



中外电影名片 导读

主 编：钱 恣

副主编：沈义贞 郭 峰 陈 捷

CIP 中国电影出版社

主 编：钱 沁

副主编：沈义贞

郭 峰

陈 捷

中外电影名片 导读

CFP 中国电影出版社
2008 • 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中外电影名片导读/钱态主编. —北京: 中国电影出版社, 2008. 6

ISBN 978 - 7 - 106 - 02952 - 4

I. 中… II. 钱… III. 电影—鉴赏—世界 IV. J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 093418 号

中外电影名片导读

钱态 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2008 年 7 月第 1 版 2008 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/22.5 插页/2 字数/387 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02952 - 4/J · 1060

定 价 60.00 元

序 言

刘伟冬

就电影的长足发展而言,在很大程度上我们常常把它归结为人类技术进步的结果。但在我看来,技术虽然是铸造电影辉煌的重要元素,但绝非核心元素。电影发展的真正动力应该归结于人类对精神世界的永恒追求,技术永远是跟进在这种追求之后并服务于这种追求的。在此意义上,技术仅仅是为我们更真实、更深刻、更直观、更鲜活和更艺术地在电影艺术中表达意志、理想、情感和自我等提供了无限的可能性。只要人类还在思想,电影就会不断地发展。

坦率地说,对作为一个学科的电影,我是一个外行。但对作为一个娱乐方式的电影,我倒认为自己是有发言权的,因为它曾经是我们成长生活中的一个重要部分,许多经典的电影台词会不时地出现在我们生活的角角落落。甚至可以这样说,如果没有电影,青少年时代的回忆便会黯然失色。和我同龄的人也许都会有这样的体会,看一场电影是那个艰难时世中令人最为兴奋的事情。我还清晰地记得这样的情形:晚间乡场上播放电影,在太阳还没有下山的时候许多村民,尤其是孩子早就在那儿热火朝天地抢占有利地形了。

但特殊的时代也造就了我们特殊的电影欣赏习惯。出于政治和意识形态的需要,产生在五六十年代和七八十年代的中国电影都烙有强烈的时代印记。它们中的绝大多数都是以突出无产阶级政治、强调阶级斗争、塑造英雄人物、彰显社会主义建设成果为第一要务,电影的娱乐功能已基本让位于教化目的。尤其是在“文革”时期,除了激越的革命豪情、战斗友谊和阶级感情,对其他的一切人类情感的表现,在电影的创作中都成了极为危险的游戏。电影的表现风格也一律以革命的现实主义为主导,而浪漫的情怀只限于用在对巨大困难的藐视和对发展形势的乐观期待方面。剧情的明了性、信息的单一性、人物的脸谱化和结局的程式化等因素培养了特殊时代的一



批特殊的观众,也定型了他们的审美趣味和习惯,以至于后来在电影中出现的倒叙手法和蒙太奇叙事就会让这些定型了的观众困惑不已。

随着中国的对外开放,国外大量的电影涌入国内市场,使得我们的视野得以空前的开拓。与此同时,中国的电影人也对电影艺术进行了前所未有的探索。电影表现主题的丰富性和深刻性以及表现手法的多样性和艺术性对欣赏它们的观众提出了更高的要求。许多电影艺术家不再满足于在电影中完成对故事情节的交代和人物形象的塑造,他们常常会在许多情节的细微之处埋伏下深刻的寓意。对他们来说,简单地看懂了故事仅仅才完成了欣赏的三分之一,而那些容易被忽略的寓意深刻的细微之处才是他们真正的追求和匠心所在。就像我们在阅读古典或现代诗歌一样,不能仅仅满足于字面的理解,应该追寻字面背后的情感寄托和寓意解读。总之,在我们面对这样一个形形色色而又精彩纷呈的电影世界时,要想真正地理解电影的精髓,专家的指导就显得尤为的重要。南京艺术学院电影电视学院的教师们以他们的专业眼光和专业水准遴选了数十部国内外经典电影并对它们进行了专业的点评和导读。这样的指导不仅会使一般的观众在欣赏和理解电影艺术时受益匪浅,同时也会成为许多专业人士从事电影研究的有效参考,至少在我读了之后清晰地知道了作为学科的电影和作为娱乐的电影之间的距离。

