

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界电影鉴赏辞典 (三编)

 **E-BOOK**
内网资料 非卖品

内容简介

她，是一座特别的电影院，正上映着百年来 171 部世界著名电影。她，是一位博识而热情的艺术向导，将带你漫游万花筒般的银色世界。这里有你一往情深的老友：《春蚕》、《茶花女》、《静静的顿河》。这里有你渴欲识荆的新知：《绿卡》、《辛德勒的名单》、《被告山杠爷》。这里悲剧、喜剧、正剧同台演出，展示着世界风云，人生百态……总之，一册在手，洋洋大观，既为你品味多种风格流派的影片，提供了丰富资料，又为你的生活平添了无限风采。

前言

世界电影已走过了一个世纪的发展历程。经过各国电影艺术家们的共同努力，电影已从最初的“活动画面”及对文学、戏剧的幼稚模仿，发展成为拥有自身的表现手段体系，既能展示广袤无垠的宇宙空间，又能深入人的微妙复杂的内心世界的一门独立的艺术。全世界已出产的故事片可说是浩如烟海，迄今尚难得出准确的统计数字。诚然，其中有不少属于“传送带式”产品即平庸之作，放映过后就被人们遗忘；但在电影艺术发展的不同阶段，也都出现了一定数量的名篇佳作，或在电影语言的创新、电影风格流派的创立等方面起过重要作用，或以其独特的题材内容和优美的艺术形式满足了人们的观赏需要。正是这些作品决定了电影艺术的发展方向，代表了不同时期各国电影的面貌。

我们编辑的这部《世界电影鉴赏辞典》，力图从两个方面来适应读者的需要：一方面，从电影史的角度来介绍、评析不同时期各国有代表性的影片，使电影专业工作者能从中找到必要的参考资料，成为他们案头必备的参考书；另一方面，着眼于艺术鉴赏，为广大的电影爱好者提供一座尽情欣赏世界名片的“电影院”，使之成为广大电影爱好者乐于阅读并增进自己电影文化修养的读物。我们深知，这种兼顾专业需要和业余兴趣、“雅俗共赏”的要求是不容易达到的，但我们进行了努力。效果如何，伫候广大读者评判。

大家知道，任何艺术鉴赏辞典的选目问题都是首要的关键问题，电影方面的鉴赏辞典尤其如此。面对全世界少说也有20余万部的故事影片，各国电影史家和影评家都有自己心目中的最佳选择。其中，可能有百余部是大家公认的，因其在电影的不同发展阶段起过举足轻重的作用，或在观众中有过强烈的反响；但其余众多影片的入选标准，则由于评选者思想观点不同，艺术趣味各异，此外还带有民族感情等因素，可说是南辕北辙，相去甚远。几个大型国际电影节和一些国家定期评奖的获奖情况，诚然是选择片目的重要依据，但也不能一概而论。因为这些评奖有时出于政治或其他原因，其评选结果未必都很公正，质量平庸的影片竟然当选，而思想艺术水平较高者却名落孙山，此种现象并非罕见。

本书在选目上既考虑到电影史上的代表作，也考虑到当代电影中有过重要影响或引起广泛争议的作品。受到国际影坛普遍承认的经典作品力求收集无遗；在电影不同发展阶段出现的各艺术流派的创新之作择要加以介绍；为电影艺术发展作过巨大贡献的“世界级”大师尽量多设篇目；当代各国电影中引人瞩目或起过“轰动效应”之作适当予以反映；虽非世界名片、但在我国公映过并较受观众欢迎的影片也予以应有关注，这些就是我们选择片目的主要考虑之点。

我们十分感谢几十位作者对本书的大力支持。参加撰写工作的，有很多

都是我国卓有成就的各国电影研究家，他们一辈子或大半辈子都在从事各该国电影艺术的研究工作；有著名的外国文学研究家，他们对各该国电影状况也有深切的了解；有台湾、香港及旅外电影学者，他们往往能提出不同寻常的评析角度；有相当数量的中青年电影研究者，他们以敏锐的观察力和认真勤奋的写作态度为本书增色不少。所有这些作者都在各自研究领域掌握有第一手资料并发挥了各自的优势，从而使我们在片目选择上留有较充分的余地。

在力求实现上述选目目标的同时，我们也注意到，有些早期名片限于我国影片库存条件一时尚难找到，或因其系易燃片难以保管，即便在各该国电影资料馆亦已荡然无存，有些当代重要影片根本没有引进到我国来，或因语言障碍和材料欠缺而暂时无法撰写，不免在预定选目计划中留下一些空缺。我们要求撰写者不仅亲自看过影片（而不是仅仅看过剧本甚或借助道听途说的材料），并且对各该影片的历史文化背景有较深入的研究，因此，在条件还不具备的情况下，有些影片只好暂付阙如。好在有不少作者是在国外或海外看到了有关影片，他们得天独厚的研究条件填补了许多选目上的空白。至此，我们可以较有把握地说，预定收入本部辞典的五六百部影片基本上反映了整整一个世纪世界电影艺术发展的主要面貌。

本书采取按年代顺序排列影片的编法。这是为了便于从史的角度来考察电影发展的脉络，也为了适应读者的阅读兴趣。因此，同一流派、同一类型、同一导演的作品的出现孰先孰后，并不表明各该作品的知名度及影响作用。

本书各篇分“片头介绍”、“剧情简介”、“鉴赏”三个部分。

“片头介绍”部分提供了有关影片的摄制及获奖情况。限于篇幅，也考虑到广大读者的阅读兴趣，我们并没有去罗列详尽的演职人员名单，而只限于主创人员。需要说明的是，关于编剧在影片中的地位和作用问题，在各国电影界历有争论。不论在西方、前苏联或中国，都有过一段由编剧（特别是由作家自任编剧）对影片起重要作用甚至关键性作用的时期，而且至今仍不乏此种现象。然而长期的电影实践表明，导演毕竟要对一部影片的质量负最大、最终的责任。为适应国际电影界的习惯做法，也为格式统一起见，我们在片头介绍中将导演一律列于演职员表的首位。关于影片的获奖情况，我们也是选择其较重要者，即大型国际电影节及各该国主要评奖机构的评选结果，列于片头介绍部分，至于各有关电影报刊或影评家临时聚会的评选结果，或列于文内，或则从略。

“剧情简介”部分一般要求用文学性语言在一定篇幅内将主要故事情节交代清楚。但电影是画面的艺术或音画结合的艺术，有时用文字难以充分表达，何况有些影片本身无多少情节可言，而以其所渲染的情绪气氛见长，还有些影片诗意较浓或情节较为错综复杂，需用较多文字予以铺陈，因此在行文字数及表述方式上我们不强求一致，主要以有助于对各该影片的鉴赏评析为准。

“鉴赏”部分无疑是每篇的核心所在。读者们将会发现，这部分的写法是多种多样，不拘一格的，或是侧重于影片本文分析、镜头分析，或是侧重于各该影片所属的思潮流派的评述，或是侧重于影片主创人员艺术风格的介绍，或是兼而有之。这与本辞典的性质有关。如上所述，编撰这部辞典的主要意图之一就在于通过具体影片的评介向广大电影爱好者提供有关电影艺术和电影史的知识，并为我国大量业余影评作者提供一些可资借鉴的事实材料和评析角度。由于各影片的情况很不相同，其引起关注或在电影史上享有特殊地位的原因各异，采取不同的侧重点和观察角度是理所当然的。与此同时，本书毕竟是一种艺术鉴赏性质的读物，不同于电影学术论著或电影史著作，影片本身的赏析应占有一定的比重。电影史论知识与影片本身鉴赏的较好结合，是出版社和编者向篇目作者们提出的主要要求，也在一定程度上反映了广大读者的意愿。我们认为，大多数篇目基本上都达到了这个要求，并在忠实于事实材料的基础上发挥了作者们各自的优势。

学术问题最忌划一。艺术鉴赏更应见仁见智，各抒己见。在电影评价和赏析方面，只有高低雅俗之分，不存在什么不可企及的绝对权威。有些外国影评家的真知灼见值得我们尊重，但引用它们，也只是为了说明一定问题，而不能规范我们自己的思维和评价准则。读者们将会发现，有不少篇目对于似乎早已成为“定论”的东西提出了自己的质疑和独到的见解，这不仅有助于活跃学术讨论气氛，也会促使读者自己去作进一步的思考。有些篇目对于同一电影流派或同一电影导演作出了很不相同的评价。凡遇到这种情况，只要不违反客观事实，我们一律尊重作者的看法，而不强求“统一”。对于电影史上和当代电影中的若干重要问题，国际上本来就有不同的看法甚至存在严重的分歧。以意大利新现实主义电影为例。关于这一电影流派的美学本质、内部分支以至于起迄年份，世界上就看法不一。这部分篇目的不同作者就这一流派及其代表人物作出很不相同的评价，这也是正常的。但我们中国的电影研究者几乎毫无例外地都对这一流派的进步倾向采取肯定的态度，这是最主要的，至于对具体影片和代表人物评价上的意见分歧，那是属于学术见解和艺术趣味问题，而在这个领域，本来就应该保证各人有广阔而自由的创造空间。与此相适应，我们对每篇的字数也不作硬性规定，主张在一定篇幅内根据所评析影片的实际情况，有话则长，无话则短，字数的多寡并不反映该影片的重要程度。

电影在上世纪末诞生后，从本世纪一二十年代迄今，各国电影史家们不断推出国别性的、地区性的以及全球性的电影史专著或专论，试图对此前的电影艺术发展作一番概括性的论述。但是，以具体影片为论述单位，除较详细介绍故事情节外，还对影片的内容进行鉴赏评析，并且从电影史的角度对影片所属的思潮流派作较全面的考察，从而勾勒出世界电影发展概貌，这样一种既带有专业研究性质又可供广大电影爱好者欣赏的著述迄今在世界范围内尚未见先例。这部《世界电影鉴赏辞典》的编撰可说是这方面的一次有意

义的尝试，也是献给电影诞生一百周年的一份不算微薄的礼物。

电影在其一个世纪的发展历程中，名篇佳作不断闪现，并已构成令人目不暇接的世界电影画廊。这五六百部影片显然还不足以概括其全貌。我们希望，在条件具备时能继续把这部辞典编下去，以满足读者的期望。我们也殷切希望专家和广大读者能多提意见和建议，以使其更臻于完善。

最后，我们再次感谢作者们对本书编撰工作的大力支持；感谢我国电影界老前辈陈荒煤同志在百忙中为本书题字，使其增光添彩。福建教育出版社的同志们，特别是本书责任编辑何强同志，为本书的策划、编辑、出版以及宣传、发行工作付出了极大的心力，没有他们的积极倡议、周到安排和辛勤劳动，在当前出版界不很景气的状况下，这部数百万字的辞典能如此顺利地编就出版发行，奉献给广大读者，是难以想象的。

郑雪来

1995 . 8 .

出版者的话

1989年，我社为了给“电影专业工作者提供一部案头必备的参考书”，同时也为“我国广大电影爱好者提供一座尽情欣赏世界名片的‘电影院’，并使之成为他们乐于阅读并增进电影文化修养的读物”，提出了编辑出版“世界电影鉴赏辞典”系列的设想。该设想一经提出，得到了当时中国艺术研究院外国文艺研究所所长，著名电影理论家、评论家郑雪来先生的大力支持。在郑先生的精心组织下，《世界电影鉴赏辞典》于1991年正式出版了。该书面世后，得到了影视界、文艺界的极大关注。在该书的北京首发式上，影视界、文艺界的有关专家、学者对该书以及该套书的出版计划表示赞许，同时也提出了许多出好这套书的建设性意见。广大影视爱好者，也给了该书出版以极大的鼓励。该书首版万册，几个月内即告罄，此后不断有读者来信求购该书。

所有这些，进一步增强了我们的信心和决心。在充分吸收广大读者意见的基础上，我们在1993年重版发行了《世界电影鉴赏辞典》，推出了《世界电影鉴赏辞典》（续编），再一次受到了广大读者的欢迎。

今年，正值世界电影100周年华诞，在郑雪来先生以及全体撰稿者的辛勤努力下，《世界电影鉴赏辞典》（三编）又正式与读者见面了。

作为我们献给世界电影100周年的礼物，《世界电影鉴赏辞典》（三卷）已全部出版发行。本系列共收入1914年—1994年间世界名片551部，字数330多万字。参加本系列撰稿的作者达80余位。五年多来，他们为本书奉献精力和汗水，有的不幸已离我们远去。尤其令我们感动的是，在经济大潮冲击下，撰稿者们仍巍然不动，继续将自己的多年研究心得奉献于此。在此，谨让我们代表读者，向他们表示衷心的感谢！

为了普及电影文化，提高中华民族的文化素质，我们深深感受到了出版这套书的社会意义。我们也希望影视界、文艺界的专家学者和广大读者能继续不吝赐教，为本套书提出您的意见，以便我们在修订再版时，使本套书能更切合广大读者的需求。

感谢关心和支持本套书编辑、出版和发行工作的所有朋友们！

福建教育出版社

1995.12.

世界电影鉴赏辞典

卡比利亚

Cabiria

1914 黑白片（无声） 180 分钟

意大利伊塔里亚影片公司摄制

编导：乔瓦尼·帕斯特洛纳（加布里埃尔·邓南遮参与创作）

摄影：塞贡多·德·晓蒙

主要演员：莉迪娅·卡朗达（饰卡比利亚）

温别尔托·莫萨多（饰阿西拉）

巴托洛米奥·巴迦诺（饰马西斯特）

伊塔里亚·曼齐尼（饰索福尼斯白）

【剧情简介】

公元前 218—201 年，第二次布匿战争期间，古罗马派至叙古拉城（在今西西里岛）的行政总督巴托之女卡比利亚生活在豪华的贵族庄园中。突然，埃特纳火山爆发，倾刻之间摧毁了贵族之家，卡比利亚在混乱中被保姆克罗埃莎抢救出宅，与其父母离散。

克罗埃莎携卡比利亚逃至荒野，路遇歹徒，遂被带至市场贩卖。富人卡尔泰洛买进了卡比利亚，准备将其与其他孩童一起，献祭摩洛神。

在巨大的摩洛神像前，成千上万的迦太基居民聚集在广场，狂热地参加盛典。就在祭司准备扔掷卡比利亚之际，隐藏在居民中间的罗马人阿西拉与其随从、大力士马西斯特突然出现。马西斯特抢出了卡比利亚。迦太基居民群起而攻之，但马西斯特等人巧妙地逃出重围。

当时，迦太基人汉尼拔率军威胁罗马。迦太基女王索福尼斯白正与罗马名将马西尼沙在花园中幽会。马西斯特携卡比利亚突然逃至园中，他企图说服两人，自己并非敌人，但马西斯特仍被拘捕，并被处罚苦役，去推巨磨。

罗马派军进攻迦太基，并让巨大舰队围攻叙古拉城。古希腊著名数学家阿基米德与迦太基居民一起抗击罗马人。他发明了巨型玻璃，聚集阳光于一点，作为火种，燃烧船只。他的发明产生了巨大效果：罗马舰船一艘艘燃烧起来，使整个海面成了火海。

罗马人继续围攻被包围的城市叙古拉，迦太基人进行顽强抵抗。马西斯特被阿西拉在激烈的战斗中救出，但在潜逃过程中仍遭逮捕并被送入土牢中，受尽折磨，幸得同情两人的宫女丽莎的援助。

罗马人与迦太基士兵在城堡上进行着肉搏。在混乱中，马西斯特与阿西拉逃出土牢，马西斯特逃进王宫庭院，攀上一棵大树进入王宫内室，并发现了已长成为美丽少女的卡比利亚，马西斯特急欲救卡比利亚逃离此地，但迦太基士兵已闻声赶来，抢走了卡比利亚并关上了房门。马西斯特被反关在房

内，无法逃走，虽阿西拉赶来援救，但他仍冲不开房门。

马西尼沙率领罗马士兵纵马猛攻迦太基城市，最后，冲破城门，进入城内。他找到了索福尼斯白，两人宣布将择日结为良缘。

马西斯特依靠自己的过人膂力，终于逃出房间，并与阿西拉一起躲进一食物储藏室，两人不断以各种食物果腹。迦太基人从室外扔入火把，以迫使两人离开。最后，马西尼沙通过索福尼斯白，获得了宽恕两人的命令。马西斯特与阿西拉终于见到了马西尼沙与索福尼斯白，但不知马西尼沙已与索福尼斯白结合。

罗马命总督西比翁前来迦太基，西比翁指责马西尼沙的所作所为，并命令三个卫兵拘捕了不肯就范的马西尼沙。在帐篷外候审时，马西尼沙见到阿西拉，他要阿西拉秘密地送来马西斯特。马西斯特见到马西尼沙后，同意他的要求：向索福尼斯白转告他对女王的爱情并且把他的一枚戒指交给索福尼斯白作为信物。但是，马西斯特更关心的还是卡比利亚的命运。他得知卡比利亚已被囚禁在某处，以备再次奉献给摩洛神，但只有索福尼斯白知道地点并有权释放她。

马西斯特急忙去寻找索福尼斯白。她正在为自己是当女王还是获得与马西尼沙的合法婚姻而矛盾，最后她决定自杀。当她吞服了毒药，垂死之际，马西斯特送来了马西尼沙的真诚和信物，她微笑着倒在地上，但她告诉了马西斯特有关卡比利亚的下落。

马西斯特克服重重困难，在一座地牢中找到了被铁链紧锁的卡比利亚。他救出了她。在阳台上，马西斯特吹着风笛，向卡比利亚表白自己的爱情。这时阿西拉却来了。他向卡比利亚表露了深情。卡比利亚深为感动，同他拥抱。马西斯特明白，他们两人相爱是难以阻挡的，他含着一种兼有痛苦与愉快的心情，目睹两人的亲热情景，悄然退到一旁，继续吹着颂扬爱情的曲调。

【鉴赏】

这是一部场面宏伟、气象万千的故事影片，涉及民族、政治斗争以及个人之间的爱与恨。这在当时欧美各国的电影中颇为罕见，甚至可以说是一种创举，因为当时电影一般还局限于拍摄短片，在题材、样式上更多属于不乏打闹动作的闹剧的范围。

影片《卡比利亚》在意大利电影史上有着重要地位，也是电影与文学结合的最初一个尝试。原剧作者兼导演帕斯特洛纳以重金聘请当时意大利颇具盛名的诗人、小说家邓南遮参加本片的剧作工作，在原剧的既有内容提要上，请他撰写对白的字幕。当时，著名作家一般是羞于参加被认为是“新玩意儿”的电影写作的。邓南遮虽在此前从未看过一部影片，对电影并不熟悉，但他还是以他的富于浪漫主义色彩、稍嫌浮夸的笔调完成了文学任务，并为影片的主要人物卡比利亚及马西斯特等人确定了名字。在以后的自传中，邓南遮也曾提到过他为本片撰写剧情和字幕的活动，他明确承认，这部影片“分享

了我的某些戏剧观”。

虽然邓南遮并未阐述他的原有戏剧观以及本片究竟如何进行了“分享”的要点，然而从影片的总体风格来看，显然是体现了他所固有的那种优美、豪华、壮丽，而又略显浮夸的基调的。邓南遮曾在一次受访中谈到：《卡比利亚》是一部“表现基督降生前三世纪全世界出现的最悲惨、最壮观的种族战争”的作品，一出“涉及古希腊、古罗马与布匿的戏剧”。

从叙事背景看，帕斯特洛纳和邓南遮确实以壮阔的气势叙述了公元前三世纪罗马和布匿（迦太基）之间的战争。公元前275年，罗马在整个意大利半岛已确立霸主地位，它特别担心西西里岛落入他国手中，而迦太基也早就蓄意征服西西里岛，结果引起了先后三次大规模的布匿战争。在这场绵延达62年（公元前264—202年）之久的战争中，双方都出动了很兵力，陆上和海上的战斗均甚激烈，且互有胜负。但扎玛一战（公元前202年），罗马最后战胜了汉尼拔军，迦太基被迫求和，从而奠定了罗马在西地中海的霸主地位。

在本片中，帕斯特洛纳和邓南遮着重表现了布匿战争对于古罗马及迦太基人的巨大意义，他们以现属西西里岛的省府叙古拉城为主轴，表现了迦太基人为反抗古罗马的占领与统治而围攻叙古拉，在这座城市失而复得后派出巨大舰队加强防守，直到叙古拉城再次落入古罗马手中。

编导富于独创性地通过电影这一刚诞生不久的表现手段表现了这场战争的宏伟规模。影片不惜工本再现了惊心动魄的战斗场面，从海战中众舰葬身火海到大军横越沙漠地带都表现得很有气势。导演甚至率领庞大的摄制组，长途跋涉，远至突尼斯、阿尔卑斯山区与都灵去拍摄外景，这一行动本身在当时电影企业界就是一种破天荒的举措。为了表现古罗马贵族生活的奢华与迦太基人的融火焚女献神的情景，导演搭建了大规模的内景与外景场面，例如祭献摩洛神的场景。摩洛神高达十余米，制作精良，加上浩大的群众场面，这在电影史上也前所未有。帕斯特洛纳和邓南遮的《卡比利亚》无疑是为电影的广阔表现可能性提供了一个有力的论证，证实电影不仅可以表现凡人琐事、日常即景，也可以按照作者的意愿去再现遥远的历史。

就剧作结构而言，编导着力表现了这段历史上各种各样的人，包括古罗马人、迦太基人，甚至还有古希腊人（阿基米德）的命运变迁，试图从人性的角度，以浪漫主义的戏剧色彩表明爱情可以突破阶级、民族差异所形成的障碍，而通过迦太基女王索福尼斯白与古罗马将领马西尼沙的爱情关系以及索福尼斯白最终自杀身亡表达了这种观点。

邓南遮并不回避罗马贵族骄奢淫逸的生活，同时又以他那不免浮夸的笔调表现迦太基人将卡比利亚焚烧献神的令人震惊的情景。人们可以发现，邓南遮在这里意在表现罗马文化与迦太基文化的冲突。贵族的优雅举止、丰足生活无疑象征着文明的古罗马文化，而迦太基人崇尚暴力，甚至焚烧少女献神，显然代表着野蛮和愚昧。影片还试图告诉观众，这两种文化的冲突虽然

是激烈的，但并非绝对不能相融。最明显的例子是让索福尼斯白爱上马西尼沙，并不惜放弃至尊的王位而殉情。

在影片中，编导把卡比利亚的遭际作为主要的叙事线索，这正是他们用以颂扬罗马文化的一种手段。卡比利亚原是一个不懂世事的小姑娘，经历了第一次几乎被烧死的险遇后，开始了个人命运的巨大转折，陷入贫困与苦难折磨之中。但在成年后，她却自愿嫁给贵族，影片以此表明她已受罗马文化的较深熏陶。通过卡比利亚个人命运的变迁，邓南遮力图表明罗马文化似更应以善良、慈爱去直接影响迦太基人，战争与暴力并不能使迦太基人心悦诚服。但邓南遮并不因此而从根本上否定战争的作用，他明确声称战争的火焰“实际上是才智之火、永恒之火”，是“烧毁蛮荒”所不能缺少的，而邓南遮本人在意大利法西斯党魁墨索里尼 1936 年侵占阿比西尼亚时表示的拥护态度，也表明了的这种观点。

列宁曾在《论修改党纲》一文中正确地指出：“罗马同迦太基的战争，从双方来看都是帝国主义战争。”帕斯特洛纳和邓南遮却将其表现为“文明”战胜“野蛮”的战争，这显然是违反历史唯物主义的。因此无怪乎他们没有以更多的篇幅去表现古希腊的著名数学家阿基米德何以曾站在反对古罗马人的立场上，与迦太基居民一起参与了这场战争。

众所周知，阿基米德(公元前 287—212)是古希腊著名数学家和发明家。他出生于叙古拉，在罗马人围攻叙古拉城时，他设计了守城器械，传说他制造的凸玻璃镜将太阳集中反射烧毁了罗马人的百艘战船。尽管阿基米德一向不看重自己的发明，不愿为此写书流传后世，而醉心于纯科学，创立了阿基米德浮力定理等著名理论，但是在布匿战争中，他曾起过突出的作用。而影片《卡比利亚》仅仅表现了他发明的凸光镜烧战船的场景，显然，这种表现更多是穿插性的，是为了突出影片的巨大战争场面，而不在于表现一位著名科学家的立场和态度。

与此相联系，编导者的倾向性也可以从影片主要人物的设计上看到，女主人公卡比利亚、奴隶马西斯特和贵族首领索福尼斯白都是邓南遮亲自定名的，而以后的意大利影片无论是默片还是有声片都经常以卡比利亚和马西斯特为美丽、纯真的少女和健壮英武的勇士命名。影片一开始，邓南遮就倾其全力去描绘卡比利亚的纯洁和无辜，她几乎成了迦太基文化的牺牲品。成年后，她聪颖过人，善解人意，成了贵族首领的亲信与囚犯。贵族首领自杀身亡，叙古拉城再次落入迦太基人手中后，她又不顾马西斯特对她的爱情，而自愿嫁给了贵族阿西拉，最终恢复了自己的身份。邓南遮是把卡比利亚个人的最终结局理解为对卡比利亚美丽、聪颖、诚挚的性格表现的奖赏，他没有从迦太基人的立场去提问：卡比利亚的一生是否也包含着一种背离她原有文化的因素？如果邓南遮把她的背离迦太基文化而与罗马贵族结为连理理解成她对肆虐她的迦太基文化的报复，那么这至少表明她幼稚无知。在邓南遮的笔下，马西斯特也是一个出众、理想的人物：他力大无比，宽厚待人，忠于

职守(影片实拍时,导演特意找意大利当时的大力士巴·巴迦诺饰马西斯特)。但是,影片在表现马西斯特的“爱”与“恨”的情感时却是有意识地回避他的阶级与种族基础(马西斯特有非洲血统),他对贵族家庭的忠诚更多是出于一个奴隶对奴隶主的忠诚,他几乎从不去思考其它。其次,马西斯特对卡比利亚的爱情原有一定的基础:两人有着类似的生活境遇,马西斯特还曾冒死救过她,但卡比利亚成年后不仅成了贵族女首领的陪伴,最后又自愿嫁给贵族,而马西斯特却克制了自己的内心痛苦而忍让。他的这种忍让更多是奴隶对奴隶主绝对忠诚的必然反映,不是什么成全他人的美德。

编导实际上是把马西斯特的性格理想化了,他们想借此表明对一个同罗马人对立的种族说来,他们或者应放弃自己的文化与信仰,同罗马文化相结合,或者应像马西斯特那样放弃自己的一切,完全满足罗马奴隶主的要求。

从这里可以看出,帕斯特洛纳不惜巨资拍摄《卡比利亚》,其意图是十分明显的,他试图在意大利于本世纪初侧身欧洲资本主义国家行列时,显示一下古罗马的威力,从而为其夺取现实利益摇旗呐喊,同时也向统治阶级启示对被统治者宜采取的态度。

影片《卡比利亚》除了其主题具有鲜明的政治倾向外,在艺术表现上有着重大的历史价值,它对早期电影艺术的发展产生了无可否认的推动作用。

首先是,帕斯特洛纳富于独创性地运用了“场景”来替代当时电影所惯用的“画片式分景”,即以立体布景来代替画板式的景片,从而推动电影艺术朝着电影化的写实手法前进了一大步。当时的欧洲电影,尤其是法国与德国等电影重要生产国在拍摄内景时,主要是采用景片来表示室内场景,除了少量室内陈设是实物外,室内四周多以绘制的景片来代替。帕斯特洛纳却利用意大利人所擅长的雕塑工艺,大量运用石膏来制作许多浩大、华丽的场景,如贵族宅第、庄园、叙古拉的街道、市集、祭神场面等;在拍摄叙古拉城遭大火焚烧时,帕斯特洛纳就用真火在实景中拍摄,增加了真实感。这种拍摄方法曾引起当时欧美电影界尤其是正在兴起的好莱坞的广泛兴趣,美国的格里菲斯曾专门赶到意大利观看影片拍摄现场,以便为自己随后摄制《党同伐异》作准备。据说,

好莱坞还在这段时期聘请了一批意大利艺匠到美国电影界工作。

帕斯特洛纳还率先采用了摄影场景中的“镜头幅度变换法”,从而下意识地创立了“景别”,突破了当时电影习惯以全景来表现场景的手法。在当时,一部故事片实际上就是一定数量的场景的直接拍摄,只有少量的摄影角度变换。在《卡比利亚》中,帕斯特洛纳在拍完某一全景镜头后,却大胆地搬动摄影机,改拍女主人公的面部特写。当时,他这样做的原意只是去突出卡比利亚的面部表情,突出她的美貌,但在实际上通过这种拍摄角度的变换让人看清了人物的心理状态。帕斯特洛纳经常在全景中采用自左至右,或自右至左的摄影机移动,不仅使人物的表情动作适应了剧情发展的需要,而且也通过内外景的结合来突出情境,增加影片对观众的吸引力。如影片最初的

埃特纳火山爆发就分别以全景与近景来表现，从而渲染了影片的气氛。影片中出现的许多巨大场面，如大火、祭神、沙漠行军、激烈战斗等等，在当时电影中均属罕见。

按今天电影艺术及技术已获得巨大发展的观点来看，《卡比利亚》在电影技巧上的创新似显肤浅，然而任何艺术的实践经验都是逐步积累的，《卡比利亚》以其众多创新之举在世界电影艺术史上享有不容忽视的重要地位。

（何振淦）

杜巴瑞夫人

Madame Dubarry

1919 黑白片（无声） 109 分钟

德国柏林乌发—帕古电影公司摄制

导演：恩斯特·刘别谦 编剧：汉斯·克莱里弗雷德·奥尔冰

摄影：泰奥多·施帕库尔

主要演员：波拉·尼格丽（饰让娜·伏贝里埃，后来的杜巴瑞夫人）

爱米尔·强宁斯（饰路易十五）

莱因霍尔德·舒恩策尔（饰施瓦兹约大臣）

哈里·黎特克（饰阿芒德·德·伏阿）

马格努斯·施梯夫特（饰西班牙公使堂·迪埃戈）

爱德华·冯·温特施泰因（饰让·杜巴瑞伯爵）

卡尔·普拉滕（饰纪尧姆·杜巴瑞）

卡尔·毕恩斯费尔德（饰侍从官雷伯尔）

维利·凯泽-黑尔（饰侍卫上校）

亚力山大·艾克特（饰鞋匠巴叶）

【剧情简介】

影片故事发生在 18 世纪末，法国首都巴黎。

让娜·伏贝里埃是巴黎一家时装店的女徒工，她年轻貌美，生性活泼，常常引起男人们的青睐与追求。一天，让娜为一位显要的女客户去送一顶定制的帽子，路上不期碰上正欲看望她的男友——大学生阿芒德。让娜因为有公务在身，不敢耽搁，便向阿芒德许愿说，星期天一定与他一同外出好好玩上一天。与阿芒德分手后，让娜又遇上了国王出行的队伍。让娜好奇地驻足观看起国王威风凛凛行进的队伍，一不小心，捧在手上的帽盒碰落在地。恰巧此时，风流倜傥的西班牙公使堂·迪埃戈骑着一匹高头大马从她身前走过，一下子将那顶珍贵的帽子踏了个稀巴烂。带着让娜一起送帽的经理拉比尔夫人见状，气得火冒三丈，扬手便打了让娜两个耳光。堂·迪埃戈看见面前的小美人当众受辱，顿生爱怜之意，他把责任揽到自己的头上，答应如数赔偿损失并乘势邀请让娜周日去他的官邸作客，为她压惊。让娜含羞，然而痛快地答应了公使热情的邀约。

为了应付阿芒德，让娜不得不对他撒谎说，周日须去公使夫人家里，请她试穿一件新衣，因而不能再与他践约。不明底细的阿芒德虽然因让娜的变卦而心情惆怅，但为热恋所驱使，他仍执意要陪同让娜前往，在公使官邸门前等她。

堂·迪埃戈摆下丰盛的午宴，满面春风地款待让娜，并乘酒酣耳热之际，

放肆地与让娜调起情来，让娜则半推半就，顺水推舟……没想到，正当此时，一位名叫杜巴瑞的伯爵突然来到公使官邸造访，搅扰了他们的好事。让娜见有人来，连忙躲藏在一面屏风后面，并从那里频频地给堂·迪埃戈送去她的飞吻。然而这一切均被杜巴瑞伯爵透过一面大镜子看个明白。杜巴瑞伯爵意外地窥视到让娜的美貌，也不禁心旌摇荡，神魂颠倒起来。在公使官邸门前一心一意等候让娜的阿芒德，见女友久等不出，又得知堂·迪埃戈原来是个还未结婚的花花公子，便气急败坏地回了家。

两天过后，让娜给阿芒德写来一封口气委婉的致歉信，并邀请他一起去参加一个盛大的歌剧舞会。在舞会上，阿芒德与堂·迪埃戈两个情敌发生了争吵，尔后两人又进行决斗，结果，阿芒德将堂·迪埃戈一剑刺死，他也被投进了监狱。

在决斗现场一直“观虎斗”的杜巴瑞伯爵，这时乘隙而出，对六神无主的让娜表现出无微不至的关怀。随后把她接至家中，他不仅成为让娜的保护人，而且最终取代了阿芒德与堂·迪埃戈，成了她的新情夫。

一天，杜巴瑞伯爵派遣让娜持一封他的手书，去找财政大臣，想借助她的美貌请求贷给一笔款项。不意这一请求遭到严词拒绝，让娜也受到极为冷淡的对待。就在她失望地坐在王宫花园里的长椅上小憩之际，恰巧被此时正在花园里散步的路易十五国王看见，国王在皇家禁地突然看到一位美貌绝伦的平民女子，大喜过望。正当他想与让娜攀谈之际，那个一心想使妹妹攀嫁国王的财政大臣看到这一场面，马上意识到它对自己的谋划可能构成的危险，便立即毫不客气地将让娜赶出了花园。此举颇令国王不快，他自忖：“来了一个漂亮的姑娘，就马上粗暴地赶走，这样如何能使我得到人民的爱戴……”于是，国王下令，不惜一切代价，要追寻到美女的下落。几天之后，侍从官雷伯尔果然不负重望，找到了让娜，把她带到宫中，受到国王的“私下召见”。国王路易十五面对失而复得的美人，再也舍不得让她离去，便把她留在身边，作了他的情妇。从此，国王不理朝政，终日与让娜在豪华的宫中饮酒作乐，沉湎于酒色之中。

作为补偿，杜巴瑞伯爵得到了一笔贷款，算是了结。而财政大臣与其身为女侯爵的妹妹眼见其图谋破产，便心生一计：让人将一些由他们编造的谩骂让娜的打油诗在民众中传播。这些打油诗很快便不胫而走，迅即传遍了整个巴黎。为了保护其宠爱的情妇免受进一步的侮辱，国王决意使让娜正式在宫廷中“登台亮相”——娶她为妻。但是让娜出身低微，成了此事的障碍。这时，杜巴瑞伯爵因酗酒而破落的哥哥声称，只要给他一大笔钱，他愿意通过与让娜假结婚的方式，使她得到贵族的头衔。“婚礼”过后，让娜当真成为杜巴瑞夫人。然而在她“登台亮相”的仪式上，却出现了意外事件。被财政大臣与女侯爵煽动起来的民众高呼着“打倒杜巴瑞夫人！”的口号涌向了王宫。皇家卫队奉命开枪镇压，结果民众死伤多人。

关在狱中的阿芒德本来已判死刑，由于让娜向国王提出赦免的请求，才

使他免于死。阿芒德为感激国王的盛恩，成为皇家卫队的一名军官。在让娜“亮相”的仪式上，阿芒德方才知晓，闹事的人们原来是冲着他昔日的女友而来的，而他的赦免与提升也全都应感谢现今已成为杜巴瑞夫人的让娜的帮助。阿芒德请让娜在他与国王之间再进行一次选择，让娜虽然对阿芒德旧情难却，但她最终还是选择了国王。对此，阿芒德极为失望而不满，他愤恨地表示：“我不能为夺走我心上人的国王服务！”于是，他愤然离开凡尔赛宫，返回巴黎，成了一名革命者。

此时巴黎平民百姓正处于饥寒交迫之中。阿芒德的朋友——鞋匠巴叶一家景况更是悲惨，其妻重病卧床不起，孩子们嗷嗷待哺。面对此景，阿芒德再也按捺不住自己的情绪，发誓说：“我一定要给你们弄面包来，哪怕是去偷，去抢！”于是，他带领一批人抢劫了一家面包店，并因此而再度被捕。然而出乎他的意外，他旋即又被释放，原来这次是财政大臣暗中出力，意在借助阿芒德而达到剪除杜巴瑞夫人势力的目的。

在一个光线昏暗的小酒馆里，人们神情激动地策划着请愿的事宜。阿芒德跳上桌子，慷慨激昂地演讲着：“我要让国王睁开眼睛看一看，他宠爱的是什么人……打倒杜巴瑞夫人！”第二天清晨，请愿团在巴叶家中集会，然后向王宫进发。

这天，国王正与他的侍从们在花园里做着“捉迷藏”的游戏。请愿团来到王宫，等待召见。财政大臣对他们说，国王此时有要事缠身，不能召见他们。然而请愿团的人透过落地大玻璃窗看到，国王此时正蒙着双眼在一片灌木丛中笨拙地捕捉着。请愿团的人们见此，真是气急败坏而又无可奈何。

突然，人们看见，国王手握胸部，痛苦地倒在地上。侍从见状，大惊失色，赶快将猝死的国王抬进房间。面对这一幕，鞋匠巴叶说：“你们看，这就是报应！”杜巴瑞夫人听见这句话，让人将巴叶投入巴士底监狱。

革命领导人巴叶被捕后，群情激愤，揭竿而起。他们在阿芒德的领导下，构筑街垒，攻入巴士底，将巴叶营救出狱。尔后又冲进王宫，抓到杜巴瑞夫人，将她送上革命法庭受审。在民众一致要求下，杜巴瑞夫人被判处死刑。

临刑前，杜巴瑞夫人请求阿芒德看在旧日的情份上救她一命，阿芒德暗中答应了她的请求。然而当他乔装成一个教士潜入牢房，准备放她一条生路时，不幸被人发现，起义的人们痛恨阿芒德的叛徒行径，开枪打死了他。

杜巴瑞夫人最后被带至刑场，推上断头台，四周围满了群情激奋的人们。随着一声令下，断头斧从顶端飞速落下，杜巴瑞夫人首身分离，倒在血泊之中。

【鉴赏】

《杜巴瑞夫人》是德国著名无声电影导演恩斯特·刘别谦于1919年拍成的一部历史片。

恩斯特·刘别谦于 1892 年 1 月 29 日出生在柏林一个犹太人家庭。他从小就怀有当演员的愿望，但直到 1911 年 8 月，他才如愿进入由著名戏剧大师马克斯·莱因哈特领导的德意志剧院剧团，成为该团一个饰演普通角色或 B 角的演员。

1913 年是德国电影艺术初创的一年，也是刘别谦步入电影的一年。这一年，随着不少话剧演员，特别是莱因哈特剧团的主要演员参加电影的拍摄，刘别谦也在德意志电影公司拍摄的一部名为《理想的妻子》的影片里饰演了角色，随后又在由联合电影公司拍的一部三幕闹剧片《公司结婚》中第一次扮演了主角。从 1914 至 1918 年上半年，刘别谦共拍了包括《捉迷藏》（1915）、《平库斯鞋店》（1916）、《女装之王》（1917）等近 30 部影片。这些影片大都是独幕至三幕的平民喜剧，刘别谦不仅担任这些影片的导演，有时还出任编剧，或扮演主角。这些影片为刘别谦后来的艺术成就奠定了基础。

1917 年 12 月 18 日“乌发”公司成立后，随着联合公司并入其内，刘别谦也成为“乌发”公司的导演。

自 1918 年下半年，刘别谦开始转向拍摄大型影片。在战后政治、经济动荡纷乱的环境中，他导演的两部影片——《木乃伊玛的眼睛》（1918）与《卡门》（1918），成为他电影艺术第二阶段的两部开端性作品。1919 年，年仅 27 岁的刘别谦又先后拍出了《牡蛎公主》、《陶醉》、《杜巴瑞夫人》、《木偶》等喜剧、室内剧与古装影片。《牡蛎公主》是一部涉及欧美文化联系的讽喻性、童话式的喜剧影片，刘别谦称这部影片是他的“第一部风格鲜明的喜剧”，亦是他“由喜剧走向讽刺的第一步”。德国《电影信使》杂志亦曾载文对该片作了热情的评价：“从整体上看，这部喜剧片称得上是一部上乘之作，在此之前还没有一部德国的喜剧影片能够像这部影片这样展现出如此高雅的格调。”对于刘别谦为德国电影创设了喜剧影片这一功绩，德国著名电影评论家西格弗利特·克拉考尔曾经指出：“如果没有刘别谦，那时德国的喜剧电影则几乎是不值一提的。”

《杜巴瑞夫人》是刘别谦的第一部大型历史影片，也是当时耗资最高的一部德国电影。影片从结构上分为六幕，外加一个尾声。它以 1789 年的法国大革命为背景，讲述了美女让娜命运的大起大落——从一个平民女子而一跃成为国王路易十五的情妇，遭到人民的痛恨，最后被革命法庭判处绞刑的故事。影片女主角杜巴瑞夫人由红极一时的波兰籍演员波拉·尼格丽扮演，路易十五由爱米尔·强宁斯扮演，让娜的男友阿芒德由另一名德国著名男演员哈里·黎特克扮演，他们不仅在这部影片中都有十分出色的表演，而且因此成为德国最早在国际上闻名的演员。这部影片装饰豪华，场面宏大，与当时享誉世界的意大利历史影片相比，有过之而无不及。此外，刘别谦还把他在莱因哈特那里学到的导演群众场面的经验运用到电影中，在最后一场尾声中，他通过采用不同的机位、角度，与远近镜头的剪辑，将从四面八方涌向行刑广场，群情激奋的革命民众的行进场面拍得十分富于运动感、节奏感、

和谐、准确，这在当时的拍摄技术条件下是难能可贵的，因此刘别谦获得了“电影的莱因哈特”的称誉。《杜巴瑞夫人》于1919年9月18日在柏林新落成的“乌发电影宫”首映，盛况空前，创下高额的票房记录。

刘别谦的历史影片不仅在国内取得了巨大的成功，而且受到国外片商的注意和欢迎，先后在维也纳、苏黎士、罗马、巴黎、伦敦等地上映，后来美国也买了他许多影片的放映权。《杜巴瑞夫人》是德国一战后出口到美国的第一部影片。鉴于当时美国对德国尚存反感情绪，因此美国片商不仅把片名作了更改，而且还有意隐匿影片的出品国名，以及导演刘别谦与男主角扮演者强宁斯等的名字（波拉·尼格丽因为是波兰人，而被另眼看待）。1920年12月12日，该片以《受难记》（Passion）的新名在纽约上映，受到热烈的欢迎和高度评价。美国新闻界十分推崇刘别谦拍摄大场面的才能，称誉他是“欧洲的格里菲斯”。此后，刘别谦的其它几部影片——《安娜·包吕茵》、《卡门》、《祖母伦》等，亦在冠以新的片名之后陆续在美国上映，从而为德国电影打开了通往外国市场的大门。

刘别谦曾这样评价他的上述影片：“在我的历史影片与古装片中，我认为，《卡门》、《杜巴瑞夫人》与《安娜·包吕茵》是最重要的影片，在我看来，这几部影片的意义在于，它们都与当时备受欢迎的意大利学派的大型影片截然不同。那些意大利影片都带有一些大型歌剧的味道，而我却与之相反，试图将我的影片脱去这种歌剧的味道，把我的历史人物人性化。对我来说，这些人物微妙的内心活动是与群众的运动同样重要的，于是我试图将这两者溶合在一起。”因此，刘别谦又被称作是一个“从人性的角度表现历史的导演”。不过，从严格的意义上说，刘别谦的历史片所展现的远非真正的历史，他所追求的也不是历史的真实，他所表现的只是在一些重大历史事件的背景下（如法国资产阶级大革命、英国改良运动等）发生在王宫宫帙里的个人轶事秘史，是一种“透过王宫闺房钥匙孔而看到的历史”，是一种首先通过服装与布景，而不是真实的历史内容而加以展现的历史。这样，影片《杜巴瑞夫人》把法国大革命描写成了路易十五王宫里个人嫉妒的一种结果，而《安娜·包吕茵》则成了一部具有浓厚色情色彩的表现英国历史的影片。对此，德国著名的电影评论家洛特·艾斯纳曾写道：“对于刘别谦来说，历史只是身着以前时代的服装所拍的影片，而不是其它。丝绸、天鹅绒、纯粹的刺绣，这些精美的织物始终使这位出身于服装行业的伙计的那双行家的眼睛赏心悦目。此外，这位天生的观赏家（好莱坞在这方面并没有教给他什么）在古装影片里感受到了一种把某个多情善感的爱情故事与人民群众轰动一时的造反，或与某些可供利用的历史事件加以混合的巨大可能性。”对刘别谦影片的历史性，克拉考尔也曾写道：“这些影片的历史性是毫无意义的，它们所声称的历史，其实不过是盲目、疯狂的欲望的竞技场，是可恶之极的阴谋活动，它们所能起到的作用只是，破除我们对自由与幸福所寄予的希望。”对于《杜巴瑞夫人》中的革命场面，克拉考尔还从社会与政治的角度做了如

下的评论：“他不是去揭示革命事件的经济与思想的原因，而是把它们表现为心理冲突的结果，一个受到欺骗的情人出于报复心理，而鼓动民众去进攻巴士底狱；同样地，杜巴瑞夫人的被处死也是个人复仇动机之使然，而很少揭示其政治上的原因；此外，这部影片不是从蕴藏在革命内部的激情出发，而是把革命局限在个人激情的发展上。如果不是这样，那么那对恋人的死就不大可能掩盖住人民胜利崛起的光辉。”

综观刘别谦的影片——无论是他的喜剧片，还是历史片，它们的嘲讽与鞭挞都是对着统治阶级的代表人物——历史上的独裁者、荒淫无耻的国王、大富翁或神职人员的，而对社会的小人物、被压迫者则寄予着同情，刘别谦影片这一思想倾向后来还贯穿到他赴美以后的电影创作中。然而由于思想的局限，刘别谦未能在他的影片里对独裁统治与暴力制度作出进一步揭露，指出其产生的根源，而他影片中的被压迫者基本上也是一些听天由命，或满足于统治者某种改变举措的人物，他们最终以一种无可奈何的态度接受了摆在他们面前的社会事实。

1922年12月2日，30岁的刘别谦应美国著名影星、制片人玛丽·碧克馥之邀，前往好莱坞拍摄一部历史片。刘别谦这次赴美，成了他与德国最终的别离。同时，开始了它艺术生涯的第三阶段——美国阶段。在美国，刘别谦曾先后为华纳兄弟公司、派拉蒙、米高梅、20世纪福克斯等大电影公司拍了10部无声片与16部有声影片，其中包括《萝茜塔》（1923）、《婚姻圈》（1924）、《禁入的天堂》（1924）、《蒙的卡洛》（1930）、《风流寡妇》（1934）、《渴望》（1936）、《尼诺奇卡》（1939）、《是或不是》（1942）、等名片。刘别谦以他的喜剧片——社会喜剧、讽刺喜剧、轻松喜剧，以及情节剧、音乐歌舞片、小歌剧片等，为丰富和发展好莱坞的电影风格样式，做出了重大的贡献；并以他丰富的想象力和独特的喜剧风格跻身于好莱坞最有声望的导演行列，1926年，年仅34岁的刘别谦当选为与格里菲斯、卓别林、维多·斯特劳亨等并驾齐驱的十大名导演之一，并成为在此后的四年中唯一的一个连续保持名次的导演。1947年3月13日，美国电影艺术与科学学院向刘别谦颁发了“奥斯卡特别奖”，以表彰他“对电影艺术所做出的杰出贡献”。

1947年11月30日，刘别谦逝世于好莱坞，终年55岁。

（滕国强）

诺斯费拉图

Nosferatu—eine Symphonie des Grauens

1921 黑白片（无声） 63 分钟

德国柏林普拉纳影片公司摄制

导演：弗里德利希·茂瑙

编剧：亨利克·伽兰（根据爱尔兰作家布瑞姆·施托克的小说《德拉库拉》改编）

摄影：弗利茨·阿尔诺瓦格纳贡特·克拉姆夫

主要演员：马克斯·施莱克（饰奥洛克伯爵/诺斯费拉图）

古斯塔夫·冯·瓦根海姆（饰托马斯·胡特）

格蕾塔·施略德（饰爱伦）

亚历山大·格拉纳赫（饰克诺克）

马克斯·内姆麦茨（饰船长）

约翰·高托夫特（饰布尔沃教授）

乔治·亨利希·施耐尔（饰哈尔丁）

卢特·兰茨霍夫（饰安妮）

古斯塔夫·鲍茨（饰西沃斯教授）

【剧情简介】

托马斯与爱伦是生活在港口城市维斯鲍克的一对幸福的新婚夫妇。托马斯在一个性情怪癖的房地产经纪人克诺克处任职。一天，克诺克委派托马斯前往特兰斯西尔瓦尼，向那里的一位名叫奥洛克的伯爵兜售维斯鲍克的一幢空闲多年的老旧房屋。克诺克向托马斯交待完任务后，狡黠而又有几分诡秘地对他说：“您将不虚此行，因为这次旅行将能使您挣到一大笔钱。当然，去这么一趟也不容易，一路上会吃些苦，流些汗，到那儿之后说不定也许还要付出点血。”托马斯听了克诺克这一番使人摸不清头脑的话，百思而不解其意。新婚燕尔的妻子爱伦则本能地感到此行凶多吉少，但她未能阻止住丈夫接受克诺克的委托。托马斯最终还是决定前往特兰斯西尔瓦尼，进行这次神秘的旅行。托马斯将心爱的妻子爱伦安顿在朋友哈尔丁家中之后，便匆匆地上路了。

托马斯乘坐马车，昼行夜宿，途中不敢稍怠。当他来到喀尔巴阡山地区之后，便觉得那里静谧的景况与森然的气氛与前相比迥异。而且更令他不解的是，在他投宿的一家小客栈里，当人们得知他要去的地点时，竟然全都惊慌诚恐地躲避着他。晚上，托马斯在他的床头发现了一本关于吸血鬼的书，他好奇地打开书读了几页，然而书中那些充满迷信色彩的无稽之谈没有引起他多大的兴趣，他随手把书丢在了一边。第二天清晨，当托马斯要离开小客

栈时，却不知怎么鬼使神差地竟又将那本书塞进了他的旅行包内。小客栈的店主与那里的客人发出的警告，最终没有能阻止住托马斯继续前行。托马斯离开小客栈又走了一程之后，为他驾车的马车夫便死活不肯再往前走，于是他只好以步代车，继续前行。托马斯没走多远，只见由一个蒙面的马车夫驾驶的一辆黑色马车朝他疾驶而来。马车来到托马斯面前嘎然停住，那个穿戴奇怪的马夫跳下车，躬身请他上车，然后载着他向前狂奔起来。不一会他们终于来到奥洛克伯爵的宫堡前。等托马斯下车后，只见那辆黑色马车旋即又急驰而去，须臾便不见了踪影。

正在这时，宫堡里里外外的门像是被一支无形的魔手一下子打开了，托马斯被眼前的景象惊呆了。没等他回过神来，只见奥洛克伯爵已经站在了他的面前。使他心生疑窦的是，眼前站立的这位身形枯槁、面容瘦削、神色阴沉的伯爵竟与刚才为他驾车的马车夫颇有些相似。

托马斯受到奥洛克伯爵的欢迎和招待。托马斯在用餐时不慎用刀弄破了手指，鲜血从手上一滴滴地滴下时，伯爵眼睛一亮，迅即跑了过来，抓住托马斯的手，竟急切地在伤口处吮吸起来……这时，托马斯方才意识到，原来伯爵就是书中所写的吸血鬼诺斯费拉图。当伯爵看到托马斯带来的装在一个圆形小像框里的爱伦的画像时，又露出贪婪的目光，情不自禁地说：“啊，您妻子的脖子真是美丽动人……”当他得知，向他兜售的房子恰巧就在托马斯与其爱妻居住的房子的对面时，他毫不犹豫地便签下了购买的合同。当晚深夜，诺斯费拉图悄悄地潜入托马斯的房间，又来吸吮托马斯的血。而在这同一时刻，远在维斯鲍克的爱伦忽然从睡梦中一下子惊醒，坐了起来，一种幻觉使她仿佛看到了身处危境的托马斯，不住地呼唤起他的名字来。哈尔丁夫妇以为爱伦生了病，连忙将布尔沃医生请来。医生听爱伦讲述了她的梦境之后说：“我想，一定是你的灵魂在夜里听到‘死亡鸟’的叫声了，看来诺斯费拉图又鼓起了它的翅膀。”

第二天清晨，托马斯意外地发现他的脖子上有几个红红的血印，并且被锁闭在房间里。透过窗户，他看到诺斯费拉图正将一大批棺材码在一辆车上，然后躺进最上面的一口棺材里，于是，那辆车像是被一支无形的魔手操纵着离去。托马斯预感到诺斯费拉图一定是奔他的妻子爱伦而去的，心急如火。他费了好大劲儿从窗户上逃出后，便惊慌失措地火速往回家的路上赶。与此同时，诺斯费拉图则借助一艘帆船，取道海路将他的那些棺材运往维斯鲍克港。沿途，帆船所经之处，全都出现了瘟疫。船上的船员也一个个地死去，船长是最后一个死在舵轮上的。诺斯费拉图成了新船长，他乘着帆船最后与从陆路上赶回来的托马斯几乎同时到达了维斯鲍克。

诺斯费拉图在他新购得的房子里住下了，昼伏夜出。随着他的到来，小城随即也闹起了瘟疫。市政厅曾派人那艘新到港的，然而空无一人的帆船进行了一番调查，结果在航海日志里发现了瘟疫曾经在船上肆虐的记录，并在每具尸体的脖子上几乎都发现有二个红红的血印。但是没有人能对这些人

神秘的死去做出解释。随着诺斯费拉图的到来，那个名叫克诺克的房地产经纪不知何故也变得十分烦躁不安，后来竟发了疯，被送进监狱，监管起来。但他很快又乘机逃了出来，于是全城的人都参加了对他的追捕行动，因为他们都认为他与瘟疫有关系，抓住他便可控制瘟疫的蔓延。然而当克诺克再次被捕获后，他却声称，他不能，也不愿意使小城的人们免受这场由他的“师傅”所造成的灾难。

聪颖的爱伦警惕地思考起这些不寻常的事件的来龙去脉与其中的奥妙。她不顾托马斯的阻拦，读起那本关于吸血鬼的书，书中的一句话深深地吸引了她：“当其它的解救办法都无济于事时，如果有一位纯洁而又无所畏惧的女士能够挺身而出，将吸血鬼拖到第一缕晨光出现，那么它就将会阳光之中化为乌有。”爱伦读到这里，决心为拯救小城的芸芸众生献出自己的生命。

深夜，爱伦感觉到吸血鬼正向他们的房子走来，她忙把托马斯呼唤起来，让他快去将布尔沃医生请来。房间里只剩下爱伦一个人，吸血鬼诺斯费拉图悄然地朝她走来，他来到床前，深情地看着美丽的爱伦，激动得难以自持，然后俯下身子，朝她白皙、动人的脖子吻去。爱伦虽然心里恐惧得发抖，但她为了拯救全城人的生命，仍然想方设法与吸血鬼周旋，一直把他拖到了晨曦微露的时刻。及至吸血鬼发觉大难临头，准备逃跑之际，第一缕晨光已射进了屋内。当托马斯与布尔沃医生匆匆赶到时，吸血鬼诺斯费拉图已然在阳光的照耀下颓然倒地，化为一堆灰烬。美丽的爱伦也为此付出了自己年青的生命，她用她的死换取了全城人的新生。

【鉴赏】

《诺斯费拉图》是德国著名无声片大师茂瑙于1921年拍成的一部成名作，也是他从影后拍出的第10部影片。

1919至1924年，德国曾出现了以《卡里加里博士》（1919）为代表的一批表现主义电影。这些影片在题材上有着很大的相似性，大多讲述的是一些可怕而又荒诞的、非现实的幻想故事，影片主要人物或是专制暴君，或是幽灵鬼怪，几乎都是一些“恶魔附体的权势人物的化身”。这样，在表现主义电影中便形成了“以置身于暴政与混乱之间的灵魂为基本主题”的定势，使“恐怖、幻想和犯罪成为表现主义电影最显著的特色”。茂瑙的《诺斯费拉图》亦是其中的一部。在这部具有表现主义风格的幻想恐怖片中，茂瑙将他在《福格尔吕特城堡——揭示一个秘密》中便已显示出的对幻想、神秘、恐怖与悲剧性题材的偏爱，进一步地发展，并取得了更大的成功。本片问世之前，吸血鬼的故事还只是存在于欧洲一些国家的传说或某些浪漫派文学作品之中。而施托克的小说《德拉库拉》发表之初也未引起读者的多大注意，直至近30年过后，1925年在其遗孀的推动下首次被搬上戏剧舞台，才使这部小说开始出名。由此可见，茂瑙是将传说中的吸血鬼形象地搬上银幕的第

一位电影导演。他在这部影片中极富创造性地塑造的那个令人可怖，又为广大观众能够认同的吸血鬼诺斯费拉图的形象，是一个身形枯槁、面容瘦削、脸色苍白、眼球突出、目光迟滞、神色阴沉的人，他长有一个像鸡蛋壳一样光秃秃的头顶、一双像蝙蝠一样的大耳朵、几颗像老鼠一样尖利的牙齿、两只像兽爪一样的手……走起路来身子直挺挺地，迈着像木偶人一样踟躇、僵板的步子。这是一个惯常在深夜里同野狼一同嚎叫的人形兽类。他所到之处，瘟疫流行，人畜死亡，墓碑林立，哀鸿遍野、城市荒芜。它像战争一样地毁灭一切，带来灾难。对于这一人物，德国著名影评家克拉考尔曾经写到：“《诺斯费拉图》这部影片所传播的恐惧感源于一个吸血鬼，它象征着瘟疫……同阿提拉一样，诺斯费拉图也是一种无异于瘟疫那样的‘上帝灾难’……它是一个栖身于传说与童话王国之中的，嗜血成性，专靠吸人血而过活的暴君形象。”值得称道的是，扮演诺斯费拉图的演员马克斯·施莱克十分出色地完成了这一“暴君形象”的塑造任务。尽管茂瑙之后又有一些以吸血鬼为题材的影片问世，但是相比之下，茂瑙影片中由马克斯·施莱克所塑造的吸血鬼形象，至今仍然是最典型，最具代表性，给人留下最深刻印象的人鬼合一的形象。

茂瑙在本世纪 20 年代初拍出这样一部影片并非偶然，这除了与他本人对幻想、神秘、恐怖与悲剧性题材有所偏爱外，还与当时德国的社会状况有着密切的关系。1918 年，第一次世界大战以德意志帝国的战败而告终。战后的德国，政治上动荡不安，革命与反革命势力进行着殊死的搏斗，经济上萧条，通货膨胀加剧，工人大批失业，人民饱受饥寒交迫之苦，一些资产阶级人物乘机大发国难财……在这种战后危机年代的大背景下先后诞生了德国“表现主义电影”与“室内剧电影”，它们“像一面巨大的哈哈镜那样反映了德国社会动荡不安的情况”。正像表现主义代表作《卡里加里博士》是以一种“变形的比喻”的方式，表达了作者反对战争，反对专制、独裁的国家权威的态度那样，茂瑙的《诺斯费拉图》也不是直接地，而是采用一种影射的方式，即以影片中的诺斯费拉图这一游离于恶梦与现实之间的人兽合一的形象，影射那些在德国魏玛共和国成立初期，利用内战混乱局面在现实生活中肆虐作乱的吸血鬼与暴君的。为此，茂瑙在这部以吸血鬼为主人公的影片中并没有过多地去追求一种恐怖效果或嗜血的场面，而是着意于表现一种潜在的、深层次的氛围与意境，这样，他在这部影片中所暗示的内涵，实际上远远大于他所展示的内容。

在影片中，茂瑙运用了很多表现主义电影惯常使用的光影手段与效果，如吸血鬼出场时照在他身上的那令人恐怖、抖动闪耀的反射光，他投在墙壁上那不断地扩大，最后竟突破银幕空间，像是朝着观众直扑而来的巨大黑影，都给观众以一种威胁感。此外，影片中那在森林中疾驶的马车、夜晚凄唳呼号的群狼，突然惊恐不安的马匹，吸血鬼诺斯费拉图深藏的喀尔巴阡山中的神秘宫堡、狂风呼号的东海，那在海浪中摇摆得几乎倾覆的帆船，它那令人

窒息的船舱，那些在里面聚众肆虐的老鼠，以及诺斯费拉图到达维斯鲍克后，他在其中昼伏夜出的那幢张着一个个黑洞洞窗户、空无一人、年久失修的楼房……也都无不给人以一种神秘与不祥的联想，使这些画面超过一般的具象意义，而具有一种作用于观众潜意识的心理效应。与当时许多德国电影导演多在摄影棚内复制外景的惯例有所不同的是，茂瑙更喜欢在他的影片里使用真实的外景镜头。在这部影片里，茂瑙不仅借用黑黝黝的森林、奇形怪状的树木、弥漫的雾气与夜幕的降临等来增强影片的恐怖气氛，预示可怕的事情即将发生，而且还借用一些表现美好风光的镜头，如春天的天空、野花竞放的草地、郁郁葱葱的山林、静谧的海滩、风光旖丽的小城维斯鲍克的街巷，为影片增加了某些抒情的色彩，使观众的神经在恐怖紧张的情节中得到某种缓解，同时这些展示美好风光的画面还起到了与诺斯费拉图藏身肆虐的恐怖领域对比的作用，从而达到一种有张有弛，张弛交替，乃至“欲擒故纵”的目的。

德国从浪漫派文学派生出来的幻想、神秘、恐怖题材影片，以及由此而诞生出来的表现主义电影，大多是远离表现爱情的。而茂瑙的这部影片在内容上与其它表现主义电影则有所不同，它不仅是一部恐怖影片，而且也是一部爱情影片，——一部涉及托马斯、爱伦与吸血鬼诺斯费拉图三角关系的影片。在影片中，有这样几个富有点题意味的镜头：当托马斯乘坐马车跨过桥，来到诺斯费拉图的宫堡前时，天空中闪现出二个巨大的字母——“爱情”，这无疑为茂瑙为这部影片所做的一个点睛之笔；当诺斯费拉图在托马斯随身带来的小画像上看到爱伦那白皙而动人的脖颈时，他流露出来的那种贪婪的目光，以及诺斯费拉图深夜来到爱伦的房间，向爱伦俯下身子，吮吸她的血，这些都是一种性的象征与激情的画面。而当爱伦得知，只有诱骗吸血鬼才能将全城居民从一场可怕的瘟疫中拯救出来时，她毅然选择了自我献身的方式，以她的鲜血与年青的生命换取了小城芸芸众生的新生。

（滕国强）

尼伯龙根之歌

Die Nibelungen—Ein deutsches Heldenlied

1923/1924 黑白片（无声） 156/81 分钟

德国柏林德克拉—毕欧斯考普影片公司摄制

导演：弗利茨·朗格 编剧：苔阿·冯·哈堡

摄影：卡尔·霍夫曼贡特·里陶瓦尔特·卢特曼

主要演员：保尔·里希特（饰西格弗利特）

玛格丽特·舍恩（饰克里姆希尔德）

哈娜·拉尔夫（饰布伦希尔德）

汉斯·阿达尔伯特·施莱托夫（饰哈根·冯·特洛耶）

鲁道尔夫·克莱因-罗戈（饰艾策尔国王）

特奥多·罗斯（饰贡特国王）

格特鲁特·阿诺德（饰乌特女国王）

汉斯·卡尔·米勒（饰格诺特）

埃尔温·比斯旺格（饰吉泽赫尔）

乔治·约翰（饰铁匠米默）

【剧情简介】

《尼伯龙根之歌》由《西格弗利特》与《克里姆希尔德的复仇》上下两集组成。

青年西格弗利特在高山深谷中的一个神秘洞穴里，向铁匠米默学习锻造宝剑的技术。待他技艺学成，自己锻造出一柄锋利无比的宝剑之后，他告别了师傅，骑着一匹白鬃烈马，前往沃尔姆斯，投奔布尔龚德王国的贡特国王。途中，他在穿越广袤的原始密林时，遇到一头凶猛的喷火巨龙拦路。经过一番殊死的搏斗，西格弗利特终于使用他亲手锻造的利剑斩杀了凶龙。然后，得胜的西格弗利特用凶龙的鲜血洗浴他的全身，因为据说这样可以保护身体刀枪不入，不会受到伤害。但是就在这时，恰巧一片树叶飘落到他的背上，使他身上这一部位没有获得由龙血生成的角甲的保护。

洗浴过后，西格弗利特重又上路。不日，他来到了尼伯龙根王国。其统治者阿尔伯利希是个侏儒，这个家伙身材虽然矮小，但由于他头上戴着一顶“隐身帽”，而使他具有一种常人所不具备的隐身匿形的特异功能。阿尔伯利希向西格弗利特炫耀尼伯龙根王国拥有的无穷无尽的宝藏，并企图乘让西格弗利特看宝之机，将他杀死在藏宝的山洞之中。警惕的西格弗利特早已看出阿尔伯利希一副阴险的笑脸背后所掩藏的杀机，没等这个家伙下手，他便举起他的宝剑，把阿尔伯利希送上了西天。西格弗利特于是成了尼伯龙根宝藏与那顶神奇的“隐身帽”的新主人。

西格弗利特经过长途跋涉，终于来到布尔龚德王国的宫廷。年青的国王贡特不顾一位名叫哈根·冯·特洛耶的大臣的反对，热情地接待了他。西格弗利特早就听说贡特国王的妹妹克里姆希尔德有倾国倾城的美貌，如今一见，果然名不虚传，他一下子便爱上了她。而克里姆希尔德几乎同时也爱上了年青英俊的西格弗利特。不过，就在他们爱意萌发之际，一天，克里姆希尔德做了一个奇怪的梦，她在梦中梦见两个苍鹰拼命地在争夺着一只白鸽。这个不祥的梦境使她很感到有些忐忑不安。对于西格弗利特与克里姆希尔德的相恋，贡特国王采取了支持的态度，他答应将妹妹许配给西格弗利特为妻。但为此他也提出一个条件，西格弗利特须在贡特国王向骄傲而又强悍的冰岛女女王布伦希尔德求婚时，想尽办法使他获得成功。西格弗利特答应了贡特的要求，然后陪伴着国王与他的随从一起来到了冰岛。结果贡特国王在与布伦希尔德的比武中，因为有头戴“隐身帽”的西格弗利特的暗中相助，从而战胜了女王，满足了女王事先提出的只有战胜她才能与其结婚的条件。布伦希尔德虽然未能了解个中的秘密，但她却感到事情有几分蹊跷，产生某种被欺骗的感觉。这时她心里产生了希望成为西格弗利特而不是贡特国王妻子的愿望。面对此种形势，于是又一场骗局开始了。在沃尔姆斯同时为两对新人——贡特国王与布伦希尔德，西格弗利特与克里姆希尔德举行的盛大而隆重的婚礼上，贡特国王终于又一次借助头戴“隐身帽”的西格弗利特的帮助而与布伦希尔德顺利地完婚，度过了新婚之夜；而西格弗利特在与克里姆希尔德喜结秦晋之好的新婚之夜则不慎吐露真言，把他隐身匿形的奥秘与他身上那一处不能受到伤害的部位全都告诉了克里姆希尔德。没想到，事后当两个女人之间出现了争斗时，克里姆希尔德竟把这些机密当做炫耀的资本，说给了布伦希尔德听。谁知说者无意，听者有心，布伦希尔德在得悉自己被贡特国王战胜的奥秘之后，深为自己被愚弄和欺骗而恼怒，她发誓一定要惩治西格弗利特。为此她决定依靠那个名叫哈根·冯·特洛耶的大臣。西格弗利特的受宠与他与贡特国王结成的血亲关系早已引起了哈根的嫉恨，他早就想着有朝一日剪除西格弗利特而后快。不久，一个机会不期而至。在奥登瓦尔德举行的一次王室狩猎活动中，阴险的哈根隐藏在西格弗利特的身后，趁他不注意之际，将一根矛枪朝他背部那致命的部位狠狠地刺去。矛枪穿透西格弗利特的胸膛，使他立即倒地而死。死去的西格弗利特被安葬在沃尔姆斯，葬礼举行得非常隆重。这天，布伦希尔德感到她对西格弗利特的被害负有罪责，出于自疚与对他的爱，她在西格弗利特的尸体旁自尽了；而当那个哈根假意惺惺地走到西格弗利特的尸体旁边时，西格弗利特身上那个使他致死的部位立即流出了鲜血。克里姆希尔德把这些都一一看在眼里，种种迹象表明，哈根是谋杀西格弗利特的凶手。克里姆希尔德为西格弗利特的被害悲愤异常，她发誓要为丈夫复仇。（上集到此结束。）

西格弗利特死后，克里姆希尔德吃惊不解地发现，他的另外两个兄弟——格诺特与吉泽赫尔与其它的大臣竟然全都表现出倾向哈根的态度，反而疏

远了她。而且令她尤为愤慨的是，那个哈根还偷偷地将西格弗利特带到沃尔姆斯的尼伯龙根宝物盗走，沉入莱茵河的一个秘密的地方。这一切更使克里姆希尔德报仇心切。

这时从遥远的匈奴国来了一位名叫吕迪格·冯·贝希拉恩的使者，他是受命前来为国王艾策尔向克里姆希尔德求婚的。尽管哈根仍然从中百般阻挠，贡特国王还是应允了这门使两国联姻的亲事。克里姆希尔德与吕迪格启程的时间到了。行前，她来到西格弗利特的墓前道别，尔后从墓上抓起一捧黄土，作为对亡夫的纪念。克里姆希尔德与吕迪格经过漫漫长途终于来到匈奴国，由于国王艾策尔发誓支持克里姆希尔德与其仇敌的斗争，因此克里姆希尔德最终答应嫁给他为妻，并在此后不久为新夫生下一子。

在克里姆希尔德的推动下，匈奴国国王艾策尔邀请布尔龚德王室到匈奴国作客。狡黠的哈根悟出，这多半是克里姆希尔德设下的一个圈套，认为此行凶多吉少，因此劝阻贡特国王不要贸然前去。但是贡特国王经过考虑，还是决定带领人马应邀前往。贡特国王一行人来到匈奴国后，国王艾策尔与王后克里姆希尔德举办盛宴表示欢迎。这时克里姆希尔德试图说服国王，趁此机会杀死哈根，为西格弗利特报仇雪恨。国王艾策尔尽管曾经表示过要帮助克里姆希尔德实现复仇的愿望，但他认为杀害来客毕竟不是明智之举，没有应允。克里姆希尔德见此举不成，便离开两国国王与大臣们欢宴的宫殿，来到两国随从聚会的地宫内，用计在两边人马之间挑起一场冲突与恶斗。于是匈奴人展开了一场围杀布尔龚德人的战斗，尔后又冲进国王欢宴的宫殿。哈根见此，残害了艾策尔与克里姆希尔德心爱的儿子。儿子的被害燃起了匈奴国国王艾策尔的仇恨，促使他投入报复的行动。匈奴人将布尔龚德人围困在王宫大殿内，不断地向他们发起进攻。克里姆希尔德为避免有更多的人成为牺牲品，提出，如果布尔龚德人将哈根交出，就可免他们一死。然而这一建议却遭到了布尔龚德人的拒绝，于是国王艾策尔下令将大殿点燃。霎时，烈火烧断了殿顶，被困其内的布尔龚德人不是被斩杀，就是被烈火吞噬，几乎无一幸免。最后从熊熊燃烧的大殿里仍然有两个身受重伤的幸存者——贡特国王与哈根逃出，他们被俘后，被带到了克里姆希尔德的面前。克里姆希尔德见了仇人哈根，分外眼红，她让哈根讲出把尼伯龙根宝藏投进莱茵河的地点，哈根拒绝说出，因为他曾发过誓，只要国王在世，他就不能透露藏宝的秘密。于是，克里姆希尔德举剑砍下了他的唯一幸存的兄弟贡特国王的头。哈根见此嘲笑地说，即使杀了贡特国王也无济于事，因为现在知晓藏宝的秘密只有他和上帝，而上帝和他都不会把秘密泄露给她的。旧恨新仇使克里姆希尔德怒不可遏，她举剑亲手杀死了哈根，然后用谋杀者的鲜血浸透了她从西格弗利特的墓上带来的那一把黄土祭悼西格弗利特的亡灵，终于为亡夫报了仇雪了恨。这时，国王艾策尔手下的一位名叫希尔德布兰特的随从，对克里姆希尔德滥杀无辜，给匈奴国带来如此灾难愤愤不平，他举刀向克里姆希尔德砍去，克里姆希尔德面对屠刀毫无惧色，她已在等待着这最终的结局。

国王艾策尔见爱妻死于屠刀，不胜悲悼，他抱起克里姆希尔德的尸体，走进了尚在熊熊燃烧的大殿，两人一起埋葬于火海之中。

【鉴赏】

《尼伯龙根之歌》是德国著名电影大师弗利茨·朗格（1890—1976）于1923—1924年，根据德国著名民间史诗《尼伯龙根之歌》拍出的一部大型影片。这部用了近两年时间完成的上下两集影片，是朗格继他早期的成名作《疲倦的死神》（1921）、《马布斯博士》（1922）之后，重返历史性题材与浪漫主义世界推出的一部具有鲜明民族性的大型史诗性作品。将《尼伯龙根之歌》这样一个在德国几乎家喻户晓的古老神话搬上银幕，不仅是战后德国社会与时代的一种需求，而且也是朗格本人试图通过电影这一大众传播媒介，为增强在第一次世界大战中战败的德意志民族的自信心所做出的一种努力。对此，他曾做过这样的阐述：“确切地说，它是一部歌颂一个民族无限敬仰的圣地的影片”，并且希望，“《尼伯龙根之歌》这个德国精神真正的证明”，能够成为“一部适于在整个世界为德国文化做出宣传的民族文献”。1924年2月14日，《尼伯龙根之歌》上集在柏林的乌发宫影院首演；两个多月后又上映了该片的下集，一时成为轰动国家的大事。由于这部影片受到德国魏玛共和国政府的重视，许多政府的高官要员曾经出席首映式，使影片成为轰动一时的重大新闻。当时的外交部长古斯塔夫·施特莱斯曼还代表政府向朗格与哈堡夫妇致以谢意，感谢他们用这部影片在世界各族之间建起了一座文化的桥梁。影片公映后，魏玛共和国文化部曾经规定，所有学校的学生都要观看这部影片。由于这部影片在一定程度上满足了一次大战后饱尝了战败国辛酸与苦难的德国政府与人民对恢复民族自尊心的愿望与要求，因此几乎受到举国上上下下的欢迎。1924年《新电影画报》曾举办过一次评选当年最佳影片的活动，本片得票荣登榜首。

在影片里，朗格为观众展现了四个古老、封闭、相互敌对的世界：“布尔龚德国王贡特统治下的沃尔姆斯——这是一个已具有某种精神文化的世界；青年西格弗利特战胜阿尔伯利希后所获取的尼伯龙根——这是一个阴森可怖，充斥着鬼怪精灵，蕴藏着大量宝藏的地下世界；布伦希尔德统治下的冰岛——这是一个天空闪现着北极光，空中凝聚着陌生、苍白、冰冷空气的世界；‘亚洲人’艾策尔统治下的匈奴人世界。”其中，他以一种装饰性的风格对沃尔姆斯与冰岛这两个世界着重给予了描画。为了再现以上这些神奇世界的风貌，朗格与著名的美工师奥托·琿特、埃利希·凯特胡特、卡尔·弗尔布莱希特等，依照瑞士画家阿诺德·拜克林油画的意境，在乌发公司的露天场地上与摄影棚内共同设计建造了许多大型建筑，如古代沃尔姆斯城堡、德国大教堂、神秘的森林、布伦希尔德统治下的冰岛与匈奴国等场景。朗格在这部影片里不仅充分显示出他对大场面与宏伟建筑的偏爱，而且追求景观的“真实性”，如那些在摄影棚内用石膏、亚麻布与胶水精心制作出的，作

为背景使用的人造原始森林，由于它们被植于真正的泥土之内，并在其前面移植了一些真正的大树，加之配上灯光与烟雾，达到了几可乱真的效果。正如一位影评家所指出的，年仅 33 岁的朗格用他的《尼伯龙根之歌》，“显示出他是一位最伟大的电影画面建造师，尼伯龙根是电影史上那些在风格与节奏上既无模式可循，又无法复制的真正无与伦比的作品之一”。除此之外，影片中的特技也达到了极高的水平，如那头长达 20 米喷火的巨龙，是由 17 个人藏在里面加以操纵控制的；头戴“隐身帽”的西格弗利特的隐形；哈根用枪刺杀西格弗利特；以及由瓦尔特·卢特曼设计的具有先锋派风格的蒙太奇试验——“鹰梦”镜头……这些特技效果不仅成为无声电影时期具有开创性意义的杰作，而且以今天的水平来看，也是令人叹为观止的。

然而与影片中庞大雄伟的建筑物相比，其中的人物却相形见绌。这些历史人物没有任何个人与心理特征，只具有一种装饰性的和活跃画面的意义。他们在画面里总是作为一种神秘的力量中心而存在、变化的，从这些中心不断地喷涌出摧毁性的或自我摧毁性的能量。朗格虽然简化了对人物性格的刻画，但他却注意突出人物之间的对比，这不仅表现在影片人物好坏分明上，而且他还利用具有象征意义的服饰颜色与灯光加重这种对人物好坏的刻画，如在影片上集中作为复仇者出现的哈根与布伦希尔德，总是身着象征邪恶的黑色衣服；而作为正面人物出现的西格弗利特与克里姆希尔德则身穿象征着纯洁无邪的白色衣服；作为中间人物的贡特国王等人则身着灰色的服饰。到了下集，这一切又随着人物的变化而改变，特别是克里姆希尔德，当她由一个原本寻求正义的人而变为一个疯狂进行杀戮的复仇女神，由一个积极形象变为消极形象后，她的衣服也随之由白色变为黑色。影片上下集不仅在内容上有着很大的变化，而且从艺术风格上看，两集之间亦有着明显的差异：上集的风格总的来说是静止的，影片展现的是一些井然有序的世界，为此使用了大量的机位固定的长镜头，而且每个镜头几乎都是一幅幅精心设计出的“美好画面”；而下集的特点则是混乱，由于原有道德价值的崩溃，随之而来的便是打破静止，而代之以一个个有力的、充满动作与血腥的画面，影片最后在匈奴人与布尔龚德人之间展开的那场长达 45 分钟之久的血战，将这种混乱、无序与残酷的场面推向了高潮。

1927 年，朗格在相继拍了以浪漫主义的德国人（《疲倦的死神》）、战后的德国人（《马布斯博士》）与历史上的德国人（《尼伯龙根之歌》）为题材的影片后，又用了将近两年的时间拍出一部描写未来人的超大型影片《大都市》。这是一部情节荒谬，违背社会真实而臆造出来的现代神话影片，受到了评论界的尖锐批评。令人深思的是，朗格与哈堡的这部影片与《尼伯龙根之歌》却受到了纳粹元首希特勒的欣赏，如乌利希·戈里高尔等在 1962 年出版的《电影史》中所指出的，因为“这两部影片都包含着纳粹思想本质的成分：《尼》片对北欧人的崇拜，对‘非德意志人’的贬辱，对‘英雄之死’的敬仰，与对‘元首’意志的屈从；《大都市》对社会对立的掩盖，对

无产阶级可以不依靠阶级斗争而仅仅通过一种优越的主宰者的意志即可达到‘解脱’的宣扬……这些都显示出这两部影片与纳粹主义有着一种亲合力”。因此，在“第三帝国”时期，《尼伯龙根之歌》上集曾以《西格弗利特之死》为名，加以配音后大肆上映，而其下集则因内容不合纳粹的胃口，而长期被打入冷宫，禁锢在片库里。由于《尼伯龙根之歌》与《大都市》这两部影片在客观上都为法西斯主义的思想起到了某种宣传的作用，因此纳粹上台后，其宣传部长戈培尔曾在一次宣布建立电影新秩序的讲话中，指示德国电影界要以朗格的作品作为创作方向，不仅如此，纳粹政权曾准备把整个电影界的领导重任交给朗格，从中亦不难看出纳粹政权对朗格与他的影片所抱的欣赏态度。

（滕国强）

最卑贱的人

Der letzte Mann

1924 黑白片（无声） 73 分钟

德国柏林乌发影片公司摄制

导演：弗里德利希·茂瑙 编剧：卡尔·梅育

摄影：卡尔·弗洛因特罗伯特·巴伯斯克

主要演员：爱米尔·强宁斯（饰司阍）

梅莉·戴尔沙夫特（饰侄女）

马克斯·黑勒（饰女婿）

艾米莉·库尔茨（饰姑妈）

汉斯·温特克尔歇（饰经理）

奥拉夫·施托姆（饰青年旅客）

赫尔曼·瓦兰汀（饰大肚子旅客）

乔治·约翰（饰守夜人）

【剧情简介】

在巍峨豪华、车水马龙的“大西洋”饭店的门前，一个脸上蓄着威廉式大胡子的年老的司阍，身着一件装饰漂亮，饰有金边的号衣，威风体面、热情周到地送往迎来。每当有载着宾客的马车抵达，他总是殷勤地趋前问候，为客人搬下行李……老司阍尽管忙前忙后，但他仍不时地向从此过往的每个熟人打着招呼。看得出，这位年老的司阍对他的工作是十分热爱而又尽职尽责的。特别是他身穿的那件剪裁得体，金光闪闪的号衣，更可以说是他的骄傲。因为它不仅使他的地位高踞于饭店其它众多的仆役之上，成为饭店仆役之中“第一人”身份的一种标志；而且每天下班后，当他穿着这身行头，挺着胸脯，迈着大步，回到他居住的简陋破旧的楼房后院时，还总要引起穷邻居们艳羡的目光，给他的脸面增添许多的光彩。

然而，好景不长。一个大雨滂沱的晚上，当年迈体衰的老司阍终因劳累不堪，再也扛不起旅客沉重的行李，而不得不喘着粗气歇息片刻时，这情景恰好被经理瞥见了。于是第二天，当老司阍前来上班时，意外地发现一个年青的司阍已然站在饭店的门前，取代了他的位置。老司阍来到经理室，意欲问个明白。经理告诉他，考虑到他年迈体衰，并且念及他为饭店多年所做出的贡献，现在决定照顾他，为他调换了一个较为轻松适合的工作——去当看守厕所的侍役。老司阍听了很不服气，他一再跟经理保证，说他是能够胜任工作的。为了证明他还是有气力的，他在经理面前，当场试扛一件很重的行李箱，不料，他刚把行李箱举起，身体便失去了平衡，摔倒在地。在事实面前，老司阍无话可说，只好认输，不情愿地接受了经理为他安排的新工作。

老人由站在饭店门前迎送宾客，威风体面的司阍，一下子降格成为看守地下室厕所的侍役，在那里为客人递擦手巾，擦拭皮鞋……为此他被迫脱下了那件金光闪闪的司阍号衣，换上一件不合身的厕所侍役穿的灰上衣。老人从昔日众仆役中排位“第一的人”变成了“最后一人”，这一地覆天翻的变化不仅使他心理失衡，倍感屈辱、跌份，而且使他赖以骄傲自豪的精神支柱一下子垮了下来。这时他忽然想到，第二天是他侄女的婚礼。如果以他原先在饭店的身份与地位，再穿上那套体面荣耀的司阍制服，一定会给侄女的婚礼增辉添彩。想到这里，他不禁心头顿生伤悲。绝望的老人为了保住自己与侄女的脸面，不让家人与邻居们得知他遭贬黜的耻辱，决定再扮演一次原来的角色。为此，夜里他偷偷地潜入服装室，把那件已经交回的司阍制服又偷了出来，然后乘守门的小厮打瞌睡之际，像个小偷似地溜出了饭店大门。

婚礼上，老人努力克制住自己内心不快的心绪，不使其有任何流露的痕迹。只见他身穿那件偷出来的号衣，神采飞扬，兴高采烈，俨然是一个无忧无虑、幸福安乐的老人。第二天早上，老人仍像往常那样穿着那件号衣，挺着胸脯，迈着大步回饭店上班。直到他走到离“大西洋”饭店不远的一条旁街上，这时他才突然如梦方醒，意识到他现实的处境。于是他赶紧来到火车站，钻进厕所里把那件号衣脱下，然后寄存在小件物品存放处。

脱下那件司阍的号衣，老人像泄了气的皮球一样，拖着沉重的步伐回到饭店上班。

老人新工作的地点位于饭店地下室的厕所内，那里与外界，与原来归他管辖服务的堂皇的饭店大门唯一的联系是从厕所上方窗户透进来的一丝光线。

尽管老人想方设法在家人与邻居面前掩盖他被贬黜这件不光彩的事，但是纸里毕竟包不住火，司阍老人变成了厕所侍役这一事实，很快还是被给他送饭的亲戚发现了。原来在老人到新岗位上班的第二天，一直负责照顾老人生活，为他送饭的姑妈，又如时来到饭店给老人送饭。这天，她不知怎么心血来潮，竟想同老人开个玩笑。于是她偷偷地躲藏在大门旁边的一堵墙后，然后伸出手臂，把饭盒递给那个身穿号衣的人。然而奇怪的是，那人今天却无动于衷，仍然全神贯注于他的工作。姑妈不解，探出头来一看，这才发现，今天站在饭店大门前的已经不是那个老司阍，而是一个陌生的年青人。不知所措的老妇人经过打听，方才得知，老司阍已经被调换了工作。一个饭店的侍役带着老妇人来到饭店地下室的卫生间，这时，她才看到原来的“老司阍”正跪在地上，擦洗着地板。两位老人在这里意外地相见，全都大吃一惊，目瞪口呆，无言地注视对方。

老妇人怀着受蒙骗的心情，连忙跑回家，把她所看到的一切告诉了侄女与邻人。于是消息不胫而走，很快地便家喻户晓。晚上，当老人从车站小件物品存放处把寄存在那里的号衣取出，然后又像往常那样穿着那件号衣回到住家时，艳羡的目光没有了，迎接他的却是邻居们的嘲笑与讥讽。他垂头丧

气地回到家中，想对侄女和姑妈说明一切，但没想到，连他们竟也对他表现出了一种反感和拒绝的态度。

老人自知西洋镜已经戳穿，只好又偷偷地溜回饭店，准备把号衣送回。但不幸他的举动被守夜人发现了。守夜人同情并理解老人的处境，对他作了一番劝慰过后，又把他搀回到厕所，安放在一张椅子上。老人这时精神已彻底崩溃，他独自一人，默默无言，失神落魄地坐在椅子上，等待着死神的降临。然而出乎意料的是，老人的命运一夜之间竟然又发生了巨变，一个来自美国的百万富翁突然发病猝死在卫生间里，就在他咽下最后一口气之前，把他的一大笔财产留给了给他以临终关怀的老司阍。老人得到这笔意外之财，顷刻之间变成了富翁。他邀请守夜人与他一起在饭店的餐厅里共享了一顿美味佳肴过后，乘坐马车走向了美好的未来。

【鉴赏】

由德国无声片时期电影大师卡尔·梅育编剧，由弗里德利希·茂瑙导演的《最卑贱的人》，是20年代初期继表现主义电影之后，在德国文学艺术中出现的“归返内心世界”的倾向与马克斯·莱因哈特室内戏剧的影响下诞生的另外一种德国电影流派即室内剧电影的一部有代表性的作品。卡尔·梅育是这一新的电影流派的创建者。与德国的室内话剧一样，梅育的室内剧电影主要也是描写小市民生活的悲剧。如《碎片》叙述一个偏僻小车站的巡道员的女儿，因被来此巡访的铁路督察员诱奸，而导致家破人亡的故事；《后楼梯》讲述的是一个年青女佣人的爱情悲剧；《除夕夜》则是一个小酒店店主因不堪忍受家庭的纠葛，而在除夕夜上吊自尽的故事；《最卑贱的人》讲述的是一个年迈体衰的饭店司阍的悲惨命运。

室内剧电影一般只有两三个主要人物，他们不再是表现主义电影里的魔鬼或暴君，而是一些社会的“小人物”，如铁路工人、邮差、女佣人、旅馆的司阍或小店主等。他们在影片中多是一些有喻意的人物，因此往往没有具体的姓名，而只有说明其身份或职业的象征性名称，如：父亲、母亲、妻子、女儿、侄女，或铁路工人、邮差、司阍、守夜人等。影片故事就发生在这些小人物们的日常生活里。他们缺少欢乐，平静无奇的生活，因来自家庭内外的矛盾纠葛而遭受冲击和破坏，当这种冲击与破坏达到一定的限度时，他们或出于对生活的绝望而自杀，或出于本能而奋起进行反抗。不过他们反抗的对象已不再是表现主义电影里那样的独裁者、暴君，或魔鬼幽灵，而是压迫者与生活中残酷的法则。室内剧电影虽然大都贯穿着爱与死的主题，而且是以主人公的死而结束故事的，不可避免地带有一种悲观主义、宿命论的倾向。但是室内剧电影作为战后德国社会的一面镜子，反映了这一时期德国混乱社会状况下的小人物的命运，以及他们本能的，没有多大成功希望的反抗不合理社会的斗争。因此由1920至1924年出现的室内剧电影与表现主义电影作为德国战后年代的产物，作为德国最早出现的两个民族电影流派，它们“像

一面巨大的哈哈镜那样反映了德国社会动荡不安的情况”，同时在艺术上亦“居于进步的顶峰”。

1924年，茂瑙根据著名剧作家梅育的剧本拍了他最著名的室内剧影片《最卑贱的人》，这是他继《诺斯费拉图》之后又一部影响较大的作品，也是茂瑙去美国之前电影艺术创作上的顶峰之作。茂瑙与梅育在这部影片里通过一个年老的旅馆侍役的悲惨命运，触及并批判了从德意志帝国沿袭下来的，贯穿德国社会上下的一种致命的国民性：对当权者的盲从、颂扬与对权威的笃信、膜拜。梅育与雅诺维茨曾经在他们为《卡里加里博士》编写的剧本中揭示过这一可悲的德国国民性格，如今茂瑙与梅育又在这部影片里通过对小市民阶层“把制服作为至高无上的权力象征，并以此而骄傲”的膜拜心态进行了辛辣的讽刺和批判。对于这部影片在德国出现的必然性，德国著名电影史家洛特·艾斯纳曾经一针见血地指出：“这部小市民悲剧来自一个有时遗憾地竟把制服看作上帝一样的国家”。在这部影片中，梅育与茂瑙还借助一些小道具表达某种寓意或象征意义，如那扇被老司阍不停地转动的大饭店的转门，不仅代表着与老司阍身穿的那件体面威严的号衣相一致的权威，而且它也是那些“被命运抛来抛去的人们与老司阍忽而天堂，忽而地狱的命运轮回”的一种象征。此外，他们在这部影片里还有意识地将两个截然不同的社会阶层——大资产阶级世界与小市民的生活环境，阔佬们出入的大饭店，里面豪华奢侈的生活与穷人聚居的简陋住房，他们在那里所过着的贫困生活作了鲜明的对比，从而给这部影片赋予了社会批判的立场。将穷苦的小市民作为描写的对象，并表达出社会批判的倾向，这在当时的德国电影里还是十分罕见的，可以说是德国电影在题材与内容上的重大的进步。

本片在摄影技术上作了较大的革新。茂瑙把摄影机看作是“导演的画笔”，认为，“应将摄影机尽可能地加以移动，以便捕捉每一个匆匆即逝的气氛”。在拍摄中，他从情节与人物的需要出发，要求摄影机要运动起来，能够做到跟拍、追拍，或从上下不同的角度进行拍摄，使摄影不仅是展现情节，而且成为刻画人物心理活动的一种手段。为此，他们将摄影机从三角架上解下来，把它安放在一个安有胶皮轱辘的车子上，或绑在摄影师的肚子前，利用电梯或吊篮的运动进行拍摄，这样便打破了固定机位的束缚，达到让摄影机活动起来的目的，实现了摄影机的解放。如影片的开头就是一个从上而下，在运动中拍摄的镜头；他们先将摄影机放在电梯里，让其在随电梯下降的过程，拍摄饭店大堂的全景，尔后又将摄影机安放在一个胶皮轱辘车上，随车的运动穿过大堂、来到转门外（切换），最后来到饭店门前的大街上，拍摄站在那里送往迎来的者司阍，这样，处于运动中的摄影机不仅可以随意制造出远近、宽窄的感觉，而且能给电影以一种完全流动的视觉叙述技术，使观众能从各个角度注视情节的发展。其结果，电影变得比以前更有节奏感、更加生动、更加直观、更加赏心悦目，为电影艺术的发展带来了重大的进步。

在这部影片中，演员强宁斯出色的演技，是使其获得成功的另一重要的

因素。他不仅将一个年迈体衰的老司阍演得维妙维肖，而且将他复杂的心理活动刻画得细致入微，为影片增色不少。《最卑贱的人》的成功促使茂瑙与强宁斯尔后再度合作，拍了茂瑙离德赴美前的最后两部影片：根据法国戏剧家莫里哀的著名同名话剧拍的《伪君子》（1925）与根据德国著名诗人歌德的名著《浮士德》拍成的《浮士德——一个德国的民间传说》（1926）。茂瑙杰出的导演艺术与强宁斯成功的表演，使这两部影片不仅成为德国无声电影中的优秀作品，而且在世界电影史上亦享有一定的地位。

遗憾的是，剧作者梅育出于对老司阍的同情而最后为影片增添了一个美国好莱坞式的大团圆结尾。为此，他让精神崩溃，坐以待毙的老司阍绝处逢生，由于救助一个美国百万富翁，接受了那人的一笔可观的遗产而一夜之间命运陡然产生了巨变，从而给老司阍安排了一个美好，然而非现实的未来。这段类似滑稽喜剧式的结尾不仅有违生活的真实，而且大大地削弱了原来老司阍命运所显示的巨大悲剧意义与影片的社会批判力量，不能不说是一处“画蛇添足”的败笔。

（滕国强）

幕间节目

Entracte

1924 黑白片 22 分钟

法国罗尔夫·德拉玛雷制片公司摄制

导演：雷纳·克莱尔 编剧：弗朗西斯·皮卡比亚

摄影：吉米·贝尔利埃

主要演员：让·布尔林（饰魔术师） 曼·雷伊（饰棋手）

马赛尔·杜尚（饰另一棋手）

英吉·弗里埃（饰女舞蹈演）

【剧情简介】

片头字幕映过之后，第一个镜头是几个充气的皮囊，随后，皮囊泄了气；接着是穿着短裙的芭蕾舞女演员闪现在银幕上；然后是拳击手的白色手套特写镜头和歌剧院广场的前景。突然，拳击手挥拳朝剧院方向猛击：拳头和剧院的迭印镜头。

歌剧院广场，夜幕低垂。特写镜头呈现出一个陷入沉思的达达派艺术家的头部和头部的浓发。他决意烧掉歌剧院，于是，他划着火柴，一根接一根……拳击手再次挥动拳头向大歌剧院正面猛击。

古建筑的柱廊映入眼帘，庙宇的石柱酷似笔直的烟嘴……在高楼的平顶上，达达派画家曼·雷伊和马赛尔·杜尚还在对弈。特写镜头：转动棋子的手。随后，透过棋盘浮现出巴黎的一个广场。突然，从水龙带中喷射出来的水柱搅乱了棋局。从水花中幻化出女舞蹈演员的舞步，旋转的舞步令人目眩。令人惊异的是女演员的脸部竟然长着一把黑胡子。

随后是女人的脸与水母的眼睛的迭印镜头，女人和水母相继从银幕上消失。一颗鸟蛋在喷泉的水柱中蹦跳……

镜头移向一座楼房的屋顶：芭蕾舞团的主要演员让·布尔林扮成蒂罗尔猎人出现在屋顶上。他举起双筒猎枪瞄准鸟蛋……特写镜头：猎枪枪口对准前方。鸟蛋仿佛在水柱中起舞。猎枪射出的子弹击破蛋壳，一只白鸽破壳而出，飞落到猎手的帽沿上……随后，达达派画家弗朗西斯·皮卡比亚端着猎枪悄悄走近，瞄准，射击——猎人从屋顶上应声跌落。

一辆由骆驼拖曳的灵车载着死者的棺木，穿过休憩公园，缓缓驶在巴黎的郊区大路上。灵枢上放着“花环”——那是由特制的饼干拼成的图案。送葬者的脸上挂着哀恸的神情，却不时掰下饼干碎块往嘴里塞。灵车愈驶愈急，终于顺着一条乡间小路冲向前去，仿佛一路狂奔的脱缰的野马。大路上尘土飞扬。跟在灵车后面的绅士和淑女们顾不上斯文，一拥而上，乱作一团，疯狂追逐。最后，灵车撞到墙上，棺木被掀翻，“死者”竟然从棺材中爬了出

来……他穿着魔术师的装束。追来的人群惊恐万状，个个目瞪口呆。魔术师抽出一根魔杖，在空中挥动了几下——人群遽然消失得无影无踪，随后，他用魔杖点了一下自己的胸口，于是，他也倏忽隐去……

【鉴赏】

《幕间节目》是20世纪现代主义文艺运动之一——达达主义的电影代表作。

20年代的巴黎文化界，形形色色的先锋派运动或揭橥而起，或方兴未艾；抽象派、未来派、达达主义、象征主义、表现主义、立体主义、纪录主义、超现实主义……五花八门的新旗号层出不穷。达达主义就是先锋派运动的一支。

源于对资产阶级价值观念的憎恨和对第一次世界大战浩劫的绝望，侨居瑞士苏黎士的一群具有无政府主义倾向的青年艺术家立誓掀起一场虚无主义艺术运动，嘲弄资本主义社会，诅咒战争，否认理性，反对沉湎于传统文明，攻击被奉为楷模成为格式的主导美学，反叛父辈文化，向既定秩序、固有欣赏趣味和传统意识形态提出挑战。1916年2月，来自罗马尼亚的诗人特利斯坦·查拉、来自德国的作家胡戈·巴尔和来自阿尔萨斯的画家汉斯·阿普创办了“伏尔泰俱乐部”，并且从辞典上随意选用了“达达”一词为社团命名，出版《达达》特刊。1918年，由查拉执笔的载于第三期《达达》上的《达达宣言》声称：“自由达达、达达、达达，这是按捺不住的痛苦的嗥叫，这是由形形色色的束缚、矛盾、荒诞和非逻辑事物交织而成的生命”，“达达把怀疑置于行动和一切事物之上，达达怀疑一切……真正的达达主义者也反对‘达达’本身”。达达主义的创始人之一特利斯坦·查拉描述了达达主义的精神实质：达达“厌烦这个受尽战争折磨的世界，厌烦乏味的教条，厌烦因袭的情感，厌烦卖弄博学，厌烦那种仅仅反映这个极有限的世界的艺术”。达达主义是从战争痉挛中产生的智力反叛，是精神的焦虑和危机的体现，是逻辑上具有自身破坏意义的否定一切的呐喊。

充满破坏精神的达达主义认为传统的文学无力认识人的本质，它要求绝对自由，摧毁语言，它追求的艺术形态是无逻辑的拼贴。诗人查拉主张，“拿一张报纸，一把剪刀，照你们所需的长度剪下一篇文章，剪下一段段词句，放入口袋，再从口袋里把他们一一取出，依序排列，便是一首诗”。达达精神的先驱、法国画家马赛尔·杜尚首创所谓“现成取材法”；譬如用自行车轮实物造“画”；利用现成的广告印刷品，在上面加上两个药瓶状图形，就算完成了画作——《药房》；1919年，在《蒙娜丽莎》的复制品上加上胡须，则造出嘲讽经典艺术的著名的“现成画”。汉斯·阿普则利用彩色纸片随意拼贴出作品。达达派主将、西班牙籍画家皮卡比亚用火柴棍、牙签和皮尺粘贴成画。用自行车轮、锚链和画框搭出舞台布景。

战争与社会危机是反叛精神存在与扩展的土壤。达达主义很快蔓延到巴

黎、纽约和柏林。虽然达达运动在 1923 年便因内讧而解体，但是，达达主义对政治和艺术的否定态度、对“绝对无意义”的追求、对近乎无意识的偶然因素和自发性表现的热衷、对主导文化和美学价值的挑衅毕竟令人震惊。从达达主义的刻毒嘲讽、耸人听闻和鄙俗猥亵的美学中可以洞见一种愤怒的爆发，可以看出战争与资产阶级社会解体的表现。

达达主义精神也“感染”了电影。达达派活跃分子汉斯·里希特拍摄了《午前幽灵》和《影片探究》；大名鼎鼎的曼·雷伊拍摄了《恢复理性》（1923）和《艾玛克·巴基亚》（1926）；马赛尔·杜尚的《贫血的电影》（1926）通过“圆形浮雕”旋转的影像激起难以置信的色情联想；阿德里安·普吕奈尔的“反纪录片”《穿越伟大圣地》堆砌了莫名其妙的细节、毫无意义的描述、任意编造的地图和荒诞无稽的事情；他的另一部影片《典型预算》（1925）嘲弄新闻片，贬之为一连串滑稽表演，把 X 先生、X 夫人和歌唱家 Y 先生的传统黑白镜头和在隧道里的漆黑镜头随意拼接起来；查理·克兰拍摄的美国片《原始之恋》（1928）把一部描写爱斯基摩人的优美而严肃的纪录片改得面目皆非，插入的字幕使影片更加滑稽可笑。曼·雷伊的《骰子古堡的秘密》（1928）运用了超现实主义流派喜爱的诗意化手法（主要体现在影片字幕中），但是，虚设的神秘色彩、冷嘲热讽的格调、幽默感和人的物化纯属达达主义的惯用伎俩。集中体现达达主义精神的电影作品是雷纳·克莱尔导演的《幕间节目》。

《幕间节目》原是为达达主义芭蕾舞剧《演出暂停》幕间休息时准备的助兴节目。演出这个舞剧的瑞典鲁道夫·德马莱芭蕾舞团曾邀请达达派主将皮卡比亚编写了舞剧脚本，并绘制布景。皮卡比亚顺带为助兴节目草拟了两页初稿。初涉电影的雷纳·克莱尔，深受先锋派思潮影响，选中这个剧本，创作了自己的第二部作品——《幕间节目》。草拟了剧本的皮卡比亚说：“《幕间节目》……只寄兴于生活乐趣，追求创新的乐趣”。但是，在克莱尔的指导下，影片渗透了达达主义精神，抨击和揶揄了资产阶级的习俗、风尚、文化和礼仪：歌剧院和古建筑有什么用处？文艺是什么玩意儿？庄严的葬礼不过是一场疯狂的追逐！战后青年一代愤世嫉俗的情绪灼然可见。

影片向传统叙事模式挑战，完全摒弃了情节和叙事的逻辑性，采用了散漫无序的结构，从剧院建筑夜景到画家对弈镜头，从水柱到旋转的舞步，从女人的脸到水母的眼睛，从徐徐上升的烟嘴到古代的多利安石柱……镜头的衔接方式令人如堕五里雾中。也许，这就是达达主义追求的“破坏美学”，但是，通过剪辑和叠印手段，影片突出了影像之间的视觉形象联系，譬如夜晚的灯光化为闪闪的烟蒂，芭蕾舞女演员的短裙化为一朵慢慢绽开的菊花，一根根竖立的烟斗酷似庙宇的立柱。克莱尔影片的特有形式美在这里已初露端倪。

达达主义鼓吹的艺术“非人性化”也可在影片中得到佐证。杜尚曾经主张“干燥艺术”，摒弃任何情趣和情感因素。而雷纳·克莱尔的这部影片中

的人物则是讽喻性的象征，只是抽象化表述的元素，全然没有性格和意志。这次创作尝试似乎影响了克莱尔后来的几部作品：社会和心理的抽象化、人物性格和情境的风格化、精神的理念化既是克莱尔影片的一个特征，也是一个弱点。法国理论家巴赞赞扬过克莱尔的道德判断，但批评过他的人物缺乏心理厚度。

但是，《幕间节目》的鲜明的节奏和变化多端的运动吻合了电影的本性，淋漓尽致地发挥了电影的优势，从而补偿了“非人化”的缺憾。在送葬的一场戏中，慢镜头与正常镜头相交替，慢速摄影又加速了追逐的节奏，使灵车、送葬者、树木、道路、房屋和云彩飞逝般掠过，增强了影像的动感。应当指出，克莱尔在表现节奏变化时，没有遵照先锋派的一般观念利用抽象的形式，而是以现实生活场景为素材，譬如，交替插入自行车运动员和汽车镜头，用人造风景区的小火车衬托跑在山路上的灵车。追逐成为克莱尔特别喜爱表现的主题，后来，《我们要求自由》、《百万法郎》、《意大利草帽》等影片都利用了让人喘不过气的追逐。人们戏称，克莱尔的影片属于“芭蕾舞式的现实主义”。从电影场面调度的若干基本主题出发理智地应用这些主题，这也是对银幕形式深思熟虑的产物。克莱尔从早期影片中借用的“追逐”主题揉入“正义追逐罪恶”或“人追逐财”的内涵，从而使电影形式得到了深化。

对电影本身戏谑式的模仿是这部影片隐含的另一个特征：最后那场追逐场面既可视作向默片喜剧大师麦克·塞纳特的影片表示敬意，也可视为对它们的嘲弄。为了造成古怪逾常的视觉形象的冲击力，克莱尔甚至把摄影机放在公园的滑梯上“滑拍”，映出的镜头令观众头晕目眩。

达达主义艺术和达达主义孕育的电影提供了认识世界的“怪诞”视角，克莱尔的达达主义电影尝试也深化了人们对电影潜能的敏感和认识。但是，达达派的激情毕竟是浅薄的，在与传统的决裂中充满盲目的冲动。他们不甘心成为精神的贱民，却找不到精神的家园，也无法与人沟通。虽然在柏林和科伦的达达主义者在政治上是革命的，达达主义思潮却终究成为历史的陈迹。

1930年，曾经是先锋派的雷纳·克莱尔和让·雷诺阿一致主张抛弃“晦涩的艺术探索”，宣布埋葬先锋派：“本世纪的艺术的产生是具有反资产阶级性和大众性的……大众性不等于庸俗性，而是意味着为大众而写作。艺术是一种沟通，创作者决不是为一小批专门家进行创作……”，“如果说到天才，不要忘记，格里菲斯、卓别林和爱森斯坦这些艺术大师的创作决不是为了自我欣赏，也不是为了少数电影家，而是面向全世界的广大观众”。

走出20年代先锋派电影狭径的雷纳·克莱尔走上智力性与大众化相结合的创作道路，导演了一系列经典叙事片，如《红磨房的幽灵》、《巴黎屋檐下》、《两个胆小鬼》、《意大利草帽》、《七月十四日》、《我们要求自己》、《百万法郎》，他遵循了现实主义创作规律，同时保持了自己的富有个性化的艺术创新精神。他的作品细腻隽永，具有变化多端的风格，叙事线索

清晰简明，形成独特的克莱尔的世界。他的影片始终打着法国文化的烙印，体现着法国民族的特异性，难怪人们推崇他是法国导演中最有法国气派的影坛大师。1962年，克莱尔成为第一位被选为法兰西文学院士的电影家。

（崔君衍）

没有欢乐的街

Diefreudlose Gasse

1925 黑白片（无声） 79 分钟

德国柏林索发尔影片公司摄制

导演：乔治·派勃斯特

编剧：维利·哈斯（根据维也纳作家胡果·贝陶尔的同名小说改编）

摄影：格欧多·吉伯库尔特·艾尔特尔

主要演员：亚鲁·弗尔特（饰枢密顾问鲁姆弗特）

葛丽泰·嘉宝（饰格蕾特·鲁姆弗特）

阿斯塔·尼尔森（饰玛丽娅·莱希纳）

亨利·斯图阿特（饰埃贡·施梯尔纳）

维尔纳·克劳斯（饰肉铺老板）

瓦莱斯卡·盖尔特（饰格莱弗）

阿格内斯·艾斯特哈齐（饰雷吉纳·鲁森诺夫）

埃纳·哈逊（饰戴维斯）

【剧情简介】

故事发生在一次大战后的维也纳，通货膨胀、饥饿、贫困萦绕着这个昔日奢华而富足的城市。在包括中产阶级在内的广大人民日益贫困，饱受饥苦的同时，一些人却乘机大搞投机倒把活动，倾夜之间成为新生的暴发户。

在一条名叫迈尔休的街道上，人们从清晨便在肉铺门前排起了长龙，等待购买难得一见的牛肉。好不容易捱到肉铺开门，肉铺老板却挂出了“今日无肉”的牌子，失望而不满的人们不肯离去，凶狠的老板便招来警察驱散人群。待排队的人们散去，那位好色的肉铺老板却偷偷地将肉卖给几个讨他欢心的轻浮女郎。

除了与人们生活攸关的肉铺、面包房老板等家伙此时不可一世外，这条街上还住着几位能够“呼风唤雨”的新生的“上层人物”。他们一个是任欧洲中央银行总经理的鲁森诺夫，这个外表道貌岸然，骨子里却唯利是图的家伙，原本不过是个籍籍无名的服装商人，近年他凭着他的狡猾与奸诈，摇身一变而成为一个有钱有势的新贵；另一个是一家声名狼籍的旅馆的老板娘格莱弗，她以旅馆为幌子，暗中做着拉皮条的生意，常招一些年青漂亮的姑娘接待前来寻花问柳的嫖客。

在这条街上还居住着退休的枢密顾问鲁姆弗特一家。这位昔日曾在帝国政府任过高官，至今仍以自己的社会等级引为骄傲的前朝遗老，在战后通货膨胀的肆虐中，亦难以幸免。在日益贫困的生活中，老鲁姆弗特虽然仍在勉强地维持着表面的尊严，但是一场灾难却把他一下子从天上打到了地上。原

来老鲁姆弗特听信谣言，将他的退休金全部购买了股票。没想到在鲁森诺夫的摆布下，不久交易所破产，老鲁姆弗特白白地断送了手头全部的积蓄。就在这时，鲁姆弗特的女儿格蕾特又因为拒绝上司的调戏也失去了工作，这对他们贫困的生活来说犹如雪上加霜。生活无着的鲁姆弗特一家无计可施，只好将一间房屋出租，以维持生计。不久，一位年青的美军少尉戴维斯成了他们的房客，并与美丽的格蕾特一见钟情。美军少尉用硬通货美元支付房租，这对于陷入困境的老鲁姆弗特一家来说，无疑是一种救助，给他们的生活带来了转机。然而保守、固执而又自傲的老鲁姆弗特却始终未能抛却偏见，他总是把这位年青的美军少尉看成是使他的国家灭亡的敌对国的代表，因此心理上不能平衡。这些终于导致了矛盾的爆发。一天，老鲁姆弗特误将少尉送给格蕾特妹妹的罐头，当成小女儿因忍受不住饥饿而偷窃少尉的，于是，他出于自尊与对战胜国的成见，强迫少尉退租了。少尉怀着沉重的心情被迫告别了格蕾特，离开了鲁姆弗特一家。绝望的格蕾特为了一家的生活，被迫求助于老板娘格莱弗。格莱弗答应借钱给格蕾特，但却无耻地提出让她接待嫖客的条件，作为回报。

鲁姆弗特一家的邻居住着一个名叫玛丽娅的姑娘，她为了给男友埃贡弄到一笔买股票的钱，也来求助于格莱弗。她答应了格莱弗的条件，干起了妓女的营生。然而当她在旅馆里意外地发现埃贡正与一个有钱的女人幽会时，玛丽娅出于嫉妒，不露痕迹地杀死了她的情敌，然后又出于报复心理将谋杀的嫌疑转嫁到埃贡的身上。埃贡因此被捕入狱，被判处多年的徒刑。直到这时，玛丽娅才道出事件的原委，供认了她的罪行。

正当格蕾特在生活与格莱弗的逼迫下，即将坠入火坑之际，老鲁姆弗特偶然从一张借款单上了解到了格蕾特为了维持一家人的生活正准备牺牲自己的苦心与处境，他大为感动，并为他的偏见而惭愧。于是他马上跑到旅馆把格蕾特救出，然后又与女儿一起找到戴维斯，请他原谅他的误会与偏见，最后三个人尽释前嫌，一同回了家。

格莱弗逼良为娼的丑行终于激起了民愤，人们聚集在她的旅馆前，一边咒骂，一边投扔石块；而与此同时，一个为生病的孩子而求助肉铺老板卖给她一点肉的年青妇女，因不堪那个好色之徒的无耻调戏，拿起一把刀，杀死了这个无耻的家伙。居住在迈尔休这条没有欢乐的街上众多普通善良的人们，终于忍无可忍，向那些大发国难财的家伙，发出了愤怒的呐喊，伸出了愤怒的铁拳。

【鉴赏】

《没有欢乐的街》是奥地利著名导演乔治·派勃斯特拍摄的一部新客观派电影的代表作。

1924年，随着战后危机年代的过去，德国政治、经济开始进入一个相对稳定的时期。新的政治、经济形势导致德国的精神生活与文化生活产生新的

变革，并带来电影题材与内容的变化。摆脱了政治动乱、通货膨胀的威胁与饥寒之苦的德国观众，这时开始寻求一种新的精神食粮；电影制片人也不再把表现主义看作“为防范革命起义而设置的出气筒”。他们认识到，表现主义电影的那种逃避现实的幻想题材，暴君与鬼怪幽灵等人物，及其非真实的、怪诞的、令人压抑的布景，已经与经济稳定时期的和谐气氛不相吻合。那种在战后年代曾为艺术家们所普遍感受过的灾难威胁与他们在战后混乱局面对现实滋生的一股愤激的情绪，此时也已不复存在。他们对“在心灵内部寻求解决世界未来命运的途径”已经失去了兴趣，相反地，却对“客体的灵魂形成了极为强烈的感觉”，并由此而产生了“从表现创作者的内心世界而趋向表现现存的外部世界”的转变。这样，20年代中期，随着稳定时期的到来，公众生活的正常化，表现主义不再时兴，达达主义也已平息，开始为以新客观派与超现实主义为代表的新的艺术倾向所取代。

新客观派是本世纪20年代后半期盛行于德国的一次文学艺术运动。同表现主义相反，新客观派的艺术主张是客观、详尽、真实地再现现实（其高度逼真地再现出来的现实常具有一种令人恐惧的，甚至超现实的特征），这种直接面对文明世界写实的表现方法，是对当时居于统治地位，强调主观感受的表现主义潮流的一种拒绝与反叛。新客观派的任务仅限于：记录事实，照像式地反映客观状况，而不探求事实的意义；其主要特征是“拒绝提出问题，拒绝表明观点态度”，无论是其左派，还是右派，都不回答如何改变世界这一根本问题。新客观派作为20年代后半期盛行于德国的一种文学艺术流派，最先出现在绘画艺术里，以后又波及雕塑、建筑、摄影及文学等领域。在这一新的文学艺术潮流的影响下，1925年出现了以现实主义为特征的新客观派电影。新客观派电影的诞生，给德国电影带来了一系列题材与风格上的变化；从浪漫—幻想题材变成现实题材；从表现“赤裸裸的灵魂”到表现“赤裸裸的现实”，从主观到客观，从非理性到理性，从抽象到具体，从象征到实际的表现手法。这种变化的结果是，电影创作者携带摄影机离开了封闭的摄影棚，走上了街道，捕捉外部世界的现实。

1925年，派勃斯特根据奥地利作家胡果·贝陶尔战后危机年代发表在维也纳的《自由新闻报》上的同名小说拍出他的著名影片《没有欢乐的街》。派勃斯特与编剧威利·哈斯在改编这部小说的过程中，有意识地将原小说中的谋杀、侦破情节加以压缩，同时加重了影片社会性的描画。影片真实地展现了战后饥饿与通货膨胀年代维也纳的社会与生活图景，并将贫富两种社会阶层进行对比：借战争与通货膨胀之机大发横财的投机商们，突然成为新生的暴发户，成为左右人民命运的人物，而普通的老百姓却穷愁潦倒，为生存苦苦地挣扎；在灯火通明的豪华宾馆里，富人们过着花天酒地的奢靡生活，而穷人却在他们昏暗、阴冷的房间里，忍受着饥寒交迫的煎熬；街头上，面呈菜色的人们排着长龙等待购买一点久违的牛肉，而肉铺老板却把大块的牛肉扔给他的看家狗；伴随着生活的贫困而来的是道德的沦丧，无数良善的青

年女子被逼为娼，维也纳处处妓院兴隆，红灯高照……除此而外，影片还着重通过鲁姆弗特一家的破产与玛丽娅的命运，描写了中产阶级的贫困化，以及贫困给人们，特别是女人带来的出卖灵魂、出卖肉体的恶果。肉铺一场戏，就集中地向观众揭示了妇女所面临的这样一个残酷的现实：肉是有的，要买，那就得先奉献出你自己的肉来。而格蕾特与玛丽娅的命运恰好就说明了，卖淫是挽救她们免于贫困与饥饿的唯一途径。“性与它在当代社会环境中的价值，是派勃斯特与整个魏玛共和国时期德国电影的主要题材……派勃斯特在一个个人脸上逡巡，把罩在他影片人物脸上的假面具扯下，向我们揭露他们暧昧的欲念”。派勃斯特通过这部影片不仅揭示了个人悲剧与不公正的社会之间的关系，而且对金钱对人的奴役提出了道德抗议。

这部影片的演员阵容强大，其中不仅有来自丹麦的著名影星阿斯塔·尼尔森（饰玛丽娅）与曾在著名的表现主义电影代表作《卡里加里博士》中扮演过疯人院院长卡里加里博士的维尔纳·克劳斯（饰肉铺老板）等名演员，特别值得一提的是，在瑞典才出道不久的葛丽泰·嘉宝在这部影片里塑造了格蕾特这样一个端庄、纯洁而又担惊受怕、哀婉动人的少女形象。这是嘉宝自1921年从影后在故事片中扮演的第一个重要的角色。嘉宝细腻、委婉的出色表演，使她受到国内外广泛的注意。正是这一角色塑造的成功，使她拍完这部影片之后便应好莱坞米高梅公司之邀来到美国，从此走向世界，终于成为一代著名的影星。

（滕国强）

一条安达鲁狗

Un Chien andalou

1929 黑白片 17 分钟

法国布努艾尔影片公司摄制

导演：路易斯·布努艾尔

编剧：路易斯·布努艾尔 萨尔瓦多·达利

摄影：阿尔贝·杜维杰

主要演员：西蒙娜·玛厄伊（饰姑娘）

比埃尔·巴切夫（饰拿剃刀的男人）

【剧情简介】

夜色沉沉。阳台上，一个男人，正在磨剃刀。随后，他仰头注视夜空，看见一片浮云飘向一轮圆月，他若有所思，凝神抽烟……

化入一个姑娘的面部近景，随后，男人用一只手扒开姑娘的左眼皮，握住剃刀的另一只手移向眼睛。锋利的剃刀横向切开姑娘的眼珠。一缕白云从月亮前飘过，仿佛一刀劈开圆月。

渐隐。银幕上出现字幕：几年后。

空荡荡的街道。胸前挂着一个方盒子的骑车人迎面而来。路旁一幢小楼里有个姑娘正在读书，她与眼睛被剃刀切开的那个姑娘似乎是同一个人。她听见窗外的车声走到窗前，看见骑车人摔到沟里，满身泥污。姑娘急忙下楼，跑到骑车人身边，搂住他狂吻……

卧室。姑娘站在床边，打开骑车人带来的那个盒子，取出一条领带。在卧室另一侧，骑车人以略带恐惧的目光注视自己的左手：手掌上爬满蚂蚁。姑娘惊恐万状，捂住嘴。

从蚂蚁的特写镜头化入另一个躺在海滩上的姑娘的腋下汗毛的特写镜头，再化入轻摇的海胆，随后是这个姑娘面部的圈入镜头。镜头拉开：姑娘在人群中，一群示威者强行企图通过警察设立的路障。

又圈入一个俯拍镜头：一个颇有阳刚气的女人用手杖拨弄地上一截血糊糊的断手。叠印：警察驱散示威者。警察把血糊糊的手放入盒子里，递给那个女人。

镜头转向人群中的姑娘，现在她独自一人。突然一辆卧车驶来，把她轧成两段，接着又撞倒了那颇有阳刚气的女人。

临窗而立的那个姑娘和骑车人目睹了大街上发生的示威游行和车祸。突然，骑车人抓住姑娘的乳房，口水流到乳房上。邪恶的目光和猥亵的动作吓坏了姑娘，她奋力挣扎，躲到桌后。男人弯腰挥起两根绳子，套在肩上，费力地向姑娘走去……镜头稍摇，呈现绳子另一端拖着的重物：南瓜、神学院

的两个修士和两架三角钢琴，钢琴上堆满腐烂的驴肉和驴腿。

姑娘择路而逃，跑入另一个房间，关门时把追上来的男人的手挤在门缝里。特写镜头：手上爬满蚂蚁。姑娘转身观望：房间似乎还是那间卧室，床上躺着一个男人，手还夹在门上……

在楼梯平台上又出现一个男人的身影。姑娘开门后，他径直走到床边，粗暴地拉起躺在床上的人，让他罚站。这位后来者走到桌旁，拿了两本书，然后让靠墙站立的男人交叉双臂，两手各举一本书作为惩罚。两人相貌相同。随即书变成了左轮手枪。后来者在枪口的逼迫下乖乖举起了手，随后应声倒下……全景镜头：草地上的裸体女人。倒下的男人企图抓住女人裸露的背部，但终因伤重无力跌倒在地，死了。

镜头又回到原来那间卧室。姑娘望着—面墙，墙中央呈现出骷髅状的黑色蝴蝶。突然，出现了一个穿斗篷的男人，随即看到他的牙齿脱落、嘴唇消失，唇部长出黑发。惊呆的姑娘失手把粉盒掉在地上。她走出房门。门外就是海滩。最早骑车出现的那个男人迎面走来。两人搂抱在一起。随后可以看到海滩卵石上散放着几件物品：衣领、斗篷、裙子、布帽和盒子。两人相拥着向前走去，身影渐远……天空中浮现大写的文字“春天”。随即海滩变为无垠的沙漠。沙土埋至男人和姑娘的胸部。他们双目失明，衣衫褴褛。这时阳光灼热，昆虫咬人……

【鉴赏】

“没有超现实主义，就没有《一条安达鲁狗》”。这是在《超现实主义革命》1929年第12期上读到的路易斯·布努艾尔的“自白”。只有认识超现实主义，才能读解《一条安达鲁狗》的符号系统。

在20年代欧洲先锋派文艺运动的洪流中，脱胎于早期达达主义的超现实主义独领风骚，成为声势浩大的一股激流。1919年3月，文学青年安德烈·布勒东、路易·阿拉贡和苏波在巴黎创办达达主义机关报《文学》杂志，投身先锋派，后与达达主义分道扬镳，建立常设机构——超现实主义研究室，受阿波利纳尔的影响，自称追求“诗意应导向一种境界”的超现实主义，1922年12月1日出版刊物《超现实主义革命》。1924年，运动的主要代言人布勒东发表《超现实主义宣言》，主张摧毁旧艺术，摒弃资产阶级道德准则，鼓吹精神的自主，认为理智、道德、文化、宗教、社会都是对人的精神和本能需求的桎梏，只有以本能的叛逆力轰毁它们才能“解放精神”。超现实主义强调改造世界和改造社会的唯一道路是改变每个人的意识，唤起被社会压抑的潜意识，其理论依据就是柏格森的“生命冲动”学说和弗洛伊德的精神分析学；爱因斯坦的广义相对论则是否定逻辑、否定决定论和传统观念的理论盾牌。当然，超现实主义比弗洛伊德更激进：弗洛伊德思考的是被压抑的潜能是否应当被释放出来，有益于精神活动，成为激励创造的因素。超现实主义则认为潜意识具有革命性，而被社会准则压抑的本能力量应当不仅摧毁

传统意识形态，而且包括道德和文化。布勒东在《宣言》中为超现实主义下了著名的定义：“超现实主义，阳性名词。纯粹的、无意识的精神活动。人们通过它用口头、书面或任何其它方式表达出思想的真正作用。它只接受思想的启示，而没有任何理智的控制，没有任何美学或道德的偏见。”为此，超现实主义者提出了自己的口号：“自由、爱、诗歌”，认为这三个元素是达到完美境界的必要条件；并且提倡以直觉为依据，以即兴式的“行文自如”的方式进行创作，使意识与无意识中的经验王国完美结合起来，直至使梦幻世界与日常理性世界共同进入“一个绝对的现实，一个超现实世界”。

超现实主义的文学和艺术实践纷杂不一：或力求揭示潜意识的偶然、狂乱和幻觉，或表现个人的梦幻，或探索荒诞不经的富于诗意的比喻。他们也采用了达达主义偶然性原则和拼贴法。但是，与排斥一切形式的理性介入的达达主义不同，超现实主义强调艺术作品是研究和挖掘人的心理的手段，摒弃抽象化、注重形象的准确与鲜明，力求把潜在于生命物之内的“情绪力量释放出来”。

超现实主义“革命”深深吸引了布努艾尔。在他的心目中，“超现实主义是富有诗意的、革命的、道德的运动”，他真诚希望在腐朽的资产阶级社会大厦的废墟上“自然地产生和焕发出被解放的人”。同时，他认为电影是超现实思想和创作的理想媒介，丰富和柔顺的传播媒介容许艺术家超越质量、实体空间和时间的限制。于是，他以超现实主义的精神拍摄了《一条安达鲁狗》。

欲从这部影片的各个段落中找出实在的逻辑关系和情节线索，当然是徒劳的，超现实主义的先驱劳特雷阿蒙说过：“一把雨伞和缝纫机在手术台上相遇，这也是美。”这句话是当时超现实主义美学的金科玉律，也是理解影片《一条安达鲁狗》的形式结构的钥匙。故事影片的传统叙事结构和惯用模式荡然无存，每个环节似乎都隐埋着令观众的期待一次次扑空的陷阱：锋利的剃刀竟是为切开姑娘的眼珠，男人的手上突然爬满蚂蚁，男人闯进屋里想猥亵姑娘却被长绳和重物绊住，书变成枪，血迹中飞出蝴蝶，走出房门就来到荒凉的海滩，海滩随意变成沙漠，天空中出现文字……映入眼帘的一系列影像和影像组合恰似“天马行空，独来独往”，使习惯于“启承转合”的叙事逻辑的观众实难把握个中奥秘。影片实践了超现实主义倡导的原则：运用即兴式的自动主义创作方法，超越以理性判断为主导的现实。“超现实主义的手法部分在于使平凡的物体获得不平凡的性质，使明显不相关的实物、意念和文字相撞，使事物和具体背景完全割裂”（比格斯拜：《达达主义与超现实主义》，伦敦，1972）。

那么，这部影片的含义是什么？布努艾尔本人曾经做过否定的回答。他说：“我不断听到或读到巧妙的，但是并不确切的解释。其实，达利和我只是选拍了临时想到的一些噱头和实物；我们断然舍弃一切能传达含义的内容”。布努艾尔的话不可当真。一部影片不可能是绝对自发性的，它可以不

采用理性方式表达含义，却不能全无意图。达利本人就声称：“《一条安达鲁狗》描述了通过所谓人道主义、爱国主义的可卑鄙理想和现实的可卑鄙机制去猎取爱情的人的行为。”而且，当观众误认影片“拼命号召谋杀”时，布努艾尔也十分恼火。乔治·萨杜尔在《世界电影史》一书中引述了精神分析学的解释：“有人以为可以用精神分析学解释这部影片的全部剧情。譬如，影片中有这样一个插曲：主人公想要搂抱他所渴望的女人，结果却被两根系着南瓜的长绳、两个修道士和一架堆满烂肉的钢琴所阻挠，未能达到他的欲望。按照这些诠释家的解释，这些比喻可以用一句话说明，即‘恋爱（由主人公的冲动来表示）和性欲（由南瓜来表示）受到宗教的偏见（由修道士来表示）和资产阶级的教育（由大钢琴来表示）的束缚（由长绳索来表示）’。”萨杜尔并未完全同意这种诠释，也并未同意影像暗含着与之一一对应的象征意义，但是，他承认，与达达主义影片《幕间节目》的嘲弄一切的即兴式描写不同，超现实主义影片毕竟提出了引人思索的比喻。在《幕间节目》中，主人公只是用假枪开了一次玩笑，在《一条安达鲁狗》中，左轮手枪成了真正的杀人武器。

还可以说，死驴象征腐朽的道德观，割破眼珠那个电影史上“最残酷的镜头”之一象征陷入黑暗与盲目。虽说难以一一确定影像与含意之间相对应的象征关系，影片毕竟运用了隐喻修辞格作为符号体系，以传达暗含的意义。法国现实主义电影先驱让·维果说：“布努艾尔是击剑好手。他的剑刺向可怕的礼仪，刺向用强奸玷污爱情的恶棍，刺向残忍和暴虐……小心狗，它会咬人。以诗的形式展现的这部内心戏剧具有一部社会题材影片的全部特质。”超现实主义理论家布勒东后来亦声称应当用精神分析解释劳特雷阿蒙的那句名言：手术台象征床，缝纫机象征女人，雨伞象征男人。

就电影创造隐喻的功能而言，布努艾尔的影片堪称完成这一功能的始作俑者。《一条安达鲁狗》通过神话的破坏和建构，创造出独特的效果，使影像获得隐喻的内涵。随着潜意识的解放，一切被压抑的事物的深隐层次浮到表象。布努艾尔立足于此，站在这座虚幻舞台的零碎布景和可疑道具中揭示出注定存在的游戏规则，以警醒世人。布努艾尔的影片的基调是强烈的对立。运用简明的象征是这种风格的基础。后来，他在影片《黄金时代》、《比里亚娜》、《毁灭天使》、《银河》、《资产阶级审慎的魅力》中创造了许多作为经典范例被电影史一再引证的象征。以《一条安达鲁狗》为肇始的隐喻文体促使平缓的叙事连续性猛然切断而解体，是形成阐释的间离性的手段。引用的象征愈无修饰，干预性作用便愈强烈，愈能产生独特的感性魅力。总之，这是一部充满了超现实主义隐喻的影片，是表达了“时代痛苦”的愤怒的呐喊和渴望自由的呼声。它不同于鼓吹“纯电影”和“抽象电影”，满足于理性上的自我标榜、热衷于畸变镜头或古怪视角、贬低认识功能而强调视觉感受的电影先锋派。布努艾尔营造梦幻的奇境是为了惊醒麻木的灵魂。鞭挞社会的弊端，而不是追求形式上的雕琢。

超现实主义搅动了资产阶级伦理道德、哲学观念和社会生活的一潭死水，自然是有积极意义的，但是，它的主张毕竟脱离了现实生活，而嘲讽亵渎前人道德情感后却代之以自我放纵，因而逐渐丧失生机。《一条安达鲁狗》虽然体现了“世纪的病症”，为盲目反抗的青年知识分子做了写照，但是这种无力的愤怒呼声所表现的真实情感使影片笼罩着人间悲剧的气氛。两年后，布努艾尔又拍摄了一部公认的超现实主义影片《黄金时代》，仍然鼓吹以狂热的性爱对抗污秽的世界。但是，叙事结构更清晰，社会批判意义更明显。影片触怒了传统制度的卫道者，他们鼓噪而起，抗议“这部布尔什维克影片的亵渎”。30年代初，布努艾尔来到西班牙的乌尔德斯山村，拍摄了一部如实记录贫苦农民悲惨处境的影片《无粮的土地》，从而抛弃了形式主义的技巧和超现实主义的隐喻，为无政府主义的反抗与绝望找到一条现实主义的出路。时移世易，30年代中期，超现实主义运动出现分裂，布勒东成为托派，阿拉贡加入法共，布努艾尔与他的朋友萨尔瓦多·达利亦分道扬镳。超现实主义运动也成为历史的陈迹。

大潮过后，仍有余澜。《一条安达鲁狗》、《黄金时代》这类超现实主义影片毕竟留下了独特的讯息令人回味。譬如，在布努艾尔后来创作的影片中，除了隐喻的运用，仍然可看到他营造梦境的功力和托梦叙事的特色。奥逊·威尔斯的《公民凯恩》则是超现实主义电影的一个新路标。

（崔君衍）

母亲克劳泽升天记

Mutter Krausens Fahrt ins Glueck

1929 黑白片（无声） 104 分钟

德国柏林普罗米修斯制片公司摄制

导演：菲尔·尤契

编剧：维利·多尔杨·菲特克菲尔·尤契（根据亨利希·兹勒的中篇小说改编）

摄影：菲尔·尤契

主要演员：亚历山德拉·施密特（饰母亲克劳泽）

霍尔姆斯·齐默曼（饰保尔）

依尔泽·特劳特绍尔德（饰爱尔纳）

格哈德·比内特（饰房客）

维拉·萨哈洛娃（饰妓女）

弗里德利希·格纳斯（饰马克斯）

菲·瓦克斯穆特（饰孩子）

【剧情简介】

影片故事发生在 20 年代末，柏林贫穷的无产阶级居住区维丁。

主人公母亲克劳泽是一个孀居多年、上了年纪的妇女，她靠着每天为报馆送报纸得到的微薄收入勉强地支撑着整个家庭的生活。她含辛茹苦地扶大的儿子保尔与女儿爱尔纳虽然均已长大成人，但是却都找不到工作，失业在家。母亲克劳泽为拮据的生活所迫，只好将他们全家所住的唯一一间住房出租出去。房客是一个不大正派的家伙，那人与一个妓女，以及妓女年幼的女儿在那里居住。而克劳泽一家三口则只能在厨房里栖身。

女儿爱尔纳与一个有阶级觉悟的工人马克斯相爱，二人情深意笃，准备不日外出游玩。为了能多挣些钱，支持女儿与马克斯的出游计划，母亲克劳泽让儿子保尔帮助她一起送报。没想到精神苦闷的保尔送完报纸后没有按照规定将送报的钱交给报馆，却拿着报款跑到酒馆里喝起了闷酒。等到母亲克劳泽在酒馆里找到他，他已喝得酩酊大醉，并因此而不敢回家。由于差 20 马克的报款，无法向报馆交帐，母亲克劳泽只好四处求借，但她碰到的却是一张张冷冰冰的面孔。最后她无计可施，只好把自己的一支心爱的胸针拿去典当。然而换得的钱仍然不够偿还欠款，报馆威胁母亲克劳泽说，如果到下午下班之前不把钱交齐，就要把她开除，并报告警察局。

与此同时，那位好色的房客趁母亲克劳泽不在家之机，污辱了爱尔纳。此举造成了爱尔纳与马克斯之间的矛盾，马克斯一怒之下，离开了爱尔纳。身陷绝境的爱尔纳在一街头妓女的怂恿下，被迫准备以“一个女人最后所能

采取的方式”来帮助母亲，拯救家庭。傍晚，深为自己的行为懊悔自责的保尔，迈着沉重的脚步回返家中。走到楼梯上时不意碰上了住在他家的那位房客，那个家伙一把拉住保尔，让保尔与他一同去做桩“买卖”——偷盗一家当铺。保尔为了弥补自己的过失，帮助母亲摆脱困境，便同那个家伙一起去了。不料，正当那个房客偷得起劲，警察闻讯而来，结果那个家伙当场被捕。为他望风的保尔侥幸逃脱，跌跌撞撞地跑回家。母亲克劳泽见保尔终于回来，喜出望外，但没等她弄清发生了什么事，保尔就被赶来的警察抓走了。

儿子的被捕使母亲克劳泽的精神受到了致命的打击，就在这时，她由于未能偿还欠下报馆的 20 马克，终于也收到警察局的传讯通知。来自社会与家庭的一桩桩麻烦一齐朝她袭来，母亲克劳泽眼前一片黑暗，她看不到生活的出路，出于对现实与未来的绝望，她终于打开了煤气开关，带着业已熟睡的妓女的小女孩子一起奔向了“幸福的天堂”。

马克斯离开爱尔纳后心情沉重，在同事的开导下，他认识到，他的态度是一种小资产阶级人生观的表现，爱尔纳是无罪的，有罪的是他们生活的社会环境。于是他在爱尔纳即将坠入火坑之际，找到了她。俩人重新和解后，一起走上街头，加入到游行示威的行列里，投身到如火如荼的争取自身解放的工人运动之中。

【鉴赏】

《母亲克劳泽升天记》是根据亨利希·兹勒讲述的他的祖父因贫困而自尽的故事，并作为“敬献给一位伟人与艺术——亨利希·兹勒教授”的作品拍成的。亨利希·兹勒是本世纪初活跃于柏林的一位著名的德国漫画家、速写画家。他出于对柏林社会底层人民的热爱和同情，创作出许多反映他们穷苦生活与生活环境的漫画。在他的笔下，工人们居住的砖瓦裸露的简陋楼房，窄小而又肮脏的楼房后院，以及无家可归者收容所等等，都成为他描绘的对象。由于他的画真实、生动、幽默并富于讽刺性，因此颇受人们的欢迎。自 1925 至 1929 年，在兹勒漫画的启发和影响下，德国出现了一批以反映柏林工人或其他劳动者生活为题材的影片，这就是新客观派电影中的又一流派——“兹勒式电影”。

开创这一流派的作品当推德国著名导演哈德·兰普莱希特于 1925 年拍摄的《声名狼籍的人——第五等级》。这部影片的剧本是根据兹勒提供的一个故事写成的，它叙述了一个名叫罗伯特·克拉默的失业工程师的悲惨命运。兰普莱希特拍摄这部影片时，始终把环境的描写放在优于故事情节的位置，并且在技术许可的情况下，尽量在真实生活环境里拍摄，这样他把兹勒漫画中常见的妓女、营养不良的儿童、失业者、演奏手摇风琴的卖艺人以及夜间收容所，都变成了影片中活生生的人物与氛围。

兰普莱希特的兹勒式影片注重环境的描写与典型人物的塑造，这无疑是德国现实主义电影发展的一种进步。但是它们也同其它新客观派影片一样，

对所报道、所描写的事物仍然抱着一种中立的态度，回避从影片所展现的无产阶级贫困的生活之中引出结论，探究其社会的根源。

与兹勒式影片具有相同社会、政治倾向，并在其基础上有所发展的是德国的无产阶级电影。无产阶级电影是诞生于魏玛共和国后期至 1933 年希特勒上台这一期间，在德国共产党与社会民主党领导支持下发展起来的另一种电影流派。这一流派的影片以工人或其他无产者为描写对象，通过某个有代表性的人物命运，展现无产阶级悲惨的生活状况。影片常具有一定的革命鼓动性，鼓动人们为改变无产阶级的生存现状而斗争，因此又被称作无产阶级—鼓动电影。

1928 年是魏玛共和国政治上出现转折的一年。这一年左派在议会大选中获胜，社会民主党获得九百多万张选票，组成了以社会民主党为主的联合政府。政府的发展变化给文学艺术的发展也带来了进步的影响，一股“民主的、社会主义的倾向开始突破新客观派的外壳”而发展了起来。这时不少左派作家开始撰写揭露社会弊病与反动活动的书，而观众亦对具有社会批判内容的戏剧电影产生了兴趣，这些迹象表明，一种新的文学艺术的发展倾向开始了。1927—1928 年，在德国共产党的领导下，德国进步民主力量不断发展，并于 1928 年 1 月 13 日在柏林成立了人民电影协会（又名人民电影艺术协会）的组织，其宗旨是“与反动的趣味低下的影片做斗争，发展艺术上进步的影片”。这一协会的成立标志着，具有不同政治观点，不同世界观的文艺工作者第一次团结起来，为着一个共同的目标——“如何使人民走向他们的电影？”——而奋斗。

1929 年，随着美国纽约股票市场行情的暴跌，爆发了一场世界性的经济危机，这场经济危机结束了德国自 20 年代中期开始的政治、经济稳定时期。它不仅导致了社会民主党与资产阶级政党联合执政的终结，而且造成工人的大批失业，阶级矛盾与社会对立加剧，工人运动进一步高涨。在这种形势下，德国无产阶级电影的发展走向了高潮。这一年，先后涌现出了一批优秀影片，《母亲克劳泽升天记》即是其中的一部。

影片《母亲克劳泽升天记》除了个别镜头是在摄影棚内拍的外，其余的都是在柏林维丁工人区的真实环境里拍摄的。那里灯光昏暗的街道、小酒馆、游乐场、当铺，以及工人居住的破旧肮脏的带后院的楼房、狭窄憋闷的房间……这些环境的描写已经脱离了单纯图解贫困的窠臼，而成为整个影片的一个重要的组成部分，反映着社会的现实。

在这部影片中，母亲克劳泽无力改变生活的现实，最后选择了通过自杀而走向“幸福”的道路。她的结局很像是室内剧电影《除夕夜》里面的小酒店店主的死，他们都是出于对生活与未来的绝望而自杀的，走的都是逃避现实的道路。然而两部影片毕竟有着本质的区别。这种区别主要在于，后一部影片塑造了马克斯这样一个有阶级觉悟的无产者形象，并且在影片的最后，当母亲克劳泽点燃煤气，走上自杀之路时，切入一组令人印象深刻的工人游

行示威的镜头。这组镜头表明，有觉悟的工人选择了一条有别于母亲克劳泽所走的消极道路，他们走的是一条通过斗争求得自身解放的道路，这是一条现实的出路，一条真正能获得幸福的道路。母亲克劳泽的女儿爱尔纳最后也摆脱了道德与精神的重负，加入了游行示威者的行列，与马克思一起走上了这条正确的道路。由于影片提出了变革现实的要求，显示了历史创造者的力量，并“在德国电影中第一次塑造了革命的前景”，因此受到进步电影评论的高度评价。他们把这部影片称作是“德国无声电影的现实主义的高峰”。

1975年，“新德国电影”著名导演法斯宾德曾拍出一部名为《母亲屈斯特升天记》的影片。这部影片虽然从题目到人物与尤契的《母亲克劳泽升天记》有着某种相似之处，但它却不是一部常规的“重拍片”，因为法斯宾德的影片不仅具有现实的内容，而且与尤契更为不同的是，后者突出表达了作者对主人公的政治讽刺态度。

（滕国强）

马里乌斯

Marius

1931 黑白片 130 分钟

法国马塞尔·帕尼奥尔影片公司/美国派拉蒙（巴黎）

广告公司联合摄制

导演：亚历山大·柯尔达

编剧：马塞尔·帕尼奥尔（根据其同名舞台剧改编）

摄影：泰德·帕勒

主要演员：雷缪（饰塞萨尔·奥利维埃）

比埃尔·弗莱斯奈（饰马里乌斯）

奥拉娜·德玛齐斯（饰芳妮）

费尔南·夏班（饰奥诺雷·帕尼斯）

阿莉达·鲁弗（饰奥诺莉娜·加巴尼斯）

保尔·杜拉克（饰费里克斯·埃斯加特菲格）

【剧情简介】

青年马里乌斯虽然身在“水手酒吧”工作，心却早已飞往大海；他的最大的愿望是随远洋轮四海飘泊，因此他工作时无精打采，心不在焉。他的母亲已经亡故，丧偶的老父把希望全都寄托在他的身上，虽然骂他懒散，不求上进，但内心深处非常疼爱他。

父亲老塞萨尔开朗仗义，常同牌友们打扑克消遣。船厂老板帕尼斯，驳船船长费里克斯，以及讲究打扮的海关督察布伦先生尤其同他趣味相投，四人恰好凑成牌局。他们几乎都是丧妻的或情场失意的单身汉，只有驳船船长是有妻室的人，偏偏又是出名的“王八”。

马里乌斯其实早就暗恋渔婆奥诺莉娜的女儿芳妮，但他因心系远航，一直不敢向芳妮表明心迹。然而，当他在水手酒吧听说帕尼斯有意向芳妮求婚，不禁醋性大发。于是芳妮乘机“激将”，诱马里乌斯娶她。这时马里乌斯的朋友毕瓜梭忽来报信，说今晚有一艘远洋轮要出海，船上有名水手离船未归，所以急需雇用一名水手，马里乌斯闻讯甚喜，把已到嘴边的求爱的话又咽了回去。

奥诺莉娜得知芳妮不肯嫁给殷实可靠的帕尼斯，是因为她爱上了吊儿郎当的马里乌斯，决定来找塞萨尔谈谈，因为这事关他们双方儿女的前程。经过一番激烈的讨价还价，两位老人总算在聘礼和嫁妆的问题上达成协议。

芳妮在酒吧打烊时来找马里乌斯，说她已正式拒绝帕尼斯的求婚，并且无保留地表白自己对马里乌斯由来已久的情愫。马里乌斯也如实相告，说他一直向往大海，只因对芳妮恋恋不舍，才不忍遽离这平庸的马赛。这一对彼

此暗恋已久的情侣第一次畅叙衷曲，偏偏这时毕瓜梭又来报信，说原先那个离船不归的水手已经回来，远洋轮已无需雇用新水手。既然妨碍马里乌斯和芳妮结合的屏障已经排除，芳妮便随马里乌斯走进他的卧室。从此他们瞒着父母，夜夜在一起幽会。

一连好几个月均相安无事，老塞萨尔只感到儿子言语闪烁、行动诡秘，猜他必与哪个女子偷情，但他猜不出那女子会是谁。芳妮则一心筹划婚事，她只盼与马里乌斯白头到老；她哪里知道马里乌斯远走高飞之心一直没有打消……

一天，毕瓜梭又来报信，说有一艘远洋轮翌晨开航，要马里乌斯同他一起随船出海。马里乌斯因不忍抛下芳妮，谢绝了朋友的邀请。毕瓜梭认为芳妮妨碍了马里乌斯的前程，为马里乌斯可惜。他们的谈话被芳妮无意中偷听到了，芳妮认识到马里乌斯即使同她结婚，也不会心满意足，她只有放他远走高飞，才能使他了却多年的宿愿。

那天早晨，奥诺莉娜一早走进女儿的房间，发现床上竟躺着马里乌斯。于是她风风火火赶到塞萨尔家，老父亲至此才知道原来儿子是同芳妮私通。正直的父亲向催促早日给儿女完婚的亲家母保证，他们父子决不会做出对不起人的事情。早饭时，父亲向儿子摊牌，并再三强调，不能对女孩子不负责任。偏偏这时毕瓜梭又来催问马里乌斯：到底还想不想随即将起锚的远洋轮出海。马里乌斯黯然答道：他已不能离开马赛……

然而芳妮为了促成马里乌斯圆他的出海梦，谎称自己决定嫁给帕尼斯，借口说因为帕尼斯有钱，嫁给他可以保证母亲安享晚年。马里乌斯信以为真，见芳妮如此薄情，他也就毫无牵挂，恨恨地打点好自己的行囊，赶船去了。为了防止父亲阻拦，芳妮设法缠住老塞萨尔，父亲竟没有发觉儿子出走。热心的公爹领未来的儿媳到他的房内，滔滔不绝说他打算如何帮助他们建立美满的小家庭。这时心碎的芳妮站在窗口，茫然地遥望那艘远去的航船，潸然泪下。

【鉴赏】

本片是《马赛三部曲》的第一部。编剧马塞尔·帕尼奥尔是法国 30 年代著名的小说家、剧作家、影评家和电影编导。本世纪初，在马赛长大的帕尼奥尔目睹了那个帝国时代的滨海渔镇很快变成繁荣的海港，他的最初的作品就是因描述马赛居民丰富多采、热情冲动的的生活，而使他获得国际声誉。这位中学英语老师很快成为专业作家。他最初以剧本著称，他的成名作《赛巴斯》以鲜明的人物性格和生动的地方色彩不仅征服了法国观众，也使外国观众——尤其是美国观众惊叹不已。好莱坞曾把《赛巴斯》改编成电影，影片很上座，这刺激了马塞尔·帕尼奥尔对电影的兴趣。继《赛巴斯》之后，他的舞台剧《马里乌斯》在巴黎演出引起如潮的好评，他就决定把它搬上银幕。但他对电影毕竟不熟悉，于是他请匈牙利籍的导演亚历山大·柯尔达执导。

帕尼奥尔认为影片的导演并不重要，编剧才是影片的真正作者，所以在影片《马里乌斯》的拍摄期间，帕尼奥尔始终不离拍摄现场，一方面他监督导演不改动原作场景和对白，另一方面他也借此机会学习拍摄电影的方法。

亚历山大·柯尔达是匈牙利电影的奠基人之一，但他在1920年之后，离开匈牙利，到奥地利、德国和美国拍摄影片；自1931年起，他定居英国，因电影创作的卓著成就而获得英女王的册封，获勋爵的称号。他导演的影片《亨利八世》（又译作《宫闱秘史》）和《汉密尔顿夫人》等，无疑是英国电影史上的杰作。《马里乌斯》是柯尔达离开匈牙利之后拍摄的影片中的第一部重要作品，影片中打牌的那场戏，几乎同巴黎的艾菲尔铁塔一样闻名遐迩，连轻视导演作用的帕尼奥尔也承认影片导演的场面调度起了一定的作用。

由帕尼奥尔编剧的影片，产生于有声片问世之初。声音不仅为音乐片开路，也把电影进一步推向戏剧。过去银幕上听不到的对白，在人物举手投足的同时传到了观众的耳边。在好莱坞许多默片演员因缺乏对白的能力而失业，与此同时，一批舞台演员同擅长写舞台剧的作家们联袂走进摄影棚。在法国，眼看默片艺术已趋完善的电影艺术家们却很不愿意为戏剧让出地盘。但是，有成就的舞台艺术家们走向银幕是一种不可抗拒的必然趋势，帕尼奥尔就是这批舞台艺术家中最有竞争力的代表人物。他不仅创作影片，他还著文立说为戏剧登上银幕鸣锣开道。他说：电影自从有声音之后，它不再是别的东西，只是装在片盒里的戏剧。今天看来，他的这个主张显然是偏颇的，但是当年，他创作的影片，尽管受到影像艺术家和评论家们的指摘，却在观众中很得赞赏，这至少说明戏剧性——尤其是精采的对白和曲折的剧情，作为电影表现的可能性，自有它不可替代的魅力。后来法国电影在剧作结构和对白创作方面精益求精，逐渐形成一种直到50年代才受到《电影手册》的才子们攻击的“优质传统”，应该说帕尼奥尔其实是这种“优质传统”的奠基人。但是《电影手册》的才子们攻击“优质影片”的同时，却对帕尼奥尔手下留情，认为他同雷诺阿一样，也是作家电影的先驱。

《马里乌斯》是帕尼奥尔把戏剧搬上银幕的第一次尝试。这部影片虽然有很浓的舞台剧的味道（例如大多数镜头的角度相当于观看舞台演出的观众的视角，而且机位很少变动），但由于人物性格鲜明，对白生动，至今仍不失观赏的魅力。

塞萨尔这个人物无疑给人留下的印象最深：脾气急躁，为人正直，有同情心，善解人意，对儿子慈爱，对朋友忠诚，对所有的人都一片好心，这些鲜明的性格特征，被杰出的表演艺术家雷缪，通过丰富的面部表情、胜过千言万语的眼神、像棕熊一样粗犷而笨拙的动作，以及总是嘟囔不休却音色洪亮的对白，勾画得维妙维肖。由夏班扮演的帕尼斯则是塞萨尔最完美的陪衬。他们俩不仅在牌局中耍滑作弊，在生活中也有意唱和，只可惜总要唱走调门，事与愿违（帕尼斯无意中成为塞萨尔爱子的情敌）。

马里乌斯这个人物始终处于不可调和的深刻的冲突之中。他是孝子，他

衷心爱他的慈父，但想出海闯天下的强烈愿望又不得不使他的慈父误解、失望、乃至伤心，最后他竟不辞而别，远离慈父。他是忠实的情侣，他对芳妮暗恋已久，远航的强烈愿望阻拦他向芳妮吐露真情。压抑着爱情，不用说，他为此相当痛苦，这种痛苦终因嫉妒而爆发，结果却因此而得知他的心上人其实也对他早怀爱意。这一发现不仅使他感到幸福，更使他获得幸福；但是强烈的事业心又迫使他失去幸福。杰出的舞台表演艺术家比埃尔·弗莱斯奈把马里乌斯的复杂的内心世界表演得层次分明，有很强的艺术感染力。

影片中每一个角色都很称职，都性格鲜明，这当然首先应归功于帕尼奥尔创作的出色的对白。这些对白不仅符合角色的身份和性格，而且因为地方色彩浓厚而显得十分生动，以至有些场面令人难忘。例如上面提到过的堪与艾菲尔铁塔齐名的打牌的那场戏：塞萨尔想同对家费里克斯“通通气”，偏偏这个“戴绿帽子”的笨伯迟钝不堪。塞萨尔只好抓住胸口，表示让他出鸡心。他的暗示被识破后，他大言不惭地说：“谁要是不能跟朋友作弊，跟这号人打牌还有什么意思！”当然这个“作弊有理”的言论，丝毫不损伤塞萨尔总体厚道的形象，相反，使他更显得真实而可爱。

虽然在导演方面，柯尔达受到帕尼奥尔很大的限制，但是能干的柯尔达成功地使担任影片角色的舞台演员们能遵循银幕形象对表演的精微的要求，再加上柯尔达在布光和拍摄方面力求创造出一种与情景相符的氛围，给这部由舞台剧改编而且舞台味十足的影片增添光彩。马里乌斯急于出走，蒙在鼓里的塞萨尔却滔滔不绝在诉说他们父子情深的那场终局戏，即使对帕尼奥尔的电影观抱有成见的人，都不能不深为感动。

（李恒基）

小凯撒

Little Caesar

1931 黑白片 80 分钟

美国华纳兄弟影片公司摄制

导演：茂文·勒鲁瓦

编剧：罗伯特·恩·李罗伯特·洛德（根据 W·R·伯内特小说改编）

摄影：托尼·戈迪欧

主要演员：爱德华·鲁宾逊（饰凯撒·恩里科·班德勒——小凯撒）

小道格拉斯·范朋克（饰乔·马萨拉）

格伦德·法雷尔（饰奥尔嘉·斯特拉索夫）

小威廉姆·科利尔（饰托尼·帕萨）

【剧情简介】

凯撒·恩里科·班德勒是个职业枪手和小偷，被人们称为里科。一天，他走进一家加油站。一阵猛烈的枪声过后，里科带着从钱柜里抢来的钱走了出来。等候在外面的同伙乔等他一上车，便慌慌张张地发动了车子，两人立刻消失在茫茫的夜色之中。

里科和乔来到一家饭店，要了两份意大利式面条和咖啡大吃起来。这时，里科从一份报纸上读到一篇关于一个大城市里的黑社会帮伙正在进行大规模枪战的报道，这令他十分羡慕。他告诉乔，有一天他也要成为一个引起公众注意的人，而绝不仅仅当一个普通的歹徒。

随后，里科来到这座酷似芝加哥的大城市。他找到了当地的黑社会帮伙头目之一——山姆·韦托里开的一家俱乐部，直截了当地对山姆说，他有着一手好枪法，可以成为他的得力助手。山姆虽然告诉他枪在这儿并不那么流行，但还是接受了他做一名枪手，并把他带到一间屋子里。在这里，里科见到了山姆手下那一群衣着不整、目光猥琐的同伙。其中包括奥特罗、佩皮、托尼和基德。里科在他们面前夸夸奇谈地表现了一番，很快就赢得了他们的尊敬。

加入山姆的帮伙后，里科参与了一件又一件的犯罪活动，证明了自己的才干和胆量。很快，他就成为团伙中仅次于山姆的第二号人物。与此同时，他原来的同伙乔却似乎在激流勇退。他在由另一个黑帮头目小阿尼·洛奇开的夜总会舞厅里认识了一个名叫奥尔嘉的姑娘；他成了她的舞伴，并爱上了她。

随着山姆一伙日益猖狂的犯罪活动，当地警察局侦缉队的警长汤姆开始对山姆的团伙施加压力。但里科却狂妄地对他说：“还没有一个像你这样的笨蛋能够把手铐戴在里科的手腕上！”然而，山姆在警方的压力下变得惊慌失措了。城里黑帮的总头目、外号“戴蒙德·皮特”的蒙塔纳也向黑社会的

各个帮伙建议减少暴力行动。因为，警方负责犯罪问题的官员麦克鲁尔正在积极采取行动。里科对他们的胆怯充满了鄙视。他不顾山姆和蒙塔纳的反对，在同伙们的支持下再次进行抢劫，随后把山姆的帮伙据为己有。接着，他又袭击了洛奇的夜总会，把钱柜和顾客们洗劫一空。此时，麦克鲁尔赶到了，他刚要掏枪向歹徒们射击，里科开枪打死了他。在这场抢劫中，乔也被迫重新入伙，充当望风的角色。恩里科警告他，谁也不能离开他和帮伙。

这次抢劫使里科名声大振，并取代蒙塔纳成了黑社会的当然头领。不久，他便结识了一个被称作“比克先生”的上流社会的巨头。实际上，正是比克在幕后操纵着整个黑社会的活动。里科对他那座豪华的公寓和室内精美的陈设艳羡不已，并仿效他为自己布置了一幢舒适的宅第。随后，在一次盛大的宴会上，他得意非凡地接受了他的手下敬献给他的一只金表。第二天，城里的报纸上纷纷刊登出里科在宴会上的巨幅照片。

正当里科沉浸在成功的喜悦中时，奥特罗跑来告诉他，托尼为麦克鲁尔的被杀感到内疚，准备向神父坦白自己的罪行。里科试图说服托尼，他的坦白将意味着背叛自己的帮伙。但托尼不肯听从里科的劝阻。于是，当托尼走上当地教堂的台阶时，恩里科掏出枪，冷酷地对准他扣动了扳机。

此时，里科已接近达到了权力的顶峰。他的下一步计划就是要摆脱比克，要乔回到帮伙中来，做他的帮手。乔虽然早就打算洗手不干了，但他性格懦弱，不敢拒绝里科。而性格坚定的奥尔嘉却毫不犹豫地把里科顶了回去。同时，为了免除他的威胁，奥尔嘉打电话给汤姆警长，告诉他她的男朋友知道谁是杀害麦克鲁尔的真正凶手。里科很快就知道乔将要去警察局告发他，他找来奥特罗打算杀死乔。但当他面对着乔时，里科却不忍对昔日的好友下手。正在此时，汤姆带着警察们赶到了。里科和奥特罗夺路逃走时，奥特罗被警察打死。

死里逃生的里科再也不敢回到他那幢豪华的住宅里，他的手下也一哄而散。此时，这个昔日不可一世的“小凯撒”已无路可走。他倾其所有，让一个面目丑陋的老太婆把他藏在一个废弃了的店铺里。然而，这个名叫玛格达莱娜的老太太要去了他的钱后，却把他赶了出来。里科从此只能流落街头，偶尔搞到点钱时便在廉价的小客栈里栖身。

一天，里科从报纸上读到一篇报道，说他是个胆小鬼，因为害怕汤姆和警察所以躲了起来。原来这是汤姆设下的一个“激将法”。果然，头脑简单的里科上了当。他给汤姆打电话威胁他。警察从电话里查出了他藏身的地方，立即出动。当里科走出空无一人的大街时，发现警车正向他疾驶而来，急忙闪身躲在一块广告牌的背后。汤姆早已发现了他。他一面指挥警察包围上来，一面命令他缴械投降。里科决定顽抗到底。他拔出手枪，高喊着叫汤姆来抓他。汤姆举起了冲锋枪，刹那间，子弹像雨点般倾射到广告牌上，躲在后面的里科应声倒下。

汤姆停止了射击，来到广告牌后，濒死的里科用微弱的声音说出了最后

一句话：“上帝啊，里科就这样结束了吗？”

【鉴赏】

30年代，有声电影正式问世后，歹徒们的满口黑话和冲锋枪“哒哒”的扫射声在银幕上变得充耳可闻了，这在美国银幕上立刻掀起了一股黑帮片的热潮。《小凯撒》便是在这一浪潮中产生的第一部黑帮片的经典之作。它和随后诞生的其它两部著名的黑帮片《疤脸大盗》、《公敌》一起，为30年代及其后的美国黑帮片奠定了基本的模式。

美国黑帮片或犯罪片的历史可以追溯到格里菲斯的时代。他拍于1913年的《穷巷剑客》被认为是美国影坛上的第一部黑帮片。其后斯登堡的《地下世界》则可说是较早的对美国禁酒和经济大萧条时期所出现的歹徒生涯的描绘。但不论是对于美国观众还是电影史学家来说，黑帮片这一电影类型的基本模式却仿佛是从30年代才突然一下子冒了出来。而《小凯撒》则无疑正是这一模式的始作俑者。

与好莱坞另一个历史悠久的类型片种——西部片不同，黑帮片不是取材于历史或传说，而是来自当代美国生活的现实，甚至往往就是来自那些轰动一时的报刊新闻。和早期的许多黑帮片一样，《小凯撒》即是根据真实的人物和事件改编的。片中里科的原型是芝加哥的犯罪集团头子艾尔·卡朋。他像里科一样从一个普通的枪手最终变成了黑社会团伙的头目。片中另一个黑社会头目蒙塔纳则是当时的犯罪集团的首领大吉姆的化身，他于1920年死于卡朋的枪下。而那位黑社会集团的幕后操纵者比克竟是脱胎于当时芝加哥市的市长比克·比尔·汤普森——他曾是卡朋的幕后支持者。甚至连片中的许多事件也多有所本。如片中里科大宴同伙一场在现实中虽为另一黑社会头子所为，但却曾被当时的报纸广为报道，可谓历历在案。

但显然，取材于现实并不意味着黑帮片比之其它的类型影片有着更大的真实性。其更加重要的意义在于它表明了黑帮片是当代美国生活日益“城市化”的产物——那无数生活在当代都市而备感现代文明秩序压抑的美国公众迫切需要一个属于他们自己、也属于这一城市生活的偶像。《小凯撒》正是在这一点上“生逢其时”，从而步入黑帮片的经典行列。

作为对一种现代都市生活的描绘，高大的楼群、雨夜的街道、银行、汽车加油站以及昏暗的酒吧和城市顶楼上的公寓构成了黑帮片中现代文明的物质环境。而这一类型片中的主人公则作为挣扎在下层社会中的小人物，用手里的枪向等级森严和日益物化的城市文明展开了挑战——这是《小凯撒》展示给我们的黑帮片的一种基本模式。不过，30年代的黑帮片与其后这一类型影片的一个明显的不同，是他们并不去分析那种导致主人公走向犯罪的社会动因，而是直接了当地去塑造当代都市中那类充满无政府精神的强盗偶像。

《小凯撒》中的里科是一个头脑简单，有着强烈的控制欲和意志坚定的人物。

影片一开始，就是他和自己早期的伙伴抢劫一家加油站的情节，而这时的里科已是一个羽翼丰满的强盗，一个似乎与生俱来的残忍、好斗的歹徒。他的信条就是不惜一切代价获得权力。当他从报纸上读到城市中黑社会“热火朝天”的犯罪活动时，立刻决定赶往那里，以取得“属于自己”的一份。在加入了黑社会团伙之后，里科更加横行无忌，公然蔑视法律机构的权威及至黑社会头目们的规劝，处处以枪开路，很快便登上了权力的顶峰。影片以一种快节奏的甚至是片段式的叙述，描绘了里科从一个无名小卒走向发迹直到最后毁灭的历程，而似乎无暇关注对于性格的分析和环境的表现。这种“早期的”黑帮片的叙述方式在今天看来不免会削弱影片的深刻性。然而，它却又是这些早期黑帮片获得成功的一个重要原因。对于那些在“秩序严明”的都市生活里感到丧失自我的普通公众来说，他们所需要的并不是一个具有社会学意义的“强盗”，相反，仅仅是一种大胆向文明的秩序以及这一文明的“构件”——银行、加油站及至警察——挑战的行动。《小凯撒》正是在这一点上顺应了公众心理的需要。因此，尽管影片在开始的字幕中引述了圣·马休的一段名言：“拿起剑者必将死于剑下”，并在其对“小凯撒”一生浮沉的描绘中，始终贯穿着这一名言中所包含的报应的暗示；然而，《小凯撒》和其后的许多黑帮片中也始终具有着一种倾向，即把那些敢于蔑视社会权威和生活在按照由其自己的法律所建立起来的世界里的人物描绘得充满魅力，甚至连他们的死也具有一种高贵的感觉。

在《小凯撒》中，我们还可以看到“古典时期”的强盗形象的另一个鲜明的特征。与后来如《教父》等影片描写的集团式犯罪和对这种犯罪集团严明的组织性的讴歌不同，早期的“强盗”是一些更加彻底的“无政府主义者”。他们身上有着一种更加鲜明的个人主义的品性——按照美国式的意识形态标准，即一种更加理想化的色彩。他们仿佛是当代都市中的“西部牛仔”，既与代表着文明秩序的警察相对抗，也与其他强盗互相火并。这种“个人化”特征无疑满足着那些日益感到失去自我的都市观众的心理需要，并使强盗的暴力行为最终超出了一般意义上的犯罪范畴，而使观众敢于大胆地与那些“强盗们”取得心理的认同。《小凯撒》中的里科可以说是这种早期强盗形象的一个最初的范例。他不但与自己早期的伙伴分道扬镳，并肆无忌惮地向黑社会的头领们发起挑战。导演使观众相信，正是他那种充满野性的、彻底的“无政府”品性，使他得以摆脱文明秩序的控制，从一个下层社会的普通人迅速变成现代都市成功的控制者。

在情节上，《小凯撒》似乎已经为以后的黑帮片里那种以描绘主人公发迹或犯罪行为为始，而以罪行昭著的强盗最终死于警察的枪下告终的情节模式奠定了最初的基础。但实际上，《小凯撒》以及其它两部早期黑帮片《公敌》和《疤脸大盗》的结束模式与其后大量黑帮片惩恶扬善的结局有着十分不同的含义。在上述影片诞生的年代，美国影坛尚未对电影实行后来的那种严格的道德检查和制作规范，因而，《小凯撒》里的里科——小凯撒死于侦探汤

姆枪下的结局不但有着某种英雄末路的悲壮色彩——里科在孑然一身的漂泊中仍不忘维护其“英雄本色”，打电话回答警方的挑战，从而召来杀身之祸——而且比之后来许多黑帮片中简单的道德劝戒来说包含着更为丰富的人性的内涵。一位美国电影理论家曾指出，在最初的这三部黑帮片的经典之作中，主人公——强盗的死都不是因为他们自己过于笨拙或警方过于强大；相反，他们最后走向毁灭的原因倒在于这些强盗还没有能够摆脱“人性弱点”的羁绊，而在关键时刻表现得心慈手软。在《小凯撒》中，这一点即表现在里科在得知了昔日的同伴乔打算出卖自己时却终不忍对其下手，从而成为往日威风凛凛的“小凯撒”走向没落的开端。由此，我们也不难看出在枪林弹雨数十年不衰的美国黑帮片的历史上，那些同样是描绘杀人越货的劫路大盗的早期黑帮片在对其主人公的描述中所具有的一种“纯洁”、感伤和理想化的色彩。而就在以《小凯撒》为开端的早期黑帮片问世之后，由于一些社会团体和公众的抗议，更加严格的审查制度开始施行，这种理想化的强盗形象在银幕上的位置终于被代表着社会秩序与正义的警察所取代，它也就此标志了黑帮片一个时代的结束。

（李一鸣）

弗兰肯斯坦

Frankenstein

1931 黑白片 71 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：詹姆斯·怀勒

编剧：理查德·沙耶（根据玛丽·雪莱的同名小说改编）

摄影：亚瑟·艾迪逊

主要演员：克林·柯莱夫（饰弗兰肯斯坦）

梅·克拉克（饰依沙白特）

约翰·保尔（饰维克多）

包里斯·卡尔洛夫（饰恶魔）

【剧情简介】

一个漆黑的夜晚，人们正在将一死者埋葬。弗兰肯斯坦与驼背人在窥视被掩埋的棺材。一会儿，人群散开，两人立刻走上前，挖开坟墓，将棺材抬出。在回城堡的路上，他们又发现了一个人吊死在电线杆上。弗兰肯斯坦命驼背人爬上去割掉绳子，尸体坠落，其头部在落地时摔坏。弗兰肯斯坦只好命驼背人去搞一个完好的人头来。医学院的教室里，瓦德曼教授正在给学生进行解剖分析。在他面前摆放着两个浸泡在酒精里的人头。一个是正常人的，另一个是一个罪犯的头。驼背人悄悄来到教室，等候在窗外。下课了，人们陆续离去，驼背人撬开窗户，溜进室内。他走上讲台，把那个正常人的头颅窃走。正当这时，一阵声响传来，正常人的头颅落在地上，他又匆忙跑向讲台，将罪犯的头颅窃据在手。

弗兰肯斯坦的女友依沙白特接到他的来信，对信中提到的一个“秘密”疑惑不解，她问好友维克多，维克多也回答不出，于是两人决定出发到城堡去看个究竟。他们约了弗兰肯斯坦的教师瓦德曼教授一同前往。原来弗兰肯斯坦正在用死尸的各个合适的部位制造一个人，他打算把此人接上电极，利用自然雷电为其注入生命，使其再生复活。他与驼背人忙碌着，他们已接近胜利了。就在此时，响起敲门声，依沙白特、维克多和瓦德曼教授坚持进来并观看他们的试验成果。弗兰肯斯坦告诉教授他已找到一种比紫外线还科学的物质，并在无数死亡动物身上做了复活试验。现在，他就要把眼前这个人造就成一个活人了。教授提醒他用了一个罪犯的头颅，并说这样的试验将为他自己带来危险。

闪电雷鸣，风雨交加。死尸躺在木车上，渐渐升入顶楼。电流通过电极，进入了人的身体。木车降下来，人们眼睁睁看到死者的手在活动……“成功了！我是上帝。”弗兰肯斯坦喜悦地狂喊狂叫。

弗朗肯斯坦的父亲盼着自己的儿子早日成婚，以便早日抱上孙子，他对弗朗肯斯坦终日呆在城堡里不与自己的心上人在一起颇为不满，怀疑儿子是否另有女人，决定亲自前往城堡，说服儿子回心转意。

瓦德曼教授谴责弗朗肯斯坦的试验，说他将会搬起石头砸自己的脚。这时，弗朗肯斯坦一手制造出来的恶魔走进屋来。驼背人手持火炬与其搏斗，恶魔力大无比，将驼背人打倒在地。弗朗肯斯坦与教授夺门而出，躲进另一房内。怪人跑来砸门，教授建议给恶魔打麻醉针将其制服，他示意弗朗肯斯坦开门，并趁恶魔与弗朗肯斯坦搏斗时给他打了一针。恶魔终于晕倒在地。弗朗肯斯坦的父亲来到城堡，教授与弗朗肯斯坦慌忙将恶魔藏起。教授劝其父将弗朗肯斯坦接回家中，弗朗肯斯坦不愿离去，但终因体力不支摔倒在地上，众人将他抬回家中。教授一人留在城堡中，他准备了各种器材给恶魔做手术。就在他专心致志地埋头工作时，恶魔醒来，将教授扼杀。他下了手术台，踢开大门，向城堡外走去。

弗朗肯斯坦经过一时期休养，精神已得到恢复。他一心一意要与自己的心上人依沙白特早日成婚，依沙白特高兴地与他拥抱在一起。盛大的婚礼上，老弗朗肯斯坦将父亲结婚时的礼物又传给儿子，并嘱咐他30年后再传给自己的孙子。他高高举起酒杯，为了家族儿孙满堂干杯。佣人们也来为主人的健康干杯。室外，老男爵向欢乐的人们致词，让他们开怀畅饮，尽兴歌舞。人群跳起节日的舞蹈，老人得意地笑了起来。恶魔来到湖边村庄，木匠的小女儿正在湖边玩耍。她看到恶魔走来，便邀请他与自己一起玩，她把几朵小花交给恶魔，把自己手中的小花扔入湖中，恶魔模仿小姑娘，将花扔进湖中。花扔完了，他便伸出两只大手，将小姑娘紧紧抱住，然后把她抛向湖里。他飞也似地冲入森林，向远方跑去。

人们仍在纵情欢歌，依沙白特慌慌张张来到弗朗肯斯坦的身边，向他诉说无名的恐惧。正在这时，维克多匆忙跑来报信，说瓦德曼教授已被恶魔杀死，目前恶魔也已失踪。弗朗肯斯坦听见地窖有奇怪的响声，便把依沙白特独自一人关进房间，与家人一同寻找恶魔。依沙白特在屋内坐卧不安，来回走动。恶魔的身影出现在窗外，他启窗而入，朝依沙白特走来。依沙白特大声尖叫起来，声音传到门外，人们赶上前来，破门而入，将她救起，恶魔已逃之夭夭。

大街上，木匠抱着小女儿的尸体行走，人们都停止了歌舞。他径直向市长走去，要求为被谋害的女儿伸冤。人们熙熙攘攘，义愤填膺。市长发出命令，让人们兵分两路，到山上和湖边去寻找刽子手。无数点燃的火把沿着山路和湖畔缓缓而行，不停地搜索着。弗朗肯斯坦走在队伍的前列，他要实现刚刚在维克多面前立下的誓言：是我创造了它，我一定要消灭它。人们有的在登山，有的在划船，猎狗跟着人群，不时大声地叫着。恶魔看到这浩大的声势，有些不知所措，他向山顶走去。搜寻的人们在路上发现了一个被打倒在地的人，他衣衫褴褛，伤势不轻。他艰难地告诉人们恶魔已向山顶跑去，

愤怒的人群涌向山顶。

弗朗肯斯坦只身一人登上山顶，这时恶魔已藏在一巨石后面。等到弗朗肯斯坦接近他时，他便扑上前，两人扭打在一起。弗朗肯斯坦高喊救命，人们涌上前来。恶魔见势不妙，逃入一木楼中，他把弗朗肯斯坦从空中扔下。人们高举火把，将木楼点燃，大火吞食了一切。

【鉴赏】

电影进入有声时代后，好莱坞电影的类型有了新的发展和变化，在科幻片的基础上，又出现了神怪片、恐怖片。如果说卢米埃尔发明的电影满足了人类试图把时间永恒地固定住，梅里爱的电影把人们的想象引入魔幻的话，恐怖电影则把人类在惊悸中获得的焦虑、震颤和喜悦大大释放出来。

《弗朗肯斯坦》（又称《科学怪人》）虽然不是第一部西方的恐怖电影，但它却可称为第一部具有广泛影响的成功的恐怖电影。这时期还出现了托德·布朗宁导演的《德拉库拉》（1931），卡尔·德莱耶导演的《吸血鬼》（1932），恩斯特·肖德萨克和梅里恩·库泊导演的《扎罗夫伯爵的狩猎》以及《金刚》。这些影片产生在科学高度发达、人类创作力却日益枯竭的当代社会，用各种怪象来刺激观众的感官，使人们从中获得快感。保尔·克罗戴尔于1932年2月6日写道：“想象力封闭的当今世界向焦虑打开了大门。一切都发生，没有什么能保护我们，危险埋藏在四面八方。”

从远古时代的炼丹术、修身术到今天的健美、美容，人们一直重复着一个古老的梦想：战胜死亡或延缓死亡。科学技术的发展使人们不断接近自己的理想，向着那神秘莫测的目标迈进。

本片塑造了一个与死亡斗争、创造生命的科学家，他的科学试验的最终意义在于迎合了人类的这一梦想——战胜死亡。难怪他在创造了科学怪人后情不自尽地高喊：“我是上帝！”不幸的是，由于他的合作者的不慎，他们使用了一个罪犯的头颅，因此最终创造了一个恶魔。

有意思的是，这部影片发行后，观众很快就将科学家与恶魔混为一体了。这一方面是因为一般影片的片名都是指主角，而恶魔恰是主角，另一方面也在于科学家与恶魔在片中有许多共同的疯狂的性格特点。我们看到科学家从事试验的环境阴森可怖，他做试验的气候条件是雷鸣闪电之夜，这也增加了恐怖气氛。另外，与科学家合作的同伙是个驼背人和掘墓好手，他的外型与气质带有地狱一般的色彩。不仅如此，科学家那弃离家园、远避亲友、离群索居的生活以及他昼夜颠倒、狂妄执拗的工作态度都增加了人物身上的怪异色彩。使与其说更接近常人，不如说更接近恶魔。而恶魔呢？又在某些地方上显现出普通人的一面，如他与小姑娘玩耍时的天真以及小姑娘死后他的懊悔……与其说它是恶魔，倒不如说它是科学试验的牺牲品更为准确，所以观众对于“上帝”与“恶魔”的混淆似乎是可以理解的。

本片的巨大成就使得它的制片人及摄制组人员在4年后又一次合作，拍

摄了《弗朗肯斯坦的新娘》(1935)。卡尔洛夫第三次扮演同一角色是在1939年的《弗朗肯斯坦的儿子》一片中,后来还拍摄了《弗朗肯斯坦的家园》(1945)以及更早些时候的《70岁的弗朗肯斯坦》。

1942年,在小龙·查内扮演的《弗朗肯斯坦的幽灵》中,人们再次看到恶魔的影子;1943年,贝拉·鲁古奇主演了《弗朗肯斯坦大战狼妖》。以后,弗朗肯斯坦一度被搁置起来,直到哈墨公司制作《弗朗肯斯坦的诅咒》,导演是特伦斯·费谢。在这部影片里,恶魔的造型同包里斯·卡尔洛夫完全不一样,他不是高大的,而是矮子,身体见方,却出奇地英俊。他的脸上布满伤疤、裂痕,以至更多唤起人们的同情而不是恶感。特伦斯·费谢坚持要让弗朗肯斯坦的故事重放异彩,于1958年又导演了两部以弗朗肯斯坦为题材的影片《弗朗肯斯坦复仇记》和《弗朗肯斯坦的归来》。影片中描写了科学的进步使弗朗肯斯坦医生得以进行大脑再植术,但这两部影片都未被观众所理解。

当然,用今天的眼光再看这部影片,它已在很大程度上丧失了恐怖影片的恐怖成分。与在高科技手段下生产的影片《外星人》、《异形》等相比,它既没有后两部影片的超常怪异的造型,也没有惊心动魄的情节。整个影片的叙事也显得呆板、单调,人物表演比较夸张。那时的化妆条件也比较落后,在整整六个星期中,包里斯·卡尔洛夫每天上妆的时间,要耗去5个小时,卸妆须两小时。

(胡滨)

库勒·旺贝

Kühle Wampe

1932 黑白片 85 分钟

德国柏林普罗米修斯制片有限公司 / 柏林普莱森斯制片有限公司联合摄制

导演：斯拉坦·杜多夫

编剧：贝托特·布莱希特恩斯特·奥特瓦尔德

摄影：龚特·克拉姆普夫

主要演员：恩斯特·布什（饰弗利茨）

莉莉·舍恩鲍恩（饰母亲）

马克斯·萨布罗斯基（饰贝尼克）

玛尔塔·梯勒（饰安妮）

玛尔塔·沃尔特（饰盖尔达）

阿道尔夫·菲舍尔（饰库尔特）

格哈德·比内特（饰蓄胡须的人）

【剧情简介】

影片故事发生在 1931 年，经济危机阴影笼罩之下的德国首都柏林。

老工人贝尼克与他的儿子弗利茨不幸相继沦为柏林 31 万 5 千失业大军中的成员，他们被工厂解雇，抛上街头已经有些时日了。随着经济形势的不断恶化，魏玛共和国政府又发布紧急法令，断然取消了原先为青年失业工人发放的救济金，此举对于本来便已生活无着的青年失业工人以及他们的家庭来说，不啻雪上加霜。

这天，弗利茨一早便走出家门，跨上自行车，四处寻找工作，希冀今天能有所突破。但是令他失望的是，跑了整整一天，结果依然四处碰壁，直到夜幕降临之后才不得不疲惫不堪、怏怏不乐地回到家中。当备受贫困生活煎熬的父母得知儿子奔波了一天，竟然一无所获、空手而归时，原本充满期待的目光一下子黯淡了下来。母亲不禁数落道，弗利茨兴许到什么地方玩了一天，根本就没有把找工作的事情放在心上；失业的父亲心里更是窝着火，他抱怨儿子太笨，太不争气；只有妹妹安妮出于对哥哥的理解和同情，替他辩解了几句。对于家里的反应，弗利茨心理上虽然有所准备，但是父母的话还是深深地刺伤了他。晚饭过后，老父亲去酒馆散心去了，妈妈仍在厨房里劳作，安妮与他的男友也出去了，屋里只剩下弗利茨一个人兀自闷闷不乐地坐着。他想到眼下家里生活这么困难，可他一个大小伙子却整天待业在家，算怎么回事，想想以后，这样的日子不知什么时候是个头。他越想越觉得没有活路，便产生了绝世之念。于是，他趁屋里无人之机，走到窗前，将紧闭的

楼窗打开，又从手腕上取下那只戴了多年，心爱的手表，轻轻地放在桌上，给妹妹安妮留下，然后毅然决然地跨上窗户，纵身跳了出去，过早地结束了自己年青的生命。弗利茨跳楼自杀后，一位邻居哀叹道：“唉，这个世上如今又少了一个失业者。”

弗利茨的死使贝尼克一家陷入了更大的困境。然而，当他们全家还没有从弗利茨自杀的悲哀中摆脱出来，这时又由于长期付不起房租，而被房主起诉至法院。法院根据被告的实际经济状况，最后作出勒令贝尼克一家迁出所住楼房的判决。安妮虽然此前极力向房主与法院求情，但最终仍然没能挽救被驱赶的命运。走投无路的贝尼克一家最后听从安妮男友的建议，迁往位于柏林郊外穆格尔湖畔的一个名为“库勒·旺贝”的帐篷区。那里本来是柏林有钱人欢度周末的地方，现在却成了日益增多的破产的、无家可归的无产者赖以栖身的新“家园”。

等到临时的栖身之所安顿停当，安妮便随她的男友走了。临别时，她的父亲不放心地告诫说：“你可得小心点，如果出了什么事，我就打死你！”没想到老父亲的话竟然不幸言中，安妮与她热恋的男友由于终日厮守在一间狭小的帐篷里，不久真的怀了孕。然而小生命的孕育并没有给这对自身难保的恋人带来什么愉快，面对残酷的生活现实，安妮的男友建议把孩子打掉。可是安妮的父亲却认为这事没那么简单，迫于当时社会道德观念的压力，老贝尼克把安妮的男友找了来，郑重其事地与他摊了牌，让他承担起责任来。结果双方达成协议：安妮立即与她的男友正式订婚。然而随后在“库勒·旺贝”举行的订婚仪式上，安妮的男友表示，眼下结婚对他在职业上来说，全然是一种负担，要不是考虑到安妮已经有了身孕，他是绝不会在这个时候举行订婚典礼的。安妮听到这番话，十分生气。她一气之下，当众宣布解除婚约，随后离开了“库勒·旺贝”，搬到城里她的女友盖尔达家里去了，并且自己找了个医生，做了打胎的手术。

盖尔达与她的男友库尔特都是工人宣传鼓动小组的成员，他们正在参与组织一次规模盛大的柏林无产阶级运动会的活动。

数日后，运动会如期举行。成千上万的观众从四面八方，成群结队地涌向运动场。这次运动会开得很成功，数千名来自柏林各个行业的工人运动员聚会一起，意气风发、斗志昂扬地在各个体育项目上展开了比赛。比赛过后，“红色传声筒”宣传队还进行了表演，号召工人团结一致，与失业、贫困、社会压迫进行斗争。最后，运动会在运动员与观众共同高唱《团结之歌》的嘹亮歌声中胜利结束。

在这次运动会上，安妮与她的男友也重新见面，俩人尽释前嫌，和好如初。

运动会结束后，在人们返家的途中，在一节高架铁车厢内，一群工人与几位白领阶层的乘客，就当今世界政治、经济形势展开了一场激烈的辩论。这场辩论是由当天报纸上刊登的一篇报导引起的，据报载，为了保持巴西咖

啡的高额售价，资本家竟指令销毁价值高达 2400 万英镑的咖啡。听到这篇报导，盖尔达、她的男友库尔特以及其他刚刚参加完运动会的工人气忿地谴责资产阶级的这种令人发指的罪恶行径，然而一位白领人士却为此加以辩护，认为做生意理应如此。对此种谬论，库尔特驳斥道，焚毁咖啡是资本主义社会最大限度追求利润的一种结果，从这件事中可以看出改变当今世界的必要性。说完，他用手指着那位白领先生说道：“这位先生肯定是不愿意改变这个世界的，因为他是满意于这个世界现状的。”那位白领先生则不服气地反问道：“那么请问，又有谁想要改变这个世界呢？”对此，盖尔达立即答道：“那些对这个世界的现状不满的人！”

【鉴赏】

《库勒·旺贝》是 30 年代初诞生的一部德国无产阶级电影的代表作。德国的无产阶级电影是由魏玛共和国后期至 1933 年希特勒上台这一期间，在德国共产党与社会民主党领导支持下发展起来的一种进步的电影流派。这一流派的影片以工人或其他无产者为描写对象，通过某个有代表性的人物命运，展现无产阶级悲惨的生活状况。由于这种影片常具有一定的革命鼓动性，鼓动无产阶级为改变其生存现状而斗争，因此又被称作无产阶级—鼓动电影。

1929 年，美国纽约股票市场行情的暴跌引发了一场世界性的经济危机。这场经济危机结束了德国自 20 年代中期开始的政治、经济稳定时期。它不仅导致了社会民主党与资产阶级政党联合执政的终结，而且造成工人的大批失业。据统计，德国工人失业率从 1929 年的 15% 猛增到 1932 年的 45%，官方失业数字高达 700 万，几乎每三个人之中便有一个失业者。与此同时，工人的收入从 1929 年至 1932 年则下降了近 1/3，致使占近 45% 的工人处于生活贫困线之下。工人失业与生活的日益贫困化导致阶级矛盾与社会对立加剧，工人运动进一步高涨。在这种形势下，德国无产阶级电影的发展走向了高潮。1929 年，先后涌现出《生活就是这样》（导演：卡尔·雍汉斯）、《弟兄们》（导演：维尔纳·胡赫鲍姆）、《街的另一侧——一部日常生活的悲剧》（导演：雷欧·密特勒）与《母亲克劳泽升天记》（导演：菲尔·尤契）等一批优秀的无产阶级影片。

《库勒·旺贝》诞生于 1932 年，是继上述影片之后出现的又一部优秀的无产阶级电影。所不同的是，前几部尚是无声影片，而这一部已是有声影片。

本片是根据德国革命诗人、剧作家贝托特·布莱希特的剧本拍成的。在此之前，他的著名话剧《三分钱歌剧》被搬上银幕（派勃斯特导演），曾引起很大的社会反响。《库勒·旺贝》从结构上分为四个形式上相对完整、而在内容上紧密相连的部分：第一部分主要描写失业的弗利茨寻找工作未果，跳楼自杀的经过，第二部分描写贝尼克一家因交不起房租而失去住所，被迫

迁往市郊一个名叫“库勒·旺贝”的帐篷区，与安妮订婚仪式上的风波。这两部分集中展现受到世界性经济危机打击的柏林工人的生活状况，他们所面临的失业问题与由此而导致的生活进一步贫困化。第三部分内容为工人运动会，最后一部分则以工人与几个白领人士就报纸上的一则报道而发生的一场辩论结束。这两部分展示的是工人团结的力量与变革社会的可能性。由于《库勒·旺贝》系一部早期有声片，在某种程度上还保持着无声影片的特点，因此每个部分前面都仍冠有一行字幕，如：“这世上又少了一个失业者”；“一个年轻人的美好生活”；“团结之歌”；“世界属于谁”等。

影片导演斯拉坦·杜多夫是一个来自保加利亚的青年人。他 22 岁时来到德国首都柏林，曾先后为德国电影大师弗利茨·朗格（参与影片《大都会》的拍摄）与著名的话剧、电影导演耶斯纳·皮斯卡托做过助手，并参加过德国工人宣传鼓动队的活动。1929 年，杜多夫赴苏访问，并有幸与苏联电影大师爱森斯坦会晤。1930 年，他导演了他的第一部影片——“无产阶级纪实报道影片”《柏林工人的生活现状》。《库勒·旺贝》是他执导的第二部影片，其时，他年仅 28 岁。

在影片中扮演主要角色的大多是左翼职业演员，而群众演员则由柏林许多无产阶级组织的成员助演。与其它无产阶级电影一样，《库勒·旺贝》也是在极为困难的物质条件下拍成的。为了节约资金，不得不加快影片的拍摄速度，如“运动会”一场戏，其篇幅虽然约占影片的四分之一，但却仅用了两天时间便拍成了。为拍好这场戏，当时德共体育协会精心组织了大约 4000 名工人运动员，开了一次别开生面的运动会。尽管如此，由于资金的短缺，特别是原摄制单位——1926 年建立的德国第一家无产阶级电影公司柏林普罗米修斯制片公司的中途破产，曾使影片摄制工作一度中断，后来由柏林普莱森斯制片有限公司接手，才使影片拍摄工作得以继续进行。由于这些原因，本片的拍摄工作竟持续了一年多时间。

这部当时曾被左翼新闻界称作“一部有觉悟的社会主义倾向影片”，从内容到手法，均与《母亲克劳泽升天记》有着某种相近之处，堪称是前一部影片的姊妹篇。两部影片描写的都是 1929 年经济危机笼罩之下的柏林工人家庭的困苦生活与失业给他们造成的生活悲剧。在《库勒·旺贝》中，贝尼克的儿子，年青的失业工人弗利茨与影片《升天记》中的母亲克劳泽一样，出于对生活与未来的绝望而走了自杀的道路，他们走的都是一条逃避现实的道路。除此之外，弗利茨、他的父母，亦与《升天记》中的母亲克劳泽一样，看不出导致他们生活贫困的社会原因，因此对命运只能采取一种逆来顺受的态度。但两部影片可贵之处在于，它们都没有满足于消极、宿命地描写工人们悲惨的命运，而是为无产阶级指出了希望的所在与自身解放的出路。在《升天记》的最后，当母亲克劳泽打开煤气，走上自杀之路时，切进了一组令人印象深刻的工人游行示威的镜头。这组镜头表明，有觉悟的工人选择了一条有别于母亲克劳泽所走的消极道路，他们走的是一条通过斗争而寻求自身解

放的道路，这是一条现实的出路，一条真正能获得幸福的道路。母亲克劳泽的女儿爱尔纳最后也摆脱了道德与精神的重负，加入了游行示威者的行列，与其男友马克斯一起走上了这条正确的道路。这样影片便明确清楚地提出了一个问题：无产者究竟应该选择什么？是煤气开关，还是斗争。同样，《库勒·旺贝》通过工人运动会与车厢内的辩论展示了工人阶级的力量和改变世界的意志。与《升天记》中的爱尔纳一样的是，安妮认识到失业与生活贫困之间的关系，最后也加入了有组织的工人运动的行列，这就指出了解决问题的途径：通过团结一致、有意识的行动为保障其自身利益而斗争。由于这两部影片都明确地提出了变革现实的要求，显示了历史创造者的力量，“在德国电影中第一次塑造了革命的前景”，因而受到进步电影评论的高度评价。他们把这两部影片称作是“德国电影艺术最有意义的作品之一，在这两部影片里，一种大师般的、令人想起普多夫金与爱森斯坦对电影画面语言的掌握能力与情节结合在一起，其情节所表达的内容已经超过了资本主义社会所做的单纯批判，并发出了变革世界的号召”，从而“开创了德国电影中社会主义现实主义的先河”。

影片拍摄完成后，未及公映，便于1932年3月首次遭到被禁映的厄运。据柏林电影检查机关对该片审查决议称：“整个影片对我国整个社会与经济制度进行了攻击……对国家的公共秩序、安全与生命攸关的利益构成威胁，并有辱于帝国总统、司法与宗教的形象……”。《库勒·旺贝》被禁映后，引起了德共、各个无产阶级组织与其它左翼艺术家、影评家、新闻工作者的强烈抗议，布莱希特与影片导演杜多夫等曾与审查机构的负责官员就影片的细节展开过激烈的辩论。同年4月，在影片被迫剪掉一些镜头后，仍未能获得上映的许可，审查机构坚持认为，该片“仍未能改变其动摇国家基础的倾向”。尔后，在被迫进一步删除某些“具有攻击倾向性的镜头”之后，才于4月21日勉强获得通过。几次的删剪使影片在内容上受到一定的削弱。5月，该片在莫斯科首映之后，于5月30日在柏林的一家影院公映，受到公众的欢迎。此后，影片又在15家位于柏林工人居住区的影院上映。1933年3月纳粹上台后，影片再度遭禁映，从此被打入“冷宫”多年，直至战后才与观众再度见面。这一连串的禁映命运，使《库勒·旺贝》成为德国电影史上一部有着特殊知名度的影片之一。

限于当时的条件，《库勒·旺贝》虽然在艺术与技术上均存有一定的不足，但由于它真实地反映了30年代初期德国社会的现实，成为这一时期出现的一部不寻常的电影纪实作品，并以此而载入德国电影的史册。

（滕国强）

芳妮

Fanny

1932 黑白片 142 分钟

法国马塞尔·帕尼奥尔影片公司 / 布劳恩——里什贝影片公司联合
摄制

导演：马克·阿莱格雷

编剧：马塞尔·帕尼奥尔（根据其同名舞台剧改编）

摄影：尼古拉斯·托波尔可夫安德烈·丹当

主要演员：雷缪（饰塞萨尔·奥利维埃）

 奥拉娜·德玛齐斯（饰芳妮）

 比埃尔·弗莱斯奈（饰马里乌斯）

 费尔南·夏班（饰奥诺雷·帕尼斯）

 阿莉达·鲁弗（饰奥诺莉娜·加巴尼斯）

【剧情简介】

马里乌斯乘坐的远洋轮渐渐远去。芳妮伤心得晕倒了。蒙在鼓里的塞萨尔不知少女为何晕倒。他把她送回她的母亲家。到那时芳妮才告诉塞萨尔：马里乌斯已远走高飞。塞萨尔悲愤至极。一个多月过去了，马里乌斯渺无音信。塞萨尔假装无所谓。马里乌斯终于有信来了。

 鳏夫帕尼斯登门造访奥诺莉娜，再次向芳妮求婚。芳妮发觉自己已有身孕，盼望马里乌斯早日归来。奥诺莉娜得知女儿怀孕，气得要逐她出门，逼女儿立即嫁给帕尼斯，以挽救未婚先孕的恶名，芳妮却执意要等马里乌斯归来，但她毕竟拗不过母亲的坚持，为了不使丑闻外扬，芳妮只得屈从。

 她登门访问帕尼斯，告诉他怀孕的真情，不料帕尼斯不仅不恼，反而为即将当父亲而高兴。原来他与前妻一直没有孩子，30年来，他天天盼望得子。他愿意娶芳妮，但要芳妮保守谁是孩子的父亲的秘密。

 塞萨尔把儿子来信的事告诉帕尼斯，信中说他两年之后一定回家。当塞萨尔得知帕尼斯将娶芳妮，不禁大怒，同他吵起来，因为父亲一直盼望芳妮同他的儿子结婚。两人正吵得不可开交，芳妮走了进来，证实帕尼斯没有瞎说。

 塞萨尔认定芳妮贪图帕尼斯的钱财，当他得知芳妮已有身孕，他更认为盼望得子的帕尼斯同芳妮串通，存心夺走他的孙子。帕尼斯和芳妮异口同声安慰他，向他保证，芳妮若生下男孩，一定起名叫“塞萨尔——马里乌斯·帕尼斯”，而且一定认塞萨尔当爷爷。塞萨尔至此才稍感慰藉。

 帕尼斯与芳妮终于结婚了。不久，芳妮果然生下一子。一天，帕尼斯有事要去巴黎，他刚出门，马里乌斯不期而至，来找芳妮。芳妮告诉他，她已

经结婚。马里乌斯为芳妮没有等他回来，伤心至极。他说，他在远航的两年间，无时不怀念着父亲和马赛。

这时，帕尼斯的一位朋友捧着鲜花来见芳妮，说是帕尼斯在车站买的，托他送来。马里乌斯终于得知芳妮下嫁的不是别人，竟是她当初拒婚的帕尼斯！他猜到其中必有缘故，芳妮的孩子肯定就是他自己的儿子！两个久别重逢的情侣不免旧情复燃，马里乌斯把芳妮搂进怀里，狂吻不止，偏偏这时老父塞萨尔赶来，以“友人妻不可欺”的古训告诫儿子。接着，帕尼斯也走了进来——原来他改变主意，不去巴黎了。出现在他眼前的正是他最担心的事：马里乌斯回来了，而且要讨回他的儿子！

两个男人谁也不肯让步。帕尼斯不肯让出儿子，马里乌斯也看出芳妮虽然爱他，却决不会带着儿子跟他走。芳妮毕竟是个性格坚强的女人，她鼓起勇气对马里乌斯说，这孩子不是他的，而且帕尼斯由于对孩子一心一意地爱护，事实已经成为孩子的名符其实的父亲。她还直认不讳地说自己一直爱着马里乌斯。于是，塞萨尔以父亲的身份命令马里乌斯退出争执，以维护帕尼斯和芳妮已经建立的家庭。这是最好的解决办法，虽然对于马里乌斯来说是十分痛苦的。

马里乌斯走了，芳妮的心像被掏空了一般，谁也无法慰解她的痛苦，只有看着她默默流泪。

【鉴赏】

这是《马赛三部曲》的第二部。继舞台剧《马里乌斯》之后，马塞尔·帕尼奥尔又上演了舞台剧《芳妮》，而且把这个剧本题赠给女主角的扮演者奥拉娜·德玛齐斯；演出获得巨大的成功。顺理成章的是，他也要把《芳妮》搬上银幕。虽然派拉蒙公司表示愿意买下《芳妮》的电影改编权，但是，鉴于美国人在买下他的剧本《窦巴斯》之后，没有征求他的意见，便另请别人改写了原剧中的对白，帕尼奥尔十分生气，便拒绝了派拉蒙公司的意向。他坚持影片《芳妮》仍由他亲自监制。他除了自己出资外，还找了一家影片发行公司合资。这次他聘请法国导演马克·阿莱格雷担任影片导演。

阿莱格雷是法国 30 年代最负盛名的导演之一，不仅有娴熟的导演技巧，而且善于发现表演天才；法国许多电影明星是通过他的影片踏上影坛的，例如让-比埃尔·奥蒙、米歇尔·摩甘、钱拉·菲利普、碧姬·巴铎等等。

但是，马塞尔·帕尼奥尔是不允许导演对他的影片“伤筋动骨”的。他坚持他的观点：“有声影片是记录、固定和普及戏剧的一种艺术。”虽然他的这种观点，受到雷乃·克莱尔等电影大师们的抨击，但他不为所动，始终强调有声片中的对白的头等重要地位。因此，影片《芳妮》主要是中景和远景，即保持舞台剧观众的视点，有浓厚的“盒装戏剧”的味道；但是阿莱格雷还是设法突破了一些限制，引入了一些移摄镜头，从而使影片具有一种活力，不像影片《马里乌斯》那样刻板。

当然，这部影片的魅力主要还是来自剧本，来自剧情冲突，来自剧作者创造的鲜明的人物性格以及表现出这些性格的精采的对白。影片中有些场面由于人物性格的鲜明而十分感人，成为电影史上少有的精采片断。例如塞萨尔听芳妮读马里乌斯很久前的来信的那场戏，他一面听，一面发表令人捧腹的评论，句句话充满了慈爱，也表现出对芳妮的关怀。但是这种人情味极浓的关怀，同芳妮读信时的心情，形成一种文不对题的偏差，人物的性格正是在这种偏差中凸现。再如芳妮挺身维护帕尼斯对儿子的合法权益时，她根本没有因为爱马里乌斯而动摇对丈夫作为家长应享权利的信念；芳妮的性格这时闪出了火花。显然，《芳妮》同《马赛三部曲》的其它两部一样，有一个突出的主题，那就是对父爱的确认（帕尼斯对芳妮的儿子的感情，完全与塞萨尔对马里乌斯的慈爱毫无二致），而这种父爱是维系家庭的主要纽带。正是资产阶级社会这一传统的、保守的家庭观念，使《马赛三部曲》在 30 年代的美国特别走红。帕尼奥尔在法国的电影界缺少知音，但在美国，人们把他当成法国电影在那个时代的代表。

影片《芳妮》由于鲜明的性格冲突和传统的价值观念，受到欧美各国的欢迎。意大利购得该片的改编权，并由著名导演马里奥·阿尔米朗特执导意大利版的同名影片。德国也拍摄了根据该片改编的影片。美国在 1938 年拍摄了根据该片拍摄的《远洋码头》，扮演帕尼斯的弗兰克·摩根以其精湛的演技博得评论界和观众的好评，有人甚至认为胜过法国原版片中的同一角色。

（李恒基）

春蚕

1933 黑白片（无声） 11 本

中国明星影片公司摄制

导演：程步高

编剧：蔡叔声（夏衍）（根据茅盾同名小说改编）

摄影：王士珍

主要演员：肖 英（饰老通宝） 严月闲（饰四大娘）

郑小秋（饰多多头） 高倩苹（饰六宝）

艾 霞（饰荷花） 裘稼农（饰阿四）

【剧情简介】

30年代初，帝国主义为了转嫁经济危机，强化对华的军事侵略和经济侵略。中国农村经济进一步恶化。

清明过后，江浙农村家家开始为育蚕而忙碌。老通宝一家去年的蚕没养好，今年打算好好干一场，养了三张纸的蚕种。老通宝意识到家境的贫困化与洋人相关，“听到一个洋字，就是七世冤家”，养蚕也不肯用洋种。他性格的另一面，严格遵循传统的禁忌和迷信。他把大蒜头涂上烂泥，虔诚地放在蚕房的墙脚。大蒜头生出的叶瓣预示蚕花的命运。

老通宝的大儿子阿四忠厚老实，儿媳四大娘对公公的一套保守的持家之道啧有烦言，但也只能听老爷子当家作主。小儿子多多头年轻气盛，既不迷信什么禁忌，也不理会“男女授受不亲”的旧礼教。他与年轻姑娘六宝经常来往，关系有点暧昧。他与邻居李根生的妻子荷花，也常常打打闹闹。

荷花在村里名声不好，被人们认为是“晦气星”。这一年根生家的蚕宝宝坏了，似乎更证明荷花是个克星。六宝和村妇们对根生指指点点，流言蜚语，根生将一肚子怨气发泄在荷花身上，将她狠狠地揍一顿。荷花满肚子委屈，无处申诉。老通宝对荷花这样的女人更是鄙视，认为谁沾上她就得败家。他严禁多多头与她来往交谈，否则就告他忤逆不孝。

老通宝家的蚕宝宝在全家精心照顾下，长势良好。为了把蚕养好，他借了50块大洋买桑叶，梦想蚕茧大丰收后，不但可以偿清债务，还能攒下一笔钱振兴家业。老通宝对荷花的轻蔑激起她强烈反感，一天她偷偷溜进老通宝家的蚕房，抓走了一把蚕，故意冲克，进行报复。此事正好被多多头撞见，多多头抓住荷花问明原委之后，不事声张地将她放走了。六宝远远见到事件的过程，一下子张扬得全村都知道。老通宝得知他最忌讳的事件后，忧心忡忡。

老通宝全家夜以继日地喂养蚕宝宝，度过了许多个不眠之夜。虽然大蒜头只长了三四瓣叶，虽然有荷花这样的“晦气星”的冲克，老通宝全家的蚕茧却获得了大丰收。人熬瘦了，蚕茧却硕大丰满。“这样好的宝宝，我活了

60 多岁只遇到两次”。

老通宝的梦想即将成为现实。他拍着胸脯向担保借债的亲家说：“放心，你做中的两笔钱，一定本利还清！”

然而事与愿违。日本的人造丝占领了英美市场，并侵入中国市场。加之战乱频仍，中国丝销路大减，茧行根本不收购蚕茧。到乡下来的不是茧行的行贩，而是逼债的债主和催粮的差役。

望着丰收的蚕茧，老通宝走投无路。茧又不能当饭吃，债又逼紧了，时间又拖不起，出了蛾子怎么办？

听说无锡的茧厂还收购蚕茧，老通宝带上阿四和多多头将茧运往无锡。收购价压得很低，对茧的质量又极为挑剔。老通宝无奈只得忍痛卖掉，蚕茧还卖不到叶本。

回到蚕房，多多头突然发现屋角的大蒜头长了许多象征蚕宝宝兴旺的叶瓣。他苦笑着将大蒜头掷入溪中，激起的一圈圈波纹渐渐扩大……

【鉴赏】

1919 年的“五四”新文化运动高举民主与科学的大旗，以雷霆万钧之势向中国传统的封建文化进行全面冲击。中国的文学、音乐、美术、戏剧等，从思想内容到艺术形态，都发生了划时代的深刻变化。由于多种复杂的历史和社会因素，“五四”新文化运动的精神在 20 年代基本上没有贯彻到电影这个新兴的艺术领域。直到 30 年代初，中国电影的面貌才发生质的变化。

《春蚕》是中国电影第一次将“五四”之后的新文学作品搬上银幕，可以说是中国电影转轨的一个象征。“五四”新文化运动承担着救世与启蒙双重的历史性任务，《春蚕》的主题鲜明地体现了这一特色。影片的序幕概括地阐述了由于日本人造丝在英美倾销和对华输入，中国这个传统的丝织品出口大国，曾经创造过东西方交通史上著名的丝绸之路，如今丝厂倒闭，蚕桑凋零。影片结尾，老通宝一家在蚕茧丰收的年景里，却面临破产的危机，更形象地点明这一主题。影片对以老通宝等人为代表的中国农民的艰难处境寄予深切同情，又对他们思想上的保守、落后、愚昧和迷信，作了揭示和批判，蕴含着文化启蒙。救世与启蒙，或者说反帝和反封建，就是“五四”新文化的母题。

《春蚕》在中国电影史上的创新，很大程度上依赖于剧作。20 年代，除洪深等极个别的例外，中国人拍电影根本没有文学剧本和分镜头剧本，流行的拍摄蓝图是简约的幕表。幕表包括四项内容：（一）幕数（即场数）；（二）场景（内外景）；（三）登场人物；（四）主要情节。幕表既无台词，也无性格和环境描写，全凭演员和导演自己发挥。根据这种粗糙的幕表拍摄影片，很难要求细致的性格刻画和环境氛围的烘托，主要是通过镜头讲清楚一个故事。《春蚕》及其同时出现的一批电影文学剧本，大大加强了电影的文学基础，对中国电影艺术质量的提高起了重要推动作用。

中国传统叙事艺术，重视情节性和传奇性。中国电影亦多为戏剧性结构，倾向于时间的延伸而不是空间拓展。《春蚕》直面当时社会现实，剧作结构上趋于散文化，对时代背景和生活场景作了细致描绘，在人物关系上作了多层次开掘。不以情节的曲折取胜，而以内涵的深邃和叙事的精到见长，具有相当高的文学价值。《春蚕》等一批作品的出现，使中国电影的面貌焕然一新。

电影剧作的现实主义的美学追求，也带来电影导演和电影表演上新的艺术素质。在摄影棚里搭起蚕房，运用间隔拍摄和化入化出的手法，将蚕的成长全过程在银幕上展示出来。小桥流水的农村景色，布景力求逼真。影片初次采用跟踪镜头，加强运动感揭示人物内心世界。演员认真严肃进行排练，深入把握角色性格，感情真挚。在当年有这样的创新精神和严谨的作风，十分难得。也许由于影片的这一系列革新过于“超前”，曲高和寡，影片的营业成绩并不佳。

《春蚕》的编剧夏衍，原名沈端先，1900年出生于浙江杭县，1995年逝世。1919年“五四”运动时，夏衍在杭州甲种工业学校染织科学习，卷入时代狂飚，参加《浙江新潮》编辑工作，投入反帝反封建行列。1921年考入日本九州明治专门学校，学习电机专业。在孙中山先生引导下，加入国民党。1927年大革命失败后，在上海加入中国共产党。1932年夏衍与钱杏邨、郑伯奇进入明星影片公司担任编剧顾问，开始从事电影剧本创作。同时组成秘密的党的电影小组，夏衍任组长。夏衍先后创作了《狂流》（根据程步高的立意）、《春蚕》、《脂粉市场》、《上海二十四小时》、《压岁钱》、《自由神》等电影剧本。其剧作特色，首先选择富有现实意义题材，充分发挥电影的社会批判功能。剧作结构上淡化戏剧性，突出社会环境的描绘，重视视角细节，蒙太奇处理简洁。夏衍的电影剧作开一代新风。弱点在于有时思想大于形象。抓电影剧作的同时，积极开展电影评论，掌握上海主要报刊的电影副刊。夏衍撰写了大批电影评论文章，并与国民党政府御用文人展开“软性电影”的论战。夏衍还与郑伯奇合译普多夫金的《电影导演论》、《电影脚本论》，第一次系统地介绍苏联电影理论。此外，将大批新文艺工作者引入电影界。通过夏衍为代表的一批革命工作者的努力，左翼电影运动蓬勃开展起来，为中国电影史写下了光辉的一页。多年之后，这一地下电影运动的丰硕成果，也获得外国电影史学家的高度评价。

1937年至1949年，即抗日战争和解放战争期间。夏衍主要从事新闻工作、戏剧工作和统战工作。解放初期在上海领导文化事业，1954年任命为文化部副部长，主管电影工作。除掌握大政方针，全面规划电影事业发展，还深入各个片种进行具体细致的领导。看剧本、看样片谈意见，有时亲自动手修改文学剧本、分镜头剧本。他发表讲话，写电影评论，既通过行政方式，更通过社会方式促进电影艺术繁荣。电影剧本供不应求，他亲自动手创作；电影学院师资教材不足，他亲自授课。对新闻纪录片、科学教育片、美术片

同样从选题到具体作品给予指导。尽管 50 年代由于极左思潮粗暴干预，中国电影曾陷于低谷，其后政治运动接踵而至，电影往往首当其冲；在夏衍、陈荒煤等一批重视电影艺术规律的内行领导下，中国电影成绩斐然。例如 1959 年建国十周年之际，就出现过一次电影艺术高峰。

夏衍学识广博，多才多艺。作为电影剧作家，他改编的《春蚕》、《祝福》、《林家铺子》、《憩园》在剧作上属第一流。他出版过多部电影理论评论文集，其中如《写电影剧本的几个问题》被公认为中国剧本剧作理论的里程碑。

作为戏剧剧作家，他写过 12 部多幕剧，《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》均属可传世之作。

作为报告文学家，他的《包身工》已属中国报告文学经典之作。

作为杂文作家，他出版过杂文集多种。

作为翻译家，他翻译过被称为社会主义现实主义奠基之作的《母亲》（高尔基著）以及社会科学、文艺理论方面著作多种。

夏衍在广阔文化领域自由驰骋，并都获得第一流成绩。所有这些文化活动，都是为了服务于他的革命理想。他长期处在白色恐怖之下，多次从特务搜捕中“漏网”。抗日战争颠沛流离中两次翻车，竟安然无恙，但却逃脱不了“文化大革命”罗织的周密文网，被投进监狱达十年之久。十年浩劫，他在生理上留下终身残疾；十年面壁，他在精神境界上获得一次升华。

夏衍复出之后，一直担任中国电影家协会主席。他对新时期中国电影创作、电影评论、电影事业发展，仍不断通过评论及其它方式给予引导。在中国电影诞生 90 年之际，如果要列出一批对中国电影作出卓越贡献的电影家名单，居于首位的应该是夏衍。

夏衍的晚年，更侧重于对革命历史教训的反思。“为什么在新中国成立后 17 年，还会遭遇到比法西斯更野蛮、更残暴的浩劫，为什么这场内乱竟会持续 10 年之久？”那答案就是，我们背弃了“五四”新文化运动民主与科学的精神。“全国解放后，我们常说我国已经彻底地完成了反帝反封建的新民主主义革命，因此，30 年来，在文艺领域中很少强调反封建的任务。过去我们往往把‘百家争鸣’实际上只归结为无产阶级和资产阶级两家的争鸣。但 30 年来的实践证明，这两家之外的封建主义这一家，却一直在顽固地妨碍着我国社会主义的前进。”

20 世纪的中国，处在几千年历史中最伟大的转折关头之一。夏衍以他与 20 世纪并存的一生，始终不渝地致力于促进中国文化向现代化转轨，并在电影及其它广阔的文化领域，树立了丰碑。

（罗艺军）

瑞典女王

Queen Christina

1933 黑白片 103 分钟

美国米高梅影片公司摄制

导演：鲁本·马默里安

编剧：萨尔卡·维尔特尔 H·M·哈伍德（根据萨尔卡·维尔特尔、玛格丽特 P·莱维诺的同名电影故事改编）

摄影：威廉·丹尼尔斯

主要演员：葛丽泰·嘉宝（饰克里斯蒂娜女王）

约翰·吉尔伯特（饰唐·安东尼奥）

艾因·凯思（饰马格努斯伯爵）

路易斯·斯通（饰艾克萨尔·奥克森斯蒂尔纳）

奥布雷·史密斯（饰阿格）

伊莉莎白·杨（饰艾芭）

【剧情简介】

1632 年。30 年战争中期，一位英武的男人倒在了战场上，临终前他对周围的将士说了一句话：“我是瑞典国王古斯塔夫·阿道尔夫。”司法大臣艾克萨尔·奥克森斯蒂尔纳宣布：战争已进行了 14 年，古斯塔夫国王的六岁女儿克里斯蒂娜将继承王位。音乐响起，众位大臣翘首以待。宫门启处，一个小姑娘雄纠纠地走了进来，面对两旁列队恭候的宫廷大臣们毫无怯色。当她走近那高大的宝座时，奥克森斯蒂尔纳想抱她上去，她用小手一挡，三下两下爬了上去。奥克森斯蒂尔纳请两位侍卫大臣把象征王位的王冠托在她的头顶上，他向克里斯蒂娜宣誓：“我将像侍奉王冠一样地侍奉您，我的陛下。”在他行吻手礼时激动得流出了眼泪。小女王训导这位白发的前朝老臣：“男人不哭”，之后便发表了她的就位宣言：“我要像父亲一样，做个正义的好国王。我要保护你们大家，保护我的王国……”说着说着，她忘记下面该说什么了，奥克森斯蒂尔纳在一旁给她提词，可是小女王嗔怪他的提醒，她用自己的话说：“我们要等待和平”。满朝大臣被幼小的克里斯蒂娜显露的胆识和训练有素的王者风范震得目瞪口呆。

两匹骏马疾驰在雪野上，我们只看得见骑手矫健的身姿和潇洒的背影，至王宫门前，跑在前面的骑手飞身下马，健步踏上台阶，直奔宫内，这就是成年后的瑞典女王克里斯蒂娜，身后是她的贴身侍卫阿格。王宫内，司法大臣奥克森斯蒂尔纳和财政大臣玛格努斯伯爵正在等候她签署文件。此时的瑞典已经控制了欧洲战场的主动权，但战争的巨大耗资使这位女王颇为担心。玛格努斯伯爵借公事之便又来与克里斯蒂娜亲热，他是她热烈的追求者。接

着，女王在大殿欢迎为瑞典赢得荣誉和胜利的功臣、她的表兄查尔斯·古斯塔夫王子凯旋归来，这位英雄正是大臣们极力向克里斯蒂娜推荐的择偶对象。玛格努斯愿意女王嫁给查尔斯王子是因为这位统帅长期带军出征，他能有机可乘。女王就战争是否打下去的问题让大臣们各陈己见，主战派与主和派相持不下。克里斯蒂娜在听取了一位农民代表对连年战争的感想后，果断地宣布：“我厌倦了战争，我要和平。”

清晨，克里斯蒂娜偎在床上读书，这是她的习惯。阿格进来请她起床，克里斯蒂娜走到阳台上，捧起雪来搓了两把脸，随即精神焕发地边吃早餐边同阿格聊天。更衣时，女伯爵艾芭进来问安，她是女王的侍女又是好朋友。克里斯蒂娜约她公事完毕后一同郊游，然后开始一天的公务活动。女王先是接见法国大使，同他谈及瑞典对法国的关系。在书房里，她同教育大臣讨论办学问题。接着签署司法大臣送来的文件，当然，奥克森斯蒂尔纳最急于解决的还是女王的婚姻大事。他不厌其烦地陈述，因为她是瑞典的国王，是她父亲的女儿，为了国家的利益，她就应该嫁给这位瑞典的英雄。克里斯蒂娜对他说，她感谢查尔斯王子对瑞典的功劳，可是她根本不喜欢这位王子，她不能跟他大眼瞪小眼除了打仗以外什么话题也没有。恰巧这时，老百姓涌进王宫院内，高喊着要见他们的女王，人民期待查尔斯王子成为女王的丈夫。这更让克里斯蒂娜不胜其烦。她冲着奥克森斯蒂尔纳厉声说道：“我要做个独身男子，终身不娶！”正当她寻找艾芭出去散心时，看见艾芭在和她的心上人雅克布伯爵商谈结婚的事情，艾芭对婚姻的渴望对于心烦意乱的克里斯蒂娜来说不啻是火上加油。盛怒之下，她带着阿格出游。

茫茫雪野上，克里斯蒂娜和阿格纵马穿行在雪山、林海之间。摆脱了烦心的宫廷琐事，置身于美丽、圣洁的冰雪世界中，克里斯蒂娜身心一阵轻松。这时一队人马出现在大道上，由于积雪又厚又软，马车陷进雪地里，车里的人一个劲儿地报怨又不知所措。克里斯蒂娜让阿格帮助他们把车拖了出来，作为回报，马车的主人给了这位热心人一枚印有瑞典女王头像的金币。天色渐暗，大雪封路，克里斯蒂娜和阿格来到一家旅店，租下了旅店里唯一的一间上房。刚刚安顿下来，另一伙人又冲进了旅店，嚷嚷着要最好的房间，说话间才看清原来他们就是刚才陷车的那伙人。马车主人见到眼前这位气度不凡的青年绅士显得有点不好意思，克里斯蒂娜的大度、谦和使得气氛很快就融洽起来，这位客人因贻误公务的烦恼也因与这位青年朋友的投机交谈消解了。酒店另一边，两个醉汉为瑞典女王有几个情人争得不可开交，一方说有六个，一方说有九个，双方的支持者也跟着起哄，说着就动起手来。克里斯蒂娜跳上桌子，鸣枪让众人听她裁断，她显得很在行、又很神秘似地说，据她所知是12个。双方对她的裁断十分满意，呼喊散去。旅店老板趁机建议这位侠义的绅士与后来的客人共同分享那间好房子。克里斯蒂娜万万没有想到会有如此建议，说愿意把房间让给后者，自己到外面去烤火，不料这反而惹恼了对方，无奈之极只得同意了这个主意。进得房来，马车主人提议，既

然要同榻而眠，须得让对方知道各自身份。他自我介绍是西班牙国王派到瑞典的特使唐·安东尼奥，克里斯蒂娜则自称是瑞典的伯爵。旅途劳顿的安东尼奥准备脱衣就寝，他看着站在一边不动的克里斯蒂娜问：“你睡觉不脱衣服吗？”万般无奈的克里斯蒂娜这才下决心动作起来。片刻宁静之后，安东尼奥侧目望去，只见现出女儿身姿的伯爵羞怯地站在房中央，安东尼奥一声惊呼……

翌晨，大自然无私地继续用美丽、洁白的大雪装点着瑞典大地，窗外一片银色世界，在冰雪的映照下，屋内显得格外温暖、明亮。克里斯蒂娜躺在壁炉旁，一边吃着安东尼奥递给她的葡萄，一边听他讲述西班牙的风情。她站起身来环顾室内，深情地抚摸着她睡过的床榻和房内的陈设，像是要把这些对她产生了特殊影响的物件刻在心上似的。五天后，雪停了，安东尼奥要去履行公务了。临别时，克里斯蒂娜向他保证，斯德哥尔摩一定再相见。

盛装的瑞典女王准备隆重接见前来觐见的西班牙特使，她身着女式王袍，愈发显得尊贵和容光焕发。她见到面色苍白的艾芭，歉意地向她问候并准许了她同雅克布伯爵的婚事。西班牙特使团列队向女王致礼，当安东尼奥向女王致辞时，猛然看见端坐在宝座上的克里斯蒂娜，惊得他一时张口结舌。这位青年特使的骤然失态引起宝殿上下主宾的惊愕，女王得体地替他解了围，退朝后，宫内一片喧哗。克里斯蒂娜在内宫焦急地等待对西班牙特使的单独接见，艾芭报告女王玛格努斯伯爵求见，被女王拒绝了。眼看特使就要单独见到女王，满腹怨气和狐疑的玛格努斯把安东尼奥堵在门口，警告他见到女王须谨言慎行。克里斯蒂娜热情地迎接她的心上人，可安东尼奥却彬彬有礼地履行他的使命，他不愿做情人¹³。他向女王献上西班牙国王的画像，表达了他的国王对女王的爱慕之意。女王对特使说，他们之间只是克里斯蒂娜对安东尼奥，是一对相爱的男人和女人，至于那¹²个情人之说不过是笑谈而已，安东尼奥心里的冰雪被克里斯蒂娜的挚热融化了。

玛格努斯的期望彻底变成了失望，他在宫内、宫外到处游说，挑起宫廷与民众对女王和西班牙使臣的不满。当安东尼奥为女王驾着雪橇返回王宫时，一路受到瑞典民众的围攻。回宫后，大臣们围着女王历数与西班牙使臣交好的厉害，极力劝导女王嫁给查尔斯王子。一群受了蛊惑的民众聚集在王宫门外请愿，克里斯蒂娜用自己的施政方针说服了她的百姓们。安东尼奥在返回馆驿的路上遇到一伙挑衅的暴徒，他只得拔剑自卫。玛格努斯伯爵去找克里斯蒂娜女王谈判，宣称他同安东尼奥势不两立，保护安东尼奥的最好办法是让他返回西班牙。为了安东尼奥的安全，女王同意了。当心情沮丧的安东尼奥正要离开王宫时，艾芭交给他一封女王的密信，安东尼奥看后面露喜色，可偏巧这一幕又被一直盯着安东尼奥的玛格努斯看到了。

夜深了，难以入眠的克里斯蒂娜来到大殿坐在她的宝座上陷入沉思，司法大臣也因心事重重来到了大殿。克里斯蒂娜对这位抚育她成长为女王的父辈老臣讲了她多年来的切身感受，她不愿只作为一种象征，她要像一个普通

人那样地活着。奥克森斯蒂尔纳痛心地说，他们虽然对彼此都感到失望，但作为女王，克里斯蒂娜必须对国家履行她的义务。说到义务，克里斯蒂娜再次陷入沉思……。早朝时，文武大臣齐聚大殿。盛装的克里斯蒂娜郑重地赞颂为保卫瑞典浴血奋战，立下汗马功劳的查尔斯·古斯塔夫王子等功臣。她接着宣布，她不能嫁给查尔斯王子，她要把王位让给他，因为他是最称职的王位继承人。圣旨颁下，包括查尔斯王子、奥克森斯蒂尔纳、玛格努斯在内的全体大臣都惊呆了，继而一片哗然，他们不能接受没有女王的现实。克里斯蒂娜交出权杖、摘下王冠，在众人的簇拥下，走出闪耀着权力光辉的王宫正殿。

克里斯蒂娜乘马车离开王宫。又一队车马直奔边界而去，过了界桥车队停下等候，车里走出安东尼奥。一哨人马抄近路斜刺里疾趋边界，界桥边，玛格努斯与安东尼奥相遇了。紧接着，选地方，决斗。克里斯蒂娜乘坐的马车也到了界桥，她吻别了艾芭，与阿格二人二骑飞马跃过边界。天色已晚，不见装载行李的马车到来，克里斯蒂娜心急火燎。

翌晨，克里斯蒂娜兴冲冲地赶到码头，一艘大船停泊在岸边，只是不见安东尼奥来接她。上了船，看到甲板中央停放着一个人，一种不祥之兆袭上心头，安东尼奥静静地躺着等待克里斯蒂娜的到来。满怀希望和热情的克里斯蒂娜看到重伤的安东尼奥，心如刀绞。她安慰安东尼奥他们从此再不分离，安东尼奥微笑着躺在心上人的怀抱里永远地睡去了。

克里斯蒂娜站在船头，带着她的安东尼奥，顺风驶向他们的归宿。

【鉴赏】

1933年春天，葛丽泰·嘉宝在返回瑞典家乡途中遇到她的剧作家朋友萨尔卡·维尔特尔，剧作家推荐嘉宝读读她撰写的瑞典女王克里斯蒂娜的传记。这位女王的独特性格和她传奇般的经历使嘉宝怦然心动，她立即同米高梅影片公司协商签约。不久，嘉宝返回好莱坞，她带回了萨尔卡·维尔特尔改写的剧本和一整箱有关瑞典女王的资料。是年岁末，米高梅公司的《瑞典女王》问世。在这个意义上讲，这是嘉宝策划的一部嘉宝影片。

嘉宝扮演瑞典女王，究其原因是对克里斯蒂娜由衷的欣赏和喜爱。她欣赏她独来独往的个性，欣赏她追求自由、敢于摆脱束缚的勇气，欣赏她高贵的帝王气质，欣赏她巾帼不让须眉的才情。而克里斯蒂娜的个性、勇气、气质和才情又恰恰是嘉宝自身的构成元素，很难分清楚嘉宝在扮演瑞典女王的过程中演的是克里斯蒂娜还是她自己。嘉宝不也是极力摆脱明星的光环而尽其所能去做一个自在的“我”吗？她不也是不愿随波逐流而独善其身吗？她不也是我行我素急流勇退吗？她不也是甘于隐居而自得其乐吗？克里斯蒂娜女王和葛丽泰·嘉宝何其相似乃尔。在这种艺术创作的冲动下，嘉宝塑造克里斯蒂娜的成功就在情理之中了。是时，嘉宝已是享誉全球的大明星，十几年的银海沉浮，拥抱了荣誉和花环；半生的社会生活体验，品尝了世间的

甘酸冷暖。有了如此丰厚的艺术与生活的积淀，嘉宝内心与精神的充实、自信和富有犹如一位女王一样。在她扮演克里斯蒂娜的同时，她也登上了艺术殿堂的王位，达到了她表演艺术辉煌的巅峰。

影片基本上是尊重历史的。历史上的瑞典女王性情孤傲，博览群书。她生于战争年代，因为她将来要做国王，所以从小就被当作男孩子来抚养，喜穿男装。但是，她对朝政，尤其是对连年的战争没有兴趣。她 27 岁退位，是因为改变了宗教信仰，专心致力于她所酷爱的艺术研究，而不是为了爱情。影片之所以把女王退位的根本原因做了改动，一方面是出于作品的艺术需要，使影片更富于戏剧性和传奇色彩。另一方面也使作品更贴近嘉宝本人——米高梅影片公司的摇钱树，使影片更具观赏价值和票房价值。但作为传记影片来讲，《瑞典女王》倒是一直遵循着一个原则，那就是克里斯蒂娜追求个性自由这条主线，而且是颇下功夫的。为了让影片获得成功，整个制作过程都是围绕嘉宝来运作的。《瑞典女王》的编剧、导演都是嘉宝的朋友；扮演西班牙特使的约翰·吉尔伯特是嘉宝亲自挑选的（本来安东尼奥一角是由劳伦斯·奥立弗扮演的，但在拍爱情戏时奥立弗不入戏，嘉宝否定了他而亲点吉尔伯特，虽然影片的事实证明吉尔伯特扮演的安东尼奥并不成功）；该片的摄影威廉·丹尼尔斯、美工亚历山大·特鲁鲍夫、作曲赫伯特·斯托萨特以及服装设计阿德里安，这些重要的创作人员都是嘉宝喜欢的合作伙伴，他们为保证《瑞典女王》的成功，为了让嘉宝在影片中闪现最耀人的光彩，付出了极大努力。可以说，《瑞典女王》是明星制度下的典型产物。

嘉宝虽身为大明星，但她的星运并不好。在《瑞典女王》之前，她已经在好莱坞拍了 15 部影片，由于好莱坞的高度商业化及其作品的美国味，嘉宝尚未遇到一部能尽情发挥她演技和个性的影片，《瑞典女王》给她带来了机会。嘉宝没有辜负众位合作者的期望，她在影片中展示了潜在的资质和她美的另一个侧面。影片中嘉宝着男装的造型潇洒、俊美，十分惹人喜爱。在电影作品中（此处不谈戏剧），男扮女装或女扮男装的角色并不乏见。男扮女装的人物多具喜剧味道，或因其扭捏作态，或因其洋相百出而令观众忍俊不禁。而女扮男装的人物往往以其造型的新鲜和俊美首先引起观众的注意，女扮男装的角色又容易被人冠以女中豪杰、巾帼英雄之类的称谓而以其不俗的气质博取观众的好感。这种女性潜在的资质一经男性化的包装出现在银幕上时，往往把阳刚之美和阴柔之美统一在一个人物身上，极容易调动起人们（观众）潜在的审美需求，因为这类形象在真实的生活中并不多见，因而更接近人们理想中的影子。嘉宝因其以往扮演的角色类型而成为银幕上典型的美人，她的女性美是出了名的。但在《瑞典女王》中，经过导演，特别是服装师阿德里安的精妙设计和包装，嘉宝以男性化的女性形象在银幕上亮了相。当银幕上出现两个骑术精湛，身姿矫健、优美的骑手时，观众很难一下子把骑手同女人联系在一起。当骑手脱下斗篷，摘下宽边礼帽面对镜头时，观众才看清楚这位身着马裤，足蹬马靴的青年原来是成年后的克里斯蒂娜女王。

观众的情绪一下子被调动起来。特别是嘉宝在小旅店里扮成青年绅士的那身装束，与嘉宝自身的形体和气质以及克里斯蒂娜的内在精神是那么地贴近，外型美与内在美在这里得到了完美的统一。这种人物造型对于剧情的连贯和发展以及对人物性格的铺垫所产生的效果大大超过了观众的期望值，造型与服装在《瑞典女王》中起了举足轻重的作用。

嘉宝在《瑞典女王》里全面展现了她与生俱来的超凡脱俗的气质。她的脸上总是带着一副迷人、又让人猜不透的神态，不管是男装的还是女装的克里斯蒂娜，俊美的面容上总是透着一股英气，这给她本来已经很美的面孔又蒙上一层神秘的面纱，增加了几分若实若虚，若即若离的幻觉，让人觉得她既在现实中又在想象里。这是嘉宝对克里斯蒂娜，也是对其自身的一种诠释。嘉宝给角色的定调，奠定了她在这部影片里的表演基调。

影片中，从观众一接触成年的克里斯蒂娜起，政务、婚姻就困扰着她。以影片作为典型的一天为例。清晨，克里斯蒂娜蜷卧在床上看书，这是属于她仅有的快乐和松弛。从阿格叫她起床开始，她就不属于自己了。克里斯蒂娜以极快的速度穿衣、洗脸、进餐、接待艾芭，嘉宝在表演晨起这一过程时，动作十分连贯、利索，不带闺房里的脂粉气，又在洒脱中透着女性特有的柔美，分寸感拿捏得恰到好处。接着是以国王的身分接见法国使臣和她的大臣，克里斯蒂娜以其优雅的风度和广博的知识让外国使臣和她的大臣折服。在讨论是要战争还是要和平的重要一场戏里，嘉宝的克里斯蒂娜在控制主战派对主和派的激烈争论时，游刃有余，节奏掌握得十分合理。嘉宝以她特有的低沉、略带沙哑但富有穿透力的声音，振振有辞地坦陈和平对瑞典的重要性。这段本来像是个人宣言般的台词，一经从嘉宝口中流淌出来，就像是抑扬顿挫的诗句一样，不仅优美、悦耳，而且充分表现了帝王的气度和威严。此处的嘉宝不仅畅抒胸臆，观众也从中得到了极美的艺术享受。接下来是面对奥克森斯蒂尔纳一而再、再而三的劝婚和玛格努斯的纠缠，当不胜其烦的克里斯蒂娜愤怒地喊出“我将独身死去”时，观众对女王的追求自由给予了充分的认同。嘉宝在处理这种境遇下的克里斯蒂娜时，是与其咄咄逼人的气势，对抗或以国家和人民的利益为由，或以个人利益为目的强加给她的选择，张扬那本应属于她的权力和自由。

影片后半部分，嘉宝开始展示克里斯蒂娜作为普通人的另一侧面。当克里斯蒂娜看到一行过路人陷车时，他们的狼狈相逗得她开怀大笑，继而出主意，助其脱离困境，然后调转马头故意围着马车绕了半圈扬长而去。短短几个镜头，克里斯蒂娜聪明、调皮的性格就勾勒了出来。旅店里的戏是影片中最出彩的部分。马车主人再次见到这位英俊的贵族青年时，其尴尬程度不亚于再次陷车，但很快他就对这位风度翩翩、谈吐不凡的帅哥产生了好感。当一帮粗俗的醉汉为瑞典女王的情人数目打赌、拳脚相见时，嘉宝的女王以男人的气度和方式解决了男人的问题，她幽默的语言和倜傥不羁的风流样让在座的所有男人黯然失色。她被邀请与另一男人同床共眠时，嘉宝所表现出的

那种有口难辩、莫可奈何还要硬充好汉的窘态，不仅烘托了剧情也吊起了观众的胃口。当克里斯蒂娜再次出现在画面上时，完全换了一副模样。穿着女式睡袍的她神采奕奕、光彩照人。嘉宝在表现沉浸在爱的甜蜜里的女王时，没有用语言，而是用了一组充满诗意的舞蹈动作，她深情地抚爱着房里的件件陈设，动作舒缓，举手投足间流淌着从内心里溢出来的柔情和幸福。这套心灵的语言用在嘉宝的克里斯蒂娜身上实在是神来之笔，把女王丰富的情感世界刻画得淋漓尽致。此时的女王，再也不是扮成男人的国王，而是她心仪已久的幸福的女人，嘉宝的表演技巧已经达到炉火纯青的地步。

辞去王位一场是影片的高潮。当克里斯蒂娜从容地交出宝球、权杖，摘下王冠、脱下王袍、走下宝座时，大臣们和观众们同时产生一种失落感——她带走的实际是一直存在于他们心中的瑞典王国的骄傲和尊严。嘉宝把握这段戏时，刚柔并济，言语、动作、神态中透着一股世俗凡人不可抗拒、更不可企及的尊贵和威严。克里斯蒂娜抛弃了世人仰慕的王位去追求自我，等待她的却是恋人的遗体。在导演的启示下，嘉宝表现心力交瘁、万念俱灰的克里斯蒂娜时，她独立船头，勇往直前，面部和眼睛没有一丝表情。她像一尊雕像，像一位女神，给观众留下无尽的遐想……。这个镜头一直被誉为电影史上的经典，是后来者学习电影表演的模范。嘉宝为瑞典女王立传，也为自己树立了一座丰碑。如果从一首诗、一幅画里能看到诗人和画家的灵魂的话，那么在《瑞典女王》中，我们也能体味到嘉宝那充满生命与灵气的电影演员之魂。

（纪令仪）

39 级台阶

The Thirty - Nine Steps

1935 黑白片 81 分钟

英国高蒙影片公司摄制

导演：阿尔弗雷德·希区柯克

编剧：查尔斯·本纳特 阿尔玛·雷维尔（根据约翰·巴肯的小说改编）

摄影：伯纳德·诺勒斯

主要演员：玛德琳·卡罗尔（饰帕梅拉）

罗伯特·唐纳特（饰理查德·哈奈）

歌德弗莱·提尔斯（饰乔丹教授）

【剧情简介】

雾都伦敦的夜晚，街头华灯初上。帕莱迪姆游艺场的霓虹招牌在朦胧月色中醒目地闪耀着，舞台上，记忆大师麦莫里先生正在表演，他的大脑能准确储存成千上万件事，对众人的提问可以做到有问必答。

剧场后厅的酒吧里突然传出异常的喧闹，紧接而来的两声枪响使剧场内秩序大乱，刚才还全神贯注于表演的观众们顿时哄然拥向出口。

在你推我搡的人群中，有个名叫安娜贝拉的年轻姑娘躲到一个叫哈奈的加拿大青年胸前，请求与他同行。回到哈奈居住的波特兰公寓后，安娜贝拉告诉哈奈，有人给了她一大笔钱，要她设法保护有关英国空中防务的一个重要机密，使之免被窃出国境。但有个代号为“39级台阶”的外国间谍组织想弄到那份机密，它的成员都是些无所不为的杀人犯，他们的头目阴险狡诈，化名多达十数个，但他有个难以掩盖的特征：小指短了半截。她去剧场是为了跟踪那个组织的两个间谍，不料被发现反使自己身陷困境。为求脱身她才开了两枪。她之所以未去报警，是因为警方未必信她，何况他们行动迟缓，而对方则行动神速。

哈奈透过窗口果然看见对街徘徊着两个形迹可疑的人，事已至此，他只得答应让安娜贝拉留宿，并借给她一张苏格兰地图，她说必须去那里见一个人。将近凌晨，哈奈被惊醒，安娜贝拉从卧室奔出，肩上插着雪亮的匕首倒在他身边。她手中紧攥的那张地图上，用铅笔圈出了一个地名：阿尔特·纳切拉奇村。

身不由己被卷入事非漩涡的哈奈眼看危险步步紧逼已难摆脱，决定索性去一趟苏格兰，把事情弄个水落石出。他换了送奶人的衣帽离开公寓直奔晨雾中的火车站。

火车行至爱丁堡站，对面的旅客去站台买了报纸，上面登出了“波特兰

公寓发现女尸，房客理查德·哈奈失踪”的消息。周围人们的议论使哈奈自觉四面楚歌，惶恐至极。当他发现警察开始逐个搜查包厢时，哈奈情急之中躲进一个金发女郎帕梅拉的包厢，假装成热恋中的情人抱住她亲吻混过了检查。但女郎却不理睬他的解释，愤然向警察检举了哈奈。腹背受敌的哈奈趁火车通过福思河大桥时，不顾一切跳了车。

苏格兰的旷野上，哈奈来到一户农家，向男主人假称想找零活干。主人说湖对岸的纳切拉奇有个新搬来的苏格兰教授，他可能需要雇工。一听此名哈奈心中窃喜，他接受男主人的建议，决定在此留宿一晚，充饥解乏后再去那里。晚饭桌上，哈奈看见报上登出了通缉他的照片，并称凶手已潜逃到苏格兰。尽管他自称哈蒙德，男主人仍对他流露出狐疑的目光。深夜，汽车马达声由远而近，善良的女主人猜到那定是前来追捕哈奈的，便赶在贪婪的丈夫出卖他之前放走了他，还送了他一件口袋里装有一本《圣经》的外衣。

来到纳切拉奇村找到了教授的住宅，那里宾客盈门，正在庆祝教授女儿的生日。男主人乔丹接见了哈奈，并为他介绍来宾，其中包括兼任苏格兰法院院长的华生郡长。客人们也在谈论波特兰公寓的凶杀案，外面来搜捕哈奈的警察却被教授打发走了。

宾客们去了餐室，教授留下哈奈一人并开门见山道出了他的真实身份，当哈奈看到他短了一节的小指时，不禁瞠目结舌，方知自己是自投罗网误入魔窟了。乔丹说他已弄到那份情报，正要送出英国，然后他拿出手枪对哈奈扣动了扳机。惊恐万状的哈奈应声倒下。所幸的是，大衣口袋里那本厚厚的《圣经》挡住了子弹。当吓昏过去的哈奈苏醒后，他逃离教授宅邸来到华生郡长家告发乔丹的罪行，可郡长非但不信，还把他当作凶手要逮捕归案，并打电话通知乔丹。眼看再次身陷绝境，哈奈击碎玻璃窗夺路而逃，警方和乔丹的人穷追不舍。

混在浩浩荡荡的救世军队伍中，哈奈甩掉尾巴来到一条小巷，前面有个灯火通明的会议室，许多人正在开会。哈奈被误认为这次集会的重要人物弗拉齐克上尉得以进入会场，并将错就错地站到讲坛上开始讲演。正当他讲得神采飞扬，观众掌声不断时，在火车上见过的帕梅拉带着真正的弗拉齐克上尉出现了，他们边上还有个戴毡帽的男人。毡帽男人以执行公务的名义把哈奈拉向后台，哈奈挣扎着对帕梅拉说，他火车上讲的全是实话，请她赶快代他给加拿大驻伦敦的专员公署打电话，报告有个重要机密被窃。然而，帕梅拉却毫不以为然地劝他收起他的玩笑。毡帽男人以作旁证的理由要帕梅拉一起去趟警察局。

戴上手铐的哈奈被挟持上了汽车，可帕梅拉发现车并未开往警察局。毡帽男人及同伙伪称要去因弗里拉让第一郡长审讯哈奈，当汽车开近荒山野岭时，哈奈已判断他们并非警察而是乔丹的爪牙，他以嘲讽的口吻揭穿他们说，所谓的第一郡长就是那个只有半截小指的教授。

群羊堵住去路，汽车被迫停下，为防哈奈逃跑，那两个男人在下车驱赶

羊群之前用手铐把哈奈和帕梅拉铐在了一起。

看准时机的哈奈借着地形与夜色的掩护拖着帕梅拉随他逃跑，他一只手插在口袋里假装握着一把枪，威胁帕梅拉如不从命就干掉她。对他再三申明解释的一切，帕梅拉仍表示怀疑。

来到一家小客栈，哈奈决定进去投宿，他警告帕梅拉要与他合作。戴着一副手铐的他们被迫作出一副难分难舍的亲热状，以致女主人猜测这是对私奔的情侣，把他们安排在一个只有一张床铺的房间，并安慰他们说决不泄露秘密。

帕梅拉坚持不肯和哈奈睡一张床，为了分开活动，她找出指甲锉试着锉手铐的链子。但劳累紧张了一天的他们很快进入梦乡。被冻醒的帕梅拉见哈奈睡得很熟，便拿过指甲锉去撬手铐，不知怎么手铐竟然松开了。伸进哈奈口袋去取枪，却发现那原来是只烟斗。楼下隐约的说话声使她蹑手蹑脚来到楼梯口，柜台边毡帽男人正在打电话，帕梅拉从中得知乔丹已去伦敦帕莱迪姆游艺场与一个人接头，并向对方报告找到了哈奈及她误认为他们是警察的事。他的同伴在向店主买酒并打听些什么。好心的女店主生怕丈夫会出卖那对男女，急忙出来以关门后不得违章卖酒为由轰走了他们。

帕梅拉终于相信了哈奈所说的一切，等他醒来，她把听到的一切告诉了哈奈，哈奈决定立刻去伦敦帕莱迪姆游艺场看住乔丹，而帕梅拉则赶到伦敦警察局报告此事。可经查空军总部并未丢失任何机密文件，对她起疑的局长下令派人跟踪帕梅拉，团团包围了游艺场。

在剧场找到哈奈后，帕梅拉愤然诉说自己报警遭冷遇的事。这时，记忆大师麦莫里又出现在舞台上，哈奈透过望远镜发现了坐在包厢里的乔丹，他突然意识到那份机密是被储存在了这位记忆大师的头脑里，只要把他带出国境，全部情报自然也就窃到手了。

警察不问青红皂白要抓走哈奈他们，哈奈当即向记忆大师提问“39级台阶”是什么意思。麦莫里条件反射似地脱口而出：“‘39级台阶’是个专门窃取各国情报的间谍组织……”话音未落，一声枪响，大师倒地。观众惊叫逃离，乔丹身陷重围，束手就擒。

气息奄奄的麦莫里应哈奈的要求忍痛说出了记在头脑中的机密，他说为此他付出了一生中最大的工作量。当警察们围着这具尸体忙碌时，哈奈与帕梅拉悄然退出，携手离去，挂在他手腕上的一只空手铐悬空摇晃着……

【鉴赏】

希区柯克在论及他为何要拍《39级台阶》时说那是出于对原小说作者约翰·巴肯的尊敬。事实上，巴肯确实对希区柯克的创作观念有很大的影响。这位出生于苏格兰的通俗小说家兼政治家有5部小说都以“哈奈”这个人物为主角。《39级台阶》是其中的第一部。不过，原先希区柯克看中的是另一部，由于种种原因没能如愿退而求其次，才拍了《39级台阶》。

但巴肯对希区柯克来说，不只是《39级台阶》的原作者，希区柯克的另外一些作品，如《知情太多的人》、《西北偏北》（又译《谍海疑云》）等，都有着巴肯式的人物和巴肯式的气氛。而巴肯奉为精神导师的正是19世纪英国著名小说家司各特。从这样的关系中我们可以一窥希区柯克创作的文学和历史的渊源。

在巴肯的小说中有着种种突如其来、意想不到的阴谋和犯罪，无辜者或局外人莫名其妙地被追逐，在潜逃中经受种种磨难并同时经受一番精神和心理的奇异历程。希区柯克借用这些建构了他影片的叙事框架。但在希区柯克和巴肯之间仍有着明显的不同。正如彼得·沃伦所说，巴肯笔下的所有冒险勾当都有一个目标，“最终是政治目标，维护一个王朝或一种生活方式”，但对希区柯克来说，这种目标已经消失，一切动作都因所谓的“麦克古芬”而起，这是一个希区柯克本人和评论家经常提起的词（由此衍生了所谓“麦克古芬理论”），它表示一种话题或一个简单的情节意念，由此来生出悬念和情节。在《39级台阶》中，“麦克古芬”即虚构了一个企图盗窃国防机密的间谍网，仅此而已，观众不能在影片中了解到有关这个间谍网的背景和活动的具体情况。希区柯克这样做，首先自然是来自他对政治的回避，希区柯克从来就否认自己作品中的社会主题，他用了巴肯的叙述方式，却抛弃了他小说的政治色彩。当然，取消了政治主题不等于否认了作品的意义，巴肯曾经感慨“现在我算明白了，文明的保护层有多薄。一场意外事故和一辆伪装的救护车，一番诬告和一次假拘留，有成打的办法把人从这个快活而忙碌的世界上打发掉”。希区柯克对此是赞同的，在《39级台阶》等“无辜者逃亡惊险片”中，希区柯克对现代文明社会里人的命运的不可把握和险恶处境作了很有深度的探讨。

“麦克古芬理论”的另一个目的是为了更集中地安排作品的结构。希区柯克认为，在适当处理情节的情况下，如把影片的关键物缩小，这样做不会损害悬念的设置和展开。在《39级台阶》的剧本初稿中，希区柯克曾打算插进一个段落，让主人公跟踪来到苏格兰的一个峡谷，那里藏有间谍网的庞大的飞机库，随之产生出主人公企图炸掉这个飞机库等十分吸引人的情节，但临了他还是放弃了，因为那样一来会过于复杂，而观众关心的实际上只是那个在逃的哈奈。希区柯克把自己影片的核心明确地定在“追”和“逃”的位置上，他关注的是这对矛盾自身的机制（包括它们位置的转化）以及由此产生出的人物的心理涵义。

在情节的设置上，同原著相比，影片也有着明显的导演个人的印记，这种印记甚至是有情绪化的。影片增加了小说中所没有的一个苏格兰农妇拯救哈奈的戏，她放走哈奈并送给他一件外套，衣服口袋里还放着一本《圣经》。这一情节直接导致了下一场戏里哈奈的得救（子弹射在《圣经》上使他大难不死）。据说加这一情节的念头是来自希区柯克喜欢的一个古老的笑话，一个有点像《十日谈》或《坎特伯雷故事》中那种有点猥亵的风流故事。这完

全是希区柯克个人的风格——喜欢讲讲下流故事甚至在影片里即兴式地把他感兴趣的东​​西安排进去。类似的情况还有他原先对影片结尾的另一种处理，本来已拍好的结尾是哈奈和帕梅拉从游艺场出来坐上出租马车，哈奈向帕梅拉宣布他们实际上已是夫妻，因为按苏格兰的法律，只要在众人面前宣布他们将结婚，就可以以夫妇相称了，而他们在逃亡中已被迫这样做了。希区柯克对这种古老的习俗——它和现今文明社会的正式法律相悖——津津乐道，只是最后为了使全片更精炼些，才不得不删去了这个结尾。

影片里的“记忆先生”麦莫里也是希区柯克独特感受的产物。希区柯克喜欢逛三流剧院和游艺场，麦莫里的角色即来自他熟悉的一个叫台兹的艺人，他能不加思索地回答人们关于日期的问题。但麦莫里却不单是个艺人，希区柯克也把他看作职业意识和责任感的化身，直到临终前他仍头脑清醒，有问必答，死得庄严又滑稽。日后希区柯克同特吕弗的谈话中又把麦莫里同《群鸟》中死去的女教师相提并论，流露出他认为麦莫里是一个有殉道者意义的角色。

有人曾称《39级台阶》是希区柯克前期作品中最像他后期作品的影片。这无疑是一种褒扬，几乎没有人怀疑希区柯克在美国时期尤其是50年代之后的影片有着他在英国时期作品所不具备的深度。但另一方面，希区柯克后期作品的主题和风格必然是他前期作品的一个发展，我们可以在《39级台阶》等作品中发现种种端倪和前兆，它们是希区柯克后期作品的基础和铺垫。

在《39级台阶》中，人们可以发现希区柯克已经形成了他的关于悬念的原则，即宁愿舍弃一个短暂的惊奇而要一个持久的悬念。用他自己的话来说，他的作品不像侦探片以“藏而不露”开始，而是以“揭示真相”开始。《39级台阶》一开场就让主人公哈奈在游艺场遇到一个女特工，马上将全片事件的核心——保卫一项国防机密不被某个间谍组织窃往国外——向观众和盘托出，将观众的注意力集中到哈奈的命运和他能否完成自己的使命上。这样便形成一个直至影片结束才解决的持久的悬念。观众也同人物共同参予了这个悬念的设置和完成，而不仅仅是个旁观者。

不过，我们还必须以一个更高的准则来衡量《39级台阶》的悬念处理。对希区柯克来说，悬念尽管如此重要，却并不是他作品的全部，甚至也不是作品的核心，而是第二位的，是一种方法或手段。这种对悬念更高层次的理解和运用在《39级台阶》中似乎尚未达到。与希区柯克后期作品悬念展开中流露出的复杂的道德观念相比，《39级台阶》的善恶观念较为简单，其悬念的力量基本体现在维持情节的紧张性上。或者说，在希区柯克作品通常具有的双重线索中，《39级台阶》更多地投注于浪漫的一条（包括追与逃及爱情等），另一条有关人物精神历程的线索则显得微弱，尤其是他后期作品中必不可少的“疗救性”的主题似乎还没出现过。可以说，《39级台阶》中悬念所提供的多是快感，而非他以后作品中的反思意味。

倒是在叙事风格方面，《39级台阶》堪称希区柯克日后作品的先声。这

种风格体现在以一个又一个的事件和场景紧凑地扎实地构成全片上。粗略地分析，《39级台阶》有10余个事件和场景。从游艺场开始，经过波特兰公寓的凶杀，火车上的受惊，农夫家的遭遇和得救，纳切拉奇村遇断指人及一系列的被抓又逃脱，最后回到伦敦在游艺场结束，每一个小的事件和场景都堪称一个短小的惊险佳构。但最值得称道的还不是这些事件场景本身，而是它们如何从一个向下一个快速转换的技巧。希区柯克本人也表示在《39级台阶》中他最得意的是事件之间“迅速而突然”的转换，这里的关键是速度，它使观众无暇细想，使他们始终全神贯注。当然，转换必须是迅速而又自然流畅的。比方说，哈奈在纳切拉奇村遭枪击实在是一个“置于死地而后生”的神来之笔，哈奈靠着一本《圣经》的抵挡大难不死，全是因为前面伏笔的作用，农妇赠《圣经》就是一个用得极妙的转换。哈奈遭捕后逃脱又是靠着有羊群阻塞汽车来转换的，惊险中不乏轻松幽默，气氛紧张而手法却简洁明快。希区柯克向人表示，实现这种转换是十分重要的，任何东西如果妨碍了这种转换，就应毫不犹豫地删去。反之，任何有利于事件场景连接转换的，就应毫不犹豫地采用。这里，希区柯克表达了他的一个重要观点：即反对所谓的“真实性”，他关心的是“去掉了平淡无奇的片断后的生活事件”，以及为表现这些事件所必需的细节、悬念、气氛以及如何确定摄影机的位置等等。在《39级台阶》里，我们可以发现种种戏剧化或传奇式的构思，正是在《39级台阶》及其前后的影片中形成了这种被特吕弗称为“纯粹的激情”的风格。

与这种“奇境”式的观念相反相成的，是所谓的“克制的叙述”风格。这种被希区柯克称为非常“英国式”的风格似乎也是得之于巴肯的启发，简单地说，这是一种有意“不充分”、“不淋漓尽致”的手法，它用“轻淡的调子表现出富于戏剧性的情节”，“火爆”的情节却不用“火爆”的手法，相反，还时时透现出某种幽默闲适之趣。这在《39级台阶》中可以举出许多例子。不过，这种风格不独巴肯的小说才有，希区柯克从中汲取的是整个英国文学传统，狄更斯的小说就富于这种意味。在电影中也不独希区柯克，另外一些英国导演也多少体现了这种风格，当然，他们都没有能像希区柯克把这种紧张和轻松、浓烈和轻淡结合得那么完美。

尽管《39级台阶》为希区柯克赢得了空前的声誉，但影片终究还是成为希区柯克告别英国的“最后演出”之一。或许纽约影评人授予《39级台阶》最佳影片奖更给了希区柯克一种大洋彼岸有“知音”之感，促成了他赴美的决心。其实，希区柯克对自己的英国生涯并无否定之意，他称这段时期是“培养自己电影构思直觉能力”的时期。但可能出于对同时期英国纪录片运动的格格不入，更可能是不满于英国人国民性中对电影的偏见（这也导致了对他的影片不甚公正的评价），才使他去了好莱坞。这对英国电影来说居然是莫大的损失，但对世界电影史和全球的观众来说，那却是一个庆幸，毕竟，对希区柯克说来，好莱坞是一个更适合他施展才能的地方。这样，《39级台阶》

在电影史上留下的不仅是“30年代英国最优秀的故事片”或“希区柯克英国时期的代表作”这样的美誉，在后人看来，它那浓郁的英国气派和英国风格，也恰如苏格兰风笛吹奏的怀旧的调子，咏叹着一个艺术家去国离乡的衷情。

（吕晓明）

弗朗肯斯坦的新娘

The Bride of Frankenstein

1935 黑白片 75 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：詹姆斯·怀勒

编剧：威廉·赫伯特约翰·劳德·巴代斯顿摄影：约翰·梅卡尔

主要演员：克林·柯莱夫（饰弗朗肯斯坦）

瓦莱里·霍普逊（饰依沙白特）

包里斯·卡尔洛夫（饰恶魔）

【剧情简介】

一个风雪交加的夜晚，玛丽·雪莱向丈夫诗人雪莱和好友贝伦讲述了恶魔后来的经历。……木磨房在一片大火中变成焦架，倒塌在地。人们发出热烈欢呼，庆祝恶魔在火海中葬身。弗朗肯斯坦的女仆望着腾起的烈焰，说道：“这是最美的葬礼，我亲眼看到恶魔的下场！”市长动员大家：“回家去吧。”

弗朗肯斯坦躺在担架上，不省人事。依沙白特痛哭流涕，人们把他抬回家去。大家纷纷散开。小女孩玛丽亚的父亲走上前去，他要亲眼看到恶魔的尸体，玛丽亚的母亲阻止他，但他仍不顾一切地走近磨房。一不小心，他坠落在一个水坑中，他奋力挣扎，高喊救命。这时，躲在水中的恶魔探出头来，他慢慢向男子走来，猛然将他抓起来掐死。恶魔爬出水坑，又把慌乱中的玛丽亚母亲扔进水坑，然后向山下走去。弗朗肯斯坦的女仆看见恶魔，惊叫着奔逃。马车来到家园，人们把担架抬入室内。女仆高呼恶魔没有死，却无人相信。她只好独自哀叹：“恶魔会把你们都掐死在床上。”

弗朗肯斯坦脱离了危险，他对依沙白特说自己要探寻生命的奥秘，要把握上帝的权力，创造生命。依沙白特责怨丈夫着了魔。这时门外响起咚咚的敲门声，女仆开门，原来是普雷多里斯教授来访。普雷多里斯教授是大学的哲学老师，由于思想古怪被学校开除，他要求与弗朗肯斯坦单独面谈。普雷多里斯教授告诉弗朗肯斯坦，他打算与他合作共同制造生命，弗朗肯斯坦表示自己不打算再从事这类试验，不愿与他合作。教授说：“你创造的恶魔正在杀人，你也有不可推脱的罪责。现在只有前进，不能后退。”他告诉弗朗肯斯坦自己也在创造生命，并邀请弗朗肯斯坦前往他的庄园观看他的试验。他摆出自己设计和制造的一批有生命的活物：国王、王后、主教、跳芭蕾舞的舞女等，只是他制造的人物都太小了。他对弗朗肯斯坦说上帝创造了男人和女人，目前你已经创造了一个男人，还须造一个女人，一个“弗朗肯斯坦的新娘”。

恶魔在森林里游逛，他又饿又渴，走到河边。他喝水时发现自己映在水

中的倒影，又气又急，用手拍打水中的影子。市长组织全市的男人捕捉怪物，人们一起上前将他捆绑在木杆上，运回城里，市长命令人们把恶魔关在地下监狱中，上了铁链，让士兵严加看管。恶魔用力挣脱了铁链，逃出地下监狱。人们惊吓得四散奔逃。恶魔来到山中，他发现有人在湖边烧肉，便扑上前去抢，结果烧坏了一只手，他大叫着逃走。忽然，他听到不远处传来了声声音乐，他面部顿时呈现出笑容，抬头望去，他看到一只灯火通明的窗户。他走近小屋，看到里面正坐着一个修士拉琴。修士听到声音，便大声说：“请进，我的朋友！”恶魔躲在门外，怯生生地不敢入内。修士伸出手，他摸到来人受伤的手，便拉着他走进屋。他向来者提出许多问题，恶魔支支吾吾回答不出。修士说：“我的眼睛瞎了，什么也看不见。你不会说话吗？如果你听得见我的话，就请把你的手放在我的肩上。”恶魔依修士的话做了，修士十分高兴，起身去为他弄吃的。恶魔狼吞虎咽地吃着，发出呼呼的满足声。然后修士让恶魔躺在床上休息，拉住他的手说：“上帝，感谢你理解我的孤独，给我派来了朋友。”听到这话，恶魔的眼里流出泪水。

他们在一起生活。修士教恶魔认字：面包、烟酒、好坏……恶魔最喜欢修士的小提琴，经常让修士为他演奏。一天，来了两个猎人，他们看到恶魔便与他撕打起来，修士不明白发生了什么事情，猎人便把恶魔的真相告诉修士。修士将信将疑，被猎人救走。恶魔冲出门来寻找修士，高喊：“朋友！”他独自一人来到墓地，藏身在一座坟墓中。

普雷多里斯教授带人来挖墓，他们找到一个年龄 19 岁的女子，便开棺将她的尸骨取出。教授打发走助手，独自饮酒吸烟。恶魔走上前来，与他分享烟酒，普雷多里斯教授告诉他要为他制造一个朋友，一个女人。恶魔十分得意。普雷多里斯教授带来恶魔，威胁弗朗肖斯坦，要求他必须与自己合作。弗朗肖斯坦表示绝不屈从任何压力。这时恶魔按照教授的旨意绑架了依沙白特，普雷多里斯告诉弗朗肖斯坦：若要依沙白特活着回来，就必须按恶魔的话去做，再造一个女人。弗朗肖斯坦只好同意，他投入准备工作。

为了制造这个女人，必须要有一颗年轻的心脏。普雷多里斯许诺助手卡尔一万英镑，卡尔杀了一个过路的女行人。暴风雨之夜来了，他们将已准备好的女尸接上电源，利用风筝做空中的传导，让女尸充分接受大自然的电力，变为活人。他们把女尸放下，只见女人的手臂在动。“成功了！成功了！”他们狂热地叫唤起来：“她活了！”

“你就是弗朗肖斯坦的新娘”。普雷多里斯教授对着这个女子说，恶魔也缓步走到女子身边，拉住她的手。可是那女子却高叫着推开恶魔，厌恶地走开。恶魔愤怒地叫了起来：“原来你也像他们一样恨我。”他走到制动柄前，准备拉制动柄。教授与弗朗肖斯坦都吓坏了，这时依沙白特跑上前来，她紧紧抱住弗朗肖斯坦。恶魔示意他们跑开，他们冲出门，向远方拼命跑去。恶魔拉动制动柄，随着雷鸣般的巨响，城堡塌落，把恶魔、教授以及他创造的“新娘”一起埋葬其中。

【鉴赏】

克罗德·贝力在《世界电影精品》一书中这样介绍影片《弗朗肯斯坦的新娘》：“一般来讲，为大获成功的影片拍摄的续集总不容易超过第一集，然而，同一摄制组在大获成功的《弗朗肯斯坦》四年后拍摄的续集却是例外。人们又遇到导演詹姆斯·怀勒（他此前拍摄了《隐身人》）和演员包里斯·卡尔洛夫（1887—1969），他创造的角色影响很大，使他享誉终身。影片的成就来自30年代美国的清教社会环境。”

影片的编导者没有停留在第一集影片所确立的恐怖气氛中，却反其道而行之，将影片主角恶魔弗朗肯斯坦塑造成一个充满人情味的人物。如果在上一集中恶魔尚为非作歹，杀死幼儿，祸害平民安定生活的话，在续集中他虽然仍有不法之举（例如杀死玛丽亚的父母），但影片大量展现的却是恶魔富有人性的一面。他渴望有人理解他，关心他，当他在林中遇到一修士，修士对他苦诉自己的孤独，称其为“朋友”时，他的双手紧紧抓住修士的手并流下眼泪。当他被猎人视为恶魔，猎人把修士带走时，他是那样伤心地高喊：“朋友！朋友！”他是那样爱好音乐，当他初次听到修士的小提琴声时，他那满是伤疤的脸上呈现出笑容。他一再要求修士为他演奏，并在听音乐时兴奋不已。他爱好与人交往，那样认真地学习人类的语言，他不仅学会了酒肉香烟，也学会了好坏之分。虽然他曾充当了普雷多里斯的打手，绑架了弗朗肯斯坦的妻子依沙白特，但他最终觉醒反抗，从一个别人的试验品变成主宰自己命运的主人。他不仅救了弗朗肯斯坦和他的妻子，也惩办了邪恶的化身——普雷多里斯教授。

恶魔角色的这一重大性格变更，使他不再是一个父母用来吓唬孩子的妖怪，而是一个四肢发达、头脑简单的莽汉。这一人物原型的恐怖因素烟消云散，人们对他更多的是同情、怜悯。

与上集不同的是，在《弗朗肯斯坦的新娘》中，影片成功地塑造了一个反面人物形象——普雷多里斯教授。他虽为人类，却有魔鬼般的心肠，终日欲念缠身，非要创造出一个女魔鬼，建造起他的魔鬼帝国。在这个人物身上，人们看到了纳粹的阴影。1933年，法西斯头子希特勒成了国家社会党的头目，次年，他又爬上了德国国家首脑的宝座。他鼓吹“亚里安人至上”的狂论，施行种族歧视政策，并开始疯狂迫害犹太人。他的对外侵略政策导致了第二次世界大战的爆发，并给人类带来巨大的灾难。普雷多里斯教授的野心与计划与纳粹希特勒有着异曲同工之处，他平时处心积虑，制造了国王、王后和大主教，为他的帝国打下基础。为了使他们能像真人一样大小，他拉拢弗朗肯斯坦，劝说他与自己一起合作。当他的计划受到阻挠时，他便不惜使用种种卑鄙的手段，以求达到目的。他执意要创造“弗朗肯斯坦的新娘”，以求恶魔能够繁衍后代。为了取得新鲜的心脏，他重金雇佣下属，怂恿他们杀人越货，肆意横行。影片中的恶魔实际上正是普雷多里斯教授。当弗朗肯

斯坦被救回家，与亲人依沙白特团聚并在一起议论恶魔时，门外响起“咚咚”的敲门声，依沙白特此时已吓成一团，普雷多里斯深夜来访无异于恶魔的惊扰。

他带掘墓人盗墓，走进阴森森的墓穴中，掘墓人都吓得头发发直，他却镇定自若，甚至在墓穴中又吃又喝，享受雪茄烟的乐趣。他与恶魔为伍，也是一副颐指气使的架势，需要时拉拉扯扯，不需要时一脚踢开，把他用大剂量麻醉药打晕。

人类的堕落与恶魔的人情味形成强烈的反差，人的凶残、暴戾、疯狂和野心使他无异于恶魔，而恶魔身上的人道主义色彩，特别是他最后的觉悟和反抗又使他成为英雄。正是在这一点上，本片比它的上集更富有现实意义与社会意义，它的道德矫正是耐人寻味的。

值得一提的是，影片的化妆师杰克·皮尔斯为恶魔设计并制作了令人难忘的独特的面具：高耸的额头、下垂的眼皮、脸上挂着既让人憎恶又让人同情的伤疤。在演员参加的32天拍摄中，卡尔洛夫每天清晨4时半起床，化妆师从6时起准备服装，整个化妆时间从7时进行到中午12时，然后杰克·皮尔斯在助手奥托·理德瑞的参予下精心检查和整理。12时半，卡尔洛夫要穿上重达32公斤的服装和靴子。下午2时，拍摄才得以开始。就这样，卡尔洛夫已被折磨得精疲力尽，在两场戏之间他总要忙里偷闲地倒在床上喘息片刻。一月下来，卡尔洛夫体重减轻了10多公斤。卡尔洛夫对自己用心血换来的成果是满意的，他在评价恶魔这一人物形象时说：“我觉得穿上那些笨重的服装、靴子，走起路来摇摇晃晃，笨重失常，这种动作与外型使这一人物给人们带来好感与同情。”

自70年代起至今，幻想片成为时髦的影片类型，它为制片人带来巨额利润。成千上万好奇的观众前来影院观看种种超级暴力、未来灾难和强烈感官刺激的场面，他们在观赏完后又平安回到家中，享受与品尝晚餐佳肴。1972年，为了满足市场需求，许多幻想片转向更为血腥和恐怖的道路。阿沃里亚茨电影节、斯帝日电影节等应运而生。1975年由梅尔·布鲁克导演的《少年弗朗肯斯坦》创下了50万人次的观众纪录，长期遥遥领先，直到乔治·卢卡斯的《星球大战》和斯皮尔伯格的《外星人》（1982）出来后才得以打破。幻想片的制作规模更为庞大，表演更为微妙，它也逐步突破原有类型，与其它类型兼容交错，向更宽泛的领域发展。今天看来，幻想片仍是第七艺术中最激越人心的。

（胡滨）

英雄的狂欢节

La Kermesse héroïque

1935 黑白片 150 分钟

法国托比有声影片公司摄制

导演：雅克·费戴尔

编剧：夏尔·斯巴克 雅克·费戴尔

摄影：亨利·斯特拉德林

主要演员：费朗索瓦丝·罗珊（饰科内利阿）

让·米拉（饰公爵）

安德烈·阿莱尔姆（饰市长）

米切琳娜·切雷尔（饰西斯卡）

阿尔弗雷·亚当（饰肉店老板）

本片获 1936 年法国电影大奖，威尼斯国际电影节最佳导演奖

【剧情简介】

这是 1619 年发生在佛兰德一座名为博姆的小城中的一个美丽动人的传说。

博姆小城静静地躺在佛兰德平原的怀抱中。佛兰德平原那旖旎的风光，那一架架矗立在运河两岸的洁白的风磨，那如茵的草地上悠然而过的一个个羊群，那缕缕升起的淡淡的炊烟，都给人一种安谧、恬静之感。虽然这里在异邦的管辖之下，战争的恐怖仍未从人们的脑海中全然消逝，但西班牙国王菲力普二世较为宽容的统治，也使佛兰德土地上出现了一种前所未有的升平景象。这不，博姆城的居民又要欢庆一年一度的狂欢节了。

小城中一派节日前夕的欢乐气氛。市中心的广场装饰一新，狭窄的街道上，喜气洋洋的人群熙来攘往。街道两旁，千行百业的商人正忙着把临时搭起的货架打扮得花团锦簇。到处是欢声笑语，到处是彩旗鲜花，就连从城中流过的运河的汨汨水声，此时听起来都别有一番情调。

然而，全城最兴奋的人要属市长先生的大女儿西斯卡了。这位正值二八芳龄的美丽少女，与本城才华出众、英俊潇洒的年轻画家布勒盖尔倾心相爱。今天，布勒盖尔要去向市长大人正式提出与西斯卡结婚的要求，难怪姑娘秀美的脸庞上不时泛起喜悦的红光。此刻她正端坐家中，一边略有几分忐忑不安地等待着消息，一边沉浸在对未来美好生活的憧憬之中。

市长家富丽堂皇。房间的四壁镶嵌着闪闪发亮的细木墙裙，餐桌上排排铜制餐具光可照人。厨房里炉火正红，飘出一阵阵烤鸡的香味。狂欢节的晚上，市长照例要以美酒佳肴来款待他的几位助理。盛宴的准备工作在市长夫

人科内利阿的指挥之下，正在有条不紊地进行。

当然，这是女人家的事，市长大人是不屑插手的。男人自有男人的事要办。想想看吧，博姆的百姓之所以能安居乐业，太太平平地准备欢度狂欢节，不正是因为市长先生领导有方吗？这赫赫的政绩难道不应该永垂青史？市长大人的光辉形象难道不配传之后世？因此，他一早便赶到市政厅，请布勒盖尔继续为他和他的助理们画像。

市政厅宽敞华丽。除了第一助理——肉店老板尚未到来之外，全城的精华、声名显赫的头面人物，现在都聚集在这里。市长、鱼店老板、面包店老板、客店老板，一个个气宇轩昂、正襟危坐。布勒盖尔手持调色板，挥毫点染。他的画已近完成，画面上的人物仪表威严、栩栩如生。整个大厅异常安静。

突然，门被撞开，肉店老板肩扛一面代表本城尊严的大旗，气喘吁吁地跑进来。这是位非同小可的人物，在这个小城中，他仅次于市长。也许，正是因为他处于这样的地位，所以他时时摆出肩负重任的不可一世的傲然之态。在这方面，他与市长的脾气倒是颇为相投。

第一助理的迟到使大厅内乱作一团，画像之事只好暂停。市长回到办公室去批阅公文，肉店老板踏起脚尖，悄悄地跟在他后面，溜进了市长办公室。布勒盖尔轻蔑地望着他，对他的行径感到颇为好笑。

且莫发笑，年轻人！如果你知道他们二人此刻正在商议什么，你就再也笑不出来了。不过几分钟的时间，在身兼饲养商的市长与身为肉店老板的第一助理之间，一项交易已经谈妥：第一助理保证从市长手中购买他所需要的全部家畜，市长则把女儿西斯卡许给他，婚礼在一个月后举行。

在家中等得心焦的西斯卡，悄悄来到市政厅找她的心上人。在她的催促下，布勒盖尔就像一个等待判决的犯人，提心吊胆地来到市长大人面前。

市长的判决如此无情，犹如一盆冰水倾倒在布勒盖尔头上，布勒盖尔永远不会忘记市长大人那句深深刺痛他自尊心的话：

“我绝不会把女儿嫁给一个画匠，我们家不要乞丐！”

不幸的年轻人啊，他们纯洁的爱情难道就这样被葬送了？他们难道能听凭命运的摆布？在绝望之中，西斯卡想到了妈妈……

妈妈是理解、支持他们的。听完西斯卡的哭诉，科内利阿不禁勃然大怒。怪不得丈夫近日来对她总是甜言蜜语，原来是要背着她，私自订下女儿的终身大事。她安慰了心爱的女儿几句，就大步出去，找那个狠心的父亲算帐。

夫妻二人在街上不期而遇。一向惧内的市长先生见到夫人大兴问罪之师不免有些胆怯，但在这公开场合下又不肯轻易失掉身份。一场口角势所难免，这惹得一街两巷的人都从家里探出头来，准备一睹为快。

正在这时，动地的马蹄声夹杂着阵阵喊声滚滚而来。顿时，所有人都屏住呼吸，一齐把目光投向城门方向。只见三个面目可憎的骑士纵马驰入城门，不仅把征收城门税的官吏撞翻在地，还拉倒了一个货摊。啊，是西班牙人！

可怕的西班牙人！谁能忘记西班牙人占领时期那种恐怖的景象？！谁能忘记一夜之间就被洗劫一空的安特里普市的悲惨命运？！房屋被烧成灰烬，妇女被蹂躏摧残，孩子被挑在枪尖上，老人的鲜血染红了如银的须发……难道这样的厄运要在狂欢节之夜降临在博姆城的百姓头上？这三个西班牙骑士的到来，是否就是一场灭绝人性的大屠杀的前兆？吉凶难卜，人心惶惶。

一时间，惊恐的叫声传遍全城，人群纷纷如鸟兽散。商人飞快地收起货摊，家家关门闭户，小城顿时一片冷寂。扛着大旗的第一助理正惊慌失措地寻觅藏身之地，西班牙人却招手叫他过去，摘去他的帽子，撕破他的旗子，然后丢下面如死灰的肉店老板，策马向市政府奔去。

在这关系全城安危的时刻，市长大人在哪里？当然，他没有撒腿逃命，那样未免太丢面子。况且，在镇静如常的夫人身边，他也不能失去男子汉的尊严。但是夫人所说的“地位高，危险大，他们总是先抓市长的”这句话，使他不禁头皮发紧。他呆呆地站在街上，似乎在观察动静。直到他看到返回的三个西班牙骑士纵马从他面前掠过，奔向城门时，方以一种忠于职守的庄重口吻说道：

“我要去履行我的职责。”

留在市政厅的几位助理，刚刚以最殷勤、最甜蜜的微笑送走了西班牙骑士，看到市长走进来，个个如释重负，勉强止住了筛糠般的抖动。始终一言未发的西班牙人，除了向市长和几位助理的画像泼了一杯残酒外，只留下了一封信，一封直到现在无人敢开启的信。

“先生们，形势要求我们最大限度地保持冷静。”

市长不愧是市长，说出话来自然与众不同。他拆开用火漆封住的信封，抽出信来读。

“公爵唐·佩德罗大人，西班牙国王陛下委任的特命大使，前去赴任，今夜偕仪仗、侍从和卫队途经博姆。”

“卫队！”全体助理齐声惊叫。成百名的士兵将要涌入小小的博姆城，这是何等可怕的情景！时间就在今夜，危险迫在眉睫，该当机立断，拿出应付局面的办法来！

可助理们已乱作一团，争吵、叹气，仿佛除此之外，他们再也不知道该做些什么。这些肩负重任、平日里耀武扬威的先生，绞尽脑汁之后只得出这样的结论：

“反抗是无益的，只会使全城同归于尽！”

“同归于尽？”身为城市之父的市长怎能让自己的子民遭此大难呢？他扬起头，激昂慷慨地表示：“不！如果需要有人作出牺牲，我去！”

何等的勇气！何等的胸怀！真要叫他的助理们感动得涕泪交流，令他们佩服得五体投地。壮哉，市长！

可是且慢，满腹韬略的市长大人岂能白白送命！也许是“牺牲”二字给了他启发，大人灵机一动，一个妙不可言的主意跳上了心头。天无绝人之路，

市长不禁由衷地感谢起上苍。听到市长的主意，助理们个个愁颜尽扫。这个主意使他们既能保全脸面，又免去杀身之祸，只要应付过今夜，明天西班牙人一走，天下就会重现太平，妙哉，市长！

事不宜迟，市长和助理们马上分头行动。市长匆匆带着第一助理返回家中，他不理会夫人的询问，唤来两名女仆，迅速钻进卧室，把门紧紧关上。

科内利阿被丈夫的神秘之态搞得有些茫然。也许他真有了御敌的良策，因事关重大，不便向女人讲？可是进进出出的女仆手中抱着的却是床单、毯子，枕套，肉店老板手里拿的是一对烛台。这到底是怎么回事？她百思不得其解，焦躁地在丈夫卧室外面的走廊上踱来踱去。

鱼店老板、客店老板、面包店老板三位助理遵照市长的吩咐，将家中可称之为武器的东西和金银细软都藏了起来。他们的妻子对丈夫奇特的神态、怪异的举动大惑不解，禁不住开口问，可她们得到的都是同样的回答：

“事关重大，与女人无关！”

正当科内利阿无计可施之际，鱼店老板、面包店老板抱着一个神秘的大包和两支戟来到市长卧室门前。趁开门之时，科内利阿率先一个箭步冲进屋中，眼前的情景使她目瞪口呆：房间布置得阴森可怕，一块洒着点点银斑的黑色帷幔挂在床后，市长直挺挺地僵卧在床上。就在这短暂的时间里，市长大人的卧室竟然变成了灵堂，市长大人“升天”了！

原来如此！科内利阿实在抑制不住心头的怒火，指着丈夫的鼻子厉声训斥：

“一条壮汉，结实得像水牛，却要装死，还有三个同谋，心甘情愿帮他搞这种骗局。”

窗外传来隆隆的鼓声，打断了她的话。她向远处张望，只见鼓手正在广场上向全城百姓宣布市长的命令：西班牙人到来时，全城男人都不许露面，禁止一切抵抗行动……

科内利阿听到这里，鄙夷地望了气急败坏的丈夫一眼，大步流星地走出家门，直奔广场。广场上沸腾了。男人们在欢呼，赞颂市长的英明。妇女们被男人的自私、胆怯激怒了，他们竟然忍心把城市丢给手无缚鸡之力的妇女，让她们去应付武装到牙齿的西班牙人！她们惊讶，她们愤慨，冰雹般的怒骂和讥讽落到了男人们的头上。男人们招架不住，忙不迭地拔腿跑开。

科内利阿登上市政厅前的台阶，向聚集在她四周的全城的妇女，充满激情和自信地说：

“妇女们！男人显然不能应付局面了，既然如此，我们来代替他们吧！我们听从男人摆布的日子已经太长了！今天发生的事使我们睁开了眼睛。我们要为整个佛兰德做出榜样，妇女可以以她们的力量、果敢和勇气，从毁灭和耻辱之中把城市解救出来！”

正午时分，服饰华贵的市长夫人及其助理——鱼店老板娘、客店老板娘、面包店老板娘，看到布勒盖尔和西斯卡从塔楼顶上发出西班牙人的队伍已经

出现的信号，便排列成行，神态庄重地向城门走去。全城的妇女都涌上街头，兴奋而略带不安地等待着消息。

城外大路的尽头扬起一片尘土，西班牙人的队伍浩浩荡荡，士兵的头盔和长枪在灼灼阳光的照耀下闪闪发光，公爵的马车辚辚而来，停在科内利阿的面前。公爵、神父和一个带着两只猴子的侏儒走下马车，科内利阿恭敬地迎上前去，屈膝行礼。公爵的目光落到楚楚动人的市长夫人脸上，他满面笑容地扶起她，温柔地吻了吻她的手。

“我万没想到，夫人，会受到如此隆重的欢迎！”

在他的脸上看不到咄咄逼人的杀气，从他的口中也没有传出杀人放火的命令，科内利阿的心平静下来。他那潇洒的风度、文雅的举止、亲切的话语，一下子赢得了夫人们的好感。

科内利阿早已想好对策，只见她款款走上前去，满面悲戚地说：

“……大人，请原谅我带给您一个令人难过的消息，我们尊敬的市长大人去世了。我，他的未亡人，请求您的人马绕开这座悲伤的城市。”

“夫人，我们一定遵从您的意愿。”公爵深施一礼，毫无难色地回答。

神父和公爵的第一副官却大表异议。本来么，经过长途行军，人困马乏，谁不希望好好歇上一夜？再说，还有一些紧急公务需要公爵处理呢。

公爵对此深表歉意，并庄重地向美丽的市长夫人保证，士兵进城决不扰民，明日凌晨一定偃旗息鼓离城而去。面对温文尔雅的公爵，科内利阿实在不好拒绝。

队列迈着缓慢而有节奏的步伐向城内进发，公爵和科内利阿手挽手走在最前面，公爵的几位主要助手和市长夫人的助理成双成对地跟在后面。听到远处传来的士兵们的脚步声和滚雷般的鼓声，全城的妇女都引颈眺望。过来了，队伍过来了！看到公爵和市长夫人亲密地并肩而行，多少颗悬着的心放下了，女人们发出一阵欢呼。

鼓声一响，市长便迅速躺好，闭目屏息。听到欢呼，他又倏然坐起。怎么，大屠杀没有发生？夫人究竟搞了些什么名堂？可是从此刻起，他必须忠实地扮演“死人”的角色，外面发生的一切他已无权过问，也无法预料。夫人哪，夫人，你会干出些什么呢？

夫人办了五件事。前四件，一件比一件更使市长大人恼火。可第五件，又如严冬过后的和煦春风，暴风雨过后的缕缕阳光，使市长先生感到通体舒畅。

科内利阿指挥若定地与几位助理商讨着西班牙贵宾的住宿问题，俨然成了一市之长。客店老板娘领走了第一副官，鱼店老板娘看中了第二副官，面包店老板娘与神父眉目传语，似乎已心照不宣。于是，科内利阿当仁不让地把公爵大人接回自己家中。要知道，她正在“居丧”，怎能公然做出这种对“死者”大不敬的事情？更何况公爵大人礼数周全，一到市长家便手捧花圈执意要去市长灵前表示他们诚挚的敬意。想想看吧，当公爵默哀之际，躺在

那里连气都不敢出的市长该是一种什么滋味？再说，整整一个下午，整整一夜，公爵与他近在咫尺，市长先生不是落到了比囚犯还不如的地步了吗？听到、看到夫人不住地对公爵嘘寒问暖，把丈夫的拖鞋拿去给公爵穿，还要发出“物在人亡”的感慨，市长不由得“怒从心头起”了。

当晚，科内利阿在市长府第大摆筵席，为西班牙贵宾接风洗尘。女仆们端着精美的食品、陈年的佳酿穿梭般地在市长卧室外走过，餐厅中不时传来亲昵的调笑声。街道上，远处的客店里也飞来阵阵笑声、喊声和掌声，那是西班牙人和本城居民在畅饮、在跳舞、在寻欢作乐。市长“尸骨未寒”，他们就如此放纵，岂非大逆不道！餐厅中的杯盏交错声更令一天水米未曾打牙的市长感到饥肠辘辘，人们似乎早已把他这位“死者”忘却了。万般无奈，市长只好央求“守灵”的第一助理到厨房去与狗争食，抢来几块面包、骨头权且充饥。

但是，事情还不止于此。公爵的弄臣侏儒竟随着从宴席上逃走的两只猴子闯进了市长的卧房，一眼就看见了正在指挥肉店老板、面包店老板捕捉猴子的活生生的市长。西洋镜被彻底戳穿了。

三个彪形大汉被矮小的侏儒吓得魂不附体。他们跪倒在地，苦苦哀求他不要声张。最后，市长忍痛拿出二百金币，侏儒才总算答应缄口不言。

接风宴之后，公爵和科内利阿踏着如水的月色，披着茉莉花的幽香，沿着波声轻柔的运河信步而行。如幻似梦般的景色使他们的心也好像要融化了，两人都有些忘情。公爵吟咏起歌颂爱情的诗句，含蓄地向风度翩翩的市长夫人表明心意。科内利阿看到在一条小船上相依相偎的布勒盖尔和西斯卡，勉强控制住摇荡的心旌，转而请求公爵即刻给这一对相恋的年轻人主婚。

“夫人，我是您恭顺的仆从。”公爵欣然答道。

风声渐紧，雨意渐浓。夜空中滚过一阵隆隆的雷声，科内利阿不由自主地扑到公爵的怀中。是惧怕突兀而来的惊雷，还是感激公爵的美意？谁知道呢。

肉店老板把他在运河边看到的这一幕告诉市长，市长气得个昏天黑地。科内利阿正巧这时走了进来，要第一助理先生立即去市政厅为布勒盖尔和西斯卡主持婚礼。这就难怪市长大人、第一助理这一对未来的翁婿顿时暴跳如雷。他们咒骂，他们狂呼，简直有些忘乎所以。

在门外侧耳静听的公爵轻轻推开门。这比什么都灵，市长飞快地躺下，又成了一具“僵尸”。公爵瞥了“死者”几眼，似乎无意去说破这个骗局。也许他是觉得这样做他手中就有了一张可以先发制人的王牌？也许他认为这样做既可将市长禁锢在卧室中，又可以讨好市长夫人？

第一助理顺从地跟着公爵走了，两个年轻人的婚礼按照科内利阿的安排举行了。寂静的卧室中只剩下孤零零的市长，只听到他无可奈何的叹息。

夜阑人静。西班牙客人们分散在各家各户，受到殷勤款待，此刻都已酣然入睡。

身穿睡衣的科内利阿悄悄出了卧室，走上通向三楼的楼梯。她轻举步，慢移身，脚下没有一点声响。肉店老板隐身在一道帷幔后面，一言不发地看着市长夫人的身影在楼梯拐角处消失。公爵的房间就在三楼。报仇的时候到了，肉店老板的脸上立即浮起了一丝得意的笑容。正在这时，一把匕首顶在他腰上，使他陡然一惊。尚无住处的侏儒不由分说地骑在他肩上，他只好乖乖地冒着大雨，把侏儒带回自己家中。

两个时辰过后，肉店老板才蒙侏儒恩准，回到了市长的卧房。不待他把刚才看到的情景说完，市长已气得七窍生烟。哪一个男子汉能忍受这样的奇耻大辱？！复仇的愿望在他心中腾起。时不待我，市长和第一助理手持尖戟，疾步登上三楼，准备两路包抄，毕其功于一役，把公爵和科内利阿当场抓获。

市长正准备从与公爵住房一壁之隔的儿童室冲将过去时，忽然发现科内利阿正安详地坐在儿童室内，给他们的小儿子喂奶，这真出乎他的意料。尽管科内利阿再三解释，他还是忍不住大骂起来：

“我已经蒙受了耻辱，我要杀人！公爵，先把咱们的帐算算清！”

隔壁有人走动，市长的气焰马上低了几分。科内利阿看到他那怯懦的样子，冷冷地说道：

“好啊，去吧！如果你杀了公爵，你就会被绞死；若是你没能杀了他，你同样会被送上绞架！”

科内利阿飘然走出房门，市长大人气急败坏，可又不敢造次，只好呆呆地站在那里。无论如何，他又失了一着。

事可一，可再，而不可三。市长夫人却足足办了四件令市长先生大动肝火的事，她该怎样收场呢？

市长家度过了不平静的一夜。可是除了这座富丽堂皇的府第之外，整个博姆城都在安详地沉睡，安特里普城大屠杀之夜的情景并没有在这里重演。在科内利阿的调度之下，全城妇女同心协力，以精美的饮食、舒适的住所、殷勤的笑脸接待了西班牙人，使这些远来的士兵有宾至如归之感。西班牙人心满意足，全城居民家家平安，结局不可谓不完美。

黎明悄无声息地来到这座小城，西班牙鼓手敲起了集合的鼓声。士兵们匆匆忙忙从各家各户跑出来，站好了队。公爵骑着一匹高头骏马，站在队伍的最前面。居民们蜂拥而至，向他们欢呼。公爵勒转马头，抽出佩剑，士兵们迈开步伐。鼓声隆隆，旌旗招展，无数朵鲜花在士兵们的枪尖上跳跃，无数条手绢在窗口挥动，西班牙人准时离开了这座小城。

公爵策马来到市长家的阳台下面，向站在阳台上的科内利阿深施一礼。他们默默无言地对视，像在进行最后的告别。市长躲在科内利阿身后的帘内，余怒未消地盯着他的妻子。

西班牙人的身影越走越远，聚集在广场上的市民仍在欢呼。科内利阿俯视着人群，高声喊道：“朋友们，朋友们，公爵大人为本城居民对西班牙人的令人满意的款待所感动，恩准免除博姆城一年的赋税！”

看到她手中高擎的一份羊皮纸文告，全城男女老幼尽情地鼓掌，人群中腾起一阵又一阵欢呼的声浪。市长大人也不由得侧耳细听。

“我们的城市能获得这样的恩惠，应该归功于市长独具的大无畏勇气……”

听到科内利阿的这番话，听到广场上响起的“市长万岁”的声声呼喊，市长大人始而愕然，继而心花怒放。科内利阿把他推到阳台上，欢呼声震耳欲聋。市长感动了，他面含微笑，向着全城百姓频频招手。

这就是科内利阿所办的第五件事。仅此一件，就把前四件所结下的怨恨一笔勾销，熨平了市长先生心灵的创伤。你们看，市长大人不是有些飘飘然了吗？

科内利阿向后退了一步，抬起手轻轻抚摸着她佩戴的一串精美绝伦的项链，脸上浮起神秘莫测的微笑，她的心仿佛已随着项链的主人飞向了远方。

远处，西班牙人的身影终于消失在地平线上。

【鉴赏】

《英雄的狂欢节》是蜚声世界影坛的法国著名导演雅克·费戴尔的作品。他 1888 年出生，1948 年去世，原籍比利时。他 1912 年作为演员登上影坛，以后又当上剧作家和副导演。1917 年，他正式成为导演，拍摄了《收容所的老妇人》等影片。1920 年，他根据皮埃尔·伯诺瓦的小说改编拍摄的《亚特兰梯德》一片，使他声誉大振，获得了名导演的地位。此后，他又接连拍出了被格里菲斯推崇为杰作的《克兰格比尔》（1922），以及《孩儿面》（1923）、《幻象》（1925）等影片。这些影片不仅结构巧妙，画面优美，而且体现出一种现实主义的风格。

20 年代末期，费戴尔到了好莱坞，拍摄了几部商业片，如由葛丽泰·嘉宝主演的《吻》（1930）等。

1934 年他回到法国，拍摄了《大赌博》（1934）和《米摩莎公寓》（1935），从而成为法国一个新学派——诗意现实主义的重要人物。

1935 年，他拍摄了他的最重要的作品《英雄的狂欢节》。该片获得了 1936 年法国电影大奖、威尼斯电影节最佳导演奖和日本影评界颁发的国际电影大奖，一时间佳评如潮。

众望所归，道理何在？对此，我们只能从影片的内容和形式这两方面加以探索。

影片讲述了一个近乎荒诞的故事：在城市面临危难的关头，自市长而下的所有男人莫不惊慌失措。为保全性命，他们置尊严、责任于不顾，以最离奇的方式逃避灾祸；而以市长夫人为首的女人们则迥然不同，她们挺身而出，团结一致，以女性特有的聪明才智化险为夷，保卫了家园。漫漫的历史长河中涌现出的无数艺术作品，在对男女两性的表现方面往往是不公平的。男性无论是行善，是为恶，总是主宰世界的强者。在社会生活的各个领域，他们

似乎永远担任主角，荣誉的光环，动听的赞歌一次次地献给他们；而女性则总是处于男性的阴影之中，躲在男性的卵翼之下。她们是弱者，她们赖以生存的仿佛只有美貌和温顺，不足以向男性的地位发起挑战。虽偶有例外，但这种不公平几乎已成了约定俗成的模式。第七艺术问世以来尽管佳作迭出，但很少摆脱这种传统观念的束缚。然而，《英雄的狂欢节》恰恰是反其道而行之。它讴歌的是妇女，鞭挞的是男性，它给了女性从未获得或极少获得的主宰地位，使世界在她们的指挥下运转。请对照一下市长及市长夫人这两个人物吧。市长追逐名利，贪图虚荣，表面上以天下为己任，气壮如牛，实际上集私心之大成，胆小如鼠。市长夫人却深明事理，敢做敢为，不避艰险，勇挑重担，其襟怀、其气魄远胜须眉。此两人的高下之分不言自明，他们所分别代表的两个性别孰强孰劣也便一目了然。影片这种一反传统的安排自然令观众耳目一新，称其为女权主义电影的先驱恐怕也不无道理。

《英雄的狂欢节》是费戴尔以他擅长的喜剧手法拍成的场面豪华的娱乐性影片，乔治·萨杜尔认为这部杰出的作品“革新了历史片的样式”。而这，正是本片的又一鲜明特色。

影片所叙述的故事发生在300年前，当属历史的范畴。但影片的编导在构思时并不求以史实为依据，他们没有纠缠于在那个特定的时代是否真的发生过这样一件事，他们所感兴趣的只是以那个时代为背景，他们展现给人们的与其说是历史，毋宁说是传说。但另一方面，他们又极其忠实于历史，即忠实于那个时代的特征，并非信马由缰。首先，他们忠实于历史的进程，真实反映了佛兰德曾为西班牙人所统治这一事实。其次，他们忠实于佛兰德地区当时的风土人情，从景物、建筑、服饰到社会生活的各个侧面，无一不与时代和地域相吻合，因而逼真、可信。这种真实与虚构相结合、忠实与超越相结合、似与不似相结合的创作手法，拓宽了历史片的领域，形成了一种可称为历史—传说片的样式。事实证明，这种样式受到了广泛而热烈的欢迎。

这部影片的创作态度严谨，制作精美。情节的安排既有条不紊又颇为巧妙，情节的发展既在意料之外又在情理之中，可谓悬念迭出，令观众目不暇接，不知道下一步会看到什么事情发生。影片的对白写得考究、华丽，具有很强的抒情意味。影片的摄影尤为人们所交口称赞，许多画面就如一幅幅佛兰德画家笔下的油画，优美绝伦，赋予影片以浓郁的诗意。因此有人将此片称为“绘画电影”，大约也不为过。此外，美工、服装、表演均属上乘，均是使影片获得成功的有利保证。

以上种种，使影片《英雄的狂欢节》成了法国优质电影的代表作，使国际影坛对法国电影刮目相看。这就是我们介绍这部影片的原因所在。

（姚世权）

茶花女

Camille

1936 黑白片 108 分钟

美国米高梅影片公司摄制

导演：乔治·顾柯

编剧：祖·阿金斯 弗朗西斯·马里昂
詹姆斯·希尔顿（根据小仲马同名小说改编）

摄影：威廉·丹尼尔斯 卡尔·弗伦德

主要演员：葛丽泰·嘉宝（饰玛格丽特·戈蒂耶）

罗伯特·泰勒（饰阿芒·杜瓦尔）

里昂内尔·巴里摩尔（饰杜瓦尔先生）

亨利·丹尼尔（饰法维尔男爵）

雷诺尔·乌尔丽克（饰奥林普）

杰西·拉尔芙（饰南尼）

萝拉·霍普·克鲁丝（饰普律当丝·迪韦尔努瓦）

本片获 1937 年纽约影评协会最佳女演员奖

【剧情简介】

1847 年，巴黎。繁华的香榭丽舍大街上，一辆考究的四轮轿式马车停在一家花店门口，老板娘布杨夫人精心挑拣了一束白色的茶花送到马车里一位漂亮女郎手里。她叫玛格丽特·戈蒂耶，是巴黎的名妓，因为酷爱茶花，身上又总戴着茶花，故人称茶花女。陪她坐在车里的是普律当丝·迪韦尔努瓦，她过去也曾做过妓女，年纪大了，就开了家时装铺子，仍在社交界里打转，现在是玛格丽特的女伴。

马车载着她们来到喜剧歌剧院，这几乎是她每晚的例行公事。玛格丽特绕过休息厅，边和熟人打着招呼边朝她的包厢走去。这时我们看清楚了她，她身材颀长，面色苍白，但相貌十分端正、秀丽，身着一袭雅致的白色丝质长裙，周身钻石的映衬下，显得典雅、华贵。乍看之下，像是一位贵妇人。玛格丽特坐在她的包厢里，漫不经心地看着舞台上的演出，楼下观众席上有不少人等着她的垂顾。坐在她身旁的普律当丝准备当晚给玛格丽特介绍一位新的男友——德法维尔男爵。当男爵出现在她的望远镜里时，她忙指给玛格丽特看，等玛格丽特顺着她指的方向看时，一位潇洒的青年男子正热切地向她张望着。玛格丽特窃喜，男爵竟是这样一位外貌英俊的青年绅士，对视片刻，玛格丽特示意他到她的包厢里来。青年见到了他崇拜已久的社交界名人，兴奋得局促不安，他自我介绍说他叫阿芒·杜瓦尔。玛格丽特意识到她认错

人了，这使阿芒很尴尬，可玛格丽特并不在意，她友好地和他说着话并差遣他去给她买糖果。等阿芒返回包厢时，玛格丽特已经离开了。失望之余，他看见了玛格丽特失落在地上的手帕，便虔诚地捡了起来。

玛格丽特带着她的新情人德法维尔男爵回到家里，从他见到她的第一天起，几乎每天晚上都来看玛格丽特。这位男爵40岁左右年纪，表情呆板，语言干涩，既无讨人喜欢的外表，又无个人情趣，就是有钱。玛格丽特不喜欢他，可他死缠着玛格丽特，他能满足她对金钱、钻石、服饰以及其它虚荣心的一切需求。

在剧院里初识玛格丽特后，阿芒·杜瓦尔就回到郊区他父亲的家里。阿芒母亲已故，给他和妹妹各留下一笔遗产。他的父亲是位收税员，一生恪尽职守，勤俭持家，竟也给女儿攒下一份体面的嫁妆。阿芒每年都要回家住上几个月，一来显得孝顺父亲，二来可以省下不少开支。父亲对儿子寄托很大希望，期待他在外交事业上有所发展。阿芒这次回家来是专程参加妹妹路易斯的订婚仪式，他很爱妹妹，为她找到一位有前途的未婚夫很高兴。

几个月后阿芒返回巴黎，一次偶然的机机会使他在书店里再次见到玛格丽特，当时他正在看一本名叫《玛依·莱斯科》的书，玛格丽特说她很喜欢这本描写爱情的小说。阿芒把他一直珍藏着手帕郑重地还给玛格丽特，这区区小事使玛格丽特很感意外。俩人交谈时，玛格丽特不时地用手帕捂着嘴咳嗽，她患有肺病，夜里常常难受得睡不着觉，医生告诫她要改变现在的这种放荡的、不节制的生活习惯，可她离不了眼前众星捧月似的灯红酒绿的生活，否则就不知怎么打发日子。阿芒好意地关心她，作为回报，她邀请阿芒到她家里去参加她的生日晚会。

玛格丽特家的餐厅里坐满了客人，阿芒也在其中，餐桌上摆满精美的菜肴。伴随对女主人生日的祝贺，是一阵阵刺耳的尖叫、狂笑和哄闹声，男女宾客间相互开着毫无顾忌的玩笑，全无斯文可言。阿芒初次接触这样的场面显得很是不习惯，玛格丽特一杯接一杯地喝着酒。酒足饭饱之后众人开始狂舞，玛格丽特纵情地跳着，酒后的她面色潮红，由于过分激动和劳累，她咳嗽得上气不接下气，不得不回到卧室里去吃药、休息。玛格丽特的离开并未影响她的朋友们的兴致，他们对她病态的强颜欢笑早已司空见惯，可是这却没有逃过一直关注着她的阿芒的眼睛，他紧跟着也进了玛格丽特的卧室，看着玛格丽特如此糟蹋自己，阿芒感到心疼和担心，他向玛格丽特表达了爱慕之情并劝她爱惜身体。望着阿芒一脸真诚和揪心的神情，玛格丽特被打动了，一股久已淡忘的真情涌上心头，她交给阿芒一把家里后门的钥匙，约他晚间来相会。第二天入夜，阿芒兴冲冲地前来赴约时，却发现玛格丽特家的后门早被反锁上了，任他怎么按动门铃，里面都没有反应，显然男爵正在玛格丽特房内。气恼之下，受了委屈的阿芒认为妓女终究是不可信的。可就在他打点行装决定离开巴黎的时候，普律当丝给他送来一封玛格丽特向他致歉的信，随后玛格丽特也来到阿芒的住处。如同一阵春风滋润了心田，沉浸在爱的甜

蜜里，阿芒提议带着玛格丽特到远离城市喧嚣的乡下去医治她的肺病，他要独享和心上人在一起的欢乐。玛格丽特见阿芒如此真诚地关心和爱护她，她从心底里认定对这个青年人要以心相许。为了能和阿芒厮守而又不给并不富有的他增加太多的负担，玛格丽特想出了个主意。在同男爵约会时，她提出了夏天要到乡下休养的要求，向男爵要4万法郎作为生活费用。费了一番唇舌之后，无奈的男爵终于把一沓钱放在玛格丽特的手上。作为感谢，玛格丽特亲吻了男爵的面颊，男爵却给了她一耳光，摸着自己发烫的脸颊，玛格丽特说不出是屈辱还是高兴。

马车载着玛格丽特、阿芒和老仆人南尼驶向郊区。车子在一幢乡间别墅前停了下来，阿芒跳下车把熟睡的玛格丽特抱到房间里，南尼忙着打开窗子收拾屋子。玛格丽特睁开眼睛，看着这洒满阳光的新居她快活极了。第二天早餐过后，阿芒陪她一起去散步，明媚的阳光，清新的空气，纯朴的大自然唤起了玛格丽特对生命、对生活的向往。又一个早晨，阿芒来找玛格丽特时看见她交给南尼一本书还嘱咐她一些什么事情，这举动引起了阿芒的猜疑。当他发现书里夹着一封委托普律当丝替她典当一枚钻戒的信后，才知道玛格丽特是怕增加他的负担才有此为，阿芒十分感动并请求玛格丽特原谅他的疑心。当日他们一起去参加玛格丽特一对青年朋友的婚礼，看到那对恋人喜结良缘，玛格丽特十分动情。回家的路上，她在田野间、花丛中忘情地跳着、跑着、笑着，快活得像个无忧无虑的小姑娘。跑累了，他们坐在一棵大树下乘凉，玛格丽特偎依在阿芒的怀抱里宛如一头驯顺的小鹿。而此时的阿芒犹如掉进蜜罐里，重返天真的玛格丽特在他眼睛里是那么地纯洁可爱。阿芒向玛格丽特谈了他的经济情况，请求她接受他的一笔馈赠，在一片花丛中，阿芒向玛格丽特求婚了。这普通的求婚字眼在玛格丽特听来是那么的神圣和动听，她为这奢侈的幸福所陶醉并虔诚地为自己祈福。

玛格丽特一改过去奢华的生活方式，她穿上普通农妇的衣服，学着过普通人的日子，和村民们相处甚笃。一天上午阿芒进城去办理她母亲遗产移交等事宜，一辆马车带来了一位长者，他是阿芒的父亲蒙西埃尔·杜瓦尔先生，他声称要见玛格丽特·戈蒂耶小姐。玛格丽特小心翼翼地把他请到屋子里，杜瓦尔先生开门见山地说他是为他儿子的事情来的，他说阿芒是个很有前途的青年，虽年金不高，但足以维持生计。现在他为了玛格丽特不惜把母亲留给他的房产变卖以便转到玛格丽特的名下。再有，他的家庭清白无瑕，阿芒的妹妹已经订婚，她可能有个很好的归宿。如果阿芒和玛格丽特在一起，那将辱没他妹妹的姓氏，危及她的前途，而阿芒的前程也会就此断送。作为父亲，他不得不为子女的前途担忧，而这一切的结果都将取决于玛格丽特的决定。杜瓦尔先生的一番话如五雷轰顶，压得玛格丽特喘不过气来，刚刚开始的新生活带给她的美好感受以及对未来的憧憬与她所必须面对的现实是那么的格格不入，她接受不了。玛格丽特极力镇定着自己的情绪，向杜瓦尔先生坦陈她与阿芒之间的真情，她请杜瓦尔先生相信，她无意增加阿芒的经济负

担，更不知阿芒已经为她打破了原本的开支计划甚至波及他的家庭。她请求杜瓦尔先生允许她和阿芒在一起并且不要任何馈赠，她保证今后过一种勤俭的日子。面对一位美丽的青年女子如此真诚的表白和哀求，杜瓦尔先生并非心无所动。但是一位父亲的神圣职责超过了对一个妓女的怜悯，他要求玛格丽特同阿芒恩断情绝，他和他的家庭都将感念她的宽宏。玛格丽特绝望了，心本善良的她不忍心连累一位无辜的少女，不忍心连累她的心上人以及他的家庭，她答应了杜瓦尔先生的请求，并恳请他不要把这突然发生的一切告诉阿芒。

当天下午阿芒回来了，满面风尘与兴奋，他欢喜地拥抱玛格丽特，告诉她今后他们的生活有保障了。望着阿芒热情洋溢、充满青春稚气的真诚的脸孔，玛格丽特情不自禁地拥吻他，但瞬间又放开了他。阿芒这时才发现盛装的玛格丽特情绪异常。当玛格丽特说她要回巴黎去找法维尔男爵时，阿芒愤怒了，可玛格丽特毫不在乎他的反应，径自离去。看着玛格丽特的背影，阿芒又气又恨。

巴黎豪华的夜总会里聚集了社交界名流，阿芒也在其间。普律当丝乍一见到阿芒不由得一阵紧张，她告诉他今晚玛格丽特和男爵也要来，让他留点神。一会儿，玛格丽特和男爵出现了。她一袭黑色纱裙，依旧楚楚动人，但略显憔悴。当她见到目现敌意的阿芒时，惊得她手发抖扇子落到地上都浑然不觉。她想转回家，被男爵拦住了。阿芒走上前去同男爵打招呼而全然不理睬玛格丽特的存在，玛格丽特紧张得再次把扇子掉在地上，阿芒故作礼貌地把扇子捡起来交还给玛格丽特并对男爵说了句很不恭敬的话，气得男爵甩下玛格丽特到赌桌上去了。阿芒也凑到赌桌上来，他要和男爵赌个输赢。有道是情场失意，赌场得意，几轮下来，男爵和东家的钱都堆到了阿芒的面前。这时焦灼不安的玛格丽特差人把阿芒叫到休息厅去，见到玛格丽特那副疲弱的样子，阿芒的心一下子软了下来，他把玛格丽特拥在怀里诉说着离别的情思并且要带走她。玛格丽特的心都要碎了，但一想到她对杜瓦尔先生的允诺，便横下心来对阿芒说她爱男爵。阿芒那颗受伤的心怎禁得住这当头一棒，妒火和怒火烧得他失去了理智，他打开休息厅的门，当着众人的面羞辱了玛格丽特，把他刚刚赢来的一沓钱狠狠地摔在玛格丽特身上。当男爵斥责他时，他反手给了男爵一耳光，随即两人宣布决斗。等玛格丽特急匆匆赶到决斗现场时，阿芒的朋友加斯东告诉她，男爵受了伤，阿芒平安无恙。

在致命的打击下，玛格丽特倒下了，她的肺病越来越厉害。受伤后的男爵不再给她钱，不久玛格丽特就债台高筑，她不得不靠典当首饰衣物来看病吃药和维持生活。来看望她的人越来越少了，往日吃她喝她的朋友疏远她了，连普律当丝也换了一副嘴脸，等候在她客厅里的净是些前来讨债的债主。一天加斯东来看她，见到玛格丽特贫病交加心中不忍，就悄悄地在她的钱包里塞了一沓钱。不成想这给玛格丽特的救命钱转眼就被普律当丝拿走了，忠实的老南尼看着她视为女儿的玛格丽特结果如此悲惨，除了哭泣别无他法。当

闻讯的阿芒终于赶到玛格丽特家里时，首先跳进他眼帘的是为玛格丽特做祈祷的神父，一种不祥之兆袭上心头。接着他看到了强打精神迎接他的垂死的玛格丽特，此时的阿芒已经弄清楚玛格丽特离开他的原因。看到这个善良的姑娘为了成全他而做出的牺牲，并且因他的报复而被折磨成如此惨状，阿芒一边请求玛格丽特的宽恕，一边安慰她表示今后俩人永不分离。玛格丽特欣慰地听着阿芒说出的每一个字，这位一代名妓茶花女带着希望倒在她唯一至爱的人的怀抱里溘然长逝。

【鉴赏】

法国著名作家小仲马的小说《茶花女》自 1848 年问世以来在世界各地一直拥有广泛的读者。主人公玛格丽特·戈蒂耶的原型是作家在巴黎认识的一名高级妓女，原名玛丽·普莱西丝，是小仲马使这个仅活了 23 年、颇具传奇色彩的人物获得永生。原作曾在 1853 年被改编成同名舞台剧，首演即获得巨大成功，之后又被改编成同名歌剧再获成功。至今《茶花女》仍是世界各大剧院、歌剧院上演的主要剧目。1915 年至 1927 年间，以小说和戏剧为基础，《茶花女》曾四次被搬上银幕，但都是无声片。这里介绍的是 1936 年拍摄的有声片。一部文学作品多次被改编成不同的艺术形式重复上演且影响甚广，足见其艺术魅力之经久不衰。

影片编剧把原小说中的情节删繁就简，把发生在一年多时间里的恩恩怨怨浓缩成 108 分钟的银幕故事。改编者改变了原作第一人称日记式的倒叙形式，删去了原作者很多的个人感受，线性地、单刀直入地叙述了玛格丽特和阿芒的爱情悲剧，把改编者对社会的愤懑、焦虑以及同社会的对话诉诸画面，在当时电影还没有完全摆脱戏剧影响的情况下，《茶花女》以电影的品格和形式呈现在观众面前，导演和编剧所显示的艺术功力是不可忽视的。

原作者和改编者采取的是探索人与社会的关系的态度，作品自然反映了作者的主观心情。《茶花女》是一部现实主义的作品，它不是靠罗列细节来代替生活的整体实在，而是以典型的人和事来传达作品所渗透的社会现实意义，在关心社会生活的同时，注重人物内心情感的开掘和探索生活的底蕴。可以说在茶花女的身上交汇着作者的个人情感和某种社会精神。创作者所持有的眼光是诚实和谦虚的，他们相信所见的事实而没有囿于一般的社会偏见，这样作品就具有一种穿透力，它能把握住未曾被世人发现或发现而不能面对的社会真实素质，在观众的眼睛里，世界多了几分真实。

茶花女本身就是一个梦，她的生活方式是醉生梦死，她周旋于众多追求者之间，用自己的笑颜、美色和肉体换取华丽、高贵的外表。在当时的巴黎世风下，她无须顾及人们对妓女的想法乃至评价，也不必为自己的行为感到羞耻，因为她没有付出感情，她也没有遇到为她付出真情的男人，直至她遇到阿芒。

玛格丽特是唯美主义者，她爱茶花，爱美的服饰，却没有发现她自身的

存在价值。阿芒的真诚，阿芒对她倾心的爱使她觉悟到生命的价值和爱的份量。就在她全身心地爱着阿芒，准备用自己的一切去拥抱生活和未来的时候，杜瓦尔先生所代表的另一种爱强烈地冲击了她。在无可争辩的、以正义的形式出现的父爱的重创下，她对阿芒的爱变得软弱无力，为了杜瓦尔先生女儿的婚姻，为了心爱的人美好的前程，也为了他们家族的名声，她放弃了对阿芒的依恋和自己可能得到的幸福。就在阿芒斥责她是负心、下贱的女人的时候，玛格丽特的人性美和人格力量得到了最充分的体现。玛格丽特对理想生活的追求终究是个梦，可人往往在梦里是不清醒的或许是幸福的，而梦醒时分恰恰是理想的破灭和残酷的现实。这是人类经久奋斗而难以挣脱的悲哀。

法维尔男爵因为有爵位、有钱，他的人格也就相应地尊贵了，他可以在享有天伦之乐的同时堂而皇之地去寻花问柳且并不因此遭世人所不齿。他天天去看玛格丽特，面对她对他的敷衍非但不感到无聊，反以为这是他尊贵的地位带给他的荣耀，这难道不是一种残缺的人格吗？和一个妓女相比，他活得并不真实，直至他以为人格受到侮辱提出和阿芒决斗时，他所代表的资产阶级道德之虚伪显露无遗。人们最终接受的是茶花女坦诚而透彻的生命。妓女本身当然不值得赞颂，玛格丽特以妓女身份出现时没有人讥笑她，尽管她曾使某些男人倾家荡产，可当她想以良家妇女的面目面对世人时，反而觉得她活得比当妓女还要艰难。茶花女是个本性善良的女子，她一落入红尘，卷入 19 世纪以巴黎为代表的资产阶级和达官贵人主宰的畸型的男人圈里，与社会交手不了几个回合便把自己送进了坟墓。她的死向正统的人格提出了挑战。

在漫长的人类历史的长河中，人总是在与社会争斗、周旋，正是在这种周旋和争斗中，社会才趋向健全和进步，人类的生存价值才得以体现。试想玛格丽特若没有遇见阿芒，若没有顺从杜瓦尔先生的命令和请求，何以体现她的人性美和人格的力量呢？玛格丽特的与命运和社会的周旋，衬托了资产阶级社会里人的生存状态，这种悲剧的力量是否可以看作是《茶花女》的精神内核和生命力呢？

《茶花女》以银幕为载体提出了道德是非的问题，这种道德是非是以当时以及比当时更为久远的生活背景为基础提出的，亦是创作者的主体心灵对客观实际情况的裁断。在良家女子路易斯与妓女玛格丽特之间，杜瓦尔先生为他女儿选择了幸福，这是从社会道德及一般的道德倾向出发的。没有人关心妓女是否幸福，更没有人关心妓女是否应该拥有幸福，因为妓女这个群体是为社会道德所厌恶和鄙视的。在《茶花女》中，出于道德上的需要而去扼杀一名妓女对幸福的追求，去扼杀阿芒和玛格丽特这对俊男倩女之间纯真的爱情并以其生命为代价，从审美的意义上讲观众对这种扼杀是不能认同的。艺术的审美的眼光与社会道德的眼光在《茶花女》中是并存的，而且可能都具有合理性，这正是《茶花女》的艺术魅力所在。道德与不道德，人性与非人性，美与丑，正义与非正义被 19 世纪巴黎腐朽的资本主义世界搞得混沌不

清。玛格丽特的死或许会引起杜瓦尔先生内心的震颤，杜瓦尔先生所代表的社会势力究竟对玛格丽特为爱情付出的代价持有什么态度，这又是《茶花女》向世人提出的问题。

《茶花女》作为一部影片来说尚有很多不足之处，但作为主人公茶花女的扮演者葛丽泰·嘉宝却极为世人所称道。小说《茶花女》的问世，人们记住了小仲马和他的玛格丽特，电影《茶花女》让人难忘的是葛丽泰·嘉宝。从影片一开始坐在马车里接茶花，到在歌剧院大厅里疾步轻盈地亮相，到对一个与她抢风头的妓女大度地宽容，嘉宝就先声夺人，以其高贵的气质告诉观众：这个玛格丽特·戈蒂耶不可等闲视之。

作为演员，嘉宝最称职的地方在于她能最大限度地把自己和角色融合在一起。玛格丽特的原型身上或许有流于世俗和庸俗的地方，这在身为茶花女的嘉宝身上却不大看得出来。嘉宝在理解并尽力表现风尘女子饱经沧桑并因此而玩世不恭的心态的同时，并不苟同她们的平庸，因此观众时时感觉到在嘉宝的玛格丽特身上散发出来的某种高贵而忧郁的气质，玛格丽特也就显得格外清丽脱俗和惹人怜爱。观众在欣赏嘉宝—玛格丽特的同时，不知不觉地缩短了与茶花女之间的距离而去关注她的命运，同情她的遭遇和不幸。不难看出，嘉宝已把她对自身性格的认同体现在角色的身上，把她的人生体验和自觉意识融进了她对茶花女的塑造中，她让观众看到并感觉到这个玛格丽特与以往文艺作品中所描述的，或与人们通常印象中的妓女是那么的的不同，正是嘉宝补充和丰富了玛格丽特的个性和个人色彩。

玛格丽特的社会地位与其内心世界和自尊之间有很大的距离，玛格丽特想弥补这种强烈的反差和矛盾的心态势必会反映到她的行为方式上来，嘉宝在理解并表现玛格丽特身上这种反差的时候，她的形体动作和面部表情都比较夸张。影片中，嘉宝多次运用了身体大幅度向后仰、头部使劲向后仰的动作，比如在狂欢时表现她的纵情；阿芒初次拥吻她、向她表示爱慕之意而她却是一副玩世不恭的样子时，都运用了这种夸张的动作，这在她以往的影片中是没有的。观众可以看到，设计玛格丽特的一套形体动作，嘉宝是颇费一番心思的。首次亮相时，嘉宝是迈着快速的小碎步上场的，这同奥林普等人拉扯着衣裙、扭动着腰肢的招摇步态形成鲜明的对比。同是妓女，前者显得优雅，后者透着庸俗，玛格丽特自然是胜了一筹。重新回到男爵身边与阿芒不期而遇时，玛格丽特的脚步是踟蹰不前的，接着失手掉了扇子，嘉宝用这些细致的动作来表现玛格丽特内心紧张、犹豫和尴尬。再有在玛格丽特豪华的卧室里，她斜卧在躺椅上，头侧歪着向后仰，手臂随意地垂落着，一副慵懒的样子，表示她养尊处优、无所事事的上等妓女身份。当杜瓦尔先生要求她离开他儿子时，嘉宝设计的动作是玛格丽特顺着桌了跪了下来，手臂搭在桌子上，头无力地低垂下来，此时的她是那么的无助、无奈、无望，让人看了不由得心生同情。尤其令人难忘的是最后一场戏，临死前的玛格丽特听说

阿芒来了，挣扎着让南尼扶她下床来，她大喘着气，痛苦地咳嗽着，用两只不听使唤的手整理蓬乱的头发，还在腰间别上茶花，嘉宝每动作一下都像是以生命作为代价。见到阿芒时，她因为无力移动脚步，几乎是整个人扑到阿芒怀里，一则表现玛格丽特病入膏肓，二则表现她对心上人的渴望。嘉宝这一系列富有表现力的动作，来自她充实的内心、充实的自我，来自她独特的气质，这不仅使银幕上的玛格丽特独具光彩，也同时形成了嘉宝—玛格丽特的独特个性。这种气质远非仅靠表演技巧可以模仿和解决的。

嘉宝在《茶花女》里的表情是最丰富、也是最大胆的，这里仅以笑为例。在马车里接过茶花时她的微笑是雍容、优雅的；面对与她争风头的奥林普与普律当丝的争吵，她的浅浅一笑是宽容的；在包厢里初次误把阿芒当作男爵时，她现出的微笑是礼节性的而又略带歉意的；与男爵相处时，她堆出来的是敷衍的、职业性的笑；与男爵一起弹琴、听到阿芒拉响的门铃声时，她的放声大笑是自我解嘲又老于世故的；向男爵讨钱时，她的似笑非笑是无奈又隐含屈辱的；与朋友狂欢时，她发出的是开怀、纵情、放荡的大笑；发病后看到阿芒真诚的关心，她露出了惊讶又感激的微笑；来到乡间别墅后，她脸上第一次绽开发自内心的满足的微笑；与阿芒漫步在田野阡陌上，我们看到的是一副获得新生后生气勃勃的青春的笑颜；阿芒向她求婚时，她回报给他的是惊喜、感激、漾满对未来憧憬的幸福的笑脸；与乡里邻居玩耍时，她发出的是纯真无邪、朴实无华的爽朗笑声；在杜瓦尔先生造访时，嘉宝现出恭敬、礼貌又局促不安的笑；杜瓦尔先生离去再见阿芒时，她现出了玩世不恭又故作无情的冷笑；垂死的玛格丽特见到阿芒时，在她憔悴又毫无生气的病容上是一种回光返照、渴望生命和爱情的扭曲的惨笑。这种种的笑，构成了嘉宝塑造玛格丽特的心理轨迹，留给观众的茶花女是个有血有肉，有情有义，让人看后挥之不去的立体形象。玛格丽特的成功凝聚了嘉宝对人生、社会、角色的理解、积累、体验和交融，达到了她表演艺术最闪光的顶峰。

嘉宝在世界电影发展史上和亿万观众心中的绝对地位是任何演员都难以取代的。

（纪令仪）

塞萨尔

Cesar

1936 黑白片 160 分钟

法国马塞尔·帕尼奥尔影片公司摄制

编导：马塞尔·帕尼奥尔

摄影：维里

主要演员：雷缪（饰塞萨尔·奥利维埃）

比埃尔·弗莱斯奈（饰马里乌斯）

奥拉娜·德玛齐斯（饰芳妮）

费尔南·夏班（饰奥诺雷·帕尼斯）

安德列·富歇（饰小塞萨尔）

【剧情简介】

在影片《芳妮》的剧情发生之后，又过了十几年，马里乌斯与芳妮的私生子小塞萨尔已二十上下。他一直以为帕尼斯是他的亲生父亲。那一年帕尼斯突然心脏病发作。

帕尼斯的老友、小塞萨尔的祖父塞萨尔去请神父来为帕尼斯作临终祈祷。芳妮从医生那里得知帕尼斯目前还能拖些日子，但活不到圣诞节了。神父却偏要逼帕尼斯说出临终的忏悔：究竟谁才是小塞萨尔的生身父亲；帕尼斯缄口不语。不久，他离开人世。

芳妮终于把实情告诉儿子。正直而且刻板的儿子对此深受震动。芳妮还告诉儿子，她对多年不见的马里乌斯仍一往情深。小塞萨尔到那时才知道原来他一直以为是自己的教父的塞萨尔实际上是自己的亲爷爷。他于是向爷爷打听亲生父亲马里乌斯的下落。

一个来访的朋友提供了马里乌斯的线索，说他在土伦的一家汽车修理行工作。小塞萨尔寻父来到土伦，他隐瞒自己的真实身份，冒充是马里乌斯的朋友。汽车修理行的老板信以为真，开玩笑骗他说马里乌斯在做贩毒的生意，而且也要他入伙。

小塞萨尔信以为真，伤心地回到家中。先前他骗家里说要外出访友，偏偏那个朋友在他去土伦寻父期间到他家来看他。他只好向母亲坦白他假期寻父的事实，并气愤地告诉母亲他访知马里乌斯参与贩毒。芳妮断然不信，她深知马里乌斯为人正派，决不会参与犯罪勾当去赚昧心钱。

不久土伦汽车修理行老板来到“水手酒吧”，得知小塞萨尔就是马里乌斯的儿子，遂向小塞萨尔澄清事实，“贩毒”之说纯属开玩笑。在老板的指点下，小塞萨尔见到了马里乌斯，并告诉马里乌斯：他就是芳妮的儿子。父子俩消除误会，小塞萨尔领父亲来见爷爷和母亲。马里乌斯与骨肉长期分

离，自有他一番难以言述的苦衷，久别后的团聚竟成为人人为自己行为辩解的机会。然而马里乌斯始终认为芳妮为掩盖未婚先孕而嫁给帕尼斯是错上加错的。他没有留下来，只是在临走时对儿子说，他愿意在儿子想出海钓鱼的时候陪他一起去。后来，马里乌斯在马赛附近开了一家摩托艇商店，这时小塞萨尔也已离家服兵役去了。

芳妮来到马里乌斯的商店，两人在门外作了深入的交谈，虽然马里乌斯仍爱着芳妮，但是他出于自尊，不能与芳妮结婚；他怕别人说他贪图帕尼斯的遗产。经济处境不同更增强了他内心的矛盾。芳妮告诉他，她从来只爱一个人，那就是他。这时塞萨尔也来了，他悄悄地偷走马里乌斯的汽车的钥匙，使他无法离开。老人想以此促成这一对人过中年的昔日情侣破镜重圆。他对马里乌斯和芳妮说，小塞萨尔参军离家时，曾留话说，他愿意母亲再婚，嫁给马里乌斯。说罢，他知趣地走开了；他高兴地看出马里乌斯和芳妮已显示重归于好的迹象。

【鉴赏】

作为《马赛三部曲》的最后一部，《塞萨尔》顺理成章地要让长期分离的有情人终成眷属。著名作曲家樊尚·斯谷托为影片配制的音乐，以其优美的旋律把这一首“少小相恋，老大结缡”的曲折情史烘托得回肠荡气。同前两部一样，影片感人的力量主要来自人物的鲜明性格以及显示这些性格的曲折的剧情和生动的对白。帕尼奥尔在结构剧情时很善于捕捉动人的细节。例如帕尼斯去世后，塞萨尔同别人一起打牌，他瞅瞅帕尼斯在世时常坐的那把椅子，这微妙的一瞅，把他内心的“失友之痛”传递给了观众。再如，影片将结束时，马里乌斯为自己辩解。他说，十几年来，他虽然没有回来，但他始终让他的朋友来看望父亲。事后，他总要问那个朋友：“五分钟之内，老头儿咒骂几回？”倘若朋友回答说，老头儿骂了三四回，那么他就放心了，因为这证明父亲身体很好。这样的对白，不仅幽默，更凸现出人物的性格。

在拍摄《塞萨尔》时，帕尼奥尔已积累电影拍摄的经验，所以这部影片由他亲自执导。或许他自己也意识到前两部影片（《马里乌斯》和《芳妮》）基本上是室内剧，而电影应该有更广阔的空间，所以在写剧本时，帕尼奥尔给《塞萨尔》以大量的室外场景。在镜头运用上，他吸取了阿莱格雷在拍摄《芳妮》时的移摄技巧，从而使影像语言更流畅。平心而论，《塞萨尔》确实比《马里乌斯》和《芳妮》更“电影化”，但是，使观众在长达三小时左右的影片进程中保持不倦的观赏兴致的，归根到底，是精采的对白和演员的出色的表演。

《马赛三部曲》以其浓烈的地方色彩，获得国际性的成功。这三部影片在美国甚至比在法国更受欢迎。显然，曲折的恋爱情节，温馨的喜剧情调，淡淡的感伤气氛，再加上马赛的地方特色和繁华的港口和街道的景物，对于

外国观众比法国观众更具持久的吸引力。美国剧作家贝尔曼和乔舒亚·洛甘根据影片《马赛三部曲》，改编成音乐剧《芳妮》，由作曲家哈罗德·罗姆配乐，自1954年起，在百老汇上演，共演出888场，历时三年。1961年，好莱坞华纳兄弟影片公司购得影片改编权，歌舞片《芳妮》由莱斯利·卡伦和霍斯特·布契荷尔兹任男女主角，老资格的法裔影星查尔斯·鲍育和莫里斯·谢瓦里埃在片中分别饰演塞萨尔和帕尼斯；虽然这部美国版的影片也取得一定的商业成功，但是，同法国原作相比，显得浅薄而夸张（例如，歌舞片为了“突出”情绪，使用了许多特写镜头和变焦镜头，完全失去了原作中镜头内部结构的含蓄性，从而也就破坏了内在的抒情意味）。《马赛三部曲》在好莱坞的经历从一个侧面显示了美国和法国文化形态的差异。

帕尼奥尔的《马赛三部曲》放映时间总共长达七个多小时，观众在这样长的放映时间内被一群感情热烈真挚的人物的命运所吸引，影片中人物对生命的热爱，给观众留下了极其美好的回忆，其中父子之爱（塞萨尔对马里乌斯，帕尼斯对小塞萨尔以及马里乌斯对小塞萨尔）尤为感人。演员雷缪塑造的塞萨尔这个人物形象简直可视为父亲形象的原型；所以，有人说，《马赛三部曲》以其丰富的人情味和持久的传统价值观，当之无愧地提供了经典戏剧的范例。

不过，帕尼奥尔作为电影家，到40年代已渐渐失去光采。帕尼奥尔的创作实际上提出了电影与戏剧关系的问题。正如巴赞所说，问题不在于戏剧原文是否可能搬上银幕，采用一系列细心的电影处理，删去的戏剧原文不仅可以得到巧妙的补偿，而且作品的戏剧性能保全得更好。美国电影艺术家奥逊·威尔斯很欣赏帕尼奥尔的作品，意大利新现实主义电影家德西卡和罗西里尼甚至称他为新现实主义的先驱。

（李恒基）

带枪的人

M

1938 黑白片 90 分钟

苏联列宁格勒电影制片厂

导演：谢·尤特凯维奇

编剧：尼·包戈廷

摄影：伊·马尔道夫

主要演员：米·施特劳赫（饰列宁）

鲍·杰宁（饰沙特林）

弗·卢根（饰契毕索夫）

【剧情简介】

1917 年夏，俄德战争前线的战壕里，一群士兵唱着乌克兰民歌。这时俄国国内已经发生了二月革命，沙皇逊位，但是第一次世界大战仍在进行。这些为乡愁所苦的士兵们在给列宁写信，请教他下一步怎么办，如何得到和平、土地。众人签名后，把信交给获准休假的老兵沙特林带走，这位农民出身的老兵表示，他一定亲手送到。

当一群俄国士兵正准备到德军战壕去找德国士兵们宣传反战主张时，一位军官命令向这些“叛徒”开枪。沙特林拒绝开枪并夺下了军官的枪，于是军官宣布取消沙的假期。恰在这时一枚炮弹落下，军官当场毙命，沙特林得以扬长而去。

列宁在办公室里正起草《告全体劳动者书》，在草稿的字行之间出现了十月革命武装起义的场面：攻打冬宫，临时政府成员被逮捕，苏维埃政权宣告成立。正是在这一背景下，沙特林出现在十月革命刚刚爆发过的彼得堡街头。

沙特林在百万富翁的宅邸外张望，但是看门人不许他进去找当女佣的妹妹卡佳。这时契毕索夫等工人赤卫队队员出现了，经过盘问，契毕索夫才知道沙特林是自己未婚妻卡佳的哥哥，便与他一起大摇大摆地闯入宅邸，并向正在“请神”的贵妇人和绅士们宣布：苏维埃政权征用此楼，他们必须立即腾房子，女主人昏了过去，男主人则宣称：这是我的私有财产，总有一天我还要回来。

沙特林与妹妹见面时表示，他已决定暂不回乡，而同契毕索夫一起到革命大本营斯莫尔尼宫去见见世面。到了斯莫尔尼宫后，沙特林在各个房间走来走去，感到一切都十分新奇，同时，他的行动引起了一位工人的怀疑，甚至当众说他是奸细，但是在水兵们的帮助下，误会很快消释了。那位工人深感内疚，便递给沙特林一张传单。粗通文墨的沙特林发现这是列宁亲自签署

的《土地法令》：今后地主的土地无偿交给农民耕种。喜出望外的沙特林突然觉得口渴难耐，便拎起水壶去打开水。在熙熙攘攘的走廊里一队队士兵、工人和水手来去匆匆，无人回答他打开水的地方在何处。正在不知所措的时候，一个个子不高、蓄有胡须的人走来，沙特林忙问他在哪儿打开水，并与这个亲切的“陌生人”聊了起来。列宁得知沙特林是刚从前线来的老兵，便提出了一系列的具体问题：士兵们在前线的处境，他们在想些什么。列宁通过自己的闲谈，引导沙特林说出心里话，即在士兵们厌战情绪十分普遍强烈的条件下，一旦布尔什维克号召他们为保卫苏维埃政权而去作战，士兵们会支持革命政权吗？沙特林认为人民为了保卫自己的利益会去作战。这时列宁眯着双眼戏谑地问道：不怕吗？沙特林说，是有点儿怕。列宁对这个回答很满意，并进一步同沙特林交心说：决不可放下枪杆子，而且从今天，从现在开始就要投入战斗。当列宁在食堂附近同沙特林握别时，这位老兵已经得出了自己的结论：为了土地、和平，不战斗是不行的。他顺便问了一下身边的战士，刚才跟自己聊天的人是谁，对方回答说是列宁。沙特林全身晃了一下，把茶壶也丢了，跑进起先待过的房间并大声告诉人们，他刚刚同列宁谈了话……

列宁在自己的办公室里同斯大林通过电话交谈。列宁说，季诺维耶夫和加米涅夫是出卖革命的小丑，主张更严厉地镇压反革命势力和叛徒，并要求斯大林及时汇报托洛茨基的情况。这时，契毕索夫和沙特林来到列宁办公室，请求上前线作战。斯大林随后也走进列宁办公室，并亲自任命沙、契二人为队长和政委。

在斯莫尔尼宫广场上，一队工农武装正列队准备出发。队长沙特林站在台阶上，斯大林出现了。他在讲话中要求农民出身的士兵们教会工人出身的战士作战的技巧和方法。当沙特林表示自己准备牺牲时，斯大林说，为什么这么快就牺牲？我们大家要活下来保卫工农联盟，热爱人民。在沙特林的口令下，这支工农队伍出发了。斯大林对开拔的队伍继续喊着：对敌人要无情斗争，光荣属于革命战士。这时天空上乌云浮起，雷雨就要来了。战士们高唱战斗歌曲走向纳尔夫区前沿阵地。

白军将领克拉斯诺夫率军来到彼得堡市，企图扑灭十月革命之火。沙特林奉命带领部队把白军挡住，使白军不能越过亚历山大火车站一步。为此，沙特林大力开展瓦解白军士兵的宣传工作：他释放一名俘虏并让他带一封信给白军士兵们。不久，一群白军士兵举着白旗来到革命队伍里进行谈判。谈判时沙特林介绍了自己同列宁的谈话，而最令士兵们感动的是有关土地与和平的问题。突然一名白军军官出现，把沙特林逮捕了。白军士兵押送着沙特林走过火车站站台，许多白军士兵从运兵车上下来尾随着沙特林，因为他正在给押送他的白军士兵讲述列宁的谈话。得知布尔什维克的土地政策之后，士兵们表示愿意同沙特林站在一起并高呼“列宁万岁！”于是，沙特林把这些士兵带回自己的驻地。

沙特林带领士兵们到皇村侦察时，俘虏了一位仪表堂堂的将军。农民出身的沙特林在将军面前十分胆怯，竟同意将军缴枪之后去同战马告别，将军却乘机逃之夭夭。

经过多次激战之后，沙特林完成了阻截白军将领克拉斯诺夫的任务而回到彼得堡的工厂里。半夜，列宁突然出现在工厂党委办公室。工人们请列宁吃烧土豆，斯大林也随后而来。大家谈起前线情况：工农战士的革命情绪很高。至于工厂里的工程师们却令人遗憾地仍然在怠工。谈话之间工人们讲了一个故事，说有位农民出身的老兵抓了个将军，但是由于生来就怕地主老爷和将军老爷，竟上了被俘将军的当而让人家逃跑了。恰在此时沙特林来办公室办事，听了这段故事后十分尴尬，并老实承认说，这是自己干的蠢事。斯大林说，其实那个将军更怕你哩。

在工厂院子里，工人们围着列宁和斯大林，沙特林也在工人中间望着正在讲坛上发表演说的列宁。列宁强调，在保卫十月革命的胜利果实的斗争中，农民们暂时还不够勇敢，也不够坚定。但是正如一位老太婆在火车车厢里说过的那样，如今老百姓用不着怕带枪的人了。老太婆说有一次她在树林里拾柴禾，偶然遇见了一个带枪的人，而这位大兵当时还帮助她拾柴禾呢！列宁认为，这个故事说明，人民今天看到的是带枪的人保护着劳动者，镇压并反对剥削者。

工人们开动了修好的装甲车，沙特林和战士们乘装甲车出发了。列宁和斯大林目送着工农的队伍，这支队伍在炮火中前进着。

【鉴赏】

《带枪的人》是列宁题材戏剧的开山鼻祖尼·包戈廷的成名之作，也是为了纪念十月革命20周年而创作的三部列宁题材剧作中最优秀的一部。1937年11月13日《带枪的人》在莫斯科瓦赫坦戈夫剧院首次上演时，观众和演员们都很激动，因为这是历史上第一次把革命领袖的艺术形象搬上舞台。当扮演列宁的著名演员史楚金第一次出场并疾步走向观众时，台下先是鸦雀无声，接着全场霍然起立，响起了暴风雨般的掌声和欢呼声。然而影片《带枪的人》却未能达到同等的轰动效应。从舞台走向银幕时，《带枪的人》经历了一段坎坷不平的道路。

舞台演出的成功使当局对原剧本的内容提出了更加严格的要求，包戈廷在审查官员监督之下反复修改剧本近一年之久。另外，在舞台剧中饰演列宁的史楚金由于在影片《列宁在十月》中扮演列宁而奔波于舞台和摄影棚之间，他已经十分疲惫，再在影片《带枪的人》中担纲已是力不从心的事，因而不得不起用新秀施特劳赫扮演列宁。当本片于1938年问世时，《列宁在十月》已经在前苏联的全国银幕上获得了光辉成就。尽管本片在银幕上迟到一年而失去了先声夺人的机会，但就其艺术魅力而言，仍不失为早期列宁题材影片的一部佳作。

如果说《列宁在十月》的编剧卡普勒和导演罗姆是通过史楚金的表演直接再现了十月革命前后具有历史意义的重大事件（如攻打冬宫、逮捕临时政府成员等精彩场面），那么《带枪的人》则是从另一角度诠释了革命时代的精神实质，革命历史事件只是在主人公们的言行中被间接地反映出来。这两部影片故事情节都是在1917年十月革命起义前后发生的，而本片的主要情节是由农民出身的士兵沙特林与革命领袖的偶然相遇以及时间不长的谈话构成的。革命领袖和他领导的历史事件是通过沙特林的观察与思考折射出来的。

导演尤特凯维奇在处理列宁题材时采用了既不同于话剧《带枪的人》，又与《列宁在十月》有别的方法。导演着意突出了大时代的小插曲的诗意氛围：在熙熙攘攘的斯莫尔尼宫中沙特林同列宁相遇和聊天这一情节本身虽属虚构，但是导演把情节浪漫化了，致使小插曲反映了大时代，情节既有令人信服的历史具体事实依据，又赋予了历史真实人物和虚构人物以生动的个性，而且从哲理的高度进行了思想剖析。

编导尽管未说明沙特林在影片中出现前走过的道路，也未讲述这个文化水平不高的庄稼汉是怎样参军作战，怎样在革命的日子提高了革命觉悟，但是通过沙特林在百万富翁的豪华宅邸前的胆怯和按门铃时的可笑动作，影片作者们突出了这个农民出身的士兵在摆脱根深蒂固的奴性时的心态：即使有了契毕索夫这个“工人阶级代表”撑腰，沙特林还是把伸出去按门铃的手几次地缩了回来，好像被烫了似的，然而一旦按了门铃，他就决不松手了，似乎以此证明自己是这个世界的主人。甚至在执行军务时，沙特林依然被一个“威严的将军”吓住了，在该逮捕将军时却未予逮捕，以致使他有了逃跑的可能。与此同时，沙特林又是另一个人，这个人要通过自己的大脑思考问题并决定自己的命运。他同列宁的相遇具有重要意义：重要的不是他接受了列宁的什么指示，而是在领袖的启发下，沙特林从自己的认识水平和觉悟水平出发，根据自己的利益决定了自己要走的路。这是千百万普通农民在1917年十月革命的重要关头站到布尔什维克一边的主要原因。导演和演员在影片中很有分寸感地表现了一个淳朴的俄罗斯“农民大兵”的憨厚、固执的性格，充满幽默感地揭示了这一性格中忠厚而又狡黠的一面。沙特林这样的小生产者的转向对十月革命的胜利起了极其重要的作用。不过，影片作者一直强调的是：农民的转变只有在党和工人阶级引导下克服狭隘的农民意识才可能实现，如影片中描写沙特林在遇见列宁前就对《士兵真理报》和《土地法令》很感兴趣，而契毕索夫对沙特林说的一句话也使他不安：在大家都去干革命的时候，你却袖手旁观，这样做好吗？

本片的主题思想是领袖和人民的一致，而导演在诠释这一思想时，着笔最多的当然是列宁本人的形象。在尤特凯维奇看来，列宁作为无产阶级革命领袖，其主要性格特点是与人民的血肉联系。他生活在群众之中，他为群众的利益而战斗，同时，他又是一个能率领群众去争取胜利的伟大理论家和战

略家，因此，作为领袖的他才可能创造不朽的历史功绩。

影片在塑造领袖形象方面充满了诗意的激情。如在列宁出现的第一个镜头里，画面上是列宁伏案疾书《告全体劳动者书》传单的形象，而在列宁的手稿上，在字里行间则出现了攻打冬宫的场面，战士们爬上有雕纹的大铁门，火光冲天；人们在冬宫里宽大的阶梯上奔跑和厮杀。在这一特写镜头中，也体现了演员施特劳赫的创作个性：他善于在自己塑造的列宁形象中表现沉思着的列宁这位思想家的复杂而又敏锐的性格特点。他扮演的列宁与史楚金的列宁不同，后者善于表现列宁充满精力和毅力的形象，史楚金的列宁具有为实现目的而迫不及待地要行动起来的迫切感。施特劳赫的列宁则富有幽默感和人情味。演员本人的语言修养很高，形体动作准确而和谐。施特劳赫塑造的列宁形象在 60 年代及其以后的列宁题材电影（诸如《列宁的故事》、《列宁在波兰》）中得到了进一步的发挥。

