称评定委员会委员，中国电影电视技术学会副理事长等职。尽管他已是花甲之年，仍怀老骥之志，为我国电影技术事业鞠躬尽瘁，贡献自己的全部力量。

(冯 麟、韵 森)



王 炎

王炎，我国著名电影导演。1923年5月5日，他出生在山东省烟台市一个城市贫民的家庭里。八岁那年，在轮船上做工的父亲不幸病故，他从此寄居在外祖父家，度过了他的童年和少年时代。念完初中的第一个学期，因家贫无力让他继续读书，只好到一家机器制造公司当徒工。

1937年，日本帝国主义的铁蹄践踏着祖国的山河，无数无辜的百姓惨遭日寇的杀害，这一切深深地撞击着他那幼小的心灵。当他听说有一支共产党所领导的抗日队伍在山西活动十分活跃时，便瞒着家庭奔赴山西，克服了重重困难，找到了抗日少年先锋队。他怀着爱国的热忱参加了这支队伍。在队里，他认真地听指导员讲中国为什么贫穷，为什么老受外国侵略者的欺侮等革命道理，并如饥似渴地阅读艾思奇的《大众哲学》等进步书籍，空余时间他还读苏联作家绥拉菲莫维支的长篇小说

《铁流》和中国作家鲁迅、郭沫若的一些小说、诗歌。火热的斗争生活和革命队伍的熏陶，使他懂得了不少革命道理，经受了锻炼与考验，迫切希望自己成为一名无产阶级先锋战士。1938年12月，他还不到十六岁，便光荣地加入了中国共产党。入党后，他更自觉地为党工作，担任了排的工作员，并多次参加了对日寇的战斗。

1939年，他来到太行山抗日根据地，部队首长根据他的特长，派他到八路军总司令部宣传大队（又称火星剧社）任分队长。在那里，他什么都干，比如编、说快板，演小戏，教战士和群众唱歌等。他还随身带着装有笔、墨、石灰的筒子，不时地刷写一些抗日标语。1940年8月，他所在的火星剧社与“鲁艺”实验剧团合并。当时战斗非常紧张，剧社里的党员被编成了战斗班，既要抬担架，又要参加战斗。他常常利用打仗的空余时间写些诗歌和鼓词。

党时刻关心着他在文艺上的进步和成长。1942年初，他考进了鲁迅艺术学院戏剧系，专攻戏剧理论并进行创作实践。在1943年的秧歌运动中，他深入到农村参加陕甘宁边区的大生产运动，并创作了一个反映大生产运动的秧歌剧《二流子转变》，他自己还在戏里扮演主角。这个戏在延安、晋西北等地演出过许多场。他第一次感受到：只有来自生活的作品，才会真正受到群众的欢迎。在“鲁艺”，他有机会看了一些苏联影片，如《列宁在十月》、《列宁在1918》、《沙漠苦战记》等，这使他对电影工作产生了浓厚的兴趣。

1943年3月，他带着在“鲁艺”戏剧系学习的成果来到了八路军120师战斗剧社。在那里，他的革命热情和创作热情都很高涨，生活很充实。自编、自导、自演了许多洋溢着生活

情趣的戏剧，比如《劳动英雄回家》、《三个女婿拜年》等。那时，他还兼任120师政治部办的《战斗报》的特约记者，写过不少来自前线的通讯和消息报道。

抗战胜利后，听说东北有了我们自己的电影厂，他很想到那里拍一部战斗故事片。严酷战争环境，使他的这个愿望暂时还不能实现。他随大部队转战长城内外、黄河两岸，和一些同志，组成了战斗剧社、六人剧团，边行军、边创作、边演出。他自己既是文艺兵，又是真正的战士，代理过兵站站长、担架队长、营长和教导员。频繁的战斗，为他积累了丰富的部队生活的素材。

1947年，向往着拍电影的王炎，在一次偶然的会里，被刚成立不久的西北电影工学队吸收了进去。他和队里的同志们经过将近一年的长途跋涉，来到了东北电影制片厂的驻地——黑龙江省兴山，从此开始了他的电影生涯。

王炎跨入影坛之初，并不是做编剧或导演，而是当了一名电影演员。他扮演的第一个角色，是1948年底开始拍摄的故事片《光芒万丈》中的厂长，第二个角色是故事片《赵一曼》里的团长，他所创造的这两个角色比较生活、朴素、真实。

1950年初，他从东影调到中央电影局艺术委员会搞采访工作。不久，组织上培养他当副导演，先后在汤晓丹导演的《胜利重逢》、成荫和汤晓丹联合导演的《南征北战》、沙蒙导演的《丰收》、水华导演的《土地》和王滨导演的《怒海轻骑》等故事片中任副导演。他感到，能在这几位艺术造诣较深的导演指导下学习业务，是难得的进修和提高的机会。通过这几年的工作，他深刻地体会到，摄制组是一个创作整体，应该体谅这个整体中各部门的甘苦，尊重大家的劳动，要鼓励摄影、录音、

美工、服装、化妆、道具在导演的总体艺术构思下，充分发挥各自的主观能动性。1955年，他在北京电影学院电影导演专修班学习电影导演理论，经过两年的刻苦钻研，取得了优异的成绩，结业后被分配到长春电影制片厂任导演。

长影是他从事电影工作起步的地方，也是他导演艺术从幼稚到成熟的地方。回长影不久，他自编自导了喜剧故事片《寻爱记》。这是他的处女作，也是他首次接触喜剧样式。影片通过两对青年男女的爱情纠葛，表扬了热心于服务行业的先进思想和先进人物，鞭鞑了那些轻视服务行业，追求资产阶级生活方式的错误思想，有一定的教育意义。他在导演处理上比较大胆，刻画人物也较有特色，但影片也存在为笑而笑、有些花哨的缺点。接着，他将马烽的同名短编小说《三年早知道》改编拍成喜剧故事片，这部影片和《寻爱记》相比有较大的进步，获得了评论界和电影观众的好评。1959年，他又导演了河南农民作者王根柱写的《康庄大道》。

从1960年到“文化大革命”前，是他创作上颇见成果的几年。先后拍出了《战火中的青春》（1960，与陆柱国合作编剧）、《冬梅》（1961，林杉编剧）、《独立大队》（1964，与陆柱国合作编剧）三部有比较鲜明的艺术特色的影片。

正当他创作热情高涨、艺术技巧日趋娴熟的时候，“文化大革命”迫使他不得不中止创作，同时也受到了林彪、江青反革命集团的迫害。

粉碎“四人帮”后，王炎重新焕发出革命青春和创作热情。他与陆柱国再度合作，创作了电影文学剧本《转折》，正准备拍摄时，他应上海电影制片厂之邀，前往拍摄由梁信编剧的故事片《从奴隶到将军》（上、下集），这是一部向建国三十周年献礼

的影片，荣获了文化部颁发的1979年优秀影片奖。他在拍摄《从奴隶到将军》的后期，又开始酝酿搞一部农村题材的影片。他利用拍片的空隙，曾几次深入到河南、陕西等省的一些农村，目睹了粉碎“四人帮”后农村面貌发生的深刻变化。他强烈地感到，我国农村虽然曾遭受极左路线的严重破坏，但是我们的人民对生活还是充满信心、并向往着美好的未来。这时，北影厂领导决定让他改编周克芹的同名小说《许茂和他的女儿们》，并由他导演这部影片。带着这一任务，他又到四川农村深入生活，直到有了很深的感受以后，才回北京动手写剧本。1981年，他拍摄的这部影片在全国城乡陆续上映后，得到了广大观众，特别是农村干部和社员群众的称赞。

王炎在1961年全国故事片创作会议上发言说：“应该多搞点现实主义。”二十多年来，他在自己的创作中正是这样做的。他要求自己的作品一定要符合历史和生活真实，而严格的现实主义成了他的作品的一个显著的特色。《战火中的青春》、《独立大队》、《从奴隶到将军》等影片比较突出地体现了他的风格特点。这几部影片都带有浓厚的传奇色彩，影片中的高山、马龙和罗霄虽都是传奇式的人物，王炎在处理故事情节和刻画人物时却严格按照现实主义创作原则，努力使其朴素、自然、可信。他以为，艺术创作必须是真实的，才会是动人的。比如《战火中的青春》中的高山这个“现代花木兰”的形象，传奇色彩最为浓重，但王炎并没有从趣味出发，单纯地去追求新奇，没有在“女扮男装”上大作文章，或过分渲染主人公女性身份所带来的种种矛盾冲突，而是严肃认真地从战争环境的实际出发，从人物的性格出发，按照生活斗争发展的逻辑，按照人物所处的具体环境中所必然产生的行动和心理出发，把注意力集中在高山

与雷振林的性格冲突上，通过生动有趣的复杂情节，去揭示英雄人物的性格和丰富的精神世界。无论是高山隐瞒自己的女性身份，还是雪夜查铺归来给战士缝补棉鞋，以及雷振林赤身露体地跳下床时两人间的戏剧纠葛，都按人物“应该怎么活动，就怎么活动”来处理，因此，使人感到人物形象生动、真实可信。王炎对两个人物的爱情描写也是健康的、真实的，令人信服的。王炎把这种较难处理的题材，处理得如此成功，正在于他严格地按现实主义原则进行创作的结果。又如《从奴隶到将军》，原来文学剧本中别开生面的彝族婚礼，骇人听闻的“初夜权”等戏，很富有戏剧性和传奇色彩，王炎在深入云贵彝族地区生活中，发现这些并不符合生活真实，经与编剧梁信商量，便删掉了不真实的部分。王炎根据小说进行改编和拍摄《许茂和他的女儿们》时，仍坚持以严格的现实主义手法，尽量让影片中的人和事如现实生活那样自然发展。他以四姑娘许秀云的际遇作为情节发展的主线，来揭示中国农民在十年动乱中并没有悲观失望这样一个时代本质。即使写她的不幸，也是为了表现她和许许多多农民更加坚韧的民族性格。这样的构思和处理，都是他深入生活之后，观察、分析、概括的结论。因此，使作品的思想更为深刻，形象更为典型。

王炎作品的另一个特色是善于塑造独具性格特征的人物形象，如他编导的《独立大队》一片就是最突出的例证。这部影片反映一支哗变的国民党旧部队在走投无路的情况下，被迫打起了“共产党”的旗号到处进行所谓“杀富济贫”、“除暴安良”的活动；后来我党派去了一个没有多少政治工作经验的“联络员”，经过极其艰巨的争取、团结、教育工作，终于改造了这支旧部队，壮大了革命力量。在这个颇带传奇色彩的故事中，王

炎以他的艺术功力将主人公马龙的形象刻画得栩栩如生。影片一开始，王炎就把他的人物置于矛盾的尖端进行熔铸。使观众一接触马龙就感到他是一条“硬汉子”，面对匪军上司，他镇静自若，而对待自己的阶级弟兄，从不亏待。当叶永茂奉命来改编他的部队时，尽管他对叶不信任，有抵触，但对叶的直率、真诚，却深为敬佩，并“以诚相待”。对叶教唱革命歌曲也深表赞同，因为他认为“三大纪律八项注意”对他们带兵有好处，并对士兵帮老乡割谷子感到由衷的高兴。他对自己的拜把弟兄的调戏妇女、赌博等流氓作风，则是愤怒地加以斥责。以上这些，都是由于王炎把握了人物出身于劳动人民所必然具有的性格本色，从而揭示出其善良、质朴、正派、耿直的性格特征。但是另一方面，旧社会那些陈腐、落后的东西，却又十分牢固地粘附在马龙这个人物身上，比如他的狡猾、猜疑、“爱面子”，江湖义气，流寇作风，特别是他“逞英雄好汉闹独立性”等贯穿影片始终，揭示出他在国民党旧军队里混事多年，当过“连副”等等生活经历，在他身上打下了深深的烙印。在这个过程中，他性格中好的东西和坏的东西交融在一起，王炎让它们“相比较而存在”。创作者始终把对马龙、叶永茂和刁飞虎三个人之间的关系及其变化、发展过程，放到社会冲突和阶级矛盾中相斗争而发展。影片着力展现了他们之间的性格冲突。叶永茂这个“联络员”虽然政治工作经验不丰富，但他代表着党的威信，体现着党的力量，是以革命的真理去改造和影响马龙；而刁飞虎身上残存的极其严重的旧作风和流氓习气，是以其私人关系、私人感情拉拢马龙。这样，马龙便处在一个十字路口，要么接受革命真理，要么向刁飞虎妥协。在剧情发展中，王炎抓住了这个矛盾，把马龙走向革命的必然性揭示得非常充分，令人信

服。随着三个人强烈的性格冲突和剧情发展，使我们看到马龙如何在不断地栽跟头，不断地同不良势力的尖锐冲突中十分艰巨地一步一步走向革命。一直到“吊打牛牯”事件发生，他们三个人之间的性格冲突发展到激化的程度，才使马龙发生了根本的“质”的变化，从而使马龙的性格得到升华。一个有血有肉，栩栩如生的典型的完整艺术形象终于完成。



王炎在导演《从奴隶到将军》时给演员说戏

十五年后，他在《从奴隶到将军》中创造的罗霄形象，是一位老一辈无产阶级革命家。王炎在把握罗霄的基调时，突出了他是在中国大地上土生土长起来的中国式的将军，是一个身经百战，在长期革命斗争的磨练中成熟起来的将军。王炎把这个人物塑造得更质朴、更生活、更深沉。自然，由于影片分为上、下两集，有些地方尚不够精炼、紧凑。

1981年，王炎根据同名优秀小说改编并导演的《许茂和他

的女儿们》一片，则是近年来反映十年动乱时期农民精神面貌的一部开掘深，角度新，人物性格比较鲜明的好影片。王炎本着按照生活本来面貌去表现生活的原则，通过对许茂及诸女儿性格的刻画和人物心灵及其命运的揭示，反映了那段特定历史的本来面貌。影片中许茂讲话虽不多，但他固执、偏见，小私有者的自私及其老实、本分的特征统一于一体。王炎把这个人物刻画得比较深沉而有分寸；四姑娘饱尝痛苦，精神上的创伤很深，但她对生活、爱情和幸福进行了勇敢地追求。这个人物形象朴实、自然，十分感人。开会一场戏，则把三姑娘“刀子嘴豆腐心”，直爽、泼辣的性格描绘得惟妙惟肖。尽管影片还有个别情节交代不够清晰，总的来看，在这部影片中，王炎力求让人物在规定情境中，按照各自性格发展的逻辑，该怎么活动就怎么活动。因此，许茂一家，人各有貌，给我们留下了深刻印象。

在回顾自己所走过的道路时，王炎说：“我不想模仿别人的风格，只想走自己的道路。”他认为，艺术创作的根本问题，还是努力探求真、善、美。这也正是王炎的艺术追求。

（文 斌、少 舟）



王 滨

王滨，原名王绍杰，著名的电影编导。1912年1月24日出生于山东省昌邑县。父亲在烟台一个洋行做职员，家境小康。

王滨十六岁时从老家到烟台，入美国教会办的英语专科学校读书。因爱好文学艺术，1929年入北京大学西洋文学系旁听学习，开始接受进步思想和接触进步的戏剧活动。1930年底，他考入上海联华影业公司在北平设立的演员养成所。经过短期训练，他在“联华”北平分厂摄制的唯一的一部影片《故宫新怨》（1931年）中担任主角，从此进入电影界。

1931年“九·一八”事变以后，北平分厂停办，他与演员养成所的同学吕班、殷秀岑等一起到了上海。他在“联华”一厂做了短时期的剧务工作，不久便失业了。有一年多的时间，他在上海流浪，生活十分艰难，全靠田方、于敏等一些朋友的资助度日。流浪和潦倒的生活，使他接触到上海的底层人民，

亲眼看到半封建、半殖民地社会中劳苦大众的悲惨命运，看清了国民党反动派的腐败无能，思想发生了很大变化，从此更倾向革命，赞同党领导下的左翼进步文化运动。当时，有些反动文人企图拉拢他，但他宁肯流浪街头，也不与之同流合污，却与宋之的、于伶等左翼进步文艺工作者建立了密切的合作关系。

1934年，他被天一影片公司聘请为编剧。这时的天一公司，慑于国民党反动派的政治压力和白色恐怖，制片方针消极落后，拍摄的电影内容陈腐，艺术拙劣，绝大多数都是宣扬封建思想或低级趣味的。王滨到天一公司后，对其制片方针很不满。1935年，他自编自导了具有鲜明进步思想的影片《海葬》。《海葬》描写了在海边的一个渔村里，许多下海捕鱼的渔民被海水吞没。青年渔民虎子、大毛、二毛侥幸死里逃生，而他们的同伴大山却葬身鱼腹。寡居的大山嫂不得不靠到鱼行里捡鱼过活。虎子、大毛、二毛又出海捕鱼，在飓风下，许多渔民又被淹没了，虎子等人的船被巨浪打折了舵，漂到一个荒岛上。在海浪的袭击下，大毛死去，二毛也奄奄一息。但这时在岸上，鱼行的帐房先生却正在调戏虎子的姐姐。虎子回来后，愤而打死帐房先生，他也因此进了监牢。在这部影片中，王滨怀着对劳苦大众的深切同情，真实地反映了当时黑暗社会下穷苦渔民的灾难重重的生活，沉痛地控诉了旧社会吃人的罪恶。虽然影片在艺术上不很成熟，表现手法上存在比较浓厚的自然主义色彩，但在天一公司那种环境下，王滨能拍摄出这样一部影片，是很可贵的，因此受到左翼电影工作者的重视和赞扬，给了他很大的鼓励。

这一时期，他还编写了《母亲》（文逸民导演）、《重归》（高梨痕导演）等具有一定进步意义的电影剧本。

由于天一公司坚持反动落后的制片方针，声名日趋狼藉，因此许多进步的电影工作者纷纷离开。王滨也在1936年初离开了天一公司，随宋之的、田方、蓝马、王苹等一起到太原，加入西北影业公司。由于经济拮据，开展工作困难，他又回到上海。

1937年抗日战争爆发后，他怀着抗日救国的热情，决心投身革命。他从上海辗转到武汉，于1938年初到了延安，被分配到抗日军政大学学习。同年10月加入中国共产党。

在抗大学习期间，组织上因他和田方在上海当过演员，熟悉文艺工作，便抽调他俩创办抗大文工团。抗大文工团成立时间不太长，演出了一些小型文艺节目，进行抗日宣传。

1939年冬，王滨被调到鲁迅艺术学院实验剧团任副团长和戏剧系教员。当时的延安，由于环境比较安定，一些知识分子出身的文艺工作者要求提高、实践，排演了大型话剧《日出》，由王滨担任导演。《日出》演出获得很大成功。王滨在角色处理、人物刻画、场面调度以及服装、布景设计等方面，都显示了一个优秀导演所具备的组织才能和艺术才华。接着，他又与水华联合导演并演出了大型话剧《带枪的人》。

1942年，王滨参加了延安的整风运动，聆听了毛泽东同志在延安文艺座谈会上的讲话，思想受到很大触动。1943年延安党校为演出苏联考尔涅楚克的名剧《前线》而组织了导演团，王滨主持并参加了导演团的工作。与此同时他积极参加边区的大生产运动。他既是开荒种地的一把好手，又是秧歌活动的积极分子。1944年他组织并参加了大型歌剧《白毛女》的集体创作、演出和导演工作，受到领导和群众的赞扬。

抗战胜利后，他离开延安到山东解放区，任山东军区文化委员会委员。1947年，到东北电影制片厂任导演。1948年3月，

东影成立作为厂的决策机构的管理委员会，王滨被选为委员。

在东影，他积极筹备拍摄故事片。他深入到前线、工厂、农村，参加实际斗争，体验生活，收集素材。

1948年，他导演了故事片《桥》，揭开了新中国故事片创作史的第一页。当时，拍摄条件极为艰苦。他带着摄制组，到哈尔滨三十六棚铁路工厂深入生活和拍摄外景。他和几名主要创作干部住在露天地里一辆破车厢里，白天当办公室，夜晚当宿舍。他们拜工人为师，同工人一起劳动，把剧本一段一段读给工人听，请工人们指点 and 修改。王滨充分发挥了导演的组织才能，使全组人员团结一致，互相帮助，互相关怀，工作搞得热气腾腾，充满生气。一个月后，外景拍完。这时，东影已迁回长春，他们便回到长春继续拍内景。当时制片厂的厂房已破旧不堪，摄影棚只剩几根破架子，院内杂草丛生，一片荒凉，四周还有敌人逃跑前埋下的地雷，环境险峻艰苦。但是，拍好新中国第一部故事片的雄心壮志给他们带来勇气，他们利用简陋的设备，克服重重困难，终于在1949年4月完成了摄制工作。王滨和同志们把影片送到北京，请中央领导同志审查。周总理看完影片，非常高兴，握着他们的手说：“谢谢你们，我们有了自己的电影了！”

《桥》于1949年“五·一”国际劳动节上映，立即引起强烈反响。影片通过东北解放战争时期，工人在极端困难条件下，克服重重困难，修复被战争破坏的桥梁，支援解放战争的事迹，热情歌颂了工人阶级艰苦奋斗的品质和勇于克服困难的顽强毅力以及自我牺牲的精神。这是中国工人阶级第一次做为主角登上银幕，在新中国电影发展史上具有深远的意义。

1951年，王滨与水华联合导演了故事片《白毛女》。影片通

过喜儿和杨白劳的痛苦遭遇，典型而深刻地反映了地主阶级对农民的沉重压迫，塑造了喜儿这个受尽折磨而又顽强不屈地反抗封建势力的艺术典型。他在这部影片的创作中，十分注意中国观众的欣赏习惯，采用中国古典白话小说的结构方法，以主人公喜儿为中心，依循她的悲欢离合的经历叙述故事，虽然情节纷纭，跌宕曲折，却脉络清晰，通俗顺畅，观众自始至终随着喜儿的命运或悲或喜，或哀或乐。在人物塑造上，他注意揭示中国农村各种人物所特有的性格特点。如对喜儿，通过她对生活的热爱，对爱情的忠贞，对地主的仇恨，对压迫的反抗，对未来的憧憬，鲜明准确地表现了一个中国普通农村少女所具有的纯洁天真、勤劳朴实、坚毅刚强、疾恶如仇的性格特点。对其他人物的性格特点，如杨白劳的忠厚、赵大春的真诚、张二婶的善良，也都刻画得细致入微。在镜头运用上，他大量采用平稳朴实的运动镜头，基本不采用比较强烈的分切跳跃镜头，更易于让观众看懂。其他在服装、道具、布景、音乐等各方面，他都严格注意生活的真实和民族的特点，使影片具有浓郁的乡土气息和民族特色。值得提及的是，《白毛女》原是一出著名歌剧，在舞台上享有盛誉，而王滨和水华联合导演的这部影片，并不简单地照搬舞台，它注意发挥电影镜头灵活、组接自由的特长，如喜儿向往和大春结合的幸福心情；盼望父亲早点回家过年的焦急心情，以及喜儿、大春上悬崖挖药材的劳动场景等，都较好地发挥了电影特点，使它成为一部既有民族特点又较有电影特色的影片。

《白毛女》上映后，以极大的艺术感染力拨动了亿万人民的心弦，激起了对封建地主阶级的无比愤怒和仇恨，为喜儿的翻身解放而欢欣喜悦。三十年来，这部影片历映不衰，是发行

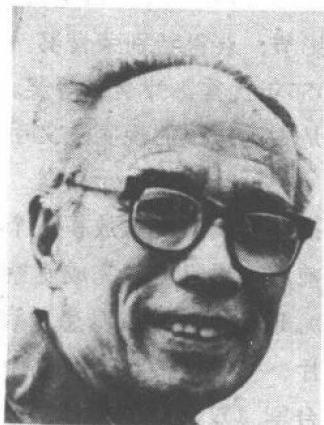
拷贝数量最大、观众人次最多的影片之一。1951年,《白毛女》参加捷克第六届卡罗维·发利国际电影节,获得特别荣誉奖。1957年,又获得文化部颁发的1949—1955年优秀影片奖一等奖。日本著名电影导演山本萨夫也称赞它是中国传统的现实主义手法运用得最好的一部影片。

1955年,他与汤晓丹联合导演了描写中国人民解放军一个炮艇大队在解放国民党占据的岛屿之前,英勇机智地完成侦察敌岛地面火力配备任务的《怒海轻骑》。1958年,他在身患重病的情况下,导演了他的最后一部影片——神话故事片《画中人》。又与胡苏、吴天根据穆可夫的舞台剧《双婚记》改编了电影剧本《换了人间》。

王滨的创作态度极为严肃。每当拿到剧本以后,总是先考虑如何加强其思想内容,苦苦探索艺术表现手法。对于每一个人物的塑造,每一个场面的调度,每一个生活细节,直至每一件微小的道具,他都要想出几个乃至十几个方案,常常使自己陷于艺术的苦思中。为了考虑决定哪一个方案更好而坐卧不宁,甚至夜不成眠。他常说:“创作对于我,真是个非常痛苦的东西。”正因为他有这样严肃认真的创作态度,才使他导演的影片,都以严谨、精细,经得起各种推敲而见长。

王滨一直努力探索电影的民族化问题,在《白毛女》和《画中人》等影片中都做了尝试。他曾为自己安排了一个长远的创作规划,决心从实践中创立电影的民族风格和民族特色。可惜,他的愿望没有完全实现。就在他创作精力旺盛,孜孜不倦地进行探索的时候,疾病夺去了他的生命。1960年1月17日,他病逝于长春,终年只有四十八岁。

(阎敏军)



王 为 一

王为一，著名电影导演。1912年3月生，江苏吴县人。青年时期的王为一有着广泛的艺术爱好。1932年，他考入上海美术专科学校从事油画创作，同时领导美专剧团。这期间，他和剧团的赵丹、徐韬等成为密友。1932年秋加入中国左翼戏剧家联盟，积极参加剧联的演出和政治活动，因此被校方开除。他擅长拉二胡，曾为王人美演唱的《渔光曲》配乐。这是他第一次接触电影工作。

1933年，王为一加入以聂耳为队长的百代唱片公司音乐队当演奏员，与聂耳一同参加中国左翼音乐家联盟。聂耳本想利用“百代”乐队进行民族音乐改革，灌录唱片和对外演出。但半年后，资方却要他们改学西洋乐器，灌录舞会乐曲，聂耳愤而辞职，王为一也因支持聂耳而毅然离队。

王为一的父亲喜欢电影、戏剧，并且结识郑正秋、史东山

等著名导演。王为一失业之后，父亲恳请史东山对他加以培养，史东山欣然答应，介绍他加入艺华影业公司，担任场记。

1934年10月，由于王为一多年从事进步运动，国民党反动派准备将其逮捕。王为一在其妹妹举行的结婚宴会上，巧妙地摆脱了国民党特务的盯梢，乘船离开上海前往香港，到全球影片公司工作。

1935年底，王为一因感到在香港无所作为而回到上海，参加了上海业余剧人协会。1936年，经史东山介绍，加入新华影业公司，在《狂欢之夜》、《夜半歌声》等影片中担任角色。史东山很欣赏这位具有多方面才能的年轻人，在自己导演《青年进行曲》时提拔他为副导演。后因中共地下党组织决定抽调一批艺术骨干成立中国第一个规模较大的剧团——业余实验剧团，王为一中断了《青年进行曲》的拍摄而重返舞台，参加了《罗密欧与朱丽叶》、《月亮上升》、《太平天国》等剧的演出。

1937年抗战爆发后，王为一积极参加了救亡演剧队第三队（后改为抗敌演剧队一队），辗转跋涉，经由南京和长江各埠，到达武汉。在此期间，他编导了具有电影手法的大型活报剧《为自由和平而战》，激励广大军民的抗日意志，发挥了积极的作用。武汉失陷后，他转赴重庆，在中国电影制片厂担任编导。

王为一和赵丹、徐韬、朱今明等深受斯坦尼斯拉夫斯基表演理论的影响，向往着到莫斯科艺术剧院去学习。1939年夏，他们赴新疆开拓话剧工作，准备从新疆前往苏联学习，以期在抗战后回到上海建立中国戏剧表演体系。不料，他们在新疆竟遭到军阀盛世才逮捕，过了五年铁窗生活。在中共地下党和进步人士的营救下，直到抗战胜利前夕他们才被释放，回到重庆，继续从事进步电影和戏剧活动。

抗战胜利后，阳翰笙、蔡楚生、史东山等根据周恩来同志的指示，于1946年初回到上海，建立了党所领导的进步电影基地——联华影艺社（后合并为昆仑影业公司）。1947年初，王为一作为副导演，协助史东山完成了该公司的第一部影片——《八千里路云和月》。为了表彰王为一的劳绩，史东山特意在片头字幕中将王为一的名字与自己的名字一起用同一号字并列在同一画面上。影片以抗战开始到抗战胜利初期为背景，歌颂了以女大学生江玲玉、青年音乐家高礼彬为代表的救亡演剧队员为祖国抗战而出生入死的崇高精神，表现了他们在抗战胜利后所经受的痛苦遭遇，揭露了以“接收大员”周家荣为代表的国民党反动派利用抗战大发“国难财”、“劫收财”的丑恶面目，及时提出了战后人们最为关切的问题：八年的苦白吃了吗？影片以其深刻的思想性和尖锐的现实性而轰动了当时的中国影坛，受到观众和舆论界的热烈赞扬，为战后进步电影的创作赢得了良好的声誉。次年，他和徐韬合作，导演了反映知识妇女反抗束缚，渴望自由——寓意人民要求解放的《关不住的春光》（欧阳予倩编剧）。评论界对影片的两位新导演给予高度评价，认为整部影片的拍摄达到了“相当程度的浑成自然”。

1948年冬，解放战争迅速发展，白色恐怖日益严重。在党组织的安排下，昆仑影业公司的主要创作领导者阳翰笙、蔡楚生、史东山等撤离上海，南下香港，筹建“南国”等影业公司，以便为“昆仑”准备后撤之路。不久，王为一也离开上海前往南国影业公司工作。

1949年夏，王为一独立导演了“南国”公司的第一部粤语片——反映华南农民血泪生活及其觉醒和抗争的《珠江泪》（蔡楚生监制、陈残云编剧）。以抗日战争胜利后广东珠江岸边的农

村为背景，通过恶霸地主官仔贵的胡作非为，及大牛一家的遭遇，愤怒地控诉了封建势力残害农民的滔天罪行，揭露了国民党政权的反动本质。在当时处于一片混乱的香港电影界，特别是在粤语片创作相当落后的情况下，《珠江泪》以其严肃的创作态度、鲜明的思想性和可贵的艺术成就而博得香港和内地观众的热烈欢迎，被誉为“现实主义的粤语片的一个正确的、坚实的、全新的起点”，是“粤语片里面的一个革命性的代表作”，“已替粤语电影的创作铺开一条道路”。在1949—1955年全国优秀影片评奖大会上，该片获得了荣誉奖。

南国影业公司停办后，王为一参加了司马文森、洪道、齐闻韶等人主持的、以合作社形式组成的五十年代影业公司。1950年他导演了这个公司的第一部影片——以知识分子为题材的《凤凰》。影片借凤凰经过火的锻炼，变成羽毛丰满、光彩夺目的再生凤凰的含义，表达了进步电影工作者迎接翻天覆地的新时代的喜悦心情。全国解放后不久，五十年代影业公司中的人员纷纷北上，留港的部分电影工作者改组机构，即成立了以此取名的凤凰影业公司。

1951年，王为一回广州参加珠江电影制片厂的筹建领导工作，兼任华南文艺学院戏剧部主任。1952年，珠影因故停止筹建，他先后调至北京电影制片厂和上海电影制片厂担任导演。1956年加入中国共产党。在此期间，他导演了《山间铃响马帮来》、《椰林曲》、《铁窗烈火》等影片。《铁窗烈火》取材于解放前上海工人革命斗争的真实史料，根据王孝和烈士的事迹，塑造了年轻的工人领袖——共产党员张少华的英雄形象。影片真实地再现了1947年的时代气氛，歌颂了以张少华为代表的共产党人为了人民而舍生忘死的崇高精神，揭露了以敌伪社会局长为

代表的国民党反动派在崩溃前疯狂镇压人民的丑恶面目。对比鲜明，具有强烈的艺术感染力，获得了1958年颁发的全国优秀影片奖。

1958年，他回到再次进行筹建的珠江电影制片厂。次年，投入了与蔡楚生联合导演《南海潮》的工作。他和蔡楚生一起，满腔热情地到富有斗争历史的渔港去体验生活，收集素材；到海南岛走访，选择外景。按照创作计划，这部影片分为《渔乡儿女斗争史》和《天涯海角恩仇记》两集。1963年，影片上集完成上映，它通过金喜、阿彩等人的悲欢离合，反映了从大革命到抗日战争时期广东沿海渔民的苦难、觉醒和斗争，具有浓郁的生活气息和民族风格。

1963年，王为一还导演了粤语喜剧片《七十二家房客》（珠江电影制片厂与香港鸿图影业公司联合摄制）。影片以一座破旧大楼中的七十二家房客的遭遇反映了旧社会的种种不公，讽刺揭露了国民党反动派的腐败，歌颂了下层人民之间的互相同情和互相帮助。影片不乏喜剧笑料，同时也具有比较严肃的写实风格。1965年，他又导演了两部喜剧——根据湖南花鼓戏拍摄的《打铜锣》和《补锅》。

在林彪、“四人帮”横行时期，王为一和其他正直的艺术家一样横遭迫害。

粉碎“四人帮”以后，王为一以充沛的精力投入新的创作，导演了故事影片《蓝天防线》和《一个美国飞行员》。前者以七十年代初尖锐复杂的国内外阶级斗争为背景，描写东南沿海某城市军民在国庆前夕粉碎敌人派遣军用飞机低空潜入进行骚扰破坏的阴谋，歌颂了以指导员杨平为首的我军指战员、民兵英勇抢救台湾渔民的崇高行为。后者表现抗日战争时期，一个来



王为一在导演《一个美国飞行员》
时指挥现场拍摄

华助战的美国飞行员不幸机毁人落，受到日寇和伪军的追捕，我新四军游击战士和群众舍生忘死救出飞行员；飞行员的思想也因此而发生变化，分辨了真假朋友，同新四军战士和群众建立了真挚的友谊。影片情节曲折惊险而又富于生活的情趣，具有较强的艺术感染力。1981年，王为一导演了根据欧阳山的同名小说改编的《三家巷》。

在长期的创作实践中，王为一形成了自己影片的风格——自然、朴素、流畅。1949年在香港南国公司导演《珠江泪》时，他就主张不矜才，力求做到“导演看不见导演，演员看不见演员，摄影看不见摄影，美工看不见美工”。即：创作人员都应集中力量去表现影片中所反映的生活，而不应离开情节的需要，

离开生活的真实去炫耀自己的技巧。他认为，这样创作出来的影片，才能自然、流畅、真实，没有人为的痕迹；观众在看影片时，才能入戏，进到影片所反映的生活当中去，受到感染，引起共鸣。多年来，他一直坚持这一艺术主张。《珠江泪》中，从主要人物的性格、气质到每一个场面的环境、气氛，都使人感到十分真切。那稻田、陋屋、横街、窄巷、沿街卖唱的盲女、珠江江面的渡船……都自然、真实地展现了四十年代末中国南方城乡的生活环境。影片中人物的性格和命运，就是在这真实的环境中自然而然地展现出来的。导演对其塑造的主要人物大牛和牛嫂充满同情，但却没有脱离当时的现实生活去对人物进行拔高、美化。他一方面歌颂了大牛的勤劳、憨厚、耿直，另一方面又表现了这个四十年代末典型的中国南方农民的大男子主义等缺点；一方面赞扬了牛嫂对于黑暗势力的反抗精神，另一方面又表现了这个孤苦伶仃的农村妇女终究抵挡不住黑暗势力的逼迫而受尽委屈的悲惨命运。《铁窗烈火》同样具有从平实中见功力的特点。萧条的市场，抢购粮食的惨景，纱厂工人的流血罢工，青年学生的反饥饿、反迫害、反内战的斗争，警车到处捕人，进步工会不断被捣毁……一系列的镜头，都如史料一样地表现了当时上海所沉陷的白色恐怖和血腥统治，而主人公张少华正是在这样险恶的环境中和国民党反动派进行斗争的。影片没有追求惊险的情节，而是注意刻画人物性格，着力表现张少华的阶级感情，表现他在被国民党反动派逮捕，受尽酷刑之后，以法庭、监狱为战场，无情地揭露敌人阴谋的不屈不挠的斗争意志和无限忠于共产主义事业的崇高品质，具有震撼人心的感染力量。王为一注重从真实的生活中表现真实的人物，刻画真实的人物性格，即使是在拍摄《七十二家房客》这样的

喜剧影片时，他也着力于从生活的矛盾和人物性格的冲突中引出喜剧效果，而不是依靠过份的夸张或演员的滑稽表演来制造笑料。

王为一导演的另一个特点，是具有浓郁的生活气息。他和蔡楚生共同导演的《南海潮》，选取具有独特风情的南海渔民的生活作为题材，许多情节和细节的描写都充满着浓烈的生活情趣，好象一幅幅真实感人的南方渔民生活的风俗画。看过这部影片的观众，都不会忘记影片开始对于主人公阿彩、金喜幼年时所玩的“娶新娘”游戏的描绘。当时的金喜和阿彩，两小无猜，常在一起玩耍；但小金喜因刚刚受过阿彩父亲的责骂，还在呕气，表示不愿娶阿彩，阿彩却天真地说：“娶吧，娶吧，我做你老婆。”然后，孩子们就忙开了，“迎亲”的吹打声大作，一个小家伙提着一个半旧的红灯笼引路，跟着是八个孩子组成的吹鼓手（短竹竿当笛子，芭蕉叶卷作喇叭），吹吹打打，把“新娘”的“花轿”（两根竹棒抬着一张旧竹椅子）送到“新郎”家，煞有介事地行起“一拜天地”、“二拜祖宗”、“三拜家公家婆”的礼仪来，生动而有趣地描绘了南方渔村的结婚风俗，充满浓郁的生活气息和地方色彩。同时，这些细节描写还蕴含着深刻的社会内容。地下党员张伯哈哈大笑地对孩子们说：“水上人跟岸上人配亲家了？嗨，这才真是大喜事呢！”渔霸之子高子端却大骂：“想娶岸上人做老婆？别做梦！”揭示了隐藏在水陆两家隔阂背后的深刻的阶级矛盾。这个情节和后来渔霸逼迫阿彩当侍妾，阿彩勇敢跳海游向金喜的描写互相呼应，别具一格地表现了被压迫阶级对于压迫阶级的强烈反抗。王为一注重生活真实这一特点贯穿于他的许多作品。《一个美国飞行员》虽然具有曲折的情节和传奇色彩，但他在导演处理上仍然坚持从生活出发，

“奇”而不脱离生活，因而真实可信，富于浓郁的生活气息。

王为一现任中国电影家协会理事，影协广东分会副主席，珠江电影制片厂艺术委员会副主任。

（艾 静）



王 兴 文

王兴文，长春电影制片厂美术师。1930年生于黑龙江省肇源县。1947年，王兴文一家迁居哈尔滨。父母因家庭生活困难，让他去学修理汽车，但他迷恋美术，却到一家私人办的文化补习学校学习美术。他用了近一年时间，学习了美术基础课。

1948年底，他考入东北电影制片厂第四期干部训练班，经过一阶段的学习，被分配从事电影美术工作。

王兴文一边努力工作，一边刻苦学习。他读了不少电影美术方面的论著和苏联一些电影美术大师的作品，这些书籍给予他很深的影响。在建国初期举行的全国第一次话剧会演时，他参加了观摩，从舞台美术方面探索电影美术的表现方法和规律。1961年，他参加了中国电影家协会在上海举办的“全国电影美工进修班”，和专业同行们一起探讨了电影美术的特点和规律等问题，充实了自己的理论水平。

由于他刻苦学习，专业水平提高很快。从1956年起，他先后担任了《马兰花开》（1956年）、《刘巧儿》（1956年）、《花好月圆》（1958年）、《徐秋影案件》（1958年）、《水库上的歌声》（1958年）、《三年早知道》（1958年）、《笑逐颜开》（1959年）、《万木春》（1961年）、《炉火正红》（1962年）、《兵临城下》（1964年）、《战洪图》（1966年）、《向阳院的故事》（1974年）、《长空雄鹰》（1976年）、《严峻的历程》（1978年）、《北斗》（1979年）、《杜十娘》（1981年）等影片的美术设计工作。

王兴文在创作中，注意发挥民族艺术的优良传统，强调反映民族特点和时代面貌，重视揭示生活本质的特征和细节，做到布景与环境为影片主题思想和人物性格服务。他的作品，格调高亢，气势奔放，深沉细腻，抒情色彩浓厚。

1964年，他担任故事片《兵临城下》的美术设计工作，获得较好成绩。他在这部影片中，努力调动电影美术的表现手段，从深化主题、塑造艺术形象的要求出发，为影片提供了一个具有鲜明时代气氛、吻合剧情发展的典型环境。在细节描绘、典型特征的处理和场景变换、对比等方面，都很见功夫。

继《兵临城下》之后，1979年，他为彩色故事片《北斗》所进行的美术设计抓住了时代和地方的特点，以细腻的笔触，一笔一划地勾画出三十年代陕北农村的典型风貌。一望无际的黄土高原、别致的青砖窑洞以及陕北农民特有的衣着打扮，例如头上包的白羊肚毛巾、身上穿的老羊皮筒子、腰间扎的麻绳、脚上穿的圆口布鞋等等，都具有浓厚的乡土气息，象一幅幅陕北的风俗画，产生亲切感人的艺术力量。同时，他根据影片自身的风格，将各种环境都处理得富于抒情色彩。例如申长源和谢桂兰在甘家花园憧憬美好未来的一场戏，他使人物置于初春

田 董 刘 年
5-2 6-2

季节的绿柳红桃之中，皎洁月色之下。谢桂兰穿着淡色衣服，偎依在申长源身旁低声细语。整个画面，显得静谧、柔和，充满抒情气息。

1981年，他担任了《杜十娘》的美术设计。他严格遵循艺术真实的原则，设计了明代的建筑、街道、酒肆、茶楼、车店以及山野乡间的环境，构成了杜十娘一生活动的印有深刻社会烙印的自然环境。同时，他充分运用这些典型环境，积极参与剧情发展和人物的心理表现、性格刻画，使景物自身获得了新的生命和意义。例如，在杜十娘得知自己被卖，站在船头呼喊地的一场戏里，环境设计有力地体现了主题。天空是黑沉沉的，仿佛要塌下来；船在不平稳的水面上颤抖，一根桅杆在黑暗中摇晃，显得那样孤单。不远处，有许多挤在一起的船只，桅杆杂乱地伸向天空，几盏若明若暗的灯火在狂风中晃动，如同荒野的“鬼火”一样。这样的环境，烘托了杜十娘悲愤的心情和所处的环境，寓意深刻地揭露了造成杜十娘爱情悲剧的社会罪恶，从而深化了主题，做到了景为情所设，情因景而深。

王兴文常说：“人家搞创作越干心里越有底，我却越干越觉得没底，因为艺术是发展的，是没有止境的。”这句话，反映了他在艺术上不断追求的精神。

（胡小平）

王家乙



王 家 乙

王家乙，著名电影导演。1919年1月27日出生在南京市的一个地主家庭。他曾先后就读于南京小西湖小学，南京中区实验初中和扬州震旦高中。从中学时代起，王家乙受到他仲兄王逸的很大影响。王逸是左翼剧联南京分盟的骨干分子。在王逸的引导下，王家乙对鲁迅的《呐喊》，艾思奇的《大众哲学》，邹韬奋的《生活周刊》等进步的文学书刊产生了浓厚的兴趣。

1935年，王家乙高中毕业后考入上海震旦大学医科。他虽然远离南京，仍同王逸及左翼剧盟南京分盟的成员们保持着联系。当时王逸因演话剧《娜拉》被国民党反动当局以共产党的嫌疑犯而逮捕入狱，王家乙的长兄曾为花钱营救他出狱而不满地唠叨说：“我们家一不是没吃，二不是没穿，还共什么产？”王家乙的心中也纳闷儿：演戏和共产党究竟是什么关系？

1937年“八·一三”之后，王家乙在哥哥的带领下参加了

上海救亡演剧第八队。在演剧队里，他不会演戏，因在学校里学过物理，于是当了舞台电工，别人演戏，他掌管灯光。他跟随演剧队先后到合肥、桐城、太湖等地演出。一路上，他亲眼看到了在内忧外患下劳苦群众的苦难，看到了蕴藏在他们身上的抗日爱国热情，他逐渐懂得了革命的道理，增强了抗战的信心。后来，王家乙在回忆时说：“这段经历使我第一次认识了自己，从此，自觉地投入到抗日的洪流中。这是我人生道路上的转折点，使我同哥哥王逸一样，成为我的地主家庭的叛逆之子。”

1938年，王家乙离开演剧队跟随地下党员离开太湖，准备取道武汉去延安。到达武汉后，在周恩来的关怀下，王家乙参加了抗敌演剧二队。1940年王家乙到达重庆，在陶行之的育才学校搞舞台灯光。1940年秋，由于大后方的白色恐怖加剧，为了保存力量，党决定把他们送到延安。于是，王家乙和同志们越过道道封锁线，于1940年底到达革命圣地延安。

来到延安，王家乙被分配到鲁迅艺术学院实验剧团，他怀着对革命的激情，如饥似渴地学习和工作。那时的延安没有电灯，点的是汽灯，于是一直搞舞台灯光的王家乙便改行当了演员。他一面学习，一面参加剧团的一些演出，曾在话剧《带枪的人》里饰演海军代表狄莫夫，在话剧《海滨渔夫》里饰演地方恶霸等角色。

那时，文艺“为什么人”的问题，以及“如何为”等问题，还没有得到解决。1941年冬，鲁艺实验话剧团为了慰问由黄河以东开赴延安来保卫陕甘宁的一二〇部队，准备了三个小戏。演出那天，当时任陕甘宁晋绥五省联防司令的贺龙和战士们兴高采烈地来看戏，大礼堂里坐得满满的。第一出戏演的是苏联话

剧《钟表匠与女医生》，战士们说看不懂。当田方上去报第二个节目《神手》时，贺龙站起来，大声问道：“什么意思？”答道：“表现劳动模范的事。”“中国的？外国的？”“外国的。”“换一个中国的吧！”田方一时答不上来了。因为第三个节目还是外国戏《海滨渔夫》，他半天才说：“我们没有准备。”贺龙知道再走下去战士们照样看不懂，就说：“我们不看了，部队带回！”看到大礼堂里部队走空了，王家乙和同志们心里很不是滋味，他们痛切地感到，这样的洋东西，战士们看不懂，怎么能为他们服务呢？

1942年夏，延安召开了文艺座谈会。毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》传达以后，王家乙同“鲁艺”的同志们一起走出校门，深入到工农兵群众中去。在陕北的乡村，他学会了秦腔、道情、郿鄠、秧歌、腰鼓等民间艺术。回到“鲁艺”，他参加了学校的秧歌队，把表现工农兵斗争生活的崭新内容融进到那些为群众喜闻乐见的民间艺术形式之中。1943年元旦，“鲁艺”秧歌队带着由“龙摆尾”、“跑旱船”、“白菜心”以及腰鼓等秧歌组成的新节目，到五省联防司令部给贺龙和部队的指战员拜年。秧歌开场后，战士们边看边鼓掌。贺龙看罢高兴地喊道：“好节目呵！我赞成你们了！不演战士们看不懂的，这就对啦！”他不仅命令后勤部杀猪、蒸馍招待秧歌队，还命令发给每人一件衬衣、一块肥皂作为犒劳。这件事，使王家乙受到教育，深深懂得了文艺为工农兵服务的重要性，而且对他后来的文艺创作也产生了极大的影响。

这年春节，王家乙参加“鲁艺”秧歌队到枣园演出，受到战士们的热烈欢迎。演出后，毛泽东同志接见他们并亲切地鼓励大家说，你们这样做对啦！群众欢迎你们，所以我们更要欢迎你们！

发展新的节目，要注意群众的喜闻乐见。

1943年底，王家乙随同“鲁艺”秧歌队到绥德专区一面深入生活，一面演出。王家乙在一些秧歌剧里饰演的二流子形象，既可气可笑，又可怜可爱，在陕北是出了名的。

1945年，“鲁艺”集体创作了我国第一部新歌剧《白毛女》。在这出戏中，王家乙成功地饰演了狗腿子穆仁智，演得相当逼真，极大地激发了广大观众的革命热情和抗日斗争的积极性。王家乙亲眼看到了革命文艺教育和动员人民的力量。从这时起他真正懂得了文艺事业是党的事业的一部分，懂得了一个文艺战士所肩负的责任。

1945年抗战胜利后，王家乙响应党中央的号召，奔赴东北开辟革命根据地。他担任了东北文工团一团艺术科长并兼任演员和导演。在艰苦的战争环境中，他一面奔波演出，一面坚持向生活学习，向群众学习，创作了一些具有浓郁的地方色彩和强烈的时代感的秧歌剧，演出后受到群众欢迎。同年11月，王家乙光荣地加入了中国共产党。

1948年9月，王家乙随东北文工团一团集体调入东北电影制片厂。从此，他加入了开拓人民电影事业的战斗行列。

是年，东影决定拍摄新中国第一部故事片，把于敏创作的剧本《桥》搬上银幕。王家乙担任摄制组的支部书记并饰演工人老梁。对于电影艺术还是个外行的王家乙，以极大的热情和信心同导演王滨一起带领摄制组从东影驻地兴山，赶赴哈尔滨三十六棚铁路工厂拍摄外景。当时的条件十分艰苦，他们把院子里的一节破车厢当做寝室和办公室。为了塑造好新中国的工人老梁这一形象，王家乙同饰演工人老侯头的陈强一起，白天下车间同工人一起劳动，晚上到工人师傅家去

串门，了解工人的生活 and 思想感情。不料第一批样片放映后，却令人十分懊丧。由于没有经验，出现在画面上的人物动作呆板，感情也不很自然。陈波儿特地赶到外景地，她一面热情鼓励大家继续排戏，一面介绍自己拍电影的经验，启发大家如何做到松弛、朴实、自然。王家乙和陈强毕竟是有舞台经验的演员，在陈波儿的帮助下，终于较好地塑造了工人老梁和老侯的艺术形象，表现了中国工人阶级崇高的自我献身精神和伟大的创造力量。影片于1949年5月在一些城市上映后，引起强烈反响。周恩来同志看了这部影片后，在全国第一次文代会的一次晚上兴奋地说：我们现在有了工人的电影了，中国的工人阶级登上了银幕。我们这些土包子，过去只会扭秧歌，现在也会拍电影了！在热烈的掌声中，他把陈波儿、陈强和王家乙介绍给在场的艺术家们。

1949年底，王家乙独立导演了大型纪录片《人民新旅大》。从1950年开始，他连续三年导演了《高歌猛进》、《鬼话》（短片）、《葡萄熟了的时候》三部影片。作为刚刚走上导演岗位的王家乙，这些影片表现了他旺盛的创作热情，鲜明的政治倾向和对电影艺术的探索精神。但是由于这几部影片没有很好地着意于人物形象的塑造，因此不能感染人。这时，王家乙认识到：“电影不是秧歌剧，必须去探求它特有的艺术规律。”从此，他一连三年，“卧薪尝胆”，潜心深造。为探索电影艺术之谜，他攻读电影理论著作；为取他人之长，他用摇片机一本本地摇看了许多部优秀影片；为了加强自己对各种艺术的修养，他细读了《六十种曲》，倾听了多种世界名曲的唱片；广泛涉猎了有关文学、音乐、美术等方面的书籍。

1956年，他执导了崔嵬改编的戏曲片《蝴蝶杯》，随后他

成功地导演了由中法合拍的儿童题材的影片《风筝》。影片以风筝为主线，歌颂了中法两国人民的友谊。

1957年，王家乙在吉林省延边朝鲜族自治州深入生活，在全州先进工作者代表大会上，他惊异地发现：出席会议的代表，百分之八十是妇女，而她们绝大多数都在抗日战争、解放战争和抗美援朝战争中失去了丈夫。她们虽然饱尝了战争的苦难和不幸，但在社会主义革命和建设过程中，却以忘我的热情创造了动人的事迹。王家乙深深地被她们的顽强和乐观主义精神所打动。于是他同著名编剧纪叶一起创作完成了电影文学剧本《金玉姬》并导演了这部影片。剧本描写的是抗日战争时期，东北抗日联军战士、女共产党员金玉姬团结群众，坚持同敌人进行斗争的故事。影片导演的章法流畅，具有浓郁的生活气息，成功地塑造了一个对于革命事业矢志不渝的朝鲜族女共产党员的感人形象。

1959年5月底，夏衍同志希望王家乙把一部反映云南少数民族现实生活的剧本搬上银幕，并具体建议说：不要搞政治口号，要表现出山河美，人情美，它的主题就是社会主义好！于是王家乙和摄影师王春泉，作曲家雷振邦一起到云南大理和丽江少数民族地区深入生活。苍山脚下、洱海之滨的秀丽景色使他们为之动情；“三月街”里，蝴蝶泉边的美好生活，使他们深受感染；纯朴、勤劳的人民激起了他们的创作热情。于是，他们仅仅用了四个月的时间就拍摄出了《五朵金花》，作为向国庆十周年的献礼。

这部影片着重塑造了剑川小伙子阿鹏（莫梓江饰）和副社长金花姑娘（杨丽坤饰）的形象，刻画了阿鹏勤劳、质朴、助人为乐的品德和对爱情的忠贞；刻画了心灵手巧的副社长金花

热爱集体、以集体的利益为重的高贵品质。

由于王家乙和摄影、美术、音乐等主要创作者统一了构思和风格，配合默契，使这部影片充满诗情画意，情景交融，相映生辉；表现了人美，歌美，人物的内心美，从而，产生了很大的艺术魅力。

《五朵金花》是一部具有抒情色彩和民族特色的生活喜剧。长期以来，王家乙就希冀对喜剧进行新的探索。在回顾这一段创作时，他说：“以前，一提到喜剧，往往意味着用笑声去讽刺和暴露社会。今天，在我们社会主义国家里，何尝不可以喜剧形式来歌颂那些新的人物、新的思想，通过那些美好的事物给人以鼓舞、力量和希望呢？”《五朵金花》就是他所追求的生活喜剧的成功尝试。王家乙的生活喜剧，不追求脱离人物的噱头，而是让人物的性格构成喜剧。在人物的刻画上力求真实，仿佛就是你身边的人，身边的事，不搞夸张，不追求哈哈大笑，而是要人心里发甜。他认为，心里甜，比哈哈大笑更美好。比如爱管闲事的老叔，是一位善良、热心肠的老人，他爱喝酒，喝罢酒变得更加兴奋，更加热情，正是因为这一点，构成阿鹏和金花之间一系列阴错阳差的情节，推动了剧情的发展。

《五朵金花》上映后，周恩来同志在祝贺国庆十周年献礼影片的宴会上，称赞它歌颂了我们美好的国家美好的人，歌颂了人与人之间的美好关系。这部影片受到全国人民的欢迎，特别是在云南大理上映后，“金花”成为模范的代名词和荣誉的象征，一时间开展了“千朵金花”、“万朵金花”的生产竞赛活动。在国外，也引起了强烈反响，先后有四十六个国家争相放映，打破了当时我国影片在国外发行拷贝的记录。1962年，在开罗举办的第二届亚非电影节上，王家乙和女演员杨丽坤，分别荣

获了最佳导演和最佳女演员奖。

1961年,王家乙成功地导演了《达吉和他的父亲》。影片叙述了彝、汉两位老爹互相“让”女儿的动人故事,通过达吉悲欢离合的命运,歌颂了汉、彝两个民族间的团结,表现了无产阶级的人情美和人性美。在这部影片中,王家乙在结构剧情、安排情节时,继承了我国古典作品中铺展故事、塑造人物的一些传统和寓理于情、借物抒情等表现手法,使影片产生了较强的艺术感染力。

影片拍摄期间,正是在全国范围内批判“资产阶级人性论”的高潮。当时,在艺术作品中表现人情和人性,犹如在刀刃上跑马。王家乙敢于在影片中表现无产阶级的人情和人性,表现了他对艺术追求的挚诚。然而,在形势的压力下,他忍痛剪掉了一些更为动情的戏,使影片的感染力受到了影响,正如后来周恩来同志所批评的那样:既想要人受感动,又不让人家掉出眼泪来。尽管如此,这部影片仍不失为一部优秀影片。

1965年,王家乙执导了《景颇姑娘》。这是他表现少数民族生活题材的又一部作品。

这部影片的一个显著特点,是起用了少数民族演员。这是在《五朵金花》上映后根据周总理提出的“以后反映少数民族生活的电影,要尽可能挑选本民族的演员来演。这样演得更象,更有生活气息。……对本民族人民的鼓舞和教育作用更大”的意见进行的。事实证明,少数民族演员的表演质朴、逼真,表现了少数民族的独特气质,较好地刻画出每一个人物的性格。比如饰演黛诺的马鲁,解放前她自己就是奴隶。在戏中,她对山官的那种仇恨的神态,在毛主席像前那种感激的心情,都是发自内心的,使人看后感到真实、可信。

如果按照王家乙的规划，他还要拍若干部象《五朵金花》那样的影片，可惜在“文化大革命”中，他蹲“牛棚”、下乡插队，使他的愿望不能得以实现。

“四人帮”被粉碎后，1978年，他以不可抑制的创作热情，同姜树森联合导演了反映延安大生产运动的《豹子湾战斗》，表达了对延安作风的怀念。

1979年在全国第四届文代会上，王家乙被选为全国文联委员、中国电影家协会常务理事、影协吉林分会主席。在新的征途上，他重又焕发了艺术的青春。



王家乙在给《小字辈》的演员排戏

是年，他同罗太联合导演了《小字辈》，这是王家乙在六旬之后创作的又一部生活喜剧。影片以明快抒情的格调，妙趣横

生的情节，塑造了在新的历史时期一群“小字辈”人的可爱形象。王家乙热情讴歌了新一代年轻人为了实现“四化”，振兴中华，积极做出贡献的新思想，新面貌。这是一曲信心之歌，希望之歌，使年轻人在笑声中认识自己。影片受到观众，特别是年轻人的欢迎。这部影片荣获了1979年度文化部优秀影片奖。

王家乙是从追求进步，追随革命而走到革命文艺队伍中来，从舞台走向银幕的。在《在延安文艺座谈会上的讲话》精神指导下，他解决了文艺“为什么人”的问题；在电影导演艺术的具体实践中，找到了“如何为”的途径。他所执导的几部具有民族风格、抒情色彩和时代气息的生活喜剧，就是他艺术成就的总结。

（曹积三）



王 春 泉

王春泉，原名王士元，著名电影摄影师。1913年生于上海，1969年病逝于长春。

他在读中学时，因父亲失业，无力为他交纳学费而辍学。1931年，他经天一影片公司一位演员介绍，进入天一公司当摄影练习生。第二年，随摄影师沈勇石转入艺华影业公司任第一助理，后来又给著名摄影师吴蔚云当助理。1935年冬天，吴蔚云离开上海，公司决定由他拍完吴蔚云没有完成的《花烛之夜》，这是他独立拍片的开始。接着，他又拍摄了《百宝图》、《喜临门》、《弹性女儿》等影片。

1937年底至1941年太平洋战争爆发前，上海处在被人们称为“孤岛”的时期。一些投机的电影制片商为了赚钱，大量摄制取材于稗官野史、民间传说、评弹故事、章回小说的所谓古装片和迎合落后小市民趣味的所谓时装片。王春泉抱着不问政

治、靠技术吃饭的思想，参加拍摄了十几部这类影片，如《三笑》、《秦香莲》、《化身姑娘》、《啼笑姻缘》等。同时，也拍摄了个别比较严肃的反映现实生活的影片，如《女子公寓》等。

1941年12月，日寇占领上海，一些文化汉奸出面组织了中华联合制片股份有限公司。王春泉为养家活口到“华联”工作了一段时间。但他是个有民族气节的摄影师，不愿为日伪工作，终于辞去了摄影师职务，和友人办了个小小的干电池厂维持生计，直到抗战胜利。

抗战胜利后，上海电影界又落入国民党反动派手中。王春泉亲眼看到国民党同日伪分子勾结，甚至把汉奸影片继续向海外输出。这使他极为愤慨，对国民党政府产生了怀疑。这时，他在上海电影界找个工作也是困难重重，盼望数年的抗战胜利，获得的竟是无法谋生。无奈，只好去香港。

1946年冬，他到了香港，任良友影业公司摄制师。1948年夏，入永华影业公司任摄影师。在香港，他同样感到没有出路。他拍摄的由吴祖光导演的《山河泪》，竟被国民党反动派的电影检查机关改得面目全非，使他对国民党政权由怀疑而变为憎恨。这时，在香港工作的一些进步文化工作者热情地帮助他，送给他毛主席写的《新民主主义论》、《目前形势和我们的任务》等小册子，向他介绍解放区的政治和生活情况。他第一次接触到革命理论，感到十分新鲜，对解放区产生向往之情。他认识到国民党反动派的腐朽统治必定垮台，共产党领导的人民解放事业必将胜利。于是，他向吴祖光提出，希望能到解放区工作。经过吴祖光的帮助，他在新中国成立前夕来到了已经回到人民手中的北京。有关部门的负责同志问他希望到什么地方工作，他回答说：“只要是解放区，哪里都行。”这样，他被分配到党领

导的第一个电影制片基地——东北电影制片厂。

从1950年到1966年，他拍摄了《钢铁战士》（1950年）、《荣誉属于谁》（1950年）、《葡萄熟了的时候》（1952年）、《草原上的人们》（1953年）、《无穷的潜力》（1954年）、《怒海轻骑》（1955年）、《新局长到来之前》（1956年）、《不拘小节的人》（1956年）、《民兵的儿子》（1958年）、《她爱上了故乡》（1958年）、《金玉姬》（1959年）、《五朵金花》（1959年）、《还魂记》（1960年）、《达吉和她的父亲》（1961年）、《墙头马上》（1963年）、《景颇姑娘》（1965年）、《天天向上》（1966年）等影片。1961年，他被任命为长影技术委员会副主任和总摄影师。

王春泉在长期的摄影艺术实践中，形成了自己的摄影艺术风格：构图优美，光影柔和，色彩丰富，层次细腻。他拍摄的《五朵金花》、《达吉和她的父亲》、《景颇姑娘》等影片，把边疆的风光拍得绚丽多彩、清新优美，无论是水光涟漪、百花盛开的蝴蝶泉，还是树木葱笼、翠绿欲滴的景颇山，都好似一幅幅充满诗情的油画，使观众如同饮了一杯醇香清冽、回味绵长的美酒，得到充分的美的享受；他拍摄的人物，笔触工整细致，富有强烈质感，银幕形象栩栩如生。

王春泉摄影艺术上的成就，是他勤奋学习、刻苦钻研的结果。他摄影造诣很深，技术娴熟高超，经验十分丰富，但却非常虚心，从不满足，几十年如一日，兢兢业业，一丝不苟。他自费买了一架幻灯机，每当拍完比较重要的镜头，总是把小拷贝剪下来带回家，用幻灯机放映在墙上，反复琢磨构图、角度、色彩、以及光影上还存在哪些问题，怎样把画面拍得更美。有时还把导演、演员、照明和助手们请到家中，共同观摩，反复研究，对别人提出的哪怕是一点一滴的好见解，他都认真考虑，

积极采纳。

他为人正派，善于同其他艺术家合作。对导演提出的任何加强影片思想性和艺术性的设想，他总是千方百计地通过摄影手段予以保证。他和著名导演王家乙是老搭档，工作时互相切磋，共同探讨，成功地创作了象《五朵金花》这样的优秀影片。

他对照明工人从不摆摄影师的架子，而是同他们一起，根据影片主题内容的要求和导演的意图，研究布光的方案，并且直接参加布光工作。

他十分重视培养青年，热心地、毫无保留地把自己成功的经验和失败的教训告诉给他们，手把手地把技术传授给他们。如今，他的学生一个个都成了摄影的骨干。每当他们取得新的成就时，总是感激、怀念自己的老师——王春泉。

(阎敏军)



王 启 民

王启民，著名电影摄影师、中国摄影家协会吉林分会主席。

他于1921年生 in 辽宁省复县一个农民家庭。自幼喜爱绘画，中学毕业后一心想投考美术学校。但因家庭经济困难，无力供他上学，只得在十六岁时，就到社会上去谋求职业。1937年，他考入长春满州映画协会当演员。可是他不喜欢这个职业，经过多次要求，于1939年改行当了摄影助理。1943年，他担任了摄影师。

1945年日寇投降后，“满映”职工在中共地下党的领导下，发起组织了东北电影工作者联盟，开展护厂斗争。王启民积极参加了护厂斗争，并结识了长春地下党的负责人赵东黎等同志。赵东黎给他讲革命道理，讲共产党的主张，他听后十分佩服，表示愿意跟共产党走。

在地下党的领导下，1945年10月成立了东北电影公司，王

启民被推选为副总经理。接着，党组织派他到沈阳出席东北九省人民武装代表大会。恰好延安文艺工作团的同志也北上到了沈阳，他认识了舒群、王家乙、于蓝等许多解放区的文艺工作者。他们朝气蓬勃的革命精神和处处与人民群众打成一片的作风使他受到很大教育。他利用在沈阳接收的一台摄影机，拍摄了八路军文工团演出活动的一些资料影片。

1946年初，他回复县探亲，从报纸上看到人民解放军正式接管“满映”的消息，心里非常高兴。当时火车不通，他就步行赶往长春。可是，当他历时两个多月，艰苦跋涉一千多里路，终于回到长春时，形势已经起了变化。国民党反动派发动全国内战，大举进攻解放区，我军从战略需要出发，撤离了长春，东北电影公司的职工带着器材，也撤到了黑龙江省的兴山市（今鹤岗市）。长春被国民党军队占领，正在搜捕革命人士。他只好化装成商人，离开长春，到了北平。在北平，他参加了金山等人组织的清华影片公司，曾与陈民魂联合拍摄故事片《飞红巾》（吴永刚导演）。影片没有拍完，北平就解放了。

新中国成立后，他先在北京电影制片厂任摄影师，拍摄了《烟花女儿翻身记》（1949年）、《陕北牧歌》（1950年）、《丰收棉花》（1951年）等影片。1953年，在他的要求下，被调回长春电影制片厂。

到长影后，他先后拍摄了《宇宙锋》（1954年）、《秦香莲》（1955年）、《人往高处走》（1955年）、《扑不灭的火焰》（1956年）、《关不住》（1956年）、《游龟山》（1957年）、《芦笙恋歌》（1957年）、《党的女儿》（1958年）、《船厂追踪》（1958年）、《试航》（1959年）、《战火中的青春》（1959年）、《甲午风云》（1960年）、《独立大队》（1962年）、《兵临城下》（1964年）、

《艳阳天》(1972年)、《豹子湾战斗》(1977年,与李怀录合拍)、《闯王旗》(1979年)、《大渡河》(1980年)等二十多部影片。

王启民从青年时代起,就立志要创造具有我国民族特色的电影摄影艺术。他学习和借鉴我国传统绘画的理论,研究过从五代、宋、元、明诸名家直到近代齐白石、黄宾虹的作品和绘画技法,在几十年的电影摄影实践中,一直探索着如何把我国传统绘画技法运用到电影摄影之中,使我国的电影摄影艺术具有浓郁的民族风格。

他比较成功地运用了我国传统绘画的“远景取其势,近景取其质”的表现方法。

“远景取其势”,就是在拍摄远景、大远景镜头时,特别是在拍摄有人活动的远景和大远景时,着力渲染特定的环境气氛,表现人物在特定环境里的外部形体动作,追求画面的气势,而不去表现人物面部的细腻、局部的表情,这就是我国传统绘画中“远山无石,远树无枝,远水无痕,远人无目”、“浓墨重彩”、“大笔泼洒”的表现方法。拍摄时,多采用逆光、侧逆光,人物形体基本是剪影或半剪影,基调多以暗、浓、刚为主,用亮、淡、柔衬托,相互对比,相互渗透,造成强烈的黑白、明暗反差效果,一眼看去,不仅环境气氛鲜明,而且人物动作醒目。

“近景取其质”,则与之相反。主要不是表现环境气氛和人物外部形体动作,而是着力刻画人物细腻的、局部的表演,特别是准确地捕捉一刹那间、转瞬即逝的面部表情,揭示人物的内心世界。拍摄时,往往大胆舍弃一切背景环境,用较强的轮廓光,表现人物的细微层次,突出面部质感,在一个镜头的有限时间里,表现人物情感的变化,例如眼神一动、秋波一闪、

眉头一皱、肌肉一颤等等，使观众产生深刻的印象。

例如，在他拍摄的《独立大队》中“马龙与叶永茂深夜池塘边对话”的一场戏里交待环境的远景镜头中，他采用以浓和暗为主的基调，侧逆光拍摄，使画面上隐约的山峦、朦胧的竹林、飘渺的云雾，浓淡相宜，虚实相衬，藏露得体，隐现得当，如同一幅深沉、浑厚的水墨山水画。画面中的马龙和叶永茂两个人物形体，基本成剪影。马龙拉着叶永茂走到池塘边，提出要与他结拜为把兄弟，并要送他一件东西(枪)，而叶永茂不同意这种封建意识的做法，马龙立即愤怒了，抽出枪对天一击。这时剪影的人物，加上泛着银白色月光的池塘为反衬，形体显得黑而实，动作也显得极其鲜明，增加了画面的气势，收到了突其形，取其势的效果。接着，叶永茂说：“这下子，给我的东西也不给了吧？”马龙猛地转过身来，镜头跳成中景，但马龙的脸仍然是黑的。此时观众急于要看到马龙的面部表情，于是镜头迅速跳成近景，一切背景环境全部舍掉，马龙的脸由黑一下子变亮，使观众清清楚楚地看到了马龙噘着嘴、瞪着眼的样子，连两个鼻翼气得微微颤抖的细部也看得清清楚楚。马龙粗犷、豪爽的草莽英雄的形象，给观众留下了深刻的印象。

中国传统绘画讲究“神形兼备”、“气韵生动”，这正是王启民在几十年摄影生涯中所刻意追求的。他认为，要做到这一点，关键在于对影片主题、内容和人物的深刻的理解。摄影的一切手段，包括构图、角度、光影、色调、层次等等，都是为表现主题内容和刻画人物服务的。有时，为了画面上的人物造型、心理刻画和气氛渲染的需要，可以不去强求某些摄影技术上的问题。例如在人物造型上，他常常根据人物的性格、年龄、职业、地区特点等进行大幅度的夸张。他在拍摄《战火中的青春》里

雷振林打了胜仗边唱歌边擦军刀的镜头时，从雷振林的性格特点出发，大胆使用了广角变形镜头拍摄人物的近景和特写，这在当时的电影摄影中是很少见到的。雷振林得意的笑脸、唱歌的嘴、擦军刀的大手和一屈一伸的擦刀动作，由于镜头变形，都比正常状态夸张了一倍多，但是观众却不感到失真，反而强烈感受到这个人物鲁莽粗犷的性格特点，在头脑里打下更深的烙印。

王启民反对没有棱角的中间调子和有窗必打亮、有物必见影；繁琐有余、含蓄不足；一览无余、全盘托出的表现方法。他拍摄的每一个镜头，总是该黑的地方黑足，该亮的地方亮透，并留给观众回味的余地，竭力创造言尽意不尽、画外有画的意境。

王启民工作态度认真精细。从接到任务的那一天起，他就陷入到如何进行拍摄的“冥思苦想”之中而不能自己，常常食不甘味，睡不成眠，有时做的梦都是未来的电影画面。他把一部影片的七、八百个镜头，一个一个地设计出详细的拍摄方案，分别记在自制的摄影卡片上，终日推敲，反复琢磨，哪怕一个只有二、三秒钟的镜头，他也匠心独运，苦心孤诣。影片还未开拍，他已使全部镜头的内容、镜头间的衔接、每个镜头中角色的情绪和动作、节奏韵律、环境气氛、要达到的艺术效果、具体拍摄方法等成竹在胸，甚至连演员的台词都能从头至尾背诵出来。因此，在拍摄现场，只要导演提出要拍镜头的号数，他不用看分镜头剧本，就能把这个镜头的角度、构图、灯光、机器运动、演员位置等一一做出详尽而准确的安排。实拍时干净利落，一气呵成，很少因为摄影上的原因而补拍。

多年来，他在政治上靠近党组织，积极要求进步。即使在

林彪、“四人帮”横行之时他受到残酷迫害的日子里，仍然坚信党是光荣伟大的。根据他多年的要求，长影党组织于1980年批准他加入了中国共产党。

1981年至1982年，王启民和孙羽联合导演《绿色钱包》和《人到中年》，王启民并兼任摄影。其中《人到中年》荣获第三届中国电影金鸡奖最佳故事片奖和第六届大众电影百花奖最佳故事片奖以及文化部颁发的优秀故事片奖。

（阎敏军）



王 桂 枝

王桂枝，长春电影制片厂美术师，山西省平定县人，生于1924年。他自幼酷爱绘画，在太原第一师范附属小学读书时，就常常为班上同学画像，为壁报画插图。升入初中和考入太原师范学校以后，绘画兴趣更浓，经常参加太原市的画展。他的美术才能，受到师范学校的美术教员、国画家赵松痴先生的器重和帮助。

由于家庭负担沉重，他没有读完师范，便到太原女子师范学校担任了美术课的教员。当时，太原落入日寇之手，他曾满腔悲愤地带领学生到太原水西门荒芜残塌的古城楼前写生，教育学生牢记国破家亡之恨，激发学生的爱国热情。

日寇投降后，他于1946年夏天考入徐悲鸿先生主办的国立北平艺专油画系。当时，从山西到北平有很长一段铁路不通，他为了求学，背着行李，步行三个月，到了北平，使徐悲鸿先

生很受感动，勉励他要好好学习。

在学校里，他受到比较严格的艺术教育和著名画家们的指点，系统地学习了绘画理论，为以后的工作打下了基础。

全国解放后，艺专改为中央美术学院。他和同学们一起到东北工厂深入生活，到北京南郊农村参加土改工作，广泛地接触了工农群众，使他的思想变得开朗了，进步很快。

1950年，当他在美院即将毕业时，他的父母全家迁到北京。为了解决家庭生活的困难，他想利用假期找个临时工作，开学后再回美院参加毕业考试。经美院教务长王朝闻介绍，他到了北京电影制片厂，参加《吕梁英雄》、《新儿女英雄传》两部影片的美术设计工作。待美院开学后，由于工作需要，他被留在北影。

1952年，他在美术师秦威的指导下，参加了《智取华山》的美术设计工作。他和其他主要创作人员，踏着“华山七勇士”的足迹，冒着很大危险，登上了华山最高峰，亲身经历和感受了神话般的惊险道路，从而丰富了艺术构思，比较成功地完成了“天桥”、“老虎嘴”等惊险而富有浪漫主义色彩的布景设计。

1953年，他被调到长春电影制片厂任美术师，先后担任过《宇宙锋》（1954年）、《拾玉镯》（1954年）、《猛河的黎明》（1955年）、《平原游击队》（1955年）、《暴风中的雄鹰》（1957年）、《寂静的山林》（1957年）、《牧人之子》（1957年）、《女社长》（1958年）、《天下无难事》（1958年）、《换了人间》（1959年）、《鸿雁》（1960年）、《潘杨讼》（1960年）、《铡美案》（1964年）、《三进山城》（1965年，与孙世祥合作）、《追报表》（1977年，与高廷伦合作）、《保密局的枪声》（1979年）、《情天恨海》（1980年）、《西施泪》（1982年）和一些戏曲艺术资料片的美术设计工作。

准确、鲜明、典型、简练，与影片自身的风格样式融为一体，具有丰富的艺术想象力——这是王桂枝美术设计的特点。

他在美术设计工作中，注重和强调艺术感觉、艺术想象、艺术表现和人物造型上的性格特征，用电影美术手段，充分渲染特定的典型环境，烘托主题和人物。例如他设计《寂静的山林》中“心理测验室”一堂景时，他根据特定的剧情和心理效果，运用心电图、脑电图等科学仪器的原理，加上想象，设计了一些光怪陆离的仪器、仪表，密布在一间奇形怪状的房间里，四面八方装上各种各样、忽明忽暗的信号灯和指示灯，混合进各种离奇的光影和怪诞的音响，造成阴森恐怖、令人毛骨悚然的气氛，较好地衬托出我侦察人员的勇敢精神和英雄气概。

他注意以景抒情，造成情景交融的环境气氛，注意发挥一些微小细节的画龙点睛的作用。他在设计《换了人间》中瓦斯爆炸后的矿井环境时，特意在奄奄一息的矿工身边，加上一滴一滴水珠从坑顶落下的细节，使断断续续的滴水同矿工微弱的喘息声交织、融合在一起，突出了解放前矿工的悲惨命运，使观众产生了强烈的共鸣。

他还善于抓住最能表现时代和环境特点的东西，使布景设计准确精炼、重点突出、特征鲜明。他担任《保密局的枪声》的美术设计工作时，在摄影棚内设计了一堂四十年代上海南京路的布景。他用大量五光十色的霓虹灯、五花八门的招贴商标、代表时代地区特色的中外商品广告和电影海报等等，表现四十年代半封建、半殖民地的旧上海的环境特征，使观众对影片的时代背景一眼就看得很清楚。

他总是在完全熟悉了剧本内容，充分掌握了导演的艺术构思和设想，对整个影片的美术工作进行了通盘的考虑之后，才

开始进行美术设计的。因此，他常常能够提出多快好省的方案。拍摄《猛河的黎明》时，根据影片的内容，需要搭置八堂山景。他反复研究了剧本之后，将八堂景搭成一堂景，从不同高度、不同角度拍摄，同样达到了八堂景的效果，节约了搭景费用，缩短了生产周期。在拍摄《平原游击队》时，由于实景中的地道无法拍摄，他提出搭置场地外景的方案。经过合理设计，巧妙安排，采用土坯为原料，在长影院内搭置了“李庄”一堂景，使影片中的二百五十多个镜头，包括地道战、巷战、爆炸等场面，全在这堂景中解决了，缩短生产周期近三个月。

王桂枝工作态度严肃认真。每次接到任务后，他总要收集、研究大量资料，任何细节也不漏掉。在设计《情天恨海》中台北的城市环境时，他连街头电话亭、邮亭、岗楼、各类汽车车牌的样式和号码、电影戏剧海报的内容等，也都千方百计搜集到准确的资料，做出正确的处理。

多年来，他还形成一个习惯：不论搞什么设计，总要亲自到实地去看一看。越是艰险、不容易看到的环境，他越是要想办法看到。他认为只有这样，才能避免设计上的虚假和似是而非。在拍摄《猛河的黎明》时，为了把藏族土司的服饰、用具等设计准确，他从四川的三角坝，翻过大雪山，走了三天三夜，到川藏交界的马尔康地区借到了土司的服装和用具。在拍摄《换了人间》时，他到抚顺煤矿一个叫“阎王殿”的废矿井进行实地观察。这个矿井，解放前埋葬过无数矿工的尸骨，解放后已严禁任何人进入。但是他冒着生命危险，钻到里面。只见污水没腰深，坑柱腐烂歪斜，坑顶巨石裂着大缝，随时都可能砸下来，空气里充满一氧化碳。他忘记了危险，在里面画了几十张速写。依靠这样活生生的资料，他才为影片设计出了极其逼真