是为序。

(刘伟冬,南京艺术学院副院长,教授,博士生导师)

目 录

序言	刘伟冬/1
《城市之光》:一部笑中含泪的无声喜剧	王锦川/1
《神女》:中国默片的华丽谢幕	秦 翼/6
《马路天使》:20 世纪 30 年代中国市井风情画	秦 翼/11
《关山飞渡》:社会传奇与历史再现	钱 恣/16
《公民凯恩》:璀璨的星空下的冥想	杨 进/21
《一江春水向东流》:“小资”抒写的史诗	秦 翼/25
《小城之春》:残墙关不住的春天	秦 翼/29
《偷自行车的人》:意大利新现实主义的眼睛	杨 进/34
《西鹤一代女》:精致的卷轴画卷	朱 俊/39
《东京物语》:平淡的幻灭	朱 俊/44
《大路之歌》:诗意的现实	朱 俊/49
《桂河大桥》:永恒的人性反思	杨晶晶/54
《雁南飞》:北雁南飞,生活依旧	赵 娜/59
《四百下》:离轨的流星与旋转木桶中的自由	杨晶晶/64
《筋疲力尽》:一次反传统电影技法的新浪潮革命	王锦川/68
《扒手》:世俗到先验的跳跃	朱 俊/73
《甜蜜的生活》:华丽的表现与残酷的嘲讽	朱 俊/78
《大闹天宫》:民族动画盛宴	秦 翼/83
《蚀》:昙花一现的欢快与孤独清冷的结局	朱 俊/88



《早春二月》:春天并不遥远·····	杨 柳/93
《逍遥骑士》:个人与历史的双重纬度下的自由的命运 ·····	杨晶晶/98
《教父》:权力与罪恶之间·····	钱 恂/102
《瓦尔特保卫萨拉热窝》:战争状态下的“日常生活” ·····	沈义贞/107
《侠女》:创造性的故事改编·····	钱 恂/112
《恐惧吞噬灵魂》:孤独,无法自我救赎 ·····	郭 峰/117
《镜子》:自我与时间 ·····	朱 俊/123
《出租车司机》:独语者的一次自我救赎 ·····	周 隽/128
《秋天奏鸣曲》:室内电影的杰作·····	朱 俊/132
《铁皮鼓》:拒绝长大 ·····	赵 娜/137
《城南旧事》:温暖的送别·····	杨 柳/142
《楳山节考》:日本女性精神的显现 ·····	周 隽/146
《甘地传》:一个人的一生不可能用一个故事说完 ·····	赵 娜/150
《包氏父子》:人性弱点的标本·····	沈义贞/155
《黄土地》:影像展示历史的宏大企图 ·····	陈 捷/160
《黑炮事件》:一枚棋子引发的多米诺游戏 ·····	陈 捷/167
《童年往事》:时间的河慢慢流·····	陈 捷/171
《芙蓉镇》:温情脉脉的历史批判·····	杨 柳/176
《红高粱》:生命的礼赞还是强者的喧嚣? ·····	陈 捷/181
《柏林苍穹下》:流浪与疏离的影像世界 ·····	周 隽/187
《何处是我朋友的家》:一朵植根于纪实美学土壤中的奇葩 ···	王锦川/191
《喋血双雄》 ·····	缪 轶/196
《维罗尼卡的双重生活》:让“我”证明我的存在 ·····	郭 峰/200
《无言的山丘》:山丘无言,诗人有言 ·····	沈义贞/205
《芳芳》:法式浪漫后的回味·····	杨 进/210
《钢琴课》:愤怒的温柔 ·····	张印蓉/214
《青木瓜之味》:守望的年华·····	张印蓉/218
《低俗小说》 ·····	缪 轶/222
《阿甘正传》:反省和回归 ·····	杨 柳/226
《天生杀人狂》:收拾起一地碎片·····	孙昕昱/229
《烈日灼人》 ·····	缪 轶/234
《阳光灿烂的日子》:阳光何以灿烂 ·····	杨 柳/238
《重庆森林》:擦肩而过的温暖·····	张印蓉/243

