

中國電影家列傳

(四)

中國電影出版社

中国电影家列传

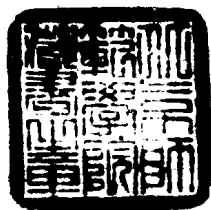
第四集

中国电影家协会
电影史研究部
编纂



中国电影出版社

1985 北京



首都师范大学图书馆



1121757

内 容 说 明

《列传》第四集荟萃了北影、新影、北京科影、中国影协等在京各电影单位八十位电影家的传记。其中有三十年代从影的老一辈电影艺术家、事业家、技术专家，也有新中国电影事业伊始便辛勤耕耘的电影翻译家，电影史学家、评论家，以及五、六十年代涉足影坛的佼佼者。各篇传记附有肖像照、工作照、剧照等珍贵照片共二百余幅，可资研究者参考。

(截稿日期：1982年12月)

责任编辑：薛赐复

中 国 电 影 家 列 传 (第四集)

中 国 电 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：16 $\frac{3}{4}$ 插页：(精)4 字数：380,000

1985年9月第1版北京第1次印刷 印数：1—13,000册

(其中纸精本3,000册)

统一书号：8061·2270 定价：(平) 2.95 元
(纸精) 3.70 元

撰 稿 人

(按姓氏笔画排列)

丁国成	于震涛	小 赫	易 山	王云缙
王家龙	王雪明	仁 殷	少 舟	邓葆寰
丛 聪	阎晓明	许玉璩	邢祖文	关 山
刘世一	刘诗兵	刘汁子	刘秋霖	谷 辉
苏叔阳	沈基宇	陈剑雨	李小燕	李文斌
李兴叶	李明元	吴 章	吴福荣	季 友
杨文明	杨恩朴	杨正铎	祖绍先	涂家宽
俞德孚	振 竹	梁 平	梁晓声	雷震霖
曹积三	晓 若	黄兴华	博 志	谢贝玲
薛赐夫	薛 萍	霍凤仁	颜久石	

编 辑 者

陈 野 (召集人) 黄加明 王云缙 杨文明

图片资料 李小燕

目 录

于 洋.....	(1)
于 蓝.....	(9)
水 华.....	(17)
方 辉.....	(27)
王凤鸣.....	(34)
王兆义.....	(38)
王希钟.....	(42)
王 雄.....	(47)
左 山.....	(52)
石 梅.....	(57)
石梅音.....	(64)
邓葆宸.....	(69)
亚 马.....	(75)
朱今明.....	(78)
池 宁.....	(86)
冯志刚.....	(95)
伊 明.....	(99)
成 荫.....	(104)
安震江.....	(113)

吕宪昌.....	(120)
许 珂.....	(125)
许南明.....	(129)
邢祖文.....	(134)
何文今.....	(139)
李仁堂.....	(145)
李少白.....	(156)
李文化.....	(160)
李英敏.....	(167)
李 林.....	(174)
李恩杰.....	(181)
李景波.....	(186)
汪中熙.....	(194)
汪 洋.....	(198)
严尚华.....	(208)
孟广钧.....	(214)
陈方千.....	(219)
陈立中.....	(224)
陈怀皑.....	(231)
陈 强.....	(239)
陈燕嬉.....	(250)
罗艺军.....	(256)
吴本立.....	(261)
吴纯一.....	(267)
邵牧君.....	(271)
岳 野.....	(275)

钟惦斐	(281)
张 平	(291)
张尔璘	(301)
张 莹	(306)
张 清	(313)
张 雁	(318)
赵子岳	(326)
赵 莹	(336)
赵 联	(342)
俞 平	(349)
项 堃	(357)
郑雪来	(368)
凌子风	(372)
凌 元	(381)
钱 江	(388)
高洪涛	(394)
秦 威	(401)
聂 晶	(407)
贾 霁	(414)
海 默	(419)
郭允泰	(425)
郭奕耀	(433)
黄 钢	(439)
程季华	(443)
程 默	(451)
鲁 明	(458)

鲁 勒.....	(463)
董克娜.....	(466)
傅正义.....	(470)
富 澜.....	(477)
谢 芳.....	(481)
谢铁骊.....	(491)
谢 添.....	(501)
葛存壮.....	(513)
颜一烟.....	(521)



(1981年摄)

于 洋

于洋，原名于延江，著名电影演员。现为北京电影制片厂演员兼导演，中国电影家协会理事。

于洋是山东省黄县人，1930年10月出生在一个贫苦的农民家庭。他六岁那年，闯关东的父亲病死关外，家乡又遭灾，这突来的天灾人祸，迫使母亲带着他流落到东北。在长春，他遭受过孤儿院的虐待，也饱尝过流浪街头的凄苦。直到替人做佣人的母亲攒下点血汗钱，才把他送进小学读书。1942年，伪满洲映画株式会社为一部儿童片挑选临时儿童演员，于洋抱着自己找些活路以减轻母亲负担的心理经人介绍去应试。结果被选中。于是，在半工半读生活中，他接触了电影表演。

1945年，东北人民从日本侵略者的铁蹄下获得解放，也掀开了于洋生活中崭新的一页：他那在八路军中工作了多年的哥哥随部队来到长春，找到了他，并引导他走上了革命道路。十

五岁的于洋参加革命队伍后，当过公安战线上的侦察员，参加过暴风骤雨般的土改运动，以后又作为解放军的文化干事，参加过四平保卫战、长春围歼战，并在某部炮兵团获得过四野颁发的渡江战役纪念章。当时他并没有想到，这两年多的战斗生活对自己日后的电影表演，会产生十分重要的作用。

1947年11月，于洋奉命来到兴山的东北电影制片厂，参加《留下他打老蒋》的拍摄。在这部短故事片里，他扮演我军连长。从此，他正式开始了电影演员的生活。

《留下他打老蒋》的导演伊琳，做为于洋在电影艺术上的第一位启蒙老师，首先教给于洋的是“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的”这一革命文艺宗旨。并且还告诉他，在表演中生活是基础，没有真实感受，表演就不可能真实。同时，陈波儿、王滨等都对于洋有过殷切的希望和具体的帮助。

1948年我国人民电影的第一部故事片《桥》开始拍摄。在这部影片中，我国工人阶级第一次作为国家的主人出现在银幕上。于洋在影片中饰演了青年工人吴一竹。他的表演纯真、质朴，表现出获得翻身解放的炼钢工人，为支援全国解放战争，勇于克服困难的可贵品质。

1949年，于洋光荣地参加了中国共产党。

之后，于洋还参加拍摄了《中华女儿》、《卫国保家》等多部影片。在拍摄这些影片的过程中，他接触到刘琼、谢添、陈强、张平等很多有经验的老演员。从他们身上学习了许多长处，并且运用到自己的创造中来。这种学习，成为于洋艺术上成长的另一个重要因素。他曾深有感触地说过：“如果说我的表演还有特色的话，与这些老演员的帮助是分不开的。”他尤其不能忘

怀自己的良师与益友——蓝马。

于洋与蓝马是在1951年拍摄《走向新中国》时结识的。在影片中，蓝马饰工程师，于洋饰炼钢工人。从体验生活，到实地拍摄，他们一直在一起。于洋从蓝马的表演中深切地悟出了什么是内在的真挚，认识到演员创作中应该做到我就是“他”，而不是我在表演；演员要以饱含激情的语言和动作打动观众，而不要搞虚假的卖弄。此后，于洋便执着地追求着那种在生活中寻找表演依据，带着真情实感去刻画人物的现实主义创作方法。影片《山间铃响马帮来》（1953）中黛乌这一形象的塑造，就是他在这方面的一次可喜尝试。黛乌是一位苗族青年，边寨的联防队长。于洋以富于激情的表演，塑造了这位勇敢、顽强、纯朴、坦率的苗族青年形象，得到观众的喜爱。

1955年，于洋进入北京电影学院表演训练班，集中学习了以斯坦尼斯拉夫斯基体系为主的现实主义表演理论。如果说，从前他是在广泛的学习和探索中走过来的，那么这次学习，带给他一次运用理论系统地总结自己过去艺术上成败得失的机会，从而使自己的表演艺术提高到一个新的水平。其重要标志，就是他在电影学院表训班毕业后不久，在影片《英雄虎胆》（1958）中塑造的我军侦察员曾泰的形象。

曾泰是打入敌人内部的我军侦察科长，必须取得敌人的信任，才能进行活动，完成任务。于洋抓住人物的这一特点，按照在特定环境中人物的特定身份去表演，因此演得真实可信。我们看到银幕上的曾泰勇敢、机智、临危不惧，面对匪首李汉光的威胁和女特务阿兰的引诱，从容不迫，有理有节。比较成功地塑造了一位忠于党、忠于人民、具有英雄虎胆的我军侦察员的形象。这部影片上映时，曾泰的形象受到观众的好评，于

洋也因而成为观众所熟悉和喜爱的演员之一。



英雄虎胆

于洋饰曾泰

五十年代末到六十年代中期,是于洋演员生活的黄金时代。他连续参加《飞越天险》(1958)、《青春之歌》(1959)、《矿灯》(1959)、《水上春秋》(1960)、《暴风骤雨》(1961)等影片的拍摄,塑造了赵中凯、江华、傅东山、华小龙、肖队长等不同身份、不同性格的人物形象,其中《暴风骤雨》中土改工作队肖队长的形象塑造很有光彩。他调动自己的生活积累,把当年参加土改时见到过的几个工作队长的精神风貌、言谈举止,经过艺术加工,熔铸到肖队长的形象中,把自己当年饱含深情访贫



青春之歌
暴风骤雨

于 洋饰江 华
于 洋饰肖队长



问苦的情景溶化在肖队长与贫农赵玉林等人物的感情交流中，语言和动作真切自如，在肖队长这个形象身上显示了于洋那种刚毅、深沉、真挚、富有激情的表演风格。

1964年，于洋参加了影片《大浪淘沙》的拍摄。这部影片表现大革命前后几个知识分子所走的不同道路，于洋扮演了主要角色靳恭绶。这个人物耿直、倔强，勇于追求真理，愿为真理而献身。靳恭绶这个人物对于洋有着强烈的吸引力。他的遭遇和经历，使于洋联想到自己从一个逃荒的穷孩子成长为革命战士的历程，从而加深了对角色的理解。于洋准确地把握了人物的思想脉络、个性和特点，生动地塑造了一个追求革命、不



大浪淘沙

于 洋饰靳恭绶

断觉醒的知识分子形象。靳恭绶在市场上初逢赵老师，思想上受到启蒙后，那种外静内动的神情；为维护正义，他鲁莽地对结拜弟兄挥以老拳的愤激行为；为了追求崇高的信仰，他与女友不欢而别时的率直举动……。这些戏，他都演得真实贴切，很好地体现了人物的思想感情和鲜明个性。影片摄制完成后，还没来得及上映，“文化大革命”就开始了。这部影片包括于洋所塑造的靳恭绶的形象，也以莫须有的罪名遭到批判。粉碎“四人帮”以后，影片才同观众见面，受到好评。

“文化大革命”中，于洋在中止了一段银幕形象创作后，曾参加了《火红的年代》、《第二个春天》等影片的拍摄。

粉碎“四人帮”后，于洋除继续担任演员外，开始从事电影导演工作。《万里征途》是他的导演处女作，这是1977年摄制的一部表现工业支援农业题材的影片。《戴手铐的旅客》是他



戴手铐的旅客

于洋饰刘杰

导演的第二部作品，也是他近几年来主演的第一部影片。影片表现在十年动乱中，不计个人安危、坚守自己岗位的公安干部的事迹。于洋把这部影片处理成正剧，描绘了刘杰、王丰年、魏子恒、魏小明等几个具有不同经历、不同性格的公安干部的形象。“桥头会面”、“街头闹市”“列车追踪”几场戏的处理都较有时代特点，“冲冲冲”、“杀杀杀”的背景歌声，买卖东西时的语录问答，水泄不通的列车中混乱、嘈杂的情景和拷问的场面，把人们带回十年动乱那特定的年代。但影片也存在个别情节不够真实，为打斗而打斗的不足之处。做为影片的主要演员，于洋塑造的刘杰形象也给观众留下了一定的印象。

于洋在电影战线工作近三十五年，有丰富的电影表演经验，目前又从事电影导演，他年富力强，精力充沛，期望他在电影创作上做出新的成绩。

最近，他又完成了一部表现海员生活的影片《大海在呼唤》。从导演处理上说，存在片面追求一些花花哨哨的场面的缺陷，是值得引起注意的。目前正着手筹备拍摄反映内蒙人情风俗的影片《驼峰上的爱》。

(霍凤仁 颜久石)



于 蓝

(六十年代摄)

“艺术家必须有革命理想、感情，否则，就创造不出激动人心的艺术形象”。于蓝在回顾自己几十年的艺术道路时，多次强调了这方面的深切体会。

以扮演革命妇女、劳动妇女见长的于蓝，是在党的培养之下，革命的大熔炉中锤炼出来的党员艺术家。几十年来，她把在表演艺术上的追求，创造和扎扎实实地为党工作、为实现党的美好理想融合在一起。谈到于蓝，人们自然地会想到《翠岗红旗》里的向五儿，《龙须沟》里的程娘子，《革命家庭》里的周莲，《烈火中永生》里的江雪琴，乃至《林家铺子》中戏不多的张寡妇……而不少和她合作过、接触过的人，又会被她那既有原则又很平易，既质朴又热情的作风所感染，留下深刻的印象。

于蓝1921年生于辽宁岫岩县的一个知识分子家庭。当她十岁在沈阳上小学时，发生了“九一八”事变，她即随家逃入关



翠岗红旗

于 蓝饰向五儿

龙须沟

于 蓝饰程娘子





林家铺子

于 蓝饰寡妇

革命家庭

于 蓝饰周 莲





烈火中永生

于 蓝饰江雪琴

内，在天津、北平等地度日。她接触文学作品的时间较早，从十三、四岁起便陆续读了一些中外名著，后来，又观看了一批三十年代进步影片，逐渐对文艺产生了较浓的兴趣。生活的动荡和旧社会的黑暗，激发了她对现实的不满。十七岁时，于蓝便离开了父母，冲破日伪的层层封锁，毅然奔向了抗日根据地——冀南。1938年10月24日，经过跋山涉水，重重危险，于蓝来到了革命圣地延安，跨进了抗日军政大学的校门。学员登记表上的两行题词“做中华民族优秀儿女，对革命无限忠诚坦白”，越发激发了她作为中华民族儿女的自豪感，并成为终生铭记的誓言。两个地区——解放区和敌占区，完全是两个世界，两种

生活。于蓝热情洋溢地投入了新的生活。因此，当抗大领导上发现了她的表演才能，让她在独幕剧《还我的孩子》、《火》中担任女主角时，她欣然接受，全身心地投入进去，顺利完成任务，受到好评。后来，还在多幕话剧《一二·九》（颜一烟等编剧，翟强导演）中扮演学生运动的领袖之一沙虹，由于她对这方面的生活比较熟悉，怀有强烈的抗日救亡激情，在集体的帮助下，成功地创造了这一角色，在校内外产生了良好影响。

尽管如此，作为刚参加革命队伍的学生，于蓝在扮演工农兵形象时，仍然面临一个艺术观的变化问题。一个演员自然要讲究给人以美感，可是脱离人物、为美而美的倾向是不可取的。于蓝曾风趣地说起过这样一件事：在她十九岁那年，扮演《佃户》（王震之编剧）中佃户家的姑娘银子时，在化妆、造型上较多地注重外表漂亮。当时，她自己并未觉察有什么不妥之处，还得意地认为这是角色所要求的。戏演出后，却受到了一位老演员的批评：“你们是演英雄与美人啊！”这短短的一句话，对于蓝的触动很大，引起了她的深思。1942年，在延安文艺座谈会上，聆听了毛泽东同志的重要讲话后，于蓝的世界观、艺术观发生了变化，明确了要坚持文艺为工农兵服务的方向、要真正表现出革命人民、劳动妇女的美，就要“走出小鲁艺，到大鲁艺去”，到生活源泉中去。有一次，她去参加一个悼念烈士的群众大会。看到一位身着素服的中年妇女，这便是烈士家属。这位妇女脸色悲恸，却不哭不嚎，默默无言中显得分外庄重、坚强、有力。一下子便把于蓝带入到一种庄严的境界中去，也触发了她对正要演的《周子山》中农村地下党员马洪志之妻的形象感受。因为，从一般理解，牺牲者的总是哭哭啼啼、痛不欲生的，而这一实际生活中的妇女，却与众不同，别有一种不

不屈不挠的革命精神力量。假如要说什么是美的话，这一劳动妇女的精神世界才是无比美好的。由此，于蓝在创造艺术形象时，首先揣摩、考虑的是人物的内心世界，她认为决定人物的美丑，光从外形入手是很难表达人物的精神世界的。

于蓝当时很年轻，缺少农村地下党活动的生活体会，在初排《周子山》时总缺乏生活气息。简直连最起码的走路、开门都很难找到真实感觉。后来，请了当地一位做保卫工作的同志，来介绍情况。这位同志根据生活实际，为他们设计了合适的舞台动作和场面调度。于蓝和扮演马洪志的演员王大化，按照这位同志的提示，重新排演了“接头”这场戏：他们先隔着门警惕地，认真地听，相互用眼神来表示心中的判断；然后，对上接头暗号，才确定来的是自己人；接着，他们点上了灯，又用盛米的斗来遮住灯光，等“老乡”进屋后，妻子又马上悄悄走出屋，躲在树后去观察周围的动静……这样，于蓝他们才找到了表演需要的动作线，从心理、形体上找到了地下工作者接头的准确感觉。演出时，为了人物造型真实，于蓝在白白的牙齿上抹上一层胶水，使牙齿不会发光，脸上上了棕色油彩以表示长期经过阳光的暴晒，鼻子也不象以往那样衬得高高的……这种化妆、造型，使这一形象更接近劳动妇女的真实美。于蓝从此开始体会到：生活是源，没有源，再高明的技巧也是无能为力的。

解放前夕，于蓝和她的爱人田方同志先后调到兴山东北电影制片厂。她参加拍摄的第一部故事片，是在《白衣战士》中扮演医疗队队长庄毅。从舞台到银幕，于蓝也吃过“苦头”，为适应摄影机前的表演，她度过了重新学习的艰难阶段，困难曾使她苦恼，有人也劝她改行担任领导工作。可是，于蓝已从多

年的艺术实践中深深爱上了演员工作，特别是在革命斗争中有那么多美好的妇女形象，使她产生了表现她们的强烈欲望而不愿意放弃表演工作。于是，她加倍努力，反复实践，终于和同志们一起较好地完成了拍摄任务。影片受到群众欢迎，邓颖超同志代表全国妇联发了奖旗，陈波儿也以电影界领导人的身份写信给她，肯定了她的创作道路。

建国之后的十多年中，于蓝接连创造了不同的、颇有特色的妇女形象。例如《龙须沟》中的城市贫民程娘子。这一人物，既有善良、醇厚的一面，又有泼辣、敢斗的一面，色彩比较丰富、较难把握。但是，于蓝有炽热的创作激情，接受角色创造的任务后，就立即投身于生活中去，她跑了许多北京的大杂院，观察那里居住的一些大嫂们怎样说话？有些什么典型的手势、动作？努力使这些变成为自身上的东西。当时，于蓝家的宿舍区传达室一同志的爱人苏嫂，恰好也是那类大杂院里的人物——她的动作、声音，都要比一般妇女夸张得多，幅度大些。这为什么呢？经过在许多大杂院里体验生活，于蓝才明白：大杂院里人多声杂，有形形色色的劳动噪音，这就使她们养成了高声调、大动作的习惯。于是，于蓝有意识地模仿她们的声调和动作，但是还感到做得不自如。那时，于蓝又正好担任工会副主席，负责妇女工作。一次，她和职工家属一起开会，她把自己也做为家属成员之一，用家属们能接受的语言和动作来布置工作，这样她不由得把自己在苏嫂那里学会的动作，自然而然地用上了，一下子，她感到自己找到了角色和自我感觉，她感到程娘子和她溶合在一起了！这样，她一步步地接近了角色，从外到内地理解了程娘子。比如《龙须沟》中有程娘子和流氓冯狗子争斗的一场戏，于蓝比较生动地、有层次地表现出角色的

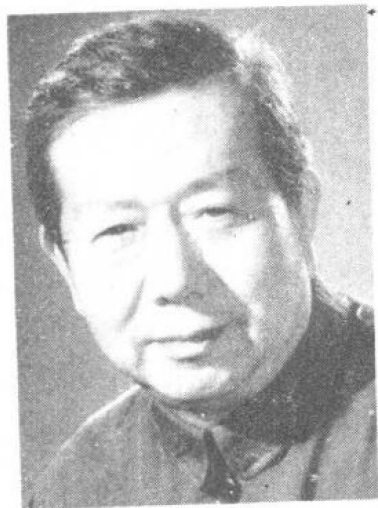
感情变化。开始，冯狗子来找她挑衅，白拿烟还欺负她，程娘子一让再让，尽量把气往肚里咽；可是，冯狗子得寸进尺，一再找事，程娘子才和他吵了起来，只是对方势粗力大，程娘子斗不过他，忍气吞声地回到家来。没想到，进到大杂院里，猛见冯狗子正在欺负自己的男人——一个可怜的，疯疯傻傻的老实人。一时气从心底升起，她“啪”地将烟摊架子往地上一摔，三脚两步地向冯狗子猛扑过去，揪打起来……当冯狗子因为众怒难犯、狼狈逃走后，她又转身一下子扑在疯子丈夫身上哭了起来，把对丈夫的疼爱和自己的委屈一股脑儿倾泄了出来。

六十年代初，于蓝在《革命家庭》和《烈火中永生》中担任主角，表演难度也是较大的。《革命家庭》中的周莲，从青年到老年，经历了几十年的变化。于蓝在塑造这一形象时，紧紧掌握了一个“变”字。细致入微。

于蓝几十年来喜好读书。她认为对于一个演员，尤其需要多读书，读好书。既可丰富知识，又可认识生活并陶冶自己的情操，提高思想境界。她所以能演江雪琴、周莲这些美好的形象，首先是《红岩》、《我的一家》这些优秀文学作品感染了她，打动了她，使她产生了要表现他们的强烈愿望。好书的确能使演员开阔视野，丰富生活。

如今，于蓝从事表演艺术创作已有四十个年头了。十年动乱，剥夺了她艺术创造中的大好年华，使她的健康也受到损害。可是，她并不停顿。目前，于蓝担当起了北京儿童电影制片厂厂长的重任，决心要把自己的全部精力贡献给儿童电影事业。

（王云缙）



(近 影)

水 华

水华，著名导演艺术家。他的创作，并不以影片的数量取胜，而以严谨精细的创作态度，独具一帜的民族化风格，数十年如一日的探求精神，获得了广大观众以及电影界同行们的高度评价，并且享有一定的国际声誉。他从五十年代初导演了优秀影片《白毛女》（与王滨合导）以来，先后又导演了《土地》、《林家铺子》、《革命家庭》、《烈火中永生》、《伤逝》等影片，大都具有一定的艺术质量，其中尤以《林家铺子》最为出色，可以说是水华的代表作，也已经成为新中国电影史上的一部不可多得的精美珍品。

水华从事电影导演工作是在新中国成立之后，而他所以能够初次上阵便取得突出的成绩，是和他早期的刻苦学习、丰富的艺术实践、革命大熔炉的锻炼分不开的。

水华姓张，原籍湖北，1916年11月在江苏南京出生，并一

直在这里就学。当他读到高中二年级时，“九一八”事变发生，水华也即投入到抗日救亡运动中去，同时接触了进步的新文艺。十七岁时考取了上海复旦大学法学院，而他却以主要精力从事左翼戏剧运动。1938年抗日战争爆发不久，他到了武汉，参加了抗敌演剧队，曾到抗日前线进行抗日救亡的宣传工作。从实践中，水华深深体会到戏剧要为革命事业服务的崇高目的。1939年水华又到重庆，在进步教育家陶行知先生创办的育才学校里当戏剧教员，为培养戏剧艺术人材付出了心血。对于水华的一生特别重要的是，他于1940年到了革命圣地延安。从上海到武汉，从武汉到重庆，有多少个日日夜夜水华的心飞向了延安。当这一愿望终于得以实现时，水华便以满腔的热情参加到延安的革命戏剧活动中去，在鲁迅艺术学院实验剧团担任导演。此期间，水华曾和王滨一起合导了话剧《带枪的人》、《神手》、《海滨渔民》，对鼓舞抗日军民、开展戏剧艺术活动起到良好作用。1942年在延安文艺座谈会上，水华亲自听取了毛主席的讲话，对他以后的艺术道路产生了重大的影响。在这之前，尽管水华也已在延安导演了一些戏，只是思想上总有苦恼：演出的剧中人物象不象现实生活中的人物？能不能为广大军民接受和理解？有段时间，水华努力学习、钻研国内外的一些表演理论。可是，并不能从根本上解决问题。延安文艺座谈会后，水华从思想上明确了：没有工农兵群众的生活，文艺工作者不从思想感情上和群众打成一片，是根本不行的。这时，延安兴起了一个广泛的，轰轰烈烈的新秧歌剧运动。水华便和广大文艺工作者一起，深入延安地区农村，既向群众学习，又不断为群众创作。开始创作和演出一些小戏，后来便导演了《周子山》等大型剧目，深受群众欢迎。水华还多次参加了土地改革工作。解

放战争期间，水华也是经常深入农村，还参加过土改，这使他进一步熟悉了广大农村群众，了解了他们丰富的斗争生活和思想感情。可见，水华在建国之初能够拍好电影《白毛女》，是和这些生活积累和艺术实践分不开的。

1949年，水华调到东北电影制片厂（即现在的长春电影制片厂）任电影导演，1950年即开始和王滨一起合导《白毛女》。《白毛女》原是一部优秀歌剧，以深刻思想内容和鲜明的民族化、群众化的艺术风格深受好评。将《白毛女》搬上银幕，有其有利条件，因为舞台剧已提供了坚实的基础；但又有不少困难，作为电影形式必须要有新的创造，新的突破。这部电影已不是一般的舞台纪录片，而是在忠实于原剧精神的基础上又作了新的电影化处理。它仍以喜儿的悲惨遭遇和命运为中心，以“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的思想为主题，而对人物、情节、场景、细节的处理，却有着不少变化。比如喜儿在除夕夜等待父亲杨白劳卖豆腐归来的一场戏中，歌剧以喜儿的独唱和独白，来表现她焦急的心情、年关时又高兴又不安的心理、对大春的纯朴的爱情；而在电影《白毛女》中，由于导演善于运用电影艺术的手段来灵活处理这段戏，使喜儿（由田华扮演）这一贫苦农家姑娘的细微心理得到更具体、更形象的体现：采用近景镜头拍摄喜儿贴喜字和鸳鸯剪纸；以特写镜头渲染喜儿对镜自照的羞涩表情；以生动流畅的蒙太奇展现喜儿听到风声，推门出望，一心期待父亲回家的细微感情……都给人以生活气息浓郁、鲜明强烈的亲切感受。再如：电影增添了以大春攀登悬崖绝壁挖取药材等一系列劳动场景为内容的镜头，生动形象地表现了杨、赵两家相识以来的阶级情谊和劳动人民在艰难困苦的绝境中挣扎求生的生活情景。当表现大春渡过湍

流急涌的黄河，攀上对岸的险坡，被红军战士亲手拉上去的一组镜头时，随着大春的艰难攀登镜头自下上移，接着，从画面上端伸下来一只粗壮有力的手臂，当大春向上方凝望时，先出现的是红军军帽上闪闪发光的红五星，然后出现红军战士亲切热情的脸，随着镜头拉成中景，劳累和激动过度的大春几乎昏了过去。这一段镜头组接，既有质朴的生活内容，又有一定的象征意义。镜头的运动和分切，较好地表现了大春绝处逢生的心理感觉和他对红军队伍由衷热爱的感情。画面中，明媚的阳光，闪烁的红星，充满了勃勃生机和理想光彩，象征着大春找到了红军，就找到生活的希望。他走向新生活的情景，和喜儿还处在黑暗悲惨的封建制度下的遭遇，形成了鲜明强烈的对照，有力地深化了影片的主题。

不难看出，水华在初次从事电影导演工作时，就注重认真、刻苦地学习和运用电影的表现手法，并坚持形式服从内容，电影手法要符合民族化群众化的原则，也收到一定成效。三十多年之后回顾《白毛女》，当然会发现一些不够成熟完美之处。但是，作为新中国最初出现的反映农村生活的电影而言，《白毛女》立意鲜明，主题深刻，人物动人，具有浓郁的民族风格和地方特色，并在电影表现形式上有所探索，无疑是十分可贵的。在思想上、艺术上都达到了相当的水平。影片完成公映后，在国内引起较为强烈的反响，多年历演不衰，并于1951年在捷克斯洛伐克举办的第六届卡罗维·发利国际电影节中荣获特别荣誉奖，后又多次在国外映出，均获好评。并在文化部1949——1955年优秀影片评奖中荣获故事片一等奖。《白毛女》是中国人民电影历史上重要的一页，也是水华电影导演艺术创作道路上坚实的第一步。

继《白毛女》之后，水华又在长春电影制片厂导演了《土地》，水华为之付出了很大精力，片中也不乏一些有生活、有光彩的片断，只是《土地》在创作上过于贪大求全，面面俱到，还企图全面反映和解释土地改革政策，以致影片并不成功。

在国庆十周年上映的，由夏衍根据茅盾同名小说改编，水华导演的优秀影片《林家铺子》充分显示了水华在导演艺术上



水 华在导演《林家铺子》时给演员说戏

的成熟和功力。茅盾、夏衍是两位现实主义文学大师，他们的创作都具有高度精炼、严谨、深沉、含蓄的特点。这正是水华一心探求的导演艺术风格。原著——改编——导演的和谐默契，相近的生活积累和美学观点，是电影《林家铺子》取得显著成

就的基石。而从水华的导演特色来看，他经过近十年的实践和刻苦学习，已相当熟练地掌握了电影的特殊表现手段，既善于高度精炼、浓缩地表达内容，以一当十，令人产生丰富深远的联想；又着力于必要的渲染和发挥，淋漓尽致，使人留下难以忘怀的印象。人们常常称道水华在导演风格上的简洁，又赞扬他的精细，而这两者恰恰是水乳交融般地结合在一起的。比如：《林家铺子》的片头，以倒入河中的一盆污水，展示了浙江杭嘉湖地区的生活环境，又点出了一个黑暗动荡的年代，这是高度凝炼、电影形象化的典型例子。而在表现林老板以推销“一元货”为手段在倾轧竞争中求生时，水华又不惜以众多的场景，调动多样的电影艺术手段加以铺陈、渲染，重点刻画。一方面显示出当时的历史背景，揭示了这一小镇和国内社会环境的联系；另一方面，电影又选择了难民踩坏脸盆、纷纷抢购日用百货的细节，顺理成章地使林老板的伙计寿生，想出了推销“一元货”的主意。接着，影片用一组组短促紧凑的林记铺中忙碌异常的镜头，那些上门讨“喜钱”的跳神的风俗画穿插，表现林家铺子买卖空前兴旺的情景。这些看来似乎在交代过程或者仅仅是一些可有可无的“闲笔”，其实不然，它增添了、丰富了影片的生活气息和地方色彩，更重要的是和林老板一铺子人的命运、心绪、感情息息相关，从而引人关注，使人共鸣。同时，这种营业鼎盛气氛的渲染，以欲抑先扬、欲悲先喜的艺术手法，对比强烈地反衬了林老板最终仍被吞没的悲剧结局。接着，影片将主人公林老板（谢添饰）的境遇进一步推入到重大矛盾中去：伤兵的乘机敲诈，同行的忌恨捣鬼接踵而来，而当地的要人、国民党警察局长又伺机要霸占林老板的独生女当小老婆。为了展现、刻画林老板的艰难处境和复杂心情，导演

用了一个简明有力、涵意丰富的镜头：后景中，上海难民们仍在纷纷抢购“一元货”，前景里，林老板则陷于一筹莫展的沉思之中。一动一静，以动衬静，相互对照，令人感受到林老板此刻已对“一元货”的兴隆景象不感兴趣，而却为女儿的命运、林家铺子的前途忧虑担心……。《林家铺子》从“一元货”的引起，至林老板独自沉思的这一段戏，确实化费了较多的镜头，看来是比较繁复细琐的，而从全片的内容看，却又是十分重要的，精炼的。可见，一部电影该简则简，该渲染的又需要重点刻画；简洁之中要包涵丰富的含意，渲染的地方又必须凝炼严谨。此外，《林家铺子》十分重视整体和细节的统一，大处着眼，小处落笔。如对上海难民们涌到这一小镇后的着力描画，真实、自然，典型地反映了抗日战争前夕的社会景象。当林老板已落得无法维持的地步时，寿生用手沾水在桌面上大写了一个“走”字，林老板木然地默默点了点头，两人心照不宣，尽在不言中，这一细节，合乎人物性格，规定情景令人感受到林老板一类人所承受的沉重压力，使人对他们此时此地的心绪和思想活动有着深切的感受……象这些精细地运用细节表现时代气氛、社会风貌、人物心理的地方，在电影中可以说比比皆是。而水华从不是为细节而去罗列细节，他总是从整体出发，内容出发，人物出发，使生动、形象化的细节能起到从小见大、以少代多、以细微处见深意的艺术作用。对《林家铺子》所反映的这样一种生活，水华自幼便常有接触，十分熟悉。幼时，他家的对门便是这样一家杂货铺。铺子的摆设、货品的位置、不同季节的变化，以及前亮后暗的光线，……都给水华留下了历历在目的深刻印象。那时，杂货铺老板为了拉生意，常亲热地招揽顾客，和顾客聊家常，说闲话，有的顾客

抱着孩子来买东西，便把孩子放在柜台上玩，小孩玩着玩着还撒起尿来，老板也不生气。像这样的生活情景乃至细节，没有生活是很难想出来的。水华便将这些生活观察所得，融化于《林家铺子》之中。显然，要是没有这类生活基础，任何高明的艺术家都是很难编造成功的。

继《林家铺子》之后，水华于五十年代末、六十年代初，接连拍了《革命家庭》和《烈火中永生》。这两部影片也都是根据有影响的文学作品改编，又都是表现我地下党人的英勇斗争事迹的。《革命家庭》和《烈火中永生》虽然从艺术的精雕细刻上逊色于《林家铺子》，但却体现了水华饱满的革命激情，也基本上保持了水华那种深沉含蓄的风格。尤其是《革命家庭》的前半部分，水华努力将湖南的生活特色和周莲、文清结婚前后的家庭风貌质朴动情地表现出来，也别有一番清新引人的情趣。《烈火中永生》对装疯多年的党的地下工作者、对年幼天真而又坚强的小萝卜头等的处理，都能细微地深入人物的灵魂，成为颇有光彩的银幕艺术形象。

水华是一位从思想上、艺术上对人民高度负责的电影艺术家，在“文革”之前却接连遭到康生、江青一伙的攻击、诬蔑。康生以他未听说过《革命家庭》中的人和事为由，指责这部影片不真实，违背了地下工作的历史；江青也攻击《烈火中永生》美化“叛徒”，为“叛徒”树碑立传，而且格调低沉。这些来自左的干扰破坏，使水华的导演创作面临日益困难的境地，而他却始终没有屈服和动摇过，他坚信党的文艺方针；坚信自延安文艺座谈会以来广大革命文艺工作者走过的道路。可是，十年动乱来临，他和许多老革命文艺工作者一样，被“四人帮”一伙定为“黑帮黑线人物”“反动权威”，被剥夺了工作的权利，



水 华在给《伤逝》的演员说戏

还被长期关押、批斗。尽管水华当时感到自己很难有拍片机会，而当他可以和人接触时，他总是提醒一些年青同志：要从事电影工作，一定不要脱离生活，要和群众保持血肉联系。这是他的肺腑之言，也是多年的创作经验之谈。

粉碎“四人帮”后，水华重又回到电影导演岗位上，并于1981年拍摄完成了根据鲁迅同名小说改编的影片《伤逝》。

《伤逝》是鲁迅的短篇杰作，思想深刻，构思独特，笔墨精炼。尽管如此，对于如何将它搬上银幕，人们往往有许多疑虑，如认为它缺乏故事情节，人物过于单一等等。《伤逝》的文学剧本虽诞生于六十年代初，而由于左的思潮的干扰，也由于它

自身的难度较大，整整过了二十年后才开始投入拍摄。他已过了花甲之年，却为《伤逝》熬过了无数夜深时刻；他反复琢磨鲁迅原著和鲁迅研究著作，钻研了大量历史背景材料。他虚心求教，登门与一些鲁迅研究专家共同探讨。在这一深入细致的筹备基础上，他又再次严肃认真地写出了导演本，以使它更接近于原作，富于寓意和哲理，以使读过鲁迅的这篇名作、以至尚未读过它的观众，更容易了解《伤逝》的主题、人物、艺术特点。从完成后的《伤逝》来看，它仍保持了水华严谨、深沉、精细、含蓄的创作特色；同时，在导演手法上又作了一些新的探索。其中有的场景确实令人震动，又让人深思，如涓生焦虑万分地向一名年长的远亲探询子君的消息，这个外表庄重、一副道学家面孔的伪君子，竟以十分冷漠的口气说起了子君的死。子君这一生悲剧，以及与她不幸去世相联系的黑暗社会，确实不仅震惊了涓生，也引起了观众的共鸣和深思。

虽然水华导演的影片数量不算多，而他的创作上的勤奋却是一贯的。在《伤逝》之后，他立即着手筹备拍摄《宝姑》和《蓝色的花》。对水华来说，他宝刀不老，一心想在晚年再拍出好影片来，并且带好青年人。

水华现任北京电影制片厂艺委会主任，中国电影家协会常务理事，全国文联委员，全国政治协商会议第五届委员。在他的身上，令人感到一位在延安这一革命熔炉中锻炼出来的人民艺术家的可贵品格。他的影片和艺术经验，都是很重要的，有价值的艺术财富。

(王云夔)



方 辉

(近 影)

方辉，电影演员。他原名方城，1929年9月13日出生于辽宁省沈阳市一个房主家庭。他自幼禀性好动，喜欢文体活动，爱看无声电影。小学毕业后，考入沈阳国民高等学校，在这里任教的大都是日本人。强烈的民族自尊心驱使他不服管教。一次，一个日本老师要他做立正动作，他故意延怠，结果挨了一顿揍。忿怒之下，他同母亲离开沈阳来到北平。

到了北平，他先后在西北中学和北方中学上学。北方中学是专收东北学生的一所学校，课余文艺活动比较活跃。日本投降前夕，学校组织演出话剧《雷雨》，方辉饰二少爷周冲。他们在北平珠市口建国东堂公开演出，受到欢迎。演出的成功，坚定了他从事演剧工作的志向。

高中毕业不久，正值日本投降，东北回到了祖国的怀抱，方辉满怀喜悦的心情回到了沈阳。他喜欢文艺，也爱好体育，

便去报考东北大学体育系，未能如愿，辍学二年。1947年夏又到北京报考大学，正在此时，国民党某部政工队招收演员，他演戏心切，就去投考并被录取。经过一年多的舞台艺术实践，方辉在表演艺术上有所进步，这一段生活经历，为他后来从事银幕创作时扮演一些国民党军官积累了一些生活素材。

北平和平解放后，方辉于1949年3月进入华北大学戏剧系。开始走上革命道路。为了纪念这个光辉而有意义的日子，他特地把方城的名字改成了方辉。在这里，他感受到党的温暖，受到阳光雨露的滋润，人生观有了转变，懂得了文艺应该为广大群众服务。

同年11月，方辉于该校毕业，被分配到北京电影制片厂当演员。他欢喜若狂，孩提时代就开始梦寐以求的愿望，终于实现了。1950年，他参加了《民主青年进行曲》的拍摄，扮演从国民党军队中退伍的进步学生。由于他强烈的进取心，勤于学习，所以还是较好地完成了任务。接着又参加了《新儿女英雄传》、《走向新中国》等影片的拍摄。

1954年，他到长春电影制片厂参加了影片《无穷的潜力》的拍摄，扮演一个轧钢工人。为了演好这样一个与自己经历、气质全然不同的角色，他到鞍钢深入生活，与工人同吃同住同劳动，向全国著名劳动模范孟泰、王崇伦等学习。由于对工人的思想感情有所了解，并比较熟练地掌握了轧钢工人的操作，方辉的表演比较质朴、生活，获得了好评。

1957年，八一电影制片厂拍摄反映三个复员军人回乡从事社会主义新农村建设的《三个战友》，导演王少岩请他饰演主角芦凤阳。拍摄前，他到广西部队和农村体验生活；拍摄中，他用心创作。所以，在这部影片中，方辉虽然是第一次担任主

角，还是比较好地完成了塑造角色的任务，显露了一定的表演才华。方辉在回顾这几部影片的表演时说，虽然通过几部影片的拍摄，使我了解了电影的特性，懂得了电影表演的要求，在镜头前也不拘谨了，但基本上还是本色表演。

拍完《三个战友》，导演严寄洲请他在《英雄虎胆》中扮演土匪司令李汉光。当时，方辉又兴奋、又胆怯。兴奋的是第一次扮演反面角色，可以摸索经验，开拓戏路；胆怯的是自己只有二十八岁，演五十多岁的土匪司令，无论在形体、气质等方面都有很大距离，不敢贸然应邀。他几次推辞，导演仍坚持请他演，鼓励他去闯闯新路子。他终于接受了这一艰巨的创作任务，并以严肃认真的创作态度，倾注自己的全部心血去塑造这一角色。他阅读了大量参考资料，向有旧社会阅历的人请教；拍摄前还排演半个月的戏，反复地试了几次妆。由于他一丝不苟，精心创作，较好地刻画了土匪头子李汉光那种专横暴虐、贪恋酒色、色厉内荏的性格。自此，他以擅长演反角而为人注目。

1959年，他在谢铁骊导演的《无名岛》中饰国民党枪炮官冯占魁。由于剧本赋予这个角色一定的性格光彩，在导演的悉心推导下，他再次塑造了一个思想顽固、飞扬跋扈的反面形象。同年，在魏荣导演的《粮食》中饰皇协军排长李德顺。这个人物既做坏事欺压人民，又不完全甘心做亡国奴，和他过去所演的反角有所不同，难度较大。这一年他被评为北影的先进工作者，光荣地出席了北京市文教群英会。

随之，他又在《暴风骤雨》中饰管家李青山，在《停战以后》片中饰国民党秘书长胡定能，都给观众留下了较深的印象。

文化大革命开始了，使他离开银幕创作达七、八年之久。



无名岛

方 辉 饰 冯 占 魁



粮 食

方 辉 饰 李 德 顺

“十年动乱”，使他在思想上、精神上感到压抑和痛苦，但方辉认为，从创作的角度来看，倒也是一个很大的收获。他说：“在那动乱的年代，各种人物都经历了不同的命运，有着不同的表现，这使自己进一步认识人、理解人，了解了社会，积累了生活。”

1974年，他参加了故事片《侦察兵》的拍摄，饰国民党处长李殿发。1975年他在崔嵬导演的《红雨》中扮演一个靠诈骗为生的山区医生孙天福。他把这个人物刻画得真实可信，颇具特色。创作中，他对角色的一件衣服、一件道具、一个动作，都精心设计，力求真实。如孙天福抽烟叶用打火机还是用火柴，他琢磨了很长时间，也没有确定下来。后来他去山区体验生活



停战以后

方 辉饰胡定能

时，发现山里人因为买汽油不方便，抽烟都不用打火机，于是在实拍时，他就用了火柴。在人物造型上，有的同志提出孙天福应是油头粉面，留着小分头。但方辉认为这样化妆是从概念出发的，孙天福是山区的“二百五”医生，品质虽坏，但不是混迹于十里洋场的公子哥儿，装束要土，这才符合这个人物在特定环境中的特定性格，所以他还是剃了个光头。在服装上，因孙天福思想陈旧、保守，所以就设计他穿个对襟褂儿，但又为了显示孙天福伪装进步，又在对襟褂儿外面套了一件干部服。这些独具匠心的设计，丰富了人物塑造，得到了同行和观众的好评。

他还先后在《烽火少年》中饰伪军大队长，《风雨里程》中饰一个工人，《黑三角》中饰特务邢祥，《奇异的婚配》中饰大管家，《知音》中饰黑大个，《泪痕》中饰许世雄……。这些角色，有的嗜杀成性，有的为虎作伥，有的刁钻阴险，有的造反起家要弄权术。方辉也以自己的表演创造赋予角色各自的性格光彩。

方辉在银幕上塑造了较多的反面人物形象，他的主要体会是：“演坏人切忌脸谱化、模式化，各阶层的坏人，衣着、举止、‘教养’等各不相同，要演出他们各自的独特性格，不仅要了解他们的共性，更要掌握他们的个性，深入地去挖掘剖析他们的思想，以准确的动作，表情来揭示他们的内心活动，这样才能有血有肉、生动感人。”

至今，方辉已参加了三十多部电影拍摄。在拍摄电影的同时，他还积极参加话剧的演出。在《日出》中扮演王福生，《雷雨》中扮演周朴园，《兵临城下》中扮演李忠民等。

方辉已经五十多岁了，为了能在银幕上多塑造一些角色，



泪 痕 方 辉饰许世雄

他每天坚持锻炼身体。他还喜爱听音乐、看展览、游览名胜古迹，以丰富知识，扩大生活积累。我们期望，他在银幕上不断地创造新的艺术形象。

（杨文明）



王 凤 鸣

(近 影)

王凤鸣，科教电影摄影师。他于1932年出生在江苏省昆山一个贫苦的家庭里。因为家境艰难，上完小学，曾当过三年学徒。1949年上初中时，昆山解放，年仅十七岁的王凤鸣，立即报名参军，在中国人民解放军第三野战军十兵团青年干部大队学习。接着，随部队进军福建。不久，被分配在三十一军九十三师宣传队工作。他唱歌、跳舞、演戏，开始接触文艺工作。不久又调军部摄影组搞照相。王凤鸣为了学好本领，积极钻研，两年的照相实践，为他后来从事的电影摄影工作打下了一些基础。

1952年，解放军总政治部成立解放军电影制片厂（即现在的八一电影制片厂），王凤鸣从福建前线被调到北京。经过几个月的电影摄影学习，便开始担任摄影助理。他先后参加了《解放军新闻》（杂志片）、长短纪录片、故事片摄制组的工作。1958

年八一电影制片厂受中央文化部委托筹建北京科学教育电影制片厂，在八一厂各部门调集数十人，成立军科教片室，为筹建“北京科影”准备了人力和物力，王凤鸣是这些同志中的一员。1960年初，“北京科影”成立，王凤鸣和其他十几位同志一起，成为“北京科影”第一批摄影师。从此他全身心地投入了科教电影的摄影创作活动。他努力学习，严格要求，兢兢业业，一丝不苟，在工作中往往为了一场戏、一个镜头的安排，在创作上、摄影技术上作多种考虑。由于他不懈的努力，在技术和艺术上的造诣日渐深厚起来。他拍摄的电影，不论在光效、色采、构图乃至气氛诸方面，都能突出主题，达到较好的艺术效果，受到同行的赞许。

1964年他和石梅音导演合作，拍摄了科普片《对虾》，这是一部为保护水产资源向广大观众普及对虾的生活习性、洄游规律等知识的影片，也是“北京科影”首次应用水箱摄影的影片。由于缺乏经验，困难可以想见。比如：海洋生物离开了大海很不容易存活，但为了拍到对虾的各种生态特征，他们把捉来的适龄对虾饲养在模拟海底生活环境的水箱里，周密地布置好灯光，安排好摄影机的位置，耐心地、日以继夜地等待这些“小演员”们在适应环境之后，作出的各种“即兴表演”。他们经常为一个动作要守在旁边等上一两天甚至三五天，为此，王凤鸣表现出了极大的耐力和毅力。有一次，为了拍到产卵的镜头，一直等到第十四天的深夜发现了产卵的初步征兆，他立即打开准备好的灯光，准确地拍下了这一珍贵瞬间。这次水箱摄影的出色成绩，为《对虾》这部影片增添了光彩。1964年，《对虾》在第三届亚历山大国际电视节获银质奖。

1979年，王凤鸣和导演张清合作，参加了片长一个半小时

的大型彩色科普影片《生物进化》的摄影工作。这是一部介绍达尔文进化论基础知识的影片，通俗、概括地阐述了生物进化的原理以及简要历程，其中要拍摄一百二十种动物和三十种植物。为了拍到这些早在人类出现之前就生活在地球上的动植物，他和摄制组其他同志一起，北到黑龙江、西到青海、南到海南岛，东到东海之滨，进行考察和拍摄。所到之处，大多是人迹稀少的地区。为了拍摄野生猴群，王凤鸣和他的助理一起，在海南岛的一个群猴出没的山林间架起摄影机。聪明的猴子，虽然经过了几年人工野生喂养，对生人和摄影机的警惕心仍然很高，接近它们十分不易。王凤鸣只好从早到晚，伫立以待，在南国炎热的烈日之下，等了五天之久，终于使猴子错以为这人和机器与周围的灌木差不了多少，便在镜头前肆无忌惮地戏耍打闹起来。王凤鸣就抓紧时机，准确迅速地把《生物进化》中这组关键的镜头抢了下来。

达尔文进化论的重要内容是“生存竞争”、“弱肉强食”、“自然淘汰”。为表现这一内容，导演设计了狼追鹿的场面。狼和鹿在急速追逐之中，跑得慢的鹿最后为跑得快的狼群所吞食。鹿是驯养的，而狼是野生的，当然不可能真的把狼和鹿混在一起任其追逐。因此将狼和鹿分开拍摄。真的狼群也不易拍到，在追逐中只能使用狼狗代替，只有个别狼的近景是真狼。而农场驯养的鹿群，已经没有拼命奔跑的习惯了。因而这组镜头，分别在哈尔滨、吉林的左家、玉泉等不同的环境里组织拍摄，运用蒙太奇的组接手法，收到了良好的艺术效果。王凤鸣认为，一个好的科教片摄影师，除了技巧熟练外，摄影上应有独创性，要敏锐地观察生活，善于在不同的环境下通过特定的设计，抓取自然真实的景和物，来丰富影片的主题思想。《生物进化》于

1980年获文化部颁发的优秀影片奖。

1980年底，他又和张清、刘建中合作，东渡日本，拍摄了《访日见闻记》。在日本拍片的三个月时间里，他们从南到北，前后行经五个县、十个市、一百零九个拍摄点，每天的拍摄任务都是在争分夺秒的紧张状态中完成的。时间短促任务繁重，但影片的色彩、光效、构图、气氛都达到了较高的水平。《访日见闻记》在内部放映后，受到工农业战线上的职工和领导的欢迎，在“北京科影”厂内被评为1981年的优秀影片。

1960年至今，他拍摄了不少为农业和为农村服务的影片，如《白菜三大病害》、《果树整形》、《苹果食心虫》、《绿肥红花草》、《甲鱼人工繁殖》、《改造山区冷清田》。其中《白菜三大病害》曾获文化部颁发的为农业服务奖。王凤鸣在向广大农民普及科学知识方面做出了贡献。他还拍摄了《摩擦》、《花为谁开》、《可控硅》、《传真》、《一口油井的故事》等为群众喜闻乐见的科普片。

王凤鸣同志多年的实践，积累了许多经验，创作上不断探索，决心为科学普及电影事业作更多的贡献！

（薛 萍）



王兆义

(近影)

王兆义，新闻纪录电影和科教电影摄影师，四十多年来，拍摄了四十多部纪录片、十部科教片，其中有不少作品，在国内外获得好评。

王兆义是吉林省长春市人，1923年8月24日生。由于父母早丧，初中念了不到一年，便不得不辍学自谋生路。

1938年，王兆义考入当时的“满映”养成所，学习表演；1942年，转为故事片摄影助理，从此踏入摄影界。当时由日本老板办的电影厂，雇佣一批中国人只是作为廉价的劳动力，要想真正学到技术是很难的。王兆义在担任摄影助理期间，在拍摄过程中仔细观察摄影师的操作，工作结束以后，利用休息时间了解和熟悉机器，回忆工作过程，整理现场记录。他下定为中国人争一口气的决心，数年如一日，兢兢业业，坚韧不拔，一点一滴地学习知识，积累经验，终于掌握了电影摄影技术。

1949年，王兆义在北京华北大学第一部政治系学习三个月后，调到北京电影制片厂担任纪录片摄影，从此，他开始了自己的新生活。他满怀激情地扛起摄影机，记录和反映中国人民改天换地的火热斗争生活，参加了一系列大型纪录片的拍摄工作，如《世界青年访华记》（1950年）、《黄海渔民》



王兆义在选取拍摄角度

（1950年），《一定要把淮河修好》（1952年），《走向幸福大道》（1954），《深山探宝》（1954年），等等。其中的《一定要把淮河修好》于1956年荣获文化部颁发的1949——1955年优秀影片奖。在拍摄这部大型纪录片时，王兆义同其他创作人员一起，深入淮河两岸，察看实地，访贫问苦，掌握了不少淮河水情的第一手资料，因而在创作构思中，把旧日淮河的凶险与弊害，同根治以后的淮河的美好与利益，鲜明地加以对比，突出了根治淮河的意义，形象地说明治淮是人民群众多年来的夙愿，而这样大的工程，只有在共产党领导下的新中国，才能够真正得到重视，才能够提到政府的工作日程上，才能把理想变成现实。由于当时的技术设备较差，胶片感光低，又缺乏照明设备，王兆义运用多年来积累的经验，想方设法，克服困难，较好地保证了影片质量。他和同志们一起，根据总体构思，力争拍好

每一个画面，有时为了一个镜头，起早贪黑，废寝忘食，甚至在一个地点等上数十个小时。这部影片的拍摄成功，使王兆义进一步认识到：人民群众的新的斗争生活，是新闻纪录影片题材取之不尽、用之不竭的源泉；作为一个人民的摄影师，必须深入人民群众的火热斗争生活，才能使自己的艺术生命永葆青春。

王兆义长期从事新闻纪录影片的拍摄工作，足迹踏遍了祖国各地，从工厂到农村，从山区到平原，从草原到沙漠，他拍摄了几十部作品，忠实地记录了中国人民前进的步伐。他在技术上精益求精，要求把握住不同题材、不同主题，在艺术上进行不同处理，力争每一部片子有符合主题要求的艺术特色。如拍《河北人民抗洪斗争》和《释放日本战犯》，为了突出新闻性强的特点，他事先认真细致地做好准备，在现场果断地抢拍了许多精采镜头，使影片具有真实性、资料性。《阶级弟兄心连心》反映全国人民抢救山西平陆县因食物中毒的六十一个阶级弟兄的动人事迹，其中有不少镜头是补拍的，基调高昂，生活气息浓，歌颂了“一方有难，八方支援”的共产主义风格。《当人们熟睡的时候》，夜景镜头较多，他在构图、光线、色调等方面精雕细刻，拍摄了许多优美、抒情的镜画面，使整个影片突出了散文诗一样的风格。六十年代，王兆义又拍摄了《上海在前进》、《南海明珠》、《沙石峪》等影片，受到各方面重视。他作为一个成熟的摄影师、形成了自己的艺术特色，构图优美、干净，用光巧妙，人物刻画细腻、生动。

此外，王兆义还拍摄了一些歌舞艺术片，如《吉赛尔》、《唐·吉珂德》、《天鹅湖》、《小刀会》等，由于他忠实于原作，利用摄影手法突出了表演者的技巧，在这些方面总结了一些重

要的经验。这些影片也成为青年摄影师和舞蹈艺术工作者借鉴的范本。

1972年,王兆义被调到北京科学教育电影制片厂任摄影师,他对科教影片这个新品种又不熟悉,他重新学习科教影片的拍摄规律和特点,成功地运用自己拍摄了多部新闻纪录片、歌舞艺术片的经验,为我国科教影片的发展做出了积极贡献。几年来,他完成了十部科教片。其中的《西汉古尸研究》是关于考古科学的大型科教片,这项研究,被列为我国科学研究的重点项目,有关领导指示,影片不仅要承担向国内外观众展示我科研成果的宣传任务,而且整个拍摄工作应当成为全部科研活动的有机组成部分,要十分注意记录和保存珍贵的历史资料。为了拍好这部影片,王兆义与编导、其他几位摄影师密切配合,进行了精密的构思与设计,把新闻纪录电影的采访式摄影与科教电影说明式摄影方法结合起来,拍摄了二、三号墓地与解剖古尸手术的全过程,把科研人员从事科研活动时严肃认真、一丝不苟的神态展示在银幕上。此片上映后,得到广泛好评,1976年在巴塞罗那大学国际科技电影节上获最佳影片银牌奖,1979年在第八届布鲁塞尔国际科技电影节上又获大奖。王兆义以他的辛勤劳动为祖国争得了荣誉。

如今,年近花甲的王兆义已经满冠银丝,然而他壮志不减当年,满怀信心地走在新长征的行列里,决心用他的摄影艺术为我国电影事业的发展做出新的贡献。

(雷震霖 俞德孚)



王 希 钟

(近 影)

王希钟，电影化妆师，1928年11月出生于山东省蓬莱县长山岛的贫农家庭。由于家境窘迫，11岁才在乡里上小学，只读到五年级就被迫失学。

1943年，他离开家乡，来到当时“伪满”的首都长春（新京）。为了生活，王希钟在一家织布作坊里当学徒，做工糊口。王希钟酷爱读书，喜欢动脑筋，一有时间就找书看，强烈的求知欲激励他刻苦自学。

1945年，抗战胜利后，他失业两年，离开长春，辗转到丹东投靠亲戚谋生。当时丹东已经是解放区，这里的一切都使他感到亲切，感到新鲜，使他对解放区产生了感情。当时东北电影制片厂四期训练班正在招生，为新中国的电影事业准备人材。王希钟于1948年报名投考，并被录取。从此，他参加了革命并开始了从影生涯。

在训练班里，他以极大的热忱和刻苦精神投入学习，对于一个从旧社会里挣扎谋生的人，在这样同志式的大家庭里学习，承受党和新中国所给予的温暖，使他思想有很大进步。

1950年，他加入了中国新民主主义青年团。

1950年2月，由于北京电影制片厂工作需要，王希钟由东影的化妆训练班提前毕业并调



王希钟在精心制作人像模型

到北影，立即参加了《吕梁英雄》摄制组，负责化妆工作，开始了电影化妆的艺术实践。接着，他又在影片《新儿女英雄传》、《智取华山》、《一件提案》中担任化妆工作。在这几部影片中，他埋头苦干、肯于钻研、十分注重角色的研究，力求外型与人物的身份和性格吻合。为达到这个目的，他开始学习美术，尤其注重画素描人像。

1954年10月，王希钟参加文化部电影局组织的“赴苏电影实习团”，他在苏联莫斯科电影制片厂系统地学习了电影生产的整个工艺过程，还系统地考察了彩色影片的人物化妆规律以及肤色质感的描绘等很多化妆造型技法，这为他回国后的一系列艺术实践打下基础。

1956年，王希钟怀着为祖国电影大干一番事业的心情回国，

任北京电影制片厂化妆工作室主任，正式组建北影的化妆工作间，包括化妆、塑型化妆、化妆油彩等业务。他做了大量的组织和指导工作，力求把学习到的一切先进东西，结合我国电影事业的具体情况，应用到实践中去，做出了贡献。1959年出席了北京文教群英会，1961年光荣地加入了中国共产党。这期间，他担任化妆师的影片有：《万水千山》、《粮食》、《五彩路》、《停战以后》、《汾水长流》、《女飞行员》、《以革命的名义》等，他在每接受一部影片时，都认真研究剧中人的外部形象和内在心理，塑造出不少形象生动的人物。他敢于创新、探求，从不墨守成规，极力克服在电影化妆上所存在的公式化、脸谱化和虚假等弊病，以影片《汾水长流》和《停战以后》为例，他塑造的几个人物栩栩如生，真切自然、朴实无华，无论从外形面貌到内在性格，都符合人物的身份，也就是说，在电影化妆的生活化与真实性上，王希钟作了不少探求，取得了一些成绩，形成了风格。在1963年的化妆专业会议上，他发表了几篇关于电影化妆方面的论文，对当时电影化妆上的浓妆艳抹公式化、脸谱化；及其它虚假现象提出自己的鲜明论点。这些论点在当时的电影界颇有影响。

十年浩劫期间，他参加了京剧影片《智取威虎山》、《龙江颂》、《海港》、《杜鹃山》以及文化部为保留传统剧目拍摄的《宝莲灯》、《红娘》等十几部影片和故事片《海霞》的化妆工作。戏曲影片的化妆工作，使王希钟面临一个新的课题。因为戏曲片中的人物化妆和故事片中的人物化妆有所不同，不能象故事片人物化妆那样去追求朴实、自然，而大量的工作是在一些演员的整形上下功夫。例如演员年纪和剧中角色年纪相差甚远，在电影的特写镜头中会暴露无遗，这就要求化妆师采取一定的措

施来弥补演员的缺陷。这期间，王希钟刻苦钻研，根据这些舞台片的需要，在他的主持下，发明了“绢纱整变术”、“整睫毛形”、“绢纱粘双眼皮”等。这些“整形化妆法”风行一时，在电影、电视和舞台演出中，得到了广泛的应用，这和王希钟的辛勤劳动是分不开的。

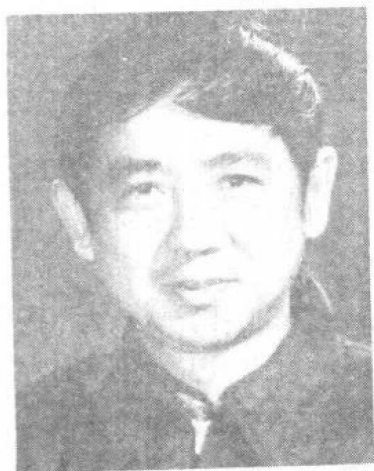
粉碎四人帮以后，王希钟在电影化妆上又迈开了新的一步——这主要表现在肖像化妆上。这期间，他担负化妆师的影片有：《拔哥的故事》、《铁弓缘》、《西安事变》、《茶馆》等。其中因在《西安事变》中的成绩，荣获第二届中国电影金鸡奖的最佳化妆奖。他指导过一些同志担负毛主席、周总理等领袖人物的化妆。在影片《西安事变》中，他以真、像为标准，创造了大量历史人物的真实造型，为历史影片再现其本来的历史面貌做出了成绩。在影片《茶馆》中，各个阶层形形色色的人物，历尽沧桑五十年的变化，给化妆、造型上带来许多困难，但他从容不迫紧紧把住从人物出发，从生活出发、从内容出发这一关，把剧中的十几个角色，从青年到壮年、老年，从老子到儿子，都处理的形象逼真可信，取得了可喜的成果。

王希钟在三十年来从事电影化妆的艺术生涯中，积累了丰富的经验，他特点是在事业上永不停步，永不满足，勇于探索，不断创新，去研究电影化妆上的新课题。他根据大家的经验总结归纳出电影化妆技艺的四大学科或称四大技法：即绘画化妆法、整形化妆法、塑形化妆法、毛发化妆法及其制做技艺。在化装造型方面归纳出六大类型：即性格妆、年龄妆、美容妆、肖像妆、模拟妆、气氛妆等。他在技术上有许多发明创造，他不仅自己这样做，也很重视培养人材，在条件简陋的情况下，他办了许多期化妆培训班，培养了不少舞台、电影方面的化妆

人材，并曾在北京电影学院任教，发表过许多专业论文，成为我国著名的电影化妆师。

王希钟现任中国电影家协会理事、北京电影美术学会副会长、北影艺委会委员、化妆师兼化妆工作室主任。

(祖绍先)



(近 影)

王 雄

王雄，著名电影洗印工程师，祖籍浙江余姚。1933年9月7日出生于湖北省汉口市。1938年武汉沦陷后，家庭破产，只靠父亲当店员的收入维持生活。王雄就是在这种情况下度过了童年，六年小学，也是断断续续读完的。

少年时的王雄就很喜欢动脑子，好奇心强，对一些新事物很感兴趣。有一次，王雄与母亲一起去照相，见摄影师站在照相机后边，头上蒙一块黑布，不知弄些什么名堂，等他探出头来后，又用手摘掉镜头盖，嘴里不停地数着数。王雄拿到了相片后，真想知道这里边的秘密。然而，他苦思冥想了几夭也找不出答案。日子久了，他与照快相的老人混得极熟，老人就叫他到家里去看冲洗相片的奥妙。原来那是一间黑屋，只见老人用一张“纸”，复上底片，启开天窗，之后又关上天窗，再把“纸”浸在一盆“水”中，那“纸”上竟象变戏法一样显现出了人影。

这一切使王雄简直着了魔。他回家后，也找了一些纸，用底片复上，按老人的作法，把纸放到水盘里浸泡，然而，等了半天，也不见有人影出来。

这一疑团，久久环绕在王雄的脑海里。直到他十四岁那年，经亲戚吴蔚云介绍，到上海中央电影企业股份有限公司第一摄影场的洗印室当学徒后，才豁然开朗。

查瑞根是王雄学习洗印的启蒙师傅。在旧社会当学徒，地位是很低下的。洗印室里的活很多很杂。王雄从配药水、印片、洗片一直到拖地板、倒痰盂、跑腿给师傅买早点，样样都干。由于他个子小，在倒换清水筒和药水筒时，每天都弄得浑身湿漉漉的，手指甲都泡黄了。

学徒期间，吴蔚云和查瑞根对他的影响很深。吴蔚云经常教育他要努力学习业务，要吃苦，要有本事，教育他尊敬师长，作风正派，决不许沾染恶习。查瑞根在业务上也是要求很严的，每一个工艺过程，都不允许有丝毫马虎。

由于王雄刻苦钻研，爱动脑筋，经常向师傅们提出一大堆问题。但师傅们虽然有熟练的操作经验，从理论上却谈不出更多的道理。为了满足王雄的求知欲望，有时，师傅们就在试片中撕下一小段胶片头，用黑纸包好给王雄，叫他自己去冲洗。王雄高兴极了，把这些小片头仔细冲洗，然后反复琢磨研究。就这样，他经常利用假日和下工后为别人冲洗胶卷，很快地熟悉了冲洗黑白片的工艺过程。

1949年5月上海解放，这对十六岁的王雄是生活中的起点。他从一个旧社会的小学徒成为上海电影制片厂技术处洗印科的一名见习技术员。他对于新中国的一切都感到新鲜、振奋，他从此在党的阳光哺育下，一步一步地成长。

在解放后的第一年里，为了抵制美国影片，举办了国产新片展览月。他积极参加了洗印工作，不分白天黑夜地干，竟有一个月没有在床上睡觉，而是吃在车间里，睡在车间里。他第一次感到自己是国家的主人，是为新中国电影事业而工作的。与此同时，他的洗印技术也在提高，由见习技术员升到技术员、班长。由于他出色地完成了生产任务，1950年，他加入了中国新民主主义青年团，1950年评选为厂的优秀工作者，出席了华东局青年团代表大会，并被评为优秀团员，同时当选为团委委员。

1954年8月，党决定派王雄参加“中国赴苏电影实习团”去苏联实习，在这以前，他在国内主要搞黑白片的洗印工作，虽然会操作，理论上初步知道一些，但对彩色片的洗印还不知晓。他在莫斯科电影学院学习了整个制片的工艺过程，又在莫斯科电影制片厂洗印车间进行全面的考察和实习，初步掌握了彩色片洗印工艺技术过程。他十分珍惜这次学习机会，他象一块海绵遇到水一样，如饥似渴地吸收，孜孜不倦地学习。他把时间安排得满满的，很少休息，很少逛大街，不是在洗印车间里操作，就是埋头查阅资料。积累了大批资料，并初步地掌握了俄语。就这样，仅仅一年多的时间，他在实践和洗印工艺原理上有了一个飞跃，这为他以后的工作奠定了坚实的基础。

1956年，他回国后，在北京电影制片厂担任彩色洗印工艺技师，同年，他加入了中国共产党。

王雄接受的第一部彩色片洗印任务是《祝福》。为了使中国自己拍摄第一部彩色故事片及早问世，厂里成立了“彩色片洗印小组”，他协助周从初在设备简陋的情况下，自己创作条件，改革洗印机、印片机，并亲自操作，使《祝福》一片从底片、

样片到全部完成拷贝，在国内洗印成功。接着，他又完成了《上海姑娘》、《群英会》、《借东风》、《杜十娘》、《一九五六年国庆》等彩色影片的洗印任务。

1957年，中、法合拍影片《风筝》，他以中方电影技术负责人的身份去捷克和法国专门考察了柯达公司系统的胶片原理。回国后，成功地完成了《风筝》一片的洗印任务。

由于他在完成“北影”国庆十周年献礼片洗印任务中，成绩突出，在1960年，当选为北京市文教群英会代表。

1964年，他又去日本富士胶片公司，考察了富士彩色胶片的洗印技术。使他更加全面地掌握世界各国不同系统的彩色片工艺原理，也使他在电影洗印的技术上日趋全面、成熟。同年，在将大型音乐舞蹈史诗《东方红》搬上银幕的工作中，王雄负责整个影片的洗印工作。他以身作则，亲自操作，从洗底片到印样片，一丝不苟地进行每一项操作，为这部优秀影片做出了应有的贡献。

1971年，他与袁伦等同志为北京电影制片厂组建了一座小型的洗印车间，他综合了国内外的许多洗印方面的经验和优点。使得这个洗印车间总体设计合理、小巧，并达到较高技术水平，适用于电影制片厂的工作。这一段时间，王雄为提高彩色片的色彩还原下了很大功夫，在洗印工艺上，做了很多试验，根据我国的具体情况，调整了一些工艺数据，使得我国的彩色影片很好地达到色彩还原，而且对摄影上的一些高调、低调、灰调等艺术效果，在洗印工艺上做了很好的配合，使得彩色影片在艺术处理上有了更大进展，受到观众的好评。

1979年，为适应柯达公司胶片型号的改变，他亲自把关、主持，参加了洗印机的改造，仅用了少量资金，一次成功地改

装了高温快速伊斯曼彩底的洗片机。其中许多工艺过程的设备、零件及工艺规范，都有王雄的心血。在这样短的时间里，改装新型胶片的洗片机，足以说明王雄在设计与实践上的准确。



王 雄在向年青人传授洗印技艺

二十几年来，王雄一直负责“北影”所拍影片的洗印工作，担任“北影”的洗印车间主任。王雄不仅苦心钻研洗印技术，更主要的是亲自动手干，从未离开过实际操作。就是这种亲身实践的实干精神和刻苦钻研业务的精神，使王雄从一个解放前的童工，成长为一个出色的电影洗印专家。

王雄是中国电影家协会理事，中国感光研究会理事，电影洗印工程师，现任北京电影制片厂技术办公室主任，最近，又被聘请为中国电影、电视技术学会理事。

（祖绍先）



(近 影)

左 山

左山，原名佐佐木勇吉，是华籍日本人，1929年5月8日生于日本秋田县。家中兄妹四人，他排行第三。六岁时父亲去世，九岁时母亲又病故。家中生活穷困，度日艰难。日本帝国主义发动侵华战争后，两个哥哥都应召入伍，当了飞机驾驶员，他和妹妹无人照顾。1942年，十三岁的左山小学毕业后，便和妹妹随大哥一起来到中国长春，在长春顺天学校读书。1945年1月，十五岁的左山，就到了满洲映画协会录音车间当机械员，开始了从影生涯。

左山进入满映才三个月，他大哥战死在菲律宾马尼拉，他只好陪送妹妹回日本，由他姑姑抚养，自己又返回中国，只身留在长春。他的中国师傅姜俊峰，对他十分关心，悉心传授技术；他自己也勤奋好学，进步很快。

1945年，“八·一五”抗战胜利后，我党地下工作者进入“满

映”，组织进步职工进行护厂斗争。同年10月1日成立了东北电影公司，左山和几个日本青年留下工作。1946年4月，长春解放后，我党正式接管了“满映”，但国民党反动派发动内战，占领东北，党又决定将满映留下的大批器材运往后方，并动员部分进步职工一同前往。左山等几个日本青年，不管当时流传什么“日本人怎么能去解放区”、“去了也会杀掉”等谣言，毅然前往。同年5月，他们到达合江省兴山市（今黑龙江省鹤岗市），这里条件十分艰苦。左山对此很不习惯。但在党的教育关怀下，他渐渐地懂得了革命的道理，感到和中国同志一起工作、学习、生活是愉快的、幸福的。

1946年6月，汪洋根据上级指示，从华北根据地来到兴山，要求支援晋察冀军区一些电影工作人员和一部分电影器材。于是左山和秦彦（青岛竹彦）、高敏（光本丰）、佐原（佐原阿浅尾、女）四个日本青年以及十多个中国同志，跟随汪洋，冲破敌人的封锁、阻击，来到了河北莱源县，成立了晋察冀军区电影队。

这个电影队一方面在部队中放映电影，一方面准备拍摄制作新闻纪录片。但不久，由于国民党反动派的进攻，局势动荡，便不得不把从东北运来的器材在深山沟里坚壁起来，左山便暂时改行参加放映电影。他们冒着战火硝烟，用小毛驴驮着放映机随军辗转，有时就在离敌人五、六里的地方放映电影。往往大家看得兴趣正浓，突然发生情况，便立即投入战斗。那时，左山还不太会讲中国话，当大家知道他是日本同志，对他分外亲切。

1947年初，形势逐渐好转，电影队从山沟里取回电影器材，决定开始拍摄新闻纪录片。为适应当时的战争环境，他们改装

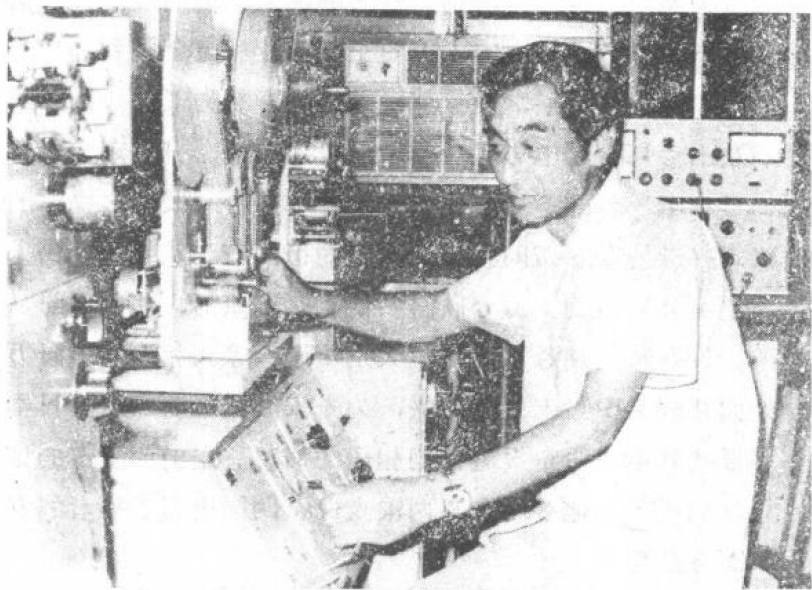
设备、缩小体积，全部器材用一辆胶轮大车就可运走，大家就把它称作为一辆大车上的“电影制片厂”。在这个“电影制片厂”的录音工作中，左山做出了显著成绩。他和同志们开动脑筋，土法上马，改装成功了录音机，录下了应有的音响效果，为影片增辉生色。然而，当时的录音工作面临着许多困难。因为没有固定场所和设备，录音时，有时找间空房子，用床毯挂起来罩住门窗以隔音；有时就在停放大车的门洞里进行。这些简陋的措施怎么也防止不了外界各种声音的干扰。所以每当录音开始，房上、门口、街头都要站岗放哨维持秩序。夏天蛙叫蝉鸣，更是大伤脑筋，左山和同志们不得不开展“捕青蛙运动”。在大家的努力和密切协同下，终于在1947年7月1日摄制出了第一部有声新闻纪录片《自卫战争新闻第一号》，包括《钢铁第一营授旗式》、《解放定县》和《正定大捷》三个部分。当广大战士看到反映自己斗争的影片时，都非常激动。许多战士为争取上电影，立志要在战斗中建立功绩，向党和人民汇报。有关领导机关为嘉奖电影队的功绩，给他们记了集体功，左山也光荣地立了三等功。

接着，他们拍摄了反映平山土地会议的《自卫战争新闻第二号》，当时他们采取的是同期录音，左山负责录音机的操作。在会议期间，中央领导同志专门看望他们，汪洋还特地向周扬介绍左山，说他是日本同志，周扬很高兴，给予他热情鼓励。后来，他们又拍摄了《自卫战争新闻第三号》，纪录了《清风店战役》和《解放石家庄战役》。左山经过战争环境的艰苦磨炼，不仅增长了电影录音工作的才干，而且逐渐加深了对中国共产党和中国人民的感情，为了搞好工作，他努力学习中国话；为了中国同志称呼他方便，还特地把佐佐木勇吉的名字改为左

出。

1949年1月31日北平解放，汪洋带领华北军区（原晋察冀军区）电影队的摄影队和制作人员来到北平，参加了北平电影制片厂（新中国成立后，改为北京电影制片厂）的筹建工作，左山担任了录音车间录音准备技师。

左山对录音工作兢兢业业，倾注了自己的全部心血。解放



左山在录制新片工作中

初期，录音机械设备差，技术人员少，他和同志们克服种种困难，保证了影片生产任务的完成。1954年，他怀着热爱中国、热爱电影事业的激动心情申请加入了中国籍。

1959年，国庆十周年的时候，他常常几个昼夜连续工作，

中国电影事业
2-5
9-5

自己动手制造了一台混录机，从而使《林家铺子》、《青春之歌》等献礼片及时地完成了录音任务。他光荣地出席了北京市文教群英会。

左山在党的教育关怀下，迅速成长，到了五十年代后期，便成为精通录音机械的专家，获得了二级录音工程师的称号。自1960年开始，先后担任“北影”录音车间的副主任、主任。

在十年动乱时期，这个对中国革命、中国电影事业作出过贡献的日本同志，也难免遭到一些人的诬陷，但他没有失去信心，坚信中国共产党和中国人民的正义事业一定会胜利。

粉碎“四人帮”后，他更加精神焕发，努力工作。1980年1月，左山参加中国电影代表团，应日中友协、日本东宝电影公司、日本电视台的邀请去日本参加日本影片《天平之薨》的首映仪式并进行友好访问。离开出生的祖国三十八年，一踏上故土，左山分外激动，万分欣喜。他到达东京后，他的二哥从北海道、妹妹从九州赶来会见。久别重逢，亲人相聚，感慨万千，他们共同为中日友好而高兴，为一家人团聚而欢欣。日本的许多报刊和电视纷纷报道他们相逢的消息。左山向日本的记者、亲友们表示，他要为中日两国人民、两国电影工作者的友好往来而继续努力。

同年7月，他又参加中国电影技术代表团到香港、美国进行考察。

这几年，由于左山同志和全体同志的努力，“北影”录音车间连年超额完成生产任务，曾被评为先进集体。左山从事电影录音工作以来，经历了光学录音——磁性录音——晶体管录音三个时期，为电影录音工作作出了贡献，他决心要为中国电影录音技术水平进入世界先进行列而更加发奋工作。（杨文明）



(近 影)

石 梅

石梅（女），原名王润华，新闻纪录电影编导。1924年10月20日生于河北省饶阳县茺刘庄村。幼年时，家境虽趋近衰败，但博览群书的祖父，每晚必讲一段《三国演义》、《水浒》之类的古典小说；出身书香门第的祖母，常常给孙儿们绘声绘色地叙述《西厢记》、《二度梅》中的动人故事；而母亲，则每每给孩子们提供能在附近游艺园观看戏剧、曲艺的机会……。在这种环境的熏陶下，石梅与其兄弟们的幼小心灵中，开始生发起酷爱艺术的萌芽。

1936年，石梅考入北平幼稚师范。是时，她的祖父、祖母和父亲相继去世，家庭的不幸，社会的动荡，没有动摇石梅对艺术的向往；而风起云涌的救亡运动，却把这年仅十二岁的少女带进了一个更新、更广阔的境地。她热情地从事着抗日宣传、募捐、游行等活动，如饥似渴地从高尔基、鲁迅以及郭沫若、

茅盾、巴金等人的文艺作品中汲取着向上的力量。一种坚决投身革命的意愿，在石梅心中酝酿成熟了。

1936年3月，石梅加入党领导下的爱国青年组织——民族解放先锋队，同年9月，进入敌后我晋察冀抗日根据地，参加了八路军。革命部队的火热生活，进一步开扩了她的视野，使她懂得：抗日的方式并不仅是打仗；革命的文艺，也是抗日的有力武器。于是，她愉快地接受了组织的安排，参加了自己喜爱的戏剧工作，进入华北联大戏剧系学习。毕业后，留校任文艺工作团的演员。在这段时间里，她的老师——联大戏剧系主任、著名影剧艺术家崔嵬及郭维、陈强等给予她很大影响，加速了她在政治思想与艺术上的进步。

1942年5月，石梅加入中国共产党，开始了她最初的创作生活。《歌唱狼牙山五壮士》这支流传甚广的歌曲的歌词，即是她的第一个作品。当时，五壮士的英雄事迹正迅速传播，石梅听到后非常激动，一种压抑不住的强烈欲望在心海中冲腾。她把自己要写首歌的想法，告诉了西北战地服务团的赵尚武，富有作曲才华的赵尚武非常支持她，并主动担当了谱曲的任务。歌词写好之后，赵尚武接受了新的任务，他就带着歌词奔赴了前线。当石梅收到赵从前线寄来的谱好的歌曲和一封鼓励信的同时，也听到了赵尚武壮烈牺牲的消息。就这样，烈士的期望，成为石梅最初走向艺术创作道路的巨大动力。1942年12月，石梅调冀察军区挺进剧社除了继续创作歌词外，还创作了话剧《平兰与秀珍》、京剧《李自成》。同时还参加了话剧《杨明甫》、歌剧《钢铁与泥土》、梆子戏《血泪仇》、京剧《打渔杀家》《李自成》等戏剧的演出，在剧中饰演角色。这一时期的艺术实践，不仅使石梅的创作能力得到进一步锤炼，同时也为她后来在电

影战线上能施展才华做了必要的准备。

抗战胜利前夕的1945年6月，石梅调冀察区党委城工部，奉命进入北平从事党的地下工作。1949年北平和平解放以后，她参加了刚刚建立的北京电影制片厂工作，担任新闻纪录电影编辑。在这里，石梅看到了革命导师列宁有关电影的论述，深感到：电影与自己过去从事过的文学、戏剧、音乐工作有接近之处，然而更为重要：新闻纪录电影，既有新闻的敏锐性，又有电影的大众性，而这两者恰是自己所喜爱的。带着这种崭新的认识和浓厚的兴趣，石梅又在新闻纪录电影创作领域，开始了自己新的实践和探索。

北京电影制片厂1950年出品的《新中国简报》第一号，是石梅编辑的第一部电影作品。影片尽管是在学习与摸索的过程中诞生的，然而从其中材料处理的生动活泼、不拘泥于一般庆祝题材式样的编辑手法来看，充分说明石梅迈出的这一步是坚实的。此后，石梅又陆续编辑了《大战海南岛》和生活气息浓郁、纪实性较强的《生产战线上》等多部影片。其中《边疆战士》



石梅在做影片的后期工作

是她早期创作中，社会影响较大的作品。这部影片，真实地反

映了我人民解放军新疆部队歼灭反动武装之后，在国防和生产两条战线上取得的优异成绩。石梅紧密地围绕“解放军不仅是战斗队，而且是生产队”这一主题，以严谨的艺术手法，精练而集中地组织素材，通过穿插生动的典型事件和着力于人物的细节描写来加强作品的节奏感，从而突破了一般纪录片只注重叙述的格局，使影片富于生活气息和说服力。这部影片在文化部举办的1949—1955年优秀影片评选中曾获长纪录影片三等奖。石梅作词的影片插曲，在此次评选中亦获优秀电影插曲奖。

“轻松就难于有收获。”这是石梅的经验谈。她正是在刻苦与勤奋的艺术实践中，抓紧点滴时间，学习电影艺术技巧，琢磨影片的风格样式，研究观众的需要，努力提高自己的编导技巧。1952年，她编导的大型纪录影片《一定要把淮河修好》，即是她创作趋于成熟的重要标志。

淮河，世代代给两岸人民带来了无尽的苦难。新中国刚诞生两年，党和政府就决定坚决治淮，使全国人民无不欢欣鼓舞。石梅怀着巨大的热忱，丢下吃奶的婴儿，奔到工地，奋战在治淮大军中，编导了这部记述人民在党的领导下改造大自然的业绩的优秀影片。她选择最能表现淮河新旧面貌的对比和两岸人民生活与命运变化的典型事件及人物，比较集中地描写了治淮斗争中劳动人民改造自然的英雄作为，尤其重点描写了特等劳动模范谢洪友、李秀英等人的感人事迹。在表现这些人物的同时，十分注意使之活动在广阔的社会背景之中，让重点描写与全面概述有机地结合在一起，从而更加强了影片的艺术感染力。影片渗透着火一般的热情，表现出诗一般的意境，以富于起伏感和深沉、雄浑的气势：回顾历史、描绘现实、反映情绪、抒发斗志、憧憬未来。它使广大观众在银幕上看到伟大的祖国在

恢复建设中的前进步伐。这部影片荣获长纪录影片三等奖。石梅参加作词的影片主题歌《淮河两岸鲜花开》，在这次评选中获优秀电影歌曲二等奖。

1956年石梅又编导了《第一辆汽车》、《纪念鲁迅》等影片。同年底，她走上艺术创作的领导岗位，担任中央新闻纪录电影制片厂主编，主管纪录片和国际部的工作。在繁忙的业务事务中，她仍然坚持参加创作，1961年新影厂摄制的著名纪录影片《两种命运的决战》，就是她与郝玉生合作编辑完成的。

《两种命运的决战》是一部大型文献纪录片。它真实地描绘了抗日战争胜利以后，中国大地上发生两种命运、两种前途决战时的时代风貌，热情歌颂了毛泽东思想和人民战争的胜利。在编辑过程中，她与郝玉生从浩瀚的史料中，选取了最有代表性的素材，来表现两个阶级代表人物的不同本质；采取强烈对比的手法，展示了两个阶级的决战过程：毛主席在陕北指挥全国解放战争，《中国土地法大纲》通过，人民解放军在东北、淮海歼敌数百万，翻身后的人民积极支前……；蒋介石叫嚣“三个月消灭共产党”，才几年，得意洋洋的“将军”变成俘虏，美蒋势力全部被赶出大陆……。影片观点鲜明、内容丰富、结构严谨、具有很高的文献价值，可称是一个形象化的解放战争史教材。1962年《大众电影》编辑部举办的第一届电影“百花奖”评选中，该片获最佳长纪录片奖。陈毅同志题词中说：“影片把延安时代的生活特点正确的反映出来。其特点是：政治团结、作风民主、生活朴素、和政策正确，为中国人民革命奠定了胜利的基础。这是一部最佳的长纪录影片，值得推荐。”

石梅通过长期艺术实践，深切体会到：“艺术是有生命的东西，创作没有激情是不行的。”她善于以散文诗的样式，创作抒

情的作品，然而又不局限于此；她主张每一作品都应具有独特的风格，为此更常常刻意求新。1963年她编辑的《刘少奇主席访问朝鲜》，就是因为打破了同类影片的程式化的新闻报道式的编辑方法，穿插了很多生动活泼的素材，而受到周恩来总理的表扬，认为“这是我看到同类影片中最好的一部”。

石梅的这些特点，同时体现在她的电影解说词的创作上。电影解说词是石梅电影创作的一个重要方面。自1957年以来，她曾承担《含苞待放》、《跃进花开麦浪高》、《北京之春》、《南海明珠》等近二十部影片解说词的创作。她刻苦钻研，努力从植根于民族文学土壤上的新民歌中汲取营养，把民歌的朴素、自然、充满浓郁乡土气息的特点融汇贯通于自己的创作里，逐步形成自己独特风格：句式简短、通俗易懂、朗朗上口、生动活泼，朴素自然中包含着深邃的内涵。在影片中，她的解说词不是画面的重复，而是画面的延伸；不是多嘴多舌的人在唠叨，而象一位良友在循循善诱地启迪你的智慧。石梅的解说词创作，有如绿叶扶红花，很好地烘托了影片的主题。短纪录片《劈山引水》解说词，即是她在解说词创作中较有代表性的作品之一。这部影片是以甘肃省武山县劈山开渠的事迹为题材的。石梅在创作中，参考了许多当地的民谣、民歌，使解说词不仅有民歌的特点，而且具有鲜明的地方色彩。例如随银幕画面出现的开头四句：“甘肃武山县，七山二水一分田，这里打井都不出水，种地半靠劳动半靠天。”——通俗简洁，不仅清楚地交待了地理位置和环境，同时形象地说明这里严重缺水和靠天吃饭的状况，预示了劈山引水的意义。这部影片的解说词，受到了观众的欢迎和赞誉。

在长期的艺术实践中，石梅很注意创作经验的总结。数十

年来，她坚持一片一结，把经验和教训提高到理论上来认识。在总结经验的基础上，有感而发，写作了不少影评、剧评文章及报告文学，发表在《文艺报》、《电影艺术》、《大众电影》等报刊上。

另外，石梅从五十年代开始，曾先后到北京电影学院，八一电影制片厂，北京电影制片厂及其它一些单位讲授过电影编剧、导演、编辑、解说词创作、影片分析等课程。1965年曾到越南电影学院讲学。

1972年，石梅担任了北京科学教育电影制片厂主编。粉碎“四人帮”后，被选为中国电影家协会理事。面对新的艺术实践，她感到：科教电影如同电流的触点，一端连着科学家，一端连着观众，科教电影工作者要善于把高深的学问，经过自己，通俗地传到另一端，使科学发挥应尽的光和热。为此，她向前人的实践学习，在自己的实践中总结，努力探索科教电影的创作规律。她愿以地质学家开掘地球的胆略、天文学家洞察宇宙的目光，在科教电影创作领域中作新的探索。

（霍凤仁）



(近 影)

石 梅 音

石梅音(女)，科教片编导，电影家协会理事。1925年1月生于江苏省如皋县的一个地主家庭里。她出生的时候，家道开始没落。十岁时，母亲病逝，父亲的店铺又在日本鬼子侵华战争的炮声中倒闭了。社会的动荡和家庭的不幸，使她养成了一种坚韧而内向的性格。

石梅音自幼好学，但她的求学之路却是曲折的。1940年前后，她因家境不支而失学，三年后她又考取了免收学费的如皋师范学校，后转入南通师范学校。她除了读书，还要利用课余时间担任家庭教师。毕业任教后，她又想尽办法创造条件，力争继续深造。

1949年4月，南京解放。当时，正在南京一所小学教书的石梅音也兴高彩烈地投入解放军这所大学校。起初，她被分配到部队文工团。向来文文静静，从不爱在人前多讲话的石梅音实

在难于干这种唱唱跳跳的工作。经过她的诚恳请求后，转入第二野战军的电影科。由于她有一定文化基础，领导上分配她收集材料，编编写写，参加了幻灯创作。1952年，八一电影制片厂成立，石梅音调到八一厂。从此她与电影结了缘。

石梅音最初的电影创作活动是担任军教译制片导演，两年后又担任军事教育片导演。她创作的第一部公映的科教片是1956年摄制的《向原子能时代迈进》。那时候，对“原子能”这个概念，多数人还感到新奇。“新的东西在前面，学懂它！学会它！自己不明白怎能拍出电影来。”——石梅音抱着这种想法，开始在知识的海洋中漫游，如饥似渴地学习着，从中获取力量。她编导完成的这部介绍我国第一座原子能反应堆的影片问世后，得到良好的反响。

1958年石梅音调到八一厂刚建立的科教片室，1960年便调到北京科学教育电影制片厂工作。多年来，石梅音认真地思考，默默地努力，创作出一批别开生面，深入浅出的科教片。以真切朴实严谨细腻的风格，博得内行们称为“实实在在的科教片”。

《对虾》由邓葆宸编剧，是石梅音1963年导演的，很能反映出她的创作特色。《对虾》是针对三年自然灾害后，那种人为地损害虾苗、人为地迫害虾群生存条件的现象，从保护水产资源的角度拍摄的。今天也仍然有它的生命力。在影片中，导演没有直露地去说明主题，只是把这一主题生动地体现在对于对虾本身生活规律的描述上，强调视觉形象的丰富多彩及真实生动。例如在揭示对虾的孵化过程时，没有采用惯常揭示微观现象的动画手法，而是下了一个多月昼不甘食、夜不安寝的苦功夫，运用了放大、望远、显微镜头等技术手段，真实地记录下它的细胞分裂、产卵、排卵乃至脱皮这些平常难于一见的过

程，使它们在银幕上清晰地展现出来。在艺术手段上，也按照对虾固有的生理特点，采用了一些拟人化的手法，让虾带有一种性格色彩。象在表现对虾虽是全身甲冑、头顶金枪，然而本领却不高强的场景中，风趣地设计和表现了这样一段情节：天敌——鱼来了，虾突然弯腰、缩脖，“腾”的一下逃了。这一跳，形象地显现了它的外强中干的性格。又如，在一组表现对虾悉心维护着一堆卵子的画面中，配上“真少见这样多子女的妈妈”的画外音，这种比喻恰如其分，给人富有生活情趣的亲切感。整个影片沿着对虾成长的客观规律，自然流畅地把虾的生活习性、寿命、汛期、产地等自然现象和经济价值，通过生动的形象表达出来。结构简繁得宜、层次鲜明，画面活泼生动、意趣盎然。影片注意知识性，却毫无生硬灌输与枯燥说教之感，清新悦目，引人入胜。1964年，《对虾》在第三届亚历山大国际电视节中获银质奖。

