

佐藤忠男 / 著

上海书店出版社

100

中国  
电影  
百年

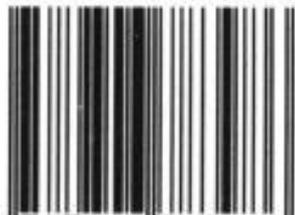
钱杭 / 译  
杨晓芬 / 校



# 100



ISBN 7-80678-398-9



9 787806 783986 >

易文网: [www.ewen.cc](http://www.ewen.cc).

定价: 48.00 元

策 划 / 光文商事

责任编辑 / 王 琳 欧阳亮 技术编辑 / 吴 放 装帧设计 / 张志全

佐藤忠男 / 著 钱杭 / 译 杨晓芬 / 校  
上海书店出版社

# 中国电影百年

# 100

#### 图书在版编目(CIP)数据

中国电影百年 / (日) 佐藤忠男著, 钱杭译.

—上海: 上海书店出版社, 2005.6

ISBN 7-80678-398-9

I. 中... II. ①佐...②钱...III. 电影—对比研究—中国、外国 IV. J905

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第050030号

#### 中国电影百年

(日) 佐藤忠男 / 著 钱杭 / 译, 杨晓芬 / 校

责任编辑 / 王琳 欧阳亮 技术编辑 / 吴放 装帧设计 / 张志全

世纪出版集团上海书店出版社出版

上海世纪出版集团发行中心发行

上海福建中路193号 邮政编码 / 200001

www.ewen.cc. www.shsd.com.cn.

全国新华书店经销

上海印刷七厂印刷

开本 787 × 960 1/16 印张 15.75

2005年6月第1版 2005年6月第1次印刷

印数: 0001-5200册

书号: ISBN 7-80678-398-9 / J · 210

定价: 48.00元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有, 非经本社同意不得转载、摘编或复制  
本书如有缺页、错装或损坏等严重质量问题, 请向承印厂联系调换

## 作者简介

佐藤忠男，男，1930年出生于日本新潟县。日本当代著名影评家，现任日本电影学校校长。1962年开始从事撰写电影评论的工作，凭借独特的观点和渊博的知识，成为日本最具实力的影评家之一。主要著作有：《世界电影史》、《现代日本电影》、《黑泽明的世界》、《日本电影的巨匠们》、《沟口健二的世界》、《小津安二郎的艺术》等。

### 译者简介

钱杭，男，1953年出生于浙江省杭州市，1988年获华东师范大学历史学博士学位。现任上海社会科学院历史研究所研究员、上海社会科学杂志社社长兼总编、华东师范大学历史系教授、博士生导师、中国社会史学会常务理事、中山大学历史人类学研究中心学术委员会委员等职。主要著作有：《周代宗法制度史研究》、《中国宗族制度新探》、《传统与转型：江西泰和农村宗族形态》、《十七世纪江南社会生活》、《在血缘与地缘之间：中国历史上的联宗与联宗组织》；译著有《中国的宗族与戏剧》、《族谱：华南汉族的宗族·风水·移居》、《戒指的文化史》等。

## 目 录

第一章 抗战前中国电影业的发展进程	0 0 1
第二章 1930年代的作品	0 1 1
《一串珍珠》	0 1 1
《火山情血》	0 1 1
《小玩意》	0 1 3
《春蚕》	0 1 6
《脂粉市场》	0 1 8
《神女》	0 1 9
《桃李劫》	0 2 1
《大路》	0 2 4
《天伦》	0 2 6
《船家女》	0 2 6
《迷途的羔羊》	0 2 8
《青年进行曲》	0 3 0
《压岁钱》	0 3 2
《马路天使》	0 3 4
《新旧时代》	0 3 6
《夜半歌声》	0 3 8
《十字街头》	0 4 0
《摇钱树》	0 4 2
《艺海风光》	0 4 4
恐怖侦探电影作家——马徐维邦	0 4 7
《木兰从军》	0 4 8
《麻风女》	0 4 9
水墨画笔法的动画片——《铁扇公主》	0 5 0
第三章 从上海“孤岛”沦陷到战争结束	0 5 3
《夜半歌声续集》	0 5 6
《寒山夜雨》	0 5 8

《秋海棠》	0 6 1
《万世流芳》	0 6 6
<b>第四章 二战后至新中国成立之前</b>	0 7 3
《天堂春梦》	0 7 3
《太太万岁》	0 7 5
《一江春水向东流》	0 7 8
《松花江上》	0 8 1
《遥远的爱》	0 8 3
《万家灯火》	0 8 5
《假凤虚凰》	0 8 8
《小城之春》	0 8 8
《街头巷尾》	0 9 1
《表》	0 9 3
《哀乐中年》	0 9 5
《乌鸦与麻雀》	0 9 7
<b>第五章 中华人民共和国成立初期的电影</b>	1 0 1
《我这一辈子》	1 0 3
《武训传》	1 0 6
《林家铺子》	1 0 9
《家》	1 1 1
《新局长到来之前》	1 1 1
《鲁班的传说》	1 1 2
《大闹天宫》	1 1 2
《李双双》	1 1 3
《早春二月》	1 1 4
石挥的《关连长》——新中国早期电影史上一部被埋没的佳作	1 1 6
<b>第六章 文革结束后的中国电影</b>	1 1 9
《人到中年》	1 1 9

《逆光》	1	2	1
《城南旧事》	1	2	1
《秋瑾》	1	2	2
《大桥下面》	1	2	3
《不该发生的故事》	1	2	4
《喜盈门》	1	2	5
《包氏父子》	1	2	7

### 第七章 文革之后的恢复期

第七章 文革之后的恢复期	1	2	9
谢晋:《天云山传奇》、《高山下的花环》、《芙蓉镇》	1	2	9
吴贻弓:《巴山夜雨》	1	3	6
吴天明:《没有航标的河流》、《人生》、《老井》	1	3	7
王君正:《山林中头一个女人》	1	3	9
张暖忻:《青春祭》、《北京,你早》	1	4	0
颜学恕:《野山》	1	4	1

### 第八章 第五代导演的革新

第八章 第五代导演的革新	1	4	3
《一个和八个》	1	4	3
《黄土地》	1	4	5
《大阅兵》	1	5	0
《孩子王》	1	5	1
《边走边唱》	1	5	2
《霸王别姬》	1	5	6
《红高粱》	1	5	8
《菊豆》、《秋菊打官司》	1	6	2
《盗马贼》	1	6	6
《大太监李莲英》	1	6	8
《蓝风筝》	1	7	1
《晚钟》	1	7	2
《黑炮事件》	1	7	3

第九章 新一代导演向人们展现出新的生活感受	1 7 5
《找乐》	1 7 5
《炮打双灯》	1 7 7
《心香》	1 7 9
《哦，香雪》	1 8 1
《留守女士》	1 8 2
《二嫖》	1 8 2
第十章 九十年代以后的中国电影	1 8 5
《活着》	1 8 5
《一个也不能少》	1 8 6
《我的父亲母亲》	1 8 8
《红粉》	1 9 0
《那山那人那狗》	1 9 2
《草房子》	1 9 3
《英雄》	1 9 5
《十面埋伏》	1 9 7
第十一章 香港电影	2 0 1
《客途秋恨》	2 0 3
《阮玲玉》	2 0 4
《天国逆子》	2 0 5
《堕落天使》	2 0 5
《美国心》	2 0 7
《川岛芳子》	2 0 8
《女人，四十》	2 1 0
《无间道》	2 1 1
第十二章 台湾电影	2 1 3
台湾电影表现出的中国传统风格	2 1 5
台湾电影的政治性	2 1 8
健康写实路线	2 1 9
台湾电影中的外省人	2 2 4
80年代出现的台湾电影新浪潮	2 3 4

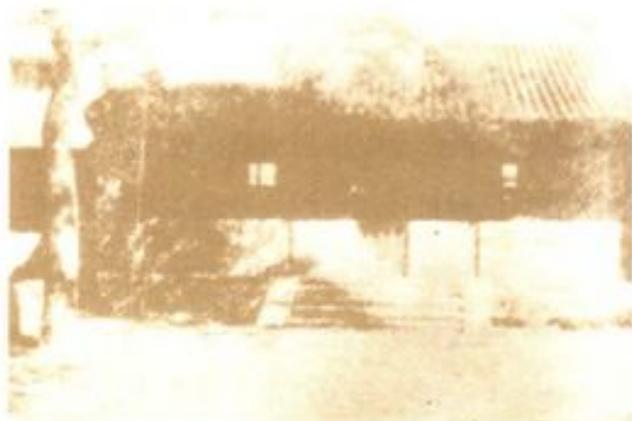
## 第一章

### 抗战前中国电影业的发展进程

1896年，上海成了中国最早放映电影的城市，当时放的主要是洋人制作的法国纪录片。到了1908年，一个叫雷玛斯的西班牙商人在上海建成中国内地第一座电影院，从此以后，电影院数量激增，并逐渐发展成一个大产业。在文化方面一向较为保守的北京，电影业的发展也稍迟于上海。

1905年，中国人开始在北京尝试拍摄电影——第一部是京剧影片《定军山》，拍摄场地是照相馆的内院。照相馆主人曾在日本学习照相技术，后来为拍摄北京风土人情的法国摄影师当助手，因此学会了电影摄影技术。此前的摄影师只会在照相馆作室内摄影，在这之后就开始把舞台剧搬到露天，进行自然光摄影。

谭鑫培主演的《定军山》



拍摄中国第一部电影的丰泰照相馆(北京琉璃厂)

1913年，中国开始了制作第一部故事短片《难夫难妻》。该片由郑正秋编剧，郑正秋、张石川联合导演，讲的是两个互不相识的青年男女，因父母包办而结成夫妻，是一部喜剧影片。第一部故事片中就出现了对封建婚姻制度的讽刺内容，这一点值得格外关注。

郑正秋出身于富豪家庭，是一个戏剧评论家。他支持受到日本新派影响的文明戏，批评中国传统戏剧中的封建内容，主张改良传统戏剧。张石川后来成为电影业大亨，即使在日本侵占上海时期，在上海电影界也具有长老级地位。张石川拍电影走的还是文明戏的路子。文明戏虽然在辛亥革命高潮中起到过

进步作用，但作为通俗的情节剧，毕竟仍属于旧式戏剧范畴。这一点，颇似日本新派。在自由民权运动的高潮时期，日本新派一开始鼓吹进步思想的启蒙，提倡革新演剧；到运动进入停滞、消亡期后，新派的戏剧就变质为通俗情节剧，它的电影化也转变为电影界的旧势力。

20世纪20年代中期，中国电影就不再使用男扮女装的旦角，而积极起用女演员出演角色。如果说中国与日本的电影史有一些共同点的话，那就是在以传统的大众文化为基础迈出最初几步的同时，在20至30年代，受到了美国电影的决定性的影响。

1922年在上海创建的“明星影片公司”，是中国第一家正式的电影公司。前面提到过的郑正秋，在公司中相当活跃。他作为公司的编剧，创作了大量具有启蒙性社会改良思想的作品，批判封建制度对女性的不平等待遇、对寡妇的强制贞洁等。1928年，“明星”公司拍摄的影片《火烧红莲寺》大受欢迎，放映后引发了一轮武侠电影的热潮。该片可以称得上是当今武打功夫电影的鼻祖。当时，另有一派被称为“鸳鸯蝴蝶派”的大众电影，这类作品大多以才子佳人和令人感伤的爱情故事为主，若细分，还可分为历史剧与新派悲剧。

1930年，具有社会启蒙家风格、又是基督教徒的实业家罗明佑，创建了著名的联华影业公司。罗明佑聘请在美国大学专攻电影专业、且已学成归国的孙瑜出任公司导演，给中国

武侠电影的鼻祖《火烧红莲寺》



电影带来了美国式的全新的电影制作方法。在日本，亨利小谷和阿部丰在好莱坞实地进修后，分别于1920年和1924年回国。亨利小谷在摄影和照明技术方面、阿部丰则在成熟的演出技巧方面为日本电影的进步作出了巨大贡献，而孙瑜一人就具备了这两方面的成就。不仅如此，孙

瑜还是30年代发生的左翼进步电影大变革中的一个领军人物，并长期坚持活动。

日本虽然在30年代初掀起了左翼电影运动的热潮，但短短几年就告消亡。而在中国，左翼电影运动却成长为电影界的领导性力量，在其后的抗日战争和国内战争年代发挥了重要作用。在这一点上，与左翼电影运动失败后急速倒向军国主义统制的日本电影的发展，有着重大区别。



《脂粉市场》剧照：导演张石川，主演胡蝶、龚稼农

1931年，日本军阀发动了九·一八事变，进而侵占了中国东三省并推行殖民地化，将东三省称为“满洲国”。在这种形势下，中国爆发了激烈的抗日运动。次年年初，驻扎在上海的国民革命军第十九路军与守备上海日租界的日本海军陆战队发生冲突，展开了猛烈的一·二八城市保卫战。

在抗日运动不断深化的情形下，中国的电影观众发生了变化。人们彻底厌倦了武侠电影和鸳鸯蝴蝶派电影，于是，“明星”这个主要拍摄大众电影的老公司，为了化解电影业危机，向左翼剧作家夏衍提出合作的请求。夏衍年轻时曾留学日本，是中国共产党党员，回国后在话剧界非常活跃。他接到明星公司的请求以后，经与组织研究协商，就组成了一个共产党作家小组，为电影界提供积极的帮助。

作为合作的结果，“明星”公司根据夏衍剧本拍摄的社会派现实主义电影陆续问世。这批后来被称为“三十年代进步电影”的作品，催生了中国电影史上第一次艺术性的黄金时代。其代表作品有程步高导演的《春蚕》（1933），张石川导演的《脂粉市场》（1934）等。前者根据养蚕业受城市市场价格变化影响的状况，描写了当时中国的农村生活；后者以百货公司的女店员为主角，提出了妇女的独立问题。这些影片适应了时代的潮流，也获得了可观的商业利润。

为了能够与“明星”公司相呼应，“联华”也推出了一系列追求进步的著名作品。比如孙瑜在《体育皇后》(1934)一片中，起用黎莉莉来扮演一个性格开朗快乐的出色的女运动员，这种类型在温良贤淑为上的中国女性形象中是从未出现过的。另外，这部影片描写了一次全国性的运动会，来自各地区的运动员举着自己所代表的区域标牌入场，其中出现了当时属于伪满洲国的“黑龙江”、“哈尔滨”等地名，这些地方的代表团此时绝无可能出场，东三省是中国的一部分，影片如此表现，显然是在进行抗日宣传。由于当时的国民政府把反共作为首要目标，对日本则尽可能退让，以求息事宁人，因此而压制国民的抗日运动，甚至在对电影进行审查时，也禁止有激烈的抗日倾向。该片利用运动员出场所举标牌，钻了抗日禁令的空子，对时政作了大胆的讽刺。

孙瑜在这个时期中的另一杰作是《大路》(1934)。影片描写了城市中的工人志愿参加

影片《大路》特刊封面



筑路，讲了他们在建筑工地上发生的故事。

《大路》是一部真实描写愉快劳动情景的影片。作品将作曲家聂耳创作的轻快而有节奏的音乐，与演员们极富舞蹈性的轻盈姿态巧妙配合，在电影史上属于向有声电影过渡、但台词仍使用字幕的录音版作品。影片中的“大路”是一条运送抗日物资的军用公路。影片最后，由于遭到不明国籍的敌机的袭击，工人们都被炸死，但毫无疑问，那些敌机所代表的就是侵华的日本军队。

此时，中国电影界出现了一位女演员中的巨星——阮玲玉。阮是

位现代派美人，因在孙瑜编导的抗日影片《小玩意》(1933)和吴永刚编导的《神女》(1934)中的出色表演而引人注目，名声鹊起。在蔡楚生导演的《新女性》(1935)中，阮玲玉更以良好的艺术修养和对生活的深刻感受，成功地展现了一个现代女性的生



中国第一部在国外获奖的电影《渔光曲》

活。然而，她自己的恋爱却被专事猎奇的小报当作素材，受到心术不正的恶意中伤，为此，她选择了1935年3月8日国际妇女节这一天的早晨，服毒自杀，以示抗议。在为她举行的葬礼上，有来自社会各界的数万名群众参加。人们沉痛悼念这位优秀的女演员，因为她是残酷对待女性的社会与时代的牺牲品。一个女演员之死，竟成了中国女性解放的一座里程碑。

阮玲玉葬礼之后，日本电影评论家岩崎昶到上海作了短暂旅行。此时，日本的左翼电影运动遭警察镇压而大受挫折，因此，当岩崎昶听说自己的论文在中国被翻译发表并拥有大批读者时，不由得兴味盎然，当即决定访问上海。在上海，岩崎昶被街头广为传唱的一首电影主题歌所吸引，就到电影院观看了蔡楚生导演的影片《渔光曲》(1934)。这是一部带有悲情色彩的无产阶级电影杰作，影片描写了一个穷苦的渔民家庭，为寻生路而来到上海，最终被埋在贫民窟中的动人故事。在1935年2月举行的莫斯科国际电影节上，这部电影获得了“荣誉奖”，这是中国电影首次获得的国际性奖项。正当日本左翼电影处于低潮之时，中国的无产阶级影片则进入了高潮期，由此造成的巨大的社会影响，使岩崎昶深为感动。于是，在上海作短暂停留期间，他访问了各大电影公司，会见了当时中国左翼

电影的领导人，并结下了友情。

岩崎昶回国后，在好几个纪实类文学杂志发表文章，向日本公众介绍了中国左翼电影的活力，让日本第一次了解了中国电影的真实状况。

蔡楚生接着又推出了他的新作《迷途的羔羊》(1936)。这是一部以轻喜剧的手法描写上海流浪儿生活状况的杰作。在一个偶然的场合里，日本东和商事的宣传部长，同时也是著名评论家的笈见恒夫看到了这部影片，不禁大为感动，从此以后，他就开始关心起中国电影。

夏衍和同为中共党员的左翼剧作家田汉等人一起，参加了芸华电影公司的剧本委员会，并采取积极行动，使这家公司也变成了摄制左翼电影的一大据点。夏衍后来曾对笔者说过，芸华虽然是一个电影公司，但规模绝对达不到日本松竹或日活那样的程度，当时只有与总是想给剧本提建议的出资人搞好关系，才有可能和他们进行更深入的合作。这个公司出品了岳枫导演的抗日影片《中国海的怒潮》(1933)和《逃亡》(1935)。《中国海的怒潮》一片描写一个东海渔村，受到野蛮者(据认为是日本人)的袭击，中国渔民为此奋起自卫。然而这部胶片长达2472米的影片在审查时被剪去了1600米。当时，主张公开抗日的是中国共产党，国民政府则镇压中共，并对日本的侵略和政治压力采取妥协姿态，因此，宣传抗日的电影遭到政府的取缔。不仅如此，政府的秘密警察对芸华公司发动了袭击，并

且威胁上海各家影院：如果上映夏衍、田汉、卜万仓等人的左翼影片，将会受到同样的袭击。迫于此类压力，夏衍等人不得不撤离“明星”。

另一方面，采用先进的有声录音技术而发展起来的一个“电通”公司，却成了他们一个新的据点。这是因为曾留学日本、与筑地小剧场等日本左翼

《中国海的怒潮》剧照：编导岳枫，主演查瑞龙、袁美云



演剧界有密切关系的录音技术人员司徒慧敏（中共党员）出任了该制片厂的主任。这说明，无论遭到怎样严酷的镇压，中国的左翼电影事业都避免了像日本左翼电影那样的失败。中国左翼电影领导人具有不屈的斗志固然是重要因素，但他们的抗日主张打破国民政府的控制，获得了全体中国人民的声援，恐怕是最根本的原因。

“电通”公司出品了中国第一部有声电影《桃李劫》（1934），这是一部揭露社会阴暗面的现实主义电影，描写了一个从学校毕业的优秀技术员，因为无法在腐败社会中正直生活而堕落下去的故事。

当日本发动侵华战争占领上海之后，《桃李劫》的导演应云卫到了重庆，继续拍摄抗日电影。《桃李劫》的编剧兼主演袁牧之，与该片女主角陈波儿一样，显然把居住在日本占领下的上海作为耻辱。他们先在汉口一起拍摄抗日电影，接着奔赴延安，创建了中共领导下的第一个电影团体。日本投降后，他们立即



中国第一部有声电影《桃李劫》

去了东北，受命接收1937年后日本在长春设立的大型电影制片厂——“满洲电影协会”，并把它改造成为中国共产党的第一个电影基地，以后改组为东北电影制片厂。当然，这已是后话。

《桃李劫》之后，聪明温和的美男子袁牧之出演了另一部抗日影片《风云儿女》（1935）。虽然从整体上看这部影片不是很完美，但青年们拿起武器参加抗日队伍的结尾，还是非常感人的。影片结尾时响起的由田汉作词、聂耳作曲的主题歌《义勇军进行曲》深受人们的喜爱，在抗日战争中广为传唱。1949年10月新中国成立后，这首歌成了中华人民共

和国的国歌。

由于遭到国民政府的镇压，“电通”公司的主要成员有的遭逮捕，有的不得不逃亡日本，至1935年底，公司被迫解散。然而，“明星”公司由于才子佳人的爱情片已经无利可图，于是从1936年开始，又把左翼电影人纳入公司的第二电影制片厂。在这之后，拍摄了由夏衍编剧、张石川导演的《压岁钱》（1937）；由沈西苓编导、赵丹与白杨主演的《十字街头》（1937）；由袁牧之编导、赵丹与周璇主演的《马路天使》（1937）等名作。《压岁钱》讲的是在一个富有的家庭中，祖父给孙子一枚银币作为压岁钱，在接下来的一年中，那枚银币辗转流通于形形色色的人们中间，从各个侧面目睹了不同的人生悲喜剧。这是一部集锦式的影片，编者以滑稽可笑的笔法，突出了贫富差别，同时添入了对政府财政政策的批评等尖锐的社会讽刺。《十字街头》是一部喜剧电影，讲述了几个虽然从大学毕业却找不到工作的青年人充满伤感的奋斗历程。影片的男主人公后来终于在报社找到了工作，撰写充满社会批判精神的劳动状况报道，并与女主人公——一位女工结为夫妻。《马路天使》以美国影片《七重天》为样本，在青年男女纯真的爱情故事中，加入了与中国的社会弊病作斗争的内容。不论是20年代还是30年代，在中国都出现了极富道德正义性与娱乐性的大众电影，这些电影受美国电影的影响很深，技巧新颖，片中的对白渗透着对社会的激烈批判。以上三部作品都问世于1937年日本发动全面侵华战争的前夕。同年，虽然不是左翼，但也尽显艺术派才能的朱石麟，在“联华”公司拍摄了《新旧时代》（1937）。这部影片是一部家庭喜剧佳作，内容是批判封建家族制度，以自由思想为追求目标。

在日本发动全面侵华战争前夕，上海电影界还出现了一家作为新势力发展起来的电影公司，那就是以导演身份担任制片人的张善琨领军的“新华”电影公司。据说他是个与黑社会老大们也有关系的吹牛高手，然而，此时他也要顺应时代要求。“新华”公司推出了由左翼人士史东山导演的《狂欢之夜》（1936），此片改编自果戈里的《检察官》；以及由吴永刚导演的《壮志凌云》（1936），该片以中国东北为背景，用美国西部片的手法，描写了与侵略军（显然在暗示日本军队）战斗的农民。

费穆导演的《狼山喋血记》（1936），是一部描写袭击村庄的狼群与农民之间发生的战斗的影片，也是抗日电影的代表作之一，很显然，影片中的狼象征着日本军队。1937年，

由被上海电影界称为恐怖电影“鬼才”的马徐维邦所导演的《夜半歌声》大获成功。这部影片虽然是美国电影《歌剧院的幽灵》的改编版，但由于加入了原作中没有的严肃主题，如革命运动受挫、封建社会中向往自由的人们的苦恼等等，因此震撼了观众的心灵，引发了极大的共鸣。

1937年7月7日，抗日战争正式开始，随后，中国的“好莱坞”——上海被日军占领。由于电影制片厂位于租界之内，因此在太平洋战争爆发前，得以免遭日军的直接占领，但所摄制的影片必须在接受日军审查后方能上映。一部分电影界人士决心继续拍摄抗日电影，或者希望参加慰问前线和抗日宣传的流动剧团，纷纷离开了上海。他们活动的据点，主要有被日军占领之前的武汉，太平洋战争爆发前的香港，还有国民政府的战时陪都重庆，以及中共中央所在地延安。其中最具代表性的人士有剧作家夏衍，导演孙瑜、袁牧之、史东山、沈西苓、蔡楚生、应云卫、司徒慧敏，演员赵丹、白杨、陈波儿等人，其次还有不愿意在日本统治下拍摄电影而转入了话剧界的人们，如费穆和吴永刚等人。费穆在日本占领下的上海出演了《秋海棠》一剧中的角色，这部当时最成功的作品，深深地打动了住在上海的日本电影界人士。

然而，还有许多中国电影界人士，如张石川、卜万仓、岳枫、朱石麟、马徐维邦等，仍不得不继续留在上海，在日本统治下担任导演。在他们中间有拍摄过抗日题材影片的人，如岳枫，他导演了抗日电影代表作之一的《中国海的怒潮》；也有如张石川这样过去被看作是拍摄通俗情节剧的老一辈导演，但他在“三十年代进步电影”运动中，和左翼文艺运动领导人之一的剧作家夏衍一起，合作拍摄了他们的代表作。卜万仓导演了一部借古讽今的抗战电影《木兰从军》。这部影片以唐朝为抗击从北方侵入的匈奴而女扮男装的女性为女主角，充满了少女歌剧音乐的娱乐性。由于影片并没有直接把日本作为敌人，因此日本占领当局也只好批准放行，并且还将其引进日本放映。

日本占领当局在上海设立了一个名为“中华电影”的国策公司，管理中国电影的制作和物资供应，负责人是日本东和商事的川喜多长政。《木兰从军》一片的制片人张善琨带领滞留在上海的中国电影界人士，在不拍摄反华电影的前提条件下，与川喜多长政建立了合作关系。



在中国方面的评价中，中国电影界人士以“中华电影”的名义所拍摄的影片，全都是既无害又无益的逃避现实生活的娱乐性作品，而且其中也包含了一些因为把“中日亲善”作为电影主题而得到日方资助的“汉奸”作品。然而，笔者与生活在香港的岳枫会面时，曾听他说过，像《生死劫》（1943）一类影片，其实是暗藏着抗日思想的作品。影片描写了一群因干旱而苦不堪言的农民，在哀求着“雨啊，快快到来吧”。在中国，大城市都有自己的别号，重庆的别号是“渝”，而它的发音则和“雨”相同。这句农民们的乞雨哀号，实际上是“重庆的国军快点打回来吧”的暗语。在剧情发展的高潮时雷雨大作，农民们惊慌地叫喊：“开炮了？打起来了吗？”这也在暗示着来自重庆的中国军队举行的大反攻。大部分日本人当时都没有留意到这些。只有一个宪兵队的审查官把岳枫找了去，问他影片中把雷雨当成战争的慌乱场面是怎么回事。“中华电影”的负责人川喜多长政从中帮忙，分辩说“傍晚时分，雷雨大作会引起惊慌，这无论是东京还是上海都是一样的”，岳枫这才幸免于难。岳枫至今还对川喜多长政表示敬意，说他是那个有信念的人。

010

岳枫在上海被日本军队占领时逃到香港，后来接到张善琨的邀请电报，离港返沪。在他回到上海的当天晚上，张善琨召集滞留上海的电影界主要人士聚会，岳枫参加了这次聚会。会中讨论并决定了在川喜多长政的“中华电影”名义下整合中国电影摄制的方案。国民党的情报人员也参加了这次聚会，因此重庆的国民政府马上就了解了这个方案。

日本战败以后，两个列在“中华电影”负责人名单中的中国人被从重庆凯旋的国民政府追究了刑事责任，其实，真正的原因并非因为他们在“中华电影”中的地位，而是因为他们任汪精卫傀儡政权中担任了要职。其他电影界人士，由于没有证据证明拍摄过得到日本帮助的“汉奸”作品，故而没有一人被起诉。不过，作为战时沦陷区中国电影业掌门人的张善琨，在从重庆归来的电影界人士那里听说要被追究汉奸责任，为了躲避危险，就逃到香港去了。此外，曾经与中日合作拍摄的《万世流芳》和《长江遗恨》等影片有关联的朱石麟、卜万仓、岳枫等人的处境也不大妙，他们时不时地被人称作为“汉奸”。因此，这批人就把工作地点移到了香港。马徐维邦、费穆、程步高等人后来也离开了大陆。由于他们的加盟，香港电影的水准获致迅速提高。

## 第二章

## 1930年代的作品

## 《一串珍珠》(1925)



影片《一串珍珠》海报

这是我看过的所有中国电影中年代最早的一部无声电影。虽然在拍摄技巧上还比较幼稚，但内容却相当有趣。

虚荣心极强的商人太太想要一串珍珠项链，但因为价格太贵买不起，于是丈夫就从首饰店借来给她戴。不料仅仅一天就被小偷盗走，丈夫因此被关进监狱，做妻子的感到非常后悔。丈夫出狱后虽然找不到工作，但经过一番艰苦的努力，终于又恢复了以前的幸福生活。这类教训故事固然谈不上深刻，但无论在强烈的虚荣心，还是在后悔的方式上，与热衷的妻子相比，丈夫极端老实顺从命运的状态，还是令人不由得因滑稽而发出笑声。

中华人民共和国成立之前的中国商业电影，不用说，大多都是羡慕地描述富人的生活。

即便如此，作者仍通过作品总结了一些比如有钱人的生活具有某种虚幻性之类的教训。

## 《火山情血》(1932)

这是孙瑜1932年导演的一部影片。在此前后，孙瑜连续拍摄了《野玫瑰》(1932)、《天

明》(1933)、《小玩意》(1933)、《大路》(1934)等反帝反封建题材的电影,在上海的电影革新运动中居于领导地位。

《火山情血》一片的主题是反对封建思想,更具体地说,是反对封建地主和封建军阀。

影片的开头描写了一种恬静的田园生活,戽水、播种、插秧等农活被描写成了一首田园牧歌。在一个村子里,年轻农民宋珂(郑君里饰)和漂亮的妹妹、年幼的弟弟,还有年老的父亲一同过着平静的生活。然而,由于军阀、地主的残酷压迫,农民的生活日益艰难。弟弟生病了,虽然宋珂为救他而拼命劳动,可弟弟还是死了。接着,地主看上了宋珂的妹妹,用各种手段百般诱惑未达目的,随即进行迫害。一天,地主把妹妹骗到家中欲行侮辱,妹妹情急中跳窗逃跑,结果坠地而死。闻讯前来寻找女儿的老父也当场死去。宋珂一下子失去了所有的亲人,被迫逃离家乡。

三年后,在南太平洋某地(可能是夏威夷、菲律宾,也可能是印度尼西亚)的一个有火山和椰子树的海边,粗俗的船员和异乡流浪者聚集在一起喝酒唱歌。宋珂在小酒馆等廉价娱乐场所打杂谋生。这个过去在故乡村庄中因开朗豪爽的笑声而给人留下深刻印象的人,如今已是一个忘却了笑容为何物的



《火山情血》剧照:导演孙瑜,主演郑君里、黎莉莉

成熟男人。他本来是一个失去了土地的农民,如今却像个苦恼的艺术青年那样,总是满怀忧郁地捋着长发,那种神态似乎表明他已远离了尘世。一位叫柳花(黎莉莉饰)的当红歌女爱上了宋珂,然而他心中充满了悲伤,一点没有感觉到柳花的爱恋之情。

有一天,那个可恶的地主以旅行者的身份来到这个娱乐场所。这曾经逼死了宋珂妹妹的好色之徒,居然一再地对柳花表示暧昧的关心。宋珂胸中燃起了怒火,可是地主叫手下

人绑住了宋珂，把他监禁在隔壁仓库的地下室中。与柳花有姐妹情分的年轻歌手前来帮助宋珂，同时，柳花在自己房中也假意殷勤款待地主，灌他喝酒。宋珂趁机逃脱，出来寻地主进行决斗。两人在娱乐场中乱跑，引发了一场大群斗。在中国电影中，这类群斗场面很少见，只有美国电影中才看得到类似的大场面。笔者是1984年春天在意大利举办的电影节上看到这部影片的，和我一起观看的法国电影评论家说，这部电影的情节与莫里斯·都纳尔（无声时代的美国电影巨匠之一）所导演的好莱坞无声片非常相似。



影星黎莉莉

在群斗进行过程中，小酒馆后面的那座火山正好爆发了。地震连续不断，石头到处乱飞，人们开始避难，但宋珂和地主之间的格斗却仍在继续。不仅如此，宋珂还把正在逃跑的地主逼到了火山口上，最后，在喷发口旁进行格斗，终于把地主推下了火山口。

不久，火山喷发平息了。在月亮升起的海边，宋珂看着柳花翩翩起舞，脸上再次展开了笑颜。

这部电影虽然在描写南国海边发生的故事，但场景简陋，宛如乡间戏剧的舞台背景，火山喷发的特殊摄影就像是庭院布景搭就而成，让人感觉到稍微跑两步就到了火山口。在技术方面，与其说是缺乏魅力，不如说是极为幼稚。当然，处于同一时期的日本电影所用的特技摄影也不值一提。此外，即使故事结构借用了美国电影，但它鲜明地提出“军阀和地主是农民的敌人”这一观点，还是使观众为它的安全捏了一把汗。作为一部通俗的大众化复仇剧，《火山情血》是具有历史意义的。

### 《小玩意》(1933)

1931年发生的九·一八事变和次年发生的一·二八事变，标志着日本开始踏上全面侵华的道路，从此，中国人民的抗日斗志也不断提高。孙瑜导演的《小玩意》一片，就是受抗日运动的影响，于1933年拍摄完成的一部抗日电影杰作。

所谓“小玩意”，就是指玩具。在苏州水乡，有一个专制泥人娃娃、竹制品和木制玩具的村子。片中由有“中国嘉宝”之称的大明星阮玲玉所扮演的叶大嫂，是一位聪明的妇女，她可以不断地想出制作新玩具的点子。电影开始的几个连续镜头，就以这个美丽又才气横溢，看上去神情愉悦、兴高采烈的妇女为中心，描写了恬静的水乡那种田园牧歌般的生活。村子周围的人们对叶大嫂设计的新玩具都很关心，在河边的空地上，以她的女儿为首的一群孩子们，拿着各式各样的玩具高兴地玩耍，充满了生命的活力。叶大嫂的丈夫看起来是个善良的胖子（刘继群饰），用扁担挑着她做好的新玩具到集镇上去卖。总之，被战争毁坏之前的故乡曾经是祥和安逸的乐园。

然而，不幸在不知不觉中渐渐到来。首先，正在卖货的丈夫因中暑和劳累过度猝死于街头。叶大嫂急忙赶



《小玩意》剧照：导演孙瑜，主演阮玲玉、黎莉莉

到现场，混乱中，她的小儿子被人贩子拐走。接着，军阀之间开始混战，战火中家里的房子被烧毁，叶大嫂沦为难民，一路流浪到上海。10年以后，女儿（黎莉莉饰）终于长大，成了她的好帮手，母女俩重新制作玩具。影片设计了好几个精彩的场面，表现出了她的开朗和活泼。但好景不长，许多外国厂商制造的飞机、大炮一类玩具充斥并占

领了市场，叶大嫂母女制作的那些简朴的手工玩具的销路变得困难起来。为了与外国产品竞争，她们也设法制作一些工艺简单、但有创意的军事题材玩具。比如有一种玩具，是一排并肩站立的士兵，用手稍微一按，士兵的姿势就会由站立改变为冲锋。

叶大嫂曾经有过一个恋人，是一个长得很帅的知识分子，对叶大嫂的贞操观念非常理解，于是放弃了和她的恋爱到国外留学去了。学成后，这位知识分子回到国内，开办了一间玩具工厂，准备生产样式和质量不逊于外国玩具的中国玩具，同样也是飞机、坦克之类兵器。

一·二八上海事变发生后，村镇成了战场。中国的第十九路军英勇战斗，但遭到日军现代化武器的压制，受到重创。村镇中的青年们纷纷参军加入战斗，叶大嫂的女儿也在战斗中牺牲了。

一个春节的晚上，叶大嫂已明显地衰老，她徘徊在上海的租界出售自制的玩具。在大街上一家热闹的商店里，一个资产阶级模样的青年正在发表宏论。他说，日本占领了我们的东三省，那里的同胞正在受苦受难，可是，东三省虽有3000万人口，但如就全中国来说，却连十分之一也不到，没什么大不了的……尽是些诸如此类的话。祖国正遭侵略，人民正被蹂躏，资产阶级却作壁上观，编导显然对此痛恨非常。

在那个商店的门前，叶大嫂正在卖玩具。一个看上去像是富家子的男孩从车上下来，买了一个“十九路军打鬼子”的玩具。根据影片在前面所作的铺垫，观众们已经可以知道他就是叶大嫂那个被人贩子拐走的儿子玉儿，后来成了某富户的养子。叶大嫂在不明真相的情况下，很高兴地把这个打鬼子的玩具送给了这个男孩。叶大嫂想，如果这个玩具能够振奋孩子们的抗日决心就最理想了。她流着眼泪把玩具兵换成冲锋的姿势，又久久地目送男孩离去。

只要一想到战争，叶大嫂就惊恐异常。这时，不知被什么声音一吓，她突然狂喊起来：“敌人杀来啦！大家一起出去打呀！救你的国！救你的家！救你自己！”“醒醒吧！不要做梦了！”“中国要亡了……快救！救中国！”

初看似乎热闹而和平的租界大街上，转眼间人们东跑西窜，呈现出一片恐慌。影片刻画出了经历过战火的人们心中一种深刻的不安，描写得相当尖锐。后来人们总算恢复了平

静，巡警也赶来了，把叶大嫂当作疯了的乞丐带走了事，影片至此结束。

在这部电影中，玩具武器隐喻当时中国的兵器工业所达到的水准。当真的日本坦克出现时，两者之间的对比给人留下了深刻的印象。影片通过对那些把抗日理想寄托在抗日武器中的妇孺的描写，向一些坐视部分国土已陷敌手、却仍然隔岸观火的麻木同胞提出了控诉。

在影片中饰演女儿一角的黎莉莉，那时经常在孙瑜导演的作品中出任主角，她代表着中国当时开朗活泼的女性形象。在《体育皇后》（1934）中，她饰演了一个学生体育选手；在《天明》（1933）中，她饰演一个因保护革命战士最后嫣然赴死的娼妓角色。

### 《春蚕》（1933）

这是一部1933年出品的无声电影，由夏衍改编自著名文学家茅盾的同名小说，导演是程步高。该片以这个时期的电影中少见的艺术纪录片的写实手法，描写了农村的生活。在同一时期的日本电影中也有许多表现农村的作品，但大多是伤感的所谓抒发田园牧歌情调的影片。该片以养蚕为例，描写了季节性很强的养蚕作业过程，以及养蚕业受城市生丝市场的交易变动而被左右的资本主义生产结构。同时，影片还对农民根深蒂固的迷信思想、封建的思考方式，以及决心超越封建迷信的年轻人的活动进行了描写。在似乎并未考虑到电影还有超越大众娱乐意义的那个时代，由于该片采用了以社会科学的眼光作为观察现实的方法，因此可以说是一部令人震惊的作品。

故事发生在浙江东部农村，那里呈现出一幅恬静而有生气的景象。刚过四月，蚕农就开始忙活了。老通宝是个很迷信的男人，深信算命卜卦，他算了今年养蚕的运气如何。算下来和去年一样，结果大告不妙。因此，一方面满怀失败的担心，一方面又打算大赌一把，投入了大量的资金。养蚕变成了赌博。

老通宝的大儿子阿四是个老实忠厚的人，没有自己的主见，只知道跟着父亲干活。小儿子多多头则是个聪明伶俐的小伙子，不相信迷信，也不遵从“男女授受不亲”的旧礼教。他和村里最漂亮的姑娘六宝往来，还经常和邻居李振生的妻子荷花开玩笑。老通宝一家两代人之间有着鲜明的对比。

荷花曾经在城里做过丫头，村里人因此都认为她名声不好。李振生当年投机生意失败后，村里人把失败的所有原因都怪在荷花身上，全村没有一个人敢和她说话，老通宝也不许多多头睬她，致使荷花无法在村里露面，这就引起了她对老通宝一家的反感。

有一天，荷花偷偷走进老通宝家的蚕房，对老通宝家的蚕宝宝念起咒语，企图进行报复。可是老通宝家的蚕儿却依然长得很好，迷信被事实打破了。



《春蚕》剧照：导演程步高，主演龚稼农、萧英

老通宝对好收成感到高兴，甚至还借了高利贷去买桑叶喂蚕。结果，蚕茧虽然获得了丰收，但是家业却陷于困境。在1932年的一·二八事变中，日本帝国主义在上海进攻中国军队，丝厂都关了门，蚕茧也卖不出去了。老通宝只好把蚕茧运到无锡去贱卖。这样一来，旧债加新债，老通宝终于病倒了。

《春蚕》一片清楚地表明，即便是宁静的农村，也与日本帝国主义的侵略和高利贷者的榨取密切相关。在农村悠闲的生活中，常常闪现着城市商人们的身影，这一描写显示出蚕丝市场的动荡对农民生活的影响。在社会大变动中，老通宝一家虽然曾暂时获得成功，但一转眼间，他们就因城市的事变而陷入了失败。连那些看起来在大自然中不慌不忙打着瞌睡的迷信村民，在帝国主义、封建地主和

高利贷者的压迫下，也一个个被逼得走向破产。

在中国，电影大多是在有电影院的城市和发达地区放映，虽然农民在中国人中占绝大多数，但由于巡回放映周期太长，因此农村电影市场的利润相当微薄。中国进步电影人士一方面活跃在中国最大的城市上海，另一方面也很早就觉察到，必须把自己的抗日救国主张告诉给农民。这部电影描写了在资本主义的生产结构中，农村与城市存在着怎样的联系，同时向农民发出呼吁，希望他们能够注意社会大环境的变化。

在程步高的导演下，演员的表演毫不夸张，平实真挚，消除了舞台剧迹象，使整个影片朴实地贯穿着淡泊的写实风格。

### 《脂粉市场》(1933)

这是一部呼唤女性应该就业，并努力实现经济独立的影片，于1933年拍摄完成。这个时期的日本电影虽说也有描写公司女职员、电话接线员、护士等角色的，但护士通常被称之为“白衣天使”，存在着刻意的浪漫化和美化的倾向，总体而言，就业者一般都是因为父母贫穷而不得不出去工作的可怜女性。

当日本电影对女性参加工作还处于这样一种描写程度的时候，中国拍摄的这部影片就正面提出了女性抗争男女不平等、以就业实现独立，以及要达此目标应该怎样着手等等问题，笔者对此深感佩服。

影片的女主角陈翠芬，是一位健康的年轻女性，由当时中国电影界的红星胡蝶扮演。翠芬因父亲突然死去而成为家庭支柱，不得不赶快到处找工作，当上了一家大百货公司的店员。她最初被分配到包装部，从早到晚包装商品。后来，因为长得漂亮而被上司选派到化妆品柜台。在化妆品柜台，娘娘腔的小开们经常来买化妆品，但他们的目的却是引诱女店员，眼神令人作呕。翠芬对那些诱惑全不理睬，尽管如此，销售额还是提高了。以前在商场自称销售额第一的一个打扮妖艳的店员为此大发



影片《脂粉市场》广告

脾气。而提拔了翠芬的那个上司，也想引诱翠芬。

在同一时代的日本时装电影中，也经常使用老是对年轻女性眉目传情、一看就是很轻薄的男子来扮演配角，人们沿用歌舞伎的名目称之为“色敌”。这些人大都故意表现为美国式的打扮。相同的情形也出现在这一时期的中国电影中。

在当时的美国电影中，虽然经常出现一批只知引诱女性而几乎没有什么思想的男子，但描写方法非常新潮，表演相当传神。在这部影片中扮演翠芬上司的演员（王献斋饰）演技不错，估计也受到了美国电影的某些影响。但与日本电影一样，表情过于夸张，到了令人生厌的程度。人们在憧憬美国式的男女交际自由的同时，又将它当作轻薄不道德的倾向加以戒备，这是一种典型的爱憎交集的二律背反表现。在这一点上，我们发现当时的日本人与中国人（至少是上海附近的城市人群）有着相同的感情。

陈翠芬不向这种引诱低头，而且还敢于和百货公司存在的男女不平等现象作斗争，最终离开了百货公司，开设了自己的小店。影片结尾是过于唐突的美好结局。其实在本来的电影剧本中，翠芬离开百货公司后毅然走进了人群之中，才是影片的最后一幕。导演张石川认为这暗示着前途更加困难，观众难以接受，因此他进行了改编。

电影剧本的作者虽然署名为丁谦平，其实就是曾任中国电影协会和中日友好协会会长一职的夏衍。30年代初，在抗日运动及左翼革命运动已然兴起的形势下，为了使电影成为左翼运动的强有力手段，进步知识分子积极地加入了电影界，夏衍是其中最具代表性的领导人之一。

### 《神女》(1934)

中国电影史上最著名的女星，是从1927年至1935年间活跃于无声电影时代末期的阮玲玉。她是位楚楚动人的美女，从那含着忧愁的充满寂寞的眼神中，可以看出她代表

《神女》剧照：编导吴永刚，主演阮玲玉、章志直



的黑暗时代女性的哀叹，也是一个时代的象征。

吴永刚导演的《神女》(1934)，或许就是为了充分表现她的这种特性而创作的作品。电影中的女主角为了抚养一个年幼的男孩，每天晚上都到街上去出卖肉体。在家里，她是个最普通的年轻端庄的母亲，也给孩子提供了中产阶级的孩子那样的穿着和教育。摄影师洪伟烈的摄影，充满了多层次暗色调的阴影，是非常优秀的手法，演出也不太换人物，注重绘画般的构图，采用静止的手法，到处都有令人陶醉的美丽画面。这么高贵的美人非要去街上做妓女吗？纵使不沦落到那种地步，以她的美貌来说，可选择的生活之路应该也还有很多吧！最初看影片时我突然这样想。这样的感情冲突，虽然是电影的虚构，但在现实中这种为了生活不得不出卖肉体的女性，当时在中国或许不少，这一点是毋庸置疑的。

她被一个流氓所霸占，这是个又胖又庸俗却有一点幽默感的男人。他虽然为她招徕客人和防守地盘，但残酷地盘剥她，并掠取所有的收入用于享乐。她为了设法在钱尚未被花完时积蓄下一点而费尽心机，结果他却突然出现，搜出钱后离开了。在这种悲惨生活的每一天，她和年幼儿子的生活，以家庭剧的形式展开。她把儿子送到了学校，那是一所著名的私立学校，学生的母亲大都表现出有钱人的风度。她的儿子



影片《神女》海报

成绩很好，在文艺晚会上因独唱出色而获得大家的鼓掌称赞，她坐在家长席上既高兴又得意。不料在学生的母亲中出现了嫉妒她的人，于是开始质疑她的职业。越来越多的家长提出不能让自己的孩子与有操此业的母亲的孩子在一起念书，学校中为此发生了纠纷。然而，校长有些理想主义者的气质，他认为不能以家长的职业来区别对待学生。

她不能忍受流氓的压榨，在进行反抗时，失手将流氓杀死，结果被判了徒刑，关进监狱。校长去监狱探望她时说：“我想领养这个孩子。如果考虑孩子的将来，最好让孩子当我的养子，就当你已经死去了的。”她流露出黯然而悲伤的表情，同意了校长的请求。

这个故事本身当然很普通，尤其是在发展中国家的电影中，常常会看到与此相似的主题。就是在日本也有许多电影和这个故事差不多。由于身份卑贱而不能给自己的孩子留下母亲的名分，确实是旧式母亲的一个典型形象。

在同一类型的作品中，《神女》似乎稍显戏剧性，而且画面非常漂亮，用相当美丽的简单色调所达到的演出技巧的手法极其精彩出色。扮演儿子一角的黎铿也以招人喜欢的纯真演技而令观众深为感动。

在拍摄了《神女》后，阮玲玉又在蔡楚生导演的名作《新女性》（1935）一片中担任主角。该片的内容是讲一位女性决心追求独立生活，当上女教师，以作家的身份踏出了第一步，却因孩子生病而陷入困境，有过一夜春的传闻则被登载在小报上，最后被迫自杀。在成功出演了《新女性》后，阮玲玉本人因与情人间的纠葛遭到前夫敲诈，又被黄色小报一一列举而自杀身亡，那年她才25岁。在举行葬礼仪式的3天中，10万影迷聚集在上海的街头悼念她。对于阮玲玉的死，鲁迅写了一篇文章《论“人言可畏”》，其中严厉指责了直接促使阮氏自杀的报纸和新闻记者，因为“对强者它是弱者，但对更弱者它却还是强者”。

### 《桃李劫》（1934）

由袁牧之编剧、主演，应云卫导演的《桃李劫》（1934），是确立中国左翼电影现实主义流派的代表作之一，也是中国首次成功运用有声技术的一部电影作品。

该片一开始描写了建筑工艺学校的毕业典礼，毕业生代表陶建平（袁牧之饰）发表了

演说。他的面容和姿态相当年轻，演说的内容充满了理想主义色彩。台下坐着满怀热情期待注目着他的恩师，以及和他相亲相爱的同班同学黎丽琳（陈波儿饰）。

陶建平与黎丽琳结婚后，在一家轮船公司就职。然而，他由于反对轮船公司老板不顾乘客安全，把超过载重量的货物装上船，与公司经理发生冲突，愤而辞职。在暂时失业的日子里，他不断地找工作，连母亲去世时留给他的钱也用完了，总算在老同学开设的营造厂里找到一份工作。可是，他对没有支付合理的工资很不满意，再次愤而辞职，又告失业。

妻子黎丽琳不得不去一家贸易公司做秘书。夜里在家中等候妻子的陶建平，想到妻子的安全坐立不安，就跑到妻子工作的贸易公司带妻子回了家。在那之前，他看起来是一个为了理想而绝不与社会弊病及人性之恶妥协的年轻的正义之士，但是一到这个地步，就成了一个理想破碎、惊慌失措、歇斯底里、悲哀绝望的小资产阶级知识分子。从此，他加速了堕落的进程。

影片《桃李劫》海报



孩子出生后，陶建平为找工作再也不敢强调自己的兴趣，当上了造船厂的苦工，把铁制品满满地装在手推车上，运到其他地方去，他的外形看上去还是像知识分子一样优雅，留着学生式长发，脸上却因汗水和灰尘而变得黝黑；还有那双似乎很憔悴地显示出专注神情的眼睛，令人深感怜惜。

产后孱弱多病的妻子，在提水上楼时摔倒，受了重伤。陶建平为给妻子治疗去向公司借钱，却没有借到。碰巧他面前的办公桌抽屉开着，里边有不少现金。被逼无奈中，他偷了那些钱。他用这钱请来医生，但仍无法救治妻子，最后死去了。留下了一个可怜的婴儿，没有奶吃，不停地哇哇叫着，陶建平只好把哭着的婴儿送到

育婴堂。当他迈着恐惧而绝望的脚步回到家时，等候在那里的警察袭击了他。他从屋里跑出去，拼命逃跑，跑到了一个死胡同，和拿着枪的警察发生扭打，搏斗时，一名警察因误伤死去。



《桃李劫》剧照：导演应云卫，主演袁牧之、陈波儿

影片最后的镜头是在狱中，因杀人罪而被判

了死刑的陶建平，对建筑工艺学校的恩师讲述了以上经过。恩师黯然地想，一个朝气蓬勃、满怀抱负的青年，为什么会变成这样？他想起陶建平在毕业仪式上充满激情发表演说的情景，当时毕业生们高唱的《毕业歌》中的光明，与眼前这昏暗的狱中现实，成了多么强烈的对比。这首歌由田汉作词，聂耳作曲，是高声歌唱当时进步青年理想的歌曲。

现在看来，这部电影从男主角倒霉开始，一再地把持续不走运的人们扔到不幸深渊，让人感到一种公式化的正统左翼电影味道。作为一部艺术作品，这一点显然是不够完美的。然而，作品中充满的朝气蓬勃的批判性热情则无可否认。影片刻画并抨击了当时的中国社会，因为它对于不成熟的、具有天真理想家气质的青年们来说，是一个没有希望的黑暗时代，最好立刻就被完全消灭。虽然男主角被写成一个不够脚踏实地，且意志也不够坚强的人物，但作品最终想要控诉的罪恶，毕竟还是这个令人绝望的社会。当然，由于处在严格的检查之下，作品未能展开对政治的直接批评，但仍激烈地抨击了资本家的道德沦丧和冷血无情。同时影片还表现了失业者所处的绝望状况，以及工人们毫无保证的生活。

袁牧之后来当了导演，拍摄了著名影片《马路天使》，并奔赴延安，奠定了中华人民共和国电影事业的基础。旧“满映”被人民解放军接收后，他直接参与了东北电影制片厂的组建过程。建国后，袁牧之出任中华人民共和国第一任电影局局长。曾经和他一起参加演出的陈波儿，在接收旧“满映”时到了东北，并与袁牧之结婚，这一点就连日本人也既

感亲切，又感羡慕。在《桃李劫》一片中，她虽然扮演了一个令人可怜的弱女子，但在革命过程中，却成了人民共和国电影的功臣之一。在这个意义上，《桃李劫》可说是中国现代电影史上一部具有开创性意义的作品。

### 《大路》(1934)

在电影史上，有一种录音版电影，是从无声向有声过渡时期的产物。当时，由于影片中的对白还不能进行高质量录音，所以只能使用字幕，但已经有了配乐和音响效果。由孙瑜导演的《大路》(1934)是一部巧妙地运用了录音版特性的作品。在这个时期的一些日本电影中，如由小津安二郎导演的《浪迹东京》等，也是运用录音版技术制作的。

《大路》的情节是讲一群城市工人为了抗日，志愿去修筑军用公路。影片中加入了工人的爱国心、责任感、友情、恋爱等主题，中心思想是抗日，是工人阶级奋起参加抗日救国的战斗。然而，地方上的军阀和反动的地主阶级却迫害爱国的筑路工人。他们把工人抓起来，绑在地下室的柱子上。后来被迫害者被同伴们营救出来，这样的构思，多少带了点夸张的意味。影片也有喜剧性的场面，比如主角与在食堂工作的年轻姑娘发生了恋爱，因为天气太热，就脱光了膀子在河里洗澡，结果被姑娘看到，大为狼狈等等。从描写年轻工人明朗的友情来看，也可以说是一部青春电影。

在某种意义上，《大路》可以看作是一部音乐电影，使得这部影片极具特点的最大因素或许正在这里。影片的两首主题歌《大路歌》和《开路先锋歌》，在劳动场面中和着工人们挥锤的节奏，被反复地加以演奏。歌曲以干活的吆喝声起头，曲调虽然简单，但节奏感很强，和道路建设工程的劳动非常吻合，达到了高声讴歌劳动的效果。这两首主题歌的作曲者，就是后来在日本的鹤沼海岸溺水而死的天才作曲家聂耳。

这部影片反复出现建筑场面，详细描写了筑路的过程。工人们挥舞锤、镐，为平整土地，人拉路碾。我们不能把这些劳动看作是苦力们悲惨的力气活，相反，应该看成是勇敢的年轻人的积极行动，具有明朗而雄壮的特色，甚至还是不无幽默感的音乐，是与音乐合拍的身体动作及电影蒙太奇。

另外令人深感兴趣的，是聂耳的音乐，以及孙瑜导演在对音乐的使用方法上常常表现

出的夸张特征。在无声电影的成熟期，一般都认为演员的表演类似于哑剧，因而往往采用具有特殊效果的喜剧性动作。美国电影和日本电影也都是如此。在《大路》一片中，有不少配合着音乐的夸张动作。随着音乐的节奏，演员的动作和表情充满喜剧性，非常活泼，令人捧腹。

当时在日本，只要一提起中国工人，就是一群贫民苦力的

抑制，像蚂蚁那样干着活。而这部影片所刻画的则与此大不相同，那是一群具有积极劳动意识的活生生的工人。他们中间既有千灵百怪的活宝，也有忠厚刚毅的汉子，还有因日本侵略而失去家乡到处流浪的青年大学生（郑君里饰）。影片生动地刻画了这群工人的不同个性，



《大路》剧照：导演孙瑜，主演金焰、陈燕燕、黎莉莉

以及他们在生活中的喜怒哀乐。如果当时就能把这部具有与同时期苏联电影“前卫派”手法类似的音乐、画面完美组合的影片介绍到日本的话，一定会使日本的知识界大吃一惊；同时，还会让人感到，影片所刻画的中国工人绝不是“工蚁”，而是思想自觉、个性丰富的真正的人。

然而，这部电影当时绝不可能公开输入日本，因为在影片的结尾突然出现了日军飞机，肆无忌惮地轰炸了筑路工人。

九·一八事变和一·二八事变后，中国全民抗日意识空前高涨。这一时期的中国电影也在探索如何向民众宣传抗日思想。在这一过程中，中国电影的艺术思想获得了显著提高。

### 《天伦》(1935)

这是一部基于儒教伦理情感的严肃电影。编剧钟石根，导演费穆。故事的主要内容，是描写父子、祖孙几代人之间深刻的矛盾纠纷。父亲认为教师是神圣的职业，并决意在农村建立学校，把生命奉献给教育。儿子则不能认同父亲的选择，向往着城市的生活。

由于既是道德性宣言，主题又过于简单，因此从电影来看不能说很有意思，不过影片所拍摄的田园风景相当精致美观，而且至少能够让人对中国传统的教育观、教师观或者理想的教师形象等方面有所了解。这些毕竟是极其淳朴的“圣职”意识。



影片《天伦》海报

### 《船家女》(1935)

《船家女》是沈西苓在导演《十字街头》之前，于1935年编导完成的一部颇具艺术雄心的作品。影片开头，用相当细腻的镜头描绘了一个繁华城市（杭州）夜晚的欢乐街景，不断展现着川流于饭馆、酒吧、舞厅以及妓院等场所中的年轻女性的身影。在摄影技巧上不很讲究、且一向偏重制作单线画面的中国电影，这种表现手法虽令人稍感例外，耐人寻味，但一旦开始进入主题，也立即变得简单明快了。

在杭州西湖岸边，生活着一对以摇船渡客为生的父女。附近有一个当工人的青年人铁儿（高占非饰），与船家女阿玲（徐来饰）相互爱慕着，但总没有机会打开心扉。阿玲姑娘常常帮铁儿看家，帮他缝补衣服，为他准备一顿好饭。开始时，铁儿不知道是谁为他做了这一切，感到很困惑，但当他知道这完全是阿玲所做的时候，高兴得竟然跳了起来。这个青年在狭窄的屋子里，就如书上写得那样，又跳又蹦的那种高兴劲，真的让人有一种生

动而兴奋的感觉，表现出沈西苓擅用技巧的风格。穿梭于西湖中的渡船生活，也因为有了愉快的心情而显得非常美好。

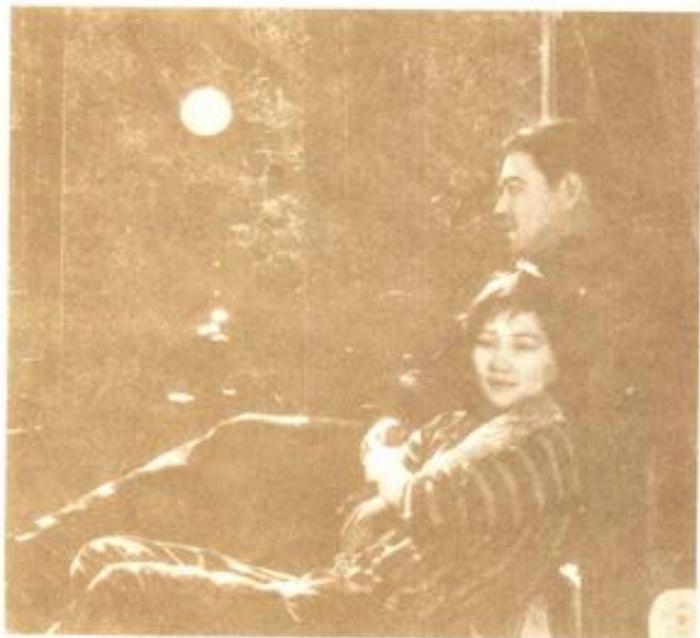
有一天，一个阔少从上海来到杭州，初次看到了阿玲。此人一看就是个令人厌恶的家伙，他为了叫阿玲当自己的绘画模特儿，唆使当地的恶棍用流氓手段把姑娘抓来。这时，铁儿正巧因参加工厂的罢工被捕入狱。附带指出，影片中的罢工大体上是一种暗示性的描写，非常简单，但据说素材来自沈西苓中学时代亲眼目睹的第一次杭州大罢工。笔者不大了解中国工人运动史，也许这次大罢工真是具有历史意义的重要事件也说不定。另外，大概是因为审查或商业上的一些什么原因，使他无法真实地描写这次大罢工。