《杀手里昂》:没有机会说再见.....	张印蓉/247
《甜蜜蜜》:辛酸的甜蜜.....	杨 柳/251
《花火》.....	缪 轶/256
《小武》:中国式的“新现实主义”文本.....	钱 恣/260
《美丽人生》:在游戏中“反常合道”.....	孙昕昱/265
《秋天的故事》:醇厚迷人的情感游戏.....	赵利利/269
《中央车站》:美丽的回归之旅.....	赵利利/274
《永恒与一日》:泯灭时空的诗意寓言.....	杨晶晶/280
《骇客帝国》:寻找钥匙.....	孙昕昱/285
《搏击会》:X先生“如是说”.....	孙昕昱/289
《卧虎藏龙》:关于古典中国的想象.....	沈义贞/294
《一一》:一切表象的背后.....	秦 翼/299
《穆赫兰道》:梦都寻梦的梦中人.....	孙昕昱/304
《好莱坞式结局》:笑人不如笑自己.....	孙昕昱/308
《钢琴家》:聆听穿越时光的回音.....	张印蓉/312
《杀人记忆》:无法忘却的记忆.....	赵利利/316
《太极旗飘扬》:战争史诗与兄弟情义的双重奏.....	刘永宁/321
《弓》:韩半岛上的一缕醉人清风.....	杨 进/325
《撞车》:冲撞之浮世绘.....	赵利利/330
《窃听风暴》:转变就是一个不可能的可能.....	赵利利/336
《回归》:荒诞与真实的女性世界.....	赵利利/342
编后记.....	/349

《城市之光》： 一部笑中含泪的无声喜剧

□王锦川

年代：1931 年

导演：查理·卓别林

国家：美国

20 年代的美国电影以喜剧片和西部片为主要代表，卓别林以他独特的喜剧风格维持着自己在好莱坞默片时代的显赫地位。1927 年 10 月 6 日上映的一部古装歌舞片《爵士歌王》，标志着世界电影史从无声片时代步入有声电影时代。电影从无声变为有声，是新生事物发展的大势所趋，如果说《爵士歌王》的出现，只是华纳兄弟影片公司为摆脱当时的困境而拍出的一部其他公司因怕在商业上失败而不敢问津的试验影片的话，那么，有声电影的出现也有其必然的因素。所谓无声片是指影片的人物没有对白，靠表情、动作、字幕说话。实际上，在早期的默片上映时就有声响了，通常是由一台钢琴或一支乐队在银幕下演奏音乐，配合放映。由此可见，声音在电影中的出现不可避免。

与别的新鲜事物一样，有声电影刚出世时有许多不足，而许多早已习惯无声电影的电影人也对其表示怀疑和反对。卓别林就是持反对态度最坚决的人之一，他公开宣称自己讨厌对白片，认为有对话的声音会毁坏世界上最古老的哑剧艺术，因而消除了无声片的巨大美感。在观看了最初的几部有声片之后，卓别林固执地认为有声电影的日子是不可能维持多久的。所以 1928 年，他继续创作、拍摄了那部由自己主演的喜剧默片《马戏团》。虽然最初的有声片在技术等方面还有许多不足，但是观众热烈欢迎这种新样式的影片，因为声音使电影成为与人的情感更直接的交流工具。随着有声片的浪潮席卷全球电影界，默片时代的喜剧大师几乎无一幸免地从银幕上消失，除了卓别林。因此，同行与影迷们都在注意着他的动向，就连以前公开表示不喜欢有声电影的朋友乔·申克也提醒卓别林：“恐怕以后是它们的