石梅音编导的《摩擦》，也很有特色，自然界有许多有趣的摩擦现象，这种自然现象对人类生活产生着有益或有害的影响。影片对静摩擦、动摩擦、滑动与滚动摩擦等基本概念，解析得明白、透彻。结构层次井然，画面生动，形象具体，特别适合于中学生的教学。因此，直到今天，《摩擦》这部影片还不时在学校里、电视台放映。

1972年，石梅音和部分同志一起从“五·七干校”调回厂里，着手编导了急供教学用的教学片《群钻》。当时，在所谓的“教育革命”影响下，全国的大专院校，各家有各家的教材，可谓五花八门。然而，影片究竟以谁的教材为蓝本？又以谁做为基本的教育对象呢？石梅音深入到实际中去，向具有不同技术水平的工人调查：应该讲什么，讲到什么程度，怎样才能说

得清楚。反复征求意见，最后，确定选择在工厂中大量存在的、急需进一步掌握技术原理的二、三级青年钳工做为教育对象。石梅音很有感触地说：“科教片的对象很重要，有时是全部人，有时是部分人，只有深入了解对象，才能达到深入浅出的教育目的。”因此，影片注意多讲基础知识，力求讲得实际，说得透彻，对于象磨钻的方法这样实际价值很大的环节，讲得尤其细致。在导演处理上，石梅音也针对上述特点，力求通过具体的视觉形象来达到介绍科学知识的目的。片子放映后，许多工人给她寄来感谢信，至今一些大学机械加工专业的金属切削课还多次提请翻印此片的拷贝。

继《群钻》之后，石梅音创作的《宇宙》，也有相当的科学价值。影片以唯物主义的观点为指导，从地球讲起，由近及远，扩及宇宙。恰当地运用了大量的特技镜头和动画技巧，反映宇宙的星空，具有很强的立体感。看过这部科教片，不仅能使人获得较丰富的科学知识，又象在浩瀚的宇宙间进行了一次神奇的漫游。

1978年，石梅音做为“人大”代表，出席了五届“人大”的盛会。会议对提高整个中华民族的科学文化水平给以充分的重视，在她的心底泛起了剧烈波澜：“科学在天天发展，新知识天天出现，随着微观世界的奥秘被不断揭示，有些东西运用过去摄取形象的电影手法来表现越来越困难。要适应它，要跟上去，这是个全民族的问题。越是困难就越要学习。”石梅音就是带着这样的信念，迎来了她从事科教电影的第二十九个春天。

为向国庆三十周年献礼，石梅音完成了她的第一部社会科学片——《古都北京》。以后，她又创作了《为祖国山河立传》——介绍著名国画家李可染的山水画。



石梅音在与画家李可染研究《李可染画牛》的拍摄方案

在近三十年的从影生涯中,石梅音编导了二十多部科教片,参加过十多部军事教育片的译制工作。她的创作题材十分广泛,有工业、农业、林业、水产、天文、地理、基础知识、新兴科学……。在创作形式上,有技术推广片、教学片、科普片、社会科学片……。石梅音,这位不是科班出身,只有中学学历的女编导,为什么能一次又一次把千千万万人吸引进神奇奥妙的科学宫殿之中呢?高度的社会责任心,刻苦地、不懈地学习和钻研,是她的突出特点。她常以著名画家李可染的话自勉:“我不是什么天才,我是困而知之,我是苦学派。”这正是石梅音在科教片领域不断取得成就的原因。

(霍凤仁)



邓葆宸

(近影)

1965年彩色科教片《水地棉花蹲苗》在埃及国际电视节上荣获金质奖。这是刚刚建厂五个冬春的北京科学教育电影制片厂出品的影片首次在国际上获金质奖，这部影片的编导就是邓葆宸。

邓葆宸1935年1月3日出生于湖北安陆县，她的父母都从事教育工作。邓葆宸从四岁开始上学，1949年她念到高中一年级时，武汉解放，她热情地报名参加了中国人民解放军。

中南军政大学湖北分校是她接受革命教育的摇篮，使她懂得了许多革命道理。学习结束后，大概是因为她年纪小，可塑性强，又有一定的文化水平，组织上把她分配到中南军大湖北分校文工团当了文工团员。在那里，她唱歌、跳舞、演戏，但总感到自己不是“那块料”。好在文工团空隙时间比较多，她开始大量读书，中国文学、外国文学，特别是苏联文学对她有

着深刻的影响。文工团在下连队演出过程中她开始收集材料练习写作，逐渐觉得自己更适合于从事文字工作。

1953年，邓葆宸被调到中央新闻纪录电影制片厂，在人事、教育科、党总支宣传组从事宣传教育工作，她在做好本职工作的同时，按照北京大学的文学专业教学大纲，进行自学。由于她坚持不懈地努力，1956年新影厂招考编导时，她以优异的成绩考上编导。从此开始了电影创作生涯。

1956年—1958年她在老同志的帮助下开始学习电影特性以及作为一个编导应具备的多方面的知识，编辑了一些新闻杂志片及少量纪录片。

1958年，为支援兄弟厂，邓葆宸来到安徽电影制片厂，开始独立编导影片。这时，她试探着以不同形式反映生活中的人和事。她报道的反映皖南茶农开展劳动竞赛的《春满茶山》和展现鱼米之乡风光及丰收景象的《巢湖之歌》在安徽受到好评。

1962年，安徽电影制片厂下马，邓葆宸调来北京科影。邓葆宸编写的第一部科教片是《对虾》。在与该片导演石梅音合作中，她受到很多启发，努力使影片既有充实的深入浅出的科学内容，又有生动活泼、饶有趣味的表现形式。《对虾》的主题立足于保护资源的角度，涉及的材料很多，既包括破坏资源的种种情况，又要介绍如何防范这类情况发生的具体措施……。但考虑到要对广大观众进行深入而长远的教育，应该“明之以据，晓之以理”，绝不能只是简单地批评指责或生硬地定出几条规范。于是，她在剧本中，着重阐述对虾的生活规律与正确的捕捞关系，运用拟人化、讲故事的形式，把平时不认识、不了解的科学知识告诉观众，使他们欣然接受，自然而然地从中得到教益，把保护资源的行为建立在自觉的基础上。《对虾》公映后，

在国内外引起较大反响。1964年，在第三届亚历山大国际电视节中获银质奖。

通过《对虾》剧本的创作和探索，她懂得了科普片的作用，在于以科学知识为核心，以电影为手段，去宣传群众，教育群众，使他们悟出这些知识与实际生活、生产相关连的道理，从而收到举一反三的效果。

邓葆宸编写《对虾》剧本中的体会，在摄制《水地棉花蹲苗》时，得到了进一步的证实。这时，她已是编剧兼导演。《水地棉花蹲苗》要表现的是一个地区的老农的棉花丰产经验。这项经验很具体，技术性很强，拍不好可能枯燥无味。而且任何作物的栽培方法，总是受当地条件，不同品种等多方面的制约，所以局部地区的经验不会是万应灵药。如何在这类题材中讲出点“规律性”，对观众起到举一反三的作用呢？只有吃透科学内容，才能找到办法。她经过深入采访后，了解到棉花在自然条件下有自己的生长规律。有经验的棉农在长期实践中，细致观察、反复验证，终于摸透了棉花的“脾气”，从而找到了“蹲苗”这个好办法，使棉花按照人的意志生长，掌握了改造自然的主动权。把这些内容的实质揭示出来，就可以给人以启发，所以影片一开始就提出一个矛盾：大水大肥的棉花，植株长的高大，座桃反而很少；经过蹲苗的棉花，植株敦实、强壮，虽不高大，结桃却很多，从而引起观众的注意，使他们知道要想丰产，就需要培养一个好株形。接着就以好株形能多结桃为主线，阐述科学道理：以如何培养好株形来介绍蹲苗的具体措施。同时，还表现有经验的农民看天、看地、看苗的科学态度及肯动脑筋想办法的钻研精神，使技术措施的科学依据得以体现，也说明人要改造自然，必先了解自然，掌握自然规律、善

于思考才能从必然中得到自由。这样处理，对棉农会有指导作用，其他人看了也会有所收益。

通过《水地棉花蹲苗》的拍摄，使邓葆宸认识到科普片在普及知识以外，还能在研究科学、探求学问的态度和思想方法方面，给观众以启迪和帮助。

如果说在拍摄新闻纪录片时，只是在表现形式上勇于探索；而在拍摄科教片时，她则更着眼于内在联系上潜心攻关。每每接受新任务之后，她总是千方百计地寻找那些既能说明科学道理，又能引导人们循着正确途径思考的材料，竭力避免平铺直叙某些结论或就事论事解释一些概念。在创作上达到了一个新的水平。她在拍《珍珠》时，以一定的篇幅叙述了人们对天然珍珠成因的探索——从不正确认识到接近正确的认识，进而引导人们看到它的实质贝蚌只有外套膜外表皮才是分泌珍珠质的部分，为人工育珠开辟了途径，顺理成章引人入胜。

她在《植物激素与蔬菜》影片中说明激素乙烯可以催熟果实时，选择了一组表现认识过程的素材：过去有人把苹果与土豆无意的混放在一起，结果发现正值休眠期的土豆，却变得很爱发芽。经过研究测定，了解到原来是苹果释放出的乙烯起了作用，这就启发人们用合成的乙烯做催熟剂，达到成功。这些内容使观众认识到科学的某些成果、常常可能是在偶然中发现的。有志者要学会这种本领，要付出辛勤的劳动，善于观察，勤于思索，反复验证才能获得成功。

邓葆宸从事科教电影创作以来，共编导了十多部影片，有的受到好评，有的得到了嘉奖，这些成就的取得决非偶然，这是她孜孜不倦的勤奋学习和对革命事业的高度责任心的必然结晶。作为一个科教片编导，面对科学知识的汪洋大海，经常碰

到自己不熟悉的专业课题，要想把它得心应手地用电影形式加以表现，谈何容易？尽管有顾问、专家的指导，如果自己知识浅薄，是无法把那个主题表现好的。因此，她接受任务后，除虚心就教于顾问、专家之外，还要自己苦心攻读，既要弄懂科学内容，又要选取适合一般观众易于理解的实际例子。她不满足于书本知识，还尽可能做实地观察。她身体不好，但每次出外景，不管冰天雪地的北方，还是烈日炎炎的南国，都要坚持到拍摄现场。而拍摄过程又是实现创作蓝图的关键所在，在实践中修改剧本，力求从内容到形式不断完善。同时，她还深知保证影片质量不是编导一个人的事，善于发挥全组同志特别是摄影师的积极性、创造性，反复引导全组人员熟悉影片要反映的科学内容和表现形式；采纳有益的建议。因此，跟她合作的人感到心情舒畅。但她又是固执的，凡是她认为应该给观众，而且有可能给观众看到的科学内容，决不轻易放弃自己原来的设想或更改构思。1981年，她编导的系列片《昆虫世界》中的“苏醒”及“变态”两部影片，拍摄对象大都是小巧玲珑的昆虫，有的需要高倍放大才能看清“庐山”真面目，能在胶片上记录下它们的形象实属不易。为了让观众直观地欣赏到这些“演员”的表演，她设计了一些镜头，但经过多次试验都没有成功。这些镜头甚至组里多数人都感到难以办到，她却还要坚持，最后与同志们一起继续总结经验，一起苦战，终于拍到了许多理想的镜头，揭示了科学奥秘，丰富了银幕的视觉形象，让观众在艺术享受中得到知识。

由于苦心探索，严格要求，又敢于创新，邓葆宸编导的影片，逐渐形成了自己的风格：既有准确的科学内容，又有生动活泼、层次清晰的艺术形式，这两者结合得比较自然、和谐，

给人以清新、淡雅之感。

邓葆宸在实践中认识到科教电影有其它片种所代替不了的独特作用，决心为提高全民族科学文化水平做出更大贡献。

（吴 章）



(近 影)

亚 马

亚马，原名李汝山，1914年12月22日出生于山西省平定县下磐石村一个破败的农户人家。少年时代亲身经历过社会的混乱和家庭的不幸，特别是他家地处娘子关附近，连年的军阀混战滋扰，在他幼小的心中留下了深刻的印象。

1927年，参加了全县小学教师检定考试，被录取。1928年集中训练。这以后，他并未到小学任教，而是在家种地，空下来读了些孙中山先生的著作。

1931年秋天，他考入太原国民师范学校。在进步同学的引导下，他对中国共产党有所认识，投身到党领导的抗日救亡运动中去，先后参加了“九一八读书会”、“新教育学会”、“新文艺学会”等进步社团，接触到许多五四以来优秀的文艺作品和苏联小说《铁流》、《毁灭》等。1933年冬参加组织“红军之友”，成为1934年应届毕业生反对会考的领导核心，他在请愿

斗争中担任过总指挥，因此被校方取消学籍。1934年秋，他由太原到北平，先后去镜湖、燕冀、西华三所中学读高中，后入张家口宋哲元29军。

坎坷的生活和严峻的对敌斗争，使他看到了中国共产党是领导中国人民求解放的先锋队。1935年7月，他从张家口回到太原后不久，光荣地加入了中国共产主义青年团，9月转为中国共产党党员，他也从此改作新文化工作。筹组太原青年文艺工作者协会、新文学研究会，编辑出版《拓荒》大型综合刊物。1936年10月，鲁迅先生逝世后，他积极组织鲁迅逝世追悼会，并任1937年2月成立的太原文化界救国联合会副主席，一直到抗日战争爆发，这期间参加编辑出版文艺刊物《太行》。

1937年9月，他奉命撤出太原到晋南组建山西新军。三年中，他的主要精力放在组织群众和武装群众上。1940年1月晋绥边区抗日根据地建立，5月成立晋绥边区文联，被选为主任。后边区文联和边区抗联合并，任文化部长，兼任晋绥边区新民主主义教育实验学校副校长，主持编辑过《文化导报》、《西北文艺》。1945年日本侵略者投降后，任随军工作团副团长，在晋中做除奸反霸工作。

解放战争初期，他担任过晋绥地委宣传部长、县委书记。1948年底，西北局决定成立西北艺术学校，他被任命为校长。

全国解放后，他长期从事文化、教育领导工作。1950年参加创建西北艺术学院，任副院长；1953年调至西北军政委员会文教委员会，任秘书长，直到大区撤销。

1955年，他奉调担任我国重要电影基地——长春电影制片厂厂长，前后一共十年时间。在他的主持下，长影厂不断发展壮大，摄制了许多优秀影片。1958年2月14日，毛泽东同志视

察了长影厂，他向毛主席汇报了厂里的情况。他和长影其他领导同志率领全厂职工，以毛主席的视察为动力，掀起了长影历史上第一个创作、生产的高潮。由于他亲自组织创作、生产，他对电影艺术规律能逐步掌握了，在长影向国庆十周年献礼影片的创作和摄制工作中和以后的建设、发展中，作出过积极的贡献。1961年，他参加了第三次全国文代会，被选为全国文联理事、中国电影工作者协会副主席。

1964年，他在中央党校学习，结业后，调离长春电影制片厂，任吉林师范大学校长。1973年调任吉林省文教办公室主任。

亚马于1974年6月调国务院文化组工作，任中央五七艺术大学副校长，主持日常工作；1975年文化部建制恢复，他调任电影局负责人，直至1977年年底，现已离休。

（李文斌）



朱 今 明

(近 影))

朱今明，著名电影摄影艺术家，近年来从事电影导演工作，1915年8月生于江苏南通。父亲是位前清秀才，从事教育工作。

朱今明自幼爱好文学与艺术，“五四运动”以后，反帝反封建的思想意识滋润了他幼小的心灵。中学时期，中国新文学作家茅盾等、苏联作家高尔基等的作品对他的影响就更为深刻。赵丹、顾而已、钱千里等人是他的同窗好友，共同的兴趣和爱好增进着他们的友谊。他们组织了一个“小小剧社”，起初仅仅是节日在学校礼堂里编演一些“双簧”、“独脚戏”等小节目，来活跃学校的节日气氛，这培养了他们浓厚的演剧兴趣。

当时的南通县城是苏北的一个大码头，经济上的繁华使得这个老县城经常有上海的文明戏、歌舞团等来演出。赵丹的父亲开办了一个“新新戏院”，这群小伙子们当然是免费的看客，形形色色的演出，使他们简直着了迷。“歌舞班”走了，他们

就演出《小小画家》；“魔术团”走了，他们就演出大套魔术；“文明戏班”走了，他们也能男扮女装演出幕表戏。当时的一些无声电影，更是他们模仿拍电影的日常节目。赵丹、顾而已、钱千里等扮演各种角色，朱今明是专职摄影师，用一个火油箱来代替摄影机，兴致勃勃地搞得满头大汗、折腾得天翻地覆……，这虽然是他们少年时代的趣事，却显示出他们从小和戏剧、电影结下了不解之缘。

1930年左右，上海左翼剧联领导的“摩登剧社”到南通演出了田汉的《父归》等进步戏剧，使他们受到教育和熏陶，促使他们走上了戏剧道路。此后，“小小剧社”演出了田汉的一些独幕剧，还到一些村镇中，深入民间巡回演出。同时，还创办了新文艺刊物《枫叶》。

1933年，朱今明高中毕业后到上海投考上海电机专科学校学习，同时参加上海左翼剧联在工厂、学校里组织的一些戏剧活动。

1934年，由赵丹介绍他到上海明星影片公司学摄影，从此开始了他的电影生涯。明星公司制片部各个工种，他都作过，这为他全面地熟悉电影制片技术打下了基础。此时，上海的左翼戏剧工作者成立了“上海业余剧人协会”，经常演出世界戏剧名著。朱今明成为“业余”骨干成员，埋头从事舞台艺术、剧场演出的工作。自1934年到1936年间，“上海业余剧人协会”先后演出了易卜生的《娜拉》，果戈里的《钦差大臣》，奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》等剧。朱今明专心研究世界各国的舞台装置艺术，并在实践中，探索舞台照明方法，富有独创性地在中国舞台上第一次设置和运用了天幕的照明，为中国舞台艺术增添了光彩。在《大雷雨》演出时，布景中出现了静静的伏尔加

河岸，暴风雨来临前的教堂等景物，使人如身临其境，制造了剧情应有的舞台气氛，一破当时舞台布景及照明程式化的滞呆，赋与了戏剧新生命，获得了极其真实的艺术效果。这次演出轰动了全国戏剧界，给观众留下了难忘的印象。他的成就引起了重视，当时在上海被誉为中国舞台照明美术专家。

1936年底，朱今明离开明星影片公司，参加了“业余实验剧团”，相继演出了中国古典戏剧《太平天国》、《武则天》等。1937年抗战后，朱今明卷入抗战浪潮，参加了“上海救亡演剧第三队”，从事抗战戏剧宣传活动。11月，在阳翰笙的领导下，在汉口恢复了“业余剧团”，并演出了《塞上风云》、《夜光杯》等剧目，朱今明仍负责舞台技术、舞台装置方面的工作。随后，在重庆，成都等地作巡回演出。

1939年夏，他与赵丹、徐韬、王为一等人去新疆进行抗战戏剧演出活动，并开始研究新疆少数民族的戏剧艺术和苏联的剧场艺术，遭到反动军阀盛世才的迫害，被捕入狱。直到1945年盛世才倒台，才被营救出狱，回到重庆。

抗战胜利后，在党的领导下，他进入上海昆仑影业公司，除负责筹划电影技术工作外，还担任摄影师的工作。抗战后，朱今明拍摄的第一部影片是陈鲤庭导演的《遥远的爱》，尔后，又拍摄了由蔡楚生、郑君里编导的《一江春水向东流》，由阳翰笙编剧、沈浮导演的《万家灯火》、《希望在人间》，以及《三毛流浪记》等影片。

影片《一江春水向东流》完成于1947年10月。它通过一个曲折动人的家庭悲剧，概括地反映了抗战时期和“惨胜”前后时代生活的面貌。围绕交织在一起的三条线索，赞颂了中国共产党所领导的人民群众的抗日斗争，再现了沦陷区人民惨遭屠

杀和蹂躏的苦难生活，揭露了国民党反动派利用抗战和胜利发财的罪恶，使影片具有深刻的现实意义。整个影片的艺术处理，做到了故事曲折动人，结构严谨缜密，情节层次清晰，人物生动鲜明，具有感人的艺术魅力。朱今明以现实主义的创作方法进行摄影创造，构图严谨，用光真实，通过影调的对比变化，朴素无华地再现了当时的生活情景和时代气氛，细微地刻画了各种不同人物的思想性格，许多镜头的拍摄，饱含着摄影师对抗战生活的真诚感受，体现了朱今明在艺术上的探求精神，给人留下了深刻的印象。《一江春水向东流》公映后，受到了广大观众空前热烈的欢迎和进步舆论的珍视，大家盛赞这部影片“标志了国产电影的前进的道路。”影片继《渔光曲》后，再次创造了电影卖座的最高纪录。解放后，《一江春水向东流》多次在国内外映出，均受到好评，历映不衰，是中国电影史上具有重要地位的一部影片，也是朱今明摄影创作中成就突出的一部影片。

在“昆仑”时期，朱今明参加摄制的其它三部影片，也都是具有积极的思想内容，并取得相当艺术成就的影片。在当时，都起到了积极进步的社会作用，引起了强烈的社会反响。解放后，《万家灯火》、《三毛流浪记》都曾在国内外多次映出，受到广泛的好评。这些影片的拍摄，显现了朱今明鲜明坚定的政治立场，也表现出他严肃认真的创作作风和颇有造诣的艺术才华。朱今明在这些影片的艺术实践中，一方面研究世界电影艺术和电影理论，一方面力求用现实主义的创作方法，真实地揭示主题，塑造人物形象，并对中国电影艺术的民族形式进行探索。他认为：电影摄影的艺术创作，除了真实地反映生活之外，在艺术上的处理主要是如何运用光线，来烘托环境的气氛、刻画

人物的形象和心理。他认为：“光”是摄影艺术的灵魂，“光”能使画面产生影调、层次、节奏的变化，只有创造出真实的艺术形象，并赋与画面这个造型艺术以新的生命，它才具有艺术上的感染力，才能打动人们的心灵。朱今明在实践中为自己艺术上的追求进行了孜孜不倦的努力。并通过这些影片的拍摄，奠定了自己现实主义创作道路的基石，形成了自己朴素无华的摄影风格。

这期间，朱今明不仅在摄影艺术上有所成就，而且在电影技术上也苦心钻研。他曾与吴蔚云等人一起仿效美国的“米曲尔”摄影机，在设备很差的条件下，设计并制造了我国第一台“维纳氏”摄影机，并投入使用。

上海解放前夕，朱今明接受党交给的任务，拍摄了大量上海解放前后的珍贵资料。这些影片资料曾被选入大型纪录片《百万雄师下江南》等片中。

1949年上海解放，在党的领导下，朱今明积极参加电影技术部门的接管工作，并参加筹建上海电影制片厂，曾担任“上影”的技术处长兼总摄影师。1949年，他光荣地参加了中国共产党，并被选为上海市第一届人大代表。

解放初期，他先后拍摄了《上饶集中营》、《南征北战》等影片。《南征北战》是一部表现人民战争的战略、战术思想的影片，朱今明在拍摄这部革命战争题材的影片时，以宏伟的气魄，再现了解放战争时期壮观的人民战争场景，使影片生活气息浓郁，时代感强，洋溢着革命乐观主义精神。在用大远景镜头拍摄宏大的运动场面时，画面富有层次、情景相融；在用特写、近景拍摄人物时，主体突出，有利于揭示人物的思想活动和情绪变化。这两种镜头，对比强烈，衔接自然，使影片节

奏明快，基调高昂，环境气氛浓烈，人物刻画鲜明。《南征北战》上映后，引起较为强烈的反响。

在技术工作上，为试验我国第一部彩色影片《梁山伯与祝英台》的拍摄，在朱今明等的主持与组织下，经过集体研究和反复试验，终于在条件简陋的情况下，成功地完成了自行洗片“阿克发”系统彩色片的洗印与拍摄工作，这在我国电影技术上也是一个突破。

1954年，朱今明随“中国赴苏电影实习团”去苏联实习。在苏联，以莫斯科电影制片厂为基地，并且在全苏莫斯科电影学院短期学习，这期间，他又考察和了解苏联电影艺术、技术方面的情况，研究创作方法，并专题对彩色片的工艺学、宽银幕、立体声等新技术做了仔细研究。这些考察和学习，对于了解五十年代以前的苏联电影的成长与发展，并如何把一些新工艺运用于我国的电影事业是很有裨益的。

1956年，朱今明回国，留在北京电影制片厂工作，任技术委员会主任兼总摄影师，后又兼任北京电影学院摄影系主任，讲授摄影创作课程。

1956年至1966年，是朱今明摄影艺术更成熟的十年。这十年中，他拍摄了《上海姑娘》、《飞越天险》、《春雷》、《风暴》《龙马精神》、《烈火中永生》等十几部影片，其中大多数是彩色片。在这些影片中，《风暴》和《烈火中永生》堪称他摄影艺术的代表作。

《风暴》是描写著名“二·七”大罢工的革命历史片，既有浩大的群众场面，又有不同性格的人物群像。在整个影片色调的处理上，反映了我国二十年代灾难重重、暗无天日的时代感；在群众场面的处理上，层次清晰，气氛浓烈，声势宏伟，整体

感很强；几个主要英雄人物，主次分明，对比强烈，细腻地展现了浓郁的生活气息；在光与色的运用上，力求真实、自然、生活，有力地渲染了环境气氛，刻画了人物性格。许多令人难忘的精湛画面，仿佛是一幅幅构图完整、主题突出、色调深沉、形象完美的油画。

《烈火中永生》拍摄于1964年。导演水华。在拍摄这部影片时，朱今明和他多年好友赵丹，不仅为影片中那些坚贞不屈的革命者的英雄品格而激动不已，也不时回忆起他们在新疆盛世才监狱中的旧时情景。朱今明是带着真切的感觉来拍摄这部影片的。拍摄时，运用了大量的实景，用灵活的镜头运动、丰富的光色变化，再现了解放前夕黑云压顶、山雨欲来的沉重、压抑气氛，造成了真实的时代感。精心选择的拍摄角度，有力地突出了人物的精神面貌。“许云峰茶楼被捕”、“狱中扭秧歌”、“许云峰与华子良见面”等等场面都拍摄得生活气息浓郁、含而不露，凝炼浓重，包含着内在的、深沉的革命激情和浪漫色彩。《烈火中永生》刻画了无产阶级革命战士的英雄群象，充满了革命英雄主义和革命乐观主义精神。1965年公映后，受到观众的普遍赞扬。这部影片的成功，标志着朱今明的摄影创作达到了新的水平。

朱今明的摄影艺术创作朴素无华，精练深邃，富有激情。他注重时代风貌的真实再现，着力于环境气氛的渲染。他善于把文学风格，导演意图、表演特色、美术造型等融为一体，去粗取精，创造意境、刻画人物。他对彩色片的摄影有着独特的见解，力求根据内容的需要，运用色彩的变化来表达思想、表达感情。几十年的摄影艺术生涯中，他为中国电影摄影艺术坚持现实主义传统和民族风格进行了坚韧的实践和探索。



朱今明在给《孔雀公主》的演员说戏

此外，朱今明还创作了选材于中国古典舞剧的电影文学剧本《白娘子》，导演了彩色影片《彩蝶纷飞》。最近几年，又导演了影片《蔡文姬》、《孔雀公主》等。

朱今明性格开朗，平易近人。在拍摄影片的间隙，他还撰写了一些专业性论文。现任中国电影家协会常务理事，北京电影制片厂总摄影师兼导演，厂技委会主任。

（祖绍先 颜久石）



池 宁

(五十年代摄)

池宁，我国优秀电影美工师，别名池绍文，1914年6月生于浙江瑞安县，三岁时随父母迁居温州。池宁的童年是在一个美术世家中度过的。父亲爱好字画，二哥喜欢金石书法，三哥不仅对金石入迷，还学水彩画。父兄们的艺术爱好，对池宁不无影响。

1929年，池宁在瓯海中山中学毕业。他一心向往投考杭州国立艺专学美术，固执的父亲却鉴于当时反动统治，对祖国宝贵文物美术的践踏，转而愤世疾俗，非要他进钱庄当学徒，父子相持不下，致使池宁在家失学一年。这一年中，他到近郊的图书馆读书自学，受到进步文艺的熏陶。其中，司徒乔编的《大公报》副刊《艺术周刊》，点燃青年池宁的艺术火花。

1931年，经人介绍，池宁到县立第七中学当教师。“九一八”事变后，日渐高涨的爱国热潮深深激励着他，使他燃烧起投身

社会的热情。可是，父亲又偏偏在这时强迫池宁结婚。他再也忍受不下去了，终于在1933年初，给不理解自己的父亲留下一封信，离家出走，自谋生活。

1933年至1935年，池宁靠哥哥资助，在杭州自办了个“三川美术书社”，为人写写画画，赚钱谋生。这期间，他接触了大量的进步书刊，鲁迅、郭沫若和郁达夫等的作品，艾思奇主办的《申报》“读书问答”栏中的文章尤使他喜爱。从中，他更深刻地了解了社会，听到人民群众的呼声，进一步接受了新思想。此后他更经常阅读夏衍、洪深等主编的《光明半月刊》，胡愈之、金仲华等编的《世界知识》以及《译文》《读书生活》等书刊，这使他开阔了知识视野，提高了艺术素养。

1934年，池宁为杭州的“中国图书杂志公司”设计了店面，为一些商号店铺设计了橱窗。这些设计，以风格新颖，造型美观而引人注目，并使他被吸收为“中国工商业美术家协会”会员。同年秋，他的两幅广告画在上海举办的《全国工商业美术展览会》上展出，其中一幅被日本《广告界》杂志发表，引起美术界的重视。

1935年2月，池宁被聘为上海亚平装潢公司的设计部副主任。在上海，他读书的嗜好得到了更大的满足，也开始接触戏剧艺术。

1936年，经徐渠介绍，池宁参加了上海业余剧人协会，在宣传处的美术组工作。同年，经中国工商业美术家协会推荐，参加了《全国工商业美术作品集》（第二集）的编辑工作。

1937年，抗战爆发后，池宁参加了上海文化界救亡协会，组织了不少美术工作者积极投入抗战救亡活动，画了许多鼓励抗战的宣传画。此间，池宁又邀集了十几位美术工作者，组织

了“漫画木刻座谈会”，为上海各报刊提供了不少漫画木刻画稿。之后，在党的指示下，这些成员又分赴抗战前线，进行美术宣传活动。此期间，池宁还参加了于伶等组织的“青鸟剧社”为剧社演出的抗战剧目做舞台美术设计工作。

在抗日救亡的热潮中，池宁以极大的热情投入民族解放的斗争中去，思想觉悟逐步提高。1938年，经于伶（中共江苏省委文委“孤岛”时期戏剧负责人）和孙冶方中共江苏省委文委书记介绍，池宁加入了中国共产党。从此，他一直在党的领导下，以画笔为武器，从事革命活动。“孤岛”时期，他在“上海剧艺社”长期担任舞美设计。

从1938年到1941年冬，党在上海“孤岛”主办的戏剧中心上海剧艺社，在编演反映抗战时期现实生活的剧本、鼓舞观众的同时，还经常演出西洋古典名剧。池宁在该社负责舞台美术设计时，体谅剧社经济方面的困难，尽力节约布景费用。他经常在夜场演完后，团结工人同劳动，通宵不眠，改制景片，彩绘烘烤，保证次日晚新戏上演。同志们钦佩地称赞池宁是妙手回春的布景魔术师。池宁还为剧社开设了短期的舞台美术设计班，招收了近百名业余剧团的美术青年学习。此期间，池宁为生活书店等留沪进步书店设计书刊封面及装帧。同时，介绍进步、爱国的美术青年，经中共地下党省委的关系进入新四军中去工作。

1941年，池宁在华年影片公司兼任布景师，开始接触电影美术工作，曾先后参加影片《洪宣娇》、《国色天香》的拍摄。此期间，池宁花费了相当精力，埋头研究及考证了中国历代宫廷建筑装饰以及历代服装设计，凡是字典中衣字旁加的字，他一一查阅考证，并拟出图样，积累了许多资料。于伶鼓励他辑

书出版，并代写了序言。可惜，原稿在战争环境中失落，未能出版。

1942年7月，受党派遣，池宁到苏北根据地，在盐城鲁迅文学艺术学院当教师。1943年，池宁返回上海，先在“同茂剧社”从事舞台美术工作，后在“大中”“国风”“国联”等剧社工作。

1945年，抗战胜利后，池宁在夏衍、于伶同志直接领导下，投入筹备“上海剧艺社”的复社工作，并在《戏剧春秋》、《升官图》、《孔雀胆》、《草莽英雄》等剧目演出中担任演出部主任兼美术设计。其间，经于伶介绍从大后方回来的戏剧电影美术工作者韩尚义等多人交流经验，团结合作，形成进步队伍。

1946年，池宁在上海实验电影二场担任美术设计师，后又在苏商《时代》出版社任美术编辑后并参加经理业务。

1949年，上海解放后，池宁担任上海市军管会文艺处电影室副主任，协助于伶、钟敬之同志接管国民党的各电影企业。池宁是接管的“中电”二厂及“上实”两个单位的驻厂联络员。这期间，他被选为第一届全国文艺工作者代表大会代表，曾参加过上海市文联党组工作，并被任命为上海市市政建设委员会委员。参与接管洋人的跑马厅改建为人民广场与人民公园的计划。

1954年，中央电影局艺委会派池宁参加“中国赴苏电影实习团”，去苏联学习电影美术设计。学习期间，池宁主要考察苏联电影美术创作的规律和经验，研究彩色片的布景。此期间，在学习与借鉴的基础上，池宁在探索中国电影美术的民族风格方面做了不少努力。

1956年，池宁回国，留在北京电影制片厂工作，任厂艺委会委员兼美工师，兼任文化部电影局艺委会委员。1959年北京

电影学院美术系成立时，他又兼任系主任。

在北京电影制片厂，池宁先后为《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》担任美术设计。

《祝福》是夏衍根据鲁迅同名小说改编，由桑弧导演的影片。池宁在进行美术设计时严格遵循社会主义现实主义的创作方法，真实地创造了四十年前祥林嫂生活的典型环境。他查阅了大批资料，进行了精心研究。他设计的人物造型、服装、道具，都能够符合当时的时代生活，并根据突出主题，塑造人物的需要进行艺术加工和提炼。在设计祥林嫂这一人物造型时，没有过份强调她的贫困、憔悴，也防止服装的色泽鲜艳和样式多变违反了生活的真实，而是选用了当时劳动妇女常穿的宽大有镶边的短褂，朴素、大方，符合人物身份，又易于体现出人物健美、善良和倔强的精神面貌。祥林家、鲁家等处的布景设计，以阴冷的色调为主，渲染了祥林嫂的悲剧命运，贺老六与祥林嫂成亲后的一些场景，增加了明快的色调，衬托了祥林嫂当时的幸福心情，同时，选取拍摄了优美的江南水乡的自然风光，以此反衬祥林嫂那苦难不幸的一生。池宁独具匠心的美术设计，生活气息浓郁，时代感强，有力地突出了影片的主题，渲染了环境气氛，刻画了人物性格，为影片增添了光彩。《祝福》在纪念鲁迅逝世二十周年的时候公映，受到广大观众的欢迎，曾于1957年在捷克斯洛伐克举办的第十届卡罗维·发利国际电影节荣获评委会特别奖，1958年在墨西哥国际电影周荣获银帽奖。至今，《祝福》历映不衰，被公认为鲁迅作品搬上银幕的佳作。

1959年，池宁为夏衍根据茅盾同名小说改编的，水华导演的《林家铺子》担任美术设计。对江南水乡生活的谙熟为池宁

的创作提供了良好的基础。他尊重原作的风格，并在此基础上发挥自己的创造，既能“入乎其内”地理解剧本文学描写的思想要求，又能“出乎其作”地创造出可见的具体形象，运用电影美术创作的多种手段，创造出时代感强、生活气息浓郁、符合人物性格和规定情境的典型环境。影片中，河埠头、林家店铺、乡镇小街、清风茶楼，每一个场景都以其特有的江南水乡风貌、真实自然的生活图景把观众带入三十年代的环境中去。林家店铺内景，是典型的江南小镇上的“洋广杂货”店模样。这个景中，“帐台”桌是人物动作的支点，也是影片矛盾纠葛的中心。如林老板结帐，朱三太支取利息，上海客人取货款，寿生回来……许多关键性的戏都在这帐台桌周围。我们看到，桌上的钱板、柳子、帐簿、算盘、煤油灯和老式的钱柜，不仅具有浓厚的时代气息，也紧紧联系着人物和事件中心。当人物走动时，帐台桌还轻微地摇晃着，人更具体地意味到林家铺子勉强支撑的艰难处境。另外，池宁选择了各种桥做为外景。既突出了水乡环境特征又使画面造型产生曲折起伏的变化，更重要的是为人物的活动提供了易于调度的场所，加强了动作的节奏感。当林老板半夜冒雪从恒源钱庄出来，茫然无主，凄楚地坐在桥栏杆上，对着桥墩下的水中孤影，默默沉思的时候，这一场景，为林老板在倾轧中艰难求生的命运、为林老板孤立无助的寂凉心情做了有力的渲染，收到了很好的艺术效果。影片的色彩处理艳而不俗，淡而不枯，犹如一幅幅轻描淡写的水彩画，素净淡雅，别具风韵，与小说原著的风格情调非常和谐。《林家铺子》的电影美术创作，表现出池宁具有严谨细致的创作态度，和较高造诣的艺术功力。《林家铺子》公映后，受到评论界及广大观众的一致好评，并多次在国外映出，为中国电



池 宁在设计《早春二月》的人物造型

影赢得很好的声誉。1960年，池宁为影片《革命家庭》担任美术设计，还与人合作为影片《以革命的名义》进行了美术设计工作。

影片《早春二月》是谢铁骊根据柔石的中篇小说《二月》改编并导演的。由池宁（与晓宾合作）担任美术设计。在《早春二月》的美术创造中，池宁在如何创造生动而准确的“大环境”（即影片中环境的总的时代感和地方特点）和符合剧中人物身份的性格化的布景方面，又进行了积极而有效地探索。影片中，幽静的街道，悠然的篷船，清闲的店铺，雅致的庭院，充满闲情逸致的茶楼、梅林、荷塘、石桥、凉亭、牌坊、古塔……同是江南风光，芙蓉镇既没有《祝福》中鲁镇的乡土风貌，又没有《林家铺子》中水乡商埠的嘈杂，而是紧紧围绕主人公向往和寻觅的“世外桃源”，以平缓而较少起伏的街景、淡雅而不

艳丽的色调，造成一种古色古香、宁静宜人的气氛。这是设计者从剧情需要出发，在长期观察积累江南小镇的丰富形象素材的基础上，经过艺术加工，成功地创造出的典型环境。在创作“大环境”的同时，设计者还为剧中主要人物设计了各自的生活环境，创造出符合人物的性格化布景和道具陈设。陶家——规模不大的舒适庭院，砖木结构的墙，花格子门窗和隔扇，精细的红木家具，字画、屏条、古玩瓷器，桌上的餐具，人物的服饰，无不显示出书香门第的清雅风貌，陶岚卧室中，钢琴和精致的铁床，突出了陶岚在家中的“皇后”身份，显示出欧美文化在她身上的印记，烘托了人物追求个性解放而又过份任性的性格。文嫂家——阴暗的农舍，墙皮斑驳、桌椅简陋，陈设杂乱，一张老式粗糙的破旧木床，旧得发黄的床帐，露出棉絮的破被，生动地展现了一个失去生机的家庭的破败景象，揭示了文嫂的身份、处境和心情，并为肖涧秋对文嫂产生怜悯、同情，提供了形象的依据。肖涧秋住的客房——原文学剧本中是平房，影片中却将客房置于二楼，门外添加了带有木栏杆的走廊、走廊的尽头有一架木楼梯通向校园。这种设计，富有地方特色，利于场面调度、拍摄角度和镜头运动的丰富变化。在表现肖涧秋受到种种打击后独自徘徊、犹豫和思考的那场戏中，长长的走廊、在镜头前闪动的木栏杆，都很好地烘托了肖涧秋痛苦、失望的心情。除此之外，设计者还将自己对剧本思想内容的深刻理解，丰富、真切的形象感受，凝炼为生动的造型语言和充满意境的可视形象，着力渲染了芙蓉镇的“早春”气息，不论是瑞雪纷飞的庭院还是细雨蒙蒙的街巷，不论是和风宜人的梅林还是雪后初晴的田野，都以其独具风韵的艺术表现力，映衬着人物的心情，展示着时代气氛，完成着开掘和深化影片

主题的任务。可惜，由于极左路线的干扰，《早春二月》受到了不公正的对待，被作为毒草影片进行全国性的批判，后又被长期打入冷宫，直到粉碎“四人帮”之后，才重新公映，受到国内观众的热烈欢迎。近年来，又多次在国外映出，均获好评。池宁在《早春二月》中的美术设计，受到广大观众的称赞和电影界同行的推崇。遗憾的是，池宁并没有等到这一天，“十年动乱”中，池宁受到迫害，身心遭到摧残，已于1973年6月去世了。

从《祝福》《林家铺子》到《早春二月》，池宁的电影美术创作不断发展与成熟，并形成了自己的独特风格。池宁的电影美术创作，继承和发扬了中国电影艺术的现实主义传统，具有浓郁的生活气息，强烈的时代特征，鲜明的造型表现力和清新细腻、纯正典雅的抒情风格。池宁的艺术风格的形成，不仅为我们留下了以资学习和借鉴的银幕杰作和宝贵经验，也为中国电影艺术继续坚持现实主义的优良传统，向民族化、现代化的方向努力起到了促进的作用。

（祖绍先 晓 若）



(遗照)

冯 志 刚

冯志刚，新中国成立以来最早从事外国电影艺术理论译介工作的翻译工作者之一，1914年生于江苏常州。冯志刚幼年时代家境贫寒，父亲是常州城内一家小店铺的店员，冯志刚在亲友的资助下勉强读完初中，十六岁只身去东北投奔姑父谋生，恰值中东铁路附设的哈尔滨铁道学院招生，他以优异成绩考入该院行车管理系。不久发生了“九一八”事变，日本帝国主义侵占了东北，但在当时由苏联方面管理的中东铁路范围内还暂时维持着安定的局面。冯志刚目睹祖国大好河山遭受日本帝国主义铁蹄的践踏，更加发奋地抓紧时间努力学习，不但掌握了铁道行车管理的知识，而且精通了俄语。1933年在铁道学院毕业后被分配在中东铁路沿线，先后担任副站长、站长。后来，日本帝国主义接收了对中东铁路的管理权，冯志刚不甘心为侵略者服务，于1937年辗转回到内地，在浙赣铁路仍任副站长、

站长。随着日帝侵略的步步进逼，冯志刚撤退到大后方，经友人介绍在国民党政府的军事委员会苏联顾问事务处当了一名翻译，随同当时由苏联派来中国支援抗日战争的空军志愿人员一道工作，他抱着满腔的抗日热情奋力工作，与苏方人员结成深厚的友谊。抗日战争胜利后，国民党当局撤销了苏联顾问事务处，将全部人员并入伪国防部第二厅第五处，他当了一名普通工作人员。全国解放前夕，国民党政府机构纷纷逃往台湾，冯志刚毅然脱离了国民党的国防部，留在大陆等待解放。

1949年10月冯志刚参加了革命工作，在接待第一个来华访问的苏联文化代表团的工作中担任翻译，该代表团离华后，作为代表团成员之一的苏联电影导演格拉西莫夫率领一部分摄影师留在中国与新成立的北京电影制片厂合作拍摄大型彩色纪录片《解放了的中国》，冯志刚转入这个摄影队担任翻译，初次接触了电影工作。当时随队的翻译人员来自不同单位，不但对电影很不熟悉，而且俄语程度也极为参差不齐，许多比较艰难的任务就落在冯志刚的身上。他本是搞铁道管理的，但由于工作需要，他毫不犹豫地热情学习、努力钻研，很快熟悉了一些电影业务。例如有一次苏方摄影师利用拍片间隙到上海电影制片厂向中国电影工作者介绍电影摄影工作，尤其是彩色摄影工作经验时，他就勇敢地接受了临场口译的工作并顺利地完成了任务。1950年夏，《解放了的中国》外景摄影工作胜利结束，冯志刚被分配在电影局艺术委员会研究室任翻译，开始从事苏联电影艺术理论的译介工作，中国电影出版社成立后，冯志刚转至外国电影编辑室任翻译并兼任资料组长。在1950至1962年期间，他参与翻译了《党论电影》一书，参与了《电影艺术译丛》（《世界电影》杂志的前身）的创办工作，翻译了苏联著名

电影理论家库里肖夫著的《电影导演基础》。在人民电影初创时期理论书籍和教材极端缺乏的情况下，这本书对于培养新转入电影岗位的青年电影工作者，发挥了重要作用，至今仍被许多电影工作者当作案头必备的参考书。他还编选并翻译了《新闻纪录电影论文集》、《银幕上的人》等重要论著，此外他还担负了大量的译稿校订工作，对于培养青年翻译人员起了很大的作用。

在此期间他还多次担任了接待苏联、捷克斯洛伐克等国电影工作者代表团或合作制片摄制组的翻译工作。冯志刚翻译态度严谨，力求准确表达原意，对于名词术语的译法尤其重视，务求既能恰当地代表原意，又能符合中国电影工作者的使用习惯。往往为了找到一个术语的恰当译法，他不但多方查阅资料、反复体会原意，而且虚心向中国电影导演求教，提出译法方案同他们商榷，务求能为他们接受并推广使用方法。在他主持下吸收其他翻译人员积累的资料编译而成的《电影名词术语汇编》（1955年）是我国在这方面的第一部辞书性质的资料。

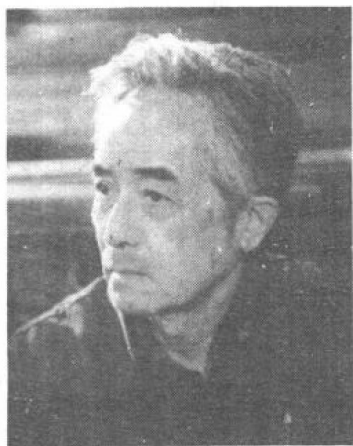
1962年冯志刚被下放到江苏盐城，在盐城中学任俄语教师，被迫离开了他所热爱的电影工作，但他仍本着一贯的严肃认真的态度对待教学工作，以他精湛的俄语修养使这所中学的俄语教学水平大为提高。十年动乱中冯志刚受到严重冲击，被当作“牛鬼蛇神”长期在学校农场强制劳动，但即使在受到这样不公正的对待的情况下，他仍对党和革命事业充满信心。他对田间劳动十分尽责，除了一般农活外，他还担负了全农场常年喷洒农药这类别人不愿干的工作。恢复教学工作后，冯志刚以更大的热情投入了工作，不但在校内发挥了很好的作用，而且多次辅导当地其他学校的教师，对整个地区产生了良好的影响。

粉碎“四人帮”之后，冯志刚更加意气风发，他的努力工作也终于赢得了当地群众的公正评价，曾被评为先进教育工作者。

1980年，冯志刚回到北京，重返电影界，任中国电影出版社外国电影书籍编辑室译审，这时他虽已年近古稀，但仍以追回失去的时间的紧迫态度，废寝忘食地奋力工作，在最后几年中又翻译了不少重要文章和资料，编辑了《爱森斯坦评传》一书，并对外国电影理论翻译队伍的建设、资料的收集整理、长远的工作规划表现了极大的关心。

冯志刚因病于1982年4月29日逝世于北京。

(季 友)



(近 影)

伊 明

伊明，笔名阮潜，电影编导。1913年6月出生在江苏省苏州市一个小职员家庭中。父亲病逝后，靠母亲刺绣为生。贫寒的家境，难以维持他在校上学，他只能在交替着学徒与补习班的生活里，艰难地完成了初中学业。1931年秋，伊明考入苏州萃英中学高中班，参加了党的外围组织苏州社会科学研究会。在这里，他读到了胡愈之著的《莫斯科印象记》、李达翻译的《现代世界观》和苏联波格达诺夫的《经济学大纲》等书籍，知道了共产党、苏区，以及世界上有一个真正平等、幸福的国家——苏联。使他产生了对追求真理与光明的渴望。

1932年春，由于他积极参加学生运动被开除而再次失学，此间他曾在国民党监狱中当过文书上士，同时为党的外围组织“互济会”工作。1935年，伊明只身来到上海，他一面在复旦大学等处旁听求学，一面开始了以影评、剧评为主的写作活动。

伊明这一时期的艺术活动带有明显的倾向性：他参加过《救亡情报》的编辑工作，与进步文化团体上海业余剧人协会有密切联系，并且积极投身于抗日宣传的行列。

1936年初，伊明进入明星影片公司宣传科工作。踏入电影界后，他在从事电影评论、影讯报道的同时又开始注意积累电影艺术方面的知识，与进步电影工作者广泛交往，曾参加过影片《十字街头》的拍摄。这段有益的经历，成为他日后电影艺术生活的起点。

1937年“七·七”事变后，伊明怀着强烈的爱国热情，参加了上海文艺界救亡演剧队，翌年初，抵达武汉，进入中国电影制片厂，并参加了电影刊物《抗战电影》的编辑工作。从全国抗战以来这一年多的感受中，伊明通过冷静地思考领悟到：共产党是抗日救国的真正核心力量，只有靠近共产党，青年人才有光明的前途。1938年8月，伊明决然离开武汉，历时两个月，几经周折，来到了革命圣地——延安。

在延安陕北公学高级班半年多紧张而有意义的学习生活，使他的思想觉悟有了很大提高，不久，伊明就加入了中国共产党。1939年2月，伊明于陕北公学高级研究班毕业，即在八路军总政治部宣传部、《解放日报》社、延安文抗会以及中央研究院等单位工作。

1945年“八·一五”日本投降后，党计划在以重庆为中心的大后方，开辟我们自己的电影阵地，伊明曾与陈波儿等同志受命入川负责筹备工作。后来，由于国共谈判破裂，伊明与程默等同志转赴上海，在当地党组织的帮助下，购置了一批电影器材，于1946年6月随同周恩来同志一行携返延安。这批器材成为抗战胜利后延安电影活动的重要物资基础。

1946年7月，正当国民党反动派发动全面内战之际，在党的关怀与领导下，延安电影摄影场成立。伊明参加了筹建，并且和陈波儿一起深入农村，熟悉生活，创作出了一部纪录性的电影剧本《边区劳动英雄》。剧本通过第二次国内革命战争时期的陕北土地革命，抗日战争时期的边区大生产运动，解放战争初期的保卫陕甘宁边区等重大历史事件，生动地刻画了党领导下的翻身农民的英雄形象。同年9月，《边区劳动英雄》正式开拍，伊明担任了影片的导演。在这第一次的电影导演创作中，他与全体同志通力合作，克服了许多因物资缺乏、设备简陋等因素造成的困难：没有摄影棚，他们寻找条件适合的山村与农户作为主要外景地；没有电力，他们就全部利用日光拍摄……。尽管影片由于后来战争形势的发展，没有最终完成，但正如《中国电影发展史》所评价的那样：“作为一次实践，它培养了干部，摸索了经验，为以后电影工作的发展准备了条件。”伊明也正是在这次有益的实践中，增长了自己的才干。

1947年5月，伊明随三五九旅参加了著名的蟠龙战役后，即奔赴东北解放区，进入东北电影制片厂，担任编导工作。当时，“东影”的编导人员与演员大部分是从部队文工团转到电影战线的。鉴于这种情况，伊明在陈波儿、袁牧之等同志的鼓励与帮助下，悉心研究了库存的资料影片，参阅了当时能找得到的专业书籍，及时地编写出《电影编导简论》一书。书中深入浅出地说明电影编剧、导演工作的一般范围，一般方法。这本书为当时人民电影事业中那些渴望掌握一些基础知识的同志，提供了一本很通俗易懂的读物。（该书1948年由东北书店出版，新华书店再版。）

新中国成立前夕，伊明在“东影”编导完成了自己第一部

故事片——《无形的战线》。获得了公安部的奖旗。这部影片描述了解放战争时期我后方广大军民，保持高度警惕，粉碎敌人企图破坏人民胜利果实的阴谋的事迹；着力描绘了那些战斗在无形战线上的公安战士的形象。伊明在剧本和影片中，对结构安排、节奏处理做了一些有益的尝试，力求做到加强悬念性和节奏感，从而突出了影片的惊险色彩。这部影片是我国人民电影事业中第一部惊险反特故事影片，虽然不免存在一些不足，但它却为后来的同类创作提供了经验。

建国后，伊明一直在北京电影制片厂担任编导。十七年间，他主要从事电影文学剧本的创作。五十年代，创作了《这就是证据》以及几部表现青年题材的剧本；六十年代初，与柯灵合作完成了对夏衍的话剧剧本《心防》的改编工作，完成了对老舍的话剧剧本《全家福》的改编工作；又编写了纪录影片剧本《铜墙铁壁》。这些作品，由于政治运动和其它原因，有的只拍了一部分，有的几经反复，终于流产。在这些年间，伊明只导演了两部舞台艺术短片《我们是同志》和《买牛》，并担任了《天山红花》英语版的导演工作。

十年动乱期间，伊明受到极左路线的打击迫害，曾被赶到干校长期变相劳改，直到粉碎“四人帮”前不久才回到“北影”。

1980年春，伊明重又走进电影摄影棚，导演了叶元编剧的彩色宽银幕故事片《革命军中马前卒》。在拍摄过程中，他突患结肠癌入院手术，手术后又出现败血症。然而他以惊人的毅力，与死神进行了坚韧的搏斗。四十天后，便支撑病弱之躯继续组织拍摄，仅用几个月的时间就完成了这部为纪念辛亥革命七十周年拍摄的影片。影片《革命军中马前卒》，以中国资产阶级民主主义革命为背景，表现我国近代史上著名的反帝反封建的斗



伊 明在拍摄《革命军中马前卒》

士——邹容的事迹。对这位为拯救中华民族振兴千年古国的先驱者给予了热情的歌颂，很有教育意义。《革命军中马前卒》曾在日本、美国映出，引起了较强烈的反映。

1981年夏季，伊明根据台湾女作家林海音以怀念自己在北京渡过的童年往事为题材的小说《城南旧事》，改编创作为电影剧本。在改编过程中，伊明在结构上采取浓缩的方法，把原作五部分，集中为二、三段，使作品真实、朴素、精炼。这是一部颇有特色的电影文学剧本。1982年，《城南旧事》已由上海电影制片厂摄制完成。影片上映后受到舆论界的重视。1983年初，在马尼拉获国际电影节最佳影片奖。

(霍凤仁)



成 荫

(近 影)

1982年2月,第二届中国电影“金鸡奖”评选揭晓,著名电影导演艺术家成荫同志导演的中国影片《西安事变》获得了“最佳导演奖”。“金鸡奖”评委会在评语中说:“成荫同志在《西安事变》的创作中,把广阔的历史规模和生动的人物刻画结合起来,再现了重大的历史事件,在某些历史人物的塑造上有可喜的突破,显示了导演的功力,特授予最佳导演奖。”

成荫原名成蕴保,1917年1月21日生于山东省曹县,祖籍江苏省松江县宋巷。他的父亲是个自由职业者,当过邮局职员,做过买卖,还行过医,可是经常遭到失业的威胁,家境日趋困难。1922年父亲到北京当职员,成荫随父母到北京念小学,1927年在山西太原继续读书。1931年到了上海,因父亲失业,成荫失学在家达五年之久。1935年离家到山西省汾阳县谋生,1936年又到武汉入善德英文学校补习英文。他从小喜爱文艺,

在小学时就经常参加演出活动，不但唱京戏、拉二胡，还演出话剧、舞蹈、歌唱。他饱尝失学和失业的痛苦，痛恨黑暗、腐败的旧社会，深切体会到旧社会是没有出路的。

1937年，抗日战争爆发后，成荫在爱国主义思想的激励下，投入蓬勃发展的抗日浪潮中，积极参加了学生救亡运动和抗日宣传队，到城乡街头演出《放下你的鞭子》及救亡歌曲，还自己集资到农村演出，同年底，他到达西安，参加了战时寒假训练班学习。1938年由西安经山西辗转奔赴延安。

成荫到达延安后，先入陕北公学学习，希望毕业后再入“抗大”；当时他想学习军事，盼望学成后，把自己一腔爱国热血抛洒到抗日前线去。但是事与愿违，在陕北公学第二期毕业时，他与同学参加了毕业晚会演出。当时，恰逢鲁迅艺术学院的一些老师来看演出，打算选些新学员，送到“鲁艺”去学习。他们这次演出获得好评。成荫被“鲁艺”的老师选中，又经过一定的考试，便成了“鲁艺”戏剧系的学员。从此他开始走上从事戏剧活动的道路。

1938年在“七·七”事变一周年时，他与阿甲、张东川等参加演出了新编的京剧《松花江上》（王震之编剧）和歌剧《农村曲》（李伯钊编剧）等演出，自己还编写并演出了《傀儡戏》、《国际玩具店》和《世界公园》三个活报剧，在延安各机关和学校演出。

在延安这段难忘的日子里，成荫认真地学习马列主义的基本原理，并经常有幸聆听到毛主席和其它中央领导同志讲话，同时在火热的战斗生活中得到磨砺，使他各方面成长较快。1938年5月1日，成荫光荣地加入中国共产党。1938年底，成荫在“鲁艺”戏剧系学习告一段落，他与二十几位同志被派到贺龙

率领的一二〇师，从事文艺工作。到达了师部所在地晋西北岚县后，成荫被分配到政治部战斗剧社工作，先后任导演、政治指导员、副社长；创作了《晋察冀的乡村》等剧本，不仅经常演出，还要到部队去从事后勤工作和政治工作。贺龙同志十分关心战斗剧社的工作，使战斗剧社不断发展并发挥出更大的作用，成荫也在这支年轻的文艺队伍中成长起来。

1942年，毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，贺龙立即从延安给剧社发来电报，要他们到延安作汇报演出。这时，已是剧社的领导人之一的成荫与战斗剧社的同志们赶回延安，按照贺龙的指示，演出了表现对敌斗争和军民的生活、劳动为内容的《丰收》、《敌我之间》、《晋察冀的乡村》、《小八路》和《回头是岸》等剧目，受到了广大群众的热烈欢迎，毛主席也观看了这次汇报演出。毛主席还在给剧社全体同志的一封信回信中说：“你们的信收到了，感谢你们，你们的剧我以为是的好的，延安及边区正需要着反映敌后斗争生活的戏剧，多演一些这类好戏！”

在此期间，成荫还创作了《自家人》、《虎列拉》、《求雨》和《敌我之间》等剧本。还导演过曹禺的《雷雨》和莫里哀的喜剧《悭吝人》等话剧。1944年成荫创作的《打得好》剧本，在延安《解放日报》上发表，重庆《新华日报》加以转载，这是他第一次公开发表的作品。同年冬天，他出席了晋绥边区群英会。

1945年抗日战争胜利以后，他离开剧社，在晋中吕梁军区政治部任宣传科长，做政治工作。1947年初，他任西北野战军二纵队政治部宣传科长，参加过许多次战役行动，并曾参加保卫延安的陕甘宁战役。

1947年10月，贺龙调派成荫等二十几位同志，参加了钟敬之领导的西北电影工作队。经过半年之久的长途跋涉，到达兴山东北电影制片厂学习。一接触电影工作，成荫就对电影艺术产生了浓厚兴趣和创作激情。1948年7月，他首次拍摄了纪录片《东影保育院》。1949年初，他在兴山编导了故事片《回到自己队伍来》。这个故事是他参加训练国民党俘虏时，根据收集的材料编写而成的。影片表现了一个贫农的儿子赵义被国民党抓丁，被迫加入反动军队，后消灭了反动军官，参加了革命部队，回到穷人的队伍中来的故事。武兆堤、苏里和林克等参加了这部影片的演出。它与“东影”的第一部故事片《桥》，先后开拍，同时在全国上映。

从1948年到1981年，成荫导演的影片中，除纪录片《东影保育院》，故事片《在前进的道路上》、《上海姑娘》和《浪涛滚滚》之外，其余的影片《回到自己队伍来》、《钢铁战士》、《南征北战》（与汤晓丹合作导演）、《停战以后》、《万水千山》（与孙谦合作改编）、《女飞行员》（与董克娜合作导演）和《拔哥的故事》（上下集）以及最近完成的《西安事变》等等，都是直接或间接地表现革命历史、革命战争题材的，使成荫成为中国擅长拍摄有关革命历史、革命战争题材影片的优秀导演。

《钢铁战士》拍摄于1949年，是成荫根据武兆堤、苏里、吴茵创作的歌剧《钢筋铁骨》改编并导演的。在这部影片中，成荫真实而生动地把他熟悉的解放战争时期的生活图景搬上银幕，创造了生活气息浓郁、时代感强的典型环境，在尖锐激烈而富于变化的敌我斗争之中，塑造了我人民解放军某部排长张志坚的英雄形象，谱写了一曲革命英雄主义的壮丽颂歌。影片于1950年公映后，在国内引起强烈反响，特别是受到了部队指

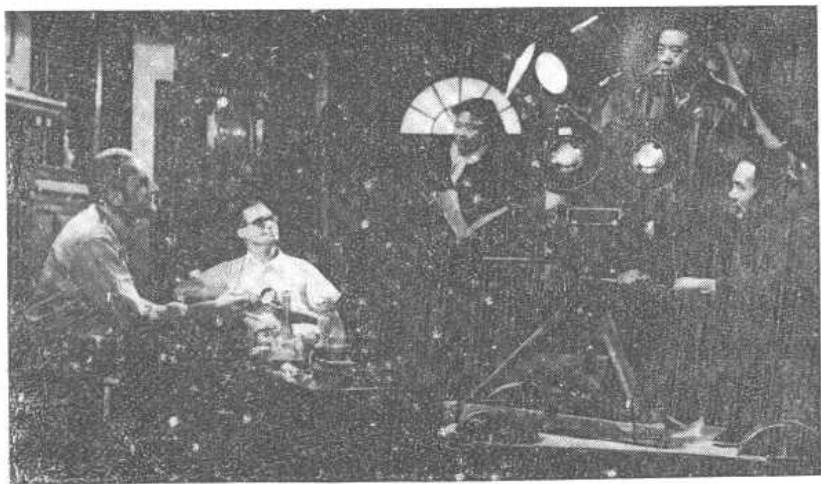
战员和青年群众的热烈欢迎。1951年,《钢铁战士》在捷克斯洛伐克第六届卡罗维·发利国际电影节上获和平奖,并荣获文化部1949—1955年优秀影片一等奖。成荫也因在该片中显露出来的导演才华而引人注目。

《南征北战》摄于1952年。成荫以磅礴的气势,宏伟的场面,表现了1947年冬天,我华东部队在苏北七战七捷后,在毛主席的“集中优势兵力,各个歼灭敌人”的战略方针指引下,用机动灵活的战略战术,粉碎了敌人的所谓“重点进攻”,歌颂了人民战争的伟大胜利。影片对于这样重大题材的处理,运用现实主义手法进行艺术概括,注重时代风貌和真实的战争环境的描绘,通过对我军各级指挥员、战斗员以及根据地群众、地方武装力量等各类代表人物的真实刻画,在广阔的生活背景上反映出解放战争时代的生活画卷。成荫说:“在拍摄中,我们同我们的军事顾问,和参加拍摄部队的指战员们,研究过一切,我们的每个动作每个场面,每个人物形象,都曾努力地追求符合真实的情况。”《南征北战》以壮观的人民战争场景、浓郁的时代气息和高昂的革命英雄主义精神,取得了较好的艺术效果。

影片《万水千山》摄于1959年。摄制期间,成荫和摄制组同志沿着长征的道路,跋涉四千多公里,在气候瞬息万变的恶劣环境中,付出了近十五个月的辛勤劳动,艺术地再现了红军在驰名中外的长征中的战斗历程。《万水千山》充满了革命乐观主义精神,受到广大观众的欢迎。

影片《停战以后》摄于1962年。描写我党我军以革命的两手对付反革命的两手,粉碎美蒋反动派“假和谈,真内战”罪恶阴谋的斗争故事。在以反映谈判桌上的复杂斗争为主的这部影片里,成荫在保留自己导演艺术特色的基础上,更加注意人物

心理、性格的刻画，成功地塑造了我军高级将领顾青的艺术形象。



成 荫在导演《停战以后》时给演员说戏



成 荫在导演《西安事变》时给演员说戏

影片《西安事变》，是反映1936年震惊中外的历史事件“西安事变”的。

“西安事变”是中国现代史上的重要一页，其深刻的历史意义及浓重的传奇色彩，曾激发了许多文艺工作者艺术创造的强烈欲望。早在1962年，成荫就开始了解有关“西安事变”的许多感性材料，也产生了拍摄“西安事变”这一内容的影片的想法。从此，

他扎扎实实地进行创作准备，积累历史资料。粉碎“四人帮”后，他与影片《西安事变》的另一编剧郑重同志，又查阅了大批文字资料，访问了许多参与事变的老同志。在对所掌握的历史资料进行反复调查和核实后，才开始影片《西安事变》的构思和创作。经过了慎密地思考，他们明确了影片编导的总体构思：《西安事变》是一部政治事件影片，重点是表现历史事件，演绎的成分较少，使观众尽可能地看到历史的本来面貌。创作中要尊重史实，所有的艺术处理都要做到有据可查。有关“西安事变”的文史资料十分庞杂，版本较多，说法各一。成荫与郑重认真研究了全部资料，坚持用马列主义的历史唯物主义观点。成荫认为：事实上，西安事变是“逼”出来的，是蒋介石“攘外必先安内”的卖国政策“逼”出来的，是蒋介石排斥异己行动“逼”出来的；张、杨二将军的爱国热情是产生西安事变的直接原因；“西安事变”的圆满解决，抗日民族统一战线的形成则是我党起了重要作用。在马列主义的唯物史观的指导下，以张、杨二将军做为影片的主要角色，以“西安事变”的始末为主要情节，以质朴的纪实风格，展现了陕北根据地、国民党统治区、东北沦陷区广阔的生活场景和波及全国的抗日热潮，揭示了共产党内、国民党内、各民主党派中众多的与“西安事变”有关的历史人物以及美方、日方等各代表人物在这一真实的历史事件中的具体表现。影片充分地发挥了电影的特性，时空变化挥洒自如，衔接流畅，对杂而多的头绪和素材处理得详略有致、繁简得当，既有浓墨重涂，又有工笔细描，严谨、缜密、凝炼、稳健，把当时广阔的历史背景和巨大规模与众多的人物塑造结合起来，把历史真实、生活真实和艺术真实结合起来，生动形象、令人信服地揭示了“西安事变”的本质及其重

大的现实意义和深远的历史意义。

在《西安事变》中，塑造了毛泽东、周恩来、朱德、叶剑英和张学良、杨虎城以及蒋介石、宋美龄、何应钦、宋子文等几十个重要的历史人物。影片在塑造这些历史人物时，把功夫下在“真”字上，努力在真实的历史背景上，展现这些历史人物在“西安事变”中的真实面貌，既不拔高式地去美化，又不漫画式地去丑化，而是按照生活真实和历史真实，刻画栩栩如生的艺术形象。影片以“西安事变”的发起人张学良、杨虎城做为中心人物来描绘，是符合历史真实的，是有益于揭示“西安事变”的本质的。而杨虎城“大智若愚”的庄重、深沉和老谋深算的性格与张学良潇洒干练的“少帅”风度和血气方刚、易冲动的性格，交相生辉，给人留下了深刻的印象；对蒋介石形象的塑造，突破了概念化、漫画式的陈习，生动丰满、真实可信，分寸感强，有一定深度。受到电影界同行和广大观众的认可和好评。确是近年来历史人物塑造中比较少见的生动的艺术形象。

《西安事变》所获得的成功，标志着成荫的导演艺术达到了一个新的高度。从《回到自己队伍来》到《西安事变》，从抗日战争到解放战争以及和平建设时期，许多富有时代精神的重大事件都在他的导演创作中得到形象的体现。成荫的创作是与中国人民革命斗争的历史紧密相连的。他所导演的革命战争和革命历史题材的作品，以真实地再现历史环境、史诗般的宏伟气魄，高亢激越的抒情色彩和生动鲜明的人物刻画而独具特色。丰富的革命阅历和长期的战斗生活，给成荫的艺术创作打下了坚实雄厚的生活基础，兢兢业业的创作态度和勤奋扎实的进取精神，使他在创作上不断有所突破、有所建树，成为一位成就突

出的导演艺术家，现任北京电影学院院长，中国电影家协会副主席。

（沈基宇 晓 若）



（六十年代摄）

安 震 江

安震江是一位以饰演反面人物见长的电影演员。1928年10月生于北京昌平县沙河镇上东廓村的地主家庭。六岁时，他离开乡村来到北京。那时，这些家庭都望子成龙，安震江家当然也不例外。在他不满八岁时，便被家里送到崇文门外的一家私塾学堂读书。1942年，安震江毕业于北平私立德新小学。随后，他在北平市立九中、北平汇文中学、北平私立辅仁大学附中度过中学时代。

安震江天性活泼，自小爱说好动，在读小学时便接触到电影和话剧，并对表演艺术产生了浓厚的兴趣。

他第一次登台演戏，是在读初中二年级的时候。为欢送毕业同学，他在话剧《艺术家》中饰演艺术家。他在回忆起这件事时说：“这是我有生以来，第一次上台演戏，当时的心情是既兴奋又害怕，演出的效果，还算没有失败，自此增强了我演戏

的信心及勇气。”在高中一年级时，他还参加了话剧《压迫》的演出。

1948年，安震江考入了北平师范大学历史系。入学后，即加入了学校的业余剧团。1949年1月31日北平解放后，党和人民政府对文艺工作的重视，使安震江受到极大的鼓舞。在大学三年的时间里，他多次参加戏剧演出活动。其中，1949年师大校庆时，他在歌剧《王贵与李香香》中饰演的崔三爷和1950年在歌剧《王秀鸾》中饰演的三秃子，显露了他在饰演反派角色方面的艺术才华。

1950年，在庆祝师大工会成立时，他参加了由焦菊隐指导排练的四幕剧《大年初一》的演出。老艺术家的点拨，使他受益很深。

从1950年开始，安震江不仅自己演戏，还被师大业余剧团派到北京和平门外第四文化馆作群众业余文化活动的辅导工作，他经常帮助群众排戏，这使他有更多的机会从事戏剧艺术的实践。以后，学校还推荐他到北京市业余艺术学校戏剧系学习，在那里，他比较系统地学习了一些表演理论。

1951年3月，安震江考入北京电影学校演员班。在电影学校里，他潜心钻研电影理论和表演艺术。这时，他学习了毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》等马列主义文艺论著。毛泽东同志指出“要根据实际生活，创造出各种各样的人物来”。这使他在反派人物的表演上进行探索的决心，更加坚定不移了。

1953年，安震江从电影学校毕业后，被分配到北京电影演员剧团工作。

1954年，在武兆堤导演的《沙家店粮站》中饰演尚怀宗，



沙家店粮站
平原游击队

安震江饰 尚怀宗
安震江饰 杨老宗





粮 食

安震江饰四和尚

暴风骤雨

安震江饰张富英



这是安震江在银幕上饰演的第一个角色。

1955年，安震江调到长春电影制片厂演员剧团任演员。在“长影”的三年时间里，先后在影片《平原游击队》、《虎穴追踪》、《暴风中的雄鹰》、《地下尖兵》等影片中，饰演了杨老宗、高军如、狗眼睛营长和张德发等角色。他不论戏多戏少，都力求演得真切自然，比较符合生活，符合人物。特别是《平原游击队》中的地主杨老宗塑造得比较出色。安震江较有分寸地把这个老地主与共产党游击队和穷苦农民的不共戴天之仇刻画出来了。在表演中，他以神带形，形神兼备，把角色的淫威、狡黠、凶残，以及他在日寇面前的懦弱，在危难之时的恐惧，都表现得既符合人物的特性，又毫不夸张，不露表演痕迹，令人感到真实可信。

1957年5月，安震江从“长影”调到北影演员剧团工作。这以后，到“文化大革命”之前，他参加拍摄的影片有《红孩子》、《暴风骤雨》、《红旗谱》、《矿灯》、《粮食》、《五彩路》等。在影片《红孩子》中，他饰演白匪靖卫团副团长肖振五，不仅表现了肖振五对革命群众的残忍，而且表现了他在长官面前的唯命是从，摇尾乞怜，从多方面展示了这个人物的性格，进而揭示出肖振五不仅仅是屠杀革命群众的刽子手，更是反动阶级的恶犬。在影片《暴风骤雨》中，安震江饰演被地主韩老六拉下水的农会主任张富英，他一出场，便叫人嗅到一股“酸”味。安震江让角色的每一种笑容和表情，每一个细微的动作，乃至说话的音调，都赋予鲜明的个性色彩。他在《红旗谱》中饰演的地主冯兰池的狗腿子刘二卯，是一个十足的奴才。有冯兰池在场，他狐假虎威，仗势欺压百姓；可是一离开主子，便现了“熊”相，露出色厉内荏的本质。在塑造这个人物时，

安震江准确地把握了人物的性格特征，分寸感掌握得恰到好处，并通过鲜明生动、有机自然、生活气息浓郁的语言和动作，使这个戏并不很多的配角栩栩如生，给观众留下较深的印象。《红旗谱》公映后，受到普遍好评，安震江开始被观众瞩目。

“文化大革命”开始之后，他这个经常演“牛鬼蛇神”的人，成为“专政”对象，在一段时间内中断了银幕形象塑造。

“四人帮”覆灭前夕，安震江先后参加了影片《侦察兵》、《烽火少年》、《沸腾的群山》等的拍摄工作。之后，他又参加了影片《战地黄花》的拍摄。在这些影片中，他所饰演的角色，仍是清一色的反派人物。影片《沸腾的群山》中的周彪，是一个心狠手毒，颇有些流氓无赖气质的工贼；《战地黄花》中的“七岁经”，则是一个以正面人物面貌出现的暗藏的历史反革命分子，巧于言辩，善于周旋，狡诈而阴险。

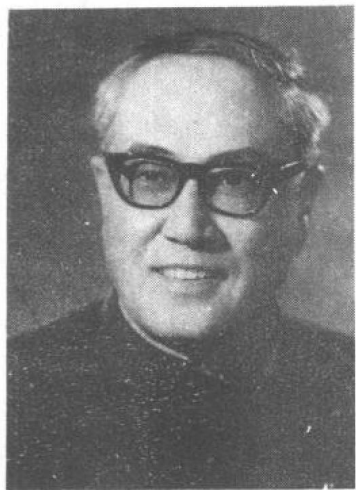
安震江塑造的一系列银幕艺术形象，几乎都是反派。但他总是根据时代、民族、身份、性格的不同，赋予角色不同的色彩。他在塑造这些人物形象时，注重刻画人物的独特个性，善于探求人物的本质，既不脸谱化，又不落俗套，在每一个角色的创造中，都孜孜求新，这是难能可贵的。

安震江认为，反派艺术形象，与英雄形象一样，都具有深刻的认识价值。反派形象可以使人们加深对丑恶事物的认识，唤醒人们去铲除黑暗和反动。他十分喜爱自己的行当，总是忘我地钻研角色，严肃认真并充满激情地创造每一个角色。

1977年，安震江接受参加影片《巨澜》的拍摄任务后，带着强烈的创作欲望和激情，深入到生活的激流中去。不料，猝

然发作的心脏病和脑血栓，夺去了他的生命，终年仅四十九岁。

(曹 积 三)



(近影)

吕宪昌

吕宪昌，电影录音师，1925年5月出生在鸭绿江畔丹东市一个高级店员的家庭里。

童年的吕宪昌，性情多思好动，对一些小游戏等物，总是卸了装，装了又拆，看它们是怎样转动的，为什么能走，表现出一股强烈的探求兴趣。

十二岁那年，他高小毕业，想考工业国民高等学校，幻想自己将来能搞些技术工作。但在“伪满”时代，他违心地考进了商业性质的安东第三国民高等学校。就在他将要毕业时，父亲被日寇无理逮捕，生活无着。为了能继续求学，他不顾家人反对，考进免费的满州映画协会养成所。

在养成所，尽管生活艰苦，他仍然感到满意。因为，这里不但能学到自己喜爱的数理化，还学习电影技术、电影工艺、音乐、音画艺术、美学和电影蒙太奇等。他努力学习，1944年

春以第一名的成绩毕业，被分配在伪“满映”录音课，担任录音机械员及录音助理。在旧社会，为了不致失业，就要多学习一些本领，为此，他又考入伪新京工业大学无线电专修科，白天工作，晚上学习。

此间，他参加了进步群众组织东北电影工作者同盟，并参加记录东北人民欢迎苏联红军、长春人民纪念“九·一八”十四周年实况的《东北电影新闻》第一辑等新闻片的创作。当长春第一次解放后，党派舒群、袁牧之、田方、钱筱璋等同志正式接管“满映”时，他又积极靠近党，坚决地拥护共产党的政策和主张，成为党组织的依靠对象。

1946年5月，根据形势变化，党决定原“满映”人员与设备有计划地搬迁。对这一决定，有人畏缩，有人逃避，也有人反对。然而，吕宪昌却越来越坚定。他从日常接触的那几位共产党员身上，感到一种强大的磁力，无形地吸引着自己前进；他参加了政治学习，二忆三查、土改运动后，进一步提高了觉悟，更坚定了跟着共产党走的决心。所以当人民电影事业的第一个基地——东北电影制片厂正式诞生时，这个刚满二十一岁的上进青年，被任命为录音科科长兼录音师，承担起全厂录音方面的实际责任。

在“东影”，吕宪昌参加了“东影”第一部大型记录片《民主东北》一、二、三和“东影”第一部故事片《桥》的录音工作。1948年冬季开拍《桥》时，他们住在哈尔滨出名的“活地獄”三十六棚附近，在铁道工厂里搞同期录音，缺乏器材，他就与大家一起琢磨，克服了无数难题，经过几个月奋斗，终于完成了拍摄任务，有力地配合了人民解放战争。《桥》的录音是吕宪昌早期的代表作品。之后，他又完成了曾在国际电影节上



吕宪昌在录制影片

获得过荣誉的《中华女儿》等影片的录音。1950年4月，吕宪昌加入了中国共产党。

建国后，吕宪昌先在“东影”(后改称“长影”)担任录音科科长兼录音师。1956年以后，一直在北京电影制片厂任录音工程师和电影录音师。

1959年他参加了“北影”与八一电影制片厂合拍的彩色宽银幕立体声影片《万水千山》的录音工作。当时，立体声电影在国际上虽已有数年之久，但在我国还是第一次。(“上影”同时搞《老兵新传》)碍于条件设备、管理体制、人员水平，搞起来步步艰难。虽然他于1954年秋至1955年冬在苏联学习过，曾参加过这种系统的试验和录制，但其中仍有许多环节需进一步探索。他潜心钻研，积极实践，经过一年多的努力，终于摸索出立体声影片中对白的同期录音与后期配音，音乐的前期与后期配音、声效配音以及混合录音的一般规律。不仅完成了试制任务，而且还为我国立体声影片工艺，积累了一定的经验。

1969年他和北影厂吴学仲等同志及七九七厂工人们一起仿制成功了我国第一台钢板混响器。它不仅为丰富影片，特别是戏曲片浑厚、圆润的音色起了很大作用，同时也填补了我国录音机械上的一个空白。

吕宪昌十分注意录音在影片中的艺术作用。他接受任务后，总是根据剧本的主题，导演的阐述，以及自己的理解，考虑如何运用录音手段来丰富剧情的内涵，表达角色复杂的内心世界，力图用活的感情带动死的机器，创造出与内容和谐一致的意境，从而增加影片的艺术感染力。他善于观察，听辨、掌握每种被录对象的特点；把那些用音乐，用声效，用静音的地方都做出表格，注明怎么接磁带，布话筒、做混合录音、搞声平衡，然后有条不紊地按计划实施。所以，他的电影录音具有这样的特色：对白远近感适宜、清晰度好，能准确地传达物的感情；音乐的音色与画面情景结合紧密，富于生命力；音响效果层次分明，色彩丰富，能真实地渲染影片的气氛。

吕宪昌在录制音乐片方面尤其见长。六十年代中期曾在我国人民中引起强烈反响的歌舞影片——大型音乐舞蹈史诗《东方红》，就是他与陈燕嬉一起录制的，是他的重要代表作品。

这部影片气势磅礴，宏伟雄浑，是我国第一次以歌舞形式来表现党光辉历史的影片。在这里，音乐是灵魂。怎样才能让音乐在银幕上产生更大的艺术魅力，吕宪昌主张：“要搞出气势来，在画面上有上千人在合唱，录出来不能象几十人、几百人的声音。”的确，录音有这一特点，人多录出来不一定响亮，世界上到目前为止，超过四百人的合唱，录成电影的还没有过先例。针对这个问题，他们集中力量突破选择录音场地这一关键。走遍十几个预选场地，试验十几次，克服了重重困难，最后终

于在人民大会堂宴会厅和北京饭店两处，圆满地完成了大、中、小三型的合唱录音。完成后的整个影片音乐，合唱的声部平衡，整体丰满；独唱的声音悠然舒展；乐队各声部清晰，器乐音响拾音后比原来音色更优美，层次分明而且柔和度好，获得了松弛扩展、响度充分、引人入胜的良好效果。影片中音乐的宏伟气势，有力地烘托了主题。

吕宪昌从事电影录音工作以来，不仅在实践上做出成绩，而且在理论上有所建树，曾发表过《立体声影片录音的方法和工艺过程》(1957)，《利用现有磁性录音机做人工混响的方法》(1962)、《胶片加工与感光录音的关系》等很有实用价值的论文，编译过《关于音乐录音》等教材，并多次在“长影”、“北影”、北京电影学院等单位进行讲学。

吕宪昌是中国电影家协会理事。三十多年来，他共录制了近四十部影片，人们所喜爱的戏曲片《群英会》、歌剧片《洪湖赤卫队》(合作)、故事片《停战以后》等均出自他手。1981年他又为水华改编并导演的《伤逝》录音。他不断总结经验，精益求精，是一位造诣很深的录音专家。

(霍凤仁)



(近 影)

许 珂

许珂，电影、戏剧美工设计师，电影导演，我国人民电影事业初创时期的组织者之一。

许珂祖籍福建省泉州市，1912年出生在一个小贩家庭。由于他过早地承受到生活的重压：即使是乏味的私塾吟读，也只能时辍时续；尽管他上初中时的功课很好，在美术上表现出一些天赋，却也只能念到二年级，就不得不忍痛辍学了。

1928年，许珂听说上海有半工半读的学校，强烈的求知欲望，促使他邀了几个同学，一道来到上海。可是，上海并不是穷学生的乐园。他几经碰壁，虽然考进了不要中学文凭的上海美术专科学校，靠同学的借贷曾十分刻苦地学习了半年，但终因付不起学费，又被逐出了校门。正在进退两难之际，一位绘画老师同情并收留了他。这位老师叫张辰伯，是个善良的艺术家。张老师把他安排在自己办的雕塑社里，教给他美术知识和

雕塑技法，成为引导他闯进美术大门的启蒙老师。在这里，许珂进步很快。1931年曾雕塑了上海市中心的孙中山铜像（该塑像毁于1937年的“八·一三”炮火）、武昌车站前孙中山铜像、以及武昌蛇山公园内的黄兴铜像等较有影响的大型作品。

1933年，左翼剧联领导下的“三三剧社”中的友人，找他帮助设计布景，友人们演出的进步戏剧，震撼了他的心灵。从此，他看到了许多秘密出版的革命书刊报纸，党所领导的革命斗争吸引着他，不久，他即申请加入左翼戏剧家联盟，不顾失业与饥饿的袭扰，积极地到工厂学校，进行戏剧演出，参加游行，散发传单等活动。尤其在为进步戏剧进行舞台美术设计中，发挥出自己的最大热情和特长。1934年后，许珂进入左翼剧联领导的上海无名剧人协会和上海业余剧人协会。为田汉与聂耳合作的著名歌剧《扬子江暴风雨》，以及轰动上海的俄国名剧《钦差大臣》、《大雷雨》等优秀戏剧进行舞台美术设计。

与此同时，许珂在美专同学吴永刚的介绍下，进入联华影业公司担任电影美术师。他的第一部电影美术创作即是吴永刚编导的影片《神女》，其后又在《天作之合》、《浪淘沙》、《狼山喋血记》等二十多部影片中承担美工设计工作。他的电影美工设计朴素细腻，具有浓厚的时代与生活的气息，对剧情能起到自然地烘托作用。抗战爆发后，他在武汉中国电影制片厂为我国第一部抗战影片《保卫我们的土地》和影片《八百壮士》进行美工设计。

1939年，许珂随“中制”迁往重庆。在这里，他阅读了毛泽东同志的《论持久战》、《新民主主义论》等著作。使他看清了国民党反动派消极抗战的真面目，也认清了自己前进的方向。翌年六月，通过《新华日报》编辑徐迈进同志介绍，他来到日

夜向往的延安。

在革命圣地延安，许珂担任了鲁迅艺术学院美术系的雕塑教员、戏剧系的舞台美术教员，并为鲁艺实验剧团承担舞台装置工作。苏联名剧《前线》、《带枪的人》以及我国著名歌剧《白毛女》等剧的舞台美术设计，就是由他负责完成的。还创作了雕塑“自卫军”和我国最早的毛泽东同志雕塑像。1942年3月，他加入中国共产党。

抗战胜利后，参加东北干部团，深入敌伪盘据了多年的长春，参加接管满州映画株式会社的特殊战斗。

1946年5月，我军因战略需要，暂时撤离长春。组织上决定动员“满映”人员，拆迁设备，经哈尔滨向兴山一带转移，以筹建新厂。许珂负责全部器材的运送工作。经过许多周折，终于把二十五节车皮的物资基本无损地运到兴山，为创建人民电影事业提供了物质条件。随即，他与同志们一道排除土匪袭击、投入紧张而又艰苦的建厂工作。1946年10月1日，我国人民电影事业的第一个基地——东北电影制片厂成立。许珂任管委会成员、兼厂秘书主任，后改任编导组组长。在中国人民电影事业开创阶段的艰苦岁月中，许珂做出了积极的贡献。

1948年，许珂导演第一部影片是陈波儿编剧的、描写电业工人生活的《光芒万丈》。

1949年初，北平解放，许珂从“东影”调到中央电影局工作，不久分配在刚刚组建的北京电影制片厂，担任了第一任艺委会主任。1951年，他曾做为中国电影代表团副团长，出席了苏联举办的“中国电影周”。

1956年后，许珂在北京电影制片厂担任导演。在他的导演艺术创作中、戏曲艺术片占很大比重。其中较有影响的代表作

品是《杜十娘》、《游园惊梦》和《箭杆河边》。

《杜十娘》(1959年)是根据川剧《杜十娘》改编、拍摄的彩色戏曲片。由著名川剧演员廖静秋主演。许珂导演时,注意到原剧的舞台风格,尽力通过电影手段,使其精华再现于银幕时能更加凝炼,从而取得比较满意的艺术效果。《游园惊梦》

(1959年)是由梅兰芳、俞振飞、言慧珠这些享有盛名的京昆艺术家联合主演的彩色昆曲艺术片。影片不仅要表现这些艺术家们的精彩表演,同时也保留这些艺术精萃。许珂适宜地运用了电影的表现手段,真实地把舞台演出中的精彩表演记录下来。特别是在“情思”、“惊梦”等场景中,近景、特写镜头,加强了对人物心理的刻画,收到了较好的效果。1964年,许珂与马尔路合作,导演了由著名曲剧演员魏喜奎、李宝岩主演的彩色戏曲艺术片《箭杆河边》。电影手法与戏曲艺术特点融合得较为和谐,富于生活气息,是当时较受观众欢迎的一部戏曲片。

许珂还导演过纪录片《敦煌壁画》、故事片《柳湖新颂》等,并在《新演剧》杂志上发表过他翻译的斯坦尼斯拉夫斯基的《演员的道德》一文,后由中国电影出版社发行了单行本。

“文化大革命”期间,许珂遭受打击与迫害,1972年,在“五七干校”突患半身不遂,至今居家养病。但是,他仍以极大热情关注着戏剧电影事业的发展。

(霍凤仁)



许南明

(近影)

许南明，广东普宁人，1922年出生在一个小土地出租者的家庭。青年时期曾就读于广东普宁兴文中学和广东省文理学院。喜好文艺，参加过香港“文艺青年讲习班”、“文艺青年通讯社”等进步组织，受郭沫若、茅盾等人进步文艺作品的启蒙教育，早年即参加了我党领导下的“文通”刊物编辑工作，并为我党领导的《青报》撰写通讯、特写；在广东的《建国日报》、《大光报》的文艺副刊上发表《杨溪散记》、《静静的廊禾》、《悼力求》等散文，描写日本侵华战争给农村带来的灾难，悼念在战争中牺牲的战友。

1945年5月，许南明参加了我党领导的东江纵队北江支队，任政治部《抗敌报》油印室主任，兼做编辑工作。抗战胜利后，许南明回到香港。1948年加入中国共产党。

1949年春，许南明奉命到广东敌后任华南文工团三队队长，

以后在广州任华南文工团分团副团长、广州市文工团政治协理员。除了继续撰写剧评分别在《南方日报》、《广州日报》发表外，还创作了一些歌词和连环画脚本。1951年还与人合写英雄人物传记《王生保》，在华南人民出版社出版。

1953年3月，许南明进入电影界，先后在中国电影发行公司广州市办事处、湖北办事处担任领导工作。1956年调至北京，先后在中国电影公司总公司、文化部电影局工作。1959年担任《大众电影》杂志编辑部领导工作。他一方面处理繁杂的行政事务，一方面从事电影评论活动。他以吴慕寒、段北兵、杨丽贤等笔名，先后在广州、湖北、北京各报刊发表文章，评论《金铃传》、《志愿者》、《江山多娇》、《战友》、《最后的决定》等影片。由于他的评论行文流畅、直抒胸臆，对影片的剖析有一定的见解，因而引起人们的注目。

六十年代初，许南明在中国电影出版社担任编辑组长、编审等职。经他亲手编辑出版的电影理论书籍如《李双双——从小说到电影》、《红色娘子军——从剧本到影片》、夏衍的《电影论文集》、《喜剧问题讨论集》等，深受电影专业人员和广大读者的欢迎。

在电影出版社任职期间，他一面编书，一面撰文，探索电影理论，发表的文章有《李准剧作的特色》、《谈李双双的剧作语言》、《论仲星火演喜旺》、《细节随笔》、《学习夏衍同志的〈电影论文集〉》、《评〈汾水长流〉的情节结构》、《评〈小兵张嘎〉》等等。

十年动乱期间，许南明也未能幸免地被剥夺了工作权利。粉碎了“四人帮”，电影得解放。许南明虽已年近花甲，但犹精神焕发，壮心不已，他满怀激情，在1978年夏电影界揭批“四

人帮”罪行大会上作了“砸烂精神枷锁、多出好影片”的长篇发言。会后，又和筹组中国电影出版社的同志们将大会发言编成十余万字的专集出版，书名为《四人帮是电影事业的死敌》。是中国电影出版社恢复后出版的第一本书。

1978年8月，中国电影工作者协会和中国电影出版社恢复，许南明先后被任命为领导小组成员，电影出版社社长兼总编辑、影协书记处常务书记，并在1979年8月中国电影家协会第四次会员代表大会上被选为全国理事会理事。

为了适应我国电影艺术事业的新发展，许南明作为中国电影出版社主要负责人之一，领导同志们艰苦奋斗，戮力拼搏，在人手短缺，没有办公用房等困难条件下，编辑出版和重印了一批有价值的电影专业书籍和大量的电影通俗图书读物，使电影出版社发展成为全国规模的大出版社之一。中国电影出版社在党的十一届三中全会精神的指引下，解放思想，拨乱反正，坚持四项基本原则，在反对“左”的和资产阶级自由化倾向等方面，基本上做到和中央保持政治上的一致。

许南明虽然肩负重任，行政事务缠身，但仍然孜孜不倦，勤于笔耕。近年来，我国影评园地里一批浇花锄草辛勤的园丁中，许南明可以算得上工作勤奋的一个。他先后发表了《继承和发展三十年代革命电影的传统——兼驳丁学雷对〈中国电影发展史〉的诬蔑》、《壮哉罗将军》、《塑造社会主义新人浅谈》、《一首壮丽的抒情诗——评〈今夜星光灿烂〉》、《人民的心声——评〈生活的颤音〉》、《〈一江春水向东流〉的艺术特色》、《卓越的电影艺术家蔡楚生》、《历史的悲剧不能重演——〈燎原〉重映感想》、《最佳女演员张瑞芳》、《〈归心似箭〉的民族特色》、《诗情画意话〈乡情〉》、《革命历史电影创作的新突破

——评〈西安事变〉》等文章，这些文章都反映了许南明的美学理想和审美情趣。他以饱蘸激情和文采飞扬的笔触为近年来我国银幕上真实地反映了生活的作品和艺术家；为那些旨在教育人民、提高整个民族精神文明的电影艺术高唱赞歌。

许南明近几年的影评及专论的主要特点是：

一，强调探索电影艺术的规律，以提高电影创作的文学水平。他在文章里指出，要认真研究影片创作的特性，影片的故事情节既要曲折生动、脉络清楚；还要起伏跌宕，有头有尾，交待清楚；既要有鲜明的对比，又要有精彩的细节描写，因此要精心选择具有典型意义的细节，要写好人物，把人物置于错综复杂的矛盾冲突之中，写出人物心灵的复杂性和多样性，发掘人物的精神闪光，是影片成败的关键。