的“阎王殿”的环境。

王桂枝喜欢惊险样式和抒情风格的影片，还喜欢历史题材和神话题材的影片。他认为，我国有几千年的文明历史和璀璨的文化艺术宝藏，因而历史题材的影片为电影美术工作者提供了驰骋的广阔天地；中国各民族、各地区存在大量优美的民间传说和神话，这类题材的影片可以充分发挥电影美术工作者的想象力和创造力，为电影美术工作者开辟了无穷的探索天地。他希望在今后的日子里，能够完成几部历史题材和神话题材影片的美术设计工作。

(阎敏军)



王 阑 西

电影事业家王阑西，在革命战争年代长期从事党的宣传文化工作和党报工作。全国解放后开始担任电影方面的领导工作，对我国人民电影事业的创建和发展作出过一定的贡献。

王阑西，1921年出生于河南省兰考县，从小接受了进步思想的影响，1930年在河南省立第一中学毕业后，从河南到上海，就学于中国公学大学部预科。他参加学生运动，进而参加了中国左翼作家联盟，又参加了反帝大同盟和中国社会科学家联盟等进步组织，1932年在上海加入了中国共产党。

他于1934年东渡日本，在日本早稻田大学读书，同时从事进步文化活动和左翼学生运动，参加了由中国留学生组织的中国左翼作家联盟东京分盟，和林焕平、林基路、陈辛人、陈子谷等一起办《东流》文艺杂志，并组织新兴自然科学者同盟。1936年与任白戈组织新文化运动总同盟，为负责人之一。同年，

在东京还组织了世界编译社，编辑《世界动向》杂志，在上海出版。还组织中国进步留学生“东京学研”。

1937年夏，抗日战争爆发前，他回到阔别了三年多的祖国。从此专门从事党的宣传文化工作。1937年10月起，担任中共河南省委文委书记，同范文澜，嵇文甫，方天逸，姚雪垠主编《风雨》周刊，后成为中共河南省委机关刊物。1938年底，任中共鄂豫边区党委委员兼宣传部长。1939年10月，在刘少奇同志主持的中共中央中原局机关报《抗敌报》（江北版）任总编辑。1940年11月又任中共中央华中局机关报《江淮日报》副社长兼总编辑（刘少奇同志兼社长）。后又任中共盐阜区党委宣传部副部长，创办《盐阜报》和《盐阜大众报》。

抗日战争胜利后，他由华中调往东北，先在中共中央东北局工作，1946年解放长春时任中共长春市委宣传部部长。1946年9月创办中共中央西满分局机关报《西满日报》任社长，兼新华社西满总分社社长，广播电台台长。1947年底，任中共嫩江省委常委兼城工部长、宣传部长。当他在东北局工作时，我党领导的东北电影制片厂搬迁到兴山，他常到那里主持开会，调查研究。从那时起，他开始和电影事业发生联系。1948年12月，他调任人民解放军第四野战军政治部秘书长。进关南下，参加天津接管，任天津市军管会文教接管部副部长。后又南下武汉，任武汉军管会委员兼文教接管部第二部长。后又任四野宣传部长。1951年任湖南军区党委委员，政治部主任。

1952年，根据党的电影事业发展的需要，他奉命调到文化部电影事业管理局任代理局长，后任局长，文化部部长助理兼电影局长。刚到电影局时，正值我国人民电影事业处于恢复、改造阶段。在他任职期间，主持进行了电影事业的全面社会主

义改造工作，并于1955年创办北京电影学院，他兼任第一任院长。还组织业务人员出国考察，组织建国十周年献礼影片的创作。在这些工作中，他都做出了贡献。

1961年春，奉中央调任中共广东省委文教部长，后任中共中央中南局宣传部副部长，人民解放军广州军区党委常委，政治部副主任。1965年初调任中共广东省委常委、广东省副省长，主管文化教育，宣传工作。

十年动乱之后，1978年他奉命调任文化部副部长、党组成员，主管电影工作，并任全国文联委员，中国电影家协会常务理事。在领导电影系统揭批林彪、江青反革命罪行，拨乱反正，恢复电影创作、生产，特别是组织建国三十周年献礼影片的创作，做出了积极的贡献。他还积极开展电影对外交流工作，曾先后率中国电影代表团，访问过朝鲜、美国等国，促进了中国人民和其他国家人民的友谊，加强了中外电影工作者的联系和业务交流。

1981年，奉命调任对外文化联络委员会任副主任工作。现任第六届全国政协委员。

（李文斌）



王 震 之

电影剧作家王震之，1916年生于湖南长沙，后迁居北平。1927年入北平第四中学读书。在校学习时，因爱好文艺，曾用节省下的饭钱办了一个儿童刊物《校友》，出刊两期，受到教师的称赞。后来他又创办文艺刊物《野篱》和《长矛》，各出刊一期。他在这些刊物上发表了短篇小说。当时，他才十四、五岁。

入高中后，适逢“九·一八”事变，国民党政府采取不抵抗政策，葬送了东三省，并用法西斯手段镇压爱国群众运动，迫害抗日分子。王震之积极参加抗日活动，领导了该校的学生救国会。这时，他接触到一些马列主义的书籍，对革命思想有所追求。高中三年级时，由于参加学生运动，耽误了不少功课。古北口战役中，他又参加北平抗日后援会领导的救护队，因长时间不到校上课，毕业考试名列最末。

高中毕业后，投考几个大学都未被录取，自惭对不起寡母、

家人，加上国事日非，救国无门，因而精神颓唐。1934年到南京报考同济大学，又未考取，只得在南京家兄处闲住。这期间，他读了大量文艺书籍，对戏剧发生了浓厚兴趣。1935年，他终于考上了同济大学。入学不久，北平爆发了“一二·九”学生运动，上海也发生了“一二·二四”学生入京请愿事件，使他的抗日热情又焕发出来。他秘密参加了上海学生联合会的工作，并在学校领导戏剧、音乐研究会，用文艺形式宣传抗日。在校庆纪念会上，演出了他写的以抗日为主题的独幕话剧《骨肉》，收到很好的效果。

1937年，他参加了上海学生组织的晓光剧社，并为剧社写了一个揭露日本浪人走私活动的三幕话剧《关员》。他的活动，受到学校当局的警告，剧目被下令禁演，他愤然离开学校，投身于抗日救亡的戏剧宣传活动。他曾参加抗日剧目《黑地狱》赴杭州演出的活动。此活动遭到国民党反动派的镇压，他几乎被捕。

抗战爆发后，他与马彦祥、凌鹤共同创作了话剧《保卫芦沟桥》，初露头角。接着，他又连续发表了两个抗日独幕剧，并加入中国剧作者协会。同年8月，加入上海救亡演剧队第一队，从上海经南京、武汉、郑州到西安，沿途进行抗日救亡宣传。1938年4月，经八路军临汾办事处介绍，他和崔嵬、丁里、欧阳山、贺绿汀等一起到了延安，被分配到鲁迅艺术学院任戏剧系教员。同年7月，他加入了中国共产党。

在延安，他先后担任过鲁艺实验剧团主任、鲁艺戏剧系副主任、部队艺术学校副校长、文工团团长等职务。这一时期，他写了许多话剧、京剧、活报剧剧本，如《顺民》、《咆哮的河北》、《八百壮士》（与崔嵬合写）、《矿山》、《大丹河》、《流寇

队长》、《一心堂》、《松林恨》、《打虎沟》、《冀东起义》、《潞庄战斗》、《沉冤》、《把兄弟》、《摩擦鉴》、《平江惨案》、《佃户》、《过节》、《剿匪》、《老辈子》、《保卫边区》等。这些剧目，从不同侧面宣传了党的团结抗日主张，揭露了国民党假抗日、真反共的面目，反映了解放区军民的战斗和生活，起到了革命文艺的战斗作用。1938年7月1日，在延安军民庆祝建党二十七周年文艺晚会上，演出了王震之执笔写的以反对流寇主义为内容的《流寇队长》和根据《打鱼杀家》改写的以抗日为主题的《松花江》，受到党中央的鼓励，毛泽东主席等中央领导同志还设宴招待了他们。

抗日战争胜利后，他曾任吕梁军区宣传部副部长。不久，随延安联政干部大队到东北。1946年10月，到东北电影制片厂任编剧、编译组长、剧团团长。1949年7月，调到中央电影局，1951年4月被任命为中央电影局剧本创作所所长。1953年调回东影任编剧。这期间，他创作了表现我野战医院医务人员忘我的工作精神的《白衣战士》，描写东北解放战争时期翻身农民踊跃参加人民军队的《卫国保家》和《内蒙人民的胜利》等电影剧本。

《内蒙人民的胜利》(原名《内蒙春光》)，反映了党的民族政策在少数民族地区的深刻影响和重大胜利。在建国之初，如何在影片上正确地反映党的民族政策，还十分缺乏经验。加之长期的历史上的原因，民族政策问题又是一个十分重大、敏感的课题，所以影片在摄制过程中，曾得到敬爱的周恩来总理的重视和关注。周总理在看了样片之后，对影片中有关政策性的重大问题提出了原则意见，并亲切地启发创作者如何从党的民族政策的高度去修改影片。王震之和其他创作人员一起，认真

虚心地听取了周总理的指示，对剧本进行了再创作，从而完成了一部较能正确、真实地体现民族政策的影片。影片通过解放战争时的反攻阶段，内蒙古的蒙汉两族人民在党的领导下和国民党特务的斗争，展现了那一段重要的历史；同时，它又触及到内蒙古上层人物之间的斗争，反映了党的民族政策的正确灵活，影响深远。这样交织的情节线索和矛盾斗争，较广泛而又深入地反映出阶级斗争的尖锐性、复杂性。尽管从修改后的完成片来看，在人物性格的塑造上仍嫌不足，但作为建国初的一部表现少数民族题材的影片，仍有比较明显的特色。它在体现、贯彻党的民族政策方面的经验，尤为可贵。为此，《内蒙人民的胜利》这部影片以其较高的思想性和艺术性于1952年荣获捷克斯洛伐克第七届卡罗维·发利国际电影节的编剧奖。

王震之是我国解放初期较成熟的剧作家，正当他艺术生命旺盛之时，被错划成右派，于1957年含冤而死。

(阎敏军)



尹 一 青

尹一青，长春电影制片厂导演。1926年3月18日出生于黑龙江省宁安县，祖籍是山东省掖县。因父亲是一个戏迷，他从四岁起就常和父亲到戏院看戏，渐渐地对戏剧产生了兴趣。

尹一青在读中学时，常和同学们组织歌咏活动，成为学校文艺活动的积极分子。中学毕业时，家境不佳，虽考取了哈尔滨高等船员养生所，但因没有经济力量就读，未能赴校。为了谋生，只好在本地小学任教。这时，他常和一些朋友搞业余文艺活动，演出小话剧等，但被学校视为不务正业，而被开除。在一个短时期内，靠朋友的接济生活。1945年8月日本投降后，尹一青和朋友一起离开家乡到大连，先在交通公司谋职，几个月后他辞去小职员职务，和几个朋友组织了一个“中青剧团”。他一身兼任演员和导演，曾演出了《雨夜枪声》等两个侦探戏，在剧中扮演侦探长。他除了在自己剧团演出外，还常到别的剧

团客串，上台唱上一、两首歌，他演唱的《夜半歌声》，曾给大连观众留下印象。

1946年3、4月间，东北文工一团到大连演出《黄河大合唱》、《日出》、《把眼光放远点》等剧目，他看后受到极大的感染，觉得这正是自己多年追求的艺术。由此，产生了对艺术的强烈向往。有一次，他在东北文工一团召开的座谈会上讲述了自己对戏剧的看法，这个发言给著名秧歌剧演员王大化以很深的印象。会后，王大化详细询问了尹一青的情况，两人由此结下友谊。此后尹一青常把自己写的一些小诗拿给王大化看，请求指点。不久，该团在大连举办戏剧训练班，尹一青有幸参加训练班的工作。大化同志看他学习勤奋，接受新的事物很快，便主动介绍他参加了东北文工一团。尹一青把擅长秧歌剧表演的王大化作为自己艺术上的老师，处处模仿他的表演。王大化常常同他谈心，帮助他，使他认识到搞文艺工作不是为个人出风头，而是要使群众从演出中受到教育。这使他在思想和业务上都进步很快。当时，东北文工一团还负责编辑《新生时报》的文艺副刊，他常为该刊写一些诗歌等文艺小品。

1946年8月，东北文工一团离开大连到辽东前方为部队演出歌剧《血泪仇》。他在戏中先演变工队员，后演主要人物王东财。他从这时开始和战士接触，听到许多战斗故事，感受到部队指战员亲如兄弟的情谊，思想上受到很大教育。《血泪仇》在辽东共演出一百多场，在观众中引起强烈反响，有的战士看后哭昏了过去。通过这个戏的演出，使他看到了文艺的宣传教育作用。与此同时，他参加了土改运动，农村阶级斗争的生动现实，使他受到深刻的阶级教育。

1946年底，东北文工一团到齐齐哈尔，尹一青参加演出了

独幕秧歌剧《农家乐》、二人转《全家光荣》和一些小戏。通过这段艺术实践，使他感受到人民喜爱自己的艺术，艺术应该为人民服务。1948年7月，尹一青随团调到十二纵队文工团，任第一分队长，在部队的大熔炉里经受锻炼。

1948年底，尹一青随团调到东北电影制片厂，任演员。从此，尹一青跨入电影界。这时尹一青政治思想日益成熟，于1949年7月光荣加入了中国共产党。

从1949年到1953年，尹一青先后在《光芒万丈》（1949）中扮演老工人；在《赵一曼》（1950）中扮演伪特；在《高歌猛进》（1950）中扮演小商人；在《无穷的潜力》（1953）中扮演总工程师。在这些戏中，尹一青不仅试图通过镜头塑造富有个性的人物，而且通过拍摄这几部影片，使他对导演产生了热切的追求。

1955年10月，尹一青考入北京电影学院导演专修班学习。1957年夏，结业回到长影，在《地下尖兵》、《列兵邓志高》等片中担任副导演。参加拍摄这些影片，使他逐渐熟悉了导演业务。

1958年，尹一青开始独立拍片，到1965年，他先后拍摄了《并肩前进》（1958年）、《海上神鹰》（1959年）、《红梅花开》（1960年）、《马戏团的新节目》（同朱文顺联合导演，1961年）、《龙飞凤舞》（1962年）、《我们村里的年轻人》（续集，与苏里联合导演，1963年）、《山村会计》（1965年）等七部影片。

在和苏里联合导演《我们村里的年轻人》（续集）的时候，苏里在分完镜头后，有任务出国，现场拍摄则由尹一青执行。尹一青感到这副担子很重，他一遍又一遍地观看影片上集，一次又一次地研究苏里的“续集”分镜头本。他明确地认识到，在“续集”里要围绕“把水变成电”这一总的贯穿动作，热情地

表现战斗在农村的青年一代卓越的劳动气概和创造精神，表现每一个普通人物的英雄品质和英雄性格，力争使这部影片在思想性、艺术性上都较“上集”有所提高。他要和苏里在“上集”中的风格相一致，于是细心地拍摄每一场戏，遇到难题就和演员、摄制组的同志商量。除两场重场戏留给苏里拍摄外，他一口气拍完了影片的其余部分。影片上映后，受到观众的好评。人们感到影片继承了“上集”“充满着喜人的幽默和轻松愉快的情趣”的风格，有着浓郁的生活气息，进一步表现了几个主要人物朝气蓬勃、敢于幻想、敢于创造的英雄品格。通过银幕，使我们看到了这群年轻人的栩栩如生的形象，听到了他们前进的脚步声。作为一部影片的“续集”，能取得这样的成功，给观众留下深刻印象是相当难能可贵的。

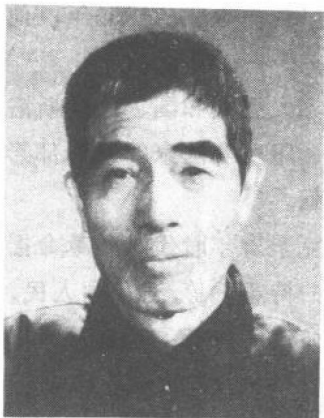
1964年，尹一青两次到农村参加社会主义基本路线教育，受到生动的阶级斗争教育，积累了农村生活的素材。在十年动乱期间，尹一青带着全家到农村插队落户两年，使他有机会更广泛地接触广大贫下中农，并同他们建立了深厚的感情。1971年9月，尹一青调回长影。不久，他同另外两位同志一起到河北深入生活，收集创作素材。1972年写出了电影文学剧本《战斗在敌后》。当时因京剧《平原作战》已拍成影片，这个剧本就没再拍摄。

1973年底，尹一青接受反映淮海战役中民工支前生活的《车轮滚滚》的拍摄任务。他认为这个剧本是从民工支前的角度来反映人民战争的，他想尝试一下。为了拍好影片，多次跑淮海战役纪念馆，看了数十万字的材料，找了各方面的人进行了多次座谈。他继《我们村里的年轻人》（续集）的拍摄风格，力求用朴素的手法，真实地反映生活，着力塑造富有个性的英雄人

物。他认为，我们的电影是拍给中国人看的，手法上一定要适合中国观众的欣赏习惯。他在这部影片中，通过淮海战役一支小车队的支前活动，从侧面表现了淮海战役的雄伟磅礴的气势，歌颂了人民战争人民支援的伟大思想。通过“抢救弹药车”、“虎穴斗顽敌”、“奋勇扯帆船”等矛盾冲突，热情歌颂了耿东山临危不惧，遇险不慌，沉着、镇定、胆大心细的无产阶级智勇和力量，在银幕上为我们塑造了耿东山这一无产阶级英雄形象，表现了他内心的壮美。《车轮滚滚》受到群众的欢迎。

1978年，尹一青拍摄反映科研人员反对“四人帮”的干扰破坏、坚持搞科研的《灯》。1980年完成了歌颂方志敏烈士在狱中同敌人进行不屈斗争的《血沃中华》。为拍这部影片，他四次到江西，两次到赣东北，先后看了数十万字的材料。他们在访问方志敏旧居时，一进村，群众就把他们请到一个大屋里。在交谈中，群众对他说：“方志敏当年领导我们闹革命，是我们的恩人。现在你们要拍方志敏的电影，说明你们对方志敏有感情，你们也就是我们的亲人。”这使他更加坚定地认识到，歌颂老一辈无产阶级革命家的英雄事迹，是电影工作者的责任。尹一青在影片中塑造方志敏这一英雄形象时，没有把他作为神来美化，而是把他作为在严酷的阶级斗争的现实中的人来表现。虽然在这部影片的一些情节是否真实的问题上曾引起争论，但通过方志敏在狱中同敌人英勇不屈的斗争，展示了他崇高的精神境界，歌颂了方志敏视死如归的共产党人的英雄气概，仍使人受到教益和鼓励。

（胡 昶）



尹 广 文

尹广文是长春电影制片厂翻译、中国世界电影学会副总干事。

他于1922年出生在黑龙江省穆稜县。因家境困难，高小未毕业即辍学。十四岁踏入社会谋生，当过送报工、商店学徒、店员、事务员。东北解放后，在解放区担任过行政村长、区政府助理员、会计。这个时期，他接触到毛泽东同志的著作和鲁迅、茅盾以及高尔基的小说。一个长期生活在沦陷区的青年，第一次看到这些书籍，好象把他带到另一个天地，心中充满新奇之感。他如饥似渴地阅读这些书籍，渐渐地对革命道理有了认识，同时对文学也产生浓厚兴趣。他特别喜爱苏联文学。为了更好地阅读、研究苏联文学，他开始自学俄语。他记忆力很强，学习又刻苦，很快就掌握了俄语的一般词汇和基础语法。1949年，他被介绍到东北电影经理公司搞苏联电影的评论和介

绍工作。他边工作，边学习，外语水平提高很快。1950年，他被调到东北电影制片厂任翻译。

三十年来，他翻译了苏联、德意志民主共和国、捷克斯洛伐克、罗马尼亚、保加利亚、匈牙利、印度等国家的近百部影片，为中外文化艺术的交流做出了贡献。

他翻译的苏联早期影片，如《马克辛青年时代》、《革命摇篮维堡区》、《作曲家格林卡》、《教育的诗篇》等，对我国人民，特别是青年一代，进行爱国主义和革命传统教育，起到了很好的作用。他翻译的《海军上将乌沙科夫》、《没落之家》、《流浪者》、《好兵帅克》、《上尉的女儿》、《欧也尼·葛朗台》、《大家庭》等，达到较高的翻译水平，受到观众的热烈欢迎。1960年，他加入了中国共产党。

尹广文翻译外国影片的特点是：准确，通俗流畅，文学性强，能够比较完美地体现原作的艺术特色。

外国影片的翻译工作，一般先由翻译人员将文字译出，再由专职的“填装员”根据译文和译制生产的特殊要求，进行整理、修饰、填装口型，编制译制工作用的台本。尹广文认为这种做法使生产效率受到影响，于是他和长影其他翻译改变了这种方法，他们既完成一般的文字翻译，又同时完成整理、修饰、填装的工作。这样，不但加快了译制片的生产，而且对翻译人员的工作也提出了更高、更严格的要求。

翻译片工作受到影片中人物说话时间、口型和断句的限制，还受到影片中人物动作、手势和面部表情的限制，这些限制是极其严格的，翻译出的台词必须符合这些要求，如果多一个字或少一个字都会造成声音与画面不吻合而影响影片质量。尹广文非常重视电影翻译工作的这一特点。在翻译台词时，他总是

根据画面人物的口型、动作，考虑好中文的字数；同时，又注意掌握不能只顾填满口型而不考虑词句的精炼，造成语言臃肿；也注意掌握不能因受口型的限制而不管台词原意而简单从事，致使台词含混不清。他还充分注意到电影对白是在短暂的时间内一掠而过的特点，尽量做到译文通俗、明白、清楚、生动，突出人物的身份特点和性格特点，不仅让观众听得懂，而且给观众留下回味的余地。此外，他尽力做到翻译工作为译制导演和配音演员的工作提供方便，台词译文尽量使演员说起来“上口”，并为他们所深刻理解，从而使他们能够运用自己的声音表演技巧再现影片中人物的思想感情和情绪。他还注意体现原片的艺术特色和艺术风格，尤其对一些名著，更注意准确地把原文的精华尽可能完美地体现出来。

尹广文是个对待工作十分认真的人。每次接到任务后，他总要花费相当大的精力去理解原片，除了反复研究阅读原片的剧本外，还收集、查阅大量与影片有关的资料，熟悉、了解影片的历史背景和那个国家的政治、经济、历史、文化、风俗习惯、风土人情以及作者的经历、艺术上的成就和风格等各方面的情况，直到把影片的内容完全吃透、融会贯通之后，才动笔翻译。翻译时，他字斟句酌，反复推敲，往往为了一句台词，甚至一个字而搜索枯肠，绞尽脑汁。有时为一句台词写出几个方案，请译制片导演、演员帮助，选出一个合适的方案。

他又是个勤奋刻苦的人。他没有进过外语学校，外语水平完全是靠自己刻苦自学和工作实践获得的。他利用一切时间读书，向中外语言大师学习，提高对外文的理解能力和对中文语言的表达能力，提高自己的文学素养。现在，他虽然有许多行政工作在身，但仍然挤时间孜孜不倦地学习。他打算再翻译几

部好影片，为中外文化交流做出新的贡献。

(阎敏军)



尹 升 山

尹升山是长春电影制片厂乐团的指挥。他从事电影音乐指挥已经三十多年。从新中国成立后第一部故事片《桥》开始，直到最近的故事片《吉鸿昌》、《北斗》等，他共指挥了二百多部电影音乐。可以说，尹升山同志是一位具有丰富经验的为我国电影事业做出较大贡献的著名电影音乐指挥家之一。

尹升山1925年出生在一个贫苦的工人家庭里，从小喜爱音乐。在旧社会，由于家庭困难，学习音乐是没有条件的。他的父亲为了减轻家庭负担，在尹升山十五岁时，就把他送进伪满洲国的宫内府乐队。在乐队，他接触了大量的西欧古典音乐，学习了音乐基础知识和理论。他拉过提琴，吹过双簧管，弹过钢琴。此外，他留心观察指挥艺术。随着他年龄和知识的增长，开始学习指挥这项工作，并经常组织一些合奏，摸索学习指挥的业务。解放后，他加入了哈尔滨市交响乐团和哈尔滨市府

乐队。这些，为他以后从事指挥工作奠定了基础。

1947年，他参加了革命，到了当时东北革命根据地——兴山，在东北电影制片厂乐队工作。1949年初，他加入了共产党。从此，尹升山为创建新中国的第一个电影乐团，开始了新的艺术生涯。

当时乐团成员来自全国各地，程度参差不齐，有的根本没有什么基本功训练，一切都要从头学起，这对指挥来说，困难很大。此后，组织上多次派尹升山到北京、上海等地，向外国指挥专家学习，吸收借鉴一些名指挥家的艺术经验和指挥技巧，开阔艺术视野，不断提高自己的指挥能力。经过几年的辛勤劳动，在大量的合奏录音实践中，乐队在演奏能力和技巧上得到了锻炼和提高。到五十年代中期，长影乐团已经成为初具规模、有一定水平的新中国第一个电影乐团了。

电影是综合性艺术。电影里的音乐不同于其他交响乐。电影画面是视觉艺术，音乐是与画面同时出现的听觉艺术，要使这两者高度统一综合起来，就必须使音乐紧紧围绕着影片内容，为揭示影片的主题思想和所刻画的人物形象及情节的发展而服务。尹升山在他所指挥的二百多部电影音乐中，风格、体裁、题材是多种多样的，而他总是能迅速地组织乐队，抓住影片的主题思想和人物的思想感情特点，很快地捕捉典型人物的典型性格，让音乐在每一组镜头和画面中发挥它的特长，丰富、烘托、突出影片的内容。

他所指挥的电影音乐作品，可分这样几类：一类是军事主题，如：《白毛女》、《钢铁战士》、《平原游击队》、《战火中的青春》、《兵临城下》、《党的女儿》、《吉鸿昌》等等。指挥这类作品的主题音乐，多是比较严肃的、壮烈浑厚、挺拔有力的，在

那些充满阶级矛盾和民族矛盾的岁月里，有着强烈的战斗气息；第二类是民族风格较浓的影片，如：《画中人》、《五朵金花》、《刘三姐》、《达吉和他的父亲》、《冰山上的来客》、《北斗》等等，指挥这类作品的主题音乐多是比较轻松愉快的，带有鲜明的少数民族特点和地方特色。这些影片的音乐，往往在片头的序曲中，就把人们带进故事发生的地域、环境；第三类是反映农村生活的影片，如：《我们村里的年轻人》、《青松岭》、《艳阳天》、《金光大道》，以及工业题材的《创业》等等，指挥这类作品的主题音乐，多是很质朴、亲切的。另外，还有一些惊险侦探片，如：《徐秋影案件》、《羊城暗哨》、《国庆十点钟》等等，指挥这类影片的音乐，就必须紧紧扣住影片的情节，并和观众的心理发生共鸣。

三十多年来，由于指挥工作的需要，尹升山接触了许多作曲者。为了深入揭示作品的内容，了解作曲的创作意图，他和他们密切合作。在指挥乐队录音的艺术实践中，在一些音乐处理上，他们共同研究，进行再创作。他曾和一些名作曲家马可、郑律成、瞿维、黄准、刘炽、张棣昌、雷振邦、秦咏诚、施万春等人合作过。对一些不熟悉电影音乐规律和特点的新作曲者，尹升山主动地帮助他们开阔创作思路，甚至同他们一起重新结构，突出音乐主题，从而使一些年轻的作曲者顺利地完成了任务，并在电影音乐创作实践中，得以提高。

为了提高长影乐团管弦乐队的演奏水平和技巧，尹升山多年来坚持乐队的合奏训练。在“文化大革命”前的十七年里，利用影片生产录音的空隙，他先后指挥排练过交响乐：《诗人与农夫》、《露丝兰与留德米拉》、《睡美人》、《命运》、《田园》、《未完成的交响乐》、《悲怆》等西欧古典作品；我国的《穆桂英挂



尹升山在指挥乐队演奏

帅》、《梁祝小提琴协奏曲》、《嘎达梅林交响诗》等，也先后进行排练。这些作品，经常由尹升山指挥，在舞台上和观众见面，受到观众的欢迎。

十年动乱期间，长影乐团也受到了很大损失和削弱。粉碎“四人帮”之后，乐队处于再生阶段，吸收了一批新生力量，但他们缺乏演奏和录音经验；陆续归队的老同志，也因多年下放农村，业务荒疏了。在恢复生产的头一、二年内，在组织乐队和排练录音中，尹升山付出了艰苦的劳动，克服了重重困难，

较迅速地把乐队重新组织了起来。为了迅速提高演奏水平，适应电影事业日益发展的需要，他又重排了柴可夫斯基的《第六交响乐》和过去演出的一些管弦乐作品，如《梁山伯与祝英台》等等；又排练了德沃夏克的《新世界》，从而逐步提高管弦乐队的演奏技巧和水平。

三十多年来，尹升山在电影音乐的指挥工作上，兢兢业业，勤勤恳恳，不辞辛苦，谦虚谨慎，平易近人。在指挥台下，他和乐队队员说说笑笑；但他一到指挥台上，就严肃认真，一丝不苟地工作。在录音中，他总是努力挖掘作品内容，调动演奏、演唱人员的潜力，以鲜明的音乐形象和个性，融汇到影片人物形象 and 环境的刻画描绘中去。在实录时，直到导演、作曲和乐队队员都比较满意才通过。

尹升山在年轻的时候就比较刻苦勤奋，在建国初期的录音指挥工作中，常常夜以继日地埋头于指挥业务。他的指挥风格是：严谨、朴素、浑厚、深沉，从不追求形式的东西。这些风格特征，深受歌唱队员、乐队队员和许多合作者的称道。

尹升山现在已五十多岁了。他除了担任乐团指挥外，还兼任着长影乐团的副团长，并且是中国音乐家协会理事、中国电影家协会理事、吉林省音乐家协会理事、省文联理事。

目前，由于影片生产的逐步增多，录制音乐又要求快速度、高质量，因此，他的任务是相当重的。他的体力虽不如过去，但还是带病坚持在指挥台上工作。在工作之余，他还浏览欣赏一些艺术名著。他决心将有生之年贡献给我国的电影音乐艺术，为繁荣祖国的电影音乐做出更多的贡献。

（郭聿慧、仲卫杰）



方 惶

方惶，原名袁全元，珠江电影制片厂导演。1915年生于苏州。1925年，刚刚十岁的方惶，随着全家从苏州到了上海。他的父亲是个裱画匠，整日裱糊字画，有时也为面盆、镜框等小用具画点花鸟虫鱼，终日不停地辛勤劳动，才混个半饱。在这种境况下，方惶只在一个不收学费、书费的学堂里读了一年书。当时只有十三岁的方惶就不得不到一家做玻璃瓶的小作坊当学徒。学徒工只混得一天三顿饭，冬天连一件棉衣也没有，还得成天把手浸在冰凉彻骨的水里洗涮玻璃瓶，晚上则蜷缩在作坊的角落里，裹着破被睡觉；到了夏天，常常在广告牌下面的草地上露宿。

三年满了师，方惶先后在两家玻璃厂做工。从每月五、六元工资，增加到九元，但仍过着半饥半饱的日子，可他还想方设法省下一、两毛钱，钻进三、四等电影院去看一场电影。这

是他唯一的文娱生活。就在这一段经历中，他和电影结了缘。

抗日战争爆发了。“八·一三”日本帝国主义进攻上海闸北区，方徨做工的玻璃厂也在炮火中烧毁了。一夜之间他变成了难民，流浪在上海租界的街头。他每天到浦东同乡会门口去领施舍给难民的面包。最后，他只好进了八仙桥国恩寺难民收容所。

所里有一个职员将二十多个贫苦工农集中起来，成立了一个学习班。方徨也参加了。在这里，方徨学习拉丁化拼音文字。开始读的第一本小说是肖红的《生死场》。有人给他们上课，讲中国共产党党史，讲二万五千里长征的故事，讲唯物辩证法……，还教唱抗日救亡歌曲，排演上海方言话剧。方徨参加了话剧演出。他扮演的第一个角色是在“五卅”惨案中牺牲的烈士顾正红。他们的话剧在各个难民收容所演出，唤起人们抗日救亡的民族意识。也正是在这个时候，他把原来的姓名袁全元改为方徨。

1938年夏，各难民收容所的地下党秘密动员一些贫苦工农和爱国青年去皖南参加新四军。方徨满怀着抗日的激情报名参加了。

在上海各个难民收容所里集中了四、五百名决心抗日的青年，以“慈善总会”出面，假借遣散难民的名义由上海地下党负责带领，从上海坐船经温州转赴皖南，步行了一个多月到达新四军军部云岭。方徨找到了自己的队伍。从此，他在革命的战斗行列中成长。

他在教导队学习了三个月。1939年初被分配到新四军第一支队老一团政工队当代理队长。除打仗外，政工队还演出一些宣传抗日的节目。方徨还学习了舞台美术的工作。

两年紧张的战争生活刚过去，“皖南事变”发生了，国民党以十倍于我之兵力向我进攻，方徨所在的老一团警卫部队和军部被敌人打散。他和几个战友潜藏在山上，弹尽粮绝，被敌人搜捕到了。

当时，敌人把在“皖南事变”中俘获的新四军排以上的干部五百六十多人关在上饶集中营里，周围用两个团的兵力防守着。在集中营里，敌人对新四军的残酷刑讯是骇人听闻的。面对着皮鞭、老虎凳、铁笼、牺牲，共产党员毫无畏惧，坚定顽强地进行着斗争！方徨感受到，不单要在爱国的民族战场上英勇战斗，而且要在敌人监狱的严酷斗争中，以真正的共产党员为榜样，和敌人斗争！他所在的第三中队的秘密党支部和方徨建立了联系。因方徨当时不是党员，所以党支部授意有些事情由他出头露面。例如，他作为伙食代表，与特务头子贪污伙食费的行为进行了斗争。

1941年7月，特务为了向他们的上级请功领赏，表明他们“改造”共产党员、新四军有成绩，别出心裁地在集中营成立了一个“更新剧团”。地下党支部派方徨去参加剧团，担任导演。要求他占领剧团这个阵地，宣传抗日，绝不演反共的戏。

剧团演出的第一个戏是邵荃麟的《麒麟寨》，另一个戏是阳翰笙的《前夜》，都是宣传抗日救国的。他们甚至改头换面地把延安的一出秧歌剧《农村曲》，另换上一个剧名公开演出。这些戏给集中营中的同志们以很大鼓舞。当剧团到铅山集中营去演出时，在秘密党支部严密的布置和掩护下，使赖少其和邵宇等同志逃出虎穴。之后，方徨与其他几个同志在从排演场回住地的路上也逃出了集中营。在地下交通站的帮助下，他又回到新四军。

方徨辗转到达盐阜地区，找到原来的军部，并积极要求入党。党组织根据方徨在狱中的表现，吸收他加入了中国共产党。

1943年，方徨在部队文工团担任领导工作。1946年初，新四军北上到了山东，方徨为了搞文学创作，要求调离部队，到了山东省文联。他上前方，下农村，写出了一些报告文学、出版了一本诗集《红日初升》。1948年，济南市解放，他到山东人民剧团任团长。

1949年10月，他参加了第一次全国文代会，并调到中央电影局剧本创作所搞编导工作，从此，进入了电影行列。

1952年，方徨参加了故事片《上饶集中营》的摄制，担任副导演。在拍摄中，他倾注了全部心血，在银幕上再现了当年“皖南事变”的情景和集中营里革命者坚贞不屈的斗争。接着又同张客合作拍摄了《闽江桔子红》。1953年，他被调到上海科教片厂，拍了三部片子，其中《水土保持》获得文化部颁发的三等奖。1955年，又被调入上海电影制片厂，独立导演了《谁是凶手》、《两个巡逻兵》、《不老松》等。1958年底调往山东电影制片厂任副厂长兼导演，拍了《敢想敢干的人》。1961年调到广州珠江电影制片厂。1964年完成了故事片《逆风千里》。

《逆风千里》是方徨与周万诚联合编剧，由方徨导演摄制的。影片以东北战场为背景，反映我解放军一支小分队押解一批国民党军队的高级将领俘虏在转移到目的地的行程中，经历了种种难以预料的困难：天上有敌机搜索，地上有反动“地下军”及国民党军队的前堵、后追，特别是这批俘虏不甘失败的命运，使出狡猾的伎俩——装病、死赖、无理取闹、逃跑、接应，千方百计地企图脱逃，而我军战士由于年轻、没有经验，不免有些失误。但这支年轻的小分队靠着忠于党、忠于人民的

赤胆忠心，在战争中学习战争，在复杂的斗争实践中不断地总结经验教训，终于使这批老奸巨滑的反动俘虏，在我人民战士面前低头认输。这支小分队迎着千里逆风，胜利地完成了任务。

这部影片最大的特色是真实可信。没有把敌人都写成熊包，把我人民战士写成生来什么都懂的神，而是在复杂艰苦的斗争中，揭露了敌人的狡猾及其不甘心失败的反动本质；同时表现，了我人民战士同敌斗争中的机智、勇敢。在人物塑造上，没有脸谱化、概念化的感觉，正、反面人物形象都刻画得较生动，给观众留下深刻的印象。这部影片的结构严谨，在艺术处理上也比较凝炼、纯熟，可以说是体现方徨导演艺术水平的一部有代表性的作品。

但没有料到，正是这部影片，却给方徨带来了一场大灾难。康生看了影片后，竟然说这部影片“动国民党人之心，动共产党人之愤……”，并且还要追查编导人员的历史等等。这样，在全国立即展开了对这部影片的批判：“《逆风千里》是反革命影片”，“《逆风千里》为蒋匪复辟开道”，“《逆风千里》的片名是一个反动口号”，等等。批判文章铺天盖地而来。接着影片的编剧之一周万诚被开除军籍、党籍，并遣送回乡；方徨也以大毒草的炮制者被打进了“牛鬼蛇神”行列。以后又硬说方徨在上饶集中营叛变自首过，而被打为“叛徒”。粉碎“四人帮”后，方徨本人及其作品《逆风千里》才得到平反。

为纪念那些在革命斗争中牺牲了的战友，方徨根据自己经历过的生活，以“皖南事变”上饶集中营为背景，又在创作一部长篇小说《菱荷艳》。现在，方徨虽已年过花甲，他还想再拍几部影片，为电影事业作出贡献。

（肖慧琴）



方 为 策

方为策，长春电影制片厂摄影师。1919年生于贵州省贵阳市。他幼年曾从师学过钢琴。1932年2月，他因为参加进步学生运动而被国民党反动派逮捕。不久，迫于全国抗战形势和社会舆论，国民党将他释放。出狱后，他参加了党领导的进步组织“中华民族解放先锋队”，积极参加学生爱国活动。1938年底，他考入国立艺术专科学校雕塑系。1941年从艺专毕业，进入重庆“中国艺术剧社”，做舞台美术工作，曾任剧社技术组组长、组织组组长等职。

1947年，方为策到清华影片公司做摄影助理，从师于老一辈摄影家杨霁民、冯四知等人。

从1949年起，方为策先后在北影、新影、长影担任摄影师工作。他拍摄的影片有：新闻纪录片《人民的新旅大》（1949年）、《敦煌壁画》（1950年）、《画家齐白石》（1951年）、

《成渝铁路》(1952年)、《月全蚀》(1952年)、《全国民间美术工艺》(1953年)、《罗马尼亚部队歌舞团在中国》(1953年)、《日本歌舞伎在中国》(1953年)、《苏军红旗歌舞团在中国》(1953年)、《走向生产岗位》(1955年)、《北京风景》(1956年)、《东北三省贫下中农代表会》(1960年)、《全国中学生运动会》(1973年)等;舞台艺术片和故事片《梅兰芳的舞台艺术》(1954年)、《寻爱记》(1957年)、《画中人》(1958年)、《换了人间》(1959年)、《满意不满意》(1963年)、《红管家》(1964年)、《好媳妇》(1964年)、《传枪记》(1965年)、《向阳院的故事》(1974年)、《蝶恋花》(1978年)、《排球之花》(1979年)等。

方为策在摄影艺术实践中,注意广泛学习,博采众家之长。他用光讲究,影调和谐统一,描绘细腻,追求含蓄委婉的表现方法和深邃的意境,在摄影艺术上追求传统的表现风格。

例如《蝶恋花》这一部彩色舞台艺术片,虽然创作上有很多问题,但方为策的摄影是有特色的。他使用的虽然基本上是传统的摄影手段,但运用得十分精细,每场戏、每个镜头,从角度、构图、光影、色彩、气氛渲染、摄影机运动等各方面,都精雕细刻。杨开慧烈士出场的镜头,他将背景处理成冷色,用一道逆光加强杨开慧撑着的红伞的亮度,不但与背景形成强烈对比,也给杨开慧身上带来一层暖色,含蓄地表明了共产党人如同黑暗中的火种。他很注意对人物面部表情的刻画,突出立体感和质感。方为策在处理背景空间时,重视镜头焦距和变焦距的应用,注意画面立体空间的构成。他一般把背景处理在景深范围之内,让其实而可见。用电影摄影的表现形式,最大限度地把具有空间与时间领域,具有动向表现、动向发展的现实生活展现在银幕上,但他又不是以自然主义的观点单纯表现

立体空间，而是为剧情内容和塑造人物服务。杨开慧在狱中独舞的一场戏，他用一道强光把铁栅栏大门的影子打在地上，监狱里的调子是低沉的。杨开慧在被强光照亮的地面上独舞，前景是监狱铁栅栏的投影，形成一条条黑色的线条。这样的处理，不但空间立体感强，而且暗示了敌人的黑暗势力暂时还很猖狂，表现了杨开慧烈上坚贞不屈、顽强斗争的精神。

方为策对我国传统绘画了解很深，喜爱八大山人和郑板桥的作品，并受到很大影响。他拍摄的《画中人》，就带有较浓的浪漫主义色彩。影片中的山谷、溪水、古树、村庄、房舍，在影调和色彩上都达到高度的和谐统一，象蒙上了一层柔和的轻纱，仿佛仙境一般，充满诗情画意。

方为策从事电影摄影工作三十多年，一直勤奋好学。1954年，他曾专门跟苏联电影摄影师邦柯夫列夫学习彩色摄影技术。平时，他十分注意文艺理论的学习和研究。他对中国古典文学尤其对唐诗宋词有着特殊的兴趣，并做过认真的研究，对他的创作产生了很深的影响。

近年来，方为策由于身体多病，影响了他的创作活动。但他仍然坚持学习，了解和熟悉国内外电影摄影的动向，决心再拍出几部好影片来。

1982年3月，方为策在重病中光荣地加入了中国共产党。同年3月24日病逝。

（胡小平）



车 明

优秀影片《平原游击队》和《大浪淘沙》的音乐作曲，以其浑厚、浓烈、和谐、统一的旋律和简洁、明快的节奏，紧密配合电影画面，真实地描写战斗气氛，凝炼地塑造人物形象，赢得了社会的好评。它的作曲者就是车明。

车明，又名黎明，是浙江省镇海县人。他1920年出生于上海。其父是上海的小摊贩，家境清贫。车明八岁开始念书，只读到小学五年级，就走向社会谋生。

1938年10月，他在汉口新生图书公司当店员时投身革命，后来，被送到陕北根据地学习。由于车明在音乐方面有特殊的爱好和才赋，1941年秋天，被分配到八路军平西军区政治部挺进剧社音乐组工作。从此，他走上了音乐创作的道路。随着抗日战争形势的发展，党为了加速培养音乐艺术方面的专门人

才,组织上又决定送车明到延安鲁迅艺术学院音乐系进行深造。1945年,伟大的抗日战争在全国取得了胜利。这年冬天,车明从鲁迅艺术学院毕业。1946年到1948年底,车明曾在张家口市、哈尔滨市等中学以及哈尔滨大学戏剧音乐系任音乐教员。1948年12月到1951年3月,他被调任哈尔滨市文联秘书长兼乐队队长,其后转入电影战线工作。1951年到1963年,分别在长春电影制片厂和中央新闻纪录电影制片厂担任作曲。1963年3月至1969年4月,在广州乐团任作曲组组长。此后就调到珠江电影制片厂任音乐组组长、故事片办公室副主任等职。

车明从青年投身于革命之后,就在革命熔炉里接受党的教育,锻炼成长。他长期从事音乐教学和电影作曲工作。在那硝烟弥漫的战争年月,他遵照毛主席文艺为工农兵服务的教导,坚持深入民众、熟悉人民生活、积蓄创作素材,反映工农兵、歌颂工农兵。他担任音乐教学工作以后,更注意系统地学习音乐理论,潜心研究外国音乐创作的经验。他除了教学外,还经常邀请外国音乐名家指导自己学钢琴、小提琴与和声学。他要把自己的全部知识传授给青年学生。现在,在这些青年学生中,有的已成为一些文艺团体中的艺术骨干。

车明虽然自幼酷爱音乐,从事音乐教学工作多年,并经常写些音乐方面的作品,但他搞电影作曲,却是受到电影《白毛女》的影响后才开始的。车明看到电影《白毛女》中的歌曲在社会上广泛流传并在社会生活中起到的实际影响时,启迪自己决心搞电影作曲工作。1951年3月,他正式调到长春电影制片厂担任作曲。那时,他正处在年青有为、精力旺盛的时期,经常日以继夜地分析音乐作品,做和声习题,尝试创作新的音乐作品。他刻苦钻研苏联的电影音乐创作理论,悉心分析电影《攻克柏

林》、《斯大林格勒大血战》等的影片中的音乐及其作曲手法。当他接受《平原游击队》的作曲任务后，为了避开家务和两个小孩对他的干扰，以便集中精力搞创作，他索性离开家，搬到一个环境比较清静的地方。他专心致志地钻研电影剧本，根据剧本所提供的主题思想，人物形象和他自己对生活的观察和积累，进行音乐的艺术构思。他含辛茹苦，反复推敲揣摩，终于成功地创作完成了反映抗日战争时期我游击队和人民群众团结一致抗击日本侵略者的电影乐曲。

车明从影以来，先后为十五部影片作曲。他认为，影片乐曲必须与画面紧密配合，做到听觉形象与视觉形象的有机统一。《平原游击队》和《大浪淘沙》的作曲都达到了这样的效果。在《平原游击队》里，车明用交响乐的手法，以大气魄的音乐，表现浓厚的战斗气氛和游击队战士英勇杀敌的英雄气概。当影片中的群众代表老秦爷最后被敌人残酷烧死时，为了表现老秦爷的刚强性格和对敌人的无比仇恨，对党的无限忠诚，将音乐的曲调转为悲愤而昂扬。通过音响与画面的结合，把人物的情绪充分地烘托出来。在塑造李向阳这个人物形象的时候，车明参考了很多苏联有关影片的作曲，以和声配器的手法，表现李向阳的灵活威武，百战百胜；当李向阳与母亲相见时，用柔和、亲切的音调，表现母子之间的骨肉之情；当李向阳与小孩相见时，用比较轻快和欢乐的旋律来表现人民子弟兵和人民群众的鱼水之情。作曲者在表现敌人的凶残和狡猾时，起初，他写了好几种旋律，但都不满意，最后找出很多日本民间音乐素材，反复地写、反复地听，终于写出了适合影片的旋律，用各种难度较大的和声配器，紧密配合画面，达到了满意的音乐效果。影片《大浪淘沙》则与《平原游击队》不同。它是表现大革命

时期的革命浪潮对各种人物的锻炼和考验，表现各种人物的面目。车明根据那个时代的环境气氛，收集了大量有关的音乐素材，采用湖南的民间音调贯串整部影片，鲜明而生动地表现出人物的思想、情绪、生活和要求。《大浪淘沙》中有这样一个镜头：赵教官牺牲后，他妻子接受他的遗物——一支枪，这时，要求演员的表演，既要表现出她无比悲痛的心情，又要表现她继续战斗、以实现烈士遗志的愿望。但是，当时演员的表演情绪出不来，用语言表达又不理想，于是车明根据导演的要求，反复推敲、构思，终于用音乐的情绪结合演员的表演，达到较理想的效果。

车明从事音乐作曲已有三十多年的历史，长期的艺术实践，使他积累了丰富的创作经验。他在战争的年月里，跟随部队，长期深入工农兵群众，了解民间艺术，同时十分注意吸收西洋音乐作曲和演奏的先进技法，努力学习电影音乐理论。所以他后来创作的电影音乐，都反映出他有着较厚实的生活基础和娴熟的技艺。特别是反映过去战争题材的作品，在烘托典型环境、表现时代气氛、抒发人物感情、塑造人物形象方面，都有其独到之处。车明同志比较擅长于圆舞曲，他创作的《白山树海》组曲，曾在电台播放过；《青年圆舞曲》、《江南舞曲》、《友谊圆舞曲》、《欢乐圆舞曲》灌了唱片，经常播放。车明认为，音乐作品和其它艺术作品一样，要注意民族的风格、特点和时代感，对民间素材加以创新和发展。音乐一定要有鲜明的对比，要大众化，要有新鲜感。电影作曲要根据剧本的体裁、内容和剧情的发展，采用不同的表现方法，注意歌曲的旋律，采用各种配器手法变换演奏，以加深对歌曲旋律的印象。

在十年动乱期间，车明不得不停止他的创作。现在，文艺

的春天降临了。车明老骥伏枥，决心用新的创作来反映我们时代跳动的脉搏，赞美祖国人民的四化生活建设。

(黄 恂)



田 烈

以扮演反面角色著称的电影演员田烈，原名田树炎，山东省肥城县人，生于1913年2月1日。他自幼顽皮好动，不喜读书，却爱好京戏和胡琴，到了入迷的程度。父亲对他没办法，在他十五岁读中学时，把他带到大连一个亲戚家，让他学做买卖。但他坚决不从，呆了两个多月，又跑回山东，瞒着父母，考取了设在泰安的山东民众剧场。在那里学了半年舞台表演、化妆和京戏、胡琴等，参加演出过话剧《湖上悲剧》和京剧《捉放曹》、《华容道》等。

1929年，民众剧场迁到济南，扩建为山东省立实验剧院，田烈成为正式演员。1930年剧院因战事而停办，剧院负责人挑选包括田烈在内的二十多个演员，到北平建立晦鸣剧社，但因经济困难，不到半年就解散了。田烈只好遵从父命，在北平继续读中学。

1931年7月，上海集美歌舞剧社到北平演出田汉创作的《名优之死》时，缺一扮演琴师的演员，经剧社演员魏鹤龄介绍，田烈去演，而且演得比较成功。于是，他便扔下学业，加入集美歌舞剧社当了演员。

“九·一八”事变后，集美歌舞剧社陷入困境，终因财力不支而解散，田烈只好回到家乡务农。此期间，还当了一阶段乡村小学教员。

1933年秋，田烈又到济南谋生。由于找不到职业，生活无着，只得靠教唱京戏和胡琴度日。后来，晦鸣剧社在济南重建，他再次加入，随剧社到南京、上海等地演出。这一时期，他认识了一些进步文艺工作者，如陈白尘、安娥、聂耳、沙蒙、宋之的等，受到进步思想的影响，思想发生很大变化。他曾加入左翼进步戏剧组织，如狮吼剧社等，参加演出了一些进步的剧目。他还应孙师毅的邀请，在上海电通影片公司参加《街头巷尾》的拍摄，扮演一个城市流氓，但由于国民党反动派的迫害和经济困难，这部影片只摄制了一半就停止了。之后，他又在上海明星影片公司的《生死同心》中扮演犯人，在联华影业公司的《新旧时代》中扮演佣人。

“七·七”事变后，上海进步文艺工作者在党的领导下，创作了以抗战为主题的三幕剧《保卫芦沟桥》，田烈参加了演出。这次演出，盛况空前，无论是台上的演员，还是台下的观众，都热血沸腾，同仇敌忾，使田烈受到很大的教育。在爱国热情的激励下，他报名参加了上海戏剧界救亡演剧队，被分配在第二队。他们由上海出发，经南京、徐州、开封、郑州、洛阳到武汉，沿途进行抗日宣传，演出独幕剧、活报剧。当时，工作紧张艰苦，每天演四场，每场演四个节目，每个节目里都有他。

一天连演十六个节目下来，他常常累得走路都困难，但却感到从来没有过的欢快。

1937年12月，他随演剧队部分演员到了重庆，曾自编自导自演了《东北的烽火》。后来又到了成都，参加演出过《群魔乱舞》、《太平天国》、《雷雨》、《日出》、《阿Q正传》等话剧，在剧中扮演了重要角色。

1939年秋，他应金山邀请，到香港加入中国救亡剧团，并出国在华侨聚居的地区演出了一些抗日剧目。11月，田烈离开剧团，想取道昆明回重庆。到了昆明，遇到国民党中央电影摄影厂正在那里拍《长空万里》的外景，他协助做了些工作。1940年1月，他随外景队回到重庆，并在中国电影制片厂当演员，兼任剧务、场务工作，参加拍摄了《白云故乡》（1940年，扮演流氓）、《火的洗礼》（1940年，扮演特务）、《青年中国》（1941年，扮演政工队员）、《日本间谍》（1943年，扮演日本特务）等影片。此外，他还兼任中国万岁剧团的演员，参加演出了《国家至上》、《正在想》、《棠棣之花》、《虎符》、《蜕变》等话剧，并做过著名京剧表演艺术家赵荣琛的琴师。

抗战胜利后，他于1947年回到北平，在中央电影企业股份有限公司三厂当演员，参加拍摄了《满庭芳》（1948年，扮演市民）、《深闺疑云》（1948年，扮演京剧票友）、《碧血千秋》（1948年，扮演丛绍康）等影片。

解放后，他进入北京电影制片厂当演员，1955年调到长春电影制片厂演员剧团。

田烈在北影和长影工作期间，曾在二十多部影片中扮演过重要角色。他扮演过《新儿女英雄传》中的汉奸申耀宗（1950年）、《民主青年进行曲》中的反动军官（1950年）、《一贯害人



田烈在《神秘的旅伴》中饰萧五

道》中的伪专员（1951年）、《龙须沟》中的黑旋风（1952年）、《六号门》中的把头冯金龙（1953年）、《英雄司机》中的铁路调度员（1954年）、《神秘的旅伴》中的土匪萧五（1955年）、《上甘岭》中的炊事员（1956年）、《边寨烽火》中的卡瓦族头人（1957年）、《古刹钟声》中的匪首老和尚（1958年）、《换了人间》中的矿工（1959年）、《再生记》中的艺人（1960年）、《锦上添花》中的“老怀表”（1961年）、《万木春》中的说书人（1961年）、《鄂尔多斯风暴》中的王爷（1963年）等。

田烈是个以扮演反面角色著称的演员。他扮演的申耀宗（《新儿女英雄传》）、萧五（《神秘的旅伴》）、老和尚（《古刹钟声》）等角色，把他们的那种阴险毒辣、奸诈狡猾、凶狠残暴都表现得恰到好处，给人们留下深刻的印象。

他在塑造反面人物时，除了注意从外部形体动作上充分表



田烈在《古刹钟声》中饰老和尚

现反面人物的可憎之处外,尤其注意深刻挖掘人物的内在本质,揭示他们丑恶的灵魂和反动的阶级本性,避免脸谱化和公式化。他不管自己扮演的角色在影片中所占的份量之轻重,都注意认真阅读剧本,分析研究人物的身世、所处的社会环境和社会地位、内心世界和性格上的特点等,并联系在旧社会见到过的坏人,如地痞、流氓、伪军官、反动政客等的形象和言行,加以集中和提炼,从而确定自己所扮演的角色在影片中的最高任务和贯穿动作。对于自己不熟悉、在现实生活中又见不到的角色,他便通过调查,掌握间接材料,补充和丰富自己的想象。例如,他在《六号门》中扮演把头冯金龙时,曾多次到天津,同搬运工人一起劳动和生活,向工人们了解旧社会把头欺压工人的情景。工人们给他讲了许多真实的故事。就这样,冯金龙的形象在他头脑中慢慢地由模糊到逼真,最后“活”了起来,从而使

他的表演显得自然、真实。观众说，他把角色演活了。



田烈在《上甘岭》中饰炊事员

田烈的戏路子很宽。他不仅扮演过众多的反面角色，也扮演过许多正面角色，同样给观众留下了较深刻的印象。

“四人帮”横行时期，他由于了解江青历史上的一些丑闻而受到迫害，身心健康受到损伤。“四人帮”被粉碎后，他高兴万分，不顾身患严重的高血压病，积极向组织揭发“四人帮”的罪行。1976年11月，田烈终因病情严重而去世，终年六十三岁。

(阎敏军)



包 杰

包杰，长春电影制片厂著名摄影师。1921年生于辽宁省大连市一个工人家庭。由于家庭贫穷，他在很小的时候便跟着父亲到长春谋生。日寇侵占东北后，父亲被日寇抓去当劳工，惨死在日寇的铁蹄下。他十四岁到一家银行当杂役，干些端茶、倒水、扫地等杂活，经常挨打受骂。他做了五、六年杂活。干活之余，他挤出时间，拼命地学习文化，学习摄影知识。

1941年，他经过一番努力，考入日本人经营的满州映画株式会社当摄影助理。可是，那时的“满映”，摄影师全是日本人，他干的仍然是侍候摄影师的杂活。日本人对中国职员不教技术，他便偷偷地学。在拍摄现场时，他留心观察摄影师的操作和现场处理；遇到摄影师不在现场时，他便偷偷地翻看摄影师的笔记，学习拍摄方法。由于刻苦学习，他很快就掌握了一定的摄影技术。

日寇投降后，在中共地下党的领导下，包杰积极参加了护厂斗争，被做为党的积极分子。这时期，他看了许多革命书刊，懂得了一些革命道理。他以满腔热情，拍摄了《东北民主联军进入长春》等新闻纪录片。

1946年，党领导的第一个电影制片厂——东北电影制片厂在黑龙江省兴山市成立，包杰被任命为摄影队队长。他随部分摄影人员，跟随人民解放军拍摄战地新闻。包杰参加拍摄的有《解放东北的最后战役》等，真实地纪录了东北人民解放战争的史实。

1948年，东影开拍新中国第一部故事片《桥》，包杰任摄影师。当时拍摄条件极为艰苦。他使用的摄影机，是日本人扔下的一台破旧不堪的法国“帕尔保”式摄影机，连取景框也没有，要通过镜头才能看到画面。马达的转数也经常出偏差。拍摄时，包杰弯着腰从镜头里看画面，助手用手摇马达。一个镜头拍下来，常常把他们累得满头大汗。照明器材也非常简陋，照明灯不够用，就用日本人扔下的闪光棒照明。拍摄铁水出炉镜头时，没有防护设备，他们用身体保护着摄影机和胶片。四溅的铁花把大家的棉衣烧着了，但他们互相扑灭身上的火苗，仍然坚持拍摄。没有特技摄影设备，包杰和大家一起开动脑筋，反复试验，用简单的特技模型和一些土办法，在摄影棚里拍摄了人民解放军渡江作战的雄伟壮观场面和工人架桥等镜头。这部影片，历尽艰难困苦，终于在1949年4月摄制完成了，胜利地迈出了新中国故事片创作生产的第一步。

东影迁回长春后，为了培养摄影人材，从上海聘请著名摄影师吴蔚云担任摄影指导。从1950年到1954年，包杰在吴蔚云的直接指导下，拍摄了《赵一曼》（1950年）、《丰收》（1953

年)、《土地》(1954年)等故事片,并在实践中,从构图、角度、调度、照明、气氛等各个方面系统地学习了电影摄影理论。

1955年以后,他又拍摄了《董存瑞》(1955年)、《暴风中的雄鹰》(1957年)、《牧人之子》(1957年)、《寂静的山林》(1957年)、《风从东方来》(1959年,中、苏合拍,包杰任中方总摄影师)、《火焰驹》(1958年)、《窦娥冤》(1959年)、《烽火列车》(1960年,与李怀禄合作)、《我们是一代》(1960年)、《冰雪金达莱》(1963年)、《南海的早晨》(1964年)、《他们并不陌生》(1982年)等十多部影片。同时,他还拍摄了许多资料性新闻纪录片,如毛泽东、周恩来、朱德等党和国家领导人视察长影和刘少奇同志到东北林区视察等活动,留下了珍贵的历史资料。

他喜欢拍摄战争题材和农村题材的影片,追求朴素、庄重的民族风格。在表现手法上,他常常使用粗犷的硬线条,使画面黑白分明、清晰明快,令人一目了然。由于他有比较丰富的战地摄影经验,因此他拍摄的军事题材故事片,能较好地渲染战争气氛,突出典型环境,使画面真实可信,增强了艺术感染力。

1965年,长影增加了科教片片种。为了加强该片种的创作力量,组织决定包杰改做科教片摄影师。他愉快地服从了分配,拍摄了许多科教影片。

在长期的摄影艺术实践中,包杰积累了很丰富的经验。目前,他除了积极完成生产任务外,还担负起培养青年一代的重任。

· (阎敏军)



卢 淦

卢淦，著名美术师。1910年出生于河北省文安县的一个农户之家。他五岁时，父亲在北京找到个小职员之差事，他便随父迁居北平。中学时，他对绘画产生了浓厚的兴趣，在美术老师的培养下，他的绘画成绩优良，1927年中学毕业后曾在南开大学预科及京华美专就读，翌年考入北平大学艺术学院绘画系，开始了他渴望已久的绘画艺术的学习。在校期间，他除了学习美术，还爱好戏剧，在课余时间，经常参加爱美剧社的戏剧演出活动，为他后来从事戏剧活动打下了基础。

然而，正当他醉心于美术学习时，意想不到的打击降临在他头上：父亲失了业，家庭的经济来源骤告中断。对自己儿子寄于莫大希望的双亲，忍痛卖掉了河北家乡祖上留下的几间茅草房，总算使卢淦读完了四年大学。

卢淦在学习上十分刻苦，是学校的高材生。他满以为毕业

后寻找职业不成问题。可是，旧社会，大学毕业即失业，美好的愿望成了泡影，他不得不自谋出路。

从1933年大学毕业到1937年的四年里，他到处奔波，没有固定的职业，当中还两度失业。他在山东省立第二师范学校当过美术教师；又在济南省立剧院当过美术教员兼编译员，为该院的《舞台艺术》刊物任美术编辑，还为演出的新歌剧《岳飞》作过装置助理工作。在此期间，他渐渐对电影美术发生了兴趣。1935年7月他到山西太原，加入了西北影业公司，任置景师。曾担任《千秋万岁》、《无限生涯》两部影片的美术设计，但均因无法拍摄而中断。然而这短暂的艺术实践使他对电影美术有所了解。平常他积极参加西北影业公司的一些业余演出活动。他曾在田汉编剧、宋一舟导演、田方主演的话剧《一致》中饰演配角并兼任该剧的美术和服装设计。尽管西北影业公司的历史是短暂的，但他有幸与田方、宋之的、王苹、吕班等一些电影工作者相识，从他们那里学到了不少东西，对他以后从事电影工作有一定帮助。

抗日战争爆发后，他到长沙参加了中华平民教育促进会，任戏剧委员会干事。而后随该会熊佛西、杨村彬所组织的抗战剧团入四川，从事抗日宣传活动。在《一片爱国心》、《放下你的鞭子》以及大型儿童剧《儿童世界》和历史剧《吴越春秋》等戏剧中担任美术和服装设计工作。后来中华平民教育促进会解散，他到四川省立戏剧教育实验学校任美术导师兼教具课长，除任教外，还为该院实验剧团演出的《秦良玉》等剧担任舞台美术和服装设计。1939年因该院清洗裁减一些具有抗日思想的平民教育促进会的成员，卢淦也被解雇。

1939年8月，他出于对电影美术的爱好，几经周折，由在

中国电影制片厂的进步电影工作者王瑞麟的介绍进入该厂，先任美工员，后升为制景师。从1940年至1948年，他先后在阳翰笙编剧、应云卫导演的故事片《塞上风云》，郑君里编导的纪录片《民族万岁》和孙瑜编导的故事片《武训传》等影片中任美术或服装设计。此期间，使他难以忘却的是拍摄《塞上风云》那段很有意义的生活。他与应云卫等同志去拍外景时，路过延安，亲眼目睹了革命圣地的火热斗争生活和艰苦朴素、奋发向上的革命精神，深深地感染了他，教育了他，使他看到了光明和希望，对革命的最后胜利充满了信心。此后，他更加靠近进步电影工作者，并在中国万岁剧团、中华剧艺社等进步剧社组织演出的《天国春秋》、《虎符》、《草莽英雄》、《清宫外史》、《黄金万两》等话剧中，担任美术和服装设计。解放战争时期，他随中国电影制片厂迁往南京，后又到上海。上海解放时，在我地下党的影响下，他参加了护厂活动。上海解放后，他是电影厂工作推动委员会和临时管理委员会成员，积极参加了上海电影制片厂的恢复和建设工作。1949年8月，他申请报名奔赴东北，参加了东北电影制片厂的建设工作。从此，开始了他崭新的电影艺术生活。

从1950年起，卢湓先后在《钢铁战士》、《白毛女》、《丰收》、《沙家店粮站》、《秦香莲》、《画中人》、《五朵金花》、《甲午风云》、《满意不满意》、《节振国》、《蝶恋花》、《药》等近二十部影片中担任美术设计工作。其中，不少影片的形象鲜明生动，意境颇具特色，深受广大观众的喜爱。多年来，他始终遵循现实主义的创作原则。他深有感触地说：“艺术家离不开生活，生活是我的创作源泉。”1950年他参加拍摄《白毛女》时，随摄制组到河北省平山县体验生活。这里恰好离他家乡不远，他对这

里的山水花草、农家的习俗都比较熟悉。特别是他小时候见到的村镇的大财主家的富丽堂皇，财主的穷凶极恶和村民们在死亡线上挣扎的情景，以及在村镇做木工活的祖父受尽财主欺压的情景，都深深地留在他的记忆里，这些，对他处理好《白毛女》的美术设计有很大的启发。从而使整部影片的布景设计都十分真实，增加了影片的艺术感染力。通过实践，他认识到追求生活的真实和不断地提炼生活，这对于电影美术创作是十分重要的。

他始终坚持深入生活、并到生活中去挖掘美好的意境，热情地去歌颂新生活。在拍摄《五朵金花》时，他深入到云南大理的苍山、洱海，亲临其境，观察、领略这一地区的秀丽风光和少数民族那丰富多彩的生活，然后力求达到典型化的自然环境和情景交融的艺术效果。例如：“蝴蝶泉边”这场景，就是现实生活中“蝴蝶泉”的再创造。原蝴蝶泉是水泥修的池子，周围也不那么美。而卢淦在摄影棚里设计出的“蝴蝶泉”却另有一番天地。在设计中，他用云南浅黄色的山茶花代替了现实中的一些杂花，这样既避免了色彩的堆砌、杂乱，又突出了蝴蝶泉边的幽美。出现了“鸟鸣山更幽，花香心更甜”的动人意境，表现出五对青年男女的高尚情操和心灵美，收到了“寓情于景”、“借物抒情”的艺术效果。

卢淦的创作态度是很严肃认真的。每一部影片的场景设计，都是经过精心设计的。他首先依据题材、结构、形象塑造，进行反复构思。每部戏都有整体设计，每场景都有详细制作图样，包括平面图、立体图和建筑解剖制作图。画面构图、色调和人物形象处理都别具匠心。他常运用“缘物寄情”、“借物言志”、“状物抒怀”等艺术手法，为表达影片的主题思想服务。甚至对一

块匾额、一副对联、一条标语，他都煞费苦心编写。如《白毛女》中，黄世仁家大门口用“德贯千顷”，与佛堂里“大慈大悲”两块横匾，《甲午风云》中李鸿章的“议事厅”里用“柔远安迩”的横匾，都生动地反衬出了统治阶级的伪善面孔和反动本质。

卢淦在他整个艺术生活中是勤奋的，善于探索的。他喜欢我国古典绘画和诗词，对考古、文物和建筑、民间艺术也颇有研究。多年来，他广泛涉猎电影、戏剧、绘画等艺术理论，悉心研究和借鉴各种风格流派的艺术特色，为创造电影美术的民族风格，不断地进行探索和创新。比如，在拍摄《甲午风云》时，他考察、研究了中国古典建筑结构，认为对柱子的设置，应该有象诗歌一样的节奏感。在影片美术设计中，柱子设置的数量要准确、适当。少了，形不成节奏感；太多了，又容易使人物情绪受到干扰，失去表演重心。因此，他在《甲午风云》的“环廊”一场景中，依据主人公邓世昌心怀积愤、急步闯进丁汝昌签押房的那场戏里，就采用了多层次廊柱，显得节奏感很强，充分表现出了邓世昌当时的内心激情，使“景”与“情”交融在一起，产生了强烈的艺术效果，给观众留下了深刻印象。

卢淦，朴实热情、平易近人。他虽已满头白发，进入古稀之年，但仍壮心不已。他现任长影厂总美术师。1981年，他又为故事片《药》进行美术设计。他说他最大的快乐，就是为电影事业付出心血。

多年来，他一直是吉林省人民代表。粉碎“四人帮”以后，他又被推举为吉林省美术家协会副主席和吉林省人大常委会的常务委员。

（孙海涛）



卢 珏

卢珏，珠江电影制片厂导演。1919年出生在广东顺德县一个农民的家庭。幼时家贫，靠着父亲在县城里当店员的微薄收入，读了三年私塾。十二岁那年，他离开顺德乡间的母亲和妹妹，随父亲到了广州。尽管生计艰难，父亲仍尽力供他上学。虽然他的数学物理成绩优异，终因家境所困，不得不在中学临近毕业的时候，被迫中途辍学，跟随父亲到上海谋生。

但是，当父亲好不容易在一间袜厂找到了工作，十八岁的卢珏也刚刚踏上社会，“八·一三”战事爆发，日寇攻陷上海，父亲只好又把他遣还广州。他刚做了半年的文书，日军又侵占了广州。卢珏逃到了香港，好久都找不到工作。这期间，他饱尝了逃亡、失业之苦。

1939年，正在走投无路的时候，靠朋友的介绍，他意外地接触了电影工作。开始，替导演做些抄抄写写的事，后来学做

场记。1940年，卢珏随老导演苏怡一起，进了重庆的中国电影制片厂做场记，参加了苏怡导演的《青年中国》一片的工作。这时，他对电影并未发生兴趣，只不过为了糊口谋生。但他在替老导演陈鲤庭抄写译稿《电影规范》时，接触到了电影理论知识，逐渐认识到电影也是一门学问。沉默寡言、性情温厚的卢珏，受到电影艺术的启蒙和熏陶，对电影有点喜爱了。可是，一年之后他又离开了中国电影制片厂。其原因是，他认为这里环境复杂，自己决无前途；另外，幻想多挣一些钱，再去大学攻读。他靠一位同乡同学的介绍，进了一个叫做中国航空建设协会的团体去当文书。而当时国民党统治下的重庆，通货膨胀，物价飞涨，工资收入只够吃饭，哪里还能攒钱读书？幻想破灭了。后来，在一些朋友的劝说下，卢珏又回到文艺团体中来。

这时，重庆话剧运动正在兴起。经老导演应云卫介绍，他参加了中华剧艺社，担任文书和社务。该社是由应云卫、陈白尘主持的职业剧团，有来自中国电影制片厂的一些著名导演、演员和灯光、舞美等人才。剧社先在重庆，后迁成都。那时剧团几乎要天天演出，一天不演就没有饭吃。尽管生活穷困，精神上倒还觉得充实。后来，卢珏当了场记和舞台管理，除了经常跟应云卫等老导演排戏外，自己也注意学习一些有关的戏剧理论，艺术修养日渐提高。

因为天天在剧场演出，看电影又不花钱，所以，对于那些自己喜欢的片子，有时连看几遍。看完之后，就把每场戏分镜头都重温一次，怎么开头，怎么衔接，怎么渲染剧情，怎么搭配音乐，都默默地背下来。如背不下来，就再去看一遍，直到记清弄懂。对美国四十年代的一些文艺片，如《魂断蓝桥》、《翠

堤春晓》等，卢珏至今还能把其中的一些重场戏的镜头背叙出。由于当时没有什么可参考的电影书籍，唯一的学习方法，就是边看电影边下这种死背硬记、反复琢磨的苦功夫。

这期间，卢珏还广泛地涉猎社会科学的各个领域，探求知识的宝库。许多有关哲学、历史、政治经济学的书刊杂志，他都找来阅读。凭着勤奋苦学，博闻强记，使他学识日进，为以后的艺术创作打下坚实的基础。

1946年春，抗战胜利之后，卢珏离开了中华剧艺社，由成都返回上海探望父亲。不久，父亲去世。困窘中经人介绍到上海《新民晚报》做职员，并协助编辑副刊。空暇之时，也常写些短文在报上发表。

第二年秋天，报馆被查封。卢珏随吴祖光到了香港，做他的副导演。先后在大中华公司拍了《风雪夜归人》和《青春》，在永华公司拍了《山河泪》共三部影片。从此，卢珏正式踏上了电影艺术的道路。政治上，他也从对国民党反动统治的不满，逐渐自觉地参加了党领导的进步行列。

1949年，卢珏担任著名导演章泯的副导演，在南国公司拍了《结亲》和《冬去春来》两部影片。同时，参加了陈残云、黄谷柳、李门等组织的具有进步倾向的集体评论——《粤语片影评》，写了些评论文章。1950年，又参加了党领导的影业同人合作性质的“五十年代公司”，在王为一导演的影片《火凤凰》中做副导演。此后，龙马公司成立，编导人员有朱石麟、齐闻韶、白沉和卢珏等。卢珏创作的电影剧本《误佳期》由白沉修改后拍成影片，另一部剧作《青春颂》由刘琼修改并担任导演，可是因为港英当局迫害进步影人，卢珏、刘琼等人都在被搜捕驱逐之列，所以此片未能完成。

1952年1月，卢珏由党组织安排从香港回到广州。他先在广东省作协工作，后来拍了一些反映侨乡新貌的纪录片。1954年，卢珏被调到上海电影制片厂任副导演，曾参加了《不能走那条路》、《南岛风云》、《李时珍》等片的拍摄。1957年转为导演，开始独立拍片。

《羊城暗哨》是他导演的第一部影片。过去，惊险样式的文艺作品非卢珏所好，从未涉猎过，接受任务之后，他便大量阅读这类作品。在电影剧本修改时，卢珏紧紧抓住一点：引人入胜，令人莫测；既出乎意料之外，又在情理之中。结果，影片取得成功，受到观众好评。

1958年，珠江电影制片厂在广州成立，卢珏调到珠影工作。曾在艺术性纪录片《英雄诗篇》中做总导演。1962至1963年，卢珏完成了他导演的第二部影片《跟踪追击》。在这部影片



卢珏在给《跟踪追击》的演员说戏

中，他刻意求新，力图在惊险样式中摒弃神秘主义，着力表现公安人员相信和依靠人民群众、重证据、重调查研究的优良作风。影片结构严谨，手法细腻，给人留下较深的印象。

十年动乱期间，卢珏也因莫须有的罪名受到审查批判，并下放到干校参加劳动。直到1975年，卢珏被分配去做了一段时间的剪辑和组织剧本等工作之后，才导演了第三部影片——《枫树湾》。这是一部根据同名话剧改编的反映大革命时期湖南农民运动的影片。卢珏在电影化方面做了很多努力，使这部影片在艺术上取得了一定的成就。

1981年，卢珏又导演了影片《梅岭星火》。这部影片反映陈毅同志在红军长征后于粤赣边区坚持武装斗争的事迹。卢珏怀着深厚的感情，在银幕上真实地再现了当年革命斗争的历史风貌和陈毅同志革命家的伟大气魄。

多少年来，卢珏的生活是艰苦朴素的，学习是刻苦的。他喜欢买书。他生活中唯一的乐趣，是进行艺术上的探讨和钻研。创作上，他态度严肃，注重生活。1965年，为搞好一部描写援外题材的剧本，他到船厂参加敲锈劳动，致使耳膜受伤；为了了解筑路工程情况和工人的生活，他又冒着数九严寒到铁道兵山地施工现场去观察体验生活。他爱把自己看到的和想到的都记下来。多年来，他的一本本装订得整整齐齐的创作笔记、搜集的素材摘记和剧本手稿，说明了他治学严谨和辛勤耕耘的艺术创作作风。他对后学者的扶掖，也是那样热情诚恳、诲人不倦。凡是跟他合作过的人们，无不为其的勤奋精神和创作态度所感动。

对于今后的打算，卢珏说：“我别无奢望，只想再拍一两部反映广东革命历史题材的电影片。”他因为在广东工作了二十多

年，而这方面的东西很少有人搞，所以很想一试。这仍反映了他对艺术的不断的探求精神。

(张荣仁)



史 进

史进，这位活跃在南国影坛的著名演员，善于思索，戏路子宽。从1940年参加抗敌演剧七队算起，至今已从事话剧、电影表演工作四十余年。四十年来，他对表演艺术一往情深，把创造感人的艺术形象当作他的毕生志向。

1923年8月，史进出生在江苏省徐州市。他上小学时功课很好。尤其突出的是，学校有一门说话课，学生们轮流在课堂上讲故事、寓言和笑话，史进讲得最动人。

抗日战争爆发后，史进同一亲戚逃亡到桂林。1938年，中国话剧运动的开拓者之一欧阳予倩曾到桂林中学讲授戏剧艺术，千人礼堂座无虚席。欧阳先生边讲边做示范动作，座中正读初二的十六岁的史进深深地被吸引、被激动了。恰好这时，史进的一位同学是欧阳先生的外甥，于是他得以有多次到欧阳先生家去玩的机会。此后，他又和同学们一起，利用课余时间

排演了宣传抗战的小戏《三江好》、《罢工》、《抓汉奸》等。有趣的是，当他们的戏在街头演出时，激愤了的观众竟把扮演汉奸的史进打倒在地。史进为此发火了，声言再也不干了！可是艺术的感染力量，又使史进欣喜不已。他怎么会真的不干了？他对自己喜爱的事业难以割舍。他又和同学一起参加了舞蹈家吴晓邦在桂林办的舞蹈训练班。后来由金山率领的上海救亡演剧二队到桂林演出时，史进则完全被它吸引了。一个初扣艺术之门的爱好者，对艺术的崇拜和向往之情无法抑制。

到1940年，经同学介绍，史进参加了抗敌演剧第七队。开始，他什么都干：灯光、置景、效果、道具……接触了话剧这门艺术的各个部门。之后，他成为一名专职演员，踏上了表演艺术的道路。

史进因在抗日高潮中参加了自己喜爱的戏剧工作并为宣传抗日救国演出而兴奋、自豪。他曾参加了《黄河大合唱》、《新年大合唱》、《重庆24小时》、《小人物狂想曲》、《刑》、《农村曲》、《军民进行曲》、《塞上风云》等大型歌舞、话剧的演出，在当时颇有影响。史进的自然条件很好：修长的身材，强健的体魄，嗓音浑厚，机敏聪慧。但更主要的是他勤奋好学。经过艰苦的磨炼，他探索到了表演艺术的真谛。

1943年，戏剧教育家陈卓猷来到演剧七队。这位研究斯坦尼斯拉夫斯基表演体系并有丰富实践经验的导演，提出“赶鬼”的口号。这个“鬼”不是别的，就是包括史进在内的七队演员在表演上的形式主义。史进震动了，他决心把自己身上的“鬼”气进行一次认真的清扫。

