

普通高中课程标准实验教科书

语文

选修

影视名作欣赏

教师教学用书

人民教育出版社 课程教材研究所
中学语文课程教材研究开发中心 编著
北京大学中文系 语文教育研究所

人教版®

人民教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

普通高中课程标准实验教科书教师教学用书. 语文. 影视名作欣赏: 选修/人民教育出版社课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心, 北京大学中文系语文教育研究所编著. —北京: 人民教育出版社, 2006. 12 (2018. 9 重印)

ISBN 978-7-107-20201-8

I. ①普… II. ①人… ②中… ③北… III. ①中学语文课—高中—教学参考资料 IV. ①G633

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 025163 号

普通高中课程标准实验教科书 语文 选修 影视名作欣赏 教师教学用书

出版发行 人民教育出版社

(北京市海淀区中关村南大街 17 号院 1 号楼 邮编: 100081)

网 址 <http://www.pep.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 保定市中华美凯印刷有限公司

版 次 2006 年 12 月第 1 版

印 次 2018 年 9 月第 12 次印刷

开 本 890 毫米×1240 毫米 1/16

印 张

字 数 千字

定 价 元

版权所有·未经许可不得采用任何方式擅自复制或本产品任何部分·违者必究

如发现内容质量问题、印装质量问题, 请与本社联系。电话: 400-810-5788

主 编 袁行霁
执行主编 顾之川 温儒敏
编写人员 黄 伟 张华娟 蔡盈洲 朱于国 李稚田
责任编辑 张华娟
审 稿 赵晓非 熊江平

人教版®

说 明

这套《教师教学用书》是《普通高中课程标准实验教科书语文（选修）》的配套用书，目的在于帮助教师更好地领会教科书的编写意图，掌握选修课的教学方法，全面提高学生的语文素养。这一册与《影视名作欣赏》相配套，供任课教师在教学中参考。

本书共七课，每课由以下五部分组成。

作品综论：因为这些课文全部都是影视作品的节选，所以把握整部作品是进行每一课教学的前提。作品综论就这部影视名作产生的背景、制作的情况、作品的思想性和艺术性等各个方面，进行全面的品评。

课文赏析：课文是对整部作品最精彩部分的节选，集中地表现了思想主题，体现了这部作品的艺术水准。这一部分是对课文及相关的影视片段进行主题思想解读和艺术手法欣赏，特别注意了从文学和影视双重角度进行赏析。通过文学角度的赏析，试图培养学生的影视文学鉴赏力，提高语文综合素养；通过影视角度的赏析，试图让学生初步摸清影视艺术的门道，提高学生的影视艺术修养。

练习说明：主要说明各课“欣赏探究”题的出题意图和参考答案。这些练习题大多为语文听说读写训练题，也有一部分是综合性很强的影视艺术探究和实践题，不管是哪一类题，本书都不提供标准答案，而主要提供解题思路，目的是发挥师生的主动性，鼓励学生进行有创意的表达。

教学建议：就如何搞好本课的教学提一些建议，包括课前师生需要作哪些准备，本课教学的重点和难点是什么，如何更好地安排内容和时间等。这是一门综合性很强的全新的课程，如何搞好教学，以前没有什么经验可供借鉴，主要要靠广大教师在实践中摸索。

有关资料：这些资料包括作品的背景介绍、对整部作品的鉴赏与评价、课文节选部分的欣赏和评论，还有作者、导演和演员等有关人员的创作体会等。这些资料，有些在课堂教学中直接用得上，有些则提供给教师自行阅读。

特别需要说明几点。

1. 这是一门艺术欣赏课，更是一门语文课，所以，教学中主要围绕学生的听说读写等语文基本训练而展开，这是主目的，副目的则是提高学生的影视欣赏水平，培养对这门艺术的兴趣。

2. 教好每一课的前提是布置预习，特别需要安排时间让学生课前观看整部影片。有条件的尽可能让学生事先阅读整部剧本，如果是文学名著改编过来的，还要让他们去重读作品以获得新的体会，并且能够与影视作品进行比较欣赏。

3. 电影胶片或光盘是非常有效的课程资源，如果有条件，可以结合剧本的欣赏，在课堂上放映这些声像资料，引导学生从文学和影视两个角度展开欣赏。

4. “欣赏与探究”的练习，有些是课堂上口头可以完成的，有些则要落实到书面表达，有些还要求

在课外进行延伸拓展，这要根据不同的情况灵活处理。那些实践性较强的综合练习题，教师更有自由选择的权利。

5. 教科书中的“课外实践”，本书中没有反映，但并不见得不重要。这部分学习内容，语文的基本训练是它的内核，特别要重视写作训练，这一点要十分明确。

6. 本册教科书中所选的外国作品有些可能提及“上帝”“天使”“修女”等，但并非宣传宗教教义，教学时要引导学生增强辨别力，消除不利影响。一是避免对这些内容做过多阐释，要使学生认识到，宗教本质上是唯心主义的，其基本精神是不科学的；二要做辩证分析，使学生能够扬弃糟粕，吸收作品中有利于文明进步的多元文化精华。

对于多数高中学校来说，开设语文选修课是新生事物。我们编写高中语文选修课的《教师教学用书》也是初步的尝试。因此，希望广大教师把使用这套选修课教材中遇到的问题，以及对这套《教师教学用书》的意见和建议及时告诉我们，以便进一步修订、完善。

本册《教师教学用书》编者：张华娟、朱于国、黄伟、李稚田、蔡盈洲。责任编辑：张华娟。审稿：赵晓非、熊江平。

编者
2006年11月

人教版®

目 录

第一课 《城南旧事》：别样离愁，纯美格调	(1)
第二课 《魂断蓝桥》：爱情地久天长	(17)
第三课 《淘金记》：含着眼泪的笑	(26)
第四课 《卧虎藏龙》：侠与人，心与剑	(37)
第五课 《海底总动员》：父子亲情的颂歌	(54)
第六课 《三国演义》：历史是由人书写的	(65)
第七课 《故宫》：中华文明的盛宴	(78)

《城南旧事》：别样离愁，纯美格调

作品综论

根据台湾作家林海音的同名小说改编的电影《城南旧事》，以诗情画意的银幕形象和赏心悦目的音乐旋律久久激荡着观众的心，成为20世纪80年代极有影响的电影力作，荣膺第三届中国电影金鸡奖最佳导演、最佳女配角和最佳音乐奖等国内国际多项大奖，被誉为“具有极强的平民意识，一部纯美的散文式电影”。

林海音的同名小说发表于1960年，她在题为《冬阳·童年·骆驼队》的出版后记里记录下了她创作的动机：

我是多么想念童年住在北京城南的那些景色和人物啊！我对自己说，把它们写下来吧，让实际的童年过去，心灵的童年永存下来。

作者在《城南旧事（代序）》中写道：

这里的几篇故事，是有连贯性的，读者们别问我那是真是假，我只要读者分享我一点儿缅怀童年的心情。每个人的童年不都是这样的愚昧而神圣吗？

作者为了纪念“愚昧而神圣”的童年，采用散文的笔法，写了五个短篇：惠安馆传奇；我们看海去；兰姨娘；驴打滚儿；爸爸的花儿落了，我也不再是小孩子了。五个短篇合为一集，取名为“城南旧事”。

编剧伊明说过这样一段话，可以帮助我们理解从小说到电影的变化轨迹：

为了适合一部电影的长度，我抽去了“兰姨娘”这一篇；同时为了突出作品的怀乡情绪，把出版后记中写骆驼队的情节作为影片的开场；在结尾部分，增添了“台湾义地”枫林丛中英子等向父亲的新墓告别的内容。

除了以上改动，第五篇“父亲的故事”也大部分被删去，把父亲这一人物贯穿到其他三节中去。因此，改编是对四个短篇进行再剪辑和再创作。从小说到电影的改编，不仅是语言艺术化为综合艺术——荧屏艺术的再创造，同时也应体现对原作的正确把握和忠实表现原则。当然，这种正确把握和忠实体现更主要的是对原著的意旨和神韵的体现。“淡淡的哀愁，沉沉的相思”，导演吴贻弓用这两句话概括了他对原著的理解，可谓深得原著的旨趣和韵味。电影保持了原著散文式的叙述抒情风格，不刻意编造离奇、前后连贯的故事情节，不营造高低潮，而是三个故事独立发生，相互之间似乎没有什么关联。这样的结构使影片具有多棱镜的功能，从不同的角度映照出当时的生活境况和社会风貌，形成了一种以心理

情绪为内容主体、以画面与声音造型为表现形式的散文体影片。但仔细品味，故事背后有两个题旨，形成了内容和情感上的统一：一个是相思，思乡情怀；一个是“唯有别离多”的人生离愁，“知交半零落”的生命感怀。这两个题旨实质上是一个，正如导演吴贻弓所言：

我感到作者写了许多，但究其本，其实只写了两个字，就是“别离”。一个个人物在生活的历程中偶然相遇了，熟识了，但最后都一一离去了。秀贞和妞儿是那样，小偷是那样，宋妈是那样，最后，连父亲也是那样。这一切总和起来，就是“童年”也离我而去。

这样的题旨通过一双天真、稚气、聪慧、善良和纤敏的女孩眼睛映射出来，别具一番诗情画意和人生况味，整个作品也由此天然浑成地统一在一种别样的情绪与纯美的格调中。

在忠实原著的基础上，编导在渲染“离情”上下足了功夫。在作品中，也就是在英子的眼睛里，那骆驼队，骆驼颈项上挂着的铃铛、古老的宫阙、胡同、冻着冰凌的井窝子、吱呀的水车、深远湛蓝的北京秋天以及那漫山红遍的枫叶……不都是镶嵌在童年记忆中的遥远的风景吗！那些城南的男女老少，邂逅相遇、相识，又离别，英子和疯女人秀贞、和妞儿、和小偷、和宋妈、和爸爸，刚刚品尝人性的温暖，接踵而至就是生死别离。这种别离之情和别离中所蕴涵的人生况味以及深厚的社会内涵，既是通过故事向我们讲述的，更是通过电影凭借它的艺术手段向我们呈现的。影片以“淡淡的哀愁，沉沉的相思”作为情感基调，选择了一种缓缓流动的节奏，表现作品的“回忆感”“往事感”，于平常中见诗意，以一种似乎无技巧的白描手法，创造出一种统一、和谐、完整的艺术氛围。影片充分利用了英子“眼睛”的贯穿作用，电影拍摄的“视点”努力从英子的心理感受出发，使用百分之六十以上的英子的“主观”镜头，全部都用低角度拍摄，基本上做到凡英子听不到、看不到的东西都不在银幕上出现。比如文学剧本中闪回秀贞对思康的回忆，宋妈对小栓子、小丫头的回忆等等，都无保留地删去了。通过英子眼睛的串联和心灵的过滤，使得影片对生活的观照具有独特的视角，把貌似不相干的镜头统一在一起，具有强烈的抒情色彩和诗性的感伤情调。影片精心摄制了雨夜送别的场面，让火车喷出烟雾吞没整个大远景的镜头，英子告别小偷时，小偷的近景一下子拉成大远景，结尾英子伏在马车上渐渐远去的叠印镜头，无不渲染着离别的愁绪。

用英子的眼睛来看社会生活中的真善美和假恶丑，也许比大人更加敏锐而深透。英子用她独特的人生感悟和思维逻辑来提出问题，看似幼稚，实则是从大人的生活世界常态中思考与追问社会生活的不公和悲凉，具有一种清澈见底的人性良知和悲悯情怀。例如，她问爸爸：“骆驼为什么要挂一个铃铛？（骆驼走远道儿，怕一个‘人儿’，挂个铃铛，叮叮当当的，又好听又热闹。）”“贼干吗要偷东西？”她问宋妈：“为什么孩子不自己带？为什么到我家当老妈子？为什么挣的钱又给人家去？”小英子天真善良的心灵与现实生活造成巨大的反差，给人强烈的现实厚重感。这部影片以一个小女孩为主人公，记录了她的所见、所闻、所感。然而，它却不是一部儿童片。因为它主要不是描述孩子的生活世界，而是从孩子的眼睛和心灵中折射出当时惨淡的现实生活和成人世界的悲剧，有着丰富深广的社会内涵。在英子的眼中，疯子是那么可亲可爱——而“疯”的本身却反映出当时复杂而残酷的社会现实；小偷也并不是坏人——小偷也是出于生活所迫，也有美好善良的心愿；宋妈为小英子当保姆，更是体现出农村妇女的仁厚、淳朴、隐忍的性格与生活境遇的凄惨。因此，透过孩子的眼睛来观察、解读这个世界，可以让真善美与假恶丑更加泾渭分明，具有触目惊心的动人力量。

