

吴永刚 著



我的探索 and 追求

中国电影出版社

我的探索 and 追求

吴永刚著

中国电影出版社

1986 北京

内 容 说 明

吴永刚同志是我国老一辈著名导演，他从二十年代进入电影界，在影坛辛勤耕耘了半个多世纪，先后导演了《神女》、《秋瓮遇仙记》、《碧玉簪》、《巴山夜雨》《楚天风云》等三十余部影片，形成了独特风格，赢得国内外声誉。

本书是吴永刚同志遗作选集，由作者好友叶明等同志花费许多心血搜集整理的，包括三个电影文学剧本和部分文章；还附录了十多篇对这位艺术家生活和艺术道路的回忆和评论文章；以及吴永刚传等。可供研究者和电影爱好者阅读参考

责任编辑：薛赐复

装帧设计：萧万庆

我的探索 and 追求

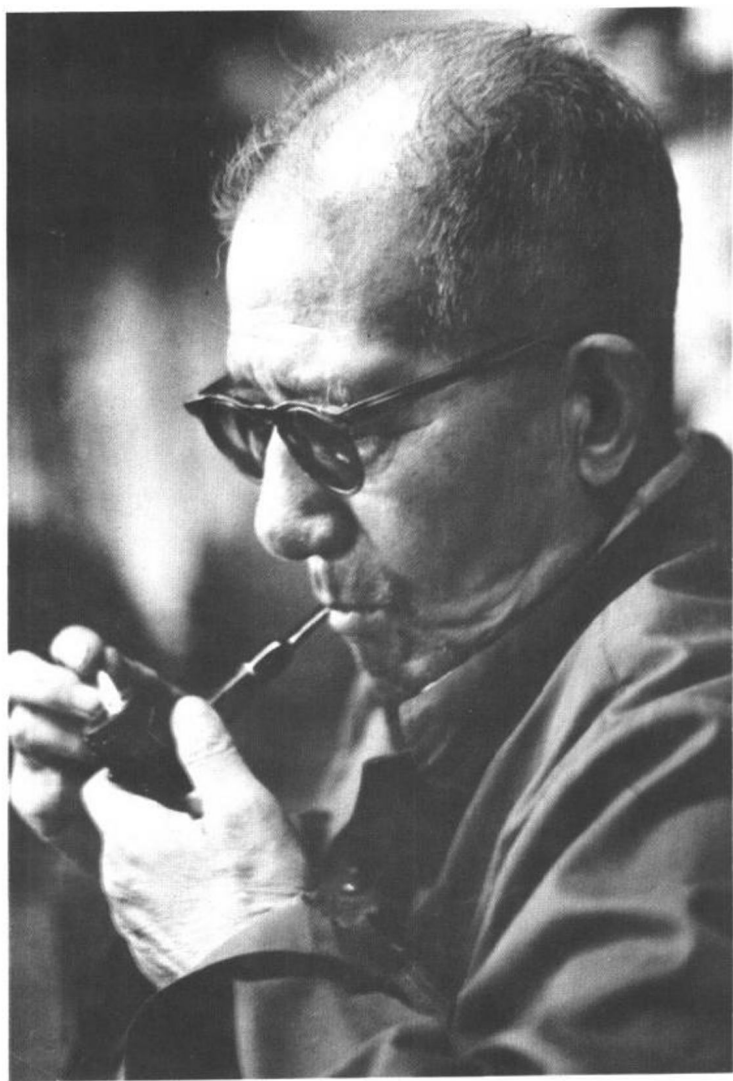
中 国 电 影 出 版 社 出 版

中国电影出版社印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米1/32印张：77/8 插页：19 字数：197,000

1986年4月第1版北京第1次印刷 印数：1—8,000册

统一书号：0061·2711 定价：(平)2.10元



吴永刚像

目 次

吴永刚导演艺术的道路(代序).....叶 明(1)

神女.....(13)

壮志凌云.....(49)

秋翁遇仙记.....(97)

我和影片《神女》.....(129)

《神女》完成之后.....(134)

《巴山夜雨》导演阐述.....(135)

我的探索 and 追求

——导演《巴山夜雨》的一些体会.....(145)

巴山夜话.....(153)

《楚天风云》导演阐述.....(157)

论电影布景.....(171)

初进百合影片公司

——回忆录之一.....(175)

再进大中华、百合影片公司

——回忆录之二.....(178)