演剧七队先后排演了曹禺的《家》和夏衍的《法西斯细菌》。在陈卓猷导演的指导下，史进第一次接触了“斯氏”体系。他

废寝忘食地学习和琢磨，从理论到实践。在《家》中，史进扮演觉慧，他运用“斯氏”表演理论，完成了对角色从感性到理性的认识，确定了贯串动作，最高任务，很好地把握住了觉慧这个封建家庭反叛者的性格特征，找到了角色创造的门径。当时，有几个剧团同时演出《家》，史进扮演的觉慧独具特色。几十年后的今天，史进念念不忘那次“赶鬼”所付出的艰辛劳动，多少次为不克表演上的难关而急得掉泪，多少次又因为创造了真实感人的艺术形象而兴奋得彻夜不眠。同时，他也深切怀念并感激陈卓猷同志，由于他的指导，史进在表演艺术道路上开始了新的起点。

此后，抗日战争胜利了。因受国民党反动派的迫害，1946年，演剧七队和五队一起，由地下党安排从广州撤退香港，组成中国歌舞剧艺社，同年赴南洋巡回演出。此时，史进已经成为一名光荣的共产党员了。1949年，该团分批经由香港返回闽粤赣边区，成立华南文工团。广州解放后，又在广州改组为华南话剧团，而后又改名广东省话剧团。到1960年，史进在话剧舞台上活跃了二十年之后，随着电影事业的发展被调到珠江电影制片厂，踏上了电影表演的征途，至今又达二十余年。

随着岁月的流逝，史进在政治上日渐成熟，艺术上锐意精进。特别是解放以后的十多年，他先后参加演出了近二十个舞台剧目，成功地塑造了《尤利乌斯·伏契克》中的伏契克，《红色风暴》中的林祥谦，《同甘共苦》中的孟莪荊，《大雷雨》中的奇虹，《雷雨》中的周萍以及《兵临城下》中的李忠民等诸多人物形象，在表演艺术的探索上不断取得新的成就。

多年以来，史进有一个创作习惯：撰写角色自传。有些人认为，这是多余的劳动，史进却至今不悔。他说，要创造有血有

肉的舞台或者银幕形象，必须使角色在演员身上“活”起来。靠什么？郑君里在他的著作《角色的诞生》中曾说，每个人身上都具备各人物性格的幼苗，当演员扮演某个角色的时候，就要把这种性格的幼苗用心培育起来。史进以为，演员的诀窍就在于此，演员的困难亦在于此。撰写角色自传的目的，就在于演员可以通过这种方法，深入地体验角色性格形成的各种依据，调动一切直接和间接的生活积累，把角色性格特征赋予自身，使“幼苗”蓬发苗壮，更自然、更有机地把“第一自我”化到“第二自我”中去。认真地依据人物的思想言行撰写角色自传，无疑可以帮助演员让角色尽快在自身“活”起来。有时，这种活力甚至不能马上消失，致使在停演某一角色之后的若干时候，演员身上仍然留有这个角色的部分性格色彩。至今，史进还把自己辛勤撰写的各种角色自传悉心珍藏。而这，是他在事业上努力探求的印证。

他认为，作为表演艺术，话剧和电影是一对孪生姐妹，相似而又不同。相似易于理解，不同却难体现。跻身影坛二十年来，史进一直从理论上和实践上摸索这个问题。

其实史进接触电影，并不是到珠影后才开始的。早在1949年，史进在香港应邀参加著名电影艺术家章泯导演的影片《静静的嘉陵江》的拍摄。开拍之前，史进和另一位也是搞话剧的演员到章泯家中作客。也许是出于激动，也许是由于对这位名导演的崇敬，也许是章泯的严肃和不苟言谈，使他们有些紧张，面对丰盛的晚餐，史进并没有吃饱；而章泯对他们说的一席话：“艺术的领域很广阔，应该尽可能多领会各种艺术。你们二位不是电影演员，感受一下是有益的”，却深深印在他们的心上。可是当第一次拍摄时，他就跑出了画面。重拍时，他已经浑

身冒汗，手也在发抖。史进心想，为什么别人活动起来那么自如，而自己却紧张得丑态百出呢？这恐怕是第一次接触电影这种“神秘艺术”的关系。从此，史进总有再试银幕的念头。



史进在《跟踪追击》中饰钱家仁

十二年后，当史进在珠影参加拍摄《跟踪追击》的时候，又经历了他所谓的表演艺术道路上的第二次“赶鬼”，也就是要摒弃不适应电影表演的一些舞台表演的习惯。史进认识到，这不仅是对舞台表演习惯的简单否定，而是对两种不同的表演概念和手段进行调整的根本问题。诚然，舞台表演和电影表演这两种表演艺术在理论上和方法上有相同之处，但毕竟是不同的。在强调表演的内部因素和体现分寸上，电影尤其应当注意。它要求演员的表演更自然、更准确、更细腻，具有较强的适应力。史进注意了这一切，并在挖掘人物的心理动作，表演分寸的掌握上力求更生活、更逼真，一个眼神的转动，一个表情，都较

准确地符合并利用镜头的表现力，把派遣特务钱家仁狡诈、诡秘而又惊恐虚弱的性格特征刻画出来了，取得了良好的银幕效果。



史进在《蓝天防线》中饰全福

业精于勤。此后，史进分别在《大浪淘沙》、《蓝天防线》、《山里红梅》、《海外赤子》、《雾都茫茫》等影片中扮演了一系列角色。由于他重视生活的积累，扎实地进行案头工作，把创造每一个角色都作为自己表演艺术创作的新起点，反复揣摩、锲而不舍，终于使他在电影表演上不断取得新的成就，得到人们的赞誉。



史进在《大浪淘沙》中饰赵锦章



史进在《海外赤子》中饰黄德琛

史进平时喜爱花木和盆栽艺术,至于欣赏音乐和美术作品,更是他不可或缺的嗜好和修养的一部分。多年来,他几乎每天都要听一会儿音乐。史进以为,做为一个演员,可以从最富感染力的音乐欣赏中丰富创作想象,对揣摩人物,深化情感,丰富表演技巧甚有帮助。而对画册、图片的欣赏也可给演员创造形象时以视觉的具体的启发。应该说,史进的艺术成就是与他的多种爱好和善于从广博的涉猎中获取艺术上的营养成分不开的。

史进已年届花甲,但创作精力的旺盛不减当年。他谦逊、不自满,善于沿着成功之路寻找失误的教训和经验。他曾经谈起郑板桥的诗句:“四十年来画竹枝,日间抒写夜间思,冗繁削尽留清瘦,画到熟时是生时。”他说,郑板桥在这里论的是作画,但演戏的道理何尝不是如此。演员对形象的创造永无穷尽,对艺术的探求也无止境。

(张荣仁)



史 维 钧

史维钧，长春电影制片厂美术师。1930年生于辽宁省辽阳县一个农民家庭。在他十岁时，由于父亲丧失劳动能力，全家只好迁到凤城，住在当小职员的哥哥家中。他的哥哥酷爱美术，家中挂着许多字画。他从小就受到这个“家庭画展”的熏陶而对美术发生了浓厚的兴趣。小学时，班级里的墙报成了他发表粗糙幼稚美术作品的园地。升入中学后，老师发现他对美术的爱好，给了他很多指教，鼓励他到大自然中去寻求、领会艺术的奥妙。从此，每逢星期天和节假日，他便带着自己用硬纸做的画板到野外练习写生，感受和描绘大自然的壮美景色。

由于家境日衰，又看到国民党统治区的腐败黑暗，他感到个人前途十分渺茫。为了生计，他中学没毕业，便进入沈阳市师资训练所寻求职业。不久，解放的曙光照亮了东北，希望之火又在他心底燃烧起来。进驻学校的解放区干部给了他最初的

革命教育，使他产生了投身于人民解放事业的思想。他把笨重的行李卖掉，换了一床美军鸭绒被打算参军。后来看到东北电影制片厂摄制的纪录片《民主东北》，便对解放区的电影工作产生向往之情。恰好东影正在沈阳招收学员，他便考入了东影第四期干部训练班。

在东影，他懂得了为人民服务的道理。同时，他的美术才能有了充分发挥的天地。在训练班班主任的推荐下，他开始从事电影美术工作。1956年，被任命为副美术师。同年，第一次独立担任了短故事片《关不住》的美术设计工作。接着，又担任了戏曲片《蝴蝶杯》（1957年）、故事片《寻爱记》（1957年）的美术设计工作。

1957年，长影成立创作组。他参加了著名导演王家乙为组长的第六创作组，任美术师和美术组组长，先后担任了《金玉姬》（1959年）、《五朵金花》（1959年，与卢淦合作）、《还魂记》（1960年，与刘金乃合作）的美术设计工作。

1960年，史维钧担任了《冰山上的来客》的美术师。当他随同主要创作人员一起到新疆深入生活时，立刻被帕米尔高原的壮丽景色和塔吉克同胞色彩斑斓的生活图景所吸引，被驻守在风雪高原上的人民子弟兵的英雄业绩所鼓舞，从而产生了强烈的创作激情。他两次登上帕米尔高原，从布景、服装、人物造型的设计到每一件首饰的制做，都花费了极大的精力。为了真实地反映塔吉克族人民的生活面貌和帕米尔高原的风光特点，他将一些难度很大的布景，大胆地放到现场搭制。他同置景工人一道，在天山顶上搭置了“尼牙孜家外”和“金沙川礼拜寺”等景，大大增强了影片的真实感。影片其他一些布景的规模，也是长影拍片史上所罕见的。“叶城街道”一景，占地面积

五千多平方米，礼拜寺屋顶高达十二米，极为真实和壮观。他为这部影片的美术设计，与导演、摄影、作曲的风格融为一体，使这部影片具有鲜明的时代特点和地方特色。上映之后，受到观众的热烈欢迎。

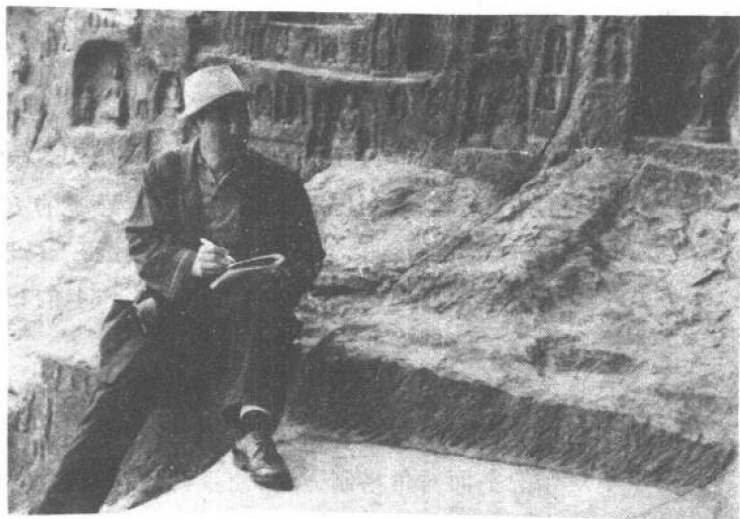
继《冰山上的来客》以后，他又接连在赵心水导演的《特快列车》（1965年）、《长城新曲》（1975年）、《熊迹》（1977年）等影片中担任美术师，与赵心水一直保持着工作上的相互信任、艺术上共同探讨的良好合作关系。

除了与赵心水合作外，他还在周予导演的《路考》中担任过美术设计。在这部影片中，他在搭景技巧上做了不少新的尝试，采用了不规则的平面对角搭制方法，使景物的空间感增强，收到了较好的艺术效果。

1980年至1982年，他完成了《红牡丹》和《心灵深处》的美术设计。

史维钧没有进过专门的美术学校，是在实践中靠勤奋学习、刻苦钻研、不断积累来提高业务水平的。他深知，一个优秀的电影美术师，同时也应该是一个优秀的画家。因此，他苦练绘画基本功，提高认识和运用色彩的能力。三十年来，几乎每个星期天和节假日，他不是带上画具到野外去写生，就是埋头案上挥笔作画。每到一个外景地，都有一番新的景物吸引着他。工作之余，他总要支起画板，甚至在南方盛夏季节，当别人午睡时，他仍然在烈日骄阳下坚持绘画写生。十年动乱时，他宁肯顶着走“白专道路”的压力，也不肯放下画笔。

史维钧是个善于思索、勤于总结的人。他根据自己三十年的电影美术工作的实践，比较系统地 from 理论上总结了电影美术的特性问题。他认为，电影的特性，决定了电影美术具有不同于其他美术形式的特性。电影是一门综合性艺术，电影美术只



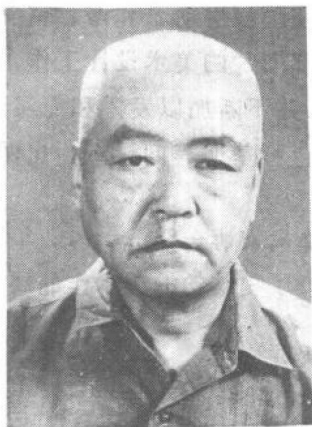
史维钧深入农村苦练基本功

是这个综合艺术的一部分，它必须与整体艺术的构思相统一，为影片的主题内容服务，而不能象普通的一幅画那样独立存在；电影是塑造典型人物和典型环境的，电影美术也必须设计具有典型性的环境，而不能机械地临摹和写生；电影具有高度的逼真性，电影美术设计的环境、气氛和布景，每一个细节都要经得住电影摄影机推、拉、摇、移的考验，并使布景的效果具有真实、浓郁的生活气息；电影讲究统一性和连贯性，电影美术必须严格注意到内景和外景以及每一个场景之间的衔接，使整个影片的意境、色彩、风格、造型、方向都保持连贯和统一；电影是由众多镜头的分切组合而成，电影美术设计必须在摄影机的运动中提供一个完美的画面构图；电影布景是为电影中的人物活动创造典型性的空间，同时也是给导演、演员、摄影师规定一个不可逾越的活动框子，这就要求电影美术必须周密地

考虑到每一场景人物调度的多变性，使画面生动、和谐、富有变化……。他认为，要成功地完成一部影片的美术设计工作，必须准确地掌握电影美术的这些特性，并不断加以发挥和充实。此外，他在电影美术如何体现影片的色彩基调等问题上，也做了一些探索和研究。

史维钧是中国电影家协会和中国美术家协会会员。1982年3月，中国美术家协会吉林省分会举办了史维钧的美术作品展览，展出了史维钧的部分作品。

（阎敏军）



刘 迟

刘迟同志是建国后从事电影译制工作的老翻译之一。从1949年起，陆续翻译了一百一十多部外国影片。在译制片工作中成绩显著，在广大观众中享有声誉。

他原名刘玉璋，是辽宁省铁岭县人，生于1913年11月26日。在他五、六岁时，随家迁往黑龙江省哈尔滨市。上学后就读于哈尔滨道外粮业工会私立职业学校。1928年毕业于哈尔滨东省特别区第三中学。接着又在中东铁路扶轮学校和中东铁路车务专科学校读书。当时，中东铁路是中苏两国合营。哈尔滨市中小学都教授俄文。在扶轮学校和车务专科学校几乎一半课程用俄文讲授。从而，使刘迟从小就学会俄语。当专科学校毕业后，他在中东铁路东线的小九站、二层甸子、蜜蜂站一带当过练习生、搬道员、副站长等职。与苏联人共事三年左右，使他有机会提高俄语会话能力，也了解了苏联人的生活习俗，为他以后

从事俄文翻译工作创造了条件。日本帝国主义发动侵华战争后，东北沦陷，中东铁路转卖给日本。当时，刘迟因感到在日本人管制下工作受气，就以母病为由离职回家。可是，1934年冬季，伪满洲国国务院统计处搞人口普查，因北满一带俄侨较多，需要懂俄语的人参加人口普查工作。这样，刘迟被伪统计处招募，之后被留用。1935年7月到长春伪满洲国国务院统计处当雇员，后为科员。

在此期间，他思想苦闷。常阅读一些文艺书刊消磨时间。渐渐地对文学艺术发生兴趣。还常写些小稿发表在报纸和文艺副刊上。从1939年起，写了三十来篇短篇小说，出版了《花月集》、《风雪集》和《天云集》三个短篇小说集。1940年，伪满洲杂志社成立。出版《麒麟》杂志。他被调任编辑，后任该杂志主编。由于工作之便，他有机会阅读到南方出版的一些进步文艺书籍，从中受到启发。他对自己以前的写作倾向很感羞愧；但又缺乏勇气摆脱日本帝国主义所颁布的、禁锢文艺创作的所谓“艺文指导纲要”的束缚，因而陷入徘徊苦闷之中。当时，伪满洲杂志社还发行《电影画报》，使他有机会与伪满映画株式会社（电影厂）的演员和摄制人员接触较多，使他转而对电影艺术产生浓厚兴趣。除应付日常工作外，集中时间开始对电影艺术作探索。1945年“八·一五”光复后，又接连着战争年代。他失业在家，仅靠爱人当助产士的微薄收入维持生活，因而陷入极度的苦闷忧虑之中。

1948年10月，长春解放。新的生活，人民电影事业的兴起，又唤起刘迟对电影艺术的兴趣与向往。不久，他与几位同志一起奔赴当时搬迁到黑龙江省兴山（现鹤岗市）的东北电影制片厂，投身到革命队伍。从此，开始了崭新的革命战斗生活，也

是他从事电影翻译工作的新起点。当时，尽管生活艰苦些，但充满着火热的革命气息。大家一个心眼为着革命电影事业的发展而勤奋工作。新的生活，新的集体，使刘迟受到感染与熏陶。他被时代的暖流推向前进。

他到兴山不久，就协助孟广钧同志翻译苏联故事影片《普通一兵——亚历山大·马特洛索夫》。这是我国建国后的第一部翻译片。它写苏联卫国战争时期，一个普通的革命战士，用身体堵住敌人暗堡的机枪射口，为赢得战斗胜利献出了年轻的生命。当时，尽快地把这部影片翻译出来，将有普遍的教育意义。于是，大家在技术设备条件差、时间紧的情况下，日以继夜地工作着。刚开始工作时，刘迟感到有些吃力。以前，他虽然学过俄文，但大多都是铁路行车的规章制度方面的，跟文学艺术根本不搭调。翻译孟广钧、导演袁乃晨看出了他的畏难情绪，就热情鼓励他，帮助他。他边干边学，与大家探讨研究，由不懂到熟悉，很快对译制片工作入了门。在大家的共同努力下，到1949年春天，完成了出片任务，受到厂内外的好评。

影片上映以后，收到许多观众热情洋溢的来信，对这部影片的译制工作给予很高的评价。一位当时在朝鲜战场的志愿军战士在信中谈到：《普通一兵——亚历山大·马特洛索夫》，他们看了三遍，给他们增添了杀敌的力量。这位战士还把在战场上缴获的美国兵穿的尼龙衣剪下一片邮给几位翻译同志做为纪念。人民的鼓励与嘱托，使他十分激动，深深感到翻译片工作是光荣的，也是很有意义的。1949年4月，东北电影制片厂从兴山迁回长春（后改名为长春电影制片厂）。他又与孟广钧同志一起联合翻译了《俄国问题》（曾名《俄罗斯问题》）。接着，他又与王澍同志合译了《伟大的转折》。通过这几部影片的翻译实践，

5-315-11 刘迟文集

为他以后的翻译工作积累了经验。

他独立翻译的第一部影片是《斯大林格勒战役》(上、下集)。这是描写苏联卫国战争伟大转折的一部大型影片。这部影片涉及面较广,尤其剧中斯大林的台词难度较大。为完成这个光荣任务,他做了充分的准备工作,查找了许多资料,集中阅读了卫国战争史料。他在力求历史真实、语言生动方面下了一番功夫,从而保证了影片翻译质量,产生很好的艺术效果。这部影片的翻译成功,使刘迟同志在翻译工作中向前迈出了可喜的一步。1953年,他任翻译组组长。1961年任译制片室主任等职。除自己完成翻译工作外,还担负着全厂译制片的领导工作。他还陆续翻译了《列宁在十月》、《他们有祖国》、《丹娘》(曾名《卓亚》)、《宣誓》、《带枪的人》、《我的童年》、《政府委员》、《斯维尔德洛夫》、《金星英雄》、《被开垦的处女地》、《光明照耀到克奥尔地村》、《一仆二主》、《钦差大臣》、《静静的顿河》、《列宁的故事》等八十多部苏联影片。还翻译了《车祸》(匈牙利)、《革命的1848年》(捷克斯洛伐克)、《斯坎德培》(阿尔巴尼亚与苏联合拍)、《罗马尼亚在前进》(罗马尼亚)、《瓦普察洛夫》(保加利亚)、《魔鬼集团》(民主德国)、《海鸥号船员》(朝鲜)、《暴风雨》(印度)等一些国家的影片二十多部。其中《他们有祖国》、《光明照耀到克奥尔地村》和《金星英雄》等一些影片受到文化部电影局的表扬和奖励。

从1949年到1965年,长影共译制了二十六个国家的四百四十五部影片。仅刘迟本人就译制了近一百一十部(包括和其他同志合译的)。几乎占全厂翻译片的四分之一。多年来,他在翻译工作中,一直埋头苦干、严肃认真、一丝不苟。他的译文流畅,语汇丰富。台词简炼生动,表达比较准确。从《列宁在10

月》、《斯维尔德洛夫》、《政府委员》等许多部影片多年来广泛受到观众欢迎的程度，就足以说明刘迟的语言艺术风格所产生的影响。

当然，一部翻译片的好与不好，主要在于原片的艺术质量和内容。然而，一个国家的作品，在另一个国家用另一种语言出现，往往是语言的加工和再创造的水平起到很重要的作用。翻译工作绝不是原影片台词的简单复制。因为，各国的语言不同，对一件事情、一种思想意识的表达方法也不一样。加之，电影具有较强的时间性，要在一瞬间让观众听得懂，这就需要在语言上下功夫。于是，也就给翻译工作提出一个问题，必须首先使台词生活化，还必须民族化。既要符合本国观众的语言习惯，使其通俗易懂，又要有一定的文学性和艺术性，因为电影语言应是艺术的语言。

在这些方面刘迟是经过一番磨练过程而又有所体会的。在刚开始搞翻译工作时，他曾经走过单纯模仿、简单复制的弯路。其结果，语言生硬呆板，表达得也不够准确，甚至出过笑话。比如，在初译《伟大的转折》时，就把台词中的“战士”一词，按俄文版原意译成了“兵丁”。虽然意思相同，但它不符合中国的现代语言。又比如，在苏联影片中曾出现过“既不是鱼，也不是肉”的俄国谚语。刘迟就根据中国的语言特点，译为“非驴非马”。我国观众一听就懂。这样就做到了符合中国语言特色，又不违背原著的意思。在实践中他还体会到，要生活化、民族化，但太中国化了也不行，还要注意保持原影片的民族语言特点，不能随意翻译。比如，在《金星英雄》这部影片中，集体农庄主席批评片中男主角的本位主义思想是Своя рубашка ближе к телу(自己的衬衫最贴身)。这句话是俄国的民

间谚语。在翻译时打算把它换成中国的歇后语。但经过反复推敲，总找不到比原来谚语表达的那样贴切、自然而形象的语汇。后来，还是按原影片译成了“自己的衬衫最贴身”。实践证明，中国观众照样听得懂，而且还有新鲜感。

不断的艺术实践，使刘迟充满着喜悦、激动。但他也曾有过苦恼。因为翻译片都是反映的外国生活和风土人情，涉及面又很广泛，尤其是科学领域题材影片，使他更感到知识的缺乏，工作吃力。比如，在翻译《天才的罗蒙诺索夫》这部影片时，涉及一些物理学知识。对此，他感到十分陌生。光靠翻阅一些技术词典也无济于事，经过三番五次地请教一些专家学者，才算把台词译了出来。因此他感到，作为一个电影翻译，不单单是通晓本民族语言和外国语言就行了，还必须通晓社会，了解各种生活知识和科学知识。因此，他多年来除注意外国成语和祖国的语言规范之外，也十分注意外国历史、风土人情和现实社会生活以及各种科学知识的收集与积累，尽量开扩自己的知识领域。同时，更注重自己的文学艺术修养。他广泛涉猎了中外古典名著、现代文学作品以及戏剧、曲艺等其他艺术著作，悉心研究人物的语言和心理特征，从中借鉴，充实自己。

由于多年的艺术实践，他有较丰富的翻译工作经验。他认为，影片翻译和其它文艺作品的翻译一样，都同样要坚持翻译工作“信、达、雅”的三字信条。首先要忠实于原片台词的原意，不容许歪曲或改动。在这个前提下，使用最恰当的文学语言，准确地表达原意。在语言的使用上，务求简练、规范、生动。必须清除那些方言土语和一些不健康的语言。他还认为，译制片工作是用语言艺术对外国影片进行再创作的艺术工作。只有语言形象和画面上的视觉形象完全吻合，观众才会觉得真实，

才会被感动，才会承认翻译片再创作的艺术力量。

刘迟是有一定抱负的电影翻译工作者。现在，他已年迈退休，离开了工作岗位。但他说，他的心将永远伴随着党和人民的电影事业跳动。多年来，他曾五、六次被评为厂的先进工作者。先后出席了第二次和第三次全国文代会，被推选为中国作家协会长春分会理事、中国作家协会会员、全国电影联谊会理事和吉林省政协委员等。

(孙海涛)



刘 国 权

刘国权，长春电影制片厂导演。他从1940年正式踏入电影界，直到1979年不幸病逝，从事电影工作近四十年。

他原籍黑龙江省齐齐哈尔市，1914年9月13日生。父亲以行医为业。他从小就受到良好的教育。1931年毕业于沈阳南满中学，成绩优良，日语尤为突出。后因“九·一八”事变而辍学。1931年10月至1932年12月，先在呼伦贝尔县公署当雇员，后到海拉尔市邮政局任职员。当时由于日本帝国主义的疯狂侵略和黑暗腐朽，激发了他的民族自尊心，因而卷入抗日救国的浪潮，参加了抗日军事后援会，从事宣传和慰军工作。在此期间，他利用业余时间学习俄语和绘画，后来做抗日护路军司令部的翻译工作。因战事失利，他随军退却到苏联的西伯利亚。1932年原军事后援会改为抗日归国团，他又随该团秘密回到北京。适值蒋介石实施“有言抗日者杀无赦”的血腥镇压政策，妄图扑

灭抗日烈火，这更激起刘国权的抗日热情，愤然参加了北京反帝大同盟的地下组织，并参加了反对不抵抗主义、要求出兵收复失地等宣传活动。

不久，抗日归国团被迫遣散，刘国权随部分归国团成员赴上海。因一时找不到工作，经费困难，他们只好自谋生计。当时刘国权很羡慕那种倜傥不羁的演员生活，一心想进入电影界，便留在上海。后经人介绍考入沪光影剧演员学校学习。曾参加业余团体的话剧演出活动，在《艺术家的本色》中扮演画家，《怒吼吧！中国》里充当临时演员。因收入微薄，又没有要求家中接济，生活无奈，只好暂时停止学业和业余演员生活，并屈于父愿重返故乡海拉尔。

1934年3月，经他父亲托人介绍，在海拉尔市政筹备处任秘书兼做日文翻译工作。此期间，曾通过“岑西商行”与当地苏联红军地下情报组织建立联系，帮助搜集日军有关军事活动和人事调动等方面的情报。后因该组织撤回苏联，他又弃职，考入长春大同学院继续学习。入学不久，因查其与中共海拉尔地下组织有关，便被解回海拉尔入狱。后来，因查无“罪证”而被假释出狱。出狱后，曾翻译过有关哈尔滨志略的文献资料。

1940年11月，经他父亲托人介绍到长春满洲映画株式会社当助理导演。从此正式踏入电影界。这期间，他曾与日本导演联合拍摄过一些不好的影片，致使他终生引为遗憾。

后来，当风起云涌的抗日烈火席卷全国、震撼天南海北时，日本帝国主义更加疯狂地镇压中国人民的反抗，于1943年8月颁布了所谓的“思想矫正法”。刘国权预感到随时都有被捕的危险，加之被民族自尊心所驱使，决心离开“满映”。于是他设法携带家眷逃到山东济南市，改名刘浩然。同年11月，与周鱼。

林默予等人组织起大陆剧团，排演了舞台剧《秋海棠》、《雷雨》、《水仙花》、《四姊妹》和《原野》等，先后到青岛、天津等地演出。后因经济收入困难，剧团被迫解散。1944年他到北平加入华北电影公司任导演，拍摄了反封建题材的影片《梦难成》。接着又改编《骆驼祥子》，后因抗战胜利，日寇投降，此片搁弃。1946年12月刘国权入“中电三厂”，先任新闻片剪辑，后任导演。曾导演拍摄了《白山黑水血溅红》、《花落水流红》等片。

1949年北京解放后，他怀着极其兴奋的心情参加了北京电影制片厂的筹建工作。同年10月被调到东北电影制片厂任导演。从1950年起，他先担负译制片的导演。在人员少、条件差的情况下，他兢兢业业地工作，先后导演了《斯大林格勒战役》、《夏伯阳》、《斯维尔德洛夫》和《难忘的1919》等二十多部译制片，为建国后的译制片工作作出了贡献。

1955年，根据工作需要他被调任故事影片的导演。开始时，他对拍摄戏曲艺术影片发生兴趣。先后导演拍摄了《打金枝》、《借年》、《李二嫂改嫁》，还与导演张新实合拍了《花木兰》、《关不住》和《火焰驹》等一批具有一定艺术水平的传统戏曲影片。拍摄这些影片时，他在发扬地方戏曲富有人民性和创造性的前提下，吸取原著精华，剔除其糟粕。不仅在剧本创作、唱腔设计、表演程式等方面借鉴一些传统手法，还运用娴熟的电影手法，着力刻画人物性格，通过生动活泼的艺术形象，去反映所要表现的内容，收到了良好的艺术效果。1959年以后，他又先后导演了《黄河飞渡》、《涧水东流》、《女跳水队员》和《青松岭》等反映我国人民为建设社会主义祖国而努力奋斗的现实题材影片。这些影片朴实清新，活泼感人，受到广大观众的喜爱。其中尤以《黄河飞渡》、《青松岭》较能代表他的导演

特色。《黄河飞渡》的中心事件是单纯、简明。它通过描绘黄河流域人民为改变家乡面貌，开山凿渠，渡槽飞架大河南北的动人场面，塑造了新中国农民改天换地的英雄形象。影片运用朴素、简炼、感人的情节，把人物的思想、感情及相互间的关系表现得自然、细腻，富于浓郁的生活气息。如描绘各路民工英雄抢红榜的一场戏，在内容和艺术处理上，更具有显著的民族特色，有较强的感染力和吸引力。首先，它具有较为真实、丰富、深刻的内容：在工程久攻不下、有一些人表现动摇时，党的领导者无比信任地将这艰巨任务交给群众来解决，而在广大群众中迸发出了高度的革命英雄主义精神。但是，这种动人心魄的场面，是通过人们富有民族特点的行动和很有民族特色的事件——“众英雄竞揭红榜”表现出来的。这种具有民族形式的艺术处理，正是依附在崭新的真实的内容之上的。这场戏的导演处理，也比较注意发挥电影特点：它运用不断变化的镜头，以远景、中景、近景、俯摄、平摄等交错手法，展现了工地的宏伟规模，描画了群众的种种反应，刻画出民工代表急切的心情。影片《青松岭》以老农民张万山培养教育年轻一代坚持走社会主义道路的动人故事，展现了社会主义农村的新思想、新风尚。影片以精心铺垫的细节、生动的语言、深刻扎实的思想内容，塑造出质朴感人的艺术形象，特别是影片中通过镜头的衔接、转换、陪衬和烘托，把每个人物的内心活动展现得仔细入微，不一般化。

此外，影片也较为注重人物和戏剧性情节的结合，让情节为人物服务。比如它通过在老树前受惊的情节，一步步展开了引人入胜的悬念，揭示了各种人物之间的矛盾斗争。

在多年的艺术实践中，刘国权始终把强烈的、深沉真挚的

感情倾注于影片创作之中，他善于运用生动的情节和鲜明的艺术形象，揭示社会主义社会人与人之间的崇高道德思想风尚，从而表达出他对新社会，对党的电影事业的无比热爱。

可是，在“文化大革命”中，他被诬陷为“反动艺术权威”，横遭迫害。他出于对党的电影事业的热爱，忍辱负重，虽年迈体弱，仍积极导演重拍《青松岭》，还兼任其他几部影片的艺术顾问。粉碎“四人帮”以后，他虽身卧病榻，仍关心电影事业的发展，还想为繁荣电影创作贡献力量。

刘国权是我国文学艺术界第三次代表大会代表，曾被选为长春市第五、六、七届人民代表。

(孙海涛、颜久石)



刘学尧

刘学尧，长春电影制片厂副总美术师，1922年生于哈尔滨市。小学读书时，最喜爱图画课，又由于他是独生子，母亲不准他到户外同其他孩子玩耍，因此绘画便成了他少年时代唯一的乐趣。

中学时代，美术老师高仰山非常器重和喜爱他，经常借给他一些美术书籍，辅导他练习作画，假日里还常带着他到风景秀丽的松花江畔或公园去写生，这不仅增加了他对绘画的兴趣，而且为他奠定了良好的美术基础。

当他中学毕业后，正好他父亲到一家电影院当厨师，他便经常溜进去看电影。这个电影院有个电影广告画师，每次上映新片时，就要画出一批广告画进行宣传。这些广告画深深吸引了他，他常常蹲在那里看这位画师作画，一看就是半天，心里充满了对画师工作的羡慕。后来，碰上满洲映画协会招收学员，

他满怀希望地报名投考，被录取了。经过一年的学习，1941年他在“满映”当了美术助理。1943年，他开始独立担任美术设计工作。

1945年东北光复后，国民党反动派同日伪残余分子勾结，妄图破坏“满映”，爱国职工在中共长春地下党组织的领导下，组织护厂斗争，成立了东北电影公司。刘学尧积极参加了护厂斗争，并被选为东影的美术科科长。当时，电影厂无法进行摄制影片活动，便组织演出了鲁迅的《阿Q正传》、巴金的《家》、曹禺的《原野》等话剧，他担任了舞台美术工作。不久，国民党反动派发动全国内战，长春形势恶化，“东影”迁到黑龙江省兴山市。由于父母年迈，无人照顾，加上他对党只是有个朦胧的认识，便没有去兴山，而到哈尔滨市的一家纺织厂担任纺毛技师。后来，他对革命逐步有了比较明确的认识，于是，在1948年，他又赶到兴山，重新回到东影。

到了东影，正值筹备拍摄第一部故事片《桥》，他担任了这部影片的美术师。他和导演王滨，演员王家乙、陈强、吕班等一同到哈尔滨三十六棚铁路工厂，住在工厂空地里的一节破列车车厢里，边深入生活，边进行拍摄。为了不影响生产，他们白天同工人一起劳动，学习操作技术，晚上利用工厂休息时间拍戏。工人们对他们的工作给以很大的支持，许多人白天劳累一天，晚上还热情地帮助他们布置现场，充当群众演员，使外景工作顺利地完成了。1948年底，长春解放了，东影迁回原址。但是，由于国民党的破坏，电影厂千疮百孔，摄影棚里只剩下残缺不全的空架子。摄制组就是在这样的环境下开拍《桥》的内景镜头的。他克服了许多困难，努力工作，与置景人员一起，设计、搭置了工人家庭等多堂布景。此外，画背景，

摆道具，搭景拆景等工作，他也积极地跟着一起干，保证了这部影片的顺利完成。

拍完《桥》以后，他又先后在《白衣战士》、《卫国保家》、《刘胡兰》、《鬼话》、《葡萄熟了的时候》、《小姑贤》、《土地》等影片中担任美术设计工作。他在这早期的创作活动中，不断地克服着自然主义的倾向，明确了生活真实和艺术真实的关系，明确了电影美术必须为影片创造符合主题思想和人物性格并具有地方、时代特点的典型环境，而不能只着眼于表面，或把生活中的场景环境照搬到银幕上。

1955年，他为《神秘的旅伴》所进行的美术设计，是他在艺术创作上走向成熟的标志。这部影片的故事发生在云南边境地区。由于种种原因，摄制组不能到实地拍摄外景，而要靠美术师在较相近似的地方加工创造。为此，他与导演林农、摄影师聂晶到云南红河一带深入生活，收集资料。一路之上，他观察了云南边疆的环境特色和风土人情，收集了大量造型资料，还画了许多写生画和环境气氛图。回来后，他们选择长白山地区的四道沟为外景地，经过精心加工，构成了影片中的云南边境和密林小路。影片上映后，连云南当地的群众看了也都以为影片是在他们那里拍的。通过这次实践，他认为美术师只要掌握了景物、建筑、环境的特色和时代的特点以及其它有关资料，再经过认真、精心的艺术加工，就可以创造出符合影片要求的一切环境。而且，这样做，还可以缩短影片生产周期，节省成本。

1956年，他用同样的办法，在丹东和长春设计加工了《上甘岭》的外景，获得了与在朝鲜前线拍摄相同的艺术效果，大大增强了影片感染力。

从1957年到现在，他又先后完成了《边寨烽火》、《党的女儿》、《锡城的故事》、《黄河飞渡》、《窦娥冤》、《烽火列车》、《墙头马上》、《景颇姑娘》、《平原游击队》、《风云岛》、《闯王旗》、《大渡河》、《白奶奶醉酒》等影片的美术设计工作，逐渐形成了质朴、自然、环境特色鲜明、真实感强的特点和风格。

他善于同各种艺术风格的导演合作。他同水华、林农、王家乙、马白鲁、朱文顺、刘国权、张辛实等许多导演都合作过，其中同林农合作的次数最多。

在每部影片的拍摄中，他不但尽力发挥自己的特长，而且还能较好地体现导演的意图，渐渐形成自己的风格。

(阎敏军)



纪 叶

纪叶，电影剧作家。原名李英，笔名维竹或纪维竹。1923年农历十一月十四日出生于山西省原平县（六十年代前名为崞县）上阳武村的一个下中农家庭。家中有四亩薄田。父亲曾当过乡村教师兼做祖传中医。由于家境贫寒，他五、六岁就参加田间劳动。孩童时的纪叶，肩上过早地挑上了生活的担子。他渴望学习。

家中虽然经济拮据，父亲还是尽力供他上学，但他常因交不起学费被撵、受辱。尽管他聪敏好学，成绩优异，可是，当他上到小学四年级时，终因家中生活困难，无力到外地高小求学。烂熟的课本已无法满足他的求知欲，纪叶便从家中所藏的一些古书中翻拣出《水浒传》、《三国演义》、《论语》等，爱不释手。在老师的介绍影响下，他又接触了蒋光慈、郁达夫的作品。文学艺术的天地，使他陶醉着迷。这对他以后进行文学创作产生

了很深的影响。

1937年，十四岁的纪叶，为了谋生，到朔县一家杂货铺当学徒。不久，因“七·七”事变回到家乡。在风起云涌的抗日救亡运动中，八路军来到上阳武村开展抗日救亡宣传运动，点燃了他胸中的爱国主义火焰。纪叶在村子里加入了青少年救国会，并积极参加戏剧、歌咏的演出和办墙报等活动。他热爱共产党、八路军，渴望参加革命。1938年4月，年仅十五岁的纪叶兴高采烈地参加了八路军，在三五八旅忻崞代游击支队（后改为独立一团）当通讯员，成为一名“红小鬼”。以后，他又当上宣传员、连队文化教员，多次参加战斗。部队里多是老红军，首长们喜欢他这个“红小鬼”，启发他的思想觉悟，关心他的文化学习。在部队这个温暖的革命大家庭里，他迅速成长。1938年10月，纪叶在战火中加入了中国共产党。

1939年5月，纪叶被选拔到延安中央军委警卫营（后为中央警卫团）历任通讯员、连文书、青年队队长。从前线突然来到革命圣地延安，他感到延安的天空格外蓝，延河的水格外甜。在高涨的革命热情和浓郁的学习空气中，他成为营里的文娱活动骨干。由于他酷爱文学，1940年10月经部队推荐，考入延安鲁迅艺术学院部队艺术干部训练班（简称部干班）选学文学、戏剧。1941年6月转入延安部队艺术学校文学队深造，并兼任第二届文学队队长。这期间，他开始正式学习文学创作知识和创作理论，如饥似渴地阅读了大量中外名著，为他以后的创作打下了坚实的基础。1942年10月，他被调到部队文艺社任创作员，开始了创作生涯。他深入部队生活，积极创作。延安《解放日报》曾发表了他的第一篇短篇小说《退却》。1943年4月，他被调到部队文艺工作团。1943年夏，部队文艺工作团同延安青

年艺术剧院合并，成立“联政宣传队”（即：陕甘宁晋绥五省联防军政治部宣传队）仍从事创作。这期间，他参加了延安整风、大生产运动，深入部队生活，搜集创作素材，写出了以抗日战争、大生产运动为题材的《王德才》、《在指挥部警卫的一夜》、《夺桥》等一批通讯、报告文学和短篇小说，发表在延安《解放日报》、《部队生活报》、重庆《新华日报》上。作品质朴明快，部队战斗生活气息浓郁，崭露了他的创作才能。

1945年纪叶被调到主力部队三五八旅，任政治部宣传科干事、宣传队教员等职，参加了华北地区的一些主要战役和保卫延安以及西北战场上的大多数重要战役。他经常深入连队，同指战员并肩战斗，更加了解他们的思想、性格，熟悉他们的生活。无数可歌可泣的英雄事迹，激动着他在战壕里、行军中写出了数十篇战斗通讯、报告文学、短篇小说、演唱词、歌剧、话剧……等，如《李太荣归队》、《战斗英雄高加凯》、《向着解放军》等。在这些作品中，熔铸着纪叶强烈的爱和憎。他的创作技巧日臻成熟，成为陕甘宁边区及西北部队有影响的作家。

1949年4月，纪叶担任西北野战军第一军政治部文工团主任，主管全团业务，为培养部队艺术创作干部，做了大量工作。他经常在《西北部队文艺》、《西北文艺》和《青海日报》上发表文艺评论文章。1950年纪叶担任青海省代表团秘书长参加了西北召开的第一次文代会。同年，因纪叶在文艺创作上的优异成就和培养部队文艺干部的卓著成绩，他出席了中国人民解放军第一军和青海军区召开的第二届英雄模范大会，并获得了模范称号和劳模奖章。1951年夏，在兰州召开的西北全军文艺、体育检阅大会上，纪叶又被评为一级优秀文艺工作者，获得了

一级文艺工作者奖章。此期间，他还搜集整理了一本《青海民歌选》，1952年由人民文学出版社出版。

1952年1月，纪叶被调到北京中央电影局剧本创作所任编剧，开始进入电影界。早在延安“鲁艺”学习时期，他曾读过一些翻译的电影文学剧本，引起了他对电影文学的极大兴趣。1950年，他在青海省西宁市参加接收、审查旧影片的工作中，又接触了较多的影片，当时为宣传我们拍出的新影片和苏联的一些好影片，他写了许多评论文章。他深深地体会到电影创作的重要。到电影剧本创作所后，他一边阅读大量有关电影的书籍，刻苦钻研文艺理论，学习电影文学创作技巧；一边从事创作实践。1956年3月，他被调到长春电影制片厂，历任编剧、编辑处长、总编辑、副厂长等职务。他创作的以及和别人合作并拍摄成影片的剧本有：《智取华山》（1952年与郭维、东方合作）、《妈妈要我出嫁》（1956年）、《母女教师》（1957年）《并肩前进》（1958年与武兆堤、尹一青合作）、《宝山之歌》（1958年与董克娜合作）、《金玉姬》（1959年与王家乙合作）、《延河战火》（1976年）等。

在电影剧本创作中，纪叶注重现实主义的创作方法，通过艺术手段真实地反映生活，揭示人物性格的内在实质，塑造当代英雄人物。《智取华山》是部深受国内外观众欢迎的影片，曾获得捷克第八届卡罗维·发利国际电影节争取自由斗争奖。影片取材于1949年西北解放战争中的一个真实事件，通过描写解放军侦察参谋刘明基为首的八名侦察员为消灭逃窜据守在华山天险妄图顽抗的国民党残匪，在当地群众的协助下，打破“华山自古一条路”的传说，从侧翼飞越北峰全歼守敌的故事，表现了解放军战士机智勇敢和革命英雄主义。影片构思巧妙，情

节动人，生活气息浓厚，博得了观众的好评。影片所以取得成功，不仅因为纪叶亲自参加了西北战场许多重要战役，有着雄厚的生活基础，而且在创作中能竭力寻求人物的行动根据，着意展示人物精神面貌，不是概念化地把事件附加在人物身上。如影片里“常生林带路”一场戏，常生林母亲是热爱解放军的，但是，她听说要儿子给解放军带路时，却犹豫了，内心产生了激烈矛盾：生林是一家的命根子，万一出事怎么办？可是，战士们舍身相救，冒雨为她家抢修房屋的行为深深地感动了她，她终于决定叫儿子给解放军带路。这位母亲在人民战士崇高思想的激励下，提高了思想觉悟，愿为人民的解放事业作出应有的贡献。影片正是牢牢地从现实生活出发，真实、自然、细腻地表现人物思想感情的波澜，而不是概念化地拔高人物，因此才收到了动人心弦的艺术效果。在影片《金玉姬》中，编导纪叶和王家乙比较生动地塑造了抗日联军一个朝鲜族女队长金玉姬的英雄形象。对金玉姬同丈夫崔相龙战争中的生离死别，金玉姬对汉族小战士小李子慈母般的爱抚和严格、耐心而又富有成效的开导，都做了富有革命人情味和可信性的重笔彩描。影片比较成功地解决了个人幸福和集体幸福；个人仇恨和阶级仇恨、民族仇恨之间的关系，使金玉姬这个人物形象给观众留下了深刻印象。

除了作为一个电影剧作家外，纪叶还象“随风潜入夜，润物细无声”的春雨那样，一直担任电影创作的组织领导工作，默默地润湿着电影创作这块土地，为发展电影文学创作，作出了积极的贡献。他认为，电影文学应是独立样式的文学作品，不仅可以提供拍摄影片，还能供读者欣赏。因此，他很强调电影文学创作的文学性。1958年，他主持创办了我国最早的电影文

学期刊——《电影文学》，并担任主编。通过这一刊物为作者提供了电影文学的创作园地，对促进我国电影文学创作的发展产生了重要影响，与此同时，他还为培养电影评论队伍，促进文艺理论的研究工作，花费了很大心血。在担任长影《电影文学》主编期间，为培养电影文学创作队伍，他曾多次举办“业余电影作者讲习班”，分期集中辅导全国各地的业余作者。有些作者如今已是我国电影创作的骨干和深受我国广大观众欢迎的电影剧作家。

纪叶在文艺和电影创作理论上，也颇有建树：他写了数十篇关于创作理论方面的文章，发表于《电影艺术》、《电影文学》、《长春》文学月刊等刊物上。他主张电影创作必须从生活出发，真实地反映我国人民的过去和现在，特别是近半个多世纪以来的斗争业绩，深刻地揭示社会进步表达人民的愿望，讴歌高尚的品质、抨击丑恶的事物，以鼓舞人民创造美好的生活；艺术必须真实，失掉真实便没有艺术；艺术必须能够震撼人心，陶冶人的心灵，决非廉价的宣传品。1958年后，他针对创作中一度出现的只强调政治作用而忽视艺术质量的现象，写文章、做报告，大声疾呼要重视艺术技巧，不能用政治概念代替艺术描写。他认为，“艺术技巧在整个艺术作品中占着很重要的地位，起着重要作用，若不能熟练地运用艺术技巧，没有掌握足以表现生活、创造艺术形象的高超艺术技巧，便不会有完美的艺术性，思想性也会表现得不深刻。”，“政治标准第一，艺术标准第二，是我们的艺术批评的方法，但是，艺术标准第二并不在于低一等；批评的标准，不能机械地理解和机械地套用于艺术创作方法。”（《重视技巧、学习技巧、提高技巧！》）“有些人十分幼稚地把艺术作品的思想性理解为政治概念，把一些艺术思想

问题，简单地理解为政治问题，因而，在创作中，不讲究艺术技巧，或者说不大用功钻研艺术技巧。”“有的人在作品中，到处引用领袖人物的语录或空喊政治口号，认为这样才是艺术创作的政治挂帅。……思想性是通过艺术形象和每个艺术细节的描绘形象具体地表现出来的，决不是用任何政治概念所能代替的。”（《艺术作品的思想性与艺术性》）他的这些对创作理论问题上的意见，对推动艺术创作的健康发展产生了影响。不幸的是，他的坦率直言，曾被当成右倾文艺思想的典型受到批判，他为此承受了极大的压力，一些持赞同观点的同志也受到了株连。但是，他绝不盲从，而是更加刻苦地探索创作理论。他的文章对引导作者提高思想、加强艺术技巧的学习产生了较大影响。

在十年动乱中，纪叶遭到百般折磨，被诬陷为“反动学术权威”、“三反分子”、“修正主义分子”、“走资派”，他的作品被打成毒草，四十余篇电影理论文章被抄走散失，他所主编的《电影文学》也被打成“毒草丛生的修正主义阵地”。打击迫害，使这位久经战火考验的影剧作家更加坚强。

粉碎“四人帮”后，在新长征的路上，他又精神焕发地担负起电影厂剧本创作的组织领导工作。现任长春电影制片厂编剧兼副厂长，《电影文学》、《电影世界》的主编，长春电影制片厂委员会委员、艺术委员会副主任和中国电影家协会理事，吉林省文联委员，中国作家协会吉林分会副主席，中国电影家协会吉林分会副主席兼秘书长，长春市文联副主席等社会职务。此外，他积极参加社会活动和国际间的电影文化交流，曾做为中国电影代表团团长参加了1978年在突尼斯举行的第七届迦太基国际电影节。

现在，纪叶仍为繁荣电影创作、培养电影创作队伍，兢兢

业业地工作着，是位耕耘在电影百花园里的辛勤园丁。

(高为人)



朱 文 顺

朱文顺，长春电影制片厂导演。从影四十余年，拍摄了二十五部故事片。他导演的惊险故事片《寂静的山林》、《古刹钟声》受到广大观众的欢迎。

朱文顺走上电影创作的道路，有过一段不平常的经历。1920年4月12日，他出生于辽宁省金县三十里堡的一个雇农家庭。父亲常年患病，家中饥寒交迫，他很小就参加劳动。逼债者的打骂，富人的欺凌，使父亲感到：只有让朱文顺学文化才不致受人欺侮。全家节衣缩食供养他读书，姐姐为了让弟弟能念书给人当了童养媳。朱文顺聪明好学，年年成绩名列第一。但在初小毕业后因家中经济困难而退学。1933年十三岁的朱文顺，踏上了谋生的坎坷道路。先后做过商店的店员、棉纺厂的童工和日本人开设的饭店、茶酒店的仆役。迫于生计，他熟练地掌握了日语，空闲时还阅读《水浒传》、《三国演义》等文学作品。

1938年他随一个在茶酒店相识的日本人到长春满洲映画协会做剧务助理，从此，投身影坛。在工作中，他努力学习，迅速掌握了导演业务，1939年任助理导演，1940年任导演，独立拍片。苦难的生活经历使他偏爱拍摄悲剧。在“满映”时期，他共拍摄了《她的秘密》、《恨海难填》、《豹子头林冲》等十部影片。影片大多是取材于古代或小市民生活，反映善与恶的斗争。在日伪反动统治的特定形势下，影片没有什么思想意义。这一时期是他熟悉导演业务，积累拍摄现场经验的阶段。1945年10月，朱文顺到东北电影公司当导演，并开始参加进步文艺活动。1946年导演了巴金的舞台剧《家》。1946年11月朱文顺进入中央电影制片厂管辖下的长春电影制片厂，担任剧务科长兼导演并首次当演员，在金山编导的表现东北人民抗日斗争的影片《松花江上》中扮演父亲这个较重要的角色。1947年他导演了表现东北抗日义勇军斗争的影片《小白龙》。这期间，他目睹国民党的腐败和反动，同时接触了中共地下党的工作者，思想上受到启发和教育，使他决心参加革命。

1948年朱文顺投奔解放区哈尔滨，开始了崭新的生活。同年7月入东北人民大学哲学系学习。通过学习马列主义、毛泽东思想，他的人生观、艺术观发生了深刻变革，真正理解了人民电影工作者的职责，从而更加热爱共产党，热爱新中国。1949年3月学习结束后，他被调到兴山东北电影制片厂（后改为长春电影制片厂），先任剧务主任、代理剪接科长，后从事导演工作。1956年他又参加了北京电影导演进修班的学习，系统地学习了导演理论，总结了自己多年的导演实践经验，进一步提高了创作水平。

朱文顺导演的影片有：《神秘的旅伴》（1955年与林农合作）、

《寂静的山林》(1956年)、《牧人之子》(1957年)、《快马加鞭》、《古刹钟声》(1958年)、《草原晨曲》(1959年)、《烽火列车》(1960年)、《马戏团的新节目》(1962年)、《冰雪金达莱》(1963年)、《南海的早晨》(1964年)、《半篮花生》(1974年)、《沙漠的春天》(1975年)、《两个小八路》(1978年)、《济南战役》(1979年)。

在长期的艺术实践中,他对惊险故事片曾进行了一些探索,获得了可喜的成果,其中,反特惊险故事片《寂静的山林》较为突出。影片通过描写我侦察员史永光为破获敌特组织,只身深入敌阵,在国外与敌人周旋,胜利完成了歼敌任务,歌颂了我侦察员英勇机智和崇高的革命英雄主义精神。影片情节紧凑,悬念安排适当,人物性格刻画得也较鲜明,能引人入胜。同时他对反映少数民族生活题材的影片也比较关注,先后导演了六部少数民族题材影片。反映蒙族革命斗争生活的《草原晨曲》、朝鲜族革命斗争生活的《冰雪金达莱》,给人们留下了一定的印象。此外,描写儿童革命斗争题材的影片《两个小八路》,荣获了建国三十周年全国少年儿童优秀影片二等奖。

朱文顺主张电影创作应继承发扬中华民族悠久的文化遗产与借鉴国外优秀电影文化相结合,拍摄出鼓励人们向上,陶冶高尚情操的具有民族特色的影片。在他导演的影片中,追求朴实、自然的艺术风格,电影语言的运用简洁、洗炼;对电影摄制的各个环节和拍摄现场的场面调度有着丰富的经验,尤其精通于后期剪接技巧。并且热情扶植、培养电影创作的新生力量。

1980年6月25日,他光荣地加入了中国共产党,实现了多年的政治夙愿。在新长征路上,朱文顺更加意气风发地投入新的创作,决心为繁荣祖国电影事业做出更大的贡献。

(高为人)



庞学勤

庞学勤是五、六十年代中期我国影坛深受群众喜爱的著名电影演员之一。他的名字同《战火中的青春》里的雷振林、《甲午风云》里的王国成、《独立大队》里的刁飞虎、《兵临城下》里的李忠民等形象紧紧连在一起。经过漫长的十年动乱，人们对他仍不能忘怀。许多观众从祖国各地来信探询他的消息，这足以说明庞学勤在观众心目中的影响和他昔日在银幕上获得的成功。

庞学勤的故乡在苏北。1929年端午节的前一天，正当人们忙着包粽子的时候，他出生在富东县东坎镇一个商人家里，家境不算富裕，他很小的时候就去作坊里学织毛巾。读了五年私塾。

庞学勤虽然出生在旧中国，但他得天独厚的是从少年时代起，便受到了革命文艺的熏陶。皖南事变后，新四军的军部就

设在东坎镇。那时，苏北解放区的文艺活动十分活跃，镇子里和四乡到处都有剧团在演出。每当夜幕垂空，随着一阵热烈的掌声，野台戏便开场了。庞学勤望着台上新四军演员的表演，简直入了迷。在镇里，看一场不过瘾，就追到离家一、二十里地的菜桥和头渡口去看二遍、三遍。他一面看、一面学，夜里看的戏，白天就能背唱出几段来。没用多久，淮剧的许多牌子，什么春调、悲调、小借年、苏武牧羊调等等，他都学会了。庞学勤的哥哥是东坎镇镇长，为了配合革命斗争的宣传，他在镇上组织了一个剧团，自编、自导、自演了许多剧目。这一切更增添了庞学勤对戏剧的爱好和从事戏剧活动的向往。

1944年，刚刚十五岁的庞学勤加入了阜东县文工团，终于实现了自己要当演员的愿望。少年时的庞学勤不但容貌英俊，有一双机灵、闪烁着慧气的大眼睛，而且他记忆力好，模仿力强，具有一定的组织能力。转年，他便被推举为东坎青工剧团副团长。在这个剧团里，他参加了许多剧目的演出，其中最使他难忘的，是参加了苏北第一出淮剧《白毛女》的演出。他既是剧团的干部和演员，也是武工队员，经常随同武工队，趁着如漆的夜色，悄悄地摸进敌占区刷写标语，喊话，进行各种宣传和瓦解敌军的活动。他还曾划着小船，冒着弹雨，往两淮前线运送军粮……。

1947年，庞学勤参加了中国人民解放军苏北军区文工团。这时他只有十八岁。他随部队南下，一直挺进到大别山，参加了闻名中外的淮海战役。1948年在革命战争的硝烟炮火中，庞学勤加入了中国共产党。在文工团里，他曾任演员、创作研究组组长等职。配合革命的胜利进军，他参加演出了《王秀鸾》、《血泪仇》、《前线》、《刘胡兰》等许多剧目，受到战士和群众的欢

迎,成为苏北军区文工团里的主要演员。应该说,庞学勤是在革命部队的摇篮里成长起来的文艺战士,革命战火中的斗争生活和舞台上的艺术实践,为他后来走上银幕打下了基础。

庞学勤接触电影较晚,直到1948年,他随部队开进安徽蚌埠,才在一家名叫“维多利”的电影院里看了一部名为《残冬》的影片。这是他第一次看到电影。可是,连他自己也不曾想到,此后,他竟同电影结下了不解之缘。

1952年,党组织推荐他到北京电影学校表演班学习。在那里,他学习了斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系,对于苏联优秀影片《波罗的海代表》、《战舰波将金号》、《夏伯阳》、《金星英雄》等深感兴趣,特别是这些影片中演员的表演,对他颇有启发。后来,他在银幕上塑造角色时,都受到了他们的影响。在表演班里,他除了学习和研究许多电影作品及理论外,同时还阅读了大量的中外文学名著。这一切使他扩展了文学视野,提高了艺术修养。电影学校毕业后,他被分配到北京电影演员剧团任演员。1956年,他调到长春电影制片厂演员剧团工作。

1957年,他在林农导演的故事片《边寨烽火》中饰演了一位解放军的指导员,这是他第一次上银幕。林农让他来担任这个角色,除了认为他具有那个角色的气质外,还从这位年轻的演员身上看到一种顽强刻苦的精神。指导员这个角色会吸烟,而当时庞学勤却与烟无缘,但是试戏时,他一遍又一遍地吸着,直到后来吸得呕吐起来。后来,在云南翠湖宾馆看到《边寨烽火》的第一批样片时,庞学勤觉得自己的模样难看透顶,感到很懊丧。林农一面亲切地安慰他,一面启发他说:一个演员不应该只注意自己的外表,重要的是去追求从内心到外表的统一,的真实,这真实才是真正的美。在导演耐心的启发和帮助下,



庞学勤在《古刹钟声》中饰王科长

庞学勤在《战火中的青春》中饰雷振林



庞学勤较为成功地塑造了指导员这一角色，在电影艺术的道路上迈出了预示成功的第一步。

1958年，庞学勤参加了《船厂追踪》、《心连心》、《东风》、《古刹钟声》四部戏的演出。在《古刹钟声》里，他第一次饰演主角——王科长。他比较细腻地塑造了一位深入虎穴，机敏、果敢、稳健的解放军侦察科长的形象，准确、生动地揭示了人物的内心活动。但是由于这个形象距离庞学勤的本色较近，因此，他对这一人物的塑造并不满意。他认为，这一年他所塑造的四个角色，还处在表演上的“练兵”阶段。

1959年，他同时在两部影片中饰演角色：在严恭导演的儿童片《朝霞》里饰演校长林征；在王炎导演的战争题材的影片《战火中的青春》里饰演排长雷振林。在《战火中的青春》里，他成功地塑造了解放战争时期的一位粗犷质朴、勇猛干练的人民解放军连级指导员的形象。他相当准确、生动地展示了人物的独特性格，表演朴实、自然，具有浓郁的生活气息。这是他的崛起之作。

其实，生活中的庞学勤，是一位举止文雅、洒脱，比较深沉而矜持的人。这与身背大刀，呼啸呐喊的雷振林的那种粗犷的，甚至是带点“野味”的性格是格格不入的。但在王炎的启发帮助下，他刻苦努力，终于塑造了一个与自己的性格、气质迥然不同的角色。庞学勤深有感触地说：“饰演雷振林的最大收获，就是王炎导演教我懂得了如何摆脱演员自己的本色，而溶化在角色的性格中。”

这部影片于1960年在“三八”妇女节上映后，受到热烈欢迎。不久，庞学勤随同周恩来总理赴缅甸进行友好访问。当影片《战火中的青春》在缅甸放映后，也引起了强烈的反响。



庞学勤在《甲午风云》中饰王国成

庞学勤在《独立大队》中饰刁飞虎



1961年，庞学勤在水华和谢铁骊导演的影片《烈火中永生》里饰演了江姐的丈夫彭松涛；同时他还在林农导演的历史题材影片《甲午风云》和严恭导演的工业题材影片《炉火正红》里，分别饰演水兵王国成和工厂党委书记田红。《甲午风云》里的王国成，是庞学勤塑造的又一个感人的艺术形象。北洋水师“致远”号上的水手王国成是一个历史人物，庞学勤在塑造这一形象的时候，不仅选择了得体的外部动作，比较准确地表现了他的威武、粗犷的水兵气质，同时揭示了他的崇高的民族气节和爱国热忱，从而有力地烘托了民族英雄邓世昌的崇高形象，使影片产生了一种震撼人心的艺术力量。庞学勤同著名演员李默然、浦克、王秋颖等人一起圆满地完成了编导的创作意图，生动地表现了与敌人血战到底的中华民族的精神。影片上映后，受到国内外的赞誉。

1963年，导演王炎给庞学勤又出了一道新的课题，要他在影片《独立大队》里饰演兵痞流氓刁飞虎。庞学勤欣然接受了这一任务。消息一经传开，竟引来了许多封观众的来信，有的担心，有的反对，有的还提出强烈抗议。因为在此之前，庞学勤所饰演的角色，都是美好的、令人敬仰的人物，人们不愿意破坏他们心目中的美好形象。庞学勤感谢和理解观众的心意，同时他也深深懂得，做为一个电影演员，他想的不该是观众心中的“我”，而应该是艺术中的角色。于是他又一次“完全忘掉了自己”，而以一个活灵活现的反派形象出现在银幕上。刁飞虎是庞学勤在银幕上创造的又一个成功的艺术形象，再次展现了庞学勤的表演才华和艺术创造上的潜力。

这一年里，庞学勤还在林农导演的影片《兵临城下》中塑造了中共地下党员李忠民的艺术形象。李忠民的公开身份是国民



庞学勤在《兵临城下》中饰李忠民

党高级将领赵崇武的副官，却肩负着我地下党员的重要使命。庞学勤在表演中，恰到好处地揭示了这个人物在特殊环境中的独特性格，从不同角度，有层次地展示了人物的感情色彩。譬如酒宴一场的谈笑动作，他演得机智果敢，洒脱自如，表现了李忠民身居虎穴，善于同敌人周旋的才干；炸水坝一场，展示了李忠民处变不惊，化险为夷的沉着、机敏的性格；打弹子一场，李忠民意在戳穿蒋介石对于赵崇武的不信任，要打动赵崇武的心。表演时，他既察颜观色，又句句说得情恳意切。在塑造李忠民这一形象的过程中，庞学勤表演得干练娴熟。影片《兵临城下》上映后，获得了“编剧好、导演好、表演好”的赞誉。

然而，正当庞学勤在银幕上获得了一系列的成功，在电影表演艺术上继续探索的时候，十年动乱不仅使他失掉了在银幕上创造角色的机会，而且蒙受了种种磨难。“四人帮”覆灭之后，庞学勤于1977年担任了长春电影制片厂艺术副厂长。

从1957年至1964年的八年时光，是庞学勤银幕生涯的黄金时代，他曾在十二部影片中饰演了各种不同类型的人物形象。实践中，庞学勤的表演风格 and 特点是什么？那就是从生活的真实出发，追求角色的独特个性。他可以是《战火中的青春》中的那个风风火火，勇猛坚强，略带点鲁莽劲头的雷振林；也可以是《甲午风云》里那忠勇赤诚、宁死不屈的爱国水兵王国成；他既可以是《兵临城下》中那个机敏老练、善于同敌人周旋的地下党员李忠民；还可以是《独立大队》中那个一身匪气的刁飞虎。庞学勤认为，美在生活里，美在自然中，美绝不是脱离角色本身，而是符合人物性格的、生活中的真实。饰演雷振林时，他要求剪掉自己漂亮的头发，剃成光头。衣服不仅要旧，还得打上补丁，脚上蹬了一双洒鞋，要敞着衣襟，脸上还要涂一点黑颜色。他觉得只有这样，才符合雷振林这个人物的身份，才能体现出战争年月的生活气息，才能构成雷振林与高山的性格冲突。他还认为，表现人物，不能靠一时的灵感，而要向生活中去索取；不能靠现场的即兴表演，而要靠案头的充分准备。他说：“不给我时间准备不行。”每当他接受了饰演角色的任务后，他总是苦心思索每一个镜头，每一场戏，认真地做好案头准备工作，他翻书，看资料，搜索自己积累的全部“档案”，追忆和唤起记忆中的同类人物形象，从而使角色“附体”。饰演雷振林时，他不仅追忆了自己所熟悉的那些连队基层干部的形象，而且精心阅读了陆柱国的原著《踏平东海万顷浪》，以及《保

卫延安》、《铜墙铁壁》等许多描写战争生活的小说；翻阅了战斗英雄的相册、画报和其它有关资料；观摩了一批国内外关于战争题材的影片。他颇有感触地说：“没有一个人会象演员那样，对他所饰演的角色想得那么具体，那么细致入微，包括他穿什么样的衣服，走路的姿式，讲话的神态都想得一清二楚，甚至连他的祖宗三代都想过了。”饰演《朝霞》里的校长林征时，为了熟悉他所不了解的学校生活，他曾到四平四马路小学参观访问。饰演《炉火正红》里的党委书记田红时，又到“武钢”和“鞍钢”去同工地党委书记一起生活和工作。正是在生活中，他捕捉到角色特有的一切。他所饰演的每一个角色的每一场戏，在正式拍摄前，几乎事先都做过小品。为使塑造的人物个性逼真和鲜明，在表演风格上他追求自然、朴实和含蓄，而且他总是力求使台词更加生活化，使之成为表现人物性格的有力手段。

庞学勤的成功之路，是用他勤奋的汗水铺就的。他每参加一部影片的拍摄，都留下一册厚厚的笔记，上面写着自己对每一场戏的设想，标着人物感情的色彩图和角色完成后的感受和总结。他说：“我虽然一登上银幕便写‘设想笔记’，但是直到《古刹钟声》时还不能满意地完成自己对角色的设想，到了《战火中的青春》之后，设想才实现的越来越多，遗憾才越来越少。”他认为导演是演员的镜子，演员应该服从和尊重导演。因此，他把同导演在一起切磋角色，共同探讨艺术问题，看成是最大的快乐和享受。

无论作为一位演员，还是作为一位电影工作的领导者，庞学勤还远没有到达他探索电影艺术的终点，他正在不倦地奋斗着。人们期望着他对电影事业做出更大的贡献。

（曹积三）



伊 琳

伊琳，著名电影编导，原名许崇琪，曾用名林其，于1915年4月24日出生在广东省潮阳县深沟乡。伊琳七岁时随母到上海寻父，在上海读了小学和高中一年级。他勤奋好学，成绩出众，曾两次跳级，很受老师的赏识，但终因家境贫困而被迫失学。伊琳饱尝了失学与失业的痛苦。

1932年某天，伊琳从报纸上的广告栏里，看到上海寰球中国学生会招收一名英文打字员的消息。当他去报名时，已有三百多人争相报考，结果，伊琳考了头名被录取了，当上了英文打字练习生。后来他又先后转到中国评论周报社、华西兴业公司当英文打字员。前后五、六年光景，接触了社会，接触了人生。

在这段时间，伊琳认识了一个同乡陈剑青（现名路江）——他参加过1925—1927年广东海陆丰农民运动，后因革命失败而逃离广东。他们开始接触时，伊琳整天与他争论时政，在他

的启发下，懂得了一些革命的道理。同时，由于帝国主义的侵略，激起伊琳强烈的爱国主义思想，伊琳开始利用业余时间参加一些进步的社会活动。由于他喜爱文艺，参加过歌咏会及上海量才剧团宣传抗日；参加过为伟大的文学家和思想家鲁迅送葬的游行，还经常与朋友一起在报上发表文章评议时弊。这时，他博览群书，提高了文学修养。

1937年，“八·一三”日寇进攻上海，血气方刚的伊琳便奋身投入了抗日洪流。他离开了家庭，参加了上海救亡演剧第三队。8月25日离开上海，直奔南京。途经苏州、常熟、镇江、扬州，一路上进行抗日宣传。演出了《放下你的鞭子》、《三江好》、《百马计》、《打鬼子去》等节目，激励群众，掀起抗日热潮。12月，南京告急，演剧队只得去汉口。

1938年2月，伊琳通过八路军武汉办事处的介绍，7月到达革命圣地——延安，在鲁迅艺术学院戏剧系学习。从此为他一生从事文艺工作打下了基础。同年9月，他幸福地参加了中国共产党。

1939年1月，组织派他到山西晋东南太行山“鲁艺”分校，担任了戏剧系主任教员。

1940年10月，他又被调到八路军前方总部实验剧团，担任了团长，之后又任政治指导员。两年后，他又被派到陕甘宁抗大总校文工团，任艺委会主任。在1942年日寇大扫荡时，伊琳的妻子龙韵牺牲了；同时，又传说他寄养在老乡家里的两岁女儿也被日本狼狗咬死了。伊琳经受了家仇国恨的严峻考验，始终以坚韧不拔的革命意志顽强地工作着。他先后创作了《大保姆》、《孩子们》、《国际活动》、《模范妇女》、《平安无事》、《百团大战》等宣传抗日的剧本。

抗日战争胜利后，伊琳又随军北上，参加了东北的土地改革运动。1945年10月，组织上派他任《延边日报》社社长，兼总编辑，同时又兼任延边话剧团团长。他满腔热情地宣传党的方针和政策，团结了相当多的中青年知识分子和工农群众，鼓励他们积极参军、参战，壮大了革命力量。

1946年10月1日，东北电影制片厂在鹤岗兴山正式成立。这是在党直接领导下的人民电影的第一个制片基地。组织上派他到该厂担任电影导演工作。他遵循党对当时故事片制作的指示：“从小做起，先试写小型剧本，拍小型片子”的制片方针，创作了《留下他打老蒋》的小型电影文学剧本。剧本描写人民解放军某营在行军休息时，一个刚刚参加革命的小战士因擦枪不慎走火，打死了一个老农民的儿子，为了严肃革命纪律，部队组织决定要小战士偿命，但当第二天在群众大会上宣布执行这一决定时，老农民跑上讲台，要求连长和指导员不要执行。老农民经过一夜的思想斗争后，他从自己过去所受的压迫和现在解放后的幸福生活中，深深感到解放军就是自己的军队，没有解放军，就没有自己的翻身日子；他感到小战士也是穷苦人家的孩子，是自己阶级的子弟，他的爸爸也是给反动派杀害的。因此老农民要求不要枪毙小鬼，让他去打蒋介石反动派吧！老农民的行动感动了到会的所有群众，一致要求把小战士留下。部队组织同意了老农民和群众的意见。老农民并把小战士认作自己的义子。后来小战士在战斗中立了功，受伤住在医院里，老农民去医院探望受伤的小战士。影片是以老农民探望小战士作为开头，用倒叙的手法来展开故事的。

在当时拍摄这部影片时，各方面的条件都相当困难，可是在袁牧之、陈波儿的直接帮助指导下，伊琳团结全摄制组同志

克服重重困难，以实景为主，在严寒风雪中拍摄。终于在1948年春摄制完成。这部短片虽然取材于一个偶然事件，却真实地反映和刻画了老农民和小战士的可爱形象，很好地表现了人民解放军与人民群众的血肉关系。这是我党直接领导下建立人民电影事业后拍摄的第一部短故事片。

1950年，伊琳和吕班联合导演了北京电影制片厂第一部故事片《吕梁英雄》。

1952年，组织上调伊琳到中央电影局，任艺术处处长，使他有系统地学习和研究了苏联电影和我国三、四十年代的影片；学习了革命的现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。这对伊琳后来的艺术创作起着极其重要的作用。

1954年，他回到长春电影制片厂，先后导演了《保卫胜利果实》、《刘巧儿》、《扑不灭的火焰》等影片。

1956年，应越南政府的邀请，我国派伊琳去越南帮助培训电影艺术创作干部，并参加《同一条江》的创作，帮助他们搞出分镜头剧本，增进了中越两国人民的友谊。影片《同一条江》是越南北方解放后拍摄最早的一部故事片。

1958年，伊琳被调到广州新建的珠江电影制片厂工作，导演了《接班人》、《慧眼丹心》等片。六十年代初期又导演了《大浪淘沙》（编剧：朱道南、于炳坤、伊琳）。这部影片从剧本到拍摄的整个过程，都得到了敬爱的周总理、陈毅、贺龙、陶铸等老一辈无产阶级革命家的亲切关怀和指导。正因为这样，影片被“四人帮”视为大毒草，打入冷宫，伊琳也备受摧残折磨，险些丧命。粉碎“四人帮”后，影片迅速获得公映，受到国内外观众的欢迎，被公认为是一部优秀的影片。

这部影片通过对一群青年知识分子所走的不同道路的描绘，



伊琳在指挥《大浪淘沙》群众场面的拍摄

形象、生动地反映了1925年至1927年大革命时代的斗争历史。特别是对反动军阀统治下的济南、北伐军取得胜利后的武汉、“马日事变”后的长沙等三个典型的历史环境的展现很真实，表现出伊琳深厚的生活积累及其驾驭革命历史题材的能力。尤其突出的是，伊琳在这部影片中塑造的一群青年知识分子靳恭绶、顾达明、谢辉、杨如宽、刘芬、余宏奎等人物形象都较鲜明、生动，并揭示出由于他们各人的阶级出身不同，经历不同，世界观不同，他们在大革命的浪潮中走上不同道路的必然性。伊琳在这部影片的导演艺术处理上是很见功夫的，在人物、时代、环境、细节的真实感和典型化方面都表现出导演艺术上的造诣。

粉碎“四人帮”之后，伊琳面对拨乱反正、百废待兴的局面，总是勉励自己和别人，要正确对待目前困难，要为党为国分忧，要积极工作，为“四化”贡献力量，他虽然在长期革命

斗争中积劳成疾，仍然辛勤地工作着。他总想再搞几个革命历史题材的文学剧本，把人们所敬仰的、他自己又熟悉的老一辈的无产阶级革命家搬上银幕，可惜已力不从心，于是便转向培养电影事业的接班人这一工作上。热情关怀、鼓励和帮助中青年创作人员成长，甚至在他病重住院期间，还念念不忘地渴望青年人尽快成长，独立拍片。

伊琳无论在革命战争的艰苦岁月，还是在和平建设的环境里，都表现出共产党人的高尚品德：忠诚老实，作风正派，党性很强，能坚持党的文艺路线；艺术上遵循一条革命现实主义的创作道路；工作上一丝不苟，精益求精，严于律己，谦虚谨慎，团结同志。他为我国的戏剧和电影事业作出了可贵的贡献。

伊琳是中国文联第四届委员会委员、中国电影家协会理事、珠江电影制片厂副厂长。1979年11月27日去世。

（周少峰）



向 隽 殊

向隽殊，祖籍四川，1925年农历3月15日出生于北京一个书香世家。喜读诗文擅长书法的父亲，以他那古朴正直的家风和广征博引的家教，给幼年的向隽殊良好的熏陶。

不幸，当向隽殊八岁时，父亲病故，母亲先是带着他们兄妹三人颠沛流离，后来生计实难维持，只得拆散一家骨肉，分别将孩子更换姓氏送给他人。年仅十岁的向隽殊便远离故土，被哈尔滨一徐姓人家收做养女。生离死别的哀痛使她过早地成熟了。她的性格虽然趋于内向，却锻炼得坚韧。就学期间，她奋发上进自强不息，以第一名的名次考取哈尔滨市唯一的一所女子中学，后来又以优异的成绩考入北平市私立贝满女子中学。

1941年，向隽殊刚满十六岁，养母令其成亲，这与她渴望自立不做寄生者的愿望是相违背的，她要求解除婚约，养母不允，她只好脱离开徐家，又恢复原来的姓氏。1943年，她就

读于北平京华美术学院音乐系。在校期间，参加过话剧《群莺乱飞》的公演，受到观众好评；又应古城剧社之邀，在话剧《歌衫泪痕》中扮演女主角，显露出了她的艺术表演才能。

北平解放了，向隽殊由于少年时代的坎坷遭遇和多少年来流离失所的生活，使她对党有着说不尽的感情。她于1949年5月参加了革命工作，在华北大学文艺部戏剧科学习。九月份结业后，被分配到东北电影制片厂（长影前身），成为新中国第一代译制影片的配音演员。从此，她和译制组的同志一起，切磋琢磨，开拓这项新兴的艺术事业，为增进同各国的文化交流贡献力量。

三十多年来，她参加过近三百部影片的配音工作。观众熟悉的《复活》中的玛丝洛娃、《静静的顿河》中的阿克西尼亚、《没有说完的故事》中的女医生、《法吉玛》中的法吉玛、《没落之家》中的大小姐、《忠诚》中的艾明娜、《战争与和平》中的娜塔莎、《卖花姑娘》中的花妮、《音乐家波隆贝斯基》中的贝尔塔、《舞台生涯》中的黛丽、《人证》中的八杉恭子、《春香传》中的春香、《蝴蝶梦》中的德文特夫人、《永恒的爱情》中的罗西、《独立与死亡》中的多米迪丽亚等，都是由她配音的。此外，她还为《满意不满意》、《冰山上的来客》、《冰雪金达莱》、《保密局的枪声》、《排球之花》、《杜十娘》等许多部国产故事片中的女主角配音。

向隽殊嗓音优美甜润，吐字清晰准确，语调变化自如。她在配音中，能够充分发挥语言的可塑性、动作性，用声音表现出不同国度、不同职业、不同年龄、不同身份、不同性格的人物形象来。经她配音的人物，既有天真活泼的少女，又有利欲熏心的贵妇人；既有无产阶级的坚强战士，又有资产阶级的娇

小姐；她忽而是名门闺秀，忽而是贫家妇女；忽而是勇敢的叛逆者，忽而是懦弱的牺牲品。她的声音，可以稚嫩得充满奶味，也可以刚劲得如金石迸击；有时象涓涓清泉在岩石间叮咚流淌，有时象狂风在山野中呼啸；有时象月下箫管如诉如泣，有时象高山飞瀑激越昂扬。形形色色的人物，她都能运用变幻多端的声音，准确地、栩栩如生地表现出来。