列宁在影片中的第二次出现充满了革命浪漫主义情调：在斯莫尔尼宫宽大的走廊上响彻着有力的脚步声和口令声，这是工农兵群众正在整装待发；从办公室里传来了打字机的哒哒声，武装起义前斯莫尔尼宫里是一片紧张而又兴奋的气氛；一个刚刚读完《土地法令》的大兵却拎着水壶到处找开水沏茶，而日理万机的领袖这时正朝着大兵走来，于是两人便开始“闲”聊起来，这是充满幽默和喜剧色彩的一个场面，然而导演却从这里提炼出严肃的政治意义。领袖同普通人的对话特点不是教训人和下指示，而是渴望了解人民的处境及敌我力量的对比，从而判断和平是否有可能实现，已经厌战的士兵们今天是否可能拿起武器同布尔什维克一起打倒地主资本家政府，等等。这是领袖和普通人之间平等的对话，因为他们都渴望知道对方知道的事物。在这里突出了列宁的深邃思想和渊博知识的来源：向普通人学习的宝贵品质。在这次不慌不忙、随随便便但推心置腹的谈话中，沙特林从列宁提出的问题中学到了更多的东西，从而不知不觉地得出了简单明确的结论：必须拿起枪杆子。

然而本片在上述谈话之后，情节和人物形象的前半部和后半部之间出现了断层。谈话前，沙特林的一切言行是来自前线的大兵的合乎逻辑的本色流露，而参加革命以后，他的举止却成了按照编导者规定的任务而动作的假定性形象的所作所为了。影片中后来出现的许多战斗场面只是说明故事情节的发展，而不是主题思想的深入和升华。剧本本身也限制了导演使影片显得更加生动的创造空间，战斗场面强调的只是沙特林和契毕索夫等人如何勇敢作战而已。只是在列宁畅谈现在人民不再怕带枪的人时，才又一次出现了情节的高潮。施特劳赫在表演列宁讲故事时，突出了列宁容光焕发，充满必胜信心和革命者的幸福感的性格特点。

话剧和影片《带枪的人》几十年来对中国几代观众和艺术界人士都产生了深刻的影响。本片将和许多其它列宁题材影片一样把无产阶级革命导师的光辉形象永远留在中国亿万观众的心中。

(王德盛)

翠堤春晓

The Great Waltz

1938 黑白片 107 分钟

美国米高梅影片公司摄制

导演：于利恩·杜维威埃

编剧：塞缪埃尔·哈芬斯坦瓦尔特·雷奇（根据哥特弗雷德·莱因哈特的原著故事改编）

摄影：约瑟夫·鲁登堡

音乐：迪米特里·提奥姆金（根据约翰·施特劳斯原作改编构成）

主要演员：费尔南德·戈拉威（饰约翰·施特劳斯）

露易丝·雷乃（饰波蒂·沃格胡波）

密里萨·考尔尤斯（饰卡拉·唐娜）

本片获 1939 年美国影艺学院最佳摄影奥斯卡金像奖

【剧情简介】

影片主人公约翰·施特劳斯（1825—1899）是世界著名音乐家，被誉为“圆舞曲之王”。19 世纪中叶，圆舞曲开始萌芽，但受到上流社会的歧视，被认为是“下里巴人”式的民间音乐，不登大雅之堂。当时，年仅 20 岁的施特劳斯在维也纳一家银行担任会计，十分迷恋圆舞曲的创作和演奏。一天，他坐在会计桌旁假装记帐，实际上在凝神构思他的“圆舞曲”。银行经理悄然走近，发现了 he 藏在帐簿下面的谱纸，气愤地一把抢过来，便要撕碎。施特劳斯愤而辞职，来到女友波蒂家诉说衷情。当波蒂得知他想组建乐队，演奏自己谱写的圆舞曲时，便忧虑地问道：“你有多少钱，可以养活一个乐队？”施特劳斯自信而又坚定地回答：“音乐家凭灵感生活。金钱买不到灵感，灵感不依赖金钱。”

波蒂的理解、鼓励和热心朋友的支持、帮助，使施特劳斯很快组成一个业余乐队。一天晚上，他们为新开张的亚特兰大饭店免费演奏，招徕宾客。不料，当欢快圆舞曲响起时，人们为了显示自己的高雅，相继退出餐厅。饭店老板看到这种不景气的场面，气极败坏地说：“瞧！今日的好戏完了！”正当施特劳斯茫然地扫视空荡荡的餐厅时，一声清脆响亮的女高音宣布：“不！今天的节目还没完！”原来，维也纳皇家歌剧院著名女高音歌唱家卡拉·唐娜也来参加开业庆典。施特劳斯又惊又喜，情不自禁地对她鞠躬行礼。“年轻的音乐家”，卡拉高兴地对他说，“你会成功的。请继续演奏您的圆舞曲”。

施特劳斯受到极大鼓舞。他意气风发，举起指挥棒，欢乐明快的圆舞曲

响彻大厅，通过敞开的窗户，在夜幕中的维也纳回响。乐曲吸引了林荫大道上漫步的情侣，吸引了大街小巷中正在消遣的居民；连已经上床歇息的人们也离开了家，潮水般地奔向亚特兰大饭店，人们在圆舞曲优美的旋律中翩翩起舞。施特劳斯一边指挥乐队演奏，一边感激地看着卡拉。他的脸上发出喜悦的光彩，他的乐手们更是喜出望外。

为使施特劳斯的圆舞曲打进上层社会，卡拉在豪恩弗雷德公爵家举办的贵族舞会上演唱了他谱写的歌曲。女宾男客为她那优美的演唱而倾倒。接着，施特劳斯指挥乐队演奏起他的圆舞曲。贵妇人们先是发出自视清高的轻蔑笑声，但圆舞曲的艺术魅力却使她们身不由己，很快便陶醉在那轻快优美的旋律之中，施特劳斯的圆舞曲终于被上流社会所接受，他也因此而对卡拉感恩不尽，并进而产生爱慕之心。

卡拉年轻漂亮，事业上也正走红。豪恩弗雷德公爵的追求和纠缠使她感到不快，遂对施特劳斯倾吐衷情。公爵发现他俩情意缱绻，妒火中烧，便以傲慢的言语羞辱施特劳斯，施特劳斯对他的粗暴无礼非常气愤，发誓不再与上流社会往来，随后愤然走出公爵府邸。

波蒂一直站在外面等候施特劳斯，默默地祝福他演出成功，她的痴情和热心使施特劳斯深受感动。尽管他也爱慕卡拉，他还是和他热恋已久的波蒂结为秦晋之好。音乐出版商哈弗波尔也找上门来，同意以高价获得他的圆舞曲出版权。施特劳斯从此名利双收，成为闻名遐迩的圆舞曲音乐家。

1848年奥地利爆发了反对君主政体、要求立宪的资产阶级革命。一向憎恶贵族的施特劳斯参加了革命，不但敢冒天下之大不韪，拧了皇帝约瑟夫的鼻子，而且谱写了激昂的《革命进行曲》，以音乐为武器，鼓励群众同贵族斗争。一次，卡拉被误认为贵族夫人而遭到围攻，施特劳斯念及旧情，上前解围，然后雇了马车一起逃往维也纳森林。

翌日清晨，他们乘车从森林中穿过，美丽的大自然激发了施特劳斯的灵感，他谱写了著名的圆舞曲《维也纳森林的故事》。施特劳斯的艺术天赋和英俊潇洒，使卡拉更加动情。但一想到他已有妻室，便觉得进退两难，郁闷不乐。

由于奥地利皇帝宣布立宪，改变政体，革命浪潮随之平息。施特劳斯重新埋头创作，但旧情难却，仍留恋与卡拉在一起时的美好时光，因此对波蒂的爱情时有起伏变化。温柔贤慧的波蒂觉察到丈夫经常心猿意马，不免对卡拉产生妒意，但当她看到卡拉主演的由施特劳斯作曲的新歌剧《蝙蝠》获得巨大成功时，为他俩艺术的珠联璧合折服，决定牺牲自己的感情，成全施特劳斯和卡拉的事业和爱情。卡拉为波蒂的情操所感动，决定离开施特劳斯，只身乘船远走他乡。

施特劳斯目送卡拉远去，在多瑙河畔浮想联翩，创作出举世闻名的圆舞曲名作——《蓝色多瑙河》。

43年后，施特劳斯已是满头白发的老人。在一次宫廷舞会上奥地利皇帝

约瑟夫召见了他们，并对欢呼的人群说：“施特劳斯也是国王！”

【鉴赏】

本片是目前三部以施特劳斯为主人公的影片中的第一部（第二部是本片的彩色重拍版，摄于1972年，由安德鲁·斯通编导制片；第三部是在我国译制发行的《无冕之王》），也是一部国际性集体创作的经典音乐片。本片原作故事由奥地利著名舞台导演莱因哈特的儿子哥特弗雷德创作，由俄国剧作家塞缪埃尔·哈芬斯坦（曾改编或创作电影剧本《美国悲剧》、《化身博士》、《纽约奇谭》等）和奥地利剧作家瓦尔特·雷奇（曾编写《郎心似铁》、《居里夫人》和《冰海沉船》等剧本）改编成电影剧本；由法国著名电影艺术家杜维威埃导演，德国老导演约瑟夫·冯·斯登堡也参加了导演工作（未署名）。摄影师由美籍俄国人鲁登堡担任，他曾于1939年因该片和《米尼佛夫人》而荣获奥斯卡最佳摄影金像奖。

《翠堤春晓》的艺术特色，首先体现在导演善于通过故事空间内的音乐推动剧情发展。其中有三个段落尤为典型：

影片开始后不久，施特劳斯和卡拉·唐娜一见钟情，相见恨晚。但由于施特劳斯和波蒂相恋已久，卡拉又和贵族豪恩弗雷德关系暧昧，所以二人只保持朋友关系。施特劳斯和波蒂结婚后，仍不时想起和卡拉在一起时的美妙时光，因此而经常焦躁不安。一天夜晚，他想创作一首爱情歌曲献给卡拉，便一边哼唱歌词，一边在钢琴上反复弹奏开始的两个乐句：

当我们还年轻，在美妙的五月早晨，你
曾说：你爱我，当我们还年轻。

这时，他那温柔贤淑的妻子波蒂走来，给他端来热咖啡，并关切地询问他的身体和创作状况。但施特劳斯相当冷淡，甚至很不耐烦。他不加理会地继续哼唱着：“你曾说，你爱我，当我们还年轻。”波蒂认为自己的丈夫在艺术创作时陷入了对往事的回忆，便想当然地认为他正在为自己创作一首情歌，于是接着说，“是的，我是这样说过——”但施特劳斯却为自己的乐思受到干扰而恼火。他粗暴地打断了波蒂的话，继续构思。这就一方面生动地表现出作曲家如痴如迷的创作过程，又充分展示出他复杂的内心世界和感情生活。第二天，这首歌便出现在音乐会上，由卡拉·唐娜演唱，受到听众热烈欢迎。波蒂从沉浸在幸福之中的卡拉神情中，顿时领悟到这首情歌原本是为另一个女人谱写的，于是面部表情剧烈变化。反映出担心丈夫被人夺走的复杂感情。

革命暴动之后，施特劳斯和卡拉一起乘坐马车穿过维也纳森林。天色将明，晨曦初露，满目苍翠。接着霞光透过枝叶，射进密林，拂去了他们的睡意。大自然的美妙神奇，为他们展示出一个怡人自得的世界。施特劳斯倦意顿消，贪婪地吮吸着清晨凉爽的空气。这时，瘸腿马的蹄声敲着路面，发出

优美、缓慢的“得、得、得（空）”三拍节奏。移动摄影拍摄出长卷般的森林画面，把人物和观众一起带入仙境般的森林深处。朦胧的晨雾中，羊群缓缓走过草地，牧羊人在牧笛上吹奏出朴素单纯而又悠扬舒缓的音调：“ ”。此情此景，此人此声，深深触动了施特劳斯的创作灵感。他情不自禁地接着哼唱起来： 当旋律发展不下去时，他陷入沉思。才思敏捷的卡拉接着唱出高昂的过渡音： 他们的一唱一和使赶车夫受到感染。他兴奋地扬鞭策马，并掏出口琴吹出了风趣活泼的乐句： 。

镜头接下去转到演奏和舞蹈场面，在著名的圆舞曲《维也纳森林》的旋律声中，人们翩翩起舞。影片就这样没用一句对白，便生动地展示出一首世界名曲的创作情景。

《蓝色多瑙河》的创作情景更富戏剧性。施特劳斯虽然深爱波蒂，但为了自己的艺术事业，他决计和卡拉一起闯荡世界，波蒂对丈夫的选择虽然深感痛苦，但也未加干涉。不料，当施特劳斯按约来到多瑙河畔时，卡拉却只让搬运夫往船上搬运她自己的行李，而不让施特劳斯上船。原来，波蒂的善良和宽宏使卡拉十分感动，她不愿因为自己而使波蒂失去心爱的丈夫，因此含泪向施特劳斯告别，独自乘船离开了她的心上人，也离开了乐都维也纳。轮船远去，卡拉的情影消失在远方，施特劳斯宛如大梦初醒，他望着粼粼碧波，看着岸边幸福的情侣，心中响起了《蓝色多瑙河》序曲的主导动机：

……影片接着不断切入施特劳斯的面部特写和一组岸边妇女劳作的镜头。他的乐思继续： ……紧接着影片切换为翩翩起舞的人群，切入一个地球仪，选印各国，各色人种都在《多瑙河之波》优美的旋律中起舞，以显示它的国际性影响。

上述艺术特色同时赋予整部影片鲜明的叙事节奏，画面构成和段落结构也体现出音乐片所独有的特色。例如施特劳斯指挥他的乐队在大西洋饭店演奏他的圆舞曲时，画面上开始是维也纳城中以各种方式消遣的人们；接着切入室内的演奏和窗外围观的人群。下一组镜头便是空床、空棋盘、空荡而仍在晃动的摇椅——生动表现出万人空巷，争相观赏施特劳斯作品的盛况。正如俄国作曲家杜纳耶夫斯基所描述的那样：“他们拥到使他们激动的渊源去了，奔向施特劳斯的管弦乐队，奔向他那魅人的圆舞曲。”再往下，我们回想起人山人海的群众在圆舞曲的旋风中回转。施特劳斯的脸上发出光彩，他的音乐家朋友们也都面露喜色，甚至有些喜出望外。“为了使这一切真实可信，编剧和导演唯有依靠这样一种音乐——它能使人相信这种辉煌成绩确实可能存在。而这种音乐就是施特劳斯圆舞曲”。

《翠堤春晓》的剧情结构也如同一部由五个乐段构成的交响乐。施特劳斯的银行生涯和向波蒂吐露衷肠的场景可以比作“序曲”，主导动机便是施特劳斯对圆舞曲的挚爱。他在卡拉·唐娜帮助下获得成功并使圆舞曲进入上流社会，可以比作“呈示部”，主导动机是“爱情+艺术”。施特劳斯创作《维也纳森林》等音乐作品以及他与妻子波蒂和歌唱家卡拉之间感情的纠

葛，又可以比作“发展段落”，主导动机是“事业+爱情”。影片的高潮便是三位主人公的“抉择”——施特劳斯想离开波蒂而和卡拉远走他乡；波蒂为了丈夫的事业而宁愿牺牲自己的幸福；而卡拉最终良心发现，只身出走。影片的尾声由两个动机构成。一个是施特劳斯创作《多瑙河之波》的段落，另一个则是他被誉为“圆舞曲之王”。所有这些段落被施特劳斯的爱情波折以及他那优美的音乐联结为一个有机的艺术整体，使观众既分享到一个音乐家的浪漫故事，又欣赏到施特劳斯的音乐名作——如《维也纳森林的故事》、《时光再来》、《当我们年轻时》、《春之声》、《蝙蝠》、《我爱维也纳》、《革命进行曲》和《多瑙河之波》等，令人回味无穷。

本片的另一特色便是演员成功的表演。影片的演员是从美国、德国、俄罗斯、奥地利、匈牙利、法国等国家严格挑选的，因而是名符其实的国际性创作。施特劳斯由法国演员费尔南德·戈拉威饰演，较好地体现出一个圆舞曲音乐家细腻、多情的内心世界。扮演歌唱家卡拉·唐娜的是匈牙利女高音歌唱家密里萨·考尔尤斯，影片中的著名插曲《当我们年轻时》就是由她本人演唱的。她的表演既体现出一个音乐家的高雅气质，又反映出一个“伯乐”式人物的气魄和胆略，更表现出一个“情人”在感情漩涡中的沉浮，让人过目难忘。扮演妻子波蒂的是奥地利舞台明星露易丝·雷乃，她把一个贤内助的形象演得维妙维肖，尤其是把波蒂发现丈夫与卡拉的关系，最终决定成全他们时的复杂心情，生动地展示在观众面前，让人既同情又油然而生崇敬之心。

《翠堤春晓》曾于1972年由米高梅公司重拍。新版影片虽然是彩色宽银幕，并穿插了更多的施特劳斯音乐，但评论家认为，与杜维威埃的黑白片相比仍是逊色。总之，在人物形象塑造、环境气氛渲染和音乐创作具体过程的结合方面，《翠堤春晓》不但表现出卓越的艺术技巧，而且具有很高的观赏性。它因此而被称为好莱坞拍摄音乐家传奇故事片的开山之作。后来的同类题材影片也大都沿袭了杜维威埃的处理手法和争取观众的经验。

（王汉川）

天色破晓

Le Jour se lève

1939 黑白片 95 分钟

法国西格玛影片公司摄制

导演：马赛尔·卡尔内

编剧：约克·维奥

摄影：居尔·库朗菲立普·阿戈斯辛尼

主要演员：让·迦本（饰弗朗索瓦）

雅克林娜·洛朗（饰弗朗索瓦兹）

阿尔莱蒂（饰克拉拉）

朱尔·贝里（饰瓦朗丹）

【剧情简介】

空寂的街道，一辆马车缓缓驶来。残冬的瑟瑟冷风摇晃着门窗；景深处是一座孤零零的四层楼小旅店。突然，传来一声枪响。一个男人捂着腹部，踉踉跄跄推开楼上一扇屋门，然后支撑不住滚下楼梯。从门外走入的盲人诧异地惊呼：“谁？谁摔倒了？”大楼内外，人声鼎沸。

两名警察闻声赶来。当他们走上楼梯时，又传来一声枪响——住在顶层的弗朗索瓦朝警察开了枪。随后，他走出小屋，走到楼梯口，目睹警察匆匆离去后，返回室内，关上屋门，又随手把一条领带放入衣柜。

街上，赶来一队警察。围观人越来越多。两个警察爬上屋顶，隐蔽在烟囱后，眺望传出枪响的那间小屋里的动静。一颗子弹飞进室内，击裂了玻璃窗。弗朗索瓦明白，自己已经“腹背受敌”。他慢慢走到窗台前，隔着碎裂的玻璃，望着楼下黑压压一片围观的人群，思绪万千。往事历历在目……

弗朗索瓦在喷砂车间干活时与误入车间的卖花女弗朗索瓦兹邂逅相遇。两人在攀谈中得知都是失去双亲的孤儿，而且当天是两人共同的圣名瞻礼日，彼此产生了好感。

一天夜晚，弗朗索瓦骑车来到郊外弗朗索瓦兹的家，两人说说笑笑，不觉已过午夜。弗朗索瓦兹要赶到一家歌舞咖啡厅，因为还有“约会”。弗朗索瓦拿着她送给自己的小礼物——一只玩具小熊，走出小屋。女友走出家门，他暗中尾随其后。

两人先后走进一家歌舞咖啡厅。舞台上女歌手正在演唱歌曲。弗朗索瓦停在酒吧台前，远远注视着坐在观众席上的弗朗索瓦兹。随后，瓦朗丹先生和克拉拉女士出场表演杂技。过了片刻，克拉拉厌恶地离开舞台，留下瓦朗丹一人在台上驯狗。克拉拉径直走到酒吧台，凑近弗朗索瓦，以挑逗的口吻和他搭讪起来。原来，徐娘半老的克拉拉是瓦朗丹的情妇，了解他的种种劣

行。喜新厌旧的瓦朗丹打算和她一刀两断；芳心寂寞的克拉拉希望弗朗索瓦给她几分温存。

节目结束后，瓦朗丹走到酒吧台前，训斥了克拉拉几句，随后，情意缠绵地送走一个年轻女子——她竟是弗朗索瓦兹！瓦朗丹又勾引上了一个新欢。

喧哗声打断了凭窗眺望的弗朗索瓦的回忆。他捡起落在地上的小狗熊。这时，几梭子弹击穿了屋门。弗朗索瓦急忙把沉重的衣柜推到门后，挡住即将倒落的屋门。他颓然地躺到床上，脸上露出绝望的苦笑。往事浮现在眼前……

旅店入口。弗朗索瓦走进克拉拉的房间，两人无拘无束地交谈起来。单身女人多么渴望男人的抚爱！偶然间，他们从窗口看到瓦朗丹的车和一群小狗。克拉拉似乎猜到了什么。她踮起脚尖，悄悄走近门口，猛然拉开屋门：正在屋外偷听的瓦朗丹露出一脸尴尬相……

弗朗索瓦虽然与克拉拉来往，却仍然眷恋卖花女。厚颜无耻的瓦朗丹为了霸占卖花女，谎称自己是她的父亲。但是，弗朗索瓦到温室找到弗朗索瓦兹，了解实情，戳穿了瓦朗丹的谎言，并且决心从可憎的情敌手中夺回心上人。恼怒异常的瓦朗丹无意退出情场，而且屡屡嘲弄弗朗索瓦。

一天，瓦朗丹又来纠缠，因为卖花女认清了他的卑鄙嘴脸，拒绝和他继续来往。他抱着一线希望：劝说弗朗索瓦和克拉拉相好，放弃弗朗索瓦兹。他还胡言乱语，嘲弄喷砂工“工作低贱，枯燥无味，生活没有保障”。愤怒的弗朗索瓦用钳子般的双手把他的头按在窗外，让他尝尝心惊胆战的滋味。头晕眼花的瓦朗丹苦苦讨饶；对方松手后，他又嘲弄起“芸芸众生”对爱情和女人的理想道德观，大言不惭地宣称自己就是喜欢随心所欲玩弄年轻女性……

弗朗索瓦再也克制不住心头怒火，他抓起桌上的手枪，射杀这个恶棍……瓦朗丹踉跄地出了房门，跌倒在楼梯口。

天色破晓。窗外人群的喊声再次打断弗朗索瓦的回忆。一辆警车呼啸驶来，闻讯赶来的弗朗索瓦兹呼喊着他的名字，昏迷过去，随即被人们抬入克拉拉的房间。这时，弗朗索瓦起身离床，望了一眼桌上的手枪，若有所思喃喃自语。传来卖花女的画外音：“你答应过我，复活节后……咱们去采百合花！”随即，从屋里传来一声枪响。接着又是催泪弹的爆炸声。弗朗索瓦躺在血泊里。黎明不属于他，他与黑暗偕逝。狭窄的小屋仿佛是一座坟墓。

【鉴赏】

艺术家的目光从上流社会转向下层民众，注视社会矛盾和世俗万象，窥见工人、农夫、贫民、逃犯、流浪汉的生存境况和精神世界。新的视野激发新的灵感，造就新的风格，成全新的流派——诗意现实主义。新流派的始作俑者比埃尔·什纳勒于1933年将法国文学中的诗意现实主义作家马塞尔·埃

梅的小说《无名街》搬上银幕，借鉴文学的新审美情趣，突破 30 年代以前电影的陈规戒律，拓展现实题材，又力求融入诗意，从而开创了一代新风。

诗意现实主义独领风骚十数年，为 20 年代后期渐已衰落的法国电影注入活力，成为 30 年代法国电影的主流。新流派的主将是让·雷诺阿、雅克·费德尔、于利恩·杜维威埃和马赛尔·卡尔内。

马赛尔·卡尔内“创造了法国电影登峰造极的作品之一《雾码头》”，次年，又“奉献了一部更加辉煌的《天色破晓》”。电影史学家乔治·萨杜尔的上述评论似嫌过誉，但是，这部影片确实是公认的诗意现实主义的经典。“卡尔内的影片是关于孤独的悲剧……既忠实于环境的真实，又为环境注入诗意。卡尔内与德国表现主义派迥然相异，他不是通过形式和影像的变形表现景物，而是开掘景物的内在诗意，充分呈现出它与剧情的潜在对应性，从而体现了‘诗意现实主义’的观念”。安德烈·巴赞如是说。这番话是认识影片总体风格的有益提示。

《天色破晓》是双重意义的悲剧：人物的悲剧命运和作品的经典悲剧结构。影片为主人公选择了死亡，让他在破晓时分倒在血泊中，从而解脱了痛苦的人生。为了使人物的悲剧归宿令人信服、合乎情理，影片着意渲染了步步进逼的外界力量，通过四段现在时场景依次表现了警察包围旅舍、爬上楼顶、开枪射击、击碎门窗和冲向小屋的情节，预示了厄运临头、杀人者难逃法网的结局。然而，现实场景和回忆段落表明主人公的自杀绝非出于畏罪心理，郁结而沉重的苦闷心态才是令其选择死亡的最终动机。悲剧人格主体难免体验孤独。孑然一身，独处空谷，外界的冷漠导致内心的空寂和压抑——“独处空堂上，谁可与欢者？”弗朗索瓦偶遇弗朗索瓦兹之后，似乎找到了精神的寄托和希望，憧憬和心上人比翼双飞，摆脱孤独。但是，现实无情，天真的女友竟然被龌龊的艺人勾引，甚至委身于这个卑鄙小人。现实击碎了美梦，追求善美的弗朗索瓦陷入痛苦、孤独的缠绕中，而且越陷越深。虽然他劝说过弗朗索瓦兹回心转意，揭穿了瓦朗丹的谎言，却没有夺回自己渴求的爱，没有抹去内心的愤懑。因此，面对前来纠缠的情敌，他忍无可忍，在难以抑制的冲动中犯下了杀人罪。困于斗室后，他只能逃逸在回忆中，咀嚼生与死的意味，被动无力地哀叹生之艰难。抑郁的情态和厌世的情绪在他的胸中郁结成化解不开的块垒，因此，他最终选择了死亡。他的自戕并无传统悲剧人格的崇高内容，不足以发散浪漫主义的悲壮光彩，亦非在劫难逃时鲁莽轻生的举动，而是因陷入不可主宰的命运之罗网而万念俱灰时做出的无可奈何的存在主义式的选择，是违逆社会的无声抗议。这是游移于平民主义和存在主义之间的悲剧。在无法正面直接涉及社会问题的年代，影片以旁敲侧击的方式表达了时代的愤懑情绪。

影片把过去的事件纳入严格的时间，地点情节的统一体，遵守了经典悲剧的“三一律”格局。在卡尔内的全部作品中，这是“最纯正、最严格和最完美的悲剧”（让·米特里语）。纵然回忆的事件发生在不同的地点，属于

过去时态的倒叙，构成另一条情节线索，似乎突破了时空的统一；但是，三组回忆情节通过悠长的化入化出手段（现在时场景的过渡完全采用短促的化入化出）与四个现在时段落相衔，不仅保持了内在的契机，而且具有相对完整的情节，它们不是主观意念的涌现，而是一系列具体事件的严格客观化展示和人生经历在记忆中的再现，经典叙述结构始终主宰和制约故事流程：弗朗索瓦的住室，傍晚6点至次日清晨6点，从情敌被杀到主人公自杀。当然，电影毕竟为悲剧创造了更加挥洒自如的空间，马赛尔·卡尔内也无意拘泥于室内剧的戒律，影片的间歇式回忆结构在30年代亦属创新。

运用景物营造氛围这一诗意现实主义的审美特征在影片中表现得淋漓尽致。荒凉郊区的广场、又陡又窄的小楼和局促逼仄的居室既是逼真的“社会写实”，又是“主人公孤寂心境的写照”（乔治·萨杜尔语），并且服从剧情的需要：警车和人群赶到广场围住小楼，警察只能沿这座孤楼的阶梯冲上顶层。出现在场景中的物件不仅是强调环境真实感的摆设，几乎每个物件都担负着一定的功能。譬如，弗朗索瓦叼着的香烟用于表示看时间的流逝，一包香烟被完全抽尽的时刻就预示着死亡已然临头。又如，“嘀嘀嗒嗒”的闹钟犹如冷眼旁观者，仿佛仍在提醒饮弹身亡的主人公：“天色已经破晓”。再如，勾起回忆的相片、手镯和小礼物——玩具狗熊。为延缓时间的剧情需要，挡住屋门不让警察立刻冲进来的大衣柜，不仅是剧情元素，还具有象征意义：主人公堵死了一切生路。影片中还有不少说明主人公性格、情趣和爱好的细节：墙上的运动照片，衣柜上的水壶，自行车，脚踏和轮胎，新领带，足球。放在桌上的手枪则是推动情节的关键实物。景物被巧妙地织入故事链中，或直接参与情节，或表现人物心理，或与情境相呼应发散出象征性涵义，真是“一木一草总关情”！难怪米特里赞扬这部影片在形式上堪称30年代法国电影之最。

30年代末，有声电影已走过10年的历程，对声音和音乐的运用更加自觉。作曲家莫里斯·若贝尔为这部影片创造了第一流的电影音乐。他的观念是：影片音乐不应跟着剧情亦步亦趋，不应成为伴随婚礼场面的结婚进行曲或陪衬爱情场景的温情脉脉的小提琴旋律；相反，音乐应当发挥特有的戏剧性作用，成为心理活动或剧情的补充。《天色破晓》的音乐是实践这种电影音乐观念的成功尝试。仅以两例说明作曲家的匠心独运。音乐作为修辞手段出现在过去时和现在时的转化段落时，萦绕耳畔的音符铿锵有力，时断时续，音色别具一格，短笛吹出的情感色彩强烈的主题巧妙地结合由低音乐器和打击乐器表现的压抑性戏剧主题，时分时合，恍若时间的推移。双簧管主题清脆高亢富于旋律，定音鼓主题重浊低沉构成节奏。从过去时到现在时，或从现在时到过去时的过渡中，音乐元素的参与强化了心理感受的物理环境，为与回忆相适应的情节转变做了心理准备。假如仅用化入化出的光学手段表现时间的逆转，恐怕未必能有这样的效果。

接近尾声时的一场戏是音乐融入情节的典型范例：弗朗索瓦心事重重地

站在镜前，抄起一把椅子砸过去，玻璃粉碎，音乐骤停，似乎愤怒的举动舒缓了压在主人公心头的郁结，似乎镜子就是主人公的记忆，虽然镜子只是象征物。片刻寂静之后，定音鼓的低沉主题再次响起，渐渐弥漫戏剧空间，随后，双簧管的主题有力地汇入这股声浪中，引出对弗朗索瓦兹的回忆……借助超常的化出化入的视觉手段和若贝尔的音乐伴奏，卡尔内解决了剧情各部分的时间差别问题。

没有让·迦本的出色表演，恐怕影片也不会如此成功。让·迦本（1896—1976）驰骋银幕50年，为世界电影史留下许多令人难忘的人物形象。30年代他主演的影片直接触及了社会现实，博得广大观众的爱戴。他的表演纯朴真挚，无论是扮演巴黎郊区的无产者，心地善良扬善惩恶的“杀人犯”，还是堕入情网的“嘎小伙”，他都能把受命运摆布的低微小人物的形象栩栩如生地展现在银幕上。法国电影大师让·雷诺阿赞叹道：“天才，奇迹！形形色色的情感在他的眼神里一一显露出来，灼然可见，诚挚动人！”从他的湛蓝色的眼睛里可以看到人物心理的万千变化：在《雾码头》中，这对清澈明亮的蓝眼睛仿佛在召唤情人逃遁异乡，在《天色破晓》中，他的目光又变得咄咄逼人。让·迦本创造了令人难忘的工人形象——弗朗索瓦，也创造了永垂影史的“迦本神话”。

影片《天色破晓》的一个明显败笔是：为了追求诗意而硬塞入对话中文绉绉的语句。从一个普通工人言谈中能听到“你美丽得像棵树”这类形容语吗？

（崔君衍）

在人间

B

1939 黑白片 110 分钟

苏联莫斯科高尔基少年儿童电影制片厂摄制

导演：米·顿斯柯依

编剧：伊·格鲁兹节夫（根据高尔基同名小说改编）

摄影：普·叶尔莫洛夫

主要演员：阿·梁尔斯基（饰阿辽莎）

维·玛莎里吉诺娃（饰外祖母）

米·特罗扬诺夫斯基（饰外祖父）

伊·库得良夫采夫（饰绘图师）

伊·扎鲁宾娜（饰洗衣妇）

阿·齐蒙塔耶夫（饰厨师）

【剧情简介】

阿辽莎·彼什可夫（高尔基的原来姓名）生于伏尔加河畔的尼日尼·诺夫格罗德市。因早年丧父，母亲改嫁，他在外祖父卡什林家度过了孤苦的童年。由于开染房的外祖父破产，只读了两年多小学阿辽莎，从 11 岁起便被迫为生存而当了童工。

绘图师谢尔盖耶夫同母亲、弟弟维克多及其妻子住在郊区，一大早，阿辽莎就得起来生炉子，烧开水。谢尔盖耶夫的母亲跪在厨房里对着圣像祷告，她要上帝责罚儿媳，而儿媳却在门外偷听。她请上帝帮小儿子娶到一个有钱的大美人。小儿子被吵醒了，便生气地骂母亲“见你的鬼去吧！”而母亲则骂儿子是“狗娘养的”。阿辽莎听了母子对骂情不自禁地笑了一下，正巧被老太婆发现，便挨了一顿骂，还罚他削土豆。这时绘图师的妻子走来命阿辽莎把地板擦洗干净，并不断地教训说，你是穷人家的孩子，我们可怜你才收留你到好人家做工。她还不断地提到她送给过阿辽莎的母亲一件绸外衣的事。阿辽莎不服气，就顶嘴说，你既然送人了，干么老是念叨这件事呢？于是老板娘气得便拧阿辽莎的耳朵，阿辽莎捂住耳朵跑了，老板娘捡起土豆打他。

绘图师一家人围坐在饭桌旁吃早饭。阿辽莎刚进屋，女主人便说他偷吃东西，立即把他的嘴掰开来查看，说，他吃啦，有渣子呢！绘图师本人虽然对母亲和妻子的行为不以为然，但也未加制止，只是笑了笑。阿辽莎又顶嘴，老太婆大叫道，这小子能杀人放火，我们要死在他手里啦，说完就气呼呼地走了。绘图师对阿辽莎说，我若把你送回家，你还得捡破烂呀。阿辽莎答，那也比在这儿扫厕所强啦。

屋里只有绘图师和阿辽莎在绘图纸。绘图师的母亲和妻子发现了，闯进屋里就按住阿辽莎的头往桌子上撞，把阿辽莎画的图纸撕掉，还大骂绘图师是混蛋，把挣钱的本事教给穷小子。绘图师无奈地对阿说：“算了，别学啦……”

大杂院。洗衣妇在晒衣服，阿辽莎在唱歌，洗衣妇娜塔莉娅很可怜他，说他应该去上学。她说自己洗衣服赚钱是为了供14岁的女儿上中学。突然走过来一个三四岁的小女孩要阿辽莎抱，阿把她哄睡了。一会儿，一位贵妇人骑着马回来了，她惊奇地从阿辽莎怀中接过女儿，十分傲慢地走了。但是小女孩醒来后非要阿辽莎陪她一会儿，于是阿走进了贵妇人的家。为了表示谢意，贵妇人就借书给他看。阿辽莎借的第一本书就是大仲马的小说《玛戈王后》，从此在他面前便展开了一个无比奇妙的世界，这位贵妇人也成了阿辽莎终生难忘的“玛戈王后”。

深夜，阿辽莎在读书。老太婆走来，突然大叫：“你这毒蛇，把蜡烛都点完啦，要烧掉房子呀？”她的儿媳也大喊大叫地要绘图师把阿辽莎辞掉算了。

阿辽莎的外祖母一大早就来到绘图师家，因为丈夫病了，没钱买药，想跟绘图师借一卢布，从阿辽莎的工资中扣除。外祖母劝阿辽莎忍耐，再过一两年学会本事就可以出头了。

一天早晨，大街上突然喧哗起来，全副武装的骑兵飞驰而过。过了一会儿，绘图师说，沙皇被暗杀了。女主人说，都是那些书读多了的家伙干的。

大杂院里，居民们聚在一起聊天。有人争论沙皇大还是主教大，后来两人打了起来，阿辽莎和娜塔莉娅把被打晕了的一个人救了起来，却没想到这个人说阿辽莎偷了他的钱包，于是众人抓起阿辽莎要扭送警察局，恰好被贵妇人看见，从此就不理阿辽莎了。绘图师的母亲把阿辽莎接回家，狠狠地揍了他一顿。无处伸冤的阿辽莎毅然地离开了绘图师的家。

伏尔加河的码头上熙熙攘攘，纤夫们唱着号子。阿辽莎来到“善良号”轮船上当洗碗工。厨师斯木雷不识字，但有很多书放在床下，他便让阿辽莎在休息时读书给他听，两人成了好朋友。有一次阿辽莎读了果戈理的小说《塔拉斯·布里巴》给他听，他感动得流下了泪。但是好景不长。食堂侍者因阿辽莎拒绝同他合伙偷餐具，这个侍者便乘阿辽莎不备把一些碗碟放在脏水桶里，阿辽莎倒脏水时把碗碟弄碎而被开除了。斯木雷难过地同自己的小朋友分手时，劝他要多从书中学习有用的东西。

离了轮船不久，阿辽莎又找到了画圣像的工作。圣像店老板首先教他认识什么样的圣像治什么病。三手圣母、七身圣母等等，有的治牙痛，有的保佑醉汉。记住这些才能卖好价钱。

在作坊里，上了年纪的画师们边工作边唱歌，有时停下来聊天。画师们说，这作坊就像牢房，他们是囚犯，整天就这样干活儿，个个一贫如洗。卡

班久赫是教堂音乐师出身的画师，他经常唱忧伤的民歌，他领唱，大家合唱。

一天，阿辽莎在作坊里给画师们读起莱蒙托夫的关于魔鬼的诗篇。大家听着，议论着。一位画师把手中的圣像改画成魔鬼。这一切被圣像店老板看到了。老板悄悄把阿辽莎叫出去，要他偷音乐师的笔记本，因为那里记录着对当局不利的内容。阿辽莎拒绝出卖朋友，打了老板一记耳光。他回到作坊同画师们告别说，我再也不想忍耐了。

阿辽莎回到了外祖父家。一进门，外祖父就讽刺道，嘿，大老爷回家啦，赚了多少钱？阿辽莎不理他，点起一支烟抽了起来。外祖父突然揪住阿辽莎的头发，阿辽莎顺势一头把外祖父撞倒在地。气急败坏的外祖父骂他是野孩子。这时外祖母进屋来，也揪住阿辽莎的头发说，该揍你一顿，于是外祖父高兴得像小孩子一样手舞足蹈起来。

阿辽莎跑到门外，外祖母也跟了出来，你不要生我的气，你外祖父老啦，糊涂啦，他也是苦命人啊。

晚上，阿辽莎向外祖母讲述了自己在“善良号”轮船上的经历，说世界上有坏人，但也有好人，说他再也不想忍气吞声地生活了。这时外祖父在圣像前默默地祈祷着什么。

第二天一大早，阿辽莎同外祖父和外祖母一起来到郊外的森林拾柴禾、采蘑菇、捕鸟。外祖父在大自然的怀抱里悠然自得地讲述着自己青年时代当纤夫的生活，那是充满艰辛而痛苦的经历。外祖母在休息时又给阿辽莎讲起了民间故事。阿辽莎架起了网开始捕鸟。祖孙三人高兴地望着东方地平线：一轮红日正冉冉升起。在美妙的晨景中外祖母唱起了民歌……

阿辽莎在集市上闲逛，一群醉汉走过。在酒馆附近，他发现一个醉倒在地上的妇女，被更夫拖着，阿辽莎同更夫打了起来，很多人都来围观，赶走更夫的阿辽莎扶起这位妇女，却发现是洗衣妇娜塔莉娅。阿把她扶进酒馆，坐在餐桌旁。娜塔莉娅完全清醒了，她告诉阿辽莎，女儿念完中学就抛弃了她，女儿怕丢人，因娜塔莉娅已经沦为妓女。她劝阿辽莎不要再到酒馆这种地方来，这儿只能使他堕落。一位被教堂开除了的唱圣歌的歌手同阿辽莎一起走出酒馆，朝伏尔加河岸走去。这位“为了真理”而离开上帝的人对阿辽莎说，年轻人要勇敢地面对生活，总有一天会找到自己的光明大道。

阿辽莎站在一条轮船的甲板上，外祖父和外祖母站在码头上挥手送他远行。他觉得这是他同老人们最后一次见面了。船开动时他默默地望着亲人的身影……

【鉴赏】

小说《在人间》是被誉为伟大无产阶级作家的高尔基自传三部曲的第二部。第一部《童年》（1913）讲述的是阿辽莎在外祖父家中度过的“没有童年”的童年时代，而《在人间》（1914）则叙述了主人公从11岁开始独立谋生的苦难经历。写于1922年的《我的大学》记录的是阿辽莎16岁到20岁在

伏尔加河上喀山市一带的流浪生活。高尔基的三部曲被公认是传世佳作，尤其是前两部的艺术水平是有口皆碑的。而同俄国 19 世纪文学大师托尔斯泰、阿克萨科夫和柯罗连科的自传小说相比，高尔基的作品远远超出了描写个人经历的范畴。在这里出现的是旧俄国小市民生活的真实画面，集中表现了沙皇专制制度人吃人的残酷本质。贯穿高尔基自传三部曲的主题是来自劳动人民的“新人”如何在逆境中成长。尽管这里没有惊天动地的重大历史事件和可歌可泣的英雄业绩，没有复杂尖锐的情节起伏，但是透过小市民的日常生活细节和三教九流人物，如流浪汉、手工业者、妓女、警察、大学生、洗衣妇、看门人、厨师等人的不同命运，人们不难看到卑鄙无耻和高尚情操、蛮横无礼和文明智慧、贫困潦倒和不甘堕落、嫉贤妒能和惻隐之心这善恶两种势力的对抗，而作者则热情地歌颂着“新人”的奋斗精神，从而使作品具有对青少年一代进行道德教育的巨大作用。

本片编导格鲁兹节夫和顿斯柯依忠实地体现了原作的创作思想和艺术风格，以简洁明快的手法和朴实无华的画面刻画了 19 世纪 70—80 年代俄国社会的真实面貌和栩栩如生的各种人物性格，有力地揭露了“黑暗王国”中残酷的阶级矛盾。本片对“小市民意识”的本质——自私自利、愚昧无知和弱肉强食的无情暴露，在 30 年代的苏联电影界以其独树一帜的风格而引起争论。在当时以革命历史题材和五年计划建设为主旋律的众多影片中，无情抨击俄国社会残酷真实的《在人间》被指责为具有“自然主义”倾向的作品。事实上这正说明编导者同原作者都遵循着现实主义的原则。

本片由四段故事组成，即阿辽莎在绘图师谢尔盖耶夫家当学徒；阿辽莎在伏尔加河上的“善良号”轮船餐厅里当洗碗工；阿辽莎在画圣像的作坊里当学徒；失业后阿辽莎回到外祖父家中。影片着重表现了阿辽莎生活环境的恶劣和小市民意识的残忍。例如人们在大杂院里闲聊，两位朋友就沙皇大还是上帝大争论起来并大打出手，一人被打倒在地失去了知觉。围观的人们先是看热闹，当“热闹”一结束，人们便索然无味地纷纷离去。阿辽莎和洗衣妇出于同情心抢救了受伤的人，但是被救起者反而诬陷阿辽莎偷了他的钱包。为此阿辽莎被老板的母亲和妻子狠揍了一顿，最后还丢掉了饭碗。又如，影片对绘图师之母的狠毒性格的刻画：老太婆在祷告时张开没有牙的嘴巴，说出了各种可怕疾病的名称并请求上帝把这些病症都降临在她儿子的仇人的头上。而绘图师的妻子却总是在向阿辽莎重复着一句话：她曾送给阿辽莎的母亲一件绸外衫……有人认为，20 年后在意大利出现的新现实主义影片中的人物和画面似乎与《在人间》的风格有相通之处，这一联想看来不无根据。

导演顿斯柯依是遵循高尔基的创作原则塑造人物性格的，从不把人物理想化、公式化。影片中几乎无主要和次要人物之分，每个人物的一切细节都是经过精心安排的；影片中也并没有严格意义上的正面人物和反面人物之分，每个人物的性格都是复杂的、矛盾的，似乎都由好与坏的品质构成。阿辽莎就是在这种具有双重人格的人们包围中成长起来的。这种环境既是“染缸”

也是“熔炉”。例如他的外祖父既是暴君式的家长，又是关心子孙的长者；他既是贪婪的守财奴和嫉妒心强的小市民，又是常常缅怀当年自己的纤夫生活因而视野相当开阔的过来人。绘图师谢尔盖耶夫是个本性善良但意志薄弱的人。他同情阿辽莎并想教给徒弟谋生本领，但是为了求得安宁却对母亲和妻子的胡作非为迁就妥协。卡班久赫是个多才多艺的教堂音乐师，他追求真理和公正，但是他嗜酒如命，因而一蹶不振。通过这些人物，影片强调了社会生活的杂乱无章，普通百姓在贫穷和残酷的生活中优秀潜质被埋没，人们的性格被客观环境所扭曲。

然而在芸芸众生之中，影片通过阿辽莎的视角同时也赞美了没有被生活压垮、没有失去高尚品质的一些人物，透过丑恶的现实依然看到了人间的真善美。首先是阿辽莎的外祖母。这位身材高大而动作却相当敏捷的老妇人讲起话来慢条斯理，带着浓重的乡音，是她为阿辽莎打开了民间传说这个奇妙的神话世界。她的善心和爱心也帮助了阿辽莎去正确地对待人们身上的弱点和生活中的丑恶现象，要求他与人为善，宽宏大量。她并不是无视人间的罪恶事实，而是对产生这些罪恶的原因深有领悟，因而她更高兴看到人们身上好的一面。影片编导和演员极其成功地再现了这个仁慈的外祖母形象。另一个讨人喜欢的人物是轮船厨师斯木雷。表面上他是个固执而又不合群的中年单身汉，半个大字不识的文盲，但他却有一颗赤子般纯洁的心灵，他的求知欲很旺盛，一有空闲他便让阿辽莎翻出床下箱中的书念给他听，他对什么书都感兴趣，也都信以为真。一次他听了果戈里的小说《塔拉斯·布里巴》中主人公慷慨就义的故事，竟孩子般流下了眼泪。他对为祖国而献身的英雄表示了由衷的热爱和崇敬。正是斯木雷时刻保护着阿辽莎免受欺骗和腐蚀，尽管他那卑微的地位并未能使阿辽莎避开厄运而终于被船主炒了鱿鱼。

伏尔加河上自然的美景也是影片的重要“人物”之一。人们的困苦与不幸同壮丽迷人的青山秀水形成了尖锐对照。例如阿辽莎受到委曲时，往往便出现伏尔加的汹涌河水，高耸的河岸，驶过身边的轮船，远处的村庄和田野……大自然像慈母一样眼泪汪汪地看着他。又如影片最后阿辽莎同外祖父和外祖母到树林中劳动的场面，观众从婷婷玉立的白桦林和郁郁葱葱的灌木丛想到，在优美的大地上为什么生活如此不合理，人们为何如此目光短浅，互相摧残。导演顿斯柯依的创作个性最充分地体现在影片的这一道德主题之中，但不是通过长篇大论的台词，而是通过引人入胜的画面把残酷的生活现实同诗意盎然的抒情美景结合起来，使影片情节和人物都蒙上一层柔情和希望之光。

阿辽莎在逆境中刻苦自学并自学成才，终于冲出贫穷和愚昧的包围圈，走上了“出污泥而不染”的道路。强迫劳动可以把人压垮，然而也可以使人奋发图强。阿辽莎追求知识、向往文明，他在书籍中发现了新奇的大千世界：各种国家和民族，形形色色的历史人物和社会生活，不同时代和不同人物的命运，神秘的民间传说和多愁善感的爱情故事，不仅增长了少年的知识和智

慧，而且培育了他同恶势力不妥协、同情弱者和热爱人民的优良品质。影片肯定了文化的重要意义。

本片成功地体现了高尔基原作的思想艺术特点，对作为资本主义社会中自私自利心理状态之一的“小市民意识”进行了有力的抨击，热情地歌颂了敢于抵制进而改造不合理社会秩序的“新人”性格。对人的歌颂，对“大写的人”的赞美是贯穿高尔基整个创作的主题：“一切出自于人，一切为了人！只有人才是实在的，其余的一切都是人的双手和大脑的产物！人！这是多么美妙的字眼儿……这，多么值得骄傲！……”（引自高尔基的剧作《在底层》）

（崔君衍）

青年林肯

Young Mr . Lincoln

1939 黑白片 100 分钟

美国 20 世纪福斯公司摄制

导演：约翰·福特

编剧：拉马尔·特罗蒂

主要演员：亨利·方达（饰亚伯拉罕·林肯）

艾丽斯·布拉迪（饰阿比盖尔·克莱）

玛卓丽·魏维尔（饰玛丽·托德）

华德·邦德（饰约翰·卡斯）

【剧情简介】

故事是从林肯参加竞选议员活动开始的。1832 年，在新萨勒姆的集市上约翰·斯图尔特正向周围的一些农夫发表演说。他抨击那些大权在握的腐败政客，批评现任总统安德鲁·杰克逊的无能。然后，他向大家举荐当地候选人——青年林肯。这时，林肯从后景处迎面走来。他身穿一件白色衬衫，足蹬一双略显沉重的皮靴。他的第一句话是：“你们都知道我是谁，我是平民亚伯拉罕·林肯……”

一户农夫家庭乘大篷车来到广场。车上坐着克莱夫妇和两个十几岁的男孩。男主人招呼林肯，准备买些必需品，希望能赊欠一段日子。当时还是店员的林肯也同意赊欠，后来，他发现大篷车上有满满一桶书，便建议以货易书。他从桶里抽出一本完好无损的精装书，拭去封面上的尘土——这是布莱克斯顿的《评论集》，一部法律专著。嗜好读书的林肯欣喜异常。

林肯来到河边，躺在树下的草地上，聚精会神地阅读布莱克斯顿的《评论集》。他对书中的理论做出概括：“有获得和拥有财产的权利……有保护生命和名誉的权利……邪恶是侵犯这种权利的行为……”这时，一个美丽的姑娘来到他身边，请他同去散步。两人沿着河畔，边走边谈。姑娘离开后，林肯独自朝河岸走去，把石子抛入河流，水面泛起一片涟漪……

化入多年之后的冬日雪景。林肯来到白雪覆盖的墓地。大理石墓碑上镌刻着：“安妮·拉特莉奇之墓”。林肯在墓前献上一束鲜花。他拾起一根树枝，插在地上，心想：“如果树枝倒向安妮的坟墓，我就离开村镇，到司法部求职。”结果，树枝倒向安妮。

林肯骑马来到斯普林菲尔德城，彬彬有礼地向退役老兵脱帽致意。这时，两个笃信摩门教的农夫请他裁决：农夫甲欠农夫乙一笔钱，农夫乙又痛殴了农夫甲一顿，农夫甲要求一笔相当于所欠债务的赔偿费。林肯告诉他们，两人应付对方的钱款大致相等，差额部分就是应付的诉讼费。看到他们迟疑不

决的样子，林肯明确指出如不接受调解就要强制执行。农夫只好同意付款。农夫甲递给林肯一枚伪币，林肯咬了咬这枚硬币，向农夫甲投去严峻的目光……

随即，林肯匆匆赶到独立日庆祝会会场。游行队伍蔚为壮观：鼓号队雄赳赳气昂昂，彩车上有人故意出尽洋相，看热闹的人万头攒动。在这里，林肯又遇见了克莱一家人和玛丽·托德——他的未来的妻子。在庆祝会上，林肯先后给做馅饼的手艺当裁判，参加了一场拔河比赛，又在劈树干竞赛中取胜。

夜幕降临。到处燃起火炮。然而，一场突然发生的斗殴使喜庆日子笼罩上阴影：副郡长怀特和他的朋友卡斯因纠缠克莱的儿媳而与克莱的两个儿子打起来。闻讯赶来的母亲阻止了这场斗殴。不幸，当庆祝会已近尾声、人们按照传统习俗燃烧沥青桶的时候，斗殴再起，随着一声枪响，怀特倒下了……卡斯赶到现场，拿起一把染着血迹的刀——在此之前没有出现过的凶器。

肇事者被投进牢房。愤怒的人群举着火把，赶到监狱，抬着横木猛撞紧闭的大门。林肯出现在人群面前，以法律的威严阻止私刑者的轻举妄动，平息了众人的怒气，命令他们放下木杠，人群终于散去。

林肯应玛丽·托德的邀请参加一场盛大的舞会。富丽堂皇的大厅中响起疾徐扬抑的舞曲。风度翩翩的绅士和淑女悠然起舞。玛丽心不在焉地应付着道格拉斯的求爱，因为她的心上人是林肯。一曲终了，她走到林肯身边，请林肯邀她共舞。两人随着悠扬的波尔卡舞曲步入舞池。片刻之后，玛丽·托德又拉着林肯来到阳台。两人凭栏眺望长河月色，林肯若有所思地凝视远方，玛丽摇着扇子悄悄退至后景处……

第二天，林肯骑马来到克莱家的农场，他开始做诉讼的准备工作。农场景象唤起他的回忆。他拿起斧子劈柴——这曾经是他少年时代的每日“作业”啊！林肯向克莱太太解释法律，表示要拯救她的孩子，又代笔给她的两个儿子写了信，后来又拿起一本历书翻阅。

开庭审判的日子到了。法庭里人声鼎沸，被告走入公堂时，几个起哄的家伙存心戏弄他们。法官费尽九牛二虎之力才使大庭渐渐安静下来。林肯首先发言辩护，他机警的话语不时引起听众的笑声。接着，法官一一传唤证人出庭作证。卡斯声称他是这一谋杀案的直接目击者，并且出于人道主义考虑，为挽救两个被告中的一个，他确指哥哥亚当是杀人犯，因为那天夜晚的月光使他看得一清二楚。卡斯的证词似乎确凿无疑。林肯面临着新难题：怎样打赢这场官司，怎样忠实于拒绝两者择一的信念？入夜，克莱一家人被监禁在狱室里，等待第二天的审判，忧心如焚，沉默无语。偶尔传来低声哼出的悲凉歌曲。林肯孤坐在办公室的转椅上拨弄犹太竖琴，陷入沉思。

次日9点，重新开庭。林肯请起诉方的主要证人卡斯复述他的证词。卡斯依然声称，幸亏那一天夜晚月亮又圆又亮，因此他看得一清二楚。林肯突

然厉声质问：“你为什么要杀害怀特？”接着，从帽子里取出历书，掷在卡斯面前说：“你在撒谎！历书上写着那天夜晚10点20分才开始出现上弦月。这正是谋杀案前40分钟”。从这一事实出发，林肯步步进逼，使卡斯土崩瓦解，终于招供。胜利的林肯走出法庭，人们向他欢呼。玛丽·托德等在门外向他祝贺。林肯站在高台上，似乎顶天立地，具有领袖般的气度。

林肯走近克莱一家的大篷车，向他们一一告别，然后把克莱太太扶上车，不拘礼仪，亲如一家。他目送大篷车渐渐远去，然后戴上帽子，迎着暴雨和闪电，走向远处的山峦。响起《共和国战歌》的雄劲旋律，叠幻出巍巍高山上的林肯雕像和纪念堂中的林肯坐像……

【鉴赏】

《青年林肯》并非一部经典影片，亦非导演约翰·福特的代表作，只是因载于法国《电影手册》第223期（1970）的分析它的一篇结构主义论文《约翰·福特的〈青年林肯〉》而名声大噪，获得“经典”的价值。因此分析这部影片不妨借用这篇论文的基本观点，从而窥见结构主义“鉴赏”方法之一斑。

《电影手册》编辑部集体撰写的这篇论文是运用结构主义符号学结合西方马克思主义的意识形态理论读解影片的“范本”，文章焦点始终对准一个“深层次”问题：影片中的林肯是为特定意识形态目的服务的神话式人物。

本片摄于美国民主党和共和党对立加剧、始于1937年的经济危机、经济改组（包括好莱坞）、世界政治危机、孤立主义和好莱坞自身困境的历史时期。20世纪福克斯公司是共和党的支持者，因此，通过拍摄一部传奇人物林肯的影片，颂扬他的纯洁、正义和历史功绩，为共和党赢得1940年的总统选举摇旗呐喊，这是绝非偶然的選擇，因为林肯的神话有利于共和党人，他是唯一能够受到大众拥戴的人物。

导演约翰·福特的多部影片都表现了林肯的形象，譬如《铁马》（1924）、《军士拉特利奇》（1960）、《征服西部》（1962）和《安邦定国志》（1964），林肯似乎在任何情况下都能纵横捭阖。在福特的故事中，林肯始终是一种神话，一个美国的象征，永远符合福特的道德观和意识形态。《青年林肯》中的主人公仍然是通过虚构程度确立的和依据历史真实虚构的福特式人物。

影片的主题似乎是再现林肯的青年时代。实际上，它是通过纪事体的外部形态把林肯的历史形象按照神话原则加以重构的产物。这种意识形态的意图显而易见。约翰·福特把自己的哲学前提（理想主义）、政治主张（共和主义、资本主义）和相对自发的美学处理（人物形象、电影表意和叙述模式）融入影片，灌输给观众。

依据事件顺序结构故事的原则创造出林肯神话自然化的效果，似乎事件的组接是“自然的”，而不是由决定论或直接指向必然结局的外部意图支配

的。这种叙述结构凸现了事物的形成过程和存在状态，淡化了观众思想中已然存在的神话，从而以相对隐蔽的方式表现了一部经典的意识形态性作品。

为了把林肯表现为美国利益的统一者和协调者而不是分裂者，影片竟然回避了林肯的主要历史——政治特征，即废除奴隶制的主张和反对南方各州的奴隶制的斗争。林肯传奇的这一主要特征既未出现在影片的场景中，也没有侧面交代，这一疏漏不可能是偶然的，而必然具有内在的政治涵意。那段历史的所有重要角色都相继上场：将成为林肯妻子的玛丽·托德，将被击败的竞选对手道格拉斯，将要暗杀林肯的凶手（影片发行后这个场面被删掉了），对未来统一的设想。唯独遗漏了人物的主要历史特征。实际上，这是通过阉割林肯历史的政治方面增强这一神话的理想化程度。影片设计的政治涵意不再是直接的政治论述，而是道德论述，林肯成为与政客对立的正义的捍卫者，成为与操纵者对立的不妥协者，成为道德高于一切的政治信念的体现者，成为一个完美的理想主义者。

“道德压抑政治”的意识形态特征贯穿在影片的几个重要段落中。譬如，林肯在阅读布莱克斯顿的《评论集》时，意识到“邪恶是一种侵犯权利的行为”，他赞同布莱克斯顿的论述，而布莱克斯顿认为，所有的法律形式均源于自然法则，它们不外乎是上帝的法则。归根结底，是这一最高法则把善从恶中分裂出来。推而论之，财产的获得和保护亦建立在自然的、实际上是神授的基础上。再如，解决两个农夫纠纷的案例突出表明林肯是一个传奇式的善于和解的人物。林肯挺身而出阻止私刑的行动则清晰地表现出林肯的道德魅力。最后，当林肯利用历书的记载揭穿了卡斯谎言时，他就成为代表法律的神话式英雄和真理的化身。影片结尾处所显示的这种无限威力对神话来说是必要的，而这种必要性又取决于意识形态的设计。林肯神话在影片的最后一章达到极致。音乐、影像、音响、《共和国战歌》、暴风雨、闪电、高山峻岭……所有这些程式化的手段把林肯烘托为顶天立地的英雄。好莱坞的俗套毕竟要为意识形态服务。

禁欲主义是隐含在影片本文中的另一个意识形态层次。林肯的感召作用来自他对爱情享乐的摒弃，因为他拒绝了性的引诱而增强了感召力。在河边漫步、舞会、阳台观景和祝贺胜利的几个段落中，林肯都是被“阉割”的。约翰·福特刻意突出的清教徒式的程式化场景具有十分明确的功能；主人公因拒绝肉体享乐而能阻止性的和政治的腐化，从而被升华为理想的法律代理人。

在影片中，法律的作用也是完全理想化的。从林肯得到布莱克斯顿的《评论集》，林肯在墓地“占卜”决心投身律师行，在斯普林菲尔德为两个摩门教徒裁决，到参与调查谋杀案和为被告辩护，法律成为影片的一个贯串因素，显示出自身的威力。尤其是审判这场戏，它具有好莱坞电影的经典特征，它是体现美国法律意识的舞台，它构成美国社会整体的缩影。对美国法律的信任体现在对这场审判的表现方式中：影片中的审判过程交织着程式化的悲剧

性瞬间和喜剧性瞬间，跌宕起伏，但是，陪审团是绝不可能犯错误的，在审判结束时，直理不可能不被揭示出来。当林肯胜利地走出法院受到人群的欢呼时，仰拍镜头突现了他的伟岸身躯，刺目的强光束仿佛赋予他一轮耀眼的光环：以林肯为化身的法律终于战胜了邪恶，资产阶级的制度在法律的保护下似乎可以“万世长存”。

本片在理想主义道德观的面具下，通过对精神与法律力量的揭示，用金色的神话替美国资本主义镀金，鼓吹美国资本主义“万世长存”的合理性。这就是这部影片的意识形态策略，也是好莱坞多数影片的胎记。

（崔君衍）

政府委员

1940 黑白片 90 分钟

苏联列宁格勒电影制片厂摄制

导演：亚历山大·扎尔赫依约瑟夫·赫依费茨 编剧：卡杰琳娜·维诺格拉斯卡娅 摄影：亚历山大·金兹堡

主要演员：薇拉·玛列茨卡娅（饰亚历山得拉·索科洛娃）

瓦西里·瓦宁（饰叶菲姆·索科洛夫）

尼可拉依·克留奇科夫（饰尼基塔·索科洛夫）

【剧情简介】

1930 年，远离莫斯科的外省农村。这里世代代居住着封建宗法制度桎梏下贫穷落后的农民。但现在，一场改天换地的风暴将开始了。

亚历山得拉·索科洛娃是个贫农的女儿。她已嫁了人，有了两个孩子。和绝大多数其他农村妇女一样，她每天的生活就是“从炉灶到门坎”，挨丈夫打骂更是家常便饭——她甚至认为这是天经地义。若不是十月革命，她肯定就会在这个偏远荒凉的农村中默默度过自己的一生。

但革命的风暴是无人能够阻挡的。索科洛娃，这个不大识字的 30 来岁的妇女，虽然还没有认识到时代变化的深刻意义，但已经感觉到，现在和过去不一样了。潜藏在她内心深处多年的对真正的、尊严的生活的渴望开始萌动。她不再每天从早到晚蛰伏在家中。她开始关心家门外的事情。遇到看不过去的情况，她也要说上两句了。

1930 年正是苏联开展农业全盘集体化时期。大批农民开始加入集体农庄。但由于当时许多土地还掌握在富农手里，因此，要实现全盘集体化就要消灭富农。这两件事是不可分割地结合在一起的。

索科洛娃的农村也开始了这场斗争。负责这项工作的区指导员斯塔什科夫奉行极左政策，在村子里一下子揪出来 18 家“富农”。索科洛娃看不过去了，因为凭着她对这些同村人多年的了解，她知道至少有一半人是冤枉的。她忍不住出来说了几句公道话，但竟得罪了斯塔什科夫。他居然以“替富农宣传”的罪名把索科洛娃抓到区里去。

区委书记是坚决执行党的政策的干部。他听了索科洛娃的诉说，立刻明白了，这恰恰是斯大林在“胜利冲昏头脑”一文中指出的农业集体化运动中过火行为的表现，他不仅释放了索科洛娃，而且还任命她为集体农庄主席。

索科洛娃作梦也没有想到会让自己担任这个职务，虽然她曾和区委书记说过：“盼集体农庄都盼了一百年啦！”可是却从来没有想过自己去拿印把子。

她，一个从5岁起就给人家看孩子，“从来穿得比谁都坏”没有文化的贫家女儿，能挑起这副担子吗？何况经常打她的丈夫叶菲姆已经气呼呼地说了：“我叫你去不成！”常来找丈夫串门的农艺师克里沃谢耶夫也阴阳怪气地对她冷嘲热讽。索科洛娃失去了信心。

可是区委书记的态度是坚决的。他还告诉索科洛娃说，村中妇女会的姐妹们都拥护她。她们了解她，知道她为人厚道，也精明能干，能为别人说句公道话。这就够了。在这个荒凉偏远的农村里，到哪儿去找那么合适的人哪。

索科洛娃经过激烈思想斗争的一个不眠之夜，第二天大清早，一个人悄悄来到农庄“办公室”，脱下鞋，跪在地上，用抹布擦洗起地板来。她就这样开始了自己农庄主席的生涯。

很快索科洛娃就开始明白，农庄主席这副担子对她来说是太沉重了。她是个庄稼人。她知道，冬天过去了，雪都化完了，是该种地的时候了，是该把粪送到地里去了。可是，派谁去呢？怎么分配活呢？最重要的是，谁听她的话呢？在她召集的群众会上，她看到了一双双怀疑的眼睛，她感到那些目光里流露出来的不信任的神色。确实，让女人“管国家的事”，在这个村子里还是头一回，不信任是有道理的。就连拥护她的“妇女会”的人，也抱着观望态度，而一些青年人，都想着往外奔，出去学习，当工人，干什么都行，就是不愿意在村子里憋一辈子。比如村中的头号劳动力别佳，就宣布要带着自己的未婚妻远走高飞。

这是索科洛娃遇到的第一次考验。春耕这一关过不去，一切就都完了，索科洛娃对这点非常清楚。她当着大伙的面对别佳说：“我不能让你去！要是让你去，别人也要走啦。咱们现在每一只手都是一条命根子。咱们把地种上，把庄稼收下来，那时也许不用你说，我们就派你去啦。”她信心十足地对大伙说：“庄员们，咱们一定能挺过去，我保险秋后人人能分到5普特粮食！”

农艺师克里沃谢耶夫笑嘻嘻地问道：“你这个保证肯定能做到吗，主席同志？”

索科洛娃也笑着回答他说：“不，我心里想的是7个半普特哩！”

在索科洛娃的信心鼓舞下，特别是当大伙都看出她是在一心一意为大家办事的时候，庄员们都动起来了。一场轰轰烈烈的春耕生产在索科洛娃的带领下终于开展起来。

但是索科洛娃的日子过得并不顺心。就在村里的事情让她忙得焦头烂额的时候，家里的事情又让她不得安生。她的丈夫叶菲姆是个大男子主义思想非常严重的人。当他看见多少年来只知道围着锅台转的老婆居然当了农庄主席，并且还干得有声有色的时候，他的自尊心受到极大打击。他知道，把老婆拖回家是办不到了。唯一的办法是自己离开家，远走高飞。尽管他仍然爱着自己的妻子，但他绝不能忍受“我反倒要在你底下过日子”的生活。

叶菲姆的出走给了索科洛娃很大打击。但她挺住了，因为现在她已经不

是只知道围着男人转的女人了。她得操心村里的事。随着日子一天天过去，她发现农庄的劳动管理必须大大加强。一些二流子整天不劳动，还说“干活不干活，也少不了我们那一份”。在他们的影响下，有些人也装病躲在家里。这种情况如果发展下去，农庄的生产就会垮台。索科洛娃又一次召开大会让大伙发表意见。农艺师克里沃谢耶夫说：“一切平均分配，不许有一点差别，谁高兴劳动，谁就去自由劳动。这就叫共产主义。”而小伙子别佳主张，“干一天的活，按劳动领一天的份，多劳多得，不干活的人什么也得不到。”克里沃谢耶夫争辩说，这样就会产生“两极分化”，何况“在苏维埃法律里，还没有这样一条规定”。这时心里已作出决定的索科洛娃斩钉截铁地说：“现在还没有，可是马上就会有的。”

索科洛娃给斯大林写了一封信，汇报了自己的工作和心中的想法，特别是农庄里实行的按劳分配的原则。

不久区委书记亲自来到农庄，表扬了索科洛娃的工作。他特别指出，农庄里实行的分配办法，恰恰体现了社会主义制度的按劳取酬原则，区委书记还说，这种办法将在全国各集体农庄实行。

区委书记还帮助索科洛娃制定了农庄发展的远景规划。区委书记还指出，为了农庄的未来，必须派一批青年出去学习，学习文化和技能，以满足将来发展的需要。

农庄的生产和生活走上了正轨。人们的精神面貌也发生了很大变化。世世代代受压的贫苦农民，开始尝到了幸福生活的滋味。一个丰收后的秋天，小伙子别佳和他的未婚妻杜霞举行了婚礼。作为农庄主席和长辈的索科洛娃，衷心为他们高兴，她自己 also 感到幸福。在婚礼上，她跳起了民间舞蹈。很长时间以来，她没有这么轻松过了。她舞姿轻盈，体态优美。大伙这才发现，他们的主席还是这样年青美丽。大家都被她迷住了。

这中间有一个人，被她的舞姿吸引得忘乎所以了。他就是索科洛娃的小叔叔尼基塔。在他眼里，自己的嫂子还从来没有这么美过。他在婚礼上又喝了太多的酒，这使他有点控制不住自己。婚礼结束后，索科洛娃回家去了，尼基塔也尾随而去。索科洛娃进了屋，没有点灯，在床上坐下。这时房门咯吱一响，随着一只烟头的闪亮，尼基塔悄悄进了屋。还没等索科洛娃明白过来，尼基塔已经脱了套鞋，一下子扑在她身上。索科洛娃拼命挣扎着，两个人都没有喊叫，甚至听不见喘息声，只是默默搏斗着。终于索科洛娃挣脱了出来。她弯腰提起一桶凉水，朝着尼基塔泼过去。就在尼基塔发愣的一刹那，索科洛娃猛地一下子把他推出门外，随着一双靴子也扔了出来，门“砰”地一下关上了。

索科洛娃在屋内哈哈大笑，她弯着腰，眼泪都笑出来了。但渐渐地，笑声变成了哭泣。她倒在床上，把脸埋到枕头里，低声呻吟：“我的叶菲姆啊……”

索科洛娃思念着丈夫叶菲姆，叶菲姆也忘不了自己的妻子。一个晚霞满

天的黄昏，叶菲姆悄悄走进自己的家。走进空无一人的屋内，他首先急步到墙边，去看挂在那里的照片，当他看见墙上挂的还是自己和索科洛娃结婚时的照片时，他心上一块石头才落了地。可是当他四面望望时，发现屋里已经大变样了。从前破破烂烂的家具不见了，到处焕然一新。“那就是说，没有我她过得更好！”叶菲姆想着又不自在起来。索科洛娃回到家里看见丈夫万分激动，这使叶菲姆受到很大感动。可是等他从妻子那里知道村里几乎人人都有了进步，许多人掌握了农业技术，做出了成绩后，他的心情又沉重起来。这两年自己在外一事无成，现在事事不如人，还有脸呆在村子里吗？叶菲姆又想离开家了。

现在的索科洛娃，精神境界已经大大高于叶菲姆了，她太了解自己的丈夫了。她完全明白他的思想波动因何而起。在她充满柔情而又耐心细致的说服下，叶菲姆终于明白过来，决心和妻子一起奔向新的生活。

确实，现在的索科洛娃已不是当年的普通农家妇女了。她领导着一个朝气蓬勃的集体。她培养了一大批青年骨干。她的小叔子尼基塔已成为一个优秀的拖拉机手。别佳已经进了农学院，有的女青年进了护士学校，他们都准备将来回来建设自己的故乡。

当然，前进中不仅仍有困难，而且还有斗争。已提升为土地科长的斯塔什科夫处处与索科洛娃作对，说农庄拖拉机工作队的作业纪录是虚报的，禁止他们传授经验，还扬言要把索科洛娃和尼基塔送去审判。索科洛娃和斯塔什科夫进行了坚决的斗争，向他指出，他反对传授农庄的经验，实际上是反对斯大林倡导的斯达汉诺夫运动。斯塔什科夫的阴谋被揭穿了，他就指示一向对农业集体化不满的农艺师克里沃谢耶夫开枪暗杀索科洛娃。

敌人的阴谋没有得逞。敌人的破坏反而更坚定了索科洛娃的信心。在她的带领下，农庄事业有了更大发展。索科洛娃也成了全国知名人物。她被选为最高苏维埃代表，出席了在克里姆林宫举行的会议。

索科洛娃原来准备了一个发言稿。可是当她站在克里姆林宫的讲台上，面对着来自全国四面八方的代表时，特别是当她回过头来看见斯大林同志正对她微笑时，她激动得完全忘记了发言稿。她忍着眼泪，先是轻轻地，不成句地说了几句，越说越激动，她终于把蕴藏在心中多年的想法一股脑儿说了出来：

“代表同志们，站在你们面前说话的是一个普通的俄国乡下女人，被丈夫打过，被神父吓唬过，被敌人暗害过，可是现在，我还活着。我站在这里想，我到这里来干什么，是来通过世界上最伟大的宪法……”

“一切压制人民的政权，在我们身上都能找到它的罪证。人民教会了我要爱人民，要提防敌人，要明白人民的需要……”

“我们当然要跟随着列宁和斯大林走，为了这样的好日子来斗争，一直斗争到我们呼吸最后一口气的时候！……”

【鉴赏】

本片是苏联著名导演扎尔赫依和赫依费茨联合摄制了优秀影片《波罗的海代表》（1937）后又一次合作的产物。30年代是苏联党政领导号召电影工作者“坚决转向现代题材”，在银幕上塑造当代主人公形象的时期。在广大电影创作者为响应党的号召纷纷创作出描写各条战线上的英雄人物的影片中，《政府委员》是最成功的作品之一。作品的意义首先在于，这是世界电影史上第一次塑造一个出身于社会底层，经过艰苦奋斗而成为新时代的国家主人的妇女形象。这样的形象，只有在社会主义的电影创作中才能出现。这个形象是时代的产物，不是作者所能凭空虚构出来的。十月革命胜利后的20多年中，在苏联工农业战线上，涌现了大批在自己的岗位上做出突出成绩的先进人物，其中也包括许多妇女英雄人物（索科洛娃的形象确实也是根据一位实有的女农庄主席的事迹创作出来的）。因此，像索科洛娃这样的形象，一走上银幕就受到广大观众的欢迎，她成为鼓舞观众向前奋进的动力。这种动力首先来自于形象的真实性和真实性。广大工农兵观众（特别是妇女观众）在这个形象中认出了自己，因而对形象特别感到亲切。形象的光彩决定了影片的成功，同时也表明，影片创作者们把主要力量放在主人公的形象塑造上，是使影片取得成功的关键。

索科洛娃的形象是逐步丰富的，形象的发展是层次分明的。一开始，观众就能感到这个形象具有独特的色彩。一方面，她和千千万万其他农村妇女一样，承受着封建压迫的巨大痛苦；但另一方面，她那种好打抱不平的性格又表明她内心深处蕴含着一种反抗精神。这种精神也表现在她接受农庄主席这个职务的勇气中。如果说，在影片的第一场戏中，她的争辩（替错划的“富农”喊冤）还有些意念化的味道的味道的话，那么，在是否担任农庄主席的这场戏中，索科洛娃的独特形象就已经鲜明地树立起来。在区委书记来请她担任主席时，在丈夫的反对和农艺师的嘲讽声中，她并没有说一句话，可是经过一个不眠之夜后，她一大早悄悄来到农庄管委会独自默默跪在地上擦洗起地板来。这种独特的“上任”方式，既表现了人物“性格的历史”，又显示了形象的光彩。仅仅一个无言的镜头，就表现了深刻的内涵。30年代是苏联电影从“蒙太奇电影”转向“叙事电影”的时期。在《政府委员》中，主人公的形象塑造是严格按照“叙事”原则进行的。但这并没有使影片变成“说话的电影”，相反，一些光彩片段恰恰是十分电影化的。如索科洛娃和小叔子“搏斗”一场戏，基本上不用对话，就表现了索科洛娃的精神境界和心理活动。她没有嚷叫得四邻皆知，因为她不愿让尼基塔在村中抬不起头来——她知道他是喝醉了。可是她最后的哭泣，又显示了她平日一直掩饰着的孤独感和对丈夫叶菲姆的思念。又如叶菲姆回到家后，先急急奔到墙边，等他看见墙上挂的还是他和索科洛娃的结婚照时，他脸上的神情才松弛下来。像这无言的镜头，带有幽默味道的十足电影化的处理，感染力是很强的，甚至是用文字描述难以达到的。

由于苏联 30 年代以来的叙事电影把主要精力放在主人公形象塑造上，因此演员的作用大为提高。影片的成败在很大程度上取决于演员的创造。正是在 30 年代，苏联电影形成了自己的表演学派。而《政府委员》中索科洛娃的形象，则十分鲜明地显示了苏联电影表演学派的魅力。索科洛娃的扮演者薇拉·玛列茨卡娅（1906—1978）1924 年毕业于瓦赫坦戈夫剧院研修所，后来在著名话剧导演扎瓦斯基领导下从事舞台表演工作。她在斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的指导下，特别重视表演创作中的再体现。为了塑造索科洛娃这个形象，她在农村中生活了 8 个月，接触了许许多多普通的农村妇女，包括已成为农业战线上领导干部的先进妇女。正是由于玛列茨卡娅有了农村生活的亲身体验，对广大农村妇女所经受的苦难，对她们的性格，心理活动，在新社会中由于思想的转变而迸发出的惊人的力量有了深刻的理解，再加上她在表演创作上的深厚功力，她才能在银幕上创造出一个真实的劳动妇女的形象来。玛列茨卡娅的表演的最大特点是真诚。不仅前述几场戏体现了这一点，而且其它几场“重头戏”——发动群众参加春耕生产，为制定按劳分配原则与落后分子的斗争，以及最后在克里姆林宫大会上的发言——莫不如此。观众深刻体会到，演员不是在那里“表演”，演员已经和角色化为一体。她的一举一动，一言一行都真实可信。形象的感染力就由此而来。但另一方面，演员也不仅是把一个“真实的”农妇“搬”到了银幕上。观众通过索科洛娃的形象还体验到一种美的力量，一种艺术的魅力。正是这种魅力使人物形象焕发出光彩，使观众历久难忘。而这是由于，演员通过表演赋予了角色以理想的色彩。索科洛娃既是普通劳动妇女的形象，又高于一般的妇女形象。她已成为一个典型。这种典型带有时代的标记，她已成为社会主义新时代的主人公形象。

本片创作于 30 年代末期，这使影片内容带上了时代的烙印。影片中斯塔什科夫和索科洛娃的对立，一直发展到指使人枪杀索科洛娃这条线索，今天看来具有较明显的人为痕迹。但无论如何，这无损于影片的主要成就。索科洛娃的形象将永远在苏联电影创作的人物画廊中占有重要位置。

（李小蒸）

她在保卫祖国

1943 黑白片 10 本

苏联阿拉木图中央联合电影制片厂摄制

导演：弗·艾尔姆列尔

编剧：阿·卡普勒

摄影：弗·拉波波尔特

主要演员：薇拉·玛列茨卡娅（饰巴莎）

莉·斯米尔诺娃（饰菲尼卡）

彼·阿列依尼柯夫（饰谢尼）

本片获 1945 年斯大林奖金二等奖

【剧情简介】

“她在保卫祖国”，她是谁？

她是一个普通的俄罗斯妇女。她最爱说笑，是白杨村里最快活的女人；她勤劳，技术高超，是村里最好的拖拉机手；她爱丈夫、疼孩子，是村里最有名声的贤妻良母。她的名字是波拉斯阔甫雅·鲁克雅诺娃。在村里人们都叫她巴莎，那是波拉斯阔甫雅的爱称。她和众多俄罗斯妇女一样，本来过着幸福美满的生活，可是……

1941 年 6 月 22 日那天，忽然从西边遮天蔽地飞来无数飞机。巴莎和众乡亲仰望间，炸弹落了下来，原来是德国法西斯背信弃义，向苏联不宣而战。战争开始了。

村里年富力强的男子汉，纷纷拿起武器去阻击敌人。巴莎的丈夫也告别妻儿走了。巴莎担负起农庄主席的责任，她组织村民疏散、撤退。正当她抱起孩子准备上最后一辆卡车时，前方又撤下一批伤员找农庄主席。她把卡车打发走了，带着孩子奔过去抬担架。敌机又来投掷炸弹了，她用身体去掩护担架上的伤员，意外发现刚刚断气的伤员竟然是自己的丈夫。她柔肠寸断，悲痛万分，但为了转移其他伤员，毅然肩负起刚刚牺牲的运伤员司机的职责。她驾着卡车穿行在燃烧中的村子里、变成焦土的农田中。敌人的坦克追上来了，逼近了，敌人从坦克上跳下来扑向卡车。伤员们在同鬼子的肉搏中，一个个倒下去了。德寇独眼龙军官从巴莎手中夺去孩子，巴莎奋力抢救，眼睁睁望着儿子倒在敌人枪口之下，又被坦克的履带辗了过去。

生活的突变，一连串的打击，使巴莎完全变成了另外一个人。她不言不语，额头上出现了皱纹，头发白了许多。她双眉紧锁，眼睛里喷出怒火。

沦陷了的白杨村成了敌后。巴莎和乡亲们隐藏在密林中。一天，一小股

敌人从林外经过。巴莎闻讯操起斧头要去杀敌。乡亲们也纷纷拿起棍棒跟着她上去了。他们在路边埋伏好，出其不意，把敌人打了个落花流水，缴获了一批枪支武器，还救出了外村的四个人。其中有被敌人抓来强迫到白杨村地里抢收庄稼的拖拉机手谢尼和他的情人菲尼卡。

乡亲们肯定敌人一定会来报复，怎么办？有人主张越过战线去找自己的队伍，但是战线已经退到很远的地方去了，这个主意对这么多妇孺老弱来说是不现实的。有人主张成立游击队，就地与敌人周旋，伺机予以打击。突然，一个富农分子说话了，他主张返回家园做德寇的顺民，理由是：德国人只杀共产党和犹太人；另外，他再也不愿意重新过在集体农庄里挨整的日子。当他转身要去投敌时，巴莎愤怒地开枪把他击毙，然后果断地说：“有口气就跟鬼子打！把妇女和孩子送到远点的地方去。把房子烧掉，在密林里安身，不让鬼子过一日一宿安宁的日子！不愿参加游击队的，可以走！”于是“巴同志”游击队建立起来了。

巴莎领导的游击队异常活跃，他们放火烧敌营、焚军需，炸桥、毁路、打伏击，破坏敌人的运输线，战绩一天天扩大，每次都留下“巴同志所为”的标记，使敌人闻风丧胆。

一天，谢尼和菲尼卡捣毁了一个敌人指挥部，俘获一个敌军官回来。巴莎审讯他，他起先欺对手是个农妇，傲慢地不肯回答问题，声称一定要见到正规部队的有相当身份的军官才肯说话，可是在巴莎尖锐的提问和利刃一般的眼光逼视下，终于还是低下了头。

在一次战斗中，巴莎用假人计消灭了三卡车敌人，还缴获一辆坦克，同时又意外地发现遁逃的敌指挥官正是杀害她儿子的独眼龙。仇人相见，分外眼红，巴莎钻进缴获来的坦克，开足马力追赶，终于将独眼龙辗死。

游击队双喜临门，一方面祝捷，一方面还由巴莎主持为谢尼和菲尼卡举行婚礼。在一片喜庆欢呼声中，忽然谣传莫斯科沦陷。巴莎不为谣言所动，她率领游击队员向群众辟谣，并积极开展游击活动，更加沉重地打击敌人。一时间，弄得敌人草木皆兵，认为任何一个俄国妇女都有可能是“巴同志”。他们大抓妇女。不幸，巴莎也被裹了进去。谢尼来救，也落进了敌手。所有的人都被关在一间大库房里。敌人期望有人会贪生怕死把巴莎指供出来，然而被抓来的这些妇女个个表现英勇，为掩护巴莎，即便是在枪口下也宁死不屈。几个姐妹倒下去了，巴莎不忍，主动挺身站出。

敌人为了震慑民众，要大张旗鼓地绞死巴莎。他们布置了一个法场，树起绞刑架。群众被赶来观刑，敌兵布满四周。巴莎被押解出来了，她的脖子上挂着一块牌子，上面写着：“我是游击队员，我杀死过德国兵”。此时正值隆冬，寒风刺骨。巴莎大义凛然地踏着积雪，昂首稳步走上绞架。在敌人往她的脖子上套绞索的一刹那，枪声四起，原来游击队早已做好劫法场的准备。敌人猝不及防，全军覆没。巴莎获救了。菲尼卡打开临时牢门，放出被囚的众乡亲，她呼叫谢尼，没有回应，四处察视，只见新婚丈夫谢尼的尸体

横在墙角处。

如今，巴莎站在刑台上，游击队员们把谢尼的尸体抬了上来。巴莎向群众高声说道：“谢谢你们，谢谢那些流过血的人们，献出生命的人们，没有能看到快乐的人们！”

恰在此时，苏军大反攻的飞机从天空掠过。巴莎又说道：“看吧，莫斯科来问候我们了……让我们起誓，只要太阳还发光，只要草木还生长，我们就要为生命、为土地、为苏维埃政权战斗到最后一口气。困难的确是困难，同志们！由它以后更困难更艰苦吧，没什么！我们见过死亡，我们坚持住了，还要永远坚持下去！”

【鉴赏】

这部影片是在苏德战争最严酷的年代摄制的，由“中央联合电影制片厂”出品。所谓“中央联合电影制片厂”（1941—1944），是阿拉木图电影制片厂和搬迁来的列宁格勒电影制片厂、莫斯科电影制片厂在战争时期联合组建起来的故事影片的临时生产结构。当时各方面的条件都极困难，电影工作者克服着物资匮乏、口粮不足的千辛万苦，顽强地生产着精神产品，他们坚信法西斯必败，正义战争一定胜利，他们要用自己手中的武器，鼓舞苏联人民的胜利信心。《她在保卫祖国》便是这时期所生产的影片之一。

《她在保卫祖国》这部电影的片名，可以读解为苏联人民在保卫祖国。因为这里的“她”不单单是主人公巴莎·鲁克雅诺娃一人的代名词，她代表着亿万苏联人民，她只是他们的一个集中典型。

影片大体可分为三部分。

第一部分：序幕。导演在欢快音乐和笑声不绝于耳的30多个镜头交待出主人公战前的幸福生活。它们陪衬出主人公以后的性格变化，她的个人命运与祖国命运、人民命运的血肉关系。

第二部分，如果冠以小标题，那么应该是“她要保卫祖国”。德国法西斯入侵苏联，烧杀掠夺，惨无人道。在那场浩劫之中，苏联人民家家都遭不幸，人人都有血海深仇。巴莎眼睁睁望着自己的亲人——丈夫和儿子接连被杀害。巨大的不幸，并没有把她击垮，她坚强地顶住了，她遽然苍老了——额头上出现了皱纹，头发白了许多，面庞消瘦了，眼眶坍塌了，但从双目里喷出怒火。短短几个镜头，我们看到她变了，她在沉默不语中经历了多少痛苦艰难的内在斗争，战胜个人的哀痛。“国破山河在”，她要雪国耻，报家仇，于是率先拿起武器战斗。

接着，第三部分，她在保卫祖国了。游击队的战果日益扩大，搅得敌人坐卧不安，草木皆兵。到了巴莎被捕，在牢内挺身而出救同胞，上绞刑架，激起了全片的高潮。其紧张程度令人窒息。正在山重水复疑无路之际，忽然柳暗花明又一村，影片戏剧性地一转——游击队劫法场，苏军开始了反攻，飞机掠过上空……至此，人们才舒了口气。

整部影片是一首爱国主义、英雄主义的颂歌。影片中人物不多，情节也不复杂，但是处理得迭宕起伏，扣人心弦。成功的诀窍，在于人物塑造，角色的选择。主演过《政府委员》（1939）的玛列茨卡娅，她的表演素以刻画的人物性格鲜明、表情细腻、富有魅力而又略带伤感而著称，她把巴莎这个角色演活了，丝毫不露表演痕迹地把巴莎的心灵敞开来展现给观众。眼睛是心灵的窗口，玛列茨卡娅极善于运用她的眼睛来演戏。对于她后来在《乡村女教师》（1948）里那几个面部特写镜头，用眼睛来表演自小到老的瓦尔瓦拉·瓦西里耶夫娜的戏，中外评论家写过很多，其实，在《她在保卫祖国》里又何尝不是用眼睛充分表达出巴莎的哀痛和仇恨、决心和信心呢？

需要指出，玛列茨卡娅在《她在保卫祖国》这部影片里，就是在演她自己。她的个人命运和巴莎颇多相似。战争一开始，她的当话剧演员的丈夫也和巴莎的丈夫一样走上了战场。他是工兵，而工兵只能有一次失误，就在玛列茨卡娅接手拍这部影片时，只能有一次的失误便发生了。阵亡通知书送来时，正好玛列茨卡娅刚刚拍完巴莎夫死死亡那场戏。摄制组的人谁也没有勇气把这噩耗告诉她。他们请她的好友和作家斯米尔诺娃来做她的工作。玛列茨卡娅看过影片从放映间走出来时，斯米尔诺娃默默地把阵亡通知交到她的手中。她一时茫然了，喃喃着：“这是什么？这是什么？……”倚着墙壁慢慢滑了下去，坐在地上。按拍摄计划，第二天要拍巴莎上绞刑架那场戏。玛列茨卡娅没有请假，准时来到拍摄场地，和平时一样，全身心地投入工作，一遍又一遍地走上绞架，直到导演和摄影师拍出满意的画面为止。在剧中她演自己，但是回到家中，她却要演戏了。她有体弱多病的小女儿，她不忍把父亲阵亡的噩耗告诉女儿，便强忍悲痛，掩饰自己哭红的眼、颤抖的手，还要经常模仿丈夫的笔迹和口气写些平安家书欺骗女儿。我们从这一个侧面也可以看出玛列茨卡娅和巴莎同样性格坚强。

本片编剧卡普勒（1904—1979）是大手笔剧作家。前此已写出过《列宁在十月》（1937）、《列宁在1918》（1939）等苏联电影史上的经典巨片。《她在保卫祖国》又一次证明了他的才华。

本片导演艾尔姆列尔（1898—1967）是1919年即参加苏共的老布尔什维克，苏联人民艺术家。在默片时期，他以拍摄表现俄罗斯知识分子在革命影响下精神世界复杂变化的影片而著称；在有声片初期，他与尤特凯维奇合作拍摄的《响应》（1932，昔译《迎展计划》），更是无产阶级电影史上的一部划时代作品，而在以基洛夫为原型的影片《伟大的公民》（1937—1939）中，他最先采用镜头内部蒙太奇，借助艺术性潜在语来表现思想意识方面的斗争，更是在导演艺术方面的创新。《她在保卫祖国》则是他在苏德战争期间创作的具有强烈戏剧性的著名作品。

（孟广钧）

亨利五世

Henry V

1944 彩色片 153 分钟

英国双城影片公司摄制

导演：劳伦斯·奥立弗

编剧：劳伦斯·奥立弗 艾伦·登特（根据威廉·莎士比亚同名舞台剧改编）

摄影：罗伯特·克拉斯克

主要演员：劳伦斯·奥立弗（饰亨利五世）

罗伯特·牛顿（饰皮斯托）

雷妮·阿谢森（饰法国公主凯瑟琳）

本片获 1946 年美国影艺学院特别奖，纽约影评协会最佳影片、最佳男演员两项奖

【剧情简介】

影片以 14 世纪至 15 世纪英法百年战争为背景，着重描写了英国国王亨利五世在征服法兰西过程中的所作所为。影片一开始，坎特伯雷大主教和伊里主教的对话就勾勒出亨利五世在当皇太子期间是个在声色犬马之中混日子的荒唐鬼，然而当他登极之后却完全变成了一个贤明的国王，既善于用兵，又善于理政，深得国人爱戴。而今，亨利五世为了夺回对法兰西王位的继承权，欲向现在的法国国王宣战。宣战前夕，他分析了当时国内外的政治军事形势之后，又召集大臣们和教会人士共商国是，询问他们关于这次与法兰西开战是否师出有名？众人回说，按照亨利五世的家世出身和英国的法律，他完全有权继承法国老王的王位，拥有法兰西的某些领地，正是现在的法国国王损害了亨利五世的合法权益，因此，向他宣战，夺回王位和领地是天经地义的。亨利遂决定向法国宣战。恰好法国皇太子派使臣来羞辱亨利五世，送给他一箱网球作礼物，意在讽喻亨利五世只配打打网球消磨时光，根本没有资格向强大的法国宣战。然而这却更加坚定了亨利五世讨伐法国的决心，他要“到法兰西去打一场攻势网球”，直打到法王“头上的王冠摇来晃去！”打发走法国使臣之后，他立即下令征集足够的兵力，准备向法国开战。

正当英国朝野上下克服内部分歧，同心协力一致对外，厉兵秣马，准备刀枪出鞘之际，不料却出现了三个里通外国的卖国贼：一个是伯爵，一个是勋爵，一个是爵士，他们均被法国重金收买。这三个卖国贼在亨利五世面前装出一副假面孔，极尽奉承之能事，不但鼎力赞成国王尽快出兵，而且还要求任命他们为留守后方的“执政官”，以便在亨利出征后好与法国里应外合，夺取英王的宝座。然而亨利五世明察秋毫，识破了他们的奸计，戳穿他们的

伪装后下令将他们处死，清除了后顾之忧。之后，他即统率三军渡海远征，围攻哈弗娄城堡，迫使该城总督投降。随后他又率军继续征伐，并号令三军秋毫无犯，不得出言不逊，侮辱法兰西人民。中尉巴道夫因贪财抢劫了一座教堂，偷了一个圣餐匣，违犯了军令，被亨利五世下令绞死。

在攻打阿尔库金之前，英法两军的兵力为1：5，寡众悬殊，再加上英军远离故土，衣食不周，又饱经战火，许多人生了病，英军处于劣势。在开战前夜，两军阵地上的景象截然不同。法军的将士仗着人多势众，相信必能旗开得胜，因此他们喜笑颜开，兴高采烈地掷骰子赌博，拿将来砍下英国人的脑袋作筹码。英军的阵地上却被一片凄苦的气氛所笼罩，披着破烂战袍的士兵们正愁眉苦脸地围着篝火在唉声叹气，等待着厄运的到来。恰在这时，亨利五世微服在军营中巡逻、探访。他以普通一兵的身份出现，以和善的面孔向士兵们问好，又同他们以兄弟、朋友、乡亲相称，反复宣讲英军这次出征是正义之师，必能以少胜多，每个英国军人都有为国效忠的义务。他那乐观的精神、和悦庄重的话语，使愁眉苦脸的士兵们受到鼓舞，化解了他们心头的恐慌，增强了战胜敌人的决心。在亨利五世的鼓舞和指挥下，英军果然以少胜多，打败了比自己强大数倍的敌人，迫使法王签约求和，答应割地赔款，并将自己的女儿凯瑟琳许配给亨利五世为妻，使英法两国永远结为巩固的联盟。

【鉴赏】

本片基本上保留了原剧的舞台演出形式，并且还真实地复现了莎士比亚时代剧院演出的情景。比如：影片开头就是一组全景镜头，让观众看到在伦敦郊区泰晤士河岸边草地上有座椭圆形的露天剧场，那正是莎翁在世时与人合资营建的著名“环球剧院”。他的许多剧本都是在那里上演的。随着镜头的推移转换，观众看到剧院围墙内的舞台是伸出式的，普通观众站立在舞台的三面观看演出；有钱的观众坐在周围两层楼厢的走廊里观看演出；而贵族则坐在舞台两侧的矮凳上观看演出。这是当时的社会习俗。舞台共有两层。底层的前部伸入观众席内，是主要表演区；在底层的后部建有一座二层楼的建筑，下层常被用作宫殿或内室，舞台左右各有一门，供演员上下场用，上层则是一阳台，演员站在上边可同舞台下层的演员对话交流。按照莎翁时代的习俗，当戏开演时，先由一位检场人手持一块海报板走到台前，向三面观众展示今天演出的剧目是《亨利五世》，并在海报板上特别写明剧中“带有武打场面”。检场人退下后喇叭奏花腔，致词人走上前来向观众道开场白，简要讲述本剧即将演出的内容，然后由他将挂在舞台后部二层楼建筑物上的画幕（大幕）拉开，露出了伦敦王宫的前厅，接着是坎特伯雷大主教和伊里主教登场，开始演出第一幕第一场。当演完第一场后，无需关大幕，而是由检场人用海报板告诉观众下一场戏的地点，并由检场人当着观众的面更换几件桌椅之类的道具，就算转入到下一场戏“王宫议事厅”里去了。全剧场与

场之间的环境变化大都采用这种办法，只有在一幕戏演完之后才关大幕。当下一幕开始之前，再用喇叭奏花腔，再由致词人登场向观众讲述下一场的简要内容。用这种办法，在小小的舞台上既表现了伦敦的王宫、街道、行辕、客栈，也表现了法国的王宫、城堡和战场。正像致词人所说：“就算在这简单一围的墙壁内包容了两个强大的王国：国境和国境（一片紧接的高地）却叫惊涛骇浪（一道海峡）从中间隔断。发挥你们的想象力，来弥补我们的贫乏吧……凭着那想象力，把他们搬东移西，在时空中飞跃，叫多少年代的事迹都挤塞在一个时辰里。”本片导演奥立弗特别强调突出剧本的思想和发挥莎剧台词的威力，他在解释拍摄这部影片为达此目的所采用的某些艺术手法时说：“拍摄莎剧，需要一些新的技巧，或者说，至少要放弃一些旧的技巧。你不需要拍摄玩弄花招的镜头——不必来拍一个男人的裤脚，不需要通过钥匙孔拍摄，也不必不停地调换镜头的角度。好莱坞研究出来这些技巧，是为了弥补拙劣的演技和差劲的剧本。但是如果你有好演员——我深信，我们这个剧组是很好的——而且如果你有莎士比亚台词，你就不需要玩弄技巧来维持观众的兴趣。有许多场景，拍摄时摄影机几乎不必动。拍摄莎剧的另一个要点是：当一场戏逐渐达到高潮时，镜头越推越近的那种常用的技巧，必须颠倒过来使用。我记得，璩玛·希拉在《罗密欧与朱丽叶》中演到死亡那场戏的时候，也就是当她把那杯毒药举到唇边的时候，摄影机便向前推进，结果，等她终于在喝毒药的时候，你所看到的就只是她的面孔、杯子和她的一只手了，这是完全错误的。因为这种拍法忽略了一个事实：那就是在莎剧里，不需要摄影机来创造高潮，台词本身就创造了高潮。正好是在台词要求表演动作的幅度越来越大的时候，摄影机的特写镜头却迫使璩玛·希拉的动作幅度变得越来越小；而在特写镜头中，不这样又势必会使人无法接受。在拍摄《亨利五世》时，我们却反其道而行之。开始时是拍近景，当一篇讲话接近高潮时，镜头向后拉，这才好让演员尽情地表演。”在本片中，多处运用了这种手法，如亨利五世在哈弗娄城前讲话的场面，效果特别强烈，既突出了莎剧台词的中心思想和威力，也发挥了演员的表演才能。

但本片又不完全拘泥于舞台演出，在某些地方突破了舞台的局限，充分运用电影语言，创造出了舞台剧与电影手法的巧妙结合的范例。如第三幕亨利五世率军渡海远征时，便运用电影蒙太奇让观众看到了致词人所说的“假想吧，那统率三军的国王在扫桑顿码头登上了御船——那时初升的朝阳照耀着雄壮的船队——飘扬的锦旗在晨风里舒展”的真实情景，而且还让观众看到了远处的哈弗娄城堡，随着镜头的推移转换，又让观众来到了城堡之前，接着又让观众看到了法国总督在城堡内的活动情景，之后又让观众看到英法双方将领骑着战马在战场上厮杀的场面，大大增强了艺术感染力。由于本片把舞台剧与电影手法进行了巧妙的结合，创造了一种新的电影风格，所以影片一上演就获得了专家学者们的好评，有的称它是“一部出类拔萃的成功之作”，有的称它是“一次技巧与艺术的展示”；美国著名评论家詹姆斯·艾

吉在《时代》杂志上称颂它是“具有新的电影风格的杰作，这也就是伟大的戏剧诗章同当代表现这种诗章的最伟大的手段二者之间的完美结合。”

在塑造人物方面，本片突出刻画了一个理想的贤明国王的艺术形象。众所周知，莎士比亚创作了一系列历史剧，如《约翰王》、《理查二世》、《理查三世》、《亨利四世》、《亨利五世》、《亨利六世》、《亨利八世》等，在这些剧本中涵盖了此前 300 年的英国历史，既描写了封建主之间互争领地和霸权的斗争，也描写了封建主与中央王权的斗争，深刻揭示了封建内乱的毁灭性和它给广大民众带来的深重灾难，热情讴歌国家必须统一，必须建立君主专制政体的人文主义思想。亨利五世就是莎士比亚笔下塑造的一个理想的贤明国王，随着剧情的发展，让观众了解到他原来是个沉湎于声色之娱的放荡鬼，自登上王位后，意识到了国家民族所赋予他的历史重任，他痛改前非，逐渐变成了一个既善于思考，又讲求民主；既善于用兵，又善于理政；既威严庄重，又和蔼可亲；既纪律严明、执法如山，又善解人意，通情达理，因而受到群众的爱戴。这个艺术形象的刻画充分体现了莎士比亚的人文主义理想。奥立弗的表演充分体现了这个理想，并且突出体现了英国典雅派表演艺术的特色。在英国众多的舞台表演艺术流派中，这个流派最讲究身段表情的典雅优美和台词的节奏音韵。本片中的角色无论大小，在这方面都表现得十分出色，尤其在导演的精心安排搭配下，根据人物性格的不同，每个演员在说台词时有的用高音，有的用中音，有的用低音，各具特色，在某些场面中，通过人物之间忽高忽低、忽急忽缓、忽强忽弱的对话，竟然形成了高、中、低音的轮奏，十分动听。能听懂英语的观众会感到这是一种莫大的艺术享受。

此外，构图简炼，画面清晰，意境含蓄脱俗，也是该片的艺术特色。比如英法两国的宫殿，只用了简单几件道具，就充分表现出了典型环境；就是在战场上两军作战，也未动用千军万马，而只用有限的人员，通过电影蒙太奇的处理，既表现了战场的全貌，又表现了近距离的厮杀。尤其在影片结尾处，只用两只戴着宝石戒指的手紧紧握在一起这样一个特写镜头，就充分表明了亨利五世和法国公主凯瑟琳结为亲眷的重大历史事件，具有较强的艺术感染力。

本片还是“古为今用”的典范之作。它于 1943 年开始拍摄，那时正是在第二次世界大战中英军遭到德国法西斯重创的时候，英国军民士气低落，处于极度艰难的境地。奥立弗虽是英国著名的演员，但从 1940 年便应征入伍，在皇家海军舰队的空军中服务，任中尉之职。1943 年，英政府为了运用电影鼓舞英国军民的士气，便免除了奥立弗的军役，说服他将莎士比亚的《亨利五世》改编为电影，正如一位评论家指出的：“因为英政府认为该剧充满了爱国主义精神，它将会成为一部具有神奇力量的爱国主义宣传品。”奥立弗曾在老维克剧团演过此剧，他知道自己所要达到的目的——“这部影片将会恢复老百姓对祖国的光荣感”，“提高英国人的士气”。奥立弗不辱使命，

他组织了一个强大的班子，请英国著名评论家艾伦·登特同他一起改编剧本，还请了才华横溢的摄影师罗伯特·克拉斯克和作曲家威廉·沃尔顿合作。他除自任导演和主演外，还得到英国情报部的允许，从前线请来了许多正在军队中服役的著名演员担任角色。拍摄历时一年半，耗资 47 万 5 千英镑，影片上映后获得了极大成功。有位评论家指出：“看来这是个英明的主意：用英国最伟大的作家来唤醒英国人，这是古为今用的光辉范例，用一部历史片来达到如同邱吉尔首相发表的鼓舞士气的演说那样的目的。”本片自（1944 年 11 月）在英国首映后，只在伦敦一地就连续放映了 11 个月之久。《劳伦斯·奥立弗传》描述本片上映的盛况时这样写道：“它第一次以无比成功的手法把莎剧呈献给广大群众。整个新的一代都以这部影片作为精神食粮，在全国各大城市里，一校又一校的学生在教师们的带领下排成长队，去观看早场演出；教师们也觉得喜不自禁，因为电影忽然变成了有效的教育手段。”1946 年，本片在美国放映时也获得极大成功，仅在波士顿一地即连续放映 8 个月场场满座；在纽约连续放映达 11 个月之久，并获得极大好评，《纽约时报》称它是“一部令人震惊的光辉灿烂的银幕奇观”；而《生活》杂志则载文称颂它“不仅是将莎剧改编成电影的空前的成功之作，而且它还是一部优美动人、令人振奋的艺术佳作”。

本片在英国电影史上是一座里程碑。1943 年时，彩色电影刚问世不久，尚无宽银幕，而且正处在战争时期，物资极度匮乏，日用品均按国家规定定量分配，旅行受到限制，并且英国本土还经常遭到德国空军的轰炸，处于灯光管制之中，可以想象在当时的条件下把《亨利五世》这样反映重大历史事件、内容复杂、规模宏大、人员众多的舞台剧改拍成彩色电影，其困难程度是多么大。然而，在奥立弗的组织领导下，克服了重重困难，终于将它拍成一部成功的、由舞台剧改编而成的历史剧巨片，在英国电影史上写下了光辉的一页。此后，奥立弗又相继将莎士比亚的《哈姆雷特》（1948）、《理查三世》（1956）和《奥瑟罗》（1965）搬上了银幕，也都获得了很大成功。但许多评论家认为，最成功、给人印象最深的当属《亨利五世》。美国影艺学院为了表彰“他在将《亨利五世》搬上银幕时作为演员、制片人和导演的突出成就”，授予他以特别奖。

英国电影也因此片在国外广泛发行放映，获得了较大的发展，提高了声誉。

（李醒）

万家灯火

1948 黑白片 110 分钟

中国昆仑影业股份有限公司摄制

导演：沈浮

编剧：阳翰笙沈浮

摄影：朱今明

主要演员：蓝马（饰胡智清） 上官云珠（饰蓝又兰）

吴茵（饰胡母） 沈扬（饰胡春生） 齐衡（饰钱剑如）

高正（饰小赵） 李宛青（饰阿珍）

【剧情简介】

镜头在上海这个东方大都会的上空时而徘徊、时而驻足，最后“进入”居民区的一间小楼房里。这是一个三口之家，丈夫胡智清是伟达贸易公司的职员，妻子又兰是一位娴淑的家庭妇女，他们有一个七岁的女儿妮妮。胡家虽然月入不丰，但在又兰的细心操持下，日子过得尚称安稳和温馨。

新的一天又开始了。伟达贸易公司经理钱剑如正在为报纸上指责他“搞非法投机”“摧残民族工业”而发火。作为自小一起长大的同乡和同学，胡智清善意提醒钱剑如应当重视舆论的批评。但钱剑如对此颇不耐烦，只是催他赶紧去“办货”。无奈，胡智清又顺便提及办完货后回家乡看望老母的事，钱剑如也以所托“工厂计划”尚未完成而阻之。

请假未得批准，分别十余年的老母倒是来了封信，说是“刻下乡间穷困已极，家人早已不得安生。想汝抗战八年，生活必定如意。母决于日内偕全家老少乘轮来申……。”胡智清读着这封被表妹阿珍耽搁的家书，先是颇为兴奋，继之则大呼“糟糕”。正在拿着小算盘和帐本精心安排日子的又兰更是犯了愁，嗔怪丈夫平日给家里写信尽是吹牛。情急之中，夫妇俩决定先借凑点钱给乡下寄去，并拍电报劝他们不要来上海。

但已经晚了。智清夫妇惊魂未定，胡母已领着二儿子春生一家好几口人开进了家门，连同这大队人马而来的，还有乡下人家不忍舍弃的破旧家当。智清家的局势一下子严峻了起来。首先便是住的问题。胡母万没想到体面的大儿子所住的洋房竟只是“洋房中一间”；而智清所能想出的“办法”，亦不过是用床单将屋子隔开、再搭两个地铺而已。但这总归不是长久之计，而租房子又须有金条作“顶费”。好在房东陈太太动了恻隐之心，答应临时将空着的亭子间借给他们，一家人总算有了相对理想的栖身之处。

住的问题暂时解决了，但吃和穿的问题又接踵而至。凭又兰再怎么拨弄算盘珠子，仅靠智清的这点薪水实在难以维持这一大家子的日常开销，而飞涨的物价更是使又兰有无米之炊之虞。怎么办？智清只好厚着脸皮去向公司预支薪水。殊不知钱剑如为躲避舆论的再三责难而正谋划佯称公司倒闭，他

甚至暗中怀疑公司内部泄密均系智清所为，因而智清的支薪自然就碰了钉子。同事小赵是阿珍的男友，他早就看穿了钱剑如的用心和为人，一边劝慰，一边从兜里掏出一叠纸币让智清“先凑合活两天”。

不久，房东太太还是把亭子间出租给别人作囤货用了，一家人只好又挤住在一起。眼看冬天即将来临，智清偷着卖掉了无线电，让又兰为一家老小添点过冬衣料。但无论如何，生存的危机是越来越迫近了，胡智清将唯一的希望寄托在日夜赶制公司的那份工厂计划上，幻想着这个计划一旦实施，不仅自己能够实现向往已久的实业梦，而且全家的生活困境也便可迎刃而解。但事实的发展与智清的愿望背道而驰：钱剑如真的宣布公司解散，一心去做他的“黄金美钞”地下生意了。为公司出了全力的智清终于明白自己受了愚弄。他去向钱剑如论是非，得到的却是“简直饿疯了”的斥责。智清听后呆然而立，回家后愤然将工厂计划一撕两半。

智清的失业，使胡家的日子更加难过了。而婆媳之间的关系，也随着家境的恶化而开始有些紧张。一日，春生为补贴家用去街头擦皮鞋，结果挨了打。春生误认打他的那个人就是钱剑如，早年对钱家有恩的胡母听后气愤至极。又兰则对此将信将疑，话语间又埋怨春生不该背着家里人去干这不体面的事。婆媳俩遂生龃龉。第二天的事更是加剧了彼此的矛盾：又兰去向钱剑如求情，并天真地相信了钱剑如的敷衍之辞；而儿媳刚走，胡母又气冲冲地赶到钱公馆将钱剑如痛骂了一顿。又兰知道后怨婆婆骂掉了智清的饭碗，而胡母则嫌儿媳没有骨气，婆媳俩终于吵了起来。最后的局面使得既是丈夫又是儿子的智清无法收拾：已怀身孕的妻子带着妮妮负气住到了同学家，母亲则带着乡下一家去了阿珍的女工宿舍。

但更为不妙的是，又兰又因流产住进了医院。这对于身心疲惫、阮囊羞涩的智清来说，不啻雪上加霜。一筹莫展之际，他在公共汽车上无意中看见一只别人丢落的钱包，心有所动，将钱包拣了起来。车快到站了，失主发现钱包没在，惊呼失窃。智清为良心所驱打算将钱包还给失主，但换来的却是一顿毒打。此情幸亏被已经当了司机的小赵看到，在他的拼力相救之下，智清终于在乱拳之中逃了出来。然而祸不单行，晕头转向间他又被钱剑如的小汽车撞倒在地。钱剑如自知闯祸，令司机赶快开走。

接下来更是一串混乱的日子：一边是胡智清躺在医院里昏迷不醒；一边则是所有关心智清的人四出寻找他的下落。

最后，胡母和又兰不约而同地回到了空无一人的家中，共同经历着的痛苦，使婆媳俩流着泪紧紧拥抱在一起。这时，苏醒后的智清也踉跄着回来了……。

外面又已是万家灯火时分。

【鉴赏】

对于中国电影艺术史来说，20世纪40年代的后半期，是一个令人怀想

的收获季节。“30年代电影”（1932—1937）的经验积累，抗战前后的社会变迁和人生经历，以及由此产生的丰厚的艺术感悟，为本时期电影创作的巨大飞跃提供了可能。尽管由于受到比战前严峻得多的政治环境和物质条件的掣肘，此间四五年内的影片总出品量尚不足200部，但就其整体艺术质量而言，则足以“丰收”谓之。这是一个需要硕果而又产生硕果的年代。在民族电影经历了40年的生长发育之后，一批包括《万家灯火》在内的银幕杰作，就这样以成熟的风姿铭铸入历史，并构成了令后人仰望的典范群落。

作为中国“40年代电影”（1946—1949）的代表性作品之一，本片令人叹服的艺术创作成就，显然并不是来自某种惊世骇俗的先锋性探索，而是恰恰源于真切的人生体悟和圆熟的银幕表达技巧。这是一种功力的体现。它使得本片因此而具有了平淡朴实而又意韵丰赡的写实品格。而在今天看来，此种写实品格正是其获得现代生命的美学缘由。

应当说，这是一部浸透着相当浓郁的平民意识的作品，正如它那即兴而起却又颇为贴合的片名所示，影片看上去更像是芸芸众生的日常生活经验的一段重温和咀嚼。尽管片头的衬底画面以全景的方式展示出一幅大都市的繁华奇观，但创作者无意使这种奇观成为“观众期待”的视觉诱惑，而仅仅为创作意图的实现提供了一个多少带有对比意味的环境元素。事实上，对日常生活场景的还原性营造，既是本片的旨趣赖以附丽的前提，同时也是使观众对叙事情境产生认同的基础。随着片头音乐的结束，一组长约2分30秒的由静默而渐显有声的画面，将观众的视线引入了主人公狭小的居住空间；与此同时，观众“窥望”到了这个普通市民人家在一个普通早晨所做的第一件事——起床。而紧接其后的几场戏，亦仍然是主人公日常行为和事件的选择性展开——上班、交友、家书引出的夫妻对话，以及乡下一家人的出现所带来的亦惊亦喜。与第一场戏的细致的过程描述颇为相似的是，胡母到来后诸亲友前来探望这一场，也以一组长约4分30秒的镜头“不厌其烦”地记叙了一连串视听动作过程，从而创造出一种富于亲切感的现场效果。诸如此类的时而温馨时而感伤的生活场景的再现，无疑表露出创作者对凡俗人生的关怀热情。

但仅仅指出这一点似乎还是不够的。更能确证创作者的平民意识的，显然还在于影片以心理写实方式忠实地记录了主人公灵魂深处的细语和呻吟。就叙事类型而言，本片可以归入家庭情节剧范畴。但值得指出的是，与一般家庭情节剧不同，本片不仅摒弃了此类作品所惯常设置的假定性的戏剧冲突（即便是胡母的率众不期而至，也不过是一起习见的家庭事件），因而有效地拒绝了人为的煽情因素的介入；而且还将观众的审美注意更多地从伦理视角转移到心理视角，从而使我们窥测到主人公由公司职员沦为城市贫民的内心风云的变幻。作为一个不甘平庸的男人，胡智清欲通过恪尽职守和夜以继日的工作来实现自己的事业抱负，并幻想以自己的良知和坦诚影响同学兼上司的钱剑如，但他的善良和正直不仅没能使他逃脱平庸，反而使他面临了一

种失去信任的尴尬；与此同时，作为一个富于责任感的兼具多重身份的家庭主角，胡智清既要承担人口骤增所带来的经济重压，又不得不斡旋于失去原有平静后的微妙的家庭关系之中，这使得他的内心充满了难言的苦楚。而当生存的危机和家庭的失和一步步逼近的时候，胡智清更是陷入了一种无人语、孤立无援的境地。如果说，居住的拥挤和温饱的困难还能以一家人的相濡以沫来对付的话，那么，在遭遇到失业的沉重打击之后，老母与爱妻的发生口角甚至反目，则使他经受了心灵的撕裂之痛。面对倔犟的老母的决意出走，胡智清只能发出“妈，您别走，……万一您气坏了身体，那我们才该死呢”的苦苦哀求；而面对变得同样倔犟的妻子的负气之举，胡智清先是责备和阻拦，继之亦只能是无奈和绝望——“你到哪儿去我也跟你到哪儿去！要走一块儿走，要活一块儿活，要死一块儿死！”如此这般，创作者严格按照人物的行为逻辑和心理逻辑，呈现出主人公某种真实复杂的生命状态。应该说，正是这种真实复杂的生命状态，唤起了观众强烈的情感体验，从而使影片产生了无需通过人为的煽情而仍能令人动容的艺术力量。

本片的艺术功力，不仅体现在剧作和导演构思对人物生态和心态的成功把握上，而且在摄影、美工、剪辑等方面的创造中也有着具体的体现。诸如胡智清挨打后从昏暗的巷子里逃出来的那个天摇地转的主观镜头（采用单灯逆光照明并以“土办法”将摄影机架在一口大铁锅里），胡被辞退后在办公室里茫然不知所措的那堂空间设计（背景为窗外“金钱百万”的霓虹灯）等，已然成了专业史家们多所推崇的范例。尤其值得称道的是本片的表演。担任本片主角的蓝马（1915 - 1976）、吴茵（1909—1991）、上官云珠（1920—1968），是中国话剧史和电影史上的卓越的表演艺术家。他们有着彼此相近的演技风格：这就是人物形象塑造的性格化和生活化。这是一种需要通过观察体验和自身感应能力而获得的“大巧若拙”的演技。当他们把这种演技赋予本片的角色创造时，便直接构成了影片写实品格的重要组成部分。于是，我们看到了胡母领着乡下一家进上海寻找门牌号时的生动有趣情景，被停职后的胡智清知道妻子给钱剑如家打电话时的不知说什么好的下意识动作，又兰受到婆婆责怪后动了“真气”的声音神态，更看到了他们演对手戏时宛如生活中的亲人的那种自如和默契。无疑，这种对角色的从外形到内心情感的富于依据和信念的创造性把握，又一次体现了这几位表演艺术大家的非凡才情。

经典永恒。当年，夏衍曾在《万家灯火》公映不久时热情撰文，惊喜地称本片是“实在近年来所罕见”的“珠联璧合的艺术品”，“是最优秀的国产片之一”。而在数十年后，香港影评人于1982年和1987年两次评选“中国十大电影”，本片均榜上有名。这是历史对历史的肯定。

（陆弘石）

真正的人

1948 黑白片 10 本

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：阿·斯托尔别尔

编剧：玛·斯米尔诺娃（根据波列伏依的同名小说改编）

摄影：米·马基逊

主要演员：巴·卡道奇尼科夫（饰梅列谢耶夫）

尼·奥赫洛普科夫（饰沃洛比约夫）

阿·吉基（饰瓦西里·瓦西里耶维奇）

【剧情简介】

苏联卫国战争期间，在一次空战中，梅列谢耶夫的驱逐机被敌人击中。他跳伞降落在敌后密林中。他从昏迷中苏醒过来时，正好一只棕熊觅食来到他身旁。他用手枪击毙饿熊，环顾四周，唯见林密雪深，不见人迹。他腿部受伤，行走艰难，但归队的信念坚定不移。他立志每天行走一万步，务必找到自己人。

一天，他在密林中发现敌人的尸体和游击队的留名，他知道这里已是游击队出没的地方，他离自己人更近了。伤腿不能走了，他便爬行，并且坚持写日记，要求拾到它的人，务必交给他所在的空军党组织。到第 15 天，他已虚弱到极点，又不幸滚进坑洼里好不容易才爬了出来。第 18 天，他终于被两个孩子发现，送到游击队部。莫斯科派来飞机把他接走。报纸上发表了他的事迹，他的毅力和坚强在人民中传颂着。

他被送到了医院，双腿伤后受冻，已无法用药物治疗，只有锯断。

飞行员失去双腿，犹如鸟儿没有了翅膀，任凭梅列谢耶夫再坚强，面对失去了双腿的现实，也难免不无痛苦和忧伤。同病房的某骑兵团政委沃洛比约夫给了他力量。这位党的工作者自己也在死亡的边缘线上，但乐观情绪始终不减，他观察病友的情绪，不失时机地做他们的思想工作。一位即将出院的伤愈战士有厌战思乡情绪，政委便在说说笑笑之中启发他树立正确的爱国爱乡思想，终于使后者又斗志昂扬地重返战场杀敌。他让护士到图书馆去借来奥斯特洛夫斯基的小说《钢铁是怎样炼成的》及第一次大战时期俄国飞行员卡尔波维奇失去一只腿又重返蓝天的材料给梅列谢耶夫阅读，还给他讲述斯大林讲的渔夫不畏风暴知难而上的故事。梅列谢耶夫的迷雾很快被拨开了。

政委去世了。医院里的人，从院长、护士到全体伤病员无不悲痛，为他举行了隆重的葬礼。

梅列谢耶夫以实际行动向政委学习，首先是坚持身体锻炼。院长亲自为

他安排，由最好的假肢工人为他做了一双假腿。装好后，他迫不及待地就要站起来走路。结果，一头栽到地上。太性急了，他必须循序渐进地锻炼才行。于是，梅列谢耶夫开始了顽强地锻炼，摔倒了，再爬起来，一次，又一次，终于可以出院去康复医院了。

在康复医院里，他加倍锻炼使用自己的假腿，甚至学习跳民间舞，尽管每次都疼得躲到无人处去歇息，但他顽强地坚持着，终于又练就一身跳舞的好本领。

飞行员康复归队要经过专门委员会审查鉴定。梅列谢耶夫因为是失去双腿的重残，所以委员会拒绝了他的申请。他不顾一切地冲到委员会面前跳起民间舞，终于征服了全体委员，获准归队。

他到某空军中队报到。飞行测验过后，中队长方知他就是著名的梅列谢耶夫。他终于又在蓝天里找到自己的位置，驾驶战斗机捍卫祖国。

在一次空战中，他的燃料即将耗尽，但是他没有听从指挥返航，而是在千钧一发之际，救同伴于危难之中，朝敌机冲去。战友们都驾机返回基地了，唯独不见他的踪影。人们以为定是燃料用尽出了问题，正焦急不安中，蓦地天边出现一个黑点，瞬间已到眼前，原来梅列谢耶夫靠滑翔返回来了。

【鉴赏】

影片《真正的人》是根据波列伏依的同名小说改编的。

影片导演斯托尔别尔向以拍摄战争题材影片著称。他总是在他拍摄的影片中力图准确地表现出苏联人的精神面貌，他们的爱国主义精神、高度的责任感、对德战争必胜的坚强信念和英勇顽强的斗志。显然，《真正的人》达到了上述目标。

梅列谢耶夫在敌后密林中的冰天雪地里滚爬了18天。他忍住伤痛，渴食积雪，饥吞松果，终于找到游击队。然而他的英雄事迹不止于此。在同房病友、某骑兵团政委沃洛比约夫的影响、帮助和激励下，他再一步升华——在锯掉双腿装上假肢后刻苦锻炼重上蓝天，成为当之无愧的真正的人。

如果说，影片作者们在塑造梅列谢耶夫的形象，表现人物思想脉络——受了伤，无论如何也要归队；失去了双腿，一定要重上蓝天——略显简单的话，那么在刻画第二主人公沃洛比约夫的性格、思想时便要丰富得多了。他也是一位真正的人，他的坚强性格和钢铁意志比之梅列谢耶夫有过之而无不及。他的病情随时都有危险，但是稍有好转便又坚持锻炼，他永远乐天，渴望归队，而且还时刻不忘自己是个布尔什维克，是个党的工作者。对周围的人，他观察入微，把做思想政治工作看成天职。但他从不说教，不用政治口号，而是人情味十足地关心、启发、激励对方去认识和克服他们的消极情绪、思乡厌战等私心杂念。比如，当他发现一个伤愈即将出院的战士有厌战思乡的情绪时，他用理解、同情、唠家常的方式在说说笑笑中启发他的思想觉悟，使他重新振作起来走上前方杀敌。当他发现梅列谢耶夫锯去双腿意志消沉

时，请护士到图书室去借来奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》和有关第一次世界大战时失去一只腿又重新驾起飞机的飞行员的资料送给梅列谢耶夫阅读，转述斯大林讲过的、迎着风暴冲破汹涌而上的渔夫的故事来帮助梅列谢耶夫振作精神，并用“你是苏联人！”来激励他去蔑视困难，务必战胜命运的挑战。

梅列谢耶夫的戏难演，沃洛比约夫的戏更难演，他们都被伤病残的特殊规定情境所制约。如果说，梅列谢耶夫还有先前拄棍行走、滚爬、后来锻炼使用假肢等有限的简单形体动作，那么沃洛比约夫则几乎是被钉在了床上。梅列谢耶夫和沃洛比约夫的对手戏，都是在病榻上靠面部表情和对话来完成的，而且对话又不是很多。导演使用了很多中近景镜头，而两位演员也确实都不愧为表演艺术大师，做到了“眉目传情”，恰到好处。

第三主人公医院院长瓦西里·瓦西里耶维奇也是真正的人，不过，又是一种表现形式。他严厉、认真、常常生气、大喊大叫，但用他的老战友沃洛比约夫的话来说，那是他想“把和蔼掩盖起来”。他为战士们治伤医病，但同时也时刻不忘自己是布尔什维克，因此也还为伤员医治心灵。他交待让最好的假肢工为梅列谢耶夫做一对最好的假腿，亲自帮着梅列谢耶夫锻炼迈腿找平衡，还把自己心爱的手杖送给了他。他和沃洛比约夫是老战友，年轻时同在一个红军部队里并肩战斗过。他了解老战友的性格，深知他的毅力，尽管如此，还是注意他的情绪，因为他已在和死神搏斗。因此，可以这样说：政委做他人的思想工作，院长注意并也在做政委的思想工作。他对老战友回忆起昔日共同的战斗生活，艰难的岁月，以及他们政委是如何做他们的思想工作的。从这里我们看到了一条红线——从十月革命延续到卫国战争的布尔什维克传统。这个传统一代代传下来，证明了精神力量是无穷的，爱国主义是伟大的，布尔什维主义是战无不胜的。

这部影片的成功，就在于它的作者们着力树起这三个人物。他们不仅刻画“红花”，也在“绿叶”上下了功夫，是政委和院长把梅列谢耶夫托了起来。作者们不仅对观众讲述了梅列谢耶夫的英雄故事，更告诉观众英雄思想的历史渊源和革命传统不能丢弃。

（孟广钧）

乡村教士日记

Le Journal d' uncurédecampagne

1951 黑白片 110分钟

法国 UGC 影片公司摄制

编导：罗伯尔·布莱松（根据乔治·贝尔纳诺斯同名小说改编）

摄影：L·—H·比列尔

主要演员：克罗德·莱杜（饰青年教士）

让·里维尔（饰伯爵）

玛丽-莫尼克·阿尔凯勒（饰伯爵夫人）

尼柯尔·拉德米拉尔（饰伯爵女儿尚达尔）

【剧情简介】

一本掀开的日记。传来男人的画外音：不久前来到昂布里古尔担任神职的青年教士正在念日记。他只愿在日记中向教徒和上帝坦露心怀。

窗外，秋风萧瑟，一条白毛小狗从窗前跑过。青年教士推着一辆自行车，走在泥泞的街道上。路上，行人稀疏，一男一女交臂而过。教士走近一座残旧的小楼，把自行车靠在墙边，走进小楼。在临窗的小桌旁，青年教士打开日记，记下他担任新教职的感受。传来他的画外音：他的使命是在昂布里古尔教区里建立精神的秩序。他计划筹建山村储蓄银行和合作农场帮助穷苦人家，但没有人支持他。入夜，身体虚弱的教士躺在简陋的木床上，孤苦伶仃，形影相吊；窗外走过一群说说笑笑的青年。

清晨，鸡鸣。教士依墙环视：窗外仍是一片凄清。他来到教堂，作为主礼人，准备领主体时唱的祷文。孩子们从他面前依次走过，初领耶稣的圣体和血——饼和酒。一个名叫塞拉菲塔·达莫什尔的十五六岁的女孩不肯离开教堂，但是，她并未专心听祷文，而是目不转睛地望着教士那双美丽的眼睛。

次日，伯爵提着两只猎获的野兔来到教士家，但话不投机，伯爵匆匆离去。受到冷落的教士打开日记，记下了内心的孤寂。传来他的画外音……

疾病缠身的教士骑车来到医生的诊所。在交谈中，医生坦诚相告自己不信上帝。医生的话深深刺痛了教士的心。他深感村民们的浅薄、顽固、注重实利和对生活的厌倦是产生邪恶的温床，他的忠告和规劝收效甚微，人们反而劝告他不要过分执着于献身精神。他神情恍惚，骑车返回。路上，阴雨绵绵。小姑娘塞拉菲塔路过这里，与教士交谈片刻，又匆匆跑开。她的书包掉在雨地里。教士捡起书包，来到小姑娘家。她的母亲冷冷地和他攀谈了几句，对他的布道不感兴趣。孤独感又一次攫住教士的心。他回到自己的陋室，见到一封短笺，那是伯爵女儿尚达尔写给他的，希望能向教士坦露自己郁结在心头的苦闷。在闷热的小屋里，教士又开始记下一天的感受。传来他的画外

音：“……我不能忘记自己的职责。”教堂的钟声在耳畔响起。窗外，雨声淅沥……

一天，尚达尔来到教堂，向教士倾诉了内心的秘密：她恨父亲，因为他瞒着母亲和女管家路易丝小姐私通，她厌恶母亲的懦弱无能和冷漠无情，她甚至想一死了之。笃信上帝可以拯救灵魂的教士答应和伯爵夫人谈谈，他不顾伯爵夫妇的冷遇，又一次来到伯爵府第，他终于了解到灵魂的痛楚：伯爵夫人12年前因丧子的不幸而郁郁寡欢，患了精神抑郁症，并且迁怒于命运和上帝；她觉察到丈夫的不轨，心底始终潜藏着报复的念头；她也感觉到女儿的蔑视。教士耐心地劝说伯爵夫人，希望她相信上帝的恩宠，以获得救赎。在一次热烈的交谈中，伯爵夫人向教士表示忏悔，决心皈依宗教。她甚至把珍藏多年的装有儿子头发的雕花小盒投入火中，以表白自己的矢志不移。教士连忙从火中抢出小盒，然后虔诚地为伯爵夫人祈祷。那天傍晚，教士收到了伯爵夫人的信，述说自己精神的解脱。当夜，伯爵夫人离开了人世。教士拯救了她的灵魂，却招来了谴责：人们指责他破坏了一个家庭。

应尚达尔的请求，教士又一次来到伯爵家，然而，他受到伯爵的恶意中伤，并且被赶出门外。教士隐忍不语，顶着风雪，返回小楼。在寒气逼人的陋室里，他饮酒暖身，翻开日记，记下自己甘愿忍受屈辱而恪守使命的心愿。传来他的画外音……

一天，心力交瘁的教士又一次到教堂去履行日复一日的的神职时，跌倒在泥泞的路上。一个女孩把他扶回阴冷的小屋。天真的孩子告诉他：“大家都以为你是神经兮兮的醉鬼。”痛苦和失望袭上教士的心头：教区里竟没有人理解他拯救人们灵魂的苦心。出于无奈，他决定离开昂布里古尔。教士提着小皮箱，流离转徙，踟躅街头，一筹莫展，最后遇到一位分别多年已经还俗的教士——老同学达弗里蒂，在一间寒酸的小屋里安顿下来。精神和肉体的双重折磨终于使他卧床不起，他只能拿出日记本，记下断断续续的几句话。捱到一个寒冷的冬日，他的手已经无力拾起落到地上的日记本，但是，他仍未忘记为女主人祝福。他挣扎着，摇摇晃晃地走到窗前，裹紧黑呢大衣，向世界投去最后一瞥……他死于胃癌。白色的银幕上投下一个巨大的十字架的黑影。传来悠缓的画外音：万物的秩序都是由于上帝的存在。……随后是一片炫目的白光：经历基督受难之夜，迎接耶稣复活之晨。

【鉴赏】

影片《乡村教士日记》在电影史上的意义在于它为文学作品的电影改编方式提供了独特的范例。

法国作家贝尔纳诺斯（1888—1948）的日记体同名原著，以冷峻的笔调描写了宗教精神与道德沉沦的抗衡，塑造了近乎耶稣基督的忍辱负重自我牺牲的殉道者形象，表现了忠于神职的乡村教士日月如斯的磨难和忧虑，揭示

了内心的搏斗、对人生使命的怀疑和爱的本能。这是一部探索灵魂、表现人的心灵的宗教小说。颂扬人类的精神价值是这部作品的基调。

“影坛怪杰”布莱松独辟蹊径，在银幕上“如实”复现了这部“一流的心灵戏剧”。

文学作品化为银幕形象的通常方式是从原著中猎取情节、人物和鲜明的外部动作素材，构成一部“视觉化”的、在戏剧性上获得新平衡的影片。但是，布莱松的观念是：“一部卓越的文学作品的现实就是这部作品本身”，文学作品的描述无法离开文字。他决心把握主干，忠实于原著。因此，他声称自己的别具一格的改编策略是：仅作删减，绝无增添；尊重原著文字，突出文学性。这是与“自由型”改编迥然相异的“忠实型”改编。正如法国影评家安德烈·巴赞所言，这不是“带着深深的敬意自由地汲取素材，以便拍摄一部与原著并峙的影片；而是依据原小说，通过电影形式，构造一部次生的作品。这不是一部与小说‘媲美’或‘相衬’的影片；而是一个新的美学实体，仿佛是由电影扩充的小说”。

为了实现既定的叙述策略，布莱松充分运用画外音作为复述小说原文的主要手段。影片中的画外音不是对事件的解说或内心独白，而是原文的复述，不是主人公对往事的追忆，而是以中性语调读出的日记片段，从而保留了小说中的原话，犹如来自采石场的完整的大理石。为了忠实原著，布莱松没有把教士通过回忆记述下来的谈话改写为对白以适应表演的需要，而且竭力抹杀小说原文中恰好具有的真正对话节奏与平衡，使其埋在刻意追求的四平八稳的念白中，从而营造出几分超验感。对于文学性的刻意追求则特别体现在编导的选材倾向中：布莱松原可舍去文学化的描述文字而选取原著中俯拾皆是的生动、质感、具体、鲜明的视觉性素材。然而，他却反其道而行之，有意采取完全相反的做法，“影片与小说相比，影片更具‘文学味’，小说却充满了具体形象”（巴赞语）。

透过影片貌似忠实原著的改编策略，可以洞见布莱松的深层次思考和真实意图：伟大的心灵戏剧不是通过外部动作而是通过灵魂活动表现出来的，灵魂的交流才是影片之核。因此，影片把内心生活的运动视为唯一真实和唯一可感的运动。假如采取传统的改编方式，影片或许仅仅能够反映乡村教士尴尬处境、平淡无奇的例行公事和疾病缠身的痛苦，虚构一段悲欢离合的故事，或成为社会学的透视，而借助和突出小说原著的语句，却可以聆听灵魂深处的声音，并且通过贯串始终的画外音保持艺术效果的统一感。

然而，“布莱松对原作的忠实毕竟只是自由处理的借托，锁链无非是自由的装饰”（巴赞语）。布莱松声称尊重原著文学，因为这对他说来比无故删改更有利，因为对原文的尊重不仅是一种惬意的约束，而且是创树一种风格的辩证因素，布莱松恰恰是通过拘守原文的作法和调动若干电影元素的尝试使影片获取了独特的艺术效果。

影片不要求演员去表演一段台词，甚至无需演员去体验它，而仅仅要求

照本宣科。这种处理不仅悖背演员的戏剧表演特点，而且与各种心理表达相抵触。譬如，尚达尔在忏悔室中的镜头仅仅利用光影的闪烁呈现出女主人公朦胧的面容，不见通常的表演，面部表情升华为符号，观众看到的不是演员面部对情境的瞬间反应，而是存在常态，是内心冲突造成的痛苦的凝聚形式。

布莱松在压缩心理表现和戏剧性的同时，辩证地处理了两类纯态的真实：其一，无人处理痕迹的自然环境中的演员的脸和日常生活的真实；其二，原著文句的真实。显然，原著文句的二次元真实与摄影机直接捕捉到的真实物像不可能彼此扣合、互为延伸、汇为一体；这两种现实的并置反而突出了它们的本质的相异性。两者构成平等关系，各有各的手段、素材和风格。正是通过不同元素的这种分离，布莱松剔除了非本质因素，借助本体论的非一致性突出两者唯一共同的尺度——灵魂。

出于艺术的需要，移动镜头在影片中全付阙如。布莱松摒弃这种使观众接近被摄对象、与人物认同、成为事件积极参与者的电影元素，以便使观众不被廉价的伤感所惑而能够冷静思索。

布莱松突破了影像与声音永远不应重复迭用的成规。音画分立，或曰音画平行，是布莱松的抽象化与真实性的辩证法的引伸。他认为，借助音画的平行，可以最终令人感受到心灵的真实。这部影片最动人的时刻恰恰是语言与画面描述同一件事的段落。在影片中，“声音的表述不是用来填充由影像表现的事件，它是对事件的渲染和扩展，犹如提琴的共鸣箱强化琴弦发出的颤音”（巴赞语）。如果仅从影像的可见内容里寻找动人心魄的美的原则，大概是徒劳的。这部影片的审美独特性在于从影像出发，与声音对应，影像与文句的关系逐渐发展，直到文字最终比影像的作用更突出。影片结尾，影像从银幕上消失，白色银幕上出现了黑色的十字架——留在银幕上的唯一可见的语言符号。安德烈·巴赞为此兴奋地欢呼：“我们通过这一无可辩驳的美学实例体验到了一种绝妙的纯电影的杰作……在这里，空荡的、没有画面的、完全让位于文学的银幕标志着电影现实主义的胜利……随着‘乡村教士日记’的问世，电影改编步入了一个新阶段！”法国电影理论家莱皮埃说：这是“电影与文学从思想到形式平等地表现出独特艺术性的第一部影片”。

这部影片对电影改编艺术毕竟有新的发现，但是，深奥的结构、冷峻的格调、非激情化的表演和连篇累牍的画外音很难引起广大观众的共鸣，而为了保留原著文字的真髓而宁可舍弃视觉化形象的策略也未必能够实现作者的美学初衷。譬如，病入膏肓的教士在失去知觉前看到圣婴的幻觉，仅由画外音交代，影像仅仅展现了他踉踉跄跄往前走的外部形态，这种处理实在难以表现出主人公复杂的内心活动，因此，也难以触及他的灵魂。也许，布莱松在执着追求文学性的时候，忽略了电影的多媒体性：既有影像，又有话语，还有音乐。布莱松——一个孤独的探索者！

（崔君衍）

24 只眼睛

24 瞳

1954 黑白片 155 分钟

日本松竹电影公司摄制

编导：木下惠介（根据壶井荣同名小说改编）

摄影：楠田浩之

主要演员：高峰秀子（饰大石老师）

月丘梦路（饰香川益野）

小林敏子（饰山石早苗）

田村高广（饰冈田矶吉）

笠智众（饰分校男老师）

明石潮（饰本校校长）

本片获 1954 年日本《电影旬报》最佳影片奖第一位

【剧情简介】

春光明媚的濑户内海，碧波荡漾，波光粼粼，沿岸的大自然景色委实撩人心田。极目远眺，可以望见海上点散着无数大小岛屿，其中有一处仅次于淡路岛的第二大岛——小豆岛。距小豆岛约五公里的一个海角上，有一所村小学校的分校，村里的孩子一至四年级都在分校就读，只有到了五、六年级才回到本校上课，直至毕业。本片故事的开端便发生在这所分校里。

1928 年 4 月的一天早上，晨曦洒在一条通向分校的小道上。三五成群的小学生们，背着沉甸甸的书包匆忙奔跑，原来今天是春季的开学典礼，孩子们生怕迟到，忙着去参加。

当他们跑到道路的拐弯处的时候，突然从背后传来清脆的铃声和一声“早上好！”的礼貌语言。孩子们惊讶地发现一位身着西服、骑着一辆崭新的自行车的青年女子飞驰而过。孩子们顿时交头接耳，猜想她大概是新来的女老师，因为村里这几天盛传将有一位新老师来分校任教。

果不出所料，这位女老师名叫大石久子，毕业于正规的师范学校，有着献身启蒙教育、特别是将穷苦的农家孩子培养成正直有用人材的善良心愿。今天正是她兴高采烈地去实践自己愿望的第一天。但她万万没有想到，当她骑车驶入海角地区后，主动向沿途老乡们打招呼，而老乡们扭头他望，唯恐避之不及。后来才知道，原来是她的那辆自行车（她家离分校甚远，交通不便，骑车还得 50 分钟，所以用分期付款的办法赊购了一辆新车）和那身西服（母亲用旧衣服为她改制了一件黑色上衣）惹来的麻烦，遭到了白眼，有些人竟然慨叹说，“世道真是变了，女老师也敢带头骑自行车，还穿起西装，

肯定是一个不严肃的轻浮姑娘。”

分校地处边远，设备简陋，迄今只有一名思想保守而庸俗的男老师操持一切，他对性格豪爽的大石老师的到来，采取敬而远之的态度。来自校内外的这种偏见，虽使大石老师深感懊恼，但她相信用宽以待人、严以律己的实际行动，是能够消除误解和隔阂的。

在分校，大石被分配担任一年级的级任老师，开学那天有 12 名新生入学，他们是冈田矶吉、竹下竹一、德田吉次、森冈正、相泽仁太、香川益野、西口美佐子、川本松江、山石早苗、加部小鹤、木下富士子和片桐琴江。这 24 只天真无邪的眼睛呆然望着站在他们面前的陌生人，怯生生地不知所措。大石老师笑容可掬地领着他们列队做操，拉起手风琴教他们唱歌，并利用课间休息将一、二年级学生召集在一起，分别带每个孩子骑自行车绕操场一周，以满足他们的好奇心。这些招数还真灵验，很快便打消了孩子们的畏惧心理，真正沟通了师生之间的感情。孩子们变得更加活泼可爱。

俗话说“天有不测风云，人有旦夕祸福”。这句话不幸在内海周围的村庄应验。那是发生在 8 月炎夏的一个下午的事情。一场暴风雨向海边骤然袭来，海中浪潮翻滚，将砂石和在近海作业的渔船掀翻，随着巨浪推上了岸，岸上砾石遍地，一片狼藉，道路为之堵塞。大石老师惦念着这场暴雨带来的灾情，特别是她所钟爱和负责的那 12 只弱小幼苗的安全，她急忙走出家门，推着自行车顶着逆风艰难地在泥泞的坡路上跋涉，当她来到通往村庄必经的海边一条小路时，砾石堵住了去路，她只得将砾石一块块搬开，扔回大海。就在这时，一群年龄较大的孩子们跑来向大石报告说，冈田矶吉家的房屋倒塌，他的父亲腰部受伤，行动困难。紧接着森冈正也来报告说，相泽仁太家的屋顶也塌了，仁太被压在壁橱里。一连串不幸的消息促使大石老师不顾一切地奔赴受灾现场，帮助父老乡亲清理家园，重新安排生活。她的一片赤诚之心终于改变了对她抱有成见的家长们的看法，尤其是那些曾经对她进行过诋毁的主妇深感内疚。

雨过天晴，大石老师带领分校各班同学打扫被污泥淤积的街道，帮助搬运砖瓦修葺房屋，经过几天辛勤的劳动，死气沉沉的村庄又恢复了勃勃生机，双眉颦蹙的乡亲们脸上又开始绽出了笑容。

初秋的一天，为了犒劳孩子们连日来的辛苦，大石老师把他们带到海滨，举行一次野餐会，让他们投入到大自然的怀抱里尽情欢乐，尽情歌唱。有几个四年级的男生热衷于搞恶作剧，在海滩上挖了一个陷阱，然后诱骗老师来观察他们捡到的一只奇特的贝类。大石老师信以为真立即向他们跑去，谁知一只脚踩空跌入陷阱，那几个淘气的孩子在一旁发出得意的笑声。大石老师挣扎着想站起来，但无济于事，剧烈的疼痛使她匍匐在地呻吟不已，两行热泪顺着面颊流淌下来。这一突如其来事故，吓得孩子们个个呆若木鸡，12 名新生中的女生急得啜泣不止。大石一面安慰他们，一面要他们回学校去请男老师前来相助。消息马上传遍了村庄，学生的家长和男老师推着板车赶来，

在村民和孩子们护送下，住进了外科医院，经过一段时间治疗，决定回家做较长期的休养。

大石老师的伤情牵动着 12 名一年级小学生弱小的的心。他们决定瞒着家人去探视他们最敬爱的人。一天下午，他们毅然出发了，朝着老师家的大致方向走去，骑车须要 50 分钟的路程，孩子们走起来可不那么简单，况且道路崎岖，有时还须翻山越岭。这群七八岁的孩子开始兴致颇高，就像一群离巢的小鸟任意翱翔，一路上又说又笑，又唱又跳，憧憬着见到老师后的欢乐情景。但是，好景不长，长途跋涉耗尽了孩子们的体力，美佐子和竹一的草鞋各有一只破损，竹一把好的一只让给美佐子，自己赤着脚行走，脚都磨破了。琴江因饥渴难忍，哇的一声哭起来，引得其他孩子也随声啼哭。正在这进退维谷之际，一辆银灰色的公共汽车从身旁驶过，孩子们发现大石老师就坐在车里。他们边跑边大声呼喊，车终于停下，大石老师拄着拐杖从车上下来，当她看到孩子们一个个疲惫不堪的样子，她的眼睛湿润了。她连忙招呼孩子们上车跟她一起回家。回到家首先请母亲为饥肠辘辘的“小难民”提供一顿饱餐，然后请来照相馆的技师将体现了师生深厚情谊的场景拍摄下来，留作永久纪念。

根据她因伤在较长时期内不能骑车上下班的实际困难，校长决定调她回本校到高年级授课。这本是一项可喜的消息，但对 12 名小学生来讲，却如同晴天霹雳，震撼着一颗颗稚嫩的童心。在依依惜别之余，大石老师把希望寄托于孩子们的茁壮成长，将来升入本校再重新相聚。

光阴荏苒，转瞬已是五年，濑户内海的美丽景色依然如故。然而世态却发生了令人窒息的变化。日本走上了发动侵略战争的道路，乡村的生活日趋贫困。12 名孩子虽已来到本校上学，但都面临着命运的折磨。大石老师也已结婚，生儿育女。她的丈夫潇洒俊美，是一名驾驶游艇的技术人员。

1933 年深秋，法西斯魔爪终于伸向本校这块教育圣地。学校的片冈老师被警察抓走，原因是他保存了一本由外校稻川老师编纂的在校生写作的优秀散文集《草的种子》，当局认为这本集子充满了自由主义色彩，有碍战争的推行，因此，稻川老师遭到逮捕并被定罪。片冈老师虽未被定罪，却受到警方的严厉斥责。这一“文字狱”在全校师生中引起惊恐，孩子们纷纷向大石老师提问：“这是为什么？”大石如实地讲明情况，并断然表态说，“这是一起冤案，稻川老师是热心语文教学的好老师，《草的种子》是一本好书。”她的表态吓坏了胆小怕事的老校长，规劝她今后必须执行当局的教学方针，不要给学校惹来麻烦。为此，大石与校长展开一场激烈的争论后提出辞职，毅然离开教坛，以表示她不愿同流合污的意志。

八年的时光倏忽即逝，日本进一步发动太平洋战争，农村经济濒临崩溃，民众处于水深火热之中。大石老师牵肠挂肚的 12 名学生的家庭无不受到战争的摧残，松江因母亲和襁褓中的妹妹相继死亡，不得不中途辍学，去餐馆当侍女，以维持家庭生活；琴江也因生活贫困，只身赴大阪服装厂做工，因劳

累过度，患肺结核一病不起；富士子的家因经济萧条彻底破产，不得不背井离乡，远走他乡另谋生计；平素具有歌唱天才的益野，一心想进音乐学校深造，而父母出于赚钱考虑，却要她学三弦琴，为将来充当艺妓作准备，结果造成她离家出走。七名女生中只有三名经过艰苦挣扎，避免了厄运，这就是：早苗师范毕业当上了本校的老师；小鹤以优异成绩毕业于助产学校，决心终身以助产士为业；美佐子小学毕业后不求深造，安心帮助母亲操持家务，不久，便择偶而婚，过起虽极平庸却也安泰的生活。至于五名男生，则都被卷入战争，应征入伍。竹一、仁太和正死于战场，矶吉和吉次还算幸运，活着回来，但矶吉已成为双目失明的残废。

战争同样给大石一家带来无法弥补的惨祸。一纸“召集令”夺去了丈夫的宝贵生命，抚育三个子女的重担压得她喘不过气来，母亲为此抑郁而死，幼子因营养不良而夭折。

1945年8月15日，这场祸国殃民的罪恶战争，终于以日本宣布无条件投降而告结束。大石老师痛定思痛，宛如做了一场恶梦，深悔未能保护好那12名自己的学生，她决定重返教坛，仍在分校为培育新一代的幼苗竭尽全力。使她感到欣慰的是，在新生中有两名是松江和美佐子的孩子，由此而引起她对往事的回忆，悲喜交集，情不自禁地掩面而泣。于是，孩子们送给她一个绰号，叫做“爱哭的老师”。

大石老师回归分校的消息不胫而走，小豆岛上的人们无不欢欣鼓舞。由早苗等几个旧时的同学发起，特地为大石恩师举行一次别开生面的谢师会。她们簇拥着老师来到会场，大石惊讶地发现，会场上摆着一辆崭新的自行车。原来这是同学们考虑到老师已届中年，家离分校甚远，大家便凑钱购车作为礼物相赠，以减轻老师长途跋涉之苦。然后，益野拿出那张18年前探视老师伤病时拍的照片，互相传看着，议论着，双目失明的矶吉虽已看不见照片中每个人的形象，但却能准确地道出每个人站立的位置和神态。这张人员已残缺不全的照片，恰好成为惨痛历史的见证。

从此，大石每天骑着那辆体现出师生深情的自行车，往返于绿山碧水的小岛，那24只乌黑明亮的眼睛时时在脑际萦绕。她企盼着新接手的一批小苗能永远在和平的环境中茁壮成长。

【鉴赏】

《24只眼睛》是根据日本著名女作家壶井荣的同名长篇小说改编的。壶井荣本人就出生于风光明媚的濑户内海小豆岛，家境贫寒，小学毕业后，从事过各种职业。与著名诗人壶井繁治结婚后，开始投身于无产阶级文学运动。她的作品富有劳动人民的思想感情，格调轻快抒情，充满浓郁的乡土气息。木下惠介将其改编成电影，可谓得天独厚，如鱼得水，因为木下以擅长拍摄富于抒情色彩和人道主义思想的作品而著称。

《24只眼睛》是木下导演在创作生涯中获得极大艺术成就的代表作，据

具有权威性的资料调查，它是一部超越年龄、性别、教养、阶层和思想立场的差异受到全民赞赏的作品，这在日本电影史上实属罕见。

本片是以战争为背景，强烈控诉军国主义者发动侵略战争，不仅给被侵略国的人民带来巨大的灾难和痛苦，给本国人民在物质和心灵方面所造成的创伤也是永远值得记取的。尽管整部影片没有一处表现硝烟迷漫的战争场景，然而战争的阴影却始终笼罩在这座美丽的小岛上，处处使人感到窒息。军国主义教育肆无忌惮地侵入小学校这块净土，具有进步思想的教师惨遭迫害；农村经济崩溃，家庭破产，逼得人们离乡背井备受煎熬；青壮年男子悉数被驱赴战场，生还无几，大部分则徒然给风景秀丽的小豆岛增添了数不尽的墓碑；诸如此类，不一而足。这些事件的描述比起直接表现战争难度要大得多，其震撼人心的艺术效果恐怕也是无法比拟的。因此，这部影片一直被认为是一部杰出的反战片。

影片开场不久便把观众带入一幅感人的情景：大石老师腿部受伤后，12名一年级小学生远道前往探视。这群年幼无知的孩子，凭一时感情的激动，瞒着家长不假思索地出发了。在长时间徒步跋涉过程中才发现，老师的家是那样遥远。这时，处于进退维谷情况下的一个意志薄弱的女孩子，急得首先哭起来。这一哭声马上传染给所有的孩子，大家都哭起来。哭了一阵以后，心中的愁闷得到了宣泄，情绪渐趋稳定，最后爱师之心终于战胜了自己的软弱，大家拖着疲惫的步伐继续翻山越岭，奔向目的地。木下导演细腻而深刻地描述了孩子们天真烂漫可爱的性格，运用大量移动镜头来突出人物的心理描写和稚气的神情，并以小豆岛的景色和日本人几乎人人都会唱的小学生歌曲《乌鸦为什么叫》的旋律，来强调影片的抒情性，同时也带有一定的伤感色彩。观众看到这里，一种同情和怜爱之心油然而生，不禁热泪盈眶。

还有一场戏也深受评论家的好评，被誉为影片之精髓。大石老师因伤转到本校任课，不久结婚，她那12名学生也终于来到本校上高年级，又归依大石，这场戏主要表现在一次假期中大石带领孩子们乘船游览濑户内海时所发生的事情。故事在优美的风景、活泼可爱的孩子们、温情脉脉的教师、幸福的新婚家庭这样一些梦幻般的美好而温馨的情景中缓缓展开。然而，唯一的不幸是，有一名女生因家境贫困，不得不中途辍学，瞒着同学到外地餐饮店当招待。当船来到沿岸一个小镇时，大石上岸偶然发现了这位名叫松江的女生。师生相见备感亲切。松江向最可信赖的老师倾吐衷肠，但出于一种羞愧的意识，不肯与多年同窗的11名同学相会。船又离岸了，松江流露出羡慕而又痛楚的心情，目送着游船缓缓驶去，她像一只离群受伤的小鸟，木然地啜泣着，一幕幕美好的往事萦绕脑际，久久不能自拔。这是这部影片第一次出现的不幸事件，也是催人泪下的充满情感的场景之一。导演在处理这场戏时，同样用了长焦距移动摄影，而且是与前面提到的12名小学生团结一致长途跋涉去探视老师的那场戏遥相呼应，也可以说是那场戏的延伸。所不同的是，前场戏是12名学生团结得像一个人，如今这场戏出现了六年级学生中途辍学

的变化。但是，孩子们的天真纯洁，对老师的信赖和热爱却丝毫未变，甚至连秀丽的风景以及背衬的小学歌曲都一如既往。正如一首交响曲的第一主题的变奏似的，更加悦耳动听。

《24 只眼睛》中没有一个真正意义上的反面人物登场。就拿老校长这个人物来说，尽管在军国主义教育侵入学校这个问题上，他曾与大石老师有过一场争论，但导演并没有把他处理成张牙舞爪的军国主义者，而是把他塑造成胆小怕事、苟且偷安、是非不明的小资产阶级知识分子软弱性的典型，但他的品质并不坏。他之所以劝阻大石谨行慎言，是怕她招来横祸，怕对不起已故的朋友（他与大石的亡父是挚友）。扮演这个角色的明石潮是一位老资格的武打演员。对人物的心理刻画掌握得相当准确，使其成为一个既可怜而又可悲的中间人物。这样处理是符合影片总的格调要求的。

木下惠介是一位无家室拖累（终身未娶），而将毕生精力全部奉献给电影事业的威望极高的艺术家。他拍摄本片时，组织了一个能充分体现自己的创作意图和艺术风格的可以称之为家族摄制组，因为摄制组中的主创人员多是他的家族成员，例如，摄影师楠田浩之是他的妹夫，作曲木下忠司是他的胞弟。这些人长期驻留在小豆岛，日夜奋战，为这部富有艺术特色的作品立下了汗马功劳。他们已成为木下不可或缺的得力助手，他的作品几乎都由这两人担任摄影和音乐创作，对木下风格的形成所起的作用不言而喻。

本片的成功也得力于扮演大石老师的日本著名演员高峰秀子的出色表演。高峰秀子从五岁开始就登上影坛，前后主演的影片不下 150 部，是一名艺龄最长（从影 50 余年）、戏路最宽、得奖最多的性格演员，被评论界誉为“天才的金字塔演员”。她扮演的角色多种多样，从柔情的少女、贤妻良母、职业妇女、浪漫的舞女直到工人农民的形象，她都表演得真实可信，恰到好处，甚至还扮演聋哑人，熟练地用手语进行对话，那种顽强的敬业精神搏得普遍好评。她在本片中扮演的大石老师，年龄的跨度很大，从 19 岁一直演到 46 岁，她演起来是那样感情丰富，质朴而自然，充分说明了在表演方面的技巧和功力。高峰秀子是木下惠介演员班子中的重要台柱之一，从 1951 年拍摄《卡门回故乡》开始就进行合作，木下的许多重要作品都由她担任主角，如《天真烂漫的卡门》、《女人花园》、《远云》、《亦喜亦悲几度秋》、《风前的灯》、《吹笛河》、《永远的人》、《二人漫步几春秋》、《斯里兰卡的爱和别离》、《冲动杀人，儿子啊》等等，这些影片均获得巨大的成功，在日本电影史上占有重要地位。这固然首先应归功于导演对影片主题思想的充分把握，注意内容与形式的完美结合，描写手法的新颖别致，“木下风格”的独树一帜，但是，高峰秀子的精湛表演，对不同人物性格的深刻理解，刚柔相济的表演技巧，对作品的成功也是不容忽视的。

正因为本片涵盖的年代长达 20 余年，因此，在挑选小演员时必须非常慎重，因为这 12 名小演员同样是主要角色，同样关系到影片的成败，不仅要求他们外形美，具有活泼可爱的性格，更需要有一定的心理素质，有着一颗纯

洁的童心。他们随着故事的发展，都要经历三个阶段：低年级阶段、高年级阶段和成人阶段。成人阶段当然需要另选演员，甚至选一流演员来演，即使是前两个阶段，由同一个小演员来演也很不合适，如果另选演员，则又会破坏了观众心目中已形成的美好形象。这确实是一个难以解决的问题。最后终于想出了办法，那就是，在开始选演员时就考虑选兄弟俩或姊妹俩同演一个角色，这样，既保持了神形兼似，也避免了表演上的非连贯性，收到了很好效果。

（陈笃忱）

没有太阳的街

太阳 存 街

1954 黑白片 140 分钟

日本新星电影社摄制

导演：山本萨夫

编剧：立野三郎（根据德永直同名小说改编）

摄影：前田实

主要演员：日高澄子（饰高枝）

二本柳宽（饰荻村）

岸旗江（饰明美）

【剧情简介】

1926年秋季，日本面临严重的经济危机，金融紧缩，工厂倒闭，大批工人失业，民不聊生，从而激起工人们展开罢工斗争，迫使若木规礼次郎内阁宣布总辞职。影片正是在这样的历史背景下，真实地再现了一场工人运动。

深秋的季节，天高气爽，气候宜人。然而，东京市小石川区的大同印刷厂却笼罩在阴森森的气氛之中。警察和特务如临大敌似的在厂门前警戒着，骑马的警察从门前缓缓走过。原因是厂方解雇了38名工人，全厂3000名职工为此进行总罢工，已坚持了40天，而公司董事长大川顽固不化，始终不肯让步。罢工就这样无限期地拖延不决。

两排连檐的阴暗的工人宿舍区，这里住着大部分工人的家属，贫困和饥饿威胁着这里的男女老少。

高枝女工的一家便是这样的家庭之一。她是大同印刷厂的装订工，家中有瘫痪在床的老父和同在一个厂做工的妹妹加代，罢工以来为了一家三口的生活，只得外出经商，勉强糊口。

一天，高枝奔波了大半天又饿着肚子赶回家来，一进门就发现父亲正在训斥加代说：“我早就说过，罢工什么的还是趁早别搞啦，公司给的工资不比做零活挣的多得多？”还说只要加代愿意，吉田工长就会背着“罢工团”悄悄来接她去上工。这种破坏整体罢工的想法，理所当然的遭到高枝姊妹俩的拒绝。高枝半开玩笑地说：“爸爸真是老糊涂啦，净出馊主意。”这句话可惹恼了老父亲，他突然抓起一只茶杯向高枝掷去，茶碗从她的额头掠过。

父亲确实是个不明是非的人，给工厂干了一辈子活，右手还被裁纸刀切断，公司只给了一点抚恤金就算了事，如今瘫在床上，过着悲惨的生活，可他还对公司感恩不尽，说什么他们一家大小全靠公司养大，所以极力劝加代背叛罢工去复工。高枝心平气和地给父亲分析情况，一场家庭纠纷总算化解了。

高枝和加代边用餐边愉快地谈论着。高枝告诉加代说，刚才在回家途中遇见了宫池，他很惦念加代。高枝劝妹妹在这次罢工结束后，要尽快结婚。但是，加代现在还不敢做此奢想，因为宫池是在罢工团特别工作班干绝密工作，她很为他担心。

铁门紧闭的大同印刷厂西便门院内，停着两辆卡车，一辆车上装着装订机和未装订的印刷品，另一辆卡车前，几个彪形大汉将挣扎着的徒工们强行推上车。铁门打开，两辆卡车驶出厂去。

在公共电话亭旁站着的一个穿劳动裤的少年，看到卡车驶来后，便抓起耳机与前方联络。在近郊处，两辆轿车熄了前灯停在路旁，宫池坐在后一辆轿车里，拿出一支勃朗宁手枪玩弄着，同车的两个伙伴大吃一惊，告诫他别胡来。就在这时，两辆卡车开了过去，停着的两辆轿车立即紧追不舍。四辆汽车在郊区田野道路上奔驰着，轿车终于将卡车截住，车上的人纷纷跳下车来，大打出手。卡车旁的一个家伙拔出匕首来了，宫池抢上两步亮出手枪喝道：“敢动就毙了你们！”同时指挥着同伴们将徒工们救出，坐进轿车扬长而去。宫池最后一个迈上轿车的踏板，对方恼怒地冲了上来，宫池扣动扳机，从枪口喷出的水滋了他们一脸。转眼间，轿车消失在黑暗中。

大同印刷厂罢工团本部二楼一片欢声笑语。高木团长宣布战果说，昨天深夜从厂方把强掳去的徒工们夺回来了。原来厂方是想把徒工们关在一个秘密地点。让他们把反动的《帝王杂志》新年号赶快装订出来。屋里的气氛异常活跃，高木开着玩笑，断断续续地说，“黑岩的老婆差点跑回娘家去……因为黑岩每天回去很晚……而且身后总是跟着特务……原来他老婆错把他当成小偷了……”屋里的人望着黑岩，笑得前俯后仰。性格爽朗的阿房姑娘也趁机打趣说：“哎呀，我早就对黑岩先生抱有好感，太太又不走了，岂不又白费心思啦！”逗得大家又是一片欢笑声。

阿房走下楼来到妇女部，听到大宅妇女部长和卷毛姑娘阿松、大眼睛姑娘阿澄正在议论明美姑娘去咖啡馆当女招待的事。她们认为，明美作为罢工团本部的情报员，到那种下流的地方去当女招待，简直是给组织抹黑。其实明美是一个忠实的战友，她的家里，父亲嗜赌如命，不务正业，母亲卧病在床。她一个人得养活父母和弟弟妹妹四口人。她白天参加罢工团工作，晚上才去咖啡馆做工，而且她把咖啡馆作为领导人开会的秘密地点。所以，阿房对于大宅等人背地说别人的闲话表示不满，甚至展开了舌战，无形中形成了两派。

隔日，咖啡馆的楼上正在召开领导干部会议。到会的有高木团长，石副团长，以及荻村、中井、守山等部门负责人、他们就是否同意调解人进行调停一事发表意见。团长高木、荻村，还有其他一些与会者，主张稳扎稳打，利用一切可以利用的机会有节奏地进行斗争。而副团长石，特别是守山，则主张展开猛烈进攻。双方均坚持己见，会议不欢而散。

在一个天空晴朗、万里无云的深秋的日子里，罢工团在护国寺空场上举

行运动会，以鼓励工人群众的斗志。一些警察和特务也鬼鬼祟祟地混在人群中。男女工人个个兴高采烈地参加各式各样的比赛。就在这时，运动场上到处发生拘捕人的骚动，荻村被捕了，高木也被捕了，其他领导干部一个也不见了。当天的晚报登出一条消息说：“今晨，向大同公司董事长大川公馆放火未遂的犯人，可能是该公司罢工团团员干的！”至此，乱捕人的原因清楚了。

深夜，皓月当空，宫池和加代这一对情侣，在千川桥上相互偎倚着，诉说着，然后各自沉思良久，加代把宫池领回家来，宫池向高枝倾吐了自己干的放火蠢事，决心前往警察厅自首，换取释放罢工团的领导者们。

罢工斗争形成僵局。吉田工长（厂方的奸细）不止一次地扮成收旧货的商人，带着一名拉板车的大汉，潜入工人宿舍区的小巷，每次都背出一个大行李卷拉走。随着行李卷被拉走，蜷头发的阿松，大眼睛的阿澄相继失踪了——他们被运进厂里干活去了。这次又来拉人，被黑岩、阿房一伙人发现，他们一拥而上，将背行李卷的家伙用绳子绑了起来，可惜的是吉田却让他跑掉了。

更让高枝恼火的是，听说明美被嗜酒如命的父亲勾结人贩子将其卖入娼门。明美临行前给高枝留了一封信，信中说：“我只好听从爸爸的话，跳进了火坑。否则的话，有病的母亲和弟弟妹妹都没法活下去。……代我向高木和荻村二位问好。这次罢工无论如何要获得胜利！我默默地祈祷大家在斗争中获胜。”

高枝气势汹汹地跑到明美家，向明美的父亲兴师问罪：“老混蛋，拿卖女儿的钱喝酒，简直没有人性……”明美的父亲歇斯底里地吼道：“黄毛丫头！少多嘴多舌地管别人的事情。我没有什么对不起罢工团的，我不像你爸那样给公司当狗腿子！”一句话噎得高枝瞠目结舌。

一辆卡车从街头驶过，车上的青年们抛撒大量传单，号召各界人士支持和声援罢工团。同时，在广场的一角，举行演讲和活报剧，揭露资本家破坏罢工所采取的种种卑劣行径。

罢工团和公司的斗争白热化了。加代被警察和特务抓走了。在拘留所里，她偶然遇见了情侣宫池，他已被折磨得不成样子，但一双眼睛依然炯炯有神，这给加代以极大的鼓舞。但是，有孕在身的她怎能经得起严刑的折磨，被抬回家时已奄奄一息，不久便与世长辞。罢工团为她在半山腰上修了一座墓，许多工人和青年肃立在墓前，聆听团长悲切的祭文。高枝走到墓穴前，呼唤着妹妹的名字，将宫池的一张照片放在妹妹的骨灰旁，以慰在天之灵。至此，高枝不禁失声痛哭，周围的人无不潸然泪下。

罢工坚持了将近两个月，形成胶着状态。大川董事长勾结代表官方的涩坂男爵，采取恩威兼施和制造阴谋事件的办法，企图瓦解罢工团的领导者。他们首先指使警察厅向罢工团领导施加压力，要他们同意解雇全体职工，以后再给他们适当的好处。这理所当然地遭到高木、荻村、黑岩等人的拒绝。

眼看软的一手不行，敌人便使出毒辣的一手。就在罢工团连夜召开紧急干部会议之际，忽然听到火警声响彻云霄，原来是工厂里几间空屋子着火了，很快就被扑灭。这是阶级敌人故意制造的借口，以便进行军事镇压。紧接着，高木、荻村和黑岩均被扣上莫须有的纵火罪遭到逮捕。

高枝的父亲听说工厂被烧，他一面哭一面绝望地呼喊着。等到高枝回到家。发现父亲已自缢身亡。

第二天，罢工团的大会在一个大庙里召开，大殿上插满了罢工团和各支部的旗帜，会场外警察包围了一层又一层，气氛异常紧张。开会的时间早就过了。而主持会的人迟迟没有露面。等得不耐烦的人们再也不能保持沉默了。一位青年跳上主席台发表演说：“我们要坚决战斗到底，现在已经到了最后关头，我们要打退这恶毒的进攻！”号召大家坚持斗争的口号此起彼伏。气氛愈来愈紧张，主席团的人终于来了。其中一人开始讲话：“主席团根据厂方提出的条件，想把斗争暂时停下来，忍气吞声……”

整个会场像怒涛澎湃似的吼声，把主席团的话语淹没了。人们纷纷站起来，喊道：“退出会场！退出会场！”、“把团旗夺回来！”高枝也大声喊道：“保住团旗！”

四五个小伙子跑到主席台前，一把将团旗夺过来，向大门口冲去，十四五名青年飞快地跟上来。阿房和高枝拼命在后面追赶。

青年们打着旗跑出庙门，与前来阻截的警察扭打在一起，在一片混乱中，阿房和拿旗的青年被抓住了。团旗被飞速奔来的另一个青年接过去，高高举起继续向外冲，旗帜在街头飘展着，光彩照人。

激昂高亢的《马赛曲》的旋律越来越响。高枝挺起胸膛，勇往直前地向团旗消失的方向走去。她那红润的面孔显得更加美丽而明朗。

【鉴赏】

《没有太阳的街》是根据日本无产阶级文学重要作家德永直的同名小说改编的。德永直出身贫寒，当过印刷厂排字工人。1926年，印刷公司爆发了震惊全国的大罢工，他是罢工领导者之一。所以，这部长篇小说完全是根据他的亲身经历和感受写作而成，极富时代精神和真实感。

山本萨夫以极大的热情将这部文学作品搬上了银幕。故事是以东京一处低洼地区内的一个终日不见阳光、阴暗潮湿的简陋贫民居住区为舞台，人们称那里为“没有太阳的街”。居民大多是在附近的印刷工厂做工，靠微薄的工资艰苦度日。一天，印刷公司突然宣布解雇38名工人，从而引起了全厂工人大罢工。在警察的镇压和生活日趋困难的情况下，有人一时冲动向董事长的住宅放了一把火，结果工会领导干部陆续被捕。不久，公司宣布，解雇全部罢工人员。某日夜晚，工厂突然起火，厂方以此为借口，再次逮捕大批工会领导人，剩下的干部，准备向资方做出让步，停止罢工。然而，工会会员们表示决不屈服。喊出“保护工会旗帜”的年轻工人，高举夺回的旗帜，

向市区挺进。

以上是这部影片的基本框架。而创作者们要在这样一个简单的框架中写出一篇有声有色的大文章，没有高度热情和艺术修养，是难以完成的。它需要真实而具体地反映日本工人所过的暗无天日的悲惨生活，以及他们的英勇斗争；要无情地揭露日本军国主义者和财阀如何积极准备侵略战争，千方百计破坏工人运动；尤其要暴露他们采取军事镇压、严刑拷打和离间分化等等卑劣手段，企图破坏罢工运动的事实。更需要以最大的热情描绘出罢工工人在最艰难日子里所表现的团结一致和友爱精神，包括他们之间的纯洁爱情。

能够做出这样一篇内容丰富、涵意深刻的文章的，恐怕非山本萨夫莫属。众所周知，他是日本电影界一位众望所归、颇有成就的老一辈导演。自从 1937 年担任导演以来，拍摄了大量影片，他的作品无论思想性和艺术性，均达到很高水平。尤其是在战后，他拍摄了一系列旗帜鲜明的影片，如《箱根风云录》、《真空地带》、《板车之歌》、《松川事件》、《战争和人》三部曲、《华丽的家族》、《日全食》、《不毛之地》、《啊，野麦岭》、《阿西们的街》等等。在他将近半个世纪的导演生涯中，一共创作了 60 余部作品，其中有不少是表现工农大众的生活的，这在日本确实难能可贵。他的作品一般都与现实密切结合，创作态度严肃，导演手法流畅，故有社会派导演大师之称。

山本对于罢工问题有着极浓厚的兴趣，那是因为他在这方面有过亲身经历和丰富经验。1948 年，日本发生举世闻名的“东宝大罢工”，山本萨夫是这次罢工的组织者和领导者。这次罢工虽然由于资本家勾结美国占领军进行镇压而终止，山本也被迫离开东宝，但是，劳动者要求民主的意识则大大提高，并为独立制片运动奠定了基础。

从大同印刷厂的大罢工到东宝大罢工，其间相隔数十载。但是，对于山本萨夫来说，正因为有了东宝大罢工的切身感受，才使他能够成为客观地、真实地、历史地将《没有太阳的街》搬上银幕的第一人。当然，山本并不是仅仅被动地反映这一事件，而是将一个很可能变得枯燥乏味的事件拍成有声有色的颇为吸引人的历史故事片，足见山本萨夫的艺术功力之深邃。

《没有太阳的街》这部影片与原著相比，无论在题材的开掘上和人物形象的塑造上，都更加深刻和更加丰润。影片的女主人公高枝是导演倾注全力来描写的一个重点人物，通过这个人物把纷繁复杂的各个细节有机地联系在一起，使人们对这次罢工的深远意义以及它的成败得失有一个比较清楚的认识。无怪乎有的人认为，这部影片是一本极有价值的社会历史学研究的档案材料。

山本在高枝这个人物的刻画上确实花费了不少笔墨。她是一位具有正义感的巾帼英雄，同时又是一名温存妩媚的地道的日本女性。

有一场戏描写阶级姐妹明美被其嗜酒如命的父亲卖入娼门。高枝闻讯后赶到她家，大义凛然地痛斥明美的父亲缺乏人性的行为。这场戏充分体现了

高枝柔中有刚，刚柔相济的性格，达到了震撼人心的效果。

在另外的几场戏里，则着重描写高枝也是一位普普通通的妇女。她也有喜怒哀乐，也有七情六欲，例如，她对妹妹加代的同情和庇护，对荻村受伤后无微不至的照料，最后从友爱发展到恋爱，这些都那样的合情合理，顺理成章。总之，一个有血有肉的女中豪杰，自然而然地站到了观众的面前。

影片对于罢工过程中出现的不讲策略、急躁冒进的举动，也作了恰如其分的批判，例如，高枝的未来的妹夫宫池，仅凭一时冲动放火烧了大川董事长的住宅，结果造成领导罢工的干部险遭判刑之灾。作为历史教训值得记取，这便是山本萨夫的用意所在，以免日后重蹈覆辙。

与此相比较，山本在揭露官商勾结、以最卑劣手段扼杀民主、迫害罢工领导者等等方面，则毫不留情，可谓达到淋漓尽致的程度。由此也可以看出他的爱憎分明的立场。

（陈笃忱）

玛戈王后

LaReineMargot

1954 彩色片 120 分钟

法国吕克思影片公司/意大利旺多姆公司联合摄制

导演：让·德雷维尔

编剧：阿贝尔·冈斯雅克·贡巴尼兹（根据大仲马的小说改编）

摄影：安德烈·威尔希尼

主要演员：雅娜·莫萝（饰玛戈王后）

费朗索瓦兹·罗赛（饰卡特琳娜·德·梅德西斯）

阿尔芒多·费朗西奥力（饰拉莫尔）

亨利·热奈斯（饰高戈纳斯）

罗贝尔·鲍特（饰查理九世）

安德烈·威尔西尼（饰亨利·德·纳瓦尔）

【剧情简介】

1572年8月24日，在一条通往法国首都巴黎的大道上，两位年轻的骑士纵马飞驰，他们每人身上都带着一封两个敌对的天主教派送往卢浮宫的密信，他们肩负的使命将决定两个教派的命运，两派斗争的胜负关系着法兰西国家的前途。

到了一家名为“吉星”的旅店前，两名骑士相继下马，并互通姓名。粗壮潇洒的叫高戈纳斯，苗条英俊的叫拉莫尔，都是伯爵。两人一起走进店里，店老板告诉他俩只剩下一个房间了。高戈纳斯老实不客气地说这间房要归他住，而拉莫尔伯爵说，他肩负着为纳瓦尔王送信的重要使命，理所当然地要安睡一夜，第二天赶路方会不辱使命。高戈纳斯听说拉莫尔是敌对的胡格诺教派首领德·纳瓦尔的信使，立即拔出剑来与拉莫尔厮杀起来，激战中高戈纳斯一剑刺中拉莫尔胸口，却被什么挡住了。正在这时，一位传令兵大声宣布国王的公告：“查理九世，上帝护佑的法兰西国王，命令他忠诚的臣民，不论是天主教徒，还是新教徒，忘掉过去的争论，伸出你们的手，互相友爱吧！”两位骑士听罢命令握手言和。

正在这时，在卢浮宫一间金碧辉煌的大厅里，正在进行着一场盛大的婚礼。国王查理九世说：“今天，我们庆祝我亲爱的妹妹天主教徒玛格丽特·德·法朗士和纳瓦尔王新教徒亨利的婚礼。”音乐声中，一对新人身着盛装，缓缓走下台阶。这时，大厅中传出一片嘘声，因为宫廷中的高官大臣都是天主教徒，对于新教徒受到如此高的礼遇愤愤不平。国王对群臣说：“今天我把妹妹玛戈交给我的表弟亨利，同时我也把我的心交给了王国中所有的新教徒。”在又一阵响起的嘘声中，查理九世说：“上帝不仅说让我们互相友爱，而且

说要爱我们的敌人。”一位大臣高喊“国王万岁！”“宗教和解万岁！”人们也跟着喊起来，这样，婚礼才得以进行下去。

查理九世走到新教首领海军上将高利尼身旁，让他向天主教首领吉斯公爵伸出手去，后者迫于无奈，也只得勉强握了一下对方的手，但人们不难看出双方的敌意。接着，查理九世请高利尼到御书房研究出征计划，并宣称是他在治理法国，那位意大利女人摄政的时代结束了。而这时，那位意大利女人——他的母亲——卡特琳娜太后正在隔壁偷听，愤愤地说：“他以为自己真成了国王，不，还是我在掌权！”

镜头又回到“吉星”旅店，拉莫尔和高戈纳斯不打不成交，两位骑士开怀畅饮，谈话的主题自然离不开法国人自古以来始终热衷的内容：情妇和女人。拉莫尔满怀深情地抚摸着—个项坠，白天正是这个项坠挡住了高戈纳斯那一剑。高戈纳斯乘其不备一把夺过这个护身符，发现玛戈王后的肖像镶嵌其中，拉莫尔虽然只在他随母去干邑地区会见纳瓦尔王亨利时远远地见过她一面，却深陷爱河，从那以后，他只为她而活着。高戈纳斯笑他爱上了一个四处留情的女人，拉莫尔听后大怒，又要拔剑与高决斗。

查理九世把支援佛兰德尔起义的出兵计划放在一只红色皮包中，叫海军上将高利尼带回家去研究，第二天早晨继续详谈，然后叫来警察队长莫赫维尔，交给他一把手枪，让他次日清晨刺杀一个手持红色公文包的人。莫赫维尔心领神会。

翌日清晨，拉莫尔和高戈纳斯一起策马赶到卢浮宫，下马时，拉莫尔发现杀父仇人莫赫维尔正鬼鬼祟祟提着枪走去，便随后跟了上来，他及时阻止了暗杀高利尼的阴谋，并一路追捕逃往宫中的莫赫维尔，东转西转，他一下碰到了正推门出来的玛戈王后。心上人突然出现在面前，拉莫尔不知所措，他低声说他要亲自把一封密信面呈纳瓦尔王，玛戈让他在门口等一下，这时莫赫维尔使他跌入机关，从他身上搜出密信，交给了查理九世。

查理九世破译了密信：孔代亲王通知亨利一场屠杀新教徒的阴谋即将发生，查理十分惊讶。正在这时卡特琳娜太后和吉斯公爵进来，告诉查理高戈纳斯伯爵送来的密信说明新教徒已经知道了太后的屠杀计划。查理九世认为新教徒无罪，只是其首领的问题。结果与太后发生了激烈的争执。

夜幕降临时，卢浮宫的钟声敲响，这是大屠杀的信号。历史上著名的“圣巴托罗米之夜”实在惨不忍睹：巴黎城一片血雨腥风，卢浮宫内到处刀光剑影。拉莫尔磨断绳索，杀死狱吏冲出牢房，正遇见高戈纳斯，双方立即厮杀起来，拉莫尔不幸中剑，带着伤痛无意中逃进了玛戈王后的寝室。高戈纳斯持剑追进来，玛戈王后厉声喝退了他。

大屠杀之后，一切似乎又恢复了平静：纳瓦尔王亨利改信了天主教，玛戈希望拉莫尔留在宫中养伤，拉莫尔说他不愿留在她和丈夫同居的寝宫中，玛戈告诉他，他们只是一场政治婚姻，她丈夫从未与她共枕过。这时，卡特琳娜太后又设毒计，欲置亨利于死地，多亏玛戈王后急中生智，演出了一幕

真夫妻假同床的喜剧，挫败了太后的阴谋。太后刚气急败坏地走出去，拉莫尔又怒气冲冲地闯进来，亨利知道他是送信的密使，两人到隔壁房间密谋复兴大计后，拉莫尔混在死人堆中被运送出城养伤。事有凑巧，负伤的高戈纳斯也被送到同一地点养伤，这两个冤家对头渐渐变成了心腹朋友，他们很快就康复了。聪明的玛戈和女友夏洛蒂戴着面具，装成卖笑女与两人幽会。

卡特琳娜为害死亨利，一计不成，又生一计。她请宫内占星师荷内设法找一本亨利喜欢读的有关狩猎的书，由于书页之间粘连，必须用唾液润湿手指才能翻页，而这本书是用毒药浸泡过的，读者必然慢慢中毒而死。不过荷内提醒太后：天命难违；亨利有帝王福份。卡特琳娜一意孤行，声称任何力量也敌不过母爱，她要竭尽全力保住查理的皇位。或许真是命中注定，查理无意中在亨利房间里发现了这本奇书，就拿去好奇地翻阅起来，等他母亲发现时，他已经读到了书的结尾处。

亨利看到皇宫内阴谋不断，遂召集党徒，商议趁查理外出狩猎之机，联合查理之弟昂汝公爵，逃回纳瓦尔，然后一同举兵夺取皇位。拉莫尔也说服了高戈纳斯，在猎场附近接应亨利。不料，昂汝公爵向太后和查理泄露了机密，幸亏此事被玛戈王后偷听到，及时通知亨利，再次挽救了纳瓦尔杰的命运。

浩浩荡荡的狩猎队伍出发了，查理暗中布置人手，密切监视亨利的举动。玛戈一心急于见到同去打猎的拉莫尔，却没发现一直尾随其后的莫赫维尔，玛戈与拉莫尔吻抱在一起时，催促他和高戈纳斯赶快离开，但为时已晚，莫赫维尔已带兵追杀过来，拼杀时，拉莫尔终于手刃了杀父仇人，但终因势单被捕，高戈纳斯和他被关在同一牢房。

查理九世体内毒药发作，从马上摔下，自知将不久于人世，他逼问荷内下毒是何人主使，荷内供出了是太后的毒计。查理逼其将实情写在书页上，决定在自己死后，由亨利摄政，坦言只有他才能拯救法兰西。亨利手持摄政书走出查理的卧房，图穷匕首见的太后躲在门后准备行刺，但荷内却指给亨利一个通往皇位的安全门。

玛戈王后为挽救情人拉莫尔，用身体买通了典狱长，并打通了上下关节。审讯室内，给高戈纳斯使用了胶皮假刑具，但阴错阳差地给拉莫尔使用了真刑具。结果，跑来营救的玛戈发现拉莫尔的双腿已无法走路，讲义气的高戈纳斯也不愿丢下朋友独自逃跑。玛戈知道唯一的办法是请求查理九世特赦。她急忙奔回皇宫，而那里正在宣布国王驾崩的噩耗。身穿丧服的太后又宣布昂汝公爵继承皇位。

刑场上，高戈纳斯搀扶着拉莫尔走上断头台。临刑前，拉莫尔不吻神甫送过来的十字架，却把最后的一吻深情地印在玛戈的肖像上。一组平行蒙太奇镜头：前来营救的亨利率领的马队疾驶而来，行刑刽子手举刀下落，高戈纳斯从容受死，随着一声撕心裂肺的绝望呼喊，玛戈王后晕倒在断头台下的尘埃中。

来迟一步的亨利抱起神智不清的玛戈，命人收殓起二位英雄的尸体，率众向纳瓦尔王国驶去，广阔的蓝天呈现在眼前……

【鉴赏】

这部影片是根据大仲马的长篇历史小说《瓦鲁阿家族的玛格丽特》改编而成的。它以法国 16 世纪长达 30 年之久的宗教战争为背景，以瓦鲁阿家族美艳绝伦而又具政治远见的玛格丽特王后为中心，反映了 1572 年圣巴托罗米大屠杀前后法国王室的内幕。众所周知，大仲马写小说从不再以再现历史为己任，正如他自己所言：“历史是一颗钉子，我用它来悬挂我的传奇。”如果用文艺作品去研究历史，或反过来，要求作品的每一个情节都要符合史实，那就南辕北辙了。

同样，阿贝尔·冈斯和雅克·贡巴尼兹这两位法国电影历史上占有重要地位的大师在改编大仲马这部 40 余万字的小时，又进行了一次成功的艺术再创作，更加突出了玛戈王后的地位。一位意大利学者曾慨叹说：“这样一位绝代佳人，谁能料到竟是造成历史上著名的大屠杀的诱饵。法兰西的历史从此而改变，延续 200 余年的瓦鲁阿王朝，将由其夫纳瓦尔王接替，开始了波旁王朝的统治。”

小说第一章中有 28 位主要人物登场，而影片若将这些人物全部保留，则必然陷入割不断理还乱的人物关系网中。编导以亨利、卡特琳娜和查理为核心突出宫廷斗争，以玛戈王后和拉莫尔的爱情为主线，以高戈纳斯和拉莫尔的友情为副线，副线作为推动情节发展的动力，从影片序幕起，两人快马扬鞭奔赴卢浮宫这个角斗舞台，就把观众带入了 16 世纪下半叶的巴黎。

影片大刀阔斧地删掉次要情节，使主线更加突出。例如原著中拉莫尔送来的密信并未落到国王查理九世手中，而在影片中，编导却把这封信变成了查理决心镇压新教徒的契机，他立即设计暗杀新教首领高利尼，而执行这项命令的恰是与拉莫尔有杀父之仇的莫赫维尔，这样，当拉莫尔赶到卢浮宫，瞥见莫赫维尔时，自然而然地尾随其后而去，追杀仇人不期撞见玛戈王后，副线与主线相交，主线的故事就此展开。一环扣一环，既合乎情理又使人感到意外。再如原著里亨利久困宫中意欲逃回纳瓦尔重整旗鼓，故与国王幼弟阿朗松公爵密谋夺权，编导删去了这个次要人物，把反复无常的昂汝公爵推向前台，这就为后来他出卖亨利、猎场截杀以及他登上皇位做了铺垫，显得顺理成章。

本片中塑造的人物最成功者，莫过于太后卡特琳娜，如果说玛戈王后代表了真善美，老太后则是假恶丑的化身。她始终穿一身黑色长袍，像幽灵一般躲在密室中策划阴谋。影片开始时，盛大的婚礼在金碧辉煌的皇宫中举行，查理九世对海军上将说：“那个意大利女人掌权的时代过去了。”卡特琳娜正躲在光线阴暗的密室中偷听，她冷笑一声说：“他真以为他是国王呢！是我在执政。”短短的一句话，太后的野心以及母子的矛盾昭然若揭。她希望

查理的弟弟，那个既听话又无能的昂汝公爵当国王，以利于自己大权独揽。实际上，她亲生女儿的婚礼，就是她一手策划的把新教徒首领集中在巴黎一网打尽的阴谋。当她发现查理饶恕了亨利，就设计要将他杀死在情妇的床上，由于玛戈的干预，阴谋落空时，她又找来了占星师荷内。她与荷内的对话充分暴露了她的歹毒与虚伪；历史上这位太后被认为是终身致力于宗教和解的杰出政治家，但在大仲马的小说和影片中，她却扮演了一个要把新教徒斩尽杀绝的角色。

同样，历史上的玛戈王后被描绘得狂放不羁，甚至有乱伦之嫌。她对纳瓦尔王亨利的支持和保护，目的在于保住自己王后的地位。但在大仲马的小说和德雷维尔执导的影片中，玛戈却被纯洁化了。1993年帕特里斯·谢罗推出的第二版《玛戈王后》中，伊莎贝尔·阿加妮塑造的玛戈，既放荡又工于心计，也许更贴近历史的真实。

在本片中，导演德雷维尔多处运用了象征和隐喻的手法。例如在莫赫维尔随国王出猎追杀拉莫尔那场戏中，两人拼杀的场面放在了绞刑架下面，拉莫尔虽然手刃了杀父仇敌，但悲剧的命运已预示出来。再如查理九世弥留之际安排后事的场面：幽暗的寝宫中，法王的头部笼罩在一片宁静明亮的光环下，导演意在刻画这位主宰众人命运的关键人物此刻的精神活动。柔和的光线似乎洗刷了这位帝王杀戮新教徒的罪恶，他身后墙壁上悬挂着巨大的耶稣受难十字架，似乎启示他回心转意任命新教徒首领亨利为摄政王，为今后波旁王朝开辟了光明大道。这位集残忍、虚伪和软弱于一身的人物，在指使莫赫维尔刺杀海军上将时，他佯装不知此事，而说自己是位诗人。屠杀新教徒虽非出其本意，但难违母后之命，又被昂汝、吉斯公爵左右。原书中有他和情人及私生子在宫外厮守情景的叙述：“法王春风得意，他在这座玲珑的小院落里度过了他生命中最幸福的时光。”编导让他的生活禁锢在卢浮宫里，皇位只给他带来痛苦和疯狂。他中毒而死虽出偶然，但在太后的屡见不鲜的阴谋中，他又怎能逃脱厄运呢？

副线的两个人物拉莫尔和高戈纳斯被塑造得活灵活现。拉莫尔温文尔雅，感情细腻，忠诚勇敢。高戈纳斯豪爽潇洒，风流倜傥，玩世不恭。两人从旅店初识，结伴进宫，夤夜厮拼时各为其主，到同地养伤，共享欢乐，直到最后携手奋战，不幸双双被捕入狱同赴法场，寥寥数笔就把二人由敌化友，最后变成生死之交的过程交待得一清二楚，英雄识豪杰，不打不相识，不愿同日生，但愿同日死。令人泪下的场面还不止于此。当玛戈王后用肉体换来了情人的自由时，拉莫尔受刑过重无法走动，高戈纳斯本可以和情人远走高飞，但他毅然决然留在朋友身边，在走上断头台时，他让朋友靠在自己胸前，推开刽子手，把拉莫尔抱上绝命台，豁达地安慰友人说：“咱俩到那边一起做伯爵。”原属不同教派的敌人，摆脱了宗教的执狂，肝胆相照的友谊超脱于信仰之上，这对光彩照人的朋友的壮烈行动，与宫廷显贵尔虞我诈的卑鄙龌龊，形成了鲜明的对比。

本片的音乐和音响效果颇受影评专家的好评。在圣巴托罗米之夜那场戏中，音乐衬托着腥风血雨，无数少妇赤身裸体被抛入塞纳河中，那已被染成暗红色的河水静静地向东流去，如泣如诉的音乐讲述着无休止的人间不平事。

最令人难忘的是片尾那组平行蒙太奇镜头。纳瓦尔王亨利闻知拉莫尔和高戈纳斯将被处死，率领一支马队前来救援，观众急切地盼望亨利迅速赶到，一边是尘埃滚滚的马队，一边是刽子手正在举起的砍头刀；一边是急促马蹄声，一边是行刑前骤如雨点的击鼓声，画面交错，此起彼伏，节奏越来越快。最后，随着拉莫尔身首异处，玛戈一声撕心裂肺的尖叫，这位绝代佳人扑倒在断头台下。画面静止不动了，音响嘎然而止，观众被揪在半空的心似乎也停止了跳动。

（任友谅）

十诫

TheTenCommandments

1956 彩色片（宽银幕） 219 分钟
美国派拉蒙电影公司摄制
导演：西席·地密尔
编剧：艾尼亚斯·迈肯基 小杰塞·拉斯基
杰克·盖瑞斯 费雷德里克·弗兰克
摄影：洛亚尔·戈里格斯 约翰·瓦伦瓦拉斯·凯利
主要演员：查尔顿·赫斯顿（饰摩西）
尤尔·布连纳（饰拉美西斯）
安娜·巴克斯特（饰奈费尔提莉）
塞德里克·哈德威克爵士（饰法老赛撒）
约翰·德莱克（饰约书亚）
德伯拉·派该特（饰尼利亚）

本片获 1957 年美国影艺学院最佳响音、最佳特技效果两项奥斯卡金像奖；1958 年国际犹太教联合会托拉金奖

【剧情简介】

上集

前奏音乐结束后，大幕徐起。73 岁高龄的电影大师地密尔走上舞台，开宗明义地对观众说：“你们将要看到的，是一个 3000 多年前发生的摩西带领以色列人出埃及、争自由的故事；它的主题是‘自由的诞生’和‘律法的建立’。”

地密尔继续讲述神的创造和人的善恶。化入全景：青铜雕塑般的以色列奴隶们头对地、背朝天，在埃及监工的皮鞭下修建神庙。一个利未族以色列（希伯来）女奴生下一个健壮的男婴。因为法老下令要将所有的以色列男婴扔到河中溺死，女奴便把孩子藏在一个用蒲草编成的篮子里，放入河中，向远方漂去。妈妈留下他的一半头巾，希望有朝一日能破镜重圆。孩子的姐姐在芦苇丛中走着，守护着河中可怜的弟弟。埃及公主美奈特和一群宫女正在河边戏耍，她发现了蒲草篮子，见一个可爱的男孩在里边哭泣，顿生怜悯之心，便打发走年轻宫女，把孩子抱出来。一位老侍女见状既惊又喜，趁公主不注意，把篮子中孩子的半条头巾藏在怀中。公主美奈特视男孩为己出，奉若掌上明珠，给他起名“摩西”（从水中拉上来的意思），法老赛撒和王宫内外都视摩西为埃及王子。而他的生母却只能被找来作奶妈。

摩西长成一个魁伟英俊的青年人，法老赛撒十分喜欢他，甚至胜过喜欢自己的亲生儿子——傲慢、凶残的拉美西斯。摩西和拉美西斯也是一对天生的仇敌。拉美西斯不仅认为摩西是自己继承法老金冠的政敌；而且视他为自己的情敌——拉美西斯深爱美貌聪慧的王妃奈费尔提莉，而奈费尔提莉却更爱摩西。拉美西斯因此视摩西为眼中钉、手中刺。

拉美西斯倨傲不逊，不断征战。为了赢得法老垂青，摩西征集大批劳工，修建巨城。在埃及监工的鞭打折磨中，以色列劳工苦不可言。奴隶约书亚被悬在半空中制作浮雕，烈日当空，口渴难耐。送水女尼利亚路过此地，他下来想喝点儿水，但遭到监工巴伽鞭打，被迫升到高处继续干活。在他脚下，奴隶们正在运输巨大的石料。一位老妇人在石碾前涂抹润滑油时，衣带被石碾压住，十分危险。送水女尼利亚请求监工巴伽让工人停下来，但遭到辱骂。千钧一发之际，约书亚从高空滑下，和尼利亚一起找摩西求情。摩西喝令停工，救出老妇，他没有想到这就是他的生身母亲！在这次历险中，摩西对约书亚极为欣赏，约书亚也和尼利亚互萌爱情。这一切都遭到巴伽的仇视。

奴隶们患难中并没有忘记他们的祖先亚伯拉罕和神的许诺。他们不时反抗埃及人的压迫，还组织起来，砸仓分粮。摩西在法老面前抱怨说：“连奴隶们都崇拜他们的神，而我却只能为你效劳。”一天，老侍女拿出那半截头巾，对王妃奈费尔提莉说摩西是希伯来人的后裔。王妃怕声张出去，便杀人灭口。摩西正巧进来找王妃，意外发现了另一半截头巾，便问养母到底是怎么回事，美奈特带他去见生母，母亲只说了一句话：“亚伯拉罕要通过我的儿子实现他的鸿图大业。”摩西让她发誓，让她看着自己的眼睛，说明她到底是不是自己的生身母亲。老妇人晕倒在地，摩西把两块头巾联在一起，明白了真相，百感交集。

拉美西斯不遗余力地四处败坏摩西的声誉。摩西弄清他的身份后，常和希伯来苦工一起干活。当他体会到奴隶们受着非人的折磨时，便开始帮助他们。一天，当监工巴伽命令劳工们剁草和泥作砖时，一位老人不堪忍受巴伽的鞭打，说了一句：“我们不是动物，我们是人，是神按照他自己的形象创造的人！”巴伽恼羞成怒，扔短刀朝他刺去。摩西从泥浆中抱起老人的遗体向岸上走去。老人死前用微弱的声音向上帝祈祷自由，使摩西深受感动。

巴伽看中了年轻美貌的尼利亚，将她盛装打扮，要占为己有。约书亚跳到后院放火，想救出心上人。巴伽叫人前来抓住约书亚，把他吊起来，残酷抽打。摩西闯进来，夺过鞭子，用短刀杀死巴伽，救出约书亚，并对他讲述了自己的真实身世。一个老仆人偷听到他们的谈话，随即向拉美西斯报告。

拉美西斯证实了摩西是奴隶的后代，又以杀人罪为由把他捆绑起来，带到法老面前，说出了摩西真实身世和所作所为，举座皆惊。法老心灰意冷，命令把他吊在洞中，严加拷打。王妃奈费尔提莉虽然也知道了摩西的身世，但是仍然衷爱于他。几天后，拉美西斯把摩西放逐沙漠，以期他葬身沙海。临别时拉美西斯扔给他一根拐杖，奸诈地说：“奴隶将成王。再见吧，曾经

是我的弟兄的家伙！”

摩西在西奈半岛的沙漠中忍饥挨饿，受尽煎熬。他顶风冒沙，艰难地行进。画外音叙说着不堪回首的历历往事。时间一天一天过去，水囊中再也拧不出一滴水。摩西历尽艰辛但仍坚持着，默念着“为了神的计划”，一步一步向前走去。当他惊喜地看到远方的一片绿洲时，终因精疲力尽，晕倒在树丛中。

那片绿洲的附近正是犹太祭司流珥居住的地方米甸。这天，他的七个女儿到井边打水饮羊。长女西坡拉发现了晕倒在树丛中的摩西，正要上前搀扶，忽然来了三个蛮横的牧羊人，强行夺取她们的水桶。正在这时，摩西醒来，用木杖打跑了牧羊人。女孩们感激不尽，争着为他喂水，帮他洗脚。然后，摩西被带去见她们的父亲，并在那里住下来，成为流珥家的牧羊人。

一天晚上，长女西坡拉在野外牧羊，流珥和朋友们在家中举行舞会，让摩西从舞女中选一位作妻子。但是，摩西一个也没相中。他来到野外，向西坡拉倾吐了爱情。他们互相爱慕，因为他们心中有一位共同的神。不久，约书亚也来到米甸，帮他照顾羊群。一天，摩西来到和烈山。突然，一丛荆棘中冒出火焰，耶和华神向摩西显现，命令他回埃及并带领他的人民争取自由。他回到米甸，妻子和约书亚发现他的头发和胡须都花白了。但是，摩西却精神振奋，因为他已经被神的圣灵充满。

下集

法老赛撒一病不起，死前还念念不忘摩西。他死后，拉美西斯成为新王，实行铁腕统治。奈费尔提莉成为王后，并为他生下一位王子。摩西和兄弟亚伦回到埃及，并找机会参加了拉美西斯召见外国使者的仪式。轮到摩西献礼时，拉美西斯嘲讽地说：“来自至高无上的王国的人，带来了你的神的话了吧！”摩西提出要“把以色列人带出埃及，因为这是根据神的律法，而不是听命于其他任何人。”摩西说完，伸出手杖，扔到地上。手杖马上变成一条大蛇。法老拉美西斯也不示弱，扔出两条手杖，变成两条大蛇。但是，他们很快就被摩西手杖变成的大蛇咬败。

摩西来到以色列人中间，但是埃及官兵很快赶来驱散他们，并把摩西和亚伦带到宫中。拉美西斯不但拒绝摩西的正当要求，反而竭尽刁难之能事。为了让他知道耶和华神的威力，摩西让亚伦用手杖变魔术。顿时，法老王宫内外的泉水、河水全部变成鲜血。拉美西斯十分害怕，躲进深宫，仍坚持不让希伯来人出埃及。摩西挥动手杖，一霎间，电闪雷鸣，下起了冰雹，令人难以置信的是，冰雹落地，燃起大火。法老拉美西斯为此惊恐不已。而王后奈费尔提莉仍眷恋摩西。她不顾丈夫的威严，偷偷来见摩西。摩西重任在肩，严厉拒绝了奈费尔提莉的纠缠。

耶和华神为了使埃及人放以色列人离去，继续通过摩西向法老施加压力。在这一年的正月十日夜晚，以色列人根据神的旨意，开始过“逾越节”。他们杀公羊羔取血吃肉，并把羊血涂在门框和门楣上作记号。当夜，蓝色的云彩遮住了弯月，黑色的烟雾四处滚动，耶和华降灾于埃及，杀掉所有头胎儿子。凡用羊血作了记号的犹太人，都免于灾难。法老拉美西斯和王后奈费尔提莉的独生子也成为牺牲品。为此，拉美西斯精神几乎崩溃，只好同意摩西率领以色列人出埃及。在埃及度过了430年被奴役的生活后，耶和华神终于把他们领向了返回故乡、建立新生活的道路。就连当年和埃及人狼狈为奸、并抢走了约书亚的恋人尼利亚的希伯来工头达森也加入了这支大军。

王后奈费尔提莉对摩西由爱变恨，甚至产生了强烈的复仇心理。当近百万以色列人离开埃及的兰塞后，奈费尔提莉利令智昏，怂恿拉美西斯率兵去追杀摩西和他的人民。当摩西率众抵达红海岸边宿营时，拉美西斯率领大队兵马赶来。以色列人兵慌马乱，进退两难。在这千钧一发之际，摩西得到耶和华神的启示。他把手中的手杖伸向敌兵，一道冲天的火柱挡住了埃及人的去路；他又把手杖伸向大海，海水马上左右分开。摩西指挥众人一一迅速穿过。拉美西斯及其率领的兵马见状大为惊愕，简直不敢相信自己的眼睛。他们犹豫很久，等待以色列人到了对岸，拉美西斯才下令继续追赶。当埃及军队全部进入海底的陆面时，摩西又一次挥动手杖，刚才被分开海水马上合拢，埃及全军葬身海底。拉美西斯只身返回王宫，这位从来不相信神的法老感叹地说：“上帝就是上帝！”

经历了数年的艰辛，以色列人走出了西奈半岛的沙漠，来到西奈山下的旷野。达森趁摩西登西奈山拜神之际，蛊惑人心，企图让尚未安定下来的以色列人忘掉他们的神，而去崇拜一头金牛，并煽动他们及时享乐，甚至胡作非为。百姓中顿时帮派纷争，道德堕落，景况愈益混乱。耶和華神洞察一切，十分恼怒。在西奈山陡峭的悬崖上，在摩西身边，他用飞旋的火焰写下了“十诫”。摩西取下刻有“十诫”的两块石板，回到山下。目睹人们的堕落，他痛心疾首，高声宣讲耶和華神的律法。人们有的在听，有的在嘲笑、喧闹。摩西愤怒地将石板扔向围着金牛狂欢乱叫的人群，击毁金牛，随即电闪雷鸣，山崩地裂。以色列人的败类达森和金牛以及那些疯狂的异端分子都被裂开的地面吞没。其余的人们如梦初醒，对耶和華神和他的“十诫”顿生敬畏之心。

又是40年过去了。自强不息的以色列人凭着对神的坚定信仰，终于看到了上帝应许他们的那块土地。但是，年迈的摩西并没有和他的人民一起奔向蓝天下新的地平线，而是站在一片高处，把那根神奇的手杖传给约书亚，嘱咐他把记载着“十诫”的《圣经》一代一代传下去，永远遵守神的诫命，去争自由。

【鉴赏】

西席·地密尔（1881—1959）是国际电影大师，也是国际影坛、特别是好莱坞最著名的“圣经题材电影”导演。1923年他拍摄了黑白无声片《十诫》，把《圣经》中以色列人出埃及的故事和现代人违背先哲律法的故事交织在一起，曾经引起很大的轰动。地密尔本人是一位虔诚的基督教徒。但是作为一名电影艺术家，从那时起，他就坚持认为拍摄“圣经题材电影”，不能仅仅宣传《圣经》的教义，更重要的是通过壮观的景象、生动的人物、戏剧性的情节和电影化的构成，去表现人类的罪孽和灵魂被拯救的必要性。1927年，他拍摄了配音影片《王中王》，用电影手段讲述了耶稣基督的故事。许多观众因看了这部影片而成为基督徒，接受耶稣基督为他们的救主。1932年，他拍摄了反映基督教早期历史的影片《十字架的标志》；1956年，他拍摄了《十诫》这部不论对探索宗教题材文艺创作规律还是对推动电影艺术本身发展都具有划时代意义的经典作品。

影片《十诫》忠实于《圣经》的主题，侧重于“十诫”的背景及其意义，但并未局限于《圣经》中对犹太人出埃及的描述。为了更完整的表现摩西的生平和业绩，创作者还参考了霍华德·法斯特的小说《埃及王子摩西传》中的有关素材。影片的主要特色是它那雄伟壮观的场面、结构严谨的叙事、历史感强的服装道具、令人赞叹的特技效果、生动逼真的表演、与画面水乳交融的音乐和音响，以及节奏鲜明的剪辑等等。这些方面的成就使它在当年的奥斯卡竞争中成为热门话题；在国际影坛上也曾引起轰动效应。

除了著名的“大迁徙”和“过红海”等段落外，在表现犹太奴隶大军修建巨城的场面中，高大的城墙、硕大的石碾和渺小的人影形成极为鲜明强烈

的对比。当老妇人差点儿被碾死时，这种对比和快速的剪辑一起，创造出一种强烈的戏剧张力，让观众参与剧情当中，和人物同呼吸、共命运。这种对比手法在塑造摩西的形象时也发挥了电影语言的修辞作用。摩西长大成人后，以王子的身份参加法老的升殿受礼仪式，受到包括法老在内的众人的喝彩；整个场面生气盎然，色调明快，令人神往。在他身份大白，又犯有杀人罪而被带上法老的殿堂的段落中，鞭声和开门声连在一起；他在殿堂上受到辱骂，整个场面调子低暗，显得紧张沉重，又令人担忧。在表现出埃及的段落中，地密尔不但渲染了场面的宏大，而且穿插了许多生动的细节，如鸭子啄食、儿童赶鸡、新生儿出世等等，以表现生活的艰辛和寻求自由的意义。

影片的最后一段落具有史诗般的韵味：犹太人在西奈沙漠经历了 40 多年的磨难，终于看到了未来的家乡——远方蓝天下有青山、有绿水的大地，那个神早就应许过的地方。这时摩西停住了脚步，慢慢登上一道山岗，深情地目送他的人民走向新的家园。他矗立的形象如同大理石雕塑，记载着犹太人数百年的沧桑，使人看到历史的积淀和人类文明的新开端。“把《圣经》一代一代传下去，去争自由”的嘱托和浑厚的音乐声以及大远景中走向远方的人们的背影融为一体，使人沉浸在历史和现实交织的旋涡之中，去回忆过去，憧憬未来。这时，银幕上迭印出两行大字：“十诫早已写就，律法必须成全。”

摩西的形象塑造是影片成功的关键。地密尔根据米开朗琪罗著名雕塑《摩西》的形象造型，选择查尔顿·赫斯顿（后来曾因扮演《宾虚》的主人公而获奥斯卡最佳男主角金像奖）饰演犹太人首领和先知摩西。赫斯顿此前当过飞行员，演过戏剧和电影，既有健壮的体魄、英俊的面容，又有相当的艺术经验。为了演好这个角色，赫斯顿埋头研读《圣经》，像主人公摩西 3000 年以前所作的一样，他熟背“摩西五经”（《圣经》的头五卷书），反复揣摩人物内心世界，并且赤脚走过西奈山的石路和沙漠，体验人物的经历和感情，从而创造出一个活生生的先知摩西的艺术形象，得到普遍的认可。我国观众熟悉的“秃头明星”尤尔·布连纳先饰演埃及王子拉美西斯，后扮演埃及法老，也以严谨的态度和深厚的艺术修养完成了角色创造，得到了普遍好评。

为了取得逼真的银幕效果，75 岁高龄的地密尔和他的创作班子在埃及修建了一座高大雄伟的古城。影片中展示的城墙上的巨幅浮雕、城门两边的蹲卧石狮和城外大道两边高耸的狮身人面雕塑群像，以及建城过程中巨大的石碾和人山人海般的劳动场面，很容易使人想到在文明和残酷之间复杂的辩证关系。他们还深入埃及西奈半岛的高山和沙漠，实景拍摄犹太人出埃及时悲壮的历史场面。在拍摄这个段落时，地密尔动用了一万两千多人，一万五千多牲口，行进队伍长达三英里。为了拍好埃及士兵驾战车追赶犹太人的高潮段落，地密尔雇用了数千名埃及军人，并训练四个月之久，使他们具有应有的技巧并酷似当时的形象。拍摄过程的一天，地密尔爬上一架一百多英尺的

梯子指挥调动，忽然感到胸部疼痛，下到地面后，便精疲力尽。大夫发现他患有严重的心脏病，要他在影片和自己的生存之间做出选择。他用了一个晚上反复祷告，第二天就回到拍摄现场，以惊人的毅力完成了摄制任务。他的电影天赋和坚强毅力始终受到人们的尊重。

“把《圣经》故事搬上银幕首先在于诚实，而不能自欺欺人。”这也许就是地密尔成功的秘诀之一。影片完成后，他再也没有拍摄新片。三年后，他在纽约与世长辞，结束了长达45年的电影生涯。但是他为人类文明留下了50多部长故事片，其中包括他的《圣经》题材影片，尤其是这部将永存电影史册的巨片——《十诫》。

（王汉川）

滨河街的春天

1956 彩色片 90 分钟

苏联敖德萨电影制片厂摄制

导演：米·胡齐耶夫 费·米隆涅尔

编剧：费·米隆涅尔

摄影：罗·瓦西列夫斯基 彼·托多洛夫斯基

主要演员：娜·伊万诺娃（饰丹尼亚）

尼·雷布尼可夫（饰萨沙）

【剧情简介】

50 年代中期一个深秋的日子里，乌克兰草原上新建的钢铁联合企业的生产正在热火朝天地进行着，联合企业所在的小镇上也是一片繁忙景象。

青年姑娘丹尼亚刚刚念完大学。她自愿离开大城市来到这个偏远的小镇，准备在工人夜校教文学课。她是受了幼时邻居克鲁申科的影响，克鲁申科是钢铁厂的工程师。在他写来的信中，把工厂的生活描绘得十分丰富多彩，这对丹尼亚产生了诱惑力，使她下了离开首都的决心。

丹尼亚容貌秀丽，性格文静。她自幼在大城市成长，对钢铁厂的生活非常陌生。但最使她不能适应的，是她的那些“学生”，他们中有些人比她年龄还大，至少不相上下。他们对她的态度，和她从小时候起就习惯的对老师的态度，差别太大了。她上课的第一天，就受到了学生的“盘查”：有一个小伙子问她，她准备在夜校呆多久，一个星期呢，还是两个星期？有的学生在她点名时做出怪相，引起哄堂大笑。至于上课迟到，甚至缺课，那就更习以为常了。丹尼亚对这种情况，产生了激烈的思想波动。她好不容易克制住自己，把课坚持上下去。

但是，慢慢地，她的认识开始起了变化。当她了解到，她的这些“大学生”，都是在白天紧张工作了七八个小时，下班后有的甚至晚饭都来不及吃就匆匆赶来上课；有的女工怀着身孕，在行走已不方便的情况下还坚持来听课……她开始受到感动。她体会到了他们如饥似渴的求知精神，对他们粗鲁的言谈，不恰当的玩笑，也能谅解了。而且，她还在他们身上感到一股活力，似乎正是自己所欠缺的。

不过，对于极少数表现过分“突出”的学生，她还是不能适应，甚至不能容忍。其中最令她头痛的，是一个叫萨莎的小伙子。

对于这个萨莎，丹尼亚从来到工厂第一天就认识了。那是丹尼亚坐在自卸卡车里，被司机送往学校的时候。萨莎和司机尤拉是朋友，他半途拦住车，也伴送了丹尼亚一程。

萨沙高大强壮，一双眼睛显得顽皮又任性。丹尼亚还发现，萨沙不仅说话粗鲁，而且他的眼睛露出一一种嘲讽的神情。这没有使她产生好感。而在第一次上课的时候，萨沙比谁来得都晚。他还带来一束鲜花，说是祝贺老师“新的工作的开始”。这已经破坏了课堂的气氛。而上课时，他又胡乱插话，当老师叫他回答问题时，又是错误百出，最后丹尼亚不得不命令他离开教室去“透透空气”。

丹尼亚和萨沙的结识开始显然是并不令人愉快的。在丹尼亚眼中，萨沙是个不知上进的粗野工人，至于萨沙心中想什么，丹尼亚想都没想过。可是有一天，丹尼亚在批改萨沙的作业本时，忽然发现在答题后面有一行字：“丹尼亚，最好您还是告诉我，您今儿晚上打算做什么。”这使丹尼亚惊呆了，接着，在一个飘着雪花的初冬的夜晚，当丹尼亚从文化宫出来时，一个高大的身影拦住了她的路——那是萨沙。他说邀请她去参加舞会，还说：“别拒绝吧，我等了整整一个钟头了。”

这意外的袭击使丹尼亚惊慌失措。她当然拒绝，可是萨沙坚持着。就在丹尼亚想绕过去而萨沙伸手拉她时，两个人不由自主地都摔倒在雪地上。萨沙把丹尼亚扶起来。他情不自禁地要去吻丹尼亚，却挨了狠狠的一记耳光。

萨沙的举止使丹尼亚在心里进一步疏远了他。可是后来有一个叫费佳的学生，写了一首诗，请丹尼亚帮助修改。诗的题目是“献给我的朋友”：

他是个普通青年，/ 奋战在马丁炉前，/ 白天和火焰搏斗，/
夜晚把书本钻研，/ 他走在时间前面。
家中有老母弟妹，/ 父亲战死在疆场，/ 幼年就走近钢炉，/
和工厂一道成长，/ 他辉映着火焰之光。/

丹尼亚认为诗还写得不十分完美。她问费佳这首诗所说的朋友是谁。费佳回答说：“是萨沙。”

丹尼亚陷入沉思。她隐隐感觉到，自己对萨沙还不十分了解.....

一个星期天的下午，萨沙又出现在丹尼亚面前。丹尼亚在女工齐娜家中租了一间房，萨沙到这里来看她。他对有些局促不安的丹尼亚说，他是请她补习功课的。这倒使丹尼亚很高兴。可是她说，得请他稍等一等，说着她扭开了收音机，原来正要开始播送拉赫玛尼诺夫的第二钢琴协奏曲，而这只曲子，是丹尼亚点播的。

拉赫玛尼诺夫美妙的音乐旋律在小小的屋内回荡。丹尼亚站在收音机旁，脸上泛起了红晕。她的嘴唇微微颤动，仿佛在重复着熟悉的乐句。她的眼神时刻变化着，好像极力在捕捉这回荡起伏的音响的洪流。她已经完全忘记了萨沙。

萨沙呆坐在椅子上，感到手足无措。这音乐对他来说是陌生的。他完全不能领略其中的美妙之处。他不知干什么好。他掏出火柴想抽烟，但马上又改了主意。此时此刻他如坐针毡。他轻轻站起来，穿上外衣，走出了房门.....

这天夜里，萨沙俯身在自己的桌子前，学习到很晚。

渐渐地，萨沙内心的变化受到了同伴们的注意。并引起了轰动。先是有人在黑板上写下隐喻萨沙爱上了丹尼亚的诗句。后来萨沙的朋友尤拉干脆坦诚地对萨沙说开了。他劝萨沙死了这条心，因为“人家要的是有学问的，要你这个工人干吗！”

尤拉的话给了萨沙很大刺激。他借酒浇愁，但这不但没有让自己平静下来，反而感到更为痛苦。他醉熏熏地闯到正在上课的教室里，一开始他还克制着自己，等到下课铃响了，大家都离开教室后，他突然对丹尼亚说：“丹尼亚，你看得见，我为了你什么都可以做，就是死了，我也能到这里来……不过，我就是个工人，一个干活的人。现在是这样的人，将来也是这样的人，你愿意和这样的人在一起吗？”

萨沙的话令丹尼亚吃惊，但也令丹尼亚感动。可是当走近萨沙时，她闻到了一股强烈的酒味。她才知道，他醉了。刚刚在她心灵中唤起的一切美好的情感一下子熄灭了，变成了反感和屈辱。她愤然离开了他。他也仿佛明白，一切全完了……

春天来了。小河的水开始流淌，工厂的生活看起来一如既往。可是细心的观察能让人相信，生活正在前进。丹尼亚在工厂教课已经半年，她赢得了学生们的敬重。她也搬进了新居。可是，在她心里也隐藏着不安。因为萨沙很久没来上课了。一开始她还装作若无其事，但后来她终于忍不住了。她把心里话告诉了工程师克鲁申科。这个一直把丹尼亚当妹妹的工程师告诉她，萨沙是个优秀工人，为人正直，工作出色，而且正在搞一个“关于改革操作规程的建议”。克鲁申科对丹尼亚说，要了解萨沙，就得走入他的生活，否则彼此之间永远不能理解。

丹尼亚听了克鲁申科的话，到工厂来了。这是她第一次走进这个巨大的“钢铁王国”。一切都使她新奇、兴奋：一直伸向远处的厂房，数不清的烟囱，架空索道的钢架，错综复杂的轨道，还有那弥漫在空中的烟雾，以及轰隆声，喧闹声……

可是，当她走进巨大的车间，靠近马丁炉前时，她才感到了真正的内心震动。那正是快要出钢的时刻，她看见萨沙站在钢槽口，手里握着巨大的通条，全神贯注，脸上泛着红光。他显得高大英武，就像神话中描述的勇士一样。在他的灵巧的操作下，耀眼的钢水流了出来，喷溅着一串串灿烂的金星，涌入一个深斗内。明亮跳动的火焰在萨沙脸上闪着光。这是一张多么英俊豪迈、令人神往的脸！想把眼睛从这样一张脸上移开是很难的。丹尼亚呆住了。

这时萨沙望见了丹尼亚，也注意到了她的和解的目光，但他并没有回应她，而是默默转过头，丹尼亚仿佛挨了一拳。她垂下头，转过身，走出了车间。

春末一天的傍晚，萨沙和伙伴们在河边漫步。紧挨着他的是齐娜，丹尼亚刚来镇上时曾住在她家里。那时齐娜对丹尼亚并不友好，因为她早就爱上了萨沙。萨沙对丹尼亚的追求使她妒火中烧，不过现在齐娜又恢复了往日的

快乐，因为萨沙告诉她，他和丹尼亚的事“早就过去了”。

他们正在散步的时候，忽然下起雨来。大家急忙躲到河边一座亭子里。突然，萨沙在人群中看见了丹尼亚。她衣服已经湿透了，胸前还紧紧抱着一叠练习本。显然，她是准备去上课，被雨阻隔在这里。

丹尼亚也看见了萨沙。一开始两人都没有说话。可是当和萨沙一起散步的尤拉也看见了丹尼亚时，他就说起打趣的话来。尤拉对学习向来没有兴趣。萨沙不去夜校以后，他也跟着退了下来。这时他装模作样地叹了口气说：“唉呀，老师给耽搁在这儿了，怎么办哪？要不，您就给我们几个上堂课吧！我们想上课都快想死了，对吧，萨沙？”

尤拉的话使亭子里爆发了笑声。突然，丹尼亚转过身来说：“以前，我看到一个人。他工作得那么好，看着他工作，会使人感到说不出的欢喜……我以为，这个人是个有头脑，性格坚强的人。可是现在，看着他站在这儿听着像您这种无聊的人的蠢话，我真替他害羞。”说完她急剧转过身去，走出亭子，消失在蒙蒙的雨雾中。

亭子里一刹时静了下来。突然，萨沙跑出了亭子。他追上了丹尼亚。齐娜看见萨沙好像和丹尼亚说了句什么。只见他脱下自己身上的外衣，披在丹尼亚身上，然后朝相反的方向走了。

齐娜望着这一切，她的心一下子凉了半截。她知道，一切都完了。

雨后的清晨。在上班的路上，萨沙碰见了克鲁申科。克鲁申科完全了解萨沙和丹尼亚之间的感情纠葛。他诚挚地对萨沙说：“别固执了，萨沙！你自己也知道，你需要学习，不管是为了工作，为了生活，还是为了爱情。”他凝视着萨沙痛苦的神情说：“人们为了爱情可以移山倒海，可你呀，却害怕走一百米到学校去……”

萨沙终于到学校来了。那是一个初夏的早晨。萨沙从窗外望见教室内空荡荡的，只有丹尼亚一人坐在讲桌后面写着什么，大概是准备考题。萨沙拉开窗户，正准备爬窗而入，突然一阵风吹入室内，把讲桌上的考签吹了起来，满屋飞旋。萨沙急速跳入室内，和丹尼亚一起捕捉考签。最后，两个人面对面地跪在地板上。他们兴奋的神情，温柔的目光，已说明了一切。

这时，窗外响起了嘹亮的歌声，那是萨沙的炉前伙伴们上班了。萨沙又跳出窗外，加入伙伴们的队伍。他一面放声歌唱，一面回过头来。丹尼亚正站在窗内，深情地凝视着他。萨沙向丹尼亚挥着手，和伙伴们一起消失在工厂大门内……

【鉴赏】

《滨河街的春天》是在前苏联社会、政治生活开始发生巨大变动，苏联电影经过长期不景气后开始复苏的时刻出现在银幕上的。它像一股清新的风，吹进了沉闷的影坛。这股风并不强劲，但观众能感觉到它带来的春天的气息。这部影片和与其同时及先后出现的一些影片（如《大家庭》、《麦格

达的小驴》、《忠实的朋友》、《瓦西里·波尔特尼可夫的归来》、《我住的房子》、《生活的一课》、《高空》等)一道,预示着前苏联电影新时期的到来。

这个时期前苏联电影创作的最主要的标志,就是普通人成为银幕的主人公。在这之前,虽然银幕上也有普通人出现,但那只不过是一种身份的标签。普通人往往干出不普通的事情来。士兵成了英雄,工人成了模范,农民成了先进生产者。他们成为膜拜的对象。他们是群众中的极少数。而那些占群众中绝大多数的大百姓,受到了电影艺术家的忽视。而从50年代中期开始,情况发生了变化。广大观众在银幕上看见了和自己一样的,和自己有着相似的苦恼和快乐的人,自己对他们更为熟悉,他们使自己感到更为亲切。

但是,普通人的生活成为注意的中心,并不仅仅因为它们“普通”。这些生活中的普通人,有他们自己丰富的内心世界。他们在生活中并没有建立什么丰功伟绩,但他们都有自己的追求。他们向往着美好的一切,他们渴望着被理解。他们的行为举止反映出他们心灵的美。这使他们的形象焕发着动人的光彩。当观众看着丹尼亚站在收音机旁,在拉赫玛尼诺夫的乐曲声中,内心的激动通过微微颤动的嘴唇和焕发着光彩的眼神充分显示出来的时候,当观众看见萨沙站在炼钢炉旁,聚精会神地操作着,充满汗水的脸上反映着钢水的红光的时候,观众是不能不受感动的。观众体会到,这些银幕上的普遍人,就是生活的主人。而这些人就生活在自己周围。通过他们,观众不仅更进一步认识了生活,而且更深入地认识了自己。观众从影片的世界中吸取了生活的力量。

《滨河街的春天》讲述的是一个爱情故事。影片中的爱情,并没有惊心动魄的内容,但却充满了诗意,并且带有生活的哲理。男女主人公由相互不理解到理解,爱情也就随之产生。当然,两个主人公尽管性格不同,生活经历不同,文化程度不同,但最终仍然取得相互真正的理解,那是因为他们具有共同的思想基础。萨沙文化程度不高,却尊重知识,丹尼亚不熟悉工人生活,却尊重劳动。他们都是社会主义社会里成长的青年,他们有着共同的生活信念。因为具有这种共同的基础,他们之间的爱情的产生才不使观众觉得不可信。此外,影片也真实而细致地表现了情感领域的深层变化。这些都能引起观众的共鸣。影片给观众的启迪是,要珍视生活,珍视得来不易的幸福。影片所以能拨动观众的心弦,跟影片要表达的思想,显然是分不开的。

《滨河街的春天》是以散文诗的风格展现在观众面前的。影片的叙述就像小河流水一样,节奏没有明显的变化,始终平缓流畅。两个主人公的故事发生在雪花飘舞的初冬,结束在细雨蒙蒙的春末。他们的爱情的发展好像是由一首抒情长诗描述出来的。影片中的人物的学习、工作、爱情、友谊,都溶入永不停止地向前发展的生活诗篇之中。影片的这种风格产生了一种独特的吸引力,造成了一种诗的境界。

与此相联系的是,在影片的导演处理中,没有任何刻意做作的地方,看

不到任何导演意识很强烈的蒙太奇手法，观众也看不出有任何场面调度方面的特别安排，观众在银幕上看到的就是生活本身。仿佛生活自然而然地展现在观众面前。但是，在这种生活的“自然流动”中，观众却能感受到一种强烈的内在激情，观众感受到生活在前进，感受到那种生活的动力，从而使他们产生了内心的激动。

不难看到，本片的风格及导演手法与 40 年代下半期出现的意大利新现实主义电影有些接近。在 50 年代初，一些意大利新现实主义影片曾在苏联广泛上映，它们显然对苏联青年导演产生了一定的影响。然而，《滨河街的春天》的作者吸收了意大利新现实主义电影的表现手法，是为了更含蓄也更明晰地表达自己的艺术思想：肯定生活，肯定生活的发展。这一点，在他们创作中得到了成功的体现。

《滨河街的春天》的主创人员全是年青人。编者米隆涅尔（1927—1980）和胡齐耶夫（1925—）均在 1952 年毕业于苏联电影学院。《滨河街的春天》是他们共同的处女作。他们以青年人特有的敏感和朝气，在时代变化大潮的影响下，接受着国内外新事物的信息，创作出这部使人耳目一新的作品。尽管影片所反映的生活的复杂性还不够深刻，对主人公（主要是女主人公）形象的刻画，还带有理想化的色彩。但是，影片所表现出来的浓厚的生活气息，主人公的真挚的情感，以及影片所表现的爱情的崇高，都深深吸引了观众。他们体会到创作者对生活的热爱，使他们自己也对生活更加热爱了。影片摄影师瓦西列夫斯基（1930—）和托多洛夫斯基（1925—）则都是 1954 年的苏联电影学院毕业生。本片的成功与片中摄影艺术的成就密不可分。观众在影片中看不到任何特殊的拍摄角度、突如其来的景别变换或故意引人注目的采光。影片的摄影风格与导演风格浑然一致：朴实而自然，是其最突出的特点。影片中工厂区的喧嚣繁忙的景象，炽热的铁水流淌时的耀眼夺目，工人们操作时的矫健的身手，从工厂夜校课堂里射出的灯光，传出窗外的女教员轻柔悦耳的声音，以及无声飘落的雪花，蒙蒙的细雨，流淌的小河，微风中轻轻摇动的树梢……这一切却又显示了摄影师对生活的细致的观察以及他们捕捉生活中的美的本领。影片中两个主人公的扮演者伊万诺娃（1930—）和雷布尼可夫（1930—）也都是苏联电影学院的毕业生，他们在影片中的表演真实自然。特别是雷布尼可夫，把一个正直而又粗鲁，坦诚而又任性，文化水平不高却热爱自己的工作，渴望上进的青年工人的形象表现得十分动人。可以看出，《滨河街的春天》有一个十分称职的创作集体。由于他们的共同努力，影片已成为 50 年代苏联电影中的重要艺术现象，在整个苏联电影史上也占有不可忽视的地位。

（李小蒸）

搜索者

TheSearchers

1956 彩色片（宽银幕） 119 分钟

美国华纳影片公司摄制

导演：约翰·福特

编剧：法兰克·纽金特（根据阿伦·勒梅同名小说改编）

摄影：温顿·霍克

主要演员：约翰·韦恩（饰伊森·爱德华）

杰夫利·亨达（饰马丁·包莱）

维娜·迈尔丝（饰罗莉·乔更生）

华特·齐德（饰山姆·克莱顿）

娜坦丽·伍德（饰黛比·爱德华）

【剧情简介】

德克萨斯,1868年。在西部荒原,有一幢独立的房子。男主人名叫阿朗·爱德华。女主人叫玛莎。他们有三个小孩:露茜、班、黛比。典型的白人移民家庭。

这一天,玛莎似乎心有灵犀,推门出外向荒原张望。远处,有单骑逐渐走近。阿朗和三个孩子也陆续出现在门廊上。他们高兴地发现,来者是多年不见的伊森叔叔。伊森一副西部侠客打扮,利落地翻身下马,跟哥哥阿朗握一握手。接着,他走近玛莎嫂子,在她额上深情一吻。随后,在玛莎的引领下,全家人进到屋内。

伊森跟几个侄儿实在太久不见了,竟然错认小妹妹黛比是当年跟她玩耍的侄女露茜。其实露茜已长得亭亭玉立。黛比趁机向伊森撒娇,让伊森把他的一枚作战勋章送给她。吃晚饭时,养子马丁·包莱迟到了,伊森对他态度冷淡,双方似乎存有芥蒂。

饭后,家人闲谈。阿朗劝伊森留下来别再流浪,但伊森不置可否,倒是拿了一袋金币给阿朗,表示他在南北战争结束后这三年在外面混得很不错。

翌日,骑兵队队长克莱顿率众前来,邀阿朗与马丁加入行列去捉拿偷牛贼。伊森自告奋勇取代阿朗,让哥哥留在家照顾妻小。

途中,伊森与克莱顿因为带队方法不同而产生矛盾,克莱顿坚持己见,却让偷牛贼跑掉了。由此,伊森在面对克莱顿时占了上风。

到了一处荒野,克莱顿等人发现被偷的牛已遭印第安人的长矛刺死。他们警觉这是印第安人的调虎离山之计,目的是对付被偷牛的一家人。克莱顿等人迅速率众赶回救援,伊森和马丁则留在原地照顾马匹。他们万没想到阿朗一家此时已被屠杀,且露茜和黛比两姐妹也被俘掳而去,当伊森和马丁回

来时，悲剧早已酿成。伊森发誓要找到杀人犯，把两个侄女救回，马丁基于手足之情也坚持随同前往。而露茜的男友拉尔斯·乔更生更是当仁不让。三人乃联袂出发，沿途追寻杀人犯的踪迹。

经过一段时间的搜索，伊森在一处峡谷中发现了露茜被奸杀后的尸体，偷偷将她埋葬了，并没有将此消息告诉拉尔斯和马丁。不料，拉尔斯后来发现了一队印第安人中有女子穿着露茜的服装。拉尔斯兴奋地主张进攻救人，伊森为免徒劳无功，只好将露茜已遭奸杀的真相说出。拉尔斯激动之余，只身冲向印第安人队伍，可惜白白牺牲了。

第一次搜索失败后，伊森和马丁来到乔更生家作个交代。乔更生夫妇并没有因为儿子的死而责怪伊森，反而出示杂货商费德曼寄来提供线索的一封信，证明黛比未死，再次掀起了伊森继续搜索的希望。而在此歇息期间，马丁和乔更生的女儿罗莉重燃青梅竹马的爱火。罗莉要求马丁留下来过平静的家庭生活，但马丁坚持要随伊森出发去找寻黛比的下落，双方在争吵中分手。

伊森向费德曼许下数十元金币的赏金，终于让他说出黛比是让北卡曼齐族掳去的线索，并有黛比的衣服为证。伊森与马丁乃深入印第安人出没之地搜索。贪心的费德曼跟踪伊森，想在深夜偷取金币，不料反被伊森将他杀死，并从他身上将原来的几十元赏金取回。

为了行动方便，伊森与马丁假扮杂货商跟多个部族的印第安人作买卖。不料一个名叫野雁的北卡曼齐族胖女孩看上了马丁，硬要跟上来做马丁的妻子。伊森趁机取笑马丁，令马丁老羞成怒，一脚把睡在他身边的野雁踢开。翌日，野雁离去了，伊森与马丁继续展开他们的搜索旅程。

这一趟搜索历时五年之久，期间，马丁只拜托朋友查理·麦柯里给罗莉捎去一封信，交代他们这几年在外边搜索的遭遇。由于马丁在信中没有向罗莉表达爱意，因此给了查理近水楼台追求罗莉的机会。

在严冬的雪地上，伊森像发狂一样猎杀野牛群，因为他担心没有食物捱过冬天。但此时他们幸运地遇到了前线的骑兵队。冷酷无情的骑兵队将一批北卡曼齐族人屠杀几尽，其中包括野雁在内。马丁对野雁的死感到遗憾，毕竟她没有做什么坏事呀！

在骑兵队队部，伊森前往认人，看看他们救出的14岁女孩是否黛比？不料出现在他眼前的都是几近发了疯的少女和妇人，伊森觉得这些被印第安人掳去的白人女性简直生不如死。

在回程中，伊森与马丁偶然碰到了家乡的老朋友莫斯，并从他口中知道斯卡酋长乃是杀人掳劫的元凶。一名墨西哥人表示可以带伊森去找斯卡，伊森马上拿出一袋金币作赏金。

在北卡曼齐人的营地中，扮作商人的伊森终于跟死对头斯卡见了面，两人在言语上各不相让，更令伊森与马丁感到震惊的是：他们在斯卡的帐篷中发现了黛比。黛比的打扮是典型的印第安少女，再也不是他们印象中的白人小女孩。伊森借口要休息离开帐篷，其实是跟马丁讨论怎么对付黛比。此时，

黛比偷偷赶来相见，她表示现已跟印第安人同化，斯卡已是她的族人，劝伊森和马丁离去，不要再管她。伊森怒火中烧，欲枪杀黛比，马丁用身子挡在她面前，叫伊森别开枪。正对峙间，斯卡的人马赶至。伊森手臂受伤，与马丁逃到天险山洞中跟斯卡对抗。斯卡强攻无效，只好下令撤退。

是夜，伊森叫马丁念他所立下的遗嘱，原来他已接受马丁为自己的遗产继承人，并表示黛比已不再是自己的血亲。马丁怒斥伊森，他可一直没有放弃黛比。两人的立场南辕北辙。

当伊森与马丁再次回到乔更生的家时，罗莉正准备跟查理举行婚礼。马丁不耻查理横刀夺爱，两人大打出手，穿着白纱礼服的罗莉却暗暗希望马丁获胜。当马丁与查理结束他们的绅士之争时，一名年轻的传令兵前来乔更生家报告克莱顿队长，要求他带领骑兵队出发会合，对斯卡率领的北卡曼齐人进行总攻击。伊森和马丁再次加入了骑兵队。

在正式进攻斯卡营地的前夕，马丁要求先作搜索，要不然会伤害到黛比。但伊森认为黛比已生不如死，不予赞同。为了阻止马丁的行动，伊森甚至说出马丁的身世秘密——他的母亲是斯卡身边的印第安老妇。但是马丁并没有因此而屈服，依旧要求单身前往敌营搜索，伊森只好随其愿。

翌晨，马丁终于在营帐中找到了熟睡中的黛比。马丁叫醒了黛比，要带她回家，此时，斯卡来到营帐门口，马丁迅即向他开了一枪。与此同时，伊森与骑兵队攻进了印第安人的营地，伊森在营帐内发现了斯卡的尸体，便拔出尖刀，割下斯卡的头皮以泄心头之恨。

当伊森上马奔驰时，发现了马丁与黛比。伊森策马直追黛比，来到了一个山洞之前，终于把黛比截停。伊森用双手把黛比举起，就像当年在阿朗家举起小女孩黛比一样。稍顷，伊森把黛比抱入怀中，对她说：“黛比，我们回家吧。”

黛比终于回到文明世界和温馨家园，在乔更生夫妇的扶持下进入屋内；马丁与罗莉也找到了爱情的归宿进入屋内，只有孤单的伊森，依旧独个儿在屋外的荒原徘徊。

【鉴赏】

“我的名字是约翰·福特，我拍西部片。”这是福特对西席·地密尔的自我介绍。日后成为福特脍炙人口的注册商标。

从默片时代的1917年，到1966年执导最后一部作品《七妇人》，在整整半个世纪之间，福特一共导演了112部剧情长片和多部短片，其中西部片拍了近60部。因此，要讨论“西部片”而不提约翰·福特的卓越贡献是不可思议的。然而，在福特本人的心目中，却似乎一直有心低估他所拍的西部片的价值。他在1968年接受英国BBC电视网采访时曾经说过“我所拍过的所谓‘好片’，没有一部是西部片。”奇怪的是，约翰·福特获得奥斯卡金像奖的六部作品包括《告密者》（1935）、《怒火之花》（1940）、《青山翠谷》

(1941)、《蓬门今始为君开》(1952)和两部纪录片《血战中途岛》(1942)、《12月7日》(1943),的确没有一部是西部片。这是否意味着电影工作者对西部片类型的轻视呢?

不过,在影评人的眼中,福特和他所执导的西部片倒没有完全忽略。以英国电影杂志《画面与音响》每10年一度的“世界十大佳片与十大导演”票选结果为代表,福特在1972、1982和1992等三届均入选十大导演之一,而他执导的《搜索者》也在1982年和1992年两届入选十大佳片,成为历年来唯一入选的西部片代表作。

为什么《搜索者》可以超越福特自己的《关山飞渡》,霍华德·霍克斯的《红河劫》、乔治·史蒂芬斯的《原野奇侠》、费列德·辛尼曼的《正午》等片的表现,成为所有西部片之中最受推崇的一部作品?它与众不同的特色何在?

过去的西部片,每每给人千篇一律的印象——向西部移民的白人遭印第安人攻击残杀,白人英雄反过来向印第安人进行大报复。在这些模式化的影片中,印第安人清一色扮演着“坏蛋”的反派角色,而白人对印第安人的灭绝性屠杀行为则被视为理所当然,替天行道。这种完全站在大白人种族主义立场的叙事观点,到了美苏冷战的50年代开始受到了质疑。《搜索者》将这种对种族主义质疑的观点带进了西部片的世界,重新检讨美国白人与印第安人之间的对立关系。这对于已有60年历史的西部片而言是一个惊人的突破。

本片男主角伊森·爱德华不是传统的白人英雄,反而是一个问题颇多的流浪汉。他随南军打仗,但在内战结束三年后才回家,而且带着来历不明的北军金币回来。从他的固执行为来判断,伊森显然是一个自大的种族主义者,并且在内心深处潜藏着极其复杂的情欲。让这样的一个人来主宰整个故事的走向,显然是非同寻常的尝试。然而,《搜索者》的成功,正是约翰·福特险中求胜的结果。

本片采用一般的传统方式处理片头字幕。马克斯·坦纳谱写的《搜索者》主题曲随字幕悠然响起,道出了本片的主题:“是什么令男子汉徘徊?是什么令男子汉游荡?什么令男子汉抛弃安乐离开家园?骑马远去,骑马远去,骑马远去……”,这个“什么”正是编导刻意引领观众去追寻的主题所在。

《搜索者》一片最受推崇的有两点:在形式上,以鲜明的视觉映象建立起蛮荒—家园,原始—文明的二元对列,并以此为基础组成了全片的叙事架构;在内容上,塑造了西部片影史上内心世界最复杂隐晦的主人公伊森·爱德华,并将他的秘密情欲转化成强烈的复仇怒火,使本片的白人与红人之间的抗争超越了单纯的种族之争,成为伊森个人“文明的我”与“野蛮的我”互相斗争的悲剧,在主题的深度上远远超过其他西部片,成为“心理西部片”中独树一帜的经典。

更使人感到惊异的是:如此复杂的形式与内容,竟在《搜索者》短短两三分的开场戏中便已成功地建立起来,显示出福特在其创作高峰期的不凡

功力。本片的第一个镜头简洁有力地建立了门内 / 门外的意象，而开门的人不是西部片传统的一家之主——男人，而是房子的女主人玛莎。在整场戏中，玛莎均居于主导者的地位，而她的丈夫阿朗反倒成了配角，是玛莎而非阿朗说出“欢迎回家，伊森”这句话的。另一方面，伊森对这个家的男女主人也表现出截然不同的感情。跟他的亲兄弟阿朗，只是冷静地握握手；但对他的嫂子，却是双手拥抱着她的肩膀，深情地往她的额上一吻。玛莎对伊森这种“过分的热情”似乎也是很欣赏的，所以她的视线一直没有离开过伊森，并且用倒退着走路的方式引领着伊森进入家门。福特运用自然而又别具玄机的手法来处理两叔嫂之间不寻常的关系，一出手已令人眼明肚亮。其后，当伊森要随骑兵队离家之前，玛莎在窗前柔情地抚摸伊森的大衣。此情此景让身为牧师兼骑兵队长的克莱顿意外地瞧见了，他的反应却是默默地把眼光移开装作没有看见。从这一组含蓄的镜头中，观众已经很明白伊森与玛莎之间的感情是一种“道德禁忌”，甚至了解个中奥妙的人（例如克莱顿）都不愿意去触及。同时，这一组镜头也印证了影片开始时玛莎主导一切的处理是何其恰当，因为玛莎才是吸引伊森回家的唯一要素。

了解伊森对玛莎的隐晦感情后，我们就不难明白为什么伊森对斯卡（刀疤）酋长的仇恨会如此强烈和偏执。伊森不惜耗时（五年）和巨资（千元赏金）来找寻斯卡的下落，其表面理由是救回被印第安人掳去的侄女黛比，实际上是要将杀死心爱嫂子的元凶碎尸万段以泄心头大恨。假如我们将伊森的复仇心理往下意识的深层再加以挖掘，可以发现伊森誓要杀死斯卡的目的，不只是为了维护文明和社会正义，其实是想借此根除伊森心中野蛮的“第二自我”——下意识地渴望杀兄奸嫂，实际上却由这个欲望的化身斯卡酋长来完成这宗罪行。因此，只有杀死斯卡，才能消除伊森内心的负罪感。这个深层的心理动机，解释了伊森用刀子割下斯卡头皮的仪式性野蛮行为。

当伊森历经波折终于找到黛比，而又惊愕地发现黛比已被印第安人同化，变成“非我族类”时，他的第一反应是把她杀掉。伊森曾经把他的勋章送给黛比，在她身上寄托了自己的荣誉，也寄托了他对玛莎的感情。如今，这个女孩却变成了原始的野蛮人，他怎么忍受得了？叔叔和侄女之间的血缘亲情敌不过伊森的偏执心理，证明伊森在本质上是属于“原始”，而非“文明”的人。具有讽刺意味的是，挺身救黛比的人是在血缘上跟黛比非亲非故的马丁。他只是阿朗与玛莎的养子，黛比名义上的哥哥，他甚至拥有一半的印第安人血统。然而，马丁自始至终坚守他对黛比的手足之情。在骑兵队最后一次围攻斯卡族人的行动中，马丁坚持要先搜索黛比的行踪，但伊森却已视黛比的性命如草芥，大言不惭地说：“跟红人一起生活已不算是活着。”结果，马丁独自前往敌阵中找到黛比，并且开枪杀死了斯卡，而伊森报仇雪恨的方式，竟然是拿刀子割下斯卡的头皮——就像他所不耻的红人所作的一模一样。事情演变至此，约翰·福特的批判观点已经再鲜明不过了。所谓大白人主义的神话终于不攻自破。

影片的高潮，是伊森骑马追赶黛比，来到了山洞的洞口。在画面构图上，福特刻意呈现出跟片首一样的门内—门外的意象。经过割头皮仪式洗涤了他对玛莎的负罪感的伊森，再次来到野蛮和文明的分水岭。伊森用双手把黛比举起，仿佛当年举起他那个可爱的小侄女。此时，“爱”取代了“恨”，伊森良心发现，恢复了他对家园的眷恋。于是，他把黛比抱在怀中，对她说：“黛比，我们回家吧。”

本片的结局，是黛比重回白人的文明社会，马丁也找到了爱情归宿，他们都进到门内，而只有孤单的伊森始终徘徊在门外，继续过他的流浪汉生活。因为在本质上，伊森始终是个喜欢依个人法则生活的野蛮人。

整部影片在结构与心理上的对称自始至终都显得严谨有力，在西部片中并不多见。正一反，黑—白的二元对比，不光是在前述的画面构图与人物关系中随处可见，甚至在同一个人物之中也存在着互相矛盾的双重身份。例如：山姆·克莱顿既是手持圣经的牧师，摇身一变就成为率领骑兵队杀戮敌人的队长（伊森跟山姆谈话时常常故意问他当时的身份是牧师还是队长？这给人以荒谬感）；怪老头莫斯一方面是发现斯卡的关键人物，另一方面却是个精神异常的低能儿；罗莉一方面深爱着马丁，另一方面却准备跟查理结婚。诸如此类的安排，使本片的次要人物脱离了西部片惯见的类型化，使这个结构严谨的故事在进行中显得多姿多彩。不过，在所有配角之中，处理得最成功的还是伊森的守护者——马丁。开始时，马丁只是个毫不起眼的角色，连吃饭也迟到，并且在首次随骑兵队出征时饱受伊森的白眼（既不能叫“伊森叔叔”，又不能叫“先生”，态度冷淡得可怕）。然而，在养父母被杀，两个妹妹失踪之后，马丁表现出异乎寻常的韧性。在长达五年的搜索过程中，马丁经历了各种磨练而茁壮成长。表面上，整个复仇行动是伊森在主导，马丁只是跟随着他；实际上，伊森是思想偏执的白人——正如跟他敌对的斯卡酋长是个思想偏执的红人一样——他只想到发泄个人的愤怒，却忘记了行动的真正目的。是马丁最后反客为主拯救了黛比和伊森，否则哪有伊森回心转意抱着黛比回家的圆满结局？所以，在最初歧视马丁的伊森，最后也心甘情愿地把遗嘱的继承人列为马丁（而非血亲的黛比），说明了他对马丁的欣赏。毫无疑问，本片自始至终保持头脑清醒的人只有马丁——一个白人与印第安人的混血儿，一个无父无母的养子。约翰·福特把真正的英雄桂冠给这样的一个角色戴上，在西部片历史上是另一突破。

谈到叙事技巧，本片的表现亦属可圈可点。约翰·福特采用了极端浓缩的手法来交代这个“四进四出”的复杂故事：画外音的活用和映像化叙事是其中利器。从第一次北卡曼齐人采用调虎离山计诱出骑兵队从而攻击阿朗·爱德华一家的设计，已可看出本片在叙事手法上的高明。首先，我们看到伊森等人在半途发现牛被长矛刺杀，推测出是印第安人的诡计。克莱顿队长马上率众赶回救援，伊森和马丁则留在原地照顾马匹休息。突然，镜头切至伊森的特写，他的眼神犹豫着，似乎预感到什么。镜头随即切至阿朗的家，阿朗

已感觉到异常正匆匆逼近，急忙吩咐黛比爬出窗外躲藏到外婆的坟地去。但当黛比刚靠近墓碑坐下，一个印第安人的黑影便压在黛比身上。镜头一转，是斯卡酋长的半身画面。跟着镜头渐隐，在黑暗中结束了一次惨绝人寰的杀戮，当伊森赶回来救援时，他所能看到的已经是不必在画面上呈现的阿朗一家被杀惨状了。换言之，福特全部用“暗场交代”的方式来处理本片最血腥残忍的场面，绝不趁机卖弄所谓的“娱乐性”和“感官刺激”，而只让观众从刻意省略的场面中去联想画面外的情节，使本片的艺术档次大大提升。类似的浓缩处理方式，在伊森于峡谷中发现露茜被红人奸杀的场面；马丁听闻骑兵队的号角声从画面外传来，接着便在银幕上见到已打胜仗的骑兵队列队荣归，红人被杀戮的场面全部以暗场交代，仅保留伊森和马丁发现野雁被杀死在营帐内的镜头，目的是让马丁对白人骑兵队这种滥杀妇孺的行为提出抗议。约翰·福特在其创作巅峰期处心积虑提升西部片的品位与内涵，其诚意令人敬佩。

本片的故事基调本来十分深沉，并且充满愤怒之火，但约翰·福特适时加入了幽默喜剧的处理，将气氛平衡过来，这是他执导本片的另一高明处。假设马丁寄给罗莉的信不是用喜剧的叙事手法交代，那么伊森与马丁的五年搜索旅程该会何等乏味啊！

（梁良）

喊叫

I1Grido

1957 黑白片 118 分钟

意大利罗贝托·亚历山大制片公司摄制

导演：米盖朗琪罗·安东尼奥尼

编剧：米盖朗琪罗·安东尼奥尼 埃尼·奥·德孔奇尼

埃利奥·巴尔托利尼

摄影：姜尼·迪伟南佐

主要演员：斯蒂夫·科克伦（饰阿尔多）

阿莉达·瓦利（饰伊尔玛）

贝齐·布莱尔（饰埃尔维拉）

多里娅·格雷（饰维尔吉尼亚）

林恩·肖（饰安德莉娜）

【剧情简介】

初秋，波河边的一个小镇。伊尔玛从一所简陋的房子里走出来。她来到市政厅，市长告诉她，她的丈夫去世了，他 8 年前去澳大利亚后便再无音讯。她来到糖厂，把给阿尔多的饭放下走了。阿尔多和她已同居多年。一个工人告诉阿尔多说她哭了。阿尔多未找到伊尔玛，晚上才知道这一消息，于是便要求同伊尔玛结婚，结束 8 年的非法同居，而且他们的女儿罗西娜也已 7 岁了。但她的回答是：“让我走吧。”阿尔多愤怒地问她，另外一个男人是谁，她不肯回答，只说 4 个月前尚可挽回。

阿尔多领到工资，在街上碰到买菜的伊尔玛，便拉她来到商店，想给她买条腰带，但她不要，转身走出商店。

广场上熙熙攘攘。阿尔多愤怒地走出酒馆，到处寻找伊尔玛，正好她走过来。阿尔多狠狠打了她一耳光，她刚要开口，又被他打倒。他左右开弓，狠狠抽打，周围的人默不作声地看着。

阿尔多带着罗西娜来到一个小镇，镇上的女裁缝埃尔维拉是他以前的恋人。在小店里，阿尔多注意到，埃尔维拉尚未戴结婚戒指。镇上正举行摩托艇比赛，机修工阿尔多不费力便修好了人们怎么也修不好的摩托艇。他和埃尔维拉去看比赛。她紧紧地靠在他身上。晚上，他们来到舞厅。他们谈起来，她说：“如果伊尔玛没有离开你，你是不会回到这里的。”他无话可说。

阿尔多带着罗西娜来到一个采石场，他想找个工作。当他看到采石工人住的阴暗潮湿的房子时，他知道，不能带着女儿住在这里。他和女儿爬上一辆卡车来到一个加油站。卡车加好油要开了，阿尔多想继续搭车，但司机指指来到加油站的警察，耸耸肩，阿尔多只好作罢。他问加油站的老头儿，能

不能住下来。这个老头是个酒鬼，加油站的一切都由他的女儿维尔吉尼亚说了算。她把阿尔多父女两个安排到一个棚子里过夜。流浪了3个月的阿尔多虽然很累，可棚子又冷又吵，他无法入睡。

第二天一早，阿尔多想搭车继续去找工作，但一直没有车，正等时一辆小摩托开来，骑车的小伙子要维尔吉尼亚加5升油，刚加完，小伙子向她做了个猥亵手势，一踩油门跑了。她气得大喊大叫，正好一辆卡车开来。她示意卡车停下来，爬上车便让司机去追那个小伙子。这时，一辆车开来要加油，阿尔多只好拿起注油管去加油。加完油，车开走了，维尔吉尼亚乘着卡车返回来，手里挥着追回的油款。阿尔多把刚才加油的钱如数交给她，她很满意：“你不是很快就找到了工作吗？”他留了下来。一天清晨，她给一辆车加好油回自己的房间，阿尔多坐在她的床上。他说得回棚子了，但她说，她刚看过，罗西娜睡得正香。说完，深情地吻了他一下。

维尔吉尼亚的爸爸和罗西娜看到农民在砍杨树，老头对着农民大骂起来，说这土地是他的，树是他的，不能砍。农民来找维尔吉尼亚论理：她的丈夫去世后，这土地已经卖了，疯老头不能再干涉。维尔吉尼亚只好把父亲拉回家。她决定把父亲送进老人院。

阿尔多和维尔吉尼亚来到拉韦纳市，为疯老头办好了住老人院的手续。傍晚，两人带着罗西娜来到近郊的一个公园。罗西娜躺在草地上睡着了。维尔吉尼亚示意阿尔多，他们来到一段矮墙后面，紧紧搂在一起。罗西娜醒来，捡拾着地上的石子，突然，她看到了矮墙后的父亲，吓得眼睛睁得大大的。阿尔多看到了罗西娜，羞愧难当。他喃喃自语：“要是伊尔玛知道了这件事……”维尔吉尼亚听了，嘴唇开始颤抖，站起来走开了，免得让人看到她的眼泪。

第二天小镇广场的公共汽车上，罗西娜显得心神不安，问站在车下的阿尔多什么时候也回家，他只能回答说不知道。车开了，阿尔多大声喊着“再见”。

阿尔多来到波河上的一艘挖泥船上，他想找工作，船上的一个工头正谈他在拉丁美洲的经历。阿尔多听了也想去，还要了几份介绍情况的小册子。他离开那条船，沿堤走了一段，抬手把那些小册子扔进河里。突然，他看到一个衣衫褴褛的年轻姑娘正要把一面白旗挂到杆子上。她有病，怎么也挂不上去。阿尔多帮她挂好。他们来到她那潮湿脏乱的小屋里。他想起来，她是刚才在船上卖笑的那个姑娘，叫安德莉娜。她病得很重，他去叫来医生，但医生不肯给这样的人诊治，阿尔多把医生抓进她的小屋。晚上，他正同姑娘说话，突然看到了那个医生。他以为医生是来报复，赶紧逃跑了。

安德莉娜的病好了，她来到渔民住的小草房里，终于找到了阿尔多。大雨滂沱，她住了下来，但两人都没有吃饭。她离开小屋，说是去想办法，阿尔多过了一会也向村里跑去。他找到了她。她说，她的伤心事“几个月也讲不完”。阿尔多更显烦乱，愤怒地转身走了。

一天黎明，阿尔多又搭车来到维尔吉尼亚的加油站。他看到疯老头已从老人院逃回来，依然疯疯癫癫。维尔吉尼亚对他说，伊尔玛寄来过一张明信片，他追问写了些什么，但她说写的只是些问好之类的话。他抓住她，她从他的怒容中发现了她对伊尔玛的感情是多么深，感到十分辛酸。他放开她，爬上一辆卡车离开加油站。

阿尔多回到故乡，士兵挡住了他的去路。他问为什么，士兵说是上头的命令。阿尔多绕道走向村里，迎面碰上一个农民。农民告诉他，这里要修机场，征用了农民的土地，农民们今天开大会，然后举行抗议游行。他无心同农民再谈，又向村里走去。村中广场上，4名士兵开着大型拖拉机正在设法包围工厂的工人和市政厅开完会出来的人。一阵骚动，只听一个男孩大叫：“他们烧庄稼了！”人们涌向田野，阿尔多也被卷入人流，他问一个女人，伊尔玛在哪里？女人说可能回家了。

阿尔多来到一条小街，看到糖厂的工人们向村里走去，工头在同工人们讲，“你们为什么对农民有那么大兴趣。他们比你们过得好，他们有产业……就算征用一些土地，也是为了国防……”一个工人回答他：“我们和农民有联盟。”阿尔多不理睬那些工人，向伊尔玛姐姐家走去。突然，远远看到了罗西娜，她正走进一所房子。阿尔多迟疑了一下，向那所房子走去。他小心地向房子里张望，看到伊尔玛正给一个新生婴儿洗澡。他离开房子，但又回头张望。伊尔玛一抬头，透过玻璃窗看到了阿尔多。

阿尔多来到他原先工作的糖厂，工厂空无一人。他来到高高的烟囱下，顺着梯子爬了上去。伊尔玛来追赶阿尔多，她看到，他已爬到烟囱顶端处，他在张望：波河，乡村，一片田地冒着烟。伊尔玛来到烟囱下高喊：“阿尔多！”他听到了，扶着栏杆摇晃了几下。伊尔玛张大了眼睛，极度恐惧，发出一声令人毛骨悚然的尖声喊叫。一阵死一般的寂静。她向他的尸体跪下。几个工人向田野的人流中走去。只有伊尔玛一个人陪伴着阿尔多的尸体。

【鉴赏】

米·安东尼奥尼是意大利当代最重要的电影导演之一，他曾以新颖独特的风格轰动了国际影坛，出现了“安东尼奥尼电影”这一新词汇。他的影片力图表现人与人之间无法沟通，揭示人的精神世界中的种种矛盾，以探讨资产阶级社会中人的异化问题。

安东尼奥尼年轻时毕业于波洛尼亚大学经济贸易系，但很快即对电影着了迷，开始在一些报刊写影评。后来到罗马电影实验中心学习了3个月。这一中心是新现实主义的摇篮，很多意大利新现实主义电影导演即毕业于此。后来安东尼奥尼同新现实主义导演罗西里尼、德·桑蒂斯、费里尼等人合作，拍摄了一些新现实主义影片。从1942年起，安东尼奥尼开始独立拍片，他的创作一般分为早期、中期和后期三个时期。早期作品属于新现实主义。中期作品以“人的感情三部曲”《奇遇》、《夜》和《蚀》为代表。后期作品虽

比较少，但均很有名，如《放大》、《扎布里斯基角》、《职业：记者》、《一个女人的身份证明》等。50年代初期，新现实主义运动接近尾声，一些新现实主义导演开始由描写劳动人民在第二次世界大战中的卓绝斗争和战后初期的艰苦生活转向描写人们的精神生活，即由描写社会现实现象及其矛盾，转向揭示精神世界的矛盾。在这一转变过程中，代表性的人物就是费里尼和安东尼奥尼。《喊叫》是安东尼奥尼从创作早期走向中期的一部过渡性影片，它兼有这两者的特征，而后者更为明显。

50年代初期，意大利的社会发生了较大变化。由于法西斯专政和世界大战的影响，战后，意大利人民经历了生活极为艰苦的困难时期，这正为新现实主义电影提供了创作的丰富素材，这些影片集中体现了反法西斯精神和对普通劳动者命运的同情。几年之后，意大利经济得到恢复，甚至出现了“经济奇迹”，人民的生活有了改善。一方面，反法西斯问题已经退居次要地位，另一方面，由于经济的复苏，电影已不可能再仅仅去描写人们的艰苦生活。然而在现实生活中，问题和矛盾依然存在。电影应当反映什么和如何反映，成了电影工作者面临的一个重要问题。安东尼奥尼曾说过：“看来，个人与社会的关系已不那么重要，而重要的是考察每个人本身，揭示他们的内心世界，从中看出他们历尽沧桑之后（包括战争和战争刚结束后的局势，现实生活中一切足以给个人和社会留下烙印的重大事件）在内心残留下来的一切，看出那种刚刚露头的不满心情，它大致地预示了后来我们在心理、情感甚至道德观念上发生的变化。”这正是理解《喊叫》这部影片的重要线索。

《喊叫》描写了工人阿尔多寻找自己所爱的女人的过程，最后的结果是在他爱过的女人面前自杀身亡。他是如何由幸福的三口之家走向这一悲剧性结局的？这就是电影要探讨的问题。阿尔多爱过一位名叫埃尔维拉的姑娘，在即将结婚时又认识了伊尔玛，后者的丈夫前往澳大利亚谋生，去后再无音信。阿尔多同这个等于“守活寡”的女人同居了，还有了女儿罗西娜。他同伊尔玛的结合似乎是偶然的，但也应认为是原因的，因为伊尔玛的丈夫为生活所迫远走他乡，她无依无靠，于是便同阿尔多成了非正式的夫妻。在战后初期，意大利的移民现象非常普遍，前往美国、拉丁美洲等地的人不计其数。正是社会生活的变故使阿尔多同伊尔玛结合到了一起。

8年之后，伊尔玛丈夫死讯传来，这本来应是她和阿尔多正式结合的一个极好的时机。但是，在阿尔多提出同她正式结婚时，她的回答却是“让我走吧”。显然，中间有了第三者。这次同前一次有所不同，前一次她同阿尔多结合是为生活所迫，这次她移情于另一个男人不是由于这方面的原因，原因只能从物质生活以外去寻找。也可以说，在她的物质生活有了保障或者有了改善之后，她的心理也发生了变化。但究竟发生了什么样的变化，第三者究竟是什么样的人，影片对此都没有作出交待。人与人之间无法沟通，这是安东尼奥尼着力表现的主题之一，伊尔玛的思想变化是无法向阿尔多讲清的，她只能对他说，4个月前还可以挽回，现在已无法挽回了。他们是相爱

了8年、共同生活了8年、生的女儿也有七八岁的一对事实上的夫妻，但他们无法沟通，相互之间仍然隔着一堵看不见的墙。无法沟通的原因依然是社会生活：生活的艰苦使伊尔玛投向了阿尔多的怀抱，生活的改善又使她有了新的追求，转向了别人。他们的结合是生活中的变故造成的，分手也是生活变迁的结果，也就是安东尼奥尼所说的“ 历经沧桑之后在内心残留下来的一切 ”，是生活的变迁造成了“ 道德观念上发生的变化 ”。

阿尔多虽然仍爱着伊尔玛，但经过多方努力仍不能挽回之后只得离开，他又去找以前的恋人埃尔维拉，她虽仍爱着他，但她的经济情况也已不同于从前，再加上伊尔玛的事，使阿尔多又一次碰了壁。阿尔多在走投无路时遇上了加油站女老板维尔吉尼娅，他们在一起生活了一段。维尔吉尼娅的疯疯癫癫的父亲、阿尔多的女儿罗西娜的存在使他们无法自由，也使他们无法沟通。他们把老头子送进了老人院，把罗西娜送回老家，但是，他们仍不能痛快地生活，他提到了伊尔玛，这自然又伤了维尔吉尼娅的心。他们各有各的心思，又无法沟通，最后还是只能分手。

阿尔多经历了同维尔吉尼娅的纠葛之后又在走投无路中认识了妓女安德莉娜。他帮了安德莉娜的大忙，也可以说是她的救命恩人，她也喜欢他。但是，他们彼此互不理解，同样是无法沟通，她提到她的伤心事“ 几个月也讲不完 ”，可是，他不想听，厌烦地转身走了。他们的生活是艰苦的，连晚饭都吃不上，但是，他们的分手却并不仅仅是由于生活没有着落，而更多是由于彼此间无法理解和沟通。

阿尔多在离开伊尔玛之后一直在到处流浪，去寻找自己的生活和所爱的人。到认识安德莉娜并分手为止，他的路已走到了尽头，他开始往回返。返回去自然首先要找维尔吉尼娅，但当他来到她的加油站时，看到的又是那个疯老头，这预示着他无法再同维尔吉尼娅结合。当他听维尔吉尼娅提到伊尔玛时，他又动了情，维尔吉尼娅则从他的愤怒中看到了他对伊尔玛的感情之深，她自然也感到了她自己同阿尔多之间的隔膜，于是只好分手。阿尔多在返回的路上继续向前走，最后又来到他仍然爱着的伊尔玛所在的地方。然而他看到的是，她又有了孩子，过着平静幸福的生活。到此为止，他在寻求的路上已经走了一个来回，他又回到了原来出发的地方。地点仍是原来的地点，人也依然是原来的人，但是，生活变了，伊尔玛变了，阿尔多未能找到他要找的东西。他走了一个大圆圈，他的寻求到此结束。他彻底失望了，爬上原先工作过的那家工厂的烟囱，在伊尔玛面前结束了自己的生命。

从阿尔多走过的大圆圈可以看出，他同几个女人以及周围的人之间，都存在一个不能相互理解、不能相互沟通的问题。这是因为生活随时都在变化，这种变化必然影响到人的思想和感情，使之也跟着发生变化。生活的变化是多样的、复杂的，人的思想和感情的变化也必然是这样，甚至比前者更为复杂，使这种思想和感情的主体也难以把握，难以说清。伊尔玛没有向阿尔多说清楚为什么再也无法挽回他们之间的关系了，阿尔多也同样无法

向初恋的埃尔维拉、后来同他一起生活过一段的维尔吉尼亚和妓女安德莉娜等人解释清楚，他为什么离开她们。另外，在生活的复杂变化面前，阿尔多一直是无能为力，被动应付。同样，被他抛开的初恋少女埃尔维拉，同他不得不分手的维尔吉尼亚和安德莉娜在阿尔多远走他方时也只能听之任之，无可奈何。就是伊尔玛也是一样无奈，她又有了男人，而且生了孩子，但是，当阿尔多死在她怀里时，她也只能面对这一现实，只能大声喊叫，别无他法。她也不能改变现实生活摆到她面前的这一悲剧性结局。在生活发生了复杂变化之后，人的思想感情也跟着变了，由于思想感情的变化，人与人之间的关系也在变化，阿尔多的悲剧就是这一连串无法说清的变化变化的结果。阿尔多和几个女人在生活千变万化面前的无奈，他们的思想感情随生活变化而发生变化，以及他们之间的关系随之发生的变化。这一切都说明，人在复杂的生活面前无能为力，人的命运只能听从生活的摆布，人受到社会生活的压榨，正是这样的生活，这样的社会造成了人的异化。安东尼奥尼想要表现的这一主题含有宿命论的成分，但对于人们了解资本主义社会对人的影响有一定帮助。

（刘儒庭）

静静的顿河

1957—1958 彩色片 270 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

编导：谢尔盖·格拉西莫夫（根据肖洛霍夫同名长篇小说改编）

摄影：弗·拉包包尔特

主要演员：彼·格列勃夫（饰格利高里·麦列霍夫）

埃·贝斯特里茨卡娅（饰阿克西妮娅）

吉·伊里钦科（饰娜塔利娅）

德·伊里钦科（饰潘苔莱·麦列霍夫）

【剧情简介】

春天来到了顿河之畔的鞑靼村。潘苔莱·麦列霍夫一家人过着平静的生活。一家之主潘苔莱是哥萨克同土耳其女人生的孩子，他与老伴伊莉妮奇娜生有二男一女：长子彼得罗已婚，妻子叫妲丽娅。次子格利高里、小女儿杜妮亚都还小，但是 19 岁的格利高里已经长成一个健壮英俊的哥萨克。一家人过着和睦的小康生活。这天，大家都忙着为彼得罗到镇上参加军事训练做准备，只有桀骜不驯的格利高里在同邻居阿斯塔霍夫的年轻美貌的妻子阿克西妮娅调情。在河边，一个在打水，一个来饮马，却只能眉目传情。

夏夜的草原十分闷热。麦列霍夫和阿斯塔霍夫两家换工刈草，阿克西妮娅乘丈夫外出参加军事训练之机答应了格利高里的纠缠，从此二人便深陷爱河。潘苔莱得知儿子与女邻居私通后，勃然大怒，把阿克西妮娅臭骂了一通，但是阿毫不示弱，并声言格利高里是“我的人”。潘苔莱也训斥了儿子，下决心为他娶亲。

潘苔莱带着儿子到柯尔叔诺夫家说亲。柯家是一村首富，觉得麦家门不当户不对。然而早已倾心于格利高里的娜塔利娅却声言非格不嫁。喜出望外的潘苔莱便很快地为儿子举办了热热闹闹的婚礼，尽管在婚礼上只有新郎闷闷不乐，以及被冷落的女邻居阿克西妮娅有苦难言，痴情的娜塔利娅却沉醉在纯洁的少女爱情中欢度着良宵。但是在一个初雪纷飞的早晨，躺在马车里的娜塔利娅终于听到了丈夫的表白：他并不爱她。潘苔莱得知刚过门的儿媳要回娘家生活的真情后，便大骂格利高里不肖，甚至要大打出手。格利高里则一气之下离家出走，并同阿克西妮娅逃到李特尼茨基庄园当了长工。

李特尼茨基是退役将军，其子是现役军官。当地主少爷回家休假时，发现了美貌的阿克西妮娅，不过垂涎三尺的他并未得其门而入。这时阿已经怀孕。回到娘家的娜塔利娅听到丈夫与阿克西妮娅结合的消息后，竟用砍刀自杀，虽然幸免一死，却因颈部肌肉被砍断而落下残疾。

按照哥萨克的传统，格利高里也必须去参加军事训练了。潘苔莱来到地主庄园给儿子送军服和马鞍，顺便看了阿克西妮娅生下的女婴。“军人天职”和骨肉亲情这些传统观念使父子言归于好。格利高里骑马上路时，老将军亲自为他壮行。怀抱幼儿的阿克西妮娅与丈夫吻别时泣不成声，她恋恋不舍地跟在后面走着，走着……

1914年夏天，鞑靼村的哥萨克们正忙于麦收，突然传来了警报声：第一次世界大战开始了。格利高里同许多哥萨克一样被派往俄德战争前线。他挥舞马刀追赶敌军，马刀落处，敌军士兵应声倒下。格利高里跳下马来，发呆地看着这位素不相识的异国青年的面孔。第一次杀了人的他，感到内疚和惶惑。

在李特尼茨基庄园的阿克西妮娅房间里，娜塔利娅突然出现了。她恳求阿克西妮娅把丈夫还给她，因为阿克西妮娅已经有自己的合法丈夫了。阿克西妮娅却寸步不让地反唇相讥道：是你先夺走了我的最爱，格利高里不会爱你这个歪脖子丑八怪了。娜发现了阿克西妮娅生的女儿，并伤心地说：她不会再来争夺丈夫了。阿克西妮娅哭喊着：上帝啊，饶恕我吧。不久之后，她的幼女死了。阿克西妮娅更加悲伤，日夜想念着格利高里。回家休假的地主少爷利用她悲伤、孤独和失去安全感的心态乘虚而入，把她变成了情妇和管家婆。

勇敢善战的格利高里受伤住院了，他还获得了十字勋章。在布尔什维克邦丘克的影响下，他初步懂得了一些革命道理。在这之前，格利高里和自己的挚友柯舍沃依在鞑靼村时便接受过地下共产党员施托克曼的教诲，因此，“哥萨克是上帝和沙皇的仆人”、“哥萨克高人一等”的传统观念开始动摇了。当一对皇族伉俪到医院来慰问伤员、并特意看望格利高里这位“英雄”时，他想起了邦丘克们的话——沙皇和地主老爷们才是挑起战争、压迫人民的罪魁祸首——于是他答非所问地说：我要去撒尿。弄得贵族老爷和军官大人们都十分尴尬。

伤愈后，格利高里回到李特尼茨基庄园，得知阿克西妮娅与地主少爷的奸情和女儿的夭亡。盛怒之下，他鞭挞了少爷，抛弃了阿克西妮娅，终于回家了。他在自己家中受到英雄般的接待：父亲要求他穿上少尉军装、挂上勋章以便向邻居们炫耀；娜塔利娅像蜜月中的新娘般如醉如痴；老人、小孩和妇女都向他投来艳羡的目光。1916年娜塔利娅生了双胞胎……

影片第二部着重描绘了俄国士兵从厌战而走向二月革命和十月革命的历程，以及十月革命成功不久后即开始的红军同白军之间的殊死战斗。

1916年在俄军前线战壕里，李特尼茨基等军官们同邦丘克在争论战争的意义和祖国的前途问题。邦丘克主张调转枪口、打倒沙皇，而众军官们则斥之为叛徒和间谍。

格利高里回到前线作战。在一次混战中，阿克西妮娅的丈夫阿斯塔霍夫从背后朝格利高里开了一枪，但没打中。当格利高里冒着生命危险把阿斯塔

霍夫救出战场时，阿斯塔霍夫供认了这件事，并表示以后有机会还要报仇。

1917年，格利高里在家中养伤。这时，圣彼得堡爆发了二月革命，沙皇退位，成立了克伦斯基临时政府。临时政府继续奉行战争政策，通缉列宁，布尔什维克们再一次转入地下。在俄德战场上，俄军内部士兵同军官经常发生冲突。在德军进攻下，俄军节节败退，溃不成军。

从1917年夏天开始，格利高里即支持布尔什维克，十月革命胜利后，他成了鞑靼村第一个参加革命的哥萨克，当上了红军连长。作为忠于职守的红军连长，他对顿河区军委会主席彼得乔尔柯夫下令滥杀战俘的残酷行径提出强烈抗议。同上级吵翻之后，他拂袖而去，离开了红军。他回到家中，在父兄和同乡们的“哥萨克自治”思想影响下，传统观念又在格利高里身上死灰复燃，他终于参加了反对苏维埃政权的暴动部队。

1918年春，哥萨克叛军在一次偷袭中逮捕了包括顿河区军委会主席彼得乔尔柯夫在内的一大批红军官兵和共产党员，并当众判决了死刑。格利高里愤怒指责彼得乔尔柯夫滥杀哥萨克战俘的往事。从此格利高里便走上了反对革命的道路。但是身为白军指挥官，他坚决拒绝父亲要他利用职权谋取私利的主意，潘苔莱却不甘心，一次，乘儿子不备便抢走了房东家的一口大铁锅，因为自古以来哥萨克们就是这样干的。

国内战争像铁犁一样在顿河草原上划出一条深沟，哥萨克内部也分裂为两个阵营，格利高里同好友柯舍沃依成了势不两立的敌人。尽管人民生活日益困难，圣彼得堡的军界上层却依旧花天酒地，还策划并实现了引进14国军队占领俄国大片领土的阴谋。麦列霍夫一家也发生了很大变化：娜塔利娅日夜担心前线的丈夫，有时她把一块面包偷偷塞进从家门前走过的红军俘虏手中；妲丽娅过着放荡生活；阿斯塔霍夫回到了鞑靼村，接回了阿克西妮娅，打算从此过太平日子，但是不久他便被迫参加了白军。杜妮亚出落成婷婷玉立的少女，并与柯舍沃依私定了终身。

1918年底，顿河区的红军力量加强了，鞑靼村建立起苏维埃政权。柯舍沃依以村副主席身份接待了路过的红军政委施托克曼。这时，格利高里和哥哥彼得罗都因部队被击溃而躲在家中。格对老友柯舍沃依声明：他过去打仗不是为了保皇，也不曾讨好将军，今天他也不想拍苏维埃政权的马屁。施托克曼同柯舍沃依等研究敌情时，力主马上逮捕格利高里。当肃反人员到麦列霍夫家抓人时，格利高里兄弟早已逃之夭夭。第二天施托克曼在村民大会上宣传革命意义时，遭到了多数村民的围攻，人们指责红军要把哥萨克消灭殆尽。这时，一支白军部队突然袭击了鞑靼村，村民逃散，红军边撤退边抵抗，柯舍沃依仅以身免。

格利高里同哥哥彼得罗又当上了白军军官。在一次战斗中，彼得罗的部队被包围，柯舍沃依把被俘的彼得罗枪决了。从此以后，格利高里变得凶狠起来，有一次在狂怒之下他竟把一批手无寸铁的红军战俘活活砍死，当他清醒过来以后便痛哭流涕地喊着：弟兄们，毙了我吧，我没救啦。官兵们看着

这个杀人杀红了眼的哥萨克说：送他回家吧，这个人再也不能指挥作战了。

影片第三部第一个镜头是春意盎然的鞑靼村，正在家中休息的格利高里同妻子娜塔利娅在鲜花盛开的果园中散步，然而二人的心境却不像美丽的大自然那般宁静。娜塔利娅埋怨丈夫仍爱着阿克西妮娅。格利高里承认，几年来过着朝不保夕、九死一生的日子，他早已陷入醉生梦死的泥潭而不能自拔了。也许是走错了路，但是没有任何人能帮助他重返红军部队了。一天，格在河边饮马时，又遇上了来打水的阿克西妮娅，二人倾诉相思之苦，从此又开始了夜间的幽会。

1919年3月，因顿河哥萨克再次暴动，格利高里只好中断了乡居生活而重返部队，当了师长。但是白军军官们信不过这个当过红军连长的大老粗，而格也与他们格格不入，况且他一直被一个问题困扰着：到底在这场斗争中谁对谁错？

暴动的哥萨克俘虏了红军政委施托克曼，并在鞑靼村村民大会上把他同许多共产党人处决了。有一次，妲丽娅在被押送的红军俘虏中认出了前村苏维埃主席，他是参予枪杀自己丈夫的仇人，于是她便亲手杀死了他。妲丽娅开始酗酒，过着更加肆无忌惮的放荡生活。娜塔利娅和婆婆都看不惯妲丽娅的所作所为而躲到邻居家睡觉。但是哥萨克高级军官伙同英国侵略军去鞑靼村召开了村民大会，举行了隆重仪式为妲丽娅授奖，因为她为夫复仇，表现勇敢。妲丽娅留下奖章，把500卢布奖金交给了婆婆以便祭奠亡夫。妲丽娅私下对娜塔利娅说，她已经患上梅毒，将不久于人世。她坦白道，曾接受阿克西妮娅的金戒指作为为她与格利高里通风报信的报酬。娜塔利娅说，你告诉我这些是为了说明，不幸的女人不只你一个……

鞑靼村的哥萨克们在前线作战。几年来只有妇女在地里干活儿了。一天，娜塔利娅同婆婆一起劳动，突然悲从中来，她对婆婆说，格利高里仍与阿克西妮娅相爱，而她却又怀了孕。草原上忽然狂风大作，暴雨倾盆而下。在闪电中娜塔利娅伸出双臂对着苍天高喊：上帝啊，惩罚他吧！娜塔利娅找巫婆打胎，竟因此身患重病而亡。临终前她请求婆婆给她穿上格利高里最喜欢的那条绿色裙子。得知噩耗后，格利高里赶回鞑靼村。他看到邻人们聚在门口流泪叹息。伤心的他又回到了部队。

妲丽娅在同杜妮娅到河里洗澡时自杀了。下水前她划着十字。游到水深处，她仰望着碧蓝的天空，只见一只雄鹰在翱翔……

1920年因病离开部队的格利高里，又回到鞑靼村。当他发现杜妮娅正在同柯舍沃依热恋时便警告妹妹说，如果你不同这个杀死彼得罗的布尔什维克断绝来往，我将把你像青蛙一样撕成两半。

但是红军的力量日益壮大，又占领了鞑靼村。格利高里再一次同阿克西妮娅出走。在途中，阿患了伤寒病，格只好把她送到一个农民家中养病，自己独身逃往外地。

1921年的鞑靼村变得面目全非了，麦列霍夫一家也历尽沧桑；潘苔莱随

暴动部队撤退时死了，伊莉妮奇娜也郁闷而亡。临终前她在深夜里抱着寿衣面向漆黑的草原呼唤着格利高里的名字说：回来吧，孩子，妈妈不行了……

阿克西妮娅大难不死，回到家中。她到处打听格利高里的下落，后来得知他参加了布琼尼的红军第一骑兵师，当上了副团长。有人带来口信说，他要带罪立功，赎完罪就回家。尽管他恪尽职守、勇敢善战，却仍然得不到信任，最后被除名并遣送回乡。而当上了鞑靼村村苏维埃主席的柯舍沃依一得知格利高里回家的消息，便立即决定：如果格利高里不自首，便立即把他逮捕法办。

深夜，正当格利高里同阿克西妮娅幽会时，杜妮亚突然跑来，告诉哥哥柯舍沃依已经派人来抓他了。格利高里与阿克西妮娅立即逃出鞑靼村。

格利高里与阿克西妮娅在逃亡途中一度被佛明为首的匪帮所劫持，并被迫参加了匪帮的活动。数月后当佛明匪帮被击溃时，格与阿才乘机逃离匪帮，决定到库班地区谋生。但是，阿克西妮娅在逃亡途中被流弹击中，她死在格利高里的怀里。

格利高里掩埋了自己最心爱的人，也告别了最后的希望。他欲哭无泪，坐在参天大树下发呆，把多余的一匹马送给了过路的人。

最后，格利高里回到了鞑靼村。顿河上的冰开始融化了。他把步枪和子弹都抛进河里。在家门外抱起了儿子米沙特加……

【鉴赏】

本片是著名导演格拉西莫夫根据肖洛霍夫的同名小说改编后搬上银幕的。影片于1957年公映，像当年小说发表时一样，也在国内外引起强烈反响和轰动。

小说共四部八卷，在1928—1940年间陆续出版。小说通过五个家庭和三位主要人物悲欢离合的故事，展示了1912—1922年间俄国社会的独特群体——顿河地区哥萨克人在第一次世界大战、二月革命和十月革命以及国内战争中的苦难历程。小说第一部发表时作者只有23岁，但是这部具有悲剧史诗艺术风格的作品，在揭示当代社会矛盾冲突的深度和广度方面，在塑造复杂的人物性格和忠实地描绘重大革命历史事件方面，都显示了青年作家是一位具有非凡胆识与才华的艺术大师，高尔基曾盛赞他是“天才作家”。1941年小说获得了斯大林奖一等奖。然而小说前两部问世后，却遭到了评论界“拉普派”的抨击，说作者同情“中间人物”，为哥萨克反革命叛乱辩护等等，他们甚至阻挠杂志发表小说第三部。只是在斯大林亲自干预之下，小说才得到了公正的评价。但不久西方又出现了揭发肖洛霍夫是“冒牌作家”，《静静的顿河》是剽窃他人之作的赝品等说法。尽管时至今日这类聒噪仍在继续，但是小说不仅得到了各国读者的承认，经过严格评审后，小说终于获得了1965年的诺贝尔文学奖。关于小说个别情节和人物的争论只能说明它是一部瑕不掩瑜的作品。

格拉西莫夫在诠释小说的主题思想和再现其艺术魅力时也表现了艺术家特有的创造性和勇气。影片出厂于1957年，正是苏联共产党第20次代表大会后文艺界出现“解冻的时期”，官方一度放松了对意识形态的控制。然而编导仍然必须绕过种种艺海暗礁，在尽量满足审查机关的要求的同时，通过引人入胜的哥萨克风土人情和民俗生活场景，忠实地保持了原著的思想内涵和艺术魅力。

格拉西莫夫多次强调改编原著的原则是：最大限度地忠实于小说内容，因此影片必须依据原著构造自己的框架，以求符合其悲剧史诗的艺术风格，并把小说同影片有机地统一起来。但是由于原著情节繁杂，人物众多而且关系复杂多变，仅以三集影片试图准确地再现小说内容显然是极其困难的，尤其是描写战争和革命的章节，影片的情节线索不像小说那样条理分明，从结构方面看，影片第一集描绘鞑靼村的中农麦列霍夫一家人的日常生活，特别是中心人物格利高里从情场到战场的性格演变时，的确比较准确地体现了小说的不慌不忙的叙事手法和细节描写等艺术特点。例如，有着土耳其血统的格利高里在河边同阿克西妮娅的调情；夏日草原上哥萨克的刈草场面；红柳篱笆围起来的白色农舍内外田园诗般的宁静生活；刈草时因误伤了草丛中的雏鸟而伤心的格利高里的沉思等。影片第二集着重表现的是格利高里、阿克西妮娅、娜塔利娅等主要人物在革命年代的遭遇，影片镜头既要集中表现第一次世界大战前线、二月革命、十月革命和国内战争在俄国城乡的发生和发展，顿河草原上哥萨克内部两个阵营之间的残酷斗争，又要描绘主人公们在时代激流中的种种思想变化和感情经历，因此，反映后方和前线、和平生活与战时生活、个人经历和历史事件的一些场面，有时给人以不连贯和一带而过的感觉。原著中的这些章节是作者根据历史文献而不是个人经历写成的，而且根据当局指示和读者意见进行过多次修改，这种情况给影片改编者和导演造成的困难也不可低估。然而从影片第三集开始，故事情节逐渐获得了史诗作品的严谨结构，它以鲜明生动的形象和鲜丽的画面富有创造性地再现了小说的史诗风格，令人信服地达到了思想上艺术上的高度概括，同影片第一集一样体现了原著的魅力。

影片忠于原著的主要标志之一在于它对主题思想的把握和典型性格的塑造。导演格拉西莫夫同人民演员格列勃夫一起成功地刻画了史诗的中心人物格利高里这个人物形象。格利高里及其一家人的命运，以及围绕着格利高里及其家人而展开的娜塔利娅、阿克西妮娅等人的遭遇，以及鞑靼村几个家庭的兴衰浮沉都同顿河哥萨克的命运和历史事件交织在一起。如果说列夫·托尔斯泰在《战争与和平》中通过几个贵族家庭在1812年反拿破仑战争中的经历揭示了沙皇俄国宗法制社会的危机，那么肖洛霍夫则在以格利高里为代表的剽悍、淳朴的哥萨克的历史命运中探讨着造成这一群体的悲剧的原因。而导演格拉西莫夫同总摄影师拉包包尔特则通过在当年历史事件发生的现场——顿河草原上拍摄的动人故事和画面进一步反思了人生的真谛；人们在和平

时期和战争时期在观念和行为上的变化，由此而产生的各种疑问：战争的原因和目的何在？什么是人生的意义？什么是幸福？影片中的格里高里是作为19岁的英俊少年出现在观众面前的。作为农民，他依恋土地胜过对阿克西妮娅的爱情，作为哥萨克，他是恪尽军人天职的勇敢战士。但是为了追求真诚的爱情，他不惜冲破宗法制社会传统观念的束缚而与有夫之妇逃出家庭；为了追求真理，他接受了布尔什维克的反战宣传而开始怀疑哥萨克生来就必须“效忠沙皇”的传统信念。他参加红军和白军又离开红军和白军的行动，看似反复无常和摇摆不定，其实推动他这样做的每一次动机始终是：不做违背自己良心的事，不随波逐流。为抗议红军或白军中的错误行为，他不惜付出血的代价。在复杂的阶级斗争中，格里高里的这种脱离现实的理想和追求真理的冲动使他长期徘徊在十字路口，他走出的每一步又充满了矛盾。他参加红军时，内心就出现了离开它的因素（对“滥杀无辜”的抗议），他参加白军时，内心便存在着因反抗军官老爷们的歧视、与反动政客格格不入而离开白军的因素。然而就在这种矛盾中，格里高里自己逐渐从一个无忧无虑的青年变成了残酷无情的军人。第一次在战场上因砍死敌军士兵而深感内疚的他，到了内战后期，已经堕落成杀死大批红军战俘的白军军官了。影片在刻画格里高里的矛盾性格时，充分以丰富的电影语言突出其典型性格所体现的社会和时代的内涵的同时，也显示了编导的创作个性；通过生动的画面描绘人物心理时，影片采用的手法更加含蓄，从而使影片具有水彩画的清淡风格。如格里高里同阿克西妮娅的热恋镜头，又如格里高里婚后对娜塔利娅说明他不爱妻子时的背景是初冬草原、雪花纷飞，娜塔利娅躺在马车上流着泪仰望天空，没有一句台词的无声胜有声的场面都加强了抒情力量。

影片还突出了格里高里性格中富有同情心和人情味的一面，这一品质在残酷的战争环境中往往导致他屡遭挫折和打击。他坚决反对不经审判而杀死俘虏，因为这与军人品质不相容，所以他同红军革命军委会主席吵翻。在白军中，他也曾以师长身份制止暴动的哥萨克杀害红军战俘，他甚至出于义气而救了被俘的柯舍沃依，他也未报复阿斯塔霍夫，后者作战时曾从背后向他开枪。然而当最后一次参加红军并立过功的格里高里被复员回乡时，却从自己青梅竹马的朋友柯舍沃依那里得到无情的回答：他们永远是敌我关系，柯舍沃依还下令逮捕他。格里高里被迫最后一次逃亡，并落入佛明匪帮。影片忠实地表达了小说对格里高里这个人物的客观评价：他的个人悲剧在于不是迷途不返，而是迷途知返却不能返，这也是国内战争中哥萨克悲剧的深化和延伸：革命队伍中的过火行为和关门主义政策是造成格里高里悲剧的原因之一。但是格里高里个人对自己悲剧的形成也负有不可推卸的责任。在革命与反革命两个阵营之间，虽然他每一次转向都经过思考而当机立断，同时他对自己的决定又不断怀疑和犹豫，因为在探索真理的道路上，他往往被事物表象所蒙蔽，虽然他对是非有敏锐的感受，但是他不能用理智控制感情，因而一再碰壁。当他在红军第一骑兵师中找到自己最后的归宿时，他对革命队伍

中的许多人与事仍感到陌生、格格不入。而在当时条件下，格利高里的这种个性是很难得到信任的，何况他又是个曾任白军师长的“带罪立功”的人。影片对格利高里个人悲剧的客观和主观原因的评价比原著更为明确。在影片结尾，出现在观众面前的格利高里不是一个孤独的、可怜的失败者，不是“被赶上绝路的狼”。他在饱经忧患之后，性格更深沉，并以其憨厚的真诚和从未丧失的个人尊严赢得了观众的理解和同情。导演和演员既未简单化地把他演绎成一个“叛徒”或“小生产者自发势力的代表”而进行所谓“道德审判”，也不认为他的悲剧是“官逼民反”而掩饰他的致命弱点——哥萨克的优越感和虚荣心，传统偏见妨碍了他在追求真理的道路上锲而不舍地走下去。

“哥萨克”是突厥语，意为勇敢的自由人。在俄罗斯，众多农奴不堪沙皇专制制度的压迫铤而走险，从内地逃到顿河、库班一带边疆地区。数百年来，他们当中出现过使沙皇宫廷统治多次受到威胁的农民起义的领袖，如布加乔夫、拉辛等。于是政府当局以镇压和收买两手政策把自称哥萨克的农民变成了维护其统治的工具。因而哥萨克过着比俄国农民更富裕和自由的生活，但是也承担了每个男子必须参加军队“为上帝和沙皇而战”的义务。正是这种哥萨克思想使格利高里在社会发生剧变时摇摆不定、左右碰壁。然而他与苏联文学中另一部获得诺贝尔奖的小说《日瓦戈医生》的主人公不同，日瓦戈是一个遁世主义者，他是生活在幻想中的诗人，而格利高里则是一个积极行动的探索者，在寻找真理的道路上感情有余而理智不足，他的命运充满激动人心的戏剧性冲突，这一艺术形象也具有更加感人的艺术魅力。影片突出小说的“人生之旅”这一艺术手法时正是着眼于充分体现人生旅途中种种感情冲突这一艺术特色：人对乡土和家庭的眷恋，对爱情和自由的狂热追求，人在事业和爱情成功与失败之际的感情流露等等。这也正是影片中最引人入胜的场景，而且所有人物和事件都围绕着格利高里这个中心人物被描绘出来。

影片中与格利高里的命运联系最紧密的是两位女主人公阿克西妮娅和娜塔利娅。贝斯特里茨卡娅扮演的阿克西妮娅成功地表现了哥萨克劳动妇女丰富的精神世界。她在结婚第一夜就遭到丈夫“有计划”的痛打。在她已经向痛苦的生活低头时，强烈的爱情把她从恶梦中唤醒，为了争取爱和被爱的权利，为了过真正人的生活，她不怕丈夫的毒打、村民的耻笑以及格利高里娶亲后一度的离别。在格利高里参军后长达四年的日子里，由于幼女夭折和孤独、失望，阿克西妮娅同地主少爷发生了愚蠢的可耻关系，但是她唯一热爱的人仍是格利高里，因此她同心爱的人重逢时多年沉睡的激情又爆发了。当格利高里最后逃亡时，她毫不犹豫地說出：你走到哪儿，我跟到哪儿，就是去死我也情愿。阿克西妮娅的爱情是这位没有文化、深受宗法制压迫的普通妇女争取幸福生活的唯一道路，也是“黑暗王国中的一线光明”。

娜塔利娅的崇高精神世界表现在对丈夫的纯洁的爱情和忘我的忠诚方面，表现在对公婆的孝顺和热爱劳动方面，也表现在对子女的神圣母爱方面。

在格利高里相亲时，她怀着腼腆少女特有的忐忑心情送给心上人一个烟荷包。丈夫抛弃她之后，她也从未放弃希望：丈夫总有一天会回到她身边。她坚强地忍受着单相思的痛苦和羞辱，在凄凉的生活里忠贞不渝。演员伊里钦科扮演的这个角色堪与古典俄罗斯文学中最优秀的妇女形象媲美。娜塔利娅温柔、纯洁的个性与刚强、热情的阿克西妮娅都因献身给神圣的爱情而显得美丽、真切和富有诗意。尽管娜塔利娅在大雨滂沱的草原上向负心汉发出过诅咒，尽管阿克西妮娅在失望中一度失足，前者在临终前要求穿上丈夫最喜欢的裙子，从而原谅了给她带来如许痛苦的格利高里，后者则心甘情愿地死在爱人的怀里。

影片中找不出多余的角色，即使一些次要人物和插曲式镜头也具有栩栩如生的个性特点并令人有身临其境之感。如潘苔莱的俄土混血儿的外貌，可笑的动作和憨厚而又贪婪、保守但却耿直的性格；地主李特尼茨基父子的贵族气派和父亲的愚忠、儿子的奸诈；美丽的妲丽娅的泼辣、放荡和空虚；施托克曼、柯舍沃依等人为革命而献身的精神等等，都从不同角度再现了时代的真实面貌。

本片在塑造充满原始生命力的大自然形象时，不得不根据电影艺术语言特点来处理小说中的形象。小说中被人们誉为神来之笔的“黑色的太阳”的形象未能在影片中出现，这是可以理解的。小说结尾处关于格利高里在掩埋了中弹而亡的阿克西妮娅之后的绝望心情时，用寓意的语言形象揭示了一个心力交瘁的人的心理状态：“他好像从一场恶梦中醒来，抬起了头，他看见头顶上是一片黑色的天空和一轮耀眼的黑色的太阳”。在电影中直接采用视觉形象倒有可能破坏这一寓意手法的诗意韵味。

本片不仅以磅礴的气势再现了史诗小说中宏伟的历史场面，它还以生动的艺术形象描绘出顿河哥萨克在革命年代的人生经历，影片主人公们的悲剧时至今日仍具有光彩照人的艺术魅力。

（崔君衍）

悲惨世界

Les Misérables

1958 彩色片 217 分钟

法国百代影片公司摄制

导演：让-保罗·勒沙努阿

编剧：雷内·巴赫查维尔 米歇尔·欧迪亚

让-保罗·勒沙努阿（根据维克多·雨果同名小说改编）

摄影：雅克·那多

主要演员：让·迦班（饰让·瓦勒让）

达妮埃尔·德洛莫（饰芳汀）

贝尔纳·伯力叶（饰沙威）

布赫维勒（饰德那迪叶）

基尔日·海迦尼（饰昂饶勒哈）

费尔南·勒都（饰米西耶主教）

吉亚尼·艾斯波吉多（饰马力尤斯）

贝阿特莉丝·阿达里巴（饰高赛特）

吉米·儒尔班（饰夏瓦罗什）

【剧情简介】

1815年10月初的一个黄昏，有个衣衫褴褛的人来到了狄涅，这位因偷了一个面包而在土伦苦役场度过19个春秋的人，就是本片的主人公让·瓦勒让。年已46岁的他，四天前刚被释放，经人指点，来到狄涅城主教米西耶家借宿。主教用招待贵客的银制餐具请他进餐，并且热情地款待了他。

第二天清晨，主教的妹妹发现让·瓦勒让不辞而别，银制餐具也不翼而飞，当她正向米西耶主教诉说此事时，两名警察把让·瓦勒让扭送回来，说在他身上搜出了主教家的银餐具。主教对让·瓦勒让说：“您怎么不告诉他们这是我送给您的呢？还有那对烛台，您为什么忘记带走了呢？”他让妹妹把银制烛台拿来，交给让·瓦勒让。两名警察面面相觑。主教低声说：“让·瓦勒让，我的兄弟，我要赎的是你的灵魂。”

正在路旁休息的让·瓦勒让，看见一个扫烟囱的男孩在玩一枚银币。他一把抢过银币，叫小孩快滚。小孩立刻被这蛮不讲理的人吓跑了。但让·瓦勒让突然浑身一震，似有所悟，他呼喊着想叫小孩回来，但孩子已无踪影。重获人性良知的让·瓦勒让多年来第一次流下了悔恨的眼泪。

九年后，他来到海滨蒙特漪城，改名马德兰，开设工厂，靠技术改革成了富翁，他乐善好施，开办学校、兴建医院，当上了蒙特漪市市长。

一个冬夜，妓女芳汀被一群花花公子侮辱，争执不下时，被警官沙威抓

走。沙威的父亲原是土伦苦役场头目，他曾目睹让·瓦勒让在一次事故中，用肩膀顶住巨石，救出了压在下面的另一位苦役犯人。来到蒙特漪后，他又见到马德兰市长以惊人的臂力搭救了压在马车下面的福什望老人。沙威怀疑这位市长就是力大无穷的让·瓦勒让，便在暗地里进行查访。沙威欲判芳汀监禁六个月。芳汀苦苦哀求，诉说自己卖身实出无奈，全是为了给寄养在德那迪叶家客栈中的五岁女儿支付生活费。由于市长从中干预，沙威才忿忿不平地放了芳汀。芳汀感激涕零，让·瓦勒让向她保证，从今以后，他负责芳汀母女二人的全部生活费用。

沙威告知，有个叫商马第的流浪汉因盗窃罪被捕在押，被怀疑是苦役犯让·瓦勒让，次日将开庭审理。沙威以请罪的方式向让·瓦勒让述说了这件事，后者经过激烈思考，到法庭上供认了自己才是真正的让·瓦勒让，但法庭不敢立即逮捕这位德高望重的市长。

芳汀重病缠身，奄奄一息。临终的愿望是再见女儿高赛特一面。让·瓦勒让想去把高赛特领来，但沙威兀然而至，把让·瓦勒让逮捕了，芳汀受不住这突然的打击，当场气绝身亡。

让·瓦勒让的心绪如海浪汹涌，画外音缓缓道出《悲惨世界》一书中令人难以忘怀的话：

“地球上最宽阔的是海洋，比海洋更宽阔的是天空，比天空更加宽阔的则是人的良心。”

一夜之间，头发全白了的让·瓦勒让，从监狱中逃出，回到医院，安排好芳汀的后事，猝然远去。

圣诞节之夜，德那迪叶的客栈里来了一个客人，他嗔怪客店不给他饮马，老板娘叫小高赛特快去树林中打水。战战兢兢的高赛特走进阴暗的树林，来到泉边把水桶放进去，但无力把它提上来。正在这时，让·瓦勒让的一双大手帮了小姑娘的忙。

德那迪叶看到让·瓦勒让出示了芳汀的亲笔信后，知道这位出手大方的不速之客要把高赛特领走，他贪婪地向让·瓦勒让一再勒索。正在这时，沙威带人追踪到了这家客栈，让·瓦勒让乘沙威在店内搜索时，抱着高赛特上了沙威停在店外的马车，扬鞭飞驶而去。

让·瓦勒让带着高赛特住进巴黎一家修道院。让·瓦勒让以园丁为业，高赛特在院中读书，过着平静的安逸生活。

为了让高赛特接触社会，让·瓦勒让搬出修道院，住到普吕梅街。他常同高赛特到卢森堡公园散步。但有一天，他发现一个小伙子总盯着高赛特看。他们转换散步地点，小伙子常尾随而来。出于谨慎，让·瓦勒让从此不再来卢森堡公园。

这个小伙子名叫马力尤斯，他的父亲是忠于拿破仑的共和党人，并在战场上负了伤。马力尤斯的外祖父是个极端保皇党人，始终不认自己的女婿，并且不让马力尤斯与父亲见面。在外祖父的影响下，马力尤斯认为父亲是他

的耻辱。直到 1827 年，马力尤斯 18 岁时，外祖父交给他一封父亲病危时的来信，希望见他最后一面。马力尤斯赶到父亲住所时，父亲已经离开人世。他临终给马力尤斯的遗嘱是：“我的儿子，拿破仑皇帝在滑铁卢战役中亲自封我为男爵。这是我用鲜血换来的封号，应该由你来继承。”信的背面还写着这样一件事：“在滑铁卢战场上，有个叫德那迪叶的军曹救过我的命，如你与之相遇，应尽力报答他。”

马力尤斯对父亲本无感情可言，因为母亲早逝，父亲又将自己抛下不管，加之，外祖父终日说父亲不是好人。但从教堂神甫处得知，他的父亲始终深深地爱着他，为了让他继承外祖父的财产，他才做出自我牺牲。马力尤斯至此方恍然大悟，也从此改变了信仰，因而与外祖父吵翻，愤然走出家门。

画面回到当年的滑铁卢战场。原来德那迪叶在战场上是个盗尸贼。他在一堆尸体中，发现了一位军官，为了偷他的怀表，他把这位军官翻了个身，受了伤的这位军官这时苏醒了，他就是马力尤斯的父亲，他误把盗贼当成了救命恩人。马力尤斯对此当然更不明真相。

马力尤斯搬进一间破房子里居住，靠翻译文章艰难度日。因邻居整日吵闹不休，他来到卢森堡公园读书。正是在这个时候，他遇见了让·瓦勒让和高赛特，心中暗暗地爱上了这位美丽善良的姑娘。

邻居自称姓容德莱特，他的大女儿埃波妮娜对马力尤斯颇有好感，但马力尤斯心中只有那位在卢森堡公园对他曾经含情脉脉地看过一眼的姑娘。有一天，埃波妮娜因饥饿抢了一个面包，被当场抓住，幸遇让·瓦勒让和高赛特相救。他们把她带回家中给她食物和衣服，又把她送回家。

马力尤斯从破墙洞里偶然发现，送埃波妮娜回家的两个人，正是他在卢森堡公园中见过的那位白发老者和自己朝夕思念的姑娘。他又听到慷慨的老人答应晚上再来给邻居送救济金。但这位贪心不足的邻居原是一个诈骗犯，他要纠集同伙在今晚老人再来时用武力敲诈钱财。马力尤斯想阻止好心的老者上当，但又无法通知他们，只得去报警。接待他的人正是升任巴黎警察局头目的沙威，沙威给了他一支手枪，要他在危急时刻鸣枪报信。当晚，让·瓦勒让如约前来，因寡不敌众被生擒活捉，绑在椅子上动弹不得。马力尤斯正要开枪报警，忽然听到这位自称姓容德莱特的人说出自己真名实姓，原来他就是父亲的救命恩人德那迪叶，所以没有开枪。这帮匪徒用烧红的烙铁威胁让·瓦勒让付给他们 20 万法郎。让·瓦勒让一边与他们周旋，一边用小锯条割断了捆绑的绳索。他用烧红的铁烙在自己的手臂上，惊得匪徒哑口无言。正在这时，沙威带警察冲进来，捉住这伙匪徒，而让·瓦勒让却趁混乱之际，悄悄溜走。

马力尤斯终于找到了高赛特的住处，两人互诉别后相思之苦，紧紧地抱在一起。让·瓦勒让认为自己必须离开法国到伦敦去，才能过上太平日子，就开始准备搬家。

这一天正是巴黎人民为共和党拉马克将军送葬的日子。因政府派出军警

镇压，人民爆发起义。马力尤斯也参加了街垒战斗，当他准备为正义事业献身时，写了一封绝命书，派夏瓦罗什送给高赛特。让·瓦勒让出于对高赛特恋人安全的担心，也来到由昂饶勒哈领导的街垒。夏瓦罗什发现沙威混迹在起义者中间，报告昂饶勒哈，群众抓住了这个奸细，决定处死他。让·瓦勒让提出要亲自枪决沙威，结果却私下把他放走了。

街垒战斗打得非常激烈。因起义者子弹缺乏，夏瓦罗什唱着歌去收集子弹，不幸中弹身亡。起义者在弹尽之后，全部英勇就义。

马力尤斯头部中弹昏迷不醒，让·瓦勒让把他扛在肩上，钻入下水道，摸索着来到通往塞纳河的出口。但出口的门被锁住，而德那迪叶正好在那里，他手中有钥匙。让·瓦勒让刚走出下水道出口，又遇到守候在那里的沙威。让·瓦勒让请求沙威允许他把马力尤斯送到他外祖父家。沙威觉得没有理由拒绝。这时沙威的信念已经动摇，最终选择了自杀的道路，他给自己带上手铐，跳进了塞纳河。

经过生离死别，马力尤斯和外祖父恢复了昔日的关系，老人的政治观点也改变了。

让·瓦勒让常带高赛特去看马力尤斯。他把自己的全部积蓄都给了高赛特，这对恋人终于成为眷属。婚礼那天，让·瓦勒让借口手部受伤，未出席婚礼，第二天他向马力尤斯全盘托出自己苦役犯的身份。马力尤斯怕他给高赛特的钱来路不正，让·瓦勒让得知他的想法后，不再来看望他们。

一天，德那迪叶来见马力尤斯，他把在下水道中看到的经过告诉年轻人，换得了一笔酬金。马力尤斯这时才知道，自己的救命恩人原来是让·瓦勒让。

马力尤斯与高赛特决定把老人接来同住。但当他们赶到让·瓦勒让的住所时，这位“圣人”已到了弥留之际。他指着米西耶神甫送给他的那对烛台，对高赛特说：“我不知道那位送我烛台的人，对我的所作所为是否满意。”就这样，他安详地离开了尘世。

【鉴赏】

19世纪法国浪漫主义作家维克多·雨果这部脍炙人口的名著，至今已先后七次被搬上银幕。早在1911年，法国导演阿尔贝·加贝拉尼就拍成了一部与书同名的四集默片。1925年，法兰西影片公司又请亨利·范斯古执导，拍摄了一部9000米长的默片。1935年，法国导演雷蒙·贝尔纳又推出一部上中下三集的有声黑白片，全片共长305分钟。这个版本被影评家一致评为《悲惨世界》这部文学名著最完美的改编。扮演让·瓦勒让的哈瑞·鲍尔和扮演沙威警长的查理·瓦标勒是当时最杰出的演员。1935年，美国导演理查德·鲍莱斯劳斯基又拍就一部长109分钟的黑白片。可以说这是雨果小说的一部印象派改编版。片中的让·瓦勒让黯无光彩而沙威却演得令人叫绝。无论如何，这个版本要比美国导演勒维斯·麦莱斯1956年拍摄的一部名为《让·瓦勒让的一生》强过百倍。1958年，法国著名导演让-保罗·勒沙努阿又组织了强

大阵容，由迦班出演让·瓦勒让，布赫维尔演德那迪叶，贝尔纳·伯力叶饰沙威警长，拍出了这部巨著的第一部彩色片。这次改编虽无新意，但十分忠实原作。评论界认为，伯力叶塑造的沙威和勒都扮演的米西耶主教比任何一个版本都更令人信服。最新的一个版本是法国导演罗贝尔·霍桑 1982 年的超级制作。他先拍成一部长达五小时的电视剧，后又制成一部长三小时的电影片。导演在情节方面力求现代化，这就大大破坏了原著，化妆与布景的戏剧色彩也过浓，只有出演让·瓦勒让的里诺·凡杜拉的卓越演技给人们留下了深刻印象。

事实上，把一部家喻户晓的文学名著搬上银幕，既要再现原著的风貌，又要充分体现电影艺术的特殊魅力，把洋洋数十万言的巨著浓缩在三小时长的胶片上，确非一件易事，对任何时代任何国家的导演都是一次挑战。在让-保罗·勒沙努阿的这部影片中，爱在苦难的漩涡中搏击，宽容与敌对的激流在冲撞，时代的风云变幻不定，革命风暴的惊涛骇浪时起时代，这一切构成了一幅 19 世纪法国社会的宏伟画面。

小说是语言的艺术，电影是声光艺术。两者给人们提供的艺术享受既不相同又能相得益彰。以滑铁卢战役为例，雨果从历史的角度，以史诗般的笔触描绘了这场战役，他不仅描写而且加以分析。从他对战争胜负的必然因素和偶然因素的思考中，人们可以感到这是一位伟大文学家站在时代的巅峰在俯瞰历史。在电影中，导演运用多角度的镜头运动，将硝烟弥漫、尸横遍野的滑铁卢战场缓慢地展现在观众面前，像是一幅巨大的画卷逐渐被打开，让观众对这场意义深远的战役进行各自的思考。

1832 年巴黎人民为拉马克将军送葬的那场戏拍摄得很成功，确把小说中起义前夜山雨欲来风满楼的气氛烘托出来了。开始时，镜头推到一辆缓缓行进的巨大黑色灵车上，四周的仪仗队和送葬的人群将道路挤得水泄不通，宽阔的香舍里榭大街显得那么狭窄。各色国旗在空中飘扬，欢腾雀跃的孩子们舞动着树枝，穿着工装的人们伫立街头，看来罢工已经开始了。商人们挥舞着棍子大声叫喊，看起来他们也早已无心做生意了。树上、阳台、窗口和屋顶上，到处人头攒动，人们的目光既兴奋又紧张，人们似乎在探寻，在等待。空气闷热得令人窒息。观众会感到一场风暴即将来临。接着，镜头不断变换角度，一个俯拍的长镜头把巴黎纷乱的全景呈现在我们面前；起义爆发了，前来镇压群众的警察挥舞着棍棒，把人群向四处驱散，各个角落都有与军警搏斗的混乱场面。镜头的运动速度明显地加快着，从开始时送葬队伍的缓缓蠕动，转变为向各个方向推拉摇移的快速运动。街垒战斗开始后，这种满地开花似的无规则动荡，迅速地转为两军对峙，对打镜头的交替使运动节奏逐渐平缓下来。

从街垒战斗的画面构图来看，观众马上会想到德拉古阿那几幅描绘法国大革命的名画和《悲惨世界》小说中的插图。神情威武、视死如归的起义者，站在街垒后面一字排开，同时用枪瞄准着前方敌人。顽皮乐观的小夏瓦罗什，

站在画面右侧，一副老成持重的样子。另一个仰拍镜头也给人以深刻印象：手持武器的起义者站在街垒上面，愤怒的目光直视前方，政府军士兵的尸体横陈街垒前沿，两名士兵的背影继续向前摸索前进，短兵相接的白刃战即将来临，起义军子弹已告罄，生与死凝聚在一瞬之间。读小说原作时，如果不借助丰富的想象和具备极强的方位感，实难达到电影画面给予观众如此扣人心弦的效果。

但是电影语言在评说历史功过（如前所述之滑铁卢战役）和主人公心理变化方面，手段仍嫌不足，例如让·瓦勒让在当马德兰市长时，听沙威说一个与他同名的人被捕，次日将开堂公审。他此时的内心矛盾，纵有画外音的旁白解释，也难以与不受时空限制的文字媲美。雨果在原作中不惜笔墨，淋漓尽致地深入挖掘了人物的内心世界：富有正义感的让·瓦勒让首先想到的是去法庭自首，救下那个无辜替他受难的人。但是，自首就意味着重新回到曾经苦熬过 19 年的苦役场，而这次再进去将永无出头之日。自己多年来广行善事，把蒙特漪城变得欣欣向荣，自己成了受世人景仰的市长，也有了一个宁静的家，这一切将因去自首而毁于一旦。他始终把米西耶主教的教诲当作自己生活的信条：“隐姓埋名，脱离凡俗，牺牲生命，归依上帝。”去法庭自首将无法隐姓埋名，但让一个无辜的人代己受过，也违背上帝让他弃恶从善的意志。在世人面前，承认自己苦役犯的可耻身份，难道是上帝的意愿吗？他听到米西耶主教在冥冥之中的告诫：“在世人眼中，你处于耻辱之中，但在上帝面前，你的行为是神圣的。”就在他下决心去法庭自首之时，他又突然想到命运悲惨的芳汀，现在他成了这位风尘女子唯一的生命源泉和希望，而这座小城里成千上万的贫苦工人也都要靠他的工厂来养活和接济，为拯救一个人而牺牲全城人的幸福，为自己的灵魂得救归依上帝而使众人陷入贫困，这符合上帝的意志吗？他对米西耶主教的告诫发生动摇时，抓起主教送给他的那对银烛台准备扔进熊熊燃烧的壁炉火中，主教的声音又在耳边响起：“让·瓦勒让！你不能为保全你个人的幸福与安宁将一个无辜的老人推上绝路。”要么就从此告别世俗的名誉、地位、个人的幸福和自由，去接受非人的苦役、粗暴和凌辱，要么就违背主教的教诲，背叛自己的良心和美德。一线光明刚刚出现，一团黑暗又将光明驱散。让·瓦勒让深深地陷入苦闷和矛盾之中。这一章以主人公呼唤上帝结束。读者的心绪随着让·瓦勒让的内心变化而起伏不定，看到主人公的头发一夜之间变为雪白，似在意料之中。影片在这一场戏的表现略显苍白。

小说中人物繁多，性格各异。影片突出了几位主人公，尤其是迦班的出色表演是令人赞叹的。不论是小说还是电影，雨果的这部经典之作将永远震撼读者和观众的心灵。

（任友谅）

五朵金花

1959 彩色片 13本

中国长春电影制片厂摄制

导演：王家乙

编剧：赵季康王公浦

摄影：王春泉

主要演员：杨丽坤（饰社长金花）

莫梓江（饰阿鹏）

本片获 1960 年亚洲电影节最佳导演、最佳女演员银鹰奖

【剧情简介】三月的大理，春光明媚，百花争艳，富有民族民间传统的“三月街”又在苍山脚下、洱海之滨拉开了节日的帷幕。白族群众及前来共同欢度佳节的各民族的男女，身着五彩缤纷的节日盛装，熙熙攘攘地前来参加盛大的集市贸易和民间文娛体育活动。这时，在通向大理的道路上一匹骏马飞奔而来，一辆马车正在道中修理，阻拦住骑马人的去向。“怎么啦？”骑马的白族小伙子勒住马问。一群姑娘立即求援似的七嘴八舌地说：“你没有看见轮子掉啦！”“小伙子下来帮个忙吧！”小伙子说：“我还有急事！”“谁没有急事……”姑娘们吵嚷着，急盼这个男青年助一臂之力。“好，”小伙子跳下马来，从随身带的布口袋里，取出钉子、斧锤，开始修理起来。车辆刚修好，赛马场上传来了比赛发令枪声，小伙子顾不得收拾工具，飞跃上马，向赛马场飞奔。赛马场上人山人海，一片欢呼声。小伙子——阿鹏立即入列追赶。观众的叫好声、喝彩声，此起彼伏。阿鹏俯身马侧，一口气拣起十几杆旗子，他的马从最后跃进到第四位、第三位、第二位……只有一个藏族青年还在他前头。眼看阿鹏越追越近，挤在观众中看赛马的社长金花情不自禁地为阿鹏助威。一场精彩的赛马结束了，阿鹏以自己高超的骑术，夺得了冠军。他兴奋地牵了马，从欢乐的人群中向外走去。社长金花骤然在他的马颈上挂了一个美丽的绣花荷包，他扭头望去，看见送给他绣花荷包的，原来正是那个途中赶车的姑娘，他不禁怔住了。她那么漂亮大方，身材健美，头发乌黑，又有一双明亮的眼睛，是多么迷人呀！

在幽静、明媚如画的蝴蝶泉边，金花与阿鹏相会，他们互以意味深长、委婉动听的白族对歌表达着爱情，萌发着一对青年对美好生活绚丽的遐想。二人并约定来年的“三月街”仍在这里相会。

次年，阿鹏携带金花定情之物“绣花荷包”如期践约，未遇金花。可是，金花家在哪里？阿鹏一无所知，到哪里去寻找呢？

真诚的爱心使他相信，走遍苍山洱海每一个村寨，一定会找到她。在寻找中结识了音乐家“胖子”和画家“瘦子”，三人结伴同行，遇到五个同名

同姓的姑娘，从而发生了一些饶有风趣的故事。

阿鹏走到洱海滨，听说刚跳入水底捞镰刀的是金花。乐得他心里开了花，随即跃入水中，当镰刀捞上来，显出水面的却不是他要寻找的金花。

阿鹏来到畜牧场，又听说金花正在牛产房里接生牛崽，他迫不及待地在窗外唱开了二人共识的情歌，不曾相识的这个金花，非常生气，朝阿鹏迎头泼来一桶水。

不灰心的阿鹏，来到苍山脚下，听到人们呼喊金花，他便急忙奔上山，加入找人行列，原来是一名姑娘在山上寻找矿石，遇见一只熊，被吓得钻进山洞，结果，阿鹏赶跑了老熊，救出了这位姑娘，但她也不是阿鹏一心要寻找的金花。

阿鹏来到公社拖拉机站。这里正在热闹地举行婚礼，音乐家与画家首先听见呼喊新娘的名字正是金花，两人不得不告诉阿鹏金花已变心。阿鹏不信，隔窗相望，果然看到了婚礼上胸带红花，与新郎共饮喜酒的新娘活像他要找的金花。

阿鹏眼见金花已背叛了自己的誓言，失恋的痛苦迫使他愤然踏上归乡的道路。谁知途中遇上一位好管闲事的大叔。大叔邀阿鹏到家吃饭，以酒浇愁，然后，再用马车拖着醉酒的阿鹏去拖拉机站找金花“评理”。

当大叔叫着新娘金花来找阿鹏对质时，阿鹏却不见了。原来，在这之前，阿鹏已被四处找他的画家和音乐家叫醒，阿鹏觉得大叔不该来找金花评什么理，便独自溜走了。

阿鹏离开了拖拉机站，途中又碰上搭救过的炼铁金花，她正为炼不出铁和她的对象闹别扭。阿鹏是个热心肠的人，见他们炼不出铁，决心再助一臂之力，因为他就是一名青年铁匠。在炼铁厂，经过昼夜苦战，终于出铁了。这时，炼铁金花对阿鹏的热情赞扬和关心，又引起一场风波。她的对象对此产生了嫉恨与误解，并把这个矛盾反映到了公社，请求社长金花来解决。

直到此时，社长金花方知阿鹏的下落。她便急忙来到炼铁厂找盼望已久的阿鹏，不巧阿鹏在睡觉。炼铁金花不仅不准社长会见阿鹏，言语中又无意伤害了社长金花，致使她也产生了疑心，认为阿鹏又爱上了炼铁金花。深感阿鹏太薄情，一气之下，留下阿鹏头年相会时送的“宝刀”定情物，含泪而去。

一觉醒来，阿鹏发现身边的“宝刀”，连忙追问原因。此时，炼铁金花才知社长金花早已爱上了阿鹏，悔悟自己出言不慎，引起不必要的误解。同时，阿鹏从她口中，了解到金花社长也是一位热心助人的姑娘，她虽然工作很忙，也挤出时间参加婚礼，当拖拉机手金花的证婚人，一切误会，顿时消融了。

纯洁的爱情在几个波折中得到了考验升华，这时，阿鹏与金花再次相会在蝴蝶泉边，亲密地依偎在一起。

【鉴赏】

本片是一部以兄弟民族生活为题材的轻松愉快、赏心悦目的喜剧片。

编导的艺术构思精巧，它以阿鹏找金花为基本线索，编织了一个个富有喜剧色彩的故事，让活跃在不同岗位上的五位金花呈现出丰富多彩的民族新生活图景与积极向上的崭新风貌。

全片格调清新优雅、妙趣横生，既具有浓郁的民族特色、抒情色彩，又散发着浓烈的时代气息。

本片不同于以往的讽刺性喜剧，它是一部表现现代人生活的富有歌颂性的喜剧，通过对高尚品德和人性美的颂歌，给人以情感的陶冶和思想境界的升华。《五朵金花》作为一种新型的喜剧样式，是极富独特风格的，它的出现为我国电影喜剧发展拓宽了道路。

本片更引人入胜的是，把白族奇异风情与民歌，作为电影元素或情节的场面注入影片中，也是极为成功的。如采药老人的山歌，“泼水把你撵”，“蝴蝶泉边”……，它们紧紧地与人物心境相映照，让优美的旋律熔铸于人物形象之中，使观众耳朵的享受与眼睛的享受有机结合，尽情地去领略白族地区独特的风采和作品的诗意、神韵，从多重电影诸元素中发掘艺术形象中的深刻内涵，启迪人们的心灵。

请看《蝴蝶泉边》词：

（女）大理三月好风光，蝴蝶泉边好梳妆，蝴蝶飞来采花蜜哟，阿妹梳头为哪桩？

（男）蝴蝶泉水清又清，丢个石头试水深，有心摘花怕有刺，徘徊心不定，啊咿哟！

（女）有心摘花莫怕刺，有心唱歌莫多问，有心撒网莫怕水，见面好相认。

（男）阳雀飞过高山顶，留下一串响铃声，阿妹送我金荷包哟，是有情人啊咿哟！

这样的民歌对画面的力量是极大的加强，对视觉形象起到有效的、抒情的伴奏效果。此时此地，正是金花与阿鹏第一次相遇，表达情感方式比较坦诚、直接，比较自由。他们寻求情人，通常约会在恬静的月夜里，双双脉脉含情，挽臂踏歌，互吐诗一般的衷肠，这样描绘，比较符合白族青年的心理活动及表达恋情的方式。

该曲调清新、流畅，感情充沛深厚，宛如鸟语般的婉转动听，又如清泉般透澈明亮，轻轻地注入人们心田。观众听后，就如喝了醇美的甜酒，使人陶醉，令人赞叹不已，从而给影片增强了民族特色的浓度。虽然本片问世至今已逾 30 年，《蝴蝶泉边》乐曲所塑造的艺术形象，至今仍在广大群众中流传。它赋予影片的审美价值是不可估量的。

本片之所以产生如此巨大的影响，更为重要的是它来自绚丽多彩、波澜壮阔的民族生活，展现出了那里人民古朴温馨的人性美。它通过阿鹏寻找金

花中发生的一些饶有风趣的故事，真实地表现了白族人民善良、真诚、朴实的美好感情和忠贞不渝的品格。

第二年阿鹏践约，走遍苍山洱海每一个村寨寻找。金花并不是不懂得生活，她时刻思念着阿鹏。人们从影片中可以看到她内心感情冲击的波澜。她的爱是诚挚的，始终如一的。不过，它突破了热衷于风花雪月、卿卿我我的爱情格式。她把爱熔铸于事业之中。

当老爷爷为金花着想，要孙女多关心自己的终身大事时，金花是这样回答的：

“不行！社里还有许多事要做！”

老爷爷又说：“话不能这样说，要是小伙子回去，以为你变了心，他再和别的姑娘好上了，那你再解释也晚了！”

金花说：“如果是这样，那就更用不着找了。”

这位姑娘的爱情是多么纯洁无瑕啊！

再看阿鹏，一出场，他那勤劳朴素，舍己为人的高贵品质就深深地印在每个观众的心目中。他在参加赛马会途中，尽管赛马就要开始了，他仍然热心地帮助那些素不相识的姑娘修马车。后来，走到苍山脚下，他又潜入洱海里帮助积肥姑娘捞镰刀；爬上苍山的悬崖绝壁替挖药老人采草药，奔入深山协助小杨寻找失踪的探矿姑娘，等等。

看到这些情景，无不感到这位小伙子的纯真可爱！

尤其使我们难忘的，是当阿鹏误认金花已嫁给别人，内心极端痛苦，并得到了社会舆论的同情与支持。“爱管闲事”的老叔为此打抱不平，要拉着他去找金花说理时，阿鹏执意不肯，宁愿自己忍受痛苦，也不愿去见金花，压抑内心的痛苦，积极投入生产劳动中去。

这些细节，充分体现了白族人民特有的典型性格与人性的美。

由此看来，本片编导执著追求的是纯朴的感情。这正是当今人们关注的社会问题。

现代工业社会经济高度发展，一方面出现了高度物质文明与精神文明；另一方面在人与人之间存在的真诚的感情也随着商品经济的发展逐渐被“物化”了，相互间的情感日趋淡化，过去那种古朴的温馨的人情味、伦理与道义也逐渐消失，造成人们心灵的空虚与伤痕。

物极必反。人们逐渐转向内心充实，阔别已久的温情，质朴的感情。长期以来醉心于追求官能刺激的电影观众，当见到这样散发着泥土芬香、温馨人情美的民族影片时，受到他们的欢迎是理所当然的。这也正是本片艺术生命长青的原因之一。

（张维）

未寄出的信

1960 黑白片 90 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：米哈依尔·卡拉托佐夫

编剧：瓦列里·奥西波夫 葛里高里·柯尔图诺夫

维克托尔·罗佐夫（根据瓦列里·奥西波夫同名短篇小说改编）

摄影：谢尔盖·乌鲁谢夫斯基

主要演员：英诺凯恩蒂·斯莫克图诺夫斯基（饰萨比宁）

塔蒂扬娜·萨莫依洛娃（饰丹妮娅）

瓦西里·李凡诺夫（饰安德烈）

叶夫盖尼·乌尔班斯基（饰谢尔盖）

【剧情简介】

在西伯利亚的雅库梯原始森林里，一支由四人组成的地质勘探小分队在寻找金刚石矿床。队长萨比宁是个野外工作经验丰富、热爱自己的事业的中年人；男队员安德烈和女队员丹妮娅是两名年轻的地质学家；勘探小分队的向导谢尔盖沉默寡言，是个熟知原始森林地理环境的单身汉。萨比宁的家在列宁格勒，每一次，他外出勘探，和妻子薇拉别离，都使他依依难舍，但似乎有一种不可抗拒的力量经常吸引着他一次又一次地离开了家……

这次到雅库梯森林地区来勘探，一上飞机，他就开始给薇拉写信，可到了目的地，由于西伯利亚的河水疯狂般地泛滥，使他没来得及把信交给返回的飞机带走。于是他决定让这封未寄出的信成为一封持续不断的长信。这以后，每当休息的时候，他就坐在篝火旁把他们四个人在原始森林的流浪生活中所遇到的一切都写给他心爱的妻子。

他们住在帐篷里，开始了艰苦地挖掘坚硬的冻土和岩石的工作。安德烈和丹妮娅对于发现金刚石的理想满怀信心，谢尔盖却给他们泼冷水，他说他已第十次陪同地质工作者到这里来寻找金刚石了，但每一次，都是失望而归，他认为这里根本没有金刚石。安德烈坚信科学家们的论断：西伯利亚中部高原的地质构造和南非的地质构造十分相似，南非蕴藏着丰富的金刚石矿，所以，这里也应有金刚石的矿床。

安德烈与丹妮娅彼此默默地相爱着。有一次，安德烈在地上拣到一张字条，上面写着：“我每一次都想下决心跟你谈，可是一想到这个，我就害怕得连话也说不出……我知道，你爱着另一个人……”这是谢尔盖写的。当他知道心底的秘密被安德烈发现了，就特别恼火，他们两人以一起去打猎为名，

进行了一次“男人之间的谈话”。安德烈说：谢尔盖暗恋着的那个姑娘正与另一个人相爱着，从道德的观点来看，谢尔盖的这种爱是不合适的。谢尔盖说他根本瞧不起安德烈说的那种书本上的道德，他有的只是感情，这个感情他已经等了一辈子，他不会让步的。安德烈则认为人与其他动物的区别就在于：人能够控制自己的不必要的感情，谢尔盖气愤地朝安德烈的脸上揍了一拳。

一个夏天过去了，可是，辛勤的劳动都是徒然的，什么成绩也没有。连丹妮娅都有点怀疑：也许西伯利亚根本就没有金刚石。谢尔盖干脆建议明年到别的地方去找。萨比宁嘴里虽说坚信这里有金刚石，但久久挖掘不出，心里也不免有些泄气。一天，丹妮娅在浅探井的坑底挖到一块岩石，她看了一眼，又握紧了手，倚在坑壁上哭泣起来，安德烈问她怎么啦，她把岩石递给安德烈看，原来，这竟是一块金刚石。整个勘探小队沉浸在热烈的欢庆气氛中，他们把剩下的一点白兰地全喝尽了，马上进行返回的准备工作，首先把金刚石的矿床图画好了，这是他们要带回去的勘探成果。谢尔盖忧伤地与丹妮娅告别，他说为了这没有回应的感情，他还是要感谢丹妮娅，等第二天丹妮娅一上飞机，他就再也见不到丹妮娅，与她就算永别了。

谁知萨比宁等正准备离去时，却遇到了森林大火，他们匆匆忙忙地收拾了帐篷里的东西，赶紧去找他们的小船，因为仪器、矿石标本和食品都在小船里。他们在燃烧的森林里奔跑，到了河边，发现小船已被冲走。安德烈在河边跌倒，把腿摔伤了，他蹒跚地走着，一棵横倒着的、正在燃烧的大树拦住了他们的去路。丹妮娅说：不能再往前走了，但谢尔盖勇敢地潜入燃烧着的树底下的水中，涉水走去，他终于抓住了小船，把船上的部分东西扔给了萨比宁他们。谢尔盖的周围都是火，他的衣服也烧着了。突然，一棵燃烧着的大树倒在他身上，他被火舌吞没了。萨比宁命令安德烈和丹妮娅迅速离开火区，并让安德烈发报与基地联系，报告谢尔盖牺牲的不幸事件。发报机出了故障，只能听到基地庆贺他们发现金刚石的声音，这是他们头一天向基地汇报的，他们现在的不幸情况基地却一点听不见。他们向大河走去，打算到那里坐木筏顺流而下。过了几天，基地总算明白他们的发报机出了故障，只能收不能发，基地通过电台告诉他们：搜索队正在寻找他们，每隔六小时会和他们联系一次。

他们在烧焦的树林里走着，安德烈腿部受伤，已拄着拐杖了。他们听到了直升飞机的声音，高兴得追着飞机直喊：“我们在这里！往这儿飞！”树林里烟雾太大，驾驶员看不见他们，终于飞走了。他们打开发报机，电台的声音说已扩大搜寻范围，派出了航空队、地面搜寻队。老天保佑，下起了雨，大火将不再成为威胁。安德烈越来越虚弱，萨比宁与丹妮娅用担架抬着他。丹妮娅几次跌倒又爬起来。安德烈恳求他们把自己留下，他们坚决不同意。一天早上萨比宁醒来，发现安德烈的睡袋空着，树枝上插着一个字条，这是安德烈留下的，他说：一个人死总比三个人死好。他让他们不要白费力气找

他。

萨比宁和丹妮娅从沼泽地走进了树林，他们又听到了飞机的声音，丹妮娅放了一枪，萨比宁责怪她射完了最后一颗子弹，并生气地把枪扔了。飞机仍然没有发现他们，又飞走了。萨比宁病了，丹妮娅悉心地照顾他，他们两人都感到肩上的任务很重，必须把标有金刚石矿床的地图带出去，他们希望能乘坐木筏向人们游去，把地图带给人们。

冬天来了，下起了大雪，他们的行程更艰难了，丹妮娅越来越虚弱，一天，她倒卧在雪地上，再也没有起来，白雪复盖着她的身躯。现在，只剩下萨比宁一个人了。他躺在木筏上顺着大河漂着，他内心的独白在说：“我的生命不是属于我的，我应该把地图带给人们，我不能死。”木筏漂着，它撞在大冰块上，停下了，一架直升飞机在木筏的上空盘旋。从飞机的绳梯上下来一个飞行员和一名医生，医生用听诊器听着萨比宁的心脏，他的心跳声越来越响，他欣慰地睁开了眼睛……

【鉴赏】

本片的几个主要创作人员都是影片《雁南飞》的主力，如导演卡拉托佐夫；摄影师乌鲁谢夫斯基；编剧之一罗佐夫；女演员萨莫依洛娃。整个摄制组也几乎是《雁南飞》的原班人马。影片系根据奥西波夫的只有七页篇幅的短篇小说改编。小说发表于1957年，当时很受欢迎，因为它的情节新奇和不寻常。当时的许多作品中所表现的冲突都很轻松，人物都是玫瑰色的，都能毫不费力地克服各种困难。而《未寄出的信》是一个悲剧，所有的主人公在与大自然的抗争中都牺牲了，而且是在没有达到目的的情况下牺牲的，这样的作品在当时是绝无仅有的。影片对原小说作了几点更改：小说中的向导谢尔盖没有爱上丹妮娅，影片则表现了他对丹妮娅的强烈而无望的单恋；小说中勘探队的四个人都死了，人们在事后很久，发现队长萨比宁的尸体后，见到了他写给妻子的那封长信和金刚石矿床图，才知道他们所经历的艰难险阻，但那时这张图已没有什么意义了，在那个地区已有幸运的勘探者发现了几十处金刚石矿床，并已进行大规模的开采。影片给了队长萨比宁一线生机，让幸存的他把金刚石矿床图及时带给了人们。

在60年代之前，苏联的作品主要是表现人与人之间的阶级斗争或先进与落后的斗争，表现人和大自然对立的作品较少，即使有，也是以人战胜大自然、人定胜天为主题的。这部影片在题材方面是一个新的突破，表现了人和大自然、生命与死亡的抗争。如果说，《雁南飞》表现了战争给个人命运带来了创伤和不幸，那么，本片要反映的则是：人在征服大自然的过程中，也是要付出惨痛的代价的，并不是经常都能人定胜天。有时候，人在险恶的环境中是无能为力的，很偶然地就会失去生命，酿成悲剧。从这个意义上来说，影片在内容上也有新意。当然，也有人给影片扣上“自然主义”、“悲观主义”、“形式主义”等帽子。一般来说，一部新颖独特的作品出现时，总是

会有褒有贬的。

苏联已故电影艺术家谢尔盖·格拉西莫夫对本片的评价很高。他在60年代初社会主义国家电影创作会议上说：“我在《未寄出的信》中看到了比《雁南飞》更大的透彻性和艺术上的完整性。创作集体在提出和处理自己的艺术任务的时候，力求达到最大限度的准确性和具体性，我觉得这一点是具有很重大的意义的。”他认为影片创作者力求营造出真实的环境，保持展开悲剧的全部严峻性和纪实性。他同时也指出了影片的不足，认为创作者对主人公的复杂的精神生活的揭示注意得不够。

应该说，影片在处理大自然和人的冲突时，把人表现得比较苍白和肤浅，而把大自然描绘得很有威慑力和不温顺。它冷酷、无情，有时甚至是凶狠的，对人充满了敌意。银幕上出现的不是经常在电影院里看到的有着笨拙的熊、活泼的松鼠和耀眼的阳光的大森林。影片中的原始森林是严峻、不可亲的，大石块也是冷漠无情、毫无生气的。太阳是阴沉沉的、不和顺的，它威严地窥视着人们，河流也是汹涌的。没有一部影片能像本片那样把不可驯服的大自然的严酷、宏伟和令人恐惧的威力表现得如此有力和富有生命，这是导演和摄影师的杰作。

人在大自然的斗争中，虽然一个个死去了，但在人迹未到的雅库梯的原始森林地带，开始有了“人类的生活”，这就是人的胜利。影片开头，出色地表现了勘探队的四个人开始在这个地区“安营扎寨”，艰辛地探寻金刚石。导演对劳动的歌颂处理得很壮丽：在欢乐的、越来越增强的音乐节奏中，斧头砍入了树干，丁字镐和铁钎扎入了地面，一张张汗流满面的脸倦怠地、幸福地微笑着，摄影师经常用具有象征意义的重叠、三叠镜头来表现他们紧张的探寻工作。例如，挥镐抡锤的画面中都叠印着篝火的火焰。每逢休息的时候，熊熊的篝火燃烧着；劳动的时候，斧头和镐的敲击声在树林里响彻着——地质勘探者们的平凡而伟大的工作正在进行着。尽管周围是千百年没有人走过的原始森林，尽管泛滥的河水是那样的无边无际，尽管古老的顽石还从来没有听到过人的声音，但在一顶架好的帐篷那难以经受风吹雨打的帆布顶下，已将就着成了人们的栖身之地。原始森林地带的一块小小的土地，在一两天之内，被人占领了、攻克了，变成了可以居住的地方。这里，人的平凡的生活，甚至是不平凡中的平凡的生活正在进行着。这里有人的幻想，但也许，要比通常的稍微浪漫一些；这里也有人的劳动，尽管这种劳动要比一般的繁重得多。这里还有人的困惑和希望，可能也要比通常的强烈一些。这里也有人的爱情和嫉妒，当然，要比一般的更为突出。这里还有久久盼望的胜利。总之，影片的四个主人公曾在这里劳动和生活过，他们曾一度征服过大自然，哪怕是短暂的，但这都是人的胜利。这一大段戏拍摄得具有高度的艺术性。

浅探井中的一场戏处理得十分细腻，它在表现心理活动方面非常简练，也正由于这种真正的简练，它给人一种崭新的感觉。这场戏的内容是：对探

寻金刚石已感到绝望的丹妮娅突然发现谢尔盖用一种痛苦而渴求的目光凝视着她。刹那间她心慌意乱，惶恐地把一块矿石紧捏手中，聊胜于无地问了句：“累吗？”突然她紧贴在浅探井的壁上哭起来了，这是出于刚刚经受过的震惊，出于久久地积累起来的疲乏，出于长时间的失败和令人感到喜出望外的、突然到来的难以置信的幸福……在她松开的那只肮脏的手中，有一块角砾云母橄榄石的形状不太规范的结晶体——金刚石被找到了。在这场戏里，两位演员的表演都是非常出色、真切感人的：丹妮娅——萨莫依洛娃的没有化过妆的、具有一种非电影化的真实感的污秽的脸和只见过森林和战争的谢尔盖——乌尔班斯基的流露出孤独的忧郁、怨愤和渴望的沉默的目光都具有高度的戏剧性。

谢尔盖的牺牲表现得很壮烈。他和安德烈、丹妮娅三个人在燃烧的森林里奔跑着，到河边去找小船。安德烈在河边跌倒了，谢尔盖立即扶他起来，还用自己的坎肩为丹妮娅遮住火，这个平日不爱言笑、性格怪僻的人的这两个举动使他迸发出了善良的本性，紧接着他不顾身上着火，不断潜水越过燃烧的大树，终于抓住了小船，抢救出了船上的部分食品。但一棵倒下来的、熊熊燃烧着的大树却夺走了他的生命。这个场面拍得惊心动魄，也是其它影片中罕见的。森林大火表现出了大自然骇人的威慑力。河两边的树木都在燃烧，喷射着火舌的大树一棵棵地倒了下去，有生命的树林很快就变成一片烧焦的炭木，烟雾迷漫，致使直升飞机发现不了他们。在这里，摄影师乌鲁谢夫斯基的技巧令人赞叹。

有些细节的处理也很感人。安德烈在作出自我牺牲的前一天，已很虚弱，他躺着，请萨比宁为他摘下近处的一朵小花，他把这朵小花送给了丹妮娅，为她祝贺生日，并用微弱的声音回忆起了他和丹妮娅在学院里的相识以及他对丹妮娅的钟情，他是怀着对生活中最美好的事物的怀念与礼赞离开人世的。第二天一早，当丹妮娅发现他已不在时，就立即去寻找他，丹妮娅在沼泽地里拣到安德烈的一只皮鞋，她先是扔掉了它，向前跑，接着又返回，重新拾起皮鞋，继续向前跑。这个过程表现出了她内心的思想活动：她第一次拾起皮鞋时，心里升起一丝希望，以为安德烈就在附近，于是扔掉了鞋赶快跑，希望很快能找到他，但后来一想，找到他的希望也许是渺茫的，于是又返回，再次拣起了鞋，因为，这只鞋中还留有安德烈身上的一丝温暖和气息，现在，这是丹妮娅能得到的唯一与安德烈有紧密联系的东西了。她在沼泽地里奔跑着，呼喊安德烈的名字，责怪他没有权利离开她，她跪在地上求他回来，说自己爱他。这一对年轻人，本来是默默地相恋着，只是在生离死别时才勇敢地说出“爱”这个字眼。