为了医治被恶棍打伤的父亲，阿玲被迫当了阔少的绘画模特儿，后来更中了流氓的诡计，被逼入妓院。几个月后，铁儿从狱中释放出来，知道了阿玲的悲惨命运，开始到处寻找她。这时，影片的画面用对角线分割成四个三角形，其中两个是风景，另外两个取了铁儿的形象，使用蒙太奇的手法进行移动摄影。这种刻意的分割或许并没有增加多少艺术效果，但这一尝试鲜明地表现出，在中国电影界，沈西苓是个优秀的印象派和具有“电影青年”风格的导演。

铁儿到处寻找阿玲，杭州每一座妓院都留下了他的足迹，终于在一座妓院里发现了阿玲。因为深受刺激，铁儿横冲直撞，把妓院破坏得一片狼藉。第二天，报纸上刊载了一篇报道，说有一个“发狂的青年，在妓院施暴”云云。绅士们读报消闲，摇头叹息说：“真是世界末日！”那一天，杭州也正要举行一个反对卖淫的演讲会。

这部影片的主题是明确的。虽然贫穷，但充满爱情的人们，因资本主义与有钱人的迫害而被迫分离，陷入不幸之中，如果进行反抗，便会遭到

《船家女》剧照：编导沈西苓，主演徐来、高占非



无情打击，为此，他们发出了“这样做合理吗？”的呼喊。在中国左翼电影人士的引导下，表现出这类倾向的作品，在这一时期中大为增加。国民政府为了与日本妥协，镇压因日本发动九·一八事变和一·二八事变等侵略行为而爆发的抗日救亡运动。于此相反，知识界却开始反攻，并急速左倾化，抗日运动已演变为反对国民党、反对资本主义的社会运动。年轻的左翼知识分子考虑到电影是呼吁民众抗日、反对国民党、反对资本主义的重要手段之一，因而从30年代初就加入电影界，积极开展抗日救亡活动。

不过，现在再来看这部电影，给人印象最深的一组镜头，却是扮演女儿阿玲的演员徐来，和扮演青年工人铁儿的高占非两人在西湖湖畔的恋爱场景。在这组镜头中，两人只是依偎在月光里，什么动作也没做，就把这对恋人的幸福感表露无遗。场面简单不过，甚至使人相信，描写人们的幸福不需要弄得太复杂。

### 《迷途的羔羊》(1936)

由于无声电影中的对白只能用字幕来表现，而过多的字幕会破坏电影画面的美感和镜头的衔接，因此，尽量减少字幕，靠演员的动作或表情来取代语言表现的技巧就发展得相

影片《迷途的羔羊》海报



当完善，这就是哑剧类型的表演。在这一点上，无声电影与有声电影具有性质完全不同的表演手段。即便如此，由于哑剧本身属于一种喜剧性的夸张表演，似乎不大适宜于表现主题严肃的作品。因此，它可以作为一种主要的表演手段，以一种恰当的方式用于某部喜剧作品中；同时，即使是严肃的题材，如果其中有一些内容可以采取喜剧方式加以处理，通过喜剧化手段能加强讽刺效果，那么哑剧表演也是可以保留的。

蔡楚生导演的《迷途的羔羊》一片(1936)，就是这样的无声电影。这部影片在制作时，似乎有人提出希望正式出口到日本，虽然后来没有实现，但在日本影评家中则有不少人看过影片的试映，称它是一部描

写上海流浪儿悲惨无助生活的社会派控诉电影。而实际上，这部影片以愉快的喜剧形式展开叙述，加进了许多表现孩子们淘气顽皮性格的哑剧式表演。

一个农村的淘气鬼小三子（葛佐治饰），既捉弄学校老师，又和同学吵架。在过了一段自由自在的生活后，忽然跟着一个熟识的老头（郑君里饰），乘船到了上海。到上海后，小三子和大人走散，加入了流浪儿一伙。他与他们一起袭击大人，抢夺食物，被警察追赶。虽然境遇的确悲惨，但却是一种充满童趣的冒险生活，而且往往还是闹剧。后来小三子被一个富翁领去当了养子，并和在那里当仆人的老头重逢。在富翁的家里，对资产阶级生活的讽刺成了影片的基调。小三子不习惯过资产阶级的生活，他把食物分给原先的流浪儿同伴。养母对他这样做非常讨厌，就找茬把他赶了出去。小三子和与他一同被赶出家门的



《迷途的羔羊》剧照：编导蔡楚生，主演葛佐治、郑君里

老仆人同住在一间小房子里，他的伙伴们也时常聚集到那里。老仆人教育他们不要偷窃，不要懒惰，要勤劳。

日本影评家筈见恒夫曾经在战争期间看过这部影片。他认为，若把上海存在流浪儿这一事实本身，与描写同类社会现象的美国电影《少年街》（1938）、清水宏导演的日本电影《家庭之爱》（1941）进行比较，那将是令人沮丧的。因为在后两部影片中，一群被看作流氓的少年，由正规的设施加以收容和教养。然而，当人们亲眼目睹了第二次世界大战后日本各大城市流浪儿的状况，就不会再觉得《迷途的羔羊》一片中的流浪儿有什么特别悲惨了，甚至还会发现这是一批脱离了家庭和学校的束缚，过着愉快而尽兴的冒险生活的幼稚

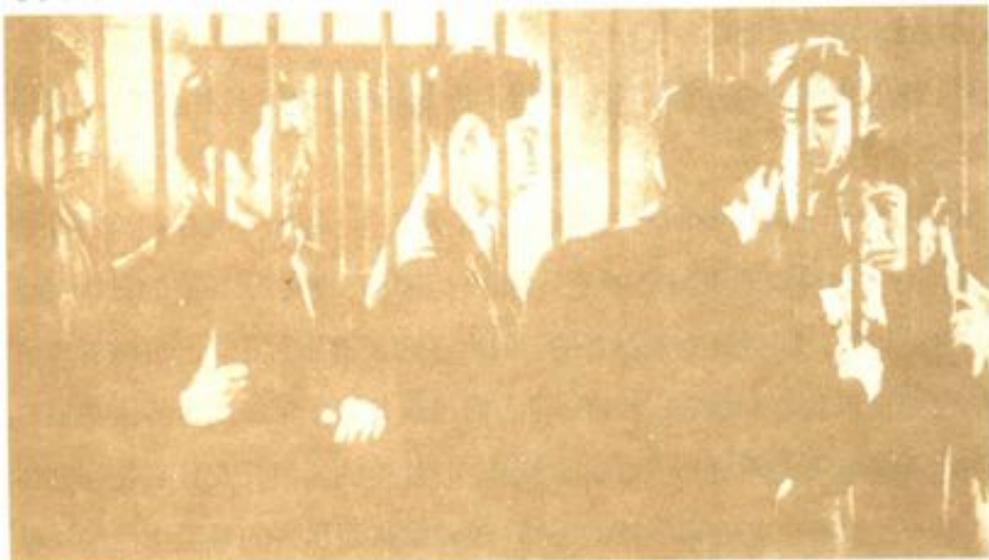
少年。另外，影片对资产阶级家庭的伪善性格也进行了辛辣的讽刺，他们把一个有点变化无常的少年收作养子，但很快又把他赶出了家门。与此相比，流浪儿之间的相互帮助则让人感到心情舒畅。

在电影技巧方面，这部影片体现了一种轻快的笔触，在中国电影史上是大放异彩而弥足珍贵的。孙瑜导演的录音版影片《大路》，也带有哑剧式乐天派风格，采用了富有韵律感的轻快动作。为了抗日，编者用生动的手法表现严肃的内容，呼吁青年们挺起胸膛，给了观众愉快的节奏感。然而到了有声电影阶段，这类具有轻快节奏的电影就不多见了，这一点与日本电影史的特点颇为相似。在电影的发展过程中，中日两国电影有着相当多的共同之处。还有一点值得指出，在《迷途的羔羊》一片中，摄影师扛着摄影机在上海街头四处拍摄，遂得以生动地描写了上海马路上的情景。

### 《青年进行曲》(1937)

抗日战争爆发前夕，日本舆论专门报道在中国发生了严重的排日运动，并发表一系列片面且荒谬绝伦的评论，声称排日运动如何不讲道理，必须给这样的中国来一点惩罚等等。至于日本军队在中国犯下了怎样残酷的暴行，他们则佯装不知，闭口不谈。当时被作为中国排日运动的一个例子，就是所谓中国正在积极地拍摄抗日电影。虽然谁也没有见过这些

《青年进行曲》剧照：导演史东山，主演施超、胡萍



抗日电影，而且还听说中国官方不允许进行抗日宣传，但在日本公众心中仍然积累下了对中国的敌意。因此，对我们这些中日战争期间尚为小学生

的人来说，抗日电影始终能引起我们浓厚的好奇心。在我的想象中，抗日电影肯定就是把日本人描写成彻头彻尾的坏蛋，从而煽动起中国人对日本人的憎恶。

在中国电影资料馆，我观摩中国经典电影的要求得到了满足，

当时我还特意提出，希望能看一些中国电影工作者在抗战前和抗战中拍摄的抗日电影代表作。资料馆方面很高兴地同意了我的请求，使我得以观摩其中一些具有代表性的作品。通过观摩，我有了意外的发现。尽管是抗日电影，但编导者并未如我想象的那样，把日本人全部描写成凶恶残暴的坏蛋。在1937年7月抗战全面爆发之前，中国电影中没有明确宣称日本为“敌人”。这可能是由于国民政府出于外交上的一些考虑而采取了严格审查的缘故。因此，在抗战爆发前拍摄的抗日电影中，只出现了一些来路不明的匪类般的“敌人”。当然，电影中已用了各种方式暗示“敌人”就是日本军队；而且即便不作暗示，中国观众其实也心知肚明，不言而喻。

吴永刚在1936年导演的《壮志凌云》一片中，讲了一个遭“敌人”军队袭击的村庄的村民群起反抗，并在邻村的援救下终于击退“敌人”的故事。影片中的“敌人”只是从远处开枪射击，另有几人骑马追赶请求救援的传令兵，这就使观众无法清晰地看到敌人的模样。这部作品让观众看到了村民坚决抗战的英勇姿态，同时，接到救援请求的邻村居民，尽管曾与该村因土地纠纷而导致流血争斗，但他们知道面临外敌时必须合作抵抗，因此就果断地伸出了援手。这部分内容是影片的重点，用以比喻国共合作，捐弃前嫌，联合抗日的历史性变化。



《青年进行曲》剧照

1937年，由田汉编剧、史东山导演的《青年进行曲》，虽然也是一部呼吁中国青年为进行抗战而行动起来的作品，但仍未直接出现“敌人”的形象。

片中的男主角王伯麟，是一个出身于富商家庭的大学生。有一位受他尊敬的学长被卖国奸商的爪牙暗杀了。因为王伯麟比较软弱，所以这位学长生前曾为他引见了一个在工厂工作的女工，并希望王伯麟向那位女工学习。学长死后，女工告诉信奉资产阶级人道主义的王伯麟，如要追求进步，就必须靠拢无产阶级。在这一过程中，两人开始了恋爱。然而，王伯麟的父母以身份地位的差异为由，没有同意他们的婚事，而且还为此玩弄诡计。后来，女工不幸因病去世。以上这些内容，展现了一些通俗的情节剧风格，不是很有意思。那位据说代表了无产阶级形象的女性，也没有让人看到无产阶级所特有的坚定思想和行动。

不过，影片的结尾仍然非常感人。王伯麟很早就对其父企图借战争囤粮发财的做法进行过面对面的批判，其父也曾经表示过不再做这种不道德的买卖。然而当“敌人”进攻华北要塞之时，其父为了赚钱竟然准备把囤积的粮食高价卖给“敌人”。因失去了恋人而一直伤心消沉的王伯麟，这时终于觉醒了。他虽然没有开枪射击父亲，但却击毙了为卖粮食而奔走的掌柜。

在影片的最后一组镜头中，王伯麟加入了在雪中行进的队伍，奔向抗敌战场。这时，响起了雄壮激昂的合唱：“前进，中国的青年！”全片结束得非常动人。即使作为日本人，我看到这里也不由得深受感动。事实上，这部影片并不是要讨论所谓“敌人”的具体所指，而是要求中国人首先要有中国人应有的自觉，同时向那些不肯施以援手的人发出呼吁，要他们团结一致挺身而出！这就是具有代表性的几部抗日电影表现出的基本主题。

### 《压岁钱》(1937)

这部影片描写了一枚压岁钱从某一富家女之手开始在社会上流转一整年期间所发生的故事，是一部截取了五光十色的生活片断，从而使观众清晰了解社会上层至最底层生活的影片集。在中国电影中，采取影片集形式的电影比较多，一般是为了凑足一个热闹的演员阵容。该片的剧本虽然用了洪深的名义，但实际的执笔者却是夏衍。当时，夏衍撰写的剧本用了不少笔名，这也许是为了避免引起当局对一个左翼电影领导人的注意。影片上映于

1937年农历春节，导演是经验丰富的张石川。

剧情的开始恰是爆竹鸣放热闹欢腾的年三十的晚上，上海的一个上流家庭正在团聚。何老先生和儿媳妇、孙女融融（胡蓉蓉饰）、融融的表姐江秀霞（龚秋霞饰），以及江秀霞的未婚夫、歌舞团领班孙家明等人一起愉快地吃年夜饭。晚饭后，融融和秀霞宣布要跳舞，这使大家大为高兴，而她们跳的竟然是美国的踢踏舞。事实上，这位扮演融融的童星（胡蓉蓉）跳的精湛的踢踏舞，确是这部影片中最有意思的部分。当时在美国，女童星秀兰·邓波儿带着一脸明朗的笑容，一边跳着踢踏舞，一边表演着疯丫头的形象，成了有望保持最高票房收入的当红演员。无论是年龄、表情、角色，还是演技，胡蓉蓉明显就是秀兰·邓波儿的翻版。

当时，上海的租界在放映美国电影，上海的电影业正处于它的巨大影响之下，这部影片则是这方面的一个典型实例。现代的中国电影界人士虽然都不太愿意承认中国电影曾经受到过美国电影的深刻影响，但实际上似无必要为此感到羞耻。美国是电影业强国完全毋庸置疑，在它的大众化倾向中，确实产生了许多优秀的题材和作品。

除夕的深夜，何老先生在睡熟了的孙女融融的枕头下放了一块银元当作新年的压岁钱。第二天，融融拿着这块银元到烟纸店买了爆竹。到店里来买杂物的女仆从主人手里得到了那块银元，接着，又把这块银元送给了当汽车夫的男朋友，男朋友则把钱给了他弟弟——一个街头小混混。经过许多双手的传递，这块银元后来到了孙家明手上。当时，他为了博得心爱女人的欢心，把银元赏给了一个在宾馆当门童的男孩。男孩为了给母亲看病，就用这块银元请了医生。那位医生看到一个想上吊的女人，于是就把银元给了她救急，而她实际上却是个骗子，所谓上吊是在骗人。女骗子得手后把银元存到了江东银行里。几个月后银行倒闭了，银行经理准备携款逃跑，先派听差把一批钱送到情妇那里，不巧途中遇劫，抢夺中这块银元遗落在地。

一个捡破烂为生的贫民发现了这块银元，穷伙伴们都赶来看热闹。看的时候发生了一些骚动，骚动引发了一场争吵和打架，随后就是一片混乱，直到大火冲天而起。火灾中，银元被烧得乌黑。

这时，秀霞已沦为舞女，饱受侮辱，为了一块钱，竟然被规定要伴跳15次，她好不



容易拿到的正好又是这块“压岁钱”。秀霞用这块银元帮助她过去的同学张曼，替她付清了欠下的补习学校学费，张曼后来留校当了教师。

在这期间，中国的货币制度发生了变化。国民政府把旧银元集中并熔化，改用纸币。贯穿整部电影的那块银元，也被收入国库并熔化了。这次改革虽使政府赚了钱，却造成了民众经济的混乱。这部最初看来似乎颇有一番谐趣的娱乐电影，到此时才令人恍然，它暗藏着强烈的政治批判。

一年过去了，又到了农历年三十的除夕之夜，何老先生照例在深夜把压岁钱放在孙女融融的枕头下，但这已经不是一块亮晶晶的银元，而是一张一元的法币了。

这部影片在巧妙诙谐中使人们清楚地看到当时中国社会的贫富差别。影片中既有把一元钱仅当作孩子零花钱的有产阶级，也有在附近一带为一元钱而引发一场大骚乱的贫民窟；既有用那块银元做善事的人，也有用它干坏事的人。总之，这是一部极富教育和讽刺意味的影片。



《压岁钱》剧照：导演张石川，主演龚秋霞、胡蓉蓉

### 《马路天使》(1937)

30年代中期，中国电影界不断涌现出由进步人士创作的、社会批判思想鲜明的优秀作品。《马路天使》即是其中的代表作。

“马路”即街道；“天使”，既指街上游娼，又指沿街卖艺者。影片女主角之一小云（赵

慧深饰)是上海街头的妓女,她的妹妹小红(周璇饰)则以少女的纯洁,赢得了弄堂里年轻人的保护,使其免受流氓的欺侮。

影片开头,出现了上海著名娱乐场所“大世界”的建筑模型。摄影机从上往下,一直俯拍到地面,隐喻影片讲的是挣扎于大都市底层的人们的种种故事。这一手法明显地受到

了美国电影名作《七重天》(弗兰克·鲍沙奇导演,1927)的影响。《七重天》对日本电影也产生过极大的影响。该片一开始就是巴黎的下水道,从事下水道清扫的主角,乐观地憧憬明天一定能够到地面上去干活。他仰望着下水道的入口,看到了一对贫穷的姐妹,当时姐姐正在那里强迫妹妹卖淫。见此情景,男主角冲上地面,抢走了纯洁的妹妹,一段罗曼史就此展开。

《马路天使》剧照



《马路天使》剧照:编导袁牧之,主演赵丹、周璇

《马路天使》的故事与之相比显然深刻得多,但不论是开始于大都市底层的镜头,还是年轻影星赵丹扮演的男主角陈少平那乐天派的明朗,以及他偷偷地从二楼窗户沿电线爬着去与小红幽会的主意,都可以明显地看出《七重天》的影子。在《七重天》中,因贫穷而住在七楼阁楼上的恋人们,就是在窗子上架一块木板往



影片《马路天使》海报

返两处的。

这个时代的中国电影处于美国电影的极大影响之下，即便进步人士同样如此，因此他们特别重视影片中语言的诙谐、人物的开朗以及表现手法的丰富多样，其成果受到公众的广泛注目。而革命胜利之后，由于把苏联电影作为唯一的典范，中国电影发生了全面转变，以往的长处也被抛弃了。

### 《新旧时代》(1937)

日本近代文学从明治中期开始起步，到第二次世界大战终结为止，所关注的主题之一，就是谋求个人自由的近代青年与封建家长制及家族制度间的纠葛。岛崎藤村、太宰治文学作品的主要内容，也集中在

对出身于地方望族和地主家庭的作者感受到的家庭重压感的抗拒、留恋和妥协。除此之外，其他许多作家也都或多或少地写过类似主题。然而实际上，伴随着城市化和工业化的急速发展，日本的家族制度在昭和初期就已经在很大程度上徒具形式了。二战结束后，通过从法律上废止家族制度，以及在农村实现土地买卖自由化，地主和旧式阶层相继没落，家族制度对人们的束缚重压等问题，基本上已经不再存在。

这种家长制形式的家族制度，虽然在日本曾被誉为日本式固有美德，但毫无疑问，它也在世界范围内也是一种相当普遍的家庭类型，尤其是在亚洲，这种家庭的发展特征非常明显。在亚洲的儒教文化圈中，中国、韩国的家族制度远比日本等国根深蒂固。日本虽然也属于儒教文化圈，但与中、韩两国相比，家族制度支配民众日常生活的程度要小得多。

在儒教的发源地中国，在以近代化为目标的青年运动兴起之时，必然会提出与此相同的问题，而且肯定会采用比日本文学家更尖锐的形式。岛崎藤村、太宰治等人的小说，一

方面叙述了家族制度的压力,另一方面在结局中却流露出对家族制度深深的眷恋,而中国作家则在这方面表达了一种极端的观念,给人的印象是应该不惜代价彻底打倒封建家族制度,否则近代化就无法实现。

1937年朱石麟导演的《新旧时代》,是一部讲述封建家长制大家庭崩溃始末的家庭伦理片。在影片开头,出现了一段字幕,上面写着:“我们不要徒然地怀念过去的时代,我们应该迎接新的时代。”影片描写了一个有钱的大家庭,父亲有好几个妻妾,有一个儿子和几个年幼的女儿。长女从孩提时就喜欢麻将,次女成天去庙里烧香。三女喜欢化妆,四女是个还抄着尿布的婴儿。除了这个还是婴儿的四女之外,其他孩子从年幼时都已被封建大家族制度彻底毒害,这一情形,最初是用喜剧性描写简洁表现出来的。也就是说这些孩子或者只想存钱,或者埋头于宗教仪式之中,或者是想通过婚姻努力建立一条裙带关系,



《新旧时代》剧照:编导朱石麟,主演陈燕燕、高冠武

诸如此类,正是封建大家庭对女子教育的主要目标。

20年之后,长女仍然热衷存钱,次女成天祭祀祖先,三女沉湎于恋爱,封建大家庭的教育目标在某种意义上已经充分实现。只有最小的四女,做了与她的几个姐姐完全不同的、远离家庭传统的事情。她致力于儿童事业,为职业女性设立托儿所。只有这个小女儿才是新女性。她认为只要有机会,妇女就应该到外面去工作,她还希望父亲不要在佛

事中浪费时间,希望他能给资金困难的托儿所捐款。

这个大家庭住在一座豪宅里,豪宅的中心,是宏大庄严的佛堂。朱石麟导演用严密的构思来描绘这所豪宅。不过,这所豪宅的大部分都已经出现了毛病,时常摇摇晃晃,好像经常遇到地震。很显然,这是一种象征,蕴含着大家族制度本身已出现动摇的意思。

影片中的儿子和三姐妹无法适应新时代,遭遇了各种人生失败。他们只懂得旧的思考

方式，不愿意承认时代正在改变，所以只好没落下去。最后，这所大宅柱子倾倒，整个屋顶也塌了下来，还好家庭成员们安全地从倒塌的房屋中逃出。四女儿的托儿所，此时就成了她们的希望。

由于这部影片展开的讽刺直截了当，教训一目了然，因此很容易被理解，而且从头至尾都可以让观众看到家庭喜剧中有意思的笑料。更重要的一点，则是说明在这个时代，中国正在切实地追求道德观的变革。



影片《夜半歌声》海报

### 《夜半歌声》(1937)

1926年，美国拍摄了一部由罗伯特·约里安执导的惊悚片《歌剧院的幽灵》。内容是讲一个被硫酸毁容、形同骷髅般的歌剧演员，躲进歌剧院的地下室，每晚都在剧院中游荡，故而被人们看作是幽灵。然而，他为了让自己的女儿能成为明星，干出了许多不同寻常的事情。扮演剧中男主角的影星隆·恰尼曾因怪异的演技而受到好评。这部影片后来在美国多次重拍上映。不仅在美国，而且在1937年抗日战争爆发前夕的中国，也经改编后将它搬上了银幕，成为中国恐怖电影中具有代表性的杰作之一。这就是马徐维邦执导的《夜半歌声》。

虽然《夜半歌声》改编自美国电影，但故事情节与之相比有了很大的不同。当然，基本背景仍取材自美国原作——在一条街上，有一座歌剧院，那里夜夜都会出现一个有着骷髅般容貌的怪人。这个怪人的装束明显地是美国电影角色的打扮，而不像中国人，这一点虽然令人产生某种奇怪的感觉，但剧中人的悲惨遭遇，却完全是中国式的。

影片以辛亥革命后陷于内战苦难的中国为背景描写了这个怪人。在那个看上去已十分破败的歌剧院中，每天半夜都传出阵阵奇怪的歌声。唱歌者穿着一件神秘的黑斗篷，据说谁也没有见过他的脸。

一个巡回剧团租借剧院演出。一天夜里，剧团的一个年轻演员孙小鸥（施超饰）和那个怪人相遇，他询问怪人的姓名。原来怪人叫宋丹萍（金山饰），曾经是一个热情宣传革命的人物，当运动受挫折后，他进入剧团当了一名演员。后来，他和当地一个地主的女儿李小霞（胡萍饰）相爱热恋。然而，已经向姑娘求婚的一个地主恶少汤俊（顾梦鹤饰），指使流氓在后台口等着他，向他的脸上泼硝镪水。毁容后，他悄悄住进了这座歌剧院，只在半夜里才露出骷髅般的面容，用美声唱出甜蜜的恋歌，歌声中充满了哀怨。另一方面，那位被迫与他分手的恋人发了疯，每天夜里在花园中等待他的归来。这种苦难悲情的浪漫主义，以及围绕着革命的主人公的活动，使这部根据《歌剧院的幽灵》改编的影片，增加了超越单纯恐怖电影的复杂情节。

怪人宋丹萍想让孙小鸥继承自己对艺术的追求，就把自己写的剧本交给了他。然而，

《夜半歌声》剧照：编导马徐维邦，主演金山、胡萍



当孙小鸥因剧本而出名并赢得剧团女演员爱慕的时候，宋丹萍从阁楼上看到了演出的成功，他一方面祝贺成功，同时也因嫉妒而心如刀绞。曾经指使流氓向他脸上泼硝镪水的恶少汤俊，这次又对孙小鸥的恋人

起了邪念。在汤俊的挑衅中，女演员死去。而怪人宋丹萍最终实现了复仇的愿望，惩罚了不仅迫害自己，而且还迫害了孙小鸥他们的恶少。然而，由于他在大众面前暴露了自己可怕的面容，结果被大家当作怪物追赶，最后逃到了村外一座旧塔的顶上，从那里跳海自尽。

笔者是在意大利看的这部电影，当时有很多欧洲观众，他们觉得影片很有趣，一边看，一边哈哈大笑。因为这不是一部完全按照纯粹的中国传统拍摄的恐怖电影，而是对西方恐怖电影的改编，其罕见的情节令人感到非常有意思。但是，我笑不出来。因为影片虽然戴着恐怖电影的面具，但在它的深处，却相当认真地描绘了当时中国人民的苦难。从当时当地有权有势者的残暴行为中，我们可以看到中国近代初期的社会状况。为了推翻这种社会而发生的革命不断遭受挫折，而民众亦无法保护受挫折的革命者，对这一切现象的绝望，就凝聚在躲进破房子里的怪人那种奇异形象之中。然而，实际上他们并没有真正绝望，或者说还怀有恋恋不舍的一线希望，怪人顽强地留在那里，歌声成了向已疯恋人发出呼唤的咏叹调。仿佛与此相呼应，疯姑娘在花园中彷徨，成了向往歌剧和年轻恋人之梦，让我们真切地体会到怪人揪心裂肺的痛感。那种叹息也许只属于革命运动的脱离者，但它仍激起了观众真实的深切情感。

在这部作品中饰演怪人宋丹萍的金山，以及饰演怪人的疯狂恋人李小霞的胡萍，在日本占领上海后立即离开了曾是中国“好莱坞”的上海，到重庆参加抗日活动。日本战败后，金山去了东北的长春，利用日本人称之为“满洲电影协会”的制片厂，于1947年拍摄了他的另一部影片《松花江上》。

### 《十字街头》(1937)

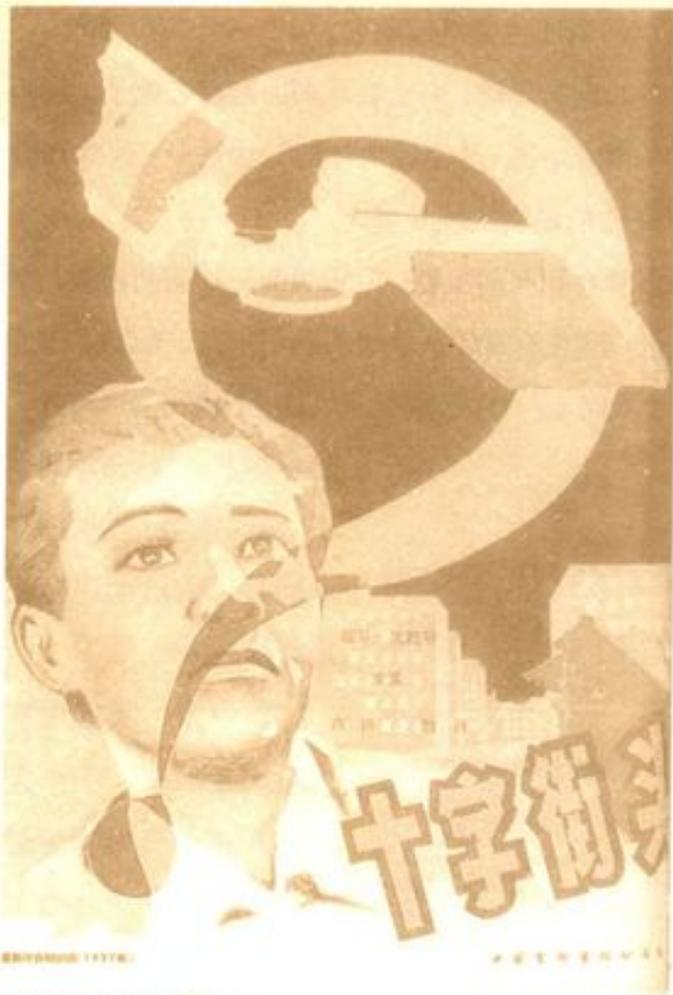
本片由沈西苓编导，主要演员有赵丹、白杨，1937年出品，是一部反映上海大都市生活的风俗喜剧片。

影片从上海码头的夜景开始。青年小徐（伊明饰）站在黄浦江边准备投江自尽，另一个青年老赵（赵丹饰）劝阻他并把他带回自己的宿舍。他们都是刚从大学毕业的同学，共有七八个人，大家都失业了。赵丹扮演的老赵就是这些失业青年中的一个，他住的房间位于一座糟糕透顶的破宿舍中，这也是这部影片的主要场景。由于没有收入，就连这间破屋

子的房租也好久没有交了，进出宿舍时，总要想办法躲过房东太太的眼睛，或者向房东太太胡乱解释，或者向房东太太苦苦哀求，赵丹的表演相当生动。

老赵的屋子与隔壁屋子之间只有一块薄薄的木板，相当简陋。租借隔壁屋子的是年轻女工杨芝瑛。她的扮演者，就是在现代中国电影界享有很高声望的白杨。影片中，因为杨芝瑛在薄板壁上钉钉子，钉子穿透板壁到了隔壁屋子而引起了纠纷。杨、赵二人相互并不认识，都以为隔壁住着的是个令人讨厌的家伙，其目的是故意刁难自己。很显然，这里运用了许多诙谐有趣的表演手法。

老赵总算在报社找到了一份工作。在去上班的汽车上，他认识了杨芝瑛，并且在不知道她就是隔壁那个“讨厌家伙”的情形下爱上了她，这里加入了相当高明的喜剧因素——杨芝瑛不知道从车窗中掉了什么东西，于是，老赵跳下正在行驶的汽车，捡起东西拼命追赶，跳上车后，把东西交给杨，接着微微一笑——那动作和神情简直就是卓别林或基登所惯用的将贫苦生活喜剧化的表演，其中所表现出来的对女性的崇拜色彩，显然是卓别林式的。在极端贫苦的现实生活中表现出来的幽默感，是一种富有趣味的伤感，这正是典型的卓别林风格。



影片《十字街头》海报

老赵和杨芝瑛在相互交往中都想把自己装扮成生活条件比较优裕的人，两人沉醉在灰姑娘的故事中。老赵在报纸上发表了以《女工哀史》为题的连续报道，披露女工所担负的沉重劳动。他一方面是一个心态良好的摩登青年，另一方面又是无产者类型的人物，这一特征令人感到与30年代日本左倾电影和大众电影有某些共同之处。编者年轻时曾留学日本，这一经历或许使他多少受到过这方面的影响。至少有一点可以肯定：《女工哀史》一类作品受到了日本畅销书的影响。当然这些问题还可以继续研究。

影片中的男、女主角很快就知道了对方的真实身份，而恰在此时，老赵失业了。然而两人手拉着手，决心面对残酷的现实。影片的结局是：从年轻伙伴们的谈话中，他们知道了去东北参加抗日战斗的朋友的消息，于是他们也决定奔赴前方。

这部影片虽然与同时代的日本大众电影具有相同的主题，但表现却更加明朗活泼，倒像是美国电影的风格。戏剧性的处理很轻松，没有流露什么哀婉或感伤主义。观摩了这部影片后，笔者曾经有过与赵丹见面的机会，我问他：“你这种表演风格是从哪里学到的？”

赵丹答道：“首先是刘别谦、金·维多，当然还有卓别林。演员中还有巴里摩尔兄弟等人。”

在中国，美国电影曾被大量放映，小津安二郎和中山贞雄痴迷过的影片，也同样迷倒了一大批中国电影人。

### 《摇钱树》(1937)

从明治末期到大正



《十字街头》剧照：编导沈西苓，主演白杨、赵丹

时代，有许多中国留学生到日本来求学。比起西方国家来，日本离中国比较近，来去方便，而且当时日本比中国稍早一步走上了近代化的道路，因此，中国留学生就大批来日本学习

西方的技术和文化。正如谢晋所执导的《秋瑾》(1983)中描写的那样,留学生脱离了清朝政府的统治,在日本畅谈着祖国的政治革命和文化变革。从那时开始,东京成了辛亥革命的后方基地。

在日后活跃于中国电影界的人们当中,有不少就是那一时期在日本留学的学生,其中有一个就是夏衍。他说日本留给他的最深刻印象就是教育的普及,同时他还指出,作为中国的电影工作者,必须用电影来进行国民教育。我想,在日本留学的大多数中国人,都是这样考虑的吧。

电影《摇钱树》(1937)的剧本,由夏衍根据1936年上海业余剧人协会公演的舞台剧《醉生梦死》改编,是一部充分表现出启蒙思想家工作性质的影片。导演是谭友六。



《摇钱树》剧照:导演谭友六,主演李琳、舒绣文

影片以上海的里弄为背景展开。男主角吴葆三(尤光照饰)是一个又胖又懒的失业者,成天无所事事,一听到妻子(舒绣文饰)的责备,就装出一副可怜相,说自己脚痛。其实他是在装病,只要妻子不在家,立刻就没事了。他的一个瘦子朋友经常来家里玩,两人避开妻子,偷偷地喝一点酒,看起来很快活。影片的前半部,主要是这个胖子和瘦子搭档表演的喜剧。他们俩搭档在当时似乎很有人气,在许多电影中都扮演类似的角色。或许他们是在模仿20至30年代美国著名的喜剧搭档斯坦·劳莱与奥立弗·哈台。吴葆三总做出一副无赖的嘴脸,而瘦子则永远是无动于衷的样子,这些表演与斯坦·劳莱和奥立弗·哈台十分相像。

吴葆三的妻子是一个能干泼辣、个性很强的女人,她斥责懒汉丈夫,维持着家庭。在爆发现代革命之前,中国人因受儒教伦理的影响,普遍具有男尊女卑的意识,但若只看这

部影片，就会发现其实有许多中国女人既活泼又坚强。

吴葆三夫妇育有一儿一女，儿子（李清饰）因参加一·二八抗战失去了一条腿，呆在家里非常苦恼。女儿（李琳饰）则是一个虚荣心很强的小学老师，兼任一个长相英俊的律师（郑君里饰）的助手。吴家上了这个律师的当，相信在不久的将来，他们会得到一笔数目不小的遗产。发财的消息很快在附近流传开来，许多人都赶来奉承逢迎。全家人对此深信不疑，买了新家具，搬进了新房子，一时非常得意。而实际上，遗产云云完全是律师为引诱吴家女儿而编出的假话。不久假话败露，赊购的家具等物品也遭扣押。

看到家里遭此不幸，独腿儿子非常愤慨，几乎要昏倒，他声泪俱下地大声责问，时当日本军国主义发动侵略、东三省惨遭掠夺之际，我们家究竟在干什么！这一怒喝终于使家庭其他成员觉醒，也把剧情推向了高潮。

在这之后，女儿不再做骗子律师的助手，回复到正常的工作中；父亲吴葆三也成了一个码头小工，开始从事体力劳动，就连瘦子朋友也和他一起走上了建筑工地。

这部影片在质量方面实在不太高明。影片保留了许多舞台剧的风格，电影技术运用得不够娴熟，其中喜剧风格和通俗性的有趣部分，与呼吁抗日的严肃台词配合得也不很融洽。但在1937年日本帝国主义对中国发动全面侵略、抗日战争正式爆发的前夕，中国电影界人士希望用这类电影唤起普通民众抗日热情的做法，毕竟是我们所能想到的最好方法之一。影片中的呼吁毫无疑问是在谴责日本，但更重要的，则是影片对面临侵略危机却麻木无知的中国民众发出的自我反省的呼声，并把这一点作为全片的重点，这是值得研究者特别关注之处。

### 《艺海风光》(1938)

这是一部由3个短片构成的集锦电影，摄于1938年日本占领上海前夕，片名的意思显然是想表现上海艺术界的状况。第一集《电影城》讲的是电影界；第二集《话剧团》描写了话剧界；第三集《歌舞班》则反映了歌舞剧界的情况。

《电影城》由朱石麟编剧和导演。说的是在某个外景地，摄制组正在进行夜间拍摄，场景是母亲从着火的家中救出婴儿。然而，那个扮演母亲的著名女演员嫌危险不肯拍这个镜

头。正当导演颇感为难的时候，一个叫路琳的年轻女演员提出愿意出演此角，导演却认为她的演技太嫩，拒绝了她的要求。

此时，路琳正与李小兰相爱，李小兰的父亲却对儿子选择的对象是个演员很不满意。为了让路琳死心，他请导演出面说服。于是导演就对路琳说，可以对她的演技安排一次考试，从而决定她是否能担任主角，但作为交换条件，路琳必须与李小兰分手。

晚上，李氏父子和导演到了路琳的公寓。路琳不在家，一个满头白发、衣衫褴褛、自称是她母亲的老太太接待了他们。老太太说，她希望女儿有机会完成她自己年轻时想做而没有做到的事。听了这话，小兰甚至有点同情她了。正当他们三人准备离开路家时，老太太除去了装扮——原来这位老太太是路琳化妆的。

导演对路琳的出色演技非常意外，决定让她担任主角。小兰的父亲也很吃惊，他不但同意了路琳与儿子的婚事，也极力赞成由路琳出演影片的主角。

《话剧团》的编导是贺孟斧。话剧在日本被称为新剧。中国传统戏曲中的京



《艺海风光》剧照：编导朱石麟、贺孟斧，  
蔡楚生、司徒慧敏

剧和越剧都是唱腔，而学自西方的新剧却主要采用对话的形式。在日本，与直接表现封建时代思想的歌舞伎相比，新剧担负着表现革新思想的任务，近代中国同样如此，话剧成了文化革新的堡垒。

此集中的男主角是个年轻的剧作家，由郑君里扮演。在一个寒风呼号的深夜，剧作家在剧团的房间里揪着长发，一边苦恼着，一边写着剧本。他很想让漂亮的女学生朱雁主演他的剧本。朱雁虽然也想演话剧，却遭到家庭和学校的反对。剧作家向朱雁阐明了话剧的意义，并说服她坚定了演出的决心。朱雁的演技博得了观众的喝彩，而剧作家却身患重病。他硬撑着观看朱雁的演出，终于不支，倒在了台下。

在全部三集中，第二集的水准稍差。虽然当时中国的青年知识分子对革新话剧所寄托的那种热情能够得到人们的理解，但这一集确实过于幼稚。

《歌舞班》是一出喜剧，编剧蔡楚生，导演司徒慧敏。歌舞班指流动的歌舞剧团，在各地巡回演出歌舞或滑稽剧，此片即描写这类剧团遭遇到的困难。一个到某地演出的剧团毫无人气，几乎到了解散的边缘，剧团老板决心上演艳情剧目《春光明媚》。然而因欠债过多，剧团早把戏服押入了当铺。此时为了演出，剧团派人去当铺把戏服赎出来，然而过了很久派去的人也没有回来。舞台上已经出现了空挡，老板就把胖子（殷秀岑饰）和瘦子（韩兰根饰）这对老搭档叫来救场，要他们想办法争取时间。虽然这两人又是跳踢踏舞，又是表现滑稽，颇为认真地坚持着，但演出的时间实在太长，终于引起了观众的不满。

表演胖子和瘦子搭档的，是当时上海电影界很受欢迎的一对喜剧演员，经常在影片中出现。《歌舞班》一片和《摇钱树》一样，差不多也是当时美国电影中很受人喜爱的斯坦·劳莱与奥立弗·哈台搭档的翻版。瘦子衰弱枯瘦的体格，真实地流露出麻木的神态，他常在逗人发笑的时候，忽露哀伤样子。这些表演与那对美国搭档中的瘦子非常相像。

这时，从当铺中赎回的戏服总算送到了，结果发现已被老鼠啃坏，不能再穿。不得已，只好叫人用剪刀把鼠咬部分剪掉，大家穿着看上去像围裙似的戏服上了舞台。不料这一下却赢得观众热烈的喝彩，演出得以顺利继续下去。就这样，一次令人尴尬的可笑演出成了欢乐而愉悦的一幕。

日本人以前非常轻视艺人，称之为低级的工作，中国也一样。这部有关艺人生涯的三

集短片，表达了作为一个艺人应当感到的自豪。

### 恐怖侦探电影作家——马徐维邦

1937年7月，抗日战争全面爆发，4个月后，上海被日本侵略军占领，中国电影制作中心当时位于上海的法租界。由于日军对租界一时无能为力，因此中国电影的制作依旧继续着。只是那些作品一旦越出租界，就必须接受日军的审查后才能公开上映。

1938年6月，在日本占领军的控制下，成立了“中华电影股份有限公司”（简称“中影”）。1941年12月太平洋战争爆发，租界也被日军占领，租界中的电影制片厂被编入“中影”，成了“中影”的制片部门。抗日战争和太平洋战争期间，上海的电影业也因这一安排得以维持下来。

在中国电影史上，太平洋战争爆发之前的作品，即便受到日军的审查，但由于它们是中国电影界人士在日军尚未控制的租界内独立制作的，因此被称为“孤岛”时期的电影。同时，由于它们还能影射性地加入一些抗日的主题，因而它们的历史地位也得到了认可。但是，由于太平洋战争爆发后欧美租界全被日军占领，因此太平洋战争时期的作品，就是在日军直接控制下制作出来的奴化电影，严格说来，它们就不应该称作是中国电影。

担任“中影”副董事长的日本人川喜多长政是个中国通，他没有强迫中国电影人士为日本制作宣传片，除了一二部以中日合作方式拍摄的作品外，一般情况下他对作品内容并不说三道四。因此，除了对抗日主题不得不有所限制外，中国电影界人士拍摄电影基本上没有什么制约。

当然，不能高呼抗日就是最大的不自由，中国电影界人士虽然没有对自由提出什么要求，但他们却将一种绝望和屈辱感曲折地表现在乍看起来与此毫无关系的情节剧和侦探电影中。于是，这些影片就成了恐怖而充满痛切感的艺术作品。可以说明这一点的，就是当时在上海被称为电影界“鬼才”的马徐维邦导演的众多作品。

有一个叫筈见恒夫的日本影评家，是川喜多长政的部下，当时也在“中影”任职。此人在战争期间写过一篇题为《马徐维邦论》的文章，其中有这么一段话：

我初看他的《冷月诗魂》时，感到荒诞无稽，而且描写的真实性真让我目瞪口呆。影

片讲的是深夜现身于墓地的男女幽灵交谈身世的故事,把地上的人间世界与地下的幽灵世界,交错展现在画面中,让观众产生两者具有同等程度的真实性的错觉,这就是它所具备的魔力。

这段话可以说已涉及到了“恐怖”的精蕴。

后来,在日本占领下,马徐维邦与日方合作拍摄了一些影片,在此期间迫不得已与占领当局保持了某些关系,这就使得他在战后的上海电影界无法容身,只得移居香港继续拍摄恐怖电影,然而他在香港却怎么也红不起来。1961年2月,港英政府修改交通规则,他因不习惯新规则而手忙脚乱,终于发生了交通事故,最后在贫困中死去。与他同时死去的,还有他用于拍摄恐怖电影的整个人生,以及没有完成恐怖电影作家的毕生心愿。

### 《木兰从军》(1939)

该片是1939年日军占领时由位于上海法租界的制片厂所摄制。当时的上海电影界既不愿与日军合作,也无力起来抵抗,不知道究竟应该拍什么样的电影才好,几乎完全处于停滞状态。此时,制片人张善琨注意到古代的一个姑娘为了与匈奴打仗而女扮男装,出征立功的故事。这个故事曾编为京剧,广为演出,张善琨把它改拍成了电影。影片虽然讲的是匈奴,影射的却是日军,编导者对抵抗侵略的行为进行了热情歌颂,只要是中国人,没有人会不理解他的意图。

《木兰从军》剧照：导演卜万苍，主演陈云裳、梅熹

果然,影片放映后得到了创纪录的成功,从那以后,人们模仿此例,陆续推出了一批假借古代抵抗侵略者的故事、实际则宣扬现代抗日主题的作品。上海的电影制作,就此呈现出一线生机。

《木兰从军》展现了一



种少女歌剧般的风格，当然这并不是说它天真烂漫，不过确实显得非常可爱，令人愉悦。影片台词和插曲歌词都相当明确地表达了抗日的意愿，在日军占领下居然能够做到这一点，真不愧为一部有骨气的作品，令人深感钦佩。尽管影片表现了抵抗侵略者的主题，却丝毫没有流露出悲伤的情绪，恰恰相反，有的尽是兴高采烈的歌曲和喜剧性的命运。影片把替父从军的木兰与军中男伴甜蜜浪漫的恋爱，看得比战争的悲剧性更重要，这是非常独特的。当观众折服于木兰的扮演者，

那个年轻活泼、开朗欢乐、充满魅力的美女明星陈云裳时，现场一片欢腾，人群中甚至发出了“中国万岁！”的口号。

陈云裳的演技确实非常出色，女扮男装后表现出的活泼英姿，逗人喜爱。木兰最后当了元帅，战胜敌人凯旋回乡，与她相爱的男伴则作为副官跟随她回到父母家中。在那



影片《木兰从军》海报

里，木兰终于展现了少女羞花之貌的动人姿态，重新出现在恋人面前，这些情节真是很有意思。影片的摄制场景和战争规模的描写并不起眼，绝对谈不上扣人心弦，但作为一部以爱情为主题的民间传说故事，此片可以说达到了一个顶峰。

在中国电影史上，有许多作品都是忠实地改编自纯粹的京剧或越剧，其中大多数音乐嘈杂，演技也受到传统舞台剧的约束。精通京剧或越剧的观众虽然问题不大，但对于其他观众来说，要能欣赏这类作品则需有一个适应过程。而影片《木兰从军》，一方面在歌曲和演技中充分保留了中国传统戏剧的韵味，另一方面，编曲的风格又体现了少女歌剧或轻歌剧的特征，所以就连外国人看了也感到非常愉快。

### 《麻风女》(1939)

对于拍摄过《夜半歌声》、《秋海棠》等名作的马徐维邦来说，本片只能算是分量很轻

的小作品。尽管如此，从中仍然可以窥见他的非凡才华。就这一点而言，本片依然是一部令人难以忘怀的杰作。

影片讲的是女麻风病患者（谈瑛饰）和她丈夫（梅熹饰）的故事，是一部把批评迷信和歌颂纯洁爱情的内容穿插在一起的现代剧。在《夜半歌声》一片中，男主角被硝酸水毁容；在《夜半歌声续集》中，男主角的脸被更厉害地变成了骷髅一般；到了《秋海棠》，男主角的脸被划上了大叉。但在这部作品中，美貌的女主角因患麻风病，面容逐渐溃烂，最后却奇迹般地被治愈。

制作者对脸部受伤情节的奇特执着，或许只是希望再次获得如同《夜半歌声》般的巨大成功，但我们不能认为这仅仅是拘泥于外表丑与内在美的对比，而与日军统治下生活的苦恼无关。另外，影片灵活运用了中国文化中根深蒂固的神奇趣味以及超越合理性的构思，由此造成了一种民俗性氛围和情感，使得整部作品显得非常独特。

## 女 瘋 麻



影片《麻风女》海报

### 水墨画笔法的动画片——《铁扇公主》(1941)

中国在动画片上花了不少功夫，《铁扇公主》就是一部制作精良、细致的杰作，显示了华丽而优

美的动感。如果题材和感觉再贴近现实一点的话，恐怕就可以实现国际性的巨大飞跃了。

万籁鸣、万古蟾、万超尘三兄弟，是中国动画电影的开创者，并长期居于该领域的领导地位。前两人是双胞胎兄弟，生于1904年，从小喜爱绘画，据说曾把《西游记》中的孙悟空和其他人物剪下来，用棍子撑起来玩皮影戏。长大后，三兄弟开了家电影院，看了许多外国动画片。经过反复研究和实践，他们终于在1926年完成了中国电影史上第一部动画片《大闹画室》。

1937年抗日战争爆发后，他们立即制作了十几部宣传抗战的短片。制作地点辗转于当时的抗日中心武汉和重庆之间。到1939年时，万籁鸣、万古蟾兄弟回到日军占领下的上海，开始制作中国第一部动画长片《铁扇公主》，聘用的技术人员多达70人，耗时一年半，于1941年宣告完成。这部影片在中国获得了巨大成功，当时在上海负责审查中国电影的日本国策公司“中华电影股份有限公司”购买了这部影片，于次年即太平洋战争爆发的第二年（1942年）在日本上映。

我当时是小学六年级的学生，在电影院里看了这部影片，觉得确实有趣，令我感到非常惊奇。日本此前虽然也拍过一些动画短片，但却尚未拍过长片。美国的迪斯尼在5年前已完成了划时代的动画长片《白雪公主》（1937），但由于还未被日本引进，因此这部改名为《西游记》的中国动画片，是日本首次上映的动画长片（片长67分钟）。不仅如此，与那些在日本已经得到很高评价的美国著名动画短片相比，这部影片采用了传统的、具有亚洲风格的水墨绘画笔法，其优美的画面和镜头的运用也独具匠心。

《铁扇公主》是以《西游记》中唐僧师徒过火焰山的一段情节改编而成的。在日本也很出名的孙悟空，带着猪八戒和沙和尚，保护玄奘三藏法师去西天取经，途中遇到灼热得如地狱般的火焰山，随后就与掀起火焰的妖怪铁扇公主展开了反复争斗。火焰山上的火变成龙脸燃烧起来，孙悟空靠了一把巨大的芭蕉扇，终于把火焰熄灭。

影片中的孙悟空采用了京剧中孙悟空的扮相，明显地突出了猴子的特征，并巧妙地运用了拟人手法，绘画技巧相当高超，表情也很丰富。孙悟空既是勇敢的英雄，又相当活泼，让人感到可爱可亲；同时，他既有人类性，又具有动物性。这种兼而有之的特征，成功地展现了魔仙奇异的魅力，这显然是当时美国和其他国家的动画片所不具备的长处。又比如





《铁扇公主》剧照：改编王乾白，主绘万籁天、万古蟾

猪八戒喝了铁扇公主送来的酒后醉倒了，于是立即发出了大肥猪的声音。被化妆成某种动物外型的女妖从背后看是动物，但回过头去却又成了一个娇媚微笑着的美女。整部影片中，有一种东西非常有趣，与我幼年时代就一直很喜欢的狐仙说话的感觉相似。遗憾的是，影片中有许多颇具言情趣味的内容，被日本的审查人员剪掉了。

牛魔王在云端被孙悟空打败，满地打滚，顿时显出牛的本相，接着夹在大树的裂缝中，被孙悟空抓住。这些情节与其说是漫画型的，不如说是凄惨的。虽然直到今天，孙悟空的故事还被当作面向儿童的神话故事，但最初成人也非常喜欢，因此其中有不少言情和残酷的内容。

影片中的武打动作和音乐，以我们在京剧和杂技中经常看到的那种高超技巧为基础，因此表演得相当精彩。

由于摄制这部杰作花费巨大，使得万氏兄弟从此再也无力继续制作动画片。一直到中华人民共和国成立以后他们才回到动画制片业。1961年，他们又摄制了更受观众喜爱的动画片《大闹天宫》。

### 第三章

#### 从上海“孤岛”沦陷到战争结束

1941年12月8日，日本在太平洋上扩大了战争，正式向美国、英国和荷兰宣战。从那一天开始，上海的欧美租界就被置于日军的占领之下。驻扎上海的日本陆军报道部接管了租界中所有的制片厂，并向川喜多长政提出请求，希望得到他的帮助，目的是说服中国电影界人士不要破坏制片厂和设备，继续工作。川喜多长政带领“中华电影股份有限公司”（简称“中影”）的常务石川俊重、陆军报道部的一等兵过久一两人到各制片厂，直接用中文向厂里的人说，可以保证大家生命财产的安全，由此希望大家继续拍电影。在张善琨的摄影棚中，张善琨首先问川喜多，能否提供新的胶片和摄影器材。川喜多回答说，对于器材的补给，他一定会竭力承担。同时还保证，对中国人制作的电影，他和占领当局将一如既往，采取对摄影计划“绝不插嘴”的方针。

就这样，“孤岛”沦陷了。

翌年，也就是1942年4月，上海电影业在日军控制下进行改编。改编前的十几个电影公司被合并，成立了“中华联合制片有限公司”（简称“中联”），川喜多长政担任副董事长。董事长虽然由中国人担任，但那只是名义上的。位置仅次于川喜多的，是常务董事张善琨。在日本方面，以职员身份参加公司董事会的，是负责信贷及摄影器材业务，同时还是计划委员会成员的浑太坊五郎和筈见恒夫。但是，由于浑太坊和筈见两人在“中影”中都担任重要职务，因此“中联”的位置只是象征性的。川喜多遵守了他“对计划绝不插嘴”的诺言，这一点，长期在“中联”工作的导演岳枫可以作证。他曾经说过：“一般情况下，川喜多不大让我们见到日本人。”

最令川喜多等人担心的，其实是中国电影界人士离开上海。在抗战初期上海租界沦为“孤岛”时，曾有一大批一流导演和电影明星先去了武汉，接着又去了重庆、香港，然后是延安。这次将会如何，他们没有把握。而事实上，离开上海的电影人几乎没有。相反，一部分去了抗日后方地区的大明星如王元龙、高占非等先后又回到了上海，因为中国电影

界人士对川喜多长政的信赖是真诚的。话虽如此，我们并不能把这一现象解释为是对川喜多纯粹的喜爱。纵使川喜多出于好心为中国人作了一些努力，但在日本人的直接领导下工作，作为生活在日军统治下的中国人，仍然倍感屈辱，这一点与“孤岛”时期是不同的。虽然“孤岛”时期的作品也由日军宪兵进行审查，由日本人经营的“中影”进行资源分配，但电影的制作毕竟可以完全独立进行，而在日本人实质性地担任领导的制片厂中，情况就不一样。在中华人民共和国成立以后出版的中国电影史论著中，程季华、李小白、邢祖文等人编著的《中国电影发展史》（1961年）是唯一一部被中共认可的电影史，该书就将“孤岛”沦陷前后的电影作品作了严格的区别。在作者看来，所谓“孤岛”时期的作品，是指创作并完成于1942年以前的作品，只有这些作品被承认是“中国电影”，而“中联”成立之后拍摄的作品，则全部都作为“奴隶电影”，既不作出评价，也不加以记录，一笔抹煞了事。

著名导演费穆在抗战前制作了包括抗日影片在内的一批优秀艺术电影，在第二次世界大战结束后，又拍摄了《小城之春》（1947）等中国电影史上绝佳的恋爱心理影片。他在“孤岛”时期拍摄了《孔夫子》（1941）和其他一些作品，“孤岛”沦陷后虽然留在了上海，却改行去搞舞台剧，不再涉足电影，这可说是一种巧妙的处世之道。当时费穆曾参加演出过一部舞台剧，那就是日军占领上海时期最受欢迎的作品《秋海棠》，这是一部以受到凶残的当权者虐待的演员进行复仇为主线的大型情节剧，格调很高。

1943年5月，当时掌控摄影资源分配的“中影”、制片公司“中联”，还有中国影院业联合体“上海影院公司”三家宣布合并，成立了“中华电影联合股份有限公司”（简称“华影”）。该公司由川喜多长政出任副董事长，张善琨出任副总经理。

在东京维持东和商事业务的川喜多夫人，于1943年间辞去了东京的工作，带着年幼的孩子川喜多和子来到了上海。在东京时，夫妇两人虽然都扑在事务的第一线，但在上海带孩子很不容易，因此也只好呆在家里。和子在3岁至4岁的两年间一直都寄放在中国人开的幼儿园里。

在日军占领下的上海，川喜多长政管理的“中联”出品了许多由中国电影人制作的电影，这些影片距离“抗日救国”的思想当然非常遥远，但从娱乐或艺术性方面看，还是有

不少优秀的作品。

负责制片业务的是张善琨。他作为制片人大显身手的作品之一，是1942年10月上映的超大型制作《博爱》。这是一部集锦电影，是一批著名演员为庆祝由此前上海十几个制片厂合并成立“中联”而进行的联合演出，由一些实力派导演担任指导。全片由11个故事组成，标题分别是“人类之爱”、“同情之爱”、“儿童之爱”、“夫妇之爱”等等，上



影片《博爱》特刊

映时得到普遍好评，创下了空前的票房记录。其成功的理由，或许是实现了全上海电影界著名演员联合演出的缘故，而这一点在那些制片厂合并之前是不可能做到的。然而，正当第二次世界大战处于高潮，全人类正在进行殊死战斗的时候，这里所谓的“博爱”究竟是讽刺，是说反话，还是在宣扬逃避？对于今天的中国电影史家们来说，作为一部由“中联”出品，且完全由中国人自己制作的作品中的典型，这部电影被认为是最恶劣的。从那些在日本

侵略者的铁蹄下流血抵抗的人们的角度来看，怎么能宣传在日本军队残酷的武力统治下，只要有了爱，世上万事就能顺利？民众只要作顺民就行？这并不是在说笑话，而确实是这部作品所宣扬的奴隶哲学。杰·莱达等人之所以不喜欢现代中国的人道主义观点，或许与这部影片的倾向性有关。毛泽东曾把博爱思想当作资产阶级虚伪的人道主义加以彻底否定；文化大革命期间，甚至连一些优秀的上海进步影片也被彻底否定，理由就是因为其中含有资产阶级

人道主义的内容。

大部分“中联”出品的电影都在宣扬逃避的观念，格调都很低下，当时的日本军方有关人员们也承认这一点。然而，我看了这个时期的两部作品却感到非常吃惊，这就是马徐维邦导演的《夜半歌声续集》（1942）和《秋海棠》（1943）。《夜半歌声续集》是“孤岛”时代制作的最后一部作品，“孤岛”沦陷后由“中影”公映的；《秋海棠》则是川喜多长政担任制片厂负责人时期的作品。我认为这些作品的出现绝非中国的耻辱，而应该为此感到骄傲。令我吃惊的是，这些电影不仅在艺术上非常出色，而且还把强烈的抗日意愿隐藏在内容的叙述中。

### 《夜半歌声续集》（1937）

《夜半歌声续集》是同样由马徐维邦执导、完成于1937年抗日战争爆发前夕且好评如潮的《夜半歌声》的续集。然而，在内容上《夜半歌声续集》则完全是一部与前作无关的新作。故事开始于前作中受当地恶少逼迫而死去的女演员的葬礼。一个参加了葬礼的年轻歌手，抛弃了艺术之路，离开了这片土地而投身革命运动。另一方面，在前作结尾处投海自尽的怪人，不知为何竟复活了，重新回到了当地。影片通过这些情节，把相当清晰的抵抗思想，隐藏于表面怪诞且荒唐无稽的娱乐故事背后。

就像所有大获成功的恐怖影片的续集一样，《夜半歌声续集》也是从前一部的结尾，也就是因被民众追捕而死去的怪人的复活并再次回到当地的情节开始，继续往下编着故事。在一个充满了令人毛骨悚然的气氛的夜晚，一个披着黑色斗篷的男人，出现在人迹稀少的市郊道路上，朝市区走去，摄影机从他背后拍摄他走进市区的情景。总算镜头转到了他的正面，这才让观众看到他的脸差不多就是一个骷髅。在前作中，怪人表现出的是被硝酸水毁容后的脸，而现在则改成了骷髅一样，其原委何在？

原来，投身入海的怪人，冒充死尸向海边漂去。一艘军舰正从那里经过，水兵们从军舰上放下小艇，把怪人抬到了舰上。军舰上有一个面部也呈扭曲状的老人，他看到怪人后非常惊喜。这个老人的化妆相当细致，简直分不清究竟哪个才是怪人。这艘军舰多半是老人的私人财产，他把怪人带到自己研究所所在的岛屿，把怪人当作实验材料。那个研究所