世界了,查理。”但是卓别林却回答道:“我不相信声音会丰富我的任何一部喜剧影片,相反的,声音将会破坏我所希望创造的形象,使人感到我的人物不是一个真实的人,而是一个幽默的思想,一个喜剧性的抽象品。”他决定再拍一部无声电影。然而这一决定却引起了那些曾对他推崇备至的媒体和制片商的怀疑与担心,他们明白地告诉卓别林,想要看到他精彩的有声片。这使得这位喜剧大师感到自己似乎已经宛若隔世,一时担心自己是否踏上了没落之途。虽然卓别林的内心正遭受着矛盾与痛苦,但是他始终坚信自己的哑剧艺术是首屈一指的,既然不同类型的娱乐可以同存,那么不同类型的电影也是可以并世的。为什么不能再拍出一部理想的无声片呢?于是,从1929到1931年,卓别林用了两年多的时间来构思创作并拍摄了一部他一生中最杰出的艺术片之一——《城市之光》。这部无声电影后来在好莱坞庆祝它诞生一百周年的时候,被由著名的电影史学家、影评家组成的评委会评为美国电影史上的“十佳影片”之一。

《城市之光》是卓别林继《淘金记》(1925)和《马戏团》(1928)成功之后的又一力作,此后他于1936年拍摄了《摩登时代》——“有关工业和个人奋斗的故事——人类为追求幸福而战斗”。《摩登时代》是卓别林在艺术上最大胆的一部作品。在片中,他运用了许多音响效果,在影片尾声,他让观众第一次听到他唱的歌,一首国际闻名的流行曲《我在寻找蒂蒂纳》。各国电台、报刊纷纷报道“夏尔洛终于开口”,“流浪汉第一次发出了声音”,“卓别林以一首歌来告别他的无声时代”。1940年《大独裁者》上映后,轰动效应持续了几年。观众如此喜爱这部影片,是和它蕴含的深刻的思想性与高超的艺术性分不开的。卓别林独特的喜剧风格,在这部电影中又有充分的发展,富有新意。他用谐音法虚拟人名与国名,用巧合法设置两个截然不同却相貌相似的人物,用误会法形成戏剧性的情节,用看似笑闹似的插科打诨来画龙点睛地揭示独裁者野蛮可笑、粗陋的本质。他极出色地串演了一个悲剧角色和一个滑稽角色。他扮演的犹太理发师使人笑中含泪,他扮演的独裁者使人笑中带恨。他那样辛酸、尖刻、把玩于股掌之间式地讽刺、嘲笑、挖苦、抨击独裁者,简直将生活中的希特勒揭露得体无完肤。这使盟军战士和全世界观众看了之后感觉大快人心。电影被评论者称为“笑与怒的史诗”。

在对《城市之光》的评论中,大多数从整体上肯定了卓别林的创作才华。萧伯纳看了卓别林这部自编、自导、自演、自己作曲、自己指挥、自己制片的电影,称赞他是“电影界独一无二的才子”。有些评论家则评论喜剧和悲剧达到高度融合的《城市之光》,不仅在卓别林的创作道路上,同时在世界电影艺术发展史上,都是一座卓越的历史丰碑。^①



“这部影片之所以成为杰作，首先应归功于卓别林天才的表演，其次是作为电影大师那种安排全片结构和处理细节的能力，一丝不苟、严谨缜密而又流畅自如。影片采用音乐式结构，我们看到的不是一连串合乎逻辑首尾呼应的故事，而是对一组主题的叙述。这组主题的展开和处理与音乐旋律的主题一致：清醒与迷惘、梦境与现实、贫穷与富裕、自私自利与自我牺牲。”

“《城市之光》的重要性在于卓别林对于这个改变了的时代的看法，影片的主题是：抗议社会势力对个人的迫害，这在全世界经济萧条的环境中增添了意义。”^②

卓别林的《城市之光》依然是以夏尔洛为主人公的喜剧，在一个个诙谐的故事和滑稽的表演之下，依旧秉承和倾注了他一以贯之的人文关怀。他的哑剧演技使电影别出心裁地再现各种社会问题，深刻洞察人性与人情。他总是用他的喜剧天才幽默而又感人至深地揭发现代生活的痛楚。卓别林深刻地理解现代的社会环境，代表那些无权无势的人们，利用他的艺术，说出了个人对各种各样压迫的反抗。卓别林的社会意识一直都是他的创作灵感，这样也就弥补了那种过时的无声电影的技巧，并且使他的影片保持着现实感而又富有意义。