丹妮娅的死表现得很有层次：那时已是冰雪封冻的严寒天气，丹妮娅日益衰弱，她在密林里吃力地移动着脚步，用手挡着风，她越走越跟不上了。影片好几次表现萨比宁喊她，停下来等她，终于有一次，萨比宁久等不见她来，于是回去找她，只见雪地上躺着被雪覆盖着的丹妮娅，萨比宁扒开雪，

想温暖她的手，擦她的脸，扶她起来，但都无济于事，最后他抱起她喊她，音乐声、风声淹没了萨比宁的话语……丹妮娅已冻僵了，她的头向后仰，渐渐地一切都裹在雾中了。

小说中，勘探队的四个人都死了，但影片给幸存的萨比宁留下了一丝希望。最后一场戏中，萨比宁乘着木筏在河里顺流而下。昏迷中，他想象河上正在进行建筑工程，他似乎见到了起重机、汽船，他让建筑工地上的人拦住他，别让他漂到大海里去，因为他必须把金刚石矿床图带给人们。在幻觉中，他还见到了妻子薇拉。这场戏拍得很美，河上的冰凌在日光下闪耀，木筏上挂满了水晶般的冰块，这最后一场戏充分地表现出了萨比宁的博大胸怀与精神面貌。

有些景物是用主观镜头来表现的，例如，丹妮娅发现了角砾云母橄榄岩的结晶体，在树林中飞跑的时候，树叶间急闪而过的、颤动着的闪光，森林大火对燃烧着的树木的幻影及烧焦的树枝在苍白的天空中的可怕的图案，这一切，似乎都是通过影片主人公的热情洋溢的、惊异的惶恐的眼睛看到的。

另外，影片中旋转飞舞的枝叶和云朵所构成的离奇景象，出色的叠化镜头，令人目眩的蒙太奇，倾斜的摇镜头，迅速的移动摄影和光线很强的密林全景，这一切，不仅是本片的杰出成就，而且，也是摄影艺术大师乌鲁谢夫斯基对俄罗斯及世界电影艺术美学的一大贡献。

（戴光晰）

赤贫的岛

裸 岛

1960 黑白片 98 分钟

日本近代电影协会摄制

编导：新藤兼人

摄影：黑田清巳

主要演员：乙羽信子（饰登代） 殿山泰司（饰千太）

田中伸二（饰太郎） 堀本正纪（饰次郎）

本片获 1961 年莫斯科国际电影节大奖

【剧情简介】

那是在炎热的一个盛夏，农民千太和妻子登代，带着 8 岁的太郎和 6 岁的次郎两个儿子，来到远离广岛县三原市的一个周围仅有 500 米的荒岛上开垦耕地。

这里自然条件极其恶劣，没有河流，生活用水及农田用水极度匮乏。他们首先在岛的顶峰的一个角落上搭建小屋，作为栖身之地，也仅仅只能做到不漏雨而已。屋外搭有一座简陋的炉灶，用以炊事，还用木板钉了一张用餐的小桌。洗澡桶也设在户外，是用汽油桶做的。乍一看来，像是一处露营场所，倒也别有情趣，然而，事实却并非如此。

住处安顿下来以后，第一件事就是把树砍掉后的残根挖出，尽量将可以利用的地方都变成耕地，种上小麦和甘薯，赖以糊口度日。

夫妻俩每天最沉重的劳动，莫过于给农作物浇水。水，对于这个独户居住的孤岛来说，一滴也没有，哪怕是一个小小的水洼也无处寻觅。因此，千太和登代只得划着小木船，船上放置四只大木桶，划到对面那个稍大一些的岛屿佐木岛，去汲取小河里的水。每天往返不止一次。等到船回到满是岩石的岸边后，再用扁担挑起水桶，沿着陡坡爬上顶端进行浇地。不用说，生活用水也需要靠肩挑船运来补充。

爬陡坡确实是既艰险又耗费体力，徒手攀登已很吃力，何况还要肩挑两只大桶，稍一失去平衡就会绊在岩石上摔倒。有一次登代脚步打晃，一只桶滑落下来，好不容易运来的水全都付诸东流。目睹这一情况的千太，慢条斯理地走到登代面前，冷不防地打了她一个耳光。两人沉默无言，更无表情。这说明，水对于人们的生存来说，是多么珍贵。

两个孩子承担拾柴的任务，权当做饭和烧洗澡水的燃料。一家四口每天重复着单调而枯燥的生活。天刚蒙蒙亮，夫妻俩便摇着橹奔赴邻岛汲水，回来后，登代还要单独划船把太郎送去上学，傍晚再将他接回来，因此，划船

和挑水成为他们每天必需的作业。惟有黄昏时刻是他们一家最惬意的瞬间，晚餐后全家洗个热水澡，涤荡一天的疲劳，然后进入仅有微弱灯光的陋室准备就寝。至此，一天的生活暂时打上了句号。

日复一日的枯燥生活，有一次被太郎偶然打破了。太郎从岩石上钓到了一尾大鱼，他们一家搭乘巡逻艇来到港湾码头，把鱼卖掉，用得来的钱去大众食堂饱餐了一顿。登代看到两个孩子狼吞虎咽地吃得津津有味样子，便把自己那一份也分给他们享受，自己宁可吃不饱。饭后他们还去路边的商店买了衬衣和裤叉。无疑，这在他们漫长的单调的生活中，是最富有色彩的一天，也是最值得怀念的一天。

然而，“天有不测风云，人有旦夕祸福”。一天夜晚，太郎突然得了急病，千太急忙驾起小船赶赴对岸大岛去请医生，不巧，医生出诊未归。千太又跑到村里东找西寻，总算找见了，并把医生带回家来，但是，为时已晚，太郎已气绝身亡。

第二天，家人为太郎举行了简单的葬礼。太郎同班的 28 名男生和女生，在女老师的带领下，乘坐机动船前来参加。他们搬来木柴将尸体火化后，还在墓上竖起一块小石碑作为纪念，孩子们每人手持一束野菊花放在墓前，含泪鞠躬哀悼。太郎短暂的生命就这样从人世间消失了。

葬礼完毕的次日，夫妻俩强忍悲痛，又默默地登上陡坡，为干旱的耕地浇水。登代终于悲愤难忍，发疯似的将农作物拔出，自己摔倒在地哭泣不已。千太站在一旁呆呆地望着，这次他没有责怪妻子，而是寄予无限的同情和怜悯。登代发泄了心中的郁闷以后，无可奈何地又继续埋头耕耘。

夏去秋来，农作物已到收获季节。千太和登代起早贪黑忙于收割，一年的辛勤劳动总算没有白干。但是，他们究竟是为谁辛苦为谁忙呢？他们把收获的四大麻袋的小麦全部装上小船，运到对岸的岛屿，其中三袋需要毕恭毕敬地给地主送上门，剩下的一袋则送往杂货铺，以物物交换的方式换取日用品。小麦对于他们一家来说，是奢侈品，他们赖以度日的主要是薯类。

千太和登代即使在农闲时期也闲不住。他们刻意要在陡坡上开辟更多的梯田。于是，摇橹，挑水这样的枯燥而繁重的劳动，恐怕只能这样重复着，重复着……

【鉴赏】

《赤贫的岛》是一部没有一句台词、只有音乐和部分音响效果的实验性影片，并被称为现代的默片。

60 年代，电影无论在技术和艺术方面，均已有了突飞猛进的发展，声、光、色也日益完善。就在这样一种背景下，日本著名编导新藤兼人却热衷于拍摄这样一部所谓现代默片，是冒着很大风险的。因此，在评析本片之前，弄清作者的创作意图和拍摄经过，显然很有必要。

新藤兼人是日本蜚声海内外的优秀剧作家和导演，截至 1988 年为止，共

创作了 200 余部电影剧本，导演了 43 部影片。他早年师从沟口健二，显示出作为一名电影艺术家的特殊才能，深受松竹、东宝等大公司的赏识。但是，新藤为人耿直豪爽，对艺术有着自己的主见和锲而不舍的精神，不愿受大公司种种限制和束缚，遂于 1950 年毅然离开松竹公司，与进步导演吉村公三郎共同创建了近代电影协会，致力于名符其实的独立制片运动。在 40 余年艰难岁月中，该协会的自主拍片和自主上映的方针始终未变，它的不少作品已被列为日本电影史上的不朽名作，《赤贫的岛》便是其中之一。在独立制片运动兴起之初，众多的独立制片社，像雨后春笋般破土而出。然而，不久均因受到挫折而偃旗息鼓，唯独近代电影协会几次突破危机，使得这面旗帜至今依然牢固地树立在电影这块大地上。而《赤贫的岛》正是挽救危机的一次成功的尝试。

新藤兼人出身于广岛市近郊的山区农村，自幼便亲眼目睹母亲长年在田里辛勤劳动，从种到收总是那样一声不吭、任劳任怨。母亲的形象给他的印象太深了，以致触发他要拍摄一部没有一句台词，全凭影像取胜的影片。1954 年，新藤终于写出了剧本，但是，没有一家电影企业敢于问津，因为这是一部别出心裁的影片，在经济效益上须冒极大的风险。直至 50 年代末，才决定由近代电影协会出面筹拍。而新藤考虑到一旦失败，协会势必受损，所以提出由他个人出资拍摄，规定以 500 万日元的低成本来完成此片，摄制组的成员限制在九名以内。正式的演员只有殿山泰司和乙羽信子。其余角色包括他们的两个儿子，小学女老师，岛上的地主、医生、寺庙的和尚等等，都是请当地人来演。摄影和配乐一共花去了三个月的时间。

早在 1958 年 6 月，新藤就让摄制组人员住在岛上试种甘薯，看看能否种活，10 月终于获得收成。接着又在 1959 年 11 月试种小麦，也获得了成功。于是，决定于 1960 年 6 月正式开拍。这说明他们早在两年前就做了充分的准备工作。再有，影片主要部分是不厌其烦地表现这对农民夫妻挑水和摇橹，而长期生活在大城市的乙羽信子和殿山泰司从未有过这方面经历。为了艺术的真实，他们宁愿吃大苦耐大劳，每天练习挑水爬坡，顶着烈日在海上摇橹，肩膀压肿了，磨破了，皮肤晒得黝黑疼痛，也全然不顾。他们这种对艺术真实的执著追求和坚强意志，受到人们的高度赞扬。

影片完成后面临另一个生死攸关的问题是发行上映问题。当时。日本的电影院，特别是城市的电影院，全部掌握在几家大公司手中，没有它们的允诺，影片即使拍出来，也无法与观众见面。这部费尽千辛万苦拍出的影片难免遭此厄运。于是，以新藤为首的近代电影协会，采取自主上映的办法，为影片寻找出路。翌年，又将此片送往莫斯科国际电影节参展，不料竟获得大奖。这项殊荣震撼了各国影坛，有 64 个国家的片商争购本片，使得它不仅成为世界级的影片，而且为近代电影协会这个独立制片机构的起死回生立下了汗马功劳。此外，本片还获得墨尔本国际电影节大奖和西柏林国际电影节银奖。

人们可能要问：这部影片为何受到如此重视？其艺术价值究竟何在？

若说单调的话，本片可以说再单调不过了。映入观众眼帘的无非是挑着两只沉重水桶上下陡坡的夫妻二人的影像的反复出现，再不就是摇橹，种田，以及衬托这些影像的大海景象的不断重复。但是，这些单调重复画面却含有一种无法抗拒的魅力，令人感到，这里所描写的实际上是人类通过无穷无尽的劳动来与大自然进行抗争。

正如新藤导演所说，本片的影像表现就是要一再强调挑水的镜头，特别要表现乙羽信子和殿山泰司在坡道上挣扎步行的姿态，那扁担压在二人的肩头上的沉重感，使观众产生扁担与肩头磨擦发“吱吱”响声的幻觉。

这种效果应该说是达到了。尤其是女主人公登代挑水的动作，真可谓达到炉火纯青的熟练程度，而且每次出现在银幕上的步态均不相同。本片使人为之耳目一新的另一特色是表现濑户内海景色之优美。日本电影中描写濑户内海优美景色的比比皆是，本片之所以特别引人注目，就因为这种景色与挑水的沉重劳动交互出现，互为映衬。劳动是艰苦的，但它是有节奏的，当肩负重担的乙羽信子汗流浹背地艰难登上顶端而感到终于可以歇一口气时，她一眼望到的是那璀璨夺目的大自然美景，从而不仅使她获得宽慰，观众也随之得到了心理上的平衡。在她从坡上下来接近海边时，情况也是如此，这时展现在眼前的，是那微波荡漾、浩渺无际的内海美景。这大概就是所谓劳动的节奏感，有了这种节奏感，无论多么枯燥乏味的劳动，也会给人某种妙趣。

影片尽管没有一句对话，故事情节也很单纯，但观众并不感到不自然。新藤兼人的意图，是要拍摄一部纯视觉的作品，完全依靠视觉形象来表现特定人物的生活状态。他认为，这部作品严格地说，并非全无对话，它的对话被人物的动作和风景所掩盖，只是人们的耳朵听不见而已。也就是一般所说的“此处无声胜有声”。

为了避免过于单调的氛围，影片有意识地穿插了一些欢腾的场面：对岸岛屿上举行庆丰收的传统民间舞；正月举行人人所喜爱和熟悉的“春驹舞”。这些民间艺术，虽与影片的情节没有直接关系，但它表现了濑户内海的风土人情，间接地给人物和事件的环境增添了色彩。这种“一张一弛”的表现手法往往可以起到某种调节作用。

影片唯一的一场高潮的戏，是长子太郎得了急病，没等请来医生，弱小的生命便永远消失在这块土地上。孩子生前的 28 名同班同学，在女老师的率领下，从对岸乘轮船赶来参加葬礼。他们用从海上漂流来的杂木进行火化后，还为太郎树立了一块小小的石碑，并供上一束束野菊花，以寄哀思。这恐怕是本片中最令人动情的一幕。

紧接的一场戏，则表现夫妻俩第二天无可奈何地又爬上陡坡，为龟裂的田地浇水。强忍悲痛的妻子，突然发疯似的将作物一棵棵拔出，伏在地上嚎啕痛哭，水桶也被打翻在地。丈夫站在一旁看得目瞪口呆，这次他没有像前面有一场戏因妻子不慎将水弄翻而给了她一记耳光那样粗暴对待，而是用一

种理解与同情的神态，将水桶扶起柔情地递给妻子，然后，二人又默默地继续作业。紧接着出现的是一组空镜头：烈日当空，毒辣的阳光照射得海水晶莹剔透，海面上微波荡漾，一浪接一浪地缓缓起伏滚动。这里确实不需要一句对话，便把男女主人公的内心世界刻画得淋漓尽致。无怪乎国际影评界，给予了极高的评价，有的评论家甚至称之为“诗的电影”。

五六十年代之交，是欧洲电影发生深刻变化的转折期，许多国家的电影新浪潮接踵出现，并波及世界各地。艺术表现形式上的创新意识很受到人们关注。新藤兼人的这部“现代无声片”以其独树一帜的大胆实验在世界电影史上占有一席之地。

（陈笃忱）

更高原则

Vyssi Princip

1960 黑白片 11 本

捷克斯洛伐克巴兰道夫电影制片厂摄制

导演：伊尔日·克列伊契克

编剧：杨·德尔达 伊尔日·克列伊契克

摄影：伊·屠扎尔

主要演员：弗兰蒂谢克·斯莫利克（饰马列克）

伊凡·米斯特利克（饰雷申涅克）

伊·布列霍娃（饰雅娜）

奥·克列察（饰斯卡拉）

本片获 1961 年威尼斯国际电影节大奖

【剧情简介】

1942 年 6 月，希特勒驻“捷克摩拉维亚保护国”的帝国监护使、党卫军最高司令兼警察总监列因加尔德·海德利希被刺。由此，德国法西斯宣布：捷克全境进入非常时期，水陆交通、捷克人的集会、体育比赛、戏剧演出等所有活动一律停止。窝藏“凶犯”或与行刺有关的“罪犯”、给“罪犯”以帮助或知情不报者，全家予以枪决。对行刺抱赞同的人、采取敌对行动者，也要枪决。

在柯斯杰列茨市一家书店橱窗里摆着一幅人物群像图，图片上写着两行字：“1942 年毕业班”，“赠给原则”。驻该城的德国党卫军小头目华尔夫看到这两行字，便认定是学生们“有意挑衅”。在他看来，学生们写出这口号，摆在书店橱窗里，意在指明德军入侵捷克是破坏捷克人的更高原则。他急忙责令书店经理立即把那张图片扔掉，同时决心查出这些“有意挑衅”的学生来。书店经理把此事告诉了古典中学的校长，校长是个胆小怕事的人，也叫他快拿出去销毁掉。

柯斯杰列茨市电台不停地广播一批又一批被判处死刑者的名单。空气十分紧张。连“希特勒广场”的集市也被勒令停止营业。街上除了德国兵，很少见到正常活动的行人。

华尔夫展开追查活动，派秘书找到开鞋店的扎伊切克，以每份 1000 克朗的高价收买他提供情报。他儿子小扎伊切克在古典中学读书，是 1942 年毕业班的学生，也随其父干起了出卖情报的勾当。

古典中学的师生们忙于毕业班的考试。这所学校，传统的重点课程是拉丁文。德国入侵后又多了一门德文，而且规定：学生凡德文不及格者都不允

许参加毕业考试。学生哈维尔卡考德文时，虽有同学雷申涅克从旁帮助、提示，仍旧不及格。他认为到战后，德文没有一点用处。里赫切尔老师因此不准他参加毕业考试。级任老师马列克却认为哈维尔卡是个好学生，他请里赫切尔再给他一次考试的机会。

马列克教授是位研究拉丁文经典著作的学者。他进行学术研究和对问题发表见解时，常说应该用更高原则去分析认识问题。长期的书斋生活，使他对希特勒入侵后的捷克社会现实缺乏了解。因之他的所谓更高原则，常是只能口头说说、不切实际问题的主观愿望而已。久而久之，他的更高原则便成了一种游离社会现实生活的空洞语言，没有多少实际意义和价值。因之，在学生中，形成一个对他亲昵而又含有几分调侃的称呼：“更高原则”。

毕业班学生要送那幅人物群像图给“更高原则”，并在其上面写下那两行字，充其量只能说是学生们对他在德国入侵后那种仍旧不顾现实的所谓“更高原则”的含蓄批评，其中也有青年人调皮的成分。但是，这件事和帝国监护使海德利希的被刺，完全风马牛不相及。

学生们发现一张报纸上登着监护使先生的照片，雷申涅克嘲讽地说：“……他忠于职守，可惜在位不久。”一边用笔在照片上画了几下，使他的形象变得可笑又可憎。他这些话和举动被同学小扎伊切克看在眼里。哈维尔卡为防止因此发生对雷申涅克不利的意外事故，忙把报纸抢过来，塞进炉子。但是，这件事到底被鞋店父子告了密。

教师万达斯的儿子在布拉格被捕了，为让万达斯到布拉格去探视，“更高原则”给他代八年级的语文课。在教室里，他告诉小扎伊切克，由于他四门功课不及格，不能批准他参加毕业考试。他这决定惹恼了小扎伊切克，故意对他不尊敬地当面吸烟。雷申涅克看不惯他这种行为，上去夺下烟并把他推倒。“更高原则”却劝阻雷申涅克说：“暴力不能教育人，对他也一样。”小扎伊切克当然更恨雷申涅克了。

柯斯杰列茨市党卫军大队长伏尔里契克下令再抓一批工人、农民和知识分子。华尔夫问关于那群像图、那几个中学生、教员和校长怎样处理？他回答说：“那不是政治性的，但所有敌对行动必须彻底肃清。要隐蔽一些，最好在郊外处决。”

正当毕业班学生进行拉丁文考试时，华尔夫带着手下人逼迫校长到教室点名捕捉哈维尔卡，莫乌切克、雷申涅克三人。监考的“更高原则”向他们提出抗议，但毫无结果。当他眼看着三个学生被赶上卡车时，愤慨地对学生们说：“没有一种道义原则能容忍这样的事。”

学生被抓走，引起教职员们的惶恐。大家纷纷猜测其中原因，都怕无端罹祸。只有“更高原则”与众不同，他要求校长去找秘密警察询问。他认为，这关系到学生的毕业文凭，并且“不经过笔试是违犯规章的”。他是如此认真，以致校长也认为他“太天真”了。但他提请校长注意：“就是世界上最不完善的法制也允许学生考试。”校长说他不了解时势，现在根本不存在

任何法制。他却坚持说：“他们至少也该有一个起码的道义上的原则。”正当他如此这般地固执己见时，秘密警察给校长来了电话，向校方施加压力，说全体教职员要对此事负责。

“更高原则”对秘密警察的压力置若罔闻，亲自到学生雷申涅克家去，安慰雷母说：“雷申涅克没作坏事”。还带雷母到女生雅娜家去，向雅娜父亲斯卡拉求助。他认为斯卡拉是个有名望的律师，他女儿和雷申涅克是同班同学，又是好朋友。孰料，斯卡拉竟轻松地说：“他们通知了学校，又让学校通知被捕者家长。书包还在学校里，既没审问过任何老师和学生，也没到家里搜查，说明没有什么了不得。”

他主张目前应该等待，不宜把事态扩大。这些不切实际的宽慰话不能满足“更高原则”的希望。他请求斯卡拉向有关方面去打听一下。斯卡拉立即摆出他律师的职业原则做盾牌，堂而皇之、装腔作势地加以拒绝，说“作为律师不能和秘密警察打交道。他们没有收藏武器，没有窝藏敌对分子，所以不会成为严重问题。如果为群像图的事而被起诉，我一定会尽力为他们辩护的”。但是，雅娜却坚持要求父亲去找秘密警察头子为三个同学求情，因为她的同学高拉克说他曾看见她的父亲坐过伏尔里契克的汽车，肯定和他认识。在女儿的坚决要求下，斯卡拉只得前去秘密警察机关。但是当他到达后又犹豫、徘徊，没有进去。雅娜骂父亲是个胆小鬼、懦夫。

“更高原则”决定亲自登门向伏尔里契克去为学生求情，虽然他根本不认识伏尔里契克。他请求伏尔里契克对年轻人宽容一点，把他们放出来。这位党卫军头子貌似幽默地嘲弄“更高原则”是城里唯一不认识他的人，然后说，依照他在维也纳读中学当童子军时老师要求日行一善的教导，今天就为他做这件好事。可是“更高原则”被他欺骗了。按照这个法西斯头目的安排，雷申涅克、莫乌切克、哈维尔卡被杀害了。当消息从广播中传出，“更高原则”听到后，悲愤地说：“我相信了他，这个凶手！”

在中学教职员会上，“更高原则”作为级任老师，受全体教职员的委派，到毕业班去向学生们宣布三位学生的“罪行”。

他去了。他对学生们说：“你们的同学被控告对行刺案表示赞同，遭到了枪决。但是从更高原则来看，谋杀暴君，不算犯罪。我提出抗议，就像每个正直的人都应该提出抗议一样。我抗议这种杀害你们同学的罪行！他们是无辜的，他们纯洁的血，最后一定要这些杀人犯偿还。”

学生们起立默哀，并以此向他表示深深的尊敬。

【鉴赏】

1939年3月，希特勒指使其在斯洛伐克的代理人宣布脱离捷克而“独立”。之后，又把当时捷克的总统哈查召集到柏林，强迫他在一份宣告“把捷克人民和国家的命运交到德国元首手中”的文件上签名。与此同时，德军开进了布拉格，成立“捷克摩拉维亚保护国”，从此，捷克被希特勒所吞并。

所谓“帝国监护使”，就是德国驻捷克占领军的最高头目。

1942年6月，流亡在伦敦的捷克政府派员刺杀了海德利希。德国纳粹借此在捷克全境向无辜平民进行疯狂的报复，实行了一场残暴的大屠杀。本片就是以此事件为背景，描述一群知识分子在这场大屠杀恐怖下形形色色的心理状态，尤其着力刻画了拉丁文教师马列克“更高原则”这一形象。

“更高原则”这个人物的塑造颇有新意。在他出场后的一段时间内，他展现的性格特征给观众造成了某种错觉，以为此人只是个迂腐的书呆子，不会去参与什么激烈的斗争。到影片最后，观众才发现，其实他是个言行一致、精神境界高尚的学者。他是非分明，不畏强暴，就是在履行自己的为人处事原则。他并不是那种口头上挂着“更高原则”，而遇到困难险阻时就表现出软弱和动摇的知识分子，他对学生充满爱心，他的许多行动都由此产生。当秘密警察到考场逮捕学生时，他马上提出抗议。他还要求校长去找秘密警察询问逮捕学生的原因，校长说他“太天真”，其实这种“天真”正是他为学生命运真诚担心的反映。他带着雷申涅克的母亲去向律师斯卡拉求助，是出于对同胞的信任。而他亲自出马向伏尔里契克求情，也并非不知道此举有违自己的良心和作人原则，但是，事关学生的生死，他只得如此。只是他把对象搞错了，甚至他还相信了那个法西斯分子的欺骗。这一点充分说明，他对作为一个人的伏尔里契克，还没有最后失去对其可能实现人类起码的道义原则的希望。当他从广播中听到三个学生被枪决的消息后，他清醒了：“我相信了他，这凶手！”

这个自白，既是深深的愤慨，也是痛苦的悔恨。

他明确地对学生们说：“从更高原则上来看，谋杀暴君，不算犯罪”。这是他经历了一番奔波和痛苦之后得出来的结论。他所作的“他们纯洁的血，最后一定要这些杀人犯偿还”的预言，今天已被历史所证实。然而在当时那种杀气腾腾的环境下敢出此言，实乃向法西斯公开宣战。所以，当学生们起立向他致敬时，观众也会向他投去尊敬的目光。

影片在人物塑造方面，有一定特色。在众多的陪衬人物中，律师斯卡拉最为真实可信。相较而言，他在全剧所有人物中，最具备帮助三个学生的条件。然而，这个胆小鬼、伪君子，连对女儿的许诺都能违背。这种人，在生活中人们常常会遇到。他们总是为保护自己的既得利益而耍尽手段。不到最后时刻，他们的真正面目难以暴露。许多善良人被他们愚弄以至出卖而竟浑然不知。影片塑造的这个人物具有一定的醒世作用。

导演在影片基调掌握和风格处理上也有其独到之处。例如，影片一开始，观众对内容一无所知，正要习惯性地观看演职员表时，银幕上却出现了宣布紧急状态通告的广播和字幕，使得片名、演职员表、紧急状态通告等等一齐涌现，给人造成一种紧迫感。随着紧急状态通告全文的逐渐出现，一种恐怖气氛便笼罩在观众心头了。又如，正当人们由于紧急状态通告感到喘不过气来的时候，画面却出现了一幅呆板的人物群像图片，同时画外响起了与当时

紧张气氛很不和谐的笑声。这笑声听上去又是那么天真无邪。在这一瞬间，观众可能会怀疑到这是否同一部影片的内容。但是随着情节的急速展开，人们便逐渐明白到底是怎么回事了。在各国拍摄的反法西斯题材的影片中，秘密警察搜捕地下工作者、迫害无辜之类镜头多有所见，本片却集中于表现由于矛盾双方力量对比悬殊所给观众造成的压抑感。一直到最后，“更高原则”向学生们慷慨陈词，这种感觉也未稍减。人们不难想象，在发表了这一通激烈言论后，马列克先生所面临的命运会是什么。

本片的成功在很大程度上应归功于“更高原则”马列克教授的饰演者费·斯莫利克。他是捷克斯洛伐克人民艺术家，国家奖金获得者，早在1921年就参加了影片《祖国》的演出。二战后，他的表演才华得到充分展现。1950年，他因在影片《新战士站起来》中成功地塑造一位工人形象，而在1951年获卡罗维·发利国际电影节最佳男演员奖。在本片中，他的演技已达到炉火纯青的地步。马列克可以归类为老式知识分子，他基本上是生活在一种对社会诸般复杂现象有着高尚的、严格的评价准则和主观思想要求的自我精神世界里。为了实现其准则和要求，他总是直言不讳地发表评论，而不计可能产生的后果。这一重要特征有别于某些带有迂腐、胆小、尚空谈、求虚名等弱点的老知识分子的形象。然而在行为举止上，他又和一般老知识分子没有多大差别。这种分寸的掌握相当困难。但斯莫利克却把马列克的形象塑造得极其生动。他的行动体现了他思想发展的必然性。一个为了道义原则不畏强暴的老知识分子的形象，活生生地出现在银幕上，令人肃然起敬。

（程一虹）

带叭儿狗的女人

1960 彩色片 90 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

编导：伊·赫依费茨（根据契诃夫同名短篇小说改编）

摄影：阿·莫斯克文德·梅斯希耶夫

主要演员：伊·萨维娜（饰安娜·谢尔盖耶夫娜）

阿·巴塔洛夫（饰古罗夫）

【剧情简介】

雅尔塔——黑海之滨的避暑圣地。避暑客大都是来自俄罗斯北部的贵族、官吏和商人。克里米亚半岛上的土著鞑靼人和流浪的吉卜赛人在街头叫卖或表演歌舞。人们无所事事地闲逛，备感这座港口城市又脏又乱，烦闷无聊。因此，当海滨大道上出现了一位年轻貌美、带着一只叭儿狗的女人时，避暑客们便情不自禁地投去好奇的目光，而已经在雅尔塔住了两个星期的情场老手古罗夫第一次见到这个女人时也很感兴趣，就不奇怪了。

古罗夫已近不惑之年，是个游手好闲的人。他不动声色地观察着自己的猎物，从她几次独来独往的神色和收信发信时的冷漠表情中得出了结论：这是个不苟言笑、正值青春年华却又十分孤独的少妇。于是古罗夫又冒出了再结一场露水姻缘的念头。

露天餐厅里，从公园深处传来了歌剧的乐曲声。安娜带着叭儿狗走了进来，坐在离古罗夫不远的餐桌前。正在用餐的古罗夫开始逗小狗玩，小狗汪汪地叫了起来。安娜看了看古罗夫便垂下眼帘说，它不咬人。于是古罗夫老练地进入角色，同小狗的女主人聊了起来。当二人走出餐厅时，已经是并肩而行，有说有笑了。在海边散步时，安娜谈到自己的身世：自幼在彼得堡长大，20岁嫁给了一位省政府官员而搬到C市。结婚两年来因丈夫公务缠身很少有避暑机会，眼下她正在等待姗姗来迟的丈夫。古罗夫回到旅馆，想到同安娜的谈话，他满意地认为，这次艳遇十分及时；而安娜回到旅馆后，却辗转不能成眠，她终于发现自己竟像个少女似的陷入盲目的热恋之中。

第二天他们又是在海边漫步。突然狂风大作，浪花飞溅，安娜也似乎十分激动不安。古罗夫请她喝汽水，她显得非常口渴。有一次在土耳其人居住的小巷里散步，安娜看到举行婚礼的一队人走过，显得不能自持而要马上回旅馆。就这样，古罗夫和安娜在散步和闲谈中度过了一星期，而安娜的丈夫却一直没来。

有一次他们站在防波堤上欣赏壮丽的海景。码头上闲逛的人们渐渐散去，天色逐渐暗了下来。古罗夫突然抱住安娜吻起来，然后便胆怯地回顾。

他悄声地对沉默不语的安娜说：“到您那儿去吧。”

古罗夫光着上身躺在床上。安娜头发蓬乱地躺在他身旁，由于惊慌失措正在低声哭泣。她说自己欺骗了丈夫，尽管这个官场上的马屁精从未给过她幸福。不过安娜希望过的是另一种生活，她要的是更美好的爱情。古罗夫安慰着她，同时切了一块西瓜吃了起来，还偷眼看了一下表。只是在离开旅馆时，古罗夫才从旅客登记牌上得知安娜的姓氏“古德里茨”，一个典型的德国人姓氏。

他们已经形影不离了：他们每天在海滨大道相会，共进早餐，一起观赏海景，到附近风景区游览。当他们同床共枕时，安娜仍不断地自怨自艾，说古罗夫一定看不起她这个贱女人。而古罗夫则不断地大献殷勤，只要身边没有别人，他就会搂住安娜狂吻，显得恋情似火。

过了几天，安娜收到丈夫的来信说他生病了，要她立即回C市。安娜只好立即准备动身。古罗夫送她到火车站。她说命该如此，一切都结束了，但是她不会忘记他。特别快车终于开走了。古罗夫一个人站在月台上，突然觉得自己好像大梦初醒，难道这一段风流韵事就这样结束了吗？他略感惆怅和内疚，又有点自鸣得意。他来到海滨大道，独自漫步，一阵海风吹来颇有些凉意了。他想，我也该回家了。

古罗夫在莫斯科有两处房产，这是比他大10岁的妻子带给他的财富，妻子还为他生了两男一女，现在都已上学。年近40的古罗夫有点惧内，他因不愿呆在家中而成了俱乐部、饭店和赌场的常客，同时以其特有的男子汉的魅力征服了许多女人，然而从雅尔塔回来之后，他却常常独坐发呆：防波堤上的初吻，大海的夜景，山中的浓雾，旅馆中的幽会和床头的泪烛依然历历在目，挥之不去。他发现了带回家中的安娜的那把伞，便坐在屋里打着伞想心事。安娜时而欢笑时而流泪的脸不时出现在他面前，于是古罗夫意识到，这不是一次例行的艳遇，安娜成了他生活中不可缺少、非常需要的人。

古罗夫觉得自己很孤独。他同妻子并排躺着却常常失眠。他要对一位俱乐部牌友谈谈安娜，那位友人根本就没听进去，反而阴错阳差地回答说，是啊，鲟鱼有臭味啦。

在一个严寒的冬日，古罗夫骗妻子说要去彼得堡办事，实则跑到C市找安娜去了。但是在钉有铁蒺藜的板墙围着的、阴森森的古德里茨宅邸前，他未得其门而入。第二天，他却在歌剧院里发现了安娜，她正同丈夫坐在包厢里观剧。古罗夫乘幕间休息，古德里茨去吸烟的机会同安娜短暂相会并约定安娜将赴莫斯科同他幽会。

春天来到了莫斯科，现在古罗夫同安娜每隔两三个月便在莫斯科的一个旅馆里会面。每一次安娜都是先写信给古罗夫（信件是留邮局待领）约定时间。他们在旅馆中像一切合法夫妇那样亲密无间，毫无顾忌。分手时则装成陌生人，一前一后地走出旅馆。

一个冬日的早晨，古罗夫把12岁的女儿送到学校后，便直奔“斯拉夫市

场”旅馆而来。面色苍白的安娜扑在他的怀中，好像多年没有相见的夫妻。不胜旅途劳顿和相思之苦的安娜激动地哭了。她哭的是他们的生活竟如此之惨，像贼一样只能偷偷相会。古罗夫想说句笑话安慰她，却突然看到镜子里自己的脸：这是张已经开始苍老的脸，头发变白了。他想，在头发变白、生命开始凋谢的时候，他才真正地爱上了一个人。

古罗夫对安娜说，别哭了，得想个办法。他们商量了半天，还是没能找到什么好办法。古罗夫抱头哀叹：怎么办呢？……同时他也知道，实际上最难受的日子才刚刚开始哩。

【鉴赏】

《带叭儿狗的女人》是根据19世纪俄国作家契诃夫的同名小说改编的。契诃夫是世界公认的短篇小说和戏剧的经典作家，列夫·托尔斯泰称他为“无与伦比的艺术家”，因为他的短篇小说篇幅短小，语言简练，内容却极其丰富和深刻。本片导演赫依费茨在他的导演笔记中写道：“具体的东西和远处的景物相结合，生动的日常琐事和静默的沉思相结合。不正是因为这样才使这篇短篇小说达到了相当于长篇小说的那种容量吗？”赫依费茨准确地理解了契诃夫的创作构思和艺术风格，用电影语言再现了作家那“含泪的微笑”和隽永深邃的思想内涵。影片通过男女主人公的感情经历，揭示了俄国19世纪变革时期一代知识分子的悲剧命运。

影片一开始展示给观众的似乎是平凡而庸俗的婚外恋故事。故事发生在俄国南方克里米亚半岛的港口城市雅尔塔。这个“避暑圣地”既脏又乱，天气闷热，生活无聊。饱经世故的古罗夫在想方设法地诱惑孤独的少妇安娜。古罗夫通过逗弄小狗而同安娜搭上了话，接着便不慌不忙地同时又步步紧逼地达到了目的。他之所以能乘虚而入是因为安娜的丈夫醉心仕途，对妻子冷漠，致使安娜对婚姻失望，而渴望得到真挚的爱情。正在此时她遇到了富有男性魅力的古罗夫，于是她便“一见钟情”而终于堕入爱河。

然而这次幽会对古罗夫来说不过是情场上的又一次“胜利”，是例行的寻欢作乐；而安娜则认为自己的行为等于是犯罪，是背叛。所以她在旅馆中先是惊慌失措，后是哭哭啼啼地向古罗夫倾诉衷肠。安娜在背叛礼教与追求爱情的矛盾中痛苦挣扎。但是她比古罗夫更早地发现了自己内心的重大变化：现在任何力量也不能阻止她去追求新的生活。这时的古罗夫对安娜还只是逢场作戏，把这一切视为生活小插曲，所以听完安娜的话，他切了一片西瓜吃了起来。

古罗夫同安娜相处了一段日子之后逐渐发现，她不仅美丽动人，还为人诚恳、善良而又多情。他们有时一起坐在海边欣赏时而宁静时而咆哮的大海，在大自然怀抱中他发现人类多么渺小。自己的生活多么空虚，而坐在身边的这个女人是多么可爱而又可贵。于是他不知不觉地堕入情网了。就在他们开始真心相爱，难舍难分之际，安娜突然接到丈夫的信，丈夫要求安娜立即回

去。

古罗夫陪着安娜乘马车到火车站，告别时安娜没有哭泣，只是说“命该如此”。古罗夫送走安娜以后一个人呆在月台上，突然发现自己犹如大梦初醒，同时他又有点惆怅，甚至内疚。他知道安娜对他的爱有不少是她自己的主观幻想，她把他美化了，古罗夫觉得自己欺骗了这个可怜的女人。

回到莫斯科家中的古罗夫并未能实现自己的设想：不到一个月便会把安娜忘掉！虽然他已经进入了正常的生活轨道，整天无所事事，照旧对妻子撒谎，同酒肉朋友们寻欢作乐，然而雅尔塔的海景、安娜的情影却经常出现在他面前，无从摆脱。古罗夫日益觉得自己两重生活无法忍受：他躺在床上，妻子在身边熟睡，而他却常常失眠。古罗夫想对一位朋友谈谈自己同安娜的奇遇，那位朋友却答非所问。古罗夫愈来愈感到孤独，因而安娜的形象也愈来愈频繁地出现在他眼前。他觉得自己的生活“就好像是在疯人院或者监狱里一样”了。

导演借用原作中“鬼迷心窍”这句话形容男女主人公之间的感情经历。他通过演员巴塔洛夫和萨维娜的炉火纯青的表演，突出了古罗夫和安娜的罗曼史如何以其耀眼的光辉照亮了这两个平凡人物，使他们的精神升华，突然发现过去的的生活是多么庸俗和丑恶，而他们自己就是这市侩生活的组成部分。强烈的爱情不仅改变了人的性格，也擦亮了人的眼睛。影片要向观众叙述的不是一段普通的婚外恋故事，而是提出了具有深刻社会内容的道德伦理问题。这也是小说的主题。

在古罗夫决心到C市去寻找安娜以后的情节中，上述主题得了进一步深化。

12月的一天，古罗夫欺骗妻子说要去彼得堡办事，便直奔C市而来。经多方寻问，他终于找到了古德里茨的宅邸。这是座阴森森的建筑。但是除了偶尔出现了一次叭儿狗之外，他只听到钢琴声，却未能与安娜晤面。第一次挫折便使古罗夫动摇了——他后悔不该冒失地到C市来。然而这种想法还是被要见到安娜的强烈愿望压下去了。古罗夫终于在歌剧院里找到了安娜。这是一次短促而精神紧张的会面，也是至关重要的会面。他们约定将在莫斯科幽会。从此便开始了古罗夫同安娜之间缠绵多年的爱情生活的新阶段，也是他们“地下”夫妻生活的开始。建立在合法婚姻之上的公开夫妻生活没有爱情可言；而建立在真挚爱情之上的“地下”夫妻生活则是没有法律依据和得不到社会舆论支持的。安娜每隔两三个月便到莫斯科来。古罗夫同她在旅馆中偷偷摸摸地相聚，过一段“夫妻生活”：她穿着他最喜欢的衣服，做他最喜欢吃的食物，二人相敬如宾。但是分手时，他们却装成互不相识的陌生人，一先一后地走出旅馆。这种生活开始时还有一定“情趣”，然而几年过去了，他们却愈来愈感到乏累，内心十分痛苦。

最后一次幽会场是这样表现的：古罗夫把女儿送到学校后，立即赶到“斯拉夫市场”旅馆。不胜旅途劳顿、饱受相思之苦的安娜立即投到他的怀中，

她连说话的力气也没有了，只是低声哭泣。古罗夫已经找不到安慰她的话。这时他突然发现镜子里的自己显得十分苍老，他的头发开始白了。他觉得他同安娜就如一对小鸟，被人捉住以后硬关在两个笼子里。

本片是一部抒情心理影片。它的成功与女演员萨维娜的出色演技有重要关系。萨维娜从形体到气质都具有非凡的魅力，她的表演很有分寸感，令人信服地刻画了沙皇专制社会中一个弱女子的悲惨境遇和精神觉醒。这位带叭儿狗的安娜是契诃夫作品中著名的三个安娜中的第三个。契诃夫在《打猎时的戏剧》（1885）中塑造了一个狡猾、精明、野心勃勃的安娜；而在《脖子上的安娜》（1895）中表现了一个虚荣心很强而自甘堕落的安娜。作家在第三个安娜身上则倾诉了自己对纯洁真挚的爱情的向往和肯定，歌颂了爱情净化人们心灵的力量。尽管男女主人公没能找到出路，但是他们正在觉醒。这也是影片把小说提出的社会道德问题同 60 年代苏联社会生活中出现的道德取向问题联系起来的重要原因。值得一提的是摄影梅斯希耶夫以令人赞叹的技巧再现了雅尔塔海滨城市和莫斯科阴暗冬日的景色，成功地表现了大自然在揭示主人公们心理活动中的作用，营造了契诃夫小说的独特抒情气氛。这一切使导演赫依费茨通过银幕上的形象道出了原作的真意：“再也不能这样生活下去了！”

（崔君衍）

夜

LaNotte

1961 黑白片 108 分钟

意大利内皮影片公司/法国索菲特迪·西尔维尔影片公司联合摄制

导演：米盖朗琪罗·安东尼奥尼

编剧：米盖朗琪罗·安东尼奥尼

埃尼奥·弗拉亚诺托尼诺·圭拉

摄影：贾尼·迪维南佐

主要演员：马尔切洛·马斯特洛亚尼（饰乔瓦尼·蓬塔诺）

让娜·莫罗（饰莉迪娅）

莫妮卡·维蒂（饰瓦伦蒂娜）

伯恩哈特·维基（饰托马索·加拉尼）

本片获 1961 年西柏林国际电影节金熊奖

【剧情简介】

故事发生在米兰市。一所医院里，中年男子托马索·加拉尼被病痛折磨得满床翻滚，医生给他打了一针，他才安静下来。这时，年轻作家乔瓦尼·蓬塔诺和他的妻子莉迪娅来到病房看望他们的这位老朋友。托马索虽然病痛又发作，但他仍同乔瓦尼夫妇闲谈，他赞扬乔瓦尼的作品写得好，将来一定是个了不起的作家。正谈着，托马索的母亲走进来，她是坐了六七个小时的火车赶来的，见到病中的儿子，十分痛苦。这时，一个漂亮的年轻护士按照托马索的要求拿来了香槟酒，大家一起唱起来。托马索问起他们去希腊度假的事，这本来是他建议的，但现在他显然不能参加了，自然使大家都很伤心，托马索的母亲在偷偷抹眼泪。莉迪娅不忍看到这一切，借故离开病房，辞别前自然安慰了托马索一番。

乔瓦尼随后也离开病房。在走廊里，他遇上一位女郎，她把他拉进一间病房，抓住他，吻他的衣服。他不知所措，但一会儿之后也把她拉到自己怀抱，热烈地吻她。突然有人敲门，乔瓦尼挣脱开。这时，一个大夫和两名护士冲进来，把女郎按到床上。乔瓦尼看了看痛苦挣扎的女郎，退出房间。

医院门口的汽车里，莉迪娅在等乔瓦尼。他上了车，看到了她的眼泪。但他还是想把刚才的事告诉她，“我得告诉你一件不愉快的事。”她不感兴趣。他简单讲了讲刚才同那个女郎的事，她依然无动于衷，只说了一句“看来你这是第一次对不住我”。

他们开车来到一家出版社，那里的好多人围过来，争着同乔瓦尼打招呼，恭维他。莉迪娅对此很反感，径自溜出来。她叫了一辆出租车来到郊外。她叫车停下来，独自一人向前走去。突然，她看到两个年轻人扭打起来，其

他人在围观，她吓坏了，大声喊：“别打了”。扭打的两个人停下手来，看着她笑起来。

乔瓦尼回到家里，却不见莉迪娅，睡了一会儿，仍不见妻子。突然电话响起来，是妻子从郊区打来的。他开车来到郊区。上了车后，莉迪娅说，她不愿应邀到朋友杰拉尔迪尼家。乔瓦尼不同意，他们先到夜总会消磨一会儿，这才按时来到杰拉尔迪尼的豪华别墅。那里的人很多，个个珠光宝气，正在欣赏主人的一匹比赛获胜的马，这次聚会是专为它举办的。

在这里，莉迪娅遇到了她的老朋友贝雷尼奇，这个人显然已经堕落，行为举止像个妓女，使莉迪娅无法忍受。乔瓦尼则遇到了杰拉尔迪尼，后者让佣人带乔瓦尼去欣赏别墅里的玫瑰园。他们遇上一位女郎，她说她叫雷西，刚刚读过乔瓦尼的新作，非常喜欢，自称是最崇拜这位作家的人。另外一些人和主人在那里高谈阔论，乔瓦尼感到厌烦，但又不得不应付。主人以一个实业家的口气大谈什么未来如何如何，有人对未来感到不安，主人说他“现在”就忙得团团转，需要干的事太多，根本谈不上未来。

乔瓦尼摆脱众人来到游艺室，遇上瓦伦蒂娜。她是杰拉尔迪尼的女儿，一副玩世不恭的样子。她说她想找个人陪她玩，乔瓦尼表示愿意效劳，但她说他太老了。他说陪她玩会使自己更年轻，但她却说她“不想返老还童”。尽管如此，他们两人还是玩起来，乔瓦尼投一个小盒但未命中目标，反而投出了界外。瓦伦蒂娜去捡回盒子，却发现盒里少了一粒宝石。乔瓦尼说：“太抱歉了，咱们赶快找吧。”说着便跪下来四处寻找，但瓦伦蒂娜却懒得去找：“没什么，不过就是一粒红宝石。”这时，游艺室进来一大群宾客，他们为乔瓦尼和瓦伦蒂娜的输赢打起赌来。有把宝押在他身上的，也有的押在她身上。

莉迪娅往医院打了个电话，想问问托马索的情况。刚问完这几句话，她的脸上便显出惊讶和极度悲痛的表情。再问了是什么时候，便不自觉地对着话筒重复：“10分钟之前。”

游艺室里，人们纷纷与男女主人道晚安，因为主人说是要休息了。这里只剩下乔瓦尼和瓦伦蒂娜。他说心里好像有点失望，她说“那是因为我”，说她愿意补偿，并问他是不是需要一点温存。两人默默对视，然后热烈地吻起来。这时，莉迪娅正好在楼上回廊走过，看到了这一场面。瓦伦蒂娜来到草坪，与主人道晚安时叫了一声“爸爸”，乔瓦尼这时才知道她是这里的千金。

杰拉尔迪尼把乔瓦尼拉到一边，说他的企业中上层与工人间缺乏交流，他想设立宣传出版和公共关系部，首先要出一本他的企业史，想要乔瓦尼到他的企业工作，工薪自然很高。

乔瓦尼离开主人，去找瓦伦蒂娜时遇到莉迪娅。她显然想把关于托马索的噩耗告诉他，但他说“去一下马上就回来”。这时，乐队演奏起来，人们跳起舞来。不一会，雷声大作，暴雨如注，人们纷纷向避雨的地方奔跑。莉

迪娅跑向一辆汽车，另一个男人在车里。他们开车来到野外，两人说说笑笑，显得很亲热。他们下了车，来到一棵大树下避雨，那个男人轻轻抚摸着她，他想吻她，但她最后还是避开了。

乔瓦尼仍在到处找瓦伦蒂娜，终于找到了她。她说，她现在才知道他有家室，表示不愿破坏他的家庭。他告诉她，他将在他父亲公司工作，以后可常见面，但她似乎在想自己的心事，说她曾“爱上一个小伙子，正要继续交往时，爱情消失了”。她回到刚才的话题，说他在她父亲公司工作不是为了钱，而是“需要一个能使你感到年轻的姑娘”。他正要吻她，电灯亮起来，他们只好走出房间，迎面遇上莉迪娅。瓦伦蒂娜把莉迪娅拉到自己房间，要她换下湿衣服。但莉迪娅说她不需要这些关心，“还是坦率地把你的心事告诉我吧。”瓦伦蒂娜说她没什么心事。说完两人相视而笑。乔瓦尼站在门口听到了她们的谈话，她们也发现了她，莉迪娅说，她毫无妒意，瓦伦蒂娜倒有些发窘。乔瓦尼热烈地拥抱瓦伦蒂娜，然后莉迪娅也吻了吻她的脸。瓦伦蒂娜说：“今晚你们两人弄得我精疲力竭。”

乔瓦尼夫妇来到草坪，她把那个噩耗告诉了丈夫，他埋怨为什么不早说，她说：“刚才你不是在开心地玩吗？”他无话可说。莉迪娅说：“今晚我有一种垂死的感觉，因为我不再爱你了。”他说他爱她，“咱们回家吧。”莉迪娅掏出一封信念起来，其中有这样的句子：“我知道，我爱你，强烈的爱情使我热泪盈眶。我认为，那一切将永无止境，这样的生活没有任何人、任何事可以破坏。我们面前只有一个威胁，这便是，对这种生活习以为常因而变得麻木不仁。”这是他当初写给她的信。他抱住妻子吻起来。

【鉴赏】

《夜》是安东尼奥尼在60年代初期拍摄的“感情三部曲”中的第二部影片，第一部是1960年的《奇遇》，另一部是1964年拍的《蚀》。这三部影片的完成，标志着“新艺术电影”的诞生，这一艺术流派使用的是一种新的电影语言。传统的情节在这些影片中不再是表现的重要手段，传统的影片结构规则被打破，影片的美不再依附于它的理性内容，而形式则有了独立的生命。“感情三部曲”在艺术风格上实现了突破。这些影片从故事情节上看显得支离破碎，但是，影片却调动了种种手段，集中地展现人物的思想、情感的变化，安东尼奥尼着重表现的已不再是人物的生活经历，不再是人的故事，而是人的感情及精神危机。

在“感情三部曲”中，导演所要展示的东西似乎十分简单：某某曾爱过某某，现在不爱了，或者某某又爱上了另外一个人，至于为什么不爱而分手了，为什么又爱上了另一个人，影片不作任何交待，不作任何解释。观众只是看到了这些情节和人物情感的变化，背后的原因只能由观众自己去想象。但是，看到了安东尼奥尼在这些影片中展示的这些情感变化的过程后，人们不难从中得出结论。安东尼奥尼展示的是人的心灵的空虚，人与人的无法交

流，人与人的感情的隔阂，正是人的这种内心的孤独才造成了情感的破裂，才造成了没来由的爱情。这就是导演要表现的“当代人”的典型形象，他们的情感变化后面是他们的道德观念的变化，传统的道德观念及规范在他们心目中已荡然无存，这是一个“上帝不复存在”的社会，社会的主要问题已不是战后初期新现实主义电影表现的那种物质的匮乏和贫困，而是人的精神世界的空虚和相互隔阂。安东尼奥尼认为，这是社会的主要症结，他要用电影来对西方现代社会和人进行解剖，以认识这一社会。“感情三部曲”的社会意义就在于此。

《夜》描写的是乔瓦尼、莉迪娅这对夫妇一夜之间的活动，这些活动并不复杂，也没有什么曲折的故事，却反映了夫妇之间的情感变化与双方相互间的无法交流、乔瓦尼的移情以及各种人之间的无法沟通。

莉迪娅在医院探望朋友托马索时，因不忍看到托马索母亲的悲痛而提前出来，就在她在医院门口等待之时，她的丈夫乔瓦尼却在医院遇上了疯女郎，在他将这一事件告诉莉迪娅时，后者却无动于衷。她对此已习以为常？她已不爱丈夫？她已另有新欢？究竟是何原因，影片没有作出交待，但观众已感觉到了他们夫妇间感情的裂痕，也感觉到了他们之间的无法沟通。他们来到出版社，大家都在恭维乔瓦尼这位有前途的作家，但他的妻子莉迪娅却对此不感兴趣，甚至是无法忍受，独自乘出租车来到郊区，此行既无目标，也无因由，充其量不过是为了逃避出版社的无聊集会。

乔瓦尼夫妇到朋友杰拉尔迪尼家参加聚会是影片的主要内容，也是表现这对夫妇的活动和种种感情变化的主要手段。起初，莉迪娅连去都很勉强，最后是被丈夫硬拉去的。在这里，她首先遇到的是自己过去的朋友贝雷尼奇，多年不见，后者竟然成了一个妓女。她的那副苍白可怕的面孔使莉迪娅感到不安，感到可怕，她只能祈求贝雷尼奇“别提往事了”。在此之后，莉迪娅总是躲开众人，郁郁寡欢，连乔瓦尼都问她“为什么你总不能快快活活？”下雨了，这是影片中一处情节的起伏，莉迪娅避雨时匆忙中钻进了一个男人的汽车。他们来到郊外，在大树之下相对而视，双方都有所动情，几乎拥抱到了一起，那个男人动手抚摸她时，她才躲了开去。这种没来由的爱似乎毫无基础，毫无根由，但在她身上却发生了。可以说，她虽知道乔瓦尼并不是“第一次对不住她”，但她这个与周围人们格格不入的人也难免一时被感情所俘虏，做出近乎同别的男人偷情的事来。传统的道德规范没有能约束她这个表面上显得情感冷漠的人，其他的人更不用说了。果然，回到杰拉尔迪尼家时，她看到了她的丈夫同主人家的千金瓦伦蒂娜厮混的情景，但她并不嫉妒，而且同瓦伦蒂娜说说笑笑。这是为什么？显然，她已不把乔瓦尼看作自己的丈夫，也就是说，在一夜之间，他们之间的情感、他们之间的关系彻底改变了。因此，莉迪娅最后的结论是：“今晚我有一种垂死的感觉，”“它能使一切剧烈的痛苦结束，能使某种新事物诞生。”她所说的新事物或新生活是什么呢？从故事发展的逻辑来看，显然是与另一个男人的新感情。

乔瓦尼的感情变化在影片中表现得更为明显。他是个很有前途的作家，处处受到尊敬，有时甚至是崇拜，这使他有了更多的资本，可以随心所欲，也使他更为冷酷。在医院遇上那个疯女郎时，他似乎是被迫的，也还肯于向妻子坦白。但到了杰拉尔迪尼家之后，他就是完全主动的了。一到这座庄园，女主人便对他大加赞扬，男主人下令让庄园的设计者亲自陪他参观，可以说是最高的礼遇了。这使他忘乎所以。在遇到瓦伦蒂娜时，他只被她的漂亮所吸引，并不知道这便是主人的千金，他之所以追求她，并不是想借梯向上爬，而只是情感使然。后来，他才知道她与主人的关系。在游艺室里，是乔瓦尼主动陪瓦伦蒂娜玩的，很快便混得很熟，甚至敢于抱着她亲吻。这时，杰拉尔迪尼提出高薪聘用乔瓦尼，这是使他长期接近瓦伦蒂娜的机会，当然他会痛快接受，并立即告诉了瓦伦蒂娜。瓦伦蒂娜见到莉迪娅之后，想要退缩，但乔瓦尼竟说，是他的妻子把他打发来这里来的，所以敢于再次吻她。为了瓦伦蒂娜，乔瓦尼忘记了一切：他是在刚刚探望了很快就要离开人世的老朋友之后来到这座庄园的，是在开车到郊区接回迷惘的妻子之后来到这里的。对于老朋友，他忘了；对于妻子，他也不放在心上。就在他寻欢作乐时，托马索离开了人世，他在听到这一噩耗之后也没有中断当晚的活动，依然要去追求瓦伦蒂娜。只是在莉迪娅对他说，她今晚有一种垂死的感觉之后，他才自省，说自己“像个傻子似地荒废了一生，只知向生活索取，不知偿还”，才肯说自己“很自私”。他给自己下的结论应该说是中肯的。

乔瓦尼为什么会这样？一般说来，生活环境、生活经历、相交的朋友等等，会对一个人的思想感情变化产生影响，主观方面的因素当然更为重要。从主观方面说，乔瓦尼所追求的东西可以说明一定问题。他羡慕的是金钱、势力和地位。对于杰拉尔迪尼这样的富翁，他的评价是：“你们可以用活生生的人、实实在在的房子和城市来创造历史，生活的节奏掌握在你们手里，未来也掌握在你们手里。”这就是他羡慕和追求的东西。但是，这些被他羡慕的人却是一些无知之辈，他们口称尊重作家，但不知海明威的名字，只知道他是一个“猎大象”的；这些人只知道赚钱，说什么“对于钱，什么时候都不要放过”；这些人对于未来也没有信心，杰拉尔迪尼的妻子就说，“未来确实使人毛骨悚然”，杰拉尔迪尼也哀叹：“谁知未来对我们意味着什么？”而乔瓦尼追求的瓦伦蒂娜则是厌倦世事，只喜好高尔夫、网球、小汽车、宴会等等消遣享乐的人，甚至乔瓦尼给她弄丢了宝石她都懒得去找。不愁温饱、物质上没有什么欠缺的这些人精神上极度空虚。乔瓦尼羡慕、追求这些人，向这些人看齐，他的精神走向空虚，情感趋于变幻不定就是必然的了。乔瓦尼周围的人就是这样一些人，他所生存的社会就是由这样一些人组成的，影片展示了这一社会和生活在这一社会中的人们的种种行为，对其进行了解剖，这对于增进我们这方面的认识无疑是有益的。

（刘儒庭）

熙德

El Cid

1961 彩色片（70 毫米） 185 分钟

美国 20 世纪福斯影片公司摄制

导演：安东尼·曼

编剧：菲利浦·约当（根据高乃依的同名悲剧改编）

摄影：罗伯特·克拉斯克

主要演员：查尔顿·赫斯顿（饰罗德里克）

索菲亚·罗兰（饰施曼娜）

杰娜维英·佩姬（饰公主）

拉夫·瓦伦（饰奥尔多奈兹伯爵）

赫伯特·罗姆（饰本·约瑟夫）

加里·雷蒙（饰桑切）

迈可尔·霍顿（饰唐·狄亚格）

拉尔夫·杜鲁门（饰费尔迪南国王）

道格拉斯·威尔默（饰莫塔明酋长）

费朗克·斯林格（饰阿尔·卡迪尔）

【剧情简介】

故事发生在 11 世纪的西班牙。国王费尔迪南五世深为不断袭扰国土的摩尔人所困扰，基督徒和异教徒的战争绵延不绝。堂·罗德里克是卡斯蒂叶国的一名武功卓著的忠勇骑士。一天，他赴京城与热恋中的未婚妻施曼娜相会，途中遇见国王的军队正要处死几名摩尔人首领。深谋远虑且心地善良的罗德里克，在父亲唐·狄亚格的同意下，责令摩尔人众首领发下誓言，保证今后不再来犯，遂将他们释放。摩尔人感激涕零，称罗德里克为“熙德”，意为首领。然而他的这项英明决策却触怒了朝廷中的部分大臣，其中包括施曼娜的父亲、王前第一斗士唐·高迈斯，以及罗德里克的情敌唐·阿涅斯，他们诬告罗德里克私放俘虏、勾结敌国，犯了叛国大罪。罗德里克的父亲狄亚格在国王面前尽力为子申辩，与施曼娜的父亲高迈斯争吵起来。这位王前第一斗士当众打了王朝功臣狄亚格一记耳光，年迈的老臣蒙受了耻辱。

为了捍卫家族的荣誉，罗德里克不得不为父雪耻。他找到高迈斯，请求他向父亲当众道歉，但遭到这位不可一世的武将傲慢拒绝。被逼无奈，罗德里克只得和自己情人的父亲拔剑决斗，不幸失手将他杀死。施曼娜听到父亲的惨叫，急忙赶到，发现父亲竟然倒在自己的恋人剑下，悲痛欲绝。父亲临终之际，要女儿发誓为其复仇。情人一下子变为仇人，施曼娜所受的教育使她必须接受这个现实，杀掉杀害父亲之人。罗德里克对她说：假若施曼娜的

父亲答应向自己的父亲道歉，就不会有这幕惨剧发生。她的父亲逼他拔剑决斗，他若不应战，就会使家族名誉扫地。一个名誉扫地的人就不配娶她为妻，名誉与爱情实难两全。施曼娜也陷入了进退维谷的境地。她认为只有先为父亲复仇，才能与罗德里克相配，无奈仇人与恋人竟然是一个人。罗德里克让她杀死自己，可是她怎能下手杀死自己的恋人呢？她只得痛苦地放走罗德里克，向国王请求为父报仇。

邻国萨哈赞闻知国王的第一斗士比剑丧生，乘机向费尔迪南国王提出了一座城市的领土要求，提出以与王前第一斗士比武的胜负来解决领土争端。为了洗清自己叛国的罪名，罗德里克请求国王允许他出阵应战。两军阵前，施曼娜为报父仇，违心地鼓励敌将取胜，罗德里克骁勇非凡，奋力苦战数十回合，终于取得胜利。国王大喜，封他为王前第一斗士，同时也证明了自己的清白。

国王派遣长子桑切率队出征，命令罗德里克随行保护王储。临行前，罗德里克请求国王恩准在他凯旋归来时与施曼娜成亲。国王在施曼娜的默允下答应了他的要求。可是，施曼娜为父报仇的念头仍未打消，她指使自己的崇拜者阿涅斯途中偷袭王储一行，乘机杀害罗德里克。遭暗算的这支远征军在万分危机之时，幸遇曾受恩于罗德里克的摩尔酋长率部赶到，大军得以保全，唐·阿涅斯阴谋败露受擒，但罗德里克宽恕了他，将他放走。

远征凯旋归来之后，罗德里克与施曼娜完婚。洞房花烛夜，施曼娜说她仍不能与罗德里克共枕同眠，遂隐居到修道院。

不久，老国王费尔迪南死去。祸起萧墙，朝廷内发生权力争夺战。长子桑切继位，赶走了弟弟阿尔丰斯。阿尔丰斯与姐姐密谋，将新国王骗出城外杀害，篡夺了王位。对于国王之死，朝廷内外众说纷纭。罗德里克逼迫新王阿尔丰斯手持圣经发誓，与新王之死并无瓜葛。罗德里克此举使阿尔丰斯大为恼怒，被放逐边陲。

罗德里克身处逆境，施曼娜的仇恨终被爱情的烈火烧尽，她离开修道院，同罗德里克一起奔向远方，希冀过一种平静的田园生活。流放途中，罗之旧部及仰慕其英名的各路仁人志士纷纷追随，拥立为首领，以图挽救西班牙于水火之中。罗德里克以国事为重，再把妻子送回修道院寄居，率众踏上征程。

阿尔丰斯国王目光短浅、心胸狭窄，面对雄据巴伦西亚的阿拉伯人的不断入侵与骚扰，罗德里克带领摩尔诸酋长向他建议联合起来共同抗敌，竟遭拒绝。他单独出兵巴伦西亚，大败被围。他姐姐建议将施曼娜母女囚禁，逼迫罗德里克出兵相救，已处于战略优势的罗德里克只得引兵回援，不期在途中与施曼娜母女相遇。原来昔日之情敌阿涅斯，感恩于深明大义不记前嫌的罗德里克，暗中保护母女脱离虎穴，投在熙德部下，共同围攻巴伦西亚。

被困在城内的巴伦西亚百姓饥寒交迫，怨声载道。罗德里克用巨大的投石机把大量面包抛入城中，百姓欣喜若狂，自动起义，杀死守城军士，打开城门迎接义军。罗德里克兵不血刃占领了巴伦西亚。当地人把王冠送给他，

高呼万岁。但他并不自立为王，而将王冠星夜送往京城，交给阿尔丰斯以示忠诚。阿尔丰斯接冠在手，羞愧难当，不愿再听姐姐要继续加害罗德里克的建议。

摩洛哥国王不甘心失去巴伦西亚，亲率数万大军杀来，将巴伦西亚城团团围住。罗德里克出城迎敌，混战中不幸中箭。回到城中，他拒绝疗伤以待再战，但城中“熙德死了”的谣言四起，军心浮动。为了击溃敌军，他放弃治愈箭伤的一线生机，坚持要出城决一死战。在生命垂危之际，他接受了阿尔丰斯的和解请求。他让人在他死后把他的遗体绑在战马上出征。当阿拉伯人看到传闻已死的熙德一马当先纵马而至，立即溃不成军望风而逃，熙德军心大振，掩杀过去，大获全胜。死熙德吓退敌军千军万马的传奇故事自此广为流传。

【鉴赏】

《熙德》是好莱坞著名导演安东尼·曼 60 年代的一部代表作。曼于 1907 年 6 月 30 日生于圣地亚哥，1967 年 4 月 29 日与世长辞。他像霍华德·霍克斯一样，属于美国杰出的传统型导演。他长于叙事，能把像《熙德》这样人物众多、情节错综复杂、时间跨度很大的故事叙述得清楚明白又引人入胜。从 1950 年起，他拍摄了数十部堪称经典的西部片，如《诱饵》、《西部人》、《沙漠喋血》、《平原英豪》、《奔向西方》等。他高超的导演技巧和出众的组织能力使他成为屈指可数的能够驾驭庞大的拍摄力量的几位导演之一，他善于利用广阔的空间和自然景色，像《熙德》这样的特大型超级制作，会使不少导演望而却步，而安东尼·曼恩调动起千军万马却游刃有余。在这个壁画般的巨大场面中，有 35 艘战船，长达百米的布景和七千多群众演员参加演出，片尾“以尸退敌”那场戏，以它空前宏伟的场面和令人叹服的画面构图已成为第七艺术光彩夺目的篇章和电影美学教科书中反复援引之范例。

本片取材于法国 17 世纪著名古典主义作家皮埃尔·高乃依（1606—1684）的著名悲剧《熙德》。当时的欧洲，封建割据状态尚未结束，中央君主专制日臻巩固，法国国王路易十三的首相黎世留积极鼓励古典主义文学发展，利用它为巩固中央王权服务。而在这个时代，戏剧乃代表了古典主义文学的最高成就，它以古希腊罗马的文学典范，以笛卡尔的唯理论为思想基础，崇尚理性，宣扬以理性和意志战胜个人感情，以个人利益服从封建国家的整体利益。高乃依正是凭着这种理性来刻画出堂·罗德里克这位“高贵的”理想化的人物。由于《熙德》的基本戏剧冲突极其悲壮，历来被公认为法国第一部优秀的古典主义悲剧。作者把剧中的主要人物堂·罗德里克和施曼娜投入到责任与爱情这一强烈的悲剧冲突之中：罗德里克虽然热恋着施曼娜，但由于施曼娜的父亲当众侮辱了他的父亲，为了维护封建家族的荣誉，他宁肯牺牲爱情。他深知，假使他忍辱吞声，施曼娜就会视他为懦夫，不会再爱他。理性和意志驱使他毅然决然地找到施曼娜家，要求她的父亲当众赔礼道歉，

遭到拒绝后，拔剑与之决斗，并将他杀死。家族的荣誉得到了保全，孝子的责任也已完成，但却失去了爱情。这使他痛不欲生，也使施曼娜陷入绝望之中。摩尔人的入侵给了他尽忠报国的机会，他抑制住个人的悲痛，奔赴沙场，大获全胜，凯旋而归。古典主义大师高乃依所赞美的这种高尚的美德也体现在施曼娜身上。她认为，替父报仇是比爱情更重要的责任。罗德里克在战场上的英勇表现加深了她的爱情，但却不能消除她对杀死父亲的人的仇恨，这就更加激化了她内心的矛盾冲突。在敌国要求以与王前第一斗士决斗来解决领土争端的那场恶斗中，施曼娜在众人面前的表现与内心深处的担忧形成如此强烈反差，使她不敢正视这场死拼。费尔迪南国王的劝导使她认识到，罗德里克肩负着保卫国家的重任，必须以民族的利益战胜个人的私怨，才使她忘却前嫌，同意与罗德里克完婚。但余怒未消的施曼娜在修道院中，孤身一人面对青灯，经过长时间的思悟之后，才复燃起对罗德里克的爱情之火。这一情节是原剧中所没有的，安东尼·曼的这一改动似乎更近情理。原剧中，高乃依为了塑造一位以仁政治国的理想的君王，让费尔迪南作为对立双方的调停人，一席话就使施曼娜投入了罗德里克的怀抱，全剧以二人婚礼大团圆结束，使这部悲剧实际上变成了喜剧。而影片最后让罗德里克中箭身亡，以尸却敌则更加感人，曼的这一改编更接近古典主义悲剧的原则，罗德里克这一传奇人物的形象因而更加高大。这种对文学作品的改编处理堪称成功的再创造。

古典主义的悲剧人物虽然形象高大，但却缺乏日常生活的具体表现，缺乏鲜明的个性，言辞多有大而空之嫌。在艺术形式上，则恪守时间、地点、动作相统一的“三一律”等一系列刻板的规则。如果不加改动地“忠实地”搬上银幕，现代观众是难以接受的。本片中，编导对熙德的传说进行了较大的艺术加工，把原剧优美而雄辩的诗句改为口语对白；使原来紧张而动人的情节，由于电影时空切换节奏加快，情节更加扣人心弦。事实上，罗德里克被放逐后听命于撒哈戈思人，后自立为王的情节改成了流放中的熙德仍效忠于王朝，把攻下巴伦西亚城获取的王冠献给了冤屈他的国王阿尔丰斯。熙德不再是寿终正寝，而是血染沙场，名垂青史。这些改动使故事情节简洁明快，毫无拖沓之感。影片中，熙德的一生可划分成恋爱、流放和战争三个阶段，他与施曼娜的爱情纠葛贯穿始终。影片编导的丰富想象力使他波澜壮阔的一生形象愈发丰满，令人难忘的细节使他更有血有肉：如他对穷苦人的关心照顾，怒杀谋害国王桑切的刺客和用面包攻城以攻心为上策的谋略，无不给观众树起一位对君王忠心不二，对爱情矢志不渝，胸怀坦荡不计个人恩怨而又嫉恶如仇，救万民于水火的完美骑士形象。以尸退敌的悲壮场面使人不禁想起著名史诗《罗兰之歌》。

多数影评家认为，影片《熙德》的美学价值已明显超过同类史诗性巨片，如《宾虚》、《圣袍》和《斯巴达克斯》，因为它的磅礴气势丝毫未湮没主人公的鲜明个性，当然，这与两位主人公扮演者的卓绝演技也是无法分开的。

扮演罗德里克的查尔顿·赫斯顿是美国影坛上的一株长青树，自 1945 年从影以来，曾在 70 多部影片中扮演过角色，评论家认为“他轻松自如地塑造出的人物使观众相信电影营造出的这个世界是真实可信的”。身高超过两米的赫斯顿在本片中“毫无疑问地是一位勇猛而不乏柔情”的骑士。女主人公施曼娜的扮演者索菲亚·罗兰，出生于 1934 年，这位意大利女演员 16 岁在那不勒斯参加选美，同年开始在罗马从影。1954 年，参演影片《那不勒斯的黄金》后名声大噪。1955 年，她主演的影片《河边来的女人》又获成功。在好莱坞影片中，因她饰演几部具有异国情调的美女，而成为世界上知名度最高的国际影星之一。她主演的影片《黑色的兰花》，1958 年获威尼斯电影节奖。在意大利，她主要与导演德·西卡合作拍片。德·西卡使她的才能得到充分发挥，1961 年她主演的《薄伽丘 1970》，创造了史无前例的票房价值。她参演的影片《乔恰拉里亚的女人》（1961）获戛纳电影节最佳影片奖和奥斯卡奖，《意大利式的结婚》（1964）获莫斯科电影节奖。她在《卡桑德拉大桥》中的出色表演，则是中国观众所熟悉的。在本片中的前半部，她把一位备受爱情与荣誉折磨的女性塑造得活灵活现。

（任友谅）

一点爱意

AKindofLoving

1962 黑白片 112 分钟

英国维克影片公司摄制

导演：约翰·施莱辛格

编剧：基恩·沃特豪斯 威利斯·霍尔

摄影：丹尼斯·库珀

主要演员：艾伦·贝茨（饰维克·布朗）

琼·丽奇（饰英格丽·罗思维尔）

索拉·赫德（饰罗思维尔太太）

本片获 1962 年西柏林国际电影节金熊奖

【剧情简介】

孩子们在房前空地上踢足球。远处有一座教堂，教堂外面聚集着一群看热闹的人。新娘克里斯廷和新郎大卫从教堂里走出来，来宾跟在后面。一位来宾上前向新郎、新娘祝贺。

大卫和克里斯廷摆好姿势让摄影师拍照。照完相后，新郎和新娘走向汽车。克里斯廷的弟弟维克在车旁帮助他们在飞舞的彩色纸屑中坐进车内。这时欢呼声、喊叫声夹杂着汽车的马达声响成一片。维克目送汽车走远后，回来招呼其他人坐进汽车离去。

维克·布朗是一家公司制图室的技术员，英格丽·罗思维尔是公司的打字员。下班的铃声响了。英格丽和维克随着人流走出公司大门，来到公共汽车站，准备乘车回家。在车里，英格丽坐着，维克站在旁边。维克借口钱落在了办公室里，向英格丽借钱买车票，从此两人相识。

维克与英格丽谈恋爱的消息很快在制图室里传开了。制图员们拿维克开玩笑，有些话说得粗俗难听。康罗伊甚至问维克：“你跟她上床了吗？”维克大怒，把康罗伊推倒在地，两人扭打成一团。其他制图员不但没有劝架，反而在一旁观“战”。这时，门开了，经理奥尔索普先生走进来，把维克和康罗伊叫进自己办公室批评了一顿。然后把维克留下，交给他一项紧急任务——布莱克尼工程，要求他在星期三清晨完成。

维克从办公室里出来，急忙赶去会见英格丽，却发现她和她的好友多萝西在一起，心里有些不悦。三个人在街道上慢慢走着。英格丽和多萝西一会儿跑到售货亭买巧克力吃，一会儿到商店橱窗前看女士皮鞋，不时窃窃私语，把维克冷在一旁。维克责怪英格丽不该带多萝西来。他生气地说：“你是跟

我约会，不是跟她。……要是今天晚上你不愿意见我，为什么不自己对我说？为什么要把她带来替你说？”

一天，英格丽托维克弟弟将一张纸条带给维克。维克正在家里吃饭，他看完纸条，喜形于色，马上跑出大门，一直跑到比肯斯公园门口。他进了公园，沿着一条向上延伸的小道跑过去。这时，他看见英格丽在公园的雕像前焦急地来回走动，显然是在等待他的到来。维克气喘吁吁地跑到英格丽面前向她问好。

风和日丽的一天，野外景色宜人，河水静静地在原野上流淌，远处屋顶隐约可见。英格丽卧倒在维克身旁。两人陶醉在大自然的美景里，尽情享受着初恋的温馨。

一天，雷声大作，大雨倾盆。英格丽打着雨伞，沿街奔跑。维克看见英格丽后从避雨处出来。跟她打着同一把雨伞向前走去。英格丽邀请他到家里把衣服烤干。两人在英格丽家的客厅里一面烤衣服，一面热烈拥抱接吻，并且发生了性关系。这对两人来说都是第一次。

英格丽怀孕后，两人只好结婚。婚后一起到海边去度蜜月。他们来到一座海滨旅馆，开了个房间，幸福地度过了人生这一难忘的时刻。

蜜月归来后，他们住在英格丽母亲罗思维尔太太家。罗思维尔太太一天到晚唠叨个没完，大小事情都要过问，维克非常反感。从此，维克与岳母经常吵架，英格丽站在母亲一边儿责怪维克，致使夫妇感情恶化。

有一天，维克下班回家，发现大门锁着。原来那天下午英格丽不幸从楼梯上摔下来，造成流产，被送进了医院。维克搭车赶到医院探视。英格丽失血过多，正在休息，医生劝他第二天再来探望。他只好垂头丧气地回家。

英格丽从医院回家后整整三个月拒绝维克的房事要求。维克对此非常不满，再加上跟岳母的矛盾不断加深，心情苦闷，经常到酒吧去喝酒，借酒消愁。

一次半夜 12 点，维克喝得醉醺醺地回到家里，又跟岳母吵了一架。他说：“你管这儿叫我的家吗？我连把钥匙都没有。……我只不过是个房客！”维克吃力地上楼，回到自己房间，发现英格丽不在。他冲出房间，来到岳母的房间门口，拼命地捶门，叫英格丽出来。母女两人拒绝开门，他愤怒地收拾好自己的行李，离开家，来到火车站，一头倒在月台的长凳上睡着了。

现在维克弄得无家可归，只好到姐姐克里斯廷家暂住几天。姐姐认为这件事只能怪维克自己，是他胡来一气，才弄到今天这个地步。维克到父母家，又受到母亲的责备：“你的英格丽老想着你，可你呢，自从跟她结婚以后，除了自己，就根本不关心任何人。你想过吗，对一个女人，流产意味着什么。她现在什么也没有了。你别到我这儿来找同情。”只有当火车司机的父亲同情他，劝他租一套房子，与英格丽搬出来一起住，离开那惹事生非的丈母娘。

维克与英格丽一起看房子。维克动情地说：“我们两人住在一起，可能过一两个月就会打起来，互相扔罐子，可是至少除了我们自己以外，怪不着

别人。”英格丽解释说：“维克，过去我一直不让你跟我做爱，怎么说呢，其实我并不真那么想，可不知怎么搞的，总感到住在母亲家，这么做不对头。”

维克与英格丽离开那所房子后，手拉着手顺着一条小道慢慢地走着。

【鉴赏】

本片是英国“自由电影”运动（亦称“新电影”运动或“社会写实电影”运动）的力作之一，是“自由电影”运动主将约翰·施莱辛格的代表作。

“自由电影”运动的发起人是 50 年代一些年轻的英国评论家和纪录片导演。他们继承了本国纪录电影的传统，在英国电影学会的支持下，拍了一些题为“自由电影”的短片。这批年轻人以林赛·安德森为中心，对抱残守缺、死气沉沉的英国商业电影深为不满，向英国社会，特别是电影界内部的保守观念提出挑战。他们强调电影艺术家的社会责任感，在创作风格上则要求纪实性。安德森在《画面与音响》杂志 1956 年秋季号上发表了一篇题为《起来！起来！》的文章。文中写道：“‘自由电影’的导演们宁愿称他们的影片为‘自由的’，而不称之为‘实验性的’，因为这些影片既没有不断内省的沉思，也没有什么非理性的表现，更没有在技巧上翻花样耍手腕。这些影片是自由的，就因为它们喊出的都是个性的呼号。即便影片的基调和主题各各相异，但每部影片的目标都在于描写出我们国家今天日常生活的某个侧面……我们的态度就是信仰自由，重视人民，发掘出日常生活的重要意义。”最后他强烈要求墨守成规的电影批评界承认“自由电影”的这些原则。可以毫不夸张地说，这是一篇向英国旧电影秩序发起挑战的檄文，一篇“自由电影”运动的理论性宣言。

“自由电影”运动不断从意大利“新现实主义”电影中汲取营养，同时也从比它早两三年兴起的法国“新浪潮”电影中吸收养分。“自由电影”与“新浪潮”运动同出一源，均兴起于 50 年代中期，是当时席卷整个欧洲的反传统思潮的产物，是一场青年要求冲破传统的樊篱，革旧创新的运动。但是从本质上看，“自由电影”运动与“新浪潮”运动又完全不同。“新浪潮”电影提倡在电影创作中展现导演的个人风格，强调写自身的经历，为青年导演的个性发展和创作活动开辟道路。“自由电影”运动则注重反映社会现实，利用电影手段描写普通人平淡无奇的日常生活琐事，往往以表现真人真事为主要内容，而不强调反映创作者本人的主观感受。因而，从创作原则看，“自由电影”运动与意大利“新现实主义”电影却有很多共同之处，如两者都注重反映本国当代社会生活现实，都通过普通人的真实生活遭遇来反映当代社会问题；在拍摄方法上都注意真实感，尽量在实景中拍摄并运用自然光；都反对好莱坞的明星制度，尽量使用非职业演员或不出名的演员。这些原则在《一点爱意》里都较好地体现出来。

本片素材取自生活，具有清新自然的纪实风格。影片强调随意性和自发性，排斥一切虚构和经过安排的东西。故事情节按生活本来的面目自然发展，

没有任何矫揉造作。影片没有一般情节剧惯用的刺激手段和悬念设置，也没有使用任何闪回镜头和梦幻段落。故事采取线性进展，依照事件进程的自然次序组织情节的时空，推进剧情。影片以维克和英格丽之间的爱情波折为主线，按照恋爱、结婚、矛盾、和解这一爱情流程中最平凡、最普遍的规律发展，真实地纪录了英国小资产阶级日常生活中的许多细节，给观众以朴实无华、真实可靠、似曾相识的感受。

影片以婚礼场面开始，点出了主题：婚姻与家庭。维克姐姐克里斯廷与小学老师大卫结成连理。婚礼在欢快的气氛中举行，婚礼仪式热烈但不豪华，恰如其份地反映了新婚夫妇的社会地位与经济状况。克里斯廷找到了归宿，了却了布朗夫妇的一桩心事。家庭关心的焦点自然就转向维克的婚事。所以维克姑妈说：“我想下一个该轮到维克了。”

维克与英格丽的相识、恋爱平淡无奇。导演没有利用这一容易“出彩”的情节故弄玄虚，而是严格按照“自由电影”的创作原则有意识地淡化情节，让维克与英格丽像千百万热恋中的青年一样在生活的自然流程中去抒发自己的喜怒哀乐。

在性开放的西方，婚前性关系非常普遍，即使在比较保守的英国社会，这种关系在青年男女中也司空见惯。不过对维克与英格丽来说，尽管两人已热恋了一段时间，但在两性关系上仍采取克制态度。可是，两人，特别是维克的克制并没能坚持多久。一天，下起了大雨。英格丽与维克打着一把雨伞在雨里走着，英格丽邀请维克到她家避雨，顺便把打湿的衣服烤干。

在英格丽家中，两人脱下湿漉漉的衣服，放在火边烘烤。然后两人在沙发上接吻、打闹。突然，英格丽发现维克口袋里有一本色情杂志，上面净是裸体女人。这是一个重要的细节，说明维克作为一个成年男子，一方面在与英格丽的交往中努力克制自己的性要求，另一方面又通过阅读色情杂志来宣泄自己的性欲。这种矛盾心理在50年代英国白领青年中有一定的代表性。

导演在这里并没有安排英格丽就此事责备维克，相反，只让她说了句“噢，你这个下流胚！”然后就顺其自然，让这对恋人在这种特定场合下自由发展了。导演没有热衷于自然主义的描绘（这是许多商业影片用以吸引观众的惯用手法），而把重点放在表现两人初尝“禁果”的紧张心情和羞涩心理上。

两人婚前发生性关系是影片的一个转折点。一夜风流导致英格丽怀孕。英格丽怀孕导致两人在没有充分思想准备和物质基础的情况下匆忙结婚，从而引出一系列家庭矛盾，特别是维克和岳母之间的矛盾。

维克婚后住在岳母家，尝尽了“寄人篱下”的酸甜苦辣，再加上岳母整天唠唠叨叨，大大损害了维克男子汉的自尊心。更令维克伤心的是，英格丽作为自己的妻子却始终站在母亲一边，责备他缺乏对老人应有的尊重。结果，夫妻经常为一些小事争吵不休又互不相让，严重地影响了夫妻之间的感情。

结婚不仅没有给维克带来幸福，反而增加了许多烦恼，两人的关系在英

格丽流产后更加恶化，几乎到了离婚的边缘。维克精神苦闷，常到酒吧酗酒，往往喝得酩酊大醉，半夜回家又遭到岳母的训斥。维克一气离家，又得不到姐姐和母亲的理解，只有父亲站在他一边，说：“孩子，我告诉你点儿事——我结婚那当口，就是住在猪圈里也不跟丈母娘住在一起。”

最后夫妻和解，准备租一套便宜的公寓，搬出去同住。至于两人是怎样和解的，是否能和谐地生活在一起，维克与岳母的关系是否改善……，对这些问题，影片没有给以解答，留下了一个问号。

从以上的叙事分析，我们可以看出导演具有敏锐的观察力，善于在日常生活发现和捕捉具有社会意义的典型细节，并以“绝对”忠实社会生活本来面目的纪实手法冷静客观地再现现实。这里，笔者在“绝对”两字上加了引号，因为电影是一门艺术，电影摄影机是由人来操纵的工具，人的思想倾向和感情必然有意无意地流露出来，融入他所拍摄的事物中。美国影评家大卫·罗宾逊在评论于 50 年代末和 60 年代初在法国和美国出现的真实电影（美国称“直接电影”）运动时指出：“只要被摄的事物同摄影机一发生关系，其中必然存在人为的成分。一当进行拍摄角度的选择，影片声画的剪辑，把这段胶片同那段胶片连接起来，其间就必然留下主观干涉的痕迹。所谓真实便成了艺术家的真实，根本不存在什么纯粹摄影机所拍摄的绝对客观真实。”

这部影片在通过普通人的真实生活遭遇来反映当代英国社会问题方面也是成功的。除了上述由于婚姻、家庭、代沟等引发的种种社会矛盾外，阶级壁垒森严（“自由电影”运动抨击的主要对象）这一英国社会的痼疾是施莱辛格鞭挞的主要靶子。但是在影片里你找不到阶级对立的激烈场面，也没有暴力和流血的严重冲突。施莱辛格是从人们日常生活中的言行，揭示出渗透在人们灵魂深处的阶级偏见。英格丽的母亲罗思维尔太太是个小资产阶级家庭妇女，充满了对工人阶级和劳动人民的鄙视和偏见，从一个侧面反映了 50 年代英国的社会状况。罗思维尔太太站在自己的阶级立场上为一个退役的少校在停车场干活打抱不平，说：“有这种背景和教育的人都干这种活，真是反常……而有那么些人——像矿工什么的——每星期却挣 30 到 40 镑。”一次，在谈到物价上涨时，罗思维尔太太又气愤地说：“拿矿工或铁路上的人说吧……他们要增加工资，所以物价就不断上涨。他们没有意识到正是他们把生活费用往上抬——把国家当作人质来索取赎金。”维克出身工人阶级家庭，父亲是火车司机。一听这话，火冒三丈，冲着岳母嚷：“别他妈的胡说八道了，你这个女人！”又一次，一个清洁工在给英格丽家擦窗户。罗思维尔太太在一旁唠叨个没完：“我说——你擦呀，擦呀！嗨，怎么也得使点儿劲擦，别忘了擦四个角！”“懒鬼——吃闲饭——马马虎虎，可你们还有脸要圣诞赏钱。”罗思维尔太太这种对劳动人民的鄙视态度引起维克的极大反感。从影片中可以看出，两人的矛盾除了前述种种家庭纠纷外，还有更深刻的阶级根源，因而更难以解决。

“自由电影”多以英国中部地区为背景，有意选用黑白片，尽量在实景

中拍摄，运用自然光，以阴暗的色调表现环境与生活，反映了“愤怒的青年”一代反传统、反现实的思想感情。本片也遵循这一艺术追求，角色说话带有浓重的英国中部地区的口音，尽管不容易听懂，却给人以强烈的真实感。

（王瑞）

蚀

L' eclisse

1962 黑白片 125 分钟

意大利因泰罗帕—奇内里茨制片公司 / 法国巴黎制片公司联合摄制

导演：米盖朗琪罗·安东尼奥尼

编剧：米盖朗琪罗·安东尼奥尼 托尼诺·圭拉

摄影：贾尼·迪维南佐

主要演员：阿兰·德隆（饰皮埃罗）

莫妮卡·维蒂（饰维托里娅）

弗朗奇斯科·拉巴尔（饰里卡尔多）

莉拉·布里尼奥内（饰维托里娅之母）

【剧情简介】

罗马近郊的一座公寓里，里卡尔多坐在一张椅子上，打量着维托里娅，显得迷惘，不知所措。维托里娅说，她要离开他了。他激动地去拥抱她，被她推开。她交待完德文译稿的事，果断地说：“我走了。”他问她：“是不是不爱我了？”“什么时候开始不爱的？”“其间总得有个原因吧？”她的回答是：“我不知道。”她终于走了出去，轻轻把门带上。

维托里娅在街上匆匆走着，突然一辆汽车开来，原来是里卡尔多追来。他想用车送送她，被她拒绝，他只好陪她步行，问她是不是家里有人在等她，这自然使她生气。但她也承认，这整整一夜对她来说也是令人难受的。他们就这样分手了。

维托里娅来到证券交易所，那里一片嘈杂。她的母亲也在那里，专心地注视着行情显示牌，根本没有注意到女儿的到来。旁边，年轻的经纪人皮埃罗在急急忙忙地打电话，一会购进几手，一会又马上抛出几手，转眼间就挣了一大笔钱。母亲看到了女儿，刚同她说了几句话，便又去看显示牌，接着又同皮埃罗谈生意。她发觉冷落了女儿，转身向女儿解释股市行话，但女儿不感兴趣。突然，铃声响起，交易厅里一下子静下来，只见一个人站在麦克风前宣布：“我以十分沉痛的心情向大家宣布一个极其不幸的消息，我们的可尊敬的同事维泰罗蒂·多梅尼科今天上午因车祸不幸身亡。”一片寂静中，皮埃罗低声对维托里娅说：“你看这多么像足球赛的暂停。”这句话使她大吃一惊。她问他：“你认识死者吗？”对方回答：“当然认识。可是，你知道这里的每分钟关联着多少万里拉的赔与赚吗？”这时，人们又喊叫起来。维托里娅无法忍受这些，走出大厅。过了一会，她的母亲也出来了。她想向母亲谈谈她与里卡尔多的事，刚一出口，母亲却去买桃子，并为 20 里拉同小贩争起来，她只好住口，匆匆告别了母亲。

晚上，维托里娅看戏归来，把节目单放下后欣赏起化石组成的那幅画来，这时门铃响了。是邻居安妮塔来找她打牌，她讲起同里卡尔多最后告别的事，说那是“多么令人伤神、令人沮丧、令人厌烦、令人难受啊”。她们一起来到另一邻居玛尔塔家，她的丈夫不在家，叫来了这两个女友。三人正闲谈玛尔塔在肯尼亚的经历时，她的狗跑了，维托里娅只好同她一起上街把狗追了回来。

维托里娅已经睡下，但她听到窗外有脚步声，透过窗户看到，原来是里卡尔多。她有点儿慌张，起身来到走廊向楼上走去。她敲了敲安妮塔的门，没有回声，仔细一听，安妮塔正同丈夫争吵。维托里娅只好又回到家里，给她的朋友乔治打了个电话。她告诉乔治，她已同里卡尔多分手，里卡尔多很痛苦，她求乔治尽量去接近里卡尔多。但对方却说：“我却更愿意和你接近。”维托里娅只好放下电话。

罗马证券交易所大厅又是一片混乱，皮埃罗买进卖出，忙得不可开交。维托里娅的母亲自然也在这里，她从手提包的纸袋中取出盐撒在地上，说踩上这些盐就会带来好运气。皮埃罗的老板艾尔科利在打电话问对方能不能从议员那里弄到一些内部情报。突然，皮埃罗大喊，米兰一家大公司的股票大跌。大厅里人人都在喊着要卖出，而且报价一个比一个低，但仍没有一个人肯买。维托里娅的母亲怒气冲冲，抓住皮埃罗问该怎么办，后者狠狠把她的手甩开，她显得十分沮丧。皮埃罗又抓起电话，对着话筒大叫：“你这么一搞，真把行情给搞得大跌特跌了……”大厅里一片嘈杂，纷纷把各种东西投向经纪人，连维托里娅的母亲也拿起两本厚厚的电话号码簿向经纪人中间扔过去，差点砸到一个经纪人头上。她愤怒地喊着：“这些贪婪的家伙，就是靠吸我们的血发财的，全是骗局……”维托里娅挤进来，她只看到母亲疯了一般跟着人群向办公室挤去。她望望大厅，那里只剩皮埃罗，一副精疲力竭的样子。她问他，他只是说，很多人这下可就彻底完蛋了。她问母亲如何，他说，对她的打击也很大。

维托里娅和皮埃罗在她母亲的家里正谈着，母亲回来，一副沮丧的样子，对他们两人在一起并无任何表示。

在艾尔科利的办公室，他正在埋怨皮埃罗，但后者却说，这回赔了，是他的错，但以前赚了那么多次怎么一点表示都没有？这时，又有一些顾客来找皮埃罗，但他都是以攻为守，说在赚的时候他已让他们住手，是他们不听才赔的，怪不得他。他走出办公室，街上有个年轻漂亮姑娘在等他。但他们只谈了几句便吵起来，姑娘愤愤离去。

皮埃罗开车来到维托里娅家，他们在门口正说话时，一个醉鬼将他的汽车开起来便跑，他大喊，但车已开走。他们两人走了半天，在湖边见有一群人，原来是醉鬼连人带车掉进湖里。皮埃罗的车被打捞上来，醉鬼已淹死。

傍晚，皮埃罗和维托里娅在漫步，他们显得很高兴，像一对恋人。他要吻她，但她躲开了。又一天下午，维托里娅在广场像在等人。不一会，皮埃

罗走来，他们一起来到他的家里，两人东拉西扯。他站起来，走到她面前，一把拉住她吻起来。她用力挣扎，衣带被扯断了。她来到另一个房间，脱下衣服缝补，皮埃罗轻轻走进来，一把把她抱住，两人热烈地吻起来。

一个小公园里，皮埃罗和维托里娅躺在草地上，他问她为什么不愿意嫁给他，她回答说不结婚也没什么不好。他说：“这就是我无法了解你的原因。我真弄不清，你和你原来的未婚夫是不是能相互理解。”他还问她，“咱们能处得好吗？”维托里娅的回答是：“不知道。”

在艾尔科利的办公室，皮埃罗和维托里娅躺在一张长沙发上，他们在模仿他们见过的一对对恋人的怪模样。门铃响起来，但皮埃罗并不去开门，而是把维托里娅紧紧搂住，两人热烈地拥抱着。过了一会儿，两人才分开，维托里娅离开了办公室，皮埃罗坐到椅子上，嘴角挂着微笑。

【鉴赏】

《蚀》是安东尼奥尼 60 年代初期拍摄的“感情三部曲”中的最后一部影片，像在《奇遇》和《夜》中一样，影片的主人公也是爱过某某，如今却不再爱他，而无缘无故地爱上了另外一个人。影片描写了主人公的感情变化，但又并不交待这种变化的原因和结局。然而，观众从影片的叙述和描绘中可以体会到主人公们的精神空虚与感情多变、人与人之间的无法沟通，从而体味到由这些相互隔膜的人构成的那个社会的畸形和荒谬。

维托里娅同她的未婚夫里卡尔多已在一起生活，但她突然提出要与他分手。是她主动提出要分手，这自然使里卡尔多措手不及，同时也很伤心。但是，从影片中我们可以看出，维托里娅也不很好受，她显出一副疲惫不堪的样子，而不是一副决绝的神情，甚至承认“这一夜对我来说也是很不好受的”。这种矛盾的心态引起了观众的兴趣，使他们想知道此中原因究竟是什么。这个问题里卡尔多自然也会提出。而维托里娅的回答却是她也“不知道”，她甚至不知道是从什么时候开始不爱里卡尔多的。是不是她又爱上了别人？维托里娅仍然回答说：“不，我给你讲过上百回了，不是那么回事。”那么，正像里卡尔多问的那样，“总得有个原因吧？”事实是，没有。要说有的话，观众只能替维托里娅解释说，是感情发生了变化，原因无法说清，因为感情是难以解释的。最后，她毅然走出里卡尔多的家，显出得到解脱后的那种舒畅，但正如她后来对她的朋友安妮塔等人解释的那样，那是一个“令人伤神、令人沮丧、令人厌烦、令人难受”的长夜，她还哀叹说：“一切都是那么复杂，连爱情也一样复杂。”

维托里娅回到家里，却又感到十分空虚，因此去找她的母亲，但母亲正在交易所里炒股票，劈头便问维托里娅“你到这里干什么”？不容维托里娅解释，母亲却转身去看行情显示牌，然后又忙于同皮埃罗买卖股票，把一心想得到安慰的女儿冷落在一边。母亲似乎也感觉到了对女儿太不热情，没话找话，似乎想同女儿谈一些女儿感兴趣的话题，但她找到的话题居然是：

“‘钱’意味着某种股票能赚钱，‘字’意味着那种股票情况不妙……”真可谓三句不离本行，她心目中只有钱和股票，别无其它。她也看出女儿有话急于要向她述说，但她仍坚持“你等我一会儿不好吗？马上就要收盘了。”这时，她的心思完全投入交易之中，完全钻到了钱眼里。走出交易所后，这位母亲并不问女儿有什么话要向她倾述，而是问女儿：“你想知道我今天赚了多少钱吗？”此时维托里娅下了决心想同母亲谈自己同里卡尔多的事，终于说：“我想同你谈一件事……”可是，没等她说完，母亲转身去买水果，并且为了20里拉同小贩争起来，她炒股票赚的是几十万、几百万、甚至几千万里拉，现在竟计较起这20里拉来，因为她想的只是“万贯家财也是一分一厘积攒起来的”。同这样一个母亲，满腹心事的维托里娅还能说什么呢？她们母女之间怎么能够交流思想、沟通感情呢？母女之间尚且如此，同别人交流不是更不可能吗？所以，在母亲同她告别亲吻她时，她显出的是无法忍受的表情，赶紧离开了事。

对维托里娅母亲的这些描绘是同描绘交易所的活动紧密联系在一起的，这一部分在影片中占了很大比例，这些描绘同安东尼奥尼的其它影片有所不同：这里更多地涉及到了人们的社会活动，从中更可以看清这些人的本质和这些人构成的社会的本质。正如维托里娅的母亲一样，这些人也是只知赚钱，六亲不认，他们专注于行情显示牌，奔波于经纪人之间，见跌便抛，看涨即购。他们只知有钱，不知有情。影片写了一个小插曲：乱嘈嘈的交易大厅突然铃声大作，人们一下子静下来，显然这是要宣布重大消息。这一消息可能立即使一些人转眼成为富翁，使另一些人一下子成为穷光蛋，所以人们屏息静止，没有一个人出声。然而，宣布的消息却是“我们尊敬的同事维泰罗蒂·多梅尼科今天上午因车祸不幸身亡”。这显然不是使人暴富的消息，皮埃罗竟然对维托里娅低声说：“你看这多么像足球赛的暂停。”这句不合时宜的玩笑话使维托里娅大为惊异，她禁不住问皮埃罗是不是认识死者，皮埃罗大言不惭地回答：“当然认识。”而且还补充一句：“可是，你知道这里的每一分钟关联着多少万里拉的赔与赚吗？”在这些人的心目中，一条人命比不上“多少万里拉的赔与赚”，即使这人是自己的同事。皮埃罗为他的客户赚到钱时，大家自然相安无事，可是，股票市场瞬息万变，风险不断，自然人人都是有赔有赚。在赔了之后，皮埃罗的客户便不依不饶，胡搅蛮缠了。而皮埃罗自有对付他们的办法，他对一个老年女人说：“这回您赔了，是我的过错。可是，以往那些事又怎么说呢？以往您是从来不找我的，您总是拿起钱就走。”这不仅是很有力的反驳，也是对那些疯狂追逐金钱的股民们的品质的深刻揭露。不仅皮埃罗的客户是这样，其他股民们也是这样，他们在看到到手的钱又飞了时，又是抱怨，又是抗议，互相叫骂，互相打骂，甚至连维托里娅的母亲也拿起厚厚的电话号码簿投向经纪人，而且还敢承认不是投过去一本，而是两本。这些人为什么会赔个净光？这从皮埃罗对他的一个客户的评价中可以找到答案。皮埃罗对这个仅以20万里拉起家的人说：“仅仅两

年的时间，我就想法让您赚了七八百万里拉。后来，我叫您住手，可是，您不听，您的胃口实在有点儿太大了。”贪得无厌，这就是他们破产的根源。平心而论，这还不是导致他们破产的全部根源，因为市场不仅有这些小股民，而且还有大户，而股票市场的涨跌全操纵在这些大户手里；他们翻手为云，覆手为雨，小股民们就在这风雨中成了他们的牺牲品，成了他们鲸吞的对象。从皮埃罗在电话中向一个人讲的话里可以看出，股市行情确实是被人操纵的，他说：“喂，总算找到你了……你可真是了个了不起的家伙，你这么一搞，真把行情给搞得大跌特跌了。”皮埃罗的一个客户也在他的办公室里大发牢骚：“我敢打赌，这件事一定有人在背后搞鬼，可能是意大利的金融家们，说不定甚至还有政府里的人。”艾尔科利在电话中悄悄询问对方：“你是不是从议员先生那里搞到点内部情报？”可见，那些操纵市场的人非同寻常。在这样一个市场上，小股民们自然像小鱼似的被大户们驱来赶去，被大户们鲸吞。所以，维托里娅对皮埃罗说，她弄不清交易所算个什么场所，“是办公处、市场，还是拳击场？”应该说，这是战场。但是，皮埃罗喜欢这个场所，他对维托里娅说：“你得常去才能理解它。一旦你习惯了那个地方，你就离不开它了，它会让你着迷。”皮埃罗已经成了那个场所的一个组成部分，他真的是“离不开它了。”

对于皮埃罗讲的这番话，维托里娅感到愤怒，她的回答是：“着迷……着什么迷？”可见，她不喜欢那个地方。但是，她爱上了皮埃罗，这不能说有点儿莫名其妙。他们之间的感情没有根由，但在相互接触中发展起来。在维托里娅母亲家里，皮埃罗想吻她时遭到拒绝。后来，皮埃罗的汽车被醉鬼抢走掉进湖里。维托里娅来找皮埃罗，她知道皮埃罗的时间宝贵，所以问他，是不是她找他浪费了他的时间，可见她对他还有陌生之感。后来，他们一起散步，一起上咖啡店，他在半夜给她打电话，最后是他来到了她的家里，相互拥抱、亲吻，双双躺到床上。这说明，尽管维托里娅同皮埃罗不是一路人，但他们在相处中情感渐渐接近起来，最后到了相爱的地步。这种情感的变化是难以解释的，很难说出它的来龙去脉。只能说，她爱上皮埃罗，说不出原因，就像她不再爱里卡尔多也说不出原因一样。人的感情就是这么复杂，这么难以理解。皮埃罗在同维托里娅相爱后也对她说：“我真不懂，你和你原来的未婚夫是不是能够相互理解。”对于他们两人的未来，他自然也没有把握，于是便提出了这样的问题：“咱们能处得好吗？”而维托里娅的回答却是“我也不知道。”可见，他们的相爱仍像当初维托里娅和里卡尔多相爱一样，不久之后也可能了结，他们随时都会分手，各自西东。这种爱可以说是来无影，去无踪，一切都在不自觉中发展、消亡。人与人的关系变幻莫测，人与人的情感变化不定。原因是，人对自己情感变化说不出根由，无法向人说清，更无法与人沟通；原因是，现代社会中的这些人心目中早已没有什么道德规范和道德约束，他们心目中只有所谓的“自由”。这种人与人的隔膜、精神空虚和精神“自由”正是使人们的感情变幻无常的根由，也是道德沦丧、

社会解体的根由。这些情感变化无常的人将导致社会生活的崩溃，而这些人
的情感变化无常又是社会生活造成的，从这个意义上说，他们也是社会的牺
牲品。安东尼奥尼通过这部影片想要告诉观众的就是他这样一个哲理性的思
考。

（刘儒庭）

马太福音

Il Vangelo secondo Matteo

1964 黑白片 142 分钟

意大利阿尔科影片公司摄制

编导：彼埃尔·保罗·帕索里尼

摄影：托尼诺·德利·科利

主要演员：艾力克·伊拉奥基（饰耶稣）

玛格瑞塔·卡鲁索（饰圣母马利亚，青年时期）

苏珊娜·帕索里尼（饰圣母马利亚，老年时期）

马里奥·苏格拉底（饰施洗者约翰）

本片获 1964 年威尼斯国际电影节评委会特别奖；1965 年国际天主教电影节最佳影片奖。

【剧情简介】

童贞女马利亚许配了约瑟，还没有迎娶，就怀了孕。他们都很诧异，相对无语。约瑟悄然离开，马利亚目送他远去。

约瑟从镇子里的石子路上走过。路边戏耍的孩子们使他更加烦恼。他靠着石坡坐下来，忽然看见一个年轻漂亮的少女站在离他不远的地方，原来这是一位天使，奉上帝之命来向约瑟说明实情：“……她所怀的孕是从圣灵来的。她将要生一个儿子，你要给他起名叫耶稣，因他要将自己的百姓从罪恶里救出来。”

不久，耶稣出生在伯利恒。有几个博士从东方的异星得知有位神子降世，便到耶路撒冷去拜访。犹太王希律得知降生了一位将来要作犹太王的孩子，心里不安，便派三位博士前往伯利恒寻访。他们在一间简陋的山坡小屋中找到小耶稣，惊喜不已，献上珍贵礼物。三位博士蒙神指示，躲避希律，回到本地。

天使向约瑟显现，要他全家逃往埃及，因为希律王要除灭耶稣。约瑟扶马利亚和小耶稣骑上毛驴，带领他们离开伯利恒前往埃及，与此同时，希律下令屠杀伯利恒城及四境中两岁以内的男婴，一时哀鸿遍野。希律王死后，天使让他们到以色列的拿撒勒去。

施洗者约翰在约旦河边为犹太人洗礼。他对人们说，“那在我以后来的，能力比我更大……他要用圣灵与火给你们施洗。”30 岁左右的耶稣从加利利来到约旦河，约翰为他洗礼后，上帝从天上说：“这是我的爱子，我所喜悦的。”

耶稣被圣灵引到旷野，受魔鬼的试探。他禁食 40 昼夜，后来饿了。撒旦

让他变石头为食物，耶稣说人活着不单靠食物，乃是神的话。撒旦让他从圣城的殿顶上跳下去，耶稣说：“不可试探神主”。

耶稣开始传道。他对打场的农民说：“天国近了，你们应当回心悔改。”但是农民们不解其意。耶稣走到加利利海边，召唤渔夫彼得和安德烈跟从他；他又召唤正在补网的雅各和约翰跟从他。他们走遍加利利，传天国的福音，治百姓的疾病。他看到许多人困苦流离，如同没有牧者的羊一样，就对门徒们说：“要收的庄稼多，做工的人少；所以你们当求庄稼的主，打发工人去收他的庄稼。”他又招了腓力和巴多罗买、多马和马太、西门和亚勒腓的儿子雅各、达太和犹太等另外八名门徒。他为虚心的人、哀恸的人、温柔的人、饥渴慕义的人、怜恤的人、清心的人、使人和睦的人和为义受逼迫的人祝福，教训他们做世上的盐和光，以好行为荣耀天父。

耶稣行神迹治好了一个麻风病人，名声传遍以色列。他号召人们成全律法，不可杀人、奸淫，邪念都不可有；他劝诫人们不要“以眼还眼，以牙还牙”。“有人打你的右脸，连左脸也转过来由他打。”他告诉人们“要爱你们的仇敌，为那逼迫你们的祷告”；“要饶恕认得过错”；“不要论断人”；“不要为生命担忧”，而要先求“神的国和他的义”；“要防备假先知。”场景和人物不断变换，耶稣的训导持续着，要他们“尽心、尽性、尽意爱神”，“要爱人如己。”

法利赛人、撒都该人、犹太祭司以及文士们都反对耶稣，不断向他挑战。他们带来一个拄着双拐的老人，要耶稣医治。耶稣用神迹让他扔掉了拐杖，健步如飞。百姓们得知此事，纷纷出城跟随他。一天下午，大约 5000 人聚集在荒岭野坡上，个个饥肠辘辘，但是只有五个饼，两条鱼。耶稣望着天祝福，变出大量饼和鱼让大家都吃饱了，还剩下好几篮子。

耶稣还通过在水面上行走，制服惊涛骇浪，让众人相信他是神的儿子。有一次耶稣站在城墙上讲道，有人告诉他说，他母亲和他兄弟要与他说话。耶稣却指着门徒和众人说：“凡遵行我天父旨意的人，就是我的兄弟姐妹和父母了。”耶稣的母亲和弟弟听了都不以为怪，还惊喜而又自然地露出了笑容。

施洗者约翰因为说过新希律王的弟弟腓力娶女子希罗底不合理，被关进监狱。希律王生日那天，希罗底的女儿在众人面前跳舞，博得新希律王欢喜。他起誓说，她求甚么都给她。她受母亲唆使，就说：“请把施洗者约翰的头放在盘子里，拿来给我。”就这样，施洗者约翰被斩首处死。

耶稣和众门徒听后，十分悲痛。他们走过旷野，到了该撒利亚腓立比境内。他问门徒说：“人说我人子是谁？”众说纷纭，彼得回答说：“你是基督，是永生神的儿子。”耶稣听了说他有福，因为天父指示他这样说。他把天国的钥匙交给了彼得。耶稣预言自己要被长老、祭司长和文士杀害，但是可以在第三日复活。他鼓励门徒们背起自己的十字架跟随他。他看见一个儿童和父亲一起玩耍十分天真，就对门徒们说，你们要像这个小孩子一样谦卑，

这样才能进天国。

耶稣骑着毛驴，带领门徒们到了耶路撒冷。市民们闻讯，男女老少倾城出动，夹道欢迎，视若贵宾。耶稣进了神殿，不忍心看到“祷告的殿”成为贼窝，便赶出作买卖的人，推倒兑换银之人的桌子和卖鸽子之人的凳子，并治好了里边的瞎子和瘸子。祭司长和民间的长老问他仗甚么权柄作这些事，并问他是不是犹太人之王。耶稣给予肯定的回答，使他的敌人更为恼火。

逾越节前，耶稣带领门徒们到了伯大尼。一天他们一起吃饭时，一个女人拿来贵重的香膏为耶稣抹头。犹太因为想到这香膏可以卖很多钱，心中不快，便去见祭司长，以30块钱为代价，密谋出卖耶稣。

逾越节那天晚上，耶稣和十二个门徒一起吃“最后的晚餐”。耶稣说“我实在告诉你们，你们中间有一个人要卖我了。”众门徒听了十分忧愁，纷纷问是不是自己。犹太也问他说：“拉比，是我吗？”耶稣说，“你说的是。”

耶稣拿起饼来，祝福后掰开，让他们吃了纪念他，因为这是他的身体；他又拿起杯来，祝福后递给他们，让他们喝了纪念他，因为这是他的“立约的血，为多人流出来，使罪得赦。”饭后，他们往橄榄山去。途中，耶稣对彼得说，“今夜鸡叫以先，你要三次不认我。”彼得却肯定地说，“即使我和你同死，也不会不认你。”众门徒也都这样说。

当晚，耶稣带领彼得和西庇太到山上祷告。半夜，祭司长和民间的长老带领士兵，拿着刀棒来到山坡上。犹太以请安亲嘴为暗号，让士兵来抓耶稣。门徒们要搏斗，但是耶稣告诉他们不要动刀动武。

大祭司和长老们在公会审判耶稣。有些人也来作见证告他。大祭司要他起誓是神的儿子，他回答说：“你说的是。然而，我告诉你们，后来你们要看见人子，坐在那全能者的右边，驾着天上的云降临。”大祭司说他狂妄，让士兵们对他拳打脚踢，百般侮辱。外边院子里，一个使女和另外两个人三次认出彼得是耶稣的门徒，而彼得却三次否认。事后他想起耶稣的预言，羞愧痛哭。

第二天早晨，祭司长和民间的长老决定治死耶稣，就把他捆绑解去交给巡府彼拉多。犹太看见耶稣被定罪，后悔不已，他把钱交给祭司长和长老，但是遭到嘲讽。他便把钱扔到殿里，出去吊死了。

在巡府彼拉多面前，耶稣仍然承认他是犹太人的王。彼拉多吩咐人钉十字架，巡府的兵给他脱了衣服，换上朱红色袍子，戴上用荆棘编成的冠冕，竭尽戏弄之能事。此后，他们又让他背上十字架，来到各各他（即骷髅地）。士兵们将耶稣钉在十字架上，在他左右两边还有两个被钉十字架的强盗。许多人都讥笑戏弄他。耶稣忍着极大的痛苦死在十字架上。忽然，天崩地裂，人们四散逃走，耶稣的母亲和他的门徒把他放下来，用白色细麻布裹好，放入墓中。

彼拉多吩咐士兵对坟墓严加看守，恐怕他真的复活迷惑百姓。安息日快完的一天，圣母马利亚和一些人来查看坟墓。天使告诉他们说，耶稣已经照他

所说的从死里复活了，并要他们到加利利的一座山上去见他。

众人赶到加利利，在约定的山上果然见到复活了的耶稣。他对拜倒在脚下的门徒说：“天上地下所有的权柄都赐给我了。所以，你们要去让万民作我的门徒，奉父子圣灵的命，给他们施洗，凡我所吩咐你们的，都教训他们遵守，我就常与你们同在，直到世界的末了。”

【鉴赏】

《马太福音》虽然是一部60年代拍摄的普通黑白片，但是被公认为是帕索里尼最成功、最有诗意、最具有符号学特征、最有新现实主义色彩的电影作品之一；也是电影有史以来表现耶稣基督生平、阐述基督教义最有独特见地的作品之一。它出自一位马克思主义者和无神论者的手中（关于帕索里尼的政治观、艺术观、电影观以及其生活和历史背景，请参看本书续编《萨罗》条的鉴赏部分），但是同时又得到包括基督徒、天主教徒在内的各方面、各层次观众的欣赏和认可，实在是整个电影文化史上十分罕见的现象。

顾名思义，帕索里尼的这部影片是以《圣经》中的“马太福音”为蓝本改编拍摄的。如果说，马太写福音书的主要目的，是向犹太读者证明耶稣就是他们的弥赛亚（救世主），而他采用的方法，是以耶稣在他的生命和事奉中如何应验旧约圣经中的预言，他编排资料的方式，是由五大段重要的讲章而成；那么，帕索里尼的这部影片则是在传达上述主题的同时，向观众显示电影艺术的特殊手段的巨大潜力。除了对原作提供的资料和叙事顺序作了一些改动和删节（例如更换了天使显现的地点和场景等），以及在个别地方突出了耶稣的“斗争性”以外，帕索里尼对原作的把握还是相当准确的。与原作的叙述风格相近似，创作者没有对耶稣的生平和神迹进行戏剧性的夸张渲染，也没有利用任何特技效果去表现他的神奇和大能，但是却通过极富诗意的电影语言，把耶稣作为“神子”和“人子”的形象生动地展现出来，让观众在耶稣大段大段的“福音”宣教中，既领悟到他的救世思想和献身精神，又感受到了电影艺术作为一种传播媒介和视听语言在传达抽象观念、塑造人物、表现事件等方面的独特魅力，以及电影镜头和声画构成等特殊表现手段的“符号学”意义。

从总体效果看，帕索里尼以娴熟的电影技巧和丰富的艺术手段，赋予全片以有张有弛的叙述节奏和一气呵成的结构形式。其艺术效果，一方面使观众通过银幕视听形象（特别是通过对耶稣的造型、动作以及对其宣教和经历的描述）去构筑自己心目中的基督（意为救世主）形象；另一方面又如同和作者马太一起，跟随耶稣去犹太各地，聆听耶稣的讲道，感受他的人格和神性，从而获得身临其境、耳濡目染的亲切感和屡看不厌的新鲜感。

影片的第一个段落，除了音乐、天使对约瑟的指令和孩子们的笑声，没有任何其它音响。贞女马利亚的大特写，注视着约瑟，充满渴望被理解但又无可奈何的表情；反打约瑟的面部特写，注视着马利亚，充满委屈而又不愿

羞辱她的同样无可奈何的表情。观众的心立刻被带入一个神秘而又美好、温情而又暗含矛盾冲突的戏剧性场景之中。约瑟听了天使的话而明白了真相，回到马利亚身边，相同的镜头结构，但是不同的感情色彩，在对比中让观众的心理获得平衡。马利亚（包括青年和老年时期）和约瑟在全片中从未开口说话，而且都不是由职业演员扮演，但是他们把所承担的银幕形象，特别是他们对耶稣这位神子的厚爱、理解刻画得唯妙唯肖，亲切感人。

在表现三位博士和人群赶到伯利恒去崇拜“新生王”的段落，撒旦试探耶稣的段落，希罗底的女儿在新希律王面前跳舞和施洗者约翰被斩首处死的段落，犹太上吊、耶稣受难等场景中，帕索里尼都以富有诗意的对比强烈的镜头，传情达意的大特写镜头，内涵丰富的前后景构图和大幅度的运动镜头，不断变化视角的主客观镜头，以及快速的切换和声画构成，表现特定的人物事件和情绪气氛，如行云流水，酣畅淋漓。

如同上面提到的马利亚和约瑟的表演一样，帕索里尼继承意大利新现实主义电影的传统，不使用职业演员，而是根据造型的需要，选用具有生活实感的业余演员去创造特定的银幕形象。帕索里尼的老母亲苏珊娜饰演的老年时期的马利亚，创造出一位慈善、宽宏的圣母形象，让观众看到她那充满喜怒哀乐的母亲的复杂的内心世界。

影片的造型表现力也是鲜明强烈的。银幕上那荒凉贫瘠的土地（在意大利南方实拍），人们那粗糙褴褛的衣衫，未加修饰的脸庞等等都会使人想到大约 2000 年前那个特殊的时代。影片因此而获第 37 届奥斯卡最佳黑白片美工、最佳黑白片服装设计金像奖提名。帕索里尼影片中的耶稣作为“人子”和“神子”，深情而又急切地向他周围那些被贫病折磨、麻木不仁的人们传播福音。他因为想到人们的灵魂得不到拯救而经历了精神上的痛苦，他更因为祭司长和民间长老们的迫害而受尽肉体上的折磨，最后死在十字架上。影片也从一些侧面表现出他的激动和愤怒。另一方面，帕索里尼着重刻画了耶稣作为“神子”的神性和奇功异能，因为离开这些描写，耶稣基督就不成其耶稣基督，影片也就失去了其成功的根基。

这部获第 37 届奥斯卡最佳音乐金像奖提名和其它大奖的影片，在音乐运用和处理方面也独具特色。作曲家路易斯·巴卡洛夫并没有为影片创作专门的乐曲。他以深厚的音乐修养和对《圣经》以及对影片的独到见解，精选了巴哈、莫扎特、韦伯、普罗柯菲耶夫等人的作品和美国赞美诗《有时我感到如同一个失去母亲的孩子》，经过重新配器，穿插到影片当中。帕索里尼和巴卡洛夫让这些乐曲既作为背景音响出现，从而创造一种历史感和崇高感，又通过音乐和静默的对比以及与画面的配合增加场景的张力。例如，在表现希律王滥杀无辜的段落中，创作者运用了普罗柯菲耶夫 1938 年为爱森斯坦名片《亚力山大·涅夫斯基》谱写的表现“俄罗斯在蒙古的重轭下”这一乐段加以渲染。又如，多次在影片中出现的《卢巴弥撒曲》和美国赞美诗《有时我感到如同一个失去母亲的孩子》，与耶稣生平中的主要时期——诞生、传

教、受难等有机地交织在一起，让观众感受到一个非凡的人那非凡的内心世界。

（王汉川）

有这样一个小伙子

1964 黑白片 90 分钟

苏联高尔基少年儿童电影制片厂摄制

编导：瓦西里·舒克申

摄影：瓦列里·根兹布尔克

主要演员：列昂尼德·库拉夫廖夫（饰巴什卡·科洛科里尼科夫）

妮娜·萨卓诺娃（饰阿尼霞婶婶）

别拉·阿赫玛杜丽娜（饰女记者）

鲍利斯·巴拉金（饰康德拉特）

本片获 1964 年威尼斯国际电影节青年影片组圣马克金狮奖，全苏电影节评委会奖

【剧情简介】

西伯利亚农村日常生活的景象，紧张繁忙的劳动场面。黑白画面上，卡车、运油车在柏油路上奔跑。公路两边稀稀拉拉的小树，在秋风中摇曳摆动。顺公路远望，广阔的天地里，远处是山，山脚下是草地，还有日夜奔流不息的卡杜宁河。镜头推进，是村里的一个小茶房，辛勤劳动过后疲劳不堪而饥肠辘辘的司机们在这里出出进进。此时，两位司机——戴着鸭舌帽的年轻小伙子巴什卡和长着一双和善眼睛的年长者康德拉特从茶房出来，他们走向自己的汽车，急于去赶路。

丘伊斯基公路，弯弯曲曲，伸向远方，是这个地区的主要交通要道。时值秋日，公路两旁还没落完叶子的小树正在享受着秋阳的暖意。巴什卡和康德拉特开车在这条路上行进。车开到一个地方，他们下车走向一处墓地。镜头推进，我们看到，墓碑上写着：“伊万·别列佳金，1962 年 5 月 4 日牺牲于此。”巴什卡问：“他死时多大？”“三十六七吧。他是在车急拐弯时掉下悬崖摔死的。”康德拉特说道。

巴什卡 and 老搭档开车前往里斯特维克村出差。途中他们遇到曾在丘伊斯基公路上相识的农庄主席普罗霍罗夫。如今他的车抛锚搁浅。巴什卡自告奋勇带他回家。当农庄主席坐在驾驶室里问他是否真的去集体农庄时，巴什卡答道：“当然啦，应该帮助男子汉嘛。”普罗霍罗夫看到巴什卡技术娴熟、轻松自如地驾驶卡车，心想，他正急需司机转运一批木材，便半途租用巴什卡去他村干活，并答应给其单位开具证明信。巴什卡欣然同意，和普罗霍罗夫一起来到巴克兰村。

巴什卡住在农庄主席的家里，这是一个和睦温暖的家。农庄主席已经结

婚，妻子温柔能干，既能体贴人，又会料理家务。巴什卡干活归来，和女主人闲聊起来：“要是我工作归来，疲惫不堪，又脏又累，妻子要做的第一件事就是迎接我。比如我说：‘你好，玛露霞’，她也得高高兴兴地说：‘你好，巴维尔，你辛苦了’。”女主人道：“她也忙了一天，哪有那么多兴致呢？”对此，巴什卡却说了一句：“要是她闷闷不乐，我就去找别的女人。”

恰好，在农村俱乐部里巴什卡很快发现了当地的漂亮姑娘娜斯佳。巴什卡想引起姑娘注意，精心打扮之后来到俱乐部，当着众人的面，声称自己是莫斯科人。他邀请娜斯佳跳舞，对她说：“我喜欢你，我早就在寻找这样理想的人了。”随后他同娜斯佳的未婚夫（一位工程师）一起照相，接着又送娜斯佳回家。

第二天晚上，巴什卡下班后，衣帽整齐地来到村图书馆，娜斯佳是这里的图书出借员。阅览室里，娜斯佳的未婚夫正在翻阅杂志。巴什卡走到娜斯佳跟前。娜斯佳问：“看什么书？”“卡尔·马克思的《资本论》。可我一章都没看完，”巴什卡答道。坐在桌后的工程师虽然手翻杂志，眼睛却不时地瞟着这个“莫斯科人。”巴什卡不好意思，也拿起一本杂志随便翻着，并自我解嘲地说：“我喜欢逗乐的杂志。”随后公开承认，自己根本没见过莫斯科，那样说只是想引起大家的注意，工程师一下子放心了，但在同巴什卡玩牌时，却和娜斯佳闹了点小别扭。

村里来了时装表演队，巴什卡、娜斯佳和工程师一起去观看。俱乐部的舞台上随着一个个模特的上台，主持人在讲解各种衣服的用途。台下观众聚精会神。坐在娜斯佳身旁的巴什卡悄悄拉起姑娘的手，姑娘惊异地抽开，立即和工程师调换了位置。巴什卡被隔开了，怏怏不乐地坐在那里，心不在焉。

晚上，巴什卡开车来到娜斯佳的宿舍。姑娘以为是工程师，便打开窗户。巴什卡钻进屋，黑暗中悄悄抱住娜斯佳……，突然娜斯佳从他怀中挣脱，跳到一边，打开电灯。见是巴什卡，姑娘不觉害怕，只是感到委屈、痛苦：巴什卡居然这么胆大妄为。巴什卡见事情没有成功，理想的美人不喜欢他，随即做出样子：他是专程来接娜斯佳去见工程师的，两个恋人应该讲和……

早上起来，巴什卡又上路了。途中一位胖乎乎的圆脸女人顺便搭上他的车。两人闲聊起来，巴什卡抱怨领导不会安排，生活单调无味，女人则认为：生活必须自己安排，才能舒心满意。并向巴什卡讲起，她刚去过一个人家，那家屋里沙发、落地灯……应有尽有。巴什卡说道，墙上再挂两三幅画，桌上摆上一个漂亮的花瓶就更好了，说着说着巴什卡的脑子里现出一个布置舒适漂亮的房间。

女人的丈夫前来接她，低声责问，她为什么坐司机的车，妻子说，司机是个好小伙子。丈夫认为妻子不了解司机，不该坐他们的车。不料这些话被巴什卡听到，把他气坏了。他从车上跳下来：“两卢布，付车钱。”男人不知所措，女人说，刚才还是一个好心眼的司机，怎么说变就变。男人无奈，拿出两卢布，巴什卡把钱揉成一团，跳上了车。

巴什卡和康德拉特行车途中，在河畔休息时，康德拉特向巴什卡诉苦，他已烦透了一个人生活，想找个伴，好有个照顾。巴什卡突然想到，阿妮霞婶婶曾也托他找一个可心的人。他决定做件好事，使这两个都需要有人照顾的人结合在一起。巴什卡领着康德拉特叔叔来访阿妮霞婶婶。农家小院里，女主人正在窗前缝补衣服。客人来了，她立刻摆上桌子，三人为相识干杯。席间，巴什卡突然问女主人道：“您要嫁人吧？”这突如其来的问话搞得俩人窘迫不堪，因为这本来就是大家都明白的事。女主人赶紧否认，巴什卡却一追到底：“您可是给我说过，真不明白您的意思，那我们干吗来了？”还是女主人急中生智，嘴里说着“猪进菜地了”，就急忙跑了出去。最后这件好事还是成功了。

油库重地，防范严密。场地上整整齐齐地排列着巨大的储油罐。巴什卡来此拉燃料。他笑呵呵地走进办公室办理手续。突然，窗外火光映起，人们急忙奔出屋察看。原来一辆车上的油桶着火了。大家四散逃开，巴什卡也随人流涌去，跑着跑着他突然站住，扭头朝着火的汽车跑去，只见他跳上驾驶踏板，发动了汽车。奔跑的人群见此情景，大声呼喊让他下来。可巴什卡听而不闻。他站在踏板上，上半个身子探进驾驶室，紧抓方向盘，将车向河边驶去，身后浓烟滚滚，火焰团团，只见他全神贯注，镇静自若，两眼紧盯前方，待车开至河边时，我们看到他做好了跳车的准备。汽车冲入河中爆炸，巴什卡被送进了医院。

青年报社记者来医院采访，她要写有关巴什卡英雄事迹的报导。女记者的漂亮和入时打扮使巴什卡思绪飘飞。当记者向他提问题时，他却问人家来自哪里，结婚没有。为多见姑娘一面，他请求姑娘第二天再来采访。记者问他是什么力量促使他奔向着火的汽车？他随口答道：傻劲。记者无奈，只好按照自己意图提示巴什卡：你是想到，如果油桶爆炸，火就会蔓延到储油罐……巴什卡点头表示同意，他之所以这样回答，为的是帮记者的忙，使她完成任务。

夜里，巴什卡躺在病床上，待其他人睡着了，巴什卡问邻床病友——一位年纪较大的教师：“世上有没有幸福的人？”教师回答道：“你就是个幸福的人。只是应该学习。你是个好小伙子，很会逗趣，但知道的东西太少了。”“我没有时间学习，我在工作。”“工作的人更要学习。”再醒来时，巴什卡看到邻床不声不响，以为他已离开人世，就叫了一声“老兄”。教师慢慢抬起身，巴什卡毫不掩饰地说：“我以为你没有了”。

窗外开始下雪，冬天已经来临。巴什卡躺在病床上，心想：我们还要继续生活。

又是一个晴朗明净的日子。“伟大而可爱的生活……”

【鉴赏】

本片是苏联著名作家、导演兼演员瓦西里·马卡洛维奇·舒克申的第一

部故事片。

舒克申以他对生活的深切体验和独特理解，以他个人所具有的语言才华，并利用电影的丰富造型手段创作出了别具一格的文艺作品，赢得广大读者和观众的喜爱，被评论界誉为“舒克申艺术”。他本人也因此成为苏联文坛和艺术界的著名作家和电影艺术家。不幸的是，这位才华横溢的艺术家，因工作过度劳累，在拍摄现场心脏病突发而过早离开人世。不久，他因其卓越成就被追授列宁奖金。

然而，舒克申对苏联电影所作的贡献在他的有生之年并没有被全部接受。他按自己意志拍片、而不遵循当时在电影界宣布的主要方针前进使他的创新形式未受注意。他影片中自由的情节结构被看作是几乎缺乏专业知识，而朴素的非矫揉造作的叙述手段使一些迷恋于象征阐释的观众和评论家感到迷惘，甚至个别人认为舒克申影片朴实无华的外观及情节的平淡真实是一种守旧。直至这位艺术家离开人世之后，他对电影的贡献才被真正认识，而且放射出鲜亮的光彩。大家一致认为，舒克申的创作透着心理探索的激情，他以罕有的真挚和坚韧精神继承俄罗斯文学的传统，深入人的心灵深处，研究人们在追求道德理想和生存意义时的心理慌乱、痛苦和迷惘。他的作品主要描写俄罗斯的农村，描写现代人。他为银幕提供了无法估计的财富，那就是人物性格。

舒克申作为作家、导演、演员三位一体的艺术家，在苏联文学艺术的殿堂上堪称出色而罕见。他将语言文学才能、电影造型手段及表演才华有机地溶于一身，又能以其任何一种才能独立存在。他作为作家，以新的题材，新的故事情节丰富了电影艺术，作为电影艺术家，他以丰富的造型语言使俄罗斯成为会说话的俄罗斯，成为用各种绘画手段及语言形式构成的俄罗斯。研究舒克申生前的文学和电影作品，概括起来具有以下几个特点：

就题材而论，舒克申专门描写他熟悉的农村题材。但与同时期描写农村题材的作品却有所不同。舒克申的小说及电影剧本很少涉及农村的组织情况。他在研究农村特有的发展过程中，不是对生产矛盾，或者说是经济问题感兴趣，他主要研究人物的心理冲突。通过劳动揭示道德问题，展示俄罗斯的文化传统。

舒克申作品的主人公多为农村出身的青年人，而且多是脱离了田间劳动，但又没有离开农村的半工半农者，如司机、钳工、拖拉机手、放映员等。他的这些人物形象来自民众，具有土生土长的特征。他们大都心地善良、朴实纯厚、慷慨大方，但在某些方面又引人发笑。如《有这样一个小伙子》的主人公热情大方，乐于助人，但在寻找女友的问题上却总引人发笑。《你的儿子及兄弟》中的斯杰潘，对家乡的思念之情感人至深，但为看一眼家乡的山河在刑满释放前两个月偷跑回家，从而又得继续服刑两年，这不能不使人觉得犯傻。所以说，舒克申的人物既富理想，又具幽默感，既美好又奇怪，既讨人喜欢又令人发笑。苏联评论界常把舒克申的主人公称为“怪人”，舒

克申的一部影片就取名《怪人》。

舒克申的作品以突出表现人物性格为其主要特征。社会的发展，事件的进程在他的作品中都是通过人物性格展示出来的。他能够在最平凡不过的日常生活中发现并记录下瞬间闪光的东西或是不光彩的现象。而这一切为他塑造生动鲜活的人物性格提供了难得的丰富素材。正是他对生活的热爱和信任，西伯利亚农村的劳动者在他的笔下或影片中栩栩如生，令人难忘。他们既具有劳动者吃苦耐劳、任劳任怨、坚韧不拔的优秀品质，又不能彻底摆脱几千年遗留下来的守旧思想。因此，典型的俄罗斯人的性格即热情豪爽、吃苦耐劳、心地善良、任劳任怨，然而又不无令人发笑之处在他的主人公身上显得格外突出。舒克申自己扮演的几个角色更把这种性格体现得活灵活现。

舒克申的影片全都是根据自己的文学作品改编的。这些影片都是按照作者的思路把一个个故事自由衔接，这种结构形式在一定程度上影响了观赏效果，但又不失为一种新的探索形式。他自己作为作家，给银幕注入活生生的、与人物命运息息相关、跳动着时代脉搏的生活层面，也在银幕上再现了他在其中成长的那个色彩斑斓的世界。而这一切，他是用自己的全部身心，真诚和炽热的情感来表现的。

影片《有这样一个小伙子》突出了作者早期作品的特点，塑造了一个真实可信，可爱又可笑的西伯利亚农村小伙子形象。

本片是作者根据自己的两个短篇小说《二级司机》和《戈利尼卡·马柳金》改编而成。创作过程中，作者把两篇故事的主人公结合在一起，构成了影片的主人公。对人物性格的刻画是通过主人公驾车在丘伊斯基公路上奔跑的日常工作和生活来体现的，巴什长卡行车途中的所遇所为构成了影片的全部故事情节。

在视觉造型上，作者突出了丘伊斯基公路这一造型主题。无论在推动事件的发展，揭示人物的性格，还是在形象比喻方面，这条公路都起着积极的作用。影片中，丘伊斯基公路不仅是故事发展的空间，也是主人公生活、工作的环境。巴什卡在行车途中一次次与人相遇、热心助人，以至在油库重地挺身而出、英勇救火，这说明了他品质的高尚，而能在丘伊斯基公路这条险象环生的道路上不断驾车行驶，又表明了他驾车技术的娴熟和敢于吃苦的精神。艰险的环境，不仅是对巴什卡驾车技术的证明，也是对他吃苦精神的考验和顽强性格的锻炼。影片中所表现的路，既是巴什卡生活道路的现实存在，又是一种比喻，通过路途中所闻的新鲜轶事和所见的日常生活现象，世界在巴什卡的眼前扩大，同时，急剧向后延伸的道路又说明了生活在向前发展。

影片的主要成就就在于对主人公形象的刻画。巴什卡的性格特征再现了俄罗斯农村小伙子的真实面貌。他具有正义感，富有同情心，不怕吃苦、乐于助人，勇于自我牺牲，但是他的行为动作中又不乏令人发笑之处。正是这一点使巴什卡在银幕上显得格外鲜活，赢得观众喜爱。

作者在刻画巴什卡的性格特征时以善良、乐观和喜剧色彩为主要格调。

但善良中有时却透着一点傻劲，乐观中却含有一丝心计，勇敢中却掺杂着简单。正是这些傻劲、心计和简单构成笑料，而又使人觉得真切可信。

比如，农村长大的巴什卡处处要表现自己的男子汉气概。他在公路上遇到抛锚搁浅的农庄主席时，能自告奋勇，自觉带农庄主席回家。而在同农庄主席的妻子谈到找什么样的姑娘做妻子时，一句“不问我好，我就去找别的女人”透出他对男子汉的片面理解。还有，他热心助人，乐于用自己的卡车捎人进城而不收路费。但当碰到一位女乘客的丈夫说他的怪话时，他则一改刚才的态度，冷冰冰地要对方付车费，尽管他对钱并不看重，接过那钞票后就把它揉成一团。这里显示出他的自尊心。

巴什卡的心地善良充分体现在为两位长者作媒一场戏中。但其中也充满了喜剧色彩。巴什卡想使两位长者安度晚年，热心为他们做媒牵线，又因直率和不会拐弯将两位老人置于尴尬境地。可以说，巴什卡的善良愿望中透着思维的简单，但整场戏却具有极佳的喜剧效果。

巴什卡性格中的喜剧色彩还表现在其它几场戏中。农村俱乐部里，巴什卡穿戴整齐，打扮入时，冒充莫斯科人以获得姑娘的垂青。但他毕竟不会撒谎，第二次见面时，不打自招地承认自己连莫斯科见都没见过。还有当他夜闯娜斯佳的宿舍追她未成时，马上做出姿态，说他是驾车专程来接姑娘去同未婚夫讲和的。在医院里，当报社女记者采访他时，他无心回答记者的提问却反问人家结婚没有，巴不得人家第二天再来。巴什卡的想入非非不禁令人为之捧腹。

舒克申以其独有的才华塑造了一个生动活泼、真实动人的农村小伙子形象。他所遵循的剧作原则是真实地描写具体的人物命运，讲述日常生活中存在的具体的小伙子。

在塑造巴什卡的形象时，他还吸收了俄罗斯民间创作中的人物的某些色彩。如巴什卡性格中令人发笑的喜剧成分就是继承了俄罗斯民间童话中的人物“逗乐者”的一些特征，在善良、勇敢、乐于助人的性格中掺加一些逗人笑的成分。

巴什卡形象的成功，在一定程度上要归功于演员列昂尼德·库拉夫廖夫的出色表演。库拉夫廖夫在此之前和之后都在舒克申的影片中扮演过主要角色。在扮演巴什卡一角中，他善意的微笑，像孩童般朴实纯厚却又有些调皮的面部表情以及他那不太大，但却水灵灵的一双眼睛令人感到亲切可爱。他的诚挚和才华以及他掌握的幽默技巧也帮他丰富了巴什卡的性格特征，使巴什卡打破了“正”“反”角色的模式，以一个真实鲜活的人物形象出现在银幕上。

（李芝芳）

鬼婆

鬼婆

1964 黑白片 98 分钟

日本近代映画协会 / 东映公司联合摄制

编导：新藤兼人

摄影：黑田清已

主要演员：乙羽信子（饰中年妇女）

吉村实子（饰年轻女人）

佐藤庆（饰阿八）

【剧情简介】

距今数百年前的某个时期，在一片广袤的芦苇莽原中，有一座十分简陋的小草屋，草屋中住着一个 40 多岁的中年妇女和一个 20 多岁的年轻女人，她们是婆媳。那是个战火连年的时代，中年妇女的儿子去当了兵，同他一起去的还有个叫阿八的汉子。由于兵荒马乱，儿子走后婆媳二人便躲进了芦苇荡中，为了生计，她们在这里干起了一种类似剪径的勾当，专门寻找那些掉队落伍或开小差进了芦苇荡的散兵游勇，一旦发现，婆媳俩使用长矛将他们刺死，然后扒下士兵的头盔、铠甲和衣服，拿去同一个叫阿牛的强盗头子交换粮食和一些生活必需品，士兵的尸体则被她们抛入一个深不可测的洞穴中。

这天，那个叫阿八的汉子突然跑回来，他告诉中年妇女，他和她的儿子当兵没多久，便在一场战斗中被对方俘虏了，他们只得又在对方的军队里当兵。后来这支军队也打了败仗，两人一起逃跑，途中他们遇上一群逃难的老百姓，见他们只有两个人，便一涌而上，两人拼命奔逃，但中年妇女的儿子还是被这群老百姓追上杀死了。

阿八此后就在距她们草屋不远的河对面苇丛中搭了小屋住下。阿八是个精力旺盛的汉子，他几乎每次见到年轻女人时都要挑逗、引诱她，年轻女人对阿八似乎也很有意，但中年妇女却一直用恶狠狠的目光注视着他们，并一再告戒年轻女人：阿八这小子没怀好意，他在打你的主意，你要小心点。

一天，年轻女人来到河边打水，阿八在不远处的苇丛中向她招手，没等年轻女人和他搭上话，中年妇女提着桶走了过来。年轻女人什么也没有说，默默返回原路。这时阿八又在路上等着她，他小声对她说：到我那儿去玩玩吧，今天夜里我等着你。说完扭头钻进了芦苇丛。当天夜里，年轻女人翻来复去怎么也睡不着，她偷眼瞧瞧和她并排躺着的婆婆，正发出呼呼的鼾声，似乎睡得很沉。于是年轻女人蹑手蹑脚爬起来闪身出了门，就像一只出了笼子小鸟般飞快地朝阿八的住处跑去。

中年妇女其实并没有睡着，儿媳的一举一动她都看在眼里，等儿媳出门后，她也迅速穿好衣服悄悄跟在儿媳后面。年轻女人跑到阿八的窝棚，两人一见面便无所顾忌地亲热起来，而此时此刻，中年妇女正从窝棚的缝隙处盯着他们。天快亮时，年轻女人回到自己的草屋，见婆婆仍在酣睡，便轻手轻脚在她身边躺了下去。

中年妇女决定采取行动，她对年轻女人说阿八如何如何坏，并弦外有音地说，淫乱是最大的罪恶，死后到了阴间也要上刀山下油锅。但年轻女人听了却默不做声，中年妇女见儿媳听不进她的话，就又去找到阿八，直接了当地对他说：“和我睡觉吧。”阿八不禁放声大笑：“哈哈，谁要和你这么个老太婆睡觉”，中年妇女只得道出真意，她恳求阿八不要再找她的儿媳，如果儿媳离开她跟阿八在一起，她独自一人无法继续干杀人的营生，那将会绝了她的生路。阿八却不听她那一套，理直气壮地说：“现在我们相好了，当然要在一起。”中年妇女说：“她是我的儿媳。”阿八摇摇头说：“你的儿子已经死了，可是她还年轻，她和我相好没什么可指责的。”

夜半，年轻女人又溜出了屋子，中年妇女随后也穿好衣服，正要出去，门突然开了，门口站着一个人身材高大、戴着一付恶鬼面具的人，中年妇女惊叫起来，那人摆摆手安慰她说，他是军队的首领，不是鬼。他手下的士兵都死了，他打算回京都，但不知怎样才能走出这片芦苇荡、希望中年妇女把他带出去。中年妇女无奈，只好给他带路。黑沉沉的夜色中，中年妇女在前面边走边问那个军官为什么要戴面具，军官说他有一张非常漂亮的面孔，但不愿让人看到，便戴上了假面生活。中年妇女提出想看看他的真面目，那人冷笑一声说，就凭你一个小老百姓，怎么配看我的真面目，快走！中年妇女不再说什么，继续前行，当走到那个抛尸的深穴跟前时，她一声不响轻轻地一跃而过，可是跟在后面的军官却因天黑看不见，一下坠入了深穴之中。中年妇女转回身朝着洞穴里大喊一声“活该！”，又跑回家拿来一条长长绳索缒下洞底。在洞底一堆横七竖八的尸骨中她找到了那个军官，她首先去揭那个面具，谁知面具与脸皮粘得很紧，费了挺大劲才揭开，只见那张脸布满脓胞疤痕、丑陋异常，倒把中年妇女吓了一跳。中年妇女照例剥下他的盔甲衣物带回家里，当然，还有那张面具。

黎明前儿媳回来了，中年妇女仍闭着眼睛装睡。白天她们照常去搜寻散兵游勇，在阿八的帮助下她们杀死了两个士兵。到了晚上该睡觉的时候，中年妇女说她要去找阿牛，让儿媳自己睡觉，说完背着几副铠甲出门走了。

这真是天赐良机，年轻女人等中年妇女走了没多久，便急不可待地离开草屋，脚步轻盈地朝阿八的住处飞奔。突然，黑暗的芦苇丛中出现了一个鬼面怪物，张开双臂站在年轻女人前面。年轻女人吓得尖声大叫着逃回了家。清晨，中年妇女回来了，见儿媳神色不安的样子，便问她发生了什么事。儿媳只说了声“没什么”。第二天夜里，年轻女人又偷偷跑了出去，没想到在芦苇丛中再次遇上了那个怪物。年轻女人心中害怕，只得又逃回家去。第三

天晚上，电闪雷鸣，风雨交加，中年妇女说阿牛还欠她一些粮食，她要去取，便出门走了。年轻女人已经两天没有见到阿八，再也按捺不住，冒着大雨跑出屋去。半路，那个怪物又出现在前方，为了见阿八，年轻女人鼓起勇气想从怪物身边冲过去，但那个怪物却伸开双臂一个劲拦着她，还扑上来卡她脖子。这时远处传来阿八的喊声。年轻女人也拼命叫着阿八的名字。阿八飞快地赶来，正遇上往家跑的年轻女人。女人惊恐地对他说：“有鬼！有鬼！”但阿八才不相信什么鬼神，他把女人紧紧搂在怀里，说：“哪有什么鬼怪，根本没那东西。”经阿八这么一说，年轻女人定下了心，两个人紧紧搂抱着倒在芦苇丛中……此情此景，正被站在不远处的那个鬼面怪物看到，然而怪物却现出了一副无可奈何的模样。

天亮之后年轻女人回到家里，进门后她看见有个人蜷缩在墙角，看背影似乎是她婆婆，便叫了一声。过了一会那人才慢慢转过脸来，年轻女人吃惊得尖声大叫，原来是多次拦阻她的那个怪物。年轻女人正要逃跑，怪物忽发人声：“是我，是我。”原来这是中年妇女。年轻女人一下子什么都明白了。中年妇女发着哭腔求儿媳原谅她，并说今天回来后这个面具怎么也摘不下来了。她恳求儿媳帮她取下面具。年轻女人一听马上讲开了条件，她提出今后不准再管她和阿八的事，不论白天晚上，她什么时间都可以自由地去找阿八。中年妇女满口答应，于是年轻女人便往下摘面具，不料面具像生了根似地紧紧贴在脸上，怎么用力也摘不下来，而且一用力中年妇女就叫痛不迭。年轻女人抄起一把木槌向面具上乱打，打得中年妇女连声嚎叫，终于将面具打裂取了下来，但中年妇女那张脸已变得鲜血淋漓，既丑陋又凶残，比恶鬼面具更令人恐怖。年轻女人此时真的被吓坏了，大叫一声夺路逃出门外。中年妇女一边喊着“等等、等等我！我不是鬼，是人！”一边追了出去。两人一前一后跑到了那个深穴前，年轻女人纵身跳了过去，而中年妇女此时却忘了它的存在，一步踩空，掉进了深深的洞穴中。

【鉴赏】

本片的编剧、导演新藤兼人是日本战后著名剧作家和导演，早期主要从事电影剧本的创作，《安城家的舞会》、《诱惑》、《天使的脸》等50年代优秀影片的剧本都是出自他的手笔。1960年拍摄的《赤贫的岛》则是新藤兼人最有代表性的导演作品，该片以纪实的风格表现了一座贫瘠小岛上的农民的日常生活，全片没有使用一句对白。该片不仅在日本获得了很高的评价，而且在莫斯科国际电影节上获得了大奖。

《鬼婆》是新藤兼人1964年编剧并导演的作品。新藤曾专门撰文介绍他是怎样想到要拍这部影片的：在他的儿童时代，每天睡觉之前母亲总要给他讲故事听，主要是日本的民间故事。其中《鬼婆》、《生根的面具》等故事给他留下了极为深刻的印象。从事电影工作后，他对这些民间故事中所蕴含的哲理颇感兴趣，加之由于母亲讲故事时特别善于描绘，因此故事中那莽莽

的荒原、起伏的芦苇、孤零零的草屋、披头散发的老太婆等形象早已深深印在脑海中。经过较长时间的构思，他将几个民间故事的内容加以糅合和提炼，创作了这部充满隐喻和象征的作品。

影片的第一个画面便是被摄影机长时间瞄准的一个黑洞洞的深穴，同时出现了字幕：“洞穴。它像一只眼睛注视着古往今来发生在这里的一切”。这个贯穿于影片始终的洞穴不仅仅象征历史的眼睛，它还象征着陷阱、死亡和地狱。

影片没有具体的时代背景，两个主要的女性角色也都无名无姓。在《鬼婆》中，抽象的时间和具体的姓名都不重要，它所着重要表现的是人类一些共同的特性，首先就是人的食本能和性本能及其外延。

婆媳两个女人为了躲避战火躲进了无边无际的芦苇荡中，这里远离社会，要生存下去必须靠她们一起干杀人越货的勾当，这对两个女人来说既艰难又危险，然而不如此便无法生存，在维持生命的食本能驱使下，人类敢于冒任何危险。当生存得到基本的保障之后，人类的另一本能——性本能就开始占据主要位置。影片中，年轻女人与阿八相好后，每次她在黑夜中朝阿八的住处飞跑时，都显得那么兴高采烈、精力充沛，脸上充满渴望与期待的神情。此时总能听到画外雄鸽的鸣叫声，象征着异性的吸引，这种吸引力之强烈足以冲破家庭、文化、伦理道德方面的束缚。婆婆为了达到阻止儿媳与阿八相好的目的，曾搬出了人类社会的伦理道德规范来对儿媳屡次进行说教，但都无济于事，此后她又三次装神弄鬼恐吓儿媳。年轻女人三次遇“鬼”后的不同反应则形象地显示了性吸引的力量。第一次她见到怪物时吓得灵魂几乎出窍，逃回草屋后缩在床角发抖。第二次她虽然也逃回了家，却坐在那里思忖对策。第三次时她就鼓起了勇气要从“恶鬼”的身边冲过去。婆婆不惜装鬼来阻拦儿媳与阿八见面则是出自食本能的外延，她是个岁数已经不小的女人，如果没有儿媳的帮助，很难独自对付手中持有武器的士兵，得不到士兵的铠甲她就无法换来粮食维持生命。第三次装鬼时，儿媳大声叫来了阿八，说“有鬼！有鬼！”，但阿八却满不在乎：“哪有什么鬼怪，世上根本没那东西！”他们几乎就在中年妇女的眼前亲热起来。此时，作为魔鬼化身的中年妇女也只能无可奈何地望着他们。在不相信鬼神（偶像）存在的人们面前，鬼神也是苍白无力的。这场戏在更深的层面上表达了作者对文化传统、道德伦理等方面的思考和认识。

影片中那个总是戴着面具的军队首领也是一个象征性的形象。据他自己说，他是京都城里最有名的美男子，但是为了不让别人看到他的脸，也为了显得威武有力，便戴上了假面生活。然而中年妇女揭下他的面具时，展现出来的却是一张丑陋无比的脸。作者借此表明：地位高的人往往是虚伪的，或许他们曾经是心地善良、胸怀坦荡的正人君子，但他们一旦以假面示人之后，那副象征着虚伪的面具就再也摘不下来了。他们只能躲藏在假面之后，成为假面的附属，靠假面来迷惑和恐吓世人，最终他们将变得比恶鬼更为丑陋。

《鬼婆》中对芦苇丛极富特色的拍摄给人留下深刻的印象。芦苇在这部影片中已不单单是一种景物、道具，它被赋予了生命、知觉和情绪，甚至在某些场合发挥了“角色”的作用。在相对平静时，芦苇主要保持着它的自然形态，芦苇荡显得宁静而幽远，但随着剧情的变化，它又会显出不同的动态：年轻女人深夜跑向阿八的住处时，芦叶在风中快捷有力地摆动，映在叶片上的月光增加了它的跃动感和生命力，衬托出年轻女人兴奋、激动的心情。中年妇女带着军官走向洞穴的途中，基本处于黑暗之中的芦苇丛大部分时间十分平静。但接近洞穴时，随着风吹苇叶的哗哗声，大丛的芦苇突然浪涛般地朝人物头顶猛地压下，叶尖部的光点沿着叶片快速流动，苇丛向前方俯压，随即又朝侧后方旋回，陡然之间使人产生了紧张之感。婆婆第三次装鬼的那一夜，电闪雷鸣，狂风大作。影片使用了几个占据整幅画面的镜头表现一丛长长的芦叶被狂风扯得笔直地伸向同一方向，在强烈的闪电光芒中发出骇人的巨响，它仿佛已经变成了具有某种破坏力的怪物。此外，影片还有两三次也是以整个画面表现一丛平静状态下细而长的芦叶突然间像数十条蛇一般蜿蜒伸缩，急速而无规律地摆动、起伏，马上就使人产生了一种失去平衡的焦虑与不安，一种神秘而不祥的预感。《鬼婆》的摄影给无知觉的芦苇注入了神奇的力量，使之在影片中成为具有独立感知和情绪动态的生物，而且这种感知和情绪动态使画面产生了令人着迷的视觉魅力。这种对芦苇的拟人化处理在电影美学上是一次卓有成效的成功尝试，对尔后出现的某些影片具有典范的作用。

在《鬼婆》中扮演中年妇女的乙羽信子是日本战后最著名的演技派女演员之一，也是本片编剧、导演新藤兼人的妻子。她小学毕业后考取宝 少女歌剧团，很快开始登台表演。1950年进入大映公司后主要扮演纯情少女一类角色。1953年在新藤兼人的名片《缩影》中饰演一位贫苦的女艺人，自然朴实、富有生活气息的表演使她自此脱出少女明星的窠臼，成为一名真正的演员。乙羽信子从影40多年，先后在150多部影片中塑造了类型不同、性格各异的女性形象，是日本影坛最有实力的女演员之一。

扮演年轻女人的吉村实子从高中时代开始参加电影的演出。在《鬼婆》中她成功地扮演了年轻女人，将这个野性十足、敢爱敢恨的人物的性格和心态表现得十分出色，为此她获得了1964年度“蓝绶带奖”的最佳女配角奖。

（洪旗）

士兵的父亲

1965 黑白片 81 分钟

苏联格鲁吉亚电影制片厂摄制

导演：列瓦兹·契赫依泽

编剧：苏里科·日甘奇

摄影：列·苏霍夫阿·费里巴什维里

主要演员：谢尔盖·扎卡里阿泽（饰格奥尔基·马哈拉什维里）

本片获 1965 年莫斯科国际电影节最佳男演员奖；1966 年列宁奖金（演员扎卡里阿泽）；1970 年苏联格鲁吉亚共和国列宁共青团奖

【剧情简介】

卫国战争期间，格鲁吉亚东部卡赫齐亚葡萄种植区仍是一片和平景象。一天，老农民马哈拉什维里来到自己精心栽养培育的葡萄园，手抚一根根葡萄藤低声诉语。从他的话音中，我们得知，老头要出远门。他已做好一切上路的准备，但仍放心不下自己的葡萄园。这不，临行前，他专门来同葡萄园辞别。

老马哈拉什维里是去前线医院探望自己的儿子。前两天，他收到在部队当坦克手的儿子高杰尔基的来信，说他肩膀负伤，住进医院。老头作出决定，即刻前去探望。当他几经周折，风尘仆仆地赶到医院时，却未能见到儿子。护士们热情接待了他，告诉他，高杰尔基已经康复出院返回部队了，让他放一百个心。看到护士们紧张繁忙的工作，老头不忍袖手旁观，主动帮着抬伤员、搬东西。也许是老头的行动感动了护士们，一位好心的护士告诉他，他儿子所在部队驻地离医院不远，建议他不妨去那里一趟，也许能看到自己的儿子。怀着看见儿子的希望，老头告别医院和护士，高高兴兴地踏上去前线的征程。

不幸的是，老头所带证明，在通往前线途中失效。不管老头怎样解释，检查人员就是不放他通过。百般无奈，老马哈拉什维里只好返回故里了。就在他左右为难，徘徊在车站上时，恰好碰到一名伤愈归队的士兵阿尔卡基。他建议老头同他一起偷偷搭车前往。老头坚决不肯，他一辈子规规矩矩，从不干违章犯纪之事，何况这还是在战时，在前线。可是想见儿子的急切心情使老头经不住阿尔卡基的再三劝说，终于点头同意。于是，两个人一起悄悄爬上列车。遗憾的是，待他们下车后，老头又因证件不符被哨兵扣留。一个好心的军官看到老头年迈，让他休息一夜，第二天一早再搭车返回。

谁知天还没亮，一片枪声便把人们惊醒。原来德军已逼近驻地。军人们

拿起武器奋力抵抗，老百姓则四处奔跑逃命。被人遗忘的老马哈拉什维里慌乱之中跑进一片麦田。当他看到眼前即将成熟的麦子被炸弹炸着在燃烧时，竟忘了这是在前线，正在进行激烈战斗，拼命呼喊人们快来救火，救麦子。多亏了阿尔卡基，他看见老头，一把拉起他就跑。阿尔卡基在奔跑途中突然中弹倒地。老马哈拉什维里情急中赶紧扶起阿尔卡基继续前奔，然而阿尔卡基伤势过重，难以行走。趁着敌人还未发现，老头暂且放下阿尔卡基，自己前去探路。谁知，待老头归来时，阿尔卡基已被一个追上前来的德国鬼子枪杀。看到眼前发生的情景，老马哈拉什维里火冒三丈，他瞪圆了眼睛，一把夺过德国鬼子手中的枪，用枪托狠狠结果了鬼子的性命。

经过这场战斗，老头取消了回家的念头。阿尔卡基的死，使老头坚定了当一名士兵的决心。他请求部队收留他做一个普通战士，为消灭敌人尽一份力量。将军批准了他的请求，让他当了一名老年兵。不过，指挥官没有让他亲自参加战斗，而是让他去做后勤工作，帮洗衣队干活。老头十分不快，但还是服从了命令。一天，正当老头打水之际，苏军的大炮向敌人开火了。听到自己的炮声，老头扔下手中的水桶急忙奔向连队战壕，勇敢地同士兵们一起冲锋陷阵，奋勇杀敌。从此，他成了一名真正的名副其实的战士。战斗间隙，连长派老马哈拉什维里和另外三名战士到侧翼巡查，当他们爬行在雪地上时，老头顺手抓起一把带雪的泥土，深情地闻了闻，嘴里念叨着，他的家乡该是播种的时刻了……

部队向前推进，到达苏联国境线。士兵们情绪激昂，把埋在土里的界碑竖了起来。再继续前进途中，待他们通过一座大桥时，又发现了桥头柱上用俄文写的几行字“上尉马哈拉什维里的坦克队领先通过此处”。这一消息对老头来说是天大的喜讯，儿子就在他们前边，他们父子很快就能相见了。老头高兴万分，坐在车上不停地向身旁的战友说这说那。

经过苦难与死亡，经过血与火的战斗洗礼，苏联军队已经行进在德国的国土上。当马哈拉什维里所在连队路过一片葡萄园时，老头像见了亲人一样，立刻跑上前去，爱怜地抚摸着葡萄的枝蔓喃喃细语。这时，苏军的一辆坦克开进葡萄园，压倒了几株葡萄藤，老头立即跑过去站在坦克前，怒气冲冲地连喊带叫，非要坦克调头不可，末了还说：“要知道，它可是有生命的，是活的……”苏军坦克兵只得调转坦克，绕过了葡萄园。

在两军对垒的一幢楼房里，战斗仍在继续。已经攻上三楼的苏军的部分战士由于力量薄弱，对付不了死守在一、二楼的德军残部顽敌。指挥部命令老马哈拉什维里所在连队消灭一、二楼的德军，救助三楼上的苏军战士。连队按照命令发起进攻。他们已经冲进一楼，但二楼敌军仍在顽抗。苏军通过广播要求德军残敌缴械投降，并下令停火两小时以等待答复。战斗暂停，一片寂静中，从三楼传来格鲁吉亚民歌的哼唱声。老马哈拉什维里从熟悉的声音里已经猜出八九分，但仍不敢确认。当他以询问证实唱歌的人正是他日夜思念、千里迢迢来寻找的儿子时，他欣喜若狂，情不自禁地和儿子隔着一层

楼拉起了家常。不知不觉中，两小时已过，敌人没有投降，仍在负隅顽抗。战士们端起冲锋枪，愤怒地冲向二楼，敌人被消灭了，整幢楼拿下来了。待老头冲上三楼时，却发现自己的儿子高杰尔基已经身负重伤，躺倒在平台上，奄奄一息。老马哈拉什维里抱起心爱的儿子，用手轻轻抚摸着儿子的头，用家乡话亲切地呼唤儿子的名字，然而，高杰尔基什么也听不见了，他在父亲的怀里静静地闭上了眼睛。

部队继续前进。行军的行列里，老马哈拉什维里步态坚定，斗志昂扬。从他的面部表情中，我们既能看到失去儿子的悲伤，又能看到他坚持战斗到最后胜利的决心。当部队行至一座大吊桥时，桥面上用赫然醒目的大字写着“苏联英雄上尉马哈拉什维里的坦克队领先通过此处”。士兵们久久停立表示敬意，老马哈拉什维里也久久地停下脚步。他的神情中除了肃穆之外，还显露着一种自豪。银幕画面上，一辆辆满载的军车开过，车侧写着“向西挺进”的醒目大字。

【鉴赏】

在苏联五六十年代的战争题材影片中，由格鲁吉亚著名电影导演列瓦兹·契赫依泽 1965 年拍摄的《士兵的父亲》是一部引人注目的优秀作品。该片虽只获得格鲁吉亚共和国列宁共青团奖，但影片主人公的扮演者谢尔盖·扎卡里阿泽因在该片中的出色表演荣获第 4 届莫斯科国际电影节最佳男演员奖，并于 1966 年获列宁奖金。

影片的情节比较简单，描写格鲁吉亚东部葡萄种植区的一位老农民在去前线探望受伤住院的儿子途中自觉拿起武器，加入战斗行列，最终成为一名军人的故事。作者通过一个老农民的战斗历程，表明了伟大卫国战争之所以能取得胜利的基本保证：那就是千百万普通苏联人的民族自觉。他们为了抗击侵略者，不但把亲人送往前线，自己也自觉成为抗击法西斯的战士。正是人民这种崇高的献身精神和强烈的爱国热情，苏联的卫国战争才取得彻底胜利。此外，影片还有一个主题，那就是农民对土地的热爱。世代以土地为生的农民对土地有着特殊的感情。土地给了他们一切，使他们春有所种，秋有所获，使他们既尝到劳动的艰辛，又体验到收获的喜悦。正是大地母亲的慷慨馈赠，他们才有了幸福的生活。影片作者在此把大地母亲和祖国母亲联系在一起，更加深了影片的含义。

影片的结构也不复杂。以老马哈拉什维里去前线探望受伤住院的儿子，接着随部队前进的旅程作为主线，把他在途中所遇的普通事件和偶发事件，如劳动人民走上前线，士兵负伤住院，伤愈重返前线，医院的转移，部队的激烈战斗，战士流血牺牲，幸存者继续前进等串联起来，构成情节发展的框架，从而向观众展示了战争给人们带来的灾难，其对人性的摧残，战争对人的意志的考验及其对人的性格的锻炼。影片中所表现的路，即老马哈拉什维里从家乡出发，经过一次次战斗，最后进军柏林的道路，也是苏联人民所走

过的整个战争道路：他们从和平进入战争，在战争中流血奋斗，不怕牺牲，以坚韧不拔，英勇顽强的精神奋勇抗敌，终于取得了卫国战争的伟大胜利。老马哈拉什维里从一个普通农民自觉成为一个奋勇杀敌的坚强战士，正是千百万普普通通不惜生命、英勇抗敌的苏联劳动人民的缩影。影片把个人命运同整个民族命运联系在一起，为展示苏联人民在卫国战争年代的生活全景提供了可能。可以说，本片是苏联电影中以特写镜头表现伟大卫国战争中的普通人的影片之一，也是格鲁吉亚电影在掌握战争题材方面达到新水平的一个明显标志。

影片在艺术上取得的突出成就是塑造了一个有血有肉、真实可信的格鲁吉亚老农民、卫国战争战士的动人形象。银幕上的老马哈拉什维里长相普通，身材高大，既具有农民对土地的深情眷恋，又具有勇于献身的爱国主义精神。他是苏联电影的优良传统和格鲁吉亚民族性格相结合的典范。影片作者在构成这一人物性格时，并没有赋予主人公超乎常人的特征，而是使他具有常人的喜怒哀乐，慷慨大方，真诚可信，同时又具有格鲁吉亚民族所特有的幽默豪放的性格特点。

主人公老马哈拉什维里的性格特征作者是通过几个方面进行刻画的：对土地的情，对祖国的爱，对敌人的恨。

影片一开始，即表现出老农民对土地的深情。整日同土地打交道，与葡萄藤为伴的老马哈拉什维里出远门之前不忘向自己辛苦经营的葡萄园告别。手抚葡萄藤，向土地的低声细语一下子写出了老头对它们的感情。后来，在故事发展过程中，又有几处深化了老头对其视为生命之本的土地的情感。一次是敌人轰炸时他跑进麦田的举动。初次接触到战斗场面的老农民，脑子里反映出来的不是躲避敌人的追杀，而是抢救着火的麦子，救劳动人民辛勤劳动的果实。后来则是在德国土地上，当苏联士兵开着坦克压向葡萄藤时，老头急不可待地冲上前去挡住去路，非要坦克绕行不可。在他看来，葡萄是有生命的东西，不管生长在哪里，都是劳动人民培育的结果，不能毁坏。尽管国度不同，但土地对劳动人民来说却是同等重要。还有，老马哈拉什维里执行任务爬行在雪地上，闻到土的气息时，不由自主的一句：他的家乡到了该播种的时刻了，再次道出农民与土地的密切关系。作者正是通过老马哈拉什维里几次同土地、庄稼、葡萄藤的接触，通过他自觉不自觉、有意或无意的语言行动揭示出老农民特有的特征：质朴，善良，对土地的热爱、对劳动的尊重。

老马哈拉什维里性格构成的第二个因素是他对祖国、对人民的爱以及对敌人的恨。作为一个农民，而且是上了年纪的农民，他之所以能成为一名冲锋陷阵、英勇杀敌的卫国战争战士，就在于他本身具有强烈的正义感。探望儿子途中的所见所遇激发了他的觉悟，首先是阿尔卡基的死对他的冲击。阿尔卡基为帮助老头逃离危险，身负重伤被敌人枪杀使老头本身所固有的对敌人的恨上升到了顶点。他满腔怒火，以农民特有的方式，用枪托结果了敌人

的性命，使敌人偿还了血债。而且，下决心留在部队，当一个真正的战士，参加抗击侵略者的战斗。自此，老马哈拉什维里经历了一场场血与火的战斗，经受了一次次生与死的考验。在他随部队西进，从桥头柱上的俄文留言中得知他很快就要与朝思暮想的儿子相见时，心情是多么激动。然而，同儿子的见面场景却是悲伤的。由于敌人的阻隔，父子近在咫尺，却不能相见。待他们终于相见时，儿子已奄奄一息，再也无法回答父亲的呼唤了。儿子的死使老头悲痛万分，也更加坚定了他战斗到最后胜利的决心。进军柏林的路上，老马哈拉什维里依然行走在队伍之中，步伐坚定，斗志昂扬。有这样的军队，有这样的士兵，有这样的士兵的父亲，苏联的卫国战争一定能取得彻底胜利。顺便说一句，在苏联表现战争题材的不少影片之中，都有父亲寻找儿子，但再也见不到儿子的描写。这样的描写，一次次说明，战争给苏联每个家庭带来的不幸。也不止一次地证明，正是苏联人的这种献身精神，卫国战争才取得伟大胜利。

主人公形象塑造成功的最后一个因素，也是最重要的因素，是演员谢尔盖·扎卡里阿泽的特别出色的表演。在塑造该角色时，演员溶入了他多年来在戏剧和电影表演中所积累的丰富经验，首先是对日常生活细节的再现及对心理活动的细微刻画。银幕上的老马哈拉什维里非同寻常，却又具体真实。其性格中既具有格鲁吉亚民族耿直不阿、慷慨大方、开朗豪放、不无幽默的特点，又具有老头子说话唠唠叨叨，没完没了的毛病。初上前线，由于不适应战时环境和前线生活，他的行为动作中不时冒出引人发笑的东西。不过，他的幽默却给部队生活注入了活力，使战士们在残酷的环境中也未失去乐观情绪。比如，他在刚刚抗议过苏联坦克兵，不许他们压葡萄藤之后，坐在西行的军车上，自言自语道：“我的高杰尔基，他是多么善良，可现在会是什么样子呢……”大家虽摸不着头脑，却友好地笑了起来。主人公性格中极为民族化的特点，是演员运用具体的民间素材创作的结果。在谈到人物性格的建构素材时，谢尔盖·扎卡里阿泽说道：“首先，是我一生都在观察和学习的格鲁吉亚普通农民的心灵世界。如果说，在老马哈拉什维里的性格中，准确而细腻地再现了许多格鲁吉亚民族的性格特点，我则要说，那是在成千上万次的细心观察中，经过精心的筛选，过滤，以使其中的50个观察能出现在银幕上才能获得的结果。”老马哈拉什维里的语言特点，他站立、行走、活动的方式以及思维反应的速度，即他所有的行为举止方式无不浸透着格鲁吉亚民族性格的特点。而这些效果的获得正是演员极有分寸的表演，不随意乱用一个姿势，一个面部表情，而是精心琢磨、细微刻画每一个行为动作，准确而真实地再现每一个心理活动的结果。扎卡里阿泽对该角色的成功创造，使得很久以后人们还很难或者是不愿把他与老马哈拉什维里的命运和生活予以分开。老马哈拉什维里以其光明磊落、胸怀开阔、坚毅刚强、热情豪放的性格特征，也以其作为一个人，父亲、士兵、保卫和平的人所具有的道德品质和献身精神久久地吸引着观众。演员谢尔盖·扎卡里阿泽也因其塑造的这

一动人形象获得了极大声誉。

本片导演列瓦兹·契赫依泽是格鲁吉亚著名电影导演。从故事片创作以来，其获奖作品有：《麦格达的小驴》（1955）、《啊，青年人》（1969）、《树苗》（1970）、《士兵的父亲》（1965）、《大地之子》（1986）等。

（李芝芳）

狂人比埃洛

Pierrot le fou

1965 彩色片 112 分钟

法国罗马—巴黎影片公司/意大利迪诺·德·罗朗蒂斯影片公司联合
摄制

编导：让-吕克·戈达尔（根据美国作家莱恩尼尔·怀特的小说《沉
沦》改编）

摄影：拉乌尔·古塔尔

主要演员：让-保尔·贝尔蒙多（饰费迪南·格里丰）

安娜·卡里娜（饰马莉亚娜·雷诺阿）

赛克·珊德斯（饰弗莱德）

吉米·卡鲁比（饰侏儒）

本片获 1965 年威尼斯国际电影节青年评论奖

【剧情简介】

费迪南·格里丰虽有妻室，但他对家庭早已厌倦。影片开始时，他来到朋友家参加一个无聊的晚会，以排遣内心莫名的烦恼。他同那家的保姆谈得很投机，两人于是悄悄地离开。费迪南开车送保姆回家，原来五年前他们曾相好过。保姆名叫马莉亚娜·雷诺阿。于是两人重续于好。翌晨，费迪南在马莉亚娜的住房中发现一具男子的尸体，死人的后颈插着一把剪刀。他们惊惶地开车离开巴黎，以逃避一伙匪徒的追杀。

一路上他们遇到种种险情，好不容易才从匪徒的追杀中脱身。他们开车来到一个僻静处，马莉亚娜放火烧车，无意中把匪徒追索的黑钱也烧掉了。马莉亚娜声称要去找她的“哥哥”。费迪南说服她一起到一个偏僻的农庄去过田园生活。简陋的农庄远离尘世的喧嚣。在那里，费迪南读书和写日记，颇自得其乐；马莉亚娜却越来越烦躁。她一再表示要去里维埃拉找她的“哥哥”。费迪南只好放弃回归自然的生涯，同她一起离开农庄。

他们在途中遇到匪徒的首领侏儒。马莉亚娜过去抚慰气恼的侏儒。后来，马莉亚娜来电话找费迪南，要他到一个套房来见面。待他来到那个指定的套房，却发现侏儒已被杀死，后颈插着一把剪刀。马莉亚娜不在那里。他正感到惊惧万分，这时匪徒忽然出现。他们严刑逼供，要费迪南说出脏款的下落，费迪南被打得昏死过去，待他醒来，匪徒已不知去向。

他只身流落到土伦。自杀未遂，却意外地遇见了马莉亚娜。她说她以为他已被杀，才只身逃走。她领他去见她的“哥哥”，那汉子其实是马莉亚娜的情人，在做军火走私生意。这一对假兄妹一再带领费迪南去杀人越货，又

合伙哄骗费迪南，最后抛下费迪南，双双挟款逃往一个荒岛。费迪南追踪而至，于是发生了一场激烈的枪战。马莉亚娜和她的“哥哥”都受了致命伤。临死前，马莉亚娜请求费迪南原谅她的所作所为。费迪南回答说：“太晚了。”

绝望已极的费迪南把蓝色的油彩涂满自己的脸，并用炸药的引线缠扎在头上。他划亮一根火柴，想点燃引线，不料火柴掉到地上，烧着了地上的杂物。这时他忽然改变自杀的念头，想用脚踩灭已燃近炸药的火焰，但没有成功，只听到一声巨响，被燃着的炸药轰然爆炸。影片的镜头拉至全景：山崖上滚动着由炸药掀起的浓烟……

【鉴赏】

本片中没有一个人名叫比埃洛，那么“狂人比埃洛”的片名是从何而来的呢？原来比埃洛是法国民间艺术中的小丑，穿着宽大的白衣白裤，满脸涂成白色，经常出现在哑剧中，民间艺人更用这样的形象制成玩偶。而狂人的称谓在这里并不是指疯子，而是指封建宫廷中供帝王娱乐的丑陋而乖巧的弄臣，也就是形象扭曲的丑角。影片中，费迪南朗读著名艺术史家埃里·富尔撰写的《艺术史——现代艺术第一卷》中有关西班牙画家委拉斯盖兹的章节。富尔写道：委拉斯盖兹的世界是阴暗的，充满了“白痴、侏儒、瘸子之类形体扭曲、衣著华贵的小丑，他们的职能只是出乖卖丑，取悦于死气沉沉、无法无天、陷于阴谋、谎言和勾心斗角而不能自拔的权贵。”费迪南在“形体扭曲……的小丑”之下，划了一道表示含义重要的线。马莉亚娜则坚称这类小丑名叫比埃洛。民间小丑（取悦于人民）和宫廷小丑（取悦于权贵）在这里合二而一。奇怪的片名赋予这部情节混乱、人物行为怪诞的影片以某种隐晦的意味，引诱乐于寻踪探秘的有心观众去译解构成影片内容的音像“符码”系统。

影片实际由三大段组成。第一段描述影片男主角对现代商业化社会的窒息感，无论是家庭或社交圈子，对他来说都是难以忍受的牢笼，所以当他遇到马莉亚娜，发觉有浪漫冒险的机会，便毫不犹豫地同她一起私奔。第二段表现他追求理想的失败。他本来想同心爱的人一起在远离文明、远离丑恶的自然环境中去享受理想的爱情，可是世间的事件不断通过他的阅读和回忆来干扰他的平静，更何况马莉亚娜尘念未断，一心惦记着她的“哥哥”和“赃款”。他的理想只能是无法实现的空想。第三大段，我们的主人公又被推回到充满暴力和欺诈的现实世界，走投无路的他只有自我毁灭。

戈达尔自称：“我要讲述浪漫主义的末代情侣的故事，他们是‘新哀绿绮思’，‘维特’以及‘赫尔曼与窦绿蒂’的最后一代。”也就是说，卢梭和歌德曾刻意描绘的理想爱情，在现代社会已经绝迹，也必然要绝迹，爱情只成了自欺欺人的谎言或一厢情愿的幻梦。

诗人阿拉贡看了这部影片后，写道：“当代世界的混乱无序是影片的素材，我们的生活中有许多阴暗面，没有这些阴暗面就没有我们的生活，但是

我们想方设法对这些阴暗面视而不见。他（戈达尔）以这些素材，以意外事故和谋杀，创造出美的作品。”这个评述，显然符合戈达尔的思想，因为戈达尔惯于把拍电影视为一次实验。他曾说过：“你可以认为《狂人比埃洛》不是一部地道的影片，但它毕竟是一次用电影做的实验。”在法语中“实验”这个词的另一个含义是“时论”。因此，我们还可以把他的这句话译成“但它毕竟是一篇电影时论。”这样理解是有根据的，因为他自称是个“时论家”；他说：“我用小说的形式写时论，用时论的形式构思小说，只是我不用笔写，而是拍电影。”由于他认为传统的叙事方法不适合他的目的，更由于他把电影看作一种非常开放的形式，他可以在电影中把不同的艺术样式掺杂使用，可以随意变调，可以把诗意同滑稽插曲相混合，因此他拍摄了《狂人比埃洛》这样一部惊世骇俗的、实验性的、充满新意的影片。表面上它像一部惊险片，实际上戈达尔借用惊险样式来探索电影语言，这是一篇日记体的自传，是一次对爱情的考察，是一番对分崩离析的当代社会的剖析。

在片头字幕中戈达尔表明本片根据美国作家莱恩尼尔·怀特的小说《沉沦》改编。小说叙述美国一个中产阶级人士抛弃妻室同一个害人的女子私奔。那女子和他的情人使他卷入拉斯维加斯的抢劫案。他最终杀死了他们才结束自己的沉沦。显然，戈达尔只借用了这部小说的故事框架，用他自己的话来说：“我不想真的讲个故事，我只想把这个故事当作一个编织地毯的架子，当作一个背景，我要在这幅地毯、这面背景上织出我自己的思想。”

那么他的思想是如何织成的呢？首先，他在借用惊险片手法的同时，竭力避免使观众在情绪上受影片情节的摆布，相反，他要像布莱希特那样，制造“间离”效果，让观众成为积极的情节发展的参与者，让他们对影片的构思作出批判性的思考。旁白就像希腊悲剧中的合唱队那样，以解释情节发展的方式来中断悬念的形成。有时剧中人还直接向观众讲话，使观众醒悟到自己正在看电影。叙事过程还不时被歌声和费迪南朗读日记片断等画外音所打断。

其次，戈达尔在影片中引入许多艺术先例或插入一些时事的摘录以发展丰富的影片内涵。例如，他插入一些与美国卷入越南战争有关的新闻标题，以画外音来朗读《艺术史》中的章节、小说片断、诗句等等，从而涉及到委拉斯盖兹、雷诺阿、毕加索等画家，塞利纳、贝纳丹·德·圣比埃尔等小说家以及兰波、洛尔卡等诗人。在影片画面中，我们还可以发现他对美国导演山姆·富勒和法国导演让·雷诺阿的有意模仿。

影片开始时的那场晚会是影片中最有效果的段落之一。为了突出资产阶级社会人性异化的严重程度，戈达尔让晚会的客人机械地重复汽车广告、除臭剂广告和美发摩丝广告中的商业用语，作为他们交谈的内容，这时银幕上交替出现红色、黄色、蓝色和绿色的灯光。戈达尔调动一切他认为合适的手段来描述他所认识的当代社会，至于这种描述是否符合传统的叙事方法，他并不在乎，或者说，他存心要破坏传统的叙事模式。

影片将近结束时候，费迪南说：“我只是出现在地中海上面的一个大问号。”正是这种模糊感、无望感，这种分崩离析感、异化感，给影片增添了力度。戈达尔通过费迪南这一人物，强烈地表达了他对于现代麻痹人们心灵的消费文化的极度反感以及他对于暴力和生活机械化的极度憎恶；他祈望一个美好的世界，却又对理想的实现充满绝望。《狂人比埃洛》是发自心灵的一声呐喊，是一部表达了真正的痛苦和焦虑的非常个人化的影片，它必然会有持久的生命力，并产生深远的影响。

影片的男女主角的精湛演技给剧中人增添形象的魅力。戈达尔说：“安娜·卡里娜再现了活跃的生活，贝尔蒙多则代表对生活的思考。”他们珠联璧合的表演，以生动的形象完成了戈达尔这篇杰出的“时论”。

（李恒基）

普通的法西斯

1965 黑白片 126 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：米哈依·罗姆

编剧：米哈依·罗姆 玛丽娅·图洛夫斯卡娅 尤里·哈纽金

摄影：格尔曼·拉甫洛夫

本片获 1966 年莱比锡国际纪录片电影节评委会最高特别奖

【剧情简介】

这是一部艺术政论纪录片，根据苏联、民主德国、纳粹德国及其它国家拍摄的新闻片及纪录片片断剪辑而成，表现了德国法西斯的形成、发展及灭亡的历史。

上集

影片从一组对比镜头开始：20 世纪 60 年代的莫斯科，考大学的男女青年正紧张地等待着发榜。这些青年人充满对幸福的憧憬，这些战后成长起来的一代人，虽然每个人都将有自己的生活道路，但和平的环境又使他们变得非常相像。因为他们都能体验到爱情的幸福，家庭的温暖，相互间的关怀，就像波兰的儿童都在尽情享受母爱一样。但是，随着乐声的突然停止，钟声的突然响起，观众看见了设在波兰国土上的原纳粹集中营。今天那里已是杂草丛生。房子里的人体气味已经消失，焚尸炉早已冷却，火葬场“首长”的浴室也搁置不用了。但是至今留在那里的，有几吨重的、缠在一起像毡子一样的女人头发，还有由人骨和骨灰堆成的山丘，这些能让人们忘记过去吗？

人们不能不思索，为什么生活中有这样尖锐对立的现象存在。这一切是怎么发生的。

30 年代一座德国小城。工人们正用小牛皮制成皮纸，一批画家用特制的墨汁，一笔一划地在上抄写一本书——德国法西斯的圣经——希特勒的《我的奋斗》。

德国法西斯的历史就这样开始了。

希特勒从 1912 年开始为人所知，他当过小官吏，当过失败的画家；第一次大战时是上等兵，战后当了新成立的德国“民族社会主义工人党”的情报员。希特勒是个蛊惑家，他很快成了党的发言人，最后成了党的元首。随着纳粹党的出现，德国一些城市中出现了穿褐色制服的人——纳粹党的冲锋队员。希特勒说：“我希望成为有一双铁拳的人！”另一方面，希特勒又常常在群众中许愿：允诺把根据凡尔赛和约丢掉的土地要回来；允诺房客降低房

租，又允诺房主提高房租；向百货公司经理允诺消灭竞争者，又向小店主允诺消灭百货公司。随着他的两手政策，我们在银幕上既看到了冲锋队员的游行，又听到了老百姓的高呼万岁声。

希特勒似乎是应运而生的。1933年，德国总统奥登堡收到一些大资本家和垄断主的来信，下面的署名实际上是20亿马克。大资本家要求任命希特勒为内阁总理，因为他们需要一个独裁者，从这时起，德国的命运根本改变了。

西方各国元首也欢迎希特勒上台，认为他将奉行“温和的政策”。确实，一开始，希特勒还忙着国内的事情。但是，他干了些什么呢？

希特勒刚宣誓就职，柏林就举行了三天三夜火炬游行，这一条条“火龙”的真正涵义在哪里？它们显示了新秩序的强大，使老百姓感到兴奋。但主要的是，这些火把游行在把人变成野兽这件事上帮了忙。它造成了辉煌的场面，使人在变成野兽时还感到自己是个英雄。

就在老百姓盲目地欢呼的时候，希特勒举起了屠刀。第一个打击就是把共产党员投入集中营，之后就是社会民主党人，工会领导人，工人积极分子，报刊电台的编辑，也就是一切和希特勒想得不同的人。接着是烧书：托尔斯泰、马雅可夫斯基、伏尔泰、罗曼罗兰、海涅、托马斯·曼，自然还包括马克思、恩格斯、列宁。人类的思想飞进火中。留下了什么呢？比如，有这么一个法学研究院，它通过决议说：对元首的爱是一个法律概念，因此，不爱元首可以判刑。

希特勒煽动群众的另一个法宝是种族主义思想。银幕上一个教师正在讲解头骨的尺寸。合乎标准的头骨是亚利安人的头骨。因此，普希金的头骨自然是不合乎标准的，因为他是斯拉夫人，还杂有黑人血统。爱因斯坦的头骨也是不合乎标准的。银幕上出现了史特拉赫，种族主义的鼓吹者之一，他要求把不合乎标准的头骨都从德国赶出去。清洗很快开始了。没有来得及逃走的都被赶进集中营。这还不够，希特勒还把一些“纯种”亚利安士兵送到各地，接受少女的“奉献”，以便制造“送给元首的礼物”——“纯种的婴儿”。希特勒说“一百年后，德意志民族的精锐部分将成为一种事业的成果。这是特种事业，繁殖良种儿童的高尚事业。”纳粹新闻工作者把这个“事业”拍成了影片。那些青年男女的脸上洋溢幸福的微笑。当他们干完了一次“事业”，从医生手里接过“证书”的时候，他们的神情表明，他们认为自己刚完成了一次“爱国主义行动”。对士兵作过“奉献”的姑娘还接受了献花。和种族主义连在一起的是民族自大感。因为他们是德国人，因此就比别人优秀。于是侵略就有了“正当的理由”。希特勒又演说了。“德国人是天生的统治者。他们的使命是统治全世界。”希特勒还说：“有人说，元首万岁，党是另一回事。不，我的朋友们，我就是党。”希特勒的演说受到空前欢呼。银幕上传来震耳欲聋的欢呼声！就在“一个民族！一个帝国！一个元首！”的口号声中，欧洲变成了火海……

在希特勒向欧洲开火的时候，德国还存在文化吗？从表面看，似乎还存

在。请看那些巨大的雕塑，虽然死板僵化，却显示了“帝国的气派”。还有书籍展览，虽然玻璃柜里都是希特勒的“著作”，但书展总算举行过了。现在是作家们在听报告。戈培尔正告诉他们，应该写什么，怎样写，也还看见了轻歌曼舞，冲锋队员也需要休息啊，一切看来很“正常”，很有“秩序”，希特勒以为可以为所欲为了。

下集

就在成千上万个儿童第一次写字就被教会写下“希特勒万岁”，就在成千上万的青年被领着向希特勒宣誓“我们属于你！”就在成千上万名士兵正以元首的名义去杀人、抢掠的时候，他们，这些德国的老百姓，就已经不被当人看了。他们成了工具，他们“自愿”拒绝接受人的权利和责任，思想的权利和责任。他们只会接受希特勒的命令。但是，有着辉煌历史的德意志民族还存在吗？伟大的德国人民，你的自省意识在哪里？

当然，曾经有过另一个德国，人们不会忘记曾经有过的工人和农民的游行。旗帜上写着“法西斯就是饥饿和战争！”但是，李卜克内西和罗莎·卢森堡被杀害了。德国工人阶级失败了。从那时起，在希特勒眼里，群众就一文不值。希特勒有一句名言：“对待群众，就应当和对待女人一样。”那就是奴役和哄骗。希特勒当政时，纳粹新闻电影工作者曾拍了几百万新闻片和纪录片的胶片。可是从中很难找到几个关于普通人的个人生活片断。在希特勒时代，对于普通老百姓来说，个人是不存在的（“你一文不值，人民才是一切”——这是希特勒的话），存在的只有“集体”，“群众”。而在希特勒看来，用不着考虑群众的理智，应当影响他们幼稚的感情。那几个从人群中跑出来向希特勒献花的少女，脸上的表情是多么真诚。在她们看来，希特勒就是神。要把赞扬抬到高不可攀的程度，使群众体会到一种震撼的心情，这样才能达到“元首命令，我们执行”的效果。

于是，希特勒的军队开进了华沙。元首命令，我们执行。我们宣过誓，用不着思考。希特勒的飞机在扔炸弹。从上面看起来，炸坏的房子好像很平静，房子燃烧的景象甚至很美丽。接着是比利时，荷兰，丹麦，雅典。而在1941年6月22日，希特勒的军队踏上了苏联的领土。

成千上万的人被吊死，被赶入集中营。大规模的谋杀，抢劫、焚烧……而干着这一切的士兵，口袋里装着妻子和女人的照片。看起来，他们也有亲情之爱。可是，就是他们，这些“快乐的小伙子”，把400万犹太人赶进了焚尸炉。党卫军拍下的影片是最好的见证。人们像牲口一样被赶来赶去。党卫军在挑选，有些人还能成为劳动力。可暂免一死。其余的人被脱光了衣服，被赶进焚尸炉。奇怪的是，对暂时不死的人，先要给他们照像，正面的，侧面的。保存在奥斯维辛集中营中这样的照片就有几十万张。

但是，罪行是不能不受惩罚的。希特勒使苏联丧失了2000万人民。他自己也要受到报应，战争开始滑向西方，罗马尼亚、匈牙利、保加利亚、波兰，然后是柏林。戈培尔还在力竭声嘶地叫嚷进行“总体战”，可听众的眼睛里

已经流露出黯然的神情。最后的挣扎。银幕上出现了希特勒生前最后一个镜头。他还在检阅，给士兵打气。但已无济于事了……

青草长起来了，新人出生了。这些去上学的小学生，知道什么是法西斯吗？西欧一些城市，又出现了歌舞升平的景象。但是，世界并不平静。这是美国在训练海军陆战队，又一次把人变成野兽。这是西德，北大西洋总部在演习。这是前党卫军。他们甘心吗？又是游行？新法西斯分子可不是一两个人。二次大战过去了整整 20 年。世界并没有平静。墙上写的什么？“你以为元首死了，我们认为没有！”这个复仇主义分子在向观众吐舌头。他们可并不只是在德国。这是他们的斯堪的纳维亚同志。这是美国法西斯头目罗克埃尔。这是他的智利同伙。

不过，我们也相信，人是有理性的，因为他生下来是善良的，全世界所有的孩子都是好的。一切取决于我们把这些孩子塑造成什么，我们把他们变成什

【鉴赏】

本片是苏联纪录电影史上最重要的作品之一，是导演罗姆创作生涯高峰的体现（是他生前亲自完成的最后一部作品），也是苏联电影的重要流派——思想电影的代表作。罗姆创作的动机在于，通过影片使观众思考，为什么 20 世纪出现了法西斯这个怪异现象？为什么希特勒能够掌权并蛊惑那么多人为自己卖命，犯下骇人听闻的罪行？影片研究了法西斯的思想体系，这产生了更大的揭露力量。

本片不是按时间顺序拍摄的普通纪录片。它是一部艺术政论性作品。影片按章节构成，每章有一个主题，各有自己的开头和结尾。有的章节的标题就显示了章节的主题，如“我们属于你”，“曾经有过另一个德国”等等。这种结构原则可以使影片不受时间发展顺序的限制，而集中、突出作者所要表现的问题，使影片的思想更鲜明。但影片的章节并不是与时间的发展和事件的顺序毫无联系。这些章节的次序安排仍然表现了法西斯从掌权到灭亡的历史。同时，各个章节虽然各有自己的主题，但彼此之间仍然有内在的联系。它们互相补充，互相印证，从而有重点地，又是全面地表现了法西斯的本质。我们在影片中看到希特勒怎样由一个无赖变成了总理，又怎样被宣传成一个高高在上的神，受到万民膜拜；我们看到法西斯怎样为发动战争作思想准备：一方面宣传军国主义、种族主义思想，一方面排除异己，迫害犹太人及一切“和希特勒想得不一样的人”，还把所有体现进步人类文化的书籍一焚而光。我们看到法西斯集中营的真相，看到希特勒军队怎样践踏别国的土地。最后，我们也看到了法西斯的灭亡。

可以说，影片淋漓尽致地表现了法西斯的真面目。但这只是影片的一个层次。影片还有另一个层次，那就是表现了法西斯的周围世界，更主要的表现了人民。我们不仅看到了希特勒上台前后西欧的政治形势，看到了一些国

家政府的机会主义态度，而且看到了当时德国的进步力量，看到了革命者的活动以及德国工人运动的蓬勃开展和遭到镇压。这一切使我们更清楚地看到了当时的力量对比，看到了西方垄断资产阶级和德国法西斯的微妙关系和相互影响。

影片还有第三个层次，那就是表现了战争结束 20 年后的 60 年代中期的世界。除了各国人民的和平生活外，还有军国主义势力的蠢蠢欲动，还有法西斯组织东山再起的企图。因此，如果说，影片表现了从 30 年代到 60 年代这 30 多年的世界历史，说影片是一部史诗性作品，也不是没有道理的。影片甚至把观众的思绪带到遥远的年代：当人们还在茹毛饮血时，他们已经知道创作，他们已在岩壁上作画；而几千年后，法西斯却在践踏人类文化。这种对比，这种跨越时代的思考，正是史诗的特点。当然，影片还指向未来，更准确地说，影片是为未来而拍摄的。它推动观众思考自己的命运，思考人类的未来。它早已超出表现一段历史的命题了。正因为如此，尽管影片中有大量法西斯罪行的镜头，但影片给观众的主要不是凄惨或恐怖的感觉，而是对历史的沉思。

影片中关于希特勒和法西斯德国的镜头，都是纳粹新闻电影工作者拍摄，由罗姆选取一部分剪辑而成的。纳粹摄影师拍这些镜头时是把它们当成崇高、伟大的东西来表现的，可是在罗姆的影片里，这些镜头内容却显得卑下可笑或令人气愤。这就是在明确的创作思想指导下的剪辑的作用。纳粹摄影师尽管想把所拍的内容表现得崇高而伟大，但在法西斯对文艺的控制下，他们的思想已经僵化，拍摄手法已经变成了一种模式。比如拍希特勒时，多半是同一个角度，同一种构图，同一种姿态，同一种表情。这一切，经过罗姆的精心剪辑，使它们集中起来，成为类比关系，就使希特勒的形象变得可厌可憎而又可笑。再如，当年纳粹摄影师是在一定的思想指导下拍摄这些镜头的，他们不可能正确理解自己所表现的内容的真正意义。他们甚至注意不到事物的区别和变化。而 20 年后，当罗姆观看这些材料时，却能看到纳粹电影工作者看不到的东西。比如纳粹摄影师在拍摄戈培尔的演说时，总要例行地拍一些听众的镜头。但罗姆却能发现，在纳粹行将灭亡前，戈培尔又一次动员群众去当炮灰时，听众的眼睛却露出了失望、怀疑、惶惑的神色。而经过罗姆的剪辑，法西斯失败的不可避免性的思想就体现得更为鲜明了。

罗姆曾经谈到，他创作本片的艺术手法，体现了爱森斯坦的“杂耍蒙太奇”原则，即按照场面之间构成对比性冲突原则剪辑影片。每一片断都同前一片断形成尖锐冲突。如影片一开始的和平时期的青年和紧接着的死亡营，堆积如山的白骨和狂呼希特勒万岁的人群，在河中嬉戏的纳粹士兵和被吊死的老百姓，戈培尔宣扬“总体战”的演说和死一般沉静的听众和紧接着大批的德国战俘。每一片断都是前一片断合乎逻辑的继续，虽然有许多片断从时间上看彼此并无联系，但通过“杂耍蒙太奇”原则把它们剪辑在一起，却能够调动起观众的联想力，使观众的思想感情和影片融为一体。

本片全长 3600 米。为了创作这部影片，罗姆共看了 200 万米胶片的素材。一开始罗姆也曾考虑按年代顺序创作影片。但很快他就认识到，那结果将是一部一般性的历史纪录片（而这样的影片其它国家已拍了多部）。罗姆决定采取不同的做法。他把各种素材按主题归成几大类，这几大类一共包含着 120 个“主题”：狂呼希特勒万岁的特写镜头，沉思者的特写镜头，希特勒演说，群众游行，尸体，集中营，阅兵式，部队行进，伤兵……围绕着每个主题收集了二三十个来源的素材，仅部队行进的素材就足够放映一个半小时。人群狂呼希特勒万岁的镜头连在一起有 3 本半长，全是接连不断地吼叫，罗姆称之为极度令人震惊的“杂耍”。他搜集这些素材就像当年爱森斯坦在拍摄《战舰波将金号》和《十月》时汇集敖德萨阶梯上枪杀群众的材料或攻打冬宫的材料那样。

罗姆的方法是成功的，他对大量素材进行精选，然后按照杂耍蒙太奇原则进行排列，以造成震撼人心的效果。影片并不是自始至终让观众紧张得透不过气来。影片中还按一定的节奏穿插着抒情的镜头，如青年人谈恋爱，儿童和母亲在一起，远古时代的岩画等。有不少镜头带有幽默、嘲讽意味，让观众忍俊不禁，如德国青年奉命制造“献给元首的礼物”的场面，希特勒参观画展，墨索里尼发表演说等。就在表现希特勒军队屠杀人民的镜头之前，还安排了一组镜头，表现这些士兵在河中洗澡，逗弄小狗，刮胡子，吃饭，在唱机旁听音乐。看起来，这都是些可爱的青年，可是转眼之间，他们就举枪向老百姓扫射。可爱的青年变成了疯狗。这样的对比性画面，不能不让人沉思。

影片中表现 60 年代苏联和其它国家人民生活的部分，是影片创作人员拍摄的。这里罗姆采用了维尔托夫的“出其不意地捕捉生活”的原则，基本上采用偷拍方法，使画面显得非常生动。从表面看，这一部分似乎与全片内容不够协调。但这部分内容体现了罗姆重要的思想：怎样才能使法西斯不再复活而去破坏今天的生活。罗姆创作影片不是为复述历史。影片具有很强的现实意义。因为谁都不能说，法西斯及产生它的根源，在今天已经消失了。

《普通的法西斯》是罗姆的一次重要的艺术探索。它自然不是完美无缺的。比如影片对法西斯的阶级根源还强调不够，表现希特勒的部分个别地方的讽刺手法还停留在表面上，有些场景显得重复，等等。但罗姆的探索总的来说相当成功。他为纪录电影的创作手法，为表现法西斯和战争这个现象打开了一条新路。

（李小蒸）

大鸟和小鸟

Uccellacci e ucellini

1966 黑白片 134 分钟

意大利阿尔科影片公司摄制

编导：彼埃尔·保罗·帕索里尼

摄影：马里奥·贝纳尔多 托尼诺·德利·科利

主要演员：托托（饰托托·伊诺琴蒂和奇奇洛修士）

尼内托·达沃利（饰尼内托·伊诺琴蒂和尼内托修士）

费米·贝努西（饰“月亮”）

里卡尔多·雷迪（饰工程师）

【剧情简介】

托托·伊诺琴蒂和他的儿子尼内托在大路上行进，边走边谈，托托在讲述月盈月亏对潮汐的影响。儿子却想要个妈妈，托托大怒，说那要花好多钱。他们来到一个地方，一帮小伙子正在跳迪斯科舞，尼内托高兴地跑过去，学着他们的样子跳起来，有人还给他指点纠正。托托在一边看着，显出很不高兴的样子。正跳得高兴时，公共汽车开来，其中一人追到车站，喊大家，等众人跑到车站，车关门开走了。大家追了一段，只好作罢。

父子两人又上路了。他们看到一大群人，两人跑去看，尼内托问一位姑娘，说今天是圣母节，学校组织庆祝。另一位姑娘显得不高兴。尼内托问她为什么，姑娘说：“走开，不想再见到你。”尼内托吻了她后走开了。他显得很高兴。

父子两个继续赶路，因为刚才听到有人死去的事，尼内托问父亲，一个人是怎么死的，怎么喘着喘着就不喘了。托托回答不上来。这时，桥上传来一个人的声音：“朋友们，你们到哪里去？”父子两人寻找说话的人，周围并无一人，但那声音很清楚：“我陪你们。”尼内托终于发现，说话的原来是一只乌鸦。

从此，父子两人的漫游有了一个陪伴者，即这只乌鸦。托托问它来自何处，是什么人。乌鸦说，它来自意识形态王国，那里有未来。它说，它认为，父子两个是去寻找药物，解救孤独。它还说，它的父母分别叫作“疑问”和“觉悟”。尼内托则说，他的姓是“伊诺琴蒂”。他说，路很长，前边还有很多岔路，还是边走边讲些故事吧。乌鸦说：“好吧，我先讲，这个故事很怪，是关于老鹰和麻雀的故事。那是 1200 年……”

圣弗朗切斯科正对树上的鸟讲话：“你们有法律之外的法律，你们在世界上不知道劳动，我们只能通过上帝才能了解你们，因为我们的眼光太习惯于我们的生活了。我们必须弄清，只有你们才能证实基督及其信徒的一切。”

他转身又对老修士奇奇洛和年轻修士尼内托说：“我请你们解析鸟的语言，以便为鸟祈祷，要把鸟分为两个阶级，一个是强大的，一个是弱小的。”

两修士开始祈祷。鸟来了，尼内托想要打，被奇奇洛制止。尼内托说，还是去找圣弗朗切斯科吧，就说我们做不到，让别人来吧。奇奇洛说：“不，我们不是圣人，但我们有头脑。”两个修士又去找鸟，来到一座城堡，见到了鸟。奇奇洛在祈祷：“求上帝给我力量，让我在这里祈祷，使世界变成圣弗朗切斯科所希望的世界。”这时，尼内托却在吃喝，众修士在笑他们。尼内托大喊：“你们还笑？你们知道你们打搅了什么人吗？打搅了一位圣人！”众修士反把尼内托抛起来，最后才被奇奇洛赶走。

奇奇洛听到了鸟的叫声，又祈祷起来。这时画外音响起：“夏天来了，这是蝉鸣的季节，是花草盛开的季节。”奇奇洛仍在祈祷。画外音又响起：“秋天到了……”“冬天到了，从未下过这么大的雪……美好的季节又到了。”这时，尼内托吵着要回家，说这里太令人厌烦。画外音说，奇奇洛不能回答他，一年来他还未说话，嗓子都给锈住了。尼内托到阴凉地方躲起来，奇奇洛仍在祈祷。突然奇奇洛听到了鸟叫：“感谢上帝，我听懂了，我找到了！”尼内托也高兴起来。奇奇洛高兴地同尼内托跳起来。银幕上显出他们无声地歌唱的歌词：“鹰啊，我们同你们在一起，请告诉我你们是什么人。你们是创造万物的创造者。上帝为什么造了我们？我们又为什么生儿育女？因此我们都是上帝，但我们的人数将很快扩大。”

跳完，奇奇洛说，他之所以在鹰的问题上能成功，靠的是诚心，现在该解析麻雀的语言了，但愿这次不像上次那样费力。“不过，这次我还是要跪着不动，一直到成功。”一个女人看到他跪着，问在干什么。尼内托说他不舒服，想休息一下。女人问：无果树过一年后能长出无花果，修士呆一年只能长出胡子吧？尼内托告诉她，这是一位圣人。但女人们还是乱闹了一阵，奇奇洛一动不动，求上帝“让我安静吧”。但是，这里人山人海，纷纷来求助，奇奇洛无法安静，跳起来推翻桌子，人们这才跪下来祈祷，两修士也都跪下祈祷，但毫无结果。尼内托学着鸟叫，奇奇洛也跟着学，但没有听到鸟的回答。奇奇洛说，看来还是诚心不够。奇奇洛又跪下来祈祷。两年过去了，突然钟声响起，风吹树摇，画外音说：“奇奇洛长期默想后学到了什么？麻雀是通过跳跃互相沟通的。”两个修士跳起舞来，字幕是：“来吧，你们快来听，我们是上帝的仆人，给你们带来遥远的福音。”奇奇洛十分高兴：“赞美上帝，您给了我一切，使我高兴，那是我心中的玫瑰！”就在奇奇洛高兴之时，一只鹰飞来，抓住一只麻雀吃起来。奇奇洛大哭：“这是为什么？为什么？”

这时圣弗朗切斯科又出现了，奇奇洛问他：“我们已使鹰皈依，也使麻雀皈依，麻雀也在赞美上帝。但是，事实上，鸟类也在互相残杀，而且一个阶级是鹰，一个阶级是麻雀，我们能做些什么？我无法使它们和平相处。”圣弗朗切斯科回答说：“在上帝帮助下，你们什么都能做到。你们必须教会

鹰和麻雀它们所不懂的一切，你们要让它们懂得，圣弗朗切斯科必须改变这个世界，这也正是你们所不懂的事。”

两修士听了圣弗朗切斯科的话之后又开始漫游。字幕上打出：“我们想使有疑问者或不专心的人记住，乌鸦是陶里亚蒂去世前的左派知识分子。”

托托和尼内托仍在漫游，托托想大便，但木牌上写着“不许倒垃圾”，换一个地方，木牌上写着“私有财产”。两人好不容易找到一个地方正在大便，却被主人发现。4个人追来，同托托父子打起来，对方甚至开了枪。两人只好逃走。他们来到一所孤零零的房子，一个女人和她的丈夫、孩子住在那里。她的孩子已有4天没吃到东西了，请他们可怜可怜，托托父子叫喊一通后只好离开。

托托父子坐上一辆破车，众人推着，最后竟要他们5000里拉，争执之后给了1000里拉了事。他们又遇到一群人，原来是一个杂耍班子在表演。这时，班子里的一个女人临产，竟在野外生下了一个女婴。托托在杂耍班讨到一盒药膏，擦在起泡的脚上。乌鸦叫尼内托念说明书，原来是避孕药，乌鸦还说，这药是为了少生孩子，减少人口，但它早已失效了。

托托父子来到罗马，在一工程师的办公室里，两条狗把他们扑倒在地，工程师说：“那笔钱早已到期，要么还钱，要么把你们送入监狱。”托托在解释，而且说他给工程师的夫人买了花，只是忘记带来。工程师早已带着他的狗走了。

托托父子来到街上，正好遇上陶里亚蒂的葬礼，工人们紧握双拳，有人在哭。

父子二人来到野外，遇到一个姑娘，她叫“月亮”，托托说想大便，偷偷跑去找这个姑娘，尼内托也如法炮制，去找“月亮”。尼内托回到大路后，父子又开始漫游。乌鸦仍陪着他们，它说它的家庭成员很多，现在没有了，但愿能有个新手接它的旗帜。托托偷偷给儿子作手势，意思是把乌鸦吃掉。他们抓住乌鸦，宰杀后烤着吃了，地上只剩它的爪子。父子二人又开始漫游。

【鉴赏】

关于本片编导帕索里尼电影创作道路的介绍，请参见本辞典《萨罗》条。作为意大利当代最重要的左翼知识分子之一，帕索里尼受意大利共产党创始人葛兰西的影响较深，但现代西方各种哲学思想也在他的创作中留下了明显的印迹。指导思想上的变幻不定促使他经常改变创作路子，时而积极向上，时而陷入深深的苦闷和矛盾之中。《大鸟与小鸟》这部充满复杂而矛盾的哲理的影片，便是他在60年代中期思想观点和创作心理的写照。

本片被称为“意识形态喜剧片”，他表现出一个知识分子内心的不满，表现出他对左派文化的理性模式的不满，表现出他的失望、失败后的忏悔，但同时他又在以马克思主义为指南，寻求人类“走向何方”的答案。

影片由两个故事组成，一个是托托父子的漫游，一个是奇奇洛和尼内托

两修士的祈祷。托托父子的长途漫游，是人类走向不可知的、荒谬的世界的象征。

托托父子是什么人？他们从哪里来？要到哪里去？影片对这些问题都不作任何暗示或提示。但是，影片交待，他们两人都是人，他们有人的需要，有人的感情。尼内托一开始就提到妈妈，甚至去吻了一位姑娘。这就是说，托托父子是人，是人类的代表，他们的漫游象征人类的历史行程。他们在漫游中遇到的那只喋喋不休的乌鸦则是知识分子的代表，因为它“来自意识形态王国”，它的父母是“疑问”和“觉悟”，而且影片也写得清清楚楚。正是它给托托父子以启示，给他们解释历史的意义，指出他们漫游的目的是寻找药物，以“解救孤独”。是它在关键时刻给托托父子以指示，或者点明他们的行动的本质。它对人间的一切明明白白，杂耍班子给了托托一盒治脚病的药膏，它不仅知道它是避孕药，而且知道这种药早已失效。它说，原先它的家族成员很多，现在没有了，但希望有个新手来接它的旗帜。这就暗示，帕索里尼认为，真正的马克思主义的知识分子已经没有了，需要新的旗手。这无疑是一种悲观失望的看法，是帕索里尼处于绝望境地的思想反映。更加清楚地表明他的失望情绪的是，就在乌鸦希望有新手来接他的旗帜时，托托父子竟残酷地把这唯一的一名旗手杀死吃掉了。旗手没有了，托托父子仍在漫游，人类没有了知识分子的指引，只能走向不可知、神秘和荒谬。这就是影片所暗示的人类行程的必然归宿。

在影片中，现在的世界也是荒谬的。托托父子大便的一幕，不仅表现出人的排泄物无处可排，人类无法自行净化，而且还表明，人的净化是同私有制相矛盾的。托托父子看到了“私有财产”的牌子高高挂在那里，这表明私有财产是神圣不可侵犯的。他们在偷偷大便，这就侵犯了别人的私有财产，结果是枪声大作，引起了一场争斗。在托托父子逃跑时，乌鸦也跟着逃跑，但它说：“这是你们挑起的战争，必须结束这场战争，为和平而团结起来。”这表明，在帕索里尼看来，人类的净化同私有制是不可调和的矛盾，但是，在因此而爆发战争之后，他又认为，应当为和平而平息这场战争。可以看出，帕索里尼处于一种无所适从和自相矛盾的状态。那个杂耍班子表演的是女人临产，那个女人生下的女婴虽然是个真正的女婴，却是用以骗人的，这个班子给托托的假药也证明了这个班子是多么不讲道德。但是，他们只能以此为生，别无他途，大家都在相互坑骗中求生存。托托父子也是在欺人和被欺的连环套中生存的。他们去那家租用他们的房子和土地的人家收取高额地租，出面的是家庭主妇，她的丈夫竟装聋作哑，主妇在托托父子面前只能叫穷，说她的孩子已4天没有吃东西，每当孩子们醒来喊饿时，她便骗孩子们说，天还没有亮，叫孩子们继续睡觉。这时的托托父子是理直气壮的，他们作为产业主狠狠教训了那个女人。但是，一转脸他们又被人狠狠欺侮了一通。在工程师豪华的办公室里，托托父子被两条狗扑倒，工程师教训他们时，他们是在两条狗的爪子之下仰面朝天聆听工程师的威胁的。在如此屈辱的景况之

下，托托还巴结工程师，说是给他的夫人买了鲜花，下次再给带来。两个场合，两种地位，有时欺人，有时被欺，只因地位不同，弱者受辱，强者逞强，这就是现实，这就是人世间的逻辑，这个世界不能不说是荒谬的。在这个世界上，作为一个人，就得像托托父子一样即使有时处于欺负人的地位，但在强者面前也只能忍受屈辱，吞下“应该”吞下的一切。

另一个故事是两个修士的经历，在这一部分中，寓意更为丰富，帕索里尼的自相矛盾的世界观也暴露得更多。故事发生在13世纪，圣弗朗切斯科要两修士解析鸟的语言，为鸟祈祷，爱使鸟类能皈依基督教，而且他也向两修士指出，鸟也分为两个阶级，一个强大，一个弱小，应该分别进行。奇奇洛修士十分虔诚，尼内托修士则时刻想逃避或者偷懒，但在奇奇洛修士面前不得不跟着祈祷。经过长时间的努力，老鹰终于以鸣叫回答了修士们，皈依了基督。两个修士跳舞庆祝这一成功。这就是说，鸟类中强大的那一阶级在修士的努力之下被感化、驯服了，皈依了基督。剩下的是弱小的那一个阶级。经过种种曲折，奇奇洛还是成功了，虽然起初他并不知道已取得成功。老鹰以鸣叫回答了他，麻雀则是以跳跃来回答他，它们有不同的语言。这时，两修士也跳起来，这次不是庆祝成功，而是告诉麻雀：“我们是上帝的仆人，给你们带来了遥远的福音”。鸟类中弱小的阶级也皈依了基督。鸟类的两个阶级都皈依了，就在两修士庆祝这一胜利时，悲剧发生了：鹰吃掉了麻雀，强大的阶级吞吃了弱小的阶级，这同人类社会完全相同。也就是说，这个世界也是不可救药的，修士的努力没有任何用处。这一结局为影片后部描写托托父子同工程师的关系作了铺垫，不仅表明了两个世界、两个世界的逻辑没有什么不同，而且也使观众感到，人类社会中的弱肉强食、恃强凌弱正如禽类一样残酷。

那么，应该怎么办呢？奇奇洛也向圣弗朗切斯科提出了这一问题，因为他“无法使它们和平相处”。圣弗朗切斯科的回答是：“在上帝的帮助下，你们什么都能做到。”这一回答是圣弗朗切斯科的回答，实际上也是帕索里尼的回答。这一回答不但十分抽象，而且影片中的事实已经证明，这不能解决任何问题。他的回答还有“你们必须教会鹰和麻雀它们所不懂的一切，你们要让它们懂得，圣弗朗切斯科必须改变这个世界。”这依然是空洞的言词，让人莫名其妙。圣弗朗切斯科把解决办法推到了将来：“有一天，一个蓝眼睛的人会告诉你们，我们知道什么是进步的法则，知道社会将慢慢进步。”从这些情节及其寓意可以看出，帕索里尼知道，社会是不平等的、荒谬的，但他没有什么具体解决办法，只有知识分子式的自我忏悔和痛惜。他通过圣弗朗切斯科的口说：“应当弄清强者与弱者之间的不平等，这正是使人类遭受苦难的主要原因，这不正是阶级与阶级之间、民族与民族之间不平等的主要原因吗？这不正是和平的最大威胁吗？”由此可以看出，帕索里尼在分析社会不平等方面头脑十分清楚，但涉及到解决办法时只能用些空洞抽象的回答来搪塞。这里的原因恰恰是，他不能清楚地看到，人类的解放必须首先通

过争取社会和政治解放的现实斗争来达到，这也是他的局限、自相矛盾、悲观失望的主要原因。在影片的最后，帕索里尼甚至安排了那只代表左翼知识分子的乌鸦也被托托父子吃掉的情节，这更表明了他对这个复杂荒谬的世界的失望。

影片插入了与故事情节本身没有直接关系的一个情节，即陶里亚蒂的葬礼。工人、共产党员们表情严肃沉痛，他们紧握双拳，同时又在胸前画着十字。这表明了当代意大利意识形态的混乱以及马克思主义与基督教教义的奇怪的混合。正如影片本身表明的，帕索里尼自己在意识形态上也是混乱的，在这部影片中，也是既有马克思主义的寓意，又有基督教的说教，这也是他在解救人类社会方面头脑不清的原因之一。当然，插入这一情节也表明了帕索里尼对这位意共创始人的尊敬和他的希望。在解救人类社会方面，帕索里尼没有具体的方法，只有些空洞的口号，比如“必须唤醒人们的觉悟”。除此之外，再安排陶里亚蒂葬礼这一更具政治意义的场面，表明他仍寄希望于共产党和工人阶级。

（刘儒庭）

创世记

The Bible——In the Beginning...

1966 彩色片（宽银幕） 174 分钟

意大利德·劳伦梯斯—七艺影片公司 / 美国 20 世纪福克斯影片公司
联合摄制

导演：约翰·休斯顿

编剧：克里斯多弗·富拉 约那赞·格里芬

伊瓦·派里立维多里 奥·波尼塞里

摄影：朱塞佩·鲁图诺

主要演员：迈可尔·帕克司（饰亚当）

乌拉·伯格莱（饰夏娃）

约翰·休斯顿（饰诺亚，并担任画外解说）

乔治·斯各特（饰亚伯拉罕）

彼得·奥图尔（饰天使）

【剧情简介】

遥远太初，阴影弥漫；苍穹混沌，水面黑暗。迷离的云团在银幕上飞旋。空冥的音乐回响，深沉的画外音讲述着耶和華神创造天地万物的业绩。

光影闪烁，由暗转明。第一天，神创造了光，并把光暗分开；从此，有了昼夜。水柱通天，布满苍穷；第二天，他创造空气，把水分为上下；从此有了苍天。第三天，他把天下的水聚在一起，从此有了大地，也有了大海。地上长出了青草和结种子的菜蔬、树木。第四天，他创造了日月星辰。第五天，他创造游鱼飞鸟，昆虫走兽。第六天，他用泥土造了人类的始祖亚当，并让他住在伊甸园。神让他看守园中的树木果实，但嘱咐他不能吃分别善恶树（智慧树）上的果子，因为吃了一定死。

亚当给万物起了名字。神见他孤独，就使他沉睡，取下他的一条肋骨，造了夏娃。当时他们赤身裸体，并不羞耻。一天，夏娃来到智慧树前，看到金光闪闪的智慧果。在蛇（魔鬼撒旦）的引诱下，夏娃偷偷摘下它，咬了几口，惊喜不已；又递给亚当吃了。他们顿时耳聪目明，看见自己赤身裸体，赶紧用无花果树的叶子挡住下身。耶和華神得知此事，十分生气，便把他们赶出伊甸园。

夏娃为亚当生了两个儿子：哥哥叫该隐，是个农夫；弟弟叫亚伯，是个牧羊人。耶和華喜欢亚伯和他的贡物。该隐心生妒忌，杀死了弟弟。耶和華十分生气，但是留他一命，让他住在伊甸园东边的挪得地区。后来，他子孙满堂，世代繁衍，十分兴旺。当时，地上的人罪恶满盈，耶和華决定毁灭一切。但是该隐的后代诺亚，完美无缺，深得耶和華喜爱。诺亚听从耶和華旨

意，建造巨大方舟。在洪水泛滥的四十天里，诺亚全家和各种动物因在舟内而得到保护；其它万物则遭到灭顶之灾。

洪水消落之后，耶和华把彩虹作为他与诺亚全家及生存的万物立约的记号，保证他们繁衍不息。从诺亚的三个儿子派生出许多宗族，他们建国立业，和睦相处。诺亚死后，人们在示拿平原烧砖和泥，想建造巨大城池和通天高塔，以容纳百姓，传扬己名。耶和华担心他们凡事必成，违背神命，就变乱众人的言语，使他们分散到各地。

从诺亚的后代中，神耶和华拣选了亚伯兰作为人们的首领，并指示他带领侄孙罗德及子民离开家乡到迦南去。不久，迦南遭遇饥荒，亚伯兰就带着妻子撒莱和一些人到了埃及。埃及人看见撒莱容貌俊美，就把她送到法老的宫中。耶和华因此要降大灾与法老及其全家。法老赶忙吩咐人将亚伯兰和他的妻子送走。

亚伯兰及其随从经过埃及南地到达伯特利。在那里不同部落的牧人相争，亚伯兰回到迦南。当时，盐海（旧称西订谷）沿岸群王混战，罗德和许多人都被掳去。亚伯兰和盟军杀败贼王，救出罗德众人，在王谷受到盟军将领的欢迎。耶和华也祝福他。但是亚伯兰却因无后嗣而担忧。他的妻子撒莱因不能生育而羞愧，便唆使她的埃及使女夏甲与亚伯兰同房，生下儿子以实玛利。当亚伯兰 99 岁的时候，耶和华和他立约，要他作多国的父：“国度从你而立，国王从你而出。”并将他改名亚伯拉罕，还保证他后裔极其繁多。另一方面，亚伯拉罕和他世世代代的后裔都必须尊耶和华为神，并以割礼为立约的证据。神还将亚伯兰的妻子撒莱改名为撒拉，赐福使她得一个儿子，要她作多国之母，“必有百姓的君王从她而出”。此时，亚伯拉罕和撒拉都已年纪老迈，撒拉的月经已经断绝，因此怀疑，心里暗笑。但是耶和华眷顾他，因为他遵守神道，秉公行义。

所多玛城和蛾磨拉城的人罪恶甚重，引起耶和华不满。他带领两位天使下凡察看，决定惩治恶人。在所多玛城，居民骄奢淫逸，无恶不作。天使降临，他们肆无忌惮，取笑哄闹。罗德出面解围，无济于事。天使用魔术使闹事者头昏眼迷，并把罗德全家领出城外。等他们到达琐珥城后，耶和华用硫磺和火毁掉了两座罪恶城。

第二年，撒拉果然生下一子，取名以撒。八天后，亚伯拉罕给他行了割礼。以撒断奶后，亚伯拉罕设宴庆祝。夏甲和她的儿子以实玛利非常妒忌，亚伯拉罕也为他两个儿子的事忧虑。神给他启示，让他只把以撒和以撒的后代作为真正的后裔，而把夏甲母子打发走，但答应让以实玛利也成为一国之君。

夏甲和以实玛利在别是巴旷野迷了路，皮袋中的水用尽了，母子俩放声大哭。天使安慰她不要害怕：“神已经听到童子的声音了。起来！把童子抱在怀中，我必使她的后裔成为大国。”一股泉水从沙漠中喷涌而出，母子得救。

亚伯拉罕蒙神恩典，家业发达，国泰民安。神为了考验亚伯罕的信念，要他带上独生子以撒到摩利亚地去，在神所指定的一座山上，把他献为燔祭。尽管亚伯拉罕内心十分痛苦，但还是告别撒拉，带领以撒上了山。到了神所指示的地方，亚伯拉罕筑坛摆柴，把以撒捆绑放在祭坛上。正当他持刀要杀以撒的时候，天使呼叫，让他住手，因为神已经知道了他对自己的虔诚和敬畏之心。亚伯拉罕举目观看；以撒突然发现不远处的小树中扣着一只公羊。亚伯拉罕取来公羊献为燔祭，代替他的儿子。耶和华派天使又一次呼叫亚伯拉罕，说：“你既行了这事，不留下你的儿子，就是你独生的儿子，我便指着自已起誓说：论福，我必赐大福给你；论子孙，我必叫你的子孙多起来，如同天上的星，海边的沙，你子孙必得着仇敌的城门。并且地上万国都必因你的后裔得福，因为你听从了我的话。”亚伯拉罕凝视苍天，老泪纵横。良久，他转身领着儿子以撒，一起往远方的别是巴走去。

【鉴赏】

《圣经》是犹太教和基督教信仰的基石，也是文学艺术创作素材的重要来源。《创世记》是其首篇，几乎所有的文艺形式都有以此为主题的作品。在绘画中，有米开朗琪罗（1475—1564）的“西斯廷教堂天顶组画”；在雕塑中，有吉贝尔蒂（1378—1455）的佛罗伦萨洗礼堂大门浮雕（又称“天堂之门”）；在诗歌中，有塔索（1544—1595）的长诗《造物》，弥尔顿（1608—1674）的史诗《失乐园》。此外还有许多以“诺亚方舟”、“亚伯拉罕献祭”等为题材的文艺作品。以《圣经》为题材的电影也有很多，但是除动画片外，表现“创世记”的影片，目前只有著名导演休斯顿的这一部。尽管如此，影评家还是称影片《创世记》为一部勘与米开朗琪罗的“西斯廷教堂天顶组画”相媲美的经典作品。

不论从文学艺术还是从宗教信仰的角度说，《创世记》都是《圣经》中最辉煌的篇章之一。这部影片根据该篇的第1到第22节改编。影片主要描绘犹太教和基督教文化观念中世界的上古历史，包括天地万物的创造，人们的犯罪和堕落，大洪水和诺亚方舟以及以色列的起源和亚伯拉罕的生平。

该片大部分外景在《圣经》中记载的“创世记”的故事发生在美索不达米亚（今伊拉克）和中东等地拍摄。《圣经》中描述的伊甸园和其它地方就在此地或者附近，巴别塔在此建造，以色列的祖先亚伯拉罕、以撒和雅各也都在此生活过。影片从很多侧面反映出上古时代中东地区文明中心美索不达米亚和埃及的文化。

《圣经·创世记》讲耶和华神的创造和他的计划的初步实施。其中包括天地万物的创造，人类、婚姻家庭、艺术科学的起源，特别是罪的起源、救赎的起源、中保的起源和选民的起源等。影片《创世记》的改编既忠实于《圣经》原著，又不是对原作逐字逐句的电影视听翻译；而是在原作素材的基础上进行了完全电影化的处理。与原著的叙述方式基本一致，影片的戏剧结构

是史诗性的，也是单线发展的。它的时间从亘古到青铜器时代，持续数千年；它的空间从天空到大地，从诺亚方舟内部到示拿平原，再到埃及和迦南各地，绵延数万里。他的人物从上帝、天使到亚当、夏娃，从列宗列祖到诸国百姓，数以千计。它也没有贯穿始终的戏剧性矛盾冲突，但是休斯顿在顺序式叙述的同时，一方面以神的创造、立法和救恩为主导线贯穿全片；另一方面又精选几个更富代表性的事件和人物加以渲染刻画，并充分调动电影艺术的表现手段，从而把“创世记”的宏伟画卷以引人入胜的形式展现出来。

众所周知，《圣经》中对天地万物创造的描写，既不同于我国的神话传说，又不同与进化论和“大爆炸”等假设，而是直陈上帝创造一切、控制一切。例如，原著第一章讲神创造天地万物，基本按照“神说要有什么，然后有什么，神看甚么是好的，于是就怎样”这样一种形式，具有“经文”的特色。影片则把这些一律变成画外音，然后以电影特有的光影、色彩、音响和音乐等手段展示神的大能。与此同时，创作者通过影像的虚与实、物体的动与静、动势的张与弛、物体的大与小、镜头的远与近、段落的长与短、变换的快与慢等方面的交替和变化，造成鲜明而又强烈的节奏和视听效果。影片开始时银幕上一片黑暗，然后微光闪烁，后景中出现一团光亮，再向四周蔓延。在表现神将水分为上下而造天、地和海的段落中，影片先表现微红的水面咆哮奔腾，水柱通天，在山后面扶摇直上，然后叠化来自四面八方的水流：有的直冲云霄，有的从天而降，有的惊涛扑岸，有的形成漩涡……似乎在任任何创造论中，水都是生命的源泉。接下去，我们透过迷朦的水雾，惊喜地看到早期生物的蠕动。神创造日月星辰的段落十分壮观：在淡淡的玫瑰红的雾霭中，叠化出翻滚的云海，一轮红日从背景中的云海里喷薄升起；然后渐渐叠化出一弯新月，颇有诗意。随后，我们看到蓝色大海中戏游的鱼类和蔚蓝天空中飞翔的群鸟。雄浑优美的音乐伴随着生气盎然的万千气象，如诗如画，令人陶醉。

上帝创造亚当和夏娃的段落是影片的第一个高潮。休斯顿借鉴了米开朗琪罗的“西斯廷教堂天顶组画”和吉贝尔蒂雕塑中的艺术手法，表现亚当在泥土中渐渐成型，最后伸出左手慢慢站起，环顾四周。飞翔的云彩不断从他身上划过，与此同时，响起了优美的歌声，似乎在庆祝人类的诞生。

夏娃和亚当在魔鬼撒旦的引诱下偷吃禁果的段落是影片的第二个高潮。影片多次用特写镜头表现闪烁的“智慧果”，夏娃和亚当摘“智慧果”的手以及他们偷吃禁果时又惊又喜的面部表情。当他们被逐出伊甸园时，昔日的阳光明媚变成电闪雷鸣。飓风裹挟着他们单薄的身驱，闪电不时勾勒出他们孤单的身影。与此同时，背景中的丛林中，不断闪现出明亮的光束。这些鲜明的对比表现出人类“失乐园”前后截然不同的景象。

大洪水和诺亚方舟是影片的第三个高潮。休斯顿和他的伙伴们在这个段落中，既以严肃的笔触表现了神的愤怒和救恩，又用诙谐的细节描述了诺亚全家和各种动物在方舟中的生活情景。在最后一个高潮段落中，影片以沉重

的笔触表现亚伯拉罕所面对的现实：把爱子献给自己信仰的上帝。这个段落的场景开始时以灰色为主，表现主人公难以摆脱的痛苦。当他赢得了上帝信任并得到祝福时，色彩变得越来越明朗。最后，大远景表现他们在飞鸟的伴随下，走向遥远的天边，去开创以色列的明天。

耶和华神是“创世记”的主人公，但影片中自始至终并未出现他的视觉形象。影片的魅力在于通过画面形象（被创造和被控制的天地万物）和画外音（神的创造过程和神的指令）展示耶和华神的威力以及无处不在和无处不有。此外，创作者经常用俯拍甚至垂直俯拍镜头表现神的主观视点，并通过反应镜头表现人物与画外神的交流。

休斯顿（1906—1987）是世界著名电影大师，曾当过拳击运动员，担任过新闻记者，当过作家、舞台演员、电影编剧、演员，还专门到法国学过绘画。因此他的影片既有很高的艺术价值，又有很强的观赏和娱乐性。在他拍摄的40余部影片中，《马耳他之鹰》（1941）被列为经典之作；《马德雷山脉的宝藏》曾获第20届（1947）奥斯卡最佳导演金像奖；《非洲皇后号》和《胜利大逃亡》都曾轰动全球。休斯顿认为宗教展示的世界是奇妙的，人类本身既需要从自然界得到安慰，又要受那位至高无上的神的支配。从上面的分析中可以看出，在这部《创世记》中，他集中体现出自己的世界观、宗教观和艺术观，也反映出他对绘画和其它视觉艺术的挚爱。他本人除担任导演和画外音解说外，还扮演主人公诺亚，表现出深厚的艺术功力。此外，乔治·斯各特（《简爱》中罗彻斯特和《巴顿将军》中主人公的扮演者）成功地刻画出亚伯拉罕这位以色列先祖执著严厉而又亲切和蔼的艺术形象，为影片增辉不少。

（王汉川）

放大

Blow-up

1966 彩色片 111 分钟

英国米高梅公司摄制

导演：米开朗琪罗·安东尼奥尼

编剧：米开朗琪罗·安东尼奥尼

托尼诺·盖拉（根据朱利奥·科塔扎的短篇小说改编）

摄影：卡罗·迪·帕尔玛

主要演员：戴维·海明斯（饰托马斯）

瓦妮莎·雷德格瑞夫（饰简）

萨拉·迈尔斯（饰帕特莉西娅）

本片获 1967 年戛纳国际电影节金棕榈奖

【剧情简介】

清晨的伦敦。一群奇装异服、脸上涂得五颜六色的学生乘着一辆吉普车大嚷大叫地来到一个高楼环绕的广场上。车子在广场上兜了几个圈儿，学生们跳了下来，叫喊着奔向大街，向他们所碰到人围上去募捐。此时，在距此不远的坎伯威尔接待中心——一个专为穷困潦倒的人所设的旅店的大门处，一群衣衫褴褛的人正鱼贯而出。其中一个同样蓬头垢面的青年夹杂在中间。但是，走出门后，他却向相反的方向走去。

在街道的一个拐角处，青年和几个人简短地告了一下别，四下望望便走开了。不一会儿，只见他竟开着一辆铮亮的罗尔斯—罗伊斯牌轿车重新出现在街头。头发也已梳理整齐。几个募捐的学生立刻围了上来。青年从身后的纸袋里翻了翻，掏出一块钱交给了学生，然后驾车离去。原来，他叫托马斯，是一个小有名气的照相摄影师。昨天，他为了给一位名叫罗恩的作家的书配照片，乔装打扮，在坎伯威尔接待中心拍了不少无家可归者的照片。

托马斯开车回到他的工作室——肯辛顿大街 39 号。他从车上的纸袋里取出一架高档的照相机，锁进驾驶室的前仓盒里，然后走进了他那座车库改装的工作间。他把一卷胶卷交给一个助手，让他尽快冲洗出来，然后走进里间。一个女模特正在那里等待着他。

托马斯走近她，打量了一番，然后拿出一些作为装饰的鸵鸟毛，一边叫另一个助手打开天窗上的帘幕。阳光照射进来，女模特身着一件黑色的裙子站在一张做背景用的衬纸前。托马斯架好相机，调整着焦距。女模特开始随着一曲有些淫荡的爵士乐摆着各种姿势。托马斯开始来入了角色。他围着女模特转着，不断变换着距离和角度，频频按动快门。一卷拍完，助手又递上

另一架相机。女模特在扭动中开始仰面向地下躺去，托马斯走上去，跨骑在她身上，对准她的脸不停地拍着，嘴里并连连叫好……两个人的情绪都开始不断高涨。

照拍完了。托马斯有些疲惫地坐在一边的沙发上。这时，电话铃响了。助手接过电话，递给托马斯。对方告诉他，在一家古董店发现了一个合适的女模特。托马斯记下了那家古董店的名字，并告诉对方东西已经得到。放下电话，托马斯来到洗手间整理了一番。助手送进了他在接待站拍的那些照片。托马斯满意地看着，然后，把他那身化装用的脏衣服丢给助手，转身来到一楼的大工作间。在那里，他开始给另一群女模特拍照。他时而要模特们散立在几张作为道具的大玻璃前，时而又把她们与大玻璃一起排成一条斜线，疯狂地拍摄起来。忽然，他感到有些烦躁，责问模特们为什么不笑。然后又莫名其妙地让她们全闭上眼睛——其中包括站在一旁的女服装师，自己则大步走出工作间，朝院子里的另一间房子走去。

这是他的朋友、画家比尔的家。比尔正在创作一幅画。画面上实际都是一些色彩的斑点，看不出是什么东西，倒是有点像托马斯的照片放大后那些粗粗的颗粒。比尔端详着他的画，试着对画布上的东西做出些解释。托马斯不知被什么所触动，提出购买比尔的这幅作品。比尔拒绝了。这时，比尔的妻子走出来，她递给托马斯一罐啤酒，然后有些爱怜地用手抚弄着他的头发。

回到自己工作室的大厅，有两个陌生的年轻姑娘正在等着他。这显然是慕名而来想当他的模特的。托马斯却没有闲心理睬她们。他取了助手为他冲洗好的接待中心的照片，匆匆走出，钻进车内。两个姑娘追出来，托马斯小施伎俩，甩掉了她们，把车开走了。

在一家古董店徜徉了一阵之后，托马斯来到附近的公园。在那里，一对显然是情人、但年龄相差较大的男女吸引了托马斯的视线。他偷偷走近他们，举起随身携带的相机，不断地从各种角度和距离上偷拍着他们的举动。终于，那对情人发现了他们。其中的那个姑娘焦急地朝他追了过来，口气严厉地要他交出胶卷。托马斯拒绝了。姑娘试图去夺托马斯手里的相机，没有成功。托马斯告诉她，等把胶卷冲出来之后他可以还给她。姑娘有些无奈地转过头去，发现男朋友已经不在。她连忙又跑回去追赶。托马斯趁机又对着姑娘的身影连拍了几张，直到姑娘消逝在山坡的另一边。

托马斯心满意足地回到古董店，在那儿挑选了一只巨大的木制的螺旋桨。然后，他来到一家饭店与请他拍照片的罗恩见面。罗恩看着他拍摄的一个个穷困潦倒的形象十分满意。托马斯也得意地告诉他，他刚刚在公园里拍摄了几张可以作为书的结尾的照片。谈论中，托马斯发现窗外有一个男人在暗中监视着他们。托马斯急忙朝门外走去。那个陌生人正在他的敞篷车中翻找着什么，见他走出，急忙离开。托马斯检查了一下车辆，没有发现什么失窃，便开车上了路。在路上，他遇到了一群反战的示威者。而他并没有注意到，一辆灰色的汽车在悄悄地跟踪着他。

托马斯在街上给已分居的妻子打了个电话，然后来到自己工作室的门前。就在他刚要掏钥匙开门之际，那个公园里的姑娘突然出现在他面前。托马斯尽管感到吃惊，还是开门把她领进了屋。姑娘显然是来要回那些照片的。但托马斯却发现她的姿态有极好的模特素质，就和她闲聊起来。姑娘在与托马斯的周旋中提出要喝点水。就在托马斯出去为她倒水之际，她趁机拿起托马斯的照相机，试图偷偷溜走。不料，托马斯已识破了她的诡计，突然出现在她面前。姑娘一计不成，又和托马斯回到楼上。她开始脱去自己的罩衫，裸露出上身向托马斯发出暗示。托马斯已开始喜欢上了这个姑娘。他回到暗室，从相机里取出胶卷；犹豫了片刻之后，他拿起另一卷胶卷走出来，交给了姑娘。

姑娘走后，托马斯想起了什么似的，突然冲进暗房，开始冲洗那卷在公园里拍摄的照片。他把其中的两张照片放大，挂在工作间的横梁上，仔细凝视着。他似乎注意到了什么，急忙回到暗室，取出其它照片，把它们排列在一起，一张一张揣摩着……渐渐地，托马斯开始注意到其中的一张被放大的局部照片：照片上，和男人拥抱在一起的姑娘目光越过男人的肩头，神情有些紧张地盯着他们身后的一片灌木丛。托马斯把灌木丛的局部再次放大，他从中看到了一个白色的东西，那好像是一张男人的脸。托马斯把几张照片反复排列、比较着，最后，他匆匆拿起灌木丛的照片奔向暗室。当他再一次把又经过放大的照片挂在墙上时，他看到那个隐藏在灌木丛中的男人手里拿着一枝枪！顺着一张张照片，托马斯渐渐理出了一条思路。他奔向电话，迫不及待地想把自己的发现告诉罗恩。这时，门铃响了。托马斯打开门，进来的是那两个想当模特的姑娘。她们放肆地向托马斯挑逗，直到托马斯赤身裸体地与她们滚在一起……

一阵胡闹似的发泄之后，两个姑娘还想要托马斯为她们拍照。但托马斯的注意力又被墙上的照片吸引过去了。他撇开姑娘们，走上前去用放大镜仔细观察着照片。在那个姑娘的两条大腿之间的灌木丛里，有一团黑点似的东西。托马斯打发走了两个姑娘，急忙冲进暗室。他把那张照片上的黑点再次放大，然后再把它与前面的照片并排放在一起。托马斯有些紧张而又疑惑起来。照片上的黑点分明暗示出那是一具尸体！一个念头刺激着他。托马斯跳起身，奔下楼去。

漆黑的夜晚。托马斯驾车来到公园里。万籁俱静，只有树叶在风中发出沙沙的响声。托马斯下了车加快脚步向那片灌木丛走去。突然，他停下脚步。在草地上，他看到一张死去的男人惨白的脸！那就是那个白天和姑娘待在一起的男人。一种像是树枝折断的声音把在弯腰仔细查看的托马斯吓了一跳。他身后就是白天凶手躲藏的灌木丛。托马斯身上不禁一阵发冷。他不顾一切地拔腿向公园的出口跑去。

回到工作间，托马斯犹豫了一下，没有上楼，而是朝比尔家走去。门是敞开着。托马斯像往常一样走进。但他却看到比尔正和妻子帕特莉西娅

在床上做爱。帕特莉西娅看到了他，眼睛里露出一种忧怨的神情。托马斯急忙转身离开了。

在自己工作间的楼上，托马斯为眼前的景象大吃一惊：挂在墙壁和横梁上的照片全都不翼而飞。他奔向暗室，那里也被翻得乱七八糟，底片已经不见了。托马斯沮丧地回到楼上，他发现地上还有一张被丢弃的照片。这时，帕特莉西娅来到楼上。她似乎需要得到托马斯的帮助。但此时的托马斯完全被这几天里所发生的一切所缠住了。他告诉帕特莉西娅他发现了一起谋杀案，并指给她看地上那张照片上的“尸体”。但是，帕特莉西娅对着那张布满了粗大的颗粒的照片仔细看了半天，疑惑地抬起头来，对托马斯说，“那好像是比尔的一张画。”托马斯似乎也第一次意识到了这一点。但托马斯不肯放弃他的想法。他决定去找罗恩帮助。当他驾车行驶在大街上时，他好象看到了公园里的那个姑娘。托马斯急忙下车追赶，但姑娘却混入人群中不见了。托马斯随着人流东拐西拐，最后来到一个小俱乐部里。一大群青年聚集在那儿，听着一名吉它手和他的乐队在演唱。乐曲由忧伤而逐渐变得疯狂。一曲结束，人们像歇斯底里般地狂叫起来。托马斯也莫名其妙地被卷入这场混乱，然后冲了出来。

在另一幢挤满了青年人的带花园的大房子里，托马斯在几个吸毒的青年中找到了罗恩。但罗恩似乎正沉浸在大麻的刺激中不能自拔。他对托马斯的诉说似懂非懂，无动于衷。最后，他索性把托马斯拉入了那个放荡之夜。黎明时分，托马斯醒来。他望了望周围一片乱糟糟的景象，深深叹了口气。

托马斯带着相机又来到公园里。他找到那丛灌木林，打算重新拍下那具尸体。但令他惊异的是，一切都似乎变成了一场梦，那具尸体早已没有了踪影。现场也没有任何异常的痕迹。正当托马斯呆呆地站在那里时，一辆吉普车载着一群化了装的青年驶进了公园的草地。那正是那天早上在街心广场募捐的学生们。他们在草地上转了一个圈，然后来到中间一个网球场边，跳下汽车。一男一女两个学生来到网球场中，开始了一场比赛。然而，他们虽然煞有介事地挥动着球拍，在场上跑来跑去，但那里并没有球！原来，这只是一场球赛的哑剧。而周围的学生却也仿佛真的一样颇为投入地看着，头随着两个人的动作左右转来转去，好像在追踪着球飞行的线路。托马斯渐渐被吸引了。他也来到场边，体验着这场想象中的比赛。这时，对面的学生一个猛击的动作，“球”高高地飞出网外。托马斯情不自禁地随着学生们的视线追踪着“球”的飞行路线，直到“它”“落在”他的身后。站在他一边的女学生恳切地朝他做着动作，要他帮助把“球”拣回来。托马斯犹豫了一下，返身跑过去，从地上拣起了“球”，在手中掂了几下，使劲扔了回去。

比赛又开始进行了。托马斯已经完全投入比赛之中。他的头也随着击球人的动作来回运动。渐渐地，他分明开始听到球被拍子击中时“嘭、嘭、”的声音。

托马斯微微地笑了，然而，他又变得有些忧心忡忡。他拾起地上的照相

机，朝球场最后看了一眼，然后返身向场外走去……

【鉴赏】

自电影诞生以来，欧洲的电影工作者一直不满足于它仅仅如美国电影那样作为大众娱乐工具存在，而渴望使它成为一种新的艺术媒介，成为传达艺术家感情、体验乃至思想的工具。因此，不但在电影诞生的第一个 10 年里，就出现了法国的“艺术电影”的口号和实践，到 20 年代，甚至出现了以法国的印象主义电影为开端的、更加激进的现代主义电影运动。但是，这一运动以使电影脱离了观众而导致了现代主义电影的终结。此后，直到法国新浪潮电影的崛起，才使电影艺术与当代的社会思潮融为一体，并使后者走入影院。其后的 60 年代，在逐渐遍及各国的电影革新运动的浪潮中，以一批现代欧洲电影大师的创作为代表，现代主义电影再度兴起，构成了世界电影发展历程中无法抹去的一页。著名意大利导演安东尼奥尼的这部《放大》即是其中的一部具有代表性的作品。

影片讲述的是一个仿佛带有几分“侦探片”色彩的故事。青年摄影师托马斯在伦敦的一个公园里，偷拍了一组关于一对情人的照片，并被当事人发现。照片上的那个女子追踪而至，拼命想要要回照片和底板。这引起了托马斯的怀疑。他把那些照片不断放大，最后相信自己在照片上看到了一具尸体和一个拿着枪的人。他坚信自己是发现了一起谋杀案的证据，于是试图根据那些照片揭露这起谋杀，但最终却一无所获，并使自己陷入一片迷茫之中。

应该说，与使这位现代主义电影大师成名的《奇遇》、《夜》、《蚀》和《红色沙漠》相比，《放大》已标志着其创作道路上的某种重要的转折。他第一次开始离开意大利，把影片的背景放在英国，并使用英语对白；他影片的故事性开始得到某种加强，他也开始使用了一种更加轻快同时也更加令人紧张不安的节奏。但是，正如他走出意大利是为了找到一种更加普遍的人类生存状态一样，在这部《放大》中，也一如既往地贯穿着他对于当代生活神秘性的感受，他对于人与人之间不可交流状态的探索，以及现代工业社会中人类那种不可名状的焦虑不安的描绘。并且，他的主题变得更加哲理化了。

于是，在影片中，托马斯的这段“遭遇”和那个仿佛令人扑朔迷离的“谋杀”的故事不过是安东尼奥尼的一个媒介。影片的核心则是安东尼奥尼对于现实和关于它的“形象”以及人们由此产生的幻觉之间的关系的探索。

片中的托马斯起初如同当代社会中的大多数人一样，坚信人类的技术发明——照相术能够使他获得和征服现实，并沉迷在这个由现代技术创造出来的“形象”的世界中，他不但为那些漂亮的女模特拍照（这使他可以获得对“性”的“征服”——那两个找上门来自愿充当他的模特的姑娘似乎使他更确信了这一点），而且也不断用他的照相机去纪录现实。然而。当他试图根据自己拍摄的“现实”去证明一起谋杀案时，他终于陷入了迷茫。他发现，他所拍下的、甚至是他所亲眼看见的“那具尸体”在“现实”中并不“存在”。

这使他，或者说是安东尼奥尼使我们终于发现，现实与关于它的复制品，以及人们对后者所产生的幻觉（这种幻觉又往往来自人们对于能够通过某种技术手段忠实地复制现实的坚信）之间的关系是捉摸不住的。这使托马斯对于自己的信念，对于是否能够通过这些“形象”来正确地阐释现实发生了怀疑。

不难看出，安东尼奥尼在这里所表达的实际是一个颇为古老的西方哲学中的命题，即对于现实的不可知论。但不同的是，他把这一命题放到了现代工业技术社会的背景之下，并把它与当代人类日益借助的技术媒介——照相，以及由此产生的“形象”联系在一起，从而使其更富当代哲学扑朔迷离的魅力。而同样富于魅力的是，作为对于这一形而上问题的探索，安东尼奥尼并不是借助语言的手段，让片中的人物就此展开无休止的讨论，而是成功地运用了电影艺术语言的力量，以大量视觉形象的象征和隐喻达到其主题的表达。影片中与此有关的形象大致有三类：其一是被托马斯的镜头拍摄下来的东西，即那些照片；其二是一种“想象”中的形象，如片中比尔的那些绘画作品和大学生们表演的打网球的哑剧；其三，则是片中的人物用眼睛直接看到的東西。在这些“形象”中，大学生们的表演起着一种结构性的作用。在影片开始时，他们是在喧闹的大街上假装向人们讨钱。对于当时的托马斯来说，这不过是一个有趣的场面而已。他很快就进入了“角色”，掏出钱来交给他们。而在影片结尾，学生们开始表演起一场想象的网球比赛。对于托马斯刚刚有过的一次经历来说，这个场景便产生了某种意味深长的启示作用，并成为托马斯的思想发生变化的一个重要象征。对于那些大学生们来说，那个想象中的网球当然是“真”的，正如那些作为证据的照片上的某些形象对于托马斯而言很可能只是一种幻想一样。于是，托马斯终于渐渐有所领悟。他已不再企图去区别真实与幻想之间的界限，而在学生们的呼唤下加入了这场游戏——他按照学生们的手势，想象着网球被打出了界，跑过去把假想中的“球”拾起来，扔还给学生。不过，正如影片所试图表现的想象与现实之间的界限的含混不清一样，对于影片的导演安东尼奥尼来说，这一象征性的场面也并不意味着得出某种明确的结论。我们可以看到，托马斯在拾起想象中的球时，并没有放下他的照相机。对此，我们不妨说，对于此时的他来说，现实与关于它的复制品，以及人们的幻想之间的界限毋宁说是不存在的。对此，影片在最后做出了一个出色的视觉的阐释：安东尼奥尼在这里首先是把那些放大的照片与托马斯的朋友比尔的一幅绘画作了比较。被放大的照片上的那些感光乳剂的颗粒与画布的色斑看起来不相上下。这就模糊了“客观”的照相与“主观”的绘画之间的界限。而在影片最后的画面中，安东尼奥尼又进一步使托马斯本人看起来就像是那些照片上的颗粒一样模糊不清，从而，又在真实的东西与人工的复制品之间建立起一个有趣的类比。

（李一鸣）

假面

Persona

1966 黑白片 84 分钟

瑞典电影工业公司摄制

编导：英格玛·伯格曼

摄影：斯文·尼克维斯特

主要演员：碧比·安德森（饰阿尔玛）

 丽芙·乌尔曼（饰伊丽莎白·沃格勒）

 玛加列塔·克鲁克（饰女医生）

【剧情简介】

一间像太平间似的房子里躺着几个人，其中一个小男孩忽然动了一下，翻了个身又睡下了。不知是冷还是什么别的缘故，他坐了起来，用手画了个人的面部轮廓，渐渐地这轮廓清晰了，是一张女人的面孔。她是本片的主人公之一阿尔玛。

阿尔玛是位年轻的护士，她没有什么特别的地方，但很敬业，对待病人也很耐心和热情。她看上去很单纯，似乎对人生和社会所知不多。阿尔玛被指派护理一位叫伊丽莎白·沃格勒的女病人，这是一位颇有成就的舞台女演员，在《厄勒克特拉》一剧的一次演出中间，突然说不出话来了，足足停顿了一分钟之后，又断断续续地说了几个字，往下就再也不说了，那场演出不了了之。第二天她没有再去排练场，从此缄口不语，于是被送进医院接受治疗。初次见面，那情景就令阿尔玛尴尬，作为护士的她要主动与病人沟通，但伊丽莎白并不领情，可阿尔玛却一下子就喜欢上这个病人了。阿尔玛去病房探望伊丽莎白，为了让她开心，她为她打开收音机，里面正播放一出舞台剧的演出实况，一个角色正拿腔拿调地朗诵一段谈论爱情乏味、做母亲痛苦、上帝不存在之类的台词。伊丽莎白听了这段她可能认为荒诞不经的念白后神经质地大笑几声，随即就把收音机关上了，而且显得心神不宁。阿尔玛真诚而耐心地对伊丽莎白说：“沃格勒太太，我不懂艺术，可我对戏剧和电影很感兴趣。我想我是不会有演出机会的，多遗憾。我十分羡慕艺术家们，我认为艺术在生活中总是很重要的，尤其是对那些遇到这样或那样麻烦的人们。”

阿尔玛陪同伊丽莎白到医院的海滨别墅去疗养，这座名义上的“疗养院”其实就是海边上几间孤零零的房子，几乎与世隔绝。她们坐在渺无人迹的沙滩上晒日光浴，阿尔玛给伊丽莎白读小说，其中有一段写的是人们处于一种不安定的环境中，人类希望有一种超自然的力量来拯救自己。小说的中心意思是：“我们对信仰的呼声被忽视了，更糟糕的是，我们那些由于受到惊吓而没有说出来的想法证明了我们的确是陷入了黑暗和沉默，我们被遗弃了。”

听到这里，伊丽莎白点点头表示赞同，阿尔玛却极力否定，好像是要防备她自己因此而明白了什么似的。

一天早上喝咖啡的时候，阿尔玛谈到她所从事的护士职业。她十分羡慕那些一辈子都穿着白制服的护士们，因为她们把自己的整个生命都献给了这个事业，不论遇到什么样的情况，她们的生活都具有明确的目的和意义。阿尔玛说这正是她的目标、她的梦想。一次，阿尔玛发现伊丽莎白正在看一样东西，伊丽莎白一看见阿尔玛立刻就把手捂在桌子上。她把她的手拿开，露出一张男孩的照片，伊丽莎白一把抢过去，把照片从中间撕成两半。

在同闭口不语的伊丽莎白的朝夕相处中，虽然伊丽莎白只用眼神和手势同她交谈，可阿尔玛开始发现她过去从未意识到的自身的很多东西，她逐渐怀疑自己不是理想中的那种人。她越来越想同伊丽莎白亲近，她向伊丽莎白坦露自己的内心世界，讲到她初次做爱时的感觉，讲到她做流产时的莫名其妙的复杂心情。在她讲述难以忘怀的经历和隐秘的时候，阿尔玛突然觉得她的所作所为以及她埋藏很深的内心想法与她所孜孜追求的崇高理想和目标是那么的矛盾，她开始弄不明白自己了。阿尔玛用十分柔和亲昵的声调对伊丽莎白说：“我觉得你真美，你好像在我身体里面。”这时她趴在桌子上，耳边一个轻柔的声音（画外音）在说：“你应该去睡觉了，你不该睡在桌子上。”阿尔玛睡下了，不知过了多久，伊丽莎白来到阿尔玛的卧室，悄无声息地像个幽灵。阿尔玛起身下床把头靠在伊丽莎白的肩上，伊丽莎白抱住她，爱抚地用手梳理她的头发，俩人一副理解和亲密的样子。第二天早晨，站在沙滩上的伊丽莎白举起相机对着观众两次按动快门。阿尔玛问她昨夜是否去过她的房间，伊丽莎白摇头否认。这时画面出现空白，接着是毫不相干的恐怖影像。

一个烟雨朦胧的早晨，阿尔玛冒雨开车去为伊丽莎白送信。一种好奇心和冲动驱使她违背自己的道德标准拆开了伊丽莎白写给医生的信。这一看不得了，直气得阿尔玛目瞪口呆，原来伊丽莎白把阿尔玛向她吐露的隐私甚至细节都向医生做了汇报。一种屈辱感，一种被所信任的人愚弄、出卖后的气愤和失落感直攻心头。当阿尔玛质问伊丽莎白这种不道德的行为时，后者竟然是一副不予理睬和无所谓的样子。阿尔玛又羞又怒，一种与她职业道德相悖的报复心理主宰了她，她一改护士迁就病人以及她对伊丽莎白的友善态度，开始向她的病人反击了。她想方设法要撬开伊丽莎白的嘴巴，让她启齿，她把碎玻璃片放在伊丽莎白的必经之路，看着碎玻璃扎进伊丽莎白的赤脚，听着伊丽莎白的惨叫，她很开心。伊丽莎白还是不开金口，不讨饶，这教她更无奈也更生气。准备午饭时，阿尔玛还是找茬儿激怒伊丽莎白，伊丽莎白依旧泰然自若，甚至流露出些许嘲笑的神态。阿尔玛气极了，她端起一锅滚开的沸水就要往伊丽莎白身上泼去。倘若这锅开水真地泼到伊丽莎白身上，她势必被烫伤，情急之下，伊丽莎白喊道：“不要。”阿尔玛怒气未消，她说：“你怕这张脸上有疤，那你就好好记住这张脸吧。”说着就朝伊丽莎白

的脸上抓去。伊丽莎白并不还手，她摸着被抓痛的脸颊，闪过一丝不易查觉的轻蔑的微笑，对阿尔玛的痛苦、气愤以及报复行为依然无动于衷。愤怒已极但又无可奈何的阿尔玛冲着伊丽莎白喊道：“你太坏了！”伊丽莎白不理她径自向海滩走去，这时似乎清醒了的阿尔玛跟着追到海滩，她请求伊丽莎白的原谅，可后者根本不睬她，阿尔玛的精神堡垒在绝望中崩溃了。

伊丽莎白显得心事重重，她随手翻开一本书，里面掉出来一张照片：一个犹太小男孩举着双手从波兰纳粹集中营里走出来，周围是众多囚犯们痛苦的面孔，几名德国纳粹士兵持枪押送他们。照片上的小男孩与伊丽莎白保存的后来又撕坏的照片上的男孩极其相似，阿尔玛看见这张照片后好像有点读懂了伊丽莎白那张冷漠的面孔。在她观察伊丽莎白的时候，我们先是看到伊丽莎白痛苦的表情，接着是阿尔玛思索的表情。

又一个镜头，我们看到伊丽莎白用手捂着那张被她撕坏又重新贴好的男孩照片，阿尔玛让伊丽莎白对此做出解释，后者摇头不语。于是阿尔玛解剖了伊丽莎白：“在一次晚会上，人们都说你是个成功的女人和艺术家，但在你身上没有母爱。你很在乎这点，于是你怀孕了。怀孕后的你害怕受累，害怕责任，害怕渐渐挺起的肚子，害怕分娩时的痛苦，害怕死亡。可是你伪装得挺好，你扮演了一个盼望孩子出生的好母亲。你的分娩期很长，但孩子是生出来了，你由于怕这怕那，所以你恨你丈夫，恨你儿子”。在阿尔玛叙述的过程中，她不时地把自己和伊丽莎白交替地作为第一人称，她讲述伊丽莎白的个人经历时，穿插着对自己做流产所产生的负罪感。此时她们俩人之间“我”和“你”的界线没有了，银幕上一会儿是阿尔玛的面孔，一会儿是伊丽莎白的面孔，交替几次后竟然出现一张一半是阿尔玛、另一半是伊丽莎白的奇妙的面孔。在这些镜头交替出现的时候，阿尔玛极力为自己辩护着：“我不认为我像你，我不觉得我像你，我不是你。我到这儿来只是为了帮助你，我是护士阿尔玛，我不是伊丽莎白·沃格勒……”她发疯地打伊丽莎白，揪她的头发。伊丽莎白回手给了她一耳光，她跑进卫生间洗了脸才清醒了过来。

入夜，阿尔玛烦躁不安难以入眠，她打开录音机，里面响起一句话：“别说话，也别听，你不会理解的。”她起身来到伊丽莎白的卧室，用手抚摸假装睡着的伊丽莎白的脸说：“你睡觉时真难看，你脖子上还有个疤。”当她转身离去时，一只手拦住了她，惊骇中她看到一个男人，那是伊丽莎白的丈夫。他说：“我无意打搅你，我已听医生解释过了。但对我们的孩子很难解释清楚，我会尽力而为。”说这话时，伊丽莎白已来到阿尔玛的身后。她把阿尔玛的手放在沃格勒先生的手上，借着阿尔玛的嘴说：“我像以前一样爱你，我们互相拥有，我们互相理解。”沃格勒先生说：“重要的是付出，而不是得到什么。我是你的保护者。”阿尔玛说：“告诉孩子妈妈生病了，妈妈就要回家了。替我给孩子买个玩具……”阿尔玛替伊丽莎白说完这些话后，不堪痛苦地说：“我受不了，我再也不能继续下去了。”

身着护士服的阿尔玛还是逼迫伊丽莎白说话，她还是不开口，急得阿尔

玛拚命捶桌子，手捶疼了就使劲打伊丽莎白，揪她的头发，最后用手指甲把伊丽莎白的胳膊抓破了。伊丽莎白用嘴吸吮着胳膊上的鲜血一声不吭……阿尔玛抱着疲惫不堪的伊丽莎白，让她跟着她说话，阿尔玛说：“没事”，伊丽莎白跟着也说：“没事”。

翌日早晨，伊丽莎白在收拾行李，阿尔玛也在收拾东西。她们登上了回程的汽车。

画面上，一个男孩重复着片头出现过的图像。

【鉴赏】

《假面》可称为英格玛·伯格曼的一部最难读懂、最令人困惑的作品，它曾引起评论界从心理学、美学、社会学等角度对其进行研究和解释。

“假面”（persona）原是古罗马戏剧中演员们戴的面具，用以表明他们所扮演的角色的身份和性格，有如中国戏曲中的脸谱。在荣格心理学的影响下，这个词如今又加进一些不同的涵义，意思是指当我们置身于其他人们中间时，社会强加于我们的角色所戴的面具。按照荣格的解释，人们如果完全放弃自己的假面，将导致一种无言的潜意识状态，一个人就会面对赤裸裸的自我。

荣格的定义清楚地阐明了这部影片的主题。这是一部关于一个女人、女演员伊丽莎白·沃格勒的影片，她自愿卸掉她的“假面”，宁肯让自己失语和无所作为而从所有的社会角色和机遇中引退。这还是一部关于另一个女人、护士阿尔玛的影片，她有自己的社会角色、她的“假面”，但她又有一颗炽热的、忠于职守的心。“阿尔玛”（alma）在拉丁文中就有“心象”、“意象”的含义。荣格认为，“假面”属于理智的范畴，“阿尔玛”则完全是情感的，当一个人处于“假面”和“阿尔玛”的相互冲突中时，人迫切地要求解放自己。伯格曼给碧比·安德森扮演的角色命名为阿尔玛，是对荣格在这一领域中所作的研究的一种承认。

伯格曼的影片多以女性为叙事载体和解剖对象，这同他的家庭背景有关。伯格曼自小生长在一个天主教家庭里，接受的是父亲严格的家长制教育和天主教教育，在他的个性成长中，父亲对他的严厉管教，使他的内在性格中对父亲乃至父系有一种强烈的疏远、抵制、对抗甚至憎恨的成分。相反，他对母亲以及母系就有一种本能的、天然的亲近感、依赖感。在他的潜意识中，女性—母亲是他的崇拜偶像，女性—母亲是高尚、纯洁的化身，在伯格曼的一系列作品中都可以看到这种思想的明显印记。但是，伯格曼也在有形和无形受到父亲专制思想和行为的影响，因此在他通过电影手段与社会和人对话的时候，专制或家长制的作风也在有意或无意中渗透到他的作品中来。

在《假面》之前，伯格曼已有一段时间没有拍片了，那时他已做了瑞典皇家剧院的院长。他写了一个名叫《食人者》的剧本，女主角预定是碧比·安

德森，准备拍成四个小时的影片。可是在 1966 年 1 月，他得了肺炎，在医院里一直住了四个月。他由于注射盘尼西林而引起暂时失聪和头晕，那期间他不能看书也不能看电视，只要一转头立刻就天旋地转，感觉失去平衡。一天碧比·安德森陪着来斯德哥尔摩学习访问的挪威女演员丽芙·乌尔曼去医院看望他，伯格曼见到丽芙的第一个念头就是要为她在《食人者》里写一段戏。碧比和丽芙很快成了朋友，伯格曼看了她们俩的一张合影，他惊奇地发现她们俩人像极了。从这两个人的身上可以用特别的方式看到她们相互之间的彼此。这个想法萦绕在他的脑子里挥之不去，他决定写一部关于相互间失去本体个性的两个人的影片，这就是《假面》。

伯格曼始终认为，人是不能脱离社会的，艺术是不能脱离社会的，艺术赖以生存的基础之一就是其社会功能。艺术家如果不去或不能反映社会问题，不去反映人与社会的联系，那么就失去了存在的价值。到 60 年代，电视在西方已经相当普及了。电视的新闻属性让电影和戏剧望尘莫及，电视的发展威胁着电影、戏剧的发展。伯格曼越来越认识到戏剧、电影及电视剧对于传达剧本的局限性，在他看来，艺术过去一直是刺激或激励政治的一种手段，艺术通过其表现形式去暗示某种政治行为。当时他觉得艺术几乎失去了这种功能，艺术家几乎不能再充当社会的透视者了，他们不能想象自己会变成什么样子。在《假面》里，伯格曼让卓有成就的戏剧演员伊丽莎白·沃格勒在舞台上突然失语，就隐含着作者内心的忧虑。在《假面》形成之前，美国在越南的战争已经升级。成群飞机无休止的狂轰滥炸，大量无辜百姓的伤亡，安定生活的破坏，给伯格曼这位敏感的艺术家的带来很大的心理冲击，他把美国对越南的战争同纳粹德国发动的第二次世界大战等同看待。世界形势的不稳定，特别是战争给人类带来的灾难，使他被一种受压迫和恐惧的感觉包围着。伊丽莎白在病房里看到关于越南战争的电视新闻报道，以及越南佛教僧侣点火自焚以抗议美国战争暴行时所表现出的紧张和恐惧，正是当时伯格曼个人心态的真实写照。

伯格曼认为人在社会和家庭中总是扮演着角色，有时一个人同时扮演几个角色，人在扮演角色的时候很难呈现真实的、完整的自我，往往是以另一副面孔出现，犹如戴上面具一样。在他看来，社会就是大舞台，人在社会中生活就像是在演戏，而舞台的戏剧又是在演释着社会和人生，在伯格曼的眼睛里，生活和演戏是没有绝对界线的。60 年代是西方社会大变革时期，经济、工业的高速度发展冲淡了人的文化价值，女权运动、性解放运动在造成社会不稳定的同时，也冲击着人的价值观念和人际关系。这种思潮在西方各国电影中都有表现，如戈达尔和安东尼奥尼的作品中都带有那个时代的明显印记。处在时代潮流中的伯格曼也必然通过电影与社会对话，但他的作品既不同于戈达尔又有别于安东尼奥尼。伯格曼就是伯格曼，他以自己的方式记录着社会和社会中的人，包括他自己。伯格曼一向尊重女性，在他成长和接受教育的资产阶级家庭环境里，性与金钱是人们谈话的禁忌。但在《假面》里，

伯格曼把他的两个主人公设计成两位女性，一位是事业有成、逃避母亲责任、不堪社会责任、从社会角色中引退为自我封闭的女演员。另一位是对社会、对自己缺乏认识，对职业和生活充满热情，对谈论性颇有兴趣、性格单纯的女护士。从伊丽莎白·沃格勒和阿尔玛身上，我们可以看到伯格曼困惑、痛苦的内心世界以及他苦于找不到与社会的沟通途径而显露的无奈和焦躁的情绪。

从伯格曼的影片中可以感觉到他对人自身力量的认识。《假面》让我们看到人自身的力量是相当大的，不管是正面的还是负面的。人的生理结构就像是一座座工厂，每家工厂都有自己的运行机制，这就是每个人独有的思维、行为方式，情感与个性。在伯格曼看来，情感不仅有其美好的一面，也有其丑恶的一面。在《假面》里，作者把伊丽莎白写成一个自私、冷酷、没有母爱的母亲，她不再是女演员，而是一个普通的“我”。外部世界强加给她的角色、义务，她生活在其中的社会受到诸如战争等暴力行为的冲击后又对她施加的压力和影响，使她失去了继续戴面具的力量，面对外部的暴力，她是软弱无力的，是以受害者形象出现的。当她卸掉面具后，自身的工厂又运作出一种力量来，那是来自她身体内部本能的力量，她以退避的方式转移为沉默的、然而颇具战斗力的防御一方。阿尔玛以白衣天使的形象出现在伊丽莎白面前，她是来帮助她的病人、一个弱者的。阿尔玛在见到伊丽莎白的瞬间就感觉到她身上的力量，那是一种带邪劲的诱惑力，那股力量牵着她去亲近、靠拢伊丽莎白。可是随着阿尔玛对患有心理障碍的伊丽莎白的接触和了解，她这个原本乐观、敬业的正常人反而没有了自信，动摇了信仰，失去了自我保护能力。这个帮助弱者的强者成了弱者，现在该轮到阿尔玛调动自身力量奋起反抗了，阿尔玛不仅要对付来自外界的——伊丽莎白的力量，还要战胜她本身的面具而面对真实的自我。

现实具有渗透力，它作用于每一个人。外部力量与内部力量也是相互渗透、相互作用的。阿尔玛在解剖伊丽莎白的同时，也在一层一层地剥去自己的假面，变成了你中有我，我中有你。伯格曼用了一组颇为奇特的镜头来表现伊丽莎白同阿尔玛相互作用的结果：在阿尔玛交替地读出伊丽莎白的内心与她自己的内心时，画面上交替地出现伊丽莎白的面孔和阿尔玛的面孔，最后是一张一半是伊丽莎白、一半是阿尔玛的怪异的面孔。也许在伯格曼看来，这张既难看又可怕，又毫无生气的脸才是人的真面目。在完成了这种交替后，她们俩人又回到各自的角色中去了，伊丽莎白还要去做母亲，阿尔玛可能还会继续当她的护士。但重返角色的她们，是否还是原来的她和她呢？

伯格曼的影片中总有一些让人看不懂、猜不透，甚或莫明其妙的镜头。比如《假面》的片头部分，字幕是伴随刺耳的噪音出现的，然后是弥漫影片的主调：屈辱和死亡。观众看到一只手被钉在十字架上，一只羊羔被宰杀，闯入无人迹的草地，台阶上一堆沙状的东西。接着这一切又幻化成一张太平间似的照片，死寂中，观众听到的是无情的滴水声。伯格曼十分重视镜子的作

用，他认为银幕就是一面镜子，既能反映任何一种影像，又可以让观众进入另一种生活状态。阿尔玛感到屈辱和痛苦时，几次都是通过镜子让观众看到经过反射的她的形象，这正是伯格曼的用心。《假面》并不是一部以真人真事或真实为基础的作品，影片里现实和幻想没有明确的界线。比如，观众看到伊丽莎白走进阿尔玛的卧室，当阿尔玛问起伊丽莎白时，后者却矢口否认。还有沃格勒先生突然出现在她们卧室里的镜头，伊丽莎白借阿尔玛之口与她丈夫对话的一大段戏。这些带有神秘色彩的处理方式有时让观众很费解，究竟伊丽莎白进没进过阿尔玛的房间，究竟沃格勒先生是否来过她们的疗养院，抑或这是阿尔玛的想象、梦境？在伯格曼看来没有把一切都解释清楚的必要，电影根本就是现实与想象、形式与功能都很独特的、诱人的混合物。他的影片旨在建构一种意识的过程，有时是通过超自然的手段导致人们去获得更为深刻的自我认识。

对于《假面》，不同的人可能会做出不同的解释，但有一点是毋庸置疑的：在《假面》中，我们看到了在布满荆棘的探究人生的路途上，伯格曼这位敏感的艺术那颗真诚、执着、困惑又不失智慧的心灵。

（纪令仪）

七月雨

1967 彩色片 90 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：马·胡齐耶夫

编剧：阿·格列布涅夫

摄影：格·拉甫洛夫

主要演员：叶·乌拉洛娃（饰列娜）

阿·别良夫斯基（饰沃洛佳）

【剧情简介】

60 年代莫斯科的夏日。这是七月中的一天。本来天气很热，但中午时分，突然下起倾盆大雨，把街上的行人，都赶到屋檐下和门洞里。在一处避雨的人群中，有一个姑娘，显得很焦急。她望着浓重的乌云和瓢泼大雨，越来越急躁不安。最后她决定冒雨回家。但就在她要冲出去的时候，站在她旁边，早已注意到她的一个戴眼镜的小伙子拦住了她。他劝她再等一等，因为看来雨势很快会过去。可是姑娘心中有事，不愿再等了。于是小伙子把自己的一件外衣借给姑娘，说至少可以遮遮头。姑娘感谢小伙子的好意，接过外衣，并把自己家的电话号码告诉他，似便日后联系，把外衣还给他，然后匆匆离去。

姑娘叫列娜，二十六、七岁，是一家印刷厂的工艺工程师。她的工作很忙，但又很琐碎，每天上班就是接电话，和报表打交道，再就是到印刷车间去解决排字工人提出的各式各样的小问题。在家中，生活也很平淡。她是独女，父亲在外地工作，因此家中只有母女二人。每天吃过晚饭，和母亲聊聊各种琐事，听听收音机，然后睡觉，准备迎接第二天那一模一样的日子。

大概，使列娜觉得生活还算有吸引力的唯一内容，就是和男朋友沃洛佳的交往了。沃洛佳是研究生，正在写硕士论文。列娜有时也帮他打打字，或修改一下那篇关于人口学的文章的个别词句。但更多的时间他们还是在一起散步、游玩，欣赏清晨或黄昏的景色，或观看大街上人来人往的繁忙景象。有时他们也到沃洛佳的朋友家中参加聚会。沃洛佳的朋友很多，他们聚在一起，无所不谈，从某个教授剽窃自己学生的劳动成果，到青年人是否应当和单位的头头保持“良好关系”；从人是否“是用不同材料制成的”，到今天人们是否还需要友谊，等等。列娜参加这样的聚会感到很高兴，可是过后又好像觉得白白浪费了时间。不过无论如何，和沃洛佳在一起，总是令人高兴的。沃洛佳是个内心世界充实的青年。他表面上大大咧咧，仿佛对一切都无所谓，但心中很有主见。用他朋友的话说，他是“用现代高强度材料制成的”。有这样的朋友，列娜自然是愉快的。

但是，列娜虽然对沃洛佳很好，她却不准备和他结婚。说起来，列娜的婚姻问题，是最令母亲烦心的了。可是，每次母亲一提起这事，列娜就顾左右而言他，要不就说：“你就只当我已经结婚好了，”或是，“你就当我们在等房子好了，”弄得母亲哭笑不得。有一天，列娜终于严肃地对母亲说：“我知道，只要我一结婚，所有的人都会满意，好像一切问题就都解决了……但是，妈妈，咱们说好，咱们每个人只管自己的事。”列娜的话，让母亲难过了好久。她隐隐感到，对这个自己抚养长大的女儿，其实并不理解。这个新一代青年，都在想些什么呢？

自从那个多雨的七月之后，列娜的生活仿佛又有了新的内容。在她家住的公寓的走廊上，不时响起电话铃声，那是找列娜的。打电话的是那个借外衣给列娜的小伙子。他在电话里告诉列娜，他叫任尼亚。列娜接到电话很高兴，她们聊得很愉快。以后任尼亚还多次来过电话。但奇怪的是，任尼亚尽管打电话给列娜，他却仿佛并不想和列娜有进一步的交往。他既不想索回那件外衣，也不想到列娜家里来，甚至也不提出和列娜见面的请求。任尼亚每次都是从公用电话亭里打电话来的，他从来没告诉过列娜自己的住址。列娜也不想问他，她似乎很满意自己这“被动”的角色。而且，他们在电话中的交谈也只是淡淡的问候，三言两语就结束，从来没有涉及过什么具体问题。这样的日子过了很久。直到有一天，列娜的父亲（他在战争期间是个军人）在外地突然故去了。列娜很痛苦，她需要倾诉的对象。她在电话里把这件事告诉任尼亚，并说自己很想离开莫斯科。她觉得“生活好像已经停顿了”，任尼亚没有直接答复列娜。他只是告诉她，他“不喜欢自己，”他“总是叫自己失望”。他觉得，“总是有些不对头的地方”。

自那次通话以后，列娜和任尼亚交谈时谈的问题就多一些了。他们在电话里讨论过爱情是不是幸福以及其它问题。列娜也产生了和任尼亚见面的愿望。她告诉任尼亚，有时她甚至觉得，根本不存在任尼亚这么个人，存在的只是他的声音。任尼亚对她说：“我完全相信，我是存在的。”他甚至知道列娜家的地址。但他仍不提出要和她见面。有一次，任尼亚突然在半夜里给列娜打电话，并告诉她，今天是他25岁生日，他情不自禁地拿起了话筒。他对她说：“当一个人从遇见另一个人时，那总是一种希望。我没有想看到你。我只不过要给你打电话，想听到你的声音，想对你说出我所想的一切……”在这之后，有一天，在地铁车厢里，列娜突然发现，对面有一个小伙子正在对她微笑，她觉得这面孔，这眼睛，这眼镜非常熟悉。而且她发现，她和他手里拿着一本同样的书，即美国作家克内伯尔写的揭露战争挑拨者的阴谋的《五月中的一天》。她确信自己已经猜到那是谁。但她终于没有和他说话，就下了车。只是在分手前，两人又相对微笑了一下。

时间快速飞逝，秋天来临了。列娜为了充实自己，当了区苏维埃选举委员会的宣传员，挨家挨户动员市民参加投票。她干得很出色，受到表扬。但这并没有使她的生活发生什么变化。她有时和沃洛佳及他的朋友们去郊外野

餐。虽然大家玩得很痛快，但她却感到，大家的那些谈话都是表面上的，可有可无的，无头无尾的，任何人都不真正感兴趣的。沃洛佳的论文通过以后，列娜陪他到远方海滨休息一段时间。虽然已是十月底，但南方海滨气候还是很暖和。列娜和沃洛佳玩得很愉快。而且两人彼此更加深了了解，彼此都倾诉了心里话。沃洛佳说，虽然大家都说他是强者，但他其实很痛苦。他说：“我什么也不需要，我也不想升官发财，但这又怎么样呢？我觉得这种谦虚里也有某些小市民气味。”沃洛佳还说，他还为他的有些朋友难过。比如廖瓦，都43岁了，又有家小，可是什么也没有干成，“他们的时间过去了”。而有的人，“又习惯于靠别人生活，从别人那里去拿不属于自己的东西……”

就在他们彼此推心置腹的时候，沃洛佳向列娜提出，两人永远结合在一起。可是，经过一阵沉默后，列娜回答：“如果我想保持我的自由呢？”她望着沃洛佳痛苦的眼睛说：“尽管你有许多优点，我却不会嫁给你……不过，我永远也解释不清楚，这是为什么。”

冬天就要来临。11月5日，十月革命节前夕，莫斯科红场上聚集着许多参加过卫国战争的军人和退伍军人。他们三三两两交谈着，互相拥抱，放声歌唱，尽量倾诉着自己对往日的怀念。显然，此刻他们是幸福的。列娜此时恰恰从那里经过，此情此景，使她受到感染。她默默微笑着观看那一张张兴奋又幸福的脸，好像自己也感到幸福了。她从路边小摊上买了一个又大又红的苹果。她凝视着这个苹果，仿佛那是幸福的象征。她带着苹果走进沃洛佳的办公室。沃洛佳正在打字，看见列娜进来很高兴。两个人默默坐了一会，然后列娜站起来说：“我走了。”沃洛佳明白，这是她在和他告别。列娜把苹果递给沃洛佳说：“这个送给你。”然后悄然离去。

一个大雪纷飞的夜晚。这是新年前夕。莫斯科家家户户都在准备过年。就在钟声快响起的时刻，列娜又接到了任尼亚的电话。他告诉列娜，他正在远方一个小镇上。他给她打电话，是为了向她祝贺新年。列娜问他：“你现在正在干什么呢？”“我在思考！”——话筒里传来了任尼亚的声音。

雪花飘扬，新年的钟声响了。

【鉴赏】

《七月雨》是苏联“生活流”电影的代表作。

“生活流”电影的理论和创作是在50年代末60年代初从西欧传入苏联的。这个与19世纪西欧自然主义文学理论有密切联系的电影流派，反对创作中的典型化原则，主张纯客观地反映“生活的自然流程”，对影片中所出现的景象不作概括和评价，而让观众“能动地”体验银幕与自己之间的“内在交流”。这类影片中往往出现琐碎的日常生活细节，既没有故事情节，也没有矛盾冲突，甚至没有完整、鲜明的人物形象。显然，这种创作方法与遵循社会主义现实主义原则的苏联电影学派是格格不入的。但是，由于50年代中期以后，苏联的政治生活发生变化，苏联与西方包括文化艺术在内的各方面

的交流大大加强，西方文艺创作及理论开始被引进苏联，“生活流”电影也就在这时开始为苏联电影创作人员所了解，并对他们的创作实践产生了影响。1959年，苏联银幕上出现了第一部国人创作的“生活流”影片《跟随太阳走的人》（导演莫·卡立克），在评论界引起了一场争论，但不久也就归于沉寂。直到1967年影片《七月雨》上映，“生活流”才再次成为电影界关注的话题。

《七月雨》是青年导演胡齐耶夫的第4部作品。尽管影片是以“生活流”的方法和风格创作的，但是观众仍然可以体会到影片与导演以前的作品《滨河街的春天》，《两个费多尔》及《我二十岁》）的内在联系。这不仅由于这些影片都是表现青年人生活的，而且它们都体现了导演一贯的创作主题：青年人对生活的探索，对生命意义的思考。可以说，《七月雨》是导演试图以另一种方法、另一各风格表达自己的创作构思的产物。同时，观众也会注意到，《七月雨》与西欧和东欧一些“生活流”影片比较起来，有相同之处，也有相异之点，主要是，在这部从风格上看和西方“生活流”影片很相近的作品中，仍然可以体会到导演对生活面的选择和概括，体会到导演实际上在关注生活中的一些重要问题，不过表达得不那么明显而已。可以说，在本片中，“生活流”的创作方法已得到了一定程度的“改造”。

《七月雨》最突出的一点，就是这部故事片并没有讲述“故事”，也没有表现什么矛盾冲突。影片几乎只是对于女主人公列娜半年生活（从夏到冬）的客观记录。列娜上班，回家，和朋友交谈，游玩，旅行，参加苏维埃选举的准备工作——一切都平淡无奇。假如一定要在这半年中找出点“事情”来的话，那么也许就是她对沃洛佳求婚的拒绝。但她本来和沃洛佳就不是恋人关系，因此，这种拒绝也就构不成情节的发展和变化。此外，在列娜这半年的生活中的唯一“事件”，大概可以说是和任尼亚的交往了。但是，在导演的安排下（观众可以明显感觉到这种安排的做作，缺乏真实感，而这恰恰是对“生活流”创作原则的违背），这种交流又只局限于打电话。导演显然有意识地不让这个“交流”成为情节发展的动力。因此，完全可以说，这是一部没有故事、没有情节的影片。然而，观众在观看影片的时候，却会逐渐感受到导演注入影片中的思想。从列娜对婚姻的态度（她“想保持自由”，这不仅是个人的生活信念，而且是对“好像一结婚，一切问题就全都解决了”的世俗观念的挑战，她所说的自己觉得“生活好像已经停顿了”，任尼亚在电话中对她说他“总是叫自己失望”，以及沃洛佳对列娜倾诉的自己内心的痛苦，等等，这些都让观众感受到，这些现代青年人怀有一种内心的躁动，他们渴望对生活有更深入的理解，他们在追求一种更高的精神境界。他们都在提出同样的问题：生活是什么？怎样理解生活的意义？从这个角度讲，观众很自然地会把《七月雨》和《我二十岁》联系起来。在导演于1961年拍摄的那部影片中，三个主人公也在探索生活的意义。不过那三个青年刚满20岁，刚刚要迈进生活门槛。而《七月雨》中的三个青年已经在人生道路上有

了一定经验。和《我二十岁》的三个主人公不同的是，他们不是开始探索自己的生活道路，而是在“重新探索”这条道路。这是否表明导演对这个问题探索了六、七年仍找不到答案呢？这正是本片公映后在苏联评论界引起争论和批评的主要之点。但是，《七月雨》和《我二十岁》仍然有不同之处。在《我二十岁》中，主人公的那位死在战场上的父亲不能给自己的儿子一个关于生活意义问题的解答，而《七月雨》的主人公却受到了在红场上聚集的老战士们的感染，她买了一个又大又红的、显然具有象征意味的苹果，并把它送给自己的朋友。虽然这种表达方式（这当然是导演的一种选择，又是违反“生活流”创作原则之一例）还不够清晰，还比较暧昧，而且不那么有力，但它毕竟表达了导演的一种向往，一种信念。当然，总的看来，导演的构思还不够明晰，影片的创作主旨甚至还流露出某种消极情绪；然而观众完全可以感受到导演的探索是认真的，导演的思考是真诚的。导演提出的问题，也是有现实意义的。

也许《七月雨》的创作构思会引起争论，但影片的艺术风格却对大多数观众产生了强烈的吸引力。抒情性和诗意，这就是影片艺术风格最鲜明的特点。在影片中，莫斯科的生活呈现出一种不同寻常的美：无论是夏天的阵雨，秋天的落叶，还是冬天的飞雪；无论是街道上来往的车辆和熙熙攘攘的人群，莫斯科河上的游船，还是郊外森林里嬉戏的小鹿和其它小动物，甚至包括南方海滨的壮丽的景色——这一切，都体现出浓烈的诗情画意。这种风格，在导演以前的作品中也有明显的体现。但在这部影片中，这种风格似乎已进入一个新的层次：在影片中，社会与自然已融为一体，从而鲜明地表现出日常无处不在的，但却不为一般人注意到的生活的美。这反映了导演对生活的热爱。另一方面，摄影师的功力也是显而易见的。拉甫洛夫的创作的特点是用摄影机捕捉生活的自然的美。他在1962年拍摄的《一年中的九天》（导演罗姆）就已显示了这种风格。他的摄影角度朴实，采光自然，使观众感到，自己所看到的不是加过工的生活，而就是生活本身。显然，摄影师在创作中吸收了纪录电影的手法，他于1965年拍摄，也是由罗姆执导的《普通的法西斯》就是一部艺术政论纪录片。

至于影片中的表演，则退居次要地位。这也是“生活流”电影的特点。由于导演构思的含混，影片中的人物形象并不鲜明，尤其是任尼亚这个人物。也许可以理解为，这是导演手法上的某种“创新”，在苏联电影中，这种“只闻其声，不见其面”的人物，还从未出现过，以后也未曾出现。也许导演正是想通过这个人物表达自己的构思，因为任尼亚在影片结束时说了一句似乎是意味深长的话：“我在思考”。但是，这种不合情理的安排只是使影片在一定程度上失去了真实感。其实，任尼亚带给观众的与其说是神秘感，不如说是虚假感，从而连同列娜与他的“交往”也变得有点造作了。沃洛佳和他的朋友们也常仿佛是在故作深沉。因此，影片中几个主要人物的形象对观众说来都有些费解。

《七月雨》之后，苏联再未出现过引起注意的“生活流”影片。无疑，这部影片可以表明苏联电影发展中特定阶段的特定倾向。

（李小蒸）

中国姑娘

La Chinoise

1967 彩色片 90 分钟

法国阿努什卡影片公司摄制

编导：让-吕克·戈达尔

摄影：拉乌尔·库塔尔

主要演员：安娜·维亚泽姆斯基（饰维洛尼卡）

让-比埃尔·勒奥（饰吉罗姆）

朱丽叶特·贝尔托（饰伊沃娜）

勒克斯·德布吕思（饰基里洛夫）

本片获 1967 年威尼斯国际电影节评委会特别奖

【剧情简介】

60 年代下半期的某一天。巴黎某区。银行家的女儿维洛尼卡在一位已同双亲外出度假的女友处借来的住宅里，召开“马列主义共产党”支部会议。房里堆放着一大批小红皮书，墙壁上醒目地挂着一些手写的毛泽东语录。在从北京传来的无线电广播声中，维洛尼卡宣布支部正式成立，并以“阿登-阿拉维亚”命名，以纪念被法国共产党开除出党的这一同名小说的作者波尔·尼赞。支部成员包括青年演员吉罗姆、女佣人伊沃娜、画家基里洛夫和大学生亨利。维洛尼卡给支部规定的任务是“进行两条战线的斗争”。正值此时，原先缺席的亨利走了进来。他血流满面，是在巴黎大学同法共党员们进行关于中国“文化大革命”的辩论时被打伤的。这使维洛尼卡更有理由宣布她的“路线”的正确性，即不仅不与法国共产党为伍，而且视其为主要敌人。

接下去一大段，影片并没有去作通常意义上的情节发展，而是让各个人物轮流以特精写镜头出现，面对摄影机镜头现身说法。

先是演员吉罗姆上场，他说道：“现在我向你们解释一下什么是新戏剧。中国学生在莫斯科街头散发小册子，理所当然地受到了阻挠。第二天在中国使馆举行记者招待会，他们头缠绷带对资产阶级记者们高喊：‘你们瞧，这就是修正主义者对我们干的好事！’他们兴高采烈地同《生活》杂志和《巴黎今晚报》的记者会面，然后解开绷带，原来他们的头脸干干净净，没有任何受殴打的痕迹。记者们受到愚弄后大为恼怒，却不懂得这就是新戏剧。”

银幕上打出字幕：“什么是新戏剧？那就是实验。”吉罗姆继续讲：“真正的戏剧就是对现实的思考。我想说，这类似布莱希特（银幕上出现布莱希特的照片）或莎士比亚（银幕上出现莎士比亚的肖像画）。是啊，是啊，毛

的思想可能没有什么助益：在任何情况下需要的是真诚和狂热！”此时吉罗姆已不是在说话，而是朝着摄影机大声吼叫了。接着他又喊道：“你们会以为我像小丑那样在扮鬼脸，就因为他们在拍摄我；完全不是这样，我所以真诚，是因为摄影机就在我面前。”这时摄影师库塔尔和他的摄影机出现在银幕上，传来了导演戈达尔的声音“停！”，镜头号码的字样又一次显现。

在这幢房子里当女佣的姑娘伊沃娜也是这样上场的。她直接朝着摄影机镜头谈起她出生的农村，谈到她为何来城市谋生，因为赚的工资不够用，只得在业余时间去当妓女，说她是“资本主义社会矛盾”活生生的证明。

然后是“中国姑娘”维洛尼卡本人现身说法。她声称，她就像凯洛尔童话中的爱丽丝揭开通向奇境的帷幕那样，给自己发现了“马克思列宁主义”：“如果我有足够勇气，我就要炸掉巴黎大学、卢浮宫和法兰西喜剧院……是啊，我知道得很清楚，我跟工人阶级脱节，但这也没有办法，因为我出身于银行家家庭。”

这时银幕上第一次出现了随后在影片进程中一再重复出现的字幕：“帝国主义者还活着！”

伊沃娜继续在她的三个听众面前发表演说：“革命者教会我们，研究情况要从客观现实出发，而不是从主观愿望出发。”为图解她这段话，接着演出了以越南战争为主题的哑剧：吉罗姆戴着眼镜，代替镜片的是美国、苏联、中国、法国和英国的国旗；伊沃娜换成越南妇女装束，做出端碗吃米饭的样子，有几架玩具飞机开始在她周围盘旋。伊沃娜满脸涂上红色油彩，用玩具自动步枪射击；吉罗姆则面对摄影机念着关于“两种共产主义”的台词：一种是莫斯科修正主义的蜕化变质的共产主义，另一种是越南式的共产主义。美帝国主义被扮成一个带老虎面具的人，他正在用红色电话和克里姆林宫通话。这段戏中戏以维洛尼卡的“采访”而告终。她宣称，她已对法国共产党彻底绝望，要在北京寻找自己的理想。

收音机传来《国际歌》，睡在地板上的支部成员们在北京无线电广播中醒过来。他们和着这歌声在阳台上做操。然后，这个组织的另一名成员、画家基里洛夫出来发表自己的宣言。他其实并未创作过任何画，只是重复了汉堡某位画家的实验，把涂满各种色斑的条幅到处悬挂，以示对“压制现代派艺术的虚假自由”的抗议。他的政治信条是，“如果马克思列宁主义存在，那就意味着一切都可以被允许。”

基里洛夫用粉笔在黑板上信手写上一些政治家、诗人和艺术家的名字，然后一个个擦掉，从萨特开始，一直到谷克多、伏尔泰、索福克勒斯、大仲马、博马舍、拉辛、拉比什及其他人，只留下了贝尔托特·布莱希特的名字。镜头外有人念着毛泽东的语录：“我们应该在文艺领域进行两条战线的斗争。”最后，基里洛夫歇斯底里地大喊：“没有炸弹的革命者就不是革命者！给我炸弹！今天我们人数虽少，明天就会很多！”

夜里，在充满浪漫情调的轻柔的音乐声中，维洛尼卡对试图向她求爱的

吉罗姆说，她不能和他发生关系，因为爱情会妨碍她的革命活动。银幕上又出现了“帝国主义者还活着”的字幕。整个支部弯弓向“人民敌人”的画像射箭。戴眼镜的亨利说了几句试图维护法共的话，马上被连喊带叫地赶出支部：“滚到莫斯科去，修正主义分子！”维洛尼卡破口大骂法共领导人，还捎带骂了蓬皮杜、加罗蒂、密特朗和威尔逊。她宣布，进行斗争的唯一手段是恐怖。

维洛尼卡坐在列车车厢里，在窗外飞驰而过的景物的背景下，与天主教工会某领导人和《当代》杂志记者进行一场漫长的对话。维洛尼卡列举了自己所有敌人的名单，其中包括战争制造者、官僚主义者、企业家和反动知识分子。她对当前中国关闭大学欢呼雀跃，认为在法国也应该如此行事，一切应该“从零开始”。维洛尼卡认为现在应该往大学里扔炸弹，还援引上一世纪俄国虚无主义者的经验，说扔炸弹最后扔出了1917年的革命和伟大的十月。她对谈话者说，如今已到了采取行动的时候，苏联文化部长肖科洛夫应法国政府邀请即将前来巴黎，应该把他杀死。

为对杀死肖科洛夫承担责任，经“支部”讨论决定，基里洛夫应该牺牲自己。基里洛夫写了遗言，说明他杀死苏联文化部长，一是为了制止他在南特大学新学系成立会上发言，二是以恐怖行动消除政府使法国各大学陷入的文化冷漠状态。当维洛尼卡和吉罗姆念着这字条的时候，邻室传来一声枪响，基里洛夫自杀了。吉罗姆小心地从他手里拿出枪，用一块布把它包起，以免抹掉他的指纹。

维洛尼卡偕同吉罗姆驾车来到苏联代表团下榻的旅馆。她让吉罗姆待在车里，自己跑进旅馆大厅，向守门人询问了一下房间的号码，在二层楼的一个过道里消失不见了。接着，她在玻璃窗里出现，向吉罗姆挥手示意，又跑往旅馆的另一侧。当她再次出现时，她举起拳头做出胜利的记号，走出旅馆。坐进车子后，她向吉罗姆解释，开头她看错了房间号码，把“23”看成“32”，最后还是顺利完成了任务，把苏联部长解决了。

在“支部”已离去的那所房子里，主人们已从外地回来，从墙上取下“条条道路通北京”的标语并开始清扫房间。维洛尼卡在画外向观众说出最后一句台词：“……这只是万里长征的第一步。”

【鉴赏】

《中国姑娘》仿佛把我国读者带回到那遥远的“文化大革命”年代。但如果认为此片只是西方人对那“史无前例”的“革命”的一种幼稚的摹拟，那就是大大低估了它曾经起过的影响作用。

本片是戈达尔的第14部长片。在此之前，作为“新浪潮”主将之一，他已以《精疲力尽》、《小兵》、《随心所欲》、《我略知她一二》、《狂人比埃洛》等名片享誉国际影坛。《中国姑娘》可称为他第二个创作阶段亦即所谓“电影政治化”阶段的开端，随后接踵出现的《真理报》、《东风》、

《弗拉基米尔与罗莎》、《英国之声》、《一切顺利》等等都是这种“政治化”的产物，都是对当时在西方知识界风靡一时的极左政治和社会思潮的电影图解。

然而《中国姑娘》却有其特殊的意义。它出现于1968年法国“五月风暴”前夕，不仅被称作“‘五月风暴’的一场预演”，而且还受到了法国学术界一些名人的极力推崇。著名诗人路易·阿拉贡为此写了一篇题为《论拚贴》的著名论文，赞扬戈达尔在本片中所运用的“电影拼贴”手法是一种新的创造；国际电影学术界前辈、法国电影资料馆馆长亨利·朗格洛瓦在为乔治·萨杜尔《世界电影史》撰写的序言中，提出了整个电影史应以“戈达尔前”和“戈达尔后”来划分的论点。

朗格洛瓦对戈达尔显然夸大的评价，应该说是事出有因。在我国文化上几乎完全与外界隔绝的那十年间，戈达尔确是国际影坛的风云人物，据有关资料记载，各国出版的电影书刊对戈达尔的评论之多，仅稍次于对卓别林和爱森斯坦的评论。就连当时苏联的电影报刊也连篇累牍地发表文章就他的思想观点和艺术表现进行激烈争论，《中国姑娘》更被当作“反苏主义”的黑标本大加挞伐。尽管如此，为此片首先定了上述评论调子的著名导演尤特凯维奇却肯定它是“这位艺术家整个创作道路的顶峰”，并说它“对整个当代电影艺术尤其是发展中国家青年电影工作者的影响是无可争议的”。

那么，究竟如何来理解朗格洛瓦所作的“戈达尔前”和“戈达尔后”的划分法以及尤特凯维奇所谓的“对整个当代电影艺术……无可争议的影响”呢？

就“新浪潮”时期而论，戈达尔显然较诸阿斯特吕克、梅尔维尔、夏布罗尔或特吕弗等人给传统的电影叙事形式带来了更加沉重的打击，在破坏整个电影章法方面也比他们走得更远。主人公们行为的心理动机被抛到九霄云外，他们行动的非逻辑性被奉为基准，整个蒙太奇思维结构受到了毫不妥协的重新审查。不是格里菲斯首倡的平行蒙太奇，不是爱森斯坦引进的理性和隐喻蒙太奇，也不是维尔托夫的诗意的强调，而是蒙太奇进程的急剧跳跃式的、爆炸性的转换，使戈达尔的影片令人目瞪口呆地有别于他所有同时代人的影片。例如，一个正坐在汽车方向盘后面驾驶的人，可以不经任何衔接和毫无根据地跟这同一个人物逗弄一位在爱丽舍宫广场漫步的姑娘的裙子的镜头组接在一起（《精疲力尽》，1959），而拍摄演员们长时间的对话时，可以只拍后背，没有一次表现他们的脸（《随心所欲》，1962）。次要的东西被突出成实质性的东西，主要的东西则一笔带过。至于随意采用与情节及主题毫无关联的旁人的冗长的独白，在他的影片里更是屡见不鲜。

这种以“跳接”或“硬接”闻名的剪辑手法被西方评论界誉为戈达尔的一大创造。然而人们在津津乐道他的“形式革新”的同时，却往往忽视了他思想观点的演变。

早在50年代初，戈达尔就发表了题为《创造政治的电影》的论文，认为

“当今唯有俄国在自己银幕上具备了反映其命运的形象”。在两年后写的《什么是电影？》一文中，他认为电影“首先要表达善良的情感”。关于内容和形式的相互关系，他也发表了相当正确的见解：“内容要先于形式，统御形式。如果内容是虚假的，形式也必然如此。”并认为，“电影中才能的第一个标志就是要赋予摄影机面前发生的事情以比摄影机本身更大的意义”，要首先回答“为什么”的问题，然后才是“怎样”表现。随后，他宣称自己不仅是马克思主义者，而且是“真正的马克思列宁主义者”。

60年代中期以后，西方资本主义社会阶级矛盾有所激化，由来已久的无政府主义思想与“新马克思主义”在这一具体社会政治条件下，在知识界汇成了一股强大的“新左派”思潮，它对资本统治基础产生了一定的震撼作用，却与工人阶级及其政党的现实斗争无多少关联。戈达尔是这股思潮在法国电影界的突出代表，他敏锐地觉察到了当时法国社会所面临的种种问题，但他提出的解决方案显然是天真幼稚的。

在《中国姑娘》中，戈达尔企图把中国“文化大革命”中的一套做法照搬到法国来。“反对美帝”、“反对苏修”、“支援越南斗争”等等，是当时我们中国常喊的口号；声称要炸掉巴黎大学、卢浮宫和法兰西喜剧院，与我们红卫兵的“破四旧”、毁坏珍贵文物古迹如出一辙；采取暗杀之类恐怖行动，这跟“文革”中大肆残害无辜、谋杀老一辈无产阶级革命家等等相比之下，不过是小巫见大巫；至于否定历史上的文化名人，在我们那个“打倒反动学术权威”就连“孔老二”也要“打翻在地再踏上一只脚”的年代里，更是不在话下了。

维洛尼卡在车厢里与工会领导人及《当代》杂志记者的一场对话，最足以表明影片作者此时的思想观点。在谈到“文化的阶级性”这个题目时，维洛尼卡举出前不久在巴黎开幕的埃及法老遗物展览来作为例子。在她看来，工人们纷纷跑去看那展览，就因为那里展出了黄金，所以工人也变成了资产阶级。从对话中我们得知，那位记者原则上反对阿尔及利亚战争中的恐怖活动，但对那个在咖啡馆里扔了炸弹的女革命者扎米莉雅却很赞赏。维洛尼卡当即表示，也应该往各个大学扔炸弹。她的交谈者对此不以为然，说扎米莉雅后面站着维护自己独立的人民。然而达戈尔的“中国姑娘”却声称，她也在维护自己的独立，为此已经花费了整整两年时间研究恐怖主义问题了；俄国的那些年轻的虚无主义者开头也是不断地扔炸弹，才导致十月革命的成功。记者试图反驳，说不能把沙皇俄国与当今法国的情况机械地加以对比，维洛尼卡所设计的路线在他看来是没有前途的。但没有任何东西能制止这位狂热的姑娘。紧接着，她就把进行暗杀的宣言付诸行动。

可以看出，戈达尔在这里并非像某些评论所说“完全接受了中国文化大革命的影响”，而是有延续了近一个世纪的欧洲虚无主义和无政府主义思想作为其深远的根源的。

中国“文革”中的极左思潮显然也对此起了推波助澜的作用。戈达尔随

后不久拍摄的《东风》里有一个镜头：一位戴着深度眼镜的女大学生坐在树下看书，她的两个男同学一个手里拿着镰刀，一个手里拿着锤头，嘴里喊着“要把你的资产阶级思想敲出来！”。在那部表现弗拉基米尔·列宁和罗莎·卢森堡这两位无产阶级革命先驱的影片《弗拉基米尔与罗莎》里，戈达尔让一位怀孕的年轻妇女站在三岔路口，路旁分别插着“社会主义”和“资本主义”的路标，意思当然是指究竟要选择哪条道路，再把孩子生下来。在那部为他的“电影政治化”仿佛打上了句号的《一切顺利》里，屠宰场的工人们因不堪忍受恶劣的劳动条件愤起造反，因受到当局镇压而以失败而告终。凡此种种，都足以说明他的思想观点的某种“欧洲特色”，也表明了他之反对资本主义、拥护社会主义还是出于一片真诚的。但他也和众多“新左派”代表人物一样，一方面对资本主义现实深感不满并对其进行尖锐批判，另一方面却并不了解什么是真正的社会主义。

戈达尔在“新浪潮”时期的反电影传统及其在“电影政治化”时期的反资本主义传统，对于发展中国家尤其是拉美及非洲各国的青年电影工作者具有极大的吸引力。这些国家的“新电影”或“新浪潮”的出现，除有其本身的社会条件等因素外，戈达尔影片中所显露的思想倾向和表现形式无疑起了举足轻重的作用。尤特凯维奇所说的“无可争议的影响”看来并非言过其实。法国进步影评家阿纳贝里也指出了戈达尔对第三世界许多青年电影工作者的“强有力影响”。

最后谈谈阿拉贡所推崇的“电影拼贴”手法。“拼贴”在绘画中出现于本世纪初。它把取自现实世界的物件或材料引进画中来，从而给整幅画打上问号，即使人怀疑画中所表现的世界是伪造的。“拼贴”是对艺术家的不可模仿性的一种承认，同时又是绘画新结构的一种出发点，即从艺术家拒绝模仿这一事实出发。运用“拼贴”手法是艺术家表达其绝望的一种独特方式，与此同时又对所再现的世界进行一番重新思考。阿拉贡在谈到这种发明的当代意义，谈到它与近期在其他艺术领域发生的现象殊途同归时，认为“戈达尔影片所特有的‘电影拼贴’方法与它具有令人惊奇的近亲性”。他不仅就人们对戈达尔影片中的“七拼八凑”、“寻章摘句”的指责进行辩护，还认为《中国姑娘》的“新的小说结构”是他的一大发明，以文学性副标题把影片分成若干章节会使人耳目一新。

影片中的许多场景，尤其是用美、苏、中、法、英等国国旗来代替吉罗姆眼镜的镜片，“美帝纸老虎”和克里姆林宫通热线电话，玩具飞机在伊沃娜周围来回盘旋，在剧情进程中不断采用字幕、标语口号、人物画像等进行穿插，可谓达到了“拼贴”的极致。这在一般观众看来实在难以接受，但在戈达尔心目中却是对布莱希特的“间离效果”的一种巧妙运用。《中国姑娘》注定不会有多少观众，但它却给世界电影史留下了颇具特色的一页。

（郑雪来）

午夜牛郎

Midnight Cowboy

1969 彩色片 113 分钟

美国联美影片公司摄制

导演：约翰·施莱辛格

编剧：沃尔多·索尔特（根据詹姆斯·列奥·赫利希同名小说改编）

摄影：亚当·霍伦达

主要演员：乔恩·沃伊特（饰乔·巴克）

达斯廷·霍夫曼（饰拉措·里佐）

本片获 1969 年美国影艺学院最佳影片、最佳导演、最佳改编剧本三项奥斯卡金像奖，好莱坞外国记者协会最有前途的新人（男）金球奖，纽约影评协会最佳男演员奖，英国影视艺术学院最佳影片、最佳导演、最佳男演员、最有前途的新人、最佳剧作、最佳剪辑六项奖

【剧情简介】

60 年代中，美国德克萨斯州一位年轻的餐馆洗碟工乔·巴克辞掉了工作，身穿一套簇新漂亮的牛仔装，满怀希望地跨上东去的长途汽车，到纽约去闯天下。多年来他一直梦想着能有这一天，他相信凭着自己富有男性气概的身貌，再加上地道的牛仔服，极容易让人认出他是真正的得州牛仔，这对纽约的阔太太们一定有诱惑力，他可为她们提供性服务，大赚其钱。一路上往事如云，他想起幼时当妓女的母亲把他送到得州外祖母莎莉·巴克家，想起外祖母经常带他看牛仔演出，还想起与疯狂爱着他的女友安妮做爱的情景……

车到纽约，他住进一家廉价旅店，行李工把他送入一间简陋的客房不肯离去。良久他才意识到这是在等小费。他想开电视却发现必须付费，无聊中只好拧开随身携带的收音机。他得开始揽活了，大街上衣着华贵、气质雍雅的女人倒是不少，然而她们全都行色匆匆，对他这个英俊的牛仔不屑一顾。他只好换种方式，选位富态女性上前搭讪说，初自得州来，不知自由女神在何处。对方指路后他又进一步勾引说你真漂亮，不料她骂了句不知羞耻便愤然离去，乔不死心，又选一位牵狗的时髦女郎如法泡制。这回有戏了，那女郎对他眨眨眼便走入一家漂亮的饭店，乔忙不迭跟进。这位名叫卡丝的半老徐娘风情万种，完事后乔正想婉言提及生意上的事，岂料她竟说要赴约，身边无零钱，请给些出租车费。一听乔反向她要钱便大哭大闹起来，心软的乔只好拿出钱包任其抽去 20 元。乔沮丧万分，信步走到 42 街一家酒吧解闷，一秀气女子走近他讨烟抽，乔刚拿出烟便被邻座的男子抢去，这个名叫里佐

的人告诫乔要提防这些女人相的人妖，要了解这地方。乔对他的忠告极为感激，大有相见恨晚之意，他请里佐喝一杯，还谈起刚才的遭遇，里佐点拨他说：“你在街上勾搭的是妓女，有身份的女人不会在街上挑货，你需要经纪人。”乔请其帮忙，他便说好友奥丹尼尔专干这行。乔急于见此人，里佐先后要了20元才将他带到其住处。一个老头把他让进屋里，说了不少费解的话。原来这是个专为同性恋拉皮条的老鸨，同时又是个疯狂的教徒，他在吸收乔之前要乔跪在一个闪烁着红灯、充满诡秘气氛的圣像前祈祷，乔被这意想不到的景况吓坏了，他狂奔着逃了出去。乔到处寻找里佐，要和那个瘸子算帐，然而就是不见那瘪三的踪影。雪上加霜的是他因欠房租而被旅店老板赶了出去，随身行李都成了抵押品，剩下的唯有那从不离身的收音机和身上穿的牛仔服。

乔开始在时代广场、42街一带流浪，那里有不少他这样的无业游民。一次在地铁，一个男学生对乔产生了兴趣，谈好价便把乔带进影院，趁黑与之口交，乔回想与安妮做爱的情景，以压抑心中的厌腻。这男孩奔到洗手间呕吐，乔催讨允诺的25元，可男孩根本无钱。乔抢过他的手表，但在其哀求下又还给了他。乔路过一酒吧，无意间瞥见里佐独坐其中，他愤然抓住里佐，里佐一副可怜相：“别打我这个瘸子，我只有这点钱”。说完掏出一把零币。他边咳边说：“我本想和你联系，但被这伤风病拖累了。”乔不知如何是好。里佐趁势又说：“如你没地方住，就请和我同住”。乔无奈中想去看看。里佐一颠一拐地把乔领进一座废弃的颓楼，在楼梯口他又请乔把一个旧冰箱抬上去。当乔跌跌撞撞把冰箱抱进一破旧房间后，里佐又是为他腾床，又是为他弄加啡。嘴里还说：“这里没暖气，冬天我就去佛罗里达州”。乔多日未上床睡过觉了，很快便进入梦乡。乔梦见一个雷电交加的夜晚，他正与安妮在他那辆老爷车里做爱，忽然一帮流氓闯来，将两人拖出车门，一批恶棍轮奸了安妮，另一拨则把乔按在车头前鸡奸……乔被恶梦惊醒，他对里佐极为警觉，甚至怀疑里佐引他来这别有企图，如同性恋。然而里佐真诚的态度渐渐化解了乔的疑虑。里佐让乔掩护，他去偷西红柿、土豆等食物，回家还给乔做饭。两人相依为命，关系日益亲密起来。乔自感别无所长，只能当面首，赢取女人芳心，于是他要求里佐当他的经纪人。里佐施展其拿手本领，分文不花就为乔洗净了牛仔服，偷来了大礼帽，擦亮了牛仔靴，使乔的牛仔形象重又熠熠生辉。他还为乔搞来一个偷情阔太的地址。一个夜晚，乔满怀信心地走进那座公寓去表现他的特长，里佐在楼外浮想联翩，他仿佛来到迈阿密，在泳装美女堆中尽显风流。然而把他拉回现实的却是楼门开处，乔被一群男人猛然推倒在地。两人回到“家”里，发现这片废弃的楼群已开始动拆，收音机又播出气温还要下降的预报。乔跳舞取暖，里佐一边咳嗽，一边拾掇冻饭。两人分文无存，乔被迫典当心爱的收音机，得来的5元很快又没了踪影，乔终于背着里佐走进了卖血站。两人又能上饭馆撮一顿了，席间一对装束怪异的男女走近乔，男的为他照相，女的给他一张纸，原来那是参加

某个聚会的请柬。两人决意走一遭，他们冒雪进了楼，里佐却靠在楼梯口，脸上直冒虚汗，乔为他揩汗整容后才迈入大厅。又遇见那对男女，男的为乔拍照后告诉他那边有酒，身后有大麻。大厅内彩灯闪烁，一片光怪陆离景象，人们似乎都神情恍惚，有人吟唱，有人合着音乐扭腰对舞。乔旁边一个女人吸了口“烟”递给他，乔刚吸了一口又被另一女人夺去，他感到欣快，于是又抢了回来。里佐则在餐桌边狼吞虎咽，连吃带藏，直到有人告诉他免费餐无须偷拿。一青年女子以异样的眼光盯着乔，两人拥吻后她便问“去你家还是到我家？”里佐见状忙说要20元，那位叫谢莉的女子疑问两人是否“一对儿”。里佐自认是乔的经纪人并趁势又要了1元打的钱。谢莉和乔边接吻边走下楼梯，不料身后却滚来了里佐。里佐强撑着站起来，连说没事。

乔在谢莉床上头一遭硬不起来了，于是两人玩拼字游戏，谢莉从GAY(同性恋)字联想起乔的阳萎，乔一急居然成功了。事后谢莉满意地把他推荐给女友，时间定在星期四。乔为里佐买了食物和药，回到住处却发现里佐已不能走路，浑身发烧，手抖得汤也喝不了。乔要请医生，里佐让他别犯傻，并说只要把自己放入去佛罗里达的长途车就行了。乔为凑足车资，想提前为谢莉女友服务未成。正发愁时，一自称唐尼的中年商人与他套磁并把他请到自己住的饭店，然而唐尼接了母亲的电话后又改变主意，让乔离去。乔向他要钱，随后又嫌他给的10元太少：要买车票至少还需57元。唐尼拒绝后，乔抢了他的钱包，还把他打得头破血流。乔和里佐终于乘上了去佛罗里达的车，车需开行31小时。里佐先是大汗淋漓，后又尿湿了裤子，同时感到浑身疼痛。停车用餐时乔为两人买了短袖衣服。他满怀希望地说，到了迈阿密一定要找工作做，开始新的生活。然而已经无人与他共享这美好的希望了。里佐头枕靠背，静静地离开了这个给他带来无数辛酸痛苦的世界。

【鉴赏】

本片是从德克萨斯州一个空旷的汽车影院拉开序幕的，巨大的银幕下有个小型儿童乐园，年幼的乔身穿牛仔服孤零零一人在骑木马玩。导演施莱辛格以这个镜头告诉观众，乔在牛仔的故乡是看西部片、做白日牛仔梦长大的。接着镜头又展示成年的乔边洗澡边哼“纽约将是你的新家园”的西部老调。随后他换上簇新的牛仔装，手提皮箱踏上了东去的汽车。他要洗去旧日的恶梦，然后身穿新牛仔服开始梦寐以求的新生活。旧日的恶梦在小说中平铺直叙占了三分之一篇幅，而在本片中施莱辛格巧妙地以一组组闪回镜头穿插于乔的回忆或梦境中，显得更自然、紧凑，更符合电影的特性。将散在的闪回镜头串接起来，观众最后便可对乔的身世及他的生活目标产生一个明晰的整体印象。乔的母亲是朝鲜战争时美军的随营妓女，她把私生子乔扔给了同是妓女的母亲莎莉·巴克，从此幼小的乔有了巴克这个姓并与外祖母相依为命。外祖母的相好是位驯牛师，于是乔的生活便与牛仔结下了不解之缘。长大后乔的女友安妮也是妓女，两人相爱甚笃。不幸安妮又被一帮小流氓霸占，他

也遭到鸡奸。外祖母去世后乔对这小镇已毫无眷恋之情，他从电影中看到的大都会纽约是那么令人神往，因此他打工攒钱，决意去那里闯世界。乔的三个亲人都是吃性饭的女人，耳濡目染，乔自然也性早熟并决心以性谋生（乔的姓氏巴克 Buck 在英文中便有“性欲旺盛的男子”之意）。这一切综合起来就引出了乔这个天真无邪的现代性牛仔（“午夜牛郎”即性牛仔的委婉称呼）憨闯纽约的离奇故事。

然而乔的玫瑰梦很快便被纽约无情的现实粉碎了，上流社会根本不需要性牛仔，他只能徘徊于下层社会，最令他意外的是他这个富有阳刚气的性牛仔招来的不是阔太，而是形形色色、光怪陆离的同性恋者。这其中与宗教狂热杂混的，有专嗜口交的，有施虐狂（闪回镜头中将乔按在汽车车头鸡奸的暴徒），也有受虐狂（片中描绘比较含蓄，唐尼就是受虐狂的一个典型，他把乔骗到住处，故意加以激怒，招惹乔揍他，乔先拿起棒槌型的台灯打他，最后甚至把电话话筒往他被打掉假牙的嘴里塞，这些动作都极为明显地隐喻着性行为）。对同性恋问题的探讨是本片的主题之一，乔和里佐为了生存，相依为命，共同生活，组成了一个“家”，在某种意义上也可被视为同性恋。尽管编导一再点明两人间不存在性接触（乔本人很厌恶同性恋，他 also 知道里佐有病，根本不具性能力，在一次争吵中他就明白无误地以此挖苦里佐）。一向以性能力自豪的乔施展其性牛仔的魅力招徕异性顾客久久不能成功，不抱希望时却突然引起了谢莉的青睐，然而由于长期营养不良和久未有性生活，他竟头一遭阳痿了，谢莉很自然地把这归咎于同性恋（她一见到里佐与乔在一起就怀疑他们是“一对儿”）。正是这同性恋三个字极大地刺激了乔，倾刻间他的性能力便恢复了，此事也衬托出乔对同性恋的反感。60年代以前在以清教精神立国的美国，同性恋还是个讳莫如深的问题。正是本片编导打破了此一禁忌，第一次在美国影坛直言不讳地揭示了同性恋问题。本片的首映在美国引起轩然大波，有人谴责它“肮脏、不道德”，但更多的人认为它是严肃地探讨了美国社会早已存在的普遍现象。影片因同性恋被定为少儿不宜的 X 级电影，这也是历来奥斯卡最佳影片中唯一的 X 级片。本片中的同性恋和异性恋一直是精神分析学家们甚为关注的一个问题。

本片的热点在于同性恋，然而影片真正引人沉思的还在于它以批判现实主义的态度揭示了美国社会的种种阴暗面，展示了现代社会人的疏离与孤独。乔一到纽约便看见了无数高楼大厦，奢华的酒店商场。然而这个世界与他无缘，他属于下层社会，只能来往于廉价旅舍，灯红酒绿的 42 街、地铁、贫民窟和当铺之间，日夜与妓女、小偷、吸毒者、男妓、皮条客、人妖、骗子、嬉皮士等下九流人物为伍。好莱坞这个梦幻工厂总是把镜头对准中上层社会，粉饰现实，70年代前很少触及龌龊的底层社会生活，本片编导敢领风气先，在 60年代末率先把影片的主要篇幅用来正面描写大都会最低层的小人物的凄苦生活，他们的悲惨命运在美国社会引起了巨大的震撼。这方面的典型便是里佐，他父亲一天 14 小时给人擦皮鞋，只能拿回家二三元沾满鞋油的

硬币。成天呼吸鞋油味更加重其结核病，死时洗不净指甲上的鞋油，只好戴副手套。里佐不但患有肺结核，而且还跛脚。他无以为生，只好东偷西骗，成了都市混混、痞子，然而他内心极为善良，当他发现乔无处栖身时便大度地收留了他并处处照顾他。最后他自知已病入膏肓但又无钱医治，只能请乔带他到佛罗里达去，然而还未能看一眼那心中的天堂便撒手人寰。此外，编导还粗笔勾画了美国社会形形色色的怪诞人物，如乔吃饭时邻座一位带小孩的神情恍惚的青年女子竟掏出一只橡皮老鼠在自己和孩子脸上拨弄，令人毛骨悚然，这显然是个吸毒者。特别是在那格林威治村的嬉皮士聚会上更是汇集了各色颓废诡谲的怪异人物。这些描写突出了美国社会畸形、堕落的一面，也具有鲜明的批判性。

本片的中心人物无疑还是午夜牛郎乔·巴克，编导在其身上着墨最多，特别是在表现他的孤独与疏离感以及他对友谊的渴求上描写最生动。乔在失去三个亲人后就有一种孤独感，这种感受在他来到纽约、迭遭挫折后更是日益强烈。社会处处排斥他，周遭的人时时算计他，四周充满了敌意。他渴望爱和友谊的慰藉，但又对周围环境深怀不信任感。里佐请他同住时他开始还十分警觉，因为他毕竟受过里佐的伤害，然而一旦意识到里佐的真诚后他便加倍以友谊回报。他本质上是善良而富于同情心的，他在与卡丝和口淫的中学生交往时最后的退缩均说明了这一点。他在得州寻爱的失败以及初到纽约遭受的挫折更使他意识到友谊的珍贵，这就诠释了他后来为何对里佐如此尽心尽意。这种对友谊的珍视，对再度孤独的恐惧甚至促使他违背天性，殴打并抢夺唐尼的钱。当里佐终于离他而去时，他忍不住悲哀，双手把里佐抱在怀里。这是他生平第一次拥抱一个男人——当然不是出于同性恋。编导对乔心路历程的演绎也是令人信服的。最初乔对生活充满了不切实际的幻想，只想利用自己的天赋条件以性谋生。然而经历种种挫折后，他逐渐成熟，不再梦想当男妓了。最后他对里佐表白说到了迈阿密他要找工作做，开始新的生活。在整部影片中乔总是身穿牛仔装（这件仔装寄托着他的理想，随着剧情发展，牛仔装越来越旧，寓意他的理想越来越渺茫），然而他在说要找工作做之前终于换上了短袖衬衫，而把那寄寓理想的牛仔装扔进了垃圾箱。影片一开始乔乘车驰向纽约的新生活，影片结束时他又乘车驰向迈阿密的新生活，然而这次他更现实、更成熟了。

施莱辛格在本片中大量运用短镜头进行闪回（这几乎成了本片影像风格的一大特征），这种手法有其高明的一面，即不堪回首的往事像梦魇一样纠缠着乔。这样既精炼地交待了乔过去不幸的遭遇，同时又巧妙地将其与现实对比，诠释了乔的行为动机。如乔首次被里佐带到其破败的住处后很快入睡，这陌生而脏乱的环境使他恶梦不断。他梦见安妮和自己双双被奸，他被鸡奸的感觉又令他回想起幼时生病，外祖母用粗大的灌肠器为他洗肠的情景。这鸡奸的梦魇使他惊醒后对里佐极不信任，甚至怀疑他有同性恋目的。然而这些闪回短镜头的快速切换给人以眼花缭乱的感，从积极的一面来说它们有

助于营造剧情所要求的诡秘气氛，从消极的一面来说不谙剧情的观众思绪往往跟不上这快速切换的短镜头，理不清闪回中蕴蓄的情节链，从而削弱了对影片主题的理解。尽管用短镜头表明心理活动在 60 年代末曾是西方影坛的一种时尚，然而施莱辛格功夫有欠火候，这不能不说是本片的一点缺憾。

施莱辛格对色彩的运用也很有特色。影片开始时乔对纽约充满了幻想，因此施莱辛格基本采用高调摄影，在展示佛罗里达的情景时也用了明快的色调。但表现乔羁留于纽约底层社会时影片大多采用的是阴暗的低调，而在嬉皮士聚会那一段落影片又充盈着灯红酒绿的迷幻色调。施莱辛格对一些细节的处理也深有寓意。如他在乔乘车抵纽约前特意加了一段戏来强化乔对未来的幻想，乔从不离手的收音机里听到纽约的一个广播节目：主持人问一些女性她们理想的男人是什么样的，回答五花八门——“年轻英俊”、“体贴人”、“积极进取”、“活泼好动”、“能与我在床上谈心”。乔一听全与他对路，不禁开心得大叫起来。这种逆向强化手法更加大了与冷酷现实的反差，从而使乔后来所遭受的挫折显得更为沉重。乔抵纽约住进廉价旅店后，施莱辛格用一张挂在墙上的保罗·纽曼的特写剧照进一步刻画了乔此时的心态。纽曼因主演了影片《赫德》（1963）当时在美国红极一时，赫德是得州一个牧场主的儿子，也可说是个牛仔，然而他不务正业，心思都放在女人身上。乔把他作为偶像崇拜，边看着纽曼边自我欣赏，这与前一场戏有异曲同工之妙。

影片结尾时，换穿短衬衣的乔噙着眼泪，双手搂着穿上绘有椰树图案花衬衫、已停止呼吸的里佐，默默坐在即将抵达迈阿密的汽车里。施莱辛格从窗外拍摄这个镜头，车窗玻璃上闪映出路旁的大海、棕榈树和饭店别墅，车内两人凝滞的身影和车窗上缓缓移动的倒影迭加在一起，两个画面自然地融为一体，画框中的景和物都寓意深长。施莱辛格以这个巧妙的构思结束全片的确是余味无穷。

（谷时宇）

布奇·卡西迪和阳舞仔

Butch Cassidy and the Sundance Kid

1969 彩色片 110 分钟

美国 20 世纪福斯影片公司摄制

导演：乔治·罗伊·希尔

编剧：威廉·戈德曼

摄影：康拉德·霍尔

主要演员：保罗·纽曼（饰布奇·卡西迪）

罗伯特·雷德福（饰阳舞仔）

凯瑟琳·罗丝（饰埃塔·普蕾丝）

本片获 1969 年美国影艺学院最佳编剧、最佳摄影、最佳音乐、最佳歌曲四项奥斯卡金像奖，好莱坞外国记者协会最佳配乐金球奖；1970 年英国影视艺术学院最佳影片、最佳导演、最佳男演员、最佳女演员、最佳剧作、最佳摄影、最佳剪辑、最佳音响、最佳音乐九项奖

【剧情简介】

19 世纪末，美国西部某镇。扮作路人的劫匪头目布奇·卡西迪在银行周围转悠踩道。他的搭档阳舞仔在赌馆玩纸牌赢了老板大笔钱。两人策马返回荒岭中的山寨却发现几个手下正备马打算外出。在布奇追问下，一个叫纽斯的劫匪道出他们准备去抢铁路。布奇正要责怪手下误解了他的指令，剽悍凶狠的洛根出面示意是他下令去抢铁路的：“这儿的事过去是你管，现在归我管。”布奇望着诸劫匪说：“你们本是一盘散沙，是我把你们组织起来的。”他让纽斯念段剪报：“布奇·卡西迪的‘隐踪帮’再次抢劫……”布奇想以此证明他是头儿，但劫匪们却说他总是在外面挥霍鬼混，很少与他们在一起。洛根亮出了匕首，脱掉上衣。布奇表示不用刀，先交待规矩。洛根正说用不着规矩，布奇猛然飞脚踢中他的下身。布奇于是说既然用不着规矩那就开始，说完一拳击倒了洛根。众歹徒忙向他表忠心。他们说洛根打算来回程两劫“联合太平洋飞人铁路公司”的邮车，由于无此先例，公司肯定会在回程多带钱。布奇决定采纳这一方案。

阳舞仔从岩林中跳上疾驰的火车将其劫停，邮车箱里押运现金的伍德柯克表示不能辜负公司老板哈里曼的信任，拒不开门。布奇只好炸开车门和保险柜，拿走现金。夜晚的小镇上，一位警长在街头动员居民与他一起去追捕隐踪帮。街对面“范妮酒吧”的二楼游廊上布奇与阳舞仔一边聆听警长的话，一边舒适地呷着啤酒。镇民们对警长的动员反应冷淡，一个推销员趁机推销他的自行车，却引起人们浓厚的兴趣。布奇听范妮说她的琴师要应征参加美

西战争，忽然心血来潮地表示要去参军打西班牙人，并说自己准能成为帕克上校，至此阳舞仔才得知他的真名叫罗伯特·洛里·帕克。阳舞仔也吐露自己真名叫哈里·朗伯。一位金发女勾走了布奇，阳舞仔却来到了女教师埃塔·普蕾丝的闺房……清晨，布奇骑着自行车来找埃塔，两人愉快地游玩了一遭，埃塔才又回到阳舞仔身边。

“飞人”列车再次被劫停，缠着绷带的伍德柯克仍不肯开门，布奇乔装一个女乘客的哀求声赚开了车门，一个更大的保险箱喜煞众劫匪。布奇加大了炸药量，结果不仅炸飞了保险箱，连半个车箱都上了天。无数的钞票像飞蝶般漫天飘舞。劫匪们忙着抓钱，布奇却渐渐停止了笑声。他和阳舞仔发现一个火车头拉着一节古怪的车箱驰来。火车停在近处，突然后门打开，一队威武的骑警跃出车箱，扑面而来。枪响后几个劫匪应声倒地，劫匪们仓皇逃遁。骑警紧追不舍，布奇令劫匪分散逃命，只有布奇和阳舞仔仍在一起。然而骑警队只追他俩。两人翻山涉水，拼命钻密林、择险道，入夜后疲惫不堪地来到范妮酒吧。布奇让看门老头在街对面放哨。不久骑警队追来，看门人手指前方，骑警队继续追去。布奇和他的女人开始脱衣服，忽然传来马蹄声，透窗望去，看门人在骑警包围下手指两个强盗的藏身处。两人穿过屋顶跳下，撂倒一个骑警，布奇解开骑警的马匹拼命哄赶，马群却原地不动，两人只好顾自奔逃。逃了大半夜，惊魂甫定，回望来路，陡然发现6个火点徐徐逼近，唬得两人再度狼奔。情急之下，两人同骑一匹马，而将另一匹马赶向岔路。果然尾随的火点兵分两路，然而未几两股火点又合而为一，惊得两位江湖老手目瞪口呆：“这帮家伙到底是什么人？”慌乱中两人又想照老法在治安官布莱索处藏匿，却遭到婉拒。又是一天过去了，追逐延续不辍。两人精疲力竭地逃到一处山地，发现远处骑警队中有一人蹲在地上辨认足迹，阳舞仔想起了闻名遐迩的逐猎能手，印第安人巴尔迪莫。后来他又根据一顶白草帽估摸出队长是名震全美的莱福斯，强劲的对手令两人倍感绝望。时近黄昏，两人弃马而攀山岩，隐约望去，骑警队不随马走也徒步登山。两人慌不择路，猛然间发现路尽头竟是悬崖峭壁，俯身望去，山间河水湍急汹涌。末路穷途中布奇决定跳入深涧逃生，不想遭到阳舞仔坚决反对——原来他不会游泳。然而舍此别无退路，两人手缠同一枪带，一起纵身跳下悬崖……

深夜，两人来到埃塔家，埃塔早已备好食物等着他们。报纸证实了他们的猜测：哈里曼不仅雇用了莱福斯和巴尔迪莫，其他4人也是干练警探，其使命就是要彻底摧毁隐踪帮。布奇曾多次表示要去玻利维亚，眼下走投无路，三人决定去那儿碰运气。跨越国境前三人到大都市纽约尽兴玩了一遭。

来到玻利维亚，一下火车三人顿时傻了眼：这里是一片荒凉破败景象，与纽约简直是天壤之别！布奇和阳舞仔去抢银行，不料一句西班牙问话就把两人噎住了，于是埃塔成了两人的速成教师。三人配合默契，抢银行接连得手。然而一次在当地一家高级餐厅用膳时，他们却意外地发现了一个手拿白草帽的男人。为了不让莱福斯有抓捕他们的口实，他们决定洗手不干了。布

奇和阳舞仔来到一矿山找活干，当地抢钱成风，阳舞仔的枪法使矿主决定雇他们当保镖。三人到镇银行取款，返程遭到劫匪袭击，矿主被打死，布奇和阳舞仔虽全歼了劫匪却也丢掉了工作。埃塔劝他们购置农场或牧场，然而两人一个说不会种地，另一个说干过的与放牧最接近的活儿就是盗马。埃塔眼看两人从良无门，前途无望，终于决定返回美国。

布奇与阳舞仔重操旧业，劫掠了运送矿工工资的驴队，然而当他们来到一小镇憩息时驴臀上的印记暴露了他们的身份。两人正要用膳，忽然子弹射来，他们急忙躲进一间小屋。四处响起的枪声告诉他们已被警察包围。在阳舞仔的掩护下布奇冲出小屋，东躲西藏来到毛驴前，阳舞仔神奇的枪法撂倒了好几个警察，但却招来更猛烈的回击。两人突围不成，先后中弹，被迫退进一间大院的屋子里。两人都伤得不轻，相互奚落一番后布奇又突发奇想，谈起下一站去澳大利亚，因为那里讲英语，那里有广袤的土地藏身，还有美丽的海滩供阳舞仔学游泳……一连正规军赶到并迅速登上大院周围的屋顶，把小屋围得严严实实。两人毫不知情，冲出小屋再次突围。在更加密集的枪声中两人奔逃的身影被定格……

【鉴赏】

本片是 60 年代末美国影坛最受欢迎的作品之一。从题材来说本片是道地的西部片，但它又与传统的西部片大异其趣。可以说本片是 60 年代末西部片顺应时代的发展，延演变化而成的一部代表性作品。

西部片是最具美国特色的一种类型片，自电影诞生以来一直深受美国人的喜爱。它以 19 世纪美国开拓西部边疆、用文明和秩序改造蛮荒之地为背景，围绕着牛仔、警长以及歹徒、印第安人铺展剧情，敷演了无数富有传奇色彩的动人故事，美国以清教精神立国，历史上道德规范对人们的约束力极强。传统的西部片二元对立，善与恶，文明与蛮荒，法治与乱序对位彰显，反差强烈。影片必有一个正面人物（或牛仔或警长），为了维护理念道统，在险恶的环境中骁骑枪战，孤胆斗群枭，直至获得最后胜利。这其中善与恶的代表人物个性鲜明，两者的正面冲突构成影片的主线。进入 60 年代后，整个西方社会发生了巨大的变化，政治运动、社会思潮风云激荡，人们的道德价值观也在这新旧思潮的回旋冲折中发生畸变。人们追求个性解放，对束缚思想的旧秩序产生逆反心理，理想主义的二元对立与现实生活严重脱节。传统影片中那极其鲜明的英雄主义已不合美国人尤其是年轻人的口味。从 60 年代中后期开始，美国电影出现了明显的反体制倾向，善恶之争日趋钝化，观众不再认同高大完美的英雄形象。反英雄型的主人公频频出现在银幕上。过去那些被挞伐者——蔑视法统、向社会秩序挑战的种种不逞之徒，现在堂而皇之地成了颇令观众同情的正面人物，而那些维护社会道德的代表人物反倒成了令人嫌恶的反派角色。在这类电影中人们的价值观念似乎被扭曲了。善恶感与法律被对立了起来，干坏事的歹徒虽然最终难逃法律的惩罚，但编

导总是竭力挖掘其个性中善良温情的一面，并不惜篇幅地细加雕琢，从而塑造出一个个可亲可爱的强盗形象。而执法者反倒显得冷酷无情，缺乏人性。在美国影坛这种善恶颠倒的始作俑者通常被认为是《邦妮和克莱德》(1967)。由于其契合了时代思潮，很快便出现了大批跟进者。到70年代中期这种反主流电影竟演变成主流电影，统治了好莱坞，被冠以“美国新电影”的美名(当然美国新电影的特质并不仅限于从神话向反神话演进这一点，由于是影片鉴赏，此处不细谈)。本片就是这股潮流中较早的一部代表作，而在西部片领域，它更是为这一类电影赋予新内涵的两部“实验性”作品之一(另一部是同年推出的《野帮伙》，该片以极富震撼力的暴力镜头著称)。

本片之所以能名垂影史，主要就在于它把握住了当年的时代精神。这除了如上所述的善恶新观念之外，还有一点必须提及的就是编导敏锐地感悟到了美国观众对西部片的一种新情绪、新要求。西部片是美国西部文艺(涉及小说、戏剧、美术作品诸门类)在电影领域里的延续。西部文艺作为一种传统文艺以及美国精神的艺术载体，在美国风行了近百年。尽管它曾经极受欢迎，然而随着社会的发展，时代的演变，“西部拓荒”与人们的现实生活越来越脱节，不仅物质环境差异越来越大，且两个时代的精神风貌也迥然有别。而西部文艺无论其形式与内容几十年几乎都是一成不变的。到了60年代末。西部片若想继续生存下去，就必须推陈出新。本片编剧戈德曼对西部片的危机深有感触，于是他特意把故事的背景锁定在世纪更迭时的西部。到了19世纪末20世纪初，美国的西部边疆开拓近尽，到处建起了新的城镇，交通更为畅达，法律的权威在西部次第树立起来。昔日蔑视法律的强盗歹徒日渐感到西部不再是任他们纵横驰骋的乐土。以这样的特定时期为背景，的确与传统的西部片不同，而这一时期的西部强盗也确实有着与传统西部片歹徒迥异的心态。戈德曼定焦西部拓荒史的这一时段颇有新意，他既勾勒出主人公的尴尬处境，也隐然道出了西部片所面对的严峻形势。

本片的主人公历史上确有其人，布奇·卡西迪的原型是乔治·洛伊·帕克(1867—1911)，阳舞仔原意为“迎着太阳起舞的小伙”，是印第安人用的名字，后成为名传遐迩的西部强盗朗伯的绰号。不过本片的情节并非完全忠于史实，戈德曼在昔日西部传说的基础上进行了大量的艺术加工，从而赋予其新的内涵。他以一种极富调侃意味的喜剧手法来讲述这两个落伍于时代、因而必然走向毁灭的西部活宝的悲剧故事。

影片一开始，布奇绕着银行踩道，极像一头野兽围着猎物打转，随时准备扑上去。这样的序幕，开门见山地交待了主人公的强盗身份和好动不安份的个性。而阳舞仔的首次亮相也颇有特色，他玩纸牌以天衣无缝的做假技巧大赚其钱，心不甘的赌馆老板倚恃双枪令其留钱走人，不想阳舞仔言语不多却掷地有声：应该请其再待会儿。气氛立时剑拔弩张，布奇居中调停无效，无奈中叫了声“阳舞仔”。岂料局面顿时发生了戏剧性变化：那老板面露惊恐地说：“我刚才说你捣鬼时不知你就是阳舞仔”。临走时阳舞仔在老板要

求下露了一手：他猛然转身开枪打掉了老板手中的枪。寥寥几笔，编导就为观众勾画出阳舞仔这个寡言、冷静、身手不凡的西部强盗的形象，难怪他名震四方，令人闻风丧胆。隐踪帮内讧一场戏也是编导言简意赅的一笔。无法无天的强盗只认实力，谁强谁就是头。布奇论体能显然不如向他挑战的洛根，然而他头脑灵活，略施小计就制服了洛根，平息了这次哗变。这场戏既交代了强盗内部弱肉强食的丛林法则，又进一步丰富了布奇的形象。

第一次劫完火车，编导设计了一个颇富戏剧色彩的场景：警长在小镇街头动员居民抓隐踪帮，而两位当事人就在眼皮底下喝酒、玩女人。这更强调了两人对法律的嘲弄。这场戏中编导寓意深长地提起了正在进行的美西战争（1898），美西战争是美国近现代史的切分点，这时的美国已完成近代工业化并兴起了都市化的热潮。编导此时特意安排一位自行车推销员出场，这自行车就是近代工业化的象征，他大声疾呼“马已经死了，迎接西部交通的未来吧！”西部环境已明显不利于强盗的生存，思想活跃（用阳舞仔的话说就是专爱胡思乱想）的布奇早有感受，此前就喋喋不休地一再劝说阳舞仔去玻利维亚，这时又突然说要参军当军官，这并不是他信口胡诌，实在是他在为自己安排出路。这段对话还告知观众两人的真实姓名，同时也揭示了两人虽已成为命运与共的“铁哥们儿”，然而相互之间并不真正了解。“绝不能推心置腹”，这是江湖上的一条铁律。

第二次劫火车，铁路公司老板哈里曼果然押运了大量的钱。在这里编导又一次将抢劫行为浪漫化了：心灵手笨的布奇把纸币炸得漫天飞舞，狂喜的匪徒们手舞足蹈地抓取起钞票来。就在这欢快的抢劫谐剧进行到高潮时，编导笔锋陡转，突然把观众从轻松的笑谑投入了紧张的追逐之中，全片的气氛由此而急转直下，刚才还耀武扬威的西部枭雄此时却有如丧家犬般狼狈逃窜。这段追逃戏可说是全片的重头戏。哈里曼是西部产业主的代表，产业的发展有赖于秩序的建立，因此他重金从全国招聘能手组成超级骑警队，穷追到底，务求把隐踪帮消灭殆尽。这6人骑警队于是就成了法治的象征。他们对两位主人公锲而不舍的打压就有了更深的含义。两人正如影片一开始所描绘的那样并非孬种，然而面对时代的变迁，他们也只能是“无可奈何花落去”。编导一再诙谐地渲染两人奔逃中的狼狈相，如弃马（马是西部片不可或缺的构成要素，甚至可说是西部的象征，失去了马，意味着西部强盗失去了生存空间），跳崖（象征着走向毁灭），又如阳舞仔的不会游泳（意味着不能适应变化了的环境），这些细节既引人发噱，又令人深思，的确是编导的神来之笔。

两人好不容易逃过了这一劫。在埃塔家他们终于明白了西部已无他们的生存空间，于是阳舞仔同意了布奇去玻利维亚另谋发展的主张。编导在片中设置了埃塔这一女性角色，除了在情节上需要给两位主人公安排一个庇护之外，当然也有以柔济刚、增添影片浪漫色彩的考虑。她随两人出行异国，对两人来说是便于掩护，对她自己来说是要“换一个活法”。她作为26岁的单

身女教师，生活毫无乐趣，她也向往一种富于刺激性的生涯。

在玻利维亚两人仍操旧业，编导继续以调侃之笔构筑他们的新生活。语言障碍使得他们在抢劫时洋相百出。他们以“美国强盗”而引人注目。象征法治的超级骑警队又寻踪追到玻利维亚，尽管此地盗贼蜂起，但却不是外国强盗的乐土，两人也想像他们先前一再盘算的那样改邪归正，然而恰恰正是抢劫砸了他们的饭碗。埃塔所建议的在这个国家是最适宜的正业。可这两个职业强盗一无所长，要想改弦易辙已为时过晚。他们心里很明白：末日即将来临。埃塔不忍看到这血腥的末日而返回美国，两个活宝只好抱持听天由命的态度，继续干他们的老行当，最后的结局是不可避免的，临死前，编导还不忘再揶揄他们一次：让布奇想起澳大利亚。两位可爱的落伍者无法见容于新秩序，就这样固守着他们所向往的“西部自由精神”与旧时代一起消逝了。