这部影片的情、景、人、事的和谐统一，不仅体现在内容上，也蕴涵在编导的艺术手法的处理中。这种艺术手法突出表现为“艺术重复”，对此，导演曾有“夫子自道”，观众也会深有体悟。

首先是“景的重复”。影片前半部，井台打水的镜头反复出现了四次，后半部，操场放学的镜头也反复出现了四次，拍摄视角相同，内容相同。这种重复给观众在心理上造成了一种生活的周而复始感和

时间的流逝感，它像一条无形的纽带，把影片所叙述的一桩桩、一件件生活琐事，一下子联结到一起。

第二是“音乐和音响的重复”。全片包括片头、片尾字幕总共八段音乐。这八段音乐除了英子在草地里和小偷告别的一段以外，其余全部采用“骊歌”的旋律，或者是不同乐器的演奏，或者是不同幅度的变奏。它在每一个大段落的结尾处重复出现，给人造成一种听觉和情感上绵延连贯感。

第三是“节奏的重复”。六岁小女孩眼睛是纯净的，心灵世界是宁静的，对世界的感受、体悟在纯净和宁静中有涟漪、有跳荡。为了传达出这种节奏感，导演大胆地运用了较多的长镜头和大停顿，比如秀贞给英子染指甲一节的结尾镜头，妞儿告诉英子她不是爹妈亲生的一节的结尾镜头，秀贞母女被火车轧死以后，英子躺在医院病床的镜头，小偷被抓之后英子在教室里发呆的镜头，宋妈孩子死后在厨房里的一组镜头，以及英子去医院探望父亲这一场面的后半段父女默默对视的镜头，等等。这种节奏的处理及其重复，不仅切合小女孩对世界的心灵感受，同时造成独特而连贯的叙述风格。

第四是“叙述的重复”。这部影片里三个并无外在承续关系的片段，它们的开头都是一样的，都从宋妈送别她的丈夫说起，也就是说，都从牵着小毛驴的那个让人讨厌的冯大明开始的。这就从叙述形式上进行不经意承接，使三个故事既有时间的流动感，又有空间的统一性。

电影是综合艺术，影片《城南旧事》充分调动了各种艺术手段，汇聚成一条情感的溪流，在观众心中回旋。影片不是靠离奇曲折的情节吸引人，也不是靠激动人心的事件震撼人，而是恰到好处地运用电影艺术，让观众的情绪逐渐积累，让视听形象在观众心中慢慢加深和弥漫，从一些小物件、细微处酝酿，如藤箱里的小油鸡，屋檐下的夜雨，宋妈的皱纹，英子的眼睛，归鸦的聒噪，火车的轰鸣，庙会，操场，儿歌，红叶，所有的人、景、光、色、声都如涓涓细流汇成感情的激流冲击着观众的心房。正如导演所言：“很难设想，没有写信，唱儿歌，喂药，送丈夫等等，观众只会凭宋妈失去儿女同情她。感染力的能量，是靠一系列原先看来并不‘重要’的形象信息自然积累之后，才在关键时刻得以顺利释放出来。”这句话道出了《城南旧事》之所以感动观众的奥妙，对我们欣赏文学作品和进行文学创作无疑具有深刻的启迪，值得好好品味。

课文节选的是电影剧作中最后部分，人生的别离伤痛在这一部分得以集中展现。宋妈失去了孩子，英子失去了爸爸，同时，宋妈告别了英子家，而英子一家也告别了生于斯长于斯的“故乡”。但是，这种诀别和离别的伤痛被导演和演员处理得极有节制，极为含蓄。宋妈得知儿子死了，没有放声痛哭，而是轻声抽噎；演员不是把眼泪展示给观众，而是通过动作细节让观众体会宋妈的内心悲恸。宋妈和英子最后离别，没有难舍难分的对白，没有依依惜别的动作，没有哭声和泪痕，她们向相反的方向远去，凝重的构图，滞缓的节奏，凄清的音乐，很好地渲染了一种被抑制的而又是深沉难言的悲恸。

课文赏析

一、儿童的视角，撼人的深度

所谓“视角”就是叙事视角，也叫叙事角度、叙事视点，指的是创作者安排组织故事内容的角度，是一个“谁”站在什么“位置”来讲故事的问题。同一件事从不同的角度去叙述会产生截然不同的效果。创作者根据他所选择的叙事视角将故事——事件、人物及相关的一切——告诉观众。不同的叙事视角，也必然会影响到所叙内容的“特征”，比如真的还是假的？是事情的全部或仅仅只是事情的一个极小部分？对于观众而言，影片的叙事视角不仅直接关系到从故事的叙述中能够看到什么和应该怎么去看，而且还直接影响观众对影片讲述的故事，特别是故事中的人物及其行为所做的反应。也就是说，叙

事视角的确定并不仅仅是为了故事叙述的方便，更重要的，它还体现着创作者希望观众看到什么，或者这种表述取得何种效果的主观意图。叙事视角可以进行不同的分类，可以分为全知视角叙事、限制视角叙事、纯客观叙事。一般而言，情节电影采用全知视角叙事，以好莱坞传统电影为代表；而纪录片大多采用旁观者的纯客观叙事视角，以获得真实感。在《城南旧事》中，采用的是第二种限制叙事视角，影片的视点是剧中人小英子的视点，影片用小英子的低视角拍摄，全片一半以上的镜头是小英子的主观镜头。小英子的视角是一种儿童视角，给整部影片都带来了别样的叙事特点，尤其在本文，有明显的体现：

1. 真实性：在电影叙事中，一般的故事片都采用全知全能视角，在这种视角中，创作者是无处不在、无所不知的权威，能够洞察秋毫，把事件和人物的方方面面都展现出来。这种视角是一种全封闭叙事，观众不需要思考，任由影片告知所有的事情，是一个完全被动的接收者，被影片的叙事左右。观众观看影片的过程就是一个纯粹的享受过程，根本无需考虑影片的社会意义。因此这类影片最忌讳的就是人物形象视线和观众相交，一旦如此，就会引起观众的思考，破坏全知视角的权威性，使整个叙事都遭到质疑。而限制叙事视角讲述的事件只能是亲历者的所见所闻，尽管会带有亲历者的主观性，但相对全知视角更具有真实感，因为亲历者也是见证人。《城南旧事》表现的所有事件都是小英子的所见所闻，基本上做到凡是英子看不到的东西不拍。透过小英子的视角，影片给观众展示了20世纪20年代旧北京的一幕幕的生活图景，如小英子眼中的宋妈的遭遇和自己上学的情景。另外，儿童的视角是一个天真无邪的视角，区别于成人视角，她的所见所闻所感都是发自内心，并不会由于尘世的困扰而刻意躲避或强调某些事情。从这个角度而言，采取小英子的视角也能使观众获取更强烈的真实感。

2. 典型性：本片虽然采取的是儿童的视角，但并不是一部儿童电影。影片通过回忆，表现了对逝去童年的寄怀，对远去的苦难日子的回味，为观众展现了当时的社会景象。而当时的社会景象在本片中又是通过看似无心却是有意的三件事情反映出来：疯女人秀贞的遭遇，小偷的故事以及宋妈儿女的天亡，课文重点表现了宋妈儿女的天亡的悲惨故事。这些事件对于小英子来说是刻骨铭心的，是童年最深的记忆。因为，秀贞是小英子第一个朋友，小偷是因为自己的一次偶然行为被抓走了，而宋妈更是家里的一员。同样，这些事件对反映当时社会景象，揭示下层人民悲惨遭遇又是具有典型意义的，观众可以从小英子最难忘怀的三件事情中认识那个年代社会的本质。在课文中，着重表现了宋妈的儿女的遭遇。

3. 深刻性：影片主旨表现中最成功的地方之一就是在儿童的视角中揭示了当时的社会不合理性，从而获得一种深刻的社会批判性。而且这种深度的获得，是通过儿童的视角自然而然得来的，并没有任何牵强和夸大，这就使这种深度更加难能可贵了，就像有些论者说是“提供了一种新的深度”。从儿童的视角中获得一种深刻的社会批判性，是通过纯正无邪的儿童视角观察成人世界形成一种对比来获取这种效果的。在小英子纯真无邪的目光中，成人世界里司空见惯的东西便显示出它的反人性的一面。比如在课文中，小英子为宋妈难过，但更不明白为什么宋妈舍弃自己的孩子来照顾她们姐弟俩。另外在小偷的故事中，小英子好奇地问大人，为什么贼要偷东西啊？这些看似孩子式的问题，但问题的答案却又蕴涵了深刻的社会性，影片正是通过这种方式升华主题。

二、“散文化”电影

“散文化”电影是相对于戏剧性电影而言，它并不追求情节的曲折动人，矛盾冲突的紧张激烈，它在结构和意味上都类似于文学作品中的散文，符合“形散神不散”的基本特点。电影自引入我国以来，一直都以追求矛盾冲突为要义，形成一种鲜明的“影戏”风格。20世纪80年代以来，我国的电影人在打破“影戏”传统，进行电影语言和风格上新的探索方面有了长足的发展，理论界以《丢掉戏剧的拐杖》等文章发出了直接的呼声，电影导演从第四代到第五代，在实践上进行了探索，《城南旧事》的导

演吴贻弓就是第四代导演，正是他的努力，为“散文化”电影创造了典范文本。本文中的“散文化”体现在两个方面：一是结构上散文化。本文中主要表现了两件事情：第一件是宋妈的遭遇；第二件是爸爸的病情。这两件事情排列在一起，从情节安排角度上看，这两件事情没有太多的瓜葛，也不符合起承转合的戏剧情节的结构特点，体现了散文中“形散”的特征。但就是这两件事情，是小英子深刻的记忆，是她童年生活中的重要内容，是她因离情而相思的全部寄托。因此两件事情的并列，体现了“淡淡的哀愁，沉沉的相思”的主旨，形散而神不散。

“散文化”的第二个表现是镜头语言表现情感非常节制，创造了一种含蓄而又意味深长的风格。影片中镜头的景别、运动和演员的调度都服从“散文化”的风格，尤其是对情感表现的处理，非常节制。在小英子偷偷去医院探望生病的爸爸那场戏中，随着父女俩对话的深入，父女之间生离死别的那种撕心裂肺的感情已经透出来了，但导演却处理得非常节制，整场戏有 110 秒，共有 11 个镜头，平均每个镜头 10 秒。在这场戏中，镜头也几乎没有进行运动，只在第二个镜头中稍微移了二十度左右。在狭小的病房空间中，人物只有父女俩，镜头几乎不做运动，而且没有任何背景音乐，这是近乎“白描”的镜头语言。而就在这种“白描”的镜头语言中，却浸透了父女深情。在这场戏中，父女深情不靠紧张的节奏、煽情的音乐烘托，而完全靠场面的积累，营造了一种淡而深远，欲说还休，意味深长的情感氛围。

练习说明

一、影评人和导演都认为，就戏剧性而言，影片的上半部更有“戏”，秀贞的遭遇富有情节性，也有深广的社会内涵，但从影片给观众的艺术感染力来说，下半部更好，小偷、宋妈更能赢得观众的亲近和喜爱。认真观赏影片，谈谈你的感受，做一番口头或书面述评。

设题意图：设置这道习题意在体会这部影片的艺术风格、特色，了解情节和细节各自不同的艺术效果。

这个问题既涉及电影风格问题，也涉及情节“戏”和细节“戏”的艺术效果问题。

从艺术风格来看，本片不以故事情节的曲折见长，而是以诗情画意见长，它所追求的是“散文诗式”的叙述风格，因此，下半部的叙述风格更接近本片的艺术追求。

从“戏”的艺术效果看，秀贞的遭遇虽具有故事情节性，但也正因为如此，秀贞生活中最感人的情景被情节裹挟住了，而小偷、宋妈的“戏”主要不以情节的曲折性来感动人，而是通过生活的场景和细节来充分释放他们的内心情感，达到与观众交流的效果。