影片一开始就精心布置了一个“和平繁荣”的场面,当广场上一群衣冠楚楚的贵族男女们面带虚伪的笑容在众人面前拉下帷幕时,人们看到的却是雕塑中央那个睡得香甜、衣衫褴褛的流浪汉,观众们顿时哈哈大笑,广场上一片骚动。然而那些军人及贵族们在尴尬之后故作镇定地行注目礼。流浪汉在雕塑群上不恭敬的动作看似是卓别林无意间的滑稽动作使然,事实上却是对这群标榜“和平繁荣”的预言家们的讽刺性的回答。

夏尔洛看起来邋里邋遢、无所事事,但当他面对需要帮助的人时,却永远有一颗侧隐之心。影片的故事线索便是由他的“助人为乐”展开,从此也拉开了一个流浪汉的悲喜剧奇遇。当他第一次遇到卖花的盲女时,出于对卖花女的怜悯与倾慕,手头拮据的他毫不犹豫地买了一朵花且没有要回零钱。这里有个搞笑的细节,当夏尔洛买了花之后偷偷地坐在一边观察盲女时,不料却被泼了一身水,而狼狈的夏尔洛只有静悄悄地掂着脚尖离开。这个情节与之后夏洛克因为要阻止自杀的富翁而不慎落水一段有着异曲同工之妙。这似乎都有点“好人没有好报”的意思,不过卓别林更着意展现的是一种悲喜交加、喜剧为主的可看性。解救试图自杀的富翁并与之结为朋友,似乎是流浪汉转运的契机。富翁把夏尔洛带回家里做客,请他喝高级香槟,去高档餐厅用餐,并送他一辆自己的跑车。于是这个闯入上流社会的流浪汉闹了一系列令人捧腹的笑话。例如在富翁家里,当仆人伸手要接过夏尔洛手中的帽子和拐杖时,却被他误以为要握手;在餐厅里他笨拙地吃着面条,当看到跳舞激烈的男女时,误以为他们在打架而趋前拉架……卓别林以他喜剧表演的天赋把每一个场景、每一处细节都惟妙惟肖地呈现给观众。同时也揭露了资本主义社会贫富的巨大差距。当那些富人们在花天酒地、寻欢作乐的时候,也有大量的像卖花女和夏尔洛之类的人在为温饱生计发愁。在那个贫富不均的社会,妄图依靠富翁的接济而改变贫困的命运似乎也只是天方夜谭,正像影片中所讲述的富翁在白天和晚上醉酒后对待流浪汉的截然相反的态度一样,那只是一个美丽迷人的梦境,梦醒之后依然是饥寒交迫的残酷现实。

卓别林在《好莱坞大师谈艺录》中曾谈到:“滑稽喜剧可以是和希腊悲剧一样伟大的艺术作品。二者都以人的感情做戏,都在剧情结构中使用一样的技法,各有自己的一套逻辑,无论是让人战栗还是哄笑,都以这套逻辑达到制造一种情绪的结尾或高潮;二者都有贯穿剧情结构中的同样神秘的与合乎逻辑的气势。”^③同时在他看来,如果悲剧老是那样低沉凄惨,只会让观众感到畏惧。所以,在《城市之光》中,流浪汉为了给盲女凑足房子租金,身体瘦弱不堪的他冒着生命危险去参加拳击比赛。卓别林并没有用悲观的