本片的影像风格带有六七十年代“美国新电影”的鲜明印记。编导一反叙事时消隐技巧痕迹，使之透明而不为观众感知的传统手法，有意运用各种人为的电影技巧破坏观众的投入感，而让观众从编导给予的特定视角去观察、思考、疏离对主人公命运的认同而接受编导指认的思绪定位。影片一开始，编导就用字幕告诉观众布奇·卡西迪和阳舞仔统领的隐踪帮成员均已死去，接着是默片风格的片中西部片与演职员表并列出现于银幕上，那程式化的抢劫火车画面与静默中特别突出的放映机转动声，在提醒观众西部强盗、西部情调全都“俱往矣”。这就等于告知观众，本片虽是西部片，但与以往的西部片不同。究竟有何不同，那就请你细细品味。又如三位男女主人公离国之前有趟纽约之行，这场戏编导并未实拍他们在纽约的狂欢，而是用一组褪了色的黑白照片来指代，这颇有怀旧意味的处理手法又一次告知观众：别太投入，这都是往事了。影片结束时两位主人公从藏身的小屋内冲出，四周响起猛烈的枪声，两人正面持枪疾奔的近景画面突然定格，在持续的枪声中画面逐渐褪色成旧照片，随即又徐徐拉成从围墙上俯拍两人的远景，这组镜头以省略的象征手法交待了主人公必然毁灭，用抒情的、极能表现人物特征的瞬间画面取代了随之将有的残酷景象。同时，褪色的旧照片又与片头的默片放映相呼应，昭显了“旧西部已灰飞烟灭”的主题。

本片还有几个场景也给人留下了深刻印象，如两次劫车之间，布奇骑自行车带埃塔游玩的一场戏，编导以极具抒情色彩的画面与音乐描述了西部的田园风光。农舍，篱墙，老牛，埃塔坐在自行车头欢笑，布奇在车上表演各种杂耍动作，最后反身骑车撞穿篱笆，又被老牛追得狼狈奔逃，这一幅幅欢快的画面虽游离于剧情之外，但富有西部特色，其谐趣情调也与全片风格一致，极大地丰富了影片的色彩，因而成了本片的经典场面之一。

（谷时宇）

西部往事

Once Upon a Time in the West

1969 彩色片 159 分钟

意大利拉弗伦·圣·马可影片公司摄制

导演：赛尔乔·莱翁内

编剧：赛尔乔·莱翁内 赛尔乔·多纳蒂

摄影：托尼诺·德里·科利

主要演员：亨利·方达（饰弗兰克）

克劳迪娅·卡迪纳尔（饰吉尔）

杰逊·罗巴兹（饰夏安）

查尔斯·布朗逊（饰口琴手）

【剧情简介】

美国西部某地旗石镇车站。月台空荡荡，静悄悄。三个身穿土黄色风衣的大汉来到，似乎在等候什么人。一列货车进站，未见有人下车。三人正欲离开，忽然听见一阵古怪不成调的口琴声。月台上出现一个年轻人。他问三人中谁是弗兰克。黄衣大汉答，都是弗兰克派来的人。语音未落，三人已拔出手枪。一轮火并，四人全部倒地。三人就地归天，吹口琴者也受伤。他爬起来骑上三匹马中的一匹，消失在滚滚黄沙之中。

这是 19 世纪末美国西部开发时期。铁路线尚未横贯大陆东西。旗石镇以西仍是人烟稀少的山地。多年前，爱尔兰移民麦克贝恩来到这里，发现有个水源，便买下整片土地，凿了一口井，把这里命名为“甜水农场”。这个鳏夫四个月前在号称“小巴黎”的新奥尔良邂逅了风尘女子吉尔，两人闪电式地办了结婚手续。麦克贝恩先回农场筹办婚宴，打算招待附近乡民，吉尔收拾行装随后迁来。这一天，正是吉尔到达的日子。麦克贝恩和女儿准备筵席，叫长子套马车去车站接新母亲。突然一帮匪徒闯进院子，不由分说打死麦克贝恩全家。为首的匪徒就是弗兰克。

吉尔在车站等了五个小时仍不见有人来接，只好自行雇车去甜水农场。一路上，在千里黄沙、寸草不生的山岩边上，民工正在铺设铁轨。当经过一家兼卖酒的驿店时，车夫山姆要求喝一杯再上路，吉尔只得随他一同进去。这时，一阵枪声，手戴镣铐的大盗夏安推门而进。他刚打死押解他的警员，逃脱出来，预定在这里等候手下接应。夏安一出现，店内顿时鸦雀无声。寂静中突然传来一阵古怪的口琴声。顿时气氛异常紧张。有人趁机想向夏安开枪，夏安反倒逼他朝自己的手铐打去。那人战战兢兢开了一枪，手铐断落。口琴手暗暗佩服夏安的胆量。可是他发现夏安的手下也穿着一色土黄风衣，便说：刚才车站上有三个穿这种风衣的人，不过他们都归天了。夏安从手下

的眼色中得知他的弟兄并没有人去过车站，回答道：不可能。因为，第一，没有人敢冒充夏安的人；第二，夏安的人不会被人打死。口琴手问他会不会乐器，夏安不明所以，答只会玩枪。

吉尔到达甜水农场，迎接她的不是喜宴，而是丧礼。麦克贝恩一家四口的尸体躺在桌上。有人说检到一块黄布，镇上洗衣店老板证实这是夏安一伙人穿的颜色。麦克贝恩生前说过他将成为这一带的首富。可是甜水农场只是一片荒地，家里也没有任何值钱的东西。夜晚，吉尔点起灯，翻箱倒柜，希望找到什么线索，结果只找到一个精致的小火车站模型。

口琴手找到洗衣店老板，逼他说出弗兰克所在。洗衣店老板否认他知道弗兰克下落。但口琴手已认定他是弗兰克同伙，因为他诬陷夏安为凶手，而嫁祸他人正是弗兰克的一贯伎俩。

第二天清晨，吉尔准备离去。一开门，夏安站在门前。她想起洗衣店老板的话，想取刀杀夏安。夏安仿佛看透她的心思，有意无意地说，有人穿上黄风衣冒充他的弟兄去杀人，企图嫁祸于他，他决不轻饶那些人，然而，能杀死一家四口的凶手，肯定还会来杀第五个。夏安聪明地提醒吉尔，也化解了她的敌意。交谈中，夏安对吉尔说，他认为麦克贝恩一定有钱藏在什么地方，因为像吉尔这样好的女人，麦克贝恩是不会让她过穷日子的。临走，夏安含蓄地向吉尔表示了好感。

吉尔提起箱子去马房套马车，决心离去。没想到在马房里遇到口琴手。口琴手二话不说搂住吉尔，撕破她的衣服，并吩咐她立即到井台打水给他喝。吉尔正在打水之际，不知道从什么地方奔出两个杀手。还未等他们有机会下手，口琴手已把他们击毙。守在附近山坡上的夏安看见这一幕，知道口琴手也与弗兰克一伙有纠葛。

这时，弗兰克在铁路大王莫顿的专车里。莫顿正在这一带修铁路。他尽管是个骨痠病人，靠一副钢丝背心支撑上身，靠拐棍行走，但是却雄心勃勃，打算在有生之年把铁轨一直铺到大海边。可是目前他遇到了障碍。麦克贝恩不肯出让甜水农场，而铁路要向西伸延，附近又没有别的水源。因此莫顿派弗兰克去吓唬麦克贝恩，逼他出卖这片土地。不料弗兰克杀了麦氏全家。莫顿大为不满，责备他不会办事，不懂得金钱才是最利害的武器。弗兰克本来就瞧不起莫顿这个孱弱的商人，听了不悦。

吉尔在口琴手授意下到镇上找洗衣店老板，让他传话给弗兰克：她什么都知道了，她要 and 弗兰克私下了结。口琴手猜测，洗衣店老板听了吉尔的话必定立刻报告弗兰克，果然不出所料，他直奔向莫顿的专车。口琴手也尾随到来。老奸巨猾的弗兰克一下子就发现并抓住口琴手。四目相对，口琴手脑海里浮现出一个人的身影，他走遍天涯就是为了找寻这个人，可是，时间已经过去 10 年，他对这个人的印象已经模糊了。弗兰克想不起曾见过口琴手，问他是谁，为什么总跟踪着。口琴手自报了几个名字——都是弗兰克的枪下鬼，这更引起弗兰克不安。然而莫顿不让他审问下去，催他赶紧先办大事，

去找那位麦克贝恩太太。弗兰克吩咐手下好好看住口琴手，自己策马去甜水农场。尾随口琴手到此的夏安潜入车内，打死所有匪徒，救出口琴手，仅留下一个活口——莫顿。因为莫顿是弱者，好汉不杀弱者。

吉尔从镇上回家途中经过工地，突然看见正在修建的车站与麦克贝恩的小模型一模一样，恍然大悟，急忙回家找出车站小模型。原来，麦克贝恩已经向官府申请在甜水农场修建车站。一旦车站建成通车，这一带就会变成繁荣的市镇，地价必然上升。这样，便无异于将甜水农场的大片土地点石成金。口琴手看见过那些文件。他告诉夏安，麦克贝恩的财富就是这片荒凉的土地，一旦这里变城市，它的价值就成了几十万，甚至上百万。

弗兰克被吉尔的美貌吸引，他改变主意，要占有她，娶她为妻，从而合法拥有甜水农场。现在他已不再需要和莫顿合作了。当莫顿艰难地找到弗兰克栖身的原印第安人窑洞催促他办事时，弗兰克公然表示藐视，一脚踢开莫顿的拐杖，声称与他分道扬镳。跌倒在地的莫顿怀恨在心，重金收买弗兰克手下，要他们反戈一击，除掉弗兰克。

吉尔在弗兰克挟持下，在旗石镇的天堂旅店公开拍卖甜水农场。弗兰克令手下分布在会场，威胁每个敢于投标的人。于是，刚出价到二百元就没有人敢接，眼看弗兰克只须花五百元就可以把甜水农场轻易弄到手了。突然，有人出价五千，打乱了弗兰克的计划。出价者是口琴手，那五千元就是夏安本人——他把自己送到官府手中，让五千元缉拿他的赏金归口琴手所有，以便购下甜水农场，还给吉尔。弗兰克认为甜水农场本来就应属于他，霸道地拿出一元钱币要口琴手让出农场。这时，口琴手脑子里的模糊形象变得清晰一点。正在较量之际，被莫顿收买的匪徒前来暗杀弗兰克。弗兰克腹背受敌，几乎中冷枪。可是口琴手两次救了他。吉尔大惑不解，口琴手说：他不该死在他们手里。弗兰克死里逃生，去找莫顿算帐。莫顿已经倒在专车外面，奄奄一息。原来，官府用莫顿的专车押解夏安，夏安手下劫车，发生了一场混战。莫顿临死前艰难地爬向路旁的水坑——不管是大海还是污水坑，他到底死在水里了。

口琴手坐在路口等弗兰克。弗兰克应约而来。他说，他来不是为土地，不是为金钱，不是为女人，只是为了搞清楚到底是怎么一回事。口琴手脑海里的形象完全清晰了——那个人确实就是弗兰克。……10年前，口琴手还是个十几岁的少年，弗兰克把他哥哥吊在大路中间拱门的钟绳上，让口琴手站在下面以双肩托住哥哥双脚。只要弟弟倒下，哥哥就被绳子勒死。少年拼命撑住，泪水汗水一起淌下。弗兰克幸灾乐祸在一旁看热闹，还掏出一只口琴塞到他的嘴里。少年大喘气，口琴发出古怪声。突然哥哥大骂一声，蹬开少年，少年跌倒，口琴飞落在地……口琴手想到这里，“呼”地一声，两枪同时开火。弗兰克应声倒下。他最后仍抬起头问：“你是谁？”口琴手不答，只掏出口琴塞入他的嘴。喘气使口琴发出古怪的声音。这时弗兰克才回忆起，从前有过这么一个少年……

夏安又逃了出来。他来见吉尔最后一面。路口的决斗牵动两人的心。夏安明白，吉尔的心是属于口琴手的。枪响过后，回来的是口琴手，吉尔脸上露出了由衷的笑容。然而口琴手随即向吉尔道别。夏安也离开甜水农场。不过他没走多远就倒下了——在专车里的混战中，莫顿向他放了冷枪，打中他的心房。口琴手让马驮着夏安的尸体，黯然牵马走向远方。

吉尔克服了惆怅之情，投身到热火朝天的工地中。不久，车站落成，火车穿过这里向西驶去。车站一带人声嘈杂。昔日的荒凉已不复存在……这就是从前西部的故事。

【鉴赏】

《西部往事》是意大利导演赛尔乔·莱翁内的“意大利西部片”中的优秀作品。这位出身于电影世家的导演在60年代创造了一种新的类型片，它们在欧洲拍摄，具有欧洲片的风格，但是以美国西部故事为题材，由美国明星主演。这种“意大利西部片”由于赛尔乔·莱翁内的作品很受观众欢迎而被人仿效，风行一时。赛尔乔·莱翁内在1966—1972年间拍的五部著名“意大利西部片”中，便包括《西部往事》和《革命往事》。这两部影片和1984年问世的非西部片《美国往事》加在一起，组成了赛尔乔·莱翁内“美国三部曲”。三部影片从三个不同的角度看美国。《西部往事》追忆西部开发时期；《革命往事》描写自发的革命；《美国往事》反映走私、贿赂成风的现时代。

欧洲导演中，很少人像赛尔乔·莱翁内那样，立足欧洲，却执著地探索美国，毕生致力于美国题材的创作。有人问他此中原故，他说：“因为美国的问题，是全世界共同的问题。”在他眼里，美国充满神话，又充满恶梦。因此，他既不用现实主义，又不用自然主义，而用浪漫主义的手法去拍摄。他认为，美国本身就是一个梦幻与现实的结合体。梦幻会不知不觉变成现实，现实又会不知不觉变成一场梦幻。

《西部往事》的故事发生在美国原始资本积累时期。当时西部地区还是一片荒凉。在这块原属于印第安人的土地上，盗匪出没，绿林人物各显神通。那里是冒险家的乐园，他们纷纷涌到西部，修筑铁路，进行开发。因为“哪里开发，哪里就发”。开发是历史的必然。象征着新生产力的火车最终向西部推进，文明代替了野蛮，尽管代价是血汗和泪水。不论是绿林好汉，还是土匪恶霸，都不过是西部开发史上的匆匆过客而已。

《西部往事》着眼不在情节，而在人物。人物按各自的目标行事，情节产生在他们交织的行动中，主题也在人物生存的世界里展开。一个白人匪首，一个印第安人复仇者，一个白人与印第安人混血的绿林好汉。从三个人的种族属性也可看出影片的寓意。扮演弗兰克的是美国著名演员亨利·方达。这是他一生饰演过的角色中最凶恶的一个。弗兰克随随便便杀了麦克贝恩全家，并不是出于仇恨，也不是为了钱财，只不过是习惯于用手枪说话。为

了灭口，他连九岁的小孩也不放过。夏安本是美国西部传说中劫富济贫的英雄。在《西部往事》中，夏安是个仗义的绿林大盗，劫富济贫演变为舍身救美人。他的名字令人谈虎色变，但在吉尔面前他却温顺得像头绵羊。他由于莫顿是弱者而留他一命，结果正是这个弱者取了他的性命。饰演口琴手的查尔斯·布朗逊是六、七十年代美国银幕上的“三大枪手”之一，善于在动作片中扮演硬汉子、复仇者。在《西部往事》里，他保持了一贯形象——脸上木无表情，不说话，只行动。没有人知道他的姓名，没有人知道他来自何方，只是从伴随他的呜咽口琴声中感到他可能有一段不为人知的痛楚经历。

赛尔乔·莱翁内的世界是男性的世界。《西部往事》中却出现一个美貌的女人。由意大利著名女星克劳迪娅·卡迪纳尔扮演的吉尔，是三个男人都喜欢的女人。尽管她与三个男人的对手戏都不算多，分别为一、两场而已，但他们细腻的表演给影片增加了许多抒情的成分。夏安自幼没有家庭，常年风餐露宿，他在吉尔那里感到了家庭的温暖。他对吉尔说：“你使我想起母亲。她是个妓女，然而是个了不起的女人，我的父亲一定是个幸福的男人。”“母亲做的咖啡，也这样热，这样浓。”他在吉尔身上找到母亲的影子，他珍惜她，尊重她，为了她不惜付出自由甚至生命的代价。可是最后他发现，吉尔心所归向的是口琴手。因而当他最后刮完脸，吉尔夸他是个挺英俊的男人时，他答：“但不是你心目中的男人。”他静静地退出情场，也静静地离开人间。口琴手因救过吉尔一命，得到她垂青。可是在他心里复仇的欲望太强烈，压倒了男女私情。他曾无意中闯进吉尔住的旅馆房间，她正在洗澡。吉尔期待他有某种行动，但他仅仅走过去递给她一把擦背用的刷子。吉尔在口琴手与弗兰克决斗时的担心，她看见决斗后生还者是口琴手时的高兴，都显示出她对他的倾心。然而曾是风尘女子的她明白，江湖人物身不由己。因此，当口琴手决定离开时，她只能惆怅地希望他将来有一天会回来。弗兰克这个匪首，心中没有“爱”这个字，但他却占有了吉尔，目的是占有甜水农场。吉尔从繁华的新奥尔良来到荒凉的西部原野，举目无亲，感情上失落又空虚。弗兰克正是利用这点乘虚而入。他对吉尔说：“我知道，你需要男人强有力的手爱抚。”可是，正当吉尔沉醉在男人的爱抚中，他已经对她心不在焉，只顾盘算下一步应该和她结婚，合法拥有甜水农场了。吉尔并非柔弱女子，竟然会在一时间投入杀夫仇人的怀抱，这情节本来不太合情理。然而两位演员的卓越表演使这场戏看来十分自然。

绿林人物不是为统治别人搏斗，就是为求自身生存搏斗。一言不合，拔枪相向。人们几秒钟内就面对死亡。但是在赛尔乔·莱翁内的西部片里，死亡场面并不出现血腥镜头。因为他认为，对于一个男子汉，死亡并不重要，重要的是如何去死。《西部往事》描写了人物对死亡的不同态度。口琴手的哥哥不愿踩在弟弟肩膀上苟延残喘，宁愿一脚蹬开弟弟，痛痛快快去死。洗衣店老板把“尾巴”带到弗兰克藏身之处，弗兰克要处决他。他死到临头还想讨好弗兰克，出卖躲在火车底下的夏安，可是弗兰克不容他开口就一枪把

他像狗一般结果掉。莫顿一心想着“不到大海非好汉”，临死前他仍艰难地爬向路边的水坑，不见到水，死不瞑目。夏安在逃走过程中受了致命伤，然而他没有告知吉尔自己不久于人世，弥留之际也不让口琴手留在身边。他是强者，强者是不让别人看到眼泪的。弗兰克中枪倒地后，最后一句话还在问：“你是谁？”他不惧怕死，但怕死得不明白。口琴手不让他死在背叛他的部下手里，是要亲自了结他，让他死个明明白白。

水，是《西部往事》贯穿始终的一条线。一开始，火车站上静悄悄，只听见风车吱嘎声。一滴滴水滴在一个黄衣大汉的帽沿上，他小心地捧起帽子，仰头把水一喝而尽……吉尔吩咐车夫山姆去甜水农场，山姆一听大笑：“亏那爱尔兰佬想得出来，甜水？！哈哈！甜水！”驿店掌柜看见吉尔，问有什么可以效劳的，吉尔表示只想要盆水洗洗。掌柜笑了：“水？！这里没有水。”海边长大的吉尔大惑不解：“那么你们永远不洗澡？！”掌柜解释说：“这里，水比黄金还贵。为了水，什么伤天害理的事都做得出。”铁路大王一生的梦想就是把铁轨一直铺到太平洋边。他在自己的专列里挂了一幅大海的油画，望着它，耳畔仿佛听见汹涌的波涛声。他未能实现自己的梦想。但不管怎样，海水也罢，井水也罢，污水也罢，他到底是死在水里了。夏安知道自己不久于人世，请吉尔给他一盆热水。他要把脸刮得干干净净，然后才上路。影片的最后镜头，是吉尔给工人送水。水是铁路工人活命之源，是火车头动力之本，水给人们带来了希望。

赛尔乔·莱翁内执导影片，有相对固定的摄制组，这使他的几部“意大利西部片”都具有同样的风格。他的影片有四个特点：

其一是对白少。不仅对白少，人物的表情也不多，愈是硬汉子，愈是木无表情，只有用大特写拍他们的脸时，观众才能从中发觉他们心里也燃烧着某种感情。正是由于赛尔乔·莱翁内的影片是通过行动，而不是对白来叙述故事，才使它们能长驱直入国际市场。

其二是大特写多。世界知名导演中，用大特写镜头最广泛的可算是赛尔乔·莱翁内了。特写镜头在他们每一部影片里比重都相当大。他拍的大特写，有时甚至只是脸的一部分，如眼睛，通过眼睛这“灵魂的窗口”显示人物的七情六欲，或者借助眼皮轻微跳动显示人物的意图。《西部往事》一开场就以几个大特写镜头抓住观众：一只苍蝇在匪徒的脸上爬，一滴水滴在帽沿上……

其三是善于运用移动镜头。赛尔乔·莱翁内善于运用移动镜头营造气氛。例如驿店一场。夏安突然听到口琴声——他顺着声音的方向，把挂在马槽上方的油灯往前一推——镜头跟着油灯滑过去，停在马槽的终端——口琴手盘腿坐在马槽上，他正在吹口琴——镜头下移，左腿旁放着一把手枪，枪口向外——夏安走过去，用手指把枪沿着马槽勾过来，转了几转，又推回去，问：“你会吹口琴。会打枪吗？”——手枪顺着马槽滑回口琴手的左腿旁，但枪口变成朝里——口琴手把枪口重新转向外——夏安怒喝道：“站起来！”——

一口琴手巍然不动，只是用左手拿起了枪，但右手依然拿着口琴在吹。这场戏把剑拔弩张、一触即发的紧张气氛推到顶点。

其四是用配乐来衬托人物的主要特征。主要人物各有其主题音乐。赛尔乔·莱翁内的几部主要影片，如《善恶丑》、《美国往事》等都如此，只不过《善恶丑》的音乐诙谐、怪诞，《西部往事》和《美国往事》的音乐则悲壮、凄凉。在《西部往事》中，莫顿的配乐有时像清脆的水滴，有时又像汹涌的波涛，象征着他大海的向往。夏安的配乐是跳跃式的，象征着他的生活动荡不安。最后他断气倒下，他的音乐主题也嘎然而止。吉尔的配乐充分发挥了主题变奏的功能，尽管采用的是同一旋律，在她刚下火车时，音乐是轻快的；坐上马车一路西行，看见西部的雄伟景色（这场戏外景地是美国的大峡谷），音乐像是对西部的一首赞歌；给麦克贝恩送丧时，音乐是哀伤的；与弗兰克在一起的时候，音乐几乎轻不可闻；最后投入建设热潮时，音乐又显示出热情欢快。弗兰克的配乐是全片的主题音乐，但它也是口琴手的配乐，似乎象征着两人的命运注定连结在一起，弗兰克走到哪里，口琴手追踪到哪里，两人中只能一人生一人死。当弗兰克出现时，主题音乐中隐约可听到那古怪的口琴声。当口琴手出现时，呜咽的口琴声后面又有着主题音乐衬托。在口琴手脑海里的形象模糊不清时，主题音乐是断断续续的，形象清晰了，音乐也完整了。决斗时，主题音乐有排山倒海之势，把这场戏推向高潮。弗兰克倒地死去，音乐也停止，象征着两人纠缠不清的恩怨就此结束。

《西部往事》的导演、演员、摄影、音乐、剪接等水平都很高，是艺术性和商业性并重，观赏性很强的影片。虽然影片用慢节奏拍摄，但毫不拖沓。片长两个半小时，又毫不沉闷、累赘，自始至终都吸引住观众，并且看后使人回味无穷。它是有史以来西部片中名列前茅之作。

（李湄）

美狄亚

Medea

1969 彩色片 128 分钟

意大利圣马可影片公司/法国第一影片公司联合摄制

编导：彼埃尔·保罗·帕索里尼（根据欧里庇得斯同名悲剧改编）

摄影：埃尼奥·瓜尔尼埃里

主要演员：马丽亚·卡拉斯（饰美狄亚）

朱佩塞·詹蒂莱（饰伊阿宋）

劳伦特·特尔泽埃夫（饰马人喀戎）

马西莫·吉罗蒂（饰克瑞翁）

马格雷特·克莱门蒂（饰格劳刻）

安娜·马丽亚·基奥（饰奶妈）

【剧情简介】

在一个小岛上，半马半人的喀戎对赤身裸体的伊阿宋说，你今天 5 岁了，我可以把实话告诉你了。你并不是我的儿子，而是埃宋的儿子。你的叔叔珀利阿斯夺取了你父亲的王权，为了安全，我把你带到这里抚养。

海滨，马人喀戎在给已经 13 岁的伊阿宋讲解。他说，一切都是神圣的，看起来像是浑然天成的，但并非如此，如果是这样，那就完了，就会变成新的事物。你看，多美的天空，多么平静的海洋。你今天已 13 岁，你在钓鱼，你看看你的双臂，你是自然的？不，一切都是神奇的现象。你看树下的花，看看那些玫瑰，你眼中看到的每一样东西背后都有上帝。即使没有，也会留下圣迹，一切都是神圣的。同神圣共存的还有灾祸。神也相爱，也相恨。

又一次，马人喀戎对伊阿宋说，周围的一切都美得神秘，简直难以理解，太具诗意了。对古代的人来说，神话是具体的经历，像日常生活一样。一切都是完美的，像现代人的感受一样优美。

在马人喀戎的培养教育下，伊阿宋长大成人。喀戎对伊阿宋说，你可以回去了，可以夺回自己的王位了。那是很远很远的地方，在大海的彼岸。那里的思考方式同我们这里不同。你会看到，一切都是现实的，一切只有是神话式的才是现实的。农业，种子发芽再生长，这是再生。再生已没有意义，事实上，再也没有上帝了。

在科尔喀斯王国，人们在祭祀，祈求丰收。野外塔起木架。一个人被抓住，捆到架上，两个化装成野兽的人又抬来一根木棍，将被绑住的人扼死。他的尸体被剁成碎块。人们手持碗碟，个个分到鲜血和碎肉，然后再向树上、庄稼上涂抹。

长大成人的伊阿宋来到伊俄尔科斯王国，对叔叔珀利阿斯说：“亲爱的

叔叔，现在我来取回我的王国”。珀利阿斯说，可以把王权还给伊阿宋，但是，“为了我们双方都好，你也得给我一点东西”。伊阿宋问他是什么意思，珀利阿斯说：“有一样东西，是权力、秩序的象征，也是永恒的标志，那就是金羊毛。现在它在很远很远的地方，可能是任何人都不曾到过的地方。你把它取回来，我就把整个王国还给你”。

伊阿宋来到科尔喀斯王国，但金羊毛被巨龙看守，无法到手。该王国的公主、最有名的女巫美狄亚命令佣人给她穿衣，说是要去庙内祈祷。女佣们用铁链将她的手缠住，然后点起火，她竟冲入火中，但她安然无恙。她来到庙内，默默祈祷。只剩她一人时，看了看庙外，外边已空无一人。黑暗中，她把正在熟睡的弟弟叫醒，两人一起走出庙宇，来到保存金羊毛的地方。这时她才告诉弟弟，要他帮她一起把金羊毛偷走。弟弟动手将捆金羊毛的绳子砍断，两人将金羊毛偷走了。伊阿宋带众人赶着马车过来，美狄亚将金羊毛交给伊阿宋，众人拥着马车向山下奔去。科尔喀斯王国的人们来到庙内，发现金羊毛不见了，纷纷向山下追去。美狄亚发现有人追来，转身把自己的弟弟杀死，剁成碎块，抛下马车，以阻止父亲及其手下人的追赶。果然，追赶的人发现了王子的尸体和鲜血染红了海水，转身去海里搜集尸体碎块，停止追击。美狄亚和伊阿宋得以逃脱。

他们拥着金羊毛上了阿耳戈船。众人划桨，缓缓驶去。阿耳戈船来到一个小岛，岛上的人们正在搭尖顶的棚子。船上众人上了岛，美狄亚突然发现了这些棚子，大喊：“不行，岛上的棚子不吉利，会沉船的，快到另一个岛上去！”但是，众人不理睬这些，仍在弹琴作乐。美狄亚自言自语：“大地啊，我的母亲，快让我听到你的声音；太阳啊，我的父亲，我怎么听不到你的声音？我站在哪里？我怎么什么也看不见？”众人并不关心她的自言自语，在大吃大喝。晚上，美狄亚同伊阿宋住到一起。

伊阿宋终于带着金羊毛见到了叔叔珀利阿斯，他对叔叔说：“金羊毛取回来了，权力、秩序和永恒的象征还给你，但它已没有任何意义。不过，经过这次远征，我已知道，世界比你这个王国大得多。”

美狄亚骗杀了珀利阿斯，她和伊阿宋被赶出伊俄尔科斯王国。他们来到科林斯，投奔国王克瑞翁。一天，美狄亚突然叫来她的奶妈，并且不自觉地哭起来。原来，她看到伊阿宋在同克瑞翁的女儿格劳刻跳舞。奶妈说，美狄亚懂魔法，应该无所畏惧。美狄亚悲叹，她已离开自己的王国多年，魔法都忘了。奶妈要她好好想一想，一定能回想起来。美狄亚想了想，转悲为喜：“我的上帝，我一定能获胜，而且是一大胜利。我要作法，先同他亲热，然后再杀死他。”

美狄亚把她和伊阿宋生的两个儿子叫来，对他们说，他们的爸爸要娶一个新娘。她把一套新衣服交给两个孩子，要他们把它送给新娘，就是她送的，祝新娘幸福快乐。说着，美狄亚又哭起来，正好被伊阿宋看到。他问为什么哭。美狄亚说女人都感情脆弱，没什么。她还对伊阿宋说，要好好对待

新娘子，更不要忘了两个孩子。父子三人离开了美狄亚，来到格劳刻的宫中。孩子们把那件新衣献给她，说这套新装会带来幸运。此时，美狄亚在想象：大家动手帮格劳刻穿好新衣，她一人来到镜前看看新装是什么样子。这一照竟使她大吃一惊，衣服是很漂亮，但她头痛难忍，而且衣服起了火，熊熊大火将她烧死。

国王克瑞翁找到美狄亚，对她说：“你不好好对待你的丈夫，你必须带着你的孩子们离开这里，不许再回来。”她问为什么要带孩子走。克瑞翁说：“因为你让我害怕，让我的女儿也害怕。我注意到，你从远方来，像野蛮人，会魔法，我们不能让你留在我们这里。”美狄亚说，她的魔法不是什么了不起的东西。所有一切的责任都在伊阿宋。“你要赶我，也是可以理解的。举行婚礼吧，不要赶我走。让我多留几天吧，好照顾我的两个孩子，他们实际上被他们的父亲抛弃了。”克瑞翁说：“我反对的不是你个人，而是野蛮人。我不能接受野蛮人，我还是要赶你走。”说完走了。

美狄亚命奶妈把伊阿宋叫来。美狄亚对他说：“只要你能原谅我，我答应一切。是我不对，让我们仍作朋友吧。”伊阿宋说：“我原谅你。”美狄亚一边说“永别了”，一边把伊阿宋拉进房间，两人拥抱在一起。

美狄亚又把两个孩子叫来，叫他们把她的一些首饰财宝送给未来的母亲。“我和你们的爸爸已经和解，你们的生活道路还长，今后要好好照顾你们的父亲。我从此不再恨你们的父亲。”美狄亚又对伊阿宋说：“你今后不要错待他们。”伊阿宋说：“我答应。”他转身对孩子们说：“你们将会有前途，你们将是这座城里第一位、第二位公民。”父子三人辞别美狄亚出来，两个孩子把首饰财宝和鲜花献给格劳刻。她表示感谢。但她说完后跑出广场，把这些东西从城头抛出城外。

晚上，美狄亚来到两个儿子的房间，先把小儿子唤起来，给他洗了澡，抱到膝头，哄他入睡。接着又给大儿子洗澡，也抱着他哄他入睡。等儿子们睡下后，美狄亚点起火来，火焰熊熊。伊阿宋赶来，问她“干了些什么。”美狄亚说：“快去看你的新娘吧！”伊阿宋喊：“两个孩子是无辜的！”美狄亚回答：“已经毫无用处了。”火烧起来，烧毁了一切。

【鉴赏】

《美狄亚》是根据古希腊作家欧里庇得斯的同名悲剧改编的。帕索里尼在改编这部作品时，像他一贯所做的那样，采取了比较自由的形式。影片在描写伊阿宋少年和青年时代方面所用的笔墨较多，甚至不怕沉闷，让喀戎进行大段大段的独白。当伊阿宋还是个一丝不挂的小孩时，喀戎就对他讲了他的身世，力图在这个刚满5岁的孩子心中埋下恢复王位的种子。伊阿宋13岁时，喀戎给他讲的是神学，是哲学，同时也告诉他，“同神圣共存的还有灾祸”，增强他的灾难意识，培养他的坚韧不拔精神。正是在这样的培养教育之下，伊阿宋才有可能勇敢地对他的叔叔说，他要收回他的王位。在他的

叔叔说出只有取回金羊毛才肯归还他的王位时，伊阿宋毫不迟疑地答应了。他带着阿耳戈船的勇士们出发了，前往“很远很远的地方”，“可能是任何人都不曾到过的地方”。不管这地方如何遥远，伊阿宋毫无惧色，勇往直前。他经历了千难万险，终于来到科尔喀斯王国。到此为止，影片中所描绘的伊阿宋是一个受到良好教育的英雄，是一个令人肃然起敬的英雄。

科尔喀斯王国的公主美狄亚也是一个英雄，她在爱上伊阿宋之后毫不迟疑地将镇国之宝金羊毛偷出来送给了伊阿宋，在人们前来追赶时，美狄亚不惜将帮助自己偷取金羊毛的亲弟弟杀死，以阻止追击。因此，她不仅英勇，而且对伊阿宋一往情深。为了防止珀利阿斯加害于伊阿宋，美狄亚又使用妙计，将珀利阿斯杀死。但珀利阿斯的儿女们发现被骗后，将伊阿宋和美狄亚赶走。对伊阿宋来说，美狄亚不仅是忠贞的妻子，而且是不可或缺的助手和功臣。

伊阿宋和美狄亚来到科林斯王国之后，地位变了，英勇无比、受过良好教育的伊阿宋也变了。他不再想方设法恢复自己的王位，而是追求起科林斯王国的公主来。他认为，这也是登上王位的一条途径，因为后来他在安抚美狄亚时曾说，他们的两个孩子“将是这座城里的第一位、第二位公民”，在他的心目中，他差不多已是这一王国的主人了。帕索里尼开头之所以不厌其烦地表现喀戎对伊阿宋的教导，正是为了反衬出伊阿宋即使在受到良好教育的前提下，到了环境发生变化时，也还是会由一个英雄变成一个喜新厌旧、忘恩负义、野心勃勃的人。

这时，克瑞翁国王出面了，为了他的女儿，他要赶走美狄亚，而且连她的两个儿子也要赶走。美狄亚请求多留几天，只为了照顾一下“实际上被他们的父亲抛弃了”的两个孩子，但这位国王毫不留情地加以拒绝。帕索里尼在影片中调动种种手段，极力把这个国王表现为一个残酷无情的人。

无论是伊阿宋，还是克瑞翁，这些贵族们都是残忍的，都是忘恩负义的，为了自己的利益，他们什么事都能干得出来。而美狄亚这个女子，虽然也出身于贵族，但她在为了爱情义无反顾地离开她的王国之后成了平民，成了社会生活中完全没有地位的人，即便分明是个受害者，也得不到任何人的同情和帮助。在这种情况下，作为一个孤立无援的平民，作为一个受害者，美狄亚只能自己孤立地去进行反抗和报复。她将自己的亲生儿子活活烧死，确实也可以说是太残忍了，但这是被迫而为之，迫使她这样做的恰恰是那些忘恩负义、残忍无比的贵族们和那个不合理的社会。

美狄亚的报仇计划是经过反复和迟疑之后才确定下来的，能作出这样的决断，正表明了她的英勇果敢。她在命运给她安排的逆境面前毫不退缩，面对一国之王，面对即将成为“驸马”的伊阿宋，她毫无畏惧，一定要报仇雪恨，问题只在于采取什么方式。她先用温存稳住了伊阿宋，使他防不胜防，以求最终报仇成功。对于两个孩子，她充分显示了她的伟大的母爱，这正表明了之所以把他们也烧死，并不是由于她的残忍，而是被迫为之。因为如

果留下他们，他们日后终会遭到迫害，伊阿宋的保证是靠不住的。她在被迫之下甚至连自己的亲生骨肉也活活烧死，这恰好表明了其所面临的社会现实是何等残酷。在这种社会现实面前，美狄亚不可能也不想求助于任何人，她深信只能靠自己的力量来达到复仇的目的。影片的后半部着力表现了美狄亚的种种思虑、迟疑、反复，最后是果敢的行动，正是要把她描绘成一个有着常人情感、有着伟大母爱的勇敢者，而不是一个残忍的杀子者。

影片是根据希腊神话改编的。希腊神话和其他民族的神话一样，都是人类与自然作斗争时，“用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”的产物，借神的形象来解释抽象的自然力量和社会生活中难以理解的现象，因而神话实际上是当时现实生活的反映。神与人同形同性，这在影片中表现得十分明显。所有人物虽然都是神，但在影片中统统都是普通的人，都有着同人一样的喜怒哀乐，有着同人一样的或好或坏的品质。影片特意通过喀戎的口说出了这一点：“神也相爱，也相恨。”他还说：“神话是具体的经历，像日常生活一样。”这就强化了神话的现实意义，无论是对伊阿宋的质变的描写，或是对克瑞翁的残酷的描绘，以及对美狄亚表面残忍、实则具有伟大母爱和不屈不挠的品格的刻画，都是对人类社会生活的反映，其批判矛头和歌颂对象都是人而不是神。这正是神话的现实意义之所在。

在本影片中，美狄亚所代表的是人类的史前世界，即女巫占统治地位的时期。帕索里尼认为，它是前工业农民文化的文明，用活人作牺牲，将他的血洒到植物和田里以求丰收，就是对这种文明的具体描绘。他还认为，这一文明至今仍可在第三世界的某些国家找到踪迹。因此，他在拍科尔喀斯王国的祭祀时，外景地选在叙利亚和土耳其。伊阿宋所代表的则是理性的、反神话的、由技术专家组成的世界，即代表现代西方文明。影片中描写伊阿宋对神话一无所知，由喀戎向他讲述“一切都是神圣的”，“一切都是神奇的现象”，向他灌输神话意识，但是，在伊阿宋长大后，喀戎变了，不再是半人半马形象，而成了一个完整的人，这象征着伊阿宋的神话意识已不复存在，成了理性的、反神话的、技术性的世界的代表。伊阿宋带领阿耳戈船的英雄们轻而易举地战胜了科尔喀斯王国士兵，象征着“文明”对“野蛮”的征服。但是，伊阿宋所代表的“文明”在其发展进程中发生了异化，最终还是被美狄亚所消灭，甚至连格劳刻、克瑞翁也一起被焚为灰烬。这种结局表明，神话像喀戎所描写的那样本来是同大自然和谐共存的，但它受到了冲击，因而作出了愤怒的反应，终于毁掉文明和技术世界。帕索里尼用这一结局来喻指资本主义的技术文明正在威胁第三世界的前工业文明，而后者终将作出强烈反应，进而将前者消灭。这种带有空想色彩的对当代世界诸多矛盾和对立的理解，正表明了他自称的“马克思主义者”立场的脆弱性，倒是与他尔后发表的那篇号召人们“回到贫穷”的文章的基调相一致。

（刘儒庭）

逍遥骑手

Easy Rider

1969 彩色片 94 分钟

美国雷伊伯特影片公司摄制

导演：丹尼斯·霍帕

编剧：彼得·方达 丹尼斯·霍帕 泰里·萨瑟恩

摄影：拉兹罗·柯瓦科斯

主要演员：彼得·方达（饰怀特）

丹尼斯·霍帕（饰比利）

杰克·尼柯尔森（饰乔治）

【剧情简介】

美国加州南部，嬉皮士打扮的怀特和比利骑着镀铬高把摩托车来到一家小酒吧前，他们同一个叫杰索斯的毒贩子会晤。杰索斯从一个盒子中取出一小勺白色粉末，让怀特和比利用鼻子吸入。经过品尝，怀特付了钱。

两人带着毒品去了机场，一架直升飞机降落，下来一位带着保镖的大亨，照例一番交易的程序：品尝、付款交货然后分手。这次怀特和比利是卖方，这样，依靠当毒品交易的中间人，他们赚了一大笔钱。

怀特把钞票仔细包扎好塞进一根塑料管子，用软木塞封口，然后把整根塑料管放入摩托车的油箱，盖紧盖子。他们将上路横贯美国西东，去路易斯安那州的新奥尔良参加四旬斋前的狂欢节活动。

起程前，怀特仿佛执行仪式似地把手表取下放到了地上以表示他们此行对时间的无视。背着落日两辆摩托车向东方驶去。

跨越了科罗拉多河上的大桥他们进入亚利桑那州。夜晚他们在野外宿营。经过一个农场，他们停下给轮胎充气，还应主人邀请吃了顿饭。农场主提醒比利同他们一样也摘下帽子做饭前的祈祷，比利有点不在乎，吃饭时高声大笑，全无顾忌。

路上，一个陌生人搭了他们的车，他们谈得挺投机。比利以一种不符合西部交际方式的态度寻根问底地打听陌生人从哪里来，对方仅回答“从一座城市”，至于什么城市无关紧要，所有城市都一个样。

他们经过雄伟陡峭的岩山，穿越荒无人烟的砂砾地，来到一个印第安人的群居地。

这里既有印第安人，也有从城市来的嬉皮士。陌生人对这里很熟悉，一到就接着一个叫莉沙的女子亲热，比利则和孩子们玩开了开枪打仗的游戏。

这个地方又是一个接待站，五花八门的人都来这里吃住，其中有一个江湖剧团，他们正在即兴表演，反反复复地唱着“你披着长发吗？你的长发用

丝线扎着吗？或是打个蝴蝶结……”还跳着滑稽舞。怀特、比利带着两个女人莉沙和莎拉到一条小河边戏水游泳。

陌生人对怀特说这里是个好地方，怀特表示他们是要走的。

他们离开这个群居地来到新墨西哥州的织女城，遇上一队少年鼓乐队，他们的摩托车不知不觉地加入了这支队伍，却不料被警车盯上。

这样便糊里糊涂进了监狱。和他们在一间牢房的是一个叫乔治的年轻人。乔治醉熏熏地说着胡话。他们成了朋友。乔治是个律师，出身富有，可他宁愿在这肮脏的地方自由自在地喝酒、睡觉，不用听父亲的责骂。

乔治帮怀特和比利解了围，一出监狱，乔治又拾起了酒瓶，高呼为D·H·劳伦斯干杯。他表示愿同比利、怀特一同去新奥尔良。一路上，他们手舞足蹈高声叫喊。

在宿营地，怀特劝乔治来点大麻，乔治犹豫说自己已是嗜酒如命，不敢再染毒瘾了，但他终于抽了几口。比利指着漆黑的天空，说看见了外星人的飞碟，乔治大发宏论，说在他们那里“没有战争”，“没有货币”，“没有人统治人”。三人又说起越南战争对美国的“巨大冲击”……

一路上他们看到农田，看到牛马和孩子们和各种建筑物，还经过了丑陋的黑人居住区。

他们来到一家餐馆，店堂里的老板、侍者、一个像驯兽师模样的人及一些男女顾客向他们投来了敌意的眼光，对他们的长发、服饰和举止议论纷纷，把他们叫做“猩猩”，猜测他们是“外籍劳工”，还说应当把他们关起来……怀特他们看到吃不成这顿饭就走了出去。

几个姑娘想着搭他们的摩托兜风。看到老板和那个“驯兽师”站在窗后盯着，怀特他们赶紧走了。

晚上，他们在篝火旁聊着天，乔治感伤地说：“从前这是一个多么好的国家啊，现在连我都弄不懂，它到底怎么啦。”比利奇怪着一路上碰到的人怎么都对他们这样害怕，“好像我们要切断他们的喉管似的”，乔治告诉他“他们不是害怕你，害怕的是你身上表现出来的那种东西”，比利问“是我们的长发？”乔治说：“是你们在他们面前表现出来的自由。”因为侈谈自由和真正的自由是两码事，“他们老是说个人自由，但当他们见到一个真正自由的人，他们就被吓着了，如同陷入了沼泽地那样进退两难”。

夜半，灰烬旁，三人在睡袋里早已睡熟，几个男人悄然无声地走来用木棍袭击了他们，比利和怀特头破血流，乔治被活活打死。袭击者走远，怀特和比利哭喊着……

他们终于到了新奥尔良，朋友的被杀使他们对一切都兴味索然，即使在逛妓院时也是这样。他们来到街上，人们化了妆，戴着面具，举着火把乘着彩车，车上飘着美国国旗。

他们俩带着两个妓女离开了狂欢节的队伍，来到一个公墓。四人吃了迷幻药，神智立即处于迷乱亢奋之中，裸着身子又哭又喊，耳边却响着一个仿

佛来自天国的声音，诵读着《圣经》的片断。怀特感到周围的塑像似乎都活了，他学着他们的姿势，反复地喊着“我多么恨你……”

他们离开了新奥尔良市奔向佛罗里达。比利十分兴奋，想着他们将要过上富人的生活。

一辆小型货车驶来，司机旁是一个叫雷伊的男人，看到骑着摩托的怀特和比利，说要“吓唬吓唬这两个怪物”，雷伊举枪瞄准他们，嘴里喊着“你为什么不剃头？！”

枪声响了，比利掉下了车……怀特停车奔向比利，比利流着血吃力地呻吟：“我的上帝！”

货车的窗口仍伸着枪。

怀特取来上衣把比利盖上，驾车去追那小型货车。

摩托车在空中飞舞、爆炸、燃烧……

【鉴赏】

《逍遥骑士》的成功绝对是奇迹般的，它得到 1969 年度奥斯卡奖的七项提名（包括剧本和最佳男配角奖这样的重要奖项），又在欧洲大受欢迎，第 22 届戛纳电影节授予它最佳处女作奖。奇迹不仅在得奖上也体现在票房上，该片的投资仅 40 万美元，票房收入却达 2500 万，回报率达 1：60 以上。难怪哥伦比亚公司要收购影片的版权，好莱坞的大公司收买一部独立制片的小制作在当时毕竟是不多的。

这奇迹是时代和英雄互动式作用的结果，当怀特和比利两位“逍遥骑手”披长发着怪装，驾着锃亮的高把摩托车，在《寻找美国》的歌声中穿越美国南疆荒原时，他们进行的是一场文化冲突的长征。60 年代美国社会的动乱，年轻一代对自由的追求及传统力量对年轻一代的压制甚至残害等等都在《逍遥骑手》中得到真率的反映。影片和 60 年代美国社会风气的剧变相呼应，又是这场文化战争的产物。现实中人们的政治的文化的情绪既是影片创作的原由，又是影片热烈的接受者。《逍遥骑手》的成功和影响出色地表现了电影同社会思潮和意识形态之间的对应关系和双向的作用。

《逍遥骑手》并不直接涉及越战（仅少数几句对白谈及）、黑人民权运动和大学校园的骚乱这些左右着 60 年代美国社会状况的重大话题，它侧重的是更为文化性的方面，即嬉皮士现象及它引起的深刻的影响。

怀特和比利，一个戴着有星条旗图案的头盔和黑皮夹克，一个是 19 世纪西部英雄基特·卡森式的带毛边的夹克，戴树枝编织的帽子，装束打扮、行为举止都是 60 年代典型的嬉皮士形象。在那个年代甚至骑摩托车本身也是一个标志和时髦（如同玩飞盘、看《毕业生》的电影、留长发、放唱片跳滑舞等等），它的意义已不仅是一种风行的交通工具，在南方人眼里它是一匹金属的“怪马”，引起憎厌和敌意。

怀特和比利在路上遇到过不止一个嬉皮士的聚集村，南来北往，东奔西

走，成了接待站收容所一类的地方。这些“村民”中不乏家境富有者，他们抛弃繁华的城市和中产阶级的生活过一种放浪形骸的群居生活。当比利问“陌生人”从哪里来，回答仅是城市，“所有城市都是一样的”，嬉皮士们从城市来到这贫穷之地就是为了建立自己的小社会，表示他们同城市文明对抗的姿态。

同所有的嬉皮士一样，怀特和比利以吸毒和性放纵来显示他们对社会规范的蔑视。他们充当毒品交易的中间人，在新奥尔良服了迷幻药，影片中安排了一场十分惊心动魄却又极为真切的绘写。影片中人物服用的是当时最流行的 LSD，（即二乙基酰胺，又被瘾君子们称作酸剂），当时的《纽约时报杂志》曾这样说到它：“当一个人可以坐在马路边上吞下一粒药丸就可以一连几小时地在头脑里听到奇异的音乐时，谁还需要什么爵士乐或啤酒？一粒优质的酸剂，价钱是 5 美元，花上这点钱就能听到上帝颂唱，圣灵打鼓的宇宙交响乐”（见《光荣与梦想》第 4 册）。

《逍遥骑手》的主人公们都被莫名其妙地杀害，先是尼柯尔森扮演的一个出身富家的年轻律师在睡梦中被乱棒打死，接着又是一个与他们根本不搭界的司机用枪射杀了怀特和比利，影片在摩托车的爆炸声和火光中结束。这在未曾经历过那个时代的人看来难以理解，他们的被杀与个人动机无关，与他们携带的巨款也无关，这正是 60 年代美国社会不同意识形态之间争斗的血腥结果，是一场新的“美国内战”必须付出的代价。

“Easy Rider”的片名按字面有两种解释，把两个单词连在一起作为一个复合词可以理解为“寄生虫、白食者”等；而把它们分开，从“easy”一词出发，便有了“逍遥的”、“自在的”、“温和的”“不伤害他人”等意义。无疑的，从作者的态度看，影片对怀特和比利取的是后一种评价。他们有自己的生活方式，但并不想妨害别人。但在守旧者看来，连他们的打扮都是一种危险。正如乔治说的，他们的自由精神对于人们空谈自由的虚伪态度是一个威胁。这样，精神意识层面上的对立不能不转化为肉体消灭的行为。对嬉皮士来说，面临的最直接的危险不是他们的父母或警察、新左派等，而是来自他们寄居地区的下层少数民族集团及影片里的南方的贫苦农民（所谓的“Redneck”——“红脖子人”）等。这样，乔治，怀特和比利不能不成为“被豺狼包围在山谷中的兔子”。

不过，仅仅展示式、暴露式地表现了嬉皮士的生活的话，是不会使《逍遥骑手》成为一部“开创性的影片”的。

观着《逍遥骑手》时，人们多半会感觉到一种熟悉的西部片的气韵。这种感觉首先来自影片中的风景。那荒无人烟的大草原，那坚硬沉默的岩石，那静谧的湖泊，还有那宿营地的小屋，赶牛牧马的牧童等等都使人想起雷明顿或卡特林笔下的西部风景画，也使人联想到经典西部片的不可缺少的图象符码。在影片里，风景不仅是一个背景，也成了影片的重要角色。这是 60 年代“新好莱坞”初始阶段一批“乡村电影”的共同特征，作者借风景寄托

了对昔日美国精神的怀念。这看来似乎矛盾，一面是现代的反叛姿态，另一面却是浓重的怀旧情绪，但在“新好莱坞”影片的作者看来，西部荒原正是人类自由精神和美国早期开拓精神的最后的前哨站了，昔日的精神如今已被消蚀无几了。乔治感慨“从前这是一个多么好的国家，如今怎么啦”，正是丹尼斯·霍帕和彼得·方达的心声。过去的自由精神和生活方式和如今的反叛姿态之间有着精神上的连贯，它们共同的对立面是虚伪的道德准则和价值观。

但是，《逍遥骑手》的浪漫精神不仅仅由风景体现，它的人物也同早年的边疆开拓者有着惊人的一致。怀特在出发前像福克纳作品中的人物一样，把手表留在地上以表示他无视时间。马上在他们停留的第一个聚居地，怀特面临了是留下还是继续前进的选择，作为一个“终极自由”的追求者，他应当使自己永远走在时间的前面。如果留在这个村落，就必须生活在时间之中受时间法则的支配。于是，他义无反顾地上了路，尽管这是一条没有目标的路，去新奥尔良参加狂欢节不过是一个连他们都抱无所谓态度的理由。

怀特在影片中时时显得像一个西部片中的英雄，他沉默寡言，时常一个人凝视着什么——一只旧水箱、一本旧书或别的什么。他又同西部片里的漂泊无定的人物一样，对农业和定居怀着一种复杂的感情，他称赞遇到的农场主“你在你自己的时间里做自己的事情，应该为之自豪”，可他绝不会去仿效，他的思索和行动不免脱节，他想得太多，对生活感触太深，却疏懒于行动，结果成了一个“美国的哈姆雷特”。

《逍遥骑手》的怀旧情绪和历史情结提高了它的价值，赋予了影片超越单单展示时代造反者形象的层次而获得了文化的价值。

《逍遥骑手》自然不是西部片（与同年拍摄的《虎豹小霸王》不一样）。从类型看，它对欧美“公路片”的形成和发展有着重要意义，在它（可能还有同年的安东尼奥尼的美国片《扎布里斯基角》）的影响下，70年代出现了一批有杰出成就的“公路片”，如蒙蒂·赫尔曼的《双车道柏油路》、胡安·巴尔登的《桥》等，这种影响一直延续到更后面（如对维姆·文德斯、大卫·林奇等）。“公路片”并不以客观地展示风光为目标，它以一种流动的视点，在时空上大容量大跨度地揭示社会现状。这成为社会批判性电影的一种常用手段。《逍遥骑手》既是这种类型的始作俑者之一，也成为它的经典了。

《逍遥骑手》还使彼得·方达和杰克·尼柯尔森成为美国影坛的知名人物。对丹尼斯·霍帕来说，《逍遥骑手》也是他一生成就的顶点。当他在1955年作为一个少年演员出演《无因的反叛》（与詹姆斯·迪恩合作）时可能不会想到，他的电影生涯将会同“反叛”这个字眼一直连在一起。80年代，霍帕以出演《蓝丝绒》、《乡下人》（因此获奥斯卡最佳配角奖提名）和导演《本色》而重新为人注目，但人们熟悉他、记得他永远地仍是为了《逍遥骑手》，而不是别的。

（吕晓明）

家在台北

1969 彩色片 108 分钟

中国台湾中影公司摄制

导演：白景瑞

编剧：张永祥

摄影：林赞庭

主要演员：归亚蕾（饰冯淑） 柯俊雄（饰吴大任）

李湘（饰冷露） 武家麒（饰夏之云）

张小燕（饰夏之霞） 江明（饰何范）

冯海（饰王溥） 紫兰（饰如茵）

本片获 1970 年台湾金马奖最佳剧情片、最佳女主角（归亚蕾）、最佳剪辑（汪晋臣）三项奖；亚洲影展最佳女主角（归亚蕾）、最佳编剧两项奖

【剧情简介】

从美国飞往台北的飞机上，五个怀着各自不同心境的海外游子，踏上了归乡之路。学畜牧的夏之云，偕同新婚不久的美籍华裔妻子如茵，怀着美好的憧憬，回家探望双亲；人届中年而风韵犹存的富有女人冷露，或许是回台北寻找失落的梦；翩翩风度里透着轻浮之气的何范，归来大约只是为了与“远洋订婚”的娟娟履行婚事；在美国学有所成的水利专家吴大任博士，心情相当复杂，他在海外有了美国情侣，这次回归故里则打算办理与妻子冯淑的离婚手续。在台北松山机场迎候亲友的人群，熙熙攘攘，也是各自怀着不同的心绪和希冀。

夏之云和如茵回到带有纯朴乡土气息的农场，感受到父母亲情的温暖，也感受到家乡土地的召唤。如茵劝之云留下，可以发挥畜牧方面的专长，她也可以去教书。偏偏妹妹之霞，受出国留学风潮的影响，一心向往美国，缠着哥嫂帮她办出国的签证。哥嫂多次劝她留在农场共同经营，但任性而充满幻想的之霞，我行我素，另觅他途。她原来同中学体育老师承志相恋，而承志并不想出国。在一次旅游中，她偶然结识了何范，两相投合，何范本来是要同娟娟结婚的，但相处并不融洽，便又移情之霞。俩人匆忙决定结婚后同赴美国，父母、哥嫂，虽多方反对，也无法阻止。婚礼如期举行。

冷露在台北有一栋漂亮的别墅，是请美术教师王溥替她代为购置并管理的。冷露归来，王溥原拟将钥匙交出便离去的，不意冷露却含情脉脉地留他住下。原来，他们年轻时曾经相爱，后来冷露跟一位富商去了美国，劳燕分飞，在王溥心灵上留下了创痕。冷露经历人世沉浮，愈觉真情之可贵，希冀旧梦重温，但却难觅昔日情缘。育幼院年轻的老师于慧敏，原本是冷露老同

学于姐的女儿，王溥如亲叔叔一样待她，近来又为她画了几幅肖像和素描，这就引起冷露的妒忌，当着王溥将画像一一撕毁。王溥愤而离去。而慧敏却平白地受到侮辱，甚至遭到母亲的谴责。当误会澄清，冷露终于悟出“爱情是不能贮藏的”，最后决定捐款资助育幼院，自己也留下来做老师以寻求人生的快乐。

吴大任博士怀着忐忑的心情回到家里，见到患风湿病半瘫的父亲，如今已能拄杖行动；儿子小凯，正读小学，成绩优秀；弟弟大侃在纱厂当工人，勤勤恳恳。他离家赴美攻读，匆匆十年，这是他第一次回家。这个家，全靠妻子淑含辛茹苦地操持着，生活虽清贫（淑含以在街头卖泡菜补贴家用），却也别有一种人伦的温馨、和睦。不料他回家的第一晚，饭菜上桌，他一口未吃，借口公务在身，并不住在家里，却在“观光饭店”包了房间。淑含的心顿时凉了半截，一家人笼罩在一种异样的气氛里。

大任到工厂与大侃相会，想从弟弟那里先作些试探。大侃看穿了哥哥的心思，愤而斥责他做得太过分了，并说这些年这个家全仗着嫂子辛苦维持，还声称，“你要与嫂子断绝关系，就是跟全家人断绝关系”。

大任回家，约妻子淑含到外面吃饭，淑含虽有不祥的预感，仍特意换了一身新衣，薄施淡妆，临出门时小凯连连夸赞妈妈今天好漂亮！在饭店点菜时，大任迂迴地问起儿子小凯的学业，提出要接他去美国读书，淑含当即表示反对。大任又问她今后有什么打算，淑含出于女性的敏感，断然回绝说：“我从来没有打算。”说罢离席而去，独自饮泣。回家后，她问小凯愿不愿跟爸爸去美国，儿子则天真地说，要跟妈妈一起去，说着说着母子二人抱头而哭。暗中关注着这突兀而起的家庭变故的爷爷，怒而挥杖击桌，命令大侃马上把这个不肖的儿子大任叫回家来。此时，大任已离开所住饭店到水库工地考察工作去了。

在工地上，大任多年的挚友一则希望他留在台北参与水库建设，发挥其专长；同时批评他不顾夫妻道义，劝他迷途知返。大任有所触动，回到台北家里，父亲的手杖劈头向他打来，他避之不及，额部出血。隔壁邻居高山大伯，在河边找到大任，用一番语重心长的话语开导他。大任经历了连日来心灵的撞击，也被妻子贤淑大度、任劳任怨的品德所感动，愧疚地从饭店搬回家来。夜深了，在房门口，只听见妻子一边在踏缝纫机，一边还在鼓励儿子小凯勤奋学习，大起来要胜过爸爸。大任闻之，怦然心动。

又是台北机场，人群熙攘。即将登机赴美的夏之霞，忽然不知为什么要去美国，怅然若失；而她的哥嫂则决定双双留居台北了。冷露也毅然留下，不再远游了。吴大任则给家人买了一栋新公寓，合家乔迁，不胜欣喜。

【鉴赏】

60年代后期，伴随着台湾经济的高速发展，曾兴起一股学子出洋不归的风潮，约有百分之九十以上的留学生滞留海外发展，造成大量高级人才外流

的结构性危机。《家在台北》敏锐地捕捉到这一社会心理热点，以健康、写实的艺术笔墨，创造性地将台湾著名女作家孟瑶的小说《飞燕去来》搬上了银幕，成为当年十大卖座片之一。白景瑞以处女作《寂寞的十七岁》（1967年）一鸣惊人，到《家在台北》（1969）问世，更声名鹊起，赢得与著名导演李行并称“李、白”而开拓台湾电影社会写实新风气的美誉。

与李行在台湾本土成长的经历不同，白景瑞大学读的是师范学院艺术系，酷爱绘画与戏剧，1960年以记者身份出洋求学，在意大利电影最高学府“电影实验中心”潜心攻读，深受意大利新现实主义电影的文化启蒙。1964年学成回到台湾，随即被中影公司聘为剧本编审，翌年被提升为制片部经理。这一时期，正值龚弘新任中影总经理，大力倡导健康写实主义制片路线，白景瑞参与了《蚵女》的后期工作，还有《养鸭人家》、《我女若兰》等的剧本讨论和策划，成为推动健康写实电影创作新潮的一个中坚人物。《家在台北》就是在这样的文化背景上应运而生的一部倍受瞩目的力作。

《家在台北》叙事的魅力，并不在于它运用了“分割画面”的灵动而花俏的技巧，而在于它善于从人物命运的轨迹中呈现现实的脉动，以可亲可感的艺术形象来揭示落叶归根的主题。影片采用平行并置的群像式结构，将三段自成格局的海外游子故事，向心地凝聚在游子归来的同一叙事焦点上，其间参差错落的多重人生选择，形成不同文化心态的对比，赋予“家在台北”的象征性命意以较为厚重的文化气息和历史感。

第一段故事，突出了夏之云、夏之霞兄妹不同的性格及其在归乡出洋选择上的对比，具有浓郁的喜剧色彩。本来，夏之云携新婚妻子如茵来台北乡间的农场，只是做一次短暂的省亲、孰料父母子媳间的人伦亲情以及农场农牧两旺、亟待开发的现实景况，竟令他们双双作出了以农场为家，不再远游的决定。偏偏自幼娇宠、任性的妹妹之霞，一心向往出洋，原指望哥嫂能帮她圆这个“美国梦”，此刻发现指望落空，便与自美归来的浮华青年何范结识，并以闪电式的结婚行动作跳板，实现了飞赴美国的梦想。十分有趣的是，到了临上飞机的那一瞬间，之霞心中却空落落的怅然若有所失，不知为什么要去美国。兄妹俩性格的差异和俩人间互为背反的人生决定，诚然是颇多喜剧情趣的。

第二段故事，以言情和伤感的笔触，揭示出从美国失意归来的中年女性冷露不堪回首的心灵创痛。当年也是为了出洋留学，她曾依附一个有钱的商人，割弃了与学绘画的穷学生王溥初恋的纯情。此番归来，她本想与王溥重温旧梦，但往事难追，情感的裂痕早已是无可修复的了。出于女人的猜疑和妒忌心理，她曾一度将育幼院年轻老师于慧敏视若情敌，误会消除后，她更是痛愧交集。或许是被于慧敏内心宁静、充实并富于女性凛然尊严感的诗意形象所打动，她最后断然决定留在台北投身幼儿教育事业，以寻求新的精神平衡。

第三段故事，以充分铺展的浓墨重彩和戏剧张力，在十年离合的背景上，

描述了留美攻读水利专业、如今成为“洋博士”归来的吴大任，出洋十载，首次归家，目的仅仅是要与结发的妻子淑 办理离婚。在吴大任留洋求学期间，正是淑 含辛茹苦，挑起了这个家庭的重担，既要侍奉半瘫痪的父亲，又要照顾年少的小叔，还要抚育稚子读书成长。淑 的任劳任怨，贤慧善良，与丈夫吴大任恰恰形成强烈而尖锐的对照。在影片叙事的推进中，父亲、小叔、儿子和街坊邻居，统统站在淑 一边，一致谴责这个喜新厌旧、忘恩负义的男人。与此同时，影片还以适切的艺术分寸，展现出吴大任从犹疑、愧悔到幡然自省的思想转变过程。但是，影片编导或许过于倚重、强化了中国传统道德的力量，而对于现实环境在促成吴大任转变上的诸般条件却没有给予充分的艺术揭示，这就给影片大团圆的喜剧结局带来某种以意为之的斧凿痕迹。

《家在台北》以社会写实为作品的风骨，又很注意艺术形式的创新和语言的流畅。不足在于，形式比较花俏，三段故事叙述的风格不尽统一。在台湾健康写实电影兴盛的年代，学术界曾就“健康与写实”能否融合引起过论争，所谓“健康”，强调的是与主流意识形态的一致性，将社会光明面呈现给大众；而“写实”则要求敢于针砭社会时弊，赋予艺术形象以质朴的人文本色。在白景瑞的电影创作生涯中，不乏社会写实的力作，从《家在台北》到《再见阿郎》（1971），坚持以写实的精神来关注整个社会的状貌，敢于提出社会性问题的思考，并从道德审视的角度予以褒贬臧否，但又不失善意和诚意，将健康与写实作了恰当的融合。这一切，显然是与他从意大利新现实主义电影所得到的文化启蒙密切相关的。

（黄式宪）

野帮伙

The Wild Bunch

1969 彩色片 143 分钟

美国菲尔·费尔德曼影片公司摄制

导演：萨姆·派金帕

编剧：瓦隆·格林 萨姆·派金帕

摄影：卢西恩·巴拉德

主要演员：威廉姆·霍尔登（饰派克·毕晓普）

欧内斯特·博革宁（饰达奇·恩斯特姆）

罗伯特·瑞安（饰戴克·桑顿）

埃德蒙·奥布赖恩（饰赛克斯）

【剧情简介】

1913年，美国德克萨斯州，一个名叫圣拉斐尔的西部小镇。镇上的居民正聚集在街头举行某种仪式。一群孩子头对头地围在一起，观看一堆红蚂蚁围攻着一只大蝎子。这时，一队身穿军服的人骑马来到镇上，他们没有理睬镇上的人们，径直向镇银行驰去。刚一进门，还没等银行的职员发问，为首的那名军官模样的人就一把把他从椅子上揪起来，随即，其余的人纷纷掏出了枪。原来，这是一伙伪装成军队的歹徒。为首者叫派克。他一声令下，歹徒们打开银行的保险柜，眨眼之间，满柜的钱袋便落入了这伙强盗们的手中。

抢劫成功，歹徒们准备离去。这时，一名歹徒突然发现对面的屋顶上有几名枪手的身影在晃动，派克立刻明白他们已陷入了埋伏之中。一场枪战已不可避免了。倾刻之间，双方的子弹便如冰雹般覆盖了小镇的街道。街上的居民成了这场枪战的牺牲品，他们在弹雨中四处躲避，而又一个个倒在血泊中。派克手下也有几个人毙命。他带着剩下的人和钱袋冲出了包围。这时他发现，埋伏在小镇上狙击他的竟是他以前的好友戴克·桑顿。原来，桑顿曾被捕入狱，而派克的宿敌——铁路大王派特花钱将他赎出，许以重金，并交给他几个同样从监狱里放出来的犯人，让他在此设伏，企图消灭掉派克和他的一帮人马。

派克带着剩下的人马——达奇、安吉尔以及戈尔奇兄弟回到他位于墨西哥的一个据点。他的另一个老朋友、被称为“沙漠之鼠”的赛克斯备好了马匹正等待着他们。然而，当他们兴致勃勃地打开抢来的钱袋，准备分赃时，却惊愕地发现，那里面装的并不是金光闪闪的钱币，而是一堆堆一钱不值的垫片！派克知道这次他确实是上了派特这只老狐狸的当。他平息了同伙之间的争论，决定前往安吉尔家的村子里稍事休息，再做打算。在路上，他告诉赛克斯，他们以前的老朋友桑顿现在成了他们的敌人。赛克斯听了不免感到

一丝悲伤。

在安吉尔家的村庄里，派克的人马受到了审慎的欢迎。村里的一位老人告诉他，一个叫做马帕奇的野蛮的墨西哥将军的军队刚刚袭击了这个村子。他们杀死了村里所有年轻人，并拐走了安吉尔的女朋友。怒火中烧的安吉尔打算去夺回自己的女友，被派克制止了。为了躲避桑顿的追踪，派克决定前往马帕奇的领地，他相信，桑顿是不敢冒然进入马帕奇的地盘的。第二天，村民们唱起了古老的歌曲为派克等人送行，他们希望派克能够把他们从马帕奇的军队的威胁中解救出来。

在马帕奇的领地内，派克见到了这位不可一世而又愚蠢傲慢的将军。他倒是十分友好地欢迎他们的到来。但安吉尔却看到自己的女友特莱莎正和马帕奇一起纵酒取乐。他愤怒地要特莱莎和他回去，遭到特莱莎的拒绝。盛怒之下，他开枪打死了特莱莎。马帕奇的人立刻把他抓了起来。这时，马帕奇的顾问向派克提出要他们帮助抢劫一列装载着武器的美国列车，并答应给予重金酬谢。派克答应了，但提出要让安吉尔和他们一起去。马帕奇略加考虑，同意了他的请求。安吉尔则在私下要求派克给他一箱步枪，以便武装他家乡的村民们。

派克带领他的人马埋伏在列车加水处的一个涵洞下。当那列车停下来加水时，派克的人摘掉了警卫车，劫走了车上的武器。押车的美国卫队发现后急忙骑马追赶，此时，桑顿也闻讯赶来。派克对此早有安排。他命人炸掉了路上的一座大桥，把追兵阻挡在河对岸。而桑顿的人则与追来的骑警发生了误会，双方相互开枪射击，派克等趁机溜之大吉。在回去的路上，安吉尔村里的人取走了应给他们的枪。

派克带着他人和抢来的武器来到一个山谷中，这时，马帕奇的副官带领着一支全副武装的人马出现了。看到四周山崖上荷枪实弹的士兵，早有准备的派克拿出雷管，告诉马帕奇的副官，如果他们想要花招，他就会炸掉所有的武器。副官见状，连忙陪起笑脸解释说他是来迎接他们的，然后命令部下撤去。

派克分批将枪交给了马帕奇，随后派安吉尔和达奇去取回最后一笔钱。但马帕奇却已得知安吉尔送枪给村民们的事，把他扣了下来。此时，派克再次受到桑顿的追踪，赛克斯在逃脱时受了伤。派克决定进入马帕奇的营地，以借这位墨西哥将军之手，杀掉桑顿。在马帕奇的军营中，派克看到浑身血污的安吉尔正被马帕奇的部下用一条绳子拖在一辆小汽车的后面百般折磨，深为痛心。他提出要以马帕奇付给他的金币交换安吉尔，遭到马帕奇的拒绝。当他再一次提出赎出安吉尔时，一名军官把安吉尔推倒他面前，用刀当场将他杀死。

忍无可忍的派克拔出枪，急促扣动了扳机。那名军官以及马帕奇本人当场毙命。紧接着，一场骇人听闻的血战开始了。派克夺过他刚刚送给马帕奇的一挺重机枪，疯狂地扫射着，大街上立刻血肉横飞，到处是士兵们的惨叫。

而马帕奇的人马也不示弱，成群结队地反扑过来，派克的手下在疾飞的弹雨中也不断地倒下。当枪声渐渐停息下来时，街上已是尸体遍地，派克连同他的伙伴也都饮弹身亡。

几只秃鹫飞落在倒卧的尸体旁，马帕奇的军营里笼罩着一片萧杀的气氛。这时，桑顿带着他的人马赶到了。他怀着复杂的心情，拣起老朋友派克的手枪，无力地坐在营地的大门前，看着他那些贪婪的“部下”忙着趁伙打劫、四处搜抢值钱的东西。当他的那些部下终于心满意足地驮上派克的尸体，招呼着他一起回去领赏时，桑顿拒绝了，他对这一切已经失去了兴趣，而准备回到监狱里去。这时，因受伤而迟到的赛克斯带着几个人也赶到了。他看到了坐在门前的桑顿，招呼这位昔日的老朋友和他一起走，并告诉他“我们还有许多事要做”。桑顿忽然心有所动。他望着昔日的老友，两人相视大笑起来。于是，桑顿起身上马，和赛克斯一起在落日的余辉中徐徐远去……

【鉴赏】

《野帮伙》是美国西部片发展史上一部里程碑式的作品，它以非英雄化的主人公，含混的道德判断，充满暴力和血腥的场面以及令人颓丧的结局，标志着西部片长期以来所叙述的“神话”终于走向了彻底的解体。

在美国的类型影片中，西部片称得上是历史最为悠久、也是最具有所谓“美国精神”的片种之一。其形态的萌芽甚至可以追述到爱迪生时代。1903年，著名导演埃德温·鲍特的《火车大劫案》则被看作是西部片最初的范型。它的成功使这一类型影片在默片时代起就得到了迅速的发展。其后经过几起几落，到40年代，西部片已开始走向成熟和定型。它们以美国西部开拓时期的生活为背景，通过描绘白人拓荒者与土著印第安人、代表法律与秩序的地方警长与西部小镇上的歹徒们之间的争斗，演化出无数动人心魄的故事。好坏分明的人物，激烈的动作性和荒凉而富于生气的西部荒原构成了其充满魅力的银幕景观。

就其内容来说，西部片的永恒的魅力则在于它所不断叙述的一种关于美国的“神话”，其间充满了对于美国历史及其意识形态精神的诠释。在这里，埋藏着巨大金矿的西部荒原向人们展示着美国这一广阔的土地所蕴藏的无数的机会与可能；白人拓荒者——从大篷车队、牛仔、到美国边疆骑警，与土著印第安人之间的冲突象征了文明对野蛮的征服；小镇警长击毙歹徒的壮举意味着法律与秩序的胜利。而那些往往单枪匹马，驰骋于西部边疆的牛仔们，更是西部荒原上一个充满“神话”意味的“家族”。他们扶危救难，仗义行侠，与代表着野蛮的印第安人和无政府的白人歹徒展开着惊心动魄的搏斗。更重要的是，在这块“美国”的土地上，他们不必依靠金钱、门第的支撑，而仅仅凭着自己非凡的勇气和高超的枪法便可以建功立业。对于一种美国的意识形态来说，他们既是文明与秩序的象征，又是充满美国精神的个人主义价值观念的充分体现。这两种精神在西部荒原和牛仔身上的和谐统一，为观

众勾勒出一个充满魅力的美国的神话。

但是，进入 50 年代，传统的西部片中开始出现了某种现实的因素。到 60 年代，随着美国社会生活的变化，一种更加悲观的气氛开始笼罩在“西部荒原”上，甚至连创造了西部片经典模式的大师约翰·福特的作品也不能免“俗”。与此同时，以法国新浪潮为代表的世界电影新潮流也开始拍击北美大陆的危岸。其结果是一批秉承着新电影精神的风云人物逐渐走上好莱坞影坛。在创作中则出现了许多对传统类型片中的神话进行彻底“反思”式的经典之作，如亚瑟·潘恩反讽强盗片的名作《邦妮和克莱德》。在西部片中，代表了这同一趋向与思潮的则是派金帕的这部《野帮伙》。

《野帮伙》明确标志了自 30 年代以来那种所谓“高尚的”传统西部片的结束。在影片中，以往西部片里那种充满理想化的文明对野蛮的胜利以及正义对邪恶的胜利已不复存在。观众看到的只是一场缺乏明确道德目标的帮派之间的火并和无谓的行动。与此相对，无节制的暴力和疯狂的气氛则成为影片的基调。一开始，导演就展示出一个令观众惊愕的场面：一群天真无邪的孩子欢叫着观看一群蚂蚁咬噬一只蝎子，接着，他们又用火把烧着这些小生物。随后不久出现的便是一场疯狂的屠杀：派克的人马遭到伏击，而实际上却是文明的小镇遭受无辜的劫掠。包括妇女和儿童在内的小镇居民横遭枪击马踏，大街上尸横遍地。影片前所未有地在刚开始不久就以暴力形成了一个高潮段落。而这种疯狂气氛差不多贯穿了整部影片。在影片后部，马帕奇一时高兴，竟架起机枪朝着自己人胡乱射击，以及最后派克的人马和马帕奇的人在互射中再一次出现的机枪疯狂的扫射和血肉横飞的场景，使暴力的展示达到了登峰造极的地步。它彻底撕碎了古老的西部的神话，把浪漫的西部变成了一场展示暴力与血腥的“芭蕾”。

与此相联系，片中的人物也缺乏传统西部片中明确的道德与意志的品质和超人的标志。派金帕没有塑造那种身怀绝技、行侠仗义的西部好汉，也打破了简单的好坏分明的人物模式。片中的主角派克纵然不是毫无理智、随意杀人的枪手，但却是一个正在走向“老化”的西部英雄。他行动迟缓、自怨自艾，不断做出错误的或者是漏洞百出的决定和计划，使他手下的人频频处于危难之中。片中第一个“事件”——抢劫银行，一定会使熟悉西部片的观众感到大失所望。这是一场极不“漂亮”的抢劫：派克不但陷入伏击圈，仓皇逃走时竟把老朋友赛克斯的孙子丢在银行里，使其遭乱枪打死，而且更令人难堪的是，他损兵折将抢来的竟是一堆无用的垫片。另一段与此相似的场面出现在抢劫失败后派克的一段闪回中：他当年与一位有夫之妇偷偷相爱，正在幽会时，女方的丈夫突然出现，并开枪打伤了他的腿。而派克在这里远没有表现出牛仔式的神功和绝技，只能眼看着对方带着自己的心上人夺门而去——这次失败使他的腿至今仍留有残疾。

这些失败使派克不断受到手下人的嘲笑，也为他在片中做出的许多决定提供了基本动机。他决心要做出一件能够挽回他声誉的事。正是出于此，他

同意与马帕奇将军合作，为他抢劫军火。而这已是他拯救自己名声的最后机会。抢劫行动本身几乎是完美无缺的。但随后他却犯了两个致命的错误：一个是使老友赛克斯无端受伤，其二是使安吉尔落入马帕奇的手中，受尽折磨。这接二连三的失败使派克已无所选择，只能在最后的一场疯狂的枪战中以命相抵。

虽然就西部片自身的演化来说，派金帕仍可以说是西部电影大师约翰·福特真正的传人。在其影片里，也间或出现了某些富于诗意的场面；他所描绘的派克也仍然有着传统西部片中牛仔们对于荣誉的看重。但就整体而言，他在《野帮伙》中更加突出地表现出来的是美国新电影的导演们对于美国生活（包括历史与现实生活）的一种近乎粗砺的真诚和真实的态度。他拒绝去复制传统的西部神话和美化那引起在公众意识中已成为传奇式的西部生活和人物。歹徒不再被浪漫化，暴力则充满了痛苦。一个真正的西部似乎被还原了。而正是在这个意义上可以说《野帮伙》又是一部真正的西部片。派金帕对于西部神话的这一态度显然不仅是纯电影的，而且是现实“文化”的。60年代末，正值越战时期。充满暴力与血腥的战争给绝大多数美国人心头蒙上了一层阴影。在这一背景下，派金帕不再以一种简单的判断去赞美美国的冒险主义和自我肯定的精神，并对这种已充斥于国内外的暴力进行了尖锐的批判。同时，派金帕在影片中更是突出地描绘了马帕奇将军那辆红色的小汽车和机关枪。这些现代化的物品在西部的出现表明了，生活在这一时代环境中派克等已经属于一个过时了的家族，他所信奉的那套价值观念在机枪面前已毫无存在的可能。就此，一位影评论家指出，影片中的第一个场景可以说是隐喻性的。在那里，孩子代表着未来，蚂蚁代表着现代世界，而蝎子则代表了“野帮伙”，他们终归难逃被现代世界吞噬的命运。

（李一鸣）

影子部队

L'Armeéedésombres

1969 彩色片 150 分钟

法国柯罗那—弗诺拉玛影片公司摄制

编导：让-彼埃尔·梅尔维尔（根据约瑟夫·凯赛尔同名小说改编）

摄影：彼埃尔·劳姆

主要演员：里诺·凡杜拉（饰菲力普·杰彼耶）

西蒙娜·西涅莱（饰玛蒂尔德）

保罗·莫里斯（饰圣吕克·贾尔迪）

涅让-彼埃尔·夏赛尔（饰让·弗朗索瓦）

保罗·克罗谢（饰菲力克斯）

克里斯蒂昂·巴尔比叶（饰勒比）

克罗德·玛恩（饰勒马思克）

塞尔日·雷基亚尼（饰理发师）

【剧情简介】

1942 年 10 月 20 日，德国占领法国期间，马赛。

抵抗运动的领导人之一菲力普·杰彼耶是德军占领当局四处通缉的一名要犯。由于叛徒出卖，他被送入一所受严密监视的国际集中营。在一次解往巴黎盖世太保总部等候提审的时候，他杀死德国卫兵逃出虎口。回到马赛，在同伴菲力克斯和勒马思克的帮助下，抓住叛徒并在一间四周人声嘈杂的地下室里将他处死。

菲力克斯在一家咖啡馆中与阔别多年的好友让·弗朗索瓦邂逅。这位退役的飞行员父母双亡亦无家室。菲力克斯托他把一台发报机带到巴黎，交给抵抗运动的一位负责人。当火车进入巴黎火车站时，月台上及出口处布满了德国纳粹。让·弗朗索瓦灵机一动，替一名德国妇女抱起一个小女孩，泰然自若地混过了关卡。当他刚松一口气，走进地铁通道时，又遇到缉查走私品的法国警察。让·弗朗索瓦也侥幸蒙混过了关。

把发报机交给玛蒂尔德之后，让·弗朗索瓦去看望哥哥——圣吕克。表面上看，这是一位不问世事，终日沉浸在音乐和书本中的高级知识分子，实际上他是抵抗运动的一位重要领导人。一天夜晚，菲力克斯和让·弗朗索瓦带领一队抵抗队员，把圣吕克和菲力普·杰彼耶护送到英吉利海峡岸边，一艘潜水艇冒出海面，把这两位领导人送往伦敦，去接受戴高乐将军授勋。

杰彼耶在伦敦目睹了在德国飞机轰炸下，抵抗纳粹德国的英国人民镇定乐观的精神状态，深有所感。他得知临时代替他的负责人菲力克斯被捕后，连夜乘飞机跳伞回国，与玛蒂尔德策划营救办法。玛蒂尔德设计了多种营救

方案，也曾化妆成德国贵妇潜入关押菲力克斯的德军医院侦察过地形，但苦于无人通知菲力克斯营救计划，使他准备好，方能万无一失。勇于自我牺牲的让·弗朗索瓦，向德军司令部寄去一封检举自己的匿名信，被捕后与菲力克斯被关入同一牢房。万事俱备后，玛蒂尔德装扮成一名德国医院护士长，战友们扮成德国士兵，开着一辆急救车进入了监狱。但他们万万没有想到，菲力克斯已被酷刑折磨得奄奄一息，监狱医生不同意移动一名将死之人，玛蒂尔德等人只得快快而去。让·弗朗索瓦和菲力克斯这对挚友同时服毒自杀身亡。

事隔不久，杰彼耶也遭被捕，并且马上就要被执行枪决。行刑队长通知包括杰彼耶在内的十几名被处决的人，在他下命令之后，一分钟之内最先跑到地下室尽头的人，可以再活几天，与下批犯人同时处死。在他下令之后，人们开始拼命奔跑，机枪的子弹追逐着每个求生的人，杰彼耶在犹疑片刻之后，也全速向尽头跑去。当他臂部中弹逃到地下室尽头，以为无路可走山穷水尽时，忽然看见从三米多高的窗口系下一根绳子，他抓住这根绳子奋力向上爬，在他使尽全身之力精疲力竭的时刻，一只有力的手抓住他，并把他提了上去，在勒马思克的搀扶下，他们迅速跑到公路边，一辆汽车正等在那里，里面坐着玛蒂尔德。这次营救行动是由她一手策划的，对她的才干，杰彼耶十分敬佩，对她的救援，他心中充满感激之情。一会儿功夫，他们消失在公路上，拐进一片小丛林，在那里又换乘另一辆汽车，玛蒂尔德坐在杰彼耶身边，满含安慰、鼓励和女性的温柔，紧紧地握着他的一双大手。为躲避搜捕，他被安排住在一幢人迹罕至的农舍里。在这里，他一边养伤，一边焦急地等待着上级对下一步行动的部署。

不幸的消息传来了，勒马思克告诉他，玛蒂尔德被捕了，并搜出了她无时无刻不带在身上的她女儿照片。大家知道，这严重地违犯了地下抵抗运动的组织纪律，因为任何一个人都可能为了保护自己的亲骨肉而出卖同志。盖世太保也正是利用这位富于亲情的伟大女性的致命弱点来威胁她，使她当了叛徒，并且立即将她释放，责令她在一周内找到全部“同伙”，否则她女儿的下场将不堪设想。

始终围绕如何处置玛蒂尔德的问题，杰彼耶和形影不离玛蒂尔德的勒马思克发生了严重分歧。杰彼耶认为：尽管她曾为抵抗运动奉献出过自己的一切，也曾救过自己的性命，但她目前的行为构成了对马赛地区抵抗运动组织的每个成员的致命威胁，必须像对待其他叛变者那样，立刻将她处死。勒马思克等人认为，玛蒂尔德的叛变事出无奈情有可原，坚信她绝对不可能出卖组织和同志，所以拼命反对杰彼耶的打算，并扬言：“谁要敢伤害玛蒂尔德，我先打死他。”双方都为此掏出了手枪，正在这时，地下组织总负责人圣吕克出现了，他说玛蒂尔德通过内线向他提出要求：请组织尽快派人将她处死。既然这是出自她本人的意愿，全部在场的人都沉默了，高大魁武的勒马思克忍不住抽噎起来。

这一天，巴黎愁云密布寒风袭人。在玛蒂尔德居住的僻静街道旁边，杰彼耶、圣吕克、勒马思克等人坐在一辆黑色汽车中无言地等待着。不久，玛蒂尔德拎着小包匆匆走来。猛然间，她抬眼望见几张十分熟悉的面孔，带着疑虑、迟疑、痛苦、失望、同情的几双眼睛目不转睛地注视着她，她像被钉住一样，一动不动地站在离汽车几米远的地方，看到一支手枪黑洞洞的枪口对着自己，她美丽的灰色大眼睛里充满了痛苦和无奈，口微张了一下，似乎想辩解什么，但欲言又止，这时枪声响了，她默默倒在了人行道上。汽车迅速远去，车内的人眼中都噙满了泪水。事后，杰彼耶问圣吕克：“你确实收到了玛蒂尔德的请求了吗？”得到的回答是：“我想她会那样请求的”。

影片到此结束。银幕上出现了这些影子部队成员何年何月何地被捕牺牲的文字说明，影片在悲壮的乐曲声中收尾。

【鉴赏】

60年代的法国影坛精彩纷呈，老一辈大师如让·雷诺阿、罗贝尔·布莱松、雅克·达蒂等人风采依旧、佳作迭出，而新浪潮中又涌现出一批令人瞩目的新一代导演，弗朗索瓦·特吕弗、让-吕克·戈达尔和克洛德·夏布罗尔就是其中的佼佼者。但是，60年代法国影坛上的一件大事，是让-彼埃尔·梅尔维尔从被世人忽视到受人认可成为“新浪潮之父”的曲折经历。

梅尔维尔于1917年生于巴黎，原名葛汉巴赫，因崇拜《白鲸记》作者梅尔维尔，而易名让-彼埃尔·梅尔维尔。

二战结束时，法国电影处于低潮。梅尔维尔以独立制片的方式成立了自己的电影公司。这种独立制片方式和作品中始终贯穿的个人风格，正是《电影手册》那批新潮导演尤其是弗朗索瓦·特吕弗所倡导的“作者论”方法：独立的一而贯之的作业方式（编剧、导演、剪接）和贯彻始终的作者意识（电影技巧、导演思想）。梅尔维尔的作品以思想尖锐和风格别致著称，以塑造特殊环境中的特殊人物性格和营造影片的气氛见长。不少影评家都说，梅尔维尔的影片越看越有意思，越嚼越有味道。

1973年8月2日因心肌梗塞而去世的梅尔维尔，一生中执导的影片并不多，而且最为人称道的是一些与大明星如阿兰·德隆、伊夫·蒙当等人合作的商业警匪片，所以在法国影坛上的地位远非一流。但是，在早期梅尔维尔是一位取材相当广泛的导演，尤其是在二战时期，他参战的经历成为他早期电影的灵感来源。他的第一部作品《静静的海洋》叙述了在法国被德军占领期间，一个法国家和一名德国军官之间的恩怨。第二部影片《可怕的孩子》是和著名的作家让·谷克多联合编剧的一部成功作品，这部影片虽在当时未引起轰动，但后来却成为一部传世之作。从1955年他拍摄《大赌徒鲍伯》起，即开始了一系列警匪片的创作。

《影子部队》讲述1940年在德国占领法国期间，抵抗运动的勇士与敌斗争的几个故事。

梅尔维尔这部影片格调深沉、色彩凝重，他运用了多种艺术手法，生动有力地表现了作者对抵抗运动及其时代的反思。梅尔维尔作品中的人物，与浪漫主义作品中的英雄不同，他们虽是为了集体和民族的利益而战斗，但也会因情感的软弱或个人的动机而屈服，而造成对集体事业的危害。这些勇敢的斗士生活在与广大群众相隔绝的秘密联络网中，离开这个组织就面临危险。和他们有接触的法国人民实为凤毛麟角，影片中除了一户农民，只有一位男爵；群众在偶然机会帮助了他们，也无意了解他们的行动，影片中那位由塞尔日·雷基亚尼扮演的理发师，在杰彼耶杀死法国看守逃离虎口，闯入他的理发店时，德军的摩托车队在门口飞驰而过，理发师当然猜出了来者是什么人，但他除了给杰彼耶换了一件外衣，任何话都没有讲。这一切和传统中所宣传的抵抗运动受到了广大群众的支持大相径庭。

梅尔维尔在刻画人物方面确有过人之处。影片主人公杰彼耶刚一出场，导演就以一组令人惊叹的镜头来表现这位智勇双全的英雄。当他被押送到巴黎德军城防司令部时，随着杰彼耶观察周围形势的目光，一个全景镜头出现在观众面前：在十分宽敞的大厅中，近门处是登记台，稍远处的一面墙全被电话交换机占据。除一座大钟清晰地敲着每一秒钟的声音外，周围一片死寂。这一持续不断的特殊音响，令人感到时间既快又慢。杰彼耶被带到一个角落，一名荷枪实弹的德国士兵看守着另一名被捕者，他坐在此人身边。在这种异常气氛中，既无对话，也无动作，画面似乎凝固了。这两个人紧张的心脏跳动的声音似乎与大钟的滴嗒声同步。导演用近景和面部特写加上侧光，将两人的面部突现在我们面前。两名素不相识的被捕者，目光交换了三次，满怀心腹事，尽在不言中，这三次无言的对视，已酿成了一个成熟的共同逃跑计划。为了说明这两人的心理，导演用摇、拉镜头把三个人的位置和姿态做了多角度的交待：先是一个占据银幕大部的士兵背影，两名被捕者仅占银幕左下角一小部分。他俩向前弯曲的身影与德国卫兵雕像般挺立的姿态形成鲜明的对比，仅此镜头就足以使观众感到形势严酷脱身不易。另一镜头是仰拍荷枪实弹的德国卫兵和俯拍赤手空拳的两名被捕者，反差强烈，力量悬殊不言而喻。在这些“此时无声胜有声”的镜头层层铺垫之后，静止的画面突然被打破。杰彼耶在用目光暗示了一下另一名被捕者后，起身走向德国士兵，问道：“能给我一支香烟吗？”说时迟那时快，士兵还没反应过来，杰彼耶已经拔出身上的匕首，挥起胳膊，一下就刺入他的咽喉。紧接着，急促的奔跑、警铃声、枪声等各种声音交融在一起。一个长镜头紧追着杰彼耶的奋力奔跑，当他推门逃进一家理发店后，气氛才略微缓和。但当他还未恢复正常呼吸时，门外警车呼啸而过，观众紧张的心情仍难以松弛。镜头的调动、音响的运用给人们留下深刻的印象，也突出了杰彼耶的英雄本色。

本片的叙事手法凝练、简洁而流畅。菲力克斯被捕后，为表现德国盖世太保的审讯室和杰彼耶临时赴伦敦下榻的住所，导演多次运用平行蒙太奇，这些画面没有一句对话，形势的紧迫和杰彼耶的焦急全都呈现在画面之中。

对菲力克斯的审讯，梅尔维尔只用了两个镜头：先是双手倒铐在椅背上，昂首挺胸，怒目而视，一言不发。后是仍坐在原地，但衣衫破碎、满脸血污，头耷拉在胸前，双目紧闭，似乎已昏死过去。整个审讯过程仅此两个镜头，就足以使观众明白一切。

当杰彼耶乘飞机夜间跳伞回到法国之后，很快就见到了玛蒂尔德。梅尔维尔十分简洁地勾勒出这位女英雄坚毅果敢、胆量非凡、有勇有谋的形象：在和同伴一起秘密开会时，她那沉着坚毅的面庞，深邃冷峻的目光构成画面最有力的因素。观众马上会意识到这是一位既有威信又受爱戴，具有高度凝聚力的核心人物。紧接着一组杂耍蒙太奇闪现分切镜头，玛蒂尔德为营救战友菲力克斯，忽而乔装成雍容华贵仪态矜持的贵妇徜徉在德国军官俱乐部，忽而摇身一变成为一位憨态可掬的农妇走在乡间小道上，她在研究囚禁菲力克斯的军事医院地形，她忽而绘制地图，忽而安装定时炸弹。特写和各种景别交替闪现，给观众一种几乎是毫无喘息余地的紧张感觉。

本片的成功与杰彼耶的扮演者里诺·凡杜拉的出色表演是分不开的。我国观众对他在《沉默的人》中，扮演的主人公蒂贝尔曾作过高度评价。

1917年7月14日，里诺·凡杜拉生于意大利帕尔玛。八岁时随父来巴黎定居。他从小就沉默寡言，只喜欢看电影。他对亨弗莱·鲍嘉、让·迦本、詹姆斯·贾克奈、斯宾塞·屈赛和加莱·古柏十分崇拜，并刻意模仿，这是他后来具有高超演技的原因之一。他的体坛经历对他的影艺生涯也颇有帮助。里诺·凡杜拉曾是一位体育健将，擅长自由式摔跤和拳击。1950年曾获得欧洲中量级拳击冠军，后来因腿部骨折而告别了拳击场。体育生涯使他体魄健壮，目光敏锐，反应灵活，善于掌握位置和时机，控制自己的肢体和动作，使他在后来的表演中获益匪浅。1953年，他在雅克·贝克尔的影片《不准动用这笔钱》中，扮演一个能把汽车掀起来的大力士。该片主角由让·迦本扮演，而这个大力士尚无人扮演，经人介绍，凡杜拉初上银幕就和迦本配戏，他俩配合的十分默契，镜头往往是一次拍成，让·迦本对这位新搭档的才能十分赞赏。

40年来，里诺·凡杜拉和著名导演克洛德·索代、让—彼埃尔·梅尔维尔、克洛德·勒鲁什、彼埃尔·格拉尼叶—德费尔等亲密合作，拍摄了近百部影片。他所塑造的两位最成功的人物，一位是莫里那罗执导的《诱惑者》中的总经理，另一位是在1984年范赫拉导演的《帕尔玛的一百天》中的一位打击黑手党的警官，令人历久难忘。

（任友谅）

厂长

1970 彩色片 90 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：阿历克赛·萨蒂柯夫

编剧：尤里·纳吉宾

摄影：尼克拉依·林科夫

主要演员：尼克拉依·古宾柯（饰兹沃雷金）

瓦西里·里万诺夫（饰克内什）

【剧情简介】

1917年十月革命时，一个出身于穷苦家庭的青年水兵阿历克赛·兹沃雷金参加了攻打冬宫的队伍。战斗结束后，他请假回家去看看。在路上，当他经过一座小城中一家五金店时，发现楼上的窗口里有一个“美人”向他微笑，他就径直走了进去。这个姑娘叫萨尼亚，是五金店老板的女儿。由于革命爆发，五金店老板破产了。在苏维埃政权下，店主对兹沃雷金也不敢小看。这样，兹沃雷金就成了五金店老板的女婿。本来在五金店管事的一个叫谢苗的人正在追求萨尼亚，而且很有成功的希望，现在也退让了……

以后兹沃雷金参加了莫斯科肃反委员会的工作。有一次，他在上级克内什的率领下去搜查旧俄莫斯科汽车制造厂副总经理波戈尔日斯基的住宅，没有什么结果，却发现波戈尔日斯基的小儿子自己制造的一辆玩具汽车很精巧。兹沃雷金从小就喜欢汽车，在他还是个穷孩子的时候，就幻想自己有一天也能开上汽车。现在他对这辆玩具汽车也产生了莫大的兴趣，几乎忘了自己有公务在身。最后，克内什押走了波戈尔日斯基，兹沃雷金也只得离开了自己心爱的玩具汽车，而对于制造这辆玩具汽车的人——波戈尔日斯基的儿子公开流露出来的仇恨的目光，则一点也没注意到。

克内什是个“干巴巴的”，“不通人情”的人。他对兹沃雷金和一个五金店主的女儿结婚很不满意。他对兹沃雷金说：“为了个人利益而和阶级敌人勾结的人，是不能在肃反委员会工作的。”他要求兹沃雷金“用事实证明自己有权利留在肃反委员会”，“要不就随便你滚到哪儿去好了。”

兹沃雷金痛苦地离开了肃反委员会。在路上，他经过一个机关门口，看见停着一辆美制“罗斯——罗依斯”牌的敞篷小轿车。他又情不自禁地去抚弄汽车，结果和司机吵了起来。正在难解难分的时候，乘坐汽车的人从机关门内走了出来——原来就是列宁。

列宁不仅没有责备他，反而用汽车把他送回家。列宁了解到兹沃雷金的情况后，就亲笔写了委任状，任命他为从波戈尔日斯基手里没收过来的莫斯科汽车制造厂的厂长。

兹沃雷金当了厂长后，把原来在厂里工作的旧工程师都收留下来。他还把从前追求过萨尼亚的谢苗也邀来协助自己管理汽车厂。当时厂房设备遭到很大破坏，生产陷于停顿。兹沃雷金提出全厂工作人员每人每天加班两小时，参加厂里基建工作，连家属都来义务劳动。兹沃雷金的妻子萨尼亚也天天来挖土，搬运器材。这样过了几年，汽车厂面貌大变，生产终于走上了轨道。

有一天晚上，兹沃雷金和谢苗在厂里巡视，忽然听见马达车间里有奇怪的声响。他们跑进去一看，发现一个青年工人正在破坏机器。兹沃雷金和谢苗上去制止，不料青年工人掏出手枪，打死了谢苗，最后兹沃雷金制服了他。审讯之下，才知道他是前汽车厂主波戈尔日斯基的儿子，也就是从前兹沃雷金和克内什去他家搜查时玩汽车的那个小孩。自从他父亲被捕后，他到处流浪。长大后，他改名换姓，靠着厂里留用的旧工程师的介绍，混入厂内当了工人。他对苏维埃政权怀着无比的仇恨，时时企图进行破坏。

兹沃雷金了解了这个情况以后，就对小波戈尔日斯基说：

“你听着，波戈尔日斯基，你现在还有一个最后的可能，不像一个坏蛋那样死去……你定会明白，你是要被枪毙的吧？”

小波戈尔日斯基低着头不作声。

兹沃雷金接着说：

“可是你在被打死以前，得忍受不少时间的审问，这时间会长得可怕。破坏再加上杀人——这已经是太过份了。你会拖累许多人的。”

小波戈尔日斯基说：“那为什么呢？我对自己的行为负责。”

兹沃雷金说：“那边可是会得出另一种结论的。谁帮助你进厂工作的？”

小波戈尔日斯基不作声。

“你不愿意说吗？可是那边很快就会弄清楚的，大概准是哪一个工程师。这就可能让人感到是个阴谋。”

“这真是胡说八道！”小波戈尔日斯基先是喊了起来，但突然又低下了头。“不过，什么都有可能……你想要怎么样呢？”

兹沃雷金把手枪交给小波戈尔日斯基说：“我想让你自己……”

“为什么你要这样？”小波戈尔日斯基惨笑着问。

“我不愿意让他们把我的工程师都关起来。我不愿意让他们随便杀人。”

“为什么必须把他们关起来呢？”

“那边能把他们关起来。他们过去认识你父亲，也认识你，还帮你进厂工作。再加上家庭出身，国外的亲戚等等……”

“真奇怪，你对他们倒是这样喜爱和关心。”

“不，波戈尔日斯基。我是一个共产党员，我爱共产党员。但是我不愿意让工厂彻底垮掉。你看，我现在对你是彻底坦白了。”

这样，兹沃雷金竟说服了小波戈尔日斯基，使他用枪自杀了。

当肃反委员会来调查的时候，兹沃雷金就说小波戈尔日斯基和谢苗是为女人争风吃醋而毙命的。但在肃反委员会工作的克内什不相信这种解释，而

是一心想把这桩事扩大为一个大政治阴谋，因此他把那些留用的工程师全部逮捕。兹沃雷金百般解释，说这绝对不是政治性事件，要求释放工程师们。克内什对兹沃雷金说：“现在到处都是敌人，就是对自己的影子也不能相信。你眼睛里就只有自己的工厂，对周围的事什么也看不见。这是政治上的盲目无知！”最后，兹沃雷金说：“我要到克里姆林宫去。”（这时还是1924年以前，列宁还在世。）

不久，工程师们都被放出来了。工厂生产也继续进行。又是几年过去了。莫斯科汽车制造厂生产的汽车越来越完善。为了检阅汽车的质量，邀请了一些资本主义国家派汽车来参加在土库曼卡拉库姆沙漠和莫斯科汽车厂制造的卡车进行一场比赛。前来参加的有美国、英国、法国、意大利、德国等国的汽车。在开始竞赛的时候，克内什忽然来到。原来他已从肃反委员会调到汽车厂当政委，因此也来到卡拉库姆。在比赛进行中，他又对兹沃雷金产生了不满，因为一路上兹沃雷金总是照顾外国的汽车：“添水也先给外国汽车添，备用另件也先给外国人。”他对兹沃雷金说：“如果我们的卡车不能开到终点，你想想，那会有什么结果？党和政府及斯大林同志本人都在关心这次比赛。”可是兹沃雷金说，他要的是“诚实的比赛”，因此不能优先照顾本国的汽车。另外，他对克内什也很有意见，因为一路上克内什对汽车司机总是板着面孔，随意申斥。有一次，一个司机喝了酒，被克内什碰上。接着，他又认出那个司机从前在自己手里犯过案。于是克内什立刻宣布把那个司机判为“在监外监禁”，等到比赛完了再正式判决。兹沃雷金对克内什说，你太凶了。克内什说：“凶？在我的心中沸腾着对革命的爱，而毫不留情——就是这个爱的另一面。”兹沃雷金说：“真遗憾，革命没有教会你别的什么。应当快快乐乐地生活。我们是在建设一个最好，最公正的社会。”克内什说：“正是因为如此，我们才应像钢一样！快乐是下一代的事，不是我们的事。”兹沃雷金说：“你这是胡说八道！一天到晚板着面孔，看着什么都可疑，这就干不出好事来。”

在比赛期间，兹沃雷金和克内什就这样不时争论着。比赛快要结束时，许多国家的汽车都不行了。到最后，只剩下一辆美国福特牌汽车（由美国司机驾驶）和一辆莫斯科汽车制造厂的汽车（由兹沃雷金驾驶）进行比赛。在“决战”前夜，兹沃雷金突然发现有一个影子走近美国汽车，悄悄掀起车盖，想要破坏马达。兹沃雷金急速上前制止了他，发现他就是那个被克内什判为“在监外监禁”的司机瓦拉克辛。他知道克内什怕美国汽车赛赢，因此便想破坏美国汽车，为克内什“效劳”一次，以便能减轻对自己的处罚。兹沃雷金很同情他，并没有申斥他，只是让他回去睡觉。第二天比赛时，兹沃雷金还让这个司机当自己的助手，使他能躲开克内什。

苏美汽车进行决赛了。先是美国汽车领先，但后来美国司机体力支持不住，停下了汽车，甘愿认输。兹沃雷金却认为，比赛的是汽车，而不是人，所以输赢还没定。他对给自己当助手的瓦拉克辛说：“你现在去开福特车。”

如果你先开到终点，你就随意到哪儿去好了——共产党员说话算话。”

于是苏美两辆汽车继续进行比赛。瓦拉克辛为了获得自由，拼命开快车。

但是在离终点不远的地方，美国汽车终于出了毛病，停住了。苏联汽车获得了最后的胜利。但是兹沃雷金仍然对瓦拉克辛说：“你走吧。你已经尽了自己最大的力量。这是一场诚实的比赛。走吧，没有人会找你了。”

【鉴赏】

本片是苏联名编剧尤里·纳吉宾和名导演萨蒂柯夫在联合创作了影片《主席》（1964）之后，再度合作的产物，被称为是《主席》的“姊妹篇”。《主席》讲的是农业战线上一位领导干部——集体农庄主席的奋斗史，《厂长》讲的是工业战线上的企业者——一个汽车制造厂厂长的经历。两部影片体现了相同的创作动机：在银幕上塑造工农业战线上领导干部的形象——新时代的正面主人公。本片于1965年开拍，主人公兹沃雷金一角邀请当时最著名的演员之一谢·乌尔班斯基（曾主演过《共产党员》、《晴朗的天空》等片）扮演。但影片开拍不久，乌尔班斯基却因意外事故死去。拍摄工作便停顿下来。直到60年代末，影片主人公改请了虽然年青，但已显示了出众的表演才能的演员古宾柯（前此演过《我20岁》，《无需口令》等）扮演，影片拍摄工作才再度上马，并于1970年完成。

本片的特点，主要体现在影片塑造的主人公形象上。这是一个社会主义时代的正面主人公形象。他既不同于30—40年代苏联影片中那些虽然革命性很强却色彩单一化的正面主人公，又不同于50年代中期以后苏联银幕上经常出现的那些时而流露出感伤情调甚至于悲观主义情绪的正面主人公。兹沃雷金是个坚定的革命者。他明确认识到，自己是在参加建设一个“最好、最公正的社会”，并为此贡献了全部力量。同时，他胸襟开阔，看问题高瞻远瞩，在关键的时刻能当机立断，并敢于承担责任（如处理小波戈尔日斯基杀人案及瓦拉克辛破坏汽车事件等）。而他的所作所为，都是为了党的事业的长远利益，出于自己对社会主义建设的高度责任感。

兹沃雷金的形象特点，是在影片另一个主人公克内什的形象反衬下显示出来的。如果在30—40年代拍摄这部影片，克内什这个人物很可能就是一个正面主人公。他心中“沸腾着对革命的爱”，他也确实具有奉献精神。他认为“快乐是下一代的事，不是我们的事。”而他的“阶级警惕性”使他变得“像钢一样”（考虑到斯大林的名字就是从俄文字“钢”变化而来，克内什的思想意识的特点来原于什么，影片是暗示得比较清楚了）。他认为“现在到处是敌人，就连自己的影子也不能相信。”他的这种处事原则，给革命带来的只有损害。而兹沃雷金的主张是，“应当快快乐乐地生活”。他具有博大的胸怀，他也有自己的爱情和喜好。他为人公正，主张进行“诚实的比赛。”显然，影片是把兹沃雷金和克内什作为两条路线，两种思维方式，两种做人原则的体现而呈现在观众面前的。兹沃雷金站在党的正确路线上（列宁亲自

任命他为厂长这一细节在影片构思中是至关重要的)，他体现了一个真正革命者的形象。这是影片编导总结了过去数十年来苏联电影在正面主人公形象（特别是领导干部形象）塑造方面的经验和教训后一次认真的艺术探索。总的看来，影片的主人公形象是很成功的。这当然与扮演者的创造分不开。古宾柯（1941—）在拍摄本片时虽然还很年青，但是在他以后的创作生涯中使他日益获得明显成功的表演艺术上的特点——强烈的幽默感，在本片中已经鲜明地表现出来。特点是在克内什的“干巴巴”的形象的反衬下，古宾柯表演中的幽默成分使得兹沃雷金的形象特别具有活力。古宾柯外表很一般，并不特别“高大”。他在银幕上的一举一动很“随便”，就是当主人公已在事业上做出重要成绩时，古宾柯的表演也仍然遵循朴实自然的原则，这使观众对主人公的形象感到亲切。兹沃雷金的形象是60年代末—70年代初苏联电影创作在人物塑造方面的重要成就之一。这是编、导、演共同努力的结果，是一次成功的合作。

本片的创作带有时代的特点，除了主人公形象塑造体现了60年代下半期以来苏联电影创作者在这方面新的追求以外，影片后半部分苏美汽车竞赛的段落很容易使人联想到当年苏共领导在苏美关系方面所奉行的政策。作为苏联最大的电影制片厂重点产品，影片出现了这样的情节构思，也并不奇怪。应该说，影片这一部分并不成功，它显示了一定的图解性，而且使影片的风格发生了明显的改变。不过，从观赏性的角度看，影片的这一部分倒对观众产生了很大的吸引力。在浩瀚无垠的大沙漠中数十辆汽车急驶飞驰，掀起阵阵黄沙迷雾，形成非常壮观的场面。由于剪辑的作用，竞赛的场面越到后来越紧张，十分扣人心弦。而这样的情节和艺术处理，是过去的苏联影片中尚未出现过的。从这个角度讲，这也是一种新的艺术探索。

（李小蒸）

途中考验

1971 黑白片 10 本

苏联列宁格勒电影制片厂摄制

导演：阿列克谢·格尔曼

编剧：艾杜阿尔德·沃洛达尔斯基（根据尤里·格尔曼的小说《新年战役》改编）

摄影：德·格尔加诺夫阿·亚历山大洛夫斯基

主要演员：罗兰·贝科夫（饰洛科特科夫）

安纳托里·索洛尼岑（饰别图什科夫）

弗拉基米尔·扎曼斯基（饰拉扎廖夫）

奥列格·鲍利索夫（饰索洛明）

本片获 1988 年苏联国家奖金

【剧情简介】

1942 年冬，在德国军队占领的白俄罗斯大地上，一支人数不多的游击队分队在难以想象的艰苦条件下活动着。一天，在一农舍的木栅栏墙外，距游击队营部不远的地方，出现了一个身穿德军大衣的士兵。实际上，他是俄罗斯人。此人自称亚历山大·拉扎廖夫，主动缴枪投降，在游击队员的押解下来到游击队营部。游击队长对他进行审讯时，他说他们的坦克部队曾在一次战斗中被德军包围，他本人当了俘虏，由于意志薄弱，便同意为敌人工作，为此他追悔莫及，决定回到自己人这边来，他在森林里出现是在寻找游击队，决心找到游击队后用行动和鲜血洗去耻辱，为自己赎罪。然而，他的话并没有感动在坐的人，也没有引起人们的同情。谁知道他是来干什么的呢？游击队员们，包括游击队政委别图什科夫在内，都对这个可疑的投诚者十分痛恨，甚至要把他马上干掉。只是由于游击队队长洛科特科夫的坚持，才给他留了一条命。

事情的发展也真凑巧，就在这位过去的苏军下士，后来的德军俘虏，如今的自愿投诚者来后不久，游击队陷入敌人的包围。艰难的突围开始了，游击队带领村民隐入森林。老人、小孩、妇女在大雪覆盖的道路上步履艰难地行走着。好不容易到了一片林中空地，人们才得以坐下喘息。游击队的处境本来就十分艰苦，如今又发生了这个变故，大家的仇恨都集中发泄到这新来的投诚者身上：他刚到这里不久，游击队就被敌人包围，这里面难道没有文章吗？当炊事员把一点点得来不易的食品分给每个人，也分给拉扎廖夫时，一个名叫索洛明的游击队员压不住心头的愤恨，立即抢上前来打翻他手中的

饭盒，并把他按倒在地，拳打脚踢。此时，游击队政委站在一旁冷眼旁观，没有加以制止，因为在对待拉扎廖夫的问题上，他和队长的意见不一致。他要求枪毙这个曾向德军投降过的人，游击队长则主张对其进行考验，以观后效。

游击队计划搞到敌人的情报，以安排今后的战斗行动。游击队长派拉扎廖夫和曾经打过他的索洛明执行这次任务，在公路上堵截德军的摩托车，从中获取情报。他们一同来到公路旁，埋伏在路边的树丛后边。待敌人的摩托车开过来时，拉扎廖夫走上前去要求德军停车进行检查。说话间拉扎廖夫突然开枪打死敌人，索洛明也一个箭步冲上去干掉了第二辆摩托车上的敌人。就在他们从被打死的德国兵身上取出情报准备撤退时，另一个装死的德国兵悄悄拿起武器向索洛明开了枪。拉扎廖夫手扶着受伤的索洛明向营地走去，还没有到达营地，身受重伤的索洛明就牺牲在拉扎廖夫的怀中。索洛明在弥留之际请求拉扎廖夫原谅他，因为他亲眼目睹了拉扎廖夫的英勇行为，已对他的忠诚深信不疑。任务圆满完成，情报搞到了，但索洛明没有了。当拉扎廖夫把索洛明的尸体带回游击队后，新的问题又产生了：谁能确信索洛明不是拉扎廖夫打死了呢？没有任何人能够证明他的所作所为。拉扎廖夫陷入极度痛苦之中，他愿以鲜血和生命来赎罪，如今他经受了血的考验，却仍得不到信任。人们仍然怀疑他，不相信他的忠诚。他不想再活下去了，想以自杀来表白自己。游击队长阻止了他，提出还要对他进行考验。

在如何对待拉扎廖夫的问题上，游击队政委别图什科夫和游击队长洛科特科夫之间本来就存在着严重的意见分歧，进行过多次争论，这次，在游击队宿营的小草房里，两个人又为这个问题争吵起来，吵到激烈处，别图什科夫少校突然对正在用热水烫他那双经常发疼的脚的游击队长大吼一声：“同比你军衔高的人说话，请站起来”。游击队长站了起来，尽管他的双脚还在水盆之中。眼前的一幕，不由得使他回想起不久前发生在游击队中的一件事。那时，游击队奉命炸毁一座敌军列车必须经过的桥梁。游击队为完成任务做了细致的调查和精密的安排。他们准备在敌军列车通过桥梁时炸桥，使军列与桥同归于尽。战斗行动开始了，一切按计划进行，炸药包已经安放在桥的内顶上，导火线通向满布树丛的山坡，一个游击队员的手放在导火线尽头的按钮上，游击队员们也都隐蔽在树丛后面注视着铁路上的动静。时间一秒钟一秒钟地过去，眼看敌人的军列已开至桥头、炸桥计划就要实现了。不料，一艘满载苏军俘虏的平底船正好驶至桥下。突发的情况使游击队长处于两难境地：按下按钮，意味着平底船上的几百名苏军俘虏将荡然无存，不按按钮，则会放掉这列满载着机枪大炮到前线去对付苏联红军的德军列车。千钧一发之际，洛科特科夫改变主意，命令暂不按按钮，等桥下的船驶过去后再炸桥。不过这样做，也就放过了桥上的敌人军列。别图什科夫当场同洛科特科夫争执起来：“不炸桥，你要上军事法庭的！”洛科特科夫宁肯做好上军事法庭的准备，也不忍心让自己的这一大批同胞死在他的手下，只是等到船驶过后，

他才下令炸毁了桥梁。那次，面对的是几百条生命，这次面对的是拉扎廖夫一人。洛科特科夫不愿随随便便就对一个人的命运作出裁决。他决定对拉扎廖夫进行第二次考验。

游击队的处境越来越艰难，首先是没有吃的。根据获得的情报，敌人要在新年前把从苏联掠夺来的食品运往德国。装满食品的车就停在卡尔乌霍夫车站上，正奉命开出。游击队决定截获这列敌军需车，夺回食品，以供给游击队和受难的老百姓。游击队长把这个任务交给了拉扎廖夫，并声明，这次行动对他来说是最后一次考验，只许成功，不许失败。拉扎廖夫和几个游击队员穿上德军服装准备出发。临行前，游击队长将仅有的一点点食品分给他们几个人吃，以使他们多日来由于缺乏食品而饿得干枯的面孔不被敌人看出来。到了卡尔乌霍夫火车站，拉扎廖夫和同行的游击队员潜入接近了装着食品的列车。在拉扎廖夫的警卫下，几个队员驾着机车朝游击队驻地方向飞奔而去。一切进展顺利，突然间，曾从游击队偷跑掉的那个敌占区警察认出了其中的一个游击队员，并拉起警报。德军岗哨上的机枪扫射起来，拉扎廖夫手提冲锋枪也朝着敌人岗哨猛烈扫射。他一边向敌人开枪，一边沿着机车开走的铁轨奔跑，他想同机车一起回到营地，然而他心愿未偿，他身中数弹，倒在了铁轨上，以鲜血和生命为自己赎了罪。

影片结尾，在进军柏林的道路上，洛科特科夫在一个交叉路口忙着帮兄弟部队的战友推出陷在泥坑中的汽车。一位上校团长从后面走上前来察看堵车的情况，无意中认出了这位曾帮助他突围的游击队长。当他发现洛科特科夫还是小小的中尉军衔时，许诺要将他的事迹写成材料向上级汇报。洛科特科夫对上校的关怀未置可否，而是回到士兵之间，催促他们：“来，来，推吧。”他又去推起另一辆陷在泥坑中的汽车。

【鉴赏】

《途中考验》是苏联著名导演阿列克谢·格尔曼于1971年拍成的，直到1985年才与观众见面，被搁置了整整15年之久。影片公映后，引起强烈反响。被评论界认为是一部划时代作品：在电影把握现实方面达到新的水平；在表现战争方面运用了新的视点，敢于表现战争中的某些消极现象；在对人的心理研究方面达到一定深度，能把人物性格，内心世界及行为动机产生的根源及形成这一切的社会环境表现出来；在运用造型手段再现时代氛围、战争环境方面表现了导演惊人的才华。苏联电影学中甚至出现了“格尔曼风格”这一表述。当然，“风格”并不能由一部影片来决定，在该片之后拍摄，但在该片之前上映的格尔曼的另外两部影片《没有战争的二十天》（1976）和《我的朋友伊万·拉普申》（1982）均突出了上述的种种特点。

《途中考验》是导演根据其父、著名作家尤里·格尔曼的中篇小说《新年战役》为基础拍摄的。作者在改编时，把描写一次战斗的情节内容，把表现对一个失足人的信任的主题扩展为人民的悲剧：战争给人们带来的灾难。

把描写一个人在战争中趴下了又站起来的故事扩展为整个民族在战争的深重灾难面前英勇奋斗终于取得伟大胜利的丰富内涵，而且围绕着如何对待一个失足人的具体事件表现出艺术家本人对待战俘的现代观点。

影片开始，游击队活动的区域在导演黑白色冷调的摄影处理中，仿佛笼罩着死亡的光圈。茫茫的雪野，黑色的树林，没有人烟，没有住房。天气寒冷，狂风怒吼，天空和大地仿佛凝结了。在如此残酷的环境中，游击队和村民们为躲避敌人的搜捕追杀，不得不奔向森林隐蔽。镜头推进，一个妇女一手抱着一个小孩，一手领着一个小孩正在步履艰难地追赶最后一辆离开村子的马车，旁边还有一个只有一条腿的男孩拄着拐仗一跛一跳的向前挪动着。人们都盼望早点进入森林，气喘吁吁地跋涉在难以行走的雪地上。然而，森林是那么遥远，脚下的雪野似乎没有边际，什么时候才能够到达呢？这组银幕画面已经把战争的残酷环境，把游击队的艰辛的生存条件呈现在观众面前。他们面临的将是生死考验。

在此种情况下，游击队又面临一个新的问题：对一个曾当过德军俘虏、如今投诚过来的前苏军下士的态度问题。是相信他、留下他立功赎罪，还是拒绝他，或者干脆干掉他。游击队内，有许多人，包括政委别图什科夫主张枪毙这个投诚者。他认为，相信叛徒，对游击队来说是致命的危险，谁能说他不是一个奸细呢？队长洛科特科夫不否认这一点，然而他要考虑得更周密，更全面。从来者那双明亮的眼睛可以看出，他来游击队是诚心的，但谁能确保这一点呢？最好的办法是考验。影片在这里涉及到一个战时很敏感的问题，即如何对待被敌军俘虏过的人问题。战争的严酷使得人们对叛徒恨之入骨，而对当过敌人俘虏的人，不分青红皂白，一律严加惩处，似乎也是顺理成章。然而，是否所有当过俘虏的人都是懦夫，甚至都是叛徒、卖国贼呢？正是在这一点上，影片作者进行了新的探讨。

今天，在对卫国战争史有了较多了解的情况下，对于曾当过俘虏的人会有一个客观的态度。尤其是在战争初始阶段，成千上万措手不及未能抵抗或无力抵抗的人落入俘虏境地，并非都是胆小鬼或叛徒。除个别人外，他们之中许多人勇敢诚实，也许还是好样的。可是在1942年的冬天，对这个问题的认识却要困难得多。虽然拉扎廖夫向游击队长表明；不是他选择了当俘虏的道路，而是当俘虏这件事落到了他头上，但要游击队长立即作出判断并非易事，何况影片中就有一个例子，曾和拉扎廖夫一起被关的那个年轻人（因饥饿难耐投靠了敌人，在敌占区当了伪警察）在转移时偷跑掉了，就是此人后来在游击队潜入车站后，认出其中一个游击队员而拉起警报，从而导致拉扎廖夫终于以身殉国。游击队长为了对游击队负责，也为了对拉扎廖夫本人负责，决定对他进行考验，是很有必要的。

拉扎廖夫和索洛明一起执行任务，任务顺利完成，不料，战斗结束时，索洛明却受伤牺牲。本来已经可以说清楚的事情一下又变得难以说清。对拉扎廖夫来说，证人没有了，在游击队看来，谁又能说明索洛明之死不是出于

拉扎廖夫之手？这次考验没有解决问题，游击队长仍处在两难境地。观众已经明白的事实，剧中人（游击队长和政委）却不清楚。对事实结果的真实情况不了解，就不能使他们作出任何结论。从剧作结构上看，事情的发展明显对拉扎廖夫不利。他必须面对一个可怕的事实：谁都不相信他，而他要证实自己清白，要使人们相信他，就必须作出牺牲，乃至付出生命，他只能在这条狭窄的道路上行走，即接受最后的考验，而且不能错过这个机会。

拉扎廖夫是作者置于叙事中心的三个主要人物之一。这位曾经当过俘虏又投诚过来的人无疑是一个悲剧人物。在他的身上集中着时代的许多矛盾：本人与本人的冲突：甘愿为敌人工作，又自觉投向游击队；个人与集体的冲突：大家一致抗敌，他却当了俘虏。作者把这样一个悲剧人物置于叙事中心，也许是影片长期被禁的原因之一。苏联评论界后来肯定本片进行了新的探索，甚至称之为“一部划时代的作品”，看来是着眼于影片主人公的真正本质的揭示。拉扎廖夫接受了一次次考验：战斗的考验，人格的考验。在最后一次战斗中，他用鲜血和生命经受住了最后的考验。

围绕如何对待拉扎廖夫的问题，游击队长和政委之间展开的争论是影片发展的推动力。实际上，相信或不相信拉扎廖夫的回归，对洛科特科夫来说也是一个考验。战前曾是地段警察，如今身为游击队长的洛科特科夫身材瘦小，说话不太流利，但他善良谦和，通情达理。扮演洛科特科夫的演员贝科夫从外形上看无论如何不太符合这位民间哲人，或者说不符合当时银幕上正面角色的高大形象的要求。然而他那双知识分子的忧郁而深邃的眼睛，他所表现出来的那种立场坚定而又富于人情味的品格，使游击队长这一角色类型有了新的突破。当拉扎廖夫经受第一次考验回来仍得不到信任，甚至产生轻生的念头时，洛科特科夫前来看望他，还给他带来了一些难得弄到的食物。洛科特科夫说要派他去执行第二次任务，看来似乎已经相信这小子回归的诚意。然而，当拉扎廖夫递给游击队长一支烟时，他接住又退了回去，还说了一句：“我不想和你一起抽烟。”立场的鲜明把拉扎廖夫刚刚感受到的一点点信任感全都驱散无余。贝科夫的表演表现出两个心理层次：对人的相信和对时代逻辑及战争规律的遵从。这既丰富了洛科特科夫的性格色彩，又增加了角色的真实性。

在对待拉扎廖夫的态度上，同游击队长持相反意见的人首先是游击队政委别图什科夫。索洛尼岑扮演的这一角色正体现了那种不太寻常又不易察觉的委屈感。别图什科夫在影片中表现了一个极端纲领主义者的严厉性。对拉扎廖夫的刻骨仇恨自有他的心理根源。他的儿子在一次战斗中表现了奋勇牺牲的大无畏精神，驾驶着起火燃烧的飞机冲向了敌人的坦克群，选择了与拉扎廖夫完全不同的道路。他本来可以跳伞逃生，但他没有那样做，他视死如归地与敌人同归于尽。而拉扎廖夫却向敌人投降当了俘虏，这是不能容忍的。在他看来，战争中，军人不能存有丝毫惊慌，不能表现丝毫的软弱，要么战胜，要么牺牲。像拉扎廖夫这样来回投奔的人是没有权利活下去的。别图什

科夫爱憎分明的原则性当然无可指摘，但和洛科特科夫相比似乎又缺少了点什么。明显的例子是执行炸桥任务时对待桥下通过的苏军俘虏的态度。别图什科夫的思想行为明显地具有某种偏执性，令人感到难以接受。在以往的影片中，正确立场和人性的代表一定是党的思想工作者，而在本片中，游击队长和政委掉换了位置，这也是一种突破。

影片之所以取得成功，除了演员们对人物形象的深入刻画外，导演和摄影师所营造的真实环境也是一个关键。许多细节都表现得细致入微。例如，村民们逃离村庄后的残景：被遗弃的农家茅舍，没有关上的门被风吹得吱哑作响，荒废了的牲畜棚，荒芜了的院中菜园均透出战争带来的灾难。而游击队住的草棚里，火堆中燃烧的小小的劈柴，烧开的水的雾气，队员们喝着开水，小心翼翼地打开包着仅有的一点点食物的纸包……艰难困苦的生活，沉重悲壮的气氛。导演以凝重、紧凑、善于表现日常生活环境的可信手法再现了游击队紧张而艰难的生活，再现了战争年代的环境气氛。法国一家报纸在评论格尔曼的创作风格时，称他为黑白片大师。格尔曼本人谈道：影片采用黑白色的摄影是由他所选取的素材决定的。在他看来，战争本身就没有什么色彩可言。也许，黑白摄影在今天看来已经过时，但是它在渗透着对战争的回忆的悲伤而抒情的影片中依然大有作为。

（李芝芳）

巴黎的最后探戈

Ultimo tango a Parigi

1972 彩色片 126 分钟

意大利罗马佩阿影片公司/法国巴黎联美影片公司联合摄制

导演：贝尔纳多·贝尔托鲁齐

编剧：贝尔纳多·贝尔托鲁齐 弗朗哥·阿尔卡利

摄影：维多里奥·斯托拉罗

主要演员：马龙·白兰度（饰保罗）

玛丽娅·施奈德（饰让娜）

本片获 1973 年纽约影评协会最佳男主角奖

【剧情简介】

保罗是一个年近五旬的美国作家，定居巴黎，与一家小旅馆的老板娘结了婚。保罗在写作上并无多大成就，生活上又遭到了意外的打击——他的妻子有了外遇后竟自杀身亡。他不想再留在小旅馆里了，并非为了夫妇感情，而是出于一种难于言明的心理。他茫然来到一座公寓大楼里，想租间房子。在这里，他同一位名叫让娜的姑娘不期而遇。姑娘即将同一位电视台的青年导演结婚。因不愿与母亲同住在一套简陋的房子里，也来到这里租房。她的父亲原是一位上校军官，后死于阿尔及利亚战争。

让娜年青美丽，散发出一股诱人的青春气息。保罗和让娜相互看了几眼，都立即被对方所吸引。简单的几句交谈之后，他不顾一切，猛地将她抱起。两人疯狂地拥抱、接吻，马上就在这出租房里作起爱来。房间尚未经过整修，到处尘埃，除了几件破旧的家具，一无所有，一副空旷惨淡的景象。保罗对姑娘说，他们可以合租这套房子，以后他俩每日就在这里幽会。

第二天，两人准时赴约，让娜是匆匆来到的，因为她在未婚夫执导的一部电视专题报导片里担任演出。她一拍完戏，便赶到这里。保罗说，他们来这里，只是为了作爱，彼此不得探询对方的身世，甚至连姓名都不打听。在他看来，这并无必要。姓名等等似乎只是一种束缚。她也认为，这样更好。因为她来这里，是为了寻求一种更为自由的性刺激，寻求她婚后得不到的东西。保罗似乎觉得，唯有性爱才能使他摆脱烦恼，他同姑娘幽会的这个角落，成了他逃脱世界、追求最后的自我的一个孤岛。他们在这个与世隔绝的孤岛里，肆意狂欢，为所欲为。他们带着一种欣喜心情欣赏对方的裸体；为了排遣孤独，保罗有时也向姑娘喃喃自语地叙述自己童年时代的恶作剧。

保罗虽然每日同姑娘幽会，但往事却不时浮现在他的脑海里，使他痛苦不堪。他回忆起同丈母娘的争论，当她提出请牧师来出席女儿的葬礼时，他

怒不可遏。因为在他看来，宗教是世界上最伪善的。他又回忆起在妻子遗体前失声痛哭的情景：他一直在苦苦地思索妻子自杀的原因。婚姻的失败，不被人理解的境遇……这一切使他沮丧、沉沦。现在遇到了让娜，他从她那年青的生命里，似乎获得了再生的希望。她成了他的一根救命稻草，他想紧紧抓住不放。

让娜每天准时赴约，甘愿忍受他的种种怪癖和性虐待狂的行径。但当他竟提出要同她结婚时，她拒绝了。因为对姑娘来说，同保罗的相识只不过是一次“奇遇”，是要寻求她以后很难得到的刺激。何况她并不爱他，于是，她设法摆脱他。但保罗不肯罢休，坚持同她保持关系。一天，他领她进入一家咖啡舞厅，这里正在举行探戈舞比赛。他们大摇大摆地走了进去，又吃又喝，洋相出尽。在跳最后一轮舞时，保罗拉着让娜，进入舞池。但他们乱跳乱扭，丑态百出，同循规蹈矩的参赛者格格不入，最后被评委们轰了出来。此时，让娜同保罗分手告别，说她三天后就要结婚了。但保罗仍缠住不放。让娜挣脱开他毅然离去。保罗紧追不舍，一直追随姑娘到家里。让娜无奈，最后取出父亲的手枪，将站在阳台上的保罗一枪打死。她手里握着枪，两眼望着阳台上保罗的尸体，毫无惊恐之色。她已想好，警察来查问时，她会说：他追着她，企图强奸她，而她不知道他是谁（她也确实不知道他的名字）。

【鉴赏】

本片首先是在美国轰动起来的，先是在林肯文化中心举行了世界性的首映式，尔后又作为压轴戏拉下了第10届纽约电影节的帷幕。在美国，贝尔托鲁齐受到了喝采、欢呼；所到之处被崇拜者的鲜花所包围。他也终因影片所展现的独特而强大的艺术魅力而成为具有国际影响的导演。但在他的祖国，在意大利，影片在初期却受到了某种程度的抵制。在当年8月举行的威尼斯电影节上，只放映了影片的片断，随着，舆论界便暗示要抵制这部“淫秽”的影片，其遭遇与另一位意大利电影大师费里尼60年代的名作《甜蜜的生活》最初曾遭到禁映如出一辙。只是到了年底，《巴黎的最后探戈》才在全国公映，并以两种版本出现：一是译制的意语对白片（原版片为英语对白）；一是带有意文字幕的英语对白片。这在意大利是罕见的，因为观众习惯于译制片。这次放原版片是为了让观众更好地领略影片的内涵。影片上映后，终于受到了评论界的赞赏。

那么，同一部影片为什么最初在意大利国内外得到如此截然不同的反响呢？

首先，这是因为两国的国情不同，道德伦理观念不同。在美国，人对自由和自我的追求远比意大利表现得强烈。当70年代初，美国人提出“性解放”、“人性不得受到压抑”的口号时，意大利还没有离婚法。只是到了1974年，经过“自下而上的群众运动”，上下两院才通过意大利离婚法。在意大利这样一个宗教传统根深蒂固的国家里，道德规范、传统观念自然是与美国

很不相同的。因此，从正统观念的角度来评价本片，无论在内容或表现形式方面都是可以提出异议的。其内容似乎不近情理：一个年近五旬的男人同一个在年龄上可以做他女儿的陌生女子萍水相逢，竟可以马上在出租房间里做爱；其形式是暴露性太强，作者为了表现男女主人公的性爱和互相欣赏裸体的情景，采用了自然主义的表现手法，把那些赤裸裸的性爱镜头详尽无遗地呈现给观众。因此，在意大利当局和教会看来公开放映这种影片，无疑等于教唆人们伤风败俗，为通行的道德伦理观念所不容。

但影片之所以最终受到舆论界的好评，恰恰在于他们认为影片作者并不是在宣扬色情，而是通过对这对不同寻常的恋人的行为和心理描绘，去剖析现代人的惆怅和迷惘心态。影片的价值在于对资产阶级及其生活方式和思想方式所作的反思；在于对现代人苦闷心理的成因所作的探索。在物质文明高度发达的西方社会里，人的思想反而变得空虚，人与人之间的隔阂，人与人之间的难以交流使人们变得神经脆弱，产生孤独感，而脆弱孤独的人往往把自己解脱的希望寄托在一瞬间的歇斯底里发作和一瞬间的欢乐上。

保罗和让娜正是这种现代社会悲剧人物的象征。他们的孤独和空虚正是本片探讨的主题之一。

保罗在妻子去世后，似乎在良知上有所发现。他在妻子遗体前的倾诉衷肠，实际上也算是他的自我忏悔：他承认他没有真正关心过妻子，他对她来说，不过是一个匆匆的过客。他说，一个男人可以跟妻子共度二百年而对她毫无了解。夫妇朝夕相处，但感情上却是两个陌生人。现代人的孤独被表现得多么真实。

保罗正是在这种心情沮丧、痛不欲生的情况下遇到让娜的。他原渴望，美丽而又充满活力的姑娘会充实他空虚而又悲怆的内心。

让娜是一位即将结婚的姑娘，但像她的同龄人一样，属于骚动不安的一代：他们热烈追求而又不能对爱情专一；为不能完全拥有对方而孤独、失望但同时又为新的刺激而兴奋。因此，当让娜同保罗相遇后，迅即投入他的怀抱是不足以为奇的。她也是一个“孤独”的人，在寻找异性的慰藉。但这种瞬间产生的爱是不能持久的。影片中，有一个富有寓意的情节——在他们做爱的床上，发现了一只死老鼠。这象征着他们的爱情是没有生命力的，是注定要死亡的。连狂吻和放纵的性关系也不能填充保罗和让娜这两颗孤独的心灵，何其悲哀！

这里，作者的存在主义哲学观得到了充分的反映。如果说，以前的西方电影大师在作品里把存在主义作为人的终极追求，让主人公们在空虚无聊时转向性发泄从而获得满足的话，那么，在《巴黎的最后探戈》里，连这种追求也几乎没有了。对于保罗和让娜来说，就连性爱也是空虚的。让娜要结婚了，但她对结婚的理解是抽象的，为了体验婚后得不到的东西，便同保罗“相爱”；保罗为了寻找他过去在妻子身上得不到的东西，便同让娜“相爱”；

虽然他从让娜那里得到了短暂的安慰，并在短暂中找到了自我，但他的人生经验反证了：恋爱和婚姻是注定要失败的，他的追求最终都要落空。人的孤独，人生虚无，在这里表现得相当淋漓尽致。

正是这种存在主义、非理性的内容决定了影片的表现形式。它完全摒弃常见的情节安排，突破戏剧结构的时空限制，把人的精神状态放到了描绘的中心。作者注重的是环境的气氛、人物的心理和激情以及音响效果。我们可以看到，围绕着两位主人公，时而是保罗对妻子痛苦而不安的回忆；时而是让娜同未婚夫拍戏的场景。情节不断跳跃，还带有一层神秘的色彩，如那奇特而又空旷的出租房间；在保罗的回忆中，出现一个妇女自割手腕的场面等。作者这样处理，故意把剧情分割开来，使它失去合乎逻辑的情节联系，加上那富有象征性的表现和夸张而又带有讽喻的手法的成功运用，旨在进一步表明，人物的行为往往都是缺乏动机的，他们之间的感情也常是变幻莫测的；爱可以随意产生，又可以随意泯灭。“幸福即使存在，也是极为短暂或是稍纵即逝的”。作者正是从这个角度去剖析人物的心理状态。

贝尔托鲁齐是一个善于剖析人物心理的电影艺术家，但这种对人物的剖析，实际上也是一种自我剖析。像费里尼喜欢在电影中表现自我一样，贝尔托鲁齐也是乐于此道，只不过表现形式有所不同而已。费里尼采取的是直观的形式，有时是赤裸裸的再现（如在《8 》中，让主人公戴上自己常戴的那顶帽子）而贝尔托鲁齐则是通过对人物的心理剖析，以视觉手段表达自己的观点。这种特征早在他 1964 年的成名作《革命之前》（拍此片时年仅 23 岁）就已展露出来。该片描写一个帕尔玛（导演故乡）青年的内心矛盾、惶和苦闷，反映了当时社会的混乱和青年一代对前途的失望。主人公的心理状态恰恰是作者本人苦闷情绪的反映。当时年青的贝尔托鲁齐抱着满腔热情参加了意共，但由于国际共运形势的动荡，国内政治形势的紊乱，他不知所措。加之意共同中共在一些问题上产生了分歧，展开了一场大辩论，从而导致意共队伍的分裂。许多马列小组应运而生，各自为战，左派未能形成一股统一的力量。因此，《革命之前》中的青年人，同作者一样，似乎是雄心勃勃，但因没有具体奋斗目标都一事无成。他们迷惘、徘徊，永远停留在革命之前的境界。

摄制《巴黎的最后探戈》时，贝尔托鲁齐自称，他颓丧已极，几乎处于一种绝望的状态。1968 年席卷欧洲的左翼文化运动虽已过了三年，但它的影响却是不能一下子从人们的心里驱散掉的。经过那大轰大闹的革命年代，人们似乎是平息下来了，但内心却是不平静的。这是一个大反思、大动荡、大发泄的时代：有人在摇滚乐的激烈节奏中寻找刺激；有人在孤独的感情中漫游；有人在苦苦地思索。

贝尔托鲁齐正是要通过作品来抒发自己压抑的内心。因此，在《巴黎的最后探戈》中，贝尔托鲁齐的自我剖析包括两个方面：一是影片主人公保罗的“自我”，他力图摆脱世俗的一切，包括道德、宗教、思想规范以及其他

社会束缚，而去得到一个完全属于“自我”的境界；另一个“自我”，即导演贝尔托鲁齐的“自我”，具体说，就是贝尔托鲁齐对保罗这种“自我”的客观剖析。在贝尔托鲁齐看来，像保罗这种“自我探求”到头来只是一种虚幻的主观臆想，他最终还是要回到原来的起点上的。保罗在阳台的死去时的最后姿势，就像一个胎儿的姿势。这象征着保罗的新生，他完成了一次人生循环。

最后，值得一提的是，美国著名电影演员马龙·白兰度的杰出表演。他的表演自然、洒脱、洗炼，因而荣获1973年纽约影评协会颁发的最佳男主角奖。这位“方法派”演员曾因主演《欲望号街车》、《码头风云》等片而享誉影坛，1971年，他在《教父》一片中成功地塑造了一个暴戾、冷酷的黑手党魁的形象，这使他作为优秀性格演员的地位更得到肯定。在本片里，他又创造了一个境遇不佳、心绪恶劣的美国中年男子的形象，与他过去扮演的所有角色都大异其趣。尤其是那段精彩的叙述童年生活的场面里，他极其自然、松弛：他躺在地板上用粗俗的现代美国英语，喃喃地叙述着童年往事。这段台词没有事先写好，而是导演让他即兴发挥的：“你爱说什么，就说什么吧。”

据报导，在影片放映过程中，在马龙·白兰度的精采表演处，人们都报以热烈的掌声。通过他的表演，人们了解到，“方法派”演员在进行创造时并不一定都拘泥于事先的设计，而是可以有大量的即兴发挥的。除马龙·白兰度外，其他“方法派”演员如保罗·纽曼、达斯廷·霍夫曼、罗伯特·德尼罗等，莫不如此。

（艾敏）

穷街陋巷

Mean Streets

1973 彩色片 110 分钟

美国塔普林 / 佩里 / 斯科西斯影片公司摄制

导演：马丁·斯科西斯

编剧：马丁·斯科西斯 马迪克·马丁

摄影：诺曼·杰拉德

主要演员：罗伯特·德尼罗（饰乔尼）

哈维·凯特尔（饰查理）

理查德·罗马努斯（饰迈克尔）

埃米·罗宾逊（饰特丽莎）

【剧情简介】

昏暗的光线中，查理躺在床上，狭窄的房间压得人透不过气来。画外音仿佛是先人的叮嘱又好似查理自己的心声：“你将在街上或家里为你的罪恶付出代价，却不可在教堂里那么做”。

生活在纽约曼哈顿“小意大利”的意裔人后代查理同他的两个好朋友托尼和乔尼不一样，尽管他们都在做黑市买卖或为黑手党做喽，但查理总打扮得衣冠楚楚，显得彬彬有礼颇有教养的样子，更要紧的，他从不忘记上教堂，在庄严肃穆的神坛前，查理请求主的宽恕，他深感“最困扰人的是心灵”，人们无法摆脱心灵的驱使。

托尼开了个酒吧，这里成了“小意大利”的年轻人聚会的场所。血红的灯光下，一个黑人舞女扭动着腰肢，表演着色情舞蹈。黑市商人迈克尔对查理说，乔尼又欠了他的钱久久不还，正说时，乔尼带着几个女人进来，他们大声地说笑逗乐。查理生气地把乔尼拖到后间，告诉他要尽快还清迈克尔的债，他没收了乔尼手上的零钱，乔尼死皮赖脸地求查理给他留些，因为“门外还有两位美女等着”。酒吧里的歌声如怨如诉：“告诉我你要回来”。

查理的叔叔马里奥派他向一个叫奥斯卡的饭店老板讨帐。奥斯卡对查理说他的合伙人哥比携款逃跑了，请求缓期还债。查理将结果告诉马里奥，马里奥没说什么，只是冷冷地问查理“你对经营饭店有兴趣吗？”查理自然明白，不由得兴奋起来。

查理、乔尼和托尼三人坐上托尼的漂亮汽车四处乱逛，他们敲诈了两个吸毒的小青年 20 块钱，又来到一家乌烟瘴气的台球厅。因为放唱片音量的大小，他们同胖子杰米一伙打了起来，警察赶来装模作样地要铐他们，杰米不慌不忙地掏出几张钞票，说查理是他表弟，他们闹着玩的，警察接过钞票扬长而去。警察一走，两伙人又打起来，查理一伙人少只得逃走。

三个人无聊地回到托尼的酒吧，托尼把两个朋友带到地下室给他们看他喂养的一只豹子。

在另一个酒吧，他们又喝得醉熏熏的，厕所里发生了枪杀案，查理一伙帮着把死尸扔到大街上，驾车逃离现场。查理和乔尼来到查理的住所，隔着窗子，查理看到住隔壁的特丽莎在换衣服，特丽莎是乔尼的表妹，患有癫痫病，她同查理相爱，却讨厌他们那种荒唐的黑暗生活。特丽莎和查理来到海边，查理口口声声说自己是圣芳济名派，受到特丽莎的嘲笑，但查理表示在迈克尔向乔尼讨债的事上他一定尽力帮乔尼。

马里奥带着查理来到奥斯卡的店里，吃饭时，马里奥告诫查理说“乔尼、特丽莎一家都有问题”，查理要做这个饭店的老板必须同他们脱离关系。他让查理把这个饭店里里外外再好好看看，查理踌躇满志地走到厨房，望着灶上的火焰，他咬紧牙关，慢慢地伸出手放在火上烤着……

回到家，查理把特丽莎叫到楼下，告诉她今晚的约会他不能去了，星期五也不行，反正要有一段时间他们不能来往，特丽莎气愤地问为什么，查理只好告诉她是因为乔尼的关系，是叔叔一定要他这样做的。

饭店的另一个老板哥比还不出马里奥的钱，抛下老娘自杀了。同时，迈克尔的逼债也越来越紧，他又来托尼的酒吧寻找乔尼，查理保证说他会让乔尼还的。

查理打扮得整整齐齐，今晚酒吧有个聚会，一个越战归来的老兵来到他们中间，大伙烂醉，拿出一面美国国旗送给这个老兵，建议他拿去做两件衬衣……

查理一杯接一杯，人晕乎乎的。迈克尔来到，看到乔尼还没来，火气冲天，他对查理说要乔尼还他 3000 元，利息差不多是 100%，如果不还的话，他就要打断他的腿。托尼等人十分恼火，双方又差点打起来。

特丽莎来告诉查理乔尼正在拐角楼房的平台上发酒疯，查理赶去，见乔尼挥舞着一把手枪狂呼乱喊，还朝天乱开枪，查理把他拖下来……

第二天迈克尔又盯住查理要他找到乔尼，查理找特丽莎，两人吵了起来，乔尼神智不清地回到家，特丽莎禁不住一系列的刺激发起病来，倒在地大口吐白沫……

乔尼说自己一分钱没有还不出迈克尔的债。查理掏出身边的 30 元钱让乔尼先还一些再说。

两人又来到托尼的酒吧，趁着火气，两人寻衅惹事，借着帮一个犹太妓女揍人。

迈克尔来到酒吧，双方都笑嘻嘻的，没事似的。待到乔尼拿出那 30 元钱，说他只有这些，迈克尔的脸僵硬了，他抽了一张乔尼给他的 10 元钞票慢慢地在掌心揉成一团朝乔尼脸上扔去，两人隔着柜台扭成一团，突然，迈克尔松手后退——乔尼手上的点三八手枪对准了他，他只得气冲冲地走了。查理责怪乔尼不该动枪，说这样要闯大祸的。

三个人又开车去看电影，接着又接来特丽莎，车子在光怪陆离的纽约夜市中毫无目标地乱窜，收音机里响着意大利民歌……

在布鲁克林桥头，后面一辆汽车追了上来，处在亢奋之中的查理等人根本没注意，或许是他们根本不想注意，生命对他们来说已经无所谓了。

当后面的车同他们平齐时，车窗伸出的枪对准乔尼等人猛烈开火，乔尼和特丽莎受了伤，查理抱着特丽莎狂喊着，乔尼恐怖地嚎哭，他们的车像醉汉一样东倒西歪，跌跌撞撞……

迈克尔狞笑的脸一闪而过，他的目的已达到便飞车遁去。托尼的车撞倒一个消防龙头，车身倾翻，断了的龙头水柱冲天，周围围上了一大群人，警车声远远传来，满面是血的查理、乔尼等人从车里爬出，哭叫着扶着墙向黑暗走去……

【鉴赏】

1973年《穷街陋巷》问世后，尽管它卖座不理想——有评论说是因为影片“太沉闷”——但这没有妨碍它参加纽约电影节和戛纳电影节的“导演双周”展映活动。不过，它的光辉很快被三年后的《出租汽车司机》所遮掩，此后的关于马丁·斯科西斯或罗伯特·德尼罗的论著中，《穷街陋巷》多半成了《出租汽车司机》的一个前奏。

不能说这种看法没有道理，从视觉风格乃至文化内涵看这两部影片的确有一脉相承的东西，但它们仍有着很大的差别，那就是《出租汽车司机》更为显明地发泄了60年代美国人的精神崩溃现象及由此而来的对暴力的崇拜，而《穷街陋巷》虽然也涉及了这种“黑色精神”现象，但它更多的是斯科西斯种族文化影像系列中的一页，它产生的动因除了斯科西斯对美国社会的文化批判精神以外，还来自他本人的意裔美国人的种族情结。

同斯科西斯另外一些著名作品如他的第一部故事片《谁在敲我的门》（1969）、《愤怒的公牛》（1980）、《好伙伴》（1990）等一样，《穷街陋巷》的主人公都生活在纽约曼哈顿下东区的“小意大利”，影片的主人公查理等人都是第二代意裔美国人，他们的行为、谈吐除了有着一般的美国下层社会青年人的特征外，更有着意裔人居住区特有的社区文化的烙印。斯科西斯自幼生活在那样一个社区环境，这样的种族背景造就和影响了斯科西斯的价值观、社会观和宗教观，也为他的创作提供了独特的题材和表现对象（在这方面他超过了同为意裔的科波拉），为了实现他的银幕上的种族文化梦，他甚至组织了有罗伯特·德尼罗、哈维·凯特尔等人的长期合作班子，这种“家庭式”的制作方式其本身也可以说是十分“意大利味”的。

在《穷街陋巷》拍摄的前后，有《教父》及其续集诞生，它们同样表现了意大利裔美国人，但其侧重点各不相同。如果说《教父》中的科莱昂家族体现了意裔在美国黑手党中的强大权势，那么《穷街陋巷》便根本不能算是“黑手党电影”，同《教父》中的黑手党家族比起来，《穷街陋巷》里查理、

乔尼等人干的事根本不值一提。斯科西斯本不想在《穷街陋巷》中去揭露黑手党，对查理这些生活在底层的白人少数民族青年抱着一种既爱又恨的复杂感情。物质和精神的贫乏，社会地位的低下，愤懑情绪的无从发泄，正如斯科西斯后来据已拍摄的《好伙伴》的原作《局内人》里对这类人的描绘：“他们生来就无发迹的希望”，“他们全不具备为实现他们的梦想所必需的本事，除了一样，他们能打能杀”。《穷街陋巷》里查理、乔尼、托尼等人干些抢钱、敲诈、做人打手的营生，与其说是为了钱财，或是对现存体制的有意识的消极反抗，不如说是一种对周围一切事物发泄性的盲目的破坏。影片没有多少连贯的情节（只是以迈克尔向乔尼讨债作为冲突的契机），大量展现的是查理等人在酒吧舞厅小巷斗室中的差不多是没来由的胡作非为，影片最让人震惊的正是这点：这些年轻人干起坏事来简直是“无缘无故，随心所欲”（美国影评家巴·帕利斯的话）。他们视打架寻衅为常事，影片里有好几处表现他们三个为一些极小的事同人打架，但也完全可以说停就停，家常便饭似的，可笑而可悲。这种对暴力的盲目推崇特别体现在乔尼身上，比起他的同伴来，乔尼更逞强、易怒、傲慢和好斗，但斯科西斯还是让他在影片开始不久醉熏熏却是悲凉地唱道：“我诞生在暴风雨中的一幢破屋里。”斯科西斯回忆童年生活的“小意大利”，一直认为那里并没有“好人坏人之分”，加入“团伙”的和没加入的无甚区别。这并不是说他对自己作品中人物的行为没有批判，在他看来，对这些少数民族青年的堕落要负责的不是他们自己，而是他们生活于兹的那个环境。斯科西斯认为《穷街陋巷》也是讲的“美国梦”的故事，查理他们想要加入到社会群体中来，却又不被接纳，只好诉诸非法手段，而这一切又同对象的少数民族背景有关。斯科西斯对影片中人物的态度最清楚不过地表现在影片结尾处人物的命运安排上。他没有让他们死去，而只是受到惩罚。在他看来，他们的生死与否都已不重要了，这些人活着也是一直挣扎在死亡线上，死对他们来说不是特别痛苦的体验，活着也就是死了，乔尼受伤后那撕心裂肺般的嚎叫正像是从地狱发出的那样恐怖。

同影片在种族文化问题上的表现相适应的是影片对宗教的态度。斯科西斯关于意裔美国人的影片几乎毫无例外地表达了他本人对宗教的两重性态度，即一方面作为意大利人的后裔所受的天主教教义的熏陶及由此而来的对宗教的虔诚，另一方面却是深感宗教不能解救人物的现实痛苦，这样便陷于深深的矛盾之中。《穷街陋巷》一开头在幽蓝光线下的一个小房间，查理面壁而躺，响起画外音“你将在大街上或是家里为你的罪恶付出代价，却不可在教堂里那么做”。这正是查理的矛盾之处。查理同他的伙伴最大的不同不在他对宗教的虔诚，而在于他想遵照教义做个有教养值得人尊敬的人，托尼和特丽莎当面讽刺过他。因此，影片中出现查理到教堂祈祷和“小意大利”区的人们的宗教仪式（如用火把或灯泡扎成的大十字架）便有了某种讽刺的客观效果。查理想洁身自好，却又去做黑手党叔叔的爪牙，为其去逼债甚至夺人地盘为己有；他想拯救乔尼，乔尼却不争气，结果连自己也搭了进去（在

影片中查理既是一个讨债人又同另一个负责人站在一起)；他爱特丽莎，却不得不听叔叔的话为自己的前程同她断绝来往……查理的信仰和现实之间的矛盾在影片开头便有暗示了：那关于在大街上而不是在教堂里为罪恶付出代价的画外音是被由远而近的警车声打断的。类似的处理如每次查理在教堂的场面总是紧随着暴力和秽行，两者形成了尖锐对比。事实上，纵观斯科西斯迄今为止的所有作品，他虽然深受天主教的影响，却从来不主张天主教的制度性的地位（正是对天主教的这个观点促使他不顾种种阻力拍出了《基督最后的诱惑》），他影片中的主人公渴望用宗教挽救病态的社会和个人，却又每每归于失败。

《穷街陋巷》同斯科西斯其他重要作品一样，有着作者个人的风格特征，或者更确切地说，鉴于《穷街陋巷》作为斯科西斯早期作品的地位，它参与了斯科西斯个人风格的创造，提供了斯科西斯影片的识别标志。

正是从这部影片开始，罗伯特·德尼罗成为斯科西斯最重要的合作者，他扮演的乔尼充满激情和爆发力。由哈维·凯特尔扮演的查理也成为斯科西斯影片中的一种典型，即孤独的男子，他为乔尼型的人物所迷惑，却又想摆脱，结果是良心受责备，前程被毁灭。《穷街陋巷》也在影像风格上奠定了斯科西斯以后影片的特征，即某种“黑色风格”，它不是一种类型（说到类型，《穷街陋巷》的贡献大概是创造了一种“城市街道片”），更多的是指视觉风格，由影调和情绪确定的视觉风格。影片充斥了危机四伏的城市街道的阴暗场景，由梦魇般的景象构成一幅幅地狱般的图景。当然，它的“黑色”影像还不如三年后的《出租汽车司机》那么浓重，但基本的调子是一致的。从具体场景看，《穷街陋巷》有着更多的内景，尤其是酒吧的内景，血红的色彩、昏暗的灯光、醉熏熏的人群造成了末日般的气氛。《穷街陋巷》也有着斯科西斯用声音配合画面的杰出例子，如查理在酒吧酒醉的一组镜头，画面是他变形的脸的特写，他一杯又一杯地灌酒，背景不住地晃动，画外音是神经质般的歌声，仿佛是留声机放着有毛病的唱片，反反复复唱着同一乐句，怪诞而刺耳，这声音既可能是客观的也可以理解为主观的（神智不清的查理耳中听出的）。在《穷街陋巷》中，斯科西斯显示了他在技巧运用方面的习惯，如大量采用节奏型的摇滚乐、人物不连贯的对白、角度多变的运动摄影和总让观众感到惴惴不安的剪辑策略。

这些技巧构成了斯科西斯的总体美学风格，如美国影评家罗伯特·科尔克尔所说：“斯科西斯的影片使两种对立的电影形式——纪录的和虚构的——之间产生出一种张力，纪录的一面像是在客观地观察人物、地点和事件；另一面则要求视点的主观性，这在斯科西斯的影片里是如此强烈，以致整个世界变成表现主义的了。”这里的奥秘在于斯科西斯善于借用人物的视点来表现自己的视点，达到了一个视点的双重效果。这样，他在向观众呈现他所迷恋的东西的同时也给予了观众强烈的真实感。《穷街陋巷》里的大量街道

和酒吧场景的处理便有着这样的效果。因为在纽约只拍了一星期整个摄制组便去了洛杉矶，这种真实感的取得应当说是很了不起的，当然，正如斯科西斯觉得遗憾的，如果在纽约的时间再长些，这种效果还会更强烈的。

（吕晓明）

我的回忆

Amarcord

1973 彩色片 127 分钟

意大利 F·C·影片公司 / 法国 P·E·C·F·公司联合摄制

导演：费德里科·费里尼

编剧：费德里科·费里尼 托尼诺·圭拉

摄影：朱佩塞·罗图诺

主要演员：阿尔曼多·布兰恰（饰奥雷利奥·比翁迪）

普佩拉·马焦（饰米兰达·比翁迪）

马加莉·诺埃尔（饰格拉迪斯卡）

奇乔·因格拉西亚（饰疯叔叔）

布鲁诺·扎宁（饰蒂塔、比翁迪）

路易吉·罗西（饰律师）

玛丽亚·安托尼埃塔·贝卢齐（饰烟店女老板）

朱塞佩·雅尼格罗（饰爷爷）

本片获 1974 年美国影艺学院最佳外语片奖

【剧情简介】

在一个叫博尔戈的小城，春风吹拂，柳絮飘飞，人们纷纷走上街头，理发馆里人来人往。广场上，堆起一座大柴垛，有的人仍将家里的旧椅子、旧家具扔到柴堆上。乐队奏乐，人们将一个木偶放到柴堆的最上方。人们请格拉迪斯卡点燃火把，用火把再把柴堆点燃。大家欢呼起来：冬季被消灭了，春天行将来临。旧去新来，个个兴高采烈，有的欢呼，有的用脚踩鞭炮，炮声响处冒起一股股白烟。

饶舌的律师在介绍这座古城的历史。他说，可靠的记载可以上溯到公元前 268 年，这里曾发现一些古迹，证明了这一年代。从但丁到帕斯托利到邓南遮等等诗人，都歌颂过这座城市，这里在各个领域都出过名人，从艺术到科学、政治、宗教……他滔滔不绝地讲着，有人发出一种怪声，显然是在讥讽他。律师大怒：“什么人？你给我出来，有什么事，我给你解释。”

照相师来到学校，校长要同学生们一起照相，特意把蒂塔叫到身边。就在校长转身之际，一个男生拿着青蛙吓唬女生。女生惊叫起来。课堂上，一位老师口叼香烟在考学生。他的心思在抽烟而不在考试内容，在一个年代问题上同学生争起来，学生不自觉地一拍桌子，竟将一心抽烟的老师吓了一跳，香烟掉了，学生被赶跑。另一位教师在讲历史课，他像在背书，并不注意学生，几个学生已悄悄逃出教室。一位教数学的女教师在黑板上写得密密麻麻

的，叫一个学生接着写下去：“并不难，写吧。”学生写不出，女教师很生气，对着这个学生讲个没完。课堂上的一个男生卷了纸筒，他的尿顺着纸筒流到女教师身后。教师转身后只发现一滩尿，倒把她身边写不出算式的学生训了一顿。一位希腊文教师教一个学生发音，学生每念到 Psa 三个字母时总是发出像放屁的声音，教师大发雷霆。

工地上，工人们在干活。他们边干边谈，有人谈到了诗歌，一个工人朗诵起他的诗来：祖父一生做砖，父亲也是搬砖和泥，我依然是建筑工人，可我的房子在哪里？工人们为他的诗鼓掌。这时，建筑公司老板奥雷利奥走来，对大家说，得好好干活，只有工作才会有一切。

晚饭桌上，奥雷利奥不断同他的夫人米兰达为一点点小事争吵，儿子蒂塔和众兄弟以及爷爷都不把他们的争吵当回事，照吃不误。奥雷利奥转身问儿子昨天干了些什么，蒂塔说去看了一场电影，故事是美国人来到印度，建起桥梁，但印度人用弓箭袭击美国人。父亲听了竟追着儿子打起来，并对夫人大喊大叫，叫她不许再给儿子钱。母亲想解释，丈夫转向她，大喊儿子是“杀人凶手”，母亲也大喊：“我要疯了！”父亲大吵，并且用双手掰开自己的嘴，说是要自杀。

教堂里，蒂塔在忏悔，说他看过女人的臀部，曾喜欢上烟店女老板，夏天的一天还在电影院摸过格拉迪斯卡的大腿，她只是平静地问了他一句“你在找什么”。

在车站上，民兵、童子军等列队欢迎法西斯省委书记光临，人们喊着“元首万岁”等法西斯口号。奥雷利奥想出去，但夫人锁了家门，不许他出门。广场上，民兵和女兵等分别在表演各种集体操。墨索里尼的画像竖了起来，蒂塔的一名同学看到，画像好像在讲话，说这一仪式是他和一个姑娘的婚礼。

仪式结束，法西斯省委书记在一个大厅里正要打台球时电停了。不知从哪里传来《国际歌》的歌声。法西斯分子们大惊，举枪到处乱射，但歌声仍然回荡。最后有人向钟楼开枪，一个留声机掉下来，歌声才停止。

半夜，奥雷利奥被抓到法西斯总部，问他为什么不用法西斯的敬礼方式敬礼，他说，他不关心政治，不知道非要这样做不可。审问过后，法西斯分子要他为法西斯的胜利祝酒。他闻了闻那杯酒，那不是酒，而是油。他大怒，问为什么要喝。法西斯分子捏住他的鼻子，将蓖麻油灌进他嘴里。半夜两点多，受尽折磨的奥雷利奥回到家，妻子流着泪给他洗澡。蒂塔看在眼里，但不知底细，说了声“真臭”，父亲大怒，追去打他，母亲独自在哭泣。

律师又在大讲：这是著名的大旅馆，三年前的一个晚上……银幕上的画面是，格拉迪斯卡来到大旅馆。原来是亲王住到这里，她被选中了，供他在旅馆玩乐。律师又说，两年前，东方一个酋长带 30 多个修女来到这个旅馆。晚上，修女们用布带子从阳台把男人拉上楼，同她们跳舞作乐。

秋天，奥雷利奥一家来到疯人院，接他的疯弟弟到郊外玩一天。一路上，爷爷在夸奖他的这个儿子，说他比别的儿子都聪明。走到半路，爷爷同这个

疯儿子到田里撒尿，疯儿子竟不知解开裤子，尿顺着裤子流进皮鞋。中午，大家吃完饭后各自去玩，爷爷只顾同别人喝酒，没有注意到自己的疯儿子。等大家发现时，疯子已爬上一棵大树，大喊“我要女人！”大家搬来梯子，想爬上去把疯子抓下来，但疯子用树上的果实作武器，把上来的人一个个打下去。奥雷利奥像通常一样大发雷霆，叫大家上了马车假装回家，但这些统统无济于事，疯子仍在大叫“我要女人”。爷爷哭着：“我的可怜的儿子”。正在大家无计可施时，疯人院的车开来，女护士爬上梯子，疯子乖乖地跟着她爬下来。

夏夜，大家乘船在海上乘凉。奥雷利奥同大家讲的是，“我们建筑要打基础，星座的基础在哪里。”另一条船上，格拉迪斯卡也在同人闲谈，说她也希望有丈夫、儿子、家庭，想做爱时便做爱。“除做爱外，还有感情，我的内心感情多么丰富啊！可谁来接受呢？”说着竟哭起来。

清晨大雾，爷爷在街上迷了路，不知自己的家在哪里。遇到一位邻居一问才知道，家就在附近。这时，去上学的小学生出现了，他看到一头牛挡住去路，很害怕。好在牛走开了，他才敢走过。

烟店，肥胖的女老板正要关门，蒂塔钻进来，说是要买一份报纸。但他买了报又不肯走，搭讪着问女老板体重。两人玩起来，他几次吃力地抱起女老板。不过她只让他抓了抓自己的乳房然后便把他赶跑了。

蒂塔回家后发起高烧，妈妈安慰他。他问妈妈同爸爸相识的过程。她说，“当时不像现在，他只吻了我的头发，现在什么都能干得出来。”蒂塔又激动起来，想要起身，被妈妈按住。

冬天，大雪纷飞。律师又在解释：这是第一场这么大的雪，有一米多厚。年轻人在打雪仗。格拉迪斯卡来到街上，蒂塔看到她追了上去，但遇上熟人，问他妈妈病情如何，说话之间，格拉迪斯卡在大雪堆之间不见了。

奥雷利奥和蒂塔来到医院看望米兰达，她告诉儿子，别再惹爸爸生气。奥雷利奥踱到窗口，有意躲开母子两个，心里也很不是滋味。

街上，男孩子们看到格拉迪斯卡，纷纷用雪球打她。大家正闹时听到一阵鸟叫，一只孔雀飞来，落在台阶上，张开尾巴，大家欢呼。

米兰达死了，按习俗办了葬礼，蒂塔悲痛万分，一个人关起门来哭了一场。

野外，格拉迪斯卡在举办婚礼宴会，大家向她祝贺，老盲人拉起手风琴。新郎是个宪兵。宴会结束了，格拉迪斯卡上了丈夫的汽车，恋恋不舍地走了。老盲人仍在拉手风琴。

【鉴赏】

影片描写的是本世纪30年代发生在博尔戈城的故事，事实上，博尔戈即是费里尼的故乡里米尼。费里尼起初曾想给这部影片起名为《博尔戈的故

事》，但觉得有些俗，最后以里米尼一带方言定名为 Amarcord，即“我回忆”的意思。里米尼从 50 年代后期开始，旅游业蓬勃发展，现在已是一个重要旅游城市，由于有良好的海滨，每年夏季到这里度假的游客达几百万人，大大超过本市人口。由于经济的发展，前几年市政府在向国家争取脱离原隶属的弗利省，单独成为一个省。但是，这个城市在 30 年代却像影片描绘的那样，是一个相对来说闭塞、落后、贫穷的城市，当地的人愚昧贫困，孤陋寡闻，怯懦卑下，法西斯势力猖獗，普通人长时间遭受蹂躏，使这个城市长期处于闭塞落后状态。

影片的主角是年轻的蒂塔，他是一个普普通通的青年，智力正常，在学校还颇受校长的赏识。但是，他又是一个永远长不大、永远处于少年时期的青年。为什么会这样呢？

蒂塔所在的学校，从影片的描述来看，是一所学究集中的学校，教师们无不感到自己是饱学之士，向学生们传授知识对他们来说不费吹灰之力，他们讲课时照本宣科，其他一概不管，他们性情古怪，个个迂腐。调皮的学生在课堂可以随意调皮，可以逃出教室，甚至可以捉弄教师。有些教师脾气暴躁，对学生不能循循善诱，只会大发雷霆。蒂塔所在的学校就是这样一所学校，当然便很难受到良好的教育。

蒂塔的家庭也是个不正常的家庭。他的父亲是个小企业主，有一家建筑公司，从他对工人说的“只有工作才会有一切”这句话中可以看出，他是白手起家的，经过个人的奋斗才拥有了这份家业。但他是个性情暴躁、愚昧迟钝的人。他同妻子为一点小事可以吵得天翻地覆，也可以不分青红皂白便揍儿子。他不关心政治，只知赚钱，但政治还是会找上门来，让他为此吃尽了苦头。但是，面对法西斯的暴虐他只能逆来顺受，显得怯懦无能。蒂塔的母亲也是个脾气暴躁的女人，因此，家里便整天吵闹，不得安宁。当然，在丈夫被法西斯分子痛打折磨之后，她也有所觉悟。但在家里仍是争吵不休。蒂塔的爷爷是个糊涂虫，虽然已有一大把年纪，却幼稚得很。在餐桌上，儿子同儿媳吵得天翻地覆，他视而不见，仍在开他的玩笑，最后甚至被儿子抢白一番。接他的疯儿子出院郊游时，他夸奖这个儿子最聪明，在疯儿子把尿撒到皮鞋里之后，他仍认为这个疯儿子已经康复，已恢复正常。在疯子爬了大树高喊要女人时，他不知着急，反而在跟别人讲，他的疯儿子已经 42 岁，并且比划着性交的手势，说他自己 42 岁时早已有了那方面的经历。他甚至在下大雾时竟找不到自己的家。蒂塔就是在这样一个整天吵吵闹闹、由这些神经不正常、性情暴躁、愚昧糊涂的人组成的家庭里长大的。这样的人，这样的家庭气氛，使人感到压抑，使人感到无法忍受。在这种环境之下，一个人自然很难正常成长，甚至无法成长。

蒂塔所生存的城市的社会状况也不利于他的成长。这是个贫穷、闭塞的城市，社会习俗相当落后，甚至存在迷信的成分，影片开头送旧迎新的仪式就给观众以这样的印象，这同拍摄这部影片时的里米尼的情况成为鲜明的对

比。70年代的里米尼已成为一个富人夏季度假的胜地，已成为一个富裕、开放的城市，身处里米尼的人尤其能感到这种明显的差别，对蒂塔所处的不利社会环境更能理解。在影片中还可以看出，这里的人们相当愚昧。律师讲述了这座古城的悠久历史，讲述了意大利著名诗人们对这座城市的歌颂，讲述了这里在科学、政治等方面出现过很多名人。但是，现在这里已与从前大不相同，现在没有名人，没有可值歌颂的辉煌业绩，有的只是那些迂腐的学究，是那些骑着摩托车在城里飞驰而过却不知自己的这一行动是为了什么的年轻人，是那些欣赏骑自行车的妇女们臀部的年轻人，是那些把迎接法西斯省委书记庄严仪式想像成自己婚礼的年轻人，是那些骄横专制、随意抓人拷问、草菅人命的法西斯匪徒，是那些在法西斯的暴政面前逆来顺受、听之任之的怯懦卑下的人……影片着重描写了蒂塔的爷爷、他的疯叔叔和格拉迪斯卡等几个人物，可以说，他们正是这座闭塞、落后的城市市民的代表。爷爷和疯叔叔的愚昧、糊涂、幼稚可笑和疯傻一望而知，格拉迪斯卡这个人物则较为复杂。她年轻漂亮，很多人喜欢她，但她似乎有更高的追求，并不把年轻人放在眼里。然而，她追求的结果是，供临时来到这座城市的亲王玩乐。后来，她也感觉到了一个女人不能只是同男人做爱便能满足自己的一切需要，还需要感情。她不能不为过去的一切流下了热泪。最后，她只能嫁给一个宪兵。在意大利，宪兵不但不是一个令人尊敬的职业，反而是被嘲笑的对象，因为他们一般都头脑简单。在她的婚礼上，老盲人的琴声创造的并不是欢乐的气氛，她恋恋不舍地离开故乡时的气氛更显得悲凉。在这些愚昧的人构成的闭塞落后的外省城市里，蒂塔不能不受影响，不能不受沾染。他也喜欢过格拉迪斯卡，也摸过她的大腿，他也像那些无所事事的青年人一样欣赏过骑自行车的女人的臀部，他甚至追求过那个肥胖的烟店女老板。到疯人院接他疯叔叔去郊游时他想赶马车，他的父亲对他说：“我还从来没有见过一个骡子赶马。”在意大利，骡子和毛驴一样是傻瓜的代名词。这就是说，连他的父亲也认为他是个傻瓜。最后，妈妈死了，他关起门大哭一场：他仍然是个孩子。

费里尼描写蒂塔永远长不大、永远处于少年时代是有着深刻含义的。他说：“法西斯和少年时代在某种程度上继续成为我们不可避免的历史标志。少年时代——在个人生活中，法西斯——在国家生活中。”费里尼认为，法西斯也是一种童年，它拖延了太长的时间，已经超越了任何自然的界限。“我指的是，我们希望永远作个孩子，把自己所负的责任转嫁给别人，永远愉快地感到，有人在关心自己——有时是爸爸，有时是妈妈，有时是什么代表或领袖。此外还有主教和圣母，还有电视。”也就是说，我们是永远长不大的、别人替自己思考的少年。一个人的少年时代就是一个国家、一个社会的法西斯时代。少年，有别人关心，有别人替自己思考，一个国家、一个时代，有“什么代表或领袖”替大家思考。因此，费里尼认为，法西斯产生、传播、生存的永恒的先决条件是外省的那种闭塞、不开化、是人们不善于理解自己的具体实际问题，也不想深入思考自己同生活的联系以及自己对生活的态

度，也就是愚昧无知、思想懒惰、怯懦卑下，如此等等，即我们在影片中的那些人物身上发现的那些品性。反过来说，费里尼认为，一个正直的、有文化的、有原则性的、有自觉性的人，是永远不会成为法西斯分子的。一个无知的、没有文化的、狡黠阴险的、虚伪的人本身就存在成为法西斯分子的先决条件，那些头脑不发达、愚昧、幼稚的人就是法西斯发展壮大的土壤。费里尼不是把法西斯当作一种意识形态更没有从阶级基础来进行分析，而是把这一政治概念归结到生物学概念当中去了：“如果不把法西斯和我们自己身上的愚蠢、卑下、怯懦的东西同样看待的话，就不能和法西斯进行斗争。”当然，这种分析归纳显然是片面的，斗争也不可能是富有成果的。

费里尼在影片中试图从人物的情绪和心理方面表现法西斯的起源。他说：“在《我的回忆》中出现的意大利外省的愚昧状态，就反映了我们自身。因为我们当时都陷入了这种愚昧状态。漫无边际的愚昧和混乱。必须摆脱那曾经是你所有的、曾经是与你长期相伴的、决定着你的行为、使你感到苦恼和忧愁的东西，也就是其中的一切都令人忧虑地、危险地交错在一起的东西——这就是过去。过去不应再毒害我们了，必须使过去摆脱那些一直存在到今天的阴影、混乱和那些古老的义务……应当掌握过去，以便使我们今天的生活更自觉一些。”这就是费里尼回忆过去的原因：通过展现 30 年代外省闭塞、封闭的生活来挖掘恶的根源，表现意大利日益加深的社会危机和文化危机根源，以便摆脱过去的阴影。这就是他在拍摄了描写五六十年代的《甜蜜的生活》等影片后，返回头来拍摄《罗马》、《我的回忆》等一系列回顾过去的影片的原因。

（刘儒庭）

津轻民谣

津轻

1973 彩色片 103 分钟
日本斋藤独立电影制片公司摄制
导演：斋藤耕一
编剧：中岛文 博斋藤耕一
摄影：版本典隆
主要演员：江波杏子（饰续子）
织田皓（饰彻男）
中川三穗子（饰小雪）

本片获 1973 年日本《电影旬报》最佳影片评奖的第一位及文部大臣奖

【剧情简介】

身穿时髦红色大衣的女人和穿西服的青年从公共汽车上下来，这里是津轻的一个渔村。汽车站离村子还有一段土路，他俩提着皮箱和行李，从穿着上一看便知是从大城市来的。路上依稀见到几个行人，他们把好奇的目光投向他俩，奇怪竟会有城里的人到这荒凉的渔村来。

女的叫续子，是本村人。几年前离开家乡去了东京，在一家酒吧当女招待，这次是回来为父亲和哥哥修墓的。续子是渔民的女儿，一家祖祖辈辈在村里靠打鱼为生，在一次出海中遇到风浪，父亲和哥哥再没回来。年幼的续子只好离乡背井去了东京。青年叫彻男，是续子的情夫，他似乎没有什么正当职业，这次是陪续子来的。

久别的故乡对续子来说既亲切又陌生，这里还是那么贫困，生活又是那么单调枯燥，村里的年轻人几乎都流向外地。到了晚上只有上了年纪的几个渔民凑到酒馆里喝酒聊天。由于各种原因没出去的仅有的几个年轻人常常玩赌博游戏消磨时光。续子到村公所为父亲领取保险金遇到不顺，村公所认为没有人能证明他们的死因，所以不付保险金。为了等待调查办理手续，续子暂时在酒馆帮工。在城市养成慵懒、倦怠生活习惯的彻男对这里的一切格格不入，烦躁的心情使他常常和续子吵架。一天，彻男来到大海边，他听到远处有弹奏三弦琴的声音，这种乐曲是他从来未听过的。原来这是乡村的民谣，海风吹着波涛的沙沙声，岸边的水草随风摇动，起伏不停，好像向波涛显示自己坚强的个性。彻男沿海边走向有琴声的地方，原来是一位少女在这里弹奏。她不去理会被海风吹乱了她的头发，一直面向大海坐在那里弹奏。彻男走上前去想和她搭话，才发现这是一个盲女。她叫小雪，听见有陌生人的声

音小雪的手停下，因为眼睛看不见她对周围格外警惕。这里因为近亲结婚常有盲女出现，她们的父母从小便训练她们弹三弦琴，以便将来借此谋生。小雪听见有人来了，她拿起小棍摸索着走向回家的路，由于紧张摔了一跤，彻男忙上前扶她起来。小雪遵照母亲的嘱咐——不与陌生人交往，朝回家的路直奔而去。

彻男的心境渐渐发生了变化，他与村里的年轻人有时也一起玩牌，喝酒，特别是认识了盲女小雪之后，他的内心好像萌生了某种善良的责任感。他开始习惯了这里的大自然，在这片纯净的天空的熏陶下，他开始爱上了这个地方，常常和渔民去海边打鱼、织网、卸船。

彻男又来到海边和小雪相遇的地方，小雪一人呆呆地坐在海边。彻男向小雪讲述着城市的情景，外面的世界引起小雪的兴趣，她除弹琴外也想知道更多的事情。彻男拿来了鱼杆帮助小雪学钓鱼。有时小雪不小心掉下水去，彻男扶她上来，有时她的木屐线断了，彻男就背她回家。彻男的出现使小雪开阔了心中的视野，也使他增加了生活的乐趣。彻男对小雪产生了兴趣，他想吻抱她，小雪哭喊着拒绝并在草丛中奔跑回家。彻男追上去扶起摔倒的小雪，他恳求小雪原谅自己的鲁莽。小雪说与男人接触是她母亲绝对不允许的。

续子又去过几次村公所，可是没有死亡原因的证明，还是领不到保险金。她心灰意冷，甚至觉得这次回来是得不偿失，因为彻男对小雪的心思不能不使她疑虑。她整日在酒馆帮工，老板是个老色鬼，续子有时就在酒馆过夜，以宣泄心中的烦闷。彻男知道这件事后心中当然不快活。俩人吵得翻天覆地，把他们共同筑造的小屋砸个稀巴烂，最后还是决定一块回东京去。临走的前一天酒店老板和彻男做了一笔生意，老板说让彻男把小雪带到酒店来可以让她赚大钱，同时给彻男三万日元的好处费。

彻男和续子走向公共汽车站，当他们即将登车时，彻男终于良心发现，他撒腿跑回村去直奔酒馆。续子一个人上车回东京去了。彻男冲向酒馆的密室，看见一个酒客正对小雪褻渎，小雪拼命反抗，彻男打了那男人，把三万日元甩给老板，抱起小雪冲了出去。

小雪和彻男同居了。在辽阔的海边他们筑起了小屋，每天彻男和渔民一块去打鱼。小雪做好饭菜等他回来，彻男终于找到了自己的家园，他决定留在这里和小雪生活一辈子。但是好景不常，原来彻男在东京曾经刺杀了黑社会的头目，正在被追杀。续子回东京后，黑帮份子顺藤摸瓜来到津轻。就在一次彻男满载而归，卸完一筐一筐的鲜鱼时，他被黑帮份子发现，几经搏斗终于寡不敌众，死在黑帮的匕首之下。坐在海边草丛边的小雪，在疾风中弹着三弦琴……彻男的尸体躺在船边的海水中。

【鉴赏】

本片是70年代日本青春片的代表作。当时，正值日本学生运动走向低潮，青年们在那个时期的心理状态是焦躁不安，不知如何是好。大批年轻人

流入城市，他们没有正当职业，靠打零工勉强维持生活。青春片是作者以敏锐的目光反映这一现实的片种，影片中主人公往往以悲剧的结局告终。

导演斋藤耕一毕业于东京工艺大学，对摄影有特殊的爱好。他到东宝工作后便加入了剧照协会，从事于拍剧照专业。在为今井正导演的《山丹之塔》拍摄的剧照获《电影旬报》剧照竞赛奖之后，斋藤耕一引起电影界的注目，许多导演特聘他去拍剧照，如市川昆的《心》、《缅甸竖琴》，今村昌平的《猪和军舰》、《日本昆虫记》、《红色杀意》等影片的剧照都出自斋藤耕一之手，并受到各界的好评。在拍剧照的同时，他开始编写描写当时年青人的剧本，春原正久导演的《猫变虎》，中平康导演的《星期天的龙侠》都是由斋藤耕一编剧。但是写剧本并不能发挥他的特长——摄影，所以他跃跃欲试开始导演影片。1967年斋藤耕一导演了处女作《渺小的乔》。这是一部表现一个叫乔的青年后来堕落成为杀手的悲剧。从此他的才华受到松竹公司的青睐，于是松竹公司成为斋藤独立制片的影片主要发行者。

斋藤耕一的影片在摄影上具有鲜明的特点，在本片中可以看到每个画面都渗透着作者对映像的准确运用，在表现续子和彻男的内心变化时，总是以起伏的海涛，随风摇摆的花草为背景并配以三弦琴音乐来表现的。影片一开始续子身穿红色大衣出现在荒凉的渔村，使画面上的色调反差极为明显。这无疑是把人物的经历与内心和环境的不和谐，以影像的特殊手段从一开始就加给观众以不平静的感觉。续子在破旧的板屋中整理行李，拾柴烧火等动作说明了她对故乡的怀念和热爱，与此相对照的是连西装也不肯脱下的彻男，站在门口看着过路的行人，露出了厌恶蔑视的目光，又返回屋里无聊地吸着香烟。影片在开始后用了相当长的时间表现两个人的相悖心理，但却几乎没有对话。时而来看续子的亲乡穿着甚至很破烂，他们讲的方言土语使彻男更显露出不耐烦，因为他既听不懂也不感兴趣。他几乎一刻也无法在这呆下去，便开始和续子吵着要离开这里。续子给他讲了这里渔民们自己的乐趣和曾经兴旺过的历史，劝他和自己等待保险金有了结果，为父兄修了墓地再走。彻男只好勉强留下。在去海边游荡遇见小雪之后，他才渐渐起了变化，他愿意为一个不相识的盲女讲叙多彩缤纷的世界，愿意照料小雪行动中的不便，直到后来他甘愿在这里长期住下。这种变化的过程正是表现了纯洁的大自然对人性的感召力。

运用悬念的手法加深了影片的效果和感染力，是本片导演的成功因素。影片开始时，并没有用过多的笔墨去讲叙彻男的来历，只是从他的外形动作使观众得知这是在大城市游荡惯了的年青人，他对轻津的一切并不感兴趣，而心中却好似有一种不可名状的压抑又发泄不出来。小雪的出现，开始时他只是把她当作为自己消磨时光的对象，他把自己怀念的城市生活讲给小雪听也正是消除心里的空虚与无聊。人物的内心正是在复杂矛盾的情况下发生了质的变化，彻男能从出卖小雪变为愿意长期留在渔村并和小雪一起生活，使人感到不尽合理，但又在情理之中。因为在黑帮的追逐下，彻男只能使自己

从不习惯到喜欢津轻的渔村生活，使他在困境中找到了避风港。与失去了故乡接纳的续子相比，彻男的新生活无疑将给观众以欣慰。直到影片最后彻男的尸体飘在海中和小雪在疾风劲草中弹奏三弦琴的镜头，才道明了彻男的身份，影片开头的疑点才迎刃而解。在表现怀念故乡的同时，又表现人们的伤感情绪是斋藤耕一导演影片的特征。在他导演的另外两部青春片《约会》和《沉重的旅行》中我们看到了与本片同样的效果，《约会》是由韩国的著名影片改编而成，描写一个被假释的女犯人和一名在逃的犯罪青年，在短暂的旅行中相遇的恋情，女犯为给父母去上坟和青年在大车上一见钟情，在逃青年男犯希望来年女犯出狱之日两人在某公园相见。女犯在相约的日子真的去了公园，可是男犯却一直未来，因为他已被警察抓走判刑了。《约会》拍摄于1972年，比本片早一年，都是表现了在日本经济飞跃发展时期，一些青年在动荡的社会中那种不稳定、不平衡的心境。两片的摄影风格有着异曲同工之处。影像派导演斋藤耕一把一个灰暗、忧怨甚至恐怖的世界，通过画面的构图、色调的反差以及音响与音乐恰当配合，简洁利落地表现出来。

扮演续子的女演员江波杏子，曾以演现代侠客片出名。在本片中她一改戏路，成功地塑造了续子这一人物，为此获该年《电影旬报》最佳女主角奖。续子正是日本经济飞跃发展时期中的有代表性的人物。从穿着举止和年龄来看她已是去东京很久并已过惯城市生活的女性。她对故乡的一切感到亲切而熟悉，与那种在城市成长的初到农村对一切都陌生的女性截然不同。但从江波杏子的表演中可以看出她内心的矛盾，她热爱故乡并盼望故乡能比她离开时有所改变，但从她走下公共汽车直到一步一跛地走在仍是坎坷不平的土路时，她对幻想开始有些动摇，但为了给父兄修造坟墓，她还是直奔村子。而等待着她的并不是热情的父老乡亲，他们仍在困苦中过着与从前一样的落后生活，他们对人态度冷漠，甚至缺乏日本人起码的礼貌，可看出这是整日为生存所煎熬的结果。然而，续子毕竟还是爱她的故乡，她劈柴修屋泼辣地干起她熟悉的事。

但是她的努力终于还是徒劳，村公所不承认续子父兄的死因是为出海打鱼。恋人彻男找到新欢离开自己，使她心中那个本应温柔接纳她的故乡却崩溃了。江波杏子从演侠客片转向演文艺片，这是一个可喜的开始。影片开始出现的续子浑身异国情调，时髦的装束使人不敢相信她是这里土生土长的，可是干起活来又那么熟悉麻利，可以看出环境对人的影响。江波杏子的精湛演技为本片的成功起了关键的作用。

（王秀媛）

女儿和母亲

1974 黑白片 90 分钟

苏联高尔基少年儿童电影制片厂摄制

导演：谢尔盖·格拉西莫夫

编剧：亚历山大·沃洛金

摄影：弗拉吉米尔·拉波波尔特

主要演员：英诺肯吉·斯莫克图诺夫斯基（饰瓦吉姆·安东诺维奇）

塔玛拉·马卡洛娃（饰叶列娜·阿列克谢耶夫娜）

柳鲍芙·波列赫娜（饰奥尔加·瓦西里耶娃）

【剧情简介】

冬天的莫斯科大街上，空空荡荡、寒气袭人，奥尔加一手提着小提箱，一手拿着盒蛋糕辨认门牌号。最后她按响了门铃。姑娘被女主人让进屋。她是从斯维尔德洛夫斯克来莫斯科寻找亲生母亲的。奥尔加生下不久，母亲便把她送到保育院。待她长大成人拿到身份证后，保育院才把她母亲寄给保育院的唯一一封信交给了她。信的落款是叶·阿·瓦西里耶娃，姑娘就是按这封信的地址来莫斯科找生母的。

然而，这家的女主人不是叶列娜·阿列克山德罗夫娜，而是叶列娜·阿列克谢耶夫娜。姑娘知道其中有误，留下礼品，告辞离开。叶列娜的丈夫瓦吉姆·安东诺维奇得知此事后，建议妻子务必将事情原委搞清，以免被人欺骗或敲诈。叶列娜相信女孩不会做出那种事，但还是同意了丈夫的意见，把事情搞清为好。

叶列娜赶到喀山火车站找到奥尔加。回家的路上，两人边走边谈。叶列娜是搞芭蕾舞的，现领导一业余芭蕾舞小组。两个女儿在她的小组跳舞，但在某种程度上，她们辜负了母亲的希望。奥尔加就读于职工学校，课余时间还干一份工作，以增加收入。她这次到莫斯科寻母别无所求，只是想看看她，也许她已经老了，需人照顾。从奥尔加的谈话中，我们得知，她是一个各方面表现不错的姑娘，学习努力，工作积极，她既任团小组长，又做工会工作，因为嗓音好，还经常主持节目，致欢迎词，播送新闻……言谈之中，奥尔加顺便提到，她母亲送她去保育院时，也曾自己要求到保育院工作。这使叶列娜突然想起了一件早以忘却的往事。

很久以前，瓦吉姆生病时，一个名叫廖利亚的护士来家给他打过针。不久，一张罚款单寄到了叶列娜的家，原来是廖利亚在单位干了不光彩的事，怕被解雇，便把叶列娜地址给了警察局。后来，廖利亚还是因故被解雇了。叶列娜想，这样的女人既能这样干一次，为何不能干第二次呢？但是，这种

猜测对奥尔加来说，却无论如何也意想不到。奥尔加起身告辞，叶列娜留她在莫斯科玩几天，顺便看看她们的舞蹈小组。

奥尔加来到俱乐部排练厅观看舞蹈小组的排练。只见叶列娜不时地抬抬这个的腿，压压那个的臂，认真进行指导，她羡慕之至。待她从俱乐部出来的时候，看见叶列娜的女儿阿尼亚、加丽雅和舞蹈小组的唯一男孩美男子列佐在街心花园的长凳上聊天。奥尔加远远地打着招呼向她们走来。他们不好摆脱她，因碍于母亲的面子。于是列佐想出一个点子，出出奥尔加的洋相。当他用德语讽刺奥尔加时，没想到奥尔加竟用法语狠狠地回敬了他。

三人去看电影，奥尔加独自回到叶列娜家。她听说瓦吉姆头疼，便不顾主人同意与否，不由分说地闯进瓦吉姆的房间为他做按摩。主人接到一个电话，昔日的同窗好友，如今大名鼎鼎的科学家彼得在从塔什干回列宁格勒途中，趁在莫斯科换乘飞机之空即将来看老同学。

叶列娜准备迎接客人。奥尔加在厨房帮她摘菜、洗盘。谈及客人时，叶列娜说道，瓦吉姆·安东诺维奇也是很有才华的人。他曾是研究生，人们对他寄予厚望。但在他们婚后，尤其是孩子们相继出生之后，因为她在剧院工作，一切家务都堆在了瓦吉姆身上，致使他放弃了学位论文……后来，所有希望都落了空。叶列娜总觉得是自己影响了瓦吉姆，心里常感内疚。

奥尔加安慰女主人不要妄自菲薄，对丈夫过于迁就，并说到自己的生活态度；不喜欢同单个的人交往，也不喜欢在背后说三道四，那样会影响团结。她已看出，她和女主人的两个女儿之间没有共同语言……忙碌说话间，门铃声响，瓦吉姆急忙把客人迎进屋。原来，这位大名鼎鼎的科学家是一位平易近人，热情随和的好客之人。

客人带来东方的礼物，全是该进厨房的土特产，于是叶列娜又忙活起来。就在一家人准备饭菜之时，瓦吉姆和彼得展开了一场朋友间的推心置腹的谈话。瓦吉姆说道：我已经不知道，应该怎样生活，干什么？为了什么？只要一听说有谁知道这些，就赶紧跑去向其请教：为什么你能一切正常，你是怎样做到这一点的。可能，各有原因。然而，对我却什么都不管用……彼得认为：人不该因在生活中不得意而满腹牢骚。瓦吉姆又道：看来一切都应顺应时宜，而他从来就不会在适当的时候微笑一下，鼓一下掌，或者漫不经心地说出那么一句恭维的话。瓦吉姆越说情绪越低落，说自己已是自暴自弃。彼得设法安慰他，俩人一起唱起青年时期曾唱过的一首歌。当叶列娜安排就绪，请客人入座时，彼得却起身告辞了，他怕误飞机，顾不上吃饭了。

彼得走后，一家人的欢乐情绪一下子全没了，整桌的饭菜摆在那里，不知如何是好。突然有人提议；请人来做客。叶列娜欣然同意。被邀而来的舞蹈小组的姑娘们同叶列娜一家人围坐在桌旁。瓦吉姆的情绪也恢复正常。他高高兴兴地和姑娘们一一问好，打招呼，请她们不必客气。

饭后，大家开始跳舞。瓦吉姆极其兴奋。当他邀请奥尔加共舞时，向奥尔加谈到：他已明白，人生的不幸在于角逐，他想退出这种角逐，做一个默

默默无闻的人。不料，在奥尔加说了一句“叶列娜·阿列克谢耶夫娜说，你是完全受自己情绪支配的人”之后，瓦吉姆又犯起毛病，他非要奥尔加讲出，妻子还说了他什么，如果奥尔加不说，他就去找叶列娜对证。奥尔加无奈，只好如实相告，并加上自己的观点：一个人没有做出很大成绩，这不该成为痛苦的原因，因为人本来就不一样，有的聪明些，顺利些，有的就差些。没想到这些话进一步激起瓦吉姆的烦恼，他拿起外衣，不顾自己还在感冒咳嗽，朝着寒冷的室外奔去。叶列娜得知丈夫出门，急忙拿上外衣和头巾去找他。

屋里，列佐和奥尔加话不投机，一甩门走了出去，阿尼亚和加丽雅随后也悄悄出了门，其余姑娘们仿佛是用一种莫明其妙的方式商量好的，也一一告辞离去。刚才还热热闹闹的屋子现在只剩下奥尔加一人，她默默不响地收拾桌子，整理房间。叶列娜回来，发现客人全走了时，不由自主地说了奥尔加一句“你可真有能耐”。奥尔加知道自己该走了，告诉女主人，她第二天就回家。离开莫斯科时，叶列娜亲自送奥尔加去机场。

奥尔加回到斯维尔德洛夫斯克。在保育院里，向大家讲述她的莫斯科之行。说自己的“亲生”母亲既漂亮又有修养。她心地善良，待人和善。母亲的丈夫是一个世界闻名的大学者，他知识渊博又平易近人。他们有两个小姑娘，既聪明又漂亮。但对着职校的女友，奥尔加却承认自己撒了谎，她看到保育院的人们期待的正是美好的结果，所以就顺口说了下去。不过，她认为，叶列娜的确是个不寻常的女人，她总是乐于帮助不幸的人。同时又说道：难道只能爱自己的亲人吗？

奥尔加开始了正常的学习、工作。一天，她收到一封寄自莫斯科的信，这是叶列娜写来的。信上说，瓦吉姆已帮助奥尔加打听到一些情况，叶列娜·阿列克山德罗夫娜现住在加里宁州托罗彼茨城，在市医院当卫生员，据各方判断，这人就是奥尔加的亲生母亲。

月台上，奥尔加站在车厢前正在上车的人群之中，她一手提着小提箱，一手拿着一大盒蛋糕……

【鉴赏】

本片是苏联著名导演格拉西莫夫艺术求索道路上的一部转折性影片，突出他对现代人性格进行的复杂的艺术分析。与前几部影片（如《记者》、《湖畔》、《要热爱人》等）有着明显不同，它是艺术家对生活进行哲学理解的深刻体现。在格拉西莫夫的前几部影片中，作者主要表现重大的事件，通过这些事件展示现代人的精神面貌和心理素质。如《记者》是通过东、西方社会文化的对比揭示青年记者的社会生活立场；《湖畔》是围绕贝加尔湖畔建造大型造纸厂的矛盾冲突揭示主人公对国家经济利益和对生态环境保护的责任感；《要热爱人》则是通过在极地地区建筑什么样的居民住宅区问题展示主人公对人的热爱。广阔的地理环境及社会背景构成这些影片故事发展的主要空间，而对人物形象的塑造，格拉西莫夫则注重于提取、凝练的方式。

因此，前几部影片的主人公是按“标准”模式塑造出来的。他们是典型的“标准化”人物，是地道的正面人物形象，具有作者对现代人的理想化概念。他们作为自己一代人的代表，积聚了这一代人身上所具有的全部优秀、理想的品质。他们是经过作者精心构思出现在银幕上的，是观众应该模仿的对象，但在一定程度上脱离了现实，是不太切合实际的人物形象。

在本片中，作者对现代人性格的艺术分析采用了辩证手法。首先，剧中人的性格是根据周围日常生活的方式塑造。他们来自生活，普通平凡，但却反映着生活中的现实矛盾，体现着人物性格及命运的形成。其次，影片没有表现宏伟的事件，人物性格是在一家人几天的日常生活中展示，而且剧情发展的空间也不大，是在莫斯科的一家住宅里，即叶列娜的家。然而，空间的局限却使作者得以更深入地分析当代生活中的矛盾问题，展示人物性格的复杂性。

保育院长大，现在职校学习的姑娘奥尔加从斯维尔德罗夫斯克来首都莫斯科寻找儿时失去的母亲。然而，叶列娜·阿列克谢耶夫娜不是奥尔加的亲生母亲，误会消除之后，姑娘没有马上离开，被留下做客，于是作为一个旁观者闯入了这家人的生活。短暂的相互接触，一家人在多年共同生活中建立的相互关系及伦理准则使保育院长大的姑娘觉得陌生奇怪，她以少有的直率参与谈论各人的生活态度，仅在两天之内触痛了家中可能存在的她本人不知道的心灵创伤及许多问题，使所有人不仅与她对立，也使他们之间产生隔膜。

作者正是在这个看似平常，然而却具有一定戏剧矛盾的环境中展示了各人在社会生活中形成的不同性格。

奥尔加心怀坦诚，性格开朗，工作积极，学习努力，善于吃苦，还富有同情心。她有着极强的生活能力，也有一付乐于助人的好心肠。这一点从她小时被母亲抛弃，长大后主动寻找母亲，不为别的，只为万一母亲年迈需要人照顾即可看出。尤其是最后一场戏，当奥尔加从信中得知，其亲生母亲嗜酒成癖，在小城托罗彼茨的一家医院做卫生员时，没有嫌弃她，而是拿着礼物准备前去看望更说明了这一点。奥尔加身上具有“国家教育”的全部优点，但却缺乏一种修养，即对生活的谦让。缺乏一种日常生活中所需要的，为相互间理解应作出的让步。在奥尔加对世界的看法中，高昂的激情和纲领主义占着绝对优势。

这是她行为动作的出发点。需要说明的是，这里提及的“国家教育”是作者本人强调的。格拉西莫夫在谈及影片的构思时说道：影片的故事基础是一个非常深刻的问题——国家教育问题，即按照良心和义务教育的问题……但是，可以看出，作者在对影片中许多情节冲突的处理上不利于他在谈话中所肯定的“国家教育”。奥尔加的个性，她直率的性格没有得到人们的赞同，相反，部分观众对她的不知轻重、不善于理解别人颇为反感。不过，奥尔加的形象在许多方面表达了时代的变化，表达了导演本人观点的变化以及他对银幕上的人的态度的变化。它在某种程度上说明作者在艺术思想方面的变

化，他在脱离过去几十年形成的模式。

叶列娜·阿列克谢耶夫娜是作者肯定的人物，也是观众予以认同的人物。评论谈到：女主人公的内心世界得到充分体现和理解。叶列娜曾是芭蕾舞演员，她酷爱自己的事业，把全部精力投入事业。对事业的忠诚和愿望，她以两个著名芭蕾舞演员的名字为两个女儿命名，希望她们能成为出色的演员，继承母亲的事业。但她的生活也并不尽人意：丈夫曾是很有才华的研究生，本应取得成就，却因种种原因未能实现，如今成了一个神经兮兮的病患者。女儿一个个聪明伶俐，长得如花一般，然性格懦弱，学习上缺乏进取精神，从某种意义上说，辜负了母亲的愿望。叶列娜的被认同就在于她没有嫌弃自己的亲人，而是千方百计、想方设法安慰、鼓励、关心每一个人，使他们尽量感到家庭的温馨、舒坦。如果把塔玛拉 40 年前在《共青城》中扮演的女主人公娜塔莎和如今的叶列娜进行比较，不难看出作者在创作思想方面的变化。当时的娜塔莎具有最高纲领主义所要求的全部思想意识。当她在新建的城市得知自己的丈夫因怕吃苦决定从工地开小差时，她立刻离开丈夫搬到女工宿舍去住，以示和他决裂。如今的叶列娜深知丈夫因事业不得意而变得满腹牢骚、怨天尤人，她不仅不嫌弃他，而是对他的处境表示理解，愿为亲人作出让步。这里，在没有复杂问题、没有非常事件的日常生活中，叶列娜因其富于同情心，善解人意，宽宏大度并关心他人，能为需要她支持和鼓励的人作出牺牲而显得更加高尚、纯洁、善良、温厚。她体现了时代所需要的道德美和伦理美。在一定程度上构成了与奥尔加之间的性格冲突。

斯莫克图诺夫斯基扮演的男主人公瓦吉姆在某种程度上体现了生活不得意的一类人的性格和命运。瓦吉姆就其才华而言应该事业有所成就，然而，由于种种原因，他没有成功。他觉得命运对他不公，始终耿耿于怀，可又没有克服的勇气，剩下的只是唠唠叨叨、满腹猜疑，表现出来的是情绪极不稳定，心理脆弱，易受伤害。值得一提的是，斯莫克图诺夫斯基经过对人物性格心理的细心琢磨、深刻理解，以其精湛的演技，淋漓尽致地再现了这位事业上不得志的人的心理状态。

格拉西莫夫本人扮演的在剧中只露过一面的科学家彼得在性格形象上同瓦吉姆形成鲜明对比，这位大名鼎鼎的科学家性情随和，慷慨好客，既平易近人，又热情大方，他能够调动所有人的情绪，又能调和所有人的关系。这不能不说是他事业有成的部分原因，也是时代所要求的一种精神。

女主人公的两个女儿是家庭教育问题的体现者。她们与奥尔加的性格特征及所体现的问题形成对比。两个女孩子学习上缺乏刻苦精神，生活中我行我素，家务劳动中缺乏自觉性，性格上颇为软弱。影片对这一问题着笔不多，但却说明了家庭教育的某种偏差。它从反面衬托出作者强调的对青年人进行义务和良心教育的必要性。

本片通过对一家人两天生活中发生的事情揭示了复杂而矛盾的人物性格和复杂而矛盾的生活问题，从而表明随着时代的变化人在生活中应持的态度

和在处理人际关系方面应起的协调作用。这一点正好体现了作者创作思想的变化。如果在前几部影片中，集体意识被作者作为一种品质全面肯定，在《女儿和母亲》中，为亲人作出某种谦让以及能够协调人与人之间的关系则被看作是一种美德，应该颂扬。在人物形象的塑造上，主人公也是从理想的、积聚了社会所要求的全部优秀品质的人物性格发展到取自生活现实的真实而矛盾的人物性格。

影片的艺术结构也有所不同，如果说，《记者》中还是正确与错误的黑白矛盾冲突，正面人物与反面人物的对立，而在《湖畔》和《要热爱人》中没有公开的矛盾，剧作冲突从属于对问题的认识和理解的话，《女儿和母亲》中则是通过日常生活展示不同人物的性格矛盾及其复杂命运。

著名电影评论家瓦依斯费尔德在谈及本片时说道：“影片拍得大气，有才略。剧中人物性格复杂。通过影片我们看到一些人功成名就，另一些人却事业无成，但是，在对生活的复杂和矛盾关系的理解中达到和谐。”这是格拉西莫夫通过艺术展现在我们面前的现实生活，是作者经过多年思考后对生活作出的哲理性概括。

（李芝芳）

1900 年

Novecento

1975 彩色片 320 分钟

意大利罗马佩阿影片公司摄制

导演：贝尔纳多·贝尔托鲁齐

编剧：贝尔纳多·贝尔托鲁齐 弗朗哥·阿尔卡利

朱塞佩·贝尔托鲁齐

摄影：维多里奥·斯托拉罗

主要演员：伯特·兰开斯特（饰老阿尔弗雷德）

罗伯特·德尼罗（饰小阿尔弗雷德）

热拉尔·德帕迪厄（饰奥尔莫）

唐·苏瑟兰（饰阿蒂勒）

拉乌拉·倍蒂（饰雷琪娜）

斯苔伐妮娅·桑德雷利（饰阿妮塔）

多米尼克·桑达（饰阿达）

【剧情简介】

1900 年的某一天，在意大利艾米里亚的一个村子里，两个男孩几乎同时来到这个世界上：大庄园主阿尔弗雷德·贝林吉耶里的孙子小阿尔弗雷德和佃农列奥·达尔科的孙子奥尔莫。老阿尔弗雷德喜气洋洋地邀请佃农们为两个孩子的出世干一杯，最初为列奥所拒绝，因为对穷人来说，孩子的出世只不过添了一张吃饭的嘴巴，没有什么值得庆贺的。在老阿尔弗雷德的再三要求下，列奥最后接受了东家的好意，开怀畅饮。但阶级的障碍似乎并没有影响两个孩子。他们一起玩耍，一起成长，成了形影不离的伙伴。小阿尔弗雷德不堪忍受父亲的严厉管教，常从家里偷跑出来，同奥尔莫呆在一起。奥尔莫勇敢、粗野；阿尔弗雷德胆小老实。但每当奥尔莫夸耀自己的种种“英雄举动”和恶作剧时，小阿尔弗雷德也不甘示弱，竭力模仿。比如，笔直地躺在两条铁轨中间，让水车从身上飞驰而过，小阿尔弗雷德还是下了几次决心后，紧闭双眼，躺在枕木上完成这一“英雄举动”的。

一天，村民们在林子里举行舞会，老阿尔弗雷德在自家的牛棚里，自缢而死。那年小阿尔弗雷德才 8 岁。

老阿尔弗雷德过世后，将全部产业留给了次子，小阿尔弗雷德的父亲乔瓦尼，仅从家业中每年拨出一笔款子给住在城里的长子奥塔维奥。

乔瓦尼对佃农进行残酷的剥削，农民纷纷参加农民协会，举行罢工。奥尔莫的祖父，在罢工期间，饿死在一棵树旁。

第一次世界大战爆发。奥尔莫当兵上了前线。阿尔弗雷德却留在庄园里，

过着清闲安逸的生活。战争结束。奥尔莫回到了家乡。两位少年时期的好友又相聚在一起了。奥尔莫发现家乡起了很大变化：收割机、脱粒机的使用使得许多农工失业；庄园主对农民的盘剥日益加重；阿尔弗雷德家的管家阿蒂勒成了一个阴险狠毒的法西斯分子。

奥尔莫同一位具有社会主义思想的女教师阿妮塔结了婚；阿尔弗雷德则倾心于伯父的女友阿达——一位浪漫、时髦、追求妇女平等和解放的资产阶级妇女。两位朋友仍像儿时那样保持着亲密的友谊。

乔瓦尼去世后，阿尔弗雷德成了庄园的主人。但他并不热心于庄园的管理，庄园的一切事务均落到了阿蒂勒手中。一办完父亲的丧事，阿尔弗雷德即同阿达举行了婚礼。阿尔弗雷德的表妹雷琪娜对漂亮的新娘嫉妒得咬牙切齿。她野心勃勃，原来一直梦想着能同表哥结婚，成为庄园的女主人。如今幻想破灭了，她勾搭上了阿蒂勒。两人狼狈为奸，无恶不作。这时，阿蒂勒成了当地法西斯小头目（分队长），他指挥一群黑衫分子对贫苦百姓进行剥削和压榨，并在当地反动庄园主的支持下，不断地制造恐怖活动和流血事件。一次，他伙同雷琪娜，竟丧心病狂地将一邻里的男孩活活地摔死。面对动荡的局势和残酷的现实，阿尔弗雷德和奥尔莫这两位朋友日益感到，他们已走上两条截然不同的道路。在阿蒂勒及庄园主们的暴力行为面前，阿尔弗雷德表现得软弱无能。阿达厌恶暴力，曾要求辞去阿蒂勒，但他犹豫不决。阿达同情、关怀奥尔莫的小女儿（其母困难产去世），却引起阿尔弗雷德的妒忌，阿达终因苦闷而酗酒，最后离家出走。

奥尔莫因组织农民向法西斯势力、向阿蒂勒进行斗争而遭到后者的报复，只得逃离家乡，投奔了游击队。直到1945年4月25日解放那天，他才回到老家。那时，农民们正要将阿尔弗雷德同阿蒂勒夫妇一起处死。奥尔莫从乡亲手中救出他童年时的老朋友。阿尔弗雷德一再向奥尔莫重复：“我没干坏事，我什么也没干！”

在广场上，农民们围在桌旁，开斗争庄园主阿尔弗雷德的大会，农民们纷纷走到桌前，控诉坐在一旁的庄园主的罪行。最后，主持会议的人庄严宣布：“庄园主从今后不存在了，庄园主死了！”。于是农民们载歌载舞，欢庆胜利。

许多年后，已是风烛残年的奥尔莫和阿尔弗雷德仍在不断争吵和打闹。他们似乎又回到了童年：一个抱着大树，听父亲的呼唤；一个躺在枕木上，让水车从身上呼啸而过。

【鉴赏】

《1900年》是堪称电影史上最雄心勃勃的一部史诗影片。它以庄园主贝林吉耶里和佃农达尔科两家的变迁为主线，描绘了一系列历史事件，生动地反映了意大利20世纪整个上半叶所经历的沧桑史。它宛如一幅宏伟的历史画卷，展示出作者的故乡艾米里亚的古朴风貌和人民所走过的艰辛历程：农业

机械化，工会的成立，工人罢工，第一次世界大战，法西斯的猖獗，第二次世界大战，直至法西斯垮台和人民获得解放。

影片虽然长达 5 小时 20 分钟（堪称世界电影史上最长的超级影片），但却丝毫不让人感到冗长、拖沓。相反，它的抒情的手法，诗意的画面，各具鲜明个性的人物，复杂的情节加上明星荟萃的演出，都十分引人入胜，无怪乎，当它出现在戛纳，便引起了轰动，整整一天里使戛纳电影节陷于瘫痪。

影片开头的背景画是意大利画家阿尔贝尔多的一幅油画《无产者》。画面中只是一位体魄健壮的农民，他的右侧有一位怀抱婴儿的妇女，左侧是另一位农民；三人背后是一大群农民。这是画家用了四年心血完成的一幅巨作。

作为意共党员，贝尔托鲁齐想以此告诉人们，他的这部作品是歌颂无产者的，也就是歌颂农民及其代言人共产党的胜利的。作者通过佃农孩子奥尔莫的遭遇，向观众展示一个无产者的成长过程及共产党领导游击战争的胜利。但作者并没有让奥尔莫同他的阶级敌人小阿尔弗雷德对立，他俩从童年直到老年，始终保持着亲密的友谊。贝尔托鲁齐之所以选中庄园主的后代和佃农的后代作为影片的主人公，是有他的寓意的。在贝尔托鲁齐看来，工人阶级代表了男性的刚强。佃农的孩子小奥尔莫甚至俏皮地说，自己的生殖器官比小阿尔弗雷德的长，因为他是社会主义者。但是这两位自幼一起成长的朋友，都不带任何阶级的偏见，反而能互相“取长补短”。在奥尔莫身上所体现出来的那种无所畏惧，比如躺在枕木上、活捉青蛙等都是小阿尔弗雷德望尘莫及的。只是到了后来，他才学到了这些本领。最后当人们要处死阿尔弗雷德时，又是奥尔莫挽救了他。贝尔托鲁齐的确表明了他的颇有理想化成分的无产阶级意识。这在影片结尾“农民斗争地主”那场戏里看得比较清楚。影片上映后，当时的意共领导人颇为不满，说“在意大利没有这种斗争会”。在意大利确实没有出现过这种斗争会。贝尔托鲁齐承认，他是“不自觉地把中国农村阶级斗争的形式反映到影片中去”。贝尔托鲁齐自幼便向往着中国。对于他来说，神秘而富有魅力的中国像是个梦幻。也许，他是把自己对中国的梦幻反映到影片中去。若干年后，他执导《末代皇帝》，也可以看成他对这一“梦幻”的又一次反映。

贝尔托鲁齐是一位强烈地要使作品体现自己的主体意识的艺术家，在《1900年》里，他是以其个人观点来反映这段历史的，因此，历史的演变、对立的阶级斗争都成为作者主体意识的“运载工具”，而不是历史的客观的真实的反映。

影片中有人民武装被解散的一场戏。那是 1945 年 4 月 25 日，在这个解放的日子里，游击队以天主教徒、自由派人士、社会党人和共产党人在地下结成联盟的名义，要求农民们交出武器。于是人民武装被解散了，让天民党统治了国家。这可称为第一次“历史性妥协”。

30 年后，意共总书记贝林格于 1973 年正式提出了“历史性妥协”路线，

表示愿意同天民党正式结成政治联盟，以便在不得罪执政党的前提下实现其“结构改革”、“议会道路”的方针。

贝尔托鲁齐是于1974年开始拍摄这部影片的，为了同他的党的号召相呼应，他在影片结尾处表达了这一“妥协”的愿望。我们看到，阿尔弗雷德和奥尔莫这两位主人公亲昵地互相拍打着，在无关宏旨的争吵声中向无边无际的地平线走去。

然而，影片之所以引起人们关注，乃是由于它强烈的艺术感染力。影片中有许多镜头都令人难忘，如老阿尔弗雷德之死，别具一格的乡村舞会，老人的葬礼，在成行的杨柳树下的野餐，列奥饿死在树旁，悬挂红旗的火车的出发……这些段落镜头都充满了真正的诗情画意，表现了导演和摄影师斯托拉罗精湛的艺术。

贝尔托鲁齐才华横溢，常被影评界冠之以“诗意派导演”、“心理派导演”的称号。他在作品中，着意于探索一种富于独创性电影语言的风格，不仅善于用诗的语言去描绘自然环境，而且也善于用诗的语言去描绘人物的心理活动。老阿尔弗雷德之死即是这方面的一个范例。这是一个风和日丽的傍晚，溪水清清，潺潺而流。传来悠扬婉转的笛声和欢快的手风琴声。林中空地上，农民们翩翩起舞。老阿尔弗雷德牵着猎狗走来。看着这美景，听着这音乐，他不由得心头一阵紧缩，感叹自己行将就木，与人们格格不入。他自言自语道：“周围的音乐是多么美妙。青年们在跳舞，在夕阳下相爱。老人真不应该到这里来”。于是，他回到自家牛棚里。他卷起裤腿，两脚插在牛粪里，并吮吸着挤奶姑娘从奶牛身上挤下的奶水，然后对她说：“粪便也不可恶，最可恶的是脑子里塞满粪和奶。战争也罢，玉米红斑病也罢，都不算可恶”。说完，他让姑娘去跳舞，并要她在集会结束时，向大家宣布他已经死了，还一再叮嘱姑娘：“你去告诉大家，我死了，也得继续跳舞”。待姑娘走后，他将锁链悬在梁上，自缢而死。他带着一种心满意足和自我揶揄的心情回归自然。作者将这个从孩提时代起就一贯下令、吼起来像头野兽一样的庄园主终于在自我反思中寿终正寝的心理表现得十分细腻。另外，导演对阿达这个人物的内心剖析也十分深刻。阿达是一个幻想破灭的城市姑娘，她吸毒，内心空虚，成了奥塔维奥的情人。在嫁给小阿尔弗雷德后，因看不惯丈夫对法西斯分子阿蒂勒的心慈手软，从家里出走。她每夜酗酒，流落街头。作者将她“有家归不得”的苦闷心理和追求女性解放的浪漫气质表现得很感人。这些栩栩如生的人物形象与宏伟的历史画面相结合，使《1900年》成为迄今为止西方“政治电影”中最具史诗性和抒情意味的一部力作。

（艾敏）

大白鲨

Jaws

1975 彩色片 124 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：史蒂文·斯皮尔伯格

编剧：彼得·本奇利 卡尔·戈特利波（根据其同名畅销小说改编）

摄影：比尔·巴特勒

主要演员：罗伊·沙伊德（饰马丁·布洛迪）

理查德·德莱福斯（饰马太·胡珀）

罗伯特·肖（饰昆特）

劳伦·盖丽（艾伦·布洛迪）

默里·汉密尔顿（饰哈里·沃恩）

本片 1975 年获得美国影艺学院最佳剪辑、最佳音响、最佳原始音乐三项奥斯卡金像奖

【剧情简介】

傍晚的海滩上，篝火影影绰绰，一群度假的年青人围坐成一圈，尽情地欢闹着。一个微醉的男孩起身走到旁边独坐的女孩克丽茜身边，同她搭讪，克丽茜站起来兴奋地跑向大海。长长的沙堤上，男孩跌跌撞撞地追着克丽茜，女孩边跑边脱衣衫，跳进海水里。天边最后一抹夕阳映照着碧波荡漾的海面，女孩一边自由自在地戏耍着，一边催促男孩快点儿下水，男孩却醉倒在潮水冲刷着的海滩上。远处的灯塔飘飘忽忽地向女孩浮来，女孩突然被水下的什么东西拉了一下，她惊恐地尖叫着，拼命地挣扎，不断呼救，海水淹没了她的声音，她消失了。

天边的朝霞映照着沙滩上酣睡了一夜的男孩，潮水不时冲上海滩，又悄无声息地退去。湛蓝的大海一望无际，灯塔在海水的涌动中摇摇晃晃地飘着，远处传来海鸟声。男孩醒来，吹着唢哨望着海面寻找女孩的身影。

布洛迪警长和妻子艾伦醒来，懒洋洋地谈论着一些无关紧要的话题。这时，电话铃响了，布洛迪拿起电话，神情肃然起来，有人失踪了，他答应马上去。

沿着长长的没有人迹的海岸公路，布洛迪驱车驶向海滩。这是美国东海岸的一处避暑小镇，由于夏天还未真正到来，游人稀少，不免略显荒凉。沙滩上寂无人影，只有巨幅的广告牌子立在那儿，上面画着一个戏水的漂亮女郎，上方写着：“阿米蒂避暑胜地”。

男孩和布洛迪在沙滩上边走边谈，刚才就是他打的电话。远处响起刺耳的哨声，他们跑到跟前，吹哨的警察亨利惶惑不安地把头转向一边，原来是被海水冲到岸边的一堆残缺不全的人的尸骨，上面爬满了虫子，令人目不忍睹，看来是鲨鱼袭击了她，布洛迪茫然望着大海。

早晨的警察局里一片喧哗，布洛迪接到一个电话，匆匆离开，路上不时有人拦住他。他作为小镇的警长，事无巨细，都得过问。在商店里，布洛迪拿了些颜料、纸板、毛笔，嘱咐亨利写好几个牌子，宣布暂时关闭海滩，以保证度假者的安全，然后，驾车驶向海湾。一群童子军正在那儿进行一英里素质训练。布洛迪焦躁不安地踏上摆渡游轮。正在此时，市长沃恩和小镇的其他头面人物赶来，为了不影响旅游生意的收入，他们掩盖真相，竭力阻止布洛迪关闭海滨浴场。

海滩上，游人们三三两两地在晒太阳，一个名叫亚历克斯的小男孩请求妈妈让他再在海水里玩一会儿，妈妈答应了。布洛迪神情紧张地注视着海面，一对男女在海中嬉戏，一条狗跑进海水，含着一根木棍游向岸边，亚历克斯取出救生筏跑进海水中，在海面上划水，一个胖胖的游泳者躺在救生筏上随水漂动，一个戴着黑色泳帽的老头让布洛迪虚惊了一场，他自嘲地扭动着不安的身体，左右环顾着。市长走到他面前跟他说话分散他的注意力，想把他从海滩上支走，因为市长担心布洛迪局促不安的样子会影响游人的情绪。海面上，孩子们闹着，不断掀起水花，叫嚷着，翻动的水浪渐渐引来了鲨鱼，鲨鱼袭击筏子上的亚历克斯，泛起阵阵血水，被撕碎的筏子血迹斑斑地被海水冲至岸边，游泳的人们四散奔逃，母亲呼喊着急着亚历克斯的名字。

警察局里，市政部门和小镇的各色人等吵吵嚷嚷，议论纷纷，争执不休，布洛迪和市长针锋相对，最后，昆特提议小镇给他一万美金，他去捕获这条食人的鲨鱼。

海滨树起了关闭海滩的布告牌。

布洛迪在家里翻阅着有关鲨鱼的资料，艾伦来到他身后竟吓了他一跳。他们谈着鲨鱼。听到艾伦讲迈克和尼基在拴在码头上的小船里玩时，布洛迪悚然起身走到外面警告他们上岸，艾伦也为孩子辩护。无意间，艾伦翻开鲨鱼袭击人的画册，那血腥的镜头令艾伦突然大声催促孩子们上岸。

傍晚，两个渔民在码头上捕鱼，他们把烤肉拴在轮胎上沉入水中，与此同时，布洛迪也在家里翻着描写鲨鱼的画册，一幅幅画页从他眼镜中折射出来。海面上的轮胎被迅速拖走，绑在码头木桩上的铁链被拉向海面深处，码头的木板被扯得零零落落，随急流飘去，一个名叫查理的渔民拼命游回岸上，两人在岸边喘着粗气，惊魂未定。

第二天，布洛迪得知了此事，他在码头上巡视着。这时，从海洋学院来的鱼类学专家马太·胡珀来到小镇，他找到了到处忙碌的警长，二人一同去看遇害者的尸体，胡珀确认这是一条鲨鱼所为而绝非出于别的原因。

海滩上正吊起一头被捕获的鲨鱼，布洛迪兴奋地在人群中穿梭，同人们

打着招呼，人群沸腾起来。但胡珀仔细鉴定了这头鲨鱼后断言这不是那条食人鲨，布洛迪和市长都紧张起来，当然，市长考虑的正是他的生意。这时，人群渐渐分开，那个被鲨鱼吃掉的男孩的母亲走到布洛迪面前抽了他一巴掌，悲愤难忍、欲哭无泪的母亲指责着警长的失职。胡珀同情地看着布洛迪离去孤独的身影。

在家里，布洛迪坐在灯下沉思着什么，小儿子尼基在他对面坐着，模仿着父亲的形态举止，艾伦倚在门框上看着他们，倍感温馨。这时，胡珀来了，他和布洛迪夫妇边喝葡萄酒边谈论着鲨鱼。

夜晚的海滩上，胡珀解剖白天捕获的那头鲨鱼，从鱼腹中掏出完整的死鱼、铁桶、汽车牌照等杂物，布洛迪心事重重地注视着这些。尔后，他们一起乘船到海上探寻鲨鱼的迹象，发现了一个渔民的沉船，胡珀下到水底，发现了鲨鱼的牙齿和死去的渔民那被鲨鱼啄去眼珠的恐怖的脸，胡珀惊恐地浮出水面。

次日，胡珀和布洛迪劝说市长关闭海滩，告诉他这是一条非常大的、可怕的大白鲨，市长拒绝了，海滨依然开放。

7月4日那天，数以千计的游人从四面八方朝阿米蒂涌来，平日荒凉的小镇如今竟热闹非凡，海滩上也是一派节日景象，但鲨鱼的阴影仍然笼罩着人们。布洛迪尽可能地布置好一切可行的安全措施，人们陆陆续续地跳进海水，飞机在海面上空来回巡逻，市长也对电视台记者发表着否认大白鲨的谈话。突然，大白鲨那黑灰色的鱼鳍出现了，游泳的人们尖叫着慌忙划向岸边，巡逻艇上的安全人员举枪瞄准鱼鳍，鱼鳍倾斜了，原来是两个小男孩的恶作剧。而此时真正的鲨鱼正游向池塘，它掀翻了小船，吃掉划船的男人，人们纷纷跑向池塘，沙滩上一片混乱，水中的迈克吓晕了，他被人们拖上岸送往医院，经过抢救，才得以脱险。

布洛迪强迫市长雇佣了昆特出海捕鲨，布洛迪和胡珀也一同前往。昆特一直对布洛迪和胡珀冷语相加，不断开着恶毒的玩笑。三人乘坐着昆特的“奥卡号”捕鲨船驶离海岸。布洛迪不断地将诱饵撒入海中吸引鲨鱼，三人都准备着自己的那份工作，昆特和胡珀不时还唇枪舌剑地争执着。不久，鲨鱼出现了，它围着船游，银灰色的鱼鳍露出水面，这是条长25、重3吨的食人鲨。他们把浮桶沉入水中，鲨鱼把桶拖进水底。夜晚，三人在船上喝酒吃饭，昆特和胡珀不甘示弱地比试着鲨鱼在他们身体上留下的永恒的纪念，谈着各自不凡的经历，昆特讲述了第二次世界大战时他和战友在水下遇到鲨鱼的惨痛可怕的往事，布洛迪和胡珀都震惊了，海面上传来鲨鱼阵阵空寂的叫声，令人毛骨悚然，三人不知不觉地合着拍子有节奏地唱起来。海面上浮桶出现了，鲨鱼撞破了船板，三人忙乱了一夜。天亮时，鲨鱼再次出现，布洛迪拿起话筒想和海岸巡逻队联系，昆特恼怒而又自负地砸碎了无线电设备，他们失去了同岸上的联络。昆特站在船头指示着二人，将浮桶沉到海水中，鲨鱼却把船角的铁圈拔下来，拖着三只浮桶直沉海底。突然间鲨鱼再次出现，猛

追着船，“奥卡号”则开足马力全速向海岸浅水处驶去。昆特发疯般地开着船，终于将发动机烧毁，船再也不能行进，倾斜在海面上。这时。胡珀穿上潜水衣，带着装有毒药的针枪，钻进铁笼，沉到海底，伺机等鲨鱼靠近时，将毒药注射到鲨鱼体内。凶残狡猾的鲨鱼撞掉了胡珀手中的毒针枪，不断袭击着铁笼，将铁笼撞得七零八落，胡珀只得潜入海底。继而，鲨鱼又袭击船，昆特被鲨鱼吃掉，鲨鱼的头伸进船体，呆滞的黑幽幽的眼睛死死盯着布洛迪，布洛迪把氧气桶投入鲨鱼口中，鲨鱼退出。船体渐渐沉入海底，只有高高的桅杆露出海面，布洛迪爬到桅杆上，用鱼叉奋力刺向鲨鱼，鲨鱼带着鱼叉游到远处，再次向布洛迪冲来，张着带有尸体血肉的大口，氧气筒嵌在牙缝中。布洛迪举枪瞄准氧气筒，随着枪响，大白鲨被炸成碎片散落在海面上，引来大群海鸟。胡珀浮出水面，游到布洛迪跟前。两人如释重负地笑了，抓着浮桶游向海岸。

【鉴赏】

《大白鲨》是根据彼得·本奇利的同名畅销小说改编拍摄的。公映后，引起巨大轰动，它同时在 500 家影院上映，电视上也充斥着它的广告，人们蜂拥而至一睹为快。这部灾难片耗资 1200 万美元，却获利 13,300 万美元，成为 70 年代中期票房价值最高的影片，强劲的卖座力一直持续到 1977 年，由于乔治·卢卡斯的《星球大战》的问世才被打破。美国《时代》周刊在盛赞本片导演史蒂文·斯皮尔伯格精湛的艺术技巧的同时，还强调指出：《大白鲨》是一部“非常美国化的电影”。这说明，《大白鲨》并非一般意义上成功的商业片，我们还可以从它与当时社会思潮的联系这方面来认识它的价值。

可以说，《大白鲨》在美国电影史上制造了一个“灾难年”，掀起了灾难片的第三次高潮（第一次高潮在 30 年代，以《金刚》为代表；第二次高潮在 50 年代，以《怪物从海上来》、《毒蜘蛛》为代表。），尽管 1973 年的灾难片《海神号遇险记》也在社会上引起轰动，但真正复活了灾难片时尚的则是《大白鲨》，或者进一步说，70 年代灾难片热潮正是在美国人被迫撤出越南后，由《大白鲨》掀起的。回想一下 70 年代美国电影界的状况，就可以看到这股浪潮回归的原因。第二次世界大战后，美国电影业一度迅猛发展，但到 60 年代，由于电视的激烈竞争，开始走下坡路，影片产量和影院数量以及观众人次逐年下降，已远非昔日好莱坞的气魄，欧美评论界一度预言“好莱坞要垮掉”。于是，电影制片公司想方设法，另寻出路，拍摄大场面、高成本的豪华影片蔚然成风，开始扭转了电影业的颓势。这些影片内容各异，但脱离现实，一味强调刺激性和娱乐性，是所谓“逃避主义”的影片，60 年代的电影体现了名符其实的虚弱。70 年代的美国电影正是在这种忧心忡忡的局面中开始的，它首先遇到的便是“题材危机”，面临着意大利和法国电影的严重挑战。欧洲电影在表现题材上丰富多样不拘一格，并在一定程度上触

及了社会问题从而受到观众的欢迎。而美国电影常常难以从那种明显虚构的故事情节和陈规旧套的题材中拔出来。于是，美国电影界竭力更新影片的表现内容，使影片的风格、样式多样化，并力所能及地触及社会现实，这正是70年代各种时尚片复活的根本原因。但由于70年代中期，美国经济停滞，能源不足，政局动荡，同30年代经济萧条时期一样，人们纷纷回到电影院，以逃避现实的刺激，“观众经过了不寒而 的两小时后，一旦走出影院，就会感到他的现实生活比影片中所表现的灾难生活要舒畅，人们日常所遇到的灾难还没有影片中所表现出的那样令人惶恐不安。”

在大批“逃避主义”式的影片中，也有思想内容和表现技巧都较高并多少反映了美国社会现实的影片，《大白鲨》就是这样一部影片。可以说，它的成功也是诸多社会因素综合作用的结果。彼得·本奇利的同名小说正是写于“水门丑闻”之时，而影片《大白鲨》是在西贡陷落后的六个星期，即1975年6月这个有历史意义的月份里发行的。善于恢复类型片的斯皮尔伯格成功地修正了当时的灾难片，形成与现实世界中的越南战争和水门事件等量奇观的响应。他删掉了原小说中胡珀和布洛迪的妻子艾伦的婚外恋的情节，使得电影更加集中地折射了现实的命题。我们知道，“美国意志”反映了美国的梦想与愿望，它给人们树立的“可信性”的形象终于被越南战争永远摧毁了，而当时的社会福利主义，政府对经济的过多干预，颓废的上层领导与现存体制无疑也火上浇油，把“美国意志”从里到外都不留余地地扯得粉碎。“美国精神”在一个一心臆想表明国家意志的专横武断的政府面前也进一步瓦解了，逐步升级的非法活动终于导致了“水门丑闻”。公众开始讨厌政治，对于政府部门的甜言蜜语和各项国家政策报以玩世不恭的态度。60年代的狂热的政治激情和严重的社会分化，被普遍的异化和冷漠代替。恢复国民对国家的信心成为一纸空谈，政府与人民之间的心灵对话已被漂亮的政治辞令和虚伪的外强中干的纲领所阻隔。到70年代中期，公众意识的变化一览无余地表现在民意测验表上，美国人民失去了他们对国家前途一向抱有的乐观态度，这在美国历史上还是第一次。人们深感压抑，在自我深处，亟需获得某种安宁感与充实感。《大白鲨》正是这种意识形态冲突和剑拔弩张的社会局势的产物，它了解观众真诚地希望得到某种安慰，来减轻他们内心的痛苦，于是，好莱坞的传统主题——伟大的凡人——再次出现在银幕上，它“无可争辩地赞扬了诚实和关心家庭等美德”，折射出现实社会里的种种忧虑和人们的希望。

《大白鲨》描写了新英格兰一个偏僻的避暑小镇被一条莫名其妙突然出现的食人鲨袭击的恐怖故事。面对大白鲨，高傲自负的粗野人昆特的经验和海洋学家胡珀的学问都无济于事，而不谄言语，患有“恐水症”的警长却最终赢得了胜利，影片所体现出的阶级和意识形态的横断面通过对几个人物粗略有致的勾画，很清楚地摆在观众面前，导演的立场是不言而喻的。它突出了警长马丁·布洛迪，他有家室，隶属中产阶级。一心赚钱置游人性命于不

镇的市长千方百计地掩盖鲨鱼吃人的真相，布洛迪作为小镇上“唯一清醒的人”进行了不屈不挠的斗争。属于上层阶级的海洋学家马太·胡珀想出种种实验室里观察鱼类的技术以期除掉鲨鱼终告失败。傲慢无礼、自恃捕鲨能手的昆特徒有工人阶级的勇武气概，他也失败了。终究是布洛迪杀死了凶悍骇人的鲨鱼，成功地征服了无情的大自然和虚伪狡猾、腐败堕落的政客。影片对美国生活表达了相当乐观的态度和人定胜天的信念，它让人们在虚幻的刺激面前，忘却现实的丑陋，同时又暗示了现实社会里的弊病，最后给人战胜邪恶走向光明的勇气。

影片因袭了传统恐怖片的套式，如不祥的音乐，恐怖的气氛，悄然而至的怪兽，强烈的视觉冲击效果，以及对人物粗略有致的勾划。影片自始至终弥漫着那种冷酷的黑色幽默的气息，巧妙地结合了现实的社会主题，把大白鲨变为心理上的恐惧而非身体上的威胁。《大白鲨》的出色之处恰恰在于把恐怖和悬念同小镇上的政治冲突和人们征服大自然的精神结合起来。

《大白鲨》的艺术技巧一方面体现在演员出色的表演上，影片后半部布洛迪、胡珀和昆特在海上捕鲨的段落，实际上展示的三个男人之间的斗争和智慧的较量，追击鲨鱼只是演示人物性格和命运的背景。另一个重要方面便是斯皮尔伯格对悬念匠心独具的运用。他在影片中尽可能地隐蔽鲨鱼的可怕形象（到了结尾才正面表现了鲨鱼的形象），利用主题音乐和音响反复制造紧张恐怖的气氛，影片的音乐总是预示着鲨鱼可怕的袭击的降临。这种极富挑战和刺激性的出色设计充分调动了观众的积极性，让观众更加自由宽广地联想。当宽阔的海平面呈现时，当远处的地平线渐渐露出时，当海水翻腾涌动时，当不祥的主题音乐奏起时，都造成了鲨鱼来临的可怕征兆。难怪《大白鲨》公映后，酷爱到海滨度假的美国人，只要一想起影片中那条时隐时现，不时窜出水面扑向小船，袭击游人的巨大而凶猛的大白鲨，无不在海滩前望而却步，驻足不前，询问打听海水里是否有大白鲨。

人们也一再由此联想到“悬念大师”希区柯克的《群鸟》，但斯皮尔伯格影片中的人物没有希区柯克影片中人物那“古怪的举止”和某种程度上的“负罪感”。只是在《大白鲨》开头，鲨鱼吞噬游泳的女孩的那个场景似乎带有希区柯克影片的风格。

《大白鲨》中运用的高超特技，摄影机灵活的拍摄角度，约翰·威廉姆出色的音乐也是影片受到观众欢迎的重要原因，而剪辑师沃那·菲尔茨出色的剪辑创造出的悬念无疑也是功不可没的，《大白鲨》把惊险与恐怖带给了无数观众，从某种程度上讲，影片中的悬念是影片受到欢迎的主要原因，而这些悬念的一部分是由菲尔茨熟练的剪辑技巧创造出来的，影片中大白鲨的镜头是拍摄的三个道具机器鲨鱼和一条真正的鲨鱼，菲尔茨将它们出色的剪辑在一起，活灵活现，真假难辨。另外，他还通过对镜头长度的控制和剧中人物的反应镜头的运用创造出扣人心弦的悬念，观众不会忘记大白鲨袭击小男孩亚历克斯·金特纳而反复出现的沙滩上的一幕幕场景，那七上八下的悬

疑和越来越快的剪辑节奏令观众欲罢不能。

拍摄《大白鲨》时，斯皮尔伯格年仅 27 岁，影片的成功使他一举成为举世瞩目的导演，成为电影界崭露头角的米开朗基罗，他精湛的艺术技巧和出色和导演才华使他成为 70 年代振兴好莱坞的中坚力量，他影片中所渗透的不断创新的意识和非凡的想象力把整整一代观众从电视屏幕前吸引到电影院里，为美国电影业带来复苏的信心和希望。

（许婧）

在水一方

1975 彩色片 90 分钟

中国台湾联合电影公司摄制

导演：张美君

编剧：琼瑶

摄影：陈荣树

主要演员：林凤娇（饰杜小双）

秦汉（饰朱诗尧）

恬妞（饰朱诗卉）

谷名伦（饰卢友文）

【剧情简介】

朱家祖孙三代同堂，是个温馨、快乐的家庭。诗卉是个纯真活泼的女孩，奶奶十分宠爱她。而在电视公司工作的哥哥诗尧，却十分沉郁，因为他是个跛子，有着很重的自卑感。

这一天晚上，他们一家像往常一样，围坐在客厅里，看电视聊天。诗卉显得十分不耐烦且坐立不安，奶奶揭穿她是因为没收到军队服役的男朋友雨农的信，诗卉红着脸强辩。沉默不语的诗尧却从口袋里掏出一封信来，说是上午在信箱里见到的。诗卉一把抢过来，大声抱怨哥哥不早将信给她，这时大门外传来声音，原来是他们的爸爸朱自耕从高雄回来了。

朱自耕拉着一位浑身上下黑衣的瘦俏少女走进客厅，全家人大为惊讶。朱自耕庄重宣布：“我们家多了个小妹妹，她的名字叫——杜小双。以后，她永远是我们家的一分子”。原来杜小双是朱自耕的老朋友的独生女，从小没了母亲，这回父亲又去世了，她成了孤儿。大家听完原委，都围了上来，嘘寒问暖，唯有诗尧悄悄地退开。

小双被安排与诗卉同住一屋。半夜，诗卉被一阵轻轻的饮泣声惊醒，原来是小双在抽噎，诗卉忙钻进小双的被子，把她紧拥在胸前，小双抱紧了她，痛哭起来：“你们为什么对我这样好？”两个年龄相近的女孩紧紧拥抱一起，成为好朋友。

诗卉一觉醒来，发现小双早已起床，她听见客厅传来一阵钢琴声，走到客厅一看，原来是小双在弹琴，而诗尧在旁沉默地听着。小双弹完后，没想到诗尧却忽然大发雷霆，原来他认为小双故意弹错音符，来考他这个残废人在音乐方面的知识。从此，小双和诗尧之间存了很深的芥蒂，他们几乎不说话。

然而一件偶然的事情，却使他们的关系有了改善。在一天晚上例行的看电视聊天时，大家谈到目前粗制滥造的电视剧，接着又谈到文理不通的流行歌词。小双提到她爸爸生前作了一支曲，把《诗经》里的一首诗改为白话歌

词，名字叫《在水一方》。诗尧要求小双边弹琴边唱给他们听。小双弹着琴唱起来，优雅动人的歌曲令诗尧如醉如痴。

诗卉的男朋友雨农回来了，他和诗卉在屋里聊天，夜深了他们才突然想起来，小双为了照顾他们，一直呆在客厅。当诗卉和雨农到客厅去请小双时，没想到诗尧和小双正在深谈。原来诗尧将小双的那首《在水一方》都记了下来，令小双十分感动。诗卉冒失地闯进客厅，惊散了诗尧和小双，诗卉懊恼万分。

雨农有一天带来了他信中常向诗卉提起的同学——卢友文。卢友文潇洒、挺拔，且才华横溢，立志要当个作家。他的才华赢得了朱家的欣赏，更令小双倾慕，他们俩很快坠入情网。朱诗尧更加阴郁了。

小双常呆在卢友文租来的小屋里到很晚，家里见不到她的身影。朱诗尧制作了一个音乐节目，将小双的《在水一方》搬上电视，小双却一直没有看见。直到几个月后小双才无意中看到。诗尧交给小双一张支票，是公司购买小双歌曲版权的钱。小双不相信诗尧能对她这么好，可是喝醉酒的诗尧却不顾一切地倾吐了自己的情感，令小双惊恐万分。

有一天，小双忽然带着卢友文回家，郑重地向大家宣布，她已经和友文结婚了，她动情地感谢朱家对她的照顾。大家真诚地祝福了他们俩。奶奶从自己脖子上解下了根金链子，又从怀里拉出个玉坠子，作为礼物送给了小双。

然而婚后的小双日子却过得十分艰辛。卢友文立志要写一本拿诺贝尔奖的小说，可他却几乎连一篇也未写出来过。朱诗尧买了一架钢琴，以公司抽奖的名义送给了小双。小双靠它收了几个学生来维持生计。小双怀孕了，可是卢友文依旧写不出作品来，他还指责小双的琴声扰乱了他的文思，并粗暴地赶走了学琴的孩子。

小双作了几首歌曲，诗尧帮助她卖给唱片公司。但卢友文却把这笔酬劳拿去赌钱，后来还发展到要卖钢琴作赌本，这让小双十分伤心。有一天，诗卉在她工作的银行里接到家里电话，说小双出事了，要她立即赶到医院。诗卉赶到医院，发现全家人都焦急万分地等在手术室外。原来，卢友文抢走了小双视作护身符的玉坠子，小双在与他争执中，被他推倒受了伤。小双早产了一个女孩。这时，她心中万念俱灰，下决心与卢友文离婚。

卢友文被雨农从赌场上拉了回来。他跪在小双面前，苦苦哀求小双不要离婚，见小双已铁了心，他翻脸指责小双要离婚是为了诗尧这个残废人。诗尧狠狠地教训了卢友文，小双对卢友文说：跛脚并不是残废，而像他这样思想肮脏、不负责任的人才是真正的残废！

小双和卢友文终于离了婚。但她和友文约定，如果哪一天他拿着第一部长篇小说到她面前来，不管会不会发表，能不能成名，她都和他破镜重圆。

卢友文在离婚证书上干脆地签了字，因为他相信总有一天还会把小双母女争取回来。然而六年过去了，卢友文却杳无音讯，小双苦苦地等待着。诗尧终于为小双找回了玉坠子，小双感激诗尧为她做的一切，却仍坚持等待卢

友文。

有一天，小双忽然听到卢友文在高雄得了重病的消息，她立刻赶到高雄。小双接回了重病的友文。友文在临终前，终于完成了他的第一部长篇小说《平凡的故事》。

卢友文去世了。小双买下了临水溪的别墅和女儿彬彬住在那里。朱诗尧等经常去看望小双。对于诗尧来说，小双真的永远“在水一方”吗？他固执地等待着，充满信心地等待着。

【鉴赏】

台湾电影事业从 60 年代中期开始起飞，到 70 年代达到惊人兴旺，产量跃居世界第三位。从 1972 到 1974 的仅三年里，产量高达 609 部。在这数百部的影片里，拍摄数量繁多的，要数“言情片”了。

所谓的“言情片”，特指主要以当时市面上流行的琼瑶小说为范本改编的电影。这些小说 60 年代初开始流行于台湾社会。主要作者琼瑶从 1963 年到 1985 年，共创作长篇小说 42 部。这类小说的题材都是抒写男女之间至纯至真的浪漫爱情故事。最早将琼瑶原著改编成电影的是中影公司，于 1963 年拍成了《婉君表妹》。因琼瑶小说本身就是极畅销的，改编成电影后，卖座极佳，于是，各个电影公司就纷纷抢购琼瑶小说版权，拍琼瑶作品一时间形成了一股热潮，而琼瑶自己也于 1967 年自组火鸟公司，专门摄制由自己小说改编的电影。

琼瑶式的言情片在台湾和香港及东南亚各国，足足风靡了近 20 年。在这近 20 年中，“言情片”一次又一次掀起风潮。它不仅创造了极高的票房价值，而且还制造了许多至今仍走红的明星，以及无数狂热的影迷。据统计，琼瑶小说被改编成电影的达 40 多部，其中自资拍摄的有 15 部。

电影是商业性很强的综合艺术，即以追求票房价值为基础，琼瑶小说之所以能一部又一部地搬上银幕，与它拥有无数影迷密切相关。为什么这类情节内容千篇一律的言情片能吸引观众呢？这显然与当时台湾特定的政治经济背景分不开的。

一、“情爱”——现代人的“一帘幽梦”。

台湾在 60 年代初由农业社会向工业社会转型，无数农民被迫失业，大量的农村人口流失到城市。台湾人面临着就业难的生存危机。当然最令台湾人惶恐的，不仅是生存的威胁，还有生存环境的改变：公路上忽然多起来的陌生高大的汽车，快速矗立的幢幢高楼大厦，每日急急踏着钟点上班的现代快节奏。随着这一切生活方式的改变，随着工业文明时代的来临，他们以往赖以生存的精神支柱——文化传统价值体系，在来不及的嗟叹声中分崩离折了。最突出的是中国传统文化中讲究人情温暖的伦常关系一下子为人与人之间赤裸裸的竞争、蚕食所替代。因此，琼瑶电影中那种歌颂人间至纯至善的爱情主题，投合了台湾人的普遍心理，在台湾人不得不应付的现代社会的挑

战下，琼瑶电影显然是对台湾人潜意识的一种精神补偿，一种心理疗救。你看，《在水一方》中，孤女杜小双在朱家这个温馨的大家庭里受到了百般呵护。而她对卢友文的不可理喻的爱，以及朱诗尧对她的痴恋，又是那样感人至深，可歌可泣！

总之，当台湾逐渐进入发达的工商业社会，伴随着科技的调整发展，社会财富的增加，生活条件的改善，原有的社会矛盾并没有消除，还增添了一系列发达社会的病状：冷漠，麻木，缺乏安全感，焦虑，等等。而琼瑶式的言情片滋润了他们饥渴的心灵，银幕上的情爱给他们提供了“一帘幽梦”，给了他们暂时的抚慰。

二、言情片的意识形态功能。

在台湾社会的经济转型期间，残酷的竞争使一些人摇身一变成为暴发户，得以跻身豪门之列。但大部分的百姓平民显然只做发财的美梦而已，依旧处于底层过着朝不保夕的生活。这种权势（金钱）分配的不均，两极分化的严重，令社会潜伏着种种危机和矛盾。

在这种社会背景下，言情片应运而生，不厌其烦地讲述着一个个灰姑娘邂逅王子、穷小子幸遇富家千金的美妙神话，现实中的矛盾和危机都被简约成银幕上的“男人与女人之间的战争”，“战争”平息后，结婚礼堂的钟声一敲响，像神奇的阿拉伯神话一样，财富伴着爱情滚滚而来。而处于底层的小人物，就是在银幕所营造的社会神话中，得到了虚幻的满足和宣泄。所以，言情片实际上和台湾其他类型的常规电影一样，担负着为现存体制和秩序的主流意识形态制造各种社会神话的文化职能。

中国的观众很容易就能发现，这些言情片不过是古典戏剧、小说中“书生小姐一见钟情，私订终身后花园”的言情故事的现代翻版。但有一点却显示出它们的重要区别，那就是其中的主人公（男主角）的身份不同，也就是读者观众认同的英雄已经由读书人被置换成生意人。《在水一方》中，那位满腹经纶、能诗会画的书生卢友文被塑成一个毫无养家能力的失败者，他的女人杜小双最终还是归属于权势（金钱）的拥有者朱诗尧。琼瑶通过对两种人物的褒贬，实际上是反映了当时社会的权威话语：不管你多么博学多才，但首先你必须是这个社会的成功者，你的工作必须能够赚取金钱，才算是社会认可的英雄。

电影本质上是一种意识形态的生产。主流意识形态生产电影，而电影又再生产主流意识形态。我们从言情片的主角（英雄）由书生到半书生到半商贾最后到商贾的转化，可以读出台湾社会从60年代到80年代的政治、文化和意识形态的发展变化历史。也可以读出台湾向工商业社会的过渡中，一种新的社会权威话语和主导意识形态的确立过程。琼瑶式的言情片终结于80年代初，尽管有多种原因，但可以说很重要的，则是因为80年代台湾社会已完成了社会转换，即已走上了工商业社会的正常运转轨道，以金钱为主导权力的社会权威话语已经确立，新的体制、秩序需要新的社会神话来维护和巩固。

固。而作为新兴小资产阶级代言人的琼瑶言情片，便完成了它的历史使命。

三、“我爱夜来香”——银幕上的奇观。

所有看过言情片的观众，都会发现其表现方式上，采用了十分华丽的包装，其中最为固定的叙事模式，便是漂亮的明星，优美的自然景观，以及美仑美奂的“三厅”（舞厅、客厅、咖啡厅）。这些构成了言情片的“奇观”给观众带来强烈的视觉快感，从而加深了这类影片的梦幻效果。

（1）明星制。言情片创造了大批至今仍走红的明星，观众迷恋的是他们各自代表的形象。在这里，我们说的“形象”，并不完全等于物质意义上的形象，而是具有象征意味，是文化符号。诸如最走红的林青霞，代表了东方文化中完善的女性形象：纯情、清秀、纤弱、忧郁；秦汉具有风流倜傥、温文尔雅的男性形象；柯俊雄代表强有力的男性十足的形象；林凤娇象征着贤慧温柔的东方女性美德形象，等等。他们的形象象征着男权社会的语言秩序和价值观念，女性观众因为从小接受的文化教养被男权社会所同化，所以也成为这些明星的崇拜者和迷恋者。

（2）美景，“三厅”。进入工业文明的最大特征，就是所有的一切都可以被作为商品来消费，甚至空气也不能幸免。马克思说过资本主义无情地破坏了一切神圣的东西，冷酷地把一切都变成了物质和商品。言情片省略现实中的贫民窟、灰色的办公楼、单调忙碌的工作等等，呈现于观众面前的是富丽堂皇的客厅，霓虹灯闪烁的、有衣装华丽的女郎陪伴的咖啡厅和舞厅，充满阳光鲜花的大自然景观，旖旎的异域风光，这一切不仅给观众的视觉带来强烈的感受，还满足了他们潜意识的欲望，让他们在梦幻中和电影中的明星一样，浪漫愉快地享受、消费了这一切，暂且忘却了现实的烦恼和困苦。

四、男权世界的模式——对言情片的女性形象阐释。

琼瑶式的言情片在表象上，是十分单纯的，千篇一律地讲述一群不食烟火的少男少女的爱情故事。然而，所有的叙事都是文化。言情片中那些“好柔顺、好纤弱、好无助”的女性，正是男权社会中标准的依附于男性的女性形象。

好莱坞的经典影片中，女人往往是男人的欲望的载体，是性感的工具。可是一般人不容易看出这一点，这是因为，这种欲望往往被巧妙地伪装起来，被披上伦理的纱幕（特别在中国），也就是让女人被合乎传统道德地占有。这在琼瑶式言情片中尤为突出。

琼瑶式的言情片的画面显得十分“干净”，常常有意淡化“性感”镜头，这十分合乎中国观众传统道德心理。当一个面貌姣好的妙龄女性作为被看的客体出现在银幕上，观众和男主角一样，都希望占有她。于是，她被塑造成温顺纤弱的贤德形象，使男主角和观众的潜意识欲望显得合情合理。《在水一方》中的杜小双，她的出现，总伴随着美妙动听的音乐，楚楚动人，如诗如画，令观众和片中的男主角一样，如醉如痴地迷恋她。

言情片的爱情故事各色各样，但其内涵却千篇一律，即一个女性只要忠

贞、贤德、忍耐，虽受尽折磨，但最终总会得到她所要归依的男人。杜小双受尽丈夫的折磨，却一再忍让，到最后离婚，还痴痴地表示愿意等丈夫 20 年。

值得一提的是，恋人的一方有严重疾病或伤残，是言情片中十分常见的题材，这似乎更能体现爱情的伟大和纯洁。但我们也能发现这样一个事实：那就是男主角可以有生理缺陷，如缺胳膊少腿、失明等等（《在水一方》中的朱诗尧是个跛子），而女主角可以有其它疾病甚至于不治之症（显示她的弱小和需要被爱护），但却永远不可能有容颜的缺陷。这更说明了，在琼瑶式言情片中，女人作为被看的客体，必须满足主体（男性）的潜意识心理。同时在想象的世界中，任何观众都不愿占有一个外貌不完善的客体。

（李清）

阿隆桑方

Allonsanfan

1975 彩色片 100 分钟

意大利勒格里影片公司 / 乌纳合作影片公司联合摄制

编导：保罗·塔维亚尼 维多里奥·塔维亚尼

摄影：朱塞佩·鲁佐里尼

主要演员：马尔切洛·马斯特罗亚尼（饰弗尔维奥·英布里阿尼）

莱亚·马萨里（饰夏洛特）

洛拉·贝蒂（饰伊斯帖）

布鲁诺·西里诺（饰迪托）

【剧情简介】

1816年，随着拿破仑战败，欧洲各国被推翻的君主纷纷复辟，重新爬上王位。一些坚定的革命者成立秘密组织，继续进行抵抗，出现在意大利的“圣洁兄弟会”便属于这样一种组织。其成员之一弗尔维奥系贵族出身，在监禁多年后突然获释出狱。总督把他释放，为的是以他为诱饵找到那些革命者的下落。弗尔维奥的确也跟“圣洁兄弟会”接上了头，当他从监狱大门出来绕过后角时，就被几个教士打扮的“兄弟”推上手推车带到湖边。他们在一个名叫迪托的指挥下，把他淹到水里，盘问他是否已经叛变。弗尔维奥矢口否认，迪托只好表示相信。他们接着带领弗尔维奥前去见他们的领袖菲力普，却发现菲力普已吊死在一根紫藤枝上，尸体上还别着一张写明自杀的字条。见此情景，弗尔维奥发现自己无法作出所期望的反应。

在迪托的首肯下，弗尔维奥乔装成教士模样回到他的贵族古堡里，谎称他带来了弗尔维奥不幸牺牲的消息，以此考验他家人的感情。闻此噩耗，全家极度哀伤，失声痛哭。弗尔维奥这才卸掉乔装，还他本来面目，哥嫂和姐姐伊斯帖都奔上前来和他紧紧拥抱，庆幸他活着回来。

为长期牢狱生活所折磨，弗尔维奥身心交瘁，躺在他儿时的卧室里发着高烧。四壁闪烁的暗金色装饰勾起了他对往昔时光温馨的回忆。在那寂静得近乎神秘的房间里，他撑起病躯秉烛细看那些熟悉的纪念品、书报、小提琴和那幅题名“五月之花”的美国油画，美国对他说来仍然是寄托遁世梦想的一片乐土。经历了若干个恍惚和梦魇的日日夜夜，弗尔维奥终于从疲惫和积郁中解脱出来，离开病室从阳台眺望古堡庭园的景色。他披着所喜爱的金色围巾，坐到他姐姐伊斯帖的身旁，伊斯帖用他们儿时常唱的小调来庆贺他的新生。正在此时，弗尔维奥从前的情人夏洛特来访，她也是“兄弟会”的一个成员，从未见过弗尔维奥的家人，经介绍，她一边向他们甜蜜地微笑，一边用大家都听不懂的匈牙利语辱骂他们。当她跟弗尔维奥单独在一起后，她

提出了两个他无法接受的要求：一是和她做爱，一是变卖珠宝，以便为“兄弟会”购置武器，然后奔赴南方发动农民举行起义。弗尔维奥却希望把目前寄养在别处的他俩的儿子马西米里阿诺带上，一道前去美国。夏洛特对他的软弱十分恼怒，把餐桌上的盘子统统摔到地上。然而弗尔维奥的和平逃遁梦想迅即破灭，透过窗子，他看到一些“兄弟”装扮成打猎队正穿过庭院走来。眼看着他们即将把他带走，而留驻堡内的士兵早已在近处设下埋伏，弗尔维奥面临一个残酷的选择：他应该警告从前的战友还是继续留在与世隔绝的安乐窝？他举棋不定，说“我要数到十，再去警告他们”。

此时夏洛特采取了主动，跑过去向战友们告警，却被一士兵开枪打倒。庭院旋即变成了屠宰场，身负重伤的夏洛特爬向一辆马车，原先躲在窗帘后边观看激烈枪战的弗尔维奥眼见夏洛特重创模样，他心有所动，帮她上了马车，然后驱车冲出重围。当他们来到马西米里阿诺的养父母家准备把孩子接走时，夏洛特在那里断了气。从枪战中幸存下来的“兄弟会”余部在夏洛特坟墓旁找到了弗尔维奥，和他一道离开，其中有个新的成员，神情坚定，沉默寡言，他就是前领袖菲力普的儿子阿隆桑方。

弗尔维奥告诉迪托他将用夏洛特交给他的钱购买一批军火，并已和军火走私商约定会面地点。当“兄弟会”的另一成员里昂莱洛陪同弗尔维奥来到湖边会见那根本不存在的军火商时，等待在那里的却是个名叫弗兰契斯卡的姑娘，她将弗尔维奥视为自己心目中的英雄。然而她却惊骇地看到，与她相爱已久的里昂莱洛这个神经质的革命狂热分子，如何在弗尔维奥“为了荣誉一起自杀”等花言巧语的蛊惑下，身缚石块从一条小船跳下河去，立即沉入水底。弗尔维奥倒是被坐着另一条船去参加狂欢节的一群快活的小伙子“救”了上来。

在一家小旅店的卧室里，弗兰契斯卡与弗尔维奥见面，指责他让里昂莱洛淹死。弗尔维奥辩称这一切都由于他对她的爱。这个天真的姑娘虽然开头还高喊“我恨你！”，但听说他进行谋杀是为了对她深挚的爱，颇为所动，终于委身于他。当她入睡时，弗尔维奥却不能成寐，他依稀见到里昂莱洛从水面浮上来，对他喃喃低语：“你太聪明了，你能了解我们连想都没想到的东西，我们总是迟了半拍或是早了半拍。”

弗尔维奥决定马上偕同弗兰契斯卡取道日内瓦前往美国。在床上，弗兰契斯卡给他出了个主意，由她用枪击伤他的腿部，使“兄弟会”不能再委派他什么任务。她不容分说，就往他腿上打了一枪。

在有众多“圣洁兄弟会”成员参加的狂欢节上，人们欢快地跳着“萨尔塔列洛”土风舞。一个大胸脯的女人给弗尔维奥的脸乱涂上各种油彩，弗兰契斯卡看着他腿上的绑带，笑他不能对他自己发笑，更无法兴高采烈地投入这场充满南方特色的舞蹈。“兄弟”们对他已不甚理睬，认为他对他们的未来计划说来已无足轻重了。他们准备跟一个叫做瓦尼的造反农民进行合作。瓦尼曾向他们讲过一个很动听的故事：他杀死了好几个士兵，因为这些士兵

把他那受到霍乱侵袭的妻子抓了起来，当他赶到时，她已经死了。

此时，南方霍乱已甚为流行。瓦尼向“兄弟会”报告：农民们正在忍饥挨饿，对这种热病更无力抗拒。迪托认为这是发动起义的良机，就命余下的二十位成员扛起老枪，穿上红背心，与瓦尼一道驶向南方。弗兰契斯卡宣称，他们应该把弗尔维奥带去；有个“兄弟”还插了一句：“海上空气对他的伤会有好处。”弗尔维奥几乎昏厥过去，却也只好听天由命。

当“兄弟”们朝着岛内进发，高呼“我们为了人民”，而在荒芜的田野上却听不到什么回响的时候，弗尔维奥悄悄溜到当地教堂，向神甫报告现有二十名武装人员在岛上登陆，瓦尼·佩斯托与他们一道。神甫听说这个当地“恶魔”跟那些造反者联在一起，就狂喊要将他们统统撕成碎片。

“兄弟”们在教堂地下室里聚会。弗尔维奥声言他已同当地游击队领袖接过头，他们也将参加推翻暴政的战斗。他实际上已同神甫秘密商定，大屠杀开始时他将得到人身安全的保证：只有他一人不穿红背心。当“兄弟”们在田野上列成一排去迎接手持棍棒和草耙的农民队伍时，阿隆桑方头一个知道了将会有什么事情发生。面对着这群杀气腾腾的农民，“兄弟”们简直给吓坏了。瓦尼开了第一枪，伤了个孩子。阿隆桑方接着向瓦尼开枪，马上又跑上前去拥抱他。除了阿隆桑方外，所有人都被棍棒打死或草耙叉死。阿隆桑方带上弗尔维奥夺路而逃。

跑到田野边上，喘息甫定，阿隆桑方兴高采烈地对弗尔维奥说：“你瞧，农民们参加了我们的事业。他们都手拉手跳着萨尔塔列洛舞。有个小姑娘笑了。大家都在拍着手掌，互相拥抱。”弗尔维奥在恍惚中仿佛真的看到了这幅景象，他把阿隆桑方脱下的红背心穿到了自己身上。这时，士兵们从地平线上出现。其中一个开枪打死了弗尔维奥。换上了弗尔维奥衬衫的阿隆桑方则安然脱险，准备投身于另一场斗争。

【鉴赏】

一位意大利评论家曾指出，塔维亚尼兄弟的缪司是克里奥，即“历史的缪司”：“他们的缪司就是当代的社会历史现实。”在这两位导演的创作中，反映了当代西方社会政治生活的复杂阶段及六、七十年代它所固有的矛盾与希望、幻想与绝望。

保罗·塔维亚尼和维多里奥·塔维亚尼的创作可称为西方社会的独特的地震仪，它为当代史上的诸种矛盾而深感苦恼，抓住了当代使西方民主舆论界、知识分子和大学生们忧心忡忡的许多问题。这些问题包括日益深化的资本主义社会危机，革命运动开展的前景，西方左翼知识分子在抗议运动中的地位和作用，知识分子与广泛阶层的劳动者的联合成统一的革命阵线的条件。同时，塔维亚尼兄弟的影片有意识地以特定的观众为对象，主要是面向西方左翼及极左派知识分子的代表、大学生和青年人。

在西方评论文章中，塔维亚尼兄弟的创作经常被称为“抗议一代的自

传”，60年代“对抗”运动的一面独特的“镜子”。其实在他们随后的作品中也还是反映了这一运动的进一步的命运及其在70年代的政治和思想演变。然而这种反映往往是不恰当的，甚至是歪曲的。这些歪曲总的说来决定于西方左翼及具有极左情绪的知识阶层在探索“第三条道路”上的深刻矛盾性，他们一方面尖锐批判资本主义现实和国家垄断机制，另一方面对于掌握真正的社会主义思想却准备不足。60年代在西方主要发达国家中产生的社会抗议运动，是当代社会政治史和文化史上的重大事件之一，它以“新左派”运动而闻名于世。构成这股反抗资本政权的颇有影响的力量是极端左倾阶层的知识分子和青年学生。但这一抗议运动自行其事，在某种程度上还和工人运动相对立，结果使“新左派”最终孤立于广大劳动群众之外，他们所选择的政治斗争方式也没有取得什么成果。

这场“对抗”运动的社会政治意义及其在西方社会文化生活各个方面的反响，立即引起了科学、文化、艺术活动家们的注意。一时间，分析“新左派”及其意识形态的社会学和哲学著作接踵出现，许多报刊连篇累牍地发表文章就此进行争论，大量小说、诗歌、戏剧、舞剧和歌剧都写到他们，电影也不甘落后。众多西方著名电影导演，如美国的丹尼斯·霍珀和亚瑟·佩恩，意大利的米盖朗琪罗·安东尼奥尼、贝尔纳多·贝尔托鲁齐和艾里奥·佩特里，法国的让—吕克·戈达尔、路易·马勒和马塞尔·卡尔内，都以各自的方式对青年抗议事件作出反应，在各自的作品中以极其不同的思想政治观点和世界观来阐释这些事件，其感情色彩可说是千差万别，从疑惑、嘲笑到同情、赞颂，不一而足。有些艺术家从旁观者立场发言，有些是以暂时同路人的身份，还有一些则表明自己就是抗议运动的直接参与者。

塔维亚尼兄弟作为在西方最著名的那些表现青年抗议运动的作品创作者，仿佛是“从内部”反映了曾使“新左派”深为激动的问题：他们给自己提出的任务是以“对抗”运动参加者本人的眼睛来看世界。于是他们的影片就成了一面独特的镜子，反映出“暴风雨般的60年代”的所有复杂性和矛盾、幻觉和被欺骗的期望，然而如上所述，这是一面歪曲的镜子，所反映的与其说是现实本身，毋宁说是极左思想的情绪和综合症。塔维亚尼兄弟之所以未能致力于分析青年“对抗”的社会与阶级意义、动力与前景，首先因为他们长时期仿佛处在抗议运动“内部”，觉得自己是它的代言人和代表者。但由于他们的艺术才赋，他们同时不能不“从旁”来观察自身，来观察自己的创作和“新左派”本身。

此外，应该注意到塔维亚尼兄弟创作的一个特征，就是他们从最初一些与新现实主义传统有一定程度联系的影片，演变到对当代西方社会现实的某种“隐喻—寓意”式反映，这在《天蝎星座》、《圣米歇尔有一只公鸡》、《阿隆桑方》等影片中表现得十分明显。寓意、譬喻、怪诞、象征成为这些影片诗学的基础，作者们力图借助它们来表达自己的对资本主义社会以及在其内部成熟起来的抗议力量所作的判断。

《天蝎星座》（1969）描写西方人到一个虚拟岛国里战胜土著的斗争。这些西方新来者都是年轻人，相信使用暴力可以变革生活。他们极端粗鲁残暴，终于打败了土著并使他们倍受折磨。影片的逻辑表明：这是理所当然的事情，西方新来者代表进步力量，代表“新一代”。老土著墨守成规，对现存的秩序习以为常，不谋求发展和变革，所以必然灭亡。不难看出，这些新来者的思想正如有的评论所指出的是“主张不断革命的左倾极端主义”，作者的同情显然是在他们一边。意大利著名影评家阿里斯泰戈曾指出，这部影片还表现出弗洛伊德的观点——子辈不可避免要杀掉父辈。

《圣米歇尔有一只公鸡》（1972）描写一位名叫朱里奥·马涅里的无政府主义者，发动一些群众占领了城市，夺取并掌握了城市的政权，结果遭到政府军队镇压，被捕入狱。马涅里在狱中仍很坚强，坚持锻炼身体，面向墙壁发表演说，对东山再起信心百倍，对钻研未来演说的声调、表情颇下功夫，对出狱后如何继续干的全套计划，也早就成竹在胸。十年后，他仍然没有获释，在坐船沿威尼斯运河被押解到另一监狱去的路上，他遇见了另一条船坐着一群年轻囚犯，看起来也是政治犯。他十分高兴与他们会面，就大声喊自己的名字。没有任何反应。他又喊了一声，还是没有反应。这十年来，他一直以为自己早已成为传奇式的人物，成为一面旗帜，人们都记着他，等待他，只要一听到他的名字，人们的心就会燃烧起来。谁知道他的名字对于新一代根本是陌生的。他试图弄清楚，这些年轻革命者到底是什么样的人，而这群青年囚犯中，一个是大学生，大学教授的女儿，另一个是有相当文化程度的工人，懂得三国语言。他们完全不像当初跟他一起举行暴动的人，被捕前不久还在散发报纸、传单，同工人们进行谈话。他认定没有人记得他，而他跟这些新的革命者没有任何共同语言之后，趁看守者不备，投河自杀了。影片和《天蝎星座》一样，表现了两代人的冲突，表现了两者之间隔着一堵不理解和敌意的墙。马涅里在那些青年政治犯看来无非是已成为过去的斗争阶段的象征，而在马涅里的心目中，这些年轻革命者不过是他所憎恶的“教条主义”和革命“官僚化”的活生生的体现。主人公“在想象中”所构想出来的那种纯属子虚的生活在影片中像是一首送葬曲，一场为他那经受不住与现实的冲突的社会乌托邦思想而作的安魂弥撒。

“想象”还是“教条”——这就是塔维亚尼兄弟留给观众的二者必须择其一的两难处境。作者们选择了并且建议观众选择哪一方面呢？他们在报刊上声称：“我们站在马涅里一边。但同时我们也站在另一条船上的那些人一边。坦率地说，我们宁肯乘第三条船，它的轮廓我们还不清楚，不过它可以把马涅里的想象和年轻政治犯的科学知识结合起来。”作者们这种对“第三条船”的求索正是反映了60年代抗议运动参加者对“第三条道路”的历经痛苦而又毫无成效的探索，反映了具有极端左倾思想的西方知识分子的若干最有代表性的动机以及摆在他们面前的两难处境。塔维亚尼兄弟接下来的影片《阿隆桑方》继续了这同一主题，它曾在包括左翼和极左派报刊在内的西

方舆论界引起广泛的反响，因为它体现了西方抗议运动和极左思想意识的演化中所表现出来的一些新的问题、困难和矛盾。作者们这一次是企图就 60 年代末青年造反行动作出自己的解释。

《阿隆桑方》以 1816 年拿破仑战败后各国君主纷纷爬上王位的“复辟时期”作为影片故事背景。它既是历史片，又不是历史片，上一世纪初的“复辟时期”令人明白无误地联想到本世纪 70 年代抗议运动陷入低潮后激进分子们所处的保守的思想情绪气氛。塔维亚尼兄弟在某种程度上不无受到这些情绪的影响而在影片中描写了笼罩着许多先前激进分子的绝望的征兆。

影片主人公弗尔维奥·英布里阿尼是伦巴底的贵族，因参加秘密革命组织“圣洁兄弟会”而被捕入狱，在长期监禁后突然获得开释。他和先前的战友见面并意识到，对他们来说时间还是停留在多年以前，他们不愿意看到环境的变化，还是像从前那样自认为“人民的解放者”。但弗尔维奥已是另外一个人，铁窗生涯摧毁了他的精神，他已不能坚持下去，一心只想获得安宁。他们战友们起先怀疑他叛变并对他进行刑讯，但后来还是认定他无辜。弗尔维奥回家后先是经历了几天恍惚和梦魇，继而“清醒”过来。他的“清醒”也很有象征性，这是与以往幻觉的一切遗迹、与过去的理想彻底告别的“清醒”。弗尔维奥希望保持平静的幸福，封闭在家庭圈子里和古色古香的城堡里，但他“退出游戏”只能以叛变为代价。他出卖了三次：他没有向“兄弟们”警告士兵已在他家设下埋伏；他杀害了自己的战友；最后，他通过神甫向当局告发了“圣洁兄弟会”的策划的最后革命行动。

弗尔维奥为什么要叛变？对此，影片作者们似乎没有作出明确的判断。“兄弟”之一里昂莱洛对弗尔维奥说：“你太聪明了，你能了解到我们连想都没有想到的东西。我们总是迟了半拍或是早了半拍。”“圣洁兄弟会”的人们也许是直觉地了解他们企图组织不敢反抗的农民举行起义毫无希望，见到他们的乌托邦活动正走进死胡同，但他们还是决定与命运相抗争。“他不想再次为了乌托邦剥夺自己从前已经剥夺过的一切，即个人生活，隐秘的愿望，对音乐的爱好，父辈的感情，家庭的温馨，成功及爱情。”——塔维亚尼兄弟曾企图这样来解释影片主人公行动的动机。有些评论家得出结论：影片表现的是两种截然对立的人即以弗尔维奥为代表的“生物的人”和以“圣洁兄弟会”为代表的“历史的人”之间的冲突。其实，如果说弗尔维奥置其个人生活于社会义务之上、向往市侩式的幸福确有其“生物性”的话，“圣洁兄弟会”却无论如何不能视作他的对应物。他们不愿意考虑具体的历史条件，只是生活在自己的幻想中；他们发动农民造反无非是一种“逃向未来”的尝试，是企图挣脱他们当前艰难处境的一种乌托邦式的、注定要失败的努力，毫无“历史感”可言。阿隆桑方在影片结尾给弗尔维奥造成幻觉的那一席话，可称之为“想象的政权”或“想象夺权”，但毕竟也只是类似《圣米歇尔有一只公鸡》中的马涅里的那种“想象”。“阿隆桑方”(Allonsanfan)原是法国国歌《马赛曲》的第一个词组，意为“前进，(祖国的)儿女们”，

影片作者用其作为片名及主人公的名字，似乎是要号召人们作进一步的斗争，但细加分析，这毋宁是对无力、绝望的一种承认。像阿隆桑方、瓦尼这样一些没有脑筋的狂热分子很难有所作为，这些符号化的象征人物跟 1968 年的造反青年也相距甚远。

影片表现的是一段叛徒的故事吗？是，但又不仅仅是。这还是一部揭露“知识分子的革命性”和“戏剧化的革命主义”的影片，它可以被理解为试图对导致 60 年末 70 年代初政治对抗运动失败的原因作出的一种独特的解释。将影片情节这样加以“现代化”并非牵强附会：观众正是从这方面来感受《阿隆桑方》并对其进行思考的。

塔维亚尼兄弟的这些才华洋溢而又充满矛盾的寓言片反映了西方激进知识分子在寻找极其复杂的社会问题的解决办法而又找不到这些办法时产生于他们意识中的惊惶不安、茫然失措及其它过程。这些影片为后人研究西方这一段政治史和文化史的若干方面留下了弥足珍贵的形象的记载。

（郑雪来）

帕斯夸利诺

Pasqualino Settebelezze

1975 彩色片 116 分钟

意大利梅杜萨影片公司摄制

编导：丽娜·魏特缪勒

摄影：杜尼诺·台里·戈理

主要演员：季昂卡洛·季阿尼尼（饰帕斯夸利诺）

费尔南多·雷依（饰佩德罗）

雪莉·斯托勒（饰女指挥官）

叶莲娜·弗洛尔（饰康塞蒂娜）

【剧情简介】

1943年，第二次世界大战正在进行。德、意法西斯已从一开始疯狂得逞转向苟延残喘。纪录片镜头显示：墨索里尼与希特勒仍在大发呓语，将狂轰滥炸称为铲除旧文化，把恣意枪杀人民称为创造新一代。

德国本土莱茵区。意大利逃兵帕斯夸利诺和弗朗契斯科正穿越泥泞、寂静的树林，一边不断埋怨战争，咒骂意大利的同伙——德国军队。

他们听到一阵机枪声在树林中打响，急忙躲藏起来观察，目睹德军正在屠杀一批手无寸铁的居民。帕斯夸利诺向弗朗契斯科埋怨无人出来制止这种凶杀行为，也抱怨自己竟成了这伙杀人狂的同伙。同时，他告诉弗朗契斯科，自己也杀过人。

镜头接着转到了帕斯夸利诺当兵前的生活，他原是那不勒斯一个贫民子弟，有七个未婚姐妹。他成天无所事事，为自己有着“小白脸”的外号而自鸣得意。他踢过他姐姐，因为他反对姐姐康塞蒂娜去跳大腿舞，并进妓院接客。

帕斯夸利诺决定找引诱姐姐的地痞流氓托诺诺算帐，反遭对方羞辱。一气之下带了枪又去找托诺诺，在紧张对峙中，他失手将他击毙。出于无奈，他去找另一个地痞，这人暗示他发挥想象去移尸灭迹。帕斯夸利诺成功地将尸体运往外地，但仍不能逃避警方的追捕。被起诉后，他千方百计地买通律师和司法人员，最后终于以精神不正常为理由，被判16年徒刑。

在狱中，一个慈善机关的老妇人劝他去当志愿兵，因为意大利元首墨索里尼需要士兵打仗，不论他是什么人。就这样他进了兵营……

黎明后，帕斯夸利诺和弗朗契斯科来到一座宁静的别墅前。帕斯夸利诺毫无困难地认出这是德国军官的住宅。他不顾一切地溜进厨房，看到一个德国老妇坐在满是食物的桌旁。他边用德语向老妇问好，边忙着把食物往嘴里塞又往包里装，以便为弗朗契科准备一顿饱饭。在小树林里，两人正在狼吞

虎咽，弗朗契斯科突然发现帕斯夸利诺嘴里塞满夹肉面包呆呆地望着自己的身后。他回来一看，原来是两个德国兵正把枪口对准他们。于是，他们被关进了集中营。

在集中营中，帕斯夸利诺目睹德国人随意虐杀囚犯，那个女指挥官尤其冷酷。他不禁想起了他年幼时母亲对他的“启发”：逃逗你喜欢的妇女，使她高兴，她就会嫁给你。他异想天开，竟想在那个德国女指挥官身上一试。女指挥官身材臃肿，长相丑陋，帕斯夸利诺用唾沫抹了抹头发和小胡子，当着她的面用口哨吹起小调来。女指挥官用手里拿着的鞭子猛抽他几下，并且罚他单独站在院子中央。

深夜，女指挥官突然让他进办公室。帕斯夸利诺奴颜卑膝地向她表示爱慕之意，说愿意以生命换取她的爱。女指挥官脱去衣服，一边奚落他说，凭他这副鬼样子，哪有力气干那种事。她把盛面包的盘子放到地板上，像喂狗那样叫他先吃一顿。然后，帕斯夸利诺胆怯地趴到了叉开双腿、仰坐在沙发上的女指挥官身上，没过多久就已精疲力竭。女指挥官木然站起身来，说叫她厌烦。她要他告密六个人，否则就要同这六个人一起处死。

帕斯夸利诺有意避开自己的伙伴弗朗契斯科和无政府主义抵抗分子佩德罗，后者他出狱后曾在火车站见过面并听过他发表反对元首的言论。这两人却视死如归。佩德罗跳入粪池自杀，弗朗契斯科要帕斯夸利诺亲自开枪把他打死，因为他不愿死在德国人手中。帕斯夸利诺在德国人的逼视下，紧闭双眼，开了枪。

欧洲从纳粹铁蹄下获得了解放。那不勒斯到处是美军。居民生活贫困，许多妇女当了妓女。帕斯夸利诺的姐姐康塞蒂娜重操旧业，他的母亲和几个妹妹也浓装艳抹，在家里接客。

帕斯夸利诺回到家乡后，茫然若失地看到他过去相好的姑娘也当了妓女，但是，这一次他却要正式娶她，说要同她生很多很多孩子，因为“意大利需要很多人来进行自卫”。

母亲紧紧抱着帕斯夸利诺说：“你活着，看我们多高兴！”帕斯夸利诺茫然回答：“对，我活着！”

【鉴赏】

在意大利，女导演拍摄以反对战争、嘲弄战争、诅咒战争为主题的影片并不始于原籍瑞士的丽娜·魏特缪勒的《帕斯夸利诺》，女导演卡瓦尼摄于1974年的《夜间守门人》便是一例。不过这两部影片都没有从正面去表现战争。她们都以女性所特有的细致观察力，去着重描绘战争对于人的心灵的严重影响。《帕斯夸利诺》甚至还有一个令人感到费解的含混的片名。原文 Settebellezze 直译为“七个美女”，因而本片在英语国家发行时以《七美人》见称。确实，男主人公有七个姐妹，但她们都不是影片的主要表现对象，也够不上美女。原来“七个美女”一词在那不勒斯方言中含有贬意，是那不

勒斯居民送给帕斯夸利诺的外号，讽刺他是油头粉面、无所事事的“小白脸”。

丽娜·魏特缪勒显然并不是为了卖弄玄虚才采用这个似乎文不对题的片名的。按照她在一次受访中的说法，她企图用这个外号来表明帕斯夸利诺是个头脑空虚、思想混乱的意大利男子，由于战争，他最后懂得了“人可以通过斗争进行自卫”的简单道理。同时，影片作者还从侧面嘲讽了法西斯战争毕竟使一个被喻为“那不勒斯魔鬼”的所谓“精神病患者”有了初步的政治意识。

丽娜·魏特缪勒的令人注目之处，是在于她没有直接去表现她的主题意图。她是将帕斯夸利诺所重视的“个人生存”作为主轴，进行对比去说明帕斯夸利诺的这种意识的成长。她通过具体的银幕形象，让观众看到帕斯夸利诺最初只是在生活中强调一种道德规范，他不满大姐跳下流舞蹈，他认为这有损于他个人和家族的声誉，他殴打她，并且要责问地痞托诺诺。接着，他又在心慌意乱中失手杀死了托诺诺，但他又不敢再提“家族荣誉”是促使他杀人的动机；相反，他认为自己是“糊里糊涂杀了人”，即在茫然的状态下误杀了人，为了避免偿命，他谎称自己是精神病患者。进了集中营后，他又厚颜无耻地为了自己生存而去挑逗女指挥官，甘愿干那些卑鄙无耻的勾当。为了个人生存，帕斯夸利诺什么事都做得出来。直到他亲眼看到无政府主义者和弗朗契斯科反抗德寇的英勇不屈的行为时，他开始受到了冲击，尤其是自己的伙伴不愿死在德国兵手里，而要他亲自加以枪杀，这更使他有所感悟，使他在战后否定了自己战前的看法，对他的女友为了生活而去卖淫不仅不予计较，而且还娶了她，这可以说是一种质的变化。帕斯夸利诺最后对母亲说的那句话——“对，我活着！”——实际表明他以前并不知道他活着，即使活着，也是糊里糊涂的，如今他至少懂得同他所爱的人结婚，生儿育女是“为了意大利能有人来自卫”。这种思想虽然粗浅，但至少是建立在人应该主宰自己的思想基础上的。

毫无疑问，丽娜·魏特缪勒在嘲讽战争的同时也嘲讽了墨索里尼法西斯政府虚伪的道德观。墨索里尼曾扬言法西斯政府统治下的意大利人民道德高尚，生活有序，简直是“路不拾遗，夜不闭户”。但是，《帕斯夸利诺》中展示的那不勒斯却是相反的一面：人民生活贫困，地痞流氓到处横行，司法当局可以把“杀人犯”定为“精神病患者”，而且还把这些送上前线当志愿兵。丽娜·魏特缪勒又用集中营里阴森可怕的景象表现帕斯夸利诺最后受到的“教育”和“启发”，而这种教育和启发并不是同明媚的阳光、温馨的气氛有关，而是与鲜血、反抗和死亡相联系的，因之，要比那种抽象概念更具体，有力，从而深化了揭露、谴责法西斯主义的主题。

在剧作结构上，影片将主人公帕斯夸利诺分成两部分来描写：前一部分通过帕斯夸利诺的个人追忆倒叙了他在参军前的经历，后一部分则直接描写他在集中营的作为。前一部分主要叙述帕斯夸利诺本人为了生存和维护他所重视的道德观而失手杀人的犯罪行为。在这一部分中，叙述段落的中心虽然

是为了道德“规范”，但是，作者也表现了他在这种规范下的日常生活，用镜头形象展示他爱漂亮、爱打扮，在床垫工厂中，对女工的无礼举止等。这一连串镜头旨在使观众具体感到，他是一个轻浮的青年。但是，作者并没有进一步去指明他的邪恶。相反，作者只是想说明他生活的无聊与灵魂的空虚，特别是通过帕斯夸利诺同流浪艺人、小姑娘的谈吐中，强调帕斯夸利诺某些善良的表现：他同情小姑娘，劝她不要哭泣，鼓励她生活下去等，但对他们生活的目的与基础，帕斯夸利诺是不清楚的。

但是，作者也进而揭示帕斯夸利诺所珍视的道德规范的实质不过是他赖以吹嘘自己或掩护自己的“习惯”与“传统观念”。帕斯夸利诺实际上并不理解这种道德规范本质上的虚伪。

影片的后半部由两个部分组成：一部分是通过帕斯夸利诺为了继续漫无目的地活下去，也就是说，为了逃避集中营而千方百计地去逃逗女指挥官。这实际上是对他所强调的道德规范的否定，尤其是当女指挥官恶语骂他是“没有思想的意大利人，不理解希特勒有意改造人种的伟大理想”时，帕斯夸利诺并无反应。随后，女指挥官又像喂狗那样，让他在地上吃饭时，他也毫无反应，而且吃得很香。这时应该说帕斯夸利诺是把自己的“道德观”完全抛弃了。然而在这里，作者也着意表现了帕斯夸利诺性格的某种“升华”：他经过思想斗争，答应了伙伴弗朗契斯科的要求，紧闭双眼，扣动扳机，枪杀了他，这次他不再是糊里糊涂，而是为了维护弗朗契斯科人格的尊严。

丽娜·魏特缪勒通过帕斯夸利诺的两次杀人表明了他的思想的不同内涵和变化：在战前他枪杀地痞托诺诺，在动机上可以说是为了满足个人的道德观，但事后，帕斯夸利诺却认为自己是莫明其妙的；在战争中，他又杀了人，虽然他是被动的，观众却可以理解到帕斯夸利诺这个头脑空洞的“小白脸”在思想上的变化。

《帕斯夸利诺》值得注意之处还在于作者丽娜·魏特缪勒是怀着“怒其不争”的感情去描绘帕斯夸利诺的。她并没有将帕斯夸利诺表现得“十恶不赦”。因此，她在有帕斯夸利诺出现的场景中，一般留有余地，在表现帕斯夸利诺令人可恨的外在形象后，总是通过另一种方式来试图否定他的这种外在形象而试图证实他的本质并非如此。例如帕斯夸利诺在入伍前，离开家时，他对床垫厂女工动手动脚，但是，在街上，他看到流浪女艺人在沮丧地哭泣，他又好言相劝。如果说，他在离家时作风轻佻，那么，这场戏却证实了他本质上还不失为善良。再如，在嬉皮笑脸地抢取德军家属的食物后，他并不是个人食用，而是要同伙伴分享。又如女指挥官要他告密六个难友以换取自己的生命后，他有意避开了他的伙伴弗朗契科和那位无政府主义者，虽然他很清楚，他们的言论是反对德国法西斯的。这些都有助于观众了解帕斯夸利诺的真正本质。

本片在艺术风格上也有若干值得注意之处。作者并没有拘泥于一般的正剧，而是将影片处理成一部有着明确、浓烈悲剧色彩的喜剧；帕斯夸利诺的

表现总是倾向于喜剧式的，即使人物在严肃地提出一种道德观点时，人们也可以感到其中的可笑成分，因为他的“口头宣言”同“行动实践”正好是相对立的。

影片的成功在很大程度上还应归功于帕斯夸利诺的扮演者季昂卡洛·季阿尼尼的出色表演。在剧情发展的整个过程中，这位演员充分把握了帕斯夸利诺形象的本质：他轻浮，但又不恶劣；他自大，却又胆怯；他爱生活，但又不知为什么。季阿尼尼的表演分寸把握得很准确，使观众看到的是一个滑稽的可怜虫，他的可笑表现最终给人留下了一个悲剧的印象，导演主要采用近景去展示帕斯夸利诺的面部表情，使他的心理变化能通过眼神得到体现。

影片也反映了丽娜·魏特缪勒创作中的某种矛盾性。她从舞台剧出身，以后又从事木偶剧的导演。在西方评论界，她长期以来被认为是一个主张无政府主义与空想主义的剧作家、舞台导演，在艺术实践中，她不由自主地站在同情普通人的立场上，但对他们的愚昧和落后却给予了尖锐的讽刺。在本片中，丽娜·魏特缪勒对于帕斯夸利诺其人，实际上也是嘲讽与同情兼而有之，但嘲讽要多于同情。

（何振淦）

童年过后 100 天

1975 彩色片（宽银幕） 81 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：谢尔盖·索洛维约夫

编剧：亚历山大·亚历山大洛夫

摄影：列昂尼德·卡拉什尼柯夫

主要演员：鲍里斯·托卡列夫（饰米佳·洛布辛）

塔季扬娜·德鲁比契（饰列娜·叶尔高莉娜）

伊莉娜·玛雷谢娃（饰索妮娅·扎格列穆辛娜）

尤里·阿吉林（饰格列勃·鲁涅夫）

尼娜·梅恩什柯娃（饰克谢妮娅·里沃芙娜）

谢尔盖·沙库洛夫（饰谢廖沙）

本片获 1975 年西柏林国际电影节最佳导演银熊奖；1976 年苏联列宁主义共青团奖；1977 年苏联国家奖金

【剧情简介】

一个明朗的夏天，一群刚刚读完八年级的中学生来到风景如画的森林岛上的夏令营，他们将在这里度过美好的三个月。夏令营设在昔日的一位伯爵的旧庄园里。入营第一天，夏令营主任克谢妮娅·里沃芙娜把大家集合在庄园的小剧场里，让大家投票选举队委会主席，同学们一致选了格列勃·鲁涅夫，格列勃参加过冬令营，有组织营队活动的工作经验。夏令营的辅导员谢廖沙是从事雕塑艺术的，他习惯于用艺术家的眼光去看待生活中的事物，经常对同学们进行审美方面的教育。

夏令营的美好生活开始了。从喧嚣的城市来到这幽静的小岛，人人都觉得心旷神怡。一个六月的艳阳天，同学们都在小浴场游泳，听到吃午饭的通知，大家都陆陆续续地走了。14 岁的米佳·洛布辛还在沙石上躺着，他刚慢悠悠地站起来，一眼瞥见同年级的女同学列娜·叶尔高莉娜正坐在树下编辫子，就感到一股热浪涌上了脑袋，自己也分不清：是由于受到了阳光直射还是由于见到了列娜，他说了一句：“我知道她已经有 1000 年了！”就立即倒在沙石上，晕过去了。等他醒来时，发现自己躺在医务室，医生认为他中了暑，叫他以后在阳光下要戴着帽子，让他好好休息服药，可他自己明白，这一切都是由于见到了列娜。

米佳的眼前总是浮现出列娜的脸庞和身影。在人群中，他经常看到她和队委会主席格列勃并肩坐在一起，他会不时地向他们投去一瞥，心里像是被

针扎了一下似的。他要想法引起列娜对他的好感，他从莱蒙托夫的《当代英雄》中得到了启发：《当代英雄》中的主人公维尔涅尔很瘦弱，而且腿有点瘸，貌不惊人，但他的眼睛似乎能洞察别人内心的秘密，很多女人都疯狂地爱上了他。米佳也想让自己变成一个“瘸子”。他把小个子的同学列别杰夫找来，说要和他成为好朋友，让他去把石膏弄来。一天早上，他们两人在田野里架起篝火，用锅熬石膏，然后，米佳让列别杰夫把石膏敷在他的一条好生生的腿上。米佳得意地自称自己这样像是一只秋天的受伤的小鸟。当列别杰夫扶着他瘸着瘸着去吃早饭时，夏令营主任克谢妮娅因到处找不到他们，正在着急，见到米佳这副模样，十分震惊。列别杰夫煞有介事地告诉她：米佳的腿曾经扭伤过，落下了病，经常要犯，临来夏令营时，米佳的妈妈一再嘱咐自己好好照顾米佳，克谢妮娅听了信以为真。

夏令营的领导决定让同学们在庄园的小剧场里演一出戏。谢廖沙建议排演莱蒙托夫的《假面舞会》。分配角色时，大家让格列勃演阿尔别宁；列娜演尼娜；索妮娅·扎格列穆辛娜演什特拉尔；米佳演兹维兹吉契公爵。在排演《假面舞会》之前，米佳又让列别杰夫找来各种工具，替他除去腿上的石膏。排戏时，格列勃无法理解他的主人公阿尔别宁对尼娜的爱情维系着自己的生与死，米佳却说这个人物的爱情是完全可以理解的。格列勃让米佳试念了阿尔别宁的台词，米佳很有感情地念了，格列勃主动与他交换了角色，他说既然米佳理解阿尔别宁，那就让他演吧。

同学们接受了一个任务：到附近的集体农庄去帮助收圆白菜。领导宣布，如任务完成得好，午餐时每人可得两份罐头樱桃，完成得不好，只能喝咖啡加牛奶。圆白菜还没有收完时，农庄的学生建议和夏令营的队员们比赛足球，格列勃代表夏令营同意了。比赛结束后，格列勃让农庄的学生负责人弄虚作假地开条子证明夏令营的同学们出色地完成了任务，实际上是谎报了成绩。午饭时大家都得到了两份罐头樱桃，唯独米佳不愿吃，他把自己那份水果泼在格列勃脸上，揭穿了他的弄虚作假，格列勃扬言以后一定要揍米佳，找他算帐。

克谢妮娅和谢廖沙发现米佳和格列勃之间的仇恨越来越深，他们想尝试着让这两个少年自己去解决矛盾，于是就派两人到附近村里用大车去运酸牛奶。回来时，突然下起了瓢泼大雨，他们只好在路边停了下来，两人又争吵又厮打，在泥泞中翻滚。最后他们冷静了下来，坐在路边，格列勃承认米佳是对的，自己最近的行为确实不光彩。

《假面舞会》演出了，米佳把自己对列娜的感情完全融入在角色之中，他深情地说着阿尔别宁的台词，观众都被征服了。

一天傍晚，米佳给列娜写了一封表白自己的感情的信，他约她夜里到池塘附近的浴场边上，也就是他第一次见到她的地方来相会。他把这封信托索妮娅带给列娜。列娜果然应约来了，但她告诉米佳：米佳对她的情意她早已知道，可她喜欢的是格列勃。米佳请求她的原谅，并让她快离开。深夜，米

佳独自坐在池塘旁的长椅上，索妮娅来了，她告诉米佳，她一直在爱着他，而他却不知道。索妮娅和米佳并肩坐在浴场边上，索妮娅问：“我们现在该做什么呢，米佳？”米佳回答说：“你知道吗？索妮娅，我想我们什么也不需要，你记得吗，我们的谢廖沙是怎么谈到‘蒙娜丽莎的微笑’的？反正谁也不需要从蒙娜丽莎那里得到什么，对吗？你记住，谢廖沙说过，只要久久地望着她，记住她，然后一辈子都与她同在，一切就都会很好的！”索妮娅问：“什么会很好？”米佳说：“一切，反正我们谁对谁也没有什么需求，对吗？那么就让我们永远记住这个夏天，只是记住就行了，好吗？”索妮娅说：“好吧，就这样吧！”

他们记住了生活中的这美好的感情和所有美好的事物。

经过夏令营这三个月的日子，米佳告别了童年，似乎长大了……

【鉴赏】

《童年过后 100 天》是导演索洛维约夫拍摄的青春片三部曲的第一部，后两部为《游泳救护员》和《嫡系后裔》。本片所表现的是主人公米佳在夏令营度过的三个月、即 100 天内的生活。片名所说的“童年过后”并不是就年龄而言，他的“童年已结束”，而是指他萌发了爱情，所以他告别了自己的童年。米佳的初恋对他像是一次打击，这初恋带有很大的盲目性，给他的心灵带来的痛楚会使他永远难忘。编导感兴趣的是米佳处在成长的转折点上的思想感情的变化。米佳的爱情有没有回报，他的命运如何，在影片中并不重要，甚至米佳本人也只是一个载体，影片要表现的是这种折磨人的痛苦的爱情本身，这爱情不是米佳这一个具体的人物的故事，它是具有普遍意义的，这是每一个处在青春期的少男少女的生活中都会产生的令人颤栗的初恋。

初恋本身就有点像肥皂泡那样：美丽而虚幻，所以，索洛维约夫是用假定性的手法，而不是用纪实的手法来处理整部影片。影片一开头，夏令营的广播员把他从望远镜中看到的本片的几个主人公一个个地向夏令营辅导员谢廖沙作介绍，这场戏既富有假定性，又有幽默感。广播员个子不大，戴着深度近视眼镜，一看就是一个喜剧人物。

米佳爱上了列娜，只是他自己的心灵苏醒了，他的感情迸发了。列娜是个什么样的女孩子？值不值得米佳去爱？这在影片中没有交待。影片对列娜的表现也不是写实的，只是从广播员的介绍中，知道她受过良好的教育，懂三国文字。但银幕上出现的她似乎对什么都不感兴趣，观众第一次见到她时，她手中捧着一本法文书，头上戴着野花编成的花环，脸上的表情从无变化。影片末尾，她告诉米佳，她爱的是格列勃。片中并没有具体地描绘列娜和格列勃的关系，观众只看到他们在公开场合常常并肩坐在一起，但他们在说什么，观众听不见，他们两人在这 100 天的故事对观众来说始终不清楚。米佳看到他们两人坐在一起，心里就不是味儿，他也不关心他们两人在说什么。

辅导员谢廖沙是一个举足轻重的人物，他在影片中似乎是在导演着主人

公的生活，他让米佳念莱蒙托夫的诗，使米佳开始爱上了文学和艺术。米佳的故事是一个古老的故事，就像这世界一样。正是在艺术中，米佳为自己的感情找到了依据和解释，他在书本中寻找答案。例如，他为了博取列娜的好感，把自己好生生的腿敷上石膏，是受到了莱蒙托夫的《当代英雄》的启发。在公开场合，他常常远离人群，格列勃说他是“厌世者”，他不懂这个字的意思，百思不得其解，最后和列别杰夫一起去找这座旧庄园的女管理员，向她借古老的百科字典来查找这个字的含义。谢廖沙利用一切机会对青少年进行审美方面的教育，他曾告诉同学们：石头也和人一样有灵性，花岗石坚韧，就像意志坚强的人，而大理石柔美，如同温顺、惹人喜爱的人。在同学们聚集在露天舞场看幻灯片那场戏里，当银幕上出现达·芬奇的名画《蒙娜丽莎的微笑》时，谢廖沙为大家讲解说：“她的微笑的神奇的魅力和大自然本身的魅力一样，比如说，有一天，突然发生了这样的事，你蓦然看见了那条河、那些树木和那个姑娘，还看到了姑娘的微笑，似乎这一切你过去已习以为常地见过 1000 次了，但这一次你突然被震惊得发了呆。你觉得这姑娘、这些树、这河流，还有这姑娘的微笑都美得令人难以想象，这意味着你已坠入恋爱中了。”在这里，谢廖沙所解释的正是米佳的心绪，也是影片通过米佳的故事要告诉观众的世上最纯真、最美好的感情。

编导是带着幽默感和善意的嘲讽来表现米佳的爱情的。例如，米佳第一次见到列娜就晕过去这场戏虽有些夸张，但米佳的感情却是真挚的，自从萌发了爱情，米佳觉得庄园里的柳树，池塘里长满青苔，流不顺畅的水，明媚的阳光，还有，列娜·叶尔高莉娜，这一切都使他看到了自己身上惊人的心灵的力量和美，这就是米佳的爱情。米佳的爱情是和他对生活中一切美好的事物的爱联系在一起。米佳在医务室里苏醒过来时，他看到的不是一般的医务室，这是旧庄园的一间屋子，屋里有两个圆柱子；有拱形的天花板；有描绘着浪漫派彩画的墙壁；桌子上放着许多东西，一件挨着一件，这些东西都不是为了需用，似乎是为了静物写生而放在桌上的。米佳的苏醒实际上是他的心灵的苏醒，他是在一个神秘的、充满浪漫的艺术气氛的环境中醒来的。

米佳的心灵的苏醒是他生活中的转折点，当他坐在自己住的屋子里的时候，他从敞开的窗户中看到的不是景色，而是世界上最美好的事物，他准备迎接这美好的一切。爱情使米佳真诚地做了许多傻事，一些事情都做得不合分寸，他的自由自在的生活结束了，他把什么事情都和爱情联系在一起，他再也不能分享大家的快乐。大家在一起参加晚会或跳舞的时候，他总是一个人远远地坐在一边，甚至坐在树上，在人群中他是孤独的。影片在细腻地表现米佳的心情方面是非常成功的。

影片用隐喻的手法来表现人生的转折这个主题，有时，窗外的景色使人感到雷雨风暴即将来临的一种不安之感。红色天鹅绒桌布上放着一杯白开水象征着青春的玫瑰色的梦。导演成功地运用风来表现青春的骚动，如米佳阅读《当代英雄》那场戏，画面上是庄园入口处的半倒塌的门，门外是空旷的

田野，米佳坐在门洞里，手里拿着一本《当代英雄》，风吹拂着灌木丛的叶子。又如米佳让列别杰夫给他腿上敷石膏那场戏，时间是黎明，地点是庄园门外的那片田野，田野上是一片刚割过的湿漉漉的草根，不远处有一匹马，微弱的篝火上架着的锅里熬着石膏，风吹动着篝火的火焰。影片中很多场戏中都有风，以此表现米佳不平静的心情。

夏令营的所在地是过去的贵族的庄园，这里有古老的花园，有 18 世纪的木结构的家庭剧场，有不大的浴场，有弯弯曲曲的、两旁长着柳丛的小河，这个神秘的环境增加了影片的假定性和情绪表现力。

影片中色彩的运用十分准确，开会那场戏中，有黑色的钢琴，古色古香的维也纳椅子，弧形的后墙的阴影投射在所有的东西上，墙上有一扇开着的门，门外是阳光照射下的沸腾的世界和生活，这扇门似乎是通向另一个空间的。编导用提高人的精神境界的艺术去影响少年的心灵这一点几乎与每一个画面有机的结合在一起。摄影师卡拉什尼柯夫细致地再现了这座有些神秘气氛的古老的庄园、长满青苔的池塘、富于浪漫色彩的一些角落，他成功地表现了少年的充满阳光的、闪光的世界。应该说，影片把观众带进了少年主人公的眼睛所看到的那个神奇的、似乎刚刚被发现的世界。

格列勃和米佳是一个鲜明的对比，格列勃外形英俊，办能能干，为了追求荣誉，他可以谎报成绩，实际上他内心很贫乏，对什么都很冷漠。他居然无法理解《假面舞会》的主人公阿尔别宁的执着的爱情，甚至用形而上学的批判眼光说这个人物“太多愁善感了”。他毫不在乎地把这个角色让给了米佳。米佳虽然貌不惊人，但对美好的感情和一切美好的事物满怀热情，他容不得半点虚假，对格列勃的弄虚作假深恶痛绝，他完全理解阿尔别宁这个角色的真挚的爱情，阿尔别宁的诗的语言对米佳来说已成为他自己的心灵的自然需要，所以他念到那些诉说爱情的痛苦的诗句时，觉得这就是他自己的话。他们两个人对阿尔别宁这个角色的不同看法实际上是对人的真正的价值的不同理解，也是不同的世界观的争论。

夏令营主任克谢妮娅这个形象也塑造得很成功，她理解、信任少年们，她和谢廖沙让米佳和格列勃共同去执行一项任务时自行解决彼此间的矛盾这一做法是很高明的。她和谢廖沙配合得很好，谢廖沙只和同学们谈艺术，这比任何道德说教更有效。影片让观众看到了新型的教育工作者，他们着重于塑造少年人的心灵。

影片最后，米佳的“爱情”虽然结束了，但不会结束的是艺术对他的启示，是情感的教育，他只要保存着这份爱，保存着对于这份爱的生动的记忆，就会觉得一切都很美好。最后一个画面意味深长：天空中飘着风筝，田野上的草长得很高，花已经凋谢，秋天来了，风几乎已经静止，这是影片中第一次没有风，呈现在观众眼前的是诗意的大自然，隐喻着米佳的青春的骚动已经过去，他似乎长大了。

导演索洛维约夫最早是从事古典文学名著的改编的，他曾把契诃夫、普

希金和高尔基的作品搬上银幕。这一次，他把古典文学的传统和现实生活结合了起来。他以幽默感来对待他的主人公并不妨碍他细致深入地揭示他们最隐秘的内心活动。

本片是一部富有诗意、提高人的精神境界的青春片佳作。

（戴光晰）

卡萨诺瓦

Casanova

1976 彩色片 137 分钟

意大利 P . E . A 影片公司摄制

导演：费德里科·费里尼

编剧：费德里科·费里尼 贝纳尔迪诺·扎波尼

（根据贾科莫·卡萨诺瓦的《我的生平》改编）

摄影：朱塞佩·罗图诺

主要演员：唐纳德·萨瑟兰（饰卡萨诺瓦）

玛格丽特·克莱蒙蒂（饰威尼斯年轻修女）

西塞莉·布朗（饰乌尔菲夫人）

蒂娜·奥蒙特（饰伊莎贝拉）

【剧情简介】

威尼斯市著名的里亚尔托桥旁，正在举行一年一度的狂欢节，人们戴着面具，兴高采烈地歌舞玩乐，焰火升空，一派热闹景象。卡萨诺瓦找到一个年轻修女，他向她显示一个机械鸟，是他的宝物，说是当他和一个女人做爱时，机械鸟就会振动翅膀，欢乐歌唱。在他的煽动之下，年轻修女同他做爱，而且是当着法国驻威尼斯大使的面，同时，那只鸟果然如卡萨诺瓦所讲，又唱又跳。

卡萨诺瓦在威尼斯被捕，因是异教徒，被宗教裁判所判处监禁。他被关入牢房之后想起了同一个女裁缝的艳遇。她肤色苍白，像是失血过多。女工们在缝制一块很大的台布，卡萨诺瓦来到女工中间，大家玩耍嘻闹，他同那个苍白的女裁缝跳起舞来，女工们边缝边看。突然苍白的女裁缝晕倒，大家请来大夫。夜里，卡萨诺瓦又找到女裁缝，但她又晕倒，只好再请大夫。经过医治，她恢复了神志，卡萨诺瓦把她抱上床……

一个月黑风高的夜晚，卡萨诺瓦从牢房的一个圆洞伸出头来，四下张望，空无一人，赶紧跳下，背起箱子，爬上一条船。他又自由了。

圆桌边，很多上层人在吃饭，卡萨诺瓦走来，他被介绍时用的是“出众的人物”这一头衔。饭桌上，他同老年妇人乌尔菲夫人眉来眼去，很快勾搭到一起。宴会结束，她把他带到自己房间，让他欣赏一尊金色的塑像和一箱金银财宝。她说：“我知道你的体力，你无时无刻不想干那件事。你不想帮我？那可是我的刺激物”。他们自然又搞到了一起。卡萨诺瓦离开威尼斯来到巴黎，结识了又一个女人。他们的行为极为放荡，甚至让女仆在一旁助兴。

两年之后，巴黎有人造反，卡萨诺瓦同一些人一起到意大利的帕尔马市，他说是要去见识那里的特产：香肠和奶酪。车上，年轻漂亮的姑娘恩里

凯塔引起他的注意。他在想，这个姑娘到帕尔马干什么呢？也许那个造反的人就是她的父亲，也许她去找什么人，找情夫或者寻求欢乐。到了帕尔马，大家住了下来，恩里凯塔换了一套衣服，显得更加楚楚动人。卡萨诺瓦请她跳舞，两人跳了起来，不时拥抱到一起。饭桌上，人们谈到了女人，卡萨诺瓦则说，不能讲女人们的坏话。这时，一些表演杂耍的人前来表演，丑角和一个男演员扮成的芭蕾舞女跳起芭蕾舞，引起一阵阵欢呼。演完，演员们来到桌边同大家闲谈。这时，恩里凯塔来到台上拉起大提琴，大家突然听到琴声，都转过身来听她的演奏，卡萨诺瓦也静静地听着。演完之后，大家无不称赞，恩里凯塔说是小时在修道院学的。晚上，卡萨诺瓦来到恩里凯塔房间。半夜，卡萨诺瓦一觉醒来，却发现身边的恩里凯塔不见了。外面的大厅里，很多人在看什么，他问是怎么回事。一个瘦瘦的人对他说，一个更重要的人物把他的恩里凯塔给夺走了。卡萨诺瓦大怒，问是谁，但对方却不肯回答。他大喊大叫：“她在哪里？我要带整个欧洲的军队去同这个强盗战斗！”那个瘦瘦的人指着外边说：“就在那边”。但这时的卡萨诺瓦却没有了刚才的愤慨，只能放声大哭。

几年之后，卡萨诺瓦来到伦敦。马车上，两个伦敦女人侮辱了他，说他是阳萎病患者。他同两个女人大吵大闹，最后将自己的行李箱子从马车上拉下来，对着车上的两个女人大骂：“婊子，滚蛋！”马车带着两个女人走了，大雾中只剩下了卡萨诺瓦和他的那些箱子。他十分懊恼：“这两个可恶的女巫把我给毁了，我失败了，但是，这是我有生以来的第一次！我被抛弃了。”他把箱子一个个扔开，把外衣脱下放到大桥上，然后向泰晤士河走去。他想要自杀，边走边说：“我要去另一个世界，我要去同但丁、彼特拉克、阿里奥斯托对话。我要去死，可是，我为人类干了些什么呢？”他边喃喃自语，边向河水深处走去，走到水齐腰深处时，一回头看到岸边有个高大的女人，他向岸边游回，上岸后却不见了那个女人。他到处寻找，看到一个杂耍班子正在表演，人们排队登上一个纸扎的大鲸口中，杂耍班的一个人在喊：“快到大鲸嘴里来吧，它嘴里能吐出女人来！”卡萨诺瓦见到一个醉鬼，问能不能进去，醉鬼说能，他进去过，那时我可真快活，女人的身子真让人感到舒服。”卡萨诺瓦说：“任何男人都不懂我的心思。在泰晤士河，我真想死，水很凉，当我走进河里时，过来一个特殊女人，她的个子很高，足有7英尺，也许还要高，出于好奇，我去找她，但没有找到。”他也来到大鲸嘴里，里面挂了些女人的裸体画，台上正在比赛扳手腕，那些上台来的男人一个个都败在那个身材高大的女人手下。杂耍班的两个侏儒在喊叫助威，说是为了男人的名誉应该同这个女人比一比。卡萨诺瓦听了大怒：“什么名誉不名誉，我上，名誉只是我个人的。我是个威尼斯人！”他上台去比试，僵持不下时，他小声向女人祈求：“为了我的面子，求求你了。”女人问他是什人，他只说是个威尼斯人。刚说完即被女人扳倒，台下欢呼。

卡萨诺瓦十分沮丧，正一个人孤零零地向前走，那个大个子女人追上来，

他们攀谈起来。她说她已婚，但不喜欢现在这样的生活。这时，她的男人来把她叫走，又回到台上表演起来，把男人们一个个扳倒在地。卡萨诺瓦又来找她，但她被看得很紧，他只能在帐篷缝里偷偷看她洗澡。

又是一个使卡萨诺瓦不可忘记的日子：他来到罗马参加耐力比赛。大厅里，有主教，有大使，有男男女女老老少少的贵族。先是比赛喝汤，比赛者一个个把盆里的汤喝一大口，跑到远处的大缸里吐掉，看谁先把盆里的汤喝完。有人把汤弄到了卡萨诺瓦的衣服上，他大怒：“在教皇所在的城里竟然如此，实在太不雅观！”主教向大家介绍，卡萨诺瓦是一位诗人。刚说完，一个名叫里盖托的小伙子走来，几个女人问他昨天晚上同伦巴尔迪娜干了几次，他说次，引起哄堂大笑。卡萨诺瓦极不服气：“我有体力，有智力，来自伦敦，有建立在文化基础上的体魄。我来自英国，是在英国文化熏陶下成长起来的特殊人物。我要向你们证明我的耐力！”一个女人大喊，相信他能获胜。于是，卡萨诺瓦选择了自己的女伴，她是罗马最有名的美女，里盖托自然仍同他的伦巴尔迪娜为伴。4个人当着大家的面比赛做爱，卡萨诺瓦最后获胜，被大家高高抬起。

卡萨诺瓦胜利了，来到伯尔尼。但因在罗马荒淫无度而体虚晕倒。女大夫伊莎贝拉给他针灸服药，使他恢复了体力，在一小店被一群畸形女人围住，轮流同他做爱。

卡萨诺瓦跑了很多地方，到过荷兰、比利时和西班牙，但最后无处立足。在一个大市场，他求人举荐，但无人理睬。散场了，只剩他一个人。他看到，旁边有个人一样大小的洋娃娃，她可以抬手、旋转、步行。他拉起她跳起舞来，最后只能抱着洋娃娃做爱。

最后，他成了波希米亚一个伯爵的图书管理员，年老体衰，受尽伯爵仆人的白眼。在一个冬日，他回到威尼斯，站在里亚尔托桥边，眼前浮现出狂欢的景象。

【鉴赏】

影片中描写的卡萨诺瓦确有其人，是18世纪的意大利教士、作家、间谍和外交家，但主要以冒险家和浪荡公子闻名于世。卡萨诺瓦于1725年生于威尼斯，父母是演员，父早亡，他后来被母亲抛弃。在帕多瓦神学院学习时，他因品行不端被开除，因而开始了他的放荡不羁的生涯。他当过教士，打过仗，担任过剧院小提琴手和红衣主教的秘书。在威尼斯被一参议员收留后仍不安于现状，1750年开始在欧洲流浪。1755年回威尼斯时，有人告发他发展共济会组织被判刑，第二年越狱前往法国，因把彩票引进法国而在金融界成了名人。后到荷兰等许多欧洲国家漫游，常与女人私通，玩弄权术，用种种手段赚钱，甚至连威尼斯的侦探都成了他的知心朋友。他写了不少书，《我的生平》多达6卷，不过，直到1960—1962年才正式在意大利出版。他在这部作品中大肆炫耀自己的冒险经历，极力把自己描绘成一个学识渊博、受过

良好教育、有才有德的人。但是，费里尼的这部影片中的卡萨诺瓦是一个与此恰恰相反的人物。费里尼只是把卡萨诺瓦的《我的生平》当作一个由头，以他的生平中的一些事件作为素材，塑造了一个与正面形象相对立的反面形象，他是一个“不应如此”的典型，他集中体现了资产阶级的一切丑恶的东西，集中体现了资产阶级社会最丑恶的方面。当然费里尼描绘这个18世纪的反面人物不是为了单纯地批判他，而是为了通过他来表现今天的时代，是为了让观众通过这个人物来理解和认识今天的时代。

影片中的卡萨诺瓦人高马大，精力充沛，骄傲自信，狡猾放荡，肆无忌惮，不知羞耻。他在影片中第一次勾引一个修女时，向她显示了一个机械鸟，当人们做爱时它能鼓翅歌唱。在整个影片中，每当卡萨诺瓦与女人私通成奸时，这只机械鸟便鼓翅歌唱，音乐则是李斯特根据帕格尼尼的小提琴协奏曲改编的钢琴曲《钟》的旋律。费里尼在这里再次运用了他惯用的象征手法：卡萨诺瓦说到底不过是个性的机器。他见到女人便想勾搭，结果是上床睡觉，然后各奔东西，形同路人。这里没有情感，没有爱慕，只是性的发泄，只是各自的欲望得到满足，别无其他。而且这种发泄是公开的，没有任何羞耻可言，可以当着机械鸟发泄，甚至可以当着外交官发泄。在“教皇所在的城里”，他竟当着那么多男女老少和贵族们公开与别人比赛做爱，厚颜无耻到了极点。而且“教皇所在的城里”这句话就是他亲口讲的。他要别人把这座城当作圣城，举止应该文雅，而他自己则公然干这种无耻勾当，他的无赖、流氓嘴脸便暴露无遗了。他的发泄不仅不讲情爱，也不管别人死活，他同那个苍白的女裁缝的关系便说明了这一点。他不把他的做爱伙伴当作人，只把她当作发泄的工具，用后即弃之如敝屣。他把性的发泄看得比性命还重要。在他跳入泰晤士河时，看来他是要义无反顾地了结自己的性命了。当他回头看到那个高个子诱人的女人时，他把刚刚受过的侮辱和因之而去一死的决心统统抛到了九霄云外，又去追寻起发泄的猎物来。在他看来，人格、脸面、自己所下的决心，甚至自己的性命都是无足轻重的东西，女人高于一切，发泄性欲高于一切。总之，在性与爱这一方面，影片塑造的卡萨诺瓦是个冷酷、无耻、放荡的人，是个只知有性不知有爱的人，是个没有人格、低级下流、没有人的尊严和人的价值的人。他在这方面的所作所为应该说同动物没有什么本质的区别。

在其他方面，卡萨诺瓦也是个不足挂齿的小人。在上层人聚会的场合，别人说他是“出众的人物”，这也可以说是费里尼故意为卡萨诺瓦设下的一个陷阱：观众自然想要看看他出众在哪里，而他的实际表现则表明他恰恰是个不出众的人物，或者说是在卑鄙、下流、无耻方面出众的人物。在帕尔马，他勾引了恩里凯塔。她年轻漂亮，有艺术天才，十分诱人。卡萨诺瓦对她应当是很喜爱的，他们也勾搭成奸。在卡萨诺瓦发现这个心上人被“更重要的人物”夺走之后，他痛心、愤慨，甚至决心“要带整个欧洲的军队去同这个强盗战斗”。他的人性似乎占了上风，他似乎成了一个有血性的人，

他的这个决心可谓坚决，他的口气确实让人敬佩。但是，在那个人轻描淡写地告诉他，夺走他的心上人的强盗“就在那里”时，距他以坚定的口气痛下决心不过几秒钟，他的慷慨激昂立即烟消云散，只是放声大哭而已。原来他是个表面上有血性、口头上英勇、私下里慷慨激昂的人，真正付诸行动时，他的血性、英勇、慷慨激昂一下子成了卑琐、怯懦和意志消沉，成了一个窝囊废。

在伦敦，那些男人在扳手腕比赛中一个个被大个子女人击败时，自信骄傲的卡萨诺瓦又激愤起来，大叫着自己“是个威尼斯人”上了台，不惜牺牲个人的名誉要同这个女人比试。这时的卡萨诺瓦可以说是很有血性的，像个男人。但是，当两人扳得僵持不下时，他开始低声向那个女人祈求，他的卑鄙无耻又战胜了刚才的一时血性，显露出了他的卑鄙本性。当然他只能以失败告终。

卡萨诺瓦是个十分自信的人，是个骄傲自满，不知天高地厚的人。不错，他写过诗，翻译过《伊利亚特》，但他决不是真正的诗人，只不过写了些应景诗而已。但是，他把自己当作名人，他在罗马贵族们面前就自我吹嘘了一番。说什么自己“是在英国文化熏陶下成长起来的特殊人物”，有体力，而且有“建立在文化基础上的体魄”。他在跳入泰晤士河时，竟然大言不惭地说“要去同但丁、彼特拉克、阿里奥斯托对话”，他把自己同这些写出不朽诗作的名诗人相提并论，可见自视之高。而且他还问自己“为人类干了些什么”，口气不可谓不大。事实上，他这样的人能为人类干些什么呢？在罗马的那次吹嘘之后，他确实胜利了，但那是什么胜利？是在发泄兽欲方面的胜利，同他吹嘘的“文化基础”不仅毫无共同之处，而且格格不入。他的这一胜利不值得骄傲，却是他走向死亡的一步，因为他荒淫无度，体力渐渐不支，最后晕倒。他被一个大夫治好，却依然过着淫荡的生活，最后落得无立足之地，求人举荐也无人理睬。即使此时，再无真正的女人供他发泄之时，他仍然要用一个机械洋娃娃来发泄，真正无可救药。在遭受伯爵佣人们的白眼和虐待之后，他只能孤零零地回到故乡，在凄苦中回忆过去的时光。这个只有兽性、没有人性、自信狂妄、放荡无耻的人走完了他的人生之路。

费里尼为什么要挑选一个18世纪的人物来拍一部影片？他对这个人物持什么态度？在影片拍完之后的一次答记者问中，费里尼说，他把卡萨诺瓦设想为一个法西斯分子，这个人完全显示出了男人的傲慢、自负、卑鄙。当时有很多男演员表示愿意扮演这一角色，费里尼选择了其中最难看的萨瑟兰。这就是他对这个人物的态度。费里尼还说，女人们可能会认为，这部影片的表现方式伤害了她们，但是，她们不懂，这是一部关于仍处在幼年时期未曾开化的意大利男人的影片。他解释说：“这是一个凶恶的傀儡的冒险故事，他没有自己的思想、情感和信念”。费里尼这部影片中的这个男人就是这么一个没有情感和思想、只追求粗野、庸俗、下流的享受的典型。这样的追求会使人和社会处于这样一种状态：一切追求集中的目标是占有和消费，

人的活动最后的落脚点是无穷无尽的享乐，即物质的消费和性享乐。这样的追求得到满足后又会出现新的空虚，然后再去追求，如此循环，没有发展的动力，没有质的飞跃。这样僵化的循环式运动无法使人和人交往，无法使人和真正的文化及文明交往。而这种状况恰恰正是 20 世纪消费社会的典型状况。因此，费里尼对卡萨诺瓦的批判正是对本世纪的一切弊端和腐朽的东西的批判。卡萨诺瓦这样的败类、渣滓和冒险家构成了一个反常的社会，腐败的社会，变质的社会，这个社会最后只能走向灭亡。

费里尼在看了卡萨诺瓦的《我的生平》之后说，这部作品只引起了他的不快、气愤和烦恼，“正是这种不愉快和厌恶的感觉提示我要拍这部影片”，整个影片因此是“从无望的空虚的角度设计出来的”。他说：“没有任何思想，没有任何轰动的事件，没有任何情感甚至审美情感，也不是 18 世纪，也没有任何批判，什么都没有。只是一部送葬的影片。那么你们要问，还剩下什么呢？剩下的是形式，它们组成了一个庞大的体积，冷冰冰的、僵硬的、催眠的东西。好像我又重新开始昏昏然，这是唯一使我可以讲述卡萨诺瓦及其不存在的生活的出发点。”可以说，正是卡萨诺瓦这个没有思想、没有情感、狂妄的冒险家的故事勾起了费里尼对当代社会的仇恨，因此才用这样一种形式来表现这一故事。费里尼仇恨的正是那些像这个没有思想情感的冒险家一样内心完全空虚的寄生虫，这些人只注意那些可以占有、可以利用、可以弄到手、可以偷来抢来的东西，他们像卡萨诺瓦一样没有思想的闪光，没有头脑，没有试图理解现实、影响现实的愿望。他们没有善心和人的情感，惰性十足，缺乏人性。他们像卡萨诺瓦一样只是在外表上像人。他们是与一般人相反、相对立的人，他们使社会走向解体，走向死亡。费里尼对卡萨诺瓦的批判不是对他个人的批判，而是要通过这个败类的一生引起人们的思考和联想，他的矛头绝非只是一个卡萨诺瓦，而是像这个角色一样的一些人和以他们为主构成的那个社会。

（刘儒庭）

没有战争的 20 天

1976 黑白片 90 分钟

苏联列宁格勒电影制片厂摄制

导演：阿·格尔曼

编制：康·西蒙诺夫

摄影：弗·费多索夫

主要演员：尤·尼库林（饰洛巴金）

莉·古尔琴科（饰尼娜）

【剧情简介】

根据苏联著名作家康斯坦丁·西蒙诺夫的一系列中篇《洛巴金札记》之一的《没有战争的 20 天》改编的同名影片，顾名思义，是一部没有枪声的影片。然而，它是从枪声开始，又以枪声结尾的。影片叙述的是战地记者洛巴金从前线返回后方，又由后方走上前线的 20 天里的个人经历。1942 年 12 月 19 日，洛巴金冒着敌人的炮火，奉命从战场赶回莫斯科接受新任务，然后由莫斯科动身前往高加索前线出差，于 1943 年 1 月 8 日抵达南方战场。在途中，他遇到了工作和生活在后方的、过去相识或不相识的人们，了解到他们不同的遭遇和命运。影片虽然没有直接表现战争，但战争却无时无刻不同他们的生活和工作、遭遇与命运交织在一起。

从影片的第一个镜头起，导演便把观众带回到几十年前，带回到难忘的斯大林格勒大血战。观众突然感觉到，那种战时的气氛变活了。一股潮湿的军大衣气味掺和着武器上的油味及炸弹爆炸时灼人的苦味，从银幕上扑面而来。南方的一个海滨小城里塞满了苏军的空降部队。战士们还没来得及收拾好匆忙搭起的炉灶，突然一声“空袭警报！”紧接着喊叫声，轰炸声，机枪扫射声震耳欲聋。有人企图钻进沙堆里，有人在燃烧的袋子里咳喘不已。人们把一个年青战士从火里救出来。他身旁站着影片的主人公，战地记者洛巴金。于是，观众和主人公洛巴金一道开始了一次对于当时的战地记者来说颇不寻常的旅行，他们在军用车厢里的烟草味和药用酒精气味的包围中前往大后方塔什干……洛巴金是在返回前线的途中到塔什干作短暂停留的，以便与后方的制片厂有关人员讨论把他的斯大林格勒随笔搬上银幕的设想，并趁机与已经不爱他并另有新欢的妻子办理离婚手续。

遥远的后方塔什干也打上了战争的印记。昔日阳光普照、温暖如春、水果丰硕的南方之都此时展现给观众的却是冷意袭人、饥饿和衰败的景象。

在这里，洛巴金同患病的导演夜以继日地在电影制片厂修改根据他的随笔改写的电影剧本，他还同剧院的领导和演员们讨论如何更好地、更真实地

表现战争。在这里，他同多年不见的老友、诗人维切斯拉夫意外重逢，并进一步了解诗人过去的坎坷道路和当前孤独而困苦的生活。维切斯拉夫在为别人所不理解的情况下，仍然一心要上前线。因为，诗人知道，即使国家有权为他作出决择，爱护他，使他离开战争，但是，他，或者任何别人，都无权将自己与战争分开，洛巴金对老朋友执着的追求和强烈的爱国心深为理解和同情。

在塔什干，洛巴金会见了军工厂的工人，目睹了他们在极其艰难的生活和工作条件下，为争取战争胜利所作出的种种努力。工厂院子里的车间出口处，堆积着一大堆被冰水冻结成块的铁屑。炉渣也堆得像小山头一样，几乎同翻砂车间的房顶一般高。这里的工人是清一色的妇女们和孩子们。妇女们脚上穿的是自制的平底便鞋，它们是用帆布和车胎做的；孩子们的目光严肃而稚气。

在军工厂的群众大会前，一个上了年纪的面色忧郁的党组织负责人轻声对洛巴金说：“虽然很冷，您得把短皮袄脱掉，好让大家看得见清。”洛巴金犹豫了一会儿。为什么要脱掉？这纯属个人感觉。但是，他明白，等一会在台上，他之所以有权说话，并不是因为他是记者或作家，而是他曾经到过斯大林格勒，并且受过伤，获得过红旗勋章。现在，对于工厂里的妇女们和孩子们来说，这些情况比其余的一切和到此为止他本人的全部生活中所经历的一切，都重要得多。

一个高个子年轻将军，他是工厂厂长，托住两个少年的腋窝，扶他们站得更高些，好让全场都能看得见他们。将军嘶哑着嗓门说：“这就是他们，我们的英雄们，超额完成了任务……”

台下一张张疲惫不堪的妇女们和孩子们稚气的脸使洛巴金突然忆起在斯大林格勒的伏尔加河堤岸上一个近卫军团的残部组成的横队。那同样是一些疲惫不堪的俄罗斯人和非俄罗斯人的面孔。果然在斯大林格勒只看见男人的面孔，而在这里只有女人和孩子的面孔，而且这一张张面孔并不相似，但他们之间存在着更为深刻的共同情感，他们都把战争的胜利看得高于一切。

在塔什干短短的几天里，洛巴金经历了一段刻骨铭心的忧伤而美丽的爱情。他在火车上与比自己小得多的年轻女子尼娜·尼古拉耶芙娜萍水相逢，继而在塔什干的接触中相互倾心。剧院服装师尼娜的家庭和工作负担都很重。她在战争中失去了许多，但并没有丧失爱的激情。洛巴金对尼娜不幸的家庭生活以及战争给尼娜的父母带来的苦难寄予满腔同情。对于尼娜，洛巴金是个从前线来的人。他来自战争，又将走向战争。她因为战争的磨难而爱他，而他则因为她对他的理解而爱。

在尼娜那间小小的、清静的、四周糊了花纸的房间里，洛巴金和尼娜在融融的晨光中边吃早餐边聊天。爱情似乎溶化了冰雪。洛巴金的眼中闪烁着在此之前观众从未见过的生动目光；尼娜的脸变得那么美丽，坦诚、开朗。他们对相互间最细微的感情变化都能立刻作出反应。他们玩笑似地轻松地谈

论着罗密欧与朱丽叶的爱情。洛巴金对尼娜有关前线的种种问题简单而真诚的回答，他为自己作为一个前线战士的谦虚和自豪，使尼娜为他着迷，而尼娜则以自己的深切的关怀和敏锐的理解征服了洛巴金。

月台上，在即将离去之时，洛巴金所感受的这一切的一切多么难以置信啊！但是，更使他依然惊讶的是，这一切确实发生了。现在，尼娜站在他身边，握着他的手，向他告别：“从现在到战争结束，您不会再到这儿来，我也不会离开这里。我们怎么能再相见？无论如何也不可能了！这样讲是极其荒唐的。但是我感到，我们不会再相见了。不用谈论寄信的事情！我自己也想过了，而且我们之间不需要任何承诺。我是多么地想承诺，但还是不要为好。就这样，不要为好？”……尼娜犹豫不决地站了一会儿，举起一只手，轻轻地用手掌抚摸他的脸，从上到下，然后转过脸，迅速地沿着月台走去，离他越来越远了。

“不要承诺……”洛巴金的耳边仍然回响着尼娜临别的话。她为了以防万一，似乎想用那番话使他得到解脱，但他却不愿解脱。洛巴金突然意识到，在刚刚同他离别的这个女人身上，存在着一种自我牺牲的力量，一种力图由自己来承担一切，而尽量不让别人去肩负困难的力量。对尼娜由衷的感谢与深切的依恋之情猛烈地冲击着洛巴金。他全身心地感受到，这种感情将伴随着他重返前线的日日夜夜。

影片结尾时，洛巴金又回到了前方，“今天是几号？8号？”洛巴金心里想，“如果从19日早晨，在回莫斯科的路上，绕到波哥列内依、戈罗吉希时，遭到那次轰炸算起，正好是没有战争的20天。是这样的，又不是这样的。因为……”

他没有来得及想下去。后面的“卡秋莎”大炮已在吼叫。它们那黄色箭头呼啸着迅速掠过头顶，向远方飞去。炮弹爆炸后形成的黑色围墙似的烟雾越来越密集。此刻，观众仿佛又闻到了炮弹和坦克的气味，仿佛又看到了行军壶里的水滴和军大衣领上的泥块……

【鉴赏】

战争，是苏联著名作家西蒙诺夫一生的创作对象。卫国战争期间，作为军事记者的西蒙诺夫，他所创作的各类战争题材作品，一般地都是最早最及时地、极为敏感和真实地反映了那些严峻年代苏联军民的业绩和心声，如抒情诗《等着我吧》、剧本《俄罗斯人》和小说《日日夜夜》，它们不仅在当时的苏联成了脍炙人口的名篇，而且在我国读者中也享有极高的声誉。

50年代中期以来，随着苏联社会和生活的变化，苏联的战争题材文学同样发生了变化。这个变化同整个苏联文学潮流一样，它越来越重视和关注普通人的生活及其遭际和命运，西蒙诺夫当然不可能处在时代的社会思潮和文艺思潮之外。这一时期他的作品，不仅同当代苏联生活息息相关，而且在战争的表现上有了新的角度和新的方面，既注重真实地描写人民必胜的坚强信

念和同仇敌忾的爱国主义功勋，又注重真实地再现那些严酷岁月里人们所付出的巨大牺牲及饱尝艰辛和不幸的种种内心感受。系列中篇《洛巴金札记》——《没有战争的20天》、《我们不再见面》、《四步》，是西蒙诺夫战争题材小说的这一新角度和新方面的明显体现。

经历过卫国战争的一代人很喜欢西蒙诺夫的作品。对于这一代人来说，他的作品使他们的青春思考复活再现。《没有战争的20天》既像回忆录又像小说。它具有回忆录式的模糊结构与艺术范畴内的某些原型类似，而作为小说，它涵盖了许多重大事件，包括小说情节之外所发生的重大事件，而这些事件又决定了小说主人公们的行为和思维。可以说他们的行为和思维是对时代的感知。正是这种对时代的感知使影片的编导萌动了把小说搬上银幕的想法。在小说里，有这样一句话：“关于别人的生活和自己个人生活的思考——毕竟是与对胜利的思考联在一起的。”这正是导演格尔曼在影片里的创作初衷。

本片一上映就以其娴熟的导演技巧和完整的艺术结构引起影评界和观众的一致赞叹。编导果断地删去了文学原作中主人公在莫斯科的编辑部里的几场情节以及洛巴金的女儿的故事。编导在影片中加入了三个前线场景、主人公洛巴金口头叙述的几个故事以及后方的几场戏。影片与小说相比，有了新的结构及富于动势的变化，突出鲜明地勾勒出突然降临于男女主人公之间的短暂、深刻、永恒的爱情，从而揭示出前方和后方的精神联系。这种联系被导演以直截了当的政论方式与爱情主题溶在一起。成为影片的基础。

导演格尔曼给自己规定的主要任务似乎是在没有战争的大后方营造战争的氛围。对于影片来说，复活战时生活的瞬间，再现详尽的细节，并不是简单的模拟。在忠实于西蒙诺夫原作的基础上，导演汲取了一种感觉，即战争中的某种情绪，并为此找到了视觉上的电影表现。在格尔曼一代的导演中，很少有人像他那样满怀激情地再现战争的过去。无论是恢宏的外景构建还是细节处理，格尔曼都能放松自如地再现战争。在战争这个大背景下，银幕上时而出现被塞得满满的充满呛人的烟草味儿的冰凉的车厢，时而出现疏散到塔什干的人们那残破不堪的住房。在异乎寻常的寒冷的塔什干的一月里，电车摇摇晃晃地驶过断了栏杆的桥。一个削瘦的女人叫住了洛巴金，从手提包里掏出一只有长链的男式怀表给他看。这表是她丈夫临出征前交给她的。现在丈夫已久无信息，而他的表在这里，在这里走着。那就是说，丈夫还活着，他会回来的。“真的他会回来的，是不是？”瘦削的女人与其是在问洛巴金，莫如说她急于向自己说出答案，仿佛生怕洛巴金会说出什么她不愿听或受不了的话。她那样小心翼翼地拿着那怀表，仿佛托着一颗搏动的心脏。此刻，观众的耳边似乎回荡起西蒙诺夫那传遍世界的诗句：“等着我吧，我要回来的；但你要认真地等待……等着我吧，我要回来的；我要冲破一切死亡……我是怎样活下来的，只有我和你两个人才知道，——这只是因为你啊，比任何人都更会等待。”格尔曼就是这样以准确的背景导引，以严谨而生动

的细节设计，帮助观众感受到卫国战争年代前方和后方崇高的精神联系。

格尔曼的导演风格既克制而又富于激情。在本片中，他致力于颂扬战时严酷的道德准则，因此，影片的激情并不在于华丽的词藻，而在于那善于窥探现实中的历史性，平凡中的全民性的理解力。格尔曼式的极为克制的造型风格与影片的剧作结构完全相符。导演在致力于记录性回忆风格时，把影片构建成一组“偶然”的场景系列。黑白胶片上的一个个小故事看来好像是从战时拍摄的纪录片里截取的。在一些群众场景里，尖锐的心理冲突隐伏在潜台词里，主人公往往环顾左右而言他，摄影师似乎漫不经心地把一些“无关紧要”的东西摄入了镜头，而观众却会为此感到难以抑制的冲动。工厂里的那个群众集会，是整部影片中格尔曼仅有的一次运用大场景群众表演效果。导演为了让观众受到感染而作了一系列铺垫，摄影机镜头与主人公洛巴金一起穿过人群，直视着台上的讲演者，而他正在给与会者介绍工厂的劳动英雄们。这是两个少年人。他们的衣服上站满了油污，观众可以感觉到，千百双眼睛都在注视着他们。而他们，创造了英雄业绩的孩子们，显得那么稚嫩，那么衰弱，那么害羞。当观众和主人公洛巴金一起放眼会场时，会突然觉得喉头硬咽着喘不过气来，在那巨大的车间里，挤满了衣衫褴褛的人们，他们是妇女、老人和孩子。车间是如此之大，创造英雄业绩的人们的形象与常人想象中的英雄形象的反差如此强烈，致使眼前的一切在观众的感知上形成了战争年代苏维埃大后方的具有极大震撼力的视觉形象，成为苏联人民团结一致、自我牺牲精神的象征。

格尔曼把小说改编成一篇关于战时人民日常生活的电影随笔。在影片中，主人公洛巴金本人已不是小说里的研究客体，而成为一个观察者，同时又是参与者。观众是以他的眼睛来观察大后方发生的一个个故事的，展现在观众面前的是千千万万普通人的朴素而简单的日常生活。而发生在这日常生活中的男女主人公洛巴金和尼娜的短暂、悲凉而炽烈的爱情，虽然被导演推到了前景，但他们在大后方相识相爱的故事，仍然只是人民共同命运的一小部分。

导演选用尼库林扮演洛巴金一角可以说是一个勇敢的行动。尼库林以往以其喜剧天才而闻名。影片中，尼库林完全摒弃了他别具一格的幽默的表演特征，克服了具体的形象塑造上的困难。当读小说时，读者可以感觉到，西蒙诺夫总是想方设法不让读者把主人公洛巴金与作家本人认同。例如，他让洛巴金比自己年长些，不漂亮，沉默寡言，还戴着一副眼镜，而读者仍然无法把心目中的作家形象抹去。在影片里，导演和尼库林再现于观众面前的恰恰是战地记者洛巴金，而不是作家西蒙诺夫本人。虽然在前线的几场戏里，画外是西蒙诺夫的声音，但尼库林还是令人信服地创造了他的“这一个”洛巴金——安静、羞怯、沉着、不漂亮，但内心坚定而正直。尼库林很善于表现主人公对人的爱。洛巴金对在工厂做工的孩子们的爱、对伤心欲绝的寡妇的同情，在观众的感受中，几乎不是演员的表演，而是人物的感觉。尼库林

的眼睛是他表演成功的关键。在几个群众场面里，他那沉着坚定的目光使一些教导式的宣传透着真诚，感人肺腑。

古尔琴柯所扮演的尼娜真实可信。女主人公尼娜是一个劳动妇女，给人做衣服勉强度日。她裹着旧披巾，衣着简单朴素，生活的重担、战争的阴影并没有磨损了她坚忍的意志。古尔琴柯用恰到好处的形体动作和精细的面部表情再现出女主人公的纯朴自然的天性，激情而含蓄地体现出女主人公为接近心爱的人而全身心燃烧的爱情。可以说，格尔曼在运用电影表演特性揭示日常生活中并不耀眼的英雄个性的内心世界的尝试，在尼库林和古尔琴柯的创作中获得了成功。

西蒙诺夫和格尔曼以一个新的视角再现了战争。在此之前的苏联战争片，大多表现战争规模的恢宏，表现战争的悲剧性。还有些影片以喜剧样式幽默地表现战争，以鼓舞人民的斗志。而今天，当观众离战争愈来愈远时，在本片中又一次感觉和理解了这场反法西斯之战，并且意识到：远离它是不可能的。它存在于普通苏联人的意识中，存在于他们的情感中。伟大的卫国战争，这是锻造人民性格的战争，是提纯爱情的战争。

（胡榕）

花边女工

La Dentelliere

1976 彩色片 108 分钟

法国阿克逊影片公司 / 瑞士希代尔影片公司联合摄制

导演：克洛德·高雷塔

编剧：克洛德·高雷塔 巴斯卡尔·雷内

摄影：让·鲍夫蒂

主要演员：伊莎贝尔·于佩尔（饰贝阿蒂斯）

伊夫·贝奈东（饰弗朗索瓦）

弗洛仑斯·吉奥格蒂（饰玛丽）

莎比内·阿济玛（饰玛丽安娜）

【剧情简介】

贝阿蒂斯与玛丽是一对儿好朋友，她们都在巴黎一家理发店工作。每日忙忙碌碌，给前来理发店的妇女做头发。下班后，她们又常在一起消磨时光。

一天，贝阿蒂斯在玛丽家里看到一只玩具熊，便谈到自己也曾有过这样的玩具。玛丽正在打扮自己，突然，电话铃响了。她示意贝阿蒂斯帮她接。电话是她的男朋友打来的，男朋友告诉她自己已与妻子重归于好，从此不愿再与玛丽来往。玛丽听到这一消息，犹如五雷轰顶。她对着听筒咆哮起来：“几年来，原来你一直在欺骗我，把我当成关在你抽屉里的一件摆设。想要就要，不想要就一脚踢开。你这个混蛋……”玛丽泪流满面，伤心地哭起来。贝阿蒂斯看到此情不知所措。忽然，玛丽扔掉听筒，跑向窗边把窗户打开，打算跳楼。贝阿蒂斯使尽全力阻拦她，玛丽气愤地将那只男朋友送给她的玩具熊抛到窗外。

这场风波过后，两个好友决定外出度假，她们来到海边小城卡布尔，住在这里的一家旅馆里。旅馆设施简陋，房间之间不隔音。隔壁传来一男一女的调情和作爱声。她们听得一清二楚。贝阿蒂斯打开半导体，玛丽却关掉它，并邀贝阿蒂斯出去玩。

两人望着眼前空寂的海滩，倍觉冷清。咖啡馆年迈的侍者告诉她们这儿虽然有网球场、赌场、夜总会，然而人们更愿呆在自己家里。当晚，他们来到夜总会。欢快的音乐在大厅里飘扬，五颜六色的灯光不停地闪动，人们随着强劲有力的节奏跳舞。玛丽拼命摇动腰肢，头部猛烈晃动着，并把手高高举过头顶。坐在一旁的贝阿蒂斯喝着饮料，平静地注视着她。一个青年走来，邀请贝阿蒂斯跳舞，贝阿蒂斯婉言谢绝了。一曲终了，玛丽意犹未尽，全身仍在不停舞动。她的男舞伴把她送回座位，并邀另一位姑娘翩翩起舞。玛丽用羡慕的眼光看着他们，一言不发。

玛丽一离开舞厅，便向海滩跑去，边跑边喊热，并把自己身上的衣服一件件脱下，丢在海滩上。贝阿蒂斯紧追在后，大声呼唤玛丽，叫她停止这反常举止。玛丽伤心地抽泣起来。次日，她们又坐在空旷的海滩上，望着波涛起伏的海面，黯然无语。