二，在关于塑造社会主义新人的问题上，他认为革命现实主义的电影要反映现实生活，面对社会的矛盾，要塑造各色各样的人物，通过人物性格的冲突，从不同的角度与侧面，反映生活中真与假、善与恶、美与丑的斗争，并且在斗争中显示事物发展的趋势。他主张电影创作不要在严酷的现实面前闭上眼睛，而要在矛盾斗争中描写人物的生活道路和思想发展的过程，着力揭示人物内心世界的丰富性和复杂性，开掘深深蕴蓄在心灵深处的美。他认为，社会主义新人应带着鲜明的时代特征，他们应该是有血有肉的活人；新人也可能有某些弱点，甚至犯过错误，但他们能克服自身的弱点和错误。对于新人的伤痕，他认为，既不能回避严酷的现实，又不能人为地去制造伤痕，片面地去夸大和渲染伤痕，既要表现人物的苦难、又要表现人物的高洁。

三，关于爱情描写，他认为，成功的爱情描写应该是与革

命，与无产阶级的崇高事业有机地结合起来，通过它来表达和歌颂高尚的思想品德，反映比爱情更为重大的社会问题，从而使人们在美的享受中，潜移默化，受到启迪。坚决反对“戏不够，爱情凑”，把爱情作为“佐料”的庸俗做法。

四，他强调要遵循革命现实主义的创作方法，重视电影艺术的真实性，因此，主张电影艺术家要深入生活，重视创作素材的积累，要厚积薄发。

此外，关于电影民族化问题，许南明也做了一些探索。他主张一方面借鉴外国电影艺术的经验，一方面要重视我国人民对艺术的欣赏习惯；既要引进、借鉴外来的技巧、手法，又要把我们民族文艺的丰富传统融汇到本民族的电影艺术中去。他对《一江春水向东流》、《归心似箭》、《乡情》等影片的民族化的探索，曾获好评。近年来，许南明的言论文章更为注重科学性和实事求是精神。为了我国电影艺术事业的繁荣发展，为了呼唤我国电影史上群星灿烂的新时期的到来，许南明正继续进行着勤奋的探索和开拓。在他办公室的墙上挂着王遐举书写的屈原诗句：“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”这既是他的座右铭，也是他探索和开拓精神的自我写照。

（黄兴华）



(近影)

邢祖文

邢祖文是一位由业余电影爱好者自学而成的中国电影、外国电影创作和史学研究者。

他祖籍浙江省湖州南浔镇人。1922年1月生于上海。他的父亲在南市一家典当铺任管帐。邢祖文小时在上海市立梅溪小学和敬业中学读书。他父亲喜欢收藏书报、杂志，使他有机会在小学时代起就看了不少书。进入高中不久，抗日战争爆发，他家由南市迁入租界（当时叫“孤岛”），他在南方中学读书，开始向报纸投稿。1938年《华美晨报》发起征文，他以亲眼目睹的事实写了《大世界的两颗炸弹》一文，用“质人”化名应征，得到录取，后被编入梅益主编的《上海的一日》。这对一个初学写作的十六岁的中学生来说，是很大的鼓舞。从此，他更加发奋写作。

上海是中国电影的“半壁江山”，也是美国电影在中国上映

的主要城市。由于“孤岛”的特殊环境，从1938年——1941年间，上海许多影院，大半仍放映美国影片。美国电影引起他浓厚兴趣，从而观影成迷，成为“三轮”影院的常客。美国三十年代电影对邢祖文影响颇深，并使他同电影结下不解之缘。从1939年起，他向报纸投稿的内容，也由随笔、杂文转为专一的电影评介一类文章。

上海《新闻报》是有四十多年历史、发行量极大的一家商业报纸，日出四、五大张。由吴承达主编的《艺海》副刊及其夜报《艺坛》副刊，专门刊登影剧消息、新片评介、人物介绍等对美国好莱坞影片评介文章尤为侧重。邢祖文从1939年到1941年间，用“伯奋”、“静远”、“彬”、“阿彬”、“质人”、“奋”等十多个化名，连续不断地为《艺海》、《艺坛》及另一份报纸《时报》投稿达三年之久。往往一天中，同时刊出他二、三篇稿子。同时，他还给《文汇报》副刊《海上行》及其晚刊的副刊《灯塔》、《申报》副刊《游艺界》、《神州日报》副刊等报写稿。

高中毕业后，他考进了大同大学商科，只上了一学期，就因家境困难，被迫辍学，进入上海电信局，当上了报务员。报务员的生活十分紧张，他每月有十天是晚上值班，他利用白天时间看电影、找资料、写稿子，勤奋地坚持业余写作，几乎很少休息。

1941年12月8日，太平洋战争爆发，日军占领租界，抗日报纸全部停刊，邢祖文也只得搁笔。随着物价飞涨，生活愈加艰难。1944年3月，他又考进了浙江兴业银行，当练习生。为了家庭生活，他不得不白天在银行工作，晚上仍在电信局去当报务员。这样干了几个月，身体实在支持不住了，才放弃了报

务员的工作，专心捧住银行这个所谓的“银饭碗”。这时候，美、英电影在上海绝迹，而代之以日、法影片。邢祖文也就是在这一个时期，接触到三十年代法国的一些优秀影片。

1945年8月，抗日战争胜利结束，邢祖文在银行由练习生升为职员，并又恢复了写稿。当时主要为新复刊的《文汇报》两个副刊：《文化街》和《浮世绘》撰写外国电影文录。1947年底，《文汇报》被迫停刊，后又在香港复刊，他应梅朵之约，继续为香港《文汇报》副刊《彩色版》写稿。1948年前后，他又为《新民晚报》影剧副刊，以及其他许多报刊撰写专稿。从这时起，他开始了对美、英电影的历史和导演创作的研究。

邢祖文酷爱电影，达到如醉如痴的程度。在解放前那种为生活而奔命的时代，他将能挤出的时间，全部投入到观摩影片、查找资料、分析研究影片、撰写稿子、积累史料上。要问邢祖文究竟看了多少电影？写了多少影评文章？连他自己也说不清。他十余年如一日，锲而不舍，朝着一个目标勤奋努力，终于由一个业余电影爱好者，成长为我国电影界为数不多的一位外国电影“活字典”。对于外国电影发展的历史、影片、创作人员等情况，他都比较熟悉，特别对美国三、四十年代电影创作，有较深的了解。

解放初期，邢祖文仍在银行工作，并坚持业余写作，成为梅朵、王世桢在上海新成立的影评人联谊会会员。1950年——1951年，他选写过《魔影憧憧的好莱坞》、以“湘波”署名在上海《亦报》上连载。同时，以“伯奋”署名，出版了他选写的二十五万字的《好莱坞——电影帝国》一书，它以比较丰富的资料介绍了当年美国好莱坞电影业的现状，成为我国解放初期比较系统地介绍外国电影状况的最早论著之一。接着，于1952年仍

以“伯 奋”署名出版了《苏联电影导演及其作品》、《苏联电影问答五百个》等资料性著作。

1953年3月初，他从上海公私合营银行调到北京中央电影局，分配在《大众电影》杂志编辑部，编辑《国际电影新闻》栏。在此后二年半中，他为《大众电影》选写、翻译了数十篇关于外国电影的文章。1956年，他又调到新创刊的《中国电影》杂志编辑部，任驻上海记者，组织稿件，了解上海电影创作情况。他曾访问了许多电影界老前辈、老艺术家，为《中国电影》的《昨日银幕》栏组织了不少稿件，并帮助搜集了大量电影期刊，剪报资料等。通过来访，比较深入地了解了我国解放前，电影发展的历史，为他以后新的工作准备了条件。

1958年11月，邢祖文从上海被调回北京，参加程季华领导的《中国电影发展史》写作班子。要完成这样一部历史著作，是一项非常艰巨的任务。程季华为这部著作的写作已作了八年多的充分准备和研究工作。邢祖文参加进来后，以严肃认真、一丝不苟的态度和顽强意志投入这项艰难的工作。三年中，程季华与他和李少白一起克服重重困难，共同苦战了一千一百多个不眠的日日夜夜。完成初稿之后，又几经修改、补充；校样出来以后，又多次订正。在1963年，我国电影史上第一部大型电影历史著作，九十余万字的《中国电影发展史》（第一、二卷）终于在他们手中诞生、问世了。

1963年至1964年间，他与刘崇锺合译了美国电影史学家刘易斯·贾克勃的《美国电影的兴起》一书（四十五万字），译稿交出出版社后，因“文化大革命”而搁置至今。他俩还合译了《美国银幕上的中国与中国人》一书，已在1963年出版发行。

1965年夏，他被调到中国影协外国电影研究室与几位同志

参加《国际电影动态》的编辑工作。“文化大革命”中,《中国电影发展史》被林彪、江青反革命集团点名批判。主编程季华因此被拘捕入狱达八年之久,邢祖文与李少白同时被审查,后来去干校劳动四年时间。“四人帮”被粉碎后,《中国电影发展史》得到平反,并已重印出版。邢祖文又一次参加了该书的重印准备及文字订正等工作。为纪念鲁迅先生诞辰一百周年,他与刘思平编选注释出版了《鲁迅与电影》一书,近年来他还在各种报刊上发表了数十篇文章。并担任《中国电影年鉴》的责任编辑。

邢祖文现在在中国艺术研究院外国文艺研究所工作,他虽已“花甲”,但仍精力旺盛,继续在为电影事业孜孜不倦地勤奋工作着。

(少 舟)



(近 影)

何 文 今

何文今，电影事业家。他于1913年生在山西省太原市，其父是蒙族镶兰旗后裔，当过更夫、养路工和被服厂工人。由于家境贫困，他十二岁就到纱厂、机械厂当童工。

1928年至1934年，何文今在免费的太原国民师范求学，在进步学生运动的影响下，开始投入戏剧运动之中。自1932年起，他先后参与组织了亚波罗（太阳神）剧社、雪花剧社、民众剧社等，演出了田汉等人创作的剧本和《悭吝人》、《钦差大臣》等外国古典名作，针砭时弊，揭露社会黑暗。

1934年后，何文今任太原民众教育馆干事，从事戏剧演出的组织工作。1936年，他辞去民众教育馆职务，参与创办了受中国共产党领导的进步职业剧团——太原新生剧院，开展抗日救亡宣传和演出话剧，并赴绥远慰问绥东抗日将士。在此期间，他既主持剧院的领导组织工作，又当导演、演员。他参加主演

的《放下你的鞭子》、《汉奸的子孙》、《塞外狂涛》、《撤退赵家庄》、《夜光杯》等剧，获得了观众的好评。

1937年“七·七事变”后，山西省成立了抗日统一战线组织——第二战区战地总动员委员会，新生剧院全体人员参加了该会，改编为敌后抗日宣传队，在晋西北从事敌后抗日宣传活动。1938年春，由战地总动员委员会负责人程子华、南汉宸同志介绍，和马瑜、陈强一道前往延安鲁迅文学艺术学院戏剧系学习。之后，重返山西参加组织文抗实验剧团，在晋西北敌后开展抗日宣传活动，演出了解放区的剧本。1939年12月，国民党军阀阎锡山掀起反共高潮，山西发生了“晋西事变”，一片白色恐怖。为了保存革命进步力量，在接受党的指示后，何文今选择了剧团的大部分同志，分批输送到延安学习。之后，他又回到延安，参加“鲁艺实验剧团”的领导工作。

1945年，抗日战争胜利，党中央派出了一支坚强有力的文化骨干队伍，到东北开展宣传活动。这支队伍由延安出发，长途行军数千里到达沈阳，组成东北文工团，何文今是东北文工一团的负责人之一。解放战争爆发后，根据党中央“让出大路，占领两厢”的战略方针，该团奉命转移到旅大市。在市委的领导下，演出了《血泪仇》、《黄河大合唱》和《日出》等。何文今在参与文工团的领导工作的同时，还担任了演员、乐队队员和美术设计。

1947年，何文今调任哈尔滨艺术剧院副院长，积极从事京剧改革，组织演出了《九件衣》、《荆轲刺秦王》等剧目。

1948年秋，他调回东北文工一团任副团长。后经东北局宣传部指示，东北文工一团合并于东北电影制片厂。从此，何文今开始了他的电影生涯。

参加电影工作初期，他曾一度想搞创作，但当时全国解放区迅速扩大，党需要大批行政领导干部，于是他放弃了个人的志愿，服从党的需要，担任了东北电影制片厂的管理处长。

解放战争中，“长春厂”厂址被国民党反动军队破坏成一片废墟，摄影棚和各车间瓦砾成堆，职工和家属没有住处。在这种艰难的局面下，何文今主持了“东影”恢复生产的建设工作，带领全厂职工和家属在废墟上进行建设，为该厂1949年迎接新中国的建立而完成大量记录片和《桥》等几部故事片的生产创造了条件。



何文今1949年参加电影局成立后的第一次行政会议留影。左起：陈波儿、蔡楚生、钟敬之、罗光达、田方、赵伟、罗静予、彭后焯、汪洋、史东山、袁庶华、吴印咸、何文今、袁牧之。

随着社会主义建设时期的到来，我国电影生产也逐步走上了企业化的道路。建国初期，受中央电影局委托，何文今主持了电影经济核算人员训练班，培养了我国第一代电影经济管理人材。与此同时，他参加了电影生产管理制度的起草工作，建立了我国人民电影事业最早的经济核算制度和管理体制。

1954年，由于我国电影事业发展的需要，党派何文今赴苏联学习电影企业管理。当时，他既有创建“东影”的实践经验，又勤奋好学，因而很快地就成为我国电影事业中一名生产、经营、管理的专家。

1955年底回国后，何文今担任北京电影制片厂副厂长，与汪洋等同志共同负责筹建新“北影”。当时“北影”没有厂房，繁重的建设和创业的重担又落在他的身上，他一面领导厂的生产 and 企业管理，一面负责筹建工作。他与罗静予同志合作，从选厂址，搞总体规划设计到组织具体施工，兢兢业业，一丝不苟。1958年前后，社会上刮起了一股冒进浮夸风，在“北影”新厂的施工中也一度出现了不顾质量的不良倾向，他亲自深入施工现场进行调查研究，拍了大量不合格施工的现场照片，上报市委领导，勇敢地坚持了原则。经过三年的努力，新“北影”的第一期工程终于落成，投入生产。

1960年，文化部决定成立北京科学教育电影制片厂，何文今被任命为厂长，他第三次担负起再建新厂的工作。这次建厂工作比较仓促，3月11日午夜上级作出决定，12日下午就开成立大会。当时国家正处于经济困难时期，“科影”处于没有厂房，设备、工种不齐的极端困难的情况，国家又无力给予大量的投资，他领导全体职工发扬党的艰苦奋斗的革命传统，制定了一个边生产、边建厂、边培养干部的“三边”方针，当年就拍出

了一批影片。

在担任“科影”厂领导期间，何文今不但善于领导，而且还善于总结经验，探索科教片生产、创作和管理规律。他不断学习，不断思考，不断革新，与同志们共同研究，创造了短片生产的编导合一制和题材搭配、季节搭配、长短搭配、地区搭配、繁简搭配的管理方针，大大缩短了生产制作周期，提高了劳动生产率，为我国新兴的科学教育电影事业做出了贡献。

“文化大革命”开始后，何文今被打成走资派，随全厂下放到湖北干校参加劳动。但他仍然没有失去信心，他鼓励其他同志说：“我们的国家绝不会放弃这个片种，国家需要建设，需要科学，‘科影’一定会重新建立起来。”1972年，他被调回北京，领导“科影”的重建和恢复生产的工作。

1973年，他又调往中央新闻纪录电影制片厂任领导工作，当时“新影”正在建设新的厂址，大量的建设任务和组织生产的重担再一次落到了他的身上，在“新影”的两年中他一手抓生产，基本建设，一手抓职工福利，改变职工居住条件，当这一切刚刚完成后，他又被调回“北京科影”，重新主持“科影”的领导工作。

遭受了“十年浩劫”的北京科影，处于百废待兴的重建状态。在何文今的主持下，经过全厂职工的努力奋斗，“北京科影”不仅建立了完整的生产工艺系统，在经营管理上亦初步建立起些章法。1979年影片生产的数量、质量及各项经济指标都超过历史最高水平。

何文今从事电影工作三十多年来，参与了大量国际交流活动，五十年代他奉派去法国，主持了我国与外国第一部合拍影片《风筝》的摄制工作，为与国外合作制片积累了初步经验。

1961年，担任援越专家组总工艺工程师，主持了我国电影事业第一次援外任务，完成为越南建设电影制片厂的规划设计工作。1965年在美军开始轰炸越南北方后，他再次被派往越南，跋山涉水，深入丛林，帮助越南规划战备洗印厂的建设 and 选择厂址。1966年，应日中文化交流协会邀请，担任中国电影代表团副团长访问了日本。1978年奉派担任中国电影代表团副团长赴朝鲜民主主义人民共和国考察文化设施，回国后主持完成了文化部六大建筑的规划工作。1980年率中国电影代表团访问了阿尔及利亚。

何文今同志现任中国文联全国委员会委员，中国电影家协会常务理事、书记处书记、中国科学技术协会全国委员会委员、北京科学教育电影制片厂厂长兼党委书记。

何文今同志现已年近七十，患有严重冠心病，但他常说，可以工作的机会不多了，唯愿在有生之年多为党的电影事业做点工作。现在，为新中国电影事业的建设做出了贡献的何文今同志仍坚持着整日工作，为繁荣我国电影事业干劲十足地抛洒着心血和汗水。

（杨恩朴）



(近 影)

李 仁 堂

李仁堂，北京电影制片厂演员，第三届电影“百花奖”最佳男演员奖和1980年度“文汇电影奖”最佳男主角奖获得者。原籍山东省诸城县，1930年2月28日生于吉林省抚松县。1938年至1945年在抚松上小学和初中，1946年到辽宁省沈阳市读补习班和高中，1948年随学校迁北京，同年考入北京通州潞河中学。1949年5月至1975年，先后在热河省委文工团、热河省话剧团、河北省话剧二团、河北省承德地区话剧团任演员。1956年加入中国共产党。1975年调河北省话剧院任演员。1978年当选为第五届全国人民代表大会代表。1979年任河北省话剧院副院长、中国戏剧家协会河北省分会副主席。1980年6月调北京电影制片厂任演员、艺委会委员。1956年和1981年分别加入中国戏剧家协会和中国电影家协会。

李仁堂曾经在舞台上度过二、三十年的演剧生涯。最初主



青松岭

李仁堂饰 万山大叔

创 业

李仁堂饰 华 程





泪 痕

李仁堂饰朱克实

子 夜

李仁堂饰吴荪甫



如 意

李仁堂

饰石大爷



要演新歌剧、秧歌剧、二人转，也说快板、大鼓书、数莲花落。1953年后，文工团改为话剧团，他成了职业话剧演员。二十多年间，他演了几十部戏，扮演了各式各样的角色，诸如《战斗里成长》中的赵铁柱，《风暴》里的施洋，《万水千山》里的李有国，《青松岭》里的张万山，《以革命的名义》里的列宁，《胆剑篇》里的勾践，《雷雨》里的周朴园等。

1965年和1973年，《青松岭》两次拍成电影，使李仁堂从舞台走上银幕，开始了电影演员的生涯。除《青松岭》里的张万山外，他先后在影片《创业》、《十月风云》、《泪痕》、《元帅之死》、《子夜》、《如意》里扮演了华程、何凡、朱克实、贺龙、吴荪甫、石义海等银幕形象。

他获得“百花奖”和“文汇奖”的是朱克实的形象创造。

但是，应该说，使他得到观众的承认，成为一位有影响的演员的是从他所塑造的张万山和华程两个银幕形象开始的。从张万山、华程、朱克实到他的近作《如意》中的石义海，可以看到他在表演艺术上的追求以及已经形成的某些特色。

首先，李仁堂的表演整体感较强，角色思想性格的发展脉络清晰可辨，节奏流畅。

他在悉心研究剧本的基础上，从分析自己与角色之间的共同点和差别点着手进入创作准备。他善于从自己的生活经验中去寻找与角色相近似的体验，从而接近角色，获得创造角色的信念。另一方面，他又能够比较清醒地意识到自己与角色的差距，并调动自己的生活积累，以及采取到生活中去印证、补充的办法，努力去缩短它、弥合它。演华程这个部队出身的高级干部的形象，他根据自己的条件，着力加强干部气质和军人风度；演朱克实这个从农民中长起来的县委书记，则注意抑制自己身上的干部气质，多增加一点“土味儿”。这种努力不仅使他所塑造的这两个干部形象显示出明显的区别，而且，银幕形象的艺术完整性，也得益于这类总体的认识和把握。

他把演员创作过程中理解人物的阶段称为“捏泥人”阶段——把文学剧本中的人物描写、记忆中的形象积累以及深入生活时收集的素材，揉合在一起，融汇在一起，象捏泥人似的在头脑里塑造出一个可见可感的、活生生的人物形象，一个音容笑貌可以“看”得到、“听”得到的明晰的内心视象。同时，他十分重视角色思想性格基调的把握。他一般不孤立地对角色的思想性格作纯理性的分析，而是把这种分析与对人物的造型、动作、语言的设想，把对于角色思想性格特征的理解与内心视象的孕育结合在一起进行。由于内心视象比较明晰，角色思想

性格基调的把握比较确定，便为塑造出一个完整的银幕形象提供了可靠的基础。

李仁堂是由舞台走上银幕的演员，丰富的舞台演出经验使他擅长于长镜头的表演，在这类场合，他往往挥洒自如，一气呵成。突出的例子是《如意》中石义海在“忆苦思甜大会”上作报告这段戏。这个镜头长达359.5呎。镜头从会标的近景摇成中景，石义海坐在桌后，他清清嗓子，抬头想了想，开始说：“过去，这教堂底下就是个地窖子……”镜头渐渐推成近景，他完全沉浸在回忆之中，由衷地把自己的亲身经历、体会如实地讲给学生听。讲到德神甫把剩酒赏给他喝时，他停下来划火柴，点烟锅，由此想起这“洋烟锅子”正是德神甫送给他的，于是举起烟斗给学生看，镜头推成特写。画外听众哗然。镜头拉成中景，主持会的程宇皱皱眉头，摆手让学生们安静，提醒石义海讲讲赫神甫。演员由此获得刺激，他让石义海接过话茬，自语般地说起赫神甫的事。镜头缓缓推成中近，石义海越讲越动情。当讲到赫神甫把他两只手绑到背后时，他忍不住站起来，背身做了个“苏秦背剑”的姿势，由此联想起当年格格给他送水的情景，说不下去了。镜头推成近景，看得见他眼里泪光闪烁。这时程宇第二次入画，递水，提词。石义海回过神来，感激地看了程一眼，接茬往下说。说着说着，又扯到德神甫如何护着他了。程宇第三次入画，告诉学生“天下乌鸦一般黑”。石义海不解地望着程宇，摇摇头恳切地辩解说：“嗯，乌鸦也不净是黑的……”李仁堂在这整个镜头的表演中，完全进入了角色，在无对手的情况下，倾注了真情实感，有对手时则真听真想，从对手获得新鲜的刺激。因此，整段戏演来有声有色，淋漓酣畅。值得一提的是，当拍摄石义海点烟时，第一次因现场

有风，吹灭了火柴，李仁堂仍不出戏，又即兴划了第二根火柴，把烟点着，不仅没有割裂表演上的完整感，反而增添了真实的气氛，表现了演员成熟的自我控制的能力。

但是，电影终究是以分镜头拍摄为其特点的，再长的镜头在整部影片里也只是一个细小的局部，不连续的表演是电影表演的常规。李仁堂较快地适应了电影表演的这一特点，并借助于多年的舞台实践，在分切拍摄的片断里，注意保持角色动作的连贯性和情节、细节的完整性，尤其注意段落与段落、镜头与镜头之间的自然转折和有机衔接。这是使他的表演具有整体感和节奏感的重要因素。

《泪痕》中朱克实为了写介绍坚坚入学的条子到陶陶乐家，在那里他见到被谋害的前任县委书记曹毅的照片。这时镜头从朱、陶的中近景推成朱的特写，朱说：“啊！他就是曹毅……”因为朱原先并不知道坚坚就是曹毅的孩子，曹的照片本来又是用纸糊着的，所以朱的表情可以是惊讶，但李仁堂并没有这么处理，只是表现出略感意外，然后带着思索的神情和语调说出以上的台词，潜台词应该是：“这是全县斗争的一个焦点，得把问题搞清楚才行，从哪儿入手呢？”《泪痕》的导演李文化曾说：“李仁堂是经得起特写的演员。”究其原因，一是他的表演富于内在激情，二是他对于每个特写镜头的内心独白都作过认真的思考，面对摄影机，他的内心是充实的。这个镜头以朱背手出画接下一个镜头：朱背手入画，走上县委大院的台阶，遇见张伟，问张关于曹毅案子的事。在两个镜头之间，李仁堂把朱处理成一路上在低头思索，因此，他遇到张伟，劈头就问曹毅的案子才是合理的，而背手出画和背手入画的衔接也极自然。

此外，李仁堂在体现角色对注重内心体验，他努力去感受

角色在规定情境中的情绪反应,从内心激发起相应的感情冲动,使外部动作具有较充实的内在根据。

《创业》中“喊出党委想喊的话”一场,华程和周挺杉阔别十年,这次见面,是在华程的宿舍,晚上,周端着蜡烛,华拿着一支红蓝铅笔,两人伏在地上看地质图。华程凝眉苦思,他的胸中装着油田的全局。但他开口第一句话却是:“今晚上咱们不说工作,唠唠家常。”说着说着,不可避免地说到工作上来,周问:“压力大吗?”这句问话,如同石块投入平静的水中,但激起的却是华程的朗声大笑,这是感情的水花,李仁堂用笑声来掩饰华程内心的波澜。久别重逢,有约在先,用笑声把谈话拉回到原先的轨道上去,这样的处理是准确的,是角色在此时此地应有的情绪反应。当后面的谈话又出现严峻的内容时,华面对挂在墙上的世界地图,眼睛望着地图,深深叹了一口气,又把这口气深深吸到心底,憋着气用平静的语调说出一段激情洋溢的台词。既是夜谈,又只有两个人在一起,不必搞得慷慨激昂,但斗争的形势又是严酷的,话说得太轻飘与华程的思想性格也不吻合。李仁堂从内心体验入手,找到了华程在规定情境中所应有的动作和语言色彩。

注重内心体验并非不要外部动作的设计。比如读书,这是很难表现的,特别是要让观众看到人物在读书时内心活动的节奏,难度就更大。李仁堂在《创业》中借助于一支红蓝铅笔,把华程读书时的精神状态刻画得出神入化。他转动手中的铅笔,用这个下意识动作来表现华程在聚精会神地读书。慢慢地,铅笔停止了转动,举在空中,眼睛却盯在书上。观众可以由此领会到华程是在凝神思考书中的问题。红蓝铅笔这件小道具的运用,显然是经过精心设计的。没有对生活的细心观察和深入角

色内心的情绪体验，不可能有如此细腻的表演。

李仁堂在说到他的创作体会时，说到他在体现人物时采取的一个方法，他称之为“强调”。演员表演的中心课题是创造人物形象。演员以其自身作为创作的材料并体现为创作成果，因此，他应当是形象创造的主体，他有对人物作出自己的解释的责任。这种解释以他对生活的认识为根据，以他的世界观、美学观为指导，对文学剧本所提供的形象素材进行再创造，对自己所补充的生活材料进行加工，这之中就有一个选择和提炼的功夫，必将有所突出，有所加强，从而使他创造出来的银幕形象比实际生活中的人更集中、更鲜明、更强烈、更富于感染力。李仁堂认为，在演员创作的这个典型化的过程中，“强调”的方法是一个有效的方法。“强调”正是演员运用适当的、最有力量的表演手段创造人物形象的一个典型化的方法。

从李仁堂所创造的形象来检验他所主张的“强调”的方法，可以看出这一表演主张对他的形象创造是起了积极作用的。同时，还可以发现，他借以“强调”的表演手段逐渐多样，并趋于内在化、生活化。在《青松岭》里，张万山夺鞭是“强调”的突出例子，张夺过鞭子，跳上高台，举过头顶，慷慨陈辞，银幕效果固然强烈，但明显地带有舞台表演的痕迹。《创业》里，“强调”的手法已较自然，但在“解放了”一场，华程站在山坡上，振臂疾呼，虽为规定情境所允许，形体动作的幅度还是很大的，有点夸张的。《泪痕》中朱克实怒斥“四人帮”的爪牙，拍案惊起，让声、气、动作一起爆发出来，由于用欲扬先抑，逐渐积聚能量达到最后总爆发的办法来“强调”，情绪层次较为分明，增强了表演的真实感。在李仁堂关于“强调”的概念里，本来就包含了用一些生活化的动作、眼神以至于增添一点语气

词等等，来突出人物的思想性格特征，他既讲“强调”，又讲分寸，从来反对过火表演。随着他追求既要创造形象，又不露创造痕迹那样一种表演境界的努力，他用以“强调”的表演手段更加内在化、生活化。在《如意》里，已经基本上看不到舞台式的形体动作和过于外露的表情动作了。“忆苦报告”这个镜头，提供了“强调”的极大可能性，他也仍然未曾放弃这一方法，但整个表演是自然的、含蓄的，生活感比较强。

其次，李仁堂处理台词有独到的功夫，他善于通过语言造型达到塑造人物形象的目的。

李仁堂的台词功夫为人所称道，成为他表演上的一个引人注目的长处。他有一条好嗓子，音域宽广，音色浑厚，但这只是成功的前提，而非根本。长期的舞台实践为他处理台词积累了较多的经验。他在转入电影表演时，自觉地把台词处理作为塑造人物的一个重要表演手段。每当接受一个新的角色，他要全部台词作认真的推敲，务求合理，务求口语化。每句台词的重音所在都要仔细斟酌，并标在剧本上。同时，他对于潜台词的处理是很下了一番功夫的。他挖掘每句台词的内在含义，捕捉弦外之音。这已经成为他在案头工作中的一个习惯。

他不仅赋予台词以个性特色和感情色彩，而且还为角色的语言确定一个总色调，一种统一的语言风格，并通过相应的语言习惯、语气语调以及运用其他语言技巧体现出来，这就是所谓“语言造型”。例如他在张万山的台词里掺进一些庄稼话，在处理上带着承德方言的浓厚色彩；而对石义海的台词则赋以一定的北京味。他把华程的语言处理得干净洗练，绝不拖泥带水，没有一点哼哼哈哈的东西；朱克实的语言则加一点“零碎”，有一点习惯的口头语，如“我说啊”，“你说是不是啊”等，形成

一种平易亲切的语言风格。在语言造型上的这些设计和处理，都是从角色的身份、性格出发的，反过来又成为强化人物性格的手段。

以上三点，也许还不是以概括李仁堂在电影表演艺术上的特点。他是一位老演员，但走上银幕的时间还不能算长，应当说，他的表演风格还在形成和发展之中。华程之后，他又接连扮演了何凡、朱克实两个干部形象，遂有“书记演员”一说。他不甘于此，力求突破。于是又演了贺龙元帅和民族资本家吴荪甫两个角色。权衡得失，诚如著名电影评论家钟惦棐所说，得在“打出去”，失在“射程太远”，“太远了，不能保证命中率”。任何一个演员，都有他的局限性，“多面手”是有的，“全才”实际上并不存在。因此，一方面要对自己的适应性和可塑性有所分析，一方面要扩展生活视野，增强艺术修养和表演能力。李仁堂正当盛年，相信经过他的不懈努力，当能为我国银幕形象的画廊增添新的有光彩的人物，并为电影表演艺术积累宝贵的经验。

（陈剑雨）



李 少 白

(近 影)

李少白，中国艺术研究院电影研究所副所长、副研究员，兼中国艺术研究院研究生部电影系主任。

1931年7月1日，李少白生于安徽太和县的一个偏僻乡村。其父是皖北一带比较有名的医生。父亲的刻苦好学、治学严谨的态度，对他后来从事电影理论研究，影响颇大。

李少白的中、小学时代，是在抗日战争、解放战争的动荡岁月中度过的。先是念了一段私立学校，后改上国立中学，前后换了好几个学校。在这样的条件下，李少白克服了重重困难，坚持学习，打下了一定的文化基础。

1949年9月，正在安徽蚌埠读高中三年级的李少白，受其父的朋友李晨同志（曾任皖北我地下党组织的区委书记）的鼓励，放弃学业，去南京参加中国人民解放军第二野战军西南服务团。革命队伍中的火热生活，使李少白受到一种与旧社会旧

学校完全不同的人与人之间的新型关系的感染，激励着他对革命理想的向往和事业上的追求。1950年，他随二野进军西南后，被分配到重庆西南大区影片经理公司工作。

新的环境，新的工作，使来自偏僻乡村、没看过几部电影的李少白，对电影这门新兴的现代艺术发生了浓厚的兴趣。那时公司除公开放映国产片和苏联片外，还接收了大量美、英影片。公司的一些青年人，其中有不少是来自“东影”放映训练班的，因此，大家一没事，就放电影看；如果觉得影片没什么意思，即再换一部。这样使李少白对影片有了比较广泛的接触。美、英电影中的各种不同的格调，给他以不同的感受，使他由兴趣而开始对它的学习，钻研。1951年底，李少白发表了他的第一篇影评习作《谈苏联影片〈起死回生〉》，刊登在当时重庆的《大公报》上。从这时起，他经常在报刊上发表一些多半属于评介性的文章。

1954年，李少白被调到北京电影发行总公司宣传处工作。从1954年到1957年这段时间，是奠定他的艺术观的重要阶段。当时总公司宣传处的工作是十分繁忙的，每月上映的新拷贝，都得事先看一遍，然后才能起草下达各省、市、自治区电影公司的宣传文件、指示及要点。此外，他还参加了公司的选片工作。根据与外国签订的文化协定中上映影片项目，外国电影公司定期送来一批影片供我方挑选。要从这一批影片中挑选出适合我们国情的影片，在选片时就要注意分析影片的思想价值、艺术特点以及上映后的社会作用诸方面。结合着选片工作，他学习了马列主义的文艺理论和毛泽东文艺思想，以及一些专业电影书籍和文章，慢慢形成了他对电影的一些看法。概括地说，他最喜欢那些真实地反映社会生活，写普通人的善良和美好心灵

以及他们的遭遇，艺术上有一些独创性和感染力的影片。这表现在他比较推崇意大利新现实主义影片、法国和日本的现实主义影片、以及苏联当时的写普通人民的生活和道德情操的影片。这一时期他写了意大利新现实主义影片《罗马11点钟》、法国现实主义影片《没有留下地址的信》、《四海之内皆兄弟》、日本影片《米》、苏联影片《玛丽娜的命运》、《没有说完的故事》等较有分析性的评论文章。此外，他还写了国产影片《马路天使》、《暴风雨中的雄鹰》、《铁道游击队》、《南海潮》等影评文章。由于他经常在报刊杂志上发表一些电影文章，1956年，他被《文艺报》聘请为电影方面的评论员。

多年的学习和实践，使李少白逐渐认识到，马列主义世界观是正确认识社会、认识事物、认识包括电影在内的文学艺术现象的钥匙。从1954年起，他就比较注意学习辩证唯物主义和历史唯物主义，学习马克思主义的政治经济学和文艺理论，从而使他能够有一个正确的指导思想。

1957年底，李少白被调到“影协”，一年后，又被调到该会电影史研究室，参加了组织上交给的《中国电影发展史》（第一、二卷）的编写工作。这对他来说，是一个新课题。要胜任这项工作，不仅要熟悉和掌握充分的史料，而要熟悉历史研究的方法。为此，他翻阅了各种体例的中、外（指已翻译成中文的）史书（包括通史、断代史、思想史、哲学史、文学史等），阅读了大量的史论文章，以及有关历史分期、人物评价、作品分析、史料鉴别等专门性的文章，特别是认真学习了马克思主义有关历史研究的论述，以便在电影史研究中把握科学的立场、观点和方法。经过三年多含辛茹苦的写作，到1961年底，在主编程季华同志的领导下，他和邢祖文一起参与完成了《中国电影

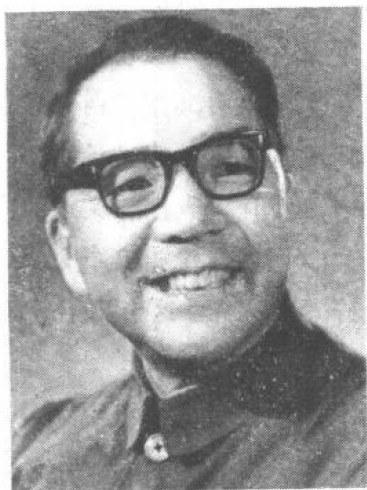
发展史》（第一、二卷）的编写工作，1963年由电影出版社出版，使我国第一部电影史终于问世了。

《中国电影发展史》（第一、二卷）完成以后，李少白又着意于电影理论和电影美学的研究。除研读了电影各家理论的书藉、文章外，还涉猎了已翻译出版的中、外有代表性的文论、诗论、画论、乐论等，以及当时有关美学问题的论争文章。可惜的是，从1964年“文艺整风”到粉碎“四人帮”这十几年来，他的正常的电影艺术理论研究活动几乎是停止了。

粉碎“四人帮”后，人们有了艺术讨论的自由，可以充分地阐说和坚持自己认识。这几年来，李少白按照自己对电影的认识，写了一些电影理论文章：如《谈影片故事性》、《论电影人物形象塑造》、《电影民族化琐议》、《论电影艺术形式》等专题文章；还有《贵剪裁》、《电影描写的虚与实》、《直白与含蓄》、《画内与画外》、《真情实感与真知灼见》等一批电影艺术随笔性文章。在这些文章中，他努力按照马克思主义的对立统一规律和历史发展的观点，研究和阐述电影艺术理论问题。

目前，李少白一边带电影研究生，一边继续从事中国电影史和电影艺术理论的研究，力图为我国的电影理论建设作一点贡献。

（杨正铎）



(近影)

李文化

李文化是我国建国后成长较快的电影摄影师，1972年开始电影导演工作。

李文化1929年生于当时的热河省滦平县于营村一个贫苦农民的家庭，从小随父务农。家里省吃俭用供他上了二年私塾，又上了二年洋学堂。以后，家境越来越贫寒，再也没钱供他读书。酷爱学习的李文化只好自己跑去当勤杂工，挣了钱上高小。1944年，他考上了一所职业中学——齐齐哈尔电业养成所，毕业后，于1946年到齐齐哈尔电业局当徒工。

在这段时间里，一种新奇的艺术形式闯进了他少年时代的幻梦世界。一次，在县城的大院里，他第一次看到了电影。观众散了，他却围着放映机转着看着，不断琢磨着：这里的人为什么会动？演完了人都哪里去了？怎么“制造”的？这个十五岁的少年，对电影发生了浓厚的兴趣，成了一个“电影迷”。这一

时期，东北解放后上映的一些苏联影片，无论从思想上、艺术上，都曾给予青年时代的李文化以很大的感染和影响。

不久，东北电影制片厂登出了招生广告，李文化欣然前去报考，并被录取。此举，成了他生活道路的转折点。1947年，组织上送他到中国人民解放军东北军政大学学习。毕业后，于1948年分配到东北电影制片厂工作，并在“东影”举办的“摄影训练班”学习了一段时间。考虑到李文化的兴趣和爱好，领导派他去学摄影专业。

1949年10月，李文化调至北京电影制片厂，任新闻纪录片摄影师。在当时艰苦的条件下，李文化随着我们部队前进的脚步，用摄影机忠实记录着我们党、部队、年青共和国进军脚步。“新闻纪录片，贵在真实！”李文化始终遵循着这条原则，并照这个方向努力追求、积极探索。他第一次参加拍摄的是《边疆战士》，影片真实地记录了我们边疆战士的可爱品格。摄影真实、亲切、朴实，受到好评。以后，他又陆续拍摄了大量新闻纪录影片。

1952年，李文化参加中国人民志愿军摄影队，来到抗美援朝的第一线。在朝鲜战场，他经常在敌机的扫射下，在爆炸的气浪冲击中，冒着生命危险进行工作。参加拍摄了《炮火下的运输线》、《抗美援朝》第二辑、《交换战俘》、《停战签字》、《明天的平壤》等受到观众好评的新闻纪录影片。

1953年，李文化来到越南人民抗法斗争的前线。从风雪飘扬的长白山来到阴冷潮湿的热带森林，他目睹了越南人民在胡志明主席领导下，使民族解放武装力量由弱小到强大，从原始大森林逐步走向大城市的艰苦卓绝的战斗历程。他用摄影机忠实地纪录了越南人民争取民族独立的斗争业绩。拍摄了《解放

海防》、《解放河内》等影片。他出色的工作成绩和忘我的品格，受到了越南人民的热情赞扬，并多次受到胡志明主席的亲切接见。

1955年从抗法援越的战场上归来之后，正值我们祖国建设时期，李文化又风尘仆仆地抱起摄影机，从祖国的东方到西方，从高山到海洋，到处捕捉我们年青的共和国蓬勃发展的画面。这个时期，他满怀激情地拍摄了五十多部反映我们祖国欣欣向荣建设面貌的新闻纪录片。为表彰李文化对新闻纪录片的卓越贡献和艰苦劳动，中华人民共和国文化部曾向他颁发了一等奖。

1956年，为了把多年的实践，更理论化，更系统化，李文化进入北京电影学院摄影专修班学习。经过两年的学习和探索，对电影语言、技法的不断研讨，在摄影技巧、造型艺术方面，提高很大。毕业以后，分配到北京电影制片厂，任故事片摄影师。

到了故事片厂，李文化一方面虚心地向老摄影师学习，认真实践，一方面，对当时能见到的一些国内外优秀影片的造型手段、艺术特色、用光、透视、色调都进行了认真分析。特别是对影片内部的蒙太奇结构，花费了很多精力，进行悉心钻研，这些学习和积累，潜移默化地渗透到他以后的创作中去。李文化摄影的故事片有《矿灯》、《粮食》、《五彩路》、《耕云播雨》、《花儿朵朵》、《千万不要忘记》、《早春二月》、《煤店新工人》、《红色娘子军》（舞剧）、《海港》（京剧）、《百花争艳》、《草原儿女》等影片。其中，《早春二月》是李文化摄影艺术的代表作。

《早春二月》是一部描写二十世纪二十年代知识分子命运的影片。李文化利用造型艺术的丰富手段，通过光影、色调、构图和对景物环境的处理、渲染，形成有层次，有节奏，完整的摄



李文化在拍摄《早春二月》

影艺术构思，准确地体现和丰富了导演意图。整部影片的影调随着人物感情、思绪的起伏，随着情节的发展而变化多端。画面浓淡有致，明暗相宜。时而清新、爽朗、透彻，时而乌云压顶，沉重窒息，大有山雨欲来风满楼之势。李文化对《早春二月》的每个人物，都进行了苦心琢磨，运用电影艺术的多种表现手段，着力于刻画人物性格。在肖像的处理上，李文化用轮廓光、侧逆光、光斑、逆光剪影等各种手段，把人物在各种不同规定情境下的思想、感情、神态、状貌做了精细的刻画。在构图上，他注意学习我国民族绘画的传统技法，采用了国画的透视法则，同时又大胆地借鉴外国优秀影片中一些技法的长处。使《早春二月》成为一部既有我们民族独特风格又充满新意的艺术作品。在影片结尾处，陶岚追肖涧秋的一场戏，李文化采用了烘云托月的处理手法，让披着白纱的陶岚急速地跑过一堵篱笆墙，摄影机起初是随着人物的奔跑而运动，渐渐地越摇越高，直摄向壮阔的蓝天。这里，画中有诗，诗中有画，千情万

意尽在不言中，给观众留下展开丰富联想的余地。《早春二月》是李文化电影摄影创作成绩突出的一部。但是，由于极“左”思潮的干扰，影片受到了不应有的待遇，被当作毒草进行了全国性的批判。后又被长期打入冷宫。粉碎“四人帮”后，《早春二月》重新公映，在国内受到热烈欢迎，并多次在国外映出，受到赞誉，为中国电影艺术赢得较高声望。

1972年，李文化看到刘知侠的小说《一支神勇的侦察兵》就着手把它改编成电影，并亲自担任导演。这是他从摄影向导演过度的第一部影片，取名《侦察兵》。接着，他又相继导演了《决裂》、《反击》、《泪痕》、《海囚》等影片。

1979年，他导演了故事片《泪痕》。这部影片是描写一位和人民同呼吸共命运的县委书记朱克实，到任之后，揭破“四人帮”党羽设置的重重迷阵，全心全意为人民伸冤昭雪的故事。李文化在影片中倾注了自己的激情，着力塑造一个土生土长，与人民感情深厚、血肉相连的县委书记。

在导演手法上，李文化注意运用戏剧性的悬念吸引人，和对人物的细微感情刻画感动人，收到了较好的艺术效果。影片以朱克实上任后的调查研究为实写的一条主线，又以广大群众怀念死去的老县委书记曹毅为虚写的一条副线，两条线索交织融汇，推进了情节的发展，刻画了众多的人物形象，把人民群众在“四人帮”统治时期的艰苦奋斗，与朱克实领导群众在粉碎“四人帮”后所进行的斗争有机地联系在一起，使影片反映了我国较为广阔的农村生活面貌，是揭批“四人帮”为题材的电影创作中较有思想深度的一部影片。《泪痕》塑造了朱克实、孔尼娜、章洛林等勇于与“四人帮”及其爪牙做斗争的艺术形象，给观众留下较好的印象。在对反面人物张伟、许飞雄

等人物的勾勒上，虽近群魔乱舞，但嘴脸又判然有别。《泪痕》公映后，受到好评，获得了中央文化部1979年优秀影片奖和第三届“百花奖”的“最佳故事片奖”。

1981年李文化又完成了彩色宽银幕故事片《海囚》（上、下集）。影片通过1852年清咸丰年间殖民主义者掠夺华工，将“猪仔”做为商品，大批贩卖，百般蹂躏，迫使华工奋起反抗，与帝国主义分子展开了一场惊心动魄的殊死搏斗的情节，歌颂了中国人民不甘压迫和剥削，用自己的生命和鲜血，维护民族尊严的崇高民族气节。影片着力塑造的主人公唐金龙正直善良，宁死不屈，他率领华工海上暴动，不惜以血肉之躯与强敌拼争，显示出“宁可站着死，不愿跪着生”的英雄气概，表现了中国人民的浩然正气。

影片后半部，大部分戏集中在贩运“猪仔”的木船上。场景的局限为导演的空间调度带来一定困难。李文化紧紧抓住多种矛盾冲突线索的归结和进展，抓住人物性格的刻画，充分利用摄影角度的变化，在一条船的有限空间中，导演出了一场波澜壮阔的悲剧。全片贯串了激烈的武打。这些武打，形式多变，节奏明快，既揭露了殖民主义分子、民族败类的凶残，又展现了以唐金龙为首的华工们同仇敌忾、坚韧顽强的斗争精神，增加了影片的浓烈色调和民族特色。

李文化无论做什么，都十分严肃、认真。干什么事情，总要千方百计取得成功，不干好决不罢休。在摄制组内，他总是“身先士卒”，冲锋在前。拍《泪痕》，他带头在黄土高原上深入生活。拍《海囚》，他带头剃个大光头，飘泊在海上，风餐露宿。在现场，他有“五不导演”的美称。就是说他干起工作来不要命，一切都要服从工作的需要。他严格要求自己，也严格要求

摄制组的成员。他还尽量扶植青年摄影师，青年导演。

李文化决心在漫长的艺术道路上，不断探求，不断前进。
我们殷切希望李文化为党的电影事业做出新的贡献！

（博 志）



(近影)

李英敏

当人们提起传奇式的冯白驹将军时，人们自然而然地会想起曾经与冯将军共命运、与海南岛革命史息息相关的李英敏。这位在革命生涯开始即拿起了枪，几乎度过了自己前半生的瘦瘦的广东人，后来又因为革命需要拿起了笔，走进了电影界，成为一位有成就的电影剧作家。

李英敏的父亲早年毕业于广东高等师范学堂，曾参加孙中山先生组织的同盟会，并冒着枪林弹雨与革命党人在黄花岗举事。黄花岗一役，七十二位著名的同盟会员牺牲，他在巷战中冒死从屠刀下逃亡到钦廉。辛亥革命时返回广东，在孙中山大元帅府里供职，后到国民军一位旅长那里当师爷（秘书）。

1916年10月，李英敏出生在广东省肇庆。在他不到一岁的时候，父亲不幸去世。家中一贫如洗，他的母亲只好忍痛将李英敏的一个姐姐半卖半嫁出去，这才掩埋了丈夫。为了生存，

李英敏的母亲给有钱人家当保姆，或为他人缝缝补补。在异地他乡，他们无依无靠，受尽别人的冷眼和欺凌，百般无奈中只好回到合浦县，暂住母亲的娘家。他的母亲凭着双手劳作，仍为他洗衣、缝补，挣钱生活，供养儿子上学读书。李英敏上中学后，因饱尝了世态炎凉，开始注意探索人生的不平。他爱好文学，拼命地阅读进步书刊。他喜欢写诗、写文章，便大胆地向《文学月报》、《北斗》等杂志投稿。读高中时，便与同学们办起了一个文学团体和杂志《镭光》。他想当作家，便贸然地给在上海的鲁迅先生写信。鲁迅先生居然回了信，劝他不要来上海，不要离开自己生活的土壤，只有扎根于土地，才会生芽。这是1933年到1934年发生的事情。这件事对他影响很大。

1935年，他高中毕业后到乡村一间小学校当教员，以减轻母亲肩上的负担。从此，他走上了社会。

1936年夏，他只身跑到广州，报考了中山大学。但他只念了几天，便不能再读下去了，因为没有生活来源，只好失学。他住进了同乡会办的合浦学会，为的是住宿可以不花钱。

不久，鲁迅先生逝世消息传来，他感到十分悲痛。邹韬奋先生在香港主办的《生活日报》为纪念鲁迅先生登报征文。李英敏写了一篇文章，是记述他给鲁迅先生写信及先生回信劝他踏踏实实做人、扎根土地才会生芽的这段往事的。结果征文比赛揭晓，李英敏获得一等奖。《生活日报》派了一位编辑，专程从香港来广州约作者谈话，当见面时发现作者竟是十八、九岁的青年时，甚为吃惊。这位编辑说，原以为作者都是四十岁开外的人呢。这位编辑十分高兴，鼓励他努力练笔，将来一定会大有成就的。

李英敏因此闭门不出，决心写出长篇小说。他的那些进步

的同学们见到这种情况，却狠狠地批评了他，让他到现实生活中去，鼓励他参加了歌咏团和文艺家协会的活动。不久，李英敏在进步同学的帮助下，加入了共产主义青年团。

1937年1月，广东省党组织派李英敏回到合浦县。他到县第五中学附小做教员，以教语文为掩护，秘密从事革命活动。经他不断努力，很快就建立了合浦县共青团第一个支部。

1937年7月，组织上通知他正式转为中共党员。

1938年2月，他兼任《合浦日报》的编辑，并开始筹建党组织，建立了党小组、支部、区委，均担任党的书记。9月，正式成立中共合浦县委，李英敏担任县委常委兼宣传部长。

1939年5月，李英敏担任合浦县抗日先锋队总队长。县委遭受破坏后，组织上派他下乡，做县委特派员兼中心区委书记。他深感没有武装就没有立足之地，就会遭受反动派的任意宰割，他先组织起两、三千人的农民武装，是年5月，举行抗日武装起义。但王明路线却说他搞武装是左倾冒险主义，撤了他的职务，把他“充军”到海南岛去。

1940年8月1日那天，李英敏来到海南岛根据地，见到了冯白驹将军。从此，他们就在一起为坚持海南岛的红旗不倒，而进行着艰苦卓绝的敌后斗争，一直到解放。

李英敏到海南岛革命根据地后，担任了特委机关报的主编、海南游击纵队宣传部长、组织部长、海南岛民主政府秘书长。这时，李英敏大部分时间是负责党的宣传工作，并为报纸写社论和文章。在战斗残酷的环境下，他和所有的战士们一样，背着油印机、报纸到处转移，停下来就写文章、发消息、编辑排印。这些报纸成为教育战士，打击敌人的有力武器。海南岛武装斗争的艰苦卓绝的生活，磨炼了他们的意志，使他后来在几

度曲折的生活道路上，能够身处绝境而不馁。而这段丰富的生活经历，也成为他以后从事创作的主要源泉。

解放以后，海南岛开始了土地改革。李英敏是海南区党委宣传部长，兼土改试点琼山县委书记，有一天，冯白驹从广东开会回到海南岛，见到李英敏说：“哎，把你调走啊，中央要你去！”

李英敏奇怪地问：“要我去有什么用？”

冯白驹说：“我不知道哇，反正是陶铸同志通知的，要调你走。”

原来在抗美援朝开始的时候，有人问毛主席：我们在朝鲜战场上能不能坚持住？毛主席说：那冯白驹同志呢，他在海南坚持斗争不是二十几年吗？这个讲话传出后，有人就建议找些人写一写冯白驹坚持海南岛斗争的事。后来，这个任务交给了王阑西同志。王阑西想到他在海南岛拍摄《大战海南岛》纪录片时，李英敏给予他的支持，并知道李英敏是一个十分熟悉海南斗争又有文学素养的干部，因此就同陶铸商量，把李英敏调来参加这项工作。

李英敏又因为革命的需要，走上了从事电影工作的道路。

1952年8月，李英敏调到北京，任文化部电影创作所专业编剧、副所长兼党支部书记。

李英敏第一个剧本是《椰岛英风》，与欧阳山、陈残云合作，但由于领导上要求大主题，大场面，而且要高要深要广要宽，这个剧本失败了。

李英敏接受了《椰岛英风》创作上失败的教训，便转向优秀的电影学习，从中摸索电影创作的艺术规律和表现手法。他后来回忆这段创作经历时说：“这个创作失败，对我后来搞电影

是有好处的。我接受了教训，逐渐懂得了电影这个路该怎么走，特别是看了许多电影以后。”

李英敏开始默默地练笔。他想起了自己所参加过的海南岛斗争生活，想到了他所接触过的各式各样的人物。他首先想起的是1942年的一段往事：那时，李英敏跟一个游击队活动，来到了壮族的石头山，敌人围剿十分厉害，他们带队转移了，山里只留下一名护士。这位女战士有一个两月的孩子，还带领和看护十几名伤病员。为了给伤病员弄到粮食，她不顾个人的安危，独自带着手榴弹闯进保长的家。保长吓得要死，为了保命，连忙哀求她，答应送一部分粮食。为了弄到枪支，她又带着手榴弹，闯进另一保公所，缴获了十几支枪，为这些伤病员弄到了武器。她便背着孩子，带着伤病员，拿着缴获的武器，突破敌人的层层堵击，居然找到了李英敏所在的游击队。这位女护士的形象，一直印在李英敏的脑海里。

1943年，海南游击队司令部开到澄迈县山区，那里有个游击队的医务所。在艰苦的环境中，所长和医生携款潜逃，只剩下一名女护士在看护一批伤病员。这位普通的海南妇女，在没有一分钱、一点药品的情况下，她十分镇静，安慰伤病员，自己到处去为战士们弄粮食，自己动手采草药，为伤病员们烧饭、洗衣、看护，甚至喂饭、喂药，经历了千辛万苦，终于把伤病员们医好，让他们重新回到队伍中去。冯白驹听说后让李英敏去了解和处理这件事。他到了澄迈县山区这个医务所的所在地，详细地了解了事情的经过。对于叛徒，他亲自派人把所长和医生抓回来处理了，表彰了那位女护士。

游击队中许多感人的事迹，栩栩如生的人物形象，在李英敏的脑海里映现出来。他就把这位女看护综合成为符若华这个

人物作为主人公，写成了一个电影文学剧本。他通过这个人物来反映一个共产党员的精神面貌和思想品质，通过这个人物反映海南岛人民艰苦卓绝的斗争和不可战胜的力量。

夏衍同志看过这部电影文学剧本后，知道作者还没最后起剧名，便主动定名叫《南岛风云》。

阳翰笙同志听说后，在看了电影后，又打电话给袁文殊同志，问：“写《南岛风云》的是谁呀？”袁文殊热情地说：“是一个半路出家的。”阳翰笙马上又给李英敏打来电话，表示祝贺。

《南岛风云》由上海电影制片厂拍摄，白沉导演，上官云珠扮演女主人公符若华。这部影片放映后，受到观众的好评。荣获文化部1949—1955年优秀影片二等奖。

李英敏完成了《南岛风云》后，与陈残云合作，又写出了电影文学剧本《椰林曲》，由上海电影制片厂拍摄，王为一导演。《椰林曲》描写了党中央对海南岛斗争的关怀重视，千方百计和海南岛党组织建立联系，并购置无线电台给海南，由于日寇和国民党封锁，送不到海南岛，海南岛军民舍死忘生，终于把无线电台取回，和党中央毛主席建立了密切联系。这对海南敌后游击战争有十分重大意义。

不久，李英敏奉命调到长春电影制片厂任厂长，但未接任又返回北京。后组织上调他任文化部社会文化局局长。

1957年反右运动开始，他受到了不应有的待遇。后被下放到广西。

他在广西并没有放下手中的笔。1961年写出了电影文学剧本《五指山之歌》，送到珠江电影制片厂。打印出来后，因作者是“右派”没有采用。他只好改写小说，并断断续续在《长江文艺》、《广西文艺》、《作品》等刊物上发表。他利用业余时间，

经过近十年的努力写出了长篇小说《秋霜红叶》，计二十余万字。但在文化大革命中被抄走，一直下落不明。在下放农场劳动期间，他养猪、种菜……。此间，他又写出了两、三个话剧剧本、一个京剧剧本。他的艺术生命之火在燃烧，把心血浇灌在无名的青年作者身上，为他们看稿子，讲解电影艺术的特点。许多青年作者都十分感激他，说：“李英敏是个好老头。”

1978年，李英敏和白沉再度合作，写出了电影文学剧本《十天》。1979年由广西电影制片厂拍摄。

李英敏同志在反右斗争中被错误处理得到平反后，他更焕发出艺术青春，不断执笔写作，给《作品》、《解放军文艺》、《民族团结》、《时代的报告》、《民族文学》等杂志写了《三进五指山》、《十万大山的斗争》等多篇文章。

1978年，他的短篇小说集《椰风蕉雨》由广西人民出版社出版。这是一部朴实无华、充满生活气息的作品，其中《夜走红泥岭》获得1981年短篇小说奖。

1978年底，李英敏调任广西自治区文化局副局长兼广西电影制片厂党委书记。

1979年4月调任中共中央宣传部文艺局局长。近年来，他为我国文艺事业的繁荣和坚持党的四项原则做出了自己的贡献。

（关 山）



李 林

(1979年摄)

北京电影制片厂演员李林，是一位从影四十多年的老演员，以在银幕上塑造了众多的反面人物形象而引人注目。

李林于1920年7月1日出生在黑龙江省巴彦县，七岁时随家迁往哈尔滨市。少年时代，李林就对电影产生了浓厚的兴趣，每当看完一部电影，总要反复模仿影片中人物的一言一行，并以此为乐事。1937年11月11日，正在哈尔滨工业大学预科一年级读书的李林，得知“满洲映画协会演员训练所”招收学员的消息后，便前去投考，并被录取。从此，李林怀着对电影表演艺术的挚爱，开始了银幕生涯。

抗日战争胜利之后，李林在“中制”管辖下的“长春电影制片厂”当演员。1946年，金山到“长影”拍摄进步影片《松花江上》，李林在该片中饰演了日本工头。1948年2月，李林来到北平，在这里迎接了新中国的诞生，并成为北京电影制片厂

的演员。3月，到华北大学一部进行了短期学习。

1950年，李林参加了“长影”的《内蒙人民的胜利》的拍摄，饰演王爷手下的一个官吏。同年，又在成荫导演的影片《钢铁战士》中饰演了敌政工处长陈俊卿。《钢铁战士》以第三次



钢铁战士 李 林饰陈俊卿

国内革命战争为背景，描写我人民解放军某部排长张志坚、炊事员老王和通讯员小刘同敌人进行英勇斗争的故事。李林在饰演陈俊卿时，较好地揭示了角色恶毒顽固、阴险狡诈、色厉内荏的反动本质，从反面陪衬了张志坚、老王、刘海泉等英雄形象。《钢铁战士》公映后，在国内获得强烈反响，并于1951年在第六届卡罗维·发利国际电影节上获得和平奖。

李林在《钢铁战士》中饰演的陈俊卿给观众留下了一定的印象，导演们也比较赏识李林在扮演反面人物方面的才能，纷纷邀请他在影片中饰演各类反面人物。于是，他又相继在《新

儿女英雄传》中饰演郭三麻子，在《一贯害人道》中饰演特务杨文，在《虎穴追踪》中饰演了潜伏特务杨国忠，在《怒海轻骑》中饰演敌军官等，形成了他解放初期的创造旺盛时期。

是这样继续把反面人物演下去呢？还是改改戏路呢？李林也曾有过思考，做过尝试。在影片《赵小兰》里他曾演过老贫农吴大爷，在话剧《姐妹俩》中也演过志愿军英雄营长黄国栋，后来在影片《山里的人》中曾演过老铁匠苏鸟枣，但当电影《地下尖兵》剧本放在他面前，导演武兆堤想请他扮演我党地下交通站长这一主要正面人物时，他却又主动要求扮演国民党专员邹至甫这个反派角色。他觉得邹至甫这个人物写的有个性，不一般，导演武兆堤对人物的解释、表演的要求也都有利于他克服“脸谱化”的创造方法。于是，当导演同意他扮演这一角色后，他立即热情地投入创作中去，力求准确生动地刻画邹至甫这个人物的内心世界。经过阅读史料、参观采访、搜集创作素材等大量准备工作后，邹至甫的形象日益在他的脑海里清晰起来。经过他的精心创造，这个阴险狡诈的国民党专员形象，生动地出现在银幕上。尽管他诡计多端、阴险毒辣，最后却终于失败，就更衬托了我党地下尖兵的机智英勇。邹至甫这一形象的塑造，使李林在反面人物的创造上有了新的进展。

随后，他又扮演了《党的女儿》与《冬梅》中的叛徒，《无名岛》中的敌舰长，《昆仑铁骑》中的敌旅长，《烈火中永生》中的敌特工人员等。

“文化大革命”中，李林表演上的探索被迫停滞了，他创作力最旺盛的时期也就这样空度了。

1972年后，恢复了故事片生产，李林又在《侦察兵》中扮演敌师长，《海霞》中扮演鱼霸陈占鳌，《牛角石》中扮演富



新儿女英雄传

李 林饰郭三麻子

地下尖兵

李 林饰邹至甫



农。近年来，又扮演了《黑三角》中的郎井田。1981年他又在江苏、广东之间往返奔走，在《智截玉香笼》中扮演了海外走私大头目，在《苏小三》中扮演了日本宪兵队长中岛大佐等。



李林在进行反面人物塑造的艺术实践中，既

海 霞

李 林饰陈占鳌

有创作上的苦恼，也有探求中的欢悦。他在实践中逐步体会到，虽然演的都是敌人，他们反人民是共同性，但一定要根据每个剧本的提示去找出每个人物身份、职业、经历、个性的不同点加以区别，分析清楚，再在自己脑海里去找这些人物的模特儿，找到可取之处借用到剧中人物身上去。在伪满与国统区十余年的生活积累，为他的创作提供了生活素材。但他决不以此为满足，每当接到一个新角色，他还是要认真采访，寻找新的材料丰富补充自己。如拍《一贯害人道》时，就用半个多月时间天天去认真旁听对反动会道门的头目的审讯，观察体验了解内情，做创作准备；拍《地下尖兵》时，他对曾经是我地下党北京情报站长进行了采访，从中得到启发，才捕捉住了邹至甫这个人物的真实感觉，逐渐把握住了人物基调。李林创作的特点是善于

根据剧本的提示,精心地设计所扮演的每一个人物的外部造型,并努力去进行人物内心的刻画。他的创作态度是严肃的,即使在饰演戏不多的角色时,他在表演上也兢兢业业,努力求新。从不滥用小动作去哗众取宠、也不用表面的漫画式的丑化来给反面人物贴标签。总是努力去演个活生生的人。他认为敌人也有他的思想感情、生活方式、个性特点,创作时一定要紧紧抓住这一个人的思想感情逻辑,揭示出他的内心活动,而不是简单化、脸谱化地演坏人,要让观众在剧情的不断发展中,通过人物的行动逐渐去认识他的全貌,他的本质,这样的创作才会准确、深刻。演员扮演反面人物,应该用正确的观点先分析认识他,然后根据人物所处的规定情境,按照“这一个”人物的性格、逻辑,去进行想象和假设,在体验的基础上,找到准确的体现人物的方式,合理地表现人物的所做所为。

多年来,使他在创作中苦恼的是,有些剧本本身反面人物就描写得苍白,经常是雷同的、概念的。敌人一出来就是横挎枪、吊着两只鸡,这些不是从生活中来,而是照抄别的影片的老套子,连刚懂事的孩子一看都知道是坏蛋出来了。他苦恼地说,自己演的反派角色最后经常要声嘶力竭地喊:“给我顶住,顶住!”但总没顶住而垮台了。有的导演处理戏常常只注意情节的推进,不断地要求演员“表演”敌人的垂死挣扎状,结果出来的只是夸张过火的表演。在“三突出”的创作方法充斥银幕时,数不清的清规戒律,使得反面人物创造的道路更是越走越窄,阶级敌人要“远、小、黑”的创作格式,完全破坏了生活的真实和演员表演创作的真实。他深有感触的是:演员创作的成功,要以好的剧本为基础,要有好的导演的密切合作与指导。

是不是再改变一下戏路呢?李林有时也有演正面人物的想

法，但演员创作的被动地位，包括自己几十年的创作在观众与导演们脑海中形成的观念，想改变它是很困难的。同时他认为，演员不是万能的。一定要有自知之明。这如同一杆秤，能量多少就秤多少，可以把秤压到最大负荷，但不能折秤（导致创作的失败），演员是希望不断创造新角色的，但每人总有自己的特点与局限，擅长演某类角色，不善于演某种角色自己要心中有数。本色演员、类型演员，只要能演出人物性格，演出活生生的人也是极不容易的。他并不满意自己以往的创作，决心在反面人物的塑造上继续探索下去。

（刘诗兵）



(遗照)

李恩杰

李恩杰，电影美术师、电影导演。祖籍安徽，1914年3月2日出生在江苏省无锡市一个商人家庭。1919年至1928年在无锡市立第一小学、无锡县立初级中学读书。十二岁时，父亲的店铺倒闭，他的家境也由小康人家的水平日渐败落。因自幼酷爱绘画，经过他向父母苦苦哀求，才被允许转至无锡私立美专学习。在“美专”学习了很短的一段时间，家里的经济状况已不允许他继续求学了。于是，十四岁的李恩杰经人介绍来到上海一家五彩印刷制版商处学徒。三年学徒期满，又给制版商做包工。在学徒和做包工的年月里，李恩杰饥寒交迫，遭凌辱，受欺侮，饱尝了资本家的残酷剥削的痛苦。

1937年“九一八”事变后，家乡沦陷，他随父母流亡河南陕州。一度在陕州一家打包厂传达室做门房。1938年2月因生活所迫，经亲戚介绍，到武汉中央陆军军官学校十五期学生总

队一大队二中队任司书。五月间随学生总队至四川重庆。其间，因不满国民党反动派的黑暗统治，阅读《八路军平型关大战》、《毛泽东传》、《朱德传》等革命进步书籍被关押禁闭，后毅然出走，考入“国立戏剧专科学校”攻读舞台设计和导演两系。

青年时代历尽坎坷的李恩杰有着强烈的奋斗精神，他如饥似渴的学习，努力掌握舞台美术和导演专业知识。学校迁到江安以后，他逐渐接近了一批进步学生，参加了刘厚生、方瑄德等组织的读书会，参与了出壁报，画宣传画等进步文艺活动。

1941年，迁居江安的“剧专”校园里，进步力量与反动力量的斗争也日益尖锐激烈起来，埋头读书是不可能了，李恩杰也愈来愈不安于呆在特务组织横行霸道的学校里。恰好，张骏祥离开了学校，到重庆任“中央青年剧社”副社长。来信邀李恩杰去“中青剧社”工作。李恩杰向校方提出休学，未获准。于是他在一个夜晚翻墙跳出校园，来到重庆，加入“中青剧社”，任技术课干事兼舞台设计。相继设计了杨村彬编剧、熊佛西导演的《秦良玉》、张骏祥编导的《边城故事》。从此开始了他的艺术生涯。

1943年至1944年在重庆期间，他还先后在“中华剧艺社”、“怒吼剧社”、“神鹰剧团”、“留渝剧人协会”任舞台设计。曾为欧阳予倩编剧、贺孟斧导演的《忠王李秀成》、曹禺名著《北京人》、焦菊隐翻译、张骏祥导演的神话剧《牛郎织女》、曹禺翻译、张骏祥导演的《柔密欧与幽丽叶》、《大雷雨》等剧担任美术设计。成为当时颇有声望的年青美工设计师。

1944年底李恩杰在“中电剧团”任舞台美术设计。

1945年抗日战争胜利后，李恩杰为“中国艺术剧社”设计了夏衍编剧、金山导演的话剧《芳草天涯》。

中国戏剧史话

1946年抵达上海后，与原重庆戏剧专科学校部分师生一起组织了“上海观众演出公司”。在此期间相继担任了陈白尘编剧、应云卫导演的话剧《结婚进行曲》，阳翰笙编剧、欧阳予倩导演的《天国春秋》，李健吾编剧、张骏祥导演的《和平颂》和《清宫外史》等舞美设计。同时，他又加入了昆仑影业公司，任布景设计，为史东山编导的影片《八千里路云和月》担任美术设计。影片《八千里路云和月》以抗敌演剧队在抗战期间和胜利后的生活为依据，通过两个爱国青年历尽艰苦服务抗战与“接收大员”利用抗战发财的鲜明对比，从一个侧面概括了战时和战后国民党统治区社会生活面貌。李恩杰对影片描写的生活有着真切的感受，他带着这种感受，真实地创造了影片所描绘的生活环境。1947年2月《八千里路云和月》完成上映后，轰动了当时中国影坛，受到了观众热烈的欢迎和舆论界很高的推崇。从此，主要从事戏剧美术设计的李恩杰，开始涉足电影创作。

1947年“上海观众演出公司”解散后，李恩杰在“中电二厂”张骏祥编导的《乘龙快婿》影片中作过副导演，并为上海文华影片公司拍摄的《艳阳天》、《母亲》两部影片担任了美工设计。

1948年李恩杰加入金山创办的“清华影片公司”，为黄宗江编剧、丁力导演的影片《大团圆》担任美术设计。1948年底，李恩杰、方瑄德、耿震等人离开上海途经苏北、山东、华东解放区，辗转四十多天，在平津战役胜利的凯歌声中，进入刚刚解放的北京。

走进了革命队伍的行列，李恩杰为新生活感到兴奋、受到鼓舞。他学习了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，如获

至宝，精心研读，认真领会，觉得找到了方向。1949年他接受组织分配，到“东影”担任美术设计。同年，他在东北电影制片厂拍摄的故事片《内蒙人民的胜利》中任美工设计并兼任副导演。

1950年，他和伊林联合导演了故事片《保卫胜利果实》。

1951年，为配合我人民政府取缔反动会道门，镇压反革命分子的运动，导演了故事片《一贯害人道》。

1954年，李恩杰实现了自己多年的宿愿，光荣地加入了中国共产党。

在此以后，他导演了根据谷峪同名小说改编的故事片《一件提案》、歌颂妇女积极投身祖国建设的故事片《马兰花开》以及《飞越天险》。

1959年，李恩杰导演《矿灯》。影片上映后，受到了观众的欢迎。在拍摄故事片的同时，他还拍摄了纪录北京市工、农、财贸等战线1960年开展群众运动、大闹技术革新的纪录片《红旗飘飘》和彩色宽银幕纪录片《北京的星期天》。

1960年，李恩杰与史大千联合导演了根据苏联话剧《列宁与第二代》改编的电影《以革命的名义》，影片激发了广大人民、亿万青年的革命斗志，使他们在三年困难时期，想过去，看未来，坚定了革命的信心。

1962年，李恩杰导演了反映新疆人民在党的领导下与披着宗教外衣的反革命分子进行斗争的故事片《阿娜尔罕》。1963年，与马尔路同志联合导演了纪录我国青少年杂技演员精采表演的舞台艺术片《春燕展翅》。

1964年至1965年，北京电影制片厂、中央新闻纪录电影制片厂、八一电影制片厂联合拍摄大型音乐舞蹈史诗《东方红》，

李恩杰是导演之一。这部影片是在敬爱的周总理亲自指导下创作的，从主题思想、重大故事情节、以至排演和电影摄制等工作都凝结着总理的心血。影片通过歌舞，概括地展现了中国共产党成立后，中国人民在中国共产党和毛泽东同志的领导下所进行的反帝、反封建、反官僚主义的艰苦卓绝的革命斗争。影片场面巨大、演员众多、在中国电影创作上是少有的，李恩杰以充沛的激情、豪迈的气魄、精益求精的负责精神，创造性地完成了该片的一部分导演任务，取得了可喜的成绩，受到人们称赞。

多年来，李恩杰长期患有慢性疾病，但他一直带病坚持工作。1974年9月16日，李恩杰病逝，享年六十岁。

从民主革命时期到社会主义革命和建设时期，李恩杰从一个受剥削、受压迫的学徒，成长为光荣的共产主义战士。他积极追求真理，献身革命，努力使自己的艺术创作紧密配合中国人民的解放斗争和生产建设。他担任美工设计或导演的几十部戏剧、电影，都在中国人民解放事业的不同历史时期产生了积极进步的社会作用。李恩杰肯于学习、善于钻研，创作作风严谨认真、一丝不苟。在艺术上，他追求真实质朴、生动细腻的现实主义风格。他平日少言寡语，淡于名利，不喜出头露面，生活作风朴实，平易近人。在与人合作的过程中，他处处以身作则，言传身教。工作中敢于大胆启用年青的美工、导演。从政治上、业务上关心他们的成长，成为年青人的良师益友。

（刘秋霖）



李 景 波

(遗 照)

李景波，著名电影演员，1913年生于山东省临清县。在少年时代，他爱好美术，学过绘画，与著名的画家张仃、导演凌子风、著名演员蓝马是同窗好友，过从甚密。

1935年，李景波在北平考入唐槐秋领导的中国旅行剧团，成了话剧演员。当时，日本帝国主义的野蛮侵略，威胁着华北人民和全国人民的生存。由于时局危机，剧团处境更加艰难。他们演出一场戏，收入甚微，仅能买米煮粥，勉强度日。时值冬天，严寒逼人。剧团既无棉被，又无火炉。演员们冻馁不堪，为了御寒，只好劈门板、撕报纸，燃火取暖。买包香烟，也要切成几段，你一截我一截地分着抽。春节期间，伙食也难得改善，惟有锅粢充饥而已。

尽管生活困难，身体虚弱，他们却仍要坚持演出。李景波随着剧团，辗转于北平、天津、青岛、南京、上海、长沙、汉

口、沈阳等地，连年奔波，不断演出。他参加演出的话剧有曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》，阿英的《春风秋雨》，田汉改编的《阿Q正传》，于伶的《夜光杯》等等。据有人统计，他在从1935年到1949年的十五年中，先后演出话剧达三千多场。

频繁的上演任务，压得他喘不过气来。然而，这种走南闯北的演出实践，不仅锻炼了他的思想和意志，使他开阔了眼界，体验到了广大人民的疾苦和愿望，而且，也逐渐提高了他的表演技巧，使他积累了丰富的舞台实践经验。这种经历，为他后来从事电影表演艺术打下了坚实的生活基础，进行了充分的艺术准备。

抗日战争爆发后，李景波流亡到了香港。1939年，他第一次在大地影业公司拍摄的影片《孤岛天堂》（蔡楚生编导，吴蔚云摄影）中扮演角色。正如李景波所说：“这是我踏上银幕的开始。解放后，观众只知道我是‘坏人’，不是‘验明正身，绑赴刑场’，就是在追击围剿中被‘击毙’、‘淹死’。其实，我的第一个角色——《孤岛天堂》中的小哑巴，却是正儿八经的好小伙哩。”这部影片，描写的是1937年11月上海沦为“孤岛”以后，一群爱国青年在一个从东北流亡来的舞女帮助下，把为虎作伥的汉奸特务巧妙地一网打尽的故事。影片生动地表现了广大群众爱国抗日、反特除奸的斗争精神，暴露了汉奸特务背叛人民、出卖祖国的丑恶灵魂。李景波扮演的哑巴小贩黄无言，在爱国青年和舞女所住的弄堂口搭棚卖花生、烟卷，受尽了敌特流氓的凌辱，热情支持爱国志士的正义斗争。李景波比较成功地塑造出一个身受日本帝国主义及其帮凶残害的贫苦市民憎恨邪恶势力、并机智地与之斗争的小哑巴形象。他的表演，体现出当时的“孤岛是困苦颠连者的地狱，孤岛是醉生梦死者的天堂”

的黑暗现实和劳苦人民的反抗情绪。影片无论是在香港公映，还是在内地映出，都受到了广大观众的热烈欢迎，激发了群众的爱国热情。激动的观众，往往起立鼓掌、欢呼，甚至把帽子抛到空中，将钱包掷向银幕。

此后，李景波又与其他演员一起，连续主演了《孔夫子》（1940年，费穆编导，周达明摄影，上海民华影业公司摄制）、《前程万里》（1940年，蔡楚生编导，姚士泉、李文光摄影，香港新生影片公司摄制）、《流亡之歌》（1941年，刘芳编导，香港大观影片公司摄制）、《上海屋檐下》（1942年，夏衍编剧，王次龙导演，香港海星影片公司摄制）、《孔雀东南飞》（1942年，王次龙编导，海星公司摄制）等影片。他还参加了粤语片《茶花女》、《雪姑七友传》等的演出。

1941年12月8日，太平洋战争爆发。香港不久就被日本侵略者所占领。进步的电影工作者拒绝同敌人合作，有些返回内地，有些转赴南洋，也有些改业经商，从而使日本帝国主义妄图在香港建立敌伪电影、奴化中国人民思想的可耻阴谋遭到破产。1942年，正在筹备拍摄的由许幸之编、有李景波参加演出的影片《阿Q正传》，只好停拍。具有民族气节的李景波，也在战乱中失业。他的一家大小立即陷入饥饿的困境，要钱没钱，要米没米。为了改变这种悲惨的生活景况，李景波在一位好心朋友的热情指点下，开始了经商生涯——他从一家没有被敌人发现的粮库主人那里买来花生，再到市上出售。由于兵荒马乱中的香港市场大米奇缺，而花生聊可充饥，因此销路还好。依靠他贩卖花生，赚点小钱，一家人勉强糊口，苦熬日月。

1945年，李景波离开香港，返回上海。他满心期望，抗战的胜利能够使人民的生活得到安定，有所保障。可是，事与愿

违，黑暗的现实并没有多少改变；他也和全国人民一样，仍然挣扎在饥饿线上。为求生计，他便和几个朋友商议，重新组织剧团，一起凑钱，租几堂布景，排几出话剧，到北平等地旅行演出。

1947年10月，李景波在北平参加了“中电”三厂的摄制工作，拍摄了《碧血千秋》（1948年，梅阡编导，钱渝摄影）、《满庭芳》（1948年，梅阡编导，李尔康摄影）等影片。

全国解放后，李景波在党和人民政府的关怀下，生活有了根本的改善，艺术才能也得到充分的发挥。他联系自己多年来的演出实践，认真学习理论著作，广泛浏览古今中外的文学名著，连有关天文、地理、考古、海洋及科学资料的书籍，他都有所涉猎。有人问他看这些与艺术无关的书有什么用，他说：“艺多不压身哟！演员不能局限于琴、棋、书、画，还要多看、多读，这对创作能有很大启发。”他坚持刻苦钻研表演技巧，在思想上、业务上都有了较大的提高。他工作积极，勇于探索。连续不断地演出、拍片，虽然十分劳累，但他从不叫苦。有时一人一年要参加拍摄几部影片，他也毫无怨言。他先后扮演过《吕梁英雄传》中的地主、《儿女亲事》中的李老川、《新儿女英雄传》中的李六子、《一贯害人道》中的点传师王继善、《一件提案》中的老海、《怒海轻骑》中的牛司令、《虎穴追踪》中的特务头子崔希正、《新局长到来之前》中的牛科长、《祝福》中的鲁四老爷，以及《青春的脚步》中的党委书记、《芦笙恋歌》中的阿七大爷、《红河激浪》的姚司令等角色。1955年，因为他出色地完成了《怒海轻骑》和《虎穴追踪》的演出任务，又积极帮助改进影片的摄制工作，在培养青年演员、帮助他们排戏方面也有突出成绩，他被长春电影制片厂评选为先进工作者，受到嘉奖。



新儿女英雄传

李景波饰李六子

一贯害人道

李景波饰王继善





新局长到来之前

李景波饰牛科长

祝 福

李景波饰鲁四爷



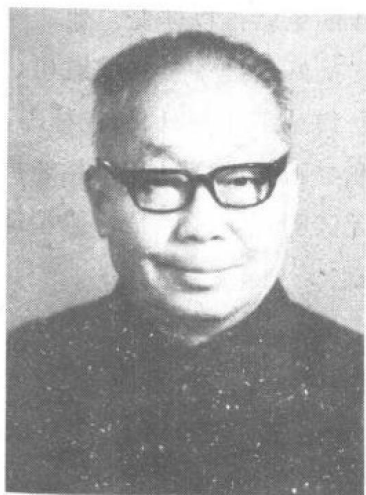
李景波在艺术上，态度严肃，表演认真，一丝不苟地创造角色，精益求精地探索表演艺术。他所扮演的角色，大都给观众留下较深的印象。《新局长到来之前》是一部讽刺喜剧片。在这部影片中，李景波成功地创造出一个无视国家利益、专门奉迎上级、不管群众死活、闹得丑态百出的官僚主义者的典型形象——牛科长。他用夸张而有节制的形体动作、对待上级与对待下级的两副不同嘴脸，恰如其分地揭示出这个人物的丑恶灵魂，使观众感到可恨可笑，但又真实可信。李景波的表演，朴实，自然，细腻，幽默，富有生活气息，颇具喜剧效果。他在银幕上创造出许多反面人物形象，并不是简单地丑化人物的外形，而是力求展现人物的内心世界，避免了脸谱化、类型化，把人物演得栩栩如生，使之具有一定的思想深度和较强的艺术感染力。

作为一个有独特造诣的演员，李景波对我国电影事业的贡献是不能抹煞的。但是，他在五十年代后期受到了不公正的待遇，被迫离开影坛，流放到北大荒，后来定居哈尔滨。尽管政治上的打击非常沉重，他却没有因此而自暴自弃，仍然关心和热恋着社会主义的艺术事业。1959年，李景波与黑龙江农垦局话剧团范国栋合作，创作出话剧《夜闯完达山》。由于政治方面的原因，剧本没有署他的名。1960年，李景波又与范国栋合作，并且以他为主，创作出了话剧和电影文学剧本《北大荒人》。但作品都以“集体创作”的名义上演、拍片。李景波不计较个人的名利得失，默默无闻地为祖国的社会主义艺术大厦添砖加瓦。他身处逆境，而革命意志不衰，这种高尚的精神和坚定的信念是十分可贵的。

听到粉碎“四人帮”的喜讯，李景波兴奋得彻夜不眠。党

组织为他落实了政策，他的二十多年的冤屈得以伸张。他不顾自己卧病在床，还雄心勃勃地表示，病好后准备参加峨眉电影制片厂一部新片的拍摄工作。可是，1981年3月21日，在林彪、“四人帮”的摧残下得了半身不遂和心脏病的李景波，几经折磨，溘然长逝，他的美好愿望再也无法实现了！但是，他塑造的人物形象永远留在人们的心中。

(丁国成)



(近影)

汪 中 熙

汪中熙，曾用名汪中西，满族，北京人，我国电影技术专家。1912年12月26日汪中熙出生在一个职员家庭。早年他曾相继在北京师范附小和附中就读，1929年中学毕业，由于喜爱文艺，遂考入国立北平大学艺术学院，在戏剧系深造，师承著名戏剧家、系主任熊佛西，接受具有进步倾向的艺术教育。四年的大学生活，在熊佛西的悉心培养下，对于他后来确立为电影事业献身的志向，以及人生道路的选择，起着不可估量，甚至是决定性的作用。

汪中熙学的是戏剧，然后又为何从事电影了呢？有两件事成为导因：一是1930年——1931年间，上海联华影业公司的导演孙瑜率《野草闲花》摄制组到北平拍外景，汪中熙闻讯，曾多次饶有兴致地前去观赏拍戏。该影片具有社会意义的剧情吸引了他，特别是在拍摄现场看到孙瑜的新颖的处理手法和金焰、

阮玲玉等人的出色表演，给他留下强烈的印象，使他对电影这一新奇的艺术形式萌发兴趣。二是他的同学王瑞磷曾受“联华”之聘赴沪拍摄《故都春梦》，扮演剧中男主角。这进一步触动了，更坚定他从影的意愿。1933年在艺术学院毕业后，他当即动身去上海谋生，踏进了电影的门槛。

同年10月，他进天一影片公司，约半年后即当了摄影助理，因他在大学时爱好摄影，经常摆弄照相器材，在这方面有些基础。

抗战爆发后，经王瑞磷的介绍，汪中熙进入中国电影制片厂，先后担任过摄影师、技术课长、上海办事处主任等职，并于1947年担任“中制”的技术副厂长。这个时期他主要从事新闻片的拍摄，同时也拍过军参片《滑翔飞行》，由秦怡与洪虹主演。还参加了由阳翰笙编剧，苏怡导演，白杨、陶金、魏鹤龄等主演的进步影片《青年中国》部分镜头的摄制。此外还拍过其它一些影片。

1942年，“中制”派他作为常驻代表到印度的加尔各答，专门负责接收美国援助的电影器材，经办空运到重庆。他有些英文底子，熟悉此项业务，为“中制”添置了许多专用设备。直到日本投降后，于1946年返回上海。

1947年5月，美国米高梅影片公司派导演牛顿爱吾图和一名录音师来华进行合作，任务是将“米高梅”出品的两部影片《大地》和《泰山得子》译制成华语对白片。我方由罗静予出面安排。罗与黎锦晖二人先将剧本台词译成中文，然后由汪中熙负责技术指导，在当时上海静安寺路的美琪影院进行配音录制。特邀了著名演员舒绣文为两片的女主角配音，男配音演员由罗静予在美国认识的一个姓刘的朋友担任。美方录音师操纵一台

钢丝录音机，此设备当时在国内尚不多见，连汪中熙亦属初次见到。工作进展得极为顺利，仅用了四个上午的时间就完成了两部影片的全部配音任务。正式的完成片不久即由美国运回上海公映。

尽管配音录制的效果还不太理想，完成片的质量犹嫌粗糙，但这次与美国电影同行合作，毕竟可属于我国翻译片史上的首次记录；作为第一次尝试，无疑是应予肯定的。

汪中熙在“中制”任职期间，于1948年到1949年5月，还同时兼任上海私营宇宙影片公司的技术顾问，曾拍摄十六毫米的彩色片，如木偶戏《长生殿》，以及工艺美术片《制做爆竹》、《琢玉》、《旗袍剪裁》等。这些影片均在美国洗印发行。

半封建半殖民地的旧中国，疮痍满目，民不聊生。国民党反动当局日暮途穷，政治上极端腐败黑暗，处处与人民为敌，疯狂迫害进步人士。他们的种种倒行逆施，使汪中熙受到现实教育，从而认清时局，看明方向。在解放前夕他毅然摆脱反动势力的控制，避免裹入外流，坚定地留在上海。他与王瑞麟去找熊先生，（熊佛西此时已任上海戏剧学校校长）彼此商量决定不走，各自分头隐蔽。他还与罗静予书信来往，罗也动员他不要离开。1949年5月上海解放，他随即投身洪流，参加了革命队伍。同年秋上海电影制片厂成立，他重新担任了摄影师。

1950年元月，汪中熙奉调北京，在文化部电影局任调度科长。次年，又调到中国电影器材公司管理处任副处长。1956年在电影局工业处当副处长。1958年夏，为援建新厂，他被调到西安电影制片厂任副厂长。他现任“西影”的技术副厂长兼总工程师。还是陕西省政协常务委员，中国电影家协会的理事。以及中国电影电视技术学会的荣誉会员。

汪中熙同志为人正直，要求自己很严格，工作一贯严肃认真，责任心强，长期在电影岗位上兢兢业业，努力工作，所以党和人民多次给予他鼓励，他出席过各种重要会议，并受到党和国家领导人的亲切接见。1980年冬又赴美访问考察。他将这些荣誉当作动力，鞭策自己做出更大成绩。

当前，我国的电影设备较之先进国家仍比较落后，存在着明显的差距。汪中熙面对现状，决心从点滴做起，既设法争取引进新工艺新设备；同时也积极改造革新现有的工艺设备，使之更好地发挥作用。他还很重视加强技术力量的培训，愿为逐步地全面地提高我国电影的技术水平献出自己的智慧和力量。

(王家龙)



汪 洋

(近 影)

汪洋，著名电影事业家。1916年旧历正月二十一日，生于江苏镇江。祖籍浙江萧山，父亲是位开染坊的小手工业者，汪洋做医生的哥哥，却和中国现代史上著名学者李公朴的哥哥，是换帖的结盟兄弟，这样一种曲折微妙的关系，却使汪洋最终步入电影界，并且在这个领域里展现了他运筹经营的才干。他先是念私塾，读了些子曰诗云，后入专为商界子弟开设的镇江润商小学。十二岁时，父亲病故，家境自然不如先前，他自己又害了伤寒病，卧床三年之久，十八岁，才从镇江中学初中毕业。1934年，做医生的哥哥让他母亲带他去上海，因同李公朴的那层关系，汪洋被李推荐到上海中山文化教育馆作练习生，管理图书。中山文化教育馆，当时是颇负盛名的单位，由那时的上海市长李大钊（不是中国共产党早期领袖的那位李大钊）主持，张仲实、沈兹九、张果（即胡风）等都曾在这个教育馆的刊物

上发表文章。汪洋从小喜爱文艺、雕塑，因此，常给教育馆的杂志画些地图和统计表格，偶尔也为杂志设计封面。可是，有一次他与张仲实（翻译家）打罢篮球归来，征尘未洗，赤膊短裤，正好遇见教育馆的主持人李大钊。这个颀硕的官僚，以为汪洋的样子有失儒雅之风，便命令他“开路”。失了业的汪洋只好再去求助于李公朴。李就介绍他到自己主管的《申报》图书馆去做练习生，专司出纳图书之职。在这里，他阅读了大量的进步书籍。开始接触马克思主义，并结识了李公朴的秘书周巍峙（李当时任《申报》图书馆长），以及艾思奇、夏征农等人。在这里，他画统计表格的才能得到同仁一致的称赞，图书馆、阅览室里到处都贴满了他画的精致的图表，他还为《青光》副刊画过报头。白天，他努力工作，忠于职守；晚上，他参加读书会，如饥似渴地学习各种新知识。这是他青年生活中一段颇为愉快的岁月。然而，一位姓夏的临时总管，看不惯这些激进的青年的言行，总是寻衅施虐，汪洋又和同伴们一起反抗他的暴政，其结果，是汪洋和几个伙伴又一次被开除。对于美术矢志不移的喜爱，使得汪洋决心做一个卡通电影工作者。他又去找李公朴。李介绍他去找沈兹九，沈的弟弟沈西苓是当时明星影片公司赫赫有名的大导演。但是，一个初出茅庐的青年能跻身影界并非易事，尽管有李公朴、沈兹九这些名人的举荐，汪洋还是以非凡的耐心和执拗脾气，每天一趟地求人、催问，足足费去了两个多月的时间。经过周剑云的允许，才进入了明星影片公司。可是，他没能学上卡通，而是调入美工科任美工助理。在这儿，他画统计表格与地图的才能又一次得到发挥。他经常清晨勾出摄影棚里每部戏布景的地位图，使得明星公司老板张石川每天都清楚地知道有几部戏在拍摄，布景占了摄影棚

多少位置。他在汪洋画的图表前流连沉思，却不能理解这位年青人。

汪洋的才能得到充分发展的地方，不是明星公司，却是赵丹等人组成的上海业余剧人协会演出的舞台上。业余剧人协会要演俄国名剧《大雷雨》，请明星公司的摄影助理朱今明来搞舞台照明。朱今明就拉汪洋去助阵。这两个雄心勃勃的青年，竟然“土法上马”，自己制造了云灯、风车，在上海舞台的天幕上，第一次出现了闪烁的星光，弯弯的新月，流云飞逝，电闪雷鸣。《大雷雨》演出之际，观众狂然地为舞台美术鼓掌，报纸上也同声赞叹，赵丹等一班演员更是兴奋不已，纷纷以啤酒向这两位幕后英雄致贺。可这二位呼风唤雨的好汉，却由于数夜不眠，困得连啤酒瓶也拿不住了。从此，朱今明、汪洋又连着参加了《武则天》、《太平天国》、《原野》等戏的舞台美术工作，轰动了上海滩。然而，明星公司也开除了这两位“吃里扒外”的艺术家。

正当他沉醉于艺术，在舞台上耕云播雨的时候，日本侵略者的炮声震坍了艺术的象牙之塔，“淞沪战争”使正直的艺术家们热血沸腾，在党的领导下，上海的进步文艺工作者组织了救亡演剧队，分赴抗日的前后方。汪洋加入了救亡演剧四队，辗转于沪宁汉之间的城市乡村。后来，又流浪到当时的大后方重庆。正是这段艰苦的历程，使汪洋目睹了国民党军队的腐败，人民的灾难，侵略者的暴行，他满腔义愤，决心投奔延安，奔向红星照耀着的地方。经介绍，汪洋随二十多人组成的一支队伍从西安步行到延安。皮鞋破了换布鞋，布鞋破了换草鞋，十几天后（1938年春），他终于踏上了自由的土地。