她具有高度的驾驭、控制声音的技巧，能够按照原片对角色的要求，熟练自如地对声音进行化装，让声音闪出角色个性的光彩，实现了汉语配音与银幕形象美妙的融合。她为《流浪者》中的丽达配音，声音温文尔雅，具有鲜明的韵律和节奏，体现了丽达做为一个富家出身的女律师的身份；她为《没落之家》中的大小姐配音，声音低沉、尖酸、刻薄，表现了资本家女儿的狂妄和冷漠；她为《蝴蝶梦》中的德文特夫人配音，语气纯真又时含颤栗，表现了德文特夫人自尊又自卑、愤懑又柔弱的复杂性格；她为《人证》中的八杉恭子配音，语调哀伤压抑，不时夹入泣音，刻画了她色厉内荏、悲悔交集的心理状态；她为《静静的顿河》中的阿克西尼亚配音，语气泼辣大胆，强硬粗俗，把一个哥萨克妇女豪爽、桀骜的性格表现得淋漓尽致。她在年近五十的时候，为《卖花姑娘》中年龄只有十几岁的花妮配音，声音清脆、稚嫩、充满活力，刻画了一个天真、纯洁的少女形象；她为《战争与和平》中的娜塔莎配音，从童年一直配到成年，她突破了在同一部影片中人物年龄跨度大、感情跌宕多、音域变化宽等难关，将声音的运用同银幕形象的成长吻合到几乎是天衣无缝的程度……观众说：“人物，在她的声音中复活了。”

向隽殊在配音艺术上取得的成就，除了她的天赋条件外，

更重要的是她注重对角色作深刻、精确的理解，充分掌握角色的身份、年龄、气质、感情、性格等诸方面的特点。她认为，语言可以化装，但感情却不容矫饰。如果只单纯追求声音美，而不注重角色的感情，就会使声音变得苍白无力，没有艺术生命。只有确凿无误、深刻地理解角色，捕捉到角色内心感情变化的脉搏，掌握住角色思想感情的层次，努力使自己的感情和角色融为一体，才能凭借声音艺术，塑造出有血有肉的丰满的艺术形象。

例如，她在为《复活》中的女主角玛丝洛娃配音时，通过反复观看影片，阅读、分析剧本和托尔斯泰的原著，对玛丝洛娃善良、单纯的本性和她命运变化的三个不同阶段以及她在这三个不同阶段中思想、感情、心理、性格的变化，有了深刻的理解，并将这种理解，化为自己的感情，由衷地发出角色的声音。在表现少女时代的玛丝洛娃（卡秋莎）时，向隽殊怀着对角色深深怜爱的感情，运用甜润中带有脆美、爽快中略具羞涩、如同莺啼燕啭般的声音，表现了玛丝洛娃少女时代的天真、纯洁和对生活、对爱情的美好憧憬。当玛丝洛娃沦落为妓女之后，向隽殊一方面运用比较混浊、沙哑并带有几分轻佻的声音，表现出一个酗酒过度、空虚颓废、玩世不恭的烟花女的形象；另一方面，又怀着深深的同情，用愤懑的声调，表现了玛丝洛娃对屈辱的反抗。当虚伪的法律宣判玛丝洛娃有罪时，她发出了“我没有罪”的呼喊。向隽殊为这句台词配音时，加重语势和力度，几乎是用自己的整个心灵去呼喊的。声音撕心裂肺，撼人心弦，交织着血和泪，有力地表现了一个真知未泯的烟花女对命运的反抗。当玛丝洛娃受到革命者的影响，从堕落中觉醒过来后，向隽殊又运用了凄凉悲哀、然而却饱含信念的声音，表

现了心灵留下伤痕的玛丝洛娃的心境和觉醒后的精神气质。正是由于向隽殊对玛丝洛娃有了准确、深刻的理解，并将自己置于角色的感情之中，因此才能把玛丝洛娃的形象层次分明、细致入微地展现在观众面前，产生了感人的艺术力量。她为玛丝洛娃的配音，无论是配音构思的完整性和配音造型的典型化程度，还是声音技巧运用的完美，都称得上是电影配音艺术中的杰作。

多方面的艺术实践，长期的银幕后的劳动，一丝不苟的创作态度，勤奋刻苦的工作精神，是她在配音艺术上取得成就的重要原因。她平时勤于学习，熟读了古今中外大量文学作品。每当接到配音任务后，总是反复地看剧本，读原著，查资料，分析影片的主题和人物特征，熟悉该国的民族习惯、生活方式、风土人情等，为塑造角色奠定了生活基础。她对每段台词，都要经过反复琢磨，寻找感情的尺度，无保留地把自己的全部感情倾注到角色中去。她在为《人证》中的八杉恭子朗读的“草帽诗”配音时，事前反反复复地体验八杉恭子读这首诗时痛苦、悲伤、自责的心境，每读一遍，眼里都噙着泪水，声音逐渐变得哽咽，直到无声地哭泣起来。她为了配好《卖花姑娘》中花妮的声音，在练习时不知哭了多少遍，完全沉浸在角色的感情之中。有天晚上在家里，孩子被她的哭声惊醒了，惶恐地抱住妈妈问发生了什么事，她流着眼泪对孩子说：“妈妈在练戏呢！”

向隽殊的艺术才能是多方面的。她在电影《虎穴追踪》里扮演过工商局长的妻子，在《暗礁》里扮演过王校长。她参加过许多话剧的演出，五十年代她在《雷雨》中扮演的繁漪、六十年代在《钗头凤》中扮演的唐蕙仙和在《青年一代》中扮演的夏倩如、七十年代在《姜花开了的时候》中扮演的夏楠娟，

都曾受到观众的热烈赞扬。她还在电台为听众播讲过《晋阳秋》、《刘胡兰》、《旋风》等小说，参加过《羊脂球》、《森林虎啸》、《肖红》、《捕鳄者》等几十部广播剧的录制。她还在电视台为《无名英雄》、《羊泉镇》等许多部外国电视片中的女主角配过音。

向隽殊在译制片配音工作中，用自己勤劳的汗水，为党和人民作出了贡献。

党和人民也给了她应得的荣誉。由她担任女主角配音的《舞台生涯》、《永恒的爱情》，获得文化部颁发的优秀译制片奖。1981年5月，在中国电影金鸡奖第一届评奖会上，她被授予特别奖。评选委员会的评语是：“为表彰译制片演员向隽殊同志多年来对译制片的贡献及其出色的配音艺术，特授予特别奖。”

向隽殊没有满足已取得的成绩。她说：“获得特别奖，只是个新起点。”她在配音艺术的道路上，正在以坚持不懈的努力，向新的高峰攀登。

（阎敏军）



孙 谦

孙谦，既是一位短篇小说家，又是一位多产的电影剧作家。他热爱风俗淳朴的北方农村，熟稔农民的思想性格。出版了两个短篇小说集《伤疤的故事》和《南山的灯》。他创作的八部电影文学剧本或与其他同志合写的电影文学剧本，几乎都是反映农村生活的，有着较为浓郁的乡土气息，有着一定的时代色彩。

1947年冬，孙谦奉调去东北电影制片厂当编剧。当时正值东北解放战争前夕，路途艰险，直到1948年5月他才抵达电影厂所在地——黑龙江省的鹤岗市。经过一年的学习与摸索，尝试与失败，终于初步掌握了电影编剧技巧，于1949年春写出了电影文学剧本《盐》。在这以前，孙谦只看过两三次电影，对编写电影剧本的知识，也甚为缺乏。这个电影剧本的写作取得了初步成功，其主要原因在于他有着一定的革命生活积累和文学

创作实践。

孙谦原名孙怀谦，1920年4月4日生于山西省文水县南安村的一个劳动人民的清贫之家。当木匠的父亲愤慨于难以侍候顾客，决心积聚点钱供孙谦上学，希望他长大后不受人欺。但孙谦也仅仅念了四年小学，因家境日益艰难，只得走当地人谋生经商之路。父亲托人把他带到东北学商，只因他出身贫寒，无人肯引荐；这时又逢日本帝国主义侵略东三省，局势混乱，他只得返晋。忙时务农，闲时习文。一些中国古典作品和旧小说，如《西游记》、《聊斋志异》和《七侠五义》等，成了孙谦的文学启蒙读本。

孙谦十六岁那年，中国共产党领导的群众性抗日运动遍及山西的城市与乡村。孙谦出于爱国心，又为寻找就业机会，于1937年5月考入国民党军官教导团当兵。这个教导团是当时中国共产党领导的秘密抗日军事组织。抗战爆发后，孙谦又报考参加了青年抗日决死队，由战士历任班长、排长和副政治指导员等职务。1938年春，他被调到黄河剧社任导演。从这时候，孙谦正式踏上文艺创作的道路。在黄河剧社期间，孙谦开始接触中外进步文艺作品，扩大了眼界，增长了文艺知识。他读的第一个外国剧本，是高尔基的《在底层》；读的第一个现代长篇小说，是肖军的《八月的乡村》。由于当时能供黄河剧社演出的剧本奇缺，孙谦便为着配合一定的政治任务学习编写剧本。这是他以后从事编写剧本的发端。

1939年，孙谦加入了中国共产党。第二年秋天，他随黄河剧社到延安。他没能正式入“鲁艺”学习，却旁听了戏剧系和文学系的选修课。同时，又在工作之暇如饥似渴地阅读了各种中外文艺书籍，对提高文艺修养，颇有得益。1942年夏，他被

调到一二〇师战斗剧社任编辑股干事。同年冬被调回晋绥解放区，受晋绥文联委派，任保德县三区文化部长，并从事减租减息和征兵征粮等工作。孙谦的第一篇短篇小说《我们是这样回到队伍里来的》，写于这一年12月，发表于延安的《解放日报》上。

配合政治任务而写作，是孙谦当时创作的思想特点。1944年，他为配合解放区农村土地改革等运动，创作了秧歌剧《闹对了》、《闹嘴舌》、《红手帕》等作品，并由晋绥边区七月剧社演出。他与卢梦、胡正等合作编写的秧歌剧《王德锁减租》和《大家办合作》分别获得晋绥边区“七七七”文艺甲等奖和丙等奖。抗战胜利后，他又参加晋中平川的反奸反霸斗争，尔后又任崞县从事土改工作。这期间，孙谦创作的几篇短篇小说，如《村东十亩地》等，都积极地反映了土改时期的农村生活。就创作思想来说，他在为政治任务服务的创作道路上，又开始注意并表现农民思想性格里的复杂因素。这些小说虽然在艺术上尚未圆熟，但它的淳厚质朴，较为鲜明的地方色彩，已为人们所注目。

1949年夏，孙谦被调到北京中央电影局艺术委员会（后改称电影剧本创作所），从此走上了专业编剧的道路，他以日益旺盛的创作热情，在建国初的电影剧本创作上取得比较丰硕的收获。从1949年至1957年，孙谦共创作了六部电影剧本，如《农家乐》（1949年，上影）、《陕北牧歌》（1950年，北影）、《葡萄熟了的时候》（1952年，长影）、《夏天的故事》（1955年，长影）。根据高琨同名小说改编的《谁是凶手》（1954年，上影）；根据他自己的小说《奇异的离婚故事》改编的《谁是被抛弃的人》（1956年，上影拍摄，但未公映）。此外，孙谦还与成荫合作写了电影剧本《未完的旅程》（1956年），并一起根据话剧《万水千

山》改编了电影剧本《红军万岁》（1958年，上影、北影联合拍摄）。孙谦与林杉合作写了《丰收》（1952年，长影，获文化部电影奖丙等奖）。

在这七、八年间，可以看出他在电影创作上的一些特点。首先，他在创作上十分勤奋，是个多产的电影文学剧作家。尽管他长期在农村生活，对电影文学形式比较生疏，而他认识到电影创作的重大意义，边干边学，不断摸索，渐渐从不熟悉到比较熟悉，一个接一个地写出了一批电影文学剧本，还大都拍成了影片，在建国初期电影比较贫乏的情况下，孙谦的创作起到了一定的积极作用。同时，从这些剧本的题材来看，大都以他较为熟悉的农村现实和革命历史为内容，扩大了新中国电影的题材，而且这些剧本都蕴含有一种内在的激情，热烈地讴歌农村的新变化和新的物，记录着正处于变动期的农村生活发展的脚步。例如《葡萄熟了的时候》，通过周大妈种植的葡萄丰收而产生的一系列矛盾，揭示了工农联盟路线对于农村经济和生产发展的重要保障作用。在建国初期，这样的主题是有现实意义的。为了适应它的题材内容，孙谦又能用朴实的艺术形式来予以表现，矛盾线索单纯，情节发展却跌宕有致，整个调子明朗、欢快、洋溢着翻身得解放的农村的欢乐气氛。这些艺术特点也见于稍后创作的电影剧本《夏天的故事》。不同的是，后者着重描写农村新人，即初中毕业生田金生放弃高中入学，回村务农的故事。矛盾内容已涉及了阶级斗争的思想。孙谦这些电影剧本的现实性，表现农村新生活的热情，还是比较可取的。只是，当时孙谦对文艺与政治的关系的理解还比较狭隘，往往对生活的反映比较表面，人物形象的塑造尤为单薄，存在单纯宣传政策，图解政策的弱点。孙谦后来也曾认识到这一时

期电影文学创作上的不足，决心要在创作上迈出新的一步。从他于1956年发表的小说《奇异的离婚故事》来看，这位作家已不停留在一般地配合任务，仅表面地去描绘农村的新人物新生活，他开始注意到现实生活某种复杂性和曲折性，注意到要艺术地揭示人物的灵魂。接着，他很快将小说改编为电影文学剧本《谁是被抛弃的人》，剧本相当尖锐地批判了一名进城后忘了本的干部。这在当时，的确是相当敏锐地捕捉到了资产阶级腐朽的思想作风对干部队伍的侵蚀。可是就在1958年，即孙谦被调到山西省文联从事专职创作的第二年，在长春电影创作会议上，他受到了批判。

但是，在1958年，孙谦依然满怀热情投入大跃进，除写了一些短篇小说，如《大门开了》、《大红旗与小黑旗的故事》等，还创作了一个电影剧本《一天一夜》。这个剧本违背了现实主义的创作原则，只是一堆缺乏内在生活逻辑的喜事巧合。作家明朗的风格，也已改变为狂热的格调。这剧本是一个失败。

1959年开展反右倾运动，孙谦又受到再批判。《奇异的离婚故事》被定为“攻击党、攻击社会主义”的小说。这些使孙谦的创作积极性和对艺术探索的精神受到了很大的挫伤。此后，他被调离专业电影编剧岗位。在1962年冬至1963年夏，孙谦带病深入农村生活，陆续创作了一批短篇小说、报告文学。

在孙谦的电影剧本创作中，具有较大特色和一定深度的，便是粉碎“四人帮”后他和马烽合作的《新来的县委书记》。这剧本于1979年由北影拍摄，片名改为《泪痕》（获文化部优秀影片奖和《大众电影》颁发的“百花奖”）。在这个剧本的创作上，孙谦恢复了自己的现实主义风格，明朗、朴实、诚挚、动人，重新散发出浓郁的乡土气息。而且，孙谦对题材开掘较深，艺

术地、真实地揭示了生活发展的趋向，有较强的时代感。剧本描写一个新上任的县委书记朱克实与“四人帮”的“帮派人物”进行斗争的故事。由于朱克实重视调查研究和实事求是，因而能团结同志，赢得群众支持，终于取得了斗争的胜利。朱克实的艺术形象是我国电影创作上的一次新收获。从他的身上体现了我们党的许多基层干部的优秀品质，同时，创作者注意赋予他比较鲜明的个性色彩和人情味。在尖锐复杂的斗争中，他也时时有内心的痛苦，感情的起伏，如他深夜独自静思的一场戏；他夜访群众的一场戏；他和疯女人孔妮娜多次接触、谈心的一些戏，都比较动人。对当时还束缚许多人头脑的“四人帮”那套“高、大、全”的流毒，是一次有力的冲击。从孙谦的第一个电影剧本到《新来的县委书记》已历时三十年，有经验也有教训。从创作道路来说，这个剧本达到了一个新的高度，自然也是他的新的起点。

新中国成立后，孙谦多次被选入文艺领导机构供职，先后在第二、三、四次全国文代会上，被连选为中国作协、中国影协理事；从1963年起，并历任山西省作协分会及山西省文联副主席、山西省影协分会主席、山西省政协委员等职。

孙谦在回顾自己走过的道路时说，他这个粗通文字的人，居然成为作家，为人民做了点有益的事，是由于党的培养。建国后，从批判教条主义，批判干预生活，批判写个人命运，直至“文化革命”，文艺界每次批判运动，孙谦都是批判的对象之一。但是他始终没有灰心丧气，而是认真地继续从事文艺创作，继续忠实于社会主义文学艺术事业。

（陈子伶）



严 恭

严恭，长春电影制片厂著名导演，1914年1月19日，出生在南京秦淮河畔一个古玩商人的家里。童年时代，热闹的夫子庙前，汇集着各地涌来的民间艺人；每当太阳落山之后，秦淮河两岸，便传来一片笙箫管笛之声。这些古老的戏曲和民间说唱艺术，在严恭幼小的心灵里，打下了深深的烙印，使他对戏剧产生了浓厚的兴趣；家中所藏的名人字画、古玩玉器也给他以艺术上的熏陶。十四岁的时候，严恭父亲的古玩生意败落。为求生计，严恭到一家米店当学徒，在那里，整整熬过了三年。接着，他又到南京电报局当递报生。他每月挣得十二块钱的薪金，除掉伙食费外，还要用两块钱去学国语，两块钱学英文，两块钱买书。他尽职地工作，拼命地学习和读书。“九·一八”事变后，电报局里竟然有七位报务员突然被国民党当局逮捕。严恭含着热泪，看着他们唱着歌子，喊着打倒国民党的口号，

被押到雨花台去枪决……。他惆怅，他不解，他感到万分的苦闷。为什么东北三省沦于敌寇，国民党当局等闲视之，而这些好人却要惨遭屠戮？严恭对他所生活的那个社会产生了怀疑，开始追求真理和光明。

1933年夏天，严恭业余参加了南京民众教育馆开办的大众剧社和民间团体的磨风艺社。磨风艺社除演话剧外，还从事其他文学艺术活动，如画展、办影评刊物之类。这两个团体实际上是由中国左翼戏剧家联盟南京分盟领导的，由瞿白音、吴天、王逸、许之乔、吕复等人负责主持。严恭被吸收为盟友。从此，他投身于革命的戏剧运动之中，参加演出的第一出戏是洪深编剧的《香稻米》。1935年初，磨风艺社演出《娜拉》，国民党反动当局拘捕了瞿白音、王逸等人，《娜拉》被迫停演，分盟遭到破坏。

被捕者出狱后，分盟为了坚持斗争，被迫转入地下活动。同年，国民党在南京成立国立戏剧专科学校，分盟决议让严恭投考“剧专”，以便让他出面对外联系，团结一些朋友，搞秘密戏剧活动。严恭考取“剧专”的表演系后，家里对他去学演话剧大为恼火，同他断绝了经济关系。严恭只好依靠给报纸投稿挣得稿费来充作伙食和买书的费用。由于他的刻苦和发愤，学习成绩很不错，在实验公演的剧目中，都担任重要角色。当时，全国人民抗日救亡运动不断高涨，严恭热情地投入到抗日救亡的洪流中，他依靠磨风艺社的同志，联系“剧专”的进步同学，先后秘密地到清江浦、乌江、和县等地的村镇演出抗日话剧，并在《扶轮日报》编辑影剧周刊。因为参加这些社会活动，受到学校的处分，被记了两次半大过。

1937年4月间，离毕业还有两个多月的时候，严恭受章泯、

陈鲤庭的影响，毅然舍弃“剧专”的毕业文凭，到上海参加了中共地下党领导的上海业余剧人协会的实验剧团。在那里，他曾在《罗密欧与朱丽叶》中饰巴里斯、《武则天》中饰武承嗣、《太平天国》中饰韦昌辉等角色。在这期间，他开始在剧作方面试笔，创作了以反帝反封建为内容的独幕剧《开演之前》。

“八·一三”抗战爆发后，实验剧团改编为上海救亡演剧队第三、四两队，严恭被分配在四队。他随队从上海出发，经无锡、南京、安庆等地，到了武汉。

1938年，严恭参加了抗敌演剧队第二队，是该队的骨干成员。有时，他身兼编、导、演三职。这时，他创作的《闹元宵》一剧，曾受到抗日军民的欢迎。

国民党发动的第一次反共高潮到来后，抗敌演剧队受到严重的政治威胁，严恭和杜宣等同志被转移到桂林，筹办由田汉、洪深、欧阳予倩、夏衍主编的演剧队机关刊物《戏剧春秋》，同时，严恭还在欧阳予倩任馆长的广西省立艺术馆当演员。

1941年，皖南事变后，国民党发动了第二次反共高潮。为了适应新的斗争形势，在中共南方局的领导下，以来自各演剧队的部分成员为基础，组成了以民间职业剧团的面目出现的新中国剧社，由杜宣、瞿白音先后任理事长，严恭任理事兼任编、导、演工作。在此期间，严恭和汪巩共同创作了多场话剧《怒吼吧！桂林》；由严恭导演的话剧主要有《名优之死》、《心狱》、《风雪夜归人》、《蜕变》等；严恭主要是担任演员工作，在舞台上塑造了许多人物，如：《大雷雨》中的鲍里斯、《钦差大臣》中的假钦差赫里斯达珂夫、《戏剧春秋》中的陆宪癸、《海国英雄》中的郑成功、《日出》中的李石清等主要角色，尤其是他所饰演的赫里斯达珂夫、李石清，曾给观众留下较深的印象。

新中国剧社从1941年秋天诞生后，整整度过了七个年头，转战桂、湘及昆明、上海等地演出。在国民党反动派残酷统治的恶劣环境下，时常断炊，温饱难以保证，又经历了日寇向湘桂进攻，国民党不抵抗造成的湘桂大撤退、昆明的“一二·一”惨案和台湾同胞反蒋“二·二八”起义遭到血腥镇压。在那动乱而又令人激愤的年代，新中国剧社在社会进步人士的支持下，经常演出进步戏剧、从事革命文艺活动，并参加党在白区所领导的民主运动。作为剧社的创始人之一并坚持到最后的严恭，在这七年腥风血雨的搏斗中，他赤诚地跟随党，得到了党的信任。

1947年秋天，新中国剧社在上海完成了自己的历史使命而宣告解散。中共地下党上海文委为迎接新中国的诞生，并为人民电影事业储备导演队伍，经阳翰笙同志安排，严恭转入电影界。

1948年，严恭被派到中共地下党领导的昆仑影业公司担任导演。这个具有一定的戏剧艺术实践和革命斗争磨练的青年人，开始进入影坛。

影片《三毛流浪记》，是严恭的处女作，是他和赵明联合导演的。剧本系著名剧作家阳翰笙根据漫画家张乐平的漫画《三毛流浪记》创作而成。这部影片是在上海解放前夕动荡不安的情况下投入拍摄的，于1949年上海解放后的农历中秋节开始上映，是新中国诞生后较早较好的儿童片之一。影片表现了流浪儿三毛受尽旧社会的折磨、凌辱和他不畏强暴的倔强性格。这部影片至今还吸引着观众。

新中国成立后不久，严恭从上海调到中央文化部电影局担任导演工作。1949年冬天，他到东北电影制片厂（即今天的长

春电影制片厂)拍摄《卫国保家》。东影是新中国人民电影事业的摇篮,它的主要创作干部,大都来自延安和其它解放区。严恭一到东影,就遇见在国统区共同战斗的老朋友和老同学沙蒙、吕班、伊明、王逸、水华、王家乙、凌子风、石联星等同志,党的传统作风,革命大家庭的温暖,对他产生了一种吸引力。从此,他在这里度过了三十余年的时光,并于1955年初春加入中国共产党。

在长春电影制片厂期间,严恭从1950年导演的《卫国保家》到1975年导演的《钢铁巨人》,共导演了十部故事片、两部艺术性纪录片。其中他导演的儿童片《祖国的花朵》,曾于1980年荣获全国第二届少年儿童作品一等奖。

严恭曾诙谐地说:“我是一个‘遵命’导演。”他总是自觉地使自己的电影作品更好地为工农兵服务,为人民服务,为社会主义服务。他导演的影片,题材广泛,既有农村题材的《卫国保家》、《结婚》、《帅旗飘飘》;也有工业题材的《炉火正红》、《钢铁巨人》;还有儿童题材的《祖国的花朵》、《罗小林的决心》、《朝霞》;同时有反映商业战线生活的讽刺喜剧《满意不满意》;也还有其他题材的《青春的脚步》等等。在他导演的影片中,儿童题材的影片尤有特色。他善于从生活出发去表现孩子们的内心活动,塑造了三毛、梁惠明、杨永丽、江林、罗小林等一系列活生生的儿童形象。

严恭深深懂得少年儿童是祖国的未来,非常地喜爱孩子。他主张电影这种群众性最强的艺术,应该充分地发挥培养和教育亿万少年儿童的作用。他在导演每一部儿童片时,总是要求自己的摄制组,同时成为学校和托儿所。他既关注小演员们把戏拍好,更关心孩子们的德、智、体、美的全面成长。在摄制

组里，他是孩子们可亲的伯伯、可敬的老师、知心的导演。

严恭说：“我坚持一条：没有生活的戏，我不拍；要拍不熟悉的生活，就一定要去熟悉。”从生活出发这一文艺创作的真谛，早在他刚刚踏入影坛时就已深谙在心。拍摄《三毛流浪记》时，他曾和影片的编剧阳翰笙一起，化了妆到旧上海流浪儿们栖身的恶气熏天的“地龙”里和又脏又臭的排水道中去体察流浪儿们濒于死亡的悲惨情景，还到伪警察局和“儿童教养所”去了解流浪儿们的有关情况。他不仅自己去熟悉和深入生活，而且还带着饰演三毛（当时只有五岁半）的小演员王龙基一起去感受流浪儿受苦受冻、遭受欺凌的生活。

在艺术创作的道路上，严恭是非常重视深入生活的，如拍摄《炉火正红》时，他在鞍钢生活了近一年的时间；拍摄《满意不满意》时，他在苏州“松鹤楼”饭馆为顾客端菜送饭，当了近一个月的服务员；十年动乱前的十七年中，他有五年的时光是在农村度过的，对胶东、冀北、晋东、吉林农村的生活尤其熟悉。

严恭是一位踏踏实实的，创作态度极为严肃的导演。他既勇于实践，又关注电影艺术理论上的探讨。严恭性情达观，为人热情坦率。在那十年动乱的年月，他备受摧残。如今，他虽已年近七旬，但仍精力充沛地投入繁忙的创作中，他说：“我的身体还好，我要在有生之年，为祖国的电影事业多做贡献，尤其要为祖国的未来——可爱的孩子们拍出令人满意的影片！”

严恭是全国戏剧家协会第一、二届理事，中国电影家协会历届理事。

（曹积三）



苏 里

著名电影导演苏里，原名夏传尧。1919年1月26日生于安徽省当涂县一个皮匠家里。

1931年他考入了芜湖安徽省立第二农业职业学校。这是一所免收学费的学校。这里，对于苏里的人生道路，有着重要影响。语文老师倡导学生们读《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》等古典名著。这使苏里对文学产生了兴趣，并进而接触到艾思奇的《大众哲学》、邹韬奋的《生活》周刊，以及鲁迅、郭沫若、巴金、蒋光慈、丁玲等人的作品，这些书刊，在苏里的心底播下了追求光明的火种。在中国共产党地下组织的帮助下，他成为学潮中的带头人物，无论是罢学、罢考他都冲在最前面，学校当局给他记了两次大过，险些被开除学籍。

1935年，苏里从农校毕业后饱尝了失学、失业的痛苦。1937年11月他到了武汉。在汉口八路军办事处门前，他看到延安抗

大和陕北公学招生的广告,异常兴奋。他连夜给邹韬奋先生写了一封极为恳切的信,讲述了自己的身份和去延安求学的渴望,希望能够得到帮助。邹韬奋在回信中称他是有志的青年,支持他去延安。苏里手持邹韬奋的回信,经过政治考试,终于被八路军办事处录取了。

1938年4月底,苏里辗转跋涉终于到了延安,进入抗日军政大学政治预科学习。延安,为进步的热血青年展示了一片崭新的天地。苏里的思想觉悟迅速得到提高,很快参加了民族革命先锋队。是年6月,光荣地加入了中国共产党。随后他被送到抗大军事队学习。曾任文化娱乐委员、民先大队宣传部长等职,成为队上文艺和体育活动的活跃分子和组织者。

1938年12月,抗大文艺工作团成立后,苏里成为首批团员,并任戏剧组长。从此,他走上了革命戏剧的舞台。

翌年7月,抗大学员在副校长罗瑞卿的率领下,开赴晋察冀抗日前线。在太行山,苏里度过了三年难忘的战斗岁月。他不仅参加了反扫荡的斗争,而且还参加了武工队,插入敌人的心脏开展活动。

他随部队一面打仗,一面宣传、演出,参加了话剧《曾队长》、《维持维持》、《害黑子》、《青天白日》;京剧《法门寺》、《亡宋鉴》等许多剧目的演出,无论是正派小生,还是反派老生,他都演得生动、活脱,赢得战士们的喜爱,展示了他的艺术才能。

1942年,毛主席在延安文艺座谈会上,发表了重要讲话。使苏里进一步明确了文艺为什么人和如何为等原则问题,坚定了他前进的方向。1943年他随部队回到陕北绥德,满腔热情地投身到“大秧歌”运动中。1945年他随部队开赴东北前线,参加了一系列战斗。在四平攻坚战中,他冒着呼啸的弹雨,舍生

忘死抢救伤员，荣立一大功。1948年他被调任东北军政大学文工团任副团长。这段时间里，他参加了《白毛女》、《血泪仇》、《为谁打天下》、《天下无敌》等剧目的演出。同时，创作了一些戏剧作品，其中，他与武兆堤、吴茵创作的歌剧《钢铁铁筋》，后来被导演成荫改编成电影《钢铁战士》。

这些革命战争中的生活经历和艺术实践活动，为苏里以后从事电影导演做了准备。1948年导演成荫邀请他在影片《回到自己队伍来》饰演匪连长一角。1949年，他参加了全国第一次文代会。这年冬天，苏里被调到中央文化部电影局，从此他正式踏入影坛。

苏里的初衷是当电影演员。但是，当时正处于初创时期的新中国的电影战线，更需要培养电影导演人才。于是，他放弃了自己的想法。

1950年，在伊琳、李恩杰联合导演的影片《保卫胜利果实》中，苏里首任副导演。随后又在吕班导演的影片《六号门》（1952）和严恭导演的影片《祖国的花朵》（1954）中任副导演。在涉足影坛的最初日子里，苏里不仅在实践中刻苦学习电影导演的有关知识，而且向陈波儿、郑君里等著名艺术家请教，他们也给了他很多指点。

《平原游击队》（与武兆堤联合导演）是苏里做为电影导演的处女作。影片于1955年7月1日开拍，年底摄制完成。这部影片，再现了抗日战争时期华北人民同仇敌忾抗击日寇的壮丽画卷，成功地塑造了游击队长李向阳（郭振清饰）、日寇松井（方化饰）的艺术形象。影片把李向阳的有勇有谋，韬略过人；松井的狡黠、凶残，色厉内荏展现得逼真、生动。影片上映后，受到观众的热烈欢迎。李向阳这个颇有些传奇色彩的艺术

形象，多年来一直受到人民的喜爱。这部影片荣获文化部1949年到1955年优秀影片三等奖。

苏里在这部影片中，注意刻画人物，特别是能将道具（如小宝子的一颗子弹、松井的吉他等）同人物的性格与命运结合起来。

苏里本身有过武工队员的战斗经历，影片拍摄前，又到河北冉庄等地深入生活，由于他和武兆堤掌握了大量的生活素材，使人物和情节在电影文学剧本的基础上，得到了很大丰富。但是，除了李向阳和松井这正反两个主要人物外，其他人物的性格塑造得还不够鲜明，这是因为他们初出茅庐，还难以驾驭更多人物的缘故。

这以后，苏里又导演了儿童片《哥哥与妹妹》（1956），并和严恭联合导演了反映如何正确对待爱情、家庭和友谊的影片《青春的脚步》（1957）。

1958年，他执导了影片《红孩子》，这是继《哥哥与妹妹》之后的又一部儿童片。影片以第二次国内革命战争时期红色苏区儿童团对敌斗争为背景，栩栩如生地塑造了苏宝、细妹、冬伢子、虎崽等一群小英雄的动人形象。他特别注意刻画每个人物的不同性格，把儿童的心理和趣味与特定的战争环境很好地融汇在一起，使影片具有较强的艺术感染力。

苏里在该片拍摄中，积累了执导儿童题材影片的经验，他深深感到，对于儿童演员，最重要的是让他们熟悉和理解角色的生活。影片开拍前，他带领小演员们到江西瑞金等地深入生活。他让小演员们穿上角色的服装，打着赤脚，背着行李，爬山越岭，在老区生活了一些日子。由于小演员们从生活中吸取了营养，因而使角色具有了浓郁的生活气息。这部影片赢得了

观众特别是小观众的喜爱，荣获了1980年团中央等八个单位举办的第二次全国少年儿童文艺创作二等奖。

1959年，在喜庆建国十周年的时候，苏里怀着极大的热情，将马烽编剧的《我们村里的年轻人》搬上了银幕。影片保持了原作的艺术风格，以浓郁的乡土气息和具有个性的语言，塑造了一群社会主义新农村的新人形象。在劈山引水建设家乡的动人画幅中，表现了年轻人的生活、理想和爱情，展现了他们的新思想，新风貌。

影片场面热烈，象一幅幅山西风俗画；格调清新，具有很强的抒情色彩；人物众多，各具性格，无论是军人气质很强的高占武，还是颇有些巾帼英雄气概的孔淑贞；无论是老成憨厚的曹茂林，还是善良质朴的小翠，或是主持正义的二狗子等等，都给人留下较深的印象。特别是高占武和孔淑贞的形象成为农村青年发愤图强的学习榜样。影片上映以后，在一些农村，青年们成立了“高占武排”、“孔淑贞连”，投入到治山治水，建设社会主义的热潮中。

《我们村里的年轻人》标志着苏里在导演艺术上达到了一个新的起点。苏里说：“为了拍好这部影片，我们到山西汾阳跑了许多地方，演员同志们同各行各业的农村青年交上了朋友。在沸腾的生活中，我们看到了实景，体会到实情，所以演起来，也就生活化了。”同时，由于太行山是苏里战斗过的地方，他曾与这里的乡亲们患难与共。对这里的一山一水他都怀有挚爱之情。因此，影片拍得很美，令人动情。

1960年，苏里为我国影坛奉献了一枝奇葩，由他执导的彩色音乐故事片《刘三姐》以动人的形象、旖旎的风光、迷人的旋律，赢得广大观众的喜爱。

在《大众电影》编辑部举办的第二届“百花奖”中,《刘三姐》荣获最佳摄影、最佳音乐、最佳美术奖。管家莫进财的饰演者贺汝瑜获得了最佳配角奖。影片在国际影坛上也获得盛誉。

苏里为塑造刘三姐这一聪慧美貌、能歌善赋,并勇于反抗恶势力、追求美好生活的艺术形象,给人以美的享受,他曾研究了几千首民歌,并大胆启用只有十七岁的彩调演员黄婉秋来饰演刘三姐。黄婉秋初登银幕便获得成功,既说明苏里慧眼识珠,同时也饱含着他谆谆诱导的心血。在影片拍摄中,苏里表现了惊人的毅力和顽强。在外景地,他曾为同志们抬送热水,双腿被烫成重伤。全部外景,都是他冒着酷热、躺在担架上指挥拍摄完成的。

苏里认为,《刘三姐》只是他在艺术上的一种探索。他说:“我更喜欢现实题材的东西,《刘三姐》毕竟距离我们的生活远些。”

1963年,继《我们村里的年轻人》摄制完成近五年之后,苏里又同尹一青一起联合导演完成了这部影片的“续集”。前集写的是劈山引水,“续集”写的是办电的故事。“续集”保持了前集的风格,人物和情节顺理成章,充溢着社会主义新农村的泥土芬芳,闪耀着时代的光彩,激励着人们为创造美好的生活去奋斗。这部影片,同前集一样博得广大观众的喜爱,是又一部不可多得的反映农村青年生活的佳作。

1965年,苏里与袁乃晨联合导演完成了影片《战洪图》。这是一幅淋漓酣畅的画图,表现了海河沿岸人民与特大洪水搏斗的故事,热情歌颂了我国人民不屈不挠的精神和不畏狂风恶浪的气概。

在“文化大革命”中,苏里同所有正直的艺术家们一样,

经受了一场严峻的考验。

1972年，苏里重新获得了拍片的机会。这一年，他同王炎一起联合导演了现代京剧《奇袭白虎团》。翌年，他又同袁乃晨一起重拍《战洪图》。这两部影片，都是在“四人帮”的文化专制主义禁锢下拍摄出来的。



苏里在给《严峻的历程》的演员说戏

1978年，苏里访问了大江南北的许多铁路部门，抱病同张健佑联合导演了张笑天等人编剧的《严峻的历程》。影片表达了全国人民高举革命的旗帜，将共产主义事业进行到底的壮志豪情。

1980年，他克服了重重阻力，把张笑天编剧的《春眠不觉晓》搬上了银幕。这是一部反映国营农场生活的作品，它尖锐地触及了“四化”建设中干部队伍中存在的弊端，使人看到了奋斗的希望。此时，苏里已过花甲之年，然而，他好似血气方刚的年轻人，不畏山高，不惧酷暑，不怕生活的艰苦，奔波在

外景地里，指挥在摄影机旁。

是年秋天，苏里作为中国电影代表团成员赴美国和墨西哥等国参观考察。放眼国际影坛，他更坚定了自己的艺术道路和繁荣祖国电影事业的信心。

苏里从影三十余年，参加了十六部故事片的拍摄工作，其中执导影片十二部。他的作品尽管题材多种多样，但有一个共同的特点：时代感强，生活真实。他说：“离开了生活，我就很难导戏，就象孩子没有娘的奶吃一样。”苏里对于探索电影导演艺术，有着广泛的兴趣和奋进的精神，正因为如此，使他不断取得成功。

苏里系全国四届人大代表，全国文联委员，中国电影家协会理事。现任长春电影制片厂导演、副厂长，吉林省影协副主席。

(曹积三)



苏 怡

苏怡是我国电影刚进入有声时期就在影坛崭露头角的著名编导，他是早期参加左翼文艺运动的老一辈电影戏剧艺术家。

苏怡原名舒大祯，湖南麻阳县人，1900年出生在一个开小作坊的工商业者家庭。1921年前，在家庭私塾、县城小学和长沙、芷江等地中学读书。高中毕业后，当过半年的小学教师。1922年，考入北京大学，兼管学校《向导》报的发行工作。1926年6月，他到黄埔军校入伍生部宣传科担任编辑股长，主编《先声旬刊》，后调任第一团指导员。1924年7月加入创造社，任助理编辑和事务主任。该社被查封后改为江南书店，他又担任了经理职务；次年2月在艺术剧社（被查封后改为大道剧社）兼任剧务部长，参加了左翼剧联的筹建工作，并在《西线无战事》等话剧中扮演过角色。这是他接触戏剧艺术的最初实践。1930年4月，他在左联沈西苓等人的鼓励下，首次以“苏怡”

这个笔名，写了电影剧本《最后之爱》，旋即为天一影片公司采用，并在次年1月被聘为该公司的专职编剧。从此，他使用苏怡的名字一直在上海、重庆和香港等地从事电影艺术创作生涯。全国解放前夕，苏怡作为香港电影界的特邀代表赴京参加全国第一届文代会，并当选为全国影协常务理事。1952年1月，被香港英当局“驱逐”出境回到广州，历任《周末报》副社长兼总经理，广东省文化局副局长和顾问等职，并多次当选省人民代表、省政协委员。

1922年11月，苏怡在北京大学加入中国共产主义青年团，次年3月转为中共党员，并积极地投身于反对军阀统治、支持北伐战争和反抗国民党右派策动的“四·一二”反革命政变的群众运动和革命斗争。在第一次国共合作时期，他担任了国民党改组委员会委员、孙中山治丧委员会外宾招待组副组长等职务。1931年，由于处于地下状况的党内两条路线斗争等复杂的历史情况，苏怡失去了党的组织关系。但是在民主革命的各个时期，他仍然与许多党员和进步的文艺工作者保持经常的联系和真挚的友谊，为进步电影戏剧事业做出了重要的贡献。同时，党的思想营养和丰富的革命斗争任务，对他后来的创作思想和艺术作品，都具有深刻的影响。

苏怡是一位勤奋好学，有激情、有才华的文艺工作者。他从三十年代开始的二十多年时间里，先后创作、拍摄过二十多部表现抗日主题和具有进步倾向的影片，为开拓和发展党领导下的进步电影事业付出了艰辛的劳动，取得了显著的成就。1932年，他作为左翼文艺工作者刚进入天一影片公司，就以极大的政治热情，一面学习、一面工作，连续编写了四个电影剧本，其中包括通过妇女不幸的婚姻揭露封建制度的《芸兰姑娘》、

《兰谷萍踪》和以“九·一八”、“七·七”事变和“一·二八”沪战爆发为历史背景表现广大人民奋起抗日的《东北二女子》。此外，还有与柯灵合作，将莫泊桑著名小说《项链》改编成电影的《一夜豪华》等。这些电影的问世，不仅使一贯宣扬封建伦理、粗枝滥造闻名的天一影片公司的面目一新，同时也成为左翼电影运动开创初期的第一批影片，对促进当时电影界从落后到进步的转变、探索与我国民族民主运动相联系的现实主义道路都有深刻的影响。1932年，他转入联华影业公司，协助卜万苍拍摄《三个摩登女性》、《母性之光》等影片的导演工作。1934年7月，他被聘请赴香港，先后在全球、丽影、南洋等影片公司编导了《新青年》、《海底针》、《做人难》和《神鞭侠》等故事片，曲折地表现了内地人民主张团结抗日、反对分裂打内战的要求，在一定程度上揭露了旧社会对人民大众的压迫和欺凌。此外，苏怡还同粤剧艺人马师曾、谭兰卿等合作，将粤剧《野花香》、《二世祖》、《龙城飞将》、《妇人心》等改编为时装戏搬上银幕，有一定的现实意义。在当时色情、神怪影片充斥影院的香港，苏怡编导的这些影片，常使观众的耳目为之一新。

1937年，爆发了全面抗战。苏怡与香港电影界同人邝山笑、林坤山等人发起成立了华南电影界赈灾会，在“天下兴亡，匹夫有责”的爱国主义口号下，开展了抵制色情低级电影的清洁运动，联合六家影片公司摄制了描写我国各界群众奋起抗战的粤语故事片《最后关头》。苏怡是这部影片的执行导演之一，并负责总剪辑。1938年，苏怡还积极地参加了宋庆龄、何香凝在香港发起的为中国福利会、香港妇女慰问抗战军人募捐筹款的游艺会，负责文艺演出活动的组织和领导工作。

1938年上海沦陷后，夏衍、蔡楚生、司徒慧敏、沈西苓、

谭友六等大批进步电影工作者相继南下，为促进香港电影界艺术创作状况的积极变化增添了强大的有生力量。苏怡在这一时期里，编导了《大义灭亲》、《傀儡美人》和由马师曾主演的《摩登女招夫》，导演了由夏衍编剧的《大地之花》，直接地表现了人民要求奋起抗日的时代精神，讽刺了卖国投降势力的丑恶行径，在当时港澳电影界广大观众中都有很大影响。

1940年，苏怡加入设在重庆的中国电影制片厂。次年导演了《青年中国》（由阳翰笙编剧，陶金、白杨等主演）。这部影片生动感人地描写了在地下党领导下的抗敌宣传队的活动和功绩，深刻地表现了军民合作、共同抗战的主题，宣传了党在当时的政治动员的方针，讽刺了汪精卫卖国投降的反动面目，是一部思想性艺术性都相当出色的优秀影片。片中由贺绿汀作曲、阳翰笙作词的《游击队员之歌》在全国广为流传。在重庆期间，苏怡还拍摄过一些新闻纪录片，导演了《日出》、《黄金万两》等话剧。

抗日战争胜利后的1946年4月7日，邓颖超、廖承志同志特邀苏怡和司徒慧敏到重庆的中共代表团住所吃饭，进行了亲切的交谈。同年12月，苏怡返香港继续从事电影艺术创作活动，曾与谭兰卿合作，把粤剧舞台戏《荡妇贞魂》改编成电影并编导了《同是天涯沦落人》。后者由于揭示了贫苦市民的苦难，申斥了当时社会的虐政，遭到香港当局两次不准发行的决定。经作者多次修改，被迫将地点改为上海，并将片名改为《断肠花》（上、下集），直到1949年方获批准发行。

全国解放后，苏怡参加港九慰问解放军代表团，担任执行导演，赴广州等地进行慰问演出。回港后即与卢敦等人合作编导了以蒋家王朝的覆灭、歌颂新中国的诞生为主要内容的

影片《天堂春梦》(后改名为《魔窟》)。

苏怡于1952年回到广州，在广东省的新闻、文化部门担任领导工作，为建设社会主义的新闻、戏剧事业作出了新的贡献。

(王光恒)



苏 云

苏云，长春电影制片厂厂长，1925年生于山西省陵川县一个农民家庭。他从小就受到革命思想的熏陶。在他十三岁的时候，八路军开进他的家乡，他参加了抗日宣传队，和十多个十二、三岁的孩子一起，在陵川至晋城一带进行抗日宣传。时隔不久，他在晋城参加了八路军太行山剧团，每天学唱歌、跳舞，学文化，经常为八路军指战员演出。

1941年，他被组织送进八路军野战政治部鲁迅艺术学校美术系学习。在战争环境中，学习条件非常艰苦，而且学校经常遭到日寇的袭击。他们一面参加反扫荡斗争；一面挤时间上课、学习。在两年的时间里，他学习了木刻、版画和美术理论知识，读了一些古今中外的文学作品和文艺理论书籍，开阔了眼界，充实了头脑。

1942年5月，由于日寇的疯狂扫荡，学校决定迁往延安。

当到达晋绥解放区时，学生们被留在晋绥“鲁艺”分院。1943年初，为了适应战争环境，晋绥“鲁艺”分院改成文化服务团，不久又改为七月剧社，到前线和敌后为抗日军民演出。苏云在第二队担任舞台美术工作。

抗日战争胜利后，人民解放战争由战略防御转入战略进攻阶段。党考虑到需要培养更多的电影干部以适应新形势的要求，于是决定以延安的一部分电影工作者为基础，并吸收晋绥解放区的部分文艺干部，组成西北电影工学队，前往东北电影制片厂学习和实习。苏云是西北电影工学队的成员之一。

1947年10月24日，苏云随西北电影工学队从晋西北的崞县出发，向东北解放区行进。当到达晋察冀边区时，由于交通受阻，停留了一段时间。他们利用这段时间，在华北电影队的帮助下，比较系统地学习了电影生产工艺过程和电影摄影、洗印方面的知识，进行了冲洗电影胶片的实际操作。他们在水缸里进行显影、定影，然后挂在绳子上，晾干。他们就是在这样艰苦的条件下冲洗了《毛主席在陕北》等新闻片。

1948年6月，西北电影工学队冲破敌人的重重封锁，到达东北电影制片厂。不久，苏云被任命为东影摄影科副科长。东影迁回长春后，他历任技术处副处长、处长、副厂长，1978年被任命为厂长，兼任党委副书记。

苏云只有高小文化程度，他靠刻苦勤奋的学习和在实践中锻炼，成为一名电影技术的内行和电影生产、制片管理的专家。

他在艰苦的战争年代，就抓紧一切机会学习。进城以后，虽然担负了繁重的行政工作，仍然挤时间坚持学习。从1949年到1953年，他以顽强的毅力，自学了数学、物理、化学。厂里

组织的一些专业学习或讲座，如摄影、美术、录音、洗印等，他都积极参加，认真做笔记，不懂就问，一丝不苟。1953年，他在北京参加了苏联专家办公室的工作，又学到了许多电影企业管理方面的知识。担任长影领导工作后，他仍然坚持学习，经常到生产第一线，向创作人员、生产人员、技术人员、管理人员和工人学习。

他出国的机会较多。每次出国，他都抓紧时间考察和学习电影生产方面的先进技术和制片管理上的好方法。1956年，他随中国电影代表团去捷克参加卡罗维·发利国际电影节时，参观了捷克故事片厂、美术片厂、洗印厂，对这些电影厂的生产 and 制片管理做了认真的考察。他到苏联、日本、印尼、英国、美国等国家访问时，也都抓紧时间学习，并结合我国的实际进行研究。每次出国归来，他都写出详细的报告，对制片厂如何实行技术改造、设备改造，如何建立科学的工艺流程和制片管理等，提出自己的意见和方案。

苏云工作很多，特别是担任厂长以后，工作更加繁重。白天，他要处理创作、生产、行政等各方面的繁杂事务，经常是很晚才回到家里。有时下班回家后，还要同一些创作人员谈剧本，谈样片，接待群众来访，经常一边吃饭一边谈话。等来访群众走后，还要看剧本，几乎每天都要到半夜才得休息。

苏云作风正派，党性很强。在“四人帮”横行之时，他在极其困难的情况下，冒着危险，保护了一些干部。“四人帮”被粉碎后，他和长影党委的同志一道，坚决落实党中央的方针政策，迅速平反了一批冤假错案，大力抓电影创作生产和企业整顿，调动了干部和群众的积极性，使长影出现了新气象。

(阎敬军)



达 奇

达奇，原名齐福君，著名电影演员。1934年农历3月18日出生在吉林省阜丰山下怀德县的一个铁路工人的家里。他在长春市读完小学和中学。中学时代，在语文老师的诱导下，他阅读了一些古今中外的名著，尤使他着迷的是那些情节离奇、人物颇有些传奇色彩的武侠小说。他经常将这些书中有趣的地方绘声绘色地讲给同学们听，从而锻炼了他的讲述和表演才能，为尔后走上艺术之路打下了基础。

1950年，达奇被学校保送到长春铁路业务所学报务。翌年，到长春邮电高级职业学校学习。由于他是业余文艺活动的积极分子，经常参加一些演出，1953年被调到列车段文艺车班工作。是年，刚刚成立的哈尔滨铁路文工团（中国铁路文工团的前身）把他选中了，十九岁的达奇从此成为专业话剧演员。在铁路文工团里，达奇接受了表演基本功的训练，比较系统地学习了斯坦

尼斯拉夫斯基的表演理论；参加了《四十年的愿望》、《二七风暴》、《三千里江山》、《十二次列车》、《西藏的枪声》等剧目的演出。这段时间，他随文工团沿着铁路干线巡回演出，跑过许多地方，不仅丰富了舞台实践经验，而且使他有机会在观摩其它的剧种中汲取营养，开阔了眼界，积累了生活。

1956年，长影著名电影导演林农执导我国第一部彩色故事片《边寨烽火》，他选中了达奇饰演男主角多隆。达奇做为外请演员，虽然是第一次来到水银灯下，但他却成功地塑造了一位勇猛剽悍，闪烁着民族独特光彩的景颇族小伙子的艺术形象。他的表演细腻、生动，充溢着真情，比较准确地表现了人物火辣辣的个性。当影片在第十一届卡罗维·发利国际电影节放映后，受到评论家们的赞许，授予达奇以青年艺术家奖。

在饰演多隆的过程中，导演严格的现实主义创作方法，给了达奇以深刻的影响。他首先要求达奇深入生活，了解景颇青年的性情、了解他们的习俗，特别是景颇人民在旧社会所遭受的苦难；进而要求他能够挖掘人物的内心世界，准确地表达出角色的思想感情，在刻画人物的独特性格上下功夫。林农告诉他：做一名合格的电影演员，要有多方面的生活积累和修养，一个没有理想和抱负的演员，是不会成为艺术家的。

饰演多隆的成功，使他产生了成为一名专业电影演员的愿望，并希冀自己能够塑造出各种各样性格的角色。

1961年，达奇正式从铁路文工团调到长春电影制片厂，从此，他成为专业电影演员。他在长影拍摄的影片《独立大队》和《景颇姑娘》中分别扮演牛牯和文帅老人，很好地完成了角色任务。

正当达奇壮志在怀，要在银幕上大展宏图的时候，空前的

动乱使他同广大电影工作者一样，被剥夺了创作的权利。1969年，他被下放到吉林省舒兰县农村插队落户，直到1972年才回到长影。

1975年，经过将近十年的生活磨难，他又重新登上了银幕。在尹一青导演的影片《车轮滚滚》里，他成功地饰演了支前模范耿东山。“四人帮”被粉碎后，1977年和1978年，他又先后在影片《熊迹》和《渔岛怒潮》中扮演老魏爷和王四江。

自从扮演多隆之后，他心中的理想之火一直在熊熊燃烧。即便在“四害”横行的时候，他仍然坚持读书，研究文艺理论，浏览文艺作品；学习绘画、摄影、弹钢琴、打球、游泳、滑冰、击剑……以此来丰富自己并掌握演员应具备的各种技能。

达奇实现自己夙愿的机会终于来临了。1978年，导演李光惠和齐兴家，要把部队作家陈立德的电影文学剧本《吉鸿昌》搬上银幕。达奇读过剧本后，深深地被民族英雄、抗日名将吉鸿昌的形象所打动，他景仰那悲壮的业绩，喜爱那箭一样勇往直前的性格。他多么希望能饰演吉将军！然而，尽管导演对达奇有所了解，但是对他能否塑造好吉鸿昌这个感情幅度变化较大的艺术形象，还不敢轻易下结论。当达奇把对吉鸿昌这一形象的理解写成了一叠厚厚的材料送到导演的手里时，导演仍没最后下决心。直到经过三个月的“试戏”之后，几乎把影片中的全部重场戏都试过了，导演最后决定由达奇来饰演。在一同试戏的五名演员中，导演认为：达奇不仅形似，而且接近神似。

在饰演吉鸿昌这一角色的过程中，达奇使用了全身的解数来着意刻画人物的性格，既细腻地表现了吉鸿昌追求真理，忧国忧民，从善如流，疾恶如仇这些性格的本质方面；同时也真



达奇在《边寨烽火》中饰多隆



达奇在《吉鸿昌》中饰吉鸿昌

实生动地表现了他固执粗暴、江湖义气、简单轻信等性格的另一面，准确地展示了一个国民党的军官转变为共产党人的思想性格的发展过程。

1979年8月，彩色故事片《吉鸿昌》(上、下集)摄制完成后，作为国庆三十周年的献礼片在全国上映，受到广大观众的热烈欢迎，在第三届大众电影“百花奖”中，被评为最佳故事片之一。

吉鸿昌艺术形象的成功塑造，凝聚着达奇的心血和汗水。抗日民族英雄吉鸿昌牺牲于1934年，而这时，达奇才刚刚出生。为了了解吉鸿昌生活战斗的特定环境和他为国为民探索、奋斗的一生，达奇研究了大量的文史资料及有关书籍，拜访了许多老前辈，访问了吉鸿昌烈士的女儿吉瑞艺以及其他家属。然而，正如达奇所说：理解并不等于表现。他在表演上，能够准确地掌握人物复杂的不断变化的情绪和心理，也经历了一个过程。在处理吉鸿昌出场的戏时，开始，达奇设计骑马赶到法场后，先勒马扬蹄，随即下马，迅速利落地解开披风，“刷”地甩给老周，旋即环视四周，“咔、咔、咔”地虎步登上练兵台等一连串“帅”的细节动作，来展示吉鸿昌久经戎马生涯的武将风度，可是后来他觉察到这种亮相忽略了吉鸿昌此时此刻的内心活动和精神状态：当时吉鸿昌奉蒋介石之命调到大别山与红军作战，他本来就想不通，加上屡吃败仗，心绪烦躁，又有士兵连连开小差和倒戈，就更加剧了他心中的矛盾。在实拍时，达奇把原来设计的动作改为表情严肃沉郁、心事重重，当吉鸿昌一出场，就让观众感到他心绪不宁、“一脑门子官司”的心境。这既表现了他久战疆场的将军风度，又展示了他忧国忧民的情怀。

《吉鸿昌》是一部传记片，其中吉鸿昌个人的镜头几乎占二

分之一以上，达奇深深感到，如果仅靠面部表情去刻画人物的性格，是颇为困难的，必须探寻更多的表现手段。如对道具“箫”的运用，“单骑”平叛徒立于马上的强烈动作，“偷酒喝”的细节，以及就义前吉鸿昌视死如归的英雄气概等等，他都非常用心地去思索，使得表演真切感人。

对于吉鸿昌在不同的环境和心境下的不同笑声，达奇也赋予角色以不同的感情色彩和思想内涵。如在大别山驻地，秘书聂庆鸣心怀忐忑地对吉鸿昌说：“南京有人说你都快赤化了！”吉鸿昌笑道：“叫他们去说好了，可我还不知赤化是什么样子呢！”这笑声是豪爽的大笑，表现出吉鸿昌襟怀坦荡、无所畏惧的性格。随后，他又对秘书聂庆鸣笑说：“庆鸣，你的性情太软了，你跟我这些年，光提笔杆，可别忘了腰杆！”这笑声，是亲昵的微笑，有关怀，更有提醒，体现出吉鸿昌对小兄弟的期望；当孙梅提醒吉鸿昌，国民党可能与日本人重新勾结时，吉鸿昌一笑，说：“勾结肯定是会有的，但在军事上不可能吧！”这笑声，是十分自信的笑，表现出他性格中致命的弱点：固执；当他被捕后叛徒林万鹏摆宴劝降时，吉鸿昌冷笑着喝道：“拿你的性命担保，我活着会比死更难受！”这笑声充满了鄙夷和藐视，表现了吉鸿昌疾恶如仇的可贵品质；刑场上看到刽子手惊恐万状的样子，吉鸿昌坐在椅子上放声大笑，这笑声是共产党人的视死如归、大义凛然的笑，它充满着吉鸿昌对祖国和革命事业的一片赤胆忠心。

达奇十分赞同大诗人白居易所云：“感人心者莫先乎情”。他认为有情方能感人。他在饰演吉鸿昌时，特别注意自己的感情分寸。如周光远探狱一场戏。开始，达奇一见到周光远，便热泪夺眶而出。但他很快意识到，这种表演是不准确的，因为它

没有使人看到这种感情形成的过程，缺少层次。实拍时，他做了改正，见到周光远没有立即流泪，而是紧紧握住他的双手，直到读完中央的电报，抬起头来，两行热泪潸然而下，接着倾吐了一腔肺腑之言。虽是诀别，却没有悲凄的哀叹，而是充满了对胜利的祝愿和向往，准确地表达了一个共产党人的崇高信仰和坚定的信念。达奇说：“感情澎湃的戏，不怕不激动，就怕没节制，控制着的感情，才是最容易打动人心的！”在饰演吉鸿昌的过程中，达奇对于如何准确地展示人物的感情进行了精心的设计。他要求自己：既要有大江东去，惊涛骇浪般的雄伟气概，又要有小桥流水，平湖如镜般的幽静典雅；有些场次得用大笔触去勾勒，浓浓地涂上几笔；有些场次需用工笔画的手法，细致入微，一声轻轻的叹息，一个深沉的微笑，一个凝思的眼神，都要做到准确、质朴、逼真。

当人攀上一个山峰，会觉得心胸开阔；极目远望，顿时还会发现新的高峰。当达奇成功地塑造了民族英雄吉鸿昌的形象，实现了自己的夙愿之后，他深深懂得，艺术的峰峦是没有尽头的，要在银幕上塑造各种各样栩栩如生的人物形象还须继续努力攀登。

1981年，达奇应邀去北影，在李文化导演的历史题材的影片《海囚》（宽银幕上、下集）中，饰演男主角华工首领唐金龙，较好地刻画了一个具有民族气节的宁死不屈的华工形象。

饰演唐金龙需要会武功，为此，他冒着酷暑学习拳术和剑术，饱尝了“台上三分钟，台下三年功”的甘苦。在练功中，他受到很大启发，把练武功的一些要领，巧妙地同塑造人物融为一体。比如南拳讲究以形为拳，以意为神，形神兼备。他觉



达奇在《海囚》中饰唐金龙

得饰演唐金龙也应该如此。如果在表演中只注意形的美，忽略了神的真，就会徒有其表；只注意了神的真，忽略了形的美，也不能表达人物的深刻本质。在影片中唐金龙有很多武打动作，但是达奇并不是为打而打，他的一招一式都是用来刻画人物的。

达奇是一位艺术上的有心人，他所走过的道路是一条发愤图强、不断求索的道路。他的不断的成功是与他总是抱有信心，既不妄自菲薄，同时又踏踏实实地去顽强奋斗连在一起的。

达奇现为福建电影制片厂艺术副厂长兼导演；中国电影家协会理事。

(曹积三)



肖 南

肖南，吉林省蛟河县人。1930年3月17日生于一个普通市民家庭。童年时代，家境贫寒，父亲为了寻找职业，经常带着一家人四处奔波。他从小就过着动荡不定的生活。

小时，他性格文静腼腆，不爱说话，对文艺不感兴趣。他在中学读书时，学校组织学生下乡参加土改工作，并排演了几个秧歌剧。由于他个子高，嗓音响亮，老师便让他在《两个胡子》（东北称土匪为胡子）中扮演大胡子。他虽然很不愿意，但还是硬着头皮参加了演出。从那以后，学校一有演出，就让他参加，他慢慢也就爱上了文艺工作。

1949年初，他考入东北电影制片厂（长影前身）第四期训练班。结业时，公布分配方案，他的名字被列在翻版组里。他愣了，不懂得翻版是干什么的，有人说，可能是翻拍照片。到了翻版组，他才知道原来是搞外国影片的配音工作，因为当时

人们把译制片叫做“翻版片”。对于从事这项工作，他一点精神准备也没有，但他是个上进心强、有毅力的人，既然分配搞这项工作，他就一定要干好。

接触工作之后，他深深感到自己的知识太不够用了。于是，他一头钻进书堆里，废寝忘食地读起托尔斯泰、莱蒙托夫、果戈里、契诃夫、普希金、屠格涅夫、高尔基、法捷耶夫的著作来，又开始对斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论进行学习和探索，写了大量读书笔记。他终日捧卷苦读，恨不得一下子把所有知识都“吃”进肚子里。

他参加配音的第一部影片是《俄罗斯问题》，为记者墨非配音。从1949年到1966年，他参加了二百多部影片的配音工作。他声音宽厚洪亮、庄重威严，为之配音的角色，大多数是革命领袖、将军、长者、教授、科学家等，如《攻克柏林》和《斯维尔德洛夫》中的斯大林、《阴谋》中的共产党总书记、《人民歌手江布尔》中的江布尔、《大家庭》中的玛特维老爷爷、《教育的诗篇》中的教育家马卡连柯、《魔鬼集团》和《历史的教训》中的保加利亚革命领袖季米特洛夫、《静静的顿河》中的老葛利高里、《世纪之初》中的列宁以及《复活》、《伪金币》等影片的旁白，都是由他配音的。

肖南同其他有成就的配音演员一样，达到了配音与银幕形象完美的融合。他认为，配音演员是在离开角色的外部动作，单靠自己的心理技术和体验来为银幕形象进行配音的，因此，必须设法了解角色的全部历史，深入到角色的内心世界中去，感受角色所能感受到的一切，才能完成好配音工作。

1954年，他为影片《人民歌手江布尔》中的江布尔配音。江布尔是塔吉克斯坦的民间歌手，生于1846年，经历了沙皇时

代、十月革命、社会主义经济建设、卫国战争等历史阶段，直到1945年逝世，活了将近一百岁。影片表现了他一生的经历，年龄跨度大、人物感情变化多，给配音工作带来很大困难。肖南为了这个人物的配音，花费了很大心血。他反复看剧本，看原片，查阅了能够收集到的关于江布尔的全部历史资料，对角色的经历、性格特征、感情变化做了深刻的分析。同时，他还按照角色的特点，从外部动作上感受角色。当他为老年时的江布尔配音时，在较长一段时间里，他走路、说话、吃饭、起坐，都处处模仿老年人的特点，努力在自己身上唤起角色的思想情感，时刻感受到角色的存在。配音时，他努力按照“我就是”的创作心理，自如地掌握声音强弱、节奏快慢、层次和力度的变化，创造了与角色年龄、动作、感情完全吻合的声音。

1956年，他为《魔鬼集团》中的保加利亚革命领袖季米特洛夫配音，获得很大成功。影片描写的是1933年德国国会纵火案中，季米特洛夫做为一个被告，同时又做为自己的辩护人，在法庭上同敌人进行斗争的故事。原片场景基本就是一个法庭，几乎没有什么变化，故事没有什么复杂情节，人物动作也很少，从头至尾贯穿的是季米特洛夫大段大段的辩护词，而且在大部分时间里，角色的台词都是慷慨激昂的。为这种影片的角色配音，难度是很大的。季米特洛夫的思想、感情、性格和对敌斗争的勇敢、机智，几乎全要靠配音演员的台词来表现，如果配音平淡无力，没有特色，会使整个影片变得苍白无力。同时，这种配音，又要时刻注意与银幕上的角色的发音口型的最大限度的吻合，而这种吻合，又往往会影响配音演员保持连贯的感情。这些，对任何一位优秀的配音演员，都是一次很大的考验。

肖南凭借自己对角色的充分理解、高超的配音技巧和顽强刻苦的工作精神，成功地完成了对季米特洛夫的配音。他用深沉、冷峻、如洪钟般铿锵有力的声音，表现了季米特洛夫坚定勇敢、正气凛然的革命精神和火一样的革命激情；用讥讽嘲弄的语气，表现了季米特洛夫对敌人的蔑视；用诙谐幽默的语气，表现了季米特洛夫对敌斗争的机智。肖南用出色的声音艺术，塑造了一位革命领袖的光辉形象，深深打动了观众的心。

肖南说：“我缺乏好的配音演员所具有的天才，是个笨鸟，笨鸟就要先飞，多飞。”他为季米特洛夫配音获得成功，很大程度是靠自己的勤学苦练。当时，他几乎每天都是清晨三、四点钟就来到现场，一个人默默念词，稳定情绪，排除一切杂念，稳步进入角色。配音时，他不论银幕上角色口型发生什么变化或中断，自己保持的角色感情都能贯穿始终。

长期的配音实践，使他积累了丰富的经验，驾驭、运用语言的技巧和控制自己声音的能力，都达到了很高水平。他在《阴谋》中，同时为两个人物配音，而这两个人物却大相径庭，一个是光明磊落的正面人物共产党总书记，一个是阴险狡诈的反面人物社会党总头目皮诺。肖南在配音时，突破自己习惯性的本色音调，按角色的要求对声音实行化装，使两个角色的配音，毫无共同之处。他在《被开垦的处女地》中，也曾同时为村苏维埃主席和中农麦丹尼柯夫同时配音，有时两个人在同一个画面里说话。肖南运用纯熟的配音技巧，用声音在同一部影片里刻画了两个截然不同的人物的性格。

1971年以后，肖南做了一段科教片编导工作。1977年以后，开始从事译制片配音导演工作。几年来，导演了《摩羯星一号》、《咖啡馆》、《雨夜奇案》、《妈妈的生日》、《横冲直撞》、《生活之

路》、《婆媳之间》、《爱情的故事》、《独立与死亡》等影片的配音工作，其中《妈妈的生日》，获得文化部颁发的1981年优秀译制片奖。

由于他长期从事过配音演员工作，因此在导演译制片的配音工作时，能够很好地理解演员，熟悉演员的心理和他们进入角色的过程，能对演员的配音提出中肯的意见，帮助、启发他们很快接近角色。他平时积累的知识多，接到一部译制片的配音任务后，能够很快地理解原片和其中的人物，从而比较准确地表现出原作的意图。

他在工作之余，开始着手对多年来从事配音工作的体会进行总结，并写出了一部有关配音演员工作的专论。

（阎敏军）



村里

村里，原名周存礼，是我国著名的话剧和电影演员。建国以来，他活跃在舞台、银幕上，塑造了众多的艺术形象，以其独特的表演风格博得观众的赞许和喜爱。

村里是河北省望都县人，1932年出身在一个富裕的农民家庭。在家乡读完小学后，又考入保定中学继续学习。上高中时，他在反饥饿、反内战的爱国学潮中投笔从戎，于1947年秋投奔解放区，走上革命的道路。1948年春，开始在部队从事文化工作，先后担任过文工团员和文化教员。1950年，他到河北省话剧院（前身为河北省文工团、河北省话剧团）任演员，演出过歌剧、舞蹈等节目。从1953年起，开始从事话剧专业表演，曾在话剧《万水千山》中饰赵志方，《尤利乌斯·伏契克》中饰米列克，《农奴戟》中饰李阿根，《槐树庄》中饰老田，《刘介梅》中饰刘良成，《钗头凤》中饰罗玉书等角色。在长期的舞台艺术实

践中，他扮演了古今中外多种类型的角色，并对如何塑造鲜明人物性格的问题进行了积极的探索，使他的表演技艺得到较大提高，为他从舞台走向银幕打下了比较扎实的基础。

从1959年起，村里开始了银幕生涯。二十多年来，他先后在影片《红旗谱》中饰朱老明，《红河激浪》中饰刘大伯，《白求恩大夫》中饰方兆元，《战洪图》中饰大勇，《渭水新歌》中饰刘天印，《春歌》中饰康老方，《啊！摇篮》中饰罗桂田，《冤家路宽》中饰高广乐，《许茂和他的女儿们》（八一厂）中饰龙庆以及电视剧《谷县长回来了》中饰谷义。

影片《红旗谱》中的朱老明是村里塑造的第一个银幕形象。在整个影片中，朱老明的戏并不多，又是个瞎子，从表演上来说，有一定的难度。村里充分调用了自己长期在河北农村生活的素材积累，准确地把握了人物性格刚烈、感情奔放、爱憎鲜明的基调，以充沛炽烈的激情，塑造了一个有血有肉，不甘受压迫的反抗的农民形象。如朱老明与朱老忠见面的一场戏中，朱老明用拄着的手杖急促地点着地，跌跌跄跄地走进大门，差点与从屋里跑出来的春兰撞个满怀。这一动作，形象地表现出他听说朱老忠回来后的喜悦和渴望见到朱老忠的急切心情；见到朱老忠，他一面急不可耐地问三问四，又一下把朱老忠拉过来浑身上下摸着，那转动着的眼珠，那皱纹绽开的笑脸，那颤巍巍的双手，那近似笨拙的动作，恰到好处地揭示了这个不善于表达感情的人物百感交集，喜不胜喜的激动心情；当朱老忠说要带回来的人参变点钱给他治眼病，又说与冯兰池的仇迟早要报时，朱老明冲口而出：“嗨！我心里真痛快！”朱老忠与冯兰池不共戴天的阶级仇恨，点燃了朱老明胸中积蕴已久的复仇烈火，他反常地扔掉拐杖，大步冲出了大门，昂着头，高举着



村里在《红旗
谱》中饰朱老明

村里在《白求恩大夫》中饰方兆元



双手，在村镇的街道上奋力疾跑，同时高喊着：“乡亲们听着！当年大闹柳林的朱老巩的后代，朱虎子回来了！”这一扔，一跑，一喊，使人物的感情层层推进，表现出这个双目失明、长期受压迫的农民获得了反抗斗争的精神支柱后的激动心情。短短的一段戏中，村里用浓墨重彩的表演把朱老明的形象塑造得栩栩如生，给人留下了十分深刻的印象。村里对朱老明形象的成功塑造，无疑是他银幕生涯的良好开端。

1965年，村里参加了故事片《白求恩大夫》的拍摄，村里饰演一个跟随白求恩学习医术的土生土长的部队医务人员方兆元。在塑造这一形象时，村里既保持了自己身上特有的那种淳朴的气质，又赋予人物深沉的性格色彩，特别是突出了方兆元勇于克服文化低的困难，勤奋学习，刻苦钻研医术的顽强精神，在平淡中揭示了角色内心蕴含的革命激情。与他塑造的朱老明形象相比，朱显得“火暴”，方则十分“内秀”。

1979年，村里参加了故事片《啊！摇篮》的拍摄，较成功地塑造了解放军老战士罗桂田的形象。他在塑造罗桂田时，以真实、质朴、含蓄、自然的表演，把革命老战士的坚毅乐观和对同志的关怀体贴以及对革命后代的关心培养融为一体，充满激情地揭示了革命者爱孩子，爱同志，爱未来的无产阶级人情美、心灵美。在表现罗桂田在厨房牺牲的一段戏时，他忍受着伤痛的熬煎，为前来帮他做月饼的孩子们一个个擦干净小手，豆大的汗珠从他头上滚下，而他的脸上却充满了与孩子们一起欢度中秋佳节的喜悦。这里，他准确地表达出了肉体上的痛苦和精神上的欢乐，苦与乐的感觉掌握得准确，表达得分寸适宜，真实感人。后来，他实在支持不住了，躺在一边，看着孩子们一边唱着“月饼歌”，一边愉快地做月饼。他微笑着，持续了很



村里在《啊！摇篮》
中饰罗桂田

村里在《许茂和他
的女儿们》(八一厂拍
摄)中饰龙庆



久，很久，最后，缓缓地闭上了眼睛，一滴泪水流出眼眶，挂在他那泛着笑容的脸上。这笑容体现了他对孩子们无限深厚的爱恋；那泪水又意味着他不忍离去的极度悲哀。在这场戏里，村里演得感情真挚，动人心弦。从这里可以看出村里在表演技艺上的进一步提高和成熟。村里因罗桂田形象塑造的成功，荣获1979年上海“文汇电影奖”的最佳男配角奖。

1980年，村里在农村生活喜剧片《冤家路宽》中扮演一个说话有点结巴的老实农民——高广乐。由于一个偶然的机，他被推选当了队长。在难解难分的高、姜两姓复杂的矛盾纠葛中，高广乐坚持一碗水端平的原则，以大局为重，牺牲个人利益，秉公处理了一个又一个矛盾，终于使高、姜两姓消除隔膜。在这部影片中，村里塑造了一个憨厚老实，善良正直，识大体，顾大局，在实践中不断增长才干的农村新人形象。他把自己富于浓郁乡土气的表演与喜剧风格揉合在一起，通过对比的手法，把高广乐看似拙笨实则有灵气，看似憨傻实则有心计，看似窝囊实则有原则，看似无能实则有办法的性格，揭示得鲜明强烈，妙趣横生。

综观村里的银幕形象塑造，可以看到他的表演已形成一定的风格。他有着我国北方农民特有的纯朴、憨厚气质。他的表演充溢着浓郁的泥土气息。他长于刻画和把握多种性格的人物。这与他长期在北方农村生活工作，注重生活积累有着密切的联系。

“艺不压身”，“业精于勤荒于嬉”，是村里从事表演艺术创造的座右铭。多年来，他严肃认真，一丝不苟地对待每一个角色的创造，不管是主角，还是配角，哪怕只是镜头很少的“龙套”，他也是兢兢业业，反复推敲琢磨，用自己的心血和汗水

浇开了一朵朵银幕之花。他除了从事表演艺术创造之外，还与人合作改编创作了话剧《红旗谱》、《邢燕子》及电影文学剧本《鲜花下的阴影》等。

村里现任河北省话剧院艺委会副主任，是中国电影家协会会员、中国戏剧家协会会员和河北戏剧家协会理事。

近年来，村里拍摄任务十分繁忙。我们热切地希望村里在表演艺术上不断进行新的探索，创造出更多更好的银幕形象。

（晓 若）



李 欣

李欣，现任中国电影发行放映公司副经理。1921年他出生于河北省深泽县南关镇一个贫苦农民家庭，幼年丧父，随姑母长大。高小毕业后就参加农业生产，后来又做过铁匠铺和中药批发商店的学徒。“七·七”芦沟桥事变以后，年仅十六岁的李欣不甘做亡国奴，参加了中国共产党领导的津南抗日自卫军。在部队这座革命的大熔炉里，他经受了锻炼，当过文化教员、宣传干事。1943年，组织上送他到陕甘宁边区抗大七分校学习，毕业后，被分配至晋察冀军区政治部任生产科长。1946年2月，他在张家口参加了中国共产党。1949年4月北京解放，他随解放军进驻这座古城，任中国影片营业社主任兼北京大华影院经理，从此，他走上了电影发行放映的工作岗位。

全国解放以后，李欣调往武汉，筹建中南区影片公司，任经理。当时整个中南区的电影发行放映大权掌握在私人影片商

手里，他们为了赚钱，与影院经理相勾结，拒绝放映我们自己拍的故事片和反映解放战争、新中国诞生的纪录片以及苏联进步影片。整个中南电影市场全被帝国主义影片占领，一派乌烟瘴气。李欣到武汉以后，根据中央指示，着手整顿电影市场。他领导影片公司控制了中南区的排片权，把帝国主义的反动电影彻底赶出了电影市场。李欣在中南工作期间，足迹遍及湖南、湖北、江西、河南等地。在他的努力工作下，中南地区电影发行放映职工仅仅经过一年的斗争，国产影片和外国进步影片全部占领了中南区的电影银幕。

1951年，文化部成立了中国电影发行放映总公司，李欣调入总公司任财务处长兼华北区影片公司主任。电影收入是国家财政的一笔重要收入，在任财务处长期间，李欣遵照中央财政部颁发的各项政策，着手建立我们国家的电影财政方面的各项制度及体制；同时，他又先后到山西、河北、内蒙、张家口（察哈尔）等地筹建了电影发行办事处，建立了华北区电影发行网。1954年以后，李欣还先后担任过中影公司发行处长、中影公司办公室主任等工作。

自1961年至今，李欣担任中国电影发行放映公司副经理（除十年动乱期间遭受迫害，调离中影公司一段时间外），他一直负责电影输出输入工作。六十年代初，我国电影在海外并未打开销路，李欣协助当时的经理杨少任和洪藏同志，在香港建立了国产影片的发行点，并以香港为基地，开辟了东南亚地区的我国电影发行网，使我国影片在这个地方发生了空前的影响。针对我国影片在南美洲地区影响薄弱的状况，李欣受公司派遣，到哈瓦那建立了我国影片发行代表处，使我国影片在南美洲的发行工作有了进展。1962年，李欣又受公司派遣去阿尔及利亚

电影家列传 17-2 18-2

建立了我国影片发行代表处，打开了我国影片在非洲的发行业务。在六十年代，李欣为了开展影片输出输入业务，先后到过古巴、捷克斯洛伐克、苏联、瑞士、摩洛哥、法国、意大利等十几个国家。十年动乱期间，我国电影生产中断，输出输入工作也都停止了。李欣自1978年由北京市委重新调返中影公司任副经理后，他与洪藏一起，致力于输出输入工作的恢复。三年来，他先后参加了意大利米兰电影节、南斯拉夫普拉电影节、加拿大蒙特利尔电影节，并去美国开展电影业务交流。

李欣工作泼辣，办事干脆利落。他文化程度不高，但刻苦好学。他的突出特点是不怕困难。李欣参加革命以后，工作调动频繁，他服从组织分配，干一行爱一行，在工作中做出了成绩。