当晚，两人又来到舞厅。玛丽投身在一个中年秃顶男子怀中，不停地跳舞。坐在一旁的贝阿蒂斯打着盹，她终于支撑不下去，独自回到旅馆。玛丽在黎明时回来，给她带来热面包，并兴奋地告诉她自己要与那男子同居了。

贝阿蒂斯一人坐在海滩上，倍感孤寂。她来到咖啡馆，要了一份冰激凌慢慢吃起来。一个高个青年夹着网球拍走来，买了张报纸和一瓶可乐，坐在贝阿蒂斯邻桌。他告诉贝阿蒂斯自己是文科大学的学生，从小时候起，每年都来这里度假。他还告诉贝阿蒂斯要在人少的早晨来游泳。贝阿蒂斯就这样认识了弗朗索瓦。

第二天，弗朗索瓦又来到这里等候贝阿蒂斯，可是贝阿蒂斯却在海滩上寻找弗朗索瓦。等到贝阿蒂斯回咖啡馆时，弗朗索瓦又去往海边。就这样他们总未相遇。

终于弗朗索瓦在咖啡馆前等到了贝阿蒂斯，两人相见都很激动。他们一起散步，来到悬崖边。弗朗索瓦让贝阿蒂斯闭着眼睛向崖边走去，然后又让她把眼睛睁开。望着陡峭的山崖，贝阿蒂斯转身投入弗朗索瓦的怀抱。弗朗索瓦问她以前是否有过别的男朋友，贝阿蒂斯回答没有。又问她觉得自己如何，贝阿蒂斯说：“你很礼貌。”

弗朗索瓦认识了贝阿蒂斯的母亲，贝阿蒂斯也到弗朗索瓦家里做客，认识了弗朗索瓦的父母。弗朗索瓦提出要同贝阿蒂斯一同过夜，贝阿蒂斯与弗朗索瓦一起来到旅馆。弗朗索瓦轻轻地吻着贝阿蒂斯，贝阿蒂斯将双臂环绕在弗朗索瓦的肩上，两人紧紧地拥抱在一起。

弗朗索瓦认识了贝阿蒂斯的女友玛丽和她的情人，贝阿蒂斯也结识了弗朗索瓦的同学们。他们经常聚在一起讨论社会与人生，谈论马克思主义与哲学。这些新颖的名词引起贝阿蒂斯的兴趣，她问弗朗索瓦什么是“辩证”，弗朗索瓦向她解释辩证唯物主义，并希望她能学习，以改变自己的环境与地位。

玛丽邀请贝阿蒂斯与弗朗索瓦前来做客，并向贝阿蒂斯展示自己的新裙子，弗朗索瓦对此毫无兴趣。他们谈起爱情，玛丽表示从来没有什么所谓的爱情，那不过是互相发泄欲望而已，这使弗朗索瓦震惊。

平静的生活像碗白开水，弗朗索瓦终日埋在书本中，贝阿蒂斯常常不声不响地替他熨衣服、烧茶、做饭，或者躲在一边吃苹果。弗朗索瓦的朋友玛丽安娜赞扬弗朗索瓦走运，弗朗索瓦听了不以为然。

一次贝阿蒂斯又在吃苹果，弄出了声响。弗朗索瓦有些不满，他再次提出希望贝阿蒂斯离开理发店，离开那个不属于她的世界。贝阿蒂斯主动要和弗朗索瓦亲热，弗朗索瓦却无动于衷。

弗朗索瓦最终提出和贝阿蒂斯分手，没有争吵，没有眼泪，两人平静地告别，平静地分开了。玛丽安娜谴责弗朗索瓦像对待雇工一样对待贝阿蒂斯，引起弗朗索瓦的极度不满，他恼怒地把她赶走。

离开弗朗索瓦后，贝阿蒂斯又回到理发店，回到母亲和玛丽身边。她终日发呆，常常把自己一个人关在屋里流泪，母亲的好言相劝也无济于事。一天，在过马路时，贝阿蒂斯昏倒在地，被路人送往医院。弗朗索瓦得知贝阿蒂斯住院的消息，请玛丽安娜和她的丈夫与自己一起前往探望。在堆满落叶的医院庭院中，他看到身体瘦弱、行动迟缓的贝阿蒂斯，并关切地询问她的近况。贝阿蒂斯编造说自己后来又有过男朋友，还到过希腊旅行。他们又一次分手了。

弗朗索瓦坐在汽车里，无法控制自己的激动，流下心酸的泪水。贝阿蒂斯回到病房，坐在椅子上，在一张希腊风光画前慢慢地织起毛衣……

【鉴赏】

克罗德·高雷塔是瑞士导演，1929年出生，曾在英国电影学院学习电影。1956年他与阿兰·塔内合作拍摄了《美好时光》。1962年至1978年间，为瑞士电视台拍摄了大量电视片，如《邀请》（1973），《乡下女人》（1980），《马利奥·李奇之死》、（1983），代表作是这部《花边女工》。

高雷塔专事表现小人物的命运，他的影片十分擅长于描写人物的心理，细腻、准确，情感丰富。《花边女工》取材于1976年荣获贡古尔大奖的巴斯卡尔·雷内的同名小说，描写了一个文科大学的学生和一个女理发员之间不能实现的爱情故事。这是一个十分古老的题材，一个专攻文学的青年知识分子爱上了一个从事体力劳动的姑娘。他们的爱情虽不是一夜风流，却是无法持久的。高雷塔讲述的就是在这极其平凡的日常生活中这样一个极其平凡的故事，然而故事的主人公为何给我们留下了深刻的印象呢？

影片的男主角是在影片进行到三分之一时才开始出场的，在与贝阿蒂斯的爱情故事之前，导演用了相当篇幅描写贝阿蒂斯和玛丽的友谊，实际上，这两位朋友在性格上是截然不同，甚至是完全相反的。

玛丽比贝阿蒂斯的年龄要大，为了保持自己的青春容貌，她不停地装扮自己。每当约会外出前，她都要为自己涂脂抹粉，以求一展她的女性风采，而贝阿蒂斯却是一个自然朴素的女孩，当玛丽给她化妆后，她无法忍受那种人为的矫饰，对着水龙头一洗了之。玛丽追求男人的爱抚，她与男人约会，舞场上频频向男人发起进攻；而贝阿蒂斯却是处处防御着男人，有人请她跳舞，她婉言谢绝，甚至弗朗索瓦向她示爱时，她都不禁打了个冷战，用披巾把自己紧紧围裹住。玛丽是那么地外向，她的男友与她绝交，她先是痛哭流涕，破口大骂，后又东摔西砸，要跳楼轻生。她在舞场受到冷落后，竟不顾颜面，弃衣而逃，一副痛不欲生的样子；而贝阿蒂斯与弗朗索瓦的分手，竟是那么平静，那么安然，贝阿蒂斯把巨大的痛苦压抑在内心中，躲在角落独

自咀嚼，直到精神彻底崩溃，瘫倒在大街上。

人们都记得影片中出现过两条裙子，贝阿蒂斯光着身子钻进被窝中并把一条白色睡裙盖在自己的身上。她是如此渴望爱情，希望美丽梦幻变为现实，降临在自己身上。这条洁白朴素的睡裙静静地躺在她的身上，带她进入梦中。当她与弗朗索瓦来到好友玛丽家作客时，玛丽也拿出了一条裙子，那是一条闪闪发光的袒胸露背的晚礼服，是贵妇人们出入上流社会时的盛装。这两条裙子代表了两个女人不同的爱情观念与追求，难怪对玛丽来说，所谓爱情不过是男女双方的互相发泄，她所爱的不是这个男人，而是这个男人所能带给她的性的满足和奢侈享受。在此，我们不仅看到了贝阿蒂斯和玛丽颇为不同的性格，更看到了她们截然不同的生活观。

影片塑造的另一对具有强烈反差性格的人物是弗朗索瓦和贝阿蒂斯。弗朗索瓦有他自己的世界，那是一个试图改变社会现状的左翼青年团体，他们常常在一起聚会，侃侃而谈，谈社会，谈哲学，谈马克思主义，谈人性的解放。弗朗索瓦的世界是一个精神的世界，他终日埋在书籍堆中，沉浸在词汇及其意义之中。

贝阿蒂斯也有她自己的世界，在外她做理发员，在家她是采购员、厨师、洗衣妇和清洁女工。她粉刷墙壁，去商场买菜，烧茶做饭，为弗朗索瓦洗熨衣服，用双手默默劳作，创造自己的欢乐与幸福。她所面对的是一个极其现实的物质世界，她在自己的耕耘中获得了满足。她对弗朗索瓦朋友们所谈论的东西感到新奇和不解，她试图接近那个世界，然而当她站立在摆满书籍的柜台前时，她又显得那么茫然、那么陌生。

总之，他们一个不断地追求精神生活，另一个却用双手悄悄地营建自己的安乐家园。现实不断地加剧横列在他们之间的鸿沟，摧毁他们甜蜜的爱情美梦。

当贝阿蒂斯到弗朗索瓦家作客时，有一段戏意味深长。弗朗索瓦的父母问起贝阿蒂斯的工作时，虚荣的弗朗索瓦为了掩饰真情，急忙叉开话题。这时贝阿蒂斯情绪慌张，把一根鱼刺卡在口中。人们想出种种办法好不容易才把鱼刺除掉，如果说除掉一根鱼刺容易的话，那么横在两人之间的物质与精神的巨大鸿沟却是无法排除的。她只有把它吞咽到肚中去独自消化。贝阿蒂斯太善良，太脆弱，也太实在了。她在今天的社会中已无法找到自己的落脚点。

《花边女工》以其生动地把握当今时代的脉搏，为人们提供了深思的材料。如果说60年代是“性革命”和“性解放”的时代的话，那么在70年代，以家庭为代表的恒久稳定的价值观念再次受到人们的重视。玛丽从一个有妇之夫的身边走入一单身男子的怀抱是意味深长的，对玛丽来说，性解放带给她的只有伤害和打击，她最后认定世上本无爱情，只有泻欲。

性革命与性解放也在青年中造成极大恶果。贝阿蒂斯在思想激进的弗朗索瓦请求下委身于他，最终因精神与文化的差距不得不与她爱的人分手，她

身上所有恭顺贤惠的美德也无济于事。这一悲剧既唤起人们对传统道德沦丧的哀伤，又批判了以弗朗索瓦为代表的小资产阶级左派幼稚病。

通过大学生玛丽安娜之口，影片批评了弗朗索瓦的小资产阶级的清高与自私。一次玛丽安娜来到弗朗索瓦家与他共同复习功课，看到贝阿蒂斯正在给弗朗索瓦熨衣服，称赞他有运气，弗朗索瓦对此却无动于衷，漠然置之。当他们的关系破裂后，玛丽安娜谴责弗朗索瓦像工厂主对待雇工那样剥削贝阿蒂斯，却引起弗朗索瓦的恼怒。只有当他看到精神病院里瘦弱憔悴的贝阿蒂斯时，他才意识到自己给这个姑娘带来的精神伤害而流下眼泪。

也许是今天的社会发展是如此缓慢，女人永远只是男人的附庸，无论玛丽的性格如何顽强，如何激越，她最终扔掉了一只玩具熊，却仍然是另一个男人的玩偶。

也许是今天的社会发展是如此飞速，女人已不能再是男人的附庸，无论贝阿蒂斯怎样温良恭顺，昨天的贤良已变成今天的累赘。

“她是这样一种灵魂，是没有信号的。你只能用眼光注视她，她是洗衣工、担水妇、花边女工，她就像画一样，你从她身边走过，却看不到她。”

贝阿蒂斯的扮演者伊莎贝尔·于佩尔的表演十分出色，她把这个人性格内向、感情丰富的姑娘塑造得维妙维肖。影片中的许多细节都展现了人物多彩的内心世界。如贝阿蒂斯吃苹果时发出“咔咔之声，使弗朗索瓦无法读书。其实他们在初次见面时就是这样的。弗朗索瓦买了一张报纸看，贝阿蒂斯却在吃冰激凌。两人关系好时，弗朗索瓦是那么精心地护着她，唯恐她掉下山崖，而贝阿蒂斯却是那么自信、欢乐。关系淡化后，过马路时两人隔路相望，宛如陌生人，贝阿蒂斯此时又是那么惶恐、失望。两人关系濒于破裂时，她那么小心翼翼地光着身子站在爱人身边，试图挽回他的心。这些无声的表情动作，把人物内心的波动准确地传达给了观众。

影片中最感人的地一场戏无疑是精神病院相见了。弗朗索瓦来到贝阿蒂斯的医院探望她，他望着贝阿蒂斯疲惫的身躯、苍白的面庞，询问她的身体情况。当他问贝阿蒂斯在他们分手后是否又认识了新的男朋友时，贝阿蒂斯回答说有，而且还一起到过希腊某地旅游。贝阿蒂斯曾大病一场，此时的她面对昔日情人已恍如隔世。她以前从未向他提出过什么，现在也决不会请求什么。她的悲凉的心已近于麻木，她终于编起谎言，是为了安慰别人，还是为了安慰自己？

两个人再次平静地分手了，贝阿蒂斯微笑着注视弗朗索瓦远去，脸上的笑容渐渐消失，凄凉涌上心头。她来到室内轻轻坐下，我们看到了那幅激起贝阿蒂斯向往的希腊风光画，那是一张旅游招贴画，海滩、阳光是那么明媚。贝阿蒂斯打着毛衣，默默地把头转过来，用麻木的目光注视着我们。此刻，伊莎贝尔·于佩尔的表演简直达到了出神入化的境界。

（胡滨）

感官王国

L Empire des sens

1976 彩色片 104 分钟

法国阿尔冈影片公司/日本大岛港映画公司联合摄制

编导：大岛渚

摄影：冈本健一

主要演员：滕龙也（饰石田吉藏）

松田英子（饰阿部定）

殿山泰司（饰老乞丐）

本片获 1978 年戛纳国际电影节最佳导演奖

【剧情简介】

1936 年，日本东京。年轻漂亮的阿部定来到中野的吉田餐馆做女佣。一个雨夜，她和女伴难以成眠，一起到院里逛荡。在店主房前，她们透过门缝，窥见英俊潇洒的店主人石田吉藏和妻子做爱。窥视片刻，转身回屋，睡意全消。

冬日傍晚，餐馆生意萧条，女佣们披红戴绿，到街上游玩。蓬头垢面的老乞丐烂醉如泥，晕倒在街头的污水坑中。一群顽童又扔石头，又用棍戳他的下身。天空下起雪来，女佣们路过街头，老乞丐强睁睡眼，认出阿部定是他逛妓院时见过面的妓女，便要和她做爱。而阿部定一口否定，和女伴们离去。

当晚，老乞丐又在门廊中拦住阿部定，请求和她做爱。阿部定动了恻隐之心，为他露出下身。老乞丐受宠若惊，激动不已，无奈他已患阳痿，力不从心，只好悻悻走开。

老板娘对女佣们横挑鼻子竖挑眼，动辄大施淫威。一天下午，雪花飞舞，老板娘又因为阿部定送饭不及时而横加指责。阿部定难以忍耐，便和她动起手来，甚至拿出短菜刀威胁。正在这时，店主人吉藏头戴面具，手持梅花而归，他一下握住阿部定持刀的手，看着她漂亮而任性的面庞，说“你这漂亮的手不能拿刀，而应拿别的东西”。

傍晚，阿部定在擦洗过道地板。吉藏坐在过道一端，看着她灵巧的身影和敏捷的动作，赞赏不已，问清她的姓名和身世来历，吉藏又似乎对她多了几分怜悯。

当夜，吉藏让阿部定为他送酒，并第一次和她发生了性关系。二人并不羞涩，而是如鱼得水，相见恨晚。此后，他俩一有机会便在一起做爱。直到有一天，吉藏抛弃了他的妻子和家业，在一个清晨，和阿部定一起乘马车私

奔，来到一家客栈居住下来。

女招待前来送酒饭，她正想开门，却被室内的景象惊呆了。阿部定和吉藏一丝不挂，正在做爱。他们互相夸赞对方的皮肤和身体，并说如同生活在自己的家中一样。

他俩招来一群艺妓，在她们面前举行了一个“模拟婚礼”。老艺妓的弹唱声中，他们被送入“洞房”，并开始做爱。艺妓们惊愕地看着，而吉藏和阿部定却若无其事。就在这一天，阿部定不再称吉藏为“先生”，而是直呼其名。

第二天中午，他们一觉醒来，一边做爱，一边谈论各自的往事。“大夫说我神经过敏，”阿部定说，吉藏并不追根问底，只是笑着点头称是。过了一会儿，吉藏去厕所后回来，一边让阿部定为他浇水洗手，一边无可奈何般地苦笑着。阿部定感到奇怪，便问他有什么可笑的，吉藏回答说，“我想我的家伙只有在小便时才能得到片刻休息”。二人说着，又在走廊里做起爱来。

这对放荡的男女日以继夜地寻欢作乐。为了弄到一笔钱维持生计，阿部定暂时离开吉藏，去找一位旧情人——一位50多岁的小学校长借钱，并于当夜同床共寝。校长希望她成为一个“受到良好教育的人”，而阿部定却急不可待地要与校长做爱。她要校长打她的身体，撕她的皮肤，掐她的胸膛，揪她的头发，以满足她虐淫症复发时的欲望。

对吉藏的思恋驱使阿部定很快回到客栈。“说说你和校长先生是怎样过的，”吉藏平静地要求道。“我希望我成为一个受尊重的女人，”阿部定也显得很冷静，“但我忽然想起你，我不能没有你！”阿部定突然激动地喊起来。吉藏听了阿部定的话，也要求她像校长打她那样对待自己：“打我吧！使劲！再使劲！”阿部定左右开弓，疯狂地在吉藏身上打着，撕着。

疯狂的爱使阿部定对吉藏的妻子产生了极端的妒忌。有一次做爱之后，阿部定突然抄起一把剪刀，厉声说：“我不想和你的老婆分享你的爱情。你发誓，永远不再和你的老婆做爱！”吉藏果真惧怕她的淫威，发誓和自己的妻子一刀两断。

一个雨夜，他们撑着伞从河边散步回来，刚躺下不久，吉藏就听见妻子在空旷的大街上呼唤他的声音。吉藏终于动了恻隐之心，忘了自己对阿部定发的誓言，在一个夜晚又回到了妻子身边。

多疑妒忌的阿部定很快找到了吉藏，不仅再一次持刀恫吓，而且变本加厉，不让吉藏离开自己半步。一次，他们做爱时，吉藏说如果掐住脖子会更舒服。阿部定听后急不可耐，便让吉藏掐她的脖子。吉藏不忍心使劲，阿部定便提出要掐他的脖子。一位身体肥胖的女招待前来送酒饭，随便说了几句不满意的话，使被阿部定打出门外。

后来，阿部定和吉藏做爱时，用自己的布腰带勒住他的脖子。直到有一天，吉藏精疲力尽，当阿部定使劲勒他的脖子后，他说，“我要睡了，好好看护我”。而阿部定依然使劲勒着吉藏的喉结艰难地滚动着。过了一会，他

身子一挺死去了。

阿部定坐在吉藏身上。幻觉中，她一丝不挂地躺在一个露天公园剧场的平台上。一个少男和一个少女在空旷无人的公园中追逐玩耍。他们不时呼唤应答：“准备好了吗？”“还没呢！”他们来到平台前惊奇地看着裸躺着的阿部定，然后走开。阿部定起身坐立，环顾四周，公园里空无一人，她焦急地喊着：“吉藏……”

她从梦幻中醒来，仍然喃喃地念叨着吉藏的名字。她最后一次拿起利刀，割掉了吉藏的生殖器，然后她蘸着血，在他身上写下了两行字：“阿部定和吉藏永不分离”。

最后，男声画外音解说道：“带着她所割掉的东西，阿部定漫步在东京街头。四天后，她被逮捕，脸上仍然洋溢着幸福的光彩。此案震惊了日本，阿部定得到怜悯，并名噪一时。”

【鉴赏】

《感官王国》是一部以性爱为题材的、情节和剧作结构以及人物性格都相对简单的影片，但同时又是一部相当严肃的作品。因此，要正确把握它的主题，准确理解它的寓意，更好地评析这部影片，就必须首先了解与此有关的下列四种历史背景：即历史上的阿部定案件；日本色情电影的发展过程；大岛渚的电影生涯和创作此片的过程；以及影片发行后的风波。

1936年，日本女性阿部定在和情人石田吉藏做爱时将他勒死，然后用利刀割下他的生殖器。几天后，她被逮捕送审，最后被判刑六年。这就是著名的“阿部定案件”。案件发生后，阿部定引起了许多人的同情，并被宽大处理。而被她亲手勒死的情人吉藏，却被视为喜剧式的人物。

根据实际的阿部定预审记录，大岛渚拍摄了他的名作《感官王国》，在此之前，田中登曾拍摄过由宫下顺子和江角英明主演的同一题材影片《实录阿部定》（1975）。这两部影片都不可避免地表现了大量色情场面。但是它们的主要目的都不是描绘“色情”和“情杀”，而是表现“情死”和与此有关的一桩案件。

《感官王国》不是一部一般的色情片。在此之前，日本的色情片以日活“艳情片”或“桃色片”为代表。其主要特征是不明显暴露性器官，也不表现真正的性交，这类影片因此而被称作“软性色情片”。在当时的日本，这类影片常被警视厅认为猥亵过度而取缔。

在此之前，大岛渚曾拍摄过《少年》、《仪式》、《白昼的恶魔》、《日本春歌考》、《青春残酷物语》、《日本的夜与雾》、《绞刑》和《新宿小偷日记》等具有一定影响的影片，被誉为继沟口健二和黑泽明之后的日本新一代导演和世界电影新浪潮的重要代表人物。在《白昼的恶魔》和《绞刑》等影片中，他曾研究并表现过人性中的异常方面，并把主人公的暴力行为如杀人、强奸等与他们所处的社会环境联系起来，从更深的层面揭示人物性格

和主题。70年代初期，色情电影在法国全面解禁，一开始以表现性爱为主要目的色情片招揽了不少观众。但时间一久，单纯而反复表现性交的色情片在观众心目中便变得枯燥乏味。

1972年，法国制片人阿纳托尔·道曼建议与大岛渚合作拍片。大岛渚马上接受了此项建议并提出以阿部定案件为题材。按照大岛渚的设想和构思，此片可以拍成一部与上述“软性色情片”不同的、表现实际性交场面的“硬性色情片”。显而易见，这种影片在当时的日本会被禁映。因此，大岛渚拍摄了这部在日本拍摄洗印，在法国剪辑制作的影片。影片于1976年完成后，既可在法国和一些欧美国家公开放映，又可在需要审查的国家重新删接并把一些画面加以模糊处理而上映。然而，日本警视厅还是以猥亵罪指控了大岛渚和出版发行带有剧照的这部影片剧本的三一书房负责人竹村一。由于大岛渚和竹村一坚持模糊处理后的影片以及剧本并未超出当时色情出版物的标准，因而不久便被宣布无罪。

不论从题材处理还是电影艺术表现手法上讲，《感官王国》都可以说是一部基调严肃、人物性格鲜明的影片。尽管大岛渚也反复表现了阿部定和吉藏、吉藏和其妻以及其他艺妓的性交场面，但他并不是单纯地表现性交行为，而是为了展示男女主人公如何沿着一条彻底的享乐者之道而最终走向毁灭的过程。正如佐藤忠男所指出的那样，该片描写的是“把生命结束前的人生作为未知的充满热情的过程，并伴随着微妙的变化和发展。阿部定和吉藏非常赞美性。这种特殊的两人，偶然相遇，意气相投，相互爱恋，性交就像狂欢一样兴奋，肆无忌惮，并不断燃烧着。从一般常识及观念看来，这是因为愚蠢、异常，所以不会适可而止的。有些人并非非常异常，但他们由于过分正直而超出寻常。当这些人为自己的命运献身时就产生出一种壮烈的、严肃的气氛。”正是从这种意义上讲，电影批评家认为它并非是单纯表现性异常的影片，也不是一般的享乐影片或商业片，而是一部通过性爱探讨人物心理的严肃影片。

如上所述，大岛渚是世界电影新浪潮中的重要代表人物之一。他熟谙现代派电影的表现技巧，并善于运用超现实主义和意识流以及生活流等手法去表现人物内心活动。《感官王国》就是在传统电影的叙事框架内，通过不同的叙事元素和琐碎的生活细节，构筑起一个个令人迷惑、象征性明显而又符合事物内在逻辑的蒙太奇段落。而在整个叙事过程中，摄影机如同一个窥探者的眼睛，始终和拍摄对象保持一定的距离，尽管它也拍摄了许多含意深刻的特写镜头。

《感官王国》又是一部通过形体动作表现人物内心活动和性格特征的探索性影片。大岛渚潜心研究过弗洛伊德学说，从一定程度上可以说，这部影片是他向观众呈现的视觉化的性心理分析报告。从故事梗概中我们可以看出，不论是阿部定还是吉藏，也不论是吉藏的妻子、阿部定的旧情人还是其他艺妓，都体现出一定程度的性异常和性变态。因此，有的电影评论家主张

应从精神病理和心理病理的角度研究阿部定和吉藏这对恋人的异常和变态行为。例如，当吉藏被阿部定反捆起双手并勒住脖子和她做爱时，他心甘情愿地忍受着肉体上的痛苦，一切为了让阿部定得到最大的性感。当阿部定问他感觉如何时，他说，“很好，就像又回到了其中（指母腹），一切都是红色。”这就鲜明地反映出他的恋母情结。阿部定的旺盛性欲和强烈的占有欲，足以证明她是一个十足的男性生殖器崇拜狂。影片开始时，阿部定的女伴想和她搞同性恋，但被她拒绝。在后来的情节中我们看到，她对旧日情人——那个老乞丐和老校长——表现出冷漠情绪，这些都可以看作她和吉藏保持特殊关系的心理依据。他们的暴露狂以及毫无羞耻感的性行为，特别是他们后来愈演愈烈的掐脖子和勒脖子，反映出他们是十足的性心理变态者，即双双扮演施虐者和受虐者的角色，并在不同的角色中得到不同的心理满足。

在这部影片中，性爱和暴力是一对孪生姐妹，她们一起构筑起一个令人难以置疑的疯狂而又残酷的戏剧性叙事构架。阿部定和吉藏从性爱发展到暴力，以暴力结束了他们无拘无束的性爱。有意思的是，在这对恋人之间，阿部定的“暴力”是对他俩性爱的一种“奉献”，而吉藏的被动和受虐又确实是男子汉大丈夫所独有的一种“勇气”。而他们最后的结局——阿部定的“杀人”和吉藏的被杀，又是一种具有同等意义的“献祭”。换句话说，为了他们的最高快感，最后他们已别无选择，其戏剧性在于，不是在体力上占优势的吉藏杀死了阿部定，而是相反——弱者杀死了强者。总之，《感官王国》是一部选材奇特。立意新颖的严肃影片，大岛渚在这方面的探索是值得肯定的。

从电影艺术的表现手段这一角度看，《感官王国》也是一部富有探索性的影片。首先，影片的叙事格调单一明快，直线发展，除了最后阿部定的两个幻觉场面，全片平铺直叙很少用闪回、迭化等手法加以渲染，为了避免单调，创作者不断变换场景，从内景到外景，从日景到夜景，从而赋予整个影片以鲜明的叙事节奏，为了表明影片故事的时空并体现故事的历史真实感，大岛渚在影片后半部分遂插入了一组极富寓意性的镜头。一群小学生挥舞着太阳旗，欢迎全副武装的日本军人列队通过。而在画面的一角，“衣带渐宽，日渐消瘦”的吉藏却缩手缩脚地逆向走过。这正是1936年日本社会的一个生动侧面。影片最后的总结性画外音也赋予影片以某种程度的“纪录”性质。

其次，与整部影片的叙事基调相一致，大岛渚以红色贯串始终，既表现阿部定和吉藏性爱的热烈和“情死”的刚烈，又赋予这个极为浪漫的爱情故事以一定程度的凝重感。影片一开始第一个镜头，就是阿部定身披红色睡衣的特写镜头，整个场景——女佣的卧室尽管是在夜间，但也充溢着明亮的红色，用以暗示阿部定潜藏的性意识。影片最后一组镜头——阿部定割下吉藏的生殖器并用鲜血在他身上写下两行字，更是浸润在血红颜色中，而阿部定的梦幻场面是以白色为主调的，从而与整部影片的色调形成鲜明对比。

再次，大岛渚的镜头运用也有许多令人称道之处。如上所述，在整个情

节发展的过程中，大岛渚让摄影机始终处于“冷眼旁观”的地位，有时甚至如同躲在窗外大树底下偷偷探视一对情人的性爱情景。值得注意的是，影片开始时的摄影角度和剪辑节奏都是为了表现吉藏和阿部定的性爱的热烈，无拘无束和为所欲为，因而多用全景镜头；而在后半部分则多用特写和近景镜头，并巧妙地在一个全景镜头中表现两个人物的特写（或一左一右，或一上一下，或一前一后等），以表现阿部定和吉藏处于高潮时的浓重和苦涩。

最后应当提及的是大岛渚在细节处理方面的功力。在整个影片发展过程中，“刀”都是重要的叙事因素。吉藏和阿部定初次见面时，后者正拿着一把短刀威胁老板娘，而吉藏一把夺下她的刀，意味深沉地说了一句：“这么漂亮的手不能拿刀，而应拿别的东西”。实际上这句挑逗性的话正好暗示出他们的最后结局。当阿部定下楼看见吉藏的妻子为他修鬓角时，影片展示了锋利的剃刀的特写。接下去，阿部定从门缝中看见吉藏和他的妻子做爱。她下意识地扔掉手中端的脸盆，在幻觉中出现了一把抄起剃刀将其妻杀死的情景，而这一血淋淋的场面并没有任何音响伴随，当她清醒过来时才继续看到一个有声有色的世界。后来阿部定取代了吉藏之妻的位置，和他如胶似漆，但又怀疑他还会与其妻相会，因此常用刀子或剪刀威胁他，恫吓他，说要割掉他的生殖器。最后，阿部定见吉藏已死，便抄起刀真的割掉了吉藏的阴茎。显而易见，刀的多次运用，对情节发展和戏剧性因果关系的表现都起到了相当的推动作用。又如阿部定为讨钱去找老校长而和吉藏短暂分手时，担心他会回家见老婆，便“灵机一动”，把吉藏的衣服全部带走了。在火车上她想到吉藏会穿着睡衣追来，又生怜悯之心，便一个人躲在洗手间中亲吻吉藏的衣服。这就生动地展示出她对吉藏的依恋，细腻地反映出她复杂的内心活动。

总之，《感官王国》中男女主人公在精力过剩的狂欢中反复进行性行为只是一些表象。大岛渚所真正揭示的是这对情人所特有的内心世界和性爱观。他采用了大量富有探索性的电影艺术手法，表现了一个令人难以置信而又发人深思的案件，对以性爱为主题的电影的发展起到了推动作用。也许正是从这个意义上，1978年的戛纳国际电影节评委会将最佳导演的桂冠戴到了大岛渚的头上。这无疑也是对该部颇有争议的影片的支持和肯定。

（王汉川）

反馈

1978 彩色片 90 分钟

苏联列宁格勒电影制片厂摄制

导演：维·特列古勃维奇

编剧：阿·格尔曼

摄影：维·特列古勃维奇

主要演员：奥·扬科夫斯基（饰萨库林）

米·乌里杨诺夫（饰努尔科夫）

本片获 1978 年全苏电影节最佳编剧奖

【剧情简介】

在新建的古林斯克市，一家大钢铁联合企业的建筑工地上，一片繁忙景象。可以听到推土机、挖掘机、起重机和运输汽车的轰隆声、铃声、喇叭声，夹杂着男人的低音和女人的高音喊叫，构成了一曲工地交响乐。在一座塔形建筑物顶端，有一个用纸板组成的标语牌，上面写着：离交工只有 59 天！它的上方还有一个横幅标语牌，字体同样醒目：联合企业第一期工程一定提前交工！

在调度室内，建筑工程托拉斯经理努尔科夫正和党委书记阿尔丘什金召开紧急会议，解决临近交工时出现的问题。努尔科夫是 40 多岁的矮胖子，显出一副胸有成竹的样子。当有人汇报说，让工人在两天内粉刷完装修工段车间有困难时，他大手一挥说：“告诉他们，完成后每人一百卢布奖金！”在他看来，这样问题就轻而易举地解决了。

这时通话器响了，秘书通知他，州委书记来了，还跟着一个有些秃顶的高个子男人。

努尔科夫并不感到意外。他知道那个新来的人是州党委提名为新任市委书记的人。他也知道，新任市委书记唯一的“任务”，就是“协助”自己完成目标，满足自己提出的一切要求。

果然当州委书记奥库涅夫介绍努尔科夫和新提名的市委书记见面时，不仅特地郑重其事地介绍了努尔科夫的过去，而且预言了他的未来——现任建筑托拉斯经理的努尔科夫，两年以后将成为建设总局局长，五年以后，就有可能升为建筑工程部部长了。而关于新提名的市委书记，他却什么也没有说。

确实，和努尔科夫比起来，这个将担任市委书记的萨库林资历还浅。他才 39 岁，大学毕业后在州建筑局当一名普通工作人员，后来虽升为副局长，但仍属于被提拔的青年干部。他该学习的东西还多着呢。这次虽被提名为市

委书记，但这个城市就是由于钢铁联合企业的建设才组建而成。因此，说市委书记的任务就是协助努尔科夫工作，也并不过份。

在新古林斯克市第一次党代表会议上，萨库林很顺利地当选了。也可以说，他的当选并没有引起什么重视。倒是努尔科夫在发言中又把钢铁联合企业建设的重要性大大强调了一番。言下之意谁都明白：没有钢铁联合企业就没有新古林斯克市。这番慷慨陈辞似乎使萨库林更加明白，自己最重要的职责，就是协助努尔科夫做好工作。

没想到。萨库林刚上任，就碰到了意外的情况。在州委书记奥库涅夫也参加的第一次市委会议上，突然有一个妇女闯了进来。这个叫维亚兹尼可娃的不速之客当着州委书记的面对全体市委委员冷冷地说：“努尔科夫在大会上说，联合企业第一期工程提前交工，是我们一个很大的胜利。那么我希望努尔科夫解释一下，为什么前任托拉斯经理马龙采夫坚决反对提前交工？从那时以来，发生了什么变化？”

努尔科夫刚要说话，州委书记先发了言。使萨库林惊奇的是，州委书记并不回答问题，而是含沙射影地扯到别的事情上。只听他不紧不慢地说：“我知道，自从换了新领导后，从前马龙采夫当经理时担任领导职务的某些同志退居二线了。比如，维亚兹尼可娃同志原先是计划处长，现在是计划处经济师。在这种情况下难免有些不满……至于说到交工，那么我告诉你们，我们州委会没有一天不接到电话，都是等你们交工的单位的领导人打来的……”

州委书记说完了，会议室一片沉默，维亚兹尼可娃被“冷”在那里，然后州委书记宣布散会，就仿佛刚才什么事也没有发生似的。

但萨库林预感到这件事没有结束。果然，当塔形建筑物顶端的标语牌上写着“离交工只有 47 天！”的时候，维亚兹尼可娃出现在萨库林的办公室中。

维亚兹尼可娃开门见山说明了来意。她说：努尔科夫所说的第一期工程即第一条施工线提前交工，完全是个错误。根据国家计划，整个联合企业包括三条施工线在内，应于年底交工。而如果其中一条线提前交工了，其余两条线就不能按期交工。因为这条施工线有特殊的工艺规程和安全技术条件。在这一条线开工的时候，联合企业的用地都要封闭，其它两条线只能在夜间和休息日开工。而第一条线如果提前交工，则势必在夜间和休息日也要开工（现在事实上已经这样），而其它两条施工线只能停工。它们的交工日期将推迟一年半。这样国家将损失两千万卢布。而本来，如果第一条线不提前交工的话，三条施工线按国家计划于年底同时交工是完全有保障的。

然后维亚兹尼可娃把一个小本子交给萨库林，说一切论据上面都有。说完，她就走了。

过了两星期，当标语牌上写着“离交工只有 34 天！”的时候，萨库林来到维亚兹尼可娃家里。

萨库林告诉维亚兹尼可娃说，他仔细看了她那个小本子上的材料。现在

他完全相信，她是正确的，一条线交工的确是个错误。但他还不明白，怎么会出现这种情况。

维亚兹尼可娃听了萨库林的话非常激动。现在终于有人支持她了。她说，这实际上是犯罪行为。前任经理马龙采夫是憎恨突击作风的。他说过。交工那天应该是一个普通的、平静的日子，就和每天一样。可是突然，奥库涅夫当了管工业的州委书记。他一上任就提出，建筑托拉斯应当挖掘潜力，提前让联合企业投产，马龙采夫坚决顶住了奥库涅夫不切实际的决定。但在一次事故中，马龙采夫不幸去世。努尔科夫当了托拉斯经理，于是一切都改变了。

维亚兹尼可娃说，努尔科夫本来是马龙采夫提拔起来的。马龙采夫去世后，他当了代理经理。为了博得州委书记的信任，以便日后提升为正式经理，他同意了奥库涅夫的意见。“事实上，世界上简直找不出比努尔科夫更狡猾的人了。他一切都考虑到了，交工那天要大会庆祝，努尔科夫会得到勋章……”

标语牌上写着：离交工只有 32 天！

萨库林召集努尔科夫等三个负责人开会，提出放弃一条施工线提前交工的计划。他并要他们三个人明天和他一起去州委会。

努尔科夫立即表示反对，说这个想法简直不值得认真讨论，并且他也不去州委会。托拉斯党委书记阿尔丘什金没有表态，他说以后单独和萨库林谈。联合企业经理科兹那可夫态度模棱两可，说话吞吞吐吐。于是萨库林决定，明天大家一起去州委会谈。

等到努尔科夫和科兹那可夫离开以后，阿丘什金就劝萨库林“不要和努尔科夫作对”。他说，努尔科夫早就“预见到，到时候另外两条施工线的交工日期会名正言顺地向后挪，因此没什么可担心的”。

萨库林对阿尔丘什金的话没有反应，阿尔丘什金耸耸肩走了。第二天萨库林坐在小汽车里等努尔科夫等人，但一个也没有来……

萨库林决定召开市委会，但州委书记奥库涅夫早接到了努尔科夫的报告。他通知萨库林立即到州委会来。

在接待室里，萨库林先见到了州建筑局副局长齐莫宁。齐莫宁劝萨库林不要“节外生枝”。他坦率地对萨库林说，要改变头条施工线交工期限会使奥库涅夫陷入难堪境地。他提醒萨库林，是奥库涅夫提名萨库林担任市委书记的，而现在萨库林竟然“把建设主任、经理和党委书记召集起来反对州委会，简直是胡闹！”

齐莫宁的话没有奏效，奥库涅夫亲自出马。他承认是他提出提前交工的，他说这是“挖掘潜力”。他对萨库林意见完全听不进去。在萨库林的坚持下，他一会儿说等第一条线交工后，再研究第二、三条线的问题，一会儿说，第一条线提前交工后，让努尔科夫想出办法使第二、三条线仍按期交工。完不成就让努尔科夫负责，至于国家经济损失，好像不值得考虑。当萨库林仍想说服他时，他突然把脸一板说：“你知不知道，我们工作中有条原则：如果

不能肯定问题一定可能解决的话，那就不应该把问题提出来。”

萨库林走后，奥库涅夫果然把努尔科夫找来，要他负责使第二、三条线也按原计划交工。可是努尔科夫说，这是根本不可能的。他大吐苦水，说自己刚提拔上来，工作处处遇到困难。原先预定拨给建筑托拉斯的材料和机器，在前任经理马龙采夫去世后，都要转到别的工程上去。他只得利用社会主义竞赛的威信。他保证一条线提前交工，才使材料没有转走。至于第二、三条线，只得延期交工。努尔科夫的话同样使奥库涅夫无言以对……

在最后的紧急时刻，萨库林把问题向州委第一书记隆沙可夫作了汇报。隆沙可夫经过调查研究，充分认识到问题的严重性。他严肃地批评了奥库涅夫，奥库涅夫承认自己有责任。但他坚持说，不能停止提前交工，因为那将会产生更大的问题。

隆沙可夫也沉默了。

标语上写着：“离交工只有 14 天！”

市委会举行特别会议。州委第一书记隆沙可夫在会上宣布：第一条施工线按奥库涅夫的决定提前交工。

他沉重地说：“情况是这样，现在有 20 个企业等待着你们建成的企业的产品，又有 100 个大企业等着这 20 个企业的产品。所以，现在不交工的话，就会产生混乱的连锁反应，损失就会太大了。因此，从两个损失中，只能接受较小的一个。如果一年前，当你们的经济学家把信递给州委会的时候，就采取措施，我们就可以避免这个较小的损失——实际上这个损失并不小。这个反馈信号在我们的频道中已经响了很久，这是不可原谅的。我们失去了时间，时间就是选择的可能性。选择的可能性就是巨大的财富。”

隆沙可夫接着宣布，已建立一个委员会，研究造成这一事件的原因，结果将向莫斯科汇报，还将作出有关人员的结论。他并说，第一条施工线交工时，不许举行任何庆祝，也不会有任何奖金。“因为这不是一次成功，而是一个不可原谅的错误！”

标语牌上写着：“离交工只有 13 天！”

一个安装工慢慢攀上梯子。这不是那个每天换数字的姑娘，而是个小伙子。他身穿帆布工作服，面容严肃，双眉紧皱。小伙子到了塔顶建筑物高处，从胶靴里抽出一根铁棍，有力地把一排纸板一块块敲下来。硕大的标语字无声地飘落下去。

工地上还是那样繁忙。

【鉴赏】

《反馈》是 70 年代苏联“生产题材”电影创作中的重要作品。关于影片的主题，从影片的名称中即可领会到。“反馈”是电子学中专业用语，意指在电路系统中，从某一级（部分）线路的输出端将输出信号取出一部分，再输回到本级的输入端，或者再经放大，用以加大原信号强度。影片借用“反

馈”一词，讽喻当时苏联一些工业部门存在的严重问题并不是孤立的现象，它不仅涉及其它单位，产生连锁反应，而且又会反作用于本身，以至要想纠正原来的问题亦属不可能。从这个角度讲，影片比较深刻地揭露了当时苏联社会的痼疾，具有一定意义，在苏联也获得较高评价。尽管影片把问题症结归咎于个别干部不负责的态度和个人品质，从而反映了影片所带有的一定的时代局限性，但是影片所展示的社会现象，却具有深刻的真实性，影片所反映的问题，也具有迫切的现实意义。影片所揭示的弊端，会引起广大观众认真的思考，因为观众能认识到，影片所反映的问题，带有相当的普遍性和典型性，其性质已经超出了工业领域。影片所涉及的，实际上是如何完善社会主义体制问题。影片所反映的那些问题，在后来的社会发展中，非但未能消除，反而越演越烈，以至不可收拾，这当然不是个别人所能决定的。但70年代像《反馈》这样的影片的出现，正反映了当时一些严肃的艺术家深刻认识到自己所肩负的社会责任。他们关怀国家的前途，他们认真思考各种社会现象，他们的作品反映了他们的良知。他们无法解决一切问题，但他们坦率地，也可以说是痛心地揭露了他们所观察到的问题。因此，经过多年以后，再来看看《反馈》这样的影片，尽管可以很容易地发现影片的不足（如对问题的症结没有讲得十分透彻，影片中的正面主人公形象比较苍白，等等），但仍然应该承认影片在苏联电影发展中所占有的重要位置。影片反映了一种社会思潮，反映了一个时代，具有一定的认识价值。影片所具有的批判意义，到今天也没有过时。

从艺术样式来说，《反馈》是一部尖锐的政论性作品。影片情节的展开，影片对社会矛盾的揭示，以及对人物形象的刻画，往往依靠对话。影片的吸引力不在于情节纠葛的展示，而在于通过对话所体现出来的内在的紧张性。这反映了当时被称为“问题电影”的那类作品的艺术特点。在世界电影发展进程中，采用这种艺术样式的作品是很少的。因为这类作品容易显得枯燥。一切取决于作品所反映的问题的尖锐性，以及对矛盾的揭示的方式。在本片中，对矛盾的揭示是采用步步深入的方法。主人公萨库林可以说是不由自主地被卷入矛盾中去的。但一旦处于矛盾之中，他就主动地发挥自己的能动性，从而使对问题的展示逐步扩大，对矛盾的揭示逐步深入。作者希望通过这种方式，使作品的吸引力也随之逐步加强，从而达到使观众和影片产生认同的目的。从影片本身来看，作者在这方面获得了相当的成功。由于影片所提出问题的尖锐性，由于人物对话不仅是一种争论，而且反映了各种思想的较量，特别是由于在影片的结尾，问题并没有解决，也不可能解决，影片主人公是以失败告终的（尽管他的思想是正确的），这就造成了一种震撼力。看完影片后，观众很自然会想到，影片结束了，影片提出的问题仍然存在，仍然需要认真思考。这将使影片在观众心目中留下牢牢的印记，也许会产生长远的影响，而这恰恰是作者所希望的。

由于样式的特点所决定，影片在对问题的提出，对矛盾的展示，以及对

人物形象的刻画上，都采取了简炼的手法。影片对矛盾的揭示是有层次的，但又是简捷的。观众很快就随剧中人一起进入了矛盾的深层之中。影片对努尔科夫领导班子中以及州委一些人的思想立场和心理特点的描述，仅仅三言两语，就把每个人的面貌勾勒出来。这些都是影片的成功之处。

简炼并不等于简单，用简炼的方式，仍然可以反映深刻的内涵，由苏联优秀的演员之一米·乌里扬诺夫扮演的努尔科夫，就是一个内涵非常丰富的形象。影片剧中人维亚兹尼可娃（由也是大名鼎鼎的苏联演员莉·古尔琴珂扮演）把努尔科夫称为“世界上没有比他再狡猾的人了”。但是，当观众看完影片后，可能会感受到，用“狡猾”来形容努尔科夫，有些失于简单化和片面性。努尔科夫有自己的苦衷。有些事他也是不得已而为之。实际上，从某种意义上可以说，他的所作所为只是在“适应”周围（包括上上下下各方面）的环境，观众会体会到，努尔科夫这样的人是社会的产物。因此，乌里扬诺夫在扮演努尔科夫时，并没有赋予形象单一化的色彩。一开始努尔科夫显得自大、专横，官气十足，但随着矛盾的深入发展，努尔科夫真实的内心世界也逐步展示出来。到最后，观众甚至会感觉到，努尔科夫是真诚的，坦率的，有时他也不能决定自己的命运。努尔科夫的形象是影片的主要成就之一，也是乌里扬诺夫大半生中创造的众多的人物肖像中色彩十分鲜明的一个。相比之下，由当前被称为俄罗斯最有才华的演员之一奥·扬科夫斯基扮演的萨库林的形象，却显得有些单薄。尽管当时演员在影坛已崭露头角，但由于剧作的原因，萨库林的形象仍然只像是作者构思的表达者。形象所起的是表达作用的职能，因此产生的吸引力就较小了。只是由于演员本身的魅力，才使萨库林的形象和努尔科夫的形象比起来，不至于过分地相形见绌。

本片编剧阿·格尔曼是苏联著名的电影剧作家和话剧作家，也是一位政论作家。在70年代进入电影界之前，他曾长期从事记者工作。他后来的作品，一向以贴近生活，反映现实中尖锐的问题著称，这与他早年的工作经历不是没有关系。与他同时代的剧作家比较起来，他的作品不算多，其中最著名的，就是本片和1975年创作的也是属于“生产题材”的《奖金》。从80年代以后，他的活动主要朝政论方面发展。

本片导演维·特列古勃维奇也是苏联著名电影创作者。1963年从电影学院毕业后，他拍摄了一系列影片，其中较著名的，除本片外，还有同属生产题材的《旧墙》（1974）、《干线》（1983），属于“政治电影”的《信任》（1976）等。由于创作中的成就，他曾于1987年获功勋艺术家称号。但从80年代以来，他在创作方面已归于沉寂。

（李小蒸）

尼罗河上的惨案

Death on the Nile

1978 彩色片 150 分钟

英国埃米影片公司摄制

导演：约翰·吉勒曼

编剧：安东尼·谢弗（根据阿加莎·克里斯蒂同名小说改编）

摄影：杰克·卡迪夫

主要演员：彼得·乌斯蒂诺夫（饰波洛）

简·伯金（饰林耐特）

洛伊斯·奇尔斯（饰赛蒙）

玛吉·史密斯（饰杰基）

【剧情简介】

本世纪 20 年代初叶，英国。一条蜿蜒的土路上奔驰着一辆漂亮的小汽车。驾驶此车的是本片的女主人公年轻美丽的林耐特小姐。由于父亲去世，她刚刚成为本家族巨大财产的唯一继承人。现在，她驱车前往自己的一所庄园。在庄园，林耐特巧遇了女友杰基的未婚夫赛蒙·多尔，他们竟一见钟情，并且闪电般地结了婚。当报上登出林耐特下嫁赛蒙的照片和他们将去埃及度蜜月的消息后，引起很大反响。林耐特的不幸也就由此开始。

迷人的尼罗河畔，风光宜人，建筑雄伟，古迹斑斑，然而，林耐特并不愉快，杰基的身影总是紧跟他们。一天，当她和赛蒙攀上金字塔，还没喘过气来，杰基竟又似魔影般出现在林耐特身后，大声喧嚷，这使林耐特非常高兴，她愤怒地对杰基喊道：“滚开！”

林耐特夫妇乘坐在卡纳克号游艇上，那些和林耐特有各种“关系”的人闻风也聚到了这艘游艇上。其中有：林耐特在美国的产业管理人、暗中窃利的美国律师彭宁顿；“爱好”名贵项链特别是对林耐特脖子上正带着的那条名贵项链万分垂涎的斯凯尔太太；斯凯尔太太的佣人鲍尔斯，林耐特的父亲使她的家产破败，她因此对林耐特恨之入骨；专写黄色作品的小说家奥特伯恩太太，她因在书中对林耐特做了下流描写而受到林耐特控告，正面临着赔偿一大笔损失费的危险，她的女儿罗萨利为母亲十分忧虑；还有贝斯纳大夫，由于林耐特公开指责他是一名庸医，而使他的医院的营业信誉受到很大影响；此外，林耐特身边的女佣人路易丝也并不忠诚于主人，由于林耐特不同意她的婚事和不付给她工资，她内心痛苦，对主人非常不满；就连船上那个看起来与林耐特并无特殊关系的青年弗格森也仇视林耐特，他读过《资本论》，目睹林耐特富贵的生活，认为应当把她作为寄生虫“干掉”；更令林耐特时刻不宁的是，杰基也在船上。林耐特身边真可谓危机四伏。

不过，船上还有另外的人，保护林耐特的利益而暗中与彭宁顿作对的英国律师雷斯上校在船上，雷斯的老朋友著名的比利时侦探波洛也乘这艘船游览。波洛那惯于思索的智慧的头脑已对船上形形色色的怪异有所察觉。舞会上，船舷旁，陆地游览中，一些蛛丝蚂迹在他的思维中渐渐形成有价值的判断图网。一天晚上，他特意走到杰基身旁，告诫她不要做蠢事。但怪事还是不断发生。在岸上参观一所著名的埃及古代建筑时，从那高大建筑物的上方竟然落下一块巨大的石块，几乎砸到下面的林耐特。接着，更令人意料不到的事情发生了。

那是一个沉闷的夜晚。餐厅里，杰基喝了许多酒，醉意熏熏地又在用言语刺激林耐特夫妇。林耐特不堪忍受，回去睡觉了。赛蒙劝杰基别闹了，要她也回去睡觉，杰基大怒，她对赛蒙说：“睡觉？你真叫我恶心！”说着，她竟拿出袖珍手枪指向赛蒙。枪声响了，被打中腿部的赛蒙应声倒地。这时，在场的人只有罗萨利。罗萨利和闻声赶来的弗格森先将歇斯底里的杰基送回她的客房，又叫来鲍尔斯整晚陪着杰基。弗格森喊来贝斯纳大夫给赛蒙做了包扎，贝斯纳整夜护理赛蒙。夜晚似乎重又归于平静。然而，一桩谋杀终于发生了。清晨，路易丝的尖叫惊醒了人们，林耐特已死在自己的舱房里，她美丽的头颅上留有一个弹洞。对夜晚发生的一切一无所知的波洛和雷斯上校也和人们一起赶到现场。经判断，林耐特是在午夜到凌晨2时之间被人用小手枪在睡梦中打死的。

波洛和雷斯上校迅速展开了侦察。首先，他们判断夜晚自己是喝了被人下有蒙汗药的酒而昏睡难醒，这是否凶手所为？凶手是什么人？为什么要杀死林耐特？在侦查中发现，似乎只有杰基和赛蒙可以排除作案的可能性，因为他们或者整夜有人看守，或受了伤不能动，况且赛蒙是林耐特的新婚丈夫，而其他人却有着各种作案的动机。但波洛没有轻下结论。在赛蒙的床前询问问题情况时，路易丝显得对主人的死颇负内疚地说：“假如我在场……”。这话使波洛若有所思，赛蒙的脸上则闪过一丝不易查觉的表情。侦察继续进行，凶手也没有停止行动。于是，恐怖降临到波洛的头上。早上，波洛在房里刮须时，惊异地看到一条毒蛇正向自己窜来。智慧的波洛不再挪动身躯，他轻轻敲了隔壁雷斯上校的墙，机警的雷斯抽出利剑，转身进来以迅雷不及掩耳之势将毒蛇刺杀，化险为夷。但是，接着路易丝却突然死去了，她是被人用利器割断了喉咙。波洛从路易丝紧攥着的手中取出一千法郎纸币的碎片，这使他悟到了什么。然而，还没等他采取行动，那个嘴里大吵大嚷已知道凶手是谁的奥特伯恩太太突然在赛蒙的床前被人从外面开枪打死。已对案情了解清楚的波洛为自己行动的迟缓大为懊悔，他把船上的人们召集到一起，宣称要揭开凶犯的面目。怀着各种心情的人们聚集在餐厅里，波洛不慌不忙在用他那严密的推理分析了全部案情。他先是不动声色地一一指出每个与林耐特有各种“关系”的人作案的动机和时机可能性，似乎谁都要对林耐特的死负责：路易丝、鲍尔斯、弗格斯因对林耐特的强烈的恨而可能对她下手；由于

林耐特死去将使贝斯纳大夫、奥特伯恩太太、罗萨利和彭宁顿在经济上得到好处，他们也都可能要杀死林耐特，波洛甚至指出彭宁顿已经下过手了——那块从古建筑上落下来差点砸死林耐特的巨石就是他推下来的。至于斯凯尔太太，为了那名贵的项链（她一上船就用放大镜在林耐特胸前认真观察过了），她也完全有可能去致林耐特于死地。但这些都是可能性，波洛最后说出了令人震惊的结论：真正的凶犯是赛蒙和杰基。在大家的惊诧中，波洛揭开了事实的真相。这是一起精心谋划的犯罪。杰基与赛蒙合谋来夺取林耐特的财产。在制造了一连串假象后，他们又在那一夜表演了假吵架（为了“演出成功”给波洛和雷斯加了蒙汗药），结果是杰基向赛蒙开枪，但并没有打中他，赛蒙装成受伤，在人们去找医生的时候（这期间有五秒钟，足够作案）飞跑到林耐特房中打死她，回来后向自己腿上开了一枪，这次他才是真的疼了。问题在于，他的行动被一个人看到了，这就是路易丝。路易丝对波洛说假如我在场……实际上这是暗示当时她在场。那么向谁暗示。当然是赛蒙。路易丝需要钱。赛蒙和杰基不能容忍她的存在，他们设下圈套，在路易丝数着讹诈来的法郎时，杰基从后面下手，用大夫的手术刀割断了她的喉咙，而她手里还攥着那法郎的一角。此时，罪犯以为再无漏洞，大功告成，但没想到还有一个证人——奥特伯恩太太，她看到杰基杀了路易丝，而她以为由此已掌握了全部案情，于是，她向赛蒙大声报告她知道谁是杀害林耐特的凶手了。恐慌的赛蒙大声喊道：你说你知道杀害我妻子的人是谁！这是向隔壁的杰基通报。情况危急，他们已没有别的选择，杰基在窗外向奥特伯恩太太开了枪。听了波洛的分析，大家陷入沉思。赛蒙不甘心，对波洛说：你没有证据。波洛望着他，很耐心地说：有一种印模试验，可以很容易地查出留在开枪人手上的火药药迹，而且允许作为法律依据。绝望的赛蒙和杰基无计可施，相互拥抱着，同时开枪自杀。

【鉴赏】

《尼罗河上的惨案》揭示了西方社会日益严重的犯罪问题。正值青春年华的林耐特小姐自从继承了父亲的巨额财产以后，实际上已经陷入一个危机四伏、生命随时都会遭人暗算的险恶环境。金钱，之所以成为罪恶，这是由于人们生活在一个为金钱而勾心斗角的世界里。资本主义社会中财富的极度不均，和人们对财富不择手段的追求以及由此引发的社会矛盾是林耐特小姐送命的原因，也是这部影片所反映出来的严峻的社会现实。

就样式而言，这是一种描写凶杀犯罪的侦探片。它是根据著名侦探小说家阿加莎·克里斯蒂的小说改编的。阿加莎·克里斯蒂的侦探小说以构思精巧、情节离奇、推理分析缜密著称。在西方，她与英国侦探小说家柯南道尔齐名。阿加莎·克里斯蒂在系列作品中塑造的大侦探波洛和柯南道尔笔下的大侦探福尔摩斯一样已成为智慧的象征。这部影片比较细致、准确、全面地表现了作家的创作风格和创作特征。

《尼罗河上的惨案》在艺术构思上是下了功夫的。影片没有落入西方同类影片那些故弄玄虚或哗众取宠的俗套，也没有在暴行与色情方面做低级无聊的展览。行驶在尼罗河上的“卡纳克号”游船上集中了所有可能谋杀拥有巨额资产的林耐特的人们。在影片开始，编者用相当大篇幅，对各色人等的心态进行了点到为止的描绘和烘托。这些人以不同的态度、方式表现了他们与林耐特的不同关系。其中有被林耐特损害名誉的，有被她粗暴诽谤的，有被她父亲弄破产后沦为佣人的，还有自封“马克思主义者”要把林耐特“干掉”的，最明显要对林耐特报复的，是被她抢去了爱人的另一个女人杰基，她几乎时时追踪着林的身影。影片借此烘托了气氛，渲染了环境，起到了巧设疑云、妙布迷雾的作用。之后，创作者采用了步步紧逼的办法将情节推向高潮。如果说前面的戏是交待和铺垫，到餐厅中，杰基向她以前情人、现在的林耐特的丈夫猛击一枪实施“爱情报复”，戏就开始陡转，紧接着，深夜，又是一阵枪声，林耐特被枪杀。再接着，林耐特的女佣被人用奇怪而残忍的方式割断喉咙致死。由伤一人，到死三人，案情立刻趋向复杂。犹如在湍急的河流中筑起一条大坝，水势被拦截，而大坝随时有冲毁的可能。这种艺术技巧，在创作上谓之“蓄势”，它的目的是加强情节的紧迫感。至此，影片已依靠这一技巧成功地抓住了观众，迫使观众为眼前发生的血淋淋的现实焦虑、激动，并去思索：谁是真正的凶手？

作为侦探片，逻辑推理是必不可少的。但逻辑推理往往给人以枯燥感。在以视觉形象为主的电影画面中，大段的破案分析，难以吸引观众。这部影片为了消除侦探片这方面的弊病，编者除了上面谈到的运用巧设疑云、妙布迷雾，在推理前，加强情节的紧迫感等手段，吊起观众急欲知道“凶手是谁”的愿望外，特别是在以下两点上作出了努力，取得了同类影片不易取得的效果，使影片变得新颖、生动，自始至终吸引了观众。

其一，调动观众的参与意识。影片一开始就将大侦探波洛放在故事的发展之中。波洛不是事件发生后的单纯的推理者，而是自始至终在事件参与者之中，这一构思，对调动观众的参与意识是至关重要的。实际上，波洛在影片中代表了观众。观众是不自觉地把自已放在波洛的地位。他们像波洛一样，观察卡纳克游船上的各色人等。波洛的思索，就是观众的思索，波洛的分析、判断，实际上也是观众的分析、判断。编者借助于波洛，顺着观众的思路和心理对案情进行思考，而且不露痕迹地把观众的思考和分析引入“歧途”，最终使观众产生“意料之外”效果。

其二，在悬念中运用电影手段进行推理。要使观众有浓烈的兴趣沉浸在推理之中，必须造成强烈的悬念。这部影片到死了三人之后，“谁是凶手”已成为观众感情与心理上的迫切需求，成为推动情节发展的总悬念。在总悬念的统率下，每一个有可能成为“凶杀犯”的人，便成为一个个接踵而来的小悬念。波洛的推理与回顾，不是干巴巴的语言讲解，而是采用了电影视觉手段。每一个可能凶杀的人，都随着波洛的语言推理，在银幕上来“演”一

次他们各自如何枪杀林耐特的过程。也就是说，“语言推理”在银幕上已化为“形象推理”，且运用了快镜头，使之更符合侦破片的特点，观众感到既紧张又真实。随着凶手的频繁活动，破绽之处也越来越多。波洛最终令人信服地拨开疑云迷雾，抛开那些有谋杀“可能”而实际并非凶手的嫌疑人物，推论出真正的凶手是林耐特的丈夫赛蒙和他的同谋者、以前的情人杰基。这一结论出人意料之外，也在情理之中。电影手段帮助了观众的思索推理过程，并使这一过程充满了娱乐性。

难得的是《尼罗河上的惨案》作为侦破片，编者并没有一味地铺陈情节，而是注意到了人物性格的刻画。影片中的波洛机敏、深沉、幽默，其个性相当有特色。特别是影片最后，他从发浑的酒、有枪眼的披肩、留有红墨水的指甲等细节入手，并联系某些人的特殊语言，探幽发微，找出其内在联系的剖析，精确得当，显示了神通广大的大侦探的真正魅力。该角色的扮演者彼得·乌斯蒂诺夫是一位多才多艺的艺术家，他既编剧，又当导演、演员。他曾经因在《斯巴达克斯》、《托卡皮》等影片中的成功表演而两次获得最佳男配角奥斯卡金像奖。而在这部影片中，他的表演又达到了一个新的高度。此外，影片对另外两个人物赛蒙、杰基的描绘也别具一格。影片既写出了他们谋财害命的残忍、狡猾、老练，也努力写出了他们犯罪活动的内因。最后，两人在绝望之后相互拥抱着开枪毙命的自杀结局，突出表现了凶手对“爱情忠贞”的一面，表现了人物内心世界的复杂性。特别应当指出的，这部影片中人物的对话富有文学色彩和幽默感，且贯串始终，它也成为吸引观众津津有味地欣赏作品的重要因素。

“卡纳克号”游艇是资本主义社会的一个缩影。大侦探波洛尽管神通广大，但罪行还是接二连三地在身边发生，人们还是接二连三地死去。影片结尾，波洛望着惊魂未定的人们望着依旧美丽的尼罗河，轻叹一声气。雷斯上校环顾左右而言他的“女人最大的心愿就是希望有人爱”——这句解嘲式的台词表达了创作者对这一犯罪现实难以作出正确解释的无奈心情。

（章柏青边国立）

鬼畜

鬼畜

1978 彩色片 110 分钟

日本松竹公司摄制

导演：野村芳太郎

编剧：井手雅人（根据松本清张同名小说改编）

摄影：川又昂

主要演员：绪形拳（饰竹下宗吉）

岩下志麻（饰阿梅）

岩濑浩规（饰利一）

【剧情简介】

七月，骄阳似火，在离东京不远的一座中等城市的街道上，一位名叫菊代的中年妇女带着三个孩子正在行色匆匆地赶路。由于是第一次来到这里，她不时地向路人打听地址，终于在傍晚时找到了座落在一条小巷中的那家小小的家庭印刷作坊。作坊门前的木牌子上写着“竹下印刷所”几个大字。透过玻璃窗，可以隐约看到正在印刷机旁忙碌着的竹下宗吉。望着宗吉模糊的身影，一时间酸甜苦辣同时涌上了菊代的心头。

菊代原本是一家餐馆的女招待，七年前认识了宗吉后很快便委身于他，不久菊代怀了孕，由于宗吉的妻子阿梅不能生育，因此宗吉听说菊代怀了自己的孩子十分高兴，一口答应菊代为他生养孩子，他会好好安排他们母子的生活。此后宗吉为菊代在郊区租下了房子，常利用工作外出的机会来这里看菊代和孩子，并给他们留下生活费用。转眼七年过去了，菊代先后为宗吉生了三个孩子，大儿子利一已经六岁，女儿良子四岁，小儿子庄二只有一岁半。与宗吉这种没有名份的不正常关系本来已使菊代日趋烦恼，加之近年宗吉的小印刷作坊越来越不景气，最近一段时间宗吉已经拿不出钱来供养菊代他们，只是一味推托搪塞。眼看母子四人就要断了生计，菊代左思右想，终于下了决心，带着孩子们找上门来。

宗吉与妻子阿梅共同经营着这家印刷作坊，除了夫妻要自己动手之外，还雇了个叫阿久津的印刷工人。菊代和三个孩子的出现立即打破了竹下家的平静，醋意大发的阿梅怒气冲冲地狠狠打了宗吉好几次耳光，对宗吉深感绝望的菊代坚决要同宗吉断绝这种关系，并且提出宗吉应该补偿她这些年来的损失。乱了方寸的宗吉一时不知如何解决才好，只得先让菊代母子暂且在家里住下，第二天再想办法。

当天夜里，菊代辗转反侧，怎么也无法入睡，对于宗吉这些年来的所作所为她越想越气，尤其是昨天找到宗吉后，他那种敷衍搪塞和阿梅的盛气凌

人更使她怒火中烧，结果她再也无法控制自己，突然爬起身狂笑着冲进宗吉的卧室朝宗吉大喊：“鬼！畜生！你还算是人吗！”接着又对阿梅叫道：“我把你的宝贝丈夫还给你，别再让人抢跑啦，快把他放进保险柜里去吧！哈哈……”接着她义无反顾地冲出了大门，消失在漆黑的夜色之中。

三个孩子就这样被留在了宗吉家，阿梅把这几个不是自己生育的孩子视为眼中钉，肉中刺，不仅不照料他们的生活，而且总是非常刻毒地对待他们，动辄打骂虐待，还一口咬定他们不是宗吉的孩子。万般无奈，宗吉只好自己动手给孩子们洗衣做饭。在阿梅的虐待下，小儿子庄二患了严重的营养不良症，已经不能起床了。这天，阿梅在二楼那间纸库兼做孩子们卧室的房间里取纸时，一块苫布从架子上落下来，盖在躺在架子旁的庄二脸上，庄二病弱得已没有气力将脸上的苫布拂开。这一情景恰好被宗吉看到，脸上突然显出古怪的表情。心术不正的阿梅却从宗吉的眼神中得到了罪恶的启示。当天下午，当宗吉外出归来时，发现那块苫布又一次蒙住了庄二的脸，他掀开苫布一看，面色惨白的庄二已经停止了呼吸。

尽管宗吉心里明白，但他却是敢怒而不敢言。在阿梅软硬兼施的手段摆布下，很快他就只有言听计从的份了。庄二死后不久，阿梅又怂勇、催促宗吉对付四岁的女儿良子。这天，宗吉领着良子来到了东京，中午吃饭时他仔细地盘问了一番良子“知道爸爸叫什么名字吗？”“爸爸的名字就叫爸爸”“咱们家住在哪儿？是什么街多少号呀？如果良子走丢了，有人问起的时候良子怎么说呀？”“嗯……是个有好多好多纸的家”……在确认了良子无法清楚地说出父母姓名和家庭住址后，宗吉就把她专往人多热闹的场所带，打算趁她没注意时偷偷溜走。但良子似乎有了什么预感，一直紧紧地抓住爸爸的衣角不放手。黄昏，宗吉把良子带到了游人如织的东京塔上的望台，趁着良子从望远镜中观看东京远景时，宗吉借口去厕所，抛下女儿急忙钻进电梯降到地面，很快消失在熙熙攘攘的人流中。

三个孩子“处理”掉了两个，接下来就轮到了大儿子利一。六岁的利一与良子和庄二不同，他已经能准确说出父母的姓名和家庭住址，因此他只能被“彻底消灭”。阿梅悄悄交给宗吉她保存了多年的一小瓶毒药，让他伺机毒死利一。这天宗吉把利一也带到了东京，白天他们在动物园过了一天，傍晚时宗吉把利一带到宽永寺幽静的庭院里，拿出一只事先放了毒药的面包让利一吃。利一刚咬了一口便“噗”地吐了出来，连声说难吃。这时宗吉竟不顾一切地卡住利一的脖子把面包硬往他口中塞，一边气急败坏地叫着：“吃！你给我吃呀！”利一拼命挣扎，无奈年小力单，怎么也挣不脱。正在危急时刻，有一对游客经过这里，他们惊讶地驻足看着这种异乎寻常的景象。宗吉猛然发现近旁有人，大吃一惊，狼狈地停下了手，利一趁机跑到一旁，怀着几分戒备瞧着父亲。宗吉似乎一下清醒过来，懊丧地抱着头流下了眼泪。

然而，箭在弦上不得不发，第一次的失败使宗吉夫妇定下了更周密的计划。在行动的头一天晚上，阿梅将利一服装、用具上的所有商标都拆了下来。

第二天，宗吉说带利一去旅游，把他领到了远离城市的一座海岛上。他们一起登上高高的山崖，在山崖的前端是陡峭的绝壁，悬崖下几十米处，汹涌的波涛猛烈撞击着巨大的礁石，发出震耳的轰鸣，宗吉选定了这里。当晚他们在山下的小旅店住了一夜，第二天宗吉又带利一上了山。当夕阳逐渐沉下海平面时，玩了一天十分疲倦的利一已经依偎着宗吉睡着了。宗吉用力摇了摇利一，见他睡得很沉，便轻轻抱起他，一步一步走向悬崖。强劲的山风吹飞了盖在利一身上的雨衣，宗吉站在悬崖边摇晃了一下，面无表情地将双臂往下一放，把怀中的儿子丢下了万丈深渊。

不过，利一并没有摔死，他被悬崖中部一株大松树挂住了。当地渔民发现后把他救下来，送到了附近的警察署。刑警们根据种种迹象调查分析后认定这是一桩有计划的谋杀案，并且掌握了利一在头一天同一个像是他父亲的男人一起来到此地的情况，这个男人有重大杀人嫌疑。可是令刑警们头痛的是不论怎么盘问，利一对父母的姓名和住址始终守口如瓶，似乎是在全力庇护杀人的罪犯，尽管大家都心急如火，但对这个只有六岁的孩子却又束手无策。

刑警们偶然从利一口袋中一块用来玩跳房子游戏的石块上发现了线索，这是当时已非常罕见的老式石版印刷使用的石版碎块。通过这一线索，刑警们终于将杀害亲生孩子的罪犯竹下宗吉逮捕归案了。利一被领去指认父亲，当他见到戴着手铐、失魂落魄地从椅子上站起来望着他的父亲时，却大声地否认：“我不认识他！他根本就不是爸爸！……我不认识他！”受到良心谴责的宗吉踉跄着扑上前去，跪倒在儿子面前泪流满面地喊着：“利一！饶恕我吧……饶恕我吧！”

【鉴赏】

在日本文坛，有人将推理小说按写作风格分为“正统派”、“变格派”、“解密派”、“幻想派”等等。战后著名推理小说作家松本清张的作品则被称为“社会派推理小说”。松本清张自50年代中期开始涉足推理小说的创作，他反对过去那种脱离时代、脱离社会现实、一味追求神秘离奇的案情或单纯“解密”式的写作方法，认为推理小说的内容也应该被置于广阔的社会背景之下，也应该通过作品来探讨社会结构与犯罪之间的复杂关系和人物的犯罪心理。他创作的许多脍炙人口的优秀作品如《点与线》、《零的焦点》、《眼壁》、《日本的黑雾》、《帝国银行事件》、《沙器》等，都着眼于揭示美军占领时期和现代社会中的种种不平与罪恶，具有明显的现实主义倾向。《鬼畜》的小说是松本清张根据发生在静冈县的一桩真实事件创作的，这桩原始案件恰恰是松本清张所喜爱的素材。在他的推理小说中，登场人物几乎都是那些生活在我们周围的普普通通的市井平民，他们往往是因生活道路上的偶然事件而改变了自己的一生，由于这些事件恰好触及了他们自身的短处、弱点，以致最终使他们走上了犯罪的道路。

在根据松本清张的推理小说改编的电影中，有相当一部分是由野村芳太郎导演的，如《眼壁》、《零的焦点》、《幻影的车》、《沙器》和《鬼畜》等。其中《眼壁》、《沙器》和《鬼畜》都被评为当年的十佳影片之一。野村芳太郎是一位功力深厚的导演艺术家，他的作品或以华丽的笔触和粗放的线条表现处于特定历史时期和重大事件中的人物的命运，或以平实的手法细腻地描绘普通人物的生活、情感和内心世界。《鬼畜》这部影片即是使用了后一种手法令人信服地展示了男女主角是如何一步步走上犯罪道路的。

经营印刷作坊的竹下宗吉是个兢兢业业、埋头苦干的印刷好手，但他瞒着不能生育的妻子同餐馆女招待菊代发生了暧昧关系。后来，因长期得不到宗吉送来的生活费用而倍受煎熬的菊代带着孩子们突然来到宗吉家，使宗吉的丑行败露。此后阿梅便十分残忍地虐待这三个不是自己生育的孩子，不久便唆使丈夫将他们“处理”掉。由于做了亏心事而在妻子面前抬不起头来的宗吉经过一段迟疑、犹豫后，怀着十分矛盾的心情开始与阿梅共同策划、实施了杀子的行动。可以说，他们夫妇两个都是在一种出自本能的自我保护的意识驱使下故意犯罪的。

野村芳太郎没有将这桩罕见的杀子案件拍成血淋淋的犯罪片或充满悬念的侦破片，而是着重表现了潜藏于人们内心深处的犯罪意识在何种状况下转化为犯罪动机和犯罪行动的，以及他们在犯罪前、犯罪中和犯罪后的内心活动和情感的变化。影片通过对宗吉夫妇及菊代等主要人物的描绘来说明，在人们心灵深处的某个角落里，都潜藏着像“鬼畜”那样丑恶的东西。这种丑恶的东西在本人被逼入生活的绝境时，便很可能成为意志薄弱者行动的主宰，然而它最终也将反噬这些意志薄弱者。宗吉亲手将儿子丢下万丈悬崖时，也把自己推向了黑暗的深渊。从这方面来说，《鬼畜》的作者以这样一桩案件来使观众更深刻地了解人类自身的弱点和可怕之处。

犯罪的念头是在一个偶然的的情况下产生的，影片对此作了细致的描绘：宗吉与阿久津在做印刷前的准备工作，过了片刻，他四面看看，没有见到阿梅的踪影，便问阿久津：“我家那位呢？”阿久津抬手指指二楼。病中的庄二就躺在楼上，但纸库也在那里，因而阿梅去二楼并没有引起宗吉的注意，于是宗吉继续工作，他调整好机器，开机试印了两张，然后停机查看印刷品的质量……干着干着，他突然停止了动作，抬眼盯着二楼。此时他已产生了几分疑虑，阿梅为什么还不下来，宗吉开始变得心神不宁，频频朝二楼观望，最后他放下手里的东西走到楼梯口。看不到也听不到任何动静，宗吉逐渐紧张起来，表情中有了恐惧的成分。他放轻脚步一步一步登上二楼，猛然拉开拉门——正从架子上往下取纸的阿梅回过头来，原来她确实是在取纸。但紧接着一块苫布从架子上落下，盖在庄二的脸上。宗吉马上有所联想，表情十分复杂。阿梅随手拾起苫布，奇怪地问他：“怎么啦？有什么事？”宗吉躲闪着阿梅的目光，嗫嚅着退了出去。阿梅不解地看看手中的苫布，又看看庄二，突然明白了丈夫把苫布与庄二的生命联系在了一起，不过，她理解为丈

夫在暗示她可以怎样做。这场戏不仅情节安排得非常合理，而且演员的表演自然、贴切，分寸掌握得恰到好处。

对于演员的表演，野村芳太郎曾经说过：他一般不指导、提示演员应该如何表演，主要靠演员根据自己对角色的理解来进行设计。在《鬼畜》中扮演宗吉的绪形拳和扮演阿梅的岩下志麻都是著名的演技派演员，这部影片的成功在很大程度上也应归功于他们表演技能的高超。宗吉是一个很不好演的角色，从他登场开始，就处于一种尴尬、矛盾、无奈和自责的心理状态下。他是怀着极其复杂的心情犯罪的。例如，宗吉与利一去海岛的途中，他对儿子一直十分关心体贴。在悬崖上他陪着利一玩耍，利一跑向悬崖边时，他惊恐地喊道：“利一，危险！”冲过去紧紧拉住利一。当晚在小旅店里，他一边喝酒一边和儿子诉说心酸的往事，态度也是那么温和宽厚，分明流露出了父子的亲情。面对着尚且不谙世事的儿子，宗吉心中交织着父子之爱、深深的自责，以及无奈、胆怯和残忍。一边喝酒一边向儿子讲述着自己童年往事的宗吉忍不住失声痛哭起来，他在为即将离开人世的儿子落泪，也在为自己人性的丧失痛哭。绪形拳以炉火纯青的演技出色地塑造了宗吉这个人物，并因扮演此角色而获得了 1978 年度《电影旬报》的最佳男演员奖。

《鬼畜》这部影片与松本清张的小说相比，增加了最后父子的相见和利一被送往孤儿院的场面。在小说中，刑警们费尽了心机也无法从利一口中得到父母的情况，就在他们一筹莫展时，偶然中发现利一口袋里那块做游戏用的石头是一块石版的碎块，刑警们终于从这条线索中查出了竹下宗吉，小说到此便结束了。而影片增加的父子相见的那场戏虽然只有三、四分钟，而利一的台词也只有两句话“我不认识他！他根本不是爸爸……我不认识他！”然而，这个过早被置于人生重大选择时刻的六岁的孩子，他的喊声是如此地震撼人心，它表达了利一对宗吉作为父亲的资格的否认，表达了独自生活下去的决心，也包含着对父亲的庇护，同时它也使观众们从这一悲剧的产生联想到社会、道德、人性等诸多方面的问题，可以说是十分精彩的一笔。

（洪旗）

大篷车

The Big Van

1979 彩色片 170 分钟

印度 TV 影片公司摄制

编导：纳亚尔·胡赛因

摄影：穆尼尔·坎

主要演员：阿莎·帕雷克（饰苏妮塔）

吉滕德拉（饰拉詹）

阿鲁娜·伊拉尼（饰妮莎）

【剧情简介】

崎岖的山路上，一辆小汽车急速奔驰，车身剧烈地颠簸着。紧握方向盘的苏妮塔更是心慌意乱。她想刹车，刹车不灵——刹车装置已被人拆除。汽车像一匹脱缰的野马难以驾驭，苏妮塔情急生智，乘势打开车门跳了出去。汽车失去控制，翻下山去。河滩边，面对毁坏的空车，追赶而来的苏妮塔的新婚丈夫拉詹领着一伙打手恶狠狠地说：“我相信她没死！只要我活着，我一定把她找回来！”

苏妮塔是孟买一家大工厂主莫汉达斯的独生女。不久前，她的家里发生了一系列重大变故。莫汉达斯发现保险柜里的 30 万卢比巨款丢失，令他气愤万端的是，窃犯竟是他非常信任、亲自培养并一手提拔的工厂总经理拉詹。莫汉达斯当面斥责了拉詹的罪行，勒令他必须缴回窃款。然后，他坐下来将此事写信告知自己的忠实老友、前任总经理卡拉马昌德，邀他回来帮助管理工厂。然而，信还没有发出，见事情已完全败露的拉詹，杀机顿起，残忍地将莫汉达斯从窗户推下楼去摔死。失去了唯一的亲人，善良柔弱的苏妮塔悲痛万分，她不想再活下去，写了绝命书，欲跳楼而亡，被拉詹救下。随后，拉詹提出要娶她为妻，并说这是她父亲的遗愿。苏妮塔本不愿在这悲痛时刻结婚，但想到这是父亲的愿望，就同拉詹举行了婚礼。

拉詹带着苏妮塔来到郊区的一座小别墅，度新婚第一夜。新房的灯亮了，夜总会的舞女莫尼卡突然出现在眼前。妒火中烧的莫尼卡拿出一些她和拉詹在一起时拍的肉麻的合影照片，更令苏妮塔惊愕的是，莫尼卡亮出了莫汉达斯临死前写给卡拉马昌德的亲笔信，揭穿了拉詹就是盗窃巨款和杀害莫汉达斯的原凶！

苏妮塔再也不能平静下来，她跑进里屋，反锁上门，任拉詹敲门解释也不开门。她决心逃离身边这个披着人皮的恶魔。半夜时分，她从门上的锁孔中看到外屋的拉詹已在沙发上睡着，于是，她悄悄开门，拿了拉詹汽车的钥匙，急匆匆驱车上路。岂料，她又中了拉詹的圈套。拉詹已拆掉了车上的刹

车装置，然后故意放苏妮塔出去，企图制造苏妮塔因车祸身亡的惨剧，除掉她这个知情者。这样，就出现了影片开始那惊心动魄的一幕。

苏妮塔荒野逃生后，来到一条小溪旁。为了躲避拉詹的追杀，她必须重新装扮自己。她用自己的耳坠从几位洗衣女那里换了一身村装，打扮成一个乡下姑娘的模样，准备去找莫尼卡求助。路上，她看到一辆车身上画满吉卜赛舞蹈图案的大卡车停在道旁，她偷偷钻进这辆车中。这辆车的司机莫汉和乔尼是善良热情的青年人，他们正准备去和一个吉卜赛部落的演出团的大篷车队会合。部落头人托塔租了这辆旧车。他们发现了车上的苏妮塔后，好心地将她送到要去的地方。可是，苏妮塔找到莫尼卡的住处才发现，拉詹正在那里。原来，阴险狡猾的拉詹为了骗取莫尼卡手中的证据，已经哄骗莫尼卡和他重归于好。苏妮塔无奈，赶紧逃出来。她再一次上了莫汉的旅行车，暂时躲藏在吉卜赛部落中，以便等待机会到班加罗尔去找父亲生前好友卡拉马昌德求助。从此，苏妮塔经历了一次终身难忘的吉卜赛人大篷车演出队的旅行。

吉卜赛人的大篷车队浩浩荡荡。大篷车队的吉卜赛人热情、豪爽、奔放，富有浓郁乡土气息的歌舞《在爱情的道路上》深深感染着苏妮塔，吉卜赛人的旺盛生命力使她眼界大开。不过，旅途生活中也有不那么顺畅的时候。吉卜赛姑娘妮莎似乎对苏妮塔的到来并不欢迎。妮莎是个有着热辣辣性格的姑娘，她能歌善舞，但有些粗野。现在，她热烈地爱上了莫汉，但莫汉并不爱她。她一面任性地追求莫汉，一面将莫汉对她的拒绝归因于苏妮塔的到来。因而，对苏妮塔常常表现得不那么友好。一天，当部落为当地举办一场演出时，作为部落歌舞明星的妮莎临场出了难题：苏妮塔不离开部落，她就不登台。部落当然不能让苏妮塔离去，而这时剧场里已经坐满焦急等待的观众，莫汉灵机一动让苏妮塔上台代替妮莎演出。这可难为了苏妮塔。她被推上台来，一时手足无措，窘态百出。但此时她已没有退路。渐渐地，她想到自己的遭遇，想到热情的吉卜赛人，勇气渐增，她鼓起勇气，现编现卖，连唱带跳，感情充沛，竟然震慑了台下的观众，演出获得出人意料的成功。

在这段共同生活经历中，莫汉爱上了苏妮塔，正式向苏妮塔表达了自己的爱。苏妮塔也爱上了莫汉，为了使他们的爱有更坚实的基础，苏妮塔向莫汉表露了自己的真实身份和遭遇，吉卜赛部落头人为他们主持了订婚仪式。然而，这一切使痴情的妮莎更加伤心，她心中萌生了一种罪恶的念头：除掉苏妮塔！危险时刻，正直的吉卜赛头人拉住了这匹快要脱缰的马，对她讲了一段语重心长的话，使她幡然醒悟什么是一个正直的吉卜赛人应有的爱心。从此，她把个人的爱深深埋在心底。

再说苏妮塔，杀父之仇未报，面对仇人还在四处张网捕捉她的严峻局面，她没有沉湎于爱情的幸福中，她在朋友的帮助下，终于同卡拉马昌德取得了联系。可是，当她赶到卡拉马昌德的住处时，这个正直的老人已被拉詹杀害了。现在，唯一的办法就是设法从莫尼卡处拿到父亲生前留下的亲笔信，到

警察局去告发拉詹。莫汉、妮莎帮助她同莫尼卡取得了联系，莫尼卡在电话里告诉苏妮塔去她那里取信。为了防止意外，勇敢的妮莎装扮成苏妮塔的模样同莫汉一起先到莫尼卡那里探查情况，然后再打电话通知苏妮塔亲自去见莫尼卡。事情果然有诈，妮莎与莫汉在莫尼卡家刚刚给苏妮塔打完电话，通知她来，就被拉詹埋伏的打手抓获了。结果，苏妮塔也遭到捕捉，随后，她被带到荒郊一处僻静地方。那里，恶毒的拉詹已经为他们挖好了一个大坟坑。此时，莫汉被吊在一棵树上，他的脚下踩着自己的弟弟，他的弟弟已快支撑不住，只要他一倒下，莫汉立时就会被吊死。被关在一间破仓库里的妮莎也在拼命挣扎，她终于磨断了捆绑自己的绳子。她悄悄爬出屋来，隔墙看到岌岌可危的莫汉，毫不犹豫地使出自己的飞刀绝技，割断了吊着莫汉的绳索，救了他的性命。接着，莫汉与拉詹展开了一场殊死搏斗，这是一场正义与邪恶的较量。终于，拉詹被莫汉打翻在地，莫汉又救下苏妮塔。正在他们刚刚庆祝胜利时，垂死的拉詹拾起一枝枪瞄向他们，枪声响了，挡住那罪恶子弹的是妮莎。妮莎以自己的生命实践了为爱而牺牲一切的信念。闻声赶来的头人、警察向拉詹开火，拉詹滚落进自己挖的坟墓里。

风浪过去了。善良的吉卜赛人到苏妮塔家豪华的住宅里向她告别。莫汉也对苏妮塔说：“我是爱你的，可我属于流浪的吉卜赛人的大篷车队。”在大篷车队缓缓行进的公路上，一身村姑装束的苏妮塔站在路旁迎候，她深情地对莫汉说：“你也许不属于我们家，可我是属于你的。”经历了生死磨难的情人，终于拥抱在一起。苏妮塔舍弃了万贯家财，随莫汉到大篷车队开始新的生活。车队中又响起豪放热情的歌声：“在爱情的道路上，行行复行行，浩浩荡荡的大篷车队，不停地走向远方。”

【鉴赏】

《大篷车》是一部极具观赏价值的娱乐片。它对于观众的吸引力是多方面的：它有传统好莱坞式的曲折故事情节，有着惩恶扬善的社会生活主题，有着一系列性格鲜明的人物形象，有着惊险激烈的打鬥场面，还有着赏心悦目的富有民族特色的舞蹈和音乐。

影片蕴含的是一个并不新鲜的社会母题——贪心是罪恶的渊藪，友谊是人类的珍珠。影片以第一人称的倒叙开篇，以主人公的自述结构整部影片，在曲折的情节中，叙述了一个资本主义社会中金钱与友情对抗的故事。女主人公苏妮塔是孟买大工厂主莫汉达斯的独生女，她的慈父突然被害，保险柜里的巨款被窃，劫财害命的竟是她父亲亲手培养的最信任的年轻的总经理拉詹。狠心的拉詹图财害命后还要骗娶美丽善良的苏妮塔做他的妻子，这一切在新婚之夜被曾受拉詹玩弄的舞女莫尼卡所揭穿。于是，苏妮塔惊恐地逃出魔掌，影片循着拉詹追杀苏妮塔的情节线发展，故事的总悬念发生。影片自始至终让女主人公苏妮塔在危境中行动，而苏妮塔这个善良柔弱的女性，面对的却是拉詹为首的一伙隐藏着的凶恶的坏人、打手，因而使人格外揪心。

当苏妮塔进入吉卜赛人演出团的大篷车队后，迅速扩大了影片的情节含量，故事出现了高度戏剧性的变化，宝贵真诚的友情凝成的力量，最终战胜了邪恶，坏人受到了惩罚。无疑，《大篷车》对贪欲以及阴险残忍这种种人性恶的批判，对友情和友情的力量等种种人性美的赞颂，显示着一种来自生活的艺术的永恒性。

影片的主题融于生动的人物形象塑造中，片中有为人正派的企业家莫汉达斯和卡拉马昌德，有正义的吉卜赛青年莫汉，有善良正直的吉普赛头人，有单纯善良的苏妮塔，有阴险狡诈的拉詹，特别是影片塑造了妮莎这个吉卜赛姑娘。这是一个有着多重性格的人物，她有着一身优美出众的舞姿，热情奔放，她也有着粗野甚至骄横的个性，同时，她做事为人泼辣直率。开始，她恨苏妮塔“夺走”她的情人莫汉，要杀苏妮塔，危险时刻，吉卜赛部落头人对她说了一段话：“要除掉苏妮塔是很容易的，但苏妮塔死了，莫汉的心也就死了，再也没有欢乐。那么，你跟他在一起，又能得到幸福吗？我们吉卜赛人为了自己所爱的人，可以牺牲自己的生命，可你连自己的爱情也不能牺牲。”这段话，实际上是影片对吉卜赛人的生活观、幸福观的一个阐发。它不仅成为妮莎转变的一个契机，而且使她从此成为推动情节发展的一个重要因素。妮莎为了摸清情况掌握拉詹的罪恶，不顾自己的安危深入危险地方莫尼卡住处，中了拉詹的圈套，又奋力挣脱；当她看到莫汉被拉詹吊打处于生命垂危的关头，她飞刀救下莫汉；当垂死的拉詹向莫汉和苏妮塔射击时，她奋不顾身挡住罪恶的子弹，献出了年轻的生命，从狭隘的自私的爱，到为他人的爱而牺牲自己的生命，妮莎形象完成了一个个体性格历程，也同其他正直善良的人们一道升华了一个民族的精神品格。

影片形成了成熟的类型风貌。载歌载舞是印度影片的一个突出的民族特色，这个特色的形成有着特定的社会生活背景。印度是个多民族国家，使用的方言众多。30年代，电影进入有声时期后，北部的印地语影片和南部的泰米尔语影片成为印度电影中的主流，当时，《阿拉姆阿拉》是第一部配上方言的影片，片中穿插大量歌舞镜头，这样就使那些不懂方言的观众也能通过传统的歌舞形式看懂电影和获得观赏愉悦。今天，印度仍是电影中使用语言种类最多的国家。同时，在众多的印度人口中，还有大量的低文化层次群，这也使得歌舞片得以成为最流行的一种娱乐活动。可见，艺术总是制约于一定的生活现实。还有一点值得注意的是，30年代起，印度影片中的歌舞片不断发展，成为一个艺术传统，并且，长期以来形成一种公式：一个歌舞明星，三段舞蹈，六支歌曲。从世界范围看，歌舞片也一直在发展变化，从早期简单的歌舞片到较复杂的杂耍歌舞片，进而发展到含有较强情节性的歌舞片。有较强情节性的歌舞片也有多种类型，《大篷车》所代表的印度歌舞片就是一种较成熟的很有吸引力的影片类型。与较为纯粹的歌舞片不同，在这种影片中，歌舞总是与一定的故事情节相联系，50年代的印度影片《流浪者》就是一个代表，《流浪者》以主题歌的演唱贯穿于影片中，形成一种有特殊韵

律感的艺术节奏，同时，影片还运用了一些插曲，然而，总体看，片中歌舞与情节离得较远。相比之下，80年代的《大篷车》的艺术追求则更胜一筹。表面看，它还是一个明星主角妮莎，几段主要歌舞，但它更成熟了，一方面，它更自觉更自然地追求各种声色刺激，歌舞大量地经常地出现，有时形成大的歌舞场面，另一方面，它不再让歌舞丝丝紧扣情节，而是情节与影片内容若即若离。不过，影片在追求歌舞多种声色刺激作用的同时，仍很注意让曲折故事情节穿插其中，人物性格展现其中，情感氛围渲染其中。譬如，大篷车中的三段主要歌舞就很精彩，第一次，苏妮塔从拉詹的陷井中逃出来，观众正为之揪心，银幕上出现了白云飘浮的晴空，蜿蜒的公路上，停着一辆旧卡车，路边如茵的草地上，卡车司机小伙子莫汉正吹笛，画外传来音乐，节奏一过，莫汉一边唱起“我们行走在爱情的道路上”，一边跳起独舞，舞蹈动作以腿动肩摇为主，歌曲是进行速度，旋律轻快有力，传达出莫汉纯朴热情富有朝气的人物性格，也传达出吉卜赛人追求幸福的心声。第二次，在大篷车队行进途中，出现了吉卜赛人的集体歌舞场面，大段热情奔放风格粗犷的歌舞，烘托了吉卜赛人的精神风貌，同时，穿插了吉普赛女郎妮莎的纵情歌舞。妮莎的舞蹈动作奔放热烈，她时而奔走穿行，时而以双手倒扶行进中的大车，边舞边歌，歌词抒发着她对心中爱的渴望，大量腰背部的舞蹈动作展现了她的明星风采，也表现了她粗放不羁的性格。第三次，妮莎得不到莫汉的爱情，心生妒火，演出时拒绝出台，苏妮塔被推到台前与莫汉和其它吉卜赛人一起表演，此时的苏妮塔心情窘迫，歌舞生涩，但渐渐地她将自己的遭际感受融入其中，传送于歌舞之中，在观众的欢呼中更转为舒畅明快，轻松自如，终于达到了高潮。这段歌舞，使观众在紧张中心情稍有释然，同时，这段歌舞对苏妮塔的性格变化做了铺垫，又推动了情节发展，可谓一石三鸟，妙趣横生。影片显示的成熟的类型特色，使得观众不再去按某种电影常规苛求它的生活真实与否，而是愿意投入其中，乐意为之开怀。

（章柏青边国立）

非凡的艾玛

Bo ská Ema

1979 彩色片 11本

捷克斯洛伐克巴兰道夫电影制片厂摄制

编导：伊尔日·克列伊契克（根据艾玛·德斯婷的自传改编）

摄影：米洛斯拉夫·翁德日契克

主要演员：布·特尔佐诺沃娃（饰艾玛）

约·肖姆尔（饰维克多）

【剧情简介】

20世纪初，捷克著名花腔女高音歌唱家艾玛·德斯婷，在欧美各地演出获得巨大的成功。1916年夏秋之交，艾玛和意大利著名男高音歌唱家卡鲁索以及名指挥家托斯卡尼尼在美国演出《蝴蝶夫人》，赢得广大观众的热烈欢迎。美国某演出公司经理愿出高价与她签订下一个季度的演出合同。但当时，第一次世界大战已开始，捷克已被德奥军队占领，人民处于水深火热之中。艾玛出于对祖国的怀念，断然放弃这笔优厚的收入，返回朝夕思念的祖国。

在纽约港的码头上，人们怀着依依不舍的心情向艾玛告别。这时，一个捷克地下爱国组织的人，将一件缝有密码对照表的披肩交给了艾玛，让她带回祖国交给国内一个爱国组织的人，说那个接头人自会去找她。

这事被普鲁士占领军探知了。当火车到达捷克边境站时，一个反间谍小组的人已先行到达。警察和奥地利士兵包围了艾玛的专车，让艾玛下车，却拦住她的随行秘书和厨师等工作人员。他们检查了艾玛的行李物品，并要她脱下披肩，艾玛借口保护嗓子加以拒绝。于是他们干脆把火车开进了监狱。在狱中一个中尉用显影药水发现了艾玛披肩里的密码对照表，报告了维也纳和柏林。

艾玛在监狱里练声，唱莫扎特一出歌剧中的咏叹调。上校知道威廉皇帝是怎样迷恋她的歌声的，说过去皇帝每天晚上都要听她唱这一首咏叹调，否则就睡不着觉。此时上校接到将军的电话指示，说柏林认为艾玛是由于无知而被人利用了，威廉皇帝也希望不要再提此事。他们把披肩送回去不让人察觉。艾玛虽被释放出狱，但不许她再在捷克国家剧院演唱。因为他们认为艾玛既然能背出大段歌词，一定也能把密码记在脑子里，因此逼她赶快回家。

艾玛想在国家剧院为捷克的战争孤儿募捐义演，推动大家来捐款。尽管剧院经理对这位卓越的歌唱家非常崇敬，但由于怕官方可能因此封闭他的剧院而拒绝了她。艾玛只得回到自己的波希米亚庄园。在此，她和久别的情人维克多重逢了。在她出国期间，维克多为她管理着庄园，默默地等待着她回

来。现在她回来了，他向她报告庄园的收支和森林的情况，艾玛不理睬这些，甚至把帐册都扔到窗外去。她一年只有两个月能和维克多在一起，她要求维克多抱紧她，不要离开她。然而维克多已经不能忍受这种情夫兼管家的生活了，他也不同意跟她到美国去，当她的随从。他要艾玛和他正式结婚，他要家，要妻子，要孩子，要享受天伦之乐。面对心爱的人的痛苦，艾玛也向维克多倾诉了自己的苦衷。她真心地爱着维克多，但她也爱她的艺术和前途，她之所以天天忍受着孤单，是为了攀登高峰。她不可能享受一个普通女人应该享受的幸福，更不能生孩子。在家庭和艺术之间两者不能兼顾。既然如此，维克多也不强求艾玛为了他而牺牲她的艺术，于是辞职离开了她。

庄园外面布满了警察，艾玛知道她已被软禁了。原来占领军释放她是企图以她作诱饵，钓得捷克地下爱国组织的人。他们逮捕了维克多，要他回庄园监视艾玛，把她的言行举动如实报告上校。他们对维克多说，艾玛犯了叛国罪，如果她把密码交给别人，就有判处极刑的危险。维克多为了保护艾玛，假装答应。占领军中尉还要求维克多把艾玛记在脑子里的密码套出来，维克多坚决不干。中尉就威胁他说，如果找不到艾玛和地下组织的联系人，就枪毙他。

占领军上校眼看此计难以奏效，便从经济上来迫害艾玛。他们讹称艾玛欠帝国皇上的钱，查封了她的庄园和其它不动产。还在报上伪造消息说“著名歌唱家艾玛·德斯婷自杀身亡”，从此使艾玛和外界隔绝。

美国的演出公司派塞缪尔来捷克探听艾玛是否真的自杀抑或与人结婚了。当塞缪尔得知真情后，想用和艾玛假结婚的方式，使艾玛成为一个中立国家的公民，而带她去纽约继续演唱。艾玛不同意这样做。当她从塞缪尔处得知上次是由于威廉皇帝插手才释放了她，不久美国就要参战，皇帝也帮不了她时，便决定哪里也不去，留在自己的祖国“和他们较量较量”。她在维克多和塞缪尔的陪同下，到人民中为群众义演，鼓舞人民的斗志。塞缪尔感动地说：“从来没有看到过这么好的演唱！”

上校来到庄园，通知艾玛说她可以出国，但出国前，必须为奥地利红十字会和伤兵举行一次义演音乐会。艾玛大义凛然地说，她不为皇帝和他的军官演唱，更不支持战争，因为这场战争是皇帝们要瓜分欧洲。伤兵们需要的不是她的演唱，而是要回家。上校恼羞成怒，把艾玛的护照再次扣压。并下令再次逮捕维克多，以此要挟艾玛就范。维克多不得不逃进大森林。

艾玛在一座剧院演唱，警察局长来禁止。艾玛便到露天和群众一起唱，警察局长又把他们赶出广场，把艾玛押回家，并警告她，这是最后一次演唱了，别想再到美国和大剧院演唱，连草台班子也不能唱。并说他正在森林里逮捕一个坏人。

上校又一次威胁艾玛，说维克多已被抓到，性命难保，只有她能救他。条件是艾玛要在国外为他们工作，向他报告他感兴趣的人和事。艾玛又一次断然拒绝，坚定地说：“人得有廉耻，不能什么都干，不能出卖祖国！”

艾玛忍受着自己心爱的人被杀害的痛苦，到了国家剧院，她的正义行为赢得了捷克人民的同情和赞美，人民向她欢呼、致敬。乐队为她奏乐。为答谢人民的情谊，艾玛在观众席上高声唱起来。渐渐地，剧院大厅里回荡起众人雄壮的歌声：“捷克民族不会灭亡……”

艾玛回到家，家里正在大拍卖，家具一件件被搬走。连她的肖像也以6千克朗被拍卖了。

战争结束了，失去一切的艾玛，漫步在林中小路上，她的歌声响彻云霄。

【鉴赏】

影片取材于歌唱家艾玛·德斯婷的自传前半部分。

艾玛·德斯婷1878年2月26日生于布拉格。原是一位优秀的小提琴手，1898年她20岁时，首次在柏林一家剧院演出，获得了成功。此后，足迹遍及欧美著名歌剧院，也曾在英国皇家剧院、考文垂花园及美国大都会歌剧院演出，一时声誉雀起。她演出过《卡门》、《茶花女》、《费加罗的婚礼》、《蝴蝶夫人》等歌剧，得到了世界性音乐权威们的好评。捷克人民把她视为国家的瑰宝，以本民族产生了这样一位杰出的歌唱家而引为自豪。

艾玛·德斯婷这个名字是为感谢与铭记她的音乐启蒙老师玛丽亚·劳威·德斯婷而取的。艾玛博学多艺，不仅演唱出色，她还擅于写诗、写剧本、写传记，还常作曲。

一战后艾玛又回到舞台，到世界各国继续她被战争中断的演出。1930年1月去世，年仅52岁。现在世界上留有她灌制的200多张唱片。

影片截取的这段生活明白地显示了艾玛爱祖国、爱人民，不屈服于侵略者的大义凛然的风范。剧中故事发展的过程，也是真实的历史事件。

艾玛回国前，美国某演出公司愿提高两成包银与她签约，作为一名正走红的歌唱家，似锦前程已熠熠在望。艾玛是醉心于已取得的鲜花、掌声、金钱、名誉、地位，继续唱她的《卡门》或《蝴蝶夫人》，去创造新的声誉呢？还是不怕风险回到灾难深重的祖国去参加救亡运动？影片的编导以此为开端，一锤定音，确定了艾玛的基调：毅然回到心爱的祖国，决心把自己的命运和祖国人民的命运结合在一起。

初达国境线，矛盾就展开。作为一位红歌唱家，她摆出应有的“派头”，坐着专列，带着秘书、随从、厨子等浩浩荡荡地回国来，她以为占领军会慑于她的声望而能让她顺利通过国境线。孰料她那条藏有爱国者密码的披肩已成了占领军注视的焦点，她马上受到监视盘查，作为一位歌唱家以保护嗓子为名拒不脱下披肩，这是无可非议的。占领军要取得它，因为里面藏有密码，歌唱家要保护它，也因为里面藏有密码。当敌人将艾玛投进监狱，并获得密码后，便以此披肩作诱饵，释放艾玛。而艾玛并不知情，仍痴情地等待着爱国者组织来人把披肩取走。她一往情深地唱着《月亮颂》（她的捷克同胞德沃夏克作曲）“啊！月亮，请你传句话，告诉他，我在这里等着他……”。

她把披肩视作生命，时时处处带着它。编导巧妙地利用了披肩这一道具作为贯穿全剧的线索。

影片设置了艾玛和维克多的一段情缘。艾玛钟情于维克多，始终如一地爱着他。她要求维克多能和她亲亲热热地在一起度过一年中仅有的两个月就可以了。这是一般事业心强的女人对私生活的理想和愿望，带有浪漫的色彩，也是一战前后欧洲上流社会中颇为风行的时尚。而维克多是个讲求实际的人。他想要建立家庭，拥有妻子和孩子。这种矛盾显然难以调和，为了艾玛的艺术生命，维克多离开了她。然而事情并没有就此结束。敌人逮捕了维克多，要他监视艾玛。但他们旧情难忘，且热爱自己的祖国，于是联合起来对付敌人。当敌人再次逮捕维克多，艾玛请求占领军上校放了他，而当上校说维克多可以释放，她也可以出国，但条件是他应充当间谍为他们服务的时候，艾玛最后选择的不是维克多，而是祖国和人民。为此，她铿锵有力地说：“人得有廉耻，不能什么都干，不能出卖祖国！”她以凛然正气，捍卫了祖国的尊严，捍卫了一个真正艺术家的尊严。

影片中另一个人物颇有意思，即美国一家演出公司的塞缪尔，当他得知了艾玛回国后的真实情况后，竟提出艾玛和他假结婚的荒唐建议，让艾玛“趁现在还红”到国外“再捞一把”。在这个美国演出公司代理人的概念里，金钱是高于一切的“上帝”，他这一建议合乎情理，也很符合这样一个人物的性格。但当他目睹了捷克人民对艾玛的热烈欢迎程度，竟也被艾玛和人民融为一体的情景所感动，说“我从来没有看到过这么好的演唱！”

艾玛处在占领军种种阴谋和威胁的包围之中，形势十分严峻。但她不顾一切，冲破敌人的层层封锁，走到剧院、广场、原野、乡村为人民演唱，用自己的歌声鼓舞人民，也从人民中汲取力量。影片表现了艾玛高尚的情操，炽热的爱国热情和民族自尊心。当战争结束时，艾玛虽失去个人的一切，却并没有那种失落、空虚、怅惘的情绪。她独自漫步在林中小路上，歌声响彻晴空。观众从她的歌声中联想到她的祖国和人民，她正是为了祖国和民族的自由解放而献出了自己的一切。

这是一部以歌唱贯穿始终的音乐片，许多难得一闻的名曲穿插其中，令人心旷神怡。同时，作为一部音乐片，剧情规定了剧中人没有太多的外部动作去展示性格，只能依靠演员细微的内心动作去体现。特尔佐诺沃娃在本片中的表演获得了国内外评论家的称许。她扮演的艾玛，除了具有歌唱家们普遍具有的气质和外形外，还隐隐潜藏着一个爱国者那冷静、沉着、坚韧不拔的品格。可以说，剧中艾玛可能存在的内心冲突和心理活动，特尔佐诺沃娃都恰到好处地表现出来了。

由于技术条件的限制，当时艾玛灌制的唱片，在拍摄此片时已不能使用，电影中的大量歌唱，都由当代女歌唱家班纳斯科娃演唱。她那宽厚的嗓音和高超的演唱技巧，也为影片增添了不少光彩。

编导克列伊契克是捷克斯洛伐克功勋艺术家，曾三次获得国家奖金。他

的某些作品体现了捷克传统电影向“新浪潮”过渡的特色。从他的作品里不仅可以看到他的创作风格与特点，还可窥见捷克斯洛伐克电影发展史的种种迹象。他的主要作品有：《良心》（1949）、《觉醒》（1959）、《更高原则》（1960）、《午夜弥撒》（1962）、《怀疑》（1973）等。

（程一虹）

走向深渊

Ascend to the Abyss

1980 彩色片 14 本

埃及艾蒙影片公司摄制

导演：卡马尔·谢赫

编剧：沙里赫·玛尔西

摄影：莱姆西斯·玛尔祖格

主要演员：迈哈默德·亚辛（饰埃德蒙）

默也赫·卡米尔（饰阿卜莱）

马丽·贾恩（饰玛德琳）

【剧情简介】

1967年，第三次中东战争爆发。短短6天，埃及就被以色列打败。震惊之余的埃及人民群情激愤，决心再开战局，为国雪耻。

然而，在这关系国家荣辱安危的严峻时刻，也有态度冷漠者。年轻的女大学生阿卜莱就是其中的一个。她涉世不深，有几分天真，在恋爱上遭到挫折后对生活产生了灰暗情绪；她厌倦战争，战争的失败竟使她丧失了对祖国的信心。更为致命的是，在阿卜莱年轻的躯体里涌动着的是对西方享乐生活的迷醉和欲求。她要出国去追求自己的新生活。

机场上，阿卜莱兴高采烈，准备登程。阿卜莱的父母来为她送行。她的老父——一位正直的教师语重心长地嘱咐她：“不要忘了，我们东方人和他们不一样。”但此时的阿卜莱心已飞向巴黎，老父亲的话已经听不到心里去了。阿卜莱的男朋友、在埃及某导弹军事基地工作的年青的工程师萨布里也匆匆赶到机场为阿卜莱送行。飞机腾空而起。

巴黎，一家阿拉伯人经常聚会的咖啡馆里，阿卜莱认识了一个交际花式的文学院大学生玛德琳。她哪里知道，玛德琳是以色列情报机构混在文学院里的人员，她专门在阿拉伯留学生中物色可以利用的人。玛德琳很快洞悉了阿卜莱的内心世界，又了解到阿卜莱的男友在导弹军事基地工作，因此，向阿卜莱撒下了罗网。玛德琳以朋友身份亲亲密密地带阿卜莱逛遍巴黎的花花世界。阿卜莱很快沉湎于灯红酒绿、轻歌曼舞的夜总会，沉醉于豪华的时装博览和挥金如土的生活之中。她对金钱的渴求也越来越强烈，她那点儿奖学金是远远不够花的了。此时暗中撒向她的罗网开始收紧。

一天，阿卜莱行走在马路上，突然，有人向她行劫，慌乱中，她又差点儿被来往的车辆撞上。这时，一个叫埃德蒙的男人“救助”了她。埃德蒙正是负责继续向阿卜莱进攻的以色列情报军官。他以记者的身份与阿卜莱交往，赢得了阿卜莱的好感，同时，他又给阿卜莱提供了一条不费力的获取金

钱之路——当一名“记者”，反映阿拉拍学生的政治倾向和埃及的有关情况，埃德蒙则付给她高报酬。浅薄、幼稚、被贪婪驱使的阿卜莱不知中计，满心欢悦地干了这件事，过起了这种有优厚报酬的生活。

终于有一天，惨剧发生了。传来埃及艾布·素丹导弹基地被以色列袭击炸毁的消息，这正是阿卜莱的男友萨布里工作的地方。她猛然醒悟到是由于自己泄露了萨布里来信的内容而导致这场祸事，自己实际上已落入罪恶之网。她惊恐地想退出这个罪恶勾当。然而，埃德蒙岂能容她洗手？可耻的是，阿卜莱的灵魂已被高物质享受的欲望牢牢攫取，她根本无力自拔。她终于进一步接受特务训练，自觉当上一名与祖国为敌的女间谍，掉进了无底的深渊。不久，阿卜莱奉埃德蒙的命令返回埃及，把她的男友萨布里也拖下水。她骗萨布里说，她是为一个和平组织工作，这个组织反对战争。后来，萨布里虽然察觉到这是一桩罪恶，但他轻信了阿卜莱和他结婚的许诺，软弱的他为了得到阿卜莱的“爱”，在阿卜莱的威胁下，还是答应了为她提供信息。当他们拥抱在一起时，萨布里又把另一个军事工程告诉了阿卜莱，他也成为祖国的叛徒。由此，埃及军事基地再次遭到破坏。

严重的事态引起埃及情报机关高度重视，负责人哈立特已开始组织侦察。他们注意到工程师萨布里的行动并严密监视，顺着萨布里的线索，摸到了阿卜莱活动的巢穴，一直追踪到巴黎。他们在居住巴黎的麦德赫特配合下，掌握了设在那里的以色列情报机构总部——古董商店活动的情况。他们查清了间谍阿卜莱的罪行不仅对埃及，而且对整个阿拉伯世界的安全都有严重威胁，决定立即将她逮捕归案。为了诱敌落网，埃及官方找到阿卜莱的父亲，讲明真相，让他以身患血癌为由召女儿回国。深明大义的老教师同意了这种做法，埃及有关方面做了周密安排。

一天，阿卜莱突然接到在突尼斯沙德基中学任教的父亲凯密尔的长途电话，告之因病重住院了。阿卜莱急忙将这个信息告诉埃德蒙，要求去突尼斯探望父亲。狡诈的埃德蒙没有轻信这件事，专门派人去突尼斯了解凯密尔的病情真相，证实他确是患了血癌，才消除疑虑，同意阿卜莱去突尼斯。

匆匆赶赴机场的阿卜莱一进入机舱，就遇到了化妆成商人的哈立特。当他们到达突尼斯走下飞机时，阿卜莱立刻被转送到另一架飞往埃及的专机上。在阿卜莱飞往突尼斯的航程中，埃德蒙暗中派遣特务一直尾随观察。特务眼见阿卜莱被捕，明白他们的阴谋已破产了。与此同时，埃及情报局逮捕了另一名叛国者萨布里。

阿卜莱坐在被押返埃及的飞机上。机舱外，晴空万里，机翼下，尼罗河、金字塔缓缓移过，但是，这一切已不属于叛逆者。深知自己已落入犯罪深渊的阿卜莱绝望地哀叹：“我完了！”

1973年5月9日，埃及最高法院分别对这两个叛国犯判了刑。

1973年10月6日下午7时，爆发了第四次中东战争。

【鉴赏】

每个人都生活在一定的社会环境中，都不可避免身处各种政治生活背景中，都不能不关注政治，而首当其冲的无过于对祖国命运的挂牵萦怀。特别是在动荡的年代里和直接关系到祖国安危荣辱的重大事件中，国家的命运和前途更是每个有爱国心的公民心之所系。20世纪60年代中期，埃及便经历了这样一场关系国家命运的大事件，在第三次中东战争中，埃及在短短6天中便遭到失败，当时，全国震惊，爱国雪耻成为每一个真正的埃及人的心声，也正是在这重大关头，考验着谁是祖国忠诚的儿女。《走向深渊》便是在这个背景中依据真实事件拍摄的一部带有惊险色彩的政治题材影片。

影片塑造的年轻女主人公阿卜莱就是一个经不起考验的变节分子。这个人物在影片中是一步步陷入变节者泥坑的，由于创作者十分注意刻画她的心路历程，人物形象就显得十分真实。初现银幕时的阿卜莱并非仅仅是个浅薄、幼稚的姑娘，她的思想及性格中有两大致命的弱点，一是经受不住挫折。在离开祖国前，她曾在婚恋中受骗，这使她对生活产生沮丧情绪，而埃及在战争中的失败，又使她对国家前途感到迷茫；三是她没有正确的人生目标。西方生活方式使她着迷，物欲与官能享受是她追求人生的大义。她到巴黎后，很快沉溺于花花世界的官能享受之中。她之成为敌人猎取的目标是毫无疑问的。创作者在具体描写她的堕落过程时，注意到将行为历程和心路历程结合起来。在埃及艾布·素丹导弹基地被以色列袭击炸毁消息传来，阿卜莱意识到这是由于自己的罪恶造成的。此时，编导者着力描写了她的恐惧，描写她意欲退出间谍圈的痛苦、矛盾心理。但同时，也着力描写她已经陷入高物质享受的泥淖，已经难以自拔。她终于接受了敌人的特务训练。如果说，在这次爆炸事件之前，她的堕落尚有不自觉的成分，敌人诱骗的成分，自此以后，她已成了自觉的死心塌地的犯罪分子。后来，她返回埃及将男友萨布里拉下水的行为就成为发展的必然。在影片中，编导者将一个叛国者蜕变的行为历程和心理历程描绘得如此细致，不仅是塑造人物的需要，也是以此为例警告世人：什么是最可怕的深渊，从而将一个恒久的严肃人生主题摆在人们的面前。这也是《走向深渊》成为埃及电影史上最重要的影片之一的一个基本原因。

从题材和样式选择的角度看，这部影片也是成功的。政治题材影片并不都带有惊险性，但许多政治事件本身就是惊心动魄的，特别是当它们紧密联系到国家利益安危时，就格外扣人心弦，这部影片从生活真实出发，又将生活真实作了艺术的加工，将政治生活背景与艺术的惊险性融于一体，片中跨国反间谍战的展开，埃及军事基地连连被炸的惨状，既增强了可看性，将事件本身赋予惊心动魄之感，也使观众对影片的内涵有了一种洞察的角度。

这部影片不仅通过阿卜莱的变节，将一个永恒严峻的生活主题摆在观众面前，它的深刻之处更在于将事件置于历史文化背景中。埃及是世界四大文明古国之一，有着悠久的历史和历史孕育的东方的道德传统。阿卜莱去巴黎

临行时，她的老父——一位忠诚的教师嘱咐阿卜莱不要忘了“我们东方人跟他们不一样”，影片在这里赋予的言外之意颇耐人寻味，它并非简单地否定物质生活，更非否定不同国度共享的人类文明，而是寓意着不同生活观念——西方世界为许多人所崇奉的物质享受至上，与东方传统中勤俭美德的对立。阿卜莱的悲剧正在于，她虽然参观过巴黎的许多名胜古迹，却始终没有真正了解法国和巴黎，进入她心灵和生活的仅限于繁华和享乐，对雨果、都德等作品中蕴含的强烈爱国情愫、圣洁的民族精神和崇高的人类情感一无所知，她更不理解巴尔扎克、莫里哀们对那个以金钱为中心的病态社会的深刻揭露和批判，她始终停留在对西方社会一知半解的状态中，这正是她失足的一个重要的原因。影片还注意用各种电影手法来揭示人物的变化，如阿卜莱初到巴黎时，乘车游览穿过街头，镜头横移，一条条繁华的街道闪过，一座座高大的建筑扑面而来，五光十色的广告牌、灯红酒绿的夜总会出现在她眼前，画面前后景的显现，使观众得以洞察阿卜莱的心理状态。后来，阿卜莱在突尼斯被埃及保安人员抓获，押上飞机飞返埃及。在飞返埃及的航线上，阿卜莱坐在机仓里，雄伟的金字塔的身姿、绮丽的尼罗河的风光，在机翼下缓缓掠过，形成又一个有深度的表现层面。从影像形态看，这两组镜头的对照并非简单地否定和鄙弃物质生活，同样寓示着东西方两种文明中所包含的不同生活观念的对立，同时，更深一步告诉人们要热爱自己的祖国，并使之成为忠诚不渝的信念；也昭示世人，在放眼看世界的同时，不能失去正确的人生价值观，不能以牺牲民族的尊严作为换取个人物质享受的代价。

（章柏青边国立）

加莱·古柏在天堂

Gary Cooper que estás en los cielos

1980 彩色片 98 分钟

西班牙西奈电影公司 / 赫特电影公司联合摄制

导演：皮拉尔·米罗

编剧：安东尼奥·拉雷萨 皮拉尔·米罗

摄影：卡洛斯·苏亚雷斯

主要演员：梅塞德斯·桑彼特罗（饰安德莱阿）

乔恩·芬奇（饰马里奥）

本片获 1982 年西班牙卡塔赫那国际电影节最佳女导演奖

【剧情简介】

安德莱阿是位才华横溢、很有个性的电视台女导演。她执导的一部电视剧在国际电影电视节获大奖，并得到了一笔数目可观的奖金，人们纷纷向安德莱阿祝贺。电视台派记者对她进行采访，当记者问她，这次获奖是否会改变她今后的计划时，她说，她要拍一部影片，而且将不断地拍下去，拍 20 部，甚至更多。既然希区柯克拍了 50 部影片，她为什么不能呢？

安德莱阿全身心地投入了创作，她的另一部电视剧又开拍了，她对摄制组的美工、灯光、布景、演员表演都要求严格，不允许剧组的人员有丝毫的懈怠。

安德莱阿怀孕了，她很想要这个孩子，因为这是她和自己的情人马里奥相爱的结晶。安德莱阿到医院去检查身体，医生告诉她，她怀的是恶性葡萄胎，可能转移到肺部，形成了肿瘤。医生让她必须在三天之内来医院做手术，不然后果不堪设想。

医生的诊断对安德莱阿犹如晴天霹雳，突然的打击使安德莱阿不知所措。她茫然地走出医院，站在自己的汽车旁发呆。安德莱阿思绪万千，感到束手无策。她首先想到应该去找马里奥，因为他是自己心爱的人。

马里奥是《国家报》的主编，经常采访政界要人。安德莱阿来到报社，她心情沉重地告诉马里奥，他们的孩子不能生下来了。马里奥听后不仅没有失望，反而感到高兴。他提出，下个星期可以抽出三天的时间陪她去做人工流产。马里奥的态度使安德莱阿的心头又笼罩上了一层阴影，她没有把要做大手术的事告诉马里奥。安德莱阿见马里奥工作十分忙碌，便悄然离去。

安德莱阿又投入了工作，她指导演员们排戏。她对女演员的表演很不满意，女演员也有点闹情绪，安德莱阿只好停止排练。中年男演员阿尔瓦罗感到安德莱阿有些反常，他关心地问安德莱阿是否发生了什么事。安德莱阿把自己要做大手术的事告诉了阿尔瓦罗。看透世态炎凉的阿尔瓦罗劝告安德莱

阿，最好不要把这件事告诉其他人，因为她不会得到别人真心的同情。阿尔瓦罗祝愿安德莱阿一切顺利。阿尔瓦罗的肺腑之言感动了安德莱阿，她倚在阿尔瓦罗的怀里落下了眼泪。

安德莱阿突然回到家中看望母亲。母亲正在梳妆打扮，准备去王宫参加音乐会。母亲不停地唠叨自己的身体不好，责备安德莱阿不回家看望她。安德莱阿也没有把自己要动手术的事情告诉母亲。母亲去参加音乐会后，安德莱阿找出了自己以前收藏的物品，其中有她第一个情人贝尔纳多给她写的信，有电影剧照……当她看到自己青少年时收集的几张美国电影演员加莱·古柏的照片时，她的思绪像是回到了童贞的时代。

晚上，安德莱阿去找马里奥。安德莱阿试探地问马里奥，他们俩是否是失败的一对。马里奥情绪激动，他说，他们在一起的时候相互经常挖苦、争吵，他觉得和她相处太累了。马里奥牢骚满腹，根本无意听安德莱阿解释，安德莱阿感到心灰意冷。

深夜，难以入睡的安德莱阿从马里奥身边爬起来，她坐到书桌前，呆呆地望着加莱·古柏的照片，脸上露出了笑容。

第二天，安德莱阿又开始了紧张的拍摄工作。这时，电视台的老板告诉她，她想拍电影的愿望可以实现了，部里决定由她担任一部影片的导演。安德莱阿听后百感交集，面对这个难得的机会，她却只能痛苦地回绝。她不动声色地宣布自己要外出旅行，现在不能拍摄影片。

安德莱阿又去找马里奥，她发现马里奥与女秘书玛丽萨在一起亲热无比。安德莱阿来到剧作家胡里奥的家中，并主动以身相许。她坦率地告诉胡里奥，马里奥已另有新欢，因为马里奥是个以自我为中心的人，他需要的不是她这种类型的女人。胡里奥感到安德莱阿对马里奥仍有感情，她投身自己的怀抱是为了报复马里奥。于是，他劝安德莱阿别意气用事，应再去找马里奥好好谈一谈。

马德里发生了一件凶杀案件，马里奥正在现场进行采访。安德莱阿找到这里，她告诉马里奥，明天她就要去医院把孩子弄掉，她希望今天晚上他们两个人能在一起。但马里奥明确表示，他不能陪她去医院，而且今晚他也无暇与她相聚。这时，部长从汽车里走出来，马里奥急忙过去采访，安德莱阿望着离去的马里奥，眼中的泪水夺眶而出。

当晚，安德莱阿一个人呆在家里。她心神不定，只是不停地喝葡萄酒。她痴痴地望着加莱·古柏的照片，痛苦地自言自语：“加莱·古柏你已经在天堂了，让我也摆脱一切苦难和不幸吧！”

次日，安德莱阿在电视台完成了电视剧的摄制工作。她给12年前与他分手的第一个情人——著名建筑师贝尔纳多写了一封信，并录了一盒音带，让一个孩子送到贝尔纳多的家里。她在录音带中提出，自己在做手术前想和他谈一谈。

贝尔纳多来到医院，他在安德莱阿的病房和她聊了一夜。他们回忆了12

年前他们在一起的情况。贝尔纳多说，安德莱阿的固执、我行我素的独立性格成为他们之间的障碍。

又一个黎明来临，安德莱阿马上就要做手术了，她从脖子上摘下了自己戴的项链送给贝尔纳多留作纪念。当护士把安德莱阿用车推走后，贝尔纳多把安德莱阿的项链扔到了病床旁的小桌子上。

安德莱阿静静地躺在手术台上，一场与死神的争斗即将开始。

【鉴赏】

《加莱·古柏在天堂》是当代西班牙著名女导演皮拉尔·米罗的一部力作。该片是典型的女性电影，对女性的内心世界、女性的思想情感、女性的生存空间及社会地位进行了引人深思的探索。

本片格调清新，手法细腻。影片以电视台女导演安德莱阿在国际电影节获奖开始，此时的安德莱阿踌躇满志，她决心要拍电影，而且立志要像希区柯克那样拍出众多的影片。与此同时，安德莱阿怀孕了，尽管她未结婚，但她想要这个孩子。她希望自己在事业上取得成功的同时，个人的生活也能更加充实。可是，医生告诉她，她怀的是恶性葡萄胎，可能形成了肿瘤，转移到肺部。

因此，她必须在三天之内进行大手术。作为女强人的安德莱阿不得不面对自己的厄运，她走出医院，站在自己的汽车前面不知所措。尽管安德莱阿一向很有主见，但此时此刻她的内心产生了慌乱。她想向亲人述说自己的不幸，她的感情上需要一个支撑点。然而谁是这个支撑点呢？她首先去找自己的情人马里奥，但是马里奥根本无暇过问她在想什么。面对马里奥的冷漠，她十分失望，以至她不想说出自己要动大手术的消息。她所看到的是马里奥另有了新欢，所听到的是马里奥对她的报怨和不满。马里奥的态度在安德莱阿心灵的伤口上撒了一把盐。

安德莱阿又想到了自己的母亲，然而母亲没有给予她母性的温暖与关怀，只是唠唠叨叨地责怪她不关心自己。

安德莱阿在无望中想到了在12年前已分手的第一个情人贝尔纳多，她给贝尔纳多写了一封信并录了一盒音带，希望他能在她做手术之前见到他。贝尔纳多出于礼貌来看望她，他们谈起了过去分手的原因。安德莱阿在去手术室之前，把自己戴的项链送给贝尔纳多留作纪念。可是，当安德莱阿刚刚被护士推出病房后，贝尔纳多立即把项链扔到了桌子上。这不仅表明贝尔纳多对安德莱阿没有丝毫的情感以及他为人的虚伪，同时也揭示了安德莱阿这位女强人在个人生活上的不幸。

情人、母亲都不是安德莱阿心理上的支撑点，那么其他人又对她如何呢？编者借用男演员阿尔瓦罗劝慰安德莱阿的话，表明了这一点。阿尔瓦罗告安德莱阿，不要把自己的病情告诉任何人，因为这样不仅得不到同情，反而会自找麻烦。

本片通过女主人公安德莱阿寻求支持、理解与安慰的不断受挫，揭示了人与人之间的冷漠、互不理解、互不信任及日益加深的隔阂。安德莱阿在感情上的孤独、人际关系上的失败，反映了独立于男性或与男性平等相互依存的女性的困苦。

影片站在女性的立场上，通过安德莱阿个人感情上的挫折，对西班牙社会普遍存在的大男子主义进行了抨击。安德莱阿聪明能干、事业心强，她的独立的个性成为她爱情上的障碍。她在男人的眼中是位有才华的导演，她是个可以作为情人的女人，而不是做妻子的合适人选。马里奥和贝尔纳多不喜欢她的我行我素，不愿意她与他们处在平等的地位。他们择妻的标准是：温顺、体贴，服从男人的意愿，而绝不是事业上精明强干、有独立见解的女人。安德莱阿自强不息的性格注定了她在男女不平等的社会中，爱情上不断受挫的命运。

《加莱·古柏在天堂》作为一部女性电影在刻画女性情感上颇有独到之处，主要表现在以下几个方面：安德莱阿在做手术的前夕，她一个人孤单地呆在家里。她拿起了餐盘、鸡蛋、食用油准备做饭，但她把鸡蛋用手捏碎了。随后她又把牛奶倒掉了。她换了一张唱片，开始喝酒。接着，她打开了电视机，呆呆地看了几分钟，又关上了。她神态茫然，机械地干着这些事。这组镜头准确地表现了安德莱阿孤独、苦闷又无可奈何的心境。加莱·古柏的照片在本片中起到了画龙点睛的作用，它烘托了安德莱阿的内心活动及感情的变化。安德莱阿羡慕已故的加莱·古柏摆脱了人间的各种烦恼，她对着照片说：“加莱·古柏你已经在天堂了，让我尽快能摆脱这一切痛苦与不幸吧！”安德莱阿在古玩拍卖店毫无目的地与男人竞争，花了12万比塞塔（约合1200美元）购买了一件自己并不需要的小瓷瓶（买回家后不知放在何处）。安德莱阿看到自己所爱的人马里奥与女秘书亲热地在一起后，她主动投身到剧作家胡里奥的怀抱里。这些情节都细致入微地揭示了安德莱阿深层的情感，既表现出她争强好胜、不服输具有强者的一面，又反映了她在情感上脆弱的一面。

影片在结尾时，十分巧妙而感人地表现了安德莱阿在由病房走向手术室的心理活动。安德莱阿静静地躺在病床上，由护士推着走向手术室。她的面部毫无表情，楼道里的顶灯在她的眼前移动，白色的墙壁显得没有生气。离手术室越来越近时，她感到墙壁变形了，似乎向她挤压过来。导演米罗运用这种象征性的镜头描写了安德莱阿心理所承受的压力，同时也表现了她以强者的姿态去面对可能到来的死亡。

《加莱·古柏在天堂》结构朴实、自然，虽然没有跌宕起伏的情节，却在平淡中见真情，影片手法洗练，着重刻画了心理活动，因而具有感人的魅力。

本片之所以获得成功，除了表明编导者皮拉尔·米罗所具有的非凡的艺术才华之外，还与她个人的经历是分不开的。米罗是一位著名的影视女导演，

她曾因患有严重的心脏病而做过大手术。她至今未婚，但有一个孩子，没有人知道孩子的父亲是谁，米罗的个人生活带有一定的神秘色彩。实际上，米罗是根据个人的经历和自己的思想情感拍摄了这部影片，她在影片中发出了来自心灵深处的呐喊。

皮拉尔·米罗曾在大学攻读法律和新闻专业，后又毕业于国立电影学校剧作系。1960年她进入西班牙国家电视台，23岁时成为西班牙国家电视台第一位女导演。她拍的电视片曾多次获奖。1976年，她执导了第一部影片《请求》，显示了她的才华。她执导的《昆卡的罪行》（1979）为她赢得了国际声誉。该片是根据在昆卡省发生的真实事件改编，揭露了20年代司法部门的昏庸与黑暗，描写了无辜百姓所受的残害。米罗用冷静、客观的艺术手法把当地警察局令人毛骨悚然的残暴行径暴露在银幕上。西班牙司法部门准备对米罗进行起诉，并没收了该片的拷贝。两年后，《昆卡的罪行》与观众见面，成为西班牙最卖座的影片。

《加莱·古柏在天堂》上映后引起了一定的反响，米罗参加了在美国举办的“今日西班牙妇女”的活动，米罗做了讲演，《加莱·古柏在天堂》作为影展节目。

米罗不仅是一位颇有成就的电影导演，还是一位干练的领导人。这位被称为“女强人”的米罗曾于1983年至1985年任西班牙电影局局长，她在任职期间，主持制定了著名的“西班牙电影保护法”，对西班牙电影的发展起了重要的作用。随后，米罗又出任西班牙电视广播局局长。米罗一直没有停止拍片，她的主要作品还有：《今晚我们谈话》（1982）、《沃特尔》（1986）、《幸福鸟》（1992）等。应该说，米罗编导的影片不仅有明显的女权主义，而且也有刚阳之气。

（傅郁辰）

人有悲欢离合

Les uns et les autres

1981 彩色片 135 分钟

法国第十三制片公司摄制

编导：克罗德·勒鲁什

摄影：让·博夫蒂

主要演员：罗贝尔·荷桑（饰西蒙·梅叶 / 罗贝尔·普拉特）

尼果尔·加西雅（饰安娜·梅叶）

杰姆·卡恩（饰杰克·格兰）

杰拉迪娜·沙普兰（饰苏珊娜 / 萨拉·格兰）

达尼埃尔·奥布利什斯基（饰卡尔·克莱默）

杰克·瓦勒海（饰杰克逊）

乔治·东（饰鲍里斯·伊多维奇 / 谢尔盖·伊多维奇）

艾芙丽娜·布伊克思（饰艾芙丽娜 / 爱迪思）

玛莎·梅西尔（饰玛格达·克莱默）

【剧情简介】

80年代初的巴黎，在流光溢彩的艾菲尔铁塔脚下的人权广场上，搭起一个巨大的红色圆形舞台。悠远的笛声渐起，舞者仿佛从梦中醒来，他轻舒双臂，自由呼吸着清新的空气。他是著名苏联芭蕾舞演员达吉雅娜的儿子谢尔盖，他的精湛舞技征服了全场观众，优美的舞曲旋律在人们心中激荡，也把人们带回了那些无法忘怀的岁月……

1936年的莫斯科，同一音乐旋律伴随着达吉雅娜在芭蕾舞比赛大厅里翩翩起舞。年轻的评委鲍里斯·伊多维奇对她的舞姿倍加欣赏，虽然达吉雅娜在这次比赛中落选，却获得了鲍里斯的爱情，当他俩把吻过的洁白花束抛向参加婚礼的人群时，绝没想到战争的阴云已出现天际。

1937年，巴黎丽都歌舞厅里正在上演《疯狂的牧羊人》。年迈的钢琴手因心肌梗塞中断演出，西蒙·梅叶代替了他。女提琴手安娜与他一见钟情，在康康舞的快速节奏中，他俩眉目传情，小提琴和钢琴的协奏织成了华美乐章。令人遗憾的是，战争的硝烟使这个协奏只有序曲，没有尾声。

1938年，柏林。年轻的杰出钢琴家卡尔·克莱默在万字旗下，为纳粹高级将领弹奏着勃拉姆斯的作品，他的精湛演技受到希特勒赞赏。他抑制不住内心的狂喜，奔回家中向怀孕的妻子喜送佳音。

1939年，美国乐队指挥杰克·格兰在向全国直播的舞会上，通过广播电台，向刚分娩不久的爱妻和新生的小女儿萨拉祝福。在激越热烈的爵士乐曲声和一片欢腾声中，忽然传来英法两国对德宣战的消息。

第二次世界大战爆发了！

德国钢琴家卡尔·克莱默作为军乐队指挥，在巴黎的协和广场上为德军占领巴黎奏乐助兴。丽都歌剧院歌女艾芙丽娜对他屡送秋波，终于他俩发生恋情。卡尔的平安家信则成为远在柏林的日夜思念他的妻子玛格达的唯一精神寄托。

巴黎被占领后，丽都歌剧院的西蒙和安娜与千千万万的犹太人一起，被押上开往集中营的火车。他们知道此去凶多吉少，万般无奈，只得把刚出生不久的儿子弃于一个小车站。结果，孩子被人捡到，交由一位神甫收养。西蒙惨死于毒气室中，安娜强忍悲痛，木然地为德军演奏提琴。

鲍里斯应征入伍开赴战场。达吉雅娜怀抱婴儿为他送行。他对妻子说：“只要你等我，我就会回来。”达吉雅娜为上战场的红军跳舞，等待着丈夫早日返回家园，但她等来的却是鲍里斯的阵亡通知，悲痛欲绝的达吉雅娜只得与儿子相依为命。

苏联要求英美在法国开辟第二战场。美国乐队指挥杰克和邻居的一对生性好斗的双胞胎一同入伍。这对双胞胎在空降诺曼底时被炮火击毙。

战争终于结束了。法国到处是一片欢乐的海洋，连抚养弃婴的神甫都禁不住手舞足蹈起来。在巴黎街头，杰克指挥着乐队，为兴高采烈的居民和士兵伴舞。曾和卡尔私通的艾芙丽娜，被愤怒的群众抓住，被剃光了头游街示众。

卡尔和战败的德国士兵一起被遣送回国。展现在他面前的是断壁残垣，儿子在轰炸中惨死，他和妻子玛格达默默地紧紧拥抱在一起。

杰克兴奋地回到纽约家中，呼唤妻子苏珊娜，家中却空无一人。当他疑惑不解地走下通往花园的楼梯时，看到妻子带着爱女萨拉和儿子杰克逊奏着凯旋颂为他接风，全家人欣喜若狂。但双双阵亡的邻居双胞胎的双亲却失声痛哭。

安娜的丈夫已死于毒气室，她随着从集中营被解放的人群，独自返回巴黎。她多次去那个丢弃孩子的小车站打听，但毫无结果。回到昔日工作过的丽都歌舞厅找工作，也遭拒绝。只好拉手风琴为一些婚庆助兴，借以谋生。她的好友艾芙丽娜被群众羞辱后，丧魂落魄地带着私生女儿回到法国南部第戎，一周后自杀身亡。

光阴荏苒，弹指间 20 年过去了。二战阴云消散，阿尔及利亚战火又起。阿尔及利亚的独立结束了法国士兵的战斗生涯。他们乘坐的开往巴黎的火车，停在第戎站时，歌女艾芙丽娜的私生女爱迪思也登上了这列火车，坐在这群士兵旁边。士兵中有一个名叫罗贝尔的青年，他就是西蒙和安娜的儿子，他的母亲 20 年来从未放弃寻找他的努力。罗贝尔把自己非凡经历写成一本自传体小说，丽都歌舞厅的同事通知了安娜，母子终于相认。

爱迪思到巴黎后，没有找到答应帮助她的人，只好到一家舞蹈学校当清洁工。她隔着玻璃羡慕地看着同龄女孩跳舞。后来，通过考试，她当上了电

视播音员。自从她和罗贝尔同车来到巴黎后，来往越来越频繁，最终成了他的情妇。罗贝尔的妻子芬妮知情后，要与他离婚，儿子弗朗西斯也对他冷眼相加。弗朗西斯在一艘巡弋在地中海中的法国航空母舰上，弹着吉它吟唱着。退役之后，他和同伴组织了一个乐队，他那动情深遂的歌声使他在歌坛上崭露头角。

达吉雅娜在莫斯科一所芭蕾舞学校任教，不甘寂寞的她接受了一位同事的追求，婚后又生了一个女儿。儿子谢尔盖在她的培养下舞技超群，到巴黎的一场演出大获成功。他通过国际长途电话让母亲分享他成功的喜悦。然而，在他随团离开法国国境的最后一刻，在法国特工的协助下，毅然决然地投奔了西方。

和平时期也有不测风云。杰克和妻子苏珊娜外出时遭遇车祸：苏珊娜丧生，杰克摔断了腿。他们的女儿萨拉虽已成为著名的歌唱家，但染上了酗酒和吸毒的恶习。萨拉的弟弟杰克逊劝姐姐到巴黎去看望在法国生活的父亲，并在那里开创自己的事业。

卡尔·克莱默离开德国，携妻子玛格达来纽约演出。音乐会在该市最大的音乐厅举行，据说门票已抢购一空。然而幕启时，空落落的观众席上只有两名音乐评论家。满怀激情的卡尔为这两个人指挥庞大的交响乐团，演奏了预定的曲目。在乐队成员的掌声中，从天幕上飘下无数照片，那是他当年与希特勒的合影。原来，美国的犹太组织事先已把门票全部买下。在玛格达的建议下，卡尔召开了记者招待会。会上，他倾诉了自己的心声：“音乐是我的全部生命。”

斗转星移，时光飞逝，历史步入了 80 年代。国际红十字会组织各国著名艺术家会聚巴黎，在艾菲尔铁塔下展开了为赈济非洲灾民的义演。卡尔·克莱默指挥着庞大的乐队，萨拉和弗朗西斯一起引吭高歌，谢尔盖在红色圆形舞台上，赤裸着上半身，跳着刚柔并蓄的舞蹈。这组镜头正是影片开始时那组画面的继续，音乐也还是同样的旋律。

半个世纪的凄风苦雨和幸福欢乐融化在人生的乐章中，夜空中升起了烂漫的烟花，月亮一时失去了它的光辉。月有阴晴圆缺，正如世界各国的芸芸众生，有着说不尽的悲欢离合。

【鉴赏】

法国著名导演克罗德·勒鲁什的这部可观性极强的影片，通过美、苏、德、法四个国家的四个家庭的悲欢离合，从本世纪 30 年代到 80 年代半个世纪中的战争与和平带给世人的苦难与欢乐中，突出了反对战争、讴歌和平的主题。影片从思想内涵到艺术表现手法都有较高的价值。

电影之所以不同于建筑、雕刻、音乐、舞蹈、绘画和文学，而成为“第七艺术”，一个很重要的原因就在于它能够直接诉诸视觉和听觉，自由地显示四维空间并具有四度向量的综合艺术。电影既如建筑、雕刻和绘画在空间内造型，又如音乐和文学在时间中延续，它是在空间内展现的时间艺术，又

是在时间上延续的空间艺术。电影和舞蹈、戏剧虽然都属于动的造型艺术，但电影却突破了后两者在时空方面所受的限制，在二维空间的银幕上，映出三维空间实体性的视象，在第四维即时间内延续其运动。摄影机就相当于观众的视点，在距离方位和角度上可以变化无穷，空间和时间可以不受任何局限地跳跃或交错。因此，时空性是电影区别于其它艺术的特性。影片《人有悲欢离合》对这一特性作了充分的体现。

影片伊始，摄影机便带领观众来到莫斯科，进入了鲍里斯和达吉雅娜的爱情生活。继而，随着镜头的变换，我们又来到巴黎丽都歌舞厅，目睹了西蒙和安娜的恋爱经历。接着，我们又来到柏林，参加了卡尔的钢琴演奏会，看到他吻抱妻子玛格达的激动场面。最后，我们在纽约，看到杰克正在一边指挥乐队，一边通过电台转播向妻子苏珊娜和初生女儿萨拉祝福的情景。镜头一转，我们就从欧洲大陆三国首都跨越大西洋来到美国，不到半小时，偌大的世界都汇集在小小的银幕上，远隔万里的四个家庭的故事就这样展开了。故事展开后，从一国到另一国万里空间的跳跃，仅在分秒之间。一部影片同时叙述多个国家数个家庭的故事，而这些故事的主人公最终又会聚一处，这类影片尚不多见。更为难能可贵的是，并行交错的多条线索，条条脉络清晰，甚至同一位演员，既演父与子，或演母与女，西蒙父子、安娜母女，鲍里斯父子、苏珊娜母女和艾芙丽娜母女都是如此，观众并无头绪不清的感觉。

影片的故事始于 30 年代，终于 80 年代，时间跨度较大。四国四家近半个世纪的悲欢离合浓缩于两个多小时的影片中，充分发挥了电影“抚四海于一瞬，览古今于须臾”的特点。

在本片中，勒鲁什匠心独运，巧妙地把四个艺术家家庭的曲折经历，通过音乐和舞蹈两种艺术形式，自然地引入故事情节中，使它们作为两个艺术元素化合于电影之中，很好地为主题服务，充分体现了电影这门高度有机的综合艺术的特点。

芭蕾舞演员达吉雅娜刚柔并济的舞姿，使人感到艺术家百折不挠、坚韧不拔的奋斗精神；安娜·梅叶那支凄婉动人的小提琴曲，使人联想起她一生不幸的遭遇。一曲勃拉姆斯悲壮的交响乐，记载了指挥家卡尔·克莱默不屈不挠的奋斗历程，影片的主题曲“情系巴黎”和“你我他”的优美旋律贯穿影片始终，使人难以忘怀。

影片开头和结尾的音乐舞蹈既点题又有呼应作用。影片开始时，苏联芭蕾舞演员谢尔盖在红色圆形舞台上，身着白色舞衣，跳着幽灵般的舞蹈，神秘的主题音乐如旷野上的和风悠然飘起。随着他的指尖、足尖、关节及颈部的痛苦扭动，观众不知不觉地被某种忧郁气氛渗透。镜头自然而然地转到莫斯科芭蕾舞大赛的画面，进入了影片主题。片尾仍是同样的场景，同一演员，同一音乐，只是美国年轻的女歌唱家萨拉和法国歌坛新秀弗朗西斯用他们嘹亮动情的歌喉，把同样的旋律唱得充满生机和希望。舞蹈由梦幻般的 徨转

入奔放、刚劲的旋转跳跃。舞台上的演员越来越多，他们伸开双臂呼唤着世界和平和全人类的彻底解放。

全部影片故事，着重刻画了三个不同历史时期四个家庭三代人的不同经历。开始于 30 年代第一代人在二战中的苦难，经过 60 年代第一代抚平战争的创伤和第二代人的困惑与追求，世界开始走入新的时代，影片结尾时，第二、三代人与父辈一起，联袂在艾菲尔铁塔下演出，表明了 80 年代的世界人民的共同心愿。德国音乐家卡尔·克莱默一生的经历也反映了时代的变迁。出场时，他身着燕尾服，像雕像一样，坐在巨大的黑色三角钢琴后面。纳粹万字旗高悬，党卫军将领坐满音乐厅。二战打响后，他抛下妻儿，走在军乐队前面进入巴黎，机械的指挥动作，无异于木偶。他虽获巴黎歌女垂青，但作为战俘狼狈回国，儿子已埋在瓦砾之中。赴美演出时，偌大的剧场里，只有两名听众，在这个年代，人们还难以忘却种族的仇恨。在他最后出场时，是应国际红十字会之邀而重返巴黎，奏出了企望和平的新乐章。他的三次演出截然不同，第一次沉郁，第二次激昂，第三次抒情，充满了对美好未来的憧憬。

影片故事展开时，勒鲁什通过一个时间轴上的空间交错，将地球上几个家庭的悲欢离合表现出来。这种平行的叙述方式，使人自然而然地感受到，当世界性的灾难来临时，生活在同一蓝天下的人类，命运是相同的，但命运又不完全是公平的。正如歌中所唱的：所有的人都是平等的，但有些人更幸运些。丽都歌舞厅的歌女艾芙丽娜曾给人们送去多少欢乐，在德军占领巴黎后，因她与卡尔·克莱默过从甚密，法国光复时被剃头游斗，亲友们避之三舍。艾芙丽娜走投无路，只得自杀身亡。战争期间，法国多少政要与敌勾结，通敌之罪却要区区一名歌女承担，命运之神实在不公。

战争结束后，安娜获释回国。镜头跟着她在巴黎车站孤独的脚步向前移动，我们看到神态呆滞、心情沉重的卡尔被推上开往德国的列车。车站上一双双翘盼亲人的眼睛都饱含着泪水。这个长镜头表现了人类同命运的主题，战争带给侵略者和被侵略者同样都是苦难。这个长镜头也使故事结构发生了变化，战前平行发展的四个家庭故事，从此交叉起来，为影片结尾时他们共同来到巴黎做好铺垫。

影片作者试图向观众传达这样一个信息：生活在地球上的同一代人有着相同的命运，而两代人之间的命运往往也有惊人的相似之处。父辈经过二战苦难的法国青年，60 年代又饱受阿尔及利亚战争之苦。这场肮脏的战争，至今仍是法国文艺题材避讳的焦点。父辈试图忘却昔日战争的梦魇，年轻人对命运的抗争方法却是及时行乐，生命太短暂，和平的生活又能持续几时，今朝有酒今朝醉，尽情享受眼前的稍纵即逝的幸福生活。萨拉在大洋彼岸沉醉于烟酒、爱情和歌舞中，丽都歌舞厅经理的儿子亚力山大抢夺了父亲的财产和情人，嫖娼宿妓、花天酒地、纸醉金迷，但也无法填补内心的空虚。这垮掉的一代人，有人像亚力山大这样颓废，有人像谢尔盖那样挣扎，有人迷惘，

有人徘徊，也有人在失落后奋而进取，就像弗朗西斯那样，也有像萨拉的情人安东那样以结束自己生命作永远的解脱，更多的人则是在寻觅和企盼。影片通过一场拳击赛象征性地表现了这群人的心态。亚力山大和他的朋友们把自己的前途押在两名拳击手的胜负上。在这场戏中，镜头并不对准赛场的中心人物拳击手，而是细致地描绘场下观众的神态，拳击手之一是亚历山大的好友菲力蒲，大家把希望全部寄托在他的胜利上。一个摇镜头把这群呐喊助威的人的心态和气质表现得一览无余。随着场上的变化，他们时而双目发光、大声欢呼，时而神情沮丧、唉声叹气，或张口结舌、呆若木鸡，或欢笑雀跃、举冠相庆。当代表他们命运的菲力蒲被对手打翻在地，再无还手之力时，他们个个惊愕得面面相觑。一个俯镜头把集中在画面一隅的这群人的沮丧和绝望神情，深深地印在观众的脑海里。

影片导演采用了多种手法来刻画人物和烘托气氛。手法之一是对比。例如战争前后判若两人的安娜：1936年当她与西蒙恋爱结婚时，是那樣的年轻妩媚、光彩照人，当她从集中营出来，在火车站里拖着沉重的脚步，目光呆滞迟疑不前，人们自然想到夫亡子散给她精神造成的痛苦。再如杰克凯旋回归家园，妻子苏珊娜女儿萨拉用音乐和歌唱欢迎他时，一辆军用吉普在邻居门前嘎然刹住，一位军官通知一对老夫妇，他们那对双胞胎已葬身于诺曼底，两位老人抱头痛哭，真是几家欢乐几家愁。

勒鲁什十分重视影片的观赏性，本片就是一个突出的代表。但过分强调观赏性而忽略了真实性，就会失之偏颇。人物的命运有偶然随意性，故事情节也常有巧合，但把过多的偶然和巧合加在一起，就难免失真。让四个家庭的几代人相聚在巴黎艾菲尔铁塔下，共同为国际红十字会义演，造成一个大团圆的结局，固然场面宏伟，精彩的歌舞演出引人入胜，但人们总感到有几分不够真实的缺憾。

（任友谅）

火之战

La Guerre du feu

1981 彩色片（宽银幕） 96 分钟

法国美景影片公司摄制

导演：让-雅克·阿诺

编剧：钱拉·布拉希（根据罗斯尼·艾内小说改编）

摄影：克洛德·阿古斯蒂尼

主要演员：埃弗莱特·麦克吉尔（饰诺阿）

钟来东（饰伊卡）

隆·贝尔曼（饰阿摩卡）

那米尔·埃尔·卡地（饰科）

【剧情简介】

基督诞生前 80000—75000 年。

荒芜的大陆。没有今日的高层建筑，没有现代的交通工具，更没有熙攘的人群。人们眼前所见到的只是原始树林、河流与荒丘，人们能听到的只是风的呼啸和野兽的吼叫声。偶尔也能见到介于猿人与智人之间的人，以便证实这世界已有高级动物在活动 and 演化。

人类学家称这一时代为尼特兰人和智人时代，更准确点说，是猿人时代。他们形如当今的猩猩，生啖肉食，合群聚居；他们已能使用火煮食物；并用火驱赶威胁着他们生存的野兽。但这火是他们偶然得到的，是雷电击燃森林后的残余，很容易熄灭；火对他们维持生命虽是那样重要，但他们却还不能去人工地创造火。一旦火熄灭了，他们只能等待大自然的另一次赐予。

一次，将猿人聚居在一起、使他们颇像部落那样集体生活的火熄灭了。部落中的一个年长者突然想起，必须去别处借取火种。年轻力壮的诺阿便带领阿摩卡和科一起前去。但是要去何处借取？他们谁也不知道。

诺阿等三人漫无目的地出发了。他们餐风宿露，警惕地走着。在一处高地，诺阿偶尔远眺，发现一股白烟，他知道有烟必有火。他们匆忙奔去，但到了目的地，却失望地看到火已经熄灭，只剩下白灰和一小堆兽骨，他们懂得这是别的生物已用过的火。失望之余，他们只能在灰尘上打滚，然后，继续前进，把希望寄托在下一次偶然发现上。半路上他们遇到了两头雄狮，自知难以对付，急中生智便迅速爬上一棵树，盘坐在树干上躲避，直到翌日曙光初露，大地再次呈现色彩，才爬下树，继续赶路。

诺阿等三人在路上，遇到了成群奔逸的野鹿和野马群，他们挥舞树枝去驱赶，但这几乎仅仅是一场游戏，而并没有猎取到什么，何况他们需要的是火种。

他们来到一块沼泽地，诺阿像踩土地那样踩进沼泽地，渐渐地陷了下去，而且愈陷愈深，水先是淹没了他的半身，然后是颈部。他只能狂叫，边找援助，边等待死亡的来临。

这时幸好来了另一群生物，他们的长相与肤色与诺阿并不完全相同。他们从沼泽中抬出了诺阿。然后，像对待猎获物那样，仔细检查诺阿的全身，最后将诺阿投进一座窝棚似的围栏中。

夜晚，诺阿饶有兴味地观看着与他稍有不同的这群猿人的活动，诺阿更为一个年纪年轻的母性猿人所吸引。她是伊卡，生性活泼、好动，她关切地注视着诺阿。诺阿更对这窝棚的建筑感兴趣。他似乎感到这窝棚要超过他熟悉的天然洞窟。

夜深了，诺阿的同伴阿摩卡和科也同诺阿一样，陷进沼泽中；也像诺阿一样，被人抬出后送进了诺阿处。他们不知自己的命运将会如何。

夜愈来愈深，突然，伊卡潜入窝棚，给他们送来了食物并释放了三人。正因为诺阿特别注意他面前的火堆，伊卡竟送了诺阿一块火种，诺阿喜出望外。

三人出逃惊醒了那群猿人，他们与诺阿等人展开了恶战，终于不敌，使诺阿等人得以逃脱。但是，火种熄灭了。诺阿气恼万分。他按照他所看到的情况，燧木以取火，但并不成功。此时，伊卡来到，她熟练地燧木取得了火，并决定随诺阿逃离已来追捕他们的其他人。

他们四人来到了一个洞窟中，生起了火，围着融融的火堆坐着，然后睡下了。突然，阿摩卡抚摸伊卡的躯体，他本能地要同伊卡亲热。伊卡尖叫起来，惊醒了诺阿。诺阿救出伊卡，让她躺在自己身旁。

天亮了，诺阿准备带领他的伙伴和伊卡离开时，却发现伊卡正在独自离去。他狂叫起来，伊卡只是回头探望一下，并没有返回。

诺阿无奈，只得同阿摩卡和科继续往回走。他不知道伊卡为什么要离开。可能是想家，思念亲人？在路上，他被一窝小熊所吸引，他去逗弄小熊，但没有想到，这惹怒了母熊，母熊前来袭击诺阿。诺阿与熊群恶斗，甚至被熊咬断了手臂。诺阿没有想到，伊卡又突然出现在他面前，并愿意同他一起返回原地。

又是深夜。诺阿带领伊卡和同伴分住在两个洞窟中。寒冷的雨水使诺阿微微颤抖，诺阿同大熊恶斗后，几乎已是赤裸着全身。但是，他发现伊卡竟偎依在他怀中，暖和着他。诺阿像现代人一样，同她睡在一起。这一次他不再像动物那样，凭本能行事，而是表现出一种情谊，一种爱意，两人似乎在爱的驱使下发生了两性关系。

诺阿等人回到旧地，但原来的猿人误以为诺阿等不是他们的同种，又发生了一场恶斗。最后，幸好原派遣他们的年迈者认出了他们。于是，大家高高地举起新的火种，欢庆他们生活的新开端。

皓月当空。诺阿好奇地在观看月亮，突然，伊卡来到他身旁。她让诺阿

抚摸她微凸的腹部。诺阿懂得了伊卡即将当母亲，而这也是他们爱情的结晶，这未来的一代将是要超过他们的智人。

【鉴赏】

《火之战》是法国（与加拿大合作）于1987年拍摄的一部重要影片。

从叙事内容看，这似乎是一部普通的史前惊险片。影片从人类发展史的角度描绘了猿人的生活习惯，并且从一开始就突出了火对于他们生存的重要性。影片也具体而形象地表现了他们的生活特点：他们像动物的行走方式，生啖肉食的习惯，甚至也表现了他们带有动物本能的繁衍方式，以及杂交的性行为。本片可以说是一部有意义的人类史影片。在法国，它被列为教学片，政府的教育部门规定：应把《火之战》作为初中以上学生的教学内容，让学生观看并了解人类最初的生活状况，以及他们如何从本能的动物式的接近逐渐演变为具有感情内容的发展过程。

影片的叙事内容从直观上看确是试图表明人类的祖先在大地上生活的艰险和困苦以及他们近乎动物的生活习俗。然而影片作者并不满足于对猿人生活的客观叙述，而是要借此反映人类进化的一个阶段，即如何从动物性向人性发展的过程中的重要阶段。

影片《火之战》毫不犹豫地按历史的真相并从生物学的角度表明，在智成之前，人的许多行为都不免带有动物性：他们像动物那样地吃、睡，他们根据本能要求去随便寻找异性。但是，为了觅取火种，他们从本能的生活需求发展到了具备一定的感情，即最简单的“同情”和“互怜”。这应该认为是人类的一个进步。

众所周知，人类之所以高于动物就在于人类具有动物所没有的思维和感情。《火之战》在表现找火的最初“思维”时，还多少带有本能的生活需求；但是，在表现“感情”时，影片却让观众看到了它的初始阶段和发展的必然性。影片并没有从现代人的角度去描绘这种感情，而是力求历史真实地从猿人的角度表达诺阿同伊卡最初合居时的状态：相互同情和关怀，从而产生了令人可信的基础。伊卡没有去找诺阿的两个伙伴阿摩卡和科，而是偎依在诺阿赤裸的身旁，以便暖和他，而她之所以有这样的选择，那是因为她看到了诺阿的勇猛和善良。

在这部影片中，诺阿与伊卡的情爱表现正是猿人进化到智人的一个重要证明，他们开始懂得不愿像动物那样去交媾，而要以另一种方式，一种更适应感情需要地去生活了，虽然他们当时还没有创造语言来表达自己的情意，但是，他们的具体行为却如实地表明，他们身上有了人区别于动物的重要特征。

影片的主题内涵并不复杂，其侧重点在于突出动物与人的根本区别。影片中没有一句对话，主要是用尖叫与呼吼来替代现代人的语言表达，在行走方面，更是用形如“内八字”的猿猴的行走方式，而到了后来，诺阿等人的行动就带有了更多的人的特征。影片的结尾部分也颇有意蕴：诺阿在眺望月

亮，伊卡来到他身旁并让他抚摸自己微凸的腹部，尽管不用语言，但他们两人的动作与当时的情境都向观众表明，诺阿对未来生活已经产生展望，他们所关注的已不是荒野、丛林和野兽，而是天空和月亮了。

在拍摄这部观赏性及科学性都较强的影片时，摄制者的创作态度十分严肃认真，他们进行了长达四年的周密准备，而实拍工作耗费了整整九个月时间。如果与一部一般只需一、两个月即可实拍完毕的故事片相比较，《火之战》的拍摄周期就不能不认为是相当惊人的了。摄制组曾远涉苏格兰、加拿大与肯尼亚，邀请了美国人埃弗莱特·麦克吉尔饰演诺阿，法越混血儿钟来东饰演伊卡。为了避免出现科学上的谬误，摄制组还聘请了科学家安东尼·布尔杰斯与台斯蒙·莫里斯担任顾问，以期达到史前环境与人物动作姿态的真实再现。

本片在欧洲放映时曾获得了广泛的好评。评论界肯定了影片新颖的构思，即不局限于表现人们已经司空见惯的爱情纠葛，而是表现了作为人的爱情的起始基础。火，给人类祖先带来了文明的曙光；原始人在战胜蛮荒、争夺火种的斗争中所萌发的最初的爱情，更使他们朝文明靠近一步。这就是在艺术上颇具创意的《火之战》想要告诉观众的东西。

（何振淦）

夺宝奇兵

Raiders of the Lost Ark

1981 彩色片 134 分钟

美国派拉蒙影片公司摄制

导演：史蒂文· Spielberg

编剧：劳伦斯·卡斯丹

摄影：道格拉斯·斯洛考姆

主要演员：哈里森·福特（饰印第安纳·琼斯）

【剧情简介】

本世纪 30 年代。序幕是在南美的一处热带丛林之中。美国考古学家印第安纳·琼斯正在试图接近一处古代的洞窟，那里供奉着异教神的纯金像。尽管琼斯成功地进入洞中，战胜了暗道机关、毒箭巨石、因贪婪而背叛的向导，取到了神像。但一出洞口却被他的老对手纳粹德国的考古学家劫走。琼斯也险遭土著毒手，幸得他的朋友驾机前来营救。

印第安纳·琼斯回到了安静的大学课堂。但很快，美国政府的官员前来拜访他，他被告知纳粹的考古学家云集埃及，美方情报认为，他们在那里发现了《圣经》记载的摩西的约柜，内装“摩西之星的碎片”，可能成为杀伤力极大的秘密武器。琼斯欣然奉命前往。他首先来到了尼泊尔寻找一个叫玛丽的姑娘，他知道姑娘拥有一块父亲留下的铜牌，那是发掘约柜的线索。姑娘独自经营着一家酒馆，她美丽、大胆而善饮，并深深地爱着琼斯。由于对他久久不至的怨气，她拒绝将她作为护身符的铜牌交给琼斯。但纳粹分子接踵而至，以酷刑威胁姑娘交出铜牌；琼斯赶到，在姑娘的帮助下与纳粹歹徒展开搏斗。其中一个德国考古学家发现了掉在火中的铜牌，他伸手去抓，很快惨叫着抱着一只烫伤的手逃去。玛丽的酒馆在大火中变为灰烬，姑娘取出铜牌与琼斯一起赶赴埃及。

一到埃及，琼斯立刻得到了埃及朋友的帮助，但曾夺走金像的纳粹考古学家也来到埃及。在街上，玛丽发现了一只穿红马甲的小猴子，十分宠爱，小猴子也乐意与她亲热。但这只猴子的主人却正是一个独眼的埃及奸细。他们很快在集市上受到一伙黑衣人的袭击，琼斯独自御敌，玛丽躲进一只大洗衣篮，可猴子向敌人尖叫，玛丽被纳粹分子绑架。

琼斯失去了玛丽，十分悲痛，但他严词拒绝了纳粹的威胁利诱，并在埃及孩子的保护下安然离开。琼斯下榻的正是独眼人的客栈，奸细在琼斯的枣盘里下毒，却被猴子吃掉，猴子立刻死了。这使琼斯及时地发现了阴谋。纳粹分子驱赶埃及人进行大规模、无目的的发掘，而琼斯凭借姑娘的铜牌，很快发现了约柜的准确位置。在埃及朋友的帮助下，他们在纳粹的眼皮下开

始了秘密发掘。与此同时，玛丽设计灌醉纳粹，正要脱身，却被新到的敌人截住。此人正是前往尼泊尔的纳粹头子，他虽然烫伤了手，可铜牌也在他手上留下了清晰的印迹。靠了这“伤疤”，他们发现了琼斯的行踪。琼斯等人终于发现了金碧辉煌的约柜，他们刚刚从一个布满毒蛇的地洞中将约柜启出地面，纳粹已然到来，他们唾手得到约柜，却将玛丽抛入蛇洞，琼斯和玛丽一起被封在蛇洞之中。琼斯带领姑娘另觅出路，从蛇堆、骷髅、暗道机关中找到出口，逃出险境。

德国军人正准备用飞机运走约柜，琼斯和玛丽在众寡悬殊的情况下与敌人周旋，展开了一场恶斗，玛丽登上了一架飞机，用机上的重机枪阻击敌人，而琼斯则和一个他无法与之匹敌的德军“巨人”周旋，他巧妙地把大伙诱到飞机下，旋转的螺旋桨把后者的头颅打得粉碎。玛丽无意中开动了直升飞机，开始滑行的飞机撞破了输油车，德国的军用机场陷入了一片火海。纳粹被迫从陆路运送约柜。琼斯纵马赶去，在崎岖的山间公路上与敌人展开了惊心动魄的搏斗，截住了纳粹车队。敌人又一次步行运送，终于为琼斯劫获。

琼斯不辱使命，得到了约柜，他决定乘海轮由水路将约柜运往美国。他的埃及朋友依依不舍地为他和玛丽送行。姑娘为遍体鳞伤的琼斯包扎，他们终于停止了调侃，彼此表达了心中的深情。可在公海上，德军潜艇突然出现，他们强行登船搜查，掠走宝物，并抓到了玛丽。可琼斯趁敌不备，机智地潜入潜艇之中，随之进入了德军在一岛屿上的地下工事。尽管他化妆成一个德国卫兵，但仍被纳粹分子认出，遂被逮捕。狂喜的纳粹分子举行盛大仪式，打开了约柜。被绑在一旁的琼斯连忙警告姑娘，不论发生什么也不要睁开眼睛去看。从打开的约柜中升起一团光雾，接着幻化为一个美女，美女变为一个丑陋的老妪，继而光团散开来，包围了每个德国军人，他们迅速地在这强光中融化了。一阵飓风之后，约柜的盖子升上云端，又稳稳地落下。地下工事中已空无一人一物，只有琼斯和玛丽幸免于难。

琼斯终于将约柜运回美国。但美国政府的官僚们却将它封存起来，琼斯十分愤怒，却也无济于事。他只好挽着玛丽的手无奈地离去。

【鉴赏】

在众多的新好莱坞导演中，史蒂文·斯皮尔伯格堪为老好莱坞当之无愧的后继者。不论在全球性的商业成功，还是在对视觉奇观的营造上，不论是在为好莱坞之美国梦的输血、复苏，还是在对主流意识形态的精巧包装上，斯皮尔伯格都可称之为好莱坞传统的发扬光大者。而在斯皮尔伯格蔚为壮观的影片系列中，“印第安纳·琼斯系列”则无疑是导演和派拉蒙公司的一棵摇钱树，其三部曲（《夺宝奇兵》、《印第安纳·琼斯与魔殿》、《印第安纳·琼斯与圣杯》）票房数年高达六亿美元。首先，一如卢卡斯的自述，印第安纳·琼斯的最初构想产生于“旧时的、惊险样式的电视连续剧”，于是影片的故事样式与叙事风格就“先天”地具备了再述美国梦时所必需的怀旧情调；它与影片中“神话所讲述的年代”——30年代中期又构成了一阙和谐

的小狐步舞。

其次，细查一下印第安纳·琼斯故事共有的情节套路也不难有所发现：受美国政府委派的考古学家印第安纳·琼斯与纳粹歹徒在第三世界的蛮荒或半蛮荒之地展开了一场争夺基督教圣物的战斗，历经险情，当然以琼斯/美国的胜利而告终。此间叙事的“秘密”、或曰赢得畅销的步骤之一是选用可以在常识世界获得轻松指认的能指系统，使观众毋需劳心费力便准确地指认出“好人”/“坏人”、正义/邪恶。而对西方、乃至全世界的观众说来，选用纳粹德国来充当“坏人”、指称邪恶便无疑具有这一简捷便当的叙事效果。对此，观众不会有片刻的怀疑与拒斥。在这一三部曲中，英雄/主体始终是印第安纳·琼斯，一个美国的、白种的、男性的考古学家；而敌手/反主体则恒定不变的是纳粹歹徒；但印第安纳·琼斯并不是一个独行客，支持他行动的是美国政府；行动对象/客体则确定为某一基督教圣物；在印第安纳·琼斯故事中，女性之充当三种角色：帮手、敌手与两种客体之一：琼斯欲望的客体。而美国政府同时恒定地出演受惠者/接收者。当然，琼斯也并非“无私奉献”，他将获得另一主体：女人。于是，在皆大欢喜的“大团圆”中，宝物/圣物归美国政府，女人归琼斯——一次公平的分配。事实上，这并不是印第安纳·琼斯故事独有的模式与套路，它只是四五十年代好莱坞夺宝故事的一次复苏术而已。一旦琼斯/美国成为无可置疑的恶魔/纳粹的对抗者时，他/他们也同样无可置疑地成了正义、自由、民主的化身；而当他/他们成为基督教圣物的护卫者与保有者时，他/他们又理所当然地成了圣斗士，成了天降大任的、人类的拯救者。印第安纳·琼斯三部曲的最后一部《印第安纳·琼斯与圣杯》的另一个片名索性成了《最后的圣战》，在其中，琼斯成了守候数百年的圆桌骑士的继承人，并因试饮圣杯之水而获永生。《夺宝奇兵》中一个最富激情的镜头段落是，印第安纳·琼斯化装潜入了纳粹的发掘现场，进入了一个古祭坛式洞坑；伴着琼斯在碑铭上有所发现的欣喜的目光，镜头反打为顶上圆型洞口射进的灿烂、夺目的阳光；琼斯将嵌着玛丽的铜牌的一根杆插入了碑上的一个凹处，在激越的音乐的伴随下，摄影机在一个笔直的下降中将天空中辉映的阳光、圆型的洞口、铜牌和着一身白衣的琼斯连为一条视觉上的直线；镜头落幅在琼斯庄严的特写镜头上，他占据了右二分之一的画面，而左侧是洞口阳光所形成的一个明亮的光环。于是，这一幕成了琼斯——一个美国英雄的赞美诗。“印第安纳·琼斯系列”也由此成了新好莱坞美国梦的最为强有力的表述。

再次，作为当代社会的世俗神话的一个范本，琼斯故事也不会是彻头彻尾的“天方夜谭”；其成功的秘诀之一仍在于它以某种巧妙的、隐蔽的方式连接着现实。一部好莱坞电影的成功，势必同时意味着一个神话讲述的成功。在《夺宝奇兵》中，这一“现实”的因素便在于，特定的宝物从影片一开始便超出了“文物”的价值，被定义为一种武器，一种毁灭性武器。这一“摩西之星的残片”是因其将决定战争胜负的武器价值而为美国和纳粹德国所争

夺。在尾声之前的最后一个组合段——海岛地下工事中，斯皮尔伯格所营造的那一幕“光的奇观”（影片也因此而获得了奥斯卡最佳视觉效果奖），更为清晰地暗示出这一特殊武器的性质。那无疑是电子特技技术所制造的一幕动人心魄的视觉奇观。此时，这一特殊武器已不再是基督教传说中的神秘之物或是一种未知的力量。它令人恐怖，但并非那样陌生：这无疑是核武器的一次诗化的呈现。于是，《夺宝奇兵》的票房成功便别具意味。它不仅是一个以精彩的视觉语言或曰叙事滥套构成的“好故事”，而且是对核恐惧——二战以来始终笼罩着西方世界的浓重阴影、再度泛滥的末日预言的核心——的成功放逐，至少是一次成功的移置。在影片的尾声中，仰拍镜头让观众看到琼斯失望地离开了国会大厦，但臂弯上挽着玛丽——他冒险行为的锦标。在他留恋地回首一望之后，镜头切换为美国政府的秘密仓库，特写镜头1为金色的约柜装入了特制的木箱，特写镜头2为一根粗钉封死了箱盖，特写镜头3为一把大锁锁住了挂扣，特写镜头4为一道封条贴在箱上；此时一个中景镜头，一位工人推着木箱行进在堆积如山的箱堆之间，继而在一个俯拍的大全景镜头中，观众看到工人在仓库夹道中推动着箱子走向深处，当拐入一旁时，装有约柜和毁灭力量的木箱消失在观众的视域之外。在故事层面上，这只是好莱坞电影特有的一个小噱头：对美国政府的官僚主义和墨守成规的轻量级嘲弄；但作为一部世俗神话，它却是一次颇有效力的想象性抚慰：当毁灭性武器、也许是核武器成为美国政府仓库中密密加封的收藏品时，我们可睡上几夜安稳觉了。至少对于美国大部分观众和对于那些相信美国是世界和平维护者的人们说来，《夺宝奇兵》确有此妙用。

《夺宝奇兵》作为经典好莱坞的新版本，堪为好莱坞动作片之叙事程式的典范。首先，其情节发展的紧张度是与其造型手段来维系的，影片的叙事构成是建筑在造型情节之上的。奇异、怪诞的空间环境与造型因素提供了情节的展开与延拓，同时制造并加强了电影化的戏剧感或曰视觉效果。造型环境成为视觉奇观、戏剧性的主要来源。

事实上，《夺宝奇兵》中的每一个大组合段都包含着一个围绕着特定的造型环境而组织起来的情节段落。在尼泊尔，它是玛丽的酒吧。酒吧作为一个西部片中的经典环境，提供了老式视觉噱头的用武之地，同时它也暗示着琼斯作为经典美国英雄的身份。而这一环境中的特殊造型因素：炭火盆作为场景中的主光源为整个场景设置了脚光效果，使活动在这一场景中的人物同时成为投射在墙壁上的幢幢巨影。此外，它提供了视觉情节发展的可能：它为纳粹歹徒提供了刑具，为此后的打斗场景提供了张力：从一小簇火焰，到一蓬蓬大火，直到火燃着了倾流的烈酒；被烈火烧红的铜牌在纳粹分子手上留下了烙印，为此后的情节发展埋下了伏线；最后大火破顶而出，在雪地、夜空中形成了壮观的视觉场面，并为这一段落划上了完满的句号。在开罗，它是集市、干草车、草编的滚筒；在藏宝的洞穴中，它是深坑和无法计数的成团毒蛇、枯骨；在机场，它是螺旋桨已在转动的飞机，尚未开去的加油车，

机场周围的重兵，如此等等。

其次，围绕着每一个段落所提供的新的造型因素，影片在其情节链条中制造出对观众视觉刺激的不断升值与增级。从经典的打斗场景到发掘约柜时天谴式的夜空中的霹雳（仰拍镜头突出了这一视觉因素）；从洞穴中的蛇窟到骷髅的眼眶中出入的毒蟒；从机场上琼斯与巨人的搏斗、继而枪战到飞机的爆炸到穿越高山峻岭的汽车；从海上角逐、攀上潜艇到狭谷、荒漠中的伏击追逐；直到最后那一幕。在尾声之前的最后一个段落——海岛地下工事中，斯皮尔伯格营造了一幕“光的奇观”，而影片中似不经意的细节构成了叙事的连贯与缜密，并保证观众在持续的、先知式的优越视点中获得观片快感。诸如序幕结尾处琼斯怕蛇的喜剧噱头，将成为蛇窟中琼斯英雄气概的映衬；尼泊尔之夜，玛丽赌酒的场景则成了此后玛丽为纳粹分子设下陷阱时观众会心的微笑；轮船上可以反转的镜子为琼斯潜入潜艇提供了可信性，等等。

再次，印第安纳·琼斯系列和大部分经典好莱坞电影一样，从不忌惮使用滥套。其中开罗街市上一场，蒙面人、干草车、小炒勺敲击、草编滚筒，使得这一幕成了好莱坞默片时代动作喜剧的新版；而琼斯纵马奔下山崖，在敌群中夺车一场，则成了对《关山飞渡》中约翰·韦恩精彩表演的准确搬演。只是这一次，汽车取代了驿车，纳粹分子取代了印第安人。滥套式的情境不仅强化影片的怀旧情调，而且强化了观众的认同与介入感。

再次，《夺宝奇兵》和经典好莱坞动作片一样，十分巧妙、得体地保持着叙事节奏的张弛；所谓“十分钟一个动作高潮，十分钟一个下降动作（或曰叙事跌宕）”。琼斯身份的双重编码，双重客体的设置即女人的出现，为琼斯故事提供了恰当的“下降动作”。女性提供了中断叙事的“色情观看”段落；并提供了惊险、紧张之余的“柔情似水”。于是，《夺宝奇兵》张弛有致，在一个渐次推进、上升的视觉戏剧高潮中嵌入一次次延拓与“幕间休息”。

《夺宝奇兵》就这样以它巧妙的叙事构成中包装起其意识形态意图，斯皮尔伯格也由此完成着他琼斯式的美国文化的征服与进军。

（戴锦华）

列宁在巴黎

1981 彩色片 99 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：谢尔盖·尤特凯维奇

编剧：叶夫盖尼·格布里罗维奇 谢尔盖·尤特凯维奇

摄影：尼柯拉依·涅莫里亚耶夫

主要演员：尤里·卡尤洛夫（饰列宁）

瓦列恩蒂娜·斯薇特洛娃（饰克鲁普斯卡娅）

克洛德·日阿德（饰伊涅萨·阿尔曼德）

巴维尔·卡道契尼柯夫（饰拉法格）

叶列娜·玛克西莫娃（饰拉法格夫人）

弗拉吉米尔·安托尼克（饰特罗菲莫夫）

本片获 1982 年全苏电影节评委会历史片奖；1983 年苏联国家奖金

【剧情简介】

在影片的序曲中，导演尤特凯维奇和编剧格布里罗维奇乘火车来到了巴黎北站。他们要亲自走一下 1911 年从俄罗斯来的革命工人到达巴黎时所走过的路程，以便感受他们在影片中要叙述的几个主人公的命运。

时间回到了 1911 年春天，俄国的年轻工人特罗菲莫夫乘火车来到了巴黎，他是从流放地被党组织派遣到列宁即将在巴黎郊区创办的隆尤莫党校来学习的。当时，俄国革命受到白色恐怖的威胁，正处于低潮时期，列宁被放逐国外，他与克鲁普斯卡娅以及岳母于 1908 年年底到达巴黎，住在玛丽罗兹大街的一幢小楼房的三楼。

特罗菲莫夫来到列宁的寓所，克鲁普斯卡娅接待了他，告诉他：列宁每天到国家图书馆去工作，正在那里赶写一篇纪念巴黎公社 40 周年的文章。她让特罗菲莫夫把俄国国内的情况好好准备一下，以便回答列宁的询问。克鲁普斯卡娅正忙着要外出学习法语，她走后，一个名叫伊涅萨的女人来找特罗菲莫夫，带他出去，为他安排了住处。第二天，列宁亲自到特罗菲莫夫的寓所来和他见面，与他一起在街头漫步，边走边谈，特罗菲莫夫想不通为什么要派他来巴黎，他认为这个时刻办党校没有什么用。革命应该有实际行动，不是空发议论。列宁告诉他要善于革命，必须学习，要吸取历史的教训。途中经过蜡像博物馆，列宁带他进去参观，给他讲解法国历史上路易十六、圣女贞德、马拉等人的惨痛教训。特罗菲莫夫似乎没有认真地听，他眼前出现的是国内的革命工人受到迫害、革命运动被镇压的情景。他忍不住地冲着列

宁嚷起来：“……您应该行动起来，而不该蹲图书馆，逛博物馆……这些历史、这些蜡制的玩意儿，对我会有什么用吗？再见吧！”说完他转身就跑了。

第二天，列宁夫妇骑自行车到巴黎郊区的德拉维尔去拜访马克思的女儿劳拉·拉法格和女婿保尔·拉法格。一路上，克鲁普斯卡娅想起了列宁告诉她的自己与特罗菲莫夫在蜡像博物馆进行的不愉快的谈话。克鲁普斯卡娅的内心独白透露给观众：别人不理解列宁在巴黎生活的重大意义，使列宁很伤心。列宁在巴黎的生活是很紧张的，他要探讨科学的革命理论；要参加国际社会主义委员会的工作；要设法把秘密印刷品运回俄国；要筹划召开社会民主党第五次全俄代表大会；还要领导国家杜马中的社会民主党派；除去这一切工作，还要举行报告会、讨论会，参加无产者的许多政治示威游行。他还克服种种困难，组织出版了《俄国工人报》，每天要写一至两篇文章。他呆在巴黎是形势所迫，其实，他是侨民中最急于返回俄国的人。列宁也沉默不语地在思索着，以至于两个人错过了该拐弯的路口又往回返。列宁给拉法格送来了自己的新作《唯物主义和经验批判主义》，他把拉法格视作与歪曲马克思主义的敌人进行斗争的同盟者。

俄国驻法使馆的沙皇宪兵队上校团长派了一个名叫日托米尔斯基的暗探去监视列宁领导的俄国社会民主党巴黎小组的活动。从暗探的叙述声中，画面上出现了这个小组的成员在咖啡馆的激烈争论：有人主张搞合法斗争；有人坚持进行地下斗争；还有人自称“蔑视派”，对一切都腻味了，只想活着。列宁则强调要使革命活动重新走上轨道。他的话被一场骚乱打断了：一个召回派头子带了一帮人闯入咖啡馆，大打出手，店主立即熄灯平息了这场斗殴。

凌晨，克鲁普斯卡娅处理一大堆信件，她听到列宁在床上辗转反侧，难以成眠。列宁想到了白天咖啡馆的争论，深感要以正确的理论指导革命实践，任务还很艰巨。

伊涅萨带特罗菲莫夫到蒙马尔特去，一路上，伊涅萨批评特罗菲莫夫对列宁在巴黎的工作太不理解，告诉他学习哲学的重要性。他们坐在泰特尔广场的遮阳伞下喝咖啡，伊涅萨教特罗菲莫夫学简单的法语单词。特罗菲莫夫不断地向伊涅萨提问，想了解她的身世。原来，伊涅萨是法国人，父亲是歌星，母亲教唱歌。父亲死后，她随去俄国当家庭教师的姑姑到了莫斯科的一个财主家。后来，她成了财主家的儿媳妇。伊涅萨不让特罗菲莫夫继续追问她的经历，她给他讲巴黎公社的战斗历史，当年的英勇场面似乎又重现眼前了。伊涅萨讲得很生动、详细，只是特罗菲莫夫突然病倒了。后来，他才知道，他得了寒热病，伊涅萨费了好大的劲儿把他拖回旅馆，他迷迷糊糊躺了两周，列宁天天去看他，为他请了医生。病愈后，列宁与他一起去蒙苏里公园散步，向他宣布：党校两周后准时开学。

影片编导到巴黎近郊寻访了党校的旧址，在导演的叙述声中，画面上出现了1911年党校的情景：学员一共只有十几名，其中有特罗菲莫夫，他们的生活很清苦，晚餐只有葱汤、面包和盐，教室是个大板棚，大家就围坐在长

条大木桌旁听课。他们学习斗争的目的和手段，加强自己对革命的信心。这些党校学员与 60 年代末西欧的受极左思潮影响的青年大学生相遇了，他们展开了争论。西欧的年轻人说他们仇恨资产阶级及其道德、宗教、科学、法律，仇恨整个该诅咒的生活。特罗菲莫夫说他们在党校学的是革命。于是画面上出现了 1917 年 10 月的斯莫尔尼宫，列宁在那里发出对起义的指示，他日以继夜地在指挥革命，观众见到他在挥笔疾书《和平法令》。列宁接到报告：临时政府已被逮捕，克伦斯基跑了，冬宫已被攻克。那些当代的西方青年也和观众一起，目睹了十月革命的一些情景。

特罗菲莫夫的画外音叙述了 1921 年喀琅施塔得的反革命叛乱，他转述了列宁的看法：把矛头指向无产阶级专政的小资产阶级无政府主义者的反革命，比邓尼金、尤登尼奇和高尔察克等白匪加在一起还要危险。特罗菲莫夫参加了平定喀琅施塔得反革命叛乱的战斗，他是战斗的指挥者。他自己说，在这次战斗中，他中弹身亡。

时间又回到了 1911 年的巴黎，伊涅萨满意地发现：列宁已使特罗菲莫夫有了很大的变化，他已认识到革命理论对革命实践的指导作用，开始勤奋地读起书来。

一件不幸的事情发生了：报上登载了拉法格夫妇双双自杀身亡的噩耗。在葬礼上，列宁激动地称拉法格为马克思主义思想的最有天才的传播者之一，并认为俄国的革命时期和反革命时期的阶级斗争的经验，辉煌地证实了马克思主义是正确的。望着正在发言的列宁，特罗菲莫夫深感不同的人对列宁有不同的评价，有人骂他是教条主义者，也有人称赞他是贤明的哲人。

特罗菲莫夫即将回国，他邀请伊涅萨故地重游：到蒙马尔特的泰特广场去喝咖啡。特罗菲莫夫沉默了好一会儿，突然，他用法语向伊涅萨说了一句“我爱你”，但伊涅萨让他忘掉这份感情，她与他仍应是朋友，现在首先该考虑的是“事业”，她让特罗菲莫夫回国后到基辅去与一个人建立长期的联系。

影片编导搜集了不少资料从巴黎拟乘飞机回国，他们来到现代化的鲁阿西机场，回想起列宁夫妇侨居巴黎时，常常骑着自行车到长满青草的空地上仰望第一批飞行员飞离地面的情景。

影片结尾，画面上出现了一条字幕：“100 年过去了。……但应当永远记住，这 100 年是从什么开始的。”

【鉴赏】

本片是尤特凯维奇导演的列宁四部曲的第四部，前三部为《带枪的人》、《列宁的故事》、《列宁在波兰》。除《带枪的人》外，其他三部都是与编剧格里罗维奇合作的。尤特凯维奇拍摄的每一部关于列宁的影片都是一次大胆的探索，《带枪的人》摄于 1937 年，因而，表现列宁的影片，他探索了已将近半个世纪了。《列宁在巴黎》无论从内容和表现形式来说，都是一部创新之作。影片要表现的不是剧情，也不是历史画卷，而是思想及思想活动

的过程。这是一段艰难的时刻，俄国的革命遇到了挫折，很多人都认为，革命的希望会推迟十年，甚至几十年，但列宁与一小批志同道合的人却坚信革命途中的停顿不会久长，新的革命高潮马上会到来。在侨居巴黎的这段日子里，列宁用紧张的工作来驱除自己远离祖国的孤独感。他重视正确的革命理论对革命实践的指导作用，所以决定在巴黎郊区隆尤莫小镇办党校。这样一部影片完全有可能拍得很概念化和干巴巴，但展现在银幕上的却是一部绚丽多彩、运用现代电影的一切表现手段拍摄的影片。从样式来说，这不是通常的革命历史题材影片，有人称它为“科幻式的政治片”。对于列宁，影片作者是从多角度来表现他的，片中，各种不同的人：他的战友、朋友、熟人、敌人，甚至沙皇警察的暗探都谈到了他。对他的叙述和评价都很生动，而且各个不一，正如工人特罗菲莫夫在拉法格夫妇的葬礼上望着正在发言的列宁，心中所想的：“这究竟是一个什么样的人呢？！敌人叫他教条主义者，朋友说他是贤明的哲人。给他修过鞋的鞋匠说他一声不吭，卖给他面包的小商人说他喜欢说话，邮递员说他聪明，木炭贩子认为他糊涂，他在巴黎的住所的女看门人则说他冷漠无情。可是我了解，他全身心都集中在夺取工人阶级革命事业的胜利上。”也许，这就是我们在银幕上所看到的不是单一色彩的列宁。

除多角度外，这还是一部多声部的影片，片中有直接的对话，也有画外音，画外音中，既有导演本人谢·尤特凯维奇的叙述，也有各个主人公的内心独白，而且，直接的对话常常与内心独白交织在一起。

影片的时空跨度很大，而且转换自如，画面中展现的既有本世纪初的法国和俄国，也有十月革命时期的俄国和新诞生的苏维埃国家，还有巴黎公社以及 80 年代完全现代化的巴黎。

故事片的画面和纪录片或别的故事片的画面也是交替出现的，例如特罗菲莫夫初到列宁住所，克鲁普斯卡娅告诉他列宁在图书馆，要到晚上才回来，这时，银幕上出现的法国国家图书馆的画面来自阿仑·雷乃的纪录片《世界的纪念》。又如，列宁带特罗菲莫夫参观蜡像博物馆时，特罗菲莫夫想起了国内的工人运动受到镇压的情景，画面上出现了一组描写俄国革命的快速黑白镜头，这些画面和精制的蒙太奇语言摘取自经典故事影片爱森斯坦的《罢工》和普多夫金的《母亲》。还有，表现十月革命那段戏中，有些画面是从维尔托夫拍摄的有关列宁的影片中挪用过来的。所有这些资料影片中的片段和新拍摄的场景交织在一起，赋予了影片生动有力的表现力。

这样一部反映思想论争的影片却拍摄得很有观赏性并饶有趣味，具有幽默感。例如，列宁夫妇从拉法格家出来，在归途中，列宁的自行车被一个子爵的旧式汽车撞了，自行车车轮被撞歪，子爵仗势欺人，一直告到法院，最后以向列宁赔偿损失告终。这段剧情是用革命前的那种带有优美花饰、俄文字母改革前的字幕来描述的。而且，事件发展的速度不断加快，一些场景与早期的喜剧默片相似。在去拉法格家的途中，列宁一路上沉默着，从脸上的

表情可看出他内心十分激动，只见他的自行车的轮子在阳光下越转越快，隐喻着他盼望历史的车轮也能转得像自行车轮一样快。

影片不仅继承了优秀纪录片和故事片的传统，而且还借鉴了绘画艺术。伊涅萨带特罗菲莫夫到蒙马尔特去的那场戏中，蒙马尔特风光是借用了流浪艺术家的油画、水彩画表现出来的风景画廊来描述的。伊涅萨叙述的巴黎公社那场戏中，有些场景也是绘画作品，而且，有的画面处理得像是意大利文艺复兴时期的画或毕加索早期的画。整个巴黎公社这场戏拍摄得激动人心。特罗菲莫夫眼前的卖石竹花的腿有点瘸、看起来像有 100 岁的矮小老太婆米莱叶小姐实际上还没超过 50 岁，当她还是小姑娘时，曾参加过保卫巴黎公社的激烈战斗，她的父亲遭凡尔赛分子枪杀，她自己的脚也因受伤而跛了。特罗菲莫夫躺在病床上，神智还不太清楚时，巴黎公社的场面与 1905 年俄国革命的情景在他的眼前不断映现，互相重叠，混成一片……那位年轻的米莱叶小姐手中拿着一束白色的石竹花，沙皇哥萨克向她冲来，从她手中掉下来的白石竹花被鲜血染红了。这一片段形象地说明：不同时期、不同国家的惨痛历史有内在的联系和彼此的呼应性。

列宁的不眠之夜是很感人的一场戏，过去，表现列宁的影片中，出现在观众眼前的列宁经常是刚强而果断的，但在本片中，影片作者表现了列宁的焦虑。列宁躺在床上，久久不能入睡，眼前不断地出现白天咖啡馆争论的情景，有人对革命失去了信心，发出了悲观的论调：“俄国工人阶级还不会很快地从惨重的失败中醒悟过来……党被粉碎了”。那个既蔑视合法斗争，又蔑视地下斗争、腻味一切的“蔑视派”，在列宁的幻觉中，变成了巴黎狂欢节中的一个戴着假面具的怪物，这个幻觉是有隐喻性的。列宁在巴黎的生活表面上是宁静的，但内里却是十分紧张的，他要与违背马克思主义的各种错误思想和论调作斗争，要把革命运动引上正确的轨道，但他“所能运用的却只有文字和语言”。

列宁也和普通人一样，热爱平凡的生活，特罗菲莫夫和列宁一起到蒙苏里公园去散步时，他的画外音说：“伊里奇最喜欢到蒙苏里公园来散步，他喜欢这个由树木、飞鸟、老头、小孩组成的宁静的王国。在这里，他能认真地思考问题，很好地休息。”对于拉法格夫妇的死，列宁也能合乎情理地去理解，他对特罗菲莫夫说：“前不久，我还责备过不幸的拉法格夫妇。可我有什么权利这样做呢？要知道，每个人都会有痛苦、伤心、绝望的时候。”他并承认“自己也有过这样的时刻”，有时感到面前有多么大的一座山啊！可是必须挖、挖、挖一辈子。从这个角度来表现列宁，也是很有新意的。片中还表现了从未表现过的列宁的生死观，当特罗菲莫夫问到列宁可曾想到过“死”这个问题时，列宁的回答是：“我不知道死是什么。我知道田野、天空、河流是什么。可是死……会是什么样的呢？它什么时候来临呢？……不知道。”列宁朴素的回答有力地表现出了他对生活的热爱。

影片打破时代的壁障，让隆尤莫党校的学生与 60 年代末现代的西欧受极

左思潮影响的青年大学生相遇、争论这场戏是影片的思想高潮。这场争论说明：隆尤莫党校的学生所反对的是那些高喊革命口号、实际宣扬无政府主义的恐怖分子。通过这场戏，影片作者要表现出：思想上的论争还没有结束，列宁的正确思想在现代的政治生活和社会生活中仍然具有迫切的现实意义。影片表明：各个时期都有这一类的恐怖分子，1921年喀琅施塔得的反革命叛乱也是一些貌似革命的无政府主义分子搞起来的，这些人所处的时代虽然不同，但他们的思想是一脉相承的。

片中表现的十月革命，是影片主人公于1911年对未来的革命的设想，描绘十月革命的一些画面有现拍的，也运用了一些影片档案。列宁坐在长条木桌旁书写《和平法令》那个画面中，观众看到的这张桌子似乎就是隆尤莫党校的那张长条木桌。在许多影片中，在十月革命的决定性时刻，我们从未见过列宁坐在这样的办公室里叱咤风云，这当然不是斯莫尔尼宫的革命司令部办公室。这样来表现，是为了强调隆尤莫党校传授的正确的革命理论对革命实践的指导作用。

本片中所表现的有些事情在常规影片中是不可能有的，例如，特罗菲莫夫叙述平定喀琅施塔得叛乱这场戏中，他自己说他“中弹身亡”了，这在现实中是不可能的。这是作者丰富的想象力构思出来的，这可能是特罗菲莫夫站在1911年对十年以后的事情的设想，也可能是特罗菲莫夫在那场恶梦中所经历的。

卡尤洛夫扮演的列宁的形象十分成功，这个角色的难度很大，人物没有什么行动，主要是展现他的思想和内心世界，卡尤洛夫演得很自然、生动，使人感到亲切。他在扮演列宁的形象时所达到的成就堪与施特劳赫相提并论。

本片形式独特，创作想象力丰富，在电影语言的运用方面对日后的电影发展会产生一定的影响。

（戴光晰）

陀思妥耶夫斯基一生中的 26 天

26

1981 彩色片 72 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：亚历山大·扎尔赫依

编剧：弗拉吉米尔·弗拉吉米洛夫

摄影：弗拉吉米尔·克里莫夫

主要演员：阿纳托里·索洛尼采恩（饰陀思妥耶夫斯基）

叶芙盖妮娅·西蒙诺娃（饰安娜）

艾瓦·希库里斯卡（饰波里娜）

本片获 1981 年西柏林国际电影节最佳男演员银熊奖

【剧情简介】

命运对陀思妥耶夫斯基是残酷的，他总是在痛苦中受煎熬：不久前，他的妻子去世，他都没赶上安葬她，如今，他的弟弟又离开了人间。他欠下一身债，连房租都交不起，家里值点钱的东西都变卖了，一个投机出版商斯切尔洛夫斯基乘人之危，逼迫陀思妥耶夫斯基与他签订合同：限定陀思妥耶夫斯基在 26 天内，也就是 11 月 1 日之前交出一部小说的文稿，如不能按时交出，斯切尔洛夫斯基就有权将这位作家今后九年的全部作品无偿地出版，稿费分文不给。除去这一切灾难，陀思妥耶夫斯基还经受着感情的磨难：他全身心地爱着的波里娜·苏斯洛娃离开了他，爱上了别人。

陀思妥耶夫斯基的朋友奥尔辛为帮助他摆脱困境，不受投机出版商的奴役，给他介绍了一个年轻的女速记员，帮助他加快写作进度，赶上交稿日期。女速记员叫安娜·格里高里耶夫娜·斯尼特金娜。她第一次去见陀思妥耶夫斯基的时候，陀思妥耶夫斯基念了报纸上的一段文字，让她试着速记，结果，双方都不太愉快，安娜嫌他念得太快，他怪安娜记得太慢。安娜走的时候，感到很委屈。她向正在上大学的男朋友米沙抱怨说：自己不是陀思妥耶夫斯基的女佣人，更不是一部印刷机器，她没想到她十分崇拜的这位作家会如此凶，不懂礼貌。第二天，安娜还是去帮助陀思妥耶夫斯基工作了。陀思妥耶夫斯基没想到年仅 19 岁的安娜居然读过他的作品，还对《罪与罚》很感兴趣，询问什么时候《罪与罚》的续集能问世。陀思妥耶夫斯基现在根本不可能顾及这部作品，他立即要赶写交稿的小说是《赌徒》，故事发生在国外的一个温泉疗养地。小说的主人公叫阿列克赛·伊凡诺维奇，他在国外的温泉疗养地爱上了一位将军的养女波里娜，她折磨着阿列克赛，使他心神不宁，一切都听命于她，她需要一大笔钱，令他到赌场去押轮盘赌，他就成了个赌徒。陀思妥耶夫斯基在叙述自己的作品的时候，眼前出现了小说的一幅幅画面。

在陀思妥耶夫斯基家里，安娜见到了他的儿子巴维尔，巴维尔很不争气，游手好闲，还经常搜刮父亲准备还债的钱。安娜觉得陀思妥耶夫斯基真不幸，欠了一身债，在家里也得不到温暖，已经是45岁的人了，但他是孤独的，倍受痛苦的折磨。陀思妥耶夫斯基把自己的感情融入了小说主人公的心灵，小说中的波里娜似乎就是他所爱的那个波里娜。于是，他决定把小说改成第一人称“我”，不改似乎就写不下去。在写作的过程中，他经常沉浸在自己与波里娜的那段折磨人的痛苦爱情中。

安娜白天帮助陀思妥耶夫斯基速记，晚上回家把速记稿改写成普通文字，她全身心地投入在这部小说中，男朋友米沙发现她的手不停地写，都变粗糙了，人也累瘦了，脸色苍白，米沙恨透了这部小说，也觉得陀思妥耶夫斯基可恶，是他，使得安娜与自己疏远了。陀思妥耶夫斯基对安娜的工作很满意，工作进度很快，有希望按时交稿。出版奸商斯切尔洛夫斯基想当然地以为陀思妥耶夫斯基是无法按时交稿的，他让一名警官带人到陀思妥耶夫斯基家里把他的全部家产和书稿都登记下来，作出估价，如这些东西仍抵不了欠他的债，到了交稿截止期，就要送陀思妥耶夫斯基去坐牢。安娜在警官面前大声地为陀思妥耶夫斯基申辩，斥骂斯切尔洛夫斯基，她的话博得了警官的同情，警官马上让估价的人出去，并说这个出版商是个骗子，忠告他们别上他的当，建议他们届时将小说送到警察分署去，由分署代为签收，免得奸商坑害他们。

有一天，儿子巴维尔交给陀思妥耶夫斯基一封波里娜邮寄来的信，看完信，这位作家就抽泣起来，并喊了一声，倒在地上。安娜来了，陀思妥耶夫斯基继续口述作品，他叙说着主人公对波里娜的难以自拔的爱，并说，虽然阿列克赛明知波里娜是卑鄙下贱的，但他还是会去爱她的淫荡。安娜听着听着，突然激动地捶打着桌子说，她不愿写了，她认为小说中的他和她都太低下、肮脏，这不是爱情。她立即起身要走，陀思妥耶夫斯基要送她回去，她拒绝了。回到家里，安娜夜里做恶梦，大喊大叫，累加上心情激动，她病了。米沙替她把整理好的文稿送到陀思妥耶夫斯基家。陀思妥耶夫斯基到安娜家去探望她，在那里，他见到了过去在威斯巴登温泉认识的一个赌友，他还和米沙就小说《罪与罚》展开了争论。

安娜深感陀思妥耶夫斯基受到的痛苦和磨难太多了，她祈求圣母让他的心宁静。一天，安娜在陀思妥耶夫斯基家的书房里整理文稿，巴维尔回来了，他见父亲不在，就要把一个中国古瓷大花瓶拿走，安娜不让他拿，争夺中，花瓶打碎了，这时，陀思妥耶夫斯基刚巧回到家里，他责怪安娜不该对他的亲属叫嚷，弄得他回家也得不到安宁。安娜也不示弱，跺着脚继续嚷嚷：“我要喊！”陀思妥耶夫斯基立即意识到安娜这样做都是为了维护他，他承认自己的性格有些病态，并向安娜表示，他不愿失去她的心。他们日以继夜地加紧写作，工作进行得很顺利，陀思妥耶夫斯基沉浸在痛苦的回忆中。小说《赌徒》终于按时完成了。陀思妥耶夫斯基去出版商那里交稿，但这个奸商故意

躲开了，他想坑害陀思妥耶夫斯基，不让他按时交稿，以便掠夺他今后的一切作品。时间已经是 10 月 31 日了，这是约定的交稿期限的最后一天，陀思妥耶夫斯基失望得要撕掉手稿，这时，安娜想起了警官的话，她夺过手稿，直奔警察分署，那个警官不在，她向值班的年轻警官说明缘由，恳请他开个代收的证明，写明交稿时间是 1866 年 10 月 31 日。年轻警官问她是作家的什么人，她沉思片刻，明确地说：“我是他的妻子。”

银幕上安娜继续在为陀思妥耶夫斯基记录书稿，但这已经是另一部作品

【鉴赏】

本片以最短的篇幅（72 分钟的放映时间）表现了俄国 19 世纪的一位经历最坎坷、精神世界最复杂的作家陀思妥耶夫斯基的人生旅程中十分艰难的 26 天。应该说，这不是一部传记片，它没有叙述陀思妥耶夫斯基的经历，而是较充分地揭示了他的性格和心灵。影片的容量很大，几乎每个画面都有丰富的含义。导演扎尔赫依对剧本非常满意，他说他已无需再加工使之更完善了，这个剧本符合电影的表现手段。

影片开头，是陀思妥耶夫斯基的弟弟的葬礼。在墓地上，时间是深秋，阳光透过稀疏的小白桦林无力地照射在一块块墓碑上，令人产生一种压抑感。这不仅是亲属之间的生死诀别，而是整个时代的阴沉郁闷的气氛，再加上教堂钟声的哀鸣和乌鸦的悲啼，使人感到无限惆怅和茫然。这几个画面，已经把观众带到主人公的时代了。到墓地来吊唁的两个男人的对话，说出了陀思妥耶夫斯基当时连遭不幸的处境及面临出版奸商对他的逼迫。这场戏的表现手法十分简练，却把主人公的困境交待清楚了。

观众见到陀思妥耶夫斯基本人，是在一家小酒店里，一个在出版奸商斯切尔洛夫斯基手下工作的人同情地提醒他不要上奸商的当。影片中，斯切尔洛夫斯基本人始终没有出现，但影片主人公和观众时时刻刻都感觉到他的魔影无处不在，这样处理比让观众见到一个奸诈凶狠的斯切尔洛夫斯基更有表现力，因为，这个奸商已不仅仅作为一个具体的个人，而是作为恶势力的代表而存在着。

当奸商逼迫陀思妥耶夫斯基签订合同的时刻，这位作家正在写《罪与罚》续集，按照合同，陀思妥耶夫斯基必须于 1866 年 11 月 1 日之前向奸商无偿地交一篇 10 个印张的新小说，因《罪与罚》的续集远远超过 10 个印张，所以，陀思妥耶夫斯基不愿把《罪与罚》给奸商，他决定另外写一篇小说：《赌徒》。《赌徒》在很大程度上是他的自传体小说，他也有过类似小说主人公阿列克赛在国外温泉的赌场生活的经历，最主要的是，他和阿列克赛都有过一段受尽折磨的痛苦的爱情，他甚至没有更改小说女主角的名字，就让她叫波里娜。在影片中，小说《赌徒》中的波里娜和他幻觉中几次出现、令他痛苦、却又难以摆脱的女人波里娜都是由同一个波兰女演员艾瓦·希库里斯卡扮演的。

女速记员安娜第一次去见陀思妥耶夫斯基这场戏处理得很独特：安娜走

上陀思妥耶夫斯基家照耀着微弱烛光的狭窄楼梯，女佣开门后，她沿着一条幽深的通道走去，走了好一会儿，才见到通道的尽头，手持烛台的陀思妥耶夫斯基忧郁地站在那里。这条幽深的通道隐喻着他们之间无论从年龄到经历，距离是很大的，但既然是通道，他们还是可以沟通的。他们的初次见面并不是很愉快，陀思妥耶夫斯基甚至连安娜的名字也记不住，经常把她错叫成叶卡捷琳娜。安娜看过陀思妥耶夫斯基的小说《罪与罚》，对这位作家非常崇敬，没想到一见面竟是如此“不礼貌”、“阴森”、“凶狠”。安娜帮助陀思妥耶夫斯基记录《赌徒》的过程，也是她和陀思妥耶夫斯基在精神上彼此接近的过程。安娜是一个单纯的19岁姑娘，她对生活可以说完全不了解。她不纯粹在帮助这位作家速记他口述的小说《赌徒》，影片成功地表现了她一边记，一边身不由己地进入了陀思妥耶夫斯基的精神世界，了解了他的受尽折磨的痛苦心灵和复杂而矛盾的感情。在影片中，陀思妥耶夫斯基是个不安宁的形象，他在口述《赌徒》时，就是在叙述自己与波里娜的关系。他的这种心情，影片作者表现得很有力量：起先，他的小说是作者以第三人称客观地叙述的。但写了一天，他觉得不对头，第二天对安娜说：“昨天夜里，我想到了一个重要的错误，要从根本上修改！要用第一人称来写，从‘我’字开始，我，只能用我，我！……请你改一下！”在他口述《赌徒》的过程中，他似乎是在努力地在这无望和折磨人的爱情中解脱出来，把这痛苦的爱情转移到作品《赌徒》中去。的确，在影片开头，波里娜几乎随时都会出现在他眼前。例如，他在小酒馆喝茶时，听到窗外传来喊叫声，他到窗前一一看，见到朦朦夜色中，桥头上有几个无赖在纠缠一个年轻漂亮的女人，他立即冲出酒馆，朝桥头奔去。对着那个女人直喊：“波里娜！波里娜！”那个女人楞住了，原来，是他认错人了。又一次，他刚走进家门，眼前又出现了波里娜，波里娜告诉他，她已爱上了别人，尽管他知道那个人不会爱她。陀思妥耶夫斯基说他知道她会爱上别人的，但她永远也不会遇到像陀思妥耶夫斯基这样爱她的另一颗心了。波里娜嘲讽地说，陀思妥耶夫斯基是不会得到幸福的，因为他把自己的或别人的痛苦都当作糖果那样津津有味地咀嚼。

在写《赌徒》的过程中，陀思妥耶夫斯基仍然不能从这痛苦的爱情中自拔出来，一天，儿子巴维尔交给他一封带香水味的波里娜的来信，他读了之后，抽泣地嘟哝着，然后喊了一声就倒在地上了。但是，当小说写完之后，在幻觉中，他听到铃声，打开门，又见到波里娜出现在门口，他们互相问好后，波里娜说：“不认识了？”陀思妥耶夫斯基答：“不认识。”波里娜冷笑地说：“不认识？不认识？”这时，陀思妥耶夫斯基已经能很平静地面对波里娜了，他的痛苦的爱情过去了。陀思妥耶夫斯基关上门之后，过了一小会儿，又把门打开，这时，门外已没有波里娜的踪影，他已完全摆脱了她了。用电影语言表现出来的陀思妥耶夫斯基的几次幻觉，简练地说明了他的复杂的感情的变化过程，影片中没有赘笔。

安娜在记录《赌徒》时，起先，仅仅是客观地作为一个速记员在记，小

说引起了她的兴趣，她对男主人公有一丝同情。渐渐地，她进入了陀思妥耶夫斯基的精神世界和他的生活，《赌徒》中的阿列克赛和波里娜的爱情使她不能接受，她记着记着就不记了，认为这种爱情太肮脏，她呜咽着说不写了，因为她心目中的爱情是纯洁、神圣的，陀思妥耶夫斯基却说她不懂什么叫爱情，他认为有时你明知这个女人是卑鄙、下贱的，你也会去爱她的淫荡，可以为她去做一切，甚至在皮鞭的抽打下也会感到一种乐趣。在这场戏里，影片作者实际上表现了安娜已经不自觉地爱上了陀思妥耶夫斯基，她已经在干预陀思妥耶夫斯基病态的精神世界了，她的病也是由于强烈的感情震动所致。同时，陀思妥耶夫斯基对爱情的解释，也把他自己的内心分裂症充分地展示出来了。

安娜坚信能按时交稿，后来，他们几乎日以继夜地赶写，墙上的挂钟和点燃的蜡烛表明他们熬过了多少个夜晚。安娜对陀思妥耶夫斯基是从同情、了解到产生爱情，这从安娜在家里的圣像前的祈祷中就表现出来了，安娜祈求圣母：“圣母啊，你是最慈悲的，你看，他多么痛苦，多么艰难，他不但为自己，也为别人经受了多少痛苦……给他安宁吧，我祈求你，哪怕赐给他一点点安宁和慈爱。救救他吧！”她不像一般少女那样在恋爱时充满着美丽的幻想和憧憬，而是对一颗深受痛苦磨难的心灵进行抚慰并寄予同情，她似乎要分担陀思妥耶夫斯基的痛苦。她进入了这位作家的精神世界，深刻地理解了他，这种精神上的联系使他们结合在一起，给予他们在人生道路上继续前进的力量。导演扎尔赫依说，他正是要通过这部影片歌颂一种精神的爱，因为如今生活中这种爱太少了。

在写作过程中，有一次，他们两人谈到了幸福，安娜说：当奥尔辛教授选中她来帮助陀思妥耶夫斯基速记时，她感到无比幸福，高兴得一夜未睡。陀思妥耶夫斯基则说他本来已被判处死刑，但执行前，忽然死刑解除了，改判四年苦役，当时他感到真幸福。从安娜对幸福的理解中，可以看出，她认为幸福是给予，而不是获取，她和折磨陀思妥耶夫斯基的波里娜截然不同，她给陀思妥耶夫斯基日后的生活注入了清新健康的力量。他们并没有去寻求爱情，是爱情在他们彼此进入对方心灵的过程中自然产生的，这一点在影片中表现得很成功。小说写完时，陀思妥耶夫斯基说：难道小说写完了，一切就都结束了吗？接着他以独特的方式向安娜求婚。他说他要写一部新作品，主人公是一个受尽折磨、忧郁、有病、已经40多岁的美术家，过去曾有过不幸的爱情，突然，他遇见了一个年轻、纯洁的姑娘。他问安娜：这个姑娘会爱上美术家吗？他让安娜想一想再回答他。安娜也没有正面回答他，只是她到警察分署去为陀思妥耶夫斯基交稿，让年轻警官写代收书稿的日期证明时，警官问她是作家的什么人，她沉思了一会儿，明确地说：“我……我是他的妻子。”这样处理，不落俗套，而且，符合特定主人公的性格。

影片中间和结尾两次出现窗外手风琴的乐曲声和小艺人的卖唱，每一次，陀思妥耶夫斯基都打开窗户，扔下钱去，结尾那场戏中，窗外还飘着雪

花。这些细节似乎与剧情无关，但却浓烈地增加了时代的氛围。在陀思妥耶夫斯基的作品改编的影片中，几乎都有卖唱艺人和雪花。

片中不仅表现了陀思妥耶夫斯基病态的内心分裂，也不隐讳地让观众看到了他有癫痫症，他两次倒在地上，一次是收到波里娜的信时；一次是到安娜家去探望病中的安娜，与安娜的男友米沙激动地谈论问题时跌倒在地。

影片的演员选择得很好，索洛尼采思扮演的陀思妥耶夫斯基不仅外形相似，重要的是他表现出了陀思妥耶夫斯基的神经质的、病态的内心世界，他的目光中有陀思妥耶夫斯基的敏锐与不安；西蒙诺娃细致地表现了安娜的内心世界；波兰女演员艾瓦·希库里斯卡塑造的波里娜身上，一种女性的柔情与残酷交织在一起。影片的色彩处理也与剧情十分贴切。

（戴光晰）

丹东

Danton

1982 彩色片 136 分钟

法国洛桑日影片公司摄制

导演：安杰·瓦依达

编剧：让-克洛德·加里叶

摄影：伊果尔·路德

主要演员：杰拉尔·德帕迪厄（饰丹东）

瓦依谢什·波佐尼亚克（饰罗伯斯庇尔）

帕特里克·谢罗（饰德木兰）

罗杰·波朗松（饰富纪叶·丹维尔）

鲍居斯洛·林达（饰圣-居斯特）

雅克·维勒海（饰维斯特曼）

安吉拉·温克莱（饰吕克莉·德木兰）

安杰·塞维亚（饰布尔东）

阿兰·马斯（饰埃隆）

【剧情简介】

共和历二年，即 1793 年，巴黎。

法国大革命时代，雅各宾派执政时期。最高权力机关为国民公会，实权掌握在以罗伯斯庇尔和圣-居斯特为首的救国委员会和公安委员会手中。他们实施的恐怖政策，日益引起民众不满。在血与火中，监禁、酷刑和断头台已使人民厌倦和不安。如果不及时扭转局面，大革命的前途已不难预见。

影片开始时，焦虑不安的罗伯斯庇尔正在家中思忖对策。他的儿子吃力地背诵着《人权宣言》中有关民主与自由的条款，他对这些条款听得很不入耳。他已经意识到，雅各宾派内部的分裂是由滥杀和高压政策引起的，但他不能容忍宽容派首领丹东的声望日益上升，并将凌驾于他之上。对于巴黎人民要求丹东上台执政的呼声，他认为是威胁革命命运的首要之敌。

与独居一隅、恶梦连翩的罗伯斯庇尔相反，衣著华丽、笑声朗朗的丹东在民众的欢呼声中，谈笑风生地出现在人群当中。他说自己要以公众的名义结束恐怖局面，建立祥和的新社会秩序，因此他的身边很快聚拢了无数要求改变激进政策的人士，其中包括罗伯斯庇尔的好友、著名报人加米尔·德木兰、丹维尔和维斯特曼。德木兰在报纸上公开支持丹东掌权，军事首领布尔东也试图兵变，结束暴力统治。这一切使救国委员会和公安委员会极度恐慌，他们主张及早下手，像当初镇压埃贝尔派一样，整肃丹东势力。老谋深算的罗伯斯庇尔同意查封德木兰的报纸，但反对立即整肃丹东，因为那样一来，

不但自己会陷于不义，而且大革命将完全变成了恐怖的代名词。

丹东的支持者感到形势危急，竭力劝说丹东采取果断行动夺取政权，但遭到丹东的断然拒绝。他力主在议会的讲坛上抨击罗伯斯庇尔的恐怖统治，致使秘密警察头子埃隆在国民公会遭到猛烈攻击。救国委员会的一系列错误也被揭发出来。

丹东派大获全胜，在一家豪华饭店中摆宴庆功。罗伯斯庇尔感到形势越发对己不利，所以他决定与丹东摊牌。两人原是多年并肩作战的挚友，今天因政治观点的分歧已成为对手。罗伯斯庇尔劝丹东改变立场，站到两委员会一边。这样一来，公众还会认为雅各宾派是团结一致的，这是革命胜利的保证，也是人民大众的要求。丹东冷静地告诉他，罗伯斯庇尔根本不了解人民的需要。老百姓当时最渴望的，是能够平平安安地过日子，而不是像罗伯斯庇尔主张的要不断地继续推进革命，因为民众已经被压得喘不过气来了。他对罗伯斯庇尔说：“你要是不停止恐怖统治，你将不得不把所有的人头都砍下来。”他向罗伯斯庇尔怒吼：“你懂得什么是人民的要求吗？走，跟我到街上去看看，你亲口去问问他们！”然而，罗伯斯庇尔对此毫无兴趣。丹东感到罗伯斯庇尔还将一意孤行，他把对方的手放到自己的脖子上，对他说：“我宁肯上断头台，也不会改变我的观点”。罗伯斯庇尔无奈，沉思良久，而丹东酒后却坦然入睡，鼾声如雷。罗伯斯庇尔愤然将其推醒，拂袖而去。

德木兰在丹东和罗伯斯庇尔会谈时，一直站在门外偷听，但始终看不出双方有和解之可能。他回家时已过午夜，妻子吕克莉问他，外面传说罗伯斯庇尔欲加害丹东和德木兰是否属实，德木兰支吾其词。正在这时，罗伯斯庇尔深夜来访，劝他与丹东划清界限，因为他和罗伯斯庇尔是多年好友，罗伯斯庇尔除掉丹东的主意已定，但不愿看到故友也人头落地。但正直的德木兰对他的警告无动于衷，让罗伯斯庇尔立刻滚出门去。

陷入绝望的罗伯斯庇尔连夜召集两委员会首领开会，出人意料地宣布要立即逮捕丹东及其追随者。多数委员认为此举不妥，应等到次日在国民公会上讨论通过。但罗伯斯庇尔的决定不容置辩，他说：“要么现在，要么永远不。”最后终于集体签署了对丹东等七人反革命集团的逮捕令。罗伯斯庇尔还想宽限德木兰一天，以争取他改弦易辙，但多数委员根据《惩治嫌疑犯条例》加以反对。次日清晨，丹东等七人全部被捕入狱。当德木兰告诉丹东罗伯斯庇尔昨日夜访之事，丹东说：“如果他来看过你，这说明逮捕令已经签好了。”在监押所内，丹东对同伴们说：“等待我们的将是一场没有多大生存希望的政治审判，我们必须利用这个讲坛，呼吁人民起来进行最后的斗争。”

法庭以阴谋推翻革命政权、贪污腐化等罪名对丹东等人起诉。按当时法律规定，只要在法庭上宣读一下罪行，就可以定罪处决。但丹东坚决要求出示证据，致使法庭陷入尴尬境地。首席法官富纪叶·丹维尔只得破例允许丹东为自己辩护。

丹东义正词严地说：“如果政府不再站在人民一边，人民就无需服从政府。现在，他们要送我上断头台，唯一的原因是我代表人民。杀死我的目的是试图向世人表示他们无所不能。这样的政府已无权审判我们，他们已成了暴君！有权审判我的只有你们，法兰西人民……”

台下群情激愤，法庭秩序大乱。本来逮捕丹东这件事就已在国民公会中引起了轩然大波，但律师出身的罗伯斯庇尔以雄辩的口才控制住了局面。他说：“首先，国民公会已授与两委员会全权，两委员会有权逮捕任何反政府者。大家应完全信任两委员会的行动。其次，任何人，包括丹东，都无权凌驾在人民之上。总之，现在整个世界都注视着法国，如果政府表现出丝毫的软弱无能，这就意味着大革命的灭亡。我们必须向革命的敌人表明，我们不仅有力量打垮他们，也同样有力量镇压我们内部的叛乱分子。”支持丹东的人都被罗伯斯庇尔说服了。全体与会者高唱《马赛曲》表示对政府的忠诚。

丹东的审判日复一日地拖延着，富纪叶请罗伯斯庇尔出示丹东集团反对革命的证据，罗伯斯庇尔对他说，绝对不能这样做，因为这会导致政府垮台。密谋之后，一些公安委员拼凑了一份“德木兰妻子在街头收买人民”的文件，胁迫一名丹东的同情者签了字。

法庭据此宣判丹东等人死刑。丹东知道不出三个月就会执行。

执行死刑这一天，共和国广场上人山人海，人们纷纷为丹东鸣不平，罗伯斯庇尔在家中也惶惶不安。圣-居斯特前来祝贺他已掌握全权时，他无可奈何地低下了头，说出一句恐怕连自己也吃惊的话：“……那么说，民主只不过是一个幻影而已”。圣-居斯特走后，罗伯斯庇尔的妻子领着小儿子来到床前，儿子机械地背诵着《人权宣言》的条款，罗伯斯庇尔觉得这些词句距现实生活是那么遥远……

【鉴赏】

这是一部从新的视角探索和评价法国大革命的历史片，揭示了革命阵营内部的国民公会与救国委员会、公安委员会之间在政策和路线上的矛盾与斗争。在山岳派取代吉伦特派掌权后，成立了以罗伯斯庇尔为首的公安委员会，为了镇压反革命暴乱和打击投机分子而实行的恐怖政策，因打击面过宽而造成人人自危，在雅各宾派内部分裂出以丹东为首的宽容派，他们主张立即结束恐怖政策，使人民得以休养生息，这一主张深得民心。

波兰导演瓦依达执导的这部影片，成功地再现了法国大革命成功后进入第四年时，经济遭到严重破坏、民不聊生的现实，面包店前的长龙比比皆是，庞大的警察机构大权在握，横行乡里，断头台下的鲜血流淌成河，对这一切已不胜厌倦的民众怨声载道，人们不禁要问：虽然王朝被推翻了，但在斗争中付出鲜血和生命的广大民众究竟获得了什么实际利益呢？这也正是导演瓦依达向每个观众提出的问题。诚然，他想得更多的还是他的祖国波兰，80年代初的波兰，革命的年代似乎已很久远，但百业萧条，市民每天仍要排队买面包，紧急状态法颁布后，人民有什么民主自由可言？谁不渴望出现一个丹

东，早日结束这个局面？

面对沸腾的国民公会，欲救民众于水火的丹东，冒着开罪于铁腕首领会被处死的危险，以天下为己任，正面地与罗伯斯庇尔展开了斗争。法国影星德帕迪厄在宴请罗伯斯庇尔的餐桌上，通过跌宕起伏大起大落的情绪变化，向观众展示了丹东的内心世界：起初，在友人的建议下，他欲与罗伯斯庇尔达成谅解，所以他佯装十分热情，殷勤备至地为罗氏斟酒递菜。但罗伯斯庇尔根本不为所动，拒绝与他共进晚餐。性情急躁的丹东于是勃然大怒，拍案而起，历数罗伯斯庇尔及其政府实施暴政的严重后果，把自己心中的怨气发泄得淋漓尽致。然而罗伯斯庇尔仍然不发一言。丹东感到，用语言说服罗伯斯庇尔已不可能，与他进行其它方式的抗争势在必行。但是，面对这个大权在握、铁石心肠的对手，他自感势薄力单，有以卵击石之感，所以又冷静下来，用一种凄怆的语调，悲叹自己的命运：“或许落个送上断头台的下场。”他说这话时，紧张地注视着罗伯斯庇尔的反应。罗伯斯庇尔在对峙中，以不变应万变，紧闭嘴唇，佯装思索，让丹东如堕五里雾中。万般无奈，丹东只得装醉昏睡，鼾声如雷，试图迷惑罗伯斯庇尔。罗伯斯庇尔叫他不醒，只得离去。这场戏中有一个细节：丹东大发雷霆时，粗暴地把罗伯斯庇尔假发弄乱，罗伯斯庇尔大惊，但又压住性子，不发一言地把假发抚平，而丹东却手足无措起来，既想伸手帮助罗氏整理假发，又觉得说道歉的话有失面子。丹东既恨罗伯斯庇尔又从心里怕他，既想为民请愿，又想不通过暴力推翻罗伯斯庇尔取而代之，这就注定了这位末路英雄必然失败的命运。

罗伯斯庇尔走后，丹东回到家里，正直的报人德木兰前来探视。他问丹东：“既然全体民众都支持你，你为什么不为自己辩护呢？”坐在壁炉前的丹东，慢慢拨着炭火，眼神迷茫恍惚，对于自己失败的命运似乎无可奈何。

被捕之后，丹东忍无可忍只得进行了反击。他步入法庭时，与群众频频握手，微笑致意。他对大家说：“法庭是个骗子。只有你们——人民——才有权审判我。”“我毕生致力于和平、幸福、公正和卫护公民权利的斗争。”“人民只有一个敌人，那就是现政府。”“我死而无憾，因为我把生命献给了人民。”他讲完话，坐到了在场的群众中间。上断头台时，他的大无畏精神充分得到了体现，他说：“把我的头交给人民吧！”

德帕迪厄塑造的丹东有肉有血，他忠于人民，有革命理想，也有苦有悲。影片通过许多细节的描写使观众感到这是一个可亲可敬的男子汉。波兰影星波佐尼亚克扮演的罗伯斯庇尔也给人留下了深刻的印象。由于他和人们心目中的罗伯斯庇尔的形象毫无二致，所以立即得到了观众的认同。他冷峻、傲慢，喜怒从不形于色。这部影片对他性格的软弱面进行了曝光，表现出罗伯斯庇尔极度多疑又惶惶不可终日的心态，他越是大权独揽，越为自己的前途和命运焦虑不安，越是进行血腥镇压，他的内心越不平静。在片末丹东大义凛然地走上断头台时，罗伯斯庇尔似乎预感到自己的厄运就在眼前。他那副神经质的表情，虚汗淋漓的面孔，惊恐万状的眼神，都流露出内心的极度不

安。

影片中，德木兰的形象也塑造得很成功：这位文人革命家感情丰富、热爱生活，但性格脆弱。他忠于友谊、忠于信仰，绝不苟且偷生。他始终拥护丹东的宽容政策，坚定地要替民众争取民主和自由。当罗伯斯庇尔前来私访对他劝诱时，他也曾有过迟疑不决，因他热爱自己的妻子儿女，但最终还是信仰占了上风，把罗伯斯庇尔赶出家门。德木兰具有一般文人的弱点，他害怕死，在等待审判时，坐立不安，甚至神经质地号啕大哭；在上断头台前，狱卒给他剪去长发，剪刀还没落下，他就紧张得惊跳了一下，似乎铡刀已向他的脖子砍来。这种文人普遍具有的性格特点的表现真切可信，却丝毫不影响人们对他高风亮节的赞赏和崇敬。

关于丹东之死，早在 1835 年，德国作家毕希纳就曾写过一个著名的剧本，剧名即为《丹东之死》。剧情大意是：虽然丹东 1792 年曾经英勇地拯救过刚刚诞生的共和国，但他居功自傲，变成了一个酒色之徒，沉湎于醉生梦死的享乐之中。他脱离了人民，公然声称：“革命应该停止了。在我们的立国原则中，必须让权利代替义务，让舒适的生活代替德行，以自卫代替惩罚，每个人应该按自己的方式享受。”由于他与罗伯斯庇尔在恐怖政策上发生分歧，终被押上了一年前他自己创立的革命法庭。丹东被控与吉伦特党、与法国贵族、与米拉波等勾结叛国。然而丹东却以他能言善辩的口才，历数自己在革命过程中的功绩，申辩自己无罪，并且指责雅各宾专政没有改善人民生活，至今仍使他们饿着肚子、光着身子，在法庭上争取群众对他的同情。他说：“你们要面包，他们却掷给你们头颅，你们口渴，他们却叫你们去舔断头台台阶上的鲜血。”他的讲话一时博得了很多人喝采。罗伯斯庇尔却用不容质疑的证据揭露了丹东今天犯下的罪行。他说：“丹东有美丽的衣服，有一幢漂亮的房子，有一个美丽的老婆，他在勃艮第酒里洗澡，用银质的盘子吃野味，当他喝醉时，还与你们的老婆、女儿睡觉……丹东过去和你们一样穷，他现在从哪儿弄来的这一切？”听到这一切，群众全倒向罗伯斯庇尔一边，对丹东的同情立即化为乌有。丹东临刑前，他的妻子朱丽叶自杀了，丹东及其追随者在断头台上都表现出视死如归的气概。

1921 年，德国导演季米特里·布绍维茨基把从路易十六倒台到处决丹东的全过程，以印象派的摄影方法搬上银幕，片名《丹东》。

1932 年，法国导演安德烈·胡伯仍以《丹东》为片名，以第三共和国时代的政治视角，叙述了丹东不同凡响的一生。

上述两部影片都以丹东革命成功后，生活腐化堕落为主线，导致他与罗伯斯庇尔发生政治分歧，在布绍维茨基的影片中，他把丹东描绘成唐璜、卡桑诺瓦式的人物，甚至暗示德木兰的妻子绿茜也与他有染。然而波兰导演瓦依达 1982 年拍摄的《丹东》，可以说是以现代人的观点为丹东正名翻案的一部影片。人们不禁要问，这位蜚声世界影坛的导演为什么要为一位历史人物翻案呢？对此我们必须对瓦依达的电影创作道路做一个简单的回顾。

瓦依达于 1926 年出生于一个波兰军官家庭，在克拉科夫艺术学院美术系毕业后，就读于罗兹电影学院。1952 年毕业时，曾拍出《当你熟睡的时候》，1957 年他的第二部影片《他们热爱生活》在戛纳电影节参赛时，受到评论界极大关注。这是他创作的第一阶段，这一阶段中他的美学观点是超越社会主义现实主义的“新现实主义”，他说：“在这个时期，我深受影评界和观众的影响，我的创作在很大程度上是在迎合他们的标准和口味。”从 1970 年拍摄的《战后景象》起，瓦依达进入了他的创作的第二阶段，这时波兰开始“解冻”，他拍出《婚礼》（1973）和《希望大地》（1975）几部对于波兰民族命运和前途进行思考的影片，有人称他的第二阶段为“人文诗意现实主义”阶段。1978 年在戛纳电影节获得影评奖的《大理石人》，标志瓦依达进入了他的创作第三阶段。他说：“创作的规律必须经过一段精神的孤独，才能告别过去，进入不受任何潮流左右的‘个人至上主义’阶段。”在《大理石人》中，人们已不难发现波兰团结工会对传统价值观念提出质疑的直接影响，瓦依达所说的超越现实的观点未必属实。

拍摄《丹东》一片的用心是明显的，波兰人民在革命成功后，不但生活未得到改善，政治上也未获得自由解放。群众对政府当局不满，罢工起义时有发生。领导层内的有识之士建议实施经济改革，但均被实权人物排斥。在瓦依达看来，波兰当前的现实与法国大革命后的社会何其相似乃尔。拍摄这部影片可以引起世人对现实进行深刻的反思。丹东这位历史人物可能有这样或那样的缺点，但他为民请命，由于要求结束暴政、高压、独裁而被处死，因此不失为一位革命英雄。这类不顾个人安危、敢于向独裁统治者奋死直谏者，在当今社会中，不是太多而是太少了，因此要为他们正名昭雪。

（任友谅）

外星人

E . T . : TheExtra—Terrestrial

1982 彩色片（70 毫米） 115 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：斯蒂文·斯皮尔伯格

编剧：梅莉莎·马西森

摄影：艾伦·达文

主要演员：亨利·托马斯（饰伊利奥特）

迪伊·华莱士（饰玛丽）

彼得·克伊特（饰基斯）

罗伯特·麦克诺尔顿（饰迈克尔）

本片获 1982 年美国影艺学院最佳视觉效果、最佳音效剪辑、最佳音响和最佳原作音乐四项奥斯卡金像奖

【剧情简介】

夜晚，一美国城镇郊外的森林里。黑黢黢的夜空突然被数道耀眼的光束划破。一个巨大的椭圆形飞行物缓缓降落在地面上。它的顶端有着一个如十字架样的天线，底部是一圈圆形的探照灯，发射出夺目的光彩。原来，这是一艘来自外星的宇宙飞船。它的使命是来考察地球上的“不明生物”——人。

飞船的降临很快就被一直注视天外来客的美国国家宇航局发现了。一批宇航局的人员飞速赶到现场，企图有所收获。然而他们只能望着及时起飞的飞船对空兴叹。不过，这架外星飞行物在匆忙起飞时，却把上面的一个乘客——一个小外星人遗漏在了地球上。“它”躲在树丛后面望着渐渐远去的飞船发出一阵令人同情的叫声。

就在这天晚上，一个叫伊利奥特的小男孩被一种奇怪的声音所吸引。他独自来到屋外不远处的树林里，不料突然和小外星人相遇。那小外星人长着一个椭圆而近似三角形的脑袋，细长的脖子，浑身的皮肤布满了深深的皱纹，一双孤零零的大眼睛显得格外突兀，乍一看起来十分吓人。小伊利奥特被吓坏了。他尖叫着飞也似地逃回家中，把所看到的情形告诉了家人。妈妈、哥哥和妹妹都不肯相信。他们随伊利奥特来到户外，但只在地上发现了一只奇怪脚印。妈妈告诉伊利奥特，他应该抓住那个怪物。

第二天晚上，伊利奥特正坐在院子里乘凉，突然，他觉得周围亮了起来，那个小外星人出现在他的眼前，并一步步向他走近。起初他感到害怕，但他很快就发现这个小怪物虽然相貌丑陋，但却丝毫没有伤害他的意思。它那满是皱纹的脸上甚至是一副令人同情的表情。于是，伊利奥特大起胆子走近他，

把它带进自己的屋里。这个不明身份的小怪物不但性格温顺，而且十分可爱。它开始模仿伊利奥特的动作。伊利奥特很快就喜欢上了他，把他偷偷藏在了屋里。接着，伊利奥特把自己的秘密告诉了哥哥，正当哥哥望着这个小生物不知所措时，伊利奥特的妹妹闯了进来。她无论如何也没有料到会有一个细长脖子的小怪物突然出现在她的面前，被吓得尖声狂叫。小外星人也被她吓了一跳，模仿着她的声音尖叫着，震得屋里的东西纷纷掉到了地上。伊利奥特的妈妈闻声赶来，伊利奥特急忙跑到了其它屋里，才使妈妈没有发现他们的秘密。伊利奥特认为这个小怪物来自太空，哥哥不信。于是，伊利奥特搬来地球仪，用手指指地球，又指指天上，小外星人也会意地用手指向窗外。伊利奥特兄妹们都喜欢上了温和而又善解人意的小外星人。他们开始在一起玩耍。小外星人显示出一种超自然的力量。他能使小球在空中飞舞，还能使鲜花生长和枯萎。伊利奥特开始给它穿上自己的衣服，它的样子显得更加可爱了。

一天，伊利奥特去上学，把小外星人留在家中。它拖着长长的外衣，百无聊赖地在屋里走来走去，最后打开冰箱，喝起了啤酒，并很快就酩酊大醉地倒在了地上。而正在上生物课的伊利奥特竟与小外星人发生了心理感应，也东倒西歪地钻到了桌子底下。接着，他又因不忍杀死小生物，放走了做实验用的青蛙而被老师赶出教室。回到家中，他惊异地发现，小外星人竟学会了说他的名字。于是他教它说它自己的“名字”——外星人。

一年一度的狂欢节到了。伊利奥特给小外星人带上一块白纱巾，把它伪装成他的妹妹，在妈妈的眼皮底下带出了门。他把它放在自行车前面的车筐里，带着它驶向郊外。而小外星人则使出自己神奇的力量，使伊利奥特的自行车离开地面，在空中自由地飞翔。在郊外的森林里，伊利奥特架起小外星人装配的天线，由它给自己远在天外的亲人发去了电讯。不幸的是，当他们回到家里后，小外星人和伊利奥特双双病倒了。由此，伊利奥特的妈妈发现了小外星人的存在。她被它的模样吓坏了，赶紧把孩子们都从它的身边拉走。小外星人身体虚弱地躺在床上，费力地伸出手，呼唤着它的朋友和保护人。

国家宇航局的人闻讯赶来，准备把小外星人和伊利奥特送往医院。伊利奥特以为大人们要杀死小外星人，拼命地阻拦，但终究无济于事。在医院里，伊利奥特和小外星人的心理感应被切断了，他的病很快好了起来。但小外星人却日渐虚弱，并最终停止了呼吸。大人们以为它已经死去，便把它放进了一个冷藏箱里。但伊利奥特却从病房里一盆鲜花的盛衰上知道它还活着。他打开箱盖，小外星人果然又复活了。伊利奥特带着它偷偷潜出医院，把它放到自行车里，准备送他去飞船降落的森林。这时，大人们发现了他们，开始出动拦截。伊利奥特在一群小伙伴们的帮助下，骑着车四处躲避，奔向郊外。在公路的一端，宇航局的人员把两辆汽车横在中央，挡住了他们的去路。这时，小外星人再次搬出了自己神奇的超自然力。就在将要被大人们截住的一刹那，伊利奥特和他的小伙伴们自行车突然离开地面，在众目睽睽之下驶

向空中。孩子们兴奋地欢呼起来。

森林里，来接小外星人的飞船徐徐降落在地面。一扇舱门打开，伊利奥特和他的外星朋友分手的时刻来到了。小外星人和伊利奥特恋恋不舍地紧紧拥抱。然后，它伸出一只手指，指指自己，又指向伊利奥特的头，他告诉伊利奥特要永远记住它。

小外星人走进了船舱。伊利奥特向飞船挥手告别。从远处赶来的伊利奥特的父母也被他们所看到的情形所打动了，情不自禁地跪在地上，仰望着渐渐升起的飞船。飞船在天空划出一道彩虹，消失了。

【鉴赏】

80年代初，斯皮尔伯格在他的著名科幻片《第三类接触》获得巨大的成功之后，又推出了这部新的科幻片《外星人》。成功似乎已是在意料之中了。如潮的观众，影评家们热情洋溢的赞语，满街的T恤衫以及根据影片创作的游戏节目，再一次使这位当年的“神童”乃至他的“学院派”的同伴们在美国影坛上的地位得到了确认。同时，它也表明了科幻电影正在被推向一个新的开端。

作为一种杂耍和魔术进入现代人类社会的电影从一开始就从科学的幻想中吸取着灵感。1912年，法国电影的先驱之一梅里爱拍摄了脍炙人口的经典之作《登月旅行记》，成为世界科幻电影的鼻祖。但不幸的是，随着现代文明的超速发展，梅里爱在影片中所寄予的对于人类科技进步浪漫的幻想并没有被人们所继承。相反，对于科学的幻想被对科学的恐怖所取代了。第一次世界大战前后，恐怖性的科幻片成为这一类型里的主流。人们开始努力塑造一种滥用科技发明的“科学怪人”来满足观众对于现代文明扭曲的感受。到第二次世界大战结束的年代，西方影坛开始大量出现关于天外来客的科幻片。然而在一个被政治家们宣传为“冷战”的时代，制片商们更愿意把那些来自天外的不速之客描绘成随时都可能从天而降的“东方威胁”的化身，以期从终日被原子武器吓得惴惴不安的西方公众手中赚取更多的金钱。到60年代末，情况才发生了转变。在库布里克的《2001年：太空遨游》里，人类宇航员在施特劳斯优美的圆舞曲的伴奏下，重新满怀信心地飞向太空。影片以对人类文明的歌颂和惊人的太空飞船模型、特技开创了科幻片新的里程碑。此后的70年代，美国影坛上出现了科幻电影的高潮，并形成了两种不同类型的关于外星世界的科幻片。一种是以卢卡斯的《星球大战》为代表。它以高科技特技的运用，创造出恢宏壮丽的宇宙空间和飞船大战的场面，成为“新好莱坞”神话中的一个重要支柱。另一类则始于斯皮尔伯格的《第三类接触》。它以更加浓厚的文化色彩描绘了人类第一次与外星人的接触。而从这些影片中，每个观众都不难感受到这样一种意味深长的变化：即50年代以来人们初次站在宇宙大门前时的那种恐怖感正在转变为一种对外星世界的敬畏和好奇之情。

在《外星人》里，斯皮尔伯格进一步操纵着这一转变。它使一个善良而

又孤立无援的外星人来到人类中间，寻求人类的保护。外星种族的形象在这里无疑已发生了根本性的变化。影片中的小外星人虽然依然相貌丑陋，但它那矮小的身材和温和的性格显然已不再使人产生威胁感。而它那处于寻求被保护的地位也与 50 年代那些成群结阵而来、大肆屠戮地球生灵的外星怪物有着天壤之别。而另一个更重要的观点是斯皮尔伯格对于面对着外星来客人类自身态度的描写。他在影片中实际上把自己的同胞分成了两类。一种是那些天真而富于爱心的孩子。他们以一种纯洁的天性，立刻就接受了外星人这一同样属于宇宙生命的存在，并小心翼翼地保护它不受成人人们的伤害。另一种则是胸怀城府的成年人。他们或是对自己的异族心怀戒心，或是采取一种更加实用的态度，企图把不幸流落到地球上的外星来客当做科学研究的标本。这种对童心与成人加以区分的模式虽然在以往的电影故事中早已存在，但对于斯皮尔伯格来说却别有一番深意。

实际上，斯皮尔伯格在这个感人的故事的包装下正力图重新创造出一种新的关于外星人的神话，而它的“神话”的程度绝不亚于被称为里程碑的《星球大战》。两者的不同仅在于斯皮尔伯格不是用令人眼花缭乱的特技和辉煌壮观的大场景来为外星世界建立起一种视觉上的神秘感，而是通过在一个“小故事”里注入一种更深邃的文化—宗教的内涵，使外星人的故事构成一种真正的神话。正如一些影评家所指出的，斯皮尔伯格实际上已把圣经中耶稣的故事溶入了自己的影像之中。循此我们可以看到，影片开始时，来自宇宙空间的飞船在黑夜与浑沌中降临，为人类带来了一个不速之客——小外星人。它如同当年的基督，不被人们理解和受到那些“执掌权力者”的追捕。接着，它也和基督一样，不断为人们创造出“奇迹”——使小球离开地面飞舞，使鲜花生长和枯萎。而后来小外星人在医院中的“死”正如同耶稣牺牲的仪式，通过“信仰”（伊利奥特）又使它得到复活。由此就不难引出斯皮尔伯格基于这一古老的、宗教情感的基点，对于日益走向“成熟”的人类所作的“批判”。在他看来，似乎那个数典忘祖、日益变得自以为是的成人社会已难于和宇宙世界相沟通，而只有那些童心未泯的孩子才真正是“有福了”；因为他们具有着所谓的“圣心”，因而能够理解那些超自然的奇迹。斯皮尔伯格在这里仅仅是玩的一种好莱坞叙事策略的游戏，还是真的对人类有朝一日能够探索宇宙间的奇迹情有独钟？我们不得而知。但无论如何，影片最后的画面却足以记入科幻电影的经典场景之列：在著名宗教音乐家约翰·威廉姆斯的乐曲声中，小伊利奥特的父母似乎终于领悟到了天外来客所包含的真谛；他们双手抱在胸前，跪倒在地，以一种神圣的目光仰望着飞船消失在空中。据认为，这是对耶稣复活后升入天国情景的一次完美的再现。

（李一鸣）

花园中的魔鬼

Demonios en el jardin

1982 彩色片 96 分钟

西班牙路易斯·梅希电影公司摄制

导演：曼努埃尔·古铁雷斯·阿拉贡

编剧：曼努埃尔·古铁雷斯·阿拉贡 路易斯·梅希

摄影：路易斯·何塞·阿尔卡内

主要演员：安赫拉·莫利纳（饰安赫拉）

安娜·贝雷（饰安娜）

伊马诺尔·阿里亚斯（饰胡安）

本片获 1982 年西班牙圣·塞瓦斯蒂安电影节国际评论奖，纽约影评协会最佳影片、最佳导演、最佳男、女主角四项奖

【剧情简介】

1942 年，西班牙北部的托莱·德尔瓦列镇。

一天，这座小镇突然摆脱了往日的沉寂变得热闹起来，镇上的居民正在准备庆贺奥斯卡与安娜的婚礼。

奥斯卡是镇上“花园食品店”女老板格罗莉娅的长子，他虽然到了成家立业之年，但仍唯母命是从。格罗莉娅不仅为一家之主，在这个镇子里她也是个举足轻重的人物。

格罗莉娅的小儿子胡安是忠于佛朗哥的长枪党党员，他终日沾花惹草不务正业。他和奥斯卡的未婚妻安娜偷情。

安赫拉是格罗莉娅的外甥女，西班牙内战时她的父亲是共和派的一员，在政治上与佛朗哥分子水火不容。安赫拉在父亲去世后，只好投靠姨母格罗莉娅。但由于其父在世时的政治态度，她被人称为“赤色分子”，受到村长等人的歧视。尽管安赫拉是个能干、纯朴的姑娘，但在姨母家中一点儿地位也没有，她像仆人一样干各种杂活。安赫拉爱恋着表兄胡安，并以身相许。她盼望有朝一日能与胡安成婚。

教堂里坐满了人，牧师正在为奥斯卡和安娜举行婚礼。在这喜庆的时刻，一种不安的情绪突然袭上格罗莉娅的心头，她下意识地向着教堂门口张望。不少人也回头望着门口。突然，格罗莉娅家中那头难以驯服的公牛冲进教堂，参加婚礼的来宾吓得东躲西藏。公牛撞坏了教堂的长椅，撞倒了几个人之后又奔出了教堂。

夜幕降临，婚宴已经结束。新郎奥斯卡无精打采地站在仓库门口，他看到胡安走过来，便把胡安拉进仓库。奥斯卡掏出一把手枪，让胡安立刻把那头闯祸的公牛击毙。胡安不从，兄弟二人打起来。胡安拿起油桶把油泼在奥

斯卡身上，奥斯卡下意识地扣动了手枪的扳机，幸好手枪里没有子弹。奥斯卡和胡安都吓呆了。奥斯卡对自己的举动很懊悔，他向胡安道歉。

安娜在和奥斯卡外出度蜜月之前，劝胡安最好离家到外面去。胡安也感到，安娜已成为他的嫂子，再呆在家里也没意思。

安赫拉将自己怀孕的事告诉了胡安，胡安对此无动于衷，他告诉安赫拉，自己要马到去马德里去工作。

格罗莉娅得知安赫拉怀孕后，不仅不同情安赫拉，反而责备安赫拉破坏了这个家庭的和睦。她认为儿子胡安离家出走是安赫拉所造成的。格罗莉娅暗示安赫拉必须离开镇子，回到山上自己的家里分娩，并让安赫拉把店铺里私藏的油也搬到山上去，以逃避警方的检查。

夜色苍茫，一个女人拖着一辆小车在崎岖的路上艰难地向山上的小屋爬行，她就是安赫拉。

几年以后。

山上的小屋依然如故，安赫拉却显得苍老了。她的儿子胡安尼托已有七八岁，母子俩相依为命，生活清苦。

某日，格罗莉娅到山上来找安赫拉。她提出，由于儿媳妇安娜不能生育，所以要把胡安尼托领走。她还告诉安赫拉，胡安现在身负重任，在佛朗哥身边工作。安赫拉对胡安原有的幻想都已破灭，她断然拒绝把儿子交给格罗莉娅。

格罗莉娅为把胡安尼托弄到手，委托村长奥索里奥去找安赫拉。奥索里奥威胁安赫拉，说她私藏倒卖的油，虽然油不是她的，但油是藏在她的家里，她就得承担全部罪责。如果她被抓去坐牢，她的儿子照样会被格罗莉娅带走。安赫拉走投无路，只好忍痛把与自己相依为命的胡安尼托交给了格罗莉娅。

胡安尼托来到了“花园食品店”，见到了伯父奥斯卡、伯母安娜、奶奶格罗莉娅以及店里的工人，他对这里的一切都怀有好奇之心。一天晚上，他穿着睡衣溜进了仓库，被人无意中锁在了库房里。由于惊吓和着凉他生病了。格罗莉娅依照医生的嘱咐给他做了许多好吃的东西，但胡安尼托不喜欢，他跑去偷吃佣人吃的粗茶淡饭。被大家宠着的胡安尼托整日躺在床上，他的病痊愈后，仍想赖在床上，而且还学会了装病吓唬人，他稍不顺心，便假装生病。

由于听到人们的传闻，胡安尼托把父亲胡安想象成了一位英雄。他请安娜伯母给佛朗哥写了封信，请求佛朗哥准许他的父亲回家来看望生病的儿子。

数天之后，有人带信说，次日佛朗哥要路经此处，去主持山下水库的揭幕仪式，胡安有可能随同前来。

听到这个消息后，格罗莉娅一家欣喜若狂。第二天一大早，他们就在公路上等待胡安。人群骚动，开路的摩托车急驰而过。车队后面的一辆汽车停了下来，胡安打开车门，坐在车里向亲人问候。他特意向胡安尼托打招呼，

还向家人炫耀手中拿的盒子，因为里面装的是佛朗哥的午餐。

中午，胡安尼托被人带到佛朗哥休息的地方。胡安尼托发现自己一直敬仰的父亲原来只是个侍者，他大失所望。胡安让胡安尼托向佛朗哥问候，胡安尼托挣扎着跑了。

胡安在马德里过着花天酒地的生活，他不时托人向家里要钱，甚至还挪用了公款。

某天夜晚，格罗莉娅和奥斯卡外出未归。胡安尼托偶然发现了安娜偷偷打开了家里的保险柜，从里面拿出钱来，然后到仓库里把钱交给等在那里的一个男人。安娜和这个男人热烈拥抱。

次日清晨，格罗莉娅发现保险柜的钱被盗，她不分青红皂白，一口咬定是安赫拉干的。安赫拉被警察抓走。

奥斯卡不相信安赫拉会偷钱，他让胡安尼托讲出实情。胡安尼托将奥斯卡带到仓库，奥斯卡见到了胡安，他明白是胡安唆使安娜偷了钱。奥斯卡气愤之极，他和胡安打了起来。格罗莉娅拿起棍子痛打奥斯卡和胡安。

胡安尼托的生日到了，格罗莉娅到山上求安赫拉参加胡安尼托的生日晚会，她还请求安赫拉嫁给胡安。安赫拉拒绝了格罗莉娅的请求。她准备在胡安尼托的生日之后，把他领回自己的家里。

胡安尼托的生日晚会开始了，大家都很高兴。胡安把安赫拉叫到库房想要吻她，但安赫拉拒绝了，并把安娜喊来。胡安又对安娜表示，她是自己最爱的人。安娜无意中在草堆里发现了手枪，她拿起枪向自己又爱又恨的人——胡安开了一枪。格罗莉娅和奥斯卡听到枪声跑了进来，他们发现胡安只是胳膊上受了轻伤。他们帮助胡安包扎了伤口，然后像什么事也没发生似的，一家子人在一起拍全家福。

【鉴赏】

人—家庭—社会曾是一些影片的主题，西班牙著名电影导演曼努埃尔·古铁雷斯·阿拉贡执导的《花园中的魔鬼》可称众多此类影片中的上乘之作。

该片的故事发生在1942年至1950年左右。这一时期，整个欧洲及世界许多国家都处于大动荡中，德国、意大利、日本三国的法西斯统治由鼎盛走向灭亡。1945年反法西斯战争的胜利使很多国家走向新生。然而，全球范围的翻天覆地的巨大变化对西班牙并未产生影响。西班牙在佛朗哥的法西斯独裁统治下，依然处于封闭的窒息状态之中。

阿拉贡作为一位有良知的电影艺术家，对自己国家、民族所走过的笼罩阴影的一段历史没有采取回避和淡化的态度，而是站在一定的高度通过自己的影片来进行审视和反省。这部影片的问世不仅有利于西班牙年长的一代和新生的一代反思、再认识自己国家的过去，同时也使其它国家的人民了解西班牙那段令人心酸的经历。

阿拉贡曾表示：“一部影片不可能描写整个社会，但它可以描写一个家庭。从某种意义来讲，家庭是在显微镜下放大的一个社会分子，是国家的结

构及动荡的缩影。”他拍摄的《花园中的魔鬼》、《黑帮》等片正是对此观点的体现。

本片中格罗莉娅一家人的道德、精神、政治信仰、经济活动均打上了鲜明的时代烙印，这一家人可视为佛朗哥统治时期西班牙社会的缩影。阿拉贡将格罗莉娅一家作为社会的一个细胞加以剖析，达到了反映佛朗哥统治下西班牙社会整体状况的目的。

格罗莉娅是镇上“花园食品店”的女老板，她和她的两个儿子奥斯卡、胡安拥护佛朗哥政权，胡安还是长枪党的成员。这一家人在镇上有一定的势力，尤其是胡安离家出走，在马德里成为佛朗哥的侍从之后，他们更令邻里敬畏。这个在表面上十分兴旺的家庭，实际上却矛盾重重，危机四伏。作为一家之长的格罗莉娅利欲熏心，囤积私贩食油干黑市勾当。她往卖给顾客的食油中掺水，牟取暴利。尽管寄居在她家的安赫拉是她的外甥女，但她不念骨肉之情，将安赫拉当奴仆看待。当她得知安赫拉怀了胡安的孩子后，竟将安赫拉逐出家门，让安孤身生活在山上的小屋里。安赫拉含辛茹苦把自己的儿子胡安尼托抚养到七八岁时，格罗莉娅又威逼她交出自己的孩子。

奥斯卡是格罗莉娅的长子，性格较为懦弱，唯母命是从。他明知自己的妻子安娜与弟弟胡安有染，却不敢正视。他与弟弟胡安发生争吵打斗时，虽然自己有理，但总以他向胡安道歉而告终。

格罗莉娅的小儿子胡安在家里游手好闲，他和嫂子安娜私通，玩弄表妹安赫拉。在他当了佛朗哥的侍从之后，花天酒地，挪用公款，还让安娜替他偷家里的钱。

编导阿拉贡以冷静、客观的叙述和细腻的描写将格罗莉娅一家人的日常生活及思想感情（贪婪、虚伪、不和）真实地展现出来。他通过这个家庭剖析了佛朗哥统治的社会基础，同时，借助于这一家人的难以调和的矛盾预示了佛朗哥政权的终将瓦解。

阿拉贡擅于把复杂的重大的政治问题经过淡化，用人们司空见惯的日常生活折射出来。他把家庭中的喜怒哀乐、兴盛荣辱和社会变革溶为一体。西班牙电影评论家伊·费尔南德斯曾说过：“很少有人像阿拉贡这样，能如此尖刻、详尽地描写西班牙历史。”通过《花园中的魔鬼》这部影片，可以看出费尔南德斯对阿拉贡的评价是十分中肯的。

在本片中，阿拉贡成功地刻画了各种人物，其中最发人深省的当属胡安尼托。胡安尼托是个七八岁的孩子，他出生后一直与母亲安赫拉生活在与世隔绝的山里。当他被带到“花园食品店”之后，开始接触了社会。胡安尼托原本是个聪明可爱的孩子，但他在“花园食品店”里所见到的是，夜里奶奶和伯父把从黑市搞来的大批的油藏起来；伯母安娜为父亲偷钱，而且与父亲幽会；母亲安赫拉被奶奶诬为小偷；一些人对他家怀有的敬畏之心。“花园食品店”里所发生的种种令人不齿的事情，在胡安尼托的眼中成为天经地义之举。他受所处环境的潜移默化而学会了装病、说谎。胡安尼托曾把自己的

父亲想象成一位了不起的人物，当他发现父亲不过是为佛朗哥提饭盒的侍从时，他的幻想破灭了，并由此产生了一种叛逆的心理，他拒绝向佛朗哥致意。阿拉贡对这个可视为佛朗哥时期新生一代的胡安尼托的描写，使该片具有了更深层次的含义。人们从胡安尼托这个孩子身上既看到了佛朗哥主义对新生一代的危害，又可感觉到新生一代已经很自然地萌发了反佛朗哥的潜在意识。

影片向观众暗示，花园中的魔鬼就是格罗莉娅、胡安、奥斯卡，如果胡安尼托继续生活在“花园食品店”中，他将来也会成为花园中的魔鬼。

《花园中的魔鬼》所具备的政治符号是显而易见的，但同时它又是一部观赏性很强的情节剧。本片有较完整的故事情节，胡安、安娜、安赫拉之间的爱情纠葛贯串于全剧，有浓郁的戏剧色彩，增强了影片的可视性。

阿拉贡善于吸收民族传统文化，该片成功地运用了西班牙特有的幽默。如：胡安尼托因病躺在床上，镇上的医生、村长、电影放映员、神父都来看望他。这几位在镇上也算得上有头有脸人物，竟围着一个孩子团团转。格罗莉娅为胡安尼托准备了营养丰富的土豆煎饼，胡安尼托却不想吃。当格罗莉娅转身去端第二道菜时，村长、放映员立刻抢吃土豆煎饼。就连道貌岸然的神父在胸前画了十字之后，也抢吃为孩子做的土豆煎饼。他们边吃边赞叹着：“世界上的东西那么多，包括女人和科学都无法与土豆煎饼相比美。西班牙的土豆煎饼太好吃了！”他们在争吃土豆煎饼的同时，还议论着第二道菜是什么，猜测着有什么甜食。而胡安尼托却溜下床，跑到仆人那里去吃仆人们的饭菜。这场戏中所表现出的辛辣嘲讽的幽默是西班牙传统文化中所固有的。《马歇尔，欢迎你》、《刽子手》等西班牙优秀影片所表现的幽默手法对阿拉贡产生了直接的影响。阿拉贡在本片中所运用的这种幽默手法使影片产生了独特的感染力，增强了观众对影片主题的“悟”性。

阿拉贡在本片中还运用了荒诞的手法，如：格罗莉娅家中的那条不听话的牛不仅在院子里横冲直撞，而且还冲进教堂搅了奥斯卡的婚礼。这种艺术处理不仅为影片增加了神秘色彩，而且还含有与主题相关的寓意。

本片编导曼努埃尔·古铁雷斯·阿拉贡毕业于马德里大学，获哲学和文学硕士学位。他因酷爱电影，又进国立电影学校导演系学习。1973年他执导了第一部影片《小哑巴，开口吧》（该片在柏林电影节获评论奖），自此，他一直活跃在西班牙影坛上。阿拉贡执导的影片多次在国内外获奖，他已成为西班牙具有影响的重要导演之一。

纵观阿拉贡的影片大体可分为两大类，一类具有鲜明的政治色彩，反映西班牙某一特定历史时期的社会现实。如：《黑帮》（1977，在柏林电影节获最佳导演“银熊奖”）描写了佛朗哥去世之后，某城镇依然活跃的一个法西斯团体所进行的种种罪恶活动；《半边天》（1985，获圣塞瓦斯蒂安电影节“金贝壳奖”）通过一个女人生活、工作的经历，再现了40年代至60年代西班牙的社会状况；《花园中的魔鬼》也是这种类型的影片。

阿拉贡的另一类影片则表现了他个人的想象和思想情感,如:《梦游者》、《玛拉维加斯》等。在此类影片中,阿拉贡创造了超现实的魔幻意境,给人神秘莫测之感。有些西方评论家把他的这类影片称为“作者电影”。

(傅郁辰)

警告

1982 彩色片 16 本

保加利亚鲍扬纳电影制片厂 / 德意志民主共和国德发电影制片厂 /
苏联基辅杜甫仁科电影制片厂联合摄制

导演：胡安·安东尼奥·巴尔台姆

编剧：留宾·斯塔涅夫 胡安·安东尼奥·巴尔台姆

摄影：普拉门·瓦根斯坦

主要演员：彼得·丘洛夫（饰季米特洛夫）

卢茨·里曼（饰台尔曼）

卡尔·奥波尔（饰讲演人）

涅维娜·克卡诺娃（饰柳芭）

本片获 1982 年卡罗维·发利国际电影节特别奖、“利迪采玫瑰奖”，保加利亚“金玫瑰”电影节大奖，意大利阿韦利诺新现实主义电影节金拉契诺奖

【剧情简介】

1933 年 1 月 30 日，希特勒出任德国总理。2 月 27 日夜，一群身穿纳粹服装的人放火烧了德国国会大厦。“国会纵火案”成了德国当时的头号新闻，连酒吧间的歌星舞女表演的都是这个内容，街头卖的雪茄也叫“火烧国会大厦”牌。希特勒将“国会纵火案”嫁祸于德国共产党，大喊“要把共产党打入阴暗的洞穴”，“要把他们投入森严的监狱”。

大厦被烧以后，司法机关抓住一名叫马里努斯·范德卢贝的人。此人自称 1929 年前是荷兰共产党员，以后退党，纵火是出于政治上的原因。

2 月 28 日，季米特洛夫由慕尼黑到达柏林。在火车上他看到报纸上登载纵火犯范德卢贝的照片并悬赏 2 万马克捉拿同案犯，立即感到事态严重。由于被政府收买的饭店侍者赫尔麦的告密，在季米特洛夫刚到柏林时就被逮捕，同时被捕的还有与他会面的托尔格列、波波夫和塔内尔。

在预审期间，司法部门拼凑了一份所谓的季米特洛夫的记录，指控他与范德卢贝曾在伯扬霍饭店见过面，是个嫌疑犯，要暂时拘留，还要他签字。季米特洛夫当即加以拒绝，并申明“对他们的诬陷，我将亲手起草一份材料一一予以驳斥。”他大义凛然地说：“作为保加利亚共产党党员和共产国际的一名成员，我坚决反对一切个人恐怖活动，坚决反对所有的纵火活动。因为它和共产党的阶级斗争以及人民群众所需要的经济斗争和政治斗争原则上是背道而驰的。‘国会纵火案’只能是共产主义的敌人们所想要干的，以此

来制造紧张局势，镇压工人运动和德国共产党。”

季米特洛夫被戴上手铐，关进英阿比特监狱。身陷囹圄的季米特洛夫此时心潮起伏，思绪万千。他不禁想起此次来德国前与妻子柳芭会见的情景。他给柳芭送去玫瑰花和新书，并向她介绍将要召开的世界代表大会。柳芭身体很虚弱，季米特洛夫安慰并鼓励了她。他又想起在柏林和德国共产党主席台尔曼的一次亲切会见。根据德国当时的政治形势，他们研究如何争取社会民主党和自由工会筹建反纳粹的统一战线。台尔曼觉得社会民主党对共产党的诚意置之不理，对此，季米特洛夫进行了检讨：过去，我们要求红色统一战线必须毫无条件地置于共产党领导之下，这也许不对。季米特洛夫还想起他自己 1926—1930 年化名犹太人沙夫斯马博士，1930 年后又化名瑞士人鲁道夫·赫迪格尔博士足迹遍及欧洲的革命活动。他在柏林多次迁居，用两个假护照 10 次闯过德国边境检查站。当警察要他写出三位犹太亲属名字时，他把他曾居住过的犹太地区的商店老板、小商贩的名字随便写上几个以愚弄警察。季米特洛夫还想起他会见画家乌尔班时，乌尔班竟明确表示，他不愿同任何党派或思想界人士搅在一起。他甚至不管哪个政府执政，不过问谁有什么政治观点，只注意大自然的色调。季米特洛夫还是耐心劝说他参加国际反法西斯统一战线的斗争。季米特洛夫也想起与社会民主党人鲍威尔见面的情景。鲍威尔认为现在的局势十分严峻，在欧洲再没有什么力量能阻止法西斯上台了，只能准备忍受一切。季米特洛夫再三劝说，不能任人宰割，不能逆历史潮流，并检讨“当社会民主党执政时，我们对你们的指责有些言过其实”。而社会民主党仍拒绝总罢工，经过三小时辩论，共产党的正确意见总算占了上风。台尔曼表示德国共产党要继续斗争，勇往直前。季米特洛夫还想起 1932 年 8 月 27 日在阿姆斯特丹召开的世界代表大会，代表们为找到消除帝国主义战争威胁的最有效措施而广泛交换意见。这次大会主席团里有各种社会团体，代表性很广泛，季米特洛夫的奔走努力，已见成效。在此期间，季米特洛夫得知爱妻柳芭病逝的噩耗，悲痛万分。他写下对妻子的无限怀念，说柳芭是他的模范妻子和伴侣，是一个无产阶级的诗人，她为无产阶级事业而献出了生命。

“国会纵火案”引起世界关注，人们普遍认为范德卢贝不是共产党员，而是共产党的敌人，共产党和“国会纵火案”之间找不到任何联系；被告季米特洛夫等 4 人是无罪的，既未参加纵火，也与此案无关；范德卢贝不能单独作案；经人们检查发现，纵火犯可能是从国会议长住宅内的地下隧道进入国会大厦的。因之国会大厦是按纳粹某些首脑的旨意而焚烧的。

1933 年 9 月 21 日，莱比锡法庭公开审理“国会纵火案”。在法庭上季米特洛夫据理力争，用大量事实驳斥了法西斯分子对他本人和共产党人的种种诬陷，并严正指出：范德卢贝情况异常，一言不发，他是被人利用的工具。就在他溜进国会大厦放火的同时，有另外的人从另外的通道进入大厦，用另外的方法放起了火，他们才是真正的纵火犯，也许正坐在这座大厅里，或呆

在附近。纳粹党的头目们为了使他们的阴谋得逞，拼凑了一个伪证集团，利用他们作的伪证，包庇那些隐藏着的真正纵火犯。他们先是请来约瑟教授，他认为这个会议大厅有一万多平方米，范德卢贝一人无法作案。当季米特洛夫提出要追查同谋者时，法庭装聋作哑搪塞过去。之后在法西斯技穷之下，竟拉来在押抢劫、盗窃犯、制造伪币者、贪污分子等来作证，同样被季米特洛夫揭穿了阴谋。为了改变这难堪局面，他们还把普鲁士总理、国会议长戈林请出庭，季米特洛夫质问戈林：在起火前夕范德卢贝到过汉宁斯道夫看守所认识了两个生人，查清这一切，就能找到范的同谋；为什么发生纵火案后他不去调查就作了是德国共产党利用范德卢贝和外国共产党一起干的结论？戈林终于暴露出真面目，气急败坏地咆哮：他不是要抓一个罪犯，而是要抓一个大的共产党。他们后来又从勃兰登堡集中营找来曾任国会议员的乔·诺伊保埃尔博士来作证，在季米特洛夫向他提出一连串问题后，他只能如实回答说共产国际和德国共产党都有反对个人恐怖行动的决议，如有党员采取了，就要受到党的严厉处分。对此，法官十分恼火，不止一次剥夺了季米特洛夫的发言权，并将他驱逐出法庭。

在最后一次审理时，季米特洛夫在大厅里发表慷慨激昂的长篇演说，陈述了自己的观点和共产党人对当前时局的看法。他变被告为原告，几乎控制了这场审讯。他声称要为自己、为被诬告的共产党员辩护，要为共产主义信仰、为自己的理想辩护，也驳斥了某些人对保加利亚人民的谩骂。范德卢贝只是被人利用的工具，靡非斯特之类早已销声匿迹。他建议：对他们4人的起诉应予撤销；必须追究诬告者的刑事责任；必须赔偿他们在受审期间的一切损失。他预言这些建议总有一天会实现；澄清“国会纵火案”真相，认定真正的纵火犯这一任务，当然要交给将来无产阶级专政的人民法庭去完成。

季米特洛夫在法庭上的发言博得美、法等国记者的喝采，纷纷电告本国，称他“是一位了不起的革命家，发言精采、有力，把在座的人都感动了。看来纳粹没有办法，只好把他释放”。

1933年12月23日莱比锡法庭迫于季米特洛夫的据理反驳和世界舆论，判处范德卢贝死刑；季米特洛夫等4人无罪，但仍未获释。两个月后，由于苏联的帮助，4人被释放，苏联接受他们为苏联公民，并于1934年2月27日在莫斯科接待了他们。

1935年8月25日在莫斯科举行的第七次共产国际代表大会上，季米特洛夫向国际无产阶级发出呼吁，要求他们在政治上和组织上联合一致，并团结全体劳动人民，使工人阶级无论在每个国家里或是在国际斗争中都要组成广泛的人民统一战线，以粉碎资产阶级和各种反动势力的进攻，尤其是要共同起来反对帝国主义，反对帝国主义准备发动的非常危险的战争。代表们用热烈的掌声赞成和拥护他的发言。

【鉴赏】

在世界政治格局有了很大变化的20世纪末期，来研讨这部以60年前的

共产主义运动活动家在法西斯法庭上正面斗争的故事为题材的影片，要从历史的和现实的这两个视角加以审视。

30年代的世界经济危机，给一战战败国德国造成特别惨重的后果。由于德国资产阶级和协约国资产阶级的双重压榨，使600—800万工人流落街头，生活困苦不堪。求变之心遍布国中，工人阶级的革命情绪迅速高涨。共产党的影响日益扩大，1932年的国会选举中，德国共产党得票600多万张，在国会中拥有100席。资产阶级惶恐万状，日益瞩目于希特勒的纳粹党。他们每年赏给希特勒数百万马克（钢铁大王蒂森一人就付出100万），希特勒用此豢养了10万名冲锋队员和党卫队成员。他疯狂攻击马克思主义，叫嚣要消灭共产党，向东方夺取日尔曼人的“生存空间”。这正是德国垄断资产阶级所需要的。1932年1月27日，在希特勒参加的德国垄断资本家代表会议上，蒂森带头高呼“希特勒万岁！”仅一年，希特勒被他们捧上总理宝座，又仅一月后，他便制造了“国会纵火案”。这之后，他的反共行径是世人皆知的。

在“国会纵火案”之前，德国共产党在组建反法西斯统一战线工作方面，指导思想左倾，在对待社会民主党和各宗教团体的政策上，有自我孤立的现象，虽作过纠正，但旧伤难愈。作为共产国际委员的季米特洛夫奔走于欧洲各国，就是为组建这条反法西斯统一战线而进行不懈的努力。

历史说明，由于第三国际领导人自以为是，这条反法西斯斗争的统一战线未能奏效。希特勒逐步东侵，掀起第二次世界大战。战争期间，这条统一战线才被迫由反法西斯各国政府联合组成。

二战期间，世界人民倍受法西斯蹂躏之苦。今天我们在研讨本片之前回顾这段历史，不能不为季米特洛夫的远见卓识所折服，不能不为他的积极革命活动而赞叹，更不能不为他在法西斯法庭上那铿锵有力的发言和必胜的信念所倾倒。

历史也说明，季米特洛夫紧紧掌握了时代的脉搏和革命的策略。这是生活在今天的我们应该学习的。垄断资产阶级的侵略战争真的不会再发生了吗？季米特洛夫的警告真的仅仅是历史的陈迹吗？新的纳粹分子在今天的德国不是又在蠢蠢欲动吗？本片的片名简明地叫做“警告”，其现实意义正在于此。

季米特洛夫是国际工人运动史上的显赫人物，他热情洋溢，思想敏捷，谈锋甚健，为工人阶级事业做了大量团结一切进步力量的工作。关于他的活动，历史资料已有很多记载，文艺作品也有不少反映，包括一些新闻纪录片对他的事迹作了忠实报导。但应该承认，在纪念季米特洛夫诞辰100周年之际，要拍一部精彩的故事片却非易事。编导截取了他法庭上与纳粹斗争的事件作为主线，以展开对他形象的塑造，是十分恰当的。

影片内容决定了必须使用大量对话，这是通常以画面和动作为主要特点的视觉艺术创作上的大忌，因它容易使观众感到枯燥乏味。本片编导预见到了这一点，于是在情节发展过程中，不失时机而又有机地使用了故事片和纪

录片相结合的方法，这种方法在一些历史片中并不罕见，但在《警告》中，导演利用纪录片的片断来作为有力的例证，与故事性的画面巧妙地结合在一起，以明确必要的重点。例如，为了表现纳粹如何向青少年灌输法西斯思想，以训练他们成为战争的工具，就有个很具真实性的镜头组接：在咖啡馆里，一群孩子在女教师监督下吃蛋糕。孩子总是天真活泼的，一个小姑娘给一个小男孩看舌头，另一个小姑娘对季米特洛夫微笑。然而女教师却很严厉而冷酷，整个过程中沉默不语，面孔死板，只是一面拍着手掌一面发号施令：“坐下！开始吃！起立！”而当最后响起啪啪掌声时，银幕上出现了举手大喊大叫的法西斯少年。又如，镜头上出现维也纳森林舞蹈，气氛欢快祥和，忽然间开始显露出惊惶不安的征兆，平行地出现了几组纪录片镜头——开始是法西斯分子们游行，尔后是跑步的德国士兵及战争的场景，让观众充分认识法西斯分子的嚣张气焰及其奔向战争的疯狂心态。

影片的另一特点是尽可能赋予一些仅有的画面以深刻的涵意。例如季米特洛夫在奥地利咖啡馆会见社会民主党领袖奥托·鲍威尔的一场戏，背景是发狂的人群，纳粹分子在咖啡馆窗外和街头大喊大叫，作着种种手势，他们的对话被喊叫声所淹没。鲍威尔看不到扼制法西斯的斗争有取得胜利的可能性，颓唐地回答季米特洛夫的提问说：“我们简直准备经受这场不可避免的灾祸。”不久，法西斯喽罗们闯进咖啡馆，打碎窗户，接下去的镜头是鲍威尔在监狱里，戴着手铐。在悔恨中，他假想和季米特洛夫会见了，诚恳地说：“在共同的敌人面前，我们应该忘记过去不一致的地方，并且互相伸出手来。”季米特洛夫向他伸出了手，鲍威尔也想伸手，却发现自己戴着手铐。这一意味深长的画面，无疑表明社会民主党人曾有痛心疾首的反思，使观众在惋惜中产生同情，也说明了季米特洛夫组建统一战线的努力及其影响几乎无所不在。

导演安东尼奥·巴尔台姆是西班牙共产党中央委员。曾多次被捕入狱，在国内外拍过不少影片。他在一次受访中说：“执导这部影片前，我有过几分犹豫。我是个西班牙人，能否担此重任，不免有所疑虑，后来我还是拍了。我想，季米特洛夫是属于世界上所有的共产党员的。历史任何时候都不会丝毫不差地重演，但总有彼此相似的时刻。1932—33年是法西斯主义在欧洲积蓄力量和战争危险酝酿成熟的年代，这部影片所选择的时机是很恰当的。今天世界形势仍很严峻，重温这段历史具有特别现实的意义。”

编剧斯塔涅夫是保加利亚著名作家，多年前就发表过反映季米特洛夫战斗生涯的作品。他曾说：“我，作为一个人，一个作家，总是为格·季米特洛夫坚强的性格和非凡的感召力所激动。我和所有人一样对他怀有深深的敬意。”这可以认为是留宾·斯塔涅夫编写此剧本的原动力。

（程一虹）

一见钟情

Coup de foudre

1983 彩色片（宽银幕） 110 分钟

法国阿里埃尔·蔡通影片公司摄制

编导：迪安娜·古里斯

摄影：贝尔纳·吕蒂克

主要演员：伊莎贝尔·于佩尔（饰莱娜）

 缪妙（饰玛特兰纳）

 居伊·马尔尚（饰米歇尔）

 让-皮埃尔·巴克里（饰柯斯达）

【剧情简介】

第二次世界大战期间，1942年。在东比利牛斯山区，一辆大车缓缓驶向佩皮尼昂德国集中营。原来这是一车从各地抓到集中营来的老百姓。其中有一个俄罗斯犹太姑娘，名叫莱娜·韦贝尔。她孤身一人，不幸在交界地带被捕。在集中营里，每天排队打饭时，有一个分饭的厨工很注意她。一天，她在午餐的面包中发现了一张纸条，这是给她的一封信。信上自我介绍说，他叫米歇尔，法国人，是这集中营里的厨工，即将复员。在复员前，他可以在营里选一姑娘结婚，婚后可携带这个女子离开集中营，问她愿不愿意成为这个女子？他并保证说，此举不过是为了救出一个像她这样的人，因为不久，被关押在这集中营里的人将被运往德国。莱娜稍加犹豫后，即向他点头示意表示同意。在举行婚礼时，神父称呼新郎的名字为莫尔台阿·依扎克·西蒙·高斯基。莱娜吃了一惊。两人走出集中营后，她气冲冲地责问米歇尔，为什么欺骗她？他的姓氏说明他是个犹太人。米歇尔一再向她解释，他虽然姓依扎克，但他是法国人。莱娜不信，愤而要独自离去。米歇尔十分关切地说：你既无钱，又没落脚的地方，一个人到哪里去？在米歇尔十分恳切、关怀的态度下，俩人终于结伴同行。他们和许多逃难的人一起搭火车，过雪山，穿越国境，历尽艰辛，终于来到意大利境内，算是安全了。一路上，米歇尔尽力照顾莱娜，两人终于成为真正的夫妻。

在同一个战争年代。玛特兰纳是里昂美术学院的学生，与自己热恋的同学雷蒙结了婚。但他们的幸福生活太短暂了。在一次德军的搜捕行动中，雷蒙被击毙，玛特兰纳痛不欲生，回到故里父母身边，开始过封闭的生活。当时她才19岁。1945年，战争结束，随着欢庆胜利的歌舞声，她也从痛苦的回忆中走出来，回到现实生活中。她认识了另一个男人叫柯斯达，并和他结了婚。

1952年。命运把这两位女性带到了同一个城市：法国里昂。她们在一次

偶然的场合里相识了。这偶然的相识却使她们日后的命运发生了重大的转折。

此时，莱娜的丈夫米歇尔已在里昂开了一个修车的车库，他们已有两个女儿。米歇尔是一个顾家的男人，十分爱他们的两个孩子。他们家经济宽裕，雇了女佣人，小日子过得挺安逸。玛特兰纳和柯斯达也已有一个儿子，她已是一位很出色的雕塑、绘画艺术家。两家的孩子在同一所小学上学，在学校的联欢会上，家长们济济一堂，欣赏他们的宝贝孩子们的演出。莱娜和玛特兰纳就在这个场合遇见并相识了。他们彼此都产生了一种好感，所以欣然约定以后继续交往。

两个女性很快就成为知心朋友。她们一起谈心、读书、做时装，简直如鱼得水。她们互相倾诉各自的经历和情感。莱娜谈了她的坎坷的逃难历程；玛特兰纳也叙述了她和柯斯达的平淡的结合。她始终不能忘情于她那死去的真正相爱的丈夫。莱娜诉说了米歇尔除了爱家、爱孩子以外，毫无其它情趣，既不会跳舞，也不爱看戏。

显然，莱娜对封闭的家庭生活感到厌倦，和玛特兰纳的交往使她的精神生活得以丰富。她欣赏玛特兰纳的雕塑和绘画；她们从一起读书、做时装中也得到很多快乐；两个家庭的交往也丰富了生活的情趣。她们从别人办艺术画廊中得到启发，也想办一个艺术服饰店。玛特兰纳说只需到巴黎去看些时装展出、艺术收藏，就能知道该怎么干。资金可由玛特兰纳从父母处借到一半，另一半可由米歇尔投资。她们兴高采烈地找到了一所有门面的房子，在回家的路上继续兴奋地谈论着她们所憧憬的美好前景。由于太专注于她们的理想，莱娜未曾注意到小女儿苏菲没有跟着上电车；在车上才发现丢了孩子，再返回去找也没找着，只好颓丧地回家。正在着急中，米歇尔带着孩子回来了。他劈头就打了莱娜一记耳光。夫妻感情出现了裂痕。

柯斯达想做一笔买卖，进口两千件衬衫。他向米歇尔借了六万法郎作资金。但等到这批货到达后，柯斯达才发现这批衬衫才缝了一只袖子。这件倒霉事使他无力偿还借米歇尔的债务。莱娜得知这个情况后，就在米歇尔车库的钱柜中私自拿了钱交给玛特兰纳替柯斯达还了债。但柯斯达并不知情，还以为是玛特兰纳从父母处借来的钱。事后知道了实情，和玛特兰纳大吵了一场，玛特兰纳离家出走，来找莱娜，告诉她家中发生的事。玛特兰纳说她与柯斯达之间的关系恶化已非一日，这次为钱争吵的事只是一个导火线。实际是柯斯达事事不如意，干什么都不成，情绪沮丧，拿妻子撒气。玛特兰纳说想离婚，莱娜问她今后打算怎么办？靠什么为生？玛特兰纳说打算到巴黎去住一段时间，并要莱娜也去巴黎。

米歇尔发现钱柜中少了钱，怀疑是机械师所偷，要将他辞退。莱娜只得向他坦白，说钱是她拿的，并撒谎说是为了修母亲的坟，已把钱寄往比利时。米歇尔原谅了她，但说她太轻率，这类事应该亲自前往当地去办，不能寄点钱去了事。

莱娜坐火车前往巴黎，去和玛特兰纳相聚，一起参加一个时装展示会。会后玛特兰纳告诉莱娜，自己不想和她一起回里昂去了，她想和柯斯达分手。莱娜感到很困惑。她们的共同理想、时装店都将成为泡影了吗？自己又将变成什么样呢？玛特兰纳劝她留下来，和自己待在一起，但莱娜下不了决心。

米歇尔前往比利时去看莱娜母亲的墓，发现莱娜既没有去，墓也没有修。他气极败坏，回来和莱娜大吵一场，把玛特兰纳送给莱娜的雕塑工艺品摔得粉碎。他对莱娜和玛特兰纳之间的关系，感到很不愉快，说玛特兰纳破坏了他的家庭的宁静，说她是个轻浮的女人，对生活中的一切无所谓，甚至连自己的儿子都不爱。他本来一开始就应阻止莱娜和她来往的。莱娜见米歇尔如此大发雷霆，数落玛特兰纳，感到很伤心，饮泣不止，只说：“你要我像以前那样生活，我会闷死”。米歇尔为抚慰她，答应给她开一家时装店。

米歇尔出资为妻子筹备开时装店。他们兴致勃勃地把这家小时装店装得非常雅致。在这期间，莱娜经常和在巴黎的玛特兰纳通信。玛特兰纳仍要莱娜去巴黎，但莱娜告诉她已在里昂开了店。玛特兰纳对莱娜的犹豫感到失望，恹恹成病，遂回父母家养病去了。莱娜寄往巴黎的信被一一退了回来。她只得去找柯斯达打听玛特兰纳的下落，柯斯达告诉她玛特兰纳已回乡下父母家。莱娜立即前往，见玛特兰纳神情沮丧地过着隐居生活。莱娜亲切地抚慰她，并把她带回里昂她的小时装店里。两位朋友十分欢愉地喝着香槟来庆祝重逢。正好米歇尔端着一盆鲜花来到，见到如此情景，怒不可遏，摔碎花盆，砸烂了店里的一切……

莱娜决心出走。她带了两个女儿，玛特兰纳带着她的儿子一起到了海滨。米歇尔从柯斯达处知道了她们的去向，跟踪而来。莱娜告诉他准备和玛特兰纳一起带着孩子去巴黎。米歇尔痛苦地说：“那我怎么办呢？你想到过我和我的生活吗？”他痛哭着说：“我给毁了，全给毁了……”莱娜沉默了一会，说道：“对不起，米歇尔……”

翌日一大清早，孩子们醒来后，莱娜就带着她们离开了家。

【鉴赏】

《一见钟情》是一部由女导演创作的，以妇女问题为题材的“女性电影”，具有浓厚的女权主义色彩。导演在影片结尾写着：“谨将此片献给我的父母”的字幕，使其片具有一定的自传性质。

60年代后期，法国社会出现了动荡的局面。1968年发生的“五月风暴”更震撼了它的各个角落，从而引起了一系列社会变化。家庭结构出现裂变，女权运动此伏彼起。青年要自由，妇女要独立，汇聚成一股巨大的“反传统”的洪流。影片《一见钟情》正是这股思潮的产物。

莱娜和玛特兰纳两个女性的人生道路是从战争年代开始并被战争扭曲了的。她们各自身不由己地和一个男人结婚。莱娜和米歇尔的结合，情况实属特殊。但米歇尔是个善良的男人，他讲究实际，挣钱养家活口，表面看来，莱娜生活得很幸福。他们日复一日，过着平静的、封闭的小资产阶级的富裕

生活。而玛特兰纳和柯斯达则又是一种情况。玛特兰纳是个艺术家，曾经有过炽热的爱情，被战争摧毁而至今仍不能忘怀。柯斯达和她的结合也很偶然。柯斯达是个演员，但缺少坚强的意志，经常不走运，他们的生活不富裕，孩子也没在他们生活中占据多么重要的地位，因此这个家庭确实潜伏着危机。当这两个女性相遇后，事情就发生了变化。从来不与外界交际应酬的莱娜一家竟和玛特兰纳一家常来常往，接触频繁。这在莱娜的生活中仿佛开了一扇窗户。她有了一个可以对之敞开心扉的朋友。玛特兰纳把艺术带进莱娜的生活中，使她得以领略雕塑、绘画等艺术。她们在一起做时装，甚至筹划开时装店，从而产生了对一种更加美好的生活的憧憬。

然而，两个女性的友谊产生的效应却不被男人所接受，尤其像米歇尔这样一个传统观念浓厚的男人。他需要的只是安宁的家庭生活，“老婆、孩子、热炕头”。这种传统思想从来只把女性当作男人的附属品，不承认女性也有独立的人格，女性也需要有自己的事业。这两种思想必然不能和平共处，定会发生冲突。影片《一见钟情》表现的正是由于女性自我意识的觉醒而导致家庭解体的过程。莱娜出走了，抛弃了不愁吃穿的家，去开创另一个人生。她甘冒风险，今后也许会成功，也许会经受挫折而至失败，不论此后她个人的命运如何，这已不再是影片关心的问题了。影片只是为我们描绘了这一时代的风云。经过了这一段历史，法国社会前进了一步，妇女的地位提高了一个层次。法国社会中新一代的独立女性已经展现了她们的风采和才能。

影片独特的女性视角来自本片的创作者迪安娜·古里斯。她是一位中年女导演。她的第一部作品《薄荷汽水》（1977）是表现青春少女的题材，曾获当年的路易·德吕克奖。《一见钟情》是她的第三部作品。在这部作品中，她的手法更加成熟，视野也更加开阔了。她以女性特有的细腻、敏感的笔触，体现了法国电影的典型特色：自然、质朴、细腻、流畅，具有浓厚的生活气息。

细腻地描绘日常生活，故事就在日常生活中缓缓展开，这是法国电影的特色。这里没有跌宕起伏的情节，没有曲折离奇的故事，有一些矛盾、冲突，但绝不煽情，也没有脸谱化的“好人”或“坏人”。环境、人物、故事都是那么自然、真实。深刻的思想矛盾通过一些极细微的细节呈现出来。譬如，两个家庭刚开始来往时，莱娜热心地问丈夫：我们哪天邀请他们来作客？米歇尔不回答，只顾干他自己的事。莱娜就自己接着说：“咱们星期六请他们来吧！……咱们从来没请人来过……”米歇尔还是不作声。然后过渡到下一场戏，莱娜和女佣人在作请客的准备。这短短一场戏，寥寥数语，就把他们家庭生活的模式勾勒出来了，也把夫妇俩人不同的心态展露了出来。莱娜是多么渴望着人际的交往，而米歇尔却对此十分冷淡，因为他只满足于家庭生活。还有一次两对夫妇相约去参加一个晚会，莱娜穿了玛特兰纳借给她的一件黑色紧身裙，腰身曲线全部呈现出来，莱娜自觉得意，但米歇尔却不满意，说裙子太紧身，连内裤痕迹都显露了出来，莱娜干脆把内裤脱了，说“这样

不就没有痕迹了吗？”米歇尔大为不满，拒绝和她去参加晚会，说：“我不能和一个婊子一起出去。”这件很细小的日常事件，也反映出了两人的思想距离。莱娜无拘无束，米歇尔却认为有伤风化。

影片通过日常生活的描绘，反映出两个家庭的不同氛围，从而烘托出人物的性格。在莱娜和米歇尔的家中，米歇尔经常和妻子、女儿嬉戏玩乐；在旅途的汽车中，全家欢声歌唱；在海滨沙滩上，米歇尔带着孩子们戏水玩耍。米歇尔那么爱孩子，所以当妻子把小女儿丢失时，愤而给了她一记耳光。在玛特兰纳和柯斯达的家中，却看不到这些情景。柯斯达对孩子漠不关心，还觉得是一种负担。因此，他们的儿子也显得不活泼而且笨拙，在汽车上，一个人坐在后座，就要呕吐，上厕所把自己反锁在门里。凡此等等，都是一个家庭不和谐的印记。

从传统的观点看，米歇尔确实是一个好男人、好爸爸。扮演米歇尔的居伊·马尔尚出色地塑造了这个人物，他憨厚、朴实，当他和莱娜逃难时，偷越国境线，需要翻过一座山头，山上覆盖着皑皑白雪，莱娜精疲力尽，再也走不动了，米歇尔就背着她，翻过了山头，这个场景拍得非常美。把大自然的美和人物命运的艰辛全都淋漓尽致地表现了出来。但米歇尔并不是在任何时候都那么和善。当莱娜向他坦白，车库钱柜中的钱是她拿的时候，他正在对镜刮胡子，听说此事后，立即把头扭向莱娜，说：“你现在居然偷起钱了？！”同时，目光中流露出一种混杂着蔑视、怀疑等令人难堪的神情。还有，当他得知莱娜没有去修母亲的墓，而是去巴黎和玛特兰纳观看时装表演会后，他大发雷霆，对莱娜说：“我把一切都给了你，而你给了我什么作为回报？……”话很简单，但却把他心目中夫妻关系的传统规范即男人挣钱，女人持家充分表达出来了。只要妻子服从这种规范，安于依附丈夫的地位，她就是一个好女人，他甚至还肯出钱为她开一家时装店。但当他看到玛特兰纳出现在这家时装店时，竟疯狂地不惜砸烂苦心经营起来的一切。米歇尔这个人物是复杂的，导演以其对生活的细腻而深入的观察用了许多笔墨来刻画他。

饰演莱娜和玛特兰纳的于佩尔和缪妙都是法国影坛著名的中年一代的影星，当时都在30岁左右，都已拍了30多部影片。由她们扮演的这一对女性挚友，显得自然洒脱，情真意浓。她俩的关系中玛特兰纳处于一种主动和引导的地位，在掌握自己的命运、开拓未来的生活方面，她更为积极和勇敢，而莱娜则表现出较多的犹豫和徘徊，但最终也被逼得走投无路，只能豁出去了。于佩尔对这整个过程的表演含蓄而有分寸。莱娜的经历和所处环境与玛特兰纳显然是不同的，她要走上一条独立的、不依赖丈夫生活的道路并非轻而易举，因此她的心路历程相当曲折迂回。当丈夫大发雷霆时，她只是嚷了一声“你安静点儿吧”，然后是独自饮泣。当丈夫翻过身来哄她，答应为她开一家时装店时，她又破涕为笑，欣然接受。直到丈夫绝对容不得她和玛特兰纳的友谊，砸烂了时装店后，她才终于下决心离开他。因此，当米歇尔最

后在海滩上哭问：“你想到过我和我的生活吗？”的时候，她已心如死灰，只是平静地说了一声“对不起”。

影片通过两位女性的“一见钟情”及随后发生的家庭的变化，使观众窥见了当时法国社会的某些变动。

（顾凌远）

丑八怪

1983 彩色片（宽银幕） 117 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：罗兰·贝柯夫

编剧：弗拉吉米尔·热列兹尼科夫 罗兰·贝柯夫

（根据弗拉吉米尔·热列兹尼科夫同名小说改编）

摄影：阿纳托里·穆卡谢伊

主要演员：克里斯季娜·奥尔巴卡依婕（饰列娜）

尤里·尼库林（饰尼柯拉依·别斯索里采夫）

叶列娜·萨纳耶娃（饰玛尔夏丽塔·伊凡诺芙娜）

米佳·叶高罗夫（饰吉玛）

克赛尼娅·费里波娃（饰米洛诺娃）

本片获 1986 年苏联国家奖金

【剧情简介】

这是莫斯科附近的一座古城，经常有旅游者到这里来参观十五六世纪的古建筑艺术。河边，露天舞台上军校学员乐队的排练演奏给这座古城增添了勃勃的生机。

为了照顾孤单的祖父，列娜·别斯索里采娃的父母让女儿离开莫斯科，到这座古城来就读。12 岁的列娜成了六年级二班的插班生。列娜长得不好看：胳膊和腿都很细瘦，嘴大得笑起来一直咧到耳朵根，衣著也不时新，同学们都嘲笑她，称她为“丑八怪”。她爷爷尼柯拉依·别斯索里采夫更是寒碜，穿着打补丁的衣服，腰上还系着皮带，但却花钱收购自己的祖父——已故名画家彼得·别斯索里采夫的绘画作品，列娜的同学给他起了一个外号：“穿叫化子衣的”。

一天，爷爷在街上看到同学们正在欺侮列娜，他们嘴里喊着“丑八怪”追逐她，对她拳打脚踢，爷爷从地上扶起了列娜。回到家里，爷爷问列娜同学们打她的原因时，她说：“我是丑八怪，是畸形人，是叛徒。”而且说她背叛的正是爷爷，因为她也觉得爷爷给她丢脸。她嚷嚷着要离开这里，回妈妈身边去，爷爷坚决不让她走，问她这一切是怎么回事？她向爷爷陆陆续续地叙述了她到这座古城上学以来的遭遇：

列娜第一天到学校去，同学就在她面前取笑她爷爷，并叫她“丑八怪”，她丝毫没有在意，还以为他们对她是善意的。班上那些学时髦、追求新潮的小姑娘、小伙子们都歧视她，只有聪明、英俊，在班上很有威信，家里又有钱的少年吉玛对她很友好，经常维护她，为她抱打不平。班主任兼文学课老师

玛尔夏丽塔·伊凡诺芙娜向全班宣布：她即将到莫斯科去结婚，等秋天放假时，打算带大家到莫斯科去游览。吉玛建议：去莫斯科的费用别伸手向父母要，应该自己以劳动去挣钱。在劳动的时候，吉玛对列娜很照顾，有的同学取笑他们是“未婚夫”和“未婚妻”。由于同学经常在列娜面前说她爷爷一副穷样、寒酸相，列娜也开始为爷爷感到羞愧，有时，她在街上见到爷爷，甚至往门洞里躲，不想正面见到他。

在列娜的心目中，吉玛是一个无所畏惧的英雄，既勇敢，又正直、聪明、漂亮、谦逊。她对吉玛说，要终生与他成为好朋友，吉玛表示同意。一天，全班同学逃课去看了一场电影，玛尔夏丽塔老师追问吉玛大家为什么不来上课时，吉玛如实地说了。老师气得取消了带同学们秋游莫斯科的安排。列娜凑巧来到教室门口，两个人的对话她都听到了。由于六年级二班同学的操行得了两分，班主任玛尔夏丽塔也受到了校方的处分。列娜对爷爷说，她原以为吉玛会把他与老师的谈话告诉同学们的，但吉玛始终瞒着大家。

同学们盼望已久的莫斯科之行告吹了，大家都很气愤，一定要找出向老师告密的“叛徒”。吉玛因为怕丢失自己在班上受人尊敬的地位，不敢站出来承认，列娜为帮助吉玛摆脱困境，勇敢地向大家承担了“叛徒”的罪名。于是，一个外号叫“铁图钉”的女同学米洛诺娃宣布要对“叛徒”实行“孤立”，不准任何人搭理列娜，让大家都鄙视她，如果有谁违反规定与列娜说话，那就将对这个人也实行“孤立”。“铁图钉”还提醒吉玛不要袒护列娜，否则，将受到严厉制裁。吉玛心里很矛盾，在列娜面前他感到愧疚，但为了保护自己，他不敢向大家“坦白”。吉玛和列娜在理发馆偷偷会面，吉玛假惺惺地问列娜什么时候向老师说了实情？列娜告诉他，那天她已听见了吉玛与老师的全部对话。吉玛说：他如现在就承认此事，同学们也不会相信的，他打算以后再向大家坦白。他还让列娜为他保密，先别告诉任何人。但由于胆怯和自私，吉玛始终不敢站出来承认是他向老师说了实话。

由于去不成莫斯科，假期里，大家闲着无聊，于是，对列娜的凌辱和迫害就加剧了。同学们唆使吉玛戴着野猪的面具到列娜家的窗口去吓唬列娜。“铁图钉”还想出一个惩罚“叛徒”的花招：他们做了一个列娜的模拟像，在一根木棍上套上一个破桶做脑袋，给它穿上列娜的连衣裙，挂上“叛徒丑八怪”的牌子，再把这个模拟像架在一堆柴禾上焚烧，“铁图钉”命令吉玛亲自点火。为了维护自己的尊严，列娜不顾手被灼伤、头发被烧掉，勇敢地火堆中救出了自己的模拟像。

为了蔑视这些残暴的同龄人，列娜到理发馆把烧坏的头发剃成光头，穿着从火堆上抢下来的连衣裙，到吉玛富丽的住宅里去参加他的生日聚会。她要以自己的“可怕模样”去面对这些漂亮时髦的同学，她毫不气馁地凝视着他们，把吉玛、“铁图钉”和吝啬的瓦里卡都嘲弄了一番，称他们为“可怜虫。”当宾客们陆续离去时，女同学什玛柯娃告诉吉玛：吉玛与玛尔夏丽塔老师的对话，她和波波夫也听见了，那天，他们两人恰好在课桌下坐着，他

们早就知道实情，只是保持沉默而已。于是，真相大白，列娜的精神力量使全班同学震惊不已，连“铁图钉”也不得不佩服她。“铁图钉”又提出要“孤立”吉玛，列娜反对，大家也都同意列娜的意见，不再采用这些残暴手段了。

爷爷决定和列娜一起到莫斯科去居住。临行前，他把房子和收集来的画都送给了这座城市，古城可以办自己的博物馆了。爷爷还把与列娜酷似的、她祖辈一个奶奶玛莎的画像送给列娜的班级。同学们都深感内疚，他们在黑板上写着：“丑八怪，请原谅我们！”

列娜和爷爷坐上了汽船离开这座古城，军校学员乐队奏起了华尔兹乐曲为他们送行……

【鉴赏】

本片摄于1983年，至1984年才正式上映。它引起了激烈的争论，各报刊编辑部收到了千万封观众来信。抨击它的人说它“不真实”，“是一部教唆残酷的影片”；认为“在人道主义的社会中受到教育的苏联儿童怎么会有如此残酷的行为？”有的观众甚至说：“为这部影片就得把导演关进监狱。”持肯定意见的观众则感谢本片给了自己很大的教育；有人有过类似列娜的经历；还有人也曾无缘无故地欺侮过同学，看了本片，感受到一种精神的觉醒。苏联教育部、国家电影委员会、共青团中央还联合发出通知，建议教育工作者和共青团干部与学生一起观看讨论这部影片。

导演罗兰·贝柯夫说：“我从不把艺术分成儿童的和成人的，我没有成人和儿童这一界线。我只有信念这一准则，信念能把小男孩和小女孩、爸爸和妈妈、爷爷和奶奶的兴趣都结合起来。”贝柯夫把观众带进了银幕上所发生的事件中去了。

影片不单纯是部儿童片，它还是一部现代心理悲剧，它更是给成年人，尤其是给家长和教育工作者看的。它表现了伟大的精神力量，善与恶进行了精神上的较量。剧情基本上遵循小说原著，但银幕的可视性使影片的冲突更激烈、更紧张了。

影片最大的成就是表现了列娜这样一个鲜明生动的形象。从外形到性格，列娜都是过去的少年儿童影片中所罕见的。列娜单纯善良，甚至过于纯洁，过于真诚地相信别人，这是她的天性。她到古城这所学校的六年级二班来入学那天，本来是很寻常的一天，但班主任玛尔夏丽塔老师宣布了两件事情，一、她即将赴莫斯科结婚，二、秋天放假时，她打算带全班同学到莫斯科去游览。这两件事情在剧情发展和列娜的命运中起了决定性的作用。

列娜的行动始终是她的本质的表现，这些行动对她来说是很自然的，她不可能不这样做。她愿意和同学们友好相处，她按照自己的想法，认为同学们给她起“丑八怪”的外号是喜欢她。她乐意和大家一起欢笑，甚至大家说她爷爷是“穿叫化子衣的”，她仍不觉得他们有什么恶意，还与他们有同感，为爷爷感到羞愧，在街上怕碰见爷爷，回家劝爷爷买一件新大衣穿。她的真诚被人当作冒傻气，而她对爷爷的态度也说明她开始有些是非不分。她后来

的严酷遭遇使她认清了一切，她看到了爷爷像金子一样美好的心灵，痛悔自己背叛了他，她也识破了吉玛的自私、虚伪和怯懦。列娜的形象是通过与吉玛的对比展现出来的，但影片没有简单化地把这两个人物作黑白的对比，而是表现了他们之间的复杂关系。

当同学们欺侮列娜的时候，吉玛经常维护她，照顾她，列娜曾当面夸奖吉玛谦逊、英俊，这满足了吉玛的虚荣心，他问列娜是不是爱上他了，因为他愿意有人爱他，称颂他。列娜把吉玛看成书本中那种理想人物：见义勇为，无所畏惧，她把他设想成一个英雄，无保留地信任他。当列娜为吉玛承担“罪责”后，她一直等待着吉玛向她，向全班同学说明实情，但他们两人偷偷在理发馆会面时，吉玛还假惺惺地问她：“你什么时候把实情告诉玛尔夏丽塔老师的？”列娜没想到只有他们两个人独处的时候，他还要玩花招。她惊讶地反问：“我？是我告诉玛尔夏丽塔老师的？”并说：“我什么也没说。我不漂亮吗？现在我决定要成为一个美人。”吉玛：“那你为什么要对大家承认是你说的？”列娜：“我高兴，就这样说了。我反正在教室门口都听见玛尔夏丽塔和你的对话了。”吉玛这才知道列娜把事情揽在自己身上，都是为了他。他答应列娜，要把真情告诉同学，但他一再拖延，迟迟不说，这使列娜很痛苦，她简直难以相信吉玛会是这样的。她对爷爷说：“难道我以后也不会感到快乐了吗？难道我的美好生活已经过去了……我都不想活了！”她脸色苍白，嘴唇颤抖，眼睛都看不见了。她经历了可怕的时刻，她的理想破灭了。她原先相信人都是善良的，现在，她看到了人身上的恶，而且，还是她最崇敬，最倾心的人的伪善。但是，列娜仍然不愿意把吉玛想得太坏，她禁不住要寻找理由为他辩护。当吉玛受同学唆使，戴着野猪的面具到列娜家的窗口吓唬她的时候，列娜还设想吉玛是被迫来的，一定是别人堵住了他的嘴，在他嘴里塞了抹布，把他双手捆绑起来了。她还担心吉玛会因抹布窒息至死，但爷爷告诉她，爷爷知道没有人捆绑吉玛，也没有人在他嘴里塞抹布，是他自己又胆怯了。列娜痛苦地嚷嚷道：“爷爷，我谁也不爱，谁也不爱，我决定忘掉他。”爷爷夸她好样的。她说她也有自己的自尊心，并愤怒地说：“我恨他，我走了，他该高兴了。他会给我写信，那怕写10封、100封，我都不会回信。”

别人迫害列娜，列娜还不至于痛苦万分。但当“铁图钉”叫吉玛点燃焚烧列娜的模拟像的火堆时，起先吉玛推说没有火柴，“铁图钉”叫他要干就干到底。列娜震惊地望着吉玛，直喊：“吉玛，不要点！”吉玛彻底背叛了她，还是把火点了。吉玛的这一举动使列娜不再对他抱有幻想，她意识到要维护自己的人格和尊严只能靠自己，于是她勇敢地火堆中救出模拟像。

焚烧模拟像这场戏是影片的高潮，摄影师阿·穆卡谢伊把这场戏拍摄得特别具有表现力，银幕上表现出来的冲突的尖锐化甚至带有舞台剧般的夸张，使这场戏有强烈的震撼力。列娜本来单纯善良，在严酷的现实生活中，她体

验到了做人的艰难。经过这一番与命运的抗争，她变得更深沉明智了，意识到不仅要做一个善良的人，还必须做一个坚强的人。她扑向火堆就是以实际行动证明自己是一个强者。列娜的战斗，不仅是从火中救出了自己的模拟像，她还剃了光头，穿着被火烧坏的连衣裙出现在吉玛的生日宴会上。在一群时髦的小姑娘、小伙子面前，她觉得自己高于他们，她蔑视他们，感到和他们在一起乏味。她把吉玛、“铁图钉”等都嘲弄、奚落了一番。这两场戏表现出：列娜在精神上胜利了。她的人的尊严胜利了，她在道义上胜利了。

本片的有些细节很有艺术魅力，例如，列娜曾两次进理发馆理发，一次是为了要把自己变成一个美人，把辫子改成美丽的发型；另一次则要把烧坏的头发剃光，让自己显得更可怕。但这两次理发的心理状态却是一致的：列娜要通过外形表现出自己的精神力量。

观众还在银幕上看到了列娜的性别的民族继承性，她与画上的祖辈奶奶酷似，说明她的美好心灵与玛莎这一完美的俄罗斯民间妇女形象的道德继承性。玛莎是列娜的爷爷的姑奶奶，她是一个解放了的农奴，后来受了高等教育，成为一名文学教师。

儿童的世界与成人的世界一样，都折射出社会生活和文化思想。而且，在儿童身上，善与恶、残酷与同情、贪婪与无私、冷漠与热情、怯懦与勇敢有时表现得更为突出。本片无保留地描绘了少年儿童心灵中丑恶的一面，例如，吉玛的怯懦与卑微，“铁图钉”的残酷，瓦里卡的贪婪。对于成人，影片作者也进行了深刻的剖析：学校的教务主任阿历克山德拉·瓦西里耶芙娜每当开学或节假日之后重新上课时总是手捧鲜花，站在校门口迎接同事和学生，向每个人问好，但她脸上的笑容却是冷漠、呆滞的，她根本不了解学生心里在想什么；玛尔夏丽塔老师虽然关心学生，和学生的关系也不错，但她与学生缺乏心灵上的沟通。对于小市民意识，影片通过几句对话，也作了无情的揭露，如，一个叫瓦里卡的男孩说，他到吉玛家去赴生日宴会之前，他奶奶让他饿着，既省了家里的食物，还可以到别人家里多吃一点。

列娜的爷爷的形象也很生动，他心地善良，善解人意，处处为他人考虑。甚至他不养狗也是为了怕吓唬人。他过去虽是军官，但现在节俭到穿打补丁的衣服，他把所有的钱都用来购买他祖父的画了。最后，还慷慨地把房屋和所有的画都捐赠给了这座古城。

影片开头时的列娜和结尾时的她完全像两个人。在经受了痛苦的磨难之后，她变得严肃了，脸上失去了笑容，但心灵仍然没有变，她的心灵中没有报复的感情，心灵没有折服，没有背叛她自己。她在离开这座城市时，是个胜利者，在与同龄人的冲突中，她获胜了，是精神力量的胜利。

善的思想不仅通过主人公表现了出来，而且还表现在军乐队的诗的形象上。导演贝柯夫在音乐中寻找世界的和谐，想用音乐来唤醒人们心中的善。列娜离开古城时，军乐队演奏华尔兹乐曲为她送行，似乎是向列娜美好的心灵致敬，乐曲烘托出了列娜崇高的精神境界。乐队指挥是由贝柯夫本人扮演

的。

导演罗兰·贝柯夫最早是莫斯科少年儿童剧院的演员，50年代末在阿·巴塔洛夫根据果戈理原著拍摄的《外套》中出色地扮演了主角阿尔卡季。他一向喜爱儿童片，拍摄过《七个保姆》（1962）、《注意，乌龟！》（1970）等深受观众欢迎的影片。1993年他在影片《灰狼》中扮演了赫鲁晓夫。《丑八怪》从拍摄到上映的波折及在观众中引起的反响使他受到很大的震动，他说：“我把自己的一生分成《丑八怪》前和《丑八怪》后两个阶段。”

（戴光晰）

名字卡门

PrénomCarmen

1983 彩色片 85 分钟

法国萨拉影片公司/让-吕克·戈达尔影片公司/法国电视二台联合摄制

导演：让-吕克·戈达尔

编剧：安娜-玛丽·米埃维尔

摄影：拉乌尔·古塔尔

主要演员：玛露什卡·戴特麦斯（饰卡门）

 雅克·鲍纳夫（饰约瑟夫）

 让-吕克·戈达尔（饰让叔叔）

 米里雅姆·露赛尔（饰克莱尔）

本片获 1983 年威尼斯国际电影节金狮奖及评委会特别奖

【剧情简介】

一望无际的大海波涛汹涌，随着波涛拍打荒凉的海岸声和海鸥鸣叫声同时传出的是名字叫卡门的姑娘的画外音：“在我与你的心灵中，掀起了可怕的风暴。我没有读过书，但我也知道，世界不属于无辜的人……”

音乐厅中，容貌俊秀的女小提琴手克莱尔与乐师们正在演奏贝多芬的第九弦乐四重奏。

年迈体衰，厌倦了正常生活的著名导演兼制片人让-吕克·戈达尔自称有病，住在医院。可医生认为他的身体很好，要把他赶出去。他在病房内来回踱步，不停地敲打着玻璃、家具、茶杯、打字机等物品，制造出各种噪音。接着，他怒气冲冲，噼噼啪啪地在打字机上打出一串毫无意义的短线、数字、字母及“失意者”几个字。

年轻美貌的卡门来医院找她的让叔叔，说是想要借用他在海边的寓所，用来和同伴一起拍一部故事发生在海边的影片。戈达尔信以为真，答应了姣美的侄女的要求，并情愿把他的摄像机也借给他们。

小提琴手和乐师们在排练贝多芬第十弦乐四重奏。与此交替出现的是卡门一伙抢劫银行的恐怖行动。一个身宽体胖的持枪妇女死缠着银行警卫约瑟夫签名，卡门等恐怖分子乘机闯入银行抢劫。警察与匪徒之间爆发了一场激烈的枪战，顿时，大厅内死尸狼藉，有些顾客惊恐万状，夺路而逃；而有几个顾客在纷飞的弹雨中始终一动不动地坐着。枪战中，卡门一手持枪，一手提着大提包在楼梯上朝约瑟夫开火，约瑟夫奋起反击。最后，约瑟夫的枪失灵，卡门的枪打光子弹，两人赤手扭打在一起。出乎意料的是，片刻之后，

两人竟一反常态地紧紧拥抱在一起，狂热地亲吻起来。此时，女清洁工推着小车过来，用拖把擦洗干净地面上的血迹后走开。匪徒首领雅克提着装满钱财的手提箱来到他们身前，蹲在地上看看他们，随后捡起他们身边的枪仓皇逃窜。对这一切，他俩都浑然不觉，直到听到一声枪响后，才站起来。约瑟夫用自己的领带将他俩的手捆在一起，坐上匪徒首领的车逃之夭夭。在车里，卡门要求约瑟夫为她解开捆绳，约瑟夫不肯。卡门用手抚摸着约瑟夫的大腿说：“当我爱上你时，你就会为我解开。”约瑟夫握住卡门的手道：“那时，我捆住的，就是我自己。”

他们的车疾驶在塞纳河畔，波涛声、海鸥鸣叫声与音乐交织在一起。

车开到加油站附近停下，他们走进一家咖啡店。卡门要上厕所，再次要求约瑟夫为她解开手上的领带，约瑟夫没有依从，而是和她一起闯入厕所。厕所里，一个男电影演员正躲在里边津津有味地品尝着他刚从咖啡店里偷来的一小罐食品。

走出咖啡店，约瑟夫为卡门松了绑。银幕上接连掠过乐师在演奏第十四弦乐四重奏和大海、沙滩的镜头。他俩驱车来到戈达尔的海边寓所。寓所内空空荡荡，他们想找些吃的充饥，打开冰箱一看，里面只有一台录音机，别无其他。卡门告诉约瑟夫，这是她叔叔的房子，她大约十三四岁时在这里住过。她借用这所房子是要和几个伙伴在这里拍一部片子。“你们就是为此抢了银行吗？”约瑟夫问。卡门没有明确回答他。他俩一边谈论着一个男人和一个女人在一起时会干些什么，一边调情作爱。第十五弦乐四重奏时起时落，一阵阵的波涛撞击声呼应着他们的动作。约瑟夫突然预感到自己要进监狱，不禁问卡门：“我进监狱后，你会给我写信吗？”卡门内心十分恐惧，忧伤地对他说：“如果我爱上你，你就完了。”“这就叫无辜的人在这儿……而罪人们在那儿……”

当卡门与约瑟夫站在寓所前吻别时，追捕约瑟夫的警车开来。“美梦完结，重返现实”，警长喊着。一名警察冲过来拦腰抱住约瑟夫，警长一把夺下约瑟夫手中的微型盒式录音机，把他推上警车。约瑟夫把头伸出车外，不服气的喊着，随后，警长命令手下把他扔进行李箱。

在法庭上，代理检查长指责约瑟夫没有保护公民的钱财，未履行职责，对社会欠下了债。女律师则怒气冲冲地替约瑟夫辩护道：“社会，指的无非是大公司、大银行的钱，是权力机构的钱。”“他做得对，在爱情与金钱之间，年轻一代永远会选择爱情。”审判不了了之。庭长裁决他交一大笔保释金。他的获释，与对约瑟夫痴情的小提琴手克莱尔一家的帮助是分不开的。

卡门一伙正在策划一场新的恐怖活动。他们打着拍片的幌子，实际上是要绑架一位大使或是他的女儿。一心想帮助他们拍片的让叔叔由于不了解内情，被迫卷入了这场恐怖活动。让叔叔以前是著名导演，三年前，他担任一部影片的制片人时，由于无钱付给工人工资，就拿付给技术人员和演员的工钱去赌博，结果输得精光，被赶出了电影界。他一直伺机东山再起，所以当

侄女提出要资助他拍一部纪录片时，他欣然允诺了。

卡门一伙的首领雅克在一家现代化的面包店里告诉戈达尔，拍片地点由海滨别墅改在巴黎洲际旅馆。戈达尔没有异议，只希望所拍纪录片是虚构的。戈达尔用计算尺计算出拍片所需资金并与雅克商谈妥当。这时，他眼望窗外，对坐在他身边，为他补衣服的女护士说：“目前危机的性质是什么？我们在腐败的经济状况中生活，这种经济状况正在制造废物。古典资本主义的使命是尽可能地创造财富。而在今日的现代社会中，不可能完成这一使命，因为机器只创造出不适应任何需求的财富，从原子弹到塑料杯都是如此。没人需要……”

堕入情网的约瑟夫获释后，与卡门相会于洲际旅馆。卡门再次告诉他：“如果我爱上你，你的末日就来到了。”约瑟夫明知他们下一步的绑架行动，可仍想混迹他们当中。但是由于他没有什么文化水平，再加上他的警察身份，雅克一伙人对他根本不感兴趣，不断冷落、讥讽他。卡门对他也越来越冷淡，甚至当着男服务员的面打他的耳光，还故意挑逗服务员。约瑟夫气急败坏，不知如何是好。当他看到卡门在淋浴，男服务员站在浴室中等她时，他脱光衣服，冲到卡门身旁，紧紧抱住她，疯狂地自淫。

戈达尔如约来到洲际旅馆。在作为拍摄现场的旅馆餐厅内，克莱尔和乐师们正在演奏第十六弦乐四重奏，大使坐在一旁翻阅着一本杂志，另一边，几个不同肤色的人围坐在一起就餐。戈达尔在雅克的带领下，在厅内巡视了一圈后，指示雅克安排好群众演员。然后，怀抱着微型组合音响、《法国影片》和《综艺》杂志，吸着雪茄烟坐下来。摄影师站在他身后拍摄着。卡门跑到正与夫人、女儿用餐的大使面前说：“我们正在拍一部以各大饭店为表现内容的纪录片，把您摄入镜头您不会介意吧？”大使摇着头说：“不会，我们一刻钟后就走了。”大使时而与妻子、女儿谈笑风生，时而面带惊异地注视着卡门。雅克一伙也神情紧张地用眼光扫视着大使的举动，寻找下手的时机。戈达尔很难忍受这样的工作条件，打算告辞，卡门阻止了他。突然，戈达尔手持大红梳子，转着圈为大使梳起头发来，大使用力推开戈达尔。时机终于到来，雅克立刻命令卡门看住大使的女儿，命令摄影师放下摄像机，拿起枪。胖女人枪口对准宾客，演奏立刻停止。当卡门俯身在堆放着录像设备的桌子上寻找武器时，约瑟夫走进餐厅，来到卡门身旁，卡门突然转身把枪口对准他。此时，警长走进餐厅，卡门夺路而逃。警长抓住约瑟夫问他来这里干什么？约瑟夫回答：“先杀了她，然后自杀。”警长说：“好，你先去杀她，然后我再杀你。”约瑟夫夺枪而去。警长又掏出一支枪喊道：“干吧，孩子们。”餐厅中立刻开始了枪战。胖女人借机把挥动着白餐巾的大使捆绑起来。卡门抓住大使的女儿拼命厮打，约瑟夫命令卡门放开她，卡门望着约瑟夫，在音乐声中扣动了扳机，大使女儿应声倒下。又是一声枪响，卡门倒在了约瑟夫的怀里。一直在观战的警长和警察跑过来，抓住约瑟夫的衣领，将其拖走。一息尚存的卡门，全力支撑起身体，想攀住楼梯扶手，这时，

前边曾出现过的那位男服务员走过来抱起卡门。卡门抬起头问他：“如果人们将一切毁坏，一切都已失去，但太阳还在升起，空气依旧清新……这叫什么？”服务员沉思片刻答道：“这叫曙光。”

灿烂的阳光照耀着平静的大海，大海发出轻轻的涛声。

【鉴赏】

让-吕克·戈达尔是当代法国及国际影坛上最著名的导演之一。1930年12月3日生于巴黎。他自1959年推出第一部长片《精疲力尽》以来，一直孜孜不倦地为现代电影语言的发展开拓着新的途径，为丰富电影语言的宝库默默地做着奉献。

戈达尔制作的影片风格独特，创新意识强，并且比较关注当代社会，屡屡在国际、国内获得各种奖项，尽管他的某些观点不免有些偏颇。他的影片总的来说具有这样一些基本特点：打破传统的叙事模式，以复杂多变的叙事结构讲述比较简单的剧情；大胆采用没有任何主观视角的摄影机运动；不要任何蒙太奇冲突和联想的随意跳接手法；任意插入与情节无关的镜头，从而造成剪接上的“不流畅感”；故意搞声画不对位、自我介入与出人意料的社会评论；使用布莱希特的“间高效果”，让观众和剧情、角色在感情上拉开距离以进行思考；不重视剧本，喜欢即兴拍摄；不注重风格的统一性，随意把故事片、纪录片或实验片的风格拼凑在一部影片中。

由于这些不断花样翻新的手法，他的影片颇为晦涩难懂，所以他每推出一部作品总要引出褒贬不一的各种评价。

《名字卡门》是戈达尔80年代的一部重要作品。提到卡门这个名字，一般会联想到梅里美的小说或是比才的歌剧《卡门》，可这部影片却与此毫无关系。戈达尔只是想借用这个家喻户晓的动人传说中的女主人公的名字来吸引观众关注他所窥视的世界，思考他所谈论问题。说到片名，戈达尔认为在当今电视偏爱华丽的词藻和语言的可怕时代，他这个普通的电影工作者最感兴趣的“不是事物存在之前，而是给它取名之前，如父母在给孩子起名之前对他的称谓”；他还认为他“最喜欢拍摄的是那些行将消亡，或是尚未存在的事物”。鉴于此，他说此片的真正片名应叫作《有姓之前，有语言之前》，副标题为《演奏卡门的孩子们》。

虽然这部影片同他以往的影片相比，有了简单的故事情节，可视性有所增强，但是由于两条故事线索穿插发展，在叙事上有时是顺时序的，有时则是跳来跳去，再加上不断插入翻滚的大海空镜头和乐队排练贝多芬的弦乐四重奏的场面及与情节无关的社会评论、画外音等复杂的叙事手段，故事情节仍被搞得支离破碎，难以理清头绪。以至在巴黎《解放日报》进行的一次观众调查中，大部分人说不清谁是主角。当然，这并不足为奇，因为对戈达尔的影片的理解历来是仁者见仁，智者见智。

在有名字之前，先有了姓；有姓之前，又先有了什么呢？答案很简单，有了世界。在这部影片中戈达尔到底要反映当今世界上的什么问题呢？首

先，他以现身说法活灵活现地展示了一个电影艺术家的现状，他试图以此来进一步揭示电影陷入危机，走向死亡这样一个日趋严重的问题。其次，以侦探片的形式讲述了卡门和约瑟夫的爱情悲剧，从中我们大概可以领略到 80 年代青年的一些思想和生活状况。这两个故事是平行而又相互交织地发展着，只是临近终场时，第二个故事抑制了第一个故事的发展。

由戈达尔亲自饰演的和他同名同姓的著名导演兼制片人让叔叔的处境相当凄惨。他瘦骨嶙峋，老态龙钟，暮气沉沉，忧郁多病，住在精神病医院。三年前，他任一部影片的制片人时，由于无力支付工人的工资，被逼无奈，想出赌博的下策，结果输得精光，被逐出电影界。为重操旧业，当他侄女卡门求助他拍片，并要借用他的海滨寓所时，他爽快地答应了，甚至愿意把他心爱的摄像机奉献出来。但他万万没有想到会卷入到一桩以拍片为保护伞的绑架勾当之中。在拍片现场，他一心考虑的是如何拍片，而卡门一伙考虑的却是如何获得人质。戈达尔起身给大使梳理头发之举使卡门一伙找到了绑架时机。恐怖行动开始后，戈达尔再也没有出现在银幕上。他拍片的欲望再一次遭到毁灭性的打击，他彻底悲观、绝望了。绑架中，恐怖分子头目雅克命令摄影师“放下摄像机，拿起枪”这句话不正是对戈达尔的处境的高度概括吗？

戈达尔在坚持理顺周围杂乱无章的世界时，发现世界上只有一个男人和一个女人，于是他就讲述了他们在一起时的所作所为。在一次抢劫与反抢劫的枪战中，年轻漂亮的抢劫犯卡门与守卫银行的警察约瑟夫滚打在一起，一会儿功夫，两人竟莫名其妙地由敌对关系转为爱情关系。为了爱，约瑟夫擅离职守，与卡门一起逃跑，后遭到当局拘捕。放出来后，他又来找卡门，他屡遭卡门的冷遇、羞辱。他在情欲上受到伤害之后，又看到卡门在绑架活动中击毙大使的女儿，于是举枪亲手杀了自己的情人。他再次被捕入狱。这就是现代年轻人自由放荡和至死不渝的爱。其实，他们之间并没有什么爱情可言，有的只是赤裸裸的情欲。男女情欲是戈达尔在 50 多岁时较感兴趣的问题，此外，也是出于与电视的竞争，因为电视是不能表现这个问题的。

在表现当代青年的这种暴虐行为时，戈达尔却把乐队演奏贝多芬弦乐四重奏的场面贯穿其中，这真可谓别出心裁。戈达尔为什么要选用与故事情节毫无关系的古典音乐作为影片的组成部分，并让其起重要作用呢？在戈达尔看来，卡门离开音乐就无法存在，并不是由于梅里美的小说，而是自从有了比才的歌剧，卡门才得以流芳百世。但他为什么在影片中没有选用比才的音乐呢？这是因为他选择音乐的标准极高，乐圣贝多芬的作品当属首选。他选用了贝多芬的弦乐四重奏，并不是像某些评论者所说的出于“图解”的需要，而是借以勾勒出影片的脉络。大概每个人都有这样的经验，听音乐时，闭上眼睛，脑海中就会呈现出一系列视觉感知构图。戈达尔正是静静地听着一章章弦乐四重奏，不由迸发出创作灵感，构思出影片中一段段故事情节。戈达尔把严肃的音乐同当代狂放不羁、碌碌无为的青年拼接在一起，看起来极不

和谐，反差强烈，但其用意正是要促使观众在雄壮的乐曲声中深刻反思现代世界发生的一切。戈达尔对混乱的现代世界充满了蔑视，但对贝多芬这位音乐大师却十分尊重。影片始终按乐曲的章节顺序发展，从未被切断过。

另外，戈达尔启用小提琴手进行现场演奏，一方面是为了探索音响的空间，另一方面是为了寻找与音响对应的画面。随着小提琴手拉出悠扬起伏的四重奏，戈达尔思潮如涌，一股股强烈的表现波涛滚滚的大海的欲望立刻涌上心头，所以小提琴手演奏四重奏的场面往往与翻腾的大海、浪花拍打沙滩等画面剪接在一起。倾听着由高而低的音响，他又联想到卡门和约瑟夫在一起时由高而低的动作。就这样，戈达尔把音响的世界与影像的世界有机地结合起来。

“音画对位”原是有声电影中运用已久且甚为奏效的传统表现手法。戈达尔在本片中像他以往那样反其道而行之，在表面上搞了个“音画不对位”，然而从影片所要表现的内涵来看，音画两者却是互为映衬从而达到有机结合的。戈达尔在音画关系的处理上又一次独辟蹊径，可能是使他受到威尼斯国际电影节评委会的特别青睐，在授奖时给予“技术价值：影像与音响”这一奖项的原因。

影片在音响效果方面，最受称道的是大海的涛声、海鸥的鸣叫声和各种各样的噪音的运用。早在“新浪潮”时期，戈达尔就提出“世界发出了噪音，我们怎能不表现它呢？”戈达尔在本片中大量运用尘世间发出的各种噪音来代替语言渲染环境，表现人物心理。如影片开头，在昏暗的夜色中，戈达尔默默地在病房内来回踱步，百无聊赖地敲打着玻璃、床栏、茶盘、杯子、墙壁、桌子、打字机、他自己的胸膛、头部等等，虽然影片中没有出现任何一句话语，但这一连串的噪音及影像足以使观众深切感受到戈达尔这个“失意者”思绪繁乱、闷闷不乐的心态。

把音响世界与影像世界加以联系比较是戈达尔 80 年代开始重点潜心探索的问题，他的实验终于通过这部影片获得了成功。因而有的评论家把本片誉为“音响革命的代表作”、“音响革命富有诗意的宣言”，认为电影从无声发展到有声之后，如今又跨入了第三个阶段——音响时代。

（王蔚）

南方

El Sur

1983 彩色片 93 分钟

西班牙埃利亚斯·克雷赫塔电影公司摄制

编导：维克托·埃里塞

摄影：何塞·路易斯·阿尔卡伊内

主要演员：奥梅洛·安东努蒂（饰阿古斯丁）

松索雷斯·阿朗古兰（饰埃斯特雷利亚）

本片获芝加哥国际电影节“金雨果奖”，圣保罗国际电影节评论奖，波尔多国际电影节大奖。

【剧情简介】

1950 年至 1957 年西班牙北方的某城市。

8 岁的小姑娘埃斯特雷利亚与父亲阿古斯丁、母亲胡利娅居住在城郊的一栋称为“海鸥”的房子里。

阿古斯丁是位医生，他会看风水，能利用悬垂测出地下什么地方有水。阿古斯丁终日抑郁寡欢，他从不言及自己的过去。埃斯特雷利亚很爱父亲，当父亲外出时，她守在家门口等待父亲回来。在埃斯特雷利亚的心目中，父亲是位带有神秘色彩的人物，因此她经常向母亲探寻父亲的情况。埃斯特雷利亚从母亲口中得知，父亲来自南方，他与祖父不和。她知道父亲有一股神奇的力量，可以使链子悬浮在空中，这些使得埃斯特雷利亚对父亲非常崇拜。她经常拿出南方城市塞维利亚的画片仔细端详，猜想父亲为什么要离开南方而再也不想回去了。

埃斯特雷利亚第一次领圣餐的前夕，她的祖母罗萨里奥太太及阿古斯丁的奶妈米拉格罗斯由南方赶来，参加她领圣餐的仪式。

晚上，米拉格罗斯奶妈和埃斯特雷利亚同睡在一个房间，埃斯特雷利亚利用这个机会不断追问南方及父亲的有关事情，米拉格罗斯告诉她，她的父亲阿古斯丁过去一直居住在炎热的南方，在共和时期和内战时期，阿古斯丁拥护共和派，但阿古斯丁的父亲则拥护佛朗哥。佛朗哥执政后，阿古斯丁被关进了监狱。阿古斯丁出狱后，由于与父亲的政见不同，总是争吵不休。阿古斯丁无法与父亲相处，只好离家出走，定居在北方。

埃斯特雷利亚领圣餐的日子到了，人们给她穿上漂亮的白色连衣裙，披上美丽的纱巾，打扮得犹如出嫁的新娘。埃斯特雷利亚最担心的是，在自己领圣餐的重要时刻，父亲是否会参加。因为父亲从来不进教堂。

教堂里坐满了人，在庄严的乐声中，神父为几位身穿白色服装的孩子祈

祷，并将圣餐放进她们的嘴里。领圣餐之后，孩子们奔向自己的父母。埃斯特雷利亚吻了妈妈、祖母和米拉格罗斯，她惊喜地发现，父亲站在教堂的后边，正面带微笑，目光慈祥地望着她，埃斯特雷利亚兴奋地跑过去亲吻父亲。

当天，埃斯特雷利亚的父母为她举行了庆祝会。一向十分严肃的阿古斯丁在悠扬的乐曲伴奏下带着女儿翩翩起舞。埃斯特雷利亚望着笑容满面的父亲，心中感到无限幸福。

下午，埃斯特雷利亚的祖母和米拉格罗斯返回南方，但是，她们的形象却深深地印在了埃斯特雷利亚的脑海里。从此，她对南方更加向往。

一天，埃斯特雷利亚在父亲的书房发现了一张标明“伊雷内·里奥斯”的女人的画像，这张画像引起了她的好奇之心。于是，她巧妙而隐蔽地问妈妈是否认识一位名叫伊雷内·里奥斯的人，但妈妈说认识此人。

在两个月之后的一天下午，埃斯特雷利亚放学回家，她无意中在市中心的电影院门口看到了父亲的摩托车。她望着影院张贴的《黑暗中的鲜花》这部影片的海报，突然她发现伊雷内·里奥斯的的名字印在海报的显要位置上。在好奇心的驱使下，她向售票员要了一张节目单，并问清了哪个演员叫伊雷内·里奥斯，然后她走到电影院的对面，站在那里等候。

此时，电影院正在放映《黑暗中的鲜花》的结尾部分，由伊雷内·里奥斯扮演的角色被她的情人枪杀了。坐在影院里的阿古斯丁目不转睛地盯着银幕。

散场后，阿古斯丁离开电影院默默地走进一间咖啡厅。他坐在桌前给自己多年没有联系的、艺名为伊雷内·里奥斯的劳拉写信，他想知道劳拉是否还健在。这时，一直跟踪他的埃斯特雷利亚来找他。

阿古斯丁盼到了劳拉的回信，劳拉在信中倾述了自己与阿古斯丁分离这些年之中的孤独和苦闷。她不理解阿古斯丁为什么在这么多年来渺无音信之后，又突然给她写信。她希望今后阿古斯丁不要再给她写信了。

一天晚上，阿古斯丁离家出走。他到了火车站想去南方，然而在第二天清晨他又悄悄从后门回到了家里。埃斯特雷利亚发现，从这时起，父亲像是变了一个人，完全沉浸在悲哀和绝望之中，他不再和女儿及家人亲近，家中的气氛沉闷、压抑。

光阴似箭，埃斯特雷利亚已经长成 15 岁的大姑娘了。一天中午，阿古斯丁突然到学校去找埃斯特雷利亚，然后带她到一家高级饭店用餐。父女俩已多年没有这么亲近地坐在一起了。埃斯特雷利亚压制不住自己的疑惑，问父亲，伊雷内·里奥斯到底是谁。然而阿古斯丁却淡淡地说不认识此人，只认识一个很像她的人。不久，阿古斯丁在郊外自杀了。埃斯特雷利亚发现父亲在自杀之前给南方打过电话，但不知接话人是谁。在埃斯特雷利亚伤心、孤独的时候，奶奶和米拉格罗斯来信让她去南方。埃斯特雷利亚怀着激动的心情，前往自己渴望已久而又带有神秘色彩的南方。

【鉴赏】

电影表现人物内心深层次的隐秘情感是有一定的困难的，然而西班牙电影导演维克托·埃里塞拍摄的《南方》却取得了令人信服的成功。他在该片中利用光影、色彩、音响把男主角阿古斯丁所处的孤寂、压抑的环境及思想中的重负表现得淋漓尽致。影片在舒缓的节奏中孕育出了强烈的情感暗涛，这股暗涛对观众产生了冲击力。

《南方》所叙述的故事发生在1950年至1957年之间，影片没有直接描写阿古斯丁的坎坷命运，而是通过阿古斯丁尚未成年的女儿埃斯特雷利亚的回忆，用孩子的目光及思维，客观地表现了他的苦闷及不幸。影片层层深入地揭示了阿古斯丁走向自我毁灭的社会、家庭及他个人的原因，塑造了一个令观众难以忘却的人物。

即将黎明时分，埃斯特雷利亚的卧室仍笼罩在黑暗之中，只有床前的窗户透出幽蓝色的光。在狗吠声、慌乱的脚步声和撕心裂肺的呼声中埃斯特雷利亚慢慢醒来，微弱的光照在她的脸上。她坐在床边拿出父亲阿古斯丁留给她的悬垂深情地看着，泪水夺眶而出。她似乎已经知道父亲永远地离开了她，离开了这个愁绪永不能解开的世界。面对手中的悬垂，埃斯特雷利亚的思绪闪回到童年……影片以这种忧郁的色调开始了它的叙述。《南方》的结构分为三部分，由浅入深地表现了阿古斯丁的感情变化。第一部分突出了埃斯特雷利亚对父亲的爱，父亲与女儿之间的亲密情感。通过埃斯特雷利亚回忆父亲带自己骑摩托车兜风、教自己使用具有神秘力量的悬垂等情节勾画出具有超自然力量的阿古斯丁虽因社会和家庭原因而郁郁寡欢，但他对女儿的爱却是发自内心的，女儿在他的生活中占有非常重要的位置。此时的阿古斯丁尚未丧失生活的勇气。

埃斯特雷利亚首次领圣餐是第一部分的高潮。这一天，埃斯特雷利亚身穿洁白纱衣，打扮得犹如新娘。她的祖母及父亲的姑娘也从南方赶来参加这一庆典。十分兴奋的埃斯特雷利亚担心从不跨入教堂的父亲不来参加她领圣餐的仪式，但她的父亲为了女儿居然违背自己的生活准则，参加了她的这一重要活动。在家庭的庆祝会上，阿古斯丁带着女儿在优美的音乐伴奏下翩翩起舞。兴高彩烈的埃斯特雷利亚看到父亲的脸上流露出难得的笑容，他往日无神的眼睛中闪烁着欢乐的光芒。沉浸在幸福之中的年幼的埃斯特雷利亚已经朦胧地意识到父亲内心的孤独，但她不知道原因是什么。她不断寻找答案，想解开心中的谜团。

第二部分表现了阿古斯丁内心世界的隐秘及其矛盾的心态。在埃斯特雷利亚领圣餐后的不久，她无意中在父亲收藏的东西中发现一幅女人的肖像，上面写满了“伊雷内·里奥斯”，她很想知道此人是何许人也。一天，她在电影院门前的海报上见到了伊雷内·里奥斯的字，并发现父亲在影院里看由伊雷内·里奥斯主演的影片。她看到父亲从影院出来之后到咖啡馆写了封信。此刻，敏感的埃斯特雷利亚已经意识到伊雷内·里奥斯和父亲的关系不同寻常。导演在这里作出了寓意颇深的安排，暗示了阿古斯丁、埃斯特雷利

亚及伊雷内·里奥斯(真名为劳拉)的关系。阿古斯丁深深地爱着伊雷内·里奥斯,伊雷内是电影明星,埃斯特雷利亚在西班牙语中是明星的意思(埃斯特雷利亚在临出生之前,阿古斯丁就决定了她的名字,埃斯特雷利亚手上戴的戒指也是一颗星)。这一部分表现了尽管阿古斯丁与伊雷内·里奥斯多年没有往来,但阿古斯丁对她始终不能忘怀。当他看了伊雷内主演的影片之后,内心又起了波涛,他很想知道伊雷内的现状,于是,他给她写了信。

阿古斯丁收到了伊雷内的回信(伊雷内平静地告诉他自己的生活状况),他想抛弃妻子、女儿去找伊雷内,但到了火车站之后,他犹豫了。第二天早晨,阿古斯丁又悄悄地回到自己的家中。从此以后,他与女儿埃斯特雷利亚的关系起了变化。阿古斯丁终日寡言少语,把自己关在阁楼上。他和女儿之间的关系变得十分冷漠。他想改变自己的生活处境,但又没有勇气面对现实,他在情感的泥潭中越陷越深。

导演在这一部分也安排了一个高潮:埃斯特雷利亚为了引起阿古斯丁的注目和关心,躲在床底下不出来。母亲呼唤着焦急地四处寻找她。天渐渐地黑了,埃斯特雷利亚仍躲在床下,她希望她的“失踪”能引起父亲的注意,她盼望父亲能出来找她。她在床下听到父亲在阁楼上用手杖触动地板的响声,这声音冲击着埃斯特雷利亚的心灵。执着的埃斯特雷利亚在与父亲的这场无形的较量中失败了。她在失望与痛苦之中深切地了解了父亲感情上的巨大变化。

第三部分表现了阿古斯丁为寻求感情上的解脱而走向死亡。岁月流失,埃斯特雷利亚已成为15岁的大姑娘。一天,阿古斯丁把女儿请到一家大饭店用餐,他想恢复与女儿之间的亲密关系,但他发现女儿长大了,他们之间的裂痕难以修复。阿古斯丁与女儿的这次相聚可看成是他向女儿的诀别,也可看成是这次聚会促使他下了弃世的决心。

第三部分与前两部分一样依然没有正面描写阿古斯丁的感情变化,阿古斯丁的死也只有横尸郊外的一个镜头。但观众通过埃斯特雷利亚的视线可以深深地感受到阿古斯丁内心中的巨大痛苦,他情感上的重负撞击着观众的心灵。

在《南方》中既没有涉及西班牙内战,也没有表现佛朗哥独裁政府的专制统治,但《南方》的政治符号是极为鲜明的。阿古斯丁过去一直居住在南方的美丽城市塞维利亚,年青时是拥护左派的共和派分子,并与美丽的劳拉(即演员伊雷内)相爱。内战结束,佛朗哥开始执政后,阿古斯丁被关进了监狱。出狱后,阿古斯丁找不到固定的工作,又与拥护佛朗哥政权的父亲政治观点不同,经常争吵,最后只好离家出走。阿古斯丁无法和自己所爱的劳拉结婚,娶了温顺、能吃苦的胡利娅为妻,并带着妻子、女儿到处奔走,想找一个固定的工作(影片开始时,阿古斯丁全家在火车上),最后定居在北方的这个小城。影片从侧面抨击了佛朗哥主义,使观众意识到佛朗哥的独裁统治是阿古斯丁郁郁而死的社会原因。

《南方》的艺术特色突出表现在色彩和光线的运用上。整部影片的色调是低沉的，以缺乏生气的土黄色为基调。画面用光讲究，暗部的色彩层次丰富，许多镜头都犹如耐人寻味的油画。主人公阿古斯丁经常处在阴影之中，光影的造型增强了影片的艺术感染力。其中阿古斯丁教女儿使用悬垂和阿古斯丁独自呆在阁楼上用手杖敲击地板的两场戏的用光充分说明了这一点。色彩的这样处理也突出了某种神秘的气氛。

《南方》充分调动了音响的表现力，利用观众的听觉深化了主题。例如：影片的开端出现了狗吠声、慌乱的脚步声、阿古斯丁妻子凄厉的喊叫声，但画面并没有展现狗、奔走的人和阿古斯丁的妻子。这些音响足以把观众带入一个慌乱的、出了事的境界之中。

《南方》中的音响不是简单的声画对位，而是把音响作为创作的重要手段，使音响产生了无穷的表现力。

《南方》具有一种神秘的色彩，除了上述的用光、色彩、音响在造型上形成的神秘感外，导演所塑造的阿古斯丁这个人物本身就是一个难解的谜。阿古斯丁是位治病救人的医生，但却不能医治自己的心病。他具有超自然的力量，（能探测自然界的秘密，即用悬垂找地下水），在埃斯特雷利亚的心目中他像个神话人物，却无法把握自己的命运。

这部根据同名小说改编的影片通过孩子的目光和平淡的日常生活展现了人的复杂情感。导演充分利用了电影语言，整部影片对话少，画面构图独特，影片中有一种神秘、忧郁的气氛。由于经费问题，《南方》只完成了北方的内容，南方没有在银幕上出现。

本片编导维克托·埃里塞毕业于西班牙电影研究实验学院，他拍片不多，但影响较大。埃里塞执导的《蜂房精神》（1973）以孩子的目光表现了变化莫测的现实社会，该片在圣塞瓦斯蒂安电影节获“金贝壳奖”。10年之后，他执导了这部《南方》，仍以孩子的目光展示社会和描绘人的情感。

（傅郁辰）

梦中和不是梦中的飞行

1983 彩色片 90 分钟

苏联基辅杜甫仁科电影制片厂摄制

导演：罗曼·巴拉扬

编剧：维克多·梅列什科

摄影：维林·卡留塔

主要演员：奥列格·杨柯夫斯基（饰谢尔盖·马卡洛夫）

柳德米拉·古尔琴柯（饰拉丽萨）

奥列格·塔巴柯夫（饰尼古拉）

本片获 1987 年苏联国家奖金

【剧情简介】

某设计研究所工程师谢尔盖·马卡洛夫早上起来一边系鞋带，一边在想着什么，也许是夜里的梦吧。他拖着疲惫不堪的步子来到厨房，坐在桌旁，拿起了笔，准备给不住在本市的母亲写信。再过三天，他就要过 40 岁生日了，他要去看望母亲。然而，动笔几次，信纸揉了一张又一张，信却未写成。妻子走来问道：“你又在干什么呢？”“玩杂技”，马卡洛夫随口答道。吃过早饭，谢尔盖去上班。刚进办公室，即刻向上司请假去车站接母亲，不管同意不同意，拿了女友的车钥匙就出了门。

