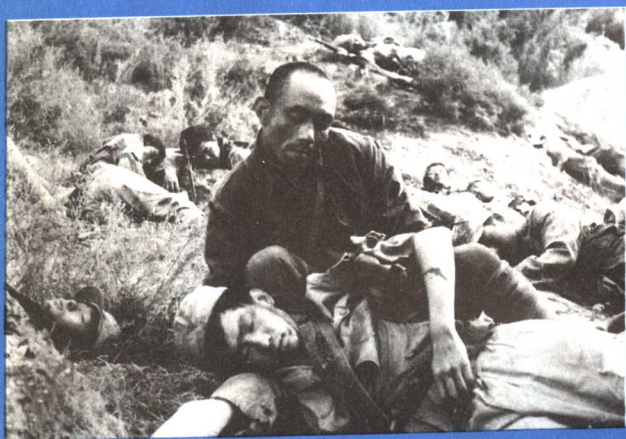


影視文化

3

晚 钟



编剧：吴子牛、王一飞

导演：吴子牛

摄影：侯咏



2008/10



晚
钟

影视文化 . 3 .

THE FILM & TV CLILTIRE

专 论

- 中国进步电影艺术的基本特征.....李少白 1
电影美学纵横.....俞虹 49
附:《电影剧——一次心理学的研究》摘译
〔德〕雨果·明斯特尔贝格 〔日〕林让治译
祖秉和转译

“第五代”研究专辑

- 《盗马贼》的宗教情绪.....刘树生 88
张泽鸣的“定位”与“错位”.....李青 109
胡玫和她的感性世界.....李青 121
谢小晶印象记.....~~李青~~ 133
第五代导演和第五代电影
的研究综述.....~~李青~~ 144

基础理论

- 认识电影 (二).....~~李青~~ 186

百家论坛

- 从此在到永恒.....贾磊磊 201
新中国电影政策及其表述.....胡菊彬 姚晓濛 229
生命的回顾与死亡的预演.....崔子恩 250
——“老年片”索隐
革命故事中的宗教潜流
——评苏联影片《女政委》.....杨海明 256

创作实践

王好为浅论.....周湘玖 261

表演魅力探寻

——论姜文在《芙蓉镇》中的人物塑造.....刘乃康 282

《晚钟》导演阐述.....吴子牛 292

《晚钟》摄影随想.....侯咏 298

影视技巧

摄像师的素质.....[英] J·A 杨曼著 302

资 料

王寒松译

中国电影史上的“第一”.....寇天芜 310

影 视 文 化

• 3 • 1990年3月出版

编 辑 者	中国艺术研究院影视研究室	印刷者	北京海丰印刷厂
	《影视文化》编辑部		新华书店
出版者	文化艺术出版社	发行者	北京发行所

ISBN 7-5039-0586-7/J·184

定价：4.50元

中国进步电影 艺术的基本特征

李少白

在世界电影历史上，我国三、四十年代出现的电影现象，十分独特和罕见，惹人瞩目，这就是人们所通谓的“进步电影”。

“进步电影”这一概念，起自中华人民共和国建国前后的四、五十年代之交，是对三十年代(1931——1937)的左翼电影运动和四十年代(1945——1949)的进步电影运动中所产生的电影创作的一种概括，一个统称。这一概念，正如“十七年电影”的概念一样，未必十分贴切，然而叫惯了，又找不到更合适的词来代替，于是也就约定俗成，沿而用之。

重论中国进步电影，在今天有着什么实际的意义呢？

长期以来，对这段电影历史的评价往往是以政治气候的阴晴冷暖为转移的。1949年第一次文代会上，对它充分肯定了一下，到1951年《武训传》批判前后，又被否定了一下。1957年“反右”斗争中，对进步电影尤其是三十年代左翼电影的态度，几乎成了“要不要党的领导”的标志；而到了1966年“文化大革命”，肯定三、四十年代进步电影，又变成了“反党反社会主义罪行”。新时期以来，情况好了一些，然而勿庸讳言，对它的评价也不时受到政治风向的影响。针对这些历史教训，人们希望，对电影历史的评价能真正是历