（章柏青）



李 光 惠

李光惠，长春电影制片厂的著名摄影师，多年来活跃在影坛，共拍摄了故事片、舞台艺术片、纪录片、新闻片四十余部。1975年后，他又兼作故事片的导演工作。

李光惠，字雨邨，1924年3月5日出生于辽宁省昌图县，父亲就学于哈尔滨法政大学经济系，母亲是师范学校毕业的小学教员。他入学后，在父亲的辅导下阅读了《水浒传》、《聊斋志异》、《一千零一夜》等文学名著。母亲善长音乐，精于刺绣，画得一手好画。在家庭环境的熏陶下，李光惠迷恋文学艺术，酷爱绘画，也是业余摄影的爱好者。昌图县是我国东北的一个较古老的文化城市，众多的寺庙和古代建筑，庙中的泥塑、壁画，房屋的雕梁画栋，室内的精细木刻，为李光惠的创作提供了得天独厚的条件。读中学的时候，他的国画、油画、水粉画多次在校展出并得奖。

由于爱好绘画、摄影，他选择了电影工作。1941年，他考入长春满洲映画株式会社养成所第二期美术科。基础课结束后，因美术科停办，专学放映。1943年毕业后，任该厂放映员，到东北铁路沿线流动放映影片。工作期间，他有更多机会接触社会生活。目睹日本帝国主义者对中国人民的蹂躏，激发了他的民族自尊心和爱国主义思想，知道了白山黑水之间、长城内外的抗日游击活动，看到了祖国的希望，为以后从事革命电影事业打下了一定的基础。1945年初，他改学电影摄影，先是任该厂摄影助理。他刻苦学习，很快掌握了摄影技术，期望着有一天能拍摄影片。

1946年4月，中国人民解放军解放了长春，我党正式接管“满映”电影厂，他响应党的号召，随军北迁至黑龙江省兴山市，积极参加电影厂的建厂和生产准备工作。同年10月1日，东北电影制片厂成立（后改为长春电影制片厂），李光惠任新闻摄影师。他主动要求到前线随军摄影，参加了纪录片《民主东北》（1—7辑）的拍摄工作。在前线，他顶着狂风大雪，冒着枪林弹雨抢拍了榆树县担架队支前，淞南大捷等珍贵的历史镜头，并编辑了《东北解放战争三年》，拍摄了《东影保育院》等纪录片。1948年，他担任故事片《回到自己队伍来》的摄影师，此后又拍摄了故事片《内蒙人民的胜利》、《保卫胜利果实》、《草原上的人们》、《猛河黎明》及纪录片《第一届全军运动会》、《白山黑水话森林》等。在创作实践中，他不断总结经验，努力提高自己的摄影艺术水平。1954年，他参加了黑白故事片《平原游击队》的摄影工作。他接到任务后，除了做好摄影阐述外，还认真地画出镜头的构图和平面调度。他善于从影片的情节出发，确定摄影的调子、风格和气氛，为塑造人物服务。该片完成上映后，

赢得了国内外广大观众的好评并荣获文化部优秀影片创作奖。这部影片显示了李光惠的摄影艺术才华。之后，他又参加拍摄了故事片《哥哥和妹妹》、《皮包》、《青春的脚步》、《红孩子》、《列兵邓志高》、《服务员》、《红领巾的故事》、《海上神鹰》、《朝霞》、《炉火正红》、《战洪图》及舞台艺术片《节振国》、《奇袭白虎团》等。其中《红孩子》荣获了建国三十周年全国少年儿童优秀影片奖。

李光惠除了摄影，对导演艺术也饶有兴趣。1975年后，除担任摄影师外，开始和其他同志联合导演，拍摄了故事片《黄河少年》（与陆建华合作）、《吉鸿昌》上、下集（与齐兴家合作）、《自豪吧！母亲》（与白德彰合作）等。其中《吉鸿昌》最为成功，这是一部描写革命先烈吉鸿昌的英雄事迹的传记影片，情节迭宕有致，人物刻画细腻，生活气息浓郁，镜头构图新颖、严谨、明快，较好地表现了他在摄影艺术和导演艺术上的才能。这部影片受到广大观众的赞扬，被评为1979年“百花奖”最佳故事片奖，并荣获文化部颁发的1979年优秀影片奖。

李光惠在长期艺术实践中发奋努力，钻研业务，并勇于探索。在拍摄影片《平原游击队》时，他在全厂首次用红外线拍摄夜景，取得了理想的效果；在拍摄影片《青春的脚步》中，他采用侧逆光强，辅助光弱的照明方法，突出人物眼神光，不仅细腻地刻画了人物的内心活动，也使画面和谐、真实；在摄制影片《战洪图》时，他首次把幻灯用于故事片，同绘景结合起来，使内景拍摄的暴雨欲临，风吹流云的环境气氛逼真生动。

李光惠深深懂得生活是创作的源泉。在平时，他注意观察积累生活，创作严肃刻苦。在拍摄影片《红孩子》时，他到革命根据地江西深入生活，当他听说有位老游击队员住在深山里，

便不畏路险，打上背包，爬山涉水九十多里登门采访。在影片《吉鸿昌》的创作中，他访问了烈士到过的地方，作了几万字的读书笔记，积累了大量文字资料，为了选择长城宣誓的景地，沿长城坐车一千六百公里，终于选到理想的地方。

在与同志合作拍摄影片时，他虚心好学，平等待人，互相磋商，取长补短，所以大家都乐意与他合作。由于他刻苦创作，曾多次获厂先进生产者奖。1959年出席了全国群英会。

李光惠已经是位年过半百的人了，但他精力充沛，干劲冲天。现任中国电影家协会理事并吉林省分会副主席；中国摄影家协会吉林省分会理事、并吉林省文联委员等职。他正在努力工作，争取为人民群众拍摄更多更好的影片而贡献自己的力量。

（高为人）



李 亚 林

李亚林是建国后经过正规电影学校培养出来的第一批演员，1953年毕业，正式开始了艺术生活。五十年代中期，李亚林的名字开始在银幕上出现，到六十年代初，他已经跃入著名演员的行列，成为观众所熟识和喜爱的演员。

李亚林于1931年出生在辽宁省金县，他自幼活泼好动，求知欲强。家乡的民间文艺给他以熏陶，他经常以创造性的模仿，逗得人们为之捧腹，表现出他是个有点艺术“灵气”的孩子。

李亚林的中学时代，是在北京度过的。建国初期，学校的文艺活动非常活跃，给李亚林很大影响。他热情地参加歌咏、戏剧等演出活动，不仅当演员，而且还能当导演，成为学校的文艺活动积极分子。可是，当时李亚林的志向却不是文艺，而是憧憬着航海事业，他想投考大连海运学院，只是由于身体条件限制，未能如愿。后来，他在报纸上偶然发现北京电影学校

招生的消息，就抱着不妨试试看的心里报了名，没想到竟真的被录取了。

在电影学校演员班，他经过三年的系统学习和紧张训练，打下了很好的基础，毕业后进北京电影演员剧团，1955年调到长影。在这里，李亚林第一次参加了《虎穴追踪》的拍摄，扮演一个狡猾、毒辣但又很虚弱的特务，由此走上银幕。

接着又参加了《如此多情》的拍摄，饰演一个老实忠厚而上当受骗的费科长。这个人物非常质朴，穿着一身整洁的干部装，戴着深度近视眼镜，书生气十足，一次在公园买门票时，被一个见异思迁的多情少女误以为是处长，而竭力对他表示亲近。费科长对这突如其来的女性的追求和误会，既痴又窘。这个角色的戏并不多，但李亚林把人物当时的惊喜、慌乱、笃诚、无可奈何等复杂的感情表现出来了，既富有喜剧情趣，又很真实贴切。

此后，李亚林便连续参加拍摄，在《列车飞奔》、《芦笙恋歌》、《神秘的旅伴》、《患难之交》等影片中担任角色，多是扮演反派人物或中间人物。他演得都很有特色，不脸谱化，说明李亚林在创造角色方面的才能。

初上银幕这段时间的宝贵实践，使李亚林受到很大的锻炼，也给他带来了使之烦恼的新问题：由于这期间他饰演的大都是反面角色，给人的印象似乎李亚林只能演反派，所以导演在选择演员时，总是把李亚林归在演反面人物一边。正面人物，特别是正面主角的戏往往想不到李亚林。长影在拍摄《寂静的山林》和《牧人之子》时，导演曾让李亚林演男主角，可是经过试镜头又不满意。从此，虽然有的导演曾试图让他担任正面角色，却失去了再让李亚林试镜头的信心。这种不成文的定论，

在李亚林的创作道路上不能不说是一个不小的挫折。就在这个时刻，导演于彦夫却看准了李亚林创造角色的潜力和宽阔的表演路子，他力排众议，大胆起用李亚林演正面形象，让他担任影片《徐秋影案件》的男主角——我侦察科长汪亮这个角色。当时，不少人为李亚林捏着一把汗，担心他演砸了锅，然而导演没有看错，李亚林确是个有潜力的演员，他一反过去演反面人物时给人们的印象，成为银幕上可亲可敬的正面英雄人物。

自然，李亚林是经过努力的，因此，对汪亮这个人物的气质、色彩、内外部动作等方面都表现得较恰切，使侦察科长的机智，勇敢，革命战士的无限忠诚等品格得到了较好的体现。尤其在与特务周旋中，他不断识破敌人设置的圈套，经过仔细侦察、缜密分析、去伪存真、从而增长才干这样的思想发展过程，表现得准确、细腻，真实可信，塑造了一个头脑冷静、有勇有谋的公安战士形象。影片放映后，反响很大，受到评论界和观众的一致好评，李亚林从此也就成为银幕上很有影响的“小生”。

在《徐秋影案件》这部影片中表演的成功，是李亚林艺术生活的转折点，从此，在他面前展开了更加广阔的艺术天地，他所饰演的人物一个接一个地出现在银幕上。继《徐秋影案件》之后，他又拍摄了《我们村里的年轻人》、《冰上姐妹》、《前哨》、《烽火列车》、《炉火正红》等影片。其中，《我们村里的年轻人》演得尤其出色，比较全面地发挥了表演技巧，在李亚林的表演艺术中具有一定的代表性。这是一部反映在社会主义建设中一群农村青年的劳动、思想、爱情的轻喜剧，影片以轻松、明快、幽默的笔调，展现出一幅社会主义新农村的生活画面。李亚林饰演剧中的男主角——复员军人高占武，他抓住了这个



李亚林在《徐秋影案件》中饰汪亮

李亚林在《前哨》中饰古大鹏





李亚林在《我们村里的年轻人》中饰高占武



李亚林在《烽火列车》中饰刘风

人物的性格核心和产生这样人物的时代脉搏，成功地塑造出一个具有高度社会主义觉悟和积极性，敢想，敢干，关心同志，富于牺牲精神，努力建设新生活的社会主义新人形象。李亚林演得朴实、自然，既有浓厚的乡土气息，又有鲜明的时代感，就象在生活中一样。这部影片受到城市、农村广大观众，尤其是青年观众的喜爱，李亚林也因此与影片的女主角金迪同志一起，被观众选入最受欢迎的演员行列。

当李亚林在艺术上走向成熟的时刻，十年动乱开始了。1969年，李亚林被下放到农村，他和爱人贺小书等全家六口到吉林省舒兰县二道公社插队落户，当了社员。在将近四年的农村生活中，李亚林和农民交上了朋友，他目睹了农村的动乱，更了解了农民的苦和乐，爱与恨，体验到了他们的生活理想和追求信念，加深了他对生活的认识，这对他以后的艺术创作，确实是很好的生活积累。

1972年，李亚林调回长影。不久，他参加了影片《钢铁巨人》的拍摄，这是他在十年动乱中第一次在银幕上与观众见面。接着又拍摄了《车轮滚滚》，饰演人民解放军某部后勤高政委。

1975年，李亚林调入峨眉电影制片厂工作。他先后又饰演了《春潮急》中的奸滑的大队干部李青山，《孔雀飞来阿瓦山》中的解放军工作队长白文进，《柳暗花明》中的帮派分子、县委书记吴纯正等角色。吴纯正这个人物，李亚林演得不一般，比近些年来银幕上经常出现的脸谱化的帮派人物深刻得多。他很注意人物内在的思想活动，例如，吴纯正到花溪农村搜罗所谓资本主义复辟的材料时，为欺骗群众，套取材料，李亚林演得很斯文，甚至有点腼腆，来骗取群众的信任；在他最得意的时

候，内心却很虚弱，害怕人民的正义力量；在败落的时候，表面服输，内心不甘失败。这样来处理人物思想脉络，是有一定的深度的，反映出李亚林观察生活的准确和深刻。

李亚林从五十年代走上银幕，前后拍摄了二十多部影片，正面人物、反面人物、中间人物他都演过，他扮演的角色有特务，也有公安人员；有解放军指战员，也有普通的工人农民；有干部，也有知识分子，他都演得很真实。李亚林戏路比较宽，表演很有激情，情绪开合有致，是一位颇有特色的性格演员。

1980年，李亚林开始转入导演工作。他与张其合作，导演了影片《被爱情遗忘的角落》，这是根据张弦同名小说改编的，通过存妮、荒妹两姊妹的爱情遭遇，反映我国农村生活的现实。影片在忠实原作的基础上，着重挖掘产生存妮爱情悲剧的社会原因，展现了农村生活的诸多侧面，比较深刻地反映了我国农村三十年来由于我们政策上的某些失误，没能根本改变贫穷、落后、愚昧的面貌；形象地揭示出党的十一届三中全会制定的方针路线的正确性：只有把经济搞上去，才可能建立社会主义的精神文明。影片具有一定的思想深度。导演很注意真实性，手法朴素顺畅，很适合农村观众的欣赏要求。李亚林初学导演的第一部影片，达到这样水平是十分可喜的，这是和他虚心好学分不开的。

李亚林今年五十岁，正是年富力强的大好时光，相信他将会为我国电影艺术做出更大贡献。

（薛赐夫）



李 默 然

在当代，有一位以扮演党的领导干部和历史英雄人物而获得卓著成就的表演艺术家，他就是李默然。当你初见到他时，深深吸引你的首先是他那一双英锐传神的眼睛，反映出他内在蕴蓄的艺术活力和修养。这种素质，使他从五十年代到今天，成功地塑造了一批当代的和历史的人物形象。

李默然1927年出生在黑龙江尚志县一面坡镇的一个贫寒家庭里。他只读了三年书便辍学去谋生。小工、小贩、邮差、杂役，什么活都干过。贫困，无情地剥夺了这位少年上学的权利，但却磨灭不掉他追求文化的好学精神。当时，他的家乡有一图书馆和戏园。他常常在做工之余到图书馆读书，并想方设法进戏园看东北地方戏和京剧。他如饥似渴地吸收着文艺养料。他最爱京剧，既喜欢它的复杂、多变、美妙的唱、做、念、打的表演艺术；又注意艺人对剧中人物丰富细微的心理刻画。这一

中国传统表演艺术的种子，便撒在少年李默然的心田里。后来，他虽然没有成为戏曲演员，但戏曲却把他引导上艺术之路，走进了话剧和电影的殿堂。他至今还很爱看戏曲，仍在不断吸收传统戏曲的精华，以丰富他在舞台和银幕上创造的艺术形象。

1947年10月，李默然参加革命，首先在哈尔滨文工团参加歌剧《血泪仇》等演出。1951年到东北人民艺术剧院话剧团当演员。在这期间，他得到良好的学习机会，接受了现实主义的创作法则，接触到斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系。《演员自我修养》给他的表演艺术以很大启发。之后，他更加刻苦学习，认真进行生活和艺术实践。他把深入生活，加强艺术训练和博览群书紧紧结合在一起。把斯坦尼的现实主义表演理论和中国戏曲优良的传统艺术融为一体，去塑造他的一系列角色。

三十年来，他在话剧舞台上扮演的人物有：《曙光照耀着莫斯科》中的党委书记库列平、《尤利乌斯·伏契克》中的伏契克、《第一次打击》中的季米特洛夫、《八一风暴》中的方大来、《红石钟声》中的郭长青、《智取威虎山》中的杨子荣、《第二个春天》中的冯涛、《市委书记》中的陈明、《报春花》中的厂长兼党委书记李键、还有历史剧《胆剑篇》的吴王夫差等众多角色。在电影方面，他参加拍摄了《甲午风云》、《兵临城下》、《走在战争前面》、《熊迹》、《检察官》等影片。他在舞台和银幕上塑造的人物，有共产国际的伟大战士，杰出的无产阶级革命家，党的各级领导干部；有古代帝王，历史上的爱国英雄；也有淳朴的渔民、农民、平民等。李默然以其卓越的表演才华栩栩如生地塑造了一系列性格不同的典型的艺术形象。

1960年，李默然参加拍摄影片《甲午风云》，这是他第一次在银幕上主演叱咤风云的英雄角色，也是他较充分地显露其艺



李默然在《甲午风云》中饰邓世昌

李默然在《兵临城下》中饰姜部长



术才华的一次表演。他创造的这位清末海军爱国将领邓世昌的生动形象，将永远闪射着光彩。

李默然的艺术造诣很深，他特别注意追求表演的真和美。他极力去挖掘人物的精神世界和外部形体上最真最美的东西。让人物的语言富有音乐性，造型具有雕塑美，行动富于节奏感。通过这些外部动作和形体去揭示人物的精神境界。邓世昌这一形象集中体现了他塑造英雄人物追求真和美的结合，形和神的结合。

1894年，发生了中日甲午海战。我国清末的海军“致远”舰管带邓世昌，率领着舰上水兵向入侵者进行了极其英勇壮烈的战斗。起始他以骁勇和机智使我方转败为胜，后来，突然接到舰队司令要他停止对日舰射击的命令，使他极为惊愕和不满。李默然以他的生活积累和艺术素养，准确地把握了在此情此境中人物内心的激荡和思想感情的变化，并找到了恰到好处的形体动作。他以很少的动作和表情揭示了这个威武不屈的战将在千钧一发之际突然受阻那一刹那间的内心世界。当他接到停火的命令时，肃穆地站在炮塔前，右手握着垂在胸前的望远镜，眉宇紧锁，呆滞的眼光望着浩瀚的海涛，他如一座雕塑，整个神态、形体都好象凝固似的……。静，烘托了人物内心最大的不平静。意外，震惊，愤怒，怎么办等复杂的心理活动交织在一起，李默然通过极细腻的形神变化，将人物此时的心理状态生动准确地揭示了出来。他设计的这个静体的雕塑性造型，出神入化地体现了人物威武雄壮的精神和风貌。邓世昌第二次感情和行动上的高峰，是在弹尽援绝的危急关头，决然与敌舰相撞的壮烈行动。在表演这场戏时，他站在举向云天的炮身下，背着滚滚的战火浓烟，领着全舰官兵宣誓：为国捐躯！他神态

坚毅、宁死不屈，表现了邓世昌的爱国主义精神和大无畏的英雄气概。

因为李默然对戏曲传统的表演有较深的研究和实践，他认真体验过塑造人物“静如处子”，“动如脱兔”的经验。所以他扮演的邓世昌，在前面所列举的那场戏中的表演应该说是体现了“静如处子”；而后一场临战前的高潮戏的表演，很好地体现了“动如脱兔”。邓世昌勇猛冲向敌舰的行动，从内在精神升华到行动，最终完成了这一典型形象的全部塑造。极其成功地创造了一个大义凛然、浩气长存的民族英雄形象！

1963年，他在影片《兵临城下》中扮演我党谈判代表姜部长。在兵临城下，充分发挥我党政策的威力，迫使敌人投降的情况下，这位深入敌人军部的我党干部，既要有一颗虎胆红心，又要有和敌人斗争的丰富经验。李默然紧紧地把握住了这个人物的性格特征，寻找表达这个人物性格的准确形体动作。使他既有一般领导干部的原则性、灵活性和勇敢、沉着的共性特点；又有乐观、开朗，气度从容，举止落落大方的个性特点。姜部长出奇制胜敌方，使敌军司令进退维谷。李默然在表演上并不模仿前人“舌战群儒”的斗争方式，也不以迅猛的手段显示其威武的性格，而是平易近人地和对方进行谈判，在严肃而热情，甚至笑谈往事中进行有理，有利，有节的斗争。使人感到这个人物有血有肉，真实，可信。

粉碎“四人帮”后，李默然又在《走在战争前面》等三部影片和话剧《报春花》中扮演了军长、党委书记等领导干部。这个时期，李默然的表演艺术更加成熟。他把斯坦尼从“自我出发”的表演原则与李笠翁的“欲代人立言，先宜代人立心”的表演理论结合在一起，在艺术实践上极力使自己的表演做到

“装龙象龙”，“装虎象虎”。李默然凭借他雄厚的生活积累和精深的艺术素养，在这个时期内创造了一系列新的干部形象，如严河，陈明和李键，他们在银幕上、舞台上的性格，都是栩栩如生，各具风貌的。话剧界有些同志认为，李默然的表演艺术，最鲜明、最集中地表现在《报春花》中他扮演的党委书记兼厂长李键的形象上。李键，是“四化”的创业者，是站在时代前列的新型领导干部，他代表着人民的切身利益，有高度的政治觉悟，他为了最大限度地调动群众的生产积极性，把工厂建成先进红旗单位，坚定不移地贯彻“三中全会”的精神。他与任何迷信和“左”的倾向斗争，向思想僵化的老战友和受封建血统论毒害的女儿作不妥协的斗争。在斗争中，大胆树立出身不好、但她确实是真正劳模的女工白洁，提拔有才干的干部由贵，及时解放已改正错误的青年韩卫东。李默然扮演的李键，既有当代老干部一般应有的品格，又有自己独特的鲜明个性；他党性强，大公无私，坚定，无畏，爱“四化”胜于爱自己的家和自己的生命；他很朴素，待人热情亲切，平易近人，富于幽默感，又很乐观，这是一个充满时代精神光辉的典型形象。李默然把这个人物表演得真实、准确、松弛、自然，语言讲究戏剧性、个性化、节奏感和音乐性的结合。他的动作，细腻时如同描工笔画，粗犷时如“脱兔”奔马，挥洒自如。他的形体很讲究雕塑美；眼神敏锐，传神，揭示了人物内在的精神和感情，达到了炉火纯青的艺术技巧。因而，舞台上的李键，从灵魂到外形，通体闪射出真善美的光华。这在近几年舞台上的领导者形象中是罕见的。对李键的成功塑造，标志着李默然表演艺术达到的又一新的突破。

李默然在表演艺术上表现了极大的创造性和进取精神。他勇于探索我国现代舞台和银幕上演员遇到的一个大难题，即如何



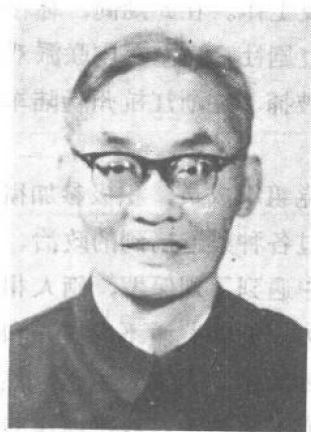
李默然在《检察官》中饰检察长

真实生动地塑造党的领导干部形象？几十年来，他几乎把全部精力集中探索解决这个难题。起初，他在1951年扮演的库列平，还存在大喊大叫的舞台腔及表演上的形式主义。后来他悉心追求用现实主义的创作原则，坚决摒弃表现领导干部惯用的那种为了高、大、全而刻板化和装腔作势的虚假表演。过去，人们往往把党的领袖、干部和英雄人物塑造成了创造历史的神，或超脱群众的救世主，或政策的化身，这种人物一般都是概念化的。李默然总结了他几十年的成败得失和经验教训，在自己的表演中，尽力避免这种概念化。

古人说：“烈士暮年、壮心不已”。李默然已达“艺事精时鬓已丝”之龄。但是从他的艺术创作看，仍然洋溢着旺盛的艺术生机和活力。他为党、为“四化”建设献身的革命热情，仍象一团烈火熊熊燃烧，他是个“常在舞台”的勤劳演员，他前半生创造了许多出色的角色，但他不肯止步，仍要创造更新更美的时代人物形象。

李默然是一位著名的老演员,但他并不自傲,更不因话剧界赞誉他“自成一派”而自足。他不仅自己不断地学习,而且还热情地关怀着更多的电影演员和话剧演员的进步。希望着银幕和舞台象京剧的“四大须生”、“四大名旦”那样,创造各自的表演艺术流派,出现色彩各异的艺术繁星,为艺园增辉。

(黎之彦)



林 杉

林杉，原名李文德，著名电影剧作家。1914年出生于浙江省慈溪县一个农民的家庭。三岁时父亲在上海谋到一个职员的位置，便随同父母一起来到上海。后来就读于绍兴小学。少年时代的林杉，学习成绩优异，作文始终名列前茅；性好动，爱演讲、演戏、唱歌、跳舞。当时，中华民族反对帝国主义侵略的热潮日渐高涨，特别是“五卅”惨案之后，青年学生经常在街头演讲，宣传爱国思想，十一、二岁的林杉常听得热泪盈眶、激动不已。1930年春，绍兴小学的校长被捕，地下党在学校组织了营救校长的后援会，并举行罢课活动。已在亚陆中学学习的林杉，回到母校积极参加罢课斗争活动，不久，便参加了中国共产主义青年团，后来又转为中国共产党党员。从此他便结束了学校生活，走上了革命的道路。此后，林杉先后担任党领导的铁路总工会东方办事处青工部长、团的基层领导工作，

并由党派到河南国民党军阀部队做策反工作。在此期间，林杉在上海还组织了一个戏剧团体——青虹剧社，由左翼剧联派戏剧家刘保罗任指导。1932年8月林杉被捕，在浙江杭州伪陆军监狱度过了将近五年的囹圄生活。

在狱中，林杉被吸收为监狱秘密党组织成员，积极参加狱中斗争活动，并如饥似渴地阅读了通过各种渠道搞到的政治、经济、哲学、文艺等书籍。林杉在狱中遇到了刘保罗，俩人相见，分外亲切。刘保罗有惊人的记忆力，能够背诵不少古典和当代的话剧名著，他为林杉分析剧本的结构、人物、主题，然后讲解导演处理和舞台调度。刘保罗成了林杉步入戏剧创作的第一位引路人。

抗日战争爆发前夕，抗日民族统一战线即将形成，林杉获释出狱。为了奔赴延安，他先到山西，任山西牺牲救国同盟会洪赵中心区组织部长，灵石县牺盟会特派员兼五县游击队政治处主任，并组织吕梁剧团，任团长。1939年他到达延安，被派往晋西北解放区工作，直到全国解放。这期间他主要从事戏剧活动，先后任晋西文联剧协主任兼文联剧社社长，晋西大众剧社社长，七月剧社副社长，西北艺术学院戏剧系主任等职务。1942年毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》传达后，对林杉的思想震动很大，使他明确了文艺为工农兵服务的方向。从这一方向出发，林杉认为凡是群众喜闻乐见的艺术形式，自己都应该去钻研、去探索，从而改变了这之前只从事话剧创作的状况而重视地方戏的创作，并在导演工作中还提出了“中国传统的表演形式和斯坦尼斯拉夫斯基体系相结合”的主张。那时他创作了秧歌剧《以毒攻毒》、郿邬剧《渗沙》、山西梆子《刘保成》、《重见天日》、《买卖婚姻》、《中华儿女》等，内容

大多是宣传抗日，反映晋西北人民生活的。此时他的创作热情十分高涨，常常是自编、自导，有时竟按捺不住自己上台演出。他写的不少剧本不仅在县城、部队、机关里演出，而且在农村也演，很受农民群众的欢迎。

1947年，林杉参加了山西崞县的土地改革运动，任土改工作团秘书，为工作团起草了一份工作报告，题名《山西崞县是怎样进行土地改革的》。这篇报告受到了毛泽东同志的重视，并作了重要批语。

林杉从事电影创作是在1949年调到中央电影局剧本创作所以后。1950年，他怀着对晋西北人民的深情，将小说《吕梁英雄传》改编成电影文学剧本《吕梁英雄》。接着，又写出电影文学剧本《刘胡兰》。1953年林杉到晋东南农村深入生活后，和孙谦合作写出了反映我国农村新面貌的电影文学剧本《丰收》。《丰收》较之前两部作品在掌握电影特性、蒙太奇结构等方面都有所进步。但是总的来说，这三部作品在一定程度上还保留着抗战时期写秧歌剧的那种配合政治宣传的因素，因此没有能够把林杉自己从生活中感受到的真情实感传达出来。然而这些创作实践，包括1951年开始他担任中央电影局艺委会秘书长的工作，都促使他进一步熟悉和掌握了电影艺术的规律，为他后来的创作奠定了基础。

1956年林杉与曹欣、沙蒙、肖茅合作，创作了电影文学剧本《上甘岭》。这一剧作不仅在表现战争题材方面有新的建树，而且是林杉个人创作的一个转折，在思想与艺术方面显露出林杉的艺术个性。

《上甘岭》取材于抗美援朝战争中举世闻名的上甘岭战役。

但是作者没有受历史史实的限制，摒弃了拘泥于描写战争进程和场面的窠臼，而是以张忠发为中心人物，通过一个连队的活动来反映整个战役，从而概括出中国人民志愿军在朝鲜战场上所表现的磅礴的大无畏的英雄气概，把人民战士那种“为了人类，视死如归”的无私而崇高的革命精神形象化地再现于银幕，创造了五十年代新中国一代英雄的典型。作者以上甘岭战斗的大量生动材料为基础，精心选择、剪裁、集中和概括。选取了整个战役中最艰苦，最残酷的阶段——坑道斗争。对这一战役的描写又不停留在一般过程的交待上，而是采用极为简洁的手法，一开始从对七连坚持阵地和向八连交接防务的描写中，介绍了战况、事件展开的背景和人物之间的关系。二十四天的坑道斗争，集中于最尖锐的问题——严重缺水，这构成贯穿全片的矛盾焦点。在战役的最后阶段，抓住杨德才舍身炸碉堡的事迹，把和美帝国主义侵略军的斗争推入了高潮。整个剧本的艺术构思完整、缜密，表现的虽是一个连队，然而反映的历史画面是广阔的，时代精神是强烈的，人物形象是丰富的，称得上是一首革命英雄主义的乐章。

在军事题材作品中人物往往容易被战火的硝烟所湮没，《上甘岭》的可贵之处，正在于通过刻画人物性格成功地塑造了张忠发等艺术形象。作者对于上甘岭战役中各方面的人物进行了大胆的概括，集千万人之斗争于三、五人乃至一、二人之身，对主要人物是饱墨重彩、精雕细刻，对次要人物也能精心勾勒、各有特色。张忠发既是一个骁勇的连队指挥员，又是一个具有喜怒哀乐的普通人，他的性格的典型性，是在斗争的矛盾冲突中逐步展现而放出光彩的。剧本开始，师部命令张忠发及其连队守住主峰，接着由于整个战局的发展却要求部队退入坑道，积

聚力量，待机反击。对此，张忠发和战士们不能理解上级的命令，在这样的矛盾中细腻地展现了他此时此地的内心冲突：为不明不白的撤退感到耻辱，又怀疑自己犯了错误；想和战士们一起冲出坑道与敌人拚死活，可又不能忘记自己是指挥员而违背上级命令；满心的委屈不能说，又要按下一团心火去制止战士的吵闹，由此表现出张忠发的活生生的个性——革命的责任感、荣誉感、纪律性、坦白的胸怀、暴躁的脾气和对敌人的无比仇恨。随着连队退入坑道，张忠发的思想一步步成长起来。面临着缺水的困难，张忠发克制自己好喝水的习惯，动员陈排长给战士们讲故事，自己忍着干渴的痛苦带头吃饼干，把师长送给他的两个苹果分给大家……描绘出张忠发克服困难的毅力和模范作用，写出了他对同志的革命友情和顽强的乐观主义精神。总之，作者刻画张忠发的性格，不是肤浅地表现人物的某种脾气，无论是和战士们一起捉松鼠；还是擅自离开指挥岗位去上阵打机枪；或者是训人，对卫生员发脾气等等，都不是凭空加添的点缀，而是从人物性格与情节发展的逻辑出发，运用富有特征性的生活细节，开掘出人物的内心世界。比如，剧本中对水的描写有十几次之多，每每和水接触张忠发便有不同的反映：高兴时，一饮而尽；苦恼时，摔掉茶缸；打起仗来嚷着要水喝，缺水时首先不喝水。水，使张忠发的革命毅力发扬到最高度；水，把他对祖国、家乡的热爱表现得更强烈。这一细节的艺术感染力，正在于它完全和情节的推进、矛盾的发展、人物特征的揭示浑然一体了。

在张忠发的周围，还设计了因双目失明而留在坑道里的七连指导员孟德贵；富有幻想的女卫生员王兰；诙谐的排长陈德厚；沉默不语的通讯员杨德才，这许多人物从多方面衬托了张

忠发的性格，构成了一个色彩斑斓的志愿军的英雄画廊。

从《上甘岭》中，还充分体现了剧本的执笔者林杉所追求的革命现实主义精神。生动逼真的人物形象和战斗环境，处处流贯着对英雄战士热爱的激情。昂扬的斗争精神和乐观主义的情绪形成了全剧革命英雄主义的基调。这便是《上甘岭》有别于前面三部作品的重要之点。影片获得的成就，也得力于导演沙蒙的功力，至今林杉还深深怀念着创作上的合作者沙蒙同志。1957年林杉写的《党的女儿》亦是这种艺术见解的继续。

《党的女儿》反映的是第二次国内革命战争时期江西苏区共产党员与广大群众坚持敌后斗争的事迹。林杉以严格的现实主义笔调描绘出红军主力北上之后，白色恐怖猖獗，党组织被破坏，共产党员横遭杀害，党内又出了叛徒……真实而富有概括性地描画出革命低潮的时代环境，为主要人物的斗争活动创造了典型环境。共产党员李玉梅从刑场上爬起来，面临着生与死、革命与叛变的考验。她毫不迟疑，马上开始找党，继续战斗。李玉梅从与党失去联系后不知所措，到勇敢地同叛徒马家辉斗争，不畏险阻寻找魏政委；再到自觉组成三个妇女的党小组，进而主动领导村里的群众斗争，积极为游击队送盐……一步步展示出一个普通农村党员在斗争中磨练、成长、成熟。从李玉梅身上我们分明感觉到作者所熔铸的对党的炽烈感情。通过对玉梅爱党、找党、为党献身的高贵精神的歌颂，对那个时代战斗的人民精神面貌作了历史性的刻画，揭示出革命的星星之火必定会燃成燎原烈焰的历史规律。

整个剧本在揭示人物的心理情感方面以自然淳朴见功力。玉梅从刑场逃出后，村里的老乡远避着她，党内有的同志向她投来怀疑的眼光，自己的亲姐姐又胆小怕事，好容易找到了区

委副书记却又是叛徒……玉梅只身一人，她思念当红军的丈夫，感到忧郁、孤独，有时甚至是凄怆，这就把一个人失去党后的心理状态描绘得准确而真实，突出渲染了她找党的迫切心境，越发显露出她身处逆境的斗争勇气。对于灵魂卑鄙的马家辉的丑恶心理和其妻桂英叛变后的懊悔、内疚区别得相当适度，同是叛徒却写出了两人的个性和复杂性。这不是人们在银幕上看惯了的叛徒的老面孔，确有令人耳目一新的感觉。

创作来自生活，创作来自作家对生活的深入思考，林杉用自己的创作实践又一次验证了这条艺术创作的规律。为了写《上甘岭》，林杉和沙蒙在朝鲜前线生活了八个月，参观了上甘岭地区的所有坑道、山头，访问了五十七位战士、指挥员，写了二十五万字的采访记录，看了百万字的有关资料。他们从被英雄事迹感动得热泪纵横、夜不能寐，到冷静地去认识、探索这些英雄的心灵和思想情操，可谓是厚积而薄发。剧本里迸发出一股对生活、对祖国、对英雄的不可抑制的热情，好似奔涌的泉水倾泻在银幕上。林杉全凭从生活中来的真感受、真性情写出了人物的痛苦、喜悦、激愤、悲伤，以革命现实主义的精神捉搦着人们的心。《党的女儿》也是他到江西瑞金走访、收集了大量的生活素材后，提炼而成的。在李玉梅身上不单凝聚了那个时期广大群众盼党的情感，也与林杉自己曾失去党的关系的心情息息相通，因而玉梅的命运能勾起观众的共鸣。50年代末，林杉曾一度热衷于对革命浪漫主义的探索，提出写“理想人物”的主张。1959年，他在这种创作思想的指导下写了《冬梅》，1960年，他再度以《党的女儿》同样的历史背景写成了《在三年的日子里》。林杉在电影文学创作方面是有设想，有抱负的。早在创作《上甘岭》时，他便认定要以共产党员的形象作为自己作

品的主人公，后来又准备通过一系列共产党员的形象来表现中国革命和中国共产党的斗争史，这即是林杉为自己的创作设计的总构思、总主题。这在他写的电影论文《在银幕上歌颂共产主义新人》中有所阐述。为此他已着手搜集了上海起义、广州起义以及第二次革命战争时期的资料。可惜这许多材料在十年动乱当中都散失殆尽了。

林杉作品的题材相当宽泛，除前面谈到的外，还有他个人写的或和他人合作的，如：表现中苏人民友谊的《风从东方来》（1958年）；描写新社会使戏曲艺人重获艺术青春的《再生记》（1958年）；以反映我国制成第一艘万吨轮为题材的《试航》（1958年）；根据小说《桥》改编的描写农村生活的《两家人》等。他一贯主张电影要富有民族色彩，要有为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。认为我国电影需要从中国古典文学、戏曲以及其他传统艺术中汲取营养。林杉的作品在这方面作出了探索。其作品以真实、质朴、严谨取胜，不矫揉造做故弄玄虚，但又重视情节的跌宕起伏，有些剧本象《党的女儿》，还颇有些“传奇”色彩。他尤其注重人物性格的刻画，将人物思想感情的真切视为作品的生命所在。

林杉在从事电影文学剧本创作的同时，还写了一些电影理论方面的文章。如：《谈主题及电影描写方法上的虚与实》、《关于典型形象问题》、《从电影的结构形式谈电影创作的借鉴与创新》、《1980年我国银幕一瞥》等。

1961年开始，林杉担任长春电影制片厂艺术副厂长。在十年动乱中遭到迫害，1969年底被下放到东北农村，直到粉碎“四人帮”后，1979年才恢复工作，任中国电影家协会书记处书记和《大众电影》的主编。林杉虽已年逾花甲，然而革命的热情

仍很旺盛，从他身上还不时地流露出青年时代的那股革命激情呢！

（任 殷）



武 兆 堤

武兆堤，著名电影导演，现任北京电影制片厂副厂长，中国电影家协会理事。他是山西太原市人。1920年生于美国钢城匹兹堡。父母是一对在日、美、欧学历和阅历深厚的夫妇，他们崇尚民主、自由，具有爱国主义思想和清高豪放的文人气质。在父母的教养和熏陶下，武兆堤自幼养成了爽朗好动的性格，他敏感执拗，而又热烈地沉浸于幻想与追求之中。1925年武兆堤随父母回国。1932年他入太原成成中学学习。在这个学校里，党的力量很强，校长、教务主任、几位主要教师都是共产党员。年轻的武兆堤，当时虽然不知道这些情况，但地下党的影响教育，无形中为他的未来提供了一个朦朦胧胧的发展方向。一次，他和同伴们用水枪把反动警察耍戏了一番，幼稚地以此作为对不公平的反抗。由于日寇侵略的不断加剧，抗日运动在山西和全国蓬勃开展，1936年武兆堤参加了党影响下

的抗日组织——山西牺盟会，不久又加入了成成中学师生抗日游击队，此时还参与了戏剧与墙报活动。在党的地下组织的引导教育下，唤起了他更强烈的抗日的民族意识，使他明确了斗争的方向。1938年2月，他进入山西民族革命大学学习文艺，同年毕业，分配在二战区随部工作团。1939年1月，秘密离团奔赴延安，几经波折，终偿夙愿。

到延安后，他在抗大总校学习了一年，加入了中国共产党。毕业后服务于抗大文工团。这是他彻底转入文艺事业的重要时期。如果说在动荡的战争年代，他投身于这项事业更多是出于偶然，而不是自己的抉择，那么也可以肯定地说，这种偶然无疑地同他自身所不断积聚着的某种必然性是完全一致的。在他身上，一定的文化教养，丰富的想象力，热情的性格，都形成了他搞艺术的有利条件。行军时为了轻装，他宁肯把一件在当时来说十分珍贵的毛衣丢掉，却一直把一本从太原带来的小说《简爱》背在身上。在他的皮带上绑着一个墨水瓶。在他的本子里，抄满了对托尔斯泰的名著《复活》的分析和《小夜曲》的乐谱……从1939年到1949年，他先后工作于抗大文工团、东北军政大学文工团、中南军政大学文工团。曾任戏剧队长、副协理员。扮演过杨白劳、鲁大海；导演过《白毛女》、《血泪仇》；创作过歌剧《为谁打天下》，话剧《立功平安无事》，并在《钢骨铁筋》的创作中任执笔（解放后由成荫改编为《钢铁战士》并搬上银幕，荣获1951年捷克卡罗维·发利第六届电影节国际和平奖）。

在战争中学习和从事文艺工作，使得武兆堤具有这样几种品格：主人翁的高度责任感，广泛的实践精神，革命的功利主义和自觉、刻苦的学习精神。在他投身革命的精神中，有着强烈的对于正义与英雄主义的敬仰和追求，而革命战争也正是

以这样的东西满足着和进一步熏陶了他。这种追求与给予的一致，为武兆堤确立了以后在创作中长期锲而不舍的主题。在他的艺术观念中，英雄主义的崇高无疑是美的最高形式。《钢筋铁骨》的创作激情，就来自于他亲身经历过的一次悲壮事件。每天都有流血牺牲，每天也都有感受和积累。

1949年11月，武兆堤根据组织的安排，调到中央电影局剧本创作所任编剧，跨入了电影行列。到剧本创作所之后的几年，是他创作生涯中贫瘠的荒年，他必须越过进入一种新的更加复杂的艺术领域的艰苦探索之桥，这常常使他陷入焦躁和苦闷。几年中他的作品仅仅是根据柳青小说《铜墙铁壁》改编的剧本《沙家店粮站》。这时，他接受了这样一种看法——为了在电影文学创作中取得成就，应当另辟蹊径，暂时换一个更有利于全面认识电影表现手段的角度去尝试一下。1953年他转入长春电影制片厂作了导演。谁知，这条“蹊径”竟成了他以后的专职，而电影文学创作却成了第二职业。他作电影导演的第一个实践，是在《无穷的潜力》中任副导演。第二年，1955年他和苏里联合导演了在观众中风靡一时的《平原游击队》。他和苏里是一对老搭档，从1939年就在同一个文工团工作，有着几乎相同的经历和气质，都经历过冀中敌后游击战争，对作品所反映的生活与感情都很能理解。这是两位初出茅庐的青年导演获得成功的重要原因之一。他们以浓郁的生活气息弥补了原剧本以情节制胜、刻画人物不足的弱点。就武兆堤来说，他通过这部作品继承了自己的英雄主义主题。这一年的秋天，他被调到电影学院导演专修班学习，第一次较有系统地学习了电影艺术理论。他认为，在这一年的学习中，最重要的收获就是解决了对于艺术冲突的认识和理解，从而扬弃了已往在实践中对这个问题的简

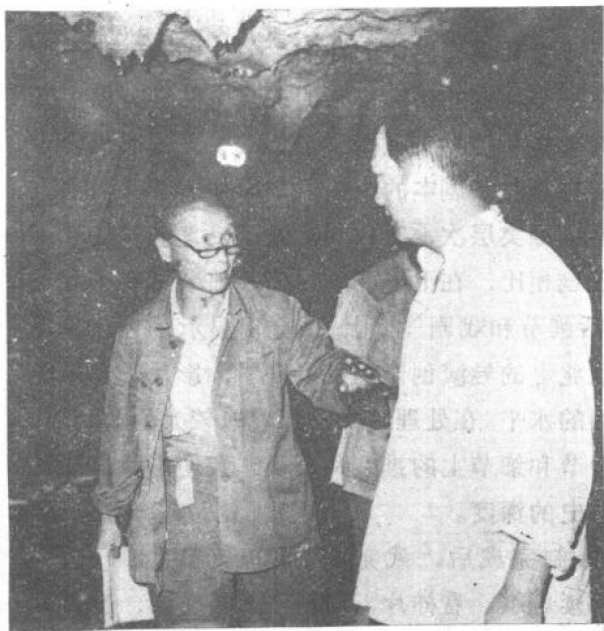
单而外在的认识，这无疑是他通向艺术天地的一个飞跃。

1956年，他毕业后独立导演的第一部影片是《地下尖兵》。他之所以作出这种选择，并不指望获得艺术上的成功，而是出于另外两种考虑：首先，他要通过紧张的情节和悬念来掌握镜头规律；其次，他想通过这类较容易胜任的影片增强他成功的信心。这期间他经常到剪接台上去“拉胶片”，分析了许多优秀的中外影片。《地下尖兵》远非导演的满意之作，但却使他进一步掌握了蒙太奇规律及其各种可能性，以及其他一些导演基本功。

1958年是武兆堤和许多导演的“丰产年”，他导演了《工地青年》、《并肩前进》、《红领巾的故事》。这三部影片在银幕上留下的印象同他们的创作周期同样短暂，没有丰满的人物，没有深刻的哲理，甚至没有什么有趣的情节，艺术表现平淡苍白。这几部影片和这一时期摄制的其他一大批同类影片作为一种文艺现象，是当时要求文艺直接简单地配合政治任务，违反文艺创作规律的表现。这不仅是他们个人的遗憾，更是我们整个文化工作的教训。

武兆堤为自己树立的艺术目标是内在的冲突与高度的情感。他在一部作品中主动自觉地沿着这个方向探索，是以1959年创作并导演的《冰上姐妹》为起点的。这部影片的主题——集体主义，同英雄主义主题是有着内在的联系的，影片的人物关系又提供了可以展示美好感情和内在心灵冲突的广阔天地，使得导演的探索游刃有余。在影片中武兆堤探索了深入当代年轻人的内心而又波及社会的道德原则。影片中最高尚的人和最狭隘的人都无一例外地处在欢乐、苦恼等等内心冲突的波澜中，每个人物都根据内心冲突的结果来决定行动。作品还展示了导

演在观察与表现细腻多变的人情方面的能力与信心。他在各种人物关系中突出了丁淑平与余力萍之间的冲突，正是这种冲突，在所有关系中最内向，最复杂，最富于道德的探索价值。影片使导演获得了新的成功，被列为国庆十周年献礼节目。他在这部影片之后，1961年摄制了《七天七夜》，这部影片再次表现了英雄主义主题，但由于艺术上缺少突破精神，反响不大。1964年，他又雄心勃勃地投身于新的创作。他同毛烽合作，将巴金的小说《团圆》改编为《英雄儿女》。他选择这篇小说搬上银幕，至少有两个原因：一，他有过一年多朝鲜战场的的生活，有很多感受，这些感受迟早要涌流出来；二，在那场残酷悲壮的战争中发生的这个充满人性之光的故事，强烈地吸引着他去沿着英雄主义的主题对艺术去进行探索。崇高的英雄主义和深挚、善良的人性，被导演在影片中融于一体。影片在原著提供的人物关系中强调了王成这条线索，整个风格也从默默感人转换成了外溢的强烈情绪感染。另外，巴金对于战争与人的关系的理解和表现，以及对于人情的细腻描绘，成为导演进行再创造的遵循，帮助他揭示了革命战争本身所具有的崇高的人道主义精神，这无疑升华了导演的英雄主义主题。如果说他在《冰上姐妹》、《钢骨铁筋》和《平原游击队》中对内在冲突、英雄主义主题已有所探索的话，那么到影片《英雄儿女》的完成，就使他的创作风格逐渐形成了。这部影片获得了很大成功，得到了包括原著作者巴金在内的广大观众的赞赏。这时武兆堤四十四岁，正值年富力强之年，对于后半生的探索创造充满了信心。然而不久，我们的祖国被推入十年动乱的深渊。他在“牛棚”中经受了一段的混乱、恐怖与折磨之后，艺术探索之心又萌动了。他利用“放风”时间把劫后幸存的一些古典名著披阅



武兆堤在给《陈毅出山》的演员说戏

了一遍，还认真地学习素描和钢笔画，流露出一片逆境中的赤子情怀。十年动乱，愁闷熬煎损害了他的身体，也夺去了他艺术创造的宝贵年华。

粉碎“四人帮”之后，他被调到文化部电影局主持艺术处的工作。社会生活的安定明朗，很快恢复了他的健康，日益复苏的电影事业使他坐卧不安，在他的恳求之下，组织上终于安排他回到导演队伍，同时任北京电影制片厂副厂长。1979年春，他接受了导演《山重水复》（根据话剧《陈毅出山》改编）的任务。把一个通过舞台与电视已经给观众留下印象的题材搬上银幕，是个艰苦的课题。他并没有试图通过这一创作向习惯心理进行挑战，他的信心来自他的毕生探索与这个题材的吻合。内涵更加深刻的英雄主义主题，悲剧般的崇高美，丰满内向的人

物关系，能够充分抒发和表现感情的冲突，使他倾心于这个剧本。影片展示了一个突变的极端复杂的环境中两种英雄主义的冲突，从更加深刻复杂的意义上探讨了英雄主义的时代内容和原则。武兆堤亲自参与了剧本的改编，与原作者丁一三同志一起，对人物关系、冲突层次、时代气氛做了反复的推敲和增删。若将影片同话剧相比，在上述几个方面，前者都有了相当的改观，特别在生活细节和戏剧气氛上，武兆堤显示了自己深厚的功力。但是，从武兆堤的导演创作的发展来看，影片毕竟未能超过《英雄儿女》的水平。在处理这样一部气魄较大的题材时，导演过多注意在情节和细节上的推敲和表现，致使影片未能达到应有的气魄和历史的深度。

《山重水复》摄制完成后，武兆堤立即担负起北影厂艺术创作的领导工作。读剧本，看样片，与创作人员交谈，工作紧张而繁重。但是，创作实践始终对他有着强烈的吸引力，他渴望不久能够投入新的创作，以新的影片贡献给广大观众。

（史东明）



陈 播

陈播，电影事业家、评论家。1920年生于湖北省广济县的花关桥镇。父亲是一位手工业工人兼种田地，在大革命时代曾经担任区农民协会的会长。他从小参加儿童团受到革命的熏陶。

大革命失败后，陈播随全家搬到经济、文化发达的长江边上的武穴镇。当时正处于民族危亡的时刻，他在武穴小学和武昌荆南中学读书时接受了进步思想的影响，同时又接触了汉剧、楚剧、黄梅戏等地方戏曲，对文艺发生了兴趣。他很喜欢看《桃李劫》、《风云儿女》、《大路》等影片。在课余，他如饥似渴地读着鲁迅、郭沫若的进步小说、诗歌和邹韬奋主编的《生活》、《永生》等刊物，促使他认识到社会的黑暗必须要有一个革命性的变革。1937年，他从孙寒冰编的《半月文摘》中读了斯诺写的《毛泽东自传》，懂得了许多革命道理。这年冬天，他和几个进步同学商量奔赴延安。通过董必武同志介绍，他们到了陕西，

在西北战时青年训练班学习有关抗日救亡的书籍和马列主义的知识。1938年春，他又回到武汉，参加共产党领导的武汉青年救国团的活动。

不久，由武汉八路军办事处介绍，他到了日夜向往的革命圣地延安，被分配到抗大学军事。一到抗大报到，组织上便让他帮助拍纪录片《延安和八路军》，结识了袁牧之、吴印咸、徐肖冰，那时他才十八岁。袁牧之要他在影片中重演从国民党统治区奔赴延安的年轻人。这是他第一次和电影打交道。影片拍好后，他又回抗大学习军事。1939年1月，他加入了中国共产党。这时，抗大成立了文工团，调他作编辑，并兼演一些角色，之后又任宣传干事。由于他工作出色，又经过了反扫荡战争的考验，他被任命为抗大二分校文工团副团长。为此，他由学军事改为学文艺。1942年春天，他到华北联大文艺学院文学系学习，读高尔基的小说和易卜生、莎士比亚的戏剧。他学习勤奋，得到文学系老师和同学们的称赞。1943年，敌后战局紧张，他带领一支学员队深入敌后进行宣传工作。

解放战争时期，陈播在人民解放军第一野战军担任战斗剧社社长。他参加了保卫延安的战斗。解放临汾后，贺龙同志把陈播领导的战斗剧社当工作队来使用，直接参加城市军管工作。

1949年北平解放后，陈播以他导演的歌剧《刘胡兰》和话剧《九股山上的英雄》两个歌剧剧组在第一次全国文代会上演出，受到了欢迎。会后，他又应邀参加了影片《中国人民的胜利》的拍摄工作，任第一野战军的军事代表。影片拍完后，他又回到部队，任西南军区文化部副部长。1952年4月，毛泽东主席亲自签署命令，任命他担任新成立的中国人民解放军总政治部解放军电影制片厂（1956年改名为八一电影制片厂）厂长。

要当好电影厂厂长，困难是很多的。他下决心边干边学，请来了一些老艺术家和老技师，白手起家。当时八一厂的任务：一是搞纪录片，一是搞军事科学教育片，并贯彻一面生产，一面建厂的方针，逐步把电影创作生产推上去。在他的主持下，正式建厂前，摄制完成了第一部军事教育片《河川进攻》，接着又完成了另一部政治教育片《速成识字法》。同时又和北影合作完成了我国第一部彩色纪录片《八一运动大会》。通过这些影片的拍摄，锻炼了队伍，培养了电影的专门人才。从部队陆续调来的同志，他放手让他们实践，并进行短期的业务培训，使他们尽快了解和掌握电影这门艺术和技术。正是这批经过战争锻炼、思想作风较好的骨干，为八一厂保持和发扬我军的高度组织性、纪律性以及艰苦紧张的战斗作风，打下了良好的基础。

1953年，八一厂转为经济核算的企业管理。这对根本没有企业管理经验的陈播来说，压力很大。他请来了企业管理专家袁庶华给厂里的管理干部作报告，研究如何试行车间和摄制组的经济核算，同时实行奖励制度。他虚心学习，勤于实践，逐步使自己由企业管理的“外行”变为“内行”。

从1955年开始，八一厂贯彻执行总政关于以军事题材为主，面向连队，为兵服务的方针，陈播根据八一厂作为综合电影制片厂的特点和电影厂人员、设备的实际情况，扬长避短，调动一切积极因素，到1966年共拍出了一百二十六部军教片、二百三十部纪录片和六十六部故事片。其中，受到部队广大指战员和全国电影观众欢迎和好评的优秀故事片《战斗里成长》、《长空比翼》、《怒潮》、《万水千山》、《东进序曲》、《回民支队》、《野火春风斗古城》、《苦菜花》、《柳堡的故事》、《永不消逝的电

波》、《林海雪原》、《战上海》、《英雄虎胆》、《海鹰》、《雷锋》、《东方红》（与其他厂合拍）、《农奴》、《槐树庄》等，都曾经过他审查剧本和样片，并给予许多具体的指导。有些重点题材的剧本他感到没有把握时，就主动向别人请教。比如《东进序曲》，剧本出来后，他送给夏衍同志审阅。之后，他把夏衍同志改过的几场戏打印出来，发给厂里的创作人员进行比较、研究，对提高创作人员的艺术水平和影片的质量起到了很好的作用。

十年动乱中，陈播直接受到江青的迫害，被关押七年零八个月之久。在残酷的政治迫害中，他坚信党的领导和共产主义事业，表现了一个共产党员崇高的精神境界。1976年初，他被恢复工作，任命为总政文化部顾问。

1978年，经国务院批准调任陈播为文化部电影事业管理局局长。在1979年底第四次全国文代会和第四届中国电影工作者代表大会上，他分别当选为全国文联委员和中国电影家协会常务理事。

他初到电影局，把主要精力放在了解全国电影事业的现状上。他勤于调查研究，广泛地听取电影工作者和电影观众的意见。他参加组织领导了向建国三十周年献礼影片的创作、拍摄和映出工作。通过抓献礼片，使他看到蕴藏在我国电影队伍中的巨大创造力。他和电影局其他主管艺术创作的副局长一道，按照胡耀邦同志关于大力培养中青年电影创作人员的指示，着力选拔、使用中青年导演、摄影、演员和其他创作人员、技术人员，帮助他们总结经验、教训，迅速改变了长期存在的创作人员“青黄不接”的现象。他在工作中意识到，要想发展、繁荣我国的电影事业，不改革现行的电影管理体制是不行的。于是，他

深入电影厂和其他电影单位，作调查研究，写出了关于改革电影体制的设想和建议，为进一步改革电影体制打下了基础。在实践中，他坚持党的四项基本原则和贯彻双百方针，并根据自己的体会，撰写了《电影要为建设社会主义精神文明作出贡献》¹、《为了电影艺术更上一层楼》²、《在探索中前进》³、《谈谈革命历史题材电影创作问题》⁴等文章，以促进电影事业的发展。

近几年来，他曾率领中国电影代表团访问日本、法国、菲律宾、意大利等国，为增进中国电影工作者和各国电影工作者的友谊作出了有益的贡献。

1982年12月，陈播改任文化部电影事业管理局顾问，并为文化部电影委员会委员。

（李文斌）

1 发表于1981年第19期《红旗》杂志。

2 发表于1982年第2期《文艺报》。

3 发表于1982年第2期《电影艺术》。

4 发表于1982年第5期《文艺研究》。



陈 文 渊

陈文渊，长春电影制片厂总录音师，祖籍山东，1922年生于吉林省永吉县一个富裕农家。他父亲恪守“不介入党派之争，以学技术为根本”的信条，并严教子女们奉行。陈文渊受其思想影响颇深。很早就形成了“唯技术为己任”的人生观。在他中学时代，正处无声电影发展为有声电影时期，无线电技术也广为传播。科学的进步与发展，引起了极大的兴趣。课余时间大多是在电影院和收音机旁度过的。高中毕业后，于1941年考入满洲映画株式会社录音科，立志专攻电影录音技术。可是，在日本帝国主义统治时期，技术完全被日本人所垄断，中国人受歧视，不被重用。为了学点技术，他忍气吞声，留心学习，初步掌握了电影录音技术。1942年正式做“满映”录音科拟音系音响效果助理。那时候，与日本人一起工作，担心受怕，忍受凌辱，饱尝了辛酸和苦痛，内心里激起对日本帝国主义的愤

恨。

1945年“八·一五”日寇投降后，他十分高兴，满以为赶走了日本人，该是施展一技之长、为发展中国的电影事业尽心尽力的时候了。然而，却万万没想到，取代日本帝国主义的欺凌辱的却是国民党的残暴统治。他们把电影厂搞得乌烟瘴气、满目疮痍。他的幻想破灭了，茫茫然，无所做为，抱着听天由命的想法，为生存而挣扎着。解放前夕，电影厂解体，他不得不沦落街头，以摆书摊、卖破烂为生。

正当他走投无路之时，1948年长春解放。他亲眼看到人民解放军纪律严明、救死扶伤，给市民发放救济粮、抢救病患、整顿市容。人民军队与老百姓亲如一家。这一切与国民党的腐败残暴成了鲜明对照。这活生生的事实，深深地触动着他，使他从“唯技术为根本”的迷茫中惊醒过来。认识到了只有跟共产党走才有光明前途。于是，在1948年11月，他投奔到东北电影制片厂当时所在地——黑龙江兴山，参加了革命，受到党组织的重视与信任，担任录音师工作，开始了新的生活。1949年底，他随电影厂搬迁回长春，担任该厂第二部故事片《回到自己队伍来》的录音工作。从而使他已经破灭的幻想又变成现实。在此期间，他还担任《难忘的1919》、《斯大林格勒战役》、《在人间》、《政府委员》等十几部译制片的录音工作。

陈文渊在录音技术方面，一向是严肃认真的。但他在开始参加录音工作时，也曾走过一段弯路。在录制译制片时，往往采取自然主义的手法，单纯追求原音的再现，只注重声音的宏量，而忽略了影片中环境的真实和人物思想性格的刻画，结果造成声音失真，缺乏环境感和层次感，人物性格也不够鲜明，影响了影片的艺术效果。后来，经过摸索、实践，他渐渐掌握

了译制影片的录音艺术规律。认识到，外国人与中国人的发音方法是不同的，如果只注重外国人的声音厚度，追求原音的再现，演员在配音时就须抬高嗓门喊叫，必然造成声音失真，给人以过分夸张之感。后来，他与导演、演员紧密配合，从中国观众鉴赏格调出发，经过声音效果的再创造，着力运用录音技巧刻画人物性格，改变了原音再现的录音方法，取得了较好的录音艺术效果。他录制的《难忘的1919年》和《政府委员》等译制片都得到观众的好评。

1950年以后，陈文渊连续录制了《钢铁战士》、《少年游击队》、《辽远的乡村》、《神秘的旅伴》、《上甘岭》、《边寨烽火》、《党的女儿》、《战火中的青春》、《冬梅》、《甲午风云》、《独立大队》、《兵临城下》等二十几部故事影片。其中战争题材影片占多数。对于战争生活陈文渊缺少经历也并不熟悉。但勤奋的学习却弥补了他的不足。在录制外国战争题材影片的过程中，他学习钻研和借鉴其录音艺术技巧，使他掌握了录制战争题材影片的基本技巧。在录制故事片过程中，他与老导演成荫、水华、沙蒙、林农、王炎等合作的机会较多，他们大多是经历过战斗生活的，这对陈文渊熟悉了解我国解放战争时期的战斗生活起了很大的帮助作用。再就是，他根据战斗题材影片录音范围较广泛、较复杂的特点，平时十分注意积累各种战争的音响效果资料。比如，在拍《上甘岭》时，他事先收集了大量的美式和苏式枪炮、坦克、车辆等的音响效果。为了达到战斗效果的真实，他随摄制组一起到朝鲜，亲眼看到了上甘岭战役的战斗场面。还录制了当年战斗英雄在上甘岭进行实弹射击的现场效果，取得了宝贵的音响资料。然后以此为依据，对照事先收集的音响素材，取得音响效果的一致性，以保证战斗效果的

真实性。长期的摸索，取得了录制战争题材影片的实际经验。他认为，录音的作用在于用声音、音响效果为创造典型环境塑造艺术形象服务。因此，必须真实可信。在战斗气氛与人物的关系上，必须把握住用战斗效果去烘托人物的思想性格，不能过分地夸张战斗气氛。因为战争场面本身就是杂乱的，噪音也多，如果强烈的战斗音响效果在影片中使用过长，会使人感到厌烦，有损艺术效果。他比较善于运用“以静带动”的录音特写的手法，巧妙地刻画人物的心理活动。比如，在录制《上甘岭》我军大反攻前的紧张场面时，突出了连长手中怀表“咔咔”的声响，描绘出我军指战员在大反攻前的坚定沉着、视死如归的大无畏的革命精神；在《甲午风云》里，主人公邓世昌的战船，在炮弹已尽、直冲敌舰时，突出了马达的轰隆声，用以表现主人公宁死不屈的爱国主义精神；在《兵临城下》里，国民党嫡系为了监视赵崇武，在他司令部房前架设电报线。录音突出了嘀嘀哒哒的电报声，激起赵崇武的痛恨，用以揭示敌人内部的矛盾冲突的尖锐化。通过这些录音特写效果的运用，起到了声音形象的良好艺术效果，从而反映出陈文渊录音艺术技巧的纯熟。

“文化大革命”后，陈文渊还录制了译制片《火》、《卖花姑娘》和戏曲片《闯王旗》及故事片《大渡河》、《花开花落》等，又为电影事业做出了新的贡献。近三十年来，陈文渊所录制的影片，大多表现出声音与画面结合较为完美，清晰真实，节奏鲜明，具有圆润感人、气息浓郁的艺术特点，赢得观众的赞誉与好评。

陈文渊在回顾他的艺术生活道路时，他深深感到：在旧社会学技术历尽辛酸；而在新社会，在共产党领导下才感到有出

路，感到了为人民服务的重要意义。他虽年过半百，但壮心不已。他不仅自己刻苦钻研录音技术，还先后培养了十几个录音技术人材，为壮大录音技术队伍和提高电影录音技术水平付出了心血。

(孙海涛)



陈 残 云

1914年陈残云出生于广州郊区的一个贫苦家庭里。他从小与大人一起到田里干农活。稍大一点，在马来亚当汽车司机的哥哥资助他到广州读书，后来又 to 香港当了几年伙计。经风见雨的童年，使他对生活在社会低层的广大人民有了深刻的理解。由于受到进步文艺作品的影响，他开始对旧社会感到不满，但又找不到出路。在苦恼和徬徨之中，他写了一篇短文《一个青年的苦恼》，刊载于香港《大光报》。这是他的第一篇作品，那时他才十九岁。

1935年，失了业。还是在哥哥的帮助下，他买了一张中学毕业文凭，考进了广州大学。他学习十分勤奋，但对那些枯燥无味的《古文辞类选》、《说文解字》之类不感兴趣，于是从中国文学系转到教育系。这时，他接受了进步思想，爱上了新诗，参加进步的诗歌活动。那时候，抗日战争的烽火遍地燃烧，不

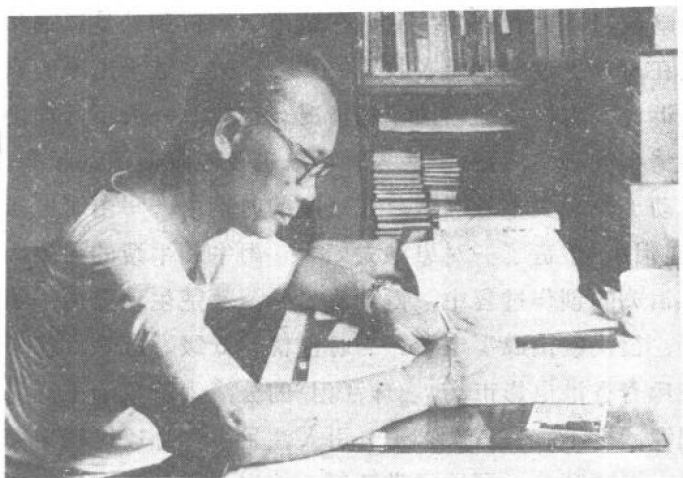
愿当亡国奴的思想也激发着他的诗情，他出版了一本诗集《铁蹄下的歌手》。他参加了当时的广州艺术工作者协会诗歌组的文化运动，担任《中国诗坛》的编辑工作。怎奈生活无着，连学费也交不起，曾一度到农村任教，积得一点薪水来维持他的学业。战火烧到了珠江畔，广州沦陷了。他随全省大学生集训队北撤粤北山区。1940年，他到广西桂林逸仙中学任教，结识了许多文艺界的朋友，并积极地参加抗日救亡运动。1941年10月，夏衍同志介绍陈残云去新加坡。在一些老同志的关怀下，他不断地撰写一些思念祖国，揭露反动政府腐败无能的诗文，发表在《南洋商报》上。后来太平洋局势日益紧张，他到马来亚去探望哥哥。谁料到，马来亚也受到日寇铁蹄的践踏。不久，他与几个年轻朋友一道逃出马来亚，绕道泰国、老挝、越南，历尽千辛万苦，终于回到祖国的怀抱。1944年，他担任了桂林文化界抗敌工作队队长。在对敌战斗生活的空隙里，他写出了一些揭露日本帝国主义在马来亚残酷统治的报导文章，显示了他的文学才华和强烈的战斗思想。

后来，他接受了党的任务，到广西梧州大坡山李济琛部队当政工队长，支持李与共产党合作共同抗日。当时，李济琛是国民党政府军事参议院院长。1945年，李济琛派陈残云去东江纵队向周恩来请示工作。之后，他带着周恩来的指示和密电码，机智地越过几度封锁线，胜利地完成了任务。在此期间他光荣地入了党。这是他终生难忘的事情。

日寇投降后，他写了第一部中篇小说《风沙的城》。与此同时，他与司马文森合编《文艺生活》。其后，他同许多进步的文化人士一样，遭到国民党的迫害。《文艺生活》被封闭，他也被迫逃到香港。多少年颠沛流离的生活，使他目睹广大劳苦人民在

国民党黑暗统治下过着悲惨生活。在城市、乡村到处是饥饿和死亡。他在街头见过多少无人收殓的尸体；故乡逃难出来的农民，向他诉说了农村中征粮抽丁的情况。这时，一股不可抑止的创作热情在他心中回荡，一些人物形象也在他眼前活动起来。他不能无动于衷，更不甘沉默，在短短的时期内，写出了电影剧本《珠江泪》，塑造了一对患难夫妇——阿牛和牛嫂的形象。在《珠江泪》的创作过程中，得到著名导演蔡楚生和王为一的热情支持，很快就拍成了电影。当时色情、低级、虐杀、打斗的影片充斥着香港电影市场，《珠江泪》的公演，就象给平静而污浊的泥潭，投下一块石头，十分引人注目。影片通过阿牛夫妇的遭遇，揭露和控诉了国民党匪帮、地主恶霸和流氓地痞的罪恶。反映了当时的社会面貌、劳动人民的真实生活和斗争。在香港的粤语片中可说是个创举。当时香港出现了满城争看《珠江泪》的盛况，它的卖座率打破了粤语影片的最高纪录。剧场里充满了眼泪，充满了对官僚权贵喊“打”之声。1950年，《珠江泪》获得国家的荣誉奖。陈残云从此涉步影坛。在香港期间，陈残云又在《大公报》上与黄秋耘合编《青年周刊》，与章泯合编《电影周刊》，还创作出中篇小说《南洋伯还乡》、《新生群》，并在一家影业公司担任编导室主任。

广州解放后，陈残云回到广州，任华南文学艺术学院秘书长。1953年后他当了专业作家，并先后担任中国作家协会广东分会副主席、广东文联副主席及对外友好协会广东分会副会长等职。他注重深入生活，不断从生活中吸取艺术养料。1954年他到宝安任县委副书记，负责边防工作。后又在广州公安局任办公室副主任。在这期间，他亲身体验了对敌斗争的尖锐性、复杂性，并被那些奋战在看不见的战线上的公安战士的事迹所感动，他



陈残云在创作中

写出电影文学剧本《羊城暗哨》，塑造了“地下战线”的出色尖兵，机智、勇敢、灵活而沉着的王练和他的战友们，刻画了梅姨、八姑、马老板等一小撮披着人皮干着反革命勾当的人物的丑恶嘴脸。影片上映之后，受到观众的热烈欢迎，在国内屡映不衰。影片之所以受到好评，与作家所付出的艰辛劳动是分不开的。在深入生活过程中，他曾和公安部门的同志在一起，对八姑、马老板那一类狡诈的匪徒进行审讯，并对一伙参加特务工作的亡命之徒进行逮捕；也曾经和王练一类的侦察员一同研究案情。从对敌斗争中他体会了斗争的复杂性和艰苦性，也学到了一些本领。他就是以现实生活和现实人物为基础进行了艺术构思和创作的。从人物的设计，故事情节的安排，戏剧气氛的处理来看，陈残云的编剧手法和技能又更上一层楼。在这之前，他还与李英敏合作，写了电影剧本《椰林曲》，由上影拍摄。

从五十年代到六十年代中,正是作家文学创作的黄金时代。他珍惜每一寸光阴,勤奋地写作,作品也源源不断问世。1963年,他与蔡楚生、王为一一道,合编了著名的电影剧本《南海潮》。电影拍成后,引起轰动。1964年,他写了大型纪录片剧本《并肩前进》。1966年,他的电影剧本《故乡情》又发表了;在这期间,他还完成了他的代表作、优秀长篇小说《香飘四季》,同时,又与电影导演方荧一道,将《香飘四季》改编成电影剧本。随后,《故乡情》和《香飘四季》均已投入拍摄,可惜在“文化大革命”中夭折了。在“文革”前的十多年,陈残云从长篇到短篇,从电影剧本到诗歌散文,创作了不少有影响的作品,是他文学道路上的鼎盛时期。在“四害”横行的时期,作家的十年宝贵年华空流而去。直到1977年,他又与黄宁婴、望江南合编了九场粤剧《粤海忠魂》,反映革命烈士陈铁军与周文雍的事迹。该剧公演二百余场,受到广泛好评。1979年,他以陶铸一家的遭遇为题材,创作了《雪夜》的电影剧本。在此之前,他还以土地改革为题材写了一部长篇小说《山谷风烟》。

目前他正在创作一部反映华侨生活的长篇小说《热带惊涛录》。他的一个新的创作时期又开始了。

(孙 冕、刘小云)



玛拉沁夫

“我生活在战斗的前线上，我特别喜爱读书。可以说，这两点，使我走上了文学道路。”当代著名蒙古族小说家、电影剧作家玛拉沁夫的这段话，很准确地概括了他早年的生活经历。

玛拉沁夫1930年生于辽宁省原吐默特旗一个蒙古族家庭里。由于家境贫寒，很难为子女提供受教育的机会。但是，玛拉沁夫却得天独厚，他靠给王爷当奴仆的大哥的支持，居然读了七年书。显然，这个文化水平在他生活的环境里是鲜见的，但用以从事文学创作则差距甚大。特别是他在中学时学的是蒙古文，要用汉文写作则困难更多。但玛拉沁夫有一种孜孜以求的好学精神，1945年冬他参加八路军以后，一方面刻苦自学，一方面向汉族老同志虚心求教。靠勤奋和毅力，他终于比较熟练地掌握了汉族语言，并且掌握了一定的文学写作技巧。从1946年他到内蒙古文工团工作起，到全国解放前，他陆续写了一

些剧本、诗歌、战地通讯等文学和新闻作品，虽然均属习作，但是却为他正式走上文学创作道路打下良好基础。

1951年，玛拉沁夫到科尔沁草原做群众工作，写出了他的短篇小说处女作《科尔沁草原的人们》，在《人民文学》1952年1月号发表后，在文艺界和读者中引起反响。他作为建国以后党培养下出现的第一个少数民族作家，受到文艺界前辈的亲切关怀。1952年，他被调到中央电影局剧本创作所，与海默、达木林合作，把《科尔沁草原的人们》改编成电影文学剧本《草原上的人们》，拍成影片后曾获文化部颁发的故事片三等奖。1952年8月，经丁玲、田间、康濯等老作家的帮助，玛拉沁夫入中央文学讲习所学习。从这时起，他开始酝酿长篇小说《在茫茫的草原上》。小说上部1957年4月由作家出版社出版。这是新中国成立后第一部反映蒙古族人民生活和斗争的长篇小说。小说通过曲折的故事情节、浓郁的浪漫色彩、鲜明优美的抒情手法，生动地展现了蒙古族人民在黑暗统治下，挣扎、斗争，寻求解放道路的广阔生活图画，深刻表现了只有在中国共产党的领导下，建立广泛的民族统一战线，同国民党大汉族主义和反动民族上层分子进行坚决的斗争，各民族人民方能获得解放这一重大历史主题。

《在茫茫的草原上》问世以后，得到文艺评论界和广大读者的好评，并获得内蒙古自治区成立十周年文艺评奖文学一等奖。

在从事长篇小说创作的同时，玛拉沁夫还努力写作中、短篇小说和电影文学剧本。1954年出版了短篇小说集《春的喜歌》；1959年同珠岚琪琪珂合作了电影剧本《草原晨曲》；1962年出版了短篇小说集《花的草原》；1976年写作了电影文学剧本《沙漠

的春天》；1977年写作了电影文学剧本《祖国啊，母亲》，1979年写作了中篇小说《第一道曙光》。

玛拉沁夫的作品有自己的鲜明艺术风格。对此，茅盾同志在《读〈花的草原〉》一文中曾做了这样的评价。他说：“玛拉沁夫的短篇小说具有下列的显著特点：一、行文流利，诗意盎然，笔端常带感情而又十分自在，无装腔作势之病。二、民族情调和地方色彩是浓郁而鲜艳的，不但写牧民生活的作品如此，写矿山工人生活的亦复如此。三、不以复杂曲折的故事强加于人物，换言之，即是不借助于复杂尖锐的矛盾、冲突来刻画人物的性格，而只是拈出一、二最有典型意味的情节，又辅之以抒情的叙写，来表现人物的性格。四、自然环境的描写同故事的发展有适当的配合，结构一般都谨严。我以为上述各点在玛拉沁夫作品中，可以说已形成风格，十年来始终一贯。”“我以为玛拉沁夫的作品，好处就在它们都是‘从生活出发’。玛拉沁夫富有生活的积累，同时他又富于诗人的气质，这就成就了他的作品的风格——自在而清丽。”

茅盾同志的评价，虽仅就短篇小说而言，但可以说的对玛拉沁夫各种体裁作品艺术风格的高度概括。这种艺术风格当然也始终一贯地表现在他的电影文学作品中。

到目前为止，玛拉沁夫写过四部电影文学剧本。这几部剧本普遍具有清新、明朗、朴素的特色，作品洋溢着浓郁的感情色彩，散发着芳香的草原气息，使读者和观众耳目一新。

《祖国啊，母亲》是玛拉沁夫电影文学作品中较为重要的一部。剧本反映了解放战争时期，蒙古族人民在中国共产党领导下，为争取民族解放所进行的斗争生活。剧本以比较鲜明的人物形象，表现了民族大团结，争取祖国统一的主题，歌颂了

党的民族政策，唱出了中国各民族人民的共同心声。

玛拉沁夫1954年加入中国作家协会，1956年担任了中国作家协会内蒙古分会副主席，还担任过内蒙古自治区文化局副局长。现在，他是中国作家协会理事、内蒙古文联副主席兼党组副书记、《民族文学》副主编。尽管公务繁忙，他始终积极从事写作。他说：“经过十年动乱，我们的国家正象一个负重伤的战士，无论是国家还是个人，都经过严重的打击，伤痕累累。我们是抚摸着伤痕举步不前，还是振作起来，大踏步前进呢？我认为应当是后者而不是前者。”目前，玛拉沁夫正在写作《在茫茫的草原上》中部，他用自己的行动同多难的祖国一起向前进。

（苟煜升）



吴 天

吴天，原名洪为济，别名一舟、违忌，著名电影编导。1912年出生在江苏省扬州市一个破落的读书人家。家境的贫困，使他从小饱尝了饥饿与贫寒的滋味。他随哥哥出入于当铺与债主之门，看够了有钱人的冷面孔。这些都在他幼小的心灵中留下了深刻的印记。

由于亲身的经历，使他从青年时代起就对现实社会不满。在扬州中学读书时，他接触到进步思想，便很快倾向革命，1927年在学校参加了中国共产主义青年团。后来，他考入上海美术专科学校，并成为学生运动的活跃分子和领导者。1931年他积极参加了“大学联”、“自由大同盟”及中国左翼戏剧家联盟等组织的抗日救亡运动，因此被校方开除，并被反动当局逮捕。在群众舆论的压力下，反动当局对他不得不公开审讯。地下党组织为了营救他，专门请了当时著名的“爱国七君子”之一的