态度去叙述这辛酸,相反,他用一种特有的戏谑方式,表现了流浪汉上场比赛前的紧张和迷信,以及比赛时的胆小与无助。从而,我们看到了一个更加立体动人的形象,他善良、热情却又胆小、无能。纵然有悲天悯人的恻隐之心,有乐于助人的行动与热情,但是在那个金钱至上的社会,一个身无分文、手无寸铁的流浪汉的努力是那么的微不足道。他心理上排斥资产阶级世界,但又渴望进入这个社会,要求得到爱情和体面的生活。在影片后半部分,流浪汉再一次跟随醉酒的富翁来到他的家中,富翁把救助盲女的钱交给了他,但是不料,藏在富翁家中的两个强盗抢钱未遂后打昏了富翁,流浪汉报警后却被管家诬蔑成抢劫犯被警察抓入牢中。影片结尾,出狱后的流浪汉更加落魄不堪,但最终重见光明的卖花女认出了他,两人的双手在微笑与泪光中握在一起……

在当时的美国社会,电影人创作的主流目的是为资本主义辩护,个人主义和新教伦理占统治地位,试图把美国生活方式理想化。但是卓别林用自己的眼光来探讨美国社会的本质,塑造了一个受迫害、失业者的流浪汉形象,抨击矛头直指资本主义社会,受到工人和劳动大众的欢迎。卓别林所饰演的主人公——那种微不足道的受苦人,追求美和快乐,但他又受着无法抗拒的贫困、法律和社会势力的折磨。他是当代的堂吉珂德,在这个迷惘世界里,想单枪匹马、举起长矛,为了正义、诚实、美好和真理而抱打不平。卓别林的重要性不单在于电影艺术方面,更在于他对人道的深刻揭示。使卓别林声名鹊起的是他的哑剧演技和喜剧天才,还有他的社会观点,对人性的洞察力,以及他别出心裁的对社会问题的再现和影片感人肺腑的力量。

注释:

- ① [美]查理·卓别林:《一生想过浪漫生活:卓别林自传》,国际文化出版社2004年版,第374页。
- ② [美]刘易斯·雅各布斯著,刘宗锐、王华等译:《美国电影的兴起》,中国电影出版社1991年版,第258页。
- ③ [美]查理·卓别林著,郝一匡等译:《艺术会普及吗?》,《好莱坞大师谈艺录》,中国电影出版社1998年版,第53页。

《神女》： 中国默片的华丽谢幕

□秦翼

年代：1934 年

导演：吴永刚

国家：中国

30 年代初到抗战爆发前的数年间，中国默片艺术走向了最终的成熟。在左翼运动的影响下，电影更加关注反映现实生活、社会问题的内容；随着西方电影的传入、电影人才的涌现，电影也更注重符合自身特性的艺术手段，学习借鉴西方电影手法，同时融合民族特色，使中国电影创作在这个时期达到了一个空前的繁荣。1934 年由联华公司出品、吴永刚编导的《神女》正是在这样的时代环境下诞生的宁馨儿。

吴永刚，1907 年出生，1982 年逝世，江苏吴县人，生于上海。20 年代以美术实习生的身份初入电影圈，后成为美工师、摄影师，《神女》是其导演处女作。吴永刚的影片以思考人性见长，他三个时期的三部代表作，“《神女》颂扬母性，《浪淘沙》探讨人与人之间的矛盾与谅解，《巴山夜雨》渴望本真人性的复归”^①。他的影片“往往不倚重于惊心动魄的故事，不以强烈的戏剧性情节取胜，大都通过朴素自然的描述，积聚从量变到质变的巨大能量，然后在结尾处，以强大的逻辑力量和惊人的意外，揭示某种深刻的思想哲理”^②。很多艺术家虽然创作颇丰，但穷其一生再未能超越自己的第一部作品，正如奥逊·威尔斯和他的《公民凯恩》，也正如吴永刚和他的《神女》，但不能否认的是，正是由于这部《神女》，中国默片得以拥有了如此华丽精彩的谢幕。

在 30 年代的左翼大潮中，《神女》虽由于其对社会现实的深刻思考和先进的电影手法受到一定的赞誉，但并没有得到充分的重视，以至于以往的电影史多对其简要评述甚或一笔带过。而随着电影的发展，其跨越时代的艺术魅力也越来越获得国内外电影界的认同，成为具有世界影响的当之无