里试管、玻璃导管等物杂乱地排放着，正在吹着泡泡，这些情节的确忠实地沿袭了描写“疯狂的科学家”（Mad Scientist）经常采用的类型，而这位老人完全就是《海底两万里》中尼摩船长的中国版。

老人把怪人横放在床上，兴高采烈地认真做手术。结果，这个以前的美男子被烧伤的脸并未恢复，反而变成了更加可怕的骷髅。怪人因此发怒，砸烂这个研究所后逃出岛屿，回到了以前的城市。然而，即使怪人的脸按照以前被硝酸水毁容的样子整个故事也能成立，为什么在续集中却要将他特意改变成骷髅呢？这或许是由于在前作中扮演怪人的演员金山，以在日军的占领下工作是一种耻辱为由而去了重庆的缘故（抗战胜利后，金山执导了描写日军在东北所犯暴行的力作《松花江上》）。但是，因为总归是采用了过火的化妆出场，因此换演员大概没有问题。或者是为了提高恐怖的程度，才使化妆的程度不断攀升。然而，在渲染恐怖气氛这一点上，被硝酸水烧坏的容貌更加可怕，而骷髅般的脸却有点像漫画中的人物。也许作为逃避性的娱乐影片，只不过是想在其中加进一些荒唐无稽的有趣情节。其实，这部影片绝非单纯的逃避性电影，而是暗示着强烈的抗日精神，这就是我在下面将要谈到的问题。而且，作为离开本题的半独立的情节，这部影片有很大的差异，还带有喜剧性的其他风格，这些情节究竟想要说明什么？考虑到这点，忽然想到，这部描写“疯狂的科学家”的作品，或许实际上是在讽刺日本。老人兴高采烈地摆弄着濒死的怪人，号称要给他治疗，然而脸部的损伤却比原来更加厉害了。这就像号称要把因军阀和内战而处于四分五裂状态之下的中国作为“大东亚共荣圈”的一环进行重建，结果却把中国分割得更加七零八碎的日本那样。这种理解可能多少有点过头，但并不是没有理由的。

在怪人回去的那个地方，曾经与他相爱的恋人，曾因父亲的逼迫而发疯，此时恢复了神志躺在病床上。她一味地继续爱恋着怪人，在宏伟的宅邸中，她瞪视着宽阔空间中的某一处，流露出无比仇恨的眼神。怪人虽然无法接近姑娘，但也仍然深爱着她，两人在幻想中相互爱恋着。身处于传统山水画所描绘的那种不可思议的桃花源式的美景中，这种幻想，简直就是少女歌剧般的爱情。因此，分离他们的桎梏必定要被打破，响亮地放声高唱解放之日即将到来。

阻挡他们恋爱的，既然是土豪劣绅统治下的封建体制，那么不管怎样加以谴责，似乎

都与日本占领当局无关。然而，在日军占领下的1941年，只要是放声高唱“自由”与“解放”，就应该被合乎情理地视为要从日本的占领下获得“自由”和“解放”。

作为整部故事的背景，怪人曾经为之献身的革命运动正在进行。怪人虽然脱离了运动，但他的心仍然属于革命派，并在祝愿着同志们获得胜利。然而，革命被镇压，革命者被杀害，怪人也随之被捕。当然，他并非以革命者的身份，而是单纯地作为怪人被投入监狱，他成了民众的笑料。不久，革命派取得胜利，怪人也被释放，但此时在革命军中担任队长的，却是《续集》开始时那个参加完恋人的葬礼后离开这里参加革命的歌剧团歌手。他看到怪人后非常吃惊，并告诉怪人，他的恋人正躺在病床上。接着，他把怪人带到了恋人的家中，姑娘正处于临终时分，两个经历了千辛万苦的年轻人总算重逢了。姑娘希望怪人能为她唱一曲难忘的歌剧，在怪人优美的歌声中，恋人静静地死去。怪人眼看着逝去的恋人，也自杀身亡。

058  
无论是上述幻想中的爱情镜头，还是从这张丑陋面容上发出的嘹亮美声，对于一部恐怖影片来说，这些内容都过于浪漫了。由于让怪异与妖艳之美合为一体是中国鬼怪故事的传统，因此，这部神奇影片让人深刻地感觉到它的爱情成分超过了恐怖成分，这一点或许也并非不可思议。即便如此，它的浪漫主义，毕竟是围绕着苦难者通过革命胜利而获得解放这一愿望展开的，因此，我们应该承认中国电影界人士在日本占领下顽强的抵抗精神。

当时供职于“华影”的日本影评家笈见恒夫，1944年在日本的电影杂志上发表了一篇题为《马徐维邦论》的长文，其中有些观点我深有同感。他指出：

辛亥革命以后，中国在试图成为近代国家的历程中不知受过多少次挫折，想要站立起来的痛苦挣扎，以及因为腐朽的阶级制度和大家族主义，在恋爱中甚至连个人意志都不能拥有的苦恼，诸如此类的一些感情，人们通过这个荒诞无稽的长篇《夜半歌声》故事，应该能充分地感受到。而且这类烦恼在后来的《秋海棠》中也还在继续表现着……

### 《寒山夜雨》(1942)

《夜半歌声续集》上映后的第二年，即1942年，在完全置于日军占领下的“中影”制片厂，马徐维邦又拍摄了名为《寒山夜雨》的影片。这部作品的拷贝，不知道现在是否还

保存着，它当然没有取得《夜半歌声》系列和下面将要谈到的《秋海棠》那样的成功，但我们仍然应当承认它的某些部分拍得相当优美。当时在日本出版的一份杂志《电影旬报》上介绍了《寒山夜雨》一片的故事梗概，其中表现出一股非同寻常的忧郁的绝望气氛。故事如下：

有一座壮丽的宅邸位于寒山的山麓，那里过去曾经是某个诗人的隐居场所，如今却成了与众不同的旅馆。一个暴风雨的夜晚，客人们在那座房子的楼上看到了诗人未出版的一部题为《寒山夜雨》的遗稿。遗稿讲述了这样一个故事。

一个下着大雷雨的夜晚，一个年轻人被两名警察押送着，来到这座山上的大宅邸中求宿。

由于主人的求情，警察打开了年轻人手上的手铐，但他们却不给这个又饥又渴、疲惫不堪的年轻人吃东西，就把他关进了一个房间。

在年轻人住的那个房间里，突然出现了一位带着两个丫鬟的美女。美女非常热情，周到地款待他。这个年轻人叫黄孝子，是被他父亲的敌人追捕的。美女知道了他的特殊身份，为了得到他的心而作出千种媚态，但黄孝子斥退了她。

那天深夜，同住在这个旅馆中的一个商人，因为妖冶女人的出现而感到很害怕，就逃到另外一个房间躲了起来。住在那个房间中的两个一起来的客人，却正是早就盯住这个商人的强盗，他们之间立刻就发生了打斗，商人逃走了。两个警察赶来准备抓捕强盗，却被强盗杀掉了。强盗追赶商人并搜查里屋时，与美女相遇，于是又为了争夺美女而互相残杀，其中一个被杀。胜利了的那个强盗步步逼近美女，却不慎失足掉下楼去，当场摔死。

黄孝子目睹这些经过，心情变得更加绝望，决心向警察自首。但美女坚持劝说他逃亡。

次日早晨，那个侥幸活下来的商人睁开了眼睛，发现他正躺在荒野上，旁边是烈女何某之墓，还有两名警察和两个强盗的尸体。

这就是名为《寒山夜雨》的遗稿所说的故事。听了这个故事，客人中的一个青年叫道，这完全是胡说八道。然而，有一个老人却认真地说：“作者的意图，其实是想通过这个故事描写当时社会的弊病。”

这部影片中没有任何直接批判日本侵略军的内容。如果有那样的内容，此片肯定就无

法拍摄。但是，通过这个恶梦般的故事，马徐维邦把祖国在日军占领下的生存状态，描写成了一场恶梦。当然，也许这个故事只不过是屈服于敌人淫威的人们流露出的悲观思想，但即便如此也未必有特意迎合侵略者的意图。甚至可以认为，它实际上暗示着侵略者也将如故事中的强盗那样最后被消灭。

如果影片中的强盗是日军，两个警察是国民党军队，那么因绝望而逃亡的黄孝子，大概就是马徐维邦本人了。

如果将《寒山夜雨》与《夜半歌声》系列相比，后者的主角“怪人”是一个悲观的理想主义者，他虽然脱离了革命，却仍对革命胜利抱有希望；而前者不但失去了希望，而且绝望好像也进一步加深了。即便如此，把“绝望”作为“绝望”来加以坦率地表现，这一形式本身毕竟也是抵抗精神的一种流露。假如他真的当了屈服于日本侵略者的汉奸，那么他至少可以说一些虚假的希望，或者拍摄一些真实的然而却是逃避性的娱乐作品。

像马徐维邦一类信仰神秘主义的导演，在社会主义新中国也许会被全盘否定。尤其是他的主要作品是由日本占领下的制片厂所制作，结果就更非如此不可了。然而，正如筭见恒夫所说，这种神秘主义，也和中国以往的优秀文化传统一样，强烈地反映着社会的苦闷。筭见恒夫没有能够发现，影片用“政治的、社会的苦闷”和“弱者



影片《寒山夜雨》特刊

的反抗”来影射日本侵略者的用意是非常明显的。而且这种植根于悠久的传统文化的神秘主义在保持其绝望与逃避特性的同时，并不允许把灵魂出卖给侵略者，换句话说，我们应该承认，此时的神秘主义发挥了一种精神家园的作用。

### 《秋海棠》(1943)

受到战争后期在沪日本电影人交口称赞的马徐维邦的代表作，是1943年出品的片长达3个半小时的大制作《秋海棠》。据辻久一说，这部作品宣告完成时：

“华影”全体同人虽然没有说话，却同时发出了一声欢呼，我也是其中一人。公映后上座率也非常高。作品把军阀统治时期的中国所发生的被压迫的爱情故事，做如此逼真、痛切、赤裸裸和淋漓尽致的描写，这在以前是没有先例的。（《电影史研究》第十二期）

《秋海棠》一片以军阀混战时代的社会状况为背景。男主角是一个艺名叫秋海棠（吕莹饰）的京剧名角，影片围绕着华丽的剧场和这个既任性又沉浸在爱情喜悦和苦恼中的当红明星展开。秋海棠热恋着才貌双全的女学生罗湘绮（李丽华饰）。军阀头目将军来到剧场，把那些美男子演员当玩物百般挑选。秋海棠和另一个美男子演员拼命地躲避他的同性恋嗜好。将军一看就是个既好色、又精力充沛的低级家伙，后来又看上了秋海棠爱着的那个女学生罗湘绮。当她以优异成绩从学校毕业后，很快就被将军娶为三姨太。秋海棠向罗湘绮求爱，多次去她的豪宅里幽会，终于赢得了她的爱情。对于秋海棠来说，这算得上是一种真实的爱情，同时可能也是对将军的报复。影片用长镜头慢慢旋转地展开着爱与仇、纯情与怨恨、高潮和低潮迭起的种种大场面。不久，罗湘绮生下了孩子，秋海棠请求一个他认识的小偷用别的孩子去替代，偷出新生下来的孩子。雨夜，小偷沿着医院的房顶偷偷溜进去，这时，影片用了慢镜头移动的摄影方法。附带指出，这部影片用了不少移动摄影，手法都很流利。影片以偷盗婴儿来展现爱情，就将一种阴惨的韵味加入到了爱情与复仇交织的剧情中。

不久以后，秋海棠与罗湘绮偷情之事被将军知道了。一天，秋海棠被将军的副官叫到那座宅邸，几个貌似军官其实看上去更像打手的喽啰抓住他。这些人把秋海棠按到地上，当着罗湘绮的面，用刀子在他的脸上划了一个大叉。这位俊美的小生发出一声悲鸣，那悲

惨的声音更象复仇的誓言，长久地留在观众的耳中。以上是这部电影的前篇。接下来的后篇从十几年后的乡村风景开始。秋海棠住在村子里，只有长大的女儿（李丽华饰，她在此片中扮演了两个角色）和他一起生活，女儿的歌喉美妙，有唱戏的天赋。当时正处于军阀混战时期，又遇自然灾害，父女两人就沦为难民流浪到上海。影片中的战争场面，按大制作的标准来讲相当粗糙，几乎没有真实感，但如果只用带感情的眼光来看这部悲惨大片的话，那么就可以感觉到，它也有与某些布景简陋的巡回演出剧中的风情相似的风格。另外，如果没有弄错的话，虽然该片没有在战争和自然灾害这样的大场面上用很多钱，但影片开始时的剧场镜头以及将军豪宅等舞台道具，还是相当富丽堂皇的。

秋海棠带着女儿逃到上海后又当了演员。但时过境迁，他这时只不过是扮演《西游记》中的群猴之一，用条纹样化妆来隐藏受伤的面部，翻跟斗转圈子，人们谁也不知道他曾经是个名角，只好过着悲惨潦倒的生活。不久他患上了肺病，常常在舞台上昏倒，终于有一天病倒在肮脏的公寓中。

062

为了替父亲看病，女儿轮流到各酒馆饭店唱戏挣钱。一天，一个有钱人家的青年人对她一见钟情。青年人希望她能见见他的母亲。于是，青年带母亲来到酒馆，并向姑娘做了介绍。这位母亲原来就是罗湘绮。她看到与自己长得非常相像的姑娘后吃了一惊。接着又听了姑娘唱戏，确信她就是自己的女儿。因为那个唱段是罗湘绮与秋海棠相爱时经常唱的。

女儿回到家，告诉秋海棠说自己遇到了这样一个女性。秋海棠对女儿说，那个女性就是罗湘绮，是你的母亲，说完后哭了起来。女儿听后非常吃惊，就去接罗湘绮。当她们乘车回到杂乱无章的公寓门前时，秋海棠已爬出房间的窗子，跳楼自杀了。这部影片前后篇加起来将近4个小时，是对权力充满着怨恨与呻吟、悲痛与抗议、浪漫而阴惨的大片巨制，就以罗湘绮和女儿长久沉浸于悲叹中的姿势，落下了帷幕。对男女主角所处环境及周边群众的描写使影片展现了一种力度。尤其是影片后半部分所描写的在邻居们的帮助下，落魄的秋海棠父女尽管受到残暴军阀的虐待，却仍然在这些下层人们中间顽强地生存了下来，这让人清楚地看到民众所具有的力量。

笈见恒夫在前引评论中也指出，如果仅从故事情节来说，这是一部通俗简单的影片，

属于与日本大正时代同时结束的新派悲剧范畴。中国电影不得不把这部影片视为代表作，其实是时代的错误。尽管如此，我对筈见恒夫关于这是一部优秀作品的看法，是深表赞同的。另外有一点必须补充指出，它虽然与日本的新派悲剧有某些相似之处，但两者之间存在着一个决定性的差异，这就是该片所具有的激情强度：它以一种表面上的绝望感、失败

感和奇异情趣，非常健康地飞溅迸发出来。

而日本的新派悲剧通常是让被迫分离的恋人们哭泣、失望、沉默或恋恋不舍地分手。没有势力的美男子，在权势者面前立刻承认自己的无能为力，只能忍气吞声。然而，在被视为与日本新派悲剧颇为相似的中国戏剧中，既无钱又无权的美貌男主角，对于想要践踏自己心灵的权势者，会竭尽全力大声呼吁，作出顽强的抗争。对此，强权者手段残酷的报复，是在男演员漂亮的脸上用刀尖划下大叉，而受害者在对此大放悲声的同时，也下定决心不让精神屈服。虽然发出了撕心裂肺的呼叫，但并未陷入簌簌流泪、忍气吞声的状态。

凡是观看中国京剧和越剧的人，首先注意到的一点就是，即便是戏剧的台词，演员们也用相当高亢的声音唱出。而一旦习惯了这一特点，就可以理解并且欣赏它所具有的那种独特的美妙音色和声调了。在这部作品的爱情故事以及才子佳人对权势者的抗争呼声中，也有高亢的美和喊叫般的台词技巧，马徐维邦导演和在他带领下努力表演



影片《秋海棠》特刊

的演员们，短短的一瞬间就把观众引入唱腔的意境中。

笈见恒夫在前引论文中这样写道：

这部影片显然是根据前、后篇两个独立主题创作出来的。前篇强调的是社会性，其中包括不得不忍受军阀玩弄的京剧演员秋海棠因觉醒而产生的苦恼，他因获得爱情而对强者进行的报复，以及这个被毁容的京剧演员被虐式的复仇；与此相对的，是虽然受过高等教育，却被买来当作军阀三姨太的知识女性罗湘绮在恋爱中的胜利，换言之，这是一种通过接受肉体刑罚来完成精神复仇的弱者的反抗。后篇则展开了一个男人的悲剧，他把得到的爱情深藏心中，和女儿一起孤独地过着地狱般的生活。通过对这个肉体受虐、继续过着遁世生活的男人深刻孤独的描写，影片完全而彻底地脱离了原作的通俗性。对这个孤独生活着的男人来说，社会性的荣誉和金钱，显然是毫无意义的。

我虽然是在看了《秋海棠》之后再来看《刁刘氏》和《夜半歌声》的，但通过它们，也仿佛能够理解马徐维邦想要表现的真实思想。在命运的偶然性操纵之下犯下不道德罪行的刁刘氏，似乎在临死时才发现了自己活着的意义。与此相似，失去俊俏面容，变得丑陋不堪的秋海棠，已经是一具活着的躯壳，在刀架到自己脸上时，大概就已经完成了那种怪异的复仇。影片中最后的悲惨画面，就是这样冰冷而充实，令人印象深刻。因为不肯让曾经冒死得到的爱人看到自己丑陋年老的样子，秋海棠从房间的窗户跳出摔死在马路上，在他的尸体下，血痕宛如人形，非常逼真。罗湘绮脸朝下倒在那逼真的血痕上，肝肠寸断。正是这样，《夜半歌声》中面容怪异的男主角对着垂死的恋人唱了最后一首歌后当场服毒自尽，而在《刁刘氏》中，受恋人牵连的年轻医生，亦是含笑受刑。中华民族或许正是通过这些作品表现出了他们对于死亡的真实看法。

美国资深电影史学家陈力（Leyda Jay）对这部影片却作出了冷谈的评论。据他认为，《秋海棠》虽然取材于20年代中国的真实故事，但它却采用了就中国人来说是决不会使用的描写方法，也就是说，对中国统治阶层腐败状况的描绘，会让中国人带有屈辱感而丧失生活的勇气。在外国人的眼里，中国社会看上去可能已经颓废堕落，无可救药。在这个意义上，此片应该是按照日本占领当局的意图创作的。有人甚至认为，这部电影简直就像是日本人为了表示轻蔑中国人而让中国电影人拍摄的一样。然而，大概只有那些没有经历过

整个国家、民族都遭受屈辱的美国人，才会说出这样盛气凌人的话。在当时的上海，这部电影毫无疑问是中国电影界人士出色而自发性的艺术表现的迸发。这一点，后来成为香港大导演的李翰祥在所著随笔集《三十年细说从头》（1983年台湾出版）中也有记载。据他说，当时在上海公映这部影片时，几乎是“持万钧之力，刺向了众人的肺腑”。在这部戏剧

被改编为电影时，当时的十大男影星都希望能演片中的主角，各地的报纸对此也都进行了报道。舞台剧的主演者石挥，是当代首屈一指的著名艺术家，但马徐维邦改编电影时，没有用他，而是去寻找相貌身材与秋海棠更加相似的演员。完成的作品在全国上映后得到巨大成功，据说全国的电影院都沉浸在场场爆满的兴奋之中。马徐维邦不仅是一位恐怖影片的大导演，还因执导了这部影片而被称为“文艺影片的大导演”，这就是中国人自己作出的证明。

“中影”还拍摄了其他一些影片，其中比较著名的有从日本本土来劳军的东宝歌舞团演出的、在中国电影中很少见到的现代音乐片《万紫千红》（方沛霖导演）、改编自古典名著的《红楼梦》（卜万苍导演）等等。

有一个叫饭岛正的影评家在日本看了几部当时的作品，写下了一些感想。关于1942年由王引导演的《恨不相逢未嫁时》一片，他是这样说的：

影片完全是一种托尔斯泰的叙事风格，结构技巧也活泼热烈，大有“玛祖卡”之风。在本人迄今看过的所有中国电影里，这一部拍得最好，称得上是一流佳作。主演袁美云、



影片《红楼梦》海报

高占非的表演相当出色，徐立所饰的法官也不错，但他的一口龅牙却过于引人注目。

对于中国人来说，本片或许采用了一种比较简单明快的做法，但也有周到仔细的交锋，同时，所表现的情绪则属于忧郁型。（MG出版《战时电影史私人记录》）

上述引文中“表现的情绪属于忧郁型”一句颇值得注意。之所以如此，是因为由马徐维邦导演的这一时期最优秀的一系列中国电影作品的绝妙之处正表现在这里。

据陈力（Leyda Jay）所著《中国电影史》（*Dianying Electric Shadows*1972年）记载，川喜多主持下的上海电影业奉行的方针主要有两条，一是决不助长反日情绪，二是通过历史剧，把中国人对侵略者的憎恶，从日本转向其他国家。作为例子，可以举出以鸦片战争为题材的影片《万世流芳》（1942），和描写太平天国动乱时期英国人阴谋的影片《春江遗恨》（1944）。

事实上，在“中联”旗下，除了采取由岳枫执导的《生死劫》（1943）那种特殊方法外，并没有拍摄抗日影片的可能，甚至连“借古讽今”都很难做到。即便川喜多不干涉，制片厂自己大概也不会拍。因为与“孤岛”时期不同，制片厂是直接置于日军占领之下的。

《万世流芳》一片由“中影”、“中联”与“满映”（伪满洲电影协会）合作拍摄，而《春江遗恨》则是“中影”与日本“大映”合作的产物。川喜多来上海时虽然把不拍日本国策电影作为一个原则，但这两部与日本国策基本相符的电影显然得到了川喜多的大力支持，在这个意义上，这两部电影也许已经稍微超出了上述原则的范围。至少中国的电影史家们都倾向于认为川喜多同样是日本军国主义的走狗，这一看法的证据，就是这两部影片。然而，鸦片战争是英国这个最可恶的帝国主义国家挑起的战争，这毕竟是谁都知道的历史事实；《春江遗恨》在处理太平天国动乱时，尖锐地揭露了英国的帝国主义嘴脸和企图侵占中国的阴谋，这些也是不容置疑的历史事实。这些做法当然是反英性质的，但它并没有歪曲历史事实，也不是在进行政治性的宣传。

### 《万世流芳》（1942）

《万世流芳》一片歌颂了鸦片战争中的英雄林则徐。该片内容如下：

林则徐（高占非饰）寄居于福建巡抚衙门中读书。他在与疑心很重的主人发生了一次

争吵后就离开了巡抚衙门。巡抚的女儿张静娴（陈云裳饰）听到了他们的争执，就责怪父亲，因为她对林则徐心存爱慕之意。

林则徐被请到知县衙门继续读书，终于考取了进士，成了朝廷命官。他不能拒绝知县请求，与知县的女儿郑玉屏（袁美云饰）结了婚。

静娴为哥哥经常出入鸦片烟馆而发愁，为了把那些“瘾君子”从鸦片中解救出来，她发明了一种叫戒烟丸的药。林则徐的岳母亦即玉屏之母也是靠了这种药才得救的，因此林则徐就带着玉屏到静娴那里向她致谢。后来，玉屏和静娴两人共同发誓，要做林则徐的好助手，为驱逐鸦片而努力。

福州附近有英国人经营的鸦片烟馆，林则徐以前的同窗潘达年（王引饰）常去那里，以卖糕点为生的凤姑（李香兰饰）爱慕着他。凤姑之父也因吸食鸦片而躺倒，因此凤姑对鸦片之害有刻骨铭心之恨，她编唱了一首有关鸦片之害的歌曲劝告大家远离烟害。就因为这件事，凤姑受到鸦片烟馆老板的迫害，而潘达年出面保护了她。两人逃到山上的家中，凤姑照顾中了鸦片烟毒的潘达年。靠了戒烟丸的效力，潘终于恢复了健康，两人倾心相爱。

鸦片之害在中国逐渐蔓延开来。朝廷为了取缔鸦片，令林则徐转任广州。静娴为了追赶哥哥的踪迹来到广州，潘达年和凤姑也生活在广州。林则徐没收了偷运进来的鸦片，并当众将它们焚毁。英国方面摆出了强硬的姿态，鸦片战争就此爆发。中国军队在战争中失败，林则徐遭朝廷申斥并被撤职。英国军队一方面庆贺胜利，一方面干尽残暴之事。中国民众遂群起反击，众人的首领，就是女扮男装的静娴。潘达年也参加了战斗，两人在战斗中先后死去。

《南京条约》缔结后，林则徐官复原职，在赴任的途中到静娴墓前参拜。不久，他也病倒了，得到妻子玉屏的精心照顾。在逝世前他预言，把英国人的势力从亚洲驱逐出去的日子一定会到来。

这部影片的编剧是朱石麟，由卜万苍、朱石麟、马徐维邦3人共同执导，参加演出的有当时上海电影界的一批著名演员，他们各自饰演与己合适的角色。影片长达2小时40分钟，堪称巨作。“满映”之所以成为合作方，是因为李香兰参加了演出。该片的主题虽然是鸦片战争，但更接近于一部描写林则徐以及他与两个女性之间罗曼史的传记。影片虽然

由中、日合作拍摄，但在内容上与日本无关，说它是一部纯粹的中国电影或许更为准确。当然，该片的内容回避了中国人民对日本的憎恶，对实际上在抗日战争中支援中国的英国采取敌视态度，这显然是在追随日本的宣传。对于当时生活在上海的中国电影界人士来说，这也是与日本所能达成的最大限度的妥协。

这部影片于日本战败前一年的1944年在日本公映。当年6月15日，影评家饭岛正在他的笔记中这样写道：

……尽管枝节很多，但影片还是让人感到具有一种力度。之所以如此，是因为用鸦片贯穿着全剧的始终。连陈云裳、袁美云所饰的女性角色也都站在反对鸦片毒害的立场上，这种内在的底力，或许就是日本人所缺乏的东西。

影片的摄制技术当然不太高明，但演员的名气和语言的夸张，却遮掩了它的稚嫩和笨拙。

饰演林则徐的高占非和他的朋友王引、陈云裳都是一些很优秀的演员。李香兰的歌声也很优美，但演技却落后于中国的其他演员。

影片《万世流芳》特刊



我观看影片时虽然注意到它在技术上的不够成熟，但过后却留下了深刻的印象。……

影片开始时的中心是林则徐，随后是潘达年和凤姑，最后，全体演员纷纷出场。整个剧情的结构相当严密。

凡是提到令中国人深感刺激的鸦片烟馆，就会涉及鸦片贸易和英国问题。若从这一角度出发，李香兰所唱的《卖糖歌》一曲就谈不上是主题歌。在山上唱的那些爱情歌曲，作为一种浪漫的表现当然很不错。相对于主题所呈现的力度而言，影片背景的粗糙、编辑的疏漏、摄影的草率等等，就不必过于苛求了。整部影片在缺点和优点两方面，达到了大体的平衡。……

影片还有一个重要的特点，就是没有纠缠在琐碎的细节上，而是直奔主题，击中要害。在表现情节主线的厚度和力度方面，日本电影相形见绌，有进行反省的必要。我想，这应该是中国京剧对电影发生的正面影响。



《万世流芳》剧照：导演卜万苍、朱石麟，主演高占非、李香兰

如果在装备技术和编辑手法上做得更好一些的话，这部影片就称得上是一部优秀作品了。毫无疑问，这部影片在各方面都显得过于粗糙，但我们对中国电影水准的认定必须在中国电影的具体范围内进行，因此显而易见就不能提出过高的要求。就演技而言，两个男演员确是相当优秀的。”（饭岛正《战时电影史私人记录》）

我虽然没有看过这部影片，但饭岛正是一个严厉的评论家，对称不上优秀的作品绝不轻易使用赞词。因此，只要看他写下的上述评论，就可以相信这肯定是一部已达到相当水准的作品。

影片中李香兰唱的主题歌叫《卖糖歌》，影片上映后一下子就得到了中国观众的喜爱。她的美貌与歌声，赢得了中国歌迷的喝彩。歌曲通过口头传唱越过了战线，深入到了国民政府的管辖区域。唱片发行后，又被运过战线广为销售。尽管日军打算修筑占领分界线，但大众文化的传播却不存在这种分界线。

《万世流芳》在上海首映的时间是1943年初夏。此后，李香兰在上海各大剧场开了多次个人演唱会，每场都是爆满。该片虽说是中、日合作，但实际上则是中国电影，日方只是做了些协助性的工作。

### 《春江遗恨》(1944)

与《万世流芳》相比,《春江遗恨》一片应视为日本“大映”公司的产品,中方则应邀为协助方。该片的编剧是日本剧作家八寻不二,首席导演是稻垣浩,中方派出岳枫配合他工作。主要演员有日本的阪东妻三郎和月形龙之助,中国演员有李丽华和梅熹,这些演员都是第一流的。不过,据岳枫说,他本人并没有与日本人共同执导这部影片的愿望,曾断然拒绝过张善琨的请求,但张善琨劝他说,你只要表示出中日友好的样子,把名字借给他们就行。无可奈何之下,岳枫只得接受。当然,只要在日本人主导下直接与日方合作拍摄电影,即便是出于无奈,这类行为仍然要被冠以汉奸的罪名。况且,该片在内容方面是描写日本的维新志士坂本龙马与中国的太平军将士肝胆相照的故事,因此,出现在片头上的就是中日合作的主题,这很难说不是对中国国家利益的背叛。中国演员们可能也因此而变得颇为敏感。

据说影片刚开拍不久就发生了纠纷。一个负责协调业务进度的日本职员对中国演员说了一句比较粗鲁的话,使得中国演员非常愤怒,正好在场的岳枫立即让大家停止拍摄,并向日本方面提出了抗议。川喜多长政闻讯后马上赶到现场,将中日双方的演、职员各排成一排,让日本导演向中国导演,日本演员向中国演员分别道歉。岳枫表示说,日本导演也是心地善良的好人。经过这样的处理,拍摄才



影片《春江遗恨》特刊

得以重新开始。中国演员提出，自己出演的场面最好由岳枫执导。然而岳枫后来并没有参与拍摄工作。

张善琨的立场是微妙的。1943年，他一边拍电影，一边组织话剧团上演描写宋朝忠臣抵抗元朝侵略的故事《文天祥》。日本幕府末期，由于勤王的志士很喜欢吟诵文天祥所作的《正气歌》，使得这首诗歌在日本也流传甚广，相当有名。张善琨在上海的一流剧场，聘请一流演员上演这出话剧，创下了连续上演8个月场场爆满、票房经久不衰的记录。毫无疑问，中国观众是站在“借古讽今”的立场上，把抗日的爱国心寄托在这部话剧中，因此观看时的情绪相当高昂。一天，川喜多长政应张善琨邀请来到剧场，亲身感受到观众因剧情而引发的强烈的感情冲击。公孙鲁在《中国电影史话》第二集中对当时的情形曾有过记载：

目击这种状况的川喜多，紧紧地握住张善琨的手，非常感慨地说道：“我们彼此都热爱着自己的祖国。”张善琨微微点着头，他的笑容是苦涩的。

1943年是日本在太平洋战场开始转入劣势的时期。张善琨虽然继续与日本人进行合作，但或许已有必要表示出一种姿态，证明自己并没有丧失作为中国人的爱国心。

在日本占领下如何处世，对中国人来说一直是个难题。有一次，川喜多遇到一件事情，很能说明问题。当战争变得对日本越来越不利的时候，军方担心统治区的民众发生动乱。为了争取民意，他们计划了许多对策，其中之一，就是考虑请京剧名旦梅兰芳到大剧院演出，因此委托川喜多从中斡旋。川喜多在与梅兰芳关系密切的张善琨陪同下，与留着乱蓬蓬胡须的梅兰芳进行了会谈。会谈中，川喜多转达了军方请他出山公演的愿望，梅兰芳则带着一副相当老态而悲伤的表情回答道：“非常感谢你们的好意，但我现在的这副样子正如你们所见的，怎么能上台？况且我最珍贵的嗓子已经完全坏了，实在很惭愧，无论如何都无法为大家唱戏了。”川喜多立刻就理解了他的本意，说道：“好了，好了，明白了。”川喜多随后向军方报告说：“梅兰芳老了，已经不行了。如果硬要他上台而被别人嘲笑的话，反而会成为军队的耻辱”。然而战争一结束，梅兰芳就在大剧院隆重登台演出，他的美貌扮相和美妙嗓音，让中国观众大为陶醉。

有些人虽然不与日本为敌，但也不与日本合作，究竟如何才能保持这种微妙的立场？

因拍摄了抗日巨作《木兰从军》一片而为川喜多瞩目、进而成为事业合作者的张善琨，也终于面临着与日本合作的极限。

1944年，张善琨被日本宪兵队逮捕。在此之前，日本宪兵在上海逮捕了重庆方面的特工领导人蒋伯诚，从他那里知道他曾与张善琨有过联系，并从其隐蔽处搜出了大量“中影”拍摄的电影剧本。这是张善琨在上海所摄中国电影剧本，他曾让重庆方面的地下特工审阅，为的是获得他们的理解。这些虽然都属于日本宪兵对中国人最不放心的证据，但张善琨还是在拘留了29天之后被释放了。可以想象，川喜多为救他脱险付出了多么巨大的努力。附带指出，在宪兵队的拘留所里，艳福不浅的张善琨得到了他的妻子和演员情人两方面的照顾，送进来的饭菜吃都吃不完。

被重庆国民政府认可的在上海沦陷时期拍的电影究竟有多少，这一点只要通过1945年春天重庆派人到上海大量采购上海电影一事就可以很清楚地了解了。另外，在未被日军占领的地区，那些所谓上海电影的主题歌也广为流行。川喜多据此认为，“全面和平”实际上是从电影界开始的，并为此感到非常高兴。日本方面在战时也曾通过各种途径探索与重庆之间的和平。在日军南京司令部的默许下，“中影”曾给重庆送去过许多部电影作品，但由于遇到了对上级意图不甚了解的下级军队的阻挠，目的没有实现。

1945年5月，被日本宪兵盯牢一年多的张善琨，终于逃离上海去了重庆。而川喜多仍然把他每月的薪水交给留居在上海的张母，因为川喜多并不认为张善琨是逃亡，而仅仅是“回重庆”而已。另外他还想，既然张善琨都回去了，那么战时留在上海的中国电影界人士的身份就更能得到政府的保证，因此反而感到很放心。这一时期，由于日本方面供应的胶片数量越来越少，川喜多为了补充胶片的供应而不得不四处奔走。

## 第四章

### 二战后至新中国成立之前

#### 《天堂春梦》(1947)

1945年8月15日，日本向盟军投降，结束了侵华战争。中国虽然在抗日战争中获得了胜利，但国内形势却十分严峻。尽管人们在庆祝胜利，沉浸于久违的和平之中，但严重的通货膨胀和失业对人们生活的威胁，却丝毫不亚于战败国人民。1947年、1948年前后的中国电影，没有沉醉在胜利的喜悦之中，而是有意识地拍摄了不少直视战后严峻现实的作品。正是中国电影人埋头研究现实的认真，在中国电影史上，形成了又一个艺术高峰。

中国的电影界人士，即便是那些在日本占领下假装顺从的人，应该承认，他们的批判精神从未熄灭，战后，面对严峻的现实，立即燃起了熊熊大火。这种情形与意大利极为相似。因二战末期被昔日盟友德国侵占而举国掀起抵抗运动的意大利，几乎就在战争结束的同时相继出现了一批直面残酷现实的现实主义杰作，为此震惊了世界。实际上，从抗日战争结束，到中华人民共和国成立的数年间，正是与意大利新写实主义时期相类似的中国电影史上的现实主义时期。

由徐昌霖编剧、汤晓丹导演拍摄于1947年的《天堂春梦》，作为具有这一时代倾向的影片，就它所选取的题材和艺术实践来说，即便不能说是代表作，也可以认为它是一部典型的作品。

影片开始的场景是重庆。人们为日本的投降而沸腾了。建筑工程师丁建华（石羽饰），此时正在前线修建飞机场，听到胜利的消息后，他开着吉普车飞驰回家，与妻子漱兰（路明饰）分享喜悦。他们讨论着这下总算可以建造梦寐以求的自己的家园了。

不久，他们回到上海，暂时寄居在老友龚某（蓝马饰）家中。龚某在战争中曾帮助过日军，为了掩盖自己的汉奸罪行，就利用从重庆回来的丁建华，用500根金条买了一个重

庆国民党地下工作者的身份。这个老奸巨猾的家伙，战后居然越来越发达，而脚踏实地的丁建华却四处奔走，找不到工作。这时孩子即将出生，但他们连是否能抚养孩子的自信都没有。正好龚某没生育孩子，夫妻间因此矛盾不断，他的妻子（上官云珠饰）非常想要个孩子，于是丁建华答应了她的请求，把新生婴儿送给她抚养，然后告诉漱兰说孩子死了。但是在一个夜晚，漱兰偶然听见隔壁房间有婴儿的啼哭声，她就去给孩子喂奶，结果发现那正是自己的孩子。然而龚某的妻子不肯归还孩子。龚某回家后承认妻子有错，并与她离了婚。而丁建华一家也不得不搬走了事。

这部影片最初设计的结局是丁建华这样离开住处后，在绝望之余，从自己建造起来的楼房上跳下自杀了。但后来在当局审查时，被改为他们背着仅存的生活用品行走在住宅区，偶然发现有一幢房子的样式与他们曾为自己设计的房子一模一样，仔细一看，发现那竟然是龚某姨太太的家。当初为了支付孩子的出生费，丁建华把这张设计图作价卖给了龚某，龚某的这幢房子就是根据设计图建造的。丁建华一家此时已彻底破产，正当他们准备离开时，龚某驱车赶上他们，问是否能把孩子送给他，让他的姨太太来抚养。已完全麻木的丁建华从惊讶不已的妻子漱兰手中抱过婴儿递给龚某，然后带着妻子蹒跚

而去。

奸邪的家伙得道，正直的好人倒霉，这种对比十分鲜明，影片包含着作者对胜利后大量存在的社会腐败的无比愤怒。但由于太过戏剧性而显得不自然，而且表演中的呆板比

《天堂春梦》剧照：导演汤晓升，主演石羽、蓝马



较明显，所以不能说是部名作，尽管如此，它却恰当地反映了国民政府虽然取得了战争的胜利，却依然失去了人心的社会现实。

### 《太太万岁》(1947)

这是1947年制作完成的一部都市喜剧杰作，剧作者为张爱玲，由桑弧导演。

影片以上海某实业家的家庭为背景。家中的顶梁柱是一位老太太，她美丽而有威严，始终把家里收拾得井井有条。家里不断出现矛盾，但都没让老太太伤什么脑筋。事实上，这是因为在老太太听说之前，全家上下就已经绞尽脑汁，把矛盾解决了，然后装出一副什么事也没发生的表情。只要看到老太太情绪良好，自我陶醉的样子，全家就天下太平，万事顺利了。实际上，在这太平的背后，有着年轻太太的功劳。

老太太过生日，全家人聚集在一起，电影以这样一个喜气洋洋的日子为场景拉开了序幕。长子的妻子是位十分敏锐的女性，她巧妙地掩盖了会破坏老太太心情的失误。这位妻子的弟弟在来访途中，在买作为礼物的水果时，却和一位想买相同水果的年轻女性差点发生口角。来到姐姐家后，他发现那个年轻女性居然是姐姐的小姑子，于是由尴尬变得亲热起来。这个片头简直就像美国电影一样机智。

老太太的长子唐志远（张伐饰）是位英俊聪明的青年实业家，但也常有自我感觉过于良好的时候。他时常吹些小牛，那便成为引发矛盾的根源。他在珠宝店买了漂亮的胸针，准备作为礼物送给妻子。就在这时，他轻易地就被跟在他身后、边打招呼边抛着媚眼靠近的女人吸引住了，并把胸针送给了那个女人。那个女人谈吐十分俏皮诙谐，其扮演者上官云珠虽然是个地地道道的中国美人，但与其说她是典型的中国演员，不如说她具备了好莱



影片《天堂春梦》特刊

坞或欧洲电影演员的气质和演技更恰当一些。她活跃在40年代的上海电影界，其娴熟的动作与表情、巧妙的秋波和嘴唇的动作、卖弄风情的表演手法，都散发着感观上的韵味，丝毫不逊色于欧美的一流演员。

志远为了新的事业，希望大资本家岳父能够投资。扮演岳父的是当时的著名演员石挥，他是个无论悲剧还是喜剧都十分擅长的实力派天才演员。他头戴秃顶的假发套，身穿士兵的行头，像坐禅似的，手拿一根长短适度的烟杆吸着烟。在这部影片中，他就是以这样的搞笑形象出现的。为了让影片更有噱头，演员们也在自己的形象上花了不少心思，以至于到了快过火的地步。老头子同意了女婿的计划，正当他准备出资时，听女儿说女婿可能有其他的女人，于是他为了教训那个女人而去了她的家，可是他反而被女色俘虏了。在这场戏中，上官云珠献媚的演技十分出色，但石挥把老绅士被女色迷惑后变得直眨巴眼睛的样子演得更为传神。

志远在事业上失败，和妻子之间也出现了离婚的危机。志远与那个女人分手了，但为了回到妻子身边，他不得不要回当初送给她的胸针。为了取回胸针，他来到那个女人的住处，可是被她一口回绝了。志远只得放弃，沮丧地从女人的房间里出来。这时等候在走廊里的那个自称是女人兄弟的男人迎面走来，志远脱下手表交给他，他点点头进了房间。只听啪啪两声耳光响过之后，男人回到走廊，把胸针还给了志远。这段情节没有对白，是以滑稽的哑剧手法表演的。

最终，妻子原谅了后悔不已的志远，影片在平静圆满中结束了。这部影片揭露了表面鲜亮而内里虚伪的资产阶级生活的本质。用小插曲表现出影片的主题，同时有趣、怪诞地演绎出了资产阶级的生活方式。志远是个轻浮的人，但至少还很在乎妻子，这与不把妻子放在眼里，主宰一切并玩弄女性的封建丈夫是不同的。他对妻子那种小心翼翼的样子，生出了许多笑话。在这点上，这部影片与欧美的优秀都市喜剧完全相同。与志远用谎言巩固与妻子间的关系相对，影片也描写了志远的弟、妹们明朗、真诚的爱情。

美国电影导演刘别谦擅长捕捉人类细微情感的喜剧，特别是运用了资本主义社会的色、欲诱惑之后，显得格外出众。他的《结婚集团》（1924）是无声电影时代的杰作。



刘别谦的叙事技巧，简言之就是“老练”二字。上场的人物每个人都用点心，为了让对方清楚地认识自己而费点神。说话的时候很小心，动作也很考究。虽说是色与欲，但并没有丑陋暴露的镜头。因此，在刘别谦的影片中上场的人物，总是在举手投足中不经意地表现出一种形态，演什么像什么。虽然拍摄中没有预先安排夸张的镜头，但简练利落，成了一幅幅画。



《太太万岁》剧照：导演桑弧、主演蒋天流、石挥、上官云珠

同时，由于只是一个个成熟镜头的叠加，所以影片中没有激烈的对手戏和激情戏，而是重点表现各种人物心理活动上的微妙差异。

刘别谦的喜剧不是低级闹剧，而是所谓的情节喜剧。形形色色的人物，相互产生误会，连哄带骗地企图改变对方的心意，改变不成，便发生摩擦，这里自然就出现许多笑话。这种类型的喜剧数量非常

多，而刘别谦的作品之所以最引人注目，就是因为上场人物的言行都相当老练，他们把那些误解和摩擦演绎得超出骗与被骗这种善恶分明的层次，而能够达到一种仿佛在游戏的愉悦境界。

《太太万岁》正是刘别谦式的喜剧。在我所看过的中国喜剧中，这部影片或许是把刘别谦风格运用得最精彩的一部。年方三十的导演桑弧竟然已拥有如此精

湛的技艺，确实令人吃惊。

我第一次看30年代的中国电影时，意外地感觉到《十字街头》有着美国电影的轻松。其时活跃于上海的导演朱石麟，当他的纪念展于1983年在香港举办时，香港评论家在解说宣传单上这样写道：“朱石麟被称为具有刘别谦风格的导演”。事实上，在香港完成的《误佳期》一片（1951），就是一部呈现刘别谦风格的杰作。它把刘别谦作品中那种资产阶级做派融入贫穷的无产阶级世界中，显示出表现劳动人民的喜剧同样也可以采用这种风格。

一部分中国电影热切地追求潇洒、轻松和机智的技巧。这种追求倾向原本是一种以对美国式的资产阶级趣味的憧憬为开端的。从《十字街头》到《太太万岁》、《误佳期》，中国电影对刘别谦风格的吸纳过程，显示了机智的喜剧并非只能用于它的创造者——资产阶级。即便是最具资本主义色彩的《太太万岁》，也并非单纯地描绘资产阶级的生活，它明显地透露出一种威权主义被摧毁后的轻松感。这种威权主义原本是在封建主义的历史重压之下产生的。

1981年，我在上海与桑弧见过面，并向他提到了当时小津安二郎的电影。1982年在意大利再次见面时，桑弧对我说“小津的电影我看过了”，并会意地一笑。1984年底，我们在上海第三次见面时，我对桑弧说：“《太太万岁》的确具有刘别谦的风格。”他像往常一样报以淡淡的微笑，答道：“刘别谦……我年轻的时候真看过不少。”

#### 《一江春水向东流》（1947）

日本的侵华战争曾经给中国人民带来多大的灾难，我们通过南京大屠杀、三光政策等等记载，总算可以了解到一些，但对于中国所受伤害的深度与广度，我们无论如何都是难以想象的。例如，受到战火不停的困扰，最终沦为难民四处逃散的大量家庭就是其中之一。1945年日本战败后不久，

影片《一江春水向东流》海报



在中国到处可见离散亲人戏剧性重逢的场面，然而重逢也并非都是快乐的事情。

1948年由黄宗江编剧、丁力导演的《大团圆》，描写了一个上层家庭的重逢。



《一江春水向东流》剧照：编导蔡楚生、郑君里，主演白杨、陶金

不过他们不是难民，而是由于意识形态的不同立场，使得一家人在日军占领下离散；当他们终于重新走到一起后，又因国共内战而不得不各奔东西。

1947年，由蔡楚生、郑君里共同编剧、导演的《一江春水向东流》，是一部以上述日军侵略下的家庭离散这一民族主义题材为中心的悲剧影片，其情节悲壮而富有感染力，在当时的中国反响很大。

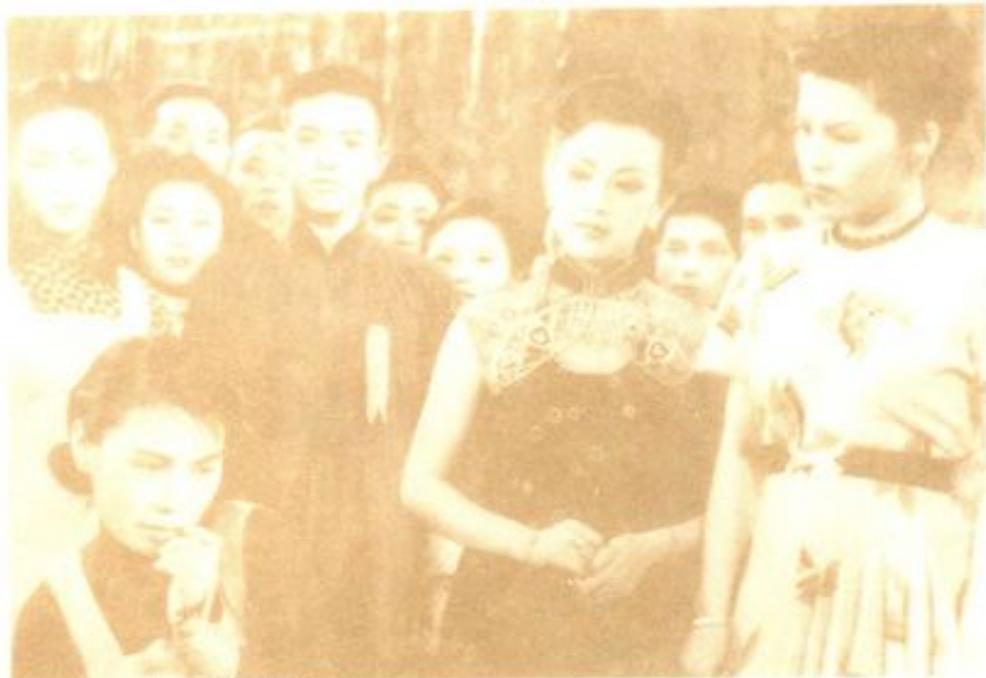
故事以1931年九·一八事变后的上海为背景。进步青年们对日本侵略东北十分愤慨，开始了“共同抗日”的启蒙宣传活动。其中有个夜校老师叫张忠良（陶金饰），他游说纺织女工们也起来抗日。他的学生素芬（白杨饰）对他热烈的演说产生了共鸣，两人相爱并结了婚。

1937年，日本全面扩大了侵华战争，抗日热情高涨的张忠良加入前线救援队奔赴战场。素芬孤身一人带着婆婆和孩子，去丈夫在乡下的老家避难，不料战火也烧到了那里。丈夫的弟弟加入了抗日游击队，他的父亲则被日军残杀。素芬只得带着婆婆与幼小的孩子再回到上海，从此便开始了在上海的苦难生活。

这段描写，在必要之处都插入了当时纪录片的片断，虽然有些老套，但却是具有相当震撼力的开头。作为日本人，无法不为中国民众在日本的侵略战争中无处栖身、四处流浪

的辛酸而动容。

张忠良一度被日军俘虏，逃脱后去了重庆，在一家有关系的公司就职。那个公司没有任何业务，可效益却十分好。当时，蒋介石的国民政府把四川省的腹地重庆



影片《一江春水向东流》剧照

作为大本营，通过从缅甸到云南的交通线，接受以美国为主的盟国的援助。或许那些援助都被国民党要人以及其他官员和相关阶层瓜分掉了，张忠良所在的公司就是那种“黑公司”。我们只听说过日本方面关于战争中重庆遭到日军猛烈空袭的报道，而这部影片中描写的重庆政府官员们那种奢侈、懒散的生活，令我们难以置信。与此同时，我也终于明白了为什么国民政府虽然赢得了抗战的胜利，却还是遭到全中国人民唾弃的原因。

随着日本战败投降，在重庆的国民政府首脑相继回到上海等大城市。这部影片虽然没有直接描写这些内容，但它让观众看到了国民政府的官员们在接收日本抢掠的设施和财物时，并没有把它们归还原主，而是占为己有。这种腐败堕落的状况，激起了民众的愤慨。这部影片就是以对这种社会现象的普遍反感为基础创作而成的。

张忠良和社交界的交际花，一个傲慢的资产阶级女性结婚后回到上海。虽然已是三重婚，但作为上流社会的一员，他陶醉于灯红酒绿和不断的应酬之中，成了一个意志薄弱、被优越生活彻底腐化了的市侩。在中国电影中，经常出现这类意志薄弱的美男子形象。在日本的戏剧和电影中，也经常出现这种喜新厌旧的“半吊子”角色。中日两国的戏剧与电影在这一点上具有相当大的共通性。

张忠良的奢侈生活与在厨房外乞讨残羹剩饭的苦孩子们形成了鲜明对比。在那些孩子中，有一个就是他年仅8岁的儿子。一天夜里，素芬被张忠良家举办的酒会雇来当招待。在宽敞的大厅中，正好遇到他。“这是怎么回事？”素芬大吃一惊，张忠良则愕然准备逃离。素芬当众诉说了真相，新婚妻子则逼问张忠良，并解雇了素芬。第二天，张忠良的母亲来到儿子家责问他，但他只想用钱来解决。

绝望的素芬投入长江，留下儿子在众人的注视下伤心哭泣着。

影片充满激情，场面宏阔，称得上是一部群星璀璨、引人注目的大片，但对当时观看过这部影片的中国观众来说，即便如此，演员们的演技也还是过于保守。

### 《松花江上》(1947)

这是抗战结束后由东北电影制片厂拍摄的一部力作。在日军占领下的东北地区，也就是在日本帝国主义曾以伪“满洲国”的形式强占为殖民地的那片广阔土地上，有一条流经中部的河流，叫松花江。

在松花江畔的一个小村庄里，有一个普通的中国家庭。影片的女主角是年轻的孙女（张

《松花江上》剧照：编导金山，主演张瑞芳、王人路



瑞芳饰)，一天她和母亲在河边干活时，几个日本兵跑过来试图调戏她，母亲上前阻止，被推入河中淹死了，只剩下孙女和年迈的祖父一起生活。抗日游击队到村里袭击了日军据点后藏了起来，



影片《松花江上》海报

其中有一个青年（王人路饰）就躲在孙家。当日军前来搜查时，祖父说那青年是孙女的丈夫。日本兵色迷迷地对孙女说：“如果真是你丈夫，就接个吻给我们看看”。孙女虽然非常害羞，但还是跟青年轻轻地吻了一下，日本兵满怀疑虑地离开了。可是不久日本兵又回来了，这次他们准备来强奸孙女。为了拯救拼命反抗的孙女，青年打死了日本兵，随后就带着孙女和老人一起逃亡。逃亡途中，老人不幸去世。

两人一直在荒野中流浪，早已衣衫褴褛。后来两人终于来到一个煤矿，找到了一份工作。煤矿老板是个日本人，厂里有许多中国工人。他们两人在大杂院里分到一间小屋，结识了一批亲切的朋友，房间虽小，但让他们快乐地体会到了家庭的气氛。两个共患难的年轻人都深爱着对方，很自然地就结成了夫妻。一天，发生了一起重大矿难，家属们赶到煤矿入口处，在他们的眼前，死去的人被一个个抬了出来。孙女拼命祈祷青年能安然无恙。最后，青年平安地走出来，两人紧紧地拥抱在一起。这个镜头非常感人，纯粹因偶然事件走到一起的两人，现在已经从心底里合为一体。

有一天，日本老板命令所有矿工和他们的家属在办公室前集合，命令死者家属交出住房搬走。扮演这个日本老板的，虽然可能是个中国演员，但他下巴抬得老高，脸绷紧着，一副凶狠的样子，四下瞪着大家。由于战时我已是个少年，对当时日本下级官员的这种姿态记得很清楚，所以觉得编者对那种特征的把握还是很准确的。这并不是指亚洲各地拍摄的抗日电影中那种公式化的野蛮粗暴的日本人形象，也不是故意的丑化，而是指当时的日本人妄自尊大、蛮横无礼、自以为是地摆出一副意志坚强的样子的行为。对这种形象，我今天看了仍然感到很羞耻。这些电影的作者们确实敏锐地观察了日本人。

影片中，许多中国工人动摇了。这时青年分开人群站了出来。孙女想制止他，但他表

现出了毅然下定决心的神态。但是，这并不能说是故意反抗，他对日本老板脱帽行礼后提出了抗议。虽然气概不够英勇，但它清楚地说明，抗议是不得已而为之的，这一情节安排非常成功。

日本老板一边吡吡地笑着，一边倾听，还伸出手做出希望握手的样子。青年似乎有些出乎意料，慌慌张张地去握手。突然，日本老板抓住青年将他拉近，用柔道手段把青年摔了出去，然后一阵乱打。青年开始抵抗，其他中国人也与日本人发生了打斗。办公室前面有几个日本兵端着枪过来，一边开枪镇压，一边又呼叫援兵。战斗中双方都有不少死伤者，孙女和青年总算逃了出来。

在积雪的山中，两人逃着，日本兵在后面追。终于在被逼得走投无路已经绝望的时候，响起了一阵枪声。令人意外的是，那些日本兵倒下了。从树林里走出了一支抗日游击队，正是他们俩以前认识的那些游击队员。游击队员从被打死的日本兵身上取下枪，交给了他们，从此两人就参加了游击队。

这部影片的导演是演员出身的金山，他曾经扮演过《夜半歌声》中的怪人，在上海被日军占领后即去了重庆。他以不慌不忙、庄重、丝毫不夸张的踏实的技巧，充分描写了中国人民在日军占领下经受的苦难，以及在那种苦难的最深处仍然存在着的爱情的喜悦，表现出了悲壮的情感。影片中扮演孙女的，就是中国电影界的一流女演员张瑞芳，青年一角由王人路扮演，两人都具有名副其实的优秀演技。

### 《遥远的爱》(1947)

这部影片反映了日本逐步侵略中国的过程，以及在战争中成长起来的一群男女的编年史，时间是从九·一八事变前的1927年，到日本将

影片《遥远的爱》海报





《遥远的爱》剧照：编导陈鲤庭，主演赵丹、秦怡

侵略战火扩大到中国内地的1938年。

从美国归来的大学教授肖元熙（赵丹饰），是一个有进步思想的人，他呼吁男女平等，并鼓励女性参加社会活动。他希望通过教育改变社会，而且相信这个理想是能够实现的，并打算试验性地把他家

中爱读书的女佣人余珍（秦怡饰）培养成符合其理想的西式贵妇。于是他传授她知识，教她富有女性风度的礼节。余珍热心学习，但高跟鞋却让她受不了。九·一八事变后不久又爆发了一·二八上海事变。余珍在肖教授的好友、妇女运动人士吴女士（吴茵饰）的影响下，积极参加抗日活动。教授爱着余珍，并和她结了婚，却不愿她去参加实际活动。他说女性应以家庭为第一。在学校里，他认为中国为了抵抗日本的侵略，国人必须掌握知识以增强国力；学生们则偷偷溜出教室，加入到抗日运动中去。

抗日战争全面爆发后，教授为了参加国民政府的工作而去了汉口，但妻子余珍则与吴女士一起留在上海，投身于救援难民的活动。在汉口，教授和余珍重逢时，仍旧穿着制服，披着漂亮的斗篷，可余珍已是全身军装，一时间两人甚至都没有认出对方。余珍对教授在如此巨大的民族灾难中仍然保持着一种资产阶级的态度很不以为然。后来他们俩又几度离别，教授也加入难民的行列去了桂林。在一个村庄里，教授和余珍再次相逢。教授想带余珍到重庆去，认为到那里后两人说不定会过上好日子。但余珍说自己有许多必须要做的事情，她和吴女士一起在村里负责难民救援活动，她无法撂下。教授只好孤身一人去了重庆。

肖元熙这位资产阶级的大学教授按照自己的想法，决心把没有受过教育的妇女培养成

符合其理想的现代女性，当那个女性因此逐渐出色起来以后，教授就完全被她吸引住了。这个创作思路很可能来自于美国作品 *My Fair Lady*。不过，即便构思的来源是如此，但所说的却完全是不同的故事。

这部影片的许多含义很有意思。首先，站在西方资产阶级人道主义立场上的肖教授，被余珍所代表的无产阶级人道主义所超越，影片的这一主题，居然是由处于国共内战中的国民政府主管的制片厂拍摄的。女性的行动力和参加社会活动的思想，在这部影片中被积极地加以讴歌，开始时这些呼吁曾有一些讽刺喜剧的味道，但在影片结尾，则被表演得近乎崇高，令人感动。此外，在中国，由于女性进入社会的理想是在随后到来的社会主义革命中才得以实现的，因此可以看出，这部影片在回顾过去的同时，还展望了未来。尤其在过分丑化知识分子这一点上，更是对中华人民共和国思想史上的消极表现作了一次深刻的预告。

在演员中，赵丹极其出色。他既能演英雄，也能演性情温和的好人，在这部影片中，他把轻薄的西洋迷的样子，在观众面前讽刺性地巧妙地表现了出来，同时也流露出这个人物身上一些值得喜爱的诚实本质。秦怡和吴茵也有令人满意的演技。

日本人对这部影片记录的日本侵略中国的编年史，大概不会有特别的关心。但编导者在影片中加入了一些当时拍摄的纪录片镜头，反映了当时一般的中国民众如何看待日本人的侵略，这是日本人想了解而没能了解的日本历史中的重要环节。

### 《万家灯火》(1948)

在第二次世界大战结束后的40年代后期，国际影坛上最受关注的

《万家灯火》剧照：导演沈浮，主演蓝马、上官云珠



现象就是出现了意大利的新写实主义电影。意大利虽是二战的战败国，但却以正视社会凄惨状况的态度在艺术上站在了世界前列。同为战败国，至今还在拍摄战意犹酣电影的日本及德国电影界中的大多数人无法立即转变思想，而大部分意大利电影界人士，在二战末期就参加抵抗运动，进行反法西斯战斗，因此就很自然地立刻转向反映各类社会问题的现实主义电影。在战胜国方面，人们大都沉醉在欢庆的氛围中，因而就缺乏对本国消极面作尖锐拷问的环境。