苦闷的年月

——回忆录之三.....(182)

看《城南旧事》忆旧事

——回忆录之四.....(185)

吴永刚导演艺术的道路（代序）

叶 明

老吴死了！吴永刚会死吗？这是可能的吗？就是那个星期六政治学习，我们还在小组里热烈地争论着，在说到广西中流弹的事，他还说“我是打不死的吴永刚”；半个月前，他应邀去林彬家餐叙，在强冷气的寒风中，步行一小时从淮海路走到中山公园。死亡和他似乎是连不上的事。这是可能的吗？……然而，我现在却站在华东医院的病床前，向他的遗体永别，眼泪扑扑簌簌地流下来。

这是哀悼？是忘不了他的坎坷？是哭我们共同友情的过去？是为了他没能拍出新作的未来？我一时也说不清。因为我们认识很久了，从1947年开始，一直亲密地交往着，经过他和我都十分动荡的经历后，到最后两年，我们又聚到上影厂的一个创作室工作，前尘往事，老电影界的老吴，57年后困境中的老吴，三中全会后意气风发的老吴，我理不清我首先想到的是哪一段事，或哪几件事。

作为一个老友和晚行者，这里，我将就吴永刚同志的导演艺术作一些论述，感情的闸门也许不是容易关住的，我难以断定，我写的是他导演艺术的论述，还是对他生活的回忆。

三十年代联华影片公司的导演们，虽然孙瑜、沈浮同志都健在，可是都已经退出了导演工作的第一线，吴永刚是坚持在

导演工作岗位上最长久的。1982年初完成了影片《楚天风云》，夏天还去四川下生活，准备他的新作。就在他拍完他最后一部影片的时候，在世界的另一端，意大利的都灵举办“中国电影回顾展”中，吴永刚的第一部影片《神女》得到极大的成功。

“这是一部了不起的影片”“以前小时候看过，这次的印象恐怕一辈子也不会忘记”，^① 赞美声中，日本的、瑞士的、加拿大的、西德的专家们都在热烈地鼓掌。这是多么热烈的轰动呀！真可惜他没有亲自在场，恐怕世界上也极少有1934年的导演，现在还在电影导演的第一线上，整整的半个世纪啊！

我第一次看《神女》是1934年，那时我还是个中学生。五十年的记忆更新，永远难忘的是从章志直演的流氓胯下拍摄阮玲玉蹲在地上拾起泥娃娃的镜头。经过导演的精心构思，从构图上把对弱女子的同情、对恶势力的批判，畸形的人物关系，一个画面都勾勒出来，它象定格似地留存在我的记忆里，也留存在中国的电影史里。

82年8月上影厂在业务学习时，重映了《神女》，还请吴永刚作了创作报告。在放映厅里，34年的无声片沉寂在一片冗长的肃静之中，对看惯了有声片的人似乎会产生一种失重感吧，对还不习惯这“伟大的哑巴”的青年，该如何理解遥远都灵的掌声呢？

妓女题材在古今中外文艺作品里，写过了何止成千上万遍。有的把妇女的痛苦，涂上了罗曼蒂克的温情外衣，有的从人的复杂性来写不幸女性的悲欢离合，有的展览了妓院的内幕来控诉社会的罪恶。这不但是从各个角度来剖析这个社会问题的实体，同时更主要地是反映了作者对生活的态度和感情。

《神女》的剧本已在本文集中刊载，就不用再去叙述它的故事了。在当年，十里洋场的上海，人们对妓女在马路上拉客

① 引自1982年4月号《中外影画》。

早已习以为常了。但是吴永刚在影片里没有浪费一丝一毫的篇幅去接触她们的职业活动。从剧本里，我们可以看到的仅仅是一处间接的暗示。阮玲玉的脚在街头站着，旁边来了一双男人的脚，然后一同走开。另外，就是一个阮玲玉从当年的爵禄饭店走出来的外景镜头。

不是说三十年代的影片很讲生意眼吗？不是说电影公司的老板念念不忘的是票房收入吗？是的，这是真实的。但是这挡不住吴永刚对这些妇女的同情。他不愿意去表现她们受压迫和蹂躏的生活，他的同情是那么强烈，使这部影片出格地‘洁化’了。这样的洁化，几乎是古今中外罕见的由善良心灵产生出来的创作意境。