史的。

此外,三、四十年代的进步电影,在中国电影历史上也确实有它的特殊意义,具有重要的研究价值。它们是以商业电影的形式出现的,但又不同于一般的商业电影;它们具有艺术电影所共有的审美、娱乐功能,然而它们的内涵、题旨,或者说作者的创作意图,却在于思想或政治的目的;它们有着各种各样的差异:世界观的,政治倾向的,艺术方法和艺术风格的,然而它们又为一种特定时代所特有的时代氛围所笼罩、浸润,在一定程度上,具有共同性或一致性。研究三、四十年代进步电影就抓住了建国前中国电影历史研究的重点,有利于整个电影历史研究的深入和扩展。

更为重要的,是三、四十年代进步电影对中华人民共和国建国后的电影发展,具有很深的影响,直到今天也还没有完全失去它的影响,不管人们怎样看待这些作用:是积极的,还是消极的;是有利于电影发展,还是不利于电影发展;或者说,在一定历史条件下起过积极作用,到后来又走向自己反面;如此等等。不管你怎么看,它是属于历史的,因此,应当作出今天认识水平所能达到的、尽可能客观公正的历史评价。这对今后的电影发展,肯定会有鉴借意义的。

一、叩击时代脉搏的理性精神

任何电影艺术现象的发生,都离不开社会历史条件。三十年代左翼电影和四十年代的进步电影,是我国电影艺术史上的两个高峰。它们也是时代的产物。把电影现象放在整个社会环境下分析考察,研究它和社会生活的联系,这是马克思主义科学的历史方法,不应笼统地、不加区别地把它和“庸俗社会学”相提并论。

三、四十年代,中国社会的一个共同点,就是都处在民族矛盾或阶级矛盾极端尖锐化时期,战争成为斗争的主要形式。那时的社会,经济混乱,政治黑暗,时局动荡,人民不满。但作为社会现象

的另一面，是中国共产党倡导民族抗日斗争或民主解放运动。这样两个因素，就使得民族民主的旗帜，成了人民的愿望，时代的要求。三十年代的左翼电影运动和四十年代的进步电影运动，正是在这样的条件下应运而生的。鲁迅曾这样讲过左翼文艺运动：“现在，在中国，无产阶级的革命的文艺运动，其实就是唯一的文艺运动。”（《黑暗中国的文艺界的现状》，《鲁迅全集》第4卷第223页）

作为这两个运动主要成果的进步影片创作，我们发现，它们似乎都有着一个共同的东西，那就是革命战斗的理性精神，反帝反封建的进步思想性。但是，另一方面又由于这两个时代的差异，它们的这一理性的内容又有各自不同的侧重点。对于三十年代进步影片来说，由于当时中国所面临的主要危险是日本帝国主义的侵略，民族矛盾成为社会矛盾的焦点，这样，这一时期的左翼的和进步的影片创作，虽然也含有对国民党统治社会的不满，但是反对外来侵略的爱国主义精神，几乎成了贯穿它们各种题材、样式影片的共同要求。

在三十年代，特别是到了“国防电影”阶段，有相当一批影片是直接或间接以抗日为题材的。如蔡楚生、史东山、孙瑜、王次龙共同编导，以“一二·八”淞沪抗战为背景的《共赴国难》；田汉编导，写东北沦陷后流落到上海的一群流亡者生活的《民族生存》；田汉编剧，胡涂导演，写东北流亡知识青年的《肉搏》；同由阳翰笙编剧，岳枫导演，写沿海渔民抗日斗争的《中国海的怒潮》和写塞北人民在日寇侵占下不幸命运，奋而反抗的《逃亡》；夏衍编剧，程步高导演，写军民团结抗日的《同仇》；孙瑜编导，写工人抗日的《大路》；田汉编剧，许幸之导演，写知识青年民族意识觉醒的《风云儿女》；沈西苓编导，反映东北流亡者遭遇的《乡愁》和写城市学生抗日出路的《十字街头》；阳翰笙编剧，程步高导演，以反汉奸反走私为主题的《夜奔》；沈浮、费穆编剧、费穆导演，以寓言形式表达全民抗战愿望的《狼山喋血记》；吴永刚编导，以影射、暗示手法反映人民武装抗击侵略的《壮志凌云》；田汉编剧，史东山导演，表现青年反汉奸斗