宝塔山下，延河水旁，汪洋在革命熔炉里经受了新的锻炼。

不久，他加入了艾思奇、柯仲平、刘白羽等人工作的文协。不久，毛主席派刘白羽等陪同当时美国驻华使馆海军参赞卡尔逊，深入华北敌后战场巡视，汪洋随同前往，这对于他来说，是一段极其宝贵的经历。三个月里，他们走遍了八路军领导的主要战场，会见了贺龙、聂荣臻等同志，领受了深刻的教育。巡行期间他拍摄了许多照片，这照片集由毛主席命题为：“华北还是我们的。”并曾在延安举办过专门的展览。三个月的敌后战斗生活，使汪洋决心弃文从武，向往当一名敌后游击队长。因此，1938年8月，他一回到延安就报名考入抗日军政大学，后来，又随二分校从瓦窑堡迁到晋察冀，迁校之前，汪洋加入了中国共产党。

一心想做游击队长的汪洋，在随同卡尔逊巡视敌后时曾看过晋西北战斗剧社、晋察冀抗敌剧社、冀中火线剧社的演出，对于他们简陋的农村舞台，印象极深。如今他以一个战士的身份重新来到晋察冀，想有些贡献给那些过去的同行。他在站岗放哨的间隙写了一篇关于可以用两头骡子拉走的帐篷舞台的文章，附上自己设计的草图。这篇文章使他作游击队长的理想化为泡影。二分校校长陈百钧下了“死命令”，派徐曙、严寄洲把汪洋的背包扛起就走，任命他为抗大二分校文工团副团长。从此，汪洋就在文艺战线上冲锋，直到今日。二分校文工团的演出颇有名望，早已欣赏汪洋才干的聂荣臻司令员，便又调他到晋察冀军区政治部抗敌剧社任副社长。在这里，他大显身手，利用汽灯在天幕上制造出电闪雷鸣，星月交辉，汹涌的波涛，飞溅的浪花，他被人称为舞台大将。他还兼编剧、导演，严酷的战争条件使他成了一名文艺多面手。在此期间他同全社同志一道奋战三天三夜，亲自执导，演出了曹禺的名剧《日出》。骡

子鞍架作成的沙发，旧棉花制作的水獭皮大衣领，锅盖做的小圆桌，都是以乱作真。寒天冻地，演员们虽然冻得打颤，但那战斗的激情，创造的欢悦，燃起他们内心的烈焰。每当回忆起这段难忘的岁月，汪洋都兴奋不已，眉宇间闪出自豪的光彩，好象复又变得年轻，愿意重过一次那艰辛而幸福的生活。

随着抗日战争的胜利，抗敌剧社进驻解放了的张家口。汪洋接收了最大的一座剧场，改名为人民剧场，担任经理。在这里，他有了足够的条件在舞台上制造种种大自然的奇观。抗敌剧社演出的《戎冠秀》、《子弟兵与老百姓》以及周巍峙领导的由延安来的华北文工团联合演出的《白毛女》，轰动了张家口，吸引了北平的学生，他们冒着危险来到这里，领受人民艺术的熏陶。

这时候，聂荣臻同志命令汪洋进入东北，面见彭真同志，请他分一点原“满映”的电影器材和技术人员支援华北。当时，东北土匪还四处流窜，没有做成游击队长的汪洋，却在这次东北之行的往返路程中经历了许多次残酷的战斗。不过，人员和器材都平安地到达了华北，同时随带四位日本技术人员到晋察冀，并于1946年在河北省莱源县建立了晋察冀军区政治部电影队。电影队一成立，便利用几架放映机向部队、地方放映影片。影片都是苏联早期的作品，如：《十三勇士》、《斯维尔德洛夫》、《我们来自喀琅施塔得》，由于多次放映，加之放映机又是陈旧的老爷机，所以每次放映不是断片便是机器出故障，同志们开心地说，这些电影也是“三幕五场”，经常使观众不情愿地休息片刻。艰难困苦，玉汝于成。

1946年严冬“电影制片厂”终于建成，不过，全部设备都可以用一辆畜力大车拉走，这便是有名的“一辆大车的电影制

片厂”。这个手工作坊的电影厂，完全凭借手工劳动，竟然连续制作了有声纪录片《自卫战争新闻》四集。一九四七年七月一日，当第一号新闻片的拷贝诞生的时候，大家喜出望外，笑声从胸膛溢出，欢呼世界上最简陋的电影制片厂辉煌的胜利。《自卫战争新闻》曾在全国土地工作会议上放映，刘少奇、朱德等同志看了都非常兴奋。

1949年，北平解放后，汪洋被任命为北京电影制片厂副厂长、厂长，这个厂在拍故事片的同时也拍摄新闻纪录片，从此，汪洋同志开始了他电影事业家生涯的新阶段。

1954年7月，文化部抽调以汪洋同志为团长的电影事业管理干部和艺术、技术骨干赴苏学习进修；1956年回国后，以这批力量为主，组建了新的北京电影制片厂，专拍故事片，汪洋继续任厂长。

汪洋自北平解放以来的三十余年，除文化大革命中“北影”领导班子频繁地进行了走马灯式的十一次改组之外，他一直为北影的厂长，汪洋同志热爱自己的本职工作，他现在仍担任北影的党委书记，兼第十二届厂长。

年过花甲的汪洋，从不计较名位的高低。倘使他去做别的工作，也许会高于今天职位。然而，他却三十余年如一日地乐于此，甘于此，满腔热情地要在北影厂这个基地上实现他雄心勃勃的电影事业改革与振兴设想。有人说：“汪洋不是帅才，而是将才”。他颇以此自诩。既非帅才，便不争论帅位，而充分发挥自己实干家的才干。他从青年时期就焕发出来的创造精神和实干劲头，使他成为中国电影事业中少数懂行而又肯干的事业家之一。他为自己制订的信条是不墨守成规，争取年年搞点新玩艺。少一些昙花一现的东西，争取为子孙后代留下些值得自



汪 洋在向前来视察北影厂的政协领导同志汇报工作

豪的电影。

他不称艺术家，但你万万不可低估他艺术的鉴赏力、判断力，他参与过许多剧本的创作，出主意，想方案，甚至也亲自动笔修改过，虽然这些剧本的作者名单中从未有过他的名姓；他“掺和”过许多影片的导演，看分镜头本，看样片，甚至选择、指定演员，帮助剪接，虽然也没有看到过那部影片的导演名单挂上他的尊姓大名。

他不称技术专家，但你万万不可设想唬他，蒙他。他熟悉电影生产的全过程，以及每个部门的关节之处，而他预计影片行情的能力，则令电影界中人啧啧称叹。

他善于吸收人材，凡是他认为能干之材，无不尽力吸收至北影门内，虽然因此而获得“收藏家”的谑称；他熟悉自己手下那些性格各异、爱好不同的艺术家，他善于调配人马，促成影片的生产，当他认定了某个题材、某个剧本、某位导演、某位摄影、某位演员，他就会象当年为进入明星公司而拚搏那样，施展他的韧性与执拗，甚至必要时动用些心计或行政命令，来说服、劝服，乃至强迫有关人员实施他的计划，他是一位地地道道的总制片人，有点固执的红色电影老板。

他对电影事业的热爱，如痴如狂，须臾难离，为了解决一部影片的问题，他可以从医院里偷跑出来，回厂作一番游说，或发一通肝火。北影厂曾生产了诸如《祝福》、《革命家庭》、《林家铺子》、《红旗谱》、《风暴》、《青春之歌》、《小兵张嘎》、《早春二月》、《泪痕》、《小花》、《伤逝》、《骆驼祥子》……等等优秀影片，固然不能完全归功于汪洋，但谁也知道他在这些影片中耗费的精力与心血。他常常说自己奢望不高，只想在有生之年办一个又是工厂，又是学校、又是艺术团体的电影基地，为实现关于电影体制、经济改革的设想，他孜孜以求，壮志不已。

他性格豪爽，激动起来常常面孔通红，睁大双眼，粗大的嗓门使得屋宇为之颤动。然而，他不把个人的恩怨埋在心头，也不把个人的私利挂在心上。他的儿女、亲朋，没有一个因这位大厂长而得到荫庇，在电影王国里找到立足之地。他的一生虽然也曾有过错误对待同志的时候，却从没有因个人的私隙而整过人。他能团结人，虽然也难免“和稀泥”，但北影的领导班子却从来未因他而闹翻过，他总是怀着由衷的敬意谈起他生死与共的合作者、副手、助手和那些赫赫有名的艺术家。他常常

被人挖苦“手伸得太长”、“对艺术干涉过多”，但你要他停止干涉，对于他简直是难以忍受的事。人非完人，优点的延长也就变成缺点。假如你从这延长线向回去看，那你会承认，汪洋的许多毛病，某发源之处，还不能不说是长处与热心，单是全厂上下，人皆可以善意地挖苦他几句，品头评足一番，甚或直言争吵，就足以证明他的心早同电影事业溶于一体，不大顾及个人的荣辱。然而，也许正因如此，他的把柄也最多，当“史无前例”的风暴一起，文艺界头一批招灾惹祸的受难者中便有了他，被第一批和夏衍、陈荒煤一起在报上公开点名，第一批被批斗。“解放”生还后的汪洋，仍旧象过去一样亮起大嗓门儿，为北影的事业日夜呐喊，这点儿精神也着实让人敬重。

1982年元旦，汪洋在北影厂职工大会上发表振兴“北影”的施政演说，慷慨激昂，声震全厅。他宣言1985年“北影”要打一个大翻身仗，然后，他光荣离休。对他的演说，全厂上下，赞弹兼有，毁誉交并。有人笑曰：“汪洋又在放炮”，有人摇头：“没有击中要害”，更有人莞尔评述：“汪洋历来如此。”然而，不可否认的事实是：一位年过花甲的老人，拖着病体，对未来做了那样光明的描述，给自己定下了许多人看来是无法达到的指标。他的热情、他的创造精神，都使人感到他的胸膛里跳动着的一颗年轻的心。他的设想与计划，人皆可以评说，或许不少将被实践证实其幼稚或荒谬，但是，青春的艺术不正正是迫切地需要这种永葆青春的热情与活力吗？汪洋在电影事业中的功过，历史将会评断，后来者也许会比他做得更好。然而所有后来者的功业无一不是在前人的基础上建造起来。当过了许多年之后，人们，特别是北影厂的群众，一定会怀着深切的感念与敬意来述说这位大车电影厂的负责人，北影厂开创者之

一，这位优点与缺点都同样明显地袒露在群众面前，这位到老犹雄心勃勃的电影事业的实干家——中国共产党党员汪洋。

(苏叔阳)



严 尚 华

(近 影)

严尚华，著名电影剪辑师。他于1916年出生在上海，父亲是铁路职工。由于家境贫寒，严尚华年少时就去一家纱厂当徒工。那时，他就对电影产生了浓厚兴趣，经常省吃俭用，把节约下来的零钱拿去看电影。从早期的国产无声电影，卓别林的喜剧片以及美国的武打片，音乐舞蹈片，每部必看，成了个“电影迷”。这对他后来走上电影剪辑工作的道路，产生了一定的影响。

1936年，经人介绍，他被录用为上海艺华影业公司剪辑科徒工。由于他勤奋好学，朴实虚心，有钻研精神，博得了师傅们的喜爱，都愿意把电影剪辑技术知识传授给他，使他很快就了解了电影的一般常识和影片的生产过程，掌握了底片剪辑和正片剪辑的技巧和方法。当时，资本家为了降低成本，提高利润，录用的工作人员很少，一人常常兼几种工作。严尚华除了

完成底片剪辑和正片剪辑任务外，还兼做放映工作。在放映影片过程中，他学习到不少电影艺术知识。在与导演合作的过程中，严尚华以诚恳的态度向他们学习，拜他们为师，琢磨他们不同的艺术风格，从中受到不少教益。

解放前，他在“艺华”、伪“中联”、“中电”三厂共剪辑了一百余部影片。在长期的电影剪辑技术和艺术实践中，他掌握了许多剪辑技法，具备了熟练的基本功。严尚华在剪辑影片时十分注意影片节奏，注意音乐与人物动作的拍节谐调一致。如影片《梁山伯与祝英台》中，祝英台在花园里边荡秋千边唱的镜头，荡秋千的快慢和人物的演唱及影片中的音乐声十分和谐。在《千里送京娘》中，京娘骑在马上演唱的镜头，声音和马蹄的动作节拍一致，特写镜头中马蹄的动作和全景镜头中马蹄动作谐调一致，使镜头通顺流畅。严尚华早期剪辑的影片也善于运用短镜头的组接加快影片节奏，造成紧张气氛。

解放后，严尚华在党的关怀下，进入华北大学学习。经过马列主义、毛泽东思想的学习和党的教育，提高了他的思想觉悟，意识到自己已是国家的主人，所从事的工作是为人民服务，是整个革命工作的组成部分。他感到自己也在为人类的理想社会奋斗。他心情激荡，无比振奋，浑身是劲。决心把自己全部的经验 and 智慧献给新中国的电影事业。

从1949年至今，严尚华为中国人民的电影事业辛勤地工作着。解放以来他剪辑了许多部故事片。其中和我国老一辈著名导演水华合作剪辑的《革命家庭》、《林家铺子》、《烈火中永生》等影片在观众中受到好评。近年来和导演张铮合作剪辑的《小花》，同导演武兆堤合作剪辑的《山重水复》都受到观众赞赏。严尚华剪辑的影片还有《民主青年进行曲》、《走向新中国》、《智

取华山》、《汾水长流》、《阿娜尔罕》、《山花》、《风雨里程》等。

严尚华始终把影片剪辑过程视为电影创作的重要一环，是拍摄素材的去粗取精，编辑整理以及再创作的过程。因此，每接到一部影片的剪辑任务，他总是首先熟读剧本，深入细致地体会剧情和导演意图。他善于同导演合作，在导演统一构思下，充分发挥剪辑技艺的特殊功能，进行再创造，使影片在艺术上更加完美。每拍一部影片，对场次的安排、段落的顺序、节奏的快慢、时间和空间的关系、镜头的分切组接等，他都有自己的见解和设想，并提出和导演切磋商讨，精益求精。他剪辑出来的影片，接点准确，干净利落，电影语言通顺、流畅、洗炼。他善于用镜头节奏的变化渲染气氛和意境；善于利用上下镜头节奏中的谐调和一致，去组接不同时间、空间中人物情感迥异的镜头，使影片衔接自然、通俗易懂。同时，他能根据影片题材样式、风格的不同，选用灵活多变的剪辑技法，揭示主题、刻画人物。

在影片《林家铺子》林老板破产逃跑后的一场戏中，对“林家铺前”、“林家店堂”、“老板房间”三个场景的戏，严尚华采用平行蒙太奇手法进行剪辑，使三堂景的戏平行前进，三堂景的镜头穿插组接。一方面表现林老板破产后，店铺被查抄封闭的狼狈景象；一方面揭露了以钱经理、余会长、卜局长为首的官僚资产阶级的凶狠、残忍及他们之间的互相争夺；一方面表现以张寡妇、朱三太为代表的穷苦群众既受林老板的蒙骗，又遭到卜局长的残暴镇压的悲惨境遇，深刻地揭示了全片的主题：在黑暗的旧中国，人民身受三座大山的压榨。不仅民族工商业遭到破产，而苦难最深重的还是社会最底层的劳苦大众。在影

片里警察镇压群众的一场戏中，警察举枪打人的镜头之后，严尚华采用了一系列二、三尺长的短镜头交错组接起来，使影片节奏加快，造成人群逃散，孩哭娘叫的紧张纷乱场面。为下面张寡妇的孩子在混乱中被踩死做了铺垫，渲染了结局的悲剧气氛，从而更进一步深化了主题。

影片《革命家庭》里“五·一”节游行一场戏的全部镜头，是在上海市最繁华、人口最稠密的“南京路”上拍摄的。为使拍摄顺利通行，要戒严，不准行人和车辆通行。这样一个热闹非凡的商业区戒严时间不能太长。摄影师利用短暂的时间抢拍了五、六十个群众和巡警搏斗的镜头。严尚华在这几十个镜头中细心精选，选用二十多个镜头，进行巧妙组接，通顺流畅、引人入胜地再现了特定的历史环境中的斗争气氛，并把党所领导的工人阶级同国民党反动派顽强斗争，不怕牺牲的英雄气概突出地表现出来。

严尚华对影片《小花》的剪辑，也是有独到之处的。《小花》中回忆镜头较多，回忆镜头和现实镜头是采用黑白片和彩色片相间的手法来表现的。但是，由于黑白与彩色相间，色彩变化突然；回忆镜头和现实镜头的时间和空间的变化也较大，容易给观众造成跳跃不接的感觉。这就给影片的剪辑造成一定困难。而严尚华苦心钻研，孜孜求新，终于成功地解决了这个问题，收到了满意的银幕效果。如现实镜头：小花在竹林中喜悦地跑着（彩色片）；接回忆镜头：16岁的小花背着一捆柴在竹林中边跑边惊慌地朝后张望（黑白片）。他选择剪辑点的时候，严密注意彩色片和黑白片中竹林运动方向和速度的一致，小花跑步动作的一致，也就是黑白片与彩色片节奏的统一，使观众在看电影时并没感到不接和跳跃。又如回忆镜头：赵永生家，哥哥

越窗逃跑之后，赵小花扑在窗口撕心裂肺地哭喊着“哥哥”（黑白片）；与现实镜头：赵小花跑到连部窗口万分兴奋地喊着“哥哥”的镜头（彩色片）。这两个镜头色彩不一，人物情绪迥异。如衔接不好也容易造成电影语言不顺畅。但严尚华采用对白衔接的方法，把前一个镜头的第二个“哥”字的声音，伸延到下一个镜头中去，并和下一个镜头的第一个“哥”字的人物口形完全一致。这样镜头衔接自然，并使小花失去哥哥的悲伤与小花和哥哥久别重逢的激动表现得联系紧密、对比强烈、生动感人。影片中周医生在密林深处熟悉的小路上走着，引起她对往事回忆的一段戏，原分镜头剧本中采用的是大段回忆的叙述方式。剪辑时，严尚华提出了自己的设想，与导演共同磋商，把按分镜头剧本拍摄下来的素材，经过取舍加工，采用现实与回忆、彩色片与黑白片交错组接的方法，使影片变得新颖、活泼，丰富了电影语言，取得了很好的艺术效果。

严尚华为人正直、纯朴、忠厚，工作踏实、积极，思想进步，因此得到党组织和群众的信任。1953年以来先后担任“新影”、“北影”剪辑车间主任。他团结全车间的同志，对电影剪辑器材进行了更新和改造，并订购了一些进口的剪辑机器设备，为“新影”、“北影”剪辑车间的建设做了不少工作。

严尚华重视培养新人，注意年轻剪辑人员的成长。他对待徒弟的态度谦逊平和，从不粗暴，循循善诱，是青年剪辑人员的良师益友。五十年代时，“北影”招收一批从部队和学校来的电影剪辑新生力量，他不但组织他们从事电影剪辑实践，而且组织有经验的电影工作者给他们讲解电影的基本知识、剪辑技术、剪接操作等理论。采用理论与实践相结合，边工作边学

习的方法，使一批电影剪辑生力军迅速成长起来。其中许多人现已成为电影剪辑的骨干力量。

现在，他虽年过六旬，仍老当益壮，继续为祖国电影事业的繁荣昌盛辛勤工作着。

（于震涛）



(近 影)

孟 广 钧

如今，华语对白的译制片，已经成为我们翻译、介绍世界各国影片的一项经常性工作了。上海已有了专门的译制片厂，长春也早在长春电影制片厂内建立了译制片室。而这样一项极有意义的译制片工作，却是在新中国成立前夕，从翻译早期的苏联故事片开始的。孟广钧就是这项工作的开拓者之一。

孟广钧后来也一直在电影岗位上，从事外国电影研究和编辑电影书刊的工作。现今，他是中国电影家协会的负责人之一。

孟广钧，1927年5月出生，山东掖县人。其父经商。他自小在哈尔滨美国基督教青年会学校上学，学校里都以英、俄语授课。太平洋战争爆发后，日本人接管了这所学校，将它改名为日本基督教青年会学院，英语课程就被取消了。随着战争日

益临近结束，日本侵略者在前方不利的情况下加紧对中国东北的控制，中国学生们进一步受到了日伪的注意和监视。日伪到学校调查中国学生的情况更经常了，学校里中国学生纷纷退学和离去。孟广钧的父亲为了减少麻烦，也于1944年让他退学。孟广钧为了谋生，曾参加一家私营银行当练习生，后来又有一家私营油坊当雇员，一直到抗日战争胜利时为止。

孟广钧走上电影岗位，并不是很偶然的。他从少年时期便喜好文艺。抗日战争胜利后，他就和几个青年朋友组织过业余话剧社。1946年，设在哈尔滨的苏联影片输出公司需要招聘一名影片字幕翻译，以便更有效地向广大中国观众介绍苏联电影。于是，孟广钧被该公司吸收去作苏联影片的中文字幕翻译工作。由于孟广钧很喜爱这些富有革命内容和艺术特色的苏联早期故事片，便开始在当地报刊上发表介绍苏联电影的文章。1948年冬，他离开苏联影片输出公司到兴山，参加了已迁到那里的东北电影制片厂的编译组工作。1949年春，苏联两名电影导演来中国拍摄影片，孟广钧随当时的“东影”负责人袁牧之同志赴北平会商。当他们经过沈阳停留时，迁回长春的“东影”由于接受了译制华语对白的苏联故事片的任务，便提出让孟广钧回“东影”去参与这项有重要意义的新任务。经袁牧之同意后，孟广钧便被调回“东影”，而且立即和袁乃晨、刘迟两位同志共同参加《普通一兵》的翻译任务。这时，这完全是一项生疏的工作，对如何去完成华语对白片完全没有经验。他们就采取在翻译出中文对白本初稿后，由孟广钧念俄语，袁乃晨对中文台词，刘迟管“叫号”（即起、停、快、慢等）的办法，然后再共同研究如何断句，用秒表来准确地计算时间。在这种毫无经验，又无先例的情况下，他们仅仅用了七天七夜的时间，

便突击完成了新中国第一部华语对白片《普通一兵》的准备工作。

接着，他们便又投入了选择第一批译制片演员的工作。在确定演员后，便让演员们和孟广钧对口型——演员们念华语对白，他念俄语，终于在1949年的“五·一”便胜利地完成了这一项任务。三十多年前，当孟广钧还只是个二十多岁的青年时，便在党组织的领导和关怀下，和其他同志一起，出色地开拓了中国电影事业的一个新领域，而且日益发展壮大，在促进电影文化交流、丰富群众文化生活方面，起到一定的影响。为此，他们的这项工作，曾受到党中央领导同志的表扬。

在华语对白的翻译片试制成功后，“东影”便成立了翻译片处，每年需完成几十部译制片的任务。孟广钧任组长，他除了翻译出一批剧本外，还作了大量的译校、审稿工作。

1952年秋，北京为组织“中苏友好月”的活动，借孟广钧到北京担任翻译工作。1953年初，中央文化部电影局请来了苏联电影专家组，便正式调孟广钧到电影局专家办公室任翻译组长。1954年，孟广钧又随中国电影代表团赴苏联、东德、捷克斯洛伐克考察电影情况。不久，他被任命为文化部电影局专家办公室副主任。

孟广钧从1949年至1952年，在“东影”的三、四年中，共翻译了三十部左右的苏联电影剧本，包括《普通一兵》《攻克柏林》（上、下集）《俄罗斯问题》《顿巴斯矿工》等等。在向中国广大观众介绍苏联革命影片方面，作出了较显著的成绩。1956年9月，孟广钧加入中国共产党。

1957年“反右”运动后，孟广钧被调到中国电影出版社工作，任外国电影书籍编辑室副主任，并兼任新创办的《国际电

影》杂志的负责人。一年后,《国际电影》与《电影艺术》合并,孟广钧任编辑部副主任,兼中国电影出版社外国电影书籍编辑室主任。这时,孟广钧由厂、局的翻译工作,转到了电影出版和刊物编辑岗位上来。由于他已有多年从事外国电影、尤其是苏联电影翻译研究工作的经验,使他对外国电影书籍的出版编辑业务较为熟悉,曾组织出版了一些较有参考价值的书籍。后又调到中国电影工作者协会专职负责对外联络工作,接着兼任了中国电影出版社的编审。

1959年,在电影艺术研究所成立之初,孟广钧又被调去负责外国电影研究工作。他曾组织、编印了一批外国电影参考资料,供电影局、文艺界内部参考,起到了扩大眼界,提高认识的作用。孟广钧也陆续以习耐玛等笔名,撰写过评介法国新浪潮电影等主要流派的专文。这些文章,自不免有那一段历史时期的痕迹,而从总的来说,作为一些较早介绍、研究外国电影的新流派的文章,还是有一定作用的。

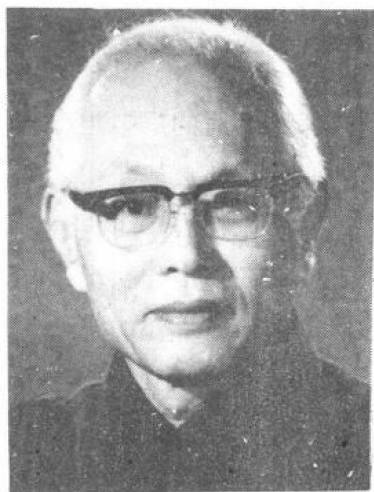
从抗日战争胜利后的苏联影片输出公司,直至“文革”前的二十年间,孟广钧的岗位虽屡有变迁,但始终和介绍、翻译、出版、研究外国电影有关。十年动乱开始,孟广钧受到冲击,被说成“贩卖资、修黑货”。粉碎“四人帮”后,他参加了中国电影工作者协会的恢复工作。

在近几年的中国影协、中国电影出版社的恢复工作中,孟广钧担任了比较繁重的领导职务。他除了参加中国电影工作者协会(后改称中国电影家协会)的领导工作外,也曾化名翻译了一些外国电影剧本,如收入《意大利电影剧本选》中的几个剧本和苏联电影剧本《黑色的白桦树》等。

孟广钧现为中国电影家协会书记处常务书记兼秘书长、中

国电影出版社副社长、中国世界电影学会总干事。他希望在今后工作允许的情况下,仍能继续作一些苏联电影的研究工作。此外,“文革”前他曾在北京电影学院讲过世界电影史,对这方面的研究也想继续下去

(谷 辉)



(近 影)

陈 方 千

陈方千，电影导演。原名陈芳馨，字士谔，祖籍江西靖安，1920年生于北平。父亲早年曾在定边、兴和担任过县知事，嗜爱古典文学和琴棋书画，家中藏书颇多。陈方千五岁时，便在父亲指导下练习书法，临摹名家名画；不及十岁，又学习吹横笛，拉胡琴，奏风琴，唱京戏。十一岁时，父亲病故，家道式微。母亲千辛万苦，想方设法供陈方千上学读书。在小学读书时，他经常在课余时间坐在附近商店的门口听放唱片，那些唱片多半是京戏。就这样，没用多久，陈方千便把马连良、高庆奎、梅兰芳、程砚秋等名角的戏记熟，而且学得颇有点韵味。进入中华中学后，他的音乐、国文、图画和体育几门功课，都名列前茅。这时，他对文艺的偏爱，已充分地显示出来。但是，不论在经济条件上或时间上，都不允许他进专门的艺术学校。家境已迫不及待地需要他养家糊口。

1937年，陈方千经人介绍到大兴县政府当录事。他幼时的禀赋——写和画，成为他谋生的本领。

1942年，陈方千在失业的情况下，又到当时的广播电台当了雇员，从事新闻剪辑员的工作。从1942到1945这三年中，陈方千利用电台的有利条件，孜孜不倦。除了做好剪辑工作外，也尝试着写作投稿。当电台在剧场对一些文艺演出作实况广播时，他总是主动跟去帮忙，从别人的演出中汲取有益的东西。他对音乐也有浓厚的兴趣，古今中外，兼收并蓄，能把贝多芬、柴可夫斯基的许多交响乐的主旋律都背下来。各种乐器他都学，人们说他“有弦儿会拉，有眼儿会吹”，是个吹拉弹唱，琴棋书画都能来得的多才多艺的人。

1943年，陈方千从参加新华剧艺社开始，越来越多地参加了话剧活动。抗战胜利后，他辞去电台的工作，先后参加了铁马剧团，创办拓荒剧艺社。1947年初，又参加了刘景毅领导的北京剧社，扮演了《日出》中的胡四、《雷雨》中的鲁大海、《原野》中的仇虎等等。刘景毅作风平易近人，创作态度严肃认真，一丝不苟。他对角色的分析有独到之处，给陈方千以突出的印象，成为他以后从事导演工作的启蒙者。

1947年下半年，中央电影制片厂三厂招见习演员。陈方千决心从舞台转向银幕，便前往报名投考，并被录取。此后，他连续在影片《天桥》、《粉墨筝琶》、《花流水流红》、《青梅竹马》、《秋瑾》和《十三号凶宅》中扮演角色，开始了电影演员的生涯。

1949年北平解放，陈方千在华北大学一部学习，先后参加了《走向新中国》、《英雄司机》、《六号门》、《新儿女英雄传》等影片的演出。通过几年的实践，他越来越有志于电影导演专

业，就积极地为转向导演工作准备条件。

1956年，经他请求，被批准到《探亲记》摄制组，为导演谢添和桑夫担任助理。1959年，在凌子风导演的《红旗谱》一片中担任副导演。1960年和谢添联合导演了《洪湖赤卫队》。从此，他在电影导演的领域迈出了脚步。

陈方千在写作、绘画、音乐、戏曲等方面的广征博采，在导演工作中得到充分地发挥，为他参加导演工作的影片增添了光彩。

陈方千有较好的文学修养，早在四十年代后期，陈方千就曾为同仁剧社编写过反内战歌剧《还乡曲》等。1959年，在《红旗谱》担任副导演时，他执笔整理的分镜头剧本，曾被认为是当时较好的分镜头剧本之一。陈方千并为此写了一篇题为《从文学剧本到分镜头剧本》的专文，刊登在1959年的《电影创作》上。1960年，陈方千和谢添与《洪湖赤卫队》作者梅少山、张敬安将该剧改编为电影剧本时，陈方千是改编执笔人之一。

1960年到1963年，是陈方千从事编导工作的丰收之年。在这段时期中，他在和许多作者，特别是与谢添的合作努力之下，先后完成了《锦上添花》、《花儿朵朵》、《小铃铛》、《为了六十一个阶级弟兄》、《春暖花开》、以及《八十八天》、《孤儿不孤》、《小二黑结婚》（后三部未投入拍摄）等文学剧本和前五部影片的导演工作。此时，还和谢添为中央人民广播电台编写了广播剧《瞎子阿炳》，和另一位同志编导了反映盐工生活的艺术性记录片《海盐今昔》。在上述这些电影剧本中，他和谢添根据新闻报道改编的《为了六十一个阶级弟兄》，陈方千仅用很短时间就写出了改编的电影文学剧本。

在音乐方面，陈方千也充分发挥了自己的才能。四十年代

同仁剧社的条件是很差的。那时，没有录音设备，一般都以唱片配乐，找不着合适的唱片，只好现场配乐。1947年，在话剧《钦差大臣》和《老财迷》的演出中，就由陈方千和他的朋友们担任了现场配乐。他一会儿弹钢琴，一会儿拉提琴，有时又敲起了打击乐器来，忙得不亦乐乎。凌子风导演《红旗谱》时，陈方千帮助提出的音乐设计，被作曲家瞿希贤赞为“是我所看到的导演对作曲最准确的要求和设想”。1962年，谢添导演的杂技艺术片《欢天喜地》要进行作曲录音，因为时间紧迫，找了几个作曲家都被谢绝了。谢添决定请陈方千协助。陈方千一口应承下来，连战几个昼夜，一周后交出了总谱。这种为一部影片配乐的神速，甚至使电影音乐的内行里手也不得不叹服。在《锦上添花》扛木头的一场戏中，段志高唱的那段节拍错乱、妙趣横生的曲调就是陈方千设计的。这和由吕远谱曲的老解决那段号子形成鲜明对照，取得较理想的艺术效果。此外，他还为广播电台播放的长诗《金色的海螺》、《雪梨树》等作曲配乐，为少年儿童节目《小公鸡》等作曲。

1961年，陈方千应邀为中央人民广播电台的儿童广播剧《小熊请客》作曲。该剧一经广播，特别是它的音乐，深受小朋友、甚至成年听众的热烈欢迎，成为中央广播电台的长期保留节目。1980年儿童节时，由中国保卫儿童全国委员会等八个机构联合举办的1954——1979年“第二次全国少年儿童文艺创作评奖”中，《小熊请客》的音乐和与谢添合作编导的影片《小铃铛》同被评为一等奖。以电影导演而获音乐创作奖的，在我国还是不多见的。

陈方千在戏曲和在戏曲音乐方面的修养，更多、更直接地表现在他执导的戏曲艺术片之中。他自幼爱好戏曲，尤嗜京剧，

还多次粉墨登场客串演出。在拍摄梅兰芳的《游园惊梦》、赵燕侠的《红娘》和《辛安驿》，以及李宗义的《失街亭》、河北梆子《宝莲灯》（和陈怀皑联合导演）、楚剧《葛麻》和《赶会》、河南越调《李天保娶亲》等一系列戏曲艺术片中，他和演员有共同语言，对他们的提示，很快取得默契，配合很好。

粉碎“四人帮”后，陈方千的创作热情很高。1977年至1978年间，他除去参加了惊险故事片《黑三角》的导演工作外，还与朱今明联合导演了《蔡文姬》。1979年与段吉顺联合导演了戏曲片《李天保娶亲》。1980年为潇湘电影制片厂导演了《幽灵》后，他又到河南电影制片厂导演了新编历史戏曲片《包公误》和河南曲剧《背靴访帅》等。1982年完成了河北梆子《哪吒》的拍摄。

陈方千对艺术的酷爱和刻苦钻研的毅力把他引进了艺术创作的广阔天地。目前，他仍意气风发地努力实践，探索着艺术上新的表现形式，以为社会主义电影事业多做贡献。

（王雪明）



陈立中

(近影)

1956年3月，我国第一届全国话剧观摩汇演中，中国人民解放军总政治部文工团话剧团演出的《冲破黎明前的黑暗》中李大娘的扮演者荣获演员一等奖，这位演员就是陈立中。

陈立中原名陈青竹，是一位擅长于在舞台及银幕上扮演老年妇女形象的演员。

陈立中是河北省深泽县西赵家庄人，1916年3月生于一个富农家庭里。在那种“女子无才便是德”的环境中，她没有被旧礼教束缚住，顽强地向家庭争取到读书的机会。学生时代的陈立中喜爱文学，更喜爱戏剧。在保定私立同仁高中读书时，就曾在学校组织的一部表现救亡题材的四幕话剧《自救》中扮演了一个男角——山西县长，并因表演的出色获得校友们一致好评，被推任校学生会的戏剧组长。从此，她负责课余戏剧活动，热情地为当时蓬勃开展的抗日救亡运动做宣传鼓动工作。

1937年“七七”事变之后，中国共产党的抗日宣言吹响全国抗敌救亡的进军号角。陈立中也与部分同学进入保定思罗医院，学习看护知识，准备有朝一日亲身到前线去从事战地救护，为抗战服务。8月初，日寇的飞机轰炸保定，校方发给路费，敦促她们各自回家。侵略者的烧杀、抢掠，激怒了这个年仅二十岁的姑娘，她与平日几个好朋友分手时盟誓：“一定要到前线去，当兵！杀敌！”她回到家乡深泽县后，即参加了动员会（即动员人们起来参加抗日）的工作，第二年8月由县妇救会介绍到河北省抗战学院学习。在学院里她又成为该校业余剧团的骨干，经常排演和演出表现抗敌、除奸内容的独幕剧、多幕剧。有趣的是，在这些演出中，她常常反串男角。

1938年底，陈立中加入冀中军区火线剧社，从此陈立中成为八路军中一名文艺战士。革命的熔炉，冶炼着她的思想，也培养着她的表演才能。她曾先后演出过《太平庄》、《林中口哨》等迅速反映根据地战斗生活的小剧；也演出过歌剧《参加八路军》、《拴不住》，话剧《把眼光放远点》、《陈平山回家》、《李国瑞》，活报剧《皖南事变》等大型戏剧。在艰苦抗战的1943年1月，陈立中加入了中国共产党。

抗日战争胜利后，蒋介石“伸手摘桃子”，陈立中一面随部队进行保卫胜利果实的宣传，一面深入群众熟悉生活，演出了《血泪仇》等大型话剧。并且利用自己与根据地群众接触中收集的素材，创作了揭露地主用谣言欺骗农民的四幕快板剧《逃不出群众的眼睛》（1947年），表现军民鱼水情深的小歌剧《一篮子红枣》（1948年）等。演出时很受群众欢迎。同时她还担任了火线剧社文艺训练队指导员兼政治教员，为部队和地方培训了不少从事文艺工作的青年。就这样，陈立中在“火线剧社”战

斗了整整十一年，在如火如荼的抗日战争与解放战争中度过了她的青年时代。

全国解放前夕，年仅三十多岁的陈立中就开始专演老年妇女。她先后在话剧《九股山的英雄》、《裴振刚》（1949年），《冲破黎明前的黑暗》、《英雄阵地》（1950年）中，成功地扮演各式老年妇女形象，受到了好评或奖励。

解放后，总政话剧团的《冲破黎明前的黑暗》在全国话剧观摩演出里获得广泛的好评，八一电影制片厂决定将它拍成故事片，仍由陈立中扮演剧中的李大娘。这是她塑造的第一个银幕形象。影片中，陈立中发扬自己在话剧中的表演特色，突出地表现了这位根据地老人善良、淳朴、坚强的性格，着力刻画李大娘机警灵活，富有斗争经验的战斗风貌，并充满激情地展示了这位革命母亲对子弟兵的深厚感情和勇于自我牺牲的高贵品质，真实感人地塑造了一位子弟兵母亲的英雄形象。

在这部影片中，虽然陈立中还存在舞台表演的痕迹，但是从她的银幕处女作中，已经看到她扮演农村老年妇女这一类型角色时的那种自然、质朴、内在感情充沛和乡土气息浓郁的艺术风格。

1958年，陈立中转业担任安徽省话剧团团长。这期间又应邀参加了《花好月圆》、《深山里的菊花》、《万紫千红总是春》、《野火春风斗古城》等多部影片的拍摄。

《野火春风斗古城》中的杨母，是陈立中银幕形象塑造的代表作。杨母与《冲破黎明前的黑暗》中的李大娘，同是贫苦的农村老人，她们的身份、性格比较相近，要演出两个角色的区别来，还是具有一定难度的，陈立中经过认真分析，认为杨母是一位更能深切理解党和革命、具有较高革命自觉性的老人，



野火春风斗古城

陈立中饰杨母

在表演上，她有意识地突出杨母刚毅、果决、通晓大义品格。“母子会面”是塑造杨母性格的重场戏。陈立中采用对比的手法，既表现出她在敌人面前刚毅、坚定、正气凛然的一面；又表现出她对儿子慈爱、深情、体贴入微的一面。在强烈的爱与恨的情感交织中，为其跳楼就义的行动找到了合理的思想根据和感情基础，深刻感人地塑造了一位既是慈母，又是战士的令人敬爱的革命老人。

陈立中在《花好月圆》中塑造的“能不够”这一形象，从另一角度展示了她的表演才能。这一人物，既缺乏觉悟，又不太慈祥，但可以转变，是合作化初期农村中一个很典型的形象。



花好月圆

陈立中饰 能不够

演员先是活灵活现地勾勒出角色斗嘴饶舌、逞能拔尖、思想落后的特色；进而又深入地展示出人物在时代的变迁中产生的感情波澜，直到最后，有机自然地揭示了人物发自内心的转变。陈立中的表演，性格鲜明，层次清晰，给观众留下了较深的印象。

此外，陈立中还在《汾水长流》、《小二黑结婚》、《白求恩大夫》、《红雨》及前不久拍摄的《柳暗花明》、《第十个弹孔》等影片中担任重要角色，虽然仍是演生活于农村的“老大娘”，但她的表演都能随人而异，创造了不同性格的人物形象。

陈立中之所以在饰演老年妇女这一类角色时能够得到观众



汾水长流

陈立中饰 春海妈

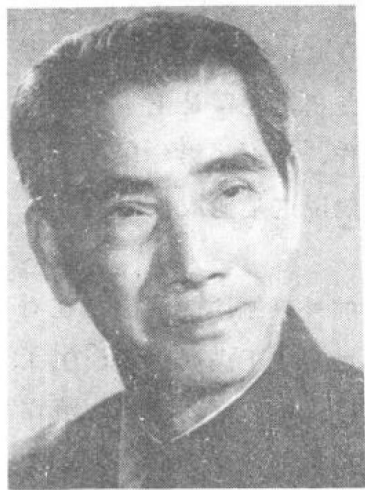
小二黑结婚

陈立中饰 媒婆



好评，不仅得利于自己多年来专演老年妇女的舞台与银幕实践，也因为她长期生活在抗日民主根据地、熟悉并了解这类角色的思想、感情、生活习惯，当然，还离不开她严肃认真的创作态度和刻苦钻研不断提高演技所做的努力。我们衷心希望陈立中同志为我们创造更多更好的银幕形象。

(霍凤仁)



陈 怀 皑

(近 影)

陈怀皑，著名电影导演，原名郑衍贤，福建省长乐县人。1920年出生于一个家道寒微的木匠家庭。1937年，他中学尚未毕业，父亲病故，靠母亲为人家洗衣服以维持生活。因经济拮据，陈怀皑只得弃学去小学任教，以分负家庭的重担。

他从小就爱好文艺。学生时代曾在音乐教员的熏陶下，接近戏剧界，以后参加了家乡的民众教育馆的业余剧团，开始从事戏剧活动。1933年，外地剧团纷纷来闽：著名戏剧家欧阳予倩领导的怒潮剧社等曾来福建演出。这些活动对他产生了影响。

抗日战争爆发后，陈怀皑毅然参加抗日宣传活动，随剧团到福建三十多个县巡回演出，足迹遍及乡镇，为农民演出喜闻乐见的讲评话、话剧等。抗日战争时期，物质条件极差，生活异常艰苦，演员们提着米袋，拄着手杖，白天赶路，晚上演出，还要自己起伙做饭，夜里就睡在台子上。但是，他们以满腔热

忧向广大群众演出抗日救亡的节目；同时，这种接触民间艺术的实践，以及较长时期生活在劳动群众之中，对熟悉群众生活，理解他们的思想感情，都是难得的良机，无疑是上了一次社会艺术大学，为陈怀皑尔后的艺术创作，铺下了第一层基石。陈怀皑对这段生活寄予深深的眷恋，他说这是他成长中的重要阶段——人民训练的阶段。

几年的艺术实践，观摩较高水平的外来剧团的演出，在对比之下，陈怀皑深感自己艺术修养不足。他不满现状，产生了升学深造的愿望。当时日寇铁蹄已踏进福州，家乡沦陷，流亡在外的陈怀皑，经济来源断绝，又无戏可演，但他升学的愿望仍很强烈，经一位同乡推荐，他准备到四川国立戏剧专科学校学习。但从福建到四川路途遥远，筹措巨款路费亦很艰难，幸经一些同乡解囊资助，他才得以成行。

1941年秋，陈怀皑考入“国立剧专”。这所学校是当时戏剧界的最高学府，人才荟萃，戏剧家洪深、曹禺、焦菊隐、章泯、陈鲤庭、马彦祥、张骏祥、黄佐临等都在该校任教。在老师们的悉心教授下，陈怀皑接触了中外戏剧艺术大师易卜生、肖伯纳、莫里哀、莎士比亚、斯坦尼斯拉夫斯基等人的作品，一颗土生土长的艺术幼苗，在艺术沃土中尽情地吸吮着新的营养。

1944年，陈怀皑以优异的成绩毕业于国立剧专后，留校当助教，负责导演、剧本选读、名著选读等课程，并担任学校的演出总干事及“校友剧团”的舞台监督。

在“国立剧专”任教期间，除从事戏剧活动外，陈怀皑的兴趣也倾注在电影艺术上。他花了很多时间看电影，除中国影片外，还看了大量美国影片。1948年，进步同学组织放映了从

苏联大使馆借来的一些苏联影片，这些影片从思想上、艺术上都使陈怀皑耳目一新，倍受鼓舞。这时，早已热爱电影艺术的陈怀皑，立志要以电影艺术创作作为终生事业。

1948年，陈怀皑因参加学生民主运动，受国民党反动当局迫害被解聘，经曾在剧专任教授的张骏祥推荐，到香港永华影业公司担任副导演，开始迈入影坛。当时张骏祥正为影片《火葬》执导，来北平拍外景，陈怀皑随同来京。外景尚未拍完，陈怀皑又被国民党特别刑事法庭列为“匪谋”嫌疑，并限期“自首”。他被迫离开北平，毅然投奔华北解放区，参加革命。经短期学习后，参加筹组华北大学第三文艺工作团，该团成立后，陈怀皑任戏剧队长，并参加了第一个反映工人斗争生活的影片《红旗歌》的编导工作。

1949年北平解放，陈怀皑来到北京。建国伊始，百废待兴。为了发展人民电影事业，中央宣传部决定抽调华北大学文工团部分人员支援电影事业，他被调到中央电影局任副导演。1950年，参加拍摄了凌子风导演的故事片《陕北牧歌》。

1951年，陈怀皑被调至北京电影学院表演系任教员。几年的表演教学，使他重视了电影演员的表演问题，对电影导演工作如何发挥表演艺术的作用加深了认识，特别是在与演员出身的崔嵬的长期合作中，重视表演问题，已成为他们导演风格的重要内容。在以后他参加拍摄的故事片或戏曲片中，都鲜明地突出了表演在影片中的重要作用。

1953年，陈怀皑调北京电影演员剧团任导演。1955年，借调到“长影”。在“长影”拍摄的《虎穴追踪》中任副导演。1956年，陈怀皑到“北影”，参加拍摄了影片《祝福》，任副导演。同年，他与巴鸿为北影演员剧团联合导演了话剧《家》。



陈怀皑在导演《野猪林》时给饰林冲的演员李少春说戏

自1957年至今，陈怀皑先后导演了故事片《生活的浪花》、《山里来的人》、《青春之歌》（与崔嵬联合导演）、《北大荒人》（与崔嵬联合导演）、《海霞》、《大河奔流》（与谢铁骊联合导演）。还有戏曲片《野猪林》、《穆桂英大战洪州》、《平原作战》（均与崔嵬联合导演）、《斩黄袍》、《新安驿》、《宝莲灯》、《三叉口》、《小放牛》、《辕门斩子》、《游龙戏凤》、《刘海砍樵》、《铁弓缘》、《诸葛亮吊孝》；以及歌舞片《百凤朝阳》；还为儿童故事片《苗苗》担任了艺术指导。

在陈怀皑参加拍摄的影片中，联合导演的影片占了一定的

比例。两个导演联合执导拍片，在中外影坛不乏其人，但是象崔嵬与陈怀皑的合作，无论从拍片的数量之多，关系之亲密，配合之默契，在影坛上都是少有的，至今传为佳话。

在合作问题上，陈怀皑表现了一个艺术家高尚的道德与情操。只要是谈到与崔嵬的合作，他总是首先谈起崔嵬的美德，说他为人坦率、诚恳、开朗、热情，尊重合作者，善于重视合作者的意见。但是他与崔嵬的合作，首先是政治上的结合。他们都想为人民拍出好片子，不计较个人名利。此外，美学观点、艺术趣味相同，也是能够合作的重要原因。他们都注重民族艺术传统，着意于塑造人物，强调意境，主张形式要为内容服务，不追求所谓新颖、花哨。陈怀皑对他们的合作做了个生动的比喻：“象打排球一样，有主攻手，当然也有二传手。崔嵬那时有许多社会活动，还要演戏，他是‘挂帅’的，他需要我辅助做具体工作，我自己甘当‘二传手’”。曾经和陈怀皑联合导演过片子的谢铁骊，对他们之间的合作也深感满意，他谈到陈怀皑时说：“当工作需要他当‘二传手’的时候，他真正起到了‘二传手’的作用。他所处的地位值得表彰，他积极主动，密切配合，从不因为意见不同而影响合作，而且一贯如此。我们的合作，没有谁高谁低之分，总是通过合作把影片拍好。”

志同道合的团结合作，使陈怀皑及其合作者为中国电影事业培育出一颗颗硕果。影片《青春之歌》、《北大荒人》、《杨门女将》、《野猪林》、《天山的红花》、《大河奔流》等，都产生了强烈的社会反响。这些艺术创造的成果中，凝聚着陈怀皑这位“二传手”的心血。现在，“陈怀皑甘当二传手”之说已不胫而走，成为影坛艺德高尚的美谈。

在陈怀皑拍摄的电影中，戏曲艺术片也占有一定的比重。

1960年，他与崔嵬联合导演了京剧艺术片《杨门女将》。

这部戏曲片的拍摄对他们来说是个新课题。他们开始只考虑如何能保持戏曲的精华，又能体现电影的特性。但实践中却遇到了一系列的问题。如：京剧与电影在处理虚实关系，塑造人物的手段，表演的分寸与节奏等方面均有较大差异，如何完美地融合这两种不同的艺术形式，做到“夸而有节，饰而不诬”，“酌奇而不失其真，翫华而不坠其实”，为中国特有的戏曲艺术片这一片种探索一点新的经验呢？在拍摄实践中，陈怀皑从比较盲目的状态，逐步进入到自觉地追求、探索与创新，并积累了一定的经验。“实践出真知”，对戏曲传统手法的认识与掌握，与对电影艺术表现手法的谙熟，使他们终于把这两种艺术形式比较成功地融合起来，不仅很好地揭示了《杨门女将》的爱国主义主题，在保留京剧艺术唱、念、做、打的精华的同时，又发挥电影的特长，突出了人物刻画，渲染了背景气氛，丰富了时空变化，收到了较好的艺术效果。周总理看完影片后说：“这是百年难遇的好戏，又是满台新人。”影片《杨门女将》受到广大观众的欢迎，荣获第一届“百花奖”的“最佳戏曲片奖”。

著名京剧表演艺术家袁世海是崔嵬与陈怀皑合导的第二部戏曲艺术片《野猪林》的主演。他在回忆那次合作的时候说：第一次谈导演设想，就感到惊讶——陈怀皑对京剧艺术竟然那么熟悉，甚至能准确地说出锣鼓“切”到哪儿，怎么接法。袁世海非常谦虚地说：“如果说戏曲片拍得成功，《野猪林》应该算一个。不是说我演了鲁智深，演员成功，而是导演、摄影等集体劳动的功劳。”他赞扬陈怀皑对京剧演员是依靠而不是依赖，能够取其长、补其短，既尊重戏曲传统，又发挥了电影的特长。例如“白虎节堂”一场戏前增加了鲁智深的徒弟“菜园

报信”一段戏，并增加了鲁智深一段唱。“风雪山神庙”中“沽酒归途”一场戏，也增加了一段反二黄“问苍天”，突出了余派唱腔。这样就丰富了音乐形象，加强了抒情色彩，为《野猪林》增色不少。

之后，陈怀皑又独立导演了许多戏曲片，在实践中积累了宝贵经验，也在实践中进行了勇敢的创新。1979年，他导演了戏曲片《铁弓缘》，将著名京剧表演艺术家关肃霜的表演艺术搬上银幕，影片在人物刻画、时空变化、京剧艺术与电影艺术的结合上更臻成熟与完美，受到观众的喜爱，荣获第三届“百花奖”的“最佳戏曲片奖”。

无论与人合作抑或独立创作，陈怀皑总是追求民族化的风格。他认为中国人有自己的思维习惯和审美观念。《红楼梦》、《三国演义》、《水浒传》等名著，正是由于从内容到形式都是民族化的，故事完整，有头有尾，多半平铺直叙，层次分明，卒能有极强的生命力，为历代读者所喜爱。

他在创作中主张四个尊重：

第一，尊重观众。影片是为观众拍摄的，他们是欣赏者也是鉴定者，要尊重他们的欣赏兴趣、爱好及欣赏习惯。

第二，尊重自己。自己则应尊重创作规律，创作中必须“由衷言之”，而不能“言不由衷”，由衷才能真实，也只有在真实的基础上才有可能体现出对生活的深刻认识与高度概括。

第三，尊重人物。塑造人物形象是艺术家的根本任务之一。首先要从内容出发，再找到适应内容的形式，尊重内容，注意形式，才能塑造出活生生的人物。

第四，尊重电影艺术的特殊性。务求做到逼真、生动，才是真正的电影。

陈怀皑把培养青年人当做自己应尽的责任和义务，“北影”的许多中、青年导演都愿意向他求教，他也乐于给大家热诚无私的指导。他说：“我们在青年时期，也是靠了史东山、蔡楚生、张骏祥、袁牧之这些前辈艺术家的帮助才健康成长起来的，这就叫‘一代传一代，代代传、帮、带’，各行各业都需要这样。”他认为这一代青年导演当中，有的缺乏专业知识，有的虽是大学毕业生，但在十年动乱中时间虚度了，学得的知识缺乏实践的验证。他们虽然思想活跃，充满热情，但却缺少经验，工作起来常常带有若干试验、探索的性质，因而需要有人把他们带到正路上来，尽量让他们少走弯路。他主张要理解青年一代，尊重他们；“树只能是自己长大的，你不过是扶正了它”，他认为“创造是不能‘越俎代庖’的”，他说：“我自己更愿意做一个‘耐心的、严格的观众’，谈出自己的感受及看法，只是帮助而不是约束。”但同时他也认为搞创作应该善于虚心听取意见，而不应该堵塞言路，因而有帮助也要有批评，这就是他所说的“带到正路上来”。

陈怀皑是一位始终坚持现实主义与民族化艺术创作道路的电影艺术家，他虽然年迈古稀，仍然刻苦勤奋，兢兢业业，为中华民族电影事业的发展而努力奋斗着，他不已的壮心，将为我们绚烂的影坛增添新葩。

（梁 平）



(近 影)

陈 强

陈强，原名陈庆三，我国优秀电影、戏剧演员。是一位深受我国广大观众喜爱的表演艺术家。

陈强，1918年生于河北省宁晋县。从小过着贫寒的生活，后来随父母逃难到太原。1936年在太原并州中学念书时，受到进步思想的影响，参加了一些进步文艺活动，逐步对文艺、戏剧产生了兴趣，曾加入进步的业余剧团。1937年10月随战地动员宣传团到晋西北演出《放下你的鞭子》、《三江好》等救亡节目。1938年4月，当如火如荼的抗日救亡运动在华北、在全国各地风起云涌之时，他和许多热心抗日、追求真理的爱国青年，在程子华、南汉宸等同志的介绍下，背着简单的行李，步行来到了革命圣地——延安。

到了延安，他被分配在鲁迅艺术学院戏剧系学习表演理论和表演技巧。毕业后，参加华北联大文工团，深入敌后开展抗

敌宣传。1939年冬在晋察冀二分区，他自编自导自演了边区的第一个秧歌舞《反扫荡秧歌舞》。这以后，他还参加了许多大型戏剧的演出活动。1942年，他在何迟创作的喜剧《二大伯》中扮演二大伯，受到抗日根据地群众的欢迎和好评，颇为轰动。这一年的11月，他光荣地加入了中国共产党，并调到西北战地服务团工作。1944年他又回到延安，在鲁艺文工团当演员。第二年，他参加演出的大型歌剧《白毛女》在延安引起各界的重视，他也以扮演恶霸地主黄世仁而一举成名。毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德等中央领导同志和参加中国共产党第七次全国代表大会的代表观看了他们的演出，并给予很高的评价。歌剧《白毛女》是中国革命文艺史上具有重要意义的一部作品，它在整个解放战争、土地改革运动中广泛演出，起到了积极有效的宣传鼓动作用，具有广泛的群众影响。陈强以他精湛的演技，生动形象地勾勒了恶霸地主黄世仁阴狠狡诈、凶残丑恶的面目和灵魂，激发起广大观众对万恶的地主阶级和腐朽的剥削制度的极大愤慨。从此，黄世仁几乎成了陈强的代名词。有些观众甚至也情不自禁地把对黄世仁的仇恨倾泻在演员陈强的身上。1946年解放战争时期，在河北怀来前线演出《白毛女》，观众恨极了黄世仁，把水果投向舞台，打伤了陈强的右眼。这还不算，在冀中河间为战士演出时，当演到最后一幕斗争黄世仁时，突然台下一个战士把子弹推入枪膛，正要向台上瞄准，幸好被别人抢夺下来，不然后果不堪设想。据说，这以后凡是给部队演《白毛女》，都要事先声明不许带武器。全国解放后，《白毛女》还先后到莫斯科、柏林、维也纳等地演出过，同样受到欢迎和好评。1952年去奥地利演出时，曾发生了这样一件事情：当演完谢幕时，一群男女青年向演员献花，观众席上一位老妇人却

指着陈强大喊：“不要给他献花！”说明他塑造的舞台形象收到了良好的艺术效果。

1947年，陈强奉命到刚刚创建的东北电影制片厂工作，从这里开始了他的电影生涯。从影三十四年来，他一共在二十四部故事片中扮演了角色。无论是主角还是配角，正面角色还是反派角色，他都演得认真、严肃，力求各具特色，较成功地创造了不同类型的人物形象。

他最初的两部电影，一部是《留下他打老蒋》，另一部是《桥》。《留下他打老蒋》的故事很简单，写的是一个战士走火把老乡的孩子打死了，部队执行群众纪律要让这个战士抵命，孩子的父亲说：“把他留下打老蒋吧！”这部影片是1947年冬开拍的，1948年初完成，是解放区在战争年代里拍的第一部短故事片。陈强在影片里扮演父亲。那时，他对在电影镜头前做戏很不熟悉，也不习惯，往摄影机前面一站很不自在，常常在镜头外边做了很多戏，到镜头里边就没有戏了，出了不少笑话。但在编导伊琳的帮助下，还是较好地刻画了一个老老实实而又有觉悟的农民形象。接着，在我国第一部大型故事片《桥》中，陈强扮演铁路工人老侯头，这是他第一次演工人。剧本创作阶段，他便到哈尔滨铁路局和铁路工人交朋友，跟班干活。他看到刚刚获得了解放的工人，生产积极性特别高涨，这对他创造老侯头形象启发很大。之后，经过他的刻苦努力，比较生动地在银幕上塑造了一位具有顽强性格的老工人形象。在陈强塑造的银幕形象中，《白毛女》中的黄世仁和《红色娘子军》中的南霸天，是他的代表作，这两个反派角色之所以获得巨大成功，主要在于他善于从生活出发，探索反面人物的内心世界，揣摩角色的心理活动。他是把反派角色演成真实的人：有自己的人生

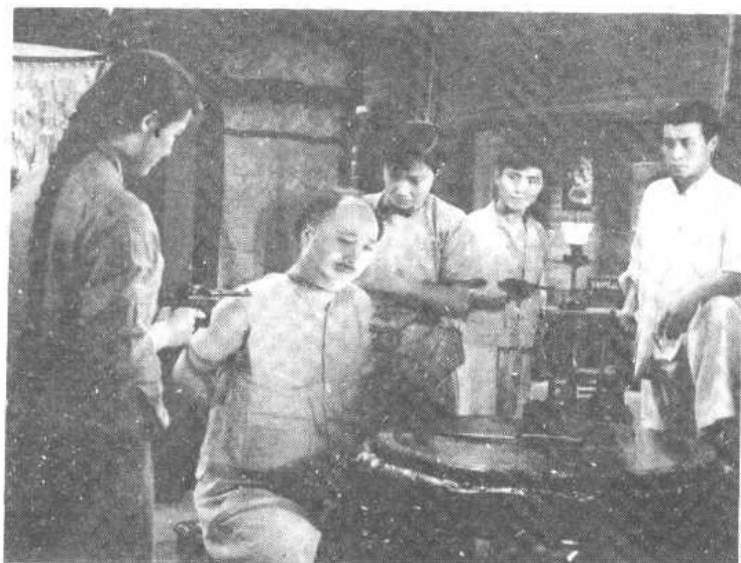


白毛女

陈·强饰黄世仁

红色娘子军

陈 强饰南霸天



观，有自己的行为逻辑，有自己的喜怒哀乐，有自己的独特个性，力戒简单化、脸谱化。而这一切，都和他有丰富的生活积累是分不开的。陈强从小生长在农村，和农民生活在一起，上学时，接触到不少地主子弟，对地主的生活理解得比较深。那时他就明白，地主不都是一个样子的，一般都有伪善的面孔，有时也给农民一点小恩小惠。他以为，认识了农民，再认识地主，认识会更深刻。影片《白毛女》根据同名歌剧改编，于1950年由东北电影制片厂搬上银幕，陈强仍饰黄世仁。他演黄世仁，力求从生活中找依据，一方面表现黄作为地主阶级的孝子贤孙，对母亲的孝敬、温顺；另一方面表现黄对佃户杨白劳的残忍，从而把黄世仁“杀不了穷汉子，肥不了富汉子”的反动思想揭露得淋漓尽致。比如影片中黄世仁的出场，先让观众听到马车铃声，接着看到狗腿子在吆喝：“闲人闪开。”这时，杨白劳和喜儿割完麦子往路上走。此刻，车子停住了，黄世仁出现了。黄一眼看到喜儿，从袖笼里抽出手帕往微笑的嘴角上一抹。这个动作是陈强自己设计的，把黄见到喜儿垂涎欲滴的伪善面目揭示得很清楚，同时也让观众为喜儿未来的命运提心吊胆。又如黄世仁强奸喜儿这场戏。先是表现黄到母亲房里与母亲搭讪，在母亲面前百依百顺。接着在“积善堂”这一典型环境里表现黄对喜儿的调戏，黄把喜儿抱住，完全是一副兽态，失掉了人性。开始，陈强觉得这种行为丑陋，不愿演，后来想到这是拍电影，必须要表现人物的真情实感，把黄灵魂深处的东西给挖掘出来，才能打动和感染观众。影片上映后，好多女孩子见到他就害怕，这正说明他把黄世仁的本质给演出来了。影片公映后，受到热烈欢迎。荣获捷克斯洛伐克第六届卡罗维·发利国际电影节特别荣誉奖。并获文化部1949——1955年优秀影片一

等奖。陈强的表演，博得观众的交口称赞。从此，他成为深受观众喜爱的著名电影演员。

1961年拍摄的《红色娘子军》，陈强扮演了“地头蛇”南霸天。虽然都是恶霸地主，但黄霸天与黄世仁是不一样的。为了演好“这一个”，他将北方军阀的外貌和南方地主的特点结合在一起，找出南霸天傲慢、目空一切、而又能力不足的外强中干的个性特征。在艺术处理上，他抓住人物“一切都有自己如意算盘”这一点，深入地挖掘灵魂深处的东西。比如南霸天夜里从被窝里被抓出来这场戏，陈强从南的阶级本性出发，没有表现人物的惊慌失措，也没有表现被擒时的哭哭啼啼和苦苦哀求，而是通过冷冷看着、笑着的外部表情，揭示人物阴险、狡猾、妄图东山再起的内心世界。又如南霸天第一次被抓后，准备提出去枪毙时的一段表演：南坐在椅子上，显得十分狼狈的样子，把一只手扶在左眼上，让右眼滴溜溜转动，观众从这只闪动的眼睛里，可以看清他在捣鬼。陈强曾在一篇文章里谈到自己在这一段戏里的表演体会：“眼睛是人们灵魂的窗户，观众注意的焦点。我捂住一只眼，只留下一只眼，那么，这一只眼睛就会成为观众注意的中心，成为焦点的焦点，只要眼珠子转动一下，观众就可能产生悬念，就会担心他下一步的行动，而且这就为‘大鱼漏网’埋下伏笔。我认为这个眼睛转动的瞬间，就是南霸天思想感情活动的‘闪光’，演员就应该抓住这个时机，‘点’他一下。这一‘点’应该在矛盾的焦点，在斗争的尖端，在那具有关键性的地方和时刻。这一‘点’不要花费太大的力气，必须含蓄，又很鲜明，看来平平常常的一个动作，品味起来，却又十分夸张；这里的分寸深浅，都直接反映了演员对角色理解程度和思想、艺术的水平。”影片上映后，得到广大观众的欢

迎，评论家认为陈强扮演的南霸天十分成功，指出“不油不火，老练深刻。”他因此荣获了亚非电影节的最佳男演员奖和第一届电影“百花奖”中的最佳电影配角奖。

陈强擅长演反派角色，并取得了较突出的成就；但他演得最多的还是正面人物形象，同样创造了不少遭遇不同、性格各异的角色，尤其在喜剧影片中塑造的一些喜剧人物形象，受到观众的喜爱和好评。

喜剧演员必须要有喜剧演员的素质。例如，演员本身要具备幽默感，还要有鲜明的节奏感，形体控制能力要强，想象力要丰富，还要将肌体表现力化作行动。陈强喜欢喜剧这一样式，也具备了作为喜剧演员的素质。他觉得，让观众在笑声中受到教育，也是电影工作者的一种责任。他一共拍了三部喜剧片，扮演了三个不同的喜剧人物形象：《三年早知道》中的上中农赵满囤、《魔术师的奇遇》中的魔术师陆幻奇、《瞧这一家子》中的车间主任老胡，出身、经历和遭遇都不相同，但由于他坚持从生活出发，善于抓人物的特点，不单纯从夸张手法上找笑料，让观众看到影片中的人物遭遇，是在意料之外，然而又是情理之中，因此产生了较强烈的喜剧效果。比如他在《瞧这一家子》中扮演的老胡，是个工人出身的车间主任，一向埋头苦干，对人对自己都很严格，但有保守思想。围绕着提高生产质量和教育不争气的儿子等问题，和女儿嘉英、儿子嘉奇、女婿玉林、老伴胡婶和新华书店营业员张岚展开了错综复杂的矛盾冲突。怎样演好“这一家子”的爸爸呢？陈强作了许多有益的探索。象老胡在剧场和张岚的一场戏，表演难度较大：这以前，老胡和张岚见面总是反感的，眼前的姑娘还是那样令人讨厌，可是这个不喜欢的人偏偏要做自己的儿媳妇！这场戏从高兴兴来剧



魔术师的奇遇

陈 强饰魔术师

瞧这一家子

陈 强饰老 胡



场看媳妇，到扫兴而归，角色的感情变化很大，陈强着力捕捉住人物内心深处的东西，通过这场误会，把人物的个性特征生动而又形象地展示在观众的面前，让人们在捧腹大笑中受到教育。同时，陈强还注意戏的分寸，过了不好看，不够也引不起效果。象老胡穿新衣服那场戏的节奏比较明快，陈强的表演分寸掌握得恰到好处，他考虑到老胡平常不爱穿新衣裳，突然穿件新衣裳会产生一些别别扭扭的外部特征：当老伴看他，他浑身上下都紧张，走路也不自然，两条胳膊控制不住，甚至连脖子都转得不灵。这是生活中常见的现象，陈强捕捉住了，并自然地演了出来。



大河奔流

陈 强饰海 青

在刻画正面人物中，陈强扮演的老工人、老农民的形象较

多，其中以《海霞》中的旺发爷爷和《大河奔流》中的海青老汉尤为突出。这两个角色都是陈强自己挑的，戏虽不多，但份量并不轻。拍《海霞》前，导演谢铁骊问他演什么，他首先想到旺发爷爷。谢铁骊对他说：“戏不多啊！”他满有信心地回答：“我喜欢这个角色，里面有一个重场戏正对我的劲！”原来，陈强对剧本中旺发爷爷“交枪”一场戏很感兴趣。那是1974年，他对“四人帮”深恶痛绝，对“四人帮”妄图篡党夺权表示极大的愤慨。因此，他在拍那场戏时，对把枪杆子交给谁的问题，作了特别的渲染，感情色彩很浓。平常他的记忆力不算太好，但这里的大段台词却记得很牢，很流畅地倾吐出来。拍《大河奔流》前，谢铁骊本来请他演反派角色地主海螺子，他觉得这个角色写得比较浅，还是挑了海青老汉，创造了一个苦大仇深的老贫农的形象。海青老汉的戏也不多，但有特色，也较深刻。他仔细琢磨每一场戏，掌握好人物不同时期的不同表演分寸：旧社会时，人比较年轻，但身体比较虚弱，因为生活的折磨和精神的压力，显得虚弱、苍老；新社会时，形体老了，但让人感到年轻，因为精神状态不一样了。海青老汉见总理一场戏，他没有一般化地表现人物对领袖的崇敬，而是通过老汉又想说话，又紧张，站也不是，坐也不是的细节动作细腻地表现出来，生动地展示出人物此时此刻丰富的思想感情。

陈强是一位有较深艺术造诣的演员，综观他的表演，可以看到，他能够比较准确地把握角色的基调及其他方面的性格色彩，在体现角色时善于运用艺术辩证法，以反衬、对比、呼应等多种手法及技巧，使角色内心世界揭示得清晰、丰富、鲜明。另外，他能比较准确地把握每部影片在风格样式上的特色，并把自己的表演创作有机自然地溶于这种特色之中。这些，与他

丰富的生活积累、广博的艺术修养及严肃的创作态度结合在一起，使他塑造出诸如黄世仁、南霸天这样的典型环境中的典型性格，为中国银幕形象画廊增添了光彩，并在国际上获得一定声誉。

陈强现任中国电影家协会理事，为了发展繁荣中国电影事业，六旬高龄的陈强壮心不已，仍在北京电影制片厂勤奋地工作着。

（李文斌）



陈 燕 嬉

(近 影)

陈燕嬉（女）电影录音师。她是广东省顺德县人，1923年出生于知识分子家庭。父亲原在广东教书，后随同乡到北京铁路局任职员。陈燕嬉懂事时，正是国难深重、民不聊生的动乱年代，社会上贫富悬殊，人压迫人、人剥削人、民族受欺凌等黑暗现象使她愤愤不平，但又找不到出路，便想从事科学技术工作，来避开社会现实。于是，她在北京女二中高中毕业后，投考了北京大学理学院物理系。

1943年，陈燕嬉毕业于北京大学理学院物理系，同年，到华北电影公司从事电影录音工作。虽然，她从未想到过自己会投身电影事业，但她从小就喜欢文艺，爱看小说、听音乐、演话剧，所以，很快就对电影录音工作感到兴趣并日益适应起来。1945年，她又进入“中电”三厂任录音助理，参加了一些电影录音实践。

1949年，陈燕嬉以无比激动的心情，迎接了北京的解放。解放后，经过北京市委干部训练班的理论学习，加上在新生活中的亲身感受，使她对党对革命有了认识，找到了新的生活道路。她被分配到北京电影制片厂任录音师。

1949年，陈燕嬉参加了新闻纪录片《毛主席莅平》的录音工作。第一次接受党交给自己的工作任务，陈燕嬉又兴奋、又紧张，总怕完不成任务。由于她亲身经历了影片中所表现的事件，有着真切的感受，理解北平人民欢迎解放的思想感情，录音时，当银幕上出现一幕幕扣人心弦的场景时，她很快就对画面的情绪产生共鸣，受到感染，使她忘掉了紧张，从而，比较自如地随着画面情绪的变化，调整着解说、音乐和音响，使得声音与画面在情绪气氛上和谐一致，较好地突出了毛主席莅平这一历史事件的伟大意义，渲染了北京人民喜悦幸福的激情，收到了感人的艺术效果。

这次实践，使她认识到：虽然录音工作需要使用非常复杂的技术设备和技术手段，技术性确实很强，但由于它又是项生产艺术产品的工作，所以，只有当录音师带着饱满的激情进行创作构思和技术操作时，才可能生产出感人的作品。

1949—1955年，陈燕嬉又相继为纪录片《百万雄师下江南》、故事片《民主青年进行曲》、《走向新中国》、《一贯害人道》、《龙须沟》、《五支歌》之一——《陈秀华》、《赵小兰》、《小白兔》等担任录音工作。

1956年—1965年，是陈燕嬉录音艺术创作的旺盛时期。她先后参加了《祝福》、《风筝》、《探亲记》、《风暴》、《百凤朝阳》（歌舞片）、《欢天喜地》（杂技片）、《杨门女将》（戏曲片）、《暴风骤雨》、《北大荒人》、《山里来的人》、《野猪林》（戏曲片）、

《穆桂英大战洪州》(戏曲片)、《天山的红花》、《东方红》(歌舞片)等影片的录音工作。多年的实践,使陈燕嬉在电影录音工作方面积累了较丰富的经验,也使她对电影录音艺术的本质、特征有了较深理解,并在实践中,形成了自己的工作方法。

陈燕嬉认为,电影录音绝对不是纯技术性的工作,录音师决不能仅仅满足于有较高的技术理论水平和操作经验,而应该做为一种重要的创作手段,纳入导演的总体构思之中,以特定气氛,来刻画人物,改变画面的时空关系,来增强影片的表现力和感染力。为了从浩瀚的音响世界里捕捉到富有表现力的素材,并准确地把各种声音组织好,使它符合影片内容的需要,就要求录音师必须不断努力提高自己的文学、艺术、美学修养,不断丰富生活知识,不断积累生活里的音响素材,努力打下良好的创作基础。另外,由于录音设备和录音工艺是电影生产中最复杂的部门之一,在生产过程中,当任何一道工序,任何一项技术指标达不到要求时,都会影响质量。要想把设计好的符合影片需要的声音组合,保质保量、准确无误地录制出来,传达给观众,并不是一件容易的事情。这要求录音师刻苦钻研,不断提高理论和技术水平,密切注视电影录音新技术、新手段的发展变化,并熟练地掌握它们、运用它们。所以,电影录音师还必须坚持不懈地学习和钻研录音专业技术,具备良好的技术基础。

陈燕嬉认为,电影是综合性艺术,电影录音是影片重要创作部门之一。要设计和录制好整个影片的声音构成计划,并使之得以实施,录音师应该从讨论剧本到后期制作完成,从始至终地参加影片艺术生产的全过程,这样,才能与其它创作部门,通过充分探讨、交流、研究,达到相互间的有机配合,完善而

协调地统一在导演的创作意图和总体构思之中。

陈燕嬉认为，演员、作曲者是录音师最密切最直接的合作者。她注重与演员及作曲交流思想，研讨创作，增进了解，统一认识，使声音构成总谱中的三个组成部分——对白、音乐、音响效果既按照美学要求协调地统一起来，又各自发挥自己的艺术表现力。在与演员合作过程中，她除了想方设法、调动各种技术手段来减轻演员的负担外，还通过参加演员排戏、对词等活动，熟悉演员的表演特点及其对台词的艺术处理，以便在录音中予以配合。特别在同期录音拍摄中，她善于帮助和提醒演员，注意人物语言的情绪连贯和变化。影片《风暴》中施洋律师为工人辩护的一段戏，台词很长，但要由一个镜头拍下来，所以难度很大，拍摄前，她与演员一起，反复推敲，多次练习，达到了很好的理解和配合，使这段戏一次顺利拍成，并取得较好的艺术效果。在与作曲家合作时，陈燕嬉总是虚心向合作者求教，力图充分理解他们的创作意图、设想和特殊要求，并在录音乐之前就提前做好实现这些设想和要求的技術准备。

陈燕嬉在为每一部影片录音时，总是想努力用声音来刻画人物，渲染情绪，创造意境。如在为影片《杨门女将》录音时，她打破了过去戏曲片录音中传统的纯记录方式，充分地调动多种录音手段来增强艺术效果。在“葫芦谷”一场中，穆桂英未出场时，画面上是怪石嶙峋、野雾弥漫的葫芦绝谷，同时传来穆桂英的画外唱腔“风萧萧、雾漫漫，星光惨淡”。这句唱腔的声音从远到近，由弱渐强，带着山谷回声，间或有几声战马的嘶鸣。接着，响起穆桂英的第二句唱腔：“人呐喊，胡笳声，山鸣谷动”，这时演唱音量逐渐加大，山谷回声逐渐减弱，声音越来越远，当音量正常时，穆桂英出现在画面中。这种处理，延

伸扩展了画面空间，揭示了葫芦谷山高谷深的环境特点，展现了穆桂英策马探谷的英雄风貌，增强了唱腔的运动感和表现力。

陈燕嬉注重从实际生活里积累生活常识，积累声音素材，以便在录音创作中更好地发挥音响效果的特殊作用。在拍摄《天山的红花》时，她与摄制组一起深入哈萨克地区体验生活，哈萨克民族人民善歌善舞，陈燕嬉被他们豪爽开朗的性格和深挚纯朴的优美歌声所打动，每天背着录音机随他们一起活动，录下了许多动人的歌声，并选用在影片中，为影片增添了生活气息和地方特色，渲染了哈萨克人民解放后欢乐幸福的生活气氛。

1977年以后，陈燕嬉先后参加了影片《大河奔流》（上、下



陈燕嬉在向年青人传授录音技艺

集）、《卧龙吊孝》（戏曲片）、《知音》、《茶馆》的录音工作。

近四十年的电影录音工作中，陈燕嬉勤奋学习、刻苦钻研，几十年如一日。她对一些影片生产中，不重视声音质量，不给录音师进行创作活动的条件，限制录音师外景收录音响素材活动等等做法，经常提出批评。她对工作勤勤恳恳，干劲十足，一丝不苟，认真负责。因此，她多次被评为北影厂的先进生产者，出席过北京市文教卫生系统的群英会，并于1959年光荣地加入了中国共产党。

1979年，她当选为中国电影家协会的理事。现在，她仍然精力充沛地活跃在录音岗位上，并以极大的热忱关怀和帮助着年轻的电影录音人材的成长。

（小赫 丛聪）



罗 艺 军

(近 影)

罗艺军，原名罗毅军，电影评论家。他于1953年参加电影工作以来，近三十年一直在电影编辑和电影理论方面扎扎实实地努力着，作出了一定的成绩和贡献。

罗艺军于1926年10月出身在湖北新州县的一个小官僚家庭。自1932至1938年，在武昌上小学。抗日战争时期在四川念中学。1944年进入昆明西南联合大学外文系学习。西南联大的民主和学术空气都比较浓厚，中国共产党的地下组织也十分活跃。尤其是学校的一批进步教授，对他的政治思想、学术思想以很大影响。他在《闻一多先生三十三周年祭》（载《闻一多纪念文集》）一文中，记述了这一时期的某些片断。1945年抗日战争胜利后，昆明爆发了“一二·一”反美蒋学生运动，罗艺军积极投入。1946年西南联大复员，他便转入到北平北京大学西语系学习。这时，随着解放战争的节节胜利，国民党反动统治

日益腐败黑暗，党领导的国统区学生运动如火如荼，罗艺军也参加了抗议美军暴行，反饥饿、反内战等多次进步学生运动。自1947年冬至1948年4月，他担任了一条向解放区输送干部的线路上的联络员工作。同年8月19日被国民党北平特刑庭通缉。

罗艺军从少年时期就喜爱文学，深受一些左翼作家作品的影响。在大学期间，曾参加过学生团体组织的文艺社团，写过一些新诗，在当时学生办的刊物上发表。1949年武汉解放之初，进入中南文工团任创作员，开始学习毛泽东文艺思想。在文工团期间，多次下乡、下厂，并发表过一些作品。

罗艺军后来走上电影岗位，并在编辑、理论上有所成就，是从他在1953年调到北京中央电影剧本创作所任编辑开始的。这时，电影界的学术、讨论空气较浓，每年都有一、二次创作思想或艺术经验交流的会议，既有电影领导同志和专家们作报告，又有创作人员畅谈创作的成败得失；除了集体性的会议和讨论外，也组织大家观摩中外影片和进行专业方面的学习。这对罗艺军学习马列和毛泽东文艺思想，熟悉、了解电影艺术特性，是很好的机会。他将自己的精力和爱好，都集中在电影方面，业务水平得到较快的提高。

1958年至1960年，罗艺军调入电影理论刊物《中国电影》杂志任编辑。《中国电影》（月刊）改名《电影艺术》（双月刊）后，自1961年至1966年“文革”前，罗艺军任该刊的编辑部副主任。这时，《电影艺术》编辑部人手较少，领导力量较为薄弱，罗艺军作为刊物的中坚力量之一，团结其他同志，为提高刊物的质量，尤其是努力加强学术性、理论性作出了成绩。我国电影理论研究工作历来比较薄弱，而且多年来也侧重于配合政治任务，对刊物的这一变化，当时不可能不受到一些非难，

罗艺军却从多年来的电影工作中体会到：不认真从事和开展电影理论研究工作，对电影创作的发展和人才的培养极为不利，为此，他坚持不懈地将电影理论学术研究一步步抓起来，并产生了一些积极的成果。尤其是1961年夏，在周恩来同志的关怀下，于北京新侨饭店召开了电影故事片创作会议，着重解决政治和艺术的关系问题，批判了前一时期的某些极左政策，电影创作上的沉闷空气为之一扫，理论上也开始趋于活跃。作为全国唯一的电影理论刊物《电影艺术》，随之对电影创新问题、民族化问题等进行了一些探讨，发表过象瞿白音的《关于电影的创新独白》等一些有创见、有学术价值的文章。这一时期的《电影艺术》办得较有特色和质量，也较受电影工作者和文艺界的注目和欢迎，其中有罗艺军的一份辛劳。

罗艺军自参加电影工作以来，就处于日常工作繁忙的编辑任务之中，而他仍能结合工作的需要，或挤业余时间写作电影理论、评论文章。在“文革”前的十年间，曾在一些报刊上发表了六、七十篇文章，约二十多万字。这些文章大致可分为两个方面，一是对影片的评论，二是对创作问题的论述。

罗艺军这时的电影文章，虽还不是很有系统性，计划性，而仍有自己的一定特色。他的电影评论文章，大都能不停留于主题思想的复述，一般内容的评介，而能透过一部影片，抓住它的创作特色，进行较为深入的分析。如他的《“林则徐”的艺术概括和人物塑造》一文（原载1959年10月《文艺报》），便是就这一历史题材影片，如何在历史真实的基础上，进行艺术概括和创造典型人物的问题，进行了较深入的剖析和中肯的评论；不仅对这一影片的评论较为精当、准确，而且对历史故事片的创作也提出了一个有普遍性的、值得探讨的题目。其他如

对《农奴》《霓虹灯下的哨兵》《神童》（以上为影评）和《白求恩大夫》（剧评）等的评论，也都有一定水平，除对思想内容有较好分析外，在艺术上的见解尤为突出。

罗艺军也勇于去探讨一些电影理论上的迫切问题，如他所写的《电影与革命的浪漫主义》（载《中国电影》1958年第10期），《试论社会主义电影喜剧》（载《电影艺术》1961年第2期），《关于样式的多样化》（载《电影艺术》1961年第6期），《杂谈电影中的语言》（载《电影创作》1962年第6期）等，也都能结合我国电影的创作实际，从理论上提出一些概括性的有见地的看法。但其中有的理论文章，也存在不成熟和偏颇之处，如认为社会主义喜剧应以歌颂为主，而忽略了它的社会批判功能。此外，罗艺军还曾与其他三同志合用丁四喜的笔名，于《北京晚报》上开辟了“银海语丝”专栏，这些随笔短小精炼，有的放矢，对电影创作提出了一些中肯的意见。

除写作电影评论、理论文字外，罗艺军于五十年代中期，曾和他人合译了匈牙利著名电影美学家贝拉·巴拉兹的《电影美学》，后来又继续地参加翻译过一些电影理论和文学作品。

在十年动乱期间，罗艺军被下放“五七”干校劳动。1973—1978年，曾参加文化部所属的文艺研究机构编译室任编译，有机会接触一些国外电影的书刊，并主持编译了资料性的《七十年代美国电影》的小册子，删节后曾在1979年《国际文艺》上发表。1978年，调任《人民电影》负责人。1979—1982年，任《电影艺术》副主编。

《电影艺术》在停办十多年后复刊，在刊物工作中，他努力贯彻三中全会以来党的文艺方针，注意学术上的争鸣，力图使它在促进社会主义电影创作和我国电影理论建设上发挥一定

作用。

自1978年始，罗艺军恢复写作电影理论、评论。几年来，发表的影评、剧评、理论文章计二、三十篇，约二十万字。这些文章，较之“文革”前所写的有了较明显的提高，一是在理论深度和概括力上较之过去加强；二是已较有计划地从电影美学，电影特性，电影民族化等重要的基本问题进行探讨。如《卓别林美学四题》（载《电影艺术》1979年第6期），《电影艺术的逼真性浅谈》（载《文艺研究》1981年第4期），《电影的民族风格初探》（载《电影艺术》1981年第10、11期）等，都接触到一些值得重视，而多年来电影理论界又较少涉及的课题。罗艺军的理论研究和评论文章大都能紧紧围绕一个时期电影创作的关键问题，提出精当的见解，有理有据，平等探讨，对促进电影艺术创作起到了一定的作用。他的文集《风雨银幕》，已交中国电影出版社出版。

罗艺军于1979年7月加入中国共产党，系中国电影家协会理事，影协书记处书记，中国电影评论学会副会长，当代文学研究会理事，还担任了第一、二、三届中国电影“金鸡奖”评委。

（谷 辉）



吴 本 立

(近 影)

吴本立是我国著名的新闻纪录电影摄影师、导演，1919年7月出生在安徽省安庆县一个渔民家庭里。他自幼随父亲在风浪中颠簸，十分羡慕那些能上学读书的孩子，然而，贫困的家境迫使他在不满十二岁的时候，只身远行千里到武汉去做学徒。几年百货店的徒工生活，使他饱尝了凌辱和虐待。后来，他跑到南京，进金陵兵工厂当了工人，同时以小报为认字课本进行自学。1935年，经熟人介绍，吴本立进入南京中央电影摄影场担任放映助理，不久又改任摄影助理。说是摄影助理，却只能干些杂务，根本不让摸到机器。他只能在晚间偷偷地追忆着白天见到过的操作程序，暗自琢磨。靠这种方法，他逐渐掌握了初步的摄影知识。

1937年，一个偶然的机，使吴本立的生活发生了根本变化。抗日战争刚爆发不久，他随摄影师到西北黄河沿线拍片，

途中第一次接触到真正为国为民的八路军，在临汾又亲聆了周恩来同志关于抗战局势的报告，阅读到一些革命书刊。这一切，给这个饱受过欺侮与压迫的青年以希望和光明，使他决心投身革命。1938年夏秋之际，吴本立回重庆不久即找到八路军驻重庆办事处，他和其他向往革命的朋友，冒着很大危险，由重庆沿着川陕公路经过西安，于11月到达革命圣地延安。

延安生气勃勃的景象，坚定了吴本立的革命决心；抗大、桥儿沟工人学校的学习生活，使他大开眼界，特别是看到苏联影片《夏伯阳》、《列宁在十月》等革命影片，使他真正体会到电影的宣传力量和艺术魅力。翌年冬季，参加了延安电影团担任摄影工作。从此，他成为人民电影战线上的一个坚强的战士。

1940年，吴本立作为徐肖冰的摄影助手，冒着华北深冬的严寒，带着延安电影团仅有的一台摄影机，在沿途部队护送下，通过敌人封锁线，到晋冀鲁豫太行山区拍摄著名纪录影片《延安与八路军》的最后一部份素材。他们以八路军总部所在地——王家峪为活动中心，摄取了许多有关我党领导下的人民军队战斗在抗日最前线的珍贵镜头。吴本立冒着生命危险，将这些珍贵素材贴身携带，穿过重重封锁和关卡，安全地送交袁牧之同志并回到了延安。

1941年，他加入了中国共产党。第二年5月，吴本立调往晋西北军区担任摄影科代理科长，两年后再返延安电影团。在该团期间，他拍摄了很多记录延安军民生活的照片，这些照片如今已成为珍贵的革命史料。同时，他还参加了培训党的电影创作干部的工作。

抗日战争胜利后，吴本立于1946年4月告别了延安，经华北转赴刚刚在兴山建立的东北电影制片厂，担任当时该厂唯一

的前方摄影队的队长，负责拍摄我东北野战军部队作战、整军及练兵等新闻素材。他的第一部新闻纪录电影作品是《民主联军军营中的一天》，拍摄于1947年。这部影片真实地记录了我人民解放军在战役间隙的休整中的一天训练生活，题材新颖，镜头选择具有典型性，充分地表现出我军在艰苦环境中的优良战斗作风和精神面貌。为了能紧密配合斗争形势，准确地反映当时的环境气氛，吴本立深入到敌我对峙的江桥附近，冒着随时可能牺牲的危险，抢拍了敌军的岗哨及我军前沿工事的真实场景。此后，他随部队转战在广阔的东北松嫩平原上，在气温达摄氏零下四十度的不利自然条件下，拍摄了《四下江南》等反映东北解放战争的影片。这些影片内容丰富，报导及时，生动地显示出中国人民解放军攻无不克、战无不胜的伟大威力，并为人民解放的历史留下极可宝贵的资料。1948年，我人民解放军由局部反攻转为全面反攻，战斗的重点转向关内。为了记录下关内各战场的胜利，迅速报导人民英雄们的事迹，吴本立带领四个摄影队，化装成商人模样，乘一只小海轮由大连出发，避开巡海的美蒋军舰，在威海卫与烟台之间的小岛登陆后，急赴石家庄接受新的任务。在党中央的直接关怀下，吴本立带领两个摄影队迅即参加第二野战军的战役行动，及时地拍摄了我刘、邓大军在华东战场上、历时六十五天、全歼黄维兵团的淮海战役的感人实况，以及群众慰劳人民子弟兵时的生动情景。这些珍贵的素材后来由北京电影制片厂编辑成《淮海战役》这部优秀的纪录影片。

1949年春，北平和平解放。吴本立怀着胜利的喜悦，进入北京电影制片厂工作。这一年，他作为总领队，带领九个摄影队投身于百万雄师横渡长江，解放京、沪、杭，解放全中国的

伟大进军中，拍摄了著名的纪录影片《百万雄师下江南》，成为我国表现战争题材的新闻纪录影片中最有代表性的作品之一。这部影片荣获1950年第五届卡罗维·发利国际电影节的纪录片荣誉奖；在文化部举办的1949——1955年优秀影片评选中，荣获长纪录影片一等奖。

同一时期，吴本立还参加了我国与苏联合拍的著名彩色长纪录片《中国人民的胜利》的创作，担任副导演、摄制组领队兼摄影。影片以深沉而又雄浑的笔触，描绘了与黑暗势力搏战的中国人民，二十多年来为争取祖国的新生而前仆后继的斗争过程，反映了伟大的人民解放战争的辉煌胜利。吴本立因创作该片时成绩显著，荣获1950年度斯大林奖金。为了支援抗美援朝运动，他将此项奖金全部捐献，做为购买“人民电影号”飞机的资金。

吴本立是在党的培养下成长起来的优秀新闻纪录电影艺术家。整个解放战争期间，他一直活跃在火线上，拍摄了大量军事新闻纪录影片。

随着新中国的诞生，吴本立也把自己的创作重点转到表现社会主义革命和社会主义建设方面来，开始了以导演为主的电影创作实践。

1950年“北影”拍摄的优秀纪录影片《中国民族大团结》，即是他早期导演创作的代表作品。这部影片生动地记录了各族人民消除千百年来由统治阶级造成的分裂与隔阂，选出自己的代表到北京，团聚在党中央、毛主席周围，欢庆第一个国庆节这一历史事实。导演以自己对这一事实的深刻理解，通过娴熟的技巧，热情地表现了各族人民欢聚一堂的团结和睦景象。由于影片主题鲜明、编排新颖、感染力强，放映后受到全国各族

人民的普遍欢迎。并在1951年第六届卡罗维·发利国际电影节上获报告电影奖。

1950年，吴本立担任“北影”新闻处副处长兼摄影总队副队长。1951年入中央马列主义学院学习。1955年7月毕业后，调回新闻纪录电影制片厂担任导演兼摄影师。这一时期，他以旺盛的创作热情导演了几十部新闻纪录影片。其中，《延河之歌》抒发了吴本立与同时代人对革命圣地延安的深厚感情；《欢庆十年》在1959年《北京日报》等四单位举办的电影评选中，被观众推为本年最受欢迎的影片之一，茅盾曾以“沸腾的中国，红旗的海洋，跃进的果实，战斗的召唤”这样热情的题词对此片加以赞扬。

六十年代中叶，吴本立与沙丹、吴均合作，完成了优秀纪录片《世界人民公敌》。它以大量的事实和丰富的材料，对美帝国主义以战争为手段，在世界各地进行政治迫害、经济掠夺



吴本立拍摄科教片《泥人张》时与作者研究拍摄方案

的罪行，给予了无情的揭露和谴责。

吴本立导演的新闻纪录影片，具有主题鲜明、形象生动、通俗易懂、活泼质朴以及逻辑顺畅、层次分明、节奏富于变化的特点。他认为：新闻纪录电影是反映现实的，因此要把生活中最真实、最感人、人们看了最能受到教育的一瞬间抓住，这样创作出来的片子才能生动、活泼。而要做到这点，就必须深入生活，在生活中随时捕捉反映本质的形象，只有这样才能创造出形象生动、朴实、深刻的影片。

吴本立现任北京科学教育电影制片厂副厂长、中国电影家协会理事。

（霍凤仁）



吴 纯 一

(近 影)

吴纯一，科教电影编导，1924年3月17日出生于江苏省淮阴县渔沟镇。

吴纯一从小读书用功，经常参加学校的小话剧演出，并在学区举办的国语讲演比赛中获奖。抗日战争爆发后，民族的灾难、颠沛流离的生活，使吴纯一从少年时代起就产生了追求进步、向往革命的要求。十五岁时他参加了游击队，不久被送到八路军一一五师教导第一旅——苏鲁豫纵队第一支队学习，半年后分配到旅宣传队当宣传员。从此，他和文艺结下了不解之缘。他在革命部队里成长很快，十七岁加入了中国共产党。