初看《神女》，你也许会有些诧异，影片的前后两半有些游离或分开。前半部是叙述阮嫂和流氓的斗争和失败，后半部是写她儿子在学校上学受歧视，被迫退学的事。但经仔细思考，透过情节的表面，它还是很一致贯通的。

前半部写阮嫂在警察追迫下，偶然地走进流氓的家，从此落入章志直的魔掌。这个偶然的情节正是说明在旧社会，警察、流氓、反动政权是压迫这些不幸妇女的统一整体的必然。阮嫂对流氓压榨的反抗，并不仅是对流氓的个人，而是对她自己不幸命运的挣扎。

下半部她儿子在学校的遭遇，矛盾的焦点似乎集中在老校长身上。老校长的“在教育面前人人平等”的思想被校董会歧视家长出身的等级观念所击败，为此愤而辞职。在这事件中真正贯串的还是阮嫂想从孩子身上改换命运的企图。孩子上学是情节的表面，内涵仍是阮嫂要挣脱自己不幸命运，寄希望于下一代，这一行为与上半部她的奋斗是完全一致的。

妇女对不幸命运的挣扎和悲剧的结局，这样的主旨在今天看来似乎是常见的。但是在当年，能用这样高度来处理这娼妓的题材，应该是难能可贵的。我们举一个当年另一部影片的例

子来对比，就可以更清楚看清这点。明星影片公司同一年代出品的《倡门贤母》（宣景琳主演）也描写一个出卖肉体的母亲把儿子培养成材，但儿子发现母亲的‘职业’后，一怒出走。影片重点描写母亲被儿子非人性的抛弃，深深赚人眼泪，但是这个十分深刻的社会主题，却在个人遭遇、伦理道德的悲欢离合中消逝了。相比之下，我们可以看出：编导着眼点的高低对作品的灵魂起着多么大的作用。

当然，作品的生命力根本还在于人物形象的树立上。《神女》人物简单，四个人。章志直演的流氓，粗野、狡黠、无赖，十分鲜明，导演严格地控制了演员，一点没使他油而过火。李君磐演的老校长，一个正直的老知识分子，正义、力行、守信，为信念而辞职是十分体现人物性格之笔。今天的青年也许会怀疑这一人物是否有理想化的倾向，熟悉当年生活的观众会深信这是个十分真实的典型。

当然影片最动人的力量还是来自女演员阮玲玉的身上，在意大利的都灵，日本著名影评家佐藤忠男写道：“阮玲玉是我知道的世界女演员中，最美丽的一位。”（见《中外影画》）在中国电影回顾展中，我们看到了她主演的《小玩意》和《神女》，相比之下，《神女》的角色对她是如此妥贴，不象《小玩意》中出身农村，又挣扎在都市贫民窟的人物和演员本人有较大的距离。《神女》中，阮玲玉清澈的脸容，纤弱的身材，朴素中若隐若现的妩媚，既表现了这位妇女小家碧玉的过去，又溶合了花街柳巷生涯的今天。她虽有六岁的孩子，仍没失去她的一片天真。这个人物的美，不仅在于她外型美是那么东方的、那么有时代感的，而更在于她内心的真诚，对未来充满信念（即使稍带天真的信念）。她在影片最暴烈的动作就是砸烂了流氓的“狗头”，这力量固然来自她的悲愤，但是力量的根源还在于她对美好的未来纯真的信念，那么深厚，因而使她的悲剧成为观众心头上的阴影，久久不能忘怀，正如电影史对《神女》这

部影片不能忘怀一样。

二

三十年代电影导演有着鲜明外型特征，你在摄影场烦恼的人群中，一眼就能认出来。他们穿着格子花呢的西装，上衣的背上打褶的猎装式，裤子有时还要换上灯笼裤并下穿长袜。他们坐的帆布折椅上，椅背上写着他们英文名字的缩写。

吴永刚当年也是这样一位导演，如果为他画像还要加上一枝烟斗和他心爱的猎枪。打猎和饮烈性酒是吴永刚终身的嗜好。他和金焰、洪伟烈等人周末假日或是骑摩托车，或是步行，往来于河滨湖畔或是郊野之乡，一天往返数十里。这些不但是他性格爱好的表现，也是我们考察他创作生涯中必不可少的线索。