当时中国电影在国际上鲜为人知，在艺术方面也是闭塞孤立的，显然不可能上映意大利电影，但是当我们看了沈浮 1948 年执导的《万家灯火》后，确实为它与同时期意大利电影的杰作，尤其是德·西卡导演的那些富有人情味的平民化作品存在许多共同点而感到惊奇。如果了解到它是扎根于 30 年代上海的现实主义影片的传统中，这种惊奇感虽然可以有所消除，但这类优秀作品当时居然没能被国际了解，对中国文化而言确是相当可惜的。中国虽然是战胜国，但国土因外国军队的侵略而荒芜，电影界人士从心底里盼望着解放，解放后

心中充满了诉说欲求。在这一点上，他们的意念远比意大利人更为深刻，更为迫切。

笔者看了《万家灯火》后之所以会联想到意大利电影，还有另外一个原因，即影片提出了城市与农村的差别，以及家庭纽带的强韧程度。在意大利电影特别是在



影片《万家灯火》海报

刻画意大利南部地区的作品中，这类主题尤其常见。日本人一般多认为自己是家庭观念很强的民族，但若与意大利电影或中国电影中的家庭观念进行比较的话，就不值得一提了。

《万家灯火》一片的背景，是二战结束后的上海。主角胡智清（蓝马饰）是一个贸易公司的职员，像大城市中的一般的知识分子家庭那样，他与妻子又兰（上官云珠饰）和一个女儿组成小家庭，过着颇为洋派的生活。然而，年老的母亲（吴茵饰）和弟弟夫妇，突然从乡下来到上海，进入了他们的家庭。意大利影片《罗科和他的兄弟们》（维斯康蒂导演，1960年）也以同样的构思展开，但由于住在大城市米兰的长子露出了为难的神色，好不容易从西西里农村来到这里的老母亲，就带着次子和其他子女，离开了长子的公寓，开始了他们艰苦奋斗的生活。

然而，在这部中国影片中，住在上海的长子无论多么困难都接受了老母和弟弟一家，中国人毕竟是最讲儒教伦理孝道的民族。于是，在洋式的房间中央拴上绳子，吊了床单一类的布幔把房间隔开，两家人住在一起。当然因为没有多余的床，因此大部分人都在地板上挤着睡。长子一家是已经西化的知识阶层，与完全还是平民的弟弟一家，生活习惯全然不同，长子的妻子和女儿经常不知所措。弟弟他们也是老实人，因此也深感惶恐。长子一家的生活，最初看上去就像是美国电影中幸福家庭剧的情景，但转瞬间就被中国贫困的现实吞没，这一过程，是具有强烈真实感的悲喜剧，表现得淋漓尽致。妻子又兰因为种种复杂的家庭事务而感到精疲力尽。

长子所在公司的经理是一个骗子，他为了躲避投机所招致的舆论谴责，让公司假装倒闭，改为在黑市炒美金赚钱。长子突然被公司解雇，不知如何是好。同事小赵立即当了公共汽车的司机，但是有一些教养的胡智清，却不习惯当工人。弟弟虽然干着擦皮鞋一类的活，但不能帮助家里的生活。又兰为丈夫的就职向经理请求，然而，由于与经理既是同乡、又是老友的老母去经理家当面责骂他的卑劣行为后，谈话告吹。在此之前，又兰一直服从丈夫，再三忍耐，此时心中的不满终于爆发，跑出家后不幸流产。老母和弟弟一家搬到了侄子所住的公司宿舍，在那里受到贫穷工人人们的欢迎。胡智清为了妻子的流产以及回到家乡的母亲，四处奔走想办法弄钱。偶然在公共汽车上拣到一个钱包，当他还给失主时，却被当成小偷打了一顿，被人扔下汽车后昏迷了过去。

由于胡智清失踪未归，全家深为担心，婆媳分别去了故乡寻找，总算找到了。又兰为去求经理一事在大家面前做了检讨，这样，大家决定今后重新互相帮助，共同努力。

故事很凄惨，但给人的印象却是开朗的。我认为这主要是由于影片中的所有的人无论遇到怎样的困难，都从心底里坚信家庭的愛和亲情。意大利影片《罗科和他的兄弟们》，虽然令人战栗地描写了这种家庭亲情在工业化社会中开始被打破的状况，但在中国影片《万家灯火》中，这种亲情却绝对没有崩溃。

### 《假凤虚凰》(1947)

这部影片可以作为一个实例，证明解放以前的上海电影确实具有美国好莱坞电影的风趣感。

该片是一部令人捧腹的喜剧，描写一个理发师（石挥饰）和已有孩子的寡妇（李丽华饰）相互装扮成有钱人和阔太太相见，结果原形毕露的故



《假凤虚凰》剧照：导演佐临，主演李丽华、石挥

事。该片就像弗兰克·卡普拉明朗而诙谐而具讽劝意味的喜剧一样，使人深感愉悦。

在后来的反右运动中，石挥被当作资产阶级最先遭到批斗，而这位大明星确实具有极为出色的演技。排斥这样一个优秀的演员，使他在失意中死去的反右运动实在令人费解。

### 《小城之春》(1948)

影片描写的故事，发生在中国江南某个城市的郊外，当时日军战败离开，和平终于苏醒。寂静而人烟稀少的田园风景中，有一座老宅，其中静悄悄地生活着一个穷困潦倒的知识分子家庭。编者首先用一种风格沉着的手法，描绘了那种寂寞单调生活的平静。

男主角戴礼言（石羽饰）是个忠厚而有知识的30年代的人物，生了结核病躺在床上，他与妻子周玉纹（韦伟饰）共同生活了8年。妻子是一个美丽贤惠的主妇，每天做饭、购物、煎药、刺绣。她虽然不爱丈夫，但懂得做妻子的责任，默默地度过每一天。丈夫的妹妹戴秀（张鸿眉饰）是个天真烂漫的学生，很关心哥哥。除此之外，还有一个男佣人。虽说是春天，但日子却宛如刮着秋风那样落寞。

有一天，丈夫的老同学章志忱（李纬饰）医生突然来访，他在毫不知情的情形下来到这里，却发现老友的妻子玉纹是自己十年前的恋人。两人为重逢而高兴，但是当然没有把这件事告诉礼言。章在此作了短暂的滞留。这期间，面对重燃起来的爱情，这两个有良知的人都感到很苦恼。在庆祝戴秀16岁生日的晚宴上，由于章和玉纹那微妙的态度，礼言看破了两人之间的关系。然而，他没有盘问他们两人。痛苦不堪的玉纹乘着酒意悄悄地去了章的房间，向他吐露了强烈的爱情。那是从白天所看到的安静而贤惠的玉纹身上无法想象的热情。但是章无法背叛躺在病床上的老友，他把玉纹反锁在房间里，自己走开了。玉纹砸破玻璃后走出房间，稍微受了一点伤。在一直用淡淡的平静手法展开的这部影片中，场面却一瞬间像决堤般热情荡漾，处理得非常出色。

第二天，玉纹离开家，在街上徘徊，她想到自杀，却没有勇气，结果还是回到家中。礼言受到这件事的打击，自杀未果，却引起心脏病发作，处于昏迷状态。经过章的治疗，礼言苏醒过来。章告别了戴家离去，戴秀

《小城之春》剧照：导演费穆，主演韦伟、李纬、石羽



把他一直送到郊外。玉纹则留在丈夫身边，但她流露的表情却说明连她自己都不知道今后会怎样。

这部影片拍摄于1948年，由李天济编剧，穆费导演。我认为从艺术的高度来讲，它或许是中国电影史上的巨片之一。上场的人物只有五个，其中主要角色是三人，影片透彻细致地深入挖掘了这三人的心理和感情活动。他们都是善良的人，没有一个人怀有恶意。但三人相对时都怀着各种不同的难以言表的不幸感，而脸上还必须带着什么事都没有发生过的微笑。通过那种复杂的悲哀和苦恼的心情，就连本应灿烂愉悦的春天景致，都让人感觉到一种荒凉。

拍摄这部影片时，尽管已经把日军赶出了中国，但国内处于革命成功的前夜，国共两军正在交战。左翼电影界人士在那种状况下积极地参与，即便在国民党统治下的上海，也相当大胆地拍摄包含了批判思想的影片。然而在这些影片中所描写的，是只属于资产阶级阶层的人们绝望的心情。因此，从中共立场出发，这类影片都没有得到太高的评价。

当然，并不能仅凭政治性评价就去抹煞它的艺术性。之所以这样说，是因为艺术具有比政治大得多的范围。在这部影片中，存在着不能用政治来解释清楚的更基本的人间现实悲哀。这种悲哀在即便不是资产阶级的其他人身上都可能发生。如果再缩



影片《小城之春》海报

小讨论的范围，这部影片对于即便是没有爱情的婚姻，也要被迫保持贞洁的封建道德提出了疑问。此外，影片还描写了摆脱封建道德去追求幸福希望得到解放的心理，以及在追求幸福的同时是否可以背叛生病的丈夫、是否可以背叛老友这样一些与人类诚实有关的问题。而这种诚实的美德，恰恰是最容易迷失于政治权术中的。

### 《街头巷尾》(1948)

这是1948年拍摄的作品，编导为潘子农。影片开始的镜头是在上海街头，一个知识分子模样的青年在街上的饮食店中吃点心，然而当他准备付钱时，却因为太贵而付不起。站在一旁的三轮车夫替他付了帐，于是两人结识了。这一年正是中国革命成功之前的一年，当时的中国正面临着极其严重的通货膨胀，影片就选择了这一时段开始了故事的叙述。

那个青年是一位失业的小学教师，叫李仲明。其扮演者张伐很风趣，是一个潇洒的美男子，算得上现代派演员。他被三轮车夫说服，认识到与其硬要找教师的职业，还不如先当个三轮车夫好些，于是就租了三轮车夫家二楼的一间房子住了下来，当起了车夫。由于不习惯体力劳动，车上拉了一对胖子夫妇后，累得摇摇晃晃，时而满头大汗，时而被雨淋湿，连续出现了好几个非常幽默的镜头。这令人联想到，30年代以来的中国进步电影作品中，有很多著名的作品都涉及到知识分子的失业，比如《桃李劫》、《十字街头》、《万家灯火》等等，另外肯定还有我尚不知道的其他作品。对于近代中国来说，这显然是一个非常深刻的问题，同时，它也是导致中国知识阶层普遍左翼化的一个重要原因。

李仲明得到老板的长女和经理女儿的青睐，稍感困窘。这类情节和《骆驼祥子》（凌子风导演，1982）颇为相似。当他渐渐习惯了车夫的活后，一个有钱人家让他专门接送孩子去小学上课。在当时的中国，小学也是私立的，只有有钱人家的孩子才能够去念书。在革命前中国拍摄的电影中，小学经常被描写为一种特权场所。

李仲明把顾客的孩子送去那所小学，在那里遇见了当小学教师的赵淑秋。他们俩是就读师范学校时的同年级同学，又是近乎恋人那样的好朋友，两人为重逢而高兴，并开始约会。扮演赵淑秋的是黄宗英。在中国的女影星中，我觉得她是最具现代风格的知识





《小城之春》剧照：导演费穆，主演韦伟、李纬、石羽

派美人之一。影片中李仲明正想进小学，但因为一身车夫打扮，所以门房不让他进去；而当他戴着礼帽、穿上唯一的一套西服后，就可以进学校了。这些情节虽然含有喜剧意味，但已可见这所学校具有的特权地位。

有学生看见李、赵二人在公园约会，就回去告诉了父母。学生父母为此赶到学校，说一个女教师居然和三轮车夫幽会，真是岂有此理。赵淑秋愤慨地辞去了教师的工作。因为是有钱人家的孩子才能够上的学校，家长的庸俗秉性令人厌恶，这也是中国电影中经常出现的情景。

离开学校的赵淑秋无处可去，李仲明就把她带到自己住的地方，在房间中央拴上一根绳子，挂上床单和布幔代替帘子，两人分住两侧。这个情节一看就叫人想起美国影片《一夜风流》（弗兰克·卡普拉导演，1934）中克拉克·盖博和克劳台尔·科尔贝特演出的著名情节。住在附近的穷伙伴们借钱帮助这两个困难的人，两人为了还那些借款而拼命干活。有一天，一个小偷把偷来的提包故意扔在李仲明的三轮车上，他因此而被怀疑为小偷并受到审判。众邻居一起涌进法院，证明李仲明不可能是小偷。赵淑秋也被法庭传唤作证。两人在那里促膝长谈，明确了恋爱关系，李仲明最后也被无罪释放。接着，在贫民区人们的祝福下，两人举行了婚礼。

与有钱人的庸俗主义相对应，劳动人民的内心可以达到如此温暖的程度。知识阶层不要拘泥于体面，应该在民众中寻找朋友——影片就讲了个这么简单的道理。这部影片的优点，是用毫无顾忌的轻快手法描写了贫民区中的人情，比如，长时间跟随并拍摄一个少年

在每个穷人家门前用跳舞似的脚步走路的姿态,这些镜头虽然与主要情节没有关系,但那种韵律感却令人感到非常新鲜。

### 《表》(1949)

这是一部描写日军败北投降后上海流浪儿童的生活及其变化的作品。这一时期虽然出现了如意大利的《擦鞋童》(德·西卡导演,1946)、匈牙利的《在欧洲某地》(盖扎·拉德冯依导演,1947)、日本的《蜂窝里的孩子们》(清水宏导演,1948)等一批以各国大量存在的流浪儿童为题材的杰作,但与之相比较,《表》仍然是一部颇具实力的作品。然而,由于原作是前苏联作家班台莱耶夫的小说,因此初看这部由黄佐临编剧并导演的影片,立即联想到的就是第一次世界大战后,以流浪儿童问题为题材拍摄的前苏联影片《生路》(尼古拉斯·艾克导演,1931)。

影片首先描写了流浪儿童们在上海码头附近四处流浪的生活状况。少年们突然冲向卡车和运货车的卸货平台,弄破粮袋,抢走粮食后逃走;或者在街头行窃和抢东西,然后躲到杂沓的人群中。这些场面与其说是描写饥饿少年们的悲惨状况,不如说更接近于孩子们为所欲为、兴高采烈地玩耍的情形,甚至还加进了一些

《表》剧照:编导佐临,主演赵钱孙、沈扬、程之



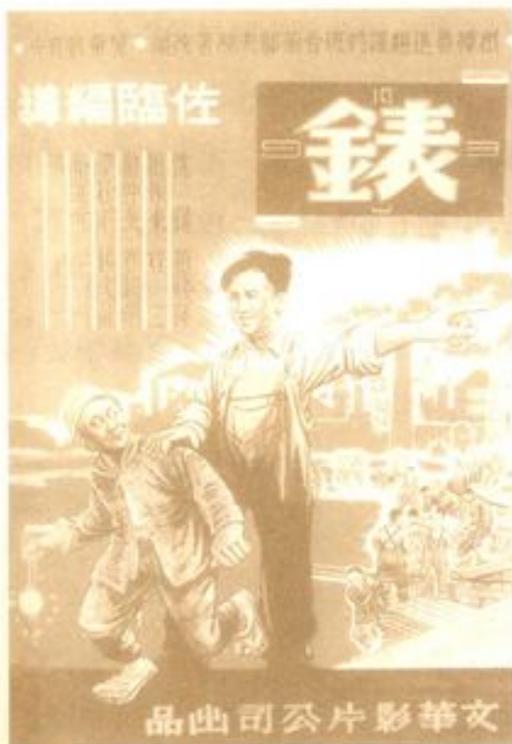
喜剧性的构想，比如从路上开过的电车车窗中抢走乘客戴着的帽子，得意地向同伴们炫耀时又被乘客抢了回去等等。

这样戏剧性地描写流浪儿童抢东西等恶作剧行为的成功实例，当推第一部杰作《生路》，后来还出现了不少这类影片，但值得惊叹的是，这部作品在拍摄儿童的各种行为时，使用了许多逼真的马路长镜头，这类镜头经常被认为不靠偷拍几乎是无法完成的。尤其在这部影片的前半部分中，纪实摄影的现实主义眼光相当敏锐。

流浪儿小牛（赵钱孙饰）从修表铺里偷了几个手表，分给另外两个流浪儿伙伴，即便在被警察管教时，三人也都隐瞒到底。但后来小牛偷馒头时伤了人，终于被送进少年教养院。他带走了一块金表，为使手表不被发现而煞费苦心。影片中的这个片断最为有趣。在教养院里，指导员雷春华（沈扬饰）脱下他的脏衣服，带他去浴室，帮他洗头洗澡。小牛乘他不注意，把藏在衣服中的手表突然塞进嘴里，然后无论对他说什么都沉默不语。雷春华看上去是个正派的好男人，即便发现了小牛的花样，也不会加以惩罚，可小牛却始终认为大人不可信，千方百计寻找机会，把手表东藏西藏，然后佯装没

事。这些情节成了一种类型的哑剧表演，如果在感到滑稽的同时，设想一下少年的心情，就会发现实在也有点悲伤。另外，这种表演中不经意地加进了恳切对待少年的雷春华的爽朗，可以说是充满了复杂情感的经典场面。

后来小牛半夜起床，把手表埋在教养院的花园中。在那里，他亲眼目睹了教养院主任殷小臣（程之饰）把建筑



影片《表》海报

材料倒卖到黑市的行为，与此同时，小牛的手表也被殷小臣发现了。于是，在殷小臣的威胁下，小牛成了他的手下。一个叫小胖的少年知道了事情真相，正当准备报告指导员时，被小牛密告殷小臣，小胖挨了打。然而，当小牛得知由于自己偷了表，修表铺的大叔被关进牢房时，苦恼加深了。雷春华一直热情地关怀着小牛，在雷春华的指导下，小牛第一次懂得了应该相信富有人情味的大人。由于雷春华和少年们一起出面声讨殷小臣所干的坏事，小牛陷入越来越艰难的处境。雷春华和少年们追问殷小臣，但是殷小臣佯装不知，还说建筑材料是被小偷盗走的。了解真相的小牛终于忍耐不住，在大家面前揭发了殷小臣干的坏事，并坦白了自己的罪行。殷小臣因此被捕。

在雷春华担任负责人的教养院，为了改造设施，少年们同心协力地开始劳动。

与影片前半部对少年们狂热行为的精彩描写相比，后半部对小牛在良心责备下做出正确决定这一戏剧高潮的描写稍微出现了一点拖沓。当然，观众并不会因此而忘记前半部的精彩，就整体而言，此片确实是一部充满诚意的力作，因为它是在中华人民共和国成立的1949年拍摄的电影。

#### 《哀乐中年》(1949)

这是一部由桑弧导演、石挥主演的家庭喜剧，1949年出品。著名影星石挥扮演的是一个刚刚从中年进入老年的学校校长。过去中国的学校中不少是私立学校，他的学校就是其中之一，建校时虽然只有十几个学生，但现在已有几百人。影片开头是校长正在毕业典礼上训话，大意是说自己初创学校时，全校只有十几个学生，而如今却达到了这么大的规模，因此大家只要努力，任何事情都可以做到。这虽然都是老生常谈，但他似乎对此非常确信，显然是一个认真埋头于教师工作的好老师。如果遇到必须对某一学生加以惩罚的时候，他就把那个学生叫到办公室，让他把手张开，按照规定啪啪地打手心。这固然是一种不怎么疼痛的惩罚，但我认为比日本教师经常打学生耳光的做法要好些。因为头部是人格的中枢，打耳光的行为会造成对人格的侮辱。在这一点上，打手心则要好得多。这当然是一种开玩笑的说法，不过在我小的时候，如果做了坏事，就要站在佛坛前由母亲在我的手背上用香灸治，虽然感觉很烫，但自尊心却没有受到损伤，确实比打耳光好。



《哀乐中年》剧照：编导桑弧，主演石挥、朱嘉琛

然而，即便是如此轻微的惩罚，只要校长一动手，观念进步的年轻女教师就会提出批评，认为体罚对教育不利。于是，校长就坦率地进行反省，并废除了这种做法。然而，他担心由于已经形成了习惯，一旦有机会可能还会那样做，那样的话就麻烦了。此时他流露出的表

情，说明他完全没有一丝自以为是的想法，可以说是一个人品相当好的校长。他的生活状况也很平民化，一个街头剃头匠愉快地为他剃头，上班当然也是在拥挤的电车中挤来挤去。这些描写大都以日常的淡漠写实为基调，石挥等一批技艺精湛的演员以愉悦的心情，轻松地进行着表演。特别是石挥，他在街头剃头摊上那种随意而心不在焉的表情相当出色。

这位校长在妻子去世后一直独身鳏居，儿子则与银行经理的女儿相爱并结了婚。扮演儿子的韩非，也是个优秀演员，最擅长表演一种人品虽然不错，但缺乏威严感的轻浮者。这类角色恰好就是该片中儿子那样的人物。这个儿子对父亲习惯的平民化生活方式很不喜欢，他从自己的汽车中看到父亲挤在拥挤的电车中，就硬要父亲下车乘自己的汽车。而且他竟然强迫父亲从学校退休，回家过隐居生活。儿子夫妇似乎认为那样做才是最孝顺的，而毕生从事教育工作的老父亲，只能看着为纪念退休而得到的怀表，流露出一脸的失望。看着无所事事且郁郁寡欢的父亲，儿子夫妇要他去钓鱼，或者干一些其他有意思的事情，然而不论干什么，却没有一样干得成。这一段充满喜剧性的表演可以使人捧腹大笑。

由于父亲的生活过于无趣，因此，儿子夫妇改换方针，开展了一次礼物攻势。有一



胜利。在解放军日益迫近的情况下，上海动荡不已。当时上海的左翼电影人士想把眼前所看到的国民党政权的崩溃过程记录下来，于是就拍摄了这部作品。该片由郑君里导演，剧本由郑君里、沈浮、王林谷、徐韬、赵丹以及陈白尘共同创作，由陈白尘执笔，也就是说这是一部集体作品，因为创作的动机来自于集体。我们可以想象，这些人为了紧紧抓住急剧变化的现状，迅速汇聚起来，侃侃而谈，出谋划策。大家认为随着国民党的失败，废止电影审查制度也只是时间问题，因此在开始拍摄的时候，他们向审查当局提交了一个不同的电影剧本。在那个变化剧烈的时期，人们有着无与伦比的创造力。然而，国民党当局还是禁止拍摄这部影片，它的最后完成是在上海解放之后才实现的。

上海解放前夕，住在这座大都市里的各个阶层的人们，对当时的形势表现出了不同的反应。为了描写这个主题，这部影片让不同阶层的几个家庭同住在一栋楼中，把形形色色的不同行为进行对比。因此，这是一部群像剧，没有特定的主角。

国民党政府的小官僚侯义伯（李天济饰）得到解放军不久必将会到上海的情报后，想

《乌鸦与麻雀》剧照：导演郑君里，主演赵丹、黄宗英、魏鹤龄



把自己目前占据着的房屋产权让给别人，换成现金逃跑。这栋房子的房客中，有中学教师华洁之夫妻（孙道临与上官云珠饰），靠小摊贩做黑市生意的肖老板夫妻（赵丹与吴茵饰），还有房子

原来的主人孔有文（魏鹤龄饰）等人，他们听了侯义伯的话后纷纷恐慌起来。

肖老板的妻子为了买下房子，把首饰和盘尼西林押给侯义伯，打



《乌鸦与麻雀》剧照

算借点钱，可是不但遭到黄牛的压价，而且东西都被侯义伯吞没了。

华洁之想搬到学校去，然而学校处于学生运动之中。校长以借给他房子为代价，让他监视学生运动。他拒绝了，校长把他当作学生运动的煽动者交给了警察。华的妻子为了帮助丈夫，去求侯义伯，但最后却被侯玩弄调戏。更麻烦的，是华的女儿得了肺炎。侯家的女佣人知道侯从肖的妻子那里吞没的盘尼西林的下落，于是就偷出药来挽救了孩子的生命。当侯开始寻找疑犯的时候，房客们决定共同抵抗侯。

在解放后的影片中经常扮演英雄人物的影星赵丹，在这部影片中，以少见的穷人形象，扮演了一个外表精明实则有些马大哈的黄牛党肖老板。他在街上卖东西，当客人前来购买时，就急忙把现存商品的价格提高，这些情节巧妙地讽刺和嘲笑了当时的通货膨胀。影片中肖老板夫妻为了攒钱而拼命，但他们认为在这个通货膨胀以及政权不稳定的年代里，即使有纸币也没有用，因此就到银行去兑换金条。然而，由于大家都这么想，所以到银行去兑换金条的那天，发现银行门前黑压压的都是人。黄牛党独占了靠前的有利位置，为了长时间坚持，由同伴分配面包，决心等待下去。肖老板为了弄到一个面包，却遭到其

他黄牛的一顿暴打。

这是一个规模很大的群众场面。我感觉到似乎很少有人对这种惧怕危机、受群众心理支配、左右摇摆不定的人群的不安状况进行过如此生动的描写。这些人本来是带着以溺水者抓救命稻草那样的心情聚合起来的，但一旦形成为群体，立刻就活跃起来，而且那种自己遭遇了巨大的时代转换期的情绪似乎也增强了，勇气也莫名其妙地大了起来，这都是极具戏剧性并非常有趣的。这确实是生动的现实主义表现，位于中心的赵丹也抛开了明星派头，有种真正地享受作为群众一员的感觉。

影片在解放军逼近上海、侯义伯出逃、肖老板和大家为即将到来的好日子而高兴的情景中结束。虽然有一点大团圆的味道，但影片通过对比有良心的小市民知识分子因这种良心而产生的悲剧，比如从警察局释放出来的中学教师华先生拥抱妻子的悲痛姿态，与无论在哪个时代都可以顽强生存下去的黄牛党肖老板所具有的生命力，描绘了人们在一场彻底的革命中所展现的形象。

## 第五章

### 中华人民共和国成立初期的电影

1949年10月1日，中华人民共和国成立，电影界从此置于共产党的领导之下。

中国解放以后，拍摄了大量赞美革命战士英勇斗争的作品，《红色娘子军》（谢晋导演，1960）或许可以说是其中的代表作。影片讲述的是一个海南岛的贫农女儿，因为不堪地主的虐待，参加共产党女兵连勇敢战斗的故事。

影片明显地区分出了善与恶，并且把善与恶描写到了极致，动作的镜头很利落，上升为悲怆美的技巧也很高明。这个题材还编成了芭蕾舞剧，在文革中受到“四人帮”的极力推崇。虽然它是一部典型的煽情电影，但这可能还是一个真实的故事。

中国电影与政治有着难以割断的联系。例如，在中华人民共和国成立不久的1950年，孙瑜导演拍摄了《武训传》。这是一部人物传记片，影片的男主角认为，中国之所以在鸦片战争中受外国的欺负，完全是因为教育不够充分的缘故，因此他致力于创办学校。由于著名影星赵丹的精彩演技，它被称为一部杰作，受到广泛的赞誉。然而毛泽东看后，却对男主角为创办学校而讨好地主的情节颇不以为然，指出“并非只要是办学校就是好的”，就此引发了对该片的批判和禁映。在后来的文化大革命中，这部影片又被当作向地主阶级投降的反面教材，在学校等单位频繁放映。就这样，在毛泽东时代，电影成了思想宣传的工具。

接着，发生了《清宫秘史》事件。该片于1948年在香港拍摄，1950年在大陆广泛上映，导演为朱石麟。这是一部题材严肃的历史剧，讲述清朝末年，年轻的光绪皇帝为实现国家近代化而进行的种种努力，终因慈禧太后的反对，遭到彻底失败的经过。曾经当过演员、此时已为毛泽东夫人的江青指出，这是一部吹捧皇帝的反动电影，必须禁止放映。而当时的中共第二号人物刘少奇却把它看作是爱国主义影片，允许公开放映。一直到了10多年后的1967年，上海的《文汇报》才发表了一篇批判《清宫秘史》的论文。对此人们不禁要问，为什么过了这么久才对一部老电影发动批判？

原来，这篇文章的作者，是在文化大革命初期颇为活跃的戚本禹，其目的是把曾经肯定过这部电影的刘少奇诬蔑为反对毛泽东革命路线的坏蛋。文化大革命的序幕，就是通过对《清宫秘史》一片的批判揭开的。

1953年苏联领导人斯大林去世；1956年，斯大林的继任者赫鲁晓夫发动了著名的斯大林批判运动，揭露了斯大林作为一个独裁者的残酷性，暗示了社会主义体制“雪融”的方向，这一举动立刻就对中国产生了影响。几个月后，中共改变现有路线，提出了以言论自由为目的的“百花齐放”方针。中国电影界人士因解放后左倾教条主义严格的思想管制，大部分人都保持沉默，现在他们



影片《红色娘子军》海报

们都欢迎这条新路线，同时进一步提出应当推行自由拍摄电影的独立制片方式，并开始在实践中试行。

然而还不到一年，风向就突然变了。这次还是从上面发出了进行“反右斗争”的指令，一批希望趁着“百花齐放”的势头实现自由化的人，被当作梦想复辟资本主义的反动分子彻底揭露出来。当时中国电影界最有才华的演员和导演之一石挥，据说是一个推进独立制片制度的先锋人物，在遭到批斗后自杀身亡。至于反右斗争究竟是一场怎样的运动，在后来谢晋导演的《天云山传奇》（1980）、田壮壮导演的《蓝风筝》（1993）等影片中，都有所描写。

约10年后爆发的文化大革命，规模远大于反右斗争，是一场决心彻底实现社会主义理想的运动。

在60年代中期开始的十年文革中，大多数文化人和知识分子受到任意攻击，其中受到重创的一个领域就是电影界。其中可能存在文革领导人江青过去曾是女演员，因而她憎恨了解自己那段历史的上海电影界人士这个私人的理由，但不仅如此，还有一个目的也是显而易见的，通过揪出那些对大众极有影响力的电影和电影界人士，使他们成为批判对象，可以增强思想斗争的效果。当时有名的影片大都被定为“毒草电影”，为了认清那些影片中包含着



《清宫秘史》剧照：导演朱石麟，主演舒绣文、周璇、唐若菁

何等恶劣的反动思想，举办了不少电影会。让那些与电影有关的人来参加电影会，并且在放映“毒草电影”的同时，让他们进行自我批判。

### 《我这一辈子》(1950)

在40年代和50年代的上海电影界和戏剧界，最活跃的演员和导演恐怕就是石挥了。在我所了解的范围内，在这个时期中，石挥作为演员，是一个与赵丹齐名的大明星；而作为导演，他也留下了不少出色的作品。然而，在1957年的反右斗争中，石挥被当作反党分子揪了出来，好像不久之后就自杀了。我想也许因为这个缘故，在进入日本的大量中国影片中，迄今为止也没有一部石挥的作品。他导演的作品，我只看过一部，那就是在新中国成立后的1950年拍摄的《我这一辈子》，令我非常感动。当英国杂志《画面与音响》请我提名评选世界电影史上十大优秀影片时，我毫不犹豫地要把这部影片加入提名影片中。

这部由石挥导演并亲自担任主演的影片，原作是老舍的戏剧作品，老舍对近代中国普通民众的生活有过深刻的描写。这部影片讲述了一个极其认真而善良的北京警察的一生。

故事是以石挥扮演的“我”在晚年时回顾自己一生的形式展开的。

清朝末年，“我”20多岁，正在失业中，靠了别人的介绍，当上了北京的巡警。当时清朝军队腐败堕落，杀人放火，奸淫掳掠，无人敢管。“我”夜里正在巡逻时，遇到一伙正在抢掠民财的清兵，本来应该前去加以制止的“我”，却转身逃走了。石挥用充满哀愁和喜剧的演技，使那种悲切的滑稽显得更有趣。

不久，发生了孙中山领导的辛亥革命，国民革命军推翻了清朝封建制度。然而，作为那次革命的结果，带给“我”的工作，却是被派去给有势力的秦大人当门警，每天向进出秦门的大人物点头哈腰。看着他们的奢侈腐败，明知可耻，但“我”却只是一味地

影片《我这一辈子》海报

敬礼。

1919年，发生了反帝反封建的五四运动，秦大人下台。在一次执行取缔学生运动的任务中时，“我”结识了活动家申远。后来秦大人再度当权，“我”又成了他的门警。“我”结婚后有了两个孩子，后来妻子不幸去世，“我”的生活非常艰苦。革命暴动发生时，秦大人抓住了所有的革命党员。在风声紧急时，“我”偷偷放走了相识的申远。

中国终于统一，儿子也成了国民党政府的警官，但接着日本军队来了。儿子的未婚妻被日本兵抓走，“我”却无能为力。日军命令带走中国妇女为他们服务，那是“我”人生中最悲惨的日子。儿子非



常激愤，辞去警察，离开北京参加了八路军。介绍他加入共产党的申远则被捕进了监狱。

抗日战争结束后，国民党回来了。战争中听从日军命令的那个警



《我这一辈子》剧照：导演石挥，主演石挥、李纬

察大人物，不知使用了什么手段，地位依然稳定。有人向上级密告了他暗通日本人的劣迹，于是大人物在警署内调查密告者，居然盯住了“我”，因为“我”的儿子是共产党。“我”受到严刑拷打，发出声声惨叫，最后“我”被开除了。结果，“我”成了一个年老的流浪汉，夜里蜷缩在北京的小巷子里。

影片最后的场面，是人民解放军在欢呼声中发起了攻击，全片至此结束。

看了故事后我们可以知道，这部影片虽然是中国革命刚取得成功、全国上下热情一片高涨时期的作品，但“我”的性格却完全不具有革命性。作为一个善良的警察，偷偷放跑一个革命者，对儿子为参加革命而离开北京的选择，“我”佩服地说“你比我了不起”，并送走了儿子。虽然与革命有着这么密切的关系，但“我”一生的工作，都是作为镇压革命一方的帮手，有时甚至还是日本军队的走狗。只是“我”并不喜欢那个工作，相反，总是带着悲伤无奈的心情去做这一切。石挥确实有着温和的幽默，表演出这种被看作是中国大多数善良平民基本相同的性格。“我”因为儿子的事情而受到拷打，立即发出哀恸的惨叫，离真正的英雄气概似乎很远，“我”甚至还是个喜剧性的人物。然而，正因为具有这种喜剧性，他们才能够承受苦难的日子。

或许，石挥这种对不革命的人物所表示的同情，使他被看成反党分子遭到了批判。从这部充满人情味的杰作因缺乏革命性而被埋葬开始，许多错误和偏见就产生了。

### 《武训传》(1950)

在中国电影发展史上，无论是解放前还是解放后，都经常出现教师的角色，他们主要被描写成带有鲜明使命感的人。例如，在描写为了把孩子培养成有作为的人而自己去当妓女的女性悲剧电影《神女》一片中，女主角的孩子就读的那所私立小学的校长保护他，反对其他孩子的母亲们不允许他与他们一起上学的做法，最后，当女主角因杀了狠毒的情夫而被关进拘留所时，还把她的孩子领回家，当作自己的养子来培养。影片《早春二月》(1963)的男主角是一个小学教师，他同情贫困学生的寡母，为了把她从痛苦中拯救出来，左思右想，发现除了与她结婚外别无选择，但他已有一个富有的知识型女友。在他左右为难时，寡妇自杀了。男教师为自己暧昧的立场而感到羞耻，于是投身到革命之中。这些内容可以说都是从上层阶级的“仁义”出发，流露出他们希望帮助贫困人们的神圣意识。

《武训传》剧照：导演孙瑜，主演赵丹、张翼、王蓓



新中国成立后，这种所谓的神圣意识就成了最敏感的问题。立足于儒教传统的教师使命感，或许未必与无产阶级革命思想相一致，这样一来矛盾就出现了。1950年拍摄完成的电影《武训

传》，正是以一个燃烧着使命感的教育者为主人公的作品。这部影片于次年成了《人民日报》批判的对象，十几年后更是成了文革的开始信号。

武训出生于鸦片战争时期的一个贫农家庭，因家境贫寒而没能上学读书，在外界的欺负中长大。他把那些屈辱铭记心中，一边行乞一边集资，经过多年的努力终于创办了学校。他认为，中国之所以在鸦片战争中受外国的欺辱，也是因为国人受教育的不充分所致，因而希望通过教育拯救国家。从国民政府时代开始，武训就被传为美谈。作者们似乎认为，即使站在新中国的立场来看，他也是一个应该得到肯定的人物。中华人民共和国



《武训传》剧照

成立后，在上海尚未实行国营化之前，电影人依靠民间公司的能力，将其传记改编为电影《武训传》。无论是导演孙瑜，还是主要演员赵丹，都是30年代以来电影界著名的进步人士。

当时还被拘留在中国的日本电影导演木村庄十二，在所著《新中国》（东峰书店1953年版）一书中，记述了当时的一些情形：

电影《武训传》公映后，一般人当然叫好，就是媒体也是一片赞誉。但不久北京的《人民日报》发表了题为《应当重视电影〈武训传〉的讨论》的社论。从此，在全国开展了对这部影片所表现出的思想、编导们制作这部影片的用意的讨论，进而发展到对最初赞赏这部影片的人们的批判。对这部影片中表现出来的错误思想的批判，被用于教育人民大众，尤其是对知识分子进行思想改造。

据批判者看来，这部影片存在许多思想性的错误。他们明确指出，影片表现出脱离

政治、脱离大众、追求资产阶级艺术形式的小资产阶级的反动改良主义倾向。他们将影片歌颂的武训和历史事实进行比较，追问道：武训的教育究竟是为了谁？只要识字就能够解放人民吗？武训为什么反对农民革命？为了集资不惜去乞讨，和当时的权势者共同创办的学校，实施的是什么样的教育？那种教育难道不是为了加强封建统治吗？对武训的赞美，会给人民大众带来怎样的影响？等等。他们认为，对武训这种人加以歌颂，说明知识分子和文艺工作者中存在着错误观点和资产阶级的反人民思想，每个人都应该对此做出检讨。从对电影《武训传》的讨论开始，文艺批评的贫乏性日益显现出来，并且更频繁地对文艺工作者提出思想改造的要求。同时，对一般大众电影的批判力度也越来越大。

读了木村庄十二的这篇见闻后，我们了解到在新中国成立后的这个时期，就已经开始了以后文化大革命的预演。对“只要识字就能够解放人民”一说的批判，确实构成了文革的出发点，是对文化人的基本质问。但是，假如不识字的话，参加这种问题的讨论就很困难，因此即便武训是个与当时的权势者相勾结的教育家，大概也不能全面否定他创办的学校，毕竟清朝末年的人要受到所处时代的局限。站在社会主义立场上将其指责为“反动”，应该说这正是批判者不受人们欢迎的原因之一。古人应该按照古人的方式行事，人们在这一点上取得共识是理所当然的。

正因为这样，这部影片公映时“一般人当然叫好，就是媒体也是一片赞誉”。然而，掌握舆论大权的党报对此进行了公开抨击，电影人“应该加以反省”的发言被作为“大众批评”，并通过这种官方引导的“大众之声”，进一步确立了“知识分子和文艺工作者中存在着错误观点和资产阶级的反人民思想”的看法。如果有电影歌颂“缺乏革命性”的人物，那么就以党的名义进行抨击，因为站在党的立场来看，只能歌颂那些伟大的人物。其他的人物或是被当作坏人加以否定，或是对自己的“反人民性”错误进行批判，除此之外是不准出场的。

与那种并非只要识字就行的看法相同，当时出现了并非只要能拍出电影就可以的看法。文化大革命的10年中，确实实施了这种方针，在最初的7年间，连一部长篇电影都没有拍出，后来的3年中，只拍了7部被称为“优秀影片”的作品。在那批影片中，宣扬

了只要把毛泽东像神一般地崇拜恭维就什么心愿都能实现的观念，必须具备这些内容，才可以得到拍摄的许可。

### 《林家铺子》(1959)

这是一部由茅盾的著名小说改编的影片，它凭借细致而精彩的写实手法，成为中国电影史上屈指可数的优秀作品之一。

影片讲述的是1932年一·二八事变时发生的故事。在此前一年，日本发动了九·一八事变，对中国的侵略战争升级，中国民众的抗日热情急剧高涨起来。在这样的状况下，驻扎在上海的日本军队，与包围他们的中国军队发生了战斗。这部影片所刻画的，恰好是那个时候发生在上海靠近内地农村的一个乡镇的故事。姓林的商人开了一家杂货铺，那是一家除主人（谢添饰）、妻子和女儿，另外只有一个佣人的小铺子，出售从日本进口的各种日用品和衣服。店铺的装饰很简朴，然而即便这样，在小乡镇中，大概也算得上是有钱人了。林老板一面经营杂货铺，一边收存镇上居民的零碎钱款，起到了城镇信用社那样的作用。主人是个极其认真而诚实的人，从早到晚都在店铺里努力工作。

这部影片的看点之一，就是极其详细地描写了中国农村乡镇店铺的买卖情形，我是在日本一小城市中一家与“林家铺子”规模相仿的店铺中长大的，因此倍



影片《林家铺子》海报



《林家铺子》剧照：改编夏衍，导演水华，主演谢添、于蓝

感亲切。

一·二八事变以及随之而来的抗日斗争，使排日情绪不断高涨，给这个店铺带来了沉重的打击。因为抵制日货运动也波及到了这个乡镇，人们高喊着“不许卖日货”的口号。可是，如果不卖日货，林家铺子就无法维持下去。因此，他们一

方面设法伪装那些日本商品，使它们看上去不像日货，另一方面把日用品归拢起来，打折卖给乘船从上海来的难民们，想尽一切办法努力保住店铺。同时还要贿赂国民党的地方党部和警察，但无论怎么做都不顺利。

看到林家铺子陷入困境，当地的地头蛇们勾结起来想让铺子破产。林家铺子一旦破产，既有从中得到好处的家伙，也有想乘机得到林家女儿的男人。就这样，因出售日货而陷入困境的林家，最终被乡镇的地头蛇们逼得破了产。在紧要关头，林家的妻子和女儿都很刚强，他们提出了唯一的办法，就是让林老板连夜乘船出逃。这是充满悲壮感的情节，本以为影片就此结束，可是却没有结束。翌日，人们涌进林家铺子大声哀号着，那是一些把少量的钱款存入林家铺子的穷人们。大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米，最倒霉的人往往总是最穷的人。

这部影片中没有出现一个日本人，然而，造成一切悲剧的原因，毫无疑问是日本的侵略战争。给林家铺子带来直接打击的，是抵制日货运动；这不仅在日本侵华年代经常

出现，就是今天，在东南亚等地也经常发生，不能不使我们感到吃惊。

### 《家》(1956)

这是一部根据巴金著名的同名小说改编的影片，讲述了四川一个大地主家庭的故事。辛亥革命后，这个封建官僚地主家庭走向没落，但作为一家之长，祖父在家中的权威是绝对的，长子（孙道临饰）虽然理解新的自由思想，却不得不任由家长摆布，受到家族制度的束



《家》剧照：导演陈西禾，主演魏鹤龄、孙道临、张瑞芳

缚。他与恋人分手后，遵祖父之命娶了媳妇（张瑞芳饰）。这个女性受到家族的虐待，那时她表现出了内在的美。

这是一部细致地描写封建大家庭中那种令人窒息的人际关系、自然主义的、现实主义的巨作。

### 《新局长到来之前》(1956)

乍一看片名，颇以为是受了果戈里的《检察官》启发而拍摄的喜剧影片。

某地某个单位的一个干部，平时谄上压下。他听说新局长要来，为了讨好新局长而做了许多事情，这些事件都令人感到滑稽可笑。外表看上去不像局长的新局长突然到来，愚蠢的下属们不知道这就是新来的局长，他们在新局长面前毫无戒心地揭出许多丑陋的内幕，正如观众期待的那样令人捧腹。

作为一部电影，它虽然说不上特别优秀，但在中国，为讨好上级而感到为难的官员也不少。虽说这种揭露是真实而愤怒的，但不足的是，它是以一种自上而下的说教方式表现出来的。



《新局长到来之前》剧照：导演吕班，主演李景小、浦克

112

### 《鲁班的传说》(1958)

鲁班是春秋战国时代一个传说中的著名工匠，一向被看作是木匠的始祖。这部作品淡淡地描写了这个神话般的、创造了人间奇迹的名匠的故事。这部影片的优点，是在画面的构图和笔触中表现出的中国美术的传统。中国电影运用中国美术传统应该是理所当然的，

但在我所看过的中国电影中，做到这一点的并不多。就此而言，该片是一部少见的、画面格外漂亮的作品。

《大闹天宫》剧照



### 《大闹天宫》(1961)

这是《西游记》的序曲，描写大名鼎鼎的孙悟空在天宫中胡闹，让天神们大伤脑筋的故事。京剧式的激烈武打场面，伴随着京剧式的吹打伴奏，使它成为一部精致的动画片。鲜艳的颜色，剧

烈的打斗，喧闹的音乐，使人想到连环画中的英雄豪杰的姿态和潇洒的噱头。该片称得上是一部完全基于中国传统风格的动画片。

其中虽然有些内容过于传统，使得外国人在感觉上有一点不习惯，但在全球动画片日趋简单化的今天，《大闹天宫》那种不惜时间和功夫描绘出细小动作的做法，显得非常可贵。



《大闹天宫》剧照：导演万籁天，美术设计张光宇

### 《李双双》(1963)

这是一部以人民公社为背景的政治启蒙式人情喜剧。在某地的一个公社中，有一对夫妻，妻子叫李双双（张瑞芳饰），丈夫叫孙喜旺（仲星火饰）。妻子是劳动能手，干活很麻利，而且对人民公社的政治活动非常热心。丈夫喜旺虽然称不上懒汉，但却是个悠闲自在的人，对政治活动丝毫不感兴趣。由于他人品好，而且正直，因此大家选他担任公社的记分员。

喜旺虽不是个大男子主义者，但对妻子热心参加公社活动而忙得无暇做家务事很不满意，可是吵架又吵不过妻子，最后，只得佯装离家出走。不过，农村也没有可供他藏身的地方。在好心的伙伴们的帮助下，丈夫承认了自己的错误，和妻子言归于好。他天生是个性格温和的人，后来就更加敬重妻子了。

这部影片的有趣之处，是丈夫与妻子间的对话，那些痛快地扔给对方的语言，简直就像相声般幽默。当然，总是妻子比较厉害，而丈夫比较迟钝。两个演员都相当出色，影片成了小品式的生动的喜剧，得到了广大观众如潮的好评。影片通过那种相声风格，批判了大男子主义思想，并且通过大力称赞女性参加社会活动，达到了政治启蒙的目的，这是毋庸置疑的。与思想教育电影比较起来，作为娱乐性电影，它也让观众欣赏到演员那种令人



《李双双》剧照：导演鲁韧，主演张瑞芳、仲星火

得到充分享受的绝妙演技，这是最令人满意的。

这部曾被认为是非常成功的思想教育影片，据说因为给公社社员计工分是中了资产阶级思想的毒，因此被指责为“毒草电影”，但却令我产生出其他的想法。

这部影片的中心思想，是进步的妻子李双双，巧妙而信心百倍地带领着思想落后的丈夫前进。让人感到有趣的是，正如影片中的喜旺那样，只是跟着妻子无目的地往前走，绝没有打算居人之上，悠闲的生活节奏也尚未被打破，这同样也代表着中国普通民众的真实现状。在解放后长期持续的混乱之中，存在着政坛反复发生的权力之争和政策大转换，即便是认真的党员和知识分子们也感到了绝望，但我想中国之所以能够稳定地坚持下来，或许就是因为人民大众具有的这种基本性格。

在这个意义上，我认为这部影片用妻子的名字作为片名，或许还不如用丈夫孙喜旺的名字更妥帖一些。

### 《早春二月》(1963)

影片带有长江下游一带的缠绵风情，其背景是30年代的农村小镇，片头是男主角青年教师（孙道临饰）乘船来到这里。这第一个镜头给人鲜明而深刻的印象，男主角从杂乱无章的上海来到这里，看起来已沉醉在清新的早春二月的江南田园风光之中。身为知识分子的文雅男子，都市中的青年，从挤满乡下人的候船室中走出来，深深地呼吸着清新的空

气，那种心情直接感染了观众，使他们的心情也立刻变得清新起来。

青年当上了这个乡镇的小学教师，就住在校长的家里，校长有个妹妹（谢芳饰）与他年龄相仿。由于是农村的小城镇，说到知识分子，那么就只有他们几个人了。每到晚上，他们就聚集在一间屋子里，互相讨论新思想，关系逐渐亲密起来。青年教师和校长的妹妹都是不令人讨厌的现代俊男美女，无论谁见了都会认为他们是般配的一对。很自然地，两人的感情也越来越好。可是感情的发展是稳重客气、愉快浪漫的。



《早春二月》剧照：导演谢铁骕，主演孙道临、谢芳

在青年教师的学生中，有一个学生的父亲是青年教师的旧友，并已经为革命运动而捐躯。这个学生和他的母亲一起生活，母亲是个为生活操劳的贫穷寡妇（上官云珠饰），孩子能

够到学校去上学，确实也很不容易。青年教师经常照顾那个孩子，最终不得不帮助孩子的母亲。当他热情地帮助母子俩时，愈发加深了对他们的同情和怜悯。或许是和为革命挺身而死的友人之间的友谊起着作用，看到这个母亲丧失了生活的希望，青年教师反复考虑，最后认为如要真正地帮助她，只有自己和她结婚。然而，与校长妹妹之间的爱情又该如何处理？校长的妹妹对青年教师说，爱情和同情不是一回事。正当他犹豫不决的时候，寡妇自杀了。青年为自己优柔寡断所导致的这个悲剧感到非常羞耻，孤身一人离开了这个小镇，很可能是下决心去投身革命运动了。



《早春二月》剧照

影片以美得跟舞台布景似的江南水乡夜色为背景，表现了具有近代风格的俊男靓女，在青春期中产生的那种纯洁而热烈的恋爱，讲述了他们对人生的憧憬。那种纯洁而天真烂漫的甜蜜感，虽然令我产生难以按捺的愉快，但根据个人喜好，我想或许有人会认为那种过分纯情的表演过于天真。在不久后

爆发的文化大革命中，这部影片因其温和的表现，被冠以“资产阶级人道主义”之名，成了彻底批判的目标，上官云珠最后也自杀身亡。

### 石挥的《关连长》——新中国早期电影史上一部被埋没的佳作

在中国电影史上，石挥是我最喜爱的演员之一。抗日战争时期，上海处于日本的占领之下，那时石挥曾在上海的舞台上演出过；日本战败后，他成为上海电影界的明星。中华人民共和国成立以后，他很快推出了由自己导演和主演的影片《我这一辈子》（1950）。这是一部难得的、充满了人情味的杰作。自那以后，他又拍摄了好几部影片，但因为与当时的指导思想相背离，那些奔放和幽默的影片全被取消了公映的资格。在“百花齐放”运动中，石挥率先提出艺术表现的自由化问题，结果在随后不久的反右斗争中被整，后来自杀身亡。影片《关连长》（1951），可使观众清晰地感觉到他那舒展的艺术性受到教条主义压制的过程，在这个意义上，这实在是一部令人心痛的影片。

中华人民共和国成立后，在相当长的一段时期，电影中出现的角色，都是社会主义建设中的英雄，即使是建国前的人物也都被刻画成崇高的形象，而这部影片似乎是在批

评这种倾向，它刻画出一个既不太坚强，也不爱说逞强的大话，总是露出一副感到很为难的表情，看上去可怜兮兮的解放军连长。

这是个既善良又诚实、亲切，绝对不会吹牛拍马的人。石挥的相貌本来就很滑稽，这就使他容易与人亲近。他具有喜剧风格的演技，不论是饰演《太太万岁》（1947）中虽有缺点但缺点很多的老人，还是《哀乐中年》（1949）中的老校长那种名副其实的老好人，都以喜剧的风格来表演。《关连长》一片的主人公，不仅是个名副其实的革命英雄，同时也是一个喜剧性人物。

所谓喜剧性人物，并非说他身上存在足以令人嘲笑的缺点。石挥扮演的人物，具有一



影片《关连长》海报

种优秀的美德，这就使他无论出现在哪里，都会令周围的人感到温暖，大家的感情也就能充分地交流，由此他便流露出一种由衷的笑容。影片讲到上级派到连里来的教官为战士们讲课，最初战士们无法看懂抽象的唯物论哲学讲义，一个个都目瞪口呆，这时，连长为战士们作了浅显的说明，同时向教员提出建议，希望他先教大家识字。连长对部下踩坏田里的庄稼大发脾气，但当那个挨批评的部下诚恳地认错之后，他也检讨说自己发火过了头。无论谁都能够和连长相互交心，信任地与他交往，因此才会发出笑声。石挥在他的不少杰作中，逼真地演绎了许多善良的人物形象，有着无可辩驳的精彩演技。

### 《七十二家房客》(1963)

王为一导演的《七十二家房客》，讲述了一些愚蠢者受欲望的驱使左右摇摆，干出了一些荒唐事情的故事，是以低级闹剧的模式拍摄的作品。演技娴熟的喜剧演员们，努力而精神

饱满地完成每一个动作，不停放出的噱头让观众捧腹大笑。影片中登场的那些人物，互相都想欺骗对方，因而产生了许多意外的会面、冲突和躲避，喜剧效果就来自编剧这些高明的构思，而且编剧对各类人物出场、离场时间的把握，也精确得令人咋舌。看上去像街头艺人们的表演，实际上是活用了在中国戏曲的悠久历史中千锤百炼过的各种演技。

故事发生在解放前的广州。许多穷人居住在一幢旧楼房中，房东想把房客撵走，然后把出租的房子改建成“逍遥宫”。为达此目的，房东甚至准备利用腐败的官员。房客们团结起来，努力阻止了房子的改建。

使这部影片增加活力的，是恶棍们那种不知害怕，也绝不后悔的“精神”。坏蛋们干的事情虽然败露，但无论失败多少次，他们都会立即计划重新再干，并马上付诸行动，速度快得令人吃惊。为了保护自己不受损害，邻居们也快速行动起来，展开抢夺先机的竞争。我认为这个描写最有意思。



## 第六章

### 文革结束后的中国电影

中国在整个文化大革命期间只制作了几部电影。在我看过的两部中，有一部是描写人们在毛泽东主席的巨幅画像前，反复唱着赞美毛泽东的歌曲的影片。

文化大革命中，许多电影界人士都被下放参加劳动，对江青的历史有所了解的赵丹等人一直被关在狱中，据传闻，上官云珠等人因此而自杀了。

文化大革命于1976年结束，电影界人士们也逐渐回到制片厂，电影制作开始复苏，但短时期内没有出现上乘的作品。

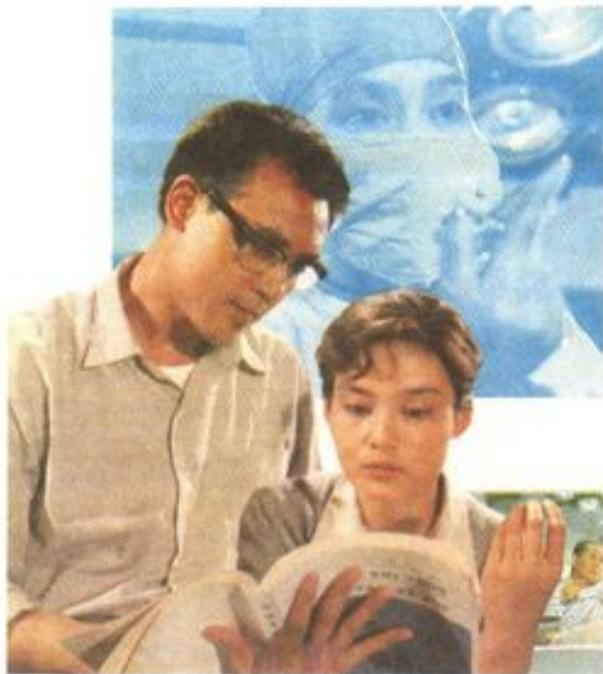
1983年11月，在位于东京池袋的文艺会场举办了“1983年中国电影节”，放映了《城南旧事》、《茶馆》、《秋瑾》、《武林志》、《逆光》和《人到中年》等六部影片。多年来，这一电影节已成为一项固定活动，举办了多期，但一直未在日本形成热点，影院中经常空空荡荡，观众不多。中国电影对许多日本观众发生了吸引力，是从1983年这届电影节开始的。当时，电影节的组织者汇聚了前所未有的丰富作品，是电影节获得成功的首要理由。

#### 《人到中年》(1982)

这是一部直面现代中国知识分子苦恼心态的影片，女主角是北京一家医院的眼科医生。这部影片以其描写的大胆真实，可以说达到了当时体制所能允许的极限程度，完全称得上是一部杰作。

女医生（潘虹饰）因承担过多的手术而十分劳累，心肌梗塞发作，徘徊在生死之间。至于她为什么会那么忙，原因之一就是同行的医生们陆续去了国外，人才大量外流。她没有批评那些在文革中仅因为是知识分子就受到残酷迫害，因而留下了心灵创伤的同事们。导致她过劳的另外一个原因，是上级派她为一个政府高官制订享有特权的治疗计划。

影片描写了一位副部长夫人的幼稚和自私，并对其进行了辛辣的讽刺。女主角作为一



《人到中年》剧照：导演谢晋，主演潘虹、达式常

名医生，忠实于自己的职责；与此相反，副部长夫人却提出为自己丈夫做治疗的医生是否是党员、地位资历是否相称等问题，且丝毫没有意识到自己的这种表现，已暴露在医生们嘲笑的眼光下。

由于女医生过分劳累，她的丈夫（达式常饰）承担了照料孩子的职责以及所有的家务，还围着围裙在厨房里做饭。他是个工业技术员，每天做完家务事后，还要一边翻阅外文书籍，一边埋头研究论文，直至深夜。

对于体贴的丈夫，女医生觉得自己没有尽到做妻子的责任，但丈夫非常理解她，没

有流露丝毫怨言。那种夫妻恩爱的表现，为这部内容严肃的电影增添了温情。但是，这种夫妻之爱绝不是被理想化的。或许因为夫妻俩都是知识分子，在文革中一同受到过迫害，便产生了一种宝贵的同伴情感，这种情感发挥了强大的作用。在面对即将去国外的同事时，夫妻俩没有丝毫责怪的意思，自始至终都表现出理解，即是那种情感的充分表现。

他们叹息自己在文革中浪费了最宝贵的学习时期，叹息尽管学得不够，可人到中年，自己作为第一线技术人员，却不得不承担繁重的工作。也就是说，他们在叹息国家不太重视知识分子的政策。

女主角基本康复，在感谢她为工作而献身的患者们的目送下，她沉浸在丈夫的爱情中出院了，电影在此结束，观众的心中充满了温暖和愉悦。作为丈夫和妻子，医生与患者，同事与同事之间的温馨的爱的故事，影片不但始终能让人感到心情舒畅，而且还加进了不少深刻的批评，暴露出了许多问题，作者们的手段是相当高明的。

我认为这部影片的主题，不仅仅是中国特有的现象，而是在世界任何地方都能够感受到的状况。作为一个日本人，我看这部影片时流下了眼泪，我丝毫没有认为那是与己无关的事情，因为我深深地感到了切身的痛苦。

## 《逆光》(1982)

《逆光》是一部充满自信的作品。这部作品描写了一群现代青年，那是一种迄今为止我们所看过的中国电影中从未出现过的类型，他们虽不是先进青年，但也不是不良青年，而是一些最平常的青年人。每当他们面对难题，都会为不知所措而苦恼。以往我们总是认为在中国电影中，好人和坏人的区别过于清楚，可以说只要看一眼，就能够分辨是正面人物还是反面人物。因为不同的角色，从一开始就按照安排好的命运走下去，没有任何的悬念。当我们遇到人生难题时，会因为没有任何答案而不知如何是好。然而，只有在那个时候我们才会认真地思考，才会感到内心的充实。同样，即便是电影，我们也只有看到影片中的人物面临难题而苦恼的时候，才与影片中的人物一起思考他遇到的问题，从而充实自己的心灵。

电影的重要功能，就是让观众体验到精神的充实过程。如果要指出《逆光》的缺点，



《逆光》剧照：导演丁荫楠，主演郭凯敏、吴玉华

或许是对青年们遇到难题后的苦恼心情的描写还太过粗糙，我觉得许多情节都可以采取更复杂、更微妙的表现手法。但是，这部电影并不是把答案清楚地告诉给观众，而是让观众与影片中的角色一起，为那些尚未得到答案的问题而苦恼，同时也让观众产生思考，这使我们提高了对未来中国电影的期待。

## 《城南旧事》(1982)

《城南旧事》也是一部优秀的影片。这部作品是一个20年代在北京度过幼年时光的女性对当时情况的回忆。《城南旧事》所描写的北京，是个贫富差别悬殊，政治高压和思想压抑都极严重的古都，虽然那里居住着许多遭遇悲惨的人们，但整个故事却是以对少女时代的回忆的形式展开的，甚至连我们这些外国人，都被引发了乡愁。在革命前的动荡时期，有些中国电影正是由于这种丰富的情感而得不到肯定的评价。这部佳作使我