谢尔盖开车来到街上，在一花摊前买了鲜花，刚准备上车，迎面碰上妻子。妻子高兴地坐进车里，以为鲜花是给她买的。此时，又走来一位年轻的姑娘，她是谢尔盖的情人阿丽萨，俩人相约在此见面。谢尔盖让阿丽萨坐进车，自己也进了车。随后，当着两个女人的面敞开心扉：“两个女人都很可爱，也跟我很亲近。可是，其中一个，我除了尽义务之外，和她没有任何关系，另一个却有着义务之外的一切关系。真难啊，该怎么办呢？两个人我都爱，可我到底该靠向哪一边呢？”他刚说完，阿丽萨便以年轻人的果断给了他一个耳光，怒冲冲地推开车门离去。他的妻子娜塔莎也没有同情他，而是从他手里拿过房门钥匙不卑不亢地下了车。约会就此不欢而散。然而情人的离去似乎并没有使谢尔盖过于伤心。他回到单位，把花分给同办公室的女同事。当大家追问他为何没有接到母亲时，他才公开承认：他根本没有去接母亲，而是同情人约会去了。办公室主任、谢尔盖大学里的同学尼古拉·巴甫洛维奇听后气愤异常，当面批评谢尔盖，甚至要他马上辞职。谢尔盖立即写了辞职声明，但却没有交给尼古拉，反而指责尼古拉在上班时间和拉丽萨一起到什么地方去了。

坐在一旁一直沉默不语的拉丽萨是谢尔盖昔日的情人。这位永不凋谢的

美人仍在深深地爱着谢尔盖。所以当谢尔盖无处可去来找她时，她总是乐意地接受，而当谢尔盖需要车时，也随时可以从她手里拿走车钥匙。这次，当谢尔盖被妻子赶出家门，又得不到情人的谅解来找她时，她同样热情地接待了他。

谢尔盖仍准备去看望母亲。这次，他是乘电气火车去。当他行至半道时，发现几个人在一货车车厢上偷东西。谢尔盖先是大喊大叫，想吓跑他们，但不管用。于是，谢尔盖奋不顾身，冲上前去，单枪匹马在车上与几个歹徒搏斗起来。结果被歹徒打伤扔在铁轨上。多亏了一位慈善心肠的女扳道工，把他救起送到了城里。狼狈不堪的谢尔盖坐在长凳上休息，过路的人无不好奇地看着他，当他们得知他是和歹徒搏斗搞成这个样子时，人群中不时流露出赞叹声。谢尔盖恢复神志后，立即给阿丽萨挂电话，他捏着鼻子，用不同于平日的声调告诉阿丽萨：他是阿丽萨的叔叔，刚从塔什干飞来，还给她带来了那里的甜瓜。阿丽萨从窗户看到他的狼狈相，无可奈何地笑了，俩人重归于好。

谢尔盖的生活无拘无束，随心所欲。他永远是一个精力旺盛的大孩子。尽管他已年近40，而且这几天在街上碰到了自己昔日的一位同学、如今已是正在举行婚礼的女儿的爸爸，而大学里的那位同班同学如今也已当上办公室的主任，可他却似乎全然不去想这些。他我行我素，走着走着就会冒出一个谁都想象不到的花样。例如，走在宽阔无人的大街上，他突然心血来潮，两臂一张，两脚向前滑去，像是在滑冰，虽然地上没有冰。他刚一下车便立即钻进踢足球的小孩中间，拿起他们的球就是一脚抽射。他又闯进了拍摄电影的现场，不管别人怎样劝他轰他，他都不走。最后还是导演米哈尔科夫亲自出马像哄小孩一样：“干吗叫警察来使你难堪呢？晚了，该休息了。明天一早还要上班，工作地方远吗？该走了。”好不容易才使他离开了拍摄现场。

在一位雕塑家的家里，正在举行艺术沙龙，拉丽萨、阿丽萨也在这里。不用说，也少不了谢尔盖。在其他几个不相识的人之中，有一个年轻人较引人注目。大家任意畅谈、翩翩起舞。雕塑家侈谈现代艺术，谈论他在巴黎的巡回展出。阿丽萨一边同年轻小伙子起舞，一边看着谢尔盖，仿佛是在有意激他，对那年轻人表示了极度的亲热。谢尔盖眼看自己的情人和别人调情，却装出一副满不在乎的样子。年轻人为了与谢尔盖一试高低，玩起一种输赢游戏，规定谁输了谁钻桌子学鸟叫。谢尔盖不止一次地输掉，也毫无愧色地一次次钻桌子学鸟叫。

天晚了，谢尔盖饥肠辘辘地来到昔日的同学、如今的上司尼古拉的住处。俩人坐在厨房里，一边喝酒，一边吃着煎鸡蛋。尼古拉似乎想趁机开导谢尔盖一番，说道：“你病了，谢尔盖……”不等他说完，谢尔盖便打断他的话：“你可是什么都知道啊？”接着，俩人一起低声唱起青年时代曾经十分流行、大家都熟悉的奥库德让娃的歌曲《蓝色无轨》，而且唱得非常投入。

谢尔盖的生日到了。办公室的所有同事，还有阿丽萨和上次见到的那位

年轻小伙子聚在一起，带着野餐的食品、餐具来到僻静的河边庆贺谢尔盖的生日。首先是尼古拉为谢尔盖的生日致辞，他肯定谢尔盖这几年在工作中取得的成绩，但更多地是对他今后的工作提出希望。谢尔盖则什么也没说。祝贺完毕，大家尽情吃喝，欢快地跳舞。就在大家翩翩起舞，谁也没有留心之际，谢尔盖一人悄悄来到河边，抓起垂下的树枝，荡起秋千。不意树枝折断，谢尔盖掉入水中。他爬上岸后，悄悄藏到树丛后面去。同事、朋友发现谢尔盖不见了，急得到处寻找。突然，有人提出，他掉进河里，这使大家更加担心、焦急。拉丽萨沿着河岸朝下游奔去，尼古拉急忙脱衣准备下水去救，大家你一声我一声地呼喊“谢尔盖、谢尔盖……”就在尼古拉脱掉外衣刚要下水时，谢尔盖从树后走出，不慌不忙地说道：“我在这儿，你们干什么？”仿佛什么事也没发生似的。拉丽萨看到他，二话没说，扭头便走。尼古拉则从牙缝里蹦出“混蛋”两个字就扬长而去。其余的人也一言不发地陆续离开。剩下谢尔盖一人了，他静了静神，像上足了发条似的，在空旷的田埂上跑起来，追赶着骑自行车的孩子，最后疲惫不堪地倒在草垛上，头朝里钻着大哭起来。

【鉴赏】

罗曼·巴拉扬作为电影导演一向倾心于改编俄国古典作品。不过，给他带来最大声誉的却是他拍摄的第一部表现现代题材的影片《梦中和不是梦中的飞行》。该片完成于1983年，1987年获得当时的苏联国家奖金。影片之所以得到评论界和观众的认可，在于它塑造了一个表现出时代气氛环境和社会心理状态的全新的银幕形象。

70年代末80年代初，苏联的电影剧作中出现了一批批评家称之为问题分析片的影片。在这些影片中，电影作为分析社会时代的复杂而深刻的矛盾的一门艺术，其社会使命得到进一步体现。其特点表现为，在反映社会的进程和变化中，这些影片集中反映社会存在的问题和矛盾，《个人生活》、《主题》等便是其中较著名者。这些影片首先反映的是作者本人的立场和观点，即作者对诸如人际关系、社会道德、人的心灵、人与周围环境的关系等社会问题的担心、痛心和评判。而在表现这些问题时，作者又着重描写人在社会生产及人际关系变化过程中个性的形成，人的精神状态及心理变化，诸如冷漠无情、万般无奈和自暴自弃。其次，这些影片的主人公不再是以前理论界所着力提倡的正面主人公，而是难以分清“正面”和“反面”，然而却是生活中实际存在的人物，也就是所谓的“反英雄”。这些人不再像大多数生产题材影片中的那些主人公，需要去处理和解决诸多客观存在的矛盾和问题。他们本身就体现着一定的社会问题，一定的社会矛盾和冲突。这类影片大多不反映什么重大的社会事件，而侧重于表现人的心态，真正的时代问题和社会矛盾是通过日常生活的某些细节，通过人物的某些合理或不合理的行为来体现的。

在苏联80年代的文艺创作中还出现了“60年代人”这一专有名词。这

是指 60 年代时正值 20 来岁青春年华的一代人。他们在当时解冻后的社会现实中表现出强烈的理想主义，然而随着时间的推移，这批人中有很大一部分由于种种原因变得与社会格格不入，反映在文艺创作中，即成为前面提到的“反英雄”。70 年代末 80 年代初，苏联电影创作中出现的《行星的检阅》、《清早巡行》，便是表现这类人的影片。

影片《梦中和不是梦中的飞行》是以“60 年代人”为主人公的一类影片中较为引人注目的一部，在公映前就已引起争论。当时有一种意见认为，影片主人公是对西方银幕形象的模仿，另一种意见则认为，影片塑造了一个全新的银幕形象。但无论如何，影片确实反映了当时的一种道德危机，即 80 年代初一些人在精神上的扭曲，以及 60 年代的理想主义者在当前处境中无从找到出路的心态。

说影片塑造了一个全新的银幕形象，是因为在此之前电影创作中还没有出现过这样的人物。仅在戏剧创作中出现过一个，那就是著名剧作家瓦比洛夫的《打野鸭》中的吉洛夫。生活中既然存在这样的人物，他们也就不可能不在艺术作品中出现。

那么，影片主人公谢尔盖·马卡洛夫到底是一个什么样的人呢？从作者的叙述中也许可以略知一二。导演巴拉扬在答记者的采访时说：片中似乎有一个谜，即使到结尾也不明白，主人公想要到哪里去？他到底想要干什么？作者的这个提示给观众留下了一个思考的空间。

从故事情节看，主人公谢尔盖已近不惑之年，他有家，有孩子，有情人，有朋友，工作上虽不能说成绩卓著，但也还过得去，总还是一个设计机构的工程师，而且同办公室的女同事都喜欢他。不错，他是同妻子吵架了，可这类事谁家不发生呢？从这一点上看，谢尔盖和大家一样，过着与常人相同的生活。然而，他又有一个奇怪的毛病，那就是喜欢在梦中飞行，不时产生各种古怪的念头。这又使他跟大家很不相同。他似乎总是在东奔西跑无事忙，上班一照面，马上就离开，说是去接母亲，实则去同情人约会。受到批评时，他敢于反唇相讥，甚至假装自杀来欺骗同事。从影片中谢尔盖的行为表现来看，可以说他是个小人。他折磨自己，玩弄他人，对周围人漠不关心，随便伤害女人的感情，而且这样做时从不感到于心有愧。评论界有人提出，可以把谢尔盖理解为一个“脱离了社会机制”的局外人，即俄罗斯文学中传统意义上的“多余人”。不过，这种看法似乎并不符合影片作者创作的初衷。

影片中有一个情节：谢尔盖在其昔日的同学，今日的上司——尼古拉的厨房里同主人进行了一次谈话，他们共同唱起了 60 年代非常流行的奥库德让娃的《蓝色无轨》。这一段落虽然不长，但却说明，谢尔盖青年时期曾是班里的优秀生，对未来充满希望，对生活充满憧憬，而且满怀激情，颇有抱负。如今，他们仍在怀念青年时代的生活。

谢尔盖本身体现了在 80 年代进入不惑之年的一代人中部分人的特点。对过去的回忆显示出一种怀旧和无奈。随着时间的推移、社会的变化，他们年

轻时的激情、理想、希望、抱负渐渐消失。在时代变化要求个人作出妥协时，谢尔盖显得幼稚、可笑而脆弱。他没有顺应潮流，平步青云，而是眼看着理想破灭。作者巴拉扬就曾认为：相当一部分人没有养成独立思考的能力，因而犯下了许多过错。他们的悲剧就在于既不会随波逐流，又不敢予以抗拒，而是在过去认为是不可动摇的生活准则面前退却了。结果是，他们心理上产生了极大的不平衡，过起了一种双重的生活。谢尔盖过的就是一种精神需求和实际社会要求相矛盾的生活。在他的看似放荡不羁的外部生活之中，隐藏着深刻的内心痛苦。

“行为准则”在 60—80 年代这段历史进程的社会生活中明显位移。要适应生活，就要克服自我。像大家一样生活，谢尔盖不乐意。不像大家一样生活，则被视为“小丑”、“神经有问题者”。谢尔盖也意识到自己的失败，也不满自己的行为，却不愿也无力改变现状，于是我行我素，无所顾忌，欺骗撒谎，自我嘲讽，体现在他身上的这种真话与谎言兼有，耍赖和自我折磨并存的奇怪现象实际上是一种时代现象，也是一种社会的病态现象。

作者在揭示这一社会病态时，把剧情发展的地点从首都搬到了外省地。这一位移反映了这种病态的扩散性。

影片将主人公的年龄定为 40 岁，也是意味深长的。40 岁是人之一生中的重要标志。它作为切入点是对影片主人公命运的一个总结。差点没有成为谢尔盖死亡之日的生日对他来说既是一种绝望，也是一种希望。影片结尾有一个镜头，谢尔盖以胎儿姿势钻入草垛是回归母体的比喻，他仿佛希望再生，重新开始生活。

影片采用了昏暗的影调，以突出表现深秋肃杀景色。黄昏的落日，阴暗潮湿的早晨，隐没在雾气中的街道、房屋、树影都给人以压抑之感。变化不定的节奏突出了令人不安的社会现象。镜头内部的节奏变化也给人一种不协调感。例如，破晓前昏暗的长镜头被突发的吵架场面所打断。取代谢尔盖急速滑冰的飞奔动用的则是他坐在某一角落一动不动的造型。

谢尔盖所住的斗室，过道狭窄，厨房拥挤，令人感到憋气。其它内景也是如此，即便是拉丽萨安排得比较舒适的家，也被各种小玩艺儿装饰得满满当当。在这狭窄拥挤得像鸽子笼般的住室之外则是人烟稀少的小城外景。城市和家庭的杂乱无章一直由永无休止的噪音、浪漫曲、歌声及广播声伴随着。有意加强的音响系统仿佛超出负荷，强调了生活的空虚和没有内容。影片就这样以其整个音画体系表达了一个青年时代曾怀有希望和理想，而今却成为“多余人”的中年人的痛苦、绝望和自暴自弃。

（李芝芳）

山节考

山节考

1983 黑白片 130 分钟

日本东映公司摄制

编导：今村昌平（根据深泽七郎的小说《山小调考》改编）

摄影：栃 正夫

主要演员：绪形拳（饰辰平） 坂本清子（饰阿玲）

秋竹城（饰袈裟吉） 左藤平（饰利助）

倍赏美津子（饰阿绘）

高田顺子（饰松子）

本片获 1984 年戛纳国际电影节金棕榈奖

【剧情简介】

大雪覆盖着日本北部山区，连绵的山峰像一匹匹白色的野兽包围着一个才有十五六户人家的小村落，阴沉的寒风中寂寞地升起淡薄的青烟。

蛇正在冬眠，水老鼠却仍在房屋周围活动着。小溪虽尚有碎冰，但已在潺潺地流动，看来又将开始一个新的季节了。这个被称为树墩的家，女主人阿玲在那简陋的房间里编织着草席，她已进入 69 岁了。在这个村落里，由于生产力极端落后，生活极其困难，还保存着原始的生存淘汰的习俗：初生的婴儿常被遗弃，而 70 以上的老人就要被送进 山任其自行消灭，谓之“参拜山”。

这家的长子辰平刚刚丧妻，阿玲婆急于为他找一个女人来当家，因为她自己即将去参拜 山了。辰平的弟弟利助由于是次子，竟然没有结婚的权利，他因长期的性压抑几乎成了痴呆，受到众人的欺侮，这也是阿玲婆烦心的事。

这天盐屋先生来给辰平作媒，说前村有户人家，愿意把他们孀居的媳妇阿玉送给辰平填房，为了节约粮食，还希望早些送来。阿玲到田头上找到正在耕作的辰平，告诉他这件可喜的消息，阿玲顺便又问辰平有没有到西山察看 山的道路，她总觉得儿子成婚与自己上 山是有关联的。她还告诉辰平有人在西山看到了一个很像他亡故父亲利平的人。

第二天全家上山去采野菜，辰平问起他母亲关于他亡故父亲的事情，阿玲告诉他：“由于你父亲当时不愿意让你的祖母上 山，违背了村里的风俗，就出逃他乡了。”辰平黯然却又坚决地说：“我是不会那样做的。”事实上，他也已去察看过上 山的路了。

对他母亲行将上 山，辰平的心情是很沉重的。也有的人家，如钱屋家的阿忠却把他那个该上山的父亲捆绑起来，防止他偷吃一切可吃的甚至不可

吃的东西。阿玲婆对自己感到不安的是她那健全的牙齿，这已招来村人的嫉恨与嘲笑，就连自己的孙子袈裟吉也如此，她终于偷偷地用石头把自己的门牙打落了。

春天终于来临，黄颌蛇开始活动了。年青人也按捺不住春情，袈裟吉和雨屋家的女孩松子常在小松林里野合，使松子怀了孕。当袈裟吉听说父亲要结婚时，竟然表示反对。他的弟弟留吉暴露了他与松子的关系，阿玲十分生气。

当进入夏天时，阿玉终于进门了。她是一个贤慧能干的妇女，阿玲和辰平都很满意。但这更加深了利助的失落感，也使他的欲念受到了进一步的刺激，他不但偷窥辰平和阿玉做爱，甚至找母狗发泄性欲。他偷听到新屋敷的父亲交待媳妇阿绘说他自己的死是遭了鬼祟的，他们的祖先曾经打死了一个“孽仔”，即并非长子因而不得结婚的人，因为这孽仔诱奸了他的女儿，现在这孽仔的鬼魂杀了他，他要求阿绘舍身给村里的孽仔们为他消罪。

次日，利助传出了这条新闻，以使孽仔们感到高兴，结果却被众人臭骂一顿，连他的哥哥都无法容忍他的这种失去理性的欲念。

秋天的红叶染红了这小村庄时，松子已住到袈裟吉家中来了。这是个不受欢迎的女孩子，好吃懒做，终日沉湎于与袈裟吉寻欢作乐，穷困更给她带来了在娘家养成的偷窃的恶习。她常把树墩家有限的粮食偷回娘家，辰平对此甚为愤怒，但终于还是原谅了她。

有一天，她的家人偷掘别人地里的马铃薯被人发现了，村里人不但打了他们，抢光了他们家的粮食，还觉得他们是全村的祸根。辰平、阿忠等人极力主张按村规把雨屋全家活埋。这被阿玲偷听到了，她唤来松子，给了她一些马铃薯，让她带回娘家去。当松子回到雨屋家把马铃薯分给那些饥饿的孩子们时，辰平、阿忠等人冲进来，捆绑了他们全家，在黑暗肃杀的坟地里活埋了这老小八人。袈裟吉悲愤地喊着：“松子怀着我的孩子！”但没人理他，一锹土掩盖了松子的惨叫。袈裟吉回来愤怒地咒骂阿玲：“畜牲！鬼婆！”辰平得知是阿玲故意让松子回去后也心有不忍。阿玲说：“我们家生活太难了，松子也算上山了，我会再见到她的。”

秋渐渐地深了，已是金黄色的收获季节。袈裟吉又有了新的情人阿杉，阿玲婆不禁辛酸地感到：死了松子，并没有减轻他们今年冬天的艰难。倒是利助的问题没有解决，令她揪心。她去请求阿绘接待他，可是阿绘还要接待比利助身份稍胜的人，拒绝了她，她又去求阿金婆帮忙，阿金婆总算给她介绍了另一个老妇人，阿玲这才满意地对她表示感谢。

阿玲终于把她生前该办的所有事情安排停当，决定了上山日期。这时邻人烧松来告诉她在西山确实看见了她已亡故的丈夫。阿玲和辰平赶到西山，只见秋风萧瑟，枯草满坡，却不见她的丈夫。阿玲说：“是鬼魂吧。”辰平这才向他母亲坦白：因为他父亲当时不肯背祖母上山，辰平认为是可耻的事，谴责了父亲，二人争吵起来，15岁的辰平竟然用猎枪打死了父亲。阿

玲并不因辰平此举而责备他，相反，她认为利平之死是受到神的谴责，要辰平忘掉这件事。辰平这天夜里又拿着猎枪到西山，在黑夜中临风而立，却仍然什么也没有看见。阿玲从山上回来后把抓鱒鱼的秘诀传给阿玉，阿玉只是伤心地点着头。第二天，按照村人参拜 山的规矩，阿玲邀请有身份、有经验的人来喝饯别酒，这一举动其实也是一种表明决心的誓言。客人挨个饮酒，挨个发言，阿玲跟辰平则一言不发。但阿玲颇为为自己准备已久的丰盛的饯别酒而自豪，她相信客人们是会满意而永远记得她的。客人们指出了上山的规矩和道路，指出：出门不能让人看见，上山不能回头；路上一共要经过七个山谷，过了七谷就上了通 山的路。客人离去时，辰平送到门外，那个最后离开的客人小声地对辰平说：“如果她不肯上 山，可以在七谷这个地方返回。”意思是说：对那些没有上山的自觉性的老人，可以把他们丢入谷中。但辰平深信自己的母亲是十分自觉的。夜深时，钱屋家的阿又却因为不肯上山，挣脱了绳子逃到树墩家门口来，儿子阿忠拿了绳子追在后面。这一幕引起了阿玲对阿又的鄙视，而辰平却责备了阿忠。

阿玲终于到了起程的时候了，她带着垫席、饭包，伏在辰平的背架上，怀着平静的心情走向上 山的道路。等他们走后，阿玉才探出头来遥望他们。而利助正完成了他第一次正常的性活动，精疲力竭地躺在地上。

辰平的心情是悲壮的，他觉得自己仿佛成了 山神的仆人，并且按山神的命令向前走。他们遇到了一具具尸体，一群群啄食尸体的乌鸦。高山上，山石峻赠，树木枯凋，一片死寂的情景。辰平终于找到了一块背后没有尸骸的岩石，把阿玲放下。阿玲取下小饭包，递给辰平，辰平却连忙把它放回在席子上。阿玲在席子上站着，巍然不动，双手合十，双眼直视地面，紧闭着嘴，脸色苍白，头发凌乱，她肃然的表情已是死者的形象了。

辰平遵守不可回头的诺言，快步下山，眼泪从他脸上默默地流下。在七谷处，他正遇到阿忠把他的父亲推下山崖。辰平愕然，他既愤慨而又表示谅解，既怜悯而又无可奈何。忽然他感到天快要下雪了，他的心得到某种解脱，大声叫道：“下雪了！”这正是他母亲所期望的瑞兆。他忘了誓言，转身向山上跑去，一边大声喊着：“妈妈，下雪了，这是吉兆！”他看见满身披雪的阿玲挥着手让他回去，辰平又高喊了一声：“下雪了！”接着，就像兔子一般奔下山去，在他的想象中，他母亲满身披雪正具有一种神的风貌。

雪越下越大，整个披着白衣的 山宛如一座神山。

【鉴赏】

日本著名电影导演今村昌平执导的《 山节考》是根据深泽七郎的著名小说《 山小调考》改编而成的。影片扣住人类生存发展的意识这一线索，反映了日本边远山区人民的求生意识与手段，也表达了导演对人类生存意识这一宏大主题的认识与思索。

影片表现日本北部山区一个居民聚居地 山村。那里土地贫瘠、气候高寒，生存条件极坏，长期处于半原始的耕作状态，生产力极度落后。居民们

为了使群体得以生存发展，就形成了种种习俗。例如，将刚出生的婴儿弃之荒野，或将年届 70 的老人送进深山，任其自生自灭。目的也就是强制淘汰没有劳动力的人口。其实这种野蛮方式在美国阿拉斯加或是匈牙利南部山区等地区也都曾经有过。这是当时生产力落后、人类无力改变自己的生存条件的社会中的一种真实。

《山节考》所表现的人类生存意识，主要是表现人对自然生态的抗争。影片要揭示人类的生存欲望，在山部落居民身上，主要表现为辛勤耕作，在那赤贫的土地上，在恶劣的气候中竭尽全力与天争食。劳作仅仅使个人得以生存，难以赡养他人。不能创造物质财富的人将是他人的沉重负担，因此，失去劳动力也就失去了生存的权利。山村里的人们没有对自己恶劣的生存环境作出强烈的反应，他们在默认与忍受中生活。他们把自觉地死亡看成是把自己奉献给神，并清楚地意识到这也是为了活着的人必须做出的奉献。山的居民虽然贫困，但面对生死却这样富有哲理性。另一方面，他们又十分残忍地消灭破坏他们生存的人：婴儿、老人、偷窃粮食者。他们认为，一切破坏他们生存的人就没有生存的权利，这是合理的。这种牺牲自己或者处死他人，也是他们的生存哲学。

阿玲婆是影片集中塑造的形象。她是一位在山部落活了 70 年，应当进入深山去等待死亡的老人。她一辈子都生活在不停手脚的劳作之中。这种劳作的根本意义，就是为了“活下去”。她对生活可以说没有要求，历经数代人的努力而仍无法改变的严酷的生活，使得她面对眼前的一切，既不埋怨，也不绝望。活着就是为了干，干就是为了活着。劳作完全没有改善生活的希望与乐趣。因此阿玲婆没有更大的希望，但也不担忧将来的终结，对于人生的意义和价值，漠然置之。在她看来，活着是天意，人不能劳作，不能为自己生产活着所必需的粮食时，那么离开人间也是合情合理的。这个人物如此理解她的一生价值，其实是对群体生存的重要认识。所以，她以极大的决心去进行山祭——进入深山去等待死亡。她希望让村里的人相信她由于年迈体弱，绝对应该进深山去。为了消除他们对自己健康身体存在的疑虑，就故意敲掉自己健全的牙齿，以显示自己进山的决心。她活着不仅仅为了自己，更应为他人更好地活着而作出自己可能的努力，包括以自己的死亡为别人创造生的机会。因此，她对于雨屋家的人因为偷窃粮食而被活埋的暴行也视为当然。甚至当她的那怀孕的孙媳妇也罹难于中时，她反而因为少了一个将出生的取食者而庆幸。不论是自己的死或是他人的死都应该为应该活着的人考虑，这就是影片所着重表现的“生存”哲学。

“死”是影片的另一主要线索，也是影片最主要的哲学意蕴。日本文学艺术中对死的描绘总带有一种神秘凄艳的美，日本人常把死看成是性格之升华、人格之确认、感情之超越的过程，这可以说是日本传统文化的心理的特点。在《山节考》中，今村昌平处理死的题旨不但体现了上述的文学内涵，还包含有更宏大、更深刻的哲学意蕴。他曾在一次对话中说：“我在《山

节考》中想表现出年迈人如何退出历史舞台。这样能更加突出生命的含义与重量感，更能体现活着的生命的重要性与对人类发展的价值。”又说：“一百多年前的日本农村，农民们大多总是持一种平静的态度来对待死亡。对于一种传统的风俗习惯，农民们认为不去改变它才是一种对美的保存，而改变这种传统习俗则是不美的了。” 山的风俗习惯表现农民对命运的看法。到了规定的年龄，人们就会很平常地去面对死亡。

《 山节考》中阿玲婆是一个死者的神圣的典型，她是真正理解生死之间的矛盾与统一的辩证意义的。“ 山祭 ”的风格本身就体现了这一点。“死”不是一个生命的终结，而是其它的形式生的开始。即使仅仅作为一个生命的终结，阿玲婆也是恬静而勇敢地去面对它的。诚如她所认识的：天生一个人，就得活着，活到老了，就该去死。这是无可避免的自然规律，阿玲婆视死如归，但并不意味着她对生的绝望。可以说她的生活不仅仅有自然意义，而且有社会意义。阿玲婆不是仅仅为自然生存而活着，她也十分理解生活的社会价值与意义。她对饯别酒十分重视，意想着人们在享受她留下的酒食时对她的赞美。她又想到已经教会了辰平的妻子阿玉如何抓捕鱒鱼的秘诀，甚至为她儿子利助解决了一个极大的难题。这种周密的安排都使她对自己满意并感到十分喜悦。她平静地为自己安排上山时的服饰，草席，她希望自己离开人世时将有美好的境界——雪的纯净的世界。她几乎可以想象自己如何像神像似的端坐在那 山顶上。大雪掩盖了死亡的一切可怕的痕迹，只有一片纯白晶莹与神圣。今村昌平不仅不违背原著精神地塑造了阿玲婆，还把她推到了更高的层次。

当然，我们在今天看来，这种非自然的死亡无论算谋杀或自杀都是相当残酷的，但这在阿玲婆看来却是一种崇高的责任：为了生命延续而自觉退出历史舞台的责任。她不带着任何悲伤与留恋而踏上了死亡的道路。

前辈的死亡乃为了后代的生存是影片的哲学命题。然而这种死亡的方式毕竟令人感到可怖与战栗。它似乎显示了人类原始的生存竞争的残忍。但今村昌平却赋以深刻的人性使其增加亮色，显得温暖。这残酷的生存斗争虽是约定俗成，意味着人类为生存而订立的共识契约，但亲子之间的感情仍然是面临生离死别时最难以忍受。辰平只有达到阿玲婆那种超越的感情境界时，才能无动于衷地背负母亲上山——走向死亡。但他不能。15岁的辰平曾经为了父亲不肯送奶奶上山而愤怒地开枪把他打死。但45岁的他对母亲却不这样想了。在上山的路上他默默无言地走着，因为他无法承受心灵的颤动。一切丑恶的死亡迹象都使他痛苦异常。想到母亲行将陷入的悲惨情境，他不能克制自己的感情。他决不肯接受母亲最后要送给他的饭团。而母亲最后还是挂在他的驮板上了。他急匆匆地下山去，而当老天终于像阿玲婆所希冀的那样下起雪来的时候，他就像获得神的救助一样，一下子从可怖的死亡形象中超脱出来。他感到母亲的“神”的意义。而把她与“死亡”分隔开来。他不顾风俗中“不能回头”的规定，不顾重新攀登那险陡山路的艰难和危险，爬上

山去，只为了要亲口告诉母亲：“下雪了。”下雪，意味着来年的丰收，意味着人们将解脱死亡的威胁，完成了阿玲婆披雪而坐的形象——“神”的形象，更使辰平理解到这种牺牲的崇高悲壮。

与阿玲婆形成对照的是邻居阿又父子，阿又不肯上山，他的儿子用棍打绳绑赶他上山去。儿子的残忍与父亲的挣扎惊心动魄地显示了对生的执着要求。这同样是应该理解、应该同情的人类共识。只是通过这绝望的斗争，显示了这一风俗的野蛮、原始与反文明。然而在那极度贫困的环境中，这又是人类为生存而制定的契约，似有一定的合理性，从今天的日本回顾起来，这也不过是百年或不到百年前的事。人类就是这样不断背负着历史进程中不可避免的两难处境前进着。

“性”，这是今村昌平超出原著而赋予影片的重要题旨，它更深化了作品原有的关于人类生存竞争的主题。今村昌平曾说：“山村居民的生活只有两个内容：一是劳作，一是性。”这两个行动的目的，一为活着，二为繁衍后代，这是一切生物都具有的生命意义。人类不但要求自身活着，还有繁衍后代的义务。《山节考》深刻地思考了这一命题。

性与爱情是许多文学作品中经常涉及的内容。爱情和性欲的结合是人类文明的标志之一。今村昌平正是从另一角度来阐释这一问题的。影片中充分体现了爱情与性欲的分化。在古代社会，人们把性生活看成是造物主的意志，是为了生儿育女、繁衍后代而必然具有的本能，并不需要爱情就能发生。爱情是人类文明的产物，是整个人类心智发展的成果，爱情中形成的各种细腻的情愫，如喜爱、欣赏、渴望、迷恋等都成为人类的一种复杂的心态，而当生活只剩下生存这个意义时，人就会失去爱情。影片中表现的山村居民，在社会群体中他们仍然有尊敬、嘲讽、亲切、冷漠……诸种人与人之间的感情，但他们的确失去了爱情。

阿玲婆一生身为人妻、为人母，却不知爱情为何物。她40多岁时失去了丈夫，也许打击了她的物质生活，但并没有破坏她的精神世界，她仍为物质世界而活着，而且活得自信、充实，甚至还觉得是圆满的。辰平的妻子死后，他想再娶个续弦，也不过是为了接替那将要上山的阿玲婆，成为必不可少的家务劳动力而已。而袈裟吉与他的女友之间那些充满挑逗性的互相戏弄就像两只发情期的动物间的吸引与追逐，很快地就进入了真正的性行为。这里缺乏感情的酝酿、发酵与升华，特别是在辰平的次弟利助身上，今村昌平更有力地突出了这一点。利助由于是次子，是贫困家族中最贫困的人，他甚至被剥夺了结婚的权利。由于性压抑，他有许多下流的恶癖，为了满足原始的欲望， he 可以与母狗性交。这种令人嫌恶、令人震颤的行为显示了贫困是如何悲惨地剥掉了人类的灵性与理智，正如从人身上剥下他的皮来，呈露出血淋淋的肉。利助的母亲和哥哥为了解除他的性压抑，曾要求邻居的媳妇给他一次机会，却遭到了拒绝。因为山村的女人不多，她们要为比利助身份更重要的男人服务。面对这个现实，人们不禁同情起这个利助来，他的悲剧正是

贫穷扼杀生命的悲剧的一个延续。

当辰平背负着母亲阿玲婆上山时，利助得到了一个机会，领略他人生最原始的感受——他正在与一个老太婆野合，这也是他母亲在临上山之前为他去恳请的。这也许又是一个令人难堪的对比，然而却是一个深湛的象征符号。今村昌平正是这样地将生、死、性三个环节贯穿成人类的发展规律。这自然的规律无视社会给予这种行动以神圣或亵渎这样的称呼。这正是今村昌平给予这一线索的命题。而这一切表现在一个心智低下的利助身上，使人在领受这一题旨时感到无限苦涩酸楚。导演正是用这来揭示贫穷落后对人类进步的障碍。影片中还有一些象征镜头，如多次采用蛇及其它动物的交尾等等，这也是导演有意将低等动物的行为与人类的这一行为进行对比。他还常常表现在极为简陋肮脏的环境如猪栏中人们突发的情欲以及他们的作爱情景。贫穷限制了爱情，却加强了赤裸裸的性欲。

今村昌平的青年时代是在贫困中度过的。这不仅仅是个人的贫困，而是整个日本普通老百姓在战时及战后时期所经受的贫困。先是为了供应军国主义者发动的侵略战争，全日本人民节衣缩食，到了战后，遍地又疮痍满目，无法恢复生产。这种全社会的贫困延续了相当长久，给今村的影响至深。他的作品总喜欢表现贫困中的人民的生活实态与心理动态，进而探讨社会的“不调整性”。他确立了一个信念：作为一个艺术家必须深入到本民族的最底层去发掘那个民族的传统的顽强的生存意念，及其对整个民族内心世界的深刻影响。具体地说，就是表现日本人民的生存形态以期引起今天人们的思索。因此，他的作品不但是立足于现实，而且有深入的挖掘与揭示。他以历史与哲学的思考。在日本电影界被视为最善于挖掘本质的导演。

《山节考》正体现了今村昌平的这一艺术追求。早在1957年，这部小说刚一发表就引起了他的注意。他认为这部小说蕴含了巨大而深刻的主题。他曾追随木下惠介，参与了木下导演的那部《山节考》的拍摄。当时他就思考如果由他自己来执导这部影片，一定会有与此不同的构思。到了80年代初，世界性老龄问题日趋严重。他于是提出重新改编这部小说的要求，他要在影片里表现关于生和死、生命的终结和延续这一严肃的问题，使人们从哲学意义上理解老龄与死亡这一类重大人生课题。应该说，他的确扩大了小说的意境，使原作提出的主题获得了进一步的开拓。

这部影片具有与木下惠介的作品截然不同的风格，它的巨大的哲理内涵与成熟的艺术手法使它夺得1984年戛纳国际电影节的桂冠，这也是亚洲电影中第一部获此殊荣的作品。

（芮菁）

幼儿园

1984 彩色片 144 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

编导：叶夫盖尼·叶夫图申柯

摄影：弗拉吉米尔·巴宾扬

主要演员：谢尔盖·古萨克（饰冉尼亚）

夏莉娜·斯塔哈诺娃（饰丽莉娅）

克拉乌斯-马里亚·勃兰达乌艾尔（饰德国军官）

【剧情简介】

战争的炮火正在向莫斯科逼近，大批难民准备向西伯利亚撤退。昔日繁华的城市呈现出一片离乱，满目凄凉：一辆辆牛拉板车载着难民在街上驶了过去；老老小小的黎民百姓手提细软排着稀稀拉拉的队伍从大教堂前踽踽而行。一个十来岁的男孩眼睁睁地望着这一切陌生的景象，他是本片的主人公冉尼亚。他手捧盛着水的金鱼缸，在人群中走着。在街心花园附近，他遇到了一个中年象棋手，象棋手想找他一起下棋，他摇摇头表示不会。象棋手哀叹在 1941 年的秋天，在莫斯科居然找不到下棋的对手，他正准备自己与自己对弈时，一位路过的少校军官坐下来沉着地与象棋手摆开了棋局。冉尼亚缓慢地走到湖边，将玻璃缸里的金鱼和水一起倒入了湖里。回到家中，母亲正在为奔赴前线的父亲送别。冉尼亚拿起心爱的小提琴，为父亲拉了一支优美动听的乐曲。父亲将冉尼亚的一张照片装进了上衣口袋，离开了亲人和家园。冉尼亚的母亲刚送走丈夫，又忙着把冉尼亚送到车站，她要让儿子乘火车到西伯利亚的奶奶家去。站台上人群拥挤不堪，有带着各种动物的马戏团演员，也有老弱妇孺等普通老百姓。女列车员在车厢门口扯着嗓子喊：“车上只能三个人占一个座位！”冉尼亚的母亲毫不犹豫地用手指上捋下一个金戒指塞给女列车员，托她把冉尼亚照顾到济玛车站。女列车员欣然把冉尼亚拉上了车，并答应把他像王子那样安排在通道里。

一个名叫杜霞的女人和一名水兵坐在车顶上调情说笑，手捧圣经的牧师坐在他们对面，不时地朝他们瞟上一眼。冉尼亚在车厢通道里拿着一本书在读着，忽然，一个破衣褴衫的光脚小男孩用小提琴弓子把冉尼亚的一双凉鞋勾到自己身边，并拿着这双鞋准备逃离，冉尼亚追上了他，与他厮打起来。一位老人平息了他们的斗殴，老人怜惜地发现偷鞋的小男孩光着的脚都冻裂口子了，冉尼亚同情地主动把鞋送给小男孩，说自己还有一双高筒皮鞋。突然，列车遭到了空袭，杜霞、光脚的小男孩、一名女木偶演员都被炸死了。女列车员把从小男孩尸体上脱下来的凉鞋还给了冉尼亚，但冉尼亚仍然把鞋

送回小男孩的脚边。冉尼亚不由地想起了妈妈。这时，妈妈正在原野上、密林里为游击队员们演唱；而父亲却被德军俘虏了。一支德寇部队占领了托尔斯泰的故乡雅斯纳亚·波里亚纳地区。被俘的冉尼亚的父亲正在托尔斯泰故居内的德军指挥部受审。审问他的德国军官曾在柏林大学研究过俄罗斯文学，懂一点俄语，而冉尼亚的父亲懂德语，于是德国军官建议他们各自用自己的祖国语言直接交谈。德国军官从这位苏联军人的口袋里发现了他儿子冉尼亚拉小提琴的照片，就告诉他：自己的儿子也是拉小提琴的，或许拉的还是同一个旋律。他还为自己能有机会来到托尔斯泰的故居感到荣幸，他说他来到别人的土地上也不是出于“自愿”，他们的对话涉及到了“良心”、“国家机器”等问题。当一名中尉军官推门进来时，德国军官吩咐他说：不必把这个俘虏交到党卫军那里去，把他送进战俘营就行了，因为他提供了许多“重要材料”。虽然，冉尼亚的父亲自己明白：他什么材料也没有招供。

列车被炸毁，冉尼亚只好中途下车，他和一个在站台上相遇的男孩偷偷地爬上了载着各种大炮的军用敞篷列车，打算随车到前线去。像他们这样想搭乘军用列车去前线的孩子有不少，有的比他们还小，但都被铁路警察赶了下来，他们也不例外。铁路警务段办公室的地上坐满了大大小小的儿童，有的拿着自制的木枪，有的拿着棍棒，警察说他们这里都快成了带枪的幼儿园了。冉尼亚乘警察不备，逃了出来，上了一列火车。在车上，一位好心肠的大妈把自己仅有的食品分给冉尼亚吃；也有人为了逃避上前线，并骗取别人的同情，竟假扮瞎子，让冉尼亚为他拉小提琴，他随着琴声卖唱，乞讨钱物。冉尼亚这才明白：世上什么样的人都有。在一个小城镇的车站上，冉尼亚下了车，在车站附近的集市上走着。一个商贩想用蜂蜜换取冉尼亚的小提琴，冉尼亚不同意。但他饥饿难忍时，乘一个卖熟土豆的女摊贩没注意，抓了一个土豆往嘴里塞，女摊贩发现后，把蜂蜜商贩父子叫过来，把冉尼亚痛打一顿，冉尼亚被打倒在雪地上，小提琴也被踩得粉碎，恰巧，盗窃集团的一帮人也在集市上，手上夹着烟卷、打扮得很妖娆的女盗贼丽莉娅把打人的商贩斥骂了一顿，带走了冉尼亚。冉尼亚被迫当上了盗窃集团的新成员。盗窃集团的头子什皮里教他如何溜门撬锁偷东西。有一次，盗贼赫鲁斯特从街上抢来了一个老太太的钱包，什皮里发现钱包里有老太太儿子阵亡的通知书，他突然意识到自己“是个坏蛋”，他嚷道：“小偷的手真是不留情，失主的儿子被打死了！我们是什么人？不也成了法西斯吗？”他立即派丽莉娅把钱包佯称捡来的失物送还给老太太，老太太发现钱包里的东西非但没有少，还多了一条珍珠项链。

丽莉娅偷偷地把冉尼亚送到一家制造炮弹的工厂去做工，让他脱离了盗窃集团。不久，盗窃集团的成员又把冉厄亚抓了回去。什皮里执意要把冉尼亚训练成扒手，丽莉娅为维护冉尼亚，开枪打死了什皮里，她带着冉尼亚逃离贼窝，乘火车直奔西伯利亚。到了冰天雪地的北国城镇济玛，丽莉娅和冉尼亚在去冉尼亚的奶奶家的途中，应邀进了一家宅院，参加了在那里举行的

集体婚礼。婚礼刚举行完毕，来宾中的军代表就催着新郎们立即上前线。这时，一些身穿黑色衣裙的寡妇们正手持丈夫的阵亡通知书从区军委办事处走出来。她们与从婚礼上直接奔赴前线的新郎们、送别的新娘和亲友们正好擦肩而过。

在小城镇的街头，冉尼亚和奶奶相遇了。经过路途上的跋涉，冉尼亚和丽莉娅在奶奶家洗了个蒸汽浴，觉得非常舒适痛快。丽莉娅光裸着身子走出浴室，躺在雪地上翻滚。奶奶告诉冉尼亚，她曾去过车站接他，一个女列车员说她没能把冉尼亚安全送到济玛，感到很有歉意，她把冉尼亚的妈妈送给她的金戒指还给了奶奶。在这座边远的小城镇里，冉尼亚和丽莉娅都开始了新的生活。冉尼亚的奶奶教丽莉娅挤牛奶，冉尼亚又上了学，他还和男孩托里扬成了好朋友。托里扬挑了一块木料去找从列宁格勒撤退下来的小提琴技师，想请他为冉尼亚制作一个小提琴。技师病得奄奄一息，并正在为全家人被炸死而悲痛欲绝，他把珍藏在床底下的一个小提琴给了托里扬，就离开了人间。

丽莉娅为初生的牛犊接生，她对小牛犊说：“你该能站住了，到时候了。可我，看来已经晚了。”她觉得农村的清新纯朴的生活也难以洗净她一身的污垢。她给冉尼亚留了个字条，悄然离去了。冉尼亚追赶到车站，托里扬在车站找到了冉尼亚，他把小提琴给了冉尼亚，叫冉尼亚别忘了他！冉尼亚跳上了一辆军用列车。列车在汽笛声中向远方驶去。车上的一些吉卜赛人在唱歌，冉尼亚拉起了小提琴，也随着他们一起唱。列车奔驰着、奔驰着……

【鉴赏】

诗人叶夫图申柯从事电影创作活动由来已久。早在 60 年代，《雁南飞》等影片的著名摄影师谢·乌鲁谢夫斯基作为导演根据叶夫图申柯的电影剧本拍摄了《我——古巴》。70 年代后期，叶夫图申柯以演员的身份扮演了影片《起飞》的主人公——俄罗斯航天学的奠基人齐奥尔柯夫斯基，该片获 1979 年莫斯科国际电影节的银质奖。本片是叶夫图申柯在银幕上挥写战争诗篇的一个尝试，他任影片的编导，又亲自扮演了一个小角色——象棋手。

叶夫图申柯说，他这部影片要表现的是：“通过一个孩子的眼睛所看到的战争期间的人民。”叶夫图申柯从未拍摄过影片，也没有学过电影导演艺术的专业。影片拍成后，引起了很多争议，对他有褒有贬。赞扬的意见认为他拍摄了一部独特的诗电影，很有激情，有新颖的银幕形象，对他非议的批评则说他根本不懂导演艺术的章法，影片拍得不够流畅，剪辑方面甚至有些幼稚。

应该说，这是一部作家电影，小主人公冉尼亚的感受实际上也是叶夫图申柯本人的感受。因为，叶夫图申柯和冉尼亚本是同一代人，他们的童年都是在战争期间度过的，他们的幼儿园就是战争。影片的片名叫《幼儿园》，片中有莫斯科，有莫斯科的街道、广场、街心公园，有车站，火车，西伯利亚，大森林，雪原，车站旁的集市，工厂的车间，猎熊的惊险场面，婚礼，

贼窝，什么都有，唯独没有通常的幼儿园。这个父母都去了前线的孤独的男孩冉尼亚的幼儿园就是从首都莫斯科到僻远的西伯利亚之间的广阔的空间。

影片开头的几个画面是其它任何表现战争的影片中从未出现过的：一个战士给广场钟楼上的五角红星缝上红丝绒的罩套；人流和畜群朝东走去；一个老妇人怀抱着一只大公鸡，边走边给鸡喂食。这寥寥几个镜头表现了普通的老百姓撤离莫斯科时的心情：他们是怀着胜利返回莫斯科的信心离去的，红星的光辉总有一天还是要显现出来的，善良的人们即使在蒙难的时候也不忘记对家禽牲畜的爱护，连幼小的冉尼亚在去西伯利亚之前也先把心爱的金鱼送回湖水里去。这些具体的银幕形象都说明：俄罗斯人热爱祥和的生活，不需要战争。而一个象棋手找不到下棋的对手也是诗人叶夫图申柯表现美好的和平生活遭到破坏的独特构思。

冉尼亚从莫斯科到西伯利亚的济玛去的路途是他的漂泊历险记。冉尼亚从上火车起，就见到了各种各样的人，既见到了人们的恶，也领略了人们的善。影片表现了战争如何剖析每一个人的灵魂。火车遇到轰炸是冉尼亚真正经历战争的开始，才几分钟前偷了他的凉鞋的光脚小男孩忽然被炸死了，女列车员从善意出发，把凉鞋送还给冉尼亚，但冉尼亚仍默默地把鞋放到死者的脚边。这场戏洋溢着温暖的人道主义，虽然谁都知道，被炸死的小男孩已不需要这双凉鞋，但冉尼亚觉得只有把鞋放回死者身边才能保持自己心理上的平衡，似乎这是表现他对死者深切哀悼的最好方式。这个陌生的小伙伴的死使冉尼亚如失去了一个亲近的人那样地感到痛苦。

叶夫图申柯深信人与人之间是可以沟通的，他表现了人性能战胜兽性这一思想。他把普通的德国人，甚至德国军官和希特勒区分开来，在德国军官身上也试图挖掘人性，这使得本片的德国军官形象有新的突破。在托尔斯泰故居内，被俘的冉尼亚的父亲受审这场戏处理得很有独创性。德国军官与冉尼亚的父亲进行了一场富有人性的对话。这两个敌对的军人之间有共同点：他们是同龄人，都是知识分子，两个人的儿子都会拉小提琴。但他们的历史观却完全不同：德国军官认为决定战争胜负的是统帅，冉尼亚的父亲深信人民是战争的必然胜利者。实际上他们的谈话已涉及到了“良心”这两个字，是“人性”和“良心”使他们消除了一些敌意，致使德国军官开恩对冉尼亚的父亲从轻发落，由枪决改为送往集中营。这时，原先挂在这间审讯室墙上的希特勒肖像忽然消失了，这隐喻着人民和良心获得了胜利。在这里，叶夫图申柯的这一笔是很好的电影手法。

叶夫图申柯表现的窃贼也不是简单化的，他们一方面有窃贼的本性：溜门撬锁，偷人钱财，但与此同时，他们身上的人性还没有完全泯灭，如窃贼格鲁哈里想把偷来的珍珠项链卖掉，把钱寄给乡下的母亲；盗窃集团的头子什皮里派人把手下人偷来的刚收到儿子阵亡通知书的老太太的皮包送还给她，还把格鲁哈里偷来的珍珠项链也塞在皮包里送给老太太，并自责自己也“成了法西斯”。这些情节说明盗贼还有母子的亲情，还痛恨法西斯，并对

失去儿子的老母亲深表同情，他们还没有“丧尽天良”。什皮里曾说：他在摇篮里的时候，也是纯洁的，后来才掉进了泥坑，而且难以自拔，超陷越深。叶夫图申柯对他的态度是通过女贼丽莉娅的嘴表现出来的，丽莉娅说什皮里不是坏人，而是一个“不幸的人”。女贼丽莉娅也是一个复杂的形象，是她从集市上把冉尼亚带到了贼窝里，但后来，她成了冉尼亚的保护人，并为帮助冉尼亚脱离盗窃集团而枪杀了什皮里。在盗窃集团里，丽莉娅实际上是什皮里之下的第二把手，她也曾经“作恶多端”，但她想到了“赎罪”。她和冉尼亚一起到达西伯利亚时，她洗完蒸汽浴，光裸着全身在雪地上翻滚这场戏拍摄得很有激情，她似乎想用白雪洗掉自己身上的污垢，要下决心“重新做人”，但当她为新生的小鹿接生，看到小鹿很快就能站住时，发现自己要站起来已为时太晚，她不得不悄然离去。在处理这一形象时，叶夫图申柯的态度是鲜明的，他既有同情她的一面，但也明确地认为：每个人都要对自己的行为负责，并要为之付出代价。丽莉娅已是一个一失足成千古恨的人了。

西伯利亚的集体婚礼是影片中最成功的一场戏。虽是喜庆吉日，但人们的神情却是忧郁哀愁的，新郎个个都剃成了光头，因为婚礼一结束，他们就要奔赴前线。婚礼是根据俄罗斯民间习俗举行的，有民歌联唱和民间舞蹈。年轻姑娘的歌声和老妪的唱词此起彼落，歌词的内容唱出了新娘为出征人的担惊受怕和对他们的绵绵思念。老人的歌声唱不成调儿，但恰恰是这五音不全的歌声带来了可信性和真实性。人们唯恐这歌声和舞蹈会戛然而止，他们没完没了地唱着跳着，老人们央求小男孩托里扬不停地跳舞，甚至他腿疼了，也让他无休止地跳下去，人们希望这婚礼成为不散的筵席，希望尽量推迟新郎上前线的时间。婚礼不得不结束时，一位新娘赶紧宽衣解带，催促新郎在出征前几分钟内与她匆匆入洞房。她希望把新婚的幸福给予她所爱的人，她要为自己作为一个女人而自豪，并想到如果丈夫不能生还，她也许还能怀上一个孩子，为丈夫延续生命。紧接着，送新郎上前线的新娘们与刚收到丈夫阵亡通知书的黑衣寡妇们擦肩而过。这一大段戏把喜与悲、生命与死亡、生离与永别推到了极致，令人震撼。这段戏中的群众场面拍得相当出色，而且参加演出的都是当地的群众，是非职业演员。

影片最后，战争结束了，与开头的画面相呼应，一个年轻的战士把钟楼上的五角红星的罩套摘除了，红星的光辉在阳光下闪烁。在叶夫图申柯想象的胜利游行队伍中，儿童们手拉小提琴排成横列在红场上走着，走在最前面的是冉尼亚和一个德国小男孩。按照叶夫图申柯的意图，这个德国男孩很可能就是那个德国军官的儿子。在战士的队列中，每个战士手中都捧着一个金鱼缸，这使人联想到普希金的童话《渔翁和金鱼的故事》。金鱼是幸福、成就和希望的象征，这意味着人们小心翼翼地捧着金鱼经历了战争期间所有的考验。最后这组镜头表现出了影片编导的美好理想。

影片中也有不少失误，有些地方过于直线式、过于简单化了。例如，叶夫图申柯为了要表现在西伯利亚大后方，男人都上了前线，妇孺老幼担当起

了所有的任务，拍摄了这样一场戏：冉尼亚的奶奶和几个女伴去猎熊，遇到一头大熊，她们向冉尼亚呼救，是冉尼亚一枪打死了这头大熊。这场戏有些不真实，不可信。

有些地方叶夫图申柯离开了战争的悲惨岁月的现实生活，以虚假代替了真实。例如，他拍摄的车站旁的集市就很不真实，在战争年代，集市上不可能有这么多琳琅满目的商品，这只能是这位诗人的想象。即使在离前线较远的西伯利亚的市场，也不可能像影片中所表现的那样繁华。

总的说来，叶夫图申柯把作家的想象和银幕语言结合到了一起，纪实性与形象性达到了统一，他成功地运用了造型手段和富有表现力的细节。影片很有节奏感，氛围也营造得不错。

（戴光晰）

似水流年

1984 彩色片 90 分钟

香港青鸟电影制片有限公司/泰极电影有限公司联合摄制

导演：严浩 编制：孔良 摄影：潘行生

主要演员：斯琴高娃（饰阿珍）

顾美华（饰朱姗姗）

谢伟雄（饰孝松）

本片获 1985 年香港电影金像奖最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳女主角、最佳新人、最佳美术指导六项奖

【剧情简介】

春雨，一辆长途班车在岭南一条红黄色的公路上，颠簸着开来。车内坐着一位中年香港妇女，她眼神茫然，满脸忧伤之色。她叫姗姗，在海外漂泊多年，在事业、婚姻上都不顺利，与妹妹也闹了遗产纠纷。这次是因奶奶去世回大陆奔丧的。

田野上的泥泞小路。姗姗坐在自行车后座上。推车的中年男子叫孝松，是姗姗青梅竹马的好友。孝松接了姗姗，一边聊天一边推着她往村里走，道路越来越泥泞，姗姗索性跳下来。他们并肩走着，目光偶尔相遇，都有点不好意思。孝松告诉姗姗自己有了一个孩子，妻子阿珍是小学校长，今天去县上领奖，所以没来接她。姗姗意识到孝松语气中对生活的满足感。

姗姗在忠叔的陪同下走进年久失修的祖屋。她看见挂在墙上的镜框。奶奶遗照放在中央，旁边是一连串爸爸的生活照。她的眼光不敢久留。在屋角她发现一只小藤箱。打开积满灰尘的箱盖，里面尽是她还是小女孩时用过的东西，还有一只与孝松等童年朋友玩过的纸蝴蝶的竹架。姗姗感慨良深，她坐在古旧的梳妆台前，提笔给妹妹写信：我现在回到了我们一起长大的地方……走出去，走回来，已经 20 年，但我一回头，就好像看见你仍睡在我背上。现在只剩下我们两个人，亲姐妹有什么话不好说，非得闹官司呢……

姗姗见到了领奖回来的阿珍。她们沉浸在童年的友情之中。一个晚间，姗姗与阿珍谈心。她们搂抱着，似乎又回到 20 年前。阿珍突然发问：“姗姗，请问你爱人的尊姓大名？”姗姗大笑：“我爱人没有！老公也没有！”她又用夸张的动作搂一下阿珍：“能这样的男朋友不止一个。”阿珍大惊：“都这个年纪了，你不要家庭，不要孩子啦？”姗姗一下沉默了，满眼泪水，之后，竟委屈地抽泣起来。

阿珍下班回家，发现丈夫在用姗姗送的猪肉干包装纸折叠花蝴蝶，她一下有了醋意：“一张花纸就迷住你啦，我看她对你影响可不小啊！青梅竹马！”孝松尴尬地苦笑：“我们三个都是青梅竹马嘛！”他赶紧将纸品掷于

地上：“以后不剪就是了”。阿珍见丈夫讨饶了，便不再说什么，疲乏地坐下。

姗姗告诉阿珍，自己堕过两次胎：“第一次不小心。三个月了，孩子拉出来，血糊糊的一块，我好难受，像杀了个亲人似的。第二次跟另一个人又有了……”听得阿珍一阵阵发冷。姗姗羡慕阿珍生活的安乐，阿珍也叹息地说：“安乐？不过，有时候又觉得安乐得像菜里没放盐一样。”

阿珍开始同情姗姗，她对孝松说：“姗姗真可怜，在外面不好过。”有意让孝松单独去安慰她。孝松走进里屋直楞楞地像背书一样对姗姗说：“姗姗，你在外边的遭遇是很不幸的，我和阿珍表示同情。请你不要灰心丧气，这里的大门是永远为你敞开的，欢迎你随时回来……”姗姗受不了这样的安慰，一推门，出去了。

姗姗出资和阿珍一起带着家乡小学的学生到广州城里参观。孩子们第一次进大城市，又好奇，又兴奋。阿珍陪着姗姗住在大酒店。谈话中，姗姗知道是阿珍让孝松来安慰自己的，更觉得伤了自尊，她不服气地说：“你别搞错了，我不是来讨男人安慰的。我不是男人养的！每个铜板都是我自己赚来的！现在不是男人挑我，是我挑男人哪！你生活太淡，把我当盐哪？”阿珍也生气了。姗姗又缓和下来，忙着给阿珍化妆、拍照。一张漂亮的照片出来了，阿珍却赌气离开了酒店，与学生去住招待所。姗姗并不留她。

阿珍看见姗姗给孝松买的水鞋，有意奚落孝松，终于激得这个老实汉子发了脾气，竟说出了“离婚”这个词，且一推门离家出走了。吓得阿珍一下哭了。这时家里的良种猪又跑了，她打着手电哭着跑出门，不知是去找孝松，还是找猪。正当她在半道上向忠叔哭诉时，孝松抱了母猪回来了。阿珍擦把眼泪，赶紧跟着丈夫进了屋。

唐公、汉公是一对孪生兄弟，年轻时跑到海外打工，如今90多岁，叶落归根回来定居，还在家乡盖起了新楼。年近古稀的超伯在香港生活了几十年，宁愿终老故乡，也不愿当移民。超伯得病死去了，姗姗和全村人一起参加了他的葬礼。人们默默向归去的老人致礼，神情悲切。仿佛听到超伯时常讲的话：“落叶归根，死也瞑目！”

姗姗与妹妹的矛盾并没有缓解。妹妹在电话中依然语言尖利。姗姗好伤心。她在睡梦中见到奶奶。姗姗大叫了一声“奶奶”，满脸泪痕，走出屋门。在鱼塘边，碰到忠叔正提着马灯巡塘，便诉说了自己的梦。忠叔平和地说：“噢，我常见的。也常见你爸。”又笑笑道：“好人是不会死的。”

姗姗要返回香港了。在渡口，阿珍来向姗姗送行，船来了，阿珍伸出了手：“孝松要抢插，不能来送你。”姗姗让阿珍趁年轻带孝松去广州玩玩：“再不去就变老太婆了！”阿珍笑着说：“我变老太婆，你也是老太婆啦！”姗姗乜斜她一眼：“那你就放心！”

两人都笑了，笑后又沉默起来。阿珍突然哭了。姗姗鼻子一酸，也想流泪，但终于忍住了，她缓缓地转过身，走向渡船……

【鉴赏】

《似水流年》于 1984 年出现在商业片泛滥成灾的香港，一下便轰动影坛。它一扫多数港片的低俗之气，以古朴的潮汕乡土味，耐人回味的普通人物的情感撞击，清新自然的表演风格，受到影圈内外的致一致称赞，以至囊括 1985 年香港电影金像奖六项大奖。

本片的故事十分简单。叙述一名叫姗姗的香港女子，回故乡汕头奔丧的简单历程，其主要情节除了拜祭她的祖母，就是叙述她与自己青梅竹马过的一对夫妇的短暂相处。然而，影片的内涵却非常丰富。创作者写的似乎是生活的一角，时间的一瞬，却是把它放在源远流长的中华民族的历史背景中来展现的；其主要线索似乎是个人的经历，却是把它编织在众人的经历和社会的网络中来刻画的。于是姗姗的所见所闻所历，便显示了生活和人生的多姿多采，酸甜苦辣，五味俱全……

影片在创作上的突出特点是它在主题表述、情节设置、结构安排等方面的开放性。开放性在某种意义上，就是不确定性、模糊性。创作者不以简单的说教、直白的判断，去道明是非、因果，而是点到为止，着意于启发观众去联想、思考。比如，女主人公姗姗，从影片中我们直接感受到的只是她的某些人生境遇：她远离慈祥的祖母、熟悉的朋友、想念的故乡，随父去香港；她在香港抚养妹妹出洋留学，到头来，妹妹却在法院控告她贱卖祖传遗产；她经营一个儿童杂志，但销路下跌，趋于倒闭；她有着丰盈的物质生活，有不止一个情人，却充满苦恼，没有一个安定的家……至于姗姗为何有这样的境遇，影片没有去展示，而是让观众自己去填补，去感悟。再如另一个人物阿珍，影片提供给我们的也是片断性的：她是乡村小学的校长，村人尊重她，学生爱戴她，在家里又是主宰，丈夫被她管得服服贴贴。她生活安定、自足，也以此自豪，但有时又觉得平淡无味，“像菜里没放盐”一样。阿珍为何有这样的心境，影片同样没有展示，让观众自己去想象，体味。再如影片中当年坐木筏飘泊海外，而今百岁回乡盖新房的归侨汉公、唐公，叶落归根的超伯，他们在影片中的霎时的心态，也常使我们想得很远很远。这种开放性的创作特点，使影片充满了“弦外之音”，以此激发观众的思索，越过影片中人物个人的经历，触摸到历史、社会、文化和人的生命的底蕴，得到某些哲理性的启示。

影片在艺术上最具特色的是对于姗姗、孝松、阿珍以及他们之间心理矛盾和情感波澜的细腻刻画。他们三个是儿时的同学，对这次姗姗到来的相聚都是十分珍惜的。阿珍对姗姗不仅寒暖相问，而且对她感情生活的波折备加同情，甚至真诚地愿意姗姗以家人的身份，随时回到故乡来团聚。但是最终，她的心理失衡了。这种失衡不仅有丈夫对姗姗“旧情复萌”后的醋意，有包含着自知不如姗姗年轻、漂亮、有风度而又不肯示弱的嫉妒，更多的是由于她与姗姗之间不同文化心理和伦理观念的冲撞。她们愿意互相接近，彼此慰藉，到头来却产生隔阂，导致错位，尽管她们最后分手告别时又是多么地互

相谅解。这种情感的复杂性被充分地展现出来了。影片中的姗姗更以难以名状的情感韵味吸引了我们，她怀着疲倦、厌烦、冷寂、痛楚的失落感，回到充满童年回忆的故土。显示着种种古老文明的家庭、伦理、友谊、爱情和新生一代的希望都温暖着她，但是家乡的人和人情又无法理解她。至于孝松，他的忠厚、老实、真诚，夹在两个女人之间的那种感情上的煎熬、窘迫之状又平添了影片的趣味。而尤为成功的是影片对感情的描写极具中国的民族特色。中国人的感情是含蓄的，含蓄的感情是真挚、深厚、刻骨铭心的。比如影片中的姗姗与孝松之间那几场看风筝、买水鞋的戏表现出来的情感是多么含蓄而又热烈。我们完全感受到了他们确是青梅竹马时的爱伴。几十年过去，仍然深爱着对方；而只不过由于环境的变化，这种爱需要压抑，只能止于友爱而已。同样在孝松与阿珍身上，我们也能窥见这种含蓄而热烈的感情。他们表面并不亲热，还似乎有点冷冰冰，内心是深爱对方的。那场吵架后猪丢失的戏：阿珍手足无措借找猪找丈夫和孝松抱着走失的猪，带着非常内疚的心情回家，把夫妻间的深情写得生动极了。

这部影片两位女主角的表演如行云流水，取得了极大的成功。饰演阿珍的斯琴高娃对于人物心态的把握恰到好处，很有层次地表演出了她在思想、感情上的脉络变化，从心灵到行为上的自我矛盾。她在表演上的适度和多色彩，感受上的丰富和细腻，使阿珍这位质朴的现代乡下妇女在银幕上栩栩如生。与斯琴高娃相比，饰演姗姗的顾美华的表演，似乎更自然，更随意，更少有“演”的痕迹。顾美华是一位年过三十，有两个孩子的家庭主妇。导演选中她最初是从形象、气质着眼的。而顾美华入戏以后，却非常准确地掌握了人物的性格基调。尤其在影片中，她常以反色彩的个性出现，渐渐地深入到苦涩的内心世界，使人物显得十分真实而有厚度。这两位演员在香港电影金像奖评选中分别获得最佳女主角、最佳新人奖，是理所当然的事。

《似水流年》在导演技巧、风格上是经过一番锤炼的。如影片采用散文式的结构方式，围绕着姗姗和阿珍、孝松重逢引起的感情涟漪这一主要的情节系统，设置了众多的旁系统。如幻出的祖母，实出的队长忠叔、小学生阿强与豆妹，港客超伯，归侨汉公、唐公等，它们与主系统之间，犹如陪音与主调，互相衬托，奏响了一曲多声部的乐曲，构成了社会与人生缤纷、壮阔、深沉的画面。而在具体描写感情涟漪时，创作者又采用了轻淡的手法。淡，不是浅，而是把深沉的情感寄寓于表面的轻描淡写之中，更耐人咀嚼。为了达到这一目的，创作者采用了省略、侧写、以景抒情、比喻、象征等技巧，且用得十分成功。如孝松安慰姗姗那场戏，画面且拍阿珍抱着女儿在天井说故事，屋内隔着一道门帘，只听见孝松朴实的声音，看不见安慰的具体情景，使这场按常规可以制造戏剧高潮的戏，获得了意旨淡远的效果。以景写情的手法在影片中是贯串始终的。其中有两个地方的环境描写，尤为细致。一是在小学校的杂物间。这里堆满了破旧损坏的桌椅、教具。屋外细雨飘零，衔草筑窝的麻雀飞进飞出。屋内空荡、冷落，两个女人在互吐心声。姗姗对阿

珍讲述了自己两次堕胎，至今仍孑然一身的遭遇；阿珍也在安慰姗姗的同时，道出自己虽然安乐，又觉得安乐得像菜里没放盐一样的隐蔽心情。这里环境既使银幕上的两个女人感时伤怀的情绪有了触发点，也在意境上使银幕下的观众产生共鸣。另一个地方是白天鹅酒店。这个酒店的套房如此豪华、安静、宜人，但恰恰反衬了姗姗的冷清、孤独，尤其当阿珍离去后，导演拍摄了姗姗独自凭窗远眺的镜头。都市成片的楼群，无边无际，景物给人一种人世苍茫无所依的怅惘之感。至于采用比喻、象征、托物寓意的手法也比比皆是。葱葱的稻田，缓缓的帆影，千年的榕树，铃铃作响的风筝，甚至是黝暗旧屋中飘动的帐幔，奶奶墓边随风卷去的烧尽的箔纸，都溶入了影片中人物的思绪与感情。一些细节和道具，如一只竹篮、一双水鞋、一包肉干、一盒化妆品，经过导演的精心选择、处理，在影片中充满了生活的情趣。像猪肉干的戏，寥寥几个镜头，几句言语，勾画出了四个人的不同心态，显示了创作者借助细节刻画人物的高超技能。这部影片在拍摄上采用的是纪实手法。创作者选用家常琐事构成故事，银幕上满是吃饭、下田、上课、拍照、洗衣具等寻常事，它使人感到亲切，勾起了对生活的实感。影片中的镜头，多是中远镜，即使在剧中人的感情最为激动时，也很少用大特写来强化它，更没有回忆、倒叙、闪回等镜头。在音乐上，也服从纪实需要选用没有旋律的电子合成器音乐和无伴奏民歌。所有这一切努力，使影片在整体上达到了风格的和谐与统一，成为香港影坛多年难求的一部艺术片佳作。

（章柏青）

岸

1984 彩色片 138 分钟

苏联莫斯科电影制片厂/西柏林电影公司/联邦德国电视台联合摄制

导演：阿·阿洛夫弗·纳乌莫夫

编剧：尤·邦达列夫 阿·阿洛夫弗·纳乌莫夫

（根据邦达列夫同名小说改编）

摄影：弗·热列兹尼亚科夫

主要演员：鲍·什切尔巴柯夫（饰尼基金）

娜·别洛赫沃斯基科娃（饰艾玛）

弗·高斯丘亨（饰梅热宁）

【剧情简介】

这是一部追忆影片，追忆那难忘的、人的一生仅有一次的青春时代。战争无情地夺走了它，也夺走了与它共存的、动人而幼稚的、轻信而纯洁的初恋。

影片《岸》的主人公尼基金是一名苏联作家。应汉堡文学俱乐部的邀请，前往西德参加东西方作家“友好讨论会”。影片以尼基金到西德汉堡访问为情节主线，着重描写了 1945 年反法西斯战争胜利前夕，当时的苏军炮兵中尉尼基金在进驻德国某一城镇时，同当地少女艾玛的一段恋情。战争破坏了这一对年青人的幸福，战后的冷战又把他们分离在东西方两个世界。到了 70 年代，在“缓和”浪潮的冲击下，东西方实现了对话和交流，这对年近半百的情侣才得以重逢。

汉堡机场。一架巨型客机降落在停机坪上。联邦德国一家书店的女经理赫伯特太太手持写着苏联作家尼基金姓名的木牌，在迎宾大厅里迎候前来参加东西方作家友好讨论会的尼基金一行。

西德人是什么样的人，对于尼基金等人来说，基本上毫无所知。在国内时，他们没有探讨过这类问题。此刻，他们身处异国，发觉这里到处充满民族怨恨和“东西方之间”的“不信任感”。人们用“拒人千里，冷淡的目光”打量着他们。唯有眼前的这位赫伯特太太的微笑使他们感到些许温暖。赫伯特太太审视而深情地凝视着这位当年的苏军炮兵中尉，而尼基金却丝毫没有发现站在面前的这位端庄持重的中年妇女，竟是多年前经他相助才免遭侮辱，后来与他真诚相爱的德国少女艾玛。……赫伯特太太家。一张旧照，几句问话，唤醒了尼基金沉睡多年的记忆，他仿佛回到了那个离别的时刻，回到了他初恋时的德国小镇柯尼斯多夫。那是 26 年前，反法西斯战争胜利前夕的事。在那场战争中，尼基金遭受过不幸和磨难，曾多次负伤。但他并没有

向他所来到这块土地发泄仇恨。就在这个小镇里，尼基金帮助了一个德国少女艾玛免遭侮辱；后来，这两个年青人的友谊发展成一对异国恋人的动人故事。在战争期间，在那不可避免的对抗里，在分裂、敌视和残酷中发生的苏军中尉和德国少女的爱情，似乎是难以置信的，不符合逻辑的、无法理解的现象。然而他们相爱了。这棵爱的幼苗企图冲破恐怖和不信任的高墙……此刻，苏联作家尼基金似乎听见德国少女艾玛在重复着她学会的一句俄国话：“瓦吉姆，亲爱的，别忘了我！”

透过主人公记忆的薄雾，银幕诗意地展现出年轻的苏联军官尼基金和德国姑娘艾玛稚嫩的爱情，展现出这对年轻人的梦境和幻想，以及多年以后相逢时珍藏在内心的神奇迷离的虚幻感，同时也表现了他们在现实生活中日复一日的操劳和忙碌……

然而，男女主人公始终对战争记忆犹新。银幕在表现这一对异国恋人久别重逢的过程中，时时显现出战争年代的气息，把今天的现实与他们18岁时的世界进行强烈的对比。战争在柏林结束了，却没有在他们的心中消逝……

在尼基金的回忆里，战友克尼亚日科的形象逐渐清晰起来……战争结束前夕，克尼亚日科出于对人的信任和同情，曾以军衔和生命担保，释放了潜入苏军驻地，曾经参加过法西斯反动组织“狼人”的库尔特。胜利之后，在一次遭遇战中，当一伙法西斯宗教狂徒向苏联战士射出凶恶的子弹时，为了使那些受蒙蔽的德国青年免做反动信仰的牺牲品，克尼亚日科挥动着白手帕，只身穿过空旷的草地，想去劝说法西斯暴徒放下武器。他迎着敌人走去。一梭冲锋枪弹夺去了这位年轻的苏联军官的生命。他没有死在战争岁月，却牺牲在和平来到的时刻。

摄影机把尼基金从回忆拉回到现实。眼前这位赫伯特太太就是艾玛。20多年来，她一直沉湎于“怀旧”。她虽然已经40多岁了，但却还活生生地保存着多年以前那个18岁的少女艾玛的心，念念不忘那来自俄国的“少年骑士”。漫漫的长夜里，她不断地在心底呼唤：“只要俄国中尉回来，哪怕再打仗、再开枪……只要他再到柯尼斯多夫来……”她因爱尼基金而爱上了俄国，念念不忘尼基金当年教给她的俄语，甚至还梳起了俄罗斯式的发髻来迎接少女时代的心上人……赫伯特太太充满激情的目光，惶惑的微笑使尼基金确信，她就是她初恋的蓝眼睛德国少女。

今天的重逢虽然令人难忘，然而分离终究不可避免。飞机飞离汉堡，尼基金细细体味着他与艾玛在漫长岁月里复杂而痛苦的感情交流，陷入了深深的沉思。就在返回苏联的机舱内，尼基金心脏病复发。临死前，在一系列回忆与冥想中，一个思绪始终缠绕着脑际，挥之不去：在别人的痛苦面前感到负疚，对所有的人都心存怜悯。他从30年的切身体验中领悟到：人类出于“共同的本性”，都期望一个“幸福”的、“永恒和平”的彼岸。

影片结尾处，再次出现了苏军中尉克尼亚日科挥动着象征停战的白手帕迎着法西斯暴徒走去的情节。这一场景似乎在告诫当代人要反对战争，反对

暴力。牺牲的战士希望当代人和后来者能够幸福地生活，和睦地相处，希望他们再也不要经受《岸》的主人公们所经受的磨难。

影片以主人公尼基金在梦游天国彼岸的幻境中死去而告终。

【鉴赏】

《岸》根据苏联当代著名作家邦达列夫的同名长篇小说改编拍摄而成。邦达列夫是苏联影坛经常与之合作的散文作家，曾因电影史诗《解放》和长篇小说《岸》连获苏联列宁奖金和苏联国家奖金，他还将自己的几部小说改编成电影剧本，其中较为重要的有《热的血》和《岸》等。

邦达列夫是五六十年代之交苏联军事文学发展新阶段，即所谓战争题材文学“第二浪潮”时期出现的“战壕真实”派作家的代表人物之一。他的《热的血》则是苏联评论界十分推崇的写战争的“全景文学”中的三部长篇小说之一（其它两部是西蒙诺夫的《最后的夏天》和恰科夫斯基的《围困》）。70年代中期，苏联战争题材小说的创作出现了新的趋向，即把苏联卫国战争这段历史有意识地与苏联当时在国际舞台上的活动揉合在一起进行描绘。长篇小说《岸》就是第一部反映这一趋势并在其国内外发生广泛影响的作品。

作为一名写“战壕真实”的作家，邦达列夫对战争中的许多问题作出了新的解释，并且以杰出的艺术手法引起读者的广泛兴趣。他的作品往往着重描绘战争的残酷与个人幸福的不可调和的矛盾，强调战争中难免的牺牲和死亡。在邦达列夫的作品中，战争的每一个最小的事件都包含着某个人的悲剧、某个人的灾难。这些特点在小说《岸》中也有一定的表现。《岸》是苏联文学作品中第一部意蕴“缓和”的长篇小说。当时，评论界一致肯定它是一部“非常富于现代性的作品”，“在缓和与和平共处的条件下，显得十分重要而有价值”。邦达列夫在谈及其创作动机时说：《岸》描写了“我们现代人——经历了卫国战争的艰苦征程、并且已经成熟了的定型的人”。

关于小说里的情节在银幕上的转述，导演阿洛夫和纳乌莫夫并没有作简单的仿造或图解，他们在小说《岸》浩繁的素材里选取了一条情节主线，即苏军中尉尼基金和德国少女艾玛的爱情历程。影片通过这一对异国恋人“火线爱情”的发生、发展及悲凉结局的描绘，突出了爱情幸福与战争苦难的冲突，渲染了战争的悲剧性，向观众提出了“人与动荡的世界”、“人在当代世界及当代世界在人心中”等错综复杂的矛盾等问题，从而更深刻地表达了原作的主题：人类出于“共同的本性”，都期望一个“幸福”的、“永恒和平”的彼岸。两位导演在银幕上把这一段异国恋情表现为似乎是与战争中种种丧失了人性的现象的一番较量，因此它必定包含着政治气息，潜藏着第二层意义，第二种氛围，第二个方向。导演认为，这就是“相互理解”。影片《岸》的戏剧性意义就在于尼基金与艾玛的不间断的联系：现代诞生于过去，过去又仿佛蕴藏着未来，两位主人公似乎始终处在战争环境和历史动力的作用下。

影片《岸》与小说的区别在于，导演设计了一种更为锐利明晰的结构，

以强调小说中所没有的、纯电影化的、视觉上的寓意和思想，并以此作用于观众的感觉，仿佛作家构建小说的过程就在观众眼前展开。这在很大程度上取决于小说主人公尼基金所从事的职业本身。作为一名作家，尼基金必定具有观察世界、对世界作出思考和探索的本领。他能够把记忆中残存的片断与现实作比较。在尼基金的意识里，许多历史现象、生活现象和人物命运，是与形象体系的复杂联想有关的。因此，可以认为，正是主人公的职业特点决定了影片《岸》的风格特点、剪辑特点、造型处理以及影片的哲理性。影片《岸》中没有一般的“昨天”、“今天”、“过去”、“现在”等时间概念。影片的时间结构是连贯统一的。“历史”、“过去”、“记忆”、“今天”同样也是影片《岸》的形象结构和思维结构的基石。原小说中有一段很严肃的关于记忆和时代的思考，但在银幕上，艺术家不可能把这段文字逐字逐句地再现，当然，如果需要，也可以用画外音来再现这段文字。但是，导演并没有使用这一手段。关于男女主人公在汉堡重逢的这段戏，两位导演是这样处理的：中年的尼基金和艾玛在分离近30年后在汉堡聚首，然后故事追溯到1945年的春天，少男少女初次相见。影片《岸》中，各个阶段的时间层次是相互交织的。导演在影片中把对过去的回顾表现得很突出，很强烈，又把今天的主人公对这种回顾的观察和思考表现得很敏锐，很透彻。当尼基金和艾玛走在今天的汉堡大街上时，他突然看见一对少男少女，长得和青年时代的他俩很相像。这也许就是尼基金与艾玛的青年时代的映照，然而又不是，因为这一对少年人的穿着和语言与青年时代的主人公们完全不同。尼基金的思绪与视线在这幻觉与现实之间游移，突然，一群小姑娘出现在他眼前，而在这一群女孩子中，观众认出了少女时代的艾玛。这种时间上的交叉重叠在影片《岸》中多次出现，使许多镜头充满了深刻的内涵：昨天和今天是统一的历史进程。

影片《岸》中，导演把文学形象在银幕上的变形也处理得新颖而别致。小说中对一只蝴蝶有过几行抒情的描写。正值春意盎然的时光，作为春天的象征，蝴蝶翩翩起舞。影片《岸》中，导演让这只蝴蝶飞往柏林上空，飞向战火纷飞的地方。这似乎意味着战争背离了自然。这时，画外响起了巴赫、瓦格纳、威尔第的乐曲。在这些著名作曲家充满人道主义思想和丰富的生活形象的音乐中，文学原作中诗意的寓意描写与银幕的视觉形象有机地融为一体。

《岸》中使用了许多当年的军事记录片镜头，影片在西德实地进行拍摄时，有些场面是真实事件的记录，例如数千人参加的反战示威游行等等。

影片《岸》的时间跨度很大，因此给演员的表演造成很大的难度。饰演男女主人公的什切尔巴柯夫和别洛赫沃斯基科娃的出色演技使尼基金和艾玛身上出现了奇迹，表现出他们的人性本质并没有因岁月的流逝而改变。两位导演认为，没有这两位演员的出色表演，影片《岸》是不可能获得成功的。

阿洛夫和纳乌莫夫被誉为苏联银幕上严丝密合的“二重唱”。30多年间，

他俩合作导演了《古堡》(1954)、《保尔·柯察金》(1956)、《风》(1958)、《给初生者以和平》(1966)、《出逃》(1970)、《基尔的传说》(1976)、《43年德黑兰》(1980)等许多成功的作品。《岸》是他俩合作导演的最后一部影片。1984年,就在《岸》的最后完成阶段,阿洛夫不幸病逝。其后,纳乌莫夫拍摄了纪念影片《亚历山大·阿洛夫》,讲述了阿洛夫的童年、少年和他与纳乌莫夫从青年时代开始的友谊及共同的创作道路。

(胡榕)

残酷的罗曼史

1984 彩色片 135 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

编导：艾利达尔·梁赞诺夫

（根据阿·奥斯特罗夫斯基的话剧《没有陪嫁的女人》改编）

摄影：瓦吉姆·阿里索夫

主要演员：拉莉莎·古兹埃耶娃（饰拉丽莎）

尼基塔·米哈尔柯夫（饰帕拉托夫）

安德列依·米雅柯夫（饰卡兰窦舍夫）

阿列克赛依·别特林柯（饰克努罗夫）

维克托尔·普罗斯库林（饰沃热瓦托夫）

阿丽莎·弗莱英德里赫（饰奥古达洛娃）

本片获 1985 年全苏电影节大奖，印度新德里国际电影节金孔雀奖

【剧情简介】

奥古达洛娃的丈夫死得早，她艰辛地把三个女儿抚养成人。家境一年不如一年，她清醒地知道，由于没有钱给女儿作嫁奁，她们的婚姻不能过于挑剔，大女儿安娜已远嫁异国他乡；二女儿奥丽佳即将嫁给一个高加索的公爵。公爵今天就要带她乘坐轮船离开伏尔加河畔的这座小城市布里亚希莫夫，到梯弗里斯去。

码头上正在依依送别。奥丽佳搂着母亲的脖子抽泣，不知道等待着她的是什么样的命运。奥古达洛娃的小女儿拉丽莎的心情也有些黯然，两个姐姐都嫁走了，剩下的就只有她了。奥古达洛娃家的老朋友，商人克努罗夫和沃热瓦托夫，在邮局工作的小公务员卡兰窦舍夫等都来到了码头。40 岁左右的富商帕拉托夫因为来晚了，就公然违反码头上不准骑马的禁令，骑着一头雪白的骏马跃上栈桥，直奔码头的大厅。他下了马，快步走到欢送的人群中时，载着奥丽佳新婚夫妇的那艘白色巨轮已驶离码头，帕拉托夫把一束鲜花抛掷给站在轮船甲板上的奥丽佳，大声地祝她幸福。

卡兰窦舍夫一直恋慕拉丽莎，但他发现，拉丽莎似乎对帕拉托夫很有好感，帕拉托夫处处都能讨拉丽莎喜欢，就拿一件小事来说，当拉丽莎要乘坐的马车陷在泥浆积水中时，帕拉托夫就站在马车后部，背靠车身，双手抬起车杠，把车移到人行道附近，让拉丽莎在干爽的地方上车。拉丽莎过生日那天，帕拉托夫送她一条昂贵的金项链；为了显示自己的优越感，他还和一名军官比枪法：他把一个玻璃杯放在自己头上的大礼帽上，让军官打，军官在

离他 20 步远的地方一枪打中了玻璃杯，丝毫没有伤及他；他拿出一块金怀表，让军官伸直手臂，用手提着表链，他在离军官 20 米远的地方射击，军官不敢冒这个险，拉丽莎自告奋勇要作这一尝试，她无限信任帕拉托夫，卡兰窦舍夫想从帕拉托夫手中夺下手枪，被帕拉托夫推开了。大家都为拉丽莎捏了一把汗，只听“砰”的一声，怀表被击得粉碎，拉丽莎却安然无恙。

帕拉托夫带拉丽莎乘他的豪华的“飞燕号”轮船去航行，拉丽莎还试着驾驶了轮船，帕拉托夫命令船长全速前进，务必超过“圣·奥丽加”号轮船，拉丽莎在船上玩得非常痛快。帕拉托夫对她来说是充满了魅力，她深深地爱上他了。帕拉托夫出航的时候，她呆呆地站在伏尔加河畔的亭子里，望着河上驶过的江轮，盼望看到“飞燕号”。一天，她正在眺望船只的时候，听卡兰窦舍夫说：他利用邮政工作之便，得知帕拉托夫被管家坑害，破了产，正打算离开这里。在车站，帕拉托夫接受沃热瓦托夫的建议，同意把“飞燕号”卖给他，并委托他向拉丽莎致歉：他因突然得知自己破产，没来得及向拉丽莎告别。当拉丽莎闻讯赶到车站时，火车正驶离站台，拉丽莎未能见到帕拉托夫。

奥古达洛娃新结识了一个从莫斯科来的古里亚耶夫，他看样子像是银行经理，花钱似流水，他送给奥古达洛娃 600 卢布，让她买一辆好马车坐，他已向拉丽莎提出求婚，拉丽莎尚未正式答复他，她心里乱得很，直想哭。正当古里亚耶夫在奥古达洛娃家与宾客们欢聚的时候，几名法院工作人员和法警到这里来抓走了他。原来，古里亚耶夫只是一名银行出纳员，他偷了银行的巨款潜逃至此。

拉丽莎屡遇波折，受够了刺激，她的炽热的感情消失了，现在对她来说，一切都已无所谓。为了不让妈妈为她操心，她说：“从现在起，谁先向我求婚，我就嫁给谁。是富是穷，我都不考虑”。当拉丽莎和母亲从父亲的墓地回到家时，见到卡兰窦舍夫手捧鲜花正在家门口等她，她立即说：“我的命运已经注定了。”卡兰窦舍夫为了讨拉丽莎喜欢，一贯吝啬的他也为拉丽莎买了款式新颖的连衣裙，还不知从什么地方弄来了一辆马车。

拉丽莎觉得这一连串不幸的事情使她无颜见周围的人，她想避开他们，要求卡兰窦舍夫立即带她到他的家乡去。卡兰窦舍夫非要在这里举行婚礼之后再走，免得别人说他配不上拉丽莎。奥古达洛娃虽然穷得把房子都典押了出去，但她们家终究是名门。三年来，卡兰窦舍夫受尽了拉丽莎家里的那些朋友们的嘲笑与奚落。现在，他要在家设宴把他们都请来，嘲弄他们，向他们报复。正当拉丽莎准备嫁给卡兰窦舍夫时，帕拉托夫突然出现了。拉丽莎想躲避他，但他却来到了奥古达洛娃家，并和卡兰窦舍夫发生了口角，拉丽莎让卡兰窦舍夫向帕拉托夫道歉。帕拉托夫为了教训卡兰窦舍夫，用拳头砸扁了一个苹果，汁水溅到了卡兰窦舍夫的脸上和身上。奥古达洛娃让卡兰窦舍夫把帕拉托夫也邀请到他家去赴宴。帕拉托夫、沃热瓦托夫、克努罗夫等都去了。在筵席上，卡兰窦舍夫吹嘘的法国名酒和高级雪茄，被宾客们揭

穿，原来都是冒牌货。卡兰奚舍夫丢尽了脸，而且被大家灌醉了酒，丑态百出。帕拉托夫请拉丽莎为大家唱歌，拉丽莎本来不想唱，但当卡兰奚舍夫不允许她唱时，她偏偏唱了一支浪漫曲。

帕拉托夫明天就要离开这里，今晚沃热瓦托夫要在“飞燕号”上设宴庆祝自己买了这艘轮船，他邀请宾客们从卡兰奚舍夫家直接前往，帕拉托夫也要以客人的身份到曾经属于自己的船上去，他希望拉丽莎一起去。拉丽莎认为这是“命运的安排”，欣然同意。趁着卡兰奚舍夫到库房去拿酒时，拉丽莎跟随帕拉托夫走了。卡兰奚舍夫得知后，随手取下挂在墙上的手枪，直奔码头。

在船上的舱房里，拉丽莎不顾一切地与帕拉托夫沉浸在爱情的欢乐中，她决定跟随帕拉托夫离开这里。没想到，帕拉托夫得到她之后，却冷静地劝她回去，并把手指上的金戒指给她看，告诉她，他已与别人订婚。拉丽莎受不了这个打击，她让帕拉托夫走开，她要好好地为自己想一想。

卡兰奚舍夫划着小船向“飞燕号”赶来，他抓住舷梯，爬上了轮船。在甲板上，他看到沃热瓦托夫和克努罗夫以关心拉丽莎为借口，正在用猜硬币的正反面的游戏来决定拉丽莎的归属，谁赢，拉丽莎就归谁。结果，克努罗夫赢了，已婚的他准备带拉丽莎到巴黎去金屋藏娇。

沃热瓦托夫在三层舱的走廊上见到了拉丽莎，拉丽莎请求他看在他们从小像兄妹般一起长大的份上，帮帮她，但沃热瓦托夫说他无能为力，他必须遵守对克努罗夫的“商人的诺言”。克努罗夫告诉拉丽莎，他将带她去巴黎，拉丽莎终于明白自己是“商品”。卡兰奚舍夫自称是拉丽莎的主人，逼着拉丽莎跟他回去，拉丽莎坚决不同意，她宁愿认命去随她的新主人克努罗夫。卡兰奚舍夫为了不让别人得到她，从她身后开枪打死了她。拉丽莎倒下后，用微弱的声音说了声“谢谢”，缓慢地闭上了眼睛。

【鉴赏】

本片是梁赞诺夫根据俄国著名作家奥斯特罗夫斯基的名剧《没有陪嫁的女人》改编的。1936年，著名导演雅·普洛塔占诺夫曾将此剧搬上过银幕，从片名到内容，都与原著相符，这一改编作品被誉为搬上银幕的俄罗斯经典作品的一大成就。梁赞诺夫在将近半个世纪之后的1984年，再一次改编这一名剧时，对原作进行了较大的更动，连影片的主题思想的侧重点都与原剧大不相同。原剧强调的是，在金钱主宰一切的社会里，拉丽莎由于贫穷，她所向往的美好爱情得不到实现，她被所爱的人遗弃后，像商品那样任凭别人把她当作“赌注”，将她转让或出卖，最终悲惨地遭人杀害。梁赞诺夫在本片中要表现的不是对万恶的金钱势力的揭露与控诉，而是要强调女主人公拉丽莎对美好爱情的追求以及她的纯洁的爱情与恶浊的现实生活之间的矛盾。梁赞诺夫认为，这一矛盾在今天的生活中也是迫切地存在着的，表现这一矛盾，更具有时代感，也更能使今天的观众认同。另外，电影的新技术条件——声、光、彩色等手段也会赋予影片丰富的表现力。梁赞诺夫把奥斯特罗夫斯基在

此剧之后写的一些话剧中的形象和情境也融进了影片中，他说，只要保留原作的精神就可以了，不必拘泥于所有的情节是否与原剧相符。

原剧是上一世纪 70 年代的民主青年最喜爱的话剧之一，剧中涉及到的伦理道德方面的问题在今天仍然是令人关注的。在布里亚希莫夫这个小省城里，充满着残酷和卑微的恶势力，一个像拉丽莎这样有尊严、纯洁、无援的姑娘，由于没有钱，她就仅仅是个物，一个玩物，被人买卖、转让。纯洁的爱情与险恶的环境发生了尖锐的冲突，环境使拉丽莎的美好爱情成为不幸和灾祸。

奥斯特罗夫斯基的原作中，剧情发生的时间仅仅在一天之内，影片把剧情的时间大大地延伸，故事从头一年的秋天开始，到第二年的春天结束，剧情的发展比原著缓慢得多，出现了一些新的细节、情境和人物性格。梁赞诺夫这样改动，是为了要更充分地表现人物之间的相互关系。拉丽莎是一个真诚、单纯的姑娘，她对爱情忠贞不渝。为了帕拉托夫，她什么都敢干，帕拉托夫与军官比枪法，军官害怕冒险，拉丽莎却敢于让帕拉托夫枪击她提在手中的怀表。为了帕拉托夫，她什么都不怕，坚决地去做她想做的事情。她年轻、清新、纯朴，说她聪明，不如说她真诚，她从不掩饰自己的感情，有时，甚至过于勇敢和坦率了。梁赞诺夫就是要表现女主人公对爱情的追求，他不强调悲剧的主题。一般来说，话剧中的拉丽莎都是由俄罗斯最好的悲剧女演员扮演的，雅·普洛塔占诺夫改编的影片中的女主人公的形象也是由善于演悲剧的女演员尼娜·阿里索娃塑造的，她的杰出演技得到了观众的赞扬。有意思的是，本片的摄影瓦吉姆·阿里索夫是这位女演员尼娜·阿里索娃的儿子，这说明，根据同一原著改编的这两部影片还有一些继承关系。正因为梁赞诺夫不强调悲剧的主题，所以他启用的女演员是气质纯真、初上银幕的戏剧学院学生拉丽莎·古兹埃耶娃，她令人满意地扮演了拉丽莎。

梁赞诺夫喜欢借用音乐来抒发主人公的感情，就像他在《办公室的故事》中对音乐的运用那样。只是，《办公室的故事》中的音乐都在画面外，而本片中的音乐大部分在画面内。拉丽莎唱了好几首浪漫曲，这几首浪漫曲揭示了她的美好的心灵，抒发了她对美好爱情的向往。拉丽莎、帕拉托夫以及吉卜赛人唱的一些歌曲的词句来自阿·阿赫玛托娃、玛·茨维塔耶娃、勃·阿赫玛杜丽娜、德·萨莫依洛夫等名家的诗作，也有些歌词是梁赞诺夫自己写的，乐曲则是由经常与梁赞诺夫合作的安德列依·彼特洛夫谱写的。应该说，这些歌曲是本片的一大特色，为影片增添了魅力。

在原著中，卡兰奚舍夫的戏并不重，他只是一个卑微、庸俗的次要人物，但在影片中，他从很多次要人物中一跃而进入了主要人物的行列。作为对比，影片作者把他和拉丽莎并列在一起，他是一个非常平庸的人，拉丽莎则是一个个性鲜明、闪烁着光彩的不平凡的姑娘。米雅柯夫扮演的卡兰奚舍夫是多色彩的，他虚荣心很强，不怎么聪明，也没有太大的才能，经常像阴影一样出现在拉丽莎身旁，一直妄想取代帕拉托夫在拉丽莎心中的位置。拉丽莎在

河边土坡上的亭子里盼望能见到帕拉托夫的轮船时，卡兰奚舍夫给她带来了帕拉托夫破产的消息；见到帕拉托夫神奇的枪法，卡兰奚舍夫居然也偷偷地在庭院里不自量力地练习开枪，枪“砰”地一响，他吓得几乎丢了魂；他甚至还想效法帕拉托夫，站在马车的车身后，做出要抬起车杠、让车移动的架势；由于自己地位卑微，他想宴请拉丽莎·奥古达洛娃家里的朋友，摆摆阔气，结果被人识破筵席上的伪劣烟酒，反而出尽了丑。在米雅柯夫扮演的卡兰奚舍夫的眼神中，在他的扭曲、发窘的微笑中，以及他的忙忙碌碌的举止行动中，流露出一种难以克制的痛苦的神情，这种痛苦他不想将它表现出来，但也没有力量掩饰它。在与拉丽莎、帕拉托夫的三角爱情关系中，他是最痛苦的一方，甚至在一切情况都对他有利，他作为未婚夫很快就要成为胜利者时，他都是痛苦的。拉丽莎公开承认，她不爱卡兰奚舍夫。在她的行动中可以看出，她嫌恶他，讨厌他对她献殷勤。影片结尾，卡兰奚舍夫追踪拉丽莎到“飞燕号”轮船上，拉丽莎问他来干什么？他的回答是：由于看到一些人侮辱了拉丽莎，他要来复仇。拉丽莎说：“对我来说，最难忍受的侮辱是你的庇护。”卡兰奚舍夫既知道拉丽莎不爱他，也知道自已配不上她，他只希望能得到她。帕拉托夫不适时的出现，使他意识到这个致命的情敌对他的威胁。米雅柯夫并不可怜他扮演的卡兰奚舍夫，也不想让他的主人公成为英雄，但观众从他扮演的卡兰奚舍夫身上能感觉到这个人物很不明智，常常会做出轻率的举动。最后，他由于得不到拉丽莎，也不想让别人得到她，就枪杀了她，拉丽莎得到了“解脱”，说了声“谢谢”，他自己则成了一个悲剧角色。

影片中，甚至连米哈尔柯夫扮演的帕拉托夫也很平庸。他自视甚高，盛气凌人，总是在与别人比试，一会儿比射击，一会儿比谁的轮船行驶得快，一会儿又比谁更洒脱，不拘礼仪，他要在比试中显示自己的优越性，这是他的生存方式，也是他的平庸的一种表现。他曾说过：“我有这样一个准则：从不原谅任何人。”他和骄傲自大的军官比射击，军官对他的胜利反应冷漠，认为他的行为不恰当，这个胜利是用拉丽莎的生命作冒险换取来的。他还和卡兰奚舍夫比喝白兰地，以别人的体力弱来显示自己体力强。实际上，他并不是强者，他不得不卖掉“飞燕号”轮船，失去这一心爱的产业，而且彻底破了产。为改变自己的命运，他与一个富裕的女人订了婚。最后，这个似乎无所畏惧的人伤心落泪了。他哭什么呢？是为拉丽莎？为他不能和心爱的人结合？不是，他是为自己而哭泣，他原以为自己是力量、信心和希望的化身，到头来，他所获得的只是虚假的、没有什么价值的胜利。他是由于在自己身上看到了平庸而流泪的。米哈尔柯夫淋漓尽致地扮演了这个人物，他演的帕拉托夫很有魅力，性格开朗豁达，他不仅是影片中的一个主要人物，而且也是今天的日常生活中常会遇到的一些尖锐的社会矛盾和冲突的渊源。

剧中的人物，从次要到主要，都是平平常常的，这不是影片的弱点，而是影片的优点。平和是影片的艺术结构的所有层面的基调。影片中并没有伤感

的音乐，也没有过多阴郁的景色，演员没有滥用激情，他们的表演都比较含蓄、有分寸，没有让感情迸发到“最高潮”。影片的造型色调也是中和的，并无鲜艳耀眼之处，即便在影片中出现的吉卜赛人也都很平和，不像别的影片中那样奔放喧哗。

原剧中在一天中发生的悲剧性事件在影片中变成了一个小城市中的一些平庸居民普通的日常生活。就像梁赞诺夫拍摄的其它影片那样，主人公似乎都听从命运的摆布：帕拉托夫正打算与拉丽莎结婚，却因破产不得不离去，他重又回来时，正遇上拉丽莎要下嫁卡兰奚舍夫；拉丽莎把自己的终身也托付给命运（“嫁给第一个向我求婚的人”），于是，当她看到卡兰奚舍夫捧着飘满雪花的花束站在她的家门口时，她说：“我的命运已经注定了。”后来，她悄然离开卡兰奚舍夫家的筵席，随同帕拉托夫到轮船去的时候，她对母亲说：“看来，命运是不能逃避的！”克努罗夫和沃热瓦托夫经常出入奥古达洛娃家，但他们只是在对拉丽莎来说最决定性的时刻才采取行动，而且也是用猜钱币的正反面的游戏来决定拉丽莎的归属，这又是听从于命运。命运似乎为几个主要人物张了一个网，准备把他们都收将进去。所有的人都得屈从命运，而不能加以拒抗。

梁赞诺夫对原著进行了较大的更动，使之与今天的时代相呼应。这种古典名著的改编方法曾在评论界引起很多争议。随着改编作品的继续涌现，关于不同改编方法孰优孰劣的争论看来还将持续下去。

（戴光晰）

弗洛莱特的若望

Jean de Florette

1985 彩色片 120 分钟

法国雷恩影片公司/电影二频道/意大利电视二台/DD 制片公司等联合摄制

导演：克洛德·贝里

编剧：克洛德·贝里 杰拉尔·布拉什

（根据马尔塞·帕尼奥尔的长篇小说《山泉》改编）

摄影：布鲁诺·努伊当

主要演员：伊夫·蒙当（饰塞萨·苏倍朗）

达尼埃尔·奥德叶（饰于果林·苏倍朗）

杰拉尔·德帕迪厄（饰弗洛莱特的若望）

艾奈斯汀娜·马祖洛芙娜（饰童年玛侬）

伊莉莎白·德帕迪厄（饰艾梅）

本片获 1986 年法国电影凯撒奖最佳男演员奖（达尼埃尔·奥德叶）

【剧情简介】

本世纪 20 年代，法国南方。服满兵役期的于果林·苏倍朗，复员回到故乡普罗望斯省的山村。他的家族因世代近亲结婚，已趋没落，如今只剩下他和叔父二人。叔父塞萨青年时代曾赴非洲服兵役，终身未娶。于果林怀着重振家业的梦想，准备回乡同叔父一起种植花卉，然后娶妻生子，延续苏倍朗家族昔日的兴旺。

苏倍朗家族虽有几处山地，可惜缺少灌溉田地的水源。他们的邻居“倔老头儿”是个老光棍，倒有一大片土肥水美的向阳的坡地。老爷子塞萨早有心把“倔老头儿”的地买下来，偏偏“倔老头儿”不识抬举，拒绝卖地。两家于是结了怨。塞萨叔侄一心盼望“倔老头儿”早死，他们好向镇政府购买那片无人继承的肥田。叔侄俩暗中使绊，使“倔老头儿”终于从山崖摔下，不治而亡。

但是出于塞萨叔侄意料之外，“倔老头儿”竟然有继承人：那是住在城里的一个远亲，名叫若望。若望的母亲弗洛莱特早年曾是塞萨的情人，但是她在塞萨服兵役期间，却嫁给了别人。终身未娶的塞萨对薄情的弗洛莱特一直心怀怨恨，如今弗洛莱特虽早已去世，但是她的儿子若望居然又成为塞萨发财致富的障碍。

若望是个有残疾的知识分子。他生下来就是驼背。但他的心地十分善良，对生活充满理想。当他得知他继承了山村地产之后，便携带妻子和独生女儿，

搬到乡下来住。白天田间操作，晚上在灯下读书，若望认为这种田园生活远比喧嚣的城市生活要美得多。他对塞萨叔侄毫无戒备，相反，由于是近邻，对他们分外热情。

塞萨叔侄却心怀鬼胎，想方设法逼若望一家搬回城去。若望的妻子艾梅是歌剧演员，在这偏僻的山村，她对舞台艺术的怀恋非常强烈，尤其在生活遇到不便时，她更有离去之心。但是她深爱若望和女儿玛侬，为了他们，她甘作牺牲。生活的艰辛不仅没有吓退若望一家，他们反而因战胜了艰辛而获得从未有过的快乐。塞萨叔侄于是想出更毒辣的计策：堵塞若望家的水源。一夜的狂风骤雨，迎来了清晨的明丽的晴朗。但是，流向若望家的汨汨清溪却干涸了。若望是个书呆子，对于水文一窍不通。他求教水文专家，水文专家因受塞萨叔侄的贿赂，不予帮助。身有残疾的若望意志却很坚强，每天驱赶驴车，到很远的泉边去运水灌溉田地。塞萨叔侄又一再在夜间破坏他们的庄稼，翌晨假装惊奇，枉称野兽践踏田园。若望一家的日子越过越艰苦。若望的妻子一再劝若望回城，但若望就是不认输。他扶直七歪八倒的植株，每天运水不止。他的妻子，甚至他的年幼的女儿玛侬，也帮助他种植园地。但是，他毕竟是个残疾人，终于积劳成疾，累得一病不起，最后怀着没有找到水源的遗恨而谢世。

若望死后，他的妻子不愿再留在这个虽然风光美丽但只给她留下痛苦回忆的山村。于是塞萨叔侄以廉价买下了若望家的地产。若望的妻子整理行装，准备离去。若望的女儿玛侬依依不舍地在山村附近徜徉。忽然，她瞥见于果林鬼鬼祟祟地潜入山沟。小玛侬出于好奇蹑足尾随。她发现于果林拨开堵住泉眼的石头，清泉涌入蓄水的水池，流向溪沟，她明白了：她的父亲是被邻居叔侄的阴谋逼死的！她奔回家，向正欲动身的母亲宣告：她要留下。

【鉴赏】

马尔塞·帕尼奥尔是法国著名的剧作家、小说家，1946年当选为法兰西学院院士。30年代时，他因独特的电影见解而遭电影界一些艺术家的抨击（他否认电影是独立艺术，认为电影是装在片盒里的戏剧），但是他根据自己的电影见解而拍摄的影片，却由于有十分浓郁的地方色彩而受到外国观众（例如美国观众）的欢迎（详见本书《马赛三部曲》——《马里乌斯》、《芳妮》、《塞萨尔》等条）。《山泉》是他发表于60年代的长篇小说。他的小说同他的戏剧和影片一样，大多描写法国南方的风土人情。他的童年是在法国南方度过的，因此，这些小说可以说是他的童年的回忆。《山泉》的情节中有典型的南方主题——无理性的爱欲、坚忍的复仇意志和善恶报应。这部小说因此被认为是他的小说代表作。

克洛德·贝里在改编影片时，把《山泉》中的情节分为两大段。第一段主要描写善良的人在优美的自然环境中求生存多么不易，不仅要同无情的自然作斗争，还要同比自然更难捉摸的人的贪欲作斗争。这就是影片《弗洛莱特的若望》的主题。第二段则描写被扭曲的人性所产生的恶，终将受到被损

害的善和美的报复。这就是后续影片《甘泉玛侬》的主题。克洛德·贝里的这种改编方法，起初被人们视为不忠实于原作（原作温馨的童年回忆被改造成具有希腊悲剧意味的残忍）；但是影片摄制完成后，人们不得不承认克洛德·贝里的成功。

法国电影由于资金短缺，很少拍摄美国式的巨片。固然，法国电影在艺术上比美国电影讲究，细腻的艺术处理启迪观众的深思，不像美国电影热衷于追求视觉的刺激和情节剧式的感情宣泄。但是构成观众大多数的人还是愿意在电影院观看场面浩大、情节动人的影片的，尤其在电视普及的今天更是如此。法国观众的60%被美国影片夺走，这个事实就是最雄辩的证据。而克洛德·贝里，作为肯下本钱的制片人，被认为是法国唯一有能力与美国片抗衡的人。

克洛德·贝里作为导演有过曲折的经历。他的成名作是《老人与孩子》（1966），影片描述一个犹太孩子和一个老人在第二次世界大战期间度过的悲惨岁月。由于扮演老人的演员米歇尔·西蒙的极其真实的表演，使这部自传色彩极为浓郁的影片在观众中获得广泛的欢迎。但是克洛德·贝里后来拍摄的影片（《马泽尔·托夫》、《幸运儿》、《性商店》、《当代伟男》、《迷惘》、《小学老师》等），却因商业气过重，迎合时尚而为评论界所诟病。这些影片虽然都程度不同地表现了他对自己经历过的事件所作的反思，但是，情窦初开的性心理描述成了千篇一律的俗套，动辄使用的移动摄影令视觉疲沓而失去新鲜感，情节设置缺乏表意的厚度，更谈不上象征的意味。总之，影评界把克洛德·贝里视为浅薄的商业片制作者。不过，在一片诟病声中，克洛德·贝里也曾努力建立一种与众不同的流派。他选用音乐厅的滑稽演员柯吕什当这个流派的主角，结果柯吕什喧宾夺主，克洛德·贝里的作用反被他淹没。1983年，克洛德·贝里决定改弦易辙。他不再拍摄迎合时尚的自省式的影片，而转向对现实的发现和描绘。影片《告别往昔》（1983）虽仍以柯吕什为主角，但影片情节紧扣现实：黑社会通过引诱青年吸毒，使他们成为罪恶的工具；沉溺于失子悲痛的退休警官，终于再次被恶势力的残忍激怒，为了拯救一个青年，他终于告别消沉，奋起与黑暗势力进行斗争。这部影片获得巨大成功，它标志了克洛德·贝里的创作生涯进入一个新时期。

克洛德·贝里在许多年中主要担任制片人，扶植青年导演（例如流亡法国的波兰导演罗曼·波兰斯基）。他认为法国电影若要在国际范围内同美国电影抗衡，必须拍摄巨片，必须拍摄观众感兴趣的题材。《弗洛莱特的若望》是他的这一观念的艺术实践。接着，他又导演了它的续篇《甘泉玛侬》。1994年，他以巨大的气魄拍摄了场面恢宏、演员逾百、根据左拉同名小说改编的影片《萌芽》。这些影片都是高投资、高收益的巨片。

所谓巨片，是指为场面浩大而不惜耗资拍摄的影片。这要求导演不仅有构建巨幅画面的能力，还要有指挥全局的魄力。而敏感的导演能从蔚为壮观的影像系统中，从情节的曲折发展中，抓住传递情绪的细节，有效地通过有

序的画面，推动情节向高潮发展，以达到感人的目的。影片《弗洛莱特的若望》很着力于人物性格的描述，但这种描述紧紧地扣住人物与环境的关系，一般影片惯用的“特写”在这部影片中用得很少，而对人物所处的环境，则不惜“泼墨挥洒”或“重彩点染”地予以描绘。影片中的人物大多处于中景或全景，在自然的巨幅景色的对比下，他们显得相当渺小；巨幅自然景色犹如囚禁他们的框架，他们走不出这个框架。这样，影片的主宰，影片的头号主角，就不是哪一个人物了，而是无处不在的大自然；人物在生活中的每一个言行细节，都显示出自然力量在他们身上所起的作用。影片以这种对大自然的尽情的描绘，叙述了一个残忍的故事：一个善良天真的残疾人怀着寻求田园恬淡生活的愿望，来到这个风景如画的山村，结果他却落了个家破人亡的下场。影片无情地记录了卑劣狡诈的邻居和山民如何串通一气，迫害与世无争的若望。若望临终只恨自己力弱，从未怀疑在他周围一直存在着一个以把他迫害至死为目的的阴谋。优美而神秘的自然景色，像雀巢一样筑于崖壁的民居以及坡下的分散的田地，通往田地和居所的山石磷峒的小路，与小路并行的小溪和溪边的品种繁多的野花，还有山下的那个古旧的小镇，这一切都显得那么纯朴，那么古意盎然。人们说着口音很重的方言。这里离近代科学似乎很遥远（水文地质师需乘坐卡车，经过一个多小时的颠簸才能到达小镇），人们的全部生活几乎全都依赖从不知何处流来的泉水——这是大自然的恩赐。但这里不是世外桃源。这里有你死我活的斗争，为了争夺和扩大生存空间，这些说着口音很重的方言的农民，其实并不纯朴，相反，他们因愚昧而更为残忍。知识分子若望一家的毁灭，证明文明面对这样的现实是无能为力的。近年来，许多影片描写的是灯红酒绿的城市生活，本片却把观众带到往昔的，充满魅力、神秘和血腥的农村，这无疑给观众的想象力带来了一种非同一般的刺激，无怪乎影片一上映就跃居票房收入统计名单的前列。

《弗洛莱特的若望》的成功，还在于导演善用演员。巨片往往借助明星。本片也不惜高薪聘用法国影坛的超级明星伊夫·蒙当和杰拉尔·德帕迪厄。但是“明星策略”并非十拿九稳的成功保证，成功的关键还在于导演如何使用明星。本片在“明星策略”上的成功在于这些明星既与影片中非常典型化的人物融为一体，同时又保持了他们作为明星的本来面貌。伊夫·蒙当本来就是南方人，他扮演的塞萨，那一举一动，尤其那一口南方话，令人信服地认可了他所扮演的人物。但同时，观众又始终清醒地记得，这是伊夫·蒙当。至于德帕迪厄，当观众第一次看到他的驼背，或许会微笑着等待他下面的表演。他谈吐温文尔雅，一言一行都流露出他对妻子和女儿的无限温情，以及他待人接物的善意和礼貌。他在灯下读书时的专注，使你不得不赞赏演员表演的真实。当你看到他吃力地赶着驴车往缺水的田地里送水时，你会被这个残疾的好人的勤奋而感动，当他累得一病不起，遗憾地谢世时，你会同他的妻子和女儿一样为他的不幸而扼腕叹息，甚至流泪。但你在感动的同时，始终不会忘记这是大明星德帕迪厄的出色表演。

然而影片中最引起注意的是扮演于果林的演员达尼埃尔·奥德叶。他非常善于用眼神来表演。贪婪、狡诈、残忍、愚昧全都在他的眼神之中，但这些人性的负面的东西，他表现得并不单一，而是体现了一种人性的复杂性。这种复杂性在影片的续篇《甘泉玛依》中将更为展开。

从 60 年代以来，法国电影崇尚新颖的导演手法。新浪潮几乎把经典的导演手法都一棍子打死。但是，到 80 年代，经典的导演手法由于一些影片的成功而卷土重来。本片的导演手法就非常传统，没有一点花哨，不玩丝毫“深沉”，始终稳当地把握住一种节奏感和空间感，正因为如此，若望的悲剧性故事才这样引人入胜和感人至深。

（李恒基）

走出非洲

Out of Africa

1985 彩色片 150 分钟

美国米高梅影片公司摄制

导演：西德尼·波拉克

编剧：库尔特·利德基（根据丹麦女作家卡伦·布里克森同名小说改编）

摄影：大卫·维金

主要演员：梅丽尔·斯特里普（饰卡伦·布里克森）

罗伯特·雷德福（饰波罗·丹尼斯）

克劳斯·马利·布兰德（饰波罗·普利茨男爵）

本片获 1985 年美国影艺学院最佳影片、最佳导演、最佳原著剧本、最佳摄影、最佳音乐、最佳艺术指导和最佳音响七项奥斯卡金像奖

【剧情简介】

女作家卡伦沉浸在往日的回忆中。她要把她在非洲的生活写成一部书，以记述那段令她终生难忘的经历。

年轻时代的卡伦家庭富有，举手投足之间有着一股贵族的气派。她想嫁给瑞典贵族汉斯，使自己戴上真正的贵族头衔。但汉斯只是与她逢场作戏；一气之下，卡伦接受了汉斯已破产的弟弟波罗的求婚。她要波罗和她一起到位于非洲的肯尼亚去经营她家的一个农场，汉斯答应了。

在内罗毕，卡伦与波罗举行了婚礼，随后便乘马车来到自己的农场。虽然波罗没有征求卡伦的意见就擅自决定把原来养奶牛的计划改为种植咖啡，使卡伦感到不快，但卡伦很快就喜欢上了这里那片原始和充满浪漫气息的土地以及那些质朴、忠诚的仆人。当然，她对这一切的喜爱中带着一种高高在上的白人占有者的心理。她称这里为“我的非洲”，“我的庄园”，甚至把仆人吉库因称为“我的吉库因”。

庄园里的生活悠闲而又富于自然的韵味。卡伦拜访了当地的酋长，照顾着自己的咖啡园，并主动为当地的土著居民治病。生活中唯一令她感到不安的是丈夫波罗仍然改不了他那种纨绔子弟的作风，经常外出打猎或与女人鬼混，一去数日不归。一天，卡伦外出散步时，突然与一头雄狮相遇。危机时刻，她在来非洲的路上认识的一名英国青年贵族丹尼斯正巧来到这里，帮助她摆脱了狮子的袭击。丹尼斯和他的朋友在做象牙生意。卡伦邀请他们到自己的庄园作客，饭后，她给他们讲起了自编的故事。第二天丹尼斯离开时，送给卡伦一支金笔，劝她把那个故事写下来。

第一次世界大战爆发了，内罗毕也发生了混乱。英国和德国为重新划分在非洲的势力范围而展开争斗。波罗为了表明自己的立场加入了英国军队。卡伦第一次在他身上看到了一种男子汉的精神，开始喜欢上了他。不久，波罗托人带来口信，要卡伦为他筹集一批罐头，并打算把卡伦送到城里去，以免她受到当地土著居民的伤害。但卡伦不以为然。她率领着白人管家和几名仆人，赶起牛车亲自去为波罗的军队运送食品。路上，她再次与丹尼斯相遇，并与几只偷袭车队的狮子展开了一场惊心动魄的搏斗。历尽千辛万苦，卡伦终于带领着车队来到了波罗的营地。她与久别的丈夫亲热地拥抱着在一起，互诉着衷肠……

回到家后，卡伦很快就病倒了。医生告诉她的是一个可怕检查结果：梅毒。这说明波罗并没有改变他寻花问柳的恶习。由于当地的医疗条件有限，卡伦只好回丹麦去治病。在当地人唱起的斯瓦希里语的歌声中，卡伦暂时告别了她所心爱的庄园。

大战即将结束之际，卡伦重新回到了令她魂牵梦绕的非洲。波罗把她从车站接回庄园，所有的仆人们都站在门口欢迎这位女主人的归来。卡伦的病虽然治愈了，但她已失去了生育的能力。令她感到欣慰的是她收留的一个小仆人的腿也已经痊愈了。卡伦开始为给土著人办一所学校奔走，但却遭到了酋长的拒绝。

战争终于结束了。在庆祝舞会上，卡伦又遇到了丹尼斯。卡伦向他谈起办学的事。她告诉他：“我想教我的可库因人读书写字。”丹尼斯听后告诫他：“我们不是这里的主人。我们只是从这里经过的过客。”深夜回家的路上，卡伦在车上发现了一件女人的内衣，立刻将波罗赶下了车。

不久，丹尼斯来到了庄园，邀请卡伦和他一起去打猎。卡伦同意了。他们驱车游览着雄奇壮丽的非洲原野，给猴子放音乐，还在一次狩猎中打死了两只狮子。一个夜晚，他们终于相爱了，互相把自己交给了对方。回到庄园后，丹尼斯虽然仍保留着自己自由自在的生活，但也不时地来看卡伦。一次他驾着一架飞机来到庄园，带着卡伦在原野的上空翱翔，使卡伦更加充分地领略到这块土地的雄姿。

卡伦终于把学校办了起来，当地的酋长也同意让够年龄的可库因人入学。但她的庄园也碰到了资金短缺的麻烦。卡伦只好以庄园和土地做抵押去银行借钱。这时，波罗来了，告诉她他又找了一个有钱的女人。卡伦对与波罗的分别并不感到意外。而令她伤心的是丹尼斯的态度：他并不打算和她结婚，而希望保持自己的自由。两人为此发生了争吵，丹尼斯不辞而别。

卡伦的咖啡获得了空前的丰收。但一天夜里，卡伦在睡梦中被仆人叫醒，她看到冲天的大火吞噬着加工咖啡的工作间。她知道，她的咖啡、她的庄园乃至她在非洲的生活都从此结束了。因无法偿还贷款，被烧毁的庄园和那片土地都将归银行所有。而卡伦此刻最关心的是那些居住在这块土地上的可库因人，他们将被从这块土地上驱逐出去，无家可归。为此，卡伦几乎找遍了

这里的每一位行政官员，直至找到新上任的总督面前。她不顾一切地在总督面前跪了下来，请求总督为那些可库因人找一块栖身之地。在这里，她又见到了丹尼斯。

卡伦和仆人们给家里的东西挂上标签，准备把它们卖掉，然后取道蒙巴萨回丹麦。丹尼斯来了。他终于被卡伦的坚强和善良所吸引，决定和她一起回丹麦，从此不再分离。然而，就在卡伦平静地等待着丹尼斯开着飞机来接她时，波罗来到了。他带来了一个噩耗：丹尼斯因飞机失事而在萨堡的山坡上丧生。卡伦欲哭无泪。她痛苦地冲着波罗叫道：“为什么是你来告诉我？！”

在一块开阔的小山包上，卡伦出席了人们为丹尼斯举行的葬礼。随后，她告别了恋恋不舍的仆人们，登上了火车，她将永远离开这块给她留下痛苦回忆的土地……

【鉴赏】

1986年，西德尼·波拉克导演的《走出非洲》在第58届奥斯卡奖的角逐中获得了11项提名，并与由斯皮尔伯格执导、获同样数量提名的《紫色》展开了令世人瞩目的决战。结果，《走出非洲》被授予了7项奥斯卡的金冠，而《紫色》竟一无所获。出人意料，正是奥斯卡自己所擅长的一种“创作”，也往往是其魅力乃至名声之所在。但出人意料的常常是失利者而并非获奖者。对于《走出非洲》来说，金冠加盖早已是众望所归了。

作为美国电影第一奖，奥斯卡手中所握的只不过是一把被更加强化了的好莱坞的“艺术”标尺。较强的艺术性而又不失大众性的商业价值，是奥斯卡力图推销给世界的一种电影的典范。《走出非洲》在这一点上再次做出了楷模。它以非洲原野那无与伦比的原始魅力和遥远的异国情调为背景，叙述了一个浪漫而令人伤感的故事。孤独、高贵的白人女主人公置身于那雄浑的大自然和善良、淳朴的土著人之间；其中既有辽阔、苍凉的古老原野，美丽而充满威胁的非洲雄狮，也有女主人公复杂跌宕的感情和心理世界。而一种善意的和富于同情心的人道主义的温情，及一种眼看着古老的欧洲正在无可奈何花落去的快意，更加使那些北美大陆上的观众们不禁要怦然心动。可以说，在波拉克多年以来一直想把《走出非洲》搬上银幕的冲动中，早已蕴含了他作为一个美国导演所必备的文化、艺术乃至商业的感觉和积淀。

不过，拍摄丹麦女作家卡伦·布里克森的这部自传体小说即便对于一位电影大师来说也仍然是一种挑战。其原因在于原小说并没有好莱坞电影惯常所依托的那种紧张的戏剧性和复杂的情节网络，相反，它是以一种散文化的风格、简朴而隽永的语言和优美意境取胜。对此，波拉克以一种胸有成竹的大师般的风度保持着原小说那种古朴、典雅的叙事风格和散文式的结构，并依赖于自己所擅长的画面的语言，去努力再现小说带给人们的田园诗般的意境以及主人公的内心感受。卡伦心中古朴和温馨的非洲原野时常被笼罩在一种温暖的黄色调之中；那线条优雅的树林的轮廓和弯弯曲曲的老荆棘树，卡伦庄园那一片绿意的咖啡种植园，野外狩猎时的篝火，门廊前的摇椅和女主

人讲述的美丽的童话，都向观众叙述着主人公那几多浪漫而又几多惆怅的内心世界。而故事情节的发展则既有着蜿蜒和起伏，又避免着过分的戏剧性冲突，以不破坏围绕着女主人公命运遭际的那种诗意的心理氛围感。就对原著风格的体现来说，波拉克在银幕上获得了完全的成功。

在人物方面，波拉克对于布里克森小说中写到一些十分动人的黑人形象着墨不多，而是集中塑造了故事的讲述者卡伦；加之梅丽尔·斯特里普这样的一流演员出色的演技，使这一形象显得格外丰满、突出，成为整个影片的中心。按照小说中的线索，影片不但以简练朴素的手法生动地展示出其果敢坚定而又浪漫多情、感伤而又富于对理想的憧憬的迷人的性格，更是突出描写了她对于土著的黑人居民感情真挚的爱与同情。从她那发自内心的“我的非洲”，直到后来身遭破产之祸仍不忘这块原始大陆上的父老乡亲，竟然向总督下跪为他们请命的场景中，影片展示出一种贯穿始终和富于理想主义色彩的人道主义的光辉。它也构成着影片和人物格外动人的魅力。但对于影片的成功更加重要的是，波拉克也显然从布里克森的小说中读出了比情感更加深刻的东西。这就是那一属于古老欧洲的殖民帝国不可避免地走向衰落的“悲剧”性。它远远要大于卡伦个人命运的悲剧。

实际上，波拉克在对女主人公卡伦和她的不幸遭遇的描写中早已把那一历史演变的线索和卡伦看似个人的命运的嬗变悄悄而又十分坚定地糅合在了一起；或者甚至可以说，卡伦那不幸的个人命运实际上不过被导演用作对于曾几何时如火如荼的殖民帝国衰败命运的一种隐喻。如故事中展示的，卡伦是带着一种贵族梦嫁给实际上早已一文不名的波罗的。她试图在非洲那块原始的土地、忠诚的黑人奴仆和种植园中找到的也正是一种属于昔日的贵族生活的光荣与梦想。但在影片中，从已经破落的波罗到卡伦后来的恋人——终日游手好闲的英国贵族的后裔丹尼斯，处处显示出古老的贵族之家正在丧失自己的活力。同时，通过这两个“过时”的人物参加重新瓜分殖民地的战争，波拉克把这一古老家族的衰落与殖民帝国的命运并置在一起。而不仅是波罗和丹尼斯，更包括同样是与他们的生活紧密纠葛在一起的卡伦命运，也同样成为对这一历史的隐喻。卡伦诚然不是当年那些高傲而残酷的非洲殖民地的开拓者，但在她那念念不忘的“我的非洲”、“我的庄园”的情感下，毫无疑问埋藏的是一条浸透着殖民文化的思想血脉。尽管她对非洲这块原始的土地和那里的居民充满了真挚的情感，并使出全身解数企图拯救她的庄园，然而她却仿佛宿命般地一步步走入悲剧的结局。她历尽千辛收获的咖啡一夜之间毁于“上帝之火”，她的个人生活更是经历了彻底的失败——先嫁给了并不爱她的波罗，后来好不容易抓住了心心相印的丹尼斯，后者却又在相聚前的飞机失事中丧生。因此，当卡伦怀着破灭了的梦想，孑然一身告别了那片原始的土地回到古老的欧洲时，人们从她那无法逆转的命运悲剧中不仅会发出对于个人命运的感叹，也不难感受到一种历史风云的变幻。

（李一鸣）

青春祭

1985 彩色片 10本

中国北京电影学院青年电影制片厂摄制

导演：张暖忻

编剧：张曼菱 张暖忻

摄影：穆德远 邓伟

主要演员：李凤绪（饰李纯） 冯远征（饰任佳）

郭建国（饰大哥） 松涛（饰房东大爹）

【剧情简介】

一个到傣族地区插队的女知青，对她在傣族人民中间度过的青春时光，留下了美好的回忆。

在十年动乱中，这里的人民始终保持着自己淳厚朴实的民风。这位女知青在这里恢复了爱美的人生本性，萌发了初恋的感情。经历了一番悲欢离合之后，她终于回到了城市，上了大学。她的男友任佳却在一次突发的泥石流中丧生。她永远也不会忘记那汲取了青春的土地，那重新给了她生活信念的地方。

影片以李纯的视角，追述了这一段往事。

她初到傣寨的时候，对周围的一切都感到陌生、新奇而又恐惧。那翠绿的凤尾竹，斑驳的大青树，竹篱旁赶着牛群的老哑巴，像神话里老巫婆似的伢，一串串在火上烧烤的青蛙，挂在竹壁上的各式砍刀。这纯净的梦般的意境，使她着了迷，她以怯生生的神情，目不转睛地注视着一切。

更显示傣乡与汉族地区不同的，是人们的生活观念。傣族姑娘那种忠厚、善良而又敢于爱美的性格，处处使她感到不习惯，不可理解。

在这个陌生环境里，房东大爹是唯一能与她沟通思想的人。他身为社长，学会了一口流利的汉话。从他的气质看，是一位具有“首领”地位的典型傣家干部形象。李纯就落户在他家里。他对李纯关怀照顾细致入微，让汉族女青年尽快地习惯傣家的生活环境。

这里风情及人物皆澄澈如水，小普少们任情自在地、无所思虑地在这一泓碧水里流淌着。一切朴素自然，近于天籁。李纯看游泳，听对歌，评工分，池塘边老哑巴布比送荷花……在她心中激起了层层涟漪。

李纯是在红旗下成长的一代青年，对生活抱有远大的理想，又受到封建主义和极左思潮的影响，既不真正地懂得什么是美，也不真正地了解生命的真正价值。

傣家的这种古朴、清澈的风情，对于一个心灵长期被扭曲的青年，怎能不有所触动？李纯在思考：“在傣家，那些有本事招回媳妇来的小伙子和能赢得好多追求者的姑娘才能受人赞赏”，为什么傣家人“心里怎么想的，嘴

里就怎么说，不像汉人那样，说起话来，总是拐弯抹角，羞答答的？”

传统的观念开始动摇了，李纯从麻木中苏醒，深藏在内心的青春火花一点一点地燃烧起来。她也像傣家的小普少那样敢于爱美。她穿上了傣家的花筒裙，挽起了傣家的发髻，佩上了银腰带；她也学会了在劳动之后，和小普少们一道到江里自由自在地游泳了。

在插队中她结识的汉族青年任佳，也促使她的观念转变。任佳性格比较直率，对任何事情，都有自己的见解。他通过一桩一桩具体事物，从傣汉两种截然不同文化对比中，帮助李纯正确地了解生活，认识人生。在相互帮助的过程中，他们之间也萌发了朦胧的恋情。每次赶街，李纯总是坐任佳的牛车回寨，彼此难舍难分。一个月夜，他们二人坐在池塘边，看着远处傣族青年唱着傣歌寻求意中人。任佳问她：“你现在想什么？”她却又不敢正视爱情，不敢像傣家姑娘那样大胆地吐露自己的恋情，敷衍了两句：“我，我在想，天凉了，我们该回去了”。暗示着传统观念的改变多么不容易呵！

出乎李纯意料，落户家的大哥也暗暗地爱上了她。一次，在举寨欢庆丰收的一个夜晚，傣族大哥喝醉了酒，和任佳打了起来，李纯才发现大哥深深地爱着她，而她毕竟不是一个真正的傣家人，她还有远大的抱负，不可能接受大哥的爱。于是，她不得不远离这个善良的傣寨乡亲，到一个山区小学去当教师。

自李纯走后，大哥的90多岁的老奶奶，因年老加上思念她而去世了。李纯怀着无限怀念和负疚的心情，回去参加了葬礼。灵堂一片洁白，用白布覆盖着仵的尸体横陈在白布幔地的竹楼地板上，身着黑色傣族衣裙的李纯默默地跪在仵的灵前。顿时，仿佛在万籁俱寂和一片洁白中，升腾起一种崇高感和肃穆感，主人公也获得了情绪上的升华。

尽管傣族地区富有温馨的人性美，但，更富有吸引力的，是城市里的高度发展的物质文明与精神文明。过了两年后，李纯终于回城上大学。在告别傣乡时，大哥真诚地邀请她的那位男友来家里做客，以表达他的歉意。然而，她的那位好友任佳已经不在人间了，他在一次突发的泥石流中丧生，永远地留在傣乡。

影片结尾，展现一片灰黑色的泥石流遗迹。在茫茫的山谷和旷野，一群白鹭在金灿灿的、碧蓝的天空中展翅飞翔，轻柔的《青青的野葡萄》乐声，仿佛盈盈秋水，荡漾起习习熏风。这个富有意境的画面，以视觉听觉形象似乎讲完了许多难于用语言表达的东西：多么美丽的地方，多么美好的傣乡人民！她在那动荡的年代里来到这么美好的地方，虽然有青春逝去的痛苦，理想破灭的惆怅，但也还有美好温馨的回忆；祝愿那里水常青，草常绿，人们永远年青，让青春美在人类的心中永存！

【鉴赏】

本片运用纪实性手法，反映民族生活，它摒弃了戏剧性的传统模式，采取重感情，重人物内心活动的散文结构形式，使银幕上再现的傣族生活具有

一种质朴自然的流动形态，给人一种亲切感、逼真感。它把虚与实、今天与明天、梦幻与现实十分自然地交融在一起。它虽然是记述下乡知青李纯在傣寨一个生活片段的回忆，但却渗透着创作者的强烈感情色彩。它透过女主人公的眼睛，审视了傣乡的生活形态，立体地折射出傣族社会生活的横断面，对傣族心理结构进行了探索，挖掘出蕴藏其中的深刻思想内涵。同时，让主人公在异域风情的直接的原初感受中，产生对傣乡人一种真诚的爱、温馨的回忆。

影片首先抓住了民族风情特征，透过一幅幅瑰丽多姿的画面，映照出傣乡古朴的民风与现实生活流程的美感，创造出充满生机、情趣无穷的意境，把清新的抒情与深沉的哲理思考协调起来，给人们以浮想联翩的诗的享受。它在展现傣家风情时，没有游离于情境之外，而是把它们作为电影元素或情节场面注入。

影片开始时的几组空镜头：那鳞次栉比的竹楼，高大粗砺的仙人掌丛，神秘而死寂的缅寺，挂着红布条的大青树。这几个画面就把人们带到了辽阔、神奇、安谧的南国傣乡。然后，虚实相间，引出人物，展开故事，巧妙地把少女“洗澡”、“对歌”、“赶摆”、“猎少”、“杀牛祭谷”、“葬礼”等等风土习俗穿插其间，与青年人命运、不幸遭遇、爱情、事业、生与死相联系，酷似运动着的画卷，诉说了人们的欢乐、哀伤的心境。

特别是“庆丰收”的场面，全寨共杀吃一头牛宴请尝新，举行农业祭祀，祈求人畜兴旺。有些细节拍得很逼真，如大哥把牛抱着摔倒下去，一刀子捅进去，鲜血直流。顿时，一群小孩在田野奔跑，杀牛、煮饭、切菜等自然音响与优美的歌舞相交织。画面造型耀然映目，色调明快，意境清新。

这些饶有古朴风味的习俗场景，散发出一股浓郁淳朴“野味”的芳香。人们都说：看了《青春祭》给人的第一个印象是美。这么多傣族生活图景，在导演的处理下，显得那么丰富、热烈、绚丽、多姿。几乎每个镜头，都洋溢着浓烈的诗情，呈现出鲜明的民族特色。

为了突出民族性格特征，导演与作曲者瞿小松和刘索拉还把傣族独有的丁琴、铎、象脚鼓等乐器，巧妙地运用到影片音乐中去。它们的音调优美，悦耳动人，具有开阔、悠扬的风味，又富有感情色彩，对描绘人物的内心活动，发挥了特殊效果，使影片的民族味愈加浓郁。其中也溶进富有现代抒情色彩的音乐，如《青青的野葡萄》，偶然一听感到“洋”，似乎与整个民族古朴音乐不协调，在傣乡上映时，不仅无人提出意见，倒认为这个安排有独到的好处，从头至尾的音乐都是一个格调，没有变化也不好，这样，能让原始文化与现代音乐文化相融汇，使民族传统音乐充满生机，富有时代感。

本片导演张暖忻还大胆用傣族群众扮演角色，而且尽量让他们讲傣话，一般观众能从演员讲话中的神态、思绪、感情与动作中得到理解与意会。这是以往民族片中少见的。例如“佻”（老奶奶的尊称），她从始至终未讲一句话，都用动作表演。她对汉族知青李纯是那么关切。李纯上工，佻把芭蕉

叶包好的饭团和热呼呼的糍粑送到她手里。李纯收工回来，佻又急忙为她舀饭热汤。李纯穿上了傣家的花筒裙，佻高兴地亲自给她扎上银腰带，还怜爱地抚摸着她的头发，亲切地碰了个脑门。再如放牛的巴布比，站在水中双腿布满了蓝色的刻纹，看来很可怕，其实他非常善良：他走下河，摘下一朵荷花，来到李纯面前，把花递给她，再走上岸，向远处的牛群走去。他的一举一动，感情是那么真挚。通过这些细节描绘，质朴自然地披露出了傣家人温文尔雅的心态和美好的心灵。过去，我们拍民族片，恰恰在这个关键眼上把握得不很好。挑选演员偏重外形，忽视内在气质，追求外表华丽，不重本质的美，结果使剧中人物失去了人种的类型美，失去了生活中真正的自然美，失去了代表这个民族特征的美。

导演又不只是停留在纪实美学上，为了追求诗的意境，在表现形式上，既运用了纪实性手法，而又超越纪实性，带有创作主体的强烈的主观色彩，特别注重主观感情的抒发，达到一种艺术上的主观投射。其中李纯上大学告别乡亲的一场戏，是最有代表性的。画面是一片茫茫的泥石流，覆盖村寨。导演借此点明影片主旨。它表示女主人公在这里埋葬了青春与恋人。人们都清楚，知青下乡是被彻底否定了的事物，一批批天真无瑕的青年下到农村，生活上有所收获，但确实是没有学到更多的学问，本来有的人可以成为参天大树的，却变成了萋萋小草，葬送了不少青年的美好年华。可是，《青春祭》在同类题材上与众不同，有新的突破。它描述的知青到傣寨，却是另一个天地，他们受到截然不同的礼遇，傣乡人非常热爱他们，关心他们，从而使他们在这块沃土里汲取丰富养分，对那里的人民产生了纯真的感情。虽然，他们早已离开了故土，但对那段岁月和善良的人们，仍然怀着眷恋之情。

导演这样描写，还有更深层的意蕴。正当“文革”获得“革命”者支持的禁欲主义泛滥中华大地的时候，祖国边陲的傣乡，确似一个世外桃源，人们对美好生活的追求，表现得那么坦直、自然，那么合乎人的天性。这与内地当时生活呈现出极大的反差。导演在这两种文化撞击中，发现傣乡古朴风情的文化价值，作者正是以傣乡人生自然形态为反衬，对那个扼杀人性的“文革”所进行的一种批判。

本片导演张暖忻本人是蒙古族，不仅对少数民族有着深厚的感情，而且又是80年代初中国电影界第一个提出“电影语言现代化”的人，她具有强烈的电影意识。这是该片获得推崇的重要原因。她执着追求影像形式美，要求电影从戏剧风格化中解放出来，变得更加电影化，探寻电影自身独特的表现形态及手法。她执导的《沙鸥》（曾荣获1982年第二届金鸡奖导演特别奖）与本片，均是她创新之作，集中表现了她的艺术追求与电影新观念。

（张维）

一个男人和一个女人：20年后

Un homme et une femme : vingt ans déjà

1986 彩色片 100分钟

法国第十三制片公司摄制

编导：克罗德·勒鲁什

摄影：让-伊夫·勒莫奈尔

主要演员：阿努克·埃梅（饰安娜·戈蒂叶）

让-路易·特兰迪尼昂（饰让-路易·杜罗克）

理查德·贝利（饰本人）

爱芙丽娜·布依克斯（饰弗朗索瓦兹）

玛丽-索菲·鲍沙（饰玛丽-索菲）

帕特里克-布瓦夫赫·达荷沃尔（饰电视主持人）

梯也丽·萨比内（饰女秘书）

罗贝尔·豪森（饰高达勒）

尼果尔·加赫霞（饰尼果尔）

雅克·维贝尔（饰安东）

【剧情简介】

20年前，法国某汽车厂赛车性能试验室工程师让-路易在大西洋海滨城多维尔巧遇新寡安娜。因为两个人都在巴黎工作，让-路易的儿子安东和安娜的女儿弗朗索瓦兹同在多维尔的一所寄宿学校读书，所以每逢周末，让-路易接安娜去多维尔看望各自的孩子，并且一起外出游玩，然后结伴奔驰在高速公路上回到巴黎。两个孩子成了青梅竹马的小伙伴，两个大人产生了恋情。在一次共进晚餐之后，俩人欲火中烧，在回巴黎途中的一家旅店里，度过了难忘的一夜。但由于安娜始终念念不忘死去的丈夫，清晨起床后安娜不愿再搭让-路易的汽车，而乘火车回到巴黎，当她出站时，让-路易正在月台上等她。因亡夫的阴魂在安娜心中久久不散，两人只得分手，各自开始了新的生活。

20年过去，弹指一挥间。安娜在第二任丈夫死后，从电影场记成了制片人。影片开始时，她正同导演贝利拍摄一部耗资颇巨的战争片。因开支过大，新的贷款人要安娜以她的制片厂做抵押为条件为她提供资金，这使安娜大伤脑筋。只有拍出一部卖座率高的新片，安娜才能走出困境。

20年后的让-路易仍在汽车厂负责研制新的赛车，目前他正准备参加巴黎—达喀尔汽车拉力赛。他的儿子安东对赛艇情有独钟，连婚礼都是在赛艇上举行的。在岸边看着新婚夫妇的赛艇飞驶而过，兴高采烈的让-路易情不自禁地吻了新娘的姐姐玛丽-索菲。这位姑娘对著名的赛车手让-路易早有好奇

感，过了不久她就成了让-路易的伴侣。

安娜的女儿弗朗索瓦兹是一位崭露头角的戏剧演员。一次让-路易父子外出看戏，在弗朗索瓦兹出来谢幕时，安东认出了这位儿时在寄宿学校朝夕相处的小伙伴。他去拜访了她，并留下了家里的电话号码。安娜从女儿处得知让-路易的消息后，非常激动。正在为寻找新的影片题材苦思冥想却一筹莫展的安娜，因此而激发了她的创作灵感，她想把20年前她和让-路易那段美妙的故事搬上银幕，她坚信影片一定能获得成功。于是她给昔日的情人打电话，相约在一家餐馆见面。

20年后再次相逢，自是别有一番滋味在心头。开始时少不了有些尴尬。在寒暄之后，安娜向让-路易提出了自己的创作意图，本希望能得到他的响应和支持，但让-路易考虑到自己目前正和玛丽-索菲热恋，儿子安东也已长大成人，把自己过去的风流韵事拍成电影多有不妥，所以婉言拒绝了安娜的建议。然而安娜仍然执意邀请让-路易来摄制组参观新片的拍摄，最后让-路易接受了她的邀请。随着摄影机的移动和演员们动情投入的表演，20年前的一幕幕情景又清晰地浮现在昔日情人的眼前，埋藏在两人心中长达20年的爱情种子突然重新获得生机，他们再度坠入爱河。

让-路易接到通知，去沙漠中参加汽车越野训练。玛丽-索菲得知让-路易和安娜旧情复萌的消息后，痛苦万分。她劝说让-路易回心转意，但他说因年龄悬殊，难以和年轻的玛丽-索菲白头偕老。当让-路易在她的陪伴下，来到无边无际的沙漠腹地后，玛丽-索菲趁让-路易夜间熟睡之际，把车中携带的水全部倒光，并把与外界保持联络的电台电线拆断，决心与让-路易一起死在荒无人烟的大漠中。让-路易对这痴情姑娘的愚蠢行为无可奈何。

为了寻找失去联络的让-路易，巴黎派出了直升飞机。正在拍片的安娜时刻跟踪着营救活动的进展。她拍摄的这部爱情故事片试映时未获成功，决心根据当时发生的一件真实的社会新闻，拍摄一部侦破片。故事叙述一所精神病医院的院长假手一个精神病患者高达勒，杀死了自己的妻子，为杀人灭口，他又把高达勒的妻子和女儿杀死，再回家把高达勒杀死，巧妙地制造了假的杀人现场。精神病医院院长应安娜邀请来看了样片，使安娜大为惊愕的是，放映结束时，他竟暴跳如雷，当众对安娜破口大骂，尔后昏倒在地。当他苏醒过来时，精神几乎崩溃了，他向警方承认影片所叙述的杀人过程正是他的实际所为。安娜的杜撰竟与社会新闻中的犯罪事实相符是任何人都始料不及的。这一巧合使这部影片更具吸引力，因而在商业上大获成功。

被困在沙漠中的让-路易和玛丽-索菲突然听到了飞机的轰鸣声，他把汽油浇在一棵枯树上，燃起了冲天大火。大火唤来了土著牧人，两人终于得救了。

玛丽-索菲知道让-路易已和他20年前的情人重温旧梦且情意甚笃，很快又恢复了昔日的笑脸。依旧崇拜赛车手的这位心地单纯善良的姑娘坐进了一位年轻运动员的赛车，参加了巴黎—达喀尔汽车拉力赛。

凄清的黎明，暗蓝的海水，船埠的尽头是安娜孤单的身影。让-路易快步走到她身边，挽起她的手臂。塞纳河畔，两人依偎在一起，观看安东的赛艇比赛。20年光阴荏苒，故事似乎又回到了它的开头。

【鉴赏】

《一个男人和一个女人：20年后》是克罗德·勒鲁什在他1966年拍摄的《一个男人和一个女人》在戛纳电影节荣获金棕榈奖的20年后，仍然选用原来的男女主角即让-路易·特兰迪尼昂和自己的妻子阿努克·埃梅，拍摄了这部成功之作的续集。为拍续集，勒鲁什曾携同妻子带着摄制组来我国探索合作制片，并带来一个与后来拍成的影片完全不同的剧本，但两个剧本都是通过安娜拍摄影片的过程，从一个成熟女性的视角，向人们展示一种普遍的现象：在人生的旅途中，一次真正的恋情，纵然时间不长，却使人终生难忘。

这两部影片在故事情节方面并无新奇之处。前者叙述一个30岁丧妻的男子和一位年纪相仿的新寡邂逅在法国西部海滨小城多维尔，两人相爱后，因女方对车祸中去世的丈夫无法忘怀，在度过一段甜蜜的日子之后，终于劳燕分飞。第二部影片叙述他们阔别20年后又在巴黎聚首，两人的社会地位虽然不同，爱情生活中也各有插曲，但昔日的恋情又使他们结合在一起。

故事虽然平淡无奇，勒鲁什却把它拍成了一部可观性极强的影片。影片开始时，一个长达六分钟的赛车长镜头，没有一句对白，只见十几辆如脱缰野马似的汽车在公路上飞驰，马达的轰鸣声撕人耳鼓，一辆车下坡时翻个筋斗，刚恢复平衡又继续向前冲去，超车时车辆互相挤撞着，赛车手却英姿飒爽满面春风。观众被这突如其来却又扣人心弦的场面牵制住了。因为这既不像警匪片中的汽车追逐，又不像赛车场上跑车竞逐的场面，而这组镜头却极好地介绍了本片主人公让-路易作为赛车俱乐部经理的身份和性格。勒鲁什常说：“一部影片如果在开头五分钟之内不能抓住观众，观众就不再愿意看你下面的故事，这部片子一定失败”。

在叙述让-路易和玛丽-索菲分道扬镳之前，导演不让这对情人谩骂争吵或一方做喋喋不休的解释，另一方苦苦哀求痛苦万状，而让观众看到热泪盈眶一言不发的玛丽-索菲疯狂地开着汽车，在金黄色的无垠大漠中飞驰。坐在她身边的让-路易用乞求宽恕的眼神看着她，不时欲言又止。碧天黄沙，沙丘绵延，身着白衣的赛手雄姿英发，汽车卷起滚滚尘埃，优美的画面冲淡了生离死别的感伤，因而人们对移情他爱，忍心抛弃纯真姑娘的让-路易少了几分责难，多了几分同情。这对安娜与他鸳梦重温的故事平添了诸多理解，从而也避免了交待类似情节的俗套。

有人说克罗德·勒鲁什的每个镜头都可以参加摄影展览，都是一幅上乘的油画。他对画面构思的审美效果十分重视，一组组优美的镜头会给观众留下极深的印象。本片结尾时，让-路易和安娜来到塞纳河畔观看安东参加的赛艇比赛，十几条五颜六色的赛艇在风光如画的塞纳河碧浪中，像离弦之箭一般，在水面上划出十几条白色的弧线，倾刻间这些白色的浪花汇聚成一朵朵

高贵的百合花，傲然怒放。这组镜头不仅新奇，而且避免了这对已经不太年轻的情侣也像年轻人那样重复着陈旧的爱情誓言。

60年代与80年代虽只隔20年，但科技及经济的发展和1968年席卷欧洲的五月风暴的影响，使人们的价值观和爱情观发生了巨大的变化。这部影片插入了一位第二女主人公——玛丽-索菲，她不像安娜那样含蓄克制，她的爱像一团火，炽烈而自私，她说爱就爱，见到让-路易的第二天就和他同居，不像安娜在丈夫死后多时还放不下自己的感情。玛丽-索菲敢爱敢恨，拿得起放得下，活得十分潇洒。当她得知让-路易与安娜旧情复燃时，毅然决然要与情人共赴黄泉。当她看到大势已去，与让-路易的恋情无法挽回时，又很快地投入了另一年轻赛车手的怀抱。能说纯情的玛丽-索菲轻浮吗？她把自己的一切包括生命都可以献给自己所爱之人，能说她爱情不专一吗？负心的不是她，而是让-路易。既然人已负我，何不尽快抓住稍纵即逝的幸福与欢乐呢？时代变了，拘泥于传统的爱情观是无法理解80年代的年轻人心态的。导演用新一代女性的爱火来点燃让-路易的心，他只能动情于一时，爱情观仍属五六十年代的人必然怀念过去的温馨，让-路易最终回到安娜身边早在情理之中。当他在沙漠中获救重见安娜时，安娜只轻轻问了一句：“一切都解决了？”让-路易点点头。一切深情尽在不言之中。

一部小说或电影在受到好评之后，作者常有写或拍续集的念头。这类续集商业上成功者有之，艺术上成功者极少。克罗德·勒鲁什这部续集在商业和艺术上都未收到预期的效果。其主要原因可能在于影片没有多少新意。安娜在上集与让-路易分手的原因是难忘亡夫，但她很快就嫁给了一位制片人，现在又执意要和让-路易重温旧梦，原因是旧情难忘，如果真是如此，又何必苦等20个春秋呢？事实上两个人早把那一段浪漫故事忘置脑后，事业上成功的安娜想有一个安定的家，年过半百的让-路易虽事业有成，但难与一位年龄悬殊的女子白头偕老，也需要有一个安度晚年的归宿，既与安娜有那段前情，就欣然接受了她的追求。冷酒重温并引不起多少激情，这种平淡的题材，纵然导演在结构和画面上煞费苦心，也难以与上集的故事媲美。另外，为使这并不动人的故事避免过于平淡，导演采用戏中戏的手法，把安娜拍摄三部不同题材的影片的摄制过程插入影片，虽然这些影片与故事主线也有关连，但使人觉得颇有喧宾夺主之嫌。

本片的主要价值在于通过玛丽-索菲这位法国新女性的性格塑造，使人们对于包括法国在内的当今西方社会的新一代青年的心态及处世态度有更进一步的了解。

（任友谅）

小信差

1986 彩色片 90 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：卡·沙赫纳扎洛夫

编剧：阿·波洛江斯基

摄影：尼·涅莫利亚耶夫

主要演员：弗·杜纳耶夫斯基（饰伊凡）

伊·丘里科娃（饰玛丽亚）

奥·巴西拉什维里（饰库兹涅佐夫）

阿·涅莫里亚也娃（饰卡佳）

弗·斯米尔诺夫（饰巴津）

本片获 1987 年莫斯科国际电影节特别奖

【剧情简介】

观众是在莫斯科加加林区人民法院里结识影片的主人公伊凡的。此刻这个 16 岁的中学生的父母正分别坐在被告与原告席上。伊凡则坐在空荡荡的大厅里旁听席的最后一排。父母的离婚判决后，伊凡在法院门口见到了父亲的女朋友，比他大不了几岁的娜塔莎。伊凡轻松地与父亲闲聊了几句，便去找他的朋友巴津。

伊凡和巴津在一起总免不了恶作剧。他们给电车司机捣乱，往车库扔“炸弹”，在看球赛时大呼小叫，还对一些感兴趣的事津津乐道，全然不顾有关的消息来源是小道还是大道。

在家里伊凡无所事事，只有看电视打发时间。他对电视节目“中学生之友”的主持人库兹涅佐夫教授的一番说教很不以为然。母亲回家后，拿着一封他父亲的来信质问他为何骗父亲说自己考上了大学，伊凡只说了一句“想叫他高兴”。母子俩争吵起来，情绪越来越激动。最后，母亲疲倦地告诉伊凡说，给他找了个当小信差的工作，替《认识问题》杂志编辑部送稿。

即使在单位填写简历时，伊凡的态度仍是那么玩世不恭。他给自己杜撰了一段中世纪骑士的自述，但是过后便为自己的行为感到不安。

伊凡到编辑部后的第一个任务便是给那位著名的教育学家库兹涅佐夫教授送稿。在送稿的路上他遇到巴津，被巴津拉去玩滑板，直到天黑尽兴而散时，伊凡才想起送稿的任务还没有完成。

给伊凡开门的是教授的女儿卡佳。初次见面，伊凡就随意地与卡佳调侃。教授对伊凡迟到大为不满，伊凡却满不在乎，并声称自己希望喝杯茶，再来

一块三明治。卡佳便带他去厨房。喝茶闲聊时，伊凡吹嘘自己在学校和一位女教师调情。他那种狂放不羁令卡佳神往，联想到自己中学时恋慕的一位男教师，卡佳觉得若有所失，便自我解嘲地说：“我是姑娘，不好意思纠缠他。”伊凡表示同意她的想法，并对一年级大学生卡佳的大学生活不屑一顾，说是自己不上大学是为了积累生活经验，卡佳对此十分钦佩。

回家的路上，伊凡陶醉在自己功成名就、春风得意的幻想之中。晚上母亲开始絮絮叨叨地诉说他父亲的种种不是，伊凡无精打采地支应着，全无兴致去听。

第二天编辑部的同事问伊凡昨天在教授家到底怎么了，惹得教授一早就来电话告状。伊凡开玩笑说教授的女儿爱上了他，说着便去教授家取稿了。

这次给伊凡开门的是卡佳的母亲玛丽亚。伊凡彬彬有礼地问好。卡佳的母亲邀他共进午餐。在餐桌上教授一本正经地向卡佳的祖母说，伊凡是“当代青年的典型代表，虚无主义和野蛮无礼的混合物”。教授那一套老生常谈的说教令伊凡厌烦。他玩世不恭地故意说，为了获得成功，取得社会地位，他要娶教授的女儿为妻，那样一切便唾手可得。教授听后暴跳如雷。卡佳却为伊凡鸣不平说，“这是你们自己逼他的”。

回家的路上伊凡巧遇巴津。他若有所思地问巴津按什么原则在社会上生活。巴津的回答是，“为人类的人道主义理想奉献自己”。

晚上卡佳给伊凡打电话，伊凡约她后天出去玩，她同意了。第二天在报社，当同事们问伊凡的理想是什么时，他猛然冒出一句“让共产主义在全世界获得胜利”，众人皆瞠目结舌。

伊凡与卡佳在他常去的那家咖啡馆约会。伊凡给卡佳介绍巴津和他那一伙朋友。巴津等人对卡佳不住称羨，卡佳却不适应这种气氛，便邀伊凡同去向她的一位女友祝贺生日。

卡佳的女友家已经聚集了一群少男少女。伊凡与他们格格不入。他自嘲地介绍自己，说自己在劳教所关了五年，并声称自己除了喝酒只喝香水。卡佳则把他的行为称之为“小傻瓜”。

夜晚，伊凡神魂颠倒地回到家。当晚荒诞不经的梦境持续不断。

几天后伊凡和卡佳在卡佳家边吃核桃边闲聊。伊凡请卡佳弹一支钢琴曲，并答应唱一支歌助兴。两人即兴弹唱。伊凡兴之所致，乱编什么“山羊爱吃胡萝卜”之类的词令卡佳捧腹，并“咩、咩——”地在一边帮腔。正当两人开怀大笑之际，教授回家来了。他恼怒地要求伊凡不要再与卡佳来往。伊凡随口拒绝了他，并说要娶卡佳为妻，甚至声称卡佳已经怀孕。教授目瞪口呆，茫然无措。

伊凡回到家后接到卡佳的电话。卡佳生气地指责他信口开河，无中生有。伊凡无所适从，因为连他自己也不理解自己的行为。

伊凡到莫斯科大学去找卡佳。起初卡佳的态度十分生硬。她滔滔不绝地谈理想、人生、家庭等等。后来，他俩终于相互坦白了各自的理想，而那只

是一些模糊琐碎的感觉，汽车，太阳镜，鲜红的或天蓝色的长围巾，流行音乐，白色的、毛茸茸的小狗……

伊凡决定第二天去卡佳家道歉。

伊凡用自己刚挣到的钱给母亲买了一顶帽子。他换了一身新衣服来到教授家，恰逢教授在大宴宾客。席间谈起青少年的理想问题，教授故意询问伊凡的想法，但卡佳却抢先作答说，她“幻想长得非常漂亮，叫所有的男人喜欢”。她还说到了汽车、长围巾、录音机和小狗。卡佳的直言不讳令那些上流社会衣冠楚楚的家长们坐立不安。当她弹起钢琴曲《夜莺》时，她说：“一来客人准让我唱《夜莺》……要是这只夜莺真落在我手里，我非要把它用微火烤熟了不可……”然后她就开始唱她与伊凡合作的那首即兴歌曲“山羊爱吃胡萝卜”，忍无可忍之下，教授给了女儿一记耳光。卡佳冲出家门，伊凡追了出去。

街心公园里，卡佳坐在长椅上哭泣，伊凡走到她身边坐下，二人良久无语。卡佳终于对伊凡说，“你以后不要来找我，也不要给我打电话”。这时教授来了，他接走了卡佳。

伊凡百无聊赖地在街上走着。他找到了巴津和他那一伙朋友。他们正在跳一种时髦的闪电舞。舞姿狂放而随意。伊凡问起巴津的理想，巴津考虑了一下说，“我的理想是买件大衣……”伊凡便脱下大衣送给巴津，并且说：“我反正眼看就要服兵役了。穿上这件大衣去追求远大的理想吧。”接着伊凡便开始试跳这种新式舞。他一次次地旋转着，仿佛整个大地都在跳动。青春的活力就这样漫无目的地迸发着。

【鉴赏】

80年代中期，在有关苏联电影的研究中，出现了“青年电影”这一概念。这个概念涉及的首先是那些表现青年人的影片。银幕上的人物大多是青年人，讲述的是青年人的故事，谈论的是青年人的问题，用青年人喜欢的风格，流行的服装、音乐及惯用的语言来表现他们的生活。根据导演卡伦·沙赫纳扎洛夫本人创作的同名小说改编的影片《小信差》即是颇具特色的青年电影代表作之《小信差》涉及80年代苏联社会的弊病和两代人的矛盾：成年人对青年人不满意，青年人对成年人失望。从家庭危机到教育问题，从扼杀创造力的官僚主义、平庸的说教到贪污受贿、以权谋私，经济长期发展缓慢，在重大问题上不说真话，所有这一切都使以《小信差》的主人公伊凡为代表的一代年青人产生了逆反心理，对成人世界感到失望。导演沙赫纳扎洛夫在自己的作品中，以80年代苏联社会的种种弊端为大背景，以伊凡这个年轻人为典型，引导观众去思考：从历史继承的意义上讲，当代苏联青年难道不是前辈的成就和错误的果实吗？

沙赫纳扎洛夫用确切的电影语言勾勒一个把天然的纯净和内在的真诚掩盖在玩世不恭的处世态度之下的年轻人的矛盾的形象。中学毕业之后，伊凡没能考上大学，便来到一家名为《认识问题》杂志社当了个“听差的”。他

往来于作者、出版社、杂志编辑部之间，传递稿件。为了摆脱这种毫无意义的生活，伊凡像等待灵丹妙药似的等待着有朝一日应召去服兵役。生活中，伊凡似乎注定是个“听差的”。他来回奔忙，对什么都满不在乎，也不想了解周围的人们要他做的每一件事情的意义。这是一个很真实的当代苏联青年形象。伊凡对生活中的一切都持玩笑态度，他性格中玩世不恭的幽默似乎与他的年龄、阅历很不相符。无论对母亲，还是对他所喜欢的姑娘，抑或对编辑部的同事们，也不管他们对自己的态度是真诚还是虚假，伊凡随时随地都会把与他们的相处变成一场喜剧、一则笑话。

难道伊凡对待生活真是这样漠然吗？循着影片创作者的剧作安排，观众不由自主地参与到对伊凡这个典型人物的机械性和无意识性的处世态度的研究中去。可以看出，伊凡那种摇摆不定、反复无常的心态表现，是 80 年代苏联青年对某种近期目标的反抗，是对人与人之间相互关系标准化的反抗，是对“好心人”的虚伪和刻板的“原则性”的反抗，是这一代年轻人想跨越与父辈的代沟，想被理解，不愿孤独的心情的变异。

影片的创作者给主人公伊凡安排了小信差这个职业，使伊凡在这部影片里成了向父辈们传递信息的人。由初上银幕的杜纳耶夫斯基扮演的伊凡，令人信服地表现了青年人与父辈们的关系：在家中，在工作中，在库兹涅佐夫教授家中，成年人已经不会倾听，不会和年轻人交流了。确切地说，两代人之间已经没有进行交流的共同语言。沙赫纳扎洛夫为了准确地表现两代人之间的代沟，为影片选择了一种特殊的样式——民俗喜剧，并构建了一个具体的映照式的形象体系。影片的主人公们的言语行为、形态动作，都可以在这个映照体系的镜面上折射出来。在这个民俗喜剧里没有绝对正确的一方。剧情是围绕着各色人等之间的争论展开的。伊凡喜欢用“另一种”样式发表看法。在影片中，主人公那特殊的反抗被表现得淋漓尽致。当伊凡的母亲因为家庭破裂而心情极坏，哭哭啼啼，并为一些小事责怪伊凡时，伊凡的逆反心理占了上风，他对母亲说：“你再哭，我就要……点把火把这房子烧了！”他果然把一堆旧报纸燃着了，扔在地板上。母亲吓呆了。在沙发椅上缩成一团。这时，伊凡好像突然清醒过来了。他对自己感到厌恶，把水浇在报纸上，灭了火，走到窗前，把前额贴在玻璃上。对父亲的思念、对母亲的怜悯，带给伊凡的只有沮丧，他与母亲之间只有“聋子的对话”。在剧情展开的过程中，每个人物——无论是伊凡的好友巴津，还是库兹涅佐夫教授，抑或是编辑部里的几个不同类型的人物——他们各自都诉说了自己的追求和愿望。巴津的愿望是“买一件大衣”，打字员济娜的愿望是“嫁一个日本佬”，因为“他们的工艺是最先进的”，还有人“希望共产主义在全世界胜利”。成年人在银幕上诉说着，争论着。他们的诉说和争论也许不全是真诚的，但是，他们意味深长的目光，脸颊上的红晕、手指上闪烁的戒指，却给了伊凡判断他们真诚与否的可能。然而，每次这样的争论对于伊凡和他的同龄人来说，都是不平等的，成年人的乏味说教都针对着青年人。观众不禁要问，是否正

因为如此，像伊凡这一类青年人就只能以沉默或漠然作答。

影片中伊凡的梦被处理得意味深长。伊凡在梦中见到：库兹涅佐夫教授在大厅中央弹竖琴，一个日本人砰的一声把门关上，玻璃震碎了，伊凡看见门背后有一尊他父亲的塑像。父亲问他：“你的情况怎样，老弟？”“一切正常，爸爸，”伊凡回答。很难说导演沙赫纳扎洛夫是否有意识地以这一情景唤起观众对30年前胡齐耶夫的影片《我二十岁》中的那场父子对话的回忆。在胡齐耶夫的那场著名的对话里，牺牲了的父亲在儿子的梦中复活，而沙赫纳扎洛夫却让健在人世的父亲作为一尊石膏塑像出现在儿子的梦中。也许，《小信差》的创作者们重复这个经典式的场面调度的目的在于强调，岁月沧桑，人事变迁，情境重复，但父子间的对话已很难进行。

《小信差》中的一些细节处理很精巧且颇具功力：奔忙了一整天的伊凡睡着了。一道阳光在他的脸上滑过。影片的进程似乎在这一刹那间停止。镜头显得很不自信，把握不定，似乎在探究着主人公，似乎想知道，究竟是谁，为了什么要把伊凡吸引到这并非必要的团团转的忙碌之中？库兹涅佐夫教授为“我们亲手建立的大厦将落入谁手”而担心，观众却听到伊凡用同样的问题漫不经心地问他的朋友巴津。随之，古希腊最著名的建筑物之一被毁坏了的祭祀雅典娜女神的帕德嫩神庙出现在电视屏幕上，导演让伊凡看见这些镜头，并通过主人公的眼神，把某种暗示和情绪传达给观众。

《小信差》中尽管有许多“严肃的”、“可笑的”因素，但艺术家们并不想导出在一般的喜剧片中令观众早已习惯的酸甜的效果，在《小信差》里出现的笑声中，一种潜隐着的不安和担心越来越浓烈，直到一群孩子们在空地上狂舞时，这种不安几乎弥漫了整个银幕，从而突显出一代青年人精神上的自我感觉——寂寞。在这狂舞的一群中，每一个人的情况都不尽相同。但是，寂寞，也许还有对时尚的追求，终于使他们亲近起来。影片结尾处的闪电舞在剧作中起着重要的作用。它不仅仅是吸引观众的手段，也不仅仅是对当代青年人集合形象的说明，而是一代人的一种符号，一个神秘的、在旁观者看来是恶意的激情和信仰的符号。青年人闪电式的狂舞充满了戏剧性。他们跳得那么投入，几乎把狂舞当作生活中唯一可做的事情了。但是，伊凡最终没有溶入这狂舞的一群。他是小信差，是通讯员，也就是说，他处于两端之间，处于真诚与谎言，未来与过去之间。而未来对于他以及他的同龄人说来，尚未可知。当青年人继续狂舞时，一个脸部被烧伤的战士出现在银幕上，他站在一旁，观望着。这样的处理，可以说，已经越出了民俗喜剧的样式范围了。也许主人公想告诉观众：战争不会使人的精神变得富有，但它会使人的自我意识趋向成熟。导演就这样把等待入伍的主人公伊凡留在了这个生活的十字路口。这种简洁的结尾处理令人回味无穷。

（胡榕）

井

1986 彩色片 10 本

中国峨嵋电影制片厂摄制

导演：李亚林

编剧：张弦（根据陆文夫同名小说改编）

摄影：李宝奇 潘京

主要演员：潘虹（饰徐丽莎） 李志舆（饰朱世一）

贺小书（饰朱母） 林达信（饰董少山）

本片获 1987 年中国电影家协会“金鸡奖”最佳女主角奖，意大利陶米纳国际电影节最佳女主角奖

【剧情简介】

在江南小城一条古老、幽深的小巷——东胡家巷，住着一位才貌出众的女工程师徐丽莎。她从来到东胡家巷石库门朱世一家的 20 多年里，事业上屡创成绩，引起人们注目；而在家庭生活上却陷入凄凉悲苦而又无奈的困境。她在社会世俗观念和势力的侵袭包围中，在自身性格软弱的压抑下，既无力摆脱丈夫朱世一对她在精神上和肉体上的折磨；又难以重新获得向往中的新的爱情。她与命运苦苦抗争的结果是什么样的情景呢？深夜，黑黝黝的一条巷子里，只有一盏街灯映照着巷子中间井台周围，徐丽莎疲惫无神地瘫坐在井边石条上，幽幽的灯光照在她的脸上。她呆呆地坐着，从包里摸出香烟、火柴，划了三根才点燃了烟，默默地抽着、沉思着，抬起头看着井。徐丽莎吸着烟，久久地凝注着眼前的井。徐丽莎孤零零地在冥冥长夜里与井为伴，她最后是否跳进那口井结束自己的生命，虽无明确答案，然而她双眸凝视着井的那种哀大莫过于心死的漠然神情令人心颤。

1964 年大学毕业的徐丽莎，在阶级斗争为纲的年月里，顶着“出身不好”的帽子，被打发到地区办的红旗制药厂当名洗瓶工，干着繁杂的体力劳动，栖身在仅据有一张床铺空间的集体宿舍里。地区轻工业管理部门的副科长朱世一来到红旗制药厂蹲点，在巡视车间时正遇上徐丽莎往架上举放瓶子，因力弱失手全筐瓶子翻落打碎的情景。他在注视这位出事故的女工时被她的美貌所吸引，在听了厂长介绍有关她的情况后就提出：一个小小地区厂能分到个大学生不容易，怎么只让她干洗瓶工呢？由此，徐丽莎的生活开始了新的转折，她调到了厂实验室，从事专业技术工作；同时也成为朱世一瞄准的婚姻对象。朱世一对徐丽莎殷勤备至，不时问寒问暖，有一次还带着他坐的藤椅来到实验室，换下徐丽莎原来的木椅，关切地说：这张木椅太高，坐着不舒服，坐久了会驼背的……朱母年轻守寡，盼着儿子找到对象早日成亲，见

到儿子带了徐丽莎来家时，十分欣喜，显出老人对小辈特有的关切爱抚，拉家常、问身世。渴望得到家庭温暖的徐丽莎也自然地倾吐着自己四岁失去父母、被不负责任的二奶奶带大的孤苦往事。朱母直抹泪地说：姑娘，你要是愿意的话，就把我当自己的亲娘，让我好好地疼疼你……。在朱家母子的感情攻势下，徐丽莎满足于得到的温暖和保护，毫无顾虑地嫁到了朱家。

新婚的欢乐匆匆过去，朱世一得到徐丽莎后，对她曾有过的殷勤消失了，再也不关心她实验室的工作，只是需要她当个实实在在的“妻子”伺候着他，连清早下楼去巷子井台打水重活也推给了她。朱母的小市民习气，以及有了媳妇熬成婆的架势越演越烈，公然地调教儿媳：我18岁嫁到朱家，三朝一过就得侍候公婆……开门七件事往后你得操心……明天买菜，你去吧！于是，徐丽莎每天早晨要赶在上班前到菜场买好菜；有时买回菜正急于往厂里赶时，朱母还唠叨地询问每样菜花多少钱，找回的零钱少了一角、两角还要逼着重新报账，徐丽莎又急又烦无奈地回复：就算我丢了吧。“那一分钱也是钱哪，我的大小姐”，引来朱母更大的不满。在这种时刻，当丈夫的朱世一不但不予帮忙，分担些家务，还跟着教训一番：你呀，还是大学生呢，连这点小账都算不清！……过日子嘛，哪有这么清高的呢，算小账也得学。有时候他甚至还要居高临下地指责徐丽莎：你又耍资产阶级小姐脾气了。当徐丽莎据理反驳：什么资产阶级小姐？我靠自己劳动生活。朱世一就公然摆出救世主的面孔：别忘了嘛！要不是我，你现在还在洗瓶子呢。就这样，家庭生活间的裂痕日益扩大，徐丽莎由于跟朱世一之间感情矛盾的加深，又加上忙于工厂新产品的试制，一时也难以有精力养育孩子，发现怀孕后就做了人流。朱世一、朱母对此勃然大怒，不停地训斥、谩骂，竟然不顾徐丽莎流产后拖着病体，还要她自己到井边打水洗衣，引起了邻居的愤慨。徐丽莎难以忍受这种扭曲的婚姻和遭受的精神折磨，毅然提出离婚要求。可是，朱世一决不甘心失掉她，法院又让街道居委会调解。徐丽莎无奈，只得冷漠地厮守着这个无爱的家，陷入心灵的孤独和悲苦。

徐丽莎在家庭生活中的心境越来越冷，对朱世一的无理纠缠，以至强行要求的“妻子义务”都漠然处之；而在工作中心境坦然开朗。新时期改革开放热潮的感染，更使她把全部热情投入工作，在科研上取得了突出成就。省科技成果授奖大会的屏幕现场，徐丽莎登上领奖台，奖励她主持研制成功的抗病毒新药获得一等奖；技术鉴定会上徐丽莎的报告受到与会专家的一致好评。观看电视的东胡家巷的邻居们一片惊喜。阿凤嫂急忙叫着女儿：三毛，快来看呀，你丽莎阿姨上电视了；马阿姨对着孙女兰兰兴奋地说：想不到我们这小巷子也出了大人物。可是，朱世一与众不同，看着电视，妒意骤起，“咄”地调换了频道。徐丽莎事业上的成功并没有改变她不幸的家庭生活。朱世一失去了当年靠“文革”气候获得的威风，失势后的阴暗心理常向徐丽莎发作，诸如阴阳怪气地嘲讽：今天怎么没有请你这位大红人赴宴啦，科委

呀，政协呀，妇联呀……；我想提醒阁下注意，风头不是那么好出的……。

徐丽莎对此不屑一顾，全身心地倾注于事业的发展。她被厂方派往北京跟外商谈判科研合作项目，她的助手董少山和她一起出色地完成了任务。在出差期间，董少山流露了对徐丽莎久已有之的仰慕之情，深切关心她家庭生活的不幸，真诚祝愿她能幸福。徐丽莎跟董少山一起工作感受到一种难得的理解和信任，她的心灵被打动，内心激起渴望得到这种知音的冲动。在回招待所住宿的最后一个晚上，徐丽莎坐在床上下意识地看着房门，似乎隐隐地期望着董少山的敲门声，可是却一闪即止，马上关灯躺下，封住了情感的闸门。朱世一对徐丽莎跟董少山之间的工作交往从妒恨发展到公开的侮辱，诬蔑徐丽莎大白天跟情人幽会，逼她交代到底干了什么见不得人的勾当。徐丽莎再也忍受不了，气得发抖地责骂朱世一卑鄙，太卑鄙了！朱世一暴跳如雷摔家具，砸玻璃，威胁徐丽莎：“你说，你是不是爱他了？”徐丽莎毫不示弱，“就是爱上他了，又怎么样？我可以爱张少山、李少山，就是不爱你！”朱世一不顾后果，居然狠狠地打了徐丽莎。

徐丽莎怀着满腔的憎恶离开了这个家，住到工厂实验室的角落里，她下定了离婚的决心。然而朱世一绝不放过她，他假惺惺地检讨自己打人不对，但又威胁厂长让徐丽莎住在厂里是存心拆散家庭，徐丽莎是名人，公开闹出去对厂没好处；还扬言要告董少山是第三者插足。厂长同情徐丽莎，又怕事态闹大，为了堵住人们的嘴，把董少山调出实验室，并派他出国；让新分配来的大学生小高当徐丽莎的助手。董少山来到实验室向徐丽莎解释这是厂长不得已的做法，安慰她要注意身体，试制工作中有什么事随时让小高来问，临别时百感交集地紧握徐丽莎的手，徐只是凄然一笑。朱世一不将徐丽莎逼回家住决不罢休，带居委会的邻居们一次又一次来到实验室劝解，扰乱厂里正常工作；又串通厂党支部书记出来强行干涉，而原来决定分给徐丽莎的宿舍也变了卦，无限期地拖着。徐丽莎没有退路非得回家了，可是她的心是永远也回不了这个家。朱世一耍尽软硬手段逼她放弃离婚却毫无结果。徐丽莎心力交瘁，陷入深深的痛苦之中，在一次作学术报告时竟然中途晕倒。

徐丽莎在绝望中萌发着新的希望，她不再犹豫了，启开了封闭着的心灵，毅然来到董少山家表白了自己的爱，提出了一起离开这城市，等离了婚，就生活在一起。而董少山对她如此的坦率却不知如何是好，面对她所处的现实困境，要答应她就得牺牲自己现有的一切。他没有勇气，吞吞吐吐地说道：要真能这样当然好，可是，这儿，这儿有我们的事业，怎么可能？……我们不能脱离现实生活……要想做点事情，总得有所牺牲……徐丽莎听着听着眼中的热情逐渐消失，她明白了，她在他心中的感情已退却了，大失所望默默地离去。夜深人静，徐丽莎缓缓地迈进东胡家巷的家。不料，朱世一插上门销，用钟砸门将徐丽莎拒之门外。徐丽莎转身离开家门，走到门外的井台边，精疲力竭地瘫坐在石条上。冥冥长夜，她孤零零地与井为伴何时了呢？她自

尽了？还是继续活着？这个没有定局的结尾留下了深深的悲叹和沉重的忧思！

【鉴赏】

《井》、《人到中年》同样是表现知识女性的悲剧命运，同是出于潘虹主演，都成功地创造了女主人公的银幕形象，各自以不同的主题内涵和影像风格，呈现出富有强烈艺术感染力的审美效应。陆文婷的悲剧，有力地揭示了为人民事业默默奉献的一代知识分子，所遭遇到被冷落、被贬斥的历史扭曲，激起了重新确认识识分子价值的强烈反响，具有惊世骇俗的震撼力。徐丽莎的悲剧深刻揭示处于传统与现代之交的知识女性，难以冲破世俗观念和社会习俗压抑的罗网，渗透着对文化传统、社会现实以及人性等多方面的锐利批判，具有启迪人格觉醒，呼唤善良文明的惊世作用。《井》在一批对民族文化进行反思的影片中，以其深刻的现实感和含蓄而强烈的悲剧感见长。

影片直面现实，没有把复杂的生活矛盾单一化。徐丽莎事业成功婚姻失败的爱情悲剧不是孤立的、静态地直线地表现出来，而是置于变动的社会生活中，复杂深厚的现实矛盾环境中。它在细腻而含蓄地揭示人物命运的遭遇中，触及现实生活中政治的、文化的、人性的多方面的矛盾，使人们看到了“左”的政治压力及其阴影对生活的扭曲，封建婚姻观念和世俗观念对正常人性的践踏，个人自我意识的封闭和压制，以及社会文明程度落后的制约。人物关系的纠葛不简单化，自私卑俗的丈夫朱世一是徐丽莎悲剧的直接制造者，可憎可恶，然而他对她还有着真爱的一面，20多年来他在缠住妻子的同时也有痛苦和孤独，总害怕失掉她，最后他也落得个孤家寡人的可悲下场。那些社会世俗观念势力的体现者，好心的街坊邻居，工厂的头头和同事们，并不都是存心刁难徐丽莎，然而守住“劝和不劝散”的信条，发扬乐于安排他人私事为己任的习惯，以“关心”和“教育”的面目劝阻逼迫，加重了徐丽莎陷入困境的压力。而对徐丽莎怀有爱慕之情，给予深切同情的董少山，却在世俗的现实利益面前放弃了爱的勇气，给重新唤起爱情希望的徐丽莎更为沉重的精神打击。作为对工厂有突出贡献的工程师，要求得到一间安身的宿舍竟然也成了问题，致使已陷入生活困境的徐丽莎又面临着现实的绝境。而徐丽莎在与命运抗争的同时又常常囿于自我封闭中，信奉那种“也许生活全凭运气，很难说有没有幸福……”的看法。她跟助手董少山之间在真挚的友谊中萌发爱情，可是长时期里不敢承认这种爱，当她的知心好友小高向她挑明这就是爱情，她自责地说：不，这不应该。

影片在揭示矛盾冲突的过程中，也真实地展示了处于变化中的生活动态，无论在徐丽莎的社会生活还是家庭生活的环境中，都或强或弱透视出正在变动着的时代气氛和生活气息。在进入改革开放80年代新时期后，所呈现的生活状态更是明快的时代氛围与不易割除的世俗痼疾形成鲜明对比。东胡家巷居民生活中离不开的那口井，即将被接了十几年的自来水管替代，朝夕相处几十年的邻居，玲玲娘要搬到新的楼房里去住；最热心劝徐丽莎跟丈夫

和好的马阿姨，却管不了自己孙女兰兰的私奔……。徐丽莎也在变，也不是一味地强忍痛苦，在朱世一公然的侮辱面前，她勇于大胆宣布：就是爱上了他，又怎么样？我可以爱张少山，李少山，就是不爱你。最后，她还毅然主动向董少山表示自己的爱，迈出重新争取爱情幸福的实际行动。正是在这变动中又意外招来了新的打击，刚燃起的希望之火被董少山的畏缩、后退给轻易地捏灭了，这反复中的落差，进一步揭示出矛盾的深刻性。

影片结尾不急于对徐丽莎命运作最后解说，而是定格在绝望的神情上，使之处于模糊的、尚无定向的阶段中。绝望可能导致绝命，也可能彻底醒悟，战胜自我压制，开始新的拼搏。不表现徐丽莎直接跳入井中，这是编导对生活作出的富有内在力度的新开掘，以多种可能性代替一种可能性的艺术再现，是更符合现实生活本身的复杂性，并且以一种含蓄的艺术魅力引发人们多向性的审美思考，这种含蓄的艺术美散点式地散发在社会生活、家庭生活真实自然的环境氛围中，以及一些富有神韵的细节中。就徐丽莎被丈夫拒之门外这场戏的表现看，将极度尖锐的冲突融于无言的情绪对峙和心理较量中，富有强烈的内在张力。那个晚上，徐丽莎从董少山处大失所望，拖着疲惫无力的脚步回到家时已是深夜了。朱世一坐在堂屋圆桌旁，听到徐丽莎缓慢、沉重的上楼声，抬起头看钟，徐丽莎插上钥匙开门，开不开，朱世一猛地站起，抓起钟向门砸去。他在孤独的痛苦中恼羞成怒，反锁上门、又砸门，其本意并不是要把妻子砸跑，而是发泄怒气和施加压力，威逼妻子就范。而徐丽莎对他的突然发作和打击，表现得十分冷漠，一动不动地站在门口，接着转身就走，没有激动、惊恐，更无丝毫悔愧、哀求，此时出现一个精彩的特写镜头，房门锁孔上的一串钥匙不停地晃荡，这是多么含蓄而意味深长的镜语。从表层看，是朱世一把徐丽莎关在门外，报复她，使她无家可归；可是从深层看，是徐丽莎对这个家再也没有犹豫了，她把钥匙留在门上，钥匙和它的主人分离了。这意味着徐丽莎彻底摆脱这个“家”的躯壳。过去她尽管无数次地提出离婚，甚至躲到单位实验室独居，可总是无可奈何地屈从于朱世一的纠缠和社会的压力，以至这个家的躯壳一直维持着。在这场最后的冲突中终于使徐丽莎摆脱了它，而其后果既导致徐丽莎濒临绝境，冥冥长夜瘫坐石条上与井为伴，可是另一方面是否也透视出徐丽莎决心不再屈从的精神觉醒呢？

影片的成功更重要的还在于潘虹出色地创造了知识女性徐丽莎的形象，她以对角色命运真切细腻的把握和感应，以不懈的开拓精神和娴熟的艺术技巧，赋予徐丽莎这一人物独特的艺术魅力，使角色洋溢着悲剧美。继人们被陆文婷的悲剧美倾倒后，又被徐丽莎的悲剧美所征服。这两位悲剧女性有着一定的相似性，然而潘虹在陆文婷后再次获得明显的成功，却不能归之于角色相似性，演起来得心应手，相反是克服了更大难度，在相似而又不重复中取得了新的收获。曾有记者向潘虹提出陆文婷和徐丽莎的形象会不会有重复感，潘虹对此明确表示：我有把握演出她们的不同……，我觉得这两个妇女

形象没一点儿相似，她们的存在都有着各自的价值。潘虹的信心实现了，她终于第二次摘取了“金鸡奖”最佳女主角的桂冠。

潘虹真切自然地表达出角色经历跨度大的特点。她细腻刻画了徐丽莎从青年到中年性格逐渐变化发展的脉络。青年时期的徐丽莎在出身不好的政治压力下，性格沉郁、压抑，不苟言笑，独善其身，可同时又流露出性格中潜在的直率、单纯和不乏幻想的一面。她在跟朱世一相恋时那欢快明亮的眼神；她第一次见朱母尽情倾吐起自己孤苦身世；婚后对婆婆的唠叨、无理纠缠公然不耐烦地顶撞。进入中年以后的徐丽莎的性格日益分裂，一面是事业的成功，潘虹尽情表现职业女性那种全身心投入的敬业精神，以及潇洒、干练、漂亮大方的风采；另一面对爱情婚姻不幸带来的悲苦压在心底，性格上的压抑表现为一种冷漠和凄凉。潘虹以细微自然的神态表现徐丽莎在与丈夫冲突中发自内心的轻蔑和无限的厌烦，于困境中仍竭力维护自尊的默默抗争。然而，潘虹在表演徐丽莎毫不示弱地喊出“就是不爱你”时，圆睁着双眼，满腔怒气似火山爆发一泻而下，也显示出奋起抗争的刚烈，充分展现了人物性格的多侧面，在强忍痛苦的压抑中又不失固有的正直和单纯。后来徐丽莎重新启开封闭的心灵，直至遭遇到更沉重的打击濒临绝境，她性格上的自我分裂、自相矛盾始终不断，潘虹在表演上清晰地把握住了这一性格的脉络，入情入理，洒脱自然地层层展露无遗，这个人物身上多彩而鲜明的性格清晰地留在了人们的心里。

潘虹对徐丽莎人物形象出色创造的最精彩之处，还在于她深切地感应了人物的心灵，富有神韵地表演出人物独特的心理困境和忧郁的精神气质，使人物的悲剧命运升华为一种悲剧美，激起人们对徐丽莎短短一生的无限悲叹，引发人们广泛的联想和反思的冲动。潘虹在表演徐丽莎心灵的悲哀中着力赋予其深沉的历史重压，以及重压下女性自身的负担。潘虹曾说过：当然我憎恨扼杀徐丽莎的那种世俗，但我又看到生活在世俗中的徐丽莎也战胜不了自己身上的世俗，她追求虚无缥缈的东西，她也用封建的伦理道德来束缚自己。在社会扼杀她的同时，她自己毁灭着自己。潘虹对角色这种深刻的感悟，以及她充满灵气的表演，使她与角色真正地合二为一。徐丽莎内心复杂微妙的心理冲突，在片中总是以富有神韵的眼神流淌出来，常让人一下子穿透人物的表层，进入她的内心世界。徐丽莎洗瓶搬筐，因力弱失手连瓶带筐翻落地上，在厂长责怪声中，她蹲在地下收拾烂瓶流露着沮丧的眼神，小声地说“我赔”，那不屑辩解的神情一下子让人感到一个受压灵魂中闪烁着的自尊。徐丽莎做了人流后受到丈夫、婆婆的责骂，先是抽泣着，委屈地申辩着，而当朱世一毫不怜惜地痛斥她“你太自私了，真是本性难移”时，她止住抽泣，以惊愕的眼神盯着他，这一眼透出她对丈夫那份痛切的失望感。徐丽莎提出离婚后，在法院、居委会不断调解的日子里，面对朱世一无端纠缠的情景，她不时流露出那双漠然无神的眼光，让人深深感受到她对丈夫无比憎恶而又无力反抗的凄苦心情。徐丽莎不堪忍受朱世一公然侮辱，离家到单

位实验室独居后，在朱世一轮番地借助居委会和工厂党支部的力量威逼她回家的最后一次吵闹中，徐丽莎在满屋子的人群中静坐着，听着七嘴八舌一片劝声，低垂着头，眼神呆滞中压抑着无奈和痛苦，当听到党支部何同礼也说：徐工程师老住在厂里总不好吧，再说，全厂一千五六百职工，家里闹点小矛盾就往厂里搬，那还行？她慢慢地抬起头，眼神清明地一现，明白这是最后的逐客令，非得回去不可了。这以后，伴随徐丽莎命运再次的反复挫折，她的不同眼神传神地透现出丰富的心理变化。自朱世一逼她回家后，她对这个家已冷漠的同时，又在眼神中流露出茫然和冷静，这意味着她在寻求新变化。她在下决心去董少山家时，眼神中燃起热情的火花，“你跟我走吧，等我一离了婚，我们就生活在一块儿”。可在董少山犹豫、退缩的回答中，徐丽莎眼神中的热情渐渐消失，回复了她那惯有的冷漠，默默地离去。最后又被朱世一拒之门外，瘫坐在石条上时，眼神越来越冷峻，从漠然变得麻木，久久地呆呆地凝视着眼前那口井，似乎一切都空白了。此时，凝聚在人物心灵中的悲剧美，随影片的定格也留驻在人们的心头。

（奚姗姗）

甘泉玛侬

Manon des sources

1986 彩色片 114 分钟

法国雷恩影片公司/电视二频道/意大利电视二台/DD 制片公司等联合摄制

导演：克洛德·贝里

编剧：克洛德·贝里 杰拉尔·布拉什

(根据马尔塞·帕尼奥尔的长篇小说《山泉》改编)

摄影：布鲁诺·努伊当

主要演员：艾玛努埃尔·贝阿尔(饰玛侬)

伊波里特·吉拉铎(饰小学教员)

伊夫·蒙当(饰塞萨)

达尼埃尔·奥德叶(饰于果林)

本片获 1986 年法国电影凯撒奖最佳女配角奖(艾玛努埃尔·贝阿尔)

【剧情简介】

30 年代，法国南方普罗望斯省的北部山区。花圃主人塞萨·苏倍朗把一支支娇艳的康乃馨花采撷下来，放进大藤篮，准备送到集市上出售。十几年前，他从若望的遗孀手中廉价买下这片有泉水灌溉的园地；由于经营得法，他已成为这一带数得着的富户了。只可惜他的侄儿于果林至今未娶，他不免为苏倍朗家族后继无人而担忧。

那天从城里来的小学教员到山村采集标本。不期邂逅牧羊女玛侬。玛侬是十多年前积劳成疾而去世的若望的遗孤。她的父亲死后，她的母亲准备带她离开山村，她这时却意外地发现父亲之死，是邻居苏倍朗叔侄的阴谋逼迫所致。于是她拒绝随母亲离村，她要留下来伺机为父复仇。如今，当初的幼女已变成亭亭玉立的姑娘。虽然她的母亲(歌剧演员)常来信，叙说演出歌剧的成功，并期望母女早日团聚，但是玛侬并不羡慕城里的舒适生活，父仇未报，她决不离村。

她在放羊时，总在草丛和树下安放诱捕猎物的铁夹。每当她驱赶羊群回厩时，又总能捡到被铁夹夹住的猎物：有时是鹧鸪之类的飞禽，有时是野兔之类的走兽。她把猎物送到市集出售，收入也不少。她哪知道这些猎物并不是自己落入陷阱的，而是有人猎得之后放进夹子中的。那人就是她的仇人于果林·苏倍朗。

当年于果林同他的叔叔塞萨合谋堵塞若望家的水源，逼死善良的若望。

如今于果林却疯狂地爱上了若望的女儿玛依。他爱得如此强烈，以致他不敢正面看她。他每天悄悄地尾随玛依放羊，又悄悄地把她猎得的飞禽走兽放进她布下的铁夹之中。有一次他偷看到玛依在池塘里洗澡，待玛依走后，他在池边拾得玛依遗留下的一截丝带。回到家中，他用针线把那截丝带缝在他胸口的皮肉上。钻心的疼痛使他亢奋到极点。他的叔叔塞萨发现于果林情绪反常，便问他是否爱上了哪位姑娘。于果林供认他爱上了玛依。塞萨曾热烈地爱过玛依的祖母——若望的母亲弗洛莱特，由于弗洛莱特在他服兵役期间嫁给了别人，塞萨一直对她怀恨在心。因此，他讨厌弗洛莱特的儿子若望，并无情地逼死若望。而如今苏倍朗家的唯一的男裔于果林却爱上了若望的女儿！塞萨不禁为命运之不可捉摸而喟叹，但为了苏倍朗家早日有下一代的继承人，塞萨同意于果林追求玛依，并劝他到城里去买身新衣裳，好好打扮打扮，向玛依正式求爱。

但玛依那时已爱上了新来的小学教员。她在放羊的路上遇见一身新装的于果林。于果林羞怯地向她求爱，她不仅不为所动，反而更加讨厌他、恨他。

那天晚上，风雨大作。玛依潜入苏倍朗家，放火焚烧叔侄经营的花圃。次日，有一头离群的小羊从山崖滑下，她为了追赶小羊也滑到崖下，想不到在崖下的山洞中，竟发现终年为小镇及周围山村供水的泉源。复仇之心驱使玛依堵塞了泉眼。

小镇广场上的喷泉开始干涸。镇上的居民以及周围山村的村民都断了水。为了饮用以及灌溉花圃，于果林也只得驱赶驴车到远处运水。从城里请来的水文专家对此也无能为力。本堂神父称一定有人犯了罪才触怒上帝，以断水来惩罚居民。教堂决定组织一批纯洁的少女，祈求上帝的宽恕。玛依当着大家的面揭发了十几年前塞萨和于果林叔侄俩堵塞水源、逼死她的父亲并从她的母亲手中廉价攫取她家田产的阴谋罪行。叔侄俩矢口抵赖。于果林在绝望中向玛依求婚，遭到她的严词拒绝。玛依的控拆震动了镇民和村民。在群情激愤中，于果林黯然离去。塞萨正在向镇长和小学教员为自己辩解时，忽有人来报告：于果林已在花圃前的一棵果树上自缢身亡！

玛依和小学教员拨开堵塞泉眼的石头。泉水又使小镇和山村恢复生机。两个有情的青年终于结为夫妻。玛依的婚礼更使失去侄子和失去面子的塞萨悲恨至极。

一辆长途汽车开到镇上。车上走下一位耄耋老妇。她是弗洛莱特生前的挚友，显然她有话要对塞萨说。她质问塞萨当年为什么没有给弗洛莱特回信，因为弗洛莱特在塞萨参军后发觉自己已怀身孕，遂写信告诉塞萨，并期待他回来结婚。弗洛莱特为了保全自己的名誉，曾一再设法打胎，却不成功。塞萨一直不回信，她无可奈何地远嫁，不久便生下若望。塞萨得知这一秘密，如遭雷击，原来十几年前他逼死的若望竟是他的亲骨肉。为什么他没有收到弗洛莱特的最后一封信呢？这只能是命运的安排！他极度悲伤地去求见玛依，希望得到她的宽恕，但玛依始终拒绝见他。他寂寞地回到山村，知道自

己的末日将临，于是给玛侬写了一封长信，说明事情的原委，承认自己的罪孽，并宣告他的全部遗产，应由他唯一的血亲后裔——玛侬继承。写罢遗嘱，他躺到床上，因心力衰竭而去世。

【鉴赏】

这是影片《弗洛莱特的若望》的续篇。与它的上篇相比，这部影片的结构更紧凑，主题更突出。帕尼奥尔的原著《山泉》可以说是一部以自然描述见长的小说，人物都置身于被描绘得十分细腻的环境之中，农庄的一草一木，田园的枯荣和山水的兴衰，决定着人物的思想意识、言行举止以及人际关系的恩怨。同《弗洛莱特的若望》一样，《甘泉玛侬》也大多把人物置于中景或全景，让他们同环境溶为一体，成为环境的一部分，成为受自然力量支配和驱使的奴隶。这种自然力量就相当于人们所说的命运。所以，影片导演以威尔第的歌剧《命运的力量》的主题音乐作为影片的主题音乐，他最初甚至想以《命运的力量》作为影片的标题。命运的意念决定了《甘泉玛侬》的叙事结构不同于《弗洛莱特的若望》的叙事结构。如果说《弗洛莱特的若望》是情节剧，那么《甘泉玛侬》则从希腊悲剧中汲取了表现力。玛侬是个纯洁的姑娘，但是在她的美丽而纯洁的外貌下始终有一颗被复仇的愿望所煎熬的破碎的心。她的纯洁早在童年就受到了恶的损害，而恶的根源在于她所生活的社会，在于存在着利欲、恩怨而相互残害的人类社会。如果仅止于此，那么影片仍只是情节剧。而《甘泉玛侬》实际上还是一个怨怨相报的因果分析，在这个分析中，玛侬这个人物在很大程度上被描绘成命运的代理人，在她的身上交织着爱情和复仇的双重主题，但最终战胜一切的，不是爱，而是仇。这就使本来可以是情节剧的这部影片，具有希腊悲剧的格局。

既然如此，人物的设置便也有了象征的意味。影片中的玛侬被表现为类似神话传说中的山林仙女。她很难得开口说话，除了后来她气愤地控诉苏倍朗叔侄迫害她的父亲的罪行时说了几句简练而有力的话之外，她的声音主要是驱赶羊群的吆喝。她吹着亡父遗留给她的口琴，赤身露体地在树林中同一只山羊共舞，那情景就像希腊神话中的牧神。

不仅她具有象征意味。于果林和塞萨在影片中的经历也类似希腊神话中的“变形过程”。于果林在影片开始时像个贪色的、弱智的小丑，在为爱情而自尽之前，他几乎已变成疯狂爱情的高贵的祭品，悲剧式的受害者。塞萨也由原先贪婪的农民形象转变为忍受身心致命伤痛而临死坦然的勇者，那种认命的气度简直像希腊神话中的至死不为巨石压顶而折腰的泰坦。

影片的叙事结构也显示了希腊悲剧的特征，怨怨相报、因果轮回的主题一再重复。《弗洛莱特的若望》中的若望寻求水源的执着，在《甘泉玛侬》中得到呼应，那就是于果林求爱的执着，这两个人物都是由执着而堕入疯狂，最终不惜捐躯。当年于果林和塞萨以堵塞水源逼死若望，玛侬也以同样的手段把他们推向灭亡的深渊。《甘泉玛侬》开始时人们在做一口棺材，影片以塞萨死在床上而告终，显然棺材与死构成前后的呼应，成为命运的象征。导

演克洛德·贝里的影片仿佛让观众经历了一次与命运较量的斗争，以悲剧的结局使观众得到宣泄，这正是对古老的悲剧传统的一种继承，也是对悲剧遗产的一种发扬。欧洲向来以创新作为一种时尚，使电影越来越变成曲高和寡的孤芳自赏的作品；好莱坞电影则追求票房，不惜付出浅薄化的代价。要从这两者之间闯出第三条路子，是需要一点勇气的：要不怕创新者讥笑浅薄，又要敢于投入大资金而不怕与好莱坞争夺市场，拍出比好莱坞影片底蕴深厚得多的影片。克洛德·贝里这样做了，而且应该说他得到了电影赖以生存的观众们的欢迎。虽然他的影片（《弗洛莱特的若望》和《甘泉玛依》，乃至后来的《萌芽》）没有获得“最佳影片”之类的大奖，但观众人数之多证明他所走的路子是“电影危机”声中使人看到希望、感到有理由乐观的一条路子：电影的继续辉煌既有赖于它的大众化，又有赖于它所承载的文化底蕴，只有这样才能维系它与观众的关系。

（李恒基）

毒如蛇蝎

Ormens v g r h lleberget

1986 彩色片 112 分钟

瑞典电影工业公司/瑞典电影协会/瑞典电视一台联合摄制

导演：玻·维德贝格

编剧：玻·维德贝格（根据托格尼·林格伦小说改编）

摄影：约恩·佩尔松 罗尔夫·林德斯特伦等

主要演员：斯蒂娜·埃克布雷德（饰蒂）

斯特兰·斯卡斯加德（饰卡尔·乌尔萨）

雷内·布吕诺尔松（饰亚尼）

佩妮娜·奥斯特格伦（饰埃娃）

【剧情简介】

19 世纪中叶瑞典北方农村。时已深秋。披满红叶的槭树把风雪将至的大自然点缀得生气盎然。一个脑满肠肥的老人手执寒光逼人的锯条走过红叶如火的山林。由于营养过剩，他的脸红得像醉汉，一双贪婪的眼睛在浓密的毛发下发出金属般的寒光。他就是乌尔萨老爷，村中的头号富户。

他拥有村中最肥沃的土地，他经营的木材生意给他带来巨大收益，他在村中唯一的一幢楼房的底层开设的食品杂货店是村民得到食物和生活用品的唯一来源。倘若你无钱购买，乌尔萨老爷允许赊账。他那帐本上记满了村民赊欠的款项。

寡妇蒂的债款利上滚利，她已无力偿还，甚至定期需缴的利息，她都往往难以支付。她上有病弱的老母需要赡养，下有一群子女嗷嗷待哺。每逢债主上门索取利息，她若无钱，就以自己的身体供债主泄欲。这已是老规矩了。以前她母亲以身抵债，如今母亲老了，只好由她替代。那时母亲会领走孩子，老财主便脱衣同她上床。事毕，老财主满意而归，蒂则整顿衣衫，坐到风琴前演奏乐曲，仿佛音乐能洗去她方才身为泄欲工具的屈辱。

蒂还经常为村中每逢节庆举办的晚会演奏舞曲。那年圣诞节，她在晚会上结识木匠雅可布。木匠是外地人，虽然瞎了一只眼睛，但是他强壮、能干。蒂爱上了他。于是雅可布住进蒂的家中，成为这个没有男主人的家庭的男主人。

雅可布的到来，给蒂一家带来了欢乐。他为蒂打家俱，为孩子们做木偶，还悉心侍候年老多病的老太太。他用冰雪搭制小屋，与孩子们一起游戏。最重要的是，他用劳动为蒂挣得了付债款利息的钱。债主上门索债时，蒂可以不当泄欲工具了。

老乌尔萨贪婪成性、纵欲无度，终于一病不起，小乌尔萨不仅继承家业，

也继承了老乌尔萨让无钱还债的债户家的女人以身偿付的索债方式。他虽外表比父亲瘦弱斯文，白净的脸上架着一副金丝边眼镜，而且要债时总带本宣传宗教教义的书籍，宣讲基督徒职责义务之类的道理。但其贪婪好色比他父亲更甚。

那天，他到蒂家索债，见到桌上放着付利息的硬币，雅可布在床上搂着蒂睡觉。他悻悻取走了硬币，雅可布使他无法以索债为由在蒂的身上泄欲了。

然而，不久村上来了个留着小胡子的男人，寻问雅可布。雅可布显出害怕的表情，同小胡子嘀咕几句之后，便跟小胡子走了。有人说小胡子是密探，雅可布是被通缉的逃犯。总之，从此雅可布不知去向。

蒂的老母此前已死。雅可布失踪后，蒂又不得不独立支撑一家人的生活。为了不当泄欲工具，蒂痛心地带未成年的儿子去当苦力。偏偏又遇上大灾荒。断炊的蒂不仅无钱支付债款利息，还得向财主借粮。她不得不再次让自己供小乌尔萨泄欲。

小乌尔萨并不以蹂躏寡妇蒂为满足，他发现蒂的大女儿埃娃已亭亭玉立，便对埃娃产生歹念。他得知埃娃喜爱音乐，便送她一把小提琴，并提出要埃娃与他睡觉。蒂不允，说埃娃很可能是小乌尔萨的同父异母的妹妹。满口仁义道德的小乌尔萨并不怕犯乱伦罪。他逼蒂付清小提琴款。蒂无钱，他便收回提琴。

埃娃得知提琴已被收回，便要去索取。蒂知道索取提琴的代价必是埃娃失去贞操，阻拦埃娃。但女儿执意不从。提琴虽被埃娃要来了，她从此也成为小乌尔萨的情妇。

失踪已久的雅可布忽然意外地回来了。一家人高兴万分。但他已不再是昔日强壮而能干的男子汉；他变得沉默、易怒、酗酒。……有一天，他酒醉回家，发现索债的小乌尔萨又在奸污蒂，便趁着酒兴要阉割财主，虽然弄得财主鲜血淋漓，却并未成功。蒂包扎了小乌尔萨的伤口，送他走了。她躺在醉倒在床的雅可布的身旁时，犹惊魂未定。半夜，她发觉雅可布并不在床上，便叫醒儿子四处寻找。这时乌尔萨家门前人声嘈杂，原来雅可布端着猎枪静坐在乌尔萨家屋顶的烟囱上，人们喊他下来，他只是不理。小乌尔萨叫人在壁炉中燃烧麦草，想用浓烟熏走他。滚滚的浓烟遮断了雅可布沉默的身影。待清晨烟消天明，屋顶上已不见雅可布，雅可布原来端着的猎枪却倒插在墙下的雪堆中。

埃娃因小乌尔萨长期奸宿而受孕，临盆时偏遇难产，孩子虽然生下，她却因失血过多而死去。蒂悲痛地埋葬了埃娃，并让小乌尔萨抱走了男婴。

前来逼债的小乌尔萨遂把眼光转向蒂的儿媳，要她代替蒂以身还债。蒂和她的儿子亚尼抵死不从，小乌尔萨恼羞成怒，带人来拆蒂家的房屋，因为这房屋早就抵押给他了。亚尼端起雅可布留下的猎枪，几次想射杀小乌尔萨，总下不了手。小乌尔萨却毫不手软。屋顶被掀掉了。躲在房屋内的一家老小吓得大哭大叫。这时，屋后的山石突然滑坡，滚滚巨石夹着泥沙顷刻间卷走

了残破的房屋，房屋内的蒂一家人以及房屋上的拆房的人全都被埋入塌方的土石之下。

【鉴赏】

本片导演玻·维德贝格是瑞典 60 年代初兴起的“新电影”的鼓吹者和急先锋。他在 1962 年发表的《瑞典电影面面观》被认为是这个“新电影”运动的宣言。宣言的锋芒所向，直指享有国际盛名的英格玛·伯格曼。他谴责伯格曼的影片只“热衷于制造有损瑞典民族形象的粗劣的神话，夸大外国人乐于确认的虚假概念”；他称这些影片是“垂直电影”，因为它们缺乏同现实的横向联系，影片中的人物形象不是被夸大便是被贬低；电影语言过于雕琢、抽象和理念化。对于这类影片，玻·维德贝格认为，每出一部就是一场灾难。因为当对瑞典电影界不只是伯格曼热衷于拍摄这类“与社会脱节”的影片，其他导演也竞相仿效，结果使电影与现实的关系日益萎缩。

玻·维德贝格对伯格曼以及当时的瑞典电影的责难，固然不无偏激之处，但他的振臂一呼却造成了一次巨大的震动，使当时颇为萧条的瑞典电影顿时出现兴旺的希望。因为，伯格曼拍摄的那些极端个人化的、内省的、理念化的影片虽然在国际影坛享有盛名，但是距离一般观众的接受水平毕竟相去甚远。观众人数的每况愈下，使饱受电视普及和美国影片泛滥等多方夹击的瑞典电影业萧条加剧。到维德贝格发表《瑞典电影面面观》的 1962 年，瑞典电影的年产量仅 14 部。正如美国电影史家埃曼所说，“每当电影发展遇到困难时，人们总向写实主义求援”。维德贝格责难伯格曼，正是为了向写实主义求援。如果不在观念上突破当时“大师当家”的局面，瑞典“新电影”就无法登场。事实上，在玻·维德贝格的带动下，从 1963 年到 1973 年的 10 年间，瑞典影坛涌现出 75 位新导演。这是瑞典电影史上从未有过的盛事。

作为伯格曼电影观的对立面，玻·维德贝格的主张自然是写实，是强调与现实的横向联系。最初，他仿效法国的“新浪潮”和“纪实电影”的手法，捕捉“现实的原初风貌”。他的处女作《婴儿车》，排除了人工布光，用原始的摄影技术，反映马尔莫古老的工人区特有的情调和气氛。影片叙述一个工人阶级的姑娘与一个流行乐手的恋爱故事。她怀孕后，不愿成为生活上依赖丈夫的妻子，而宁肯不结婚，独立承担育儿的责任，以自食其力实现自己的独立人格。影片结束时，维德贝格让窗户上的玻璃反射出阳光，让强烈的光束照在这寻求自身解放的姑娘身上。这说明维德贝格追求的并非是冷峻的写实，他情不自禁地流露出某种抒情的、浪漫的倾向，表现出他对他所描述的人物的由衷的热爱。后来，玻·维德贝格的抒情倾向日益明显，而且通过社会写实，他更热衷于对人物的心理分析，这就使他的叙事增加某种厚度。而且，他的写实不再局限于当前或当代的现实，他把写实的笔触探向历史，探向本世纪初，甚至上一世纪。因为在他看来，当前的现实是历史现实的继续，而历史的现实已萌发当前现实的元素。无论是描写当代现实或历史现实，玻·维德贝格始终把自己的视点落在社会下层人民的身上，他注意表现下层

人民的困苦、阶级压迫乃至直接描写工人运动和人民的反抗。由于他十分重视心理描写和环境描写，因而赢得“笔法细腻的、抒情的社会电影摄制者”的声誉。

影片《毒如蛇蝎》是他在艺术上成熟后的作品。此前，他已拍摄了《乌鸦居民区》（1962）、《黑暗的尽头》（1963）、《秃鹰的末日》（1964）、《把你的钱翻上30倍》（1966）、《艾尔维拉·马迪甘》（1967）、《阿伦达1931年》（1969）、《乔·希尔》（1971）、《屋顶上的人》（1977）、《维多利亚》（1979）、《玛佐卡来的人》（1984）等10来部影片，早为国际影坛瞩目。《毒如蛇蝎》上映后，影评界认为这是玻·维德贝格艺术上最成熟的杰作，影片多次应邀参加各国际电影节。

玻·维德贝格曾回忆影片拍摄的缘起。他说：“我是在奥地利滑雪时偶尔读到托格尼·林格伦的小说的。我在读小说的时候，眼前便浮现电影的画面。读罢小说，我已迫不及待地要把它搬上银幕，唯恐别人抢在我的前头。”但当他获得小说改编权后，改编工作却颇费周折。这是他第一次根据小说拍电影，由于他太喜爱这部小说，他就力求忠实于原著。但把文学作品搬上银幕，不进行“再创造”是不行的。如何使影片保持原著的风貌？维德贝格采用旁白的形式搬用了小说中叙事者的语言。这旁白随着影片人物走过红叶如火的山林，把观众带入故事发生的19世纪中叶的瑞典北方农村；影片结束时，旁白又以史学家追叙一次山区大滑坡的自然灾害，把观众带出影片，并诱发观众对这场历史上确实有过的灾害，作出重新思考。

影片既然无法搬演文学叙事中的每个细节，玻·维德贝格便把描述的重点放在环境渲染和心理分析上，并以此作为情节发展的基础。

影片开始时的深秋的山林以及老乌尔萨手中的那面寒光闪烁的锯条一开始就使观众领略到在大自然蓬勃的生气和砍伐这生气的象征物——锯条之间形成的紧张的力度。接着财主与穷人之间的对立也通过一系列细致的描述铺展开来。老乌尔萨的自信和村民的卑怯在那一组雪橇驰过黑暗的街道的画面中得到真实的描绘。乌尔萨父子虽然有钱有势，但他们的精神是贫乏的，农妇蒂虽然贫穷到只能卖身糊口，但她以及她的子女们精神却是富有的。乌尔萨父子在影片中每次出现，不外乎奴役农民，或算账讨债，除了积累财富，就是性交。对于他们来说，性交不是爱情的行为，而是一种索债的方式。同他们相反，蒂和雅可布却有纯真的爱。与这种纯真的爱相联系的是勤劳、正直、坦诚和家庭的温馨。蒂和她的女儿埃娃更以音乐来表达她们内心的丰富和灵魂的优美。她们被迫卖身，但是她们没有出卖灵魂，卖身是她们求生的一种方式。影片中有一个画面十分令人惊悚。农妇蒂一面在忍受乌尔萨伏在她身上泄欲，一面在贪婪地啃食面包。那是饥荒的年代。为了果腹，为了养活一群孩子，一无所有的农妇只有出卖自己的身体来换取几口赖以苟活的面包。在影片中，性主要被描述为阶级压迫的象征。

但是作为纯真爱情的性，在影片中也得到了抒情的描绘，那就是雅可布

与蒂短暂而充满温情的关系。雅可布来到蒂家之后，日子过得像阳光一样灿烂。雅可布为孩子们做木偶，为蒂做床和家具，还用雪搭制房屋。一家人欢声笑语不断，又弹琴又唱歌。纯真的爱情是温馨家庭的基础。可是，在阶级压迫的社会，这种爱情注定是残缺的，它将被没有爱情的性所取代。雅可布失踪了；雅可布被逼疯了；雅可布最后消失在浓烟滚滚的烟囱中。

不能认为玻·维德贝格借阶级对立的题材，是为观众塑造了两组好人和坏人。他的手法比简单化、脸谱化要复杂得多。他说：“影片中那两个商人父子，不是一般意义的坏蛋。他们逼债，他们以债户女子为泄欲工具，他们盘剥劳动者，他们甚至拆房，逼穷人无家可归，这一切他们都认为没有错。只是我们认为不对。有时候，他们或许会怀疑自己是否正确，但最后他们还是按照自己认为应该怎样的方式去做。”影片在塑造乌尔萨父子时，正是“尊重”了他们的思维逻辑，给他们的行为以充分的心理依据。乌尔萨父子都是笃信宗教的教徒。他们认为自己的行为并没有与教义背道而驰。维德贝格说：“我是个无神论者……我无法理解上帝是什么？所以我能看到那些信仰上帝的人所看不到的东西。”所谓信仰上帝的人，既是指乌尔萨父子，也是指蒂和她的儿女们，压迫者和被压迫者都信仰上帝，他们都看不到维德贝格想要向观众揭示的东西：不可调和的阶级对立。

影片中有些场面是令人难忘的，除了上面已经提到过的饥饿的农妇在忍受财主以其为泄欲工具的同时大口吞食面包的画面之外，埃娃难产失血过多而死，醉归的雅可布怒而阉割小乌尔萨，半夜失踪的雅可布端枪出现在乌尔萨家屋顶的烟囱上，以及最后那个山石滑坡埋葬一切的场面，也都十分惊心动魄。

（李恒基）

牺牲

Offret

1986 彩色片 145 分钟

瑞典电影学会/法国阿尔戈斯影片公司联合摄制

编导：安德烈·塔尔可夫斯基

摄影：斯文·尼克维斯特

主要演员：厄兰德·约瑟夫（饰亚历山大）

苏姗·弗利德伍德（饰阿代拉伊德）

艾伦·爱德沃（饰奥托）

古德龙·吉斯拉多蒂尔（饰玛丽亚）

瓦莱丽·梅莱斯（饰朱莉亚）

本片获 1986 年戛纳国际电影节评委会特别大奖和国际评论奖

【剧情简介】

夏末的一个雾天，著名文艺家兼记者亚历山大在湖边种树。他给他帮忙的儿子讲述着一个久远的故事：一个东正教老修道士对他的学生说：“你应该天天给树浇水，直到把树浇活为止……”亚历山大对儿子说：“……如果有人每天在同一时刻做同一件事情，就是说，系统地、有规律地重复某一个固定的动作，那么，世界就会变化！事物就会变化！……”

邮递员奥托送来了朋友们祝贺亚历山大生日的电报。

亚历山大和他的儿子、奥托三人一起穿过马路，在荒野中走着。奥托谈起了对亚历山大的印象。他说：“……您是著名的记者、演员、剧作家……您又是评论家……可您却那么忧郁……”他还劝亚历山大不要担心，不要悲伤。什么也不要等待。当亚历山大问及怎么知道他在等待时，奥托，这位神秘又古怪的人讲出了一番颇具哲学意味的话：“我们都在等待着什么。比如我吧，我这一辈子都在等待着。我好像是在火车站台上，我感到已经过去的一切并不是真正的生活，只不过是一种对真正生活的期待，一种对真实的、重要的事物的等待而已……”

一辆汽车在小树林旁停下。亚历山大的夫人阿代拉伊德和他家的医生朋友维克多从车上下来。维克多是来祝贺亚历山大生日的。

画外响起了亚历山大的声音：“人不愿和谐地与大自然一起生活，不愿意与大自然同呼吸共命运，不愿做大自然的朋友，而开始自卫了……”当亚历山大走进画面时，维克多对他说：“我不喜欢这些独白，亚历山大！”

亚历山大建议妻子和维克多坐车回家，而他自己与儿子则以步代车。一路上，亚历山大向儿子讲述了他和妻子发现这个他们安身立命的地方的经

过。并且谈起了对死亡的恐惧。他告诉儿子，死亡并不存在，但死亡的恐惧却是存在的。他说：“……这是一种难以忍受的恐惧。……不过，有朝一日只要我们不再害怕，这一切都会改变……”他向尚不懂事的孩子倾诉着自己对生活的看法：“人总是疲于奔命，防范着别人，防范着他周围的大自然。他总是在强迫大自然，由此导致了一种建立在暴力、强权、恐惧和依附之上的文明……人类一旦有了重大发现，就把这改变成武器……一位智者说过：‘所有为生活所不必需的就是罪恶’。”

亚历山大家的客厅里聚集着前来祝贺主人生日的朋友们。亚历山大的妻子谈起了她丈夫依靠戏剧出名的过去。在住宅前的路面上出现了两条车辙。奥托吃力地推着自行车朝这座住宅走来，车上驮着一个大镜框。

朱莉亚和奥托把一幅沉重的、装在镜框里的地图放在平台的地板上。奥托告诉亚历山大，这是一张欧洲 17 世纪后期的地图。人们把地图抬到了窗前，大家都围了过来。亚历山大认为这礼物太贵重了。但是，他说：“……奥托，我知道这对你算不上是一种牺牲……”奥托却反驳道：“为什么不会是一种牺牲？当然是一种牺牲。一件礼物当然象征着一种牺牲，否则礼物又是什么呢？”

餐桌前，女佣玛丽亚告诉阿代拉伊德，一切都就绪了，并请求离开。银幕上，玛丽亚的目光注视着观众。画面上映出了盘子、蜡烛和酒。玛丽亚转身穿过房间，走进通往楼上的盘梯。亚历山大说，玛丽亚相当古怪，阿代拉伊德则说：“她有时让我害怕”。朋友们的生日聚会时时被一种不安的预感包围着。

暮色降临。玛丽亚朝树林走去。

客厅里，朱莉亚神色忧郁地擦着酒杯。奥托依然坐着，维克多站在一旁。突然，远处传来了一声巨响，像是飞机的隆隆声。这声音越来越大，大家不约而同地向空中望去。

朱莉亚、阿代拉伊德和维克多等人不安地在屋里徘徊。响声震耳欲聋，震开了玻璃柜的门，一大瓶牛奶摔了下来，砸在地板上。牛奶洒了一地，沿着玻璃碎片四处漫流。

房前的草地上，亚历山大看见了玛丽亚。玛丽亚转身要走，但又停下来，回头看了一眼，并对亚历山大说：“我忘了，生日快乐！你该回去了，这里太潮湿。”她神秘地渐渐远去。

亚历山大在楼上儿子的卧室里。奥托走进来。他俩谈起了那幅名叫《三博士的朝拜》的画。这时，电视机中传来了总理的声音：“……我要告诉你们的就是要有秩序，不要混乱……你们都已经知道了，我们的国家正处在危难之中，一个四级导弹基地……我们应该防备一切可能出现的情况，我担心的是，可能出现一场悲剧，也许你们已经意识到了……在欧洲……任何地方都存在危险。”

亚历山大的卧房。他走到那幅画前站住了。他向上帝祷告：“……上帝

呵，我请你让我们度过这一危险的时刻，让我的孩子、妻子、维克多免遭死亡……如果需要，我可以离开我热爱的家，我可以放火烧掉我的房子，与家人断绝关系……我多么想从那种使人压抑而难以忍受的、心灰意冷的恐惧中解脱出来，上帝啊，帮助我……”

奥托走进亚历山大的卧室。他告诉亚历山大，他还有最后一个拯救大家的机会，那便是，去找玛丽亚，他家的女佣，并与她睡觉。奥托对亚历山大说：“……只有当你去了那儿，你才可能得到你希望得到的东西……这是件神圣的事情。她有这个权力……她是个巫婆。”

亚历山大来到儿子的房前。门开着，他走进去坐了一会儿便走了。

湖边的那座房子，亚历山大走到门前，敲门。

玛丽亚坐在床上，面朝着亚历山大，专心地听他讲述。亚历山大讲起了童年、母亲和故乡。最后，他终于对玛丽亚说：“……爱我，我求你，救救我吧，救救我们大家……如果你愿意，救救我们吧，我求你了……”

亚历山大和玛丽亚站在床前。玛丽亚双手捧着亚历山大的脸，脱去他的外衣、羊毛衫、内衣、抚摸他、拥抱他。并且说：“现在一切都过去了，可怜先生，别担心，不要怕……”

银幕上出现了一组黑白镜头。这是亚历山大的梦境。在他的幻觉中出现了惊慌失措的人群，地上到处是垃圾和污水……一个小男孩脖子上的伤口用纱布包扎着……在一片松林里，亚历山大躺在草地上，阿代拉伊德坐在他身旁。当她转过脸来时，观众却看见玛丽亚穿着阿代拉伊德的衣服，梳着她的发型，凝视着亚历山大。

在亚历山大的住宅前，阿代拉伊德、维克多等人在用早餐。平台的门开了，亚历山大露了一面就消失在门后。他溜着墙边走，穿过草地。悄悄地走进树林里，他在树林里钻来钻去，似乎在寻找着什么。

这时，整个房屋已燃烧起来，亚历山大却坐在房前的草地上。阿代拉伊德、维克多等人从远处跑来。亚历山大蹲在草地上，维克多跪在他身旁。亚历山大说：“是我放的火，别担心。听我说，维克多，保持沉默。”

亚历山大向着火的房子跑去，然后又奔向玛丽亚。他跪在她面前，抓住她的手。人们拽开了他，拖着他朝一辆救护车走去。人们用力把他推上车，他却自己打开车门，与奥托拥抱告别，平静地坐进汽车。

救护车从被烧着的房子前驶过。玛丽亚向前追了几步，便骑着自行车走了。

湖边，小男孩提着两桶水倒在树的周围，又拿了几块石头护好树干。玛丽亚站在路边，看着这一切。小男孩子躺在树下，头枕着石头，凝视着蓝天说：“‘开始是动词’，那是为什么，爸爸？”

【鉴赏】

《牺牲》是苏联著名电影导演安德烈·塔尔可夫斯基在瑞典拍摄的一部影片。随着这位当代电影语言大师 1986 年 12 月 29 日在巴黎辞别人世，《牺

牲》便成了他的谢世之作。

《牺牲》是塔尔可夫斯基不得不完全脱离俄罗斯文化的感性世界(风景、大自然、物质世界和俄罗斯人)而拍摄的第一部影片。在谈及该片的构思过程时,塔尔可夫斯基曾说:“在写作《牺牲》的初稿时,作品中所有的人物都鲜明清晰,情节的展开也鲜明而富于结构性,并不受制于我所处的环境。这一过程是自觉地进行的,它进入了我的生活……还有,在我拍摄第一部在国外拍摄的影片《怀乡》时,我就被一种感觉缠绕着,即《怀乡》将影响我的生活。如果按照剧本,那么戈尔恰可夫到意大利只是暂住。但是,在影片中,他死了,换句话说,他没有回到俄罗斯,这不是因为他不想回去,而是命运的决定。我也没想到,在意大利完成拍摄工作之后,我会像戈尔恰可夫一样,服从了上天的意志。还有一个令人伤感的事实深化了我的想法:阿纳多利·索洛尼岑去世了。他曾在我以前所有的影片里饰演主要角色。根据我的建议,他应该在《怀乡》中饰演戈尔恰可夫,在《牺牲》中饰演亚历山大。但他因病去世。疾病迫使他不能担任亚历山大一角。几年之后,我也身染重病,这意味着什么?我不知道。但我并不怀疑,这部诗电影将变得具体些,可以实现的真理物质化了,让人能够理解。并且,无论我愿意与否,影片本身将影响我的生活。”

的确,塔尔可夫斯基始终是从现时出发,从围绕自己的命运的现实世界出发进行创作的,但是,在创作《牺牲》时,这个他生活其中的现实世界已经不是他的俄罗斯故乡,他本人的境况也大大地有别于生活在俄罗斯的艺术家们。如果他想忠于自己,忠于自己的创作,他就必须改变。

那么《牺牲》与塔尔可夫斯基以前的影片有何不同呢?它的非俄罗斯化特点表现在哪里?它的风格和题旨有何变化?早在《太阳系》和《潜行者》中,导演也像在《牺牲》中一样,就在想象中展开情节。但是,那个想象中的世界是影片的创作者和观众都可以接受和理解的,因为它们是在俄罗斯拍摄的,摄影机描绘的是俄罗斯的文化和大自然的具体世界,是俄罗斯演员们生活其中,俄罗斯命运在其中展开的世界。无论在《牺牲》之前塔尔可夫斯基的那些影片在叙事手段和风格方面多么不同,但它们描绘的世界是可以触及的,现实的,真实的。借用塔尔可夫基本人的话来说,是“像审察文件那样观察生活,然后记录在胶片上”。在《牺牲》中,塔尔可夫斯基不得不完全脱离俄罗斯的人文环境。导演必须在另一个世界里找到自己,而不受制于影片情节展开的具体地点和风格特点。那么,这另一个世界是什么样的呢?在《怀乡》中,这另一个世界是很具体的,那便是西方,与当时的苏联对立的西方。而在《牺牲》中,这种东西方的对立已经不复存在。在该片中,这另一个世界只是一个拍摄地点。它不是俄罗斯,也不是西方,只是一个人间悲喜剧发生的地方。从这个观点出发,《牺牲》中情节开展的具体地点与导演的其它影片相比,显得更为抽象,也显得更具象征意义:简洁的线条,景色的和谐,色彩的清新,光线的延伸,都变得那么质朴自然,给人以一种天

堂美景的印象。导演似乎在告诉观众，这就是人类应该过的生活。然而，导演又在单一意义上强调主人公活动地点的现实性，并以主人公的对话，抒发了对人类有可能失去这样的生活的忧虑。就这样，安德烈·塔尔可夫斯基在他的第一部也是最后一部非俄罗斯影片《牺牲》中，重建了他的个人的和精神的世界，并在这个世界里找到了自己。而这个世界，仍然把他与俄罗斯文化艺术的传统联系在一起。

可以说，《牺牲》的主人公亚历山大是导演的第二个自我。导演通过亚历山大，抒发了一个身患绝症，远离祖国，为世事忧心如焚的俄罗斯艺术家对核灾难临近的恐慌和为拯救人类而牺牲自己的渴望。影片中，当亚历山大说“人类正走上一条错误的道路，这条道路是非常危险的”这句话时，静止的镜头长时间地远远地对着他，造成强烈的视觉效果。亚历山大种树的画面也几乎是静默的，只有戴着一顶白帽子的孩子默默地在父亲身边玩耍。导演以这个男孩暗示随时都处于核威胁之中的人类的未来。亚历山大祈求女巫玛丽亚解救人类的那场戏被处理得相当有力度，在亚历山大诉说母亲临终时他的痛苦的大段独白中，他回忆自己想把老家的花园收拾整齐，却事与愿违地把自然美景破坏殆尽。这段独白印证了主人公在影片中的话：“人类一旦有了重大发现，就把这些变成武器……所有为生活所不必需的就是罪恶。”亚历山大为了获得超乎日常生活、超乎物质之上的一切，烧毁了自己的家，并把自己的信念传递给孩子，影片中的一个镜头令人备感震惊：亚历山大突然看见自己的家脱离了自己，像小火柴盒似的座落在他的脚下——他注视着这一小块安乐场，就像造物主注视着罪恶的大地，把牺牲的屠刀举在他头上。而为了人类的博爱，他准备担当牺牲，把这一切，连同自己的家人和自己都付之一炬。

在塔尔可夫斯基设计的影片里，直观的世界从来不是布景、道具或者社会学意义上的大背景，也不服从于剧作。在他的影片里，演员不是在表演，而是在继续着影片里那个世界里人们的生活。在他的作品里，人和物都是独立的、行动着的个体。它们都富于画面意义，它们在此时此地或彼时彼地出现，决不是偶然的，而是因为它们与影片的作者的第二个自我，即主人公有所联系。回忆一下在塔尔可夫斯基所有的影片中时常出现的那些旧书籍、木房子、圣像画、镜子、雨等等，就可以意识到，在塔尔可夫斯基的精神世界里，在他的影片的艺术氛围里，这些物体都是必需的，而且，经过塔尔可夫斯基的导演组合，所有这些普通而平凡的物体变得敏感而易于接受。

安德烈·塔尔可夫斯基的处世态度应该被认为是动态的。具有这种处世态度的人必定被运动中的、成长中的、发展中的一切所吸引。静止，在他看来是反自然的，是生命的终止。导演经常把自己的观点转托给影片的主人公们。《潜行者》中的主人公的独白中说：“当一个人诞生时，他是软弱的、柔顺的；当一个人死亡时，他是坚强的、冷酷的。当树木成长时，它是柔软的、柔性的，而当它变得干枯、坚硬时，它即将死去。”实际上，这段独白

阐述的是古代中国哲人老子的《道德经》中的思想：“人之生也柔弱，其死也坚强。草木之生也柔脆，其死也枯槁。故坚强者死之徒，柔弱者生之徒。”塔尔可夫斯基曾说，“……我觉得，我更加接近东方的思维方式，那就是唤起人们内心的呼应，而不是诱使他们落入肤浅的饶舌的圈套。”看过影片《牺牲》之后再细品塔尔可夫斯基的这番话，观众可以体味到这位伟大的俄罗斯艺术家对世界的感受与东方艺术、东方哲学之间的共鸣：把现实理解为可变的，认为整个宇宙及宇宙中的每一个物体都是可变的。在《牺牲》中，塔尔可夫斯基把这种共鸣传达给影片的主人公。例如，亚历山大的生日宴会被一场雷电交加的暴风雨破坏。远处传来了神秘的叫声，电台播送了核灾难的消息……在塔尔可夫斯基的另外几部作品中，雨也曾作为一种重要的造型手段而多次出现。古代的中国哲人认为，雨，意味着天地之一统，体现出“阴”和“阳”的力量。“阴”和“阳”的统一会产生巨大的创造力，最终成为宇宙和现实存在的基础。也许，受东方思维影响颇深的塔尔可夫斯基正是在自己的作品中以“雨”这样一个自然现象为手段把现实引入动态，使其充满了内在的活力。由于雷雨的启示，亚历山大愿以个人的牺牲来拯救人类。还应该强调指出的是，《牺牲》中片首和片尾出现的那棵树。在这样首尾呼应的造型处理中，导演赋予“树”以形象的能量。……“天天浇水，直到把树浇活为止”。这就是作为艺术家的塔尔可夫斯基动态的处世态度。

安德烈·塔尔可夫斯基生前曾对《牺牲》作过如下阐述：“这部影片是一则诗的寓言。每一段情节都可以有不同的解释。我很清楚地意识到这部影片与当今人们所接受的理念是不符的……”客观地说，表现核时代人的精神颓废问题的《牺牲》，的确是一部严肃然而令人困惑的影片。它似乎在表述着导演的一个未曾启口的愿望：让观众自己去读解影片所提供的素材的形象意义，从而理解这位伟大的俄罗斯艺术家在告别人世前对一切作出解释、唤醒世界、改变世界的渴望。

《牺牲》作为一部优秀的诗电影和作者电影，将与安德烈·塔尔可夫斯基的名字一起，永载世界电影史册。

（胡榕）

魔鬼附身

Diavolo in corpo

1986 彩色片 115 分钟

意大利塞克斯蒂莱影片公司/法国电视三台/LP 公司联合摄制

导演：马尔科·贝洛基奥

编剧：马尔科·贝洛基奥 埃尼奥·德康契尼

摄影：朱塞佩·朗契

主要演员：玛鲁什卡·德特梅斯（饰朱莉娅）

费德里科·毕查利斯（饰安德雷阿）

阿妮塔·洛伦佐（饰普尔契尼太太）

里卡多·德·托雷布鲁纳（饰贾科莫·普尔契尼）

【剧情简介】

罗马，春末的一天。这天像往日一样，天空晴朗，阳光绚丽，暖融融的气流透过明亮的玻璃窗，涌入教室里，涌进学生的心田。其中，有个长得十分英俊的少年，他心不在焉地听着老师那单调乏味的声音，也许，他的心早已飞往那绿茵茵的草坪，在这初夏即将来临的时分，和同学们一起踢一场球该多美！他叫安德雷阿·拉伊蒙迪，今年 18 岁。他是一个普通的高中生，有一个舒适安静的家。他整日无忧无虑，至少到目前为止，他的生活是平淡无奇的。

安德雷阿心神不定，两眼时而望着老师，时而望望窗外。突然，他被他所见到的景象吓坏了：在同教室毗邻的屋顶上，有位年轻的黑人妇女企图自杀，她在以这种极端的方式表达自己对这个世界的抗议。他心惊胆战地注视着这一场面，两眼紧盯着那位妇女。同时注视这一场面的还有一位姑娘。姑娘长得妩媚动人，苗条的身材，清秀的脸庞，一双楚楚动人的眼睛里，满含着泪水。她叫朱莉娅，跟母亲住在安德雷阿教室对面的一所楼房里。安德雷阿的视线转向她，见她站在窗前，两眼泪汪汪地盯着屋顶上的妇女……他注视着她，几乎就像爱神出现在他眼前一样，心中立刻燃起了爱的火焰，是那种典型的“一见钟情”。于是，安德雷阿决心认识她。这天，他骑着摩托车，紧紧跟随着朱莉娅：他已爱上了她，对于他来说，他什么都不在乎。她比他大几岁，他觉得这一点也不妨碍他们的爱情。她由一位青年神父——就是刚才劝说那位黑人妇女不要自杀的神职人员——陪同驱车来到台伯河的一处。她从车里下来，注视着台伯河，她的父亲正是在这里遇难的。她望着安德雷阿，同他的目光相遇。后来，他随她一起走进法院，坐在她身旁，参加法院对一起恐怖主义活动的案件的审讯。他坐在那里，静静地等候着她。被告中，有一名叫贾科莫的青年，是朱莉娅的未婚夫。他参与了杀害警察局长——朱

莉娅的父亲——的犯罪活动。现在，他对自己的行为后悔不已，正在等待法庭的判决。

安德雷阿和朱莉娅开始了他们狂热的恋爱。像所有堕入爱河的人一样，他们既感到兴奋、激动也疑虑重重；既感到幸福同时也感到害怕。只不过对安德雷阿来说，是初恋，对朱莉娅来说，则是不同于以往的感觉。

朱莉娅患有神经官能症——抑郁症。因此，对她来说，爱情生活总是意味着一种严峻的挑战，一种折磨，或者像她跟贾科莫的关系那样，就是逆来顺受。但跟安德雷阿在一起就不同了，她发现，她这个病态的人，也可以像正常人一样，享受到爱的幸福。渐渐地，她克服了自卑心理。于是，她也想向某些人挑战，因为那些人对别人的幸福往往不能容忍，几乎可以说是惧怕。

比如说，安德雷阿的父亲、精神分析家拉伊蒙迪教授对此肯定会感到惧怕的。因为他认识朱莉娅，不仅认识，而且正在为她治病。只因为病理检查结果依据不足，他才准备解脱她。他怎么能理解和允许自己的儿子，一个英俊的少年同一个神经不正常的姑娘谈恋爱！

至于朱莉娅未婚夫的母亲，那个普尔契尼太太，她对此倒并不惧怕，她认为，这是朱莉娅的许多荒唐行为之一。对于她来说，朱莉娅是否幸福，她并不关心，她关心的是贾科莫能否出狱，而且越早越好。而要达到这个目的，唯一的办法就是朱莉娅原谅她的儿子，并且和他结婚。

但是，朱莉娅并不爱贾科莫。是的，她喜欢他，也真心实意地原谅他；她常去监狱探视，并在布置他俩将来一起生活的新房。尽管她做着这一切，但她的心里却起了变化。她遇到了安德雷阿，她真正爱的却是安德雷阿。他那充满青春的活力，他那欢乐的面容，他那正常人的神态使她体会到了另一种情感。是他唤醒了她心中的爱，使他对未来充满了美好的向往。她和他，正是在那里，在那套布置得优雅、尚未居住的房子，度过了他们的幸福的时光；在那里，他们欢笑，哭泣、争吵、甜言蜜语；在那里，她经历了一种奇异的感觉：她原先惯于忍受的那种冲动渐渐地被安德雷阿那种平静的、正常的力量所代替。她经历了一种爱的感情的升华。

终于，贾科莫获释的那天来到了。那天，安德雷阿盼着早点下课。上午下课后，安德雷阿大步流星地赶到法院时，宣判已经开始了。他当场就感到一阵头昏。同时，两家和教堂里一切准备就绪，等待着贾科莫和朱莉娅举行结婚仪式。

举行婚礼的那天，安德雷阿正值参加高中毕业考试，他心神不定，在教室的窗前徘徊着。他感到绝望，想再看到对面的朱莉娅，但她没有露面。也许，一切都完了，她这会儿已经结婚了，还是他父亲说得对……可是事情并不像他所想象的那样。朱莉娅这时正在学校校园里，等待着安德雷阿。

【鉴赏】

影片取材于法国作家雷蒙·拉迪盖的同名小说。原小说写于1923年，描写第一次世界大战期间，一个士兵在前线打仗时，他的妻子在后方同一个中

学生相爱的故事。但是影片除了保留题目外，内容跟原著已显得毫无关系了。影片的男主角也是一个中学生，这是影片和小说的唯一相似之处吧。

但贝洛基奥并不是第一个将小说搬上银幕的人。早在 1947 年，法国导演克劳德·奥当拉拉就已将小说改编成电影，由著名演员钱拉·菲里浦和米歇莉娜联袂主演。1986 年，贝洛基奥和澳大利亚导演斯科特·莫里同时对此片作了重拍。

80 年代在西方电影界，出现了一股重拍片的热潮，像《罗马假日》、《上帝创造女人》、《对一个不受怀疑的公民的调查》等当年深受观众喜爱的影片，都有了新版本。有的影片出品还不到一年，也竟然被重拍，如法国影片《三个男人和一个摇篮》被移植成美国片，片中的三个单身汉由美国青年所喜欢的汤姆·塞莱克等人扮演。重拍片的作者或从现代意识，现代人的眼光对原作加以改动，或基本上保持原片的风貌，但以适合现代人口味的演员代替原来的演员，或改变原片的内容，形成一部独具特色的影片。贝洛基奥的重拍片则属于后一种。但不管是贝洛基奥的还是莫里的，他们都将影片的故事背景置于当代的环境之中，对于片中人物也都是以现代人的意识进行剖析的。

贝洛基奥是一个擅长剖析人物内心的导演。他自从 1965 年以《怒不可遏》一片一举成名后，拍摄了许多引人注目的影片。这些影片就题材而论，大致可分为两类：一类是从社会学的角度去剖析资产阶级伦理道德的崩溃；另一类是具有政治色彩的影片，即所谓“政治电影”。他的政治影片《中国是近邻》（1967）以嘲讽的笔调揭露了自称是“左派”政党的混乱与腐败；《胜利进行曲》（1976）则猛烈地抨击了军国主义。但是，由于过多的戏剧情节，使影片显得肤浅而又缺乏连续性。因此，不少人认为，贝洛基奥的成熟作品还是他那些反映社会问题的“文艺片”。这些文艺片的特点是寓意深刻，手法细腻，对人物的心理刻画较为丰满。其中，有揭示资产阶级体制危机的《以父亲的名义》；有表现精神病患者的《一个或全部》；有根据名著和历史题材改编的《海鸥》和《亨利五世》（1985）；还有反映西方社会家庭伦理混乱的《跳向空中》（1980）等。或许，《跳向空中》是贝洛基奥电影生活中的最佳作品。在这部影片里，他以娴熟的技巧，把一对相依为命的兄妹的性变态心理和可笑举止表现得淋漓尽致。另外，影片对资产阶级社会里家庭内部冲突，由于对性渴求而产生的神经质，回忆往事的痛苦和自我毁灭等怪现象作了严肃的剖析，同时也对意大利社会上不断发生的恐怖活动进行猛烈的抨击。

贝洛基奥在《魔鬼附身》里，进一步发展了他的这一主题思想，用更为细腻的手法去揭示人物心理活动。朱莉娅是一个“不正常的姑娘”，这不仅是因为她去心理医生那里求医，而是因为她永远无法从医生的治疗中解脱出来。从外在的表现上看，她也属于那种“神经不正常的人”；她举止无常，情绪不稳，不时发出尖锐的叫声和嘶哑的笑声；但有时也会泄气地沉默不语。

像通常发生在求医者和心理医生之间那样，朱莉娅也曾去诱惑她的医生——安德雷阿的父亲。

贝洛基奥让他的女主人公以一个病态的形象出现，绝非偶然。在他的处女作，即成名作《怒不可遏》里，他就是通过对意大利北部一个庄园主家庭毁灭的过程的表现去表达他对社会弊端的批评。在该片中，作者似乎是在表现一个不正常的家庭并剖析各种病态心理，因为在这个家庭中，几乎人人都是不正常的。其中有双目失明的母亲，羊角疯病患者，白痴和疯姑娘，亲手杀害母亲和兄长的人。透过这些表面，作者实际上是试图以象征的手法，通过对人物和一些事件的自然主义表现，揭示一个资产阶级家庭内部的分崩离析；作者把这个病态的家庭隐喻为整个资产阶级社会或资产阶级文明，而他通过影片要表明的是，这个阶级的许多观念和文明已“病入膏肓”，到了不可救药的地步。

到了80年代，意大利社会更加动荡不安。不仅原有的黑手党势力十分猖獗，谋杀政界、司法界人士的事件屡屡发生，使许多反黑手党人士倒在血泊之中；而且又有“红色旅”恐怖组织的暗杀破坏活动，更加使人心不安，特别是青年一代，他们的思想被搞乱了。他们迷惘，无所事事。朱莉娅成了恐怖分子的未婚妻，但当她得知，她的未婚夫参与了暗杀自己父亲的罪恶活动后，不但没有同他分手，而且真心实意地原谅了他，只是在遇到了安德雷阿后，才最终拒绝了这门已安排好了的婚姻，选择了安德雷阿。也可能同贾科莫结婚会使她不幸福，但至少前途是有保障的；然而，她却听从心灵的驱使，选择了前途尚是未知数的中学毕业生。虽然经济上前途无保障，但感情上却是稳定的，或者说是幸福的，从而也就结束了她那始终是烦躁不安、“魔鬼附身”的心态。

安德雷阿违反父意，同一个“神经不正常”的女人相爱，自然是一种对家庭的叛逆。但这还是次要的，至少他的家庭对此采取了一种冷漠的态度，他真正想破坏的，或用他的话说，想“解决”的却是朱莉娅原未婚夫的家庭，他本能地有一种愿望，要将这个“罪恶的家庭”破坏掉。

安德雷阿蔑视学校的传统教育，但他想要什么，他自己也不清楚。在影片中，贝洛基奥用一系列的文科教师形象的出现和考试委员会去影射他对现行教育制度的讽喻。这毫不令人诧异，因为，在贝洛基奥的学生时代，他就对传统的教育不满，这在一定程度上披露了影片的“自传色彩”。

（艾敏）

女税务官

女

1987 彩色片 127 分钟

日本伊丹制片社/新世纪制片社联合摄制

编导：伊丹十三

摄影：前田米造

主要演员：宫本信子（饰板仓亮子）

山崎努（饰权藤英树）

津川雅彦（饰花村）

本片获 1987 年日本《电影旬报》最佳影片奖、蓝绶带奖及每日电影竞赛最佳影片奖

【剧情简介】

冬天，在白雪覆盖着的某医院的庭院中停下了一辆豪华的罗尔斯·罗伊斯轿车，车上下来一位中年男人，他跛着一条腿，手中拿着一根手杖。此人名叫权藤英树，经营旅店和房地产，也进行股票交易，是东京颇有实力的一个人物。和他同来的是他的得力助手石井。与此同时，在一间病房里，一个骨瘦如柴的老人躺在病床上，他叫 田，身患癌症，已经不久人世了。在他的床边，一位体态丰满的女护士正袒露着胸脯让老人吸吮她的乳房。原来她已被权藤买通，以这种“色情服务”来换取 田老人的图章和身份证明书。女护士从玻璃窗看到权藤和石井正朝这里走来，忙掩好衣襟，拿出图章和身份证明书交给了石井。一离开病房，权藤就告诉石井，马上以 田的名义成立一家假公司。

几个月后，权藤又以软硬兼施的手段低价买下了某住宅区一座行将拆除的公寓楼，接着他一转手又以高价卖出，一下就赚了一亿七千万日元。这一亿七千万日元被存入了那个叫 田房地产的假公司户头，以便对付税务署的调查。

权藤准备了整整一手提箱钞票送到了黑社会头子蜷川手中，请他按以往的方式秘密交给向他提供经济信息和各种方便的国会议员漆原手中。为了防备以后税务机关调查的可能，他又与蜷川商定，在税务署调查时就说他曾借给了权藤五千万日元。蜷川最后有些担心地提醒权藤“……你要小心点，最近税务署凶得很”。

一切办好之后，权藤心满意足地在家中的秘室里清点他用各种非法手段赚来的大量现金、金条和有价证券。他深为自己偷税手段的高超而洋洋自得，不由哼了一声自言自语道：“什么了不起的税务署，有本事就来查呀！”

早晨，在一家人来人往、生意兴隆的咖啡馆里，东京港町区税务署的税务官板仓亮子正和她的副手秋山在喝咖啡。板仓30多岁，个子矮小，其貌不扬，还长了一脸的雀斑，然而她却是个追查偷漏税分子的能手。今天她同副手来这里，是由于税务署对这家咖啡馆所申报的经营状况产生了怀疑，故此她们以普通顾客的身份到这里暗中观察。果然，亮子很快便识破了店家并不高明的隐瞒营业收入的方法。

这天，亮子来到了一家大型弹子房，在厕所内她先将五张万元钞票做上记号，然后送入自动兑换机兑成零钱。第二天一早她便来到弹子房的办公室查帐。弹子房老板很不配合，声称他的店里都是现金交易，无帐可查。亮子沉着地与他周旋，很快就从他的皮包中发现了一笔现金。老板说那些钱是他从家里带来的零用钱，但亮子从中抽出一张告诉他，这是她昨天在店里用过的钱，上面有记号。老板在事实面前只得低头就范。

某日，亮子下班回家途中遇雨，她跑到一座豪华建筑物下避雨时发现这是一家情人旅馆，这家生意兴隆的情人旅馆使她很感兴趣，后经过调查知道它的老板叫权藤英树。除了几家豪华的情人旅馆外，他还经营不动产和股票交易。亮子查阅了权藤的申报表后发觉他所申报的营业状况与实际情况有较大出入，颇有偷漏税的嫌疑。于是她开始与权藤进行了多次正面和侧面的接触、较量，然而在做了大量调查工作之后却未能查出权藤偷漏税的真凭实据。

由于成绩突出，亮子被调到了东京国税局稽查科担任特别稽查官，她在上司花村的带领下与同事们一起同形形色色的偷漏税者们进行了一场又一场惊心动魄的较量。这天稽查科接到一个匿名电话，要稽查人员查一查权藤家每天丢的垃圾。此事立即引起亮子的高度重视，马上向科长提出调查权藤。这个电话是权藤以前的情人剑持和江打来的，她曾是权藤公司中的管理人员，深知权藤的底细，后因权藤另有新欢而遭抛弃，她怀恨在心，于是通过匿名电话向税务机关举报了权藤。根据她提供的线索，亮子终于从权藤家的垃圾袋中发现了偷漏税的重要证据，稽查科将权藤列为重要嫌疑进行一系列侦察监视，彻底掌握了他的行动规律后，决定对他的住宅和所有经营场所以及与他有业务往来的银行进行入室搜查。

行动的日子到了，埋伏在权藤家外的稽查人员趁女佣开门倒垃圾的机会一拥而入。此时权藤正在秘室里，他从监视系统的荧光屏上发觉税务稽查人员冲进宅院时大吃一惊，赶忙溜出密室，刚关上那扇用大书架作伪装的密室门，稽查官们就冲进了屋里。

稽查人员进行搜查时，权藤与儿子太郎闹起了矛盾，太郎被权藤打了几个耳光，赌气跑出家门。权藤想去追儿子，但被花村制止，不允许他离开现场。亮子以前来权藤家时见过太郎，对他印象很好，这时见太郎负气出走，怕他发生不测，便追出门去。亮子追上太郎对他婉言相劝，使他慢慢平静下来，和亮子一起回了家。此时搜查已近尾声，但仍未能发现权藤藏匿的钱款，大家都有些灰心了。这时亮子无意中往书架上一靠，没想到那书架突然向后

转动，露出了密室。从这间密室中查出了大量现金和有价值证券。与此同时，另一批稽查人员从权藤的情人家和银行里都搜出了重要证据。花村要权藤交出在银行租用的保险柜的钥匙，权藤说在他的同居人光子手中，亮子和花村又赶到美容院找到光子，拿到了钥匙。

半年过去了。这一天傍晚，工作了一天的亮子有些疲惫地走出国税局大门时，发现权藤正站在门外等她。权藤说，他是专为太郎的事来向亮子道谢的。两个人信步来到了空无一人的体育场，坐在观众席上他们不由得又说起权藤偷漏税的案子。半年前权藤被抄家后，从各处共查出违法金额六亿多日元，但根据税务署的调查核算，应该还有三亿日元，但权藤一直不交待这笔钱放在什么地方。亮子劝权藤交出这笔违法收入，权藤却说那些钱是他靠劳动赚来的，并对亮子说，希望她能辞去国税局的工作到他的公司来。亮子望着权藤坚决地摇摇头。突然，权藤从口袋里拿出亮子以前遗忘的一条手帕，又用小刀割破手指用鲜血在手帕上写下了一串数字。他告诉亮子，他在一家银行里还租用了一个保险柜，里面就是那三亿日元，手帕上的数字是保险柜的密码。权藤把手帕交给亮子，转身离开了体育场。

【鉴赏】

《女税务官》是日本著名电影导演、演员伊丹十三自编、自导的第三部作品。伊丹十三有过一段较长的演员生涯，曾两次获得过最佳男配角奖。1985年伊丹导演了他的首部作品《葬礼》，影片通过表现与现代生活已颇不协调却十分流行的丧葬仪式，剖析了日本人对于“死亡”的传统意识以及殡葬仪式中所反映出的文化层面上的缺陷。这部影片在日本国内及海外都获得了很高评价，不少影评家认为它仍是迄今伊丹作品中最优秀的一部。他的第二部影片《蒲公英》通过描绘小饭馆女老板和一群热心相助的普通人，展示了日本人的饮食文化。这两部影片不仅在艺术上取得了很大成就。商业上也收益颇丰，高额的发行收入使伊丹十三和他的制片公司同税务部门有了密切的接触，此间他又与一位弹子房的老板在闲谈中得到了很好的启发，于是产生了拍摄一部反映“金钱问题”的影片的念头。

《女税务官》以国家税务人员同形形色色偷漏税分子的斗争为题材，一方面表现了维护国家经济利益的税务人员的机智勇敢和偷漏税分子们的奸诈狡猾，同时又折射出当代日本所存在的种种社会问题 and 经济、政治等领域中的腐败、丑恶现象。

影片的女主人公板仓亮子是位十分正直的国家税务人员，在与各种各样试图与国税法一比高低的偷漏税者们长期复杂的较量中，她练就了一双鹰一般锐利的眼睛和沉着冷静而又机智灵敏的头脑，那些有意或无意的偷漏税者很难逃过她的目光，如影片前半部分她与弹子房老板的交锋这场重头戏，就生动、诙谐地表现了她如何使那个企图瞒天过海的狡猾的老板就范。然而，当亮子后来遇到本片男主人公权藤英树时，情况却发生了变化。权藤是个颇有社会地位的实业家，他财力雄厚、精明强干，处事谨慎且手眼通天，上有

甘当金钱奴隶的政治家为其撑腰，下有死心塌地地为他和他的钱财卖力的走卒，同时他还与黑帮头目交情非浅，因此权藤在东京可以算是左右逢源、威风八面的人物，很少有什么事情他办不成。面对这样一个“庞然大物”，亮子算是遇上了真正的对手。与权藤正面交锋后的第一个回合，尽管她发现了一些可疑之处，却无法获得确凿的证据，对权藤社会关系的调查也处处碰壁，结果以失败告终。不过亮子并没有就此罢手，在升任国税局特别稽查官后，她又一次对权藤进行彻底调查，最终使这个偷税大户低头服输。

影片一开始就通过几组简练的镜头表现被买通的女护士利用色相勾引患者，使权藤得到该患者的身份证明后马上成立一家假公司，接着他又把一手提箱钞票经黑帮头目之手秘密地送给某国会议员，从而干脆利落地揭示出权藤英树这个主要角色的客观属性和性格特征。随后的场面是，权藤在密室中藏好钱，然后满不在乎地叫道：“什么了不起的税务署，有本事就来查呀！”紧接着移出了片名字幕。简洁明快的节奏和注重戏剧冲突的扩展是伊丹十三作品的一大特色，《女税务官》这部影片从一开始就显示了这种类似动作片的叙事风格。再如亮子与弹子房老板交锋这场戏，影片先表现亮子在厕所内给作好记号的五张钞票照了相，然后把这些钞票在弹子房的兑换机中兑成零钱，便悠哉游哉地坐在弹子机前打起弹子来，后来她那台弹子机中了大彩。亮子兴奋得一边拍手一边尖叫，完全是个忘乎所以的女赌客的样子。镜头一转，她已表情严肃地坐在弹子房老板的办公室里查帐，面对那个想靠无理手段对付税务人员检查的老板，亮子不急不躁，一边问话一边留心观察。老板说他除与特定一家银行之外别无业务往来银行，这时亮子已注意到他手中摆弄着的一盒火柴和桌上的一盒擦手纸。但她仍不动声色地说：“我再问一遍，除了决算表上的村田银行之外，没有其它的来往银行了吗？”“没有了。”“真的没有了吗？”亮子又叮了一句。“我想，没有别家了。”这时亮子走到老板面前拿过他手中那盒火柴，原来这盒火柴和桌上的擦手纸都是另一家银行赠送客户的小礼品，上面印着那家银行的名字。亮子看看火柴盒说：“这是怎么回事？这大概不是你为了马上揭穿自己的谎言而专门准备的吧！”随后亮子要求查看弹子房与这家银行的有关帐目，老板又摆出一副死猪不怕开水烫的劲头一口咬定没有帐。至此亮子仍然非常冷静，她要老板将公事包中的物品都拿出来放在了桌上，在物品中的一只封套中有一笔钱，老板声称那是他自己从家里带来的零花钱。亮子从中抽出一张钞票说：“这是昨天我在你店里用过的钱，这里有我作的记号。这钱怎么会在你的皮包里呢？！”到此时这个企图蒙混过关的老板彻底败下阵来了。这场戏前后不过几分钟，却环环相扣，妙趣横生，十分引人入胜。

对于板仓亮子这个正面形象，伊丹十三并没有将她塑造成一个天不怕地不怕、总是一身凛然正气的英雄豪杰式人物，在她到黑帮头子蜷川的事务所调查权藤时，蜷川那副蛮横的样子使亮子胆战心惊，蜷川大骂“混蛋！”并将亮子连同座椅一脚蹬出老远时，也吓得她尖声大叫起来。后来蜷川带着一

帮打手到税务署大闹，亮子又非常聪明地用近于恶作剧的手法激怒蜷川，使他做出过分举动，税务署马上打电话报警，从而挫败了蜷川想以暴力威胁来保护权藤的企图。亮子此时也紧张得胸部剧烈起伏，脸色煞白。伊丹十三对角色多层次、多角度的刻画使这部很容易被拍成“见事不见人”的行业性影片中的人物有血有肉地丰满起来。

伊丹十三始终紧紧抓住“善”与“恶”的较量这条主线，以写实的手法一步步地将善恶交锋推向高潮——对权藤住宅的搜查。尽管影片对这种善恶交锋的描绘带有较明显的图解倾向，但曲折生动的情节、简明流畅的叙事结构和几位主要演员的出色表演使这部作品具有独特的魅力，反映出伊丹十三作为电影艺术家的功力和素质。在影片上映之前曾有人推测：眼下上映这类“税金电影”恐怕不会有多少观众，然而出人意料，直到此片首轮放映的最后一场，电影院里仍然座无虚席，甚至有不少没有座位的观众宁肯站着观看，其中青年观众占有相当的比例。

《女税务官》不仅在商业上取得了很好成绩，而且作为一部优秀的艺术作品，得到了电影界的广泛好评，在1987年度的电影评奖中，被《电影旬报》、“蓝绶带奖”和每日电影竞赛评为最佳影片，伊丹十三的妻子、影片女主人公板仓亮子的扮演者宫本信子获《电影旬报》最佳女主角奖，花村的扮演者津川雅彦获最佳男配角奖。

（洪旗）

太阳帝国

Empire of the Sun

1987 彩色片 153 分钟

美国华纳兄弟影片公司/安布林娱乐公司联合摄制

导演：史蒂文·斯皮尔伯格

编剧：汤姆·斯托帕德（根据 J·G·巴拉德的小说改编）

摄影：艾伦·戴维奥

主要演员：克里斯汀·贝尔（饰吉米·格雷海姆）

约翰·马尔科维奇（饰贝斯）

米兰达·理查森（饰维克托太太）

尼哥·海沃斯（饰罗林斯大夫）

【剧情简介】

1941 年 12 月，淡淡的雾气笼罩着上海的早晨，混浊的黄浦江面上浮动
着棺材和破碎的花圈，一艘日本战舰缓缓驶来冲散了它们。教堂里传出悦耳
的童声合唱《威尔士摇篮曲》，领唱是 11 岁的英国少年吉米·格雷海姆，他
和父母住在上海的殖民地租界里。

吉米回到家里，母亲正弹钢琴，父亲在院里草地上打高尔夫球。吉米边
骑车边手擎燃着的飞机模型做飞行状，口中模仿着飞机坠毁的声音。一心要
做无神论者的吉米对父亲讲，他希望战争不要很快结束，他梦想能参战，驾
驶着日本的“零式”战斗机飞翔在天空。此时，天空呼啸着飞过两架飞机，
吉米惊奇地叫着。

夜晚，吉米经过父亲房间时，看到父亲在焚烧一些文件，收音机里播放
着关于日益紧张的战争局势的报道。

母亲坐在吉米的床边点燃香烟，摇曳的火光照亮了悬挂在天花板上的各
各式各样的飞机模型。吉米告诉妈妈他梦见上帝在打网球，他猜测：“也许上
帝总是在那儿，这就是你看不见他的原因。也许他是我们的梦，我们又是他的
梦。”母亲爱怜地替他盖好被子，吉米敬畏地仰面盯着悬在他上方的飞机
模型。

第二天，吉米家的帕卡德车静悄悄地滑过上海闹市区的街道，驱车前往
洛克伍德家参加圣诞化妆舞会。车外，警察狂暴地挥舞着警棍挡住成群饥饿
而歇斯底里的农民，化了妆的贵族们坐在豪华的轿车内，列成队从桥上驶过。

宴会上，打扮得像阿拉丁的吉米被天空飞过的一架飞机吸引住，他紧紧
盯着，然后，擎着巨大的玩具滑翔机在草坪上飞快地跑着，把飞机送上天。
空阔的草坪上有一架坠落的日本飞机的残骸，吉米跳进去在座舱里模拟开飞
机。滑翔机在天空飞着，突然落到山坡背后，吉米去寻找，意外地在山涧里

碰见驻扎在附近的日军，对峙良久，吉米被父亲喊回。

国际关系愈来愈紧张，租界也日益变得不安全，吉米的父亲让全家住进旅馆。夜晚，吉米躺在床上，玩着一个飞机模型和一个手电筒，他走到窗前，看见日本人在港口对面用灯光打信号，他感到好玩，于是，用他的手电筒打回信号。突然，一声爆炸使窗户嘎嘎作响，将他击倒在地，他对跑进来的父亲说：“我不是有意的！这是个玩笑！”日本人开始了对停泊在上海港的英国舰船“海燕号”的攻击，与此同时，日本空军偷袭了珍珠港，在旅馆中的外国人恐慌之极，纷纷撤离，街道上布满了逃难的人群，成群的飞机呼啸着穿过天空，混乱中，他和父母失散了。抗日民团组织 and 日军交火了，吉米惊慌失措地跑着躲着，硝烟笼罩在城市的上空。

吉米回到家里，门上贴着日本人的封条，吉米从门缝里钻进去。厨房里杯盘狼籍，妈妈的卧室里什物零乱，撒满滑石粉的地板上落满靴子印、脚印和手印，吉米恐惧地打开窗子，狂风吹掉了滑石粉和印迹。他跑下楼，看到保姆正和人向外搬柜子，保姆上前抽了他一耳光。

往日储物丰富的冰箱除了一点霉臭的残羹剩饭之外，空空如也，原先贮满水的游泳池现在也干了，吉米又饿又渴。他骑车来到街头，向在小吃摊上吃饭的日本兵投降，结果招致嘲笑，他无精打采地走过《乱世佳人》的巨幅广告牌，燃烧着的上海的烟与画中燃烧着的亚特兰大的烟混合在一起。一个中国男孩抢走了他的鞋，车子也丢了。最后，他被一个美国司机带到码头附近的一所房子里，另一个叫贝斯的美国人检查他的牙齿，搜遍他的全身，准备卖掉他，但是，中国人不买外国人。为了讨好贝斯，吉米领他们回自己的家，屋里灯火通明，有钢琴声，隐约有身穿袍子的人影晃动，吉米欣喜若狂地喊着“妈妈”跑过去，一个穿白袍的日本人走出，贝斯被毒打一顿，三人当了俘虏。

在拘留中心，吉米发着高烧，梦中喋喋不休地谈着空战：“红队飞行员呼唤黄队队长，第二引擎着火了，着火了。”贝斯熟悉这儿的一切情况，他教吉米一些基本的生存技巧，但是，当日本人准备把一些俘虏转送到另一个条件较好的集中营时，贝斯马上抛弃了吉米，吉米哀求他，贝斯无动于衷。当吉米说出他认识去苏州的路时，他被日军长官扔到车里，鲜血从脸上淌下来，吉米兴奋地歇斯底里地狂叫着，他们来到苏州日军飞机场旁边的一个集中营。薄暮中，吉米来到机场上一架正在维修的飞机旁，仔细地梦游般地拥抱着飞机，不由自主地向走到近前的三个飞行员尊敬地行礼，三个飞行员也立正行礼。第二天，吉米看到一个日本男孩在玩一架玩具滑翔机，他们互相表示了友好。

到1945年，吉米成为集中营里最活跃的人，他穿过集中营疾奔，迅速与他人进行实物交换、偷窃，一步也不停留。在医院里，他帮助罗林斯医生给病人胸腔打气。罗林斯医生给他补了英国的爱国主义和自由的人道主义这一课，并神经质地抚摩着上唇，这令吉米想到父亲。但医生的教诲并未奏效，

吉米跑开去办另一桩他的永无休止的差使，医生在他身后喊道：“休息吧，吉米，你会因为照顾每一个人而精疲力竭的。”护士补充道：“他让自己忙个不停，是吧？”吉米来到集中营的“商品集汇总部”贝斯处。

饭点时，吉米在人群中灵活地钻来钻去，迅速麻利地抢到食物，分给自己在集中营的养父母维克托夫妇，他和他们住在一起，中间拉了一个破布帘。夜晚，吉米打开窗户观看空中的光景，又好奇地窥探维克托先生和太太，他们正在做爱。空袭开始了，一架美国轰炸机在集中营坠毁，中田军士率兵气势汹汹地赶来要殴打医院里的美国飞行员，罗林斯大夫由于阻止他们而被中田毒打，吉米勇敢地站出强烈抗议，提醒他作为日本军人的尊严，中田悻悻地离去。为了感谢吉米，罗林斯大夫把死去的一个英国人的黑白花纹的大皮鞋送给了他。

吉米冒险越过铁丝网、泥水洼为贝斯安装捉野鸡的捕鸟机关，几乎被中田发现时，那个玩滑翔机的日本男孩机灵地请中田扔回他的飞机，救了吉米。吉米马上令人羡慕地提着小皮箱住进了美国人宿舍，带着棒球帽和墨镜，穿着投弹手夹克衫和他那双脚极不相称的大皮鞋，俨然成为美国人团体中的一员。

贝斯因“傲慢无礼”被中田痛打一顿，住进医院，他的货物被洗劫一空，出院后他把吉米拒之门外，吉米悲哀地离开美国俘虏宿舍，又不敢返回维克托夫妇的住处，他睡在户外。无家可归的吉米在黎明醒来，向正在出发的神风队驾驶员致意，并唱起《威尔士摇篮曲》，他的歌唱完的时候，升空的日本飞机爆炸了，美国空袭开始了。吉米不顾危险地冲上一座废弃楼房的顶层，美国飞机的威力、轰炸带来的轰鸣声和火焰的爆发，令吉米激动不已，欢呼雀跃，跑来跑去，为所目睹的壮观景象折服，甚至眼前出现了幻象：一架P-51战斗轰炸机缓缓地在他附近飞过，驾驶员从打开的座舱里朝吉米微笑，招手致意。兴奋中的吉米歇斯底里地尖叫着：“P-51战斗轰炸机！空中的卡狄拉克！”他在楼顶忘情地欢呼着并疯狂地又跑又跳。罗林斯大夫跑上楼将他抱下来，吉米又回到维克托夫妇的卧室，维克托太太把吉米喜欢的杂志插图（上面的一对慈爱的父母正在看护一个睡眠的孩子）和飞机模型按原样布置好，吉米哭了。

第二天，日军全面撤退，集中营解散了。吉米把装满他喜爱的东西的小皮箱扔进水里，随着人流来到奥林匹克体育场，这儿塞满了西方人昔日在中国生活的奢侈日用品和摆设，吉米看到自己家那辆帕卡德车静静地停在那儿。维克托太太请求吉米留下来陪她，这天夜里，维克托太太死去了，吉米默默地看着她，一道异常明亮的光环闪过维克托太太的脸，在地平线上升起，像个人造太阳，一圈亮光横过天空并不断扩大。吉米虔诚地抬起头看着那道在天空伸展的光，惊呼：“维克托太太！”他以为这是她的灵魂在升天。当吉米在废墟上流浪时，听到了原子弹爆炸和日本投降的消息，原来那道奇异的光是日本长崎爆炸的原子弹的火光。

吉米又回到苏州的集中营，靠空投的食品过日子，他遇见了那个日本男孩，两人并排坐在一起，但是，当贝斯一伙突然回到集中营时，以为日本男孩要杀吉米，一个人开枪打死了日本男孩，吉米不停地给男孩胸腔打气，气喘吁吁地说着：“我能把每一个人召回来，每一个人。”吉米拒绝跟贝斯走，一个人留下来，他骑着自行车在废墟上转来转去，神态恍惚，时而哈哈大笑，十分躁狂，他向抵达此地的美军投降。

在巨大的玻璃暖房中，吉米和父母团聚了。

【鉴赏】

1986年，尽管史蒂文·斯皮尔伯格拍摄的影片《紫色》获11项奥斯卡奖提名而终未得一项奖，但是，斯皮尔伯格似乎毫不在意，他很庆幸也很满意自己拍了这部对话体的影片。为了继续摆脱自己以往固有的模式，他决定再拍一部由小说改编的电影，他选择了英国作家J·G·巴拉德1984年出版的带有自传色彩的小说《太阳帝国》，并请英国剧作家汤姆·斯托帕德改编成剧本。

巴拉德以创作启示性的科幻题材的小说为世人所知，这部小说虽以作者的经历为基础，但却并非一部现实主义的战争小说，因为书中充满了丰富的意象，罗列了大量的超现实主义效果的视觉对等物：奢侈与贫困对列，富有与饥饿共存，温馨与暴力溶合，虚假的异国情调与混乱的现实世界交织，游戏与战争并列，这些为斯皮尔伯格提供了自《决斗》（1971）以来第一个“几乎完全通过视觉隐喻和毫不做作的象征主义”来讲述故事的机会。同时，斯皮尔伯格得益于斯托帕德细心的改编，保留了原作中大量的叙述过程和对话，把故事的情感潜力充分挖掘出来，从而创作出一部在视觉上令人触目惊心又具有心理深度的战争史诗片。

以执导科幻片和恐怖片、善于揣摩儿童心理世界而著称的斯皮尔伯格给这部影片带来怪诞和梦幻的特性，他以感伤的、梦幻般的调子刻画了一个孩子——主人公吉米·格雷海姆的心理状态，充满温馨和恐怖的情感世界，他的好奇、恐惧和兴高采烈，他的躁狂、沮丧和得意洋洋。

同原作相比，斯皮尔伯格删除了描写战争中非常血腥可怕的情节，没有罗列战争的种种惨状，因为这容易使人感到可怖而难以投入。斯皮尔伯格没有把男孩这一角色处理成作为观众情感代言的载体，而是将观众带回到那个年代去体验而非认同。他把原作中乏味的情感和一个男孩成长的错综复杂的单纯经历变为一个伤感的、失去天真和纯洁的孩子心路历程的展现，它呈现出孩子心目中对战争的见解，那是一种不可理喻、势不可挡、可怖却又兴奋，有时甚至美得骇人的冒险，是超现实的梦，是梦中的演习，而不是成人世界里可怕的灾难。换句话说，孩子们面对苦难的承受能力要强于成人，因为他们在拼接组合自己的世界，成人的灾难在孩子看来是冒险或游戏，于是，成人的行为和孩子游戏的差异在战争中暂时弥合了，而结果，孩子的“积木世界”最终被彻底粉碎。吉米，这个战时在异国他乡与父母离散的孩子，在日

本人的集中营里度过了早来的青春期（约 11 岁到 15 岁），由一个活泼天真的孩子变成一个情感麻木，既非孩子也非成人的人了，当他最后与父母团聚时，仅仅做了一个短暂的欢乐的表情而已，与通常影片中温馨和光明的结局大异其趣。《太阳帝国》的主题和斯皮尔伯格以前拍的许多影片的主题类似：某种巨大的异常力量的介入，文明的失落，家庭的分裂，童年的梦，幻想和游戏以及失去的童年与不幸。但是，《太阳帝国》把贯串斯皮尔伯格以往影片中的“彼得·潘情结”第一次颠倒过来。所以，这部影片在 1988 年的票房价值尽管很令人失望，但却受到评论家们的一致好评，因为他们认为这部影片标志着斯皮尔伯格在电影创作上的成熟，而且，吉米的性格和斯皮尔伯格本人很相像，这个男孩在集中营里度过了漫长的四年，被迫过早地成熟了，只因他生在一个混乱的世界上。战争教会了吉米为了生存必须抢食物，偷死人的鞋子，当 P-51 战斗轰炸机到来时，他兴奋得发狂，精神错乱般地尖叫着：“多妙呀！我触到了它们！我感到了它们的体温！我能用嘴品尝它们：油和无烟线状火药！”另外，斯皮尔伯格把自己幼时的兴趣和爱好做了准确的把握。同吉米一样，斯皮尔伯格儿时也迷恋于飞行，喜欢做飞机模型，梦想着飞行。飞行和飞机出现在斯皮尔伯格的许多影片中，例如：《1941》（1979）、《外星人》（1982）、《半明半暗间——电影（第二片断）》（1983）、“印第安纳·琼斯系列片”（1981，1984，1989）、《永远》（1990）。但是，《太阳帝国》却不是作为陪衬情节的一种不留余地的闹剧式的刻画，斯皮尔伯格在个人的兴趣爱好和电影之间找到了某种心理距离，换言之，他成熟了。影片中飞行和飞机的真正意义在于对飞行的想象和隐喻的可能性，飞机带给吉米以新生和自由的想象，装饰在他房间里的大小、各式各样的飞机模型不仅暗示了战争的来临，同时也说明了吉米仅仅是在想象中飞行，他可以把玩具滑翔机抛向空中，却无法控制它的飞翔。

《太阳帝国》作为一个男孩的“战争梦”，它同吉米的游戏心态密切相关。吉米是“一位崇拜飞机又不能区分他的梦幻与现实的富于想象力的、困惑的、苦恼的孩子”。他在集中营里反常的歇斯底里患者似的穿梭不止，兴高采烈对飞机的超乎道德标准之外凌驾于善恶之上的非原则的原始的狂热与崇拜，都源于儿童的游戏心态。于是，战争变为他现实中的梦，梦中的游戏。吉米的房间挂满各式飞机模型，而他的玩具滑翔机在天空飞行、滑翔，时间之长已不可能是玩具。这种幻觉持续在现实中：吉米并未发动战争，但他在旅馆中开关手电筒的游戏似乎导致了日本人的入侵。幻觉产生了致命的后果，它与现实的界线彻底崩溃了。P-51 战斗轰炸机进行轰炸时，吉米激动不已，不顾危险地在一座废弃楼房的屋顶上欢呼，驾驶员从打开的座舱里对他微笑，招手示意，像是吉米的幻觉，战争一如吉米所设计的游戏。“影片使我们置身于他的战争所引起的神经官能病的扭曲的、梦幻般的感知之中，我们与其说是看到一部现实主义的战争片，毋宁说是看到对躁狂症——一个男孩的怪诞的战争梦——的研究”。影片通过对吉米狂想的心理世界的描述，

揭示了战争怪诞、荒谬和滑稽的本质，换句话说讲，影片中的战争既是真实的，又是心理的，它是孩子内心情感的折射，是成人的行为与孩子的心理差异的必然，正因此，影片具有怪诞、梦幻般的性质。而梦幻与现实之间，战争游戏与实际作战之间这种相异世界的并存对列则形成了本片的结构，这是一种在时空的自由交替和融汇中极富张力的特殊结构：随意性结构（即梦的结构）。

“渴望回家”的主题也一再是斯皮尔伯格影片喜爱的主题，《太阳帝国》则进一步强调了个人和归属的重要联系，吉米的躁狂和沮丧，都源于他失掉了同家庭的联系，当他与父母一起生活在伊甸园般的殖民特权世界中时，他无忧无虑，生活在儿童游戏的世界中。与父母失散后，吉米痛切地感到自己成了孤儿，他最大的恐惧就是无人要他，无立锥之地，他既不能投降日本人，也不能卖给中国人，诚如弗兰克所言：“谁也不要你，你一钱不值。”他依恋自私、一再拒他于门外的贝斯，渴望从维克托夫妇那儿找回家庭的影子，从罗林斯医生身上寻找对父亲的记忆。他使自己相信他是有用的人，他在医院里给一位死去的妇女胸腔打气时，他以为自己使她复活了，这使他兴奋起来，在后来他给日本男孩胸膛打气时也一再迷狂地重复“我能召回每一个人！”飞机是吉米离开父母后的替代母亲形象，吉米求助于战争的幻想来压抑内心的沮丧。“睡吧，孩子，睡在我胸上 / 这儿又温暖又没有危险 / 你妈妈的双臂绕在你身上 / 我胸中翻涌着母亲的爱 / 恐惧永不会来到你的身旁 / 也没有什么搅乱你的睡眠 / 静静地睡吧，亲爱的孩子 / 在你妈妈的怀里甜蜜地睡吧”。这是影片中吉米一再唱的《威尔士摇篮曲》，他恰恰含蓄地体现了吉米对母亲和家庭的思念。当 P-51 战斗轰炸机对集中营轰炸时，吉米的沮丧达到了高潮，心理防线彻底崩溃了，他热泪盈眶地对罗林斯大夫说：“我已记不清父母的容貌，我以前常和妈妈在她的房间里玩桥牌。我爱看她梳理头发，她有一头乌黑秀发。”躺在罗林斯医生的臂弯里，吉米梦呓般地反复说：“我被爱，你被爱，他被爱。”因失去父母而得不到爱，影片揭示了吉米躁狂与沮丧的心理根源。

《太阳帝国》中，镜头间的组接是同吉米的梦幻世界一致的，他把战争当作一场儿童游戏。因此，剪辑呈现出“游戏”式的戏剧化效果，带来超现实的梦幻般的视觉感受。当吉米在坠落的飞机里玩耍时，对坠落在草坪上的飞机拍摄的静止镜头和摄影机在各种角度猝然移动的镜头剪辑在一起，产生了一种真的在飞的错觉，它同吉米的玩具滑翔机长时间地在天空倾斜飞行、滑翔的镜头并列剪辑在一起，造成坠毁的敌机飞上天空与玩具滑翔机交战的错觉。

《太阳帝国》之所以能够将梦幻与现实完美地结合起来是与斯皮尔伯格频繁地使用移动摄影密不可分的，斯皮尔伯格使用移动摄影时，使人丝毫意识不到摄影机什么时候移离主要目标，什么时候又移向目标。梦幻般地驱车去洛克伍德家参加盛大的圣诞化妆舞会的移动摄影的段落，生动地体现了两

个不同的世界：一个是温暖、像伊甸园的梦幻世界，另一个是贫穷、混乱和充满暴力的现实世界。吉米家的帕卡德车在上海闹市区的街道上悄悄滑行，两边嘈杂的人群从车前闪过，一个欧洲修女和蔼地向吉米点头微笑，小贩的鸡甩在车窗上留下污血，一个乞丐肮脏的脸冲着吉米喊着：“没有爸爸，没有妈妈，没有威士忌苏打！”车内却是静谧的气氛，车子在一个被人群拥挤着的狭窄地带内前行，像在梦中一样，轿车成为梦幻与现实的分界线，玻璃窗内外是两个不同的世界。

影片中不绝于耳的那首摇篮曲和在不同场景中出现的怪诞的叮铃作响的音乐风格化地衬托了影片的主题。

斯皮尔伯格对光影的运用极为出色，在《太阳帝国》中他偏爱表现夜晚、薄暮和黎明，这正是睡眠与清醒之间的过渡状态，是一种类似梦幻的影调。

1988年，《太阳帝国》获得第60届奥斯卡奖最佳美工、最佳摄影、最佳服装设计、最佳剪辑、最佳原作音乐、最佳音响等六项提名。《太阳帝国》具有令人满意的复杂的故事内容，它把斯皮尔伯格喜欢描写的许多永久不变的题材结合了起来。在获得了偏离个人苦衷的某种心理距离后，斯皮尔伯格和他的影片已臻成熟。

（许婧）

关于杀人的短片

Krotki film o zabijaniu

1987 彩色片 85 分钟

波兰电视台/西德 SFB 电视台联合摄制

导演：克日什托夫·基耶斯洛夫斯基

编剧：克日什托夫·皮耶谢维茨 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基

摄影：斯拉沃米尔·伊德基亚克

主要演员：米洛斯瓦夫·巴卡（饰雅采克）

克日什托夫·格洛比什（饰皮奥特）

扬·特萨日（饰沃德马拉）

本片获 1987 年戛纳国际电影节评委会奖，欧洲电影最佳影片奖，波兰格旦斯克电影节金熊奖；1988 年圣·塞巴斯蒂安电影节评委会奖

【剧情简介】

影片开始于三个平行的叙事线索。华沙一个平凡的清晨。这一天，来自农村的流浪汉雅采克又开始了他的街头游荡，似乎毫无目的地在一个街区上闲荡，不断地向人们寻问城堡广场的出租车站。除了一些阴险冷酷的恶作剧，他似乎没有任何可做的事情。但是在他的肮脏的挎包里有一根铁棍、一条绳索，他已预谋杀死一个出租车司机——随便哪一个。而此时，有洁癖的出租车司机沃德马拉正在过分认真地擦拭他的车子，他向一个卖菜的姑娘调情，却洋洋得意地戏弄了一对等候多时的男女。他似乎极为苛刻地挑选乘客。也是在这个早上，见习律师皮奥特——一个充满了正义热情与理想的年轻人面临他生命中一个关键时刻：他将在这天通过他的律师资格考试。他与考官们热烈争论，他坚持惩罚不是法律的目的，因为它并不能制止罪行。除了皮奥特，这是相当平常而乏味的一天。雅采克进了一家影院，旁观了一场斗殴，在一家照相馆放大了死去的小妹妹的照片，在厕所里无端殴打了一个兴高采烈的陌生人，尔后他到了城堡广场。沃德马拉在路上用自己的早餐喂了一条路边的野狗，买了几张彩票，继续戏弄想要乘车的人，并来到了广场上的出租车站。而皮奥特终于通过了他的考试，他狂喜地骑着摩托穿行在大街上，他想要让所有人分享他的快乐。在广场上，他接了自己的妻子，他们一同进入了一家咖啡馆，幸福地憧憬着美好的未来。此时，雅采克也正在这同一家咖啡馆中，他已做好了全部谋杀的准备。他走出门去，登上了沃德马拉的出租车，要求他向郊外开去，在荒僻的郊外，雅采克用准备好的绳索套住了司机的脖子，用力收紧，而身强力壮的沃德马拉全力挣扎，两人久久地角力，终于司机不再挣扎。就在雅采克准备拖走尸体的时候，司机竟再一次挣扎地伸

出手臂按响了喇叭，响亮的声音在旷野中久久回荡。雅采克恐惧地操起铁棍一次、再次地猛击司机的头部，后者圆睁着双眼，松开了手。就在杀人犯用毯子包起尸体，把它拖向河边时，“包裹”里又传出了求救的声音，这一次，雅采克歇斯底里地搬起一块石头反复朝司机头上砸去，直到毯子里淌出了一股股污血。做完这一切之后，雅采克怡然自得地坐进车里，吃着死者留下的三明治，把车子开到女友那里，邀她出游。

雅采克很快被抓获。他的辩护律师是皮奥特，这也是他的第一桩案子，尽管皮奥特竭尽全力为雅采克辩护，但后者仍毫无疑问地被判处死刑——因为律师所做的实际上是一篇废除死刑的精彩演说，舍此，雅采克的罪行无可辩护。皮奥特极度沮丧、心灰意冷，现实与他的理想相去甚远。在雅采克被执行绞刑的那一天，皮奥特应前者之邀来到死牢。他的同事竟在死牢前祝贺他喜得贵子。刽子手已做好了行刑的全部准备。雅采克对皮奥特谈到了他钟爱的小妹妹，谈到了她意外的死使他背井离乡，谈到了母亲，谈到了他对自己的墓地和宗教仪式的希望。他恐惧死亡、绝望无助，他不停地说，希望藉此延长片刻的生命。皮奥特对他充满了难以言说的负疚与同情，他一次次地否定了卫兵的执刑通知，为雅采克争取多一点时间。但那一时刻终于到了，雅采克浑身颤抖，绝望挣扎，但终于被套上了绞索。死刑之后，皮奥特独自驾车来到郊外，在黄昏的夕照中，绝望地为雅采克、也为自己而哭泣。

【鉴赏】

波兰导演基耶斯洛夫斯基因他的《十诫》系列片成了80年代末、90年代初的世界影坛的“热门话题”，也使他被命名为“后大师时代”凤毛麟角式的“世界级天才”。1987年，他的第四部故事片，也是《十诫》中的第一部（尽管它在《十诫》中的序号是第五）《关于杀人的短片》（简称《杀诫》）为他赢得了戛纳电影节评委特别奖、欧洲电影节最佳故事片——费利克斯奖，及波兰格但斯克电影节金熊奖。由此开始了他的《十诫》系列片对全球的震动和征服。

基耶斯洛夫斯基之拍摄《十诫》，是他的一次机遇，也是他的一次抉择。从某种意义上说，基耶斯洛夫斯基是颇为传统的：他认为自己——一个艺术家首先应该忠实于社会、观众、人与艺术的内容。在他看来，在一系列的社会变动和冲击下，波兰的公众幻想破灭，社会渐次坠入冷漠。“任何事情都异常混乱。再没有人真正知道什么是对，什么是错，甚至不知道为什么我们还在继续生活”。于是，“我们认为也许我们值得回到那种指导人们生活的最简单、最基本、最重要的原则中去”。为了表达这种原则、或曰道德、或曰规范，基耶斯洛夫斯基在他创作伙伴、编剧皮耶谢维茨的建议下选择了《十诫》。他声称自己是一个“古老的”人道主义者。而人道主义在基耶斯洛夫斯基那里不是一份媚俗的煽情或廉价的乐观，它甚或不是一缕宽容或温馨；它只意味着对人的最基本的期待和信任，它只是一阵酸楚，一道终极防线，一种悲观但不绝望的彼岸。

或许《杀诫》是《十诫》中最为典型的一部。《杀诫》所涉及的二难处境如同一个绝望的魔咒，一个埃舍尔式的梦魇世界。它远非一个现代社会、或现代文明的特殊困境，而是与人类社会同样古老的怪圈。如果说，尊重生命、尊重他人生命的神圣与尊严，是文明的端头，是人类的基本道德和必需的禁忌，是人道主义者的最后防线；那么杀人——“擅取他人性命”，便永远是一种罪恶，一种十恶不赦的罪行。于是，“杀人偿命”似乎成了天经地义的“亘古一法”。对杀人凶手的复仇，便成为最为古老的正义之举与正义之声。然而，同在尊重生命的意义上，同在《圣经·十诫》的“汝不可杀人”作为人的权限的意义上，杀人犯以种种名义或无名所犯下的罪行，和复仇者在正义之名下的所为、以及以法律/惩罚之名所执行的死刑判决同样构成了对生命尊严的践踏，对人类生命的戕害，对人的权限的僭越。但不以死刑来完成对杀人罪的惩戒，便不足以表明他人生命的神圣，便不足以构成对欲擅取他人性命者的威慑；而死刑的执行，则无疑是一种社会性的暴行，成为人类文明的自我贬值与自我亵渎。赞同与反对死刑，便始终成为法学界莫衷一是的话题；它同时成为人道主义的终极困境之一。它似乎必须在两种暴行中做出抉择，但这抉择是无法做出的：同为对生命的戕害，只是其中之一获得了体制的保护与认可罢了。然而，拒绝作出抉择，或选择成为激进的死刑反对者，同样或流于伪善，或显露出无力与孱弱。

与《十诫》中的其它篇章相比，《杀诫》的叙事构成要单纯、缜密得多。除却序幕（一个镜头段落）和尾声（一个场景）之外，整部影片由四个大组合段构成。第一个大组合段是平行叙事组合段交替呈现出杀人犯雅采克漫无目的的漫游、受害者出租汽车司机沃德马拉出车前的准备、未来的辩护律师皮奥特的律师资格考试。第二个大组合段是雅采克残忍的、冷血的杀人。第三个大组合段是死刑宣判后皮奥特的困惑。第四个大组合段是交替叙事组合段，与皮奥特、雅采克临刑前的谈话同时呈现的是刽子手、检察官、监狱长执行死刑的准备，直到执行死刑的全过程。影片主部是杀人与死刑两个大段落间详尽的顺时呈现，它们构成了影片令人难于承受的杀戮行为的复沓。在《杀诫》中，对这双重暴行做出微弱的抗议与挣扎，是辩护律师皮奥特。但在《杀诫》之特定情境中，皮奥特为注定失败的事业所做的战斗，甚至不能使他成为一个西西福式的英雄，相反使他成为一个严酷现实面前的无能的孱弱者，一个不堪一击的理想主义者，一个多重意义上的失败者。他只能成为一个不称职的忏悔牧师，但一如他无法拯救雅采克的生命，他同样不能拯救雅采克的灵魂：他无法赦免罪恶、或许诺新生。

在《杀诫》中，影片叙事人是绝对抽离的，固定、运动的摄影机完美地构成了间离的、纪录式的镜头风格。与此同时，影片叙事人又是充分介入的，影片呈现出一种空前风格化的特征：几乎所有的镜头都被加挂的滤色镜改变了其“自然”色彩；从浊绿到棕黄的画面，呈现出一派单调、阴森、肮脏的印象主义式风格。与《杀诫》中的纪录风格同在的，是几近自然主义的事件

呈现。影片中的事件与人物似乎是极端偶然地、未经剪裁地被摄入了镜头。然而整部影片却有着一种严格的、几近经典“三一律”的叙事结构：匀称、清晰。

《杀诫》无疑是一部关于死亡——和平时期的“非正常死亡”的影片，事实上，影片中有两个完整的、过于完整、精细、客观的段落，用以呈现两次死亡/杀戮的过程。在沃德马拉遇害的段落中，生命呈现出它惊人的坚韧与顽强。相对于死亡，出租车司机有着过分强健的生命和几近动物本能的求生欲望，以致凶手雅采克不得不动用三种凶器：绳索、铁棍和石块来三度行凶。但在这一段落中，生命的顽强与其说是对生命的礼赞，不如说凸现、点染了死亡、杀戮的肮脏与丑恶。而影片中两个以抽离的、纪实风格拍摄的死亡/杀戮段落，同时被精心地构置为一次戏剧式的对位。冷酷而凶残的杀人犯雅采克在死刑面前几乎重演了他的受害者所表现出的一切：同样顽强而卑怯的求生欲，同样本能而无效的挣扎与反抗。尽管一个是卑鄙的谋杀，一个是正义的行刑；但被杀者同样被呈现为绝望，无助与迷惘。尽管影片充满了对偶发事件与无为时间的纪实式呈现，但事实上，影片中有着众多的戏剧性巧合。一系列的偶合使这三个可能永不相识、相逢的路人宿命式地勾连在一起，如同一次“萨马拉约会”——死神之邀。然而，基耶斯洛夫斯基构置了这些巧合，却没有强调这些巧合。它们当然不是“天下真小”的感叹，也不是一种宿命论意义上的认可与无奈；它们只是呈现了一种残酷的“机遇”，基耶斯洛夫斯基的世界是一处“交叉小径的花园”。

这是一个死亡与杀戮的故事，但其真义却在于生命。尽管不无困惑与质询，基耶斯洛夫斯基仍在一个进退维谷的境地中固守着人道主义的最后防线。直面着现代世界，直面着邪恶与罪行，直面着文明的困境；同时仍用大写字母来书写生命。

（戴锦华）

希望与光荣

Hope and Glory

1987 彩色片 112 分钟

英国哥伦比亚影片公司摄制

编导：约翰·布尔曼

摄影：菲利普·鲁斯洛

主要演员：塞巴斯蒂安·赖斯-艾德华兹（饰比尔·罗昂）

杰拉尔丁·缪尔（饰休·罗昂）

萨拉·米尔斯（饰格丽丝·罗昂）

大卫·海曼（饰克莱夫·罗昂）

萨米·戴维丝（饰唐·罗昂）

【剧情简介】

第二次世界大战爆发之时，比尔·罗昂正好 9 岁。他和他的全家——父亲克莱夫、母亲格丽丝以及 15 岁的姐姐唐和才 5 岁的妹妹休住在伦敦郊区的一幢房子里。

战争爆发的第二年夏天，收音机里传来了邱吉尔首相的声音。他向不列颠的公民们宣布，英国大使已结束了在德国的使命，英国将加入对德作战。随后，比尔家居住的地区遭受了第一次空袭。尽管一切很快就都过去了，但小比尔的生活已开始发生了改变。他的爸爸是第一次世界大战时的老兵，此时也应征入伍。一天晚上，小比尔梦见爸爸和邻居家的马克叔叔驾驶着飞机与敌人作战，被打死了。当然，他的爸爸实际还活着。他在临走前教小比尔打板球，并把一个迷惑对手的绝招——一种叫做曲线球的打法教给了儿子。它使小比尔第一次懂得了生活中存在着“欺骗”二字。

爸爸走后，母亲为孩子们的安全，决定把比尔和他的妹妹送到澳大利亚的亲戚家去。但在火车站，她临时又改变了主意，把孩子们带回了家。不久，空袭变得更加频繁了。一天夜里，比尔的母亲被警报惊醒，她急忙叫起孩子们，躲避在楼梯下。炸弹爆炸的冲击波震得楼梯上的土纷纷落下。比尔的姐姐唐在恐惧中冲出房门，小比尔也紧跟着冲了出去。外面却是另一番情景：炸弹和高射炮弹爆炸的火焰在远方频频闪亮，如同节日夜晚的焰火。唐兴奋地跳起了舞，小比尔也在院子里拣到了一件希罕的东西——一块炸弹皮。直到第二天清晨，比尔才看到了战争的真面目。他居住的街区上，许多房屋被炸成一片废墟。他还听到了一个受伤的老人不断发出阵阵惨叫。

生活在发生着变化。但变化似乎又是缓慢的。比尔还像往常一样要去上学。一天，他迟到了，手板被老师用板条狠狠地抽打了一顿。当校长喋喋不休地对学生们进行演讲时，比尔的手还在钻心地疼着。就在这时，空袭的警

报响了，学生们急忙跑进防空洞。他们仿佛由这场空袭获得了解放，在狭窄的防空洞里欢呼雀跃，笑着闹着。小比尔也忘记了自己手上的伤痕。

战争给原来平凡的生活带来了许多新的东西。那里有布满天空的防空气球，在地上还可以找到没有爆炸的雷管。一天，小比尔正在一幢被炸毁的房子里搜寻，突然被一群孩子捉住了。这群被战争解放了的孩子先是把比尔当做“间谍”审问了一番，然后让他加入他们一伙，在教他说了几句脏话之后，孩子们的破坏欲开始被激发起来。他们兴奋地叫喊着，挥动手中的铁条或木棒，疯狂地砸着那些没有被炸坏的桌椅和瓶瓶罐罐……

战事在继续。一个晴朗的日子，一架德军飞机在居民区的上空被击落，飞行员乘着降落伞降落在一块菜地旁。街区的居民们怀着恐惧与好奇围了上来。一个街区警察手持警棒，小心翼翼地走上去，终于平静地把他带走了。

战争生活中的另一变化是穿军服的人逐渐多了起来。而居民们似乎正在从最初的紧张中恢复过来。他们开始重新举行舞会，街区里的女人们尽情地伴着来自海外的士兵跳个不停。一天晚上，小比尔正梦见自己驾驶飞机被敌人打中，突然，一阵敲击窗户的声音把他惊醒。这是姐姐唐深夜跳舞归来。她从窗户里爬进来，身后还带一个她刚刚认识的名叫布鲁斯的加拿大士兵。夜里，空袭又来了。母亲一个个叫醒孩子们。强烈的炸弹爆炸产生的冲击波震开了窗户，把窗帘吹得高高飘舞，刺眼的火光照亮了整个屋子。睡意未消的唐责备妈妈对她不够关心，没有早点把她叫醒。这次轰炸给街区的居民和孩子们带来一些震动。一个叫波林的女孩子的母亲被炸死了。孩子们带着有几分神秘的神情互相传递着这个消息。倒是比尔的妹妹休像个大人似地上前去对波林表示了关心。对妇女们来说，这次轰炸似乎并没对她们产生太大的影响。在一间倒塌的房屋里，她们弹起钢琴，载歌载舞。而孩子们也很快就忘记了这一切。在那间已变成废墟的大房子里，波林经不住那些男孩子们的要求，让他们排起队，一个个走上来看她的身体。对这些孩子们来说，这的确有些神秘。只有腼腆的比尔缺少这种胆量。他终于羞涩地跑开了。接下来，又是一场发泄式的“破坏行动”。这时，比尔突然发现他的姐姐在一栋倒塌的房子后面和布鲁斯在做爱。他愤怒地用石头向他砸去。其他的孩子们也赶上来，向这一对恋人扔着石头。唐和布鲁斯惊慌地跑开了。比尔难过地站在那里，一动不动。

晚上，姐姐梳妆打扮了一番又要去和布鲁斯约会。母亲挡住了她。两个人撕打起来。最终，她们又拥抱在一起。母亲同意唐去见布鲁斯，她告诉她，在战争中，什么都可能发生，人有权利珍惜自己的生命和尽情地去爱。正在楼上的比尔看到了这一切。他似乎又明白了一点儿生活的复杂。

冬天来了，天上下起了雪。比尔的爸爸回来了。他在训练中没有通过考试，最终被分配在英国本土服役，经常可以利用休假时回家来看看。他还带回一罐缴获的德国人的果酱。最初，大家都不敢去碰它。但在爸爸带头吃了几口之后，比尔和妹妹终于忍不住诱惑，上去吃了起来。

圣诞节到了。比尔一家和他的外祖父团聚在一起。布鲁斯也从军营赶来。但欢乐的气氛并没有持续多久。布鲁斯告诉唐，他的部队要换防，他只能和她就此告别了。唐开始的反应是愤怒，继而痛心地哭起来。第二天，她赶到军营，布鲁斯已经离开了。不久，她接到布鲁斯的一封信，信中告诉她，他们从此只能一刀两断。唐伤心地把布鲁斯送给她的戒指丢到雪地里。

冬去春来，比尔的母亲格丽丝带着几个孩子和已与妻子分手的邻居马克到海滩去玩。回来的路上，格丽丝禁不住向马克叙起了旧情。原来，他们曾经倾心相爱。此时的马克虽然也旧情难忘，但还是委婉地拒绝了。当他们回到家里时，一件意外的事情正在等待格丽丝一家，他们的房子燃起了熊熊大火。但那不是因为炸弹，而只是一次意外事故。

家没有了。格丽丝只好带着孩子们搬到泰晤士河畔自己的父母那儿去住。就在此时，唐告诉妈妈她怀孕了。外祖父家的环境优美。门前就是绿树掩映的泰晤士河。在整个暑假里，比尔常和外祖父及姐妹一起在河上荡舟。这里几乎找不到战争的痕迹。唯一的“战争”是发生在外祖父和他的四个女儿之间。他总是在向比尔抱怨，他的女儿太多了，而她们又都嫁给了一些无能的丈夫。但令外祖父感到宽慰的是自己有个争气的外孙。在一次他和比尔打板球时，他惊异地发现，比尔竟然打出了一个极具欺骗性的曲线球。

一天，比尔和姐姐正在泰晤士河上划船。布鲁斯突然在对岸出现了。他不顾一切地跳进水里，向唐游来，两人紧紧地拥抱在一起。欢乐的生活达到了它的高潮。比尔的爸爸也回来了。全家人在一起照了张相。但就在这时，两个宪兵出现了。他们带走了从部队开小差出来的布鲁斯。比尔和父亲又打起了板球。他又一次用出色的曲线球战胜了父亲。看到孩子的进步，克莱夫感到由衷地高兴。这时，唐的产期到了。她就在家生下了孩子。比尔第一次看到这一情景，他吓得晕了过去。

愉快的暑假过去了。比尔不得不回学校去上学。当外祖父开车把他送到学校时，他惊喜地发现，德国人发动的又一次空袭摧毁了教学大楼，学校只能停止上课。全校的孩子们都为这一发现兴奋异常。他们在院子里欢呼跳跃，把书报和装防毒面具的小箱子高高地抛向天空。

比尔终于又和外祖父一起回到了他的泰晤士河。那涌流着的河水召唤着他去度过那些意外得到的日子。在他的一生中，再没有比那段生活更愉快的时刻了……

【鉴赏】

战争早已成为电影中一大永恒的题材。童年生活的回忆也是各国电影中并不罕见的手法和视角。但英国著名导演布尔曼的这部《希望与光荣》同样给这两者都带来了一种属于他自己的东西。

布尔曼在影片中描绘的第二次世界大战不仅是日常的——它所拍摄的不是士兵的死亡、牺牲，也没有去描绘真正的战火和硝烟——而且是有悖于“常理”的。在小主人公比尔眼里，这场人类历史上最残酷的战争留给他的记忆

与其说是血腥和恐怖，不如说是一种解放和欢欣。战争带给他许许多多前所未闻的新奇之物。从漂浮在天空上那银灰色的巨大的防空气球，到那些形状奇特的弹片；从那些来自异国的士兵，到跳伞的德军飞行员。这其中甚至还包括他爸爸带回来的那罐包装简陋的德国果酱和夜空里节日焰火般的炸弹爆炸的闪光。这一切都在小比尔眼里打开了一个神奇的世界。于是，战争不仅给比尔，也给差不多所有的孩子们提供了一个新奇和自由的乐园。他们从一个弹坑跑到另一个弹坑，并在那些被摧毁的房屋的废墟中建立起自己的王国（片中的一个画面里，一个孩子甚至把自己打扮成国王般的模样，坐在一张被遗弃的床榻上，“领导”着那群废墟上的儿童。）。战争也给了孩子们幻想的灵感。小比尔几次在睡梦中幻想出飞机格斗的场面。战争甚至使孩子们有机会面对对他们来说有几分神秘的死亡。当波林的母亲被炸死后，孩子们仿佛拥有了一个自己的“秘密”，用带着几分神秘色彩的神情互相传递着这一“传奇”式的信息。而随后，它的当事人波林也变成了一个具有“新闻性”的人物。男孩子们开始排成队轮流去看她的身体。对于小比尔来说，战争简直就像是他的一个盛大的节日。影片中把他在战争中度过的一段最美好的生活（在外祖父家的日子）放在他的暑假里，似乎就是对此的一个隐喻。而在其中与此相关的一个更加富于意味的场面则是：一颗炸弹落在外祖父家门前的河中。它不但没有造成任何破坏，反倒炸死了许多鱼。于是，小比尔和他的外祖父不费吹灰之力，就满载鱼儿归来。由此，我们就不难理解影片结尾时那个高潮场面——孩子们为学校被炸而尽情地欢呼。

如果这一“战争等于自由和欢乐”的公式仅仅是对孩子们建立起来的，布尔曼的视角还不能说是大胆。而事实上，他把这一法则也应用到了成人们的身上。正如片中经常出现的被炸成一片废墟的家的画面一样，战争使那些被圈进家庭中的成人们也获得了“解放”和建立新生活的机会。来自异国的军人使妇女们得到了一次选择的自由。比尔的姐姐唐借助于这场战争获得了爱情（这一“获得”是双重性的：她不仅由于战争结识了来自加拿大的布鲁斯，而且如片中所显示的，正是由于战争的特定时期和情境，她才获得了母亲对她爱情的首肯。）。而她的母亲也同样由于战争——丈夫的离去，获得了爱情的解放。对此，在影片后部，她试图与马克重温旧情时，两人的一段对话似乎颇能代表导演的思想。在这里，当马克对她说：“战争破坏了人们的正常生活”时，格丽丝回答道：“的确如此。当我们为了建立一种正常的生活时，我们却失去了爱情。而战争使这一切又变为可能”。而马克显然没有真正理解导演所阐述的这一战争的“非常态”的“真谛”（事实上，正是由于这一非常态，他的妻子已抛弃了他）。他仍然以一种常态式的思维告诉格丽丝，由于他已失业，他无法与她重叙旧情。

找到这一独特的生活和情感的视角和建立起对它的叙述对一部成功的影片是同样重要的。布尔曼的一个成功之处是为他的内容找到了一个很好的叙事支点，即片中的小主人公比尔的视角。比尔事实上成为影片结构的掌握者。

他的儿童的视角，他的来自画外的断断续续的叙述，使这场充满“欢乐”的战争生活具有了合理性。与此同时，通过比尔的视点和这种非常态的生活，导演也隐喻着人类行为中的虚伪性。成长中的比尔不得不学会掌握这一点。就此，片中的一个重要隐喻是父亲教比尔打板球的情节。当父亲第一次使他知道了曲线球的方法时，比尔惊叫道：“这是撒谎”。尔后，他发现他周围充满了谎言。当父亲准备从军时，他母亲说，如果丈夫去当兵她将无法应付一切，但实际上她却很高兴，巴不得他离去。而他的姐姐与她的男朋友、家庭和她自己都过着一种令人头晕目眩的充满矛盾的生活。甚至比尔自己也无法拒绝这种谎言。他不愿意被疏散到澳大利亚，但当他母亲带他回来时，他却拼命地反抗。片中一个最大的谎言大概就是这场战争本身了。那些断壁残垣和频繁的空袭使战争看起来的确像是一场灾难。但实际上，它却充满了欢乐。比尔正是在这种生活中成长起来的。在影片后部，他用父亲教给的曲线球的方法打败了他的外祖父，尔后，又打败了回到家里来的父亲本人。这段奇特的战争生活终于使他走向成熟。

本片导演约翰·布尔曼 60 年代中期开始电影故事片的拍摄。尽管他的拍片生涯中包含了英、美两地，并为美国的制片商拍摄过不少商业性的影片，如科幻片《扎尔多兹》、恐怖片《驱魔人 2 集：异教徒》等，但他在自己最成功的影片中仍不失欧洲电影文化的风貌。1970 年，他因导演英国影片《最后的莱奥》而荣获戛纳电影节最佳导演奖。在本片中，他再一次显示出自己作为一个英国导演的“本色”：善于在迷人、流畅和自然的生活细节的叙述中抓住令人神往的东西；并且，与当时大量关于这场战争的影片不同，它明确拒绝着一种“国际化”的标准口味。这不仅表现在其对一场充满“欢乐”的战争生活的描写上，而且也见之于它对待那个传统历史中的欧洲的拯救者——美国的态度。影片故事结束于 1942 年，恰好在英国大举在美国采取行动以前。而著名的珍珠港事件和美国的参战甚至连一点都没有提到。

（李一鸣）

被遗忘的长笛曲

1987 彩色片 126 分钟

苏联莫斯科电影制片厂摄制

导演：艾利达尔·梁赞诺夫

编剧：艾米利·布拉金斯基 艾利达尔·梁赞诺夫

摄影：瓦吉姆·阿里索夫

主要演员：列昂尼德·费拉托夫（饰菲里莫诺夫）

塔季扬娜·道吉列娃（饰丽达）

伊莉娜·库普钦柯（饰叶莲娜）

甫谢沃洛德·萨纳耶夫（饰雅罗斯拉夫）

奥尔迦·沃尔柯娃（饰苏洛娃）

【剧情简介】

这是强调公开性和自由的年代，报纸上天天都在谈“改革”，号召“为大胆的改革做好准备”。“业余时间管理局”局长雅罗斯拉夫对现状很不满意：人们用严肃的文学著作和政治书籍去换取畅销小说。局长很想制订一个文件制止这种情况，却又无能为力。副局长菲里莫诺夫和他的助手伊克沙诺夫在审查医疗卫生系统排练的果戈理名剧《钦差大臣》时看到：这出戏的演出中增加了许多现代生活中的内容。业余时间管理局医务室的护士丽达也在剧中扮演了一个角色。伊克沙诺夫对这不伦不类的演出很不满意，菲里莫诺夫则表示在今天这个时代，一切都可以允许，还鼓励演出集体“大胆地去干”。但他私下却对伊克沙诺夫说：“我希望永远不要再看到这样的作品。”

一天，菲里莫诺夫在办公室听完唐波夫合唱团的演唱，正在发表意见时，突然心脏病发作，躺倒在沙发上。医务室的护士丽达对他采取了急救措施。菲里莫诺夫认出她曾参加《钦差大臣》的排演，他夸奖她演得很令人发笑。随后，丽达到菲里莫诺夫家里去为他打针。她看到这位副局长的住宅既宽敞，又富丽堂皇。菲里莫诺夫留丽达吃午饭，餐桌上的鱼子酱、蟹肉罐头、火腿、蘑菇、美酒等等，令丽达十分羡慕。丽达告诉菲里莫诺夫：《钦差大臣》已被禁止排演了。菲里莫诺夫立即打电话询问伊克沙诺夫，这位助手说是局长下令禁演的。

菲里莫诺夫对丽达发生了兴趣，他到丽达的住所去找她。丽达与人合住一个单元，她只有一间屋子。与她同住的柳霞是管理局的门警，她一开门就认出了菲里莫诺夫，菲里莫诺夫却不认识她。丽达事先告诉过柳霞，如有人来找她，就说她屋里有客人在。柳霞照丽达的话说了。菲里莫诺夫留下了一束花，遗憾地走了。

菲里莫诺夫的妻子叶莲娜是建筑学副博士，菲里莫诺夫犯病这几天，她正在列宁格勒参加学术研讨会。叶莲娜的父亲是个有权势的显赫人物。菲里莫诺夫之所以和叶莲娜结婚，就是为了想依靠岳父获得名利地位。局长遇事也得求菲里莫诺夫去向上级周旋。例如，局里的大楼建筑项目被停了下来，局长让他打电话向他岳父求救。岳父在电话里告诉他，正准备让他取代雅罗斯拉夫的局长职位，把新大楼的建筑项目停下来，与这一人事安排有关。

菲里莫诺夫已病愈上班，但为了想与丽达单独相见，他不到医务室去，还让丽达登门来为他打针。丽达说他滥用职权，并说他在装病。打完针，菲里莫诺夫驾车送丽达去排练剧目，并一直在车上等候她排练结束，向她献上一束鲜花，又驱车一起来到丽达的寓所。丽达与他刚上了床，柳霞就来敲门借餐具，并坚持要进屋，她瞧见被子下面蒙着一个人，一只手正从被子里伸出来取床边的一双皮鞋，柳霞就什么都明白了。

第二天一下班，丽达又上了菲里莫诺夫的汽车。途中，菲里莫诺夫为她买了一束鲜花，让她到他家里去庆祝他们“两天的爱情”。菲里莫诺夫取出搁置已久的长笛，为丽达吹响了悠扬略带感伤的曲调。丽达这才知道，原来菲里莫诺夫是音乐学院毕业的，学的是长笛。丽达随着乐曲翩然起舞，舞兴正浓时，突然，菲里莫诺夫的妻子叶莲娜出差回来了。菲里莫诺夫百般解释，说丽达是来给他打针的，还说医生让他多运动。叶莲娜嘲讽地说：“护士也运动？”为讨好妻子，菲里莫诺夫告诉她，家里的餐具洗得很干净，是他花5个卢布请丽达帮他洗的。叶莲娜随即羞辱丽达，说自己要准备写博士论文，想雇丽达来帮佣，丽达也不示弱，锋利地对叶莲娜反唇相讥。

菲里莫诺夫经常与丽达外出幽会。一个秋雨绵绵的日子，他们驾车到树林里去，雨下大了，他们只好在车子里作爱。两个带红袖章、手持交通指挥棒的小伙子说他们在公共场所不道德行为，向他们罚款20卢布。菲里莫诺夫经常身上溅满泥浆地回家，每一次，他都得编造理由向叶莲娜解释，他们之间的关系越来越疏远了。

管理局局长雅罗斯拉夫想在一个星期天带领局里一班人到集市去进行突然袭击，因为一些画家在那里出售自己的画。丽达和叶莲娜分别向菲里莫诺夫表示：她们也要到集市去，都说到了那里与菲里莫诺夫保持一定的距离，不妨碍他的工作，最后在汽车附近与他相见。菲里莫诺夫劝阻不住，只好由她们去了。

整个集市像是一个独特的露天美术作品博览会，在雅罗斯拉夫看来，多半作品是抽象派的油画，他对这些画很不满意，可又没有办法对付这些画家。叶莲娜在集市上发现了丽达，她约丽达走到一边去谈话。看样子，她们谈得很平静，没有争吵。随后，叶莲娜从菲里莫诺夫那里收走了汽车钥匙，丽达也让菲里莫诺夫再也不要给她打电话，也别到她家里去。菲里莫诺夫回到自己家的时候，发现门外放着两只皮箱，妻子把他逐出家门了。他去找丽达，丽达也不理他。他找了几次，总算让他进了屋。他提出要在丽达屋里租一个

角落住下。丽达坚持要用大衣柜把屋子隔开，于是，菲里莫诺夫就成了丽达屋里的“房客”。

管理局里对菲里莫诺夫和丽达的关系议论纷纷，连局长也奚落他。原定他的奥地利之行被别人取代了。

一个星期日，女同事苏洛娃带着外甥基里勒到丽达家向菲里莫诺夫求救。原来，基里勒冒充纠察队员在树林里敲诈汽车里的“野鸳鸯”的事情败露，被学校开除了。他和他的同伴就是勒索了菲里莫诺夫 20 卢布罚款的那两个年轻人。苏洛娃知道菲里莫诺夫认识基里勒就读的那个学校的校长，恳求他去为基里勒说情。

一个傍晚，菲里莫诺夫下班时和苏洛娃一起走出管理局，凑巧在街上遇到了叶莲娜。叶莲娜主动地把汽车、房门和信箱的钥匙都交还给了菲里莫诺夫，并问菲里莫诺夫要不要把他们分开的事告诉她父亲，菲里莫诺夫说他没有向岳父说过，叶莲娜表示她也暂且不说。

菲里莫诺夫的助手伊克沙诺夫告诉他，上面已经决定让雅罗斯拉夫退休了，他建议菲里莫诺夫快回到家里去，否则，他的局长职位就完了。

菲里莫诺夫和丽达在一个夜晚驾车去看电影，途中，丽达下车到电器商店去买熨斗，出来时，菲里莫诺夫的汽车已不在了。菲里莫诺夫回到了妻子身边，并被任命为管理局局长。他一上班，岳父就打来电话，说可以恢复被停建的管理局新大楼的建设工程。

丽达向医务室负责人递交了离职申请书，坚决要求离去。菲里莫诺夫正在局长办公室的会上发言的时候，在窗前看到丽达在街上走过去，他眼前出现了幻觉：他为丽达离开了工作岗位。他很快就从幻觉中清醒过来，继续发言，才说了几句，突然，他手按心脏，倒了下去。医务人员忙乱地对他进行抢救。朦胧中，他见到了死去的父母，母亲说他忘记了他们，两年没到过他们的坟地，并错过了他们的生日、忌日。

丽达在街上见到急救车朝管理局驶去，就知道菲里莫诺夫出了问题。她立即奔向管理局，冲进局长办公室，让抢救未见成效的医生护士都出去。她哭泣着狂吻菲里莫诺夫的面颊和嘴唇，大声地呼喊他的名字，求他不要死，说她爱他。她终于把他从死神那里唤回来了。见到他的嘴唇已在翕动，她让医生护士进来救他。医生发现菲里莫诺夫的心跳声和脉搏又有了，也开始能呼吸了，他有救了。丽达望了菲里莫诺夫一眼，没等他苏醒，就悄然离去。

【鉴赏】

乍一看来，本片似乎是表现爱情的，但事实上，它是要鞭笞官僚主义，而且是“改革”期间的官僚主义。影片是在“改革”期间拍摄的，谈的也是“改革”。编导表现了官僚主义，这是今天的中心问题。在影片中，人们会看到熟悉的情境，熟悉的人，会更清楚地看到：在现实生活中发生了什么事情。影片的第一场戏处理得很有意思：拥挤的街道上，电车里的乘客都在阅读报纸上有关加快改革的报道，小轿车里的老年官员则对“改革”表示出愤

滞。马路上交通堵塞，小轿车、公共汽车、无轨电车排成一公里长，都在等待，这场戏形象地表现出了“停滞时期”的状况。画外音的歌声更是明确地讽刺了官僚主义：“没有什么比官僚主义大厦更牢固，任你改革的劲风狂吹”，“我们是官僚主义者，是重要人物，过去有我们，今天有我们，将来也不能缺少”。

影片成功地刻画了菲里莫诺夫这个人物，他的灵魂是撕裂的、扭曲的。在遇到丽达之前，他只是一个新型的官僚，为了仕途，他可以和自己不爱的叶莲娜结婚；在工作单位，他一心想坐上局长的圈椅。他不像他的同事们那样可笑和愚蠢。他很聪明，明白自己所做的事情是荒谬的，但却无力改变它，也不想改变。他做的是一些没有意义的事情，但却还要耗费自己所有的精力使这些没有意义的事情看起来有意义。与局长雅罗斯拉夫相比，他处世比局长圆滑多了。局长是表里一致的保守的“官僚主义者”，菲里莫诺夫则是一个“识时务者”。例如，他明明不喜欢《钦差大臣》的演出，但却当面鼓励演出团体，私下又反对他们。唐波夫合唱团的女团员们闯入他的办公室兴师问罪，责怪管理局牛头不搭马嘴地派她们去参加舞蹈比赛，而且那里接待得很差，连回来的车票都没人管。为了缓和关系，他立即建议派她们到黑海边上举行几场音乐会。其实，他清楚地知道，合唱团唱来唱去都是那支谁都听腻了的歌：“春天的夜里你思念着我，夏天的夜里你思念着我。”

菲里莫诺夫的双重人格表现得很充分。在工作岗位上，他是一个一心向上爬的官僚，但在爱情中，他完全成了另一个人，他对丽达的爱是真诚的。爱情唤醒了他的美好人性，他为丽达吹起了早已被忘却的长笛，导演还细心地让观众看到了长笛匣子上积满的灰尘。他与妻子住在豪华的住宅里，吃着美味佳肴，但他的生活中并没有太多的欢乐。当他住在丽达的斗室的一个角落里时，早上，他自己动手炸土豆片，星期天，他擦地板搞卫生，像一个普通人那样地生活着，他身上的人性就显现出来了。为了名利地位，他不得不舍弃爱情。他曾经想按另一个样子生活，但他已不能自拔，他成了自己一心向往的高官厚禄的牺牲品。他回到妻子身边，得到局长的职位后，心里却感到空荡荡的。开会时，他从办公室的窗前看见丽达在街上走过去，他心中的热情重又复苏，眼前出现了幻觉：他到丽达家里去，见到丽达正在熨烫衣服，他又为丽达吹起了长笛曲，并告诉丽达，为了她，他已彻底放弃了高官厚禄，他很想买点食品，与她一起吃午饭，但身上已没有钱，只剩几个分币。他请求丽达原谅他，说没有她，他无法生存。丽达把她留作纪念的、菲里莫诺夫过去给她的“5卢布洗餐具的酬金”拿给菲里莫诺夫去买食品。这场幻觉的戏是菲里莫诺夫心灵的忏悔，也是他的真情的流露，是影片中的成功之笔。编导对这个人物又恨又爱，作为官员，他应受到惩罚，作为情人，他应受到嘉奖。梁赞诺夫为菲里莫诺夫找到了出路，他让作为官吏的菲里莫诺夫死去，让作为情人的菲里莫诺夫再生。而且，的确是丽达的爱情唤回了他的生命。医生和护士怎么抢救都无效，但丽达的眼泪像活命的水似地落到她心爱的人

的身上时，他复活了。

女主人公丽达的性格表现得很生动。她贫穷，但很有自尊心；既坚强，又脆弱；说话、行动的节奏都很快；她获得了真正的爱情，却又被欺骗、出卖了。勇敢的爱情使她变得很坚强，她维持了女人的尊严，也维持了自己的爱情。当她受到叶莲娜的羞辱时，她机智地进行了反击：叶莲娜说，她要写博士论文，让丽达每周来帮佣三次，每次给她5个卢布，她立即说：“你写论文这半年我可以来。半年后，您得来我家为我收拾房间，我住的房间面积小，好收拾，再说我会多给您钱的，我每次给您6个卢布，因为我的佣人是博士头衔，是吗？”面对有显赫地位的父亲作后盾的叶莲娜，丽达决不示弱。她为之倾心的是吹长笛的菲里莫诺夫，而不是追求名利地位的菲里莫诺夫。菲里莫诺夫只有在与她单独相处，没有想到自己的职位的时候，才是真诚的，当周围有他的下属在场的时候，他的自我意识是个官员，丽达与他之间的距离就拉大了。其实，他们两个人对很多事物的看法是不同的，对于她和菲里莫诺夫的关系，她曾明确地对菲里莫诺夫说：“我不愿意……我不希望总是和你偷偷摸摸地见面。”他们在树林里的汽车上幽会，遇到两个假冒的纠察队员来找麻烦时，她和菲里莫诺夫的表现也不一样，菲里莫诺夫不敢说出真名实姓，他编造了一个亚美尼亚人的假姓；也不敢出示证件；又怕这两个人记下他的车号；更怕带他到公安分局去。所以，他主动提出交罚款。丽达却什么都不怕，她不怕丢失什么，她敢于维护她的爱情，所以她也不怕到警察局去，她拒绝交付每人10卢布的罚金，胆小怕事的菲里莫诺夫立即替她交了。她的最后的行动：从死亡线上救活了菲里莫诺夫之后又离去，就是她的美好的人格力量的明证。她珍惜这份真诚的感情，但她更不愿丧失人的尊严。扮演丽达的女演员塔季扬娜·道吉列娃演得非常出色，她准确地掌握了丽达复杂的感情变化。她的表演自然、可信。

菲里莫诺夫的妻子实际上是一个很可怜的人，她明明知道丈夫不爱她，是为了看中她父亲的权势才跟她结婚的。当她知道丈夫有外遇时，她想整他：收回了他的汽车钥匙，把他撵出家门。但她这样做了之后，自己先忍受不了啦。所以没过多久，她路遇丈夫时，又主动把汽车、房门、信箱等钥匙交还给了他。菲里莫诺夫都弄不明白她这是在进攻还是在投降？她说既不是前者，也不是后者，而是没有菲里莫诺夫，她的情况很糟，她觉得自己很愚蠢，惹出了这意外的麻烦。当菲里莫诺夫为了局长的职位回到她身边时，她唯恐再失去他，立即把她从巴黎给他买来的领带拿给他，百般讨好他。菲里莫诺夫向她表示愧意，她却安慰他说：“很多男人和他们不相爱的妻子都能生活在一起，没关系，他们会幸福的。”叶莲娜这个人物表现得很真实，这样的人在生活中是常见的。她与丈夫的关系既脆弱又牢固。他们并不相爱，但又不愿分离，各自的需要把他们拴在一起了。

雅罗斯拉夫是一个传统的官僚主义者，他因循守旧，胆怯，对上卑躬屈膝，对下粗暴蛮横，一意孤行，固执己见，甚至有些愚蠢。他带领一班人到

集市去搞突然袭击这场戏意味深长。实际上，集市上的绘画作品只是普通的画作，但这些不学无术的官员却把它们当作抽象派、先锋派的作品，扬言要想办法对付这些画家。管理局工作人员奥金科夫甚至向局长献策，说是可以叫他的开推土机的朋友来把集市推倒犁平，苏洛娃则建议动员评论家、艺术家来对付这些画家。实际上，这些官吏扼杀了一些有意义的作品，例如，送审的《钦差大臣》是一出借古讽今的戏，但却被禁演了。当雅罗斯拉夫把职位和办公室让给菲里莫诺夫之后，他得到了解脱，应该说，他早已不适应局长的职务。他离职后的一场戏处理得很好：早上，趁着菲里莫诺夫尚未上班，他提前来到过去的办公室，去取他忘记拿走的女儿和孙子的照片。只有不当官之后，他才看重亲情和人情。他的这一举动说明：人的自然本性又在他身上得到了恢复。

在本片中，梁赞诺夫无论在风格、样式、格调、演员的表演手法等方面都采取把什么都掺和在一起的做法。在这种奇异的结合中产生了新的艺术作品。一些看起来相悖的内容都融和在一起了，如：嘲讽与富有激情的悲剧并存；滑稽幽默与感人的爱情故事同时出现；通俗的情节与抒情的调子结合在一起。梁赞诺夫本来是把重点放在讽刺上的，但他采取了折中主义的做法，在讽刺时留有余地，言有未尽，留下了一条虚线。因而，在影片中，最珍贵的不是已经表现出来的东西，而是导演故意隐匿的内容。

应该说，讽刺与抒情不容易结合得很好，但梁赞诺夫却做到了。在这方面，对城市日常生活的速写，使他获得了成功。

通常人们只知道“作者电影”，但梁赞诺夫影片可以说是“观众电影”。他的影片中有他的今天的观众所需要的一切东西。我们看到了观众的趣味和观念、观众的概念中所形成的传统故事和离奇的神话。梁赞诺夫过去的神话故事是直截了当地表现出来的，而现在，有些内容让位于间接表现了。

影片中的几场梦幻的戏很有新意，例如，在菲里莫诺夫的一场噩梦中，他发现自己的街心花园以吹长笛乞讨为生，胸前挂着一块牌子，上面写着：“请可怜一下过去的官员吧！”丽达还给他送饭来。在梦中，他见到管理局工作人员米亚索耶多夫带着管理局领导人的一帮孩子也在街上吆喝着乞讨。

音乐是本片的一个重要表现手段。很多讽刺性的内容都是通过歌词唱出来的。影片中许多对话写得机智幽默，诙谐有趣。这是一部从内容到艺术手法都十分丰富多彩影片。

（戴光晰）

桂花巷

1987 彩色片 90 分钟

中国台湾中央影片公司摄制

导演：陈坤厚 编剧：吴念真 摄影：陈坤厚

主要演员：陆小芬（饰高剔红） 任达华（饰阿海）

本片获 1987 年台湾金马奖最佳女配角奖

【剧情简介】

影片一开始，便是电闪雷鸣大雨滂沱，海边堤上走着一支送葬的队伍。“剔红她妈，你放心去吧，阿舅会照顾剔红剔江的”。高剔红，一个年约十一二岁的女孩，身穿白色孝服，在墓穴前哭泣。她的爸爸出海打鱼遇难，如今妈妈又去世，她和弟弟剔江成了孤儿，只能依附舅舅过日子。

几年后，剔红出落成一个漂亮的大姑娘。有一天，阿江与几个男孩在院里玩鱼，鱼滑到地上，他们怎么也抓不起来，剔红走进来，一把就抓了起来。她进屋里，听见一个男孩对阿江说，你姐姐一下就能抓起鱼，一定是断掌纹的手，克父克夫克子的命。

剔红的刺绣手艺深得桂花巷富户辛家姑老太太的喜欢，特地请她去听戏。在戏会上，姑老太太抚摸着剔红的手，对众人说，这么白嫩的手，天生是富贵命，并意味深长地看着远处她那已长成风流倜傥青年的外孙辛瑞雨。

青年渔民阿海爱恋着剔红，剔红也颇中意于他。渔村正月舞龙灯时，阿海意气风发地舞着龙头，当他看见人群中剔红正含情脉脉地注视着他，便舞得更加起劲了。

桂花巷辛家来提亲了。舅母征求剔红的意思，剔红以弟弟没自立为由拒绝了。

有一天，天空乌云密布电闪雷鸣，剔红正在屋里心神不定地干着活，心里有一种不祥的感觉。果然传来了凶信，阿江在海上出事了。剔红跌跌撞撞地来到海边，看到弟弟的尸身，她晕倒了。

她毅然答应了辛家的婚事。不久，即坐着迎亲的花轿，着新娘盛妆来到了辛家。而此时，茫茫大海上，阿海驾着小舟，疯狂地为阿江撒着纸钱。他发誓以后发了财，一定为阿江烧王船。

剔红成了辛家少奶奶之后，过着富贵的生活，与丈夫辛瑞雨十分恩爱，而且很快有了儿子惠池，她与贴身女仆秋月相处得像姐妹。然而，又是一个电闪雷鸣的不祥之夜，去乡下收帐的辛瑞雨被抬了回来。“仙药难医无命人”，辛瑞雨终于丢下娇妻幼儿，留下偌大家产，撒手而去。剔红认定自己断掌纹克父克夫。

一天晚上，剔红正在屋里睡觉。后院花园传来阵阵笑声，原来是秋月和

惠池还有男仆（秋月的恋人）正在吹箫作乐。剔红被惊醒。盛怒之下，她赶走男仆鞭打儿子，并对男仆说，永不许他登辛家门槛。

瑞雨的大伯与剔红商量，瑞雨的生日要到了，准备请戏班来家热闹热闹。剔红觉得守孝期间不妥。但大伯却告诉她，瑞雨从小请人算命，说他活不过30岁。剔红听了如释重负，她对秋月说：“我一直以为自己命中克父克夫，没想到他也是短命的，配得刚刚好。”

戏班子来家唱戏，剔红特意留下一个女戏子每天陪她说笑解闷。女戏子给她化好妆，她兴致勃勃地来找秋月，问她好不好看，秋月却冷冷地告诉她，惠池被大伯接到清风巷念书，已经好几天了，而且现在桂花巷的田产收租大伯全包了，听说大伯抽大烟——剔红听完秋月的暗示，匆匆遣走女戏子，又半夜三更叫起熟睡的儿子，将他交给瑞雨的日本朋友带到日本去了。第二天，她通知大伯，惠池送走了，以后田租也由自己来收。

有一天，清风巷来人报信说大伯死了。剔红赶去吊丧。她在灵前假意哭泣，忽然捂着胃叫了一声。大伯母听说她胃疼，就叫人带她到楼上抽鸦片，并说大伯以前也是这样治病的。剔红接收了大伯生前抽鸦片的床、烟具，还带走以前侍候大伯抽烟的年轻男仆春树。

春树是个吃软饭的。他很快诱惑剔红与他有了苟且之事。春树从此在辛家有些得意忘形，流露他与少奶奶的特殊关系。剔红将自己的手镯藏在春树屋里，然后喊警察来搜，春树被抓走了。

剔红又有了妊娠反应，只有秋月知道这个秘密。她的远在日本的儿子惠池这时回家了。但剔红却挺着大肚子无颜面对儿子。秋月劝道，自己的骨肉难道会嫌弃母亲？于是，剔红将自己的大肚子暴露给儿子看。没想到，惠池却流着泪道，母亲“胃气”，皆是因为烦闷所致。

惠池将她接到日本。在日本她生下婴儿后，立即送与别人。

剔红回来了。她依旧过着孤单的日子。惠池在南京当官，不能陪在她身边。

她对已成了老姑娘的秋月说，我命中身边不能有亲人，倒是你像亲姐妹一样守着。这时秋月却跪下告诉她，自己要嫁人了。原来娶秋月的，就是以前被剔红赶走，并且永不许他踏辛家门的那个男仆。

剔红现在是彻底的孤单一人，她已进入垂暮之年。有一天，她回老家渔村看庙会，正在庙里烧香，却看见远处一个老富翁在海边烧王船。原来他就是剔红当年的恋人——阿海。

黄昏暗淡的光影中，一个垂亡老妪悄无声息地半躺在摇椅上。她此时是否在回忆自己曲折坎坷的一生和她一生中的几个男人；或者此时她什么也不再想了，因为她已走到了生命的尽头。

【鉴赏】

由台湾著名导演陈坤厚拍摄的影片《桂花巷》，影片中的主人公高剔红，在台湾电影女性形象中很具独特性。她既不同于《我这样过了一生》中温顺、

勤俭、宽容的治家能手桂美，又不同于《玉卿嫂》中对情人热烈如火、忠贞不二的玉卿嫂；她精明强干，还有些毒辣，但也不失善良，是一个一辈子总在“情”（欲）与“理”（利）中抉择，最终又总是为了“理”（利）而割舍“情”（欲）的女人。

影片主要是通过她与五个“男人”的故事，来表现她悲剧一生的。

第一个男人——阿海。剔红成为依附舅舅生活的孤儿后，并不甘落于人后。影片屡屡出现破旧小屋中她强忍疼痛，用力裹足的场面。这种争强好胜的心理，为她以后婚姻的选择做了铺垫。这时她生活中出现了第一个男人，渔村青年渔民阿海。影片采用含蓄的手段表现她与阿海的恋情：她弟弟阿江和阿海出现在门外，阿海看见院里的剔红停下脚。他故意大声和阿江说话，递给阿江甘蔗，阿江接过欲去，他又叫住阿江，又给阿江甘蔗，并大声嘱咐：“阿江，这可不是给你一个人吃的哦！”镜头里出现剔红抿嘴而笑的情景。正月舞龙，阿海舞着龙头带领一群壮小伙当街表演。高处观众里剔红充满爱意的笑脸，阿海看到剔红，舞得更加起劲。在满空飘飘扬扬的火星中阿海显得十分辉煌。在这时，剔红有着亮丽的爱情，还没走向分裂扭曲的人格。可是，她弟弟突然的死亡使她命运发生逆转。目睹两次惨剧（她爸爸和弟弟一样死在海中），“打鱼的七分险”，她断然割舍与阿海的恋情，答应了本已拒绝的辛家婚事。于是，在阿海舞龙的那条街上，出现了隆重的迎亲队伍，满天飘洒的彩纸花雨还是那样辉煌，但主角却是坐在花轿里盛妆的她。电影以平行蒙太奇手段，表现阿海撒纸钱的场面。阿海驾着小舟，在茫茫的大海上，疯狂地撒着纸钱，他悲愤的声音穿过汹涌的大海：“阿江，拿去花吧，将来投胎到富贵人家。以后我有钱，我为你烧王船。”当影片最后，剔红成了老妇，回乡看庙会，果然看到当年的阿海，从日本衣锦荣归，实现他当年的誓言：烧王船。

剔红站在庙门前，看着远处焚烧的王船，以及早已尽失当年风采，秃光了头发，同她一样满脸全是记录人世沧桑皱纹的阿海，她那混浊的眼里流露出的神情不知是喜是悲。这是命运的嘲弄，还是人生的荒诞？总之，她已是行将就木的老妇了。看来，这时的她已不必进行“情”（欲）与“理”（利）的抉择了，因为生命即将离她而去。

第二个男人——辛瑞雨。表面上看，辛瑞雨是个风流倜傥的富家少爷，郎才女貌，夫妻恩爱，似乎这场婚姻没有什么冲突。但因为这场婚姻首先是以经济、地位等社会化因素而非个人情感为前提，即是在贫苦渔民与富家少爷之间的选择，便使这场婚姻披上悲剧色彩。

《桂花巷》是这样表现剔红的新婚之夜：纱帐里，剔红那张扭动的脸，被强烈的红光映照着，使她仿佛是躺在祭台上。红色原本是象征着喜事，但在这里却有着悲剧意味。

第三个“男人”——女戏子。女戏子被派作男人，似乎荒唐。但这个女戏子进入剔红生活中，实是扮演着为剔红释放情欲的角色，由此看来将她认

作“男人”，又是合理的。

剔红在丈夫去世后，妙龄守寡，寂寞、漫长的日子难抑春情浮动。影片这样表现剔红扭曲的人性：一个花好月圆之夜，她的贴身女仆秋月与恋人还有小少爷惠池在院里吹箫作乐，剔红在屋里床上睡着。柔情似水的箫乐和秋月他们阵阵欢笑声，一阵阵传来，惊醒了挣扎在梦里的剔红。她勃然大怒，立即解雇秋月的恋人，又请出“家法”痛打儿子。她指责秋月的恋人（男仆）：“惠池守孝不到一年，你就引他吹箫作乐，将来他长大了，你还不带他去赌去嫖！”话虽说得堂而皇之，其实却是掩盖自己无法宣泄的情欲：她既要遵从“三从四德”，守寡一辈子，当个堂堂正正的辛家少奶奶，就要压抑自己的情欲，而自然就不敢听见这种撩人心弦的箫乐。直到瑞雨大伯告诉她，瑞雨小时候算过命，说过他活不过30岁，只管请戏班子唱戏，她才一释负罪之心：她始终认为是自己克死了丈夫。于是，辛家就请来戏班子，热热闹闹地唱大戏。戏台上，正在上演男欢女爱的戏目，剔红坐在看台上饶有兴味地看着，不时抿嘴而乐。值得注意的是，接她视线的蒙太奇镜头，一直停留在那位扮演男角的女戏子身上。这是暗示性极强的镜头。在旧年代，住在深宅大院的阔家太太奶奶们，饱食终日，寂寞无聊，她们无法像她们丈夫那样，随便玩女人逛妓院发泄情欲，便常常与一些女戏子来往密切。这些女戏子尽管是女身，但扮演着男角，便充当了太太奶奶们宣泄情欲的对象，这是中国传统的畸恋文化现象。这里剔红也是将情欲转移到女戏子身上。她果然将扮演男角的女戏子留了下来，于是她常常一个人坐在看台上欣赏那位女戏子唱戏了。影片还有这样一段戏：那个女戏子给她化妆，剔红那张脸变得十分妩媚性感，女戏子说：“少奶奶真好看，我要是男人啊，真想——”，剔红假嗔道：“想什么？”“想贪！”女戏子轻轻地将剔红的手一捻。在这段戏里，女戏子被设想成男人，在蒙太奇剪接中，剔红则成了这个假男人眼光中的“被看”。

然而，当剔红一听说在她耽于玩乐期间，儿子被大伯接走，而且家产亦有落入大伯手中之虞，她立即匆匆又果断地遣走女戏子，她要准备一场与大伯争夺儿子和家产的战斗。在“情”（欲）与“理”（利）的交战中，剔红又一次选择了后者。

第四个男人——春树。剔红在大伯死后，接收了大伯的烟桌等烟具，还带回了侍候大伯抽烟的乖巧男仆春树。这使守寡后的她私生活中第一次进入了一个真正的男性。

春树成为剔红的面首后，却不明白剔红那种为情所困的少奶奶，在“情”（欲）与“理”（利）中，她向来选择后者。他胆敢在别人面前流露他和少奶奶的特殊关系，他便很快成了牺牲品：被剔红栽赃而抓进了囚牢。可怜他被抓走时，还向剔红求救。剔红残忍地制止了这场由于情欲泛滥而差点累及她声名的性爱。然而这一次苟且也给她留下一个令她痛苦万状的孽种。

第五个男人——惠池。惠池是剔红与瑞雨婚姻中唯一的儿子。所谓“夫死从子”，儿子在她今后的岁月中将起着靠山的作用。因此大伯乘她耽于与戏子玩乐之际，以家里唱戏怕吵读书为由，将惠池带离桂花巷，她自然深知这其中的利害关系：儿子是辛家的骨肉，而她是外姓人，“母以子贵”，她能在辛家坐稳少奶奶之位，全仗她有个姓辛的儿子，如果大伯夺走了儿子，她恐怕连立足之地都没有了。所以她宁愿忍着骨肉分离的痛苦，却将年幼的儿子交给瑞雨的日本朋友带到日本，以绝大伯后患。十几年过去，儿子从日本回来，然而她却因偷情而大着肚子不敢面对儿子。可是儿子却极为同情和理解母亲。

有的评论者认为，《桂花巷》“在形象剖析（特别是心理刻画比较单薄）的文化穿透力上有所不逮”。其实，《桂花巷》对剔红这样一个常常面临“情”（欲）与“理”（利）的抉择的女性，其心理刻画是十分成功的。然而结尾让儿子与母亲人伦融融的虚泛的理想色彩，却冲淡了影片应有的社会批判力，从而显得力度不足，震撼力削弱。

当然，问题不在于儿子对母亲的态度，而是影片是以“认同”的形态来表现这一切的。即导演站在男权社会的道德观念的视点上，来表现一个女人由于情欲出轨而等待男人（她的儿子）审判其命运，以及这个代表正统文化的男人（她的儿子）对她的赦免与宽容。

情欲，这个字眼在正统文化的词典里，与荒淫、下流、堕落是等同的。惠池带着剔红来到日本，生下孽种送人后，影片有这样一个情节：惠池带着母亲来到寺庙，他从井里舀出一瓢水，剔红用这水沐手，这象征着这个堕落女人接受了正统道德的净化。

我们都生活在文明中，都是社会化了的人，我们一生中常常像剔红那样面临“情”（欲）与“理”（利）的抉择；同样，我们也常会牺牲个人情感而迁就社会规范的，因为我们都是文化的产物。从这点来看，剔红这个形象具有十分深厚的文化穿透力。

（李清）

与幽灵同在的夏日

夏

1988 彩色片 108 分钟

日本松竹电影制片公司摄制

导演：大林宣彦

编剧：市川森一（根据山田太一同名小说改编）

摄影：板本善尚

主要演员：风间杜夫（饰原田英雄）

秋吉久美子（饰母亲）

片冈鹤太郎（饰父亲）

名取裕子（饰藤田桂）

本片获 1988 年日本《电影旬报》最佳影片奖的第三位

【剧情简介】

夜。一所公寓大楼的窗子都是黑的，只有原田英雄的房间里亮着灯。他是一家电视台的电视片的编剧，此刻他刚刚看完一部由他编剧的电视片的样片，导演对剧本的某些改动使他有点不满意，正在这时制片人打来电话，问他有什么意见。制片人间宫一郎是原田英雄的好朋友，二人已合作多年。所以原田就直率地说，为什么没按原剧本配上普契尼的音乐，这样一来，把应有的气氛给削弱了。间宫说明了导演的意图，但原田还想不通，虽不再强调自己的原意，但心里总有点别扭。原田约间宫到饭店一起吃饭，在一家印度餐馆吃着手抓饭，他们边吃边聊。间宫问原田离婚以后过得如何？原田装作无所谓的样子说，一切都很好，独身生活对写作很有利。只是到了晚上，公寓大楼的人都下班走了，自己感到稍稍有点孤独。其实，离婚给原田造成的烦恼还远远没有消除，儿子归了前妻绫子，存款、房子、股票自己也都让了，他孤身一人搬到公寓来住，到了晚上这空荡荡的公寓大楼里还真有些可怕呢。

饭后间宫陪原田一起回到公寓，间宫说了一件使原田不愉快的事。原来，间宫对原田的前妻绫子一直有好感，有点单相思，但并未表露。最近知道他们离了婚，自己和绫子接近多了起来，现在已经相爱了。起初原田还以为间宫是在和自己开玩笑，但间宫一再表示歉意后，原田才相信了。他克制了心中的怒火，装作不在乎的样子并预祝间宫成功。间宫坦率地说了这事，可是心里也不大自在，他百感交集地向原田鞠了一躬，离开了公寓。