导演的性格爱好必然会反映到他的影片里，特别是在题材的选择、情绪的侧重和影片风格的表现上。吴永刚正直、刚强、敢言的性格在艺术喜好上表现为追求一种广阔的原野，奔驰的马群，枪击的战斗，雄浑粗犷的故事。在他一生作品中，这类体裁占了一定的份量，从《壮志凌云》、《林冲雪夜歼仇记》、《精忠报国》、《飞红巾》（未完成）到《加森与哈密拉》等。当然，更不能忘记他的第三部作品《浪淘沙》。

《浪淘沙》写一个正直、但误杀了人的逃犯在船上被侦探捕获。船因海难而沉没，这两个人飘游到一个无人的荒岛上，在生存的要求下，两个人的对立渐渐消失。但一当有船驰过，侦探又用手铐把两个人铐在一起，船没有听到他们的声音，两个铐在一起的人终于同归于尽，最后成为骷髅，枯骨上还戴着手铐，连在一起。

从这简单的故事来看，很容易指出它阶级调合的内容和超阶级的人性论思想，特别是两个活人几秒钟后经过淡出和淡入，化为一抔黄土，两具枯骨，一股强烈的虚无主义、甚至于带有悲观主义的色彩。这些受到当年进步影评的指责也是历史的必然。

今天我们所以要提这部影片，当然不仅是不‘为贤者讳’，而是想要从两方面来看这部影片。作为一个在旧社会生活近三十年的艺术家，思想中有着这样和那样的杂质，是不足为奇，甚至于也是正常的。批评帮助了导演认识了缺陷，从而向正确方向前进，这种前进中的曲折也是正常的。但是作为电影导演，这部影片里有着他喜爱的硬汉子式人物，大部分海与荒岛的实景，很少用语言来表达较复杂心情的电影手段，和《神女》相似的充满创作冲动的导演构思。虽然这些是为不甚正确的内容服务的，但是导演在艺术上的追求是明显的、突出的。

影片被批评以后，作者正确的态度应该是扬弃错误的内核，而把导演上着力的追求保持下去。但从他以后的作品看，这种艺术上孜孜不倦的独特的构思却不多见了，更多走上朴实风格的道路。以后，他更成熟了，到了晚年明确的提出向“看不见的导演”方向前进。但是，在他早期作品中艺术探索的朝气却消失了光芒。这里，从一个艺术家发展的历史上来看，它留给我们一个如何对待批评的问题，和如何对待自己的优点和不足的问题。当然，批评能否帮助他一分为二地认识，这就不是艺术家本人要负责的事了。

三

吴永刚晚年提倡的“看不见的导演”似乎也有阐述的必要。看不见的导演并不是指艺术上的“无为而治”，更不是放任自流。五十年代，有一时提倡导演象是集体创作会议上的主席，集中群众意见，执行一下而已。这和“看不见的导演”完全不是一回事。他追求的“看不见”，是指剧本意图极为荫蔽地传达，人物处理极为自然，就象日常之所见，蒙太奇的构思以内容为主，转换自如，看不出什么“切割”之处……。而这些“看不见”不但要有导演上深厚的功力，还要有甘于寂寞的电影美学上的修养。

关于导演的基本功，我们这里不能为导演课程——开列项

目。这里想仅就吴永刚在《楚天风云》阐述中提的“工笔与写意”的导演叙述手法略作分析和例举。导演处理整个剧本，对不必细述的部份善于用写意法一笔带过，这不但留出篇幅给最需要的部份来用工笔精工细雕，还能产生整个影片疏密有间的整体节奏感和匀称美。

1956年吴永刚第二次拍摄《林冲》时，外景完成，反右运动深入，在扩大名单时，他被波及了。影片的导演改由主演人舒适接替。但在分镜头剧本上，我们还可以看到在处理林冲充军途中，解差准备在野猪林谋害林冲，心恐武艺不敌，设计在旅舍烫伤林冲的脚，为阴谋铺路的一段处理。这一节过场戏在蒙太奇上处理得十分简练而鲜明。镜头分切如下：

1. 中 （旅舍）解差端水盆进来：“洗了脚，明天好上路。”林冲忙说：“使不得，使不得。”

2. 特写 一盆开水。林冲的脚还没伸入，解差的手把他的双脚强行按入。

3. 特写 林冲的脸，剧痛而狂叫。（化）

4. 近 （化）一双脚痛楚不堪地走在鹅卵石的小路上。镜头摇上，林冲的脸，他在叹气。后边解差一推，林冲出镜，解差上前：“快走，不走就用大棍打！”