争的《青年进行曲》；等等。这些以抗日为内容的影片，虽题材多样，描写角度各异，采取的艺术方法也不一样，然而它们炽热的爱国主义精神，鲜明的民族独立意识，强烈的反抗日本帝国主义侵略的意志、愿望，是相同相通的。

此外，不是以抗日为题材的影片，也总是用尽心思，想方设法在情节、场面或对话上表达抗日愿望。如田汉编剧，卜万苍导演的《三个摩登女性》，本以表现青年觉醒和阶级矛盾为主旨，但也放在从“九一八”到“一二八”大的时代背景之下，具有特定的时代气氛。夏衍根据茅盾小说改编，由程步高导演的《春蚕》，主要描写三十年代农村经济破产，但最后却也落脚到由于“一二八”战争，茧行不景气，卖不出价钱。孙瑜编导，写制造儿童玩具的手艺妇女坎坷一生的《小玩意》，特意把故事结束在“一二八”战火一年之后，让她在街上听到迎接新年的爆竹声，喊出：“敌人杀来了，大家一齐出去打呀！救你的国！救你的家！救你自己！”“醒吧！不要做梦，中国要亡了！快救，救中国！”袁牧之编剧，应云卫导演的《桃李劫》是以青年学生失业遭遇为内容的，但贯穿影片的，由田汉作词，聂耳作曲的主题歌《毕业歌》，却以民族生存斗争为使命，响亮地唱出“同学们！大家起来！担负起天下的兴亡！”夏衍编剧，张石川导演的《压岁钱》，是写都市社会众生面的，但在将近结尾处，在女牧师上课的黑板上却写着“热爱祖国，团结救亡”的字样。袁牧之编导的《马路天使》，是写都市下层社会生活的，但它的插曲之一，田汉作词、贺绿汀作曲的《四季歌》却唱出女主人公老家沦陷、流落他乡、遭遇不幸的愁苦和对家乡的思念：“江南江北风光好，怎及青纱起高粱。”“血肉筑出长城长，依愿做当年小孟姜。”

还有其地一些以现实或历史生活为题材的影片，虽不直接有抗日内容，但也含有反对帝国主义军事、经济、政治、文化侵略的意识。马文源编剧，洪深改编，陈铿然导演的《香草美人》，是写工厂阶级矛盾的，但与这条主线结合的辅线，却是帝国主义经济对中国民族工业的挤压。洪深自己编剧，高梨痕导演的《压迫》，和由史东

山编导的《人之初》，也都具有同样的特点。蔡楚生编导的《渔光曲》，写渔民的悲惨生活，但也揭示了渔行老板同外国资本的勾结。洪深编剧，张石川导演的《劫后桃花》，以青岛为背景，写了一个封建官僚家庭的沧桑变化，从一个角度展示了从十九世纪末到本世纪二十年代青岛先后被德、日侵略者占领的历史，也有激发人们爱国思想的意味。阳翰笙编剧，应云卫导演的《生死同心》，是写1925——1927年的大革命斗争的，然而作者也抱有鼓舞人民抗日的心愿：“当着敌人正在绥远全面向我们进攻的现在，如果《生死同心》的演映，还能在这千钧一发的危急存亡之秋，在观众中激动得起一点御侮救亡的热情的话，那我已感到无限的欣慰和满足了。”（阳翰笙：《关于〈生死同心〉》，载1936年12月《明星半月刊》第7卷第4期）

综合上述历史事实，可以看出，揭露日本帝国主义的侵略给中国人民带来的灾难，激励人民抗击侵略者，是三十年代进步电影创作的基本主题。这一主题，同祖国的前途紧密相连，与人民的命运息息相关，它叩击着时代的脉搏，呼应着历史的脚步，是这一时期电影创作的理性精神的最集中表现。

四十年代的进步电影，继承和发展了三十年代左翼电影的这一传统。它同样充满了反帝反封建的时代精神。然而由于历史条件的不同：国内阶级矛盾代替国际民族矛盾，成为社会矛盾的主要内容；国内战争代替国际战争，成为矛盾斗争的主要形式。这样，这一时期电影的自觉理性的基本内涵，也就自三十年代反侵略的爱国主义转而而为现时代的反独裁的民主主义。这中间，也有揭露帝国主义侵略的内容，正如三十年代左翼电影也有揭露封建主义罪恶的内容一样，但是，作为主导方面的，却是反独裁统治，揭露国民党独裁统治下的社会黑暗。‘矛头是’直接指向国内统治阶级的。