门铃响了，从对讲机里传来了一个女人的声音，她说自己也住在这个公寓大楼里。原田打开房门，原来是一个年青美貌的女子，她手里拿了一瓶香

槟酒，说是来请原田喝酒并聊聊天，原田对这位不速之客很反感，他几次推说自己正在工作，没时间，可那女人好像非要进来似的，原田只好不礼貌地强把门关上，从门眼看去，那女人走向电梯。

一日，原田和电视台的同事去地铁废弃站采访，不知不觉原田迷了路。他走出地铁站发现这里是浅草，这不是自己的出生地么？他在这里生活了12年，因为父母出了交通事故双双去世，他才离开这里去了伯父家，已经过去28年，他很少来这里，如今看到儿时的街道房室感到十分亲切，他决定到街里去看看。天渐渐黑了，原田来到一家剧院门口，这是他小时父亲常带他来的地方。剧院老板热情地请原田进去，原田在一个空位上坐下，曲艺艺人在台上表演单口相声，台下的人被逗得哈哈大笑，就在此时，奇怪的事情发生了。在后排座位上的一个男人酷似原田的父亲，正巧那人回过头来看了一眼，原田几乎不敢相信这是现实，那人就是他28年前去世的父亲，他依旧那么年轻。散场后，父亲在门口等着原田出来，亲切地说：“回家去吧！”原田像梦游病人似地跟着比自己还年轻的父亲走在家乡熟悉的街上，这里可比过去繁华多了，父亲在自动售货机上买了啤酒，来到了家门口。

原田跟着父亲走到木制的二层楼上，一个女人的声音从室内传出：“进来吧！”原田犹豫不定，站在门口惊恐地窥视时，女人出来了，这是原田的母亲，她还那么年轻开朗，说话总是笑嘻嘻地。父母亲让原田坐下，他们热情地招待他喝啤酒，起初原田有点拘束，没过多久他便放松了，感觉就像回到了久别的家一样。从那以后，原田经常回家去和父母团聚，母亲亲自做了拿手的冰激淋给他吃，父亲带他去打棒球，也有时三个人一起玩纸牌，一家人说说笑笑，原田感到自己像又回到童年似的。

一天晚上，原田从家回到公寓，在电梯里遇见那天请他喝香槟酒的女人，原田向她道歉说那天有点不礼貌，女人客气地说并不介意，于是原田请她到房间里来坐坐。她说自己叫藤田桂，孤身一人住在公寓里。她说几年前看过原田编剧的电视剧，对原田很崇拜。他们谈音乐、绘画及个人的生活等。从那以后，他们经常一起喝酒、聊天，从朋友直到成为情人。桂说她胸前受过烧伤，所以在作爱时她从不脱去上衣。时间一天天过去，原田的身体变得越来越虚弱，他和父亲去练棒球，觉得视力下降，手腕也无力。他去牙科医生那里治牙，医生说该注意身体，请他自己照镜，看看眼圈都发黑了。

原田对桂讲了他回浅草见到父母的事，桂说他显得很憔悴，脸色发青，以后再不要去了。原田否认，他说自己精力充沛，桂要他去照照镜子，镜子里反映出的是面色苍白、憔悴的面孔。他感到浑身无力，坐在那里站不起来。可是原田一直认为能和双亲相会是那样的幸福，也许别人认为自己精神不正常，不过即使是幽灵也好，鬼怪也好，都无所谓，别人是难以体会到自己的欢乐和幸福的。

原田又回到家里，母亲端来了冷饮。原田提出晚饭到外面去吃鸡锅烧，这是以前每年他过生日时父母都带他吃的。母亲穿上了和服，父亲也换上了

衣服，三人一起外出了。父亲为原田买了他小时爱吃的小人饼，原田边走边吃，心中充满了幸福感。老板娘热情地接待了他们，一家三口围坐在一起，桌上的火锅冒着热气。三人相互斟酒，但谁也不提干杯，只是默默地喝着。他们都有些伤感，母亲凝视着英雄说，没想到这28年来没有自己的照顾，儿子却这么有出息，父亲夸儿子能奋发图强，真感到骄傲。英雄热泪盈眶说，自己不那么好，爸爸、妈妈才是最高尚的人，自己的工作没什么起色，特别是还缺乏竞争意识……他再也说不出话来。父母的身上渐渐被一层雾气遮住，他们的话音还在英雄的耳边：“多保重身体，要学会爱护自己呀。”原田徒劳地伸出手来喊着：“别走，别走哇！”父母的身影终于消失了，只有他们的筷子还留在那里。原田望着桌上父亲为自己买的小人饼。他百感交集，小心谨慎地将父母未用过的筷子用手帕包好。

原田在桂的房中过夜，远处隆隆的雷声惊醒了他。外边下起雨，桂的闹钟中奏出普契尼的咏叹调。桂和原田拥抱在一起，她忽然告诉原田说，在她第一次到原田房门口被拒进之后，就在那个夜晚，她对自己的胸膛刺了七刀……原田不禁大吃一惊，感到床在不停地转动，桂的身体飘上半空，她的胸前鲜血喷涌而出。桂对原田说：“忘掉我吧！你要好好地活着。”她的声音温和却带有哀怨，原田伸出双手想捕捉即将消失的桂却浑身无力，刹那间，桂消失了。狂风暴雨进入屋内，原田欲抵挡却身不由己地晕过去。

在医院里住了数日后，他恢复了健康。间宫陪原田来到浅草，在原田来过的那个木制小楼所在地，他们看到的是一片杂草丛生的空地。间宫说，听说这一带的房子早已拆掉，不久将在这儿盖起大厦。原田在两个基石旁摆上菊花，燃起香柱。他告诉间宫说，父母的墓地在爱知县，已有两年没去参拜了。间宫劝原田不要过多地去考虑父母和桂的事，那是不正常的。原田对间宫表示感谢，他表示要面对现实，今后继续合作。二人离开空地，原田回首看了一眼，小声地说：“再见……爸爸……妈妈……谢谢你们。”

【鉴赏】

大林宣彦是当代日本电影导演中的著名人物，他的影片有鲜明的个性和独特的风格，善于把幻觉和现实在映像中融为一体，成为大林宣彦独树一帜的艺术手法。从拍实验片起步到后来加入商业片的行列，大林宣彦的影片一直享有很高的观赏价值，从《转校生》（1982）、《消失的城市》（1984）、《寂寞鬼》（1985）、《他的摩托，她的岛》（1986），直到最近期的《青春摇滚》（1992）、《水的旅行者》（1993）等都是既有娱乐性，又有创新的影片。在日本电影仍未走出滑坡的低谷的今天，大林宣彦能在逆境中闯出新路，这不仅是由于他那善于把现实和虚幻相结合的手法，还因为他的影片内容所表现出的现实意义。《与幽灵同在的夏日》是大林宣彦的影片中有代表性的一部。原田英雄是个不得志的编剧，他的作品常常在被拍成电视时被改动。由于家庭生活不幸福，又离了婚。当他得知好朋友间宫和前妻的关系暧昧到要结合时，他的心情沮丧到了极点。就在这时，他又体验了父母亲子

之情和相恋男女之情，最后使他终于认识到要面对现实，振作自己的精神，要好好地活下去。父母亲（幽灵）说为他而自豪，在没人照管下当了电视台的编剧，真了不起……越是听了这些，他越发感到自己不如父母那么高尚，他们勤奋、节俭，认真地对待生活。而他至今工作上还缺乏竞争意识，生活中既不是好丈夫，也不是好父亲，他惭愧地问自己，如果父母亲现在还活着，他是否能孝敬他们？在好友间宫的启发下，原田更加认识了应面对现实，情感可以给人以动力，但陷入伤感当中就不能积极去生活。在现实的日本社会中，不少的年轻人既不孝敬父母，也不追求上进，整日浑浑噩噩浪费时光，影片的主题正巧对这种人起到鞭策作用。

本片获得成功之奥秘可谓是原著、编剧、导演三者之间相互理解达到默契的结果。山田太一是现实派的作家，他写过许多现实题材的作品。同时，他又很想在虚构方面作些尝试和探索。可以说，《与幽灵同在的夏日》这部小说，是山田太一为电影而进行的一次新的创作行为。剧作家市川森一是位有名气的电视导演，他自称极欣赏大林宣彦的影片，尤其对《寂寞鬼》称赞不已，认为这部影片为沉闷的日本电影增添了一股新的气息。当他得知大林宣彦要导演《与幽灵同在的夏日》后，主动提出由他来改写电影剧本，他谦虚地说：“要向电影靠拢”。大林宣彦为此感动地说，对这部影片来说，自己算不上是导演，只是对原著本身加以表现。

大林宣彦赞赏山田太一小说的文学内涵，他想尽可能地在影片中保留原著的文学魅力。然而，在现代电影艺术已进入影像时代的今天，在影片中应避免使用过多的台词。对原著中的对话应怎样取舍，不得不使他费上一些脑筋。他认为在一些场景中的情感真挚的对话必须保留，正如影片中在原田和父母（幽灵）即将分别时的对话：“我们以有你这样的儿子而自豪”，“我没有你们想象的那么好，我工作中缺乏竞争意识……生活中既不是好丈夫，也不是好父亲，而您们才是高尚的……”充满激情的话语，将人们引入了文学想象的世界中。

对于“幽灵”，应该怎样出现，演员应如何去表演，也是大林宣彦面临的新问题，他认为如果让演员用科幻片的动作去表演的话，可能会引起人们理解上的混乱。所以，还是让演员采用了现实主义的形态动作。因为父亲和母亲的角色是影片中关键的部分，他们虽然是幽灵，但仍是正常人的身份出现，才能使观众和原田英雄的感觉一致，从而引起感情上的共鸣。

大林宣彦 1938 年生于广岛，从幼时起就对摄影发生兴趣，6 岁时他在家里仓库中发现一台 8 毫米的放映机，他把自己画的一张张风景画拍在胶片上，然后在放映机上映出，从那时起他便与电影结下了不解之缘，在他创作年表上的第一部影片《波泊宝岛》（1944）就是那时的作品。1956 年，大林宣彦考入成城大学的文艺学科。从此，他开始拍摄实验片。相继拍了《青春、云》、《画中的少女》、《梦中的记忆》、《食人》等，1963 年，《食人》参加比利时国际实验片电影节，获电影节的特别奖。以后他拍了许多富有个

性的实验片，这些具有散文风格的影片得到人们的关注。1977年，大林宣彦参加东宝公司开始拍商业片，《房子》是一部带有恐怖色彩的娱乐片，用绘画与人物合成的画面很有新意，为此，他获得当年的“蓝绶带新人奖”。他还参加舞台、电视的各种项目比赛活动，不断为创作视野打开思路。在艺术剧院同业工会提倡拍艺术片的感召下，《转校生》、《消失的城市》、《到田野去，到山上去，到海边去》，这些以故乡尾道为背景的表现年青人怀乡情绪的影片，组成了大林宣彦影片的基调。他在许多影片中，都试图表现一种哲理，那就是，他认为生活中总是有两个方面同时并存，正像有欢乐也有烦恼、有轻松也有压抑，两者都能同时显示在同一事物中一样。在有的影片中贯穿了“活着的人与死去的人难以区别”的情节，在本片中我们也感到这种意图，原田英雄的父母亲早已离开了人间，然而他们那些栩栩如生的形象和话语，使英雄难以分辨自己经历的是真是假，而父母的爱抚也的确又一次给了英雄以生命。大林宣彦的艺术创作还正在兴旺时期，他的艺术风格的走向如何，还有待于今后的发展。

对于《与幽灵同在的夏日》这部影片，日本电影评议中也有不同的看法，认为桂的最后的镜头，不仅与前面的现实主义风格不统一，也破坏了影片的完整性。桂悬在半空中，露出伤疤的前胸，胸口喷涌出一股股鲜血的镜头给人的恐怖感，无形之中削弱了作者的原有意图。

（王秀媛）

性、谎言和录像带

Sex , Lies and Videotape

1988 彩色片 100 分钟

美国奥特罗影片公司摄制

编导：史蒂文·索德伯格

摄影：瓦尔特·洛伊德

主要演员：詹姆斯·斯佩德（饰格雷厄姆）

安迪·麦克道威尔（饰安）

彼得·加拉格尔（饰约翰）

劳拉·桑·吉阿科摩（饰辛西娅）

本片获 1988 年戛纳国际电影节金棕榈奖

【剧情简介】

29 岁的格雷厄姆·达尔顿正驾车驶往老同学约翰·米内利的家。他是应后者的邀请回到这个他离开了 9 年的城市做客的。格雷厄姆着一身黑衣，钥匙圈上仅有一把车钥匙孤零零地插在点火器上。

此时约翰的妻子，26 岁的安正坐在她的心理医生的对面诉说心里的烦闷：“垃圾，我这一星期里总是想着垃圾”，“人类每天要产生出那么多垃圾，最终会没有地方容纳它们”，“这个周末约翰去倒垃圾，垃圾不断从桶里掉出来”。她又说起夫妻间的性生活：“近来我不想他碰我，当然以前我也不热衷于做爱。”医生问她是否有过“自渎”，安感到不安，说“有过一次，但总觉得不对劲，总觉得死去的祖父在注视着我……”她又抱怨约翰请老同学来家作客事先也不同她商量一声。

同一时刻，约翰正在他的律师事务所打着电话，他同对方毫无顾忌地大谈女人经，末了，他让秘书打电话把同一个重要客户的见面改期，便出发去安的妹妹辛西娅家，他们大汗淋漓地作爱，辛西娅提出几时要到她姐姐的床上同约翰干那事。

格雷厄姆来到约翰的家，只有安在。安对这个打扮得有点怪异的客人产生了兴趣，格雷厄姆的话在她听来很有点与众不同。约翰回来三人共进晚餐。格雷厄姆告诉约翰下午他问了安一些有关他们夫妻生活的话，这会儿他又问安同妹妹的关系如何。约翰则说起格雷厄姆以前的女友伊丽莎白，格没有搭理。他说自己只要有辆汽车就行了，不想要工作也不想要固定住所，他只要一把钥匙——车钥匙。他又说起骗子是“二等下流坯”，安问“一等是什么”，格雷厄姆脱口而出“律师”，约翰听了微笑，随即要安陪格雷厄姆去找房子。当晚，夜深人静，安悄悄地走进格雷厄姆的房间看着他睡觉的样子。

第二天，安和格雷厄姆出去找房子，他们刚走，约翰马上招来了小姨子，两人又沉湎于床第之欢。但辛西娅走时却没有戴上先前取下的耳环。

租了房子，安和格雷厄姆在小吃店边吃边谈，安认为人们对性的估计太多，对它过分重视。女人对性的需要也和男人不同。格雷厄姆也坦白自己在性方面的无能，安又将自己接受心理治疗的事告诉对方。

安对心理医生诉说自己对格雷厄姆的印象，觉得同他谈话有新鲜感，他很诚实。安表示今后不一定要作心理治疗了。辛西娅听了安对格雷厄姆的介绍，也对他发生了强烈的兴趣，但安拒绝给她格的地址。姐妹俩说起母亲要过生日，辛西娅让安去买礼物，她出一半钱。

格雷厄姆赤身裸体坐在电视监视器对面，荧屏上是一个姑娘在自述着性经验，这些都是他自己用8毫米摄像机拍的采访片。突然，安来访，她发现空旷的房间里家具不多，却有两大盒录像带，每盘上面都标有女人的名字和拍摄的日子。她问道：“我能看吗？”“对不起，不能，这是我对她们的个别采访，我答应她们只有我才能看”，“是关于什么方面的？”“有关性的”，“你提问，她们回答？”“她们对摄像机诉说”。安受了惊吓般地离去。

辛西娅弄到了格雷厄姆的地址闯来，她问起当初格和约翰同学时一定是好朋友，格却回答说约翰是个骗子，辛西娅微笑道：“我想你没有看错。”她又问是什么事吓坏了安，格雷厄姆指了指了录像带，他建议也给辛西娅录一盘。“谈什么呢？”“关于你自己的性的历史，性的经验”。辛西娅同意了，面对摄像机她从自己的第一次性经历说起……离开格雷厄姆处时，辛西娅充满了情欲，一回去就打电话给约翰，约翰只得再次推迟同客户的会晤，两人在辛西娅床上干得热情似火。

听说妹妹让格雷厄姆录了像，安不安地再三问辛西娅他们有没有肉体的接触，辛西娅满不在乎。约翰也怪辛西娅不该这么做，辛西娅却讥讽他是个“与小姨子偷情的骗子”。

晚上安突然把约翰从熟睡中叫醒，问他星期二下午她打电话给他时他上哪儿去了，“是不是有了外遇”，“是不是辛西娅”，约翰若无其事地予以否认。

白天，安打扫房间发现辛西娅的耳环，她气愤难忍，神情恍惚，不觉来到格雷厄姆的住所。格雷厄姆说对辛西娅同约翰的事他原已知道，是辛西娅录像时说的。安不多说什么，坐下：“你给我录像吧……”

约翰四处寻找安，安一回家便宣布“我要离婚”，“为什么？”“去你的”，“刚才去了哪里？”“格雷厄姆那里”，“他也给你录像了吗？”“是的”。约翰暴跳如雷，冲出家门。

冲进格雷厄姆的住所，约翰狠狠地揍了他，把他拖到门外，锁上门，开始看安的录像带。

安的脸出现在荧屏上。“你经常作爱吗？”“不，不经常”，“性方面你满足吗？”“什么意思？”“你有性高潮吗？”“从来没有”，“你想过

与丈夫之外的男人发生性关系吗？”安有些犹豫，约翰非常紧张。“我曾经想过，不过我讨厌这个想法，只有辛西娅才会有这种想法，我不想和她一样”。“你想过谁？”“你”，“我？”“是的”。安反问“你想过我吗？你会同我作爱吗？”格雷厄姆回答“我不能”，安追问“是不能还是不肯？”安拿起手提摄像机对准格雷厄姆，“这样反客为主并不有趣”，“我要帮助你，解决你的问题”。安走近格雷厄姆，轻轻地抚摸他的头发、脖子，又拿起格雷厄姆的手让他抚摸自己的脸、脖子，格雷厄姆起身关掉了摄像机……

约翰退出屋子，开门出去对格雷厄姆说：“告诉你一件事，在你和伊丽莎白分手前我已经玩过她，她的床上工夫很不错……”

格雷厄姆回到屋里冷静却是狠命地砸毁了所有的录像带连同摄像机的镜头。

在律师事务所，约翰仍在高谈阔论：“无论如何，我总以工作为重。失去老婆我仍可以很快乐，可失掉工作就是另一回事了。”这时传来消息，一桩大生意飞了，那个被他一再推迟见面日期的客户另外找了人。

安来到辛西娅干活的酒吧，给她带来了一盆花，今天是辛西娅的生日。

安来到格雷厄姆的住所，他们并排坐在台阶上，安说，“快下雨了”。格笑了：“是的，下雨了”。

【鉴赏】

1989年的戛纳电影节的主题似乎是向电影老人致敬，既热烈地纪念了卓别林诞生100周年，又把大卫·里恩的《阿拉伯的劳伦斯》作为开幕式影片隆重放映。但电影节的结果却是年轻人的胜利节日，其主要标志就是索德伯格的处女作《性、谎言和录像带》获得了金棕榈大奖。

索德伯格的获奖并不很顺利，评委会里意见不一，主席维姆·文德斯让大家重看了《性、谎言和录像带》和另一部希望也很大的影片，重心这才有所倾斜，文德斯此时表明自己的观点：对他来说，评判影片最重要的是看有没有个性，《性、谎言和录像带》个性鲜明，看了让人兴奋，让人对电影有信心。

索德伯格在戛纳日子不好过，对这部写剧本用了一周拍摄用了四周就完成的片长仅100分钟的影片他不得不用了七八个小时来回答记者们轰炸式的提问，最后累得在地毯上睡着了。

对影片本身的读解并非难事，索德伯格坦言同自己的性经历有关，同时，片名也清楚地表明了作者的观点。“性”、“谎言”、“录像带”，既是构成影片叙事框架的三个基本元素，又各有其超出自身的更为广泛的象征意义。

自从弗洛伊德的学说诞生以来，人们对性的看法有了极大的拓展，性的问题不仅是一个涉及人性、婚姻、家庭的问题，也被认为是人类精神生活的一个基础，性生活的质量、性方面的满足与否直接影响到人的感情生活和社会行为。《性、谎言和录像带》在叙事的范畴内并没有去扩展性的广泛意义，

仅限于男女间性交往本身，但影片对它的四个人物的命运的处理却不难看出作者在性问题上的价值评判。约翰在性生活上虚伪轻狂，最后竟与他的事业发生了始料不及的关系——可谓赔了夫人又折兵。他的对立面格雷厄姆却终于获得了性爱的欲望和能力。

谎言在影片中主要对约翰而言，他对妻子说谎与小姨子偷情，他靠美丽的谎言维系表面的夫妻关系，也依靠谎言支撑着自己的正人君子的虚伪形象。但是，从“谎言”的广泛意义看，安和格雷厄姆也并非同“谎言”毫无干系。安总要以一种淑女式的姿态出现，她可以对心理医生或格雷厄姆诉说自己性生活的不美满，却又要给人这样一种印象：似乎她对性的要求本来就不高，或是她和风流的辛西娅大不一样。实质上，安仍在用一种陈腐的道德准则压抑自己正常的性要求。格雷厄姆则有点变态，明明有欲望，却不能正常地同异性交往，录像带成了他潜意识中的宣泄途径。他的逃避也是一种“谎言”。只有当安在录像中完全坦白了内心，只有当格雷厄姆砸毁了摄像机和录像带，他们坐在屋前的小阶上，听着宁静的夜曲，感受着内心的爱的滋味和肌肤之亲，他们才与“谎言”告了别。

录像带实在是索德伯格的绝招。如果说“性”和“谎言”已是许多现代作家（文学的、戏剧的、电影的）已经表现过的，那么，通过录像带——影像工具来完成这种揭示却是需要不凡的观察力和艺术思考的。对现代人依赖影像的观点人们听得不少，坐在小银幕前以为自己就此掌握了世界，却不知越来越为影像所蒙蔽；或是以为自己操纵着摄像机，却反过来为镜头所操纵；要不就像影片中格雷厄姆那样逃避活生生的人而躲进影像的世界，只能把内心向荧屏坦白。索德伯格的杰出之处不仅是用“影像”作叙事的构架，更在于他对此的观点，他并不认为现代人为影像操纵是一件无法避免的事，在他看来，那只是现代人一种不正常的心理状态和行为。影像毕竟是中性，是工具，人际之间的交流可以通过影像手段，却不是非得通过，人们完全应该也可以通过语言、动作、表情直接交流。录像带的被捣毁不光是影片叙事的一个必然环节，也是一个必需的表意讯号，只有通过这个步骤，格雷厄姆才能真正获得与外界交流的信心和能力。

上述的这些主题在欧洲的作者电影也在好莱坞的某些商业片（如近年的《碎片》那样的影片）中有程度不一的反映，索德伯格的原创精神在于他选择了“第三种”途径，有人称之为“美式艺术片”，更准确地说，是把美国商业电影的某些模式予以个人化的变奏。比起好莱坞商业片来，它显得疏离而冷静，排斥了不少商业元素；同欧洲作家电影相比，又不拒绝某种戏剧性的框架或人物关系。《性、谎言和录像带》的开始部分很可能被人看作是某种模式的再现，如夫妻失和，丈夫偷情，被妻子发现或是一个外来者闯入了一个原本“美满”的家庭引起风波等等，但很快地，叙事的进展就离开了人们的观赏惯性，呈现出一些与常规有所不同的形态来。

形态特征之一是影片基本以对话场面构成全局。以安为中心，有安和心

理医生、安和格雷厄姆、安和约翰、安和辛西娅以及约翰和辛西娅、格雷厄姆和辛西娅等大约 20 来个对话场面，其中尤以安与心理医生和格雷厄姆的几次对话冗长繁多，滔滔不绝，这本来很容易弄得索然无味的，但因对话涉及性和人际间隐私这样的秘密话题，引起观众的兴趣和注意，演员的表演又把握了角色的复杂心理，加上现场录音的效果，人物每一句对白的语气、感情反应都十分细致地被演绎出来了。观众对这些对话就不止是一个旁听者，他们十分可能以自己的人生经验在内心作出比较和判断，乃至成为这件“个案”的一个参与者。人们在通过对话窥测到双方微妙心理的同时也为这些对话碰撞出的含蓄的“戏味”所吸引。

在人物形象的设计上，影片也对好莱坞的常规唱出了某种不谐和音。两个不失诚实良善的角色格雷厄姆和安，一个是性变态性无能，一个是性压抑性冷淡，都有心理疾病；而作者要重点揭露的约翰却健康、潇洒，精力充沛，事业有成，同格雷厄姆相比，他无疑是个“正常人”。如果说格雷厄姆是个病态的说谎者（不肯正视自己的心理问题），约翰是个“正常的”说谎者，他们的对比则显出“正常”者的卑劣和丑陋。

在镜头的运用上包括场景的转换或过渡方面，影片大量采用了与常规有别的平行蒙太奇和声画分立的手段。以影片的开始段落为例，当观众的注意力还在画面上格雷厄姆驾驶汽车上，突然切入了一个女声“垃圾……”，一下子造成观者暂时的无所适从，观众不得不在声与画的两条平行线上努力探寻叙事的方向；下面一系列类似的结构，都让后一场景的对白抢入前一场景的末尾，这样的叙事策略其目的显然是为了剥夺观众作为叙事主体的地位，迫使观众作为一个参与者而不是一个全知的旁观者，用自己的眼睛和耳朵去细细地观察和辨别，在不同时空的声与画的偶合中领悟到人物间的复杂隐秘的联系或作者冷静的讥讽之意。

另一种转换方式则借助了对白的重复、呼应。安询问约翰有无外遇完毕说了一句“你以前从不说 fuck 的”，下面切换到辛西娅家，约翰正在责骂辛西娅不该去格雷厄姆处，“fuck”不离口，这既可看作人物在上下两个场景中情绪的连续，也昭示了约翰的虚伪（漂亮的外表和骂人粗话的对照）。

在视点的选择上，影片弃单一而多变。以两次录像内容的交代为例，对辛西娅的录像用正常的叙述方式，以作者的视点同时观察到摄像者和被摄者，人们从辛西娅对自己性经历的十分大胆的叙述中感受到她对性问题的开放态度和强烈的情欲。与此相对照，对安的录像的叙述则采取了一种相当复杂的策略。先是在顺序的叙述过程中表现了给安录像的开端（问姓名）和结束（安离去），但留下了一个悬疑，观众看到了录像结束时安和格雷厄姆的亲昵，他们不清楚在录像过程中发生了什么事。对此的揭示要待到约翰闯来强行看了像带才能完成。在约翰看录像这一大段中，作者安排了三重的视点：一是作者的视点，他注视着约翰在看像带，这个视点当然也是观众的视点；二是约翰的视点，他看到的是录像带中的画面；三是格雷厄姆的视点即摄像

机的视点，他在拍摄安；这三重视点统一在对录像带的观察上。这多重视点使观众了解录像带的内容的同时又看到了约翰的对录像的反应：紧张、尴尬、恼怒等等。但这种复合视点并没有延续到底，它在安和格雷厄姆的问答位置交换时有了一个转折，这之后，人们看到的安和格雷厄姆已不是通过约翰看的录像带，而是直接的现场观察了。这个回叙式的段落排除了约翰的视点，只剩下了作者的视点。从安的视点出发的镜头固然也有（她操纵了摄像机），但主要的视点是可以同时看到他们俩或自由来往观察他们的作者即观众的视点。显然，在索德伯格看来，对这场全片最重要的对话场面再以一种电视中映出的方式已经不够了，必须代之以现场的叙述方式；同时，对话的深入使得双方愈益亲密，摄像机的单一视点（只能拍摄出对方一人）已不能适应，于是摄像机也被搁置，虽然仍在工作，却是对准两个人了。当格雷厄姆终于关掉机器，正好连接了前面顺序叙述中的录像结尾镜头。影片就是这样把一个录像过程折散重新结合，最终让观众得到一个关于这录像的完整印象。这样的叙事策略不光是为着某种“戏剧性”效果的需要，也不仅是为了最终完成约翰的形象（他对录像内容的反应），也是为了把这场重头戏放到一个结构上的高潮地位，直逼影片的立意所在。

（吕晓明）

月亮之声

La voce della luna

1989 彩色片 120 分钟

意大利哥利影片公司摄制

编导：费德里科·费里尼

（根据埃曼诺·卡瓦佐尼的小说《怪人们的月亮》改编）

摄影：托·德利科里

主要演员：罗贝尔托·贝尼尼（饰维诺）

保罗·维拉焦（饰戈内拉）

纳迪娅·奥塔维亚尼（饰阿尔迪娜）

安杰洛·奥兰多（饰内斯托雷）

凯瓦利诺（饰特尔齐奥）

【剧情简介】

深夜，皓月当空，维诺来到一个井边：“你们也听到了，里边有人在叫我。”这时，一伙年轻人走过，去看一个女人跳脱衣舞。维诺也跑去，被这伙人赶走。他被一个老人带到公墓，看墓人正在讲述：这里经常响起一种声音，它能使家具动起来。他吹起笛子，家具果然动起来。又一天晚上，又听到了这种声音，看墓人说，他把笛子埋了起来，可是，地下又传出了这可怕的声音。

维诺在公墓转了一会儿，看到了爷爷的墓，他说：“我对你们的一切一无所知，你们在哪里？你们是否想到，会有一个井，从那个井可看到另一个世界的情况。”他从公墓上的一个洞伸出头，外面大雨倾盆。大家都走了，他跑到树下，想起奶奶下雨时叫他的声音。他回到家，奶奶给他换了湿衣。他非要到床下寻什么东西。在床下，他看到，壁炉的火灭了，于是说道：“火灭了之后到哪里去了？音乐结束后又到哪里去了？神也会走吗？如何让它们留下？我多喜欢月亮啊！一天夜里，也是下雨，我去找月亮……”

黑夜，风雨交加，维诺来到“月亮”即年轻姑娘阿尔迪娜住的楼房，她正在床上熟睡。维诺看得入迷：“你在天上干些什么？你静静的，你就是我的命根子！”“月亮”醒来大叫，捡起一只鞋打过来，维诺抓起那只鞋逃了出去。

夜里，负责治安的官员戈内拉正在街上巡逻，另一位治安官员开车过来要他回家，戈内拉生气地说：“我在工作，谁给你权力干涉别人？”不过，他还是回到家里。一进门，几个老头拦住他，要他同他们聊聊，他进了自己的家，老头们还在纠缠。戈内拉高叫：“一个人在自己家里也不得安宁，让我安静一会儿吧！我要自卫！”他转身看到了切特拉多的画像，于是对她说：

“决不能让他们得逞！”

广场上，维诺看到一个修水管的工人，谈了起来。工人说，他们讲的都是自己的黑话，不让老板听懂，而老板则经常派些密探到他们中间来。正说着，工人抬起头说：“你看，那不是月亮，它正看着我们。”维诺抬头一看，高处，起重机正把家具从楼上吊下来。有人解释说，是玛丽莎离婚了，正把她的家具搬走。维诺见到玛丽莎还在哭，便去安慰她，却被她的新丈夫赶走，旁边一个工人说维诺真是个大傻瓜，“她现在才走运哩！”维诺抬头一看，楼上还有吊车，上面是玛丽莎的前夫内斯托雷，他是维诺的好友。维诺上楼安慰内斯托雷。房间空荡荡，内摸着洗衣机说：“还剩下这个，里面有一种神秘的声音，像在为我歌唱，我叫它漂亮的洗衣机。她可是个好女人啊！”

内斯托雷回忆起他认识玛丽莎的经过。他去理发，她给他修指甲，谈得很投机。他们很快便结了婚，恩恩爱爱地过日子。他回忆起他们做爱的情景，那感觉是飘飘欲仙，心里像有一朵花在开放。说到这里，他指指维诺的心窝，发现了维诺怀里那只高跟鞋，问他是谁的。这时，维诺像是突然想起了什么，向屋顶的边缘爬去，边爬边喊阿尔迪娜。广场上的人们看到了他。工地上一个升降车开来救他。上来救他的工人是他的朋友特尔齐奥，他们就在吊车上谈起来。特尔齐奥对维诺说：“我兄弟说，他同月亮在一起，我把他给救下来了，他现在就在车上。你想得到月亮，你会成功的，不过要等待时机，没有任何事是不可能的。”

街上，维诺看到了阿尔迪娜，他想把鞋还她，但她坚决拒绝。他一转身撞到戈内拉身上。戈内拉说，一切人都在他的监视之下，“我能战胜所有的人。所有的人都在忙，可都是无所作为，都是在表演，在装假”。

广场上，人们在忙乱，这里要办面食节，市长说是要做面疙瘩供大家吃，还要选面粉小姐，使其成为一个样板，一种文化。小姐们来了，维诺看到了阿尔迪娜。他钻到舞台下面，但入口被工人关上。选美开始了，维诺只能在下面通过缝隙观看。戈内拉一个人正在吃面疙瘩，切特拉多来找他。戈内拉要她离远点儿，因为“他们为了达到目的什么都干得出来”。这时，律师宣布，选美的结果是阿尔迪娜当选。维诺好不容易钻了出来，却看到一个官员正搂着阿尔迪娜跳舞，边跳边吻。维诺端起一盘面疙瘩，上面浇了好多红红的卤汁，悄悄过去扣到了那个官员头上。众人追他，戈内拉见此高兴地喊起来：“终于有人造反了。”

远处的旷野中，吊车开来，车上是特尔齐奥。维诺对他说：“阿尔迪娜被带走了，这就是进步？哪里还有正义？还能这样下去吗？连女人都不能相信，什么都不可靠。他们在同谁打交道？他们不懂，我也不懂，我听到的是上千种声音，我弄不明白。但必须弄清楚。”

这时，戈内拉走过来，说是听到了他刚才所讲的一切。戈内拉要收维诺为助手，要他去打听对手们的情况。

广场上，人们又在欢庆，一大群姑娘正跳得高兴。维诺来到她们中间，

高高兴兴地对她们说：“我知道，你们知道一些我们男人不懂的东西，但你们不想告诉我们。”一个姑娘看到了他怀中的那只高跟鞋，问是谁的。他说：“是你的。”便给她试穿，正合适，又给别的姑娘们试，个个合适。他高兴地喊起来：“终于找到了，你们都是阿尔迪娜！”

戈内拉来到舞台上，抢过麦克风大喊：“停下来！你们这些无知之辈，如果你们像我一样听过小提琴演奏，你们就不会跳这种舞了，就会静下来的。”他被赶下来。这时，切特拉多来了，她和戈内拉跳起舞来，和着《蓝色多瑙河》的音乐声，所有的人都围着他们两人静静地欣赏着，最后高声欢呼。

散场了，维诺来到他的妹妹阿黛莱家，旁边正是内斯托雷家。晚上，他见到了内斯托雷，后者对他说：“你成功了，这是我们大家的成功。”

晚上，广场上又竖起大屏幕，政府官员来了，甚至从罗马请来了内政部长和红衣主教。主持人说：“这是一个历史性事件，月亮，地球的卫星，今天晚上，它要来我们这里。历史书要另写一章了。”特尔齐奥正在忙碌，他说：“不是我们去抓月亮，是月亮等着我们去抓它，是它掉到了我们手上”。有人问：“你们把它放到哪里去了？”特尔齐奥说：“就在那边。”那边是一所房子，耀眼的光从里面泄出来，有人在朝着它祈祷，有人在对着它哭泣。一位被采访的教授说：“这件事我也无法解释，只能给大家两句诗：一切都不可知，一切都能想象。”官方代表则说：“我们的立场很明确，这里有文明的、民主的、国内的、国际的、星际的影响。”红衣主教的回答是：“月亮的一切已经明了，我们认为一切都是清楚的。”这时，台下一个老人大声问：“这一切的罪过是谁的？”市长并不回答，仍在讲：“我们比别人先进50年，我们已经进入未来！”一个老妇人向月亮跪着大哭，被别人拖了下去。那个问罪过的老人大喊：“你们不能回答。”喊完掏出手枪，对着大屏幕上的月亮开了一枪。广场上一片混乱。只听记者们围着的一个人在大喊：“我们是个傻瓜组成的民族！”

广场上已空无一人，维诺听到有人在说话，原来是个女人。她说：“你很幸运。你好像被捉弄了。不要问为什么，只要听就够了。”维诺回答：“我的心太小，受不了。”女人说：“你没有听懂我说的最重要的东西。”荧幕上，女人的脸化成圆月，她拉长声音喊道：“广告！”

维诺又来到那个井边，他自言自语：“我也相信了，如果我们大家都安静些，也许有些东西我们可以弄懂！”

【鉴赏】

本片完成于1989年，但上映时已是1990年，意大利经济情况不佳，上座率不高，这使费里尼很不快。据说，他准备再拍一部新片。但不幸的是，这位电影大师于1993年10月31日突然病逝，这部影片竟成绝唱，令世人惋惜不止。

《月亮之声》上座率不够理想，有其客观原因，但就影片本身来说，却

是一部颇耐人寻味的作品。费里尼以他惯用的手法，尤其是借助象征、隐喻和怪诞，表现了众多人物在生活中的种种遭遇和他们的古怪行为，深刻地揭示了当代意大利社会生活的荒谬，以及它走向衰落和解体的征兆。

正如影片据以改编的原小说标题“怪人们的月亮”所提示的那样，影片中的人物都是些古怪的人，但又都是普普通通的人，在日常生活中经常可以接触到。主人公维诺就是个常人，但他十分古怪，他不懂生活，像个梦游症患者似的到处乱闯，却追寻不到他想要追寻的东西。他对声音特别敏感，竟在月夜的深井中听到呼喊他的声音。这在现实生活中显然是不可能的，但他要追寻这一声音，于是开始了他的荒唐的历程。他来到公墓，听到的又是看墓人关于声音的故事，这一故事同样荒诞不经。因此他想到了有那么一个井，从那个井可以看到另一个世界的景象。但他钻出去看到的却是电闪雷鸣，不能得到任何答案。他还要追寻，钻到床下看到火灭之后又要追寻灭了的火到哪里去了，进而又联想到同他的生活密切相关的声音这一问题上来：音乐结束后到哪里去了？这又是不可能有的问题，进而又联想到了他的另一个追求：月亮，即他喜欢的阿尔迪娜。追寻的结果是，他只抓到了这个姑娘的一只鞋。这是他追求的唯一结果。

影片的第二部分是描写维诺同戈内拉和工人的交往。内斯托雷同他谈的又是“神秘的声音”，而特尔齐奥又直接提到了月亮，他又去追寻。这次，他终于追到，而且是在选美中被选中因而身价倍增的阿尔迪娜。但她已被权势者占有，维诺只能向权势者扣上一盘子卤汁出一口恶气。他已开始怀疑：“这就是进步？”但他还是坚持，“必须弄清楚”。他继续追寻，找到一群现代派姑娘，她们“都是阿尔迪娜”，但他得不到其中的任何一个，狂欢结束后她们又各奔东西。他的月亮在哪里？影片的回答是，月亮已被维诺的朋友特尔齐奥本人抓住，他们把它关到一间房子里，他们要在大屏幕上把它放映出来给大家看。月亮升上屏幕时，一个要问罪过属于谁的老人开枪将屏幕上的月亮击碎，一切成了泡影。而且是被击碎的泡影，这就是维诺追寻的结果。

维诺的追寻从表面上看不能不说是荒唐的，不能不说他是一个古怪的人，正如他的祖母把他叫作“淘气鬼”一样，而那名最普通不过的工人则把他叫作傻瓜。就是这样一个古怪且又傻的人也在追求。他追寻的是什么？是呼唤他的神秘的声音，是他的“月亮”。这声音代表什么？月亮代表什么？从影片的叙述不难看出，声音应代表生活的真谛，而月亮则代表爱。维诺追求的“月亮”被击碎了，他心目中真正的“月亮”被人带走了，他的爱、他心目中的纯洁、文明、进步的象征被玷污而消失了，所以他喊出了“哪里还有正义？”的疑问，直至发出深深的感叹：“还能这样下去吗？”连一个古怪的人、一个傻瓜都明白了一切，常人不是更应该对这个社会的荒谬性了如指掌吗？！在影片的最后，维诺追寻的声音和月亮合二为一了。抓月亮给大家看的那场闹剧结束了，人声鼎沸的场面消失了，一切声音没有了，一片静

寂。这时，维诺听到了一个女人的声音：“不要问为什么，只要听就够了。”这是什么意思？维诺不懂。而女人作了解释：她要说的最重要的东西就是，一切都是“广告”。需要说一句的是，“广告”一词在这里既有张扬、叫卖、推销等意思，还有卖弄、作假、装腔作势、故弄玄虚、诱人上钩等含义。月亮之声是什么“声”？它要告诉维诺的是什么？它要告诉他的就是上述这些，也就是影片所描写的各种事件、各种人物的行为背后所隐藏的东西，就是这些事件、这些人物构成的现实生活的真相。这时，维诺似乎懂了，他的结论是：“大家都安静一些，有些东西我们可以弄懂。”大家都安静下来，也就没有那些“神秘的声音”了，大家都不去做“广告”，一切就都可以让人弄懂了，这个社会也就可以清澈如镜，让人看得一清二楚。这个社会是这些“神秘的声音”构成的，是大家的“广告”构成的，是各种污浊、虚伪构成的，正是这些东西掩盖了真相。费里尼用象征的手法把他想要讲的东西传达给观众，让他们接受他对社会生活的分析、解剖和结论。

影片的另一重要人物是戈内拉，他也是一个古怪人物。他一出场就使人感到奇怪：深更半夜，他仍在广场搜寻，在他的“领地”追查一切罪行。他的工作就是保证大家遵纪守法，不然，有关材料就会推到他的桌上，他就得去追查。可是，这样一个工作狂，这样一个检察法纪的人，他的个人生活却不得安宁，那些无所事事的老人可能是他在业务上的对手派来的，他们的唯一任务是纠缠他，对他进行中伤。切特拉多本来是同他要好的女人，他也喜欢她，但他们不能在一起，因为他的对手们“什么都干得出来”。然而在这种明争暗斗中，他不能示弱，他想把维诺拉过来作他的助手，探听对手们的情况。戈内拉看不惯对方，认为对方是“无知之辈”，对方跳的舞是非洲人的东西，其潜台词就是“野蛮”、“不开化”，他所拥护、崇拜的东西是“小提琴演奏”，是施特劳斯的《蓝色多瑙河》，是古典的舞蹈。他同那些狂歌疯舞的现代派不能并存。他要制止这些疯狂的现代派，但被轰下台来。他终于破釜沉舟，不再忌讳对手的中伤和攻击，公开地同切特拉多跳起来。但结果是跳这样的舞的始终只有他们两人，没有一个人跟随他们，最后也只是获得了一阵欢呼而已。在人们观看抓月亮的荒唐仪式上，枪声响了，戈内拉钻进一个官方人士的汽车，但对方把他推下车来，这是他的最后失败，是一个工作狂、一个维护法纪的人、一个坚持正统的人的失败。他的失败过程反映了官方人物之间的对立和较量及其矛盾的尖锐复杂，同时也表明了这个社会的荒谬。坚持正统的一方，本来应该获得胜利才合乎逻辑，结果却遭到失败。戈内拉决非正义的化身，只不过是错综复杂的社会矛盾中的一方而已。

荒谬的世界不仅是由这些古怪的人构成的，更是由这些怪人的荒唐行为、荒谬的举动和事件构成的。最荒谬不过的事件应该是选美和抓月亮这两次盛大的节日性活动。在这两次活动中，各色各样的人物都进行了充分的表演。在选美中，选的是面粉小姐，这本身已属不伦不类，而当选的恰恰是维诺心目中圣洁象征的阿尔迪娜，而且她还被官方人物玷污了。这不应称为选

美，而是一场闹剧，是给权势者们提供美女供其享乐的大好机会。对于普通人来说，这只不过是个大吃大喝、唱歌跳舞、疯狂宣泄的一次机会。这样的活动究竟有什么价值，有什么意义？答案是明确的。但那位轻浮浅薄、骄傲无比的市长竟大言不惭地说，要使这一活动“成为一种样板”！

影片的高潮是抓获月亮这一仪式。出席这一仪式的不仅有当地的官员、学者，而且从首都请来了部长和红衣主教。堂而皇之地参加庆祝这样一种所谓“历史性事件”仪式，官员是什么官员，学者是什么学者，也就不言自明了。他们的表演更为精采。主持人一本正经，大吹大捧；官方人士更把这件事的意义说得漫无边际，说它是具有什么“星际的影响”，而且竟大言不惭地高喊“比别人先进了50年”，“已经进入未来”；宗教界的人士一副圆滑嘴脸，回答等于不回答，使人莫名其妙，却也没有留下把柄让人抓住；学术界的人物无法解释眼前的这一现象，却要卖弄一番，朗诵两句不着边际的空洞诗句；与此同时，也有确实相信这一事件的人，那个跪在“被抓住的月亮”前痛哭的老年妇人便是他们的代表。为什么会出现这样荒唐古怪的人和事？那个被记者们围着的人所说的“我们是一个傻瓜组成的民族！”这句话，也许可以为此提供一个答案。

费里尼原是新现实主义队伍中的一员，曾同其他新现实主义导演一起拍摄了很多描写抵抗运动以及战后初期意大利的困苦生活的影片，真实地反映了意大利人民反法西斯的英勇斗争和争取新生活的艰苦努力。但是，他很快便发现，这样的斗争和努力并没有达到目的，意大利社会出现了严重的危机，走上了分化解体的道路。费里尼此后拍摄的一系列独具特色的影片就从各个角度反映了这种解体的情况和进程。《月亮之声》也正是他的这一创作主线的继续。他通过描写这些古怪的人和这些荒唐的事件向观众表明，这些人构成的这个社会最后会走向什么结局。这一由“广告”构成的社会需要安静，安静之后才能弄懂一些东西，但是，“广告”不能不做，不然就不成其为社会，“广告”只能做下去，装假只能继续装下去，表演还要继续进行，其结果不言而喻。费里尼以其对这个处于危机中的社会的真诚的担忧，结束了他光辉的电影生涯。

（刘儒庭）

讨厌的女孩子

Das Schreckliche Mädchen

1989 彩色片 94 分钟

德意志联邦共和国森塔纳影片公司摄制

编导：米歇尔·费尔霍芬

摄影：阿克赛尔·德·洛赫

主要演员：莱娜·斯托尔茨（饰索妮娅）

罗贝尔特·吉根巴赫（饰马尔廷·韦格穆斯）

芭尔芭拉·加劳内尔（饰约克纳）

本片获 1990 年西柏林国际电影节最佳导演银熊奖，联邦德国电影最佳女主角奖

【剧情简介】

索妮娅·韦格穆斯正面对镜头，讲述着自己亲身的经历。她是一个坦率、正直的女性，此刻，她的讲话是为了一部电视片的摄制作准备。

索妮娅出生于 20 世纪 60 年代的巴伐利亚菲尔青格小镇。这里的居民过着相安无事的和平宁静生活。索妮娅的父亲二战后由索拉西镇迁入，从事教职，母亲也在同一所学校任教。由于天主教学校认为“学生不宜看到怀孕的女教师上课”，所以母亲辞去了教职。

索妮娅的家庭，当属德国传统的“模范之家”。12 岁时，幼小的索妮娅随着音乐和同学们跳起欢快的舞，也会遭到保守的母亲反对。

她就读于圣安娜女子学校。这所学校里充满着虚伪。为了防止女生们看到对街男校的学生，学校可以花很多钱把窗户全换上毛玻璃。一方面教导女生们要保持大家闺秀的风范，另一方面却根据学生捐款的多寡或教师的好恶，向学生泄露考题或评定考分。这一切，无疑在她的心灵中烙下了深深的印记。

索妮娅暗恋着从慕尼黑来校实习的男老师马尔廷·韦格穆斯。但不久他离开学校去继续深造了。分别的时刻，在一棵挂满宗教圣像的愿望树下，索妮娅坦露了自己的爱情。马尔廷表示：“等我当上了合格的教员，再回来见你。”

在总统举办的全欧征文比赛中，索妮娅的《论欧洲自由》获奖，得到免费前往巴黎游览的奖赏。回来以后，镇长还亲自为她颁发了银质奖章。这一“殊荣”，在这个小镇是只有达官显贵或功勋卓著的人才能享有的。索妮娅成为菲尔青格镇家喻户晓的人物。

初次的成功带给她极大的欢欣和继续前进的勇气，她投入了另一次征文比赛活动，论题是《第三帝国时期的我的故乡》。

为此，她开始了深入的调查工作。

母亲不无忧虑地告诫她，要“多写一些正面的东西”。索妮娅回答：“我要写第三帝国时期全镇人民如何反抗纳粹，特别是教会的斗争。”

调查的焦点是一位名叫苏特的神父，纳粹时期曾被捕，获释后继续传教，不久，因反对种族歧视罪惨遭枪杀。苏特神父的斗争事迹恰能体现索妮娅的创作初衷。于是，她走访了教会档案馆馆长约克纳教授。

约克纳声称自己对战争时期的暴行一无所知，唯一的知情人前镇长楚特，也是本镇唯一的纳粹党员，他已得到应得的报应了。约克纳说，苏特神父在柏林被处决，他的档案一定保存在那里。

人们不断反映楚特镇长在第三帝国时期所犯下的残暴罪行，这增添了索妮娅去追查这个已经死去的纳粹分子的信心。她来到镇上的历史资料馆。馆的工作人员称“那是机密不能借阅，须征得死者未亡人的同意”。索妮娅空手而归。

楚特家族已有很多产业。楚特太太在她的巧克力工厂约见了索妮娅，强烈抗议她搜集污蔑已故丈夫的材料。

索妮娅说：“我不是要污蔑，我需要事实。”

楚特太太恶狠狠地说：“事实是他在狱中受了六年苦，积郁而终，其他人却在战争后享尽荣华富贵。”

已退休的大法官柯博士，纳粹时期曾是“人民法庭”的成员，为此，索妮娅走访了他。但大法官对实质问题采取回避，推说自己当时在柏林，对本镇了解甚少。谈及“人民法庭”所犯罪行时，他以傲慢和指责口吻说：“你以为人可以选择职业吗？人民法庭也是在按法律办事。你以为我喜欢处决人吗？那是战争！”公然为纳粹的罪行开脱历史责任。

马尔廷作为一名合格的教员，回到了菲尔青格镇，并和索妮娅组成了幸福的家庭。然而，随之而来的是新法西斯分子不断的骚扰和袭击。

在莎拉和瑞比诞生之后，人们以为索妮娅会安静下来，做一个贤妻良母。索妮娅则希望进入大学，攻读神学和历史，以便将那篇搁置已久的文章写成书。

通过调查，她发现汉克夫区曾有过一个死亡集中营，但约克纳教授说：“那只是掩人耳目的劳动营罢了。它是为了避免把人们送入集中营而设立的，他们很高兴，因为在那里有工作。”

索妮娅要进入由约克纳任主编的晨报档案室，却遭到工作人员的阻拦。但楚特的孙子查理对祖父的历史并不介意，他同意索妮娅调查那段历史，因为他不相信祖父会是纳粹。即使有了死者未亡人的允诺，晨报资料馆仍以“馆内还有其他人的秘密”为借口而不同意她进入。

索妮娅决定采取法律程序控告本镇政府，这使马尔廷非常担心。因为他们的家庭不断受到各种形式的恐吓。匿名信扬言“如继续挖掘别人的隐私”

就要对她和她的家庭实施暴力，并攻击她是犹太人和共产主义者。

法庭受理了她的起诉，并作出不得干预她的调查的决定。在进入档案馆后，工作人员先以楚特档案“已借出”，再以“档案已残破，无法翻阅”，继而又以“死亡人档案须死后50年方可借阅”，最后竟以“档案在运送途中不慎遗失”为由，阻止她了解历史的真相。

机智的索尼娅最终还是从档案馆的“毒品柜”中找到了卡尔汉德克·楚特的档案，并将其复印后成功地转移出来。

这些档案材料涉及了镇上一批高官显贵们在第三帝国时期鲜为人知的罪行，其中包括约克纳教授和布朗神父那样的“好人”。尤为严重的是，学者身份的约克纳还参与了极其残酷的“人体试验”。

《第三帝国时期的我的故乡》终于出版了。各大报均发表了评论，只有本镇的晨报保持沉默。由于她对现代史的卓越研究，维也纳授予她荣誉博士学位，瑞典皇家学院、巴黎方面也都给了她极高的荣誉。

1983年冬，菲尔青格镇的大学邀请她去讲学。恼羞成怒的约克纳以诽谤罪控告索尼娅。

一位老人主动走访索尼娅，向她揭发了约克纳参与杀害共产党人的罪行。他说：“希特勒的黑衫队、棕衣队至今还在对付我们。今天的情况和昨天没有两样。”

针对新法西斯的猖獗，索尼娅准备再写一本题为《菲尔青格镇的犹太人》的专著。

即使是炸弹的袭击也无法改变她恢复历史本来面目的决心。但是马尔廷不得不去慕尼黑继续自己的教职。

法院开庭之日，感到忧心忡忡的当局以“大法官从树上摔下受了伤”为由，撤销了约克纳的起诉。镇上为了对她表示敬意，给她塑了一座半身铜像。

就在铜像的揭幕典礼上，索尼娅突然转过身子，面对本镇的达官显贵愤怒地说：“不，我不会让你们把我变成镇上的摆设，我是一个活生生的人……你们……你们很害怕，不知道我还会挖掘出什么真相。你们不是要表扬我，而是要堵住我的嘴。但是，我不会沉默……”

索尼娅孤立无助地朝那棵挂满圣像的愿望树跑去。据村民们说，那树在历史上曾是绞刑台。透过绿色的树叶，她发出一声歇斯底里的呐喊：“神啊，救救我，别让他们找到我！”

【鉴赏】

本片片头打了如下字幕：“本片取自安娜·罗斯穆斯在帕索的经历，故事可能发生在德国任何城镇。所有事件、人物纯属虚构。”

这类题头，其目的是不言而喻的。“故事可能发生在德国任何城镇”，这一句，表明了这部影片所反映的内容的严峻性。

《讨厌的女孩子》是根据德国30岁的青年女历史学家安娜·罗斯穆斯的真实故事改编拍摄的。她生活在巴伐利亚的小镇帕绍。纳粹元首希特勒曾是

这里的居民，秘密警察头子就出生于此。它的现任市长约瑟艾达也曾是活跃的纳粹分子。20年代中期，帕绍中心区属犹太人区，犹太人拥有那里多数的地产。纳粹上台后，犹太人被大量放逐，所剩寥寥。安娜对采访记者说：“这一切在战后均被隐瞒了。”她对这段历史知道得越多，人们就越痛恨她，称她是“帕绍的坏女孩”。到90年代，冲锋队每年举行示威游行，当地人对新老纳粹的猖獗熟视无睹，麻木不仁。安娜说：“他们越来越恨我，但我不顾后果，我只重视事实。我们德国人不允许保持缄默，我要知道事实，因为这也是我的历史。”

《讨厌的女孩》拍成后，她的处境更加困难，无法过宁静的生活，尽管该片获得了美国奥斯卡最佳外语片提名，她和孩子们仍要生活在恐怖的阴影中。记者采访该市市长时，他说：影片“全属虚构，完全不是帕绍的事实”。

由于安娜和越来越多理解并支持她的人的推动，在犹太人被逐50周年之后，一些当年受到迫害的人被邀重返故土访问，市长也首次公开承认“纳粹时期是帕绍史上哀伤的一页”。

但这种承认并不意味着斗争的结束。

安娜认为在完全揭露历史以前，这些在第三帝国时期被迫害致死的人不应该被遗忘。“事实终归是事实，只有面对现实才能计划将来，这是帮助受害者的最好办法”。

了解这一真实事件对理解这部影片是很必要的。世界反法西斯战争胜利近50年了，但纳粹的阴魂并未散去，它在欧洲一些国家死灰复燃，新老法西斯分子的气焰甚嚣尘上。出于这样的历史责任感，导演迈克尔·费尔霍芬拍摄了这部影片。他过去制作的影片中多次涉及“纳粹遗传”这一主题，最引人注目的是1981年的《白玫瑰》。

尽管《讨厌的女孩》有真实的人物、事件为依据，但并没有按照颇为时髦的纪实手法来拍摄，却采用了黑色喜剧的处理方式，因为这样能将观众从过分具体的事实中摆脱出来，抓住事物的本质。

影片包含了两条采访线，一条是电视台对索尼娅等人的采访，另一条是索尼娅的调查采访。在处理上，视觉语言上有着明显的区分，电视台的采访，记者不出画面，镜头就是“记者”，采访人直面镜头讲述，这也是在直面观众讲述。索尼娅的讲述，表现过去时，用黑白画面处理，这样在叙事时空上才不致给观众造成混乱。而索尼娅的调查则采用彩色胶片，她也和采访对象出现在同一场景中，让观众直接感受这种斗争环境的复杂和严酷。

虽然两条采访线在交叉进行，但情节故事却是严格按照主人公的成长与思想成熟的时间顺序展示的，流畅的电影叙述语言不给观众构成任何模糊或理解上的混乱。

然而，在导演处理上，又时有刻意安排的“不流畅”的甚至于“跳跃”的镜头语言。如索尼娅在镇档案馆追查前镇长楚特的历史档案时，背景环境完全相同，但管理人员回答说“不能借阅”、“须征得死者未亡人同意”、

“档案严重破损无法翻阅”、“档案已外借”、“档案在运送途中不慎遗失”等问题时，镜头却是“跳切”的，这意味着时间的改变、中断和省略。这种处理方式决非只是形式问题，它表现了索妮娅为求历史的真实那种锲而不舍的精神，尽管索妮娅没有任何寻根问底的镜头或台词，但观众完全可以理解在这时间省略过程中发生了什么。

索妮娅的思想形成，完全取决于她的生活进程。影片以十分视觉化的方式，令人信服地展示了这一切。从幼年时代开始，尽管是和平宁静的生活，但索妮娅就处在一种充满伪善和道德矛盾的环境之中。那些道貌岸然的著名人物，在很严肃的讨论话题中拿国家货币和不锈钢勺作出那些与性有关的庸俗不堪的东西开玩笑，这和教会学校教导她们要具有的大家闺秀风范格格不入。于是，索妮娅的求真态度必然成为反社会的叛逆，一方面是她的作文《论欧洲自由》获奖，并被授予银质奖章，另一方面她又被不自由地宣判为“坏女孩”。这种黑色幽默手法更使人感到现实的冷峻。影片并没有按通常的情节片手法去展示反面力量，而只是通过若干暗示（如将猫杀死后钉在门上，向索妮娅的结婚汽车投石块，向她的住所投炸弹，寄匿名录音带等等），把新法西斯势力描绘成为一种阴影似的形象。受到德国戏剧的影响，即使出现那几个新法西斯分子的形象，影片也是用特写镜头处理，他们身着黑衣，画着粉白的脸谱，有如歌德《浮士德》中那个魔鬼靡非斯特。

影片的另一独到之处，是摆脱通常的戏剧性的矛盾铺陈法，也不为主人公设定冲突的对立面，让事件一环紧扣一环地向终局发展，而是着力描写主人公的生存状态。这种生存状态不仅令观众心灵上蒙上阴影，甚至为之感到窒息。

场景安排常常显得虚幻，甚至还会使人产生怪诞的感觉。如全家人坐在屋里听那个充满杀气的录音电话时，背景竟用了移动拍摄的菲尔青格镇街景镜头。这种空间处理使观众感到全家人仿佛是坐在游移不定的马车上，从而产生了疑问：究竟什么是真实的？我们是生活在一个实实在在的世界，还是生活在虚幻的梦境中？扮演主人公索妮娅的演员莱娜·斯托尔茨准确地把握了这个人物的复杂和多面性，在突出她的勇敢、坚定、追求真理的同时，还表现了她作为一个人、一个母亲的那种柔弱，这不仅使观众感到人物的真实可信，同时也机智地折射了生存环境的险恶。紧紧追随人物，直接对准她那极其复杂和矛盾的个性，给观众留下充分的思考余地，是这部影片的又一特点。

那棵孑然挺立在镇外的田野上挂满圣像的愿望树，具有某种象征的意义。影片三次出现了这一场景。第一次是她爱上了实习教员马尔廷，她来到树下，祈求上苍赐给她幸福；第二次是两人爱情的表白；最后一次是马尔廷经受不了这种折磨，远走他乡，镇上的人们却开始赞扬索妮娅并为她塑纪念像，她惊恐地逃到树下，发出了“神啊，救救我，别让他们找到我的”呼喊。值得注意的是，这棵树也曾是历史上的绞刑台，在树的绿荫中还透着一股血

腥气，人物对真理的追求和对死亡的恐惧形象地联系在一起，使观众感到心灵的巨大震颤。德国观众（尤其是青年学生）喜欢这部影片，除了本片极具现实意义的主题外，斯托尔茨所塑造的这个坚持正义的女主人公及其孜孜不倦探求真理的精神，是他们所乐于仿效的。“讨厌的女孩”成了他们喜爱的人物。

（司徒兆敦）

白色婚礼

Noce blanche

1989 彩色片 90 分钟

法国洛桑日影片公司摄制

编导：让-克洛德·布里索

摄影：罗曼·温丁

主要演员：瓦妮莎·帕拉迪（饰玛蒂尔德）

布鲁诺·克迈尔（饰弗朗索瓦）

鲁德米娜·米卡耶尔（饰卡特琳娜）

本片获 1989 年法国电影凯撒奖最佳新秀奖

【剧情简介】

二月的圣-艾蒂安城，草木刚刚复苏，起伏的山丘染上了一抹淡淡的绿色。上午时分，一所中学的校园显得平和、寂静，学生们在各自的教室里聆听着教师传道解惑。年近五旬的哲学教师弗朗索瓦正在为毕业班上课，他风度翩翩，思路清晰、谈吐幽默，从讲台下那一道道专注的目光便可看出，他在学生们的心目中颇具威望。离下课只有十分钟了，这时，教室的门被悄然推开，一个身材不高的女学生蹑手蹑脚地闪了进来。她容貌秀丽，但面色苍白，神情倦怠，一头栗色的长发散乱地披在身后。在弗朗索瓦和全班同学的凝视之下，她默默地走过去坐到自己的座位上。弗朗索瓦不禁心头火起，这个名叫玛蒂尔德的学生已有半个多月未曾在哲学课上露面，今日虽然来了，却迟到了整整三刻钟，而且对过去的屡屡缺课、如今的姗姗来迟没有丝毫歉意的表示。他始而以冷冷的语气令她站起身来，继而又不容分说地将她轰出门去。

阵雨过后，天空依然阴霾密布。阵阵寒气催着放学的孩子们涌出校门，星流云散。弗朗索瓦开着车驶在湿滑的路上，蓦然，路旁汽车站的长凳上躺着的一个姑娘扑进他的眼帘。这是玛蒂尔德。她面色苍白、双目紧闭，似乎已昏厥过去。弗朗索瓦停车，倾听着路人们的议论：“她刚才独自在雨中哭泣……”“是否应将她送到警察局？”他分开众人，来到微微睁开双眼的玛蒂尔德身边，心中隐隐生出一种愧疚之情。

弗朗索瓦把虚弱无力的姑娘送回了家。她住的小街安静、清洁，但显得有几分悲凉。玛蒂尔德独自生活，家中凌乱不堪，到处随意丢着换下的衣服。她当着教师的面匆匆将衣服脱个精光，睡意浓重地躺到床上。她不想请医生来，却将房间钥匙给了弗朗索瓦，希望他课后再度光临。

这个颇有些古怪的姑娘引起了弗朗索瓦的兴趣，他不由得产生了进一步

了解她的愿望。他向学校教导处索取了玛蒂尔德的有关材料，看到了她成绩册上那一连串的零分，读了各科教师对这个几乎从来不上课的女学生愤懑而又无奈的评语。他也了解到玛蒂尔德的家人远在巴黎，其父是精神病科医生，因对 1968 年五月风暴感到失望而变得心情冷漠；其母则风流韵事不断，且数次想自杀；她的两个兄长因品行不端，曾被警方传讯；为使她免受母、兄的影响，父亲将她一人送到了遥远的外省……弗朗索瓦还发现，玛蒂尔德其实是个异常聪颖但相当脆弱的姑娘。他心中油然而生出了一种奇妙的感情，一种去接近她的冲动。

他回到玛蒂尔德家。睡眠惺松的姑娘神态自然地再次裸身走过弗朗索瓦面前，他不禁感到一阵心荡神摇，他尽力把持住自己，转身欲走。姑娘听到动静，从浴室走出来，殷殷挽留，神情是那般哀婉，仿佛是只无助的小鸟。弗朗索瓦此刻好似失去了主张，顺从地给妻子打了电话，留了下来。玛蒂尔德向他诉说了自己的身世，又邀他共进晚餐。渐渐地，两人之间出现了一种融洽而亲密的气氛。从姑娘的言谈之中弗朗索瓦也发现，这竟是一个思想成熟，甚至可以说洞悉世事、看破红尘的姑娘，他觉得自己似乎已开始摸到了其思想脉搏。临分别时，他希望玛蒂尔德不再旷课，以迎接年底的毕业会考。姑娘欣然答曰：“好的，只要这能使您高兴。”

次日，弗朗索瓦若有所思地走进教室，目光掠过等待上课的学生。他失望了：玛蒂尔德的座位是空的。然而，就在这时，响起了敲门声，打扮得整整齐齐的玛蒂尔德走了进来。她微笑而有礼貌地请弗朗索瓦原谅她因被数学教师叫去而迟到，希望他允许自己上课。玛蒂尔德开始变了，使弗朗索瓦又惊又喜。但更令他吃惊的是，当他提出一个复杂的哲学问题而全班无人知晓时，玛蒂尔德举起了手，继而侃侃而谈。其思想深邃、阐释准确，弗朗索瓦禁不住将她请上讲台，取代了自己的位置。下课铃响起，玛蒂尔德的话音落下，教室里爆发出持久而热烈的掌声。姑娘激动而害羞地用手捂住容光焕发的脸，显得那样纯洁、天真。少顷，她放下手，凝视着因惊愕而无言的弗朗索瓦。

当日下午，在教师会上，面对着全体同仁一致要求惩处玛蒂尔德的强烈呼声，弗朗索瓦力排众议，恳请再给她最后一次机会。会议决定，将期限放宽至复活节，以观后效。

时间紧迫，会后弗朗索瓦匆匆赶到玛蒂尔德家，和她商量即刻开始为她补习各门功课。他也说不清是一种什么力量使自己有了这份热心，仅仅用教师的职责来解释是不够的。就姑娘而言，她不仅温顺地表示同意，而且开始对这个比她年长 30 余岁的男人以“你”相称，使两人的关系中产生了一种亲昵的味道。不知不觉中，弗朗索瓦对她的称呼也随之改变了。更有甚者。当窗外一个男孩子的呼唤引得玛蒂尔德走出门去时，弗朗索瓦的心中竟升腾起一股无名之火。他穿上大衣，不顾姑娘拦阻扬长而去。

他神情木然地回到家中，令兴冲冲地要将一位年轻人想买他所著的《西

蒙娜·韦伊的神秘哲学》一书这一喜讯告诉他的身为书店老板的妻子卡特琳娜有几分愕然。电话铃声骤起。卡特琳娜拿起听筒，一位年轻姑娘要找弗朗索瓦。这是玛蒂尔德，她向弗朗索瓦道晚安，继而满怀感情地说：“我紧紧地拥抱你……”他回电话时的轻柔语调，他对姑娘以“你”相称，却让卡特琳娜隐隐感到一丝疑惑与不安。她忍不住想问个端详，而弗朗索瓦则虚言搪塞，最后，她只得直截了当地问道：“你是不是爱上了她？”

次日黎明，急促的电话铃声再次扰乱了弗朗索瓦家的宁静。卡特琳娜疑虑大增，弗朗索瓦心神不定。他预感到一场风暴正从遥远的地平线上生成……

哲学课上，学生们埋头记着笔记。弗朗索瓦慢步走到玛蒂尔德身旁，坐在与她相邻的空位上。玛蒂尔德莞尔一笑，继而大胆地用她柔嫩的手握住弗朗索瓦的大手。这显然超越了师生关系的举动，令一向持重的中年男子禁不住心头乱撞。带着几分惶恐，几分矛盾，几分不安，他回到了讲台前面。他转过身，迎着他的，是姑娘那热辣辣的目光，和从心底涌出的笑容。他仿佛对事情如此发展缺乏足够的心理准备，一时间心乱如麻，面色凝重地垂下了头。

又是一堂哲学课，可玛蒂尔德的座位却意外地空着，弗朗索瓦顿时方寸大乱。阐释复杂的哲学问题一向流畅、自如的他，今日竟变得结结巴巴；学生的提问与回答他充耳不闻，他的思绪已从三尺讲台飘向了窗外。理智，成年人的理智，此刻被一种莫名的焦灼驱赶得无影无踪。课后，他急不可待地向姑娘家奔去，用力敲打着紧闭的窗扉。良久良久，他倾听着，可没有一丝回音。他心犹不甘地闪身躲在不远处，窥视着姑娘家门前的动静。片刻之后，几个睡眼惺松、衣冠不整的少年男女走了出来，与玛蒂尔德一一告别。门又紧紧关闭了，弗朗索瓦发疯般地冲了过去，尽全力叩击着冰冷的窗棂。门终于开了，他几步跨进去，面对着的是一片狼藉。于怒不可遏之中，他向姑娘声色俱厉地高喊起来。而玛蒂尔德似乎等待的就是他的这番发作，她温柔地将头靠在他的胸前，曼声说道：“你嫉妒了，我很高兴……”她慢慢脱下衣服，轻轻地把他拉向自己。他和她相拥着倒在床上，共同走出了关键的一步。从此，师生变成了情人。

春光明媚，处处鸟语花香。他们或泛舟河上，或依偎于草丛之间。从童年起就未曾尝过人间欢乐的玛蒂尔德感到了生命的复苏，她无法克制内心的喜悦与欢乐。弗朗索瓦也仿佛摆脱了道德观念的羁绊，他的双眼一刻也舍不得离开姑娘娇小的身影。两人在爱河中徜徉，这忘年之恋带给他们新的充盈。

弗朗索瓦继续为玛蒂尔德补课。每当夜幕降临，弗朗索瓦不得不回转身园之时，玛蒂尔德都不由得黯然神伤，心头一阵酸楚、悲凉。但有着浓重失落感的不只她一个人。卡特琳娜每晚孤独地坐在家里的楼梯上，苦苦地等待丈夫归来。事实擦亮了她的眼，痛苦咀嚼着她的心，一个深爱着丈夫的妻子的心。这天，一封寄给她的用报纸上的铅字拼成的信更无情地给了她当头一棒：“弗朗索瓦爱另一个女人”。看到弗朗索瓦读罢信那外强中干的“愤怒”，

她几近绝望了。

复活节假日转瞬即至。玛蒂尔德的学业突飞猛进，令教师们且惊且喜。快乐之情洋溢于弗朗索瓦与玛蒂尔德心头，以至他们的行为开始有失谨慎，他们竟然手牵手在校园中奔跑，急于回到他们的爱巢——姑娘的家。而这一切，恰恰落在了学校女教导主任的眼中。

对两周的假期该如何过弗朗索瓦自有打算：他想与玛蒂尔德一道去乡间，去体味自由、清新与温柔。此刻，卡特琳娜在他的头脑中已退居次要地位，无心顾及。然而，天不从人愿。从巴黎打来的长途电话把玛蒂尔德召向远方，她的母亲又一次自杀未遂。临行前，出于对弗朗索瓦的信任，她将自己曾因吸毒而卖淫的不光彩的过去和盘托出。孰料，这深深刺痛了弗朗索瓦。他置玛蒂尔德满含哀怨、乞求的挽留于不顾，拂袖而去。

弗朗索瓦刚迈进自家家门，酝酿已久的一场家庭风暴便爆发了。原来，他还在归家途中，玛蒂尔德的电话就后发而先至。伤心、绝望为满腔的醋意推波助澜，卡特琳娜迎着神情木然的弗朗索瓦，用玻璃杯将镜子击得粉碎。一番愤懑、痛苦而又无奈的宣泄之后，她毅然离开了这个已呈破裂之势的家。

铅灰色的云铺满了天空，形只影单的弗朗索瓦心事重重。他为对玛蒂尔德的无情而悔恨，更为刻骨的相思所纠缠。他一次次给远方的姑娘打电话，都被听筒中传来的忙音扰得无法平静。蓦然，清脆的电话铃声大作。他摘下听筒，是玛蒂尔德，她回来了，正向他家奔来！

见面了，终于又见面了。他俩紧紧相拥，炽热的情话奔涌而出。做爱，忘乎所以地做爱，他们暂时忘却了世间的烦恼。可是，烦恼并没有忘却他们。卡特琳娜就如一座大山，依然横亘于他俩之间。玛蒂尔德全身心地爱着，年龄的差距、世俗的偏见、旁人的议论她都不屑一顾。她渴望完全得到弗朗索瓦，永远和他在一起，哪怕远走他乡、过着不见天日的隐居生活也在所不惜。弗朗索瓦也深深地爱着她，但或许是由于他的成熟，他对生活的态度更现实而非浪漫。他仍无法忘情于卡特琳娜，他仍对维持他的家庭寄予希望。这对玛蒂尔德来说，无异于一盆浇头的冷水。

卡特琳娜回到了弗朗索瓦身边，但此后的一段日子，这对夫妻却备尝地狱般的煎熬。首先是弗朗索瓦。玛蒂尔德故意蔑视他的存在，从公然在哲学课上与男生调情，直至几乎当着他的面与男孩子偷情，而且对他锥心般的痛苦不予理睬，对他提出的单独见面的要求冷冷地加以拒绝。这一切使弗朗索瓦宛如丧失了理智，忘记了自己为人师表的身份，扯下了师道尊严的面纱。他咆哮课堂，辱骂乃至殴打与玛蒂尔德厮混的小伙子。这与他往日一贯文质彬彬的举止大相径庭的反常行为，令他的学生们惊诧、哗然。时至今日他才真切地体会到，为什么嫉妒会使人发狂。至于卡特琳娜，她则别有一番感受。最初，是日夜不停地打进她家的电话的骚扰；继而，是一封封寄给她和准备发表她的文章的报纸老板的恐吓信；接着，飞来的石块砸碎了她书店的橱窗，店铺外面用白色颜料涂抹上恶毒谩骂她的话；最后，令她濒临精神崩溃的是，

在她欲开车返家时，一辆小卡车呼啸着向她冲来。她愤怒，她恐惧，她明白这一切都是出于何人的指使，她也明白这一切究竟是为了什么。

弗朗索瓦忍无可忍。他抛却了所有顾忌，铁青着脸闯入正在上英语课的教室，当着目瞪口呆的教师和群情激愤的学生，将玛蒂尔德硬生生地拖出了课堂。他在走廊中一路推搡着玛蒂尔德前行，把她扔进一间因学生去上体育课而空无一人的教室，重重地摔上了门。他怒不可遏地大兴问罪之师，一次次地把这个给他带来过如许欢乐、如许痛苦的姑娘推得几乎跌倒。玛蒂尔德倔强地一次次挺直身体，重新站到他的面前，一遍遍地重复着“我爱你，我爱你……”。他们的目光相撞了，一切做作、一切矫饰顿时逃遁得无影无踪。弗朗索瓦忘情地将姑娘拥在怀中，脱去了她的衣衫……

路过此处的女教导主任听到教室内的动静轻轻推开门，眼前的情景吓得她魂魄俱飞。她急忙忙将门掩上，刚转回身，又禁不住一阵心惊肉跳：上完体育课的学生们如洪水般呼啸着涌了过来。她试图力挽狂澜，死死地堵住门，可窗子她已鞭长莫及。学生们兴奋地挤在一扇扇窗前，目不转睛地注视着活生生地呈现于他们面前的这令人难以想象的一幕。

后果是可以想象的。不堪承受的心灵伤害使卡特琳娜最终永远地离开了弗朗索瓦；母亲的猝然去世将玛蒂尔德的脚步牵向巴黎，行前她久久地寻觅着弗朗索瓦，他却踪迹全无；因这段婚外恋情而身败名裂的弗朗索瓦已被匆匆调往敦刻尔克，过着孤独、凄清的生活。从此，两人劳燕分飞。

转瞬之间，一年过去了。一天，弗朗索瓦上罢课刚回到他那凌乱的家，电话铃骤然响起。给他打来电话的竟然是警察，他们带给他的消息对他来说恰似五雷轰顶，令他刹那间透体冰凉，成了一尊泥塑的雕像：就在这同一座城市的一间房子里，发现了玛蒂尔德的尸体……

弗朗索瓦走进一个陈设简陋、寒酸的房间，一张小小的铁床上横陈着玛蒂尔德永远再无生气的娇小的身躯。望着她苍白、安详的面容，弗朗索瓦心如刀绞。他无论如何也未曾想到，玛蒂尔德会在敦刻尔克，他与她的“会面”竟是这般情景！老房东告诉他，玛蒂尔德两个月前来到这里，自那时起，她从未迈出房门一步，从未见过任何人，只是终日坐在厨房的一把椅子上，痴痴地望着窗外。弗朗索瓦走到厨房，隔窗望去，他完全惊呆了：透过树木稀疏的枝条，赫然映入他眼帘的，是他执教的课堂，和他刚才写满字的黑板。玛蒂尔德两个月来与他近在咫尺，他却毫不知情。姑娘的床头放着他写的书，封底记着他的地址和电话，封面上作者的姓名后面有玛蒂尔德写下的三个字：“对不起。”不难设想，她曾以怎样的毅力克制自己，独自承受着感情的折磨，吞咽着爱的苦酒。她始终在爱着，以她的全部生命倾心地爱着。这是一种忘我的、刻骨铭心的、与她的生命同在的爱，但也是一种痛苦多于欢乐的难以得到满足的爱。她无法从心中抹去弗朗索瓦的影子，同时，也不愿意再使他受到新的伤害。于是，她心血枯竭了，憧憬破灭了，精神支柱崩塌了，死亡便成了唯一的归宿，成了这份无奈的爱最终结局。

海边，涛声阵阵。弗朗索瓦遥望着地平线，泪眼 。无尽的哀思、无边的痛苦、无限的悔恨撕碎了他的心，茫茫天地间仿佛只剩下了他孤独的身影……

【鉴赏】

人们常说，爱情是一个永恒的主题。自第七艺术问世之后，在其光辉灿烂的历史上，曾有过多少以爱情为题材的佳作，以或缠绵或炽热的感情，以或圆满或不幸的结局，令一代代观众如痴如醉、如颠如狂。这也是一个陈旧的主题，千百次地被利用、被挖掘，似乎已无法再从中翻出新意。事实确乎如此吗？答案是否定的。因为艺术追求并无尽头，在这一点上，让-克洛德·布里索的《白色婚礼》又提供了一个证明。

纵观这部影片，观众不难看出，这是一幕爱情悲剧。就情节因素而言，片中既有家庭的破裂、情人的分离，也有女主人公的死亡和男主角的幻灭。对构成一出悲剧来说，这些可谓必不可少的成分应有尽有。然而，从另一方面讲，创作者所设置的这诸般情节又给人似曾相识之感，并未跳出前人的窠臼。那么，布里索的独特之处何在？无可否认，他在处理这一题材时所采用的手法是高明的。首先，情节、人物集中。情节始终紧紧围绕弗朗索瓦和玛蒂尔德这对情人展开，绝不横生枝节；主要人物只有三个，即丈夫、妻子和情人，避免了叶蔓丛生。这就从根本上保证了导演有时间、有精力去细致地表现这段恋情的来龙去脉，去深入地完成主人公人物形象的塑造。其次，布里索摒弃了乏味的平铺直叙，将这一对情人的关系处理得一波三折。有初堕情网的惶遽，有相恋后的欢欣；有物议面前的逡巡，有深陷爱河的迷醉；有分离时的焦虑，有嫉妒时的疯狂；有天各一方的凄凉，有一朝永诀的痛苦……正可谓林林总总，五味杂陈。唯其如此，影片才有了动人心扉的魅力。其三，在摄影师温丁的出色配合下，布里索通过画面的构图和光线，通过不同景别的巧妙搭配，通过与主人公的心境相吻合的周围环境、景物的不同色调，营造出一种时而暖人肺腑，时而悲怆哀婉，但总体上温情脉脉的气氛，有力地烘托出人物的命运。其四，是对道具的匠心独运，其中最堪称道的是电话的使用。电话在影片中多次、反复地出现，它不仅是玛蒂尔德借以发出爱的呼唤的工具，是弗朗索瓦与她相互联系、发展感情的渠道，而且是卡特琳娜发现丈夫不忠的根源，甚至是使弗朗索瓦获悉玛蒂尔德死讯的中介。总之，在导演精心安排下，电话机成了这一段不幸爱情的忠实见证。其五，布里索慧眼识珠，大胆起用了年轻歌星瓦妮莎·帕拉迪来扮演影片的灵魂人物玛蒂尔德。在此之前帕拉迪毫无银幕经验，在观众们的印象中，她是个温柔可爱的洋娃娃。但布里索与她初次见面便为其魅力所倾倒，看出她是个敏感、聪颖、具有强烈个性的姑娘。确实，帕拉迪也未令布里索失望。在影片中，她时而诱人，时而令人厌恶；时而是妇人，时而是孩子。她以一种完全具备专业水平的自如感从一种色彩转为另一种色彩，塑造了一个矛盾的、谜一般的、令人捉摸不透的人物。以她这般年龄，能将一个初尝爱情禁果的女性的复杂心

态揭示得如此淋漓尽致，确属十分不易。同样，她在影片中的搭档布鲁诺·克迈尔的表演也极为出色。他们二人的联手合作，是使《白色婚礼》这部在很大程度上依赖于演员及他们所能在银幕上表现出来的感情的质量的影片获得成功的重要因素。

然而，以上所列各项对此片的成功虽均不可没，但却非具有决定意义，也并非布里索的真正过人之处。所谓悲剧，是以表现主人公与现实之间不可调和的冲突及其悲惨结局为基本特点的，布里索正是紧紧地把住了这一点，才使一个陈旧的题材焕发出新的光彩。我们不妨先看一下主人公所面对的现实，即情节发展于其中的规定情境。布里索将故事的发生地点安排在学校，这就为这段恋情设下了第一个障碍。众所周知，学校作为传授知识、启迪文明的场所，历来有着严格的规章、诸多的禁忌，一切有悖于学校宗旨、社会道德的事物均难于合法地立足。为人师表者更应率先垂范，谨其言，慎其行。可弗朗索瓦偏偏是位教师；玛蒂尔德又偏偏是他的学生，他们有伤风化的关系在校园中引起轩然大波，以至令他们无法存身，也就势所必然了。此乃主人公与现实不可调和的第一个冲突。布里索并不满足于此，他又为这对恋人设置了第二个障碍，造成了他们与现实的第二个冲突，这就是两人年龄的差距。弗朗索瓦年近五旬，而玛蒂尔德只有 17 岁。虽然世间不乏年龄不相当者真诚相爱的先例，虽然对真正的爱情来说年龄的差距本无关紧要，但对这两个人来说，这种差距却是她们不为世人理解的主要原因，也是形成他们在关键时刻表现出的对爱情的不同态度的根源。处于青春年华的玛蒂尔德如一团烈火，在争取爱情的道路上，她没有犹豫，没有彷徨，没有畏惧，一切羁绊她都不放在眼中。在这次冒险中她一直走到了底，直到死亡使她得到解脱。弗朗索瓦则不然。他有过爱的迸发，也品味过这份爱的甘甜，但他始终是被动的，从未彻底摆脱道德和社会习俗的束缚。如许多成年人一样，由于精神上无形的枷锁，他在获取完全而完美的爱的中途退却了，结果只获得个形只影单。第三个障碍自然就是卡特琳娜。她爱丈夫，她爱他们的家，绝不甘心任其毁于一旦。卡特琳娜的存在，本身就是男、女主人公不得不与之发生冲突的现实。导演正是通过这一系列冲突，将他的主人公引向了悲剧的结局。导演自己的一段话，对此做出了最明白的解释：“我所感兴趣的，是以一种不可能存在的恋情为背景，写出一个温情脉脉的悲剧。因此，就要有许多使这一恋情无法存在的因素。”

那么，这部影片的主旨究竟何在？导演想通过这个故事告诉观众什么呢？他的意图显然不是鼓吹、提倡这种近于畸形的爱情，号召男男女女都去步弗朗索瓦与玛蒂尔德之后尘，制造出一个又一个爱情悲剧。影片所要表现的，是感情与理智之争；导演只不过想借此说明感情是非理性的，人们可以沉溺于其中，也可以逃避它，但无法解释它。这正是影片力量之所在，也正是布里索推陈出新之处。

（姚世权）

关于爱情的短片

Krotki film o milosci

1989 彩色片 87 分钟

波兰托尔影片公司/波兰电视台联合摄制

导演：克日什托夫·基耶斯洛夫斯基

编剧：克日什托夫·基耶斯洛夫斯基 克尔基斯托夫·皮耶谢维

奇

摄影：维托尔德·阿达梅克

主要演员：格拉日娜·沙波洛夫斯卡（饰玛格达）

奥拉夫·鲁巴申科（饰托梅克）

本片获 1989 年西班牙圣·塞巴斯蒂安电影节评委会特别奖，波兰格旦斯克电影节金熊奖

【剧情简介】

19 岁的孤儿托梅克在华沙的一个小邮局工作，他寄宿在一个正服兵役的好友马赫辛家中，后者不仅留给了他自己的房间，而且留给他一架双筒望远镜，并指给他对面楼上一个“爱情生活十分活跃”的单身女画家——玛格达的窗口。他家里只有一位孤独的老母亲，老人显然十分钟爱房客托梅克。托梅克不断地偷窥玛格达，直到有一天，他发觉自己深深地爱上了她。为了更好地看到她，托梅克偷来了一架高倍的变焦望远镜，并把闹钟定在晚上八点半——玛格达回家的时间。为了让玛格达注意到他，也为了能“亲眼”看看她，托梅克制造了假的汇款单，并自愿成了清晨的送奶工，他观察到玛格达的挂钟老是停着，就悄悄地给她送上一把上弦用的钥匙。当玛格达的一个男朋友登门时，托梅克恶作剧式谎报煤气泄露，弄得那一对不欢而散。玛格达虽然很气恼，但对这一切全无察觉。终于，一天深夜，托梅克发现玛格达在独自痛哭。他再次伪造了一张汇款单，玛格达前去提款，遭到了邮局经理的辱骂。托梅克追出去承认了自己所做的一切。玛格达又愤怒又困惑。当晚，在玛格达的恶作剧中，托梅克遭到了其男友的殴打。

但他们毕竟因此而结识了。他们在一个咖啡馆中倾谈，在街头并肩漫步。托梅克告诉玛格达：“我爱你。”但玛格达却断然否定：“没有爱情这种事。”托梅克终于如愿以偿地进入了玛格达那间他已极为熟悉的房间，他将母亲的遗物——一个内雕的水晶球送给玛格达，可后者拒绝接受，因为“我不是好女人”。但她同意与托梅克做爱，可年轻的托梅克却过于冲动而一无所成。面对冷酷的玛格达，托梅克夺门而逃。回到自己的寓所，托梅克冷静地在盥洗室中割开了双腕上的动脉，试图自杀，终因老人及早发现，被送往医院抢救。

救。而玛格达对这一切一无所知，她只是恍然间悟到了什么。她焦急地等待着托梅克转回来，可至今，她甚至不知道他的姓名。她找到了托梅克的寓所，老人指责她害了孩子，却不肯告诉她托梅克的去向。玛格达开始到处寻找托梅克，从一家家医院到邮局，她得知他试图自杀，却没有其它消息。她开始在窗口用一只小小的望远镜观察托梅克的窗户，但那里始终是黑暗和沉默。她明白自己已爱上了这个固执的孩子，她要告诉他：爱情是存在的。终于，一天夜晚，托梅克的窗口露出了灯光，他的身影出现在那里。玛格达含着泪激动地奔去，不顾老人的阻挠，守候在熟睡的托梅克身边。通过托梅克的那架望远镜，玛格达看到在一幅想象中的情影：玛格达自己在独自痛哭，这时，托梅克走了进来，温存地抚慰着她。为了这幅想象的图景，玛格达淌下了幸福、感激的泪水。

【鉴赏】

继《杀诫》之后，基耶斯洛夫斯基拍摄了他这一系列片中的第二部影片，《十诫（之六）：关于爱情的短片》，简称《情诫》。影片不如前者那样轰动，或如前者那样带给人们几乎无法承受的震惊体验；但它却更加精美，更多一些普通人的痛楚、期待和绝望的宽宥。正像片名所表明的：这是一部关于爱情的影片，或者说是一个存在于想象与期盼中的爱情与恋人的故事。

《情诫》中有着一个年轻的窥视者，一份真诚、绝望而无处附着的爱。事实上，《情诫》是与《十诫》之禁令最为游离的一部。如果说影片有着一个准确的视觉叙事契机的话，那么，这是一个窥视与窥视者的故事。但在基耶斯洛夫斯基那里，这一窥视者的故事，却在任何意义上都不是一个窥淫的故事。如果说，影片的主人公托梅克曾为窥淫的欲望所驱使，那么在影片开始的时候，一种全然不同的行为动机已取代了前者。托梅克这个 19 岁的孤儿，对玛格达的窥视显然出自一种常态而非变态的欲望；而且这无疑是一份不同寻常的激情。影片两次呈现：当玛格达的房间中的“剧目”点染上色情意味时，托梅克便会立刻推开镜头或转移视线。如果说托梅克的窥视仍是一种病态行为，那么，这病态来自影片所表现的现代社会，来自这一社会中人与人的间离与冷漠。托梅克对玛格达的窥视只是一种可笑复可悲的替代物：他试图借此建立起一种想象中的交流，一份幻觉中的亲昵。因为作为一种典型的现代人，托梅克和《情诫》中的人物是一些丧失了正常交流能力与可能的个人。“当接触是不可能的情况下，窥视的欲望就占了上风。”他爱上了她，他关注着她的一切；于是，托梅克的隐秘生活——对玛格达的窥视成为他日常生活中最真实、最富激情与活力的一部分。每晚八点半是托梅克真实生命开始的时刻。在一个被高倍望远镜所缩短了的距离间，在一个想象的与玛格达共有的空间中，托梅克独自体味着与玛格达“分享”平凡人生的快乐。如果说，《情诫》有着某种主题或类似于主题的话，那么，这主题就是孤独，就是渴望结束孤独、建立正常交流的愿望。但结束孤独的渴望，常成为对绝对孤独的印证。因为在《情诫》中，爱者与被爱者是如此的陌生、隔膜，可

“望”而不可即；同一街区中的居民竟如不同星球的居民。事实上，《情诚》所呈现的，是一个由畸零者、孤独者构成的社会：不论是托梅克、玛格达，或马赫辛的母亲。他们所怀抱的是一份不为人知的、绝望的爱，他们所“拥有”的是一个想象的或替代的被爱对象。在这个“世界”中，爱是一种消费不起的奢侈。于是，玛格达选取了一个最为有效的方式：索性否定爱与爱情的存在：“没有这种事”。托梅克的故事是一个窥视者的故事，同时，也是一个绝望地试图以一种真实的接触取代这种病态的、想象中的“交流”的挣扎。他伪造取款通知，他力不胜任地充当送牛奶的工人，只为能亲眼看到玛格达；他打电话，叫来修理工，只为能以一种幼稚的方式介入、干预玛格达的生活；他留下空奶瓶，为她送上一把钟钥匙，是在绝望地试图使玛格达意识到他的存在。但这一切都是徒劳的，它们除了使玛格达感到小小的烦恼外，丝毫未能使玛格达停下她匆忙的脚步，去注意到托梅克——那个邮局柜台后面的小职员，那个在清晨时吵醒她的送奶工。那只是现代城市生活中的一种环境因素而已。对托梅克说来，更为悲哀和绝望的是，当窥镜中玛格达在独自失声痛哭时，托梅克为这幅“无声的画面”而心碎，但他却完全无能为力。作为一种绝望的挣扎，托梅克行动了，他试图进入真实。他向玛格达暴露了自己——一个不光彩的窥视者，一个阴暗的侵犯者，同时是一个不甚健康的孩子。当玛格达终于从托梅克身上体味了爱的真诚之时，在玛格达和托梅克之间存在一次深刻的角色的反转与互换：这是窥视与反窥视的互换及视点占有的反转，也是爱者与被爱者间角色的反转。这一次，是玛格达在负荷着托梅克的痛苦：一种令人绝望的等待和注视，一份爱却不为被爱者所知的凄惋。那也是一处不断被人剝开的创口，一个不断要求你去直面的孤独。

在《情诚》中，窥视与反窥视的叙事模式还呈现为明与暗、冷与暖之间的对照和转换。玛格达的窗口，不仅是托梅克的光明所在，而且是一个被暖色——红色调所充满的空间。对于托梅克，那指称着一个温暖的归处。构成这一红色基调的是玛格达房间中引人瞩目的猩红色的床罩、猩红色的桌单、画架上红色基调的尚未完成的油画和窗口那部红色的电话。绝非偶然地，托梅克用来盖起他那架望远镜的罩布与玛格达的床罩有着同样色彩与质地。它们作为两件特定道具的色彩，同时成为一种暴露与遮蔽。它直观地暴露出的是欲望；但它同时成为一种深刻的遮蔽：它所遮起的是主人公不愿或不敢去正视的、无所不在的、深刻的孤独。它以一种热烈而饱和的色彩去遮蔽冷漠、黯淡的生存现实。它也是一种大胆的抗议与反叛。

《情诚》有着一个忧伤而温馨的尾声，那是接触和交流的建立，那是拯救的降临，那是一个经典的爱情故事的结局。但那只是呈现在玛格达想象视域中的一幅幻象。它实际上是玛格达的扮演者、波兰著名女演员沙波洛夫斯卡所要求的结局。她说：“我们不能给观众一个悲惨的结局，因为人们更喜欢神话故事。”她要求另外虚构一个结尾，这就是电影版本的结局。那是一个想象中温馨的时刻。那只是对拯救的渴望与向往，并非拯救的到来。但是，

一个有梦、有期待的现实毕竟强似无梦的沉沦与死一般的生。

从某种意义上说，《情诚》是一部臻于完美的影片。它是基耶斯洛夫斯基的《十诫》中一块朦胧而略带暖意的光斑。痛苦，但迷人；绝望，但有着对这绝望的反抗。基耶斯洛夫斯基在表述拯救渴望的同时，以他的杰作拯救着危机中的波兰电影。

（戴锦华）

伊尔先生

Monsieur Hire

1989 彩色片 80 分钟

法国西涅阿影片公司/法国电视三台联合摄制

导演：帕特里斯·勒孔特

编剧：帕特里斯·勒孔特 帕特里斯·德沃尔夫

（根据乔治·西默农的小说《伊尔先生订婚礼》改编）

摄影：德尼·勒努瓦

主要演员：米歇尔·布朗（饰伊尔）

桑德丽娜·博奈尔（饰阿丽思）

吕克·杜伊尔（饰艾米尔）

安德烈·威尔姆斯（饰探长）

【剧情简介】

年方 22 岁的美貌姑娘皮埃莱特僵卧在杂乱的灌木丛中，她被人残忍地杀害了。负责此案的探长检查完陈尸的现场，端坐在姑娘生前住过的房间里，思索着捕捉到的线索。渐渐地，他的思绪集中到一个名叫伊尔的男人身上。伊尔先生是个裁缝，是个孤独、沉静、有几分古怪的老单身汉。他不在他那养着一群白老鼠的作坊里工作时，要么去玩保龄球，且技巧极为娴熟；要么去土耳其浴室找操皮肉生涯的女人，以寻求慰藉、排遣忧愁。尽管他竭力不引人注目，甚至在家里时也尽量避免开灯，还是遭到附近居民的普遍敌视。无论是大人还是孩子，都对他投以白眼，无端加以嘲弄。可他究竟在什么地方惹起他们不快呢？肯定是因为他在生活方式及言谈举止方面都与他们不尽相同。伊尔先生面无血色，目光无神，身躯瘦小，再加上他总是穿着同一件黑色大衣，愈发衬托出他肤色的病态的苍白。从外表上看，他确实像一个令人厌恶的幽灵。伊尔先生就住在距皮埃莱特被杀处不远的一幢楼房内，而且，在姑娘遇害的那个晚上，一位途经此地的出租汽车司机曾经看见一个身材不高的男人的身影，他身穿黑大衣，向这幢楼房跑去……。难道，案件的谜底就藏在谜一般的伊尔先生身上？探长决定登门造访，与伊尔先生正面接触。遗憾的是，第一番试探他一无所获，伊尔先生应对自然，神色如常，一副局外人的模样。

晚上，像平常一样，伊尔先生家里漆黑一团。他站在窗前，凝视着对面楼上一个灯火通明的房间。那里，住着一个名叫阿丽思的姑娘，此刻她正在梳妆、更衣，似乎就要出门。伊尔先生全神贯注，不放过她的一举一动。他与她相识吗？不，但他几乎了解她的一切。例如，他知道她有一个年轻的情人，他曾看见他们在姑娘的房间里相会、缠绵。当然，他并不知道小伙子的

名字叫艾米尔，可是却掌握着他的一件秘密……

探长不想轻易放过伊尔先生。这天，伊尔先生刚刚水葬了一只死去的小白鼠回到家中，迎面撞上正在楼下等着他的探长。与探长同在的还有那位出租汽车司机。原来，探长想重现司机曾目睹的情景，他令照例穿着黑大衣的伊尔先生作仓惶状向楼房奔过去。对伊尔先生来说，这无异是公开的宣战、肆意的侮辱，但他竟忍下了。可司机无法确认这是否就是案发当晚他见到的那个人，探长的如意算盘落了空。

浓重的夜色吞没大地，电闪雷鸣一阵紧似一阵。阿丽思独自在家，慵懒无聊。突然，她失声惊叫：一道闪电划过之时，她于偶然间瞥见了紧贴在对面漆黑房间窗玻璃上的伊尔先生苍白的脸。她倚着门，瘫坐在地上。

探长锲而不舍，新的线索终于被他发现：伊尔先生曾因强奸罪被判入狱半年。情况变得对伊尔先生愈发不利了。

不知出于何种目的，阿丽思决定主动去结识伊尔先生。她身着轻软的衣衫和飘柔的短裙，在伊尔先生家门口安排了一次与他的“不期而遇”。看到她撩人的姿态、含羞的微笑，伊尔先生心旌摇荡。阿丽思感到一丝得意、几分满足。但她并未就此罢休。当日晚些时候，她有意在房间里与艾米尔亲热、缠绵，同时偷觑着对面窗子后面因嫉妒而几近发狂的伊尔先生。她欣赏、玩味着他的痛苦，心里升起一股快意。

阿丽思和艾米尔在冰场上翩翩起舞，伊尔先生身不由己地尾随而至。他不谙滑冰之术。以致在冰面上跌得个头破血流。看到这番情景，阿丽思似乎为他的痴迷所感动。于是，她毅然去伊尔先生家登门造访。

伊尔先生坦言相告，他每天都在悄悄地观察她。对此，阿丽思并未表现出不快与敌意，而是做出几分媚态，甚至轻抚着他的手。伊尔先生一下子乱了方寸，仿佛害怕落入陷阱一般断然下了逐客令。但当姑娘走后，他又跪倒在她刚才坐过的地方，嗅着遗留在那里的女性淡淡的香气……

阿丽思在咖啡馆与艾米尔约会，她深爱着这个潇洒的年轻人，一心想嫁给他。然后艾米尔今日却有些心不在焉：警察们好似嗅出了某种气味的机警的猎犬，已追踪到了他的身边，令他忐忑不安。显然，阿丽思与他在尽力回避着一个只有他们知晓的秘密。

探长又对伊尔先生发起了一次突然袭击。他拿出一条在皮埃莱特被害现场发现的沾满血迹的围巾，得意地对伊尔先生宣称，据邻居们指证，这正是他平素戴的围巾。伊尔先生不动声色，随手取来一条一模一样的围巾。于是，探长又只得无功而退。

令伊尔先生惊诧的事接连发生。阿丽思给他写了一封表示友善的信，而且邀请他共进午餐。是日，两人对面而坐，侃侃而谈。伊尔先生脱口而出的一句话令阿丽思险些花容变色：他对艾米尔的所作所为知之甚多……

餐毕，二人信步前行。阿丽思转瞬间成了一位多情的少女，甜腻腻地拥吻着伊尔先生。孰料一向寡言少语的伊尔先生并非笨伯，他迷恋她，渴望被

爱，但不愿意被利用、被欺骗。于是，他索性摊了牌，咄咄逼人的话语倾泻而出：他看见了，全都看见了。他看见艾米尔深夜跑进她家，看见她为他擦去杀死皮埃莱特时溅上的鲜血，看见她藏起他血迹斑斑的血衣。

人的思想往往很难讲得清楚。与阿丽思所担忧的相反，伊尔先生并未向警方告发艾米尔，尽管他因此而成了最大的嫌疑犯。为什么呢？伊尔先生向阿丽思捧出了他的一颗心：他爱她，他不愿意因将艾米尔交给警方而不可避免地将她牵连进去……阿丽思看来被他这一真情感动了，泪水模糊了她的双眼。伊尔先生喃喃地安慰她，禁不住心潮起伏。但他颇能克制自己，何况，他已对未来做了打算。

拳击场内人声鼎沸，艾米尔全神贯注地盯着拳台，狂热地呐喊着。不远处，阿丽思静静地站着，她身后是痴心的伊尔先生。他悄悄伸出手，抚摸着姑娘。阿丽思闭上眼睛，犹如陶醉在这温柔的肌肤接触之中。就在这时，场内一阵骚动，只见艾米尔拔步向外飞奔。是警察，大群警察正扑向拳击场。阿丽思没有片刻犹豫，便紧追艾米尔而去。她忍着疼痛用自己瘦弱的身躯充当梯子，帮助艾米尔攀窗而逃。她已经无可挽回地彻底牵连进去了。

天无绝人之路。伊尔先生恰逢其时地出现在精疲力竭、惴惴不安的阿丽思面前。他拿出两张火车票，提出了一个他思谋已久的建议：他与她，两人一起远走高飞。他许诺要保护她、爱她、永远使她快乐。他把车票交给阿丽思，满怀着对未来的憧憬离去了。

拳击场门口，警长审视着蜂拥而去的观众。他一见到伊尔先生就急不可耐地询问艾米尔与阿丽思的下落，他此刻似乎已明白了真相。他所耿耿于怀的，是伊尔先生至今不肯吐露半点口风。他大为不解，这个其貌不扬的男子为何如此愚蠢与固执？

伊尔先生和阿丽思分头做着最后的准备。伊尔先生在去车站的途中，放走了与他朝夕相伴的一笼小白鼠。他停立在站台上，凝望着进站口的方向。一列列火车驶进驶出，一股股人流聚而复散，阿丽思却始终不见踪影。他们预定乘坐的列车开走了，远去了，站台上只留下伊尔孤独的身影……

伊尔先生颓唐地转回家中，他家的门竟然虚掩着。更令他莫名惊诧的是，探长和阿丽思正在房内“恭候”着他的归来。阿丽思神色疲惫，隐隐透出些许怯意。探长的话打破了沉寂。如一盆冰冷的水倾倒在伊尔先生头上：阿丽思举报了他，证据是她在为他做家务时发现了皮埃莱特的背包。听罢，伊尔先生死死地逼视着阿丽思。栽赃，她为解救艾米尔狠毒地给他栽赃！多么卑鄙的女人，对他奉献的挚爱，她回报的却是死亡！

是的，是死亡。伊尔先生不愿束手就擒，他逃上屋顶，在警察的围追堵截下他慌不择路，失手跌下，顷刻间便命丧黄泉。他至死也没有将真相说出，他甚至对阿丽思也恨不起来。也许，这就是爱情？

【鉴赏】

《伊尔先生》一片系法国优秀中年导演帕特里斯·勒孔特根据比利时著

名侦探小说家乔治·西默农的《伊尔先生订婚礼》一书改编，但不是该书的第一个电影版本。在本世纪40年代，法国声名卓著的老一辈导演于连·杜维威尔就曾以此书为蓝本拍出了影片《恐惧》。

勒孔特一向以拍摄通俗喜剧片著称，他的此类作品，如《黝黑的人》、《到我家来，我住在女友家》均大获成功。但在《伊尔先生》中，他几乎完全改变了其拍片样式与风格。在一定意义上，本片可被称为黑色电影，原因有二：其一，影片以一件凶杀案为情节的中心，片中的四个主要人物均紧紧围绕着这一中心展开行动。案件本身固然已扑朔迷离、一波三折，不住地奇峰兀起、峰回路转，但更重要的是影片透过这一案件，冷峻地揭示了世人之间尔虞我诈、相互窥测、戒备、伤害乃至落井下石的阴暗心理；其二，影片自始至终充满着一种忧郁的气氛，令观者不断地产生浓重的压抑感。无论是行为乖张、心态畸型、最后“以身殉情”的伊尔先生，还是在两个男人，在善与恶、在酬情与陷害之间徘徊摇摆的阿丽思，在影片中都未曾有一刻真正地释然开怀，而时时生活在精神负担的重压之下，生活在担忧、惊惧的氛围之中。可以毫不夸张地说，在整部影片中甚至找不到任何美好的东西。如果说爱情是美好的，但影片中的爱情包括阿丽思对艾米尔的爱和伊尔先生对她的爱，却强烈地带着一种病态的色彩。

《伊尔先生》也可称为一部心理分析影片。导演所着力刻画的并非凶杀案发生的原委、受害人的身世及做案手段的残酷，这些在影片中几乎只字未提。即使对警方的破案方法，从案情分析至确定凶犯，影片也仅仅是一带而过。导演所不懈关注的，是展示伊尔先生与阿丽思的心路历程。为此，导演与摄影师选择了近景镜头，最大限度地避免使用会将观众的注意力分散到诸多细节之上的远景镜头。这些近景镜头可以使他们得以将每一个动作，每一道目光作为主人公心理状态的流露，作为一种日常生活中的幻想的表象而加以捕捉。在这种幻想中，一切都似乎无可避免地导向一种注定不幸的结局。影片的总体基调是沉静的，无声的观察，无言的交流，无语的动作，都令观众自己去体味，去揣摩。在这方面，勒孔特堪称个中高手。

《伊尔先生》之所以获得成功，在很大程度上也依赖于两位主要演员——米歇尔·布朗和桑德丽娜·博奈尔的出色演技，他们以展示了其才华的新的侧面而再一次令观众惊叹。米歇尔·布朗在塑造伊尔先生这一角色时，成功地进行了一次令人吃惊的转变，从一贯作为其特色的外在式表演变为一种更加注意深入刻画人物心理的表演，他的表演克制、含蓄，表现出色的喜剧演员也可以成为最优秀的悲剧演员。与他演对手戏的桑德丽娜·博奈尔不仅有才华，而且具有一种只属于明星的气质。虽然她在影片中扮演的是一个可以说令人反感的人物，但她本人却受到观众的喜爱。

勒孔特于是于连·杜维威尔的狂热崇拜者，但他不拘泥于前人的窠臼。他没有如杜维威尔那样去致力于再现当时的时代，他在影片中抹去了空间与时间的标记，避免了一切诗情画意的和自然主义的描绘，大幅度地减少了人物。

总之，他将群像、对环境的描绘，转变为成功的个人肖像画。正因为如此，他堂而皇之地进入了大导演的行列。

（姚世权）

蝙蝠侠

Batman

1989 彩色片 120 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：蒂姆·伯顿

编剧：山姆·哈特沃伦·斯卡伦（根据鲍勃·凯恩的连环画改编）

摄影：罗杰·普拉特

主要演员：迈克尔·基顿（饰蝙蝠侠布鲁斯·韦恩）

杰克·尼克尔森（饰“小丑”杰克·纳皮尔）

金·贝辛格（饰维姬·瓦尔）

【剧情简介】

美国，歌特姆城。

夜景繁华的大街上人流熙攘。一对夫妇带着孩子打算拦辆出租车，却因人多车少没有成功，只好步行。当他们来到一条偏僻的街巷中时，两个面目凶狠的强盗突然窜了出来，抢去了他们的钱包，随后夺路逃走。当两名强盗正得意地躲在一幢大楼的阴影中商量着分赃时，一个身披宽大的黑色斗篷、头戴面具、一袭紧身黑衣的人突然从天而降。这就是这座城市里大名鼎鼎、专行除暴安良之举的“蝙蝠侠”。两个强盗立刻陷入慌乱之中。其中一个被蝙蝠侠一拳打倒，另一个刚要逃跑，却被蝙蝠侠飞手发射出一支带绳索的飞镖，牢牢地套住了他的腿拖了回来。到警察赶来时，两个歹徒已被打得瘫倒，只好束手就擒。蝙蝠侠也早已不知去向。

这座城市里还有一个无恶不作的犯罪团伙，他们的头子叫卡尔·格里森。他手下有一名凶狠的歹徒名叫杰克·纳皮尔。一次，格里森发现他的女友和纳皮尔私下约会，便决意除掉他。他派杰克到城里的一座化工厂进行破坏，同时派出枪手想在那里把他打死。正当杰克举枪与格里森派来的打手对峙时，蝙蝠侠出现了。杰克虽然逃过了枪手们的袭击，但却在打斗中被蝙蝠侠扔到了装满有毒的化学药水的池子里。

神出鬼没的蝙蝠侠成了人人争说的英雄。一位漂亮的女摄影记者维姬·瓦尔和另一名文字记者诺克斯对这位神秘的都市侠客产生了浓厚的兴趣。两人决定共同合作，找到这个神秘的城市大侠的踪迹。一次采访中，维姬在城里一幢豪华的大房子里结识了深居简出的百万富翁布鲁斯·韦恩，并很快堕入了情网。

落入药水池的杰克侥幸保住了一条性命。但他的脸却受到了强烈的药水的腐蚀，变得面目全非。当医生为他打开缠在头上的绷带时，杰克发出一阵阵令人毛骨悚然的笑声。从此，他开始以白粉遮面，以后又戴起了面具，并

给自己起名叫“小丑”。他杀死了格里森，夺过了他的黑帮团伙，并把城里的化工厂据为己有，自己当上了经理。毁灭使他产生了强烈的报复心理。杰克开始谋划一场更大的阴谋。他在化工厂生产的化妆品里放进了毒药，发誓要让全城的人都变得像他一样可怕。只是由于新闻媒介一遍遍告诫公众，才使杰克的阴谋没有得逞。不久，他在一次偶然的的机会见到了维姬的照片，立刻爱上了她。这时，钟情于布鲁斯的维姬正为他有意的回避感到烦恼。得知此情的杰克便派人以布鲁斯的名义邀请维姬到市博物馆会面。当维姬前去赴约时，布鲁斯也从管家那里知道了这个消息。是夜，当不知真相的维姬在博物馆里急切地等待布鲁斯到来时，侍者忽然为她送上一只小盒子。她打开盒子，里面是一个面罩，并附有一张小纸条，要她戴上面罩。原来，杰克派来的人正在将一种麻醉气体排入博物馆中。于是，博物馆里的人一个个晕倒在地，只有戴着面罩的维姬安然无恙。此时，杰克带领一帮手下来到博物馆。他们得意洋洋地踏着古怪的舞步进入大厅，用油彩对那里收藏的艺术珍品大肆破坏，以发泄自己的仇恨。一通胡乱的涂抹之后，杰克带人来到维姬的桌前，开始对她进行利诱、威胁。就在孤立无援的维姬无处可逃之际，蝙蝠侠突然从天而降，拉着惊慌失措的维姬跑出大门，上了他那辆未来型汽车。两人历经艰险，摆脱了杰克和手下人的追赶，最后来到蝙蝠侠监视全城情况的山洞中。在那里，蝙蝠侠向维姬讲述了杰克的阴谋。

杰克一边继续对维姬紧追不舍，一边加紧策划毁灭全城的阴谋。他略施手段，挤入正在播出的电视节目，向全城宣布他将在纪念歌特姆城建立 200 周年之际向全城的居民散发 200 万元钱。与此同时，诺克斯受维姬的委托，也已搞清了布鲁斯这个神秘人物的真实面目和身世。原来这个言行谨慎的百万富翁就是大名鼎鼎的蝙蝠侠。他幼年时父母被杰克杀害。正是这一遭遇使他在成年和具备了自己的实力之后，开始以“蝙蝠侠”的名义进行铲除社会的邪恶的行动。布鲁斯此时也加紧了对杰克阴谋的破坏。他以蝙蝠侠的形象来到杰克的化工厂，炸毁了杰克的大本营。

歌特姆城 200 周年纪念日到了。居民们以盛大的游行来庆祝自己城市的节日。杰克也带着同伙乘彩车来到游行的队伍中。当游行达到高潮时，杰克指使同伙向人群抛撒钞票，借着一片混乱之机，挂在杰克彩车上的一个个巨大的气球开始向空中喷撒毒气。眼看一场灾难就要降临，这时，蝙蝠侠出现了。他驾驶着一架形如蝙蝠式的飞机来到街道上空。机翼下伸出一只机械手臂，牵走了所有杰克的气球。恼羞成怒的杰克见阴谋没有得逞，便露出真相，命令手下的人向游行的居民开枪射击。见此情景，布鲁斯驾驶飞机转头向杰克冲来，但却不幸被杰克用枪击中。飞机在城市大教堂的门前坠毁了。维姬焦急地跑向飞机的残骸，却被已孤注一掷的杰克一把抓住，拖进了教堂。从飞机残骸中爬出来的布鲁斯追踪而至，在教堂的楼顶上与杰克展开了殊死搏斗，并最终一拳把他从楼上打了出去。然而，正当布鲁斯与维姬来到楼顶的边缘，想看看掉下去的杰克时，却被侥幸抓住楼沿的杰克双双拽了下来。紧

急中，布鲁斯和维姬也抓住了教堂建筑的凸起部分，身子则悬在空中。

一架由杰克手下的爪牙驾驶的直升飞机飞临教堂上空，对准杰克放下软梯，杰克得意地爬了上去。这时，布鲁斯再次显出神威，发射出带绳索的飞镖，缠住了杰克的腿，同时他把绳索的另一头牢牢在绕在了教堂楼顶的雕像上。直升机开始爬高了。它拉紧了绳子，直至把那尊雕像从屋顶上拽了下来。坠在身下的沉重的雕像使杰克再也无法抓住飞机上的软梯。随着一声惨叫，杰克向地面坠去。

与此同时，布鲁斯和维姬也已筋疲力尽，撒手从空中坠落下。千钧一发之际，布鲁斯再次放出绳索。绳索一端的铁锚牢牢抓住了教堂楼顶的石柱，两人得救了。看着摔死在地面上的杰克，他们长长地吁出了一口气。

城市得救了。蝙蝠侠也悄然离去。但他把一个信号装置送给了城市里的居民，以使在他们需要时，随时召唤正义的到来……

【鉴赏】

创下了一系列票房记录、并列 1989 年全美 10 大卖座片之首的《蝙蝠侠》是一部根据 30 年代的连环画故事改编的作品。1939 年 5 月，两个纽约的中学生鲍勃·凯恩和彼尔·芬格根据义侠“佐罗”和影片《蝙蝠》中的主人公首创了这个黑衣大侠的漫画形象，并受到读者的热烈欢迎。在此后长达 40 年的岁月中，“蝙蝠侠”差不多始终伴随着美国大众文化的消费者，阅尽了人间沧桑。“他”根据公众的口味不断改换着自己的身份和装备，在各种大众娱乐媒介中大显神威，并铲除着随时代变迁而不断变化着的“敌人”。蝙蝠侠的形象第一次登上银幕是在 1943 年。6 年后又出现了第二部蝙蝠侠电影。60 年代中期，蝙蝠侠又适时打入了电视领域，成为系列片中的主人公。到 1986 年，当蝙蝠侠重新回到漫画公司出版的一套新的连环画册中时，故事中的人物已垂垂老矣，然而他那副侠义肝肠却依然如故，并以 40 年除暴安良之“功绩”成为包括儿童和成年人在内的公众心目中不可取代的偶像。

根据连环画改编电影，几乎可以说是好莱坞电影文化独具魅力的现象之一。这不仅是由于连环画的“形式”与以连续的画面讲故事为特色的好莱坞电影确有着某种内在的关联，同时，作为少数在美国土生土长的文化形式之一，连环画也成为美国大众文化的一个重要母体，它那明确的主题、单纯的情节、善恶分明的人物以及富于想象力的造型和幽默感已成为无数美国公众感知和构筑周围世界景象的精神渊源。因此，在好莱坞不断创造着惊人的票房奇迹和各种活动影像充斥着当代社会的今天，先生于电影的连环画在美国仍有着大得惊人的发行量。而对于越来越具有冒险性的电影业来说，连环画所创造的那些形象鲜明、深入人心的“公众偶像”和大众化的故事无疑是一种有力的票房保证。故而，从连环画故事中取材的历史对于好莱坞不但源远流长，而且随着近 20 年的观众年龄的逐渐降低，越来越具有重要的意义。这类影片数量虽然不多，但却十分受到制片商的重视，并常常取得票房的佳绩。自根据略早于《蝙蝠侠》出现的连环画面形象创造的超级影片《超人》在 70

年代创造了空前的票房记录之后，其后的超人续集接连不断，并产生了女超人系列。虽然票房已开始逐渐下跌，但到 80 年代末，《蝙蝠侠》又创造出第一卖座片的记录。1990 年的“连环画电影”《迪克·特雷茜》位居最佳卖座片第 9 位，两年后，《蝙蝠侠归来》再次荣登当年 10 大卖座片的榜首。其后又有《火箭专家》等卖座不菲的例子。好莱坞对这类影片的重视不但表现在常常投以巨资（如《迪克·特雷茜》的投资高达上亿元），而且每每推动大牌明星投入创作。像本片中的尼克尔森与贝辛格和续集里的丹尼·德威特，《迪克·特雷茜》中的沃伦·贝蒂、艾尔·帕西诺、麦当娜以及仅饰演了个小角色的达斯廷·霍夫曼和《火箭专家》中的康纳利等。这足以表明这类影片对于好莱坞电影的重要性。

依据脍炙人口的传奇故事，创造符合当代人想象力的幻想世界，是“连环画电影”的成功之道。这一在 80 年代末重现当代那个“黑衣蝙蝠大侠”的重任落在了名望有限、但却充满奇异想象力的好莱坞青年导演蒂姆·伯顿身上。而这位以此片名声大震的电影奇才的确不负众望，在传统的义侠故事和其个人化的都市生活感受之间找到了一种最佳交接点。在影片中，伯顿以他那年轻而又富于几分黑色激情的想象力创造了歌特姆城（据说它是兼融着天堂与地狱的纽约的缩影）这个当代都市的黑暗和神秘的幻象。那鳞次栉比耸入天空的大厦，狭窄阴暗的街道，神秘莫测的夜幕，高大富丽的房屋以及巨石嶙峋的山洞……构成了一幅充满神秘的诱惑而又令人惴惴不安的当代都市的景象。在这里，犯罪的幽灵如夜幕下的魑魅魍魉无所不在，并不断被当代都市的诱惑和它的夜色注入活力。好莱坞供应给公众的永恒公式就是有邪恶就必然有惩治邪恶的正义。蝙蝠侠作为这个人类城市中正义的化身自然要就此大展一番神威。但是，在建立了这条扬善惩恶的基本叙述中心之后，伯顿则着力去发掘故事的原始形象和他对当代生活感受中具有黑色调子的一面。影片中，正义的化身蝙蝠侠和邪恶的代表小丑杰克同样是带有某种“黑色痛苦”的形象。作为人间恶源的杰克自从被毁容之后已从一个普通的强盗被排除在这座城市之外，而成为一个只能戴起面具出现在世人面前的怪物。这使他对这座城市和它的居民充满了变态的仇恨。因此，他在影片中的一系列罪恶行径已不是杀人越货，聚敛钱财，而是要毁灭这座令他憎恨的城市。正是怀着这种畸形的心理，他毁坏了他身边的情人面容，迫使她和他一样戴起面具，并用电子枪烧死有着正常人面目的同伙取乐。他对博物馆的大肆破坏表达了他对周围都市文明的憎恨；他千方百计在电视上露面和试图对维姬的占有，都可以看作他渴望人们接受的焦虑。而这一仇恨的疯狂的顶点则是他企图毁灭整个城市的疯狂渴望。与此相对，多次使歌特姆城化险为夷的蝙蝠侠的形象身上也同样有着一种黑色的基调。这个脱胎于佐罗（甚至可能还有那些美国式的英雄——牛仔）的都市大侠内心承受着这座城市带给他的失去父母的隐痛。因此，他缺少几分佐罗的潇洒和幽默。那宽大的黑色斗篷和一身缙衣，以及他选择的替身——“蝙蝠”这一形象本身，都使他也成为一

个只属于都市夜色中的人物。这座城市带给他的心理创伤是如此强烈，以至当他告诉维姬，杰克是一个精神分裂者时，维姬一针见血地回答：“你也一样。”

显而易见，伯顿在重新开掘原漫画故事中的“黑色”因素时，显示出自己明确的“后现代”的视角。他在这个除暴安良、充满幻想的故事中向公众展示了当代都市中的种种痼疾。它不但充斥着犯罪、污染（各种毒药、毒气始终是杰克犯罪的工具，歌特姆城的化工厂则是犯罪分子的罪恶之源），而且创造出包括正义和邪恶在内的各种带着严重心理创伤的人物。这一“后现代”的主题在三年后的续集《蝙蝠侠归来》中得到了进一步的扩展。在那里，伯顿描写了一群“移民的化身”——住在城市的地下水道里的新犯罪集团“企鹅帮”给城市带来的威胁。而它们的头领——外号“企鹅”的奥斯瓦尔德则成为一个更加使人们同情的邪恶人物。他作为一个畸型的孩子，一生下来就被父母抛弃，扔在城市的阴沟里。这一都市的冷冰冰的“文明”铸成了他对人类刻骨铭心的仇恨。

在影像的创造上，伯顿的后现代主义美学也同样令人注目。这位出生于1969年，被《电影手册》杂志奉为属于21世纪的年轻导演，曾在迪斯尼公司制作过动画片，以前只拍过两部低成本的影片《皮维的冒险》和《甲壳虫汁》。但在后一部影片中，他已让人们认识到了他那不落俗套和充满创造性的构制银幕影像的能力。在第一次被委以重任的《蝙蝠侠》中，他充分施展了一代青年导演对当代视像文化的丰富感知，以高度美术化的人工环境造型、卡通片式的画面、高科技的特技和漫画式的人物创造了一个充满丰富视觉效果的银幕世界。在这里，他把光怪陆离的都市景象、戴着面具的小丑、神秘的黑衣大侠、造型奇特的未来型汽车和似乎是属于上一世纪的飞镖、赤手格斗交融在一起，创造了一个大众的、而又完全是当代式的新的银幕神话。

（李一鸣）

心中狂野

Wild at Heart

1990 彩色片 124 分钟

美国宣传影片公司摄制

编导：大卫·林奇（根据巴里·吉福德的小说改编）

摄影：弗雷德·艾尔梅斯

主要演员：尼古拉斯·凯奇（饰赛勒·里普利）

劳拉·德思（饰露拉·佩斯·福琼）

黛安·拉德（饰玛丽艾塔·佩斯）

威廉·达福（饰博拉·佩鲁）

伊莎贝拉·罗西里尼（饰珀迪塔·杜兰戈）

哈里·迪安·斯坦顿（饰约翰尼·费拉久特）

本片获 1990 年戛纳国际电影节金棕榈奖

【剧情简介】

一根火柴擦燃，银幕上燃起了熊熊大火。

美国北卡罗莱纳州的恐怖角。青年赛勒·里普利与 20 岁的姑娘露拉真心相爱。但露拉的母亲玛丽艾塔，一个尚有几分姿色的半老徐娘也对他颇有勾引之意。在遭到赛勒的拒绝后，玛丽艾塔开始怀恨在心，她不但千方百计阻止赛勒和女儿的来往，而且打算杀死他。一天，玛丽艾塔在一间金碧辉煌的大厅里看见赛勒和露拉在一起，便示意她的情人鲍勃上前寻衅。鲍勃拔出刀，面目狰狞地向赛勒逼来，赛勒被迫自卫，结果将鲍勃杀死。他自己则因杀人而被判了两年徒刑。

两年之后，赛勒出狱。露拉前来迎接他，并给他带来了他最喜欢的那件著名爵士歌手“猫王”穿过的那种“蛇皮花纹”的外衣。赛勒穿起它，兴奋异常。他告诉露拉，那是他个性和自由的象征。在当晚的幽会中，露拉想起了她死去的父亲。她眼前闪现出烧死她父亲的那团熊熊大火。同时，她还向赛勒回忆起自己 13 岁时就被普奇“叔叔”强奸的往事。

与此同时，对赛勒心中充满仇恨的玛丽艾塔召来她的又一个情人，私人侦探约翰尼，要他设法杀死赛勒。谈论间，她脑海里也不断闪出当年勾引赛勒而失败的情景。这使她愈加火上心头。起初，对赛勒并无敌意的约翰尼拒绝去谋杀这个无辜的青年，只答应帮助玛丽艾塔找回露拉。但是，当玛丽艾塔威胁说她要请她的另一个情人桑托斯帮忙时，约翰尼答应了她。

赛勒知道玛丽艾塔不会放过他，并告诉了露拉其中的原委。他决定带着露拉一起逃离北卡罗莱纳，前往南方，去寻找他们的“绿野仙踪”。露拉高

兴地同意了。两人为找到新的出路欣喜万分，一起来到舞厅尽情狂舞。在那里，赛勒又和一个小流氓式的人物打了一架。回到家里，露拉动情地告诉赛勒，他长得就像她的父亲，并对他讲述了她父亲“自焚而死”的经过——那是发生在她认识赛勒前一年的事。

赛勒和露拉开车上路了。约翰尼也一路寻踪而来，其间，他不断用电话向玛丽艾塔报告有关这对情人的消息。玛丽艾塔眼前则又一次闪现出赛勒在杀死鲍勃后，用手指比划成手枪的模样，指向她的画面。她开始有些不放心的约翰尼，又请来约翰尼的情敌桑托斯为她充当杀手。但心狠手辣的桑托斯提出的条件是允许他将约翰尼一起杀死。因为，他不但是他的情敌，而且桑托斯担心约翰尼会知道他们贩运毒品的事。玛丽艾塔尽管十分不情愿，但最终还是勉强答应了。桑托斯很快就和他的同伙伦蒂尔通了电话。

露拉和赛勒驾车一路向新奥尔良驶去。路途中，露拉又向赛勒讲起她的表哥如何神经不正常的事情。此时，玛丽艾塔开始对答应让桑托斯杀死约翰尼感到后悔。她给桑托斯打电话，想收回成命，但遭到拒绝。于是，玛丽艾塔把电话打到约翰尼住的旅馆里。她告诉约翰尼，她做了一件很糟糕的事，她要马上到新奥尔良去见他。

在路上，面对露拉对自己不幸身世的叙述，赛勒越来越感到内疚。他告诉露拉，他有一件事一直没对她说真话，即他以前曾经为她母亲的合伙人、走私毒品的桑托斯做过事，但在她家的房子着火的那一天后，他离开了。露拉告诉他，她父亲就是在那一天被烧死的。这时，天色已渐渐暗了下来。赛勒忽然发现前面公路上凌乱地抛撒着一些衣物，接着，他看到了远处一辆摔得七零八落的汽车。他知道发生了一起严重的车祸。赛勒停车，和露拉一起向车祸的现场走去。一个幸免于难的姑娘脸上流着血，神经错乱般地狂叫，寻找着她的发卡和钱包。两人走上前去，尽力安慰了她一番。

这时，玛丽艾塔匆匆赶到了新奥尔良，而约翰尼却神秘地失踪了。玛丽艾塔预感到事情不妙，但她拒绝了旅店里的人要她报警的建议。她知道，约翰尼很可能是被桑托斯杀掉了。正当她沉浸在惊恐不安中时，桑托斯突然出现了。玛丽艾塔吓得惊叫起来。桑托斯带着几分得意的神情安慰她，约翰尼现在安然无恙，但赛勒和露拉目前已进入了德克萨斯州的边界。玛丽艾塔闻知他的心上人还活着，禁不住激动万分，扑上去拥抱了桑托斯。不过，就在这天晚上，被桑托斯绑架的约翰尼被杀死了。

赛勒和露拉来到德克萨斯一个名叫大图拉的肮脏小镇。在路边的一间小屋里，赛勒见到了一个他认识的黑社会的姑娘——珀迪塔·杜兰戈。杜兰戈否认有人打算杀死他们。尽管实际上，她已接到命令，和她的男朋友、一个名叫佩鲁的黑社会打手一起结果赛勒的性命。不过，她也告诉了赛勒，是玛丽艾塔与桑托斯合谋杀死了露拉的父亲。

赛勒和露拉在这间小屋里住了下来，并见到了相貌丑陋的佩鲁。野性十足的佩鲁对露拉垂涎三尺。一天，他假作上厕所，趁赛勒不在时，闯进小屋，

企图对露拉施暴。晚上，露拉对赛勒说，这个世界上充满了狂野，她要赛勒再给她唱一遍那曲《温柔的心》。此时，露拉已经怀孕了，赛勒急需钱用。佩鲁趁机劝赛勒和他一起去抢当地的一个谷仓。这实际上是一个阴谋。佩鲁计划借机杀死赛勒。抢劫一开始似乎很顺利。当佩鲁打伤了两名值班人员，把钱抢到手后，突然把枪口对准了赛勒。就在他狞笑着准备扣动扳机时，一名巡逻的警察赶到。佩鲁顾不上去杀赛勒，仓惶中夺路逃跑，被警察当场击毙。赛勒虽然死里逃生，但被重新送进了监狱。在被带走前，赛勒激动地对露拉说，这一次，我真的使你失望了。

玛丽艾塔算是部分达到了目的。她和桑托斯来接露拉回家。但不管她和桑托斯怎么劝解、恳求，都被露拉坚定地拒绝。此后，露拉一直独自居住，并生下了她和赛勒的孩子。

5年10个月21天之后。赛勒的刑期满了。已被女儿的坚定折磨得陷入疯狂的玛丽艾塔一边酗酒，一边打电话给女儿，问赛勒乘坐的火车何时到达。露拉愤怒地告诉母亲，不要阻拦她和赛勒的幸福。玛丽艾塔扔下被挂断的电话，歇斯底里地狂叫着。

露拉带着儿子开车来到火车站，身穿那件蛇皮花纹外衣的赛勒正等待在那里。他爱怜地和已经6岁的儿子握了手，然后上了车。在驶回家的路上，赛勒突然感到对未来的生活失去了信心，他请求露拉停车，伤心地让露拉和儿子自己回家，然后独自离去。

在一个路口上，赛勒被几个青年围住，并被打倒在地。而就在这一刻，他眼前突然出现一片幻境，那一直为他所渴望的“绿野仙踪”中的善良的女巫正从天上俯视着他。她告诉赛勒，尽管他心中充满了狂野，但他有爱情，他应该遵照爱情的指引去勇敢地生活。

赛勒被他和露拉共同的理想感召着。他从地上爬起来，返身向他刚刚告别露拉的方向跑去。在路口，他不顾一切地越过一辆辆挡在前面的汽车，奔向露拉的车子。两人终于紧紧地拥抱在一起。

【鉴赏】

1990年5月，当著名导演、本届评委会主席贝尔托卢奇宣布，第43届戛纳电影节最高奖——金棕榈大奖被授予大卫·林奇的新作《心中狂野》时，大厅里同时响起喝彩的掌声和嘲弄的嘘声。此情此景正好预示了影片上映后的遭遇，影评家和观众对林奇的这部新作毁誉参半，这位令人头痛而又无法被忽视的导演那颗充满狂野的心在似乎沉寂了4年之后，又一次搅乱了当代影坛。

混乱的反应是不足为怪的。《心中狂野》的确是一部大胆、不合常规、充满种种可怕、丑陋的地狱般景象，乃至“失控”的影片。影片的核心情节实际上是非常简单甚至是传统的。一对深深相爱的青年，不顾女方母亲的反对，终于冲破重重险恶和阴谋，寻到了自己的“绿野仙踪”。这一穿越当代世界野性的丛林，重归爱与怜悯的心灵之乡的故事对于无数当代观众来说固

然自有其格外动人的意味，而对于当代世界电影艺术的发展而言，它的重要性更在于，林奇以他大胆和充满创造精神的想象为世界影坛留下了又一个堪称“后现代主义”经典的电影范本。

正像一些持批评意见的评论家们所指出的，这部富于冲击力而显得甚至是“能量过剩”的影片表现得缺少一些“自律”和漫无中心。它缺乏必要的人物性格发展，充足的戏剧动机，更不符合规范的叙事逻辑。它的单薄的情节线索常常爆发出许多令人无所适从的裂缝，而显得完全失去了控制——“尽管它充满了意味深长的细节，但这证明不了大卫·林奇是一个叙事连贯、表达清楚的天才。”

事实上，与流行于世界的商业和许多艺术性影片相比，《心中狂野》的确是一部不合规范到甚至缺乏“稳定的观看中心”的影片。影片的第一个画面就代表了林奇对电影叙事常规的背离。在字幕背景上的那团占据了整个画面的熊熊大火，似乎向人们预示了一个情节上的开端。而实际上，观众不久就会发现，它的意义与其说是情节上的，不如说是视觉上的。它只构成了对充斥于整部影片中接连不断的灾难和暴力的一种暗示。或者说，它至多只是片中一个意味深长的细节。对于片中人物和故事的发展来说也是如此。在开头的突发性的暴力场面（赛勒在自卫中杀死了鲍勃）之后，影片一下跳过了赛勒的入狱和其他人物的生活，直接转向了两年以后。随后，一系列人物便接踵而至。这其中包括玛丽艾塔的两个情人——私人侦探约翰尼和桑托斯，以及从事贩毒和开妓院的伦迪尔和他手下的一个妓女。但只是从人物断续的谈话和几处散乱的场景中，我们才约略知道这些人物之间的关系以及两位主人公过去的故事。而这种叙述的随意性几乎贯穿在整部影片之中。例如在一个相关的场景之后，我们便再也无法知道桑托斯的未来，也无从了解伦迪尔的命运。片中佩鲁的那个女友杜兰戈似乎只是许多过场人物中的一个，而如果再细致一点地推敲的话，在赛勒第二次被捕入狱的5年里，我们对露拉和她与孩子的生活也同样一无所知。

不过，这一“观看中心”的缺乏对于林奇来说并不能归结为一种技术上的失误或缺乏叙事连贯的天才。事实上，这一“中心”，或者说是控制叙事的焦点不仅是“不在”的，而且是“无情地和有意义地不在”。在资本的国际化、信息业和现代传媒高科技迅猛发展的后现代社会中，现代传媒的高速发展已经使人们失去了稳定的意识形态的中心。就美国而言，随着70年代中期以来电视的普及其后录像业的发展，无所不在的镜头继工业革命的征服之后，进一步大幅度地“人化着自然”。一切客观世界都在以文本的方式出现在人们眼前。它使公众日益失去了“客观的世界”，从而也失去作为主体的自我。而在这一背景之下，随着给美国社会留下铭心刻骨的创伤的越战真相在电视及其它传媒上被频频报道，美国公众开始对一系列道德、伦理和意识形态的假设和权威性提出质疑。它导致了当代公众的意识日益走向分裂。另一方面，现代传播技术自身的发展也加剧了社会主导意识的分崩离析。80年

代以来日益普及的盒式录像机已经大大改变了人们的观看社会文本的方式。观众不但可以自主地选择观看的节目、时间，而且可以通过快进、快退、慢放、定格等各种手段自由选择信息乃至对其进行观看的“加工”。这意味着传统的、由某一社会机构提供的整体意识已处在可以被自由分割、被碎片化的状态。它导致社会日益失去为公众提供某种确定的主导意识的的能力。正是在这一后现代的文化背景之下，林奇的影片为人们提供了一种新的“观看的范本”。他对传统电影叙事常规的破坏或不屑一顾，表明了人们对逼真地摹写真实，或者是一种具有整体意义的“社会事实”已失去了信心。它提供给公众的一种新的社会—文化价值就在于它事实上否定了那种能够被“叙述”的社会事实。它那仿佛是一堆碎片式的影像企图告诉给人们的就是“没有更多的了”。而其更深层的意义则在于，在这一否定中又同时在向公众强调：一切事情又都是可能的。

林奇提供给观众的“社会碎片”中的一个重要内容是暴力和血腥。对于当代美国电影来说，这一景象的表现已经令人熟视无睹了。但对于林奇和他的观众来说，对它的表现不但是格外地强烈、直率，更重要的还在于它的“直接性”。与我们习见的如奥利弗·斯通的越战片或其它商业片中的暴力不同，林奇影片中提到的暴力和死亡不具有任何政治或道德上的隐喻性。对于林奇来说，它就是一个事实本身。它所诉诸的不是观众的理性，而是情感乃至潜意识。因此，他影片中的暴力展示既是赤裸裸的，又是夸张的；既是现实的，又以强烈的冲击效果构成一种超现实的景象。在影片第一个暴力场面中，我们即可以看到林奇的这一特点。当赛勒被鲍勃所激怒，扑向对方时，强烈的电吉它音乐和快速的变焦镜头使暴力具有着一种超常的冲击效果。它不是把暴力展示给观众，而是把观众推向了动作本身。与此同时，这种暴力和死亡的出现对林奇来说又似乎是不需要前因后果的。它们在影片中虽然有时有着某种情节上的关联，但往往并没有被合理地安排在情节的链条之中，而是突然到来，令观众无从做出心理上的预期。如片中杀死约翰尼一场。而有时，它则与情节和内容似乎毫无关联。例如赛勒和露拉在旅途中遇到车祸的情景。由此，我们可以说，正如林奇的电影风格一样，他影片中的暴力不是传统叙事意义上的，而是一种纯粹视觉意义上的。这使他把形象从文字的束缚中解放出来，同时也从隐喻中解放了现实。因此，在他描绘的一幅幅地狱般的血腥图景中，形象总是摆脱了隐喻的包袱，而被剥离到最原始的血、肉，甚至是骨头。这一情景在鲍勃被打得头骨凹陷、直至脑浆迸流的镜头中即可得到佐证。同时我们也不难看出，林奇影片后现代的意义即在于，他在抛弃了传统叙事的观看中心之后，也在力图重新为当代观众提供一个新的观看对象，这就是他的那些缺少因果链条的视觉的碎片。它以其直接性、无原因的到来和无法“诉说”性，而把观众带入一种视觉上的梦魇，并把当代世界描绘成一座地狱般的骨灰堂。

《心中狂野》作为后现代主义电影的另一重要特征是它对好莱坞一系列

经典影片及娱乐文化的“引述”。在片中，林奇不但把美国电影的公路片、音乐片、恐怖片、黑帮片及黑色喜剧等种种既定的公式和要素混杂在一起，而且直接模拟了著名的幻想式的童话电影《绿野仙踪》中的黄砖路和善、恶二女巫的模式。影片中的赛勒和露拉驾驶着汽车穿过野性的丛林，沿着自己的黄砖路寻找着通往心灵家园的“绿野仙踪”。而玛丽艾塔显然就是那个坏的女巫。在影片最后，当赛勒在疲惫的旅行中即将被这个世界的野性所淹没时，那个好的女巫终于出现了。她指给他归家的路——那就是爱。片中的另一个重要的引述对象是著名的爵士歌手“猫王”艾尔维斯和他的歌曲。在赛勒两次出狱的场景中，林奇都让赛勒穿起“猫王”曾经穿过的那件蛇皮花纹外衣。在穿越地狱般的旅途中，赛勒也几次向露拉唱起那首著名的歌曲《温柔的心》。这一爵士乐时代的温柔与怜悯与片中硬芯朋克摇滚乐时代的野性形成了一种简单和直率的对照。这里不仅有着林奇对当代人类心灵渴望最激动人心的表述——在影片最后的画面中，林奇以一个360度的旋转镜头把赛勒和露拉的拥抱拍得如仙境般地动人——同时也传达了后现代主义电影的一个重要美学特质，即在一个主体性和客观的世界正在日益失去的文化背景下，艺术的创造也在日益丧失着把握世界的功能和其自身的整体性。它变成一种把现实与幻想、当代性与传统价值以及美丽与丑陋进行任意组合与拼贴的图画。它的深度感已经消失——“那里已经没有更多的东西”，而显现在观众面前的一切则由此变成了一种纯粹诉诸感官的美。正是在这一意义上，我们可以说，林奇把他的影片中展示出的一切，包括那些暴力、丑陋和污秽都变成了激情的史诗。

（李一鸣）

双旗镇刀客

1990 彩色片 90 分钟

中国西安电影制片厂摄制

导演：何平

编剧：杨争光 何平

摄影：马德林

主要演员：高伟（饰孩哥） 赵玛娜（饰好妹）

孙海英（饰一刀仙） 常江（饰瘸子）

王刚（饰沙里飞）

本片获 1990 年日本夕张国际冒险与幻想电影节最佳影片大奖；1992 年香港电影金像奖十大最佳华语片之一；1993 年柏林国际电影节青年导演作品奖

【剧情简介】

浩瀚大漠，千里狂沙。一个身穿羊皮袄、腿佩双刀的孩子策马扬鞭驰骋在这苍茫的天地之间。

“这是一个中国西部过去发生的故事”（画外音）……

随着摄影机从右向左的横向移动、两座山峰就像一道徐徐拉开的大幕，渐渐现出一条通道。远方有个刀客正在水井旁饮马。他就是自称“方圆五百里无人不知”的沙里飞。

不知是什么时候，沙丘顶上出现了两个蒙面刀客，正注视着沙里飞的举动。沙里飞刚有所觉察，便急忙去拿放在马背上的兵器。此时一枚硬币风声而来，打在沙里飞的手上。蒙面刀客在远处问道：“认识个叫一刀仙的人吗？”沙里飞默不作声，双方迟疑了片刻，两个刀客引马远去。沙里飞这才对着旷野叫骂起来。

忽然，他好像嗅到了什么气味，猛地拔出刀来，环顾着四周。片刻间，山口疾风鼓荡，沙石漫卷。随即孩哥骑着一匹骏马出现在沙里飞面前。沙里飞寻问孩哥的去处。得知他要去双旗镇领从没见过面的媳妇，便向孩哥“借钱”，孩哥将自己娶亲的钱给了沙里飞一半。沙里飞言称方圆五百里之内，只要有事尽管找他，随后便高喊着“杀富济贫，除暴安良”而去。

大漠寒风中的双旗镇，凄清冷寂。两根旗杆挺立镇中。孩哥牵着马从镇中走过，路边传出阵阵犬吠。人们看着这位小腿旁佩带双刀的孩哥，不时交头接耳……这时，那两个蒙面刀客也来到了双旗镇。他们走到孩哥面前，其中一个猛然间将刀架在孩哥的脖子上，问道：“见过一刀仙吗？”孩哥摇摇头。

孩哥四处打听媳妇的下落，并告诉人家：“我爹死前说她屁股上有颗痣，

丈人爹是个瘸子。”

清晨，好妹出来倒水一脚踩在躺在门前的孩哥身上。连人带盆一起摔出去好远！好妹哇哇地哭了起来。好妹的爹——瘸子一见不由分说，上来就打孩哥，孩哥忙说：“给丈人爹磕头，给丈人爹磕头！”瘸子依然照打不误。

这时，镇上来了一队骑马的刀客。他们个个面带杀机，有人惊呼道：“一刀仙来了！”镇上的人顿时乱作一团。唯独那两个蒙面刀客迎上前来。双方对峙了片刻，一刀仙翻身下马，带着傲慢骄横的神态走了过来。一蒙面刀客满怀仇恨地说：“我找了你好整整七年！出刀吧！”说完便高喊着朝一刀仙冲去。一刀仙毫无表情，顺手一抽刀，只听得“唰”一声，蒙面刀客应声倒地。另一蒙面刀客见此情形当即跪倒在地，将刀交出。一刀仙的同伙上前一刀将其劈死！一行人随后扬长而去。

入夜，瘸子对孩哥说：“我这条腿在一场刀战中废了后，就没法再跟着你爹了。开这么个店，只是为了混口饭吃。”孩哥再次强调是爹让他来领媳妇的。瘸子让他先住下再说。

午夜，瘸子看见孩哥正在练“子时静身功”，颇不以为然。

孩哥开始在店里干活。瘸子说在双旗镇要有“三正”：眼正、手正、脚正。嘴不能瞎打听，不能和外人乱说，世道乱，寻仇的人多，说错了要死人。

瘸子说：“你爹的刀法是江湖上没有的刀法，当年击败过无数名声赫赫的刀手，威振西北。这种刀法汲取了拳掌中的精华。在外行看来非常简单，既无刀光掠影，又无破风之声。而行家看来这种刀法是以气推刀、以刀带气，没有过硬的内功是练不出来的。它的要义全在出刀和最后一击。”

次日清晨，孩哥和好妹一起出去遛马。孩哥头后的小辫子引起镇上孩子的讥笑。好妹一气之下跑回家来。对爹叫喊着：“赶他走！赶他走！”瘸子说：“孩哥是来接亲的，但爹看不上他，不会把你许配给他。”

孩哥一人赶着马群驰骋在茫茫的大漠中，酣劲、飘逸似天上飞鹰，水中游龙。白天孩哥继续帮瘸子干活。瘸子一边告诫孩哥一边用斧子劈一扇肉，“干活要勤看、勤问、勤做。”孩哥见瘸子劈了半天不动。说了句：“让我试试。”孩哥两眼微闭，刀从鞘里陡然飞出，肉如薄纸一般断为两半。好妹看在眼里，默默离去。晚上，孩哥问好妹：屁股上有没有痣，你“有痣就是我媳妇”。好妹不作声。孩哥无奈便去偷看好妹洗澡，不料被瘸子发现又遭痛打。

三匹烈马卷着一阵烟尘进了双旗镇。马上跳下来三个刀客大摇大摆地走进了瘸子的酒馆。这伙人一阵狂吃滥饮之后，竟然当着众人的面污辱好妹！瘸子看不下去上前阻拦，被一把明晃晃的尖刀逼了回去。兽性大发的刀匪撕破了好妹的上衣，好妹不住地大声呼喊着！众人们在一旁听之任之。这时，孩哥突然大喊一声：“别动她！她是我媳妇。”刀匪放开了好妹，走到孩哥前边骂边打……就在刀匪要动刀行凶的瞬间，一阵刀光闪过，顿时，血流如注，刀匪一命呜呼！同来的两个刀匪见此状急忙夺路而逃。镇上随之也乱作

一团。有人惊呼：“一刀仙是好惹的吗？杀了他兄弟，这个畜生还不血洗了咱双旗镇！”

当天夜里，在红烛、红帐前瘸子将好妹许配给孩哥。并告诫好妹：“从今以后他生你生，他死你亡。”好妹与孩哥长跪不起。

清晨，正当孩哥要离开双旗镇时，众人纷纷前来围住孩哥，有人说：“小刀客兄弟，你不能走。你要是走了一刀仙来了我们怎么交待呀？”又有人说：“你要是不答应我们就跪死在这里！”还有人说：“要是除掉一刀仙你就是全镇的恩人啊！”众人最后答应以瘸子和好妹的性命作担保，让孩哥去找沙里飞来解救双旗镇。

孩哥找到沙里飞，请他出马，并将自己娶亲的钱全部掏出。沙里飞一口答应：“两天之后，日上三杆，双旗镇旗杆下见。”孩哥满怀希望地回到双旗镇。

一刀仙率众刀客昼夜兼程直逼双旗镇而来。一轮红日浮出浩瀚的大漠，两根旗杆在疾风中微微颤动。孩哥独自坐在旗杆下，等待着沙里飞和一刀仙。日上三杆，孩哥意识到沙里飞不会来了。他的双手开始发抖！就在这时，一刀仙一行出现在镇口！一刀仙带着满脸杀气向旗杆下走来。瘸子持刀迎上前去，被一刀仙杀死在地；铁匠挺身而出，也惨死在一刀仙刀下；钉马掌的老人借着酒劲嘲弄一刀仙，也成了一刀仙的刀下鬼！一刀仙终于带着混身血迹走到了旗杆下，与孩哥拉开了生死决战的架势。不知是从何时何处卷来一股狂沙，在这狂沙的中心响起了一阵刀剑声！随后，一股鲜血从孩哥的额头流出；一刀仙面带笑容转身走去，几步之后却跌倒在地，永不再起。

躲在山后看“戏”的沙里飞这时才骑马而来。孩哥虽然战胜了一刀仙，但背信弃义的沙里飞深深地伤害了他的心灵，他与好妹骑着马远离了双旗镇

【鉴赏】

在中国武侠电影史上，《双旗镇刀客》是一部别开生面的作品。导演何平在保持传统武侠电影的视觉空间（大漠、荒野，小镇、街巷，陋室……）的基础上，对传统武侠电影的人物谱系，剧情结构，包括武打程式进行了全方位的“改写”，为当代武侠电影引入了新的叙事方式与新的精神品格：过去武侠电影中那种因果相依的剧情结构，那种善恶有报的双重结局，那种临危不惧、处变不惊的英雄豪侠，在“双旗镇”里全部纷纷解体！当人们（观众）期待已久的拯救者没有如期出现、杀人如麻的刀匪终于来临时，“双旗镇”的存亡，男女老幼的生死，最后竟全部落在一个孩子的身上！而孩子的希望却落在了侠客的谎言上！尽管一刀仙最终命毙于孩哥的刀下，但是一种难以言状的悲凉意绪，却久久萦绕在“双旗镇”的上空。因为：仇敌依然存在，骗子依然逍遥，人们依然在观望，孩哥和好妹只有远行……

《双旗镇刀客》所展现的侠义世界是一个没有英雄的英雄世界：无论是血刃仇敌的孩哥，还是信步江湖的一刀仙，他们都不是传统武侠片中的那种神话英雄，他们身上不仅有人的血肉和灵性，而且还有人所无法逃避的命运

的劫数。但是，就在这部影片中却充溢、激荡着一种英雄的气魄。它在大漠的狂沙中，在长河的激流里，在闪着寒光的刀影下，在侠客死前的微笑中。它们共同营造出一种重信义、任性情、抛富贵、忘生死的人生境界！这种境界，正是作者的襟怀所在，也是影片的人文精神所在，审美价值所在。

在《双旗镇刀客》中“表述层面”与“被表述层面”始终是“缝合”的，一体的。影片的“开幕式”可以说就是这种“缝合”的典型范例：随着摄影机从右向左的横向移动、两座山峰就像一道徐徐拉开的大幕，渐渐现出一条通道，远方有个刀客正在饮马。在这里，摄影机的运动、影像的变化与故事的展开完全是“同形”、“同构”的。孩哥与一刀仙的“谈判”，是在一个被黑色立柱子分割成两部分的空间内进行的：真诚与欺骗，纯朴与奸诈，承诺与谎言，柱子两旁的空间完全是两个世界！何平对电影这台语言机器的精心运作，并不仅限于对一个镜头、一场戏的设计、制造，他更出色地是表现在对影片整体的视觉、心理节奏的控制上，基于这部影片特定的题材、类型、空间形态，何平把整个的叙事时间划分成9个10分钟，即9个叙事段落。在这9个叙事单位中，大的剧情空间切换共有76次，随着剧情的发展，核心冲突的临近，各段的空间镜头切换次数逐级变化（见下图），进而达到了对影片叙事节奏和观众心理节奏的双重控制。

时间段落	剧情	镜头切换次数
1	孩哥路遇沙里飞。	2
2	孩哥进入小镇，一刀仙出现。	4
3	一刀仙杀死复仇刀客，孩哥进入瘸子家。	7
4	孩哥与好妹相认、相识。	9
5	孩哥杀死二爷，引起镇上人的恐慌。	8
6	镇民阻拦孩哥未成，沙里飞允诺帮忙，一刀仙急赴双旗镇，镇民因孩哥未归而惊诧。	10
7	孩哥回镇，一刀仙昼夜兼程前来。	15
8	一刀仙进入双旗镇，杀戒大开。	17
9	孩哥血刃一刀仙，与好妹离开双旗镇。	3

通读《双旗镇刀客》，你会发现：影像的设计与制作是导演最为倾心、用力之处。他总要在剧作所提供的文学素材的基础上，突出视觉影像的表述作用。同时他又没有“蹈入”概念隐喻的“影像怪圈”之中，理性的、思辨的内涵从来没有凸现在影像的感性形式之上。何平总是让影像、让音乐、让节奏作用于观众的感觉，他“要把观众的电影观看过程变成一种视觉的享受过程”，使他们去体验、去感悟电影本身的魅力。让他们去感悟心给那片刻的波动，灵魂在瞬间的震颤！而这种感性的力量，正是影像最本源的力量。

基于对电影影像、对感性形式的注重，何平也形成了他自己的电影创作（制作）方式。他从来不把自己关在屋里“纸上谈兵”，而总是要找到故事

发生的视觉环境，在具体的氛围里来构思他的影片。如果他所需要的这种视觉环境在现实的世界中不存在，那么，他就要制造这种故事的环境。就像他在《双旗镇刀客》中为了还原距今 1000 多年前丝绸古道上的小镇风情，他和他的一彪人马在甘肃沙漠的纵深地带，修建了该片的中心景地——双旗镇。小镇上的全部建筑都是按照汉、唐时期的样式复制的，包括拴马的柱子都是从西安运来的。与某些导演不同的是：他不是先写好了剧本再去“看景”，而是在影片的故事创意基本形成后，到“实际”的景地中来完成影片的构思过程。比起那种书斋式的电影文学剧作，他的这种创作方法显然更贴近电影本体。

任何一部故事影片，都不可能没有冲突。冲突是电影的“勾魂大法”。从这种意义上讲，导演术，就是电影冲突的制造与控制之术。何平的影片之所以耐人寻味，而且时有出人意料之处，主要就在于他所设计、制造的冲突模式别有章法。就电影语言的叙事形态而言，何平所采取的是一种“反向结构”的冲突语法，一种“欲擒故纵式”的观众诱导策略。何平的这种语言“风格”在《川岛芳子》的个别段落（日本间谍强暴川岛芳子）已初现端倪。在《双旗镇刀客》中，一刀仙之死，是这种“反向结构”的出神入化之笔！在一道道刀光剑影、一阵阵卷地疾风过后，死者面带微笑，走向远方；生者额涌鲜血，木然而立。这里并不是一场好莱坞式地故弄玄虚，构成“反向结构”情节基础是人物的心境：“一刀仙的痛苦在于他没有对手”，（何平语）作为一位侠客一旦他找到了对手，自有其“死的欢乐”！孩哥尽管血刃一刀仙，但他受人欺骗，头上淌下的更像是心灵之血，有一种“生的悲哀”。本片中瘸子与孩哥的关系，好妹与孩哥的关系，马掌柜的两极型矛盾性格，全都是在这种“反向结构”的电影语言中完成的。这种先抑后扬、先反后正的叙事结构，使这部影片的戏剧性冲突更合理，也更有力量。同时，他的这种“反写笔法”，以外在的对立、分裂“反映”内在的统一、和谐，从而显示出作者在电影语言/思维方式上的辩证风格。而且，何平已经将这种反向冲突转变成一种影片叙事的内在动力：大到观众对整个故事结局的猜度，小到瞬间对人物生死的判定，一阵惊恐过后好像总蛰伏着新的惊恐，一场决斗结束似乎又有潜在的搏杀。特别是在影片的高潮段落，他反用了武侠电影的经典语法：平行蒙太奇（孩哥与一刀仙决斗/沙里飞袖手旁观），更显示出他对电影语言的娴熟掌握。

在中国当代电影里，导演基本上产生于两种“体制”之中：一种是学院体制；一种是制作体制。何平所进入的是后一种。他先做的是场记，副导演，其次是联合导演，然后才独立导演。1979—1980 年他担任故事片《竹》的场记；1980 年任舞台艺术片《杂技女杰》副导演；1981 年任科普故事片《气象小哨兵》副导演；1982 年任故事片《初夏的风》副导演；1983 年任故事片《欧妹》副导演；1984—1985 年任故事片《东陵大盗》第一、第二集副导演；1987 年任故事片《我们是世界》导演（联合）；1988—1989 年独立担任故事片《川

岛芳子》导演；1989—1990年任故事片《双旗镇刀客》导演。他是在电影艺术的实际创作活动中完成自我的电影启蒙和艺术探索的。这种导演的成长道路，在世界电影史上，是属于黑泽明、贝尔托鲁奇、法斯宾德式的，而不属于伯格曼、大岛渚、帕索里尼式的。作为一个在国际电影节上获奖的电影导演，何平用作品——《双旗镇刀客》证实了他在中国电影史上的地位。

（贾磊磊）

死之棘

死 棘

1990 彩色片 114 分钟

日本松竹公司/松竹第一兴行公司联合摄制

编导：小栗康平（根据岛尾敏雄同名小说改编）

摄影：安藤庄平

主要演员：松坂庆子（饰美保）

岸部一德（饰纪雄）

木内绿（饰北山邦子）

本片获 1990 年戛纳国际电影节评委会奖及国际影评联奖

【剧情简介】

职业作家纪雄的妻子美保是美丽的中年妇女，他们结婚已有十年，并有两个可爱的孩子。纪雄在某编辑部工作，收入虽不丰厚，但小日子还过得去。只是近年来，由于纪雄有了外遇，被美保发现后，和睦的家庭生活开始崩溃。美保的精神越来越不正常，有时她曾想到要自杀。纪雄已感到事态的严重，他仍很爱自己的妻子和自己的家，所以下决心和情妇断绝来往。

已到了精神病边缘的美保经常要“审问”丈夫，纪雄自觉愧对美保，总是以极大的耐心顺从她，唯恐加重她的病情。

一天，美保告诉纪雄她不想活下去，她坐在榻榻米上，样子很安静，但她的谈话很严厉，可以感到这是个精神不正常的人。纪雄与美保相隔一米左右，也正襟危坐在榻榻米上。纪雄说：“你为什么要死呢？”一个“你”字引出了美保一大串责问的话：“我不许你称‘你’，要说‘您’！”纪雄胆怯地说：“那么叫名字行吗？”美保开始生气了：“你也太不像话，能随便叫我的名字！不行！要称‘您’！”纪雄只好改了口气：“您为什么一定要死呢？”美保开始滔滔不绝地说开了：“我死了不是正合你的意吗？你可以马上到那个女人那里去呀！我把全部的身心都给了你，你却把我抛弃了。”“不，我没有！”“那么你说我是你什么人？”“是我妻子。”就这样，审问式的谈话持续很久之后，纪雄终于下了保证，保证以后不在外边过夜，出门时一定带着妻子一块去，与其他女人概不往来。美保的这次发作终于过去了。美保的头时常作疼，每次疼起时都要用手使劲敲打才行。有一次在街上美保又头疼起来，当时正巧纪雄和她走在一起，美保突然两手抱头说：“快给我用力敲，我的头就像有一顶铁帽子箍上了，快给我敲呀！”纪雄用上了浑身的力气敲着，美保渐渐觉得头不痛了。她说，她的头痛病经常这样发作，几乎都是纪雄不在家的时候。

纪雄与美保是在二次大战结束前的 1944 年相识的。纪雄当时在海军震洋特攻队当队长，驻扎在奄美的加计吕麻岛时与当地姑娘美保相遇，作为特攻队长必须要有随时为国捐躯的准备，美保决心当纪雄出击时，自己也自决。如今两人回想起来那时的心情简直就像神话，但也正是那时的恋情才维系了今天的夫妻关系和家庭。

美保的病情不见好转，纪雄十分痛苦，他决心不再去情妇那里，但是美保被伤害过的内心使她时时要借题发作，一次她偷看了纪雄的日记，发现日记中有“我妻残废……”字样，又一次是发现纪雄情妇的来信。美保的头痛病又发作了，她让纪雄向自己头上浇冷水，连续浇好几桶后，美保浑身湿透才清醒。她像少女似地抱着纪雄大哭了一阵。不过美保病情发作后也还是向纪雄道歉，说些像小孩子的话：“真对不起，不好意思，孩子他爸不是坏人……”有时她还坚持要带着两个孩子目送丈夫去上班，直送到铁路横杆处才转身回家。

纪雄因妻子的原因，常常不去编辑部或迟到，有时同事只好把校样送到纪雄家里去。一天，纪雄又迟到了，同事说：“你胃不好，还骑自行车上班么？”纪雄感到同事对自己的不满，心里觉得很难堪，只好苦笑说：“我已经不骑自行车了。”由于美保的精神不正常，给纪雄处理事情也带来麻烦。一天美保突然失踪，急得纪雄到处去找也不见人。后来美保回来了，抱着刚买回来的威士忌和一些小孩的玩具，她告诉纪雄说自己不好，对不住纪雄和孩子，在即将离去之前给他们买来了礼物。纪雄问她去哪里？她说想去死。纪雄诚恳劝阻，但美保又开始了对他的责问，问他给过情妇什么东西，纪雄开始支吾不讲，逼得没办法他只好说送过香烟和三角裤什么的，美保干脆告诉纪雄她花三万元雇了人，专门调查情况的，就是纪雄不讲她也会知道。后来，纪雄又说出了曾为情妇付过医疗费的事。美保哭闹一阵之后，又清醒了，她说，自己只怕纪雄被别人抢去才这样的。纪雄抱着病情越来越重的美保，回忆着美好的初恋时光。

……晚霞映在南海上，奄美的加计吕麻岛更加美丽。在大树下老人给孩子讲着故事。8月15日的月光皎洁，人们在空地上点起火堆，青年男女跳起当地的舞蹈……一阵阵歌声从远处飘过来，那是少男少女的对歌游戏，夜幕中的南海呈现出乳白色，人们渐渐散去……

纪雄再也没有去情妇那里，他对美保关怀备至，每次他们上街买东西，纪雄手提肩扛不让美保费一点力气，跟在旁边走的美保脸上露出笑容，过路人和邻居们也都投来羡慕的目光。美保病情有了好转，他们计划着要把房子修理一次，还谈论着来年孩子上学要准备些什么。新年来了，美保照例穿起和服，全家一起吃除夕饭。美保的精神很好，她端正地跪在榻榻米上，对着纪雄施礼，说着祝贺新年的话。

一个叫北山邦子的女人来找纪雄，纪雄刚想回避时美保已发现了。她知道这就是纪雄过去的情妇，病态的多疑心理促使美保冲上去质问邦子是不是

又来勾引自己的丈夫，邦子解释说，因过去纪雄参加了救济会，这次救济会委托邦子来向纪雄致谢并带来了礼物和感谢信。美保哪里肯信，揪住邦子的头发就打了起来，然后又让纪雄当面告诉邦子说：“我讨厌你！”纪雄照办了，但美保的火越发越大，她非叫纪雄帮助自己按住邦子扒下她的衣服。美保疯狂地喊着闹着。连过路的人都不忍再看下去，很多人过来劝说，直到警察来了才算了事。

美保的病情又加重了，纪雄既要上班又要照顾两个孩子，家中琐事和烦恼，使他对生活已失去信心，曾去铁路边企图卧轨自杀，也曾有过和美保一起触电而死的想法，但想着曾经有过的好时光和眼下的两个孩子，万般无奈，他只好和美保一起住进了精神病院。在医院的病房里美保经常不知去向，弄得护士们到处去找，全病院不得安宁。

美保不知从哪儿回到病房，看见纪雄呆呆地站在那儿不动，她上前去温情地对纪雄说：“听到你的哭声所以我回来了。”纪雄说：“你听见了？”“是的，听到你到处喊我，边哭边叫，我就回来了。”两人像初恋的情人一般热烈地拥抱。护士走进来说，从今天开始要对美保施行睡眠疗法了。美保问：“能治好我的病么？”纪雄说：“只要你好好睡觉，病会好的。”“我睡着了你不寂寞么？”“寂寞。”“那我就再发作！”纪雄两眼无神，自己也不知在想什么。光线暗下来，护士拉上窗帘走了出去，美保安静地睡了，在梦中她感到像在海底一样，进入了只有她与纪雄的两个人的世界。

【鉴赏】

导演小栗康平生于1945年，1968年毕业于早稻田演剧专修科，曾为筱田正浩的《情死天竺岛》、浦山桐郎的《青春之门》当副导演。1980年，开始独立拍片。第一部影片《泥之河》是根据宫本辉小说改编，该片公开上映后得到很大成功，评论认为这是一部深刻地展示了战后人们内心的影片。为此影片获得导演奖、影片奖等六项奖，此外还获得莫斯科电影节银奖和奥斯卡最佳影片奖的提名。他拍的第二部影片是《为了伽子》，该片表现了由于日本对朝鲜族的歧视而造成一对青年男女的恋爱悲剧。小栗康平本人为此在1984年获法国萨杜尔奖，这是日本人第一次获得此项奖。

《死之棘》是小栗康平第三部作品，影片根据岛尾敏雄的小说改编，小说曾获日本文学大奖。小栗康平对原著进行了熟读并酝酿准备了十几年后才拍，所以影片对原著的精神体现得准确无遗。片名《死之棘》取自《圣经》中哥林多的传记，死之棘即罪过的意思。小栗康平在影片中恰到好处地把握住了“棘”的含义，并用映像深刻地表达出来。

本片的时代背景是50年代。影片以细腻的手法，象征性地表现了那个时期颇为盛行的日本人的爱情观念和夫妻关系。纪雄与美保的夫妻生活可以说是异常的，但作者想表现的内涵却远远超出了画面上表现的故事。在日本传统的社会中，妻子只有依靠丈夫才能得到生存，正因为这样，所以美保知道丈夫有外遇才会发疯，她无时无刻不处于矛盾的心理状态，她希望丈夫能愉

快地去上班，但又总不放心，她有头痛的毛病，发作过后她又百般体贴丈夫，因为纪雄并不是那种对妻子的病痛无动于衷的坏男人，他替美保梳头，往头上泼水，一阵手忙脚乱之后仍对美保给予同情与爱护，紧紧地将她搂在怀里。他甚至对美保的“审问”（实际上还是折磨）并不怀恨，事情过后，他又照旧想着把日子过得好些，他已将全身心献给了夫妇生活，但是他却已不能在家庭内发挥丈夫的自我。影片正是把这个主题大大方方地公开化了。从以往的影片来看，在表现家庭矛盾、夫妻生活等方面，似乎很少有这样直截了当的，往往都是含糊其词，遮遮掩掩地去回避，而小栗康平的成功之处正是把这种夫妇关系形成的病态社会，把一个严肃的主题通过映像手段和盘托出。

小栗康平从始至终以黑灰的色调表现纪雄和美保的家，只有回忆中的美保与纪雄相恋时的加计吕麻岛的风景才是明快的色调，两种景色形成鲜明的对照。小说中的美保和纪雄各自的痛苦复杂的心理在映像中是很难表现的，而小栗康平却面对这一挑战并获得了成功。这种格调在他的前两部影片《泥之河》、《为了伽子》中都被运用过。

从画面的构图和细腻的手法上来看，小栗康平受小津安二郎的影响较深，比如每次美保“审问”纪雄时，都是二人朝同一方向跪坐在榻榻米上，有时也有面对面跪坐的镜头，但都是运用了长镜头的拍摄方法。所不同的是小栗康平用的是灰暗的色调。那种昏暗凝重使人感到窒息般的痛苦，给人的第一印象就是“这是日本片”，而这种与小津影片不同的映像效果又正是小栗的创造，那极度缓慢的节奏，人物奇妙的反应，令人费解的动作等都是他所擅于运用的。

小栗康平对已故导演浦山桐郎十分敬佩，他曾为浦山桐郎导演的《青春之门》做过副导演。浦山桐郎虽然只留下了九部作品，但他的导演风格自成一派，在日本电影界享有一定声誉。他的《高耸烟囱的街》曾获《电影旬报》第一位，他本人获导演奖。他的每部影片几乎都表现了在社会底层中生活的人们的内心变化，他曾这样说过：“悲伤谁都拍得出来，关键是拍得深刻不深刻。”小栗康平在《死之棘》中拍出的那种深切感正是浦山桐郎艺术观的再现。当人们看到纪雄由于美保病情发作因而毛骨悚然呆立不动的画面时，会感到作者已把人物投入了极限状态，最后纪雄只能随美保的意愿，失去了自我，这意味着他从1945年特攻队幸存之后的又一次死亡。从此我们可以体会到《死之棘》的深刻含义。

扮演美保的松坂庆子是日本著名演员，自1972年加入松竹公司以来，一直以扮演青春少女见长。《死之棘》中的美保，是个日本边远海边土生土长的少女，她美丽善良，热情纯朴。在影片开始时，美保已是两个孩子的母亲。由于纪雄感情的游离，使她由多疑到发病。在清醒时她是个贤惠的妻子，她体贴丈夫，常常把丈夫送到铁路边，还叨唠着要修建房屋和带孩子去旅游等，过着正常的日本妇女的生活。但在病情发作时，与平时的美保判若两人，她不惜让纪雄当众出丑，折磨得丈夫几乎失去人格的尊严，甚至使纪雄想卧

轨和触电自杀。松坂庆子对美保的两面性，分寸感掌握得十分准确，她逼真的演技不仅没有破坏观众心目中松坂庆子美丽的形象，反而更加证实了她可以为艺术不计较个人得失的品格，同时也证明了她在自己艺术道路上的开拓精神。

扮演纪雄的岸部一德早年从事音乐活动，曾与歌星泽田研二组成“小虎队”。从影以后未担任过重要角色。从《死之棘》之后，他不断在影片中出现，终于因在《我们还活着》、《水的旅行者》等六部影片中的成功演出获最佳配角奖。

（王秀媛）

血色清晨

1990 彩色片 9本
中国北京电影制片厂摄制
导演：李少红
编剧：肖矛 李少红
摄影：曾念平

主要演员：胡亚捷（饰李明光） 孔琳（饰红杏）
赵军（饰李平娃） 解衍（饰李狗娃）
王光权（饰调查员） 苗苗（饰永芳）

本片获 1993 年法国南特电影节大奖

【剧情简介】

在一个晴朗的冬日的清晨。大水坑村民办小学的教师李明光在前往学校上课的路上，突然惨遭杀害。杀人者是同村的李平娃、李狗娃兄弟。就在昨天，他们还一起在李平娃的婚礼上喝喜酒。平娃兄弟当即遭逮捕。

刑事调查员来到了村里，就惨案进行了调查。据称，事情的起因是，年 36 岁、一贫如洗的李平娃能够娶亲，是由于他与别村的富户张强国结下了换头亲，后者娶走了他美丽的妹妹红杏。但新婚之夜，红杏被退回家来，理由是她已不是处女——婚床的白被单上“啥也没有”，没有表明处女的血迹；而平娃的新娘也被张家抢回去。暴怒的平娃兄弟，毒打红杏，逼她供出“罪人”，红杏只是哀哀地哭泣。他们推测这一定是平素与红杏交往较多的明光所为。红杏的沉默被视为默认。平娃兄弟立刻霍霍磨刀，扬言杀死明光，并终于残酷地将明光砍杀在路口。调查变成了对犯罪动机是否属实的认证。大部分证人都认为明光与红杏确乎不清白，但他们的叙述混乱，语焉不详。实际上，没有一个人能提供确凿的证据，他们只是看不惯明光作为一个小学教师的作为，认为他不是个好庄稼人；而且对红杏总是与明光的未婚妻永芳结伴“泡”在明光那里颇多微辞。甚至有人认为，“一个教书的”就是低人一等，死不足惜。但在调查中，渐渐清晰的，是明光其人。他自幼丧父，母亲带弟妹改嫁，只有他和老奶奶相依为命；他和曾来此的下乡知青学到文化，并成了民办教师。这使明光不同于村人，他订了一些杂志（而吸引红杏的正是这些《大众电影》一类的杂志），他写诗。在调查中，红杏断然“翻供”，否认她与明光有染。可她显然已神经失常。不久，红杏走出村外，投河自尽。她的母亲——一个守寡多年养大孩子的母亲，绝望地想救救自己的两个儿子，但调查员拒绝给她饭食，使老人欲哭无泪。

在调查中，一个更为惊人的事实被揭露出来：明光被杀，事实上，是一件事先张扬的谋杀案。平娃兄弟清晨当众霍霍磨刀，并坐痛饮，在早点铺中

张扬自己的杀人意图；与其说意在杀人，不如说意在威胁。这是此地一个不成文的“风俗”：蒙羞受辱的家庭应由父兄出面，扬言杀死“奸夫”；再由村里有威望的人出面，将他们“拿下”，缴下凶器，捆绑关押数天。这便算是恢复了这个家庭的名誉。但此时，村里已没有民兵，村长虽被叫来，但他不以为然，只是把平娃兄弟的刀“下了”，“咋也没咋”，就“叫他们家去了”。这使平娃兄弟真正蒙受了耻辱。他们认为这种作法是“以为他们不敢干”，他们只能“真杀”。此时，除了明光之外，村里对此事已无人不知，但由于偶然，更由于人们微妙的幸灾乐祸、看热闹的心理，竟没有一个人真正通知明光，而老奶奶几乎半聋、半瞎了。前往学校的路上，明光到了永芳家，知情的永芳竟对明光与红杏的事信而不疑，因此也未对明光说清。一路上，围观的人群，注视着明光，对他大喊大叫，但没有一个人告诉他真相。直到平娃兄弟提着斧头、柴刀杀气腾腾地走来，明光仍一无所知。红杏奔来，绝望地让明光快跑，想拦住她疯狂的哥哥，但一切已太晚了。明光很快倒在柴刀、利斧之下，睁着恐怖无辜的眼睛。村长也到迟了，只听到了明光最后的话：“大叔，他们把我杀……了。”

平娃、狗娃兄弟的罪行确认无疑。平娃被判死刑，狗娃判无期徒刑。他们不服上诉，被驳回。死刑被执行。临刑前，平娃对母亲喊出的话是：“买化肥的钱在炕席底下，不够你再借点儿！”

调查员离村之前，发现曾是明光小学校的破庙，被订为国家重点保护文物，可孩子们失去了老师，不能再上学了。调查员惆怅地离开了这贫穷的村庄。

【鉴赏】

青年女导演李少红的影片《血色清晨》，取材自拉美魔幻现实主义大师加西亚·马尔科斯的小说《一件事先张扬的谋杀案》，这部影片无疑是90年代中国影坛的一部现实主义力作。事实上，加西亚·马尔科斯的故事仅仅为李少红提供了一个借口，一个别致而独特的事件依托来重现并改写80年代“文明与愚昧”的经典命题；影片的核心事件“一件事先张扬的谋杀案”，不再是一种魔幻，一种荒诞不经的偶合与残忍，而正是一场至为残忍的愚昧对文明的虐杀。影片中的受害者李明光，是这一锁闭、贫穷、荒芜小村中唯一的民办小学教师，是这里愚昧生存状态中唯一的一线光明，唯一一扇洞向外部世界的狭小而残缺的窗口，唯一一个对文明朦胧的向往者。因其如此，他“命定”地、而不是如原作中那样偶然地成为“一件事先张扬的谋杀案”的牺牲品，成为愚昧而巨大的毁灭力量的施暴对象。于是，当红杏（另一个纯真、美丽的献祭品）未曾交出她身为处女的证据时，明光便成了绝无仅有的嫌疑犯、罪人。毋需指控或起拆，愚昧传统的生存逻辑自身已然完成了它全部审判程序。愚昧终于虐杀了文明，黑暗吞没了这线细小的光与希望。

然而，在《血色清晨》的意义网络中，对这一“谋杀案”的呈现远非如此的单纯或直露。圆睁着恐怖、困惑、无辜的双眼倒在利斧下的明光，确乎

是愚昧、传统势力的牺牲品，但不仅如此。从另一个角度上，明光亦因传统、愚昧生存方式的解体而丧生。尽管他“命定”地被指认为这一无端悲剧中唯一的罪人，但是，在本文的叙境中，他并非必然将他的血淌尽在那贫瘠的土地上。只是因为一连串相关仪式的未能完成或遭到破坏，明光才会悲惨地死去。影片中遭到破坏的仪式以红杏的新婚之夜为开端。其中古老的婚俗，因新娘处女的证据亦即丈夫初夜权的印证——白被单上的血迹既告阙如而崩溃。在愚昧的逻辑中这只能意味着少女的失贞。接下来的仪式是发现实有的或虚构的“奸夫”，而后则是雪耻复仇。退亲行为决定必须去雪耻的是新娘的家人。但在传统的、有效的社会体制中，它只是一场执刀叫骂，然而将被有效而体面地制止。因此这与其说是愚昧、野蛮与残忍，不如说只是维系古老生存的一个仪式，一项不无表演色彩的程序，一个因事先张扬而不必发生的谋杀案。充其量它只是一个陋俗，一个其势汹汹、却不必血刃的闹剧。然而，现实社会的变化，传统文化的解体，权力结构的更迭，再次造成了仪式未能完成。因此李平娃、李狗娃兄弟为了雪耻，只能“真干”，能洗净耻辱的，只有明光的鲜血。“一件事先张扬的谋杀案”便具有了双重意义：明光是传统愚昧文化的献祭，同时又是传统社会解体所必需的代价。事实上，这桩“谋杀案”的双重意义在影片的片头段落已然清晰地呈现出来；环绕着清晨破败的古庙——今日的乡村小学、一个长长的运动镜头，依次呈现出这一别具意味的特定空间。似乎是古老文化和现代文明的结合部；然而，尽管喧闹的孩子们给这古旧的空间添加了几分活力和动感，但衣衫破旧的小学生仍不可能掩饰古庙（传统文化的指称）的衰败：运动镜头滞重而细腻地呈现出无头的佛像，巨大而残破的古钟，已然看不清铭文的石碑，朽坏的殿堂；直到一声叫喊：“不好了，李老师被杀了！”，孩子们纷纷奔出，这座废弃的并将自此再次被弃的古庙才更显出它的荒芜、破败。

在《血色清晨》的意义网络中，最为重要的人物，并非明光、红杏、平娃狗娃兄弟，而是新郎张强国。和原作不同，故事中的新郎不再是出身显赫而神秘莫测的外乡人，在影片所呈现的元社会中，张强国作为一个引人瞩目的特殊人物，是一个曾经外出又回到小村的、“见过大世面的”农村青年。他“出外打工，赚了大钱”，与其说他因此而成了现代文明的代表，不如更为准确、直白地说，此行只是使他成了现代社会唯一的权杖、动力和润滑剂即金钱的执掌者。这个“尝过城里女人滋味”的男人在金钱的支持下做出了他的价值判断：“找老婆还得咱乡下女人”。这判断的潜台词里已明确地包含了对贞洁的苛求。在金钱魔杖的点化下，一个古老的典仪必须被复活、被完成：洁白的被单上，必须点染上处女殷红的血迹。这与其说是古老典仪的要求，不如说是千金一掷的奢侈。尽管在古老的社会结构中，婚嫁始终是一种以女人为中介物的交换、“流通”行为；但在《血色清晨》的叙境中，古老婚俗的启用，却明确地具有了一种“商检”性质，是对“价有所值”的确认。失贞意味着贖品。是张强国袋里的金钱，使他实际上成了这一历史断裂

处正在即位的“新神”。是他无所不在的精明与自信，使得年长的李平娃无地自容，在百感交集中反复地称张强国为“哥”、“大哥”；也是他在自己的婚礼上为乡亲们请来的戏班子，用百元大钞钉成双喜字样，并以此捐资村里办学，显而易见，在此张强国接替了传统文化中尊者的角色，开始行使特定的权力功能。清晨的惨案与血污，事实上，是以张强国为元凶的。于是，这桩谋杀案与其说是愚昧对文明的戕害，黑暗对光明的肆虐，不如说是现代生活中司空见惯的、金钱之手所书写的罪恶。

而平娃兄弟、尤其是平娃的复仇行动，与其说是一场“单纯”的典仪，为了家族的荣誉与体面，不如说有着更为真实与利益的动机。作为对原作的重要改编之一，这场以张强国为间接但唯一导演的清晨血案，其前史却是他直接导演的一笔至为“划算”的买卖：不出彩礼娶到红杏，同时嫁出或者不如说是甩掉自己病残的姐姐秀娥。于是，这场嫁娶采取了最为原始的婚姻形式：换头亲。尽管木讷的李平娃也一眼看穿了这无疑是一场极不平等的“交易”，但这却是他这个36岁、一贫如洗的汉子唯一一个得到女人的机会，这样他才能过上一份庄户人无甚奢望的生活，才有可能了却含辛茹苦、多年守寡的母亲的心愿。事实上，当村口土岗上，两支迎亲、送亲的队伍交错而过、喜乐齐鸣时，场景中确乎充满了别一番喜庆。但是，一如“换头亲”所蕴含的原始婚姻的意义：一旦红杏被验明为“贗品”并遭退亲，秀娥势必被抢回。喜融融的亲上加亲的表象即刻破碎，买卖、交易的内容暴露无遗。于是，平娃仍可拥有秀娥，但必需是“拿钱来领人！”这显然是全无希望的。因此，臆测中的“恶棍”明光的罪行不仅在于夺去了红杏的贞操、玷污了李家的声誉，更重要的在于，他的“行为”毁灭了平娃一家全部微末而寒酸的希望与未来。明光之死，因之已不只是典仪的颓坏所造成的悲剧，而且是与贫穷相伴生的绝望、愚昧制造的暴行。

和原作一样，影片选取了回溯或曰时空交错式的叙事结构。但与原作不同，不是一个友人数十年后的追忆，而是惨案发生后立刻开始的刑事案调查。于是，调查员的行动构成了影片中的现实行为线。但事实上，关于这桩案件并不存在着任何谜团或疑点：因为它不仅是事先张扬的，而且是在众目睽睽下完成的。凶杀确认无疑，凶手确认无疑。于是，调查的重点便转移为对犯罪动机的确认。而动机同样昭然若揭：雪耻复仇。事实上，调查的重点围绕犯罪动机是否真切，即红杏、明光间是否存有“奸情”。而在对这一悬疑的调查，创作者成功地组织起一个多义而丰满的现实乡村生活画卷，一幅远非明媚动人的现实主义景观。对于影片的叙事而言，这正是一场极为成功而深刻的调查。它所揭示出当然并非隐秘或“奸情”，而是明光悲剧更为深刻的社会成因。事实上，正是诸“证人”的证词与他们指认明光、红杏有罪的方式，使《血色清晨》较之80年代的同类影片更为深刻地再现了“文明与愚昧冲突”主题。诸多证词表明，村子里的人们以或兴味盎然、或漠不关心的态度接受了对明光“有罪”的指认，因为他独有的身份、爱好与稍有差异的

生活方式确定了他是村中的异类。而作为本文一个极为有趣的修辞方式，叙事人在查询证人、确认犯罪动机的大组合段中，进行了声画错位的处理：在多数证人言之凿凿的证词间，出现的是几不相干的画面，而这些场景都以声称目击者的证人之缺席为前提；而与展现真实场景的自然光效不同，呈现证人陈述的场景则在内景、人工光的阴影之中。这与其说是提供并展现证词，不如说是以声画错位的方式揭示着一种极为深刻而潜在的悲剧冲突；这与其说是一种无耻的伪证，不如说是一类偏见的共识，一次关于愚昧的曝光，某种集体潜意识的呈现。

影片有着一个别具匠心的结局。当这一大悲剧终于“大功告成”：明光丧生利斧之下，红杏投水身亡，李平娃被处死刑，李狗娃终生监禁，刑事调查员无奈而痛苦地离去之时，他在昔日明光的小学校/古庙前慢下了脚步。失去了孩子们活力的古庙此时更为破败、空寂，几个已然失学的孩子在附近徘徊。而两个陌生人正将一块崭新的木牌钉在庙门旁，上面书写着“静慧寺国家二级保护文物”。犹如一声凄婉而哀伤的拖腔，回声般地暗示着一个悲剧中悲剧：这里不再是一个虽寒酸无奈、但毕竟生机勃勃的校舍，而是一个死亡文化的遗迹：文物。这是双重毁灭的印证：诡计多端的历史之手在扑灭了文化、文明之使的微光的同时，断裂了一个悠长丰满的历史与传统。文化的文物化，或许也可以名之为一种“进步”，但它同时索求着超值代价。

影片主要展现调查员的查证过程，以一个外来者的视点，缓慢、细腻甚至冗长地展现着谋杀案的前史与后果，直到推出了影片的“高潮戏”：一件事先张扬的谋杀案。在影片的叙事结构中，这已是全然不复悬念的叙事行为；但在这一完整的顺时叙事组合段中，全知视点张弛得当地组织起令人窒息而悚然的戏剧张力。这无疑是全片充满残酷诗意的华彩乐段。在《血色清晨》中，明光之死是沉滞而又变迁中的社会，坍塌或被改写的权力、信念体系，以及愚昧的、“无主名、无意识杀人团”共谋的必然。正是在这一段落中，叙事人以不动声色的冷静，勾勒着鲁迅先生所谓的“麻木的国民灵魂”。叙事人所着力表现的，是村民们的“群像”。是他们如何以典型的“看客”心态，在旁观、默许甚至怂恿着平娃兄弟对明光的谋杀。高速摄影呈现出的凶杀场景将其中的残忍、野蛮与荒诞推到了人们所能承受的极限。而在这一镜头段落的最后时刻，明光对来的太晚的村长说出了他的“遗言”：“大叔，他们……把我杀……了。”极为精当而别具匠心地，明光的“遗言”是一个陈述句。他在生命的最后时刻，向人们陈述了一个已然发生在他身上的事实。与其说他是向人们陈述，不如说他是让自己相信：因为这一切对他来说，是如此的不可能，如此的荒诞不经、耸人听闻。他无法相信或明白。他也不再需要相信或明白：在他的语声断掉的时刻，他已蜷缩着身躯，倒在自己的鲜血之中，圆睁着一双无辜、恐怖、要求解答的眼睛。

老中国的历史景观与当代中国的现实主义画卷，在以加西亚·马尔克斯小说为素材的影片《血色清晨》中成功的缝合在一起。不仅是历史的控诉或

现实的曝光，而是历史叉路口文化与现实的两难处境。退路已然隐没，前景尚未明了。李少红便如是以《血色清晨》给 1990 年的中国留下了一部令人难忘的影片，留下了一份历史的、冰川擦痕式的社会档案。

（戴锦华）

亨利和琼

Henry and June

1990 彩色片 140 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：菲利普·考夫曼

编剧：菲利普·考夫曼 罗丝·考夫曼

（根据安奈丝·宁的日记和亨利·米勒的自传体小说改编）

摄影：菲利普·鲁斯洛

主要演员：弗雷德·沃德（饰亨利·米勒）

乌玛·瑟曼（饰琼·米勒）

玛丽娅·德·米迪罗斯（饰安奈丝·宁）

理查德·伊·格兰特（饰雨果·吉勒）

【剧情简介】

1931年，巴黎。安奈丝·宁和丈夫雨果·吉勒来到巴黎度夏。安奈丝是位作家，雨果是位银行家，两人住在一所公寓里。一个偶然的的机会，在公寓的衣橱中，安奈丝发现了密藏的一些色情照片。她一张张地翻阅，并开始意识到自己内心深处的秘密，即对情欲的渴望和追求。

雨果希望带妻子安去会见自己在巴黎的朋友，但安对丈夫的朋友不感兴趣，甚至感到厌烦，拒绝前往。雨果非常生气，只好独自开车前去赴会。但当雨果把热情奔放、无拘无束、友好健谈的亨利·米勒请到家中共进午餐时，安却对这位其貌不扬、秃顶长脸的作家发生了很大的兴趣。饭后，两人在书房里亲切交谈，甚是投机。亨利顺手从书架上抽出一张日本浮世绘画片观看。安羞涩地低下头，两人相对一笑，心有灵犀一点通。

雨果开车送安到亨利家中。安给亨利带去一架打字机，便于亨利写作。亨利寄居在朋友奥斯本破旧肮脏的公寓阁楼上。她走到亨利的居室，敲门，无人答应，门未锁，她推门进屋，把打字机放在书桌上，发现上面有亨利的书稿，抬头又看见墙壁上布满各种纸条，纸条上方贴着一张大幅照片。照片上的女人美艳动人，给安留下深刻的印象。她走到室外，推开另一居室的房门，窘迫地发现一群青年男女赤身露体地在一张大床上群宿。她赶忙退出。

安终于在附近一个下等娱乐场所里找到亨利。亨利正在观看一部地下影片，片中的女主角是他的妻子琼。安招呼亨利，却意外地发现他在哭泣，原来影片勾起他对妻子的怀念。

两人走出影院，来到一家简陋酒吧。亨利向安介绍了自己与妻子琼相识的经过。琼是一个极具魅力但又难以捉摸的女性。当亨利初次和她相遇时，她只不过是一个舞女。琼告诉亨利她过去一些很疯狂的事情。琼说自己曾有

一个也叫琼的同性恋情人和一个神秘的捐助人波普。后来，一个老色鬼主动出钱供琼和亨利在巴黎生活。亨利迷恋写作，终于成为一位著名作家。但他继续被琼那不可捉摸的性格和谎言所折磨，感到十分苦恼。

两人从酒吧出来，安给了亨利一些法郎，亨利走进一家妓院。安看见一个男子在不远处注视着她，一害怕也跟了进去，正好看见亨利跟一个几乎赤身裸体貌似琼的美艳妓女上楼。

不久，琼来到巴黎，恢复了她与亨利为情欲所支配的关系。亨利带妻子琼到安家中做客，并把琼介绍给安。雨果和安款待了亨利夫妇。从此，两家成为好友，一起郊游，一起喜乐，一起看电影，生活丰富多彩。

安成了亨利的情人，也成了琼的“恋人”。琼控制了安的感情，向她传授色情经验。但琼对亨利的写作才能始终抱有怀疑。一天，三人一起阅读亨利的书稿。琼发现亨利在书中以她作模特儿，并把她描绘成一个诡计多端、固执任性的小妓女。她愤怒地斥责亨利利用她，骂他行为卑鄙，一怒之下，离他而去。安追了出去，试图给以安慰，两人热情地拥抱着。琼带安到一家女同性恋酒吧，边饮酒边跳舞。舞间，琼送给安一个手镯并疯狂地亲吻安，安成了琼的同性恋情人。当琼离开时，她交待安要好好照顾亨利。亨利和安都爱上了琼，安也开始撰写关于琼的书。

一天，亨利和安到酒吧跳舞，雨果也在场。安走进舞池，跳了一场性感的独舞。亨利受到诱惑，随安到舞台后面，两人首次发生了性关系。此后他们在不同场合多次发生过疯狂的肉体关系。

在一次家庭聚会上，亨利将安介绍给自己文艺圈子里的朋友——魔术师、杂技演员、摄影师和诗人。聚会上，魔术师即兴表演小魔术，杂技演员表演柔术，摄影师尽情摄影，大家兴高采烈，欢声笑语充满了聚会的空间。

在一次街头的狂欢活动中，安边走边看，被人群的欢乐气氛和色情氛围所感染，不知不觉地随着一头黑熊来到一个铁栅栏外，看见里面有两个女人在裸体跳舞。突然，一个戴面具的男子袭击了她，对她强行施暴，而在这一过程中，她却意外地得到了前所未有的快感。

安从亨利和琼那里学到的东西影响了她和丈夫雨果的生活和关系。为了帮助雨果掌握色情知识，安把丈夫带到亨利常去的妓院。他们出钱让两个漂亮的妓女当着他们夫妇的面抚摸、拥抱、接吻、做爱，来体验一下变态的肉欲享受。

亨利在自己简陋的斗室里完成了《北回归线》一书的写作。他骑着一辆破旧自行车冒雨把书稿带给安，让她先睹为快。安身穿诱人的黑色网状连衣裙倚窗而立，亨利一见欲火中烧，迫不及地上床，与安滚在一起。这时，雨果突然回家，安发现后用热烈的亲吻将雨果引开，好让亨利有时间穿衣离去。当安和雨果躺在床上阅读亨利送来的书稿时，亨利正企图悄悄离去，但被雨果看见。雨果邀他一起阅读书稿，赞扬说：“你写得太好了，我非常喜欢。”

当琼再次回到亨利身边时，亨利正在家中为出版《北回归线》一书与出版商杰克商谈。出版商只肯将赢利的5%给亨利，引起琼的不满。当客人与出版商离开后，亨利、琼、安发生了一场“三角”争吵。亨利勃然大怒。琼一气之下，回到阁楼哭泣。安上楼进行抚慰，琼把安带上床，像一对“恋人”那样，尽情地享受着同性恋关系所带来的快感。但当琼发现安一直是亨利的情人时，非常气愤。骂安是婊子，将安赶走。安来到亨利床边。接着，琼也来到亨利房间里，将他们的手稿抛向空中，然后气冲冲地再次夺门而去。

安将自己的手稿整理好，宣称她在文学创作上享有自主权。她告别了亨利，和雨果一起开车离去。亨利骑车尾随其后，装出一副若无其事的样子，然后拐入一条胡同。

【鉴赏】

本片是美国电影协会主席杰克·瓦伦蒂1990年9月宣布取消X级并增加NC—17级（17岁以下儿童不宜）以后第一部定为NC—17级的美国影片。从这一意义上来说，这部影片在美国电影史上占有一定地位。

这是一部传记体影片，片中人物均以真名真姓出现，结尾时交待了他们真实的情况或去向。

亨利·米勒（1891—1980）是一位美国作家，在从事写作之前曾干过清洁工等卑微的工作，也曾继承父业做过裁缝。1917年，他娶了较他年长的钢琴教师毕阿特丽丝·威肯斯为妻，两人育有一女。婚后第六年，他在舞厅里邂逅琼。琼美艳绝伦，充满淫欲，令亨利迷恋不已。毕阿特丽丝发现他们的恋情后将亨利逐出家门，而亨利却顺水推舟再娶琼为妻，并开始写作。不过，起初不太顺利，没有人喜欢他的作品。后来两人筹到一笔钱前往巴黎。在巴黎的艺术氛围里，亨利继续写作，逐渐有了名气。1931年冬，他结识了安奈丝·宁。他的代表作《北回归线》（1934）便是与安热恋后的成果。影片里出现了这部书名的特写镜头。直到1977年安去世，他们一直保持着亲密的关系。他的作品由于性爱描写过于露骨，在60年代遭英、美两国禁刊而改在法国出版。从他的私生活来看，真是人如其文，在1934年与琼离婚后，又有过三任妻子。

安奈丝·宁（1903—1977）生于巴黎，从小便热爱写作。父亲是位作曲家，母亲是歌手。后来父亲抛弃了他们，母亲带着她和两个哥哥前往纽约谋生。安奈丝20岁时嫁给了银行家雨果·吉勒。两年后，雨果调往巴黎，她随同前往，重返出生地，因而结识了亨利。她一生写过许多小说，但最受瞩目的却是她的日记。我们在影片里看见她在和亨利做爱的间歇整理这些日记。安奈丝去世后出版的日记专集描绘了她对亨利和琼的强烈依恋，成为本片剧本的主要依据。

像许多传记片一样，影片结束后打出字幕，交待了片中主要人物的情况或去向：“安奈丝·宁希望在最后一个幸存者死亡后才将他们的故事公诸于众——雨果。”

“雨果成为一位电影导演。他的短片现存纽约现代艺术博物馆。”

“在安奈丝·宁的支持下，《北回归线》一书于1934年出版。这本书在所有讲英语的国家里遭禁长达27年之久。”

“安奈丝·宁和亨利·米勒成为终生好友并互相支持。两人均写了不少有关琼的书籍。”

“琼成为纽约皇后区的一位社会福利工作者。”

本片是导演考夫曼自《沉重浮生》之后又一部致力于反映人的情感和情欲的影片，描写了一个作家情欲的觉醒。影片刻画了一个才华横溢、不拘小节、不落俗套的男子，一个娴静美貌、情欲强烈的女子和一个引人注目、情欲反常、艳丽动人的女人。他们是亨利、安奈丝和琼。安奈丝是影片的核心人物，整个故事围绕她展开。影片一开始就出现了安奈丝的可爱形象——一个典型的清纯少女形象。她是那样的甜美、动人、纯洁、可爱，人们无法把她与“情欲强烈”、“性欲旺盛”联系在一起。但是，这种外表的纯美和内在的情欲在安奈丝身上却统一了起来。导演通过对这一形象的刻画使观众相信，性爱是生活里不可缺少的一个重要组成部分。安是偶然在公寓的衣橱里发现一些密藏的色情照片。这是在夫妻正常的性生活以外安首次接触到挑逗性很强的色情材料。这些材料把安潜意识里对非正常的性要求这种强烈愿望调动起来，使我们预感到安的“性觉醒”从此会益发不可收拾。接着，在一次书斋交谈中，亨利看到安珍藏的日本浮世绘画片里章鱼与裸女纠缠作爱的情景，尽管一闪而过，却预示着两人未来情欲的疯狂。

疯狂的情欲是本片描述的重点。弗洛伊德认为，爱欲尽管有其生理基础，但它本身也是一种心理的趋向。在他看来，个体具有两种情感，其一是温柔的爱恋；其二是肉欲的冲动。弗洛伊德爱欲论集中概括了精神分析学的基本观点。西方马克思主义者马尔库塞指出，弗洛伊德关于爱欲的论述，无疑揭示了现代西方病态社会的诸多问题。不少西方电影艺术家往往把情欲作为自己创作的主题。这部影片对情欲的描绘既是疯狂的、变态的，又是现实的、可信的。情欲使亨利和琼结为夫妻，情欲使亨利和安情意缠绵，情欲使琼和安共尝同性恋禁果，情欲使雨果对安深深迷恋。影片充满裸体和色情镜头，对正常和反常情欲的描绘均通过画面展现在观众眼前，给观众以强烈的性刺激。如亨利和安在不同场合多次发生狂热的性关系，琼向安传授色情经验并与安上床，安和雨果在妓院出钱让妓女进行做爱表演，安遭强暴却获得意外快感，等等。影片如实地描写了安奈丝最令人作呕的思想以及她对性解放理想主义的诠释。

亨利和安志趣相投，两人均迷恋写作，沉溺情欲，琼是两人笔下的模特儿，又是两人情欲的对象，但从表象看，亨利和安又截然不同。亨利秃顶长脸，其貌不扬，谈吐粗俗，一个活脱脱的美国佬形象，而娇小纤弱的安则给描绘成一个娴静美貌的欧洲淑女。影片里，安通过画外音道出了自己的心声，“他就像我”。“像”在哪里，影片没有明说。显然“像”在他们共同对文

学的迷恋和性欲的渴求。

琼这个角色在影片里是情欲的化身，占有特殊地位。琼首次出现在一张照片里，给安留下深刻的印象，接着又出现在地下影片中，令亨利哀伤。两次出现给观众留下一个妖艳女子的形象。琼在影片里像幽灵一样突然展现在观众面前，又像幽灵一样从观众眼前消失，就像影片的淡入淡出，给人以神秘莫测之感，而她的每次出现既强化了三人的情欲，又深化了三者的矛盾。

雨果对安的迷恋简直达到痴呆的程度，只要安提出要求，他都照办。出于一种阴暗的心理和嫉妒的本能，安要求雨果在和她做爱时把她想象成琼，他照办了。为了向他传授色情经验，安把他带到妓院，让他观看妓女做爱表演，他接受了。在影片里，雨果是个可爱又可怜的角色，实际上成为亨利、安、琼三角恋爱把戏中亨利或琼的替身，当然是安幻想中的替身。

本片在美国受到冷遇，票房价值也不高。《洛杉矶时报》1990年10月4日发表了一篇文章评论道：“考夫曼在女演员玛丽娅·德·米迪罗斯身上发现了与青年时代的安奈丝十分相像的地方。安的形象比她的表演更加令人难忘。她具有可爱的少女气质，像青年时代的丽莲·吉许，但缺乏丽莲·吉许的刚柔相济和精明能干。影片中她扮演的安奈丝变成了漂亮的先锋派广告女郎。另一方面，弗雷德·沃德扮演的亨利却是一个迟钝、直率、一半似匪徒一半像丑角的男子。他喜欢安奈丝脆弱的美。他们相反相成，组成一对情人。如果安是内层空间，亨利就是外层空间。安像美国化的欧洲太太，亨利则像欧化的美国人。”

尽管本片在美国不受欢迎，在法国却得到较高的评价。这只能从欧美文化背景的不同和审美观点的差异中去寻找答案。60年代，瑞典、意大利、法国影片进入美国，这些严肃影片改变了传统的好莱坞式的叙事结构，出现许多潜意识的梦幻和复杂的闪回镜头。当看完一部英格玛·伯格曼的影片之后，人们会争论哪部分是梦幻，哪部分是真实（在本片中观众也会提出同样的问题），整部影片又到底说明了什么？在性的方面，欧洲影片也比好莱坞影片更少约束，更多暴露。艺术片的爱好者从中既能在精神上受到启迪，又能在感官上得到刺激。一时间（越南战争年代），好莱坞导演纷纷拍摄欧洲风格的影片。然而，这只不过是美国又一次涉猎极端的样式而已。很快，随着《星球大战》等影片的出现，好莱坞又去迎合那些永恒的青少年观众了。本片作为一部个人风格化的、摄影优美并具有诗情画意的欧洲风格影片不受美国观众的欢迎而受法国观众青睐就不足为奇了。

（王瑞）

希望之旅

Journey of Hope

1990 彩色片 110 分钟

瑞士康多尔影片公司摄制

导演：泽维尔·科勒

编剧：泽维尔·科勒 费里代·吉切科卢

摄影：埃勒梅尔·拉加利

主要演员：内吉·梅廷·乔巴诺卢（饰哈伊达尔）

纳尔·斯雷尔（饰梅尔耶姆）

埃明·西瓦斯（饰梅赫梅特·阿利）

本片获 1990 年瑞士洛迦诺电影节铜豹奖；1991 年美国影艺学院最佳外语片奖

【剧情简介】

土耳其东南部一个荒僻的小村庄正在举行送亲聚餐会。35 岁的农民哈伊达尔与即将移居瑞士的堂兄弟塞梅尔话别。他一边嘱咐堂兄弟尽早回信以报平安，一边打听如何去瑞士的途径。突然，大女儿法特玛慌慌张张地跑来告知：男孩子们去追火车了。哈伊达尔夫妇及其他村民心急火燎地向铁路奔去。

五六个男孩跳上铁轨，匍匐在地，迎候呼啸而来的火车。眼看火车逼近，其他孩子纷纷跳下铁轨。惟有哈伊达尔七岁的儿子梅赫梅特·阿利依然纹丝不动，不管大孩子如何生拉硬拽也不下来。火车飞驰而过，小阿利竟安然无恙，着实让人心惊肉跳，余悸难消。

不久，哈伊达尔收到塞梅尔寄来的明信片，上面写着：“亲爱的哈伊达尔，我们已安全到达。马斯洛姆和妻子找到了工作，我们还需等待。这儿确实是天堂……一旦越过山峦，事事美好。愿上帝与你同在！”这一番颇具诱惑力的话令哈伊达尔怦然心动。晚上，他与妻子梅尔耶姆商量，夫妻俩也去瑞士碰碰运气。面对自己的大小七个孩子，梅尔耶姆顾虑重重，表示要么带上孩子一起走，要么干脆不走。年老的父亲也不赞同儿子的想法，认为他不切实际，背井离乡去别国，人生地不熟，如何生存？他告诫儿子：即使野草也有根茎。但是，哈伊达尔主意已定，根本听不进父亲的好言相劝。他变卖了所有的家产，包括牲畜和土地，才勉强凑够他与妻子昂贵的“护照”及旅行费用。为了让哪怕是一个孩子能有机会读书，接受教育，他们又咬咬牙，决定带上机灵、大胆的儿子阿利，其余的六个孩子则交给父母照管。

哈伊达尔一家三口终于踏上了去瑞士的艰难旅程。他们乘车来到了伊斯坦布尔。“联络人”悄悄将他们藏于货物集装箱内，由吊车送至一艘货轮，

偷渡到意大利的那不勒斯。经过与一位司机讨价还价后，他们搭上了前往瑞士的运输车。一路上，哈伊达尔夫妇及其儿子阿利与司机拉姆泽克服语言上的障碍，连比带划地介绍各自的家庭。他们一起吃饭，一起拍照留念，关系融洽。小阿利更是兴高采烈，满怀憧憬地将自己和父母与瑞士人划上了等号。不料，在货车过境时，受到瑞士边警的盘查，哈伊达尔因持假护照，被遣送回米兰。他们又不得不去找走私团伙，寻求去瑞士的途径。走私网头目认钱不认人，冷酷无情地向他们索要高额酬金。哈伊达尔倾其所有，甚至抵押上妻子的首饰，还是不能付清。幸亏一好心人（也是移民）慷慨解囊，他们才获准和其他十几名逃亡者一起，坐车进入山区；然后再由向导带领上山，趁深夜越境。

走私团伙雇用的向导马西穆见暴风雪即将来临，深知上山等于自杀，执意不肯带领这批土耳其人（包括几名妇女和年幼的阿利）去冒险，被两个恶徒毒打一顿，昏死过去。没有向导带路，在恶劣的气候下翻山越岭，其后果不堪设想。但这些逃亡者已经别无选择，只能抱着一线希望，听从走私团伙留下的话：上山是意大利，下山即瑞士。他们扶弱携幼，越艰险，闯难关，终于在夜幕降临时登上一座山巅。

这里完全是一个冰雪世界。凛冽的寒风裹着飞雪，刮得人睁不开眼，吹得人透心冰凉，瑟瑟发抖，随时都有冻僵的危险。他们连滚带滑地向一个瑞士的边境哨所靠近，正准备越境时，不幸被灵敏的军犬发现。军犬的狂吠与穷追不舍使他们惊恐万分，不顾一切地向下逃命。哈伊达尔父子与其他人失去了联系。他俩在昏天黑地的风雪中不停地奔跑，小阿利终因年幼体衰，扑倒在地，再也走不动了。父亲丢弃衣箱行李，背起儿子，继续深一脚、浅一脚地向前迈进。梅尔耶姆虽在奔逃中腿部受伤，但在几个同伴的搀扶帮助下，成功地越过边境，向一座小镇的瑞士当局求救、投降。瑞士方面一边安顿他们住下休息，给他们治病治伤，一边立即派出人力，去营救走失的其他越境者。

哈伊达尔在茫茫风雪中完全迷失了方向。他抱着生命垂危的儿子，叫天天不应，呼地地不灵，漫天的风雪吞没了他那绝望的呼号。他已精疲力尽，无法到达安全地点。翌晨，哈伊达尔怀抱阿利，跌跌撞撞地来到一公路旁，被瑞士人救起，送往医院。但为时已晚，小阿利再也没有睁开那双天真活泼、充满向往的眼睛。

依照瑞士的法律，哈伊达尔对儿子的死亡负有责任；而且，为了查清他们越境的真相，瑞士当局监禁了哈伊达尔。梅尔耶姆仍在养伤。他们将长期遭受丧子的痛苦煎熬。

【鉴赏】

影片《希望之旅》的故事背景，出自1988年一条长约八行的报纸新闻。导演泽维尔·科勒看了报道后，深受震动。强烈的创作欲望和责任感促使他下定决心，要为少数民族讲话，将这一真实事件搬上银幕。他千里迢迢地赶

到土耳其的安纳托利亚，面见新闻报道中的家庭，请求合作。痛苦的往事不堪回首，这家人允许他利用报道，但拒绝参与其他。这样一来，反而使科勒可以放开手脚，大刀阔斧地制作一部真正的故事片。他以此为基础，对移民问题进行了大量的调查。联合国有关组织也向他提供了走私集团在各欧洲国家残酷掠夺穷苦百姓的翔实材料。一年以后，科勒和土耳其作家费里代·吉切科卢合作的剧本《希望之旅》便开始投入拍摄。

影片拍成后，于1990年在瑞士洛迦诺电影节上首映时即得到好评，获铜豹奖。但该片公映时，却引起了争议。影评界普遍持赞赏态度，认为影片结构精巧，主题鲜明，内容严肃，富有政治含义和环境意识：它尖锐地涉及日益增长的难民问题、欧洲海关关卡的崩溃以及贫富之间不断扩大的矛盾。也有人特别是一些右翼分子则表示不满，因为影片对移民的处境给予了极大的同情。这一点在影片结尾部分表现得尤为明显。女医生耐心细致地安抚越境的难民，为他们治病、治伤。一个穿制服的警官迫不及待地要履行公务。于是，俩人发生了争执。女医生以救死扶伤为职责，认为这些是心力交瘁的伤病者，首先需要照顾，不能再受惊吓。她坚持不让任何人前去打扰。女医生的大义凛然迫使警官改变了主意，他在无可奈何的情况下发出怨愤之言：假如人人都想来瑞士，瑞士人又将何处安身？影片在对难民进行人道主义保护和援助的同时，也向人们提出了一个发人深省的问题：难民如潮水般涌来瑞士，瑞士人怎么办？小小瑞士国土显然不堪承受难民潮的重负；而造成移民或难民的主要原因是战争、种族主义和贫穷。本片虽然没有明确表露主人公哈伊达尔一家三口逃难的政治背景，但从人物对白的暗示中可以看出，他们是库尔德人，在哪儿都受欺压，没有人的尊严，没有社会地位，家境贫寒，前途渺茫。影片不仅让人联想起战争特别是海湾战争给人们带来的灾难：有多少人流离颠沛，无处安身，有多少自然资源遭毁灭，生态环境遭破坏；也使人联想起种族主义给世界带来的动荡与不安；南非黑人反抗种族歧视的运动此起彼伏；德国法西斯主义重又抬头；大批逃亡的库尔德人和伊斯兰教什叶派难民在土耳其、伊拉克和伊朗边境被抓……总之，只要战争、种族主义一天不停止，人类生活就一天不得安宁。

导演泽维尔·科勒起初是个舞台演员，后开始从事导演和编剧工作。早期的一次失败促使他潜心研究叙事方法和人物塑造。他努力学习黑泽明尤其是伯格曼的编剧方法，获益匪浅。《希望之旅》采取了传统的戏剧结构形式，按照开端、发展、高潮和结局的进程，依次而又有因果逻辑地展现完整的事件和人物的命运。故事情节简单明了，却不乏令人心急如焚的紧张感；人物塑造真实可信；对白很少，语言朴实却意蕴深刻；画面构图讲究，极富于表现力。它和伯格曼的影片如：《野草莓》、《处女泉》、《第七封印》一样，用旅行作为框架，发展剧情，表现人对美好生活的向往和追求，以及美丑善恶之人生百态。

《希望之旅》对人性问题的触及与探讨可谓直截了当，令人信服。哈伊

达尔这个人物塑造得比较真实，从他身上可以看到老实巴交的农民天真无邪的本性。他不惜倾家荡产，用高价买护照，付旅费，长途跋涉去冒险，为的是自己所深爱的这个家，要让全家过上有尊严的富裕生活。没想到，他一次次地上当受骗，希望也随之一点点地破灭；最后，人财两空，不仅失去了心爱的儿子，自己还成了人家的阶下囚。他付出的代价实在太、太惨痛了。然而，即便如此，哈伊达尔也未必能认识到造成这沉痛教训的根源所在。他单纯而善良的愿望就是与人和睦相处，成为瑞士的朋友。因此，他不会明白：穷人和富人是两个截然不同的世界，两者之间不断分化、日益扩大的差距，根本无法逾越，也无法沟通。

相反，丧尽天良的走私团伙打着“助人者”、“朋友”的幌子，以“天堂”为诱饵，路路设卡，层层索取贫苦农民的血汗钱；一旦油水榨尽，就不管死活地将他们遗弃在渺无人烟的边境线上。影片中有这样一幕：走私团伙像赶牲口似地把难民们赶上一辆小型货车，又突然叫住哈伊达尔，逼迫他在一张预先准备好的合同上签字，让他把以后在瑞士的劳动所得一半归走私团伙，以偿付他私带儿子越境因而惹出麻烦的费用。可以想见，即便哈伊达尔一家顺利地到达瑞士，他们的日子也肯定不会好过。走私团伙这种面带微笑、不择手段地榨取难民钱财的卑劣行径，恐怕与杀人如麻的黑手党没什么两样。影片自始至终对移民的艰难处境和悲惨遭遇寄予同情，而对那些阴险毒辣、毫无人性的社会寄生虫，则给予无情的揭露和鞭挞。这充分体现了影片制作者的人道主义立场。本片的魅力在于：它使观众在不知不觉中忽略了主人公偷渡的非法性，反而对他们产生怜悯之心，为他们焦急不安，与他们同悲共泣。

本片所采用的隐喻和象征手法别出心裁，耐人寻味。在影片开头部分，哈伊达尔与堂兄弟塞梅尔话别时，塞梅尔“过河总是要冒风险”的话音刚落，即传来孩子们奔向火车的消息。五六个孩子卧伏在铁轨之间，要与庞大的火车作一挑战。这里，编者用小孩子卧轨迎车的大胆举动，一方面隐喻土耳其农民（即便是孩子）敢冒风险、敢于挑战的顽强精神，唯有这种胆力，才使他们走上充满艰难险阻的旅程；另一方面则暗示：偷渡、越境犹如卧轨冒险一样，吉凶难卜；或者成功，或者失败，甚至丧命。此外，影片还利用地理上的分界线作为隐喻。只要登上巍峨的山巅，跨过边界，那边就会是个截然不同的理想世界：梦想能够成真，人人可以发财致富。然而，它却像天堂般的无法达到。几个难民踉踉跄跄地靠近一处闪闪发光的高档温泉疗养地，声嘶力竭地喊着，拍打着透明的玻璃围墙，请求庇护。一壮汉从游泳池内探出身子告知：疗养地关门了。这组镜头形象、生动，富有趣味。贫富两个世界用玻璃墙作界线，墙内是温暖舒适的光明世界，墙外是寒冷难熬的黑暗天地。疗养地大门为有钱人敞开，一应俱全的豪华设施供有钱人享用，那是富有者的“天堂”；但对于贫苦人来说，它就像如梦如幻的海市蜃楼，可望而不可即。

另外值得一提的是，《希望之旅》的片头与片尾音乐，为预示、概括及总结影片的主题和基本情绪起到了很好的渲染、烘托作用。在片头部分，悲凉而高昂的管乐配以一望无际的荒漠山丘，一下子把影片那苍凉的基调表现了出来，预示着主人公哈伊达尔一家将要遭受的不幸。影片结尾处，当囚车载着神情悲怆的哈伊达尔一路飞驰时，凄厉的管乐声再次倏然响起，画面与音乐的这一有机结合，突出了主人公此时此刻肝肠寸断的心境，渲染了影片的悲剧气氛。这首尾相应的音乐，撼人心魄，具有很强的艺术感染力。它有助于观赏者领悟：希望之旅最终成了绝望之旅，成了父亲与儿子的死亡之旅。

影片获得成功，还在于演员的出色表演。12岁的小演员埃明·西瓦斯，将一个机灵、勇敢的七岁顽童演得活泼有趣，惹人怜爱。哈伊达尔夫妇的扮演者内吉·梅廷·乔巴诺卢和纳尔·斯雷尔，从外型特征到言行举止，都真实、自然地体现了土耳其农民的性格特点和精神风貌。尤其是乔巴诺卢胡子拉碴、愁眉不展的凄苦相，给人印象深刻，历久难忘。

（倪锦兰）

幽灵

Ghost

1990 彩色片 120 分钟

美国派拉蒙影片公司摄制

导演：杰里·朱克

编剧：布鲁斯·鲁宾

摄影：亚当·格林伯戈

主要演员：帕特里克·史韦兹（饰山姆·韦森）

黛米·穆尔（饰莫莉·詹森）

胡比·戈德伯格（饰奥达）

托尼·格德文（饰加尔）

本片获 1990 年美国影艺学院最佳影片奥斯卡金像奖

【剧情简介】

在纽约，年轻银行家山姆·韦森正帮年轻女雕塑家莫莉·詹森装修房间，布置家俱，为的是给莫莉创造出一个既舒适又便于进行艺术创作的环境。清扫房间时，他们发现了一枚 1898 年的古币，认为这象征着他们的爱情幸福、吉祥。夜晚，这对热恋中的情人就在这所新居内，在《爱的旋律》唱片的伴奏下，卿卿我我、亲亲热热地同床共欢，尽情享受着的柔情蜜意。

翌日，在银行里，山姆的同事、好友加尔·布鲁纳因负债累累，想暗自提取客户的巨额存款，便借故向山姆索要客户的储蓄密码，遭山姆拒绝。当晚，山姆和莫莉外出购买结婚物品，在归途中突遭袭击，一杀手向山姆索要储户的密码本，遭拒绝，山姆被开枪打死。这时，山姆的灵魂离开了他的躯体，不久，一缕五彩缤纷的天堂之光从空而降，但山姆的灵魂不知这天堂之光是来接他升天的，他只是惊魂未定地站在那里注视着莫莉，她正抱着山姆的尸体痛哭。在莫莉的呼救下，过路的人们帮她把山姆的尸体送入医院，而山姆的灵魂也跟随到医院观看对他尸体的抢救。恰巧一位已故老者的亡灵也在医院等待抢救他妻子的结果。那位老者的亡灵对山姆的灵魂说：“你中了枪伤，不可能再重返阳世了。”这时，又一缕天堂之光从空而降，照在抢救山姆尸体的手术台上。那位老者见状便对山姆说：“你很幸运，未被恶鬼拖入地狱，看来你还要暂留人间一段时间去了结阳世的情债。”老者的亡灵还告诉山姆灵魂一个秘密：“你虽已死，但阳间的门窗、墙壁等都阻挡不住你灵魂的出入。”他劝山姆要学会自由出入门窗、墙壁的本领。

山姆的亡灵跟随亲友们到墓地去观看为他举行葬礼。在那里，他看到加尔虽面带悲伤向莫莉表示同情和安慰，但又与隐藏在墓碑后的一位妇女眉目

传情，他初次发现了加尔的伪装面目。葬礼结束后，山姆为了保护莫莉，便跟随她回到住所，向她诉说衷情，无奈阴阳两世相隔，莫莉既看不到山姆的亡灵，也听不到他的话语，他们无法沟通，只有莫莉养的猫能看见山姆的亡灵，但被山姆的亡灵吓跑。此后，山姆的亡灵随时跟在莫莉身旁，护佑着她。

加尔借帮莫莉清理山姆遗物之机，暗将那个储户密码本当作废物装入一鞋盒内准备拿走时，山姆的亡灵十分焦急，意欲阻拦，但都由于阴阳两世相隔，无能为力，所幸莫莉又把那个鞋盒要了回来。加尔一计不成，回到住所后便打电话给杀手罗威里，要他到莫莉的住所去偷那个密码本。当凶手罗威里潜入莫莉的室内翻找密码本时，山姆的灵魂跟踪而至，他用各种方法阻拦罗威里，因阴阳两世相隔，均不见效，于是他便惊动莫莉所养的猫将凶手的面孔抓伤，使凶手仓惶而逃。山姆的亡灵紧追罗威里不舍，跟随他进入地铁车厢。在那里，山姆被一个屈死鬼的亡灵扔出了车厢，因为他不允许山姆来侵占他的地盘。当罗威里步出车厢时，山姆的亡灵也飞出车厢，紧跟凶手返回他的住处。山姆从罗威里打给加尔的电话中得知，是加尔为获得密码本而雇用罗威里杀害他的真相后，他愤怒至极，立即向罗威里挥动拳脚，想狠狠惩罚这个凶手，然而，又苦于阴阳两世相隔，他的拳脚丝毫不能触及凶手的皮肉。

在回来的路上，山姆突然发现一家店铺门口挂有“通灵顾问”的招牌，便入内去求灵媒奥达帮助自己与莫莉沟通，请她转告莫莉要提防加尔和罗威里。奥达起初不肯，但在山姆的纠缠下，她只好依从。山姆跟随奥达去见莫莉。当奥达向莫莉说明来意，并转达了山姆的口信后，莫莉根本不相信人死后还有灵魂。奥达欲走，但被山姆的亡灵拦住，要她继续说服莫莉。奥达不肯，于是他们在莫莉面前发生了激烈的争吵。莫莉十分惊奇，她虽看不见山姆的亡灵，也听不到山姆的声音，但从奥达的话语中确知她是在同山姆争吵。后来山姆的亡灵让奥达对莫莉说：莫莉织的毛衣大了几公分，莫莉的绿色内衣中有她的签名，山姆和莫莉在什么地方照过像，莫莉喜欢唱什么歌……等等。莫莉听后大为吃惊，因为这些事只有山姆才知道，这时她才相信山姆的亡灵确实就在她身旁。接着山姆又让奥达转告莫莉，杀害他的凶手名叫罗威里，要她去报警。

然而，莫莉并不知道罗威里与加尔的关系，她把山姆亡灵托奥达转告她的事统统告诉了加尔。加尔十分紧张，说奥达通灵是荒谬的，并极力阻止莫莉去报警。之后他即暗自去找罗威里，要他立即将奥达杀死灭口。但罗威里不肯，与加尔发生争吵。山姆的亡灵从他们的争吵中得知，他们杀害自己是为了搞到储户的密码本以便提取巨款占为己有时，他愤怒到了极点，又挥拳痛打罗威里和加尔，无奈阴阳两世相隔，毫无作用。于是，山姆的亡灵便到地铁去向那位屈死鬼学习报复阳间败类的本领。那位屈死鬼告诉山姆，对阳世人挥动拳脚毫无用处，只能把自己心中的爱和恨凝集到肚子里，用强大的意念力使阳间的物体活动，才能达到报复的目的。山姆经过苦练，终于学会

了用意致动阳间物体的本领。

莫莉到警察局报警，要求逮捕罗威里，但却遭到警方的拒绝和嘲笑，警方说奥达是个骗子、小偷，她的话不可信。

当山姆从客户打给加尔的电话中得知，加尔必须按照客户的要求于明天将一笔 400 万元的存款转入丽泰美拉名下时，他立即去求奥达，让她冒充丽泰美拉抢先到银行去提取了那 400 万元，而后又迫使她将这笔巨款捐赠给一慈善机关。当加尔通过电脑查寻那 400 万元存款的密码时，遍寻不着，苦恼万分，而坐在他身旁的山姆却对他说：“你永远找不到。你将被杀，你将被埋葬到流氓的墓地里，变成肥料。”接着，山姆用意念使电脑打字机的键盘跳动起来。加尔看到打字机键盘在自行跳动，随后又在屏幕上显出“杀人凶手”的字样，他惊恐万状，立即去找莫莉，问奥达对她都讲了些什么？当莫莉告诉他，奥达已用丽泰美拉的名字提取了 400 万元存款时，加尔恼怒至极，他要追回那笔巨款，然后将莫莉和奥达杀死。但山姆的亡灵立即用意念使加尔肚子疼起来；当加尔点燃煤气炉欲烧毁莫莉的住宅时，山姆又用意念将炉火熄灭。加尔无奈，去找罗威里，要他于夜晚去找奥达追回那笔巨款，并杀人灭口。山姆的亡灵立即将此消息转告奥达，让她躲避。当罗威里闯进奥达家后，山姆的亡灵用意念使室内的物品晃动起来：书架剧烈摇晃，书册纷纷落地，瓶瓶罐罐四下横飞，罗威里被吓得抱头鼠窜，在慌乱中被大街上的汽车轧死。这时，罗威里的灵魂也脱离了他的肉体。当他的灵魂站在一旁观看他的躯体被轧得血肉模糊，惨不忍睹时，一群地狱的恶鬼呼啸着奔向前来，将他的灵魂拖入地狱。

山姆的亡灵再次求助奥达去转告莫莉，加尔是个监守自盗的坏蛋。但莫莉听信了警察局的话，不再相信奥达，把她拒之门外。山姆的亡灵见状，便让奥达从门缝里塞进一枚铜板，并用意念将那枚铜板变成了 1898 年的古币，莫莉看到这枚古币才又确信山姆的亡灵就在自己身边，于是给奥达开了门。山姆的亡灵借奥达之口与莫莉通话。山姆说：“我全心全意爱你，不惜一切代价想同你再接触一次。”莫莉回答说她也如此。奥达深为这对情人真挚的爱情所感动，便让山姆的亡灵利用她的身体来同莫莉接触。于是，山姆的亡灵钻入奥达的躯体内，并以自己的本来面目出现，与莫莉握手、互相抚摸、拥抱接吻，如同热恋时那样情意绵绵，同时耳边又响起了他们同床共欢时那首《爱的旋律》的乐曲声。正当山姆抱着莫莉缓缓起舞时，加尔闯进，要奥达和莫莉交出那 400 万元，否则就开枪杀死她们。山姆的亡灵立即用意念使室内的物品移动飞舞，直扑加尔；加尔东躲西闪，惊恐万状，欲破窗而逃，但被山姆用意念将他卡死在被打碎的玻璃窗上。这时，加尔的灵魂也离开了他的肉体，被一群地狱的恶鬼呼啸着拖入地狱。

山姆的亡灵开口呼唤莫莉。

莫莉回答：“我能听见你说话了！”

这时，又一缕天堂之光从空而降。奥达提醒山姆说，这天堂之光是来接

他升天的。于是山姆走近莫莉，情深意长地说：“我爱你，永远爱你！”莫莉回答：“我也是！”山姆又说：“爱在心中。你的爱永远和我在一起。”然后慢慢转身，一步一回首地向天堂之光走去。

莫莉深情地说了声“再见”，含着泪花望着山姆的灵魂缓缓迈向天堂之光。

【鉴赏】

这部独具魅力的影片于1990年上演后，引起了极大的轰动，成了全美最卖座的影片之一。尔后，在欧洲、日本、菲律宾、台湾和香港等地放映时，也都打破了当地票房的最高记录，并摘取了1990年奥斯卡最佳影片的桂冠。这部作品之所以如此受到观众的欢迎，乃在于其思想和艺术的双重成就，正如美国一位评论家所说：“一部影片把喜剧、悬念、合乎科学的虚构和浪漫传奇等因素，如此成功地结合在一起，实为罕见。”

本片结构奇巧，风格新颖，情节曲折，语言简练。就题材而言，本是极为普通的，不过是“图财害命”这类故事的翻版而已，但编者运用独特奇巧的艺术结构，使这个古老而又陈旧的题材焕发出了新的光彩，令观众耳目为之一新。运用山姆“灵魂出窍”和“阴阳两世相隔，无法沟通”等手法，不但触发了观众的浓厚兴趣，而且还引发出了许多有趣的情节，既出人意料，又合乎情理；既曲折多变，又以一贯之。例如，山姆的亡灵始终守护在莫莉身旁，多次向她表示爱的眷恋，提醒她当心伪装的坏蛋，无奈隔于阴阳两世，不为莫莉所知，所以才促使山姆的亡灵去求助通灵顾问奥达，借奥达之口转述自己对莫莉的深情和关怀，然而这又为世人难于接受。再如，山姆的亡灵多次愤然挥动拳脚痛打杀害他的凶手罗威里和主谋加尔，但又因隔于阴阳两世，他的拳脚对阳世人毫无作用，所以又促使山姆去向地铁中的屈死鬼学习用意念致动阳间物体的本领，才报了深仇大恨。这些看似荒谬的情节却又十分合乎情理。

影片的编导还一改往昔的传统，没有把人死后的灵魂处理成血肉模糊、面目不清的鬼魂或令人恐怖的怪异形象，而是把它处理成和角色生前的本来面目一样，差别只在于他的躯体已经死亡，可被其他角色看得见，而他的灵魂则还活着，还能行走，还能说话，还有思想，还有感情，但却不能被其他角色看得见，听得见。比如，山姆被凶手开枪打死后，他的灵魂脱离了他的躯体，但他的亡灵的形象却仍然同生前一模一样，而且还站在一旁观看莫莉抱着他的尸体痛哭。他的亡灵能感知阳世的一切，但阳世人（其他角色）却看不见他。

这种奇巧的艺术结构不但推动情节不断向前发展，颇能引人入胜，而且还创造出了一种新颖的独特风格：既有写实主义的成分，又有浪漫主义、象征主义和表现主义的成分；既有悲剧的成分，又有喜剧的成分；同时又把惊险片和言情片的成分融为一体，构成了一种杂而有序、奇而不怪、清新流畅、绚丽多彩的风格，称得上是一部美国聊斋式风格的佳作。

更为难能可贵的是，尽管影片表现的是阴阳两世人之间的纠葛，难于相互沟通，但语言却很简练，编导并没有用脱离人物性格的语言去向观众解释和说明什么，而是借助于人物形象和情节的转换来沟通剧中人和观众的交流。

从内容方面来看，该片主题明确，内涵丰富，促人联想。从最浅显的意义上看，它明确表达了“善有善报，恶有恶报”这样一个普通的主题，但从深层意义上看，它借助于巧妙的情节结构，既揭示了剧中作恶者的卑劣心理和情态，又调动了观众的参与意识，让观众在观看影片的同时，从心理上对作恶者进行深刻的道德审判。比如，当加尔欲提取巨款，想从电脑上查寻客户的存款密码而不得，焦急万分之际，忽然看到电脑打字键盘在自行跳动，接着在屏幕上又显出“杀人凶手”的字样时，他被吓得惊恐万状。观众对此既认同是作恶者“作贼心虚”的必然心理反映，又认同是山姆的亡灵使然，并认为山姆此举“干得好！该当如此！”再如，当凶手罗威里欲谋杀奥达时，忽然发现室内的物品剧烈晃动，书册纷纷落地，他又被吓得魂不附体。对此，观众既认同是山姆的亡灵使然，“该当如此！”，又认同是杀人凶手的幻觉所致。尤其当山姆的亡灵同这两个坏人搏斗时，用意念致动物体，把两个坏蛋吓得丢魂落魄，狼狈逃窜，最后他们一个被汽车轧死，一个被卡死在碎玻璃窗上，而他们的灵魂均被地狱的恶鬼拖入地狱时，观众莫不拍手称快。由此可以体会到，这不仅是剧中人在惩罚作恶者，而是编导巧妙地调动观众的参与意识，形成了一个无形的道德法庭，让观众随着剧情的发展不断对作恶者进行道德上的审判、嘲弄和鞭笞。编导通过对剧中人的某些心理的细微揭示，在不知不觉中又促使观众去联想现实社会，这就更加扩大了影片的现实意义。正如一位美国影评者所说：“《幽灵》是一则有关当代世界善恶斗争的寓言。”

本片还通过“阴阳两世相隔，难于沟通”的巧妙结构，生动有力地表现了另一个触动人心的主题——爱情至死不渝。《洛杉矶时报》评论该片说：“在我们这个日益脆弱而又无法预料的世界里，《幽灵》一片着实极富魅力地触动了人们的心弦：它表现了一个恋人死后仍时刻徘徊在他爱人的身旁，护佑着她免于受害，并力图向她传递他生前未能向她表达出的爱情。”在当今人欲横流、尔虞我诈、对婚姻问题采取杯水主义的不良社会风气中，善良的普通人向往真善美，向往社会公正，渴望纯真的爱情，而《幽灵》恰恰满足了普通人的这一审美理想和要求，难怪它会引起如此强烈的轰动效应。

（李醒）

梦

Dreams

1990 彩色片 125 分钟

日本黑泽明独立制片公司 / 美国华纳兄弟影片公司联合摄制

编导：黑泽明

摄影：斋藤孝雄 上田正治

主要演员：寺尾聪（饰年轻人）

倍赏美津子（饰母亲）

原田美枝子（饰雪女）

笠智众（饰老人）

本片获 1990 年日本《电影旬报》十佳影片评奖的第四位

【剧情简介】

本片由黑泽明的八个梦组成。

第一个梦：“太阳雨”

一个五岁的男孩坐在屋檐下，他在看下雨，阳光透过细雨射出了微亮的光线，小男孩好奇地望着天空，因为他从来没见过下着雨还出太阳的天气，房门里边传出了妈妈的声音：“你可千万不能出去啊！在下雨出太阳的日子里，肯定有狐狸要嫁娶的，她们不愿意给人看见，谁看了会倒霉的。”

小孩没有听妈妈的话，他悄悄地走入杉木树林，树林深处的神社隐约可见，小孩慢慢地走着，他好像听到了笛子和大鼓的声音，他想一定是神社有祭典什么的，便朝那边走去。

透过树的缝隙，小孩似乎看到有一团白色的东西晃动，他害怕得发抖，想跑回家去可是他的腿已无法走动，就像被绳子捆住了似的，他定睛望去，那白色的影子原来是两个提着灯笼的男人，他们的脚步和笛子大鼓声很合拍，在他们的后边是身穿礼服的新郎和新娘，小孩立刻明白了……这是狐狸娶亲哪！他们的打扮和人完全一样，后边跟随的亲友们也都穿着讲究，他们跳着奇怪的舞步，还边跳边向四周窥视，小孩惊呆了，他发现这些穿着华贵服装的都是狐狸，于是拔腿朝回家的路奔逃。

小孩看见站在家门口的妈妈，她正严厉地向他喊：“你去看狐狸娶亲了吧？这可不应该呀，像你这样的孩子不能再回家了！”小孩站在太阳雨中哆嗦着，妈妈又说：“刚才狐狸来了，他发火了，留下这把短刀就走了，他要用短刀杀了你，我说让你去请求他原谅，如果他能原谅你了才可以再回家来。”说完便把门关紧了，小孩大声喊：“狐狸的家在哪儿？”“像这样的雨天一定会出虹的，狐狸的家就在虹的下边。”

小男孩走向夕阳下的原野，他一边哭着一边向四周张望，这时，一条在远山上映出七彩的长虹像一座天桥架在山顶上，小孩怀抱短刀向那里跑去。

第二个梦：“桃园”

在一间宽敞的有日本古典设施的房间里，五层的陈列柜上摆满了身穿和服的娃娃，借着天棚上垂下的灯光的照射，娃娃衣服上的带金饰的绿绒闪着亮光，女孩们在榻榻米上玩着过家家的游戏，这是日本传统的女儿节。

一个小男孩端了一个盘子走进来，盘子里装着六个糯米团子，姐姐接过盘子，然后把糯米团子分给女孩们吃，盘子里的团子还剩一个，男孩奇怪地问姐姐：“刚才不是有六个人来么？怎么现在只有五个？”姐姐说：“没有哇，你弄错了，算了，剩下一个你自己吃吧！”可是男孩不肯吃，他说明明是六个人怎么会少了一个呢？是有人回家了么？他又向隔壁的房间里望了一下，果然有一个女孩就在插着桃花的花瓶旁坐着，男孩脱口而出：“原来在这儿！”女孩们也向那边望去却什么也没看见。姐姐说：“没有人呀，你又发烧了吧？”男孩执意说：“我没发烧，那个女孩是谁？”说话间那女孩向门外走去，男孩也紧跟出去，姐姐在后面喊：“你到哪去？不要出去！”

男孩来到竹林，看见一个穿红衣服的女孩在竹林深处时隐时现，男孩紧紧跟着，走出竹林女孩就不见了，但见在梯田上排列着很多人，他们穿着和女儿节时摆设的人形娃娃一样的服装，原来他们是花仙。男孩在人群中寻找那个穿红衣服的女孩，其中的一个男人问男孩是干什么的？其他一些人也都七嘴八舌地向男孩责问：“为什么你折了这里的桃枝？”“女儿节就是桃花节，是桃树的节日，桃枝是桃树的命，桃树被折，她们在哭泣，你也吃不到桃子了。”男孩听了这些话后立即大哭起来，并大喊着：“不对，桃子是在商店里买的。”“可是开花的桃树是能买到的么？”男孩明白了，他说因为自己喜爱桃花才摘了回去，现在心里很难过。花仙们看到男孩是真诚的，于是原谅了他，并决定为他盛开一次桃花。悦耳的古乐奏起，花仙们翩翩起舞，每一棵桃树都开满了桃花，男孩犹如进入了仙境，他破涕为笑，刚才的恐惧心理完全消除了。

在花丛中穿红衣服的女孩又出现了，男孩赶忙追去，可女孩又不见了，男孩怔住了，原来他孤身一人站在被砍折得荒芜的桃园中。

第三个梦：“暴风雪”

在暴风雪中，有四个人正往山上走去，他们紧紧抓住缆绳顶着卷雪烈风艰难地移动着脚步，从他们脸上的胡须能看出他们已出发好几天了。天渐渐地暗了下来，不安的心情使他们表现得很烦躁，还互相埋怨。有的说是因为出发太晚了，才碰到这倒霉的天气，领头的却说并不晚，才11点钟，另一个人说，你仔细看看是手表停了吧？有人怀疑走的路线不正确，也有人说就要到达山顶的帐篷了。不管怎样，他们毕竟已疲惫不堪，有的人滑倒了再也不想起来，别人激励他说：“这点风雪就给压倒了，还像个山里人么？”领头的下决心让大家休息一下再继续前进。不过他说千万不能躺下，否则会冻僵

死掉。

不知道过了多久，四个蜷成一团的人几乎被雪掩埋，谁也不知道别人是否还活着，只听得有人在低声咕噜着：“不能……不能睡着……要死掉……”，可是，他们都还是睡着了。

一个身穿闪闪发光和服的女人随着风雪飘然而至，长长的头发在风中乱舞，她动作轻盈地将闪光的丝绸盖在人们的身上，温和地说：“雪是暖和的……冰是热的……”雪女唱着动听的歌在四个人周围轻柔飘去，她的面孔由年轻美丽变得丑陋可怕，四个人在朦胧中欲起不得，都已身不由己，忽然一阵雷鸣，女人消失在风雪中。

四个男人奋力钻出雪堆，异口同声地说：“快起来听，起来听！”阳光从云层的缝罅中射向雪山，在依稀可见的山顶上已现出了帐篷，从梦中醒来的四个男人在阳光下奔向山顶去了。

第四个梦：“隧道”

黑夜，一个身穿旧军服头戴“战斗帽”的人向前边的黑咕咙咚的隧道口走去，他脚上的军官长靴发出咔嚓咔嚓的声音，在这黑路上显得格外清楚，但他迈出每一步都显得很艰难。他是个复员军人。

突然，从隧道口窜出一条黑狗，这只酷似军犬的狼狗，舌头吐露在外边，时而把牙齿也露出来吼叫，做着要扑向复员军人的姿势，复员军人好像怕这狗叫，他停下不动，狗并没扑过来，人与狗对峙了一刻钟，那狗的凶气似乎无处可用便转了个圈向隧道里跑去。复员军人想，如果自己后撤向回跑的话，那狗一定会再追来，他索性跟着狗走入了隧道。

走出隧道，复员军人向后边看了看，除了黑洞洞的隧道口外什么也没有，他松了口气刚想迈步时，眼前发生的事使他出了一身冷汗，原来，不知从哪儿来的一个士兵站在他面前，士兵说：“中队长阁下！”“你，是野口上士？”“正是，我本来是战死了，可是我认为我并没死，因为我离开队伍后还回家吃了母亲做的粘糕团子呢！我记得清清楚楚。”复员军人说：“在你断气之前是说过这些，这是你在弥留时作的梦啊！你说的那么生动，使我至今还记忆犹新，不过，你说完之后五分钟就咽气了。”士兵又说可是父母亲到现在还不知道他已死了，他们还等着他回去呢！复员军人说：“你的确是死了，真可怜，你是死在我的胳膊上的。”上等兵不作声了，他转身走向隧道去了。复员军人心中难过得想哭，不过在他还没哭出来的时候，听见隧道中传来列队的步伐声，声音越来越近，一个小队的军人在少尉率领下走出了隧道，少尉口令向中队长敬礼，并报告：“第三小队全部回来了，没有任何意外。”复员军人立即以军官口吻向他们讲下述的话：“很抱歉，活下来的我，真没脸见你们，你们全军覆没的责任全在我身上，我逃避了自己的责任，说战争是不能讲人性的，我却自己当了俘虏，这种滋味并不比死好受，今天见到你们，我真想当时应该和你们一块死，请你们相信我，你们的怨恨我能理解，因为战死毫无意义……可是，像我这样流浪又能怎么样呢？求求你们，回去

安息吧……”小队纹丝不动地站在那里，过了片刻，复员军人亲自发出了口令：“第三小队，向后转，齐步走！”复员军人的口令像哭喊一样。第三小队整齐地走入隧道，声音逐渐变小……

军犬又从隧道口窜了出来，舌头吐露在嘴外，时时发出吼声，凝视着复员军人。

第五个梦：“乌鸦”

一个青年画家背着画板站在河边的土岗上朝正在河边洗衣的农妇们喊：“喂，请问梵高的家住在什么地方？”从农妇的服装上可以认为这里是一个19世纪法国乡村。其中一个农妇转过头来回答说：“他刚过桥到那边去了。”这画家道谢后便向桥的那边走去，农妇又朝画家喊了一声：“你可得注意点，他是刚从精神病院出来的。”

青年过了桥，走入一片画板组成的风景区，画板上尽是些房屋、田野、树木和草地、这画平淡无奇所以没有引起青年的特别兴趣，他继续寻觅著名画家梵高的踪影，走出画板组成的间壁后，进入了草地，原来梵高正在写生，他的模样很奇怪，头缠绷带，耳朵也被盖了起来。梵高见有人来看，就说他正在画自然风光，青年仔细看了一下周围觉得并没有什么特别可画的，梵高看出了青年的疑惑便对他说：“构成画的景象并不一定是美的，可是，专心去观察时，一切自然的东西都是那么美丽，那时我就会忘记了自己，而自然的东西就会像梦一样朝我走来，我等待自然把我吞掉，这样画就完成了，但要想获取它并不容易，所以我要拼命地加油干，就像火车头一样不停地前进。”青年看到放在梵高画箱上的梵高自画像，从这画像的眼神中似乎看到一辆火车头在前进，火车的活塞和车轮在画面上出现。

梵高关起了他的写生集，背起绘画箱，他说自己画画的时间已经不多了，青年忙问他是不是受了伤？梵高指着自己的耳朵说：“昨天我为自己画像，总画不好耳朵，我就把它割下来扔掉了。”青年表现出很痛心的样子，梵高向天空望望，说这太阳迫使他抓紧时间作画，显然他对青年人对自己的干扰已不能忍耐，背起画箱向远处走去。

青年在画着草地的屏风中走来走去，他再也找不到梵高的踪影，刹时，青年发现自己此刻站在美术馆里面对一张梵高的原野油画，他醉心于赏画，耳边似乎同时响起了火车的汽笛声。

第六个梦：“红富士”

一青年走在人群当中，男女老少都十分惶恐而没有目标地走着，青年不知何故，便问：“发生了什么事？”没人顾得上理睬他，他只好随着人流走着，跑着，前面一道栏杆挡住了前进的人群，原来前面就是富士山，但是它已失去了往日美丽的景观，在它的周围滚动着像原子弹爆炸产生的蘑菇云一样的红色溶流，一声声如同地震般的轰鸣也同时响了起来，人们进退不得，乱成一团。有人在喊：“富士山喷火了！”有人又喊：“比那更可怕，是发电厂爆炸了！是原子发电厂。”原来这个发电厂有六个原子炉，现在正一个

接一个地爆炸，恐惧和惊慌的人们已不再乱跑，他们遥望着富士山狂叫起来。一个男人喊：“日本国太小了，无处可逃啊！”一个女人叫：“跑也没有用，不跑也不行啊！”

青年人帮助一对夫妇抱着小孩来到海边，此时他们发现其它的人们都不知去向了，男人指着海说：“他们都已进入海底，我们也无处可跑了”他说，“我就在这个发电厂工作，放射物质来到这里只是早晚的事，看见了么？那红色黄色的带放射线的光辐射，会使人体的骨髓、生殖腺、血液遭到破坏，那就是癌症，人们就会变成傻瓜。所以死神已向我们走来，谁也毫无办法。”女人紧紧搂住自己的孩子说：“大人倒也无所谓了，可是小孩的生活还没有开始呀！”

在一片哭叫声中，一种奇异的雾渐渐向这边袭来，母亲们用手指捂住孩子们的口鼻，人们在红色的雾中挣扎，吼叫……

第七个梦：“鬼哭”

一个年轻人在荒芜的土地上走着，这时没有草木，更没有一点绿色，是深灰色的世界，他走在红色的砂岩上发出嘎吱嘎吱的声音，前方出现一片雾，雾中隐约地现出了一个怪物，被长长的头发披散的身上挂了几片类似布条的东西，他嘶哑着声音向年轻人问：“你是人么？”年轻人吓得往一旁躲闪，这个怪物却穷追不舍地凑上前去，年轻人被吓得迸出一句：“你是鬼。”怪物歪着头说：“是呀，我以前可是人来着，告诉你，从前这一带可是花园来着，被氢弹氯弹那些玩意儿弄成了这样，你看那边最近开了些奇怪的花。”年轻人好奇地跟着那怪物走去，在雾气中出现了一些高大的植物，样子很像蒲公英，怪物告诉年轻人这是蒲公英变成的奇怪东西，他说在花的周围都是人类搞的放射物质，那些混帐的人们把地球弄成了这样，把鸟弄得剩下一只眼睛，鱼身上长出了毛，他自己的鬼怪形态也是受了放射线的危害。年轻人又好奇地问：“你吃什么食物呢？”怪物说：“哪还有什么吃的？我们只有靠互相吞食才得以维持。”他又说：“现在人们对糟蹋物质毫不在乎，我以前是种田的，我曾把装牛奶的车推到了河里，还让洋葱和土豆都烂掉，因为卖不上好价钱，现在死不了，又饿得难忍，都是报应啊。”鬼怪引着年轻人向前走，年轻人听到一片怪叫，原来有一大群鬼怪在哭嚎，他们的头上都长着角，这些角都是癌，他们欲死不能，活着受罪，年轻人再也听不下去，他不知应该怎样才能避开这难以忍受的世界。

第八个梦：“有水车的村子”

风和日丽的日子，一个小伙子来到一个美丽的村庄，这里有潺潺的小溪，小溪两边盛开着各种颜色的花朵，连接小溪两岸有一座小桥，这里的一切都显得那样幽雅恬静，小伙子十分高兴，此时，有五六个嬉戏的孩童从他身边跑过，他们都穿着很讲究的刺绣衣服，还有礼貌地向小伙子问好。在小桥的另一端的岸边安放着一块长方形的石板，孩子们过桥之后，都在河边摘一束小花放在石板上，小伙子追随着孩子们的背影走过桥去，这里并列着许多水

车，原来这里是用水磨粉的磨房。一位长须老人坐在磨房门口在修理什么。小伙子走上前去致意，老者因为耳聋，起先没有反应，小伙子便大声说：“您好吗？”老者发现了她，便也和气地回答：“嘿，你好！”经小伙子询问，老者告诉他这里是水磨坊村，村里并不住人，人们都住在另外的村子里，小伙子看到在磨房下放着一盏煤油灯，便问：“这里没有电么？”老者说有蜡烛和油灯，我们从来不用“电”那玩艺儿。小伙子又问用什么烧饭取暖呢？老者说主要是用枯木，好的树木不能砍，它们会长成森林，另外，牛粪也是很好的燃料，二人交谈的同时，老人一直没有停下手里的活计——原来他在修理旧的水车。小伙子的各种问题使老人打开了话匣子，他侃侃地说起来：“我们这里依然保留着古代的生活方式，一切都靠自然，如今的人们忘记自己也是自然中的一部分，他们对自然随意糟蹋，特别是一些学者，可能是脑瓜太好使了，对自然毫无感情，他们发明这，发明那，他们不知道自然界被破坏了，连自己也得毁掉。空气被污染，水被污染，甚至也污染了人的良心。”小伙子在老人间歇时又插问一个问题：“请问，那些小孩在桥头的石板上放花是为什么？”老人回答道：“啊！那是我去世的父亲告诉我的，从前有一个过路的人因病走到那儿就咽了气。大家觉得他很可怜就把他埋在那儿，放了一块石板当墓，放了一些鲜花。这个习惯就一直延续到现在，村里的人经过那里都要放上鲜花才走。”小伙子听了这些话很受感动，他好像还想跟老人谈下去，可是远处传来了有东方特色的音乐，小伙子问老人今天是节日么？老人说：“不，是出殡的，你奇怪么？其实，出殡是应该庆贺的，一个人很好地生活很好地劳动，辛苦了一辈子，他死了，人们就向他祝贺，当然小孩除外。不过我们这个村里的人，都是按自然年龄去世的。今天的葬礼是为一位99岁的老太太做的，所以我若不过去是失礼的，说实在的，她曾经是我初恋的情人，后来她嫁给了别人，哈……”老人边说边走进小屋拿了铃铛出来。小伙子忙问：“请问您多大年纪？”“我么？103岁，也许我是已经该结束人生的年龄了。不过，人们常说人生是痛苦的等等，其实那是装腔作势，坦率地讲，活着多有意思啊！”

热闹的葬礼乐声越来越近，一队送葬的队伍由远而近，人们穿着当地的民族服装，五光十色，虽说算不上多么艳丽，但可以想见是节日穿的，他们在整齐的队伍中边走边跳着舞，孩子们不时地向地上撒着花瓣，那103岁的老人也顺势走入行列，他摇着铃铛也跳起舞来。这时可以看到由几个男人抬着的棺材走过来，这是由各种花布装饰的木箱，丝毫不像棺材。人们的面孔平静而开朗，并没有悲哀的表情。

送葬的队伍渐渐远去了，小伙子站在道边，心中感到一阵轻松，脸上现出了微笑，他转身走向小桥的方向，看见许多蝴蝶飞舞在桥头的石板上边。于是自己摘了几束野花放在石板上。

【鉴赏】

《梦》是黑泽明在拍完《乱》相隔五年之后推出的作品。影片由黑泽明

自己编写的八个短篇组成，是一部与黑泽明以往作品风格迥然不同的影片。自 1943 年，黑泽明的处女作《姿三四郎》问世以来，在 50 年中他共拍了 30 部影片，《梦》是他的第 28 部作品。影片的八个梦幻故事都是以第一人称“我”做为主要角色来叙述，每个故事中都有一个鲜明的主题。黑泽明有自己的理论，他说主题这东西，如果不加粉饰地把想说的都说出来，或先定好主题然后再拍摄，就不会拍出有趣的作品，观众就会离你而去，主题这东西，应该让它自然流露，才能给观众以乐趣。可以认为，这正是黑泽明对自己艺术实践的精辟的总结，也是本片取得成功的原因。

《梦》的剧本构思产生于影片开拍的两年之前，黑泽明说自己本来是拍长篇的导演，由于他感到有些事情只有通过短篇才能表现，所以迅速写出这个由片断汇集的剧本。他说当时自己并没有考虑主题，只是把对当今世界的看法很自然地拍出来。看过影片之后，我们得出了这样的结论：《梦》正是黑泽明这位 80 高龄的著名导演对自己人生观的概括。

在“太阳雨”和“桃园”两个梦里的“我”是同一个男孩，两段朦胧的梦境表现了童心的纯真，好奇和善良。“太阳雨”中的“我”背着母亲偷偷地去看了“狐狸的出嫁”，后来只好带上短刀去找狐狸道歉。母亲说狐狸的家在虹的下面，“我”不顾一切地跑向花草茂密的原野，远远望见了跨在两山之间的七彩长虹，镜头把人们带入一幅宽广的油画似的大自然中去，这正意味着“我”的精神世界的变化，预示了童稚的心走向成熟，走向美好的世界。“桃园”中的“我”在代人受过之后享受了一次观赏满园桃花盛开的奖励。花仙们斥责有人折了桃树，以后再也不会开花了，“我”为别人摘了桃花而哭泣，花仙们便随着欢快的乐声翩翩起舞使满园桃花盛开，镜头让“我”站在桃花丛中欢笑。导演再一次表现了大自然的美丽和她对人类的哺育之情。

在黑泽明的作品中几乎找不到描写战争题材的影片，只有在他参加编剧的影片《在黎明时刻逃亡》中，表现了军队内部的暴力行为。片中描写战争中有的军官成了虐待狂，而被虐待的士兵临死还不懂得憎恨上级。在“隧道”这个片断中，黑泽明深刻地表现了战争留给人们的难以医治的心灵创伤和折磨。片中当了俘虏而存活下来的中队长“我”，经常处于心灵被谴责的痛苦之中，一个士兵的幽灵来到隧道口对“我”说：“‘我’认为我并没有死，我记得回家去了，还吃了母亲亲手给我做的饼。”“我”不得不告诉士兵他是中弹以后死去的，就死在自己的臂腕上。幽灵悲哀地说：“我的父母还等着我回去呢！”“我”不得不向战士们的幽灵忏悔，“对不起，我没脸见你们，你们的死我是有责任的……我是个胆小鬼，我把造成你们的死的罪责全部推到不正义的战争方面去。可是当俘虏的日子真还不如死了痛快……请你们回去安息吧……。”黑泽明用隧道来比喻“我”的心境的阴暗。一个当了俘虏才得以生存下来的下级军官，他胆怯地出入隧道，一条恶狗还时时威胁他，他只能战战兢兢地不断地忍受着良心的折磨。虽然在短片中表现的是一

个下级军官的苦痛，但也同时表现了那些无辜的死于战争的幽灵以及他们的亲属们的哀伤。

在全部影片中“暴风雪”的片断是寓意较深的一段，四个登山的伙伴在暴风雪狂舞的雪溪遇险，几乎到了死亡的边缘，突然出现了一位雪女，她脱下身上闪光的披肩为登山人盖上，口中说道：“雪是暖和的……冰是热的……”这时“我”（登山者之一）好像听到一种歌声，歌声使他入睡，虽然他生怕自己睡下去会冻死，但又无力站起……经过一段熟睡之后，风雪已停，太阳从云层缝里照射出来，他喊醒三个伙伴，他们劲头十足地奔向山巅。这种力量应该说是来源于爱情，是心中的爱之火使冰雪溶化，转危为安，让“我”继续走向人生之途。在摄影上不论是近景，中景，还是远景。黑泽明总是一丝不苟地让色彩强烈的部分占据整个画面，如登山者红肿的面孔和那胡须上的冰霜以及乌云笼罩的气氛等，把人带入将要窒息的环境中，使之既富于文学性又合乎电影特性，正如黑泽明所说，“如果离开胶片就不需要拍电影了。”

黑泽明自幼喜爱绘画，中学时代他常常去郊外画风景，也曾有过将来当画家的理想，他的作品被选入过全日新人作品展览会，他最喜欢 19 世纪西欧的梵高、尤特利罗的画，为能买油彩和画布，他给杂志画过插图，也为教材画过漫画。虽然后来他未能成为专业画家，但绘画的基础为他日后拍电影提供了良好条件，每拍一部影片之前，黑泽明都画出各种画面的设计草图，使自己的构思形象化。

影片中“乌鸦”一段，黑泽明采用的是梦幻的手法，表现“我”在画廊中参观时不知不觉地进入画境。这种手法引人入胜地展开了一段“我”与梵高的有趣相逢。“我”在画中紧跟正在写生的梵高，使梵高显得有些急躁，他无心理睬“我”，一边画着一边说：“我的时间不多了，我必须像火车头一样拼命地工作。”梵高头上缠着绷带，说是因为在自画像中总是画不好耳朵，一气之下索性割下来把它扔了。可以认为，黑泽明在导演艺术上所汲取的表现主义和印象派手法，以及他那旺盛的创作热情和精益求精的创作精神深受 19 世纪西方艺术潮流的影响。在他的作品中强调布景的美丽真实，特别是 80 年代以后的《影子武士》和《乱》中，可以看出画面排列和组成就像是一组组画卷。

“有水车的村子”鲜明地表述了“大自然多么美丽”这一主题。而“红富士”和“鬼哭”两个片断，可以说是为这个主题先做了铺垫，从而更加强了热爱大自然的主题效果。因此，这两个短篇可以说是作者对美丽的大自然正在消失而产生的忧虑，通过梦中富士山的爆发表现了对核试验后果的危机感，影片中核电站的爆炸，使千千万万的人们争相逃窜，其中一个在电站工作的男人说，往哪儿逃也没用，六个原子炉将相继爆炸。他告诉人们，辐射线只要有千万分之一进入人体，人的骨髓，生殖腺都会致癌，甚至基因也发生改变……多么可怕的现实！象征着日本大和民族精神的富士山，在画面上

变成了血红的颜色，一张张恐惧而无望的面孔，母亲们为孩子捂住了鼻子企图让他们少吸入一些带放射性的气体，把观众从梦中拉回到原子弹在日本广岛、长崎投下后的回忆中。“鬼哭”与“红富士”有着一定的连续性。在没有草木没有森林的荒墟中，“我”遇见了一个头上长着角的鬼，他告诉“我”这里过去是花园，而现在土地变成一片灰尘，现在生长着唯一的像蒲公英的植物，不仅不能吃而且还有毒。这里奇形怪状的各种鬼靠互相吞食来延续自己。黑泽明曾在接受记者采访时说过下面的话：“……如今美丽的大自然正在消失，在美丽的大自然消失的同时，人类美好的心灵当然也会消失，我只想自然地描写我对大自然及美好心灵的怀念。”

“有水车的村子”以明快的牧歌风格展现了大自然之美和人类美好的心灵。

黑泽明费了好大劲儿才找到的外景地——北阿尔卑斯山脚下的一条小河，这里溪水潺潺，两岸花草郁郁葱葱。在黑泽明“完美主义”的要求下，本片制作的六个水车就用了6000万日元，逼真的道具和景物使全剧的高潮达到炉火纯青的效果。这里没有现代城市的喧嚣，人们不用电器，保留着用蜡烛和油灯照明的习惯，老人坐在小屋门前手里编织着手工艺品，有节奏地转动的水车发出“沙沙”微响，这一切把观众带入了美丽的大自然。作者通过“我”和老人的谈话，表达了自己对当今社会的看法，“我们这里是按照过去的样子，保留着自然的生活方式，如今人们几乎忘掉了他们也是自然的一部分。一些学者自认为自己头脑聪明，拼命研究发明了一些造成人类不幸的玩艺儿，对人来讲，最重要的是新鲜的空气和洁净的水，为了那些玩艺儿他们污染了空气和水，也污染了善良的人心。而这里的人们仍保持着纯洁和善良，他们在桥头放着一块石板，每当人们走过时，都放上一枝鲜花，以此来表达对一个死在这儿的陌生过路人的怀念。”

送葬一场拍得十分壮观，由80人组成的民间吹奏乐队边跳边奏，在队伍中的103岁老人手持铃铛和鲜花，好似赶庙会一样热闹。老人对“我”说的：“人好好地生活，好好地劳动，辛苦一生后死去是值得庆祝的。”这正是黑泽明自己的人生哲学。

黑泽明在以往的作品中几乎以突出武士精神的为最多，如《红胡子》、《保镖》、《椿三十郎》、《影子武士》、《乱》等，甚至在现代题材的《坏人睡得香》、《泥醉天使》等片中也都贯穿了武士的精神。自由、独立的人是黑泽明理想中的人，他拍片的核心就是企图把人从国家和政治的束缚中解脱出来，而单纯地去表现人性。但在《梦》这部影片中他不仅表达了自己对童心、道德、爱情、生死等方面的观点，同时对战争、核试验、污染等也表达了鲜明的见解，他因得不到足够的拍片资金，对日本电影状况大为不满，他说日本被称为经济大国，拍片却要到外国去找投资，说日本是文化国家，可是连一个懂得文化的政治家也没有。关于“梦”的问题他是这样说的：“梦这东西是很有趣的，人们总会去想为什么梦见这些呢？尤其对电影导演来

说，一切作品都是梦，我还有好多未实现的梦，我想重建日本，最低程度也要对日本的政治进行改革。”从这一席话中，我们可以肯定，这个《梦》的确是黑泽明对当今世界的真实看法，而不是梦。

（王秀媛）

大决战

1991 彩色片（宽银幕） 69 本

中国八一电影制片厂摄制

总导演：李俊

编剧：史超 王军 李平分第一部（《辽沈战役》上下集）首席

导演：杨光远第二部（《淮海战役》上下集）

首席导演：蔡继渭第三部（《平津战役》上下集）

首席导演：韦廉

摄影：丁善发 王建国 杨克 朱鹿童 殷乔芳

许连庆 张驰 姜敬德 叶乃君

主要演员：古月（饰毛泽东） 赵恒多（饰蒋介石）

马绍信（饰林彪） 傅学诚（饰刘伯承）

卢奇（饰邓小平） 刘锡田（饰陈毅）

谢伟才（饰粟裕） 史崇仁（饰聂荣臻）

许还山（饰黄伯韬） 郭碧川（饰黄维）

许正运（饰杜聿明） 鲁非（饰顾祝同）

陈学刚（饰何应钦） 李定保（饰傅作义）

本片（三部六集）

获 1992 年中国电影家协会金鸡奖最佳故事片、最佳导演、最佳美术、最佳剪辑、最佳道具、最佳烟火六项奖，《大众电影》百花奖最佳故事片奖，广播电影电视部优秀影片奖

【剧情简介】

第一部（《辽沈战役》）：1948 年春，毛泽东、周恩来等中共中央领导人离开陕北，前往河北省西柏坡村。途中接到东北野战军司令员林彪建议改变中央关于东北作战部署的电报。按中央部署，东野部队应南下北宁线，攻取锦州，封闭国民党军在东北加以各个歼灭。而林彪却主张先打长春，以为这样可吸引沈阳之敌出援，同样可以达到战略目的。毛泽东虽然很生气，还是暂时同意了林彪的主张。不过，中央还是要林彪把注意力集中在北宁线上，不应强调南下作战的困难。

这时南京政府的“国防部长”何应钦，却就东北战局讨教于战败投降的前日寇侵华总司令冈村宁次。冈村认为蒋介石欲固守东北却力所不及，不妨把蒋军主力撤至锦州一带待机而动。因为锦州是关内外咽喉之地，背后有葫芦岛可作海上补给，陆上可得到华北的支援。但若毛泽东抢先占据锦州，切断北宁线，整个满州就是一盘死棋了。

因此，蒋介石要东北“剿总司令”卫立煌，以沈阳主力接应长春郑洞国守军突围，然后一起退守锦州。而卫不以蒋介石部署为然；他认为以长春一座孤城牵制了林彪主力，保住了华北的稳定，若退出沈阳赴援长春，便无异自我毁灭。

卫立煌回顾抗日战争时期和八路军共同对敌时，与中共领导人交往，及看望病中的林彪等情况，一时百感交集。

林彪围攻长春不下，也未见沈阳之敌出援，便告中央，决定挥师南下。

此时华东野战军和中原野战军合成加强了中原作战的力量。连蒋介石的美军顾问团，也感到中原地区的山雨欲来风满楼的危急形势。

国统区的财政金融也日益恶化，蒋经国和陈布雷认为这比东北和中原战局恶化更令人忧虑，于是向蒋介石建议整顿财政金融。蒋经国便到上海打“虎”。

蒋介石见林彪放弃围攻长春南下，便急派顾祝同飞沈阳，督令卫立煌让廖耀湘兵团西进，与葫芦岛蒋军东西夹击林彪。但卫以为蒋对林彪所部调动缺乏清醒分析；所谓东西对进，时间空间均不能协调，事关数十万将士存亡，便抗命拒绝。

济南解放后，蒋介石更急于要扭转东北战局，便匆匆飞往沈阳，亲自督令卫立煌出兵向西打，并调华北精锐部队由葫芦岛登陆向东攻击，妄图歼灭林彪主力。

林彪见敌在葫芦岛增兵，便给中央去电欲回头再打长春；经罗荣恒及时阻止说服，于是又返回前线，作攻占锦州部署。

一时塔山及锦州外围等处战况惨烈。

锦州终于攻下。其后郑洞国放下武器，林彪部队又兵不血刃解放了长春。

蒋介石由东北返回北平，得知蒋经国在上海打“虎”惹出了麻烦，便予以制止。整顿财政金融的闹剧就此收场。

廖耀湘妄图率兵团以西进收复锦州的姿态向营口撤退。林彪察觉了东北敌人有总退却的模样，便当机立断：诱使廖兵团深入辽西，分几块吃掉。经过黑山、打虎山等地一系列激战，终于让廖耀湘兵团全军覆没，廖本人也举手就俘。

随后沈阳解放。卫立煌精神恍惚地被部属架上飞机逃走。

第二部（《淮海战役》）：辽沈战役结束后四天，解放军便对国民党黄伯韬兵团发起攻击，将黄兵团合围在徐州之东的碾庄。

蒋介石急调杜聿明到徐州任前敌指挥，并令黄维兵团由华中东进增援。而中原野战军却于此时攻占了宿县，卡住了这个南北要冲之地，牵制了黄维，孤立了徐州的刘峙集团。

中共中央军委决定由刘伯承、陈毅、邓小平、粟裕、谭震林组成总前委，邓为总前委书记，统一指挥中原野战军和华东野战军作战。

战役的扩大，支前补给任务便特别繁重。由江苏、山东、河南、安徽各

地出来的 540 余万男女民工，推着装载支前物资的太平车、独轮车，冒着炮火，日夜兼程源源不断涌向淮海战场。他们之中有父子、兄弟姐妹和新婚夫妇……丈夫牺牲了，妻子头上裹着白色孝巾仍然拉车前进。

经过十数天激战，黄伯韬兵团被歼灭，黄本人也被击毙。

黄维兵团在向徐州前进途中，中共地下党员廖运舟突然率师起义，动摇了黄兵团的军心士气，打乱了黄的部署。而黄仍不顾一切疯狂突围。

南京李宗仁冷眼旁观“徐蚌会战”。美军顾问巴大维询李对此会战的看法，李说“天知道”。

蒋介石招陈布雷谈心。陈说须要收拾人心，让宋、陈家族及蒋夫人等拿出数千万美元捐助，却激怒了蒋介石。陈布雷绝望，回寓自杀身亡。

杜聿明奉蒋介石命令，率邱清泉、李弥、孙元良三个兵团 30 万人撤出徐州，沿津浦路西侧南下。途中，杜又接到飞机空投的蒋介石给他的亲笔信，严令他停止西进，尽快解黄维兵团之危。

华东野战军以空前规模追击、截击杜聿明集团，将杜所率数十万人合围在陈官庄。

由于北线的平津战役已经打响，中共中央军委决定对杜聿明集团暂不作歼灭部署，这样可使华北的傅作义集团不必遵蒋介石之命撤退江南；华东野战军也好趁此机会休整一段时间。这段时间在战场上，对杜聿明集团便主要是展开政治攻势。在这种攻势下，被围困的饥寒交迫的蒋军官兵，常有三五成群偷偷跑入解放军战壕吃饭，或就此留下，或吃了馒头又跑回去的……对此情况，杜聿明也对下属交代可以睁一只眼闭一只眼。

1949 年 1 月初，杜聿明集团终于被歼灭，杜本人被俘，淮海战役画上了句号。

第三部（《平津战役》）：1948 年秋，国民党华北“剿总司令”傅作义，陪美国驻华大使司徒雷登游览北平故宫。司徒雷登考虑将华北“国军”撤到山东沿海，说留驻青岛的美国舰队会同他直接建立关系——美帝国主义想直接扶植傅作义——傅却以地方长官须听命于南京为由表示拒绝。

蒋介石慑于解放军在东北和南线的胜利，欲迫令傅作义将所指挥的 60 万军队南撤，或投入淮海战场，或用于长江防线。而傅应召到南京并未就范，却以防守平津的重要意义说服了蒋介石——无论怎样，蒋还是舍不下平津、华北——蒋还答应将华北党政军、经济大权都交傅。傅以为确保了天津、塘沽便可攻、可守、可走。

中共中央为抑留傅作义集团于平津地区加以歼灭，便及时令东北野战军提前入关，会同华北野战军发起平津战役。于是暂停进攻归绥、太原，以免刺激傅作义南逃，同时决定兵围张家口、宣化，吸引北平敌人西援，在平张线上抓住傅作义主力，这样傅便难于一走了之。

傅作义在解放军开始向张家口行动的时候，果然派他的亲信部队 35 军出丰台，驰援张家口。不料东北野战军先头部队攻占了密云，致傅作义受惊而

急令 35 军返回北平。

然而解放军还是将敌 35 军围困于新保安城内，并完成了对张家口的包围。傅作义又急调驻守天津、塘沽的蒋系三个军于北平附近。这样，解放军既抓住傅系各部，又拖住蒋系各部，造成平津战场有利形势。

林彪入关和聂荣臻会合。解放军完成对北平的包围，并切断北平与天津，及天津与塘沽之间的联系。于是毛泽东决定先把塘沽、新保安拿下。

被围困于新保安城内的敌 35 军被全歼，该军军长郭景元自杀身亡。

蒋介石在南京过圣诞节时，令蒋纬国到北平劝傅作义南来，并将自己的天雄号飞机留下给傅使用。

傅作义在平津之战过程中，一直通过包括他女儿在内的中共地下人员和中共中央联系，进行和谈接触。毛泽东发表了 1949 年新年献词，提出战犯名单（其中有傅）后，傅再派知名人士张东荪等代表出城与解放军谈判。

由于傅在和谈中提出的条件，和解放军的要求距离甚大，一时还难于达成协议。傅以为只要坚守天津，便有解决和谈问题的办法。天津守军司令陈长捷，也决心战到房无完瓦，地无净土。

傅作义在令陈长捷坚守天津的同时，又派邓宝珊等代表出城和林彪、聂荣臻等进行和平谈判。不料谈判过程还未结束，天津即被解放军攻占。陈长捷也成了俘虏。

傅作义的幻想破灭了，于是宣布接受《关于和平解决北平问题协议》。

蒋介石在傅作义宣布和平解决北平问题当天，正式发表了“引退”声明，回了浙江老家溪口。

北平和平解放后，傅作义受中共中央委托，为和平解放绥远积极奔走，促进了绥远的和平解放。

【鉴赏】

在中国人民解放战争中，1948 年 9 月至 1949 年 1 月之间进行的最辉煌、最壮丽的辽沈、淮海、平津三大战役，是对改变中华民族命运，开创中国人民新世纪具有决定意义的大决战。把三大战役再现在银幕上，自然须要从整体作出比较巨大的艺术概括。由中国人民解放军八一电影制片厂摄制的反映这三大战役的革命战争历史巨片《大决战》（三部六集），正有这样一种宏伟概括的气势。

那个在第一部《辽沈战役》的开端，从黑暗、混沌中逐渐呈现出来，并占满整个银幕的冰河解冻、开裂，冰排相互撞击，和夹杂了军鼓声的冰河汹涌奔流、轰鸣的气概万千的景象，更有一种特别的银幕艺术的震撼力。这是人民创世的不可阻挡的历史潮流，也是对这三部六集影片《大决战》内容的一种充满激情的象征概括。

在这三部六集影片中，无论哪个战役的反映，视野都很开阔，描写表现都触及了全国其它各个战区，和与整个战局相关的其它一些方面；即便是军

事斗争，除了直接的战斗的描写以外，更特别注意敌我两方最高统帅部的战略决策及各方内部种种复杂的矛盾关系的揭示。《大决战》人物之多，事件之繁，场面规模之大，是在反映革命战争历史的影片创作中罕见的。但这一切又都构成了一个统一的雄浑的整体。这让人既看到了战争的全局面貌和那个时代历史发展的趋势，也领会了每个具体战役在全局和历史发展中举足轻重的意义。

这是宏观把握的一场大决战的表现。然而宏观把握而无实在的历史真实的反映，则所谓“宏观”便不过是一种掩盖内容贫乏的令人生厌的浮夸的矫饰。《大决战》的宏伟气势和震撼力却是来自历史的真实的反映和概括。无论是对规模空前的战争场面的描写，还是人物形象的塑造，都有比较实在的历史真实的气息。这里不乏革命英雄主义的精神。但没有回避对战争的严酷、惨烈的描写。《大决战》中有不少这类真实的富于特色的描写，如《辽沈战役》中锦州外围阵地上，一个老炊事员挑着饭菜担子面对遍地阵亡的战士喊“开饭”的情景；《淮海战役》中载着战士遗体盖着白布的担架，排列在地上一眼望不到头等场面，都是动人心魄的；而有英雄气概和行为的指战人员，也都是有血肉之躯的一个个具体的活人。既是一场决定民族命运的空前的大决战，自然没有廉价的矫作的乐观主义的轻松。

在《大决战》中出现的毛泽东等领袖人物的形象，有不同于过去一些影视作品中对这些人物塑造的更具体、更深入的表现。毛泽东是英明的领袖，但也是没有脱离现实关系、现实矛盾的有历史具体性、有自己独特性格的人。在和林彪的关于先打长春，还是南下北宁线打锦州的战略决策和战役部署的意见分歧中，在处理粟裕根据实际情况提出的让华东野战军集中兵力在江北和刘伯承、邓小平一起打大仗，比按中央指示分兵到江南机动作战更有利的意见引起的矛盾中，毛泽东的形象便不是在一些影视作品中常见的那样四平八稳，而是性格相当鲜明生动。他是个性坚强的最高统帅，但也恪守了集体领导的原则；有过人的智慧和高瞻远瞩的战略眼光，但也可以接受别人的不同于自己的正确意见。对其他中央领导人和毛泽东的关系的描写，也比较正常、自然或自如。

对刘伯承、邓小平、陈毅、粟裕、林彪、罗荣桓等指挥各个战役的人民解放军高级将领的描写，也都合乎各自的身份地位，各有一定的性格特征。而对指挥辽沈战役的林彪的形象塑造，更给人印象深刻。由于众所周知的原因，林彪在《大决战》中是怎样的形象，自然令人特别关注。林彪的晚年表现已经盖棺论定。但林彪曾经是叱咤风云的一代名将之一，也已是众所周知。如何塑造林彪的形象，关系到如何评价历史人物，如何看待历史和艺术创作，如何再现历史真实等问题。如果采取林彪作为“副统帅”时期一些人对待和处理历史人物或人物的历史问题的“革命”态度和“革命”方法，便是“成则为王，败则为寇”，“为王”的历史一律光辉灿烂，“为寇”的历史便有光辉也须抹黑或抹煞。只是历史并非可以任人随意捏弄的泥团，而是不依人

的主观意志为转移的客观存在。在中外革命史上都有过不少曾经做出了杰出或伟大贡献而后来发生了变化，成了不那么杰出或伟大，甚至完全走向了反面的人物。如果以这些人物后来的变化去否定他们先前的作用，则否定的便不只是这些人物本身。研究或反映历史，自然不是为历史而历史，总有现实的需要；而现实的需要或是以史为鉴，或是继承发扬优良传统，则都须尊重历史的客观存在。《大决战》第一部给人的一个深刻印象，就是对林彪的形象塑造，也坚持采取了历史唯物主义的实事求是的态度，尽可能尊重历史的真实。银幕上出现的林彪形象，形体、气质、动作都很逼真。对他和以毛泽东为首的中央在战略决策方面分歧的描写，也比较恰当：他有一些实际的考虑，对中央指示的理解也有一个过程；没有简单处理为他是出于个人安危或缺乏才能。而经过实践证明围打长春的失误以后，他还是按中央的指示出色地完成了任务。这让人感到，林彪毕竟是和指挥这次著名战役相称的人民军队的高级将领。这连战败的国民党东北“剿总司令”卫立煌也不得不承认：“林彪这个人，说他不过是占了运气好，这话怕也有欠公允。”

《大决战》中出现的蒋介石和参战的国民党高级将领，以及其他国民党军政要员的形象，都比较合乎历史的规定情境，有历史真实的气息。蒋介石的性格有多方面的表现，并不简单是除了反动还是反动；有时候还有些人情味，甚至也还有爱国的思想感情的流露——如在南京天文台和家人一起漫步时，讲古代天文仪器“简仪”曾被外国人抢走过，要孩子们懂得我国古代文物的珍贵，知道八国联军入侵北京的历史……这样描写并未妨碍深入揭示人物的实质，却让人感到形象反映生活的复杂而更显得真实。卫立煌、杜聿明、傅作义、陈布雷等人，给人印象也都比较深刻。对这些人物在复杂矛盾中的内心世界，都有不同程度的揭示而力求避免简单化。这在《平津战役》中对傅作义内心的矛盾变化的描写，特别显得突出。而人物形象也便更有反映社会历史的深度和艺术说服力。

蒋介石和参战的国民党高级将领，既没有被人为地加强了“档次”，也不是不堪一击的反动大草包。卫立煌在辽沈战役中，针对林彪的意图，以长春一座孤城，竟一时牵制了在东北的我人民解放军的主力。廖耀湘也总是“不动窝”，没有去增援长春，以致东北野战军参谋长刘亚楼说：“廖耀湘毕竟是在法国圣西尔军校吃过黄油面包的，打仗鬼精鬼精的。”投入各个战场的国民党官兵，大多武器装备精良，而且多是训练有素、能征惯战的。蒋介石和参战的国民党高级将领，也不是不了解人民解放军的战略意图，蒋介石还针锋相对地作了几乎竭尽全力的部署。然而敌人还是遭受了失败的命运。

这是由于蒋介石国民党反人民的反动统治的腐朽，有不可克服的内在矛盾。国民党反动统治的上层早已四分五裂。傅作义之所以接受和平解决北平问题的协议，一个重要的原因也在于和蒋介石的矛盾。蒋经国在上海“打老虎”，想遏止国民党政府金融财政的恶化，并由此“服民心”；而最大的“老虎”却是国民党“四大家族”，因此他白折腾一番，终于只好用一纸《告上

海市民书》收场。一直对蒋介石忠心耿耿的“总统府国策顾问”陈布雷，感到“党国艰危”却束手无策。在劝蒋介石让“四大家族”拿出钱来“收拾人心”却激怒了蒋介石后，感到极端绝望而回到寓所自杀。在国统区，广大人民群众早已处于水深火热之中。那是个万方多难，学潮如火，人民怨声载道，要一齐和反动统治者拼命的年代。在《辽沈战役》中，周恩来给孤处危城的郑洞国去信，劝他和国民党反动统治决裂，说“人心世气早已背离”。这就是蒋家王朝失败的最根本的原因。

在这三部六集影片所反映的三大战役中，无论哪次战役都有人民群众热情支援人民军队的动人画面。单是淮海战役，便有来自江苏、山东、河南、安徽的 540 余万男女民工。银幕上那些推着太平车、独轮车，赶着黄牛毛驴的男女民工（其中有父子、新婚夫妇和老人小孩……）源源不断……运粮队伍遭到一场轰炸后，许多失掉亲人的人们，头上裹着白色的孝布仍然赶着牲口、推着车子前进……无怪乎陈毅元帅说：淮海战役的胜利是独轮小车推出来的！

载舟覆舟，可畏惟人；得人心者得天下。这是中国的古训，也是这场大决战题中应有之义。人民的力量是无敌的，这场战争的胜利，正是人民的胜利。

（余倩）

开辟

1991 彩色片 120 分钟

韩国春羽电影制片公司摄制

导演：林权泽

编剧：金辱玉

摄影：郑一成

主要演员：李德华（饰崔时亨） 李慧英（饰大夫人）

本片获 1991 年韩国电影大钟奖最佳故事片、最佳男主角、最佳照明、最佳美工四项奖

【剧情简介】

19 世纪末，由于资本主义列强的侵略使朝鲜遭到沉重打击，阶级矛盾和民族矛盾日趋尖锐。昏庸无能的李朝统治阶级无视人民的呼声，对外施行妥协退让的方针政策，对内则用暴力手段镇压人民运动。东学运动正是李朝政府镇压的主要对象。东学教第一代教主崔济愚被巡捕抓获处以死刑，第二代教主崔时亨为保存实力，被迫走上了长达 30 年的逃亡生活。

在崔时亨的辛勤传教下，教民终于从初期的几十人发展到上千人。可是，在用暴力与非暴力推翻李朝政府的问题上，崔时亨与激进派李弼济之间产生了意见分歧。李弼济等人没有听从崔时亨的劝阻，擅自组织了 17 个郡县 300 余名东学教徒，以暴力方式袭击了宁海府，杀死府使李楨。但是，起义终因缺乏周密的组织和乱杀无辜而导致失败。官兵大肆搜捕东学教徒，致使百余名教民被处死、遭流放。东学组织面临被根除的危险境地。崔时亨等一批教民虽幸免于难，但总是处在时刻准备逃亡的戒备之中。崔时亨的夫人和四个孩子也不得不跟随其夫一起过着四处流浪的艰辛生活。后来，崔时亨在一次仓忙逃跑中与家人失散。一晃眼，几个春秋过去了。

一天，崔时亨等人为躲避巡捕追踪来到掩映在山林中的一座寺庙前，准备打尖，迎接他们的是一个身染重病的老僧。老僧对他们的到来表示出十分的热情，尤其是当他知道来人中有东学教教主崔时亨后更是异常高兴，并同其探讨起道学原理来，老僧在听了崔时亨的一番高论后，满意地点点头，面带微笑闭目圆寂。

崔时亨等人遵老僧遗嘱，将他的尸首焚化。不料，缕缕青烟引来了追踪他们的巡捕。无奈，他们丢下老僧，飞快地逃遁而去。

1875 年，发生了日本战舰云扬号侵犯朝鲜江华岛的事件。日本利用此次事件逼迫朝鲜政府签订了屈辱的“江华条约”即“朝日修好条约”。从此以

后，欧美资本主义列强接踵而至，纷纷强迫朝鲜与其签订不平等条约，朝鲜逐渐沦为半殖民地，人民生活更加困苦。处在水深火热之中的人民渴望自由，向往东教。崔时亨借此良机，积极宣传“开辟思想”即建立新的人文社会，也就是人人平等、互相尊重、共同幸福的同归一体的社会。他的开辟思想深得人心，入教的人数与日俱增。对此崔时亨深感欣慰，但是他的身体健康状况却令人担忧。好心的教民在四处打探不到夫人和孩子下落的情况下，为他续弦。婚后不久，结发夫人突然出现在他的面前，四目相对，百感交集。原来夫人同他走散后，被官府抓捕入狱，受尽严刑拷打，近期才被释放出来。四个女儿也不知去向。崔时亨深感内疚，尤其对自己的再婚更是忐忑不安，觉得愧对夫人和孩子，夫人却很理解，悄然离去。

转瞬间，又是许多个春秋过去了，崔时亨已到垂暮之年。暮年的崔时亨仍不辞辛劳地外出传教，不免招来夫人的抱怨。尤其对理解和支持崔时亨事业的前夫人给予其夫生活上的关心表示出极大的不满，常常恶语相加，久而久之，积怨成疾，终于染病不治而死。

一年后，教民们再次为他续弦。三夫人孙氏年轻貌美，心地善良。当崔时亨把年老体衰的大夫人接回家中后，她与大夫人和睦相处，并悉心照料她，深得崔时亨好感。

1890年，李朝政府开始允许天主教和基督教传教自由，但令人费解的是，东学教仍被视为异端。对此，遍布全国的两万余名东学教民在报恩举行集会，以示抗议。

声势浩大的报恩集会吓坏了当局，准备用武力镇压。崔时亨闻讯，周旋于政府与教民之间，企望能以和平的方式解决争端，但是，激进派们听不进崔时亨的苦苦相劝，最终导致冲突。

政府官兵与日军相勾结，联合攻击东学军，致使东学军队以惨败而告终。30年心血毁于一旦，崔时亨痛心疾首。1898年4月5日，崔时亨在原州被捕。同年6月2日，陆军法庭以“东学之乱”的罪名，宣判处以崔时亨绞刑。执行的这一天，正值夕阳西下，晚霞映照下的刑场上，三夫人孙氏搀扶着大夫人，望着被吊死在绞架上的崔时亨，仿佛他布教时的声音又响在耳边：“教主，开辟什么时候到来呢？当晚霞映红天空，落日的金色余晖铺洒大地，列强的军队撤离我们的国土之时，开辟就到来了……”

【鉴赏】

本片是韩国著名导演林权泽的代表作之一。他自1962年正式担任导演至今的30余年间，共创作了90余部故事片，并有近20部影片在国内外电影节获奖，这是韩国任何一位导演都无法与之相比的。他为韩国电影走向世界拓宽了道路，在世界影坛上也为自己赢得了荣誉。他的影片以格外注重东方韵味的画面构图和具有鲜明的民族特色受到国际影坛的瞩目。

林权泽的影片创作可分为前后两期。前期为1962年至1973年。这时期

可算是他影片创作中的“黯淡期”，尽管拍片数量达 60 余部，但影响并不大。其原因是所拍影片多属于那种应时性的急就篇，故在艺术上显得粗糙。不过有些作品也反映出他对战争和生活的深切感受。后期为 1973 年至 1994 年，在这 21 年的时间里，他执导影片 30 余部，数量虽比前期有所减少，但质量较高。尤其是 80 年代以来的影片，几乎在韩国影坛均产生过较大反响，这段时期可称得上是林权泽导演生涯中的“黄金时期”。就 80 年代以来的优秀作品而言，其突出特点是具有浓厚的人文主义色彩。从他的《曼陀罗》（1981）、《代理母亲》（1986）、《上升》（1989）等片中可看出，他不再是简单地描述人们的生与死，而试图着力表现主人公精神世界的解脱与升华。与早期作品相比，他更注重追求影片的内涵，揭示个人与社会秩序的矛盾，探究人在这个世界上到底以怎样的生存方式去生活。因此，他 80 年代以后的作品更具现实意义。《开辟》是体现他个性思考与探索精神的一部代表作品。从整部影片中不难看出导演主张以人作为一切社会活动的出发点，把人放在第一位的人文主义的哲学思想。如主人公崔时亨与寺庙老僧的对话：

老僧：佛教和上天有什么差异？

崔时亨：东学所说的上天就是鬼神。

老僧：什么是鬼神？

崔时亨：鬼神就是阴阳。

老僧：什么是阴阳。

崔时亨：阴阳就是人。

老僧：是指人是天地的主体的意思吧。

崔时亨：是的。东学最重要的教义就是人人平等，因为只有平等，人和天

地才能合而为一。

又如崔时亨布教时的讲演：

什么是开辟？

开辟就是开天辟地。

什么是人乃天，事人如天？

因人中有天，人的尊严就和天一样重要。就是人之尊似天之尊。

天之尊和人之尊有什么区别？

天之尊和人之尊没有什么两样。人即天，人是天，人乃天。侍人如侍天，就是奉人如奉天的意思。

那新的人文社会是怎样的社会？

是事人如天，人人平等，互相尊重，共同幸福的同归一体的社会。

类似这样充满道家思想的对话在影片中比比皆是，可见导演的人文主义思想的鲜明倾向。

根据韩国著名作家金辱玉同名小说改编的《开辟》，是一部改编得十分

成功的作品。导演不仅保留了原著的精神，还在再创作时将其丰富、升华，尤其在高度概括重大历史事件方面显示出导演的宏大气魄和不凡功力。

影片故事的时代背景是韩国的李朝时代（1864—1898）。当时正值朝鲜社会发生巨大变化。随着帝国主义列强对朝鲜的频频入侵，阶级矛盾和民族矛盾日趋尖锐。在当时既有美、英、法等资本主义与朝鲜封建主义的斗争，又有人民群众与封建统治者的斗争，也有一些宗教团体教士与李朝统治者的斗争……。影片撷取的是以崔时亨为代表的东学运动这段历史。

东学运动在推动朝鲜历史进程中起过积极作用。东学教是李朝末年出现的一种宗教团体。其创始人是崔济愚（1824—1864），他原籍庆州，出身没落两班（贵族）家庭，自幼习汉学，早年失怙。1844年开始周游全国各地求道。经过10余年的修身求道，道学渊博，闻名各地。1860年他在融合西方基督教和东方儒佛道三教教理的基础上创立东学教，以此与天主教（即西学）分庭抗礼。东学教宣扬“人乃天”、“天心即人心”的思想，强调人的能动性，阐述建立地上天国和万民平等的道理，反对等级制度。东学教很受社会底层人民欢迎，传播很快。东学教势力的发展，引起当时李朝统治阶级的惊惧不安。1864年，李朝统治者以“惑世诬民”的罪名将崔济愚斩首。第二代教主崔时亨是崔济愚的弟子。他神秘印发崔济愚的著作《东经大全》和《龙潭遗词》，并将东学教的教义系统化，使该教不断扩大。于是，李朝统治者又以“东学之乱”的罪名，将崔时亨处死。其后，东学教分裂成天道教和侍天教两派。1894年，曾爆发有东学教徒参加的农民大起义——朝鲜历史上规模空前的反封建反侵略的甲午农民战争，给李朝统治阶级以沉重打击。

导演林权泽撷取这一历史片段，巧妙布局，铺陈生发，繁衍枝叶，同作家金尊玉一起将当时复杂的社会矛盾和其它一些重大的历史事件以不同的方式清楚地展示出来，显示出编导高度概括重大历史事件的宏大气魄和表现历史真实氛围的不凡功力。影片紧紧抓住第二代教主崔时亨这个历史人物，通过他所主持和影响的东学运动和反封建、反日斗争这些重大的历史事件来透视历史，弘扬爱国主义。此外，影片没有把历史上的东学运动渲染成为一个阴暗而绝望的悲剧。尽管影片是以东学运动失败和崔时亨的死为结尾，但是通过意味深长的画面和画外音，艺术地展现出崔时亨虽然死了，东学运动却没有因此而灭亡。如崔时亨被捕前小儿子声声呼唤爸爸的镜头喻示出东学教后继有人，又如影片结尾，晚霞映照下的刑场内，崔时亨的结发夫人望着绞刑架上的崔时亨，画外音由远而近（“教主，开辟什么时候到来呢？当晚霞映红天空，落日的金色余晖铺洒江湖大地，列强的军队撤离我们的国土之时，开辟就到来了……”）。它预示东学运动终将会取得胜利。

其次，摄影在表现主题，烘托气氛上起了重要的作用。如报恩集会场面，导演和摄影师用了连续的缓慢移动摄影：镜头拉开，夜幕下成千上万的教民高举火把的场面非常壮观。接着，镜头摇向崔时亨充满激情的讲演，再加上由远而近的悲壮、苍凉的歌声，默默流淌出一种情绪，是沉重，是哀婉，是

焦虑，使人对集会的前景忧心忡忡。又如崔时亨与夫人、孩子们在河滩的对话镜头：背景中水天一色而略带朦胧的画面如一幅运动着的水墨画；再如崔时亨在寺庙内与老僧对话的画面，摄影机通过不断的移动把寺庙特有的幽明之境的气氛表现得淋漓尽致。那寒寂之气使观众感同身受。至于崔时亨在逃亡中追捕追踪的许多画面更是令人回味无穷。那云烟凝黛的高山峻岭；轻波微涟的江河湖水；微风中轻轻摇曳的芦苇以及茫茫白雪覆盖下的无垠大地，极像一幅幅运动中的绘画。它既展示了如排山倒海之势的恢宏博大，又描写出纤小细微处的忧伤哀婉，韵味十足。

影片结构十分严谨。它经过导演的精心设计，但无斧凿之感。《开辟》使观众概括地了解了韩国历史上的东学运动，看完影片，一种难言的惆怅油然而生。因为崔时亨对观众来说是一个极其亲切的形象。他布教时富有哲理的讲演和与家人相聚时的音容笑貌犹在眼前。他的死令观众惋惜，这是影片能够深深打动人的心弦，具有强烈的艺术感染力的重要因素。

饰演主人公崔时亨的演员李德华是近 5 年来获得成就较大的男演员之一。他多才多艺，可塑性很强。他塑造的崔时亨这个人物刚毅、果敢，具有力度和质感，使人感到真实可信。扮演大夫人的李慧英也以出色的演技成功地塑造了女主人公纯朴、善良、坚韧的朝鲜女性形象。

总之，《开辟》是一部时代感强，人物逼真，摄影出色，用光讲究，声画统一，结构严谨的优秀之作。

（张志峰）

巴顿·芬克

Baton Fink

1991 彩色片 120 分钟

美国瑟克尔影片公司摄制

导演：乔尔·科恩

编剧：伊桑·科恩 乔尔·科恩

主要演员：约翰·特特罗（饰巴顿·芬克）

约翰·古德曼（饰查利·梅多斯）

朱迪·戴维丝（饰奥德丽·泰勒）

本片获 1991 年戛纳国际电影节金棕榈奖

【剧情简介】

1941 年，纽约百老汇。帷幕徐徐降下，观众以热烈的掌声请剧作家巴顿·芬克上台，他被视为当晚真正的明星，然而他却依然沉浸在一己的思绪之中。

饭店里，经纪人史坦福还没有如约来到。两个朋友打开香槟为芬克庆贺。《前锋报》的剧评认为他的戏表现了普通卖鱼人为生存挣扎之余仍不弃理想，传达出卑微中的崇高和平淡里的诗意，它预示了美国剧场新声的到来。芬克坦然说，这些报纸明天可以用来包鱼，不会浪费。史坦福终于来了，他告诉芬克已为他争取到周薪两千美元的好莱坞电影公司的合同。可芬克觉得自己属于百老汇，好莱坞当然令人目眩神迷，可以使他致富，但离开了那些平民百姓，他的创作便成无本之木。史坦福不以为然，他觉得芬克应抓住机会利用名气去捞笔大钱，以后再回头写他的贩夫走卒也为时不晚。

被说服了的芬克来到洛杉矶，住进了电影公司为他安排的老式陈旧的伯爵旅馆。房间里有张单人床，一台电扇，写字桌上躺着老式打字机，唯一的色彩和时髦品是墙上那张海边泳装美女照。

在好莱坞的国会电影公司，老板杰克·里普涅克以拥抱向这位新雇员传递他令人难堪的热情和华而不实的关切。洛依端来咖啡，此人原先也是电影公司老板，20 年代被排挤出去，现在只能在杰克这里讨口饭吃。

杰克让芬克先写一部动作片，他打算请华莱士·比利来演：“要表现他的梦想和希望，还要有罗曼蒂克的爱情。”他要芬克周末写出故事大纲，“听说你的舞台剧十分感人，相信你能拿出我所期待的杰作。”杰克最后表示他一向厚待作家，尤其是芬克这样令他慕名已久的，到时看薪水袋就知道。他不容插话的滔滔不绝的高谈阔论令芬克不知所措。

“曼哈顿的清晨，汽车声清晰可闻……”打字机前搜索枯肠编织大纲的

芬克被隔壁不时传来的放荡笑声和闷热空气折磨得烦躁不堪，他忍无可忍地打电话到总台请侍者过问一下。不久传来重重的敲门声，一个胖男人出现在门口，似乎来者不善。不料这个自称查利·梅多斯的保险推销员竟是来请芬克喝酒赔罪的，芬克只得奉陪。得知他是个功成名就的剧作家，查利顿时显得肃然起敬，并开始谨慎地选择措辞，以表示自己的斯文。查利热烈地附和着芬克以戏剧表现普通人生活的观点，使芬克大有他乡遇故知的快慰。他觉得眼前这个看似五大三粗的推销员远比那些故作高雅的假道学同行来得真实，这是个活生生的人。同时，查利对他的话所流露出的良好悟性也不胜惊讶，大有相见恨晚之憾。

芬克对描写摔跤手的动作片不知从何下手，便去找华莱士的制片人奇斯勒指点迷津。奇斯勒对他的担心却满不在乎，说对杰克的话不必过于认真，“你屁股还没坐热他就把你忘了。”奇斯勒说找个编剧谈谈就行，“在好莱坞随便扔块石子就能砸到一个编剧，用力扔吧。”芬克没想到在盥洗室遇上了大名鼎鼎的小说家比尔·梅霍。比尔以一种俯视一切的优越感应允芬克下午去找他，现在他要喝酒去。如期赴约的芬克被女秘书奥德丽告知，比尔身体欠佳不能见客，他不写作时就拼命喝酒。不甘心白跑一趟的芬克请求与她谈谈，可女秘书说她和比尔正在恋爱，“请不要评判我们。”门关上了，里面传出摔东西的声音和隐约的叫喊。

旅馆里，隔壁传来的淫语浪声令芬克心猿意马，思绪难以入轨。他焦躁的踱步声引来了查利，初次见面投机的交谈使他们之间的沟通有了良好的开端，两个性格和职业完全不同的男人交换了彼此对女人和自己职业的看法。说着，说着，查利教起了芬克摔跤的基本套路。

比尔送给芬克一本他新近出版的描写古代巴比伦王的小说，他说酒能帮他产生灵感。可芬克却觉得他过于沉溺其中，辜负了自己的天份，也会丢掉了奥德丽和读者。“她不过是假装对我不满，其实她什么都能忍。”比尔醉醺醺地离去。奥德丽流着泪说他是思念在法叶特维尔的妻子，她有点精神失常。

查利要去纽约出差，芬克顿感戚然，他无法想象失去了查利，自己在这里将怎么住下去。

得知剧本没有完成令奇斯勒暴跳如雷：“你是在写《乱世佳人》还是《哈姆雷特》？这只是部摔跤片！”他刚刚还向打电话来问进展的杰克吹牛说芬克下笔如神，一切顺利。老板明天一早就要见他，这让芬克急出一身冷汗。奇斯勒安排芬克去放映间看一部刚刚杀青的《拳击魔王》，希望对他能有所启发，可芬克更觉脑中一片空白。

深夜，芬克如困兽般在死寂的房中踱步，地上满是揉皱的纸团和被否定的思路。情急之中，他打电话向奥德丽求助，奥德丽答应等醋味十足的比尔醉倒后再溜出来。奥德丽表现出胸有成竹，她无意中泄露的天机使芬克惊悉，很久以来，她是比尔作品真正的作者。奥德丽不安地请求芬克不要蔑视比尔，

每个人都需要体谅、帮助和安慰，就像此刻的芬克一样。芬克在奥德丽的安抚下与她作爱，当他醒来，发现躺在身边的已是奥德丽的尸体，血染红了身下的床单。他惊恐地大叫，查利闻声而至。尽管他相信这不是芬克干的，可他知道警方不会相信，报警无异于自投罗网。查利用狠狠的几个耳光抽醒了因紧张而昏厥的芬克，然后手脚麻利地处理了尸体，这时，已是早上八点。

游泳池边，穿着浴衣的杰克舒适地陷在躺椅里，他吩咐芬克为他描述一下大纲。芬克犹豫着说，他不习惯讨论未完成的作品。在一旁的洛依提醒芬克别忘了他的头脑是公司的财富，里普涅克先生的意愿是不可违背的。不料，多管闲事反使他引火烧身，杰克指责他竟敢教训大文豪，威胁要炒他的鱿鱼，并命他跪下吻芬克的脚。洛依难堪地站着不动，杰克见状便自己起身趴下去吻芬克的鞋底，说是向他道歉，他尊重有才华的人。杰克的举动使芬克倍感压力。

查利提着一个包扎齐整的方盒子前来辞行，他要芬克保持冷静坚持到他回来，并说盒中是些私人物品请他代为保管，它会给他带来好运，帮他完成剧本。夜晚，百无聊赖中，芬克翻开《圣经》，竟发现自己的作品赫然出现在《创世记》中。

洛杉矶警察局的侦探道彻和曼斯特纳迪带着查利的照片来向芬克查询情况。据说这个外号为神经病孟特的人是个残忍的分尸砍头的冷血杀手。现在他不知去向，道彻丢下名片让芬克提供线索。

侦探走后，芬克取出查利留下的盒子。当他再次坐到打字机前时，仿佛茅塞顿开，灵感喷涌而至，他终于进入佳境，键盘飞快地在纸上跳动……忘了还是凌晨，芬克兴奋地拨通了纽约史坦福的长途，告诉他这个剧本将是他的代表作。被扰了好梦的史坦福一句话浇灭了芬克的兴奋：“你是否有点自我感觉过于良好了？”

完稿的兴奋使芬克在一次军人舞会上因抢人舞伴而引起了一阵骚乱。回到旅馆又见到两个侦探指着床垫上的大滩血迹让芬克报供：奥德丽的头在哪儿？是不是那个孟特教他杀的人？他们有没有变态性行为？芬克突感浑身灼热，头痛欲裂。第六感觉告诉他：查利回来了。侦探们把芬克铐在床的铁栏上，携枪冲出门去。火舌从电梯及走廊两旁每一扇封闭的门缝里朝外窜。查利枪击了侦探，并用力拧开了芬克的手铐，临走时他却不要回那个盒子。芬克带着盒子和剧本穿过着火的走廊离开旅馆。

杰克令人吃惊地套上了上校制服，这是他的朋友亨利安排让他过瘾的。“真是什么都得靠关系讲人情，可现在是对日作战呵。”杰克告诉芬克他的本子不能拍，观众要看的是动作和冒险，而不是灵魂的交战，那只能哄哄影评人。拳击一样可做文章，男人穿紧身裤也会成为大制作，肉体与灵魂同样伟大，乃至更甚。他不无遗憾地表示，原以为他们对此有所共识，但事实让他失望。杰克意犹未尽地命洛依赶走芬克，但又提醒他不准离开洛杉矶，他仍是签约作家，他的剧本就是公司的财产。“滚吧，我们要忙着打仗了。”

在杰克的咆哮中，芬克落荒而逃。

芬克提着盒子漫无目的地走在海滩上。旅馆墙上照片中的泳装美女款款而来。她微笑着问芬克盒子里装着什么？他摇摇头，问女郎是否拍电影，她长得这么美。“别说傻话了。”女郎背过身去面向大海，芬克视线中是一幅与照片一模一样的画面。

远处，那只正在翱翔的海鸥猛然栽入了海中。画面倏然消失。

【鉴赏】

在1991年戛纳电影节上，评委会主席罗曼·波兰斯基曾预言对参赛片的评选很可能意见相左，然而对《巴顿·芬克》的获奖评委们却意见一致。败在它手下的《梵高》、《欧罗巴》等欧洲片的导演心存不服，法国报界也怨言鹊起，《世界报》批评评委会“不公正”、“偏向美国片”，讥讽说：“何不干脆把所有奖都给《巴顿·芬克》？”这种牢骚可以理解，毕竟，在此前戛纳电影节已经连续两届把金棕榈大奖授予美国片（《性、谎言、录像带》和《心中狂野》）。不过，本片并不是标准的好莱坞影片，或者说它不属好莱坞的主流之列，它在欧洲的电影节上获奖不应被看成“帝国主义的文化霸权”或“文化侵略”。相反，它其实很符合戛纳电影节的口味，即艺术性和观赏性并重。《巴顿·芬克》的叙事风格对美国普通观众来说可能过于深奥，拿到欧洲则恰好对路。

《纽约时报》可以说本片有“华丽的叙事风格”，事实上，影片同好莱坞主流电影的差异肯定要大于它们之间的趋同。本片给人最初的也是最难忘的印象是它对梦魇、神秘、抽象、不可捉摸的意象和氛围的偏好。这首先体现在叙事和情节上：一个不明底细的人——自称是保险推销人的查利·梅多斯。他在同芬克的交往中处处表现出热情可亲，最后却被告知其人是一个变态杀人狂。作为象征和暗示，芬克从未进入过隔壁查利的房间，仅有查利频频光顾芬克的621室。与此相关还有一个神秘的物件——查利交芬克保管的盒子，查利说得很郑重，说里面装着他全部生活的纪念，然而直到最后这个盒子也未打开。还有一个无从解释的悬念——奥德丽的被杀，影片用很触目的镜头交代芬克的骇人发现：一觉醒来，芬克看到一只蚊子停在身边奥德利裸露的肌肤上，立即将其拍死，留下一滩血，却不见奥德利惊醒。一推她，身下竟流出一大滩血，顺着床单蔓延……谁杀了她，为什么杀她，影片留下了一个不解之谜。

除了这奇怪的人、物和案，影片里还有一些由环境和道具构成的细节，它们比叙事上的怪诞处要明白一些——基本都是些象征。

先是那号称“伯爵”的旅馆。影片序幕中，台上演着芬克的戏，编剧先生站在侧幕和着台上的演出嘴里念念有词，但让观众（电影观众）听清的仅一句“it's early”（“还早”），不久便来到洛杉矶的“Earl Hotel”（伯爵旅馆），似乎是先知了自己日后的去处。这伯爵旅馆是一个封闭、黑暗、

怪异的所在，侍从从地下走出，电梯像货栈里的升降机，房间里阴暗潮湿，墙纸不时剥落……

这个旅馆可以理解为巴顿·芬克封闭的心灵。

还有那房间墙上的海边女人像，不仅不时地出现，还伴以乐声或浪涛声。

但它出现的契机每每有所不同，大致上一是体现纯真、自然，同芬克遇到的现实生活中的俗人俗事相比照；另一种是性欲，芬克听到邻室传出的作爱声，便不由自主地抬起头，看打字机上方的这个裸着背的美女，尽管面无表情但内心的欲念却不难窥出。令人叫绝的是末尾芬克真的在海边遇一女子，装束与画上无异，且在海滩坐下的姿势与画上毫无二致。这是否象征着他终于得以告别现实中的恶梦而寻到了一块宜人的适土？当然，芬克不是一个可以唱“归去来兮”的人物。

还有那无处不在的皮鞋。一进旅馆，侍者便奇怪地强调本店有免费擦鞋的服务，还特意有一个移动镜头：一个个房间门口都放着擦好的鞋，恍如来到鞋铺。对芬克来说，鞋又成了他自我压抑的一个象征，他总穿着皮鞋写作，却文思枯竭、下笔滞重，直到奥德丽被谋杀成为一大转折，匆忙之间芬克奔去洗手间忘了穿鞋，以后赤了脚写作竟灵感突来、思路泉涌了。

此外还有蚊子、不时剥落的墙纸和各种超现实的音响（如浪涛声、打字声、邻室的笑闹声、比尔喝醉时的喊叫、蚊子的哼哼声、芬克发呆时画外的如同婴儿牙牙学语的怪声等等），它们或是加重神秘怪诞的气氛，或是暗示了某种凶险不测，强调了影片形态上的怪诞，即其独创性。

无疑，这种独创性是对好莱坞电影的完整性和封闭性的一种突破，形式上的挑战是为着表达出别一样的意识形态，在这方面，影片给人一些什么启示呢？对于编导者科恩兄弟在影片中究竟寄托了什么，或者说事实上影片传达了什么，说法不一。

有人统计当年在戛纳参赛的20部影片中三分之一是写所谓“失败的男性英雄”的，本片为其中之一。尽管这些影片内容、题旨都有很大差别，硬归结在一起显得勉强，但从时势和“英雄”的关系来说，这种说法也未尝不可。

另一说是“批判好莱坞论”。这倒是显而易见。这种批判态度主要是通过老板里普涅克和作家比尔的形象来体现的。前者的形象很概念化，对人物的刻画一味强调其粗鲁、愚昧、狂妄。后者则是堕落、无耻的化身。当然，矛头主要是对着里普涅克之流，作家的堕落是里普涅克们棍棒加利诱的结果。本片对好莱坞的批判是从电影编剧的角度切入的，影片里有一个镜头，芬克去找比尔，一排很简陋的“招待所”门上挂着牌子，上面一行是作家名字，下一行是写作的剧本名字，颇像医院的病室或动物园的笼子。不过本片无论如何不是一部以暴露好莱坞为己任的影片（如《大玩家》），它不过有如蜻蜓点水，点到而已。

还有一种说法把影片同片中的时代正盛行的“乖僻喜剧”联系在一起。表面上看，芬克同卡普拉作品中的人物颇为相像，都有点“刘姥姥初进大观

园”时的呆头呆脑、不识时务。不过，无论是第兹先生还是史密斯先生，他们的“傻”仅是一种对付权势者“精”的极端表现而已。他们代表着道德和正义，最终战胜比自己强大得多的对手。芬克虽然口头说要为大众写戏，但他一来脱离大众，二来根本不想同雇佣他的好莱坞去作什么抗争。

说影片折射了作者的心路历程是可能的。据说，科恩兄弟拍摄《米勒的十字路口》时思路一度阻隔，陷入焦虑之中。有此一段经历，方有作《巴顿·芬克》的后话。但是，把影片单纯归结为是作者个人化的体验或只是作家工作时的经验，未免淡抹了它的内涵。与其那样说，不如说科恩兄弟表达的是知识分子的一次精神危机，这危机不仅表现在工作——写作上，更隐藏在人生观、价值观中，涉及到金钱、名利、良心、艺术同社会的关系等等范畴。特别要指出，对待这样一种精神危机，作者采取的嘲讽不仅对人也是对己的，甚至主要是对己的。本片时时流露出一种冷峻深沉的自嘲态度，芬克的滑稽可笑、迂腐不达以及对性事的态度等等都可看作是一种自我嘲讽。乔尔·科恩说过他们的目的就是不想让观众对芬克产生同情。芬克这个人既有值得肯定的一面，又是个一派胡言之辈。他们是想创造出一个真实的人。

上述种种，有的牵强附会，有的言之成理，却多少道出了一点影片的含意。乔尔·科恩劝告观众不要去钻牛角尖，别太认真地去寻求一个答案，“进电影院只是一种享受”，但人们还是从他们的作品中看到他们对世界的看法。显然科恩兄弟对这个世界是比较悲观和知性的，采取的态度是反讽式的。他们不打算像影片里的查利那样一把火把这个世界烧了，只是用冷峻的目光斜睨着它，不时说上几句不知是针对这个世界还是针对自己的半是箴言半是俏皮话的话，或是祭起一道神秘的幕纱，把这个世界化为一个恶梦。

同大卫·林奇等人一样，科恩兄弟属于好莱坞的边缘人物，他们在好莱坞主流电影和先锋电影之间找到了一块适合自己的灰色地带。他们高度重视作品的形式，不盲从既有的电影规范，以高度的自觉性对常规的电影形式进行了修正和开发。以本片为例，有大量的不见于常规好莱坞电影的机位镜语。如芬克同奥德丽作爱一场，镜头从两人摇向洗手间，越来越快推向洗手池，一下子钻进了下水道，急速的推进中仿佛经过了一个时光的隧道，一片黑暗中前方微露亮光，待镜头钻出推向睡着的芬克，已是第二天的早晨。科恩兄弟是把奥德丽的死当成叙事的一个转折点，它也同时成为芬克个人经历的转折。正是在穿越“隧道”的过程中发生了令人不可思议的谋杀案，因而它的技巧也是独出机杼乃至匪夷所思的。

当然，既是灰色，便可深可浅，在灰色地带里，科恩兄弟有着徘徊的余地，时而接近好莱坞主流电影一些，时而又更“欧洲味”一些。如果把当年英国导演大卫·里恩的影片称作“中大西洋电影”的话，那么，科恩兄弟的影片也是一种新的“中大西洋电影”，只是与里恩的作品相反，拍的是受欧洲人欢迎的美国电影。科恩兄弟的最新作品《傻瓜的委托》（港译《影子大亨》）就比本片有更多的好莱坞风格。

科恩兄弟自称是“电视婴儿”出身，自小迷电视，迷詹姆斯·凯恩的小说和 50 年代的性喜剧。拍本片之前，他们已在欧美影坛上扔过几个很有份量的“炸弹”：《简单的血案》（1984）、《育婴记》（1987）和《米勒的十字路口》（1991）。哥儿俩搭配得很好，人们评论说，伊桑是脑袋，乔尔是心灵，这心和智的结合便产生出了美国现代电影史上一批不可思议的杰作。

（吕晓明）

西尔玛与路易丝

The Irma and Louise

1991 彩色片 129 分钟

美国米高梅和百代娱乐公司摄制

导演：里德利·斯科特

编剧：卡利·库里 摄影：艾德里安·比德尔

主要演员：苏珊·萨兰唐（饰路易丝·索耶）

吉娜·戴维丝（饰西尔玛·迪金森）

本片获 1992 年美国影艺学院最佳原创剧本奥斯卡金像奖

【剧情简介】

路易丝·索耶是一家咖啡店的女招待，尚未婚配，但有一个男友吉米。她整天忙忙碌碌，很想外出旅游。她的好友西尔玛·迪金森自从嫁给地毯推销员达里尔以后，生活一直不美满。她整天呆在家里，孤独无聊。一个周末，她在路易丝的再三劝导下，同意和路易丝一起去做一次愉快的旅行。

两人分头整理行装，各人带上外出旅游必备的物品。为防不测，西尔玛甚至把一只手枪放入包内。路易丝开着敞篷小轿车来接西尔玛。西尔玛把行李放进车内，与丈夫不辞而别。两人兴高采烈地起程，盼望度过一个美好的周末。

轿车在公路上疾驶，两人有说有笑，轻松愉快。第一晚，她们把汽车停在阿肯色州的一个酒吧过夜。酒吧里挤满了年轻的顾客。西尔玛被酗酒青年男子哈伦看中，约她跳舞，她不听路易丝劝告，与哈伦一边跳舞一边喝酒，并被哈伦带到外面的停车场。哈伦欲火中烧，对她动手动脚，大胆求爱，遭拒绝。他变得狂暴起来，企图用暴力迫西尔玛就范。在这千钧一发之际，路易丝来到停车场，发现西尔玛将要被哈伦强奸，她急中生智，取出西尔玛放在行李包里准备自己用的手枪，逼着哈伦放开西尔玛。正当两人准备离开时，哈伦用一句极其下流的话侮辱她们。路易丝盛怒之下，开枪将他打死。从此，两名度假的女友瞬间变成逃犯。她们本想回避生活中的烦恼，却突然发现自己陷入了有生以来最令人烦恼的困境之中。

两人乘车向西逃跑。她们发现所带的钱只剩下 41 美元。她们在一家汽车旅馆住下后，路易丝给她的男友打电话，告诉他发生了不幸事件，急需用钱，请他将她的银行存款立即电汇到俄克拉何马城一指定地点，以便有足够的路费逃往墨西哥。与此同时，警方发现哈伦被枪杀，立即展开调查，并组织力量进行追捕。

两人离开汽车旅馆，乘车去俄克拉何马城提取现金。途中，西尔玛通过

公用电话亭给她丈夫打长途，不但未博得丈夫同情，反遭责备。她生气地说：“你是我丈夫，不是我父亲。”她伤心地挂断电话，垂头丧气地离开电话亭，与路易丝继续赶路。路上，她们遇到一个请求搭便车的年轻牛仔 J·D·，西尔玛对他一见钟情。尽管路易丝开始不愿意让生人搭车，最后还是同意 J·D· 上车，并把他一直带到俄克拉何马。当路易丝到预定地点取款时，却意外地发现男友吉米亲自把钱送来，还带来一只订婚戒指。吉米劝她回家，她不同意，又不说明理由，吉米很生气，两人吵了起来，第二天早饭后，两人和好如初，热烈吻别。J·D· 用一个异乎寻常的生活故事赢得西尔玛的欢心；西尔玛轻信 J·D·，与他度过了一个“美满的夜晚”。第二天早上，她去吃饭时，让 J·D· 一人留在室内。路易丝发现后，预感不妙，急忙回到西尔玛房间，可是为时已晚，J·D· 偷了吉米送来的钱早已逃之夭夭。路易丝绝望地抱头痛哭，而西尔玛却劝路易丝不要着急，她自有办法，这时她脑中已酝酿了一个弄钱的办法。

路易丝与西尔玛的汽车停在一家商店的门口。西尔玛走进商店，持枪进行抢劫。原来她弄钱的办法就是走 J·D· 的老路，J·D· 是暗偷，她是明抢。路易丝得知西尔玛抢劫后，对她大声谴责。但在身无分文、走投无路的情况下，她被西尔玛说服，认为这是当前求生存不得不采取的唯一办法。

警方发现她们再次作案后，便紧紧追踪而来。他们拘留了 J·D·，进行审问，企图了解他与命案的关系和她们的去向。J·D· 告诉警方她们将去墨西哥，警方把他释放。他们在西尔玛家监视她丈夫，等待西尔玛来电话，以便查出她们的确切地点。西尔玛打电话给她丈夫，丈夫刚一回话，她警觉地感到事情不妙，马上放下电话。待路易丝再打电话时，警探哈尔·斯洛科姆告诉她们，警方并未给她们定罪，劝她们回来，回答一些有关的问题。他说警方已知道她们想逃入墨西哥。路易丝大吃一惊，挂断电话，问西尔玛警方是怎么知道她们的计划。西尔玛不得不承认是她无意中透露给 J·D· 的。路易丝大怒，但又毫无办法，只好继续上路。

为了逃避追捕，她们超速行驶，被警车发现。警车紧紧尾随，州警命令她们把车停下。她们停车后，企图蒙混过关，但当州警准备用对讲机与总部联系时，西尔玛怕事情败露，反守为攻，用手枪逼州警下车，并把他关进警车的后备箱，然后两人匆忙开车再度逃跑。

一个好色的油罐车司机在她们的旅途中不断寻衅闹事，说下流话，做猥亵动作，侮辱她们的人格。她们忍无可忍，把他引到一片空旷地，用手枪逼他认错道歉。他不但不道歉，还恶语相加。她们勃然大怒，用枪击中油罐车，使其爆炸起火。他捶胸顿足，大声咒骂，她们开车故意绕他一周，然后疾驰而去。

最后，在科罗拉多州大峡谷一带，她们遭到警车的拦截。尽管处于绝境，西尔玛和路易丝决心对抗到底，决不屈服。她们驾驶着汽车向悬崖冲去……

【鉴赏】

这是一部女性道路片，在这点上美国影评家没有异议。但就思想内涵来说，影评家却各持己见，意见分歧。有的认为这是一部典型的女权主义影片，是女权主义的宣言书，成功地描述了女主角作为普通妇女，在男性的压迫下，被迫走向极端。有的认为这是一部典型的反对女权主义的影片，把女主角描绘成像男性暴力者一样危险的人物，而本来女主角应该是暴力的反对者。有些影评家从影片结尾镜头（两主角在深渊前接吻）中读解出女同性恋这一次本文。有些影评家则把本片看作是女性在男权面前逃遁的消极影片。还有的影评家认为，上述分析均属瞎子摸象式的片面观点。他们认为这部影片具有丰富的多义性，任何一种片面观点都不能涵盖影片应有的含义。在学术讨论中，对同一本文作出不同的分析，得出不同甚至相反的结论是很正常的。对这部影片的激烈争论给我们提供了一个绝好的机会，使我们能够深入细致地探讨一下女权主义电影的理论和实践以及这部影片的意义，并得出自己相应的结论。

女权主义电影的理论与实践几乎是同步的。60年代末，欧美出现妇女解放运动的高潮，为妇女在学术、工作和家庭地位上争取权益奠定了基础，在学术领域里，妇女的声音往往要透过她们的专业著作才能获得社会的关注，因此在七八十年代，女学者的大量著作出版，其中包括女权主义理论的学术著作。女权主义电影理论与批评就是在这种与男权抗争的条件和气氛下出现并发展的。

自70年代初至今，女权主义电影理论经历了三个阶段，即初期的社会学阶段，中期的精神分析阶段，近期的文化研究阶段。这只是为了行文方便而作的简单分段法。实际上，每一阶段的论述都含有其它两个阶段的某些观念。

1. 社会学阶段：这一理论兴起于70年代初期。1971年开始发行四部重要的女性纪录片《长成女性》、《珍妮的珍妮》、《三个生命》、《女性的电影》。这些纪录片以直接电影的拍摄手法，让女性直接对镜头诉说她们的感受和经历，把女权运动的口号“个人的即是政治的”用映象表达出来。这一时期最重要的女权主义理论著作有两部，一为马乔里·罗森的《爆谷女神》，一为克莱尔·约翰斯顿编辑的《关于女性电影的笔记》，前者对好莱坞数十年来制造出的各种女性典型加以生动和带讽刺性的描述和评论，后者则是初期女权电影理论评论文集。《爆谷女神》将好莱坞塑造的女性归纳为两种类型，一种是妖女型，以默片女星塞塔·巴拉塑造的形象为代表；一种是天使型，以女星玛丽·碧克馥塑造的形象为代表。罗森指出，上述类型与现实生活中的女性相差甚远。罗森的研究集中于视觉形象的分析，而没有强调故事情节中的意识形态分析，未能触及社会的男权结构，因而是初步的。但这部著作仍具有社会学价值，是初期女权主义电影研究的代表作。

2. 精神分析阶段：1974年朱丽叶·米切尔的著作《精神分析与女权主义》出版，1975年劳拉·马尔维的论文《视觉快感与叙事电影》发表，两者

均为女权电影理论的重要著述。从此，女权电影理论研究加强了精神分析法的运用。马尔维的论文代表着女权电影研究由第一阶段进入第二阶段的理论探索，很快得到学术界的重视。马尔维固然关注好莱坞商业影片塑造出的无数不真实女性形象，但她却把分析的重点放在电影的内部构成以及电影与观众的心理关系上。她认为，心理因素实际上是支撑着电影特殊魅力（特别是窥淫癖与恋物癖）的机制，昏暗的电影院是这种机制得以发挥作用的理想环境，而弗洛伊德和拉康对性心理的分析解释了为何是女性而不是男性被利用为诱发这些心理机制的客体。庞大的好莱坞电影工业正是建立在“男性观看、女性被看”的基础之上，是维护男权意识形态的文化表现。马尔维这一对电影与男权社会意识形态关系的分析，奠定了第二阶段女权电影理论的基础。

3. 文化研究阶段：80年代初期电影理论开始注意历史的研究，力图处理文化系统内各种复杂的因素。这种文化研究模式源于英国伯明翰大学一批研究电视和大众文化学者的著作。与此相适应，女权电影理论研究也进入了第三个阶段——文化研究阶段。这一阶段的代表人物为特里萨·德·劳里蒂斯。她对弗洛伊德、拉康等男性大师的精神分析学说提出质疑，认为这些学说尽管有一些可以利用的论点，但毕竟是男性话语，本质上是维护男权意识形态的。因此，这些女权电影理论家开始从社会生活的各个方面来探求女性意识，从单纯的电影理论研究扩展到对复杂的社会、政治、历史、文化等领域的探讨与研究。她们认为，西方社会是以男权为中心来运转的，女性始终处于被动、“被看”、低人一等的位置。男权社会使用各种手段，操纵着包括电影、电视在内的大众传播媒介，制造出种种有关男女不平等的观念。因此，她们声明，仅仅局限于揭露与批判电影中的性别歧视是远远不够的。

芝加哥大学的《征兆》季刊发表了杰出的女法律家凯瑟琳·麦金农的一篇著名讲话。在讲话中，她首次提出了“性骚扰”这一概念。她说：“性在女权论中的地位如同劳动在马克思主义中的地位。这正是人们拥有的最宝贵的两种东西。但是，这也是人们最经常侵犯的两种东西……”“性骚扰”概念的提出彻底改变了美国法律对待妇女的态度。现在，这个概念已经成为妇女反对大男子主义的有力武器。

麦金农在70年代提出的这一概念到1986年被美国高等法院接受并认可，到1991年11月布什提名的最高法院院长候选人拉拉伦斯·托马斯法官被控进行性骚扰，并借助电视台实况转播参议院的听证会，使“性骚扰”很快成为一种家喻户晓的罪行。

从70年代初期到现在，西方女权主义电影理论研究已有20多年的历史，已发展成电影理论范畴中一个重要的组成部分，并成为西方大学电影理论研究的主要领域之一，在西方学术界占有一定的地位。与此同时，女权主义电影实践也不断取得进展，如《从九点到五点》和本片就是其中较重要的两部。

从上述对女权主义电影理论发展的简短分析可以看出：女权主义的核心在于反对男权意识形态和以男权为中心的社会机制，而性骚扰和性暴力则是

这一机制的重要外在表现之一。从这一角度进行分析，就主题思想和总体结构来看，本片显然是一部女权主义影片，而且是一部带有西部片色彩的女权主义道路片。

本片详尽地描述了由于性暴力和性骚扰所引发的一连串报复行为。西尔玛险遭强奸，路易丝曾是强奸的受害者，新仇旧恨促使路易丝站在维护女性尊严的立场上向视妇女为玩物的大男子主义者哈伦开枪，结束了他的生命。在旅途中，一个好色的油罐车司机多次对她们进行性骚扰，侮辱她们的人格，在忍无可忍的情况下，她们拔枪击燃油罐车，司机眼看油罐车被烧毁，破口大骂，却又无可奈何。西尔玛好心让一年轻牛仔搭车，并跟他上床，没想到上当受骗，被洗劫一空，弄得身无分文。她被迫去抢劫商店，以求生存，同时借此发泄内心的愤懑。所有这些过激的反应，犯罪的行为，在特定的条件下，又有一定的合理性，往往博得观众，特别是女性观众的同情，而这正是女权主义影片所要取得的社会效果。因此，在女权主义影片中，暴力是在特定场合不得不使用的一种手段，是“以其人之道还治其人之身”的自卫行动。

好莱坞影片绝大多数均以男性为中心，女性往往被挤到边缘地位，处于被动状态。但是这部影片却反其道而行之，女性始终处于叙事的中心地位，男性却被挤到边缘，处于被动状态。结尾，两位女主角微笑着开车驶入大峡谷，对男权社会作最后的抗争，是主动的，而留在悬崖上的警察，男权社会的维护者，眼看着她们掉进深谷却无可奈何，是被动的。

这部影片像多数影片一样，在剧作处理上采用时空顺序式结构，没有闪回，也没有闪前，没有画外音，也没有旁白。枪杀哈伦是西尔玛与路易丝生活的转折点：突然间，她们从愉快的旅游伙伴变成遭警察追捕的逃犯。她们驾车逃向西部的旷野，不是逃往避难所，而是把所有避难所抛在车后，逃往深渊——一个自由自在的空间。影片从头到尾通过平行蒙太奇叙事，一方是驾车逃跑的“罪犯”，一方是紧追不舍的警察，最后在大峡谷会面，导致悲壮的结局。

影片始终把镜头对准西尔玛与路易丝，而给男性角色的镜头不多。两位女主角一直呆在一起，只有三次例外：一次在影片开始时，两人分别在自己家里准备行装，镜头在两者间来回切换；一次在俄克拉何马城的汽车旅馆里，路易丝与男友吉米在一间客房里争吵，西尔玛与牛仔 J·D·在另一间客房里调情，镜头在两客房之间来回切换；一次在西尔玛单独进商店抢劫而路易丝坐在汽车里等候，这时镜头始终对准等候着的路易丝，而西尔玛抢劫商店的实况却是在警察与西尔玛丈夫达里尔一起观看抢劫现场的录像带时观众才看到的。除了这三次短暂的分离以外，两人再也没有分开过。很显然，导演这样安排是符合道路片要求的，同时想告诉观众，两人的命运已紧紧地联系在一起，患难相依，生死与共，永远不可能分离。

这部影片对时间的处理具有非确定性。从旅行开始到枪杀哈伦到底经历了多长时间？两位女主角逃跑又经历了多长时间？两个场景之间的时间到底

有多长？影片均未明确交待。本来影片中日夜的转换应是确定时间的最佳标志，但在这部影片中，两人驾车不分昼夜逃跑，时间似乎在不断延长。其实，时间在这里并不重要，重要在于逃跑本身及逃向何方。

两人逃走的方向曾数度改变，也具有非确定性。枪杀哈伦后，两人匆忙逃走，只想赶快离开犯罪现场，离开州界，至于逃向何方，并不明确；到俄克拉何马城是为了取钱，取钱后原想逃往墨西哥，后来 J·D· 出卖了她们，把她们的企图告诉了警方，她们被迫向西，然后又向北逃亡，最后来到亚利桑那州西北部科罗拉多河的大峡谷，结束了她们平凡而又多难的一生。

《西尔玛与路易丝》是美国 1991 年夏季 10 大卖座影片之一。米高梅和百代娱乐公司采取了一个不寻常的步骤，在本片发行的第 16 周再增加 99 个影院，扩大影片的发行范围。到 1991 年 9 月 27 日又在另外 300 个点（主要在大学里）上映。本片吸引的主要对象是 25—40 岁的妇女观众。这个年龄段的妇女是妇女解放运动的主要支持者。一家妇女书店的女老板很喜欢这部影片，她说：“一位女顾客告诉我，她们都认识这些男人，每个女人都认识西尔玛的丈夫，其中有些人还嫁给了他们那种类型的男人。”

（王瑞）

英雄陶陶

Totoleheros

1991 彩色片 91 分钟

比利时伊布利斯制片公司 / 法国菲利普 / 杜萨尔制片公司 / 德国大都会制片公司联合摄制

编导：雅克·范·多麦尔

摄影：瓦尔特·范·登·恩德

主要演员：米歇尔·布盖（饰老年的托马斯）

乔·德·巴盖尔（饰成年的托马斯）

托马斯·高代（饰幼年的托马斯）

米莱伊·佩里耶（饰成年的艾芙丽娜）

桑德丽娜·布朗克（饰爱丽丝）

彼得·博尔克尔（饰老年的阿尔弗莱德）

迪迪埃·菲尔奈（饰成年的阿尔弗莱德）

雨果·阿洛尔（饰幼年阿尔弗莱德）

本片获 1992 年法国电影凯撒奖最佳外语片奖，戛纳国际电影节金摄影机最佳导演处女作奖，欧洲影展最佳影片、最佳男主角、最佳剧本、最佳摄影四项奖，爱丁堡影展新锐导演奖，葡萄牙影展最佳影片、最佳剧本奖

【剧情简介】

枪声。子弹穿透玻璃，一个老人倒在他那豪华的公寓里。这是一桩蓄谋已久的命案。警方开始了例行的侦破程序。

在上述画面中，出现了一个老人嘲讽的画外音：“这些可怜的警察，他们怎么会知道是我杀了他。”不过他紧接着又为自己辩护：“这能算得上谋杀吗？我只是夺回了本该是属于我的东西。”这老人叫托马斯，此刻鳏居于比利时某城市一座老人院中，过着孤寂的生活。现在，他开始向我们讲述他这一生的故事，当然也包括了谋杀阿尔弗莱德的始末……

“是你偷去了我的一生，偷去了我的爱，我等于没有活过，永远是孤独的一个人。”

托马斯和阿尔弗莱德两家自幼为邻，他俩同年同月同日出生于同一个产院。不知从何时开始，在托马斯的头脑中产生了奇思妙想，就是产院中发生了一场大火，两个母亲匆忙去抱自己的婴儿，结果却发生了对调的差错。尽管母亲说不会有这种事，但托马斯坚信自己那双婴儿的眼睛和最初大脑所留下的印记。

阿尔弗莱德的父亲肯特是富有的船舶公司股东，并正准备开设一家自选市场；托马斯的父亲只是一个普普通通的飞机驾驶员。两个相邻的家庭，经济状况却相差悬殊。

一天，幼小的托马斯对阿尔弗莱德说：“你的爸爸妈妈不是你的，是我的。我们小时候被错换了。没有人知道，因为那场大火……，你的家，还有你的汽车，都是我的。”

阿尔弗莱德狠揍了托马斯，并警告他：“如果对别人说，我就打死你。”

托马斯的家庭虽然并不富裕，但一家人的生活却充满了乐趣，父亲弹着钢琴，姐姐阿丽丝吹着小号，全家一起唱着愉快的歌。性格开朗的父亲工作之余和孩子们捉迷藏、变魔术，并把家庭生活富有情趣的场面用小型摄影机拍下来，这种温馨的生活很令大家怀恋。

一个暴风雨的夜晚，父亲受肯特的雇佣，驾机飞越大洋前往英国，为他即将开业的自选市场运货。临行前，慈爱的父亲摘下自己的手表戴在小托马斯的手腕上。在父亲的心目中，孩子已长大成人。

然而小托马斯心目中却隐隐地有一种不测的预感，他彻夜难眠。

父亲从此再也没有回来，连飞机的残骸也没有找到。当肯特将这不幸通知母亲时，泪流满面的母亲质问道：“你为什么要逼着他在暴风雨的夜晚执行任务？”，肯特说：“新店要开业，等着这批货，何况这任务也是他同意的。”

看到肯特不负责任的推诿，忍无可忍的小托马斯抓起自己的玩具飞机砸向肯特。

父亲去世后，母亲带着三个孩子，过着拮据的生活，家庭中从此失去了往昔的欢乐。母亲在肯特自选商店偷取食品的行为被店员发现，使小托马斯和阿丽丝深感耻辱。托马斯和他那患有唐氏综合症（先天愚型）的小弟弟塞莱斯汀总是不断受到阿尔弗莱德一伙的欺负和愚弄。

失事飞机的残骸找到了，母亲带着塞莱斯汀前往多佛。托马斯和阿丽丝并没有按学校的计划参加集体的夏令营活动，独自留在家中。在他们之间发生了超越姐弟关系的乱伦的爱情。

当阿丽丝也开始注意阿尔弗莱德的时候，托马斯和阿丽丝所过的那种宁静的、田园诗似的生活就被破坏了。

“你说过要放火烧他家的房子，实际上你却爱着他。”

“不，我是爱你的。”阿丽丝说。

为了表白她真实的爱情，阿丽丝深夜放火点燃了肯特家的房子。托马斯亲眼看到升腾的烈火吞噬了她那娇小的身躯。

托马斯从小就崇拜电影中一位叫陶陶的侦探，他要做陶陶那样的英雄，为父亲报仇。他终于长大了，并且成为一个英俊的小伙子。但他并没有成为一个侦探，他只是一个普通的公职人员。但对阿丽丝，他却一往情深，在他的办公桌上始终摆放着阿丽丝那张穿着黄色连衣裙、梳着马尾发型扎着黄色

发带的照片。这样的装束，阿丽丝喜欢，他也喜欢。

一个偶然的机，托马斯在足球赛的看台上发现了一位酷似阿丽丝的姑娘，她不仅外貌、身材、服饰和色彩与阿丽丝酷似，甚至她常携带的小提琴也那样酷似。托马斯开始跟踪这位姑娘，他甚至怀疑阿丽丝是否真在那场大火中丧生了。

几经周折，终于找到了这位叫艾芙丽娜·戴尚的姑娘。她告诉托马斯，父母是教师，自己从事音乐。

“你童年在哪里度过？”托马斯问。

“卡莱。你到过卡莱吗？”

看来，这并不是阿丽丝。尽管托马斯也曾把艾芙丽娜介绍给弟弟，让他相认，塞莱斯汀肯定地说：“她不是阿丽丝”，但托马斯始终半信半疑。至少，他已把对阿丽丝的爱转移到艾芙丽娜的身上。

虽然艾芙丽娜已经结婚，但仍深深坠入和托马斯的爱河中。这对热恋的情人决定私奔，遗憾的是他们错过了见面的机会而未能成行。痛苦的托马斯惊奇地发现，约他私奔的女人竟是自己的宿敌阿尔弗莱德的妻子。

在妻子出走后，阿尔弗莱德同样痛苦万分，他对来访的托马斯说：“我太太走了，这在上流社会是常有的事，一个女人要经过很多年才能完美，她一旦完美，也就飞走了。”

对托马斯来说，这个肯特家族，这个阿尔弗莱德是他所痛恨的，他们夺去了他的爱，抢走了本应属于他的一切。随着时光的流逝，住在老人院中沉默寡言的托马斯内心的仇恨，一刻也没有减灭。他从新闻报导中得悉，杀人集团正以肯特家族为目标，要追踪杀害已是垂暮之年的阿尔弗莱德。托马斯认为，这个权利当属于他，他要在杀手行动之前解决掉阿尔弗莱德。他在老人院居室中藏了一枝轻巧的手枪，并经常潜出侦察阿尔弗莱德的匿居处，他发现有两个杀手已经接近了目标，他要抢在杀手之前实现自己的复仇。

他一步步走向阿尔弗莱德的大门，右手紧扣着口袋中手枪的扳机。门敲开了。当阿尔弗莱德老态龙钟的形象出现在面前时，托马斯却只能“嘭！”的一声，用嘴所发出的枪声，来表示这个他十分仇恨而鄙视的人已经从他的心目中永远被消灭了。

两个老人坐下来，开始了无限感慨的交谈。

“还记得吗？小时候你想和我换过来过生活。我老是羡慕你，你的生活比我单纯得多，你可以做任何你想做的事情。”

托马斯：“听说你遇到了麻烦，我到过你家，那里有两个杀手在等着你。”

关于艾芙丽娜，阿尔弗莱德说：“我偶然见过她，大家还是朋友，她很想念你，她参加了组织示威游行的老人团体……你想见她吗？”

托马斯终于见到了已经再婚的艾芙丽娜，她十分怀念过去，并感叹那次没能实现的私奔。

托马斯决定结束自己的生命。当司机载着他来到郊外的旷野时，突然响

起了一支童年时熟悉的歌曲，这使他抛弃了自杀的念头。

他回到了阿尔弗莱德的藏身处，取走了他的身份证，并伪装成阿尔弗莱德。

此刻，他实现了改变自己身份的愿望。他潜回到阿尔弗莱德那幢豪华而空无人迹的公寓。托马斯要以阿尔弗莱德的身份，代替他去迎接杀手的子弹。“再见了，爸爸。”他平静地向墙上悬挂的巨幅肯特画像告别。

影片回到了开端的场面。他被子弹射中，倒下了，尸体被火化，骨灰盒上标着“阿尔弗莱德”的名字，被送上豪华的轿车，被送上飞机，最后，骨灰从天空中抛洒向无垠的大地，这时又出现了托马斯的画外音，它伴随着那童年熟悉的歌曲，在空中回荡：“我一直想有一辆雪弗莱汽车，我一直想能坐上飞机，现在我实现了，阿尔弗莱德，我飞了，飞了！”

这是他的灵魂的呼唤！

【鉴赏】

比利时导演雅克·范·多麦尔的影片《英雄陶陶》充满了奇思妙想。一方面他承续了让·雷诺阿、弗朗索瓦·特吕弗等著名电影导演的人道主义传统，另一方面又以他非常个人化的风格，揭示了他对人生的感悟。

这是一部结构严谨，融有伤感情调，悲喜参半的黑色幽默片。

《英雄陶陶》展示了一个垂暮老人那充满欢闹和离奇幻想的传记。影片自始至终贯穿着主人公的叙述，托马斯回顾自己的一生，并非是要向观众讲述一个实实在在的个人复仇故事，而是在展现一个人从婴儿时期，经童年、青年、成人到老年那如梦如幻的情感历程，甚至对生命和死和亡的感受。这种回顾，不仅在于交待人生的漫长过程，而是要赋予它思想的涵意。

影片将托马斯一生各个阶段的最能宣泄个人情感的、最难忘怀的事件，不是用编年史的方式，而是用纯属个人感情奔突的、非理性的方式，跳跃式地向观众展示。它把现实与过去，现实、回忆甚至幻想这样完全不同的电影时空的事件非常巧妙地编织起来。从通常电影“讲故事”的角度来看，这种方法似乎显得零乱，甚至是支离破碎，但从人的情感历程来判断，影片又是有序的，它以充满电影感的方式将观众由外部事件的兴趣引向影片所要揭示的深刻思想内涵。范·多麦尔把一个很像现代小说的故事（这个故事又有着很多心理的描写和意识的流程）拍得非常富有电影特点。

影片的构架立足于托马斯的感情支点。他的痛苦源自他的幻想，同时又希冀用幻想去减缓这种痛苦，结果却更陷入情感的恶性循环中。他的痛苦来自邻居阿尔弗莱德，他认为正是这个和他同年同月同日生的人夺去了本应属于他的财富、爱情和幸福。

产院里是否真发生过那场大火？婴儿究竟有没有记忆？托马斯是否真的和阿尔弗莱德对换了身份？以及阿丽丝是否真在一场大火中丧生了？……这一连串的问题在影片中显得似是而非，从未给予过确切的答案。如映像上确

曾有过那场大火，确曾有过婴儿的调换，但母亲的回答却是“产院中从未发生过大火”。那么，究竟是母亲的谎言呢，还是托马斯自身的幻觉呢？这就吸引着观众朝前走去。阿丽斯亦然，她是否真在大火中死去，那个和她长得酷似的艾芙丽娜是否就是隐瞒了过去历史的阿丽斯？这些问题，在影片中同样显得含混不清。只是在影片结束的时候，观众才发现，这所有的问题都显得毫无意义。这一连串的疑问，旨在牵动观众的情感，悄悄地引向一个更为重大的命题。当托马斯发现阿尔弗莱德——这个他终生羡慕又痛恨的人，竟与自己有着相同的痛苦和不幸，相同的情感的失落和人生的孤寂。更令托马斯惊诧的是，此时的阿尔弗莱德却羡慕他那单纯、自由、无拘无束，“可以做任何你想做的事”那种普通人的生活。于是世俗观念中的金钱、财富、名誉与地位，突然变得如此的渺小和微不足道。这场震撼人心的谈话，导演和演员竟处理得如此平淡无奇，显示了对生活理解的深度。正是这次谈话，使托马斯深感自己的偏狭，终于走出了决定性的最后一步。结局似乎回到了原点，主人公实现了对调身份的愿望，然而人物的思想境界却实现了升华。