二、英子因下雨赖床不愿上学而挨打到爸爸去学校给她送包袱的情节，小说中有详细描写（可参见人教版《义务教育课程标准实验教科书语文七年级下册》中的课文《爸爸的花儿落了》），剧本对此则做了不一样的处理。进行比较阅读，欣赏相关电影片段，谈谈你对这种从小说语言到剧本语言再到电影语言的变化理解。

设题意图：设置这道习题旨在让学生对不同种类的文学艺术作品有所感悟，能作一点儿鉴别和比较。

比较而言，小说中对英子赖床而挨打到上学到爸爸送来衣物、铜板都有详细的描写，其中还穿插叙述和描写了其他相关情节，但在电影文学剧本中则主要抓住两个情景：“打”和“送”，通过这一“打”一“送”，体现了爸爸对英子的严与爱。电影文学剧本的“叙述语言”主要突出场景和动作，通过场景和动作来表现人物的心理活动和情感状态，而剔除了一些交待性、叙述性的语言。由于剧本受到篇幅的

限制（它受制于电影的时间长度），其叙述必须凝练、集中。对剧本语言和电影语言进行比较，可参阅第三课的“资料链接”中的“剧本与台本”部分。

三、这部影片不靠离奇曲折的情节吸引人，也不靠时代巨变的大事件震撼人，而是从一些小物件、细微处酝酿，如藤箱里的小油鸡，屋檐下的夜雨，宋妈的皱纹，英子的眼睛，归鸦的聒噪，火车的轰鸣，庙会，操场，儿歌，红叶，所有的人、景、光、色、声都如涓涓细流，汇成感情的激流冲击着观众的心房。观赏影片，品味导演的艺术处理手法，说说这对你阅读和写作的启发。

设题意图：设置这道习题，主要让学生体会“细节”在作品中的作用，特别是众多的“细节”，可以起到酝酿情感、渲染氛围、营造情境的作用。众多“细节”如涓涓溪流，最后会汇成情感的深潮，它们慢慢浸润着观众的心灵，给观众留下难以抹去的印象。

对我们阅读和写作的启发至少有两点：一是学会品味细节，从细节中体会作者和作品中主人公的心灵颤动和精神追求；二是学会用细节说话，在写作中让细节进入你的作品，务必去除那些大而空的套话，因为细节写好了，你的情感和思想也就充分而艺术地表达了。

四、下面是荣获第三届中国电影金鸡奖最佳女配角的演员郑振瑶谈扮演宋妈的体会，对照课文和电影片段，欣赏演员表演的情感表现和情感控制的艺术，写一篇电影短评。

当孩子死了，宋妈躲在墙边哭，英子把小手轻柔地往我腿上一放，轻声说“宋妈，我爸叫你”时，我下意识地按了按英子的小手，表示：“我知道了，就来。”我得擦干眼泪，不能这样去见主人，所以头也没抬。流了这么多泪，观众一滴也没看见。但我相信观众会感觉到宋妈内心的悲痛。表演总要给观众留点儿余地。再如“义地告别”。英子恋恋不舍地站在父亲的墓前，拉着我的手，我甚至不敢正视这双令人爱怜的眼睛。也许内心过于激动，眼圈红了，英子深情地注视着我问：“宋妈，你哭了？”这时，我是再也控制不住了。是角色？是演员？融化在一起了，多乱的现场对我们也似乎不起干扰作用了。这时，细致、清醒的导演忙过来对我轻声耳语：“努力控制住，我不要眼泪！”凭着多年的经验，我理解导演的要求。结尾，生离死别的时刻，这四个人没有抱头痛哭，甚至没有落泪，可他们心里在痛哭，在落泪，此处无声胜有声。（《电影艺术》1983年第4期）

设题意图：这道习题主要让学生体悟表演艺术的情感处理问题。

当前，在电影表演中，有太多的虚情假意的夸张表演，不到流泪的火候，演员泪雨滂沱，这非但不能感动观众，反而引起观众的腻味和反感。而在《城南旧事》中，演员的表演温火适度，尤其是郑振瑶扮演宋妈的两个镜头，对感情控制十分到位。她不是通过虚张声势来表现感情的强烈，而是通过富有内涵的动作细节来表现感情的深度和厚度；呈现给观众的不是泪水，而是把泪水往肚里咽的努力克制的“情状”：这就使得感情表现更有张力，更含蓄，也更能够引发观众的深切体验。这里实际上涉及演员表演和角色情感以及与观众交流的辩证关系，演员表现脱离了角色情感的张扬和夸张，常常不是加强了角色的情感表现，而是对角色情感的“稀释”，疏离了观众对角色情感的认同与接受。反之，演员表演在情感表现上掌握分寸，甚至竭力克制，恰恰更能体现角色情感，更具情感的冲击力，更有含蓄隽永的艺术韵味。

教学建议

课文重点是电影的“散文化”特色。所谓散文化特色，就是电影的叙事和结构都类似于文学中的散文，呈现出“形散神不散”特点。在情节安排上，并不严格依照开端、发展、高潮、结局的线性结构，

情节与情节之间有可能是并列的，甚至是毫无关联的，这就是“形散”；但在主旨上却是统一的，这就是“神不散”。在讲述电影的“散文化”风格的时候，更重要的要让学生体会“散文化”的韵味，具体可以参照“课文赏析”第二部分。

课文的难点是电影叙事的视角问题。这个问题比较复杂，因为电影的叙事视角和小说、戏剧的叙事视角有不同，电影的叙事视角是摄影机的模拟视角。一般来说，故事片的叙事采取的大多为全知视角，而纪录片的视角更多为客观叙事视角，很少有电影像本片一样采用限制型叙事视角，除非导演侧重于艺术形式的探索。在讲述这个问题的时候，建议先让学生意识到摄影机的存在以及摄影机的叙事方式和特点，比如它的运动方式：推、拉、摇、移、跟，还有它的景别变化（远、近、全、中、特）等，在这个基础上再引导学生认识视角的问题。（具体分析参见“课文赏析”第一部分）

相关资料

一、《城南旧事》导演阐述（吴贻弓）

关于原作者，已有介绍，我所掌握的材料也仅止那么多。后来有幸又找到几张原作者 40 年代和近代的照片，因为这是一部大致可归为自传体小说改编的电影，所以这也或可供演员和造型部门参考。

原小说我们打印了一些，发给大家研究。因为这是改编的，所以希望大家仔细阅读原作。说老实话，当初我是直到读了原作以后才对这部未来的影片产生浓烈的创作欲望的。这并非贬低伊明同志的文学本，关于改编我下面还将谈到；而是我从原作中体会到了许多作者的言外之意。这其实也应该是我们将来的“片外之意”，特别是在小说正文前的那两篇短短的“出版后记”和“代序”。

—

你看，作者在这里写道：“……冬天快过完了，春天就要来，太阳特别的暖和，暖得让人想把棉袄脱下来。可不是吗？……夏天过去，秋天过去，冬天又来了，骆驼队又来了，但是童年却一去不还……可是，我是多么想念童年住在北京城南的那些景色和人物啊！我对自己说，把它们写下来吧，让实际的童年过去，心灵的童年永存下来……”（着重点是我加的，下同）“……我默默地想，慢慢地写。看见冬阳下的骆驼队走过来，听见缓慢悦耳的铃声，童年重临于我的心头……”“……它们的故事不一定是真的，但写着它们的时候，人物却不断的涌现在我的眼前……读者们别问我那是真是假，我只要读者分享我一点儿缅怀童年的心情。每个人的童年不都是这样的愚昧而神圣吗？”……

没有必要把全部照录在这里，因为你们手头都有全文。我只想摘出里面的这一些来，问一问：你们如作者那样“看见”了吗？“听见”了吗？如果回答是肯定的，那么我们以后还会有机会来详细交换我们各自所“看见”和“听见”的实质。而我要告诉你们的是，我在这里“看见”了一颗赤子之心，“听见”了一声思念祖国的轻轻的叹息——这是发自一位与祖国隔绝的爱国者心田肺腑的叹息，是一缕淡淡的哀愁，更是一抹沉沉的相思。

我用“淡淡的哀愁，沉沉的相思”十个字来表达我读小说的总体感受，同时也把它作为我们未来影片的总基调，我以为是符合原作者的本意的。这里所说的“淡淡的哀愁”，并不是创伤的，而是一种朦胧的思索。既是小说主人公对生活探索认识过程的一种朦胧的思索，又是作者对目前所处环境的一种朦胧的思索。这种思索和具体的愿望不同，愿望当然要更积极得多，这种思索的结果只是惆怅，进一步便转而表现为一种渗透在作品里的淡淡的哀愁了。至于“沉沉的相思”，小说字里行间都可以捉摸得到，

是十分强烈地表现了作者对故土的思念，对故土风俗、人情、金色的童年，对这一整代历史的变迁的非常深沉的回顾和怀念。因此，可不可以认为小说《城南旧事》就是一种很具体的爱国主义思想感情的自然流露呢？我觉得可以这样认为。

“祖国”的含义是什么？我不一定能讲得清楚。她既抽象又具体。抽象可以到无限博大，具体可以到极其细微。有位诗人说：祖国就是他故乡门前的那条小河；而当我在意大利正苦于那里盛宴上的生肉、生火腿、生香肠，突然在我们使馆的食堂里喝到一碗极普通的大米粥的时候，似乎祖国的含义全在这一碗稠稠的、热腾腾的、又带着不尽甜意的粥里了。可见祖国这个神圣词汇在每个人的观念里是有着十分独特的感受的。《城南旧事》的作者在回顾她心灵中的童年的时候，北京的冬阳、骆驼队的铃铛、“我们看海去”的课文以及所有那些人物——井边的小伙伴、胡同里的疯女人、藏在草丛里的小偷、骑着小驴回老家的宋妈和长眠地下的慈父等等，不就都成为她心目中的祖国的象征了吗？

因此，我觉得，如果通过我们的努力，能把这种溢于言外的感情从银幕上传达给观众，并且是自然地、朴素地、不露凿痕地，那么，我们就可能抓住这作品的实质了。

二

小说是第一人称自述体：作者虽然只借助一个小女孩英子的观察和遭遇贯通，却能以小见大，真实地反映了20年代中期旧中国的断面，甚至反映了当时中国的革命与反革命这样的头等大事。作者在“兰姨娘”中写到英子站在大门口等着看“出红差”时说：“这阵子枪毙人真多。除了强盗土匪以外，还有闹革命的学生……今天枪毙四个人，又是学生。”那个在北京大学读书的台湾学生德先叔，显然是个革命青年的形象。英子的爸爸说：“他是个了不起的新青年”，实际上也就是作者所说的“闹革命的学生”。“驴打滚儿”通过从顺义农村进城当奶妈的宋妈，从侧面描写了当时农民的悲惨生活。而“惠安馆传奇”和“我们看海去”，通过疯女人、妞儿、小偷等人的遭遇和不幸，则反映了当时北京底层市民的生活。在这些人物身上，都不同程度地体现了我们民族的特色，善良、勤劳、仁厚。也体现了这些人在那个时代下的重负。他（她）们都在为明天挣扎着，然而他（她）们终究还是挣脱不了那个大动荡时代所压在他们身上的厄运……

你看，文字的东西总是比较理性，上述这一段话就全是理性分析的结果，就像一身骨架一样，外面连一点儿肌肤都没有，硬挺挺地矗在那儿，毫无生气，更无论血色了。小说本身是不是这样理性呢？否！因此，我希望大家读了这一段理性的话以后，千万别被它桎梏，因为我希望未来的影片也是不要这样理性的。甚至，我认为，如果我们在创作影片的过程中完全“忘记”上述的理性分析反会有好处。我希望大家都只把精力放在或是那一抹夕阳的余辉上，或是那一声远远的叫卖上，或是那一缕刘海儿上，或是那一张旧报纸上，或是那一副戴得将破的小帽头上，或是一声轻轻的叹息上……如果这一切都有了，并且都的确像那么一回事儿，那么我相信，综合的结果就会自然而然地显示出前面理性分析的东西来的。