愧的默片代表作。电影学者戴锦华称其展示了“中国默片时代辉煌的一页”，“就其电影艺术而言，它丝毫不逊色于卓别林的任何优秀影片，所不同的是它是正剧。如果你真的能够发现并欣赏其中丰富的电影语言，那么你也可能会同意：默片是人类曾拥有的一位‘伟大的哑巴’”。

影片描写了一个无名的女子（很多评论中称其为阮嫂，此处也姑且从之），夜里是“神女”，徘徊于街头，用身体取悦男人换取金钱，养活自己也抚育孩子，白天她又成为“女神”一般的母亲。正如影片开始的字幕所描述的那样，“神女，挣扎在生活的旋涡里，在夜之街头，她是一个低贱的神女，当她怀抱起她的孩子，她是一个圣洁的母亲，在两重生活里，她显示了伟大的人格”。不幸的是，在一次躲避警察追捕中，她误入流氓头子家中，从此为其霸占。她也曾经努力逃脱，但流氓很快找到她并以孩子相威胁，阮嫂只好屈从。孩子长大后，阮嫂为改变其命运将他送去读书，但学生家长得知阮嫂的职业后群起而攻之。校长抗争无效愤而离职，阮嫂也决定带孩子离开。但这时她发现一直藏在墙缝中为孩子积攒的教育费已被流氓偷去赌光了。阮嫂一怒之下用酒瓶砸死流氓，自己也被判入狱。校长前来告知会代为教育孩子，孤独的阮嫂独自在牢中思念着孩子，“憧憬着孩子的光明的前途”。

影片所塑造的双重身份双重人格的人物形象在同时期并不多见，而导



演在处理“神女”和“女神”的关系时也用心良苦。在表现人物从事她低贱的妓女职业时,采取了极度的简化:第一次表现阮嫂街头揽客,首先采用的是固定摄影镜头,阮嫂靠近一名男子而男子避之唯恐不及,接着画左进入一个捡烟头的流浪汉和警察,流浪汉见到警察后急忙逃开,阮嫂发现警察,向右出画,这实际上暗示着阮嫂的职业,与流浪汉一样是警察驱赶的对象,之后的中景镜头中,另一男子靠近阮嫂,阮嫂回头,接下来镜头就直接切到早晨阮嫂疲惫地回家;第二次则采用不完整的画面构图,从人物移动的脚步表现揽客的过程;而第三次采用全景俯拍,让观众只看到两人碰头后离去。如此一次比一次更简练的表现方式,一方面是出于导演自身对这一女性群体的尊重,另一方面也能避免观众过多关注其特殊身份,分散对人物的同情。更多的笔墨则被用来描写为了孩子牺牲自我的母性的伟大。从开头满眼微笑地抱起摇篮中的婴儿,到从流氓手中夺回被抢的孩子,到千辛万苦攒钱送其读书、欣喜地看着孩子做体操、唱歌表演,再到校长来调查时愤怒地喊出“我把卖身体来的钱给他读书,为的是要使他做一个好人,我的孩子为什么不配读书”,以至于最后发现自己和孩子生存的唯一希望破灭时杀死流氓,最后监狱中思念着孩子的那个剪影似的侧面,无一不让我们深切地感受着一位再正常不过的母亲的善良、细致、隐忍、爱子心切。

影片采用了当时中国电影常用的线形叙事手法,围绕阮嫂和孩子的命运展开,人物十分简单,除阮嫂、孩子、流氓、校长而外,其余均是带有象征意义的群体形象,如警察、邻居、家长、同学等。在这样的影片中,构造一个能配合故事展开、令人一目了然的环境就十分必要。吴永刚是美术师出身的电影导演,他在导演编剧之余亲自担任了该片的布景师,他选择了街头和阮嫂家中两个简单而有代表性的场景表现人物的双重身份和心理。影片开头,夕阳西下、街头工人点煤气街灯,转到阮嫂零乱的家,墙上的旗袍、摇篮中的孩子、墙上指向九点的时钟,如此寥寥几个镜头就为我们勾勒出女主人公的生活境遇。接下来是“不夜城”的夜景,叠映的闪烁霓虹灯,街头写着“当”字的店铺,抽烟的阮嫂,又清楚地交代了其被迫“典当”自己的尴尬职业。片中多次出现时钟钟摆和指针的特写,用于表现人物焦躁的内心活动,而被强调的墙上的两件旗袍,也成为人物双重身份的一个隐喻,这其中的确能看出导演受到当时德国表现主义影响的痕迹。