1942年底，旅一级宣传队撤消，吴纯一调到战斗连队当文化教员，后又到建阳县文工团当指导员、盐城县文工团任团长兼导演。他的文化水平是在部队里逐步提高的。他学习文艺从声乐、舞蹈开始，写歌词、学作曲、编话剧，曾创作了《小公

鸡跳花台》、《民兵歌》、《换工曲》等多首歌曲，参加了淮剧《渔滨河边》、《照减不误》以及《惊弓之鸟》、《淮阴三战》等话剧的演出。

抗战胜利后，吴纯一到新四军三师七旅文工队当音乐教员，不久任队长，随部队从苏北到东北，在一系列战斗中作战地勤务或战地记者，并参加了话剧《气壮山河》的演出，创作了《献给英雄们》等歌曲。1947年夏，吴纯一调到松江省五常县参加土地改革，任区委书记兼土改工作队队长。1949年随部队入关，南下江西，接管吉安市，不久调上饶市任副市长，直到1952年底。

1953年初，随着国民经济建设高潮的到来，吴纯一又回到文艺战线，在上海直属中央电影局的科学教育电影制片厂做编剧和导演工作。1953年至1959年，他创作了科普片剧本《日本血吸虫病》、《黄山》和《节制生育》，并导演了影片《日本血吸虫病》和《井冈山》。1962年，吴纯一调到北京科学教育电影制片厂，次年导演了科研片《大瑶山瑶族》。这以后的各种“运动”和“文化大革命”，耗去了他很多宝贵的时光。1972年恢复生产后，他以极大的热情，先后编导了科普片《骨折新疗法》、《慧星》、《标准化》、《防治肺吸虫病》、《黄鼬》、《生命的复活——触电现场急救》、工业科教片《大冶铁矿边坡》和科普片《琴》。

吴纯一在科教电影创作中具有严谨不苟、力求准确的科学性和完美的艺术形式相统一的显著特点。以深受观众欢迎的《黄鼬》为例，从确立主题，选择题材，到场面调度和镜头衔接，都有精细入微的考虑。“黄鼬”这一题材本由业务部门提出，要求宣传对黄鼬应取“捕养猎并举”的方针，严格按季节捕捉，正确进行初加工，以保证毛皮的质量和数量。按照这一要求拍

成技术推广片较为省事。但经过深入采访，吴纯一发现群众之所以没有认真贯彻执行“捕养猎并举”的方针，有很复杂的因素。造成黄鼬毛皮量少质低的关键，不全是猎具不合适和初加工方法不对，首先是对黄鼬的传统看法——“偷鸡贼”和“黄大仙”——是对还是错。在治标还是治本上，吴纯一认为：“要想贯彻执行‘捕养猎并举’的方针，必须为黄鼬正名，消除误解和讹传，还黄鼬以真面目。因此，仅仅搞成技术推广片是很不够的，文章要做到普及上。要把黄鼬的典型生活准确地、完美地搬上银幕，让其现身说法，自我介绍，由观众去评价它的是与非、功与过，从而得出正确的结论。这能收到事半功倍之效。”正由于主题思想具有了一定深度，影片才能切中时弊，在观众中引起强烈反响，对于从根本上扭转几千年来形成的对黄鼬的错误看法，发挥应有的作用。

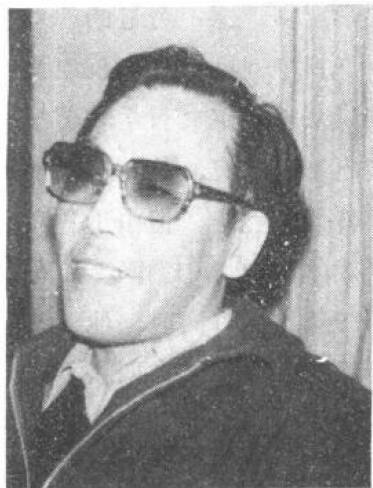
至于在银幕上怎样表现黄鼬，有人认为，只要把这种敏捷灵巧、生动活泼的小动物的活动记录下来就很不简单，一定能讨好。吴纯一认为简单地记录一些形体活动，有时虽也动人，但不可能表达出完整的、科学的概念，甚至容易走上猎奇、卖弄噱头和技巧的歧途。因此，他牢牢掌握剧本的主题思想，抓住典型环境中生动的、有特征性的镜头，深刻揭示黄鼬的生态习性、性格特征和活动规律，以达到帮助观众正确地认识自然，有效地利用自然的目的。因此他始终把严密的科学性做为影片的首要标准。例如毒蛇并不是黄鼬的对手，但万一黄鼬被毒蛇咬了，是否会中毒而死，谁也没亲眼观察过，也没有这方面的资料。还需要证实吗？吴纯一认为，科学是严肃的，不能一厢情愿地推理和想象，要有事实为据。于是，他同摄制组一起组织了实验，把一只黄鼬放进装有五条腹蛇的玻璃柜里，黄鼬被

毒蛇多次咬伤。然后将黄鼬放进笼子连续观察几天，它果然若无其事，一切正常。有了这个结论，影片才把“黄鼬不怕毒蛇”作为科学知识介绍给观众。

《黄鼬》这部影片也代表了吴纯一在电影艺术方面的追求。影片首先通过悬念，一下子抓住人们最关心的问题——黄鼬是否专门偷鸡。这以后在寻偶、交配、怀孕、产仔的过程中，也没有急于回答这一问题，而是层层披露，最后顺理成章地告诉观众，黄鼬的主食是老鼠。影片注意结合典型情节表现黄鼬的性格特征。如见到老鼠必全歼之是黄鼬的性格特征之一，当它咬死三只以后，又跟踪追捕逃跑的另一只，越埂穿洞，风驰电掣，终将老鼠捉住咬死。有时老鼠很快钻进洞里，这时即使是猫也无能为力。黄鼬则不同，它身体细长，四爪锋利，迅即扒开洞口钻进去，把一窝老鼠统统咬死，确实比狼还凶猛。通过对黄鼬和老鼠相遇这样的具体事件的生动描绘，把黄鼬一定要把见到的老鼠全部消灭这一特点形象地表现出来，就有说服力地表明：黄鼬是益兽。此外，吴纯一总是避免对科学知识作刻板的图解，尽可能通过电影语言，用生动活泼的视觉形象来表现。如“黄鼬捕鼠”的场面长达五分钟，只有寥寥几句解说词，但吴纯一通过镜头的运动和节奏明快的剪辑技巧，渲染了黄鼬追击老鼠这场战斗的紧张气氛，使观众对黄鼬的战斗精神和“军事技术”留下了深刻印象。

吴纯一，思想开朗，愿意追求新的途径，做新的探索，充满创作激情。他1979年写的论文《谈科教片姓“科”》，形象生动地阐述了自己对科教电影特点的见解，引起影坛的关注。现在他正在这条道路上不断地探索着。

（阎晓明）



邵牧君

(近影)

邵牧君，是建国后成长起来的译介西方电影论著的翻译家、及外国电影研究者。他于1928年生于上海的一个职员家庭，三岁丧父，由在银行工作的母亲抚养成人。曾就学于上海古柏小学、上海协进中学。后考入免费的上海华德中学读高中，并开始学习德文。抗战胜利后，邵牧君曾在上海东吴大学中文系、外文系就读，后又转入上海圣约翰大学英文系专攻英文。上海解放前夕，于该校毕业。1949年9月，他考入北京清华大学研究生院外国语言文学系继续深造，专攻美国现代戏剧，并开始学习法文。学习期间，曾创作了一个反映美国人民反对美帝发动侵朝战争的多幕剧《朝鲜事件》，由中华书局出版。

1951年秋，邵牧君响应研究生提前参加工作的号召，结束学业，到文化部电影局的艺术委员会研究室任翻译，从此，开始了西方电影理论著作翻译、研究的艰辛行程。此期间，他翻

译、校订了美国电影理论家、电影史学家霍华德·劳逊的《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书（译其中戏剧部分，校电影部分）。此书译自英文，约三十六万字，从唯物主义哲学和美学的高度论述了欧美戏剧思想史和美国电影发展史，具有较高的学术水平和实用价值。该书于1952年就译校完毕，但由于种种原因，直到1962年才公开出版，深受戏剧、电影工作者和爱好者及大专院校教师的欢迎，并于1979年重版。同时，他还为根据英文翻译的苏联电影导演爱森斯坦的《电影艺术四讲》做了颇费心血的校订工作。并翻译了《纪录电影中的若干问题》（伊文思著）等零星译文。

1956年，邵牧君转至中国电影出版社外国电影书籍编辑室工作，并担负编辑我国唯一的介绍外国电影艺术理论的杂志《电影艺术译丛》的西方部分。当时，我国西方文字校译力量比较薄弱，邵牧君不得不拣起自己过去学过的德文和法文。在较熟练地掌握和运用英、德、法三种文字的基础上，邵牧君为进行西方电影艺术的调查、研究、介绍工作尽了很大力量，从1956年到1966年，他与同志们一道收集和整理了一大批有价值的西方电影书刊资料，建立了一个比较完善的西方电影书刊资料库；他花费了相当多的时间和精力，用于选材（阅读原著，决定有否翻译介绍的价值）和校订（对照原文校读和润饰别人的译文），并为许多翻译文章写了有价值的前言和后记。同时，他还在《电影艺术译丛》上发表了《间离效果》（德国布莱希特著）、《蒙太奇运用的界限》（法国巴赞著）、《战后意大利电影的四个阶段》（意大利阿里斯泰戈著）、《与旧我辩论》（英国曼威尔著）、《德国电影中的表现主义》（法国艾斯纳著）、《关于世界电影理论的几点考虑》（美国劳洛著）等多篇译文。1964年至1965年，邵牧

君又翻译了德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔所著的《电影的本性》(译自英文、约三十六万字)。该书是一部较有参考价值的西方电影理论著作。由于“十年动乱”,一直到1981年10月才由中国电影出版社出版。

电影是与现代科学技术及大工业生产发展紧密相联的一门新兴的综合性艺术,电影理论著作的翻译工作,不仅需要对外语的熟练掌握和运用,还需要对电影专业有比较透彻的了解。为了增加专业知识,提高翻译水平,邵牧君数十年如一日,勤奋地阅读,学习,写作,通过不间断地做笔记、写心得的方式,通过广泛地吸收和深入地钻研,逐渐对西方电影艺术的现状和历史有所了解,也具备了较为扎实的电影专业知识,因之,他翻译和校订的西方电影理论著作和论文,受到了广大电影工作者和爱好者的的好评。邵牧君长期地从事西方电影艺术理论著作的翻译工作,取得了可喜成就。

在“十年动乱”中,邵牧君于1969年被下放到干校劳动。1975年又被调至中国社会科学院法学研究所任外文资料员。长达十余年的时间内,邵牧君看不到有关西方电影艺术的书刊资料,不能从事自己所倾心的专业工作,其精神上的痛苦是可想而知的。

粉碎“四人帮”以后,邵牧君于1978年8月调回中国电影家协会,参与恢复和开展外国电影调研、刊物以及书籍出版工作。当时,以前苦心积累的关于西方电影艺术的资料、稿件被洗劫一空,《电影艺术译丛》等刊物也停刊多年,几乎一切都要从头开始。面对这荒芜的废墟,重返工作岗位的邵牧君毫不气馁,他在党组织的领导下,与同志们一道,积极投入工作。他如饥似渴地阅读过去十余年来已出版的大量资料,以弥补这一段空

白所造成的欠缺,尽快熟悉中断了的业务。1978年第四季度《电影艺术译丛》正式复刊了;1979年起,“影协”的外国电影图书资料库也逐步恢复建立了。其中,有着邵牧君的一份心血。

粉碎“四人帮”之后的中国电影事业以朝气蓬勃的步伐复苏、发展。经过十余年的闭塞之后,广大电影工作者迫切需要了解、借鉴国外电影艺术的新发展。针对这种情况,邵牧君除用大量时间仍从事选材、校订和翻译工作外,又开始进行西方电影艺术理论的研究工作,先后发表了《美国电影导演今昔谈》、《现代派与现代化》、《德国电影的新崛起》、《一场错误的战争》、《西方电影中的流派问题》等多篇论文。其中,《现代派与现代化》一文曾引起普遍重视。1981年,邵牧君写成了《西方电影史概论》一书,这部著作约十三万字,是邵牧君长期以来从事西方电影艺术调查研究工作的初步成果,具有一定的学术价值和研究价值。

二十余年来,邵牧君为中国电影事业的成长、进步,做出了一定的贡献。邵牧君现为《世界电影》副主编、中国世界电影学会副总干事、中国电影家协会理事。

(晓 若)



(1976年摄)

岳 野

岳野，原名岳喜瑞，笔名鲁声涛、开平。文学家和戏剧、电影剧作家，中国作家协会、戏剧家协会和电影家协会会员。

1920年11月26日，他出生于山东郓城县。家乡流传着许多关于水浒英雄的故事，引起幼年的岳野阅读古典名著《水浒传》的兴趣，并进而阅读了《三国演义》、《红楼梦》等古典名著。小学时期，正值大革命高潮年代，中国早期话剧——新剧，随着革命的进展，传入山东，使他有机会看到新剧的演出，并参加学校的演剧活动，宣传反封建军阀和帝国主义。幼年时期对文学和戏剧的接触，为他后来从事文艺事业播下了种子。

1934年，进入山东省立深泽第六中学。不久发生的“一二·九”运动，促使他更关心国事。1937年抗日战争爆发后，投入中共地下党领导的抗日宣传活动。次年，随山东一些中学组成的山东联合中学流亡四川，担任联合中学“鲁声救亡剧团”团

长，进行话剧演出活动，饰演《放下你的鞭子》中的卖艺老汉，在流亡途中，演遍鄂、陕、川的城镇和农村。

岳野的创作活动始于1939年。是年，他正在国立六中（原山东联合中学）念高中。他的处女作是短篇小说《卖表》，写一个贫病交加的流亡学生卖表的故事。颠沛的流亡生活成为他创作的源泉和触发剂。接着，第二年又创作了描写进步学生在斗争中成长最后奔向延安的长篇小说《灯》。

1941年发生“皖南事变”，岳野在党组织和进步同学掩护下，逃离四川，从此结束了学校生活。经过一年的流浪，到达桂林，在这段流浪年月里，岳野在《新华日报》和《群众》杂志上发表揭露国民党反动派迫害进步学生的短篇小说和特写。同时，开始了诗歌创作，在桂林《诗》刊上发表长诗《水浒之滨的思念》。

1942年秋，经李凌、黄力丁介绍，岳野参加了抗敌演剧五队，开始了职业戏剧生涯。岳野随队由桂林至昆明，1945年末离昆明前往广州，1946年抵达广州。由于国共谈判破裂，周恩来同志指示被困在广州的演剧五队和七队秘密撤至香港。1946年8月成立中国歌舞剧艺社（简称“中艺”），岳野担任主要演员、导演和编导，并为历届理事。在前后四年的演剧队生活中，岳野一边演戏，一边继续从事文学创作，并接触了戏剧创作。演过《蜕变》、《国家至上》、《重庆二十四小时》、《渡黄河》等剧。创作的文学作品有大合唱《怒吼吧，柳江》（与黄力丁合作），散文《她离开了我们》，长诗《十年、八年、十八年》和歌词《你睡啦，人民的歌手》、《学生运动歌》等。其中以反内战为主题的《十年、八年、十八年》，曾在李公朴、闻一多主持的“为民主而歌唱”诗歌朗诵大会上朗诵，得到诗人光未然的好评。

《你睡啦，人民的歌手》为悼念冼星海而作。演剧队演出的以流亡生活为题材的话剧《还乡泪》，引起黔、桂、粤三省人民的强烈反响，终遭禁演。参加集体创作和演出的这一段生活，对作为戏剧、电影剧作家的岳野而言，具有某种转折的意义。此期间，他还以鲁声涛等笔名，写了大量政治讽刺诗、抒情诗以及一些散文作品。

岳野最早的剧作是《长途诗人》，但未上演，因此实际应该算是《新唐夜会》，该剧1947年由“中艺”赴南洋期间在曼谷公演。此后由“中艺”演出了其他几个话剧，包括《陌上血痕》、《风雨牛车人》、《风雨三条石》以及集体创作由他执笔的《海外寻夫》，题材涉及更广阔的社会面，接触到海外生活。《风雨牛车人》在广大侨胞中留下深刻印象，很多老归侨至今仍然不忘。该剧在香港被改编成电影《水深火热》。《海外寻夫》在香港由司马文森于解放后改编为同名电影。“中艺”后期，岳野较多地接触电影界人士，应约尝试电影文学创作，写作了反映华侨生活的电影剧本，《椰林胶园是我家》。1949年，岳野被选为全国第一次文代会和青年代表大会代表。在华南代表团北上期间，创作了歌颂解放军进城后遵守纪律、英勇斗争的话剧《人人说好》。文代会期间，参加了由洪深执笔的对瞿白音所作话剧《南下列车》的改编。

第一次全国文代会后，岳野转到电影界，进入电影文学剧本创作阶段。先在长春电影制片厂，后至中央电影局艺术处任编剧。1951年至1957年在电影局电影剧本创作所任编剧和编辑部主任。他创作的电影文学剧本《荣誉属于谁》，由成荫导演，于1951年由长春电影制片厂摄制完成。这是一部描写新老干部在新事物面前的思想斗争的影片，1954年改成《在前进的道路

上》后与观众见面。1955年,反映铁路生活题材的《英雄司机》问世,影片由吕班导演,获文化部优秀影片奖。1958年转任北京电影制片厂编辑处处长,不久,即实现了当专业作家的宿望。五十年代末期的《水上春秋》(与周正、谢添合作,岳野执笔,谢添同时担任导演),这是建国以来有影响的影片之一,被贺龙同志誉为同《女篮五号》一样好的体育故事片。影片虽然摄于1959年,而并无标语口号的弊病,它立足以艺术感染观众,用人物表现时代,至今仍然有它的生命力。同年,发表电影剧本《熔炼》、《世世代代》,1961年和1962年连续发表《玉春和瓦夏》、《詹天佑》,未能拍成影片。《熔炼》成稿在《水上春秋》之前,写工业战线的斗争。《世世代代》和《玉春和瓦夏》以中苏人民间的友谊为题材,前者以苏联十月革命期间中国华工组织的中国营的活动为素材,表现中国人民在苏联革命中流血牺牲的真实事迹。后者则写两国儿童间的友谊。岳野力图在这些作品中,以历史唯物主义的观点,写出国与国之间应有的、符合历史真实的平等、互助的关系。《詹天佑》取材我国铁路事业早期的历史人物、著名铁路工程师詹天佑的生平事迹,剧本表现出强烈的民族自豪感。建国后的十七年中,岳野的电影文学剧本创作较多地描写铁路系统的生活,但题材并不单一,涉及现实和历史,生活面较为宽广。尤其值得注意的是,他注重剧本的文学性,努力摒弃概念化和标语口号,着力写人,写情,揭示人物的内心世界和感情逻辑,使之具有艺术个性和感染力。这得力于他的生活基础和文学家的笔力,同时与他对文艺与政治关系有较正确的理解也不无关系。岳野说:“一个作家要尊重自己,就要尊重生活,尊重人物感情,写独特的感受。”这不仅是他的创作思想的表白,也是他的创作实践的写照。

“文化大革命”前的十七年，岳野并未放弃其他体裁作品的创作。陆续发表了《桥赋》、《北京发生的故事》等散文和短篇小说。使他留恋的话剧创作方面，则有表现中苏人民间友谊的《友与敌》、农村妇女题材的《芮苗英》和《同甘共苦》。其中以《同甘共苦》最为引人注目。剧本写一位省委农村工作部部长的婚姻生活，通过孟蔚荆和他妻子华云、前妻刘芳纹之间的离合，表现人们在社会主义时期应该如何正确对待爱情和家庭生活。《同甘共苦》写于1956年第一届话剧会演后，作者对普遍存在的公式化、概念化倾向感慨系之，决心摆脱图解思想和人物性格单一化的弊病，力求展现较为复杂的人物关系和各类人物细微的内心生活，因而不仅在题材，而且在创作思想和艺术方法上都有所突破。剧本受到广泛欢迎，先后由华南话剧团、中央实验话剧院、上海人民艺术剧院等五十多个主要话剧团演出。但时隔不久，即遭批判，罪名为“宣扬了资产阶级人性论”，“美化了资产阶级恋爱观”，“丑化老干部”。与剧本有关的演员、导演、评论家大都受到株连。直至1962年广州会议（全国话剧、歌剧、儿童剧创作会议），批判才暂告段落。广州会议纠正了文艺上一些左的做法，落实党的知识分子政策，周恩来同志、陈毅同志都在会上讲了话。陈毅同志对作者说：“岳野，岳野，挨整好，不挨整长不大！”并现身说法加以劝慰。广州会议之后的新侨饭店会议期间，周恩来同志说：“《同甘共苦》至少是中等以上的作品嘛！”鼓励作者增强信心，继续战斗。但是，《同甘共苦》的厄运并未就此终结，不久再度被列入另册。“文化大革命”期间，批判调子升到“反党反社会主义的大毒草”和“反革命修正主义”的高度。

“文化大革命”开始后，岳野被迫搁笔，并受批判。粉碎了

“四人帮”后，他的作品和作者同获解放。1980年，《南国戏剧》上发表了《同甘共苦》。重新获得创作权利以后，岳野连续写出话剧《追求》和《同心同德》。最近，与人合作执笔写了反映抗敌演剧队斗争生活的电影剧本《长夜难明》（又名《不败的昙花》），写云南少数民族生活，表现民族团结的电影剧本《春岭群芳》（或名《女儿赋》）也已完稿，并准备着手电影剧本《雷电颂》的写作，这部作品以周恩来同志领导重庆文化界斗争和郭沫若同志创作、演出《屈原》的史实为素材。勃发的创作活力，抒发诗情讴歌时代，是岳野创作的基本特点。

（吴福荣）



(近影)

钟 惦 棐

(一)

钟惦棐，我国著名的电影评论家，1919年10月生于四川省江津市。这是个比较富庶的中等城市，早在二十年代，这里就经常映出外国默片，其后又开设了专门的电影院，映出我国早期的无声影片。钟惦棐在孩提时代就曾接受过电影艺术的熏陶。他自幼家境拮据，作银匠的父亲年事已高，不能再干活了，又兼家族中孩子众多，仅靠在油盐店当伙计的哥哥挣点微薄的收入勉强糊口。上初中那年，日子更加难混，举家搬到靠近城墙、紧贴臭水坑的棚户里，经常是一碗蚕豆和一碗米汤或一碗茶叶水充作晚饭。

幼时，他进的是一个半官半私的小学，后因当局逮捕了一

名共产党员教员，学校遭到查封而解散了。但他在这里背诵了大量古籍名篇，初步打下古汉语的基础，具备了阅读和欣赏的能力。

1933年他考入江津中学。他料知今后无法再升学，便对自己较擅长的图画、音乐、手工等课程孜孜不倦，而对英文、算术并不花气力。一年级末，因主课不及格被迫中断学业，从此草草结束了学生生活。当时他只有十五岁，既缺乏在江边码头干劳役混饭吃的门路，又交不出银元去学手艺，只好每天到设在文庙里的“民众图书馆”消磨时日。一个极偶然的机缘，他前往乡间小学任教，虽然工资少得可怜，竟也未能免遭厄运，经校方“甄别”判为不合格，仅半年光景，便被辞退了。

钟惦棐求知欲强，这个时期他如饥似渴地读了茅盾的《子夜》、巴金的《追求》、《幻灭》、夏衍的《欧洲文学思潮》、朱光潜的《文艺心理学》，还有冰心的《寄小读者》和俄国陀斯妥也夫斯基的《穷人》等等。他特别喜欢鲁迅的作品，常与同学绘声绘色地谈论《阿Q正传》。

1936年，钟惦棐赴成都投考四川省立美术专科学校，无非是想走当时许多人走过的老路，即到县外、省城取得作为教书匠的资格，尔后为维持生计而颠簸于若干学校的应聘之中。然而这极低微的愿望也难以实现，他虽以高名次考取，却掏不出半文钱缴纳学费。正陷入困顿，幸好遇见中学时的一位教师在成都《华西日报》作副刊编辑，他便开始学做起文章来，并画广告和设计刊头之类，换取稿酬度日。为了享受免交食宿费的待遇，随后又进了四川省立实验小学工读班。这里的日子非常无聊，他仍继续写文作画，埋头读书。

在江津要找个见识广并能指导起步的领路人，极其困难。

但时代思潮是无法抗御的。钟惦棐对自己命运的感叹，终于为对民族命运的感叹所代替。某次在“青年会”放电影之前，他第一次听到齐唱《义勇军进行曲》，“中华民族到了最危险的时候！”使他浑身热血沸腾。在这种力量推动下，这个内地小城市的银匠的儿子，于1937年底，冒着凛冽的寒风，与两个同学一道，毅然踏上去延安的道路。关于这一点，他曾庄重地指出：“因为交不出十四块钱的保证金而使我免于做刻字匠，因为不配挣十五块钱而使我在默默中告别江津，因此延安之于我，不是入伙。我只能听命于革命……。”

到延安后，他沐浴着温暖的阳光，呼吸着清新的空气，感到生活在从来没有过的自由自在、丰衣足食的理想国度里。1938年春，他从抗日军政大学毕业，正逢鲁迅艺术学院开办，随即考进“鲁艺”。一切都是新鲜的，从帮助钟敬之刷布景片，到先后参加由郑律成和冼星海指挥的合唱队，他应接不暇地忙碌着，度过了大半生中最美好而难忘的岁月。他在美术系学习，转年成为教学工作人员，任普通部班主任。党的培养教育，使他提高了觉悟，眼界日益开阔，知识日益丰富，各方面都迅速成长起来。

1939年夏，新开辟的广大抗日根据地需要大加充实、巩固和发展，钟惦棐随华北联合大学文艺学院奔赴敌后，担负美术理论教学工作，致力于马列主义文艺理论的钻研。这是他在战争环境中面向实际而又必须运用理论的武器回答从实际中提出的问题的开始。而刻苦钻研和勤于思考，奠定了他作为评论家的品格。

1949年，钟惦棐随中共中央华北局进入北京，其后参与筹建文化部艺术局，次年开始从事影评活动。1951年调至中央宣

传部。1957年，他的文章《电影的锣鼓》名噪一时，他为此被错划成右派，身陷逆境达二十二年之久。“文革”中更吃尽苦头。

值得欣慰的是，1978年经改正后，钟惦棐终于又重返战斗岗位，调到中国社会科学院文学研究所工作。现任中国电影家协会常务理事和书记处书记，还当选为中国电影评论学会会长。

(二)

举凡有建树的作家、理论家，在写作上都是勤奋而严肃的。钟惦棐也不例外。他写了大量文章，然而公诸于世的仅占他全部写作的一部分。这位经历坎坷的评论家，他的写作分为两个时期：一是1950年到1956年；再就是1978年之后。前期文章记录下他五十年代初期到中期的艺术探讨，已编选为一本文集——《陆沉集》；后期文章凝聚了他回归队列后继续开拓的心血，以颇有影响、深孚众望的《电影文学断想》为首篇，结集成书，即将出版。

钟惦棐虽被誉为著名电影评论家，但绝不仅止于精通电影艺术；诸如美术、戏剧、文学、音乐等，他均有广博的涉猎，发表过有份量、有见地的文章。这本是电影艺术自身所要求的，但现实地荟萃于一身，又并不是很常见的。然而也正因为如此，钟惦棐从多种艺术的规律中注意到比较艺术学，提出电影应该是电影。更由于我国老一辈电影艺术家多来自舞台，他提出电影应该和戏剧“离婚”。钟惦棐阐释道：这在认识上，是诸艺术由于材料的不同，表现方式便有所不同，莱辛的《拉奥孔》已

经在理论上反复说明这点；而在方法上是不塞不流。并不是要求电影艺术学关起门来搞电影，相反，必须吸取诸艺术之长，使电影从中取得营养，但结果是使诸艺术溶合在电影中，而不是使电影消融于其它艺术（特别是戏剧）中。

正是由于电影理论作为学科，牵涉极广，使他深感时间的不够用，精力的不够用，知识的不够用。他曾这样表白过：“如果我这个人有什么特点，那就是经常处于知识贫乏的恐惧之中。在少年时，曾经有过一个邻居，断定我活不了二十岁，现在我已超过我那邻居估计年龄的两倍，但这种无知的恐惧并不减于二十岁前。世界之大，门类之多，便是艺术，只要不满足于一知半解，要用力气的地方也实在是很多的。”这种虚怀若谷的谦虚精神，这种可贵的恐惧感，激励他不满足于一知半解，而下大气力去研究艺术各门类的学问，终于成就为一位博学多识的专门家。

他的评论文章特色鲜明，自成风格。给人突出的印象是具有强烈的现实感。写于二十多年前的旧作，提出了一系列重大问题，不但今天仍然存在，而且还在继续争论、深入探讨。如党怎样领导文艺，如何正确看待“票房价值”，怎样全面理解文艺的社会功能，怎样克服作品中公式化概念化的倾向，怎样认识生活真实与艺术真实的辩证关系，中国电影的传统等等。在《电影的锣鼓》、《影片的艺术内容》、《关于文艺上的细节描写问题》等专论中，评论家的某些见解和论述至今犹感新鲜、精辟，具有认识价值，不失其思想光采和感染力。1978年发表的《电影文学断想》站在建设“四化”的新时期的高度，借电影的术语作小标题，运用形象性的生动语言进行叙述、描写和议论，对建国以来十七年和近三十年电影事业的发展，作出科学的历

史的回顾，深刻地总结了电影战线的经验教训，从而起到拨乱反正、明辨是非、廓清方向的作用。这篇文章被公认是《电影的锣鼓》在新形势下的发展和深化。近年来，为了清除电影创作中的积弊，提高影片的质量，他针对各种不良倾向，除了反复强调恢复和发扬现实主义的传统，发挥电影在精神文明建设中的作用外，还大力呼吁熟练掌握电影语言，进一步加强电影的特征，这些在电影界都产生了积极的影响。

“影坛出现新生力量、新事物，不去赞美他，于心不安！”基于这种责任感，他的文章总是满腔热忱地为新生力量叫好。当年《董存瑞》刚拍出来，他按捺不住激动和兴奋，马上写了《千呼万唤——出来了》，赞颂这部优秀影片的问世。不久相继写出《一个真正的战士——初谈影片〈董存瑞〉》和《真实与完满的典型——再谈影片〈董存瑞〉》，详尽地宣传该片思想内容与艺术技巧方面所取得的成绩。他分析了这个典型形象出现在银幕上的意义，指出：“文学艺术一定要真实地去描写英雄人物，而不是把英雄人物理想化，描写成在世界上并不存在的‘理想人物’。”又说：“董存瑞的形象是普通人的伟大形象，而这一形象的深刻意义，就在于它是优美的、动人的、令人向往的，能够使我们在为着社会主义、共产主义的伟大革命斗争中，把我们的思想感情确切地提高一步的。”对待影片《祝福》也是这样。在对该片的评论文章中，比较全面地论述了剧本的改编和角色的塑造，既充分肯定优点，也指出若干不足，分析得准确透彻，坚持好处说好，坏处说坏，渗透着实事求是的辩证观点。粉碎“四人帮”以来，银幕上新秀不断涌现，业已引起人们的注目，钟惦棐还特意安排与张瑜的会见，不久便写出三篇文章，恰如其份地评价了这颗新星。他看到有才华的中、青年编导的

新作，也积极扶植，表达了老一辈对年轻电影工作者的关怀，也寄托了殷切的期望。此外，优秀影片上映前后，他都热情为之讴歌，如《天云山传奇》、《牧马人》、《骆驼祥子》、《春晖》等等。

电影是群众性最广泛的艺术，钟惦棐不但重视专业的影评工作，同时也很关心群众性的影评活动。五十年代就写过《怎样看电影——致黑龙江的电影爱好者》和《〈无罪的人〉为什么不是消极影片？》等文章，谈心式地向广大电影观众作普及宣传。还利用外出开会的间隙参加工人业余影评组织的活动。对于电影“百花奖”，他积极支持，著文赞助。他应约专门在《中国青年》、《上海青年报》等报刊上为青年撰写文章，诱导、启发青年正确地欣赏电影，如《青年从〈斯维尔德洛夫〉学习什么？》等。外国影片是我们了解外部世界的窗口之一，他以借鉴为宗旨，同样热衷于外国电影的评介。文章不盲目吹捧，绝少趋时应景之词。对于促进中外文化交流，帮助群众提高艺术鉴赏力，他在这方面做出的努力也是不容忽视的。

总之，钟惦棐评论作品时，不停留在作品表面，也不局限于作品本身，更不为气候所左右，被行情牵着跑；而是深入开掘，旁证博引，触类旁通，从理论的高度进行论述。只要读过他的大部分文章，就不难发现他已形成了较为完整和系统的文艺观和美学体系；对作品的具体评介，绝非东鳞西爪的撷零拾碎，而是其观点体系在作品中的运用和体现；透过文章可以看出一脉相承的内在联系。

(三)

作为评论家，钟惦棐的艺术见解是深邃而富于识见的。多年写作，使他积累了很值得珍贵的写作经验。

他主张写评论，先得有话要说，即有感而发，这样才能言之由衷、言之有物，避免空泛或干瘪的说教。在观摩时，他善于抓住作品中激动人心之处，这时往往连文章的题目也就有了。为了保持印象的新鲜感，经常一气呵成。他说，当初稿完成之后，就想法忘掉它，过几天，如有所得，先改一遍，如此常常要改几遍。还说，忘掉自己写的文章，改的时候，便好象面对别人的文章，浮言虚词，容易看出，并毫不迟疑地去掉它，如果连自己也不满意，便干脆否定，推倒重来。能否定自己，就说明自己在这段时期中又有所提高。在文字技巧上，他也严格要求，一句话就说明白的，不用两句；两个字能说清的，不用三个字。做到反复斟酌、苦心经营。

钟惦棐特别强调文如其人，人如其文。他说：“每个人都有自己的性格特点，写影评也必然会显示出各自的个性、风格来。”并进一步引申道：“评论文章总要有点闪光的思想，有时就那么几句，看似平常，可得来并不容易，它是作者思想品格的反映。在这个意义上，作人比作文更难。文章可以坐在屋子里磨，人却在风浪中造就。看电影、读书，只是阐发某种观点的契机，而观点却是生活实践的结果。”阅读他的文章时，常常会觉得一个活生生的钟惦棐——炽热、坦荡，勤于思索并善于表达的评论家，好象就在我们面前。

讲究文采，把评论文章写成优美动人的散文，这也是钟惦

秉一条成功的“奥秘”。他将文艺评论看作是文艺创作的一个分支，认为评论文章应具有文艺的品格。尤其注重文章的视角，说：“文章的角度没有选好，是写不下去的，越写越别扭，直到连自己也不愿看，只好拉倒。”他的文章本身最能印证他的话，读他那些生动、泼辣的散文式评论，使人感到亲切，总会被那渊博的知识、透辟的分析、精巧的语言和活泼的文风所吸引。

为了使评论文章针对性强，有的放矢，钟惦棐很注重实际调查，他不但热心地出席各种学术座谈讨论会，倾听别人的发言；而且乐于接待来自各方的朋友，如剧作家、导演、演员、编辑等，饶有兴致地同客人攀谈，了解他们在创作实践中的甘苦。他不顾体弱患病，每每在读书、观摩、写作之余，挤出时间同大家谈心，询问情况，不断发现和思考新的问题，使文章对于推动艺术实践有所裨益，增强它的理论指导作用。他还愿同青年朋友接触，说青年同志有朝气，敏锐，接受能力强，对事物反应快，往往能从青年身上学到许多东西。

尚在五十年代，钟惦棐就有心完成一本电影美学的专著，遗憾的是二十多年间，他被从工作岗位撤除下来，这个愿望一直未能实现。然而，他深知电影总是要发展的，艺术规律也应该认真总结，因此必须重视电影文化的提高和电影评论的活跃、发展，重视理论研究，抓紧理论建设。他语重心长地说：“美学是灵魂中的灵魂；若不从根本上解决电影的美学思想问题，电影是难以全面提高、长足进步的。”他表示困难再多，也要知难而上，发奋搞出一部电影美学来。老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已。经过充分的酝酿和准备，条件已经成熟了，目前已组建了班子，制订了规划措施，由钟惦棐挂帅，主持撰写工作。期待在不久的将来，我国第一部电影美学专著即可问

世。

如今，年逾花甲的老评论家十分繁忙。他重疾在身，却屡置医生、亲属的劝阻于不顾，在病榻旁，在书房里，或凝思谋划，或伏案笔耕，是啊，他在为中国电影的繁荣呕心沥血，在为电影理论的建设绘制蓝图……他不知疲倦地向前奋进，身后留下一行探索者的足迹。

（王家龙）



张 平

(近 影)

张平，著名电影演员。他在近四十余部影片中塑造了众多的形象，是建国以来创造银幕角色较多的演员之一。

张平1917年11月20日生于江苏崑山县，原名倪家驹、倪梦良，祖籍山东，家奉回教。父亲早年在崑山谋事，后携家定居。张平幼年丧母，家境亦日趋贫寒，五岁前不得被带去上海，苏州等地，在亲友的帮助下，在一所寺院办的义校里读完了小学。不久，父亲因中风而半身不遂，完全丧失劳动能力，全家七口的生活担子，开始压在刚满十五岁的张平身上。他在影片公司做过公务员，在电影院中做过收票员，也在码头上当过扛包的苦力。直到1936年春，经亲戚介绍到上海建兴建筑公司做了学徒，才算有了个较固定的职业。但是，学徒的收入难以养家，每天下工后，还必须找些零活干才能勉强维持生活。

张平第一次上舞台，是小学时和姐姐一起主演《仙女和牧

羊人》。那是一出根据《圣经》中的故事改编的小话剧，张平翻穿皮袄毛朝外，活泼泼地扮演了主角——羊。此后，他虽然疲于生计，但依旧设法看戏。一次，他看到了上海业余剧人协会演出的《欲魔》，被饰演主人公的魏鹤龄的表演所吸引，并暗自下决心做一个演员。

1936年秋，张平与几位志趣相投的伙伴自行组织了一个业余剧社，并给它取了个响亮的名字——雷电。雷电剧社成立后，有时去一些学校演出，有时也为电台播演广播剧。这些年轻人充满热情的活动，很快引起左翼“剧联”的关注。“剧联”介绍“南国社”的著名演员左明加入这个剧社担任导演。左明的到来，使张平解脱了单凭热情的梦寐；左明也器重这个好学的青年人，耐心地教授他表演技巧，化妆技术……把他真正引上了艺术的轨道。

1937年夏秋之际，抗日的烽火席卷祖国大地，张平也在救亡运动中，开始与党组织的同志有了接触——他了解了共产党，了解到党所领导的革命是真正为天下穷苦人谋求解放的事业。自幼坎坷多磨的生活，使他能更深一步地理解这些道理；而左明这位曾在北伐时期热忱地参加过大革命的进步艺术家，更常常鼓励他，坚定他求真理的信念。因此，当左明将“雷电”改为“先锋”剧社，并以它为基础编为上海戏剧界救亡协会领导下“救亡演剧第五队”、取道奔向延安的时候，张平是其中最坚决的一员。当这支队伍途经西安时，当地“大风剧社”的主持人看中了张平，答应以高出演剧队生活费数十倍的薪金，要他留在当地的大风剧社当演员。然而，张平没有动摇，他对延安派来接他们的同志表示：“我坚决要到延安去，因为救中国要靠共产党。”

延安的生活是艰苦的，但一切都使张平感到新鲜。他于1937年9月底到达延安后，10月中旬即进入抗日军政大学第三期学习。在这里热情地参加了延安文艺界举办的《广州暴动》、《血祭上海》、《团圆》等大型话剧的演出，并且在演出前聆听了毛泽东同志的教诲。那天，他正在延安大礼堂门口的台阶上休息，准备化妆演出。忽然，毛主席出现在门前，张平激动地迎了过去，毛主席亲切地询问了他的各方面情况后，语重心长地说：“要做一个好演员、艺术家，一定要提高理论，深入群众，不然就会成为匠人，那就没有意思了……”也就在这次轰动了延安的演出活动后，由毛泽东同志提议，于1938年初筹建鲁迅艺术学院。张平参加了鲁艺筹委会的工作，并成为鲁艺戏剧系的第一期学员。

1938年底，他做为鲁艺实验剧团演员兼剧务科长，参加了剧团赴山西前线八路军总部的慰问演出。此时，张平对八路军的首长和战士群众，都有过亲密地接触，进行了细致的观察，把许多生动的形象素材积累储存在自己的头脑仓库里。这些珍贵的情绪记忆，在他日后的创作中，尤其在后半生的银幕生涯中，起了很重要的作用。张平不止一次地说：“这一年是我演员生活中重要的一年，我真正体验了工农兵的生活，体验了他们的思想感情。”

在鲁艺实验剧团，张平曾在《流寇队长》、《大丹河》以及《日出》、《带枪的人》等剧目中饰演了主要角色。1942年，张平又听了毛主席在延安文艺座谈会上的讲话，使张平明确了方向。随后，他积极参加了“鲁艺”的秧歌运动。1943年，张平主演了大型秧歌剧《周子山》，受到边区干部、群众的欢迎。1944年，由于他饰演周子山在表演艺术上的突出成就，曾获得

陕甘宁边区演出一等奖。

抗日战争胜利后，张平任东北文工团秘书、副团长等职，在塞外纵横驰骋三年之久，边演出、边战斗，经了解放战争的战火考验。1948年12月，他按照东北局加强电影工作的指示，随团进入东北电影制片厂，开始了新的艺术生活。

从舞台走上银幕，张平经历了一个重新学习的过程。张平拍摄的第一部影片是《光芒万丈》，饰演主角老工人周明英。张平第一次走到摄影机前，就是在长春市一个胡同里的破烂市进行实景拍摄；众目睽睽，没有一点舞台演出气氛，他感到非常局促不安。此刻，张平多么想回到熟悉的戏剧舞台上去。就在这进退之际，陈波儿和导演许珂热情地帮助他，使他开始了解到电影这门艺术首先要：真实、自然、接近生活。

1950年，张平在影片《钢铁战士》中饰演我军排长张志坚，这是张平在电影上的成名之作。《钢铁战士》以1946年后国民党反动派撕毁停战协定、大举进攻我解放区的生活为背景，描写我军某部一排战士在排长张志坚带领下，掩护部队、群众转移粮食和兵工厂机器的战斗生活，集中刻画了排长张志坚、炊事员老王、通讯员小刘、张志坚母亲、叛徒齐得贵等一系列生动的艺术形象，歌颂了中国人民解放军战士的坚贞品质、钢铁意志和革命英雄主义的精神。排长张志坚是影片塑造得较成功的艺术形象。编导者在真实合理而又曲折跌宕的情节中、在尖锐激烈的多种矛盾中，让张志坚经历了各式各样的考验和锤炼，从各个不同的角度和侧面，细致入微地刻画了张志坚的思想感情和性格特色。张平在饰演这一角色时，充分调动了自己在多年战斗生活中积累的生活素材，努力准确地把握角色的内部、外部特征，用充满激情的表演，塑造了一个有血有肉，生动感



钢铁战士

张平饰张志坚

人的钢筋铁骨式的英雄形象。张平在《钢铁战士》中的表演，可贵之处是演员与角色自然有机地融为一体，准确的形体和心理感觉，丰富而有层次的感情揭示，使张志坚这一形象鲜明强烈，真实可信，闪现出熠熠照人的革命英雄主义的光彩。五十年代初期，在广大青年和部队战士中产生了广泛和良好的影响。影片《钢铁战士》曾获文化部举办的1949—1955年优秀国产影片评选故事片一等奖。并获第六届卡罗维·发利国际电影节和平奖。

之后，张平又先后主演了《高歌猛进》、《辽远的乡村》、《沙家店粮站》等近十部影片。1956年，张平进入中央戏剧学院表演训练班学习。在这里，他对斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系进

行了比较系统的学习，并参加演出了《罗密欧与朱丽叶》、《小市民》、《桃花扇》等许多名剧。学习和实践，使张平得益匪浅。1959年张平学习结业，重返北影厂后，成功地塑造了《风暴》中的孙玉亮。

《风暴》是根据舞台剧《红色风暴》改编的、正面反映“二七”大罢工的历史题材影片。孙玉亮是在改编成电影时增加的一个人物。他

性格刚烈、勇于反抗，早期他只能进行带有侠义色彩的自发反抗，后在中国共产党的指引下，成长为自觉革命的工人阶级中的先进分子，在悲壮的“二七”罢工斗争中发挥了重要的作用，用生命谱写了无产阶级革命的壮丽篇章。张平塑造的孙玉亮真挚朴实、性格鲜明、色彩丰富、具有一定的深度。特别是“入党宣誓”、“举旗搏斗”等几场戏，张平以炽热的激情、鲜明的造型、细微的内心刻画，给观众留下了难以忘怀的印象。银幕上的孙玉亮，犹如一头“觉醒的雄狮”，在与敌斗争中，他怒吼着勇猛扑腾、殊死搏斗；在党和工人中间，服贴乖顺，俯首听命，生动地揭示了战斗的中国工人阶级自觉地接受中国共产党领导的高度觉悟和英勇不屈、坚韧不拔的斗争精神。张平塑造



风 暴

张 平饰孙玉亮

的孙玉亮，是中国银幕上工人形象中的佼佼者。《风暴》在国内外映出，获得广泛好评。

孙玉亮形象的塑造，标志着张平在电影表演艺术上的进步和提高。此后在影片《探亲记》中，他饰演了为救战友而英勇牺牲的三儿；在影片《粮食》中，饰演了勇敢、机智、富于幽默感的两面村长康洛太；在《怒潮》中，饰演了深孚众望、虎虎有生气的农会委员长邱金；在《小兵张嘎》中，饰演了乐观坚毅、诙谐风趣的区游击队侦察连长钟亮；在《千万不要忘记》里，饰演了以共产主义精神教育后代的老工人丁海宽……宽广的戏路，使张平在各种不同性格的角色塑造中，更进一步丰富和提高了自己的表演技艺。



小兵张嘎

张平饰钟亮

张平一心塑造生活中的党、政、军老干部形象的欲望，是在1963年主演《停战以后》时产生的。顾青这个人物，勾起了他对自己十几年革命部队生活的强烈的情绪记忆。做为演员，他

曾有意识地观察、体验、积累，向往着有一天表现这些可敬的人物。因此在塑造我方谈判代表军区政治部主任顾青将军形象时，他发掘了自己长期的生活体验，在深入分析剧本、研究角色的基础上，确定了对人物采用疏密有间、刚柔相济的表现方式。戏一开始，顾青与班县长车厢初会，张平用简洁的对话、淡淡的微笑、从容的周旋描绘出人物深沉干练、洒脱大度的神采。在“安平事件调查”一场戏中，又充分细腻地表现了人物激烈的内心活动：他时而义愤填膺、怒斥对手；时而机敏沉着，捕捉敌人的破绽，化被动为主动；时而晓之以理，动之以情，侃侃而论，谈笑风生，显示出真理在握的慑人威力。这种层次分明、色调丰富的处理，使人物性格迸发出光彩。张平在《停战以后》中塑造的顾青，时代感强，有血有肉，真实感人，是一个在谈判桌上正气凛然、干练沉着、坚定勇敢、巧于周旋、克敌制胜的我军高级干部形象。顾青形象塑造的成功，使张平那深厚深邃、质朴浓重的表演风格，受到同行和观众的称赞。

经过“十年动乱”的磨难之后，一种强烈的责任感在张平心底不断翻腾：“老干部在各个历史时期为党做出重大的贡献，江山是他们带领人民打下来的。他们中间有的倒下了，有的还在战斗……做为演员，我应当再现他们在各种严峻的考验中所表现出的立场、意志和品质。要教育后代不要忘记。要让全世界的观众了解我们党的干部。”

1977年，他参加拍摄了故事片《十月的风云》，扮演省委书记徐建。以后，他又接连在《柳暗花明》、《丹心谱》等影片中扮演了不同经历的革命干部。其中以影片《他们在相爱》中的陈浩较为突出，给观众留下较深印象。之后，张平又在《潜网》、《白鸽》等片中饰演了角色，并在一些电视剧中扮演了多种人



停战以后

张 平饰 顾 青

烈火中永生

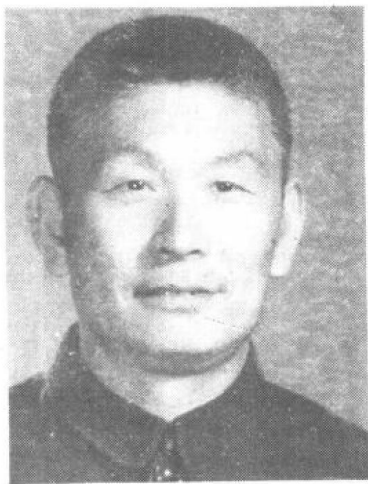
张 平饰 李敬原



物。

而今，岁月流逝，同伴们已称他“张老平”了。六十四岁，虽不再“雄姿英发”，却还“壮心不已”。他把强烈的政治责任感与“甘当绿叶”的思想自然地结合在一起，情愿做配角，为青年人做人梯。因为他心里想的是：只有叶绿，花才更红。

（霍凤仁 颜久石）



张 尔 瓚

(近 影)

张尔瓚，电影特技摄影师，1929年3月出生于山东省高密县贫苦农民家庭。由于生活所迫，很小就随父母一起流落到青岛、大连“闯关东”。

少年时代的张尔瓚十分好学，窘迫的家境使他断断续续地读到初中一年级，就辍学回家了。但他求知心切，有空隙，就刻苦自学，终于学完了中学的全部课程。这期间，他经常帮助父母为生计东奔西跑，承受着超出一般儿童所能担负的劳动。少年时代的苦难生活使张尔瓚养成了勤奋刻苦、自强向上的性格。

抗日战争胜利后，许多革命同志来到大连，刚刚踏入社会的张尔瓚，很快地结识这些革命同志，并十分羡慕他们的所作所为。1948年，东北电影制片厂到大连招考第四期训练班学员，他当机立断前去投考。从此，他开始走上了革命的道路，也开

始了从事电影事业的生涯。

经过半年时间的学习生活，1949年7月，他被分配到“东影”工作，担任摄影助理。他把全部的精力与热情都投入到学习和工作中去。

他任摄影助理期间，工作认真负责，成绩出色。他把所有份内工作都分门别类记到小本子上，从未出过差错，他不仅把本职工作做好，而且在拍摄现场还帮助别人做一些份外的工作。天长日久，使他学到了制片过程中的许多实际知识。为了弥补他过去失学的损失，他以强烈的求知欲发奋学习，他出面组织请一些有经验的人传授业务知识，学习摄影原理，胶片原理以及各种摄影机的机械性能，使得他在理论上也有了较大的提高。他的启蒙老师李光惠对他的影响是极深的。李光惠在工作上一丝不苟，言传身教，并且引导他学习摄影艺术创作。由于他勤奋努力，这一段时间里，他参加了许多部影片的拍摄，在电影摄影上打下了良好的基础。1952年，在李光惠的指导下他已能独立拍摄大型纪录片了。

在革命的道路上，他的思想觉悟也在迅速提高。1950年，他加入了中国新民主主义青年团，1952年，他光荣地加入了中国共产党，并多次被评为先进工作者。

1954年，党决定派张尔瓚参加“中国赴苏电影实习团”去苏联实习，这对于一个苦孩子出身的青年，是多么大的振奋啊！虽然他过去从未接触过特技摄影，但当组织分配他去学习这一专业时，他还是欣然地同意了。

在苏联学习的一年多时间，是张尔瓚从事电影特技摄影的一个重要阶段，也为他后来在电影特技摄影上的成就奠定了基础。他在全苏莫斯科电影学院系统地学习了电影工艺以及制片

过程，之后，就一直在莫斯科电影制片厂特技车间里实习。学习间，他深感我国的电影特技专业无论从创作方法到工艺设备上都比较落后，强烈的民族自尊心使他如饥似渴、废寝忘食地学习。他每天都“泡”在特技车间里，仔细考察所有特技镜头的拍摄方法、艺术处理和工艺程序。为把在苏联实习的经验积累起来，他以坚韧的毅力和大量的心血，收集整理了许多笔记和资料。就这样，他圆满地结束了在苏联的实习，并拍摄了实习影片。

1956年，他怀着急于要为祖国的电影特技事业做一番贡献的心情回国。回国后，他留在北京电影制片厂工作，任特技车间主任。

从一无所有到组建成的“北影”的特技车间，表现了他非凡的实干精神。为了一台紫外线灯，他亲自跑遍了全北京市的废品公司。为了筹建我国的红外线活动遮片合成摄影系统，他克服了重重困难，从1957年开始，奋斗了八年之久。在翻阅了大量的国外资料之后，他亲自跑遍国内各个电影机械厂，和大家一起研究特技摄影机的各种技术要求，在上海电影机械研究所的协助下，终于使我国第一台特技摄影机于1965年问世。这台特技摄影机的问世，凝聚着张尔瓚和研究所同志们的心血，这台特技摄影机至今还在为活动遮片合成摄影立功。

红外线活动遮片合成摄影工艺系统的其他主要设备如：红外线屏幕、隔热玻璃等等，也是在有关单位的协助下经过几十次反复试验才获得成功的。这套完整的红外线特技合成设备（包括特殊的摄影机，特殊的分光系统，特殊的镜头，特殊的红外线胶片、特殊的隔热玻璃、特殊的红外线屏幕等等）都是根据我国的实际情况，白手起家，自己动手设计制造成功的。这项

特技合成摄影工艺，1964年荣获国家计划委员会、国家经济委员会和国家技术委员会联合颁发的奖状。

“十年浩劫”期间，耽误了张尔瓚不少宝贵的时间，促使他近几年来更加发奋工作，力图弥补这一损失。他先后主持了许多新的试验项目，如：技巧印片机的使用，35毫米影片画幅缩制宽银幕画幅，双孔影片的试验以及特技合成中翻底的质量……其中35毫米影片画幅缩制宽银幕画幅等工艺荣获1978年全国科学大会奖。1979年张尔瓚率中国电影技术代表团赴英、法、西德考察电影技术，1980年率中国电影录音考察团赴美国考察电影录音设备。

张尔瓚不仅在电影特技事业上为工艺设备做出了贡献，更主要的是他在特技摄影上的成就。首先他在创作上，即拍摄方法上有许多建树，例如“闪电”的拍摄，《龙江颂》中叠水的方法，以及对各种模型摄影的研究，都受到了全国同行业的好评。

二十几年来，张尔瓚在几十部影片中任特技摄影，如：《飞越天险》、《无名岛》、《风暴》、《游园惊梦》、《上海姑娘》、《革命家庭》、《风筝》、《五彩路》、《早春二月》、《红河激浪》、《北大荒人》、《烈火中永生》、《春雷》、《南征北战》（重拍片），以及北影拍摄的全部样板戏影片。近些年，又担任《孔雀公主》的特技摄影顾问。在这些影片中，所遇到的特技摄影镜头不同，方法也不同，但张尔瓚都能够一丝不苟地，认真严肃地处理，取得了良好的艺术效果，受到同行好评。

张尔瓚不仅在“北影”建立了特技专业系统，还为其他兄弟厂培养了不少特技专业人才，他发表过一些特技专业论文，为电影学院和一些专业会议做过讲学。

张尔瓚从一个穷苦出身的青年成长为一个电影特技摄影师，

一个电影技术专家，不是偶然的。这首先应归于党和人民的培养，再就是他以惊人的毅力刻苦学习，勇于探索和钻研。中国有句谚语叫作：“有志者事竟成”，这用于张尔瓚对待事业的精神是十分恰当的。张尔瓚从来不知道什么是困难，不知道什么是疲倦，只要是他认为应该做的事，他就想方设法把它办成功。特技镜头的创作，带有某些试验的性质，也就是说特技专业永远面临新课题，新难题。张尔瓚总是迎难而上，不断地去解决难题。为拍好每一个镜头，他总是先作周密思考，之后，便全力投入工作中，几天几夜连续奋战，饿了，吃点干粮，困了，就在合成间里打个盹，直到拍摄成功为止。

张尔瓚有颗强烈的事业心，他把全部的精力，全部的时间应用到工作之中。他很少逛大街，办家务，偶然逛逛商店，注意力仍然是在工作上。一次，他在北京的一家旧货店花110元买回一台旧“米曲尔”摄影机，经过整修，改装成为一台高速摄影机。这事一度被传为佳话。

张尔瓚是中国电影家协会理事，中国电影电视技术学会理事，北京日用化学学会理事、美国电影电视工程师协会会员，北京电影制片厂特技摄影师，1978年任技术办公室主任，1980年任技术副厂长。

（祖绍先）



(遗照)

张 莹

张莹是我国解放后成长起来的著名电影演员。他塑造的《六号门》中的李俊华、《董存瑞》中的赵连长、《小兵张嘎》中的罗金保等银幕形象，受到广大观众的喜爱和好评。

张莹，原名张松岩。1924年7月出生在辽宁省开原市一个贫苦农民家庭。他只读了几年私塾，便辍学随父谋生，当过搬运工、建筑工、杂役。生活的艰辛铸成了他刚直自强的性格。他白天做工，晚上刻苦自学，凭着一股钻劲，考上了相当于中专的商业学校。青年时代，经人推荐，他加入了开原市的“黄龙”剧团，业余时间到剧团演戏，既有了微薄的收入，又满足了他对文艺的爱好。在这里，他开始了戏剧表演的最初实践，积累了一定的经验，为他从事表演艺术工作打下了基础。

1945年，他加入了辽西军区政治部文工团，从此走上革命道路，正式开始了演员生涯。他以火一样的热情投入到革命斗争

中，新生活给予他创作的激情和灵感。他随部队在前方，与团员们编排了不少短小精悍的文艺节目，并创造了《白毛女》中大春等舞台人物形象，得到指战员的好评，成为团里的骨干分子。不久，他被调至东北文工团一团任演员兼分队长，并于1949年光荣地加入了中国共产党。同年被调至长春电影制片厂，开始进入影坛。

建国初，张莹曾在《光芒万丈》中饰工人、《赵一曼》中饰地下党员、《白毛女》中饰大锁、《革命姻缘》中饰父亲。

1953年，他参加了影片《六号门》的拍摄。这是一部描写解放前夕，华北某地搬运工在党的领导下和封建把头们做斗争的影片。张莹在该片中饰工人中先进分子李俊华。少年时的生活经历使他对这一角色有着比较丰富的切身体验，使他能较深刻地理解角色的思想感情。在塑造李俊华时，他努力将这一人物勇敢诚挚的性格和成长过程有层次地、细致地刻画出来，塑造了一个在党的领导下成长起来的工人形象。拍摄阶段，他与特约前来参加拍摄影片的天津搬运工亲密无间地生活在一起，人们很难把他与那些工人们区别开来。在影片《六号门》中，张莹开始显示出自己朴实、刚毅、内在感情丰富的表演特色，被认为是很有希望的“硬派小生”。

随后，他又在《沙家店粮站》中饰残废军人、《董存瑞》中饰赵连长、《平原游击队》中饰司令员。其中，他在《董存瑞》中创造的我军干部赵连长的形象，受到好评。在创造这一形象时，张莹没有一般地从模仿人物的外在特征入手，而是力求深入开掘和准确表现人物内心世界，注意刻画角色的独特个性。影片中，有赵连长批评董存瑞浪费子弹这样一场戏，赵连长批评董存瑞，既严厉又慈祥，怎样把握好分寸呢？张莹努力调动



赵一曼

张莹饰张强

六号门

张莹饰李俊华





董存瑞

张莹饰张连长

自己在生活中的积累，他联想起自己来摄制组前，在火车站批评儿子的情景：儿子不好好学习，他又急又恨；但自己长期在外，又不常见到儿子，心中不免涌上又疼又爱的感情，真是“恨铁不成钢”啊！张莹把这种真切感受运用到赵连长的形象塑造中去，找到了赵连长在这场戏中爱恨交织的感情基调。赵连长越是爱董存瑞，越希望他快快成长起来，也就越为他浪费子弹而生气，因此要严格地要求他，严厉地批评他；而当过分严厉的批评使董存瑞泣不成声时，他又情不自禁地流露出一象对待自己儿子那样含蓄、真挚的疼爱。使这场戏演得朴实生动，感情真挚，层次分明。由于张莹的努力，较好地完成了赵连长这一

形象的塑造，体现了党的教导在董存瑞成长过程中的作用，深化了作品的主题。影片映出后，受到赞誉。《董存瑞》荣获“文化部1949年——1955年优秀影片”一等奖。张莹获演员一等奖。

面对荣誉，张莹并不满足已取得的成绩。在拍摄完《董存瑞》后，许多导演纷纷邀他拍戏，但是，他放弃了这些拍片机会，于1955年考入北京电影学院表演专修班，以期在表演艺术上进一步深造。学习期间，张莹努力加强理论修养，联系多年的艺术实践，回顾走过的路程，认真总结了经验，从理论与实践的结合上，提高了自己的理论水平和表演技艺。恰在此时，张莹被错划为右派，受到“开除党籍，送北大荒劳动改造”的处理。一想到就要离开自己无限热爱的党，离开自己倾心追求的表演艺术，张莹感到无法忍受。经过痛苦的熬煎和严峻的思考，张莹没有对生活失去信心，他在与妻子分别时说：我要“争取重新入党。”他怀着这样的信念，在北大荒度过了极其艰苦的三年，时时处处仍以一个共产党员的标准要求自己。1960年，他被摘掉右派帽子。

1960年，他到鞍山话剧团任导演、演员、艺委会委员。导演了歌剧《白毛女》，在话剧《雷雨》等剧中饰演角色，同时为话剧团的人材建设做出了贡献。

1962年，他被调回“北影”，终于回到了自己朝思暮想的电影战线。在摄影机前、水银灯下，张莹以炽热的激情和忘我的精神投入银幕形象创造中去。先后在《青年鲁班》中饰书记、《红色邮路》中饰社长、《红河激浪》中饰反动军官、《小兵张嘎》中饰罗金保。重返银幕的喜悦和在坎坷经历中积累的创作素材，使他的表演创造迸发出喜人的光彩，步入自己创作道路上的“黄金时代”。影片《小兵张嘎》中的罗金保则是他这一时



小兵张嘎

张莹饰罗金保

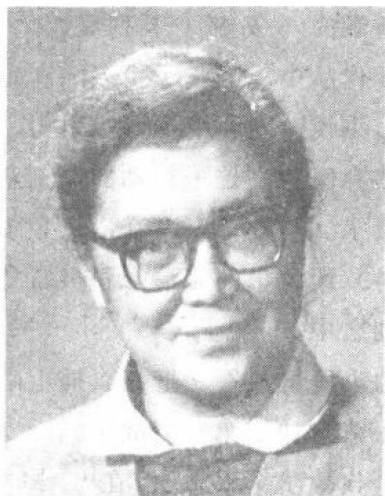
期银幕形象创造的代表作。

在《小兵张嘎》中，罗金保是我游击队侦察员，是主人公小嘎子走上革命道路的引路人之一。影片中，罗金保是在以汉奸身份做掩护执行任务时与嘎子相遇的。他根据剧本提供的这一情节，认真分析了罗金保这一角色在影片中的特点，决定“正戏反演”，即当罗金保以汉奸身份出现时，就演得外表上比汉奸还像汉奸，动作从容洒脱，还带着一股匪气；但是又藏而不露地在关键时刻细微地揭示出我侦察员的心理活动和感情变化。如在“小嘎子路遇罗金保”那场戏中，当小嘎子误认为他是汉奸，从背后向他突然扑过来，高喊道：“打死你，狗汉奸”时，

他正在给自行车打气的双手慢慢举了起来，同时，用戴着墨镜的眼睛余光不动声色地审视着身后的“袭击者”，把罗金保的观察、思索、判断的过程准确有致地表达了出来；接着用一个干净利索的动作把嘎子摔出了几丈远，表现出一个侦察员在紧急情况出现时的勇敢机智和丰富经验；当他明白了小嘎子的身份和动机后，并不急于亮明身份，而是紧盯着嘎子，眼神慢慢发生着变化，由严阵以待到消除戒备，并逐渐流露出一种充满着幽默的善意嘲笑。在嘎子明白了他的真实身份，喊道：“老罗叔，你要给我奶奶报仇”时，他真正动了感情，又流露出对嘎子真挚的同情与怜爱，从而使这一段戏，既有妙趣横生的传奇色彩，又有准确鲜明的性格刻画，并有一定深度地揭示了人物的内心世界，既吸引人，又打动人，取得了较好的艺术效果。张莹塑造的罗金保形象，真实自然，分寸适度，时代感强，个性鲜明，深受观众喜爱，是建国以后儿童故事片里成人形象中的佼佼者。

在“文化革命”中，他遭到迫害，于1969年6月3日病逝，终年四十五岁。1978年，对他的“错划”问题进行了改正。张莹一生热爱党、热爱艺术，为我国电影表演艺术的发展做出了贡献。他塑造的真实感人的银幕形象，将长久地存留在人们的记忆之中。

（李小燕）



张 清

(近 影)

张清(女)，科教片著名编导。原籍河北省获鹿县，1930年10月20日生于天津市一个清华大学毕业的留美工程师的家庭，曾就学于天津培才小学。1937年，芦沟桥的炮声震撼了她那平静的童年。靠月薪收入的家庭生活，随着“国难”直线下降，不愿作亡国奴的父亲，离家出走。母亲带着她们几个子女随逃难的人群，转辗于上海、贵州、重庆、南京等地，在颠沛流离的间隙中，张清断断续续地读完了中学。

青少年时代的动荡生活，使张清目睹了沦陷区的苦难，国统区的腐败，祖国的不幸命运引起她对前途、出路的不尽思索。在上海的那一段时间里，由于家人与当时的戏剧、电影工作者黄佐临、黄宗江、黄宗英等人交往甚密，她接受了一些进步文艺作品的熏陶。以后，她又从巴金的《家》《春》《秋》，萧军的《八月的乡村》，吴恩裕的《唯物史观精义》，艾思奇的《大众哲

学》，屠格涅夫的《前夜》，托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》、《复活》，高尔基的《母亲》等文学作品中，吸收了更多的高尚及进步思想。特别是鲁迅的杂文、小说，对张清更具吸引力，她反复咀嚼鲁迅在观看幻灯后毅然弃医从文这一行动的深刻意义，从小立志学医的愿望逐渐淡漠了。解放前夕，在南京金陵女子文理学院生物化学系（医预科）读大学的张清，积极置身于反蒋、反迫害的学生运动的行列之中。

1949年4月23日，渡过长江的人民解放军，把红旗插上南京伪总统府的大门。5月16日，张清参加了第二野战军。

从此，“让革命需要来选择我”代替了个人志愿。在“二野”进军西南以后的1952年，总政治部成立了八一电影制片厂，张清成了电影战线上的一名新兵。

从1952年到现在，近30年过去了。无论是八一电影制片厂的纪录片还是北京科影的科教片，分门别类的主题，给她开辟了接触各式各样新事物的条件，她逐渐感到电影是个充满创造性的工作，她热爱这个事业，并愿为掌握好这个武器而奋斗终身。

她所从事的电影工作，是从《解放军新闻》编辑工作入手的，她精力充沛、学习刻苦。通过经手编剪的各种样片向摄影师学习，向她周围的老同志学习。头二年，她参与并完成了《解放军新闻》四辑，长短纪录片五部，其中由张清撰写解说词的大型纪录片《八一运动会》曾获文化部颁发的纪录片二等奖。她和李准同志一起编辑的《宽待俘虏》经周恩来总理审定后送往日内瓦会议放映，曾得到纪录片大师伊文思的好评。1955年她编辑的《伞兵生活》曾获文化部短纪录片三等奖。1957年由她编辑的大型历史文献纪录片《在长征的道路上》和《星火燎原》都有较大的社会影响。她为《在长征的道路上》写的解说

词被作为优秀解说词刊登在《电影艺术》上。

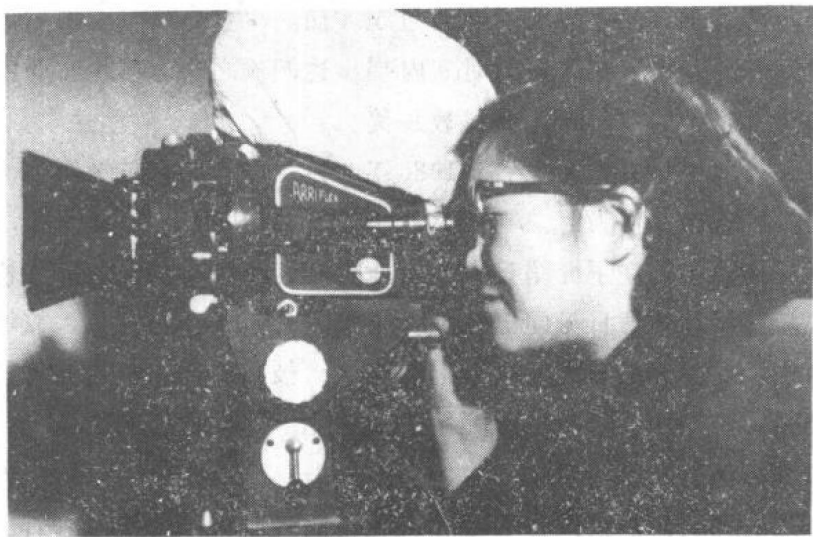
1958年，八一制片厂的军教片室开始拍摄科教片，张清加入了这个行列。科教片是寓科学于艺术形式的创作，她又开始钻研科学知识，掌握科普创作和电影艺术规律，先后拍出了数十部形象鲜明、语言流畅的科教片。1980年她编导的大型彩色科普片《生物进化》尤其成功。《生物进化》片长九本，包括一百五十多种动、植物，上下追溯三十多亿年。它通俗概括地介绍了产生达尔文进化论的历史背景，进化论的论点和生物进化的简要历程。张清接受任务后，带领和指挥着她的五个摄影小组，走遍了辽阔的祖国大地，自东海之滨到天山南北，从冰雪封冻的黑龙江、吉林、辽宁三省到终年常绿的西双版纳、海南岛。在周密的安排下，特技、显微、延时摄影、动画以及作曲齐头并进，从编写剧本到拍摄完成，她仅仅用了一年半时间，而实际拍摄和制作只有八个月。这样的速度，不仅反映了张清的知识与艺术素养，也体现了她的组织才能。《生物进化》上映后，得到好评，电视在较短的时间内播出达四次之多。影片曾获得文化部授予的1979年优秀科教片奖。

继《生物进化》之后，1980年3月，张清和两位摄影师一起东渡日本，作为时二十三天的采访。同年8月底至12月初，百日扶桑，拍完了介绍日本工农业生产管理经验的大型社会科学教育影片《访日见闻记》上、下集。片长二小时有余。放映以来，深得我国工农业战线上的工人、技术干部和领导的一致赞扬。这是通过科教电影为祖国“四化”建设取经的创举。张清满怀激情的以诗经小雅中“它山之石，可以攻玉”一句作为影片的开头，热情地盼望影片所收集的经验得以为祖国“四化”建设借鉴。

《访日见闻记》是张清在陌生的异国拍摄的，而工农业管理经验又是个难以用形象表达的主题。要没有对祖国建设的热情和责任感，没有记者般敏锐的洞察力，没有艺术家形象的表现力，没有勤奋好学和广阔的知识基础，影片是拍不好的。更何况在只有三个月的时间里，要跑完五个县、十个市、一百零九个摄影点，有的点还要往返拍摄四次之多，工作量之大可以想见。这又一次表现出张清的多方面才能。

多年的科教片创作使张清的作品形成了自己独特的风格。她眼界开阔，思绪澎湃，电影语言流畅，富于感情色彩，她善于驾驭气魄较大的主题，既概括又精细、逻辑严谨，语言生动，能以小见大，捕捉一些常人视而不见的细节，洋溢着饱满的激情和耐人寻味的哲理。

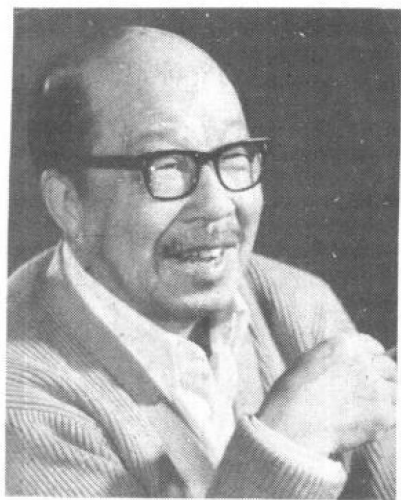
从1952年至现在，张清编辑导演完成的纪录片和科教片，



张 清在拍摄科教片《蜂窝煤》

前后共四十二部一百六十本，堪称是“多产编导”。如今，她已白发苍苍、年过半百。但她仍和年青时一样精力充沛地工作着，除拍摄影片外，还要应各方面的邀请，编写讲稿，把自己的丰富经验传下来，为壮大科教电影的队伍贡献力量。

（薛 萍）



张 雁

(近 影)

张雁以扮演喜剧故事片《月亮湾的笑声》里的江冒富，于六十四岁的高龄荣获了第二届中国电影“金鸡奖”最佳男主角奖。

喜讯传来，使张雁深感意外和激动，四十多年银幕和舞台的表演实践的往事一齐涌上心头。他并非为荣誉而沾沾自喜，却为数十年的艺术追求得以开花结果而由衷地高兴。俗话说：功夫不负有心人。从张雁这个一辈子认认真真演戏可以看到那种坚持不懈、刻苦顽强的艺术劳动的成果。

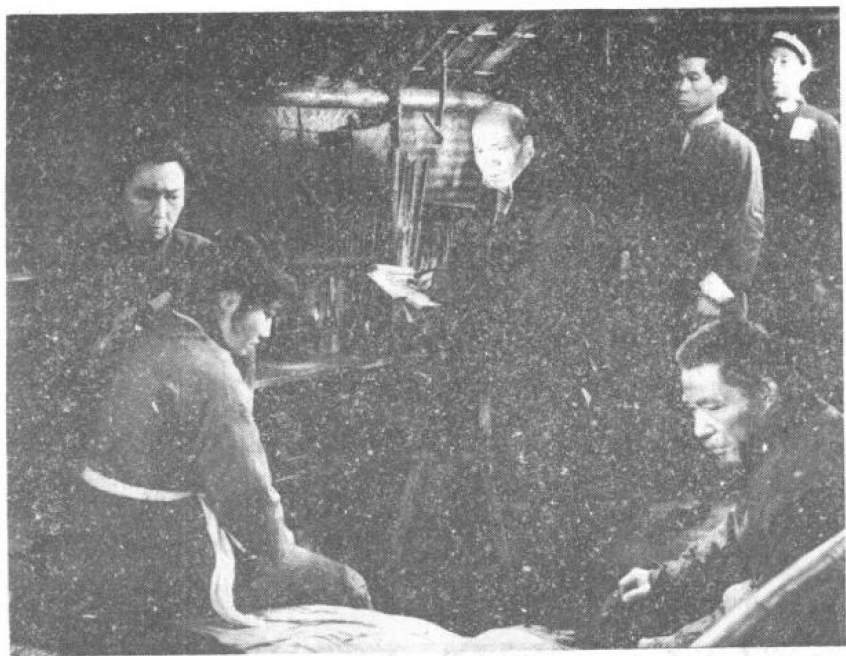
张雁，陕西兴平人，1918年生，自小在家乡务农。他小时候便爱看当地的地方戏曲和各种民间文艺演出，久而久之，自己也很想有机会演戏。1936年“西安事变”前后，张雁正在西安上中学，并参加了业余话剧的演出，从此，他迷上了表演艺

术；当时，西安的话剧演出较为活跃，著名戏剧艺术家曹禺、焦菊隐、黄佐临、张骏祥等都在西安从事过戏剧工作，他们也曾给张雁以关切和指点。张雁经过了一段业余的演戏实践，再加名师引导，使他一心要成为一名专业演员。为了求得深造，张雁克服重重困难，在1938年考入了重庆国立剧专，专攻表演；1941年由剧专毕业后，又随老师张骏祥进了中央青年剧社，任演员。抗日战争胜利后，张雁来到上海，1947年第一次参加电影《遥远的爱》的拍摄（陈鲤庭编导），从此，他既演电影又演话剧，成为影剧双栖的演员。解放后，张雁进入上影演员剧团，至1978年调到北影演员剧团，曾先后在许多影片中扮演角色，如在《淮上人家》中演老贫农、《兰兰和冬冬》中演老爷爷、《大风浪里的小故事》中演不法资本家、《燎原》中演陈工头、《火红的年代》中演特务、《楚天风云》中演恶霸地主等等，虽



淮上人家

张雁饰黑子爹



燎原 张雁饰陈工头

然演的都是配角，大都给人真切的印象。再加舞台演出，他演的角色不下百个，可以算是个艺术经历较长、演戏经验较丰富的电影、话剧演员。

一般说，青年演员演戏由于年少气盛，易于激动而过火；张雁却相反，他为了追求那种质朴自然的表演方法，往往失之于“温”，一再受到师长的批评。渐渐，他体会到在创造角色时演员激情的可贵，有意识克服自己这方面的不足。他便暗暗下了要在现实主义表演艺术道路上迈步的决心，从他演戏经历的两件往事中，可见一斑：

第一件是，有次瞿白音排演夏衍编剧的《上海屋檐下》，起初让张雁演个戏较多的主要角色。张雁猛一听心里很高兴，乐

滋滋地想到这回可有个“大戏”演啦，但是，当他对剧本作了认真阅读，将自身的条件和角色作了对照之后，他作出了一般演员较难做到的选择——请求导演让他换演一个戏少得多的配角，即剧中的一名农村老汉。这正是张雁多年来形成的一种牢固的艺术信念：演戏要演自己熟悉、易于理解的，不论戏多戏少，才有可能演真、演活。这和那种抢演主角、争演重戏的不良风气，恰恰成了鲜明的对照。

另一件事，便是他在1958年和上海著名滑稽戏演员文彬彬合演电影《三毛学生意》（黄佐临导演）。对滑稽戏演员，有人往往存有某种偏见，认为难免夸张过火、油滑失真，既难以和谐合作，更谈不上虚心学习。张雁却采取了另一种态度，取人所长，化为我用。张雁在电影中演一名老船工，文彬彬演主角三毛。当三毛来到人生地不熟的大上海，向老船工问路时，文彬彬有很真实、精彩的表演：三毛先是打听三百五十号在哪儿？老船工一听摇摇头，言下之意上海滩这么大，光有个门牌号到哪儿去找？三毛只身来到上海，人地生疏，一听着了慌，急着自己身上翻摸，越是着急，越是找不到藏在身上的纸条（地址），他先是在自己衣服口袋、身上四处翻摸，没能找到，情急之下，最后竟伸手在老船工的身上乱摸一阵……文彬彬演的三毛，并不乱加什么噱头和笑料，而是在人物真情流露和生活化动作的基础上予以强调夸张，可信，自然，使张雁演的老船工也立即激起了一阵阵真实的反应和交流。这场戏，使张雁感受到一种表演创作上的亲切感，真实感。张雁从和文彬彬的合作中体会到：演员创造角色，是要让人真实地感受到你所想、所做的一切，决不能机械地、刻板地去完成任务。

这两件往事，一件是他宁愿放弃主角演配角，一件是他从

合作者身上得到的启示。情况虽不相同，都很能说明他对艺术上的“真”何等珍惜，何等“梦寐以求”！张雁从自己和他人的创作经验中懂得：艺术上的“真”，要用一颗演员的“真心”去寻求，不能计较名利得失，还要善于向有成就的同行学习。

从张雁演江冒富的过程中，更可以看出他在角色创造上精心求“真”的精神。

张雁初读《月亮湾的笑声》这一剧本时，便产生了不可抑制的创作激情，心想要演好老农民江冒富自己有一些好条件。张雁十一岁前在农村，解放后也经常下乡，对江冒富这样憨厚纯朴的老农是比较熟悉的。剧本基础好，江冒富的性格尤其突出，有的戏生动极了，为演员提供了再创造的良好条件。同时，在两者的外形上也有一些相近之处：十年动乱，使张雁的头顶已大部秃掉，面容神态留下生活的风尘，更见苍老；还有那经多年劳动长满茧子的双手……兴奋过后，当他冷静下来思索时，



月亮湾的笑声

张 雁饰 冒富大叔

仍感到这一任务繁重，决不能掉以轻心。他不光是为第一次在电影上演主角而胆怯，而是认识到这是一部相当生活化的喜剧，对表演上的“真”的要求必然更为严格。

为了求得这一个“真”字，他反复读了法国柏格森的《笑的艺术》，从书中得到理论上的借鉴；他曾苦心琢磨、设身处地去体察江冒富的真实心情；他调动了蕴藏在自己心底数十年、尤其是十年动乱中的感受和体会。

张雁从剧本中体会到：江冒富正是个被愚弄而自己毫无所觉的人物，这是人物产生喜剧效果的根源所在。自己在演这一人物时，一定要真实地抓住这种矛盾。如报社记者两次为他照相的两场戏，戏不长，张雁的真实表演，能给人以质朴自然、妙趣横生的艺术感受。在第一次照相时，张雁体会到冒富此刻对为什么要照相毫无思想准备，很突然，对它的目的也不清楚，所以，他的笑便不是发自内心，纯粹是装出来的，是冲着照相机在作机械的表情，他于是只淡淡地、尴尬地一笑，这一笑外表看来滑稽可笑，却生动地反映了冒富此时此地的真实心情。观众感到这一笑很真实，就会引起内心的笑声和同情。第二次记者又来照相，情况就不同了，冒富不光和记者已处熟了，对记者为他照相也已经熟悉、适应了，更主要地是从心底觉得现今丰收了，生活富裕了，打心眼里高兴。他丝毫不知道自己将被批判，还处处拿自己的善良心肠和天真态度去看人和事。当记者要给他照相时，他想当然地以为象上回那样意在表扬他，他也感到这回配得上表扬，于是，心情愉快，仪态自如，毫无勉强，笑声朗朗。尤其能引起观众真实而微妙的喜剧反应的是：当冒富和外孙女看到报上他俩的照片，细细端详，外孙女天真而高兴地向外公夸口比上回照得好时，他只会心地含蓄地微微

一笑，轻轻地、脱口而出说了一句：“这回我们有经验了！”这很符合一个老农沉稳老练的性格，所以笑而不露，把高兴放在心中，只和小孙女以随便谈家常的形式透露出一丝笑意。这前后两回照相，特别是第二次照相、看报时的反映，的确象真实生活中一样，没有什么表演的雕琢痕迹。这种艺术上的“真”，对于稍有表演经验的人们都能体会，它的获得是可贵而求之不易的。

喜剧表演，比起一般的表演要求有更多的夸张，如何在一些看来“夸张”“非正常”的动作中求“真”，无疑更是表演上的难题。影片拍摄中，添加了冒富用绳子绑鸭子嘴的一场戏，看起来似乎违反常情，演得是否可信合理，对戏的成败关系很大。张雁在细细琢磨这一人物此时一系列动作的真实性、合理性时，曾联想起卓别林在《摩登时代》中那个工人用扳子去拧女人衣扣的夸张动作。卓别林的动作看来是夸张的、反常的，而从他一贯处于那种无比紧张、乃至疯狂的劳动状态之中，突然出现这样一种完全出人意外的动作，又使观众感到可信，能够接受。相比之后，张雁体会到：冒富也是如此，他多次受愚弄，造成神经紧张，坐卧不安。一个人到了无可奈何、不知所从的反常情况下，便会出现这种非正常的动作。影片上这场戏的表演所以成功，也说明张雁并不去追求廉价的笑料，而坚持求“真”，努力在“真”的基础上有所夸张，以取得真正的、自然的喜剧效果。

他在回顾这一角色创造时，感到有的戏不够真实，还不细致。如冒富砍树一场戏，影片上的处理是：他挥斧砍树后，儿子上来一扶他，他即刻就哭了出来。这一点就有点失真。因为，冒富这时气忿已极，处于迷糊状态，按照他的真实心理和思想

脉络，并不会一下子就哭出来：应该是在儿子扶了他之后，停顿片刻，接着儿子对他说出了“宁愿一辈子打光棍儿”的话，触动了老汉的心，使他痛苦地、不自觉地掉下泪来。对此，张雁有一个比喻：这有点象一个孩子，摔痛了不一定马上大哭，而当他猛一见到妈妈时，感到委屈难受，才会突然哭出声来。这说明：“真”是十分纯真、乃至有点“娇嫩”的精神活动，要是让一些不纯的灰尘侵袭了它的肌体，便会走向另一面——虚假。这一教训，同样令人深思。

张雁创造了江冒富这一真实、富有性格色彩的农民形象，获得了专家和群众的肯定。而他从不把功劳归于自己。他把这一切看作集体的荣誉，风趣地说：我没有资格得一只“金鸡”，至多能得一条鸡腿罢了。这是发自内心的真话。六十老汉有壮志，他要努力去追求表演上更高的真实境界。

（王云线）



(近 影)

赵 子 岳

赵子岳，著名电影演员。三十多年来，他在三十多部影片中，塑造了一系列面貌各异的银幕形象，成为广大观众熟悉和喜爱的一位老演员。现在他虽已年逾古稀，但仍然活跃在我国影坛上。

赵子岳1909年农历六月十五日生，山西省古县人。祖父是个画匠。父亲毕业于北平中国大学法律系，在阎锡山部下作国文教员。1931年被晋升为山西怀仁县县长。

赵子岳从小失去母亲，由祖父母抚养长大。在祖父影响下，他自小喜欢绘画和音乐。特别对农村过年节时的民间演唱活动及办婚丧事时的鼓乐伴奏非常迷恋。因此，当他十二、三岁时，就学会了吹笛子、拉板胡、弹三弦等。有一次，他父亲穿着长袍马褂到一家体面人家贺禧，发现赵子岳站在门口吹鼓手队伍里，感到有失体面，回到家里就把他狠狠地教训了一顿。

他在家乡读完高小以后，1924年考入山西省立第一师范学校。第二年上海发生“五卅惨案”，太原学生举行游行示威，赵子岳积极参加了募捐演出队。这期间，他结识了许多进步同学，并被很快吸收进学生进步组织“进社”。在这个组织里，他学会了“国际歌”，并懂得了一些革命道理。1926年，他加入了共产主义青年团。1927年，蒋介石发动了“四·一二”反革命政变，对共产党人实行残酷屠杀，阎锡山也在山西大搞白色恐怖，把武装军警开进了学校，进行清校运动，追查共产党人。组织被破坏了，赵子岳只得暂时离校。待白色恐怖过后，他回到学校，在艺术科学完绘画，毕业后，他又考入了杭州“艺专”。1932年他的父亲被撤职，他在外求学经济上已没有保障，只好回到太原，在女子师范担任音乐教员。1934年，经友人介绍，他到石家庄正（定）太（原）铁路扶轮小学担任了音乐教师。这时，日本侵入我东三省，东北军退到关内，石家庄驻有一个团，赵子岳经常去这个部队，教战士唱抗日歌曲。后来，正太铁路工人组织起了一个六、七十人的业余歌咏团，赵子岳担任了该团的指导，每天晚上教工人唱抗日歌曲，他并带着大家唱着歌走上街头进行游行，宣传，演讲。至今，在赵子岳像册中还保存着当时他在街头向群众演讲的一张照片。这是当时国民党新闻摄影机构在街头拍摄的现场。解放后，新影的同志在资料影片中发现了这个镜头，特意为他洗印了一张。从这张照片上可以活灵活现地反映出青年时代的赵子岳的革命热情和精神面貌。当时，他还与大家一起，进行募捐活动，派慰问团到前线，支援绥东抗战。他在这些活动中，与石家庄地下党取得了联系，并于1936年12月被吸收为中共党员。“七七事变”后，他与石家庄地下党的许多同志一起上了太行山，在太行区党委宣传部作干事。他

发挥自己的绘画特长，进行丰富多采的宣传活动。同时，他还编词谱曲，教大家唱革命歌曲。从此，无论领导或战士、群众都亲切地称呼他“赵老师”。一直到现在，人们还如此称呼他。后来，他去太行区委党校学习过一个时期，为校长赖若愚所作歌词谱曲，创作了太行区党校校歌《列宁的后代》，人人会唱，流行很广。

1940年，组织上调他去太行山剧团作艺术指导。他一面参加话剧活动，一面编写民间小调，配合当时的革命形势，进行宣传群众。由于太行山区部队的战士多半是山西人，喜欢看山西梆子，他就从各地搜集人材，在太行山剧团中成立了一个晋剧队。他自己也在《韩玉娘》、《打渔杀家》等剧中饰演丑角角色。在开辟新区的战斗中，他创作了话剧《笑了的人》，又以生产自救为主题，创作了剧本《一把斧头》。这些剧作演出后，起了很好的宣传作用。

一次，军区“先锋剧团”借赵子岳在苏联《前线》一剧中饰演了一个角色，之后，便把他留在了该团担任了协理员。在这个剧团，他参加各种演出活动，并在歌剧《白毛女》中饰演过杨白劳，并参加了上党战役及平汉战役。平汉战役时，他在前方俘虏收容所工作时，发现了一些有文艺才能的人，便把这些入组织起来排练节目，并举行演出活动。后来他把这批人带回军区成立了京剧团，并被任命为团长。全国解放时，他将这个京剧团带进了太原。1949年，他作为京剧界的代表参加了全国第一次文代会，同时被选为全国文联剧协理事。

新中国成立后，赵子岳任山西省剧协副主任。这时，北京电影制片厂《吕梁英雄传》摄制组到山西吕梁山区拍摄外景，赵子岳负责接待工作。导演吕班就借他在该片中饰演了农民康

天成，这就成为他走上电影演员生涯的开端。

《吕梁英雄传》摄制完成后，史东山又邀请赵子岳在他导演的《新儿女英雄传》中饰演游击队长黑老蔡。赵子岳塑造的黑老蔡，不象当时某些影片表现的党的领导形象那样，被人为地抹上一层超人的色彩，而是不仅生动地表现了黑老蔡对敌斗争沉着坚毅的一面，又生动地表现了黑老蔡作为普通劳动者所具有的纯朴、忠厚的另一侧面。在同时期的影片中，这个形象是比较成功的。由此，他从山西省剧协被调入了北京电影制片厂。

从此，赵子岳开始孜孜不倦地钻研电影表演艺术，在艺术实践中仔细体验，认真研究，一丝不苟地进行角色创造。从1949年起，到“文化大革命”前的十六年间，他先后在二十五部影片中饰演角色。如在《丰收》中饰合作社社长孙富贵，在《英雄司机》中饰老司机，在《国庆十点钟》中饰办公室主任，在《深山里的菊花》中饰游击队长，在《林家铺子》中饰老通宝，在《春暖花开》中饰工厂干部，在《水库上的歌声》中饰赶车农民，在《上海姑娘》中饰老工人，在《水上春秋》中饰车间主任，在《矿灯》中饰老矿工，在《红旗谱》中饰地主管家李德才，在《青春之歌》中饰老地主，在《五彩路》中饰土司，在《暴风骤雨》中饰老孙头，在《汾水长流》中饰公社主任，在《锦上添花》中饰站长老解决，在《停战以后》中饰班县长，在《小二黑结婚》中饰二诸葛，在《烈火中永生中》中饰囚犯等。“文化大革命”以后，这几年中，他又参加了近十部影片的拍摄，如在《萨里玛河》中饰老贡布，在《拔哥的故事》中饰老书保，在《柳暗花明》中饰梅老爹，在《带手铐的旅客》中饰老公安局长王丰年，在《牧马人》和《如意》中饰



红旗谱

赵子岳饰李德才

暴风骤雨

赵子岳饰老孙头





青春之歌

赵子岳饰伍仁贵



锦上添花

赵子岳饰老解决



停战以后

赵子岳饰班县长

老校工，在《骆驼祥子》中饰老农民等，赵子岳的银幕形象塑造中，除了在《锦上添花》影片中扮演了一个主角外，几乎演的全是配角。他曾意味深长地说：“红花好看需要绿叶作陪衬的。如果没有反面形象及配角配合，正面的主角形象的艺术效果也很难达到。如果人人都想当花，不想当绿叶，那我们的艺术还怎样发展呢？”因此，他在戏中，无论戏多、戏少、有的甚至只有几句台词，几个镜头，他都十分严肃认真地分析研究，体验生活，力求把人物表现得性格鲜明，形象生动，给观众留下深刻的印象。他认为，主角也好，配角也好，塑造人物所经历的创作过程是一样的。既然是影片要出现的人物，不论是主、是次，都应该是一个完整的艺术形象。作为演员，只能精心地去刻画他，而不能认为自己演的是配角，就可以随随便便。如果

带着演配角的观念去演配角,就一定不会演好的。他认为主角、配角是相对而言,某个处在配角地位的人物,对整部戏来说,他是配角,但往往在某场戏中,要以这个配角为中心时,这个配角也就成了这场戏的主角了。因此,他说他无论演配角还是主角,他都是抱着完全一样的创作态度去塑造人物的。创作中,他注重深刻挖掘角色的内心世界。有时,往往通过人物的一句话,一个动作,赋予角色个性光彩。例如,他在《暴风骤雨》中扮演一个赶大车的老孙头,拉着土改工作队到他们村里去,坐车的工作队员向他了解村里的情况,他不说不甘心但如实说又有顾虑,就似是而非地说了句:“差不离”。这句话,既表现了他拥护土改,又怕惹祸,想保全自己的心理活动。这就比较准确地反映了当时尖锐、复杂的土改斗争的特定历史背景下,这位善良而胆小怕事的贫苦农民的思想状况。赵子岳在表演中,分寸适度地掌握了这句话在不同场合的语调变化,并配以细微的面部表情及动作,这样就将这个老农的丰富的心理活动揭示出来了。再如,他在《停战以后》中扮演班县长在火车上与顾青相遇的一场戏里他惹得对方笑,但却不明白究竟笑什么,可他又不得不陪着傻笑。这种笑,生动地体现了这个土县长浅薄无知,逢迎拍马的卑微心理和丑恶面貌。在《青春之歌》中,他扮演老地主,当发现农民将他的大片麦子割走了时,如割了他身上的肉似地呼叫着:“我的麦子……”虽是简单的一句台词,赵子岳非常传神地用一声长哭腔呼叫出来,就把地主贪财如命的本质揭示得入木三分。