由现实想到历史，由“惨胜”、“劫收”追溯到八年的艰苦抗战，从而揭示当时国民党政权的腐败，是这时进步电影创作理性的突

出表现。徐昌霖编剧，汤晓丹导演，写工程技术人员战后悲剧的《天堂春梦》；张骏祥编导，讽刺战后接收现实的《乘龙快婿》；史东山编导，以救亡演剧队员生活为主线，概括战时和战后国民党统治区社会黑暗的《八千里路云和月》；蔡楚生、郑君里联合编导，具有史诗意义的《一江春水向东流》，以及于伶编剧、应云卫导演的《无名氏》等，都具有这样的思维特点。

直接取材于现实生活的影片，如陈白尘、陈鲤庭合作的，写战后小市民不幸生活的《万家灯火》；阳翰笙根据张乐平连续性漫画改编，赵明、严慕联合导演，写城市孤儿的《三毛流浪记》；桑弧编剧，佐临导演，以讽刺当时尔虞我诈社会风气的《假凤虚凰》；曹禺编导，写正直律师与黑暗势力斗争的《艳阳天》；陈白尘、沈浮、郑君里、赵丹、徐韬、王林谷集体创作，陈白尘执笔，郑君里导演，写蒋家王朝覆灭前夕都市社会生活一片混乱的《乌鸦与麻雀》；以及由瞿白音编剧，顾而已导演的《水上人家》；陈残云编剧，王为一导演的《珠江泪》；章泯编导的《冬去春来》等等，都各自从不同的方面和角度抨击了社会黑暗势力，具有不同程度的民主主义的要求。

再如，以抗日历史时期的生活为内容的影片：田汉、陈鲤庭合作的，以日寇占领下的上海为背景，写妇女命运的《丽人行》；沈浮编导的，歌颂爱国大学教授可贵的民族气节的《希望在人间》；还有田汉编剧，应云卫、吴天导演的《忆江南》；洪深编剧，应云卫导演的《鸡鸣早看天》；夏衍编剧，欧阳予倩导演的《恋爱之道》，它们也都含有现实的，要求社会进步的意义。田汉就说过，他写《丽人行》，是受当时北京“沈崇案”和上海“摊贩案”的载刺。可见，历史题材的创作也受现实生活的启迪。

对于战后的现实，汤晓丹在讲他导演《天堂春梦》的意图时，说过一段很有概括意义的话：“胜利以后一连串不合理的社会现象令人不快（即使官方的通讯社也不能讳言‘惨胜’和‘劫收’）。真正有良心的公教人员过不了日子，卑鄙下流的奸伪摇身一变而为地下工作者。这些颠倒乾坤，黑白不分的现象，凡有良知的人都非提

出控诉不可。”(《寄托于希望——导演者的话》,载“中电”刊印的《天堂春梦》特刊)史东山也说过类似的话,“长长八年的抗战”,虽也有“不堪回首”之处,“但在抗战的大前提之下,我们还可以有所解释而自慰”,然而,“短短几个月的胜利以来的现象,却使我们感到无比的伤痛。”(《八千里路云和月》准备工作之一部,1947年上海《新闻报》之《艺月》周刊)可以说,这里表达了绝大多数进步电影工作者的共同心态。而这也正是这时进步电影作品中民主主义要求的客观基础。鲁迅主张作家要“睁了眼看”。这些电影艺术家正是具有这种正视现实的勇气和执著追求的信念的。

总之,三、四十年代进步电影中的一个贯穿思想,就是反对帝国主义和建封主义,渴望社会变革。但它们又各有自己不同的侧重点:三十年代是以反民族侵略的爱国主义为主,四十年代是以反阶级独裁的民主主义为主。它们有区别而又贯穿一致。这就是三、四十年代进步电影的理性精神的总特点。作为这些影片的创作者,他们不满足于自己的感性经验,而十分重视理性认识,在感情与理性的交融中,形成自己的艺术观念,把握生活,孕育形象,从而使作品具有时代精神;他们把自己的创作同人民的命运、民族的命运紧紧地连结在一起。在我看来,这是一个很可宝贵的传统。