三

陈荒煤同志在给我厂领导的一封信里，曾经写道：“它（指《城南旧事》剧本）完全可以拍出一部朴素的、自然的、充满生活气息的影片来。”

朴素的、自然的、充满生活气息的，这正是小说原有的艺术特色。我甚至觉得它不是一部小说，而是一首散文诗。亲切的第一人称，排除习惯的叙述方式（下面我将详细阐述），朴素地展现生活场景，毫不华丽但却清新流畅的文笔，最主要的还是透出纸背的那一股真诚淳朴的生活气息，这一切，都在我

第一次阅读它的时候就深深地被打动了。它没有一般小说取悦于读者的故事情节。也没有一般小说取悦于读者的“美”人、“美”情、“美”景。它是一杯淡雅的清酒，不是醇醪；它沁出的是淡淡的芬芳，不是琼浆玉液；它没有直接的浓烈感，但它却有着间接的浓烈感——一种通过读者（将来是通过观众）感受以后无限扩大和加强起来的共鸣力量。总之，我觉得它是罩上一层阴影的散文纪事，是用“英子”天真的眼睛直观那特定的愁云惨雾的人世，因而尤为凄凉，尤为感人。所谓“淡淡的哀愁”和“沉沉的相思”就是从这样的泉中渗出来的。它可以一直渗到你的心田里去。这就是艺术的魅力！

当然，我希望我们的剧本也有这种力量，更希望将来的影片具有这种力量。

除此而外，我还想提请大家注意一点，不知道为什么，我特别喜欢作者的那两篇小序。我觉得作者的意图、心情、风格都从这两篇短短的文字里透出来了。而其中很值得注意的，也是将来我们在创作影片过程中要时时记住的，就是它的“回忆感”“往事感”。

“骆驼队来了，停在我家的门前。”

“它们排列成一长串，沉默的站着，等候人们的安排。天气又干又冷。拉骆驼的摘下他的毡帽，秃瓢儿上冒着热气，是一股白色的烟，融入干冷的大气中。”

……

看，没有修饰，但又有修饰，朴素极了。就像用一件简单的乐器奏起了一支单纯古朴的小曲。让你从这朴素之中感到了一种典雅的生活音韵。《城南旧事》的“旧”字一下子便出来了。我希望我们将来的影片也要具有这种味道。是回忆，是往事，打个比方说，就像是一张放旧了的，甚至是发黄了的照片。然而它却是一张珍贵的，无法重拍的照片。就像作者写的那样：“这并非是眷恋昔日的生活，那时的社会习俗并不值得一提，只是因为那些事情都是在童年经历的……”

总之，我设想未来的影片应该是一条缓缓的小溪，潺潺细流，怨而不怒。有一片叶子飘零到水面上，随着流水慢慢地往下淌，碰到突出的树桩或堆积的水草，叶子被挡住了，但水流又把它带向前去，又碰到了一个小小的漩涡，叶子在水面打起转转来，终于又淌了下去，顺水淌了下去……

四

原小说分五段写五个人。改编的时候，删去了“兰姨娘”的全部和“驴打滚儿”的后半部。“惠安馆传奇”保持基本完整成为影片的上篇；而“我们看海去”和“驴打滚儿”的前半部及“爸爸的花儿落了”糅在一起成为一个仍有两段的下篇。这个大架子在伊明同志的文学本里就已确定。

按理，小说“兰姨娘”一段最具积极意义，兰姨娘及德先叔这两个人物也最富时代感。但我斟酌再三，认为伊明同志删去它的决心是对的。总篇幅当然是一个问题，但主要的是这一段有些东西不表现则不足以出时代感，而在目前银幕上表现则又可能产生不良社会效果，至于删去“驴打滚儿”的后半，就纯粹是从拍摄困难的角度着想了。这样当然会有损失，但权衡得失，还是决心删去。差强人意的补救办法，就是把德先叔这个人物的影子移了一点儿到不出场的思康身上。爸爸和激进青年学生的关系也在上篇和结尾处分别点了一下。

剧本出来以后，对于它的结构和叙述方式有两种意见：

一种认为分段叙述是这个剧本的特色，是一种排除习惯叙述方式的新颖结构，为过去银幕上少见；

一种认为段落感太强，不如更自然一点儿，还于生活，把各段打散重新结构。

持前一种意见的同志着重于新颖；持后一种意见的同志着重于全剧的平衡，因为他们感到上篇重，下篇轻。

我为这个问题思虑了很久。我反复研究为什么原作不取整篇的写法而要把许多在生活中实际上可以

重叠的东西分头写出呢？结果，我还是在作者的“代序”里找到了答案。作者在这里写道：“……读者有没有注意，每一段故事的结尾，里面的主角都是离我而去，一直到最后一篇‘爸爸的花儿落了’，亲爱的爸爸也去了，我的童年结束了……”

哦！原来作者要强调“结尾……都是离我而去”。因此，她在构思全篇的时候并不是同时（即平行）写五个人，而是特意将五个人一个一个分别呈给读者的。

我不知道伊明同志在改编时是否已“注意”到作者的这个意图。（因为原先文学本并没有写宋妈的“离去”）但他保持了原作分头叙述的方式。这不仅是排除习惯的问题，在排除习惯的同时，原作者是有其独特考虑的，这是形成《城南旧事》的“回忆感”“往事感”，也就是形成《城南旧事》的总的韵味和风格的关键。

如果设想把五段打散，平行发展，整则整矣，平衡则平衡矣，但，那将变得不是“这一个”《城南旧事》，而将成为另一个别的什么什么了。这样的改编能否算成功呢？我持怀疑态度。

因此，我不同意第二种意见，排除了对剧本作重新结构的考虑。

不过，第二种意见所顾虑的上重下轻，我以为应予重视。因为上篇完整，下篇是糅合起来的，未免有“散”的感觉。但是，也应该注意到，这种顾虑虽有道理，终究还是从传统的“戏剧性”的立场出发的。而我们这部电影恰恰并不靠戏剧性取胜。就戏剧性而言，下篇虽不如上篇完整，但毕竟小偷、宋妈、包括父亲在内这几个人物是站得住的。我们应该充分相信人物形象本身及电影各种造型手段本身的感染力，过去，我们就特别忽视了这方面而宁愿相信戏剧性，这或者也可以说是一种习惯吧？然而，作为电影艺术，形象本身的感染力应该而且可以大大超出戏剧性，这里所指的形象除了人物形象以外，还应该包括一切可见可闻的形象，诸如景、色、光、声，以及由此组合而成的特定环境氛围（从可见可闻扩大至可感的）形象等等。所以，只要我们在拍摄时注意挖透这些人物的深沉的情感，并注意更好地发挥电影综合手段的威力。如音乐的运用以及全片结尾气氛的营造等等，我相信下篇戏剧性相对不强的矛盾就不会十分突出了。

五

现在似乎应该谈到人物了。

本片的人物又多又不多。不多者，故可以称之为“角色”的除两个孩子外，仅秀贞、小偷、宋妈、父亲四人而已，然所谓多者，秀贞父母、英子妈、卖绿盆儿的、打糖锣的、剃头的、换火柴的、放话匣子的，以至拉骆驼的、出红差的、便衣、伙计、警察、老师、井窝子主人……无一不要求时代特点和个性色彩。因此要求于演员、化装、服装、道具的就不同一般，必须从细从严，力求准确。说老实话，要驾驭那么多人物，非我功力所及，因而特别要借重演员们自己。

我想，对于秀贞、小偷、宋妈、父亲等人物作一般的理性分析，搞一个诸如角色自传之类的名堂并不困难，但我一向以为理性分析的优劣对塑造人物的成败决非关键，要者还在乎演员对他所扮演的角色的迷恋程度。迷恋得愈深，则受角色感情的支配程度也会愈深，当然也就能“演”得更接近于角色一些。特别是电影演员，我以为是最忌讳满脑子抽象理论的，这只会妨碍他的感情的自然流露。所谓“掉到角色里去，忘掉自己”，首先就应该从迷恋角色开始。秀贞、小偷、宋妈、父亲等角色我以为都值得演员去迷恋。秀贞有如琥珀般晶莹透亮，宋妈好似璞玉般内在、含蓄；小偷就像琬琰虽有缺口但仍是美玉琢成；而父亲则更可以说是一环完璧了。作者在这些人物身上是寄予了极大的同情和爱心的，但愿我们也以同样的热情去表演他们。

表演的风格要尽可能相适应于原作的风格，即朴素、自然、生活。宁失之朴，勿失之华。宁可

够，不要过头。侯宝林有段相声叫“京声”，大家可能听过，我相信谁也不会故意成为相声讽刺的对象，但是在实践中还真有那样的“表演”。当然，责任首先应归在导演身上，比如最近我看过的两部影片（实例从略），那演员说话的调子，比相声讽刺的只有过之而无不及。奇怪吗？不必，因为它不仅存在，还并不少见。可见天天在喊生活一点儿、自然一点儿、朴素一点儿，要做到并不容易，习惯势力还是很可怕的。但我相信我们能做到，只要我们真正想去做到它！

（选自《电影文化》1983年第2期。有删节）

二、电影《城南旧事》的叙事美学（陈阳春）

电影《城南旧事》是根据台湾女作家林海音（1918~2001年）的同名小说改编的。编剧署名伊明。伊明是老编剧、老导演，生于1913年，笔名阮潜，曾导演过《无形的战线》（1949年）《革命军中马前卒》（1980年）。

小说作者林海音祖籍台湾，1918年在日本大阪出生，5岁时随父母到北京，居住在北京城南，1948年举家回台。林海音在北京度过了她的童年、青年时代，并在北京结婚生子。北京对于她，就像是第二个故乡。《城南旧事》写于20世纪50年代，可以说是林海音对北京那段童年生活的回忆。她说：“我多么想念童年住在北京城南的那些景色和人物啊！我对自己说，把它们写下来吧，让实际的童年过去，心灵的童年永存下来。”小说由五个片段组成，连缀成一个长篇。

20世纪70年代末80年代初，大陆对台政策发生改变，由“解放台湾”到“和平统一”，1981年，时任人大常委会委员长叶剑英提出关于台湾回归祖国、实现和平统一的九条方针政策，其中第二条为“通邮、通商、通航、探亲、旅游，开展学术、文化、体育交流”。老导演伊明在中国社会科学院台湾研究所看到《城南旧事》这本小说，很喜欢，于是改编为剧本。后来，伊明将剧本交给当时的文化部副部长陈荒煤。陈荒煤觉得很不错，就推荐给上海，上海电影制片厂就找了吴贻弓。吴贻弓当时刚刚开始独立导演，拍了《巴山夜雨》及《小花猫》两片。吴贻弓看了剧本后，要求看原著，看了原著，非常喜欢，表示如果要他拍，他要重新编。后来吴贻弓重新写了一份导演工作本，为了尊重前辈，编剧仍用伊明先生的名字。

吴贻弓非常忠实原著，他特别研究了林海音的前言、后记，从那里总结出“淡淡的哀愁，沉沉的相思”，把握住电影整体的韵味。1983年拍完电影后，吴贻弓写了一篇《童年的梦——我和“城南旧事”》，说：“……我一直沉浸在作者心灵中的童年里，也一直沉浸在自己心灵中的童年里……这一年来，我像是醒着，又像在梦里，我听见了一声遥远又清晰的呼唤，我看见了五光十色、朦胧而又耀眼的斑斓……就这样，我把小说《城南旧事》搬上了银幕……但愿它能给人们带来美的享受，就像小说曾给人们带来过的那种纯真、质朴、含蓄而隽永的美的享受一样。”由于当时两岸隔绝，林海音并没有第一时间看到由她小说改编的电影，直到1984年才在美国她大儿子的家中看到。当时她就很喜欢，认为它拍出了原著中的“淡淡的哀愁，沉沉的相思”。