《城南旧事》剧照：导演吴贻弓，主演沈洁、张闽

深深地沉浸在伤感之中。只要回顾幼年时代，无论谁都会变得非常伤感。这部影片很美地描写了那种伤感。例如，善良而优秀的父亲死去之后，影片画面上出现了一片红叶。用红

叶的寂静和美丽，悼念深爱着的亲人的死亡，十分符合赞美的心情，女孩自然地落下了眼泪，整个场面极度伤感。

通常我们都不会积极地使用伤感的语言。然而，就我的想法而言，善良的伤感，具有一种使人的心灵变得柔和的力量，对我们来说这是必要的情感。这部影片所流露的伤感中，有一种高尚的情操和稳重的风格。在现代世界中，这是很值得珍惜的情感，而这种情感正在从西方电影中快速地消失着。

### 《秋瑾》(1983)

《秋瑾》是一部令日本人特别感兴趣的影片，因为在描写革命家秋瑾女士在日本留学时代的那部分情节中，出现了一些日本明治时代的风俗。老实说，影片所表现出的日本风俗，在日本人看来是很怪异的。从房子的式样到和服的穿着方法，都很奇怪，但是绝不能因此就认为这部影片拍得不好。之所以这样说，是因为影片相当友好地描写了中国革命家与日本人之间的友情。尤其是演到秋瑾女士和她的青年同志们在日本时的场景，他们的言行让人不知不觉地感到他们是身边非常亲近的人。在日本的电影和戏剧中，也有扮演明治

时代风格的人物造型，久而久之，我们已经习惯了那种造型。然而在这部影片中，中国演员以不同于我们熟悉的造型自然地表演着，令我们感到非常新鲜和愉快。

### 《大桥下面》(1983)

1983年12月，我和我的妻子受中国电影协会的邀请，访问了北京和上海。在两地招待我们观看的影片中，我们发现了一些相当优秀的作品。

最令我感动的是影片《大桥下面》。它和《人到中年》差不多，是描写在文革中受到迫害的人们，在其问题尚未得到解决之前发生的故事，但涉及的内容更加严肃。影片描写了一对青年男女之间的爱情故事。一个男青年虽然从插队的农村回到了上海，但却找不到工作，于是当上了修理自行车的个体户，他爱上了一个与自己遭遇相同、在街上踏缝纫机的个体缝纫铺的女青年。然而，这个女青年已有一个年幼的孩子，而且还是个私生子。

就因为这个原因，附近的人们都用白眼看女青年，男青年的母亲也不同意他和女青年结婚。男青年虽然爱着她，但不理解她为什么会有私生子，因此心里很烦躁。最后，他了解了在文革那个不幸的年代里，女青年在插队的农村不得不生下私生子的情况。男青年信任她，顶着人们的白眼，决心与她结婚。

我认为这部影片直率而诚实地描写了当时中国青年所面临的难题。待业青年的现实，是当时中国社会中最深刻的问题之一，可以看到在不少影片中都提到了这个问题。例如有一部曾获高度好评的名为《夕照街》的影片，其中提出的问题

《大桥下面》剧照：导演白沉，主演龚雪、张铁林





《大桥下面》剧照

只需善良的大人稍加指导，就能简单地解决，无论如何都让人感到太不真实。而《大桥下面》远比它真实。女主角在路旁的一个角落里放了台缝纫机，汽车通过时就得把它搬开，还要按警察的要求出示证件，每到那时她都必须绕来绕去躲避，但是却毫无办法。

在这些心平气和的描写中，影片反映出了严峻的社会现实问题。作者没有给出明确的回答，答案应该由观众来思考，这才是真正的现实主义手法。同情她的男青年，把自己家泥坯垒成的房子的一角借给她当工作场所，善良的同情心打动了女青年的心灵。然而，即便那样问题也没有解决。当知道她育有一个私生子后，深爱着她的男青年也不能不产生苦恼。

这部影片认真地描写了青年为爱而苦恼的情形。我看影片时，觉得他真是一个非常善良的青年，并从心底里希望他们能够获得幸福。观众看电影时，如果能够产生这些共鸣，那么就说明这部影片是成功的。影片的描述既能够清晰地表现出严酷的现实，又表现了忍受的必要，在很多情况下还流露出恰当的甜蜜感，确实是一部很美的影片。

### 《不该发生的故事》(1983)

影片《不该发生的故事》，是当时中国电影中最有争议的作品之一。某农村人民公社实行生产承包责任制后，分成了好几个作业组。每个组都要通过选举选出一个负责人，以前担任人民公社领导的党员干部想当然地会认为自己当选。但是，在选举中他们谁也没有被

选上。原因是如果让这些整天开会、农活已经生疏的人担任领导，那么生产速度自然就会落后。

在以往的电影中，通常都是把党员描写成得到人民信赖的高尚的人物，在当时，这部影片提出的问题的确令人震惊。中国当时正在推行一项政策，即清除文革中补充的一些不够格的党员，正因为此，这个问题才得以提出的吧！可惜的是，提出的问题意义深刻，但解决问题的方法却非常简单。那些没有被村民选上的党员组成了一个小组，他们拼命地劳动，重新获得了村民的信赖。这样一来，影片就彻底成为一部单纯的思想教育片了。如果真是这么诚实优秀的党员，那么最初就不应该出现问题。并不是说电影绝不可以包含教育内容，但如果只有说教，那么就称不上优秀的影片。我想首先应该刻画人性真实的一面。

### 《喜盈门》(1981)

《喜盈门》是一部农村题材的喜剧杰作。农家的大媳妇，因为二媳妇得到的衣柜比自己的大得多而生气，然后发展成兄弟间的吵架，导致以前住在一起的家庭分家，由此而引发了由谁来赡养祖父和母亲的问题。这类问题在日本也很多，因此假如这部影片能够在日本上演，大概一定会引起关注的。

这部影片中只有大媳妇一个反面角色，所有的纷争都是因为她不讲理引起的。在这点上，这部影片也存在好人和坏人的界限过于明

《喜盈门》剧照：导演温玉娟，主演王书勤、王玉梅



显这个中国电影  
的普遍缺点，但结  
论却未必那样。之  
所以这么说，是因  
为大媳妇作为唯  
一的反面角色，在  
某种意义上被刻  
画成了一个相当  
有趣的人物，而且  
她身上也并非一  
无是处，让人恨不



《喜盈门》剧照

起来。她做了愚蠢的事情，让自己陷于不幸的那些情节，令人捧腹。和大多数优秀喜剧一样，这部影片也让观众在嘲笑她的荒唐的同时原谅了她。也就是说，大家对此都会产生一种体谅的心情。

丈夫因为妻子不尊重祖父，发火打了她后，妻子回到了邻村的娘家。她自忖最终丈夫一定会来接自己回家的。然而，终于骑着自行车到来的丈夫，带来的却是一张离婚协议书。丈夫对她说，走，我们去村公所办理离婚手续吧。因此，在家门外，丈夫与妻子发生了争吵，邻居们聚集过来，场面非常热闹。半真半假、插嘴打闹的众乡亲听了双方的理由后，一致认为妻子不对。妻子听后不敢再闹了。

这个情节是这出喜剧的高潮，看后叫人捧腹大笑。我们很早以前就听说过，在中国，夫妻两人吵架时，常常会跑到外面，各自向邻居陈诉自己一方的理由，然后由邻居发表意见，以此来决定哪一方比较有理。现在居然在电影中也看到了这种情形，以前的传说被证实了。日本的习俗与此不同。由于夫妻吵架被人们视为家庭丑事，因此首先就是不要让邻居知道。于是两人就避开其他人进行“内战”，结果使得普通的矛盾发展成了更加深刻的憎恨。

相比之下，中国式的处理方法显得坦率而明朗。即便是那些引起附近人们混乱的有趣

局面，结果也相当爽快。出色的喜剧，不是去单纯地抹煞和批评一些显得愚蠢的人，而是通过营造过节般明朗的氛围，使批评者与被批评者实现彻底的融合。事实上，人们即使在发生纷争的时候，如果不融洽也是无法生存下去的。因此，欢笑是必要的，喜剧也是不能没有的。《喜盈门》就是这样一部大众化的、浅显易懂的喜剧片，初看起来虽然像是一部极通俗的低级闹剧，但却出色地完成了以上所说的那种喜剧本身应该完成的任务。

### 《包氏父子》(1983)

我们在80年代中期以前的中国电影中，经常可以看到仅为了达到教育目的的倾向。《包氏父子》就是那样的影片。

它讲述的是解放前贫穷又不识字的父亲没有钱，却把儿子送去有钱人家孩子上学的学校念书，因而倍尝辛酸的故事。如果儿子认真地读书，那么辛苦也还有意义，可是这个儿子不仅是个懒汉，而且还是个对有钱人献殷勤、卑躬屈膝恬不知耻的蠢人。可是，这部影片确实加入了许多说教的成分，但不论是演员还是演技，都称得上是一部细腻的作品。除了了解中国解放前的教育状况，更重要的是让我们学到了许多东西。但另一方面，

影片《包氏父子》剧照：编导谢铁骕、主演管宗祥、刘昌伟



作为一部电影，它还不够动人。原因是那个笨蛋儿子被刻画成一个十足讨厌的人，让人一点也同情不起来。父亲虽然善良，但他竟然认为有着上述德行的儿子会前途无量，可以想

到父亲不但愚蠢，而且是个可悲的人。影片告诉我们并非只要把儿子送去学校就行，教育的内容才是重要的。然而，我想，仅仅接受教训，是会产生感动的。

最令人感动的时刻，是通过作品中的人物表达出自己内心深处的想法的时候。假如这个儿子稍有良心，有良知的人怎么会变得这么卑鄙，这么不知羞耻？观众就会像考虑自己的事情那样去思考他的事情，并且被打动。但是，少年的行为如此卑劣，没有给观众留下产生共鸣的余地，观众能够给予他的恐怕只有嘲笑。即使影片刻画了少年的不良品性，但如果通过描写能够引发观众的思考，令他们自问一下“这难道真的与我无关吗？”，感动是会产生。

然而，如果仅仅嘲笑少年的行为，那么留下的就只有厌恶感。正因为《包氏父子》是一部描写手法极其高明而恳切的好作品，因此我才担心它像以往一样，只是把描写坏人的手法本身当作使教训容易被接受的手段，这是在中国电影中常见的欠缺。

不能把人简单地分为好人和坏人，因为有些好人也可能会变坏，而另外一些大家都认为是坏人的人，倒可能会觉得自己是好人。正是通过对这种复杂性的刻画，现代社会才出现了现实主义电影。

## 第七章

### 文革之后的恢复期

解放初期活跃于第一线的电影界人士，在后来的文化大革命初期，都被归入一类，称为电影界的第三代，若按当时的习惯说法，就是所谓毛泽东时代的年轻人。从1950年代到1960年代前期，毛泽东和中国共产党把电影当作社会主义政策的启蒙宣传工具，正如通过对《武训传》的批判我们可以充分地了解到的那样，这种意识形态的范围相当狭窄。石挥之所以在反右斗争中很快就被打倒，就是因为他在“百花齐放”中对上述范围提出了放松的要求。但即便如此，那时的中国电影也曾陆续出现了一些即便按照世界标准来看也能够得到很高评价的一流作品，至少1956年由陈西禾、叶明共同导演的《家》，1959年由水华导演的《林家铺子》，1963年由谢铁骕导演的《早春二月》以及1965年由谢晋导演的《舞台姐妹》等影片，都立足于稳重踏实的写实主义，充满真情地刻画了为摆脱旧社会的影响而痛苦烦恼的中国近代有良知人们的状况，称得上是一批优秀的作品。尤其是《早春二月》一片，抒情地描写了秀丽的风景，轻松地刻画出远虑、保守、彬彬有礼等行为方式，使我看到一种日本人也曾广泛拥有的高尚情操，因此对它怀有更深的留恋。

可是，这类作品在1966年开始的文化大革命中都被当作了资产阶级作品，受到猛烈的批判。

谢晋：《天云山传奇》（1980）、《高山下的花环》（1984）、《芙蓉镇》（1987）

说起第三代电影人，其中最优秀的代表人物当然就是谢晋。他曾经担任过石挥的助手，擅长运用平民化并有人情味的口语，在某种程度上也许可以说这是对老师遗风的继承。他对曾在中国上映过的日本影片《二十四瞳》（木下惠介导演）非常感兴趣，认真学习过其中的人物塑造手法，这对他日后的创作产生了深远的影响。

谢晋作为导演发表第一部作品的时间，是中华人民共和国成立两年后的1951年。从

那以后直到文化大革命前，对中国共产党来说，他是个模范的电影导演。在体育影片《女篮五号》（1957）中，他娴熟的技巧风格得到了普遍认可；1960年拍摄《红色娘子军》后，他的地位似乎更加牢固。1965年，谢晋拍摄了一部以越剧女演员群体为主角的影片《舞台姐妹》，该片描写了她们在



《舞台姐妹》剧照：导演谢晋，主演谢芳、曹银娣、上官云珠

抗日战争前的生活方式，从越剧团乘船巡回演出等镜头开始，逐渐引出了许多美好的感觉，这是一部鲜明地表现着谢晋导演才能的佳作。然而，这部作品在不久后爆发的文化大革命中被当作“毒草”，受到了批判。乍一看，这部影片也是一部符合宣传教育目的的作品，但由于影片对小资产阶级表示了同情，因此谢晋受到了严厉的处分。即便如此，组织上对谢晋的导演水平还是认可的，文革中，也时不时地让他导演一些赞美毛泽东的作品。由于这些境遇，一些人产生了批评的看法，认为“谢晋是个无论在任何环境下，都能适应体制的要求并幸存下来的艺人”。据谢晋说，当时他还真是只要能活下去，就可以不顾一切。

《天云山传奇》剧照：导演谢晋，主演石维坚、王馥荔

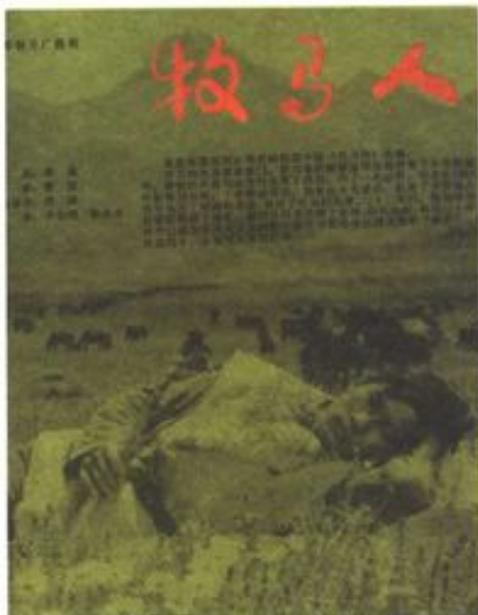


文化大革命结束之后，和他同时代的导演们要么处于默默无闻的状态，要么已经被人们遗忘，因此他的复出是相当引人注目的。首先，他在1980年导演了影片《天云山传奇》。这是一部愤怒控诉主张正义的知识分子在反右斗争和文革中遭受过何种迫害，而那些不坚定的同伴，又是

如何骄横跋扈的作品。当时，批判文革的电影曾相当流行，但涉及到反右斗争的影片却很少。影片对干部腐败生活的描写笔触也很辛辣，大大超过了当时上级允许的批判界限。谢晋1982年拍摄的《牧马人》更有深度，一个以右派分子身份被下放到内地牧场的知识青年，面临着选择和苦恼：究竟是从这种状态下的中国离开，去父亲已经创办了成功企业的美国，还是继续留下来。

谢晋就这样成了拍摄批判文革电影的前锋，在1984年拍摄《高山下的花环》时，他不仅只是批判已结束的文革，还尖锐地暴露了文革后仍然继续着的党与体制上的弊病。这是一部以中越边境战争为题材的战争影片，赞扬了人民解放军的勇士们在自卫反击战中的英雄形象，但影片的真实意思，却是揭露一个出身于高级干部家庭的年轻军官，想利用父亲的关系，逃避危险的前线任务。正如《牧马人》的男主角最后放弃去美国而决心留在内地草原那样，在这部影片中，这个胆怯的年轻军官，最后也被洋溢着热爱祖国之情的战友们所感动，终于成了一个出色的爱国者。

《牧马人》剧照：导演谢晋，主演朱时茂、丛珊



影片《牧马人》海报

如果不安排这样的爱国主义结局，而把利用人际关系获取私利这种表现腐败体制的内容如此尖锐地深究给人们看，那就很可能通不过宣传部门的审查。在这方面，影片的编者一边妥协、一边说自



《高山下的花环》剧照：导演谢晋，主演吕晓禾、唐国强

己想说的话，他们运用这一战术的娴熟程度不得不让人深感佩服。与此相同的，还有对中越边境战争的评价问题。

谢晋最有名的作品是《芙蓉镇》(1987)，它在所有批判文革的

电影中是最出色的一部大片，讲述了在动乱中一个相当普遍的故事，有着风趣的对话，是功力超群的力作。

该片改编自作家古华在1981年出版的一部同名小说。古华出生于湖南省的一个山村，据说他从农业学校毕业后成了一名农业工人，并一直在乡办农场工作，是所谓的农民作家。他从小就喜欢文学，听着村里的老人们讲《西游记》和《水浒传》的精彩片断长大，从阅读武侠小说开始，到古典文学、现代文学，进而产生了对欧洲小说的兴趣。《芙蓉镇》以稍带评书风格的文体，通过动乱中发生的故事展开情节，多少流露出一点中国古代传说的味道。而且，那种味道成了这部作品的大众化基础。

“镇”指的是中国农村中的小行政区。芙蓉镇是个虚构的镇子，位于湖南、广东、广西三省交界的峡谷盆地中。原作共四章，划分出四个时段，讲述了这个镇子在文化大革命中受愚弄的命运。电影剧本忠实于原作，按同样的时段展开情节。

1963年时芙蓉镇还是个风平浪静的小镇。镇里的“大知识分子”叫秦书田（姜文饰），他曾经领导过一个歌舞团。有一次，他让演员们演唱由他作词的一首婚礼庆祝歌，这首歌后来被说成是表面假装反封建，骨子里却仇恨社会主义的“毒草”，因此在反右

斗争中，秦书田就被戴上了右派的帽子，被强制参加劳动改造思想。然而，他本人却觉得自己不应该是右派，要求把自己归入“坏分子”一类中，因为他曾和歌舞团的女演员有过不正当关系。

秦书田戴上右派帽子后，在镇上干杂活已有6年。在芙蓉镇上，像这种为改造思想而被分配干杂活的人，大约有十几个，他们被统称为“五类分子”。除了秦书田这样的右派分子外，还有地主、富农、反革命分子和坏分子。

芙蓉镇每个月都有几次集市。当时虽然农村实行的是人民公社制度，但1961年以后，也已开始实行允许农民经营若干副业的“调整政策”，因此在集市中出现了个人经营的摊贩。胡玉音（刘晓庆饰）就是个体摊贩之一，她长得很漂亮，被人们称为“芙蓉姐”。粮站主任谷燕山曾是参加过多次战斗的解放军勇士，胡玉音从他那里买来碎米，然后用它做成味道鲜美的米豆腐，在赶集的日子里，摆在小摊子上出售。由于她待客热情，生意也越来越红火，为此受到因态度不好而无人光顾的国营饮食店女经理李国香的忌妒。李国香的



影片《芙蓉镇》拍摄现场

伯父是县委的干部，因为有了这一层关系，李国香不久就掌握了芙蓉镇的领导权。

1964年“四清”运动开始，在芙蓉镇领导“四清”运动的第一任领导就是李国香。她召开群众集会，把靠摆小摊卖米豆腐存钱盖起新屋的胡玉音打成了新富农分子，把碎米

卖给胡玉音的谷燕山，也成了腐败分子而被撤销职务。胡玉音为了保住存款，哭着央求曾经与自己相爱的镇党委书记黎满庚代为保管这笔钱，却遭到黎满庚妻子的强烈反对。黎满庚为此非常烦恼，左右为难，结果他选择了自保，把胡玉音的钱交给了以李国香为首的委



《芙蓉镇》剧照：导演谢晋，主演姜文、刘晓庆

员会。

村里的二流子王秋赦充当了掌权者的走卒，他因出身贫寒，是个“土改根子”，因而成了李国香的得力臂膀。胡玉音的丈夫只不过是个老实的劳动者，也被李国香逼得自杀了。

1966年，毛泽东在天安门广场接见百万红卫兵，那是文化大革命显示出空前盛况的一年。就连李国香也吃不消扰乱全国各地的红卫兵，她拼命地辩解说“我是左派”，但红卫兵还是在她的脖子上挂了双破鞋，牵着她在街上示众。在中国，“破鞋”的意思是影射妇女的不贞，据说在原作中，红卫

兵在未婚的李国香的床上“发现了一些说不出口的男性用品”。

另外一个情节是，王秋赦在外地出差时，学会了跳风靡一时的忠字舞，他为此洋洋得意。出于改造思想，秦书田和胡玉音被强制每天清晨去清扫石头街道，但他们俩却在劳动中相爱并结婚了。前来参加婚礼并为他们祝福的，只有撤职后借酒浇愁的谷燕山一人。

右派分子要和新富农“黑五类”分子结婚这件事的性质极其恶劣，为此，两人受到了李国香和王秋赦的痛骂，秦书田被判刑，去了遥远的劳改所，胡玉音由于怀孕而没有服刑，留在了镇上。在镇广场召开的判决会上，就连镇上的居民们也希望这种事最好适可而止，并露出深感厌烦的情绪。被判刑的秦书田对爱妻说：“无论如何一定要活下去，要像牲口一样活下去！”这是这部影片中最令人感动的场面。

1979年，也就是文革结束后的第三年，一切错误都在纠正之中。李国香没有被撤职，仍然居于镇党委书记的地位，她坚持拒绝在释放秦书田的文件上签字，但因受到上级的压力，最终不得不签字。秦书田回家了。在回家途中，他偶遇升职调离的李国香。当李国香以一副尴尬的表情叫他“同志”的时候，秦书田轻蔑地加以回避，说：“被你称为同志，我可是受宠若惊啦。”芙蓉镇的集市又恢复了以往的热闹，胡玉音和秦书田重新开办了米豆腐店。发了疯的王秋赦敲着锣，边走边吆喝：“运动喽！”但这时已经没人再理睬他了。

不知是否说得上令人吃惊，在最后的场面中，只有王秋赦一个人落到了悲惨的地步。秦书田恢复了名誉，李国香提升离开了，一度背叛了胡玉音的黎满庚也官复原职，重新担任党委书记，在文革中干了许多坏事的家伙们，居然没有一个受到处罚。或许作者们只想说，表面上看社会状况恢复到了从前，但本质上却一点也没有改变。另外，也许还想说，民众并不是依靠自身的力量纠正错误，只是跟着上级发出的指示盲目地行动罢了。

在影片《老人与狗》(1993)中，谢晋再次提出了文化大革命的问题。影片详细叙述了一个仅因为出身富农就受到迫害的女性，因为家境贫寒而出去乞讨，结果与一位贫穷老人相遇的故事。影片细腻地描写了她和初次体会到与女人共同生活乐趣的老人之间心灵的相通。女主角由斯琴高娃扮演，男主

《芙蓉镇》剧照





《老人与狗》剧照：导演谢晋，主演谢添、斯琴高娃

角的扮演者是谢添，这两个演员确实很出色。

谢晋永远是个讲人情的导演。凭借着这一点，他既说出了自己的心声，也牢牢地巩固了大众对他的支持，同时也表露出了他老练成熟的特点。

#### 吴贻弓：《巴山夜雨》（1980）

1976年，文化大革命宣告结束。在文革中作为知识分子的据点而倍受轻视、几乎全部被关闭的各电影制片厂，以及基本停止的电影摄制，都开始恢复。从这个时期开始，到1980年代中期，独立从事导演工作的那些人，被称之为第四代导演。第二代导演拍摄的影片具有抗日、反封建及近代化等明确主题。第三代导演或许不能完成心愿，但他们

有建设社会主义的理想。那么第四代导演会以什么为主题呢？正如文革的发动是遵照了毛泽东的指示那样，文革结束也是自上而下的党内斗争的结果，因此，对于在文革期间被下放，曾经彷徨无着的电影界人士来说，在眼下拍摄的电影应该表现什么内容这一问题上，似乎缺少一种内在的新理念。当务之急，恐怕是通过批评文化大革命，说明共产党有时也会犯错误，把这个事实作为特定的主题提出来，但在实施中应该如何掌握批评的分寸？即便允许批判，也有必须把握的界限，这是毫无疑问的。因此，最初出现的作品，大多是伤感地回顾知识分子在文革中的痛苦感受。其中具有代表性的作品，是吴贻弓导演拍摄的《巴山夜雨》（1980）。在一艘沿长江而下的轮船上，有一个被当作罪犯押解的知识分子，影片以他为中心，描述了一群萍水相逢的人所遭遇的

悲惨命运。影片把希望寄托于滔滔江水，淡淡地讴歌了崇高的美德与情操。接着，吴贻弓又把台湾作家回忆自己1920年代在北京生活的小说，改编成了电影《城南旧事》，体现出作者对老北京的万千感受和眷恋之情。



《巴山夜雨》剧照：导演吴贻弓，主演李志舆、张瑜

吴天明：《没有航标的河流》(1983)、《人生》(1984)、《老井》(1984)

第四代导演具有一种倾向，就是容易流露出作为受害者的伤感。在他们中间，因表现出向前走的强烈意愿而受到人们瞩目的，是导演吴天明。影片《人生》是他于1984年导演的第一部作品，讲述了一个热切地盼望进入都市以伸展自己才华的农村青年教师，在盛行走后门的社会碰了壁，因而闷闷不乐地度日的故事。表面上看这是一部质朴而伤感的作品，但实质上却尖锐地讽刺了在选择职业中面临着许多限制的社会现实，这一点是很有价值的。

吴天明在中国电影史上之所以具有相当重要的地位，是因为他除了是导演之外，还兼任西安电影制片厂厂长和制片人。文革结束后，北京电影学院于1978年重新招生，那时进入学校学习的年轻人在1982年毕业后被分配到各电影制片厂工作。其中有些雄心勃勃的人，他们讨厌上海、北京、长春等很早就开始就关系复杂、并且很耗费精力的大制片厂，而看中厂长大度、创作气氛比较自由的新成立的地方制片厂。吴天明以他出名的大度，把西安电影制片厂建成了与广西电影制片厂齐名的中国电影革新基地。

吴天明除了大度之外，还具有不服输的性格。当得到自己帮助、并放手让他们工作的张艺谋、田壮壮、陈凯歌等人的作品受到国际瞩目和很高的评价时，他说作为导演，我也

不能输给他们。于是，他在1987年拍摄了电影《老井》，这部片子拍得非常精彩，在东京国际电影节中获得了金奖。影片讲述了山西省太行山区一个贫困村的故事，这个村子最大的烦恼就是缺水。为了打井，自古以来代代都有牺牲者，但他们仍然没有放弃挖井。与社会主义教条完全不同，影片以自信的、宣言般的生动情感，向人们展现了一个对挖井工作充满使命感并接受挑战的山区青年（张艺谋饰）的人生之路，歌颂了自古以来就是这样生活的中国农民。

这一代导演中，还有一些不甘落后于后辈而奋起推出力作的人，创作了《萧萧》（1986）、《本命年》（1989）、《香魂女》（1993）的谢飞就是其中的一个。他的作品以稳重踏实的技巧，刻画了现代社会中普通人的喜怒哀乐，后两部显得尤为出色。



《人生》剧照：导演吴天明，主演周里京、吴玉芳

一般而言，第四代导演在毛泽东时代就已基本完成了个性的形成过程，并已经以导演身份开始了摄制工作。文革结束后，他们总算得到了大众的认可，但不知是否因为他们个人经历的缘故，无论怎样调整，在他们的作品中体现出来的都是社会主义现实主义的影片手法，影像的范围也很狭窄，有很

强的执着于保守写实与说教主题的倾向。那些说教的主题，一旦抽去其社会主义、英雄主义的内容，就容易陷入无尽的伤感咏叹之中。这或许就是第四代导演过于谨慎之处。

然而，虽然太过谨慎，这一代导演却有认真和坚忍不拔的长处。遇到第五代导演的挑战后，他们立即丢掉了以往伤感和咏叹的弱点，以稳重和坚实的描写，摸索从当时的迷茫



《老井》剧照：导演吴天明，主演张艺谋、吕丽萍

和彷徨中脱出的道路。尤其值得一提的是，这种征兆在遭遇第五代导演的挑战之前就已经出现了。

影片《没有航标的河流》(1983)是吴天明在《人生》、《老井》之前拍摄的一部作品。这部影片清晰地表现出了一种超越咏叹、加深现实主义的强烈意愿。该片所描写的，是文化大革命时期在某条长河上放排的三个工人的故事。他们随着河流到各地，遇到各种人生转折，增进了与那些受到政治压迫的人们之间的联系。他们献身于河流，顺着大河漂流，在各地遭遇人们的残酷命运。这些内容被当作精彩的重点描写出来，虽然不动声色，却充满着扣人心弦的情节，成为不多见的类型独特的作品。然而，当我们想一下，就会发现不动声色却令人感到震动的表现手法，在《老井》等影片中也可以看到，这进一步说明，在优秀的中国影片中，这或许是一种相当普遍的特点。

影片《没

《没有航标的河流》剧照：导演吴天明，主演李纬、陶玉玲



王君正：《山林中头一个女人》(1986)

女导演王君正导演的



《山林中头一个女人》剧照：导演王君正，主演丁嘉莉、李秀明

影片《山林中头一个女人》，也是一部貌似平静但具有惊心动魄的震撼力的真正意义上的中国影片。该片以中国东北大兴安岭林区为背景。这里的体力劳动者在解放前被称为苦力，故事就在森林伐木工人和妓女们之间展开。身患肺病的薄命妓女和豪爽

侠义的中年伐木工的爱情故事，虽然很凄美，但却很常见。真正有特色的，是很有力气

的妓院丫头大力神，对软弱无助的青年伐木工寄托爱情的悲伤故事。在木材堆积如山的地方，为了把更大的木头运上去，架上了一块厚跳板，影片反复出现6个人抬着巨大的原木走上厚跳板的镜头。那个镜头本身就很精彩，节奏感极强。坏工头为了欺负青年，让他抬着木头站在厚跳板上，然后说要休息一会儿，抬着木头的杠子深深陷入青年的肩膀，使他站立不稳，如果倒下，恐怕就要发生大事故。正当大家捏着汗注视着的时候，腰腿有力的大力神突然接过了青年的杠子，牢牢地站在厚跳板上。这个情节的确舒畅不凡。身强力壮、脚跟稳站的妓女，或许只有中国电影才创造得出来。

《青春祭》剧照：导演张暖忻，主演李凤绪、冯远征



张暖忻：《青春祭》（1985）、  
《北京，你早》（1990）

张暖忻在文革前考入北京电影学院，曾经当过谢晋

的助手，有过下放农村的经历，后来成为导演。她于1985年导演的《青春祭》，讲述的是一个女青年下放到云南傣族村寨后发生的故事，影片中流露出的眷恋之情很有特色。张暖忻在1990年拍摄的《北京，你早》，以温情的手法，描写了北京一群公共汽车的司机和售票员等城市平民中的年轻人的故事，以及发生在他们之间的友谊和思想上存在的差异，也是一部效果令人满意的作品。

### 颜学恕：《野山》（1985）



《野山》剧照：导演颜学恕，主演杜源、岳红、辛明

颜学恕文革前从电影学院毕业，文革后担任导演，他拍摄的《野山》（1985）在社会上曾引起了强烈反响。这是一部喜剧片，编者以热情有趣的写实性手法，描写了在开放政策下农村出现的混乱局面。影片中展开的故事受到公众的普遍关注，因为它反映了一种夫妻重新组合的家庭类型，由此，我们也对中国此时达到的自由程度感到惊异。然而，这绝非一部趣味低级的风俗电影，而是一部内容健康的作品。

在中国有相当多的以内地落后贫困农村为题材的影片。《野山》首先仔细地描写了一个家庭从早上起床、到

晚上睡觉为止的过程。看上去的确是悠闲自在的乡村宁静生活，人们似乎也以同样的节奏重复着过去的生活。然而，即便在这样的乡村，也可以看到改革浪潮正步步逼近。人民公社制度被废除，农业劳动不再按生产队干部的命令进行，每个人都分到了土地，并且能够自由地经营。

影片中出现了两对夫妇。年轻一对中的丈夫曾参军在外，是个见过世面的人。他讨厌干传统的农活，试着干了养鱼等其他赚钱的行当，但都失败了。其年轻的妻子终于产生了厌烦情绪，带着孩子和他离婚了。另一对夫妇是他们的媒人，丈夫已到中年。他坚定地继续从事传统的农业，同时在各方面帮助那一对年轻人。

中年男人的妻子是个相当泼辣的人，她热情地帮助年轻夫妇中的丈夫，最后真的爱上了那个年轻人。而那个中年男子和离婚夫妇中的妻子也成了一对。虽然两对夫妇重新组合了，但这里丝毫没有放荡的感觉。

这是一部喜剧片，两个目标远大的男女，和两个保守的男女，从性格相似，到喜欢同样的生活方式，志同道合的两人最终结合，影片也在结局圆满的气氛中结束。有远大目标的那对夫妇，一度被村里人批评为乱来，经济上也出现了困难，但最后，新的事业获得成功，变成一个连摩托车都有能力购买的富人。

## 第八章

### 第五代导演的革新

在文化大革命结束两年后的1978年，北京电影学院恢复招生。在文革中，连中学生都被卷入了红卫兵运动，接着，他们纷纷插队落户或者参军服役，完全脱离书本，沉寂多年。因此这年来报名的人踏破了门槛。当年的这批入学者个个都是极有天分的人。他们在学校中能够观摩普通人看不到的西方高水准的影片，深感那些中国式的教条作品，在世界电影的潮流中显得多么滞后，同时还相互约定，今后绝不再拍那样的作品。从他们中的主要人物的作风来判断，可知重点在于决心停止说教，不再平板地讲述故事，而应该拍摄有震撼力的影片。他们毕业后，去了能让他们尽早独立的地方制片厂，从1984年前后开始，他们就已经能够发表自己的作品了。

当陈凯歌、张艺谋、田壮壮、张军钊、吴子牛等人陆续开始发表令人瞩目的作品时，人们感觉到了一股新势力，把他们统称为第五代导演。

#### 《一个和八个》(1984)

广西电影制片厂1984年拍摄的《一个和八个》(张军钊导演)，是第五代导演推出的第一部杰作。该片是一部以八路军为题材的影片。抗日战争中，一个仅有几十个人的部队一边和日军战斗，一边向某个边境转移。和他们一同转移的，是八个罪犯。这八个人分别是逃兵、盗贼和流氓，但是其中一人却认为自己与其他人不同。这个人属于八路军的某一部队，随部队参加战斗时，除了他一人活下来外，其余战友全部牺牲。正当他到处流浪时，被误认为是逃兵而被捕。可是他没有证据证明他讲的是事实，因此暂时被归入那八个罪犯中。

这部影片的前三分之一特别好。八路军的这支部队驻扎在岩石山根据地，那八个人被关进石洞的牢中。因为在狭窄的牢中无法用长镜头缓慢自然地拍摄八个罪犯，因此这里干脆采用特写镜头，给每个人的脸部都拍摄了特写。张艺谋拍的这种特写的重叠，在电影中

的效果确实很不错。

演员的演技和摄影技术都很出色，然而最引人注目的，是这八个男人的相貌特征。他们各有特点，但都是脸部轮廓清晰，很有个性，令人百看不厌。演技有实力，长相又很英俊，对电影来说显然都是重要的因素。1985年，东京举办了“中国电影节”，《高山下的花环》是上映的影片之一，影片中扮演连长梁三喜的演员吕晓禾，以他表情丰富、轮廓清晰的长相迷住了不少日本观众。我认为这些有个性的演员，真是中国电影财富。

这支八路军小部队带着八个被绑的罪犯继续转战，当他们遭遇人数众多的日军袭击时，部队几乎陷入全军覆没的状态，这时八个罪犯喊道：“让我们也参加战斗吧！”当绳子被解开后，八个罪犯拿起现有的武器，朝着日军发起突击。影片在这里展开的紧张画面，相当有分量。

活下来的只有包括罪犯在内的少数几个人，其中有一个年轻的女护士。这个女性平时即使受到罪犯们的嘲弄，仍然亲切地关心着他们。活下来的人分成两路撤退，其中一组突然遭遇日本兵的袭击，日本兵想把女护士当成自己的玩物。躲在岩石后面的一个罪犯看到这个情形难以忍受，就一个人发起突击，把这些



《一个和八个》剧照：导演张军钊，主演陶泽如、陈道明、魏宗万

日本兵全部都杀死了。

在这部影片中，只有这个情节是与现实不符的描写。假如是虚幻电影，或者是通俗的惊险影片，那么一个英雄把五六个恶棍统统杀掉的故事不足为怪，但这是一部力求摆脱以往中国电影宣传习惯的力作，因此这个高潮场面的设计，使它仍旧落入了俗套，令人深感惋惜。

听说作者最初的构思是采取更悲剧性的情节，但由于多年未能通过审查，最后不得不进行了修改，我真希望能了解编者最初的构想。

这部作品在审查中出了些问题，一时没能公开上映，直到修改版完成后才得以公开放映。在我观看过的修改版中，最后成了匪贼的大叔，为了救出将要受到日本兵强奸的女护士，做出了超人般的大动作，这一部分像是一场武打戏。即便做了这样的修改，短期内也没有被允许向国外出口。1989年在日本公开放映的，估计就是这部修改版。然而，看过原版试片后我大吃一惊。这绝不是一部超人式的武打片，而是一部正视事实、完成了悲怆美这个创作初衷的作品。

这部影片在美学上也颇具新意。为了拍摄被关在狭小牢房中的罪犯，采用了很多特写镜头，连续拍摄罪犯们的脸部、脸部、脸部，看上去简直就像五百罗汉的雕像那样，全是轮廓分明且刚毅有力的造型。这是摄影师张艺谋的处女作，由于出色的灯光和构图紧凑的摄影方法，使这些脸部特写技巧形成了一种独特的风格。这部影片中表露出一种强烈的意愿，就是仔细推敲作为造型艺术的影像，而以往的中国电影则受到主题决定论倾向的控制。两相对比，可以显现出一种划时代的差异。

中国的第三、第四代导演在文革结束后一时难以抓住能够形成看点的主题，最初只是停留在受害者感性化的感伤之中。第五代导演率先提出了超越前两代导演的观点，进而将这一观点推向前进。其中，陈凯歌是中国电影革新的领军人物。

### 《黄土地》(1984)

中国电影过去几乎没有引起过国际影坛的注目，《黄土地》一片是首次让各国影评家刮目相看的作品。这部影片1985年在香港电影节上获奖，从此开创了中国电影的新时代。



《黄土地》开篇即用多重画面来表现黄土高原的壮丽。在梦幻般的风景中，一个男人从远处缓缓走来，这是一连串美丽而简单的构图和重叠的画面。画面中似乎除了黄色的山峦和蓝色的天空之外什么都不存在，好一派荒凉的景致。摄影师把绝佳的构图和流畅的画面重叠起来，的确让人感到耳目一新。

影片描写了抗日战争中发生的一段故事。八路军文化工作队青年队员顾青，从延安来到陕北黄土高坡的一个贫困山村。他刚进村，正好遇到村民在举行结婚仪式，前来庆贺的人们都受到了热情款待。

村里的人看上去都很穷，其中有个衣衫褴褛的男人显得特别穷，无论面容还是形态都是一副穷相，他带着献殷勤的态度四处周旋。突然，这个男人唱起歌来，那歌声美妙之极，简直可以用天籁之音来比喻。他唱的是地道的陕北民歌，这一瞬间，我不由得倒吸了一口气。从这个场景开始，我彻底被这部影片的魅力所折服。

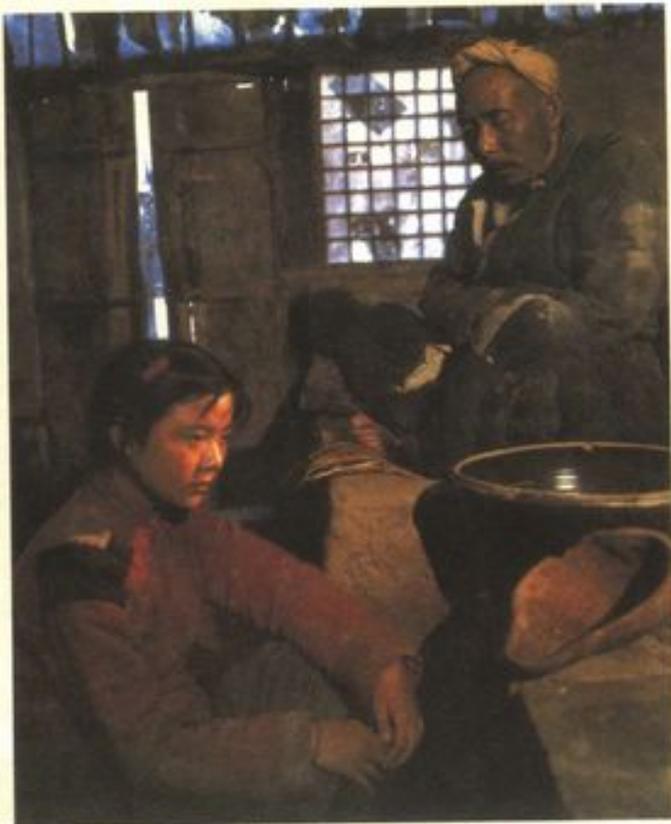
顾青来到这里是为了采集民歌的。和我一样，他也被这个贫穷农民的美妙歌声吸引住了，我想顾青一定从心底里认为他们非同寻常。因此，顾青决定在那个男人家中留宿，他一边帮助那家人干农活，一边听他们唱民歌。

这个地区是个偏僻的山区，离中共中央所在地延安很远，村里的人们对局势问题似乎漠不关心。他们诚恳地招待顾青，但是没有人向他打听抗日战争的形势，或是中央的政治动向等等，顾青也没有急于向他们宣传党的思想。少言寡语的顾青所做的，就是在那个家庭共同生活时，非常和气地请求他们为自己唱那些优美的民歌。

然而，这一家人很可能没想到自己的民歌是那样有价值，因此对于他提出的请求，只是面无表情地听着，然后随意地回答一声。尽管如此，有时他们好像心血来潮似地又突然唱起动听的民歌来。那是些种类不同的优秀民歌，说明这片荒凉的大地真是民歌的宝库。

这部影片没有多少对话，往往是长时间的沉默。这种沉默显示出被革命理论武装的人与偏僻山区的农民大众之间存在的难以逾越的隔阂。顾青虽然有许多话想对农民们说，但他不知道应该怎样说，两者之间存在着太大的差距。

不过，他来这里并非徒劳，至少他把一个叫翠巧的少女从旧习俗中唤醒了过来。翠巧的弟弟，一个名叫憨憨的少年，大概很快也会脱离旧的习俗。翠巧和憨憨对顾青怀有好感，



《黄土地》剧照：导演陈凯歌，主演王学圻、薛白

他们从他那里感到了新的希望。

在这差距悬殊、甚至不知该说些什么的两者之间，一种相互间存在的敬意把他们结合在了一起。因为顾青来这个贫穷山村并不是为了教育他们，相反地，是希望能够从他们那里听到优美的民歌，农民们感觉到了他对自己的尊重。然而，他们之间显然缺乏交流的共同语言。虽

然有交流的愿望，却无从谈起，只能用友好的表情来传达善意，同时却保持着沉默。沉默的时间越长，就越会产生交流的愿望，因此那是一种充满内涵的、扣人心弦的、紧张的沉默。有时，这种沉默似乎突然拉近了两者间的距离，一阵嘹亮的民歌顿时响起。这时唱起的民歌真是非常感人。

影片的编者把注意力集中在细致地描写从沉默到唱出民歌的那段时间上，观众能感觉到它决定着这部作品的成功与否。在这片黄色的山野中，歌声响起不知多少次，每一瞬间都充满了电影化的创造与感动。

当然，也不是没有对话。片头描写的结婚，是中国农村中落后的买卖婚姻，十二三岁的女孩子就要出嫁，其实她们经常是被当作劳动力买去的。

翠巧过不久也要出嫁了。顾青对翠巧和她的父亲说，在村子南面的延安，这种旧式习俗已经消失，而是提倡由年轻人自己选择结婚的对象。他还告诉他们，那里的

妇女也已经拿起武器，正与日本侵略军战斗。翠巧的父亲带着不相信的表情把这些话当成耳边风，但翠巧却像是受到了很大的震动，她请求顾青回延安时带上自己。顾青认为那样做不合适，他约定下次来接翠巧，然后一个人离开了。后来翠巧嫁给了一个年龄与父亲相仿的男人。她从这个家中逃了出来，把老父亲托付给弟弟憨憨，希望他照顾好父亲，然后就单身一人划着小船渡过黄河，投奔延安而去。

在延安，活跃的歌舞团欢送青年们奔赴抗日前线。当顾青再次从延安来到那个偏僻的山村时，村里的农民正在举行求雨仪式。憨憨在人群中看到顾青，一边向他招手，一边朝他跑来，但被人群挡住，怎么也无法靠近，影片到此结束。

差距就是如此悬殊，实在不容易缩小，两者实在相隔得太远了。但是，人们的心却紧紧相连。影片没有用语言来表达那种着急的感受，而是采用足以让人能够体会的画面，在影像和构思中寻找途径，这一切都表明张艺谋的摄影技术是极其出色的。

正如上面所说的那样，这部影片的特点是对话很少，尽可能细致地用丰富的影像和歌曲来替代它。虽然原因可能很复杂，但我认为编者不使用很多对话的直接理由，或许是因为影片的题材是反映一群生活在偏僻山村中的农民，他们本来就沉默寡言。

影片的导演陈凯歌、摄影张艺谋等人，当时都是30岁左右的年轻人，这表明他们在中学或高中时代都经历过文化大革命。文革时代，人们的思想空洞虚泛，全国上下充斥着似是而非的豪言壮语。这些年轻人在思想最活跃的阶段遇到了文革，我想这使得他们后来对说教产生了特别的警惕。



著名导演陈凯歌

他们深深懂得，如果还像过去那样唱高调，那么就会失去真实，因此就尽量避免豪言壮语。更重要的，他们试图通过影片人物沉默寡言和含蓄流露内心世界的神态，来表现双方追求精神交流的意愿。

陈凯歌曾经当过红卫兵，第五代导演中的其他人也大多如此，他们有过到农村插队落

户的经历。陈凯歌去插队的地方，是与西北黄土地截然不同的、位于南方的云南林区。陈凯歌与那些动辄满怀感伤地叹息插队生活的人们不同，他认为在年轻且感觉最敏锐的时期就了解了农村、理解了生长在广大农村的真正民众，是一种无比宝贵的经历。陈凯歌后来出版了自己的少年回忆录《少年凯歌》，他在书中写道，在文革中，他是北京的一个中学生，也参加了红卫兵，当时做出了一些过激的连自己都难以相信的暴力行为。书中还提及插队时被派去砍伐云南亚热带森林，将之改建成橡胶园的劳动经历。

关于文化大革命，中国已经出版了许多亲历记录，人们从种种悲惨的事件中充分地了解了那场动乱。在这些已出版的传记中，陈凯歌的这本回忆录之所以让我觉得特别有价值，原因是它不只是回顾经历，而是一本决心用目前的创作跨越过去的人写的书。陈凯歌在最后一章中，一面缅怀在插队中去世的友人，一面这样写着：

文革结束后，每次读到充满怨恨的“知青文学”，就感到作者是个满腹牢骚的人，他想把人再次打入地狱。对中国民众来说，辛酸艰苦的生活太平常了。不知从何时开始，我感觉到动摇我心的不是艰苦的生活，而是某种强力。

陈凯歌曾是大城市中优秀的中学生，当他踊跃响应插队号召来到农村后，在艰苦的劳动中发现了那就是普通大众的实际生活状况。他珍惜那段经历，改变了以往作为社会主义教育工具的教条化的电影叙述方式，创作了真实表现民众现实生活的全新的中国电影。

在红卫兵运动中，陈凯歌有一次在大庭广众之下用手推了父亲一把，父亲曾是国民党员，著名的电影导演。以此为开端，在许多愚蠢的集会上，他又对那些已被打倒的人施行了暴力，他自问为什么竟然会干出那样的事情，结论是害怕自己被群体淘汰。他在书中对那种害怕进行了反省和自问，检讨和重新评价了当年发生的事件，那部分内容非常生动，



著名导演陈凯歌在拍摄现场

其中有刘少奇正在发表真知灼见的演说时，毛泽东突然出现在会场，独占了青年们的欢呼声后又离去，等等，作者亲眼目睹的采用各种手段煽动群众的故事，也是意味深长的。

对于亲历红卫兵运动，并认识到被群体淘汰的恐怖是万恶之源的作者来说，电影导演的职业是非常严峻的。之所以这样说，是因为如果电影被国家和大众群体孤立的话，显然是无法顺利拍摄的，尤其在中国，情况更是如此。

### 《大阅兵》(1986)

这是陈凯歌继《黄土地》之后导演的另一部力作，他在该片中再次启用张艺谋出任摄影师。

为了参加国庆节的天安门广场阅兵式，人民解放军特别组建了一支部队，影片描写了他们日复一日为阅兵式进行艰苦训练的故事。不同的人根据自己的判



《大阅兵》剧照：导演陈凯歌，主演王学圻、孙淳、吴若甫

断，也许会产生一种错觉，认为这是常见的军队宣传片，描写的只是新兵们被锻炼成精兵的过程。然而，只要仔细观察就可以明白，这是一部带着批评眼光审视军队训练中存在的非合理性因素的尖锐作品。人宛如机器那样，按照号令行动，影片对这种异常现象提出了疑问。

影片没有炫耀或片面描写军队在威风凛凛的机械化阅兵式中的威严，而是隐秘地表露出那些对训练持疑问态度的士兵们不稳定的想法。影片中流露出的想法乍一看似乎是单纯的，可事实上却浮现出作者满怀强烈不满，批判地审视着社会主义社会中人的单一化倾向的身影。这部作品完成后，由于未通过审查而暂时被禁止上映。影片最后展现了刻苦训练的成果，以及部队在天安门阅兵式中的威武身影，这些内容或许是作者为了影片能够早日上映，不得不妥协而加进去的镜头。

### 《孩子王》(1987)

这是发生在中国文化大革命中的故事。一个从城市下放到山区偏僻农村的知识青年当上了村里的小学教师。

然而，这是一所仅有一册课本的学校。前任教师只是让学生照着黑板抄课本，现在这位新来的教师不知道教什么好，但他认为光抄黑板总不行。不过，他想无论要学什么，首先是要识字，于是就态度积极地教学生识字，学生们也高兴地来校上课。由于没有按教科书的内容上课，他被开除了。离校前他说了一句话：“今后什么也不要抄了。”

这部影片是一部优秀作品。编者（原作者阿城）都是经历过教育被严重破坏的文革年代的青年。他们于80年代末真挚地提出了教育的重要性。

作者们过去一贯都是意识形态宣传的被灌输者，在教育制度遭破坏时则被迫远离教育。在这过程中勉强支撑他们的，是能够识字和一种传统的教养。陈凯歌的母亲曾教他读古诗，他对我说过，正是那些古诗完成了对他的培养。据说阿城在云南乡村中确实曾教过学生们识字。

文革结束后，他们深刻思考的问题，是自己曾经毫无保留地相信了掌权者说的话，而且完全按照他们所说的走下去。他们认识到必须要用自己的头脑，应该具有批判精神。为此必须先识字，放弃对书本的死记硬背，学会靠自己的阅读来获取知识。当他们排除了强加的意识形态桎梏后，立刻尝到了掌握知识的喜悦。这些人虽然没能进学校，但在农村劳动的岁月里，深深地感受并把握了教育和学习的起点。

《孩子王》剧照：导演陈凯歌，主演谢园、杨学文



影片《孩子王》以极其简洁的影像，表现了作者们不愿再回到文革时代的决心，称得上是一部杰出的作品。陈凯歌把偏僻山村里那座看上去很破旧的房子当成学校，使观众产生一种希望看到独立的精神堡垒屹立在那里的感觉。影片细致地拍摄了周边环境，描绘了在那里的下放青年和少男少女们朴实的笑脸。影片中的对话也没有豪言壮语，而是通过这些朴素的镜头，让人们感觉到他真正的自信。

### 《边走边唱》(1991)

只要扫一眼，就让人能感到这是一部意义深远、教训丰富、气度雄浑而手法庄重的影片。

影片的主角是一个被称为师父的双目失明的老年流浪艺人。他手拿三弦琴，和同样是双目失明的徒弟两人，在看起来是黄河上游地区的那到处是山的荒凉农村里游唱。在中国



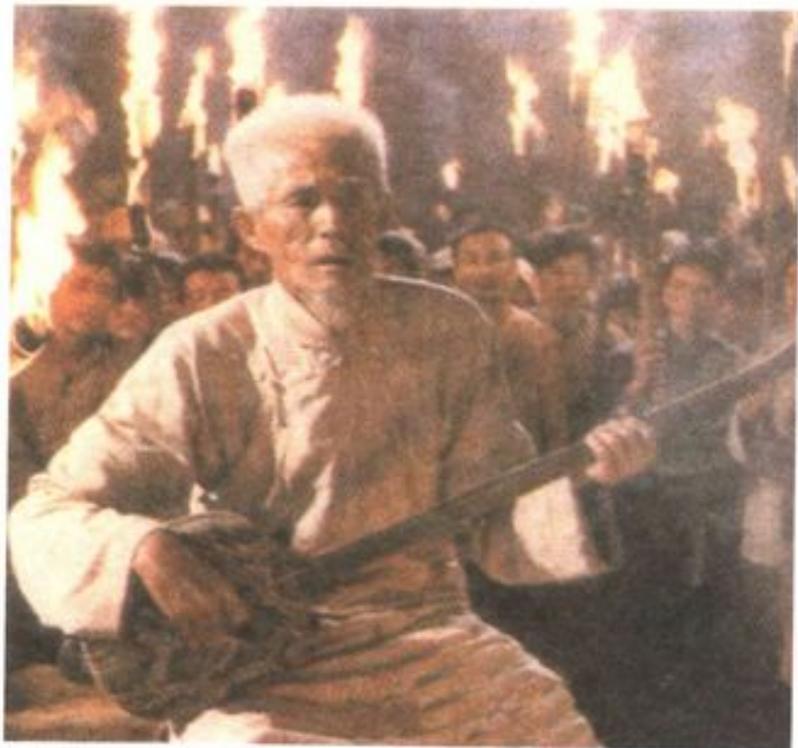
《边走边唱》剧照

电影中，我们曾在《老井》中看到过类似的双目失明的琴师，但那位盲人琴师被村民们嘲弄，显得稍有卑屈感，只能唱着戏歌讨村民们的好。广东珠江电影制片厂拍摄的影片《绝响》，讲的是盲人琴师们以小组的形式，在城市的小胡同里演奏传统音乐。那些盲人琴师虽然没有表现出明显的卑屈，但因为演奏的是落后于时代的老式乐曲，因而时时流露出凄凉的表情，常可以看到他们默默地相互搀扶的身影。

虽说都是盲人琴师，因为不同的时代、不同的场所、演奏不同的音乐，也会存在各种差异，但上述影片中所描写的可能是所有盲人琴师的普遍状态。然而，《边走边唱》一片中的师父却与他们截然不同。他衰老体弱，骨瘦如柴，看上去像乞讨艺人一般，可是却昂然地仰望天空，脸上充满了庄严，甚至有着一种超凡的能力。当村民们分成两派开始武斗的时候，他在坡上弹琴，仅用一曲清澈的乐曲，就使遍布荒野的几千个争斗着的人们的狂暴情绪被完全抚平了，而他甚至连扩音器都没有

用。只看最初的几个场面所展现的那些令人难以置信、宛如神话中神仙显灵一般的功效，就可以知道这不是一部普通的现实主义影片。

流浪者走在似乎不是凡人居住的仙境。大河怒涛逆卷，难以想象竟和这世道一样。这是个寓言故事，就像古代的传说一样，或许也只是神话。老琴师因制止了争斗，被村民们尊称为神。作者没有使用一个特技摄影来拍摄这神话般的情



《边走边唱》剧照：导演陈凯歌，主演刘仲元、黄磊

节，而是把它当作真实发生的事情来描写。欲对中国传统有所了解，就应该知道，具有深厚基础的古代寓言类文学，并没有因为它的童话性质以及至今仍然主要是面向孩子们而被人们贬低；恰恰相反，它不但相当活跃，而且仍然得到了广泛的阅读和传播。

之所以这么说的理由，是因为这部影片中的主人公就像是寓言中那些无视现实的人物。那么，他们究竟暗示着什么？最简单的假设，就是琴师和他年轻的徒弟石头两人身上，体现出了现代中国艺术家的思想和现状。仅在坡上演奏一首乐曲就平息了人群的争斗，这或许只是艺术家应该有的理想或梦想罢了。

如果用现代艺术理论加以分析，艺术家不可能具备那种能量，艺术只能为人们提供快乐；但是在中国，艺术支配国家、社会的信念仍然很强烈。因此，每当发生政治变动时，首先就会把艺术家当作整肃的祭品。只凭这一点，艺术家们也就能昂首保持国土的气概，钻政治压力的空子，并期望在具有暗示性的故事中，加入冒险的内容。影片《边走边唱》也让人察觉到了这种内涵。

琴师和石头对自己无法看到的外界反复进行了讨论。例如，月亮是什么样的？接着又

问，月亮是否如自己想象的那样？真想亲眼看看它到底是什么样子。由于自己是盲人，因此无法看到想看的一切。然而，假如是现实生活中的盲人，或许谁都不会用悲伤的语调说出那样的话。这部影片之所以用悲痛欲绝的语调讲出这样的话，是因为这不仅是关于盲人的影片，拍摄这部影片的人们，是经过文革动乱的中国现代知识分子。我想影片中蕴含着明确的寓意。

文化大革命时代，自己完全无法了解外界的现实，只是凭借自己的想象，至于外界是否和想象相符，根本无从了解。现在回想起来，那个时候自己真应该多看看世界！

想要大声呼喊——想见到事实！这种强烈的愿望，就是所谓的现实主义自然性，这段对话带来了其他紧迫的尖锐音调和节奏。由于整部影片都弥漫着这种气氛和节奏，因此琴师只凭一曲就平息了群众的武斗，这种虚构的“白发三千丈”式的表现，完全成了一种威风凛凛的方式。

但是，当我们解读影片所包含的中国现代知识分子在现实世界中被蒙上眼睛而发出悲痛叹息时，有谁真的会说“你们是悲惨的”？又有谁能够满不在乎地说“我睁开眼睛看过世界了”？应该认识到，就连我们这些生活在信息过剩的所谓自由世界的外国人，在看不清世界



《边走边唱》剧照

这一点上与中国人也相差不多。

究竟谁能够说自己已经了解了世界的进程、状况和应有的状态呢？在这一点上，我们究竟与琴师、石头有什么不同？这部影片具有一股内在的力量，它使我们不得不跟随着影片去思考。这股力量，来自既不仇视他人、也不怜悯自己、面对巍峨群山不断思索着的陈凯歌在展开情节时所采用的独特、刚毅的手法，同时它也来自琴师那充满自信的表情之中。

琴师的自信据说源于他年幼时师父临终前的嘱托，师父告诉他，若是能反复修炼，亲手弹断一千根琴弦，就可以拿到藏在琴中的祖传秘方，并拿着它到药铺去。因为那是一张写着能够治好他眼睛的秘方。相信了师父的遗言，他激动而耐心地等待着弹断一千根琴弦的日子，最终他做到了。然而，当他兴奋地带着处方去街上药铺买药却被告知那张处方其实只不过是张白纸时，琴师深感绝望了。与此同时，能够抑制群众争斗的超凡能力也消失得无影无踪。这真的只是一个寓言，如何理解这张白纸，就靠观众自己的判断了。

我们可以最直接地理解这张白纸暗喻着发动文化大革命的理想。琴师砸烂自己师父坟墓的那个情节是相当令人激动的，那一瞬间表现出他对师父教他一个空想一事的愤怒。然而，对于包括空想在内的人们的普遍理想，最终会像肥皂泡一样地易于破灭这个被扩大了的一般性命题，也能够更多地得到人们的赞同。