在三、四十年代进步电影中,对于真理性的追求,并不仅仅止于作品主题思想的含义上,而且,从作品的结构以至于人物、细节、对话的处理上,都作了贯穿理性的安排。

首先是在结构上,为了完满表达作品主题的需要,艺术家们总是抓取社会生活中富有典型意义的矛盾,以及矛盾与矛盾的联系,来构成影片的总骨架,铺设情节的交错和发展,以展示广阔的社会生活面。在这里,由于题旨的不同,内容的多样,也就决定了结构框架的多样。归纳起来,大体有以下几种情况:

“取线”写法。抓取社会生活中一个主要矛盾,作为情节发展的基本线索,来展开故事,铺排事件、刻画人物;有的影片,或者又在主要矛盾之外,再旁及一个或两个次要的矛盾,或侧写,或暗示,

几种矛盾的合力引出事物的结局。如夏衍、程步高合作的《狂流》，就以1931年长江大水为背景，抓住农民和地主在筑坝防洪、赈灾救济上的冲突来展开故事。阳翰笙编剧，洪深导演的《铁板红泪录》，则以农民对恶霸地主的反枪捐斗争为主线安排情节。前面提到的《香草美人》，主要是写工人和资本家矛盾的，但它没有局限于民族资本家对工人的剥削；进一步引申出是帝国主义经济侵略造成民族经济危机、民族资本家把这种危机转嫁给工人。另外，作为主人公的工人阿大，又是因为农村经济破产而流入城市的。这样，就把影片戏剧冲突双方的前后关节勾连起来，构成一个宽阔的典型环境。这种框架结构，是现实的描画，而又是理性的归纳。其它象沈西苓编导的《女性的呐喊》和《船家女》，贺孟斧、冯紫墀编剧，费穆导演的《城市之夜》，蔡楚生编导的《都会的早晨》和《渔光曲》，以及四十年代的《水上人家》、《珠江泪》等，也属这种情况。这种取线结构，往往比较集中地表现民族冲突、贫富对比或阶级对立，带有明显的理性思维色彩，或者说是以理性认识为指导的。

“截面”写法。这里没有一个主要的、贯穿始终的矛盾冲突，而且只截取生活的一个横断面，并找出其中最具有代表性的几个冲突点，把它们有序无序地时断时连地结构起来，组成影片的总体面貌。这里最突出的例子，是同为夏衍编剧，分别由沈西苓和张石川导演的《上海二十四小时》和《压岁钱》。前者把故事发生的时间摆在一昼夜之中，以童工受伤为中心，展开了上层社会——买办、买办太太、交际花、太太的情人和穷苦人——女工、小贩、失业青年，两重天地两重生活的比照描写。这里起贯穿作用的是童工受伤，但影片并不局限于描写这一中心事件，而是围绕着它展示当时城市贫富悬殊，阶级对立的社会景场。其创作构思中明显地包含着理性。《压岁钱》和《上海二十四小时》一样，也没有一个完整的故事，不过它把故事发生的时间放到整整一年的时间内。贯穿影片内容的是一块银元。从这一块银元落到不同人手里所起的不同作用，最后改银元为法币，展开了上海社会生活的广泛描绘和形形色

色人相的勾勒。袁牧之编导的《都市风光》，表面上是一个三角恋爱故事，而借以展现的却是光怪陆离、尔虞我诈的洋场生活，刻划了无聊文人、投机商人、小押店主及其老婆、女儿，加上秘书、买办、房东太太、账房先生、旧货店老板、咖啡店侍者诸般人物，颇有谴责小说的意味。洪深编剧、程步高导演的《新旧上海》，不是以时间，而是以空间作为截取社会层面的主要尺度。它把故事发生的地点，集中在一幢鸽子笼似的楼房里，写了几家住户——丝厂职员和他的老婆，二房东太太和她好赌的儿子，舞女、汽车夫、教书先生、跑街的，在社会不景气的重压下的不安和挣扎。《乌鸦与麻雀》也有类似特点，把各色人物——欺压老百姓的小官僚和他的姘头，小摊贩和他的老婆，中学教员和他的太太，以及报馆校对、使女，也都集中在一幢房子里，透过他们之间的关系及活动，再现解放前夕上海社会的分崩离析。柯灵取高尔基舞台剧《在底层》的故事框架而改编的，由佐临导演的《夜店》，也以地点为主结构故事。它把一群下层人物——落魄的富家子弟和他的沦为妓女的妻子，巡捕、戏子、皮匠、清道夫、报贩、走方卖药的、小偷，以及店主、店主妹妹、老板娘，都集中在上海租界一家低等客棧里，展开了多条线索的描写，画出了下层社会的众生面。