这部电影放映后，屡次获奖，如1983年获第三届中国电影“金鸡奖”最佳导演、最佳女配角、最佳音乐奖，第二届马尼拉国际电影节最佳故事片奖“金鹰奖”，第十四届贝尔格莱德国际儿童电影节最佳影片“思想奖”，第十届厄瓜多尔国际电影二等奖“赤运奖”。中国台湾《世界电影》评选它为80年代大陆最佳影片。

电影《城南旧事》在艺术上最突出的地方就在于它的散文风格，评论界称之为散文化的电影。电影属于戏剧艺术，一般而言，戏剧更讲究矛盾冲突，讲究戏剧效果，要求情节有高潮和逆转。但所谓法无定法，艺术的突破有时候往往是对某些成为模式的艺术套路的背叛；而且，从更广的范围来看，各种艺

术门类之间并非老死不相往来，而是经常可以互相“串门”，吸收各自的长处。只有这样，艺术才有突破，才有永久的生命力。

在20世纪80年代，中国的文学艺术是处于创新的潮流中的，这很大的原因是对50~70年代形成的文学艺术规范的一种反叛。一方面是在政治上，赋予了作家更多的创作自由，文艺和政治的关系不再是那种附庸关系；另一方面是在审美规范上，要突破过分强调情节、戏剧冲突，强调斗争的创作模式。当时在诗歌上，有所谓的“朦胧诗”，在小说上，有“意识流”和“诗化小说”，而在电影上，则有《城南旧事》以及后来的《黄土地》。总的来看，这是一个“非情节化”的潮流。

就电影《城南旧事》而言，它的散文化风格却是来源于小说本身所有的风格。在现代小说史上，这种散文化的抒情风格的小说也是有历史的，最早的可以溯源到鲁迅的《故乡》，然后是废名、沈从文、萧红、汪曾祺等，只是这一类小说在20世纪50~70年代逐渐式微。汪曾祺曾说过：小说和散文之间，只有薄薄的一面篱笆，是经常可以突破的。这类带有散文和抒情色彩的小说是有着特别的审美味道的，它在小说《城南旧事》中就表现为“淡淡的哀愁，沉沉的相思”。散文化小说的一个共同的文体特征是“回忆”。我们知道，“回忆”并不就是对往事的真实的再现，由于时间的距离，由于回忆者心态情感的变化，总是对往事有所增删，并融进了回忆者很强的主观情感色彩。而这些，就是造成其独特审美魅力的一个重要原因。

《城南旧事》同样也是回忆性的，前面说过，林海音写这部小说的强烈动机就是她对北京童年往事的想念，这想念中又带有一丝乡愁。台湾的评论家这样评论：“她描写取材并非她真正的故乡台湾，倒是她长大成人的地方——北平。她和曼斯菲尔德一样有满腔的乡愁，这乡愁并非由台湾而引起的，正相反，她的乡思却是针对北平而发起的！这乡思是如此浓烈扰人，她不得不倾吐她对北平的爱慕与饥渴。”事实上，也正是这一点吸引了吴贻弓导演，他在阅读原著时，正是这种童年的回忆让他激动，调动了隐藏在他内心多年的温馨而美好的童年记忆，从而激发了导演的创作冲动。应该说，这回忆既是林海音的，同样也是吴贻弓的。在忠实于原著的同时，也同样是忠实于自己的内心。这回忆同时又是对北京的回忆，而老北京也已经日益成为人们心里一个温暖的地方，那胡同、水井和叫卖声同样也都具有了一种美学上的含义。所以，这种回忆，既是林海音、吴贻弓的，同样也是广大观众的。

与这种“回忆”的美学相伴的，是电影的叙述角度，那就是童年视角。视角的转化，会带来不同的审美效果，一个孩子眼中的北京和一个老人眼中的北京，是不一样的。老人眼中的忧愁和世事的艰难，孩子未必明了，但通过孩子的眼睛来看这些忧愁，却另有一番特别的意味。它少了一些直白的愤怒，却多了一份含蓄和疼痛。一般我们都会倾向于性善论，将童年看成是善良、天真和美好的，会更多地看到儿童世界和成人世界的对立。而以童年的视角来看成人世界，这中间的反差正是这种视角的美学含义所在。一方面，童年的视角和思维虽然有时候并不真实，但却是有诗意的。比如电影中英子看到骆驼脖子上的铃铛，她并不满意爸爸“赶狼呗”的回答，而说是骆驼要走远道儿，怕一个“人儿”，所以挂个铃铛，“叮叮当当的，又好听又热闹”。另一方面，以童年视角来看成人世界，成人世界的痛苦和不幸通过善良和天真的眼睛的过滤，更有一种哀愁的美学力量。比如关于秀贞的故事，其实这是一个很悲惨的家破人亡的故事，但在电影中故事很大部分是秀贞对英子断断续续叙述出来的。一个是“疯子”，没有正常的悲伤，一个是小孩，还不理解故事的悲伤，所以叙述起来表面上显得很平淡，像叙家常一样，但观众是有正常思维的，所以就能从平淡中读出悲伤。这样的悲伤是加倍的，这就达到美学效果了。最后是两种视角的相互交叉，表面上看是童年的视角，其实内在里却是大人的回忆视角。比如电影中的《骊歌》和《我们看海去》，从童年角度来看，这《骊歌》是小学毕业时唱的歌，但其中分离的愁绪却显然是离开北京几十年后才能有的；而《我们看海去》这篇小学课文，它所具有的感染力，显然也只能是几

十年后的作者才能感受到的。

散文化、回忆和童年视角是电影《城南旧事》在艺术上获得成功的最重要因素。“金鸡奖”给它的评语是：“在探索电影继承和发扬我国优秀的美学传统方面，获得了可喜的成果。”如果将“韵味”看成中国传统美学的一个重要内容，那么，这样的评语是恰如其分的。

（选自《语文建设》2005年第3期）

三、《城南旧事》新释（宋家宏）

《城南旧事》搬上银幕，林海音也就为大陆更多的读者所认识了。80年代前期林海音的作品在大陆频频出现，拥有众多的读者。尽管这些年来台港文学在大陆大量登陆，引起过一次又一次的热潮，我们仍然有理由认为，《城南旧事》是林海音最成功的艺术精品，也是台港文学中屈指可数的佳作。尽管由《城南旧事》引发的，在80年代中期前后形成的“林海音热”早已过去，但好作品会使你常读常新。意蕴丰厚的小说，读者往往也不能一目了然，好作品在不同的时期会给读者新的启迪。

《城南旧事》就是一部意蕴丰厚的好作品。这部小说由五个系列短篇组成，它的艺术魅力不是来自人物性格，人物只是一些淡笔勾勒的人物，并非丰满鲜明的典型形象；也不是来自波澜起伏、变化多端的情节，故事也是淡淡的，它的魅力来自全篇的艺术氛围。小说完全采用朴素的写实手法，却具有强烈的诗化倾向，简洁优美的文笔流淌着浓郁的抒情色彩，创造了一个含蓄深沉、感伤哀婉的艺术氛围。这一艺术氛围笼罩着整部作品，反复琢磨，深入品味，它由三层意蕴构成：乡思、别恨、宿命。

“乡思”是作品比较表层的意蕴。北平是林海音的第二故乡，她的散文《苦恋北平》第一句话就是“不能忘怀的北平！”她“一生的一半生命都在那里度过，快乐与悲哀，欢笑与哭泣，那个古城曾倾泻我所有的感情”。在《城南旧事》的出版后记中，她又说，“我是多么想念童年住在北京城南的那些景色和人物啊！我对自己说，把它们写下来吧，让实际的童年过去，心灵的童年永存下来。”因此，林海音用梦一般诗一般的深情笔调，抒写了20年代北平的风土人情，小说散发着京味十足的乡土气息。齐化门的城墙根，小胡同井窝子，骆驼毛驴，夹竹桃石榴，春天的风沙，夏天的骤雨，城南游艺园的大戏，鼓书，虎坊桥洋货店门口装了大喇叭的话匣子……还有浑厚淳朴的宋妈，痴情绵绵的秀贞，四处躲藏的偷儿，出逃的兰姨娘等等。这一切20年代北平风情人物画，在作者淡雅细腻的笔触下，无不栩栩如生，寄托着作者故园家国的乡思之情。乡情，是人类的基本感情之一，我国文学史上怀乡思亲之作层出不穷，经久不衰。只有远离故土才会产生乡思之情，人们对故土家园始终怀有永久的亲和力，因而乡思之作具有天然的感情色彩。台湾与大陆数十年来一海相隔，咫尺天涯，可望而不可即。《城南旧事》中乡思之情在台湾特定的历史文化环境中，更易拨动游子的心弦，在大陆则引起人们盼望游子归来的强烈情感，尽管海峡两岸接受心理不同，但却激起了情感的共鸣，这是不言而喻的。其含蓄深沉感伤哀婉的情调显得更加浓郁。

但是乡思之情只是构成作品感伤情调的表层因素，思乡不是这部小说的主要内容，遗憾的是，大陆以往对这部作品的评论，大都着眼于这一层面，把它归为“乡愁文学”。如果你对这部作品的分析不愿停留在“生活事象的描写”这一层面，而进入作品的艺术构思层面；如果你不仅仅考虑作品的社会效果的客观价值，而更注意作家创作的主观意图，你就会进入《城南旧事》的第二层意蕴：别恨。

《城南旧事》的构思可用四个字来概括：“离我而去”。集子中的五个系列短篇，都采用“别恨”的情节，秀贞、妞儿、兰姨娘、宋妈等一个个人物和“我”相遇相识，而后再一个个的“离我而去”。最后，连爸爸也离我而去。“别恨”的情节配以反复出现的“骊歌”：“长亭外，古道旁，芳草碧连天。问君此去几时来，来时莫徘徊！天之涯，地之角，知交半零落，人生难得是欢聚，唯有别离多……”把感

伤哀婉的离情别恨渲染得淋漓尽致。秀贞和妞儿惨死于火车轮下，为她们悲惨的短暂人生画了句号，秀贞死了，还被人误解。这个世界上只有“我知道她们的秘密”，而这一切连同“秘密”也永远成为过去，搬了家，一切都离我而去了。孩子们喜欢的宋妈走了，曾与我推心置腹的偷儿也被抓走了，再也没有了那草丛里的好朋友，最亲近的爸爸也消逝了……在这应该充满了欢乐的金色童年里，留下的却只有别离。“这些人都随着我的长大而没有了影子了”。作家用淡雅的笔墨将这一个个的别离故事娓娓道来，表面上看似不见情感的波翻浪涌，实则更显哀婉含蓄，更具深沉的感伤。

我们的一部分评论已注意到“离情别恨”这一重要内容，看到英子与周围人的相识相别情节，如果我们进一步思考，这种感伤之情还不仅仅在于英子和周围人的相识而后别离，不仅仅在于周围人的离我而去，它还在于：童年离我而去！“我”不仅告别了秀贞、妞儿、宋妈、爸爸、兰姨娘等人，“我”还告别了“我”——童年的我。这五个系列短篇是以英子的年龄增长为总的发展线索的。首篇《惠安馆传奇》，英子六岁，末篇《爸爸的花儿落了，我也不再是小孩子》，英子十二岁，从英子入学前到小学毕业，也就是从一个人蒙昧初开，进入童年，到告别童年这一宝贵时光。

英子这一人物，并不像有的评论说的仅仅是一个“穿线人物”，她不仅仅是因为结构的需要才出现的。且不说这一人物有极鲜明的个性，整部小说感伤哀婉的艺术氛围在很大程度上是由英子“童年离我而去”造成的。她喜欢长大成人，又多么害怕、多么不愿意告别童年，然而她终于告别了童年，过早地担起了不是小孩子所该负的责任。拿到小学毕业证书，爸爸去世了，“这里就数你大了，就数你大了！”“爸爸的花儿落了，我也不再是小孩子。”

对那“愚昧而神圣”的童年的回忆，品尝那一份告别童年的感伤，是这部小说的主要内容。“我”的童年永远离“我”而去了，童年的亲友也永远离“我”而去了，可那一份感伤之情却永驻心底，梦萦魂牵，这才拿起笔来写小说。对此，作者有过明确的说明，她说：“为了回忆童年，使之永恒，我何不写些故事，以我的童年为背景呢！于是这几年来，我陆续地完成了本书的这几篇。”“我对自己说，把它们写下来吧，让实际的童年过去，心灵的童年永存下来。”