一个近乎荒诞的故事，竟编撰得如此合情合理，这显示了编者把握电影技巧的深厚功力。范·多麦尔承认，“要写一个好剧本或拍一部好影片决非易事。”他为制作这部影片花了十年时间，仅剧本至少八易其稿。这位精通法、英、德、荷兰语的比利时导演说：“我想我是一个不属于任何地方的导演。因为在欧洲他们告诉我：‘噢，你的作品是这样有视觉风格，这样有美国味儿。’而在美国，他们说：‘噢，你是这样异乎寻常，这样欧洲化。’我想，我就是比利时导演。这是一个诸多语种混杂的国家，没有自己的身份，而是一个具有不同文化的奇怪的混合体。”

影片《英雄陶陶》就其视觉化的讲故事的方法，的确具有“美国味儿”。它具有一个十分吸引观众的故事，兼有情爱与刺杀的刺激性内容；同时就作品的风格和独特个性，刻画人物的思想深度，和作者本人的绝无仅有的诠释而论，它又是很个人化的，可以说它是“欧洲化”的。它是一个具有多种文化的混合体，这也是范·多麦尔的风格。

影片没有采用主人公“讲故事”的方法，它充分运用了电影独具的视听手段，以叠加的方式让观众和主人公一起进入感受。语言在这时已显得苍白无力。范·多麦尔在运用视听元素时常常有意将观众引入歧途，这一方面和黑色幽默风格相一致，但更重要的是让观众摆脱开“听故事”的习惯与主人公一起开始这一感情历程。

童年时代托马斯的生活，镜头基本选取儿童的视角，其表现内容也充溢着童真，其中父亲从天而降和园中花儿随着歌声节奏的摆舞很好地表现了儿童世界的浪漫情调。

导演有意识让艾芙丽娜和阿丽斯在外形、身材、气质、着装造型及色彩，甚至手中所携带的小提琴都十分酷似，其中一些场景、道具布置及对话也力图使“现实”与“过去”相呼应。导演通过视觉因素诱导观众进入联想。使

观众把阿丽丝和艾芙丽娜联系起来，甚至要他们确信，阿丽丝和艾芙丽娜只是不同姓名的同一个人。

这种对人物命运的关注成为影片重要的情感线索。

另一条线索是杀手集团对阿尔弗莱德的追杀，它和托马斯的复仇平行推进。托马斯要赶在杀手之前实现自己的复仇，仅这一点就足以表现人物个性的独特。直到最后，托马斯的突转立即切入影片所隐含的主题：人道主义最终战胜了个人的偏狭。内在的感情线索和外在的刺杀线索在这里相交，把似乎是偶然的事件与人物必然的行动天衣无缝地结合起来。

范·多麦尔能将一个十分单纯的情节故事表述得如此复杂和充满悬念，完全依赖着精心设置的声画效果。影片开端的谋杀和片中经常插入的被谋杀的尸体从不表现死者的脸部，托马斯的画外音始终引导着观众把死者和阿尔弗莱德联系到一起，并一再强调，“谁也不会想到，是我杀了他”。直到影片结束，一切大白于天下时，观众才发现这一结构方式的艺术魅力，它既是编导演对观众的嘲弄，也是主人公托马斯对自己命运的嘲讽。这两种嘲弄都充满着辛酸，同时也满怀着善意。它以轻松的方式传达了人生的真谛。

（司徒兆敦）

周恩来

1991 彩色片 17 本
中国广西电影制片厂摄制
导演：丁荫楠
编剧：宋家玲 丁荫楠 刘斯民
摄影：于小群 雷甲铭
主要演员：王铁成（饰周恩来）

本片获 1991 年中国电影家协会“金鸡奖”特别奖、最佳男主角、最佳化妆三项奖，《大众电影》“百花奖”最佳故事片、最佳男演员两项奖，广播电影电视部优秀影片奖

【剧情简介】

1967 年 1 月的北京正值“文化大革命”的热潮中。周恩来身穿军装坐在汽车里，忧心忡忡地向车窗外望着。街上一队队造反派，高呼着口号向前冲去，孔庙里烟雾弥漫，正在焚烧“四旧”……北京某大学里，年轻的红卫兵们簇拥着江青，她挥动着红宝书讲话，一片沸腾的人群。

周恩来在中南海的西花厅，心事重重地告诉贺龙夫妇：“朱老总的住处今天早晨被造反派翻了，我这里也很难保安全。运动发展到下一步，到底是什么样……你们先到西山去住一段……有什么情况及时告诉我。”周恩来深情地握住贺龙的手：“秋天，我去接你。”他望着远去的汽车，眼前出现了 1927 年 7 月 31 日南昌起义的前夜。

1967 年批判陈毅大会，由于陈毅在检查中不承认外交部的工作有路线问题，而引起造反派的抗议，他们冲上主席台。周恩来站在陈毅面前挡住造反派，说：“……如果你们要抓陈毅，那就先从我身上踏过去……我宣布大会立即停止！”他率先走出会场。接着周恩来接见鞍钢两大派的代表，说服他们立即终止派仗恢复生产。

1968 年，周恩来看到关于烈士子女著名艺术家孙维世死亡的报告。他回忆起 1939 年孙在延安的情景，周恩来对其不明不白的死甚为愤怒。

周恩来通过汽车的窗口，看到街头一群群不再上学的孩子们，重重地叹了口气。

闪回 1966 年 3 月 8 日邢台地震，大地还在抖动，周总理已乘直升飞机来到邢台。他被激动的灾民簇拥着，他询问着安抚着人们，一面看望军属、老人、妇女、孩子，一面布署救灾工作。

1971 年 4 月周总理接见美国乒乓球队员，他对美国青年的理解博得了对方的信任和崇敬。与此同时，江青别有用心地为林彪拍摄了“读毛主席的书”的大照片。

1971年7月基辛格秘密访华。毛泽东识破陈伯达一伙在庐山会议上假检讨后，出发巡视南方，周恩来悉心安排主席南巡的保卫工作。在专列火车上毛主席接见部分党政军干部，指出“有人要分裂国家，急于夺权。”此时，林立果和四小舰队的头头，正在看火车爆炸的模型试验，秘密布置暗杀毛泽东的行动。林彪在办公室踱步，画外音是毛泽东在干部吹风会上的讲话。林立果加紧阴谋行动的步伐。毛主席平安回京。

1971年9月12日，林彪在北戴河别墅里如坐针毡，叶群四处打电话联络。随后，一架三叉戟飞机降落在山海关机场。周恩来获悉以上动向，命令吴法宪密切注意，他接到叶群电话后已洞察其中的阴谋。当即在军内做全面布署，同时向主席汇报。林彪一伙加速行动，形势紧张而严峻。周恩来亲自指挥防范阴谋得逞。终于林彪一群人的三叉戟越出国境后，在蒙古温都尔汗爆炸、坠毁。

周恩来在首都机场迎接访华的尼克松总统。他绝妙地导演了这一幕具有历史意义的中美建交的话剧。周恩来在观看尼克松访华纪录片时，不由回忆起1954年的日内瓦会议……

日理万机的周总理健康每况愈下，尿中出现癌细胞。

1973年黄土高原上夕阳如血，延河水滚动着金波，一辆吉普车被乡亲们簇拥着，周恩来回到了延安，他深情地望着宝塔山。延安人民的贫困状态，使身为总理的周恩来心头格外沉重，他自责地说：“是我没有当好这个家。”他对地委的领导们说：“你们五年粮食翻一番哪，只要我不死呀！我一定回来看望你们。”

文化大革命中的一天深夜，江青无事生非，和护士呕气，周总理不得不深更半夜赶到江青住处，才免去护士“现行反革命”的无妄之灾。

1974年周总理住进医院进行手术，江青趁机掀起“批儒”运动，把矛头指向周恩来。

人大大会堂召开国庆25周年招待宴会。灯光骤亮，周总理走进宴会厅，人们再也抑制不住对总理的思念，欢呼声、抽泣声、掌声混成巨浪。总理被感动得眼睛湿润了，他的祝酒辞引起经久不息的掌声。

江青、王洪文、张春桥、姚文元，加紧策划四届人大国务院的人选。

周总理在医院里认真修改《政府工作报告》。为了国家，为了党，为了人民的前途和命运，1975年周恩来以罹病之躯飞往长沙亲自见到毛主席，共同商定了国务院的组阁人选。

第四届人大会议召开，周总理抱病作政府工作报告，指出我们“必定能在本世纪内，把我国建成社会主义现代化强国。”制定了实现“四个现代化”的建设路线。

周恩来参加贺龙骨灰安放仪式，他沉痛地在遗像前六次鞠躬，对贺龙夫人说：“我对不起你啊！我没有保住他。……我心里难过啊！”

周总理的身体日渐虚弱，须发很长面色憔悴地躺在病床上，医院内笼罩

着低沉的气氛，医院外多少人渴望来看望人民的好总理。周总理在生命的最后时刻，一定要约见罗青长，他惦记着统一台湾的大业和那里的友人们。

医务人员紧张地看着监视器的荧光屏。病房里一片寂静，一片白色。周总理两眼睁着一动不动，安静而慈祥。逆光中，白发浓眉，像白雪覆盖着的山一般的周恩来的宽阔额头，占满了画面。邓颖超缓缓地低下头，在周恩来的额头上深情地长吻，她慢慢离开，一切凝成白雾。

阴冷的乌云笼罩着北京城，灵车在长安街上缓缓地前行，悲痛的人群在十里长街与人民的好总理告别……

【鉴赏】

周恩来是共产党人的楷模，中华民族的优秀代表人物。他的丰功伟绩，博大胸怀，崇高品德，完美灵魂，乃至他的音容笑貌，举止风度，无一不为中国人民敬仰、倾倒。周恩来是中国的骄傲，但他不仅仅属于中国，他是20世纪国际政坛上瞩目的风云伟人。他一生的经历是那样的浩翰曲折。一部影片对此将如何选择、取舍？在本世纪中国的领袖人物当中，周恩来是位与人民最亲近，最为人民大众熟悉并与之情感相通的伟人。这与某些也为人崇敬却不很为人熟悉的领袖人物不同，在那里鲜为人知的事件、细节、生活背景，大有艺术加工、开掘性格的天地。一部影片如何再现周恩来的精神风貌、个性特征？在缔造中华人民共和国的领袖行列中，周恩来尽管不居首位，然而“中国幸有一个周恩来”。影片如何真实准确地评价、把握周恩来的精神面貌、历史地位？这一切都为《周恩来》的创作提出了难题。

《周恩来》成功了！

创作者在掌握、研究了大量史料之后，凭着他们对周恩来的人格力量、思想境界的认识和理解，凭着他们站在历史的阶梯上对于“文化大革命”的反思，找到了影片的切入点。选取了“文化大革命”周恩来一生当中最后十年（1966年至1976年）作为叙事的主体。这一选择是历史的，也是艺术的。“文化大革命”那个荒谬的、浩劫的年代已经成为过去，但是它在中国革命史上，在中华民族发展史以及共和国的历史上，无疑永远占着极其重要的特殊位置，值得子孙后代长久引以为诫，不断反思。在这个泥沙俱下，鱼龙混杂、社会大混乱，矛盾错综复杂的年代里，社会关系发生着剧烈的演变，国家、民族处于岌岌可危的境地。总理周恩来处在常人无法理解的政治斗争漩涡的中心，挣扎于矛盾，搏击于险境，忍受着屈辱，带着病痛，以胜过普洛米修斯盗火烛照人间的牺牲精神，成为支撑共和国大厦的中流砥柱。这是一段最能显示、涵盖周恩来内心世界、精神品德的时期。

影片采用了现在时（文化大革命）和过去时（历史）交错、呼应的叙事结构。情节固然被弱化了，赋予了一定的散文色彩，可是经过精心的融裁，不仅没有削弱社会生活本身的复杂性和尖锐性，反而从保护贺龙，陈毅批斗大会，孙维世之死，毛主席南巡，9·13事件，尼克松访华，国庆宴会，四

届人大召开……众多历史片断中，凝聚出一种高度的艺术真实性和可信性。以历史纪实的手法展现出的一个个没有头尾，没有来龙去脉的残缺事件，被周恩来主观情绪的流程贯穿起来结构成一个完整的人物内心世界。如是的总体构思获得了超越生活素材本身的更加丰富、宏阔的历史容量。我以为这里既有现代电影的叙事特点又融入了传统现实主义的典型化的手法。两者互为帮衬，相得益彰。

影片的剧作构面建筑在多空间、多环境的蒙太奇结构上。这是创作者艺术构思的特色，同时也是周恩来作为国家总理的真实生活面貌。这里生活的依据占据了首位。由此镜头的运动性和多节奏便也不单是形式上的追求，而是与内容浑然一体的完整形态。不可低估影片采用实景拍摄的意义，如：中南海西花厅，人大大会堂，总理办公室，305 医院，甚至包括直接用实物作道具。这些除了其文献价值外还构成了具有特殊意义的物质真实和历史气氛。于是影片有了坚实充分的条件，营造出细节的、环境的、氛围的历史意味，在银幕上构成了活生生涌动着的历史潮流。虽然影片只截取了周恩来晚年的一段岁月，可是却达到了全景式地勾描出他的政治家的领导艺术，运筹帷幄的智慧，远见卓识的外交策略和日理万机的才能。

影片可贵的创造，不仅在于树立了一个血肉丰满的周恩来的银幕形象，更在于它发现并开掘出这位伟人的精神世界、人格力量和感情天地。极为确切地捕捉住周恩来心理情绪的核心和本质，相当完整、生动地传达出他的“悲剧的高度”（马克思语）的精神状态和晚年忧国忧民的痛苦心境，其间包涵着深刻的历史内容和文化精神。《周恩来》使中国传记影片在历史真实与艺术真实的完美统一上迈上了新的高度。

周恩来的饰演者王铁成，集十几年不间断出演周恩来的经验，潜心钻研学习一切与周恩来有关的材料；思想认识和艺术修养不断提高；进而调动起他个人的全部生活积累和艺术想象。他把握住了周恩来深邃的心理内容、内在气质和灵魂深处的精髓。身为总理的周恩来在“文化大革命”中既要顾全大局，维护主席的威信，又要机智地与林彪、“四人帮”斗争；他力不从心，没有足够的力量制止群众运动的盲目性可又要竭尽全力保护革命老战友和广大干部。他忍辱负重，力挽狂澜。历史的责任和感情的重压全部凝结在一起。压抑的感情终于爆发了，那是在贺龙骨灰的安放仪式上。他呼喊着“薛明呀……”声音颤抖地对薛明说：“我没有保住他啊！……”对着贺龙的遗像他深深地六次鞠躬。悲哀、痛切、惋惜、愤恨、负疚，百感交集，慨叹万千。这里王铁成让人们体察到周恩来既是一个坚定的马克思主义者，又是一个渗透着中国优秀文化传统的重情重义的伟丈夫。王铁成在把握住巨大的历史冲突与伟大人物性格之间的深刻关系的同时，善于敏锐地抓住人物瞬间的精神状态，使之迸发出心灵的火花。例如：周恩来察看军乐团迎接尼克松访华的准备情况后离去时，乐队再次奏起《美丽的阿美利加》，他止步回头看乐队，尔后转过身来含着微笑，头和手轻轻地和着乐曲的节拍摆动。王铁成正是抓

住这一刹那，传达出总理对音乐的敏感和中美即将建交在他心头引起的喜悦。王铁成从根本上超越了对真人的外形、动作、语言的模仿，也超越了对人物性格外化的表演，以出神入化的演技再现出一个丰富、完整、逼真的周恩来的艺术典型。

导演丁荫楠对于生活真实与艺术真实的追求，在配角人物身上也得到相当充分的体现。侍卫长和护士长两个人物几乎没有什么重要的情节内容、对白和动作，但他们的一举手一投足都演得无矫饰、无造作，全身心地投入角色。轻轻的步履，低声的说话，恳切的神态，就连侍卫长拉闭一扇淌扇的窗幔，护士长关闭病房里一盏盏的灯，其间都流淌着对总理的真挚情感。在下集里，这两个人物无形中成了沟通人民与周总理感情的桥梁，渗透着创作者对周恩来绵绵无尽的深情。

《周恩来》融文献性、纪实性与典型性为一体，同时又以凝重深沉的情感渲染获得了艺术魅力。周恩来生命的最后一息，将影片推到了厚重、悲壮的顶点。他双目仍然炯炯有神地望着前方，凝固的瞬间时空，仿佛生命之火永不会熄灭。这既是历史真实的记载，也是艺术的神奇。接下去周恩来的头顶充满银幕；宽阔智慧的额头，银发苍苍的头顶，多么独特而有震撼力的画面造型！一个叱咤风云的伟人，坚定的共产主义战士，智慧的政治家，一个道德高尚的人，一个纯粹的人……造型的提炼达到了概括周恩来精神，人格的巨大力量。此刻童声合唱起。这个洗炼的声画蒙太奇段落延伸出难以言传的意蕴和情致，给人留下了意味深长的联想、警策和无尽的缅怀。《周恩来》以悲怆和崇高融合成历史的诗情。

《周恩来》是难能可贵的创造，是动人的艺术精品。然而，也有不尽人意处，闪回部分过多，造成有些段落人物情绪欠顺畅或跳跃感。再有，扮演邓颖超的非职业演员尽管形似，但缺少内心体验的表达。

（任殷）

城市佬

City Slickers

1991 彩色片 120 分钟

美国城堡滚石娱乐公司/尼尔森娱乐公司联合摄制

导演：罗恩·安德伍德

编剧：洛沃尔·甘茨 巴巴洛·曼德尔

摄影：迪恩·塞姆勒

主要演员：比利·克利斯特尔（饰米奇）

丹尼尔·斯特恩（饰菲尔）

布鲁诺·科贝（饰艾德）

杰克·帕朗斯（饰柯利）

海伦·斯蕾特（饰邦妮）

【剧情简介】

西班牙，帕普洛纳。阳光明媚的日子。牛群在狭窄弯曲的街道上横冲直撞。小伙子们在前面狂奔。西班牙乐队演奏着激昂热烈的乐曲。这是一年一度的“奔牛节”。三个中年美国人夹在狂热的西班牙人中间，跟着人群狂奔。他们是米奇·罗宾斯、艾德·弗里洛、菲尔·伯奇斯特。这三个从小就在一起玩耍的伙伴来到西班牙消遣，一心抓住将逝的青春。

不幸，一头横冲直撞的公牛用犄角抵破了米奇的屁股。在医院里，米奇愁眉苦脸，不停地呻吟，他决定该收场了。他告诉艾德，他现在宁愿过一个更安全的假日。于是，三人失望地赶乘飞机返回新泽西老家。

一年过后，三个伙伴的处境似乎更糟。菲尔为岳父经营一家超级市场，专横的岳父和跋扈的妻子阿琳娜使他倍受折磨。阿琳娜在米奇的生日宴会上得知他与女职员南茜有染后，愤然离去。体育用品销售商艾德新近娶了一个年轻、性感、漂亮的内衣模特，但是，他担心她的忠诚能维持多久。米奇的情况似乎更糟些。他在纽约城电台经营广告部工作，电台台长拒绝承认他的资历，这使他痛苦不堪，但是因性格懦弱，不敢辞职，只能忍气吞声，过着“擤一下鼻涕都得向台长请示”的鬼日子。他的妻子芭芭拉则警告他，真正的不幸是他俩的婚姻出现了危机。米奇深感自己每况愈下，生活毫无乐趣。为了摆脱困境，米奇与艾德和菲尔商定，暂时离家度假，参加一次为期两周的骑马放牧活动。临行时，米奇的妻子祝福他：“去吧，带着笑容回家！”

新墨西哥州。自愿参加骑马放牧活动的另外五个城里人是来自长岛的黑人父子牙科医生本恩和史蒂夫、冰淇淋制造商夫妇伊拉和莎洛维兹、刚与男友分手的长岛建筑师邦妮。他们也乐意当一次真正的牛仔，把牛群从新墨西哥州赶到科罗拉多。这群城市佬来到克雷·斯通农场。他们学习骑马、甩套

绳圈牛和赶牛，然后开始前往科罗拉多的 200 英里长途跋涉。随队出发的职业赶牛人杰夫及其同伙对邦妮不怀好意，米奇见义勇为保护邦妮，但力不从心。还是强悍的老牛仔柯利制服了他们。在米奇的心目中，柯利是一个真正值得崇拜的牛仔。

事情开始还挺顺利。米奇、菲尔和艾德像地道的牛仔，把离群的牛赶拢在一起。三个朋友一路上说说笑笑，希望来一次“全宇宙最销魂的性爱”。但是，一天夜晚，米奇使用便携式咖啡研磨机时，刺耳的噪音惊散了牛群，愤怒的柯利故意让米奇帮他赶拢跑散的牲畜。米奇只好硬着头皮跟着柯利去追牛。

入夜，辽阔的草原万籁俱寂。寂寞的米奇拿出口琴，吹起动听的曲调《翻滚的风滚草》。起初，柯利不让他吹下去，但是，米奇的执拗反而使这位老牛仔对他产生了好感，并且伴着乐曲哼起来。第二天，在赶牛路上，米奇听到了柯利讲述的人生智慧：看准一件事，坚持做下去。柯利对他说：“城里人为区区小事患得患失。你们来的时候是城市佬，回去就会成为牛仔！”

这时，他们发现一头怀孕待产的母牛。米奇动手接生下一头小牛犊，并为它取名“诺曼”给它喂奶。柯利被迫射杀母牛，以结束它的痛苦。生与死在同一时刻发生，这对米奇来说，实在是一次神奇的体验。通过与柯利的短暂相处，米奇了解到外表粗犷的硬汉柯利是个幽默、乐观、似乎永不衰老的人。然而，柯利因心脏病发作猝然离世。临死时，他背靠土丘，凝视着牛群。人们把他葬于路边，一个临时绑起的十字架竖在坟冢上面。他前天说的话应验了：“我们是濒临灭绝的物种”。悲伤的米奇表示：“柯利，我永远忘不了你。你按照自己的准则生活，纯朴，真诚，勇敢。我为咱们短暂的相聚感到高兴。”外号“饼干”的厨师致了颂词：“主啊，我们交给你柯利，别惹他生气。”

柯利死后，杰夫和他那个同伙就担任了领头。有一天，厨师喝得酩酊大醉，毁坏了马车和食物，又折断了双腿。本恩父子自告奋勇把伤员送到附近村镇。当晚，那两个领头的牛仔又酗酒闹事，扬言要杀死小牛诺曼。米奇因阻止他们下巴挨了狠狠的一击。艾德和菲尔奋力卸下了他们的枪，制服了这两个滋事的家伙，救了诺曼和米奇。冲突过后，杰夫和他的同伙索性抛下这些城市佬，扬长离去。城市佬们将面临真正的挑战。

在一次暴风雨中，城市佬们甩鞭子赶着牛群趟过湍急的河流，安全抵达对岸。突然，米奇发现小牛犊诺曼被激流冲走。他立即紧握缰绳，敏捷地在头顶上挥舞着绳套，用力一甩，套住诺曼的头，然后，纵身跳入激流，游向诺曼。精疲力尽的米奇终于把诺曼推到浅水处，自己却瘫倒在岸边。……城市佬们经受住了考验，到达了科罗拉多。

纽约，肯尼迪机场。三个伙伴“满载”而归：菲尔叫了辆出租车，拉开车门，含情脉脉地请邦妮上车……女模特驾车来接艾德。芭芭拉和两个孩子迎接米奇的时候，发现他的货箱里多了一只可爱的小牛犊……朋友们相约，

明年去北极体验一下狗拉雪橇的滋味。米奇吻着芭芭拉，告诉她，自己不但准备辞职，而且要干得更好——他带着微笑回家了。

【鉴赏】

当代好莱坞影片仍然是美国主流意识形态和价值观的体现，仍然保持着美国电影传统的持久因素。影片《城市佬》就是一次新的证明。

米奇、菲尔和艾德三个伙伴经历了风暴的洗礼，克服了中年人的精神危机，获得心理平衡，返回家园，准备以新的观念重新审视家庭生活，重新燃起生活的信心，从而踏上新的人生之旅——影片的大团圆结局不是再次显示出美国电影的传统的乐观精神吗？这正是美国的主流意识形态。即使早期曾经作为“迷惘一代”的代表活跃于文坛的海明威也说过：“人生注定是不能被打败的。”好莱坞的信条就是“不要使观众沮丧”，“不要使你的观众分裂”。传统好莱坞电影永远弹奏乐观的旋律。当代美国电影亦鲜有沉湎于“享受”痛苦与哀伤的乐趣，鲜有无力自拔的悲观主义和感伤主义。新好莱坞电影毕竟与欧洲现代派电影迥然相异。美国电影家无意自怨自艾、品尝痛苦，不屑于煽燃悲哀和自暴自弃；爱情的凋谢、道德的压力和生活的重负只能造成暂时的忧伤、困窘和疲倦；主人公永远不会绝望。战胜困难、克服危机的精神意志和人格意志依然是观赏当代美国主流电影后留给观众的最终感受。影片《城市佬》亦不例外。导演安德伍德特别强调，这部影片将是“积极的，令人奋起的”。

70年代中期以来，作为美国的主流意识形态，“新保守主义”大行其道，鼓吹人与人的和谐，宣扬人与自然的和谐。一批表现爱情、家庭、友谊、亲情关系、人际交流的影片源源问世，譬如《漂亮女人》、《克莱默夫妇》、《父亲》、《局外人》、《钢木兰花》、《为戴茜小姐开车》等。影片《城市佬》从一个生活的侧面表现了“永恒的人类价值”。这是一部关于男性友谊的影片，结伴而行的三个朋友就是社会和谐的象征。当他们理解了生活的价值，返回家园与家人团聚时，两性和谐的主题不言而喻：被“两性战争”折磨得疲惫不堪的美国人多么希望“和谐”归来！导演说：“影片本质上是讨论人际关系。”其实牛也是影片的重要角色，小牛犊诺曼则是核心隐喻。牛犊出生、得救，最后由米奇带回纽约，被接纳为家庭一员，人与自然的和谐在影片中得到充分实现。

强悍、威严的老牛仔柯利是美国乐观精神与追求和谐的象征。他就是影片作者宣扬美国主流意识形态的代言人。老柯利犹如兀自耸立的一株巨松，他的传奇故事和富有哲理的语言启示人们爱护生命、崇尚自然。他是在雄浑幽穆的大自然中走向永恒的……

影片《城市佬》通过跋山涉水的历险故事、跌宕起伏的传奇结构、观众熟悉的大牌明星和风趣幽默的对白证实了，即使在当代好莱坞的电影文化重构时代，传统的力量依然强大。戏剧性情节、幻想性传奇、有魅力明星和幽

默化对白是美国主流电影创作的四大要素和“致胜法宝”。《城市佬》把它们运用得淋漓尽致。从新墨西哥到科罗拉多的西部牧场风光，奔腾湍急的长河和浊浪排空的洪水也为影片增添了迷人的色彩。米奇的扮演者比利·克利斯特尔，艾德的扮演者布鲁诺·科贝都是因影片《当哈利遇见萨利时》而成名的影星，扮演菲尔的丹尼尔·斯特恩是伍迪·艾伦的搭档，柯利的扮演者杰克·帕朗斯是当代美国西部片中最出色的“英雄”，扮演邦妮的海伦·斯蕾特则是那位叫得响的“女超人”。

总之，在意识形态和表现形式两方面，影片《城市佬》都沿袭了经典好莱坞电影的程式。

但是，昔人常言：礼有经，亦有权（权者，变也，经者，恒也）。世上不可能有一成不变的文化，不可能时代更迭而旧貌依然。影片《城市佬》毕竟开拓了表现美国现实生活的新视域——雅皮士的生活危机，并且做出了明确回答：物质的富裕并不是人生的最终追求，人与自然的交流可以改变人的精神世界。影片顺应了当代美国电影贴近现实的总趋向。影片所体现的新好莱坞电影的另一个特征是“类型的融合”：西部片、喜剧片和历险片的元素相结合，构成一部“非纯类型片”。西部的山川不再是白人与印第安人交锋的疆场，而是离开喧嚣都市的城里人体验人生的“大本营”，但是，西部壮观的景物、骠悍的牛仔、狂奔的牛群、纵马疾驰的场面这些西部片元素渗透在影片中；在生疏的新环境中出尽洋相的城市佬为影片平添了不少笑料，使喜剧格调贯串始终；追拢牛群、暴风雨中跋涉和从激流中救出牛犊的三大段落酣畅淋漓，充满惊险场面，充分运用了历险影片的程式。影片在沿袭美国电影形式传统的同时，突破了类型片的旧格局，汲取了丰富的表现元素，实现了类型的融合。

（崔君衍）

浪潮王子

The Prince of Tides

1991 彩色片 132 分钟

美国哥伦比亚影片公司摄制

导演：芭芭拉·斯特赖桑德

编剧：帕特·康罗伊 贝基·约翰斯顿

（根据帕特·康罗伊自传体小说改编）

主要演员：尼克·诺尔蒂（饰汤姆·温戈）

芭芭拉·斯特赖桑德（饰苏珊·洛温斯坦）

布莱恩·丹纳（饰萨莉·温戈）

凯特·内利根（饰莱拉·温戈·纽伯里）

梅林达·狄龙（饰萨范纳赫·温戈）

杰罗恩·克拉贝（饰胡汉巴）

【剧情简介】

对汤姆·温戈来说，回忆往昔既是温馨美好的，同时也隐含着巨大的痛苦，他力图要将其中的一些细节忘掉，但事实上，这些难以启齿的事一直折磨着他。

童年时期，他和父母在南卡罗来纳州的一座白房子里，过着田园诗般的生活。这个四面环海的岛屿是他和哥哥卢克·温戈、孪生妹妹萨范纳赫·温戈的天堂，他说：“我是在海的潮汐中长大的。”

父亲亨利·温戈是个渔民，但他生性粗暴，母亲莱拉对人体贴入微，但也是最神秘莫测的女性。汤姆·温戈说：“我不知道父母何时开始吵吵闹闹，他们经常拿孩子们出气，每当那个时候，我们兄妹三人就会逃避，躲到一个宁静平和、没有痛苦烦恼、没有父母的世界去……”

粗暴的父亲和吵吵闹闹的家庭在孩子幼小的心灵中投下了沉重的阴影。

多年过去，影片的主人公汤姆·温戈已经长大成人。他在南卡罗来纳州的一所中学任英语课程兼该校美式足球教练。家庭在父母离异后也发生了很大的变故，母亲嫁给一个颇为富有的男人，哥哥卢克在越南当过兵，几年前已故去，孪生的妹妹萨范纳赫也去了纽约。汤姆和妻子萨莉，带着三个女儿过着平淡无奇的生活。

一天，母亲带来了坏消息，妹妹萨范纳赫在纽约自杀了，现在正在抢救，负责治疗的犹太心理医生提出，要一个家属到纽约去。母亲把这件事交给汤姆。

汤姆和母亲莱拉的关系始终很紧张，这是可以理解的，但近一时期来和妻子萨莉的关系显得极其冷淡，这也使萨莉感到不满。为了妹妹能够康复，

汤姆很不情愿地到了被他称为“充满恐怖和混乱不堪”的纽约。

和犹太女心理医生苏珊·洛温斯坦第一次会面就充满着矛盾，使汤姆十分不愉快的是苏珊对他的连珠炮式的盘问。这些盘问甚至也涉及一些他不愿意回答的问题。

“上次萨范纳赫是在卢克死后自杀的吗？”

“是的。她伤心了很久……”

“以前发生过吗？”

“可能……我们小的时候……但我不能肯定。”很显然，汤姆回避了一段童年往事，他转了话题，这一点被苏珊抓住了。

“你为什么要打断话题？”

“因为我不想说。”

即使这样，苏珊还是坚持继续她的提问，其中主要集中在萨范纳赫诗稿中所包含的暗示上。

汤姆毫不掩饰他对面前这位心理医生的反感。苏珊承认：“我不知道对你妹妹能否有帮助，但我绝不会放弃努力。”

“你希望我怎么样？”

苏珊说：“提供真实情况。我要了解更多关于她的事情。我要知道她的童年，她说那一切已经遗忘，完全从记忆中抹掉了，因此我要你作为她的回忆，把散失的记忆补充起来。”

“我也早把这些细节遗忘了。”汤姆尽管这样说，但为挽救妹妹的生命，他还是答应了。

汤姆第一次去医院探视萨范纳赫就和院方产生了冲突，对医院的大剂量用药和对萨范纳赫的特殊安全措施提出抗议，并称医生们是“浑蛋”。苏珊耐心地说：“你知道这些浑蛋们为挽救她的生命付出了多大的努力吗？”汤姆无言以对。苏珊说：“我也要尽一切努力让她活下去。”

在苏珊和汤姆的交谈中始终追问“卡伦威”的含义，因为萨范纳赫常常提到它。但汤姆说他对此一无所知。

苏珊明显地感到，汤姆在言谈话语间透着对母亲的怨恨，他说：“母亲并没有把妹妹培养成诗人，而是创造了一个精神病患者。”当问到萨范纳赫何时出现精神异常时，汤姆无意中透露出“大约七八岁”。

在一个晚上，汤姆接到妻子萨莉的电话，要求他周末不要回去，因为她不想见到他，何况她有一些事要冷静想一想。在汤姆的追问下，萨莉承认她爱上了一位心脏病医生，她说：“我们要面对现实，因为我们已经无法使对方幸福了。”

汤姆在给妻子的信中写着：“我想念你，也想要爱抚你，我不知是什么原因使我不能亲近你，很抱歉，我令你失望……”他深深歉疚自己在相当长的时间中忽视了妻子的存在，尽管他说不出原因是什么。

苏珊不断地要求汤姆补充萨范纳赫遗忘的生活细节，其中包括她以夏莉

黛的笔名写的一本儿童书。里面提到“三条流浪的恶狗”。苏珊确信，萨范纳赫是经历了一场恶梦之后写成的书，“写书只是希望能成为另一个人，我告诉她，除非彻底解决自己的问题，否则她变成任何人也无济于事。”汤姆不愿对书中的暗示作任何诠释，他的回避态度，也是苏珊明显感觉到的。

与此同时，汤姆也开始了解苏珊，她的生活以及她的家庭，他同样感到苏珊有某些难言之隐。不过他还是答应了苏珊的请求，为她那狂傲而缺少礼貌的儿子伯纳德作足球教练。因为这工作可以使自己过度紧张的神经得以松弛。

苏珊清醒地意识到，此刻她面对着两个病人，只要汤姆封闭的闸门打开，不仅救助了萨范纳赫，同时也救助了他自己。

她那锲而不舍的精神终于使汤姆说出了—个源自童年的“恶梦”。那年，萨范纳赫才13岁。那是一个暴风雨的夜晚，父亲出海去了，母亲带着三个孩子在家里跳舞，突然门大开了，闯入三个从卡伦威监狱逃跑出来的犯人，他们对母亲、萨范纳赫和汤姆实行了强暴。卢克举枪打死了两个，母亲用刀杀死最后一个……。

“而我……什么也没有做……”

“你是无能为力的，你还年幼，而且也没有武器……”苏珊安慰着深感内疚的他。

“妈妈说，没事了，把尸体拖出去，擦干血迹，这里没发生过任何事情，永远不要说出这件事。明天太阳出来，一切会变得美好。我们照母亲的话去作，装作若无其事，这沉默比死亡更可怕。三天以后，萨范纳赫自杀了。她可以保持沉默，但她不能撒谎……”

郁积多年的痛苦终于宣泄出来。苏珊以极大的同情说：“哭吧，它能治愈你心灵的重创。”

汤姆投入她的怀抱。

在这漫长的“治疗”过程中，同情和深深的理解也使他们学会帮助对方克服自身的欠缺，他们堕入了爱河。

萨范纳赫自杀之谜的解开，使她的身体逐渐恢复起来。

在小提琴家胡汉巴的家庭晚宴上，苏珊那傲慢的丈夫当着众多的客人羞辱了汤姆，同时还攻击了弗克纳那样著名的南方作家，认为“南方人是疯疯颠颠的一群”，由此，也极不人道地对萨范纳赫进行人身攻击。苏珊忍无可忍反唇相讥，揭露了自视高贵却十分虚伪的丈夫和某个女人的暧昧关系。这一行动促使这建筑在沙滩上的家庭迅速瓦解了。

汤姆和苏珊以从未有过的解脱，准备开始他们的新生活。但苏珊一直忐忑不安，她担心有一天萨莉会把她的爱带走。

这一天终于来了。萨莉来了电话。当汤姆把这消息告诉苏珊时，她苦涩地笑着说：“我早知会有这一天，只是思想上没准备好。我爱你是因为你是那种最终会回家的人。”

萨范纳赫以健康的身心开始写她的新诗《浪潮王子》，她要把它献给挚爱的哥哥汤姆。

汤姆回到充满生机的南方，回到妻子和孩子身边。“我们在舞厅度过最后几小时，我紧抱着苏珊，对她说多亏了她我才能回家。是她改变了一切。改变了我，使我初次感到对妻子有所亏欠，我该回到她们身边。我在纽约学到了要容忍父母的瑕疵，在家庭中学会了谅解，我但愿每个相爱的男女都可以活两次……”

苏珊迁到查士顿城，重新开始自己的生活。汤姆每次驾车路过时，总有一种无法言说的感情。“内心里感到有一个名字在升起，我无法抑制，也无法知道它为什么会脱颖而出，这名字在耳中低徊，我说出来只是一种祝福，一种追悔，一种赞美，它叫苏珊……”

【鉴赏】

《浪潮王子》改编自帕特·康罗伊的自传体畅销小说，它压缩了小说中关于男主人公的哥哥卢克之死等次要情节，但依然保持了原著小说的基本思想。女导演芭芭拉·斯特赖桑德执导并主演了本片，她是以演员的职业开始电影生涯的，因此《浪潮王子》特别重视角色塑造和“戏”的处理。这是一部小说体的影片。

影片以主人公汤姆·温戈的画外音叙述开始，这一处理与自传体小说相吻合，很容易把观众带入主人公的生活环境，并与他一起感受那一段惊涛骇浪般的岁月。

很短的序幕展示了主人公如诗如画的美好童年，但它是那么短暂，就被粗暴的吵闹声破坏了。于是兄妹三人手牵手逃遁着跳入蔚蓝色大海，寻求一个宁静世界的镜头就成为整部影片主人公所追求的理想境界。这一“序幕”是全片笼罩的氛围，既美好而又充满了惊恐，具有爆炸性。这种“恶梦”氛围像影子一样追随着汤姆和萨范纳赫，尽管从表面上看它充满诗意和浪漫情调，连主人公的画外音也显得极其平和。

影片由成年汤姆的家庭生活开始，并且马上接触到本片的中心事件：母亲的到来，她通知汤姆，萨范纳赫在纽约自杀的消息。在这场戏中，母亲和儿子间的紧张关系已溢于言表，虽然没有作进一步的交待，但这种“悬念”却像一把利剑，始终悬在观众的头上。母亲走后，汤姆和妻子萨莉关系的不协调，同样也没作进一步交待，于是观众心目中又多了一个悬疑。

影片正是采用这样的方法，用一个又一个观众可以看到的、可以感知的生活场景，提示观众去注意这一个又一个的“谜”，让人们去思索并寻求答案。这时，你已离开了观众“看戏”的角度，进入了主人公生活的空间。从这个角度来说，它是一部很具电影特点的作品。

汤姆和犹太女医生苏珊·洛温斯坦一直处于互相冲突的紧张状态。她要求汤姆作为打开妹妹萨范纳赫自杀之谜的钥匙，要他去补充妹妹生活中有意无意散失掉的记忆。而这一切，与其说是萨范纳赫，不如说也正是汤姆需要

把它从记忆中抹去的。于是观众发现了每一个人都处在双重或多重的矛盾中。对汤姆来说，是挽救妹妹的生命，还是陷入永远遗忘的痛苦深渊？更令观众无法想象的是，这个表面上身心健康的女心理医生，在对病人作心理分析过程中竟发现了自己同样也是“病人”，那就是对自己长时期不如意婚姻生活的病态反映，无力去挣脱，只好安之若素。她越深入了解，就越发现对手正是自己的一面“镜子”，可以照见一个变形的自己，可以治愈自己的“病”。汤姆和母亲（除回忆外）只有两场戏，这两个人物的对立无处不在，为实现母亲定下的“诺言”，他和萨范纳赫付出了太大的代价，他对她的恨可说是刻骨铭心。但最后和母亲的会面，却使他发现母亲为这“沉默”同样付出了极其沉重的代价。

人物的多重性格在影片中得到充分的展示，切合这部着重于心理分析的影片的风格。影片并不因过多的人物对白，或主人公的“画外音”而被认定是一部用摄影机纪录的“戏剧”，其主要原因就是它用电影的方法揭示了主人公生活特别是思想的流程，电影的时空处理颇为轻松自如。

影片经常插入童年生活场景的画面，导演有意在视觉空间处理上显得更像是“同一场戏”，其目的在于很自然地、不露痕迹地让观众去发现含义，找到现实和历史的关联。只有汤姆向苏珊讲述“卡伦威”那个惊心动魄的“恶梦”时，是以支离破碎的不连贯画面，加上大起大落的音乐和动作声，形成强烈的节奏，以便充分揭示人物身心所受的重创。

影片的结构完全随着主人公汤姆的生活经历，由外在的过程到内心的历程，有条不紊地铺陈开来，充分发挥了电影时间、空间结构的特点。由于找到了现实时空和过去时空内在的或者是纯属形式上的联系，观众在接受上就不会产生“跳来跳去”的感觉。

人物的复杂经历，构成了人物的多重性格。这些似乎是反复无常的形象最终又统一在一个又一个个体上。在这方面，演员尼克·诺尔蒂、芭芭拉·斯特赖桑德、布莱恩·丹纳、凯特·内利根、梅林达·狄龙都充分展示了他们在表演方面的卓越才华。

尼克·诺尔蒂作为演技派演员在影坛上已经塑造了许许多多诸如狡猾的窝赃者、走私毒品的越战老兵、无家可归的流浪者、烦恼的警察、体面而文质彬彬的律师等完全不同性格和经历的人物。

在《浪潮王子》中，为了与角色形象相接近，他减轻了30磅体重。扮演汤姆·温戈时，他借鉴了童年时代的经历。

尼克·诺尔蒂准确地把握住汤姆这一角色既是强壮的也必须是脆弱的，既有率直粗放的一面又有柔弱细腻的流露。这点，在和母亲莱拉、和妻子萨莉，特别是和女医生苏珊的关系上，都能看到。他善于通过动作（有时这动作突如其来）准确地揭示人物内心过程。在影片中，仅抽烟这个动作就出现12次，但每一次都不同，或揭示人物心情，或揭示人物关系及其变化，很有表现力。

芭芭拉·斯特赖桑德集制片、导演、女主角于一身，显示了她的艺术才华。1968年她在威廉·惠勒导演的《滑稽女郎》中扮演范妮·布利斯，这是她的处女作，获得第41届奥斯卡最佳女主角奖。她在影片中的歌舞才能给观众留下了深刻的印象。《浪潮王子》是她执导的第三部影片，她在其中塑造了一个执著于事业、富有爱心的犹太女医生。她必须以汤姆作为萨范纳赫的回忆，只有补充那些遗忘的细节，才能挽救萨范纳赫，然而从一开始汤姆就采取了回避甚至是坚决的拒绝态度，他讨厌心理医生过多的问题，这种人物关系本可以处理成相当强烈的戏剧性冲突，然而斯特赖桑德的表演却采取间接的或是替代的表达方式，这就使那经常出现的微笑出现了多重的含义（其中包含着苦涩），人物的思想深度和内心的冲突准确地表现出来。特别是汤姆揭示“卡伦威”之谜和告知她要离开纽约回到妻子和孩子身边的这两场戏中，斯特赖桑德在极其冷峻的面部、身体造型以及缓缓前行的步态中，体现了极其错综复杂的情感变化和内心矛盾，这是任何语言所无法取代的。在这部影片中，充分体现出语言的动作性和动作即语言的魅力。

《浪潮王子》的几乎所有演员的选择都体现了“历史的缩影”这个原则。只有荷兰演员杰罗恩·克拉贝饰演的小提琴家胡汉巴这个角色，从造型到表演都显得过于表面化和草率，这和全片的风格格格不入。

影片受到欢迎的原因之一，还在于它反映了家庭观念向传统的回归，要学会容忍与谅解，这也折射了社会生活一个方面的走向。

（司徒兆敦）

情迷巧克力

Como agua para chocolate

1991 彩色片 114 分钟

墨西哥米拉墨斯电影公司出品

导演：阿尔方索·亚罗

编剧：罗拉·艾斯奎威尔

摄影：艾玛努埃尔·鲁班茨基 斯蒂夫·伯恩斯坦

主要演员：卢美·夏华佐（饰蒂塔）

马克罗·莱昂纳特（饰彼得罗）

里吉娜·托尼（饰伊琳娜）

本片获 1991 年艾里奥电影节最佳影片奖，东京国际电影节最佳女演员奖，芝加哥国际电影节最佳剧本奖

【剧情简介】

蒂塔出生的时候，母亲伊琳娜正在厨房切洋葱。那洋葱的剧烈刺激使她在母体里就哭个不停。据厨娘娜恰说，蒂塔是被淌流在厨房地板上的汪汪泪水推送到这世界上来的。出生以后泪水成河，娜恰把泪水蒸发成的盐扫起来，有 40 磅重，足够全家人吃很长的时间。

伊琳娜从一开始就不喜欢蒂塔，把她交给厨娘娜恰抚养。娜恰终日围着锅台转，这样，蒂塔的命运从一开始就注定了要伴着厨房的洋葱异味终其一生。从会拿刀叉起，蒂塔就学着剁洋葱的手艺，善良的娜恰为这幼小的生命祝福，希望她早日长大，找一个如意郎君，摆脱这苦难的命运。这种良好的祝愿遭到伊琳娜的严厉斥责，她说“蒂塔永远不会嫁人，她是我的小女儿，她要照顾我，直到我死去。”伊琳娜这样说，是根据这个家族世代相传的一项规定：么女不得嫁人，要侍候母亲终生。

母亲疼爱两个姐姐路莎拉和苏菲。苏菲有着墨西哥女人所没有的一头金发，人们纷纷议论，说她是混血种，不是蒂塔父亲之女。蒂塔的父亲在气恼中死去。

1910 年，三姐妹均长大成人。英俊的牧场少东家彼得罗出现在蒂塔的面前，他深深爱着这个姑娘。蒂塔感到“他凝视她裸露的双肩时，就像生面团接触到热油时那样灼热的感受”，这个情窦初开的少女同样爱着他。

彼得罗无法压抑这种感情，他向蒂塔坦露了自己的爱情。他说：“我知道这种表白的确显得过于唐突，但要接近你又是那么困难……”

“我不知该怎么说才好，请给我时间考虑……”

彼得罗说：“不，我现在就需要你的答复，爱是一种感觉，感觉是不用

去考虑的。”

彼得罗和他的父亲来到蒂塔家求婚，遭到伊琳娜的婉言谢绝，她说蒂塔是最小的女儿，按照家族规矩要侍奉母亲，不能出嫁，不过她也说，如果彼得罗要娶妻，可以娶她的大女儿路莎拉，他只比蒂塔大两岁。

彼得罗考虑再三，同意了伊琳娜的建议。

回家的路上，彼得罗的父亲不明白儿子为什么要改变初衷，何以会和没有爱情的人结婚。彼得罗说：“如果你不能娶你心爱的人，唯一的接近她的办法就是娶她的姐姐。”

他们的谈话，被娜恰听到了。

娜恰把这一切告诉了蒂塔，她安慰她说：“他是为爱而结婚的，是为了更深地爱你。”但这种安慰的话，无法抚平少女受重创的心灵。

为了压抑内心的痛苦，蒂塔每晚编织毛毯，她的泪水不断地滴落在毛毯上，这条毛毯后来织了百米长。

路莎拉结婚的日子快到了，伊琳娜命令蒂塔主理姐姐的婚宴。蒂塔苦涩的泪水滴入用了170个鸡蛋搅拌的结婚蛋糕的面粉里。娜恰说，悲伤的泪水是有毒的。果然，吃了婚宴蛋糕的人都莫名其妙地悲伤起来，后来全体都奔到河边呕吐不止。

彼得罗心中只有蒂塔，婚后三个月始终以种种理由拒绝与妻子有任何亲昵的举止，这使路莎拉非常痛苦。伊琳娜发现彼得罗和蒂塔藕断丝连，便禁止他们接近。

彼得罗以蒂塔“下厨一周年”为由，送给她一束玫瑰花。蒂塔把花紧抱在胸前，那带刺的玫瑰在胸前留下了三道血痕，那花的芳香也给了她启示，她要用玫瑰花瓣为心爱的人作一道菜——玫瑰汁鹌鹑。当这道精心制作的菜肴端到餐桌上，不同的人尝到它竟有完全不同的感受。彼得罗吃了这道菜，仿佛蒂塔整个身心进入他的体内；伊琳娜的脸上，是莫名的苦涩；苏菲吃了这道菜，浑身发热，冲到小木屋去洗澡。路过的扎帕达农民革命军闻到这道菜的飘香，情迷意乱，开枪把木屋点燃，赤身露体的苏菲，狂奔在原野上，被一个革命军将领抱上骏马，他们一同消失在地平线上。后来传出了谣言，说她当了妓女，为此，伊琳娜气得大病一场。

这道“玫瑰汁鹌鹑”使蒂塔和彼得罗找到了心灵和爱的交流的途径。蒂塔的厨艺日臻完美。

伊琳娜禁止别人提到女儿苏菲的名字，甚至烧毁了她的照片和出生证。

一年以后，路莎拉生下一个女儿，由于母亲缺奶，孩子终日啼哭。蒂塔总是热心帮助饥饿的人，她以处子的胸怀喂养彼得罗的骨肉，对孩子倾注了自己的全部感情。孩子满月的时候，村民们尝到蒂塔美味绝伦的菜肴，人们问她是怎么做的，蒂塔回答说：“关键在于制作的时候，要放进更多的爱。”路莎拉产后体弱多病，伊琳娜令彼得罗把她带到充满阳光的德州，蒂塔感到失去了寄托，茫然若失。不久，传来噩耗：孩子因饮食不当而夭折。蒂塔长

期积郁的痛苦和愤懑终于爆发了，她对母亲说：“孩子的死全是你不好！”她爬进遍布尘埃的鸽子房，不愿再见世人。人们说，蒂塔得了精神病。

伊琳娜让约翰医生把蒂塔送进了精神病院。离家的那个黄昏，马车驮着蒂塔缓缓前行，马车后拖着蒂塔编织的百米长毛毯。善良的约翰是个鳏夫，一直暗恋着蒂塔，把她带到自己德州的老家，悉心照料着她，但是蒂塔依然沉默，很少吃喝。

约翰说，他那印第安裔的祖母曾对他说过，每个人出生时心中都有一盒火柴，如果它不能自燃，就要通过外界的力量去引燃它。每个字，每一种旋律，每一种声音或每一种爱抚，都可能成为引燃的契机。如果火柴一直不引燃，就会潮湿，永远点不着了。约翰认为，要治好蒂塔，必须引燃第一根火柴，“因为感情的突然爆发，将会把整盒火柴同时点燃，就会产生强烈的光辉，它为我们显示出出生时忘却的道路，正是这条道路，引领我们回到神圣之本。”

医生把蒂塔家的使女珍恰接来，她以真挚的爱心做了一碗牛肉汤，蒂塔喝下就神奇地复原了。

不久，伊琳娜去世。蒂塔用母亲一直挂在颈项的一把小钥匙打开她珍藏的小箱子，发现里面是一个男人的照片和情书。外间的传言终于成为事实。蒂塔伤心流泪了，不过她的哭，不是为了使她的爱情受到压抑的母亲，而是为了受到爱情挫折的那些人。

丧礼上，蒂塔和彼得罗重逢了。路莎拉又有了一个女儿，蒂塔同样以真心去照顾她。只是在一次宴会上，她听到路莎拉宣布这个小姑娘长大以后，也不能出嫁，也要侍奉母亲终生时，她甚为反感也感到悲伤，仿佛伊琳娜还活着一样。回到厨房后，蒂塔开始诅咒，让路莎拉宣布过的话在她自己的肠胃里烂掉，让那腐臭气体从她的孔穴排出并挥发掉。这诅咒果然奏效，此后路莎拉不断打呃、放屁，口腔气味难闻。彼得罗就更加疏远她。

约翰医生向蒂塔正式求婚，为了不使他伤心，蒂塔答应了他的请求。然而，她毕竟深爱着彼得罗。入夜，彼得罗潜入蒂塔房中，经过多年的暗恋，他们终于得到了亲近的机会。但正是从这天开始，伊琳娜的亡灵经常出现，她谴责蒂塔忘记了道德和尊严，抛弃了社会的规范，这使蒂塔深感恐惧。

苏菲回来了。并非是传闻中说的那样，她成为韦·祖宏将军夫人。

“真相是不存在的。”苏菲对蒂塔说：“真相是路莎拉嫁给了彼得罗，而不顾你们的爱。”

“但做妻子的是她而不是我。”

“那又怎么样？婚姻能改变你和彼得罗的感受吗？当然不会，你们的爱是真正的爱，你们要向路莎拉承认这一事实，尤其是母亲去世后……”

她鼓励蒂塔为争取自己的幸福斗争。当伊琳娜的亡灵再度出现时，蒂塔说：“要走的不是我和彼得罗，应该是你！我已经受够你的折磨，该是一刀两断的时候了！”自此，鬼魂不敢再来骚扰她了，她的心灵也永不再受桎梏。

约翰已做好婚礼的一切准备。蒂塔告诉他，她已把贞操献给了另一个她心爱的人，要求取消婚礼。善良的医生感到蒂塔真心爱着彼得罗，自愿退出了。但是他坚信：“传统会随你而死去。”

1934年，路莎拉早已死去，约翰一直未娶，已是双鬓发白了，蒂塔也一直未嫁。他们仍是真挚相知的朋友。彼得罗的女儿和约翰的儿子幸福地结合了，他们一同入了哈佛大学。

当客人散去，老屋里只剩下蒂塔和彼得罗时，他们在数不清的烛光映照下，实现了真正的结合。彼得罗乐极而终，蒂塔慢慢地吞噬着火柴。整个老屋被引燃的烈焰包围着，这对有情人永不离分。

人们在牧场遗址的灰烬中，所能找到的，是蒂塔留下的一本烹饪书，还有这个关于深藏的爱故事……

【鉴赏】

《情迷巧克力》是根据墨西哥女作家罗拉·艾斯奎威尔的处女作小说改编拍摄的。罗拉·艾斯奎威尔完成了电影剧本的创作，并把它交给自己的丈夫导演阿尔方索·亚罗去完成。

《情迷巧克力》把加西亚·马尔克斯式的魔幻现实主义带进了厨房和睡房——这是拉丁美洲妇女的传统避难所和禁锢她们的牢狱。

无法套用任何模式去分析这部影片。只有了解“魔幻现实主义”何以能够根植于拉丁美洲这块神奇的土地，才能更深刻地理解影片如何在似乎是荒诞的“神奇现实”外壳下所包含的深邃思想，在漫不经心的游荡中隐含着的社会批判作用。

据文学研究者的介绍，“魔幻现实主义”这个名词最早产生于西欧，到1948年传入拉丁美洲。“魔幻现实主义”这一名词，在欧洲并没有发展成文学或艺术流派，但进入拉丁美洲时，那里已经有了魔幻现实主义的雏型作品，名词一经传入，很快就发展成对当今世界文坛具有很大影响的文学流派。这当然是和拉丁美洲的自然条件、政治条件、印第安文化及外来文化、传统的和非传统的、远古的和现代的思想影响分不开的。拉美“魔幻现实主义”受西欧超现实主义启发而产生，但它反对逃避现实，脱离现实的创作倾向。虽然他们接受了超现实主义的美学原则，即“神奇的事物是美的，凡是神奇的都是美的，也只有神奇的事物才是美的”（布勒东）。但魔幻现实主义追求的是现实中的神奇，同时也注重反映现实，这是一种“神奇现实”。

阿尔方索·亚罗力图保持文学特色，通过昆塔的画外音，讲述姨婆蒂塔、外曾祖母几代人的故事，这可以说是墨西哥乃至整个拉美大陆女性命运的缩影。昆塔讲述的是日常琐事，诸如“剁洋葱”、“编织长毯”这类最为普通常见的事情，但却和人物的命运，人物的感情经历、喜怒哀乐紧紧联系在一起。“神奇”如何与“现实”相联系？编导者通过昆塔的语言，发挥了文学给读者以更丰富的想象可能性的作用，形象地展示蒂塔悲剧性命运和对爱情

的执着追求。“厨房”是这部影片最重要的场景之一，也是每个墨西哥妇女的重要生存空间，切洋葱是这里最经常的工作，厨房里弥漫着辛辣的洋葱味，使人泪流不止。这些泪水滴到地面上，被阳光蒸发成为盐粒，这些盐粒打扫起来，竟有40磅之多！

这个开端，形象地体现了传统的拉美妇女被封闭在厨房里，无法实现自身价值、体现主观能动性的苦涩命运，无疑具有社会批判意义。同样，影片中多次出现伊琳娜的“鬼魂”，也是为了形象地揭示旧有传统观念对人的束缚，“死人统治活人”这一现实的。

电影毕竟不是文学。在这部影片中，编导者为把魔幻现实主义这一文学流派移植入电影形式中，作出了很多的努力。“神奇现实”一个接一个向观众展示，有时是展示现象，实实在在的画面现实（如路莎拉婚宴上来宾的呕吐）；有时又是充满奇幻的视觉性场景（如苏菲的出走）；有时充满了忧伤的浪漫情调（如蒂塔被送往精神病院时，马车后拖着百米长毯），这些神奇现实的展现，旨在刻画人物，揭示人的心理过程，也是精神状态达到极点和激奋状态下的宣泄。导演阿尔方索·亚罗非常注重在不同心理条件下的场景气氛营造，发挥光色元素的情绪感染力，使观众不是在看一个神奇故事，而是和主人公蒂塔一起经受一次感情经历。可以肯定，如果不是发挥电影诸多的表现手段，影片是无法获得好的效果的。

卢美·夏华佐和里吉娜·托尼的出色表演，使蒂塔和伊琳娜这两个人物的矛盾关系显得丰富而又复杂多面。剧作者在人物关系上有明确的设定，她们既然是母女，那么根据家族规定，么女不得出嫁，必须陪伴母亲终其一生。人物关系的特殊性和残酷性由此而展开，蒂塔不能和自己心爱的彼得罗结婚，还要强作欢颜为彼得罗和姐姐的婚宴制作蛋糕。影片用了相当多的篇幅去表现这种无爱的骨肉关系和无爱的婚姻关系，去揭示人的情感痛苦和矛盾冲突，其现实意义和批判作用同样是不言自明的。影片中母亲伊琳娜的“鬼魂”多次出现，并没有采用通常惯用的恐怖、夸张的可憎面目，而是像她活着时候一样，这种处理手法，也是强调了现实的意义。

影片中的彼得罗，不能冲破旧传统和自己相爱的蒂塔结合，而采取与其大姐路莎拉结婚的方式，以这种无爱的婚姻达到继续和蒂塔接触的目的。这种矛盾共置的处理手法，使彼得罗这个人物显得极其虚伪，并在蒂塔不幸的感情经历中加倍地增添了痛苦，这也在相当大的程度上减弱了作品反封建、反传统的性质。在这点上，同样反映了作品受印第安文化中宿命论思想的影响，除苏菲外，所有的人物都任由命运去摆布。外来的西班牙本土传统的保守观念，也使影片中的人物悲剧性命运不可避免，使其中的事件、人物关系、情节走向显得扭曲和荒谬成为必然。

不可否认，《情迷巧克力》的导演阿尔方索·亚罗在电影独特的叙事方法上有很好的功力，故事讲述得流畅而娓娓动听，电影视听元素运用得十分纯熟而不露痕迹，展示了被传统束缚的强烈感情和被压抑过久的情欲导致的

死亡。摄影在场景和光色处理上也精确地反映了导演的意图。但是，由于上述的局限性，在影片的结尾处，蒂塔和彼得罗这对拉丁美洲的罗密欧与朱丽叶的情死必然会给观众带来思考，究竟他们的死是一种反叛，是一种对自由和爱情的圣洁追求，还是最终“认命”，作为卫道士，成为封建传统的殉葬者？

（张振洲）

甜蜜的埃玛，亲爱的鲍贝

Vázlatok , Aktok

1991 彩色片 90 分钟

匈牙利布达佩斯奥伯雅克特电影制片厂摄制

编导：彼得·萨博

摄影：洛尤什·古尔多

主要演员：约汉娜·施特泽（饰埃玛）

艾尼古·波尔切（饰鲍贝）

彼得·安多烈（饰校长）

本片获 1992 年柏林国际电影节银熊奖

【剧情简介】

一望无际的沙滩，一个赤身裸体的年轻女郎从沙滩上往下滑。她企图抓住什么，但还是不停地往下滑。她惊讶、惶恐不安……健美的女人胴体，一望无际的沙滩。

埃玛从梦中惊醒，坐在床上。一辆有轨电车从窗外驶过。埃玛再也无法入睡了。她起身。她住的房间里，还有一张单人床。她轻轻地走到桌边，桌上有一张照片，她与一位英俊男士的合影。她叫醒同屋的姑娘，去简陋的盥洗室洗澡。

银幕上出现黑白字幕：

埃玛和鲍贝，是两个从乡下来的姑娘，她们在布达佩斯市当教师。由于收入低无法租到自己的住房，只好与 300 多个学生一样，住在离机场不远的集体宿舍内。

学校宽敞的操场上，学生正三五成群地玩耍。一些学生把一本又一本俄语书扔入熊熊燃烧的火堆。埃玛注视着这一切，可她的目光被站在操场上的另一位男子吸引住了。看着这位男士一直与一位女教师在低头耳语，似乎没看见埃玛。“他看也不看我一眼。我为什么要爱他？”埃玛心里很不是滋味。

一个男学生一边将一本厚厚的俄语教课书扔入火堆，一边高声喊叫：“终于可以与这讨厌的俄语书告别了！”他捡到一个俄国勋章，问埃玛：“这是你的吗？”埃玛不语。

字幕：埃玛在一个收入丰厚的人家中打扫卫生。

埃玛一人在豪华的客厅内打扫卫生，清扫完后，看到桌上放着的牛奶和面包，边吃边看着窗外，桌上还放着钱，这就是埃玛今天的报酬。

校长斯特凡尼，就是埃玛在操场上注视的男子。他有家庭、妻子和孩子，可又暗恋着这位乡下来的姑娘。在学校中他是校长，与埃玛保持着距离，他

约埃玛到郊外，二人在林中散步……

今天是校长斯特凡尼的生日。埃玛兴高采烈地走进校长办公室，不料校长很不客气地询问：你来干什么？看到埃玛手中拿的小礼物：“这是什么？怎么知道的？谁告诉你的！”一连串的责问把埃玛弄得丈二和尚摸不着头脑，天真的少女之心已被校长的爱火所点燃，她不知所措了。校长关上办公室的门说了声“谢谢！”接着问埃玛：“星期六干什么？可以跟我一起外出吗？”埃玛高兴地答道：“只要你愿意，不管什么时候到哪儿去都行！”

为了继续留在学校里，埃玛和鲍贝不得不上夜校去学英语。上完课，埃玛一人坐公共汽车回家。途中碰到一个持刀男人威胁她，她把那人打倒，跑到警察局去报案。不料值班警察带有挑逗性的发问弄得埃玛很尴尬，她扫兴地离开警察局。

关于埃玛班上两位学生留级问题，埃玛在教师会议上与另一位女教师发生了争执。埃玛很激动，她希望主持会议的校长能讲几句公道话，可他一言不发。散会后二人在校长办公室见面，校长说周末没空，把自己郊外别墅的房间钥匙交给埃玛，俩人紧紧拥抱热烈地接吻。

布达佩斯郊外，绿色的草地，明媚的阳光，埃玛和鲍贝尽情在奔跑、唱歌，她们快活地欢度周末。屋内两人躺在床上，鲍贝告诉埃玛，为了生活得更舒适，她愿与外国人结婚。可她告诉埃玛：校长斯特凡尼是个胆小鬼，他根本不是真心爱埃玛。埃玛不同意，她打了鲍贝一个耳光。

第二天早晨，埃玛将钥匙交给校长，斯特凡尼问她：“跟谁在一起度周末？”埃玛不语，正在此时校长妻子来电话，埃玛欲离开，校长拉住她的手，接完电话仍不住地问：“跟谁在一起？”埃玛沉默了很久，冷冷地答道：“跟鲍贝！”

字幕：谁是罗莎·卢森堡？

埃玛和鲍贝在街上行走，她们站在一个玻璃橱窗前。鲍贝问：谁是罗莎·卢森堡？埃玛回答：她是一位女革命家。两个姑娘在街上碰到几个乞讨者，缠住埃玛不放。又看到一位街头卖画的，他提出要为两个姑娘画像，她们欣然答应了。在餐馆中她们又碰到几个外国人，一起聊天，鲍贝很乐意与他们搭腔，可埃玛一人离开了餐馆。回到家中碰到从乡下来看望自己的老母亲，母亲问她为什么要教英语，劝她回到乡下去，可埃玛不愿意，母亲又讲：你父亲为自己女儿在布达佩斯市当教师而感到自豪。

夜里，梦中的情景又出现了，一个裸露的女子在沙滩上下滑……

一幢大楼前站着很多年轻漂亮的女子，摄制组要在这里选几位群众演员，但所有女子必须要全裸。埃玛一听马上离开，可鲍贝与其他几个姑娘却上楼去应聘了。屋内女子脱光衣服站在照相机前拍照，一张又一张女子裸体照，还要回答两个问题：年龄和职业。其中护士、女教师、幼儿园保育员等等应有尽有。

埃玛不能忍受校长对自己的冷落，她要问个明白：“你为什么总躲着

我？”校长气势汹汹拍着桌子对埃玛吼叫：“你想干什么？”校长坦率地告诉埃玛他不能放弃校长的位置，也不想让人家说埃玛是自己的情妇，更不想离开自己的家庭，希望埃玛不要去打扰他。两人争吵起来，最后校长还是不能抵御埃玛年轻诱人的肉体，答应下班后在车上见面。

鲍贝为了追求自己的幸福，已有几天没回宿舍过夜了，埃玛外出寻找，在迪斯科舞厅碰到街头卖画的年轻人，埃玛来到他的住处，赤裸着身子躺在床上让他作画。门外传来敲门声，画家开门：“请等十分钟！”埃玛慌慌张张穿上衣服离开房间。原来画家也与另一位男子同住一个屋。

鲍贝因卖淫被警察局拘留。埃玛也受到牵连，警察局向埃玛调查情况：“鲍贝不回家睡觉，你不问吗？”“她已不是个孩子了，没必要问。”“鲍贝有男朋友吗？你有男朋友吗？你知道鲍贝在卖淫吗？”埃玛回到学校里，教师们议论纷纷。校长叫她去办公室，非常气愤地站起来对埃玛说：“你也是一个妓女吗？”埃玛哭着离开校长办公室。

课堂上学生们乱作一团，埃玛无法控制住自己的情绪，把一个学生痛打一顿。回到宿舍把鲍贝的床上用品全交了，又来了一个新房客。

两个月以后，鲍贝来找埃玛，要求借一件干净衣服去洗个澡。鲍贝洗完澡从宿舍楼顶上跳下去身亡，埃玛哭喊着跑到她跟前，不解地问：“你不该这样！这不是解决问题的办法呀！”

埃玛和鲍贝的裸体画像，一张又一张呈现在银幕上。地铁车站上埃玛在卖报，她卖报的喊叫声响彻整个地铁站，画面上她张开嘴在喊叫，然后定格，出现字幕：“这是一个根据彼得·萨博和安德烈·维齐茨的原意编写的故事。”

【鉴赏】

当影片《甜蜜的埃玛，亲爱的鲍贝》在柏林“动物宫”影院内首次与观众见面时，场内座无虚席，放映结束时，导演与主要演员上台与观众见面，掌声雷动，不少女观众已热泪盈眶。影片获得第42届柏林国际电影节评委会银熊奖。

影片采用一个复式结构，结构的表层是生活层，结构的深层是反思层。表层是美，深层是思，美生情，思生理。

为什么不少女观众看完电影热泪盈眶，心情久久不能平静？当时在原社会主义国家匈牙利、波兰及东德，社会正在发生剧变，埃玛和鲍贝这两位女教师的命运正是代表着当时不少女人的命运。

萨博的影片常常把无比抒情的温柔、爱心同理解交织在一起，他注重对主人公所代表的同一类型人物的刻画，不但诉诸戏剧冲突的冲击力，同时还探求画面造型的象征性和寓意性。正如萨博在影片《靡非斯特》中的结尾用奥林匹克体育场拍的一场戏一样，在《甜蜜的埃玛，亲爱的鲍贝》一片开头：长长的一段梦中戏，埃玛赤身裸体在沙滩上往下滑，抓也抓不住，恐慌、紧张，还是往下滑一直到梦中醒来，这样的场景在影片中又重复出现了一次。它具有明显的象征性和寓意性，喻指埃玛在人生途中，面对现实，惶惶不安，

不知所措。

埃玛这个乡下姑娘长得很漂亮，为自己能在城里工作而自豪，当然更为校长能喜欢自己感到高兴。她明明知道校长有妻子、孩子，而且越来越感到校长总在躲避她，他为自己的地位着想，不肯为埃玛说几句公道话，可埃玛不愿承认这一事实，一直到鲍贝被抓住后，校长非常不客气地责问埃玛：“你也是妓女吗？”这才真正伤透了她那颗纯真少女的心。

埃玛与鲍贝是两个从乡下来的姑娘，同住一个房间且年龄相仿，她们追求爱情、幸福。可鲍贝想过舒适的生活，可以不顾一切地与外国人睡觉，拍裸体照，最后被警察局拘留直到跳楼自杀。埃玛较为慎重，她同情理解鲍贝，可她不赞同她的做法。她认为鲍贝跳楼不是解决问题的办法，但究竟如何解决，她自己也搞不清楚。

影片很注重再现环境的真实。片中出现的学校郊外的集体宿舍，简陋的盥洗室，教师们包括年迈的老教师都去夜校学英语，两位老教师为分配住房问题而争吵不休，街上行乞的外国人，等等，都勾勒出了环境的氛围。最令人难以忘怀的是银幕上出现的字幕：“谁是罗莎·卢森堡？”这位女革命家为了人类的幸福而奋斗一生，而今天许多年轻人对此竟一无所知，甚至没有听说过这个名字。

在柏林电影节记者招待会上，一位男记者提出一个问题，为什么编导在影片中表现那么多裸体女人的画面？萨博气愤地反问那位记者：“是不是因为没有出现裸体男人的画面，你感到不公平了？”影片作者并没有去谴责那些拍裸照的女人，为什么她们都是些女教师、护士、幼儿园保育员呢？因为她们工资极低，难以维持生计，才不顾自己的脸面去拍裸照的。影片作者正是通过这些画面来表明匈牙利社会中女教师们所处的地位，还使观众进一步联想到，女人们生活在如此动荡不定的社会中是何等艰辛。为了真实再现生活场景，影片作者在镜头的转换、同一镜头内部前后景的调度、采用相应的拍摄角度及布光的处理等方面都作了创造性的努力，因而使影片的内涵得以充分体现，从而引起了观众强烈的共鸣。

彼得·萨博是匈牙利当前蜚声国内外影坛的导演，他常常自编自导，其作品绝大部分都获得过不同电影节的奖项。

萨博 1938 年 2 月 18 日出生在布达佩斯一个医生的家庭。1961 年在戏剧电影学院结业时，拍摄了短片《音乐会》作为毕业献礼，该片获匈牙利影评家协会奖，并在荷兰阿姆斯特丹和德国奥本豪森电影节上获奖。1964 年他拍了处女作《幻想的时刻》，翌年该片在瑞士洛迦诺电影节获奖。1966 年又拍了影片《父亲》，1967 年参加莫斯科国际电影节，荣获大奖，并于 1972 年和 1977 年在奥本豪森电影节上获奖。他的第三部影片是《爱情的故事》（1969），接着又拍了《波热街 25 号》（1973）和《布达佩斯童话》（1976）。1979 年拍了第六部影片《信任》，该片 1980 年在西柏林国际电影节上获奖。1981 年他拍的《靡非斯特》更受国际影坛的瞩目，获匈牙利贝奇电影节大奖，

第 34 届戛纳国际电影节最佳编剧奖，第 54 届奥斯卡最佳外语片奖和 1982 年英国最佳外语片评论奖。1984 年与德国合拍的《雷德尔上校》获匈牙利第 17 届贝奇电影节大奖、联邦德国“金绶带”奖、1985 年戛纳国际电影节评委会特别奖。

（余玉熙）

绿卡

Green Card

1991 彩色片 108 分钟

美国图奇斯通影片公司摄制

编导：彼得·威尔

摄影：杰弗瑞·辛普森

主要演员：杰拉尔·德帕迪厄（饰乔治·弗莱）

安迪·麦克道威尔（饰布朗蒂）

贝比·纽维尔（饰劳伦）

戈瑞格·埃德曼（饰费尔）

罗比特·普罗斯基（饰布朗蒂的律师）

埃蒂安·菲力蒲（饰戈罗茨基）

玛丽-路易丝·威尔逊（饰西恩夫人）

【剧情简介】

布朗蒂是一位美丽善良的美国姑娘。在与恋人费尔分手后，这位酷爱自己专业的植物学家把全部精力都投入在绿色植物的研究和培育上，她的全部志趣在于为城市的孩子们创造一个理想的成长环境。为了实现这一理想，她选中了一套带花房的高层住宅。但是，房委会规定：只有已婚夫妇才有资格住进这幢高级住宅楼。独身生活的布朗蒂为了得到这套理想的住房，在好友的建议和安排下，勉强同意与一位来自巴黎的法国青年进行违反美国法律的假结婚。

在“非洲咖啡馆”，布朗蒂和好友在这里与素不相识的乔治会面，以便一起去办理结婚登记手续。布朗蒂的心情十分紧张。这时，乔治出现在大玻璃窗外，用手指敲着窗子。新郎新娘初次谋面，双方的目光久久地停留在对方的脸上。

“新郎”名叫乔治·弗莱，十岁辍学后，和他的父亲一样，像吉卜赛人那样到处流浪。五个月前，他来到美国想碰碰运气。可是他的签证还剩下六个星期就要到期了，届时他必须离开这个他从心眼里喜欢的国家。美国的法律规定，假如他和本地居民的姑娘结婚，一个月后就能够取得绿卡，即在美国的合法居住权。这就是他与布朗蒂“结婚”的动机。

手续办完后，双方都领到了各有各的用途的结婚登记证。望着另一对身着结婚礼服的新人正在热烈接吻，这对“新婚夫妇”却只握了握手，笑着说：“很高兴和您结识。”临别时，乔治说：“我不会忘记非洲的。”布朗蒂猜到他指的是那家他们初次相识的“非洲咖啡馆”。她随即说：“祝你创作出更好的作品来。”“作品？”原来他是以作曲家的身份被介绍给布朗蒂的。

布朗蒂谎称自己的丈夫正在非洲研究音乐，顺利地通过了房委会的询问，得到了她梦寐以求的那套住房。第二天，她摘下了手上的结婚戒指，去参加“绿色游击队”植树活动。干完活之后，她和费尔等人来到“非洲咖啡馆”进餐，让她惊奇的是，那来回跑堂端菜的正是乔治。她向朋友们建议换另一家餐馆，但别人都执意留下，她只好用菜单遮住自己的面孔。乔治已经看见了布朗蒂，在其他客人点过菜之后，他坦然地问她：“这位小姐点什么？”停了一下，他又说：“也许该称呼您夫人吧？”看到乔治那自然而又顽皮的笑脸，布朗蒂也会心地笑了。

布朗蒂回家后，正在她的绿色王国中忙碌时，意外地接到移民局监督员戈罗茨基的电话，说他明天下午要和西恩夫人一起来了解一些情况。布朗蒂的律师曾经告诫过她：如果假结婚的事情败露出来，她将被起诉，她将退回这套住房，而乔治不但得不到绿卡，还会被递解出境。事关重大，布朗蒂赶紧去“非洲咖啡馆”找乔治商量对策。岂知由于乔治态度生硬，已被解雇了。多亏了乔治的一位朋友，第二天他才第一次进了“妻子”的家。他刚进门，移民局的两位官员就紧跟着进来了。乔治随机应变，顺利地回答了西恩夫人提出的全部问题。眼看就要应付过去了，西恩夫人又问了一个问题：“出于我的好奇心，我想知道一下你们是怎么认识的呢？”由于没有思想准备，两个人临时编的故事确实有点令人啼笑皆非。正当这时，电话铃响了，这对“夫妇”谁也不去接电话，这引起了来访者的怀疑。而后来乔治的补充和解释更引起了狡猾的戈罗茨基的怀疑。他在布朗蒂接电话的时候，向乔治提出了一个难以拒绝的要求：“我能去一下洗手间吗？”第一次踏进这套住房的乔治，根本不知道洗手间在何处，但也只得奉陪。他俩进入一条走廊，面前共有三个门，乔治推开右手那个门，突然一把拖把砸在戈罗茨基身上，乔治连忙说：“以前这里是洗手间，现在改为储藏室了，我的记性真不好。”他又推开左手那个门，是一间卧室，他又自我解嘲：“这间卧室虽然小一些，但还挺舒服。”最后他指着正对走廊的那扇门说：“这间才是洗手间呢！”这第三次，幸好让他猜对了。

移民局的来访使布朗蒂感到问题严重了。因为下个星期还要去移民局回答问题，她只得听从自己律师的劝告，请乔治来家里度周末，以便互相了解对方的家庭成员、简历、习惯、爱好、身高、体重、眼睛的颜色，直至一切生活细节，包括牙刷的颜色和化妆品的牌子，以应付一切可能提出的问题。乔治兴高采烈地应邀前来，还给布朗蒂送来两尾大金鱼。布朗蒂最怕的就是朋友们知道她干了这件“假结婚”的蠢事，所以她对乔治说：“你就是我的一个老朋友，一时找不到住处，在我家里暂住一时……”

两人一同去超级市场购物，在选择食品时俩人各行其事，乔治俨然成了当家做主的大丈夫。不巧在这里布朗蒂撞见女友劳伦，她躲不开，只好和她搭讪起来。正当这时，乔治推着小车凑了上来，而且主动邀请劳伦到家里去吃他烧的法国菜。当三人回到布朗蒂的公寓楼，看门人看见乔治就要他给自

己的两个孩子讲非洲的故事，乔治刚摆脱看门人走进电梯，房委会的一位老太太又挤了进来，她对布朗蒂说：“弗莱太太，为什么那些移民局的人那么仔细地到处打听弗莱先生的情况呢？”“谁是弗莱太太？”劳伦惊奇地问。“是乔治的母亲。”布朗蒂顺口胡编。乔治又接着说：“她在非洲去世了。”劳伦赶忙道歉。

劳伦在布朗蒂家吃的这顿中饭十分开心。她对布朗蒂的这个法国朋友大加称赞并邀请他们一起去参加她母亲举办的招待会。布朗蒂知道劳伦的父母很快要迁居，劳伦的父亲要把家中的珍稀植物都送给布朗蒂，所以她决定去参加劳伦双亲结婚40周年的晚宴，但绝对不能带乔治去。她换上晚礼服，面对镜子犹豫不决地梳理着头发。一会儿把头发扎起来，一会儿又放下去。她对乔治吩咐了几句，就要出门了。正在这时，她听见乔治说：“放下来！”“什么？”“放下来更好看。”布朗蒂当着乔治的面，未发一言，但走入电梯后就把头发放下来了。

本想把乔治一个人留在家里的布朗蒂，在晚宴刚要开始时，看到盛装的劳伦领着乔治走了进来。酒筵过后，人们邀请被劳伦介绍为法国著名音乐家的乔治弹一首钢琴曲。布朗蒂心中暗暗叫苦，真怕他当众出丑。乔治坐在琴前，好像在酝酿感情，但他让大家等的时间委实太长了，人们面面相觑，布朗蒂如坐针毡。突然，乔治舞起双臂砸向琴键，满头金发随着乔治完全投入的激情上下飞舞，琴声如暴风骤雨，震得钢琴上的鲜花左右摇摆，酒瓶酒杯颤动不停，乔治的双手在琴键上狂扫不止，正在大家听得出神时，琴声嘎然而止。乔治说了一句：“这不是莫扎特。”接着又弹出了像是“大珠小珠落玉盘”般的轻柔旋律，琴声如泣如诉，主人和来宾们交换着赞叹的目光，一位熟谙音律的老夫人热泪盈眶，在乔治的请求下，解释了作曲者的意图：希冀绿色充满人间，即使是没有玩具的穷苦孩子，也能够万树丛中，向着充满欢笑的天堂不断攀登……

乔治和布朗蒂愉快地回到家里，继续准备着下星期的“口试”。布朗蒂指着相册，向乔治介绍过去的朋友和同学们，乔治指着一张相片中的男孩问：“他是不是第一个吻你的人？”布朗蒂羞得满面绯红：“你不该问这个。”为避免僵局，她建议睡觉。乔治睡在客厅沙发上辗转反侧，布朗蒂在自己的卧室，紧张地注视着门把手。突然乔治高声问：“你睡在床的左边，还是右边？”布朗蒂知道他还在“准备功课”，答道：“在左边。”乔治自言自语地说：“那么，我在右边。”

第二天是星期天，他们一边在公园里散步，一边“复习功课”，布朗蒂问乔治为什么要和她结婚，乔治顿时语塞，想不出答案。布朗蒂半真半假地说：“爱我的理由那么难找吗？”乔治认真地说：“是因为你，我又开始对音乐发生兴趣了。这是实话。”

路上，布朗蒂见到费尔，叫乔治先回家等她。费尔和她一起吃了晚饭，然后送布朗蒂回家。借着酒意，费尔坚持要进布朗蒂的套房，布朗蒂执意不

肯让他进家门。正在争执的时候，乔治突然从门内冲出来，抓住费尔的衣领，向外猛推，大声咆哮着：“我是她的丈夫。你怎么敢对我妻子这样非礼？”费尔大惊：“布朗蒂，这是真的吗？”布朗蒂被这意外事件搞昏了头，她说：“是真的……”又说：“不，不是真的。”但费尔早已被乔治赶出大门。布朗蒂怒不可遏，抓起乔治的衣物，朝他扔去，吼道：“现在该你滚了！我受够了！”她把乔治又推出了大门。第二天清早，布朗蒂被门外的人声惊醒。开门一看，那位身材矮小的老太太正用手杖敲地，对着睡在门口的乔治喊：“快起来！楼道里不准人睡觉。”她赶忙对乔治说：“你的记性真坏，怎么又忘记带家门钥匙呢？”

两人及时赶到移民局，分别接受审查。由于准备充分，布朗蒂顺利地通过了全部盘查，乔治回答得也不错，只是问到“你妻子喜欢使用什么牌子的化妆品？”，乔治答错了。最不可容忍的是，他竟然说：“我把这个问题的答案也记在本子上了，只是没记牢。”一语泄露天机。

走出移民局，布朗蒂把结婚戒指还给乔治，祝他创作成功，早日领到绿卡。乔治接过戒指，问：“我们什么时候再见面？”布朗蒂说：“协议上事先没写这一条。”握手告别后，布朗蒂回到空荡荡的家里，怅然若失。突然门铃响了，她以为乔治回来了，兴冲冲地奔到门口。开门一看，原来是看门人送来一封信。打开一看，里面装着一份名为“献给布朗蒂”的乐谱。附言是：“我在去非洲之前，希望在初次会面的地方再见你最后一面。”布朗蒂飞身下楼，赶到了“非洲咖啡馆”。隔着大玻璃窗，两人的目光相聚了。乔治快步奔向布朗蒂，布朗蒂扑到乔治的怀里。乔治说：“我马上离境，移民局同意你保留住房。”“我不在乎什么房子。”“我走以后，你可以更专心地在你的花房里工作。我会天天给你寄信，总问你同一个问题：我们什么时候重新聚首？”这时他们倒真像是一对新婚夫妇不忍分开。等在车旁的移民局官员不停地催促着：“快走吧，不然就要误班机了。”忽然布朗蒂问道：“我的戒指还在吗？”乔治赶忙从口袋中掏出来，给她戴上，“我的呢？”布朗蒂也替乔治把戒指带上。

乔治从容地走向汽车，布朗蒂心情平静地看着他离去，因为她知道，等待的时间不会是很长的。

【鉴赏】

在美国，和其它欧洲发达国家一样，工卡和绿卡是一个可怕的怪圈：没有绿卡，无法取得准许进行合法工作的工卡，雇主一般不愿冒险聘用“黑工”，而没有正式工作，无法获得过正常生活的谋生手段，也不能领到允许久居的绿卡。对于外国移民来说，这是最伤脑筋的问题之一。试图钻法律空子，通过假结婚来取得绿卡的例子，已属司空见惯。因此，移民局也魔高一尺，道高一丈，竭尽全力堵住这个缺口，这就是本部影片发生的故事背景。事实上，从经济不发达的第三世界涌向欧美的移民潮，才是今日发达国家的热门话

题，而法国人移居美国的故事虽非子虚乌有，但实不多见，通过假结婚谋取住房权的例子更属凤毛麟角。从这个意义上说，这部影片所叙述的故事既无代表性，也无普遍性。奥斯卡评委未接受本片最佳编剧的提名，原因似乎就在于此。

移民问题原是一个十分严肃的社会问题，一对恋人在政权机关的压力下不得不暂时分手，也是一件相当痛苦的事。但影片却以轻松的笔调、诙谐的对话，嘲讽了美国的现行体制。移民局的两位官员戈罗茨基和西恩太太在布朗蒂家中进行调查时，他们打开公文包、拿出记录本、拧开钢笔帽又把笔帽套在笔上的动作，像两个机器人一样，动作完全同步，然后同时抬起头，毫无表情地注视着他们的调查对象。导演的意图十分清楚，这两个人代表的是国家机器，他们只懂得按法律条文办事，因为法律条文的漏洞很多，所以他们虽然很严格，但也很愚蠢。钻法律条文的空子，虽然要下一定的功夫，但在真正的爱情面前，法律也只是一纸空文。当乔治和布朗蒂通过“共同生活”互相了解之后，萌生了任何力量也无法阻止的爱情之后，最后紧紧地吻抱在一起，代表国家机器的戈罗茨基正在履行递解乔治出境的手续，看到这个场面，顿时显得束手无策，赶忙钻进了停在路旁的移民局汽车。爱情的力量无比强大，能够战胜任何意想不到的困难，这就是本片的主题。

扮演乔治·弗莱的演员是我国观众熟悉的法国红星杰拉尔·德帕迪厄。由于本片是由澳大利亚导演彼得·威尔执导的英语对白片，受到语言的掣肘，他的表演才华未能充分表现出来，委实令人遗憾，但德帕迪厄的个人魅力及其随心所欲的表演很快征服了美国观众，报界评论他首次在美国拍片的成绩是“发球得分”。与他拍对手戏的是著名影星安迪·麦克道威尔。她曾在《性、谎言和录像带》中有过上乘表演。本片导演彼得·威尔选中这两位演员出演主角，可以说已取得了一半成功。事实上，《绿卡》就是专门为这两位演员构思出来的影片。导演、编剧和制片都是由彼得·威尔自己担任的。

彼得·威尔在这部影片中仍选择他所偏爱的文化碰撞的主题。乔治和布朗蒂的爱情故事是导演力图表现这种文化碰撞的契机，因此，他不着意刻画这对最终成为情侣的爱情之缠绵，而重点放在两人文化差异造成的障碍。乔治是个从国外来的既无固定职业又居无定所的移民，而布朗蒂是学有所成的中产阶级知识分子。乔治是倍受生活磨练的实用主义者，布朗蒂是从学校到实验室不谙世事的理想主义者，这位对所学专业酷爱已到狂热程度的园艺家，热爱绿色植物远远超过对周围人的感情。乔治因受教育不多又家境贫寒，所以更关心街头儿童的温饱，而布朗蒂却幻想着为所有的孩子营造一个绿色的天堂。总之，影片是两人逐步消除文化差异造成的障碍，互相溶入的过程。片尾那个长长的吻别镜头宣告障碍全部清除，布朗蒂这条潺潺小溪已汇入乔治那条奔腾咆哮的大河。故事结构巧妙节奏轻快，气氛时而紧张时而松弛，颇受美国观众好评。但欧美女权主义者对这部影片大加批判，认为该片文化差异的弥合是以女性全盘接受并附和男性为前提，是典型的男性中心主义。

也有人评论彼得·威尔陷入了“奇特情侣”的老套，即穷小子与阔小姐恋爱属不般配的一对，是“青蛙王子”一类故事的翻版。一位美丽的公主接受了由丑青蛙变成的英俊王子，与之同餐共宿快乐异常，神话色彩掩盖了活生生的现实生活。

影片虽未在结构上有所突破，但却为观众勾勒了一幅西方社会的世态风情画。困惑工薪阶层的雇工失业问题，住房问题，婚姻的严肃性问题，都在影片中有所反映。观众不会忘记移民局两位官员戈罗茨基和西恩太太在布朗蒂家履行公务时，他俩的一连串机械性的动作完全像机器人那样步调一致，他们同时抬起头，毫无表情地注视着他们的调查对象。在布朗蒂和乔治为了获得绿卡和住房权，不得不硬着头皮凑在一起，像应付考试那样背诵对方的生活细节，连女人化妆品的牌子都不遗漏。这些细节、动作的安排不仅增添了影片的喜剧色彩，也表现了西方现代社会制度对人的个性的压抑。唯有片头黑人少年那激动人心的鼓声提示人们：在这个压抑个性的社会里，只有这种强劲激昂的鼓声，才能宣泄内心的郁闷。

《绿卡》获得第63届奥斯卡奖最佳原著改编提名的主要原因，在于编导彼得·威尔把一位虽图一时安逸又不乏对事业和理想的追求的美国姑娘和一位既务实又有些玩世不恭、以浪漫著称的法国人放在一起，使影片产生了很好的喜剧效果，使观众不时解颐，但当人们胁肩失笑的同时，又从内心深处因同情主人公的处境而为之担忧。比如戈罗茨基和西恩夫人进行“家访”那场戏，观众原以为例行公事已经结束，可西恩夫人又问到两人相爱的过程，刚刚把心放下来，又为他们如何应付这突如其来的问题而把心再提起来，当乔治说：“我们偶然碰上……就一见钟情了。对了，是我们去邮局取包裹时，互相把包裹拿错了……”布朗蒂插嘴说：“他拿了我的包裹，我拿了他的包裹。”乔治说：“原因是邮局的工作人员搞错了，当时下着大雨，我们都摇摇晃晃地在大街上走着……”他一边说一边站起来模仿着……。观众既觉得他俩胡编的故事和乔治的即兴表演滑稽可笑，又为他们的命运担心。因为这样的谎话连小孩子都难以相信，何况这两个专门从事调查的政府官员呢？戈罗茨基要乔治带他去洗手间时，不知所措的乔治竟然问来访的客人：“去洗手间干什么？”通常，当造访者向主人提出去洗手间时，主人是不该问任何问题的。乔治这违反人之常情的问话，既使人觉得可笑又为后面戈罗茨基调查布朗蒂的化妆品埋下伏笔，这一系列似在情理之中的问题，使不得不处于情理之外的假夫妻窘态百出，制造了一个接一个的噱头，着实使观众忍俊不禁。编导通过这些动作和语言的滑稽处理，把一个严肃的移民法律问题，变成了含有诸多黑色幽默的喜剧，使影片增添了观赏效果。

彼得·威尔曾拍过多部不同样式的影片，但美国喜剧样式还是首次尝试。美国这类影片的套子是：一对在任何方面都合不来的夫妻，终日争吵不休，但闹到最后，谁也不肯离开谁。最典型的例子是《纽约——迈阿密》和《难以忍受的贝贝先生》。把性格迥异的一对儿放在一起，可以制造取之不尽的

笑料，乔治和布朗蒂就是这样的一对儿：他性格开朗，爱交朋友，一见劳伦就邀她去家里吃饭，劳伦请他参加家宴，他欣然前往。布朗蒂却不善交际，终日把自己关在绿色植物包围的天地里。饮食习惯往往是性格的反映：他在超级市场一把抓起一大块血红的牛肉，而她却捡了一包燕麦。肉食的乔治人高马大性情刚烈，素食的布朗蒂体型纤细性格温柔。导演用音乐来衬托两人文化背景的差异：优美的莫扎特大协奏曲陪伴着温文尔雅的布朗蒂，非洲黑人嘹亮的鼓声与粗犷豪放的乔治形影不离。对于空间的领悟俩人更是截然相反，导演通过门锁、紧闭的房门和温室中用铁栅栏隔成的蓝天，以及潜水艇般上下的电梯来表现布朗蒂心驰神往的世界，这种与世隔绝的愿望不仅不能保护她，还使她处于被动的地位。由于她的各个房门全部紧闭，乔治才无法为调查人员找到洗手间，以致调查更加深入，使得她后来真心爱上的乔治遭受驱逐出境的折磨。而乔治到了大自然中才能顺畅地呼吸，到了布朗蒂的家中，也更喜欢呆在阳台上，而不愿坐在空间狭窄的客厅。

这部影片不只是一部性格喜剧片，导演也充分制造了情景的喜剧效果，两人即兴编造的相识过程和乔治演奏钢琴前那长得令人难以忍受的等待；布朗蒂家中的壁纸、床单，连化妆品上都无处不是鲜花等等，都会使人感到滑稽。

由于乔治初到美国，英语尚不过关，所以彼得·威尔为他写的台词对白并不精彩，而让他通过眼神和形体动作来表达他的无限激情。而他那蹩脚的英语使他屡遭不幸，先是把布朗蒂误读成贝蒂，而使调查员生疑，后因记错化妆品的牌子而遭驱逐。对于一个外国移民，在未驾驭当地语言之前，本无言论自由可言，让他接受该国约定俗成的语言规范，如同让他屈从专制主义一样困难。

乔治离开美国前，有一个他仰望摩天大楼的俯拍镜头，他显得那么渺小，几乎要被象征美国的这座大楼压扁。没有绿卡，布朗蒂也许不必离开她那绿色的房子，但两人何时才能一起步入绿色的天堂呢？

《绿卡》这部影片也对真实这一概念进行了思考。乔治和布朗蒂向亲友邻居编造了一个曾在非洲生活的故事，实际上这只是两人初次在一个名叫非洲的咖啡馆相识的地方，但对他们来说，非洲就是绿色大自然的象征。温室中穿过绿色植物的长镜头，先停在正在写回忆录的乔治身上，又逐渐拉向回答乔治问题的布朗蒂。他们所讲的故事、杜撰的回忆录以及两人真实的情感在这里交融在一起，假夫妻变成了真恋人，共同对过去的编造却变成了现时，人的感情不同了，对于事物观察的角度也随之改变，连布朗蒂用来骗人玩的假照片，乔治也信以为真，照片原是真实的写照，但也可以特技加工。那么，世上的真实还存在吗？正是“假做真时真亦假，真作假时假亦真”。彼得·威尔对于画面力量的这一思考倒颇有新意。

（任友谅）

霍华德庄园

Howards End

1991 彩色片 142 分钟

英国麦钱特和艾弗里影片公司联合摄制

导演：詹姆斯·艾弗里

编剧：鲁斯·普罗厄·贾布瓦拉（根据 E.M. 福斯特的小说改编）

摄影：托尼·皮尔斯-罗伯茨

主要演员：安东尼·霍普金斯（饰亨利·威尔科克斯）

瓦妮萨·雷德格雷夫（饰罗斯·威尔科克斯）

海伦娜·博纳姆·卡特（饰海伦·施莱盖尔）

艾玛·汤普森（饰玛格丽特·施莱盖尔）

本片获 1991 年美国影艺学院最佳女主角、最佳改编剧本、最佳美术指导三项奥斯卡金像奖

【剧情简介】

故事发生在 1910 年的英国。

年轻、漂亮的施莱盖尔姐妹玛格丽特和海伦以及兄弟蒂比一起居住在伦敦一幢宽大的住宅里。一次偶然的的机会，海伦结识了家境殷实的威尔科克斯一家，不久便应邀到他们的霍华德庄园别墅小住。在那儿，海伦与威尔科克斯的小儿子保罗堕入情网。她兴奋地写信把这件事告诉了姐姐玛格丽特，引起了施莱盖尔一家的不安。她的姨妈亲自来到乡下，接走了海伦。

几个月后，回到伦敦的海伦在一次音乐讲座上无意中错拿了一个名叫伦纳德·巴斯特的青年的雨伞。后者尾随而至，要回了雨伞，并得到玛格丽特的一张名片。此时，威尔科克斯太太恰巧搬到施莱盖尔家对面的公寓里居住。玛格丽特前去拜访，赢得了威尔科克斯太太的好感。她邀请玛格丽特到她的霍华德庄园去作客。玛格丽特欣然前往。但在火车站，恰遇威尔科克斯太太的丈夫和儿子回来，两人只好返回。

不久，威尔科克斯太太得了重病。临去世前，她写下遗嘱，把霍华德庄园赠送给玛格丽特。威尔科克斯先生和儿女们看到这张遗嘱恼怒异常。他们找出种种理由否认它的可靠性，并把它撕毁、烧掉了。而玛格丽特对此事一无所知。

一天，巴斯特的妻子米基忽然到玛格丽特家来找他。在一无所获之后，她对玛格丽特一家大发雷霆，然后扬长而去。晚上，巴斯特亲自登门道歉。这个颇有才华和敏感的青年赢得了玛格丽特姐妹的喜爱。在此之后，玛格丽特在一次晚会上从威尔科克斯先生口中得知，巴斯特供职的那家波菲尔保险

公司面临着倒闭的危险。于是，一次巴斯特来访时，两姐妹便劝他另谋职业，但遭到巴斯特的拒绝。这时，威尔科克斯先生恰好来到，巴斯特愤然离去。海伦追上他再次相劝，巴斯特受到感动，答应了她们的好意。

玛格丽特租住的房子要被拆毁了。她找到威尔科克斯先生，请他把霍华德庄园租给她住，被后者拒绝。但他答应帮她另找房子。很快，玛格丽特接到威尔科克斯的信，要她来伦敦看房子。在一栋豪华的大房子里，威尔科克斯结结巴巴地向玛格丽特求婚。玛格丽特给了他表示应允的一吻。

威尔科克斯的孩子们知道了这个消息，反应强烈。他们决心不让玛格丽特得到霍华德别墅。这时，海伦接到了巴斯特的来信，信中告诉她们姐妹他已转到了一家银行工作。海伦见信十分高兴，但在场的威尔科克斯先生却告诉她们，巴斯特原来工作的那家保险公司现在情况已有好转。海伦责备他对巴斯特不够负责。威尔科克斯先生却冷冷地说，对一个穷人不必过于关心。海伦闻言，抑制不住地惊愕和愤怒。

不久，在一家银行里，海伦偶然遇到了来找工作而遭到拒绝的巴斯特。当她知道巴斯特工作的那家银行新近裁员，作为新员工的巴斯特首先成为被裁减对象时，心里十分内疚。但巴斯特反倒安慰了她一番。与此同时，威尔科克斯与玛格丽特在谈论如何把自己的一部分财产分给孩子们。玛格丽特在这个问题上表现得十分宽宏大量。

一个风和日丽的日子，威尔科克斯和玛格丽特一起来到他在希罗普郡的家，参加他女儿多莉的婚礼。绿草如茵的院子里，挤满了高贵的宾客。正当这时，海伦忽然不宣而至，而在她身后则跟着穷困潦倒的巴斯特夫妇。虽然巴斯特夫妇在此时的出现令玛格丽特感到有些难堪，但她还是赶紧招呼他们到一边吃点东西。之后，她找机会要求威尔科克斯帮助一下巴斯特，把他安排在他的手下工作。威尔科克斯勉强答应了。但就在此时，米基认出威尔科克斯竟是她以前被迫委身的“情人”，即上前对他大加嘲弄。威尔科克斯怒气冲冲地离去，并要与玛格丽特解除婚约。客人散去后，威尔科克斯开始冷静下来，他向玛格丽特请求原谅，玛格丽特宽恕了他。随后，玛格丽特按照威尔科克斯的要求，写信告诉住在旅馆里的海伦，说她无法帮助巴斯特夫妇，并要她把他们送走，自己搬到家里来住，被海伦拒绝。相反，对巴斯特深怀负疚之感的海伦被他的不幸所打动，在一次湖上荡舟中，投入了他的怀抱。

对姐姐深感不满的海伦随后前往德国。行前，她委托弟弟把 500 英镑交给巴斯特，以作为自己使他失去工作的补偿。巴斯特把钱退了回来，而他自己在徒劳地寻找着工作。

几个月过去了。玛格丽特已与威尔科克斯成婚。婚后，玛格丽特不断接到海伦寄来的明信片。但她却始终不肯回到伦敦。终于有一天，玛格丽特得到了海伦已在伦敦的消息。但当见到自己的妹妹之时，她发现她竟已怀上了身孕。更令她吃惊的是，那孩子竟是巴斯特的。海伦向玛格丽特要她留下的那些藏书，玛格丽特告诉她，它们存放在霍华德庄园里。随后，玛格丽特向

威尔科克斯要求让海伦在霍华德庄园住上一夜，不料却被后者严词拒绝。他告诉玛格丽特，海伦会在那里长住下去，而只有他的儿子查理才是这幢庄园的继承人。玛格丽特闻言愤怒异常，再次与丈夫发生冲突。此时，查理也从海伦的弟弟那里打探到巴斯特是她身上孩子的父亲。在他看来，这实在有辱他威尔科克斯家族的身份。

仍被海伦魂牵梦绕的巴斯特当然并不知道这一切。当他听说海伦回到霍华德庄园时，便急切地前去探望。在楼上，他与在场的查理不期而遇。后者得知他就是那个“引诱”了海伦的巴斯特时，狂怒地从壁炉架上抽出一柄德国式的佩剑，狠狠地向巴斯特抽去。猝不及防的巴斯特被打倒在地，并碰倒了书架。巨大的书架连同满满一架书籍重重地砸在了他的身上，使他当场身亡。

巴斯特的惨死、特别是威尔科克斯一家把他的死归结为心脏病的复发，令玛格丽特受到巨大的震动。她把自己掌管的钥匙交给威尔科克斯，打算离开他们。老威尔科克斯则陷入一片不知所措中。他嘴里喃喃自语地反复叨念：不知查理被带上法庭后会被作出什么样的判决……

第二年的夏天。掩映在一片绿树中的霍华德庄园依然显得那么景色宜人。包括查理和玛格丽特在内的威尔科克斯一家正聚集在它那古老的客厅里。这时，老威尔科克斯宣布了他对自己财产的处理：所有的财产都将分给子女们；而霍华德庄园将赠给玛格丽特——并且，在她去世之后，它将被送给海伦生下的孩子戴维。

终于得到了霍华德庄园的玛格丽特陪同着老威尔科克斯来到室外的草地上，为他的子女们送行。在她的追问下，老威尔科克斯也含糊不清地向她承认了当年他夫人立下的遗嘱。

此时，戴维——海伦和巴斯特的儿子正牵着妈妈的手在庄园前的草地上戏耍……

【鉴赏】

在当代世界影坛上，当好莱坞电影不断向全世界兜售着多少与现实相连的、并具有一定国际性主题的梦幻、暴力、各类社会问题以及高科技的视听文化时，英国的电影工作者们则在这场世界电影的大战中显得有些“题材偏狭”。他们似乎只能去制作一些莎士比亚的经典戏剧、对维多利亚女王时代生活的精致展示，和一些表现英国下层工人阶级生活的小故事。不过，尽管这些影片在票房上无法与好莱坞的重头影片抗衡，但他们独特的视野，对不同时代英国的社会风貌及文化的精致展示，仍给世界电影的艺术画廊增添着一幅幅令人回味无穷的精品。特别是其中的一些优异之作，在精致的画面和散发着自然、优美气息的日常生活场景下，令人惊异地揭示着时代运行内部涌动着的汹涌的波澜，堪称欧洲电影经典中的一脉。

根据本世纪英国著名小说家福斯特的同名之作改编的《霍华德庄园》即

是这类影片中的一部。在这部以维多利亚女王之后的爱德华时代为背景的影片中，展现给观众的是一片片伦敦郊区的迷人风光，优雅的客厅里一串串的对话，几个家庭的主要人物之间令人捉摸不定的友谊和对立关系，以及似乎被这一切所围绕着的剧情的核心——财产继承权问题。但是，即便是这一大有文章可做的剧情主题，似乎也被导演搞得断断续续，缺少点如好莱坞影片中的刀光剑影和血腥气。除了最后巴斯特突然死于查理的剑下这一场景外，这一剧情大部分都被淹没在不连贯的对话和一大堆松散的日常生活景象和人物关系之中。

然而，在这个充满英国式的自然、优雅风格的故事中，导演艾弗里却十分准确地追踪着福斯特原小说中的隐喻，描绘出了一场发生在有产阶级的“客厅”里的“内部战争”。影片中的人物实际上代表着英国资产阶级的三个阶层：高居于这个阶级上层的是工商资产者威尔科克斯一家。他们外表温文尔雅，内心却冷酷无情，并以拥有无穷的财产、汽车和一座座别墅而构成英国资产阶级兴盛的外貌。以玛格丽特姐妹为代表的施莱格尔一家居于这个阶级的中层。她们有着稳定的经济收入，同时又有着深厚的文化和艺术修养。她们崇拜康德和黑格尔的哲学，喜爱贝多芬的交响乐，追求思想的自由和人与人之间的真诚和友谊，并对人富于同情心。因此，如果说威尔科克斯一家代表了英国资产阶级中的“贪婪、利己和物欲”的一面的话，玛格丽特姐妹则成为这一阶级中追求“平等、自由和高雅的精神生活”的理想主义的化身。正如影片所展示给我们的，这一“物质”和“精神”的对峙并不能代表英国资产阶级的全部。在这一阶级的下层，还有巴斯特及他的妻子米基一家。他们是挣扎于这一阶级底层的小资产者，依靠自己的劳动度日，并随时有可能被一个来自自身或他人的错误抛入生活无着的灭顶之灾中。

围绕着这三组人物，影片展示了本世纪初的爱德华时代，这个已居于英国社会主导地位的阶级内部不同阶层之间的关系及命运；更明确地说，它是一幅英国资产阶级内部之间互相争斗、关联、依赖以及不断分化的世俗生活画卷。而对它的考察，无疑将成为对英国社会变迁和历史命运的一次巡礼。

在这部由充满婚姻、爱情和关于财产继承权故事构成的现代英国资产阶级的世俗生活长卷中，我们可以看到握有无穷财富的威尔科克斯一家在这一阶级中所具有的“权威”地位。他们不但掌握着社会的经济权柄，成为现代英国工业社会的支柱，而且，他们对于这一阶级内部的其它阶层也具有着无可质疑的支配力量。挣扎于这一阶级底层的小资产者巴斯特一家完全处于冷酷无情的威尔科克斯一家的操纵和摆布之下。米基不但在少女时代就已沦为老威尔科克斯的玩偶，巴斯特最后也无辜地死在威尔科克斯家庭的继承人手里；而且，甚至是威尔科克斯无意中的一句话，就铸成了他们悲剧的命运。而相比之下，施莱盖尔和威尔科克斯两家之间的关系就要复杂和微妙得多。作为英国中产者的一具“双刃剑”，两个家庭及其成员之间处在一种互相依赖、冲突，而又“剪不断，理还乱”的荣辱关联之中。这里有一种资产阶级

的物欲对精神点缀的需要，同时，也体现着资产者的精神理想和“高雅生活”对物质的依赖。因此，影片一开始，威尔科克斯的小儿子保罗就与海伦堕入情网。这似乎为两家之间的关系奠定了一种隐喻式的基调。随后，尽管这一婚姻很快就被拆散，但两个家庭之间的关联也从此展开。当然，两个家庭中的不同成员对于这一关系的态度也是不尽相同的。更加激进和单纯的海伦对威尔科克斯一家的贪婪是无法接受的；而老威尔科克斯的孩子们也看不惯曲高和寡的玛格丽特。但是，一种超越了个人好恶的力量或者说是需要，终使这两个家庭紧紧联系在一起。施莱盖尔家族里较为成熟的玛格丽特深谙富有的威尔科克斯家族对于自己追求精神、文化高尚理想的重要（这一点，她从同样富于诗的才情，而终于被贫困所吞没的巴斯特的命运中也得到了反证），因而不惜屈身俯就，或者说委身高攀，嫁给了贪婪冷酷的老威尔科克斯。不过，这一带有资产阶级精神文化对物质力量附庸色彩的婚姻只是这种阶级内部关系中的一面。在玛格丽特的妹妹海伦身上，则体现出具有自由精神的资产阶级精神文明对资产者物欲世界的顽强抗拒和试图独立的精神。这使她毅然告别了姐姐，在欧洲流浪，并以身相许，怀上了巴斯特的孩子。就此，影片展示给我们的是这样一幅现代英国社会的图景：在已居于主导地位的资产阶级内部，作为工商业代表的大资产者不但在不断摧毁着小资产者的命运和梦想，同时，在它的重压之下，也导致了位于中间地带、代表着资产阶级文化知识阶层的分化。而更加意味深长的是，这种资产阶级的物质与精神文化的联姻，构成了对生活于下层的小资产者具有决定性的毁灭力量，我们看到，巴斯特虽然倒在威尔科克斯儿子的剑下，但却是死于象征着资产阶级精神文明的书籍的重压。这一残酷的事实似乎说明了资产阶级物质和精神的文明所具有的同样的残酷性。

由此，影片中的那座将这三家人聚集在一起的霍华德别墅就变成成为现代英国社会的一个象征和缩影，而对它的继承权问题则隐喻了对英国社会未来命运的探讨。在这里，导演艾弗里显然继承了原作者的富于人文精神的理想。我们看到，那座绿草如茵充满田园风光的霍华德庄园终于被转到了代表着文化精神生活的玛格丽特的名下，而它最终则将被海伦与生活于这个阶级下层的巴斯特的私生子所继承。在如今这个物欲横流、充斥着金钱霸权的时代，这一富于隐喻性的结果表现了创作者对于一种更加合乎人性和顺乎自然生活的人文理想，也必然会由于资本主义物质生活的高度发展带来精神扭曲的当代观众带来一种浪漫的温情。

本片导演詹姆斯·艾弗里 1928 年出生于美国的加利福尼亚的伯克利，最初在奥莱根大学学习美术，后转入南加州大学学习电影专业。在校期间及毕业后，他在美国和欧洲拍摄了一些纪录片。60 年代初，艾弗里在亚洲协会的资助下来到印度拍摄关于当地的纪录片。在那里，他结识了当地的制片人伊斯梅尔·麦钱特和生于德国的犹太人剧作家鲁斯·普罗厄·贾布瓦拉，从此，三人开始以印度为基地，为世界制作英语片。在 30 余年里，他们三人共同合

作制作了数十部影片，并以 1965 年的《上演莎士比亚戏剧的人》一片开始享誉世界。艾弗里虽然也曾到美国拍片，但一直奋斗于好莱坞主流电影之外，而作为一位艺术片大师受到世界影坛的尊敬。在拍摄本片之前的 1986 年，他曾和两位同伴合作，把福斯特的另一部小说《看得见风景的房间》搬上银幕，并获得奥斯卡最佳外语片奖。如今，三人再次携手，拍摄了又一部福斯特的名作《霍华德庄园》。影片的成功不仅使观众重温福斯特笔下现代英国社会的历史风情，也使三位创作者成为世界电影史上最持久的合作典范，从而获得“银幕铁三角”的美称。

（李一鸣）

三毛从军记

1992 彩色片 95 分钟

中国上海电影制片厂摄制

编导：张建亚（根据张乐平同名漫画改编）

摄影：黄保华

主要演员：贾林（饰三毛） 魏宗万（饰老鬼）

孙飞虎（饰委员长）

本片获 1993 年中国电影家协会金鸡奖最佳儿童片奖

【剧情简介】

这是一部风格特殊的影片，不可能很逻辑地讲述它的故事。它的主要场景、动作、语言是这样的：

一架日本轰炸机飞来，投下无数炸弹，机翼下的中国大地，四处都在燃烧。外国军舰炮口下的上海，人流匆匆，一片非常景象。

委员长在发表演讲：“我们要以无数无名的华盛顿来造就一个有名的华盛顿，要以无数无名的岳武穆来造就一个中华民族的岳武穆。”

上海街头，三毛挤在人群里。他调笑趾高气扬的日本浪人，扔木拖板无意中砸了胖警察。胖警察追赶三毛，三毛逃跑，撞翻了水果摊，跳上了脚手架，登上了屋顶，又从屋顶掉了下来，被罩在了一张大篷布里……最后被胖警察抓住了。

胖警察拉着三毛，经过征兵站，三毛喊：“老子要当兵！”这样，他就和一个名叫老鬼的人一起当了兵。

三毛在操练，腿抬得不对，被教官打了一棍子。他爬过山梯，吊在半空中，上不上，下不下，狼狈不堪。他练举石锁，举不动，重重地摔倒在地上。三毛练打枪，后座力把他震倒，枪弹射向空中，一只野鸭子掉在了他跟前，他喜出望外。三毛练习拼刺刀，向稻草人刺去，用力过猛，连枪带人都穿进了稻草人里。三毛练习扔手榴弹，手榴弹直扔向了他的教官。三毛跟士兵们抢饭吃，结果掉进了空空的大饭桶。

在日本国的一个大厅里，一群文武官员坐在桌子跟前，桌上摆着刀叉。一辆餐车推进来，上面是一块中国地图形状的蛋糕。各路官员拿起刀叉切蛋糕，一刀割走了“东三省”。刀叉瓜分“中国”，炸弹飞向中国，坦克在中国土地上“隆隆”轧过。

三毛挖战壕，把土扔到了老鬼脸上。三毛抬木头，却两脚悬空吊在了别人扛着的木头上。三毛抡大锤打木桩，锤头飞出，把一个士兵砸倒在地上。三毛观看“上海名媛名票劳军演出”，满台搔首弄姿，大腿飞舞。一个扮演岳武穆的演员上场，唱“怒发冲冠”，三毛幻觉自己就是岳武穆。三毛在梦

幻中与敌人英勇作战，获得了一个巨大的勋章。

在真正的战场上，敌人的子弹把三毛的钢盔打成了“筛子”，三毛就把它当“莲蓬”，在河里用它打水来洗澡。敌人的炮弹打来，把河里的鱼轰到了岸上，一看，鱼都被烧焦了。三毛参加敢死队，想出了一个绝妙的主意，将炸药捆在两头水牛身上，放它们向敌军冲去。一团爆炸的浓烟过后，他们看见，日本兵正兴高采烈地用刺刀割下牛肉，在火堆上烤来吃。敌人吃饱了牛肉，横七竖八地躺在地上鼾睡，我军从芦苇中冲出袭击敌人，于是我军大捷，押着敌人凯旋。

群众夹道欢迎凯旋的国军战士，童子军给三毛献花。委员长来视察，他慷慨陈词，并摸了摸三毛的三根头发。两个少女送上“智勇双全”的锦旗，委员长就跟三毛在锦旗下合影留念，但三毛太矮，只见锦旗，不见三毛。

来了一份调令：“着三毛即到师部报到，不得有误！”老鬼跟三毛咬耳朵说：“你现在是如日中天，前途无量，大富大贵……”到了师部，三毛趴在地上为师长擦皮鞋；师长太太大呼“三毛”，三毛就跑去接过她扔来的衣服和丝袜；小少爷坐在高脚痰盂上拉屎，他一喊“三毛”，三毛就跑去给他擦屁股。

师长贪恋舞女，玩忽职守，贻误战机，被撤职。于是举枪自杀，以谢国人。三毛给师长送葬以后，又回到了战场。

日寇扫荡我村庄，烧杀抢掠。一个鬼子去掏鸡窝，鸡窝里伸出枪口，打倒了鬼子。鸡窝突然立了起来，原来里面是三毛。一群鬼子来追三毛，三毛逃跑，并不断给自己壮胆：“三毛不怕！三毛不怕！”突然一扇窗户打开，一个少女探出头来向三毛挥手：“过来，快过来！”少女和三毛一起打鬼子，用石头弹弓，用跷跷板，用安有机关的像百叶窗一样的楼梯……把鬼子打得呜呼哀哉！

打完了鬼子，三毛幻觉：自己在耕地，少女则一副农妇打扮，坐在织布机前织布，并朝他莞尔一笑。晚上，少女端上油灯，三毛老太爷似地坐在桌子边，吸着长长的旱烟袋。少女怀里，抱着两个小三毛！

三毛被编入了突击队，要空降到敌后去。三毛和老鬼等登上飞机，升空以后，突然遇到日本飞机截击。三毛他们的飞机被打得摇摇晃晃，颠颠倒倒。驾驶员喊：“快跳伞，逃命吧！”三毛从来没跳过伞，很害怕，飞机一斜，把他从舱门“倒”了出去！三毛急速下坠，在空中乱蹬乱抓，突然，伞却打开了。三毛觉得有点悠闲了，正好有几只小鸟从他面前飞过，他一伸手，就抓住了一只小鸟儿。

三毛和老鬼掉到了树林里，被挂在了大树上。树下有两只狼在等待三毛。三毛挣扎着喊：“不要不要，中国狼不咬中国人，有种去咬日本鬼子啊！”一声枪响，一只狼倒地，走出一个日本鬼子。鬼子向三毛射击，打断了吊住三毛的伞绳，三毛从树上掉下来，砸倒了这个鬼子。

三毛和老鬼互相用“咕咕，咕咕”的暗号联系。一队鬼子兵来了，三毛

和老鬼就学公鸡叫，学鹅叫，学狗叫、马叫、驴叫……鬼子兵被搞糊涂了，也不甘示弱地学起公鸡叫来！叫了一阵子，三毛和鬼子兵们排起了长队，玩起老鹰捉小鸡的游戏来。一个小胡子鬼子兵当老鹰，三毛当母鸡，护卫着一队小鬼子兵。玩累了，三毛从鬼子兵身上取过两颗手榴弹，夹在屁股下面学母鸡下蛋。鬼子兵乐疯了。三毛拉响了手榴弹，一声巨响，鬼子兵被炸飞了。

三毛和老鬼依然在树林里叫着“咕咕，咕咕”，以联系后援部队，但此时他们已是破衣烂衫，老鬼已变成电影《白毛女》中那样的“白毛男”了。

银幕上打出字幕：“八年了，别提它了！”

满天礼花，灯泡组成了巨大的“V”字，委员长发表演讲，神采飞扬。三毛光荣复员了，他茫然地，不知该向哪里去。

【鉴赏】

“顽童”张建亚让本片高举儿童片的旗帜走上影坛，电影专家们在权威性的评奖中欣然地给予它“最佳儿童片”的光荣称号，因此，对本片的鉴赏就理应首先以儿童观众的视角和心灵去观察它、感受它。

从儿童观众的角度看来，本片最大的一个优长就在于它较好地吻合了儿童电影的“快乐原则”，适应了儿童观众的游戏心理，具有浓厚的热闹、好玩、情趣盎然等孩子们非常喜欢的特色。这是儿童电影最基本的同时又是最难于做好的一个要求。

孩子们天然地喜欢游戏，也天然地知道游戏的基本规则。那就是：在游戏中，一切都是假装的、荒诞的。老鹰和小鸡是假装的，新娘子和新郎官是假装的，解放军和大坏蛋是假装的，打仗和壮烈牺牲当然也都是假装的。这一假装，孩子们就无拘无束啦，就热闹啦，就开心啦。孩子们就喜欢这热闹、这开心。这就是他们生活中最普遍存在着的心理特点之一。为儿童而创作的文艺作品，如能很好地适应这一心理特征，往往就能使孩子们喜欢，使他们叫好。

本片正是从头到尾都贯串了这种能适应孩子们的游戏心理的场面和细节——一开始，胖警察追三毛，就像是一场孩子们常玩的老猫逮耗子的游戏，三毛的机灵，胖警察的笨拙，已能逗得孩子们发笑。接着，三毛在练兵场上，抡大锤砸了别人，练石锁摔了自己，扔手榴弹炸了长官，打枪被后座力推倒，竟朝天打下了一只野鸭子，这就更加让孩子们开心了。到了战场上，长官命令士兵把战壕挖得深深的，然后带了板凳去放枪，一旦壕沟丢给了敌人，敌人没有带板凳，就陷入了“灭顶”之境。这种令人捧腹的、恶作剧式的异想天开，正是只有稚嫩的孩子才能想到做到的“绝招儿”。反“扫荡”中，三毛和那农村姑娘一起，用石头弹弓、跷跷板、活动楼梯之类的“武器”，像玩杂技似地打击鬼子，比起那真枪实弹、血肉横飞的真正的地道战、地雷战来，会更使孩子们觉得可乐，好玩。三毛跳伞空降，在岌岌险境中竟忙里偷闲，随手逮了一只从跟前飞过的小鸟儿玩耍，这真是一处绝妙的吻合了儿

童心理的神来之笔。到了敌后树林里，三毛跟鬼子兵比赛学公鸡叫，玩老鹰抓小鸡，这实际上是电影对一场真正的儿童游戏的模仿。孩子们看到拍电影的叔叔阿姨居然也跟自己一样，喜欢胡逗傻闹，自然会乐得哈哈大笑了。此外，三毛幻想当了老太爷，并有了两个小三毛的场面，给师长送葬的场面和细节，“中国狼不咬中国人”之类的语言等等，都极富于儿童游戏的色彩。一部影片有着如许多的符合儿童心理特点的构思和艺术把握，就当然会博得孩子们喜欢，令他们手舞足蹈了！

作为儿童文艺作品，在使孩子们觉得好玩、开心的同时，当然也应使孩子们感受到某些具有认识和教育价值的内涵。它不必是真正的历史，不必是真正的现实，但它却可以是真实现实的曲折反射。这种曲折反射经过孩子们头脑的联想和“翻译”，他们就能感受到某种符合客观现实的真谛，从而能对孩子们起到潜移默化的启迪。本片中，日寇军政大员们瓜分、吞食中国地图形状的蛋糕和日本飞机坦克蹂躏中国国土的场面，三毛给师长当勤务兵的诸多场面和细节等等，都可能使孩子们感受到日寇野蛮侵略中国的情景以及旧时代社会生活的一些腐朽侧面。三毛这一可爱、可怜、可悲的形象，也会使孩子们在同情、联想、比较的过程中，加深对不同时代生活现实的认识。

前面说过，本片是一部具有特殊风格的影片。因此，影片放映以后，有些评论者主要不是从儿童片的角度，而是从它的风格的角度去分析评价它，这也是很自然的。论者们有的认为它明显地具有后现代文化倾向，有的则说它是一次后现代主义文体的自觉实验。他们指出其后现代主义特征有以下几点：首先，是风格和题材的不协调。它以抗日战争为题材，但却没有去表现战争的残酷、悲壮，而是对战争作了一种游戏化的叙述，因而有时颠覆了我们熟知的因果关系，有时则形成对传统的历史叙述的机智反讽。其次，影片大量使用了后现代主义者所宠爱的滑稽模仿。片中采用了电影《地道战》的立意，京剧《沙家浜》的场面，《白毛女》的造型，以及黄梅戏《牛郎织女》的意境。同时，还把《西班牙斗牛士》、京剧音乐、电子游戏《魂斗罗》的音乐混合在一起。通过这种模仿，有意识地“破坏”了叙事的真实感，使叙事从一种“历史”代言人变成一种人为的叙事游戏。此外，影片还采用了后现代主义者常用的类型混杂的文体来拆解叙事常规。如它明明是一部怪诞的虚构之作，但却在片头赫然地写着“本片全无虚构，如有雷同，不胜荣幸！”从而提醒人们意识到叙事规则的人为性。又如影片故意把现在经过排练拍摄下来的场面，经过作旧处理，制造出一种纪录片式的效果，从而暴露了所谓“纪实性”叙事的本质。

除此之外，也有评论者专门从喜剧的角度对它作过分析，称赞了它的生花妙语和睿智的幽默，认为它之精采已不仅是“画龙点睛”，而是已成为一条“遍体长满眼睛的龙”！

一部艺术作品，本来就是可以从不同的角度分析鉴赏的，上述的不同角度的分析，当会使对本片的鉴赏更客观、更丰富。

(秦裕权)

大撒把

1992 彩色片 9本

中国北京电影制片厂摄制

导演：夏钢

编剧：冯小刚 郑小龙

摄影：马小鸣

主要演员：葛优（饰顾颜） 徐帆（饰林周云）

张惠中（饰杨仲） 刘芝（饰井玲）

本片获 1993 年中国电影家协会金鸡奖最佳导演奖、最佳男主角奖

【剧情简介】

片名《大撒把》令不少人费解，影片刚上映时普遍反映不知何意，其实只要了解“大撒把”三字的具体由头就没任何障碍了。这是京人骑自行车双手脱把什么都不管的一种俚语，借此俚语作片名正好透现出影片格调中那份洒脱的神韵，还有那浓郁的京味特色。

影片故事从北京机场大厅开始，又在机场大厅结束。开始时，在旅客如织、人来人往的大厅里，顾颜送别妻子去加拿大自费留学。通道口有女的红着眼圈和鼻子恋恋不舍地往前走去，有男的眼泪汪汪地挥手告别。顾颜跟妻子说了句：混得不好回来，别死扛着，不料惹起妻子不快：混不好？不可能，你是不是后悔送我走了？顾颜十分平静地说了番大实话：我没那么脆弱……其实我也知道，你这一走就是肉包子打洋狗……将来发了，别忘了给我寄点儿钱来就算情深义重了。这番话反倒激起妻子惜别之情，眼泪叭嗒地搂住顾颜亲吻，还说了句临别赠言：我走了，你也好好的。顾颜点点头，久久地隔着玻璃向里张望，目送着妻子。结尾时，在空荡荡的大厅里，顾颜和林周云并肩站着，顾颜两手扶行李车看着林周云，林周云把手放在顾颜的一只手上用力地握着，两人谁也不说话，默默地推着车向前走着，顾颜站住说：去吧，啊！我就在这儿看着！林周云目不转睛地看着顾颜，顾颜眼圈发红低头扭向一边，林周云独自向前走去，顾颜站在原地目送着。突然林周云在通道口停住说：护照找不着了，急得顾颜边数落她边到处翻看。这是林周云难以割舍对顾颜那份深情故意将护照悄悄地塞在顾的风衣兜里。被顾发现并点破时，林哽咽着说，你本来是可以把我留下的，……为什么不？！林、顾两人默默地亲吻着……大厅里只有林、顾紧紧拥抱着。接着画面出现机场跑道，一架飞机呼啸着飞上蓝天，剧终。在这两次机场送别相隔的三年期间，顾颜和林周云两位“留守者”从相识到回避，又从相聚到相爱，偶发了一段难以忘却的真情。

顾颜邂逅林周云是在极其偶然和无奈的境遇中。林在机场送别丈夫时忽

然晕倒，丈夫眼看登机时刻已到急着求救，正路过的顾颜听到一个男人的喊声：过来帮个忙行不行？……求您帮忙把她送到医院吧。顾颜看着这昏迷中的女人还未醒来，不让这男人离开，后来林周云挣扎着睁开眼睛，吃力地催她丈夫：你赶快走吧，啊！走吧！顾颜就这样完全意外地赶上了做好事，把林周云送往医院，等着医生给林做完流产手术，又白白遭护士误把他当作病人丈夫呵责一通。顾颜回到空荡荡的家心烦意乱，不知怎么打发日子，忽然看到“哥们儿”杨仲结婚请帖，到他们家后就开始瞎折腾，不断地变花样调整新房的摆设，挪家具、挂照片、安吊灯……隔一天一个主意，两周里竟挪动了八次家具；还替新郎新娘拍摄各种姿态和神情的纪念照，弄得杨仲苦不堪言，只好讨饶：你要真心疼我，就别折腾了，我还得过日子。不久，顾颜想起了去林周云家看看，初次到她家就无拘无束地神侃一通，希望跟这位同病相怜的人一起排解苦恼，求得安慰和理解。而两人心境不同，顾颜懊丧悲观，说自己尽做人财两空的恶梦，悲叹自己好没种的把媳妇送到外国干嘛？落得等于离婚又不如离婚的下场。林周云信心很足，充满希望地说：我们俩跟你们俩不一样，……他很快就会接我出去的……第一步是他走，然后我去。而顾颜不但不为她高兴，还老是提醒她可能发生的意外，批评她丈夫不该要林打掉孩子，不该在她最痛苦的时候扔下一走了之。话不投机，林周云甚至生气地下了逐客令：我没兴趣听一个陌生人诽谤我丈夫，……我的事情很多，要读外语，还要办出国手续……就不麻烦你了。

一年过后，顾颜还在寂寞地打发日子，“铁哥们儿”杨仲时时关心着他，见他形单影只，闲极无聊，策划了一桩浪漫而又刺激的事让顾颜去闯，要他冒充顶替已成了名作家的同学王月，去见一位女读者。尽管顾颜突击阅读将王月的小说倒背如流，在姑娘面前从容应付，不料，姑娘对照杂志上王月的照片让他穿了帮。顾颜受了姑娘一番奚落后还自嘲自解地说：哈哈，人民的素质是提高了。在地铁车站的人流中，顾颜跟林周云不期而遇，亲切交谈中林周云兴奋地告诉他，这一年里出国的手续都办齐，只等签证了。顾颜热忱向林建议出国前应到名胜古迹拍照留念，林欣然同意。顾热情带她到长城、圆明园、故宫午门一一拍摄。边拍摄边对民族的文化赞叹不已。归途中两人到日本料理共进晚餐，林请客以表示对顾的感谢，分手道别后彼此仍天各一方。

又是一年过后，除夕日顾颜来到杨仲处，送上挂历和一包食品，说着：天天折腾你们，过年给你们放假。夜晚，街上一派欢度春节的景象，顾颜来到电报大楼，拨通了给大洋彼岸的电话，可是一直发着“嘟、嘟”声，没有人接，他换了一只手拿着话筒，一再等着。此时他无意中透过玻璃看见林周云走进了另一间电话亭，他来到林周云的电话亭，向里看了一眼慢慢走开，坐到了大楼的台阶上。林周云接通了电话，只听到一个男人用英语录的音：“主人不在家，如果您有事，请在30秒内做简短留言。”她失神地缓缓放下话筒，低头向前走去，经过坐在台阶上顾颜的身边竟毫无察觉。顾颜唤住了

她，打破沉默问：打电话？林周云：啊！你呢？顾颜：啊！我也打电话。接着又沉默了。走着走着，顾颜又问：一个人过年？林周云说：啊。你呢？顾说：啊，我也是，……突然又说：咱俩搭个伙儿？林周云显得有点惊慌地推脱了。她回到家里，一面听着窗外爆竹此起彼伏，一面打开电视机看着已经开始的春节晚会，在孤寂地跟电视机作伴中听到一阵敲门声，顾颜背着一大包东西不期而至，拿出了面粉、肉馅，还有在楼道里顺手抓的一棵白菜，兴冲冲地说：我当时也看出来，你心里不见得反对我的主意，只不过缺乏思想准备。顿时屋里升起暖意，俩人有说有笑忙着包饺子。吃着饺子，为“过年好”干杯后，顾颜提议假期何不共同模拟一下家庭生活的乐趣，林周云先是笑着说：过家家，这主意倒不错。接着一楞，戒备地警告顾：嘿！你可别想入非非！可不许假戏真做。在五天的假期，两个孤独的“留守者”尽情地玩放花炮，逛商店，试穿时装，自得其乐；摆弄些传统习俗的小吃，营造着些家庭的温馨；还在心灵上眷眷相依，互吐心绪，互相宽慰，有理解，也有呕气使性子的争吵。短短五天的游戏要结束了，他们明知道这不过是开了场玩笑，但分手时都感到失落，相约以后每逢节日，再来“故伎重演”。

两个月后，使馆通知林周云去办签证，顾颜陪她在加拿大使馆门前排队等候，不时地劝慰她对洋人的提问不要紧张；目送林进入使馆，忐忑不安地在门外等着。林周云从使馆出来默默不语，她拿到了签证，可是高兴不起来，三年等待中的变化，已失去了当初的热情。顾颜内心也不是滋味，可还是兴高采烈地设家宴为她饯行。顾颜忙着做菜往桌上摆，菜肴越来越丰盛，林周云在水池前帮顾颜洗着衣服。此时，却意外地来了位不速之客，顾妻的离婚代理人来办签字手续。顾默默地看着协议书，一句话也不说地签上了自己的名字。送走律师后，顾对林说：别洗了，吃饭吧！饭桌上，顾显得若无其事地举杯对林说：一路顺风！林看着顾说：你别太难受了！顾却强忍痛楚地说：我难受什么呀？我干嘛难受？有什么可难受的？林无限同情地说：你要想哭就哭出来，别憋着！顾颜越是强忍着，林周云越是受不住，最后终于爆发出内心的情怀，低头吻着顾颜的头发，轻声抽泣着，此时她多么希望顾颜开口把自己留下来，似乎他们之间会发生些什么事。可是顾颜竭力掩饰自己，轻轻地说了句俏皮话：别，别嘿！临走临走别招我犯错误……，就这样，让胸中的感情波涛静静地流过。然而，这波涛还在林周云心中翻腾，于是出现机场送别时那动人心弦的“剪不断，理还乱”的最后一幕。

【鉴赏】

这是一部艺术上居上乘，观赏性很强，为专家和广大观众都喜爱的佳片。1993年影片上映期间出乎意料地叫好又叫座，拷贝数遥遥领先达148个，京津地区影院创上座率第一，还一度将当时拥有一流技术、一流明星十分火爆的合拍片《新龙门客栈》刷了下去。在第13届“金鸡奖”评选中，评委们普遍认为《大撒把》跟颇有影响的《秋菊打官司》都是拔萃之作。它展示了现

代都市人的那种尴尬无奈，以及相互间的理解和真情，像一篇温馨的散文诗；艺术结构完整流畅，洒脱自如。初评中，专家们给予了影片五项提名奖，这是极少有的，终评在实力相当的竞争中获得“最佳导演”和“最佳男主角”奖。

影片将当代生活中“出国热”的社会现象作了富有独创性的艺术再现，新颖独特，给人以亲切的感悟和思考。全片不去顾及涌出国门者的是是非非，也不把出国本身想得多么好或感到那么坏，而是深切关注受出国风震动的男女留守者们的生活和心态；对男女留守者从独守空房的孤独到重遇佳偶知音的戏剧性情景，表现得平淡从容、幽默轻快，全然有别于上影厂拍摄的《留守女士》。它们之间各有其味，各显神采，所不同的是，《大撒把》在追求雅俗共赏的审美效应上取得突破性成就，这是弥足珍贵的。能引起雅俗共赏的重要基础是艺术内容所蕴含着的现实生活的广度和深度，人物思想感情所具有的认同感和亲切感。片中男女留守者各自面临失去正常生活的困境，他们素不相识，性格气质迥异，却在孤独的心境中相互理解、相互接近，以至互予关怀，而这又来得并不轻易，更不廉价。顾颜第一次主动访问林周云，自以为跟她同病相怜，可聊解寂寞，而林周云那时还满怀希望，等着跟丈夫在异邦团聚，故并不理会他。可是林周云一等再等，终于跟顾颜有了相同的生活体验和感情危机后才走到一起。他们寂寞无奈的人生苦涩感，渴望重获人间温馨的真情，在春节假日，假扮夫妻模拟家庭生活的那份深切情意，既是纯真的友谊，又似真诚的爱情……这种执着于人间美好情怀的精神向往令人感动又感叹。全片以这种温馨的情致点化出时代对人物心灵的撞击，社会生活的变动，新旧秩序的交替，人们正常生活总是在不断地受到影响，人生面临孤独尴尬的缘由及其表现情态绝不可能相同。然而，顾颜、林周云对人生这一困境所流露的那份真切自然的情感体验，相当真实地折射出当代都市人较为普遍的心理轨迹。他们身上表现了普通人的感情和心态。贴近现实生活，无论是所处尴尬无奈的境遇，还是执着于对善良和真情的渴望，都能勾起人们心灵间的相通。有的观众曾由衷地谈到观片的深切感受：“你没有影片中男主角连续把两个漂亮姑娘送出国的勇气，但你试着去理解那种大彻大悟的潇洒。”

影片并不刻意地去营造故事，而是在极其生活化地展现有关的都市生活：在机场、单元楼房、日本料理、时装店、大使馆，以及京城名胜等场景中，去表现人物活动的自然流程，使人似乎漫不经心地进入故事情景中，不知不觉地置身于人物的感情波澜中，毫无那种排斥感和疏离感。真切自然的生活情景，浓郁温馨的情调，质朴的气氛，十分和谐地体现了导演执着追求的“平平淡淡最是真”的艺术风格。从情节发展看，三年中顾颜两次到机场送别，头尾景同情不同，无论是与妻子间，还是与林周云间，生活进程中带来的感情冲撞，掀起的阵阵波澜都在时间流程中静静地流去，没有什么大起大落的跌宕和曲折尖锐的冲突。从人物感情纠葛情态看，顾颜和林周云从相

识到相爱，经历一次又一次的邂逅相遇，而又自然地一次次分手，偶然性融化于朴实的日常生活中。最后那份难舍难割的深情，犹如小溪流水缓缓蓄积而成，然而这悠悠深情爆发之时又是中断之日，可是没有终了，还在过程之中。人物的那种充满内在张力的激情寓于平静自如之中，尽管没有那种死去活来的爱，撕心裂肺的恨，然而却深深拨动着千万人的心弦。影片还渗透着变动中当代京人身上传统与现代交织的文化心理，及其形态上独有的神韵，以其强烈的新鲜感和亲切感吸引着广泛的观众。顾颜陪林周云在出国前去长城、故宫、圆明园拍照留念，在京城现代化的生活景象中增添传统文化名胜的风采，自然流露出京人潜在的文化情绪。一些传统的京人生活习俗巧妙地融入新的生活变动中，大年三十顾颜自带面粉、肉馅，外加顺手挪用邻居家一棵白菜，到林周云家搭伙包饺子、吃饺子共度除夕，画龙点睛地演出京味独有的本色。更内在的是顾颜的心理感应中浸透着浓郁的京味文化意蕴。面对困境仍不乏京人生活中常有的那种自信自负自嘲自讽的幽默；善解人意的宽容大度；理智控制感情的气概，毫无英雄状的“随它去”的洒脱精神。京味文化积淀着中华民族文化深厚传统，它的涵盖面和代表性是其它任何地域文化所不能替代的。人们联想到现实中面临的诸多人生困境，从顾颜身上能感悟到他尽管留有难以摆脱的惆怅和悲凉，而能拥有那份精神上的超脱是何等不易和珍贵。

影片男女主角的表演富有光彩，葛优、徐帆成功创造了个性鲜明、独具魅力的人物形象，这也显示了导演的艺术功力和明智选择。葛优、徐帆充分发挥各自的气质和演技的潜力，契合影片总体风格的要求，深入到人物的感情世界中，跟角色化为一体，动作、情绪和神态真切自然，洒脱自如。徐帆演林周云是第三次涉足银幕，扮演这一角色难度较大，主要是活动空间有限，又以内心感情戏为主，能取得令人瞩目的成就，获得“金鸡奖”最佳女主角提名，显示出较深的艺术潜力。她对林周云在不同情境中的心态变化和感情起伏，都有真诚的感悟和清晰细腻的把握。她开始等待丈夫接她出去时踌躇满志，在顾颜面前声称，她丈夫跟顾妻是绝然不同的；一年后手续办好等签证时满怀欣喜，似乎已是十拿九稳，兴致勃勃地让顾颜为她拍摄北京名胜古迹的纪念照；可是，又是一年过去的等待，除夕晚拨通大洋彼岸的电话发现丈夫并未等她，心情沉重而疲惫，从电报大楼走出时脚步缓慢，低头潜行；而等了三年终于获得签证时又惘然若失；跟顾颜萌发的真情又难以割舍。这些不同心态的表演都体现出内心充实，外表沉稳，顺乎其然而又富有张力。她与葛优交流显得轻松自在，配合默契。葛优对顾颜形象的成功创造使影片大放光彩，他对顾颜这人物俗中含雅的把握分寸得当，浑然一体，对他身上洋溢着京味神韵更是表现得维妙维肖。他在发挥自身素质潜力的同时又加以必要的控制，将本色融于角色性格的创造中，从外表看，他还留有《顽主》、《编辑部的故事》中人物某种影子，然而精神气质上却已全然不同，同样是表现都市生活，又都是富有京味特点的普通人，却毫无重复和雷同。葛优出

色的、富有魅力的表演获得“金鸡奖”最佳男主角奖，真是实至名归，顺理成章。

葛优的表演素有放松自如的特色，而在顾颜身上表现出来的“松”显得有厚度，松而不失于水，没有那种不着边际的故作潇洒的漂浮感；在整体表演风格中始终交织着幽默轻快和质朴稳重，寓真情于调侃戏笑中。葛优不露痕迹浑然一体地将顾颜性格上的反差和矛盾和谐统一起来，他在平庸俗气中蕴含着高雅和不凡；在窝窝囊囊的忍受中展示着男子汉的坚强；在人生窘境中仍诚挚地付出真情。他把握这中间的“度”已进入“化”的境界，一举手，一投足，收放自如，得心应手。顾颜接到妻子代理律师离婚协议书后，面对林周云深切关怀之情，在自嘲自解、平静坦然外表下，强压内心的悲凉和痛楚。人物此时感情激烈，心理复杂，展示着性格的重大变化和精神上的升华，演好这场戏对全片的成功关系重大。葛优在这里演出人物的魂，将一个凡人灵魂中的不凡酣畅淋漓地展现在观众面前。他将妙语连珠的幽默机敏推向极致，什么“我干嘛哭啊！都活着，我哭谁呀！”“她没把我怎么样，你不用代表全体出国妇女安慰我！”“别，别嘿！临走临走别招我犯错误！……”真是举重若轻地表达了人物那份沉甸甸的高尚情操。葛优娴熟自如的表演充分体现了全片的风格和导演的追求。

影片导演夏钢自1982年独立执导第一部毕业作品《我们还年轻》后，相隔六年之久连续拍摄了《一半是火焰，一半是海水》、《遭遇激情》、《我心依旧》、《大撒把》、《无人喝彩》等片。他在影片创作中执着于自己一贯特有的艺术追求，在有多次拍片机会的诱惑面前，他坚持“我只拍我想拍的影片”，因而逐渐形成富有鲜明个性的风格系列。这些主要表现为：他贴近现实，面对当代青年生活，在以上的这些影片中所关注的都是城市青年人的感情世界，写他们的骚动、困惑和无奈，也写他们的渴望、追求和超脱；他崇尚“平平淡淡最是真”的艺术格调，选择剧本的原则宁可平淡些，也不愿人为地搞得很强烈，将偶然性戏剧性的故事融于真切自然的生活流程中，从容质朴的影像画面中；他重视观众的审美需求，探寻自己艺术个性与大众审美心理的契合，努力以自己对艺术的真诚在他的影片与观众之间架起一座沟通的桥梁。在第五代导演中他始终自觉地坚持艺术性与娱乐性紧密融合，反对将两者割裂。他认为商业性并不排斥艺术性，没有上乘的艺术性就不能支持好莱坞的商业大厦，商业性是将艺术性包含在内的，只排斥那种盲目的孤芳自赏。在对这些坚持不懈的追求中，影片《大撒把》取得了重大发展，显示出成熟和完整，它从艺术上到商业上都获得突出的成功绝不是偶然的。

《大撒把》影片的创作经验在发展电影艺术的丰富多样上，具有很大的启示性。这类影片既蕴涵文化道德品味又有别于高昂的主旋律精神；既有很强的愉悦观赏性又不失艺术个性和艺术品格的探索追求，在激烈的电影市场竞争中，它以雅俗共赏的审美效应赢得观众广泛的认同和喜爱，尤其是受到青年观众的热爱。在发行放映的第一线的电影工作者曾感叹呼吁，中国电影多一

些这样的影片，不愁没饭吃。

(奚姗姗)

女人的芳香

Scent of a Woman

1992 彩色片 156 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：马丁·布雷斯特

编剧：博·戈德曼（根据改编自乔瓦尼·阿尔皮诺的小说《黑暗和蜂蜜》的意大利同名影片再改编）

摄影：唐纳德·托兰

主要演员：艾尔·帕西诺（饰弗兰克·斯奈德中校）

克里斯·奥唐奈（饰查利·西姆斯）

詹姆斯·里布霍恩（饰特拉斯克先生）

本片获 1993 年美国影艺学院最佳男演员奥斯卡金像奖，好莱坞外国记者协会最佳影片、最佳男主角和最佳剧本三项金球奖

【剧情简介】

贝尔中学的高材生查利·西姆斯为了挣笔钱买机票回俄勒冈与家人团聚过圣诞节，应聘来到罗西太太家，陪伴整天留在家里的盲叔叔弗兰克过感恩节。初次见面，性情乖戾暴躁的弗兰克便恶语伤人，两人不欢而散。但是，在罗西太太的一再恳求下，查利还是勉强应下了这件事。

返回学校，查利和同班生小乔治·威尔斯碰巧目睹三个男同学为捉弄专横的校长特拉斯克策划一场恶作剧。第二天，校长被弄得满头满脸都是白浆，大失尊严，恼羞成怒，威逼利诱小乔治和查利交出肇事人，并且宣布感恩节召开全校大会处理这场风波，由学校纪律小组做出裁决。正直的查利则三缄其口。他不愿为保全自己获得保送哈佛大学的奖学金而出卖朋友。

感恩节前夕，罗西一家外出度假，查利陪弗兰克飞赴纽约。尽管他必须在周末赶回学校接受“审判”，他还是随弗兰克住进了纽约豪华的华尔道夫—阿斯托里亚旅馆。其实，这是弗兰克·斯奈德决定离开他眷恋的人世之前安排的一次旅行。当天，弗兰克为自己和查利各定制了一套服装。第二天，两人换上崭新的套服乘车到弟弟威利家作客。弗兰克在感恩节宴会上出言不逊、恶语伤人，招致主人的反感。侄子兰迪和他争执起来，并且揭发他的老底：弗兰克因为在军队中未能升迁而情绪消沉，失手引爆手榴弹，炸瞎双眼，因此，用不着怨天尤人。弗兰克怒斥兰迪，劈头盖脸揍了他一顿，然后，扬长而去。

回到旅馆，查利发现弗兰克在擦拭左轮手枪。他感到不安。在他的坚持下，弗兰克交出了子弹。查利给小乔治打过三次电话，商议应付校方的“对策”。弗兰克·斯奈德凭直觉感到查理的忧心忡忡满腹心事，开始为查利的

前途担心，他给查利真诚的忠告。

休息片刻，查利陪弗兰克信步走进餐厅。孤坐在大厅里的妙龄女郎吸引了两人的“目光”。弗兰克虽然双目失明，却闻得见女人的香味，感觉出女郎的妩媚。他径直走到女郎面前，邀请她共舞。两人走下舞池。他搂住她的纤腰，托着她旋转，伴着探戈舞曲，踏出轻盈的舞步，脸上绽出快乐的笑容。

然而，好景不常。女郎随未婚夫离开了大厅。弗兰克又陷入苦闷中。这淡忘不久的苦闷又更加残酷地折磨他的灵魂。他和查利谈论起生活的意义。在他的心目中，“现代人都是自私的。良知何在？”他随身携带手枪和子弹，随时准备在人生的旅程中过把瘾就饮弹自尽，了此残生。

查利希望弗兰克振作起来，建议他租一辆他最喜欢的法拉利牌赛车外出兜风。跨进一辆红色法拉利后，弗兰克从查利手中夺过方向盘，加大油门，驾车疾驰。疯狂的车速令人毛骨悚然。双目失明的弗兰克紧握方向盘竟然凭着直感在棋盘似的街道上畅行无阻，在林立的大厦间飞驰。直到警车尾追上来发出警告，他才刹住车，与警察周旋。警察竟没有发现他是个盲人。

车送回车行。弗兰克“横冲直闯”地穿过马路，回到旅馆。沮丧的弗兰克不再留恋人世。他支使查利出外买包香烟，自己则留在寝室里，准备结束生命。及时赶回来的查利竭力阻止弗兰克举枪自杀。在一场惊心动魄的对峙中，查利毫不畏惧弗兰克的威胁，而以自己的良知激起他的求生意志，打消他的自杀念头，也赢得了弗兰克的敬佩。两人萌生了父子般的情感。

感恩节，弗兰克和查利返回家乡，弗兰克送查利直接乘车从机场赶赴贝尔中学。陪他参加校长主持的“听证会”。小乔治和查利接受校长和纪检小组的盘问。校长以贝尔中学是培养美国领袖人物的摇篮为话题，要求学生维护学校的荣誉，检举破坏校规的违纪分子。小乔治以视力不好，又未戴隐形眼镜搪塞，查利则沉着地应付校长咄咄逼人的诘问，最后，校长竟以开除学籍相威胁。这时，弗兰克挺身而出，阐述了自己的价值观，鼓吹不为私利出卖朋友的正直的人性，鞭挞了见利忘义的懦夫，义正词严，感人肺腑。他的脸上绽出自信的笑容。他的雄辩赢得了全校师生的喝采。查利终于被宣告“无罪”，如释重负的查利紧紧握住弗兰克的手……

听证会后，查利送弗兰克回到家中。罗西一家已经度假归来。孩子们正在寂静的小院里嬉戏。弗兰克第一次以令人惊奇的热情向大家问候，然后，走入自己的小屋。查利坐上汽车，驶远……

【鉴赏】

影片片名耐人寻味。影片既没有涉及男人和女人之间的情感纠葛和缠绵故事，也没有出现妻子情妇一类角色做陪衬。描写女性魅力时唯一能够撩拨情思的场面是弗兰克和陌生女郎共舞的插曲。“女人的芳香”在影片中不仅是贯串情节（斯奈德三次闻香识女人），而且是富有涵义的象征，它意味着冷漠世界中的一缕温馨，意味着惨淡人生中的一线希望。“女人的芳香”也

代表着弗兰克·斯奈德内心的追求：孤独中，希望排遣人生的落寞；痛苦时，希望得到他人的慰藉；绝望时，准备尽情享受人生之后再了此残生。在他炫耀自己能够分辨不同的香水味而识别不同女性的时候，他的内心似乎可以一时摆脱孤独和痛苦，获得短暂的平衡，燃起生命的欲望。

影片结局是皆大欢喜。弗兰克·斯奈德在查利的劝导下终于没有自暴自弃命归黄泉，查利在弗兰克的帮助下终于免除了被学校开除的厄运，贝尔中学的纪检小组终于从善如流主持了正义。在匆忙的结尾中，人的命运骤然逆转。既然现代文学的大师们已经运用过“荒原”这类形象喻指沉溺于重商主义、物质主义和利己主义中的冷漠世界，已经深刻剖析过西方现代社会的病态、生命力的萎缩和人的恐惧，那么，谁能够相信一篇道德的说教就能疗救外部世界的弊端，治愈内心世界的创伤呢？用道德说教的胜利对深刻的社会问题和复杂的人物提供一个浮浅的答案——这也许正是好莱坞电影常见的幼稚病。

然而，影片《女人的芳香》毕竟在关于两个男人的故事中贯串了一个积极的主题——陷入困境中的人需要关心、支撑和拯救。影片没有哀意浓浓地唱起“现代人”的悲歌、怨歌或忧歌。因为，在愤世嫉俗者的内心深处仍然有希望之光：弗兰克始终追求“女人的芳香”，对生命依依不舍。因为，陷于人生困境中的纯真学子仍然以利他主义精神履行着助人的责任：查利最终不顾个人的安危从弗兰克手中夺下子弹已经上膛的手枪。最后，两颗心的撞击迸发出人性的闪光，弗兰克和查利都得到了拯救。萍水相逢的同路人成为患难之交——在生与死的交锋中，经典好莱坞的乐观精神传统得到了十足的体现！

在影片的深层，可以窥见两种价值观的对峙。校长特拉斯克宁肯不惜一切手段维护传统的“荣誉”和“尊严”，查利和弗兰克则追求正直的人格，不愿为私利出卖他人，宁肯放弃自己升迁的机会。在人欲横流、尔虞我诈、趋炎附势、争权夺利的社会中，正直也许是最难得的品质。影片作者对两种价值观一褒一贬，泾渭分明，虽然情节的设置有失恰当。

流畅完整的故事和生动鲜明的人物性格是经典好莱坞电影叙事结构的恒定元素。《女人的芳香》又一次印证了这条普遍法则。即使在扑朔迷离的现代派电影震撼影坛的时代，熟谙市场经济的好莱坞也没有太离谱儿。清晰的时空、流畅的蒙太奇、充满张力的剪辑和统一的视点强化了故事的完整性，使这部影片具有行云流水般的节奏感。艾尔·帕西诺更以炉火纯青的表演塑造了一个愤世嫉俗、语言犀利、放荡不羁、性格怪癖、刚愎自用而又诙谐幽默的老退休军官。他那整整齐洁油光可鉴的发型、茫然的神态、纵声的狂笑和军人的举止为银幕留下了又一个令人难忘的人物外部造型。尤其是那双失明的深邃的眼睛，依然是心灵的窗户——在没有视力的目光里有一种难以形容的神情，在似乎总是凝视着对方腰部而令人窘迫的眼睛里仿佛始终交织着痛苦、茫然和狡黠。弗兰克的形象再一次证实了性格的魅力。黑格尔说：“只

有作为个别的有生命的主体，生命才是现实的”，“性格是艺术表现的中心”。具有明显个性色彩的人物是电影画廊中的主角，始终吸引着人们的审美关注。艾尔·帕西诺从早期主演的《尼德尔公园的恐慌》（1971）到《弗兰基与约翰尼》（1992），以其敏锐的感应力塑造了一系列风格迥异的性格化形象，仿佛信手拈来笃成妙蒂。他的代表作包括《塞皮科》（1973）、《炎热的下午》（1975）、《对所有人的公正》（1979）、《格伦加里·格伦·罗斯》（1992）和《教父》续集。这位好莱坞“超级巨星”终于在第65届奥斯卡颁奖仪式上登上了影帝宝座。

影片《女人的芳香》为悲剧人物长廊增添了一个新的盲人形象。在西方文学艺术中，盲人形象是揭示悲剧意蕴的有力手段，因为支配人世沉浮的命运往往是一种盲目的、神秘莫测的力量。《圣经》中就有盲人祈求耶稣基督开启他们双目的一段描述，这意味着人类的精神盲瞽。作为一个生动的意象，盲瞽形象往往用以传达人类因无法捉摸冥冥之中主宰命运的神秘力量而发出的嗟叹，因人生无常而产生的自怜和感喟。古希腊悲剧中的俄狄浦斯王、莎士比亚悲剧《李尔王》中的葛罗斯特、希腊神话中因偷窥女神雅典娜沐浴而受到失明惩罚的帖瑞西亚、纪德的《田园交响乐》中的盲女居特露……都是受到命运的折磨而双目失明的受难者形象。

但是，盲瞽悲剧的震撼力不在于渲染大难临头后的沉伦痛楚和呻吟，而在于表现受难者失明后对自身遭际和浮华时世的潜心反思。悲剧人物从不幸的逆境中，依靠心灵之光，独具“慧眼”，悟出新的人生境界。《李尔王》中的葛罗斯特被剜出双目时才看清谁是爱子；雨果的《笑面人》中的盲女蒂凭借“心灵的眼睛”窥见了笑面人格温普兰的善良灵魂；柯罗连科笔下的盲音乐家彼得·波别尔斯基选择了自己的命运，精神上得到复明；弥尔顿的《复乐园》中的斗士参孙失明后“在天目的辉耀中”发现妻子达莉拉“在赤裸的罪恶中显得多么丑恶”……荒诞派剧作《等待戈多》中的波卓可以因双目失明而逃避死寂的现在，沉湎于昔日与未来的幻觉中。

影片《女人的芳香》继承了西方悲剧传统，塑造了弗兰克·斯奈德这一体现着现代社会悲剧性现实的意蕴丰富的盲人形象。他在非人道的战争中双目失明；他愤世嫉俗；他在沉沉的黑暗中反思浮世的丑恶，思考人的价值；他的乖戾行为是扭曲的灵魂的写照。古典悲剧的盲人形象传统在斯奈德的经历中灼然可见，只是，好莱坞的乐观精神冲淡了作品的悲剧色彩和人物的悲剧意味。

（崔君衍）

天堂回信

1992 彩色片 92 分钟

中国北京电影制片厂摄制

导演：王君正 编剧：贺国甫 摄影：颜军生

主要演员：石晨（饰晨晨） 李丁（饰爷爷） 肖雄（饰妈妈）

本片获 1993 年中国“童牛奖”优秀儿童少年故事片获，柏林国际电影节青少年儿童影视中心奖，芝加哥儿童电影节最佳故事片获，荷兰儿童电影节儿童电影大奖，伊斯法罕儿童电影节最佳导演金蝴蝶奖

【剧情简介】

还在上幼儿园的晨晨，爸爸妈妈在国外工作，他跟爷爷生活在一起。爷爷原来是个邮递员，现在退休了，他的心脏有点不大好。

早晨，爷爷送晨晨上幼儿园之前，常带晨晨出去放风筝。这一天清早，爷爷和晨晨来到了北京故宫的午门广场，高高兴兴地放起了一只淡黄色的画着太阳笑脸的小风筝。小风筝在红墙、碧瓦和蓝天之间飞呀，飘呀，真是漂亮极了，好玩极了。

爷爷帮晨晨控制好了风筝，让晨晨放着，自己却回身坐在了三轮车上休息。晨晨见了，就回头关切地对爷爷说：“爷爷，您不舒服了吧！左上衣口袋，急救盒，舌下含服一片儿！”爷爷微笑着回答：“不要紧，爷爷就是累了！”

该上幼儿园了，晨晨争着要自己蹬三轮车。爷爷说“不行，不行”，晨晨就跟爷爷“猜丁壳”，晨晨猜赢了，就让爷爷坐在三轮车后座上。晨晨使劲蹬三轮，一路上，赢得了许多人们的注目和欢笑。

从幼儿园回来以后，晨晨和爷爷一起做饭，洗碗，洗衣服，抢看电视，逗乐玩儿。他们还养了两只可爱的小“荷兰猪”（豚鼠），它们是晨晨的好朋友。

有一天，爷爷从邮局拿来了一封难送的信，晨晨一定要跟爷爷去送信。他们穿街走巷，上楼下楼，找到了好几个同名同姓的收信人，可信都不是他们的。收信人已经去世了，爷爷和晨晨就用风筝把那封信“送上了天堂”。信送完了，爷爷却疲惫地坐在了一块石头上。晨晨见了，赶快从爷爷衣袋里拿出急救盒，取出一片药放进爷爷嘴里。

爷爷住医院了，晨晨一个人去看望爷爷，接爷爷出院。爷爷装死吓唬晨晨，把晨晨吓哭了。后来，爷爷告诉晨晨：人老了都会死的，要是都不死，人越来越多，地球上就站不下了……并且说，要是想给爷爷写信，就写：天堂，爷爷收。

妈妈要从国外回来了，晨晨和爷爷到飞机场接妈妈。晨晨不认识妈妈，

可妈妈爱晨晨，她抱晨晨，亲晨晨，还说：“晨晨生下几个月，妈妈就把你扔给爷爷了，晨晨真可怜！”可晨晨却说：“我才不可怜呢，我有爷爷管！”

晚上，晨晨和妈妈一起睡。妈妈抱着晨晨，高兴地转圈，哈哈地大笑，然后滚倒在床上。爷爷独自坐在房间里，抚摸着晨晨原来盖的被子和枕头。

第二天，爷爷做了很好的饭菜，迎接妈妈。晨晨提来了荷兰猪笼子放到了餐桌上。妈妈厌恶地皱起了眉头。吃完饭，晨晨习惯地舔了舔小碗，妈妈就更厌烦了，她斥责说：“晨晨，你又不是小狗，怎么用舌头舔呀！”晨晨却不服气，他说：“爷爷也不是小狗，他怎么也用舌头舔呀！”

傍晚，妈妈和爷爷一起到幼儿园去接晨晨。许多幼儿园的孩子，跑出来都扑向他们的妈妈，可晨晨却绕过妈妈扑向了爷爷。爷爷不安地看了看妈妈，妈妈显露出一一种无奈和失落的神情。

又一天傍晚，爷爷接晨晨从幼儿园回来，晨晨发现自己的一些玩具，被扔到了楼门口的垃圾箱旁边。原来妈妈在重新安排房间。妈妈此时正在收拾阳台，她厌恶地把晨晨的荷兰猪放在阳台的栏杆旁边。晨晨回家正要寻找自己的荷兰猪时，妈妈一不小心，荷兰猪掉下了阳台。晨晨急忙跑下楼，见到被摔死了的荷兰猪，不禁放声大哭，并骂妈妈是“臭妈妈，坏妈妈！”后来，晨晨和小伙伴琳琳，一起伤心地埋葬了荷兰猪。

又过了几天，妈妈要带晨晨到朋友家去聚会，晨晨不愿去，妈妈就发火了，对着晨晨和爷爷喊：“你爱去不去，惯得没样子！”然后一摔门，走了。

爷爷决心回到原来独自居住的地方，好让晨晨跟妈妈更亲密地生活。

爷爷走了，晨晨和妈妈在一起，妈妈要求晨晨，以后要学外语，学钢琴。并说：“现在是十亿人进行竞争，你必须有能力，有本事！”

晨晨想念爷爷，自己跑去找爷爷。到了爷爷家门口，爷爷心里却很矛盾，觉得很难办。他忍痛没有给晨晨开门，劝晨晨回去。晨晨在门外痛哭，爷爷在门里老泪纵横，赶来站在一旁的妈妈，也哭了。

爷爷的生日到了，晨晨和小伙伴琳琳买了贺卡来给爷爷过生日。爷爷就和他们一起去放风筝。玩到傍晚，回到家里，晨晨和琳琳把劳累的爷爷扶坐在摇椅里，爷爷安详地躺在了椅背上。

这时候，妈妈也提了生日蛋糕，捧着鲜花来到爷爷家。

妈妈给爷爷盖上一条毛毯，无意中碰到了爷爷冰冷的手。妈妈一惊，她知道，爷爷已经永远永远地睡着了。

妈妈、晨晨和琳琳为爷爷点燃了庆贺生日的红蜡烛，温馨的烛光，弥漫在爷爷的小屋。爷爷微笑着，安详地躺地摇椅里。

爷爷去了天堂。晨晨和琳琳，就把送给爷爷的生日贺卡，请风筝带上了蓝天……

【鉴赏】

这是一部风格清新，叙述流畅，情感深切，意味隽永的儿童片。它多次

在孩子们的评选中获奖，也为成年观众所赞赏，其主要原因就在于它所具有的情感力量。可以说，它主要是以一片温馨的亲情而征服了万千不同年龄、不同肤色的观众的。

亲情是人的天性，很小很小的孩子就能感受到亲人们对他的抚爱和关心，并天然地会以亲昵和依恋之情来回报。因此，本片能为包括幼年期儿童在内的广大儿童观众所理解和接受，是很自然的事。

影片描绘得最好的是晨晨和爷爷的亲情。爷爷和晨晨之间的爱，既是祖孙式的，又是朋友式的，唯其如此，才能在其双向的交流中显出他们的人情和人格，显出他们的可爱。

爷爷每天蹬三轮送晨晨上幼儿园，可晨晨有时也倔强地要自己蹬三轮，让爷爷坐在后座上，“送爷爷上幼儿园”。爷爷专注地、像个孩子似地为晨晨放风筝，以致那心脏不堪重负，而晨晨在享受那风筝在云天飘飞的欢乐的同时，又绝不会忘记告诉或亲手帮助爷爷——左上衣口袋，急救盒，舌下含服一片！回到家里，爷爷洗衣服，晨晨就洗碗筷；看电视可以互相打闹，下象棋可以互相耍赖。爷爷病了住医院，晨晨就神气地以“户主”的身份去看他，去接他出院；爷爷装死吓哭了晨晨，晨晨就可以倔强地不理爷爷，一直到爷爷承认错误，作出保证。他们一起喂养小动物，也可以一起谈论自己的妈妈。他们互相都能仔细地体察对方的情绪，稍有不对劲儿，就询问：“今儿是怎么啦，也不打雷，也不下雨……”所有这一切描绘，既朴素，又真切，既温馨，又有趣。所有的小观众看了，都可能会联想到自己，联想到熟悉的邻居们。它能让小观众感到亲切，令他们发出会心的微笑，也极容易为他们所理解。因此，在评选它的时候，他们就会举起双手儿。

妈妈的形象很有时代感，她像当前中国许多知识型年青母亲一样，敏锐地意识到当今社会激烈的生存竞争，在对孩子的教育和技能训练方面，具有一种强烈而紧迫的“抢先一步”的竞争观念。她为了晨晨这个“小东西”，不惜中断国外的工作而只身回国，她要晨晨学英语，学钢琴，就是为了让晨晨适应今后“十亿人的竞争”。她习惯于国外比较优越的生活环境和格调，回来不久就重新安排房间，兴起了一套新的生活规矩。她嫌晨晨喜爱的荷兰猪又骚又臭，对晨晨舔小碗也很厌烦，因此，虽然她有时也使劲地亲晨晨、搂晨晨，但都缺乏一种内在的和谐的交流，那感情总觉得有点别扭，有点距离，不如晨晨和爷爷的亲近那么来得自然。当然，她也并非那种旧式的专制的母亲，她不小心摔死了晨晨的荷兰猪，也真诚地显露出内心的不安和歉意。这些描绘，生动地显示出当今中国不少年青妈妈——她们虽有新的生活观念，也想爱孩子，但都不了解孩子，不懂得儿童心理，相反，还有某种拔苗助长式的“望子成龙”心理——的共同特点。这样的妈妈，孩子们当然也会觉得真切的。

爷爷和妈妈之间的关系，也描绘得较好。他们两人在如何抚育晨晨方面有不同的观念和做法，因而有着一定的矛盾，但他们都是有知识和通情达理

的人，因而又都能注意到相互体谅和忍让。影片没有刻意去激化这公公与儿媳的矛盾，没有去追求因此而可能获得的戏剧性效果，这在影片整体风格的把握上是得体的、高明的，也是更适应儿童观众的心理承受能力和儿童电影的基本要求的。

影片还比较好地接触和处理了人的死亡这一命题。死亡的命题，对于儿童观众来说，是比较难于理解的，因此，在儿童影片中，是少有接触这一命题的。但本片却正面地接触了它，这正是它的一个新颖的特点。

说它处理得好，首先就在于它把死亡这一现实童话化了。爷爷去世了，但却像睡着了那么安详；他去了天堂，但却可以给他写信，可以用风筝给他送去生日贺卡。这里，一点也没有宗教味儿，它是浪漫的，虚拟性的，富于童话味儿的。爷爷房间里温馨的、柔和的烛光，爷爷像平常小憩似地躺在摇椅里，照片里爷爷亲切的微笑……没有呻吟，没有哭叫，没有挣扎，没有痛苦，一切都是自然而宁静的，虽略有某种淡淡的哀伤，但却决没有凄惨的刺激和恐惧感。这样的处理，当然更适应于儿童观众的稚嫩的心灵，更容易为孩子们喜欢和接受。

此外，影片同时也巧妙地提示孩子们，死亡是一个自然规律。爷爷曾经告诉晨晨，人老了总会死的，如果不死，这地球上就站不下了。这样简朴而生动的讲述，既形象又有趣，它对于孩子们理解和认同死亡这一生命的必然归宿，会起到良好的潜移默化的影响。

爷爷的扮演者李丁的表演很成功。这位常演大坏蛋的老爷爷，这次以一片赤诚的童心和他那固有的诙谐的特色，把一个好爷爷演得平易、宽厚、慈祥 and 逗人喜爱，这自然也会使得小观众们很喜欢。

（秦裕权）

未被饶恕

Uuforyiven

1992 彩色片 131 分钟

美国马尔帕索影片公司摄制

导演：克林特·伊斯特伍德

编剧：戴维·韦布·皮普尔斯

摄影：杰克·N·格林

主要演员：克林特·伊斯特伍德（饰威廉·芒尼）

吉恩·哈克曼（饰“小比尔”——利特尔·比尔·达格特）

摩根·弗里曼（饰内德·洛根）

理查德·哈里斯（饰“英国人”英格利希·鲍勃）

詹姆斯·沃尔夫特（饰斯科菲尔德小子）

索尔·鲁宾纳克（饰W.W.比彻姆）

本片获 1993 年美国影艺学院最佳影片、最佳导演、最佳男配角、最佳剪辑四项奥斯卡金像奖

【剧情简介】

1878 年，美国西部。威廉·芒尼是一个赫赫有名的劫路大盗，曾杀死过几名地方的治安官员。但自从他和不顾众人反对与他相爱的姑娘克劳迪娅结婚后，他便在后者的劝说下决心痛改前非，过普通人的生活。如今，克劳迪娅却不幸因天花去世了。芒尼悲痛地埋葬了妻子，带着她留下的一双儿女，搬到了堪萨斯州。

两年后，美国怀俄明州大威士忌镇。一个风雨交加的夜晚，两个牛仔在杜波伊斯（外号“瘦子”）开的酒吧兼妓院里寻欢作乐。其中一个年龄较大的牛仔由于受到妓女迪莉拉赫的取笑，恼羞成怒，用刀子在她脸上疯狂地乱划，使她破了相。但是，当两个牛仔被带到镇警察局后，当地的警官“小比尔”却连原来打算施用的鞭刑也免除了，而只是在酒吧主人“瘦子”的要求下，责令两个牛仔赔给“瘦子”七匹马，以补偿由于迪莉拉赫不能接客给“瘦子”带来的损失。听到这一结果，在酒吧里当女招待的妓女们感到伤心、愤怒。她们不甘受此侮辱。在同伴爱丽丝的倡议下，五名妓女凑足 1000 元钱，悬赏雇人为她们惩办肇事的牛仔。尽管“瘦子”在得知此事后恼怒异常，对女招待大打出手；两个肇事的牛仔也在赔给“瘦子”七匹马之外特意赔给受害的迪莉拉赫一匹小马，但妓女们不为所动。她们用泥块赶走了两名牛仔。

一个被称作“斯科菲尔德小子”的青年牛仔得知此事，梦想得到这笔赏金。他知道自己的能力有限，便来到堪萨斯，找到隐居在郊外靠养猪为生的

威廉·芒尼。短短几年的岁月，芒尼已日渐感到自己的衰老，事事力不从心，家里的生活也更显得十分窘迫。他也正需要一笔钱来养活他和克劳迪娅的孩子。因此，虽然他一开始拒绝了斯科菲尔德的邀请，但夜深人静，对着爱妻的照片一番思索之后，决定重新出山。行前，他取出左轮枪练习试射，几发子弹均离靶而飞。他知道自己已年老力衰，便前去邀请昔日的伙伴内德·洛根共同前往。

洛根此时也已结婚，他的妻子对芒尼的到来颇为反感。但洛根出于昔日的友谊还是毫不犹豫地随老友动身了。二人骑马向北，追上了“斯科菲尔德小子”。这个年轻的牛仔对芒尼带来一位同伴十分不满。因为那将意味着1000元赏金将在三个人之间分配。但在芒尼的坚持下，“斯科菲尔德小子”不得不接受了洛根。此时，一个名叫鲍勃、专靠替铁路公司杀“中国佬”领赏金为生的英国枪手已先期来到大威士忌。与他同行的还有一个叫比彻姆的三流小说作家。这是一个专门吃所谓“名人传记”饭的角色，他的职业是把那些“名人”的自吹自擂再添油加醋，为大众编造神话。不料，那个据称名扬四海的英国枪手一下车就被比尔和同伙缴了械，第二天又被戴上手铐赶出大威士忌。善于见风使舵的比彻姆立刻转换了主人，改投在比尔门下。

就在鲍勃被赶出大威士忌不久，芒尼和同伴来到了“瘦子”的酒吧内。洛根和“斯科菲尔德小子”上楼与妓女们接头，芒尼独自在店堂里坐饮。比尔得知他们到来的消息，带着一帮手下来到酒吧。一番寻衅之后，比尔欺芒尼年老体衰，对他拳脚相加，一顿毒打将他踢出门外。洛根和同伴也在仓皇中从窗户中逃了出来。回到镇外的一间小木屋里，遭毒打和雨淋的芒尼浑身颤抖，发起高烧。闻讯赶来的迪莉拉赫对他细心照料。另两名妓女也来到小木屋。她们不但带来了两名凶手的画像，还为洛根和“斯科菲尔德小子”提供了免费“服务”。几天以后，芒尼的身体渐渐恢复。当迪莉拉赫出于感激之情主动提出也为他提供免费“服务”时，芒尼拒绝了。他告诉迪莉拉赫，他不愿意对不起自己的妻子。

复原后的芒尼和两个同伴根据打探来的线索在一个山谷里找到了那两个伤害迪莉拉赫的牛仔，他们正和同伴在给牛犊打印记。洛根瞄准一个肇事的牛仔开了枪，将他击伤，随后便开始有些后悔。芒尼接过枪，连发数枪，打中了受伤牛仔的肚子。后者挣扎着爬到了一块大石头的后面，恐惧地叫喊着同伴。动了恻隐之心的芒尼停止了射击，让他的同伴前去救助。但他知道，这个受伤的牛仔终将慢慢死去。三人离开山谷。洛根开始对芒尼的作法感到厌恶，遂独自离去。芒尼和“斯科菲尔德小子”则来到那伙牛仔的驻地埋伏起来。不久，另一名肇事的牛仔出来方便，“斯科菲尔德小子”在芒尼的指点下跟踪而至，连开三枪，将其打死。随后两人翻身上马，逃脱了追来的牛仔们的枪弹。

在野外的一棵大树下，芒尼接过了迪莉拉赫送来的钱，同时从她口里得知洛根在回家的路上被比尔派来的打手捉住，押回大威士忌，严刑拷打致死。

愤怒的芒尼冒着风雨单枪匹马赶回小镇，决心为老友报仇。而此时，因第一次杀人而受到刺激的“斯科菲尔德小子”也极力想从这件事情中脱身。他连赏金都没拿，匆匆离开了芒尼。

是夜，在“瘦子”开的酒吧外，芒尼看到了老友的尸体被放在一具敞开的棺木中立在门口示众，两边是两只燃烧的火把。芒尼走进酒吧。得意忘形的比尔正在对他的同伙大吹大擂。当他转过身来时，看到面色严峻的芒尼正对他举起手中的来福枪。目瞪口呆的比尔眼看着芒尼一枪打死了“瘦子”杜波伊斯。接着，芒尼又把枪对准比尔，扣动了扳机。枪没有响。比尔狞笑着去拔手枪，但芒尼的动作更快。他闪电般地拔出腰间的左轮枪，对准比尔连发数枪，后者应声倒下。接着，芒尼又接连打死了比尔的几个同伙。只有比彻姆被饶了一条性命，带着他的记录逃出酒吧。报仇已毕，芒尼来到吧台前，斟上一杯酒饮了一口。这时，他发现比尔还没有断气。他拿起长筒来福枪，用枪条通好枪管，装填上子弹，对准躺在地上的比尔扣动了扳机。

芒尼走出酒吧，最后看了一眼躺在棺材中的老友洛根，在风雨中慢慢跨上了马背。他大声告诉躲在暗处的小镇居民们，要他们掩埋好洛根的尸体，并向他们宣布，如果今后谁再敢伤害妓女，他将誓不饶恕。说完，他驱马离去，消失在黑夜中。

若干年后，名声远扬的芒尼已带着孩子们离开了他的农场，成为旧金山地区的一名富商……

【鉴赏】

90年代伊始，凯文·科斯特纳自导自演的《与狼共舞》夺得7项奥斯卡金像奖，为已被数度宣布走向死亡的美国西部片带来了一幕新的辉煌。一年之后，影坛老将克林特·伊斯特伍德如同他在影片中扮演的角色一样，再次孤军突围，自导、自演了又一部西部片《未被饶恕》，并在奥斯卡的角逐战中连取包括最佳影片和最佳导演在内的4项金冠。由此，西部片的重新崛起已成为90年代好莱坞电影工业中的一个重要景观。

差不多和美国电影同时诞生的西部片一直是好莱坞创造的关于美国历史和文化的标准神话之一。它所塑造的那类富于个人主义精神的牛仔英雄和在荒蛮之地建立起法律与秩序的故事已被公众接受为所谓“美国精神”的象征。随着二战之后美国社会氛围的变化，这一神话才开始被当时出现的“挽歌体”西部片逐渐拆除和消解——昔日除暴安良、枪法如神的牛仔蜕变为野性难驯、嗜血杀人的强盗，广袤神奇、孕育了一曲曲英雄史诗的西部荒原演化成肮脏污浊的杀人屠场。而在一个个西部传奇背后所一贯埋伏着的叙事主线——文明对野蛮的征服，则被人类暴力本性的释放所替代。其时，作为美国银幕上“主旋律”的西部电影开始成为受到时代影响的新进导演们反思美国传统价值观念的模式之一，传统的西部神话也逐渐暗淡了自己的光辉。但是，西部片的历史并没有从此结束。事实上，以美国西部开拓时期为背景的西部

片对于美国公众的意义已远远超过了一种普通的类型片的价值。作为一种已被确认的民族的神话或历史的演义，不论是对它的拆解还是重现，都会激起公众的兴趣。80年代，以《长途骑手》、《天堂之门》和《苍白骑士》为代表的西部片曾经两度卷土重来。到90年代，西部片则以更加丰富的面目再度崛起，并在60年之后两度成为奥斯卡最佳影片。这无疑使得西部片和它那似乎经久不衰的魅力变得更加引人注目。

90年代的美国西部片是以在这一类型领域中初试身手的科斯特纳对传统神话的大幅度的反拨为开端的。而到了以主演西部片而闻名的影坛老将克林特手下，西部片则显示出与其历史的变迁更加紧密的关联。

伊斯特伍德自60年代开始即不断地在银幕上扮演西部片中的牛仔英雄，因而获得了西部片中的“常青树”的美称。同时，他又是60年代以来改变西部片传统路线的代表人物之一，以至常常被与另一位改变了西部片地位的大牌人物约翰·韦恩相提并论。这也使他西部之作具有着多重的价值取向。在《未被饶恕》中，伊斯特伍德以一种颇为严肃的面目继续着60年代以来美国主流意识中对西部神话反思性的考察。以往西部片中大多是湛蓝的天空，被一种常常是雨夜的阴郁的调子所代替，忠奸分明、善恶对立的二元格局已不复存在。片中没有传统意义上的好人；每一个人物都背负自己沉重的罪恶。小镇治安官比尔是依靠凶残的暴虐建立着“文明”的秩序，被伤害的妓女们显然有着咎由自取的罪恶。正义的拯救者芒尼则原本是一名江洋大盗，并是曾杀死过三名地方治安官员的逃犯。在这其中只有洛根稍具亮色。但他中途弃友而去的行为也终于有悖于牛仔们忠勇的精神，这使他最后遭暴刑而死的结局几乎成为一种被西部精神所否定的隐喻。这些人物形象使《未被饶恕》具有着一种前所未有的道德上的含混，并使西部传奇中第一次负载了如此之多的罪恶。

而影片不仅颠覆了传统西部片中的人物（这其中包括片中多次出现的芒尼费尽力气爬上马背的著名镜头，以及把芒尼与一群猪的形象联系在一起的画面——它使传统西部片中飞身上马的牛仔英雄英姿不再），同时也彻底拆毁了传统西部片中赖以产生引人入胜的情节和动作的叙事基础。影片中由“毁容”而至“复仇”构成情节的发展动力，但迪莉拉赫遭到毁容的起因却是源于她对牛仔的嘲弄。这使影片中复仇行为已经缺少了道德上正义的色彩。而正如一位美国影评家所指出的，整个影片的情节和人物行为动机实际上是建立在一系列谎言的基础上：肇事的牛仔把他割伤迪莉拉赫的原因说成是后者偷了他的钱包（他显然是力图掩盖自己的无能和推卸道德上的责任），妓女们则谎称被招募而来的杀手能得到多少钱，并极力夸张自己所受的伤害。撒谎者中当然也包括地方治安官小比尔，他把他的暴虐解释成善良和秩序的保护神。就连芒尼似乎也难逃撒谎的泥沼。他撒下的一个“弥天大谎”就是在一再向妻子保证不再杀人之后终于重开杀戒。影片以这一连串的“谎言”使传统西部片中的枪战、复仇和英雄主义被剥去了合理性和神话色彩，而把它

们还原为一种弱肉强食和原始的暴力冲动。为此，影片特意安排了专门靠记录和对谎言进行编撰的三流小说家比彻姆的形象，它揭示出那些所谓的西部神话的真实来源，并对最初创造出这一神话的通俗小说家进行了讽喻。

不过，尽管伊斯特伍德对西部神话进行了无情的揭露，但他并无意、也不可能从根本上去贬损已被美国公众奉为神明的西部精神。而他作为一个以主演西部片闻名的动作明星，对传统的“美式英雄”更会是别有一番难舍的怀旧之情。因此，在顺应历史的潮流对西部神话做了一番解构之后，在影片的后半段，当老友洛根被残暴地杀死，芒尼终于为自己的复仇找到了道德的立足点之后，伊斯特伍德立刻使他恢复了往日西部英雄果敢的英姿。在最后杀死比尔和同伙的场景里，观众又看到了往日西部经典中酒吧枪战的场面：芒尼突然有如神助，身手敏捷，弹无虚发，为非作歹的恶棍一个个应声毙命。而这一英雄牛仔的重塑并不仅仅来自伊斯特伍德个人的怀旧，它也更是被美国主流意识形态所主导的好莱坞电影工业对当代美国公众心理需要的一种应答。冷战的结束，曾使数十年来一直被“东西方对峙”弄得惴惴不安的合众国的公民一度欣喜若狂。但人们很快便发现，被称为“唯一的胜利者”的美国在新的时代中却犹如《未被饶恕》中的芒尼，老态龙钟，步履蹒跚。对此，观众无疑需要从芒尼后来的果敢中印证自己的希望——即美国这个“老牛仔”也能够如最后的芒尼那样，重新找到道德的立足点，再振西部精神的雄风，在一片困境中杀出重围。对此，这部由四位年龄均在55岁以上的老影星担纲主演的影片可以说没有使众多捧场的观众虚此一行。

本片导演和主演克林特·伊斯特伍德生于1930年，50年代开始进入好莱坞，50年代末以在一部西部电视系列片《生牛皮》中的表演开始崭露头角。其后，他重返银幕，迄今已主演了近40部影片，并从70年代开始了自己的导演生涯。伊斯特伍德以扮演银幕上的硬汉著称，并成为公众心目中扬善惩恶的偶像。他的成功之作包括以《肮脏的哈里》为代表的一大批警匪片和由意大利导演赛尔乔·莱翁内执导的几部著名的“意大利通心粉西部片”，如《善、恶、丑》等。他自己执导的西部片则包括《高原骑手》、《苍白骑士》等七八十年代的经典之作。在谈到他的这部《未被饶恕》中的主人公芒尼时，伊斯特伍德指出，他通过这个人物试图达到的是对暴力的否定——即由于以往的罪恶，一个人无法重新选择自己的道路，只能重新落入暴力的漩涡。而法国《电影手册》杂志则从更加政治化的角度把影片归结为对美国干涉主义的暴露与批判。

（李一鸣）

悲歌一曲

1992 彩色片 117 分钟

韩国泰兴电影制片公司摄制

导演：林权泽

编剧：金明坤（根据李清俊的原作《西便制》改编）

摄影：郑一成

主要演员：吴贞孩（饰松华） 金明坤（饰裕凤）

金奎哲（饰东户）

本片获 1993 年韩国电影“大钟奖”最佳故事片、最佳导演、最佳摄影、最佳录音、最佳男、女新人演技六项奖，中国上海国际电影节最佳导演、最佳女演员奖

【剧情简介】

1945 年 8 月 15 日，第二次世界大战宣告结束，朝鲜民族从日本的殖民统治下获得解放。解放初期的韩国，一名 20 岁上下的英俊男青年，身背挎包，行路匆匆。他时而停下向行人打探着什么，时而徘徊不前，一副心事重重的样子。原来男青年名叫东户，他在苦苦寻觅离别多年的姐姐松华。这天，他乘车来到一穷乡僻壤的小旅店借宿，无意中，听到女店主哼唱着他十分熟悉的民间小调。于是，他便问她有没有见到一个会唱“潘索里”曲子的叫松华的姑娘。女店主看了东户一眼，漫不经心地答道，当然知道，并声言自己知道她的一切。说着，她低声吟唱起松华曾教她演唱过的曲调。歌中唱道：“我要追随你啊，我的爱，为了你，我宁愿死去变成一只飞翔的小鸟……”这情深意切的幽怨歌声把东户带入了遥远的回忆……

十余年前，东户儿时，“潘索里”演唱艺人裕凤来到东户居住的村庄里唱堂会，他那充满激情的“潘索里”歌声深深吸引和打动了东户的母亲。

丧夫寡居的东户母亲虽然时常躲在众人后面观看裕凤的演唱，但她还是被裕凤发现了，俩人眉目传情，相互产生了好感，不久，双双坠入爱河。偷情的欢愉驱使他夜幕时分常来东户家与他母亲幽会。频繁的往来终致招来村里人的流言蜚语。为逃避人们的闲话，裕凤带着东户母子和他本人的养女松华开始了颠沛流离的生活。不久，东户的母亲难产死去。裕凤强忍悲痛料理她的后事，然后开始潜心传教松华和东户学唱“潘索里”和击鼓。“潘索里”是朝鲜的一种民间传统说唱表演艺术，因它演唱技巧艰深不易掌握，所以会演唱的人已寥寥无几，加之外来文化的侵袭，大有失传泯灭之势。裕凤酷爱“潘索里”音乐，视它为生命，他严格地训练两个年幼的孩子吊嗓、击鼓，

决意要把他们培养成“潘索里”艺术的继承人。功夫不负有心人，松华勤学苦练，终于初步掌握了“潘索里”演唱技巧。东户则不够专心，常常受到裕凤的训斥，甚至挨拳脚，对此，东户耿耿于怀。

时光流逝，岁月如梭，转瞬间，许多个春秋过去了。裕凤日见苍老，松华和东户却长大成人。他们已成为小有名气的一对“潘索里”歌手和鼓手。父女师徒三人相依为命，四处漂泊。乡村的田野，城镇的街头，富人家的深宅，都留有他们的足迹。可是，好景不长，随着人们生活的日益贫困，曲高和寡的“潘索里”艺术日渐受到大众的冷落。他们的演出场次日趋减少，连一日三餐也难以为继。对此，裕凤忧虑、难过，他对民族独特的“潘索里”艺术受到冷待感到十分悲哀。为排解心中的郁闷，他开始酗酒，脾气变得异常暴躁。一天，他在街头偶遇昔日一同学艺的几位师兄弟，叙旧中，得知他们早已改行不唱“潘索里”了，大家力劝裕凤也不要太死心眼。裕凤闻之，勃然大怒，他摔掉手中的酒杯，高声吼道：“‘潘索里’是永远不会消亡的……”现实是严酷无情的，请他们唱堂会的人家越来越少，偶尔有机会去富人家唱堂会，也尽受人家的白眼与冷嘲热讽。尤其令裕凤和东户难以容忍的是，在他们酒酣耳热之际，常常借机调戏松华，并说些不堪入耳的下流话。但为了生存，他们只好忍气吞声。后来他们改在街头卖艺，又时常遇到日本乐队的招摇过市，气得裕凤怒目而视。日子是艰辛凄苦的，但当他们一起排练新曲目相互达到和谐畅快之时，也会暂时忘却一切痛苦和烦恼，高兴得手舞足蹈，尽情地开怀大笑。

裕凤对“潘索里”艺术的热爱已达痴迷程度，他节衣缩食花钱向人讨教击鼓和演唱新曲技巧，对两个已是成人的养子和养女的要求也愈加严酷，终于他和东户发生冲突，一气之下，东户愤而出走……

如今，东户急切想见到离别几载的松华，但是，女店主也不知松华现在身居何处；她只知道松华已是个盲姑娘。东户闻之，惊骇不已。此时，他意外地遇到养父挚友名叫洛山的街头画家，方知真情。

原来，东户离家出走后，松华异常伤心，整日闷闷不乐，无心再唱“潘索里”。裕凤看在眼里，急在心头，在无计可施的情况下，竟配了致盲药让松华喝下。双目失明的松华没有痛哭哀号，她似乎安然接受了命运的安排，只是在空暇之时，总要问裕凤天空啊，日落啊，月亮啊，星星啊……一天，她终于开口对裕凤说：“爸爸，我想唱‘潘索里’。”裕凤欣然同意，专心致志地教她演唱难度较大的《狱中歌》——悲歌一曲，但是，松华因身体虚弱，底气不足，总是唱不好，情急之下，裕凤竟偷了村民的鸡为松华果腹，被村民发现后毒打一顿。年老体衰的裕凤哪里禁得住这番毒打，临终前，他告诉松华是他弄瞎了她的双眼，问松华是否知道，松华默默地点头。直到此时，裕凤仍叮嘱松华要用自己的心去演唱《狱中歌》，要努力超越前人的演唱技巧。

经画家洛山大叔的指点，东户终于找到松华栖身的地方。他介绍自己是

一个慕名而来的“潘索里”爱好者，特意来听松华演唱的。松华闻声悄然走出，与东户相对而坐，随着东户激昂的鼓点，松华如泣如诉地唱起了《狱中歌》，她那悲怆的演唱分明是在向人们诉说她心里的悲苦和世间的和平……

翌日清晨，东户悄然离去，他没有料到松华从他那熟悉的鼓点已猜出了他。彼此深深的思念却互不相认，苦苦寻觅却又悄然分手，只有那“潘索里”的悲怆悠远之声把他们的心紧紧连在一起……

远处，迎面走来两个人，那是盲姑娘松华和身穿红衫的小女孩，她们手牵着手踉跄地行走走在茫茫白雪覆盖的山道上，俩人的身影由远而近，由近而远，渐渐消失在漫天飞雪下的蓑草丛中。

【鉴赏】

本片导演林权泽是韩国著名导演。他 1934 年生于全罗南道长城郡。早年毕业于全罗南道光州崇仁高等学校，后到汉城进入电影界，师从郑昌和导演。1962 年，他开始独立执导影片，迄今为止，已拍片达百部。其中许多部获得国际性的赞誉。如《曼陀罗》（1981）、《雾村》（1982）、《重逢是第二次分手》（1985）、《代理母亲》（1986）、《阿达达》（1987）、《上升》（1989）等。这些具有鲜明艺术特色的影片不仅奠定了他在韩国电影中的地位，而且在世界影坛也占有一席之地。他的影片以现实主义风格给观众极为强烈的情感满足和审美享受，并启迪观众对历史及现今生活进行反思，因此，很为观众所接受。

在电影创作中，林权泽善于用自己结构的语言对社会和人生进行思考和探索。每拍一部影片，他总要实地考查，通过影片呈现的民俗风貌去追溯故事发生的历史背景和人们的生存状态。《悲歌一曲》就是体现林权泽这种创作方法的一部优秀作品。

本片韩文原名叫“西便制”，“悲歌一曲”是它的意译。西便制原为“潘索里”的一个流派，朝鲜李朝正祖、纯祖时盛行于光州、罗州、宝城、康津、海南等地，这些地方位于韩国全罗道的西边，因而称为西便制，意谓西边的唱法。“潘索里”是潘（广场、舞台）与索里（曲、歌）的合成词，意为“场上之曲”。中文意思是唱剧或唱乐。“潘索里”是朝鲜民族特有的一种歌剧形式，起源于 17 世纪末。开始时为一般庶民演出，渐渐地被两班（贵族）阶层所接受，后来还有些演唱技艺高超的“潘索里”艺人被传唤进宫，作御前演唱，但到了 19 世纪末逐渐衰落，战后才又得以复兴。“潘索里”演出时一般是由两个人组成，即一个歌手，一个鼓手，其演唱风格颇似我国的京韵大鼓。流存至今的“潘索里”演唱剧目有《春香歌》、《沈清歌》、《兴夫歌》、《水宫歌》等 12 部。这些保留剧目均改编于朝鲜古典小说，内容多是些歌颂真挚爱情，赞美孝行，惩恶扬善、警戒世人的，也有神话剧和历史剧。《悲歌一曲》中主人公演唱的主要是《沈清歌》中的曲段。《沈清歌》的大致情节是：两班（贵族）后裔沈鹤圭双目失明，又死了妻子，家中一贫如洗，靠

孝女沈清四处乞讨为生。一天，沈清听梦运寺的住持说，只要能化缘三百石供养米，沈父的眼睛便能复明，沈清即把自己卖给了一商人，以自己的身体换来了三百石供养米。她自沉于名为印塘水的荒海之中，来到龙宫，与已在龙宫成为王妃的母亲见了面。沈清的孝行感动了玉皇大帝，玉皇把沈清包在一朵莲花之中漂上了海面。生还后的沈清成为国王的王后，但仍然不能忘却盲目的父亲。于是她设宴款待全国的盲人，宴席上见到了日夜思念的父亲。沈父以为女儿早已不在人世了，当听到女儿的声音，又惊又喜，双目竟为之复明。

编导在这部影片中借“潘索里”艺人的生活经历，反映了他们在当时环境中所承受的巨大压力。在历史演进的大背景下，编导把韩国第二次世界大战前后 20 余年的社会历程加以浓缩，组接为三个艺人之间的情感纠葛，扭成他们的命运轨迹。影片故事情节曲折，人物生动丰厚、音乐令人回肠荡气，叙述手法明快流畅，不落俗套，给人以清新之感。

影片女主人公松华是一个悲剧性的人物。她的坎坷生活经历令人同情，催人泪下。她父母早亡小小年纪沦为孤儿，心地善良的裕凤收养了她，视她为亲生女儿，并毫无保留地将“潘索里”演唱技艺传教与她。松华敬重他，感恩于他，因而对养父近似严酷的训练毫无怨言。可是当伴她一同学艺长大并心心相印的东户同裕凤之间产生矛盾愤而出走后，她对养父的独断专横产生了强烈的不满。她未听从养父的再三劝解，放弃了“潘索里”艺术训练，拒绝出外演出。她整日不思茶饭，发疯般地四处找寻东户，以致病倒。当她被养父弄瞎双眼后，却表现出出奇的冷静，她似乎理解了养父的用心，于是安然地接受了命运的安排。她抛弃一切杂念，专心致志地随父刻苦学唱“潘索里”，最终超越了前人，唱出了“潘索里”艺术的最高境界，成为一名很有声望的“潘索里”演唱家。影片中，编导不拘泥于松华作为普通人的生活流程，而是着意发掘“潘索里”艺人不同于一般人的生活特点，采用了戏中戏的叙事模式，把现实与舞台完美地糅合起来，使影片具有独特、感人的艺术效果。如影片结尾，松华与东户相逢时的一场戏是《悲歌一曲》的高潮戏，也是最震撼人心的一幕。松华、东户相对而坐，没有寒暄、没有问候，如同路人，随着东户激昂的鼓点，松华如泣如诉地演唱起《狱中歌》——悲歌一曲。那令人回肠荡气的悲怆演唱，使观众已分不清她唱的是曲中的人还是现实的她，人们已把歌中的人物与演唱者幻同、“缝合”为一人了。观众从她的演唱中似乎看到了松华的悲怆的内心世界。

影片中的男主人公裕凤是位很有才华的“潘索里”艺人，他酷爱“潘索里”艺术，视它为生命。为了使“潘索里”艺术后继有人，竟不惜弄瞎养女的双眼。在现实生活中很难见到裕凤这样的人。他被编导安排在理想与现实、生与死的境界中生活，从而表现出裕凤对艺术、对人生的执着痴迷。

影片中的另一角色东户则是一个背叛性人物，他受社会新思潮影响，厌弃、背叛了曲高和寡的“潘索里”艺术，背叛了养父，背叛了松华，人们从

他身上看到的是一个人在生活重压下的软弱。

整部影片在痴迷与背叛的主题下，展示了编导对人性探索的深度和广度，他除了让观众看到了一个哀哀怨怨的故事，更使观众看到了一个特定历史背景下特定的人的生存状态。

《悲歌一曲》是一部地地道道的反映韩国传统文化的作品，但它却采用了现代电影的表现方法。这主要表现在它打破了传统的戏剧结构，导演从多侧面，以不同人的不同视点去观察主人公。通过东户的查访，为找到松华、裕凤的下落和探明松华双目失明的真情，展开了多时空的交错。被查访的对象，有旅店的店主，有街头画家，有不相识的路上行人等。影片还多次利用闪回展开了几个被查访对象对松华和裕凤的倒叙，倒叙中对松华有同情，对裕凤有谴责，从而多侧面、多角度、多线条地完成了松华和裕凤的性格塑造。

此外，影片编导在利用素材创造意境，借用自然景色渲染情绪上的功力也给人留下深刻印象。如片中东户、松华、裕凤三人在原野上尽情演唱“阿里郎”的画面，烘托出流浪艺人的苦涩中的欢乐；又如东户不辞而别后，松华独自站在枯树下的镜头，喻示出此时此刻松华的凄凉心境；再如松华失明后，坐在房前台阶下询问养父天空、星星、月亮的场景表现出人物内心的复杂感情。影片把静的景物有机地渗入到人物的情绪变化之中，极大地丰富了影片的表现力。

演员的表演作为一个整体是很成功的。特别值得称道的是扮演松华的吴贞孩。她是一位初登影坛的演员，在出演松华这一角色时还只是一位韩国中央大学韩国音乐系的学生，年仅 19 岁。她少年时学习过舞蹈、伽 琴和“潘索里”，这些艺术功底使她演起松华来应付裕如。尤其是她那出色的“潘索里”的演唱，再现了朝鲜这一民间传统说唱艺术，那优雅悦耳独具民族特色的曲调久久萦绕在人们耳际，令人难以忘怀。导演林权泽在评论吴贞孩的表演时说：“一句话，没有吴贞孩就没有《悲歌一曲》。”由此可以看出对她的表演成就的肯定。

由于本片的演员、导演、摄影师的完美的合作，使它成为一部观赏性很强的艺术电影。影片公映后，立即轰动全国，它不仅是当年最卖座的影片之一，而且也囊括了这一年的韩国最重要的电影奖。

（张志峰）

东京之恋

爱 ， 东京

1993 彩色片 113 分钟

日本先驱者 LDC 公司 / 群狼制片社联合摄制

编导：柳町光男

摄影：安藤庄平

主要演员：吴晓东（饰方纯）

冈坂明日香（饰艾玲）

藤冈弘（饰远藤）

本片获 1993 年德国曼海姆电影节特别奖 ,法国南特电影节最佳男主角奖

【剧情简介】

方纯是从北京来到日本东京的中国学生，他每天在日语学校学习，还要到郊区一家屠宰场杀牛。另一个中国学生张立男和他同住一室，也在同一家屠宰场打工。他们住在一座陈旧的木造公寓楼里，楼内的住户大都是中国学生。

这天，方纯和一个日本妓女鬼混之后，来到同楼的李保国屋里。李保国和妻子黄丽一同来到日本，黄丽在酒吧当女招待，眼下正同某有钱的日本人打得火热，李保国对此很不高兴，但黄丽总是振振有词地说那是工作需要，她还不许丈夫和其他人在她面前说中国话，认为在日本讲中国话就是“老土”。方纯是来找黄丽借钱的，他已先后向黄丽借了五万日元，还同楼里其他中国学生借了不少钱。

这天，在“男伴”俱乐部打工的潘小毛给方纯带来了一块强力磁铁，这是方纯要他找的。方纯、潘小毛和李保国随后一起来到一家大型弹子房，由李保国望风，留意店员，方纯和潘小毛坐下打起了弹子。接到李保国发出的“安全”信号后，由潘小毛起身遮住其他人的视线，方纯偷偷拿出磁铁，利用磁力将钢珠引入了弹子机的中彩孔中。弹子机立刻红灯闪耀，乐声大起，无数钢珠潮水般从弹子机内涌了出来。这次他们一共挣来了六万日元，三个人进了家高级餐馆大吃了一顿。在这里，方纯认识了当女招待的上海姑娘艾玲，他们很快产生了好感。艾玲告诉方纯，她从小生长在日本，没有回过国，也不会说中国话，但她一直盼望着回国去看望年迈的爷爷奶奶。

方纯与艾玲的关系很快亲密起来。这天，方纯应潘小毛之约又来到那家弹子房，他把艾玲也带来了。在弹子房，和潘小毛一起来的一个中国人将一把弹子机的钥匙塞到方纯手中，这是方纯要潘小毛帮他搞的。方纯给了艾玲

一些零钱让她打弹子玩，他和潘小毛、李保国找了一处人少的地方一边打弹子一边偷眼观察，见无人注意，方纯掏出那把钥匙迅速打开了弹子机前的玻璃门……这家弹子房的老板叫远藤，曾是个暴力团分子，人长得十分魁梧健壮。此时他从办公室的监视器荧光屏上看到了年轻漂亮的艾玲，便控制住监视器追踪艾玲，艾玲用完了手中的零钱，正在从一排一排的弹子机中寻找方纯，她发现了方纯，向他走去。正用监视器跟踪艾玲的远藤突然发现方纯打开了弹子机的玻璃门，一只手伸在里面摆弄，他立即用麦克风通知店员将方纯抓住。

方纯被带进了办公室，远藤揍了他两拳，又从他口袋中搜走了外国人登录证，他要方纯第二天拿十万日元来交换，否则就把方纯送交警察局，那样的话方纯将因违法犯罪而被遣送回国。方纯同意了第二天交来十万日元，当晚便经潘小毛介绍去当男妓，供一名女演员玩弄。第二天方纯带着仅有的六万日元来到弹子房，他求远藤再宽限几天。没想到远藤把钱和登录证都还给了他，说这些钱可以不要，条件是把你一起来的那个姑娘介绍给我。方纯开头不同意，说那是我的女朋友，但经不住远藤以送交警察局相威胁，最后只好同意了。第二天，方纯就带着艾玲和远藤一起乘上了禹田川的游览船。趁艾玲在甲板上眺望风景时，方纯低声对远藤说，他也有个条件，就是以后每天要把最容易中彩的弹子机号码告诉他，只要能同意，那么艾玲就是属于远藤的了。远藤大笑着答应了下来，并说：你这样的人在日本混下去没有问题。

远藤已有妻子，也在弹子房帮忙，他们还有一个三四岁的小女儿，但由于远藤是个性无能者，妻子和他关系不好，还同弹子房的一个店员有染。这些远藤都清楚，但因自己无法满足妻子，因而也并没有责备她。现在他把希望寄托在艾玲身上，希望她能重新燃起他的激情，他把艾玲安排在一幢豪华的住宅里，给她很多钱让她去买高档服装，艾玲对此似乎并无不满，而且还告诉方纯，远藤是个好人，对她十分体贴。

方纯出让了艾玲之后，每天都能从弹子机上赚不少钱，不禁十分得意。他辞去了屠宰场的工作，还清了向黄丽和其他人借的钱，还拿出一部分钱寄回家去。不过，方纯和艾玲并没有一刀两断，艾玲来过方纯的住处，也一起重游他们相恋时去过的郊外。这天他们来到了游乐场，玩过之后，艾玲提出她想让方纯和她一起回国，但方纯拒绝了。过了几天，他们又在郊外相会，艾玲说她想改变一下自己的生活，可是方纯却一再强调现在这样最好，艾玲生气了，她霍地站起身就走，一边说：“你只把我当作赚钱的机器！”天下起了雨。方纯追上艾玲，两个内心都感到痛苦的人拥抱着倒在芦苇丛中。

同艾玲分手后方纯骑车回到了弹子房，但他刚刚去和艾玲见面的事已被远藤发现。此刻远藤正在店门外等着方纯，一见他回来，远藤扑上去将方纯打倒在雨中，他大叫着：“我不是因为你是中国人打你，而是因为你欺骗了我，是个没有信义的骗子！”方纯也喊道：“艾玲还爱我！”远藤气喘吁吁

地说：“但你只不过想让她给你赚钱！”方纯几次被远藤摔倒，又一次次爬起来，大喊着“你这个阳痿的混蛋！”发疯般地扑上去，两个人扭成一团倒在雨地上。

夜已深了，头上和手上都缠着纱布的方纯垂头丧气地呆坐在屋里。忽然听到外面门响，他起身一看，是已经几天没着家的黄丽回来了。黄丽刚进自己的家就传出了李保国同她的吵架声。过了片刻，黄丽突然发出一声惨叫，几个中国学生和方纯都跑了出来，只见李保国失魂落魄地走出房间，手里攥着一把血淋淋的尖刀，他喃喃地说：“她几天才回来一次，进门倒头就睡……我把她杀了……把她杀了……”李保国出了大门，漫无目的走向黑暗之中，方纯拿了把伞冒雨追了出去。

几天后，方纯又来到远藤的弹子房，门前是一派冷冷清清的景象。方纯进店后，发现只有远藤的妻子和一个店员坐在里面，从他们的交谈中方纯得知远藤抛下妻子、女儿和这家弹子房，与艾玲一起私奔了，远藤的妻子估计他一定是和艾玲去了中国，而那个店员则担心他们会不会一起去殉情。

放学了。方纯刚走出校门就见到在等他的潘小毛。潘告诉方纯已经帮他联系好了在“男伴”俱乐部打工，并笑嘻嘻对方纯说：“你不是挺喜欢和女人睡觉的么？”方纯咧嘴一笑，点点头说：“钱比什么都重要。”于是两个人搭着肩膀一起走了。

【鉴赏】

80年代中期以来，一批又一批中国的年轻人来到了日本，尽管他们出国的形式不同、目的各异，但到日本之后所面临的问题却有许多共同之处。据介绍，目前单是在东京的中国学生就超过了六万人，在一些中国学生居住比较集中的地区，如池袋、新大久保、西新宿等地，的确到了“抬眼便是中国人”的程度。对于中国学生在日本的情况，国内报刊时有报道，以他们为题材的文学艺术作品近年来也曾看到一些，不过主要局限于文学方面，而且作者清一色的都是中国人。在日本，则从几年前便出现了以中国留学生为主人公的影片，如《中国阴影》、《北京的西瓜》等。其中，《中国阴影》的导演柳町光男似乎对中国留学生的题材情有独钟，又于1993年自编自导了《东京之恋》（直译为《东京，我的爱》）这部影片。

柳町光男崛起于70年代末，是被称作“新派导演”那批富于探索和创新精神的中青年导演中的一员。他于1979年导演的首部影片《19岁的地图》便被评为当年的十佳影片之一。此后，1982年、1985年导演的《再见吧，可爱的大地》和《火祭》也分别被选入当年十佳影片。柳町光男的作品大多以地方城镇或农村青年为主人公，表现他们对自身命运和前途的追求以及强烈的自我意识。据介绍，柳町光男在拍摄《中国阴影》时接触了一些中国留学生，对他们在日本的经历和感受很有兴趣，经过一段时间的筹划，拍摄了《东京之恋》。影片中的中国人除了艾玲由日本女演员冈坂明日香扮演之外，全

部由在日本的中国学生演出。

本片以中国学生方纯和从小在日本长大的上海姑娘艾玲的爱情悲剧为主线，着力表现了中国学生在日本的种种遭遇，表现了他们的痛苦与迷茫。塑造了方纯、艾玲、李保国、潘小毛、黄丽、张立男等中国学生和弹子房老板远藤等日本人的形象。影片的基调忧伤哀婉，始终给人一种沉重、压抑的感觉。影片的第一个镜头是在屠宰场打工的方纯用一支特殊的杀牛枪顶在一头待杀的牛的额头上。从他的脸上可以看出少许的怜悯和无奈，但更多的则是冷漠和无所谓，甚至还有一丝残忍和得意。摄影机长时间拍摄了牛的眼睛，那目光中充满恐惧、悲哀、绝望。随着一声沉闷的枪声，牛被击倒在地，滚向输送带。第一个场面便给人以强烈的震撼和冲击。方纯与张立男杀牛的场面后来又出现过一次，在这一次，张立男望着那头流着眼泪的牛迟迟没有扣动扳机，他实在不忍心下手。拿着那支枪，张立男总要想起令他难忘的惨剧，而影片也借此暗示方纯、张立男们同这些牛一样身不由己，只能听任命运的摆布。

方纯与艾玲相恋后一起骑车来到郊外，在一片绿草如茵的斜坡上他们停下车，方纯翻了个跟头滚下斜坡，艾玲也学着他的样子滚了下去，两个人并肩坐在草地上眺望着远方。这是方纯与艾玲最美好的时光，也是影片中唯一令人心旷神怡的景象。然而，远方显得阴沉沉的天空和如泣如诉的音乐却逐渐使人产生一种沉甸甸的感觉，一种莫明的惆怅，一种不祥的预感。果然，由于方纯使用违法手段在弹子机上搞鬼被远藤抓住，为了不被遣送回国，他答应了远藤的条件，把艾玲让给了远藤。此后他又去了一次那里，还是像和艾玲一起来时那样翻个跟头滚下斜坡，还是坐在草地上眺望远方，但此时他已是孤零零的一个人，只能形单影只地来到“旧地”凭吊他们已经逝去一段恋情。虽然方纯和艾玲后来还有过几次相会，但每相会一次，影片中那种忧伤、苦涩的气氛便愈加浓重一分。第一次见面，是艾玲穿着远藤给她买的高级服装来到方纯住处，他们亲热了一番之后，艾玲告诉方纯，远藤是性无能者。艾玲的本意似乎是希望方纯知道她与远藤并无真正的性接触后会心中宽慰一些。但这对方纯的刺激仍然很大，他发出一阵哭泣般的笑声。此时艾玲已穿好衣服，说“我要回去了”，方纯马上用嘲讽的口吻说：“还是快点回去好，为了钱。”艾玲盯了他一眼，反唇相讥：“对，钱比什么都重要！”这话显然是反讽方纯为了钱而把她送给了远藤。方纯辩解道：“在东京这个地方，没有钱什么也干不了。”

第二次见面，他们一起去了游乐园。方纯说远藤是个混蛋，艾玲却不同意，说远藤是个好人，对她很体贴，稍后，艾玲像下了决心似对方纯说：“和我一起回中国吧。”但方纯拒绝了她：“我不回去。”艾玲一连重复了三遍，方纯也回答了三次“我不回去！”语气一次比一次坚决。他们的第三次见面是在远藤捆绑艾玲之后。由于性无能，远藤似乎是想试一下性虐待的方式，艾玲的激烈反抗虽然刺激了远藤的性欲，但最后仍然失败了。艾玲伤

心地哭起来，她心中十分苦闷、矛盾。被夹在两个男人之间，她需要做出抉择了。她喜欢远藤，但远藤对她虽好，却已有妻子儿女，不能同她结婚，即使作情人，远藤也是个有生理障碍的人。同时艾玲还在爱着方纯，她多么希望方纯能和她成为真正的恋人。但方纯把她送给远藤后每天可从弹子机上得到不少钱，他能抛下既得利益与她在一起吗？第二天艾玲便把方纯约到了郊外，问他：“你想一直都把我当作赚钱的机器吗？”她告诉方纯她要改变现在的生活，但方纯说：“现在这样最好。”当艾玲声称她有自己的梦想后，方纯却说：“梦想是没有什么用的。”艾玲深感失望，痛哭着扭头就跑，方纯追上艾玲，在滂沱的大雨中，方纯无言地把失声痛哭的艾玲紧紧搂在怀里。

几天后方纯再去弹子房时，远藤已经抛弃了一切同艾玲私奔了。眼前只有空荡荡的弹子房和独自在伤心的远藤妻子。此时此刻方纯心中有何感受？是失落还是惆怅？是悔恨交加还是深深的自责？在这里，悲剧的气氛达到了高潮；以往的一切都已经不复存在了，只剩下那些残迹还在提示着曾经发生过的事情，令人不由得产生“往事已成空，恍如一梦中”的感慨。

柳町光男出色地把握了贯穿始终的忧伤而苦涩的基调，将男女主角的悲剧命运置于两个民族的两种文化道德和价值观念的矛盾冲突之大环境中进行细腻的描绘，其功力与胆识都令人敬佩。可以说《东京之恋》是柳町光男近年作品中最具代表性的一部。在1993年度《电影旬报》的评奖中该片被评为十佳影片的第五名，另外它还获得了曼海姆电影节特别奖和南特电影节最佳男主角奖。在本片中饰演方纯的吴晓东虽然是初登银幕的中国留学生，但他能比较准确地把握住角色的心理活动、内心感受和相应的动作神态，使方纯这一人物的银幕形象显得较为丰满。

然而看完了本片，人们不禁会产生一个很大的疑问：它的主题思想究竟是什么？曾经看到日本的有关评论说，这部影片的主题思想是通过一个伤感的故事来表现中国留学生的奋斗与追求，以及他们那种强大的生命力和适应性。但作为一个也曾东渡求学的中国人，笔者认为，影片的作者怀着对中国人的某种偏见，用一个情节上有不少难以自圆其说之点的悲剧故事，表现了中国人的素质是如何的低下，面目是如何的可憎，与日本的社会是多么的格格不入。

由于中日两国在历史、文化、社会制度、道德传统、价值观念等诸多方面的巨大差异，加之大部分中国留学生在同日本人进行语言交流上存在程度不同的障碍，使得他们相互之间难有真正的沟通，因而产生矛盾也是不可避免的。从中国学生这方面来说，他们离开祖国，或是为了学业，或是为了实现出国淘金的梦想，来到一个完全陌生的国度，他们要付出异常艰辛的劳动，经受巨大的心理冲击和种种难以想象的磨难，有的人为此所作出的牺牲、付出的代价之巨大是难以为他人道的。对于绝大多数中国学生来说，要完成学业、维持生活就必须去打工，打工又必然要和日本人有较密切的接触。日本人在工作上的认真、卖力是全世界都有名的，相比之下，中国人一般都比较

懒散，因此打工的场所往往是日本人与中国人矛盾最集中、最突出的地方。由于语言、专业等诸多方面的原因，大多数中国人只能找到餐饮、服务、建筑、运输等行业的工作。在这类行业中就职的日本人一般来说个人素质、文化修养等相对偏低，又难以用语言同中国人进行深入交流，加上头脑中存在一些对中国人的偏见，因而在看到有些中国学生不太认真的工作态度或懒散的作风时，往往只会生硬地斥责，甚至使用一些侮辱性的语言和动作，自然引起中国人的反感、憎恶。不少中国学生来到日本后感到孤独、无助、窝火，甚至灰心丧气。从日本人的角度来看，中国人的涌入的确带来了一些社会问题；一些中国人特有的不良习惯在国内时并不显眼，在日本却令日本人极为反感，如随地吐痰，随手乱扔垃圾，不注意个人卫生，在公共场所大声喧哗等。还有少数人总爱“顺手”拿走公共设施内的物品，如公厕内的手纸、烟灰碟、公共电话亭内的电话册等，这些的确让日本人侧目。不过从整体来说，大多数中国人都能遵纪守法、自尊自爱、吃苦耐劳，靠自己双手的辛勤劳动获得一份堂堂正正的收入。至于极少数人违法犯罪或者做出有损人格的丑事也不足为奇，不论任何国家、民族总会有极少数败类，他们的所做所为并不能代表一个国家、一个民族的整体形象。

然而我们看到，在《东京之恋》这部影片里，以方纯为首的中国学生几乎都是一副令人生厌的面孔。表现方纯生活的第一个场面，就是他把一个日本妓女送出公寓门外，然后在公寓走廊里大声招呼避到别人房间去的张立男：“老张，完活儿啦，回来吧。”接着他又对张立男大发感慨：“到底是日本女人，真够味……”似乎是在同他以前嫖过的其它国家妓女进行比较。随后他便跑到黄丽那里去借钱，黄丽提醒他一共借了五万日元了。这表明方纯没有一点存款，身上仅有的钱也用来嫖妓，只能靠借钱度日，完全是一种自甘堕落的无赖形象。再看看方纯其他方面：他到日本已经一年多了，日语说得磕磕巴巴、阴阳怪气，连许多最基本的生活用语也听不懂，这似乎只能怪中国人自己，影片给我们展示了一幅中国学生上日语课的景象：教室里乱成一团，有的人大声说笑，有的在打打闹闹，也有的抱头大睡，总之是没有人听讲，只有日语老师无可奈何地照样讲她的课。方纯是个就学生，来日本已一年多了，在可见的将来他决无回国的打算，可是他竟然一点积蓄都没有，简直太不可思议了。就学生是指在日语学校学习日语的学生，他们必须在两年之内上大学或专门学校，否则只有回国。因此到日本一年半左右正是最关键的时期，他们要在此时找好学校、准备考试和预备好上大学或专门学校的费用。这笔学费对中国学生来说是一笔不小的数目，差不多要用一年左右的时间省吃俭用才能积攒下来，那么方纯已面临这一关键时期却身无分文，看来只能理解为他把钱都用来嫖妓和打弹子了。方纯身无分文却又不愿单靠劳动挣钱，他使用违法手段在弹子机上捣鬼，被抓后为搞到赎金又毫无廉耻地去当男妓。因钱不够，便答应将女友艾玲让给远藤。此后艾玲对他旧情不断，几次找他，希望能和她一起回国，被方纯一口拒绝，在艾玲准备作

出人生重大抉择时又来找方纯，她的本意还是希望能离开远藤和方纯回国去，但方纯却一再强调“现在这样最好”，以致艾玲气愤地说：“你只把我当成给你赚钱的机器！”艾玲最后选择了真心爱她的性无能者远藤，与他私奔了。不能再靠弹子机赚钱的方纯仍然不愿干正当的工作，而是答应了潘小毛，去“男伴俱乐部”当“男陪伴”，也就是变相的男妓，这就是《东京之恋》中中国留学生的典型形象。

或许有人会说，在日本的中国人中确实有这种不知自尊自爱的败类，但影片中不单方纯是一副面目可憎的样子，其他中国学生（除了早早回国的张立男）几乎无一例外的是道德水准低下的“丑陋的中国人”——李保国、黄丽夫妇结婚七年了，到日本后黄丽在酒吧当女招待，整天热衷于同有钱的日本男人鬼混，经常三四天不回家，还不许其他中国人和她说中国话，似乎说日本话就提高了自己的身份。李保国则可以说是方纯违法活动中的“从犯”，每次方纯去弹子房捣鬼时他都充当把风放哨的角色。潘小毛更是中国学生中不务正业的典型，他在“男伴俱乐部”打工，整天西服革履，满肚子坏水，方纯在弹子机上违法使用的工具都由他提供，每次做案他也一定参与，最后又把方纯拉进了那个肮脏的俱乐部。影片即使对从小生长于日本的中国姑娘艾玲，也做了这样的描绘：她工作态度不认真，上错了菜又拒不道歉，还偷拿店里的钱。方纯把她让给远藤时她竟毫无不满的表示，马上投入了远藤的怀抱。不过，影片的作者又把她描写得比其他中国人好一些，她还不忘与方纯的旧情，常约他出来见面，她还不是那种为了钱可以抛弃一切的女人，她心中还有祖国，总怀着回国看看的梦想。影片通过剧中日本人的嘴多次数落中国人：“你们中国人就是固执，做错了事也不认帐。我给你的工资和其他人一样多，你应该和他们干得一样好。”“你们中国人嘴巴像巧克力，脑袋像混凝土，内心像电冰箱。”“你们到日本来干什么！赶快回你们国家去！”艾玲去方纯住处那天夜里，公寓中一群中国学生高唱《一无所有》，引起周围日本住户的抗议：“这么晚了还大声喧哗，真不讲社会公德！”“整天大吵大闹，真让人受不了！”……而中国学生们听了反而更加放开喉咙嚎叫。

《东京之恋》中所有的中国人都是那么令人生厌，都是一副丑陋的面孔，这显然代表了影片作者本人对中国人的看法。他将极少数人的种种劣迹集中于这部影片中出现的中国人身上，把他们描绘成一群贪婪无耻、丧失人格、无情无义、不讲社会公德的小丑。带着对中国人的一种狭隘而偏激的成见，一种居高临下的轻蔑之感，影片的作者又怎能创作出真实、客观地表现中国留学生生活和奋斗的作品呢？

尽管本片不失为艺术水准较高的作品，然而它在主题思想和内容上对中国人所持的偏见也是有目共睹、不容否认的。对于这样一部着力刻画“丑陋中国人”的日本影片，国内一些报刊杂志居然将它炒得沸沸扬扬，赞美之声不绝于耳，一时间，方纯已然被捧为中国留学生之典范，方纯、潘小毛们的所作所为也被吹嘘成是中国人特有的自强不息、坚韧不拔的精神和顽强生命

力的真实写照，实在令人啼笑皆非。希望这些评论家对洋人的作品也做一点深入的解剖分析，还其本来面目，而不要过于自作多情。

（洪旗）

辛德勒的名单

Schindler ' s List

1993 黑白片 193 分钟

美国安布林娱乐公司摄制

导演：史蒂文·斯皮尔伯格

编剧：史蒂文·扎伊利安

（根据托马斯·肯尼利同名纪实体小说改编）

摄影：雅努什·卡明斯基

主要演员：莱姆·尼森（饰奥斯卡·辛德勒）

本·金斯利（饰伊扎克·斯泰恩）

拉尔夫·法因斯（饰阿蒙·戈特）

卡洛琳·古德尔（饰艾米丽）

本片获 1994 年美国影艺学院最佳影片、最佳导演、最佳改编剧本、最佳美术指导、最佳摄影、最佳音乐、最佳剪辑七项奥斯卡金像奖，好莱坞外国记者协会最佳剧情片、最佳导演两项金球奖，全美电影评论家协会最佳影片、最佳导演奖，洛杉矶影评协会最佳影片、最佳摄影和最佳制作设计三项奖，纽约影评协会最佳影片奖，美国导演公会最佳导演奖

【剧情简介】

1939 年 9 月，德军攻占了波兰，命令犹太人到指定城市登记，每天有万余名犹太人来到克拉科夫。党卫军酒店里，人声鼎沸。刚到克拉科夫的德国企业家奥斯卡·辛德勒冷眼旁观了片刻，随后用两指夹出一张纸币，吩咐侍者拿最好的香槟请德军中校那桌人喝酒。此举颇得中校的好感，不久，他便成为焦点人物，频频与德国军官和漂亮女人合影，神采飞扬，谈笑风生。

在克拉科夫，大批犹太人聚集在街道边，他们推举出 24 人组成委员会，负责为集中到该城的犹太人分配劳役、安顿食宿、排解纷争等。辛德勒来到登记处找一个名叫伊扎克·斯泰恩的人，他要斯泰恩当他的会计师和助手，经营他买下的一家生意不振的搪瓷厂。

本地教堂是犹太人从事地下黑市交易、牟取暴利的隐蔽场所，辛德勒在此和一个叫波尔达克的犹太青年达成协议，今后他将从青年那儿得到价格不菲的黑货。

1941 年 3 月 20 日是犹太人进入指定区域的最后期限，纳粹在维斯拉河南岸建立了有 16 个方块居住区的封闭区，各地犹太人被迫迁入克拉科夫的这个犹太人居住区。

斯泰恩为辛德勒找到了犹太投资商，资金到位，工厂起名为艾玛利亚，由于雇佣犹太人比雇佣波兰工人便宜得多，犹太人成了辛德勒的选择对象。招工处人攒动，斯泰恩细心地给应征者指点，帮助同胞找到合适的去处，还暗中伪造了各种资格证书，把不具备进厂条件的知识分子和艺术家送进工厂。

在熟练工人的指导下，工厂步入正轨，辛德勒则通过黑市交易弄到上好的饮料、食品及种种奢侈消费品，打通了党卫军控制下的种种环节，产品成批运出工厂，利润滚滚而来。为了感谢精明的会计师斯泰恩，辛德勒邀他同饮，感慨地说他父亲常讲人生需要离不开三种人：高明的医生、宽容的牧师和精明的会计。

妻子艾米丽从家乡不速而至，辛德勒的情妇歌娜知趣地离开。辛德勒的长于辞令使自己摆脱了尴尬，然后，他带着妻子去餐馆。在烛光、音乐和美酒中，辛德勒陶醉地讲述着自己的成功，他做到了人所不能的事，白手起家，不同凡响地把一个即将破产的企业经营成一个有 350 个工人的大工厂，而他父亲在最辉煌的时刻也不过 50 个工人，人们将永远记住他辛德勒，是战争改变了他的命运，扭转了以往生意总是失败的结局。

艾米丽走了，她告诉辛德勒，只有门卫和这儿所有的人都把她视为辛德勒太太时，她才会留下。

辛德勒进餐时，斯泰恩通报说有个叫鲁因斯坦的工人想当面感谢辛德勒留下他当技工，辛德勒发现这是个独臂老人。事后，辛德勒责备了斯泰恩。提醒他工厂不是慈善机构。然而，在去工厂的路上，工人被拦住清扫积雪，鲁因斯坦还是被纳粹从队伍中拉出枪杀了。辛德勒找到中校，要求赔偿损失一天的产量和一名工人。中校则提醒他不能把犹太人视为私人财产，上级指示过，让犹太人在企业中占一席之地便是叛国。

波尔达克打断了辛德勒和情妇的做爱，说斯泰恩出事了。辛德勒赶到火车站，对执行任务的军官威胁劝诱，终于将斯泰恩从已开动的列车上救下，辛德勒心有余悸地责备忘带工作证而招致此祸的斯泰恩。

1942 年冬，党卫军司令官阿蒙·戈特到克拉科夫任职。他来到正在建设中的普瓦索夫集中营，这儿可关押三万劳工，戈特的别墅就在集中营旁边，站在阳台上，集中营的情况便尽收眼底。在服役的一群女人中，他选中了海伦·凯丝为他料理家务。这时传来了争执声，负责工程的女工程师维娜坚持拆掉营房的地基重造，以免将来房子下沉倒塌。戈特愤愤地说：“受教育的犹太人，就像卡尔·马克思。”然后就地枪决了她，命令属下照犹太女人说的做。

1943 年 3 月 13 日，党卫军开着军车，带着军犬大批地进入犹太区，惨绝人寰的大屠杀开始了。犹太人自知在劫难逃，有的吞金而死，有的钻入下水道求生。医生则给医院的病人服下毒药，当纳粹的子弹射向病人时，他们早已去了另一世界。一切可以藏人的地方都拥挤不堪，犹太人区一片枪声。

和情妇一道骑马出游的辛德勒驻足山坡，眼前的一切使他受到极大的震撼。

纳粹在清查时，发现了把身体悬空反绑在床板下、藏在墙缝中、钢琴盖里的犹太人，他们终未逃得一死，不停扫射的机枪吐出的烈焰把夜空映得宛如白昼。

望着空无一人的工厂，辛德勒忧心忡忡。在戈特别墅举行的宴会结束后，辛德勒向戈特请求建立一个附属劳役营，戈特则暗示说他听人讲辛德勒知情识趣，深谙报答之道，不同一般商家。辛德勒自然心领神会。于是，搪瓷厂又恢复了正常生产，忠心尽职的会计师则把需向党卫军中所有重要人物和部门行贿的种种细节交待给辛德勒。

前来视察集中营金属加工厂的戈特怀疑做门铰的雅各长老偷懒，命人将长老拉出处死，可一次次扣动扳机，却打不出子弹，长老找到辩解的机会。挨了一顿打，长老总算保住了性命。

戈特杀气腾腾地盯着站在他面前的一群犹太人，要他们供出偷鸡者，说罢随手枪杀了一个人。一个小男孩啜泣着站出来，战战兢兢地指着倒地的死者说是他偷的。机灵的孩子保全了大家的生命，不久，他被辛德勒安排在工厂里。

有个叫伊萨的犹太姑娘设法见到了辛德勒，说工厂是避难所，求辛德勒从普瓦索夫的集中营中救出她的父母。辛德勒烦躁地吓跑了姑娘，他严厉地指责斯泰恩这样做太危险，传到纳粹耳朵里后果不堪设想。最终，他还是设法把姑娘的父母安排到自己的工厂里。

在戈特家的晚会上，辛德勒到地下室取酒，海伦给辛德勒讲述了戈特嗜杀成性的种种可怖行为，她相信总有一天自己也会被戈特杀死。辛德勒充满温情爱怜地告诉她戈特爱她绝不会让她死，说罢吻了她的额头，海伦流下了感激的泪水。晚会结束后，辛德勒和戈特坐在阳台的椅子上，戈特羡慕辛德勒极强的自制力，在任何场合都能保持冷静可以煽动起气氛。辛德勒告诉戈特：“权力就是有足够的理由去杀人，但却不杀，皇帝的权力正是如此。”

第二天，戈特便好奇地使用了这种权力，当小男孩李西把辛德勒送他的贵重马鞍放在地上时，当一名妇女工作时吸烟被看守拖出时，他赦免了他们。可当李西擦不净他的澡盆时，他还是忍不住杀了这个可怜男孩。

海伦给戈特修剪指甲，戈特忍不住凑近她，但她犹太人的身份使他控制住自己的欲望。海伦来到地下室，戈特尾随而来，不由自主地对海伦表白着自己的内心，并忘情地抚摸她，海伦呆如木偶，一言不发。戈特意识到自己的失态，于是狠狠地抽打海伦，发泄着被扭曲的欲望。

女工宿舍里，波尔达克之妻密拉向众人讲述着她听来的集中营里的人们的种种可怕遭遇，大家表示怀疑。

刚从匈牙利来的犹太人被集中到广场，脱掉衣服检查身体，女人们纷纷弄破手指挤出血涂在脸上、唇上增加血色。戈特命令把有病的犹太人消灭掉。

车站月台上，犹太人在闷热如蒸笼的密封车厢里，口渴难耐，他们挣扎着，乞求着。辛德勒建议向车厢喷水找乐，戈特吩咐士兵执行。辛德勒督促士兵多喷让所有犹太人都能喝到这宝贵的水，他还送汽水命令押车的士兵每次停车时都让犹太人喝够。戈特注视着，脸上的笑容凝住了。

由于辛德勒在自己的生日宴会上吻了两个犹太女孩而被盖世太保逮捕。戈特为他极力说情，在受到一番警告后，辛德勒被释放了。

1944年4月，戈特奉命将已死的犹太人的尸体挖出焚烧，并把剩下的幸存者运往奥斯威辛集中营灭绝。眼看工厂难以为继，辛德勒打算回家乡，他要求戈特给斯泰恩特别待遇，并安慰斯泰恩：“终有一日，这一切都会成为过去，届时我俩要喝一杯！”前途未卜、生死难料的会计师流下了两行热泪，喃喃地提议：“还是现在喝吧！”辛德勒心有所动地想起什么。

辛德勒以满满的几箱钱买下1100名工人，包括海伦，他将用火车分男女两批送往自己的家乡——捷克的兹维陶·布伦利兹，即军火厂所在地。然而，载妇女的列车却错开到奥斯威辛，她们经历了传说中可怕的事情，在生死关头，辛德勒及时赶到，将她们救下运回到兹维陶。

在教堂的祈祷声中，辛德勒向妻子艾米丽保证，看门人再也不会弄错她的身份了，她将去工厂医务室帮忙。

在此后的七个月里，辛德勒没让工厂生产合格的炮弹，他买来成品交给军方，同时还花了数百万马克供应他的工人及对德国军官行贿，这使他濒临破产。

德国无条件投降了。辛德勒向工人宣布他们自由了，可以着手寻找生还的亲人。临行前，辛德勒吩咐斯泰恩把厂里的东西全部分给工人，全体工人送给辛德勒一枚质朴的金戒指，上面刻着希伯来文的经文：“凡救一命，即救全世界！”雅各长老代表全厂写了封信交给辛德勒，万一他被捕，上面有所有工人的签名。辛德勒激动得热泪盈眶，泣不成声地伏在他的会计师肩上跪下来，后悔自己生活太挥霍，没能多救一个人。工人们纷纷上前抱住了他们的恩人。辛德勒走了，人们久久地目送他离去。

阿蒙·戈特在拜德托尔兹疗养时被捕，处以绞刑。辛德勒战后事业与婚姻均遭失败，1958年，耶路撒冷的浩劫纪念馆宣布他为义人，并邀请他在义人大道上植了一棵树，至今茁壮成长，枝繁叶茂。

1974年10月9日，奥斯卡·辛德勒去世，被安葬在家乡的兹维塔齐尔山上。战后，波兰生还了不到四千名犹太人，而今有六千多人是辛德勒所救的犹太人的后裔。每年有许多许多幸存的犹太人及其后人来祭奠他的亡灵。

【鉴赏】

早在1982年，MCA环球影片公司总裁西德尼·肖恩伯格就买下《辛德勒的名单》的拍摄权交给史蒂文·斯皮尔伯格，但由于自身的原因，他没有立即筹拍。斯皮尔伯格出身于犹太家庭，尽管他们一家对犹太的文化和信仰相

当淡薄，但种族的基因使他在学童时代就饱受反犹骚扰，过早地体会到孤独和遭人冷遇的痛苦，就像一个外星人被遗落在冷漠荒凉的地球上，这种落漠深深地体现在他的影片《外星人》（1982）中。而且，长辈常向他谈起犹太人受迫害的往事，二战时，他有些亲属在波兰、乌克兰被纳粹杀害。斯皮尔伯格一直不敢正视这段历史并为自己的犹太身份感到难堪。但他还是在自己导演的许多影片中虚虚实实、含沙射影地表现了对纳粹的切肤痛恨。在“琼斯系列片”中虚构了纳粹势力，淋漓尽致地让纳粹分子丑态毕露，终遭恶报。在受社会歧视这点上，犹太人和黑人有着类似的处境和感受，那种本质上同黑人相同的成长经历和传统使他把成长时期饱受排扰之苦和种族偏见的辛酸糅合在影片《紫色》中。《太阳帝国》以二战时的集中营生活为题材，虽然故事发生在上海，但法西斯压迫下的民族的遭遇是相通的，隐含着当年犹太人受德国法西斯迫害逃难到上海等地侨居生活的影子。

波斯尼亚进行的“种族净化”活动，欧美蠢蠢欲动的新纳粹势力，还有萨达姆·侯赛因要消灭库尔德族的举动终于使斯皮尔伯格下定决心，于1993年拍摄了《辛德勒的名单》，或许正如犹太裔教授艾尔弗雷德·巴列查所言：“二次大战距今已近半个世纪，而通常50年的时间正是人们合上史书的时候。”许多调查资料恰恰证明了，今天的大多数青年人不了解二战对人们心灵造成的创伤是何等深重。如果说，站在犹太人的立场上，这段历史不能忘记，那么，对人类而言也同样要重新面对，忘记历史，就会重复同样的过错。《辛德勒的名单》正是作为一部活历史，揭开了纳粹屠杀犹太人的残酷面纱，让人们重新经历50年前的恶梦，从中体会到“大屠杀”的真正涵义，了解人类历史上的这次毁灭性的灾难，避免悲剧重演。

作为一部反法西斯影片，《辛德勒的名单》不单单谴责了战争，控诉了纳粹罪行，而且深刻地揭示出纳粹屠杀犹太人的悲剧的历史渊源，是什么使希特勒的声望在当时登峰造极，从而煽动起整个日尔曼民族清除犹太人的复仇心理和疯狂热情呢？我们知道，希特勒于1932年上台，到1938年，德国国民生产总值每年增加35%，这可谓天文数字，他正是通过领导国家社会主义工人党推翻富有的犹太人、平均财富、增加就业机会达到的。因为在当时的德国，犹太人是富有的资产阶级，正如影片中集中营长官阿蒙·戈特所言：“600年前，欧洲一场大瘟疫死人无数，犹太人被指为祸端，当时的波兰国王批准犹太人来到克拉科夫市，他们落地生根，在商业、科学、教育、艺术等方面发展起来，来时一无所有，赤手空拳，如今却繁荣昌盛，遍地开花。”希特勒正是以此挑起民族矛盾并毫无人性地宣扬种族净化的，所以，在影片中我们看到甚至连德国的孩童都仇视地向被赶走的犹太人扔石块，喊着：“犹太佬，再见！”还幸灾乐祸地对被运往集中营的犹太妇女做抹脖子杀头的手势。可见，这种仇恨是怎样的由来已久根深蒂固，战争又是怎样使人丧失人性，暴露出最邪恶的一面。而影片的出色之处恰恰在于导演史蒂文·斯皮尔伯格没有简单地将战争中的人分类，而是站在人性的立场上，通过全面客观

地再现当时的历史背景，塑造出真实可信的人物形象来透视战争的。毫无疑问，影片对犹太人的救星奥斯卡·辛德勒和纳粹军官阿蒙·戈特这两个人物的成功塑造给观众留下了深刻的印象。

《辛德勒的名单》通过对主人公辛德勒的刻画展现了人类记忆中这段令人发指的沉痛历史。辛德勒是位性格复杂的商人，他是个天主教徒，但也是个彻头彻尾的享乐主义者，热衷于纸醉金迷、灯红酒绿的生活，沉溺于女色，有无数情妇，且个个爱他。他尽管是一名国社党党员，却也不同于其他纳粹分子，善用手段笼络纳粹头目，利用战争发财，雇佣纽伦堡种族法中规定的牺牲者。恰恰是这样一个人，却在纳粹疯狂屠杀犹太人的黑暗时期，冒着生命危险周旋于纳粹党徒间，从死亡边缘拯救了 1100 名犹太人。是什么样的动机促使他这样做呢？托马斯·肯尼利的原著中并未作出任何解释，斯皮尔伯格在将小说搬上银幕时对辛德勒这个人物进行了恰到好处的调整，没有把他塑造成一望便知的英雄、天生的救世主，而是作为一个普普通通的人来展现其人格魅力的。饰演辛德勒的北爱尔兰裔演员莱姆·尼森出色细腻的表演，使人感到人物性格的变化正是良知战胜邪恶、本性战胜欲念的自然转化。影片揭示出辛德勒不同于一般商家，他知恩必报，不仅对纳粹，对犹太人亦然。所以，他在第一批雇佣犹太人的名单中，列上了所有帮过他的人，诸如犹太投资商、黑市交易者及其亲属，并给他的犹太会计师充分的信任和权力。如果说，辛德勒开始是为了赚钱，同时又有着本性善良的报恩心理，那么，促使他放弃带着大批钱财衣锦还乡过荣华富贵的奢侈生活的想法而义无反顾地拯救犹太人的契机则是 1943 年的大屠杀中，辛德勒在棍棒挥舞、军犬狂吠、疯狂扫射的机枪声中看见一个穿行于暴行和屠杀中而几乎未受到伤害的穿红衣服的可爱小女孩一年后躺在一辆运尸车上被送往焚尸炉，焚烧犹太人尸体的灰烬像雪花一样纷纷扬扬地飘洒在这片沾满鲜血和眼泪的土地上，在那场空前的劫难中，女孩曾是他唯一有深刻印象的人。不同时空两个截然不同的场景使他受到极大震动，而分别前斯泰恩那对前途充满绝望的话语和凄然的神情更使他下定了决心，产生了彻底转变。他千方百计、尽可能多地营救犹太人，表现出强烈的反战心理。宁愿买炮弹交给军方，也不让犹太人生产出合格炮弹。他无偿地为犹太人提供生存的机会，尊重他们的民族信仰。闪烁着人性之光的经文“凡救一命，即救全世界！”为辛德勒的良知和义举做了最恰当的注解。

纳粹集中营营长阿蒙·戈特无疑是影片中塑造得同样成功的一个人物形象。不同于以往影片中简单化、模式化的纳粹分子形象，《辛德勒的名单》通过对戈特入木三分的心理刻画，剖析了战争的残酷和血腥。戈特杀人如麻，残忍凶恶，却又不可自拔地爱上了最不能爱的犹太姑娘海伦·凯丝。透过他的眼神可以看到对爱的渴求，无意间流露的温柔时时被理智束缚，随即变得依然冷若冰霜，去掉伪装的他其实是个受伤很深、生活在痛苦中的男人，谁能否认他在盖世太保面前为辛德勒亲吻犹太姑娘而开脱罪责的劝辞不是他自

欺欺人的内心表白呢？他对海伦的爱那样绝望，以至于不由自主地吐露心声：“问题不在我们，在于战争，他们把犹太人比做洪水猛兽，比做寄生虫。”由于战争而变得麻木的人性使他变态地发泄着扭曲的爱。正是这样深刻的一种矛盾的存在，戈特最后被处绞刑的场景充满了戏剧色彩，他是从疗养院中被捕的，杀人无数亦无补于少爱的心灵的绝望。垫在戈特脚下的凳子那样牢固，苏联红军踢了四次以至于凳腿折了，凳子才倒下。这一幕显得那样滑稽可笑，庄严仇恨的情绪被荒谬绝伦代替，却赋予场面以丰富的人性内涵。无论是正义的还是非正义的战争都是以牺牲感性的人为代价的，影片从终极意义上观照了战争中种种扭曲的人性。

《辛德勒的名单》有着独特的艺术构思。首先，这部长达 193 分钟影片运用了以黑白摄影为主调的纪实手法，不仅突出了历史真实感，也象征了犹太人的黑暗时代。所以，贯串影片始终的红色烛光蕴含了深刻的宗教寓意。小女孩红色的身影不仅强化了个体生命的脆弱和宝贵，同时也是推动情节向前发展，促使辛德勒思想升华的关键因素。当犹太人获得新生走出地平线时，银幕上突然出现的彩色画面给观众带来强烈的视觉冲击力，产生了撼人心魄的情绪力量。结尾长达 3 分 36 秒的犹太人祭奠辛德勒的场景则把情绪推向高潮。其次，影片突出黑白摄影画面的质感，不仅在沉重中赋予厚重的历史感，还避免了血腥暴力给人视觉上带来强烈的刺激而掩盖了影片的深层内涵，它给观众带来广阔的想象空间，从而使影片更具有潜在的思想意识性。

《辛德勒的名单》在结构上采用了片断式组合的手法，各个片断间没有必然的逻辑关系，不是戏剧化地讲述一个故事，而是以辛德勒这个人物为线索将整个宏大的历史过程中的重要事件采撷出来，服务于对人性的透视和对战争的重新思考。二战带给人们心灵的创伤是巨大的，纳粹法西斯的罪行可谓罄竹难书，因而，这种片断式组合的结构最大限度地体现了影片的内涵。在时空处理上影片也独具特色，它打破了时空顺序，把不同时间、不同空间先后发生的事件平行剪辑起来。影片中工人被拦住扫雪，独臂老人鲁因斯坦被拉出枪毙，而同时，辛德勒却在纳粹头目朱利斯面前据理力争，真实的事件似乎在为辛德勒的辩解做注脚。另外一个经典的片断是，影片把辛德勒的生日宴会、戈特在地下室忘情地对海伦诉说继而变态地发泄着痛苦的场景以及犹太人为一对青年人举行婚礼的三组场面打乱，按照情绪的相似性以及声音的相似性重新组接在一起。时间、空间已不重要，重要的是影片站在人性的立场上将历史打碎，重新组合拼接，给人们带来深刻的反省和永久的思索，探讨战争与人性的关系这个永恒的命题。

同斯皮尔伯格以往的影片一样，他对影片诉诸观众情绪的把握总是张弛有度，他擅长在感伤的氛围中揉进幽默的因素，而这种幽默又无时无刻地潜藏在悬念中，通过剪辑将滑稽幽默同凶险恐怖结合起来，在令人窒息的紧张焦虑中出现了绝处逢生、出人意料的效果。比如：波尔达克从下水道中钻出寻找藏身之处时，身后响起了纳粹的哨声和军犬的狂吠，他机智地谎称是被

派来清洁路面的。长老被处决时，扳机却屡次失灵。当运载犹太妇女的火车运往捷克时，似乎情节已无法发展，影片却意外地出现新的情况：文件出错，列车开向集中营。经过一场恶梦，犹太妇女终于安全抵达了工厂。这些情节显示出的黑色幽默摆脱了真实性的约束，使得事件内涵更富质量性，它使观众在终极意义上思考人类的生存状态。这种把情境推到极限，又出人意料的手法是斯皮尔伯格惯用的悬念技巧，他把悬念和幽默的结合控制得恰到好处。

电影画面的空间是意义的空间，画面空间的分享是意义的分享，画面空间的对立是意义的冲突。影片在画面空间的处理上非常讲究，辛德勒与不同人物在画面中有不同的处理方法，但有一点是不变的，即不管镜头角度如何变化，他总是占据画面上方的位置。位置的上与下永远与意义的优势、劣势相关，它突出了辛德勒的人格力量。同时，人物在画面中的分与合、动与静也是根据人物的地位、情绪、影片的立场所决定的。影片最后，辛德勒与戈特交易以钱买下犹太人运回家乡的场景意味深长，在画面中，戈特始终走来走去，时而入画，时而出画，相对讲，动是处劣势，静是占优势，辛德勒始终可以控制戈特，正义终将战胜邪恶。最后，两人出现在同一画面中，意味着他们达成了协议。

在运动镜头的使用上，斯皮尔伯格出色地把梦幻一样的移动镜头和快速运动的镜头结合起来，赋予影片强烈的情感色彩。

史蒂文·斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》不仅是他在艺术上不断超越自我的结果，是“在合适的时间拍摄的一部好影片”（美国《时代》周刊语），同时，也是人类文明史上一份丰厚的宝藏。

（许婧）

侏罗纪公园

Jurassic Park

1993 彩色片 125 分钟

美国环球影片公司摄制

导演：史蒂文·斯皮尔伯格

编剧：迈克尔·克里奇顿（根据其同名长篇小说改编） 大卫·克佩

摄影：狄恩·坎迪

主要演员：山姆·尼尔（饰艾伦·格兰）

罗拉·邓（饰曼丽·萨特）

杰夫·高登布姆（饰伊安·马尔科姆）

理查德·艾登布禄克（饰约翰·哈蒙特）

本片获 1994 年美国影艺学院最佳音响、最佳音响效果剪辑、最佳视觉效果三项奥斯卡金像奖

【剧情简介】

在中美洲，距离哥斯达黎加 200 公里外有一座小岛伊斯拉奴布拉尔，有如世外桃源。然而，在月黑风高之夜，岛上却发生了一宗离奇事件。

在全副武装的工作人员监视下，一群工人正把一头头神秘的野兽从小笼子赶往大笼子。人们看不清楚笼中物是何方神圣，但从其挣扎吼叫之状，可感受出工人们的惊恐非比寻常。眼看笼中的庞然大物就要冲出来了，主管劳勃·马尔登只得下令开枪。一场可能发生的血腥暴力事件，至此归于沉寂。

在美国蒙大拿州的荒野，动物考古学家艾伦·格兰博士和古植物学家爱丽·萨特博士正在挖掘史前恐龙的化石。这时候，一架直升机降落挖掘现场。从机舱走下满头白发的绅士约翰·哈蒙特，他前来的目的是代表哈蒙特财团邀请格兰博士与萨特博士参加一项史无前例的壮举。当两人正犹豫时，哈蒙特即从口袋掏出一张巨额支票，声称是财团赠送给他俩作三年考古研究的经费。俩人非常高兴，他们终于可以完成恐龙化石的挖掘工作了。

格兰博士、萨特博士和另一位应邀的数学家伊恩·马尔科姆博士，跟哈蒙特和代表投资财团的律师唐纳德·真纳罗等一行五人，坐上专机径直飞往伊斯拉奴布拉尔岛上。

原来，这是哈蒙特处心积虑布置好的计谋。因不久前在岛上发生的血腥意外，身为“侏罗纪公园”负责人的哈蒙特为了让投资财团安心，乃亲自邀请三位专家到岛上视察，以便对公园的安全措施进行探讨。

当一行人抵达目的地后，哈蒙特带领众人前往岛上的恐龙研究所，披露他建设“侏罗纪公园”的真意。原来，哈蒙特利用现代生物遗传工程技术

(DNA)，从一只含有吸过恐龙血的蚊子(此蚊子包藏在琥珀内得以保存亿万年不变)身上抽取出恐龙的遗传基因，再培养出恐龙的胚胎来加以繁殖，使这种绝迹了的史前动物得以在现代再生。哈蒙特把这些恐龙豢养在此小岛上，并投入大量资金在岛上建起各种设施，造成一座轰动全球的观光公园——侏罗纪公园。哈蒙特深信此计划一定成功，但马尔科姆博士却提出了“混沌理论”警告哈蒙特，表示岛上的电脑控制器材未必可以防止祸乱发生。格兰博士和萨特博士也对这项计划有所怀疑，但代表投资者的律师真纳罗却坚决支持，令哈蒙特稍感安慰。

在前往控制中心的途中，格兰博士等人亲眼目睹一头庞大的腕龙正在嚼食数十尺高树上的绿叶，不禁感到既惊奇又兴奋。

到达控制中心后，一行人又在孵化室里目睹一只小恐龙从恐龙蛋中钻出来，令他们不得不佩服哈蒙特计划的神奇。

不久之后，他们分乘两辆电动车沿着高速导轨开始视察整个侏罗纪公园。哈蒙特的孙女儿蕾克丝和孙子蒂姆也加入了游园的行列。格兰博士不喜欢小孩子，把他们赶到第二车与萨特博士同坐。

沿途绿树成荫，长满奇花异草，大家兴致勃勃，甚至走出车门步行赏景。萨特博士发现了一头卧病倒地的三角龙。停下来研究它的病因。萨特嘱真纳罗照顾两个小孩，自己走向控制中心求救。

不久，天色骤暗，整个公园的控制系统突然发生异常故障。电话中断，电源断电。到底发生了什么事？原来是电脑工程师丹尼斯·奈德利将公园中的警报系统暂时解除，趁机潜入孵化室窃取恐龙的胚胎，装在特制的小型冷冻库内，然后坐上吉普车，偷运至停泊在岛的东端的一艘小艇上。只要交易完成，他就可以赚到150万美元的酬金。

此时，风暴袭击了小岛。顿时天昏地暗。游园的电动车断了电，格兰博士和马尔科姆进退维谷。道路两侧防护用的高压电网完全发挥不了作用，一头肉食的暴龙撞破了铁丝网，向两人奔来，吓得他们弃车逃命。

另一方面，小孩子这边也发现了暴龙的踪影，真纳罗怕得要命，丢下两人独自逃跑至附近的一间厕所里。蕾克丝和蒂姆急忙到车上躲避。按照恐龙的习性，只要不动，不发生声音，恐龙是不会向人袭击的。岂料蕾克丝不小心将手电筒往暴龙的方向照射，导致暴龙将车子掀翻。在危急关头，格兰博士与马尔科姆找到他们，用灯光引开了暴龙的攻击目标。暴龙追逐马尔科姆，结果把躲在厕所的真纳罗击伤了。格兰带着蕾克丝往山下逃，蒂姆则因脚被夹住无法脱身，随车子一起滚下山去，被崖边的一棵大树钩住而逃过一劫。萨特博士和马尔登从控制中心赶到，救出了受伤的马尔科姆，却陷入了恐龙的包围，唯有拼命逃跑。

至于奈德利，则在倾盆大雨中迷了路，随吉普车一起陷进山溪中，正好成为暴龙的食物，真可谓恶有恶报。

暴雨过后，黎明来临。格兰博士与蕾克丝、蒂姆等三人在大树上歇息，

一觉醒来，却赫然发现一头大腕龙正用双眼盯着他们。幸好腕龙是素食动物，不会伤人。蕾克丝看它长得可爱，就伸手摸摸它的鼻子，不料腕龙向着她打喷嚏，喷了她一身。

格兰博士带着两个小孩爬下树后来到大草原，以为危险已经过去，不料有一大群速龙从远处向他们狂奔而来，遂急忙躲到一棵卧倒的大树干下面，眼看着速龙从他们头顶上飞跑过去，吓出了一身冷汗。

在控制中心，哈蒙特与马尔登正想尽办法修复公园的控制系统，但电脑中的指令已随奈德利之死而无人知晓。他们决定解除控制系统的程序，以救人为第一优先。萨特博士在马尔登持枪护卫下走到外面的动力室去检查通电系统。此时，蒂姆正是最后一个攀越高压铁丝网的人，眼看他就要跳下地面时，高压电流突然通过铁丝网，把蒂姆整个人飞弹下来，格兰立刻予以急救，终于把蒂姆的小命挽回。

在动力室，萨特博士发现了奈德利被恐龙吃剩的一只手臂，马上意识到身处险境。马尔登正持枪对暴龙瞄准，却被从旁窜出的另一头暴龙将他的身体咬成两半。萨特博士急忙逃回控制中心，与格兰博士及两名孩子再次会合。四个人跟几头恐龙在控制中心内展开了惊心动魄的捉迷藏。最后是暴龙与两头盔龙展开了自相残杀的恶斗。此时，蕾克丝以她的电脑天才再次恢复了控制中心的电脑系统，将恐龙困在中心之内。他们四人急忙逃出，坐上哈蒙特与马尔科姆在中心外等候着的吉普车，快速开往直升机的停机坪。

当一行六人终于坐上了直升机腾空离开小岛时，他们总算放下了心头大石。不过，岛上的恐龙还活着呢！

【鉴赏】

被美国电影同业评定为 100 分的导演史蒂文·斯皮尔伯格，素有“电影神童”之称。他在 1993 年完成了其他导演毕生追求而不可得的功业：两部作品中的《侏罗纪公园》在世界各地创下了电影史上最高的年度卖座纪录；《辛德勒的名单》则在第 66 届奥斯卡金像奖中荣获最佳影片、最佳导演、最佳改编剧本、最佳艺术指导、最佳摄影、最佳剪辑、最佳原创音乐等七项大奖；《侏罗纪公园》亦不示弱地同时获得最佳音响、最佳音响效果剪辑、最佳视觉效果等三顶技术奖。真是叫好又叫座，名利双收！

斯皮尔伯格曾经在一篇访问中表示：“我什么都不会做，只会拍电影。”此言绝非虚妄之辞。现年 47 岁的史蒂文，13 岁就玩 8 厘米摄影机，16 岁就拍摄首部 16 厘米短片《火光》。高中毕业时，他想投考加州大学电影系，却因为功课太差考不上，只好到加州州立大学长堤分校研习英文和人类学。就学期间，他继续不断拍摄 16 厘米短片，并且假扮环球片场的年轻董事到片厂里跟工作人员厮混了几个月。由于史蒂文实在太想进入电影圈工作，乃找人投资拍了第一部 35 厘米短片《安培林》（Amblin'）。此片果然获得环球公司董事薛尼沙因伯格的赏识，为史蒂文获得了一张长达七年的导演合约。那时候，他年仅 21 岁。换言之，斯皮尔伯格的第一份工作就是拍电影，除此之

外，他真的没做过其他事。

正由于斯皮尔伯格从小钻研电影的表达方式，因此他对电影技巧的掌握，可以说达到滚瓜烂熟的程度。同时，斯皮尔伯格的大部分时间都是透过电影镜头来看世界，因此让他长期保持了丰富的幻想力和赤子之心。这种特色使他在处理以“非人类”为主角的影片时特别能挥洒自如。斯皮尔伯格最卖座的几部作品如《大白鲨》（1975）、《第三类接触》（1977）、《外星人》（1982）和这部《侏罗纪公园》，全都可以归类为“成人童话”，不但儿童爱看，成年人更爱看。因此，斯皮尔伯格拥有最广泛的群众基础，影片卖座亦可以一再创下新高。

在《外星人》保持了11年的票房王座之后，斯皮尔伯格自己以《侏罗纪公园》打败了它，在一年内于北美洲地区创下3.37亿美元的票房数字，海外票房收入更高达5亿美元，总卖座达8.68亿美元，简直是一个不可思议的天文数字！

以恐龙为题材的电影并不新鲜，在美国和日本都起码有60年以上的历史。因此改编自畅销小说的《侏罗纪公园》并不是一部以题材新鲜取胜的电影。此外，描写人类滥用DNA遗传基因复制生物而造成大灾难的故事，斯皮尔伯格在他出任监制的《小魔怪续集》（又译《小精灵续集》）（1990）中已经涉及，因此《侏罗纪公园》也不是因为首先利用这种生物科学原理拍电影而引人注目的。至于本片在导演专业技艺的表现上，显然也不是斯皮尔伯格所有作品中表现得最杰出的，前述三部以非人类为主角的影片都拍得不比《侏罗纪公园》逊色。那么，到底是什么因素会使本片脱颖而出，独占鳌头呢？明白其中道理，也许就能明白好莱坞电影的商业奥秘。

一部超级卖座电影的出现，往往反映出当时的观众心理和社会氛围。1993年，是美国、日本甚至欧洲等经济大国均陷入严重不景气的一年，经济复苏遥遥无期，失业率居高不下，民众普遍对前途产生恐惧心理。在《侏罗纪公园》中对人类展开致命攻击的恐龙，正象征着“经济不景气”这头大怪兽。当观众看着银幕上的主角被恐龙百般摧残，最后却能凭机智与勇气突围而出捡回性命时，在心理上会产生一种难以言喻的宣泄感，仿佛走出影院之后又能抬头挺胸，面对人生。这种对怪兽片的移情作用，曾促使1933年面世的《金刚》创下辉煌的卖座纪录。因为在30年代初期，美国正陷于经济大崩溃的边缘，观众希望银幕上能出现一个让他们宣泄对现实不满的对象。把纽约市搞得天翻地覆的大猩猩满足了人们的欲望，影片遂得到票房的回报。60年后，《侏罗纪公园》大受观众欢迎的心理背景，与《金刚》如出一辙。

除了有“天时”之助，《侏罗纪公园》还有“地利”与“人和”。环球公司耗资六千万美元预算拍摄本片，而这笔巨款又实实在在花在刀口上——包括大量的恐龙模型和电脑特技制作。影片开机之前，导演和一群科学家、美术人员与特技人员已经花了两年时间作仔细的前期制作，然后又经过七个月的拍摄和电脑绘图后制作，才完成了本片中令人眼界大开的逼真特效

果。为了减低人事费的开支，本片找来的几位主角都不是片酬高昂的大明星；原来导演费高逾千万美元的斯皮尔伯格亦以“片酬投资、卖座分红”的方式计酬，因此能够以绝大部分的制作费创造出银幕上前所未见的一座恐龙公园。

本片的恐龙模型全部由好莱坞的玩偶大师史丹·温斯顿负责设计。他曾经负责制作《异形》和《未来战士》等科幻特技片的模型，素以擅于为他所创造的模型注入生命和性格著称。在本片中，温斯顿创造了腕龙、速龙、三角龙、暴龙、盔龙等各种大小不同的恐龙，均有逼真的外貌、生动的表情和敏捷的动作。硕大无比的暴龙身高20米，一共用了3千磅粘土作身躯以增加重量感，并以橡胶作外皮，再细心涂上适宜的肤色。其行动以水力作动力原理，控制者用电脑遥控，就和飞机驾驶员看着荧幕操纵飞机一样。为了逼真，本片更创造了电影史上第一次出现的20米高即真实比例的暴龙，又加入了电脑动画处理压轴高潮时暴龙大战两条速龙的动作场面。而充满活力、行动迅速的速龙，在橡胶肌肤下则是一副经精心设计的金属骨架和电线，使它的每一个关节都活动自如。诸如此类的特殊制造，使片中出现的每一条恐龙几乎可以假乱真。其中最令人津津乐道的几场恐龙特技，如长颈的腕龙在一片原野上津津有味地嚼食大树上的树叶；细小的速龙从恐龙蛋中孵出，让观众目睹小生命诞生的整个过程；一大群速龙在原野上追赶格兰博士及两个小孩等场面，其逼真程度非亲眼目睹不能置信，堪称电影特技史上又一重大突破，因此能成功地在观众中造成议论纷纷的口碑效果，发挥了“一传十，十传百”的宣传功能。

至于本片的故事情节发展其实相当简单，编导只是在介绍了一个时空背景之后，就让各式恐龙四出肆虐制造大灾难。斯皮尔伯格聪明的地方是运用轻松活泼的方式解释科学方面的理论（例如以幻灯片和动画方式说明科学家如何借琥珀化石中的“蚊血”来复制恐龙，将高深的科学理论变成有趣的科教普及片），又懂得适时制造幽默笑料来平衡紧张刺激的气氛（如吃素的腕龙朝蕾克丝打喷嚏，喷了小女孩一脸，使先前恐龙出现时造成的提心吊胆气氛登时得到缓和）。此外，全片虽不乏惊悚恐怖的场面，却绝少卖弄血腥，因此儿童观众亦能欣赏。事实上，编导为了迎合青少年观众，特别把蕾克丝塑造成电脑小天才，蒂姆则是生物学小天才，并且在压轴高潮让蕾克丝把控制中心的电脑系统修复，挽救了众人的生命；而原来讨厌小孩的格兰博士，后来也变成儿童救星。这种种设计，都符合了近年来好莱坞电影凸显童星重要性的潮流，也贯彻了斯皮尔伯格一向持有的赤子之心。

相对而言，本片在成人角色的个性刻画方面比较平凡，只能算是陪衬恐龙的配角。几位专家的主要戏剧作用，是不断以对白说明复杂的科学内容，仿佛是恐龙公园的导游。其中，身材高大的数学专家马尔科姆刚出场时颇能语惊四座，但在恐龙发动攻击后很快就变成无法行动的病号，迅速失去了原来的风采，令人感到可惜。

本片的结局，是多位主角乘直升机离开令人惊心动魄的侏罗纪公园，但岛上的恐龙仍然活着，危机并没有解除，很显然也是为了拍摄续集而预留伏笔。如此安排是典型的好莱坞商业作风，因为卖座的巨片几乎必定会制作续集（只有斯皮尔伯格最心爱的作品《外星人》除外）。在《侏罗纪公园》首映轰动后，原著作者兼编剧迈克尔·克里奇顿已马上接到编写《侏罗纪公园续集》的任务。预计这部新片会在两年后推出，且看能否再创另一番世界性的卖座热潮吧！

（梁良）

喜宴

1993 彩色片 104 分钟

中国台湾中影公司摄制

导演：李安

编剧：冯光远 李安

摄影：林良忠

主要演员：赵文（饰高伟同）

米切尔·利希滕斯坦（饰赛门）

金素梅（饰顾威威）

郎雄（饰父亲）

归亚蕾（饰母亲）

本片获 1993 年柏林国际电影节金熊奖

【剧情简介】

年届 33 尚未成婚的高伟同，在美国纽约做房地产生意，与美国年轻医生赛门同性相恋，却瞒着远在台北的父母。二位老人殷切巴望着儿子早日成亲，好抱上小孙子，或在“来电”俱乐部替子择偶，或竟安排邻居女儿越洋相亲，还不时地寄上用录音带写的“信”，频频催询，使得这一对同性恋人不胜烦扰。

伟同的一所旧屋，租给了一位从上海来美国学画的年轻姑娘顾威威，她经济拮据，又无绿卡，偷偷到餐馆打工又担心被移民局查处。赛门出了个主意，促使伟同与威威来一次假凤虚凰的“结婚”，借此权可安抚远在台北的高家双亲。伟同无可无不可地接受了这一安排，威威出于摆脱困境并取得绿卡的考虑，也就搬进了赛门与伟同在曼哈顿同居的漂亮洋房，在地下室安顿下来。

出乎意料的是，伟同的父母在得知儿子结婚喜讯后，从台北打来电话，说是将亲自飞来纽约为他们主持婚礼。这一来，伟同、赛门与威威三个人顿时慌了手脚，赶紧重新布置新居。

伟同的双亲，在机场大厅初次见到威威，对这位既美丽大方、又善解人意的新媳妇，不禁喜形于色，十分中意。来到家里，只见墙上赫然挂着高父手写的字幅，威威对于书法切中肯綮的评点，更博得高父的欢心；在赛门暗中掌厨而由威威端出的一桌佳肴，继又赢得高母的夸奖。当晚，高母送给威威一份厚重的见面礼，有“红包”、首饰等，还有一袭她年轻时从大陆带出来的红丝绸旗袍，威威一试正好合身，她被高妈妈的一片真情所深深打动。

高父原本为高门香火有望而欣喜不已，还对儿子说起自己当年逃婚当兵的往事，并为儿子祝福。不料儿子却将千里迢迢赶来美国的父母带到市政府，

出席了一个美国式的结婚公证仪式，就算履行了婚礼庆典。从大厅出来，高母忍不住失声而泣，高父则铁青着脸郁郁不快。赛门为了缓和这尴尬的气氛，请大家到一家中国餐馆小宴。恰巧这家餐馆的陈老板，原先是高父手下的司机，为他开了20年的车，深知高父是最要面子的，便主动提议要为他们补行一个隆重而盛大的结婚喜宴，还说“咱们丢脸可不能丢到美国来啊”！眉头紧锁的高父，听了望着老伴，顿时笑逐颜开。

举行婚礼那天，按传统礼仪，新郎新娘向二位老人行了跪拜之礼，母亲还喂媳妇吃了莲子汤，以祈祝“早生贵子”；父亲则谆谆叮嘱，要这对新人相亲相爱，一席话让威威这位“准新娘”泪湿新妆。晚上的喜宴，摆了20多桌酒席，并以“中西合璧”的方式敬酒贺酒，着实地热闹了一场。喜宴后，二位老人由赛门驱车先送回家；紧跟着是闹洞房，被灌得半醉的伟同与威威，又在众宾客的喧闹中被送入衾被，终于在喜庆的氛围里假戏真做，成就了一对新欢。

果然，威威不期而有了身孕。一天早餐时，赛门识破真相，当着高家二位老人，与伟同、威威用英语争吵起来，弄得大家都十分难堪。高父因此轻度中风被送进医院，伟同乃不得不向母亲说明自己与赛门同性恋的真情。高母在震惊之余，只求儿子千万不要将实情告诉父亲，担心他经受不起刺激，“会要他老命的”。

威威不愿再这样骗人骗己地装下去，她把所收到的礼物一律退还高母，高母却拒而不受，并请求威威为高家生下这个孩子。但威威主意已定，还跟医院约好时间，决意拿掉孩子。不料在伟同开车送她去医院的路上，威威又突然改变主意，决定生下孩子自己来抚养。她终于悟出一点：“为了这张绿卡，牺牲太大了！”

赛门生日那天，病愈出院的高父，与赛门外出散步，特意备了一份生日礼物送他。高父第一次用英文跟赛门谈话，这使他恍然若有所悟，原来那天早餐时的争吵，以及他与伟同关系的真相，早就被高父看穿了，但高父却默默地、宽容地接纳了这一切，此刻只与赛门约定，继续保守秘密，特别关照不能让老伴知道真情，以免发生不测。

威威不去做人工流产，伟同则为自己即将做爸爸而暗自高兴，只说，此事应征得另一位“好汉”的同意。当二人将真实想法向赛门和盘托出，请求他答应做这个不久即将出生的孩子的另一位“爸爸”时，赛门当即欣然承诺。威威大出意外，她与赛门、伟同，三人紧紧相拥在一起。

高家二位老人匆匆即将离开纽约。在机场，伟同把结婚喜宴那天拍的照相簿留给父母作为纪念。相片一页页翻过去，翻到最后一页，竟是伟同、威威与赛门三人穿着结婚礼服的合影。

从纽约到台北的航班即将起飞，伟同偕着妻子威威及其同性恋恋人赛门，目送二老相互扶持着走去。二老各自都在心底藏着一份互不道破的“秘密”，给观众留下了一份温馨而颇耐咀嚼的回味。

【鉴赏】

作为继侯孝贤、杨德昌之后崛起的台湾电影新人，李安作品的选材及其叙事切入角度，可谓别开生面，独具创意，充盈着清新而令人解颐的现代喜剧情趣。由《推手》（1991）、《喜宴》（1993）到《饮食男女》（1994），组成了一个以中国式伦理关系的“现代变奏”为题旨的家庭三部曲。人们发现，三部影片中处于文化指涉焦点上的核心人物，恰恰都是由郎雄所扮演的父亲，具有某种耐人寻味的象征意义。尽管三个故事中，这三位父亲或被置于叙事的前景，或被置于叙事的后景，各自的社会身份和性格特征也都相去甚远，或擅拳术而脾气固执（《推手》），或擅书法而秉性宽厚（《喜宴》），或擅美食而悄然迎来“第二春”（《饮食男女》），但他们作为文化角色的心理内涵及其现实处境，却大体上是相通相合的，他们既代表着传统久远的中国式父权，同时，又浸渗着影片作者从东西方两种文化冲撞的角度对“中国式父权”的种种反讽和揶揄。这里所呈现的，是一种带有浓郁的现代都市风俗画氛围的人生百态，体现出一种不温不火、庄谐并备的文化诠释。

《喜宴》采取了一个颇具宽容度的叙述视角，以中国电影中不大多见的幽默笔调，将西方式的同性恋故事与东方式的人伦大义错综对接，一层层铺展开去，延伸出较为丰厚的人文意蕴。在叙事的轴线上，以曼哈顿房地产中介商身份成功地跻身于美国主流社会的高伟同，游移于同性恋、异性恋之间而一再陷于尴尬的喜剧情境，呈现出人格的分裂。作为“性取向”上的隐私，他与美国年轻医生赛门结为同性情侣，同居已近五年，其道德观、价值观不可谓不现代、不新潮；但受到中国伦理和文化心理积淀的制约，一直不敢将这一段恋情公之于父母，只能脆弱地戴着假面讨生活。中国伦理中有所谓“不孝有三，无后为大”，当父母以续香火的名义，频频催促他尽快结婚时，万般无奈，他便与赛门共同策划了一出“假凤虚凰”的结婚闹剧，原本只想掩耳盗铃搪塞一下远在台北的父母，孰料二位老人竟远涉重洋飞来美国，准备为儿子主持一次体面而隆重的婚礼。高伟同出于尽孝的考虑而陷于窘境，自此就像“滚雪球”一样，愈陷愈深，无可逆转，直到大摆喜宴、洞房花烛、“准新娘”怀孕、同性情侣反目争吵，一发而不可收拾。深深潜藏于这一叙事轴线上的喜剧性，源于主人公高伟同仿佛身不由己地总是戴着一副自我伪装的道德面具在跳舞。

再就艺术形象的深层结构而论，高伟同与作为中国传统观念化身的父亲之间“引而不发”的矛盾对峙，则成为全剧叙事内在的驱动力。在这种矛盾对峙中，影片对高氏父子互为掣肘的喜剧形象给予了维妙维肖的刻画。事实上，自高父兴冲冲踏上美国这一方业已跨入“后工业”文化形态的热土时起，无论面对儿子按照西方习俗应景式地到市政府履行公证结婚的仪式，又无论随后面对在中国餐馆热热闹闹铺排“不失中国人面子”的喜宴庆典，也无论在得悉儿子同性恋真情并面对“准新娘”假戏真做而怀孕，其后又差一点要

去堕胎等情事，这位“中国父亲”内心所承受的挑战和压力，其沉重的份量，远远比儿子所体验的更加难堪，更为尴尬。曾经沧海的这位退役师长，终于心力交瘁而轻度中风住进医院，病愈后便不得不以逃避的方式戴上一副不新不旧的道德面具，以某种现代的开明性来掩饰传统的弱不禁风（以单独给赛门送生日礼物，非正式接纳了这位儿子的同性情侣，但却不敢公诸于妻、儿以及法律认同的儿媳）。高父对现实的妥协，既是一种无可奈何，同时也是他从维护这个中国式家庭的体面出发，使之摆脱危机而求得新的平衡的一种处世策略。尽管高父一直是处于影片叙事背景中的角色，但恰恰是他在主控着整个叙事的进程，象征着一种潜在的、无形的、不可抗拒的中国伦理传统的压抑，在从台北到纽约的叙事空间里，这位中国父亲的精神的影子可以说是无所不在的。无论是台北的“越洋电话”或高母的录音带“信函”，都烙刻着父亲权威的阴影。那个被高母所相中的邻家女孩毛妹，曾对高伟同说起高父一次心脏病发作的故事，老人就是因为还没有抱上孙子的“这口气咽不下去”，这才使这位老人年迈的生命不肯轻易撒手。这则“不肯咽气”的小故事，或许正是将高家这一对中国父与子扭结在同一喜剧困境中的内在契机。怎样挣脱并走出这种困境，父与子各有各的应变之法。真正令观众大出意料并具有反讽意味的是，高父在“中国城”巧遇当年为其开车的下属，如今已成为一家中国餐馆的老板，正是由这位陈老板的热心操办，高父方得以为儿子的终身大事补行了一个红红火火的结婚喜宴；又恰恰是在喜宴后的洞房之夜，新郎与“准新娘”假戏真做暗结珠胎。这就使父亲更深地陷入困境。喜剧情节发生“突转”。父亲在得悉儿子同性恋真相和“准儿媳”怀孕后，始之以缄口不语，继而乃病倒住院，再番摆脱病魔痊愈后，他对儿子“三合一”的家庭（新郎和两位“新娘”——一是来自中国大陆的“俊女”威威，一是来自美国本土的“俊男”赛门，即同性伴侣）给予了宽容的接纳。由是迎来了喜剧大团圆的结局。父亲病中作如何想，或许是作者故意“卖关子”，或许是影片艺术描述上的疏漏，但作为一出“戏”，全剧最煽情处，恰恰正是由这位父亲以独特的隐秘方式认同了这个“三合一”家庭（不久即将有新生儿诞生），也即以“中国父权”的名义向西方式同性恋文化作了让步和妥协。人们饶有兴味地发现，剧中出现了能指、所指符号的角逐和游戏，二者既相互颠覆，其后又相互融合。“家庭”这个能指的意义指涉，既动摇了中国传统伦理的基石，同时也调和了同性恋、异性恋之间不同的文化基质，于是，《喜宴》这部影片便在一片喜闹剧式的文化氛围里，巧妙地编织成东西方两种文化温馨交融的一个现代神话。

《喜宴》中以高家父与子对峙为核心的五个主要人物形象的设置，显示了李安自出机杼的创意，它仿佛是一个钢琴、弦乐五重奏，这里，既有两代人之间沟通的困难，也有男、女不同性别的人在性、爱选择上的种种隔膜和尴尬，还有处于东西方不同文化观念和现实景况中的中国人（包括台湾和大陆）、美国人之间交流的诸多障碍，并借助同性恋的话题，一层层开掘出相

当深刻而微妙的人性和人情的内涵。其中两个女性角色，虽然在艺术叙述的整体上是处在陪衬的位置，却颇具中国人情味和感染力。特别是由归亚蕾所扮演的母亲这个角色，在文化心态上她是根本不能接受儿子是同性恋者这个事实的，但她却又承担着在父子对峙之间曲意斡旋的“贤妻良母”的使命；对于“准新娘”威威，她更是疼爱有加，许多细节描写都是独见神采的。

《喜宴》是李安拿台湾“中影公司”的资金，却又以美国独立制片方式拍摄的。他把中国家庭的故事，设置在美国如纽约这样繁华的现代都市背景上展开，突出地渲染了在东西方两种文化冲撞中所形成的喜剧情境，与美国伍迪·艾伦所创造的“情境喜剧”颇具异曲同工之妙，但又是一部地地道道的中国式情境喜剧。

（黄式宪）

霸王别姬

1993 彩色片 16 本

中国北京电影制片厂 / 香港汤臣电影公司联合摄制

导演：陈凯歌

编剧：李碧华 芦苇

摄影：赵发合

主要演员：张国荣（饰程蝶衣）

张丰毅（饰段小楼）

巩俐（饰菊仙）

吕齐（饰关师爷）

本片获 1993 年戛纳国际电影节金棕榈奖及国际影评联大奖

【剧情简介】

1924 年，北京。

作妓女的母亲带着 9 岁的儿子小豆子来到关家科班，恳求关师傅收留他学京戏。小豆子眉清目秀，却长了六指。六指是不能当京剧演员的。母亲狠下心用刀切掉他那畸形的指头。因疼痛和惊惧而惨叫的小豆子，被按倒在祖师爷的香案前完成入梨园行的仪式。

同科班的孩子虽都出身贫寒，却歧视这个妓女的儿子。唯有大师兄小石头对他怜悯关照。科班里练功异常艰苦，小石头悄悄帮小豆子打马虎眼；为此遭到关师傅用刀胚子痛打，还被罚在雪夜里举着水盆长跪在院子里。豪情仗义的小石头，是小豆子的偶像和保护神。

小豆子学的是旦角行当。每当他唱《思凡》时，总是将道白：“我本是女娇娥，又不是男儿郎”错念成“我本是男儿郎……”他挨了无数次打，有时手被打得血肉模糊，几乎不能继续学戏了。一次偶然的的机会，小石头放走了对学戏深恶痛绝的小豆子和小癞子。

获得自由的小豆子和小癞子在街头东走西逛，到戏院门口，目睹京剧名角被戏迷们狂热追踪的显赫声威，又为他们在舞台上的艺术魅力所倾倒。他俩决心返回关家科班。这时科班里正为他俩的逃跑受到“打通堂”的体罚，小石头作为罪魁祸首，首当其冲。小豆子突然出现，宣称逃跑是自己的主意，与师哥无关。于是他代替小石头成为关师傅刀胚子下的泄愤对象，被打得气息奄奄，可就是不讨饶。小石头在一旁忍无可忍正待发作，被吓得失魂落魄的小癞子投环上吊了。

在棍棒的威逼之下小石头、小豆子的技艺有了长足进步。第一次在张太监家唱堂会合演《霸王别姬》获得满堂彩。不久他们都成了红极一时的名角，《霸王别姬》誉满京城。小石头艺名段小楼，小豆子艺名程蝶衣。他们的演

出也获得了热衷于“捧角”的权势人物袁四爷的青睐。

段小楼邂逅了沦落风尘的菊仙。一帮恶少对她胡作非为之际，段小楼挺身而出。鉴于小楼的深情厚义，菊仙为自己赎身托以终生。此事引起程蝶衣的极度反感。蝶衣与小楼相约合演一辈子《霸王别姬》，他将历史上英雄美人两情缱绻的悲剧性情景，视为自己的人生理想。菊仙的插足，使他的理想被践踏。菊仙的妓女出身，更触动了他依恋而又为之感到屈辱的母亲在心灵上留下的创伤。

蝶衣在袁四爷家见到一把小楼向往已久的名贵宝剑。袁四爷赠给了他，他又转赠给小楼。同时却又声称师兄弟从此分道扬镳。

日本侵略军占领了北平。一次演出中，段小楼与日本宪兵发生冲突被捕；程蝶衣的演出却受到日军军官青木的高度赞赏。翌日，蝶衣接到日军军方的邀请。是否接受这次邀请，有关个人名节又系段小楼之安危。菊仙出面与蝶衣交易，为救出小楼，她愿重返妓院再操旧业。蝶衣赴日本军营演出了，获释的段小楼却唾了他一口。菊仙也自食其言，她并未离开小楼，而且不让小楼再去唱戏。程蝶衣名声更加显赫，却感到异常孤独。他用鸦片烟来麻醉自己。

关师傅召来了这对失和的师兄弟，喝令他们跪下，并进行体罚，痛斥他们行为不端，有违师训。师兄弟再次合作演出。

抗日战争胜利了，艺人处境依旧。国军伤兵戏弄舞台上的程蝶衣，段小楼打抱不平遭到伤兵殴打。为救小楼，菊仙在骚乱中流产。蝶衣因曾到日军军营演出，以汉奸罪被捕。小楼夫妻倾家荡产，恳求袁四爷疏通。约定蝶衣口供：因日本人施以刑罚，才被迫演出。孰料在法庭上蝶衣招供说并未受刑罚，于是全庭哗然。袁四爷拂袖而去，小楼夫妇回天乏术。法庭宣判时，却意外地判程蝶衣自由了；其内因是某国民党大员指名要看他的戏。菊仙认定蝶衣自己早有安排，却让别人蒙在鼓里，劳神折财。师兄弟再次破裂。程蝶衣依旧享有盛名，却无法圆霸王虞姬之旧梦，精神上更加苦闷沉沦。

1949年初北平解放。师兄弟同台演出慰问解放军。过量抽鸦片和长期的劳累积郁，程蝶衣在舞台上突然失声。小楼连连向观众致歉，解放军却报以热烈掌声。世道真是大变了，像袁四爷这样历朝历代的不倒翁，现在以“反革命戏霸”的罪名被枪毙。程蝶衣下定决心戒除鸦片，痛苦得近乎疯狂。菊仙听到他的谵语，像孩子似地呼唤母亲和师哥，突然意识到他是个将舞台与人生混杂一气的戏痴。她像母亲一样抱住昏迷中的蝶衣，流下怜悯之泪。

戒除了吸毒嗜好的蝶衣，对新生活充满向往，却又面对新的坎坷。京剧现代戏乃戏曲改革之核心，对京剧痴迷的程蝶衣，真诚地从艺术角度提出了一些京剧现代戏的毛病。这种不合时宜的由衷之言，被当成是一种政治上的落后表现。段小楼则不然，审时度势，随弯就圆。

他们在少年时代收留过一个弃婴小四。小四也学旦角，师承蝶衣。年轻的小四更敏锐地意识到时代的变化，背离了蝶衣，受到领导的信任和培养。

一次当蝶衣扮好虞姬之后，发现小四也同样上了妆，组织上决定以小四代替蝶衣。段小楼面对严峻的抉择，霸王与哪一个虞姬同台？紧锣密鼓在催促，段小楼终于抛弃了蝶衣。程蝶衣的艺术理想也是他的生活理想彻底幻灭了，他点燃了一排挂着的戏衣。

他不能原谅段小楼，却又不能忘情于他。文化大革命山雨欲来之际，蝶衣雨夜来到段小楼的院里。小楼夫妇正在自行清除“四旧”，为政治风暴的来临作准备。菊仙最耽忧的是这种夫妻之情能否经得住这风暴的摧折。段小楼猛地将她抱起，二人在激情中相接。目睹此情景的蝶衣默默离去，像个幽灵。

在群众斗争大会上，师兄弟和其他挨斗者一律戏妆示众。小楼忐忑不安，蝶衣却宛如当年那样精心为霸王勾脸。在以小四为首的造反派审讯下，段小楼被迫揭发蝶衣，将他历史上的丑行和美丽的幻梦都作为“罪行”抖露出来。震惊而惶惑的蝶衣，以牙还牙。他认为小楼背叛的根源在于菊仙，大骂菊仙是“臭婊子”。段小楼又被迫表白：“她是妓女，我不爱她。”

菊仙上吊了，穿着结婚的大红礼服。

11年后，空旷的体育馆里，霸王与虞姬携手走过来。在舞台上分离22年后，段小楼与程蝶衣最后一次合作《霸王别姬》的绝唱。虞姬：“大王，快将宝剑赐与妾身。”霸王：“妃子，不，不，不可寻此短见。”虞姬转过头来，拔出霸王的宝剑——那不是舞台上的道具，而是师兄弟之间感情曲折见证的那柄宝剑——自刎了。程蝶衣最终实践了他的人生和艺术理想，虽然那理想是已经破碎了的。

【鉴赏】

陈凯歌的电影一贯曲高和寡。《黄土地》肇其端，《大阅兵》、《孩子王》、《边走边唱》继其后，每部作品都提出了某个重大的人文主题。陈凯歌以一种批判的目光审视中国人的生存状态及这种生存状态积淀的文化传统，进行理性的反思。其批判锋芒常常在刻意营造的视觉造型和声音造型中寓以复杂多义的涵意，直接用镜头或镜头段落作哲理性思辩。有些镜头或镜头段落，简直要像谈哲学论文那样仔细读解方能领会，甚或仍难得其要领。他不重视讲故事，着力重点亦不在人物性格；以其风格化的电影语言在舒缓节奏中侃侃而谈，往往理念胜于情感，思维大于形象。对电影这种大众化的一次过的艺术而言，难免曲高和寡了。

《霸王别姬》的电影形态，可说是陈凯歌创作历程中的一次变法。摄影机紧跟人物命运而运作，情节波澜起伏，富于戏剧性的生生死死的剧烈感情冲突一直贯串到底。人物居于焦点，表演元素在电影语言构成中的比重大大提升，于是在演员选择上转向明星。陈凯歌电影的演员表上第一次出现一批显赫一时的星群：张国荣、张丰毅、巩俐、吕齐、葛优、英达、雷汉等。造型仍刻意求工，镜头的涵义却趋于明确简练，一目了然；节奏亦趋紧凑。《霸

王别姬》的形态，标志着陈凯歌从人文电影向商业电影跨进了一大步。

但陈凯歌并没有脱胎换骨。《霸王别姬》仍打着陈凯歌风格的深刻烙印。他变化了的电影形式仍见其风骨，尤其是影片的主旨未离其宗。“用电影表达自己对文化的思考，是我的一种自觉的选择”；这是陈凯歌电影的灵魂。他的电影语言固然曾令人瞩目，但人文深度更耐人寻味。《霸王别姬》恩恩怨怨悲欢离合故事的深层，仍然是他的文化思考。他不愿舍弃“曲高”，却希望获得“和众”。

在《霸王别姬》的文化视野中，首要阐释的是人生理想与现实存在这对永恒的矛盾。在银幕上，这对矛盾具象化为戏剧理想与生活困惑。

“舞台小社会，社会大舞台。”无论中国或西方，都盛行这种对戏剧与社会人生关系的概括，因为这种概括确实相当精当地把握了这种关系的要领。但这种概括只侧重于艺术反映现实的一面，却未触及艺术之为艺术，还在于它并不等同于现实，首先，它融铸着艺术家的审美理想。现实人生总是不完美的，戏剧在某种意义上是对不完美人生的弥补，从而或多或少带有梦幻色彩。戏剧理想作为一种艺术境界，丰富人的精神生活，陶冶人的情操，却并不提供现实人生所遵循的具体生活模式。因为理想与现实总是存在着巨大反差的。

程蝶衣的悲剧根源，在于他对京剧的迷恋近乎一种宗教的虔诚，企图根据戏剧理想来安排自己的人生。《霸王别姬》中一代叱咤风云终陷绝境的英雄，与一代名姬生离死别两情缱绻，在殉情与殉国中升华了生命的辉煌。哀婉悱恻，壮丽崇高。程蝶衣不仅在舞台而且在现实里，也陶醉在这样的戏剧情境之中，从而使他的人生笼罩在与现实格格不入的梦幻氛围之中。虞姬的辉煌依托于霸王。扮演霸王的段小楼并不漠视师兄弟情谊，对程蝶衣的痴迷也有所理解，但他清醒地区分戏剧情境与现实人生的界线，不像程蝶衣那样活在梦幻之中。菊仙的出现，使段小楼的人生更趋世俗化。这三个主要人物的戏剧纠葛，环绕着理想化人生与世俗化人生的轴心旋转。

程蝶衣心理上的性别转换和戏剧情境中异性情爱与现实中的同性情结扑朔迷离。这一主题的显现，为人性的开掘拓开一个新领域，赋予作品以某种特殊的意蕴，而且是很富于民族色彩的。中国戏曲的高度写意性为男旦女生的存在提供了可能性，封建礼教男女大防之戒律，使这种可能性在很长年代里成为一种必须遵循的行业规范。程蝶衣并非自愿泯灭自己的男性意识，他是被迫向女性意识转换的。一旦这种强迫性转化为自觉性，女性的柔情魂牵梦绕于霸王段小楼，并构成他梦幻世界的基本元素。于是师兄弟情谊，也就附著了同性恋因素。同性恋的银幕显现，在中国大陆还是首次。同性恋并非总是以异性恋之受阻碍为前提的，试观中国历史上拥有三宫六院的某些皇帝热衷于此道即明。程蝶衣的梦幻人生有两个基本内涵，既是舞台情境与现实人生的混淆，又是男性意识与女性意识的倒错。程蝶衣这个形象的独特性和丰富性正依存于此。

影片在理想与现实永恒矛盾的审美观照中，显然倾斜于理想化人生。陈凯歌仍具那种理性批判的目光，并未将理想化人生过分理想化。影片未回避程蝶衣为日军演出的失节，也未回避他沉沦于鸦片的失行。但程蝶衣对京剧艺术痴迷的执着，“从一而终”的情感的真挚，超越世俗是非的我行我素，徜徉于梦幻与现实的迷离，寓有一片纯真的童稚之心，构成了一个超凡的精神境界，弥漫着一种雾失楼台月迷津渡的朦胧之美。

京剧艺人的命运与京剧的衰荣息息相关。京剧舞台花团锦簇，这绚丽的花朵却是用血泪和汗水浇灌的。小豆子（程蝶衣）被生生切掉畸形的指头，小石头（段小楼）被刀胚子打屁股的令人心悸的音响；瑰丽的精神文明往往是以极不文明为条件的。对少年的程蝶衣、段小楼言，艺术并非人的自由生命本质的对象化，乃人的生存本能的痛苦挣扎。即便在成名后，美的创造者也未获得独立人格，他们不过是权势的玩物。张太监、袁四爷、日军、国民党要员，莫不如此。在中国这块封建主义意识形态渗透两千多年的土地上，历史是权力的传记，艺术是权力的花瓶。京剧融传统的文学、音乐、舞蹈、绘画、曲艺、杂技于一炉，集中国独树一帜写意美学体系之精粹；因而京剧的命运在颇大程度上就具有中国传统文化象征的意蕴。这也是陈凯歌文化视野所及之领域。

北京的解放使京剧和京剧艺人获得新生。解放军对京剧艺人的态度与日军、国民党伤兵形成尖锐对比。然而在文化政策上要求艺术立竿见影地服务于当前政治，往往导致对艺术规律的违反，尤其对京剧这种相对凝固的古老艺术。程蝶衣以朴素语言指出京剧现代戏存在的造型写实化与写意性表演的内在矛盾，触及问题的关键。历史的悲剧在于，正确美学命题的提出，常常转化为政治是非问题，甚至革命与反革命的敌我问题。合乎逻辑的发展是，批判武器的错误运用，演化成残酷的武器批判。

《霸王别姬》的人文深度和艺术功力，使中国电影第一次问鼎戛纳电影节的金棕榈奖。影片的东方神秘色彩和适应西方人对中国文化的理解力，当然也是一个因素。

陈凯歌以往的作品，时空多局限于一瞬一隅。此片时间跨越了半个多世纪，并记述几个不同时代政治变幻社会嬗替之轨迹，艺术难度更大。在这个课题上，影片的解答已属难能可贵。不过人物命运的跌宕与时代风云之投射，尚未臻水乳交融之境。某些政治变革之笔触尚见意念显豁，人物的时代沧桑感，或感不足，诸如菊仙。影片最后的高潮，这种人物与时代的分裂感更见痕迹。程蝶衣与段小楼在《霸王别姬》绝唱中虞姬以宝剑自刎，构思精妙，气氛浓郁；没有这场戏不足以为全片划一个圆满句号。遗憾的是，程蝶衣未自刎于演出权利被剥夺或文化大革命中人的尊严遭到残酷蹂躏之际，悲剧的心理依据和情绪积累就不能说是很充分的了。

（罗艺军）

阿甘正传

Forrest Gump

1994 彩色片 142 分钟

美国派拉蒙影片公司摄制

导演：罗伯特·泽梅基斯

编剧：埃力克·罗斯（根据温斯顿·格卢姆同名小说改编）

主要演员：汤姆·汉克斯（饰福雷斯特·甘普）

萨莉·菲尔德（饰母亲）

罗宾·莱特（饰珍妮）

迈基蒂·威廉逊（饰巴布）

本片获 1994 年美国影艺学院最佳影片、最佳导演、最佳男演员、最佳改编剧本、最佳剪辑、最佳视觉效果六项奥斯卡金像奖

【剧情简介】

美国，一座小城的大街上。一叶羽毛被微风吹拂着在空中轻轻地飞舞。它飘过汽车，飘过公路，最终落在了一个坐在路边长椅上等候公共汽车的男人的脚下——他就是本片的主人公福雷斯特·甘普。我们可以按照人们对他的昵称，把他叫做阿甘。阿甘轻轻拣起羽毛，若有所思地看着。渐渐地，他开始陷入了对往事的回忆，并对坐在身边等车的人讲起他的故事。

童年时代的阿甘因脊椎病天生残疾，并有轻微的弱智。他的父亲多年前离家出走后便不知去向。他的母亲却是一位坚强而明智的女性。她不断鼓励阿甘不要失去对生活的信心，并为他的腿装上金属支架，使他能够行走。尔后，她又不惜以自己的肉体作交换，让本地的小学校长接受阿甘上学读书。由于阿甘的身体条件，从上学的第一天，他就受到同学的排斥和欺侮。但一位叫珍妮的小女孩却表示出对他的同情。他们俩很快就成为好朋友。珍妮童年丧母，酗酒的父亲时常对她进行性侵犯。这使她格外理解身处逆境的阿甘。他们放学后总是在一起。珍妮家房后的一棵大树便成了他们的乐园。

随着童年时光的流逝，奇迹渐渐开始发生了。一天，阿甘在放学的路上遇到几个骑自行车的男孩的追打。他被迫逃走。在孩子们的追赶下，他越跑越快，腿上的金属支架开始一块块散落。最后，他竟然像常人一样，完全靠着自己的双腿飞奔起来。从此，阿甘不但能够像常人一样走路、跑步，而且他奔跑的速度奇快。这使他最终竟“跑进”了大学。那一天，已是中学毕业生的阿甘又遇到了两个开着汽车的孩子的追赶。他为了躲避欺侮，竟稀里糊涂地跑进了州立大学正在举行橄榄球赛的场地。阿甘很快就超过了那些在球场上飞跑的队员。他那神奇的速度引起了在场教练的注意。从此他便成为大

学橄榄球队的队员。这时，珍妮也进入当地的女子大学学习。

尽管刚入球队时阿甘甚至连橄榄球的基本规则都不懂，但很快他就成为一名出色的球员。他所在球队也在全美赫赫有名，并有幸受到了肯尼迪总统的接见。在白宫的接待大厅里，阿甘一口气喝了15瓶免费的饮料。于是，当总统亲切地询问阿甘此时的感觉如何时，实在的阿甘只好当着摄像机告诉总统——他想撒尿。

不久，肯尼迪总统和他的弟弟相继遇刺，阿甘则取得了他的大学学位。随后，他在一位军方代表的鼓动下来到了军校学习。在这里，肯于服从的阿甘如鱼得水，经常得到夸奖。他还结识了一个黑人同伴——捕虾出身的巴布。两人很快成为好友。巴布不断地向他灌输着他的“虾经”，这使阿甘对那些虾产生了深刻的印象。这时，珍妮的生活也发生了变化，因为在《花花公子》杂志上登了一张她穿着毛衣的照片而被学校开除，于是来到孟菲斯的一家夜总会唱歌。阿甘知道这一消息，赶来找她，动情地向珍妮表达了自己的爱，却遭到珍妮的拒绝。临别时，当珍妮听说阿甘即将前往越南前线时，才开始为自己的粗暴感到内疚。她嘱咐阿甘不要乱逞英雄，遇到了情况，只管拼命地跑。

不久，阿甘告别了母亲，和巴布一起来到驻扎在越南的一支美军野战排报到。排长丹尼斯中尉出身于军官世家，颇能体恤下情。每天在没完没了的大雨中巡逻的军旅生活既乏味，又单调。一旦空闲下来，巴布就向阿甘讲起他念念不忘的捕虾。他甚至盘算着等战争结束后，和阿甘一起到越南捕虾。而阿甘常做的一件事则是不断给珍妮写信，把自己所做的一切通告诉她。

一天，阿甘和战友们正在丛林中巡逻，突然遭到了埋伏在那里的游击队的袭击。士兵们在丹尼斯中尉的命令下，一边抵抗，一边开始后撤。跑得飞快的阿甘虽然很快脱离了危险，但想起好朋友巴布，又不顾一切地跑回丛林。他把包括丹尼斯中尉在内的伤员一个个背出丛林。但巴布最终还是死在他的怀里。在这次救护中，阿甘的屁股也受了伤。

走出后方医院，丹尼斯中尉的双腿被截去，阿甘则被授予荣誉勋章，并受到约翰逊总统的接见。当总统开玩笑地说到想看看他身上的伤疤时，阿甘竟当众脱下了裤子。之后，他被人莫名其妙地拉到了一个反战集会上。而在这里，他意外地与久已失去联系的珍妮重逢。

阿甘的爱并没有留住珍妮。她再一次告别了阿甘，和她那些放荡不羁的朋友踏上了旅途。而阿甘也没有重返前线。由于他在野战医院中无意间被发现的打乒乓球的天才，阿甘被征召加入军方的乒乓球队，到各地巡回表演，最后甚至作为队员之一，来到中国参加了为打开中美建交大门的乒乓球友谊赛。回国后，阿甘又一次成为全美注目的人物。他来到电视台，和著名的摇滚乐手列农一起接受了采访。随后，他又一次遇到了坐在轮椅上、并已变得愤世嫉俗的丹尼斯中尉，并和他一起度过了圣诞之夜。

不久，作为美国乒乓球队的队员，阿甘和同伴们又一次来到白宫，受到

尼克松总统的接见。但当天晚上，当他发现所住的旅馆对面的水门大厦停电，有几个人打着手电筒在活动时，便一番好意地招来了保安人员。结果，后来被称为“水门事件”的窃听丑闻由此曝光于天下，并导致了尼克松的辞职。于是，阿甘被赶出了军队，回到家乡。不久，他在妈妈的劝说下为一家乒乓球拍的厂商作广告，得到了一笔钱。他毫不犹豫地用这笔钱买下了一艘捕虾船，以实现朋友巴布的宿愿。

阿甘把他的捕虾船命名为“珍妮号”。不久，丹尼斯中尉也来了。但他们费尽周折，却总是一无所获。这时，命运再一次光顾了阿甘。一场罕见的龙卷风摧毁了所有其它的捕虾船，阿甘的船成了唯一的幸存者。从此开始，他们每次出海，总是满载而归，并且成了唯一出产虾的人。阿甘很快发了财，成立了捕虾公司，有了一只拥有12艘捕虾船的船队和一个大仓库；他们出产的“巴布—阿甘虾”很快变得家喻户晓。丹尼斯也开始摆脱了愤世嫉俗的心理暗影，重新信仰起上帝。

就在阿甘的捕虾业一帆风顺之时，传来了他母亲生病的消息。阿甘赶回家中，聆听着母亲对他的最后一次教诲。母亲告诉他，人生就像是一盒巧克力，谁也不知道会碰上什么味的。

阿甘的母亲去世了。丹尼斯中尉把他们捕虾赚来的钱在各地投资，使阿甘变成了百万富翁。他再也不必回到捕虾船上去了。他免费为镇上修剪草坪，并把大笔的钱捐给学校、医院，并且把巴布应得的一份给了他的母亲，使她也过上了富裕的生活。此时，唯一令阿甘惦念的是一直没有音信的珍妮。

有一天，阿甘正在修理草坪时，珍妮突然神奇地出现了。从此，她就在阿甘家住了下来，并终于在一个除夕之夜投入了阿甘的怀抱。然而，第二天一早，珍妮又突然不辞而别，从此渺无音讯。

阿甘在呆坐中渡过了几天孤寂的日子。然后，他开始以跑步来排解心中的郁闷。这一跑便一发而不可收。他跑过了州界，跑遍了全国。他拖着长长的胡子和头发，一年一年不停地跑着，身后渐渐有了一大批追随者；他又一次成了全国名人。突然有一天，他终止了跑步，宣布要回家了。这时，正是美国总统里根遇刺的时候。在家中，阿甘见到了一封珍妮不知何时的来信。她要阿甘去看她。

阿甘的讲述结束了。这封信就是他来到这座小城的原因。当阿甘得知他不必乘坐公共汽车，就可以前往珍妮的住处时，立刻跳起来，飞奔而去。在一幢公寓里，阿甘和珍妮终于又见面了。更加令他吃惊的是，他还见到了他的儿子——小福雷斯特。两个人终于如愿结了婚。但回归正常生活的珍妮已染上了过滤性病毒，不久就离开了人世。阿甘把珍妮葬在了“他们的大树”下，并向着她的墓碑倾诉着他那几乎是一生的眷恋。

儿子长大了。阿甘像当年母亲送他那样，带儿子去上学。在当年那块路边的石凳上，当儿子乘校车离去时，阿甘陷入了对自己生活的沉思：人的生命到底如母亲所说，是按照一定的轨道行进，还是像丹尼斯中尉说的那样，

像羽毛一样飘忽不定呢？

【鉴赏】

1993年，当今好莱坞首席电影大师斯皮尔伯格曾为当代影坛、也为他自己创下了一个空前的奇迹。他在一年之内拍出的两部影片《侏罗纪公园》和《辛德勒的名单》在商业票房和奥斯卡的颁奖台上双双衣锦荣归。前者以迄今为止已高达8.8亿美元的收入名列美国有史以来最卖座的影片第2位，后者则为他赢得了其20余年来的电影生涯中第一个真正的奥斯卡金像奖。

然而，仅仅一年之后，他的学生罗伯特·泽梅基斯就以其新的成就使恩师的荣耀开始显得有些黯然失色。他的《阿甘正传》（原名《福雷斯特·甘普》）不但在第67届奥斯卡的评选中以13项提名和6项夺冠双双超过了斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》，而且，他更以这同一部影片，夺得了当年全美十大票房影片的首席之位，并在有史以来最卖座的影片排行榜上名列第四。

这些殊荣可以说明、但似乎还不能完全表达影片所取得的成就或地位。

《阿甘正传》是一部风格独特、意味隽永的影片；它也是一部融神话、史诗、奇迹和普通人的故事于一体的当代美国生活的寓言。因此，它不但可以被称为今日好莱坞的电影典范，而且事实上它一经问世，便已成为一部当代美国文化的经典。《时代》周刊的记者曾这样描绘美国公众观看这部影片后的情景：“男女老幼怀着真诚的感伤涌出电影院。孩子们似乎在想问题，成年人在沉思，成双成对的人则互相紧紧握住对方的手。”

影片之所以能够牵动如此众多美国观众的心，就在于它在一座长达30多年的美国历史画廊的背景下，描绘出一个几乎使每一个美国人都乐于与之认同的普通人的故事。片中的主人公阿甘看似“超常”，但实际上，在泽梅基斯那充满好莱坞叙事技巧的头脑的精心把握之下，却被牢牢定位于一个“普通”的美国人。这一定位的核心就是作为甘普性格内核的诚实、善良和坚韧不拔的精神。它作为数百年来被美国社会的主流意识所公认的人性品格和美德，使每一个观众都感到在他身上看到了“自己”。而作为阿甘核心性格的外包装部分——残疾和弱智在这一心理背景下便自然变成了一种为普通人所具有的弱点的隐喻和象征。诚然，并不是每一个人都有着阿甘式的残缺，但是几乎又是每一个人都能从阿甘由于自身的不足而导致的坎坷的经历中回味起自己人生历程的不易。而阿甘糊里糊涂被军方的一番花言巧语的宣传拉进军队，并走上越南战场的经历，对大多数美国人来说无疑是他们当年在政府和传媒的宣传鼓动下，满怀热情，投入解救“共产主义威胁”下的越南战争的普遍状态的真实写照。对这一普遍“弱智”的年代里人和公众的心理，奥利弗·斯通在其带有自传色彩的《生于7月4日》的开场部分中，曾为我们做出了生动的描绘。又诚然，阿甘那几乎完全是奇迹般的幸运和成功，充满了大概只有好莱坞电影中才会有有的神话。但深受这种关于“美国神话”宣传

影响和充满乐观自信精神的美国公众恐怕宁可相信，自己的成功多半是源于自身的某种“阿甘式”的“超凡”才能。由是，当影片把阿甘的一生和华莱士、肯尼迪、约翰逊、尼克松、“猫王”、列农等一系列当代美国历史上的著名人物联系在一起时，观众无疑在重温着一部长达 30 余年的历史和历史中的个人。那遗留下的感伤、遗憾、成功和失败使每一个人都被笼罩在怀旧的情绪之中。

《阿甘正传》不仅是一部关于当代美国社会的历史“文献”和文化经典，而且，它首先应该说是一部典型的好莱坞式的电影。人们可能会惊异于以科幻片《回到未来》和真人与动画混合的卡通片《谁陷害了兔子罗杰》的导演而闻名的泽梅基斯何以能拍出一部社会题材的影片。而事实上，当我们在电影院里与阿甘共同走过他那奇迹般的人生旅程时，并不难发现影片与导演上述两部作品的共通之处。面对一个作为美国普通人化身的主人公和作为其生活背景的美国历史，泽梅基斯并没有赋予抗鼎之力去创造一种“严肃”的正剧史诗。相反，他以一种深谙好莱坞精神的娱乐心态把“科幻”和“卡通”的风格与自然轻松的叙事揉杂在一起，创造了一个充满生活感和奇思妙想的故事。片中的人物善良正直，而又滑稽可爱，影片的情节想落天外，又给人以一种质朴、自然之感。这一独特的表现视角赋予了沉重的历史以一种前所未有的轻松感。通过肯尼迪的被刺、越南战争、水门事件等一系列曾使美国人心灵受到重创的事件，它把美国的公众重新带入了历史，而正如在整个美国酿出一场关于政治及道德的轩然大波、并导致尼克松辞职的“水门事件”在影片中竟然是被傻乎乎的阿甘所“发现”一样，沉重的历史的负担而今看来不过是一场充满喜剧和滑稽色彩的梦幻。它以典型的好莱坞式的“大团圆”软化着美国当代的历史，从而为美国的公众确立了一种新的文化和历史的经典。这一好莱坞化的处理方式也表现在对于人物的把握上。泽梅基斯并没完全按照小说原著来塑造他的主人公。在原小说中，阿甘虽然善良、幼稚，但却没有影片中的甘普那般的幸运和纯洁可爱。他没有那位不断在人生的关键时刻给他以指导的坚强而又善良的母亲，没有在影片里珍妮宿舍那场戏中对男女关系的浑然无知，同时他还和吸毒有牵连。而在影片中，阿甘作为一代美国人的代表，其形象被纯洁化和理想化了。他成了那些被许多美国人怀念的美好品行的化身，成了“本世纪末的最后一个好人”。而那个时代的问题——从吸毒到反社会的嬉皮士，则被安到了被甘普所拯救者——珍妮的身上。

与此同时，在这部没有未来世界，没有惊人的车技，没有令人惊恐不安的炸弹，没有惊心动魄的枪战，也没有轮船爆炸、飞机失事等惊险场面的社会题材片中，泽梅基斯同样展示出当代好莱坞商业电影致胜的法宝——高科技电影手段令人心醉神迷的魅力。从片中甘普左右开弓的球拍下如幻影般飞来飞去的乒乓球，到把阿甘的扮演者汤姆·汉克斯的脸与长跑运动员的身体天衣无缝的组接，都显示出电脑特技的巨大威力。特别是片中阿甘与三位总

统的握手、交谈的画面，不难令人想起他的《谁陷害了兔子罗杰》中真人与卡通人物的同台演出。这一将高科技首次运用于社会正剧片中的实践无疑将再次使人们确认高科技手段正在成为当代电影中一种新的电影语言的事实。而被誉为“最擅长运用特技的导演”的泽梅基斯对此可以说是功不可没。

不过，对于当代美国乃至全世界的观众来说，《阿甘正传》一片所提供给人们最重要的精神消费乃是这部典型的好莱坞作品中所包含的那种浓郁的人文主义精神和它的人生哲理。泽梅基斯以一种寓言式的手法向观众推出了一种可以称之为“阿甘哲学”的醒世良药。它以一种自然和纯朴的人生欲求来对照当代人类被现代文明所激发起的五花八门的欲望和复杂的生存状态；它以一颗简单纯洁到几乎像白纸一张的心灵来反衬出现代人类狡诈、精明中透顶的愚蠢。“人生就像是一盒巧克力，谁也不知道会碰上什么味的！”阿甘母亲的这句充满哲理的箴言道出了人类面对五光十色的现代生活时所感受到的困惑。而对于阿甘来说，复杂的人生经过他那颗近乎原始纯朴的头脑的过滤后，就变得如此的简单和令人感叹的清澈。吃喝拉撒睡是阿甘的“自然哲学”中最基本的要义。所以，他可以把受到总统召见的如此殊荣撇在一旁，一口气喝下 15 瓶汽水；也可以当着总统的和众人的面说自己想撒尿，甚至脱下自己的裤子，在众目睽睽之下展示屁股上的伤疤。面对复杂的人生，纯朴而“愚钝”的阿甘只知道简单地埋头向前不停地跑去。而这一“愚钝者”的哲学竟如此灵验！他从一个身有残疾、倍受欺辱的孩子，跑进了大学，跑出了越南战场的灾难，跑出一连串的人生奇迹。30 多年的风风雨雨，那些曾与阿甘同时代的大人物们虽然个个精明善算，神气十足，但最终或昙花一现，或烟灭灰飞，而唯有善良和傻乎乎的阿甘却奇迹般地活了下来，成为历史的见证。片中一个可谓是想落天外的“戏说历史”式的情节颇能体现编导者的这番“人生哲理”：政坛老手尼克松精心策划的一场“水门窃听”竟是被“傻瓜”阿甘一眼“识破”。这正应了阿甘的一句名言：“只有做傻事的人才傻！”

从描写聋哑姑娘海伦的《创奇者》到表现残疾者生活的《我的左脚》，表现伤残和有缺陷人物的故事长期以来就是美国电影的热门题材，并且常常是获奖的热门作品。其原因概在于从这类人物身上，人们发现了一种弱者的精神优势，一种顽强不息的奋斗精神。而在《阿甘正传》中，泽梅基斯赋予阿甘的这种精神优势绝不仅仅限于一种顽强的奋斗精神，他已成为洞悉历史和当代人类生活的“神”。当影片通过他的视点来看待历史和人生时，一切的一切都变得如此简单和明澈。

“人要想摆脱过去，就要不停地往前跑！”阿甘的这句名言一时间使无数天真的美国观众幻想着自己确实摆脱掉了那些给他们带来创伤和沉重负担的历史，幻想着正在逃回自然。但是，人真的能摆脱掉过去吗？当代人类真的能够像阿甘一样摆脱掉现代文明的繁复与狡诈而返朴归真吗？令人遗憾的是，我们知道，尤其是对于好莱坞的电影来说，越是动人的东西，就越只不过是一个美好的梦！

(李一鸣)

背靠背，脸对脸

1994 彩色片 130 分钟

中国西安电影制片厂/香港森信电影制作公司联合摄制

导演：黄建新

编剧：刘醒龙

摄影：张晓光 朱伸

主要演员：牛振华（饰王双立） 雷恪生（饰马馆长）

本片获 1994 年东京国际电影节最佳男演员奖，中国珠海海峡两岸暨香港电影节最佳影片奖；1995 年中国电影家协会金鸡奖最佳导演、最佳合拍故事片两项奖

【剧情简介】

某城市的文化馆正在进行一次关于馆长人选的民意测验。王双立当了十年副馆长三年代馆长。他勤奋肯干，把文化馆管理得有条不紊。不仅群众连自己也认为理所当然地必然会被“扶正”。他投了自己一票。

王双立打算用公开考试的方式，不露痕迹地接受文化局长之女来馆工作。可考试前，局长偏要显示“清廉”，通知王其女不来赴试。王双立急中生智用假考试的办法，不录取任何一个应试者，以免得罪局长和各方人士。

正馆长的任命终于下来，不是王双立，而是农村干部老马。局领导认为王双立“不够谦虚”，并当面教导他“要经得住考验啊！”

馆内自有一伙人站在王双立一边，如：李会计、摄影员猴子、文学组组长老宋等等。王双立和自己的支持者一起，通过拆房盖歌舞厅，揭露音乐组的老罗用公款购藤椅，对付卫生大检查，举办“抗洪救灾展览会”等一系列的举动，终于使马馆长既令局领导恼火又不得馆内人心。马馆长被撤职了。王双立又被任命为代馆长。

王双立为之精神大振，上下奔波搞到贷款，为文化馆建成歌舞厅。开业的晚会上，市、局领导表扬了他的能力和业绩。然而，局领导临走时，却向王双立宣布：由冷局长的秘书小阎来任文化馆馆长。王双立抑制住心头的愤懑和委屈，独自一人呆坐在人已散尽的舞厅里。

王双立的父亲利用修鞋的机会，与小阎闹得不可开交，使小阎遭受停职检查。王双立再次被任命为代馆长。

王双立又为文化馆奔波，当他风尘仆仆地出差归来时，小阎的检查已告结束官复原职。连原先紧跟他的李会计也倒在小阎一边，仗势欺人。王双立彻底心灰意冷，终于病倒了。

一场大病促使王双立远离官场，他躲在家里练字、养性、修身，一心只想抱个儿子为王家续香火。他再不想当什么正科级的文化馆长了。

正当小阎干得热火朝天的时候，文化馆的镭射厅出了问题，小阎又与女下属私奔了。文化馆馆长的职位再次成了空缺。

突然，文化局长命人通知王双立立即到馆里开会。王双立向文化馆走去。这一次将宣布谁来做馆长？王双立是否会重新投入官场为此奋争呢？

【鉴赏】

黄建新属于中国的“第五代”导演，是中国新电影的代表人物之一。但是，他有别于他的同代导演——对中华民族历史的追寻与反思，他的目光扫向中国当代社会，以鲜明的主体意识拥抱现实生活。黄建新认为，文化的根就在现在，就在每一个人身上。他曾谈及自己创作的追求：“揭示我们民族落后的文化心理积淀与现代化物质进程之间的矛盾，唤起人们对传统文化心理进行反省与更新的自觉意识……”

1985年黄建新导演的第一部影片《黑炮事件》，通过政治模式对人的精神禁锢造成的人的异化，展示出60年代中国知识分子无可奈何的处境，进而呼唤自尊独立的人格。在这部作品里，黄建新将“第五代”的造型意识用来营造现实社会形象。富于新意的表现主义手法和独特的个人化风格，使影片特别具有对于民族文化心态及其所处的文化背景的深刻反思。在中国电影艺术发展的历史长河中，《黑炮事件》走在同期佳作的前列。它赢得了广泛的好评，在商业上也获得了成功。

之后，黄建新除1993年执导的《五魁》外，陆续执导的《错位》、《轮回》、《站直，别趴下》、《背靠背脸对脸》都取材于当今的中国城市生活。在这些作品里，没有一般都市影片的豪华陈设和浮浅情调，而是以更深邃的洞察力去探寻中国现代都市人。迄今为止，恐怕中国尚未进入真正意义的现代化都市，城市往往是一些农村文化基础上的相对商业化地区，虽然不乏现代化的建筑群和设施，但城市人头脑中的观念仍然未能彻底脱离农业社会。黄建新正是在自己的作品里努力表现着80、90年代中国城市由计划经济向市场经济转化过程中，各阶层人物在改革中的不同心态，不同思想观念和不同的生存状态、精神境遇。《站直，别趴下》、《背靠背脸对脸》标志着黄建新的都市电影走向深沉和一个新的阶段。

黄建新的作品一向以刻画人物性格取胜。叙事始终以性格发展为核心，不追求故事的因果关系。在细节的巧妙积累中产生戏剧冲突，推动情节进程。

《背靠背脸对脸》运用细节积累准确细致地揭示出人与人之间的微妙关系和尖锐矛盾。围绕着马馆长的上任，王双立在不动声色之中，搅起了一连串的事端。譬如，他当着冷局长的面，提出李会计腾出住房以解决老马的居住问题，但对李会计他却说：“姓马的看中了你的房子，要你腾出来。”立即挑起了李会计对老马的切齿之恨，同时他也报复了李早知馆长人选底细却不给他报信的一箭之仇。继而王双立再利用包工头给他的回扣为李装修私房，既显出自己清廉不吃贿，且对李有情有义，李会计当然感恩不尽。再例如：马

馆长为安排冷局长之女在文化馆的工作，求计于王双立，王双立表面站在老马一边献上一策，似乎助马一臂之力，殊不知王的“良策”却挑起了文学组老宋对老马的不满，进而与马馆长闹得不可开交。其结果是老宋更加靠拢王双立；冷局长反而责怪老马不会办事；马馆长落得个上下里外不是人。影片围绕着招聘考试，腾房，丢茶杯，买桌椅，查卫生，拍照片，喝烟水，盖歌厅，修皮鞋，卖血，找出生证……情节如行云流水，把生活常态和盘托出。事虽小，可每桩事都要卷进几个人物，都会引起冲突，展开矛盾，直至愈演愈烈达到高潮。所有的矛盾皆因当面一套，背后一套而发生、发展。这里蕴藏着黄建新的匠心，经典的戏剧性因素使情节波澜起伏，好戏纷呈。把官场中拉帮结伙、勾心斗角、相互倾轧的人际关系，在漫不经心中描画得入木三分。《背靠背脸对脸》宛如生活的流淌，看起来逼真、生动、亲切。黄建新的作品往往富于人生的哲理和思想的深度，但观赏时并不感到生涩艰深，这与他精于观察善于提炼运用大量的生活细节有很大关系。

很难用语言来概括王双立的性格。在机关里，他能干尽职，沉稳老练，不贪婪；在家里，他孝父爱妻亲子。他处事圆滑，为人乖巧；他时而狠毒、狡黠，时而可怜、向善。他与马馆长及小阎的明争暗斗，拚搏厮杀，实乃出自官本位的欲望。王双立保有着浓厚的权力崇拜的历史文化心理。王双立“代”了三年的“馆长”想“扶正”有什么不正当？难道他做出的成绩与实际能力，还没有资格做馆长吗？然而，王双立错了！能干并不意味着升迁。恰恰是对领导唯命是从逢迎讨好的马乡长当上了馆长，尽管老马无德无才。王双立用尽招数，终于挤走了老马。可是，再次任命的馆长居然还不是王双立，倒是局长的亲信秘书小阎。王双立虽然懂得官场的诀窍，可他缺少的也是最致命的一条是没有“后台”，没有“根子”。王双立为了适应现实的生存环境他不得当当面一套背后一套，手段之巧妙，权术之隐蔽，可谓费尽心思。在官本位的制约下王双立法得真累，也真烦啊！这是一个何其生动、丰富的艺术典型。黄建新既注重开掘性格形成的外在社会因素，更注重对性格形成的内在基因的发现。王双立经历的甜酸苦辣，正是社会生活的投影。小小的一个文化馆，透视出当今中国社会，在人治与法治相互冲撞下的内心矛盾与惶惑、尴尬。

王双立性格的丰富性，还在于影片后半部分，其性格发生了一个突变性的转折。在一次次权利之争中败下阵来的王双立，终于病倒了。这会儿他似乎有所领悟。王双立开始淡泊官场，自适无为，专心练字、养身，一心一意给妻办下生育二胎的准生证。他遵父之命，为王家传宗接代续香火。挣脱了权欲的羁绊，他变得宽容大度，与事无争。当摄影员猴子掌握了阎馆长的把柄准备大肆报复时，王双立一反过去，采取了息事宁人的态度。他从追求官位升迁，到渴求子嗣兴旺，这不正是自古以来中国人安身立命的两个主要方面吗？显然传统的文化心理仍然统领着现代人而且是一个受过大学教育的王双立的生活道路。饰演王双立的牛振华，对其性格把握恰切，分寸适度，

人物的内心与外在行动有机地融为一体。他尤其擅长把与各种人物（上级、下属、同僚、父亲、妻子等）的关系区别得十分准确而有特色，使王双立的性格生动，可信，血肉丰盈，充满时代气息。

作为编剧的黄建新（另一编剧是原小说《醉秋风》的作者刘醒龙）精心构置了影片的结构。情节主线是王双立争当馆长过程中的坎坎坷坷。前半部王施展各种手段，挤走马馆长，可谓整人；后半部小阎施展计谋，让王双立大吃其苦，可谓被整。整人和被整的过程足以展现权欲造成的盘根错节的人际关系。与主线并行的副线是王双立父亲朝思暮想抱孙儿衍生出家庭成员间的吵吵闹闹。开头相当一段时间，主副线平行发展，彼此关系似乎不大，副线无非是王双立家庭生活的一个侧面而已。随着情节的发展，两条线互相交织汇合，最后扭结成一体。原来王双立父子的欲望是互为补充的，就是人生欲望的精神与物质两个基本方面。父子两人的人生目标、价值观念代表了中国人的典型的传统观念——仕途发达和传宗接代。他们面对社会、人生的态度正是和历史文化对他们的熏陶联系在一起。在他们精神深处的根基就是中国传统的儒家思想。王双立父子提供的文化空间，何尝不在提醒人们，在变革的新时代里，对于传统文化心态除了继承精华外，同样需要反思和批判。这便是《背靠背脸对脸》从具体的事件、人物升华出的文化底蕴。

《背靠背脸对脸》是一部表现人间众生相的作品。它不仅成功地塑造了王双立的性格，同时刻画了各式各样的人物。文化馆里的人们在这场领导的争权夺利大战中，一个个登台表演，每个人都称得上是一台戏。李会计、猴子、老宋等紧跟王双立，出点子做手脚，为的是个人私利。老罗紧拍马馆长，无非是曾挨过王双立的，借着老马上任出一口恶气。第二任馆长小阎有“来头”、“根子硬”，群众便转向他，连“死党”李会计也“杀了回马枪”翻脸不认王双立。这些人纠葛在一起，便构成了一种氛围，一种人文环境：降服于权力已成了社会的普遍心理逻辑，牢牢攫住了人们的心，人治大大超过了法制的威力。黄建新利用西安市古老的城墙和山陕会馆古旧封闭的建筑格局连同居民楼中的单元房，造成一个封闭挤压的空间。人在其中“惶惶不安，想冲出去，又被撞回来的心态”，“这大概是农业思想向工业文明过渡时一定会出现的状态”（黄建新语）。意象性的环境，象征着改革过程中，冲出传统的固有观念，会遇到层层阻挡。凝结于各色人物心头的积垢，是不可能同时在政治、经济变革的同时很容易被撼动的民族文化心理。影片让人们穿过生活的表层，看到生活背后那些不变或很难变易的东西。它昭示了改革之艰难，人们观念中精神的负累更是阻碍着社会的变革和进步，从而引起人们警惕和鼓起改革的勇气。

《背靠背脸对脸》在“看透不说透”的那种极其微妙的又难于言传的人物关系中流泄着幽默情调。没有声色俱厉、刻意的批判与张扬，没有卖弄的调侃，没有做作的俏皮话，却是在平静自如的幽默中潜藏着批判意味和思想的冲击力。于是，这部影片具有了别样的令人深思和回味的厚重。如果说《站

直，《别趴下》还稍有点油滑处，《背靠背脸对脸》已是十分老到和纯厚了。它达到了平易与深刻、平静与热情的协调一致。严峻的批判精神与轻松的幽默情调构成了黄建新的都市影片的艺术风格。

（任殷）

被告山杠爷

1994 彩色片 11本

中国峨眉电影制片厂摄制

导演：范元

编剧：毕必成 范元

（根据李一清的小说《山杠爷》改编）

摄影：饶仁

主要演员：李仁堂（饰赵山杠）

本片获 1995 年第二届大学生电影节最佳故事片奖，广播电影电视部华表奖最佳故事片奖，中国电影家协会金鸡奖最佳故事片、最佳编剧、最佳导演处女作、最佳男主角四项奖，《大众电影》百花奖最佳故事片、最佳男主角两项奖

【剧情简介】

四川西部的绵绵大山里，有一个小村叫做堆堆坪。晨曦初露，薄雾浓浸，睡眼惺忪的贵生手提着便桶跨出门槛，却一头撞在了吊在屋檐前的一具女尸上。贵生大惊失色，喊出了爹爹赵山杠。赵山杠出来一看，也大为惊恐。他们急忙动手放下尸体，尸体已经冰凉。赵山杠松开手，倒吸了一口冷气。

薄雾慢慢退去，天色已明，堆堆坪失去了往日的平静。一些人奔跑喊叫着，“不好了。快把夯娃吼起来，他婆娘在山杠爷家上吊了……”人们聚集在山杠爷家的院落里，夯娃看着妻子尸体又哭又闹，要山杠爷偿命。山杠爷一脸凛然，反问夯娃：强英自寻短见，哪个逼了她？夯娃责问山杠爷：是不是你罚她给全村放电影？派民兵绑她游村？这不是逼她去死路吗？山杠爷平静地答道：娃娃，你错了，我是逼她走活路，做好人哩！夯娃气呼呼地说要告他；山杠爷冷冷一笑，说他惩治歪风邪气，不怕告！夯娃无言以对，往地下一蹲，呜呜地哭了起来。

山杠爷让赵会计、腊正去帮夯娃家料理后事，一面忙着干自己的活。他想不通强英这娃的脾性咋这么犟呢？活鲜鲜的一个人，说死就死了，实在可惜了。

赵山杠的孙子虎娃在 50 里外的学校里上学，每周六都要回来帮家里劳动。今天，爷孙二人又一起在山坡上刨地。杠爷想知道学堂里的事，虎娃告诉爷爷这个月学校新开了法律常识课，按老师讲的课，爷爷就触犯法律了。山杠爷不以为然，反而嘲讽老师把娃娃们都教呆木了。虎娃听不懂，山杠爷就把村比作国家，把村规比作国法，说它们都是一回事，都是用来整治不服管教的刁汉泼妇的。爷爷做的没有错。

堆堆坪又恢复了常态。晒场上，有的在翻晒粮食，有的在编竹筐。二利

趴在代销店的窗口央求二太婆给他打酒，杠爷过来后严肃批评二利经常喝醉酒打老婆，不干活，像个二流子，不许他再喝酒。二利无奈交出了酒瓶，其实心中并不服气。

一辆警车正向堆堆坪驶来。车上坐着乡公安员老王与县检察院的苏琴和小丁。老王向苏、丁二位介绍堆堆坪的情况：社会治安好，这些年刑事案件一个没有，民事上有点纠纷，党支部书记赵山杠自己就处理了，村民们都服他。苏琴、小丁是来调查山杠爷的，听后陷入了沉思。

像往常一样，山杠爷对上面来的同志非常热情，倒水递烟；弄得王公安反倒不好意思了。王公安向山杠爷坦告，苏、丁二位是来专门调查一封匿名信的，信中反映你罚人放电影，又把她捆绑游街，结果她在你家门前吊死了。还有你绑人捆人，私自关人，打骂村民，私拆他人信件等事。山杠爷听后心中很坦然，也不愿解释，安排了赵会计为调查组领路，让他们自己去找当事人查访。

调查组首先来到夯娃家。夯娃娘哭诉着道出了事件的原委。原来强英经常虐待婆婆，打她，骂她。她实在无法忍受，便向山杠爷反映。山杠爷看到村里不孝敬老人的越来越多，决意拿强英开刀。于是，他罚强英给全村放电影，并“请”来了强英的父母，让他们也知道此事。强英回到家中，把气撒在婆婆身上，又对婆婆大打出手。杠爷制止她，她骂杠爷是南霸天；贵生的媳妇劝她，她把贵生的媳妇也打了。山杠爷气愤地让人把强英关了起来，第二天又让腊正等人押着五花大绑的强英游村。就在这天的晚上，强英在山杠爷家门口上吊了。

祠堂的村办公室里，苏琴等人在向张明喜、桂华夫妇作调查。祠堂外，王么爸向山杠爷反映明喜夫妇在里面与调查组谈话。王么爸认为是张明喜告的状，因为他被山杠爷整过，是个初中毕业生，书念得多，鬼点子也多。

因而，山杠爷便回忆起了那件往事。那年景都减了产，乡里发了通报，要求追回外流的劳动力。山杠爷心里很难受，立即召集村民大会，让家属通告外出的人都回村务农，说：“谁个不依，到时候别怪我杠爷不客气。”赶场时，村民们与杠爷在茶楼喝茶，乡邮员送来一封桂华的信让转交。大家一猜，认为准是明喜寄来的。杠爷让人把信拆了，明喜信中说他在外每天可挣20多元钱，不想回村种小麦。桂华路过看到自己的信被人拆了很生气；杠爷告诉说信是他拆的，要桂华让明喜马上回村，而且派人到山西去抓明喜。别人担心明喜不听，杠爷说“上面有红头文件，你怕个速，该绑就绑！”为了避免荒地，杠爷亲自带人帮明喜家翻耕了责任田。祠堂办公室里的明喜与桂华说到这些，都很感谢山杠爷，说杠爷的一切都是为了全村，为他们好。

二利喝醉了酒又打老婆，杠爷让人把他绑了起来，并关进了黑屋子。苏琴等人闻讯赶到，劝阻山杠爷。山杠爷说你们不了解山里的事理，这样的刁汉赖皮不整治，村里还怎么搞生产，怎么争先进？苏琴、小丁让人放了二利，二利喜出望外。第二天，二利向村民们吹嘘，说县上的领导解放了他，还与

他握了手，山杠爷这回是完蛋了。山杠爷对此很不满，告诉苏琴、小丁：你们放了二利，给刁汉泼妇撑了腰，我们基层的工作就更难做了。

王禄主动找到调查组反映情况。几年前，他拖欠公粮，挨过杠爷的整，被关过三天，连饭都没让吃。王禄的妹妹小芳对哥哥的揭发很不满，说你喝的水里有糖，是杠爷让放的，杠爷是为了全村好，你告人家不得好报哩。

山杠爷的家中，贵生与媳妇为杠爷的事焦虑。他们怀疑腊正是“打黑信”的人，想起了修水库时发生的事。腊正那时不同意杠爷的决定，也不想出钱、出力修水库。杠爷正告他，党员必须服从支部决定；结果腊正说如果党员兴转让，哪个割两斤肉，打一壶酒，他就把党员转让给他。杠爷气得狠狠打了腊正一耳光，还停止了他的党员登记。苏琴、小丁向腊正调查也证实了此事；但腊正并无怨言，还称赞杠爷挽救了他，使他有了出息。现在他承包了水库的鱼塘，开始富了起来。

苏琴与小丁结束了调查，找山杠爷谈话。山杠爷坦率地承认，这都是事实。苏琴对山杠爷说：你的动机是好的，社会效果也不差，但做法却触犯了法律，尤其是游斗强英，直接导致了她的上吊自杀。杠爷不服气，说遇上这些事，你会怎么办？苏琴说：尽量做思想工作，批评、教育，或者……她的声音很细微，显得缺乏自信与底气。

山杠爷想到自己犯下了国法要去坐牢，党籍怕也保不住，心中很痛苦。他抚摸着虎娃的头，承认孙子说得对，老师没教错。谁知虎娃突然哭了起来，说那封信是他写的，他只是想问问报社，爷爷做的那些事究竟算不算犯法。

祠堂办公室里，杠爷主持召开了支部会。杠爷让支委们“打起精神”；问腊正如果你接替我当书记，打算给村里办几件什么事？腊正说他准备为村里建电视差转站，集资盖新学堂，整治歪风邪气，“要把堆堆坪团拢，还真离不开一蛮三分理哩！”杠爷很高兴，说这样他就放心了。

过了些天，一辆警车来带山杠爷。村民们聚集在警车的周围，目睹着杠爷依恋难舍，热泪盈眶。被戴上了手铐的山杠爷在急驰的车上看着乡亲们与熟悉的堆堆坪的远去，泪水顺着他的脸颊滚滚流下。

【鉴赏】

无论从故事情节，还是从旨趣意蕴来看，影片《被告山杠爷》中，最令人感到意外，并能引起人们久久思索的一笔就是，最终揭示“告发”山杠爷的，既不是死者强英的丈夫夯娃，也不是那些曾被山杠爷无情整治过的“刁汉泼妇”，而是山杠爷自己的正在上中学的孙子虎娃。

虎娃自然不是有意要告发爷爷。爷爷疼他，把他视为宝贝；他也爱爷爷，崇敬爷爷。然而村中所发生的强英被逼自杀，爷爷对事件的看法、对村规国法的解释，与他在学校课堂上所接受的新的法制知识的教育，二者的矛盾差异使他困惑不解。于是，他写信向报社反映这一问题，结果导致了检察院派人来村调查，终于把爷爷送上了法庭的被告席。先前人们对“打黑信”者

的种种猜测与怀疑，都成为了种种的“莫须有”，事情的原委完全出乎人们的预料。

显然，这是创作者的精心设计与安排，但是它却以深刻的内涵震撼了我们，使我们拍案叫绝，感慨系之。虎娃的举动完全是偶然的，自发的，他不了解法律的严峻与无情，也不了解此举后果的严重性，所以在得知爷爷将因此而被送上法庭时，他后悔得痛哭。但是，这偶然中有着必然，这就是我们的社会在进入法制时代，在普及法律知识之后，随着法制意识的增强，人们势必会对以往种种习焉不察、司空见惯的违法现象提出质疑并作出否定。有意无意都不重要，重要的是法制意识、法律观念或迟或早都要照射到每一个角落，每一个人的心中，哪怕是堆堆坪这样一个极其偏僻的乡村，像虎娃这样一个未涉世事的少年。

影片的可贵之处就在这里：艺术家以新的时代意识去观照现实的农村生活，他们发现了堆堆坪，发现了山杠爷，发现了虎娃，发现了传统意识、传统行为与现代化的社会进程之间的巨大矛盾。在这里，堆堆坪与山杠爷可以说是一个互为存在条件与互为因果关系的统一体。没有这个封闭、落后、纯朴、古老的堆堆坪，也就没有这个集新、旧传统于一身的山杠爷。没有这个忠诚无私、专横独断的山杠爷，也就没有今天这样一个光荣与污损、喜剧与悲剧并存的堆堆坪。虎娃的朦胧的质疑，意味着新一代人的觉醒。尽管他并不自觉，仅仅只是一种萌芽，但却象征着堆堆坪将要跨入一个以法制取代人治的新时期，苏琴与小丁的到来证明了这一点。所以，我们可以把作品的这一笔称为时代之光的投影。

这部作品的最突出的成就是成功地刻画了山杠爷这样一个性格复杂的典型人物形象。作为一个偏僻乡村的党的基层干部，他身上有着许多可贵的优秀品质。他不谋私利，忠实执行上级领导的各项指示精神，一心为乡亲们走正路，过上好日子而不辞辛劳地工作着、奋斗着。为此，他不计个人得失，不惜采用各种手段，严肃惩治刁汉泼妇、打击歪风邪气，终于使堆堆坪改变了面貌，争得了各种“先进”“模范”的称号。然而，他毕竟是个土生土长的农民，毕竟是个视野狭窄、思想单纯的山里人。长期的封建传统的影响，使他只知村规，不知国法，只知惩治人，而不懂得如何尊重人，目无法纪，独断专横，终于一手造成了强英自杀身亡的惨剧，严重触犯了法律，被推上了法庭的被告席。

山杠爷的形象魅力很大程度上源于他的“两极化”的构成。一方面，他是极度的“善”，是一位在道德、动机上近乎完美的圣者。他握有大权，却从不为自己打算，别人发家致富了，他依然一贫如洗，负债累累，过着紧巴巴的穷日子。即使是所作的触犯法律的种种事情，也都是出于公心，出于执行上级的指示，都是为堆堆坪与当事人好。另一方面，他又是极度的“恶”，独断专横，动辄骂人打人，私设囚室，私拆他人信件，游村罚款，以致把人逼上绝路。前者使我们同情、敬重他；后者又使我们痛恨他，为他感到惋惜。

在“善”与“恶”的巨大反差中，艺术家不但有力地吸引了我们的情感的投入；而且深刻地启示了我们去进行理性的思索。我们会由此而联想到山杠爷性格两极中种种复杂的社会、历史的成因；也会联想到道德、文化、法制之间的错综复杂的关系。

在这一点上，某些评论家并没有真正理解这部作品。他们认为赞扬、肯定了山杠爷的优点与动机、便模糊了对人治模式的批判，便把人们引入到了一个没有道德基础的法制模式的误区之中。实际上，艺术家采用“两极化”的性格刻画，正是为了更有力地否定人治模式。他们肯定了山杠爷身上那些应予肯定的品质；也有力地否定了他身上那些滞后于时代发展的、应予否定的东西。道德与法制是一个复杂的课题：法制自然需要相应的道德基础；但法制也有自身的相对的独立与神圣不可侵犯性。站在一般的道德准则上，我们可以认为山杠爷是一个“好人”；然而站在更高的尊重人，尊重、保障人的权利的角度而言，我们就不能认为山杠爷是个道德的楷模。所以，这里并不存在什么“误区”，这是艺术家切入主题的一个独特的角度。他们的目的是为了把时代的警钟敲得更响，使它更发人深思。

影片的深刻之处还在于它的“文化反思”与“文化批判”的意蕴。“五·四”以来，以鲁迅为代表的进步作家曾致力于国民性的挖掘与改造，产生了巨大的影响。《被告山杠爷》通过山杠爷与堆堆坪村民的形象刻画，继承了这一传统。我们看到，在整个调查过程中，几乎所有的村民都站在山杠爷一边，他们同情山杠爷，支持山杠爷，为山杠爷说情。他们感觉不到自己有人尊严与权利，需要法制的关怀与保护；反而感到需要山杠爷、并且无法离开山杠爷。他们也不懂得正是自己的自私，狭隘、愚昧，才把山杠爷逼进了蛮横独断的泥潭；也不懂得真正解救山杠爷的良方是自己应该首先遵纪守法，文明、自尊起来。通过村民形象的刻画，影片告诉我们：山杠爷的家长专制的思想与作风，在一个生产水平、文化素养低下的环境中，有着深厚的社会基础。要改造山杠爷，就必须连同改造这样的社会基础。因而，我们不能把作品仅仅看成讲述了一个“好人犯法”的故事；也不能仅仅把它看成是普及法律知识、法制精神的作品。它的更深刻的意义在于对旧的传统人格与文化的批判，从而促使我们在新的现代化的进程中，去积极地建设新的人格与新的文化。

影片采用了“侦破片”的类型方式；但它描述的重点却不在告诉我们事件的结论，而在“调查”过程中通过多视点的叙述刻画山杠爷的形象及揭示其生存的社会环境。大量的回溯镜头与段落，并没有使我们感到零乱与散漫，是因为它们都集中在山杠爷的违法事件的真相调查上，而且每个片段的选择都很有代表性，很有吸引力。它们像从不同角度照射出的光束，共同照亮了山杠爷这个富有立体感的艺术形象。艺术家既注意到了“回溯”、追忆镜头、段落的总目标与总任务；又注意到尽量拉开距离，有所侧重。这就造成了现有的较理想的观赏效果：调查本身所具有的“悬念”感触像磁石一般地吸引

我们的关注；而多视角的叙述又像转动着的万花筒一般，把我们带入了精采的艺术世界。在借用传统类型与结构方式，赋予新意与深意的尝试中，这是一部相当成功的影片。

导演范元毕业于中央戏剧学院，这是他独立执导的第一部影片。除了追求独特的艺术形象与深刻的思想内涵以外，他还非常注意环境造型的传情与达意。影片中环境氛围的描写营造具有较强的视觉冲击力，体现了创作者的意图与自觉。那连绵起伏的群山，那偏僻封闭的堆堆坪的全景，那高峻的山岭，那灰色的云层，以及雨后闪着青色光亮的石板小路，那沉重地耸立在村头的石牌坊，那缓慢转动的古老的水车，那村民们难得一见的蓝白相间的警车，都与人物心理、剧情发展紧密相联。它们在总体上构成了山杠爷与村民们生活的外部环境，传达出了封闭、落后的环境与人物性格成因的内在的联系。我们可以把它们看作一种象征与隐喻，然而难得的是它们并没有生硬地从外部强加进某种意义，都是从事件描述中自然体现出来，并做得十分的贴切。这使得整部作品显得质朴、自然与流畅。

（彭加瑾）

凡例

一、本书为《世界电影鉴赏辞典》（三编）。共选入 1914—1994 年间世界著名电影 171 部。

二、已在《世界电影鉴赏辞典》、《世界电影鉴赏辞典》（续编）中选入的，本书概不重复。

三、本书正文按影片摄制时间（年）先后排列。时间相同者，按影片汉文译名第一字的笔画数与笔顺顺序排，如完全相同，则按第二字，余类推。

四、目录中的各条目后括号内容为该片的摄制国和摄制时间。几个国家并列的，即为联合摄制。

五、本书正文后附有本书所选影片的汉文译名笔划索引。

六、每篇分“片头介绍”、“剧情简介”、“鉴赏”三部分。“片头介绍”中的演职员只限于主创人员，获奖情况也仅限于较重要者。“鉴赏”内容每篇各有侧重，不求一律。注重以影片实际为根据，只要持之有故，言之成理，允许不同艺术观点并存。

七、外文片名原则上使用影片摄制国家的文字。

八、本书中的外国人名、片名、书名及其他专用名词术语，尽可能采用通用译法。

九、本书附插页剧照 171 帧，每部一帧。共 32 码。