如果说取线写法在于集中深入地揭示主要的社会矛盾，因而其故事情节具有在时间上展开的特点；那末，这种截面写法，则主要是在空间里进行，在于展示多样的矛盾关系，从广度上表现生活。它是以对社会诸种矛盾及其相互关系的理性把握为其构思基点的。

“缩影”写法。这种写法的特点，是从一个时代的社会生活的总体、全局着眼，抓住这个时代的阶级、民族的大矛盾，来设置作品的矛盾冲突，力图在最大的范围内再现社会生活的宏大图景。因而这类作品具有很大的概括性。在这方面，最有代表性的是《一江春水向东流》。影片的故事，从战前开始，到战后结束，重点是写八年抗战及胜利初期，所以上、下两集的分集片名分别为《八年离乱》

和《天亮前后》，时间跨度很长。而它所展示的空间，又包括了沦陷区、国统区和解放区，从而又具有了广度。在某种意义上，可以说它是抗战时代中国社会的一个缩影。现在有一些理论家贬低这部作品，我以为是不公平的。要创作这样的作品，如果没有明确的、清醒的理性认识，没有对当时社会现实的全局性的概括、分析，是很难构思出这样庞大、宏伟的矛盾冲突的骨架的。可惜，这样的作品在中国电影的历史上并不多见。

“连珠”写法。和上述三种写法均不同，它既没有贯穿性的冲突线索，也不是截取生活的横断面，更没有缩影写法的那种概括性。它只是把生活中最富有社会典型意义的点点滴滴的现象集中起来，加之以艺术的构思，用一条并不重要的线把它们穿系、连缀起来，从而揭示包藏在生活现象后面的实质。如果说，缩影写法是浓缩，是精简，把宏大的社会生活图景压缩到艺术家精心构思的画框里；那末连珠写法，则是扩散、放射，把点点滴滴的社会现象，加以抽样分解，从而揭示出或暗示出其现象后面的本质内容。前者是“化大为小”，后者是“即小见大”。这种写法，当以《马路天使》最为典型。看起来，影片也有一个从头至尾的贯穿线索，那是就小陈和小红的爱情。其实它在影片中的位置并不重要，不过起一种连缀作用。重要的是被它连缀起来的事件和情节内容。例如，影片开始时，小陈、老王等四个结拜兄弟在他们的合照上题写“有福同享，有难同当”的情节，由于小陈不会写“难”字，引出老王“半个上海，半个天津，半个汉口”的话，后来老王查报纸，从“国难当头、匹夫有责”的大字标题中找出“难”字来。构思非常巧妙，寓意深沉而又富生活情趣。它很有讽刺意味地道出中国几个大城市划有租界，对这些地区中国当局没有主权的殖民地性质，以及中国面临日本帝国主义加紧侵略的危难局势。如果没有清醒的理性把握，也难构思出这样的艺术情节。作者把主人公们居住的弄堂叫做“太平里”，并让工人在那里不断粉刷；设计小红、小云原籍东北，后流落上海，为她们的思乡心绪和小红唱怀念家乡的《四季歌》，找到性

格依据；让小陈在理发馆前吹吹打打，为他的结拜兄弟招徕生意，以揭示当时的经济萧条；由小陈为小红变“白银出口”戏法，引出报纸上报道的根据“中美白银协定”把白银大量送进美国的事实；还有影片开头时娶亲场面里中西混合的乐队；这一切，也都含有作者的寓意。它们即小见大，从那些常见的、不为人们所注意的、细微的生活现象中发掘出深刻的理性意味，就象被线穿起来的一串珍珠，发出闪闪的光亮。所以，当时的评论给它的评价很高，赞美它是“中国影坛上开放的一朵奇葩”。（黎明《评〈马路天使〉》，1937年7月25日上海《大公报》）