这四个镜头干净、准确地表达应该传达的内容。烫伤的脚在鹅卵石小路上走的近景，形象地突出了林冲当时的痛楚，使观众有如身受。这样的写意笔法不但用笔简而精，更好是能起一石三鸟的作用。

工笔细致地刻划，却是另一种笔法。《巴山夜雨》的高潮，张瑜演的刘文英放走了要犯秋石之后，文学本是这样写的：

刘文英“啪”地打开挎包，抓出手铐，对李彦：“给

我带上，我把他放走了……”

李彦埋怨刘文英说：“你怎么不跟我商量？”

刘文英惊异地看着他：“这能商量吗？”

李彦：“唉，我比你了解他。我已经跟宜昌的同志安排好了，准备在宜昌放他走。我还担心你呢！……”

在分镜头处理上，用工笔法的描绘，影片成为：

632 镜 中 船舷边。

刘文英在汽笛声中回过头，以胜利者的姿态挑战似地看着李彦：“你知道得晚了！”从挎包里取出手铐递给李彦：

“是我把他放走的！”

633 镜 近 闪着寒光的手铐举在李彦面前。李彦默默地接过手铐。

634 镜 近 刘文英冷冷地注视着。

635 镜 近（摇）李彦漫不经心地看了刘文英一眼，走到船舷边（摇），将手铐伸出舷外，轻轻地一松手。

636 镜 特（俯）手铐落入江水中。

637 镜 中近 刘文英无限惊讶地扑到栏杆边，向江面看一眼，又把目光投到李彦身上：“你？！”

638 镜 中近 李彦露出温柔的微笑。

639 镜 近 刘文英惊异的神情。

640 镜 中 刘文英还没看懂眼前发生的情况。

李彦对她说：“我比你了解他，我早就跟宜昌的同志联系好了，没想到你……”

刘文英恍然明白了，激动不已。

李彦安抚地：“到宜昌以后，你跟我上岸。”

刘文英失声痛哭。

李彦亲切地：“一切我来安排。”

刘文英抽泣着。

在仅仅六、七行的原剧本上，导演细致地增加了多方面的内容：一、用递手铐的特写突出这一道具，并用这镜头拉长时间来产生剧情的悬念。二、用李彦把手铐丢入江中的动作，不用一句话，形象地说明人物的态度，出人意外。三、紧接下面三个情绪交流的镜头，细致地写了人的感情变化。四、最后处理刘文英的感情“激动不已”“痛哭失声”增加感情的大起大伏，产生戏的韵味，动人心弦。这是多么细腻的工笔呀！

四

吴永刚在六十年代曾导演过四部戏曲艺术片，其中他导演的越剧《碧玉簪》和岑范同志导演的《红楼梦》两片在香港上映时，先后都打破香港影片卖座纪录，当时称为戏曲片中的“两绝”

《碧玉簪》是越剧传统名剧，一生一旦的‘二小’戏，无论演员阵容和宏伟排场都远不如《红楼梦》，但两部影片在香港受欢迎程度是不分上下，这又是为什么？

当然《碧玉簪》是写家庭伦理，人情之常，为观众所欢迎。它肯定了夫妇之间要相互信赖，信任是感情的基础。在十年浩劫中被说成是宣扬封建主义的三从四德。这里，我们先不来区分哪些是精华，哪些是糟粕。看了影片，我们对戏中女主角婚前受诬，新婚之夜，夫婿不愿同房，最后水落石出，向妻子陪礼道歉的故事，表现得那么通情达理，那么感人肺腑，是肯定无疑的了。

吴永刚从57年被错划为右派，一直派在美工科管资料。61年恢复他导演工作，第一部交给他的工作就是导演影片《碧玉簪》。经过57年运动的人都会理解，他再当导演会承受着多么重的思想压力。摘帽右派又当了导演！他已息影五年，在这种压力下，他能否发挥出自己的原有水平，把《碧玉簪》拍好？

一些老朋友不禁为他担心。

这种担心终于证明是多余的。这五、六年的坎坷并没减退老导演的艺术功力。如果我们不把戏曲艺术片列为不足论导演艺术的“纪录片”，再从吴永刚的艺术生涯来考查，我们会发现这部影片成功的核心。