我们没有理由认为《城南旧事》是一部毫无虚构、完全纪实的作品，作者说她写的是以“童年为背景的故事”，免不了虚构；即使纯属纪实，也是一个四十开外的中年人回头审视三十多年前的那一段生活，必然地注入了作者对那一段生活的思考。作者是如何思考的呢？这样我们就进入了《城南旧事》的第三层意蕴：宿命。

《城南旧事》叙述的是小英子所看到的成年人的悲剧故事，这些悲剧具有“古典悲剧”的特色：强调不可抗的命运。显然，作者无意从社会角度去思考和解释这些悲剧的原因，作者的构思不在于写“社会”，社会作为作品的背景是淡淡的。这与作者的其他小说很不相同。应该说，末篇写爸爸早逝，英子告别童年，是最具有“社会性”的：爸爸因为“叔叔给日本人害死，急得吐血了”。但全篇仅此一句，无心的读者甚至不会注意到它。这么重要的内容，可以表现爱国主义、民族矛盾、正义感等等，却被轻轻带过了，它只是极淡的一点儿背景。推到作品中心位置的是父女的亲情，告别爸爸，告别童年，苍凉而忧伤。朝夕相处的爸爸，转眼间不见了，六年前答应出席毕业典礼的诺言已不能实现，命运的不可测！评论者不该把作家偶尔提到的只言片语、局部形象、个别细节抽出来大加阐释，强调间接反映的内容，使之符合既定的观念、先验的结论，而对作家在作品中处于中心位置的内容采取淡化虚化的研究方法，更不能把我们的结论强加于作者。《城南旧事》强调不可抗的命运，是始终贯穿于整个作品的。《驴打滚儿》中的宋妈，也是一个难逃厄运的形象。她因为进城、帮佣，儿子不明不白死了，女儿被丈夫悄悄卖了。作家显然是把这一悲剧归于宋妈的命运：“宋妈为什么嫁给黄板牙，这蠢驴！”作家没有也不可能从社会、阶级压迫等角度去思考宋妈的悲剧。作品中表达了对宋妈丈夫极度的厌恶，淳朴的宋妈

因为嫁给了这样一个赌徒丈夫才落得如此结果，这是命运的不公。五个短篇中，最具悲剧特色的是《惠安馆传奇》。秀贞与思康的婚姻悲剧也是一个“命运悲剧”。把它看成是由封建道德、封建制度造成的悲剧比较勉强，封建伦理道德、封建制度是这一悲剧的远因，处于背景的地位，处于中心位置的还是“命运”。他们俩一个是北平人，一个是惠安人，各有老母，一个是孝子，一个是孝女。思康虽然是北大学生，但极贫苦，住会馆还住的是“跨院堆煤的屋”，长班都常常忘了送水，两人的感情正是在贫苦的交往中产生的。小说一再借秀贞之口说出思康的深情、淳朴。思康被母亲扣下不准北上，不是因为封建等级、伦理观念，成年的儿子侍奉贫苦中的老母无法谴责。那里极穷，尽吃白薯，“能叫外头去的人吃出眼泪来。所以，他就舍不得让我这个北边人去吃那个苦头儿。”秀贞也没有把怀孕的事告诉思康，“千山万水，去一趟也不容易，我要是告诉他我有了，不也让他惦记着！你不知道他那情意有多深！”两个相怜相爱的有情人，彼此为对方着想，阴错阳差，使他们终未能结合，进而一步步衍化为毁灭性的悲剧，美好的性格反而成为悲剧的动因，只能归为“命运”！如果他们中有一个是自私的、薄情的，也许结局又另当别论。小说将这一悲剧原因指向“命运”，内在逻辑是非常清楚而严密的。

叙事主人公无意识地参与了悲剧情节的进程，促成悲剧高潮的到来，因而具有深沉的忏悔意识，这是《城南旧事》悲剧故事的一个特色。上文已经说到，叙事主人公小英子不仅仅是一个穿线人物，不仅仅是结构上的需要才出现的。小英子是一个聪慧过人的小精灵，她拥有自己的秘密，又能窥视大人们的秘密，大人们却不知道她已窥视了秘密。八岁的年纪她已懂得了爸爸和兰姨娘的调情是对妈妈的伤害，不能明说，反受妈妈的斥责，委屈得伤心大哭，谁也不理解她哭的真正原因。为了拯救妈妈，她竟然促成了德先叔叔与兰姨娘的“好事”。虽然这一“好事”也许仅仅对英子妈妈是好事，他们也离“我”而去了，谁又能预料他们的命运呢？集子中有三个故事的发展是由英子推进，英子参与了故事的进程。她在似懂非懂的年龄，纯洁真诚的童稚行为却造成了别人的悲剧，伤害甚至毁灭了她所喜爱的人，也伤害了自己童年的心。英子善良地为疯女秀贞寻来了她的小桂子——妞儿，资助她们，让她们一起去寻找亲人，而这一对苦命人却因此惨死于火车轮下；英子真诚地喜爱草丛中善良淳朴的偷儿，真诚地说出小铜佛的来历，却为便衣逮捕偷儿点引了路。真诚和善良促成了悲剧高潮的到来，这就是“命运”！想摆脱厄运，反而掉进陷阱，纯真善良的品行，反而推进了悲剧的进程，正是在这一点上《城南旧事》和古典命运悲剧相通。

五个短篇中，叙事主人公参与了故事进程的三篇都写得浓墨重彩。尤其是《惠安馆传奇》《我们看海去》这两篇，叙事主人公英子参与了悲剧进程的故事篇幅最长，感伤忧郁气氛最浓。为什么？作家写这些故事时，真实与虚构已融为一体，作家和“英子”已合二而一。这样，故事中的英子受伤害的童年经验已融化为作家的经验，英子的忏悔已注入作家的心底。成年的林海音已完全沉溺于小英子的情感。秀贞、妞儿惨死，英子大病一场；小偷被抓走，英子“慢慢躲进大门里，依在妈妈的身边，很想哭”。内疚、忏悔和委屈在童年英子的心底上烙下了伤痕。小说虽然是童年英子的视点，毕竟又是成年对童年的回忆，那种“是我促成了悲剧发生”的忏悔之情不可避免，因而伤感之情尤为浓烈。读这部小说时，你已经很难以区分“哪是真的，哪是假的”，作家在小说“序言”中也希望“读者们别问我那是真是假，我只要读者分享我一点儿缅怀童年的心情。”所缅怀的有那金色的纯真童年，也有愚昧的忏悔。

小说《城南旧事》的乡思、别恨、宿命三层意蕴共同构成了深沉含蓄、感伤哀婉的艺术氛围，产生了引人入胜的艺术魅力。乡思，摇荡着海外游子的心，也震撼了大陆同胞的骨肉之情；别恨，引发着人们普遍的离仇别恨、亲情友情，以及对每一个人不可再现的金色、愚昧、神圣的童年的回味；宿命，则启示你对人的生存的思考，虽然你未必赞同“不可抗拒的宿命”，你也许能“扼住命运的咽喉”，但你对种种偶然性造成的命运不也会感到深深的心灵颤动吗？小说在三个层面上都倾泻着如诉如泣的感伤之

情，而这人生的三个生存内容，也最容易引发人们的感伤之情。

作如此观，也许我们更能接近小说《城南旧事》的奥秘。当然，《城南旧事》的艺术价值绝不仅仅如此，它还能读出别的意蕴。

（选自《世界华文文学论坛》1998年第4期）

人教版®

《魂断蓝桥》：爱情地久天长

作品综论

该剧以情节见长。故事以第一次世界大战为背景，这不仅给该剧提供了广阔的社会背景，增加了思想内容的深度和厚度，而且为剧情的跌宕起伏、变幻莫测创设了无限的可能性。序幕：第二次世界大战，罗依上校手持吉祥符站在滑铁卢桥上。开端：影片闪回到故事的开始，第一次世界大战时站在桥上的罗依上尉；由此展开剧情，引出男女主人公在桥上邂逅相遇。发展：烛光舞会上的相亲相爱到雨中相拥的意外惊喜，再到订婚的欣喜若狂。剧情发展阶段经历了三次小高潮：罗依突然告别到玛拉车站送别，玛拉在困境中收到罗依的来信到偶然得知罗依已经阵亡，车站二人意外相逢到玛拉突然诀别。结局：玛拉走向军车，饮恨自尽。尾声：罗依站在大桥上端详着吉祥符，把观众又拉回到序幕的时空。故事情节完整自然，叙述技巧娴熟流畅，启承转合脉络清晰。曲折跌宕的情节紧紧抓住观众的心，观众随着情节的发展为主人公的生离死别和爱情的悲欢离合而感叹唏嘘。

编导不愧为营造故事的高手，既能大开大合，又能尺水兴波。一会儿把你推向喜悦的巅峰，一会儿让你跌入忧伤的低谷。罗依与玛拉邂逅相遇，一见钟情。本来即将奔赴前线的罗依，却因海上水雷而延期出发，坠入爱河的男女立即订婚，但罗依又突然接到命令，提前开拔。沉浸在无比幸福中的爱情男女等来的却是来不及道别一声的生死别离。承受着别离痛苦的玛拉更是雪上加霜，因为爱情而被解雇。失业、穷困潦倒，只能和好友凯蒂相依为命的玛拉终有一线转机，接到罗依来信，未来的婆婆要来看她，但迎来的恰是精神毁灭性的打击：罗依阵亡。玛拉因此而一病不起，大病初愈便沦落风尘。卖笑为生的玛拉在招揽顾客时竟巧遇罗依。情人重逢，欣喜万分，罗依立即带玛拉回故乡结婚，隆重的欢迎舞会把喜庆的氛围推向了高潮，但也让玛拉深深自惭和自责，毅然决然永别了罗依。当我们看到玛拉迎着军车走去、结束她年轻而美丽的生命的时候，当我们看到两鬓花白的罗依拿出象牙吉祥符深情凝视与怀想的时候，我们的双眼也噙满了泪花，深深为他们执著深挚的爱情而感动，为他们爱情的不幸而忧伤，为造成不幸的根由而陷入深沉的思考。

观赏这部影片，最让我们感动的还是年轻男女那热烈奔放、率真浪漫、优雅脱俗的爱情。玛拉遇见心中如意郎君，少女情怀如春花绽放，很快进入痴迷境地，她的生活节奏和心绪完全被打乱，甚至她所钟爱的芭蕾事业也不再重要。这从玛拉从烛光舞会回来后对罗依的惦念、意外发现罗依站在窗外雨中以及车站送别三个场面表现得极为充分。玛拉一边叨念“过海峡遇上这样的天气……唉，我想，他已经走了吧？”一边若有所思地望着窗外，当她看到罗依，她一下变得慌乱、紧张而急切，这种近乎癫狂的情感被

气质优雅的费雯·丽表演得那么真切自然、可亲可爱，冲动热烈而又不失少女的天真烂漫。玛拉车站送别的一场，那一句深情的呼唤，那在空中定格的举起的小手提包，那失神的伫望，那饱含泪水的双眼和凄迷的目光，成为激荡在观众心中楚楚动人、美仑美奂的风景。而罗依，对玛拉情感如春水跳涧，直泻而来，但又不失军人风度和贵族气派，爱得忘乎所以，但又风度翩翩。这同样被罗伯特·泰勒演绎得精彩妙绝。玛拉的爱洋溢着少女情怀和艺术气质，罗依的爱充满了军官风度和贵族气派。二者的结合，给人以“白雪公主”与“白马王子”的超凡脱俗的纯美之感。但是，现实是残酷的，尤其是战争年代，是战争的召唤，迫使相爱男女遽然分别，然而分离并不能剥夺他俩深藏在心中的爱情。罗依面对战争和死亡，坚信“我是摧不垮的！我们订了婚，我怎么能死呢？我怎么能不守信用呢？”而玛拉即便沦为妓女，也确如她所言：“就我的灵魂来说，我也是等着他的呀！”罗依从战场归来，仍然真情未变，热情不减。但是，对于玛拉来说，“物是人非事事休，欲语泪先流”。罗依阵亡的噩耗，摧毁了玛拉植根心中的爱情支柱，精神世界的坍塌是导致玛拉出卖肉体的根本原因。罗依归来，玛拉喜出望外，再次唤醒了心中的爱情，但是，对罗依纯洁的爱又使玛拉陷入深深的痛苦与矛盾中，罗依家族的隆重欢迎与其贵族的身份和荣誉，更迫使她悄然远离，以死亡来兑现对爱情的忠贞。而罗依的“我永远找你”的呼唤在人间、在玛拉居住的天国久久回荡。对于如此纯洁凄美的爱情我们无法不感动，对于这样的爱情悲剧我们不能不动容。