沈钧儒做他的辩护律师，终于获释。

1933年他去南京省立民众教育馆做了一段时间的业余戏剧辅导工作之后，于1935年东渡日本留学。在东京，专攻戏剧。在那里，他组织了“中华戏剧座谈会”，经常进行艺术交流和探讨，并由他自任导演，使这个团体排练演出了果戈里的《钦差大臣》、田汉的《洪水》等话剧。他还参加了留日学生组织的“东流社”、“杂文社”等刊物的编辑工作。回国后，他积极从事抗日救亡活动，因遭国民党反动政府的通缉，不得不于1936年离国去马来亚、新加坡等地，在华侨中继续进行救国的戏剧宣传活动。他编写了《伤兵医院》、《春回来了》等独幕话剧，宣传群众。1938年，吴天参加了马来亚共产党，更加积极地参加当地的革命活动，因而受到英国殖民当局的通缉。之后，他又回国在上海从事党的地下工作和革命戏剧活动。他在“上海剧艺社”担任编导，同时编辑《前线日报》副刊。这期间，他创作出版了散文集《怀祖国》；以华侨生活为题材编写了多幕剧《海恋》、由他首次将巴金的长篇小说《家》改编为话剧；翻译了话剧剧本《马汉姆教授》、法国柯克兰的戏剧论著《表演艺术论》及苏联泰洛夫的《演剧论》等理论书籍，同时还导演了《上海屋檐下》、《北京人》、《深渊》等话剧。1946年，他任上海戏剧专科学校教务主任时，编写了《剧场艺术讲话》一书，还创作了电影文学剧本《喜迎春》，导演了影片《一帆风顺》，还与应云卫联合导演了《忆江南》一片。

解放后，吴天调到北京电影演员剧团任副团长；之后，又在北影、长影、珠影搞专业编剧和导演。1950年到1951年初，他在北影编导了故事片《走向新中国》；调到长影以后，于1956年编导了反特故事片《国庆十点钟》、1958年编导了故事片《心

连心》、1959年他与胡苏、王滨联合编剧，由他导演了故事片《换了人间》；1960年他在戏曲片方面作了尝试，由他导演将丝弦剧《空印盒》搬上了银幕。

吴天由于受我国古典小说、传统戏曲等民族文艺作品的影响较深，因此，他的作品结构严谨，人物性格鲜明，善于组织矛盾，渲染气氛。比较突出的如《国庆十点钟》，这是根据一篇反特短篇小说《双铃马蹄表》改编为电影的。作品反映解放初期，特务分子将一颗威力可以炸毁三层楼的特制定时微型炸弹装在一只双铃马蹄表内，阴谋在国庆十点钟制造一个重大政治事件，同时制造假象，企图迷惑和转移我公安人员的视线，但敌人的计谋未能得逞。这个故事，情节复杂、曲折，而影片的长度又有限，因此容易表现得头绪纷乱，眉目不清，使人看不懂；另一种情况是，为了交待情节，而往往易于拖沓，从而减弱了紧张和惊险的特定气氛；第三种情况是，更容易只顾情节而顾不上刻画人物性格。吴天正是在这些方面表现了他的艺术修养和功力。这部影片是由他改编、导演的，从剧本到影片，都充分体现了惊险样式的特点。吴天将这部戏的情节发展、矛盾纠葛，结构得简练、清晰、巧妙、严谨；节奏紧张、波澜起伏、悬念扣人。如特务何占彪自以为爆炸阴谋万无一失，当抓住了他进行审讯时，他也不承认。我公安人员顾群把马蹄表放在敌人面前，指针已到十点，墙上的挂钟也响了十下，特务万分惊恐地注视着；突然，他霍地跳起来，冲出门外，恐怖地大喊：“炸弹！炸弹！”眼里充满了对死亡的恐惧。“轰！”一声巨响，何占彪倒下。顾群指着马蹄表平静地说：“早就调换了。”特务这才辨清巨响声原来是国庆的礼炮声……这几个极简短的镜头，组接得异常巧妙，使观众的情绪紧张；特务的恐惧，很符合特定

情境下人物的情绪变化。仅仅几秒钟，观众由悬念、紧张，变得欢快喜悦，从而对保卫人民胜利果实的公安战士产生了敬佩和感激之情！从这里，充分体现了吴天的艺术匠心和造诣。在这部影片中，吴天在处理惊险情节与人物性格的关系上，在同类影片中也是比较成功的。他使惊险的情节始终服务于人物性格的创造，把人物总是置于最紧张、最尖锐的斗争中来突出其性格，因此，侦察员顾群、青年司机平小海的形象给观众留下了较深的印象。

吴天在艺术上勤奋刻苦，善于探索。他在导演《换了人间》这部影片时，在电影民族化、群众化方面进行了有益的尝试。

《换了人间》是由话剧《双婚记》改编成电影的。这个戏是通过魏秀兰两次守寡的命运，表现煤矿工人解放前后的遭遇和变化，充满离合悲欢。故事前后三十年，如何解决时间转换是一大困难。如用字幕或旁白，手法显得太陈旧，吴天便根据群众喜欢唱歌的习惯，采用了旁唱的办法，不仅艺术地交待了时间转换及事件经过，更能通过抒情的歌唱揭示渲染主人公的感情：用叙述曲唱出了古老的长城和往日的灾难，以及魏秀兰的两次守寡经过；用描写曲抒发了主人公深夜等待丈夫归来的感情、以及解放后的幸福情绪；用进行曲表达了新中国工人的豪迈情绪。这第一种歌唱，吴天是借鉴了说唱艺术开场的韵白形式，第二种是主观的心声，第三种则是借鉴戏曲中的帮腔形式。这些都是群众所喜闻乐见的表现形式。总之，这部影片不论是背景的渲染、配曲的穿插，或是人物性格的描写，都具有较鲜明的时代特色和民族特色，而且富于戏剧性，受到观众的喜爱。

吴天酷爱文艺，不管在多么艰难的环境下，他都没有离开



吴天采访社员

过文艺。他的写作也很广泛，不仅写散文、剧本，研究戏剧理论，还编导话剧、电影，写小说、评论、普及读物等。他写的《电影简话》小册子，在六十年代很受青年欢迎，对普及电影基本知识发挥了很好的作用。他在我国电影理论建设及艺术教育事业上，都作出了贡献。他根据闻一多先生的事迹，创作的电影文学剧本《拍案颂》，也很有激情，剧本既很好地表现了闻一多作为一个革命者的精神；又很好地体现了人物是文学家和诗人的气质。对人物的性格刻画得异常鲜明、丰满、生动。剧本发表以后，受到评论界和很多艺术家们的赞赏和推崇。但由于种种原因，这个剧本未能投入拍摄。吴天写的另一个电影剧本《缫丝女》，也在临投入拍摄前夕，因“文化革命”而搁浅。正当一个文艺家在探索的道路上日趋走向成熟的时候，遇到“史

无前例”的十年动乱，这对他是个极大的打击和挫折。现在吴天已达古稀之年，但他仍然以锲而不舍的精神在进行创作。

（少舟、洪平）

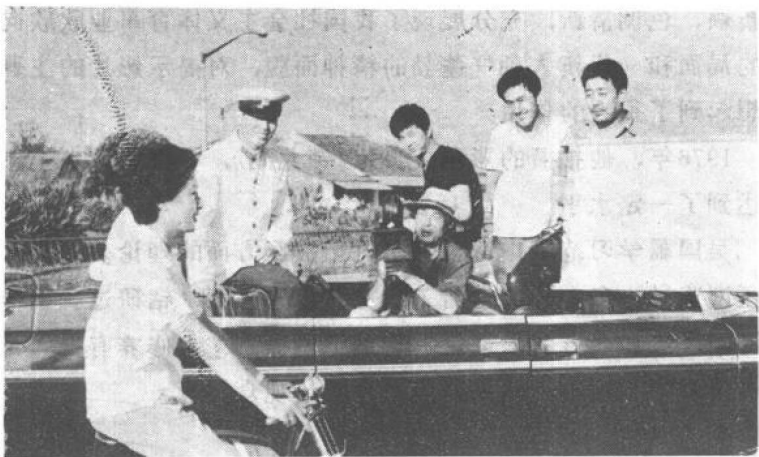


吴 国 疆

吴国疆，长春电影制片厂摄影师，1929年生于辽宁省铁岭县。他少年时代，偏爱体育和音乐，是学校里体育课和音乐课的高材生。

1945年，他的家乡来了人民解放军，他开始听到了革命的道理。部队撤离时，他积极报名，要求参军，但因年龄小未能如愿。

1948年底，东北电影制片厂第四期干部训练班招生，他报考被录取。经过一段时间的培训，被分配做摄影助理工作。他工作勤奋，学习认真，在短短几年的摄影助理工作中，比较熟练地掌握了摄影技术和专业理论。1955年长影举行摄影师晋升考试时，他的成绩名列全厂第一名，首批被晋升为副摄影师。同年，他又参加了出国留学考试，以优异成绩被录取，到德意志民主共和国学习摄影。三年后，毕业回国。



吴国疆在拍摄《小字辈》

从1959年起，他陆续拍摄了《笑逐颜开》(1959年)、《昆仑铁骑》(1960年)、《小树苗》(1961年)、《柳毅传书》(1962年)、《女跳水队员》(1964年)、《三进山城》(1965年)、《车轮滚滚》(1975年)、《锁龙湖》(1976年)、《严峻的历程》(1978年)、《小字辈》(1979年)等影片。

吴国疆在摄影表现手法上，受我国老一辈摄影艺术家吴蔚云、王春泉的影响很深。同时，他还接受和运用了我国传统绘画艺术的部分表现手法。在拍摄中，讲究清晰、明快的格调，追求“彩色相和”的色彩处理和细腻而多层次的描绘，强调艺术真实，力求创造深邃的艺术意境。对于国外电影摄影手法，特别是现代摄影流派，他主张结合我国民族特点进行学习借鉴，在民族艺术的基础上加以运用、发挥和创新。

1964年，他拍摄的彩色故事片《女跳水队员》，是他摄影艺术走上成熟的标志。这部影片，摄影造型健美，节奏明快，角

度新颖，色调清新，充分展现了我国社会主义体育事业欣欣向荣的局面和一代新人朝气蓬勃的精神面貌，对揭示影片的主题思想起到了很大的作用。

1976年，他拍摄的彩色故事片《锁龙湖》，在摄影艺术上，也达到了一定水平。

吴国疆学习范围广泛。除了电影摄影方面的理论著作外，他还浏览过许多中外文学名著和文艺理论书籍，钻研过我国传统绘画理论和西方美术理论，这对于他提高艺术修养有很大帮助。希望他拍摄出一些更好的影片献给观众。

（胡小平）



林 农

林农，原名粟多泽，是我国影坛上的著名导演。1918年农历正月二十三日出生在四川省南充县青居街的一个农民家庭。他经历几十年的艰苦磨砺，终于自学成为一位著名的电影导演艺术家。

在漫长黑暗的旧社会，青年人一踏上人生征途，就面临着失学、失业、寻找出路的痛苦，林农也不例外。他小时候读了几年私塾，后因家道中落，十五岁那年在家赋闲。第二年靠亲友关系，进了公费的农林实验学校读书。但他并没有一辈子从事农林研究的打算。他感到很苦闷，面前没有展现出理想的生活之路，甚至也没有十分明确的奋斗目标。抗日战争爆发后，他在时代潮流的冲击下产生了一个强烈的愿望——要走自己的路，要走出巴山蜀地，去看看人生、看看社会，要投身到抗日的洪流中去。

1937年9月，林农和他的两位同学一起，悄悄地离开了学校，告别了家乡，到了重庆市。三个人联名给陕北公学写了一封信，表示想去延安抗日。正巧，当时四川有一支出川抗日的壮丁队，他们就自动投奔去了。他们想得很简单，先靠这条路出川，然后再慢慢想办法去延安。要去革命了，一切都要从新开始，他也学着别人的样子，给自己取了个化名，母亲姓林，本人又是学农林的，就改名林农。不久他又到了武汉，街头的抗日宣传点燃了青年人的革命热情，他考进了第七战区宣传队。三个月后，听说阎锡山仿照延安抗大办了一所民主革命大学，他和同学一起又投奔到这所大学。不久临汾失守，学校停办，他又回到武汉，考进了第一战区宣传队。当时正是国共合作时期，党派了一些人到了第一战区。林农在这里受到了进步思想的影响，阅读了《大众哲学》、《社会主义从空想到科学》等书籍，明白了一点革命的道理，更加向往延安。1939年8月，他和一大批爱国青年，在党的引导下满怀革命热情奔赴延安。

在延安，他感到自己找到了真正的革命道路。延河水、清凉山、土窑洞、小米饭，革命圣地的一切陶冶着青年人赤诚的心灵。他对艺术的迷恋是和对革命的追求同时产生的。从此，他定下志向，要用文学艺术这个武器干一辈子革命。他先在抗大学习了两个月，后又考到“鲁艺”学戏剧，毕业后留在“鲁艺”的实验剧团当演员。在话剧舞台上，他除了没演过老头，几乎是尝试了各种类型的人物，演出之余他还干一些刻蜡版和油印的工作。在“鲁艺”学习的几年，为他以后从事电影表演和导演工作奠定了坚实的基础。

抗日战争胜利后，浩浩荡荡的文艺大军从延安出发，奔赴解放区。林农被分配到东北文工一团，曾参加过《雷雨》（饰周

甫园)和《白毛女》(饰黄世仁)等剧目的演出。沈阳解放那年,他又调到沈阳的东北鲁艺文学院作讲师,在文学学院的实验剧团教表演并参加演出活动。他十分勤奋,经常利用业余时间,以现实生活为题材编写小戏,供剧团演出。这期间,他结合教学写了一本谈表演的书——《演员手记》,论述了表演上的有关重要问题,强调了演员要提高思想水平,要注意观察和分析生活;演员熟悉生活、熟悉角色的方法,以及怎样研究剧本、怎样提高表演技巧等。这本书曾在大连出版发行,它是林农在艺术道路上不懈探索的见证,带有很浓厚的时代气息。

林农正式投身影坛是在东北电影制片厂成立后的1948年。他最早接触电影是在武汉时期,但那只是看了少量的美国电影。到了延安,在“鲁艺”看到一些苏联早期的电影。在东北“鲁艺”,除了常看苏联电影外,还有机会看了一些美国三十年代影片。慢慢地他对电影发生了兴趣,他感到电影有极其丰富的表现手段,自己也很想当一名电影演员。在他积极要求下,终于如愿以偿,他被调到东北电影制片厂任演员。但他并没有演过什么重要的角色。随着戏剧和电影艺术的成熟和发展,对演员的要求也更高了,他觉得自己个子小、讲不好普通话,干演员这一行有局限性,后来他就改行作了导演工作。

他参加导演的第一部影片是1949年东北电影制片厂拍摄的《卫国保家》(严恭导演、林农任副导演),1950年,他又在沙蒙导演的《上饶集中营》和《丰收》两部影片中担任副导演兼演员,后者写的是农村老一辈与新一代之间新旧思想的矛盾,林农扮演青年男主角。

自1953年始,林农定为导演,开始独立拍片。先后导演了《一场风波》(1953年,与谢晋联合导演)、《小姑贤》(1954年,戏

曲片)、《神秘的旅伴》(1955年,与朱今明联合导演)、《边寨烽火》(1957年)、《党的女儿》(1958年)、《试航》和《船厂追踪》(1959年)、《甲午风云》(1962年)、《兵临城下》(1963年)、《艳阳天》(1973年)、《金光大道》(上、下,1975—1976)、《闯王旗》(1978年)、《大渡河》(1979年)、《奇异的婚配》(1981年)。

综观林农三十多年来拍摄的影片,他所涉猎的题材是多方面的,其成就突出表现在一些重大历史题材和少数民族题材的影片中。

五十年代林农导演的《边寨烽火》和《神秘的旅伴》,题材新颖,故事性强,追求清新质朴的艺术风格。作为一名导演,林农的名字开始引起人们更多的注目。

《党的女儿》是林农五十年代的代表作。影片的故事取材于第二次国内革命时期,红军撤离后,江西老根据地的革命斗争生活。著名剧作家林杉根据自己在革命斗争中的切身体验,采用了王愿坚的短篇小说《党费》的部分细节,编写了生动感人的故事,剧作基础相当好。影片以质朴真实的现实主义手法塑造了党的好女儿玉梅的形象及老根据地革命群众的英雄群像,赢得了观众和理论界的一致好评。这部影片在苏联上映时,十分轰动,林农曾收到许多苏联观众寄来的感人的信件。

林农的创作高峰是六十年代,其代表作是《甲午风云》和《兵临城下》。

《甲午风云》是林农进行较长时间的精益求精的修改加工,使主题更加突出,人物形象更加鲜明的一部影片。1963年,影片上映时得到观众的一致赞誉,著名演员李默然塑造的邓世昌的形象深入人心。

《甲午风云》的成功,在于它有着深刻的思想内容和典型的

民族风格。影片以1894年的中日甲午海战为背景，展现了一场爱国主义与投降主义的斗争；丧权辱国的腐败清廷和坚决抗击侵略的英雄人民之间的斗争。塑造了爱国将领邓世昌和水兵王国成等可歌可泣的英雄形象。歌颂了中华民族不畏强权、同仇敌忾、抵御外侮的崇高爱国主义精神。

银幕上的邓世昌的形象给人们留下了久久难忘的印象。作为北洋水师的高级将领，在民族危难之际，在人民群众爱国热情的推动下，他冒着革职杀头的危险，痛斥投降派方伯谦；屡次上书陈辞、力主抗战；在反击日寇侵略的甲午海战中，他身先士卒，英勇作战，最后为国捐躯，谱写了一曲悲壮的颂歌。

影片的艺术特色可用“深、重、浓”几个字概括。深，是指影片所揭示的主题思想很深，透过甲午海战这一历史事件，写出了中华民族的爱国主义精神，具有震撼人心的思想力量；重，是指塑造人物形象时，始终把人物放在激烈的矛盾冲突中展现其鲜明的性格，有血有肉，非常充实，有份量；浓，指影片的色彩浓烈、深沉，在主要人物邓世昌的塑造上浓墨重彩。他与方伯谦的对质、与英国公使罗皮尔针锋相对的舌战、两次冒死请战反遭迫害、弹琵琶抒发报国无门的悲愤，在海战中视死如归……这一个接一个激动人心的场面，使邓世昌的形象深深地铭刻在观众的心中。

继《甲午风云》之后，1964年，林农又导演了革命历史题材影片《兵临城下》。影片描写解放战争中，在我军强大军事压力下，在党的正确政策感召下，固守孤城的国民党军队内部发生分化瓦解，我党采取里应外合的策略，促使国民党守城将领赵崇武、郑汉臣率部起义，孤城获得解放。这部影片是在周恩来同志直接关怀下，由林农和话剧作者白刃同志改编的，周总



林农在导演《兵临城下》时给演员说戏

理看了几次话剧，指出剧本的缺点，指示要强调兵临城下的军事压力，在地下斗争的问题上不要用“美人计”。总理得知要拍摄电影后，再次接见作者和长影厂长，就上述问题进一步做了指示。林农和白刃同志根据总理的指示修改了剧本，影片的开头安排了一组描写人民解放军大军压境的背景镜头，着重体现毛泽东同志利用矛盾瓦解敌人的策略思想。十年动乱期间，“四人帮”江青等人出于反革命的政治目的，将《兵临城下》诬为大毒草，显然是项庄舞剑，意在沛公，把矛头直接指向周总理。他们给影片横加了诸如“鼓吹议会道路”、“美化国民党”等罪名，对于这些莫须有的诬蔑和某些人唯心主义简单化的认识，今天看来，不必加以一一批驳就是十分清楚的。值得一提

的是，从这部影片的成就来看，林农的导演风格已经进一步形成。用他自己的话来说：“我不强调题材的种类，关键是要有一个好故事。”《兵临城下》等影片，取材于现实生活，有鲜明的民族特色；从艺术手法上看，结构完整，镜头组接流畅、细腻。林农在回顾自己导演的影片时，认为最满意的还是《兵临城下》。

艺术家的创作风格往往和他的为人相一致。林农导演的影片的共同特点是质朴、深沉、流畅。他的为人也是纯正、耿直的。十年动乱中，他经受了被批斗、下放农村等严峻的考验，但他始终坚持自己的艺术见解。江青等人推行“三突出”、“高、大、全”，他并不随声附合。1971年，他接受了拍摄《艳阳天》的任务，有人说肖长春的形象不够高大，他坦率地说出自己的看法：“高大！高大！长影的烟囱高大，把一号人物绑在长影的烟囱上，所有的摄影机都对着他拍，行吗？”在那个年代，他敢于这样顶撞，当然是要遭到批判的。他不怕，因为他从实践中深深感到“高、大、全”是行不通的，是违反生活实际和艺术创作规律的。怎么想，就怎么说，怎么拍更真实，就怎么拍，这就是林农的性格！

粉碎“四人帮”后，林农的创作热情更加旺盛。他编写了电影文学剧本《西安事变》（未投入拍摄），又编导了影片《大渡河》和《奇异的婚配》。在《大渡河》中对革命领袖的形象塑造上，不拔高、不神化，尽可能反映生活本来面貌，这一点是很可取的。

林农喜欢在他导演的影片中担任一个台词很少的角色，他迷恋表演艺术，对他所“出身”的那个“行当”——演员，有着特殊的感情。凡是在他导演的影片中担任角色的演员，他都

注意指导他们认真排戏，帮助他们提高表演技巧，启发演员如何从挖掘人物内心世界着手，在形象塑造上达到神似的地步。著名演员田华、李默然、张连文等，都在林农导演的影片中显露了不同程度的表演才华。除去演员本人的主观努力，林农对他们的精心指点也是很重要的。他认为，作为一个电影导演，他的精心构思是要在演员及摄影师等创作人员密切配合下才能实现的，而演员的表演是其中最重要的因素。导演应该重视演员的表演，要对表演艺术有自己的独到见解，对待演员，不能光使用不培养，尤其是第一次上银幕的演员，要把他们引导到一条正确的表演轨道上来，这是一个艺术家的责任感问题。

（杨国还）



周 予

周予，原名段竹林，长春电影制片厂导演，1929年生于河北省丰润县。他在中学读书的时候，就受到革命思想的影响。1946年，他中学没毕业，就投奔解放区，进入晋冀鲁豫边区北方大学，先后在文教学院、文艺研究室、艺术学院学习。在此期间，他参加了翻身剧团，演出过歌剧《白毛女》、《周子山》、《王贵与李香香》等。

1948年8月，他被调到冀南区党委文工团任戏剧队长，1949年12月被调到河北军区文工团任戏剧队长，1952年又被调到华北空军政治部文工团任戏剧队副队长。这一时期，他一面深入农村、部队，汲取生活素材，一面开始戏剧导演的实践，参加导演了《赤叶河》、《战斗里成长》、《九股山的英雄》、《妇女代表》等剧目。他还参加过赴朝演出，并创作了一些歌颂英雄战士的小型演唱节目。

1955年5月，他转业到长春电影制片厂，学习做导演工作。《董存瑞》是他参加拍摄的第一部影片，该片导演郭维是他的老师。周予在工作中虚心向老前辈学习，刻苦进行艺术实践。工作之余，他便贪婪地阅读中外古今的文学和文艺理论著作，使自己的眼界更加开阔，生活基础更加坚实。在较短的时间内，他的业务水平有了较大提高。

周予在学习导演业务的同时，还从事电影剧本的创作。先后编写过《绝代名姬杜十娘》（1956年，与赵梦挥合作）、《绣江山》（1960年，与丁钢、张天民合作）、《宦娘曲》（1961年，与户方合作）、《第七十三贤人》（1962年，与张天民合作）、《路考》（1963年，与张天民合作）等电影文学剧本。

他独立导演影片是从《绣江山》（1961年）开始的。以后又导演了《路考》（1965年），通过一个青年司机的成长过程，表现了教育青年一代这样一个严肃的主题。影片拍完后，被扣上“中间人物论”的罪名而未能通过发行，直到粉碎“四人帮”以后才得以同观众见面。

1979年至1980年，他以极高的创作激情导演的《北斗》（上、下集）荣获了文化部1979年优秀故事片奖。这部影片以三十年代陕北农村为背景，通过两代民间艺人的不同遭遇，反映中国农民寻找生路、及其走上革命道路的艰难历程，揭示了只有跟着共产党，才能翻身解放的真理。这个剧本所描写的陕北高原的独特风貌，塞外农村的穷困生活及其具有浓郁色彩的陕北民歌等，都引起了周予的创作冲动。因为他自己出生在农村，在农村又工作了三十多年，对农民比较熟悉；同时他自参加革命文艺工作以来，就受到陕北民间艺术的熏陶，甚至能背唱许多陕北民歌；尤其，陕北这块黄土高原，不仅在中国地理上独

具特色，而且在老一代人的心目中有独特的政治地位，是人们遐思追忆的革命圣地。周予对这块老革命根据地充满着深厚的感情，决心把陕北的地方色彩、乡土风情搬上银幕。周予带领《北斗》创作组人员花了一个半月功夫，行程两千多公里，跑遍陕北高原的深沟陡崖、黄土丘陵、城堡窑洞，进行采景。当他们找到了能表现影片主人公申长源、谢桂兰两家悲惨命运的典型环境时，他们是多么地激动；当他们选择到陕北独有的关帝庙“戏台”、以及出奇的大粗瓷碗、造型别致的油灯、说书人的土琵琶、蹒跚在山路上的小毛驴等富于地方特色的道具时，他们又是何等地兴奋。所有这些，配上弥漫的风沙、破落的小镇、绚丽的五华山、幽默的说唱、高亢的秦腔，真实地再现了具有“土气息、泥滋味”的偏远的陕北农村景象时，周予才真正体味到创作的甘苦、艰辛和快乐。这使他更加坚定了的创作上自觉地探索和追求民族风格，坚持走民族化道路的信心。

根据剧本提供的内容，主人公是一对民间音乐家，周予便将这部影片处理成具有浓郁乡土气息的抒情音乐故事片。在影片中，紧紧围绕表现人物命运这一任务，安排了大小十五首歌，四段陕北大鼓、还有大段秦腔，一部影片中容纳这样重的音乐篇幅，还是少见的，这使导演在艺术处理上的难度加大。影片的歌曲紧紧围绕人物命运和剧情的发展，使音乐与视觉形象协调一致。周予经过精心构思，力求“唱在戏中”，使歌唱是戏剧矛盾发展的必然，通过唱，表现出人物的情绪和性格的发展。例如开场，影片用一首陕北风味十分浓郁的歌曲，道出这对恋人的愤懑、抗争、无奈、思恋的内心感情。再如《走西口》是一首生活插曲，它的旋律一直随着人物的成长及其境遇的不同而变化。而且“唱中有戏”。

周予在这部影片中，对艺术地表现申多余这个人物也颇具匠心。申多余是个特殊性格的人物，申多余“问天”是一个具有浪漫主义色彩的情节，他悲愤地质问苍天，是凝集着前辈人几千年郁结的控诉。周予认为这个情节是这部影片独特的色彩，具有极其浓烈的激情，他决心要突出予以表现，一定要打动观众的心。为此，他与摄制组的同志们反复研究冥思苦想，最后采用直升飞机加变焦距镜头，从人物半身拉出升起成人物远景，展示出苍茫的大环境，飞机再盘旋飞行，造成大地旋转，“问苍茫大地、谁主沉浮”的“天问”主旨便极有意境地体现出来了，再配上激情饱满的音乐，达到了情绪的高潮。这样大胆、独特的艺术处理，达到了感人的艺术效果。从这部影片足见周予在艺术上的创新精神，及在民族风格探索上的可喜成就。他深有体会的说：“必须努力去熟悉中国人民的生活、心理状态、风土人情、语言习惯、生活细节等等，才会使自己的影片充满鲜明的民族特点；其二，必须十分热爱并努力学习中国各种传统艺术，用来不断滋养、熏陶自己。这样，影片在艺术表现形式上才有可能具有鲜明的民族风格。”

1981年，他又导演了彩色古装故事片《杜十娘》，在把古典名著搬上银幕的领域里做了新的探索。在影片的创作过程中，他将“杜十娘怒沉百宝箱”这个自明代中叶就广泛流传于民间、被多次搬上戏剧舞台的故事做了较大的发展和深化，去掉了戏曲的程式化、虚拟化，着力描写人物在封建礼教下的命运，表现人物性格的丰富性和复杂性，抒发人物的感情世界，使这个现实主义的社会悲剧产生了震撼人心的艺术力量。

周予导演的影片和创作的电影剧本，都以细腻、抒情、真实、感人而受到人们的欢迎。他说：“我追求的目标，就是我所

导演的影片，要具有中国民族的风格、中国民族的气魄，能够使最大多数的人民群众，特别是农民群众看得懂，喜欢看。”周予正在为实现这一目标而孜孜不倦地探索着。

（李方钧 阎敦军）



胡 苏

胡苏，原名谢相箴，电影剧作家。1915年农历十月初三出生在浙江省镇海县的一个城市贫民家中。他的父亲经常失业，为糊口四处奔波，家中生活常常陷于困境，当他上小学时，每学期学校催缴学费的布告上，总是有他的名字。目不识丁的母亲，常常拿出当票让他辨认，唯恐过期。加上同学的羞辱，使他过早地体味了人生的艰辛。但是，在他少年的心灵中也曾燃起欢乐的火焰。他从父亲旧箱子里翻出的《水浒传》、《石头记》等书籍，就象磁石般地吸引着他，使他忘却一切苦难。念高小时，校长很喜欢这个聪明好学而又穷得缴不出学费的孩子，让他免费上了暑期补习班，学习古代诗歌、散文，使他在激情横溢的古代诗词和散文的熏陶中成长。同时，他还经常随同酷爱戏剧的表哥去看“文明戏”。1925年大革命风起云涌，“打倒列强，除军阀”的口号声震天动地，戏台上演出的爱国戏剧中，

那些“当此国家危急存亡之秋，正是吾辈肝脑涂地之日”的慷慨陈词，不仅启发了他的爱国热情，也使他对戏剧产生了浓厚的兴趣。

十四岁时，由于家庭经济困难，他中途辍学，到上海一家呢绒号当学徒。1931年“九·一八”事变后，高涨的爱国热情，点燃了他胸中爱国主义的火焰。当1934年他到宁波一家钱庄当小店员时，与友人自发地组织了宁波各界抗日救国联合会，由胡苏任理事，并组织了业余的时代剧社，由他任社长。时代剧社先后排演了《放下你的鞭子》、《回声》等抗日话剧，活跃在宁波抗日宣传舞台上。1937年“七·七”芦沟桥抗战爆发后，全国抗日救国热潮更为高涨。胡苏等人读到了上海出版的《光明》月刊上一篇《丁玲在肤施》（“肤施”即延安）的文章。这篇文章深深地打动了追求真理，渴望抗日的青年，他们向往抗日、民主、自由的革命圣地——延安。

1937年9月4日，胡苏等十几个青年组织了宁波战时流动宣传队北上奔赴延安。1937年10月，这些来自遥远南方的青年们，踏入了梦寐以求的新天地。胡苏入延安抗大学习。在那里，他懂得了更多革命道理，思想觉悟迅速提高。1938年3月5日，胡苏加入了中国共产党。抗大毕业后，他转入鲁迅艺术学院戏剧系学习。嗣后，曾任“鲁艺”教育科长、普通部助教等职，从此开始了他的创作生涯。他的习作是独幕剧《好日子》、《买卖》、《冷淡酒》，曾在延安演出。1939年6月，他被调到华北联合大学，随校长途行军到晋察冀边区，任华北联合大学文艺学院戏剧系教员，编讲《剧作法》等课。1942年冬，调任冀中火线剧社担任副社长，曾深入生活，任定南县区民政助理员。在这里，他有了更多地接触群众的机会，结识了农村

干部，学习了北方农村语言，在群众的火热斗争生活中受到了锻炼。

这时期，他先后创作了多幕和独幕剧三十多个，其中以描写抗日战争中儿童反对奴化教育的独幕剧《自己的书》(1939年)、表现童养媳命运，争取妇女解放的两幕话剧《三丫头》(又名《妇女进行曲》1940年)，三幕话剧《堤》(1941年)，《我们的母亲》(1942年，后改名《母亲》)，演出场次最多，影响较大。独幕剧《自己的书》还被选入边区政府小学课本中。这时，他成了晋察冀边区一名有影响的剧作家了。

1945年冬，他担任了冀中容城县宣传部长，忙于支援前线的宣传、组织工作，并参加了收复容城县的战斗。1947年他在饶阳县担任土改工作组组长、区委委员。较长期的冀中农村生活，为他后来的创作打下了深厚的生活基础。从1949年春起，他先后任冀中文协主任、河北省宣传部文艺处长等职，并从事小说创作，写出了短篇小说《秧歌》(1948年)、中篇小说《周春贵南下》(1949年)。

1948年5月，胡苏率冀中京剧团到冀西平山县西柏坡村，给党中央演出时，受到毛主席和中央领导同志接见，并亲自聆听了周恩来同志关于戏曲改革和如何正确对待与评价历史人物问题的谈话。1949年7月，北京召开中国文学艺术工作者代表大会，胡苏是河北省代表团团长，出席了周恩来同志在中南海召集的各省市代表团团长座谈会。周恩来同志听他汇报后，对河北省提出的口号作了修改，改为“积极发展新文艺，大力改革旧文艺”。在两次接见中，使他深刻领会到如何正确对待戏曲改革，并应以极大的勇气和精力去改革旧文艺的问题。第一次全国文代会后，胡苏在河北省文代会上，当选为河北省第一任

文学艺术界联合会主任，从事全省文艺的组织领导工作，并发表了《河北人民的新文艺》的论文，总结了抗日战争以来河北省的文艺运动和创作活动的成就。1950年4月，又发表了《积极发展新文艺与大力改革旧文艺应密切结合起来》的文章（《人民日报》转载此文，并发了“编者按”），文章中认真贯彻了周恩来同志两次谈话的指示精神，对推动全省文艺工作产生了重要影响。

长期的革命斗争生活和艺术创作活动，为他进入影坛，从事电影编剧工作，打下了雄厚的基础。

早在胡苏的青少年时代，当他观看了《渔光曲》、《大路》等优秀影片后，对电影就着了迷。在延安“鲁艺”学习时，他第一次读到电影文学剧本《列宁在1918》更是爱不释手，盼望在全国解放后，能从事电影剧本的创作。1951年，他的夙愿实现了：被调到中央电影局剧本创作所任编剧，开始系统地学习、探索电影剧本创作艺术的理论与技巧。1956年调至长春电影制片厂。他创作、改编并已拍成影片的电影文学剧本有：反映农村生活的《女社长》（1958年与方荧合作）、据梁斌同名长篇小说改编的《红旗谱》（1958年）、据柯夫话剧《双婚记》改编的《换了人间》（1959年与吴天、王滨合作）、塑造林业战线一个为祖国森林持续更新而斗争的创业者的《万木春》（1959年与潘青合作）。这些剧作不同程度地受到观众的好评。胡苏为发展我国电影事业做出了可喜的贡献，从而成为著名的电影剧作家。这期间，他还创作了独幕话剧《闺女的心》（1953年）、四幕话剧《敲钟的人》（1964年）。

他在电影文学剧本创作上富有浪漫主义色彩，善于运用曲折的情节编织故事，力求剧本结构完整、层次清晰、情节跌宕，

带有浓郁的生活气息和强烈的抒情色彩，长于人物性格刻画，注重通过人物命运去形象地揭示作品的主题。这同他生活基础扎实，广泛阅读古今中外名著有着重要关系。

胡苏创作的电影剧本中，有几个是由其它文学作品改编的。他认为电影剧作的改编应遵循的创作原则是“取精用宏”。这就是撷取原著中之精华部分，用自己所熟悉的生活去丰富原作，舒展发挥，精心构思，深化主题；对长篇名著，因其精华纷陈，改编时如过分压缩，势必将舍弃原著中不少精粹，甚或有损原著，于是宁可改编成二集或三集，使之仍能择其精华而加以充分舒展。

电影剧本《换了人间》，通过描写魏秀兰一生的遭遇，深刻反映了我国煤矿工人新旧社会里的不同命运，热情讴歌了新社会，歌颂了解放后党领导工人阶级真正掌握了自己的命运这样一个重要主题。改编过程中，胡苏取原剧里母亲因自己在旧社会在婚姻上的惨痛遭遇而反对女儿嫁给矿工，但她自己心中却还在爱着一位老矿工，解放后，瓦斯问题解决了，在同一天母女双双结婚的这个精彩部分，增加了魏秀兰流亡、出关、初婚、再婚、瓦斯爆炸等情节。为表现三代矿工的命运，增加了魏大爷这一老矿工的形象。突出了解放后党领导下的工人阶级真正成了国家主人这样一个更深刻的主题。

剧本对电影民族化也进行了可喜的艺术探索：为了适应广大群众喜闻乐见，对原剧中时间跨度二十余年的故事情节，以正叙手法有头有尾的结构故事；采用我国民间艺术中的说唱形式做影片伴唱来烘托剧情；充分利用了我国文学艺术中常用的对比手法：如魏秀兰解放前婚姻上的悲惨遭遇与解放后和鲁万春的美满结合、解放前后工人生产和生活上的显著变化等，

都收到了强烈的艺术效果；注重运用我国文学艺术中以情感人的手法：如魏秀兰倚门望夫、荒冢埋骨、和鲁万春桥头话别、久别重逢等情节，都令人荡气回肠，不觉泪下。影片上映后，全国观众反应强烈、受到广泛好评。

胡苏改编的电影文学剧本《红旗谱》，按自己的“取精用宏”的原则，计划把原著中的农村斗争部分改编为两集。因此，在他发表于1958年《电影创作》创刊号的稿本是他原拟的第一集，取原书中朱老巩在千里堤上大闹柳树林开始写到老忠仗义为严志和去济南探监、乡亲们在千里堤上送别为止，即以“千里堤”为始终，不仅在全剧结构上自成起迄，而且对原著中的精华不致有所割爱。例如，剧本中围绕着富有地方特色的关于“红靛颏鸟”所展开铺陈的故事情节，给人留下了生动深刻的印象。从孩子们捕鸟所展现的一幅冀中乡土风俗画，到卖鸟中别开生面地反映出地主与农民之间的压迫和反抗；从春兰绣鸟笼罩到放鸟，以鸟笼罩做戏中贯穿道具，生动地写出了春兰和运涛的爱情，让人窥见了春兰对爱情的喜悦及她听到运涛被捕后痛不欲生的复杂的内心波澜；从鸟又自然地引出冯老兰为未能夺得鸟而抓大贵去当军阀的兵，达到双方矛盾的激化。正是充分利用“红靛颏鸟”的舒展发挥使剧情徐疾相间、疏密有致，推动了情节发展，刻画了人物性格，起到了“一石数鸟”的艺术效果。又如，在千里堤送别这场戏中，也是在原著基础上，浓墨重笔，写得酣畅淋漓。朱老忠告别乡亲时，他对严志和、运涛娘、春兰等人叮咛嘱咐，从他那披肝沥胆、义重情切、掷地作金石声的铿锵言语里，一个义垂千秋，有着中华民族优秀品质的人物朱老忠，在读者面前栩栩如生。

剧本改编成功，也是和胡苏曾长期生活、战斗在冀中，对

冀中人民生活熟悉，对革命斗争有着深切的感受分不开的。按胡苏原来打算，尚准备以朱老忠济南探监开始写到反割头税运动胜利为止，作为第二集。但当时他正忙于《万木春》剧本创作，无法分身。经影片导演凌子风等人在胡苏剧本基础上，把他的原意一、二集合为一集，拍摄成影片。凌子风出色的导演艺术处理和崔嵬等炉火纯青的演技，使影片获得成功，上映后受到观众热烈欢迎。

胡苏主张电影文学创作，首先应重视电影是视觉形象这一艺术特征，但也要重视其文学性。因此，他的电影文学剧本都有着强烈的文学色彩。“外面正下着雪。镜头从窗上的红喜字拉出。十八岁的魏秀兰出现在我们面前，一双乌黑的眼睛充满青春活力；紧闭的嘴唇表现出童稚和娇嫩，她额前留着刘海，后面有条长辫……她正羞羞答答地端坐在炕沿上，一身新媳妇的打扮，大红花袄、淡青长裤、绣花鞋……”（《换了人间》）这生动地描写，使剧中人物呼之欲出，为拍摄者提供了感情、形象的依据，也使读者得到了文学欣赏的美感。

善于抒情、功于写景、巧妙结构布局在胡苏的散文中也很突出。他发表的十余篇散文中，《新媳妇》（1953年）曾两次被选入《中国散文特写选》，并被翻译介绍到国外。在这篇散文中，他以凝炼、优美、抒情的笔触，通过“我”回到阔别十年的故乡探亲见闻，展示了波澜壮阔的合作化运动给中国农村带来的巨大变化，以及人们新的精神面貌。他的另一篇散文《第二个浪头》发表后，又曾集印于《经济建设通讯报告文选》中，并被作为大学文科教材选入《新闻文选》，可见其散文受到重视之一斑。

胡苏曾长期担任电影创作的组织领导工作，是位创作的组

织者，领导者。做为一个剧作家，他熟知电影艺术创作规律和创作者的甘苦。在领导剧本讨论时，他总是细心听取别人意见，善于发现剧本长处，坦率地指出剧本症结所在，大至主题、情节、人物，小至一句台词都谈得详详细细，他的见解和建设性的意见，常常使作者受到很大启发。多年来，他一贯主张，对待有一定基础的来稿，不应只是指出其不足之处，而应积极地帮助使其更臻于完善和完美。在一篇文章中，他形象地把作品比作“产儿”，指出有关领导要有当好“助产士”的精神，“使胎儿顺利生下来”。他还主张，领导者个人的艺术好恶，不应在指导创作中强加给作者。为了指导创作，他撰写了许多电影剧作理论、影评、书评等。他的关于电影剧作长篇论文《断续篇》，从创作方法、如何对待生活以及表现方法等方面的探索，立论生动，深受青年电影剧作者欢迎，被收入《电影剧作探索》一书中。

正当胡苏在创作上的黄金时节，却遭到一场十年浩劫。他被扣上“走资派”和厂“反动学术权威”的双重帽子，受到残酷迫害。“四人帮”被粉碎后，他又焕发了革命青春，满怀激情地迅速完成了电影文学剧本《北斗》的创作。

电影文学剧本《北斗》，通过描写解放前陕北一对贫农歌手申长源和谢桂兰悲欢离合的故事，形象地揭示出只有中国共产党才是人民求解放的指路人这一重大主题。剧本以广阔地展现陕北高原的风貌，塞外农村穷困生活和具有浓郁色彩的陕北民歌而独具特点，是一个富有民族色彩的抒情音乐故事片剧本。它通过主人公家破人亡和寻找生活之路的幻想的破灭以及走向革命、遭受挫折等情节来展示人物命运，故事层次明晰，情节跌宕起伏，生动地表现了中国农民只有跟着共产党闹革命求解

放才有真正的出路；通过描写刘志丹等人无辜被捕和党中央派周恩来同志来才使刘志丹等人获释的情节，进一步揭示了正确的革命路线是何等重要。剧本在矛盾冲突中刻画人物性格，是其另一个重要的艺术特色，如通过申多余问天这一情节，透过他被逼得喜怒无常，吹喇叭、打老婆的变态心理，直至满腔仇恨大叫问苍天，不但把申多余的独特性格描绘得栩栩如生，而且在他身上让人们看到了在旧社会的苦难深渊中绝望挣扎的农民典型形象。他的问天，集中凝聚了在中国穷苦农民心头多年的疑问。剧本贯穿着富有浓厚色彩的陕北民歌和演唱，歌词朴实生动，如安兆祥手拨三弦，脚打板唱的：“穷的越穷皮包骨，富的越富粮成山，世道不公恨难消，咱受苦人为甚不造它的反！”对表现典型环境，烘托人物性格发展起了重要作用。从《北斗》创作中，我们可以看到胡苏孜孜不倦地进行新的艺术探索的可贵精神。

现在，胡苏担任长春电影制片厂副厂长、编剧，满腔热忱地从事电影创作的组织领导工作，并且搜集创作素材，积极从事新的创作。此外，胡苏积极参加社会活动，担任了中国电影家协会理事、中国戏剧家协会理事及中国戏剧家协会吉林省分会主席、吉林省文联副主席、吉林省政协常务委员等职务。最近他又完成了描写为端正党风，勇于同不正之风作不屈不挠斗争故事的电影文学剧本《海风寄语》的创作。

（高为人）



洪 道

洪道，电影事业家、评论家，原名章鸿猷，笔名曾用蔚夫、吴费、王由、何为贵等，浙江绍兴人，1913年生于杭州。1948年加入中国共产党。现任中国电影家协会常务理事、中国电影家协会广东分会主席、珠江电影制片厂顾问。

洪道青年时代在上海大夏大学读书时，就喜欢文艺。大学毕业后，从事诗歌创作和戏剧活动。1932年加入中国诗歌会，1933年加入中国左翼作家联盟，1934年参加中国左翼戏剧家联盟。1937年抗战爆发后不久，上海、南京相继失陷。他告别故乡杭州，奔赴武汉，继续进行诗歌创作，为祖国的抗战呐喊。1938年，他参加抗敌演剧队二队。其后，几经辗转，于1940年初到达成都，担任中学文史教员。1941年，他和瞿白音相约同行，从成都转赴桂林，准备前往香港。但不久太平洋战争爆发，香港被日寇占领，他只好滞留桂林，担任《广西日报》国际新

闻编辑。

在桂林期间，他积极投身于抗日进步文化活动：担任中华全国文艺界抗敌协会桂林分会理事；与胡明树、韩北屏、周为（陈凡）一起创办《诗》杂志；主持抗战诗歌朗诵会；参加西南戏剧展览会的宣传、评论工作。同时，他也写一些诗歌和散文，发表在广西日报副刊《滴水》和《野草》、《文学创作》等杂志上。

1944年春夏之间，日本侵略军进犯衡阳，国民党军队溃不成军，桂林岌岌可危。洪道随瞿白音领导的新中国剧社一起撤至贵阳。同年冬天，他到达昆明，在新中国剧社工作。这时，他参加了中华全国文艺界抗敌协会昆明分会，并和周钢鸣等一起编辑《评论报》。

1945年8月抗战胜利。不久，洪道和周钢鸣、瞿白音、韩北屏等一起，到达广州。在广州，他和司马文森、周钢鸣、陈残云等组建中华全国文艺协会粤港分会，任该会常务理事。1946年春，和周钢鸣、韩北屏合编《国民》杂志。为了争取人民民主自由权利，《国民》杂志联合其他进步杂志召开刊物联谊会，出版《联谊增刊》，对国民党阴谋发动内战、压制民主自由的暴行进行了尖锐的揭露和斗争。5月4日，广州的国民党反动当局组织反苏游行，指使暴徒们捣毁《华商报》广州办事处和几家进步书店，准备对进步文化人士进行大逮捕。在党组织的安排下，洪道和当时在广州的进步文化工作者先后撤往香港。

1946年6月洪道到达香港后，即参加组织中华全国文艺协会香港分会，连任几届常务理事兼秘书。同时，积极从事电影评论工作。

1948年1月，由洪道（蔚夫）和韩北屏（达君）发起，邀



洪道在创作中

集夏衍（梓甫）、叶以群（逸君）、周钢鸣（达之）、孟超（肖然）、瞿白音（慕云）等，组成一个电影评论集体——“七人影评”。“七人影评”从1948年1月起至1949年5月止，在《华侨日报》“电影戏剧”周刊、《星岛日报》“影剧”周刊、《大公报》“影·剧”周刊、《华商报》“舞台与银幕”双周刊以及一些杂志上发表影评文章。评论家们在“集评前记”中说：“我们几个爱好电影的人，时常相遇，纵谈观影后的意见，把每次的意见集中记录起来。这对于电影制作人、从业员、放映人，或可作为他们千虑一失的帮助，而对电影有共同爱好的人或可籍此抛砖引玉。”“七人影评”打破了当时香港报刊的“广告式影评”格式（即把影片说明书改头换面，抄录而成），对影片的思想性、艺术性进行了探讨，既赞扬成功之处，也批评其缺点和不足，有时还尖锐地提出一些具有倾向性的问题，对当时的香港电影工作者和电影

观众具有一定的影响。

1949年1月，洪道和章泯合作，主编香港大公报《影·剧》周刊。《影·剧》周刊除了发表“七人影评”之外，还辟有“每周粤语影评”专栏，特别注意对粤语影片的评论工作。《影·剧》周刊在揭露国民党解禁发行汉奸影片的罪行、提倡粤语片的清洁运动、引导电影工作者如何迎接即将到来的新时代，促进新中国电影事业的发展方面，发表了许多文章，成为进步电影事业的一个重要的理论阵地。

1949年广州解放以后，洪道和其他进步电影工作者一起，发起组织香港电影学会（俗称“读书会”），担任该会会长。电影学会团结了当时在港的绝大部分电影工作者，发表了有名的“生活运动公约”，其中包括“不拍无聊的、有毒素的影片”、“不做反人民的工作”、“实行简单朴素的生活”、“发扬团结互助精神”等。该会还组织自己的成员学习中华人民共和国的建国文件和进步文艺思想，对于电影工作者适应中国社会的翻天覆地变化，起了积极的作用。

1950年下半年，洪道参加了五十年代影业公司的组建工作。1951年9月，由港赴京。不久，身患重病，行动十分困难，但他以坚强的意志与疾病作斗争，始终担负着重要领导工作，为电影事业尽心尽力。他的这种革命乐观主义精神和坚强的毅力，使认识他的人，都深为感动。

1956年，洪道调至广州，担任中国作家协会广州分会秘书长、党组成员。1958年担任广东电影制片厂（珠影前身）筹建委员会办公室副主任。次年，珠江电影制片厂正式建成，担任该厂党委副书记兼副厂长，分管艺术创作，组织了《南海潮》等影片的拍摄工作。

林彪、“四人帮”横行时期，洪道遭到迫害，直到1973年才重回珠影工作。

1977年起，洪道先后被选为广东省第五届人民代表大会代表、广东省文联副主席、中国文联第四届全国委员会委员。

（艾 静）



洪 藏

洪藏，现任文化部电影局副局长，中国电影发行放映公司党委书记，中国电影家协会书记处书记、常务理事。

1913年，洪藏出生于广东省普宁县庵埔村一个中农家庭。他上中学的时候，正是风起云涌的大革命年代。他目睹了军阀政府的黑暗腐败；又亲眼看到了中国共产党人领导的轰轰烈烈群众革命斗争。1927年，蒋介石叛变革命。“四·一二”反革命政变后，洪藏所在的潮汕地区一片白色恐怖，国民党反动派大肆屠杀共产党人，逮捕进步教员，这一切更引起了洪藏对国民党反动派的憎恨。不久，贺龙、叶挺领导的部队进驻了这个地区，发动群众，宣传革命。在严峻的现实中，洪藏认识到唯有共产党才能救中国。

1931年，洪藏于广东韩山师范毕业后，到惠来县做小学教师。他酷爱绘画艺术，只做了两年教师，就考入上海美术专科

学校。在上海，他进一步接触马列主义理论，更加接近共产党。1935年，洪藏从美术专科学校毕业后，到广东兴文中学教书。此时，兴文中学已建立了党的地下组织。洪藏在地下党的领导下，积极地投入了抗日救亡活动。他经常与师生一起到农村、前线进行宣传演出，还秘密组织武装活动。1937年秋，他在学校加入了中国共产党。其后，在地下党组织领导下，他参与了创办南侨中学的工作，为党培育了一批革命人才。随着日本帝国主义的大规模入侵，全国抗日烈火越烧越旺。救国救民的强烈责任感促使洪藏于1940年离开家乡到了苏北敌后抗日根据地。在根据地，他先后担任过华东鲁迅美术学院教授和盐阜报的编辑。1945年，日本帝国主义投降后，他被调到东北，在东北画报社任副总编辑，及西满画报社社长。1948年冬，他跟随解放大军南下，先后创办天津画报、武汉画报。广东省解放后，党派他接管广东省艺专。1950年春，他调至中央电影局中南影片经理公司华南分公司任经理。从此，他走上了电影发行放映的工作岗位。在这一岗位上，他先后担任中南区电影公司经理、中国电影发行放映公司副经理、经理等职。1980年，被任命为文化部电影局副局长。

解放三十年来，洪藏把全部精力献身于党的电影发行放映工作。十年动乱中，他遭到迫害，一度调离电影发行放映岗位。他的工作大致可分为四个阶段。

第一阶段，是从全国解放到1952年。这一时期，洪藏参与了新中国电影发行放映事业的筹建工作。旧中国的电影市场，被帝国主义和官僚资本所控制，只有六百多个电影院，大部分集中在几个大城市；而且，旧中国遗留下来的电影市场，亦被帝国主义和资本主义的反动电影所占领。洪藏投身于电影发行

放映工作后，与当时的华南分公司副经理丁达明一起在他们华南地区一边着手建立人民自己的电影发行放映队伍，一边组织发行国产影片和外国进步影片，使之占领中国的电影市场。他在广州领导举办国产影片的“新片展览月”声势浩大，获得了极为良好的映出效果。

第二阶段是从1952年到1956年。洪藏同志自1952年调至北京，任中国电影发行公司副经理。从此，他参加了全国的电影发行放映的领导工作。他和当时的经理罗光达、杨少任同志以及其他同志一起，在这一阶段致力于全国电影发行放映事业的整顿、巩固与发展工作。首先，根据文化部的指示，改组中国影片经理公司为中国电影发行放映公司，撤消了各大行政区的区公司，改为代表处，加强了各省市的分支机构，统一调配与培训了发行队伍，提高了业务水平。在发行业务上，提倡、推行计划发行。为此，健全了全国性的统计制度，调整了全国票价、租价和分帐率的标准，研究并改进了影片版权、拷贝的核算方法，确定了按照不同的影片内容，不同的时间、季节，不同的地区特点，不同的国际形势的变化，不同的观众对象，采取不同的排片方法。与此同时，制订了电影放映网的发展计划。在电影宣传工作上强调思想性与通俗化，采取种种普及方法在影片映出前后与放映同时进行宣传与解释工作，帮助观众看懂电影。

第三阶段是1956年至1966年“文革”前。这个阶段，洪藏在负责电影发行放映的全面工作的同时，着重主管电影的输出输入工作。我国电影输出输入工作，在建国后几年中仅局限于苏联与东欧地区，开展得很不活跃。输入的影片几乎全为苏联影片，输出的影片数量也极少。洪藏主持输出输入工作后，加

强了亚非地区特别是东南亚地区的发行工作，扩大了对欧、美国家做非营业性映出的影片供应，并逐步建立了发行关系。中影公司先后在布拉格、开罗、阿尔及利亚、印度、印度尼西亚等地建立了驻外代表处。我国影片从这时起，输出业务比以前大为开展，尤其是在东南亚一带。仅在1957年，就有五十七个国家（地区）和我国有输出输入影片的业务来往。这一年中，我国先后举办了二十多次外国影片的电影周，并在十三个国家举办了中国电影周二十五次。洪藏为了做好输出输入工作，重视外事干部的培养和配备。为了打开输出输入工作的局面，他先后到过欧洲、亚洲许多国家。

第四个阶段是“四人帮”粉碎以后。洪藏在十年动乱期间，备受摧残、迫害。他被长期下放干校，以后又被调离电影发行放映岗位，到美术出版社工作了一段时间，直到粉碎“四人帮”后，才重返中国电影发行放映公司。这几年来，他领导公司群众致力于被“四人帮”破坏了的发行放映业务和各项规章制度的恢复工作。他继续主持输出输入工作。他已年逾花甲，仍亲自到日本、美国、加拿大以及东南亚等地考察业务。到目前为止，我国影片的输出输入工作又有了较大发展。我们又和六十多个国家（地区）的二百多个业务对象恢复了电影业务关系。

洪藏参加革命四十多年以来，对党的事业忠心耿耿。他谦虚谨慎，勤奋刻苦，平易近人。在生活上，艰苦朴素；工作上，关心干部，培养干部，博得群众的好评。

（章柏青）



赵 伟

中国电影合作制片公司的副经理赵伟，1917年6月生于山西省平遥县。十七岁入县中学读书。在中共地下党员教师的影响下，他阅读《共产党宣言》、高尔基的《母亲》等进步书籍，并开始认识到旧中国的黑暗和腐败，渴望着自由、民主和解放。

“一·二九”运动爆发后，抗日救亡运动的热潮席卷全国，平遥县也沸腾了，人们上街游行示威，抗议日寇的侵略和国民党的卖国罪行。就在这年冬天，赵伟加入了中国共产党领导下的先进青年团体——中华民族解放先锋队，加入到学生抗日救亡的行列。他喜爱戏剧，积极参加学校业余戏剧演出队，排演救亡剧《秋阳》、《一元钱》、《香稻米》等，宣传群众，鼓舞人们奋起抗日。他放弃了寒暑假假期，经常带领演出队深入农村。

1937年抗日战争爆发后，面对日寇铁蹄的蹂躏和祖国残破

的半壁河山，赵伟痛心疾首，怀着强烈的拯救民族危亡的急切心情，离开故乡投身革命。他先参加山西新军抗日决死队，后转到八路军学兵队学习，1938年4月，他被分配到晋西北岚县八路军一二〇师战斗剧社戏剧组，担任演员及舞台美术工作。先后在晋西北、冀中、晋察冀边区演出了《流寇队长》、《大金箍》、《国际玩具店》、《军火船》、《晋察冀的乡村》、《农村曲》、《打得好》、《虎列拉》等戏，极大地鼓舞了部队奋勇杀敌的士气。以后，为了把晋西北根据地，建设成保卫延安的屏障，他们一面建设，一面在不断粉碎日寇扫荡战斗环境中为根据地军民演出。

1941年冬，赵伟被剧社派往延安鲁艺实验剧团学习。到延安后，赶上参加整风运动。他学习了《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，明确了文艺为什么人服务的根本问题。赵伟回晋西北后，剧社根据延安文艺座谈会的精神，排演了反映根据地建设和部队生活的秧歌剧《新旧光景》、《三女婿拜年》、《劳动英雄》、《春耕生产》、《南京与重庆》等，受到广大军民的欢迎。

1945年抗战胜利后，剧社随部队北上到新解放区。根据形势需要，赵伟参加了新解放区的政权建设工作，并担任剧社指导员职务。1947年10月，他奉调去兴山东北电影制片厂学习。他们一行二十余人从晋西北出发，步行至冀中，在冀中华北电影队短期休整后，又到了赤峰，经哈尔滨向东北行进，于1948年4月到达东影，从此赵伟和电影结下了不解之缘，开始了他电影工作的生涯。

赵伟喜欢摄影，曾几次请求学习，但由于新建的东影急需行政干部，他服从组织分配，放弃学习摄影的念头。此后，赵伟在电影界里一直从事着行政领导工作。

1949年3月赵伟随袁牧之、陈波儿到达北平，协助他们筹组电影局的工作。同年10月1日，中华人民共和国成立，中央电影局划归文化部领导后，赵伟任电影局办公室主任。这期间，他参加了第一届全国文代会，参加了新中国电影史上具有重要意义的电影局第一届行政工作会议。这次会议确定了各制片厂主要负责干部名单，制订了1950年影片生产计划、各项生产管理规定、电影局机构和干部任命等重要事项，为新中国电影事业的发展，打下了坚实的基础。

1952年赵伟调中国影片经理公司，从事影片发行工作。1955年电影局为培养大批电影制片管理干部，在电影学校开办了由苏联专家讲课的制片管理班，赵伟任班主任。1959年文化部为培养电影工程技术干部，在北京电影学院内设工程系，赵伟任系主任并兼政治理论课教学工作。1965年底调中国电影发行放映公司任副经理。粉碎“四人帮”后，为适应我国国际文化交往新形势的需要，文化部调他筹组中国电影合作制片公司，并担任副经理职务。

合作制片是个新兴的事业，赵伟对这一事业发展的前景充满信心。他认为，和国外合作拍片，不仅可以学习别人长处，而且也可以宣传自己的文化。随着我国国际威望的提高，文化交流的不断开展，今后的拍片任务还是很重的。它是一项大有可为的新事业。

赵伟参加革命近五十年，在这漫长的道路上，他始终兢兢业业、一丝不苟地工作，不管是在炮火弥漫的战争年代，还是在社会主义建设时期，他把自己的全部心血都倾注在电影事业上。

（冯麟）



赵 心 水

赵心水，原名赵志分，1929年农历九月九日出生于河北省沧县一个地主家庭。他六岁念了两年私塾。1937年“七·七”事变，日寇铁蹄践踏华北，他随家逃难天津，入天津秀山小学读书，毕业后考入天津西开中学。逃难中他目睹一些被饿死、炸死的人们，国破家亡的惨状，在他幼小的心灵中埋下了仇恨的种子。学校的老师通过历史课对孩子们进行爱国主义教育，更启发了他强烈的爱国思想。他投身于抗日救亡的洪流，积极参加抗日活动：罢日语课，夜半到街上张贴“打倒日本帝国主义”的标语等。他渴望参加革命，拿起枪赶走侵略者。1943年5月，他毅然随中共地下党员老师组织的进步学生一起投奔抗日根据地。先后在河北沧县公安局、山东渤海第一专员公署，参加地方的抗日战斗。1944年10月，赵心水加入正规部队，在渤海军区一分区政治部搞民运工作，同年被选送到军分

区教导队学习军事兼任文化教员，参加反扫荡战斗。1945年学习结束，被调到政治部宣传队搞战地宣传工作。日寇投降后，他随军北上，到东北六纵队十八师宣传队参加解放战争，担任过师宣传队分队长、代理队长等职务。1946年以后，宣传队扩编，除搞战地宣传外又演出《兄妹开荒》、《血泪仇》、《白毛女》等剧目。这时，他开始正式接触文艺、组织并参加演出，还写作一些短小精悍的小歌剧、演唱词等作品。同时，他还深入连队，在火线上搞战地鼓动，并曾代理排长、连长职务。与战士同战斗共生死使他对我军的干部和战士的精神面貌，更加熟悉。1947年8月15日赵心水光荣地加入了中国共产党。1948年他在辽沈战役中因作战英勇和创造性的建立“行军鼓动棚”的贡献，立大功一次。1949年他在解放海南岛渡海战役及文艺宣传工作中的成绩卓著，又荣立小功两次。他的这些经历，为他以后从事创作活动打下了坚实的生活基础。

1950年末，赵心水被送到中南军区部队艺术学院戏剧系导演班深造。这是他从事艺术创作的契机。学习期间，他如饥似渴地阅读大量古今中外名著，观摩各种戏剧演出，增长了知识，开阔了眼界，唤起了他对文艺创作的热爱，并决心献身于艺术创作事业。1952年7月他以优异成绩毕业后，被调入长春电影制片厂，从事助理导演、副导演和导演工作。工作期间，他刻苦学习导演业务，并得到著名导演王滨、沙蒙、吴天、苏里的关怀帮助，努力汲取各家之长，对他以后的创作产生了深刻影响。

1960年，他的处女作：故事片《鸿雁》和戏曲片《潘杨讼》问世。1963年拍摄了他的成名之作《冰山上的来客》。影片通过描写我边防军破获敌特妄图颠覆、入侵我边防地区的故事，歌颂了我军干部、战士的英勇机智和崇高的爱国主义精神。影片

把强烈的抒情特色和惊险色彩巧妙地揉合在一起，成为一部新颖别致的反特影片。人物刻画较为生动鲜明，插曲《花儿为什么这样红》紧扣剧情，优美抒情，成为青年人喜爱的流行歌曲，显示了他艺术创作的才华。说到这部影片，还有这样一段插曲：1962年初，长春电影制片厂有一部拍摄近一年、耗资二十余万元的影片，中途停拍，急待“抢救”。青年导演赵心水经慎重考虑，承担了这个任务。他集编导于一身，深入生活，搜集素材，对剧本除保留原名外，重新构思，对影片的情节和人物做了重大的调整，使影片顺利地拍摄完成。1963年影片上映，受到全国广大观众热烈欢迎，创当时故事片上座率最高纪录，它就是反特故事片《冰山上的来客》。该片获1964年长春电影制片厂“小百花奖”的最佳导演奖。当时在《大众电影》举办的全国影片“百花奖”的评选中也名列前茅。此次评选活动虽因故停止，而赵心水“妙手回春”的故事却已传为佳话。

1964年他又导演了（兼编剧之一）故事片《特快列车》。影片通过描写在一列客车上，抢救一位为救车排险负伤的解放军的故事，表现了我国人民美好的社会道德情操，是一曲社会主义新风尚的凯歌。影片情节紧凑、悬念抓人、人物性格鲜明。由于导演镜头调度灵活，使发生在狭窄车厢中的故事，毫无单调、沉闷之感，给人留下较深的印象。

当他风华正茂，满怀信心准备拍摄更多更好的影片时，恰遇十年动乱，他经受了残酷的打击迫害，被扣上“修正主义黑苗子”、“毒草专家”等罪名，身心备受折磨。1973年后，虽然获准拍片，导演了故事片《长城新曲》、《熊迹》，但只能在“三突出”和“公式化”、“概念化”的框子里转来转去。1979年他拍摄了故事片《瞬间》。



赵心水是位有激情的导演,喜爱拍摄带有悲壮抒情色彩影片。他认为:艺术创作必须是艺术家的心声,影片要体现导演的个性,艺术家不应忘记自己的社会责任,要创作美好的作品,去陶冶人的心灵、情操;我们的影片应注意继承发扬我国悠久、丰富的文化遗产,提倡民族化;对外国影片应借鉴,但切忌摹拟、生搬。

(高为人)



张 弦

1982年2月19日，收音机里传出了新华社播发的中国电影“金鸡奖”第二届评选结果。荣获最佳编剧奖的，就是中年作家、电影编剧张弦。根据他的同名短篇小说改编的电影剧本《被爱情遗忘的角落》（峨眉电影制片厂1981年摄制），受到评委会的肯定，也受到许多同行和读者的好评。这对张弦来说，自然是很大的鼓舞和鞭策。

张弦，原名张新华，1934年6月22日出生于上海一个银行职员的家庭里。从他正式发表电影剧本《锦绣年华》，至今已有二十五个年头。只是由于他在1957年被错划成右派，二十年间几乎无法创作和发表作品，直至近几年对他的错划问题改正之后，他才有可能重新创作，并以蓬勃的热情、深刻的笔触、独特的构思，写出了一些较之他的青年时代更有特色、有深度的电影剧作和小说。张弦的作品数量虽然不多，却以他敏锐的目光、

深沉的思索，思想和艺术上不断的追求和探索，引人注目。张弦九岁时，父亲于沦陷后的南京，在半失业状态的生活挣扎中忧愤离世。张弦在寡母和姐姐抚养下，勉强得以求学。抗日战争胜利后，南京处于国民党反动统治之下，一片黑暗贫困。张弦上中学后，时刻面临失学的威胁。前途茫茫，生活艰难，他唯一的爱好，便是用仅有的少许零用钱，到书摊子上去租书看，古典小说、剑侠小说，茅盾、巴金的书，都狂热地阅读。1949年初，他随母亲到了江西上饶，入玉山扶轮中学。不久，迎来了解放。

解放初，张弦积极要求参军，只是年龄太小，未被批准。后转经上海，又回到南京读完了高中。由于学校语文教师的影响，他对文学更为热爱。在担任全校墙报负责人时，他开始在南京市的文艺刊物上发表作品。这促使他更广泛地阅读各种新的文艺读物，尤其热爱革命的苏联文学。张弦当时十分爱慕苏联那些工程师作家，感到他们既为社会主义祖国建设作出了贡献，又以有力的笔触热情地描绘建设中新的人物、新的生活。1951年高中毕业后，他考入了在北京的华北大学工学院。第二年，在院系调整时并入了清华大学冶金机械专修科。五十年代初蓬蓬勃勃、富有青春活力的大学生活，对张弦的人生观的形成起到了重要作用。他在大学加入了新民主主义青年团。

1953年张弦大学毕业，被分配到鞍钢设计院当技术员。鞍钢——是我国新型的钢铁建设基地，当时正开始着大规模的、轰轰烈烈的社会主义建设。这里的日日夜夜和从事建设的人们，对张弦有很大的感染。张弦在紧张繁忙的技术工作之余又提笔从事文学创作，渴望把他在火热建设生活中的强烈感受表现出来，开始写作了他的第一个电影文学剧本《锦绣年华》，发表于

刚创刊的《中国电影》1956年第2期。这个剧本描写一群大学毕业生走上不同的岗位后，努力为祖国作出贡献的富有壮丽色彩的新生活。剧本的内容可以说是张弦切身生活的感受和写照。尽管初次尝试电影剧本写作，人物、生活的开掘不深，但却清新质朴。著名电影评论家钟惦棐还写了专文予以评介。这是张弦初次和电影文学剧作发生联系。1956年春，张弦调到北京黑色冶金设计总院工作。这时，陆续写了一些短篇小说，其中较有影响的是《甲方代表》（《人民文学》1956年第11期），这篇小说后来由他自己改编为电影文学剧本《上海姑娘》，北京电影制片厂于1959年拍成故事片，成荫导演。影片反映了一名热情、向上、年轻的上海姑娘，投身到我国工业战线中去的故事。在当时工业题材比较欠缺的情况下，《上海姑娘》不失为有一定生活气息，格调比较健康的作品。尽管从剧作到影片，也存在一些受苏联电影影响的痕迹。从电影文学剧本的写作，到《上海姑娘》终于搬上了银幕，这对张弦是又一次不小的鼓励。1957年张弦因一篇未发表的小说，被错划为“右派分子”，三年后被摘掉右派帽子。1961年“广州会议”后，在周总理、陈毅同志讲话精神鼓舞下，他才得以又拿起笔，与人合写了戏曲剧本《莫愁女》，1963年春节由南京市越剧团演出。

尽管张弦多年没能从事文学创作，处处小心翼翼，而“文革”开始，却仍然成了“重点批斗对象”。以后还被“重新戴上右派帽子”，遣送到农村监督劳动。直到粉碎“四人帮”，随着他的政治生命的转折，他的创作生涯也开始了新的历程。

作为一个从青少年时期起，便接受党的教育的知识分子，张弦对党、对祖国、对人民，怀有坚贞的信念和真挚的热爱。当“四人帮”刚被粉碎，张弦还没有获得“解放”，正在安徽马

鞍山市一家电影院当清洁工时，便激动地拿起笔来。每天最后一场电影观众散去、忙完清洁工作之后，他不顾一天的劳累疲惫，于夜深昏暗的灯光之下，写出了一个揭露“四人帮”一伙迫害知识分子的电影文学剧本《心在跳动》，长春电影制片厂于1979年摄制完成，影片改名为《苦难的心》。它刻画了一个热爱党、热爱祖国的正直的老医生罗秉真，在“四人帮”一伙猖獗之际，由于不肯违背良心、同流合污，被打成“现行反革命分子”，而他的一颗炽热的心，始终同人民群众一起，在一个频率上跳动。这虽是张弦搁笔多年后的第一部电影文学剧本，由于其中灌注了张弦多年的生活感受，人物形象较为丰满，思想感情真切，受到了观众和舆论界的好评。

从青年时代起，张弦便侧重于短篇小说的创作。1978年以后，他写的短篇小说有《记忆》、《舞台》、《被爱情遗忘的角落》、《未亡人》、《挣不断的红丝线》等。由于张弦多年的生活积累，在思想上、艺术上刻苦锤炼，在不长的篇幅中，往往包涵有较广阔、较丰富的内容。尤其是短篇小说《记忆》和《被爱情遗忘的角落》，分别获得了1979和1980年度优秀小说奖。

《被爱情遗忘的角落》由张弦自己动手改编为电影文学剧本。从剧本到电影完成片，较之小说又有某些丰富和提高。改编的成功，固然与他对电影文学形式比较熟悉有关，但更得力于他对农村生活和人物的熟稔，对题材的深化和开掘。显然，张弦为此获得“金鸡奖”最佳编剧奖，影片《被爱情遗忘的角落》还获得文化部1981年优秀影片奖，并不是偶然的。

张弦之所以将小说《被爱情遗忘的角落》改编为电影剧本，可以说是有感之作。在1979—1980年间，农村题材在电影界并不是很“吃香”的，在“商业化”风尚的影响之下，有人认为

农村题材影片“土里土气”，“没啥看头”。可是，当张弦听到党的十一届三中全会公报提出要尽快地让农民富起来时，他感到这说出了亿万农民的心里话，激动地联想起他在农村里的一段生活。

1972至1975年，张弦被下放到安徽农村劳动。那几年，在“四人帮”一伙极左政策的流毒下，一些农民劳累一年却分不到钱，有的还倒欠生产队的；年青姑娘连买双袜子的钱都没有。生活的贫困，又使一些农村精神文化生活相当落后，爱情和婚姻上封建落后的思想和习俗，不仅远未消除，某些地方甚至还有恶性的发展。这些生活景象，多年来深深埋藏在张弦的心底，使他激动，苦闷，思索……如今，透过“三中全会”公报的精神，张弦终于从迷雾中感到豁然开朗起来。于是，他反复孕育、构思，决心以母女两代、三个人物——菱花、存妮、荒妹为中心，反映从土改至十年动乱时期，又到粉碎“四人帮”后的农村变化。看来，张弦取材的是农村的爱情、婚姻关系，但却是被置于广阔的历史背景和深刻的时代变化之中。以小见大，以一家三个女性的不同命运揭示了农村的风貌和新的变化。这正是《被爱情遗忘的角落》的思想艺术特色。

小说和电影《被爱情遗忘的角落》，曾引起某些争议。有些同志认为它将我国农村描写得“过于贫困落后”、“不符合实际”。看来，从进一步严格要求来说，剧本对这一农村环境的特殊性反映得还不够、不足；但从总的方面看，它不愧是一部优秀的革命现实主义的电影文学佳作。以其真实性、独特性、深刻性的多方面特色，成为目前农村题材剧本中的佼佼者。

张弦通过《被爱情遗忘的角落》，对我国一些偏僻农村之所以长期落后的根由，作了相当逼真的描写。从全剧的整体和构

思来看，作者并不是“为暴露而暴露”，更不是为了“丑化新中国农村的现实”。他怀有一颗火热的心，是要让人们从十年动乱的极左路线对农村造成的重大破坏中受到启示，意在总结教训，奋步前进。

张弦属于中年一代的电影剧作家，多年的生活阅历，较长期的艺术实践，是他创作的有利条件。张弦于1979年加入中国作家协会，同年参加了第四届文代会。1980年，被选为马鞍山市人大代表、政协常委、文联副主席；现为安徽马鞍山市文化局专业创作人员。可以预期，随着新中国成长起来的作家张弦，将以他的勤奋、有力的笔触，继续写出更多更好的电影文学剧本和其他文艺作品。

(王云缙)



张 圆

张圆是我国影坛上较有名气的演员，在五、六十年代被誉为电影界“二十二大明星”之一。她从影三十年的艺术生涯中，主演了《祖国的花朵》、《地下尖兵》、《徐秋影案件》、《笑逐颜开》等十三部故事片，她的表演给电影观众留下了良好印象。1975年改作副导演。

张圆1926年12月22日在河南省汲县出生。父亲在二十年代曾作过几任县长，后赋闲家中，经济状况日渐拮据，只得靠卖字画维持生活。她八岁时父亲病故，家庭的生活要靠亲友周济。她勉强念了四年书，终因家中经济困难而辍学。从此，她在贫苦狭小的家庭圈子里，心灵上笼罩着苦难的阴影。小时，她在姐姐家中经常读到《戏考》等杂志，使她对戏剧有了粗浅的了解，艺术的种子在她幼小的心灵中萌动。待年龄稍长，偶尔有机会看到京剧和电影，更唤起她对戏剧艺术的热爱。

1949年初，在苦难生活中挣扎的张圆迎了解放。党的阳光照亮了她的生活道路，展示着天高任鸟飞、海阔凭鱼跃的美好前程，多年的夙愿变成了现实。这年5月，她考入华北大学第三部学习，因病休学后于本年10月又进入中央戏剧学院普通科，攻读表演专业。1950年底，又入中央电影局表演艺术研究所演员系（后改为北京电影学校）。

在学习期间，她积极参加土地改革等社会活动，通过学习革命的理论，思想觉悟不断提高，这对她树立革命的人生观、艺术观产生了重要影响。她对党、对社会主义事业充满着深厚的爱，对电影艺术创作充满着无比的激情。她克服当时文化水平较低的困难，白天听课，晚上抄笔记，抓紧时间阅读中外文学名著。在学校和老师的严格训练要求下，她刻苦学习，钻研表演技巧。无论是做小品，还是演一出戏的片断，或是在独幕剧中扮演一个角色，她都严肃认真地作好准备，因此她能作到进戏快，把握人物较准确，塑造的人物形象生动逼真，经常受到老师的表扬。这一段学习，为她以后从事演员工作打下了比较扎实的基础。

1953年毕业后，张圆被分配到北京电影制片厂当演员。1955年，她参加了故事片《祖国的花朵》的拍摄工作，第一次走上银幕，创造了少先队辅导员冯老师的形象。接着，在《沙漠里的战斗》中饰张珍，《地下尖兵》中饰地下工作者孙莹，《徐秋影案件》中饰国民党特务邱涤凡，《水库歌声》中饰记者张虹，《船厂追踪》中饰安全组长，《探亲记》中饰打字员。1958年她被调入长春电影制片厂演员剧团，曾在影片《笑逐颜开》中饰家庭主妇何慧英，《羌笛颂》中饰红军组长董永贞，《炉火正红》中饰工程师年凤仪，《兵临城下》中饰地下工作者杨玉芳，

《景颇姑娘》中饰李医生，《雁红岭下》中饰青琥妈。同时，她在话剧舞台上还塑造了《记忆犹新》中的女记者，《党的女儿》里的玉梅，《孔雀胆》中的阿盖公主，在《家》里也担任了角色，都给人留下了较深印象。

张圆的表演以淳朴细腻、生活自然见长，且戏路较宽。表演中她注重刻画人物性格，善于挖掘人物内心活动，追求艺术的真实。在《地下尖兵》这部描写北京解放前夕，我地下工作者斗争生活的影片中，她把孙莹的英勇机智、朴实无华的崇高革命英雄主义精神，表现得准确、深刻；在《徐秋影案件》这部描写解放初我公安战士侦破国民党特务活动的影片里，她把女特务那种表面伪装善良友爱，实则阴险狡猾的反动本质揭示得也很生动。在一定程度上克服了反面人物脸谱化、概念化的模式。在《笑逐颜开》这部描写我国广大家庭妇女，摆脱家庭生活羁绊、走向社会的影片中，她出色地塑造了一个温柔贤惠、朴素善良，既能料理家务又能处理好家庭矛盾的新中国妇女的典型形象——何慧英。

张圆很重视深入生活，表演严肃认真。当她接受在《祖国的花朵》影片里担任辅导员冯老师这个角色时，曾利用三个多月时间生活在小学教师中，同少先队辅导员一起学习、工作，努力体察老师和孩子们的思想感情。拍戏中还与小演员们建立了较深厚的师生情谊，至今有些当年的小演员仍同她保持着创作友谊。在《沙漠里的战斗》这部影片中，她为演好女技术员的角色，曾到地质学院和大学生一起上课学习，到新疆生产建设兵团参加劳动；为了学习骑马，她不顾多次从马上摔下的伤痛，顽强训练，终于掌握了骑马的本领。这都可看出她对待艺术创作的刻苦精神。



张圆在《祖国的花朵》中饰冯老师

张圆在《徐秋影案件》中饰邱涤凡





张圆在《地下尖兵》中饰孙莹

张圆在《笑逐颜开》中饰何慧英



十年动乱中断了她的银幕生活，但她对社会主义电影事业始终充满着信心。由于形体变化，为了适应迅速发展的电影创作事业的需要，她利用多年拍片中积累的丰富实践经验，自1975年改作副导演工作。担任拍摄故事片《熊迹》、《谁戴这朵花》的副导演。1979年导演了故事片《红牡丹》(同薛雁东合作)。