影片的很多画面造型构图十分前卫。根据许多影史资料的显示,当时二十七八岁的吴永刚导演每日下班都能看见在煤气灯下徘徊的妓女,久而久之就萌发了要创作以此为素材的动画的冲动,自己命名为《暗淡街灯下的妓女》,后来受到田汉的启发和帮助,融入更为广泛的社会现实,创作出

了我们现在看到的这个注入了圣洁母性意义的“神女”艺术形象，无怪乎众多镜头令人联想到表意犀利的漫画。片中阮嫂和流氓出现在同一画框中时，常常采用不对称的人物构图，加之演员本身的身体大小对比，处处表现出阮嫂被欺压的现实状况。其中最极致的“胯下三角”的镜头历来为评论家称道：流氓逼迫阮嫂继续充当自己的赚钱工具，阮嫂抱着孩子俯身去捡已经摔碎的玩具，流氓则叉腿站着得意狞笑。此时摄影机以流氓叉开的双腿为前景，从流氓胯下拍摄阮嫂怀抱孩子蜷缩于墙角，构成令人难忘的画面构图。而镜头前后一气呵成，丝毫不显做作。

影片为阮嫂安排了杀流氓、入狱的命运，孩子则有望由校长抚育，这实在不能不说是导演煞费苦心的选择。而现实中的“神女”们实在很难有如此好的命运。她们或贫病交加，或自甘堕落，或忍受着不光来自周遭也来自自己家人的白眼。试想本片中的阮嫂如果没有将流氓杀死或者反而被流氓打死打伤，她和她的孩子又会有怎样的命运？阮嫂在狱中要求校长告诉孩子自己已经死了，因为“本来这孩子，有了像我这样的母亲，他一世也不会给人瞧得起”，也只有这样将母亲的尴尬身份暂时或永久“搁置”起来（事实上被“搁置”的不仅是其妓女的职业，还有其为母亲的权利），孩子才能彻底脱离自己的身世，过正常的生活，这实在是十分无奈的。

中国人一向有“笑贫不笑娼”的说法，但这其中暗含了一个前提，即这个没有被嘲笑的“娼”绝对不会是“贫”的，如果是如阮嫂这样娼而又贫、因贫迫而为娼，那就绝不仅仅是要被“笑”这么简单了。最可悲的是这些嘲笑排斥孩子的人并不是所谓富家子弟——试想贫穷的阮嫂又怎会送孩子去上什么“贵族学校”——而是同样生活在社会中下层家庭的孩子们。孩子们的背后是教育他们的父母、家庭和整个社会。穷苦、流氓、警察，这些固然是造成阮嫂们悲剧的因素，但可怕的舆论同样像软刀一般，切割着困境下的阮嫂们和她们的孩子。联想到饰演“神女”的阮玲玉因为“人言可畏”而香销玉殒，实在令人唏嘘不已。这并不是单纯由某一个时代或是它的统治阶层所造成的，而是我们这个民族几千年来根深蒂固的观念造成的。即便在今天，拷问一下在观影时能为阮嫂掬一把同情泪的你我的心灵，现实中如果遇到这样的情况，是否也会做出像影片中为我们所谴责的家长们同样的事。这些对人物悲剧性原因的深层揭示，使得吴永刚的《神女》能够跨越时代，在任何时候都能引发观众的深思。

影片中设置了三个成年男性的角色位置。一位是“缺席”的“父亲”。他，照阮嫂自己的说法，是“死了”，但从其支吾的口气看这个男人多数是没有死，只是或始乱终弃或音讯渺茫。中国人看待没有丈夫的女人或是没有