这部影片想说明，即便是虚假的希望，只要满怀憧憬和目标，人们就能够充实而紧张地度过每一天，有时还会因此发挥超凡的能力。在这里也许含有一些红卫兵的心态，那就是说，文革虽然是愚蠢的空想，但的确也让大家萌生了一些希望。影片最后提出了一个沉重的话题：当谎言破灭后，中国人民现在应该怎样做。像琴师那样毕生努力的人们，他们的绝望是理所当然的；然而，影片又向利益至上的世界主流提出质问：难道就应该成为没有理想的社会吗？对留下来的年轻的石头来说，这虽然是个过于沉重的问题，但他仍像以往一样什么也看不见，心中怀着的那种想看看世界的愿望越来越强烈，就不得不在这个荒凉的世界中继续走下去。

作为自古以来中国美术传统的表现手法，巍峨群山的风光，宛如水墨画一般的景致，都给电影带来极大的意义。面对这样的画面，人们会感到自己超越了狭小的现实环境。当思想超越现实，提高了深度之后，才能慢慢地脱离现实环境。陈凯歌不但让观众清晰地感

觉到他在影片中的个人感慨，同时也相当委婉地向人们传送了与他同时代人的思想。

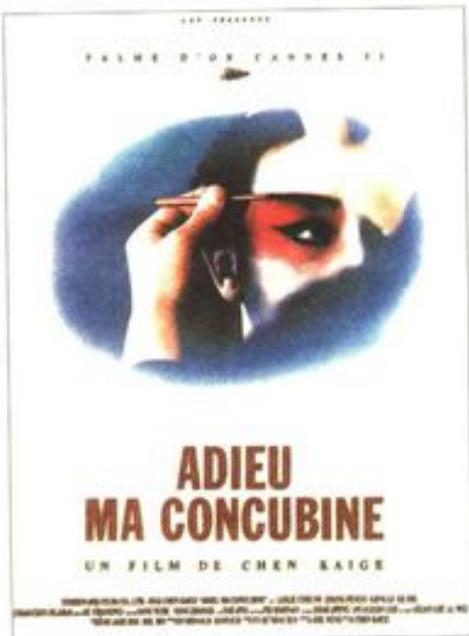
不同的理想，接二连三地落空，对此失望的不仅只是他们，也是世界上所有的人共同经历过的，对我们来说绝非他人的事情，至少我现在怀有在这个风景中行走的心情。

我认为影片之所以叙述了这个令人费解的寓言，是想对人们提出一个问题，即理想究竟是什么。即便是空想，那也还是理想；只要有理想，就能够变得超凡脱俗。然而，一旦人们知道那是谎言，今后又该怎么办？或许没有必要把这个理想限定于文化大革命。之所以这样说，是因为当今整个世界都处在一个旧理想发出咯吱咯吱的声音马上就要崩溃的边缘时代。也没有必要把这部影片中的荒凉风景限定于中国偏僻农村，而可以把它作为当今的一般世界来观察。

这部影片让观众感到茫然。它不仅令人费解，而且连结论都没有。但是镜头确实相当有震撼力。当人们理想受挫时，就算一时不知所措，却没有谁哭天号地，也没有停止脚步，而是继续在荒野中行走。

### 《霸王别姬》(1992)

1992年，影片《霸王别姬》在戛纳电影节上获得大奖。这是陈凯歌应香港制片人的要求，以香港电影特有的华丽情节剧的手法为基础拍摄



的一部尝试飞跃的影片。如果进一步讨论，也许可以说它是一部超越了普通爱情的电影，是超级爱情影片。爱情电影首先必须具备与民族命运相关的、充满动乱的时代背景，以及那些由于时代动乱而一再遭遇分离却又不能停止相爱的恋人们。优秀的爱情电影，大多具备这两个条件。这两个条件难以分割地结合在一起，当恋人们的苦难被看成民族苦难的一部分时，爱情电影就成为极品影片。《霸王别姬》就是这样一部超级电影。

故事从1924年开始，至1977年结束，地点始终在北京。在这个时段中，中国经历了国民党统治、日

本侵华战争、国共内战以及文化大革命等动乱。在日本侵略时期，京剧名角程蝶衣为了能继续登台，为日军表演过。因此，战后他被人们叫做汉奸，饱尝了痛苦。段小楼是个经常扮演仪表堂堂的男



《霸王别姬》剧照：导演陈凯歌，主演张国荣、巩俐、张丰毅

子汉形象的演员，在后来的文革运动中，他忍受不了红卫兵的批斗，背叛了程蝶衣和他自己的妻子菊仙。菊仙最终自杀身亡，但程蝶衣和段小楼两人的爱能否超越这种苦难继续下去？文革结束后，当两人的拿手剧目《霸王别姬》再次上演时，程蝶衣像他扮演的虞姬那样，用刀结束了自己的生命。

这是一个动荡不堪的时代。恋人们历经剧烈的动荡而结合，并不完全是靠命运似的爱情，而是在贫困、歧视、卑微以及以缥缈的浪漫为内核的文化传统等等合力的作用之下才走到一起的。同样，也是在权力的高压之下才发生了令人痛苦的背叛。电影为我们鲜明地提示了产生爱情的社会力量，以及作为恋人经历的那些把整个民族推入苦难深渊的动荡，如国共内战、文革等等。实际上，这对恋人是男同性恋。这一点成功地让观众忘记了它是一部爱情戏。因家境贫寒，程蝶衣进了京剧戏班，成了一名男扮女装的青衣，段小楼则成了仪表堂堂的武生，他们两人是这部影片的主角。在严酷的现实相互扶持方能生存下来的遭遇，让他们两人结合在一起，由于长期扮演虚拟的恋人而赢得了观众的喜爱，两人因此也发展成一种同性恋关系，程蝶衣对段小楼的爱慕之情尤为真切。然而，段小楼却希望把舞台与现实加以区别，他和一个叫菊仙的高级妓女结婚了。这种三角关系对于

男性恋人来说，虽然是首要的爱情考验，但更大的考验，还是绝无可能超越由时代动乱所预设的种种社会性条件。编导者在依据爱情电影基本要素的同时，又超越了爱情电影的非现实性。然而，如果说这两个同性恋者只是被社会愚弄的人，亦即不过是缺少浪漫气息的现实人物，那么就错了。他们两人始终期待着跨跃现实，并憧憬着获得明星的地位和秘密的爱情。为了更加完美，他们不断努力，无论遇到如何悲惨的经历，支持着他们的理想就是总能超越那种悲惨经历的戏剧世界，而且他们最终也是为自己的理想而献身。以上种种，不仅是对主人公同性爱的净化和纯化，从民族受难的象征来看，也将其提高到了一个正常存在的高度。

### 《红高粱》(1987)

张艺谋以他在《一个和八个》、《黄土地》、《大阅兵》等影片中出色的摄影技术，而成为第五代的中坚人物之一。自从在《老井》一片中担任了摄影和主演之后，他于1987年改行担任导演，拍摄了他的处女作《红高粱》。这部影片在翌年的柏林电影节上获奖，成为继上一年吴天明的《老井》在东京国际电影节上获奖之后的又一部获奖影片，中国电影的全新地位从此变得更加巩固。在这之后，中国影片成了世界各大电影节中的热门影片。

《红高粱》以旁白叙述的方式讲述自己从祖父那里听说的故事。那是从1920年代末期开始，前后约10年间发生在中国北方农村的故事。

年轻貌美的姑娘九儿出嫁了，她乘坐的轿子被抬经高粱地的深处，影片就从这个场面开始。她就像是被卖掉似的，嫁给了与父亲年纪相仿的麻风病患者——一个有钱的酒坊老板。抬轿子的伙计们一路上一边唱着打油歌，一边使劲摇晃着轿子戏弄新娘，直到把她弄哭。画面中充满了散发着泥土香味的大自然气息。半路上送婚队伍突然遭遇持枪强盗的袭击，所有的人都被剥光了衣服，伙计中一个叫余占鳌的人向强盗冲去，于是大家跟着他一起扑了上去。余占鳌似乎因此赢得了九儿的好感。

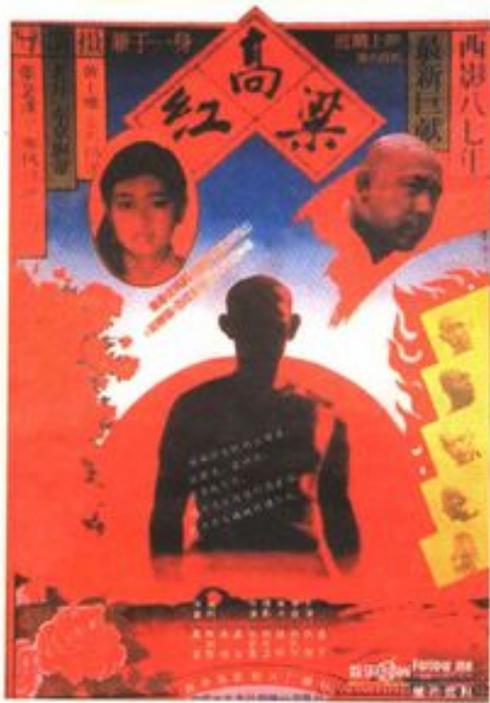
三天后，按照当地的风俗，九儿要回娘家去。在回家的路上，从茂盛的高粱地里跑出一个蒙面男子，把九儿抱进了茂密的高粱地深处，这个男人就是余占鳌。九儿讨厌新婚的丈夫，她丝毫没有抵抗就委身于蒙面男人。当她从娘家回到丈夫家时，丈夫已经不知去向。

看起来好像被谁杀害了，却找不到犯人。虽然“我”总觉得祖父余占鳌很可疑，但据旁白说，祖父直到死都装糊涂，没有承认那是他所为。造酒的伙计们本来想要离开这里，九儿请求他们留下来，大家也就把她当成了老板娘。由于伙计头罗汉在各方面加以照顾，九儿鼓起了很大的干劲。这时余占鳌来到作坊，对大家吹嘘说，他得到了九儿的爱，所以要和她一起过。九儿感到很为难，把大家叫出来，伙计们把余占

鳌扔到空的大酒缸中，让他在缸里呆了三天三夜。这部影片的独特之处，就是叙述中不知哪是真的，哪是虚构的。好在不是太久以前发生的故事，所以虽然不是民间传说，但采用民间传说方式讲述，那种滑稽可笑的味道，就显出了很好的效果。

一天，突然来了一伙打劫的强盗，九儿被当作人质带走了。伙计头罗汉设法弄钱，准备付赎金救出九儿。余占鳌知道后拼命地赶到肉铺，那里是盗贼的据点，他给了盗贼点颜色后返回了酒坊。然而，他回到作坊后一看，九儿正平静地和伙计们一起兑新酒，余占鳌不由得很生气，他往装新酒的缸中撒了尿。几年以后，不知什么缘故那些掺了尿的酒，都变成了喷香的好酒。这是民间传说式的、带有夸张的、土得掉渣的幽默极品。九儿和余占鳌同居了，靠着这些酒，买卖逐渐兴旺起来。罗汉不知为何离开了，也不知他去了哪里，踪影全无。

在九儿和余占鳌在高粱地里野合后生下的孩子长到9岁的时候，日军占领了这个地区。影片改变了前面夸张而慢条斯理的叙述风格，一下子进入了深刻的主题。日军虐待村民



影片《红高粱》海报

们，抓捕了一些抵抗日军的人，其中一人就是以前的盗贼头子。日本军官命令肉铺伙计像平时剥动物皮那样，要活生生地将盗贼头子的皮剥下来。肉铺伙计也是盗贼头目的手下，他拼命地求饶，说：“别开玩笑……饶了我吧……”，但日军队长命令他执行。肉铺伙计一咬牙杀死了盗贼头子，自己也被日军开枪打死了。日本兵残忍地强迫另一个看上去已经发了疯的肉铺年轻伙计，让他活剥另一俘虏的皮。这另一个俘虏就是曾经在九儿那里当伙计头的罗汉，他此时好像已是共产党游击队的领导者。肉铺的年轻人被逼得走投无路，呈现出癫狂状态，他用剥皮的刀一下子扎在了罗汉的额头上。接着镜头切换了，人们看到的是这个年轻人在原野上发疯似地狂奔的镜头。

九儿回到家后，拿出9年前罗汉离开之前酿的酒招待伙计们，她对大家说，明天，我们去袭击日军的卡车，为罗汉报仇。余占鳌带头唱起了《好酒歌》，发誓要复仇。这首《好酒歌》是九儿当年下决心当作坊的老板娘时，罗汉指挥众伙计们抓紧下料酿酒时唱的歌。



《红高粱》剧照：导演张艺谋，主演姜文、巩俐

当时是作为响亮的祝福歌，而这次却被当作悲壮的战歌来唱。无论前者还是后者，在影片中都是很有力度的精彩情节。就像祭奠罗汉的亡灵似地，大家把盛在碗中的酒向火上浇去，火焰熊熊燃烧起来，酒的度数简直高得像手榴弹使用的原料那样。

翌日，伙计们在路上挖了坑，把装满酒的缸埋在里面，计划等日军的卡车开过时，用火点燃埋在地下的酒缸。然

而，他们没有能够顺利地地点着火。九儿为了鼓励伙计们，亲自挑着饭菜送到这里来，半路上她被日军开枪打死了。余占鳌带领大家把装着酒的小壶点上火，然后像手榴弹一样投向日军的卡车，卡车被烧着了。这时，天空像染上了血一样变得红通通的。正在这时，突然发生了日食，天空开始变黑，虽然不久就恢复了，但余占鳌和他的儿子，只是茫然地注视着太阳，站在那里一动不动。为什么在火红的天空中被风吹得摇曳的高粱穗子会变得乌黑？这种超现



《红高粱》剧照

或许也是一种虚构的夸张情节。在古代虚构的民间故事中，虽然常常出现超越单纯的扬善惩恶的有意思的故事，但余占鳌可能是杀死九儿的丈夫——那个患麻风病的中年男人的犯人，这是超越善恶的惊人构思。在这个意义上，那是一种即便说这是野蛮也没关系的原始的可怕想法，因为这个男人既非单纯的正义之士，也不是抗日英雄，只是具有近乎野蛮的原始生命力、为活着而活着、为嘲弄而嘲弄、为爱而爱的一个普通的人。他有着金刚般的体态和天真无邪的表情、虽然粗野但是亲切的言行——姜文相当出色地扮演了这个角色。这样的男人，如果和他成了朋友，那么他大概就是最值得信赖的人了；反之，如果惹他发怒的话，肯定是很可怕的。日本鬼子让这个男人从心底里产生了愤怒。他被愤怒燃烧着，面对火红的天空，变成了一座金刚。影片结尾的这个镜头，是他超越现实、成为神话般人物的形象。人与人虽然没有什么不同，但那一瞬间，我们感觉到他成了大地精灵的化身。这部影片把民间传说式的话题与农村的泥、尘结合起来，仿佛已沉浸在这种土气的氛围中。这样的描写手法，最后让观众获得了这样的印象：由于这块大地被激怒，因此黄土地的精灵站立起来了。必须指出，这真正是电影化的手法，而且充满了中国式的、农民式的、民间传说式的、神话式的表现力。

实的风景，达到了空前壮观的美。影片的这个结尾确实很精彩。

正如我多次讲过的那样，这部影片中，存在着虚构的成分，让你不知真实到什么程度，也不知从哪里开始是夸张的。用酒制作手榴弹的内容，

## 《菊豆》(1990)、《秋菊打官司》(1992)

张艺谋因为拍摄了《红高粱》一片而蜚声全球影坛后，于1990年以中日合资的方式拍摄了《菊豆》。该片讲述的是一个被农村染坊老人用钱买来当妻子的女人，和丈夫的侄儿、被当作奴

隶一样使唤的男人之间发生的爱情，它是一部记录了深重罪过、严厉惩罚及因果报应的影片。片中有不少性的描写，因此，在道德约束很强的中国国内，大约有两年没能上映。作为中国电影，它是迄今为止最大



《菊豆》剧照：导演张艺谋，主演巩俐、李保田、李纬

规模地被世界各国放映的作品。

张艺谋于1991年拍摄的《大红灯笼高高挂》，也是一部描写在中国社会根深蒂固的封建制度下，被当作性奴隶一样的女性的怨恨的影片。它以一个过去的地方豪族那气势恢宏的宅邸为背景，娴熟地使用了与《菊豆》截然不同的、被匀称地格式化的电影手法。《菊豆》和《大红灯笼高高挂》连续得到奥斯卡最佳外语片的提名。

在这些作品中，张艺谋是把一个家庭当作因极端的家长制统治而受到摧残的中国社会的缩影。它们和《红高粱》那种夸大化的豪放气概完全不同，讲述的是沉重苦闷的故事。

在1992年拍摄的《秋菊打官司》一片中，张艺谋一改以往的风格，转变为豁达奔放的喜剧性风格。

秋菊是一个生活于中国偏僻农村中的妇女。一天，怀孕的秋菊挺着大肚子，把丈夫庆

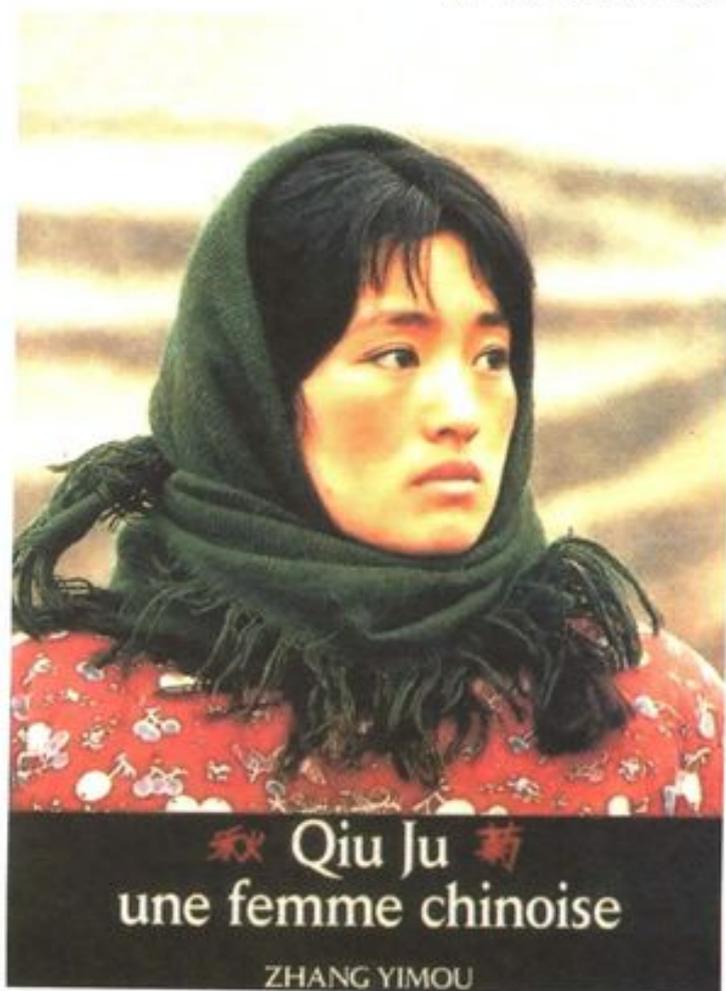
来放在大车上，让丈夫的妹妹赶着车来到医院，故事就从这里开始。丈夫被村长踢了一脚，睾丸肿了起来，因此想让医生诊断一下。

村长为什么踢他？原来秋菊的丈夫准备在一小块农田上盖个棚，向村长提出申请，因为上级对此有规定而没有得到村长的许可，两人发生了争吵。争吵中庆来顺口说了句“抱一窝母鸡”，而村长把这句话理解为是说他“你这种人只有女儿，生不出儿子”的意思，顿时大为生气。村长已经有了4个女儿，政策不允许他再生孩子，因此，对有个能续香火的男孩已经绝望了。庆来明知这确实是件遗憾的事情，却就此事说了难听的话，因此村长一怒之下踢了他。起因就是如此。

但是，对秋菊来说，无论有什么理由，都不能允许踢那个部位，因此一回到村里，秋菊就到村长家去，对他说不管怎样都要道歉。村长也是怒气难消，一副绝不会道歉的态度。于是秋菊来到乡政府，向警察述说。警察是个好人，他进行调解，说还不如叫村长赔给庆来200元钱和解的好。然而，村长虽然同意支付赔偿金，却在付钱时把20张10元面值的钞票扔到了秋菊的脚下，还对秋菊说，只要她每捡一张向他低一下头就行了。秋菊越想越气，就到县公安局告状；当得到相同的判决后，又去市公安局告状。到了靠调停无法解决的时候，她就请别人介绍了律师，将村长告上了法庭。

听了对故事的介绍，大家可能会认为这是勇敢的农妇抵抗残暴村

影片《秋菊打官司》海报



长的正义故事，其实这个村长在其他方面也是个得到大家喜爱的好人，这就是这部影片的有趣之处。秋菊的丈夫庆来开始也和秋菊一同告村长的状，但很快就觉得秋菊的做法有些过分并开始反对，村里人也大都认为秋菊有些过分。处理秋菊告状事宜的乡派出所警察和市公安局长也都是好人，他们设法不让事情闹大，希望圆满地解决，却因秋菊绝不妥协的做法而感到不知所措。那些情节与其说是深刻的社会剧，不如说是逗人发笑的人情喜剧。

扮演秋菊的演员是巩俐，她可以说是当今中国影坛最优秀的女演员之一，这次她一改以往刚强美人的形象，以慢吞吞的迟钝的妻子形象出现。她只是反复地说着：“我不是为了要钱，只是要讨个说法”。秋菊和村长之间的交锋，与其说是正义与邪恶的针锋相对，不如说是两个倔强人物之间的意气用事，因而确实很有趣。不过，在这幕乍一看是喜剧的深处，却像是不经意似地流露出了中国底层民众人权意识的觉醒，以及支持人权意识的法律体系和完备的诉讼程序等非常重大的问题，因此一旦了解并看到那些现状，就可以充分懂得



《秋菊打官司》剧照，导演张艺谋，主演巩俐、雷恪生

在对话的细微之处包含着的激烈的讽刺，含着一种紧张的气氛。例如，当调解发展成诉讼时，支持秋菊的那个镇上旅店的老板说道，这个官司对秋菊是有利的。他之所以这样说，是因为这成了向人们表示法律

完善、群众状告国家干部也是被允许的案例，因此法院在使用这个案件向民众进行宣传的意义上，恐怕也要让秋菊打赢。结果官司却打输了，大家虽然都垂头丧气，但在这样的台词中，也讽刺地刻画出了中国人的法律观和干部观。

秋菊分娩时难产，因为村里的人都去看附近来的剧团演戏了，找不到一个人帮忙，家里人很着急，但是村长赶来了，帮着把秋菊送到医院，秋菊非常感谢他。当儿子满月摆酒庆祝时，包括村长全家在内的邻居们聚集在一起，变得和睦快乐。这时原本以为事件已经解决，可是警察来到这里，宣布拘留村长15天，然后就把他带走了。据说秋菊为了审判，在医院里让丈夫庆来拍了张X光片，检查的结果，发现丈夫不是一般地被踢伤，而是发生了骨裂，村长就此被重新定了伤害罪。秋菊原来只是希望村长能承认自己的过错，甚至只要他道一声歉就行了，现在她也被事情的严重性吓了一跳，电影至此结束。

这个结尾既意外又深刻。之所以如此，是因为它暗示着，农民要有人权意识，恐怕就必然要牺牲以往村子中的和睦。影片中许多镇上的场景都是用偷拍的方式拍摄的，排除了像演戏似的高潮情节，完全采用纪实手法进行拍摄，虽然初看上去悠然自得，但确实留下了争论的焦点。

在前面提到的《大红灯笼高高挂》中，为了配合豪宅的对称结构，画面构图和故事的展开也被张艺谋严格地构图化，那种对称式构图，用来暗示统治者与被统治者之间无法动摇的人际关系，完成了被格式化的电影制作。而《秋菊打官司》一片在多处采用了偷拍和即兴拍摄，因此风格突变为真正的舒展，有时甚至是松弛的表演，是一组令人愉快的影像。导演让演员们在真实的街道上、拥挤的人群中发挥演技，不让旁边的人察觉。这说明张艺谋在尝试着表现完全相反的风格，而且好像游刃有余，完全胜任。

与陈凯歌和张艺谋齐名的田壮壮，是被人们称为第五代导演中的另一位最受世人瞩目的导演。

他的处女作，是1985年拍摄的影片《猎场扎撒》。这是一部刻画在内蒙古草原上蒙古族狩猎生活的故事片，但拍摄方法接近纪录片，冷静，不动声色，淡淡的，可以说大致上是一部用民族学眼光观察狩猎民族生活的作品。他接下来拍摄的《盗马贼》，使这种风格表现得越发彻底。



### 《盗马贼》(1985)

这是讲述1923年发生在西藏的故事。男主人公罗布尔是个粗暴强壮的牧民。因为家里太穷，他和朋友们合伙当上了盗马贼，有时还做强盗袭击路人。有一次，他们抢了官员的东西，又捐献给寺庙。当时，乡公所要求村长把犯人交出来，村里不愿意把同村的伙伴交给政府，但将赃物献给寺庙，这是亵渎神灵，毕竟犯有重罪，故而只好决定将这伙人赶出村去。

罗布尔承认这个处分是理所当然的，他表示了感谢之后，就带着妻子和年幼的孩子出去流浪。但是，离开村子后的生活相当艰苦，儿子生病死了。罗布尔和妻子在每天替儿子念经上供的祈祷中度日。不久，第二个儿子出生了。他盼望能够回到村里去，但村里正在流行瘟疫，家畜都死了，人们因饥饿而忍受着折磨。罗布尔卖掉了他最后的财产，也就是他的一匹爱马，可是仍然无法维持生活。他想到绝不能让婴儿死掉，于是再次当上了盗马贼，离开了妻子和儿子。

166

整个故事相当简单。无论是罗布尔还是他的妻子，都是非常单纯朴素的人，不会干复杂的事情，而且村里管事的村长也和他们一样。因此，发生在他们身上的故事复杂不了。作者按照简单的方式深刻地描写了这种单纯的生活。《盗马贼》就是一部这样的影片。然而并没有因为情节一般，电影就简单地宣告结束。全片共长99分钟，虽不算特别长，但属于普通电影的长度。对话虽然简短，但对环境描写的细致程度却超越了普通故事影片。当然，影片仔细地描绘出了西藏这个奇特地区粗犷的自然环境，而且还详细地描写了喇嘛教活动、宗教仪式这些与主人公的故事没有直接关系的内容，甚至让人得到一个印象，影片简直就是在纪录有关西藏宗教活动的形式下展开了罗布尔等人的故事。作为一部故事影片，以上这些构思应该说极具特色。

影片开始时精心地描绘了一场天葬。由于我们对这种风俗的存在已有一定的了解，因此就能够比较容易地加以理解。虽然看起来这种风俗野蛮而残酷，但人们相信，人死后的灵魂通过这种方式就可以升天。每当四季变换的时候，就出现了宗教活动，但那些场面对我们这些几乎不了解喇嘛教知识的人来说，很难明白其中的意义。在电影节散发的一本说明册上，刊登了一篇坪野和子写的文章，题目是《〈盗马贼〉——西藏的风光与净土》，文章写道：

夏天是悬挂塔尔寺巨大佛像的季节,秋天是卷起纸绘神符的季节,除夕时在寺院表演佛教假面剧。

我们日本人基本上不了解这些活动所包含的各种意义,即使普通中国观众,恐怕也同样对此不甚了了。冗长而不加说明地叙述观众不太理解的事情,对观众而言或许不够亲切。如果是纪录片的话,当然可以这样,然而这并不是纪录片,而是故事片。虽然无法看懂解说就



《盗马贼》剧照:导演田壮壮,主演才项增仁、旦枝姬

难以理解影片中的宗教仪式,但是作为故事片的观众,如果能够通过这些场面理解西藏人民那种对喇嘛教深入骨髓的信仰,那么也就足够了。通过反复出现的那些场面,可以看到在当地的各个角落似乎全浸透着喇嘛教信仰,甚至在空气中都可以感受到荡漾着的喇嘛教信仰。因为并不是只有僧侣们才举行仪式,另

外也不是简单地以形式上的狂欢为快乐。

影片中最令人感动的是这样一个场面:罗布尔认为儿子的死可能是因为受到了自己所犯罪过的报应,所以他和妻子一起在雪地中站起来又跪下,持续进行着严格的礼拜;另外,他还在自己家附近堆放象征着某种信仰的石块。罗布尔算不上是个野蛮男人,也不是个只会凶

狠的男人，很显然，他比许多所谓的文明人都有良心，因此，他的苦恼是从心底里产生的。这些人通过喇嘛教信仰的方式，表现出了他们在浪迹天涯的过程中生发的种种苦恼，于是就能够让人感觉到在当地的各个角落都浸透着信仰，甚至在空气中都是如此，而不只是用众多的仪式场面来加以表现。

这部影片试图通过对一个微不足道的盗马贼的内心描写以发现自我忏悔这种人类最可贵的思想变化，同时还描写了虽有悔恨之意，却由于不得已再次犯罪、故而走投无路，以及因求救而无法停止的心理活动。最后，这一盗马贼似乎表现出能代表所有愿意正直忏悔自己罪过的人的庄严形象。这部影片的感人之处就在这里。

在中国电影中，描写西藏的作品还有李俊导演的《农奴》（1963）。这是一部表现在喇嘛统治下，西藏人民被当作农奴受到残酷压迫，最后依靠解放军获得解放的故事。同时也说明，即使解放军来到西藏也不能轻易地解放农奴，而是要靠农奴自己起来反抗旧统治者，才能解放自我。毫无疑问，这确是历史事实。宗教不是单纯地只解决人们精神上的苦恼，它甚至还控制着人们的身份，这种状态当然必须打破，而人民解放军实现了这个目标，所以值得称赞。然而，影片《农奴》却只描写了事实的一个方面，而没有描写事实的另一方面，那就是西藏民众深厚的宗教信仰，它给罗布尔一类小人物带来了既庄严又苦恼的光辉。利用喇嘛教进行政治统治和阶级统治虽然应该被推翻，但那与民众的宗教信仰还是存在着区别。

这当然不是说喇嘛教的信仰是正确的，其间或许有错误，但是既然有人把它当做自己的精神支柱，那么这种宗教就应该得到尊敬。重要的是，有时他们还尝试着用亲身感受的方法在观察世界。我觉得，《盗马贼》是汉族导演田壮壮在把自己当作西藏人的前提下拍摄西藏的作品。这样一来，在他的影片中，就出现了许多与那些站在解放者的立场、从上俯视到的影像不同的影像。《盗马贼》虽然是一部对话很少的影片，但它的影像却极为雄辩，饱含着敬爱之心，描绘出了看上去卑微、但内心却绝不卑微的人们。

### 《大太监李莲英》（1990）

《猎场扎撒》不知出于什么原因多年来一直禁映；对《盗马贼》的批评也很多，认为

它是一部让大众无法理解的自命不凡的作品。然而，也有少数热心的支持者认为田壮壮称得上是改革电影的开拓者。在人们不断发出不知道他是否还会拍电影的猜疑声中，他继续拍摄着，并且成了一名大牌导演。

1990年，在与香港合拍的影片《大太监李莲英》中他担任导演。尽管这部影片妥协于香港电影的华丽风格，但在以民族学研究的细腻眼光来观察宫廷社会的手法方面，该片采用了与观察内蒙古、西藏的一些村落同样的理智冷静的态度，使之成为一部与可怖的宫廷剧没有联系的、洋溢着人间温情的杰作。

该片最有看点之处，显然在于表现了太监这类不可思议的人物。在中国，自古以来由被阉割的男人伺候内宫，服侍从皇后到妃子的众多女人。然而，宫廷常常受到操纵了皇帝的某一内宫女人的支配；在没有其他男人的深宫内院，这些被阉割的男性太监，因为经常替女人出谋划策，往往掌握着很大的权力，有时还会行使大臣和将军的职权。这些怪模怪样的太监究竟是一种怎样的人物？无论是从历史、政治、制度等宏观视角来看，还是从他们的举凡究竟有何变化这类低俗猎奇的角度来看，或者从他们怎样认识自己的特殊存在这种社会探索角度来看，都是很有意思的题材。由田壮壮导演的这部影片，回答了以上来自各个层面的对太监所提的问题，意义非常深刻。事实上，影片回答的远比以上更多。人们对太监问题的关注其实是很微妙的，只要想到为什么现在会来拍摄太监的故事，有些问题就会很自然地凸现出来，人们就会根据自己的想法来考虑这类问题。虽然随着清朝的灭亡，太监制度已经消失，但专制独裁的政治体制却不会轻易地绝迹，远离群众的独裁者和他们身边那些专会阿谀奉承的太监们仍在行使着巨大的权力。这种倾向后来又持续了相当长的时期。虽然不知道该片的作者是否想为了引人注目而把它作为中国的传统加以否定，但这部影片自有一种生动的趣味，只要观摩一遍，就能够帮你对这类问题进行深层次的解读。

这部影片的主角，是众所周知的独裁者、暴君西太后（刘晓庆饰），以及服侍她的太监李莲英（姜文饰）。因为此前李翰祥导演的香港影片《西太后》已在日本放映，因此在日本观众中西太后已广为人知。在贝尔纳多·贝尔托鲁齐导演的《末代皇帝》一片中，西太后也在片头出现过。以上这些影片都把她描写成不合常理的奇异女性。比如在《西太后》一片中，她受到风流命运的摆布，成了仇恨与权势欲的化身，是一个妖艳的恶女；在《末



代皇帝》中，她则象征着走向灭亡的大帝国，被描绘成一个表面穷奢极欲，实则为魔鬼的女人。然而，在《大太监李莲英》一片中，刘晓庆扮演的西太后却与上述形象完全不同。平常时分，她宛如一个性格温和的普通老太太，既宽宏大量，又懂得幽默。刘晓庆擅长扮演美丽刚强的女性角色，在这部影片中，为了表现平庸的老太太形象，她在化妆上下了大工夫。当她现出一副发呆表情时，不知为什么，甚至会使人产生一个念头，想大声地对她喊一句：“你辛苦啦！”尽管如此，西太后为了维护自己的权力，毫不犹豫地把光绪皇帝宠爱的珍妃投入井中，残酷杀害。人性的善良和残忍，能够满不在乎地同时并存着，这就是所谓的独裁统治。由此，我们也可以知道可怕的事实。李莲英也同样如此。他虽然也是个有血有泪的好人，但是当珍妃被投入井中之时，他一边哭着说“对不起，对不起”，一边则毫不留情地拉开珍妃拼命抓住井边、支撑着身体的双手，扑通一声，将她坠入井底。这就使我想起鲁迅所说的“暴君治下的臣民，大抵比暴君更暴”这句话。这个男人十分清楚自己是个无情的人，是某种揣摩阿谀奉承技巧的演员。巨大的权力机构需要这种演员，并且培养了他们。姜文在《红高粱》中扮演了一个昂首挺胸的真正的男子汉，但在这部影片中，却扮演了一个竭尽卑躬屈膝技巧的男人。当嫁给他的女人触摸到他被阉割的部位

《大太监李莲英》剧照：导演田壮壮，主演姜文、刘晓庆



时，他被她的叹息刺痛，顿时极其可怜地大放悲声。姜文的戏路非常宽广，同时还如此年轻，真是令人感慨。

强势和强制性的社会一方面会造就堂堂正正的伟丈

夫,另一方面也会催生出骨气全无的下流人物。尽管李莲英清楚地认识到自己低三下四的奴才本性,却还要在比他更低的人面前摆出一副大人物的架子。影片描绘出了一个普通的、同时也非常复杂的好人的特殊性格,构成了中国古代人物研究的一个类型。真正的男人与低三下四的奴才这种看上去截然对立的性格,在当时的社会中复杂地并存在了同一个人身上。



《大太监李莲英》剧照

### 《蓝风筝》(1992)

田壮壮导演的另一部电影《蓝风筝》,是一部引发了极大争议的作品。该片完成于1992年,它用平易的口吻清晰地描写了母子间无上宝贵的亲情,而且大众性也非常丰富。影片描写了从斯大林去世开始,经过百花齐放、反右斗争到文革初期,历经艰辛的母亲与儿子在中国政治动乱时期的情感故事。影片的旁白是儿子的声音,叙述了父母的婚姻和自己的出生,口吻很幽默。然而,在不久后开始的反右斗争中,父亲被戴上了右派帽子,押解到遥远的地方去劳改,并在一次事故中死去。亲戚们也受到残酷的生活逼迫。叔叔的恋人是个美丽的姑娘,却以完全不知道的理由被关进了监狱,很可能是因为拒绝了某个大人物提出的恋爱要求。在悲惨的叙述中,影片也加进了一些富有人情味的情节。比如只要有人请客,即使饭菜极其简单,附近的一群人就会也这是资产阶级生活方式,并冲上前来批斗,但实际上他们却会小声地说:“这不过是做做样子罢了。”

母亲接受了别人的劝告,与一个政府高官再婚。儿子热爱着死去的亲生父亲,对那个总是一脸不高兴的继父,以及母亲受到女佣人般的待遇非常反感。然而当继父知道文革开始后自己将身陷危境,为了不殃及妻子,于是就提出了形式上的离婚要求。通过相互交谈,儿子初次了解了继父的真情,当红卫兵来批斗继父时,他就和母亲一起拼命地设法保护继父。

但是，这个少年最终被红卫兵打翻在地。当他躺在地上仰望天空时，看到一颗树的树枝上挂着一个蓝色的风筝。这是年幼的妹妹请他做的。家庭破碎了，风筝既是伤心的象征，也是因对抗迫害而诞生的全新的家庭之爱的象征。在灾难中自己受到了锻炼，并且也懂得了家庭团结的深刻道理，这一切在这里都被自然而然地表现了出来。

### 《晚钟》(1987)

《晚钟》是吴子牛的代表作。这部影片描写了抗日战争结束后一支八路军小部队的活动，这支部队的任务是让

隐藏在内地各处的日军缴械投降。影片中的对话很少，而且大部分对话是日语。影片开始时的场面是一支战败的日军部队决定集体自杀。虽然说是自杀，但实际上是按队长的命令在思想上接受虐杀。最后，几个八路军战士想尽了一切办法，终于成功地从一个山洞的火药库中，救出



《晚钟》剧照：导演吴子牛，主演丛培信、陶泽如

了饥饿至极、决定集体自杀的一支日军。这是一部赞美了中国军队人道主义行为的中国电影，但在看完后，强烈打动我内心的，却是丧失独立意志、只会按照命令集体自杀的日军的表现的恐怖程度。关于日本战败时日军残忍性的情形，在以前的日本反战电影中也看到不少，但从中国方面饱含着怜悯的角度来观察，感受就更加痛切了。

在《红高粱》一片中，由中国人描述的日军惨不忍睹的战争暴行已令日本观众大受冲击，这部《晚钟》又描写了虽然已被赶到山洞却仍然污辱和残杀中国女性的下级日本兵。其实，这类电影在亚洲各地还有很多，香港、韩国、台湾、菲律宾、印度尼西亚等地都有

拍摄，也不是中国电影中特别多。只是迄今为止，日本人还是不愿意看到这些内容，而我们必须正视这样的影片。

与以上那些1982年北京电影学院的毕业生不同，但大致上仍然属于同一时代的导演还有黄建新。他在1985年导演的《黑炮事件》，是一部以过激的讽刺而引人注目的喜剧。

### 《黑炮事件》(1985)

在某一大规模建筑工程中，有一个为德国工程师作翻译的中国技术员，他在邮局里发出了一份电报，内容是“请把黑炮送来”。邮局的工作人员觉得这个电报颇似间谍使用的暗号，就通知了公安局，于是公安局开始监视那个技术员。自从受到怀疑后，他与德国工程师关系密切以及身为天主教徒等等，都成了值得怀疑的问题，他也被调离翻译岗位。这一调离，给建筑工程造成了重大障碍。而事实上，所谓的黑炮，不过是中国象棋中的一个黑颜色的棋子“炮”，那封引起怀疑的电报，也只是希望把遗忘在宾馆房间中的那个棋子寄还给自己罢了。影片最让人感到吃惊的，是在当时的中国居然能够允许拍摄对政治体制作如此激烈批判的影片。

这部电影对在中国长期存在的一些社会状况，比如依靠权力进行的思想统治，导致人们互相猜疑，仅凭一点小事就会受到怀疑等等，进行了正面批判。这部影片的叙述手法也很有趣。男主角是个精通德语的中国技术员，木讷寡言，人品很好，演员刘子枫细致地表演出了那种既是老好人、又很招人喜爱的性格。因此，与其说它是一部真正的有

《黑炮事件》剧照：导演黄建新，主演刘子枫、奥尔谢夫斯基



争议的作品，还不如说它是能够让人慢慢品味人生喜怒哀乐的作品。

由珠江电影制片厂青年摄制组拍摄、张泽鸣编导的《绝响》(1985)，也是一部令人瞩目的作品。迄今为止，有许多对文革进行批判反思的作品，该片也是其中的一部，但这部作品提出了与以往同类影片完全不同的新观点。影片表示了一种态度，认为只是纠正文革的错误并不够，更重要的，是要以不同于当时的更深层次的角度来重新考虑当时提出的问题。影片描写了一个年轻的天才作曲家的悲惨生涯。他曾选择了资产阶级艺术家奔放的生活方式，解放后，因受批判而丧魂落魄，到了文革中更是倒了大霉。然而，他虽穷困潦倒，却和城市中最底层的人们打成一片，为他们创作了许多音乐作品。文革结束后，他希望出版那些乐曲，还通过儿子向他的前妻求助。但是，已成为音乐界干部的前妻，却拒绝了他的要求。老作曲家因此而深感绝望，终于将自己以前写的乐谱付之一炬。

这部影片的精华，是贫穷的人们在大都市的小巷中演奏的由他创作的传统大众音乐。那悲切的哀调，不能不深深地透入所有聆听了乐曲的人们的心底。该片不仅音乐出色，而且对这条小巷的气氛的描写也非常稳重而精彩。人们在倾听传统音乐时的表情特别丰富。这些音乐是在与党的领导毫无关系的状态下创作出来的，是在被社会主流疏远的同时，把悲哀当作食粮而培育出来的。属于领导阶层的前妻所生的女儿，是个年轻的钢琴家，她运用了那些音乐的旋律，并希望用西洋音乐的技巧把它们激活，然而令人惋惜的是，在她的手下那些音乐只是被演奏得漂亮华丽了一些而已。作曲家的儿子一边干活，一边在电视上观看音乐会演奏的实况转播，然而看到一半他就把电视关掉了，埋头继续干活。影片的这个结尾是令人震撼的。文化大革命本来是想创造真正的大众文化，然而，所谓的真正的大众文化究竟指什么？它们不恰恰是在与政治领导完全隔绝的情况下才生生不息地产生出来的吗？某些政治领导人物虽然声称要用学自民众的东西来指导自己的行为，但事实上，他们只是站在与民众的现实悲哀毫无关系的立场上干一些漂亮勾当而已。

与其说这部影片是在批判文革悲剧，还不如说是对文革中没有解决的问题提出全新的、更具本质性的见解。换句话说，这也许是中国电影界开始活跃起来的一代新人，超越了对在文革中失去之物的叹息，改用一种正确方法对文革以错误方法所提问题的反思。

## 第九章

### 新一代导演向人们展现出新的生活感受

在第五代导演的一系列作品获得国际性声誉的同时，中国开始推行电影制作的独立核算制，电影观众亦明显地出现被电视节目分流的倾向，这就使得电影的制作进入困境。1989年夏秋以后，思想上的整顿更加剧了这一困难。不过，在另一方面，却出现了一些意味深长的变化。那些具有国际通用才能的人可以让香港、日本、欧洲乃至台湾的资金投向中国内地，使得一些在中国因审查而未被允许立即拍摄的作品，有时可以暂时依赖国外市场得以问世。这样一来，至少从外国人的立场来看，中国电影还是有活力的，并不断出现新人。作为第五代导演之后的实力派导演，大概有宁瀛、孙周、何平等等。

#### 《找乐》(1992)

在亚洲各国旅行的时候，像我这样的人常常会产生一种非常亲切的感觉，仿佛回到了战争前后少年时代的日本。例如，在夏季的傍晚，人们穿着短短的便服在家门口乘凉，三五成群，聊天取乐。看到许多亚洲城市中的平民街区风情，不由得令我扼腕叹息，过去在日本城市的平民区中，也曾有过诸如板凳象棋，邻近的孩子们聚集一起讲鬼怪故事等等情形。而在今天的日本，却再也不容易看到近邻团聚街口的现象了。导致发生这一切变化固然有各种理由，比如家中有了空调，咖啡店相当普及等等，当然是生活变得富裕的结果，但是邻居间可以推心置腹且亲密无间的人，在我们的社会中毕竟已大幅度减少了。然而在亚洲各国，却让人们感觉到这种情形似乎还有不少，令我深感羡慕。影片《寅次郎的故事》所描绘的葛饰柴又的市井民风，在今天的日本只是一段令人怀念的逝去的梦；而在亚洲各国，或许仍是现实的一部分。

只有坦然自若的人们在这种都市街口发生的交往，才是一种真正的文化。在中国电影中，宁瀛导演的影片《找乐》，就是鲜明地描绘出这种文化的杰作。曾在北京某平民区的剧场做门房的韩姓老人，退休后每天都有空余时间在街上溜达。一些看上去像他一样已退



《扶乐》剧照：导演宁瀛，主演黄宗洛、黄文杰

休的老人聚集在公园河边，各自亮嗓高唱京剧中的一些著名唱段，唱完又互相提出这不对、那不对的批评，或是相互喝倒彩。说到对京剧的了解，老韩尽管不是演员，但却是个在剧场生活了40多年的人，因此他知道同一个唱段，某个名角会这样

唱，某个名角会那样唱，并且还绘声绘色地现身表演，所以很快就和大家成了朋友。老韩想，为什么要在这么冷的公园里唱呢？于是就设法向本单位借了间空房，当作排练场，组成了一个全是老人参加的业余剧团，自己则当上了负责人。这部影片意蕴深长地记录了这个老人剧团的排练情景，真是难以形容的有趣。老人们都很自负，争着上场表演，先是对上场的顺序先后引发了争执，随后又发展到相互诽谤贬低对方的技艺。影片中每个人物的性格都刻画得非常出色。在这些人物中，除了几个专业演员之外，还大胆地起用了业余演员，从而突出了他们各有特色的个性。这是该片的一大长处，又是它最显著的看点。例如，老乔以前是个国家干部，过于自负并有些我行我素，一穿上稍微鲜亮的服装，就显出了知识分子的风度。他喜欢男扮女装，而且扯着假嗓大喊，可美中不足，他的嗓音稍微有些哑。据说演老乔的那个演员本职工作是翻译，但演技高明，效果很好。还有一些一看就是工人模样的老人，各自的出身阶层或教养类型都不同，大家都兴高采烈地按自己的角色表演着。演员中虽然专业和非专业的掺在了一起，可是却相当和谐，这确实有点令人不可思议。非专业演员的人选很好这固然不错，但更重要的，是非专业演员很好地融入了角色的感受之中。可能是剧本的基础较好，让非专业演员担任了符合自身性格的角色的原因吧。

影片中扮演老韩的，是中国著名演员黄宗洛，他有着高超的演技。老韩因为当上了剧

团的负责人，渐渐地入了迷，举手投足间摆出一副领导的样子，终于引起了大家的反感。这当然是一种不成熟的表现，但他此时的心情则可以理解，因为他以往的一个梦想就是要有一批能够互相争论的伙伴，他难免为此沾沾自喜。老伙伴们终于分裂了，剧团不得不离开排练场，但大家仍然聚集到曾经碰头练唱的公园附近的街头，有几个弱智的孩子也愉快地加入进来同大家一起活动。这就是街头聚会文化的丰富性和深厚性。如前所述，在日本电影中，只有寅次郎系列故事还保存着这种气息，然而葛饰柴又街头的聚会，也不可能像北京街头那样吸引那么多人参加并延续下去。

提起街头文化，在台湾曾经有一种深受人们喜爱的木偶戏，名为布袋戏。台湾电影中，有一部由侯孝贤导演的影片《戏梦人生》，回顾了李天禄的一生，李在台湾木偶戏界可是国宝级的名人。这部影片还详细地描写了日本殖民统治台湾的时代。因此，对日本人来说，它也是一部意义非常深刻的影片。

### 《炮打双灯》(1994)

不知是时代的原因还是其他什么原因，如今正在出现的新一代导演，不大想拍那些关系到国家大事的大题材作品，似乎更希望用易于使人接近令人愉快的作品来奠定自己的地位。以动作片《双旗镇刀客》(1990)初次登场亮相的何平，就是其中之一。他1994年拍摄了《炮打双灯》一片，在娱乐性中也加入了同种影片中从未有过的高品位的艺术性，因此是个很了不起的令人佩服的导演。该片的剧情，是说在20世纪初，一个继承

《双旗镇刀客》剧照：导演何平，主演高伟、赵玛娜



了祖传爆竹老店财富的年轻姑娘，和一个年轻的流浪画家之间发生的一段非常浪漫的爱情与冒险故事。按照父亲的遗嘱，姑娘只能招赘。画家为了和姑娘结为一体，就丢掉画笔入赘其家，并开始学习爆竹制作技术。他还与老店中一个老练的掌柜竞争危险的烟火制作师的工作。

一个叫牛宝的流浪画家，带着画笔和纸张到处旅行，受雇于所到之处的有钱人家，每当办理喜庆节事的时候，就在家中各处涂抹装饰画，以此度日。有一次，牛宝得到了一个机会，在爆竹老店蔡家干活。这家被称为大老爷的主人，其实是一个名叫春枝的年轻姑娘。

按照已故父亲的遗言，为了家庭财产不外流，春枝不能嫁出蔡家大门，日后只能招赘一个女婿。最有希望的人选，是被众人一致看好的一个在蔡家老店当了多年掌柜的人。然而，春枝已经悄悄地爱上了牛宝，两人多次幽会。牛宝作为蔡家家庭秩序的扰乱者，受到人们的迫害、拷问和驱逐。但是，他在外乡学会了制作烟火的技术后又回来了，并且参加决定春枝夫婿人选的烟火比赛，向命运挑战。最后，牛宝彻底战胜了自己的不安，取得了胜利。

这是一部充满浪漫主义的清新活泼的恋爱故事片。由于是社会主义革命发生以前的中国富豪家庭中的故事，因



《炮打双灯》剧照：导演何平，主演宁静、巫刚

而像以往一样，这总体上是属于受大家族封建传统压制的女性故事。由于主人公满怀被夺去自由的沉重怨恨，画面的推进也有些黯淡沉重，但就像要战胜这种黯淡沉重的影像一样，年轻恋人们的激情，不知不觉地就熊熊燃烧了起来，这种对比性的表现非常精彩。另外，在影片反复描写的爆竹爆炸和烟火比赛，以及用爆竹表演的特技等场合，火、光的技术配合也不错，暗度和亮度，沉重的压抑和燃烧的爱情之间的对比，都体现出了高度的美感。浪漫的爱情和激情的恋爱，是欧美影片擅长的主题，而且在西方已是完全落后于时代的内容，但当它们被移植到中国以后，却意外地产生了新的效果，仍然可以作为一种富有生命力的主题。影片中的烟火比赛也拍得相当成功。

在张艺谋导演的《菊豆》中，相爱的年轻男女受到了家族制度严厉的制裁，但在这部影片中，浪漫的恋人们却没有被完全管束住。

舍命恋爱之类的主题在西欧很多，但在中国并不常见，因此《炮打双灯》一片很有新鲜感。影片对中国传统风俗作了大量的描写，二者混合的状态真的很有趣。我本来以为影片的风格一定会很暗淡，不料场面却很华丽，编导者的艺术手法确实很高明。

### 《心香》(1992)

影片《心香》的导演孙周，也被看作是继陈凯歌、张艺谋、田壮壮之后出现的一位重量级新导演。他的成就使得1989年夏秋之后的中国电影产生了新的希望。当时人们普遍具有一种担忧：“难道真正高质量的电影，只有依靠外国的资金才能够拍摄吗？”

这部感情丰富的影片讲了一个故事：一个男孩由于父母的离婚纠纷，被迫来到从未见过的、住在遥远城市的外公家，与已经退休的著名京剧演员，一位狷介而孤傲的老人一起生活，一段时间之后，祖孙二代人间涌现出了骨肉之爱。这种朴实的主题，与第五代导演那种充满志向和霸气的世界观相比，乍一看确有狭窄、安稳、内向之嫌。然而，当最初因互相不能融洽而不知所措的外公外孙，通过练习京剧而使两颗心紧紧连在一起的时候，那种感动就超越了亲切的范围，达到了冲击心灵的程度。中国电影往往爱用政治性的语言讨论人生，但这部影片却展现了超越政治的艺术传统。而且，当外公与他所爱的那位住在附近的老年女性之间丰富的情感包容了外公、外孙之爱，以及鲜明地表现出那种情感的源泉

正是佛教的慈悲胸怀的时候，我们就可以发现，与表面上的朴实内向实在大不相同，这部影片恰恰是一部具有尖锐的、正面冲击性的作品。

孙周被认为是目前中国电影界最年轻一代导演中的代表人物。他在《心香》一片中带着非常细致的感觉描写了广州街道的风貌。一般来说，广州被大多数人认为是杂乱无章的



《心香》剧照：导演孙周，主演朱旭、王玉梅、费洋

都市，但在这部影片中，街道安静而清洁，在这里，他或许采用了与小津安二郎相同的处理手法。小津安二郎曾把现实中已被格式化为混乱嘈杂的东京，表现成非常宁静安详的都市。它不仅美丽，而且是被人们日常生活

的良好情趣湿漉漉地浸透着的精神高雅的场所，只有坚固地建构这个场所，才是最重要的。我对这一点心悦诚服，倾心赞同。

在《心香》一片的根基中无声流淌着的，是如何继承京剧艺术、古典文学以及宗教节庆中的传统。编导者主张，只有坚定地尊重传统，才能在变化无常的草率的时尚中保持人们思想的一贯性。在这个意义上，我认为这部影片尽管表面柔和安静，其实却是一部感情强烈且思想性极强的作品。当然，比这一理念更有意义的，是对广州街道风貌的摄影方法，以及拍摄外公家时新鲜的构图方式、外公外孙在偶然间表演京剧中的对唱时节拍瞬间精彩的吻合等等。显而易见，熟练掌握电影技巧的精确度对于电影的成功来说当然是第一位的。

李少红导演的《血色清晨》，是根据哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯的著名小说《一件事先张扬的谋杀案》改编成的影片，这部小说在意大利也曾被拍成电影。人们津津乐

道的是，南美作家的小说是否真的适合中国的风土？这部影片显然比被意大利人搬上银幕的同一作品更具有浓厚的乡土原味。在对农村生活的生动描写中，能够让人感到村落共同体牢固的纽带，以及对于在村庄中丢丑的恐惧，并不是虚幻的观念，而是一种真实的存在。

### 《哦，香雪》（1989）

王好为导演的《哦，香雪》也是一部优秀的影片。这是一部用浅淡的写生般手法描绘农村少女生活的作品。火车进入站台，大家觉得文明来到了，一个个都兴高采烈；上车向乘客兜售鸡蛋这么点小事也能让大家笑个不停，影片真的描写出了一群朴实的农村姑娘。这部影片的优点，就在于在表现仔细翻整耕种山沟里仅有的一点土地的山村最基本的生活内容时，恰当地描写了充溢于其中的朦胧美丽的诗情画意。王好为向人们展现了与以前的《瞧这一家子》、《夕照街》等影片不同的安详的画面风格。兴高采烈地因铁路而感觉到现代文明的少女群像，也自然而清新。

吴子牛导演的影片《太阳山》，选择了国共内战末期国民党逃往台湾，许多家庭发生离别悲剧这一主题。经



《哦，香雪》剧照：导演王好为，主演薛白、壮丽

过40多年，台湾老兵们终于可以从台湾回大陆访问，能够与亲人重逢，但因为经历了太久的离别，使得重逢中无法得到单纯的重逢的喜悦。虽然这个问题在《心香》中也作为影片的要害之一被巧妙地采用过，但《太阳山》对这个问题是从正面加以处理的，因此成了一部富有戏剧性的大手笔作品，获得了极大成功。

## 《留守女士》(1992)

胡雪杨导演的影片《留守女士》，已被看作是现代社会思潮的一部分，就这点而言，确是一部意义深远的作品。人们为了追求高收入高消费的生活而去美国、日本等国挣钱。因为常常是丈夫或妻子一人出国，于是有不少人就成为了所谓的留守的夫或妻。就中国电影而言，



《留守女士》剧照：导演胡雪杨，主演修晶双、孙淳

用前卫派现代主义手法描写男女之间的爱情，以及正深深地渗透于中国都市生活中的先进消费国家的生活方式，可以使人们认真地思考许多问题。

中国将如何变化下去，是一个会对世界整体走向产生巨大影响的问题，因此，才使我们感到不能把它仅仅看作为一部风俗电影而与其失之交臂。这部影片还有一个目标，就是在感观上从以往中国电影的现实主义传统中脱离出来，虽然我认为这个目标并没有取得多

《二嫖》剧照：导演周晓文，主演艾丽娅、刘佩奇



少成功，但我对正在开始的新探索还是能够充分理解的。

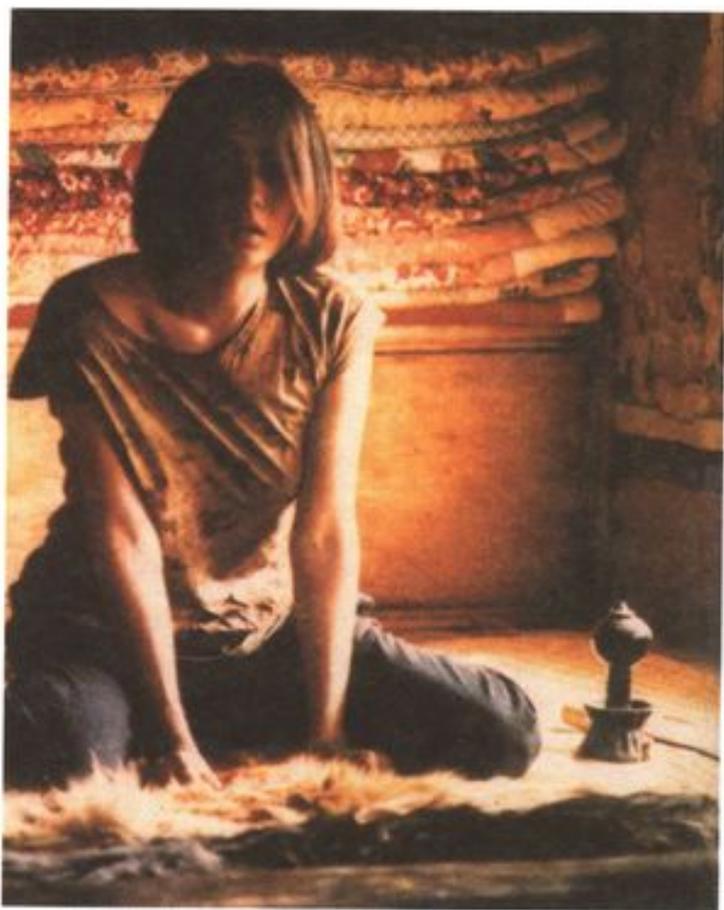
## 《二嫖》(1994)

当前，中国开始了惊天动地般的社会变动，例如，周晓文导演的《二嫖》(1994)，就从一个侧面深刻地反映了这些变动。影片讲述的是生活在某个穷山村中的一个叫二嫖的妇女，因对儿子老是想去看电视感到很生气，下决心要买一个比邻居家更大的电视，于是

就开始拼命干活挣钱。

因为和邻居家媳妇关系不好，二嫫不愿意儿子老去邻居家；另一方面，她之所以能够拼命干活，是因为邻居那位与自己妻子关系不大好的丈夫对她有些意思，他每天用自己跑运输的破卡车带二嫫到县城里去卖麻花或做其他买卖。

这部影片的超群之处，在于表现出了相居为邻的两个家庭间的人际关系，既世俗又有趣，一面展示了以普通办法难以处理的复杂的人物关系，一面展开故事的叙述。不过，在



《二嫫》剧照：导演周晓文，主演艾丽娅、刘佩琦

令人感觉到影片的这些优点之前，我首先感受到的是中国社会变化的惊人之处，因为一个生活在如此贫穷农村中的妇女，竟然靠干活买了一台据说连当时的县长都买不起的大电视。

虽然人们常说经济出现高度增长的只是一部分沿海地区，但是对存钱的欲望和期待，以及实现的可能性，已经给这样的山村带来了影响。我们凭经验就可以知道，从产生购买各种家用电器的欲望，到经济高度成长，往往只是一眨眼的工夫。当中国达到那个目标时，食品和资源不知会不会发生问题。我们不能把这些疑问当作别人的事情，

而应当把它放在心上，因为现在的地球人已经要同甘共苦了，中国人当然也认识到了这一点。正因为如此，中国政府明知有抵触情绪，却仍然坚定地实行强制性的独生子女政策。这部影片中，女主人公二嫫与邻居媳妇关系恶化，最初也是因为邻居媳妇只有女儿，而二嫫却有一个儿子的缘故。邻居媳妇没有获得再生一个可以继承香火的儿子的许可，因此就