她表示：为了繁荣我国社会主义电影事业，决心努力创作，为拍好影片贡献出自己的力量。

(高为人)



张 天 民

河北省涿县拒马河南岸的张村，是电影剧作家张天民的故乡。1933年7月12日，他出生在这里。

他的童年时代，正是中国人民奋起抗日、烽火连天的年月。“七·七”事变时，他只有四岁。当时在县教育局任职的父亲和四个哥哥，相继离家出走。他和母亲留在乡里，一直度过了抗战中的八年。母亲虽然目不识丁，但她的勤劳和善良的品德，影响着他幼小的心灵。他的童年伴随着动乱度过，谈不上幸福和欢乐。但是拒马河两岸的农村风俗，和那些乡间趣事，却深深印在他的记忆里，出现在他后来写的一些作品中。

抗战胜利后，十三岁的张天民离开了故乡和母亲，考入了北平四存中学。有一次，他被人带到北大图书馆，看到了浩如烟海的书籍，读书的渴望油然而生。此后，他每天都要到鼓

楼前的一家书铺去租书，连续读完了一百多部。他读的书中，不仅有《三国演义》、《水浒传》这样的古典名著，也还有《七侠五义》一类的剑侠小说。这些书籍使他的知识丰富起来。

初中二年级时，他被哥哥带到北平大学去参加“五·四”篝火晚会。大学生们颂扬解放区新生活的歌声，久久萦绕在他的脑际，引起了他对共产党和共产党开创的新世界的向往。

1949年1月30日，张天民手拿小红旗，欢迎人民解放军开进北京。这年7月，他考入北京第四中学读高中。就在我们年轻的共和国刚刚诞生一个月之后，他加入了新民主主义青年团，担任团总支的群众文化委员，同时兼任四中附属补习学校（为失学儿童补习功课）的校长和总辅导员，成为十分活跃的社会活动分子。社会活动，培养了张天民的政治热情，同时，也培养了他的文学兴趣。在轰轰烈烈的“三反”、“五反”、“抗美援朝”等运动中，他写过几十首快板和相声，还为学校的业余剧团写过一出歌剧《李小兰》。

那时，著名语言艺术大师老舍、赵树理等在北京创办了一所业余艺术学校。授课者除了他们自己之外，还有丁玲、康濯等著名作家。张天民被学校保送到这里进行业余学习。经名师指点，他的文学素养提高很快。读了赵树理的《李有才板话》，勾起他对农村的回忆，写出了小说《斗争》，在《光明日报》副刊版连载一个星期。这是1951年的事情。此时，他只有十七岁。这一年，他还在《光明日报》发表了诗歌《不闲一分地》、小说《变》等。

1952年秋天，张天民中学毕业后，拿着自己的电影文学剧本习作《什刹海畔一家》和发表过的作品，考取了北京电影学

校编剧班。他曾说过：“我真正读书是在电影学校。”在这里，他系统地阅读了一批古今中外的名著、电影理论和电影文学作品。巴尔扎克、契诃夫、欧·亨利、马克·吐温等人的作品，使他爱不释手，深为折服；而《乡村女教师》、《夏伯阳》等优秀电影文学作品，他反复读过几十遍，有的章节甚至可以背得出来。

1954年电影学校毕业后，他被分配到中央电影局电影剧本创作所工作。1956年调到长春电影制片厂，曾任见习编剧、编辑组长。现在是专业编剧。

张天民的第一个电影文学剧本《鸿雁》，发表于1960年。此前他已出版过短篇小说集《小五更的故事》（1957）、中篇小说《海滨的朋友》（1957），还出版过两本诗集《七月抒情诗》（1957）和《北方漫步集》（1960）。张天民在没有成为电影剧作家之前，是以诗人和小说作家的面貌出现在文坛上的。1954年，当他的组诗《谷场诗草》在《文艺学习》文学月刊上发表之后，著名诗人公木曾兴奋地预言：“数年之后，或者还要长久些，将会有一位新的有才能的优秀诗人出现在我们的诗歌战线上，他就是张天民同志。”张天民接连发表了一百多首诗歌，他的许多诗篇充溢着生活气息，具有独自的真情，既隽永飘逸，又富有深刻的思想性。其中《爱情的故事》等篇，被人们广为传颂。然而，他说：“我逐渐发现写诗需要更大的才能，而我并不具备。”于是，1962年他从诗坛离去了。实际上他弃诗的根本原因，大约是因为诗歌不能满足他淋漓尽致地描写人物的愿望。因此，他要全身心地投入小说和电影文学剧本的创作中去了。“文化革命”之前，他的短篇小说《路考》曾引起文艺界很大的反响，被多次收入各种选集，并被译成英、日、越等国文字，被介绍到国外。这部小说标志着张天民创作上的成熟。“文化革命”后，



张天民在创作中

他的短篇小说《地质锤》获得了《长春》月刊建国三十周年征文一等奖；短篇小说《夕阳》获1980年吉林省文学奖；另一部短篇小说《战士通过雷区》获得了1979年全国优秀短篇小说奖，及人民解放军总政治部“自卫还击，保卫边疆”征文奖。

张天民的小说和诗歌创作，使他的电影文学创作受到很大的裨益。他曾说：“我写人物是从小说开始的，没有小说里的人物，很难想象会有后来电影剧本里的人物。”而在他的电影剧本中也明显地看到了他的诗情、诗的意境和诗的语言的影响。当然，电影文学创作，也影响了他的小说创作。恰如著名文艺批评家侯金镜在评论小说《路考》时所指出：“《路考》明快、跳荡，它所描写的生活象有一股扑面而来的热流。作者用笔很熟练，环境、人物和情节能够自然地揉合在一起。特别是情节的

展开、冲突的构成，主要靠对话；对话的动作性很强，和人物个性贴得很紧，又能准确鲜明地表现人物在特定情境下的心理活动，这大约和作者熟悉银幕有关，叙述描写的语言简洁明快、含蓄又俏皮，流畅而又有节奏感。”

从1960年《鸿雁》开始，到“文化革命”前夕，张天民先后创作了《绣江山》(1960)、《七十三贤人》(1962)、《路考》(1963)、《青春年华》(1965)等八部电影文学剧本；1973年开始利用两年的时间执笔完成了电影文学剧本《创业》；粉碎“四人帮”后，他又创作完成了《希望》(1977)、《宏图》(1978)、《自豪吧，母亲》(1979)、《但愿人长久》(1980)、《跟着鲜花走的人》(1981，与张笑天合作)、《法官躲避镜头》(1981，与张笑天合作)、《木屋》(1981年，与张笑天合作)等九部电影文学剧本。他所创作的剧本，搬上银幕的共有九部。

电影文学剧本《鸿雁》，塑造了一心一意为群众服务的乡村邮递员李云飞的动人形象。这部作品朴实无华，洋溢着奋发的青春气息，尽管尚嫌稚嫩，却不失为出色的处女作。

为我国石油工人立传的电影文学剧本《创业》，塑造的油田党委书记华程、钻井队长周挺杉、工程师“张总”、钻井工人秦发愤等一系列生动的形象，血肉丰满，性格鲜明，呼之欲出，亲切感人。借助于这些形象，作者歌颂了中国石油工人在党的领导下发愤图强，建设社会主义祖国的奋斗精神。这部作品是张天民同影片《创业》摄制组的同志们长期深入油田生活的结晶。这一剧作能出现在“四人帮”一伙推行文化专制主义十分猖獗的年月，是难能可贵的。它表现了作者敢于面向生活，坚持现实主义创作道路的胆识和勇气。导演于彦夫把它搬上银幕，使之成为建国以来并不多见的气魄宏大、形象感人的工业题材的

优秀影片。由于它触动了“四人帮”篡党夺权的神经，影片完成后，江青一伙罗织十大罪状，不准发行上映。然而，影片得到周恩来总理和邓小平等领导同志的支持。张天民上书毛泽东主席，汇报了影片《创业》的遭遇。信送出后，面对“四人帮”篡党夺权的阴谋和他们推行的法西斯专制主义，张天民在政治上和精神上，都经受了一场严峻的考验。1975年7月25日，毛泽东同志对影片《创业》做了批示，指出：“此片无大错，建议通过发行。不要求全责备。而且罪名有十条之多，太过分了，不利调整党内的文艺政策”。“四人帮”被粉碎后，张天民在精神上同影片《创业》一起获得了解放。

电影文学剧本《但愿人长久》，是一部表现社会主义伦理道德的作品。剧本塑造了呼延子谦与乔梦两个崭新的人物。在他们身上，展示了中华民族传统美德和人性的复苏；展示了阶级觉悟和革命情操的完美结合。值得提出的是，这部作品比较深刻地触及到我们现实生活中的某些阴暗面。但它的立意，不单纯是揭露阴暗面，更不是去欣赏阴暗面，正如作者自己所说：“还是在讴歌黑暗中的光明、展现在黑暗背景下闪光的崇高和美好。”张天民这种在创作中的不断开掘，标志着他勇于探索的进取精神。

张天民遵循革命现实主义的创作道路。他认为，坚持革命现实主义，一个是从生活出发，另一个是以自己的革命理想去观察、提炼并概括生活。

在生活的激流中，他是一位不倦的淘金者。从1954年到“四人帮”覆灭前夕，除去三年时间被关在“牛棚”和参加“斗批改”之外，他在下面生活的时间累计有十年。他说：“我绝不敢写我不知道的东西。”他的小说和电影文学剧本中的人物和情

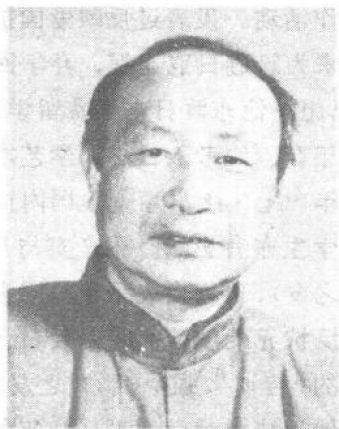
节，几乎都有生活中的原型，不少是他亲眼所见、亲耳所闻。电影文学剧本《鸿雁》，是他同模范乡邮递员李虎天生活在一起，每天跋涉五、六十华里，翻山越岭送信中诞生的作品。在回顾《路考》的创作经过时，他写道：“我当年写电影剧本《路考》，跟山区汽车司机共同生活了三个多月，跟他们出车，夜宿山区那柴烟缭绕的小店，躺在炕上看‘小梁’们打闹，针灸。十分幸运地赶上了他们一次路考，我于是从中捕捉到灵感。”电影文学剧本《绣江山》、小说《蓝痣》等也都是在他四进长白山区，熟悉了作品中的生活和人物之后，才下笔有神的。1964年到1966年上半年，他曾经几次跟地质队员一起爬山越岭去找矿，“野人”似地出没在没有人烟的崇山峻岭中。吃干粮、喝生水，在暖洋洋的向阳山坡捉虱子，在春寒料峭中跳进大河里洗澡。同时又学习《普通地质学》和李四光的著作。他说自己：“虽然到了这儿还是个一知半解，但没有这一知半解我就没有勇气在稿纸上写下‘地质队员’这几个字。”正是因为他了解了一百多位地质工作者的生活、学习、工作以及其中一些人的爱情的经历后，才使他创作出电影文学剧本《青春年华》、小说《地质锤》、《青与蓝》等等。而电影文学剧本和长篇小说《创业》的诞生，凝聚着他连续五年深入油田的心血。1972年到1976年间，他跑遍了祖国北方的油田。他曾四进大庆，三下大港，两次到胜利和渤海油田，玉门、克拉玛依等油田也都留下了他的足迹。在油田，他和石油英雄们打成一片，成为他们的知心朋友。他所掌握的材料，甚至使“老油田”都感到吃惊。十年动乱后，他的创作热情更加旺盛，每年都要到生活中去，他去过广西保卫边疆的前线、丹东法院、本溪钢厂、西双版纳林区、葛州坝工地。生活中的素材，曾使他激动不已，彻

夜难寐。正是在这种情况下，他写出了《自豪吧，母亲》、《跟着鲜花走的人》、《木屋》等电影文学剧本和《战士通过雷区》等二十多篇小说。

张天民的作品无论是小说还是电影剧本，基本上都是现实生活中的题材。他总是在生活中发掘美好的事物，以美好的眼光看我们这个时代的社会生活。善良、崇高、艰苦奋斗、自我牺牲精神，是他作品总的主题。他歌颂社会主义时代的新人物，开掘着普通人心灵上的美与崇高，特别是表现年轻一代的献身精神。《路考》里的汽车司机小梁、《鸿雁》中的乡邮递员李云飞、《创业》中的钻井队长周挺杉、《自豪吧，母亲》中的班长梁青青、战士侯方，等等，都是具有这种献身精神的人物。他歌颂美好，并不粉饰现实，他没有在丑恶面前闭上眼睛。正是因为他对我们现实生活中必将被克服的弊端看得真切，看得透彻，才使人们在读过他所触及阴暗面的作品后，不感到沮丧，不感到无能为力，而是充满信心和力量。由于他笔下所歌颂的人物，都是些普普通通的人物，而且所表现的又都是现实生活。因而，他的作品表现了时代的风貌，具有真实感人的艺术力量。

1977年7月13日，张天民光荣地加入了中国共产党。作为党员作家，他深感自己责任重大。决心把自己毕生精力奉献给党和人民的文艺事业，坚持党的文艺方向，努力写出更多更好的作品。

（曹积三）



张 辛 实

张辛实，原名张英华，是长春电影制片厂导演、中国电影家协会吉林省分会副主席。他于1916年农历12月28日出生在吉林省辽源市百两村的一个较富有的家庭里。父亲喜欢古典文学，经常给他讲些历史故事。由于家庭环境的熏陶，他在青少年时就阅读了《水浒传》、《三国演义》、《聊斋志异》等古典文学名著，使他对文学产生了浓厚的兴趣。1930年，他在家乡小学毕业后考入吉林的一所私立教会学校——文光中学。当时，学校的学生思想较为活跃，他有机会读到鲁迅、茅盾、丁玲、郁达夫及日本作家小林多喜二等人的作品，为以后从事文学创作打下了良好的基础。在同学和老师帮助下，他又阅读了唯物论、辩证法等哲学著作，思想倾向进步。1931年“九·一八”事变后他加入了反对日本帝国主义侵略的爱国组织《东北抗日青年大同盟》。1933年，他考入沈阳市的一所英国人办的教会学

校文会书院学习，开始从事文学创作活动。发表过反映爱国抗日思想的小说、诗歌、杂文等，后来为躲避日寇逮捕，弃学回家。1935年10月，抱着寻求新路的思想，他东渡日本自费留学，先在东京成城学校补习日语。1936年春，他考入日本大学艺术科映画系攻读电影剧作专业。1937年“七·七”事变，国内抗日救亡运动风起云涌，对留日进步学生亦有影响。张辛实与几位同学发起创办了文学月刊《影艺之友》，刊物发表了他与同学合写的话剧《曙》，这是一部以描写反抗元朝统治而暗示反对日本侵略的作品，因此受到日本当局的“传训”，强令《影艺之友》停刊。从此政治迫害日趋加剧，使他无法继续学习，1938年冬回国。

1939年张辛实入长春满洲映画株式会社文艺科，任电影编剧。他参加了文艺团体“艺文志”，积极从事文学戏剧创作活动。这期间，主要作品有：话剧《春秋》、《深谷狼声》、《遥远的风沙》；长篇小说《荒火》及数十篇杂文和短篇小说；编辑出版了一套《新现实文艺丛书》，成为当时东北文坛上有影响的作家之一。创作中，在艺术风格上他的杂文受鲁迅影响很深；小说则受茅盾、丁玲、蒋光慈等人影响。因处在日本侵略者残酷统治的特定政治环境中，他的一些作品主要以影射手法，表现唤起民众反抗日寇侵略的主题，有一定的现实意义。如：话剧《深谷狼声》，描写几个村庄苦于狼害而联合打狼的故事，寓意团结起来赶走侵略者；长篇小说《荒火》描写中华民族如何用自己的血汗开发东北，变荒原为沃土，揭示了东北自古就是中华民族的领土。因此，他的创作活动引起了伪满当局的注意和监视。1944年5月，终因编导话剧《遥远的风沙》，触怒了日伪，以“思想犯”被捕入狱，至1945年4月获释。

1945年“八·一五”日寇投降后，他参加发起组织东北作家联盟，并任组织委员。为与国民党反动派争夺“满映”这个重要阵地，他同长春地下党组织接触，出面组织了东北电影工作者联盟，团结厂内进步职工挫败了敌人破坏、收买的阴谋。同年10月1日成立了东北电影公司，被选为公司总经理。1946年4月14日，我党正式接收东北电影公司后，舒群任经理，张辛实任副经理。面临国民党进兵东北，内战一触即发的复杂政治局势，为保护电影设备不受损失，张辛实又积极参加领导电影公司搬迁兴山的工作。1946年10月1日于兴山纪念东北电影公司建厂一周年时，改名为东北电影制片厂，张辛实被任命为副厂长。在那风云变幻、政治斗争错综复杂的年代里，他坚定地跟着党，为我国东北电影基地的建设，做出了积极贡献。1950年1月他光荣地加入了中国共产党。

新中国成立后，我国电影事业迅速发展的大好形势，激起了张辛实的创作热情。他主动申请从事电影导演工作。1954年离开领导岗位，担任了故事片《猛河的黎明》的制片主任。1956年任导演，接连拍摄了几部戏曲片：《花木兰》、《关不住》（1956年，均与刘国权合作）、《火焰驹》（1958年）、《窦娥冤》（1959年）；故事片《锡城的故事》（1959年）、《羌笛颂》（1960年）。在十年动乱中，他横遭诬陷、迫害。“四人帮”被粉碎后，他又以旺盛的精力投入创作，拍摄了故事片《风云岛》（1977年与薛雁东合作）和《祭红》（1978年）。

在导演艺术创作中，张辛实对戏曲片的拍摄，积累了丰富的实践经验。他拍摄的戏曲片《花木兰》，是我国戏曲片中较早地突破舞台纪录式拍摄方法的影片之一。影片中发挥了电影艺术手段的长处，采用了故事片场面调度和剪辑技巧，收到了良



张辛实在导演《祭红》时给演员说戏

好的艺术效果。戏曲片《窦娥冤》的节奏严谨明快，较好地运用了烘托、渲染的艺术手法，深刻细腻地揭示了窦娥性格中强烈的反抗精神，受到广大观众的赞赏，反映了张辛实对戏剧创作深厚的功底和纯熟的导演技巧。对故事片的创作，他喜爱表现我国人民近五十年来革命斗争生活。影片追求朴实生动、自然流畅的艺术风格，注重揭示人物内心世界。他导演的反映我国少数民族革命斗争生活的《羌笛颂》等影片，都给人留下了较深的印象。

他主张电影创作应继承和发扬我国悠久的民族文化遗产，在此基础上吸取国外影片的某些艺术技巧，形成我国影片独特的民族风格。他创作态度严肃认真，善于集思广益，并注意培

养新生力量。他在导演表现一个城市女青年献身乡村教育事业的故事片《他们并不陌生》时，在电影民族化方面继续进行着有益的艺术探索。

(高为人)



张 玉 昆

张玉昆，曾用名康廉、凯南。1925年12月3日生于山东省郛城县。在他刚满一周岁的时候，山东大旱，父母带着他逃荒到东北的哈尔滨，后来，迁到林区通河县落户。父亲以拉大锯伐木维持一家人的生活。

读完小学以后，父亲由于累伤了腰，不能伐木了，他只好休学，挑起家庭生活的重担。他赶过牛车拉脚，在街头摆过小摊，挑担子卖过瓜果菜蔬，在饭馆当过跑堂，在伪县公署当过杂役，饱尝了生活的艰辛。

1943年冬天，他被通河县一家新建的电影院录用为放映员，从这时起，开始同电影有了接触。

抗日战争胜利后，他参加了革命工作，在通河县街道政府当文书。1947年3月，他加入中国人民解放军，被分配在松江军区军政干部学校，担任缮写员、文化干事。1948年8月，转

到齐齐哈尔东北军政大学宣传队任放映员。

1949年初，东北电影制片厂为拍摄故事片《回到自己队伍来》到东北军政大学宣传队选演员，张玉昆被选上扮演戏中的一名战士，于是，他来到东影所在地——兴山市（今黑龙江省鹤岗市）。当时，东影正在筹备新中国第一部译制片《普通一兵》的译制工作。导演袁乃晨发现张玉昆声音宽厚，便决定让他担任影片主人公马特洛索夫的配音工作。

张玉昆看了苏联的原片，觉得俄语的音节多、频率快，自己用汉语台词怎么也对不上原片人物的口型。试对了几句，把他累得满头大汗，就是对不准，越着急，越对不上，顾了前句，顾不上后句，更谈不上怎样表现角色的感情了。同时，他的语言也不规范，满口东北腔。面对这些困难，他觉得自己不是干这行工作的材料，产生了打退堂鼓的想法，并向导演提出换人的请求。导演和同志们帮助他，鼓励他，用影片中马特洛索夫的英雄事迹教育他，使他很快提高了思想觉悟，认识到了影片译制上映后，对我国人民正在进行的革命战争将起到的重要作用。同时，完成新中国第一部译制片的荣誉感和责任感激励着他，使他增强了克服困难的勇气和完成任务的信心。

当时，译制片的工作条件极其艰苦，设备简陋，没有分卷循环放映设备，采用的是整本录音的方法，一本影片放映十分钟，就要在这十分钟里把台词和音响效果一气呵成录制下来。载声媒介用的胶片，不是现在用的磁带，只要在配音时出现一点差错，都会造成前功尽弃的后果，给配音工作造成许多困难。因此，配音演员在配音时，精神非常紧张。同时，译制片组的一些同志，还要参加故事片《回到自己队伍来》的拍摄，只能利用故事片拍摄的间隙，进行译制片配音工作。那时，大家的

工作热情非常高，抓紧一切时间进行排练和配音。演员随故事片组到外景地时，借用当地电影院的设备，也要坚持进行对口型和排练。张玉昆在大家的帮助下，以顽强的毅力，刻苦练习了发音和对口型，在短短的时间里，基本矫正了自己的东北腔，初步掌握了配音方法。

由于全组同志的共同努力，终于在1949年5月完成了译制任务，新中国第一部译制片诞生了。这部影片，虽然在今天看来，配译得很粗糙，但却凝结着参加译制工作的全体同志的心血，为以后译制片的大量发展打下了基础。

1949年夏季，组织上将他由东北军政大学调往东影，继续参加译制片配音工作。这时，东影已迁回长春。随着革命的胜利，电影处在一个新的大发展的时期。为了壮大队伍，张玉昆到东影后，领导便让他去北京招考、挑选配音演员。他以严肃认真的态度，发现、录取了一批优秀的配音演员，如向隽殊、李景超、白景晟、车轩、赵双城、彭渤等。从此，译制片工作逐年兴旺起来。

从《普通一兵》开始，张玉昆参加了二百多部外国影片的配音工作。在五十年代和六十年代，他的声音为广大观众所熟悉，成为相闻不相识的幕后电影明星。一提起他的名字，观众会立刻想起《列宁在十月》中的列宁、《第三次打击》和《保卫察里津》中的斯大林、《夏伯阳》中的夏伯阳、《静静的顿河》中的葛利高里、《上尉的女儿》中的布加乔夫、《柯楚别依》中的柯楚别依、《革命英雄传》中的卡脱夫斯基、《百万英镑》中的亚当、《忠诚》中的卡麦尔等。他用声音艺术，为这些角色赋予了感情和性格，使他们在银幕上成为有血有肉、性格鲜明的人物。

张玉昆性格稳重、内向，说话慢条斯理，喜怒不溢于言表。

但是，当他一站到录音室的麦克风前，却好象完全变成了另外一个人。他能够准确地按照角色的特征，自如地变换自己的声音、语气，表达出各种人物的性格和思想感情来，表现了高度的声音技巧。

张玉昆总结自己三十多年配音的经验，认为最重要的是：配音演员要深刻理解原片人物，深入体验复杂的人物性格和思想感情，抓住台词与人物特定的心理活动的内在关联，把角色的性格语言突出出来，赋予台词以生命。

例如，他为夏伯阳配音时，有这样一段戏：

政委富尔曼诺夫因为游击队在村子里拿了农民的东西，把分队长日哈列夫关了禁闭，夏伯阳闻讯大发雷霆，和政委吵了起来。

夏伯阳：“在这个师里，究竟是谁说了算数？是你，还是我？”

富尔曼诺夫：“是你，和我。”

夏伯阳：“我！夏伯阳！你懂不懂，我是夏伯阳，可你算个什么呀？谁派你来的呀？你是想沾别人荣誉的光啊？得啦，你给我从这个师里滚他妈的吧！”

张玉昆在配音时，准确抓住夏伯阳自以为权利受到侵犯时的狂怒、暴躁的情绪，加重语势和吐字的力度。“我，夏伯阳！”四个字，一字一字迸发出来，具有爆炸般的气势。接下去的一连串质问：“可你算个什么呀？谁派你来的呀？你是想沾别人荣誉的光啊？”张玉昆运用了尖酸刻薄并带有几分江湖气的腔调。通过这几句台词的配音，把夏伯阳鲁莽、自负、目空一切的性格特点和他在成为一名真正的无产阶级战士之前的“游击脾气”，鲜明地呈现在观众面前。

当夏伯阳看到游击队把东西还给老百姓所产生的效果后，服气了，对政委产生了由衷的佩服之感。

警卫员别其卡见到夏伯阳，说：“咱们政委，好家伙，可我还以为……”

夏伯阳打断他的话：“你以为？！知道吗？既然是给夏伯阳派来的人，那就绝对含糊不了！”

这段台词，夏伯阳感情发生了大幅度变化。张玉昆配音时，准确、恰如其分地降低语势和力度，并加进一种带有神秘色彩的语气，表现了夏伯阳在部下面前心服口服的心理状态，把他虽自负却天真，虽粗莽却纯朴的性格特点刻画得惟妙惟肖。观众看到这里，往往发出会心的笑声。

张玉昆运用语言、声音技巧，刻画人物性格，在他配音的二百多个人物身上都有鲜明的体现。五十年代，他同是为领袖人物的列宁和斯大林配音，却能比较准确地表现出他们不同的性格特点。为列宁配音，他声音幅度变化大，音调较高，频率较快，表现出列宁直爽、洒脱的性格和火一样炽热的感情。为斯大林配音，则用深沉、冷峻的声音和缓慢并带有几分幽默的语气，表现出斯大林沉着、刚毅和感情不易外露的性格特点。

他在配音时，注重研究语气、声音的表现同角色感情、动作变化的关系。他认为，影片中人物的一举一动，对台词都有着重要影响，因此，不仅要掌握人物内心的感情变化，还要恰如其分地表现人物外在动作对台词的影响。他往往从角色的细微动作，如一次轻轻的颤抖，一个微微的叹息之中，寻找出语言表现上的细小变化，从而细致入微地表现出角色喜、怒、哀、

乐、怨、惊、惧等各种情绪。

他反对那种用机械摹仿的腔调宣读台词的做法，反对念白式刻板的发声，注意克服长期配音后逐渐形成的发音的套式。他认为，一部外国影片的台词，虽经翻译人员准确译成汉语台词，但毕竟是全片所有人物的台词，不可能完全表达出每个角色的个性化语言。张玉昆在配音时，注意在反复观看原片和反复对词练习中，熟悉、掌握角色的个性化语言。当发现所译台词与人物性格有距离时，就立即向翻译或导演提出，并把自己经过反复推敲后琢磨出的修改意见提供给翻译或导演参考。

张玉昆是我国第一代译制片配音艺术家。从1949年至今，一直从事译制片配音工作。他不断扩大自己的艺术实践领域，刻苦学习艺术理论，努力提高艺术修养。最近几年他参加了许多部影片的配音工作。仅1982年，他就参加了《爱情的故事》、《两个孤女》、《婚姻风波》、《婆媳之间》、《独立与死亡》、《神秘的黄玫瑰》等七、八部影片的配音工作。

(阎敏军)



张 棣 昌

著名电影作曲家张棣昌，1918年12月20日出生于广东省梅县。但他的童年和少年时代却是在鸚鵡之乡的异国度过的。他的父亲是个做杂货生意的小商人。张棣昌出生不久，父亲便去南洋图谋生计，当他还不满两岁的时候，母亲抱着他去找父亲，到了印度尼西亚西里威斯岛的首府孟加锡埠。

当时，西里威斯岛是荷属殖民地。张棣昌读小学的时候，在离学校不远的海边，有一方绿茵茵的草坪，草坪中央有一棵绿荫如伞的大榕树，那儿，是荷兰海军军乐队进行演奏的地方。张棣昌放学以后和游泳归来，总是赤着脚板，凑到树荫下看那群人的演奏……音乐的种子，就是从这时起播进了他的心田。

“九·一八”事变后，在孟加锡的华侨中掀起了抵制日货的怒潮，人们同仇敌忾，“谁买日货便割耳朵”。张棣昌积极参加义演活动，为祖国募捐。紧接着，传来了十九路军打了胜仗的好

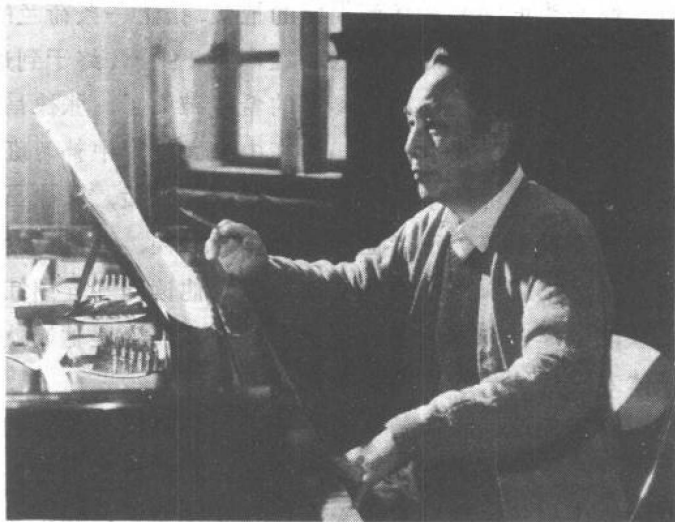
消息，爱国华侨的儿女们兴起回国当兵的热潮。1932年秋天，张棣昌怀着为祖国的富强而捐躯的抱负，搭上一条荷兰的轮船，经过七天七夜的颠簸抵达香港，经广州、上海，终于到达南京。此时，十九路军已经失利，参军希望破灭了，张棣昌又去投考黄埔军官学校，没有考中。他在中央大学附中补习班复习了一段时间，去报空军学校，仍未被录取。最后，张棣昌考取了国立体育专科学校。正当他准备上学的时候，抗战爆发了。这时在“生活书店”出版的《文摘》上，他读到了介绍红军、延安、陕北公学、红军大学（抗大）的文章，于是他断然决定不随“体专”迁往长沙，而奔向革命圣地延安。

1937年深秋，张棣昌从南京出发，一路风尘投奔到西安八路军办事处。转年1月参加了三原县云阳镇青年训练班。同年3月被保送到延安抗日军政大学政治队学习。1938年5月底政治队学习结束后，他又被送到“抗大”军事队学习，毕业后分配到八路军留守兵团三八五旅政治部宣传队当教员。1939年5月，张棣昌进“鲁艺”普通部学习，翌年转入音乐系。毕业后，1944年春升为音乐部研究生。

抗战胜利后，张棣昌随“鲁艺”北上张家口，进军东北，曾在伊兰县等地参加土地改革和剿匪工作。1947年任“鲁艺”合江分团乐队指挥、作曲兼队长。同年6月，他调任东北文工一团艺术部任副部长，曾两次带领文工团赴前线演出。

1948年秋天，东北文工一团合并到东北电影制片厂，他是第一任作曲组组长，从此踏入影坛。

张棣昌怀着一颗对祖国无比热爱的赤子之心参加了革命，也正是在革命的洪流中，他了解了人民，了解了革命，施展了自己的音乐才能。



张棣昌在作曲

1940年张棣昌谱写的《留守兵团军歌》是他成功的处女作。从1940年到1948年，他配合革命斗争谱写了《运粮歌》、《迎八路》、《鲁迅纪念歌》、《八一五纪念歌》、《剿匪歌》等近百首歌曲。其中，反映土地改革斗争的《铁树开花》，反映支援前线的《全家光荣》等，在东北相当流行，受到军民的欢迎。

1948至1949年东影拍摄的《最后战役》、《东北三年》以及《民主东北》第十辑中的《北平入城式》，是由张棣昌谱曲的最早的几部大型纪录影片。1948年拍摄的《回到自己队伍中来》是他与吴茵、巩志伟合作谱曲的第一部故事片。到目前为止，张棣昌已为《赵一曼》、《丰收》、《神秘的旅伴》、《边寨烽火》、《红孩子》、《党的女儿》、《我们村里的年轻人》（上、续集）、《战火中的青春》、《甲午风云》、《春眠不觉晓》等近三十部影

片谱曲。其中《神秘的旅伴》中《缅桂花开十里香》，《红孩子》中的《共产儿童团团歌》，《党的女儿》中的《兴国山歌》，《我们村里的年轻人》中的《人说山西好风光》、《樱桃好吃树难栽》等歌曲在群众中广为流传，受到欢迎。

浓郁的生活气息、时代气氛和鲜明的地方色彩，构成了他作品的特色。在电影音乐民族化、群众化的探索中取得了可喜成就。

张棣昌认为：音乐是表现人的感情的，要提高我国的电影音乐水平、赢得国内外广大观众的欢迎，必须遵循周恩来总理生前提出的“革命化，民族化，群众化”的要求。他主张作曲家要先了解人，了解人的真实思想感情，到生活中去获得具体的形象。在延安“鲁艺”时，他曾经看到过一位老艺术家经常到桥儿沟去观察各种各样的老人……这给他留下了难以磨灭的印象并受到启示。为了了解人，他曾访问过各种各样的人物。无论是平原、渔乡，还是林区、山寨，都留下了他的足迹；彝族、苗族、佯瓦族、傣族、白族、景颇族等许多少数民族居住的地区，都有他生活过的地方。张棣昌曾同《边寨烽火》的导演林农一起跋涉数十里山路，在“遮放”山顶的景颇族寨子里生活了近两个月，和景颇族兄弟一起烤火炭，吃红米饭；他曾同《我们村里的年轻人》的歌词作者乔羽一起，从太原出发沿着汾河而去，访问了晋中又访晋南；他曾随同伐木工人们从林区到边境线黑龙江，整整生活了三个月。在为影片《土地》谱曲时，他去湖北麻城农村访贫问苦，一位双目失明的老大娘给他讲述了她一生中从来就没有过一天欢乐日子的非人生活和悲惨遭遇，使他对翻身农民的感情有了更深刻的理解，内心产生了极大的震动。就在这里，他开始孕育了交响乐《土地》。后来，他把其

中的一段，借用到影片《党的女儿》中送葬的音乐里。正是在深入生活和了解人的过程中，张棣昌捕捉到了一个又一个感人的音乐形象。在晋中和晋南深入生活时，走上田头，他看到年轻的姑娘们一溜风似地骑着自行车去上工，红扑扑的脸上泛着花儿般的笑容，风儿送来她们清脆的笑声。下到沟里，家家户户都被姑娘们收拾得干干净净，她们做的面条，又细又香……于是，他被勤劳、朴实、爽快的山西姑娘所感染了，在谱写《人说山西好风光》这首插曲时，他的眼前时刻都闪现着那些朴实勤劳的可爱形象。

张棣昌强调在为影片谱曲时，一定要用音乐来刻画人物的内心世界。影片《甲午风云》里，邓世昌被罢官后，他用改编后的琵琶曲《十面埋伏》来展示邓世昌壮志未酬的心境，那激越的旋律，准确地表达了邓世昌“要战”的内心情感。

为了使影片的音乐能更好地为人物服务，突出歌曲的地方色彩，张棣昌重视配唱演员的选择。《党的女儿》中的《兴国山歌》就是请民间歌手演唱的；《我们村里的年轻人》中的《人说山西好风光》，也是请民歌歌唱家郭兰英来配唱的。

张棣昌是从一个追求真理的爱国青年而成长起来的电影作曲家，他所走过的道路，就是一支追求光明之歌。

张棣昌现任长春电影制片厂艺术委员会副主任、乐团团长，中国音乐家协会常务理事，中国电影家协会理事，中国音乐家协会吉林省分会副主席。

（曹积三）



郑 伯 璋

远在三、四十年代，郑伯璋在上海就是一位较有名的电影技师。四十多年来，他一直在我国电影技术部门和领导机构担任总技师、技术顾问。

郑伯璋是四川自贡市黄市乡人，出生于1912年4月。1931年随叔祖父郑用之到上海读中学。“九·一八”事变后，郑伯璋在参加轰轰烈烈的抗日救亡运动、随学生队伍上街游行的同时，开始接触无线电器材，从此对无线电发生了兴趣。以后，通过郑用之的朋友罗静予，考入中国无线电工程学校，不久转中华无线电学校，学习无线电、有声电影的录音等技术知识。

1933年，郑伯璋给录音师罗静予当助手，搞配音和维修机器的工作。西安事变后，被派往西安、归绥等地拍摄时事新闻纪录片。后来，又在郭沫若为首的国民政府军事委员会政治部所属第三厅领导下，从事抗日救亡运动。史东山、应云卫、袁

牧之到中国电影制片厂后，郑伯璋被任命为录音师。他曾担任《抗战特辑》、《抗日新闻》、《抗战歌集》等短片和《保卫我们的土地》、《热血忠魂》等故事片的录音和配音工作。

当时，中国电影制片厂仅有的两台美制手提式摄影机，分别在前后方拍摄纪录片。不幸其中一台摄影机损坏了，拍摄被迫停了下来。那时，中国还没有人修过这样的机器，就等着送往美国修理。这一来，花美金不说，还要耽误拍摄时间，郑伯璋从工作出发，自告奋勇，要求担任这台机器的修理工作。他同助手熬了几个通宵，终于找出机器的毛病，把它修好，使这台摄影机重新发挥作用。自此，郑伯璋在电影技术方面的声望越来越高。

1938年，中国电影制片厂举办电影人员训练班，郑伯璋担任技术教官，给来自各地的六十名学员讲授技术课，为“三厅”扩建的十个放映队培训放映人员。1939年，“中制”到了重庆，郑伯璋在技术课摄录组任副组长，在《保家乡》、《东亚之光》、《日本间谍》、《火的洗礼》、《塞上风云》、《白云故乡》等故事片中担任录音、配音工作。那时，胶片来源十分困难。郑伯璋自个儿琢磨，发明了我国第一部感光同步录音器，不仅使每部影片能节约胶片三千余英尺，还有助于演员的表演情绪。

1940年，郑伯璋兼任“三厅”电影队的总技师。1943年，“中制”改组，他随史东山、郑君里等到北温泉社会教育学院任电影技术副教授。1945年，“中制”再度改组，他又随史东山回“中制”担任技术顾问。参加《还我故乡》等影片的录音工作。当年，经考试合格被派往美国实习电影技术。

1946年初，郑伯璋先后在美国哥伦比亚大学、南加里福尼亚大学电影系学习英语和录音技术，并在纽约市瑞勿斯录音场实

习。就在这时，他被吸收为美国电影工程师学会SMPTE（以后改为美国电影电视工程师学会SMPTE）会员。

1946年5月至1947年底，郑伯璋在洛杉矶好莱坞电影制片厂等地实习，几乎跑遍洛杉矶所有的电影公司（如雷电华、米高梅、华纳、福斯、环球、派拉蒙、共和等制片厂，以及录音服务社、西电、百代研究所、洗印厂和柯达实验中心）学习、实习和参观，广泛接触美国电影的先进技术（如拍摄的全过程、胶片加工、影片的制作和洗印等各环节，以及各种电影机器的研制、校正、鉴定和保养等），收获不浅。两年后，郑伯璋带着学到的电影技术和自己省吃俭用购买的电影仪器（包括各种标准片、磁性录音机等），从美国回到上海。当他重新踏上祖国的大陆，就转着一个念头：要为祖国电影事业的崛起，为提高祖国电影的技术水平作出贡献。1948年至1949年，他先后在“中制”、“中电”、“昆仑”、“清华”、“文华”等电影公司担任录音师或技术顾问，用自己在美国学到的电影技术知识，为祖国的电影事业服务。

当时的上海，摄影机难于满足电影发展的要求，郑伯璋得到维纳氏电影机厂的支持，仿美国的摄影机，参加试制了维纳氏同步摄影机，不仅解决了昆仑影业公司的摄影设备，还为解放后上海的电影机厂试制上海同步摄影机、上海中型摄影机奠定了基础。后来，他又试制维纳氏录音机，为提高我国电影录音的质量起了良好的作用。

1949年，上海解放，郑伯璋在上海逸园受到陈毅市长的接见，随后到北京出席第一届全国文代会，在怀仁堂受到了毛泽东、周恩来等同志的接见，并在天安门参加了开国大典。1950年他被调到中央电影局任技术科科长兼技术委员会委员，协助

政府整顿制片厂。为迎接新中国电影事业的大发展，培养电影放映人才，他又到了南京电影放映训练班，担任教务长，先在师资训练班讲课，后参加培训从全国各地送来的两千多名学员。

1950年6月至1956年，他在中国电影器材公司担任技术处处长，在中央电影局技术处、生产管理处、基建处任副处长期间，先后参加筹建南京电影机械厂（以后在该厂兼任总技师），接收和扩建哈尔滨电影机械厂和上海电影机械厂，具体领导试制各种电影放映机、摄影机、洗印机、录音机等，为满足我国电影制片厂、洗印厂、电影放映单位在机器设备方面的需要作出了贡献。

1957年，郑伯璋随司徒慧敏、查瑞根等应邀到波兰出席国际电影技术会议。会议期间参观访问了波兰的电影制片厂、机械制造厂、胶片厂和电视台。回国途中，又参观了莫斯科的电影制片厂、洗印厂、科研院。为了祖国电影事业的发展，他努力学习外国的先进技术。在文化部电影局技术处，他还参加了制订我国电影技术方面的规章制度、规格标准等，为我国电影工业的生产，打下了基础。

1958年，郑伯璋被任命为中国电影科学技术研究所副所长，参加了多项电影技术的研究和领导工作，并担任《电影技术》杂志的副主任编委，配合和协助中国电影出版社出版了一些电影技术书籍。

十年动乱期间，郑伯璋也受到审查，达四年之久。粉碎“四人帮”后，他重返影坛。

在中国人民政治协商会议全国委员会第四届会议召开之时，郑伯璋被指定为委员，后继任全国政协第五届、第六届委员；现在他是中国电影家协会理事。

郑伯璋从事电影技术工作五十年，为我国电影技术、电影工业和电影放映的发展作出了贡献。

(彭成梁)



梁 音

梁音，长春电影制片厂著名演员。1926年9月26日生于黑龙江省齐齐哈尔市一个贫苦市民家庭。他小的时候，对那些散发着浓郁乡土气味的东北大鼓、二人转非常喜欢，常常看得入迷。但是，在日本帝国主义黑暗统治的年代，文化艺术与贫苦人民是无缘的。他为苦难的生活所迫，十六岁就到齐齐哈尔铁路检车段当学徒工，过早地挑起了沉重的生活担子。

1946年齐齐哈尔解放了。翻身解放的快乐，重新唤起他对文艺的爱好。他用竹竿、铜管做成横笛长箫，劳动之余就和工友们一起吹吹唱唱，心中十分快活。这时，齐齐哈尔铁路局建立铁路剧团，从工人中选演员，他被选中了。在剧团里，他参加过合唱和一些小节目的演出。时隔不久，东北文工一团到齐齐哈尔演出歌剧《白毛女》、秧歌剧《兄妹开荒》等，舞台上一个个生气勃勃的文艺战士，使他产生由衷的敬慕之情。他瞒

着年迈的母亲，报名参加了东北文工一团。在解放战争中，他随着文工团转战在东北战场，为指战员演出。他是个“多能”的演员，吹过笛，拉过二胡，弹过三弦，还在《亲骨肉》、《抬担架》等许多秧歌剧中扮演角色。1948年12月，他随东北文工一团集体调入东北电影制片厂，成了一名电影演员。1953年加入中国共产党。

他第一次上银幕，是在新中国第一部故事片《桥》中扮演一个普通工人。镜头虽然不多，但他演得很认真。接着，他又在《卫国保家》中扮演工作队员周华（1950年），在《赵一曼》中扮演地下党的工作人员（1950年），在《六号门》中扮演普通工人（1952年）。

在早期的表演活动中，他扮演的基本上都是与自己经历、身份、气质相近的人物，主要靠自己憨厚、淳朴的素质塑造角色，表演上还存在某些自然主义色彩和做戏的痕迹。但在这几部影片的拍摄实践中，他却学到许多东西。他是个细心、内秀的人，总是一边工作，一边观察谢添、陈强、吕班、张平等老演员的表演，琢磨他们塑造角色的“奥妙”，虚心向他们求教。这些老演员也都热情地把“秘诀”传授给他。他逐渐懂得了：做为一个演员，最基本的一条，就是要演“人”，而不要演“戏”。要演“人”，就得熟悉这个人，使自己变成剧中的“这个人”。他在以后的表演活动中，例如在《扑不灭的火焰》中扮演蒋四（1955年），在《平原游击队》中扮演参谋钱大有（1955年），在《暴风中的雄鹰》中扮演红军战士（1957年），在《换了人间》中扮演技术员（1959年）等。虽然角色各不相同，但他注意理解角色，并在整个拍摄过程中，始终把自己放到戏的特定环境中，使自己的思想感情和言谈举止与角色融合到一起，因此演得比



梁音在《平原游击队》
中饰钱大有。

梁音在《海上神鹰》
中饰侦察连长



较自然、真实，演技提高很快。

1958年，他在《我们村里的年轻人》中扮演了青年农民曹茂林，这是他的表演进入成熟期的开始。梁音在外貌和气质上，符合角色的要求，摄制组许多人都说：“梁音演这个角色，不用化妆都象。”但是梁音却说：“外表和气质，是客观存在的东西，要演得象曹茂林，只有把自己从里到外都变成曹茂林才行。”他把剧本翻来复去不知看了多少遍，对曹茂林在每一场戏中的心理活动都做了详细的分析，力求从人物的内心世界去把握其思想感情，掌握其性格特点。他还到山西省汾阳县农村去体验生活，结交了许多青年农民朋友。在共同生活的日子里，他发现这些农村青年的心灵美，他们纯朴、聪明、真诚、热情，对朋

梁音在《我们村里的年轻人》饰曹茂林。



友忠诚坦率，对爱情严肃含蓄，对美好生活充满着向往，对艰苦创业饱含乐观精神。而自己扮演的曹茂林，正是概括了这些可爱的农村青年的精神面貌。他一边理解角色，一边努力使自己接近角色，融进角色。在整个拍摄过程中，他就象曹茂林那样思考，那样行动，那样喜怒哀乐，从而演得十分自然。例如，在拍摄孔淑贞送给曹茂林钢卷尺的一场戏时，他从曹茂林惊喜、羞涩、爱屋及鸟的心理出发，设计自己的表演动作：先是又惊又喜地把手在衣服上擦了擦，眼中射出热烈、喜悦的光芒，小心地把卷尺接在手里，十分珍爱地用手轻轻抚摩。最后，抬起头来，冲孔淑贞腼腆地“嘿嘿”一笑，转身跑开了。这场戏，梁音没用一句台词，用眼神和动作，就把曹茂林憨厚、朴实、真诚、含蓄的性格特点揭示得淋漓尽致。此外，曹茂林同孔淑贞一起打柴，曹茂林让小翠摸摸自己心跳不跳等情节，梁音都演得维妙维肖，二十多年过去了，仍然栩栩如生地留在观众的记忆之中。

扮演曹茂林的成功，使他在银幕上崭露头角，引起人们的注意。从这以后，他接连在十几部影片中担任主要角色，塑造了《海上神鹰》中的侦察连长（1959年）、《刘三姐》中的刘二哥（1960年）、《万木春》中的林业局长秦培德（1961年）、《冰山上的来客》中的边防军杨排长（1963年）、《三进山城》中的侦察英雄刘青山（1965年）、《金光大道》中的农民周士勤（1975年、1976年）、《严峻的历程》中的火车司机郭振兴（1978年）、《赣水苍茫》中的红军教导员（1979年）、《残雪》中的老林业工人（1980年）、《药》中的华老栓（1981年）、《海神》中的周老伯（1981年）等人物形象。此外，他还在《红旗谱》、《报春花》等许多话剧中担任主要角色。



梁音在《刘三姐》中饰刘二哥

梁音在《冰山上的来客》中饰杨排长

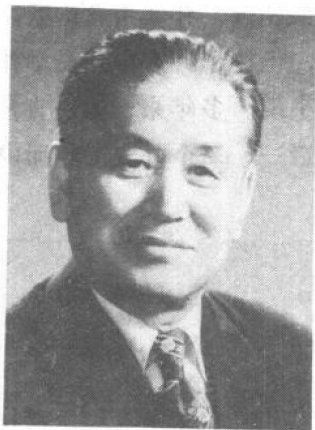


三十多年来，他在银幕和舞台上塑造的人物形象，大多数是工人、农民、战士或下级指挥员。他也扮演过一些高级干部或其他不熟悉的角色。对不熟悉的角色，他一是请教一些熟悉情况的人，查阅文献资料，取得间接的生活体验；二是在社会上找“模特儿”，了解和熟悉他们，从而了解和熟悉自己扮演的角色。在拍摄《万木春》时，分配他扮演林业局长秦培德。他找到一个曾经当过中央领导同志炊事员的某林业局长，和他共同生活了一段时间。他发现这位局长和平常人完全一样，站在工人中间，根本辨不出他是位局长；他对人非常热情，说话诙谐，爱开玩笑，没有一点官架子，但在原则问题面前又非常认真，是非分明，从不模棱两可；他生活朴素，外出不坐小汽车而去挤公共汽车，自己带干粮；他有幸福的家庭，有人情味。梁音同他朝夕相处，在一起生活了几个月，仔细观察和体会了他的言谈举止、性格特征、气质风貌和丰富的思想感情，并将其融进自己塑造的林业局长秦培德身上，使角色有血有肉，真实饱满。

在长期的表演实践中，他逐渐形成了朴素、自然、含蓄、内在的表演特点，具备了做为一个优秀电影演员应该具备的素质和技巧。他善于驾驭自己的感情，恰当地掌握表演分寸，不露斧凿痕迹，无矫揉造作之感。他善于运用面部表情和眼神变化来刻画人物，角色的某种复杂情感，他往往能在眼神的流盼、眸子的闪烁、眉头的舒蹙、嘴角的蠕动等细小动作中，准确地表现出来。他的表演情真意切、感情充沛，不论情感跌宕多大的戏，他都能准确地将人物感情的流露、迸发、起伏、变化一气呵成。他的表演节奏性强，能够依据角色的情感变化和性格特点，做到张弛有致，疏密相间。

生活中的梁音，与他扮演的角色很相近，朴实中含幽默，憨厚中露机灵。他虽然文化程度不高，但读了许多中外文学作品，特别喜欢读中国古典戏曲作品和小说。多年来，他一直希望能有机会拍一、二部喜剧影片，塑造一、二个外表沉静而内里幽默的喜剧人物。

(阎敏军)



浦 克

浦克，原名浦聿方，著名电影演员。生于1916年1月11日，祖籍山东蓬莱。他小时家里很穷，十五岁时到沈阳泰和商店当学徒。虽然工作繁重，生活艰辛，但却十分喜爱电影和戏剧。他唯一的兴趣，就是用攒下的几个钱，跑进电影院看场电影。当时上映的《渔光曲》、《十字街头》、《马路天使》等影片，给他很大影响。他羡慕演员的生活，钦佩赵丹、白杨、金焰等演员的表演，渴望自己也能当一个电影演员。

1938年5月，满州映画株式会社在沈阳招考演员，他从报上得到消息，便决定报考。因为怕父亲和商店老板阻拦，他将名字改成浦克，借了三块大洋交报名费，偷偷参加了考试，结果被录取，当了“满映”的演员练习生。三个月后，成为正式演员。

在“满映”，他先后演了十多部影片，并小有名气。当时，

日伪统治者只把演员做为赚钱的工具，根本不管演员的死活。有一次，老板让浦克拍船翻落水的镜头，浦克说自己不会游泳，拍这样镜头太危险。可是老板非让他拍不可，还哄骗他说，一落水就有人去救。浦克没办法，只好硬着头皮站到船头。船行到河心，猛一摇晃，他翻身落水。虽然大声呼救，却没有入理睬。直到将他落水的惨相全部拍完，才有人把他从水里捞上来。老板洋洋得意地大笑着说：“真实，效果好极了！”那时，浦克饱受非人的待遇，以前的幻想全部破灭了，他曾想离开电影界，但是，为了生活，他还得咬着牙干下去，眼泪只能咽到肚子里。

抗日战争胜利后，“满映”广大电影工作者获得解放。浦克欢欣鼓舞，积极参加护厂斗争和欢庆胜利的文艺演出活动。当长春文艺界为纪念鲁迅先生逝世九周年纪念日排演了大型话剧《阿Q正传》时，浦克扮演了阿Q。他的表演当时曾轰动长春。此外，他还在话剧《家》、《太平天国》中扮演过主要角色。

不久，国民党反动派发动全面内战，我军暂时撤离长春，制片厂迁往黑龙江省兴山市。浦克已经做好了到兴山的准备，但因局势突然变化，他们第二批人员没有来得及撤出，被迫留在长春。

这时，金山、张瑞芳等受周恩来同志的指示，打进国民党“接收”的行列到达长春。浦克虽然不知道他们的真实身份，但是觉得他们的思想和言行很进步，因此很愿意接近他们。

1946年10月，浦克在长春参加了由金山导演的电影《松花江上》的拍摄，饰演主要角色爷爷，张瑞芳饰演孙女。影片表现了东北被日寇占领后一户普通村民的遭遇和他们最后走上抗日道路的故事。浦克的表演，受到文艺界进步人士和观众的好评。此外，他还参加过描写抗日斗争的影片《小白龙》等的拍

摄。

1947年秋天，浦克随一些进步电影工作者到了北京。1949年北京解放后，他加入新成立的北京电影制片厂，任演员科副科长。

从1950年到1955年，他在北影、东影、上影参加过《吕梁英雄》、《高歌猛进》、《内蒙人民的胜利》、《一贯害人道》、《一场风波》、《丰收》、《沙家店粮站》、《夏天的故事》等影片的拍摄，在其中扮演重要角色。

1956年，浦克由北京调到长春电影制片厂，任演员剧团副团长。在长影，他先后在《马兰花开》（1956年）、《国庆十点钟》（1956年）、《新局长到来之前》（1957年）、《寂静的山林》（1957年）、《地下尖兵》（1957年）、《水库上的歌声》（1958年）、《徐秋影案件》（1958年）、《画中人》（1958年）、《伤疤的故事》（1958年）、《风从东方来》（1959年）、《万木春》（1961年）、《甲午风云》（1962年）、《炉火正红》（1962年）、《英雄儿女》（1964年）、《艳阳天》（1973年）、《向阳院的故事》（1974年）、《金光大道》（1975年）、《山村新人》（1976年）、《熊迹》（1977年）、《风云岛》（1977年）、《祭红》（1979年）、《春眠不觉晓》（1980年）、《春归红楼》（1981年）等几十部影片中扮演主要角色。

浦克表演真实、朴素、自然。他不论扮演正、反哪类角色，也不论角色的戏多戏少，都十分注意表现出人物内在的气质和性格特点，他能够做到这一点，是与他生活的积累分不开的。他平时非常注意搜集、了解、研究各类人物，在头脑中建立了一个包括各种人物形象的小仓库，需要时，常常能够信手拈来。比如他在《艳阳天》中创造的马之悦的形象，是他在农村生活了

三年，观察和了解了许许多多这类人物之后创造出来的。

有时，他也扮演自己从未见到过的角色。对这类角色，他要花更多的时间进行研究。比如他在《地下尖兵》中扮演陶干时，读了许多描写地下斗争的小说，查阅了很多资料，访问了不少当年做过地下工作的同志。从这些间接的材料中，他逐渐掌握了角色应该具有的姿态、声调、动作等外形上的特征和沉着、机警、干练的内在素质，塑造出的人物比较真实可信。

浦克尤其擅长运用眼睛来表演。他认为，眼神运用得好，可以将人物的气质和性格最鲜明地表现出来。他在塑造角色之前，总要认真琢磨出角色眼神上的特点，表演时又能自如地运用出来。他在《地下尖兵》中饰演的陶干，眼神机警犀利；在《英雄儿女》中饰演的金大爷，眼神慈祥善良；在《甲午风云》中饰演的丁军门，眼神威严刚毅；在《寂静的山林》中饰演的特务头子，眼神阴险凶狠；在《艳阳天》中饰演的马之悦，眼神狡黠阴暗……这些眼神的运用，对于塑造不同身份、不同性格的人物，起到重要作用。

浦克创作态度严肃认真。为了塑造好人物形象，不怕苦，不怕累。在拍摄《英雄儿女》中的朝鲜人民在敌机轰炸下抬着志愿军伤员过江的镜头时，正是数九寒冬季节。当时他已年近五十，仍和年轻人一样，站在齐腰深的冰冷江水中进行拍摄。

他没读过几年书，常常感到文艺知识缺乏，因此，他总是挤时间读书学习。几十年来，他系统地阅读了《演员自我修养》、《演员的艺术生活》、《角色的诞生》、《演技六讲》以及大量古今中外文学名著和文艺理论书籍，以丰富和提高自己的文艺素养和知识水平。

浦克关心青年演员的成长，把培养青年演员做为自己义不



浦克在《甲午风云》中饰水军提督

浦克在《英雄儿女》中饰朝鲜老人金大爷





浦克在《祭红》中饰程瑞生

容辞的职责，经常帮助青年演员创造角色，给他们说戏、排练、示范，讲自己的表演体会，启发他们准确理解角色，体现导演意图。青年演员们说：“我们最愿意同浦老师在一起拍戏。”

由于他在电影事业上的贡献，党和人民给了他应得的荣誉。他被选为吉林省人民代表和省人民代表大会常务委员会委员。1980年6月，他光荣地加入了中国共产党。

（阎敏军）



袁 乃 晨

袁乃晨，原名高萌，长春电影制片厂导演。1919年1月生于河北省雄县道务村一个农民的家庭。四岁时随父亲到东北沈阳。“九·一八”事变后，袁乃晨和许多爱国青年一样，不愿忍受日本帝国主义的凌辱和奴化教育，1935年1月逃亡北平，就读知行补习学校。1936年秋转入北平念一中学。“七·七”抗战爆发后，因袁乃晨思想进步，被学校开除，只得回故乡暂居。1938年6月，满腔爱国热情的袁乃晨告别家乡亲人，参加了八路军冀中军区三纵队独立第一支队二团任政治处宣传干事。同年10月加入中国共产党。11月调团特务连任政治指导员。当时为配合政治宣传任务，袁乃晨初次创作并导演了小话剧《汉奸的下场》。描写一个汉奸投靠敌人，出卖民族利益，被我捕获后处决。紧密地配合了当时的锄奸任务。对军民起了很好的教育作用。1939年3月，二团政治处送袁乃晨到一二〇师二支队战

捷剧社任演员，从此走上了文艺工作的道路。

袁乃晨在剧社随一二〇师转战冀中、晋察冀、晋西北等革命根据地。先后任演员、戏剧队长、副指导员等职。并在《军火船》、《顺民》、《齐会战斗》、《皇协军》、《到达宿营地》、《我们的连长》、《北上》等话剧中饰演了主要角色。得到根据地军民的称赞和好评。

1946年6月从晋西北调到东北，经东北局分配到东北电影制片厂，任演员剧团副团长。1947年冬，参加了东北电影制片厂摄制的第一部短故事片《留下他打老蒋》，袁乃晨在影片中饰演营长。1948年春，他改任科教片编导。在日本帝国主义统治期间，曾在东北地区秘密试验细菌武器，致使西满解放区在1948年春鼠疫菌扩散，造成大批人员的死亡，甚至还在大面积地蔓延，严重地威胁着东北人民的生命和安全。为了迅速扑灭鼠疫，袁乃晨编导了科教片《预防鼠疫》。影片以通俗易懂的形式，介绍了鼠疫的危害和在当时条件下简便易行的预防方法，对扑灭鼠疫起了很好的宣传效果。

在东北解放区袁乃晨还参加了早期翻译片的工作。当时没有我们自己拍摄的故事片，市场上放映的几乎全是原版苏联影片，为了使观众更好地了解和学习苏联影片的革命内容，“东影”决定进行翻译片的生产。袁乃晨根据当时厂长袁牧之的指示，到哈尔滨苏联影片输出公司驻东北总经理聂斯库伯处，商谈中国自己译制苏片问题，并拟订了合同。合同鉴定后，苏联交给中国第一部故事片是《亚力山大·马特洛索夫》（《普通一兵》）。袁乃晨立刻筹备翻译配音工作。翻译由孟广钧担任，配音由军大文工团的演员担任。在毫无经验和设备的条件下，经多次的摸索和试验，于1949年5月16日译制完成。苏联影片输出公司驻

东北总经理看后很满意，并表示今后苏联的华语对白片，完全交由中国方面配音。从此，中国开始了大量的翻译片生产。1952年秋，袁乃晨调北京文化部电影局任翻译片组组长，主持全国翻译影片的工作。

1953年，吕班拍《英雄司机》邀袁乃晨任副导演，从此袁乃晨又转入故事片的创作。1956年任故事片导演后至“文革”前先后拍摄了《马》（1956年）、《悬崖》（1957年）、《昆仑铁骑》（1959年）、《小树苗》（1961年）、《两家人》（1963年）、《战洪图》（1965年，与苏里合拍）等影片，表现了农村、部队、儿童、知识分子等多方面的题材，展示了广阔的社会生活，在探索电影刻画人物上，不断取得进展。

十年动乱期间，袁乃晨中断了艺术创作活动。1974年后，导演了儿童片《向阳院的故事》、戏曲片《辕门斩子》、舞剧《蝶恋花》等。

袁乃晨十分注重深入生活。他经常深入农村，熟悉了解各种人物，收集创作素材。这为他的创作做了有益的积累。他拍摄的影片有浓厚的生活气息，人物富有鲜明的个性，是和他经常深入生活分不开的。

袁乃晨虽已年过花甲，精力仍十分充沛，争取在晚年再拍出几部有益于人民的影片。

（胡 昶）



袁 小 平

袁小平是峨眉电影制片厂主管生产业务的第一副厂长，堪称在我国电影管理方面做出成绩的电影事业家。

夏衍同志在1981年全国故事片厂厂长会议上曾赞誉：“我们是不是有真正出色的或懂行的电影管理人员？我看还不多。袁小平同志是解放后管理电影厂方面较有才能和经验的。”（见《电影通讯》1981年第24期第4页）

袁小平是山西省太原市人，1915年2月生于一个小职员的家庭。他早年就读于太原阳兴中学，怀着青年人的一腔爱国热忱，积极投身抗日救亡运动。“九·一八”事变后，他当选为学校代表，在省学生联合会任募捐部长，为声援爱国将领马占山奋勇抗战，曾举办了“援马游艺会”。因斗争的需要，而同文艺发生了关系。

从1932年起，他热心从事戏剧活动，先后参加业余的同仁

组织“春明”、“亚波罗”、“五月”、“雪花”、“太原”等剧社的演出活动。在“国防戏剧”的影响下，与剧社同仁排演了田汉、熊佛西、于伶等人写的话剧《湖上的悲剧》、《屠户》、《O.S.O》等。

当时，请在北京大学学过戏剧专业的张季纯为剧社讲课、排戏，传播介绍了戏剧知识。随后剧社又演出了一些外国古典戏剧，诸如歌德的《克拉维歌》、莫里哀的《悭吝人》、哥尔多尼的《女店主》等，以及日本著名剧作家菊池宽的进步话剧《父归》，还有《婴儿杀害》等。1935年，白色恐怖笼罩着太原，他转而参加西北剧社。

1936年10月，袁小平正式参加革命，进入中共地下党领导的、由薄一波负责的决死队前身的训练班。次年8月，他正式参军，担任决死一总队的宣传队长。此期间，无论编剧、导演，还是登台表演，他都搞过。1940年，他加入了中国共产党。

从太原剧社到决死队期间，他用肖平的笔名创作过四个话剧。1934年写的《地窖》，通过一个小姐的恋爱故事表现了贫富悬殊、阶级压迫的主题；《上帝的儿女》则讽刺了基督教徒的伪善（这两个剧本都刊载在张季纯主编的《文艺舞台》上）。1938年写的《上当了》，是个多幕话剧，揭露汉奸的欺骗行径。1940年写的五幕话剧《人民子弟兵》，描写抗日战争中的军民鱼水关系，歌颂了子弟兵为人民的思想。这个戏参加了刘伯承的一二九师的全师会演。

1942年薄一波政委派袁小平去延安“鲁艺”学习。他离开山西前往陕北，路经绥德被留下“整风学习”。后来分配到抗日军政大学文工团工作。日寇投降后，袁小平随学校开赴东北（学校改名为东北军政大学），袁小平任文工团副团长。解放战争期

间这个文工团活跃在东北境内，转战不少地方。锦州战役结束后，大军进关，组织上委派袁小平到黑龙江兴山的东北电影制片厂工作，从此开始了他为电影事业贡献力量的新的一页。

自兴山始，袁小平在东影（后改为长影）历任总支书记、生产副厂长和代理厂长近三十年。1975年，他被调往四川，任峨影第一副厂长。长期以来，他勤勤恳恳地做了大量组织领导工作，在实践中摸索并掌握了电影艺术的各种规律。作为电影事业家，他熟悉业务，善于领导，在抓创作抓生产方面形成了一套办法。他同创作人员的关系密切，成为业务干部的好参谋、好帮手，深受创作人员的拥戴。

例如，1979年他在北京开会时，看到改编绘制的连环画《枫》，感到这部现实主义作品的题材新颖，虽然写了一场“文革”中的武斗悲剧，但内容和主题立意合于三中全会拨乱反正的精神，富有积极的现实意义，又适合电影表现，于是推荐给厂的编辑部门，并介绍给了导演张一。又如《法庭内外》拍摄过程中，主要创作人员面对各种舆论感到压力很大，影片几乎濒于停拍。袁小平坚持原则，态度积极，给导演鼓劲儿，帮他们解除顾虑，要他们正确对待来自各方的意见，让导演相信中央的文艺路线和政策，指出不能仅从一部作品考虑，要着眼于今后的文艺路子如何走，等等。在他的支持下，创作人员坚定了信心，终于使这部优秀影片得以同广大观众见面。

第二届“金鸡奖”揭晓，《被爱情遗忘的角落》获得两项奖。荣获最佳编剧奖的张弦同志在《情投意合》一文中畅谈感受，他写道：“……这要首先归功于‘媒人’——峨影厂的领导同志。在第四届文代会期间，他发现了我这篇小说后，就交给张其、李亚林两位传阅。第二天，他们就一块找我来了。‘媒人’基于对

双方的了解，双方基于对‘媒人’的信任，‘恋爱’一开始就有了好兆头！不久，张、李二位冒着严寒千里迢迢来找我：‘厂领导叫我们就指望在你这棵树上吊死了！’如此盛情，如此决心，我怎能不深受感动呢？”（见《电影作品》1982年第2期）他所说的厂领导，那位“媒人”，就是袁小平。

慧眼识真金。袁小平敏锐地发现了这篇小说，看准它的深刻性，因此促成影片的问世。可以说，《被爱情遗忘的角落》这部影片，闪现出袁小平的真知灼见，倾注着他的心血。

多年的实践，使袁小平积累了丰富的制片管理经验，同时他还亲自参加了电影体制改革的工作。

1956年，电影界的几位领导同志到南斯拉夫等国考察，回国后开会研究中国电影体制改革问题。同年袁小平也率领中国电影代表团赴芬兰进行友好访问。随后他在长春电影制片厂起草了体制改革方案，准备试点实施。不久改革方案及袁小平本人都遭到接踵而来的一个又一个政治运动的冲击；又经十年动乱，袁小平历尽坎坷。正如他在一篇文章里所讲的：“我在制片厂工作了大半生，和电影界的同志们共同走过了艰难曲折的道路，有过胜利的喜悦，也有过失误的苦恼，还承受过非难、指责甚至迫害。”

体制改革方案的精神概括起来就是所谓的“三自一中心”，即创作人员有根据自己生活和爱好选择题材的自由；主要创作人员为了形成风格和流派，在创作上可以自由结合；制片厂和创作集体在经济上要自负盈亏；在电影的综合创作中要以导演为中心。

回顾我国电影所走过的道路，考察电影事业的发展情况，总结正反两方面的经验教训，今天仍然应当承认：“三自一中心”

方案是符合繁荣创作、促进制片生产的客观规律的。

1979年袁小平率电影代表团赴罗马尼亚参观访问。他还继续在为我国电影体制改革探索道路，并自觉地钻研马克思主义的政治经济学，联系我国电影的生产实际，进行认真的研究，找寻符合电影生产的规律，从而为体制改革开拓新路，使这一工作增强科学性，避免盲目性。

我国的电影是对广大群众进行社会主义教育、提高人民思想觉悟的强有力的工具，影片肩负着陶冶性情、净化心灵、建设社会主义精神文明的巨大任务。由于受“左”的思潮影响，长期以来一直只重视和强调影片的政治教育和宣传作用，却避而不谈影片的商品属性。为此，袁小平强调说：“我认为影片是商品。这个看法总没能得到响应，其实它是客观存在。不敢承认影片是商品，认识是不全面的。影片既是艺术品，也是商品，有供产销的特性。要承认价值规律，应鼓励竞争，搞优质优价。”还指出：“总把商品同资本主义划等号，这是不对的。应作科学的具体深入的分析。”

他在1980年12期《电影艺术》上发表了《关于改革电影事业管理体制的我见》一文，围绕“影片是商品，制片厂是企业”、“分工协作，改变大而全、小而全”和“发行体制也要改革”等三个方面，大胆提出了自己的独到见解。

不久，他又以“按经济规律办事，有利于电影艺术的繁荣”为题，将上述论点引伸一步，提到理论的高度进行论述，既重申“影片是艺术品与商品的统一体”、“基本经济规律要求提高影片艺术水平”和“电影事业要重视价值规律的作用”等基本观点外，还提出：“批评电影创作不宜笼统地归结为‘追求票房价值’和‘商业化倾向’”的观点。

1982年春，他专门撰文就《电影新时代》上《评电影的商业化趋向》一文提出异议。袁小平的观点是：“盈利、利润、‘票房价值’等词，从字面上看，与资本主义社会中用语相同，但含义上有着本质不同，不加区别地等同起来，或者冠以‘商业化’、‘商业化趋向’加以批评是有害的。”他阐述了三个核心问题：一、影片进入交换，客观上必然是商品；二、按经济规律办事，促进制片厂拍出更多更好的影片，并非加速了“商业化趋向”；三、在社会主义商品经济条件下，并没有使电影为求盈利而拍摄庸俗低下的影片。

袁小平重视体制改革，他的指导思想是：搞改革，就是要扩大企业自主权，给创作人员充分的创作自由，体现出艺术民主。作为领导，就是要帮助创作人员放心大胆地从事创作，帮助他们切实按照两个规律，即艺术规律和经济规律办事。亦如文章所总结的：“电影的体制改革的目的，就是要改掉在体制上和经营管理上妨害客观规律起作用的不合理部分，更好地解放生产力，促进电影创作的繁荣，使其更好地满足人民日益增长的文化生活的需要。”

上述所有这些观点，对电影体制改革，繁荣电影事业，无疑都是有宝贵的参考价值的。

袁小平现在是中国电影家协会常务理事，全国文联委员。他表示，今后仍愿在体制改革方面多出点力量，多发挥作用。他充满信心地说：“电影事业管理体制的改革，势在必行。我相信电影界的同志们一定会从三十年的经验教训中吸取丰富的营养，把管理体制的改革搞好，促进电影事业的繁荣，使文艺园地里这朵电影之花开得更加绚丽多彩。”

（王家龙）



徐 渭

徐渭，原名徐一支，长春电影制片厂著名美工师，1914年生于江苏宜兴。他幼年丧父，家境贫寒，小学毕业后就到无锡一个肖像画室当学徒。在这间画室里，他对美术产生了兴趣。每当师傅为顾客画像时，他便在一旁仔细观察，揣摩人物是怎样通过一支炭画笔就栩栩如生地出现在画纸上的，体会其中的奥妙，还经常偷着练习画人像。画室里挂着的人物肖像，他都偷偷地临摹过。经过一年学习，他的技艺长进很大，师傅很满意。不久，他考取了设在苏州的美术专科学校；第二年转到上海艺术专科学校学习美术。毕业后，回到家乡宜兴，在县立农民教育馆里搞美术工作，但教育馆很快关闭了，他只好到乡下去当小学教员。

1934年，经友人介绍，他进入上海明星影片公司，担任美术设计。1935年，转到天一影片公司做美术设计工作。

1937年，抗日战争爆发。徐渭积极参加抗日救亡运动，加入上海救亡演剧队第五队。他们从上海到西安，沿途进行抗日救亡的演出宣传活动。到西安以后，他和一些满怀爱国热情的进步青年一道，与西安八路军办事处联系，请求去延安。在办事处的帮助下，他们于11月到了延安，他被分配到抗日军政大学学习。

从“抗大”毕业后，他被分配到鲁迅艺术学院，不久被调到鲁艺实验剧团，担任舞台布景的设计和制做工作。

1938年底，他随剧团到晋东南敌后游击区工作。那里的环境非常险恶，日寇九路围攻我抗日军民。他们同八路军战士一道，在前线同日寇作战。只要敌情稍有缓和，就进行演出。行军时，他们写标语，说快板，鼓动部队士气；休息时，放下背包就打开画板，为战士画素描像。他还绘制了许多八路军战士英勇战斗的宣传画和连环画，刊登在油印的《鲁艺画报》上。在艰苦的战争环境里，他始终朝气蓬勃，积极工作。回到延安后，他被调到鲁艺美术工厂工作，不久又调到部队艺术学校任美术系副主任。

抗战胜利后，他随部队北上到哈尔滨，在《东北画报》社任秘书。当时，东北电影制片厂厂长袁牧之知道他曾在上海搞过电影美术，通过组织将他调到东影任制片处秘书兼美工科科长。

在长影工作的二十年里，他先后担任过《光芒万丈》（1949年）、《在前进的道路上》（1950年）、《结婚》（1953年）、《董存瑞》（1955年）、《心连心》（1958年）、《铁道卫士》（1960年）、《空印盒》（1960年）、《自有后来人》（1963年）、《英雄儿女》（1964年）、《哈尔滨之夏》（1966年）等影片的

美术设计工作。

徐渭美术设计的特点是朴素、庄重、结构严谨、真实性强。他有前线的生活经历，对战场环境熟悉，因此他在《董存瑞》、《英雄儿女》等影片的美术设计工作中，无论对战斗场面的设计，还是对战争气氛的渲染，都搞得很逼真，增强了影片的艺术效果。

他很钻研业务，对创作认真负责。在进行美术设计之前，先要收集大量造型方面的资料进行研究。时间一长，他对古今中外美术作品和其它与研究造型有关的艺术品爱之成癖，几乎把吃饭以外所有的钱都用在收集美术作品和艺术品上。碰到一件对他的创作有参考价值的艺术品，他总是不惜重金购买下来。在他家里，摆满了绘画、雕塑、瓷器等等。这些艺术品，给他的学习和美术设计工作提供了很大的方便。

十年动乱期间，他受到迫害。1969年不幸患脑溢血，病逝于长春。

（阎敏军）



陶 金

著名电影演员和导演陶金，原名陶秉钧，1916年1月22日出生于苏州阊门的一个知识分子家庭。其父陶伯年，曾任北洋军阀时代的教育部金事。

陶金四岁时随家迁居北平，五岁开始读书，受过孔孟之道和西方自由、民主、平等、博爱的教育。他从小喜爱文艺、体育和美术，在中学时就经常参加业余演出活动，并且还是学校足球、篮球和排球队的队长。他曾在北平京华美专和艺术师范就学，既学美术又攻音乐。后来他同时报考了杭州笕桥航空军官学校和山东民众教育馆戏剧训练班，都被录取了。陶金最终选择了后者，决定从事文艺。但他父亲由于封建教育思想的影响，很看不起“戏子”，坚决反对儿子所选择的道路。陶金执意从艺，使他父亲十分恼怒，气汹汹地说：“你一定要走这条路，你就改名字，不要玷辱家门。”于是，他只好把学名陶秉钧改为

陶金，于1934年1月，到山东民教馆戏训班去学习戏剧，毅然走上了艺术生活的道路。

陶金到山东戏训班后，潜心学习戏剧理论和排演剧目。他每天清晨五点钟起床练功，打八段锦，练习声乐。除完成每天定的学习课目外，经常利用下午和晚上的课余时间，到省图书馆埋头阅读书籍，广泛地涉猎从文艺复兴以后的各个历史时期包括浪漫派、象征派、写实派等经典作家的主要作品，从中如饥似渴地吸取着知识的营养，并不断地将自己的学习心得，写信告诉家里。陶金用自己刻苦顽强的学习精神和长足的进步，感化了他的父亲，终于得到他父亲的理解和嘉许，勉励他“好自为之，努力下去。”这对陶金是很大的鼓舞。

1934年冬，陶金因父亲逝世而离开了山东民教馆戏剧班，回北平参加当时正在北平演出的中国第一个职业剧团——中国旅行剧团。他在中国旅行剧团先后同演员唐若青、白杨、舒绣文、蓝马、章曼苹等一起演出了《少奶奶的扇子》、《茶花女》、《复活》、《雷雨》、《日出》等话剧。这里有一段佳话，陶金和章曼苹在中国舞台上第一次演出曹禺的剧本《雷雨》时，分别饰演周萍和四凤。二人由舞台上的爱情，转到生活中的真心相爱，并于1936年结为终身伴侣。

陶金在“一二·九”北平学生运动时，因“中旅”受到查抄，他和姜明、荏荪、李景波等一起被抓进国民党宪兵三团的监狱。事后，陶金写了一篇文章加以揭露，登在上海《申报》上。（此文后来收进茅盾主编的《中国之一日》里）由于这篇文章的锋芒所及，“中旅”领导人唐槐秋便劝陶金离开“中旅”。于是，陶金和章曼苹分别参加了天一影片公司和明星影片公司。

陶金在天一影片公司不久，就转到“左联”领导的以应云

卫和陈鲤庭为团长的上海业余剧人协会实验剧团(以下简称“业实”),和赵丹、舒绣文,顾而已,沙蒙,魏鹤龄、吕班、王苹、舒强等同台演出过《大雷雨》、《太平天国》、《武则天》、《铸情》等话剧。1937年,陶金在上海参加抗日救亡演剧队第四队,由陈鲤庭任队长,瞿白音任副队长,深入内地,巡回演出了《放下你的鞭子》、《回春之曲》、《三江好》、《毒药》等剧。同年11月在武汉恢复了上海业余剧人协会,入川演出了《民族万岁》、《最后的胜利》、《塞上风云》、《夜光杯》、《阿Q正传》、《自由魂》、《群魔乱舞》、《凤凰城》等数十个剧目。他们在“左联”的领导下,积极响应共产党抗日救亡的号召,以舞台为阵地,深入民众,揭露国民党的不抵抗主义,宣传、发动民众奋起抗日,挽救民族危亡,为抗日战争的胜利作出了自己的贡献。