我们不禁要问，是什么毁灭了他们美好的爱情？我们首先想到的，是战争。是的，尽管还有其他种种原因，但战争无疑是首要原因。这也正是编导所着力表现的。影片以战争为背景，横跨两次世界大战。影片序幕，渲染的是战争氛围，创设了战争状态下的悲情基调。正是在这种背景下，引出上校对第一次世界大战中的一段恋情的回忆。是战争之手牵引着罗依与玛拉的爱情之线，更是战争的魔掌撕毁了他俩的爱情和婚姻。影片不仅用战争来渲染悲情的基调，而且揭示出战争的残酷和无情，激起人们弃绝战争、珍视和平的感情。

我们在观看影片时，常常忍俊不禁地发出会心的微笑，这些微笑源自男女主人公风趣幽默、优雅而富有韵味的对白。该片对白堪称经典，值得我们好好品味和学习。

让我们先来看玛拉与罗依初次相识在地下铁中的一场对白。

玛拉：你是回来度假的？

罗依：嗯，就到期了，我家在苏格兰……

玛拉：那你就该回去了？去法国？

罗依：明天。

玛拉：太遗憾了，可恶的战争！

罗依：是的，我也是这么想。这战争，怎么说呢？它也有它的精彩之处——能随时随地叫人得到意外，就像我们现在这样儿。

玛拉：和平时期我们也会这样的。

罗依：你真是个现实主义者。

玛拉：是的。你好像很浪漫。

传来哨声，有人喊：“警报解除了，警报解除了。”人群在蠕动。

罗依：好啦！空袭过去了。没有过这样好的空袭吧？我们现在就走，还是等下一次空袭？

玛拉：这主意不错，不过还是走吧。

罗依：（指玛拉手中的提包）我帮你拿吧！

玛拉：不，不！我刚才才是有点儿着急才掉的。

罗依：但愿下次掉的时候我还在旁边。

初次相识虽是闲聊，但却蕴涵着丰富的内容。简短的对话既表现了两人的性格特征，又恰当地表达了各自对对方的好感和留恋，同时也为下面的情节展开埋下伏笔。语言风趣幽默，又不失儒雅。

战争结束，罗依归来，车站巧遇玛拉。

罗依：（走到玛拉跟前）玛拉，我简直不能相信，这是你吗？真是你，玛拉！（他拥抱玛拉，吻着她）

玛拉：啊，罗依！

罗依：（事出意外，高兴地）真的是你呀！——亲爱的，让我好好看看你！我这不是做梦吧？想不到你会在这儿等着我。你一直在这儿等我？真是奇迹！

玛拉：（百感交集）啊——罗依，你活着！

罗依：（挽着玛拉边走边谈）几个月来，我一直盼着这一天，究竟盼到了。你怎么知道我回来？跟我妈谈过了吗？亲爱的，别伤心，打起精神来，别这么脆弱。过去了，一切都过去了，我们永远在一起。

玛拉：罗依，你活着……

恋人相遇，欣喜万分。同是欣喜却有巨大的反差。罗依兴奋激动得如痴似狂，说起来没完没了，像个天真的孩子；而玛拉喜中亦惊，伤感痛心，百感交集，别是一番滋味在心头，千言万语只化为一句话：“你活着！”罗依急欲倾诉，如春江涌潮；而玛拉则愁肠百结，欲语还休。通过对话把二人的内心情感深刻地展示出来，且语言本身极有蕴涵和张力。

课文赏析

一、矛盾冲突推动情节发展

《魂断蓝桥》采用的是好莱坞传统戏剧的叙事模式，追求紧张激烈的矛盾冲突。在《魂断蓝桥》中，不但整部片子贯穿着代表人性美好的爱情和代表人性毁灭的战争之间的主要冲突，而且还分布着其他一些二元对立性质的矛盾。这些矛盾互相冲突，推动故事情节向前发展，使整个故事发展跌宕起伏，曲折动人。这个特点在选段中表现得尤其突出。

本文开头，男主人公罗依在桥上邂逅女主人公玛拉，由于空袭，两人一同来到了空间狭小的地下车站，特定的时空为爱情准备了条件。因此，可以说空袭为两人爱情创造了时空条件，是爱情的助推力。如果假设这个力量代表正的方向，那么接下去玛拉说晚上有演出，罗依表示想去观看，就往正方向再添了一把力。但就在这时候，罗依想起了晚上上校有个宴会，他必须参加。罗依作为现役上尉军官，上校的邀约有足够的力量阻挡他晚上去看玛拉的演出。因此，上校的邀约就在推动爱情发展的正方向的对立面设置了一个旗鼓相当的负向力量。罗依最终能否去看演出取决于两种对立力量冲突的结果，而能否“看演出”这个动作决定了他们之间的爱情是否能够开始。这是第一对二元对立的矛盾冲突。第二对矛盾冲突是罗依的邀约和笛尔娃夫人的严格要求。罗依出现在玛拉演出的剧场，告诉了观众第一对矛盾冲突是以正向力量战胜负向力量而告终。紧接着罗依用纸条邀约玛拉，但不幸被严格要求的笛尔娃夫人发现，玛拉被迫写了拒绝的回条，罗依在收到纸条后显得非常落寞。情节发展到这里，反向力量占了上风，罗依正准备离开。就在此时，正向的帮手出现，玛拉的好朋友凯蒂出来告诉罗依真实情况，并代玛拉接受邀约。正向力量再次获得胜利，事情朝着有利于主人公爱情的方向发展。之后，情节沿着这种方向继续发展，罗依和玛拉在烛光俱乐部深入交谈，翩翩起舞，深情相拥，热烈对吻，确定了爱情关系，正向力量取得胜利。但就整部影片而言，代表爱情胜利的正向力量不断受到负向力量的掣肘，如战争、死亡、失业、生病等负向因素。到最后，反向力量取得了胜利，影片以悲剧结束。《魂断蓝桥》的整个

故事情节，都充满了二元对立的矛盾冲突。

传统的好莱坞式的戏剧叙事模式就是要在故事情节中不断设置矛盾冲突，使整个故事发展不会流于平淡。在上文分析的两对矛盾冲突中，负向力量的功能就是要将情节的发展扯离正道，从而使整个情节线蜿蜒起伏，曲折多变。

二、小道具的大作用

在课文中，细心的观众可能会注意到一个小道具：吉祥符。根据统计，这个吉祥符在整个影片中共出现了六次，在课文中出现了三次，提到了一次。有很多影片都曾使用一些有意味的小道具，比如赫赫有名的《公民凯恩》中的“玫瑰花蕾”就为了解凯恩的性格提供了一个参照。《魂断蓝桥》中对“吉祥符”的频繁使用，也为影片增色不少，主要表现在：

1. 制造巧合，推动叙事。在本文中，吉祥符制造了一些巧合，为男女主人公之间的爱情创造了机会。当空袭警报响起时，罗依告诉玛拉和她的同伴去地下铁躲避，大家都匆匆跑去，只有玛拉不小心打翻了自己的手提袋，吉祥符掉在地上。罗依帮助玛拉捡东西，玛拉为了抢救吉祥符，差点儿被飞驰而来的马车撞到，幸亏罗依及时相救。由此，两人结伴来到了地下铁躲避，这是他们相识的开始。吉祥符掉在地上是一种偶然，但正是因为这个偶然，罗依才能有“英雄救美”“结伴而行”的巧合机缘。在空袭警报解除后，两人分手，玛拉将自己不顾一切抢救出来的吉祥符送给了罗依。这个举动也提示观众，他们之间有“戏”，至少玛拉对罗依心存好感。而通过吉祥符，罗依也感觉到了玛拉的好感。因此，接下去罗依出现在玛拉演出的剧场就显得入情入理。

2. 移情于物，抒发感情。吉祥符的反复出现，为人物形象的情感抒发提供了附着物。课文的开头，罗依来到了滑铁卢大桥，他下车拿出一个象牙雕的吉祥符。看着吉祥符，仿佛又看到了玛拉，物还在，但人已无处可寻，一个吉祥符，勾起了罗依无尽的相思。另外，抒发人的情感并非影像的长处，它不像文字那样可以深入人的内心，将人的情感寄寓在身外之物中，符合影像表达情感的特点。电影在表现罗依无尽的相思和伤感时，借助特写镜头中的吉祥符，具有强烈的冲击力。

3. 象征作用。本文中，重复出现的吉祥符就获得了某种寓意，具有象征作用。玛拉不顾一切抢救出来的吉祥符却在与罗依第一次邂逅时就送给了他。罗依带着吉祥符参加了战斗，生死考验并没有让他丢弃吉祥符。而当玛拉香消玉殒后，罗依仍旧带着吉祥符。每当看到它，就会想起玛拉，想起那一场刻骨铭心的爱情。由此，吉祥符成了他们爱情的信物，是爱情的象征。战争中对它的坚守是对爱情的坚守；物在人不在的岁月中罗依则在吉祥符上寄托了无边的相思，无尽的伤感。

练习说明

一、这部影片的对白堪称经典，值得反复欣赏和品味。请结合对整部影片的观赏，认真阅读课文中两位主人公在地铁、烛光俱乐部和重逢时的对白，揣摩人物心理，然后两名同学一组进行对白朗诵。

设题意图：设置这道习题，旨在让学生在深入理解影片思想情感的基础上品味语言，再通过品味语言体会该片的艺术特色。

首先，要把握两位主人公在地铁、烛光俱乐部、重逢时的不同情境，两位主人公的心情以及在不同情境中的不同情感，特别是久别重逢时各自不同的心情；其次，要努力体会两位主人公不同的性格气质而形成的不同的语言特色；再次，要揣摩对白语言的风趣幽默的独特韵味。（参看前面的“作品分析”部分）

二、影片序幕渲染的是战争状态——第二次世界大战爆发，故事的开头是第一次大战中的一次空袭，故事情节发展也总是与战争相关联。因此，有人说，这是一部“反战”影片，罗依与玛拉的爱情悲剧的根源正是战争，你同意这种说法吗？

设题意图：设置这道习题，旨在让学生对影片进行深入全面的思考与探究。

这是一个开放题，可以见仁见智。编者认为，这不是一部“反战”片，而是一部爱情片，战争在影片中只是背景，而非中心和重心。以战争为背景为爱情悲剧赋予了较为深广的社会内涵，同时，也为命运乖舛多变提供了无限可能性。事实上，玛拉的悲剧不仅源自战争，也源自家庭背景、文化传统、社会观念。这在舞会一节得到充分的反映。有人说，玛拉的爱情悲剧只会产生于20世纪的英国，而不会产生于美国，这是有一定道理的。可以从社会文化背景来认识，这样可能有更为深广的视野。

三、影片中多次出现象牙吉祥符，这显然是编导的精心安排。与同学一起讨论：吉祥符对情节发展有什么作用？具有怎样的艺术效果？

设题意图：设置这道习题，旨在让学生对影片的艺术技巧作深入的体味，体会“道具”在影片中的作用。这是一个开放题，不必有标准答案。

象牙吉祥符在影片中出现了六次。大体上说它的艺术效果有三：一是隐喻暗示——暗示着主人公的命运；二是串联情节——推动情节发展，回环照应；三是表达情感——表达了玛拉对罗依的爱恋、祝愿，也表达了罗依对玛拉的忠诚与信任。总之，在影片中它是信物，也是细节，对塑造形象、突出性格、揭示命运、深化主题都起到重要作用，收到很好的艺术效果。（具体可以参照“课文赏析”中第二部分）