赵子岳的表演“土味”浓,生活自然,逼真,善于通过富于特征的细节及细腻的表情,刻画人物性格特征。

赵子岳取得的艺术成绩,主要在于他长期兢兢业业,在艺

术实践上精益求精，不倦地追求和探索，特别是非常重视观察生活、积累生活，认真体验，研究各种各样人物的内心世界。并把丰富的生活素材融会到人物创造中去。另外，他根据长期的艺术实践，深刻地体会到，创造艺术形象，决不能把正面人物“神化”、把反面人物“鬼”化。常言道，人不可貌相。反面人物也是人，生活中坏人脸上也并没有贴标签。因此，扮演反面人物，必须从生活出发。坏人在主观上并不认为自己已在做坏事。因此，表现这种人的丑恶，要表现他如何伪装，如何掩盖他的丑行，他们只有在紧要关头，万不得已时，才暴露出他们真正的凶相来。演员在表演时，不轻易露真相，才能把人物演活。

1981年冬，他已七十二岁高龄，又在电视剧《开市大吉》中饰演了主角傅老耿的形象。该剧导演说，赵老演了一辈子戏，又有厚实的农村生活底子，演农民这个角色，是驾轻就熟的，可赵老对创造角色总是那么严肃、认真，哪怕是人物的一举手、一投足，都要经过认真的思索、精心设计。因此，他将傅老耿第一次住高级饭店时的新奇感，自豪感，以及开子母灯、用气泵热水瓶的动作、神态，表演得生趣盎然，真实生动地塑造了一个质朴、耿直、憨厚又富于幽默感的农民形象。

赵子岳几十年如一日，始终保持着艰苦朴素的优良作风。他常讲：“工作要向上看，生活要向下瞧”。他担任剧团领导工作，善于把党的文艺政策贯彻到艺术工作中去，并善于团结艺术家，特别对青年演员的培养，经常同青年演员交流思想和表演艺术经验，希望青年演员树立高尚品德和革命情操。近年来因年事已高，他已不担任北影演员剧团团长之职，但他更加关心青年演员的成长。1981年，他把自己克勤克俭积攒下的一万元捐献

出来，作为“北影厂青年演员进步奖”的基金，以培养和奖励青年演员。

老骥伏枥，志在千里，赵子岳虽年逾古稀，但依然精神矍铄，他“愿在余年里，继续做几片绿叶，好让红花显得更艳丽。”

（少 舟）



赵 莹

(近 影)

赵 莹（女）北京科学教育电影制片厂编导、主编。科普作协全国理事会理事，北京科普作协常务理事。1924年出生于山西灵石县一个贫农家庭。1937年参加革命，1946年入党。

1937年，十三岁的赵莹正在上小学四年级，由于战争动乱，不能继续读书，在“牺盟会”（党领导下的抗日群众组织）同志们的帮助下，参加了抗日县政府，做妇女宣传工作，以后又转入八路军115师战士剧社、吕梁山抗战剧社任演员，1939年剧社奉命赴延安整训入鲁艺部队干部训练班学习，毕业后入鲁艺实验剧团任演员，曾参加《太平天国》《悭吝人》等剧演出。1942年入鲁迅艺术学院戏剧系学习。

抗日战争胜利后，赵莹赴张家口华北联大文艺学院任戏剧系协理员、研究员。石家庄解放后，参加了该市戏剧音乐工作委员会工作，在基层、工厂从事宣传辅导和创作活动。在此期



赵莹1958年与科学家研究《茶叶短穗扦插法》拍摄方案

间，赵莹对城市、工厂的生活有了较多了解，开始握笔创作，发表过快板、诗歌、话剧、通讯等文艺作品。

全国解放后，在北京电影制片厂任演员，党委书记等职。1951年抗美援朝战争中，曾赴朝鲜前线从事部队宣传工作。

1953年我国建立第一个科教片厂——上海科学教育电影制片厂，赵莹调任该厂编导、从此走上科教电影的道路。1960年北京科影成立任该厂编导。

赵莹是我国第一批从事科教电影的著名编导之一。二十多年来先后拍摄了《坡地变梯田》、《茶叶短穗扦插法》、《丰收红旗处处飘》、《中国猿人》、《声波与超声波的应用》、《钟》、《精工艺彩》、《防止农药中毒》、《麦类黑穗病》、

《一枝铅笔》、《大寨田》等二十多部科教影片。其中许多影片在国内外享有声誉。《茶叶短穗扦插法》荣获文化部农业片奖，《中国猿人》作为国庆十周年的献礼片获得很大的成功。在此期间，她还曾担任北京科影的主编工作，在负责该厂创作和指导、培养青年编导工作上作出了贡献。粉碎“四人帮”后，赵莹又激起了创作的热情，重返创作第一线，拍摄了《纸在哪里》、《借腹怀胎》、《不怕火的纸》等科教片。

用赵莹自己的话来说，她是科教电影的“志愿兵”确是如此。解放初期她看了几部科教片后觉得很有意义，一部科教片可以让人学到很多知识和技术。她认为，对于我们这样一个文化落后的国家应该多拍些科教片。于是，她主动申请，从北影演员剧团来到上海科影厂。仅有小学四年文化程度来从事科教电影的编导，困难确实是不小的。赵莹认为，既然有志于科教电影事业，就不能在困难面前败下阵来。就象打仗要有武器和技术一样，她每接触一个题材，总是进行深入采访，对于科学内容总是认真学习，刻苦研究。她经常对人说：“科教片一定要把道理讲清楚，自己搞不懂怎么让人看懂呢？”尽管阅读科技资料有很多困难，但是，她每拍一部影片子总要阅读大量材料。赵莹从科技方面的“门外汉”，转而成为造诣颇深的科教电影编导，一条成功的经验还在于她善于依靠专家、科技人员的指导和帮助。就以拍摄《中国猿人》为例，她与人类学专家、裴文中、杨钟健、吴汝康等同志经常在一起，从影片内容的样式、拍摄方法进行了广泛而又深入的探索，他们之间成了很熟识的老朋友。正因为有效地依靠了专家的支持与帮助，使影片获得很大成功。

统观赵莹所拍摄的科教片，可以发现每部影片在表现方法

上都是各具其色。既有正面叙述科学内容的《坡地变梯田》、《麦类黑穗病》；也有以科学发展历史为主线的《钟》。既有穿插情节的《防止农药中毒》，也有富有童话色彩的《一枝铅笔》。赵莹认为，科教电影不同于其它片种，必须以表现科学内容为主要任务，如果科学内容表现得不充分、不透彻，就不能认为完成了使命。至于如何表现这些科学内容，应该充分发挥电影的特点，根据不同内容找到一个为观众最易接受的样式。要使科教电影既传播了科学知识，又能使观众感到生动、有趣，乐于观看。根据内容选择不同的表现手法与样式，深入浅出，生动活泼是赵莹科教片创作的风格特色。这种风格特色的形成，与赵莹在创作过程中勇于探索、敢于创作的精神是分不开的。她认为艺术创作，包括科教电影创作都不应为任何框框所束缚。因此，在创作实践中每接触到一个题材总是有所挖掘。《酸枣结大枣》这样被人们认为比较枯燥的题材，怎么样能表现得生动一些呢？赵莹考虑到晋东南地区人们在老枣树下聊天、乘凉的习惯，就设计了一位劳模回乡提出酸枣变大枣的想法作为开头，很有生活气息，也制造了一个悬念，提出了矛盾，使整个影片很流畅、活泼。大家所熟悉的《一枝铅笔》讲的是铅笔来之不易，教育少年儿童增强爱惜劳动成果的观念。拍摄这类影片可以从伐木开始，一道一道工序地平铺直叙。赵莹在构思过程中想到影片的主要对象是少年儿童，那样拍就太平淡了。采访中她看到每个小学都有一大堆铅笔头，从中得到启发，能不能让这些铅笔头来说话呢？于是，大胆地采用了拟人化的手法，这在我国科教电影中也是独具特色的。影片不仅为小学生，而且也为广大老师和家长所欢迎。最近复映时有的小朋友写来了非常热情的信，信中写道：“这部电影的教育意义很大，教育面

也很广，影片中的那两个小男孩在我们这里，在全中国是很多的”……国外评论该片时也指出：《一枝铅笔》“富有幻想性”。作为科教电影来说，这次大胆尝试，获得了成功，应该归功于赵莹勇敢的探索精神。

赵莹在创作上的另一特点是她很注重发挥电影特点。《中国猿人》主要表现对象是猿人化石，为何表现猿人，如果仅仅表现化石模型既不生动，而且也很难回溯到猿人原始生活状况，如何突破呢？赵莹想到电影“动”的特点，但又不能让猿人“活”起来。为此，她苦心钻研，设计了几种方案，最后巧妙地运用木偶的方法拍摄。既不失其真实性，又极富有表现力，银幕效果很好。影片《钟》是表现由最古老、最原始的计时器一直到今天的钟表极其漫长的发展历史的一部影片，在表现时间、空间方面，赵莹充分运用电影语言，当现代钟向纵深处隐没的过程中，古代钟叠化由深远处推进，动用了长达十几米的移动轨道，并用二次曝光合成，颇有太空漫游之感，这种简练而又形象的手法很为引人入胜。

赵莹十三岁开始参加救亡运动，先后在农村、部队、工厂从事宣传、创作活动，有着坚实的生活基础，这给她以后的电影创作提供了有利的条件，由于长期从事群众工作，赵莹练就一套善于接触群众的硬功夫。这样，创作过程中易于捕捉到有价值的第一手材料。拍摄《防止农药中毒》时，她在与农民接触过程中了解到许多农药中毒的生动实例，赵莹就把这些实例反映到影片中，不仅富有戏剧性，而且很有说服力地表现出农药中毒的危害性，在农村放映时，引起了强烈的反响。赵莹在讲述自己的创作经验时总是强调语言的口语化，这和她长期生活在群众中有关。她认为语言的口语化包括两个方面，一是科

教片的解说词的形式要有变化，应该根据题材、对象不同而异；二是语言本身的口语化。科教片作为一个片种其对象除了一部分专业性很强的影片外同样是面向广大群众的，这就同样存在着通俗、生动的课题。她所拍摄影片中的解说词，或是第三人称，或是第一人称，或是对话，或是拟人化，解说词的运用成为她影片有机的组成部分。有人说，赵莹善于运用老百姓的话是她影片成功的重要因素，这确是很有道理的。

我国科教电影是解放后才发展起来的年轻的片种，不长的时间内还是取得了很大的成绩，这中间，有赵莹这样一大批老同志的开拓与培育。赵莹从一个不熟悉电影的舞台演员成为科教电影事业上卓有建树的编导，基于她对科教电影有较强的事业心和刻苦研究、严于律己的精神。在长期拍片过程中，她深入基层，虚心地向群众与专家学习。与摄制组人员同甘苦，不搞特殊化，也给人们留下深刻的印象。

赵莹四十多年的革命生活和创作实践，积累了丰富的经验，在实现四个现代化的新时期中，祝愿赵莹这样老一代科教电影工作者拍出更多更好的科教影片。

（俞德孚）



赵 联

(近 影)

赵联，建国后较早成长起来的电影演员。祖籍河北省宁晋县，1931年3月出生于辽宁省大连港岸的一个海员家庭。当水手的父亲常年在大海上劳作，母亲又去世很早，赵联在孤独和凄苦中度过了童年时代。直到父亲把他送进小学读书，他才在书本中找到一些温暖和快乐。

1941年，赵联随家迁居上海就学，学校里的一位美术老师很喜欢赵联的刻苦求学精神，常给他的图画作业评满分。这种鼓励，激发了他对文艺的兴趣和爱好。读初中时，他对美术、音乐、文学有了更进一步的迷恋，幻想着将来当画家、音乐家、文学家……然而，当他再也拿不出读高中的学费而失学时，他的这些幻想也随之泯灭了。后来，他曾在一所学校里担任美术教师，但仅任教几个月，又失业了。

上海解放后，赵联于1949年9月考入上海华东海军鱼雷厂，

成为新中国第一批鱼雷修理工。入厂不久，海政文工团前来演出《白毛女》和《三世仇》，演员声泪俱下的表演，使赵联想起了旧社会的不幸，看完演出仍久久不能平静：“真想不到，戏剧竟有这么大的力量”。从此，他对表演艺术产生了浓厚的兴趣。

怀着对戏剧艺术的热爱，赵联积极参加了业余演剧活动。他第一次登台，演的是胡可创作的小喜剧《喜相逢》。不久，又在小话剧《炉边风波》中扮演了角色。在上海工人第一届戏剧观摩演出大会上，《炉边风波》获奖，使赵联崭露头角，并引起了戏剧界前辈熊佛西、陈白尘的注意，曾在报刊上撰文对赵联予以鼓励。

1951年9月，赵联考入北京电影学校表演系学习。两年后，以优异的成绩毕业了。他在毕业剧目《人往高处走》中展现出来的表演才能，得到著名电影导演冼群的赏识。冼群邀请他担任了自己导演的《五支歌》中的男主角李万祥。由于缺乏摄影机前表演的实践，赵联第一次银幕形象创造得并不理想。他很难过，并认真分析原因，总结教训，他说：“我太急于求成、在镜头前不集中，慌乱、杂念太多，结果失败了。”失败是成功之母，前辈们批评他，也鼓励他，冼群语重心长地对他说：你在舞台上又自如又松弛，与在镜头前判若两人。下次拍戏，我还要找你来演，你一定会闪出火花的……

赵联没有辜负前辈的期望，不久，在《夏天的故事》、《虎穴追踪》中，他的表演就有了进步和提高。在《夏天的故事》中，赵联较好地塑造了热情、纯真，立志扎根农村，建设美好家乡的农村新青年田金生的形象。影片公映后，很快在青年中产生强烈反响，许多青年以田金生为榜样，奔向山乡。团中央对这部影片给予肯定和赞扬，长春市团委还特地给赵联记了功。

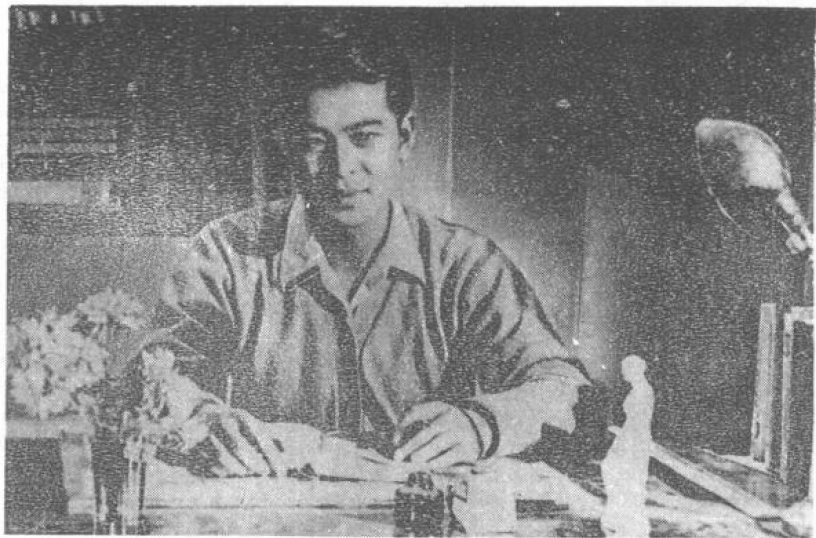


虎穴追踪

赵 联饰李永和

《虎穴追踪》的拍摄是与《夏天的故事》同时进行的。在这部影片中，赵联扮演了比自己实际年龄要大十几岁的侦察员李永和。为了塑造这个与自己生活经历有较大距离的形象，赵联下了很大功夫。他阅读了大量反映侦察员生活的作品，虚心向前辈、专家求教，认真分析剧本情节矛盾，反复琢磨角色在特定环境中的心理活动、思想感情，并精心设想体现角色内心活动的外部动作，终于，他比较成功地刻画了一个机智勇敢，精明干练，在错综复杂的对敌斗争中巧于周旋，克敌制胜的侦察员形象，获得观众的好评。成为当时深为广大观众喜爱的一位青年演员。

面对荣誉，赵联没有停止不前。他更注意向国内外优秀电影演员学习，并对意大利新现实主义影片朴实自然的表演风格非常喜爱。当导演成荫邀请他在影片《上海姑娘》中饰演男主



上海姑娘

赵 联饰陆 野

角陆野时，就开始了这种表演风格的尝试，与导演“自然、含蓄、象一杯淡淡的龙井茶”的要求不谋而合。谁知，1957年，《上海姑娘》遭到责难，赵联也因“异想天开，想自创流派”等原因受到非议。

1959年，是赵联银幕创作最有成绩的一年，这一年里，他分别在《矿灯》中演石头，在《红旗谱》中演运涛，又被夏衍同志提名在《青春之歌》中扮演戴愉。

在影片《红旗谱》中，赵联较好地把握住运涛这一青年农民觉悟、成长的线索，有层次地展现了人物的内心世界和性格特色。“瓜棚”一场，着重表现了运涛纯朴真挚及其灵秀之气；“夜遇”一场，突出展示了运涛温良醇厚、求知欲旺盛的特点；“探狱”一场，则用重笔勾勒了运涛刚毅不屈的光辉形象。赵联塑造的运涛，基调准确，色彩丰富，具有一定的思想深度和感染力量，为影片增色，受到观众好评。



青春之歌

赵 联饰戴 愉

红旗谱

赵 联饰运 涛



赵联自登上银幕后，没有演过反面角色。《青春之歌》中的戴愉，却是一个革命队伍中的叛徒。这个角色虽然戏不多，份

量却不轻。如在“八·一三”讲演那场戏中，导演崔嵬要求他在较少镜头的表演中，表现出人物的左倾冒险主义、教条主义、小资产阶级狂热性和动摇性。面对创作上的新课题，赵联严肃认真、并充满激情地投入了角色创造。他从这类人物总是以外表的充实来掩饰内心的空虚这一特点为把握角色的钥匙，把大人物演说及牧师传教的神态溶为一体，找到了这一角色的准确感觉。使得戴愉这一形象的塑造，时代气息浓郁，富有个性特征。影片创作者杨沫，非常满意地说：“赵联演的戴愉，给人真实而又深刻的印象。觉得他并不是在作戏”。陈毅老总此后每逢赵联，也总风趣地操着川音喊道：“戴愉，你好！”

运涛及戴愉形象塑造，是赵联表演创作的重大进步。1964



自有后来人

赵 联饰李玉和

年，赵联又在影片《自有后来人》中扮演了李玉和的形象。赵联在塑造这一形象时，演技又有所提高，特别在准确把握人物性格、着力刻画人物内心活动方面有更为明显的进步。赵联的

成长和进步，引起电影界人士的更大关注。人民艺术家赵丹看过《自有后来人》后，曾十分热情地向赵联祝贺：“你演了一个好戏，你戏路子很宽。”

正当赵联意气风发地向着电影表演艺术高峰努力攀登的时候，极“左”思潮的干扰向他无情地袭来了。十年浩劫中，赵联除了在影片《海霞》中扮演角色外，长期没有从事银幕形象创造。令人遗憾并痛心的是，这些年恰是这位大有可为的青年演员一生中最好的时光。

粉碎“四人帮”后，赵联又重新活跃在银幕上，在《大河奔流》中扮演了海长松，在《蓝光闪过之后》、《大海在呼唤》中饰演了重要角色，遗憾的是，由于种种原因，赵联在这几部电影中的表演均未达到或超过他过去的表演成就。现在，他已经年近半百了，正在着手于创作一部反映体育战线生活的电影剧本和悉心探索着一条如何扮演好老年角色的路子。

我们期待着这位五十年代在中国银幕上闪现光华的电影演员，能为中国电影事业做出新的贡献！

（霍凤仁 颜久石）



(近 影)

俞 平

六十年代初，随着影片《红旗谱》的问世，春兰的扮演者——俞平引起了人们的注意。在新中国成立以后培养起来的青年演员中，俞平以表演真挚、淳朴，给观众留下了深刻的印象。

俞平原籍安徽省五河县。抗日战争初，她父母逃难到四川，在一个小学校里当教员。1940年2月16日，俞平生于四川北溪，在美丽的嘉陵江畔度过了她的童年时代。1949年全国解放后，她们全家迁居南京。

俞平小时候瘦弱多病，对医生十分敬仰，曾立志长大以后当一个医生。1952年，她考进南京市立八中后，开始喜欢文科，积极参加学校的朗诵、歌唱和演剧活动，逐渐对表演艺术产生了兴趣。高中时期，她的作文经常被老师点名在全班朗读。这期间，她阅读了大量中外文学名著，尤其喜爱以女主人公为题

材的文艺作品。这时，想当医生的志愿已逐渐被当演员的欲望所代替。1956年，她代表学校参加了南京市业余朗诵比赛，获一等奖，这更增强了她要当一个演员的信心。她经常在课外去看电影和话剧，对那些优秀的表演赞赏不已，并精心钻研。

1959年，俞平高中毕业，投考北京电影制片厂演员剧团。经过初试、复试和笔试，还穿着红棉袄、梳起大辫子拍摄了《红旗谱》中的片断。9月的一天，她收到两份通知：一是被录取为“北影”的见习演员，二是让她立刻到《红旗谱》摄制组报到，

饰演春兰。多年的愿望终于实现了，从此俞平开始了她的电影演员生涯。

接到通知的第三天，俞平带着一套简单的行装，来到河北省滹沱河畔。当她看到滚滚的滹沱河流水，寂静的村庄，北方



红旗谱

俞平饰春兰

农民祖祖辈辈居住的院落，由衷地相信这里就是春兰生活的地方。俞平第一次创造角色就显示出“相信规定情境，相信自己就是角色”的良好素质。随着与当地乡亲们的日常接触，小说中的春兰逐渐清晰地站立在她的面前，潜入她的心中。导演凌子风，摄影吴印咸，饰演主角的著名演员崔嵬等老一辈艺术家对她进行的亲切教诲和热忱帮助，使她在走上银幕的第一步时，就得到正确地引导。这一点，使俞平无比庆幸并终生难忘。

经过虚心学习和艰苦努力，俞平很好地完成了《红旗谱》中春兰形象的塑造。银幕上的春兰，一出场就把人吸引住了。当她来到严志和家看望从关外回乡的朱老忠一家时，天真纯朴、热情好奇，带有几分乡下大姑娘的羞涩而又落落大方。在“绣鸟笼罩”一场戏中，春兰要运涛为她写“革命”二字，表现出二人“两小无猜”的纯朴情谊和她略带孩子气的向往和追求。而春兰穿上绣有“革命”二字的衣衫去逛集市，那无所顾忌、泰然自若的神态，准确地揭示了人物性格的发展——天真使她简单，大方已发展成勇敢。“瓜棚相会”中，春兰那醇厚、真挚的感情中又增添了初恋的甜蜜、喜悦和对未来新生活的热切向往。当父亲老驴头在堤上打她时，她死死抓住铁锨，苦苦哀求父亲，她虽为个人爱情的不幸而痛苦和抗争，却不忘维护一个农村少女的声誉。而当运涛奉组织的命令离家前往黄埔军校时，春兰却不顾父亲的反对，毅然为运涛送行，这时的春兰，在生活的磨难中逐渐成熟起来。运涛下狱的消息传来后，春兰哭着追到大堤上，向前去探狱的朱老忠表达了自己对运涛坚贞不渝的爱情。至此，这个纯洁的农村姑娘，已变得坚韧、顽强，她怀着鲜明而强烈的爱憎，忍受着痛苦和艰辛，自觉地把命运与劳苦人民的解放事业联系在一起。俞平的表演真实自然，淳



暴风骤雨

俞平饰刘桂兰

小二黑结婚

俞平饰小芹



朴含蓄，人物性格发展脉络清晰，层次分明，令人信服地塑造了一个二十年代我国农村新女性的典型形象。《红旗谱》公映后，受到广泛好评，俞平的表演得到电影界和观众的称赞。春兰形象的塑造成功，为俞平的创作道路奠定了基石。

从1961年到1963年，俞平分别扮演了《暴风骤雨》中的刘桂兰，《耕云播雨》中的肖淑英，《汾水长流》中的孙玉兰，《小二黑结婚》中的小芹等角色。虽然这些都是清一色的农村姑娘，但是俞平努力使这些角色不雷同化。在影片摄制过程中，俞平对电影表演特殊的创作方法更熟悉了，同时也感到生活阅历的不足和表演经验的限制使自己在表演上难以有较大的突破。

1964年，俞平随北影演员剧团到大西南进行了八个月的慰



青春

俞平饰向晖

问演出。1965年，到山西省长治县参加了八个月的“四清”工作。在和群众的接触中，俞平增添了自己和人民的感情，在工作中受到了锻炼和教育。1966年8月，从农村回到北京以后，就卷入了“文化大革命”。其间，俞平曾参加了重拍的《南征北战》和《芒果之歌》的摄制工作。

1977年3月，俞平应上海电影制片厂谢晋导演的邀请，参加影片《青春》的拍摄。开始，当俞平接到通知，让她在片中扮演一个六十多岁的老军医向晖时，思想斗争非常激烈。她想自己才三十多岁，就去演一个老太婆，将来会不会再有人找我演中、青年呢？而且这个角色和自己的距离是如此遥远，是否能演得成功呢？俞平觉得自己仿佛站在一个陡峭的山崖下，要爬上去，将是艰难而危险的。正在她踌躇之时，有许多同志对她说：“去吧，我们相信你能拿下来，把我们对老一辈无产阶级革命家的感情演进去吧。别怕难，坚决地冲上去！”这诚挚的鼓励使俞平激动地哭了。一种忠实于艺术、想在表演上有所突破的力量使她抛弃了个人的得失，接受了这一角色塑造的任务。

攀登是艰巨的。俞平阅读了大量的描写红军时代生活的参考书籍，深入到医院去体验生活，在导演谢晋的安排下排练各种小品，然后进入排戏。似乎人物的感情线索和相应的神态已经抓到了，但总觉得还缺少点什么？谢晋对她说：“你要找出这一个人物所独具的典型习惯动作。”一句话使她猛醒！俞平感到必须把向晖对哑妹的情感找到一个情感的依附，用外部动作体现出来。俞平深深陷在创作的痛苦之中。她反复研究了人物之间的特殊关系，如痴如醉地想了半个月，推翻了许多设想，终于找到“摸耳朵”这样一个动作。这个动作，符合医生的职业特点，易于与聋哑病人交流，又适于在近景、特写镜头中与细

微的面部表情融为一体。这个设想得到谢晋导演的肯定，被运用到角色塑造中去。她在表演手记里写道：“要找到这个人物的准确动作，必须在人物关系的‘特殊’二字上下功夫。这个‘特殊’就是个性，只有具备了个性的动作，才是最准确的性格化动作。”《青春》公演以后，人们认为俞平扮演的向晖不同于她以往的角色。这一形象塑造是俞平表演上的一次突破。拍完这部影片，俞平深有感触地说：“演员的劳动是一种痛苦的幸福。从准备角色到开拍的一个很长时间里，演员始终是在痛苦地摆脱自己，并强迫自己进入角色的过程之中，只有到了拍摄后期，才能进入角色的自由王国，可那时拍摄也就结束了。”

1978年到1982年，是俞平表演创作的兴盛时期。她先后在



魂系蓝天

俞平饰方洁

《巨澜》中饰李湘，在《李四光》中饰夫人许淑彬，在《爱情与遗产》中饰伟伟母亲，在《叛国者》中饰医生田芳，在《恶梦醒来是早晨》中饰教师陈静兰，在《心弦》中饰阿妈妮，在《魂系蓝天》中饰总设计师方洁。这是一些不同身份、不同职业、不同民族、不同性格的妇女形象。在塑造这些形形色色的人物时，俞平倾注了自己的心血和汗水。其中，《魂系蓝天》中的方洁，是引起人们较大关注的一个银幕形象。俞平的表演更趋于深沉细腻，并努力赋予角色以性格光彩，获得了观众的好评。

俞平是解放后在党的培养下成长起来的青年演员之一。她在表演上始终保持了真挚、淳朴的特色，在塑造人物形象上，力求内外统一，鲜明生动。她从一个中学生成长为一个受到群众喜爱的电影演员，归功于党的培养，老一辈艺术家的帮助，而她自己则在艺术上孜孜不倦、永不满足的进取精神，则是使她表演艺术不断提高、日臻完美的重要原因。

(刘汁子)



(近 影)

项 堃

项堃是我国著名戏剧、电影演员。原名王象坤，1915年12月出生于山东省德县。在他很小的时候，生母病逝了，继母的肆虐，使他成了实际上的孤儿。他没有读过小学，仅插班读过一年中学。十三岁那年，“北伐”的波澜席卷齐鲁大地，使他意外地获得了免费进入山东省初级师范读书的机会。凭着一股刻苦精神，他的学习成绩远远地超过了别人，在全省师范汇考中，曾名列前茅。在这里，他开始接触到一些文艺作品，鲁迅、曹禺、莎士比亚、易卜生等人的作品，都对他产生了一定的影响。

“九·一八”事变之后，他在德县师范讲习所代课时，与进步学生有所接触，对当时社会黑暗腐败十分不满。他抑制不住自己的愤怒，以笔代枪，在《济南日报》副刊《火花》上发表了自己生平第一篇小说《毕业即失业》。小说通过一个品学兼优的青年学生，只因不会投机钻营，便不为社会所容，毕业不久

即投水而死的故事，喊出了当时青年心里普遍的愤懑。这篇文章触犯了当局，被捕。从他宿舍里搜出的另两篇尚未发表的反映现实生活、揭露社会黑暗的小说更加重了他的“罪过”。被捕期间，他因“扰乱社会治安”的罪名，受到严刑拷打，多亏一位失散多年的穷哥哥四处借钱，才把他保了出来。为了避开特务的纠缠，1935年他离开故乡，改名项堃，考入南京国立戏剧专科学校。

在“南京剧专”，曹禺主考并接收了他，后来又成为他的班主任。他主演的第一部戏叫《镀金》，这是一出描写小资产阶级知识分子在旧社会处境的喜剧。项堃生动、传神地表现出人物的遭遇，显露了表演才华，人们用热切的目光注视着这个初登舞台的青年。

“西安事变”不久，他主演了第二部话剧——反映罢工斗争的《争强》，成功地饰演了工人罗大为。进步师生们器重他刻苦好学，反动派也看中了他的才华。当时在校方供职的有名的文化特务张道藩找他谈话，想把他收罗在自己的羽翼之下。项堃不想演他写的戏，更不愿意去充当他们的文化爪牙。于是，他决心出走。1937年春，在曹禺老师的支持与帮助下，他离开“剧专”，参加了中国旅行剧团。

在“中旅”，项堃获得了更多的实践机会。他参加主演过曹禺、阿英以及夏衍、田汉、阳翰笙的许多著名戏剧，成功地塑造了方达生、周萍等艺术形象。实践中，他的演技日渐提高。

1938年初，他进入武汉合唱团，参加了一次对支援祖国抗战很有意义的南洋之行。出发前，他们与“政治部三厅”取得了联系，并聆听了郭沫若的指示。“合唱团”实际上成为以戏剧、音乐、宣讲为武器的南洋救亡宣传队。在香港、新加坡、马来

西亚等地，他们受到热烈欢迎。侨胞们感谢他们带来《游击队之歌》、《大刀进行曲》等抗战歌曲；更感谢他们带来《放下你的鞭子》、《东北之家》、《原野》、《前夜》、《中国万岁》这样充满爱国热忱的戏剧。项堃，作为该团戏剧股长，既是专职导演、主要演员，又是舞台监督，同时他还编写了暴露日寇血腥罪行的《人性》、表现华侨爱国抗日的《骨肉情》等短剧，把自己饱满的爱国热忱，奉献给侨居海外的父老乡亲。

1939年冬，项堃取道云南，和一些爱国的华侨青年一道归国。

回到重庆，项堃应邀进入中国电影制片厂任演员，开始了最初的银幕生活。他的第一个银幕形象是在阳翰笙编剧的《青年中国》中扮演抗敌宣传队副队长，后来还在孙瑜编导的《火的洗礼》中扮演了兵工厂厂长。

1941年“皖南事变”后，项堃追随阳翰笙等人退出“中制”，并与白杨等一起主演了《茶花女》，筹备资金，组成并加入我党领导下的进步文艺团体中华剧艺社。他先后与白杨、舒绣文、耿震等人一起主演了阳翰笙编剧的《天国春秋》，与吴茵等人合演了夏衍编剧的《愁城记》，与张瑞芳合演了《遥望》，与白杨合演了《茶花女》、《复活》。在当时，他饰演的魏莲生（《风雪夜归人》吴祖光编剧）、章式如（《大地回春》陈白尘编剧）、光绪皇帝（《清宫秘史》杨村彬导演）、阿尔芒（《茶花女》应云卫导演）、涅赫留道夫（《复活》陈鲤庭导演）等角色，是人们一致肯定的舞台形象，他成为享有盛誉的著名话剧演员。

1942年的一天，他欣喜地发现一本来自延安的油印小册子——介绍斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的书籍。尽管他多年来一直非常注意收集关于表演理论的书籍与资料，然而这样的论著，

他还是第一次见到。这本小册子象一把钥匙，开启了他探索表演理论的大门。

重庆的七年，党对这个年轻上进的艺术人材十分关怀，周恩来同志对他有过亲切地教诲，这使项堃找到了前进的方向。1945年秋季，毛主席飞临重庆。谈判期间，由周恩来同志安排了毛主席与重庆各界爱国人士会见的宴会。项堃受到了邀请。这次会见，使他永生难忘。那张周恩来同志的请帖，他一直珍藏着，既使在十年浩劫中，依然完好地保存下来。

抗战胜利后，项堃重返影坛，在上海“中电”二厂、北平“中电”三厂担任演员。当时，他经济窘迫，没有住房，妻、子身患重病，寄宿在亲戚家。就在这种情况下，厂方以十两黄金为片酬，请他主演反动影片《天字第一号》和《寻梦记》，项堃都一一拒绝了，因为，他不愿意丧失一个追求革命的进步知识分子的立场和良心。此期间，他先后参加过《白山黑水血溅红》、《三人行》、《魑凤记》、《郎才女貌》、《满庭芳》等影片的拍摄。

在全国解放的号角声里，项堃新的艺术生活开始了。他在华北革命大学学习后，即进入上海电影制片厂从事演员工作。在人民电影事业中，他参加拍摄的第一部影片是《大地重光》（1950年）。影片《南征北战》中的张军长和《三年》中的罗西城，便是建国初期他着意刻画的两个很有特色的银幕形象。

张军长是《南征北战》中的国民党高级将领。在饰演这个角色的最初阶段，项堃发现自己演得不象活生生的、立体的人，有明显的脸谱化倾向。于是，他在表演上努力进行探索。在农村现场，他打扫出一间烘烟叶的小土房，利用拍摄间隙深入地推敲人物，对每一个镜头的内心动作和外部动作都进行精心选择和充分准备。他人瘦了许多，银幕上的形象却丰满了。



南征北战

项 堃饰 张军长

在《三年》中，为了塑造好不法资本家罗西城的形象，项堃深入到工人中了解不法资本家的表现，化装成服务员与资本家接触，从中体验人物的思想感情，努力挖掘人物在仁爱、文明掩盖下的剥削阶级本质。

随后，项堃又在《湖上的斗争》中饰民兵中队长石春来，在《情长谊深》中饰演细菌学家黄蔚文。

在反右斗争中，项堃被错划为右派，被迫在一个时期内中断了银幕形象创作。

1963年，项堃结束了在山东电影厂担任剧务、在“山东艺



停战以后

项 堃饰李国卿

烈火中永生

项 堃饰徐鹏飞



专”担任教员的生活，调到北京电影制片厂，继续担任演员。这一时期，项堃承担了塑造反面人物形象的任务。他觉得：塑造不同性格的艺术典型，是演员的天职；演好反面典型，同样可以服务于人民。不久，他在银幕上又创造出两个成功的反面形象——《停战以后》中的李国卿、《烈火中永生》中的徐鹏飞。

李国卿、徐鹏飞与《南征北战》中的张军长一样，都是国民党高级将领。他们有反动的共性，又有不同的个性。在表演时，项堃不去单纯地追求形似，而是着力于深刻地揭示人物的本质和他们的丑恶灵魂。为此，他首先分析李国卿、徐鹏飞的本质及其不同的个性。李国卿与张军长所处的历史背景相近，当时，蒋介石有美国撑腰，有八百万军队，叫嚣六个月消灭共产党。他们都相信这一点。然而，李国卿没有军权，他没有张军长那种因处于“一人之下，万人之上”的地位而产生的狂妄自大、不可一世的自我感觉。他充当美蒋的政治娼妓，具有更大的依附性，只能秉承蒋介石的旨意、看美国主子的脸色，在谈判桌上与我军讨价还价。徐鹏飞虽然与他们有共同的反动本质，但他所处的时代已是蒋家王朝覆灭的前夜，同时，他出身于行动特务，是靠捕人、杀人起家的嗜血凶徒，他没有过多的财产瞻顾，只靠孤注一掷来决定日后的地位，因此，残暴、凶狠、变态心理便构成了他的个性。

完成对人物的认识后，项堃进一步体验人物的感情，并且准确地把握演员自我与角色自我的辩证关系，把人物体现出来。他说过：“塑造人物，从内到外，从外到内都可以，但我强调先找人物的内心活动，因为内因是根据。”他认为有感情的动作是体验的最集中体现，动作是激发感情的火种。他为李国卿设计的很多细部动作，有力地体现出人物的内心世界：他讲究仪表，

头发亮亮的不象军人，象一个带女人气的特务；他那把小纸扇不离手，动不动就给美国人搨两下，说话时用扇子掩着嘴，唯恐唾沫星子溅了主子；在谈判桌上，他软磨硬泡搞小动作；联合调查时，群众起来作证，他拿小手帕搨着风，假装听不见；“庆功”宴中，他得意地不断用手帕抹嘴，装出一副温文尔雅的派头。这些从人物的性格出发精心设计出来的动作环，联起来成为人物的动作链条。项堃常常一遍遍地默练它们，把它们当成火种，点燃自己的真情实感，从而使角色进入真喜、真怒、真哀、真乐的境地，入木三分地表现出李国卿的本质。同样，项堃在处理徐鹏飞这一人物时，突出地表现他凶残、垂死挣扎、色厉内荏的个性。例如徐在逃跑前去见许云峰的一场戏里：他带着自己也难以琢磨的复杂心理走到许的面前，说：“许先生，你们的胜利就在眼前，可是你却看不到自己的胜利，这多么遗憾？……此时此地不知许先生做何感想呵？哈哈……”说话的语气，人物的神情，尤其是后面的一声长笑，包含着十分复杂、细微的感情，其中有仇恨的发泄，有末日来临的恐惧和绝望，更有无可奈何的歇斯底里。项堃的成功表演，使徐鹏飞的本质得以充分揭示，人们从这个反面典型身上引起了警惕，受到一次形象的阶级教育。

“十年动乱”后，饱受磨难的项堃重新焕发了青春。他的错划问题终于得到了彻底纠正。从1977年以来，这位年近古稀的老艺术家连续在《山花》、《青春似火》、《蒙根花》、《大河奔流》、《玉色蝴蝶》、《山城雪》、《婚礼》、《钟声》、《潜网》、《海囚》、《佩剑将军》等十余部影片中担任主要或重要角色，形成了他电影艺术创作的新时期。其中，在《海囚》中潘汝非这一形象的塑造上，显现出项堃驾驭角色的艺术功力。潘汝非是洋



海 囚

项 堃饰潘汝非

佩剑将军

项 堃饰严 军



行买办，厦门大族——潘姓的族长，并与官府有着微妙的勾联，他依仗封建政权和族权蒙骗百姓，鱼肉乡里，出卖民族利益，参与贩卖华工的罪恶勾当，是一个披着伪善面纱的封建势力的走狗和帝国主义的奴才。项堃在准确地理解角色的基础上，用细腻丰富而层次分明的表演，充分地展现人物的心理变化，深刻地揭示出人物的丑恶本质。如潘汝非在英国领事馆与洋人洽谈贩卖华工的肮脏交易时，项堃没有简单化地图解角色的奴性。潘汝非先是若无其事地假做推委，以希抬高筹码，多捞一把，同时又仔细察看洋人的脸色，当领事点到杨买办的死因对他加以威胁时，他嘴上虽在矢口抵赖，可神情却早已松软下来；到洋人同意加价后，他立即满口允诺下来。这一推、一赖、一诺，揭示了人物的贪婪、狡诈和十足的无赖气和奴才气。而在潘氏会盟一场中，潘汝非却完全是另一副面目：他道貌岸然、煞有介事，全无在洋人面前的神态。此处，演员拆束、歃血、饮酒的动作比较大；台词激昂慷慨，语气顿挫分明，节奏对比强烈，很有一番族尊的气势。无疑，项堃塑造的潘汝非形象，为他的反面人物形象塑造增添了新的光彩，积累了新的经验。

1982年，项堃又在《佩剑将军》中饰演了严军。这部影片以著名的淮海战役为背景，通过了国民党第三绥靖区副司令贺坚、严军率部起义的感人故事，表现了我地下党员的坚定意志和高尚情操。项堃以比较准确的人物感觉、富有表现力的形体动作，进行了人物的心理刻画，较好地揭示了这位绰号“凶神”的地下工作人员的思想感情和性格特征，演得颇具光彩。同年，他还参加影片《垂帘听政》的拍摄。

现在，六十七岁高龄的项堃迎来了自己银幕形象创作的旺盛时期。他以充沛的精力、高昂的热情承担了繁忙的拍摄任务。

同时，他还抓紧时间总结自己多年的实践经验，努力探索各国、各家、各派的表演艺术理论，并到艺术院校讲授表演课。对人民、对事业的热爱，迸发出激情和力量，使他终日辛劳而倍觉欣慰。

(霍凤仁)



郑雪来

(近影)

郑雪来，建国以来成长起来的电影、戏剧理论翻译家和斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的积极译介者、研究者。

他生于1925年，福建长乐县人。少年时期在教会学校读书；1942年进入当时搬迁到福建建阳的暨南大学外文系。抗日战争末期，他曾远赴印缅战区，任美军翻译。抗战胜利后，从事英文翻译、教学工作，业余广泛浏览文史书籍，对西欧和俄苏文学尤多涉猎，还自学俄文和法文。新中国成立前后，他已翻译了一些莫泊桑的短篇小说，马克·吐温作品评论及苏联作家创作经验谈之类，并写过一些外国文艺评介文章，发表于《文艺报》、《人物杂志》及其它报刊。1951年8月，他进电影局艺术委员会，从此开始了电影工作。

郑雪来进中央电影局艺术委员会及艺术研究室后，组织上分配他主要从事斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的介绍工作。他先

是翻译《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集，不久又改译斯氏本人的著作并负责校订别人翻译的此类稿件。经过五年左右时间，他克服了缺乏表导演实践经验等具体困难，到1956年已先后出版了由他翻译或经他改译、校订的斯氏本人著作《演员的道德》、《演员自我修养》第一、二部，《演员创造角色》、《斯坦尼斯拉夫斯基谈话录》等书。接着又以八年左右时间（大部分是利用业余时间）翻译和校订了《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一到第四卷，于1963年底出版。其间，还为《电影艺术译丛》介绍斯氏体系的专栏及后来编印的《斯氏创作遗产讨论集》从事选材和校订工作，还参加若干种阐释斯氏体系的著作译本的校审、订正工作。粉碎“四人帮”后，他又完成了《斯坦尼斯拉夫斯基论文、讲话、谈话、书信集》和斯氏全集第五卷的翻译和全部审稿、定稿工作，并继续负责全集后几卷的组译和校审、近三十年间，在颇具规模的译介斯氏体系工作中，他做出较大贡献。

粉碎“四人帮”后，关于斯氏及其体系的评价问题，重新被提了出来。1978年秋，文化部艺术教育司在上海召开表导演艺术教学座谈会，郑雪来应邀参加，并作了长篇发言，得到许多老导演、老演员的重视。接着，又先后在北京电影学院和中国艺术研究院“文艺论坛”以及《戏剧艺术论丛》编辑部召开的斯氏体系与中国戏剧问题讨论会上作了报告和发言。他认为，为了恢复和发扬现实主义的表演艺术传统，应当给斯氏体系以恰当的评价，既反对全盘否定，又反对盲目照搬，为此，就应该从哲学美学基础、表演艺术本质、各种演剧理论的比较等方面作进一步的研究。近几年来，他在这方面曾发表多篇论文，其中《论斯坦尼斯拉夫斯基及其体系》、《关于斯坦尼斯拉夫斯基体系的几个问题》、《斯氏体系的哲学美学基础问题》、《斯氏

体系与表演艺术本质问题》、《斯氏体系中的方法论问题——形体动作方法及其它》、《略论布莱希特演剧理论与斯坦尼斯拉夫斯基体系的异同》、《电影表演理论问题与斯氏体系》等文发表后，颇受学术家、文艺界有关人士的注意和重视。这些文章，经过修订后，已于1982年结集，书名《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》，比较集中地反映了郑雪来这些年来研究、探讨斯氏体系的成果。

除从事斯氏体系的介绍和研究工作外，他曾翻译、校订过十多个电影文学剧本和多种电影理论书籍，开始对电影方面的知识有了一定的积累。他当时翻译出版的《海之歌》、《乡村女教师》、《舍甫琴珂》等电影文学剧本，曾以译笔优美而受到广大读者的好评，他曾为不少青年同志修改译稿，帮助他们提高翻译水平。1957年，他任中国电影出版社外国电影编辑室丛书编辑组长，更把主要精力集中于电影书刊的选材和校审工作上。他曾参加创办《国际电影》杂志（1958年）；在编辑室范围内，组织意大利新现实主义电影问题的研究和讨论，并在此基础上编印出七本研究资料，还围绕某些理论专题，如《海之歌》中的革命浪漫主义问题，电影剧本本性等问题等，编选了专题论文集；主持了一批外国电影文学和史论书籍的编选出版工作，作为向建国十周年献礼（1959年）。1961年他开始负责外国电影编辑室业务工作，在当时中国电影出版社总编辑程季华的领导下，并与当时担任编审的著名翻译家郭安仁（丽尼）密切合作，主持编制了总字数达数千万字的外国电影史论选题计划，其后数年间在他具体安排下实现了一大部分，还为“文革”后外国电影论著的出书提供了大量备稿。

1961——1964年，他兼任《电影艺术》译丛主编，力求从

电影理论专题出发编选文章，并且每辑都附有一、二万字长短不等的前言、后记及编后记，对当前国外各有关电影思潮倾向和电影理论问题发表意见。这些工作，为编辑室同志们和他个人后来从事外国电影研究打下了一定的基础。

粉碎“四人帮”后，1977年，郑雪来调到现在的中国艺术研究院外国文艺研究所工作。参加编辑了一些外国电影研究资料专辑。并选写了《电影美学问题论辩》和《漫谈外国电影中的结构形式》、《电影美学问题论辩》、《电影美学研究的几个问题》、《对现代电影美学思潮的几点看法》、《关于真实性与写真实》、《对当前电影理论工作的几点意见》、《电影美学的研究对象、方法与范围问题》、《电影文学与电影特性问题》、《电影理论的若干迫切问题》等文，曾受到学术界、电影理论界有关人士的注意，有的还引起热烈讨论。他的这些论文，经过修订后，已经集成《电影美学问题》一书，于1982年出版，该书较集中地反映了郑雪来关于电影美学和电影理论问题的一些基本观点。

近年来，郑雪来除从事电影、戏剧理论的翻译、校订、编辑、研究、教学等多方面活动外，与电影、戏剧创作人员及教学工作者也有较多联系，经常同他们交换意见，探讨问题，对有志于电影理论研究的青年同志更是乐于提供建议和帮助。他又是一个桥牌爱好者，作为国内桥牌名手之一，曾代表北京市参加过全国性和国际性的桥牌比赛，并获得数枚奖牌。他认为，桥牌活动对于他锻炼思维能力、加强论点逻辑性都颇有助益。

郑雪来现在在中国艺术研究院外国文艺研究所从事研究工作，兼任该所《世界艺术与美学》丛刊主编。他是中国电影家协会和中国戏剧家协会会员、中国世界电影学会副总干事、中国电影评论学会理事、《外国戏剧》杂志编委。（祖文）



(近影)

凌子风

凌子风，著名电影导演艺术家。

在电影界，同行们给他取了个“拼命三郎”的雅号，赞扬他在电影创作上的饱满热情和拼命干劲。凌子风自1949年任电影导演以来，先后拍摄了《中华女儿》(1949年，与翟强联合导演)、《光荣人家》(1950年)、《陕北牧歌》(1951年)、《金银滩》(1953年)、《春风吹到诺敏河》(1954年)、《母亲》(1956年)、《深山里的菊花》(1958年)、《红旗谱》(1960年)、《春雷》(1961年)、《草原雄鹰》(1964年，与董克娜联合导演)、《李四光》(1979年)、《骆驼祥子》(1982年)等十几部故事片，取得了较高的成就。

凌子风，1917年生于北京，原籍四川合江县，曾用名凌项强、凌风。他出身于书香门第的家庭，父亲凌望超是个懂得多国文字的翻译家，译书办学，有一定社会声望，对子女的教育



凌子风在导演《红旗谱》时给演员说戏

凌子风在给《骆驼祥子》的演员说戏



也比较重视。大姐凌嵎琳是齐白石的女弟子，后与著名画家李苦禅结婚。二姐学音乐和绘画、雕塑。由于家中有画室，经常有一些著名画家聚集在一起作画。这些，都对凌子风的青少年时代很有影响。由于对美术的爱好，凌子风于1933年（十六岁）考入北平美专西画系，后转入工艺美术系，毕业于雕塑系。学习期间，便举办过个人画展。

北平美专有个业余剧团“美美剧社”，开始，凌子风担任布景和化装工作。有一回剧社演出话剧《买卖》，缺少一个只有一句台词的角色——听差，便让凌子风演这个“龙套”。想不到一上台去，面对台下的众多观众，竟把那唯一的一句话：“太太做的衣服送来了”忘得一干二净，拿着衣服在台上蒙住了。亏得演老爷的蓝马急中生智，加了一句：“衣服送来了？放下出去吧！”这提醒了凌子风，才把手中的衣服放下，匆匆退到后台去。初次演戏，几乎闹了个大笑话，凌子风却从此对戏剧发生了浓厚的兴趣。

由于凌子风和父亲发生争吵，以至脱离父子关系，经济上十分困难，便开始到社会上找事谋生。起先，他是在课余利用晚间拉洋车，后又改为给商店画广告，布置橱窗。他并独自办了个“波尔特”（美丽）广告社，给繁华的王府井的几家大商店画广告和买画布、画色作画挣钱糊口。在此期间，他结交了不少城市底层生活圈里的朋友：拉人力车的，排子车的，油漆匠，木匠，商店伙计等等。

1935年秋，凌子风考入南京国立戏剧专科学校舞台美术系。生活依然十分艰苦，白天上课，晚间给学校刻写讲义挣钱。南京夏天是个大火炉，凌子风从北方来到这里，很不习惯，有时竟要坐在澡盆里刻蜡纸，每月挣四元钱刚够糊口。他还努力争

取管理布景、道具仓库，制作服装、道具，薪金才增至每月二十元。后来才有机会参加重要的演出设计。凌子风虽是舞美系的学生，因为兼在表演系旁听，常常在演出的剧目中担任角色，如在《日出》中演黑三，《威尼斯商人》中演摩洛哥亲王，《司铎门医生》中演司铎门等。在此期间，他还被邀为南京的中央大学、汇文女子中等学校业余剧团导过戏，如《父归》《九·一八之夜》等。

这时，中国电影制片厂剧团排演《日出》，导演王瑞林恰好看过南京剧校曹禺亲自导演的《日出》，便约请凌子风去武汉担任舞台设计和黑三这一角色。凌子风对电影表演也发生了兴趣，先后在该厂拍摄的影片《保卫我们的土地》《热血忠魂》《八百壮士》中扮演过角色。为了宣传抗战，凌子风参加了当时在武汉的影剧人协会主持的《夜光杯》等剧的演出；还和黎莉莉、叶子、朱铭仙分别在武汉三镇的街头演出过街头剧《放下你的鞭子》。尤其是和黎莉莉的合作演出，相当出色。黎于青年时代曾经在歌舞团当过歌舞演员，受过舞蹈训练，她扮演的卖艺姑娘香姐，拿顶、劈叉、翻跟斗样样都会，凌子风则把他从天桥卖艺人处学来的劈砖、顶火等用了上去，赢得观众的赞赏，还被拍入了纪录片。他还在马彦祥编导的《古城怒吼》中任布景设计。

1938年11月，凌子风怀着革命热情到了延安，参加了西北战地服务团，随军到了敌后的晋察冀边区，任该团编导委员长、团委。编、导、演，搭台置景，化装，到敲锣拉幕样样都干。曾导演了《不死的老人》、《菱姑》、《反正》、《人间地狱》、《祖国三部曲》等；他编导的独幕剧《哈娜寇》，获得晋察冀边区的“鲁迅文学奖”。他在敌后农村工作了六年，为了适应战斗环境

和农村演出的特点，他从街头剧得到启发，倡导不用布景，而利用田庄、村头、院落等实地来作为舞台，取名“田庄剧”。这种形式的演出，活跃在敌后的边沿区、敌占区及根据地腹地的农村，尤其适应武工队的活动。

凌子风在敌后，除任武工队排长外，还担任边区剧协的常务理事、乡艺辅导、乡艺校长，对开展村剧团工作，培养村剧团干部，都起到了一定的作用。

1945年，凌子风返回延安，任延安鲁艺教员。在话剧《前线》中演哥尔洛夫，《把眼光放远一点》中演老大。此外，为“鲁艺”向党的“七大”献礼，雕刻铸造了第一颗毛主席浮雕像章。“八·一五”日本投降后，参加了华北工作队，任张家口华北联大艺术学院教授，饰演过歌剧《白毛女》中的杨白劳。1946年，他回延安参加了延安电影制片厂，在故事片《边区劳动英雄》（未完成）中主演吴满有。后参加延安保卫战，任战地摄影队队长，曾拍摄毛主席在延安窑洞前看地图的著名照片。不久，改任西北电影工学队教学部长。1947年3月加入中国共产党，并任石家庄市委宣传部联络员，市电影、戏剧、音乐工作委员会主任，市影院经理等。

1948年凌子风到东北电影制片厂任导演，自此，他专门从事电影导演工作。

他导演的第一部影片是《中华女儿》。这部影片是描写八个抗日女战士的斗争故事，他在导演处理上，很注重表现抗日战争时期的艰苦环境，展示人民群众日益高涨的抗日热情。与此同时，他并没有一味追求宏伟壮烈的战斗场景，而着力去刻画这一群性格不同的女战士，如在结尾时八女投江的处理上，既渲染了紧张壮烈的战争气氛，又较为细腻地一一反映了她们的精

神风貌，给人的印象较深。该片于1950年在第五届卡罗维·发利国际电影节上，荣获“为争取和平自由而斗争奖。”

他导演的《红旗谱》既是一首农民革命斗争的史诗，又刻画了朱老巩、朱老忠、严志和、朱老明、春兰、老奶奶等独具个性色彩的典型形象。画面很有气势，而且富有动态美，造型美。如电影序幕中朱老巩护钟的场面，虽然这场自发反抗以失败告终，可是，导演从场面调度上，仍突出显示了以朱老巩为代表的广大农民的不屈意志——朱老巩站在高处单身护钟的威武姿态，冯兰池渐渐后退的渺小身影，都给人们以强烈对比的感受。尤其是朱老忠二十五年后从关外归来、车过冯家大院的两场戏，更有强烈的艺术感染力量。朱老忠从关外归来的一场，导演并不把它处理为一般的过程戏，电影以一组长长的摇镜头，展现了河北保定地区的生活风貌，而且穿插了鼓书艺人的大鼓书“朱老巩大闹柳林镇”，使人感到朱老忠一家重返故乡，和二十多年前的斗争互相呼应，紧紧相连。像这样既有气势又着力刻画人物的处理，的确表现出导演的艺术功力。朱老忠扬鞭过冯家大院大门的一场，戏很简短，语言十分精炼，给人的印象却分外有力；朱老忠闻听车过冯家大门都要下马，不觉怒从胸起，高高扬鞭，赶着马车急驰而过；色厉内荏、外强中干的冯兰池，事出意外，连连高喊：“给我停车！给我停车！”，禁不住朱老忠的马车迎面撞来，不觉吓得往后倒退，神色大变。导演在镜头调度上，则采取了仰拍朱老忠，俯拍冯兰池的对比处理，给人以朱老忠高大，冯兰池渺小的艺术感受。这种善于运用电影的运动方法，又吸取绘画的对比手法的处理，所达到的效果的确是不同一般的。

凌子风比较熟悉多种艺术的表现手法，而他并不照搬其他

艺术的一些技法，相反，他博采众家之长，努力寻求电影导演的独特的处理。如《红旗谱》中朱老忠回故乡重见瞎了眼的朱老明一场，当朱老忠激动地拜见老明大叔，深情地说：“大叔，朱老巩的儿子虎子回来了……”时，朱老明双手颤抖地抚摸着他的脑袋、脸容，当他觉察到这一切都是活生生的现实时，不觉老泪横流，激情难止，他转身站起，摸索着向大门外冲了出来，一边高喊：“当年大闹柳林镇的朱老巩的儿子虎子回来了！回来了！”这一声声高呼，声震天地，再结合画面上奔腾的水浪声，的确有振奋人心的千钧力量。这样的导演处理方法，既有真实的生活基础，又利用电影手段，作了强调、夸张、理想化的表现。气势的雄伟，人物的鲜明，在这一场面中得到了比较完美的结合。

《红旗谱》中运涛和春兰在瓜棚夜话的一节，处理得别有意境，耐人寻味。从这可以看出：凌子风不仅善于用大笔挥洒的手法，谱写出英雄斗争的乐章，也擅长用精细入微的笔触，勾画出一幅幅如诗如画的田园风光。有粗有细，有气势有人物，而且两者结合得统一和谐，使《红旗谱》成为新中国电影史上一部有价值的影片，它在处理革命历史题材上的创作经验是可贵的。

凌子风改编、导演的《骆驼祥子》是他三十年来电影创作上的一次新的收获。改编和导演这样富有时代、地方特色，人物性格独特鲜明，具有深刻思想意义的现实主义文学名著，显然不是轻而易举的事。凌子风以六十多岁的高龄，怀着饱满的创作激情担当起了这一重任。他一遍遍熟悉、研究、分析老舍的这名著和其他作品；向老舍先生的夫人胡絮青和熟悉北京生活的行家请教。为了接近原著中的人物形象，他要求演员要往

“丑”里造型，都体现了这个老艺术家对创作认真严肃、一丝不苟的精神。

功夫不负有心人。1982年，《骆驼祥子》这部名著终于活龙活现地展示在银幕上了，它的艺术特点是鲜明的：

首先，影片通过人力车夫祥子和其它两名老车夫的不幸遭遇，揭示了劳动人民在旧中国的悲惨遭遇。祥子的形象，具有一定的概括力和典型意义。其次，它较好地体现了老舍笔下北京生活风俗画的动人风貌。除了大的时代风貌和气氛外，连小吃、穿戴，摆设等等都有依据，都符合那一时代的风尚习惯。看了影片，使人恍如进入一个道地地旧北京的世界，特别是下层社会的世界。

此外，影片的一些主要人物如虎妞、小福子……都比较成功，其中尤以虎妞的性格处理更具风采。凌子风将虎妞处理成为一个私心很重、庸俗泼辣的老姑娘，又恰当挖掘她对入还有同情心，还有一点可爱的方面。尤其当小福子领着两名孤苦的小弟弟，跪倒在她面前恳求时，电影表现出了虎妞的恻隐之心，给人物添上了美好的色彩。最后，电影又以较多的镜头，刻画了虎妞难产受苦，终于不幸去世的场面，将批判的锋芒更多地指向了万恶的旧社会。对虎妞这一人物的处理，表现了凌子风的探索精神。

电影《骆驼祥子》将一部长篇小说剪裁得精炼集中，也是难得的。它以祥子和虎妞的关系为中心，以虎妞和父亲的冲突，祥子和社会的冲突为背景，又以小福子一家为副线，突出主线，环环相扣，波澜起伏，一气呵成。这就使影片不仅在内容上具有民族、地方特色，而且在形式上达到了引人入胜，又通俗易懂的效果。

凌子风导演的影片，自然各有长短。但是，从三个时期的代表作《中华女儿》《红旗谱》《骆驼祥子》相比较，便更能说明凌子风是一个有追求、也取得了成就的电影艺术家。而从学生时代算起，凌子风的艺术生活已近半个世纪了，如今他两鬓已白，而他对艺术的热爱，他那股子“拼命”精神并未减退。出于对中国传统美术的酷爱，凌子风也想在晚年将我国著名画家齐白石的形象搬上银幕，为祖国的电影宝库再添一砖一瓦。

凌子风现为中国电影家协会理事。

(李明元 王云缦)



凌 元

(近 影)

凌元是北京电影制片厂的著名演员，她戏路较宽，以演各种身份、性格的老年妇女见长，尤其是演善良、朴实的劳动妇女颇具特色。

1917年3月，凌元出生在吉林省吉林市的一个自由职业者家庭。她在小康人家的平静生活中度过了童年、少年时代。1934年冬，父亲失业了，迫使凌元中学没有读完，就告别了亲人，从她的家乡来到当时的新京（即长春），考进了百川医院学习助产，以此谋生。

1937年，满洲映画株式会社招考演员，自幼喜爱文艺的凌元背着医院和家里人，偷偷地前去报考，当她来到考场时，看见应试的许多花枝招展的摩登女郎，不禁感到自己很土气，有些怯场，但出乎她的意料，初试、复试都合格，而且录取的消息在报上公开发表，还登载了照片。凌元的母亲坚决反对她当

演员，认为女孩子决不能当“戏子”。医院院长也劝她，说在医院工作几年后可以升为医生。母亲的反对、医院的阻挠，使凌元左右为难，但她是个有个性的姑娘，想做的事就一定做到底。于是，她毅然走出家庭，进了电影厂的大门，走上艺术道路。

凌元先在表演训练班学习，三个月后被抽出来拍电影，她感到非常高兴，哪知让她演一个老太太，凌元很憋气，可是训练班一位教员对她说，电影是艺术，演员的工作是艺术创造，当一个年轻漂亮的明星很容易，一夜之间就可以被捧出来，可是要想当一个有艺术造诣的名演员，却要花费一生的心血。凌元觉得这话很有道理，于是欣然接受了这个角色，这部影片叫《壮志冲天》，她扮演一位善良的老母亲。凌元现在还清楚地记得当时的情景，当剧中扮演儿子的王启民（现为长影摄影技师）管她叫妈妈时，她的脸唰一下子红到耳根，羞得几乎难以演下去！这个不满二十岁的姑娘，就是这样带着羞涩惶恐而又勇于探求的心情走上银幕，迈开了电影表演创作的第一步。

从此以后，凌元连续在《明星诞生》、《田园春光》、《风潮》、《一代婚潮》等影片中担任角色。她演过农村姑娘，上层少妇，但大多数是饰演老年妇女。几年时间，她已经拍了二十多部影片，成为一名较有名气的演员。

凌元成名时期，正是日本帝国主义在中国的统治即将崩溃的前夕，日本侵略者对东北的控制更为禁锢，到处抓反满抗日的所谓思想犯，政治气氛很恐怖，凌元却结交了不少要求抗日救国的热血青年。特别是太平洋战争后，面对日本法西斯统治，激起她强烈的民族意识，更加主动地接近这些具有爱国热情的朋友，并利用自己是名演员的身份，帮助一些朋友进关到内地参加抗日行列。

1945年“八·一五”后，日本帝国主义宣布无条件投降，沦陷了十四年的东北人民回到了祖国怀抱。凌元和广大东北人民一样，欣喜地迎接着一个和平民主的新中国的诞生。哪知国民党反动派却在积极地准备内战。随着国民党接收大员一批批涌进东北，国民党军队也大批空运到东北境内，拼命地抢夺人民的胜利果实，“满映”自然也在他们的觊觎之列。当时，“满映”有些人成为国民党的官太太，有的人气愤改行，有些人则乘机变卖“满映”器材设备。我地下党积极组织和团结广大从影人员，进行护厂斗争。凌元参加了这些工作，成为我党团结从影人员中的骨干力量。1945年冬，我党电影工作者田方、袁牧之等进入“满映”，筹建东北电影公司，并组织电影人员排演话剧。由于战局日益紧张，我党决定将这一电影基地迁移，后来撤到兴山，成立了东北电影制片厂，凌元从此参加了革命队伍，翻开她艺术生活新的一页。

1947年，凌元参加了土改工作队，在中国农村经历了一场翻天覆地的大变革，她和农民一起斗地主、分田地，建立自己的政权，她和人们一起，扭起解放区的大秧歌，唱起解放区的歌曲，欢庆农民的翻身解放、当家做主。凌元浑身是劲，感到一切都在重新开始，生活有了新的意义，政治觉悟有了很大提高。回厂以后，她积极投入新中国第一部翻译片《普通一兵》的配音工作。

1949年，电影厂迁回长春，她参加了《内蒙人民的胜利》的拍摄，饰演蒙古王爷的福晋。这是凌元参加革命后拍摄的第一部影片。

从此以后，凌元便忙碌往返于各个电影厂，一部影片接着一部影片不间断地拍摄，她所塑造的人物形象相继涌上银幕。



红旗谱

凌元饰贵娘

锦上添花

凌元饰胖队长



从1949年到“文化大革命”前，她先后演了《山间铃响马帮来》、《金铃传》、《平原游击队》、《江山多娇》、《马兰花开》、《锦上添花》、《红旗谱》等十多部影片，把自己的艺术献给了新中国的电影事业，她的表演受到了观众的好评，给观众留下较深的印象。

凌元的表演真实、细腻，能够比较准确地抓住人物性格特点。因为她演老年人居多，为使这些人物有明显区别，她总是从分析人物经历、身份入手，例如她在《平原游击队》中扮演李向阳的母亲，这是一位老根据地革命母亲的形象，她的命运与游击队的胜败紧紧连在一起。凌元在老根据地体验生活时，找到了不少这样舍己掩护游击队的老人，他（她）们对革命军队有着血肉相连的深厚感情，使凌元受到教育、得到启发。在塑造向阳母亲这个角色时，着力揭示人物对儿子、对游击队深厚的母爱和鲜明的阶级之爱。她惦念儿子，更理解儿子的事业，她和儿子都属于把自己的命运交给革命事业的人。虽然向阳母亲这个人物戏并不多，但她把握人物较为准确，使这个革命母亲的形象较为深刻地留在观众的心上。

凌元很喜欢演喜剧，她与赵子岳合演的《锦上添花》给观众留下很深的印象。剧中两个五十来岁的人谈恋爱，这本身就具有喜剧性。凌元演的胖大嫂爱上了“老解决”，而“老解决”只想工作，对胖大嫂的钟情长期蒙在鼓里。这样的富有喜剧色彩的戏剧冲突，使人物产生了独特的心理活动：胖大嫂虽然主动，但对“老解决”是否对她中意这点还不摸底，总是利用各种机会试探。这种试探，又积极又含蓄，甚至有些过于敏感。这一点凌元处理得比较得体，她赋予胖大嫂既开朗又不泼辣的性格基调。她温柔热烈，但又区别于青年人谈恋爱那样多姿多

情，她有时直来直去，有时又爱面子，还带点羞涩。凌元为演好这个人物下了不少功夫。她除了做好详细的案头分析外，在深入生活时经常和农村一些老大嫂混在一起，彼此开着玩笑，有时她故意逗她们，观察她们的表情、动作，看她们不好意思时什么样，心里美滋滋时是什么样，苦恼时又是什么样，她积累了不少生活素材，使她的表演轻松自如，妙趣横生。

凌元很注意喜剧效果，她认为喜剧应该夸张，但从内心动作，形体动作到台词处理，都要符合生活逻辑。不能过头，否则就流于油滑；但若演不到火候，不到饱和点，也就产生不了喜剧效果。

粉碎“四人帮”以后，凌元连续拍摄了《甜蜜的事业》、《欢欢笑笑》、《归宿》等，并在《黑三角》中第一次扮演了反面角色于黄氏。



甜蜜的事业

凌元饰田大妈

1981年，凌元在北京青年电影制片厂摄制的故事片《邻居》中饰演了姥姥这一角色。在这部焕发着我国电影现实主义光彩的影片中，凌元的表演自然有机地与影片风格溶为一体，较好地刻画了一个善良、正直、通情达理、善于体贴别人，对生活中的美好事物充满深情的老年妇女形象。《邻居》荣获第二届“金鸡奖”最佳故事片奖，凌元以自己的创造性劳动，为影片增添了光彩。

凌元已近花甲之年，然而，她仍是那样热情洋溢、精神焕发，还象青年人那样充满活力。这几年她连续拍片，还积极参加北京电影演员剧团排演的舞台剧《日出》的演出。1979年，凌元光荣地加入了中国共产党，现在，她正以无产阶级先进分子的姿态，投入紧张的艺术创作中。用她自己的话说，现在年龄大了，要争取时间给党和人民多做点事情。我们期待着凌元同志再创造更多更好的银幕形象！

（薛 赐 夫）



钱 江

(近 影)

钱江，著名的电影摄影艺术家，1974年开始从事电影导演工作。钱江于1919年6月出生在古都北京。父母是我党早期党员，父亲钱壮飞很喜爱绘画，还把全家动员起来当演员，做过拍摄电影的尝试。家庭环境不仅使幼年的钱江萌生了对革命的朦胧向往，也在他心中播下了热爱艺术的种子。

1930年，钱江随打入敌人高级特务机关的父亲到南京就学。不久，钱壮飞同志为了保护党的中央组织，身份暴露，被迫转移到中央苏区（后来壮烈牺牲在长征途中）。十二岁的钱江不得不带着六岁的小外甥流落在南京街头……。一天，他意外地获悉二姐黎莉莉在“明月歌舞剧社”当演员的消息，就去投奔，才算又有了安身之地。在寄居于剧社的三年中，钱江通过耳濡目染积累了一定的艺术常识，更重要的是，他有幸看到《北斗》等进步刊物，读到了玲等许多革命作家撰写的小说，从中获得

了奋发向上的动力。

1935年，钱江考入上海新华艺术专科学校西画系，第一次接受了正规的艺术训练。一年后，他随明月歌舞剧社到东南亚演出，又获得了承担该剧社舞台美术设计、服装道具设计的锻炼机会。这些艺术实践，不仅增加了十七岁的钱江进行艺术探索的勇气，同时也对他后来的电影摄影艺术产生影响。

抗日战争爆发前夕，钱江即由南洋返回上海，不久转赴武汉参加中国电影制片厂工作，从此开始了他的电影艺术生活。他曾为抗战期间在香港摄制的进步影片《孤岛天堂》（蔡楚生导演）担任过录音助理；他作为录音师，第一次独立完成的作品，是为孙瑜在“中制”迁抵重庆后编导的影片《火的洗礼》录音。

1941年，“皖南事变”后，在周恩来同志对烈士遗孤的关怀下，钱江和他的弟弟辗转来到革命摇篮延安。在延安，钱江深深感受到革命大家庭的温暖。经过在鲁迅艺术学院美术系一年多的学习生活，即被提前调出参加筹备延安第一保育院展览会，后来就留在那儿工作。他热情地为孩子们创作了《卖火柴的小女孩》、《龟兔赛跑》等多幅连环画，设计制造了许多有趣的玩具。在革命大家庭的熏陶下，他的思想觉悟不断提高。1945年6月，加入中国共产党。就在此时，他被调到延安电影团，参加了纪录党的“七大”的影片与照片的洗印工作。

抗日战争胜利后，党为了建立电影宣传阵地，曾派钱江再返重庆“中制”，相机开展工作。国共谈判破裂后，这件事成了反动派迫害“中制”厂长罗静予（黎莉莉的丈夫）的口实。为此，周恩来同志决定钱江等不回延安，转赴香港。在香港期间，钱江一面在党组织的领导下，积极从事进步文化工作，一面继

续从多方面探讨电影艺术的奥秘。他曾在大光明影业公司担任过电影美术师，为《水上人家》作美术设计。同时，他还在华凤摄影场担任过摄影助理。

1949年2月，在解放全中国的伟大进军中，钱江奉命回到解放区，不久即赴东北，进入我人民电影事业第一个基地——东北电影制片厂，正式担任电影摄影师。他拍摄的第一部作品是故事片《中华女儿》。钱江凭着一种支援全国解放的强烈热忱和刻苦钻研精神，圆满地完成了任务。影片在1950年捷克斯洛伐克第五届卡罗维·发利国际电影节上获“自由斗争”奖。

《中华女儿》是新中国电影在国际上首开获奖记录的影片。

以后，钱江又在“东影”拍摄了著名影片《白毛女》。《白毛女》的摄影，具有艺术技巧与作品主题密切结合，思想性寓于艺术性之中的鲜明特色。钱江把自己对旧社会憎恨、对被压迫者同情的丰富感情，通过新颖的艺术构思在画面上形象地表现出来。例如喜儿贴窗花的镜头：喜儿手拿纸剪的鸳鸯，微笑着，内心充满对幸福未来的憧憬，她的身影也恰好投射在象征吉祥的喜字上……。画面光调透明、层次丰富，人物形象生动感人；光线处理清晰鲜明、富于立体感，既满足了造型要求，也创造了烘托人物心理的深邃意境。又如喜儿逃进山洞的镜头：她缓缓地向黑暗的洞口走来，蹒跚、犹疑，身边环绕着濛濛的雾霭，周围只有突兀的怪石……。这一镜头，选取了从洞内向洞外的拍摄角度，以暗调子做为画面的基调，构图静中有动，在昏暗莫测、似乎处处充满危机的画面气氛烘托下，喜儿孤独而又惊惧的形象，更加鲜明、生动地阐明了“旧社会把人变成鬼”这一深刻寓意。《白毛女》完成上映后，在国内获得广泛好评。历年上座不衰，荣获文化部颁发的1949——1955年优秀

影片一等奖，并荣获1951年第六届卡罗维·发利国际电影节“特别荣誉奖”。

1951年，钱江进入刚刚组建的上海电影制片厂任摄影科长。1954年，赴苏联莫斯科电影制片厂实习。1956年初回国后，一直在北京电影制片厂担任摄影师。

1956年，钱江参加了我国第一部彩色故事片《祝福》的拍摄。为了能够较好地表达鲁迅先生原作的艺术风格，他在详细地研究了人物形象、布景服装、场面调度的基础上，尝试性地选择了暗淡的色调做为影片的色彩基调，采用比较强烈的光影对比来渲染气氛，创造意境，使画面虚实相衬、浓淡适宜，始终保持着与规定情境相一致的背景。同时，在表现绍兴山水，以及祥林嫂出逃、拜庙等场景时，他刻意求新，注重时代气氛、地区特色和人物感情的着意刻画。影片《祝福》的完成，是鲁迅作品搬上银幕的一次成功尝试。影片上映后，受到好评。曾在1957年第十届卡罗维·发利国际电影节荣获“评委会特别奖”，并在1958年的墨西哥国际电影周获“银帽奖”。

1959年，钱江拍摄完成著名影片《林家铺子》。这部影片的摄影，以水墨画般的笔触、清淡含蓄的中间色调、富于情绪色彩的光影、质朴简洁而又寓意深邃的构图，来描绘片中的情景与气氛。例如，林老板送走上海客商之后的一个镜头：夜幕沉沉，路灯暗淡，林老板独坐桥头，默默沉思，他那孤独郁忧的身影清晰地投映在桥下水面上……。摄影恰当地采用了浓淡适度的寒色基调，用富于压抑情调的光效刻意创造出夜幕笼罩的背景环境，轮廓光细腻地勾勒出人物，构图明暗有致，虚实得休。不仅使画面中“夜”的气氛显得极为浓郁，有力地烘托了林老板苦闷无计而又不甘于败落的复杂感情。



钱江在拍摄《林家铺子》

钱江自从事摄影创作以来，共拍摄了三十多部影片，不仅多产，题材范围也十分广泛。除上述提及的几部作品外，还有故事影片《革命家庭》、《洪湖赤卫队》、《阿娜尔罕》、《草原雄鹰》、《大河奔流》（上下集）、大型音乐舞蹈史诗《东方红》等。

1974年，钱江开始电影导演艺术的积极探索，是年，他导演了由谢铁骊根据小说《海岛女民兵》改编的影片《海霞》，并任该片摄影。为此，他受到江青反革命集团一伙的迫害，而钱江和其他同志一起，坚持斗争，向中央政治局提出申诉，终于取得胜利。这表现了他坚强的革命品质。

粉碎“四人帮”后，钱江当选为第五届全国政协委员，中国电影家协会理事。虽然他已年逾花甲，患有较重的高血压、心脏病，但仍然以早年那种旺盛的创作热情，在导演兼摄影这一领域中进行着新的艺术探索。

1979年，钱江完成了彩色宽银幕影片《大河奔流》（上下集）的摄影工作，又把话剧《报童》改编成电影，担任了该片的导演，多年来，一种要表现敬爱的周总理关心革命后代成长事迹的强烈欲望，一直在他的胸际萦回着。在摄制组通力合作下，以三个月时间完成了这部歌颂周恩来同志光辉形象的影片。

《他们在相爱》是钱江近年来导演创作中，较有特色的一部影片。它通过陈战、陈楠、苏毅以及陈平等具有不同性格的当代青年在爱情上的曲折经历，表现了应如何正确对待十年动乱后的现实生活的主题。影片蕴含着一种启发及激励人们向前看的力量。公映后，在青年观众中产生了一定的影响。

现在，老当益壮的钱江同志仍在电影战线勤奋工作，继续为中国电影事业的发展贡献出自己的力量。

（霍凤仁）



高 洪 涛

(遗 照)

高洪涛，电影摄影艺术家，祖籍江苏省启东县，1916年6月10日生于上海。

高洪涛的父母是上海一家外国纱厂的工人，童年时，母亲由于劳累过度，过早去世，父亲在资本家的盘剥下又经常失业，因此他只好随祖母生活，靠伯父省吃俭用勉强读完小学。1930年，他刚刚十四岁，就开始为家庭生活奔忙。他做过纱厂小工，电话接线生，也做过医院里的帮工，学校里的杂务。与当时上海滩所有贫苦家庭中的儿童一样，他少年时代的时光，随着为生活拼命劳作而过早地逝去了。

1938年，高洪涛经人介绍，进入上海新华影业公司学徒。为了学好摄影技术保住饭碗，他格外地留意各种操作环节，工作刻苦肯钻研，不久，即被提为摄影助理。可是，在那个国土为日寇铁蹄践踏的年月里，做为一个正直的中国人，即使是身

怀绝技，也难有可靠的生活保障。1945年，被公司以缩小机构的借口所裁减，再次失业。直到抗战胜利后，经熟人介绍进入北平“中电”三厂，才重新担任摄影助理。

1947年，高洪涛在“中电”三厂被正式提升为电影摄影师。他独立拍摄的第一部影片，是沈浮编导的故事片《追》。这部影片反映了抗战胜利以后国民党统治下的社会现实，具有一定的进步意义。通过这次拍摄，高洪涛的摄影艺术得到了进一步的锤炼。此后，他相继为“中电”三厂拍摄了《郎才女貌》、《深闺疑云》、《青梅竹马》等影片。在抗战胜利后的社会动荡中，高洪涛越来越清楚地看到了国民党反动统治的腐朽，对其发动的反革命内战产生很大反感。1948年，他脱离“中电”经过江西回上海。

1949年5月，上海解放，高洪涛主动要求参加人民电影事业的工作；同年秋季进入北京电影制片厂，此后一直担任该厂的电影摄影师。

新中国成立后，高洪涛拍摄的第一部影片是林杉根据著名长篇小说《吕梁英雄传》改编，吕班、伊琳导演的《吕梁英雄》。在影片拍摄过程中，这些老解放区来的同志身上的优良作风，深深地感染着他；他们所遵循的党提倡的文艺方向，启发了他，使他放弃了自己过去那种单纯钻技术以谋生的狭隘观念，把眼光投向为人民服务这一远大目标上来。由于他思想要求进步，工作积极努力，影片完成后，曾被评为1950年“北影”的优秀工作者。

1951年，他拍摄的《新儿女英雄传》在文化部举办的1949—1955年国产优秀影片评选中荣获故事片三等奖。这是高洪涛建国初期电影摄影创作的重要代表作品之一。在影片中，高

洪涛力求准确地表现出历史的真实，体现出与剧本情境相适应的时代气息。比如在日寇扫荡的场景中：镜头多采用远景——使得背景广阔，易于表现平原斗争的特定环境；影调趋于朦胧暗淡——产生一种阴霾重压的感觉，能更好地渲染剧中人民群众惨遭敌人杀戮的那种令人窒息的气氛，从而把观众又带回到冀中人民英勇抗日时的艰苦岁月中去。

五十年代初、中期，是高洪涛电影摄影创作的多产时期。他先后拍摄了故事片《一贯害人道》、《龙须沟》（根据老舍同名话剧改编）、《英雄司机》、《黄花岭》和《陈秀华》（著名国际纪录电影大师伊文思编辑的《五支歌》中的一支歌）。同时，还拍摄了纪录影片《黄河大合唱》和纪录片《画家齐白石》，荣获短纪录影片二等奖。在后一部电影里，摄影师以清新的笔触，通过对一代画坛巨匠——齐白石晚年创作生活片断的记述，为人们描绘出只有在社会主义祖国艺术之春才会常在的生动画卷。这部影片的摄影是高洪涛早期新闻纪录电影创作中重要的作品之一。

1957年，随着我国电影事业的飞速发展，高洪涛也开始走向自己电影摄影艺术的一个新阶段：参加了北京电影制片厂与中央新闻纪录电影制片厂联合摄制的我国第一部彩色宽银幕纪录影片《五一节》、《北京的星期天》。这两部影片是他新的创作阶段开始的标志，也为他后来成功地拍摄出著名的彩色宽银幕故事影片《万水千山》，在艺术与技术上积累了必要的经验。

彩色宽银幕影片《万水千山》，拍摄于1959年，摄制时曾分为宽、普两种。高洪涛根据表达影片主题的需要，确定了影片基调：在灰暗的后景衬托下，显现明快的光亮；在朦胧的环境气氛里，清晰地实现主体视觉形象在偏冷的色调中，带有鲜明

的积极色彩——这种反差较大，对比强烈，具有冲突性的艺术处理，准确地体现了红军面对重重困难，坚持北上抗日的1935年——中国黎明前黑暗与曙光交错的这一特定年代的时代气息。在此基础上，摄制师进一步运用景深、角度、构图等技巧来刻画人物，力求展示出英雄们的丰富的内心世界。这一点，强渡大渡河的一组镜头体现得最为鲜明。其中，有一个镜头，画面为近景，侧仰拍摄，背景是浓烈的烟火效果，整个画面以一个红军战士为中心，他攀伏在铁索上，眼光炯炯，怒视前方，身下是隐约可见的奔腾江水……。这一镜头形象鲜明有力，造型具有强烈的雕塑感；辅助光源的恰当选用，使人物面部与眼睛现出金属般的光泽，有力地传示着人物内心中燃烧着的激情，较好地表现了英勇的红军战士有我无敌的英雄本色。

六十年代，高洪涛的摄影艺术经过长期多样化的创作实践，磨炼得更加深邃成熟。他拍摄过轻松活泼的彩色杂技艺术片《欢天喜地》，也拍摄过产生广泛社会影响的艺术性纪录片《为了六十一个阶级弟兄》；他拍摄过风格新颖、富有哲理性的黑白故事片《昆仑山上一棵草》和被“四人帮”打入冷宫十年之久的《女飞行员》，也拍摄过记述各族人民讴歌党和社会主义祖国的彩色歌舞艺术片《彩蝶纷飞》……。这些影片的摄影创作，显示出他那种构图简洁，层次分明，笔触细腻，质朴感人，善于用光、色创造意境，注意在镜头处理上刻画人物个性的艺术风格。特别是他在这一时期完成的优秀影片《停战以后》的摄影创作，更明显地体现了上述特色。

《停战以后》拍摄于1962年。高洪涛在导演成荫关于影片总体构思的指导下，运用了富有思想性与目的性的造型手段，新颖而又生动地创造了场景气氛，描绘出人物的形象和他们的



高洪涛与成荫研究《停战以后》的拍摄方案

精神世界。例如顾青将军与班县长车厢初遇一场戏中，班见顾的军阶很高，便主动地附会攀谈；顾了解此人经历后，不由爽朗地大笑起来，而班不知其所以然，却硬陪着憨笑……。中近景镜头画面构图简洁，光线处理具有对比性——人物只是面部明亮，身体与道具皆处于昏暗之中，车厢外不时闪过浓雾中的亮光的路灯，不仅构成了夜的气氛，也使画面中心的人物面部表情更为鲜明。同时，两个人物虽都处于侧上光源的照射之下，但由于镜头拍摄的角度不同，造型效果也截然不同：顾青的侧影深沉、庄重、充满了正气；班县长的形象却显得猥琐、愚昧，尤其是憨笑时面部的阴影效果，更漫画般地揭露了人物的浅薄。在强烈的对比中，突出了人物的个性，也形象地展示了他们的内心世界。此外，高洪涛在对“三方会谈”、“揭露假证”、“大会堂重逢”等场景的环境描绘，气氛渲染及对蒋方代表李国卿这一人物的刻画上，都进行了独具匠心的处理。

十年动乱期间，高洪涛遭到林彪、“四人帮”极左路线的残酷迫害。1976年10月以后，彻底平了反。全国第四届文代会中，他被推选为中国电影家协会理事。

1979年，高洪涛协助与自己长期合作的著名导演成荫完成影片《拔哥的故事》的拍摄任务。翌年，他又再次配合这位老伙伴，着手拍摄了彩色宽银幕影片《西安事变》（参加摄影创作的还有郑煜元、陈万才）。这部分上、下两集的大型历史文献性故事片，是高洪涛近年来摄影创作中的一部力作。他遵循革命现实主义的创作原则，充分调动摄影艺术的表现手段，将这一历史事件真实地再现在银幕上，努力做到生活真实与艺术真实的统一。在影片的开头和结尾表现杨虎城遇害及张学良至今被囚的生活场景时，运用冷峻灰暗的色调和徐缓沉滞的镜头运动，创造出压抑沉闷的气氛，带领观众沉浸到这一历史事件的追溯回忆之中。在表现张、杨发动兵谏前紧急召开军官会议的场景时，有一个张学良在卫队的簇拥下急步跨入大厅，杨虎城稍后紧随的镜头。这里，摄影师从历史真实与剧中情境出发，用光和色创造出富有情绪色彩的环境气氛：画面最亮处是两盏华丽的壁灯，两个主人公处于明暗之间，除了面部照明较清晰外，他们的身体与众人皆处在昏暗之中。画面采用暗红而偏紫的色调，较好地渲染了当时那种剑拔弩张、一触即发的紧张形势。在这种环境气氛的烘托下，画面中心张学良的那种破釜沉舟、当机立断的感情，杨虎城机敏老练、充满自信的神态，显得更加突出、鲜明。演员这些不能以语言尽述的内心活动，在摄影师的创作下，得到了很好的表现，从而加强了影片的艺术感染力量。《西安事变》的摄影创作，在刻画人物、突出主题、渲染意境，创造浓郁的时代气息等方面取得了成就，在继承和发扬

中国电影艺术的现实主义传统方面取得了可喜的收获。影片《西安事变》公映后，引起了较为强烈的社会反响，在第二届“金鸡奖”中荣获“最佳导演奖”。

高洪涛于1982年元月因患骨癌不幸逝世，《西安事变》的摄影，成为他最后的创作。他为中国电影摄影艺术贡献了毕生的心血，他的作品和他的丰富经验将成为中国电影艺术宝库中的可贵财富。

（霍凤仁）



(近 影)

秦 威

秦威，著名电影美术设计师、水彩画家。1911年1月8日生于河北省邯郸市，后定居北平。他自幼热爱美术，读小学时，曾因画了一幅《小弟弟撒尿了》的漫画，被封建学究先生视为“大逆不道”，横暴地给以停学一周的处分。这件事，不但没吓倒童年的秦威，反而更激起了他画画的热情，并以此做为对那种腐朽的封建礼教的抗争。1929年，他于中学毕业后，考入北平大学艺术学院西洋画系，立志做一个画家。在学习期间，他与其他同学联合或个人单独举行过多次水彩画展览，并经常在萨空了主编的《世界画报》上发表一些习作，迈出了他美术创作生活的第一步。

1935年7月，秦威在北平大学毕业。为了继续深造，他东渡日本，考进东京日本帝国美术院研究班。这一时期，他进一步研讨各种美术形式的理论和技法，又与几位朋友，会同日本

戏剧界进步人士秋田雨雀、千田是也等演出了我国著名戏剧家洪深、田汉等人创作的《五奎桥》、《洪水》等进步话剧，秦威承担了这些剧目的舞台美术设计和宣传招贴画的绘制工作。

在中国抗日战争爆发前夜，日本政府日益加紧侵华政策的实施。秦威不满于日本政府对中国的留日学生的歧视与迫害，于1936年回到多难的祖国。在上海，他积极参加了“七·七”事变前的抗日宣传和“八·一三”淞沪抗战后的难民收容工作。不久，他又毅然接受当时第二战区主办的民族革命大学的聘请，赴地处抗战前沿的山西临汾，担任该校美术指导。他曾带领着学生们在临汾等地街头，画了大量宣传抗日的大型壁画，同时还协助丁玲领导的西北战地服务团，为《八百壮士》等抗战剧目做了舞台设计。此时，一次很有意义的访问，对他的思想发展起了重要的影响。那是1937年秋冬之际，他同何思敬、萧军、萧红、徐懋庸、钟敬之、陈唯实等人一同参观了设在城土桥的八路军总部。当时兼任第二战区副总司令的朱德同志在寓所里接待了他们，热情地向他们介绍了山西的抗战形势，恳切地勉励他们积极抗日的精神。秦威从中深切地了解到共产党和她领导的八路军为人民而斗争的宗旨。他在近年创作的一套水彩画《回忆录》中，形象而深刻地描绘了这次难忘的会见。

1938年初，由于战局变化，秦威随“民大”撤离临汾，受“民大”负责人委托在成都筹办“西北电影制片厂”，并兼任制片主任。该厂通过秦威的关系从武汉、重庆等地聘请了沈浮、贺孟斧、瞿白音等人为编导，程默、杨霁明等为摄影，谢添、欧阳红樱等为主要演员。一时人材济济。翌年初，“西电”在成都正式成立，秦威也从此开始电影生涯。

在这一时期，秦威担任了由贺孟斧编导的表现太行山区矿

工与农民联合抗日故事的《风雪太行山》、沈浮编导的表现抗日根据地山西井陉村人民与日寇殊死斗争的《老百姓万岁》（因主角吴雪去延安未完成）等影片的制片工作，同时，他为瞿白音编辑的新闻纪录片《华北是我们的》创作了有名的《青纱帐里》大幅木刻宣传画；为“西电”剧团演出的《雾重庆》、《心防》、《新生》等话剧担任舞台监督和舞台美术设计，还与贺孟斧合作创作了音乐短片《在太行山上》。影片以冼星海作曲的著名歌曲《在太行山上》为主题歌和主旋律，编辑了一些真实地记录着八路军将士转战在太行山区的电影画面，并配以秦威创作的二十四幅版画画面，生动地表现了共产党领导下的抗战前线生活。这在当时，不仅为用版画、音乐手段来丰富电影艺术创作作了一次成功的尝试，也使广大后方人民了解到，八路军的真实情况，进一步激发了全国人民的抗战热情。这部影片是秦威这一时期的重要代表作品。

1942年，“西电”由于胶片、器材来源中断，被迫停办了。秦威接受成都南虹艺术专科学校聘请，担任该校美术教师。在教学期间，他又创作了多幅以抗战为题材的版画，同时潜心钻研着水彩画的创作技法，曾先后五次举行个人水彩画展。并和美术界知名人士吴作人、庞薰琴、刘开渠、郁风、丁聪等人成立了“现代美术会”，开展联合举办综合性美术展览等活动。

抗战胜利后，秦威于1946年携家回到上海，在国泰影业公司重新从事电影美术设计工作，曾先后为应云卫导演的《无名氏》、《忆江南》，李萍倩导演的《裙带风》等影片进行了美术设计。当时，中国处于光明与黑暗的决战时刻。面对国共和谈破裂后的社会现实，秦威更加坚信共产党代表着中国的未来。他和爱人欧阳红樱牢记着上海地下党负责同志的嘱托：“和谈破

裂，周恩来同志已经撤离，今后工作处境更加困难但也不能中断党的声音”。他们不顾个人安危，自觉地承担起中央新华社地下稿件的抄写、油印、送发等工作，为传送党的声音做出了贡献。

1947年冬，秦威赴香港，进入永华影业公司任美术设计师。在这里，他担任美术设计的影片有吴祖光编导的《山河泪》，陈西禾编剧、张骏祥导演的《火葬》，以及章泯编导的《静静的嘉陵江》，并与张光宇、黄新波、李桦、丁聪、郁风等在港美术界人士中成立了“人间画会”。与此同时，秦威与其爱人欧阳红樱在香港地下党夏衍、叶以群的授意下成立了进步电影工作者“读书会”，当时，张骏祥、白杨、吴祖光、丁聪、王人美、陶金等人都参加了这个“读书会”，经常在秦威、吴祖光等人的家里聚会，通过党的文化工作者夏衍、阳翰笙、邵荃麟、冯乃超、于伶等同志，介绍党的文艺政策和解放区文艺工作的情况。