妒忌二姨，讥笑二姨的丈夫因为身体有病而无法干活。

由于这些原因，表面看上去好像只是在描写愚昧的女人之间可笑的吵架，但其实问题的根源既深刻又重大。中国目前在忍受控制人口政策的困难的同时，正在打破旧的村落共同体框架和发展开放式的经济。今后遇到的问题会如何虽然无法预料，但肯定是与必须由全人类共同认真研究的大问题有关的问题，这一点是毫无疑问的。

要问独生子女政策内含着何等深刻的问题，在黄建新导演的影片《背靠背，脸对脸》中，也有初看若无其事、实则极其深刻的描写。影片讲述了在某个文化馆里，一个副馆长因为人情、人事方面的原因，不管怎样努力也晋升不到馆长，他竟然成了“永久副馆长”。影片反映了围绕在人事关系背后的小动作、牢骚、报复等等，是一出令人捧腹的辛辣的讽刺喜剧。

剧中男主角叫老王，家中有一个年幼的女孩，他的老父亲也和他住在一起。爷爷担心的事情只有一个，那就是没有孙子。当爷爷知道如果要再生一个孙子，就必须使现在的这个孙女身体出现残疾，于是他就准备让孙女喝香烟的烟油。如果考虑到中国的人口膨胀不仅只是中国的问题，它还将给全世界都带来严重影响的话，那么这确实就不是与己无关的事。这部影片包含着对官僚机构的讽刺，而且把他们当作喜剧笑料来处理，虽然取得了成功，但这种笑毕竟是苦涩的。

## 第十章

### 九十年代以后的中国电影

#### 《活着》(1994)

在中国，红色经常用于结婚等喜庆仪式，被视为一种祝福的颜色。张艺谋从导演第一部作品《红高粱》开始，有许多影片无论是片名还是画面的格调，都采用红色予以强调，给人留下了深刻印象。由此让我想到，他的影片具有某种庆祝和祭祀的性质。当然，在中国也有一些相反的看法。因为张艺谋的作品大多是描写在举国受难的历程中遭遇悲惨的人们，如果说它们是庆祝和祭祀，那就成了恶意戏言了。即便如此，他的影片总是充满着活力。与其说他要终止对于苦难的哀叹，不如说是要庆祝从苦难中顽强生存下来的幸运。听说由于父亲是国民党军官，他在文革中倍尝艰辛，因此就对自己的生存表示了自我祝福。这虽然是传闻，但却不是不可思议的。当我在审视影片《活着》的时候，就想到了上面这些问题。

《活着》一片的主人公叫福贵，在国民党统治时期是一个有钱人家的浪子，沉湎于赌博之中，并输掉了自家的豪宅。不久，共产党夺取了政权，从他手里赢了豪宅的那个人，因拥有豪宅而被定为反动地主，结果被枪毙了，福贵因此捡回了一条命。这是多么幸运的事！当然，这是黑色幽默，是不能用红色而只能用黑色来表现的沉重故事。

继影片开始时表现的讽刺性情节之后，历史进入了国共内战和大跃进，接着又是文革时期。对于一般民众来说，这些都只是灾难，是难以言表的生活状况。此时，主人公和他的一家只能想尽办法保住性命。不顾一切狼狈逃窜，匍匐地上四肢爬行，靠了诸如此类的小心谨慎，才总算留住了生存运气。遗憾的是，在悲惨的事件中，相信领导所说而认真努力的一批老老实实的伙伴，却纷纷被捕入狱，倒在了悲惨的命运之中。

影片的主演是葛优，他在福贵不择手段苟活下去的滑稽和艰辛中，交叉地灵活运用了喜剧性和严肃性的表演手法，达到了相当高的水准。这个好像风一吹就会烟消云散的男子

最大限度地挣扎，最后总算运气好，勉强在社会的一个角落里得到了栖身之地。我们可以在他会心神秘的微笑中，读到超越个人心情的这个时代的中国民众的思想。

这是一部人物众多的作品，其中有不少给观众留下了深刻印象。人们崇拜领袖，被混乱的领导指挥得进退失据，不知所措，而且在同伴中也发生了一些争论，但就是不会怀疑毛泽东，影片用跌宕起伏的手法把握了中国民众当时的这种集体意识。就此而言，在为数众多的回顾文革的作品中，该片称得上是一部出色的作品。影片反映了在被践踏和被唾弃的状况下顽强活下来的人们的悲惨历程，是一首冷静而倔强的赞歌。



《活着》剧照：导演张艺谋，主演巩俐、葛优

### 《一个也不能少》(1999)

这是一部在威尼斯电影节上荣获了大奖的中国电影，导演是张艺谋。他以前导演的《秋菊打官司》，也在威尼斯电影节上获得过大奖。

影片讲述的是发生在中国一个偏僻农村里的故事。由于小学教师短期休假，村里就找了一个名叫魏敏芝的13岁女孩来代课。这是个只有一个班级的小规模学校，或许本来应该根据各人的情况采取不同的教学方法，但对魏敏芝来说，她却没有这种能力。因为只有一本课本，所以她就按照村长的吩咐，把课文写在黑板上，让学生们尽可能地抄写。然后，就是管住那些不听话的学生。尽管如此，也比没有老师好多了。为了获得报酬，魏敏芝干得很努力。编者引人发笑而充满现实意义地描写了这样一所简陋的农村学校。

由于村里很穷，小学生也常常离开学校进城去打工。村长对此很担心，他嘱咐魏敏芝说，学校里的学生一个也不能少。然而，一个男孩乘母亲生病的机会到城里去了。魏敏芝

觉得自己负有责任，为了找寻那个男孩，她决定进城去。然而，进城要买票乘车。于是她说服其他学生，大家一起做临时工，挣一些钱买票。

经过努力，魏敏芝总算进了城，但却不知道怎样才能找到那个失踪的男孩。花了好几天，尝试了各种寻找方法而全都无效，最后，她通过在电视节目中向市民发出呼吁的方法，终于达到了目的。

以上所说虽然像是常见的单纯的美谈，但因为对这个过程的描写非常现实、逼真，因此一面看电影，一面就真的想要声援这个小姑娘了。

参加该片演出的都是业余演员，张艺谋居然能让这批业余演员进行如此生动的表演，其导演艺术确实令人深感钦佩。尤其是扮演魏敏芝的那个女孩，是从实际上从未进过城的农村女孩中挑选出来的。据说即便在城里拍外景，除了有



《一个也不能少》剧照：导演张艺谋，主演魏敏芝、张慧科

必要实拍之外，导演也不允许她上街，因此才拍出了好像真是头一次进城那种惊慌失措的神态。而且，导演预先确认了她是个随时可以流泪的女孩，在拍电视寻人那场戏时，不做彩排直接拍摄，女孩本人也是自然而然地进入剧情，顺利完成了流泪发表讲话的镜头。最初一段时间她什么也说不出，一直紧绷着脸，让助理导演捏了一把汗。过了不一

会儿，她开始认真地向失踪的男孩发出呼吁，边哭边说，那种表演完全没有让人想到是在演戏，而是充满着真实的情感，其逼真的表演完全符合原作的要求。这个女孩子真是一个天才的演员，否则的话就是一个与角色自然合拍的人，唯



《一个也不能少》剧照

有如此，她才能演得那么逼真。

另外，无论剧本还是表演都是真正的写实，不说一句假话，没有丝毫的夸张。总之，这部描写一个固执而勇敢的女孩形象的影片，被鲜明地印刻在了观众的心中。

### 《我的父亲母亲》(1999)

这是张艺谋继《一个都不能少》之后拍摄的又一部佳作。他用表面看上去质朴，其实非常洗练的电影手法，讲述了一个生活在贫穷农村中的淳朴少女的故事。在这一点上，该片是与《一个都不能少》共通的作品，难分高下。

一个男子得知父亲去世的消息后从城市回到家乡。他母亲希望按照老规矩，让人把父亲的遗体从医院抬回家。但路途既远，天气又冷，况且雇人的费用也很贵，他深感为难。然而，年迈的母亲坚持要这样做。其中的缘由，此时回荡在母亲的脑海中。

原来，他的父母亲是这个村里第一对自由恋爱结婚的夫妻。他们二人的浪漫史，在村里已成为传说。30多年前，这个贫穷的山村中来了第一个小学教师（孙红雷饰），他来自城市，村里的人都在期待着。等了好久，骆老师总算来了。他是个容易害羞的优秀青年。为了欢迎他而汇集起来的村民中有一个名叫招娣（章子怡饰）的少女，骆老师与她一见面就进出了爱情的火花。

骆老师住在村委会办公室，吃饭则由村里各家轮流供应。招娣急切地等待着为骆老师

做饭的日子。在中国堪称拍摄美丽风景第一人的张艺谋，此时拿出全副本领仔细地拍摄这种古典而质朴的可爱的爱情故事。在此之前，他曾以逼真的手法拍摄了《一个都不能少》；而在《我的父亲母亲》一片中，正如人们所说，他使用了一种极富诗意的手法。

在古老的爱情故事中，浪漫相遇之后出现的情节，常常是根据权势者的旨意而进行的迫害，这几乎成了一个公式。这部影片的情节似乎也符合这个公式。文革中，骆老师作为旧知识分子而被造反派带走了。当时招娣正在做饭，听到消息后拼命追赶那辆带走了骆老师的汽车。这个场面没有成为做作虚假的肥皂剧，而是使观众产生了一种清新的美好感受，这一手法也形成了作品的格调。文革结束后，骆老师和招娣两人的恋爱结出了硕果。

但是仅有这些太过简单的故事是不够的，影片还加入了对文革的苦难和骆老师上课方法的描写。这是因为适当增加一些教育方法之类的问题，可以使影片具有某种现代色彩。不过，骆老师并没有向人们展示出富有才华的讲课艺术。他只是逐节逐段地大声朗读自编

《我的父亲母亲》剧照：导演张艺谋，主演章子怡、孙红雷



影片《我的父亲母亲》海报

教材中的文章，然后让学生背诵，数十年来他就是反复地在做这种最简单、最基础性的练习而已。然而，这些情节却给人留下了强烈的印象，因为骆老师是在清理和恢复教育的原点。

影片的结尾，是骆老师教过的一大群学生在雪地上抬着棺木，场面令人非常感动。

## 《红粉》(1993)

在美国电影中,男主角虽然存在一定程度的差别,但作为基本原则,男子汉风度是一项必备的要素。

欧洲电影虽不像美国那么严格,但也几乎没有叫无担当、一副娘娘腔的薄幸男人出演爱情故事主角的情形。

可是在日本、韩国和中国的电影中,却描写了不少坏男人,虽然的确很不可靠,但还是有很多女人去爱他。比如在日本就有两部很出名,一部是改编自近松门左卫门创作于1703年的舞台剧《曾根崎心中》的同名影片(增村

保造导演,1978年),另一部是改编自织田作之助发表于1940年的小说《夫妇善哉》的同名影片(丰田四郎导演,1955年)。

至于问到为什么日本、韩国、中国在这方面表现得比较突出?大致上是因为这些国家属于儒教文化圈,自古以来就有一种传统,认为优秀的男人不应迷恋女色,而所谓的爱恋,正是怯懦男人得了心理疾病的表现。基于这一思路的许多爱情故事,就作为一种完美的类型流传了下来。当然,儒教传统的发源地是在中国。



《红粉》剧照

女导演李少红的《红粉》(1993)一片,就描写了这类为儒教文化圈所独有的爱情悲剧。

1950年,中国开始进入社会主义革命时期,各城市的妓院都被关闭,妓女被关进了劳教所,其中有两个妓女是结拜姊妹,她们是大姐

二姐。大姐叫小翠,二姐叫小凤。她们在劳教所里相遇,结为姊妹。小翠是个聪明伶俐、心地善良的女子,而小凤则是个水性杨花、心狠手辣的女子。她们在劳教所里经历了许多磨难,最终小翠为了救小凤,不惜牺牲自己的生命。



《红粉》剧照

秋仪和小妹小萼。秋仪逃出劳教所，躲在一个有钱人家的儿子老蒲家中，小萼则继续在劳教所中劳动。性格倔强的秋仪即便在老蒲家里也旁若无人，非常奢侈地享受着。老蒲虽然在母亲面前抬不起头来，但也决不肯首先说出分手的话。最后老蒲也不能容忍她的任性了，她就一气之下离开了老蒲家。从这以后，她的人生变得更加艰辛，连遭不幸，越来越潦倒。



《红粉》剧照：导演李少红，主演王姬、王志文

她心里虽然还爱着老蒲，但最后却只好嫁给了一个有点小钱的善良老人作妻子。

另一方面，总是依靠秋仪的爱哭的小萼，在劳教所里也动不动就哭，后来却和参加革命后身无分文的底层劳动者老蒲重逢，并与他结了婚。软弱的男子与畏首畏尾的可怜女子，看上去是很般配的一对。

然而，表面看起来很纯情的小萼，不料却是个任性的女人，一旦成了妻子，马上就变得刁横起来，尽向已经很穷的老蒲提出不合理的要求。就为这，老蒲最后贪污公款，被判处了死刑。

老蒲这个确实无用的男人，遭到一个性格倔强的固执女人和一个看似爱哭的刁横女人彻底的愚弄，终于葬送了一生，其可悲的命运震撼了观众。最初，他虽然只不过是个无可挽救的纨绔子弟，但本性却很善良，为了能让两个女人得到幸福，他拼命努力，因此他绝不该受到憎恨。

剩下的唯有悲哀。欧美国家传统上把爱情视为美好事物，因此基本上不可能产生这样的故事，它只可能是把爱情当成心理疾病的文化的产物。

## 《那山那人那狗》(1999)

这部影片讲述了在中国某地的山区有许多分散的小村落,一个乡镇邮电局的邮递员到那里收发邮件的故事。因为山道狭窄险峻,汽车无法行走,所以这个邮递员每次都要费时两晚三日,徒步来回。回到乡里后,只能在家休息一晚,第二天又要背着行李出发。途中有寒冷彻骨的山涧,只能淌水过去。他的年纪虽然还不太老,但连续干了几十年,最近已经感到有些脚痛。因此,他就让好不容易长成健壮小伙子的儿子来接替他的工作,让儿子背着包,而自己则第一次空着手,由跟着他多年的爱犬“老二”领路,向各村的村民介绍自己的儿子,并最后一次巡回收发邮件。从那次旅行开始到结束,就是这部影片的内容。

虽然乡村邮递员是一份艰辛的工作,但四周景色优美,而且所到之处总是受到村民们的款待,他们之间已经是朋友关系了。“我”认为乡村邮递员是个很好的工作。只是因为在家生活的日子很少,因此,和儿子之间的交流不多,父子间稍有一些疏远,令“我”感到有些遗憾。因此,在这次巡回收发中父子也不大说话。可是,在渡山涧时,儿子第一次叫了他一声“爸爸”,并把他背在背上。他在儿子的背上从心底里感到满足,似乎什么都不想再说了。其实,这正是人生最幸福的一瞬间。

为此,虽然只是淡淡地连续描写表面上看起来极端质朴的艰辛工作,但可以说这其实是一部把人生最快乐的幸福状态,用二夜三日加以压缩,然后展现出来的影片,这种压缩起到了结晶的作用,就那么沉闷、那么土气而直观地发出了一种内在的光。

邮递员以往每次去巡回收发邮件时,总是受到住在山里少数民族村落中的一个纯朴少女的热情接待,不久他们俩结合了。那个少女就是现在这个小伙子的母亲。这个家庭走过的那段路程,每一个重要地点都浮现在父亲的回想中。到达山村后,年轻姑娘的眼睛闪闪



影片《那山那人那狗》海报

发光，儿子看起来也是那样。另一方面，儿子和父亲一起边走边看，第一次懂得了父亲的辛苦和被村民信赖的可贵之处。他们还知道了一些收件人家庭的情况，采取了一种充满温情的递送方法。通过这些经历，儿子似乎重新产生了对父亲的尊敬。

这部影片也许太没有缺点，看上去实在太漂亮。然而，即便是在中国，因为现代化过程的开展，理想的家庭状态也开始动摇，编导者可能正是想要通过影片来重新认识这种传统的、基本的、朴素的、理想的家庭状态。该片的导演是霍建起，编剧是他的夫人思芜。最近我曾遇到过这对夫妻，他们就像这部影片的主人公一样，是既不做作也不加修饰的人。

看完影片后，我真的感到了一种清爽、幸福的心境，觉得它真是当代一部罕见的好电影。片中与主人一同旅行的“老二”，也是一条难得一见的好狗。

### 《草房子》(1998)

该片由徐耿导演，1998年出品，讲述了一个农村小学的故事。该校屋顶是草葺的，完全是乡村的风格，不但小，设备也不好。教师的人数很少，校舍的一部分是校长的家，学生仅有几十个人。

虽然是那么带乡土气的学校，但教师们能够认识所有的学生，还叫得出他们的名字。教师温和的目光关

注着学生，全校上下有着一种家庭般的亲密气氛。说到这一点，学校有这样的规模可能是最合适的。强欺弱、大欺小的现象绝对与学校大规模扩张、全体学生

《草房子》剧照：导演徐耿，主演曹丹、吴琴琴



间相互变得疏远这一点有关。

开始时，在这所草房子学校中也不是没有欺负人的现象。秃鹤虽是个孩子，却先天秃顶，因此经常被大家嘲弄。只要戴着帽子来，就会被摘掉，使得他不得不四处追赶摘他帽子的家伙。然而，那种欺负人还是玩笑的，没有什么见不得人的阴暗之处。虽然也可以说，因为在农村，孩子们很朴实，但教师的眼睛显然在不断地关注着，他们不断保护在许多方面都会受人欺负的秃鹤，给他激励。我觉得教师的这种做法是很好的。有一天，村民们聚集在学校里举行表演，经常被人欺负的秃鹤主动报名演出一个秃头的坏蛋，赢得了大家的喝彩，这一下就完全赶跑了受欺负的消极因素。造成欺负人一类现象的，毕竟只是城市大型学校中的一些同龄孩子，在相对封闭的社会中则不会出现。在那里，高年级与低年级之间会自然而然地保持一种指导与被指导的关系，教职员工或附近许多成人也能够切身体会到这一点。因此我认为这是一个很好地表现了农村小型学校优点的故事。

影片的主人公是一个名叫桑桑的少年，他是校长的儿子。校长大概认为当着其他学生的面，若是对自己儿子表现出宽松的态度，就不能给全校师生做榜样了，因此对桑桑特别严格。不仅只是在学校里严格，因为家也是学校的一部分，所以在家里仍然一点不娇惯。桑桑对此深感不满。有一天，桑桑和一个叫杜小康的小朋友一起在原野上玩耍，忽然燃起了野火，杜小康自己承担了责任，可桑桑却磨磨蹭蹭的，事情没能解决。后来，桑桑受到他的父亲也就是学校校长的严厉训斥。虽然是一个如此严厉的父亲和校长，当桑桑被莫名其妙的怪病缠身，甚至医生都束手无策的时候，他却背着桑桑，为他寻找各式各样的民间疗法。有时候，即便是在学校上班时间，也会背着面露走投无路神态的桑桑，横穿校园向外面走去。此时，正在教室上课的学生们，都忧心忡忡地注视着。即使是为了自己的儿子，但上班时间外出却是公私不分，这种行为是否应该受到批评？或者说，虽然是儿子，但他同时也是学校的学生，那么校长的行为是否能够认定是公务？

然而，不论是其他教师，还是其他学生，都没有把这些问号当作问题，大家只是衷心祝愿桑桑的病能够快点好起来。平素那样严厉的校长，现在几乎已经只会坐立不安了，人们对此非常感动。这正是教师和学生间有着家庭般感情的农村小型学校的长处。教师并不是仅仅教授学科就够了的职业，他们必须用自己的高尚品格去感化学生。

尽管如此,把这些行为强加于他人也是行不通的。教育者应该把那些作为人的弱点暴露出来,同时让学生们能够理解并认识这些弱点,或许应该说,唯有形成那种亲密关系,才是教育的出发点。虽然这部影片描写的这种亲密,显然只有在农村的小型学校中才能极其自然地形成。

影片的时代背景是文革波涛开始涌起的时期,因此在孩子们的身边,也发生了让他们无法理解的事情。

有一个大概因为家长的某些事情从远处搬家转学来的女孩子,在回家路上受到其他学校男孩子的欺负。桑桑根据校长的嘱咐,远远地保护那个女孩子。因此,他不得不和那些不相识的孩子们发生冲突。男孩子应该保护女孩子,这就是一项重要的教育。



影片《英雄》海报

#### 《英雄》(2002)

说起暗杀秦始皇,通过“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还”的诗歌而被了解的荆轲的故事实在太有名了,陈凯歌拍摄的《荆轲刺秦王》也以它为主题。日本大映公司曾经拍成宽银幕大片搬上银幕的《秦·始皇帝》(1962),由市川雷藏扮演的荆轲,充满了只有他才能表现出来的一种悲壮的美。

然而,张艺谋导演的巨片《英雄》创作出了完全不同的故事,描写了暗杀秦始皇的计划在实际过程中遇到的许多周折。故事极富创意且出人意料,让人感到一层与现代相通的寓意,非常有意思。

战国时代七国争雄，相互对立，秦始皇征服了秦以外的其他六国，完成了中国的统一大业。他被后人称为残酷的独裁者，遭到被征服的敌对国家人民的憎恨，因此自然就反复出现了刺杀秦始皇的企图。

影片开始于一个假设，即秦始皇知道某个时期有三个著名剑客打算刺杀自己，他对此深感恐惧。但此时出现了一个自称“无名”的武士，声称已经杀死了这三个剑客。为了放心，始皇召见了这个武士。按当时的规定，无论是谁都不许靠近始皇百步之内，可当无名讲述自己怎样杀死三个剑客的经过，并出示证据加以证明时，每一次都可以得到特殊待遇，允许他稍微向前挪动一点。随着无名的讲述，历次决斗的经过全都出现在画面中。其激烈的武打场面，既集香港式武侠电影千锤百炼的特技之大成，又汇聚了张艺谋本身标新立异的色彩感，以及特地从日本聘请的设计师新颖的设计感觉，整体效果确实具有梦幻般夺目的美感。

虽然观众觉得仅凭武打场面的乐趣就可以满足，但故事本身的叙述也很精彩。无名每次讲到如何在与刺客的决斗中获胜，都被允许向始皇靠近一点，最后两人间的距离只剩下十步。这时，始皇终于察觉到可能存在着某些事情。他猜想，刺客们很可能是为了让无名接近始皇而故意地让他杀了自己。确实，著名的忠诚义士荆轲，就曾经成功地带着由敌国宿敌自刎而割下的头颅特意让始皇帝查看。《英雄》的故事情节，是兼容了那段历史的相当巧妙的安排。

无名证实了秦王的怀疑，他重新讲述了剑客们敢于自刎的经过。实际上，无名是亡于秦国的楚国的一个孤儿，他一心想要刺杀秦王而反复学习剑术，经过勤学苦练，终于掌握了只要距对手十步就能将对手杀死的精湛剑术。在向刺客们演示了这套剑术后，刺客们一致同意为成全他的大业而牺牲他们自己。

无名改换了一套说法，并用不同的故事重新讲述了与刺客们的决斗经过，这时他已经来到了距离始皇仅剩十步的地方。然而无名不准备刺杀秦王，他没有动手，而是决定让始皇自己觉悟。

刺客之一的残剑认为，无论是谁想统一天下都无法得到和平，因此他赞成由秦王来统一中国，条件只是应停止残酷的暴行，他为了把这个意思作为人民的呼声直接向秦王提

出，而打算舍命接近秦王。无名之所以用如此手段靠近秦王，就是为了实现残剑的这个意愿。因此，秦王说他非常感动，因为他第一次遇到了一个能够理解自己本意的人，他向无名保证一定听从忠告，但为了维护自己的权威，现在却必须杀死无名。无名达到了目的，愉快地走向死亡。

这个结局着实令人吃惊。在欣赏非现实性的舞蹈般打斗场面的同时，这个故事从骨子里触及到了王朝政治的根本性问题。



影片《十面埋伏》海报

### 《十面埋伏》

在表现男子的道义与勇猛世界的武侠电影中，常常发生为了正义而不计生死的事，但《十面埋伏》一片提出了另一个巨大主题，那就是男女两性之爱。以往的武侠电影，虽然也有女性活跃于其中的作品，但设计出一个强于男性的女性，主要是为了让画面的色彩更加华丽。在这部《十面埋伏》中，章子怡扮演的小妹，虽然最初是一个目盲、却又比一般男子武艺都要高强的美女，但到了最后，却成了让生活在道义世界中的男子逃往高于道义的爱情世界的灵魂引导者。亚洲式的武侠传统向西方式的浪漫精神的转变，在这样一部电影中就宣告圆满地完成了。

影片的时代背景是唐朝，全国各地都发生了反抗朝廷腐败统治的义军叛乱。为了镇压其中最有势力的一个叛乱组织飞刀门，朝廷向各地派出了官员和军队。官员中

的两人金（金城武饰）和刘（刘德华饰），识破了妓院中的美丽舞女小妹其实是飞刀门的同伙。于是，为了接近飞刀门的据点所在地，他们准备设局诓骗和利用小妹。

接下来故事的展开是目不暇接和出其不意的。两个男人和一个女人，三个主人公之间一边施骗和被骗，一边又装作受骗和再度施骗……，几乎无止境地持续进行的那种可称之为“谋略恋爱”的爱情纠葛乐趣，以及那种绝非伪装的爱情，由于欺骗行为的痛苦而受到折磨，因而变得更深、更纯，也更为真实。与已往那些只偏向于男性道义世界的武侠电影潮流相比，《十面埋伏》可以算得上是一部划时代的影片。

要道义还是要爱情？在西方电影中，从中世纪的骑士故事之后，就决定了在这一对立中必须偏向爱情；在日本，从歌舞伎到侠义电影为止，为道义而无视女性的眼泪，则成了男子汉中的所谓大丈夫。

那么，中国的情况又如何呢？由于儒教几乎不承认男女之爱的道德价值，因此其倾向可能和日本一样。中国近代化的步伐开始于对儒教封建性的男女观念的否定。然而，正如人们在文革中体验到的，如果不能彻底分清究竟何为正义，或者依靠其中的一部分权力来彻底否定个人情爱，那就一定会导致人们重新思考对组织的忠诚是否合理，以及如何维护个人情爱的尊严。

《十面埋伏》剧照：导演张艺谋，主演章子怡、刘德华、金城武



我们不应把《十面埋伏》看成是一部单纯的武打电影。所属某一组织的成员之“义”与男女之“爱”，对于自己来说究竟哪个更重要？作为一部正面思考并展开这一包括日本

在内的亚洲国家不会过于追问的问题的影片,《十面埋伏》肯定是一部划时代的作品。对于张艺谋来说,他在前一部作品《英雄》(2002)中,尽管已让多位优秀女演员出场,也展示了精湛的导演艺术,但影片的



影片《十面埋伏》海报

主要人物都是男性,其主题也完全是男性化的,即企图刺杀独裁者这一男子的大义,与人称暴君而受到普遍憎恨,却决心实现自己信念的秦王的大义之间这种义与义的尖锐冲突。即便是由女性主导的爱情,也不过是把被道义世界迷惑住的男人逼入情爱世界中去的手段。然而在《十面埋伏》中,束缚于道义世界的男男女女,最终都超越了空洞化的道义争论,挣扎蹒跚地走到了只有爱情的地方。中国电影一直在研究什么是真正的“义”,这部影片正是朝着创造新的道德观念的方向迈进了重要的一步。

无论是章子怡,还是金城武、刘德华,都不仅仅是演技精湛、热情洋溢的俊男美女,他们通过扮演各式各样的角色,树立起了中国民间故事中的英雄形象,并在英雄形象的巨大进步过程中画下了重要一笔,因此他们扮演的各种人物形象才清新动人,熠熠生辉。

张艺谋导演在影片中进一步向人们展现了演员们夺目的奔放身姿与华丽的影像,使之成为一大特点。武打动作的激烈和镜头的美感,虽然自前一部作品《英雄》之后一直如此,但在这里还是有了一些更令人吃惊的招数。首先,章子怡在妓院表演舞蹈时,两腿伸展大约达180度,然后从地面上几乎垂直地站立起来,这是一种震撼人心的美丽舞姿,若非电影便不会如此表现。其次,是她用伸展的袖尖击打组成圆阵的大鼓以作演奏。这些最高超

的表演都是展现编者睿智的构思，只有拍成电影才能让人欣赏。

接着是一组连续的武打镜头。官兵们成群地追赶在山野中逃跑的章子怡和金城武，他俩虽经反复战斗却仍未能逃脱，其高潮是竹林之战。这又是迄今为止从未见过的极具娱乐效果的最精彩场面。许多兵士像在空中飞过似地追赶着在竹林中逃跑的两人，最终用了许多竹子插进地面，才将他们“钉”住不动。这些演出确实具有梦幻般的构思。

叛乱势力都是擅长飞刀的高手，把两人解救出危机的，就是这种飞刀绝技。而把他们往死路上追赶的，也正是这把神奇的小刀。将这样一种小道具做得如此精巧而漂亮，正与好莱坞的动作大片极其不同。

中国毕竟是诞生了京剧以及《西游记》和《水浒》的国度，如果解放民众的想象力，并扩展这种想象力的广度，就能把所有东西都雕琢得极其美妙。

章子怡、金城武、刘德华等人的演技，也正是因为依据了中国的大众文化传统，才能够取得成功。中国传统始终认定一个表演艺术的基本理念，那就是要保持优美而悦目的形象，这一点与日本的歌舞伎传统也是相通的。

根据娱乐大片的原则，《十面埋伏》毫无疑问是一部可以使明星越发显眼的影片。章子怡是张艺谋在拍摄《我的父亲母亲》一片时从电影学院的学生中挑选出来，并精心培育成功的演员。继前一部作品《英雄》之后，她在拼命努力的纯真感中，又增加了艳丽的美色，已经获得了极大的成就。金城武和刘德华具有香港电影的黄金时代培养出来的现代华丽气质，在把这种气质与京剧等传统文化加以融合后即成了目前的形象。

虽然男人们在竞争男子汉的风度，但对于始终宣扬女性的中国文化来说，该片开创了一个新的世界，从而使得这部作品达到了如此生动的程度。

## 第十一章

### 香港电影

香港电影作为一种讲闽粤方言的娱乐影片，二战前就已经开始生产，欣赏者主要是生活在东南亚各地的唐人街且出身于广东、福建的华侨。抗战时期，许多电影人被迫离开被誉为“中国好莱坞”的上海，香港电影界就一度成了他们的避难所。中国内战发生以后，香港又成了受国内各种政治运动冲击的一些电影人的逃亡地，其地位也就变得更为重要。依靠来自上海的第一流的电影剧作家和导演，香港电影界也出现了一些艺术性或社会性较高的作品。

《误佳期》是朱石麟导演于1951年在香港拍摄的一部喜剧杰作。影片讲述的是一个姑娘为逃避抗日战争后国内出现的动乱而来到香港，与一个生活在底层的年轻男子邂逅，定下婚约，但因住房紧张无法同居。他们两人，包括双方的家庭，为了获得住房而苦战恶斗。在残酷的资本主义社会，穷人无能为力，但最后却依靠工作伙伴们的关系得以完婚，影片的收尾展现了一种无产阶级的意识形态。由此反映了在人民解放军已经接近香港的那个时代，香港左派知识分子对共产党的期望。

然而，这部影片的出色之处，在于它并非是一部低级的闹剧，而具有许多实时喜剧的巧妙性，其语言所产生的精致而生动的效果令人吃惊。

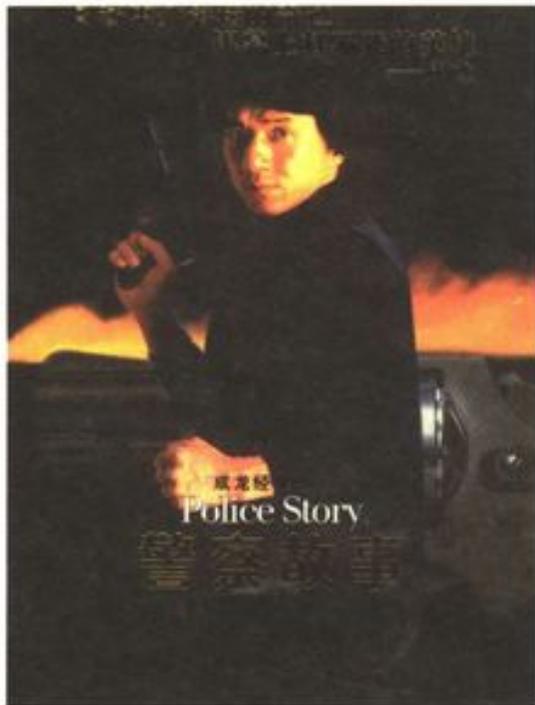
大陆电影一直受限于政治立场，而香港是个一直在怀疑它的繁荣局面将被政治目标彻底破坏的地方，只依赖于金钱的当地风俗，始终奉行着商业主义，并逐渐形成了六七十年代的功夫电影。它有不亚于传统京剧的激烈动作，总是与传统的武侠传奇亦即英雄豪杰刀光剑影的故事结合在一起，表演出令人惊叹的动作。在被好莱坞提升为B级电影后，功夫电影更加趋于国际化。

站在这一流行潮流巅峰的大明星是李小龙。当他于1973年突然英年早逝后，继承这一地位的便是创造出更为精湛的动作效果的成龙。

功夫电影虽说是面向孩子的通俗电影，但由1960年代中叶开始活跃起来的胡金铨导

演的《龙门宿》(1967)、《侠女》(1971)、《山中传奇》(1979)等作品,已能够被提到通过动作效果的飞跃而达到的纯美学的高度,功夫电影已被称为一种高雅艺术了。徐克等人继承了这一倾向,形成了惊人的动作电影团队,《东方不败》系列等电影,已成为香港主流电影的支柱。

1970年代后期,产生了以电视业为中心的新动态。这种动态也具有认真审视国际大都市香港的特殊社会状况的现实主义倾向,以及站在表达自由的香港人的立场上,对包含大陆在内的中国现状和中国人今后的生存方式的疑问。



影片《警察故事》海报

许鞍华导演的《客途秋恨》、《女人四十》等影片,严浩导演的《我爱厨房》、《滚滚红尘》,以及1994年东京国际电影节获奖影片《天国逆子》(1994),关锦鹏导演的《阮玲玉》等影片,使这个领域也同样人才辈出。能够把严肃的题材排成卖座的电影,是这些导演的过人之处。

香港电影凭借大量激烈的动作效果,追求电影的娱乐性。影片中既有让人目瞪口呆地怀疑是否已不要命的疯狂的特技摄影,也有让我惊讶如何会被警方允许的在繁华街道上展开的汽车追逐场面。《警察故事》、《英雄本色》等系列影片中,就有着这些精髓。

香港电影在京剧的曲艺表演艺术的传统中,结合了香港特有的以商业为生存之本的地方性,再加上那种在能赚到钱时能赚多少就赚多少的意识的强化作用,就形成了即便在世界电影史上也罕见的彻底的商业主义路线,这算得上是一件了不起的事情。但是我们不得不承认,即便是现在,香港电影也并不全是纯商业化的东西。在回归祖国前不久,香港人面临着如何选择国籍的大问题,是回归汉民族的传统文化,还是移民美国、加拿大或澳大利亚成为国际人?在这种情况下,香港人开始拍摄一些探究国籍或民族之本等严肃主题

### 《客途秋恨》(1990)

许鞍华导演的《客途秋恨》一片，讲述的是战败后成了难民的一个日本女性，在和中国青年结婚后进入了中国家庭，因无法与小姑子和睦相处而发生的艰辛故事。丈夫死后，她回日本家乡探亲；从英国学成归来，正在考虑是否要在香港就职的女儿也跟着母亲一同回国。实际上导演许鞍华自己的母亲就是日本人，这部影片也可以说是她对辗转于中、日、英及香港之间的自己的研究。这几种不同文化形成了鲜明的对比，影片从非常女性化的角度，细致

地描绘出了各种文化的长处。以北九州地区为外景地完成的在日本的场景也充满了感情，并且从此彻底打破了一向认为只有日本电影才能表现日本式情感的观念。

1945年，日本在第二次世界大战中战败后，许多日本人遗留在了中国，还有很多人死在归国的途中。这部影片的女主角之一葵子，在从中国东北回国的艰辛旅途中，得到一位热心的中国军官的帮助。两人结婚后，葵子留在中国，后来移居到了香港。葵子的丈夫是个温柔的人，但对她而言，服侍公婆的生活却因为语言与习惯上的差异而十分不易。由于

《客途秋恨》剧照：导演许鞍华、主演陆小芬、张曼玉



《客途秋恨》剧照

精神上很感疲惫，她对年幼的女儿采取了严厉的态度，而女儿却总是粘着溺爱自己的祖父母，母女关系也因此变得难以亲近。不久，公婆移居大陆，丈夫也因病去世了。

女儿长大成人后离开了家。葵子孤身一人，变得满心乡愁，正当她很想回日本去时，一直在伦敦

留学的女儿晓恩（张曼玉饰）回来了。年幼时女儿不能理解母亲孤独的心，但现在她已能够体会。晓恩与母亲一起回到了位于日本九州的汤布院，这是母亲的故乡。这部影片有一半以上是以九州为外景地拍摄的。

汤布院是一个安静美丽的乡村温泉小镇。葵子回到故乡后，与思念已久的家人和老友相会，感到由衷地高兴，一脸舒心的模样。在那里，她享受着和兄长、老师重逢的喜悦，整部影片中洋溢着美好情感的部分，就是前往祖坟扫墓的场景。然而，她也渐渐明白了，在故乡已不会再有她的容身之处。在自己怀念的娘家过了几天之后，葵子也感觉到比起日本料理来，自己已经更喜欢中国菜。女儿晓恩切肤地体会到母亲心中微妙的喜悦与悲伤，对母亲也有了更深刻的了解，然后两人一同回到了香港。

收到了在中国大陆的祖父病倒的消息后，已经彻底融入中国习俗的葵子，让晓恩带着公公喜欢的东西前去探望。晓恩回到大陆，看到中国的现状，下定决心要作为电视节目的制作人留在香港。

204

这部影片把不能相互理解的母女终于和解这个具有普遍性的主题，以极高的水准描绘出来，成为一部无论哪国人看了都会感动的优秀作品，尤其是日本人，更不可能不为之动情。过去从没有一部影片，能把日本的风土人情如此细腻美妙地描绘出来。或许因为导演许鞍华自己的母亲也是日本人的缘故，她在描写日本时怀着一种特别的感情。其实她并没有特意美化日本，而只是在追求身为中国人的认同感这一中心主题的同时，试图从心底里更深刻地了解日本人。这部影片让我们在通过电影也能够理解外国人及不同文化上，看到了光明的未来。

### 《阮玲玉》(1991)

关锦鹏导演的《阮玲玉》，是一部描写30年代代表上海进步电影的这位著名女演员的传记影片。走在资本主义前端的香港现代电影界精英们，对过去大陆左翼电影表现出的关注，赋予了这部影片复杂而有趣的性质。在抗日战争一触即发的危急时刻，中国知识分子为了寻求与人民群众的接触而集结到上海的电影厂。虽说如此，他们在热衷政治的同时，更是美国派的时髦青年。这部影片讲述了一个追求女性独立的女演员的悲剧，同时，也描



《天国逆子》剧照：导演严浩，主演斯琴高娃、庹宗华

写了她周围的一群摩登青年，并回顾了中国电影那段追求理想、试图孕育新文化本色的青春年代。在被认为崇拜娱乐至上的香港电影中，竟然也出现了这样严肃且大气的力作。亚洲电影的内涵，通过香港电影的努力而逐渐深化，不可低估。

#### 《天国逆子》(1994)

在1994年举办的东京国际电影节上，香港的严浩导演在长春拍摄的合作影片《天国逆子》获得大奖。该片讲述一个长大成人的儿子凭借幼年时的记忆，告发母亲犯有弑夫罪行，从始终把孝道作为最高美德的儒教传统来看，这是根本无法想象的、令人震惊的力作。文化大革命时有人认为存在一种比孝道更重要的美德，但是否果真

如此？这真是一个深刻的问题。随着香港资本和作家们的参与，这一类对中国传统文化本质性的疑问，也显得十分有意思。

#### 《堕落天使》(1995)

这些年来，大部分有影响的中国电影都是在香港、台湾的资金参与下完成的。在这个基

基础上，若是再加上人才的交流，那么中国电影将拥有更加丰富的内容，这是值得期待的。在这个问题上，虽然可以预想与思想控制之间会发生一些僵持，但作为巨大的潮流，则没有退路。现在，一部分香港电影界的前卫人士在世界上已处于领先地位，其中最抢眼的，当数王家卫。在处女作《旺角卡门》（1988）中，他独特的影像美立即引起了人们的关注。他在第二部作品《阿飞正传》（1990）中，使用了惊人而无穷的漂浮镜头，鲜明地描绘出一群不务正业的人具有的一种无政府状态的内心世界。

《堕落天使》（1995）是王家卫的第三部作品，是由两个故事组成的集合型作品。影片会在没有任何暗示的情况下突然由一个故事转到另外一个故事。两个故事都是以香港拥挤的商店和小吃店为背景，因此转换的分界线不很明确，让观众感到十分疑惑。但对处于这种疑惑之中的观众的引导本身，似乎就是作者的期望。



《堕落天使》剧照，导演王家卫，主演金城武、黎明、李嘉欣

在第一个故事中，一个忙于走私毒品、时常乱开枪、在街上四处逃窜的年轻女人，与一个因接连失恋而堕落的年轻警官相遇后发生了关系。这个女人已是筋疲力尽，在尚未亲热之前就睡着了。在第二个故事里，一个小吃店的年轻女性爱上了另一个警官。他在等他的情人——一个空姐的来信。但是把随信寄来的钥匙弄到手的年轻女性，则可以随意进出

他的房间，并按自己的喜好改变房间的摆设。

作者对影片的展开，并没有建立在这两个男女相遇后的故事将如何发展、以及对故事的进展本身有何兴趣的基础上。与这些内容相比，作者更倾心于毫无秩序的现实，以及在这种不得要领的混乱中人们的彷徨徘徊。置身于大都市的瞬息万变中，快速捕捉突然闪现的灵感，使得他的精神得到高度的振奋。

仿佛被人追赶似地快速变幻的节奏并不限于这部作品，而是所有的香港动作片，乃至动作喜剧电影中都很常见的。对此，或许可以理解为这是反映了香港人面临回归的心情。这部电影在前半部表现那个女人四处奔走的场面里，以数小段间隔为一个单位的跳跃式前移摄影手法所表现出的节奏之快甚至使人感到可笑。如果把它看作香港电影特有的一种自我丑化特色，也十分有趣。

在这部影片之前开始拍摄的《东邪西毒》(1995)，由于种种原因，在《堕落天使》公映之后才完成，它成了王家卫的第四部作品，也是一部古装电影。说到香港的古装电影，一定会有飞檐走壁的功夫特技。这种特技在让人们兴奋了好一阵子之后，已经到了令人厌烦的地步。然而，《东邪西毒》一片是超越这个潮流之上的一部颇具另类特色的漂亮作品。影片的每一段拍摄，都以其出众的构图美而光彩照人，因而博得如潮的好评，整部作品简直就像一本漂亮的画册。



影片《东邪西毒》海报

### 《美国心》(1986)

80年代，我和一位香港导演谈话，他把当时香港电影的现状用“病态的商业主义”来形容。由于这是再确切不过的自我认识，我只能报以苦笑。在谈及香港电影的将来时，他说一切都将在1997年结束。虽说这是在开玩笑，但其实却相当深刻，因此我的心情一下子就变得很沉重。1997年，香港回归中国，即便香港电影界还继续存在，也必将成为中国电影的一个组成部分。这样一来，以“病态的商业主义”为基础的香港电影的独特性是否还能保存下来，无疑是一个很大的问题。

事实上，对于香港人来说，这种情形完全是不用提醒就一清二楚的。1987年获得奥斯卡最佳导演奖的香港导演方育平导演的《美国心》，就是一部这样的电影。

这部影片以一对年轻夫妇的问题为题材，他们正在考虑是否要从香港移居美国。丈夫在香港的工作发展得不太顺利，因此倾向于移居美国；而妻子既有安定的工作，或许也因

为和丈夫关系不很好，因此，妻子更倾向于留在香港。饰演这对夫妇的演员，是一对真的年轻夫妇。与其说是让他们来表演，还不如说这部影片的一些部分其实是纪实性的电影或采访记录。随后，这对演员夫妇被邀赴美国旅游，并让他们饰演那对因移居问题而烦恼的夫妇。影片中与丈夫离了婚的单身母亲，在纽约开了一家中餐馆，两人被安排驱车从西海岸去纽约。在此期间，两人的心情简直就像天气一样不停地变化着。该片以一种既非故事片、又非纪实片的飘忽不定的基调，反映了这一实际的过程。拍摄技巧上这种飘忽感，在这里恰好表现出了无法决定自己命运的年轻夫妇彷徨的心情。

因此，这部电影就不同于一般香港电影的“病态的商业主义”，而是一部理性的、充满了智慧的实践性影片。导演能如此娴熟地用轻快的基调反映出如此深刻的烦恼，令我非常感动，也可以说这反映了导演的从容不迫。

然而，在上面多次提及的“病态的商业主义”方面，似乎也能通过作品的数量，以及时间上的日积月累而逐渐趋于成熟。以徐克导演的《上海之夜》为例，你会意外地发现，这部作品几乎在不经意间成了好莱坞电影《哀愁》的惊人翻版。在日本侵华战争期间，一对男女相约，10年后的同一天在原地相逢，约定后他们就在桥下分别了。战后，他们如期重逢并结合在一起。以这样一个古典式的通俗恋爱故事为框架，这部影片既是一部离奇的轻喜剧，又是一部音乐片。能够把浪漫爱情故事和大众喜剧拼在一起的活力，使电影空洞的蕴涵得到了升华。自成为英国的殖民地之后，香港人不得不以世界公民的身份生活着，他们不拘形式的热情，练就了这样一种表达方式。

### 《川岛芳子》(1990)

在亚洲电影中，日本人时常登场，日本也经常被提到。特别是在第二次世界大战中遭到日本侵略的国家，人们很自然地反复回忆起日本人在那里干过的所有罪大恶极的事情，比如日军如何残忍、如何凶暴等等。我认为日本人应该看看那些刻画日本人形象的亚洲电影，并且好好地自我反省一下。以前，从我们的角度来看，包括亚洲在内的其他一些国家在电影中描绘出来的日本或日本人，有许多不自然之处。他们总以一种奇妙的风俗与呆板的人物形象出现在观众面前，有机会看到这些电影的人，也只能以苦笑为之。

然而，近年以来，许多亚洲电影已经能够在日本进行真实的外景拍摄，并且启用日本演员饰演日本人，有关的风俗考证也做得相当完善，对于日本人的观点，也逐渐变得深刻、敏锐而且基本正确，成了日本人审视自身形象的明镜，这些电影已经不能再被忽视。比如台湾影片《稻草人》、《再见中国》等等，就是极好的例子。日本人从这些电影中可以得知，亚洲人民正怀着多么强烈的批判之心，在观察着自己的言行。



《川岛芳子》剧照：导演方令正，主演梅艳芳、刘德华

香港影片《川岛芳子》是一部以中国人的眼光尖锐注视日本的影片。同时，这也是一部格外精湛地刻画了日本以及日本人形象的惊人之作。

川岛芳子1907年出生于北京，是清朝皇族的公主。清朝灭亡后，她成了从事满蒙独立运动的积极分子川岛浪速的养女。在日本长大成人后，受到日本式的教育，其一生都在为日本军国主义

铺平道路。尤其是在1931年的九·一八事变中，她作为日本特务，暗中把傀儡皇帝溥仪的妃子带到了东北。1933年驻扎东北的日军进攻热河时，她更是身穿军服女扮男装，自称“热河定国军”总司令，夺取了“东北军”的指挥权。从此，她被媒体称为“男装丽人”，大红大紫。对于日本人，她被歪曲为中国人盼望日本统治的象征，即便她的志向是复兴满清王朝。但这对于中国而言，也

只能被看成是对祖国的背叛。日本战败后，1945年11月，她在北京被捕，1948年被枪决。

影片《川岛芳子》让我们看到，她是日本军国主义的牺牲者，同时，她的野心毁灭了自己，这也是不容否认的。影片客观地描绘了这个风云女性的一生，并试图从精神层面上解读她为何要背叛自己的祖国。这部影片并不简单地痛恨敌人和叛徒，对当时中国和日本的社会状况的分析也十分透彻，堪称一部力作。

### 《女人，四十》(1995)

影片讲述的是一位突然开始出现老年痴呆症的老人与儿子夫妇之间的故事。儿子夫妇是双职工，亲戚们又铁定是逃得远远的。孙子是个好青年，经常帮着照顾爷爷，儿子也已经很努力了，但媳妇还是成了照顾老人的主力，一副生活的重担就这样猛地压向她纤弱的肩头。这样一部看似悲惨辛酸的影片，却在每天都犹如过节般热闹、香港贫民区欢快的气氛中，以高质量的人情喜剧形式铺陈开来。因此，就像达到最高境界的日本影片《寅次郎的故事》那样，让人们在笑声中，不禁为心地善良的人们的温情潸然泪下。

必须特别提到的是，扮演40多岁的媳妇的女演员萧芳芳那精湛的演技。凭

借这一影片中的表演，她在柏林等国际电影节上获得了好几个奖项，对此，我毫无异议并举双手赞成。媳妇的年龄虽说并不大，但因生活而稍显疲惫。每当公司里招聘来能够熟练操作电脑的年轻女职员时，她总会以怨恨的眼神瞅着人家，然后在工作中更加激发起昂扬的斗志。然而，家里的公公她不能不管。对那个动不动就叫苦的老公，她有时会大声申斥，



影片《女人，四十》海报

有时又不得不温言安抚。虽然儿子孝顺帮了大忙，可还是活得好辛苦……

萧芳芳不加任何修饰，用一种几乎不给人好脸色看的不满表情，表演着这样一个似乎无处不在的大杂院女主人式的女性。这恰是她的魅力之所在。由此，我们完全可以体会她公公即便不认识自己的亲生子女，也绝不会不认识她的那种心情。

扮演那个做出种种怪事的老人的演员罗家英也十分出色。本来，用老年痴呆症来娱乐大众算是一种不慎之举，但罗家英凭借自己特有的威严气质，挽救了这一疏忽。作为抗日战争中英勇的战斗机队长，这位老人本是个堂堂正正的大丈夫。这更使得老人现在的傻样透出一股高贵的悲壮感。

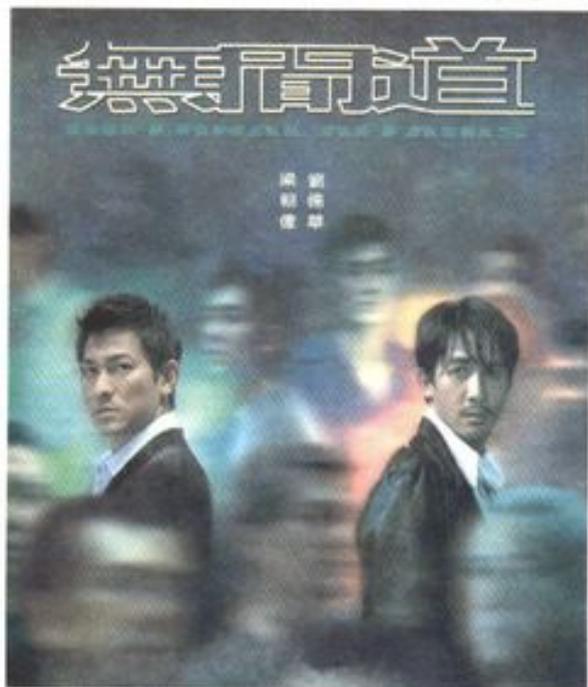
这是创作了《客途秋恨》等多部优秀作品的女导演许鞍华的又一部力作。影片洋溢着香港贫民区人们的亲切与随和，是一部非常好的影片。

### 《无间道》(2002)

《无间道》是一部体现香港警匪片精髓的力作。警察与贩毒组织间的斗争，无非是动作影片一贯的套路，但由于这部影片故事情节特别复杂，其结果使得影片超越了单纯的善与恶的抗争，而呈现出一个黑暗且沉重的主题——背叛。有些人命中注定要背叛别人。然而，人们真的能轻易背叛身边的人吗？

影片有两位主人公，刘（刘德华饰）和仁（梁朝伟饰）。刘是苦孩子出生，从少年时代起就与黑社会关系密切，成为其中一员后，受老大指使混入了警察队伍。随后，他的警官职衔节节高升，最终爬到可以接触警察局内部秘密情报的地位。仁在警察学校就读时，才华得到了警司的赏识，表面上以不守纪律为由被勒令退学，其实是被派进黑社会当卧底。他在黑社会的组织内部一点点往上爬，最

影片《无间道》海报



后成了黑社会老大的左膀右臂。就这样，刘把警局的情报输送给黑社会的老大，仁则把黑社会的动向报告给警司。

警方欲掌握黑社会毒品走私的现场，为此展开了多次围捕，黑社会也想穿透警方的包围网，在海边接手从海外走私来的货物。在这千钧一发之际，由于刘与仁的泄密，双方都没有成功。因此，双方都觉察到自己内部可能有鬼，于是全力挖掘内鬼。然而，刘和仁两人都巧妙地瞒过了同伴，不现真身。

若是只这样简单地介绍故事梗概，也许你会以为这不过是部动作片类型的娱乐性作品。这部影片确实可以说是一部犹如游戏般巧妙的虚构故事。但是，如若真要瞒过对手，就必须和对手一起与真正的同伴对抗，这会迷失在自己到底是哪边的人这样的疑惑中。同时，也会因为人情世故的关系与受瞒骗的对手纠缠在一起。就这样，到最后已经不知道自己到底属于正义还是属于邪恶，主人公双双陷入这种迷茫之中。而这正是超越了好莱坞动作电影中那种善恶过于分明的缺点的高明之处，这部影片的趣味也就在这里。

无论刘德华还是梁朝伟，都没有美国动作电影明星那样发达的肌肉，然而，不断暗中背叛如同伴般一同出生入死的同事而产生的苦恼，却使他们的表情蒙上了一层深深的阴影。他俩原本都是风流倜傥的美男子，正是他们表情里的那一层浓重的阴云，才赋予了这部影片以一种完全不同于那些靠动作效果造势，或靠力士们单调格斗的作品的韵味。

不只是表面现象与内心世界的差异，如果长期居于敌方的重要位置与己方展开对抗，内心世界本身也会变得模糊起来，甚至自己都会忘记自己到底是属于哪一边的人。若是美国电影，即便使用相同的反间谍或卧底的故事情节，这种心理上的深渊是不会被表现出来的，可在香港电影中就表现出了这种心理活动。这使得动作片这样的商业化娱乐电影，有了称得上艺术作品的对人性的深刻认识。

这一切都是在好莱坞动作明星的表演中所看不到的，也正是这部作品的出众之处。好莱坞以史无前例的高价格买断了这部作品的再创作权，但我很怀疑美国电影能否表现出它本来的韵味。

## 第十二章

### 台湾电影

从1895年到1945年，台湾一直是日本的殖民地。在此期间，日本人常常去台湾拍摄电影。1907年，高松丰次郎拍摄了纪录片《台湾实况介绍》；1932年，由千叶泰树、安藤太郎共同执导，“台湾制片公司”拍摄了教育类电影《义人吴凤》。虽然台湾人自己也尝试过制作电影，但由于当时的日本总督府正在台湾推行日本化政策，因此，台湾人拍摄的电影也必须使用日语。这一规定成了阻碍台湾人拍摄电影的重大障碍。

日本战败后，台湾回归中国版图。1949年，国民党在国共内战中失败后逃到台湾。从大陆抵台的国民党及其军人，以及因反共而到台湾的人被统称为外省人；而土生土长的台湾各族人，则被称为本省人。以军事力量为靠山而居于统治地位的外省人，与受到国民党政府压迫统治的本省人之间的冲突，成为后来台湾电影的重要题材之一。

同国民党一起来到台湾的还有一些电影人。国民党成立了党营电影制片厂，大量拍摄反共、反日电影，把电影作为宣传工具加以利用。党营电影制片厂拍摄的作品，基本上都使用普通话，这对普及台湾是中国的一部分的意识起到了帮助作用。

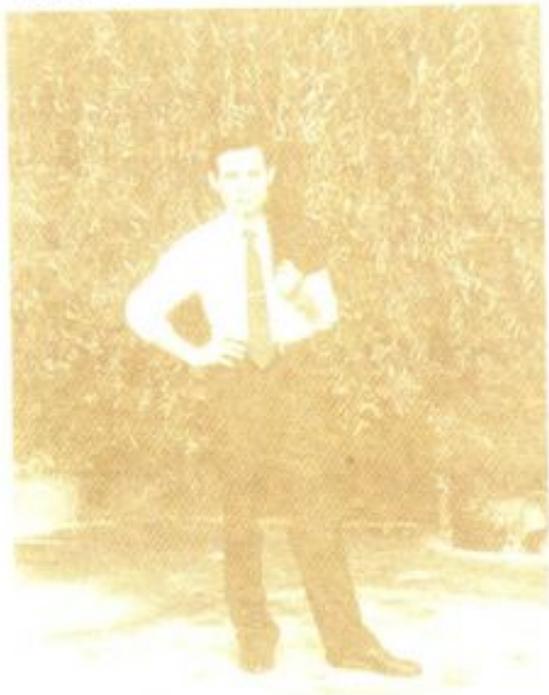
在摆脱日本统治11年后，台湾掀起了拍摄闽南语电影的热潮，其导火线就是何基明用闽南语把中国的古典名著搬上了银幕。虽然外省人使用闽南语进行交流确实是很奇怪的现象，但因为存在两个相辅相成的原因，即人们是初次看到闽南语电影，而且还是自己应具有归属感的中国古典名著，于是引起了轰动，大获成功。另外，战前在东京新宿剧场“红风车”写过剧本、并在东宝电影制片厂担任过助理导演的林博秋等人也创办公司，推动了闽南语电影的潮流。

在狭小的市场中粗制滥造后不久，闽南语电影的热潮逐渐平息下来。但一段时间之后，潮流又再度出现，这样的现象反复了好多次。台湾回归中国后，国民党政府大力推行普通话教育。在电影方面，特别是1950年，国民党政府成立了一家党营电影制片厂“中央电影公司”（下称“中影”），还给它财政援助和税收保护政策，使之成为拍摄普通话电

影的据点。然而，那时能欣赏普通话电影的观众寥寥无几，因此，即便闽南语影片被排在B级电影行列，在税收方面与普通话影片差别明显，但还是有许多小规模的电影公司相继兴起，多次掀起高潮，甚至一度达到非常繁盛的程度。不过，在普通话已经相当普及的今天，闽南语电影已经不复存在。自1980年代以来，在所谓的普通话电影中，也只是在不用闽南语就无法表达清楚的情况下才讲闽南语，在大部分可以用普通话的时候就用普通话。作为电影台词，能够这样灵活地分别使用不同的语言，正是现实主义思潮急剧深入的表现。在这一点上，侯孝贤和与他同时代的一批新剧作家们起到了非常大的作用。在他们之前的普通话电影常常出现一些很不自然的现象，让显然不可能说普通话的下层社会市民也说普通话。而在另一方面，以前的台湾电影，甚至会用闽南语表演中国的古典名著。

在台北电影资料馆收藏的影片中，有许多是1950年代至1960年代拍摄的闽南语电影。其中有青春片、历史片、间谍片和动作片，还有描写殖民地时代的影片，从题材上来讲，确实非常丰富多彩，可以说几乎涵盖了娱乐电影的所有类型。但就目前所能见到的影片来说，普遍的技术水平不太高，当中还包含了一些拍摄水准相当幼稚的作品。我

《多桑》剧照



认为，根据政策来推广普通话电影的后果之一，是造成了让下层人民也讲普通话这种牵强的现象；然而，它也确实在短时间内让台湾电影在作品的规模与技术的水准上，登上了一个新台阶。

从整体来看，与中国大陆电影相比，台湾电影给人留下的印象是更接近于日本老电影的风格。在吴念真导演的自传体电影《多桑》（1994）中，出现了小时候父亲带他去电影院观看日本电影《你的芳名》的情节。在王童导演的自传体影片《红柿子》中，台北电影院外放着巨大的稻垣浩导演、三船敏郎主演的《宫本五藏》的剧照，少年们热烈讨论着五藏的剑法，这些情节与前