1936年,陶金初登影坛,在天一影片公司四个半月,拍摄了邵醉翁导演的《黄浦江边》、文逸民导演的《女同学》、高梨痕导演的《杨柳村》等三部电影。但陶金由于思想倾向进步,不愿继续为老板服务,遂转向“业实”。1940年,陶金又回到了电影战线,参加由军事委员会政治部(周恩来同志任副部长)领导成立的中国电影制片厂。从此,陶金的艺术生涯便以电影为主,话剧为辅。这时期他演出的话剧有:《蜕变》、《春寒》、《芳草天涯》、《孔雀胆》、《罗米欧与朱丽叶》、《重庆二十四小时》、《上海屋檐下》、《未婚夫妻》、《虎符》等。他和白杨、罗军等影人一起参加主演的电影有:《青年中国》、《日本间谍》、《胜利进行曲》、《还我故乡》等。1945年抗战胜利,毛主席赴重庆参加国共和谈。陶金和他的妻子章曼苹同一些进步文艺界人士一起,在曾家岩八路军办事处,受到了毛泽东主席和周恩来副主席的接见。毛主席风趣地说:“陶金,很好,沙里陶金嘛!”毛主

席又意味深长地说：“重庆是个泥塘，要出污泥而不染。”1946年，他回到了上海，更加积极地参加了进步的电影运动，即在当时进步电影运动的基本阵地——昆仑影业公司，参加了史东山编导的《八千里路云和月》和蔡楚生编导、郑君里任执行导演的《一江春水向东流》两部故事片的拍摄工作。他以朴素、细腻、真实、自然的表演，成功的塑造了青年音乐家高礼彬和由积极抗战到走向腐化堕落的张忠良这两个艺术形象，受到广大观众热烈的欢迎和舆论界的珍视。其后，他又在上海国泰影业公司参加了影片《凶手》的拍摄，饰演农民王大骡子。1948年因“昆仑”经济困难，陶金与同人一起到了香港。在香港，他先后在永华影业公司、长城影业公司参加了影片《山河泪》、《火葬》、《海誓》、《血海仇》的拍摄，并首次在大光明影业公司自己编、导、演《诗礼传家》。在此期间，陶金还和香港的进步同人一起，参加了郭沫若和夏衍领导的读书会，学习社会发展史、政治经济学和马列主义的有关理论。

陶金在香港的物质生活虽然比较优裕，但他并不留恋香港，报国之心驱使他随大光明影业公司于1951年搬迁上海，满腔热情地投入社会主义电影的建设事业。解放后，他在上海各电影制片厂先后导演和演出的故事片有：《和平鸽》、《方珍珠》、《斩断魔爪》、《宋景诗》、《苗家儿女》、《热浪奔腾》和《护士日记》，并改编、导演了戏曲片《十五贯》。其中以《护士日记》和《十五贯》较为成功，获得了社会的热烈赞扬。1959年，武汉电影制片厂成立，他抱着支援新厂的决心，到武影编导了《二度梅》、《革命风暴战胜龙卷风》、《留住汉宫春》等影片，并导演了话剧《北大荒人》。1962年，武影和珠江电影制片厂合并，他到了广州。在珠影，他先后导演过《山村新曲》、《欢乐的



陶金在《八千里路云和月》中饰高礼彬

陶金在《一江春水向东流》中饰张忠良



儿童》、《斗鲨》和《两姐妹》以及戏曲片《齐王求将》、《西园记》等影片。

陶金从事戏剧、电影艺术，走过了近五十年坎坷不平的道路，演出和导演了话剧近百部，电影近四十部。他写过许多散文、短诗、杂记；还为《爱尔克尔》、《波兰》两部翻译片配音；在中山大学文学系和暨南大学电教系讲授过电影艺术课程。他热爱电影和戏剧，竭诚爱国、热心为祖国人民和党的文艺事业服务。他在自己的艺术生涯中，注意吸收外国文学的有益养料，滋补自己，刻苦钻研、锻炼提高。陶金在创作和人生观上受夏衍、田汉、阳翰笙、史东山、郑君里、蔡楚生等人的影响较深，在艺术作品的风格上倾向现实主义。他追求史东山艺术作品的生动、深刻、流畅、清新和蔡楚生讲究故事的有头有尾，来龙去脉交待清楚，爱憎分明，思想深刻的特点。陶金对表演艺术有较深的修养和经验体会。他认为一个好的演员应该具备三种资本：正确的人生观；丰富的文学修养和生活积累；掌握表演技巧，包括语言、声音、形体动作和各种特殊技巧的基本功，如唱歌、跳舞、骑马、游泳、开车……总之，社会的人所有的东西，演员都应该认真分析研究，并力求掌握它。坚实的生活基础、熟练的技巧同戏里的形象性格结合起来，通过演员的真实表演，表现出角色的内在感情世界，这样塑造出来的人物，才会是真实可信，有血有肉。一个演员，如果对剧本描写的生活和人物缺乏理解，没有表演不同人物性格的各种技巧，就不能使人物活起来。陶金在轰动四十年代中国影坛的《一江春水向东流》影片中塑造的张忠良形象，是他表演艺术成熟的标志。张忠良是一个小资产阶级知识分子，在抗战初期是一个正直的青年，具有一定的爱国热情和吃苦精神，也能随着大时

陶金在导演《西园记》时给演员说戏



代的潮流奔向前进的道路。但当他在大后方进入反动腐朽的上层社会之后，便慢慢失去了抵抗的能力，逐渐由不满、苦闷，最后完全堕入纸醉金迷、灯红酒绿的资产阶级糜烂生活，完全忘了国家的前途，人民的命运，以及父母、妻子、儿女的苦难，成为大资产阶级的帮凶。陶金以他深厚的表演艺术修养，很好地体现了张忠良这个小资产阶级知识分子固有的软弱性及其双重性的性格特征：细致入微、分寸适度地传达出了人物由积极抗战走向腐化堕落的各个阶段的矛盾心理状态和内心根据，将软弱动摇的小资产阶级面貌刻画得维妙维肖。陶金在张忠良这个形象的创造中，表演上取得了突出的成就。陶金在总结回顾

时说，他创造张忠良这个艺术形象时，从生活出发，从人物出发。张忠良后来之所以变坏，除个人因素外，还有个社会引导的缘故。他的思想行为有个发展的过程。陶金力求表演出张忠良在每一个阶段上生活和思想的真实性，不是一开始就把他演成个反面人物。正因为这样，张忠良的艺术形象才显得血肉丰满，使观众受到感动。陶金演戏讲求真实、朴素、严肃、深刻，是一个本色的演员。

1981年，陶金参加了在美国旧金山和洛杉矶举行的国际电影节，一些外国影评家和导演对他的表演表示赞赏。

陶金现在是中国电影家协会广东分会副主席，全国政协委员。他年老志强，现在还雄心勃勃地计划把三十年代的一些名著搬上银幕，并已将郭沫若的《棠棣之花》改编成了电影文学剧本。他打算通过自己今后的具体创作实践，每一部戏带一两个新手，把自己的创作经验传授给青年一代，为培养电影事业的接班人作出积极的贡献。

（黄 恂、廖 炜、颜久石）



常 彦

常彦，长春电影制片厂摄影师兼导演，生于1931年，祖籍山东省朝城县。幼年随父“闯关东”，来到黑龙江省齐齐哈尔市。由于家境贫困，他只能以半工半读方式上学读书，课余要走街串巷叫卖瓜果蔬菜或冰棍烧饼，帮助家庭维持生计。但是终因付不起学费，没有读完中学就到铁路工厂当徒工。

少年时代的常彦，天资聪颖，勤奋好学，非常爱好文艺，尤其酷爱小说和电影。他还喜好朗诵，擅长歌唱，常被电台选去参加录音。

抗战胜利后，不满十五岁的常彦报名参加了人民解放军，在西满军区护路军政治部文工队当小队员，曾在文工队演出的历史剧《李闯王》中扮演宝儿。1948年，他被调到东北文工一团任演员、乐队队员。部队的文艺生活，特别是“一专多能”的要求，培养了他对各种文艺形式的广泛兴趣。他曾立志要成

为一个音乐家而如饥似渴地学习音乐基础知识和掌握乐器的技能；也曾想当一个好演员，为此发奋攻读了斯坦尼斯拉夫斯基、狄得罗和布莱希特等大师们的著作。

1948年底，他随文工一团集体调入东北电影制片厂任演员。但他本身的条件使他陷于窘境：演大人嫌小，演小孩又嫌大。他决心及早改行，向组织提出学摄影的愿望。

1952年，组织送他到北京电影学校摄影专科学习。他只有高小文化程度，学习中困难很多。但是做一名新中国第一代好摄影师的理想激励着他，他以顽强的毅力，用比别人多几倍的时间刻苦学习，终于在毕业时获得第一名。

1956年，党为了培养他，送他到德意志民主共和国学摄影。在国外三年，他几乎把吃饭、睡觉以外的时间全都用在学习上，还趁机博览各国影片。常以“凡才堪吾用者尽力取之，唯恐不多，唯恐或后”为座右铭自勉。由于辛劳过度，以至毕业前患了肺病。

回国后，开始独立拍片。他拍摄的第一部故事片是《再生记》（1960年）。1962年与王启民合拍《冬梅》，1965年拍摄《雁红岭下》。在这期间，他通读了《鲁迅全集》和许多中国古典作品，同时自学美术，达到能用画笔抒发情趣。

十年动乱中，他曾遭到审查。1972年，恢复工作后，他为联合国环境保护会议拍摄了纪录片《人欢水笑》（兼编导）。之后，作为摄影师拍摄了越剧舞台艺术片《半篮花生》（1974年）、故事片《长城新曲》（1975年）。

1976年，他开始尝试故事片导演兼摄影师的创作活动，拍摄了《芒果之歌》；1979年，他成功地导演了《保密局的枪声》（兼摄影师之一），引起人们的注意；1980年，导演了《情天恨

海》(兼编剧、摄影之一)。

常彦是个勇于创新的导演和摄影师。当他接受拍摄《保密局的枪声》的任务时,电影界的“残雪”尚未完全融化,“四人帮”在电影创作上制造的谬论仍在起作用,不少影片存在“公式化”、“雷同化”的问题。常彦决心突破这种状况。他观摩了一些外国近年拍摄的惊险影片,借鉴、吸收其长处,决定在“奇”和“险”上做文章。他将剧本中的诸多情节,紧紧围绕主人公刘啸尘的特殊处境和随时都可能牺牲的危险经历,组成一个奇峰群起、险境叠现、环环紧扣、步步紧逼的布局。采用层层攀登、出奇制胜的手法,使每一个情节的发展,直至故事结束时的最后一幕,都出乎观众的意料之外,但又在情理之中。在人物塑造上,他努力清除英雄人物身上的“帮风”、“帮气”以及反面人物的脸谱化,坚持从特定的人物关系出发,着力刻画并突出人物的性格特点,使正反两方面的人物都能个性鲜明、有血有肉、栩栩如生。作为摄影师之一,他在摄影手法上摒弃了“四人帮”制造的所谓“敌远我近、敌小我大、敌暗我明”的条条框框。

常彦的创作态度严肃认真。他接到剧本后,先要弄清内容的真实性和生活依据。在拍摄《保密局的枪声》时,他四处访问当年在敌人心脏做地下工作的同志,了解他们那些惊险的、传奇式的斗争故事,阅读和收集了几十万字资料,对剧本反复修改、充实,凡是违背历史真实或没有生活依据的,哪怕是一个极其细微的情节,也要认真修改或弃除。在拍摄《情天恨海》时,他一连多少天关在屋子里查阅有关台湾政治、经济、军事、文化的资料,了解、熟悉台湾的社会状况、风土人情和国民党高级将领的生活、思想状况。他还到广东深圳的罗湖桥头,仔细观察香港同胞的衣著服饰、举止言谈。对影片中的每

一场布景、每一个道具、每一件服装，都和有关创作人员反复核对修改。仅影片中并不引人注意的台湾女交通警察的服装颜色，他们就反复审查核对了十多次。

常彦的兴趣广泛，具有较多方面的艺术修养。他在分镜头时，脑中已有了摄影的构图、角度和色彩，想好了摄影机的运动和调度，又考虑到了演员怎样才能最大地发挥出自己的激情。他苦攻过音乐，因此常常能够亲自选择音乐来体现自己的导演设想。他还自学过美术，与美工师又多了一层“共同语言”，对布景设计能提出中肯的意见。

有人问常彦，喜欢什么样的题材，想形成怎样的风格。他说：“我喜欢拍我所喜欢的东西。”这似乎是句废话，然而却是实在的。只有自己喜欢的东西，并对它入迷，才能谈得上创作。

他认为，题材的选择和风格的形成，没有必须遵守的规程，今天拍喜剧，明天可以拍悲剧，导演的创作很难做到整齐划一，可以不断在题材上有所变换，在主题上有所探索，在形式上有所变化，做各种各样的尝试，既不步别人的后尘，也不总沿着自己的脚印兜圈子，要设法抛开一切用烂了的手法，试着开辟新的境界，哪怕是在一部影片中能有一点点突破，也是可贵的。

1982年，他导演了根据孟伟哉中篇小说《一座雕像的诞生》改编的《心灵深处》。

（阎敏军）



郭 维

著名电影导演郭维是一位有独特风格和创作个性的艺术家。战士的热情，坎坷的经历，不倦的探索，坚强的信念，使郭维在人生的道路上留下了一个个坚实的脚印。

1922年阴历10月21日，郭维出生在天津河东的郭庄。早在少年时代，他就积极投身到抗日救亡的革命洪流之中。十五岁上，郭维到了陕甘宁边区，考入陕北公学流动剧团。在根据高尔基的同名小说《母亲》改编的话剧中扮演伯慧儿·维拉索夫，并获得好评。1939年5月，在艰苦的斗争环境中郭维光荣地加入了中国共产党，当时他还不满十七岁。同年6月，陕北公学分校转到延安，随后便与“鲁艺”、工人学校的一部分合并组成华北联大。郭维随同大家经历艰难险阻，行军二千多里，最后到达晋察冀地区。

在那里，正式成立了华北联大文工团。当时斗争非常残酷

和艰苦，郭维还曾带领过一群孩子反扫荡，钻山洞，寻吃找穿，而且要保证他们的安全。他记得，当时最有意思的是到伪军炮楼前去演出的情景。演出前，他们先派部队把伪军炮楼包围起来，然后到炮楼前去演戏。戏演完后，又唱《八路军好》和瓦解伪军的歌，最后由郭维喊话，向伪军宣传减租减息等十大政策。喊完话就撤。伪军们鸦雀无声地躲在炮楼窗户后面看完了整个演出。等文工团离炮楼远了，他们才出来放上几枪，假装追击一番。

抗日时期人民的革命精神给郭维留下的印象极深。当时老百姓为了保住地道，宁死不屈，人民对党十分信赖，军民关系鱼水情深。人民的这种最可宝贵的品格，使郭维极为感动，对他以后的生活和创作很有影响。

郭维于1939年至1942年任华北联大文工团戏剧组长；1942年至1946年任冀中军区火线剧社戏剧队长；1947年至1949年任冀中区党委群众剧社社长。在那血火交织的战斗岁月里，他除了积极参加抗日、土改、复查、扩军、支前等实际斗争外，还经常编演紧密配合当时任务的小戏，并导演了《王秀鸾》、《胜利渡长江》，参加了《巡按》、《白毛女》、《血泪仇》等中外名剧的演出。他导演的《王秀鸾》和创作的《火炼真金》，分别获得过冀中区的导演奖和创作奖。

解放初，郭维调任河北省文工团团团长，并先后当选为河北省文联常委和中国戏剧家协会理事。1950年，郭维被调到北京电影制片厂从事导演工作。当时，著名导演史东山在拍摄故事片《新儿女英雄传》，需要一位熟悉抗日斗争和河北农村生活的副导演。北影就推荐了郭维。郭维虚心、热情地全力协助史老拍好了这部影片。他不仅从拍片中学到了史老严肃、认真、一

丝不苟的工作作风，而且还学会了一些电影导演的基本功。这是郭维进入电影导演生涯的开端。

1953年摄制完成的惊险故事片《智取华山》，是郭维第一次独立导演的影片。著名影评家钟惦棐曾写评论文章说，此片最先在我国惊险样式的影片方面进行了有益的探索，有其值得重视的经验。缺点是人物塑造不够成功，编导未能有意识地把自己过去的的生活积累融会到创作中去。郭维也认为这是切中要害的批评。他说，《智取华山》虽然在1955年捷克斯洛伐克的卡罗维·发利电影节上得过争取自由和平奖，其实不过是个情节戏。最大的失败是未能塑造出人物来，连选择的某些演员在外型上也不大容易为观众分辨清楚，是人物为情节服务，而不是情节为人物服务。此后，郭维在导演新片时力求以塑造人物为主要目标。只要是在影片的矛盾冲突中起到一定作用的人物，他都力图使之性格化。他导演的第二部作品，就是杰出的影片《董存瑞》。

《董存瑞》是郭维调到长春电影制片厂不久于1955年拍成的。拍摄前，郭维对剧本作了较大的改动。因为他极熟悉抗日和解放战争时期的冀中生活，对《董存瑞》里的生活和人物很熟悉，所以改写和导演起来都比较顺手。有的人物，如牛玉和，在原作中不过是个极普通、极概念的人物，郭维却重新给他写了几场好戏，如摔跤、打擂台、读家信等，从而使这个人物个性鲜明、栩栩如生。在塑造主人公董存瑞的形象时，郭维力求生动深刻地刻画出“这一个”真实典型、亲切可爱、可信可学的英雄人物来，而不是“神化”英雄，蓄意“拔高”。英雄成长总有一个过程，而且往往带着自己的个性、优点和缺点等等。欢送参军、摔跤比武、见习八路、参军入伍，十发子弹、灵活作战、立功

入党、战前大会、英勇牺牲等一系列生动、丰富的情节，构成了董存瑞的英雄性格成长的历史。特别是董存瑞牺牲一场戏，节奏感更强，格外扣人心弦。董存瑞以自己的血肉之躯，为革命的胜利进军铺平道路。英雄崇高的思想感情的发展脉络清晰，层次分明，令人信服，强烈地震撼着观众的心灵。

在影片的拍摄过程中，有人说“摔跤”这一场多余，郭维坚持要加，实践证明，这是一场初步显示董存瑞倔强个性的好戏，而且通过围观摔跤的人们的不同反应，生动地揭示了人物之间的关系。郭维在挑选演员上，也接受了《智取华山》的教训，着眼于性格和气质。比如饰董存瑞的张良，既无动听的嗓音，长得也不算英俊，郭维从华北军区抗敌剧社找到这个演员后，经过短短的接触和交谈，他就发现张良的气质较好，又出身东北贫苦农民家庭，有部队生活和革命激情，很适合演董存瑞。一试镜头，果然满意。《董存瑞》的上映，获得了很大的成功，荣获了文化部1949—1955年优秀影片一等奖的金质奖章。电影局长陈荒煤、影评家钟惦棐都曾在报上撰文推荐，给以很高的评价，赞扬此片出色地创造了“不朽的英雄形象”。日本著名电影导演木下惠介（《二十四只眼睛》的导演）1956年访华时看了《董存瑞》后，感到很惊讶！他以为郭维已是四、五十岁的人哩，原来才三十二岁，刚拍第二部影片。他和郭维热烈拥抱，表示祝贺。他说：“你的人物塑造使我非常佩服。看了这部片子，我才真正了解中国人民军队为什么这么坚强，能够打败日本，消灭八百万蒋军！”

拍完了《董存瑞》之后，郭维被调到北京电影学院向苏联专家学习，并于1956年出席了全国先进生产者会议。不久，他就离开了电影学院的学习班，并以改编赵树理的名著《三里湾》

作为自己的毕业作品。郭维把《三里湾》改编成了生活喜剧样式的电影文学剧本《花好月圆》，送赵树理审阅。赵树理连夜看完了剧本，很兴奋，并给影片写了一首主题歌。他对《中国电影》记者谈《花好月圆》时高兴地说：“这是一个好剧本……它使‘爱情’一部分戏比较完整了，小说中的主要人物都写出来了，而且性格也很鲜明。”的确，郭维编导的《花好月圆》是出色的，尤其是电影的序幕，虽然在银幕上只放了五六分钟，却把全部人物、主要冲突基本展现出来了，使观众看清了各种人物的面貌、性格和态度，以后就不必多花费胶片来交代人物关系了。《花好月圆》镜头运用很活，非常电影化，颇有民族特色和乡土气息。节奏一扫农村片缓慢板滞的积弊，表现得相当明快，幽默风趣地展示了众多真实、生动、性格鲜明的人物形象，把格调健康的爱情描写与农村新旧思想的矛盾斗争水乳交融地结合起来，使人们在笑声中和旧事物告别。

想不到这样一部别具风格的优秀影片，却被当时的所谓“理论权威”康生等人定为“毒草”，遭到批判。郭维本人，也在随之而来的一场政治风暴中被打成“右派”分子，贬去推煤拉车，打扫厕所。

郭维具有乐观坚毅的性格，他深信自己的错案总有一天会纠正。在最困难的日子，他也没有丧失信心，消沉颓废。1961年，郭维甚至自刻了一幅图章，其文曰：“历史将宣判我无罪。”1962年，当他又恢复导演职务的时候，深深感到1957年以后一阵阵的极左风潮，严重地影响到我们的党、军队和人民之间的正常关系，为此，郭维在强烈的革命责任感的驱使下，将王愿坚的短篇小说《亲人》精心改编为电影剧本，企图在银幕上再现长征时期的艰苦岁月，歌颂党和人民以及革命军队骨肉情深的

光荣传统，引起观众共鸣，鼓舞人民同心同德，克服困难，为建设社会主义而奋斗。没有想到，《亲人》刚刚进入拍摄阶段，就被宣判为“宣扬资产阶级人性论”而遭扼杀，并和《北国江南》一道，在全国受到了猛烈的批判。他觉得《亲人》拍摄未成，已花去了两万元，心里甚感不安。于是他主动接受了和香港合拍戏曲片《铡美案》的任务，很快给厂里赚了一笔钱回来。他从没有想过，导演这出鞭挞陈世美杀妻灭子的优秀传统戏曲片还会有什么问题。不料在“文化大革命”中，郭维又被扣上“歌颂封建清官，为帝王将相扬幡招魂”的罪名。

多年以来笼罩在中国上空的团团乌云，终于一朝扫荡。郭维也从百般折磨中侥幸活了下来。1979年他的错案得到了彻底纠正。他又被调回北影当导演，兼北影厂艺术委员会副主任。并被选为中国电影家协会常务理事。

“四人帮”粉碎后不久，郭维就以满腔热情，接受了影片《柳暗花明》的导演任务。影片通过对田嫂和花溪的命运的描述，真实感人地表现了“四人帮”粉碎前后，我国农村从山穷水尽走向柳暗花明的艰苦战斗历程，揭示了绝不能让十年浩劫的惨痛历史，在我国多难的土地上重演的主题思想。影片在导演处理上重墨浓涂，富有激情，注意镜头内部的逻辑联系，在蒙太奇的运用上也颇有特点。比如打砸抢分子、公社书记张金雅强迫田嫂念所谓“认罪书”（“四人帮”爪牙代田嫂写的），随着书中“……以革命的名义搞反革命、以反复辟的名义搞复辟……”的画外音，画面上出现的却是鞭打老县长和耿长贵、呵斥田嫂、欺骗和诱奸耿长秀等镜头的平行蒙太奇组接。由此表明，“四人帮”一伙强加给田嫂的“罪状”，其实正是他们自己所干的卑鄙勾当。这就十分鲜明有力地揭露了“四人帮”及其爪牙的丑恶

面目。“我怎么想的，就怎么活着！”这句代表田嫂坚贞不屈的性格和动作核心的话，也是郭维多年以来的心声。郭维之所以在长期被迫停止创作实践之后，乐于毅然接受这部影片的导演任务，是和他的亲身经历和深切感受分不开的。1969年他被下放到长白山，和农村社员一起生活了六年。这六年，正值林彪、“四人帮”在农村推行所谓“以无产阶级专政大办农业”的经验，大搞封建法西斯的全面专政，使我国社会主义农村经济逐步陷入绝境的时期。郭维联系到自己这六年的所见所闻，以及“文化大革命”前农村经历的曲折道路，深切体会到：没有农村经济的繁荣，我国的社会主义现代化建设就将是一句空话。强烈的革命责任感，使郭维努力完成了这部影片的导演任务。

时刻关怀八亿农民的精神食粮，努力塑造农村社会主义新人形象，是郭维孜孜以求的奋斗目标之一。郭维熟悉农村，热爱农民，继《柳暗花明》之后，他又改编导演了一部农村题材新片《笨人王老大》。饱经沧桑的郭维，虽然年已花甲，却精神振奋，干劲十足，重新焕发了革命的青春。他粗茶淡饭，非常简朴；好学深思，交游广阔；经常深入生活，重视调查研究。在他小小客厅的几只破旧沙发和藤椅上，常常宾客满座，谈笑风生。这里既有不少老战友，也有许多中青年的编导演，他（她）们都很乐于和为人直爽的郭维交换意见，一起谈生活、谈题材、谈创作。郭维决心学习鲁迅的“赶快做”精神，把多年白白丢失的时间，争分夺秒地夺回来。他想要根据当前的人民需要，按照轻重缓急，把自己熟悉的有感染力的生活和人物，陆续搬上银幕。从郭维黝黑多皱的脸膛上，从他眼镜后面炯炯有神的双眸中，从他幽默风趣的生动言谈里，我们听到的不是对过去的抱怨，而是爽朗的笑声；接触到的不是对现在的叹息，

郭维在外景地



而是实干的热情；感受到的不是对未来的忧心忡忡，而是满怀信心、奋勇前进的精神力量！

（高歌今）



郭 振 清

五十年代初,《平原游击队》蜚声影坛。智勇双全的游击英雄李向阳被人们广为赞誉和称颂。李向阳的扮演者郭振清,从此也就成为人们熟悉和喜爱的著名演员。

郭振清是天津市人。1927年8月出生在一个贫苦家庭里。父亲靠摆小摊所得勉强维持一家人的生活。郭振清断断续续念了四年私塾,后来由于交不起学费而辍学。少年时代他就是个活泼、爽朗的孩子,好舞刀弄棒,还能踩高跷,遇有民间文艺活动场所总要去看热闹。对曲艺大鼓、杂耍、驴皮影等都有浓厚兴趣,早就产生了想当艺人的念头。在他十六、七岁时,由于家境日趋贫困,不得不自谋生计,到天津市电车公司当学徒,后来就在电车上当售票员。天长日久,他结识了一些乘车的艺人,跟他们处得挺熟,并学会了单弦、数来宝、相声和评剧等多种表演技巧。有时候为了消愁解闷就自编自演一些讽刺

性的顺口溜或评剧小段给工友们听。

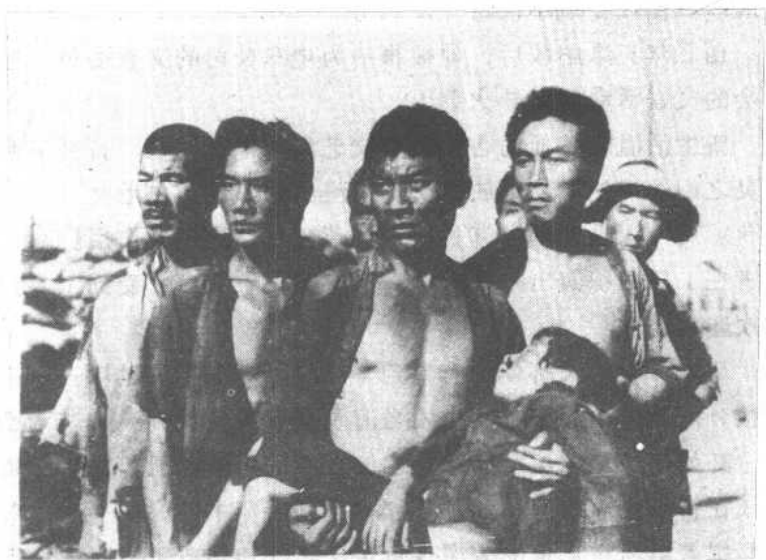
1949年天津解放后，他被推举为电车公司的文教委员，把工会的文娱活动搞得热火朝天。

新生活温暖着他的心，革命文艺象一把金钥匙，打开了他心灵之门。当他看了解放军文工团演出的歌剧《白毛女》、《血泪仇》后，深受感动，开始认识到革命文艺的重大作用。此后，他常在工厂组织演出一些有教育意义的文艺节目，受到工人们的欢迎。

后来，党的关怀使他有幸到华北职工干部学校学习，毕业后被分配到天津总工会文工团当演员，不久又调到天津艺术剧院，开始了他梦寐以求的舞台生涯。在此期间，他曾先后扮演过《在新事物面前》中的甘益三；《不是蝉》中的马知了和《曙光照耀着莫斯科》里的安东等角色。较好地塑造了不同人物性格的艺术形象，得到观众的好评。尤其是《不是蝉》这个反映工人阶级为创造新生活而自觉劳动的话剧，受到文艺界的重视。文化部专门召开座谈会，给这个话剧以较高的评价。郭振清在剧中以真挚朴素的感情，把一个由落后转变成先进的铁路工人的形象，活生生地展现在观众面前，给人留下较深的印象。

1952年，长春电影制片厂拍摄《六号门》，选中郭振清扮演主角胡二，这可是郭振清万万没想到的事。当导演吕班正式跟他谈了以后，他高兴得跳了起来，不知道说什么好。

可是，高兴之后又使他为难起来。他想，自己是穷工人出身，在旧社会连电影是啥样都没见过，如今，一下子要演电影里的主角，这可不是闹着玩的，担心自己演不好。平时一向是笑声朗朗的“乐天派”，突然变得沉闷起来。后来，在导演吕班及该片演员谢添的启发指导下，使他增强了信心。他一遍又一



郭振清在《六号门》中饰胡二

郭振清在《英雄司机》中饰大鹏



遍地阅读剧本，胡二的英雄形象深深地感染着他，共同的苦难生活对他理解和表达胡二的思想感情起了重要作用。

郭振清从小就和码头工人的生活有着密切的联系。他家在天津码头附近，他是伴随着“吭唷、吭唷”的号子声长大的。码头工人当牛做马的苦难生活，在郭振清幼小的心灵里留下了印记。后来他当电车工人时，又亲身经受了旧社会辛酸苦辣的生活。那时候，“电车工人的生活是挨揍的生活”。郭振清生就的莽撞气盛、好打抱不平的性格，常遭到国民党官兵和地痞流氓的打骂凌辱。因此，他非常理解受苦人的思想感情，在舞台表演工人的不幸遭遇时，总禁不住要落泪。在拍摄《六号门》时也是如此。当摄制组来到搬运工人中深入生活，给工人们演出舞台剧《六号门》时，在昔日受苦受难的码头工人面前，他更是泪流满面。可当演完戏以后，工人说他演的并不象码头工人胡二。老工人告诉他，在旧社会，挨打受骂是家常便饭，眼泪早已哭干了，只剩下恨了。后来，郭振清深入到一些受苦最深的老工人中去，正象他们说的那样，讲起旧社会，即使谈到最苦的生活也从未见过他们落泪；当述说到解放后翻身做了主人，是共产党给他们带来幸福和光明时，却禁不住热泪盈眶……。这真挚朴实的感情，深深地触动着郭振清，使他感到，搬运工人比他受到的苦痛更多，阶级感情也更深厚。在与工人们的广泛接触中，又使他了解到许多工人与封建把头斗争的英雄事迹。这些生活，大大丰富了胡二的艺术形象的塑造，使他认识到，仅仅凭一点生活经验，一般地表演工人的苦痛生活是不够的，必须从角色的特定环境出发，更深地去理解生活的真实，才能使自己的感情和角色所具有的思想感情吻合。他重新确定了塑造胡二的艺术构思：既表现出胡二的爽朗朴实和对旧社会的深恶痛

绝，又表现出胡二强悍刚毅，敢于斗争和对胜利充满信心的英雄气魄，较好地塑造了胡二这个艺术形象。对此，他并不感到满足。他说，直到电影上映后，他对某几场戏又有了新的理解，后悔自己当时没有更准确、更完满地表达出胡二的思想感情。感到自己的生活底子还很肤浅，艺术修养还很欠缺。

拍摄《六号门》的成功，为郭振清铺平了前进的道路。1953年9月，他参加了捷克斯洛伐克举办的中国电影周。回国后参加拍摄了《英雄司机》，较好地塑造了铁路工人郭大鹏的形象。1954年以后又陆续拍摄了《平原游击队》、《暴风雨中的雄鹰》、《花好月圆》、《换了人间》、《万木春》、《独立大队》和《英雄儿女》等十几部影片。塑造了李向阳、鲁万春、马龙等艺术形象。他的表演真实、自然，善于用粗犷豪放的性格化的形体动作和表情，展现人物的思想感情及性格特征。把浓郁强烈与洒脱平稳交织在一起，把角色和自己融为一体，具有真情实感，努力达到形神兼备的艺术效果。

《平原游击队》是反映抗日战争时期，冀中人民向日寇进行英勇斗争，所创造的惊心动魄的故事。剧本着力描写的是李向阳所领导的游击队在远离主力部队的敌占区，与实力占绝对优势的敌人进行战斗。上级给他们的任务是拖住敌人、打击敌人，并且要保住坚壁的几万斤公粮不被敌人劫走。在这种情况下，作为指挥员的李向阳必须发挥高度的独立负责精神，机智果断地决定自己的行动。郭振清是在城市生长的，没有经历过抗日战争，对表现农民出身的游击队长李向阳这样的英雄人物更为陌生，因此，在最初时，他觉得李向阳这个人物似乎有些不大可信，二十多岁的人，能做出那么惊天动地的事情来吗？经过阅读、研究有关抗日战争时期冀中平原上敌我斗争的史料、小



郭振清在《平原游击队》中饰李向阳

郭振清在《独立大队》中饰马龙



说、图画，参观革命历史博物馆，特别是通过深入冀中平原，和曾与日寇进行过生死搏斗的群众一起生活、劳动、交谈，了解到生活中确实有许多李向阳这样的英雄，在敌人的残酷统治下，活跃在城市乡村间特殊环境中，智勇过人地打击敌人，创造神话般的奇迹。这使郭振清逐渐理解和把握了人物的思想、情感，更加热爱自己的角色。

郭振清在谈到他对李向阳的认识时说：“李向阳是中国人民和日本法西斯进行生死斗争的特定环境下产生出来的英雄人物，他纯朴而又善良，机智而又勇敢，憎恨敌人、热爱人民，他知道松井是一个不平凡的对手，要想抓住狐狸，就要比狐狸更狡猾，得处处比敌人想得快，走得快，还得比他们打得快。”（1959年《大众电影》第24期）在这样理解的基础上，使他放开了手脚，挥洒自如地去创造角色。比如影片一开始，他骑马从敌人身旁飞驰冲过，这出乎意料、突如其来的行动，使敌人仓皇失措！第一个镜头就吸引住了观众。从他的眉宇、气度，一下子把人物果敢、自信的性格表现了出来。下面，狭路巧遇敌人治安军，事情来得快，李向阳也随机应变，立即冒称自己是伪军，迎面向敌人撞去。在出其不意的瞬间，敌人成了俘虏，李向阳从危转安。接着，在以后的戏里，李向阳与游击队员们一起化装成各种各样的人物：货郎、商人、火车站人员等。郭振清将其特定身份所应具备的敏捷、迅速、巧妙、出乎敌人意料的行动，从形态到神态都表现得惟妙惟肖，恰到好处。很好地展现了李向阳在特定环境下复杂、深沉的内心情感及其有勇有谋的才能。使观众既感到英雄的可佩，又无神化之感。感到李向阳就是在党的培养下，在人民的土壤中土生土长起来的自己的英雄。正因为这样，《平原游击队》这部影片成为我国久映不衰、



郭振清在《济南战役》中饰丁耀东

深受广大群众喜爱的影片；李向阳成为人们，特别是青少年心目中敬佩的英雄。在影片《独立大队》中，郭振清创造的马龙形象，也富有鲜明的性格和光彩，把人物复杂的心理矛盾及性格发展的脉络表现得细腻、生动、层次清晰，将人物身上的历史烙印体现得比较深沉，较好地完成了马龙这样一个从军阀势力的逆子贰臣，进入到一个自觉革命战士的形象的塑造。

郭振清活跃于影坛已近三十年，他所扮演的角色，大多是正面的英雄形象。在表演艺术上具有一种质朴真实、清晰明快、充满激情的艺术风格。凡了解他的人都知道，他的艺术成就的

取得，是经历了艰苦的磨炼过程。他没有进过专门的电影艺术学校。他的成名，用他自己的话说：“我是在实践中干出来的，生活是我的基础。”他每次接受创造一个角色任务时，首先从自己过去的生活经历中去搜寻角色的影子；如果自己经历中没有，就千方百计地到社会生活中去搜索。多年来，他广泛接触生活，可称得上是个“通才”。他会干农活，还会操纵机器。对开汽车、火车、轮船也都在行。业余爱好也是丰富多彩、多种多样的，打篮球、游泳、摔跤、下棋等都能露两手；对书法、字画也颇感兴趣。他将自己融汇于生活之中，广交朋友，观察体验各种人的思想感情。他说：“演戏离不开生活，是演生活、演生活中的人。但演员切忌不能有演戏的观念。要讲究真情实感，要演什么象什么，要让观众从演员的形体动作中看出人物的思想感情。要这样就必须不断地、无止境地去探求生活的真实。”

粉碎“四人帮”后，他先后参加拍摄了《严峻的历程》、《济南战役》、《小字辈》和《排球之花》等一些影片。

（孙海涛、颜久石）



崔 超 明

崔超明是长春电影制片厂的一位老演员。他在《我这一辈子》、《不夜城》、《小字辈》等影片中成功地塑造过不同性格的正面形象；在《独立大队》、《兵临城下》、《延河战火》和《祭红》等影片中所饰演的敌军连长、军长、兵团司令和老地主等许多反面角色，都给观众留下了较深的印象。

崔超明的祖籍是广东南海县，1918年生于一个中医家庭，从小受到良好的教育。他父亲不仅医道有术，书法绘画的造诣也不浅。除行医外，还主办“蒲石轩书画苑”，招贤指教。但不许其独生子崔超明偏恋书画，满心指望他成为有名望的中医，以继承祖传医业。因此，崔超明只念了一年中学便跟其父学医。可他对学医不甚专注，而对书法绘画兴趣颇浓。父亲没有办法，只好让他改学绘画，专攻花卉、草木、昆虫等工笔国画，成绩还不坏。1936年他便以写画为业。然而，在兵荒马乱的年

代难以生活，于是逃到香港。在香港，他先在英美烟草公司当切烟和卷烟工人，后又求人介绍入香港华文日报当校对员。晚间参加港侨国语业余剧团的演出。

抗战胜利以后，酷爱艺术的强烈愿望促使他从香港来到上海，先考入现代影剧学校学习，后入上海艺光剧团当演员。从此开始了他的舞台演员生活。1943年2月起，先在《秦淮月》一剧中演王队长，又在黄宗江编剧、朱端钧导演的《大地》中饰演主角王龙。艺光剧团解散后，他正式加入苦干剧团，演出过黄佐临导演的《大马戏团》、《金小玉》、《蜕变》、《秋海棠》、《夜店》、《梁上君子》、《归魂记》，以及程颐导演的《埋头苦干》、张骏祥编导的《小城故事》等剧。此外，崔超明还参加演出过联艺剧团朱石麟导演的《文天祥》、《香妃》，银星剧团毛羽导演的《武则天》，联合剧艺公司朱端钧导演的《俄罗斯问题》，中国剧团石挥导演的《捉鬼传》、《嫦娥》等，在剧中扮演重要角色。在这些名导演的指导下和几年的艺术实践，对提高他的艺术修养和后来从事电影表演，打下了较好的基础。

1947年，经黄佐临推荐，加入文华影业公司当演员。但那时，他只是在李萍倩导演的《母与子》、曹禺编导的《艳阳天》，以及费穆导演的《小城之春》等影片中扮演一般角色，并没引起人们注意，过着只能糊口度日的穷演员生活。1949年上海解放，激起他投身于新文艺生活的热情，与其他文艺工作者一道，参加了上海文艺团体联合会组成的文艺宣传队，到工厂、街头演出活报剧《宋公园》等文艺节目，揭露国民党反动派谋害进步学生的罪行，切身体会到了文艺宣传为现实斗争服务的战斗作用。不久，他又在黄佐临导演拍摄的《夜店》中饰赖皮匠，



崔超明在《夜店》

中饰赖皮匠

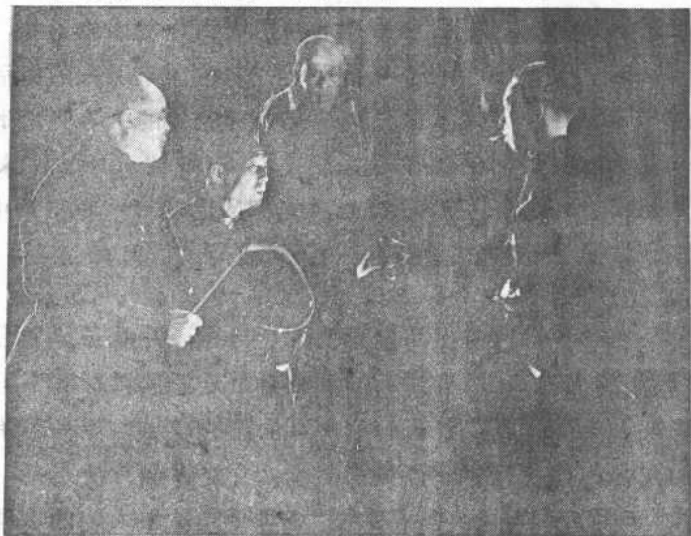
在石挥编导的故事影片《我这一辈子》里扮演拉洋车工人。这个记述老警察在旧社会悲惨遭遇的故事深深地感染了他，使他以真实的、发自内心的感情再现了穷苦拉洋车工人的生活，成功地塑造了这个艺术形象，荣获文化部颁发的二等奖。继《我这一辈子》以后，他还在《关连长》、《腐蚀》、《姊姊妹妹站起来》、《太阳照亮了红石沟》、《光辉灿烂》等一些影片中分别饰演了团长、希强、崔胡子、七少君和工程师等一系列形象。

1952年，他进上海电影制片厂当翻译片演员。先后参加了《我们的土地》、《肖邦》、《明日处处欢乐歌舞》、《不可分离的朋友》、《曙光照耀着我们》、《玛丽娜的命运》等多部译制影片的配音。曾获得翻译片最高奖金。在当译制片演员时，他十分注意理解剧中角色，摸索和掌握各种不同阶层人物的不同性格特



崔超明在《关连长》中饰团长

崔超明在《我这一辈子》中饰拉车工人





崔超明在《兵临城下》中饰敌军长

征，吸取外国影片中塑造人物形象的艺术特色，探求表演艺术的特殊规律。这些使他得到教益，提高了表演技巧。接着，在《渡江侦察记》中扮演敌军长，在《不夜城》中饰资本家，《长虹号起义》中饰敌海军司令，《女篮5号》中饰球场老板，《阿诗玛》中饰仇万里，《林冲》中饰高俅等。1959年，他服从党的需要，离开上海，支援湖南电影制片厂的筹建。1961年10月被调到长春电影制片厂工作。开始时，在译制片《马门教授》等影片中配音，后来，他因为对饰演故事片的反面角色发生了兴趣，又先后在《独立大队》中演敌军连长，在《南海的早晨》中饰敌军司令，在《兵临城下》中饰演敌军长。为了塑造好这些国民党高级军官的形象，他很重视理解剧本与角色，熟悉和积累生活素材，研究其心理特征，注意心理活动的微妙变化与影片节奏的连贯性，力求真实自然，较好地塑造了这些反面角色的艺术形象。以至后来在《延河战火》中的敌兵团司令、《祭

红》中的老地主等各具性格的反面角色的塑造都获得成功，赢得人们的赞赏。崔超明塑造反面角色的特点是表演朴实无华、感情发自内心，没有因袭陈规陋习和矫揉造作的外在动作的模仿，也没有牵强附会的形象夸张，而是从不同人物的性格特征出发，以细腻逼真的心理刻画，去披露一个个在高雅堂皇的外表下所掩藏的狡猾、顽固，前途和命运注定要失败的丑恶灵魂，从而比较准确地表现出反面人物外强中干的内心世界和心理状态，令人感到入情入理，真实可信。

崔超明在银幕上塑造的反面形象是令人可憎的，而生活中的崔超明却是个朴素热情而又有艺术修养的人。他的生活情趣很广泛，喜欢在工作之余提笔书写、绘画，颇见功力。年近退休，而对艺术的酷爱和对电影事业的眷恋，仍不减当年。1980年他参加了福建电影制片厂《小城春秋》的拍摄。1981年参加了故事片《三家巷》和电视连续片《虾球传》的拍摄。

他是中国农工民主党党员。1978年被推选为吉林省第四届政协委员。

（孙海涛）



黄 粲

在珠江电影制片厂的艺术创作行列里，活跃着一位看来瘦骨嶙峋，但却精神抖擞的老导演，他就是黄粲。

黄粲，笔名夏之曦，1911年阴历正月十五日出生于湖南长沙。他在中学读书时，正值大革命前后。1926年，他十五岁时参加了共产主义青年团。在党举办的工农干部训练班学习后，在家乡长沙一带发动农民组织农民协会。湖南省农协成立后，党派他担任省农民协会宣传干事，后任省农村儿童团委员长。1927年“马日事变”后，国民党反动派血洗长沙，中共县委派他到浏阳边境去恢复、领导地下共青团的工作，并参加了秋收起义。起义失败后，他到上海考入上海美专，学习音乐。这时，他找到了共青团地下组织，担负起党中央的《红旗日报》法南区的发行和印制工作。与此同时，他还领导了美专进步的学生运动，为此而被开除学籍。1929年他进入“新华艺大”，继续领

导“艺大”的共青团工作，并参加了“南国社”的进步戏剧活动及左翼戏剧家联盟，改编、导演并参加演出了话剧《马柳特加》、《卡门》等。不久，“南国社”遭到国民党反动派的封闭，他自己也因领导学生运动又一次被开除学籍。黄桢回到湖南时，正值“九·一八”事变爆发，他立即响应抗日救亡运动的号召，与几个志同道合的朋友发起组织了大时代音乐社、大时代戏剧社、大时代画社等社团，吸引了大批青年学生，进行抗日救亡的戏剧、音乐演出活动，并展出抗日的宣传画，搞得轰轰烈烈。嗣后，他又与孙伟、张曙、唐亥等组织了一九三六剧社。该社在演出《撤退赵家庄》、《汉奸的子孙》等救亡戏剧时，遭到国民党特务的捣乱和恐吓。1936年春，他应刘保罗之邀，到杭州创办了儿童剧场，组织青少年参加救亡戏剧演出，并创作了《没有母亲的孩子们》等儿童剧本。1937年，“七·七”事变爆发后他应田汉之邀，到南京演出《芦沟桥》等剧。接着他与刘保罗、葛琴、舒文、王朝闻等二十余位同志组织了浙江流动剧团，到浙江省各县巡回演出救亡戏剧和音乐，影响很大。中共浙江地下党恢复省委后，立即派邵荃麟、张三扬到剧团建立党支部、发展新党员。黄桢正是在与敌人勇敢地斗争中，于1937年10月参加了中国共产党。

随着党领导的浙江流动剧团的不断扩大，1938年秋改为皖南演剧队，从浙南转入大别山敌后。黄桢与大家一起，不仅用各种文艺形式进行抗战宣传活动，还直接组织农民群众进行反奸反霸、减租减息的斗争。接着国民党发动了第二次反共高潮，演剧队不得不撤离大别山，到达华中，黄桢与演剧队一起参加了新四军。这时新四军江北指挥部成立了抗敌剧团，调任黄桢为该团艺术指导员。“皖南事变”后，他被调任第二师政治部

传部文艺科长，并兼任“抗大”八分校八大队教务主任；后又任师文工团团长，军文工团团长。

在整个抗日战争期间，黄粲创作了《南京梦》、《空室清野》、《运河桥上》、《枣庄战斗》等话剧剧本，《行军进行曲》、《麦子黄》、《金牛山上打胜仗》等歌曲，还导演过不少歌剧和话剧。1948年冬，他被调到北京军管会文教接管委员会任秘书长，1949年5月，又被调到南京军管会文教接管委员会任文艺处处长，接管国民党南京各文艺单位及“中制”、“中教”、“中农”三个电影制片厂。

全国解放后，黄粲在袁牧之、陈波儿动员下，投身于电影界。他被调到文化部电影局任党总支书记兼导演科科长，还担任了文化部的党委委员。他为了了解导演创作的甘苦，熟悉和掌握电影特性和创作规律，1952年参加了《龙须沟》影片的摄制工作，任副导演；1953年又参加《宋景诗》影片的拍摄，任制片主任。之后，他调到长春电影制片厂。1955年他独立导演了《虎穴追踪》，1956年导演了《妈妈要我出嫁》，1957年他自编自导了儿童片《民兵的儿子》，1958年他与张其联合导演了《她爱上了故乡》，1959年导演了《青云曲》，1960年与王家乙联合导演了《还魂记》，同年他还编导了一部短故事片《神手》，1962年他创作了《白龙马和红姑娘》电影剧本。但直到二十年后的1981年，他才得以将这个剧本亲手搬上银幕（即影片《白龙马》，与黄丹彤联合导演）。

由于黄粲的革命生涯始终与戏剧联系在一起，过去编导话剧的实践，使他特别善于结构故事情节。因此，他独立导演的第一部惊险样式的故事片《虎穴追踪》，就获得群众的好评。

这部影片反映解放初期，我公安战士同潜藏反革命分子的



黄桢在给《白龙马》的小演员说戏

尖锐复杂斗争，歌颂了我公安战士机智勇敢的高贵品质，比较成功地塑造了侦察员李永和的生动形象。影片在刻画主人公和描写敌人方面，与过去同类题材影片相比，在艺术上有较大提高，受到观众普遍赞赏。

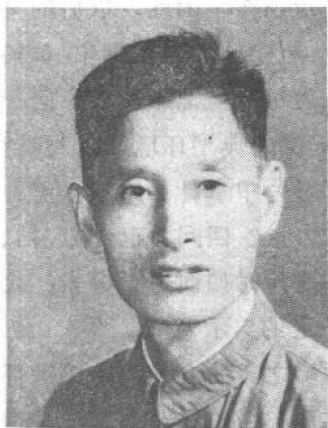
《妈妈我要出嫁》以1956年全国农业合作化高潮中，农村婚姻问题的矛盾为侧面，揭示了当时新旧思想斗争的主题。导演不仅在影片中表现了新人物、新道德的成长，还将玉春与她母亲间的矛盾放在新旧两种社会力量斗争的背景上来处理，从而丰富了影片的思想，深化了它的主题，增强了作品的现实意义。影片人物形象比较鲜明，富于农村的生活气息。

黄桢刚开始独立导演影片，就获得了这样的艺术成果，是一个良好的开端。但从1957年起由于种种原因，特别是各种政治

运动的影响，使他不能按艺术规律进行创作。因此，以后的某些影片深深地刻着各种运动的印记。从历史的经验教训中，黄粲逐步总结出了电影导演的“五问”，他认为每拍一部影片都应问一问自己：你熟悉这个题材吗，熟悉剧本提供的典型环境和人物吗？二问自己：观众爱看什么？你在这部影片中拿什么给观众看？三问自己：你如何发挥摄制组的集体力量？四问自己：你应拍、能拍的是什么影片？五问自己：你在拍片时如何勇于探索，大胆创新？可以说，这些问题都有着一定的启示意义。

粉碎“四人帮”后，这位已过古稀之年的文艺战士仍满怀老骥壮心。最近，刚刚问世的儿童故事片《白龙马》，风格比较清新，充溢着一种从童心中泛出的纯真感情。应当说，这也是这位老艺术家心灵的自我写照。

（姚 锦、少 舟）



黄 力 加

黄力加,长春电影制片厂副总录音师,1924年生于江苏省江都县。由于家贫,十三岁时经亲属介绍,进入上海新华影业公司当练习生。在拍摄现场中,跟着录音师干些收放话筒线和马达线、充电、保管器材等工作,每天都要干到深夜。在忙忙碌碌的工作中,他还不忘向录音师学习录音技术。

抗日战争爆发后,制片厂陷于停业状态。他又到中华无线电研究社的工厂工作。在这里,他比较系统地学习了有声电影技术方面的专业知识。这时,他积极参加党领导的抗日救亡运动,到街头和工厂宣传演出,初步接触到革命思想。

抗日战争胜利后,他到上海“中电”二厂做录音助理工作。1947年提升为录音师,先后在《莺飞人间》、《天堂春梦》、《天魔劫》、《好夫妻》、《寒山寺钟声》、《十三号女囚》、《女大亨》、《大团圆》等十多部影片中担任录音工作。

解放后，在党的教育下，他明确了为人民服务的道理，有了革命的目标，从此精神振奋，工作更加积极。在上海电影制片厂，他担任过《两家春》、《控诉》、《国恨家仇》、《鸡毛信》等影片的录音工作。1954年，因工作需要，他被调到长春电影制片厂任录音师。

在长影，他担任过故事片《无穷的潜力》、《夏天的故事》、《锡城的故事》、《东风》、《我们是一代人》、《草原晨曲》、《烽火列车》、《英雄儿女》、《延河战火》、《吉鸿昌》和戏曲片《花木兰》、《李二嫂改嫁》、《借年》、《火焰驹》、《窦娥冤》、《东风第一枝》、《云中落绣鞋》、《朝阳沟》、《节振国》、《天天向上》，以及译制片、资料片等的录音工作。

黄力加录音技术熟练，同时又十分注意声音的艺术性。他认为，电影录音既是一项技术工作，又是一种艺术创作，演员通过形体动作表演，而录音师则是运用声音进行表演。

他善于对声音进行艺术加工和再创作，使声音更好地为揭示角色的思想感情和性格特点、深化影片的主题内容服务。例如对演员台词的录音，他总是在吃透剧本内容，深刻理解剧本主题思想和各个角色的身份、性格特点的基础上，确定对角色进行声音形象塑造所需的基调，设计出录音方案，再根据演员自身的声音条件加以调整、补充，进行人物形象在声音上的再创造。对于角色喜、怒、哀、乐、怨时的不同语气、声调、节奏、气息，以至轻轻的呼气声或叹息声，他都注意运用录音技术中音质、音色、音量的变化加以突出或夸张，帮助观众理解角色情感的变化和性格的成长。

他善于运用录音手段，补充和丰富电影蒙太奇效果。例如，他在为故事片《吉鸿昌》录制吉鸿昌在火车上与老部下畅谈抗

日救国的一段台词时，他根据当时人物的心情和台词本身的涵意，在吉鸿昌慷慨陈词之后，伴随回荡在中国大地上的音响，突起高昂的主旋律音乐，同时交叉混合进火车隆隆急驰、金钟当当撞击、汽笛呜呜鸣叫、黄河奔腾咆哮等各种短促、迅急、如同暴风骤雨般的音响，使台词、音乐、音响交织融合成一支雄浑激越、振奋人心的抗日救亡曲，充分揭示了吉鸿昌心潮澎湃、壮怀激烈，恨不得一步跨上抗日杀敌战场的内心情感，展现了人民正在觉醒，抗日大军正在组成的深远意境。

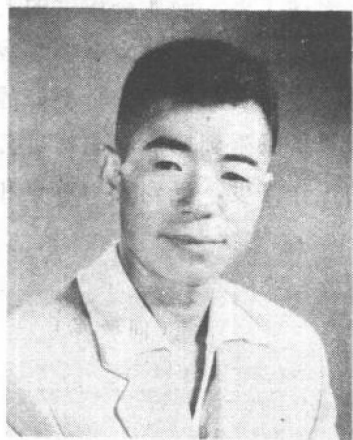
黄力加为许多部戏曲片录过音，在戏曲片录音的电影化方面做了一些积极的探索。他发挥戏曲片前期录音的优越性，在保持戏曲唱腔、音乐、念白原有特色的前提下，充分运用电影表现形式和手法，兼取二者之长，互相补充，互相促进，使声音更动听，更容易为观众所接受。特别是对于一些现代题材的戏曲片，他尤其注意按照现实生活中人物语言的特点，在语言节奏、表达方式上对戏曲进行电影化、生活化的处理，从而增强生活气息，并同画面电影化的处理统一和谐起来。

为了完成声音的艺术创作，黄力加每当接到任务后，总是认真研究剧本，熟悉人物，吃透导演的每一个意图，并提出自己的建议，做到声音与画面完整统一。为了突出主题或有利于表现内容，他认为可以改变录音技术上的某些规定，反对“平板一律”的录音方式，要在一部影片中，鲜明地表现出各种人物、各种声音的不同特点来，使声音的层次分明，具有特色。

黄力加在日常生活中，时时处处留意各种声音。走在路上，坐在公共汽车里，甚至在吃饭时，他都注意用耳朵去了解、熟悉生活中的各种声音，分辨它们的特点。在混合录音时，他眼睛盯着银幕，耳朵听着电影中的声音，双手操纵调音台，这时，

就是在他耳边点燃一个爆竹，他也无动于衷。同他合作过的人都熟知他爱“折腾”。在一部影片没有完成之前，他发现哪场戏或哪个镜头的录音稍微有点不理想，或者又想出了一个更好的方案，总是要重新再录一遍，一直“折腾”到影片印出拷贝公开上映为止。他的这种精益求精的工作态度，受到人们尊重和赞扬。

（阎敏军）



舒 笑 言

舒笑言是长春电影制片厂的摄影师。他摄制的故事片《冰上姐妹》、《青松岭》、《英雄儿女》，戏曲片《花为媒》等影片的摄影技巧，博得了观众的好评。近年来，他又兼做导演工作。

1930年7月21日，舒笑言出生在黑龙江省依兰县。他的父亲对古文及文学艺术很有修养，因为拒绝为日伪工作，屡遭迫害。由于家庭环境的熏陶，舒笑言从小对文学艺术就发生了较浓厚的兴趣。父亲病逝后，家中生活无法维持，他被寄养在伯父家，过着寄人篱下的生活。这种环境，使他从小养成了独立生活的习惯和对摆脱困境、成就事业的向往。白天他由学校回来要做大量的家务劳动，夜晚刻苦读书。

1945年“八·一五”日寇投降后，依兰县成了解放区，党的阳光照亮了他的生活道路。他积极参加依兰县中学的文艺宣传活动，并考入依兰县成城剧团当演员，几个月后又入依兰联

中师范班学习。1948年5月，由学校推荐考入东北电影制片厂第三期训练班。同年10月学习结束后任厂摄影助理，参加了新中国电影事业中第一部长故事片《桥》的摄制工作。从此开始了电影艺术生涯。

在东影这个革命大家庭里，他受到组织的关怀和培养，通过新旧社会的对比，使他更加热爱党、热爱新中国。从此，他一心扑在工作上，如饥似渴地学习业务技术。在工作中，他得到王滨、吕班、王家乙等著名电影艺术家和摄影师包杰的指导，接着参加了故事片《无形的战线》、《红旗歌》的拍摄工作，在实践中艺术上不断提高。1955年拍故事片《马兰花开》时，他已能掌握摄影机参加拍片了。1956年他考上了副摄影师。1957年拍摄了他的处女作故事片《复试》。以后相继拍摄了《悬崖》、《心连心》(1958年)、《冰上姐妹》、戏曲片《三勘蝴蝶梦》(1959年)、《七天七夜》(1960年)、戏曲片《花为媒》(1963年)、《英雄儿女》(1964年)、《青松岭》(1965年)、戏曲片《沙家浜》(1971年)、《平原游击队》(1974年)、《山村新人》(1976年)、《风云岛》(1977年)、《谁戴这朵花》(1978年)；1980年，他兼导演(与荆杰合作)拍摄了故事片《黄英姑》。其中，《冰上姐妹》曾荣获文化部建国十周年优秀影片奖。

在多年的电影创作中，舒笑言刻苦钻研、博采众长，积累了丰富的实践经验。他的摄影艺术，注重通过环境气氛的渲染来刻画人物，揭示人物的内心世界，追求“神似”与画面构图的简炼。影片《英雄儿女》中，王成牺牲一场戏，他大胆运用了透视感强的广角镜头，突出刻画了王成视死如归的大无畏革命英雄主义精神。王成拿起爆破筒冲向敌群壮烈牺牲后，又运用烟云、火焰黑白浓淡的大反差烘托气氛，以强烈的抒情笔调

谱写了一曲动人心弦的壮烈颂歌。在色彩使用上，他喜欢国画式的民族风格，在影片《花为媒》的拍摄中，他巧妙地采用清淡和谐的中间色调，以色彩及明暗的反差突出人物的单线平涂的国画式的艺术风格，达到了较完美的艺术效果。对摄影镜头运用，他不拘一格，以对比和连续镜头见长。影片《花为媒》的“花园相见”一场戏，从大全景到人物特写是一个长达八分钟的镜头，既保证了画面的连贯性，又赢得了多样变化，使演员也充分发挥了表演技巧，是影片中不多见的镜头。

对影片创作，舒笑言认为：电影是门综合艺术，它要求导演，摄影等部门高度统一，亲密合作。摄影应力求画面构图优美含蓄、繁简得当，给观众以想象的余地和优美的艺术享受；在艺术手段上，注意民族化的同时也要借鉴汲取国外电影艺术的优秀技巧；电影艺术创作应忠实于生活，追求艺术的真实。

在工作中，舒笑言热心培养年轻同志，在他的帮助培养下，有的同志已经成为摄影的骨干力量。为了充分发挥自己的艺术设想，他决心进行新的艺术探索。

舒笑言现为吉林省摄影协会理事。

（高为人）



彭 厚 嵘

彭厚嵘，中国 电 影 器 材 公 司 经 理、党 委 书 记。本 姓 应，浙江 宁 波 人，出 生 于 1918 年 1 月。幼 时 曾 随 父 亲 在 上 海 念 书，后 因 父 母 先 后 去 世，八 岁 时 与 弟 弟 跟 随 祖 母 到 宁 波 雅 应 镇 老 尖 漕 村 居 住。到 雅 应 镇 后，插 班 小 学 四 年 级。小 学 毕 业 后，因 家 境 寒 微，无 力 继 续 攻 读，十 二 岁 便 到 宁 波 瑞 康 钱 庄 当 学 徒。仅 有 小 学 程 度 的 彭 厚 嵘，十 分 爱 好 文 艺，读 过 高 尔 基 和 鲁 迅 的 著 作，喜 爱 邹 韬 奋 主 办 的《生 活 周 刊》等 杂 志……，从 这 些 书 籍 和 杂 志 中，受 到 爱 国 主 义 和 进 步 思 想 的 熏 陶。

“九·一八”事变，日军侵占我国东北，上海人民不愿做亡国奴，于1932年1月28日举行了反抗日本侵略的爱国运动，彭厚嵘受到感召，随后加入了抗日救亡运动的行列，上街演唱抗日歌曲、宣传爱国思想。1936年，沈钧儒在上海领导的抗日救国会被关闭，彭厚嵘义愤填膺，他不怕风险，与胡苏等几位

好友，在宁波秘密组织宁波各界抗日救国联合会。不久，他因此被国民党当局逮捕。直至“西安事变”和平解决后，才被释放。“七·七”事变后，彭厚嵘与王莘（现任天津音协主席）、胡苏等公开组织宁波战时流动宣传队，继续进行抗日宣传。在这期间，他参加演出过《放下你的鞭子》、《回声》等进步剧目。

当时，中国共产党在延安领导全国人民进行抗日斗争，向往革命圣地延安的彭厚嵘与胡苏等人，志同道合，他们邀集十四位朋友，长途跋涉，从宁波奔赴延安。1937年8月，彭厚嵘入延安抗日军政大学第三大队七队学习，12月加入中国共产党。彭厚嵘这个名字就是到延安后才取的。由于过去他在《回声》中扮演过工人“老彭”，他也就改姓彭了。

“抗大”结业后，彭厚嵘被分配到武汉八路军办事处工作。1938年4月，他被调到拓荒剧团（后改为话剧移动第八队），任中共地下党支部委员。8月，拓荒剧团编入周恩来、郭沫若同志领导下的十个抗敌演剧队中的第三队，彭厚嵘仍担任党的支部委员。武汉失守后，该队转战敌人后方，到了阎锡山管辖的第二战区，改为演剧二队。彭厚嵘在队里曾担任副队长和中共地下党特别支部书记，直到1945年初。在极为复杂和艰难的环境里，为配合抗日运动、扩大进步戏剧的影响，做出了应有的贡献。

1945年，彭厚嵘与演剧二队的其他主要成员一起被阎锡山手下的特务头子梁化之逮捕。后经社会各方面人士多方营救，才被释放。在狱中，彭厚嵘秘密组织党支部，继续与敌人进行斗争。此后，演剧二队撤退到北京，彭厚嵘等得到叶剑英同志的指示，一面继续带领演剧二队演出进步戏剧，一面在极为艰难的环境中做统战工作，支持北京的学生运动。在此期间，他

们演出过焦菊隐导演的《夜店》、田汉编剧的《丽人行》等剧目。1949年9月，上级令演剧二队撤回解放区，彭厚嵘随队到了石家庄。在此前后，他先后在华北大学文艺工作团、太原军管会文教部、北平军管会文艺部担任秘书。

彭厚嵘于1949年4月进入电影界，直到1953年，他曾在中央电影局任秘书，在北京电影制片厂任处长、秘书长。1953年至1978年12月，他在中央新闻纪录电影制片厂任副厂长、党委副书记。1978年12月至今，在中国电影器材公司任经理、党委书记。彭厚嵘是中国电影家协会理事。

彭厚嵘自从参加革命，始终保持劳动人民的本色，生活俭朴、作风正派、工作勤恳。1965年，他不幸右臂长瘤，医生建议截肢，彭厚嵘毫不犹豫地便将右臂切除，战胜了危及生命的恶疾——癌症。随之而来的种种困难，摆在他的面前，但他不悲观，以坚韧的毅力，学会了用左手写字、用一只手处理自己的日常事务，仍然肩负着繁重的领导工作，继续为革命贡献自己的力量。

十年动乱期间，彭厚嵘被诬蔑、关禁达五年之久。但他始终坚持党性原则，表现了一个共产党人的气节。

（彭成梁）



董 萍

董萍是长春电影制片厂的美术师，从事电影美术设计工作已有四十多年，为我国电影事业的发展做出了贡献。

董萍1920年7月生于上海。父亲是上海市一家黄金企业公司的会计，家庭生活比较充裕，从小就受到良好的教育。按其父愿，本想把他培养成一个才识高深的学者，将来能出人头地，荣宗耀祖。可董萍的英语、数学课程学得很吃力，绘画成绩却很突出。他父亲也是个业余美术爱好者，看董萍在绘画方面有所长进，只好放弃原来的想法，把他送到一家绘画补习所专学工笔画。学了半年多，进步很快。1937年，他考进上海新华艺术学校专学绘画，从此便与美术结缘。

1940年董萍从新华艺术学校毕业后，到上海私营国华影业公司任美术助理。由于他比较勤奋，很快就掌握了电影美术设计工作。1942年，在日伪统治下，上海几家电影公司合并成立中华联合

制片股份有限公司(“中联”),他在该厂从事美术设计工作。1945年日本帝国主义投降,国民党接收“中联”电影公司以后,争权夺势,相互排挤。这一切,使一向老老实实做人、立志于献身电影事业的董萍,愤然离开电影公司,失业在家。可由于生活所迫,又不得不于1947年进上海国泰影业公司工作,不久又到上海大同影业公司担任美术师。在此期间里,曾在张石川导演的《天涯歌女》中担任美术设计。接着还参加拍摄了《红杏出墙记》、《鬼恋》、《燕归来》、《白衣天使》、《秋海棠》、《恋之火》、《霍元甲》、《凤回巢》、《粉红色的炸弹》、《假面女郎》等许多部影片。在大同影业公司期间,曾担任洪深导演的《弱者,你的名字是女人》、舒适导演的《蝴蝶梦》、吴村导演的《柳浪闻莺》和吴仉之导演的《哑妻》、郑小秋导演的《欢天喜地》、《梨园英烈》(又名《二百五小传》)等影片的美术设计。

1950年6月,他奔赴东北投身到革命电影事业,参加了东北电影制片厂的恢复和建设,从此开始了新的电影艺术生活。先后担任了《高歌猛进》、《打金枝》、《虎穴追踪》、《妈妈要我出嫁》、《地下尖兵》、《我们村里的年轻人》、《流水欢歌》、《红管家》、《好媳妇》、《传枪记》和《天天向上》等十几部影片的美术设计。

董萍参加革命后,在党的关怀和教育下,能自觉改造世界观,思想积极要求进步,工作勤勤恳恳,严以律己,一向是满腔热忱地从事电影美术设计工作。对每一部影片的场景、结构、形象塑造,他都细心观察、精心设计,不仅有整体设计,而且对每个场景都有平面图、立体图的详细制作图样,力求通过场景设计表达影片的主题思想和为塑造人物形象服务。他始终坚持现实主义的创作原则。在“长影”工作期间,他参加拍摄的大多

是反映农村生活的影片，为此，他十分注意深入生活，观察了解社会主义新农村的深刻变化。在他参加设计的影片里，都比较真实地反映出我国农村的新面貌、新气象，具有浓厚的生活气息和质朴、清新的艺术特色，产生了较好的艺术效果，在观众中留下较好印象。

粉碎“四人帮”以后，董萍出于对社会主义的热爱和对党的电影事业的忠诚，虽年迈体弱，仍积极主动地要求工作，担任了《冤家路宽》等影片的美术设计，很好地完成了任务。他的忘我工作精神，受到组织和群众的好评。后来，虽卧病榻仍关心电影事业的发展，但因医治无效，终于不幸于1982年1月20日去世。

（孙海涛）



雷 振 邦

雷振邦是我国影坛颇受观众欢迎的著名电影作曲家之一。他的一些作品广为流传，有的成为流行歌曲风靡全国，尤其深得青年人的喜爱，并受到国外观众的欢迎。1960年，在《大众电影》举办的第二届百花奖中，他为影片《刘三姐》的谱曲，荣获最佳音乐奖。以后，他为影片《冰山上的来客》、《吉鸿昌》和《小字辈》谱写的乐曲也分别在1964年和1980年长春电影制片厂举办的第一、二届“小百花奖”中，获最佳作曲奖。

1916年5月30日，雷振邦出生在北京东四六条的一个四合院里。比较优裕的家庭生活，使他很小就接触到京戏。七、八岁时，便能哼唱京剧小段，还能用胡琴拉出京戏和一些歌曲。1928年9月，十二岁的雷振邦来到奉天公学校读小学，后入南满中学。在音乐老师的熏陶下，雷振邦学会吹得一口动听的口

琴，加入了学校口琴队，并成为该队的指挥。他常把一些歌曲改成口琴合奏，并指挥演出。1936年，中学毕业后，他先后在沈阳和锦州的邮局当职员。

1939年1月，二十三岁的雷振邦带着朦胧的理想，搭上了一条轮船，从天津启程，飘洋过海，去日本求学。在东京，他进了日本高等音乐学校作曲系预科。当时，《拜耳钢琴教科书》是预科学生半年的课程，雷振邦这个不会弹琴的新生，愤发刻苦，不到两个月，就把它攻下来了。其它基础课也很快赶上了。不到半年的时光，雷振邦便完成了预科学业，校长允许他跳级。转年，便成为作曲系本科学生。在两年半的学习中，作曲老师松平赖主张音乐民族化的思想给他很深的影响。雷振邦毕业时创作的“弦乐四重奏”中的第二章，就是纯粹中国味的，松平对此非常欣喜。1943年，雷振邦回到祖国，先后在北平女子中学和惠中女子中学做音乐教员。抗日战争胜利以后，他在课余组织起一个五十多人的业余交响乐团。钢琴家老志诚、黄庭贵、提琴家赵年魁、许光汉、关紫翔、冯光涛等，都是这个交响乐团的成员。雷振邦曾把中国古曲《悲歌》改编成管弦乐的曲子，供业余交响乐团演出，这是公开演出的雷振邦的第一部作品。

新中国的诞生，给雷振邦带来了真正的希望，为他在音乐上发挥自己的才能，提供了条件。1949年6月，雷振邦来到北京电影制片厂担任作曲，从此踏入影坛。他的电影作曲的生涯，几乎同新中国是同龄的。纪录片《七一节在北平》是他与黄准共同作曲的，这是他为影片谱曲的处女作。以后，他在新影厂工作了八年，为《军旗》、《烟花女儿翻身记》、《抗美援朝》（第一辑）、《成渝铁路》、《深山探宝》等十七部纪录片谱曲。

1955年4月，雷振邦被调到长春电影制片厂任作曲。此后，

他的创作进入了一个新的阶段。他从影三十二年，谱写的电影歌曲一百余首。他为反映兄弟民族生活的影片《五朵金花》、《刘三姐》、《冰山上的来客》、《景颇姑娘》、《芦笙恋歌》等谱写的乐曲，形象鲜明，优美抒情，强烈的民族地方色彩和散发着扑鼻的生活芬芳，构成了他作品独特的艺术风格。

雷振邦认为，音乐作品必须具有特色，而这种特色只能被五彩缤纷的生活所染就；只有用民族的、地方的音乐语言来塑造这个民族的地方的音乐形象，才能使你的作品具有特色。他主张作曲家要深入生活，要到人民中间去采风。为了了解兄弟民族群众的音容笑貌、风土人情、山光水色以及生活习俗和生产情况，他曾到傣族、白族、苗族、壮族、景颇族、塔吉克族、纳西族、彝族、拉祜族、藏族等十多个民族地区深入生活。曾参加过傣族人民的泼水节，同傣族兄弟姐妹一起划龙船、赛龙舟、放“高升”，共洒吉祥祝福之水；也曾参加过塔吉克民族的婚礼，坐在炕毡上，嚼着馕，品着喷香的奶茶，溶身在那由鹰笛、手鼓和热瓦甫组成的欢快、奔放的舞曲之中；他还曾赶过大理“三月街”，同白族同胞一起共享丰收的喜悦和新生活的欢乐。他说：“深入生活，不是为了猎奇，而是为了全面地了解一切，陶冶自己。”在为《景颇姑娘》谱曲时，为了到高山顶上景颇族同胞集聚的寨子里去采风，他从盈江坝子下面出发，在深山老林里整整走了一天，赶到寨子里已是繁星满天，他的裤管被荆棘割成了布条条，他的身上划出了一道道血口子，而他却十分惬意地笑起来。他说：“到少数民族地区去，只有当你象爱自己的家乡那样爱上了它，才能承受甘霖，吸取乳汁。”深入生活，雷振邦不畏艰苦，有时还甘愿冒一点风险。为一览最有傣族特色的橄榄坝的风貌，他和著名导演王家乙等人一起，

从景洪出发，乘着一条用树干挖成的独木船，顶着烈日，在澜沧江那蓝色的波涛上顺流而下，而当他们返回景洪的途中，因逆流而上，只好在江边的原始老林的草棚中过夜。深夜以后，野兽就在他们栖身的草棚周围追逐嚎叫，甚至连它们的喘气声都听得十分真切。那一夜，他们是在随时准备应付意外的气氛中度过的……



雷振邦在作曲

雷振邦认为，要在生活中去获取这种民族和这个地区最有特点的，最有代表性的音乐精华，并在它的基础上推陈出新。只有这样，才能谱写出既能为这个民族和这个地区所承认，又能受到各民族的人民都欢迎的音乐作品。为影片《五朵金花》谱曲时，为了获得白族音乐的精华，他拜访了白族最著名的

老艺人杨汉；在大理三月街上，他听了来自大理各地的白族歌手整整演唱了一个通宵。在为影片《景颇姑娘》谱曲时，为了获得景颇族最美的音乐语言，在遮放西山，他曾披着月光，悄悄地隐蔽在公房的走廊里，谛听青年男女的情歌；他曾买来喷香的老酒，约来一位歌手，从傍晚一直唱到黎明……在为影片《刘三姐》谱曲时，他搜集研究了上千首壮族民歌，在广征博采的基础上进行创新。雷振邦说：“我在创作中，主要是从生活出发，紧紧抓住不同民族和不同地区音乐语言的风格特点加工提高的，我所写的电影歌曲，都是有民间音乐的基础。”《冰山上的来客》中的《花儿为什么这样红》来自塔吉克的民族舞曲；《高原之歌》则是吸取了塔吉克舞曲和高原草场牧羊人山歌的精华；《五朵金花》中的歌曲，都是来自云南白族的民歌。而在这些歌曲中，又根据不同人物的性格，选用了不同色彩的曲调：副社长金花的音乐形象，用的是剑川白族调，符合人物端庄、稳重的形象；牧场金花选用的是贺庆白族调，使人物更显泼辣、活泼；阿鹏的音乐形象，选用的是洱源县的白族调，使它和人物深沉、开阔的性格融为一体；而采药老人的音乐形象，则是选用“白族大本曲”，突出了老人的幽默、诙谐和老当益壮。雷振邦赞成俄国古典作曲家格林卡所说的：“真正创作音乐的是人民，作曲家只不过把它编成曲子而已。”

雷振邦注重视觉和听觉的统一，银幕形象和音乐形象的统一。在为影片谱曲时，他总是从影片中的人物出发，严格地挑选配唱演员，要求配唱的演员同银幕上的角色，在年龄、气质上相一致，从而使影片的音乐和歌曲更好地为人物和主题服务。

雷振邦十分推崇高尔基的至理格言：“天才就是劳动，人的天赋就象火花，它既可以熄灭，也可以燃烧，而使它燃烧起熊

熊大火的方法，只有劳动再劳动。”十年动乱之后，雷振邦虽已年过花甲，创作欲望更加旺盛，他加倍地努力工作，又连续为五部影片谱曲，同时还应邀完成了大型舞剧《召树屯与楠木娑娜》的谱曲。在谱写过程中，他仍奔向民间，到生活中去采撷芬芳……雷振邦在总结自己大半生的创作时，写道：“如果说在电影音乐的创作上，还做出了一点点成绩的话，这是党对我的培养与关怀，是各兄弟民族的深情厚谊把我引上了革命文艺创作道路。人民不但是我思想和音乐艺术的抚育者，而且群众的艺术是我创作的基础和源泉。”

雷振邦的爱好相当广泛，对于舞蹈、戏剧、美术、摄影、古典诗词、戏剧理论，他都有相当浓厚的兴趣；还酷爱过足球、排球和滑冰。他是一位对艺术有着强烈追求，对生活充满了热情的艺术家。

雷振邦是吉林省政协的常务委员，吉林省文联委员，中国音乐家协会吉林分会、中国电影家协会吉林分会常务理事；1979年11月被选为中国音乐家协会理事，中国电影家协会理事。

（曹积三）