1949年春，秦威与欧阳红樱先后回到北京，做为特约代表参加了第一次全国文代会。会后，进入北京电影制片厂工作。

解放以来，秦威一直在北京电影制片厂担任美术设计师。曾先后为《赵一曼》、《陕北牧歌》、《智取华山》、《北大荒人》、《上海姑娘》、《青春之歌》、《风暴》、《烈火中永生》、《小兵张嘎》等故事片；《游园惊梦》、《杜十娘》、《杨门女将》、《野猪林》、《穆桂英大战洪洲》、《铁弓缘》、《诸葛亮吊孝》等戏曲艺术片；《丹凤朝阳》、《欢天喜地》、《中国杂技艺术》等歌舞杂技艺术片等三十余部影片担任了美术设计工作。在电影美术的同行中，素以“快手、多产”著称。

秦威在长期的艺术实践中，数十年如一日。磨砺苦学，广泛吸取古今中外的艺术营养，悉心搜集大量创作素材。并且谙

熟电影美术的特性，从而形成了自己洒脱秀丽，空间感强、富有抒情色彩的独特风格。

他对故事片的美术设计，想象力丰富，真实感强。不仅能恰当地表现出各个不同历史时期的气氛、风貌和环境，具有强烈的时代感，而且能很好的烘托剧情和人物，起到深化作品主题的作用。他在描写“二七”大罢工的影片《风暴》中，曾逼真地把人们带进北洋军阀统治下的悲惨年代，让人们看到中国无产阶级英勇斗争的宏伟场面，“入党”、“街头搏斗”、“就义”等场景中为烘托人物成长、性格发展创造了真实可信的特定环境。同样，他在《小兵张嘎》中，让人们感到抗日烽火弥漫的白洋淀边特有生活气息；在《青春之歌》中，让人们仿佛又看见当年古都北京风起云涌的学生运动的可歌可泣的图景，犹如身临其境。秦威的成功的美术设计为这些影片增色添辉，受到观众好评。

此外，对于戏曲艺术片的美术设计，秦威也有自己的独特构思与创作。秦威常常匠心独运地采用装饰性较强的写意手法，如雕栏一段，画屏一扇，斜幕一角，薄纱一片，素色布幕上装饰一件与剧情有关的图案等等。能画则画，可用平面则不做立体，避繁就简，对演员的虚拟表演，起到陪衬烘托作用。秦威曾有一段意味颇深的经验谈，他说：“布景不能与演员争戏，布景应为演员服务。但是布景又不应是可有可无，虽是一草一木，都应该是必不可少的。布景要做到既不失时代生活的真实，也不损戏曲艺术特有的夸张和概括。”这些真知灼见，来自他多部戏曲艺术片美术设计的实践，也在这些实践中得到验证。他为《杨门女将》（获1961年第一届电影百花奖中最佳戏曲片奖）中创作的许多场景，既从戏剧内容的典型性出发，又兼顾到戏

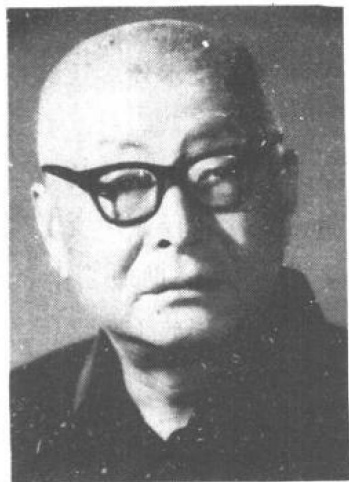
曲表现形式的美工特色。如“葫芦谷”一景，月淡星稀，峪连峰迭，怪石林立，夜雾漫漫……既有剧情所需要的艰险的环境气氛，同时又有富于民族特色的装饰性的形式美。然而景的构成，仅仅用了十几块剪影的平片。这样简洁而又写意的处理，给影片带来了与戏曲表演相适应的和谐感。秦威在为其它优秀的戏曲艺术片如《野猪林》，近期摄制的《铁弓缘》（获1980年第三届电影百花奖中最佳戏曲片奖）、《诸葛亮吊孝》等美术设计中，无不具有这样虚实有致、疏密相宜、情景交融、民族气息浓郁的特点。

建国以来，秦威除了从事电影美术设计之外，从不中断从事水彩画创作。他的作品经常发表于《人民中国》、《人民画报》、《工人日报》等报刊上，并且多次参加全国性的美术展览。他的水彩画以其特有的魅力，对青年一代广有影响。1959年至1960年间，他还应北京电影学院邀请，兼任该院美术系教师，为培养电影美术人才，做出了贡献。

十年动乱中，秦威深受迫害，被列在“横扫”的“权威”行列，勒令提前退休。粉碎“四人帮”后，他重新得到工作的权利，继续担任北京电影制片厂美术设计师。同时担任着中国电影家协会理事，北京水粉画学会副会长等社会职务。1980年12月，北京电影美术学会成立，他被推选为该会会长。

秦威已到古稀，仍壮心不已，又完成《知音》等影片的美术设计，同时还挥毫沥墨，准备再开一次个人的水彩画展。艺术的春天，将永远属于这位“只研朱墨作春山”的老艺术家。

（霍凤仁）



聂 晶

(近 影)

聂晶是新中国建立后，在党和人民的培育下成长起来的一位著名电影摄影师。

他于1921年12月16日出生在辽宁省锦州市三屯村，祖父务农，父亲在城里当小职员。他五岁随母亲到城里念书，小学四年级时，因逃避日本人抓丁，父亲被迫离家躲到异乡。读中学时，家境和生活逐渐趋于清寒。初中刚毕业后，考入锦州师范学校。在学校里，他喜欢音乐和体育，是校合唱队、口琴队及球队的成员，在这些文体活动中，接受了艺术的熏陶，也对电影产生了兴趣。1939年他从师范本科毕业到义县南关小学任教，随后又考取了长春“满州映画协会”当群众演员，后又当摄影科的临时工。日本摄影师看他身体高大壮实、干活也卖力，便答应他当摄影三助手。在负重劳累的工作中，他忍气吞声、起早贪黑地干了三三年。1943年初，他来到北京“华北电影公司”做摄影

助理。抗战胜利后，“华影”改为“中电”三厂，他继续留任摄影助理。平时，他除了从助理业务中学摄影技术外，还经常阅览有关摄影艺术方面的书籍，有一次阅读日文杂志时，看到一篇介绍美籍中国摄影师黄宗霭的文章，他被文中所述的黄宗霭的钻研精神所激励，便满怀崇拜之情，把文章译成中文，发表在《新民晚报》上，以飨更多的读者。在多年的助理工作中，他直接或间接地学到了不少摄影专业知识，到解放前夕已能与人合作拍摄一两部影片了。

1949年新中国建立后，他成为北京电影制片厂建厂时的首批电影摄影师之一，他以满腔的政治热情参加了纪录片《开国大典》的拍摄。1950年又参加了第一部歌颂中国人民解放军建军史的纪录片《军旗》的摄制。1951年被借到“长影”。同年，他独立拍摄了《卫国保家》、《高歌猛进》两部故事片，并被评为先进生产者。回“北影”厂后，他相继拍摄了《杂技艺术》等四部纪录片和《赵小兰》、《一件提案》两部故事片。1955年他再次到“长影”，与导演林农合作，完成了《神秘的伙伴》的摄影；继而在1956年拍摄了《国庆十点钟》和《虎穴追踪》两部故事片；1957年他又与林农合作，拍摄了“长影”的第一部彩色故事片《边塞烽火》。这四部影片，人物形象的塑造和环境气氛的渲染上，均能刻意求新。在拍摄中，他创造了“人物局部测光法”，使人物光比与底片密度的关系，适于特性曲线所能表达出来的部位，从而在画面上表现了人物在典型环境和气氛中所要求的明暗反差及其影调效果。在首次使用阿克发彩底拍《边塞烽火》时，他逐渐掌握了底片的特性，摸索出只有人物光比小、底片密度厚，才能使彩色达到饱和的规律；艺术处理上，不但要考虑画面的影调效果，而且要注意色彩的分布。1958年他

回到“北影”。不久，他又以饱满的政治热情端起摄影机参加到纪录片《跃进金沙》和《炮击金门》的拍摄中，同时又完成了故事片《山里来的人》的摄影。

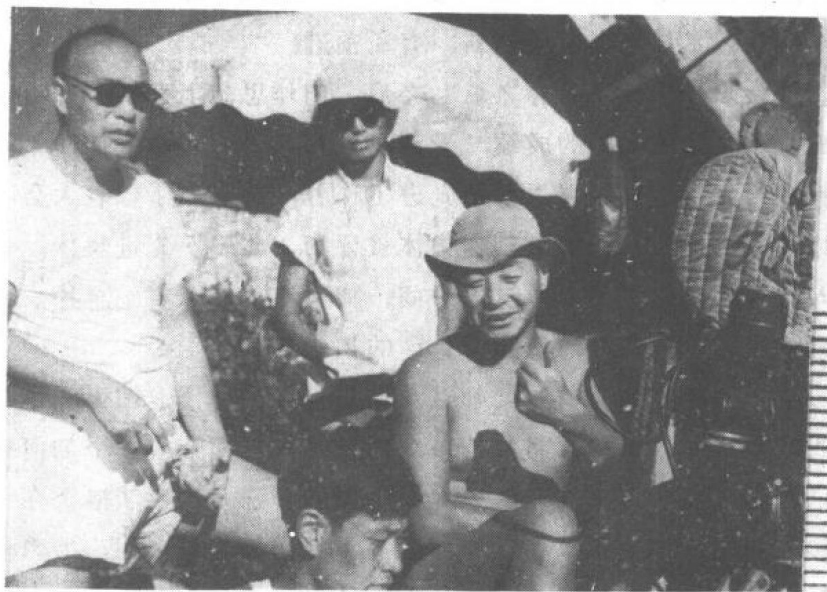
1959年，聂晶拍摄了为国庆十周年献礼的彩色故事片《青春之歌》，这部影片的创作是他摄影艺术道路上的新起点。

在影片《青春之歌》的拍摄中，聂晶从生活、主题、人物出发，充分调动摄影角度、构图、光、色等造型手段，去揭示人物的内心世界，展现主题。他在谈到林道静读书的特写镜头的拍摄时说：林道静读《铁流》小说是她思想感情的飞跃，是她人生道路上的转折点。当我读《青春之歌》小说这一段时，我的感情也和她一样激动，因为自己接受进步思想也是从革命书籍中开始的，很容易唤起我的创作激情与强烈的表现愿望。周总理鼓励和教育我们要“深入生活、洞彻内蕴、觉察新思”，才能在艺术技巧上有所创新，有所前进！

聂晶在拍摄《青春之歌》之后，创作思想上有了一个明确的飞跃。他所取得的成绩，受到了党和人民的表彰。1959年他被选为北京市文教卫生系统先进工作者，并出席了代表大会。1960年，他所在的那个创作集体被评为“北影”先进集体，个人被评为先进生产者。这段时间，他又完成了歌舞纪录片《百凤朝阳》、戏曲片《游园惊梦》的拍摄。

1960年底他又与“良师益友”崔嵬导演合作，拍摄了京剧戏曲艺术片《杨门女将》。拍摄戏曲艺术片，面临着一个如何把京剧和戏曲所特有的表演艺术同电影的特殊表现手法溶合在一起的问题。导演崔嵬在这方面做出了突出的贡献。作为摄影师聂晶在《杨门女将》中，开始大胆地用近景、特写直接跳跃到全景、远景的“两极镜头”，来增强节奏感。如“寿堂”得知“元

帅中箭身亡”的场面，因“两极镜头”的运用而富有动人心弦的感染力。他在1962年拍摄的京剧戏曲艺术片《野猪林》中，把戏中的人物巧妙地溶在了虚实结合的电影布景中，突破了京剧舞台以虚代实的手法。《杨门女将》、《野猪林》等影片，是我国戏曲艺术与电影艺术相接合的典范，在六十年代初期的影坛上独树一帜，得到了广大观众尤其是港澳同胞的热烈欢迎。在这段时间里，聂晶还拍摄了由崔嵬导演的影片《北大荒人》。影片《小兵张嘎》和《天山的红花》是1962年电影故事片创作会议以后拍摄的。在那次会议上周总理提出要贯彻双百方针，要把国外的电影技巧溶化到我国的电影中，会议给予了电影艺术创作者以极大的精神鼓舞和思想的解放。在周总理讲话



聂晶拍摄《小兵张嘎》时工作照

精神的指导下，1963年《小兵张嘎》创作人员下到白洋淀地区生活了两个月，对地理环境、历史背景、人物形象有了清晰的了解。从深入生活中，聂晶获得了许多创作上的启发，产生了创作设想和激情，力求通过创新的技巧手段去真实、生动地表现人物与环境。如“序幕”、“嘎子去区队部”、“奶奶就义”等场面的设计与拍摄，都取得了较好的效果。他运用“长镜头”的摄影方法，在跟移、升降、推拉的多变化中，一气呵成地表现了嘎子误认罗金保为汉奸，而演出“扎车带”、“下枪”、“被抓”、“带到茶馆”进入“区队部”等一系列戏剧行为，既展示了时代背景，又揭示了人物的内心活动。由此，影片拍得富有时代感，并有浓郁的生活气息。继《小兵张嘎》后，1964年初春他们又奔赴寒冷的新疆去拍国庆十五周年献礼片《天山的红花》。在任务紧、时间短的情况下，他们仍然深入牧区的生活，观察人和景物进行了新的构思和再创作。影片以别具风韵的天山美景和哈萨克风土人情，展现出独特的风格特色。这部影片在经过了十四年后的1978年，与《红色娘子军》等六部影片在法国上映时，《红色人道报》和《费加罗》报在评论中写道：“……我们认为六部影片最为成功的是《天山的红花》，辽阔的天空、奔驰的马群、鲜花盛开的原野、漂亮的衣着、美丽的毡房、动听的音乐，这一切使得影片大获成功。”“……《天山的红花》是一种充满谐趣与歌唱的革命通俗剧。影片的摄影极佳。”影片《小兵张嘎》和《天山的红花》是聂晶在深入开掘生活的基础上，用创新的艺术技巧刻画人物、升华主题的优秀之作。

崔嵬导演、聂晶摄影的一些影片都富有生活的真实美与强烈的艺术感染力，假若没有“文化大革命”的十年浩劫，那么他们将共同创作出更多的影片来。在劫后逢生的1975年，他们

再度合作，拍摄了故事片《红雨》。两年后，崔嵬带着潜伏的病痛，与聂晶拍摄了揭露“四人帮”罪行的故事片《风雨里程》。

1980年，聂晶与老合作者、导演陈怀皑，拍摄了戏曲艺术片《铁弓缘》和《诸葛亮吊孝》。影片《铁弓缘》突出地表现了著名京剧表演艺术家关肃霜“生旦净末、文武昆乱不挡”的艺术才华，并充分调动电影的表现手段，运用长焦距镜头使前景色斑或后景压缩、造成空间的紧迫感，又用多角度、多层次的拍摄，突破了京剧舞台空间以虚代实、平面化的弱点，收到了较好的艺术效果。影片《铁弓缘》荣获文化部1980年优秀影片奖、第三届“百花奖”最佳戏曲片奖。

1981年聂晶与谢铁骊、陈怀皑导演合作，拍摄了历史传奇故事片《知音》。他首次使用闻名世界的美国“潘纳维辛”摄影机，采用超快速镜头、利用低照度、微光亮的条件，真实地拍摄了影片中的“云集班妓馆”、“抄蔡锷家”、“马队夜巡”等夜景场面，泼墨淡彩地模拟出“灯火夜色”、“无灯夜色”、“宁静月夜”场景的光影色调等，取得令人信服的效果。影片以稳重、深沉、凝炼的传统笔墨，再现了辛亥革命风云中的历史环境和人物。

天道酬勤，聂晶在四十多年的电影摄影艺术生涯中，能取得“立意创新”的卓越成绩，除了党和人民所给予的支持与关怀外，主要还在于他勤奋学习、刻苦钻研。平时，除拍摄的案头设计外，他注意博览文学、诗歌、美术等文艺作品，阅读日文、英文版的摄影艺术书刊，长期坚持写作拍摄笔记、读书笔记，不间断地进行知识积累。他曾撰写了《〈边塞烽火〉摄影情况参考》、《〈风筝〉的特技摄影》、《〈青春之歌〉摄影手记》、《〈小兵张嘎〉的摄影创作》、《电影摄影的曝光》等技术、艺

术理论文章，分别发表在《电影艺术》、《电影技术》、《电影技术选集》等书刊上。他还被邀请到北京电影学院、天津制片厂、上海三机部研究院等单位讲授电影摄影知识。他勤于学问和事业，多年来含辛茹苦、成绩卓著地拍摄了纪录片、戏曲艺术片、故事片约三十六、七部。在一些影片里，他运用了“人物局部测光法”、“两极镜头”、“长镜头”、“背景大纱幕”、“小型调幅升降机”、“长焦距与短焦距镜头”、“超快速镜头”等摄影技术手段，为中国电影摄影艺术积累了丰富的经验，为中国电影摄影艺术水平的提高，做出了应有的贡献。

聂晶并不满足于已有的成绩。他常想：做为中国的电影摄影师，应该创作出具有民族风格的影片来。如果借鉴中国的水墨画，在色影处理上就可尝试水墨淡彩的方法，在适合的内容里，渗进单一的颜色，使画调清新、高雅，独具一格，这不是不可能的！我们应以中国人民喜闻乐见的民族风格、样式的佳品，献给人民！

聂晶曾任中国电影家协会第一届、第二届理事会理事；1960年任“北影”艺术委员会委员；1980年始，任“北影”技术委员会委员。

（涂家宽）



贾 霁

(近 影)

贾霁，是我国知名的电影评论家。1916年出生于苏北东坎镇（现为江苏省滨海县）。幼年在一间别具一格的私塾里读书，它既供奉孔夫子的牌位，也在一面墙上挂着一块大黑板；既教子曰诗云，也教算术、绘画、体育，还有星期天。中学六年来，他看过不少新文艺书籍，很少看电影。1935年，他在江苏省扬州中学高中毕业前一学期才有机会每周看一次“影戏”，给他留下较深印象的影片有《人道》、《姊妹花》、《大路》、《渔光曲》，还有卓别林、劳莱、哈台的一些短片。

1935年夏，中学毕业后，他考取了不收费的中央政治学校新闻系，读完第一学年，因参加了校内为支援“一二·九”运动发起了不公开的募捐活动，被校方开除。1936年夏，他考取了山东大学文学系“公费生”，因交不起“预备费”而不得不放弃就学的机会。

1937年8月，他与当地的一些知识青年一起搞抗日救亡宣传和查日货等进步活动。同年10月，和其他两位知识青年结伴前往延安。先由陇海铁路到西安。经西安八路军办事处介绍到临汾八路军办事处，又由临汾八路军办事处介绍到八路军随营总校学习。1938年3月，临汾失守，学校转移到延安，合并到抗大，他编在四期四大队四队。当时抗大总俱乐部的工作做得很好，为了迎接抗大四期开学，总俱乐部发动大家创作节目。他根据前方来人所作敌后游击战争报告中的一些材料，编了独幕话剧《虎窟》。这个以动员群众积极参加抗日为内容的小戏演出后，受到了好评与鼓励。总俱乐部奖给他几本延安土纸印的列宁著作的单行本。7月，他从抗大毕业后，又考取了鲁艺文学系。在那里学习了三个月，于10月结业，被派往前线，12月抵达晋东南，分配到华北局华北《新华日报》社工作，担任记者，经常在几个县进行采访。

1939年5月，贾霁响应党关于开辟新区的号召，随军到山东沂蒙山区，先后在八路军山东纵队政治部鲁迅艺术宣传大队作戏剧教员和《前卫报》作编辑。1942年秋转入山东省文协工作，直到全国解放。

山东十年，他的创作热情很高。在鲁迅艺术宣传大队期间，他写过剧本《大除夕》、《兴隆店》、《孙祖战斗》、《山坡上》（后改名为《咱们都有了枪》）、《回到祖国去》。这些剧本大多反映人民群众的对敌斗争，有的是在战斗行军中接受任务，写了就演，演了再写。由于剧本来自炽热的战斗生活，往往受到部队和群众的欢迎。自1942年底起，他曾多次和山东省文协的一些同志深入农村，做农村俱乐部工作和农村剧团工作。这期间，他和李林执笔写过动员根据地人民参军的多幕剧《过关》。在创作过

程中，他们特地住到发生过类似事件的村庄里，边交朋友、边采访、边写作。由于剧作比较成功，曾得到中共山东分局、山东省抗日民主政府及山东省文协的表扬奖励。此期间，他还写过秧歌剧《郑信开荒》，多幕话剧《地震》、《丰收》等。济南解放后，他写过一个反映发电厂工人进行护厂斗争以迎接解放的话剧《红灯》，这个戏在济南职工工业业余文艺会演中获得了一等奖。

全国解放后，贾霁被调到电影工作岗位，最初在中央电影局艺术处（即之后的电影剧本创作所）任编剧。从此，开始了他的电影生活。

在剧本创作方面，他在1951年春和黄钢等到济南、青岛、烟台、大连采访抗日战争胜利后我军在烟台如何阻止美军登陆并击溃国民党反动派利用伪军进犯的事实，写出了电影文学剧本《守卫国门》。1952年3月，他参加了“宋景诗历史调查组”，在山东省聊城、济宁等地区进行了两个多月的调查。随后由陈白尘和他合作撰写了电影文学剧本《宋景诗》。

除此之外，贾霁在电影方面的主要建树有两方面：一、电影评论和理论研究；二、编辑刊物。

近三十年来，他在电影评论和理论研究上付出过辛勤的劳动，写出过不少有见地有说服力的好文章。

1951年4月他在《文艺报》第4卷第一期上发表的《不足为训的武训》就是他写的最早的也是颇有影响的一篇电影评论。文章写得比较平易、朴实，论点鲜明，论据也比较充分。这是因为他在长期的革命战争岁月里，接触过许多经过党的教育和实际斗争锻炼有颇高觉悟的翻身农民。在他的心目中，他们勤劳勇敢和善良纯朴的品质是可敬可亲可爱的。而《武训传》所编造的武训其人其事，都是那样的可卑可鄙，这正是他撰写《不

是为训的武训》的动机所在。这篇文章的某些论述，如把武训与阿Q的性格说成“相类似”，是不尽准确的；对陶行知的看法，前后也有矛盾之处，但文章的主导方面是好的。《文艺报》发表后，引起了各方面的广泛注意。《人民日报》和各地报纸也都先后转载了他的这篇文章。贾霁还写过不少电影随军或电影杂谈。其中影响较大的有1956年年底发表在《文汇报》电影问题讨论专栏里的《从“过时”说起》和1957年6月发表在《中国青年报》上的《怎样看待“电影的锣鼓”》两篇文章。

配合新片公映，及时地写出有分析、有内容的影评文章，贾霁十分重视这方面工作。比如，1961年7月，《红色娘子军》上映后不久，《人民日报》就这部影片召开了座谈会，他在会上发了言，之后应报社之约将发言整理成文章，以《〈红色娘子军〉的奇、趣、真、美》为题发表于1961年7月27日的《人民日报》上。这篇影评抓住了影片的独到之处，作了细腻的、恰如其分的剖析，同时又指出其不足，体现了实事求是的精神。文章写得生动、活泼、简洁，给人留下思考和回味的余地。又如，1962年他在《人民日报》上发表的题为《新题材 新人物 新成就》的评影片《李双双》的文章，是在电影界对该片还有争论、有人对这部影片很不热情以至力求贬低它的时候问世的，反映了贾霁敏锐的洞察力和对新事物的热情。他在文章中写道：“我们的观众，是渴望在银幕上多多看到反映自己时代的伟大生活、阐明自己最关心的当前现实问题的作品的。我们的电影，也应该在百花齐放中充分突出现代题材的万紫千红的鲜花，从各方面表现我们社会主义的新时代，以鼓舞和帮助人民认识生活、改造生活、推动生活的前进。在这里，还应该强调指出：其中要包括有足够数量的、更加为广大农民所需要和喜爱的‘农村

片’，以便使电影在支援农业、提高农民社会主义觉悟和鼓舞农民的建设新生活的热情方面发挥更大的作用。在这方面，影片《李双双》是个可喜的收获。”这些意见不仅在当时，就是在今天仍然有其现实意义。另外，他看了影片《柳堡的故事》后写的《动人的故事，可喜的成就》一文，热情地肯定了这部影片的艺术成就，这在当时也是难能可贵的。

贾霁曾三度负责编辑电影刊物。第一次是1956年，他参与了《中国电影》杂志的创办工作，为刊物的常务编委，负责刊物的实际工作和活动。这一时期，正好党提出“百花齐放，百家争鸣”的方针，他曾主持了电影界的几次座谈会进行争鸣，并在刊物上发表了有关争鸣文章和一些材料。第二次是1961年7月至1962年9月，任《大众电影》主编。这一段时间，他参与组织了1960——1961年影片评选“百花奖”活动。“百花奖”是建国后电影史上第一次群众性的影片评奖活动，得到周恩来总理、陈毅副总理、郭沫若、茅盾同志，广大电影观众、读者的支持、欢迎和好评。作为刊物的主编，他在其中做了大量工作，为以后“百花奖”评选活动积累了经验。第三次是1975年至1978年，他担任《人民电影》主编。

近年来，贾霁主要从事理论研究工作，他是中国文化艺术研究院电影研究所顾问，在电影研究所召开的《南昌起义》座谈会和历史题材影片创作座谈会上，分别发表过有关学术论文。从1982年春季开始，他在电影研究所承担指导研究生任务，为培养电影理论研究新人作出贡献。

（李文斌）



海 默

(遗照)

海默，原名张泽藩，山东省黄县江格庄人，生于1923年5月。他是在党的培养下成长起来的、有较广泛影响的当代电影剧作家、小说家。早年在北平育英中学等学校就学。1941年在北平地下党的帮助下，经平西到达晋察冀解放区参加革命。先后在华北联大学习，在冀中火线剧社当过演员，担任过教导二旅政治部宣传科干事。1943年去延安，在鲁艺学习，并为鲁艺文工团团员。1945年10月调冀察热辽文工团搞创作。1948年10月至1949年5月，任天津市委文工团创作部主任。1951年任中南文联创作组组长。抗美援朝期间去过朝鲜前线，负伤回国。同年底调北京电影剧本创作所任编剧。1953年加入中国共产党。1956年后一直在北京电影制片厂任编剧。在“四人帮”作乱的岁月里，他是较早识破这伙丑类的清醒的革命者之一。他曾愤慨地说：“现在我们面对的这伙人，明明是鬼，却打着党的招牌”，

“就让这个人（指江青），让她夺了党权，会把我们党带到哪里去！”1968年5月，这位文艺战线上的优秀战士，终于在正当盛年之时，被“四人帮”迫害致死。

海默在他不算很长的创作生涯中，为我们留下了丰厚的成果。早期他参与创作的作品有话剧《矿山的主人》、《火》、《粮食》等。解放以后，主要从事小说和电影剧本创作。1979年中国青年出版社和中国电影出版社分别编选、出版《海默中短篇小说集》如《海默电影剧本选》，前者收入《我的引路人》、《四嫂子》、《忆夏庄》等短篇小说十四篇和中篇小说《突破临津江》；后者选入《草原上的人们》、《母亲》、《洞箫横吹》、《深山里的菊花》、《路》等电影文学剧本。此外，他还参与《红旗谱》的改编工作。

《母亲》和《洞箫横吹》是海默作为电影剧作家的代表作。这两部电影文学剧本和据此拍成的同名影片，以它们各自的特色在我国当代电影史上占有一定的地位。

《母亲》发表于1955年《人民文学》第十一期。这部作品的问世，是我国社会主义电影初创时期在电影文学创作上的一个引人注目的收获，也是海默在艺术上走向成熟的一个重要标志。剧本通过一位革命母亲王淑静和她的一家从1922年到1949年二十余年间的的生活命运，以一个小的侧面反映了党所领导的革命斗争所走过的艰难历程。剧本用粗疏的线条勾画了我国北方农村和城市革命斗争的某些画面，在这个背景上，以浓重的笔触描绘了革命母亲王淑静的动人形象。象这样既有历史的纵深感，又塑造出比较成功的艺术形象的电影剧本，在当时是并不多见的。

剧本的第一部，展现的是1928年以后京津一带的斗争生活。

它通过丈夫的死，大儿子承文被捕等事件，令人信服地写出了王淑静的成长过程。尖锐的阶级矛盾和激烈的阶级斗争冲击着她的生活，必然要改变她的生活道路。党的教育和实际斗争的锻炼，使她由一个贤妻良母成长为一个共产党员，一位受人尊敬的革命母亲。剧本的第二部和第三部写的是抗日战争和解放战争时期的事。在困难的环境下，王淑静担负起党所交给她的革命工作，为阶级的解放和民族的解放，为新中国的诞生，作出了自己的平凡而又特殊的贡献。在这两个段落里，有一些一般化的描述，王淑静的思想性格也再没有大的发展、变化，但其中仍不乏动人的情节和细节，例如她和喜鹊的离散与重逢。在这些地方，剧本把她作为一个党员所应做的和一个母亲所能做的较好地统一起来，因此，虽留有编造痕迹，尚不失合理的依据。

1957年，北京电影制片厂根据这个剧本拍成影片《母亲》。由张瑞芳扮演的王淑静，在我国社会主义电影的形象画廊里，是一个颇有光彩的角色。

无论在敏锐地反映社会主义时期的人民内部矛盾方面，或是在勇敢地揭露阻碍生活前进的官僚主义作风方面，对于我国的社会主义电影来说，《洞箫横吹》的开路作用是不可抹煞的。

1956年，海默在辽中平原深入生活，他透过生活的表层，发现一个奇特的社会现象：在被树为典型的所谓“灯塔社”的周围，一部分农民过着贫困的生活，他们的社会主义积极性受到某些基层领导人的压制，群众把这种现象称为“灯下黑”。它引起作家的思考，激发了他的创作冲动。作家把自己的生活感受写进了剧本《洞箫横吹》中。剧本揭示了存在于现实生活中的社会矛盾，顺应了时代的潮流，反映了人民群众的社会主义

热情和要求变革的愿望，同时也传达出作家的革命责任感和爱憎感情。作品的生活气息很浓，尽管触及的生活矛盾是严峻的，但整个剧本洋溢着向上的豪情，调子是欢快的。

剧本所提供的两个主要人物尤其值得重视，这就是复员军人刘杰和县委书记安振邦。在当时，这两个人物都是我们的电影创作中所未曾出现过的新的艺术形象，如果认真地总结经验，对于如何生动地刻画有血有肉的英雄人物或先进人物的形象，如何准确地塑造有缺点错误的干部形象，无疑会有借鉴的价值和积极的影响。但是，在极左的指导思想下所开展的对这个作品的错误批判，使得这种总结无法正常进行，新鲜的、有益的创作经验不能发挥应有的作用。今天，当我们重新阅读这个剧本，回顾这个剧本产生之后我们的电影创作所走过的曲折道路时，对此不能不感到惋惜。

刘杰这个艺术形象的新意，主要表现在：作家是把他作为一个活生生的人来写的，既写他站在时代潮流的前头，率领群众前进，又写他是从群众中获得智慧和力量，始终和人民群众心连心；既写他奋发有为，又写他的苦恼和难处。

刘杰刚复员时，看到“灯塔社”一派兴旺景象，十分振奋。他的女友杨依兰和安书记等人要他搬到“灯塔社”，他并不推辞。但当他回到自己的村里，看到乡亲们仍过着困顿的生活，阔别多年的老母贫病交加，他困惑了。当他把全部的复员费还清母亲通过嫂子借来的高利贷时，他发愁过。为了生计，他上街卖菜，“象作贼一样，很怕碰见熟人”。为此，他被人奚落，受到安书记的不公正的批评，为杨依兰所误解，他痛苦过。他曾用那支奇妙的洞箫，横吹出欢快的笛声，回到自己的家乡，“现在，在他最痛心的时候，又向他这时唯一的伴侣倾吐起来了。箫声

在黄昏的时刻哀怨地、忧伤地飘散着。”是他身边的群众，激发他依靠集体的力量改变现实的斗争勇气和革掉穷命的信心。他带领群众办起了初级社，“热火朝天地劳动着”。这时，更大的压力来了，安书记批评他“个人主义”、“无组织无纪律”，并以“党的决定”为名，解除了他的职务。但他“不愿当着群众埋怨组织”，把一切责任揽到自己身上。杨依兰却说他“连党都不相信了”，这使他的感情无法忍受，与杨闹翻了。他又吹起他的洞箫，“眼泪顺着面颊淌下来……好象箫也哭泣起来了”。但他终未被困难所压倒。他给党中央、毛主席写信，反映情况；他从周围群众的乐观主义精神中获得了继续前进的力量。最后，副省长下乡来召集群众会。经历过现实斗争教育的觉悟的群众，纷纷起来揭发坏人坏事，批评安书记的缺点错误。区委书记陈厚德有一段话说出了安书记的症结：“上级要什么，他都有一成套的经验，上级也总是表扬他善于体会领导意图，表面上看他很能完成任务，可是老百姓的要求呢……安书记就成了一堵墙给挡住了。”陈厚德是在和刘杰的比较中认识了安书记的问题，同时也认识刘杰的。刘杰作为一个基层干部，他起到了沟通党和群众的桥梁作用。尽管剧本所描写的事件，随着时间的推移，或许会失却它的现实针对性，但，是作一座桥，还是作一堵墙？剧本通过刘杰和安书记的艺术形象所揭示的意义，却是至今仍有价值的。剧本的结尾，刘杰和杨依兰这一对真心相爱的恋人解除了误会，思想认识也趋于统一。刘杰又吹起他的洞箫，“来倾吐隐藏不住的解放了的兴奋心情”。

《洞箫横吹》的影片于1958年摄制完成。不久，作品和作者便受到不公正的批判。1962年，全国话剧、新歌剧座谈会前夕，周恩来同志得知这件事，对作者表示深切的关怀。座谈会

上，陈毅同志正式为这部作品平了反，为作者恢复了名誉。

著名评论家冯牧同志在海默作品选集的序言里，称海默是一位“具有炽烈的革命热情、旺盛的创作潜力、敏捷的艺术才思”的作家，说：“他总是自然地，甚至是本能地使自己的生活实践和创作实践与人民的沸腾的斗争生活密切地连结在一起。对于革命事业的坚定信念，对于人民生活的广泛而丰富的兴趣和知识，对于各种社会生活和人物的广阔而深入的观察和容受能力，对于各种艺术形式和表现方法的孜孜不倦的永不休止的探索和实践，这一切，加上他那种或者可以说是独有的性格特色：热忱到近于奔放，顽强到近于固执，单纯到近于天真，随和到近于大而化之，粗犷到近于不拘细节，严格到嫉恶如仇”，使他在文艺界获得崇高的声誉。这些都是知心之谈，是对海默的为人和为文的准确概括。

（陈剑雨）



(近影)

郭允泰

郭允泰是建国初期崛起于影坛的电影演员。祖籍山东省沂水县。1928年12月21日出生于黑龙江省宁安县。在黑暗的旧社会，他们一家流落异乡，难以度日。在他五岁时，全家又回到故里。母亲贫病交迫，溘然去世。父亲到地主家当长工，他也当了放牛娃。从小就在艰苦的环境中磨炼，铸就了他的豪爽、勇敢、坚强的性格。1939年初，抗日的烽火燃遍全国，十一岁的郭允泰在家乡参加了八路军，成了一名抗日小战士。

刚到部队，先是当勤务员。他没上过学，目不识丁，但他天性好动，又唱又跳，成了个文娱活动的积极分子，逢年过节少不了他出个节目。不久，宣传队发现他是个“人才”，于1941年初把他调去。十三岁的郭允泰，从此走上艺术道路。他一面参加演戏，一面学习文化，各方面都有显著的进步。此后，他先后在抗大一分校文工团、山东实验话剧团、山东滨海军区文

工团、纵队文工团任演员。在文工团，他是个多面手，既唱歌跳舞，又演话剧歌剧，还说数来宝，扭秧歌、打腰鼓。平时，他和战友们活跃在山区、农村，以文艺形式宣传党的政策，发动群众，壮大斗争队伍；打仗时，他又和大家一起战斗在硝烟弥漫的前线，搞战地鼓动，抬担架救护伤员。他参加了济南战役、淮海战役、渡江战役，在淮海战役中担任前线鼓动组组长，因成绩卓著，曾数次立功。他身上至今还留有日本鬼子和国民党弹片的伤痕。他长期与战士们同战斗、共生死。他熟悉他们、了解他们，和他们有着血肉相连的深厚感情。所以，他喜欢写兵、唱兵、演兵，也演得真实、自然。

新中国成立后，1949年11月，郭允泰从浙江前线来到北京电影制片厂，脱下戎装，开始了银幕生涯。这位放牛娃出身的



吕梁英雄

郭允泰饰武二娃

部队文艺战士，只是在1948年济南解放后才第一次看到电影。当时，他觉得神奇奥秘，电影刚演完就迫不及待地跑到银幕后面去寻找“秘密”。如今自己要参加拍电影了，他又是高兴，又是不安。

到“北影”不久，就参加了由吕班导演的故事片《吕梁英雄》的拍摄，饰民兵武二娃。他要扮演这个在敌人面前心不跳、脸不变色的战士，但他在摄影机前却心跳得厉害，精神紧张。那时，导演喊拍摄开始的口令，讲的是英语“开麦拉”，他不懂，也不习惯，所以有时摄影机开动了，他还“愣”在那里。不过，他有旺盛的学习热情和强烈的责任感，不畏惧，不退缩，虚心求教，认真钻研，又加上他具有朴实无华的战士气质和熟悉民兵的生活，所以还是较好地完成了角色的创造。

接着，他在史东山导演的荣获第六届卡罗维·发利国际电影节导演特别奖的《新儿女英雄传》中又一次饰演民兵。



新儿女英雄传

郭允泰饰高屯

为了适应新任务的需要，为了迅速提高自己的表演艺术水平，他一面参加拍摄实践，一面如饥似渴地学习文艺理论著作，阅读古今中外的文学名著。每月的工资，除留下必要的开支外，基本上都用来买书。为了从民族艺术中吸取营养，他还常常观看京剧、汉剧、晋剧、越剧、川剧等戏剧演出。

1953年，他和同志们在电影表演艺术家于蓝同志的带领下，去朝鲜战场体验生活。他亲眼目睹了敌人的残酷罪行和志愿军的英雄事迹，受到了深刻的教育和巨大的鼓舞，进一步激起了创作的热情。不幸的是，一天深夜，他乘坐吉普车去前沿阵地，在敌机扫射时，车子滚下山沟，司机牺牲，他也负了重伤。



智取华山

郭允泰饰刘参谋

回国后，他身体还没有痊愈，就参加了郭维导演的《智取华山》的拍摄，饰主角参谋刘明基。因为他有长期的部队生活

积累，又经过了一段时间的电影实践，对电影表演的特性和要求逐渐熟悉，再加上他有着一股压抑不住的要歌颂英雄战士的创作激情。终于，在同志们热心指导帮助下，他较好地塑造了一个英勇、机智、干练的侦察战士的形象。影片受到了观众的喜爱和欢迎，并荣获第八届卡罗维·发利国际电影节“争取斗争奖”。郭允泰从此崭露头角，蜚声影坛。

由于他勤奋学习，刻苦实践，他的表演技艺不断提高。短短的五、六年中，他还在《土地》中饰石强、《祖国的花朵》中饰志愿军叔叔、《怒海轻骑》中饰海军大队长李龙江、《小伙伴》中饰侦察科长等主角或重要角色。他还在话剧《家》中饰演大少爷觉新。这个从山沟里来的战士，为了能在舞台上演出觉新应有的气质，经常独自在北海后墙跟穿着长袍练习那种富家少爷的举止。

正当他风华正茂，在银幕上放出光彩的时候，这个在党的怀抱中成长、人民用小米喂大的文艺战士，被错划为“右派”，并被迫去北大荒、戈壁滩“劳动改造”。一颗影星无声无息地湮没了二十多年。

粉碎“四人帮”，他在政治上获得新生，重返影坛。此时，他虽然饱经风霜，满头白发，却没有消沉、颓丧，仍象当年的八路军战士一样，满怀壮志，洋溢着青春的活力，积极地投入了电影拍摄工作。

重返影坛，他先后在《谁戴这朵花》中饰油田高指挥、《瞬间》中饰解放军参谋长帅远征、《排球之花》中饰体委尚主任、《柳暗花明》中饰医生。在这些影片中，我们欣喜地看到了郭允泰在创作上的变化和进步。“文化大革命”前，他饰演的角色比较单一，基本上是战士、民兵；而现在，他的戏路更加开阔。

尤其值得称道的是他在“珠影”拍摄的《与魔鬼打交道的人》中扮演的张公甫，这是他在近几年塑造的艺术形象中比较成功的一个。《与魔鬼打交道的人》是描写1947年下半年上海地下党和敌人进行的一场尖锐复杂斗争的故事，既表现敌我双方的隐蔽的斗争，又反映在斗争中一家人的悲欢离合之情。郭允泰扮演的张公甫是个共产党员，为了完成党所交给的特殊任务，以资本家的身份作掩护，终日同那些魔鬼一样的敌人打交道，进行地下工作。根据这样的规定情景，郭允泰把人物表演得思想锐敏、机智而不外露，



与魔鬼打交道的人

郭允泰饰张公甫

行动沉着、稳重，办事利落干练，为了党的利益，他不得不埋藏着对敌人的仇恨，与他们去周旋，装着笑脸相迎，合伙做“生意”，但他立场坚定，“出污泥而不染”。郭允泰的表演，以生动细腻的表情和动作去揭示人物的思想感情，较好地揭示了兄弟、父子、父女之情。张公甫的弟弟，从苏北来到上海，出于革命的需要，请求做“富商”的哥哥帮助，却遭到他的断然拒绝，当弟弟误解了他，愤然离去时，张公甫暗暗地噙着泪珠；儿子要求进步，却得不到父亲的支持，当儿子责骂父亲“对穷工人受害无动于衷”，离家出走时，他又悲痛又暗暗高兴；发现前来接头的地下工作者，正是自己的女儿时，他欲言又止，强抑感情，不予相认，只能回到家中反复端详女儿幼年时的照片；女

儿牺牲时，他和妻子默默地把一朵小红花献放在女儿照片之前。郭允泰的表演，真实感人，引起观众的共鸣。这部影片得到了广大观众的好评，被文化部评为1980年度的优秀影片，郭允泰被评为“珠影”的最佳男主角。

近年来，他还参加了电视剧《感情》的拍摄，饰轻工业局长，塑造了一个不忘人民、关心群众疾苦的老干部形象。在“长影”的《祝你幸福》、《佩剑将军》和“北影”的《大海在呼唤》、《大地之子》等影片中担任了角色。

1982年，郭允泰在《大地之子》中饰演男主角张思远。这是一个经过长期战火考验的解放军基层干部，建国后，曾担任了市、省一级的领导干部工作。影片通过对他建国初期、反右斗争、文化大革命、三中全会以后各个历史阶段的思想、生活、工作的描绘，刻画了一个领导干部的思想变化和发展，特别是他在包括妻子、儿子、朋友及下放落户的山区老乡在内的广大



大地之子

郭允泰饰张思远

人民群众身上汲取了思想和力量,接受了生活给予他的教育,更加自觉地加强与人民群众的血肉联系,在新的生活激流中继续前进。郭允泰很喜欢这个角色,虽然要从二十多岁演到六十多岁,时间跨度长,表演难度大,但他依然以充沛的热情投入这一角色的创造中去。在表演中,他较好地把握住人物的基本色调,又能分寸适度地将人物思想认识上的某些失误、感情变化中复杂过程细致入微地揭示出来。在这一角色塑造中,郭允泰更加显示出他的表演富于内在激情的特点。虽然,由于年龄限制,他在角色青年时代的表演,有一定程度的雕琢痕迹,但是,总的来看,郭允泰在张思远形象塑造中,表现了他在银幕形象塑造上的比较明显的进步和提高。

(杨文明)



(近 影)

郭 奕 耀

郭奕耀，科教电影摄影师，广东省潮阳县人，1926年出生于职员家庭。父亲在汕头工作，日本侵占汕头后失业，家境困难。少年时代的苦难生活，使郭奕耀懂得生活的不易，养成刻苦学习、自强不息的精神。

抗战胜利后，家境更加困难，他不得不外出谋生，找到在上海联华影艺社工作的舅父蔡楚生。经他介绍，郭奕耀进入当时地下党领导的昆仑影业公司当学徒。

到上海后，人地生疏，语言不通，加之当时电影厂工作中多使用英语行话，郭奕耀学起来很吃力。但他怀着极大的求知欲去观察摄影棚里的一切。开始他被分配在照相室洗照片。但一闲下来，他就到摄影棚去，一边帮着干活，一边看导演如何排戏，摄影师怎么拍摄，然后自己琢磨其中的道理。他尤其喜欢绘画师牛葆荣老师傅画的布景，这些布景虽然是黑白色，但

层次丰富、透视感强，有地方特点，笔工细腻。所以，每当牛师傅在棚里独自工作时，郭奕耀总是前来作伴，帮牛师傅端碗、扶尺、沏茶，同时琢磨绘画的奥妙。休息时，牛师傅也不厌其烦地告诉他许多知识。牛师傅那种对工作精雕细刻、一丝不苟、兢兢业业的作风，对年青的郭奕耀产生了很深的影响。

当时联华影艺社正在拍摄故事片《八千里路云和月》。有一天夜里，拍摄场地街景时，因摄影忙不过来，要郭奕耀帮着开摄影机马达。刹那间，灯光通明，救火车“下雨”，演员在表演，他被这种景象所吸引，没注意导演的号令，竟忘了开马达。结果被导演训了一顿。从此，他记取教训，养成了工作时精神集中、谨慎耐心的习惯和事先有充分准备、事后进行检查的作风。

1947年，昆仑影业公司拍摄故事片《万家灯火》时，郭奕耀开始为朱今明担任摄影助理。从那以后到上海解放前，他一连担任了《希望在人间》《三毛流浪记》《武训传》四部影片的摄影助理工作。

1949年上海解放前夕，郭奕耀参加了地下党组织的宣传队，并接受了拍片任务。他冒着生命危险，拍摄了国民党残匪与我军在上海最后一战的场面，又拍摄了陈毅同志在交通大学的讲话，以及战地医院的生活情景。短暂的战地摄影，使他受到一次革命战争的考验和锻炼。

上海解放不久，昆仑影业公司由政府代管。1952年，又与九个私营厂合并为上海联合电影制片厂，郭奕耀一直在这里工作到1953年，而后被组织分配到新成立的上海科学教育电影制片厂，开始独立拍片。

在上海科影期间，他拍摄了科普片、风景片等二十余部。

其中《淡水养鱼》和《培育壮秧》在文化部选办的1949年—1955年优秀影片评奖中荣获科教片一等奖。1955年，上海市团委授予他上海市青年社会主义建设积极分子奖章和证书，并派他到北京出席全国第一届青年社会主义建设积极分子大会。此期间，他曾任对外文化协会上海分会理事。

1959年，成立北京科影时，郭奕耀又积极响应组织号召走向新的单位。当时该厂还在筹备阶段，暂时在八一电影制片厂工作。一年多的时间里，他拍了《让大地园林化》等三部影片，于1960年被评为“八一厂”先进工作者。

北京科影正式建厂到现在，郭奕耀同志又先后拍摄了二十部左右的长短科教片，其中《揭开棉蚜虫生活的秘密》获文化部和科委颁发的“为农业服务”影片奖和个人奖；《水地棉花蹲苗》于1965年获埃及“国际电视节”金质奖。1979年，他出席了全国第四次文代会。

郭奕耀从事电影工作三十多年，参加摄制过六部故事片和四十多部科教片。他热爱党，热爱社会主义，工作兢兢业业，扎扎实实，严谨细致。他热爱自己的事业，刻苦钻研，不断探索，精益求精，所拍影片数量多，质量好，得到了应有的荣誉，他对我国的电影事业，特别是科教电影，做出了贡献。

郭奕耀在近三十年的科教片摄影中，最突出的特点是能与导演很好地合作，努力钻研每个主题的科学内容。并善于调动一切摄影手段，较好地为内容服务。

他每次接受任务后，首先熟悉剧本主题的有关材料，了解它所涉及拍摄的特点。然后和导演共同商量分镜头剧本，在充分了解导演意图后，从选材、结构、表现方法、节奏、镜头连接等方面提出自己的看法和建议，往往给导演许多启发和帮助。

如拍《古都北京》中“找水”一场时，由于所拍的主要对象是画，并需要在画中穿插一些实景以增强真实感。如何使二者更好地结合，郭奕耀和导演共同做了研究，认为只画一张，会显得单调。他提出了按春夏和冬景画出三张，分别从人物衣着到环境加以区别的设想。这一方案，被导演采纳，并收到较好的效果。

为了很好地表达所拍影片的内容，郭奕耀经常独自观察，琢磨拍摄对象，达到熟悉它，分解它，同时也在这一过程中培养自己的兴趣和感情，以便于找到更好的表现方法。《古都北京》要拍颐和园的风景，他就多次在下雨时去颐和园感受雨的气氛；拍昆虫片时，他能对某些昆虫的行为一连观察几小时至十几个小时，获得直观材料后，再确定拍摄方案。

他能掌握科教片摄影和兄弟片种摄影的共性和特性，每拍一部影片都在仔细分析、推敲剧本以后，从摄影造型上作全面、完整的构思，写出摄影设想；对摄影基调、光线处理、色彩、画面构图、阶调衔接、镜头选择，以及摄影机的运动和节奏，都有具体的设计，并在如何运用摄影手段为特殊的科学内容服务方面，有自己独到的探索和创造。拍摄科普片《宇宙》时，由于内容复杂，不仅需由常规摄影和动画，特技三方面共同完成，并要有统一的设想。郭奕耀在导演的组织下，和各方面创作人员共同讨论，统一认识，制定了具体拍摄方案。在表现宇宙空间时，采用开阔的、寂静的、偏冷的基调和缓慢的节奏；在介绍地球上的生物时，采用生气盎然、明朗热情、色彩缤纷的基调，节奏也相对轻快，形成鲜明的对比。为了达到三方所拍摄的星空基调的统一，他建议大家都不附加冷光色纸（因为冷光色纸型号不一，而且往往受灯光色温和光学镜头的影响，很

难取得一致),到印拷贝时,由洗印配光统一加冷光基调的办法,取得了很好的效果。由于他细致周密的考虑,实际工作中严格要求,影片完成以后,在摄影上收到了丰富统一、和谐完美的效果。

拍教学片《群钻》时,由于拍摄的对象是大同小异的钻头,影片正是要通过它们向观众讲解钻头的原理。郭奕耀为了使黑白片更好地反映不同钻头不同刃角的区别,拍摄以前在光线处理上做了反复试验,直到满意为止。

拍昆虫影片时,因拍摄对象很小,一般镜头不能完成任务,加接筒也常常达不到要求。经过摸索,他把不同镜头倒装使用,解决了难题。后来,又遇到昆虫活动灵敏,不易控制的情况,他仔细考虑,请修配车间给特制了一个可以随意操纵、运用自如的载物架,架子上可以装不同的附件,把昆虫活动的小环境(如树枝、土层、草根等)固定起来,载物架能被迅速向前后、左右、高低、倾斜的不同角度移动,以便及时抓住昆虫的理想动作。他还又一次发展放大摄影的装备,增添了一个微型小转台,只用指尖轻轻一拨转台,就作圆周旋转,遇到昆虫躲在背景后面时,能很快把它拍摄到镜头中来。

他所拍摄的科教片,题材多样,涉及面广。需要丰富的电影手段来揭示科学的关键内容,由于郭奕耀肯下苦功夫,创出科教片摄影的特点来。他所拍的影片,最突出的特点是光线干净、影调统一、层次丰富、构图讲究。

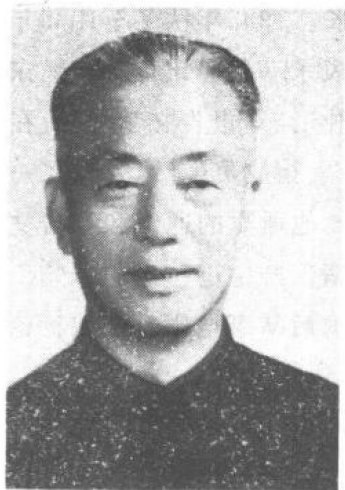
郭奕耀是科教片的老摄影师。有许多年青同志在他的指导下学习过。徒弟们反映郭师傅善于言传身教,教给他们如何分析影片,从实践中学习,引导他们作好笔记和工作总结,从实践中得到提高。同时,郭奕耀也注意培养青年同志爱护器材,

谨慎细致的良好作风。现在，他的有些徒弟已独立工作多年，并成为科教片摄影的主力军。

此外，郭奕耀还多次去外单位讲课，在报刊杂志上发表文章，介绍自己的经验、体会。

近年来，他虽然一直多病，却还是带病坚持工作；虽然已有多年的丰富经验，却仍然保持了不满足、求进取的上进精神。这位电影战线上的老战士，仍愿在有生之年，为党的科教电影事业，为祖国实现四个现代化继续做出新的贡献！

（邓葆宸）



(近 影)

黄 钢

黄钢，作家、电影评论家，1915年5月出生于湖北武昌。其父是革命先烈黄负生同志。黄钢少年时代爱好文学艺术，曾就学于武昌美术专科学校艺术师范科。

1938年，黄钢经武汉八路军办事处介绍去延安，进鲁迅艺术学院学习。1939年初，在桂林《文艺战线》杂志上发表了记载自己抗战初期在重庆的亲身见闻、揭露以汪精卫为代表的投降派面目的报告文学《开麦拉前的汪精卫》，发表后在读者中有一定影响，也受到文学界的重视。这是黄钢报告文学创作的发端。

1939年3月，黄钢随鲁艺战地文艺工作团赴晋东南敌后抗日根据地工作。1940年回延安，在《中国文化》杂志发表报告文学《我看见了八路军》。同年5月，加入中国共产党。延安文艺座谈会前夕，在《解放日报》上发表报告文学《雨——陈赓兵团是怎样作战的》，曾得到毛泽东同志的肯定和鼓励。1942年，

黄钢任《解放日报》记者兼采访科科长。1945年秋冬至1949年春,在冀察热辽军区担任随军记者,发表了一些通讯特写和《东北战场上的一盘棋局——从前方来的札记》等报告文学作品。在抗日战争和解放战争年代里,黄钢和广大指战员生活、战斗在一起,熟悉和了解他们的思想感情。因而,他所写的通讯和报告文学作品,具有扎实的内容和炽热的感情,产生过一定的影响。这一段战斗生活和写作实践,对他建国后从事电影创作和评论活动有明显的作用。

1949年春,黄钢进入电影界,担任中央电影局编剧。1950年,任中央人民政府电影事业管理局编剧兼编剧科科长、艺术处代理副处长,并调任中共中央宣传部电影处、文艺处工作。1957年底,黄钢参加中国电影代表团赴布拉格出席社会主义国家第一次故事片创作会议。1961年,任中国电影工作者协会书记处书记期间,出席第二届莫斯科电影节,担任故事片评奖委员会评委。

在电影工作岗位上,黄钢发表了不少电影评论和理论文章。后分别收入他的电影评论文集《在电影工作岗位上》(1952年,上海新文艺出版社出版),《电影批评与创作问题》(1954年,上海新文艺出版社出版)之中。

黄钢的电影评论、理论文章,在他建国后的写作活动中占有一定位置。不仅数量较多,发表字数达几十万字,而且涉及的方面、领域也较多,有的是探讨文艺和电影的方针、方向问题的,有的是对重要影片的评论;除对中国电影创作问题进行论述外,他还重视向外国电影、外国杰出电影艺术家进行借鉴和学习;他不仅重视故事片和电影剧本的评论,而且也兼及纪录电影的创作问题等。这说明:黄钢在他的电影评论和理论活动中,是企图在中外电影、创作和批评等多方面进行探讨和研究

的，有时他将电影评论和政论的笔法结合在一起；有时，他又将自己较长时期的从事新闻写作的感受，溶入到对纪录电影的商讨中去。这，都使他的理论文字具有一定的特色。

在电影工作岗位上，黄钢还创作了电影文学剧本《团结起来到明天》（1950年，由上海电影制片厂摄制完成）。1957年，黄钢又与人合作创作了电影文学剧本《永不消逝的电波》（1958年，由八一电影制片厂摄制完成）。1959年，为新闻纪录片《国庆十年》写了解说词。影片《永不消逝的电波》描写抗日战争时期，共产党员李侠从延安来到上海从事地下工作的斗争生活，歌颂了李侠坚贞不屈、英勇机智，为革命利益勇于牺牲的高贵品质。影片情节生动，人物鲜明，时代感强，洋溢着感人的革命英雄主义精神，是建国后反映地下斗争题材影片中较有影响的一部，曾于1978年参加南斯拉夫国际电影节。女主角扮演者袁霞获最佳女演员奖。

从1961年7月起，黄钢历任中国作家协会亚非联络委员会派驻亚非作家常设局代表，《人民日报》国际评论员、记者、特约记者，国际报告文学研究会第一副会长等职。在此期间，除创作了以李四光生平为题材的传记体电影文学剧本《李四光》外，则以大量的时间和精力从事了报告文学的创作。

在黄钢的文学创作中，报告文学创作是贯穿始终的主要方面。除上文提及的部分篇目外，较有影响的还有《朝鲜——晨曦清亮的国家》、《人们啊，请你停 停》、《拉萨早上八点钟》、《难忘的延安之夜》、《亚洲大陆的新崛起》、《不灭的光辉形象——周恩来同志的影响在欧洲》、《巴黎，让我们仔细看看你！》等。1980年，长江文艺出版社将黄钢二十余篇有代表性的报告文学作品选编为黄钢报告文学选评集《时代的脉搏在跳动》出

版发行。此外，黄钢还写了一些文艺性国际政论，曾先后编为《亚洲的新纪元》（1955年，作家出版社）、《伟大的变化》（1956年，作家出版社）、《这就是美国的缩影》（1958年，群众出版社）、《在北京的会见》（1958年，广东人民出版社）。

从1939年黄钢开始文学创作以来，四十多年中，黄钢的报告文学作品，多能选择紧密联系现实的题材，善于紧扣时代的脉搏，敢于向生活深处开掘；能严格筛选细节通过人物具有典型意义的典型瞬间，着意揭示人物内心世界，使人物气韵生动；能把科学、冷静的剖析与内在的热忱结合起来，使得作品既有深沉的思想内容又蕴含着澎湃的激情与浓郁的诗意。他主张报告文学创作要忠实于事实，因之，他的报告文学作品，追求十分逼真的现场真实感，特别是善于借用电影手法描绘环境和表现细节，构成了作品的吸引力和说服力。几十年来，黄钢的报告文学作品，贯穿当代革命斗争的各个阶段，记录了中国人民的战斗历程，追踪着时代的脚步，反映了国内外生活的多方侧影。在实践中，黄钢形成了自己报告文学创作的独特风格，在这方面取得了一定成就。

现在，黄钢在国际关系学院任教授，并继续致力于文学创作。

（颜久石）



程季华

(近影)

程季华，电影史学家，我国电影研究及翻译、出版事业的积极倡导者和组织者之一。

他于1921年出生在湖北沙市的一个职员家庭，自幼丧父，十五岁时去宜昌一家首饰店当学徒。在繁重劳动之余，开始接触进步文艺作品，并在晚间参加当地的抗日救亡运动，从事歌咏、演剧等活动，受到地下党组织的注意和培养，后来，被介绍加入了党组织。

1938年秋，武汉沦陷。当时年仅十七岁的程季华，在地下党领导的动员下，提前结束他近三年的学徒生活，参加一个党的地下组织领导的演剧队奔赴农村，从事救亡宣传工作。演剧队过的是“共产主义”生活，每人每月只发一元钱，连衣服都是募捐来的。尽管生活十分清苦，大家工作热情却很高涨，工作之余还较系统地学习政治和业务。这一段生活，对他思想上

的成长产生了重大影响。约一年后，演剧队辗转回到宜昌，在城里进行演出，并开始学习戏剧专业理论知识。程季华特别喜欢阅读这类专业书籍，对于当时难得看到的苏联演剧方法论和介绍莫斯科艺术剧院之类的材料，更是爱不释手。

1939年冬，国民党发动了第一次反共高潮，党为保存力量，决定演剧队全部撤退。程季华随队来到重庆，参加筹建“益州剧场”。著名的戏剧工作者阳翰笙、章泯、舒非、水华、舒强、沙蒙、吴新稼等都参加了该剧场的筹建工作，或筹划，或讲授戏剧理论，或运用斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系方法进行表演训练。1940年秋，第二次反共高潮即将来临，地下党决定“益州剧场”结束，程季华作为筹建组的代表之一向周恩来同志报告了有关情况，亲聆了周恩来同志许多重要指示，对善后事宜作了妥善的具体安排。

剧场决定停办以后，一部分人将撤离去延安，一部分人组成工作队准备去靠近抗日前线和战区的九个省进行巡回工作。程季华参加了工作队。1941年初，工作队刚到湖北，皖南事变发生，国民党反动派在全国进行大逮捕，全队十四人也先后被捕。程季华在狱中进行了机智的斗争，没有暴露自己的身份，保卫了党的重大机密和统战对象。他的二十岁生日就是在敌人监狱中度过的。回到重庆经过短时期的休息和学习后，程季华又随地下党领导的演剧五队在云南边境及印缅战区一带进行工作直到抗日战争胜利。

1946年初，国民党反动派积极准备内战，程季华所在的演剧五队在广州又遭受特务的严重迫害，队的生存和队员人身安全均受到威胁，处境极为险恶。经派专人向周恩来同志汇报并得到他“相机撤退”的指示后，决定全队申请“复员”，公开合

法撤离广州。不久在香港另行成立团体，命名为“中国歌舞剧艺社”，该社设有理事会和监事会。程季华除参加各项业务活动外，并被选为监事长兼财务室主任。中国歌舞剧艺社先去泰国，在曼谷演出了八个月，内容主要是抗战时期的一些保留节目，此外，还编辑报纸副刊和开设各种艺术训练班，传播文化种子。

1947年冬，程季华等随社从泰国来到新加坡进行演出活动，又与当地华侨社团合作，创办了“中华艺术专科学校”，由赵沅任校长，设有戏剧、音乐、舞蹈等系，程季华代表“中艺”作为校董之一参加该校董事会，并在校讲授“戏剧概论”、“排演实习”等课程一学年。后来，“中国歌舞剧艺社”还辗转在马来西亚各地继续从事演出活动。在南洋各地的那些年间，由于得到各地爱国华侨领袖和广大爱国侨胞的支援，程季华及其所在的“中国歌舞剧艺社”为传播祖国的进步文化艺术和在华侨青年中散布艺术种子，做了不少有益工作。

1949年4月，程季华自香港取道天津来到刚解放的北京，从而结束了他十多年来到处奔波的生活。长年的勤奋学习和多方面的艺术实践使他从一个学徒成长为一个文艺工作者。1949年5月，在北京的一次招待会上，周恩来同志很快就认出了这个当年在白色恐怖的气氛下曾代表演剧团体向他作过汇报的“小鬼”，并给了他很大勉励。

新中国成立伊始，百废待兴，人民电影事业更是亟待开创。受党的委托，袁牧之、陈波儿等具体负责全国电影事业领导机构的筹建工作。程季华作为陈波儿的助手，协助她完成了几项重要的工作：建立中央电影局的艺术委员会，建立中央电影局属下的艺术处，建立表演艺术研究所（亦即北京电影学院的前身）。程季华除担任艺术处的业务秘书外，还兼任第一任演员科

科长。1950—1951年，章泯任艺术委员会研究组组长，程季华任副组长；1952年—1953年，章泯调任艺术委员会副主任后，他改任研究室主任。

在1949年至1956年这段期间，除协助陈波儿、章泯从事建立艺术机构、开展电影研究等活动外，由他主持的工作有：1950—1951年创办“活页资料”，以及时反映国内外电影界动向和有参考价值的专业资料；1952年在“活页资料”的基础上，创办《电影艺术参考资料》；1953年创办《电影艺术译丛》，并长期担任主编。1956年参与创办《中国电影》（后改名《电影艺术》）杂志，并长期担任常务编委；同年参与创办中国电影出版社，并主持电影艺术编译室。后又任中国电影出版社副社长兼总编辑，直到“文革”开始。

程季华在开创、组织和领导我国电影、翻译、出版事业方面的具体贡献有如下几项：

（一）积极组建电影理论翻译队伍，使外国电影文学和史论著作的翻译出版工作渐具规模。建国之初，几乎无人专门从事电影理论翻译介绍工作。程季华多方物色人材，使专业电影理论编译人员从1950年的三、四个人扩展到1956年的四十人左右，形成了一支相当可观的队伍。在与著名翻译家郭安仁（丽妮）密切合作下，他具体领导并通过实际工作培养了这支编译队伍，出书数量逐年增加，苏联及西方有代表性的电影论著和电影文学剧本陆续得到介绍，为我国电影工作者提供了有益的业务学习资料。他知人善任，能根据各自的特点培养干部。当前我国较为知名的外国电影理论翻译和研究工作者，大多来自他领导下的这支队伍。

（二）积极倡导并大力组织斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的

系统翻译介绍工作。鉴于斯氏体系对我国戏剧和电影表、导演工作有重要的参考借鉴价值，早从1951年开始，程季华在组织翻译各国电影理论书籍的同时，也积极组织翻译力量从事斯氏体系及有关书籍和资料的介绍工作。规模愈来愈大，从斯氏本人的多种单行本著作、导演计划、谈话录等，到苏联及其他国家表、导演艺术家和理论家阐释体系的论著；并在《电影艺术译丛》开辟“学习斯坦尼斯拉夫斯基体系”专栏，系统介绍苏联戏剧界关于体系问题的讨论和争论；最后，又制定《斯坦尼斯拉夫斯基全集》的翻译出版计划，并大力促其实现。到六十年代初，这一类书籍的出版数量就达二十余种之多。著名戏剧家欧阳予倩曾为此而十分高兴地说：“本来应该由我们戏剧界做的工作，却由你们电影界同志们代劳了！”

（三）积极组织我国电影论著的出版工作。早在电影出版社成立以前，程季华就在由他主持工作的电影局艺术委员会研究室和电影艺术编译社，以“电影剧本丛书”和“电影艺术丛书”的名义出版我国许多优秀的电影文学剧本和一些著名电影家的专著和论文集；担任电影出版社总编辑后，除主持编辑出版《中国电影剧本选集》和《五四以来电影剧本选集》外，还制订了“从剧本到影片”丛书的编辑计划，积极协助我国电影创作人员总结艺术经验，为推动电影理论工作的开展做出了有益的贡献。

1963年3月，由程季华主编的《中国电影发展史》（第一、二卷）出版。这是第一部比较全面、系统地叙述了中国电影发展历史的著作，也是程季华以及在他领导下的写作小组，以马克思列宁主义、毛泽东思想关于研究文化遗产的指示具体运用于中国电影史研究领域的一个很有意义的开端。

程季华主编这部著作，从准备阶段到完成出版，前后经历了十二年的时间。早在1950年，陈波儿担任电影局艺术委员会副主任期间，她就已把写作中国电影史的任务委托给了程季华，目的是“要使青年人知道我们的历史”。不久程季华就着手搜集有关中国电影历史的资料，在长时期的接触材料的过程中，他愈来愈被电影界前辈们的光辉业迹所感动，产生了早日成书的强烈愿望。

程季华在搜集资料，占有材料方面，付出了艰辛的劳动。他在担任繁重的工作之余，多方设法在北京和各地搜集各类电影报刊、图片、书籍等资料。他还特别重视电影前辈们的尚未成文的口头活资料，约请他们撰写回忆录。1956年《中国电影》创刊，由程季华负责的“昨日银幕”栏，在其后五年中，刊登了大量具有文献价值的电影史料和前辈回忆录（包括梅兰芳、田汉、欧阳予倩等的回忆录），与此同时，还主持了“中国电影历史资料丛刊”的编纂、出版工作。这一切也都为《中国电影发展史》的撰写，提供了珍贵的第一手资料。

在掌握大量历史资料的基础上，程季华在繁忙的工作之余，系统阅读，细心鉴别，并以严肃的科学态度对中国电影发展历史进行认真研究、具体分析，至五十年代末期，已初步形成《中国电影发展史》（第一、二卷）的基本观点和纲目。

1958年11月，在夏衍、陈荒煤、蔡楚生的大力支持下，程季华领导了一个人数不多的写作班子，开始从事编写工作。李少白、邢祖文等就是这时参加进来的。新调来的同志对中国电影历史都不甚了了，因此，在动手之前，程季华把他准备十分周详的设想和写作计划向小组人员作了长时间的讲解。而这个计划，他事先已向夏衍同志作了汇报，夏衍当时就说：“照这个

提纲写作，字数将不会太少”。

《中国电影发展史》（第一、二卷）共九十万字。在写作过程中，由于程季华准备工作比较充分，对全书的铺排心中有数，能随时解决工作中的疑难问题，编写组在他领导下，一丝不苟，才终于以近四年的较短时间，完成这一写作任务。

当然，由于是开拓性著作，《中国电影发展史》（第一、二卷）对个别人物和影片的评价和分寸，或许还有不够精确之处，但作为中国电影历史的第一部著作，描绘了我国电影在民主主义革命时期所走过的全部历程，分析了我国电影的革命传统，探索了我国电影的发展规律，为进一步研究我国电影历史提供了基础，积累了经验，这些成就都是极为可贵、值得珍视的。1963年3月，该书由中国电影出版社出版。几个月后，就由于极左路线的干扰，被错误地指名批判，而十年动乱一开始，林彪、江青两个反革命集团首先把矛头指向《中国电影发展史》（第一、二卷），以莫须有的罪名将它诬蔑为“大毒草”，并下令全部收缴、销毁。程季华作为此书的主编，也受到残酷迫害，身陷囹圄。近八年之久的牢狱生活使他身心健康受到难以言喻的损害，但他始终英勇不屈，坚信历史必将还其本来面目，正义必将得到伸张。

粉碎“四人帮”之后，《中国电影发展史》（第一、二卷）终于重新出版了。陈荒煤为它写了热情洋溢的《重版序言》。再版本一出来，很快就销售一空，1981年10月又进行第三次印刷。此书在海外也备受重视。香港曾根据初版本至少发行了三个不同的翻印本，美国也出版了分装四册的翻印本。七十年代以来，美国、法国、苏联的一些学者出版的关于中国电影史的论著，都曾在前言中声明他们取材于程季华主编的这部《中国电影发

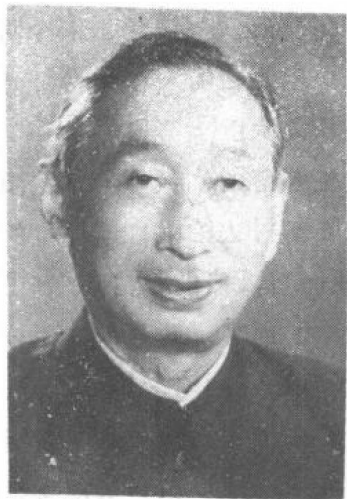
展史》。事实证明,《中国电影发展史》(第一、二卷)经受住了历史的严酷考验。

1960年后,程季华应北京电影学院聘请,为该院开设并讲授“中国电影史”课程,这是我国高等学府首次开设并讲授这样的课程。在林彪、江青反革命集团肆虐期间,这也成为了程季华的“罪名”之一。

影协恢复后,程季华重返工作岗位。在第四次文代会和第四次影代会上,他再次当选为影协理事。还先后被推选为中国电影家协会书记处常务书记和中国电影评论学会副会长,并参与主持和负责中国电影“金鸡奖”的评奖和影协电影史研究部的工作。近年来,他积极筹备、组织《中国电影年鉴》和《中国电影家列传》的编纂出版工作,已初见成效。早在建国初期,程季华就参与了一些中外电影文化交流活动。多年来,同各国很多电影专家、学者、艺术家、评论家建立了联系和友谊。1981年7月初,他曾与著名演员、作家黄宗英一道参加在法国拉罗舍尔举行的国际现代艺术节。1982年3月,他又作为中国电影代表团的副团长,参加在意大利举行的规模盛大的中国电影回顾展。

目前,他在繁忙的工作之余,正酝酿《中国电影发展史》第三卷和第四卷亦即解放后部分的撰写工作,我们希望这一计划能够早日实现。

(易 山)



程 默

(近 影)

程默是老一辈的著名摄影师之一，他从事故事片、纪录片及新闻片的电影摄影工作多年，拍摄过一些有名的影片，为我国的活动形象历史文献做出了贡献；而且善于拍摄照片，同样为我国的革命历史记录下了珍贵的形象资料。

程默于1917年8月19日出生在江苏丹徒县的一个小商人家中。幼年家庭生活清贫，十四岁那年（1930年）迫于生计，离开家乡，到上海商务印书馆学徒，当上了排字工人。1931年商务印书馆为战火焚毁，转入上海明星影片公司当练习生，在暗房学习电影洗片工作，一年后改任摄影助手。

他在任摄影助手期间，从师于严秉衡，因其平时沉默少言，勤学肯干，为人正直，作风正派，为师友所喜爱。他随同当时著名演员郑正秋、程步高、李萍倩等人的摄制组，参加拍摄过《姊妹花》，《春蚕》等十余部故事影片。第一部独立拍摄的故

事片是《船家女》（沈西苓导演）。1935年时曾与汪洋、朱今明一起参加过上海业余剧人协会，在拍摄电影之暇，搞舞台灯光兼拍剧照，参加演出过《大雷雨》、《钦差大臣》等剧。

1936年10月19日文坛巨星鲁迅先生殒落的当天下午，欧阳予倩、柯灵携程默等赶赴四川北路大陆新村去拍摄鲁迅先生的遗容。程默回忆当时的情况说：“当时我怀着沉痛的心情，来到二楼鲁迅先生的卧室，看到鲁迅先生安详的面容，我强抑住万分的悲痛，拭干泪水，拍下了这一段电影镜头，同时又拍了照片，另外又拍摄了鲁迅先生生前进行写作的书房等。随后到了万国殡仪馆的灵堂，拍摄了祭奠和送葬的群众场面以及在墓地安葬的情况。这是我第一次拍摄有关鲁迅的新闻影片。当时广大人民群众痛哭悼念鲁迅先生逝世的情景，使我毕生难忘。一代宗师鲁迅先生为了民族、国家和人民毕生奋斗的精神深深印在我的心底，成为我追求革命的动力。后来我把这套照片送给许广平大姐，她很高兴，几次接见了我，并借给我一些进步书籍看，使我认识了不少革命道理。”许广平和许多进步师友以及当时上映的苏联影片都为程默后来参加革命给以启迪。

1937年“八·一三”事变，日本帝国主义的战火蔓延到了上海，经陈波儿介绍，程默参加了上海救亡演剧一队，参加了在南京、开封等地的街头剧《放下你的鞭子》和《抗日烽火》等剧的演出。

1938年来到大后方，参加了由王兆烟、吴雪等负责的四川旅外剧团，在重庆、成都等地的演出活动。后来转到影人剧团，演出过《雷雨》、《日出》等剧。是年，上海业余剧团来成都，影人剧团与之合并，程默又参加了《民族万岁》、《钦差大臣》、《阿Q正传》等剧的演出工作。

1939年经沈浮、杨霁明介绍，程默到西北电影公司任摄影师，拍摄过一部《绥蒙军民抗日的动态》纪录片，后因阎锡山的阻挠，未能出片。

1941年，程默在重庆入中国电影制片厂任摄影师，拍过一些新闻片。当时文艺界进步人士大都集中在重庆。皖南事变前后，国共合作关系日趋紧张，影剧方面的情况更为复杂，工作十分困难。通过钱筱璋介绍，他与中共驻重庆办事处接上了关系，经常与童小鹏、张颖二同志联系，在党的直接领导下，为影剧界的联络做了不少工作。

1942年，程默曾拍摄了纪录片《重庆的市容》、《重庆人民的生活》等，揭露了国统区广大人民的悲惨遭遇。

1943年，中共驻重庆办事处通知程默一家在红岩村集中，做好准备，由严谭龙领队，向延安进发。因国民党特务的尾追，每天晚上投宿时，都分别轮流站岗值班。经过半个月的征途，终于到达了革命圣地延安。

延安是程默日夜向往的地方，这里天空晴朗，已不是重庆阴霾的雾夜；空气熙和，完全没有了特务跟踪的暗影。年底，中央组织部分配他到联防司令部政治部电影团工作，和吴印咸、钱筱璋、徐肖冰、吴本立、周从初等同志一起，在延安拍摄党中央的活动及边区军民大生产等资料影片，同时也拍摄照片。1945年曾参加拍摄毛主席赴重庆谈判和胜利返回延安这些具有历史意义的珍贵资料。

1946年初，他和周从初接受购买电影器材的任务，通过上海地下党组织的关系，购买到了一台小型手提电影摄影机“埃姆”，五千呎胶片和一些照明器材。乘周恩来副主席回延安向中央汇报工作之便，程默携带器材跟随飞回延安。他缅怀这次随

行的情况说：“周恩来副主席对电影情况非常关心，在飞机上详细地向我询问了解放区电影的现状和今后的发展。周副主席当时的神态和音容笑貌，对电影发展的关切，使我至今不能忘怀。”



程 默1946年拍摄纪录
片《还我延安》时留影

1946年初，在西北局的领导下，成立了延安电影制片厂，中央办公厅派陈永清任厂长，钟敬之任制片主任兼美工设计，开始拍摄陈波儿编剧的《边区劳动英雄》影片。该片由伊明导演，程默担任摄影，凌子风主演。拍摄工作进行了两个月，因国民党胡宗南部队进攻陕甘宁边区，遂中辍。就在这个时期，由陈永清及伊明二同志介绍，程默同志加入了中国共产党。

根据当时形势变化的需要，西北局领导指派程默、凌子风及伊明等拟定提纲、拍摄《保卫延安》、《保卫党中央》的纪录影片及资料。他们深入到战斗的第一线，用电影摄影机纪录了保卫边区的珍贵战争史实。1947年，这支电影摄影队，在前线总司令部的直接领导下，随军行动，除拍摄下了八路军英勇打击国民党的战斗场面以外，还跟随党中央在陕甘宁边区辗转活

动，纪录下党中央指挥全国解放战争的情况以及毛主席、周副主席、任弼时等领导同志的工作情景。这些珍贵的形象史料已成为中国革命历史的真实见证。

为了培养一支新中国的电影创作和技术队伍，他和凌子风、钟敬之等一起拟定了计划及实施方案报告给西北局第一书记习仲勋转中宣部陆定一审阅。经党中央批示，指定由西北局及晋绥分区共同组成一支以年青的优秀干部组成的赴东北电影制片厂学习的“西北电影工学队”。由钟敬之、凌子风和程默任领队，全队约三十人左右，队员中有成荫、孙谦、赵伟、苏云等人。1947年初冬，在晋绥分局贺龙的大力支持下，这支“工学队”开始踏上奔向东北的征途。到达晋察冀边区时，已届隆冬，要到达东北还要通过几道封锁线，晋察冀中央分局指示这支“工学队”留下过冬，遂与华北军区电影队的同志们会面。为了抓紧时间，程默用土法冲洗了他在陕甘宁边区拍摄的底片。当时技术设备极其简陋，冲洗这一批底片是极其困难的。但是，底片如不能及时冲洗出来，长期搁置、运输，将受到严重的技术损失，所以这次土法冲洗也可看为是对形象革命史料的一次抢救。

根据华北电影队负责人汪洋的要求，军区政治部同意将程默留在晋察冀工作，担任摄影师兼制作股长。

1948年春，人民解放军已进入全面反攻，他随晋察冀部队十九兵团拍摄解放晋中、攻打太原外围的战役，夏末又转去山东拍摄了解放济南、活捉国民党军司令官王耀武的战役实况。程默在讲起如何拍摄战争实况时说：“拍摄战地实况要有战争的经验，一要拍到资料，二要保护自己和摄影器材。在长期随军拍摄中，我知道炮弹是不会总落在一个地方的。我掌握了这个

规律，一等炮弹爆炸后，我就马上跳进这个炮弹坑中进行拍摄，这样可以抢到前沿，拍摄冲锋和较近的战地实况。许多激战、近战的场面就是这样抢拍下来的。”作为一个革命的电影摄影师，在从事生死搏斗的严酷的战地拍摄中，舍死忘生，抢拍宝贵的革命战争的历史资料，程默是尽了他最大努力的。

1949年初，他被派往当时党中央的所在地——河北省平山县西柏坡村去拍摄党的七届二中全会会议资料，纪录下来了这一重要会议的全部形象历史文献。1949年春，毛主席、朱总司令发出中国人民解放军全面进军的命令后，他随华北部队参加了解放太原的战役，拍摄了这场激烈战斗的全部过程。

全国形势发展很快，北平和平解放了。程默随军进入北平，和东北电影制片厂派来的几个摄影队一起拍摄了中国人民解放军进入北平的“入城式”。他兴奋地谈起：“我在拍摄时看到大人小孩站在街道两旁热烈欢迎场面。人多极了，老人们喜笑颜开，孩子们挥动手中的小旗子，欢迎自己的亲人中国人民解放军，也看得出来他们是在欢迎自己的希望。”

北平解放，华北电影队的全部制作人员和东北电影制片厂来的部分人员汇合在一起，成立了北京电影制片厂。程默担任专管故事片拍摄的摄影科长兼摄影师。此后，他拍摄了多部影片，如短故事片《神鬼不灵》（张波导演）、纪录片《人民大团结》（吴本立导演）、《踏上生路》（杜生华导演），在《伏罗希洛夫访华》、《鞍钢在建设中》任总摄影师，此外，还同时承担中央重要会议拍摄新闻片的任务。参加了“开国大典”及1958年以前历届庆祝“五一”及“十一”国庆检阅、游行等活动的拍摄。这一个时期，他的拍摄任务及行政工作都很忙碌，也是他从战地新闻转入和平建设后的摄影创作的旺盛时期。

随着国家经济文化的发展，需要兴建更多的电影制片厂。1958年他调任安徽电影制片厂副厂长，拍摄了安徽地方戏《寇准背靴》（郭维导演），组织拍摄《风雪大别山》等故事片以及《毛主席二次视察安徽》、《刘少奇主席视察安徽》等纪录片。程默回忆说：“毛主席把我找到黄山宾馆，询问了安徽电影制片厂的情况，谈到黄山的风景很美，可以拍一部影片。”根据这一指示，他与“新影”的同志合作拍摄了一部彩色风景片《黄山似画》（摄影指导吴印咸，由赵阵容编辑）。程默在拍摄这部风景片时，匠心独运，使用诗情画意的手法，览尽黄山的美景，为我国的风景片开辟了一条民族风格的新路，不失为一时的佳作。

1963年，程默被调任北京科学教育电影制片厂副厂长。为该厂的建厂工作付出了巨大的劳动，使一个只具雏型的制片组织发展成为年产一百余本科教影片的制片厂，为中国科学教育电影事业做出了一定的贡献。

在十年动乱期间，他被调到北京农业电影制片厂任副厂长，推动了该厂生产的大幅度上升。

1978年，程默被调任中国电影家协会书记处书记兼管技术研究部的工作，1979至1980两年间还兼任了《电影技术》杂志的主编。

程默同志少言持重，为人忠厚，善于团结群众，不但在摄影创作上有一套独特的本领，尤其善于做电影的生产制片的管理工作。我们期待他在晚年，发挥自己的专长，做出更大的贡献。

（刘世一）



鲁 明

(近 影)

鲁明，1927年生于安徽省安庆市的一个贫民家庭。父亲曾当过县城的中学教员，后长期失业在家，家境凋落。鲁明整个幼年在生计无着中度过。

抗日战争爆发后，从上海来安庆的一批救亡青年在安庆创办了抗日小学。鲁明即入该校上学。1938年安庆沦陷前夕，鲁明和学校的一批孩子由老师率领经武汉八路军办事处到西安八路军办事处，并参加了党直接领导的安吴堡青训班。时年仅十一岁的鲁明由此参加革命队伍。

青训班结业后，鲁明被编入“青年战地工作团”，在晋东南一带作宣传工作。1940年初返回青训班，不久全部人员到达革命圣地——延安。

到延安后，他先后在青年干部学校和青年艺术剧院学习、工作，参加演出及从事宣传活动。在党的培养下，鲁明在革命

的实践中，迅速地成长起来，这短短的几年，对鲁明今后的成长奠定了基础。

1945年鲁明调到延安电影团学习摄影。同年加入中国共产党。在电影团三年的时间内，他边学习，边工作，开始了从影生涯。

1948年，鲁明到东北电影制片厂任摄影师，参加了《红旗漫卷西风》的摄影工作。不久就到北京电影制片厂担任新闻纪录片的摄影工作。1950年任中南摄影区队队长，负责中南地区新闻纪录影片的拍摄领导工作，同时拍摄了《景德镇瓷器》、《零陵大火》、《大办科学》等影片。其中《零陵大火》是国民党特务制造的零陵县纵火的纪实。这场大火几乎把县城化为灰烬，是解放以来重大的破坏案件之一。鲁明闻讯后赶到现场，在来不及请示的情况下当机立断地拍摄了大火现场及特务归案的真实场景。影片对于揭露国民党反动派的罪行是极为有力的。为此，受到新影厂的通报表扬。在此期间，又担任了长纪录片《八一运动会》、《一九五三年国庆节》的总摄影师。其中，《红旗漫卷西风》、《八一运动会》荣获文化部颁发的1949年——1955年优秀影片二等奖。

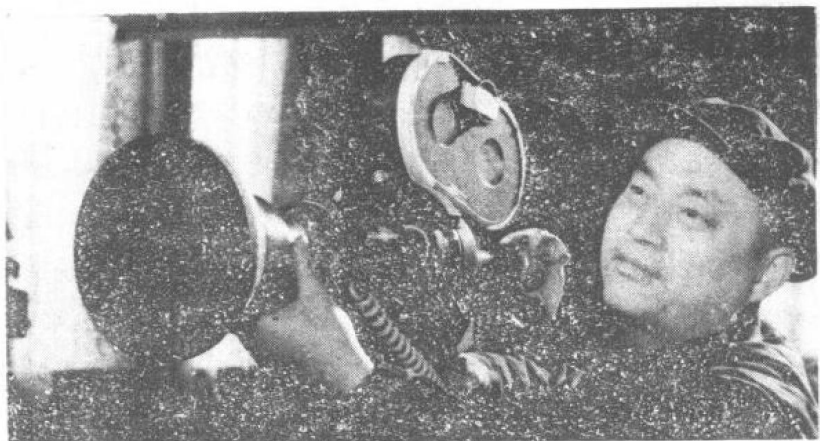
1954年北京电影学校开办新闻摄影训练班，鲁明被调任该班班主任。从此，鲁明开始从事电影教育工作。训练班结业后，又接任摄影专修班的班主任工作。这个班是为各厂具有一定实践经验的青年摄影同志进修提高业务能力开办的，鲁明在班上既作教员，又当学生。二年的时间，在电影摄影技术与艺术修养方面得益不小。1956年成立北京电影学院，鲁明是学院党委委员，并担任摄影系摄影艺术教研组组长。

在电影教育岗位上，鲁明深感马克思主义理论教育对于培

养艺术干部具有重要意义。在院党委的鼓励与支持下，鲁明自1954年开始以自学为主钻研马克思主义哲学，通读了马克思、恩格斯、列宁、斯大林、毛泽东的主要论著，并参阅了黑格尔、费尔巴哈、普列汉诺夫及我国诸子百家的有关著作。1956年电影学院成立马列主义教研组，鲁明被任命为组长，并于1958年开设马克思主义哲学课。由此，根据需要，鲁明由电影摄影教学岗位转入政治理论教学。

在兼任教学工作同时，鲁明先后担任了党委宣传部长、工会主席、党委副书记等重要工作。大部分时间负责全院政治思想工作与学生思想工作。1963年评定职称时，鲁明被评为副教授。

1972年鲁明从干校回京，重回摄影系任教员，在担负教学工作的同时，到北京科学教育电影制片厂从事科教片创作，先后拍摄了《纺织新花》、《北京礼花》、《人参精》、《哑人》、《科教电影实效展览》等片。这些影片，包括科教片、民族考察片、商业宣传片等不同内容与形式。对于一个过去没有接触过，而且多年脱离实践的鲁明来说，困难是不少的，尤其是在那血雨腥风的岁月，他不畏困难和压力，虚心地向有经验的同志学习，终于在创作上又获得了成功。《哑人》是一部民族考察影片，鲁明在这部影片中成功地运用马克思主义历史唯物主义去认识表现民族问题。影片既反映了哑人由原始社会末期过渡到社会主义阶段的真实图景，又给予准确地科学分析。《纺织新花》是表现纺织品的新品种——针织外衣的。鲁明在造型处理与色彩构成上，大胆地探索，颇为清新悦目。《科教电影实效展览》是鲁明应邀赴济南参加展览时采访、拍摄的。当时，他作为科教电影制片厂负责创作的副厂长，看到济南组织科教电影对于工农



鲁 明1977年在西藏拍摄科研资料片《哑人》

业建设产生了令人鼓舞的效果是很激动的，于是，当机立断地决定拍成电影介绍给全国，以期推广，同时，对科教电影工作者也是激励与鼓舞。这些影片的创作，表现了鲁明严肃的创作态度，以及根据不同题材而去努力探索、创新的精神。

“四人帮”被粉碎后，鲁明被任命为北京科学教育电影制片厂副厂长兼编导室主任，分管创作。几年来在组织和领导科教片创作中，坚持四项基本原则和“双百”方针，尽量发挥创作人员的积极性，从科教片的题材、内容以及表现样式和手法都有所突破，为繁荣科教电影事业作出了有益的贡献。

鲁明出席了第一、二、三届文代会。在第三届文代会上被当选为中国电影家协会理事。

鲁明有着丰富的阅历和经历，他既有革命经历，又有业务技能。在制片厂能拿摄影机，在学校能上课；既有马克思主义理论修养，又有电影创作的实践经验，因此，他担负领导工作有着较多的发言权。尽管如此，鲁明还总是一再强调要努力学习，要跟上时代的脉搏。为了胜任党分配的任务，长期以来，

鲁明已养成好学的习惯。不管在什么条件下，工作有多忙，他总是攻读至深夜，博览群书。政治、经济、哲学以及文艺作品、文艺理论无所不及。担任“科影”领导工作后，他对自然科学的各个领域也产生了浓厚的兴趣。为了更好地指导创作，不尚空谈，在他的倡议下制定了创作领导轮流实践的制度，或是拍摄影片，或是下摄影组掌握第一手材料。同时，鲁明还经常撰写科教影片的评论文章，以活跃创作和理论的探讨空气。平时，他还利用可能条件拍摄照片，他认为，掌握任何一项专业技能是很不容易的，而丢失却非常容易，只有经常接触它、熟悉它，一旦需要就能随时拿起来。

鲁明这样一位经受长期革命考验和锻炼、年富力强的干部，正在新的历史时期中努力作出更大的贡献。

(振 竹)



(近影)

鲁 勒

鲁勒，中国艺术研究院电影研究所所长、《电影文化》杂志主编、中国电影家协会理事。

鲁勒原名侯仲勋，1918年出生在河南商丘一个封建官僚家庭，父亲曾任西北军旅参谋长、师参议等职。鲁勒在开封上中学时，开始阅读巴金等作家的作品，这些作品对他认识旧社会的黑暗、封建家庭的腐朽，以后走上革命道路，起了一定作用。

1934年他到北京读书。当时，正处于“一二·九”运动前夕，党领导的爱国学生反蒋抗日的救亡运动蓬勃开展。鲁勒所在的大同中学是当时北京中学学生运动开展得较活跃的学校，对鲁勒政治思想觉悟的提高提供了较好的环境。当时鲁勒喜欢看京剧和电影，三十年代的进步影片《十字街头》、《马路天使》等使他十分迷恋。后来他又读了高尔基的《童年》、绥拉菲摩准支的《铁流》、法捷耶夫的《毁灭》以及鲁迅、郭沫若等的某些

作品，对他文艺观的形成产生很大影响。更重要的是，由于他爱国热情高涨、热心社会活动，在学校中受到了地下党员的注意，引导他参加当时的学生运动，更从思想上帮助他接受革命道理。在这些共产党员的影响下，鲁勒读了一些马列主义的启蒙读物与进步杂志，思想认识有了很大的提高。

1935年，爆发了震惊中外的“一二·九”学生运动。当时年仅十七岁的鲁勒担任学校“学生会”的交通，他日以继夜忙于印刷、分送传单，热情地投身这场运动，经受了战斗的洗礼。1936年1月，他参加了“民族解放先锋队”，更加积极从事救亡活动。

1937年8月，鲁勒受组织派遣，到河南开封、南阳、方城等地组织“平津流亡同学会”，进行抗日救亡宣传工作。1938年初，在方城县加入中国共产党，并在县委会中担任宣传工作。同年五月，他到达延安，先进“抗日军政大学”学习，后考入“鲁迅艺术学院”文学系，是该系第一期学员之一。