一部影片非常相似。作为对1972年中日恢复邦交一事的报复，台湾当局禁止进口日本电影，而在此之前，日本电影在台湾事实上是很受欢迎的。然而，



《多桑》剧照：导演吴念真，主演蔡振南、蔡秋凤

当10年后日本电影恢复在台公映时，除了开始有几部影片获得成功之外，日本电影受公众追捧的情形已经一去不复返了。



《红柿子》剧照：导演王童，主演陶宗生、石秀、张世

他和前来探望的恋人一起冒险从军营逃走，但最终还是遭到逮捕，并被送往前线，恋人决心等待他的归来。《烟雨濛濛》就是这样一部爱情影片，它向世人控诉了日本殖民统治的残暴。

在闽南语电影中，我认为比较好的有由梁哲夫导演的《烟雨濛濛》(1965)，影片描述太平洋战争末期，台湾还处于日本殖民统治状态下，一个从事教师工作的台湾青年，因思想倾向受到日本警察的怀疑而被强制征

### 台湾电影表现出的中国传统风格

20世纪50年代中期，“中影”发展得很快，并配合当时的政策，大力发展普通话电影的摄制。然而在初期，台湾电影界与香港电影界的相互提携有着重要意义。就“非共”中文电影这一点而言，台、港两地的电影特征也是一致的。那些被称作香港电影人的编导、

演员，其实都是些从小生长在大陆，后来从社会主义中国逃到香港的电影人。至1970年前后，还有许多因电影方面的特殊才能受人赏识而到台湾的电影人。胡金铨、李翰祥等人都曾奔走于港、台之间拍摄电影。胡金铨在台湾制作的《龙门客栈》（1967）等片，更是日后被当作香港特色影片而传遍全球的武侠电影的原型。

胡金铨和李翰祥都出生在大陆，直至青年时代以前一直都在大陆接受教育，内战中逃离大陆到香港后，成为职业电影人。他们从小接受的是中国式教育，从未体验过台湾的生活。因此，即便他们的影片在台湾拍摄，也大多以中国大陆为背景，以中国古代故事为基础。与他们有着相同经历的导演宋存寿，拍过一部在形式上达到惊人成熟程度的优秀作品《破晓时分》（1966），堪称台湾电影发展初期的名作之一。然而，这部影片讲述的也是发生于中国清末的故事。影片描写一个富家子弟通过贿赂，终于在衙门里谋得了一份差事，上司交给他的第一个案子，就是在监狱里拷问嫌疑犯。由于他是个没有主见的人，被这件差使吓破了胆，决定辞职不干。拷问从半夜开始，结束时已是“破晓时分”，时间线索和故事的发展井然结合，拍得十分出色，而台湾本土的风格却没有在影片中表现出来。国民党认为，走社会主义道路的大陆电影偏离了中国的传统，从这种文化政策立场出发，他们进一步认为只有台湾、香港继承下来的中国电影，才算得上是正统的中国电影。因此，1996年之前台湾金马奖的评选对象一直把香港电影包括在内。

正因为台、港之间有着如此密切的关系，才会有与香港极端的商业主义相对立的导演

《龙门客栈》剧照：导演胡金铨，主演上官灵凤、石隽



到台湾拍摄影片。像李翰祥导演的《冬暖》这样一部感人的平民影片佳作，就是在这种情形下产生的。遗

憾的是，据说《破晓时分》和《冬暖》两片的母版都已遗失，这就使得我们现在只能在电影资料馆里看录像。

胡金铨在香港的工作非常

多，也是个把香港武侠电影的神韵发挥到极致的人，在日本早就有了很高的知名度。不过，知道他大名的只是那些经常在电影节上观摩香港电影的香港影迷，而不是因为他的作品在一般电影院中经常放映的缘故。

《龙门客栈》(1967)是以一家荒野客栈为背景，描写许多入住该店的剑客和刺客间刀光剑影、一片混战的影片，这是一部掀起了台港武侠电影热潮的杰作。正如之后的所有武侠电影一样，他们的特点在于能够使用犹如杂技演员般令人难以置信的惊险动作，不停顿地连续进行激烈打斗。这与日本武打片着力描绘的那种面对面、紧握刀，一点点斟酌着缩

《侠女》剧照：导演胡金铨，主演徐枫、石隽



《侠女》剧照：导演胡金铨，主演徐枫、石隽

小与对手间距离的形体美感，有着很大的差异。

《侠女》(1971)是一部在武打基础上加进了《聊斋志异》式美学和具有鬼怪谈倾向的影片，不但有动作效果，画面也确实优美。日本虽然也有女侠电影，但大多是女强人救弱男子，着重展现女侠的飒爽英姿与高超剑术，似乎只是中国武侠故事自古以来的套路之一而已。

在台、港武侠片中，经常有身悬半空、刀去枪来的打斗场面，拍摄时通常是把演员用绳索吊起，让他们像杂技演员那样做动作。但在胡金铨导演的作品中，却是用气垫把演员高高弹起，拍下许多跳跃的镜头，然后把许多停留在空中的短暂瞬间串联在一起，产生一种特殊的惊险效果，让观众误以为是在空中飘忽而不会落下。这已成了一种特技类型。最成功地营造出那种让人眼花缭乱、不可思议的效果的，就是《忠烈图》（1957）中最后的一段高潮。这部影片讲述的是明代讨伐倭寇的故事。导演能把时间跨度极大的蒙太奇手法处理得如此严谨，让我由衷敬佩。

### 台湾电影的政治性

在1997年的香港电影节上，有一个活动是香港经典电影的回顾。当时上映的由易文导演的《关山行》（1956）一片，被誉为是初期优秀作品中的代表，但事实上，这部影片是香港电影人在比香港电影摄制历史悠久的台北“中影”拍摄的。影片描写一辆从台北出发的巴士在山里遭遇台风，乘客们进退两难、手足无措，只得在山上的旅店住一晚。没想到乘客中却有各色人等，例如卷了公司款子潜逃的黑心经理等等。影片最后是将各人的底细一点点逐步揭露出来。这完全是把约翰·福特的《驿车》中的打斗场面去掉，借它的情景设计自己的内容，算得上是一部拍得不错的娱乐影片。“中影”可以说是一个党营企业，但它拍摄的影片并未因此而特别去弘扬国民党的政策。然而如果看得更深一些，乘在同一辆巴士上相互不认识的人们，面对危机时将不得不同心协力。影片说明，只要依靠大家的力量，就可以修复因台风而毁坏的道路。由于台湾存在着本省人与外省人之间尖锐的对立，这些情节或许是针对这类问题提出的某种警示。看了这些场面，不由得使我产生了上述联想。

在我的观摩范围中，虽然闽南语电影似乎以悲情的言情影片居多，但我想作为贫穷苦难时代的台湾大众文化，存在这种倾向也是很自然的。与此相反，“中影”主要背负着一些政策性使命，比如进行反共宣传，让相对比较亲日的本省人重新正视日本的侵略面目，或是为民众提供一些能让他们振作起来的目标等等，在那里拍出的因而是各类反共电影，以及把国民党当作抗日英雄歌颂的爱国主义情绪昂扬的抗日电影。1950年代，在《超级大

国民》的一些回忆片断中以及当时其他的新闻纪录片中，都经常出现国民党大肆宣扬要反攻大陆并炫耀武力的内容。虽说如此，其实他们心里很清楚，仅凭政治性的宣传，观众是不会理睬的，因此，其他一般的娱乐电影也照常拍摄，如言情片、历史片、家庭肥皂剧、科幻片等等，品种齐全，应有尽有，而且一些作品的艺术质量并不低。当然，反共电影毕竟是他们倾全力拍摄的。

由白景瑞导演的《皇天后土》(1980)，可以说是反共电影中的一部代表作。影片把文革期间的中国大陆描写成在“皇帝”、“皇后”统治下的可怕土地，并以大规模的群众场面，表现了文革中各派别间的武斗。

就这样，反共电影一下子成了拍摄的热点，然而时至今日，我们已很少再看到这种题材的影片了。这或许是因为台湾人对自己的经济发展有了信心，觉得已经没有再去高呼反共口号的必要。

说到抗日电影中的名作，首先要提到的就是刘家昌导演的《梅花》(1975)。该片描写抗日战争中中国人民抵抗日本侵略军的故事。在描写日军残酷暴行的作品中，周腾导演的《曾行启示录》(1993)，又名《皇金稻田》，也是一部相当有力度的佳作。

### 健康写实路线

1950年代，国民党频频声称要反攻大陆，有一部分人可能也对此抱过期待。在影片《红柿子》中就有这样一个场面，说一群退役的高级将领在家里偷偷讨论如何营救被留在大陆的国民党特工。住在他们隔壁的老太太听到他们的话后，欣喜地认为真的要反攻大陆了，结果当然只是一场空欢喜而已。到1960年代，人们都看清楚了反攻大陆宣传的软弱无力，这就使得国民党必须给台湾人民树立另外的目标，这另外的目标就是经济建设。正是这时，国民党的党营电影公司“中影”开始提倡健康写实路线。我认为，健康意味着充满希望，写实意味着正视现实。这种路线的典范是李嘉、李行共同执导的《蚵女》(1964)一片。该影片描写了一群在渔村牡蛎养殖场工作的工作与爱情故事。从故事的情节来讲，可以说是相当陈旧的大众化青春片。然而，事实上这却是一部充满活力、节奏欢快的作品。在妇女吵闹和劳动的场面里，我们可以体会到编者受了意大利影片《艰辛的米》

和《沼泽地的姑娘们》的深刻影响。在现实中其实并没有那么热闹的搬运牡蛎的场面中，节日里挂满军舰的小信号旗，此时被用来装饰人力车，特意为海边的大游行做准备。这种壮观的场面发



《蚵女》剧照：导演李嘉、李行，主演王奕慈、武家麒

挥了非常显著的视觉效果。影片是通俗的大众电影，也因为此，它同时又获得了一种国民电影风格。以这部《蚵女》获得成功而开始的健康写实路线，代表着台湾电影产业进入了全盛时期。从此，李行便作为这一大众化路线的代表，起到了举足轻重的作用。

1931年，李行出生于中国的江苏省，1949年新中国成立时刚满18岁。他在大陆生活到高中，后来到了台湾，属于外省人范围。虽然毕业于台湾师范大学教育系，但从学生时代开始他就热衷于表演活动。李行虽然有过当记者和教师的工作经历，但据说他一直立志做一名电影导演。1958年，他导演了《王哥柳哥游台湾》，这是一部上下两集的



《王哥柳哥游台湾》剧照，导演李行

影片。刚完成的时候，发现若制成单集会显得太长，而分成两集又显得太短，因此他又简单拍了些内容补上，制成了上下两集。此时，他在拍摄技巧上还不大成熟，一切都处在尝试、失败的交替过程中。台湾原本没有电影产业，初期的制作技术非常简单。有些被送到亚洲电影节

上的作品仿佛是由一些连最基础的摄影章法都不了解的人拍出来的，据说曾出现过令外国人哑然失笑的场面。在李行的初期作品中，《猪八戒与孙悟空》（1955）这样的影片，被认为是走了一条通俗的大众路线。闽南语电影大致包括了言情片、历史片、武打片在内的B级即兴电影。然而，就是通过拍摄这样的作品，李行的技术得到了极大的磨练。这一点，从他的第一部普通话影片《街头巷尾》（1963）中就可以看出，因为这部作品采用的电影叙述方式已经非常出色。

《街头巷尾》描写的是大城市中的贫民窟。这是一部描写本省人、外省人中身份各异、三教九流的多角色影片，整体的基调是平民化的人情喜剧。李行运用既幽默又伤感的镜头，巧妙而有趣地描绘出穷人们努力生活的精神状态，夸赞他们并不因为受到歧视和世俗的偏见就气馁。影片的意境与黑泽明后来导演的《没有季节的城市》等作品具有共通之处。但黑泽明的作品所表现的，是在现实中几乎已经难以看到的贫民窟时代，他只是通过想象把那些情形加以夸张，造成了一种抽象的趣味。相对于此，李行的作品描写的却是现实中存在的贫民窟，其逼真的描写具有很强的说服力。虽然这是一部煽情片，和真正意义上的现实主义尚

有一段距离，但影片中却极自然地透露出贫穷年代承受着苦难的人们的气息。在他们相互帮助、相



《街头巷尾》剧照：导演李行，主演李冠章、罗宛琳

《街头巷尾》剧照



互激励的关系中，充满了真实的情感。我以为，正是这种对风俗郑重、用心的描写手法，使李行的创作取得了巨大成功。

当时，正在摸索健康写实路线的“中影”也相当关注李行。所谓的国民党党营，实际上也就和国营的性质相同，是以用普通话拍摄政策性电影为使命的公司。1950年代，国民党大肆宣扬反攻大陆，但到了1960年代，这已失去了现实的可能性，他们必须推出更具说服力的宣传，当时就出现了一系列新的口号，比如克服目前的贫困投入到经济建设中去；满怀希望，改善当前的经济状况；开朗快活地工作等等。“中影”当局认为，只有能导演出《街头巷尾》这样的影片的人，才是适合推行这一路线的人选。于是，李行应“中影”之邀，与前辈李嘉共同执导了《蚵女》（1964）。随后，他又单独导演了《养鸭人家》（1965）。这两部影片的故事性都严格要求安排，但在刻画平民化、深得人心的人物形象上，特别是在表现劳动场面的那种充满欢快生气的气氛上，李行表现出了非常杰出的才能。这两部影片是持续了相当长时间的健康写实路线的代表作。《蚵女》中，用节日里悬挂在军舰上的信号旗装饰满载收获物的人力车在海边大游行；《养鸭人家》中则有满屏幕的鸭群。这些热闹场面都足以让人们充分而实实在在地体会到电影带来的愉悦。

然而，也有不少人健康写实路线提出了批评。他们认为，如果“写实”意味着现实主义的话，那么按真正的现实主义路线所描写的，就不仅是美好事物，也应该包括黑暗面，而这样一来似乎就不“健康”了。相反，如果局限于“健康”，那也就表明“写实”将被牺牲。关于这

个问题，李行主要着眼于“健康”。影片《路》（1967）讲述的是父亲与儿子间的温情故事。《汪洋中的一条船》

《路》剧照：导演李行，主演王戎、崔福生



(1978)描写了一个下肢不便的残疾人坚持努力,令人尊敬地生活下去的真实故事。随后拍摄的《原乡人》(1980),描写一对违反客家关于同姓不婚规定的夫妻之间的爱情,歌颂了他们在追求真实的文学道路上专心致志、拼命努力的业绩。李行的作品,是单纯明快、有着良风美俗的保守主义道德的产物。在《原乡人》一片中虽然对客家人特有的不允许同姓结婚这类高度保守的风俗持一种反对态度,却把同样是客家保守的道德中妻子必须竭尽全力服侍丈夫的习俗,当作美好传统加以描绘。健康写实中的“健康”,在李行作品中基本上被道德化了,或者说和理想主义没什么区别。因此,他就很自然地受到以说教为先、有欠真实性的批评。然而,当时的台湾受到国际社会的孤立,除了依靠人们的共同努力取得经济上的成功之外,也没有其他路可走。对于这样的台湾,健康写实路线正起到了民心



《原乡人》剧照,导演李行,主演秦汉、林凤娇

指针的巨大作用。正如日本从战败至1950年代,黑泽明、木下惠介、今井正等人在他们的黄金时代中所承担的义务一样。这不由得让我联想到《美妙的星期

天》、《卡门还乡》、《蓝色的群山》等日本战后电影,它们也很自然地被称为具有健康写实的风格。不但如此,甚至可以说正是这些作品,把当时的时代风貌生动地表现了出来。就这一意义而言,它们是相当出色的写实性佳作。李行的作品在对风土人情描写的细致程度,以及在“满怀希望努力生活”这种情感的真实性的真实性上,出色地做到了实事求是。

如果是就这个意义而言,那么从1940年代后期,也就是日本从中国败退、上海电影界重获自由开始,直到1949年新中国成立为止,健康写实是中国电影在这一短暂时期内取得了成功的一个典型流派。那时,正处于青春期的李行,用心地关注着这一切。他的健康写实风格在被“中影”定为既定路线之前,几乎可以视为1940年代后期处于黄金时期



影片《秋决》海报

的中国电影的直系继承者。

李行还有另外的一面。例如，1965年拍摄的《哑女情深》，特别是1971年拍摄的《秋决》，就代表着以大陆为背景的一种公式化了的历史片，是儒教思想相当浓厚的系列作品。据说李行本人很自负地认为《秋决》是他最蕴含创作热情的代表作。这确实是一部充满了对最正面、最有力度的中国传统文化表达思慕之情的作品，但我还是对台湾同时代出现的、企图挖掘希望的健康写实路线更感兴趣。健康写实路线逐渐被一种敢于大胆探究当时社会黑暗面的新浪潮取代。这正相当于日本继木下惠介和今井正时代之后，今村昌平和大岛渚时代的到来，也可以说是历史性的变迁。

新潮流的杰出性不用多言，但正因为这样，我们更不该忘记以前那些大众化的、充满朝气的作品。

### 台湾电影界中的外省人

台湾电影具有一个特征，就是反复讲述目前台湾特殊局面形成的经过。不过，自1980年代中期开始，当这一特殊的形成经过已能公开谈论之后，台湾电影在内容上变得更深刻，形式上也形成了独特的风格，受到了国际电影界的普遍关注。

那么，所谓特殊的形成经过究竟是指的什么呢？

台湾居民中的大部分人是300年前从中国大陆移居台湾的移民的子孙，现在统称为本省人。中国实在是个地域辽阔的大国，各地的方言和文化都有很大差异，台湾本省人都讲闽南语。由于在1945年以前曾是日本的殖民地，受这段历史的影响，台湾形成了一个相对独立和稳定的文化圈。日本在二战中战败撤出台湾后，中国大陆的国民党军溃逃到了岛上，成了新的统治者。另外，随国民党残部一同到台湾的还有200万人。为了与本省人加

以区别，这些以讲普通话为主的人，就被统称为外省人。就这样，拥有强大军事实力的外省人，形成了以强权统治本省人的局面，两者之间出现了政治和社会阶层的对立。侯孝贤的名作《悲情城市》，就是描写在禁止公开讨论这种对立的国民党统治初期本省人与外省人之间发生冲突的悲壮故事。

然而，虽然从整体上说是外省人统治本省人，但这并不意味着200多万外省人都成了统治者。在中国社会中，亲戚关系所带来的相互帮助是至关重要的，而众多的下级士兵既无亲戚，又无学历和技能，只能艰难地生活着。

王童的杰作《香蕉天堂》一片，就从独特的角度，运用悲喜剧的形式，描绘了一个外省籍士兵在台湾艰难度日的一生。

对于外省人来说，台湾不过是他们的异乡，他们并没有把台湾当成自己永远的家园。



《悲情城市》剧照：导演侯孝贤，主演李天禄、陈松勇

他们中的许多人都住在日本人撤退后留下来的日式住宅中，将希望寄托在国民党政府虚张声势大肆宣

扬的“反攻大陆”上。或许他们也明白，那其实是不可能实现的事情，但是他们很难轻易地融入本省人的社会。

侯孝贤的另一部杰作是《童年往事》。影片描写了一个把目前居住的台湾当作异乡、满怀孤独与思乡之情、带着孤立无援的感觉生活着的外省中产阶级家庭。在影片中，一旦家长心情沉痛，孩子的精神状态就变得很不稳定。该片中的主人公是一个少年，虽然生活在暴躁的喧闹中，但那种暴躁的喧闹或许就是不安所带来的行为。侯孝贤承认这个少年正是自己少年时代的自画像。他说，对于像他这样没有大陆情结的外省人的第二代来说，台湾

才是他们的故乡。因此，他丝毫没有那种觉得不该在台湾工作的念头，反而认为他所爱的应该就是台湾这片土地。然而，这并不意味着就不该爱祖辈们生活过的祖国大陆。他说，当他到香港初次看到当时在台湾绝不允许放映的大陆电影时，仅仅是听到银幕上的普通话，就已让他激动得泪流满面，根本无法去注意影片的画面。可是虽然他深受父母思乡之情的影响，他仍然深深地感到无法不把台湾当作自己真正的故乡。

侯孝贤的影片始终充满着炽热的真情，把台湾风土人情描写得分外美好，这也引起了世人的感叹。具有代表性的一部影片是《恋恋风尘》。他用百感交集的高超的摄影技术，静静地凝视着台湾的山、海、街角和田野。这是一种能让人感到空气中的湿度、几乎能触摸得到的拍摄方法。这种拍摄方法不仅美好，其中包含的人们日常生活中的喜怒哀乐，更令人感到一种特别的温暖。我认为这种充满眷恋的表现方法，超越了所谓无论谁都爱故乡的这个世俗话题。或许那只是与整天想着要回大陆的父母相悖，表示自己决意要爱台湾这片土地的决心罢了。



《恐怖分子》剧照，导演杨德昌，主演李立群、缪骞人

作为台湾电影新浪潮的先锋，与侯孝贤平起平坐的还有一位导演——杨德昌。他和侯孝贤一样也是外省人的后代。小时候随父母一同到台湾，据说他对自己的出生地上海已经没有什么印象了。但这并不意味着他一定会与侯孝贤一样，怀着特别的情怀拍摄台湾的风土人情。他的成名作《恐怖分子》，被认为是一部台湾意识淡薄、甚至可以说是非常西化的作品。台湾几乎是世界上最繁华的现代化地区之一。很自然，它的大城市中也有世界上其他大城市同样存在的一些问题。这部影片用残酷的镜头描绘出了现代台湾大城市与纽约、洛杉矶没多少区别的那一面。侯孝贤拍摄的影片，主要是表现人与人之间非常亲切的情感交流。他把这种情感交流与生活气息横溢的风景相结合，营造出能够体现人们生活中温情的

情景。与此相反，杨德昌却把人与人之间充满戒心的情形，和缺乏生气的冷清都市景象相结合，拍摄出了《恐怖分子》这样的影片。

70年代，侯孝贤曾在大众化且充满活力的台湾娱乐电影中担任过助理导演，利用这种机会，他培育和创造了自己独特的风格。与此不同的是，杨德昌则赴美留学，以电脑工程师的身份留在美国工作。回到台湾后，他才开始拍摄电影。侯孝贤对传统生活习俗的热爱，与杨德昌所持世界主义视角之间的差异，或许是由于两人不同的经历造成的。然而，杨德昌这个如此西化的世界主义者，非常清楚地知道自己变成这样的原因。在他后来的作品《牯岭街少年杀人事件》中，他就以一种超乎寻常的执着，追求着那种西化和世界主义。

《牯岭街少年杀人事件》描写的是60年代发生在台湾的一起真实事件，当时一个14岁的少年杀害了一位同龄少女。这是一起突发性事件，是不良少年之间经常发生的打斗激化案件。虽然这个事件在当时引起了很大的社会振荡，但以正常的思路却很难想象它是否是一个值得在30年后用3小时规模的超长影片来描写的大事件。即便这样，杨德昌还是用大手笔将这个事件拍成了电影。这是因为从事件中他发现了台湾外省人的第二代所处的环境和命运，他把事件作为与环境命运抗争的典型之一。因此，他对阐明这一层意思怀着特殊的热情。

影片描写了在60年代的台北某高中，学校里有几个不良少年小团体为了争夺玩耍领地的边界而不断发生冲突的经过。其中非常重要的一点是，这些不良少年基本上都是外省人的后代。他们

与自己的家人在本省人的社会中受到孤立，很难在台湾扎下根来。他们中的大部分人都住在日本战败撤退后留下的日本人居住

《牯岭街少年杀人事件》剧照：导演杨德昌，主演张震、杨静怡

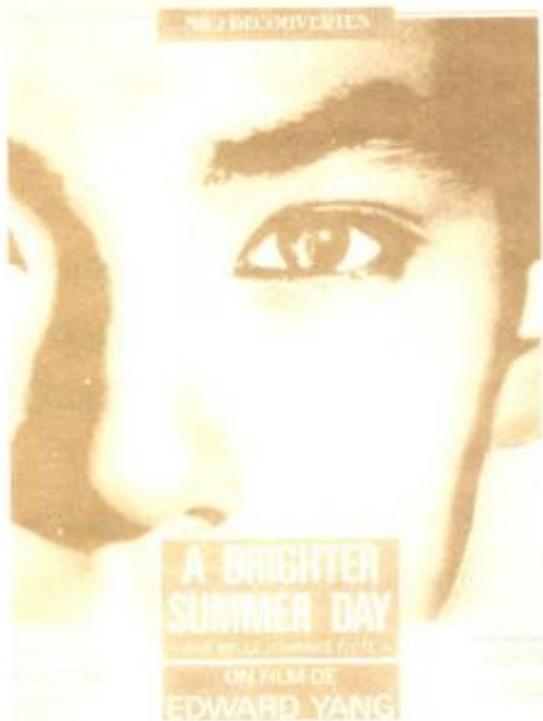


区的日式住宅里，因为脱离了大陆的生活而心怀苦闷。虽然外省人可以凭借强权压迫本省人，但他们的统治地位并非是绝对稳定的。因此，一旦得到机会，他们中的不少人都愿意移民美国。说到底，他们的父辈在社会中地位很不稳定，无法打破当地原有的传统状况，处于勉强生活的边缘。父辈的艰难对子女产生了影响，孩子们为了克服这种不安与艰难，组成了与父母不属同一阶层的另外的小团体。由于把这种小团体当作了心理上的归属，就使得他们特意加强了无益的团结。其结果，免不了不断发生小团体之间的抗争和冲突。

台湾人一看这部影片大概马上就可以理解这种情形与背景，然而，十分可惜的是，对于外国人来说，却很难了解这一点。杨德昌也没有为了让外国人能够容易理解而对这种状况作任何特别的说明。

虽然影片中一些细节确实难以理解，然而，说这是一部外国人无法看懂的电影倒也不至于，就整体而言，它仍然是一部能够让人产生共鸣的刻骨铭心的作品。片中的少年们始终表现出拼命忍耐着某种令人无法承受的命运的态度。杨德昌没有像普通的少年犯罪电影那样，夸张地描绘不良少年的暴力行为。他非常细致地刻画出少年们对成年人封闭心扉，不是和任何人都能愉快地玩耍，而是相互戒备、组成小团体的情形。

之所以拍成了长达3小时零5分的影片，主要是为了鲜明地描写出少年与成人、少年与少年之间无法交流的情形。



影片《牯岭街少年杀人事件》海报

少男杀害少女的事件，也是在这种难以忍受的孤立状态下的突然爆发造成的后果。

我认为引发少年犯罪事件的孤立感，确实是所有外省人都感受到的孤立感的浓缩版。这也让我想到，这个少年的命运已经超越了它自身，即它不仅仅是国民党从大陆撤退到台湾后的十几年中发生的台湾外省人的悲剧，而成了眼下在世界范围内都存在的所有边缘人群的悲剧的例子，它具有相当大的普遍性，对台湾以外的人们也带来了深刻的触动。

以前，所谓的边缘人群，往往被看成是虽然孤立但伙伴之间却格外团结的社群。然而，事实上也存在着另外一种可能：正因为受到孤立，同伴之间才变得更加分裂，更加七零八落。这部影片就以一种骇人的逼真，描绘出了这种可能性。

在此，我不由地想起了另一部杰作《小毕的故事》，它创作于台湾出现电影新浪潮的初期，编剧侯孝贤，导演陈坤厚。这部作品讲述的是一个本省人女性带着孩子嫁给了一个比自己年长许多的外省人的故事。在儒教伦理道德颇为森严的台湾，未婚生子是一件相当可耻的事。因此，这位妇女非常庆幸自己能够嫁给这样一个虽然年长许多，却拥有很高社会地位的男人，并决心做个贤妻良母。男方也正因为台湾没有亲戚而苦于找不到对象，因而觉得能够成家是值得庆贺之事。起初，这一家子看上去确实是一个理想的家庭。或许是想通过孩子来弥补夫妻年龄悬殊带来的障碍，更好地维护家庭关系，他们俩都非常宠爱孩子小毕。小毕小时候也相当乖巧，使得父母与孩子间的关系十分亲密。然而，当他进了中学后，却加入了不良少年团伙，不断犯罪，也不再理会父母的教导。小毕犯罪的原因无人知晓，可能连他本人也不清楚。然而从旁观者的角度来看，小毕怀疑双亲的结合很可能只是出于一种感恩心情而缺乏真正的爱情。我觉得孩子的犯罪行为或许与他心中的这种不安情绪有关。孩子犯罪，父母就会担心。如果父母的担心是由衷的，那么家人间的爱情也是真实的。但是，也许继父只是表现出一种担心的姿态而已。在小毕的下意识里，也许就是为了检验继父对自己情感的真伪而不断故意犯错。或许也可以理解为在下意识中对母亲因带来了非婚生孩子这一可耻事实而对继父低三下四样子的抗议。由于影片中并没有很明确地加以描写，因此以上这些都不过是一些推测，属于很微妙的感觉。这种微妙感，正是这部作品的最精彩之处。

由于小毕屡教不改，继父终于大发雷霆。对此，小毕终于说出了他不该说的话——“你

又不是我真正的父亲，你根本没有资格教训我！”继父无言以对，只好以极端愤懑的态度和无奈的口吻对妻子说：“我没想到这孩子会这样说我！”话中有着自己多年来努力尽继父之责，而实际上却并没有被当作父亲来信赖的深深失望。可是，他是一个正派厚道的人，没有进一步责怪妻子。只是在无意中说出了以上感受。这种感觉也是非常微妙的。当晚，妻子自杀了。她不是为儿子的错误而生气，毫无疑问，导致她走上绝路的，是因为让本该得到感谢的丈夫彻底失望这一种不可原谅的抱歉心情。

在此，故事一下子跳过了10年。影片中的主人公，就是那个曾经不愿接受管束的不良少年小毕，从空军士官学校毕业后成了一名飞行员，出席昔日伙伴的同学会。当年母亲自杀去世的打击令他幡然省悟，从此变得认真起来。昔日的伙伴如今也已不再是流氓。然而，母亲的死对继父的打击实在太大了，继父似乎完全变了个人。

这部影片在描写少年犯罪心理的作品中，是一部表现出非常微妙细节的作品。同时，就描写父母与孩子、特别是继父母与孩子之间那种无法用语言表达的微妙心理这一点来说，我早就认为这部影片确实有着复杂的韵味。然而，当我看完《牯岭街少年杀人事件》后回想起来，发现《小毕的故事》里可能还隐藏着另一个微妙而复杂的主题，那便是本省人与外省人的冲突与和解。外省人丈夫和本省人妻子，因为相互都觉得需要对方而结合，但至少妻子这一方，多少有点不太容易燃起爱情之火，因此孩子得不到精神上的安定。孩子激烈地质问，我们这是真正的家吗？然而这并不是一个可以公开讨论的话题。不允许

《小毕的故事》剧照：导演陈坤厚，主演钮承泽、崔福生



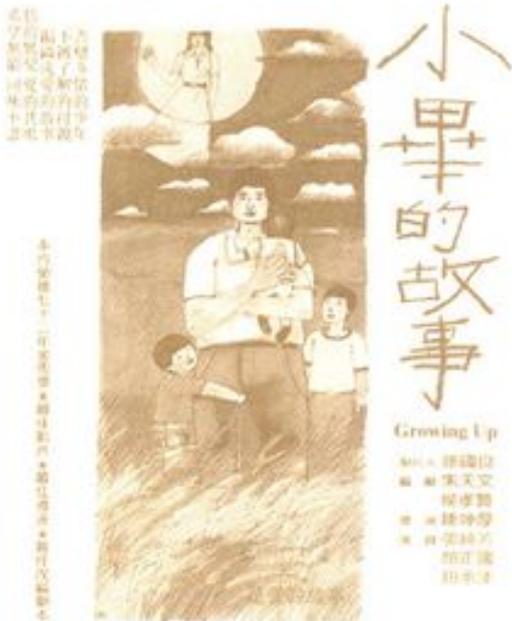
对外省人统治本省人的体制提出批评，是在此之前已经持续了很长时间的戒严令之下的台湾的政治状况。

即便在影片《小毕的故事》中，这个疑问也没有显露在外。小毕只是以犯罪的形式对我们是不是真正的家庭成员这个问题执着地反复提出质问，由此，这个家庭在达到一定极限之后便轰然崩溃。只有在那个时候，小毕才第一次从不断驱使他犯罪的某种强迫症似的观念中解脱出来。换言之，他觉醒到，不论父母间会发生什么，也不论父母与自己的关系将会怎样，自己是绝不能失去自我的。这个觉悟说起来是当然的结论，但在得出这一结论之前，小毕不得不体验到母亲自杀、继父绝望这一系列难以承受的痛苦经历。或许双亲的结合是建

立在欺瞒之上，但他们两个人都是非常善良的人，他们已经超越了欺瞒，决心努力建立一个正常的家庭。然而，他们的儿子过分单纯地追求真实，以致完全破坏了他们努力的成果。当小毕从自己的罪恶中觉醒时，才终于停止了反抗。在这部影片中，我们可以看到一种暗示，即本省人与外省人的对立与融合，是一个贯穿了台湾现代史的难题。

前面提到的王童的《香蕉天堂》一片，则是一部以喜剧形式表现相似主题的作品。影片讲述的是1950年国民党败逃台湾后，外省人中那些下级士兵发生的故事。

影片的主人公是这样一个人。他到台湾后，从军队中逃出，从偶然认识的一个妇女手中弄到一份履历证明，从此使用履历书主人的名字生活下来。那个妇女是从大陆到台湾的难民，他的丈夫是从大陆逃亡来的知识分子，去世后留下了身份证。身为逃兵的主人公，与不肯和他同床共枕的那个女人，以及女人带来的孩子，甚至连同与他一起从大陆逃到台湾后发了疯的战友一起，组成了一个特别的家庭。虽然他是个没有受过多少教育的下级士兵，但因为冒充身份证主人，居然以北京大学英语系毕业生的身份，瞒天过海，活了下来。在这个骗局中发生了许多滑稽的事情，惹人发笑，但成为此事契机的，其实是下层外省人所处的悲惨境遇。时光流逝，他们总算摆脱了悲惨的生活，过起了安定富足的日子。那时，台湾与大陆之间开放了交通与通信联系。那个孩子回到大陆寻找自己的祖父，也就是身份



影片《小毕的故事》海报



《香蕉天堂》剧照，导演王童，主演钮承泽、张世

证上那个男人的父亲。这样一来，主人公在接到大陆打来的电话时，不得不与被自己冒名的男人的父亲讲话。作为冒名者，他慌

了手脚，但在和将自己当成了真正儿子而感动无比的老人的对话中，他渐渐忘记了自己其实是个冒名者，充满真情地边哭边叫道：“爸爸，我是个不孝的儿子！”这时，在一边的妻子坦白说，她带来的儿子事实上也不是她的亲生儿子，而是身份证主人那个死去的男人带来的孩子。至此，观众可以发现，这对男女经营起来的包括大陆老父在内的家庭成员，其实全都不是真正的亲人。严格地说，只有被他们当作儿子抚养的青年与他在大陆找到的祖父之间才有真正的血缘关系。然而，我们最终可以发现，这个没有血缘关系，甚至连履历都是伪造的家庭，实际上比任何血亲都能更坚强地团结在一起，这就是这部喜剧影片非常严肃而感人的结局。

这部影片中没有出现外省人与本省人之间的矛盾。它描写的是下层外省人在没有血亲的台湾如何开始有了浓于血的人际关系。这部影片由王小棣、宋纮编剧，据说在创作时受到了真实故事的启发。一言以蔽之，这是将来自大陆的一个外省人家庭重组的故事压缩概括后，用以说明1949年以来台湾现代史的一出喜剧。许多细节都令人发笑，有时则让人捏一把汗，因此能充分地取悦观众，但不知何时醒来一看，就可以明白这其实是一部饱含真情的作品，因为它阐明了形成现代台湾这一独特社会的基础中所存在的深刻矛盾，令人肃然起敬，深受感动。

台湾社会基础中存在的矛盾，主要是指1949年国民党军队溃逃台湾后，对大多数台湾本土族群亦即本省人进行统治这一事实。然而，在被称为外省人的国民党人中，也只是一小部分能成为统治阶级，大部分则是没有受过教育的下层士兵，或者是无异于难民的

人。他们本来与依靠地缘、血缘关系牢固结合在一起的汉族社会相适应，现在却来到异乡，脱离了大陆的地缘和血缘网络，因此他们在台湾既没有财产、也没有一份足以保证获得稳定未来的职业。为了摆脱这种状态，他们不得不改变生存方式。

可以想象，外省人居然跃居统治地位，或者说居然站到了可以冷眼旁观的立场，这对本省人来说显然是不能接受的。但毫无疑问，外省人肯定想说：他们本省人怎样想是他们的事，咱外省人以前可是苦过来的。我以为，从外省人的上述立场出发所作的阐释，是影片的一个重要主题。顺便提一下，王童是出生在大陆，幼时才来到台湾的。

然而，这部影片已经超出了上面提到的范围，它一本正经地讲述了一个建立在谎话上的骗局。完全是因权宜之计而被谎言连接起来的一家人，在不知不觉中却演变成了一个真正的家庭，换言之，成了一个命运共同体。其实，所谓的国家也正是这样形成的，台湾社会更是如此。一旦这个命运共同体的框架被打破，也一定要亲手重建这个命运共同体，这部影片的长处就是对此做出了确切的反应。至于台湾本省人是否也有相同的感受，我这个旁观者就不得而知了。

由吴念真编剧、李佑宁导演的《老莫的第二个春天》，描写了一个从军队退役的外省籍老兵，用战争时期存下来的钱，通过买卖婚姻，与一个山区少数民族女孩结了婚。影片讲述的就是他努力克服这种婚姻的非自然性，营造起幸福家庭的过程。“在克服婚姻的非自然性时，有可能会产生巨大的牺牲”，这是《小毕的故事》的主题；“即便结合时存在非自然性，但只要相互都认为真的需要对方，那么就一定可以克服，而且还有可能会团结得更坚固”，这是《香蕉天堂》和《老莫的第二个春天》的主题，两者

《老莫的第二个春天》剧照，导演李佑宁



既存在着微妙的差异，又互相影响，形成了台湾电影重要的创作思想。本省人与外省人在矛盾着的同时，又不得不一起生活，这就是台湾现代史中一个基本的争论点；而且，立于统治地位的外省人属于少数派，外省人的后代必须更加主动而认真地思考与本省人之间融洽的条件，用如何克服非自然结合的人际关系的主题，培育出能向观众显示极其敏感而微妙表现的台湾电影流派。

### 80年代出现的台湾电影新浪潮

台湾电影真正的发展期，是从大陆电影人跟随国民党一同来到台湾之时开始的。因此由他们开始拍摄的初期台湾电影，可以说是依靠地方制片厂拍摄的中国电影。许多故事都以大陆为背景展开，对白也都用普通话，即便是台湾的故事，也采用普通话来表现。虽然其中也拍了一些闽南语电影，但基本上都是一些制作费较低的B级作品。普通话电影成了主流，而闽南语电影只是边缘性的电影。如此一来，台湾电影就有了以大陆文化为主流文化，台湾文化仅为地方文化的文化生态格局。

80年代出现的台湾电影新浪潮的一个重要特色，就是把普通话和闽南语混合使用。现实中，作为官方语言，在学校学习用的都是普通话，但在家庭中，本省人使用的却仍然是闽南语。这一特色是基于真实反映台湾现状的要求，同时也是对保持台湾地方文化特色的建议，表现出了以台湾人为荣的心情。

本省人与外省人之间冲突与矛盾、对立与协调的主题，或许在更早以前就已存在，但在同一部作品中，采用外省人讲普通话、本省人讲闽南语的形式，最初只是编者的大胆尝试，但以后却逐渐成了极自然的现实主义表现方式。正是包括外省人后代在内的一群导演将之付诸行动后，本省人与外省人的矛盾主题才显示出了特别的光彩。就这样，在由不同种族、不同民族间的纠葛，不同语言的人群间的对立而引发一些特别深刻问题的现代世界，台湾电影以极其微妙而复杂的手法成为探求这个问题的重要流派。

1985年，在东京的PIA杂志影展上，放映了《儿子的大玩偶》（1983）一片。看了这部影片后，我才突然发现台湾电影其实已具备了世界一流的水准。这部好评如潮的作品，改编自黄春明的三部短篇小说。而且，因这部作品中的三个短篇而初次登场的三位新导演

——侯孝贤、万仁、曾壮祥等人，领头引发了台湾电影的新潮流。

黄春明创作过三部描写60年代初期台湾尚未进入经济高速增长期之前贫民生活的短篇小说。吴念真后来将其改编为剧本，由三位导演分别拍摄组成了一部集锦式影片。

侯孝贤导演了其中的第一部《儿子的大玩偶》，影片讲述了一对年轻的失业夫妇养育孩子的故事。丈夫从日本杂志上看到一篇报道，介绍一些人身前身后都背着



《儿子的大玩偶》剧照：导演侯孝贤，主演陈博正，杨丽音

广告牌满街行走，于是自己也精心装扮成小丑，成为一名受雇于电影院的广告宣传员。在工作中，他发现还是骑自行车的宣传效果来得好些，这样就可以不必扮成小丑。然而如此一来，原先很喜欢让他抱着玩的婴儿却变得一抱就哭。看样子婴儿好像是把扮成小丑的父亲当成自己的“大玩偶”了。

曾壮祥导演的第二部《小琪的帽子》，讲述一个推销员在街上叫卖日产压力锅的故事。有一个老人提出了反问，过去用两个小时慢慢炖煮味道才好的肉骨头，为什么非要用压力锅猛烧10分钟就吃呢？对于日本人来说，这确实是一个很尖刻的讽刺。影片中那个推销员最后因压力锅破裂被炸成重伤。在这个故事中，还交织着秃头少女与推销员之间充满哀婉的情感故事。

第三部《苹果的滋味》由万仁导演。影片描写了被

美军高级军官的汽车压伤的台湾劳工及其家庭的故事。美军军官与台湾警察直接把受伤者送进美军专用的犹如宾馆一般崭新豪华的医院，还叫来了他住在贫民窟中的家人。妻子和子女担心地赶到医院，起初他们手足无措，哭哭啼啼，但当他们接受了美军军官的巨额赔偿金，以及保证他们的子女将来到美国留学的许诺之后，顿时变得很开心。这并非是在称颂美国的伟大，而是以一种苦涩的幽默，表现出受到伤害的人还不禁欣喜地隐藏在美国强势中的微妙的屈辱感。

在这个三部曲中，最后一部《苹果的滋味》给了我特别深刻的感受。这是一部描写一个被美军汽车撞成重伤的中国人，在美军医院受到了无微不至的照顾，因而感到十分意外的故事。我认为，影片确实鲜明地描写出在台湾的中国人对美国憧憬与反感交织的微妙矛盾心理。对美国又爱又憎的二律背反心理，在日本人中也是一样的，但由于这部电影，我作为一个日本人不得不承认，迄今为止的日本电影实际上只是把憧憬美国的内容与反对和批评美国的内容交替拍摄（当时尚未完成《濑户内少年棒球团》），还不能冷静客观地认识到两者间具有微妙对立关系的精神状态。

根据另一部黄春明的小说改编、由王童导演的影片《看海的日子》（1984），是一部充满真情的人道主义优秀作品。看了这部作品，我立即想到的是，假如已故的沟口健二看了这部影片他会怎么说。与沟口众多的作品一样，这也是一部以妓女的自力更生为题材的写实性影片，但与沟口作品的沉重感不同，这部影片虽然充满了艰深的苦涩，但始终给人以一种开朗的印象。

《看海的日子》剧照，导演王童，主演陆小芬、英英



在这一系列改编自黄春明原作的电影中贯穿了一个共同因素，虽然它们的主题都是站在弱者的立场上进行社会性抗议，但其中的那些主人公既不强悍，也不沉溺于悲伤，更不自惭形秽，他们都被

描写成具有人格魅力的人物。在这方面,以上作品都取得了成功,观众会从中产生一种超越同情的共鸣。其中尤为出色的是《看海的日子》一片。影片中,女



《大轮回》剧照,导演胡金铨,主演彭雪芬、石隽

主人公放弃卖春,在回归故里的途中对着田边的路神轻轻地合掌礼拜,这一个无意中流露情感的镜头,让人感到它毫不逊色于曾在日本一流电影作品中最美好的瞬间所获得的感觉,这令我非常吃惊。

1984年,胡金铨在相隔17年后拍摄了分段武打影片《大轮回》中的第一部分,我们能够从中看到他成熟了许多。杂技般的打斗被完美地融入了高山深谷美轮美奂的景致中,拍摄的角度也变得更加立体,美感大大地加深了。这部影片的第二部分由李行导演,第三部分由白景瑞导演,这三个人在台湾电影新浪潮得势之前,一直被奉为台湾电影界占主导地位的大导演。李行导演的《秋决》(1972),是一部由汉朝传说改编的有相当深度的作品。白景瑞导演的《皇天后土》,描写了中国文革时期混乱的社会状况,也是有大量群众场面的大作。

说起大手笔,描写辛亥革命故事的丁善玺导演的《辛亥双十》(1984),是一部采用功夫、舞台片形式的巨片,演出场面盛大。影片运用了夸张的演技和抑扬顿挫的讲述风格,充满了中国式的韵味。

在进行了上述历史性的观察之后,我们可以更清晰地看出台湾电影是中国电影的一部分。从题材上讲,也是以祖国大陆的故事居多,特别是历史片,基本都是如此。

如果作仔细的观察,或许会发现从影片《儿子的大玩偶》出品前后开始的台湾电影新时代既浸透了纯正的中国精神传统,又随着因传统局限而公式化的编剧手法被逐步排除,就出现了以充满真情的现实主义视角重新审视现代台湾贫民姿态、营造出全新的温柔直率

且自然的人性化表现方式，甚至还将它发展成了一种具有普遍意义的世界性表现方式。在这种情况下，即使仍然采用纯正的中国传统文化套路，也能够让人一看之下便产生内在的共鸣。台湾电影因此也就自然而然并迅速地受到国际电影界的关注。

在80年代兴起的电影新浪潮中备受瞩目的导演，首推侯孝贤。他凭借《风柜来的人》(1983)、《童年往事》(1985)、《恋恋风尘》(1987)、《悲情城市》(1989)等片而蜚声台湾影坛。



《童年往事》剧照：导演侯孝贤，主演游安顺、辛树芬

侯孝贤导演的《童年往事》据说是他的自传式作品。新中国成立前夕，他父亲随着国民党来到台湾，成了所谓的外省人。作为第二代，侯孝贤一直努力把台湾当

作自己的故乡，并尽量融入台湾社会。影片中虽然有一组主人公小时候在学校和广播中经常听到“反攻大陆”宣传口号的镜头，但这是为了真实表现自己成长过程中所经历过的时代背景，而没有其他的意思。实际上，这部影片已把政治性因素排除得非常干净。

主人公阿孝的祖母是一个半痴呆的老婆婆，外出时总是迷路。虽然住在台湾高雄市的郊外，但经常有一种身在大陆的错觉，走到自己也不认识的地方去了。影片用非常平静淡泊的笔触描写了阿孝伤感地守护在祖母身边的经过，祖母后来因衰老而大小便失禁，终于寂寞地去世了。影片前半部分讲述了阿孝的小学时代，后半部分则描写了他的高中生活。影片还描绘了他们这个父母、兄姐齐全但谈不上富裕的中层家庭的日常生活。

作为日本人，我对他们住在铺有榻榻米地板的日式房屋这一点感到特别的亲切。曾经有大量日本人居住在台湾，类似的日式房屋很多。影片中除了讲中文以及祖母和母亲有时穿中式衣服外，他们的生活其实与50年代日本平民的生活习惯基本相同。影片描写的手法相当平缓，把人们的生活方式和季节变化融为一体，进行细致的描绘，同时流露出的生

活感情格调，令人产生一种完全是在看日本电影的感觉。能够让人产生如此亲切的感觉，真是奇妙。

这是一部风格极其清晰纯净的影片。凡是侯孝贤导演的杰作，如《风柜来的人》（1983）、《童年往事》（1985）等都是如此，几乎没有任何多余的东西，也没有人们所期待的刺激性和修饰性因素，他只是把人们的本来面目如实地呈现在观众面前。这部影片基本上运用了纪实片的写实主义手法，但并不只是随意地拍摄真人真事。虽然那都是一些普通人都经历过的很自然的人生碎片，从中仍可以看到生活中的喜悦和悲哀结下的圆满善果。侯孝贤究竟是从普通生活中向人们巧妙地揭示每一个瞬间，还是把当前习以为常的每一瞬间都琢磨提炼成一种无法重复的体验？我认为这两种情况显然应该是同时存在的。

侯孝贤描绘人生，既不刻意美化，也不存心抹黑，既不夸张，也不贬低，而是对真实的瞬间反复推敲，赋予它一种艳丽和光辉的韵味。前面所谓风格清晰纯净的影片，即就此而言。在我的一生中，对那些平日里看惯了的一些周围生活场景，经常会愕然发出“啊，这是多么美好的景象”之类的感慨，有时也会因此而改变自己以往的某些看法。另外，往往并不是在生死攸关的特别庄严的瞬间，或者历史上具有重大意义的日子才发出这些感慨，恰恰相反，有许多令人印象深刻的经历是在没有任何意外发生的寻常日子



《风柜来的人》剧照，导演侯孝贤，主演钮承泽、张世

里突然获得的。《恋恋风尘》就是由这类经验结晶而成的宝贵影片。

影片的故事很简单，是说一个非常普通的名叫阿远的少年，在成长为青年的几年间经历的人生片断。从60年代末到70年代初，当他还是台北附近农村一个矿镇中学的学生时就离开学校来到台北，后来调换了不少工作，并服完了兵役。那个时期是台湾即将进入经济高速增长时代的前夕，人们的生活说不上富裕，但似乎也已经不穷了。画面中虽然没有出现任何奢侈的

情景，也没有显出丑陋和杂乱无章。所有的画面都显得美丽而清洁，人们的表情也纯朴善良，更准确地说是处于清贫的阶段。

阿远有个青梅竹马的女友叫阿云，读中学时他



《恋恋风尘》剧照，导演侯孝贤，主演王晶文、辛树芬

们就一起乘车上学。自从阿远到台北工作后，阿云经常前去看望，给他鼓励和照顾。无论在谁看来两人都是一对恋人。然而，这不是美国。若是在美国，毫无疑问两人早就建立了稳定的关系，起码应该有接吻一类的亲热动作，可这是处于儒教文化圈中的台湾，正派的少年甚至不习惯做出爱情的表白。岂知这样一来，从幼年开始就关系亲密得俨如总在一处的兄妹那样，可进入青春期后反而感到连手都不能握了。

阿远看到阿云时，甚至连眼睛都不敢直视。即便是约会，大多数情况下也一直保持沉默状态而高兴不起来。影片以自然而恰到好处的感觉，慢条斯理地向观众展现了他们两人无表情的神态。虽然饰演阿远的王晶文和饰演阿云的辛树芬都是业余而非专业演员，但这种超越演技的无表情，在这里相当完美地表现出了一种未经修饰的本色美德。亚洲儒教文化圈中所有淳朴的青年人，其实都受到过这种不要过分流露感情的教育。据说侯孝贤原本想把阿远刻画成一个笑容、喜悦更多一点青年，但当他知道很难让业余演员王晶文做出那样的表情时，就一边拍摄，一边配合着王晶文的性格特征，在表演方式上改变了角色的类型。

这样一来，即使两人见面也是沉默不语，低垂眼帘，这种恋爱理所当然地就不能和对方做出明确的约定。对阿远来说，一旦与阿云分手进入军队或其他地方，就只有一种可能，那就是越发招致思念。但对阿云而言，即使在写信的时候相当真诚，但对于阿远这样一个仅仅初中毕业，只能在小企业之间换换工作，未来一点都没有着落的人，多数情况下是将

他看做一个不太可靠的兄长，她的感情只能维持在这一层次上。正因为如此，她会在阿远服役期间，轻易地就和一个在邮局里工作的青年人结了婚，这个人与其说是稍微能让阿云有所依靠，还不如说是有一份固定的工作，当然或许其中还有什么别的隐情也说不定。虽然阿远对具体的情况不是很清楚，但后来不论他寄出多少封信，都因地址不明而被退回。阿远从弟弟的来信中得知真相后只能痛哭流涕。

这部影片的基本线索就是阿远的失恋。这个意外的结局有违一般青春片的套路。但是，在普通青年人的人生中，这却是稀松平常之事。少年在一次又一次受到这种常见的打击中成长为青年，随后又渐渐长大成人。正因为这是常见的情形，所以影片就没有过分地夸张这个事件。然而，阿远当时所感受到的悲伤的深切与真实，已经被清楚而鲜明地描绘了出来。当他用一双经历过伤痛的眼睛重新审视故乡的景色时，观众与主人公一起体验到它们是多么的充满柔情。在影片的结尾，阿远的阿公知道了他失恋后避而不谈，只是在田间说了些关于蔬菜收成等的无聊话题。最后的这一组镜头，拍摄得甚至能让观众都感觉到空气的湿度。

这部影片没有把人生常见的失恋故事加以戏剧化的强调，而只是客观地将这种人间悲情更加凸现出来，从而让人们看到，即便是最平常的事情也能够引发出深厚的感情。

比如，为了在空地上看露天电影，常常挂上被单似的银幕，银幕鼓满风后就膨胀起来，这类情形可以表现出人们对该部影片充满了期待之情。另外，当矿工的阿远父亲与矿工同伴们讨论关于改善劳动条件的情形，也与此相似。说到改善劳动条件，会让人觉得就像是严肃的左翼电影，但这里给人一种晚上乘凉闲聊般的感觉，谈的都是一些极其质朴的话

《恋恋风尘》剧照



题。在这里，劳动让人感到了人间的温暖，关于劳动的话题也有了一种特别的风情。总之，在这部影片中，阿远在他供职的那些台北企业里，虽然经常和老板发生各式各样的口角，但包括说话严厉唠叨的印刷厂老板娘在内的所有人其实都是富有人情味的，在老板和打工者之间存在着一种温和的人情关系。

尤其是当阿远被征入伍时，善良的老板鼓励他说，现在与日据时代已经完全不同了，如今当兵就像进了管吃管住的学校一样。观众通过这种人与人之间的深厚友情，进一步看到了饱含情感的温和的人。很显然，在这些富有人情味的人们中，最应受到观众喜爱的人物，就是阿远的阿公。饰演阿公的是一位名叫李天禄的老演员，据说他是台湾木偶戏界的著名演员，其表演出色地反映了影片中有声有色地玩味人生的种种妙处，确实非常成功。

直至80年代中期以前，台湾电影一直受到严格的政治审查。我曾经听说过这样的事情，在电视时尚类节目中，只因为拍摄到了五个星型的装饰图案，节目编导就被怀疑是在赞美、暗示中共的五星红旗，于是他就被绑到局子里，录下了口供。

不久，台湾在经济高速增长中获得成功，国际化的程度大大提高。为了融入西方社会，开始了电影的自由化进程。1989年，侯孝贤导演的《悲情城市》成为自由化运动的重要里程碑。因为影片公然描写了在此之前被严禁公开谈论的国民党1947年大规模镇压台湾人的事件。

以后，又陆续拍摄了一些暴露国民党独裁时代所发生的残暴行为的影片，这些内容以前无论如何是不能描写的。虽然这类作品数量很多，但迄今为止最优秀的一部作品，或许应该是1995年由万仁导演的《超级大国民》一片。

从1949年至1987年，台湾实施了世界上最长的戒严令。凡是反对国民党的人都被毫不宽恕地关进监狱，还有不少人被处决。这种被称为白色恐怖的政策在50年代达到了它的顶点。

《超级大国民》一片的主人公，是一个在那个时代参加了左翼秘密读书会的老人，他被判16年监禁，老年后终于刑满释放出狱。出狱后他被女儿接回家赡养，可是他却很难与女儿融洽地生活。自父亲入狱后，母亲不得已和父亲离婚，后来自杀身亡，因为有了这段遭遇，所以女儿始终觉得父亲是个内心冷酷的人，老人对此没有进行任何辩解。当年自

已被捕时，曾在警察面前提到过一位姓陈的密友的名字，为此，陈被判了死刑。老人心中充满了一种不可饶恕的心情，因此无法向女儿做任何解释。

为了寻找陈的墓地，老人拜访了旧日的朋友们。他与害怕社会议论而沉默生活着的昔日老友一起，痛切地谈论着历史上总是被外省人统治的台湾人的悲哀，这一场面是影片中最精彩的部分，充满了奔放的炽热真情，反映了对民主主义的愿望。老人后来总算找到了陈的墓地，他跪在地上哭着向死者赔罪。于是，女儿也终于理解了一直埋在父亲心底里的哀叹。

台湾目前还有电影审查制度。但是，由于已经可以暴露此前曾经存在过的国民党独裁时期的恐怖政治，这种自由或许已不可能再倒退回去了。

导演了《海滩的一天》（1983）、《青梅竹马》（1985）、《恐怖分子》（1986）、《牯岭街少年杀人事件》（1991）等片的杨德昌的另类之处，在于他创造出了不仅台湾罕见、而且除日本外整个亚洲都前所未有的西方化的冷静的知识空间。

杨德昌导演的《一一》（2000），不但片名看上去像是儿童影片，而且被一个名叫洋洋的小男孩在整个夏季的见闻占据了影片的大部分，但实际上这却是一部成人影片。由于把许多成人世界中微妙的心理纠葛和感情的不睦交织在一起，让观众仔细地连续观看它，因此看上去虽然有一种淡泊的格调，没有激烈的动乱，可是放映时间却接近3个小时。观看影片时，能够让人沉浸在非常充实的感受之中。

杨德昌以前曾经导演过《牯岭街少年杀人事件》和《独立时代》等影片，无论是题材还是摄影手法都充满了才气。在导演该片时，他显得非常沉着，深入挖掘了普通人在普通生活中遇到的问题。关于片名《一一》，杨德昌有一个说法。他在接受法国《世界报》著名影评家佛赫东的专访时指出，“一”是每一部中文字典首页的第一个字，既是数之始，也是人之始，“一一”因此就隐指人与人之间的关系。这个关系不仅是言语的相互沟通，更重要的是情感的交流。他强调：“我坚持每一生命个体的重要性。”人们从中不仅可以看到作者自身的成熟，而且可以发现整个亚洲的电影摄制也进入到了一个成熟的阶段。

影片描写了台北一个比较富裕的中产阶级家庭，家中有一个叫洋洋的8岁男孩，性格很老实。他总是默默地注视着大人们做的那些完全令他无法理解的事情。

洋洋的父亲是电脑公司管理人员，由于经济不景气，经营出现了危机，于是就和一

叫大田的日本程序编写员合作，去东京引进他设计的程序。饰演大田的日本演员把大田演成一个幽默诚实的人物，饰演父亲的吴念真也令人感觉不错。事实上，在外国电影中，用这么好的形象来描写日本人是很少见的，就凭了这一点，也让我对这部电影怀有好感。这也许是由于杨德昌本人因工作关系经常和日本人合作，因此就能够看到极平常的日本人的缘故。另外，日本与外国电影人士在制作方面不断加深的交流，也产生了以上积极的效果。

然而，父亲所在公司的老板认为大田的合同费太高，因此决定还是和一个叫小田的日本人合作，用骗人的复印店制作假货，父亲对此非常生气。他就是这么诚实的一个人。但另一方面，他与初恋的情人重逢，又开始了相隔20年的约会。

洋洋的奶奶中风病倒了，因看护奶奶而身心憔悴的母亲（金燕玲饰），因神经衰弱而开始烧香拜佛。洋洋的姐姐（李凯莉饰）是高中生，与新邻居、一个银行家的女儿关系很好。这个银行家的家庭关系非常混乱，姐姐也被卷入其中。

家庭、亲戚、近邻、公司、学校……人际关系无节制地扩大，故事逐渐增多，根本无法加以概括；说句不好听的，简直是杂乱无章。然而，影片把洋洋这个孩子安排为所有人的旁观者这个角色是有深意的。在孩子现在所看到的成人世界中，统一的整体已经没有存在的理由了。影片的每一个画面都很有意思，它们鲜明地折射出了台湾在发展过程中的社会状况。

不同于这类睿智作品的，是曾壮祥以纯粹自然主义和现实主义手法导演的力作《杀夫》（1986）。这部作品描写了在日本殖民统治时期下层人民身心疲惫的生活状况，看后确实不能不为他那探求真实的尖锐目光所折服。这也让我想起了卢奇诺·维斯康蒂的处女作《沉沦》（1942，意大利，改编自詹姆斯·M·卡安的小说《邮差总按两次门铃》）。在把心底里聚集的由生活引起的深深不快，转化为不断追求彻底的现实主义这一点上，两部影片极其相似。

另外，真正温馨感人的家庭主题电影杰作，还有优秀导演柯一正导演的《娃娃》（1991），这部影片描写了小学生与小猪之间动人的友情。

年轻的台湾电影，就是这样带着观察社会的温和目光，以既不好胜也不逞强的力度和细腻的写实，以及牢记严格论据的人文主义，完成了轻松的飞跃。