导演艺术的核心，在我看来，就是在于导演是仅仅冷漠地说一个故事，还是满腔热情拥抱剧本所传达的感情，只有剧本的思想感情那么激动了导演，使他不能自己。只有到了这种境界，导演才能发挥电影多方面的有利手段，调动十八般武艺，在艺术天地里创出一片灿烂的艺术境地。这样的导演创作和“冷漠地纪录”有天地之别，也正是艺术和匠艺的分界线。

《碧玉簪》的女主角严兰贞因为人为的误会，被人误解，被人歧视，甚至于目为低三下四。这和吴永刚被错划右派后的心情是多么相似呀！那些悠雅动听的唱词揭示了严兰贞、甚至于天下所有被误解、歧视的人心中的委屈和欲诉无门的感情，这不也是吴永刚这几年来多少个晨夕思念所系的所在吗？当然，吴永刚坚持下来，他没有停留在委屈和埋怨上，而是坚信生活，坚信真诚能战胜误解。也正是导演具有这样更高的情操，才给影片中古代的温柔美丽的少妇性格里带上正直人的内在韧性。

戏的重场戏是“三盖衣”。新婚之夜，新郎对这‘不贞’之妻拒绝同房。在这种突然屈辱下，严兰贞回肠九转，三次给坐着假寐的新郎盖上衣，以免夜寒。女主角用大段唱词来表现人物复杂的心情，这段一个人的唱是舞台上的戏中之“核”，但是搬上影片，即简单地使用推拉镜头也恐怕难以表达出舞台上取得的意境。（当时的推拉镜头只能在轨道里，直线进退，不能有其他变化。）吴永刚多方动员组里的道具同志去万国殡仪馆千方百计借来进口的运枢车，车上放置摄影机来拍这又推又拉又转又曲线横移的三百多呎的长镜头。这辆车每个轮子下都有活动滚珠，可以四面转动，加上平整了地板，不用轨道，用

车载摄影机紧跟人物感情移动，一气呵成，表演的情绪极为饱满。演员在镜头里，时近时远，时正时侧，新郎有时作为后景，有时也根据人物情绪时现时隐，镜头内部的蒙太奇也灵活多变。导演用淋漓尽至的手法表现了戏的感情的高峰，取得比舞台上能产生的更好的戏剧效果。（后来影片完成时，这个镜头中间插了新郎一个镜头，分为一百多呎的两个。）

通过这个镜头的事例，不仅说明导演善于鲜明、灵活地运用蒙太奇镜头构思，而更告诉我们，只有创作者真正激动之后，才能得心应手地使用第七艺术的一切有利手段。我以为这就是《碧玉簪》成为“两绝”之一的根本原因所在。

在他的晚年，十一届三中全会以后，他57年错划得以改正，他重回上影，拍出两部晚年的佳作。不久，他又当选为民盟中央委员；最后，光荣加入了中国共产党。但是与这些喜庆事件来到的同时，他的独子振奎在昆明因肝病故世，不久，多年与他共渡荣辱的老伴又离他先逝。人生的悲喜剧一幕又一幕在他生活中展开。

就在这个时刻，他导演了后来荣获金鸡奖的《巴山夜雨》。影片因为在四人帮时，一条船的乘客和船员没有出现一个反面人物引起有些人的议论。吴永刚说：“我知道生活里有许多坏人，可是我不想写他。”回忆二十多年坎坷的日子，他受到的不公正的待遇还少嘛？当他坐在美工科角落里保管资料的时候；当四清开始，他从导演岗位上又被拉下来，派到电影机械厂炭精车间劳动的时候；在牛棚里长期不许回家，他想割破手臂的血管，从医院回到牛棚立即被批斗的时候，当他哭爱子振奎，哭老伴时，……他的灾难和眼泪还少吗？据我有限的记忆，那些日子他可能碰上的好人是不少的。但是他不想只去回顾他的创伤和不幸，即使他遇见过不少的坏人，他还是想把善良和美好献给人们，这美好不是来自他生活的过去，而是来自他对未来的向

往。理想，美好的信念，打不死的吴永刚。……他好象又站在摄影机前等待着一个新的镜头的开始。

追悼会上《神女》最后的镜头映完，出现“剧终”的字幕。难道这也是他一生的终结吗？在我的思潮里，意大利都灵的喝采，回顾展中的掌声，灵前告别的泪水，模糊一片。不，他是不死的。是的，在另一本大字彩印的中国电影史里，吴永刚将永存着，永存着。

一九八三年岁暮