1938年12月，鲁勒从“鲁艺”毕业后，就奔赴抗日前线。在整个抗日战争期间，他先后在一二〇师战斗剧社、三五八旅剧社、独一旅剧社任政治教员、指导员、社长。在这期间，鲁勒一方面参与部队文艺队伍的组建工作，一边编、导、演了不少配合现实斗争的话剧及京剧节目。写作了十几个独幕剧、多幕剧、儿童剧，其中儿童剧《到咱们部队去》在晋绥军区文体检阅大会上得到过奖励。但由于战争环境，这些作品都没存留下来。

解放战争时期，鲁勒先任晋绥绥蒙军区十一分区宣传科副科长，后到战斗剧社专门进行创作，1946年秋，贺龙中学成立文艺队，鲁勒任该队队长。1948年秋，成立西北军大，任军大政治部宣传科长。1950年1月，他又参加了一段改造国民党起义部队的工作。

1950年10月，鲁勒调到军委总政治部文化部任文艺科科长（兼电影科科长）。1953年，任总政文化部文艺处副处长，为掌握部队文艺工作的方针政策以及部队文艺工作的建设做了不少工作。

1958年，因受到错误批判，鲁勒离开了长期工作、战斗过的部队文艺工作岗位，转业到山西电影制片厂担任编导室主任工作，后调任山西省委宣传部文艺处副处长。1963年到文化部电影局编辑处任处长。当时的工作是负责对全国重点电影剧本的审读，提出意见，供部、局领导考虑。1964年，根据领导指示又筹建“北京电影剧本创作研究室”，任主任，但尚未开展正常业务，该室就在一连串政治运动中夭折。

文化大革命中，他无例外地受审查、下干校。1973年重新工作，在国家出版局版本图书馆任副馆长。1978年又调到中国艺术研究院，为建立“电影研究所”创办电影理论刊物《电影文化》做出了贡献。

鲁勒从事革命文艺工作四十多年，大致可分三段。一是战争时期，他的工作主要是组织部队文工团、培养文艺人材，并积极配合革命战争从事创作活动。二是在总政工作时期，当时主要从事部队文艺方针政策的贯彻与部队文艺队伍的建设工作。三是转入电影界以后，他的工作主要是审读剧本，从创作指导思想与创作倾向上向领导提供意见，并组织、筹建电影创作、研究队伍。同时，他也写作，发表了不少创作与理论、评论文章，尤其在近两年来对电影创作与电影评论等状况发表了不少有益的见解。在长期的革命实践中，鲁勒为党的文艺事业、电影事业做出了自己应有的贡献。

（李兴叶）



董克娜

(近影)

董克娜是近年来活跃在我国影坛上的女导演之一。

她于1929年出生在山东威海的一个旧文人、旧官吏的家庭里。九岁时，其父离弃了母亲，从此母女相依为命，苦度日月。幼年时的不幸和孤独，使她养成一种执拗的自尊、自强和奋斗精神。从小她就喜欢唱歌跳舞，尤其酷爱电影艺术，经常溜进影院打“站票”，看后还喜欢连说带演地给同学们讲电影故事。虽然她十分喜爱文艺，却从未考虑要从事这项事业。她曾幻想过将来当女工程师或是女医生，认为那些工作才是崇高而伟大的。

1945年抗战胜利后，十六岁的董克娜冒着危险从家乡徒步千里到了临沂城，进入老解放区的山东大学学习。在学校，她积极参加各种业余文艺活动，演出过话剧《减租减息》等。后来，华北军区文工团把她借调去，她参加了《钦差大臣》、《群猴》等剧的演出，最后组织上决定把她留下从事革命戏剧工作。从



董克娜（前排左三）在指挥《昆仑山上一棵草》的拍摄

此,她投身到革命的文艺队伍中来了。她在老解放区火热的斗争生活中熏陶磨练,奔波于战火硝烟之中,打腰鼓、扭秧歌、演歌剧、话剧,街头、场院、战壕都留下了她和同志们的足迹。

全国解放时,她十九岁,被分配到上海电影制片厂当演员。这是她生活道路上的一次重大转折。开始,她处处感到不习惯,业务工作也摸不着门。在困难面前,她倾注全部的热情,努力掌握电影艺术的创作规律。

她参加拍摄的第一部影片是《女司机》,扮演了其中一位女司机,虽然戏不多,她却异常兴奋激动,因为毕竟在影坛上迈出了第一步。导演对她质朴的表演表示满意,这更增强了她的信心和勇气。可是,正当她满怀豪情要在银幕上创造更多的

艺术形象时，由于割扁桃腺，她的嗓子坏了。这是一个沉重打击，但她并没有被命运击倒，而是决心另辟蹊径。1955年，她考取了北京电影学院导演专修班，经过两年的刻苦学习，为以后的导演工作打下了基础。毕业后，她被分配到长春电影制片厂。在两年多的时间里，她先后在影片《黎明的河边》、《悬崖》、《春雷》、《冰上姐妹》中任副导演。1960年，她被调到北京电影制片厂工作。1962年，她在老导演和老摄影师的帮助下，第一次独立导演了影片《昆仑山上一棵草》。影片由华铭、董克娜根据王崇元的短篇小说《惠嫂》改编，描写刚从地质学校毕业的城市女青年李婉丽被分配到边疆工作后，对高原艰苦生活产生畏惧情绪，在青藏高原某宿食站站长的妻子惠嫂的实际行动的影响下，思想有所变化。当她看到一株耐寒的小草在高原上开放花朵、吐露芬芳时，受到启迪，领悟了生活的真正意义，决心愉快地走上建设边疆的工作岗位。影片故事比较简单，人物也不多。导演采用了“以草喻人”、“托物言志”的手法，着力刻画人物，抒发感情。运用朴素的电影语言，渲染了高原生活的艰苦，又用热情的笔触，描绘了惠嫂自办的“司机之家”给予人们的温暖。用对比、烘托的手法刻画了战斗在高原地区的社会主义建设者艰苦奋斗的品格和乐观主义精神，使影片充满了高昂的激情，并在典型环境的烘托中令人信服地揭示了李婉丽的思想变化过程。影片对昆仑山上那棵生命力旺盛的小草，进行了富有诗意的描绘，含蓄而深刻地阐述了生活哲理，形象地揭示了影片的主题，引人回味，具有比较强烈的艺术效果。《昆仑山上一棵草》是一部有特色的影片。在这部影片的创作中，初步显露了董克娜的导演才华。

之后，董克娜又与凌子风合作导演了《草原雄鹰》，与李

秉忠合作导演了《红花遍地开》，与成荫合作导演了《女飞行员》。独立导演了《煤店新工人》。在与老导演合作的过程中，董克娜进一步丰富了导演实践经验。

十年动乱中，董克娜一度中断了导演创作。从1978年以后，她又与阚文合作导演了《巨澜》，独立导演了《烽火少年》、《青春似火》、《第二次握手》、《归宿》、《金鹿》等影片，近年来，董克娜成为一名比较多产的女导演。综观她近年来的几部影片，我们可以感觉到，董克娜的导演技法更为熟练，电影语言的运用更为大胆和灵活，但与《昆仑山上一棵草》相比，她在深刻开掘主题，塑造典型环境中的典型性格和真实性方面仍有一些不足，期望她在实践中继续努力，取得新的成绩。

做为一名女导演，董克娜在工作中面临着更多的困难。但是，她有一股坚毅顽强、苦干实干的拼搏精神。拍《巨澜》时，在淮河的小船上摆着两张八仙桌，她就站在颠簸的桌上指挥拍摄夜景，拍《第二次握手》时，她带病站在齐胸深的海水里坚持工作，每天连续工作十八个小时。拍片时她总是把整个身心投入到工作中去。一部片子拍完她就立刻开始组稿、收集素材、体验生活、创作剧本，忙着下一部影片的拍摄，从不停歇，始终保持着旺盛的创作热情，这一点，是难能可贵的。

现在，董克娜已经年过半百了。她越发珍惜如金的岁月，想在六十岁以前，再多拍几部影片。1982年，她又投入了影片《明姑娘》的拍摄。她把每一部影片都当作艺术创作道路上的一个阶梯，她愿意努力进取，攀登不息！

（谢贝玲 晓 若）



傅 正 义

(近 影)

著名电影剪辑师傅正义，1925年9月20日出生于湖北黄冈县团风镇傅家湾。父亲傅光灿排行老七，分家时分得两亩地，加上在武汉当听差时积攒的一些钱，回家乡与人合伙开了个杂货店，混到刚够养家糊口时，因积劳成疾与世长辞。那时，傅正义才三岁，弟弟才八个月，年轻的母亲靠纺纱织布，坎坷度日。孩提时，傅正义就扛着竹笆子去搂地上的枯枝，拎着布兜子去拣田里的稻穗，拿着小铲子去挖山上的野菜，给贫寒的家庭增添一些微薄收益。平日，他爱动脑筋，常常用“观音土”粘泥，模仿劳动工具做一些玩具，如磨米盘、织布机等，“荒年饿不死手艺人”的求生之理，渐渐潜入他幼年的心里。在封建势力的压迫下，亲戚叔伯想卖掉他母亲、霸占几亩田地，母亲挣脱了桎梏，毅然离开农村到汉口去帮人，他随着来到城市，在武汉市立第十六、十七短期小学读了两年。1937年，抗日

战争爆发后，他在一位老师的帮助下，进了国共合作举办的“中国战时儿童救济协会”所属的“武汉市难童教养院”。不久，院长从难童中挑选了一批孩子组成“儿童宣传队”，他担任小队长并负责歌唱指挥，与社会上的“七七少年剧团”、“孩子剧团”、“新安旅行团”等进步团体，一起用文艺演唱形式在街头进行募捐演出，慰劳抗日战士，宣传抗战救国。武汉失守后，宣传队撤退到重庆，为了找到饭吃，他又进了“保育院”，算是小学四年级的学生。他虽才十四岁，可被生活的坎坷催促得早熟起来，为了寻找工作，他从报纸广告栏上发现了“中国电影制片厂招考练习生”的广告，他抱着学习电影的幻想前去报考，并被录取。进到厂里，“练习生”干的却是擦桌椅、拖地板、倒痰盂等杂活，不过是个“勤杂工”。不久，被录取的人又一个个跑掉，剩下他和另一个人。他对电影的由衷喜爱，感动了一位老师，推荐他到剪辑室去当学徒。

1939年，在重庆“中国电影制片厂”，他跟随左翼电影工作者、剪辑师钱筱璋学习。他接受启蒙的第一部影片是司徒慧敏导演的《白云故乡》。此后，他担任了《塞上风云》、《胜利进行曲》、《火的洗礼》等十多部影片的剪辑助理，不仅从中受到民族民主革命思想的影响，也扎扎实实地学到了一些业务专长。抗战胜利后，他随左翼电影工作者进入上海昆仑影业公司。在与剪辑师邬庭芳学习的过程中，参加剪辑了《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《希望在人间》、《丽人行》、《关不住的春光》、《乌鸦与麻雀》等影片。从1945年到上海解放，先后在上海昆仑影业公司、长江昆仑电影制片厂、上海联合电影制片厂担任剪辑工作，从一些思想成熟的或艺术上经验丰富的剪辑师和导演那里，学到了剪辑不同题材、不同样式、不

同风格的故事片的表现方法和手段。这对于他以后独立去承担各类体裁的影片的剪辑工作，打下了基础。《三毛流浪记》是他独立剪辑的第一部影片。此后，他又完成了《武训传》上、下集的剪辑。

1949年底，上海电影制片厂成立后，于1952年他在该厂担任剪辑科副科长兼副剪辑师。

1953年他调到长春电影制片厂负责剪辑业务的领导工作，由于时间的分散，只完成了一部惊险片《虎穴追踪》的剪辑工作。

1956年他被调到北京电影制片厂任剪辑师后，于1958——1959年内完成了影片《上海姑娘》、《青春之歌》、《百凤朝阳》的剪辑。鉴于他创造性的劳动，被选为北京市文教卫生系统先进工作者，并出席了代表大会。1960年至1964年，他以旺盛的创作热情，完成了《以革命的名义》、《暴风骤雨》、《小兵张嘎》、《天山的红花》等六部故事片的剪辑。他是一位倾心于事业、有设想、有追求、有创新的人。他先后学习、协助、合作和独立剪辑影片六十余部，除故事片外，还包括歌舞片、戏曲艺术片等不同片种，如观众爱看的《杨门女将》、《野猪林》、《穆桂英大战洪州》等别具风格的戏曲艺术片，都出自他那双被胶片磨出茧皮的手。戏曲艺术片不同于纯纪录性的“戏曲片”，它是把戏曲所特有的表演艺术同电影的特殊表现手法溶合在一起的片种。已故著名电影导演崔嵬在这方面做了创造性的探索和突出的贡献。如何把故事片的剪辑手段浸透到具有程式化的“唱做念打”的戏曲表演艺术中去，剪辑师也面临着新的课题。傅正义在这方面进行了积极的探索。他的体会是，剪辑者除根据剧情和导演意图外，最主要的是能否正确地掌握和处理镜头相

互之间有机衔接的剪辑点，使镜头的连接、场景的转换、技巧的运用、音乐的结合，能符合剧情和戏曲特点，从而达到通顺流畅、节奏鲜明的“蒙太奇”结构。除此之外，他还剪辑了科教片、纪录片、风光片、杂志片和电影预告片等十几部。由于他的劳动和智慧、实践和经验，同行们尊称他为“傅头牌”，这大概是指他的专业技能可坐头排交椅而言吧！



傅正义在剪接影片工作中

“十年浩劫”中，他只能在农村干校的田地里挖泥、推车、插秧、拔草、割稻……。十年浩劫后，他带着一双勤劳的手回来了。在着手剪辑《黑三角》一片时，他在声画剪辑台上翻来复去地审度全部样片，对已有的素材，苦心琢磨，反复组合，

从有的素材上，剪出了一部象样子的影片，他将“活捉猫头鹰”一场戏的七个不同内容的镜头，如手表、铜蛤蟆、脚、公安人员、身藏定时炸弹的猫头鹰的不同景别、不同反映的镜头，剪成了十九个，镜头尺寸变短了，经交替运用、重新组接后，这一组镜头内部动作性加强了，外部节奏感鲜明了，增加了影片的表现力。1980年，他协助潇湘电影制片厂完成了《幽灵》的剪辑；1981年又先后剪辑了影片《神秘的大佛》、《伤逝》、《知音》。剪辑《伤逝》时，他考虑影片是以人物情绪、心理动作贯穿始终的，那就要抓住动作因素进行镜头的安排和组接，从而加强影片结构的内部联系性。其中涓生弃狗一场戏，傅正义按照导演以虚实结合，虚中有实，实中有虚，以虚补实的表现方法，精选了一些荒野、乌鸦、浓云、芦苇、枯草等凄惨荒凉的景物镜头，对这些造型气氛突出、动态感强的素材，进行了整体构思。经过反复编剪，突出渲染了弃狗时悲凉的气氛，衬托了涓生酸辛、沉痛的心情，体现了揭示社会黑暗的艺术效果。在剪辑影片《神秘的大佛》时，他认为众和尚举火把到大殿找“怪面人”这场戏，按原分镜头连接，章法较乱，找怪面人不突出、动作不贯穿、紧张气氛不浓烈。在建议补拍部分火把、小鬼等镜头后，他利用造型因素和动作因素相结合的方法重新进行镜头组接，突出一个“找”字，用火把、泥菩萨像、和尚三种画面组成“蒙太奇”句子，把原来的十多个镜头，最后剪成二十七个镜头，使这场戏在视觉的连续性上达到了节奏强烈、语言顺畅的效果。在剪辑影片《知音》时，他从历史传奇故事的体裁考虑，在无技巧剪辑的结构形式下，根据不同场景的内容要求，以人物的语言、动作、情绪及镜头运动来进行衔接，来转换场景，使节奏趋于深沉、平稳，基本上用传统的手法来完

成影片的剪辑。1982年，在第二届“金鸡奖”评选中，傅正义因《伤逝》、《知音》的剪辑成绩荣获“最佳剪辑奖”。

在长期的艺术实践中，傅正义注重总结经验，注重剪辑专业的理论学习和研究。他认为剪辑是处理影片的结构、语言、节奏的，是导演艺术的重要组成部份，剪辑既是技术方法又是艺术手段。他很称赞“蒙太奇”就是剪辑手法的理论，对前辈电影大师们通过剪辑手段创造的银幕效果进行了认真研究，学以致用，在实践中予以恰当灵活地运用。他认为剪片子的重要一环，必须从剧本的主题思想、故事内容、导演意图出发，按照电影的视觉性、动作性和真实性，进行剪辑艺术的再创作。组接画面时，头脑中要考虑镜头的三个因素，第一是动作因素，第二是造型因素，第三是时空因素，分析了这三种因素，剪辑时就心中有数，不至于盲目听从、俯首乱抓。他认为在剪辑时应考虑着我国民族的艺术欣赏的习惯问题，在处理镜头长短、镜头组接时，不但要符合剧情发展的逻辑顺序，还要特别注意观众的客观要求，知己知彼，才能把电影剪辑技巧用在点子上，用在观众的心目中。

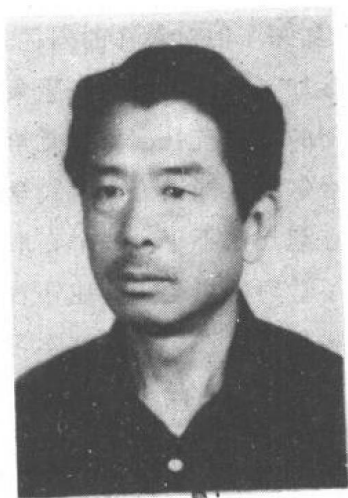
傅正义虽然学历较低，但他长期坚持学习，不仅有丰富的剪辑实践经验，还写作了一些学术性的论文。1963年，他组织撰写了《电影剪辑工作探讨》一书，并在该书中发表了《电影预告片的剪辑》一文；1980年，又撰写了《电影剪辑》，连载于《电影技术》上；1981年，在《大众电影》上发表了《漫谈电影剪辑》；并在其它一些电影书刊上发表了《电影中的剪辑》、《谈谈〈伤逝〉的剪辑》、《略谈影片〈知音〉的剪辑节奏》等文章。目前，他还在进行一本二十万字的电影剪辑专著的修改工作，将由中国电影出版社出版。除写作外，从1977年至1981年，傅

正义还到北京电影学院等十几个有关单位开课，讲授电影剪辑基础知识。

1981年11月，在傅正义与其它专业剪辑工作者倡导下，全国首届电影剪辑会议在北京召开，成立了“中国电影剪辑学会”，其宗旨为发展我国电影剪辑的技术和艺术、为进行学术研究和探讨、为提高电影剪辑专业水平，为电影事业走向世界先进水平而服务。

傅正义现任中国电影家协会理事、中国电影剪辑学会会长、中国电影电视技术学会剪辑委员会主任、中国电影第一届“金鸡奖”剪辑咨询组组长。他为从事民族的和社会主义电影事业作出了一定的贡献，在电影剪辑专业方面作出了较大的成绩。

（涂家宽）



(近影)

富 澜

富澜，建国以来最早从事外国电影艺术理论译介工作的翻译工作者之一。他原名刘正龙，1929年生于天津，幼年家境贫寒。少年时代，受剥削、受压迫、受帝国主义侵略者欺侮凌辱的苦难生活，在他幼小的心灵里播下了仇恨不公正的旧社会、追求真理与正义的种子。早在中学读书时期，他就在一次作文中愤愤不平地写道：“这个社会，如果不加以改造，它是不会自行变好的。”富澜从小兴趣广泛，求知欲旺盛，酷爱文学、艺术。1942年就开始在北京《晨报》副刊上发表了数篇习作。还曾设法学习声乐，渴望成为一个歌唱家。在腐败透顶的旧中国，一个穷苦少年的美好理想是不可能实现的。由于家庭状况的窘迫，富澜不得不在初中毕业后就中断了学业，投身社会，奔波谋生。为了生计，他当过银行低级职员、证券行练习生、报馆校对、小学教师、广播电台播音员。颠沛劳碌，到处碰壁，

坎坷的经历丰富了他对生活的认识，也加深了他对革命的向往。

1947年，富澜进入冀东解放区，参加了革命队伍。在轰轰烈烈的土地改革运动中，他经受了最初的革命洗礼，思想觉悟得到提高。1948年春，组织上调他到哈尔滨外国语专门学校学习俄语专业。他星夜启程前去报到，心潮起伏不平：一个在旧社会失学、失业的穷孩子，今天又有了学习的机会了！他怀着对党无限感激的心情，以高度的责任感和自觉性，投入到学习中。刻苦、勤奋，使富澜在短短的一年多的时间里，取得优异的学习成绩。

1949年底，学习结业后，富澜被分配到中共中央俄文编译局任翻译。1950年初，被借调至中苏合作拍摄影片《解放的中国》的摄影队任随队翻译。这是富澜第一次接触电影工作。半年时间中，他积累了一些电影艺术创作和生产的专业知识。

1950年夏，回到编译局后，他翻译了列昂节夫等主编的苏共高级党校教材《政治经济学》十六分册中的三个分册，参与《学习译丛》的创办工作，参与《苏联哲学问题论文集》、《社会主义与共产主义》等书的翻译工作，参与《党论电影》一书的翻译工作，并担任了一些翻译书籍、文章的校订工作。这一阶段，富澜主要从事的是马克思列宁主义的政治经济学、哲学、自然辩证法等方面的理论著作的译介工作。这些工作，开拓了他的知识面，加深了他对马克思列宁主义理论的学习和理解，提高了他的思想觉悟和理论修养。

1951年底，富澜调电影局艺委会研究室任翻译，正式进入电影界。曾参与《电影艺术译丛》（《世界电影》前身）的创办工作，并在数年内负责这个刊物的编选、译校工作。翻译了苏联著名导演罗姆的《文学与电影》、尤特凯维奇著《银幕上的

人》一书中的部分章节及电影剧本《共产党员》等。实践中，富澜的译文越来越显示出忠实、严谨、明晰的特色。此期间，为了提携、培养电影译介人材，富澜还热情地承担了大量的校改别人译文的工作，几乎没有时间和机会自己翻译成本的著作。经他仔细校订出版的译作有《斯坦尼斯拉夫斯基在排演中》、《〈在底层〉导演计划》、《戏剧大师论演技》、《论科学普及电影》等。

1957年，富澜被错划为右派，被迫离开了自己由衷热爱的外国电影译介工作。1958年至1962年，先后在兴凯湖农场和茶淀农场被劳动教养，后留茶淀农场当农业工人。从1964年起，先后在北京市公安学校教授俄文，在山西榆次市一个农村初级中学任教师，1971年在当地农村插队落户。同年，被抽调至公社负责创办农业科学实验站并任站长。在这里工作的七年中，他努力钻研农业科学技术，不仅为指导当地农事活动写作了大量资料，还在省及全国性农业科技杂志上发表了数篇有关小麦栽培和耕作制度改革的论文，参与了山西省杂交小麦研究协作组的科研工作，并培育成功了冬小麦高水肥品种“张麦1号”，获得晋中地区创造发明奖，个人获晋中地区先进科技工作者称号，出席了山西省农业科学大会以及市、地、省的各种农业科技会议和晋中地区群英会，被聘为榆次市科学技术委员会顾问。后被调任榆次市农业科学研究所副所长、所长，直到1979年，富澜的错划右派问题得到彻底改正后，才重返电影界。在长达二十二年的岁月里，富澜在遭到不公正地对待的情况下，他仍对党和革命事业充满信心，坚持以革命者的标准要求自己。不管是从事体力劳动还是脑力劳动，不管分配他做何种工作，他都能兢兢业业，勤奋钻研，干一行、钻一行，做出成绩，取得

成果。特别是，在这种坎坷的生活中，他仍然念念不忘外国电影译介工作，努力不使俄语翻译技能荒疏下来，1963年在农场当农工时，利用了不到一个月的午休时间译了《银幕的剧作》一书。同时，他还坚持自修英语，达到相当熟练的水平。为自己重返外国电影译介工作岗位做了比较充分的业务准备。

1979年，富澜调回中国电影家协会，先后任中国电影出版社外国电影书籍编辑室副主任、副总编辑。长期脱离电影界，不能不使他对国外电影创作和理论的发展动态感到隔膜。他知难而进，以追回失去的时间的积极态度和高昂的热忱投入学习和工作中去，不仅很快熟悉了情况，并对外国电影理论的译介出版规划、翻译研究队伍的建设、出版书籍的编辑加工花费了许多心血。主持创办了《外国电影剧本丛刊》，翻译了电影剧本《赋闲的日子》。重新工作以来，他没有热衷于自己翻译大部头著作，而是淡于名利，默默无闻地埋头于编辑、校订别人译稿的工作，无私地帮助年轻同志提高业务能力。

多年来，翻译文学作品一直是富澜的业余爱好，五十年代，他翻译了巴乌斯托夫斯基的短篇小说《世界爷树》、《邂逅》，近年来，翻译了中篇小说《单身汉生活》、《最严厉的惩罚》等。

(丛 聪)



谢 芳

(近 影)

谢芳，是在六十年代崛起于中国影坛的著名电影演员。她是湖南益阳人，1935年11月出生在湖北浉口，两岁时随家迁居上海。父亲是神学院教授，母亲毕业于燕京大学中文系，后在中学教授语文和音乐。

谢芳在十个孩子中排行第九，从小活泼乖巧，再加上兄弟姐妹多离家在重庆读书，使她倍受双亲的疼爱。母亲酷爱文学和音乐，家里藏书很多，早在童年时代，妈妈就经常给谢芳讲书中的故事，谢芳听得入了迷，有时竟忘了吃饭。母亲不断培养她对文学的兴趣，经常出题目让谢芳作文，谢芳写好交来，妈妈总是认真地改阅，一个错字，一个标点也不放过，还要判分数，写评语。母亲很会掌握儿童心理，每次判分数都要比上次稍高一点，评语中也写上“有进步”等鼓舞词句，以激发谢芳的自信心和学习热情。久而久之，谢芳对文学产生了浓厚的兴趣，

她阅读了大量的文学名著，具有了一定的文学修养和艺术鉴赏力。母亲对音乐的爱好也对谢芳产生影响，使她喜好音乐。每当她看书累了的时候就坐在琴边，一边弹钢琴，一边唱起来。她有一副好嗓子，家中总洋溢着她那充满稚气的歌声。

1949年，谢芳上了初中，在学校她是班上的文艺骨干，唱歌、跳舞、演话剧都是一把好手。那时，中南文工团就在她家的楼下，她一有空就去看文工团员们练功、表演节目。自己在弹琴和唱歌中碰到一些疑难问题也常去向他们请教。文工团的同志们都知道楼上住一位爱唱歌的姑娘，并一致认为她很有培养前途，就动员她参加中南文工团招收演出人员的考试。谢芳的钢琴和演唱颇受主考人的赏识，被中南文工团录取。从此谢芳就开始了演员的生涯。

1952年，谢芳参加了土改工作队。她深入农村，在轰轰烈烈的土地改革运动里，从无数农民对地方阶级血泪控诉中，第一次懂得了什么叫剥削，什么叫压迫，使她这个城市姑娘对生活有了更加深入广阔的认识和感受。为了配合土改运动，中南文工团演出歌剧《白毛女》，由谢芳扮演喜儿，她把自己在实际生活中获得的感受溶化到角色创造之中，以富有激情的表演表现了喜儿的悲惨命运和反抗精神，特别是“哭爹”一段戏真切动人，使得演出深受农民群众的欢迎。这是谢芳第一次登台演出，也是她从生活源泉中汲取营养，丰富和提高自己表演创作的一个良好的开端。

当时中南文工团主要面向基层，经常到各地巡回演出，为了更好地向群众宣传党的方针政策，谢芳不光演歌剧，又学唱昆曲、河南梆子、花鼓戏、豫剧、常德高腔等地方戏。从1952年到1958年，她演过歌剧《小二黑结婚》、《刘三姐》、《白毛女》、

《货郎与小姐》,豫剧《柜中缘》,常德高腔《思凡》等几十个剧目并兼任报幕员。谢芳有一定的文学修养,理解力强,仪表端庄,戏路子宽,再加上她勤学好问,进取心强,从思想到艺术都成长较快,能较好地完成古今中外各类舞台形象塑造,特别是她那种松弛自然,不矫揉造作的表演特色,为艺术界前辈和广大观众所赏识,不久她就成为中南地区小有名气的演员了。

谢芳从舞台走上银幕,要归功于崔嵬这位“伯乐”崔嵬曾担任过中南文工团团长,他对谢芳这位后起之秀有较深的印象。后来崔嵬调到“北影”1958年拍摄《青春之歌》时,便决定起用谢芳来扮演女主角。



青春之歌

谢芳饰林道静

当时,长篇小说《青春之歌》在国内有着广泛的影响,小说搬上银幕的消息引起了各界普遍关注。能不能演好林道静?怎样演好林道静?一份难答的试卷摆在谢芳的面前。在党组织

和前辈艺术家的关怀下，在导演崔嵬的具体指导下，在全摄制组同志的协助下，谢芳那颗慌乱而惴惴不安的心安定下来，她树立了自信心，排除了不必要的杂念，从深入理解角色入手，开始了自己第一个银幕形象的塑造。

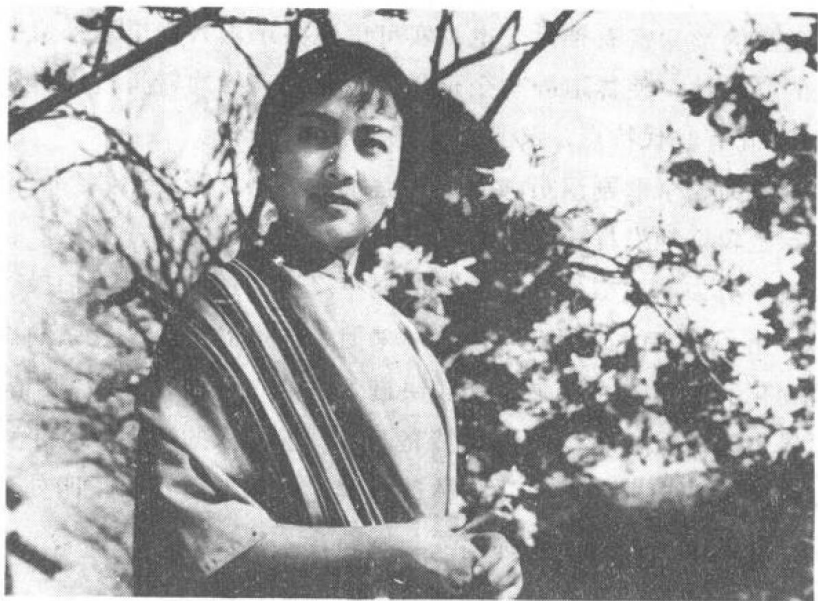
林道静是一个出身于资产阶级家庭的知识青年，她由自发地反抗包办婚姻，追求个性解放，到接受进步思想的影响，带着小资产阶级的狂热性投身革命，后又经过实际斗争的磨炼，在与工农相结合中，背叛了自己的阶级，成长为一个坚强的共产党员。她的成长是分阶段、有过程的。谢芳在塑造这一艺术典型时，较好地把握了人物在各个不同阶段的准确感受，清晰地揭示了林道静思想性格发展的变化过程，既表现出各阶段的不同之处，又表现出相互间的必然联系，赋予人物鲜明、丰富、多层次的色彩。如林道静与余永泽的结合到离异，实际上是这个寻求个人解放的知识女性从只寻找个人归宿到把个人命运与人民大众命运结合起来的痛苦转折过程。谢芳分寸适宜地表现了对余永泽的认识过程与感情变化，既有“投海遇救”时的信赖感激，“海边定情”时的崇拜倾慕，“同居以后”的甜蜜亲昵，又有“魏三来访”时的轻蔑失望，“不许游行”时的鄙夷反感，以及“逼走卢兄”时的愤怒绝望。与此同时，又用对比的手法清晰地揭示了以卢嘉川为代表的革命力量的影响在她心灵深处引起的一系列变化：当她每日为洗衣做饭而忙碌，心灵空虚怅惘，无可诉说时，她的眼神暗淡，呆滞；当她在进步学生除夕聚会中听到卢嘉川讲述革命道理时，她的眼神明亮，闪烁着喜悦，探求的光芒；当她读着卢嘉川借给她的进步书刊时，眼神里流露出如饥似渴、沉浸陶醉的光彩，整个人的动作节奏也变得欢快活泼起来。这种准确的人物感觉和细微的感情变化，不仅使

林道静的形象富有神采，也真实可信地揭示出人物思想感情变化的必然性，使林道静与余永泽从结合到离异的转折过程自然有机，既有时代特点，又具典型意义。

做为一个歌剧演员，谢芳还克服了对电影表演不熟悉的困难，她较好地发挥了自己真实自然，朴素无华的表演特色，在实践中努力掌握摄影机前的表演规律，逐渐适应了电影拍摄。影片用了较多的面部特写镜头，来揭示林道静细腻、复杂的感情变化。谢芳信念感强，能较快进入角色在此时、此刻、此情、此景中的感受中去，她以感情充沛，真挚动人的表演胜任了许多特写镜头拍摄的要求。如林道静到处求职业而不得，四处奔波，碰壁受辱，余永泽提出要与她结合，林道静感慨万端，点头同意，与他拥抱在一起，同时，流出了泪水。在这个特写镜头里，谢芳表达了非常复杂的感情，既有对余永泽的感激，又有享受到爱情的幸福，也有对自己不能“独立自主”的委屈，还有对前途茫然不知的忧虑。这一特写镜头的表演，丰富细腻、深刻隽永，显示了谢芳在理解、体验、体现角色方面，有着较扎实的基础和一定的功力。

1959年，影片《青春之歌》做为“国庆十周年献礼片”与广大观众见面。谢芳不负众望，以对林道静这一艺术典型的成功塑造，获得电影界同行及广大观众的交口称赞，初露头角，一举成名。之后，《青春之歌》多次在国外映出，均有强烈反响。谢芳也成为中国影坛令人注目的演员。

1962年，谢芳又应北京电影制片厂导演谢铁骊之邀，拍摄影片《早春二月》，饰演陶岚。影片《早春二月》是根据柔石的小说《二月》改编的。陶岚是一个性格鲜明的追求个性解放的女性。如果说林道静那文静、含蓄的气质与谢芳本人有近似



早春二月

谢芳饰陶岚

之处的话，陶岚的个性确与谢芳有较大差距，如何塑造这样一个有独特个性的人物？谢芳又进行了自己银幕形象塑造的新的探索。她还是从深入理解角色入手，她觉得，林道静受后母虐待在家庭中没有地位，陶岚是陶家的掌上明珠，家中“皇后”；林道静卷入了革命斗争的激流，陶岚生活在江南水乡的“世外桃源”。因之，同是追求个性解放，陶岚就比林道静更脱离实际，更具盲目性和狂热性，陶岚的性格中更多的具有执着任性、桀骜不驯、热烈奔放及理想化的色彩。基于这种理解，谢芳在塑造陶岚这一形象时，努力把握人物的性格基调，在刻画人物独特个性上下功夫。她所塑造的陶岚，谈吐锋利，嘴不让人；动作从容潇洒，节奏明快，富有朝气；感情表达奔放直露，冷热对比强烈，起落跌宕较大；特别是具有时而火辣辣、时而冷

冰冰的眼神，较好地揭示了这个以自己独特方式反抗封建礼教、追求个性解放的青年女性的特征，同时，谢芳还注意用细致入微的表演揭示陶岚的善良、富于同情心，对肖涧秋的初恋柔情、对进步思想的大胆追求及种种复杂的心理变化，使得陶岚这一人物生动丰满、真实可信、性格鲜明、时代感强，是一个具有一定深



舞台姐妹 谢芳饰竺春花

度的艺术典型。陶岚形象的塑造，是谢芳突破本色表演，在人物性格刻画上取得成功的一次可喜尝试，它标志着谢芳表演艺术的大幅度进步和提高。

1963年，谢芳调入北京电影制片厂，从此，她开始成为一名职业电影演员。

1964年，谢芳应上海电影制片厂导演谢晋之邀，在影片《舞台姐妹》中饰演竺春花。竺春花是一个童养媳出身的穷苦越剧艺人，在旧社会，受尽反动势力的欺侮，想要“认认真真做戏，清清白白做人”而不得，最后，在革命文艺工作者的启迪帮助下，走上革命道路，成为一名为人民服务的文艺战士。竺春花走过的道路，是中国千百万正直艺人命运的缩影。谢芳在塑造竺春花形象时，以凝炼、深沉的表演表现了人物的成长过程。

仅在几个镜头中，就用畏缩呆痴的动作，惊恐、乞求的目光，把童养媳时的竺春花惨遭迫害、求生无路的苦难境遇揭示得强烈鲜明：到竺春花成为上海滩上的越剧明星时，谢芳又准确地表现了她端庄稳重、刚直不阿的凛凛正气；当竺春花走上革命道路后，谢芳则着重突出她坚定自信、热情明朗的精神面貌。在《舞台姐妹》中，谢芳以富有激情的表演，抒发了竺春花对师傅、对师妹邢月红、对老艺人商水花、对左翼戏剧工作者江波、对穷苦人民的深厚情谊，感人至深地刻画了竺春花善良、纯朴、正直的美好心灵和忠于艺术、追求真理的崇高品格，为整个影片增添了革命的人情味的感人魅力。影片中，谢芳通过刻苦努力，成功地演出了《玉堂春》、《十八相送》、《珍珠塔》等许多著名越剧剧目的片断，对这些“戏中戏”，谢芳表演得从容自如，增添了竺春花这一人物的真实感，使影片更富有生活气息、时代特点和地区特色，具有浓郁的民族风格。

《早春二月》、《舞台姐妹》是我国六十年代初涌现的优秀影片，无论在思想上、艺术上都达到了一定的水平。做为这两部影片的主演，谢芳的表演艺术水平也达到了与之相适应的高度。但是，在极“左”思潮的干扰下，两部影片受到了不应有的待遇。在“十年浩劫”中，又遭禁演。

1976年，谢芳在影片《山花》中饰演高山花。1979年，谢芳在影片《泪痕》中饰演孔妮娜。这是一个在十年浩劫中蒙受冤屈，不得不以装疯为手段来坚持斗争、伸张正义的正直妇女。谢芳专程到精神病医院去观察、访问，从大量的生活素材中提炼塑造孔妮娜这一形象的语言、动作，在表演时做到“装疯象真疯，其实并不疯”，在真假虚实中揭示人物的复杂心理和感情变化。特别是朱克实要她坦露真情的一段戏中，谢芳以丰富而



泪 痕

谢 芳饰孔妮娜



第二次握手

谢 芳饰丁洁琼

有层次的眼神变化，生动具体地揭示了孔妮娜由故意装疯到恢复常态到倾吐心声的细微过程，扣人心弦，催人泪下。《泪痕》公映后，荣获第三届“百花奖”最佳故事片奖，谢芳的表演也受到观众好评。

1980年，谢芳在影片《第二次握手》中饰丁洁琼，1981年，在影片《李清照》中饰李清照。在这两部存在较多不足影片中，谢芳的表演也显得缺乏光彩，不少观众对此感到遗憾和惋惜。

五十年代末到六十年代初，是建国后我国电影事业的兴旺时期，谢芳在这时崛起于中国影坛，有着历史的原因、社会的原因。做为她自己，较为扎实深厚的文学修养，较长时间多方面的艺术实践，勤于学习的进取精神，严肃认真的创作态度，是使她获得成功的重要原因。

现在，谢芳已经年近半百，仍活跃在银幕上。《青春之歌》、《早春二月》、《舞台姐妹》在国内外重映，依然受到好评。谢芳所创造的林道静、陶岚、竺春花等艺术典型，为中国银幕增添着熠熠光彩，观众对她寄以希望，祝愿她挖掘潜力，继续创造出优秀的银幕形象来。

（博 志 晓 若）



谢铁骊

(近影)

谢铁骊，著名电影导演艺术家，1925年12月生于江苏省淮阴县，父亲原在一家钱庄里做管账先生，由于父亲经常失业，家境相当清贫。七岁时，父母节俭度日将他送进私塾就学，两年后考入小学。由于家庭经济日益拮据，他只读了四年小学就被迫中途辍学。实际上谢铁骊的学生时代也就此告终。

贫困的生活在谢铁骊幼小的心灵里种下了对旧社会的不满。从感情上他很自然地接受了哥哥（已参加革命工作）的影响，此时，他又阅读了不少进步书籍，初步接触了一点革命的道理。1938年，抗日救亡的热潮席卷中国大地，淮阴地区群众的抗日情绪也日渐高涨，年仅十三岁的谢铁骊跟随哥哥参加了家乡的救亡剧社和一些抗日宣传工作。

1940年，八路军主力部队南下，开辟了苏北抗日根据地。谢铁骊毅然投奔新四军。先在淮海军政干校受训，几个月后被

分配到新四军三师淮海剧团做演员，他怀着满腔热情参加了鼓动群众、宣传抗日的戏剧演出。1942年，谢铁骊加入中国共产党。一直到1950年，他都在文工团工作，先是做演员，后是做团长。那时他已开始热爱戏剧活动，虽是战火纷飞的年代，但他居然设法找到田汉、夏衍、于伶、宋之的、陈白尘等作家的剧本，从中汲取了不少营养。文工团的活动是与解放战争的进程紧紧融为一体的，所以谢铁骊既参加过淮海战役，做过战俘大队长，又是表现这场民族解放斗争的宣传员。此期间，他不仅演戏而且也写了些剧本。如表现军民关系的独幕剧《吹灯》、歌颂战斗英雄的独幕剧《三勇士》，还有三幕话剧《海城起义》、多幕剧《官家屯》以及小型京剧、歌剧、活报剧等十来个剧目。当然，做为初学写作的人来说这些作品在艺术上是幼稚的，但却浸透着谢铁骊的革命热情和真实的生活感受，应该说他的艺术活动是从生活起步的，是在硝烟烽火之中诞生的。

谢铁骊真正从事电影工作，还是在新中国成立之后。1950年，他从三野十二纵队文工团被调到北京，筹备“表演艺术研究所”（电影学院前身），做教员又兼表演系副主任。1953年成立“电影演员剧团”，任副团长。1956年该剧团划归北京电影制片厂，谢铁骊开始作副导演。此间参加了故事片《林家铺子》、艺术性纪录片《翟泉大学》以及《红旗谱》的部分拍摄工作。1959年正式作导演，独立拍片。

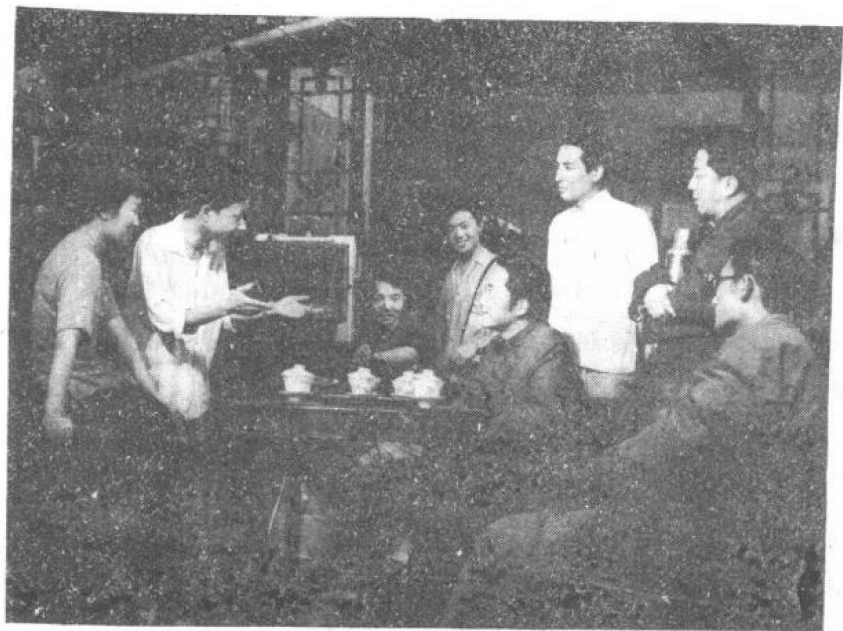
谢铁骊虽然没有在学校受过系统的文化教育，然而他的斗争生活经历与刻苦勤奋的求知精神，使他获得了知识和艺术修养。在表演艺术研究所时期，他用将近三年的时间阅读了“五四”以来我国的著名文学作品和相当多的世界名著，还有一些文艺理论的书籍。他尤其喜爱鲁迅、契诃夫的作品，那种反映

社会生活的敏锐性和深刻性；那种描写人物性格的细腻和深沉，以及作品中强烈的爱憎情绪，都使谢铁骊赞叹不已。这对谢铁骊逐渐形成的导演风格产生了不小的影响。

1959年，他拍摄了第一部故事片《无名岛》。影片取材于1958年人民解放军海军击沉蒋匪军舰“太成号”的斗争事件。虽是一部处女作，但整个影片情节完整，镜头顺畅，主要人物、我军指导员王永智的形象也比较感人。对于仅仅参加电影工作两年多的谢铁骊来说，确实难能可贵。

1960年，他导演了根据周立波同名小说改编的《暴风骤雨》。这部影片的出现引起了电影界对谢铁骊的注目和重视。原小说内容丰富，人物众多，情节错综复杂，场面广阔。将小说搬上银幕的难度相当大。然而年轻的谢铁骊有创作的勇气和探索的精神。再加上他曾经参加过翻天覆地的土地改革运动，切身的体验凝成了他的创作激情。经过谢铁骊的再创造，提炼、概括了原作的矛盾冲突，集中塑造了肖队长、赵玉林的形象。整个影片的导演处理有条不紊，气势磅礴，使影片基本保持了原作的特色——既描绘出伟大的土地改革运动的轰轰烈烈的气势，又细致地刻画了性格不同的人物形象。为此它得到人们的赞扬。同年，该片被推荐参加了在捷克斯洛伐克举行的卡罗维·发利电影节。

谢铁骊的第三部影片《早春二月》，充分显露出他的卓越才华和独特的艺术风格。它被誉为是一部真正具有民族风格的中国影片，在国内外享有较高的声誉。谢铁骊曾说：“一个导演、一个艺术家，总要不断探索自己爱好和擅长的风格。没有风格的作品，是难以真正深入人心的。”他经过将近一年的准备，动手将柔石的小说《二月》改编成电影。这一创作在谢铁骊心中



谢铁骊在导演《早春二月》时给演员说戏

已经酝酿了许久。熟读“五四”以来我国的优秀文学作品，使他进一步理解、认识柔石原著《二月》所表现的“五四”运动之后中国知识分子的思想动向。原著中描写的生活场景，江南水乡城镇的风俗人情也都为他所熟悉。这些均为他改编原著积累了条件。那一时期，他因工作关系，看到不少苏联以及其他国家的影片，在电影艺术技巧方面使他开阔了眼界，收益不浅。六十年代正值中国电影在艺术上明显地存在着直、露、多、粗的弱点，谢铁骊以导演的责任感，有意去克服这些弊病，期望通过自己的艺术实践去创新。他借鉴了外国影片中的表现手段，来为表现中国民族的生活内容服务，所以才使《早春二月》在艺术上有了很大的突破。

《早春二月》鲜明地体现了谢铁骊的艺术见解与美学追求。他认为一部影片首先要在思想的深刻性方面下功夫，不必特意追求戏剧性的情节，硬编曲折的故事，而需刻意追求思想的内含和生活的哲理。他认为契诃夫、鲁迅对生活的深入开掘是我国电影极需学习的，尤其是根据一些契诃夫作品拍成的影片的风格——表面平淡，内含深邃——是颇有启发意义的。《早春二月》意在表现我国二十年代“平安的下面伏着纷扰”这种动乱的社会政治空气下，知识分子的思想、情绪和他们探索人生所做的苦苦寻求。“五四”运动象一场风暴一样地过去了，不少学生被学校开除，也有的人升腾做了官，肖涧秋在徘徊、彷徨、苦闷中来芙蓉镇，想从“教育救国论”中找到出路，影片就从这里开始。谢铁骊将大的社会生活放在后景，把笔触探伸到人物的灵魂深处，通过肖涧秋与陶岚的相识、了解到相爱；通过肖涧秋对文嫂、彩莲的同情与帮助，对王福生的关心与爱护；通过肖涧秋对纨绔子弟钱正兴、世俗庸人方谋的鄙视等等，以这些人物关系的发展变化和感情上的纠葛来组织、推动情节，体现主题。从而很有层次地描画出肖涧秋在“世外桃源”的芙蓉镇处处碰壁，并没有从“教育救国论”中寻到出路。肖涧秋终于清醒了，他终止了自己的徘徊，找到了一条该走的道路——投身到时代的洪流中去。肖涧秋的觉醒对陶岚是一种启迪，影片真实地映照出二十年代中国社会生活的一斑。

《早春二月》无论是文学剧本还是拍摄完成的影片，都显示出创作者缜密而完整的总体构思。即在中国大革命的动荡之中一部分知识青年，经历了现实的打击后，终于摆脱了苦闷、彷徨，有所醒悟。整个影片将浓重的文学性与强烈的视觉性融为一体，细腻含蓄、浓郁抒情的艺术基调，产生了一种于平淡

之处见深邃、于冷峻之中见热烈的动人魅力。这一风格突出表现在准确地捕捉人物性格的发展逻辑，深入、细腻地展现人物的内心世界和情感变化。这是使人物形象真实可信的基础。为此，在改编当中增加了王福生这个人物，这条线索与文嫂不幸命运的线索并列推进，两个悲剧性的结局交织起来，构成了直接导致肖涧秋从“教育救国”的幻想中醒悟过来的有力契机。中国古典诗词中赋比兴的表现形式，是中国文学民族特色的突出之点，谢铁骊别具匠心地运用了我国古典文学中借景抒情、寓景于情的手法，来含蓄地展示人物的心理。例如：肖涧秋初次去西村文嫂家，窗外雪花飞舞，天气阴霾，这沉闷压抑的气氛，好似肖涧秋此刻郁闷的心境。当文嫂接受了肖的帮助后，感到有了活路，压在文嫂心头的乌云被驱散，这时一缕阳光从小窗射进，屋里顿时有了生气，也为肖涧秋心情的变化做了形象的铺垫。阳光透过树枝洒下的光影在肖涧秋的身上、脸上跳跃，好似肖涧秋一颗不平静的心在欢快地跃动，生动形象地展现了肖涧秋在资助文嫂后的喜悦心情。又如：肖涧秋和陶岚在梅林中散步的一段戏，移动的镜头跟随着两人穿过梅林。镜头景别的变化随着人物的漫步时近、时远，产生了诗样的韵律和节奏。繁茂的梅枝不时从他们头上掠过，飘飞的花瓣为两人的谈话更增添了情思。他们谈着人生的哲学和各自的苦闷，以幽静、清新、柔美的意境映照出俩人思想感情的和谐与融洽。以景寓情，以景托人，不仅使影片的抒情意味浓重，因而使人物感情表达得深沉而令人回味。谢铁骊还充分发挥了电影镜头的强制性，当肖涧秋和陶岚俩人的爱慕之心愈来愈热烈的时候，镜头从两个人的近景摇成他紧紧握住她的一只手的特写，这一细节使观众感到爱的涟漪在涌起，两颗相通的心正在贴近，它

不是一般的平庸的儿女情长的表现，而将爱情表现得既含蓄又给人留下了想象的余地。在肖涧秋突然得知文嫂上吊的一刹那，镜头从肖慢慢站起的中景摇成特写——颤抖着的手将毛笔插入笔套。这个细节很巧妙，可以说是从京剧艺术中借鉴了夸张的表演而化为银幕的形象。在镜头调度和画面构图方面更见谢铁骊的风格，既注意到中国式的对称的构图，又力避平庸和一般化，尤其是着意用镜头来为人物塑像。如：影片开始，通过肖涧秋的目光看到文嫂侧背的影象，在蓝色的天空和闪着波光的河水衬托下，使她那苍白的面孔和呆滞的眼神显得分外凄苦。再如：陶岚在全片中的第一次出现的近景镜头，是随着钱正兴的问话：“岚，客人还没到吗？”陶岚无意作答，当她反身成侧身时，镜头从全景跳成近景，又用侧逆光突出了她那一双炯炯有神的眼睛，给人留下了鲜明、强烈的印象。谢铁骊在运用镜头方面确实是相当讲究而有功力的。

《早春二月》成为谢铁骊风格的代表作，成为中国影坛上被交口赞誉的名片，虽然这部影片一出世便受到极左思潮的批判，“文化大革命”中谢铁骊更是为此而受到不少磨难。但是它的艺术价值却随着岁月的流逝而愈显光彩。

1964年，继《早春二月》被批判后，谢铁骊改编并导演了《千万不要忘记》，这是一部内容上适应当时的政治形势，艺术上比较粗糙的影片。从中显然可以看出在这期间谢铁骊的创作思想受到了压制和约束。然而谢铁骊毕竟是一位勇于探索而又作风严谨的艺术家，在艺术创作的道路上尽管常遇坎坷，但他不屈不挠，始终不停息地追求着生活的美和艺术的美。“四人帮”猖獗时期，他力图突破“三突出”的羁绊，于1975年改编了《海霞》，试图以散文式的风格来表现普通渔家姑娘的生活。这部影

片的诞生表现了谢铁骊在艺术创作上的胆识与勇气。从1971年——1974年,谢铁骊还相继拍摄了现代京剧舞台艺术片——《智取威虎山》、《龙江颂》、《海港》、《杜鹃山》。

1978年,他和陈怀皑联合导演了《大河奔流》。这部影片的创作始于“四人帮”之时,“三突出”的流毒也相当严重,谢铁骊顶着逆流,努力要表现出黄河新旧变迁史中人民百姓的悲欢离合、命运的变化和人物的成长。他不满足于《早春二月》所取得的艺术成就,在这部片里,努力将大笔挥洒与精雕细刻有机地统一起来。展示出异常广阔的生活面,描绘了三、四十个各种不同性格的人物。例如:李麦与八路军干部宋敏之间的感情,既表现出战友间的诚挚情谊,又写出了母、女式的深情,十分细腻动人。从这一侧面表现了一个劳动妇女在党的教育下的思想成长,和一个革命者对劳苦群众的爱。又如:海长松卖女儿小响;梁晴与天亮离散后的重逢;凤英和春义分离后的团聚,人物的心理活动、感情变化都被揭示得真实而动人。全片的风格犹如奔腾的黄河,磅礴浓重,令人震撼。特别是上集,在电影艺术经过十年浩劫后,开始恢复现实主义传统和探求民族化方面都有着不容忽视的贡献。

谢铁骊在他的创作道路上,既反对重复别人的脚印,也更不愿重复自己的脚印,他以不断的变革和创新为己任。作为淮海战役的参加者和战争的幸存者,1980年他满怀激情地拍摄了《今夜星光灿烂》,试图在我国表现战争题材的影片创作上有所探求和创新。他摒弃了叙述战争过程或战略思想窠臼,不以硝烟弥漫、轰轰烈烈的战争场面取胜,而是用四个十八岁的年轻战士和一个农村姑娘杨玉香的崇高情操为线索,运用以点代面的写意手法,集中描绘了这四个小战士在淮海战役中的生活片

断和杨玉香的成长过程。影片清新隽永，洋溢着革命的乐观主义激情。

谢铁骊擅长挖掘人物心理、感情的特长，在该片中结合运用意识流的手法，使“短镜头”、“跳切”的技巧得到了恰到好处的表现。比如：序幕中，杨玉香一对痛苦沉思的眼睛，接着切入弟弟被地主打死、跟着爹爹四处告状无门，父亲身亡——无声的视觉画面，展示了孤苦伶仃的杨玉香内心的凄楚、憎恨和对生活的绝望。再如：杨玉香被解放军救助后，从昏迷之中醒来，当同志们给她递水、送药的时候，迅速闪回国民党兵凌辱她的场面，用镜头急速跳跃的对比手法，揭示出此刻杨玉香惊恐万状的心情，把她从不安、疑惑，到惊讶和深信的心理过程表现得准确有致。谢铁骊风格的抒情性在这部影片里是和真实的战争气氛熔为一炉的。通讯员小郭在转移的途中牺牲了，这时奔跑的担架突然停住，提着鸟笼向担架奔来的杨玉香也立时停步，整个战场顿时变得肃穆而寂静，只见一阵阵硝烟掠过。小郭安详地躺在担架上，含泪的小于给他缝好撕破的衣领，杨玉香热泪盈眶打开鸟笼，让小郭心爱的鹦鹉飞向高空……，这样把小郭壮烈的牺牲与战友间的情谊渲染得很有诗意。影片的结尾更富有诗的意境。湛蓝而幽深的苍穹闪烁着璀璨的繁星，身穿军服的杨玉香踏上进军的征途。幻觉中交替出现了牺牲的战友们音容，耳边响起了千军万马的登音。一种恬静、凝重的情调把人引入无穷的遐想之中——无数年轻的生命献给了昨天的斗争，而昨天是为了今天和明天。

为了纪念辛亥革命七十周年，1981年谢铁骊与陈怀皑、巴洪联合导演了《知音》。这是一部历史传奇片，虽然剧本的思想深度有限，但导演紧紧把握住蔡锷反袁复辟帝制、再造共和的

斗争主线，写出了旧民主主义革命中反袁将领蔡锷的英雄气概以及他和小凤仙的相知。影片努力削弱其中的脂粉气，而增强了政治斗争的色彩。尤其值得称道的是群众反对“二十一条”卖国条约的自发斗争场面，把学生、市民的群众游行与悲愤高呼“勿忘国耻”口号，跳楼、自焚的爱国者的镜头又组接在一起，强烈的节奏变化把时代气氛渲染得很浓烈。整部影片构思严谨、完整；镜头运动从容有韵律感；画面构图讲究、饱满。既有奔放热烈的气魄，又有绮丽、典雅的抒情。

谢铁骊说：“多年以来，我在导演创作上遵守一条：现实主义。从生活出发。去揭示出事物的一点本质。创作离开生活不行，作家、艺术家硬编情节也是不行的。毫不熟悉、毫无生活基础的影片，我是不敢拍的。”是的，他一直是遵循着自己的艺术主张在勤奋地耕耘，不懈地探索，他说：“不探索，不创新，日子更难过。好在坎坷的路，我走惯了。失败也没关系，接受教训，继续尝试！”

（仁 殷）



(近 影)

谢 添

谢添，著名电影表演、导演艺术家，原名谢洪坤，祖籍广东番禺，1914年旧历五月二十五日出生于天津。父亲是铁路员工，爱好雕刻、音乐，能品箫作画；母亲是个电影迷。父母的兴趣和爱好，使谢添从小受到文学艺术的熏陶。十七岁时，谢添就走入社会，自谋生计，他画过广告，也给报社写稿。当时，沈浮在《国强报》上办了个“鲜货摊”专栏，谢添经常为此栏撰稿。

1932年，谢添开始参加业余话剧演出活动，先后在《雷雨》、《女店主》等剧中饰演角色，并结识了唐槐秋、陶金等人。1935年，谢添只身来到上海，加入“狮吼剧社”。

1936年，明星影片公司拍摄《夜会》，谢添临时顶替一位因病不能演出的演员，饰演了影片中的花花公子。从此，他开始进入影坛。接着，他又参加拍摄了《马路天使》、《生死同心》、



生死同心

谢 添 饰 律 师

《压岁钱》、《四千金》，并主演了《母亲的秘密》、《梦里乾坤》等影片。

1937年，抗日战争爆发，电影界抗日救亡组织相继成立，谢添加入了电影界工作人协会，并参加了著名的《保卫芦沟桥》的演出。

“八·一三”以后，谢添随上海影人剧团奔赴南京、汉口、成都等地从事抗日救亡的宣传演出活动。1939年，他又随一批电影工作者进入西北影业公司，参加了影片《风雪太行山》的拍摄。谢添在片中饰演农民马老汉，较好地表现了一个从屈辱到反抗的普通农民的觉醒过程。1941年，西北影业公司倒闭。谢添为生活所迫，再次提起画笔，成为成都智育电影院的美术

广告员。抗日战争胜利之前，谢添曾参加了《重庆二十四小时》、《结婚进行曲》、《日出》、《雷雨》等话剧的演出。

抗战胜利后，谢添进入“中电”三厂，参加拍摄了《圣城记》、《追》、《郎才女貌》、《十三号凶宅》、《深闺疑云》、《满庭芳》等影片。

1949年，新中国建立，谢添进入北京电影制片厂，开始了电影艺术创作的新时期。

建国后，谢添先后在《民主青年进行曲》中饰演儒雅的宋教授，在《走向新中国》中饰演唯利是图、深藏不露的总经理，在《新儿女英雄传》中饰演刁滑凶顽的汉奸张金龙，在《六号门》中饰演蛮横无礼的封建把头马金龙，在《无穷的潜力》中饰演淳朴朴实，大公无私的劳动模范孟长友等角色。这一时期，谢添将自己歌颂新生活的热情注入到角色塑造中去。其中，《六号门》中的马金龙及《新儿女英雄传》中的张金龙，一个是北方城市里的流氓恶霸，一个是北方农村中的地痞汉奸，谢添将这两个反面形象塑造得栩栩如生，各具特色，显示出他在刻画人物性格方面的独到功力，使这两个人物成为当时颇有光彩的银幕形象，受到观众的称道和好评。

1955年，谢添进入北京电影学院导演专修班学习，1957年毕业。

1958年，谢添在中法合拍的儿童故事片《风筝》中饰演了一位慈祥幽默的老古玩店商人，并与桑夫合作导演了影片《探亲记》。

1959年，谢添在著名影片《林家铺子》中成功地完成了林老板形象的塑造。《林家铺子》由夏衍根据茅盾的同名小说改编、水华导演。影片以凝炼隽永的笔触，描绘了一幅三十年代



追

谢 添 饰 方克家



新儿女英雄传

谢 添 饰 张金龙



林家铺子

谢添饰林老板

我国江南某镇的生活图画，在半封建半殖民地社会中，饱受帝国主义、封建主义和官僚资本主义压榨，在大鱼吃小鱼的残酷倾轧中，惨淡经营的林家铺子恰如中国社会的一个缩影，林家铺子的掌柜林老板则是旧中国小工商业者的艺术典型。谢添在进行林老板形象塑造时，首先在准确而深刻地理解角色方面下了很大功夫，他调动了自己长期的生活积累，并到浙江菱湖一带深入生活，努力让林老板在自己头脑里活起来。还写信给夏衍同志，求得夏衍同志的帮助和指点。夏衍同志在回信中指出：林老板在豺狼面前是羔羊，在狡兔面前是恶狗。这给予谢添很大启发，使他加深了对这一人物本质的理解，也由此唤起了许多形象的感受。在整个拍摄过程中，谢添牢牢把握人物的总的基调，注重捕捉人物的时代、地区、职业、性格方面的准确感

觉。他能够通过林老板和不同的人物关系揭示出他性格的各个侧面：在上海客人面前，他讨好地谄媚；在王老板面前，他恶狠狠地逼债；在朱三太的面前，他又哄又骗又吓唬；在妻女面前，他不失家长风度；在寿生面前，他保持师长的尊严；在顾客面前，他故作亲热拉生意；在同行面前，他按捺不住竞争欲望；在地头蛇面前，他强颜周旋，敢怒不敢言。这样，从他和多种多样的人物关系的不同表现，构成了林老板形象的丰富色调，增加了人物的厚度、深度和立体感。谢添还十分注意运用细微的眼神变化和面部表情变化，揭示林老板丰富细腻的内心活动。当上海客人来催债时，林老板表面上与他应酬周旋，两只眼睛却一直在紧张地察言观色，谋计对策；当从商会会长家出来，他满脸愁云、低眉敛目，呆呆地凝视着水中的孤独的身影；当看到王老板从面前走过，他顿时一扫愁云，用灼灼的攫取的目光逼视王老板；当生意萧条时，他的目光凄楚失望、颓丧不安；当寿生想出“一元货”的主意时，他的目光又闪现出跃跃欲试的兴奋光彩；当店铺生意兴隆时，他用得意洋洋的目光藐视着街上的同行；当他闯进王老板的铺子搬取货物时，则用阴沉、残忍、贪婪的目光扫视着这个破产的小店；当朱三太等人来讨股本利息，他又露出居高临下的神态，用财大气粗、不可一世的目光鄙视、哄骗、玩弄她们。最后，当他被迫破产，不得不半夜潜逃时，他用呆滞茫然的目光凝视着漫漫黑夜，展现了人物心灵深处的绝望和悲哀。谢添塑造的林老板，人物性格鲜明丰满，心理刻画准确细腻，生活气息浓郁，时代感强，含蓄内在，真实可信，是一个具有相当思想深度又有很强艺术感染力的艺术形象，是建国后五十年代后期中国银幕形象塑造中的佼佼者。林老板银幕形象的塑造，是谢添电影表演艺术创

作的高峰，是他艺术生涯中富有光彩的一页。

同年，谢添导演了杂技艺术片《欢天喜地》和体育题材的故事片《水上春秋》。1961年，谢添将著名歌剧《洪湖赤卫队》搬上银幕，除参与导演工作外，还在影片中兼饰我地下工作者张副官。此后，谢添则全力进行电影导演创作。



洪湖赤卫队

谢 添饰张副官

自1962年以来，谢添编导了三部儿童片：《花儿朵朵》、《小铃铛》和《三朵小红花》。

只有爱孩子，才会想办法教育孩子。谢添常常怀着一颗赤子之心，热爱着代表“明天”的孩子们。他深感孩子们可看的

东西太少了，决心要用电影来为小朋友们服务。他体会到：要拍好儿童片，先得把自己放到儿童中去，以同辈人的身分去熟悉他们，观察他们，表现他们。多年来，谢添成了好多幼儿园常来常往的老朋友，孩子们围着他撒欢、嬉笑，到处可以听到他诙谐的话语和开怀的笑声。正因为他熟悉儿童，掌握了儿童的心理特点，谢添导演的儿童片才能深入浅出，引人入胜，显示出导演的匠心与“童心”。如《小铃铛》，导演采用一个拾金不昧的故事作为穿插，但拾到的不是一般的钱包，而是个小木偶；又不是普通的木偶，却是个木偶戏中的报幕员，是个重要角色。这样别出心裁的编排，果然新颖活泼，使孩子们非常喜欢。

喜剧是让人笑的艺术，但笑不是目的，而是手段。在笑声中移风易俗，使人受到教益。社会主义新时期的喜剧，更可以用喜剧样式热情地歌颂我们美好的社会风尚，崇高的理想，英雄模范行为；以幽默的笔触谱写时代的赞歌。谢添导演的《锦上添花》、《甜蜜的事业》就是这样一些寓教于乐的喜剧故事片。

在《甜蜜的事业》中，对田大妈这样一位先进人物的处理，就有血有肉，个性鲜明而又真实可信，不落窠臼。当她唯一的儿子要到唐二婶家落户时，她的内心深处也展开了斗争。谢添用了三次曝光的办法，让银幕上同时出现了三个田大妈，左右两个田大妈，一个想不通，一个明白事理，两个人你问我答，反复辩论，中间的田大妈则慢慢开窍。这样，运用夸张的、通俗易懂的形象手法，表现了田大妈内心的矛盾斗争，生动地揭示了人物的思想变化过程。然后，又让田大妈对观众说：“你们觉得我好笑吗？这事儿要是落在你们头上，又会怎样呢？”这种与观众的直接交流，沟通了角色与观众的感情，平和亲切，使人易于接受，又便于得到启发。《甜蜜的事业》是一部生动活



谢 添在指挥《七品芝麻官》的拍摄

泼、轻快明朗的喜剧片，导演的手法丰富多变，夸张而不失真朴，新奇而合乎情理，抨击旧事物时辛辣而充满善意，歌颂新事物时诙谐而饱含热情，让观众在酣畅的笑声中得到感染，受到教育。1980年，在第四届“百花奖”评选中，谢添因在《甜蜜的事业》中的导演成绩而荣获“最佳导演”奖。

谢添导演的戏曲喜剧艺术片《七品芝麻官》，取戏曲艺术的精华，而

又不拘泥于舞台框框，将喜剧的夸张与电影特技冶于一炉，为戏曲剧目搬上银幕摸索了一些新经验。《七品芝麻官》是根据传统豫剧《唐知府审诰命》改编摄制的，在我国传统剧目里，丑角往往是被嘲讽的对象，而象《七品芝麻官》这种大型剧目中，以丑角为主，确不多见。把这种剧目搬上银幕，难度更大。如在影片思想深度的开发以及角色性格刻画等方面，稍有疏忽，失去分寸感，就会歪曲主要人物形象。谢添锐意求新。他认为，以丑角为主，新鲜、带劲，破除了那种认为英雄人物必须“高、大、全”的框框。就是这样一个鼻子上带着白块块的丑角，心里装的都是黎民百姓，能为民作主，面对封建强权，执法不阿，

终将三次受封的诰命夫人拉下了马，使人看了特别痛快，解气。

影片中有这样一段精彩的好戏：民女林秀英上堂喊冤，诰命手执大棒劈头打去，却被唐成一把抓住手腕：“这是公堂，上有五台大人，下有七品县令……”“七品县令？”只见诰命夫人呸地一口向唐成唾去，蔑视地伸出小指头：“小官小职微，露水大的前程，小芝麻官……”就在满堂附势的嘲笑声中，影片运用特技，把唐知县一下子变小了。这时，芝麻大的唐知县仰头朝上，望着一品诰命夫人，心中不无惴惴：“这个老家伙，几句话说得我真有点招架不住……。”人物内心起了波澜：诰命的哥哥是独霸朝纲的宰相严嵩，丈夫是经略七省的西乐侯，有钱有势，人怕鬼惊；自己呢，不过是露水前程，芝麻大的官儿……想到此处，不免自卑气馁。但是，他身为清苑县的七品县令，不禁又想到：若不严惩罪犯，怎当得百姓的父母官？“当官不与民做主，不如回家卖红薯”，这种与民做主的精神，正是唐知县这个人物的思想核心，至此，经过内心的矛盾冲突，为民做主的思想终于占了上风，唐成重又抖擞起一县父母官的威风，人物才又逐渐高大起来，恢复了原形。这些处理，显示了导演的匠心和功力。谢添在这里不是为技巧而技巧，而是以唐成的心理变化为依据，为刻画人物而着力渲染。人物的一小一大，不仅使节奏跌宕有致，而且表现了人物的内心波动起伏，使唐知县血肉丰满地跃然于银幕，真实动人。1981年，影片《七品芝麻官》荣获第四届“百花奖”的“最佳戏曲片奖”，受到观众欢迎。

1982年，老舍先生的名著《茶馆》由谢添成功地搬上了银幕。由北京人艺演出的话剧《茶馆》是轰动中外的名剧。谢添说：电影《茶馆》“即要保留话剧舞台上的精华，又要尽量往

电影上靠，首先要使它立体化，还要把剧中的时代背景和人物通过电影手法烘托得更鲜明些。”开拍前夕，他苦苦想了两三个月，最后决定：话剧重场戏保持不变，但要打破舞台框框，力求生活化、电影化。

6月底，这部影片拍摄完毕，上映后受到观众好评。北京人艺一位著名老演员兴奋地说：“这是为后人留下的一部活生生的艺术资料。”确实，《茶馆》既是一部为群众欢迎的好影片，也是一部有保存价值的艺术精品。

谢添从影已近半个世纪了，在漫长的艺术生涯中，他为中国电影事业做出了贡献，塑造了林老板等令人难忘的银幕形象，导演了一些优秀影片，在电影表、导演方面都取得了比较突出的成绩。特别是在建国以后，他的艺术才华得到发挥，成长为有成就、有影响的电影艺术家。这些成绩的取得，首先在于谢添对中国人民的电影事业有着高度的责任感和积极的热情。建国三十多年来，他始终保持着旺盛的创作激情，共参加了十二部影片的表演创作和十九部影片的导演创作。为此，他付出了大量的心血和劳动。至今，年已古稀的谢添仍热情洋溢地活跃在影坛上。1980年，谢添在荣获第三届“百花奖”的“最佳导演奖”后，曾立下了“愿将余年、勇逐群芳”的宏愿。谢添十分注意生活素材的积累。他常说：生活是艺术创作的源泉，演员脑子里要有个“生活的仓库”，仓库里存货越多，表演起来才能得心应手。在生活中，他很注意观察、分析周围的人和事，从中摄取创作素材，储存到自己的“仓库”中。再有，就是谢添在创作上有着孜孜探索、刻意求新的精神。他说：“我不爱演同一类型的角色。演不同的人物，就要多观察，多创造，自己

演着新鲜，观众看着也新鲜。”他在导演每一部片子时，也总要寻求创作上的新意，他主张进行适应观众需要的出新，即“既要别人镜头中所无，又要广大观众心中所有”，因此，他导演的影片，既有新奇独到之处，又能为广大观众所喜闻乐见。另外，谢添有着广泛的兴趣爱好，他喜爱音乐，能拉二胡，能演唱京剧、评剧、河北梆子、评弹；他喜爱美术，爱看画展，善画漫画；他喜爱多种艺术形式，经常观摩杂技、木偶戏、双簧、相声等节目，而且十分迷恋，与许多相声演员交往甚厚；他也爱好体育运动，打乒乓球、篮球，至今仍坚持体育锻炼。广泛的兴趣爱好，使谢添从多种艺术形式中吸收和借鉴了丰富的创作营养，提高了他的艺术修养，开拓了他的创作领域，为他塑造各式各样的人物形象，拍摄多种题材、多种风格样式的影片创造了有利条件。

1979年6月，谢添实现了多年的夙愿，加入了中国共产党。为此，他书写“青春万年”的条幅自勉。我们殷切希望这位老当益壮的电影艺术家为中国电影事业再做贡献。

（许玉瑗 颜久石）



葛 存 壮

(近 影)

葛存壮，是以擅长饰演反面角色而著称的电影演员。他于1928年12月出生在河北省饶和县东万艾村的贫苦农民家里。这里十年九灾，人民生活艰难。童年时期的葛存壮，有强烈的求知欲，迫切地渴望读书，然而拮据的家庭，无法使他如愿，只读了一年私塾就辍学了。他帮助家里挖野菜、拾柴禾，勉强度日。

他十岁时，家中实在难以维持，母亲带着他和哥哥，来到黑龙江省齐齐哈尔市，找他在一个杂货店里当伙计的父亲。他在这里唯一得到慰藉的是又上了一年多的小学，但终因父亲收入低微，生活仍然没有保障，全家又到山东青岛去另谋生路。在那里，尽管生计窘迫，父亲望子成材，咬紧牙关，又让他上了一年学。旧社会到处一样，没有穷人的活路，在青岛待了一年多，全家又只好重返齐齐哈尔。为了填饱一家人的肚子，他

父亲含辛茹苦，什么活计都干，卖小杂货、卖冰淇淋……葛存壮也从此失学在家，做些力所能及的事。

葛存壮十五岁时，到了一家私人小医院当学徒。每天干打扫卫生、侍候人的勤杂活，而工资才十元钱，刚够糊口。1945年8月15日，日本帝国主义投降，他离开这家私人医院，到齐齐哈尔铁路医院当了护士。他禀性爱好文艺，刚从民族压迫中“解放”出来，喜形于色，到摊子上买了一个“曼多林”，琢磨着弹了起来。没多久，便能弹出一首首动人的乐曲。后来，他又去买了一把旧提琴，学着、弹着，怀着浓厚的兴趣探索着走向艺术之门。1946年，他先后参加了齐齐哈尔铁路工人业余话剧团、齐齐哈尔铁路局工人业余文工团，既拉提琴、弹“曼多林”，又参加演话剧、歌剧、秧歌剧……。在这里，他的艺术天赋得到了一定的发挥，这些艺术实践加强和提高了他的艺术修养。

1947年11月，齐齐哈尔市文工团招生，他带着那把小提琴前去投考。那娴熟的指法、悠扬的琴声受到主考者的赏识，第二天就通知他报到。于是他正式开始了艺术生涯，并踏上了革命的征途，开始了生活的崭新一页。在这个新的艺术天地里，他对一切都感到新鲜，如饥似渴地学拉二胡、学吹唢呐、学打鼓敲锣……。没多久，他不仅能吹拉弹唱，而且能登台表演，成了一个多面手。1948年，解放战争迅猛发展，文工团离开齐齐哈尔市，到新解放区宣传演出。到了沈阳，文工团改称为东北青年文工团。1949年9月18日，全团调至东北电影制片厂，葛存壮分配在演员科，他又从舞台走上银幕。

当时，“东影”正在拍摄《中华女儿》、《白毛女》、《赵一曼》、《钢铁战士》等，他往往一天要在这三、四个戏里“跑群

众”，一会儿演游击队员，一会儿演日本鬼子……。在这些镜头里看不清他的身影，字幕上也没有他的名字，但葛存壮从不挑捡角色，让他演什么就演什么，并能在实践中虚心学习，苦心钻研。慢慢地他对电影的特性和要求熟悉了，表演也渐渐自如。

1952年，他参加了吕班导演的《六号门》的拍摄，著名演员谢添在影片中饰大把头马金龙，他饰演跟随马金龙的一个小把头。这是他从影以来第一个镜头较多的角色。拍摄前，导演吕班提出了表演要生活、自然的要求。他便同谢添戴着礼帽、穿着长袍到天津劝业场、皇宫舞厅等地体验生活，向工人们了解把头们欺压工人的情景。由于有了一些具体的生活感受，他塑造的角色比较真实，参加拍摄的工人看见他们，觉得真象见到了当年的把头一样。

1953年，“东影”与“北影”的演员合并，成立了北京电影演员剧团，葛存壮从长春到了北京。不久，他即在《平原游击队》中饰演地主的儿子杨守业。在这部影片中，他的镜头比在《六号门》中又多了一点，他更加严格要求自己，刻苦学习，勤奋排演，终于较好地完成了角色塑造任务。

1958年，“上影”拍摄《深山里的菊花》，他饰演一个八路军战士。拍摄中间，加了一场戏，增加了一个日本鬼子的角色，但一时又找不到合适的演员，导演凌子风为此十分焦急。葛存壮便毛遂自荐：“我来试试。”经过化妆，造型很象。凌子风就决定让他饰演。就这样，他第一次同时在一部影片中扮演了性格截然相反的两个角色。由于他的认真努力，在银幕上不露一点破绽。后来魏荣导演《粮食》和崔嵬导演《小兵张嘎》时，也都请他扮演日本鬼子。他是在银幕中塑造日本鬼子的形象较多而又较成功的一个演员。



粮
食

葛存壮饰清水小队长

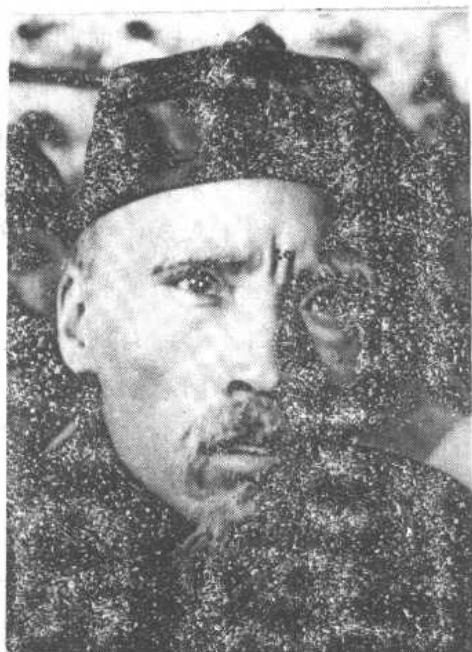


五彩路

葛存壮饰老扎西

红旗谱

葛存壮饰 冯兰池



停战以后

葛存壮饰 孙拐子



但是，他真正崭露头角而闻名影坛，是1959年在《红旗谱》中饰演地主冯兰池之后。当时，他才二十九岁，觉得要演好这样一个老谋深算的恶霸地主是很困难的。虽然自己出生在农村，但那时年纪尚幼；后来曾在东北参加过土改，但也没有见过象冯兰池那样的大地主。胸中没有生活原型，表演就缺乏依据，他未免忐忑不安，不敢贸然接受这一任务。导演凌子风深知葛存壮在创作上一丝不苟，有潜力可挖，就鼓励他：“你演戏认真，一定能完成。”导演和同志们的信任，给了他力量。用他自己的话来说：“要下死功夫把冯兰池演好。”化妆师孙月梅在冯兰池这个人物造型上下了一番苦功，使葛存壮在外形上接近了这个老地主，给他增加了信心和勇气。形似的问题初步解决了，他就进一步在神似上下功夫。他说：“形似容易神似难，抓不住人物的思想活动和内在感情是感动不了观众的。”他买了两本《红旗谱》，一本用来反复阅读，凡是书中写到冯兰池的地方，他便细致地分析其心理状态，揣摩其言谈举止；又把另一本中描写冯兰池的段落剪下来，贴在分镜头剧本的相应段落的旁边，便于联想思考。原著中“生姜还是老的辣”这句话对他很有启发。拍摄中，他在“辣”字上下功夫，力求在每一个冷冷眼神里显露出这个老地主内心世界的毒辣和残暴。冯兰池这个人物的塑造成功，标志着葛存壮在电影表演艺术上有了大幅度的进步。

他在参加《红旗谱》拍摄的同时，还参加了《粮食》和《矿灯》的拍摄，分别饰日本清水小队队长和日本经理岛田。他常常是白天参加这部影片的拍摄，顾不得卸妆，晚上又赶到另一部影片的外景地去拍摄夜景，在车上打个盹就算休息了。有时这种来回“折腾”会连续几天几夜。尽管如此，他在创作上还是一丝不苟。在《粮食》和《矿灯》中，他都是演日本人，

但他把两个角色演得有所区别。清水队长是色厉内荏，岛田则是面善心恶。他常说：“反面人物也是人，表演反面人物也要有人之常情，演鬼子也不能鬼化，不能只是一个脸谱。表演上搞形式主义、表面化的东西，就虚假，不感人。”

正当他在表演上闪烁着光彩的时候，“文化大革命”开始了，使他在数年内离开了银幕。

1975年，他参加了《决裂》的拍摄，饰演教务主任孙子清。



大河奔流

葛存壮饰海南亭与海香庭

粉碎“四人帮”不久，他先后参加了《大河奔流》和《小花》的拍摄。在这两部片子中都同时一人兼演两个角色。在《大河奔流》中扮演鱼肉乡民的恶霸兄弟海南庭和海香庭；在《小花》中扮演骄横而又貌似文雅的国民党少将司令丁书恒和

他的老奸巨猾的父亲地主丁稚云。他在扮演这些反面人物时，也都力戒概念化的表演方法。总是认真地分析、挖掘他们的内心世界，力求表演出他们各自的喜怒哀乐，即使是在一部戏中演两个角色，也是努力使他们性格各具特色。

1981年，他参加了“长影”《玉碎宫倾》的拍摄，饰演干珠尔王，表演有一定深度。干珠尔王是个封建王朝的王爷，葛存壮在塑造这个人物时，既表演出他对奴隶的残暴凶狠，体现了奴隶主的阶级本质；又表现出他把女儿塔娜视为掌上明珠，百般疼爱，反映了他也是一个具有父子之情的父亲。

近几年，他还参加了《柳暗花明》、《神秘的大佛》、《戴手铐的旅客》、《新兵马强》、《智截玉香笼》等影片的拍摄。今年，他还导演了反映青年们应该如何正确对待升学就业问题的电视剧《落榜之后》。从影以来，他参加拍摄的影片已近三十部，多年的积极实践和悉心钻研，使他在塑造反面角色方面积累了比较丰富的经验，并取得了一定成就，受到了广大观众的欢迎和同行们的称赞。但他一直谦虚、谨慎，不管参加拍摄的镜头多少，他总是认真探索，刻苦创作，努力使每个角色都有特有的性格。他常以斯坦尼斯拉夫斯基“只有小演员，没有小角色”的话来勉励自己，在艺术道路上一步一个脚印地向前迈进。

(杨文明)



颜 一 烟

(近 影)

颜一烟(女)，著名电影剧作家。1913年6月13日生，北京人。她的家庭是一个世袭的满清封建官僚家庭，其曾祖父官至“都统”，祖父、父亲都是满清官员，外祖父曾任江苏巡抚。在这种家庭里，尽管物质生活十分优越，而她在精神上却饱受“重男轻女”的封建礼教的压迫。母亲得不到父亲的欢心，她也因是个女孩而受到家庭的歧视，心灵上承受着沉重压力。兄长们可以到私塾读书，她却不能，因为“女子无才便是德”是这个家庭的信条。后经她多次哭求，才允许她去上国文课，读读“四书五经”“女儿经”等。好学的颜一烟，只好悄悄地站在窗外，偷听兄长们上的算术课和英文课。七岁时，唯一疼爱她的母亲去世了。待父亲娶了个狠毒的继母后，颜一烟在家庭中更感到孤独、窒息、郁闷。在压抑中，她深切地感受到封建家庭的罪恶，也早熟地开始思索人生。此期间，她读了许多中国古典文

学作品，尤其喜欢李清照的词和《红楼梦》，这些作品慰藉了她那颗空寂的心，也对她进行了良好的文学熏陶。1925年，她终于获得上小学的机会，考入北京师范大学附属小学五年级。两年后，以第一名的成绩被保送“师大附中”。在入中学期间，黄庐隐和冰心两位女作家的作品对她产生较大影响，但是，刚读到初中二年级，父亲就带着继母及其子女举家迁往东北，临行时给颜一烟办了退学手续，并把十四岁的颜一烟遗弃在北平，她成了一个无可依靠的弃儿。无奈，她进入免收学费的北京西山温泉中学。为了筹集每月六元的伙食费，她拿起了笔，开始文学创作。1928年，她在北平《新晨报》上发表了第一篇小说《老鼠的尾巴》，得到了八毛钱的收入，使她度过了半饱半饥的一个月时光。从此，她开始以稿费做为自己唯一的经济收入，自立谋生。她以辛苦的劳作维持着清淡的生活，以顽强的毅力坚持着学习，辗转求学于河北省立女子师范学校国文系、北京大学中文系（旁听）。同时，每晚她还到北京图书馆去读书，自学英语，在苦斗中走着她艰难的人生之路。此时，鲁迅、高尔基的作品使她爱不释手，对她的人生观、世界观、艺术观都产生了重大的影响。1928年—1931年，她共发表了数十篇短篇小说和一些散文，都是以自己的切身感受揭露封建家庭罪恶和抨击社会黑暗的。在河北省立女子师范学校学习期间，她接触了一些党的地下工作者，受到了革命的吸引，开始在我党的领导下做些外围工作。

1932年，颜一烟与几位志同道合的进步青年组织了一个群众文学团体“未名小社”，先后为天津《庸报》、北平《北辰报》编辑了《霜宫》和《破晓》两个副刊。颜一烟在《破晓》上发表了抨击社会黑暗、宣传革命道理的文章《夜》，遭到反动当

局的通缉。1934年，她用当家庭教师收入的一点积蓄，自费去了日本，考入早稻田大学文学部。在日本留学期间，她更加主动接近进步学生和党的地下工作者，积极参加左翼文化运动，曾当选为中华留日左翼文化团体联合会执行委员、中华留日戏剧协会干事、留东妇女会执行委员及《东流》杂志编委，并参加了留日学生演出的一些进步戏剧。在日本，她不仅看了一些电影片，并有机会参观了影片摄制，使她对电影艺术产生了浓厚的兴趣。

1937年，抗日战争爆发后，颜一烟弃学回到祖国，积极参加了抗日救亡活动。在上海，她参加了上海救亡演剧二队，任演员、编剧及队秘书。演剧二队集体创作、颜一烟执笔的活报剧《“九·一八”以来》发表后，当时各救亡团体曾争相演出；她写的独幕话剧《渡黄河》也曾演出多场，对宣传抗日救亡起过一定作用。1938年，颜一烟随“演剧二队”到达武汉，在“中制”拍摄的影片《最后一滴血》（洪深编剧、金山导演）中，饰演了李大嫂，这是她第一次参加电影创作。但因为战争形势的发展，影片没有完成上映。

1938年，颜一烟经过辗转的行程来到了革命圣地延安，进入抗日军政大学，任抗大文工团编剧组长。同年，光荣地加入了中国共产党。一个封建家庭的小姐，终于成为一名共产主义战士，走进了革命行列，踏上了战斗的征途，这是颜一烟生活道路上的重大转折点。她庆幸自己找到了亲人，投入革命大家庭的怀抱，以极大的热情进行学习、工作和创作。在延安，她创作过五场活报剧《保卫大武汉》、独幕话剧《炸弹》、《窑黑子》、《凶手》等；1939年，她在“鲁艺”艺术指导科任教员期间与其他同志合作写了五幕话剧《先锋》，由“抗大”“女大”演

抗日联军中“八女投江”的素材,创作第一部电影文学剧本《中华女儿》。1949年,东北电影制片厂将这部影片摄制完成。这部影片,是新中国成立之后完成的第二部故事片,它以朴素真实的描绘,再现了八名英勇的抗联女战士的英雄事迹。作者塑造了经历、性格、认识水平各不相同的女战士形象,突出刻画了她们热爱祖国、献身革命的崇高思想和坚贞性格,影片洋溢着革命英雄主义和革命乐观主义的精神,尤其是八名女战士投江牺牲的壮烈场景,激动人心,给人留下了深刻印象。影片公映后,受到观众好评,于1950年在捷克斯洛伐克举办的第五届卡罗维·发利国际电影节中荣获自由斗争奖,《中华女儿》是建国后,我国第一次在国外获奖的影片,不仅是颜一烟电影文学创作中的重要作品,也是电影历史上的最初出现的优秀作品之一。

1957年,《中华女儿》又在文化部举办的1949—1955年优秀影片评奖中获二等奖。此外,她还创作了中篇小说《活路》,描写东北抗日联军一位女战士的生活,于1949年,由东北书店初版,1956年,由少年儿童出版社重版。

1950年,颜一烟在中央电影局剧本创作所任编剧。颜一烟接受任务,深入生活,通过大量采访,搜集素材,于1951年创作了电影文学剧本《一贯害人道》,1952年,由北京电影制片厂拍摄成影片。《一贯害人道》通过形象描写,揭露了一贯道愚弄人民、剥削群众、进行反革命活动的罪恶。这一时期,她还创作了电影文学剧本《万亩良田》(未拍摄)、《祁建华》(由北京科学教育电影制片厂拍摄)、根据同名小说改编的《一件提案》(由北京电影制片厂拍摄)。1954年,法国、意大利、巴西、苏联与我国合拍的影片《五支歌》,其中《陈秀华》的文学剧本由

出，第一次把伟大的“一二·九”运动搬上了舞台。1940年，由徐特立、吴玉章两位老革命前辈命题，并由吴老亲自提供材料，由她执笔创作四幕话剧《秋瑾》。首场演出时，邓颖超同志亲自到幕前讲话，对全体演职员予以极大的关怀和鼓励。

1939年冬，“鲁艺”与“抗大”等单位联合排演《日出》，她扮演“顾八奶奶”。

1940年至1944年，颜一烟在“鲁艺”编译处任翻译，用日文、英文、俄文翻译了近百万字的外国作品。如：斯坦尼斯拉夫斯基的《给青年导演》、恩格斯的《歌德论》、《马克思主义与文艺》中的部分章节、高尔基的《饥饿的人们》、中村吉藏的《剧作法》……。

1945年日本投降后，颜一烟随由文学、戏剧、美术、音乐工作者组成的文化中队，步行去东北。11月2日到沈阳，颜一烟连夜写出五场话剧《东北人民大翻身》；11月7日由“东北文艺工作团”在沈阳开始演出，这是东北人民第一次看自己的戏，反映甚为强烈。

1946年到1948年，颜一烟任东北文艺工作团一团编辑部长、编剧。1946年夏，在大连，颜一烟把秦腔《血泪仇》改编为秧歌剧。出版后，不少剧团排演。在解放战争时期，许多地区在进行土改和动员参军时，都先演这个戏，曾有力地配合了当时的政治运动。1946年冬，编写秧歌剧《农家乐》，这是东北第一个描写农民生活的新歌剧，演出很受欢迎，在推动西满地区的新秧歌运动中，起到了一定配合作用。1946年—1947年，她在东北参加土改，写出短篇小说二十余篇，发表于东北各报刊，后结集出版，书名《保江山》。

1948年，颜一烟调到东北电影制片厂任编剧。并开始根据

颜一烟与人合作并执笔写成。

1956年，颜一烟调至北京电影制片厂任编剧，自1956年至1958年，她先后创作了独幕话剧《东风食堂》、《我们的兽医》、《万年长青》等。1958年，她创作了儿童中篇小说《小马倌和大皮靴叔叔》，描写一名东北抗日联军小战士在党的教育下成长起来的故事，由中国少年儿童出版社出版。1962年，她将这个中篇改编为七场话剧《小马倌》，由上海儿童艺术剧院演出。1972年，她又将这个中篇改编为电影文学剧本，由北京电影制片厂拍摄完成，于1974年公映。1979年，她创作了四幕儿童剧《小北找爷爷》，由中央戏剧学院儿童班于1980年演出。1980年，《小马倌和大皮靴叔叔》获全国少年儿童文艺创作一等奖。

从1928年至今，半个世纪的岁月流逝过去，颜一烟一直没有放下手中的笔。起初，她是为了维持生计、发泄自己对黑暗社会的不平而写作；接触到进步的文艺运动，尤其是找到了党的领导后，她开始使自己的创作与广泛的社会生活联系起来；到了延安，参加了革命队伍，她手中的笔显出了新的光彩，她的创作活动与中国人民的解放事业紧密地结合在一起，抗日战争、解放战争和建国初期，她都自觉地为革命需要而孜孜不倦地伏案疾书，为中国人民的革命文艺事业做出了一定的成绩。她的劳作，涉猎了文学、戏剧、电影、翻译等多种领域，可以称作一位多产的女作家。今天，颜一烟虽已进入古稀之年，并没有放下手中的笔，仍在不停地接触群众生活，进行创作，体现了执着刻苦的写作精神。颜一烟现任中国电影家协会会员、中国作家协会会员和中国戏剧家协会会员。

（梁晓声 颜久石）