三、四十年代进步电影的理性精神，表现在创作上的第二个特点，是设计理想人物，用以体现作者的意向、观点和愿望。这样的人物，在三、四十年代的进步电影中是为数不少的。例如，《狂流》中的小学教师刘铁生，《春蚕》中反对封建迷信的青年多多头，《铁板红泪录》中的雇农周老七，《三个摩登女性》中的电话接线员周淑贞，《女性的呐喊》中的男青年少英，《香草美人》中的工人阿二，《新女性》中的女教员李阿英，《大路》中的金哥，《风云儿女》中的梁质甫，《生死同心》中革命者李涛，《十字街头》中的刘大哥，《青年进行曲》中的女工金弟，《松花江上》中的大汉，《一江春水向东流》中的小学教师张忠民，《万家灯火》中的女工阿珍和汽车司机小赵，《丽人行》中的李新群、章玉良，《希望在人间》中的邓庚白，《艳阳天》中的律师阴兆时，等等。作者在这些人物身上，寄托了自己的追求和理想，有的甚至让他们很直白地说出自己的话语。《铁板红泪录》写周老七从家乡逃走，觉悟起来，就是因为“走了不少的路，见了不少的人，听了不少的话”，最后领导了抗枪捐斗争。《女性的呐喊》女主人公叶莲的最终觉醒，让她想起少英过去说过的话：“个人奋斗是会失败的，健实起来再奋斗。”《香草美人》中的阿二，通过对话，更是直接表达了作者的政治思想：“老大，告诉你，你巴望外国人不抢中国人的生意，做老板的不刻薄工人，那是办不到的，你别做梦！”“外国也有苦人穷人的，只要大家齐了心，将来一定会有好日

子的。”在四十年代影片中,关于这方面的处理,要自然一些,生活化一些,但其本质特点是一样的。如具有严格现实主义特色的《万家灯火》,对于阿珍和小赵的描写,就突出了他们对社会现实的清醒认识和仗义执言的正直品格,并让主人公老母,说出让儿子向他们学习的话:“智清错就错在相信了钱剑如这种人,你真该跟赵先生和阿珍他们学一学。”

三、四十年代进步电影的理性精神体现在创作构思上的第三个特点,是选择那些具有时代特征的物件、对话,以富有含义的形式组织起来,颇似苏联早期电影学派的“理性”蒙太奇,但又不止于蒙太奇范围。从广义上讲,《马路天使》中一系列细节的运用,也属于这种情形。但由于它的特色在于细节的整体连贯和序列性,所以我们把它单列一类。在三、四十年代进步影片中,富有思维理性的细节,也是非常不少的。前面提到的《压岁钱》中,教室的黑板上写着“团结救亡”字样;《小玩意》中,叶大嫂的一段被人认为“疯话”的救国呼喊,都可说是这方面的例证。在《联华交响乐》的《疯狂想曲》片断中,孙瑜还特意发展了叶大嫂呼喊这一细节,写一个农民因家破人亡,受尽刺激,而终日狂呼“打回去”,结果被关进疯人院,这是对国民党执政当局不许抗日的绝好讽刺。《乡愁》中,作者把影片主人公梅华的对白——救国呼喊,用推进的、不断放大的字体标出(无声影片中的对话用字幕表现),似乎变成了作者的呼喊:“中国的民族精神在哪里呢?”“中国的青年在哪里?”在《中国海的怒潮》中,用盘中的鱼肉暗示渔民的社会处境;用渔民打死偷吃他们粮食的老鼠隐喻他们对渔霸的斗争。这种处理,在今天看来也许显得幼稚,但却同样在迸发的情感中蕴含着理性的把握。在四十年代的影片中,这类细节的运用,比较含蓄、贴切,富有艺术性。比如,在《幸福狂想曲》中,写了主人公摆的香烟摊被封和警察抓摊贩的细节,其用意就在于讽刺和揭露国民党政府以法令形式无理禁止上海摊贩营业的真实事件。《一江春水向东流》中,对张忠良到重庆后的堕落过程,作者运用了两个细节:理发时对发型的要求,