四、根据下面描述的情景，设计一段对白并进行表演。

某高三学生来到书店，从书架上取下一本厚厚的书，如获至宝。这是一本她渴慕已久的复习资料。她看看定价，又不得不放回原处。事实上，她心里清楚，这次来书店只不过翻翻书而已，压根儿就不会买。她知道自己家庭的境况，体谅远在山村、体弱多病的父母。她曾想向老师同学借点儿钱把它买下，但和她要好的老师同学几乎都接济过她，实在不好开口。正当她恋恋不舍地打量着书脊时，身后有一声亲切的呼唤，回头一看，是她初中最亲密的同学。这位同学初中毕业就进城打工了。同学相逢，格外欣喜，但欣喜中又有一些欲说还休的尴尬和辛酸。

设题意图：设置这道习题，旨在让学生通过实践活动来培养设计对白的能力，体会对白所传达的思想感情。

设计对白请考虑这样几个因素：一是这位高三学生当时的心情非常复杂，二是那位进城打工的同学的经历有多种可能，亦可能发生很大变化，三是二人的对白应是各自不同经历、心态、心愿的反映。当然，还可以有多种多样的设想，教师应尽可能调动学生的生活体验和想象力，使对白设计得有张力，有蕴涵，有韵味。

教学建议

课文的重点是情节的设置。好莱坞电影传统的叙事模式善于设置矛盾冲突，在矛盾冲突中推动故事情节的发展，有明显的开端、发展、高潮、结局，故事讲述非常老练，情节发展扣人心弦。因此，学习这种叙事技巧，可以提高自身编叙故事的能力。具体可以参照“课文赏析”的第一部分。

课文的难点是电影对白的分析。课文中有很多对白都是经典对话，分析并掌握这些电影对白的特点，对了解把握整部电影大有裨益。一般而言，分析电影的对白可以从以下几个方面入手：分析对白是否符合人物性格、对白怎样表现人物内心情感、对白如何体现语言的优美等。具体可以参照作品综论中的最后部分。

相关资料

一、巧中有情 悲里寓美——经典影片《魂断蓝桥》的叙事模式（李珂）

爱情是艺术永恒的主题，它最容易震撼人们的心灵，产生强烈的共鸣。影视作品中的凄绝缠绵的爱情悲剧更具有有一种摄人心魄的魅力，一部优秀的爱情悲剧不仅让观众随之肝肠寸断，而且那哀伤动人的故事久久缠绕心头，甚至永生难忘。同时给观众平庸的生活带来一些幻想的传奇和浪漫的刺激。

世界经典名片《魂断蓝桥》正是一部令人扼腕的爱情悲剧，自1940年上映至今，一直深受广大观众的喜爱和赞誉。作为经典佳作，它的成功应归功于编导以极其娴熟的叙事手法讲述了一个从潇洒浪漫、情意绵绵到柔肠寸断、悲惨凄绝的爱情故事。

1. 叙事模式的含义

电影归纳起来就是进行叙事。按照电影叙事学的理论，叙事的含义是指将多镜头按逻辑或时间顺序纂集在一起，这些镜头中的每一个镜头自身都含有一种事态性内容，其作用是从戏剧角度（即戏剧元素在一种因果关系下展开）和心理角度（观众对剧情的理解）去推动剧情发展，就是在时间序列和因果序列上推动剧情。叙事一般包括讲故事和如何讲故事。从理论上讲，一个构思（一个故事）可能被赋予多种讲述方式，而一个构思最终变为银幕上的故事却只能采用一种模式。《魂断蓝桥》就是运用了一种特定的叙事模式——好莱坞传统戏剧叙事模式，演绎了一个凄绝动人的爱情悲剧的。影片运用的这种模式是一种“支配着故事片生产的叙事结构，而且是迄今为止最流行的编织故事类型”，其整体功能是将戏剧的开端、发展、高潮、结局贯穿自然，情节之间互为因果关系，层层递进，形成一条连续的因果链。

2. 一见钟情式的爱情开端

影片开端以倒叙的叙事手法讲述故事。倒叙是电影叙事的一种艺术手法，即把结局放在前面，再依据时间顺序叙述故事的开端与经过。影片以二十年后罗依站在桥上充满思念与惆怅的回忆作为序幕，然后以正常的时间顺序展开故事的原过程。这不仅没有打乱正常的时间顺序，反而把第二次世界大战的背景和罗依的过去与现在连在一起，收到了先声夺人的艺术效果。

故事的开端往往以一个目标为前提，并依此目标来设置人物，而爱情故事又需增添些浪漫的色调与情趣。故事开端，风流倜傥的年轻上尉军官罗依与清纯美丽的芭蕾舞女演员玛拉在桥上邂逅，两人一见钟情，并很快坠入爱河。玛拉天生聪颖美丽，又充满天真浪漫和幻想，同时带有几分柔弱，这些天然的特点吸引了罗依。而具有男子汉气质与绅士风度的罗依，在滑铁卢桥上对玛拉的不失礼节的保护和关爱，又赢得了玛拉的好感。一个高雅温柔美丽的演员与一个英俊潇洒、风度翩翩的年轻军官相爱，这是一种“才子佳人式”的浪漫爱情叙事模式。影片通过强有力的视觉冲击力，营造了一种酣畅淋漓而又超凡脱俗的艺术氛围。接下来烛光俱乐部的约会用音乐和烛光极力渲染了浪漫的情调，紧接着雨下相拥一幕将两人内心深处的情与爱点燃，他们便决定马上结婚。这一环扣一环的情感渲染加速了这段炽热奔放而又优雅脱俗的爱情的发展，而结婚即为事先设定的“目标”，为实现这一目标，影片采用了这种柔情似水、闪电式的爱情模式，既解决了故事开端要表现的内容问题，又建立了依正常时序推动故事情节发展的叙事模式。

3. 跌宕起伏的情节发展

戏剧电影要求情节有起、有中、有终和一个或一系列原因、一个个行动及其后果。在建立了常规叙事秩序后，秩序会遭受破坏，即由不受干扰的状态转为干扰介入状态。干扰的产生由适时的悬念造成，这又导致了紧张、剧烈的戏剧性动作和戏剧性情境的产生，戏剧性动作往往通过一个内在推动力的作用在戏剧性情境中展开，这种内在推动力就是悬念。影片推出的悬念之一就是结婚问题。先是尽可能地安

排一些巧合干扰破坏结婚。如玛拉和罗依在繁琐的结婚手续中四处奔波，但当他们兴高采烈地去教堂举行婚礼时，牧师却说“三点以后不举行婚礼，明天再来”，这是第一个巧合，同时这与情节的发展也形成了直接的因果关系。然后罗依突然接到命令，马上要奔赴前线，并请玛拉到车站会面后离别。这个突变使两人的爱情面临着严峻的考验，并因此导致玛拉被芭蕾舞团开除，使剧情发生戏剧性变化。从此，叙事的单一线索由于两人各奔一方而变成了两条线索，一条是罗依在战争中经历生死考验，另一条是玛拉的命运，两条线索彼此交织，互相关联，互为因果。为了不脱离爱情的主题，玛拉的命运成为主线，罗依打仗的场面作为副线被隐藏。同时，浪漫的爱情叙事受到干扰暂时中断。

根据情节的安排，叙事中插入一次重大厄运，产生冲突，以表现人物不断与命运的对抗，形成情节高潮来推动剧情，并采取“强化”的方法，使冲突更尖锐激烈，情节跌宕起伏以便用浓郁的戏剧性感染观众。同时伴着偶然的巧合、误会，与情节发展逻辑相抵触，构成了故事的曲折性。

玛拉与罗依母亲的会面制造了一场误会，在会面前的等待中，玛拉在“阵亡”名单上看到了罗依的名字，天塌地陷般的沉重打击，将玛拉的玫瑰梦击得粉碎。因此，当罗依母亲来到的时候，玛拉显得很不自在，当罗依母亲提及自己的儿子并想告知其子的情况时，玛拉表现出十分的失态和神经质。因为罗依“阵亡”的消息已经打破了她编织好的美梦，她再也经受不住这样的刺激，以至于罗依母亲扫兴而去。祸不单行，厄运一个接着一个，她从爱情的高空中跌落到低谷，立即被抛回战时冷酷的现实：被解雇而失业——恋人“阵亡”——病笃卧榻形成了一条层层递进的情节发展的因果链，被解雇和恋人“阵亡”都是病笃卧榻的直接原因，病笃卧榻又导致玛拉被抛向绝望的悲境，最后在贫困与绝望中沦落风尘。一个天真烂漫的少女被推到冷酷悲哀的现实人生中，没有前面的原因也就不会产生相应的结果。玛拉的沉沦既意味着两人爱情的结束又为最终的悲剧埋下了伏笔。同时，玛拉不断地与自身命运抗争所产生的冲突使剧情一波三折。影片把前面的热烈而痴迷的浪漫爱情和后面的悲哀绝望的现实人生相对照，使情节更加曲折动人，扣人心弦。

4. 悲悯凄美的爱情结局

在故事进展中，冲突越激烈，矛盾的张力就越大，到高潮时，双方斗争达到白热化程度，最后实现一方消灭另一方的结果，二元对立归于一元独存。当玛拉被逼到穷途末路之际，正是主人公与命运斗争的极致，也是解决冲突的恰当时机。编导再次运用巧合实现冲突的消亡，利用细节烘托人物的情感，使叙事秩序又一次恢复到常规状态。

几年之后，玛拉在滑铁卢车站接客时意外地接到凯旋的罗依，这是一场意外的惊喜，也是巧合的安排。至此，两条线索又合并成一条，那种爱的冲动又重新萌芽，罗依的爱，使玛拉又焕发出青春的光彩，已熄灭的爱情之火燃烧起来。两人的爱情似乎复活了，冲突的对立暂且归于平静，而深层的冲突仍然潜在，并会在关键时刻爆发。

为使情节更为戏剧化，结局绝不会平平淡淡。传统的叙事模式强调一个“好结局”，但并不一定是皆大欢喜。相反为了再次激发观众的情趣，更多会用悲剧性的结局。鲁迅先生说：“悲剧是将美好的东西打碎给人看”。按常理，好人应该给他一个美好的结局，但是影片中表现的爱情早已埋下了死亡的阴影，永恒的爱情其实是情与爱在瞬间的凝固，从这个意义上，死亡可能是达成永恒的最好方式。正如一个寓言所述：遇见爱情即遇见灾难。

影片结局印证了以上观点，以玛拉的逝去结束了永恒的爱情。悲剧结局越残酷，造成的情感冲击力会越强烈。这是戏剧化电影所具备的情节剧的特点，强调以情动人，通过悲欢离合的情节达到煽情的目的，唤起对主人公的最大同情。

罗依带着玛拉回到老家，受到家人的热烈欢迎，母亲更为当时不了解玛拉失态的原因而匆忙离去表

示歉意,但是罗依以及他的家人对玛拉越好,玛拉的内心反而感到更加恐惧,玛拉的内心是极其矛盾的。一方面,她向往这样的幸福,因为这样的幸福是她一生追求的目标,并且近在咫尺。另一方面,她越是感到幸福,她内心的恐惧感就越强,良心的谴责就越厉害。她不想破坏自己在罗依心目中的形象,因此只能留下信、不告而别,用死了结一切的愧疚,以解脱精神的折磨。

冲突的最终消亡是以玛拉的生命为代价的,主要体现于深层的观念冲突,进而表现为人物的情感冲突。影片中的观念冲突表现于社会环境对人的压迫和束缚,进而表现为她的自惭形秽和对美好情感的追悔而形成的人物情感的冲突,这种深层的冲突隐藏在情节中,在玛拉魂断蓝桥的那一刻显现出来。美好的爱情本来唾手可得,却成为了一种奢望,这是何等的残酷无情,怎不令人扼腕叹息,怎不催人泪下!

结局把玛拉的人生和爱情作了个无情的交代,悲剧的巨大力量沉重地震撼着每一个有良知的心灵。罗依无法抹去心中对玛拉的那种刻骨铭心的爱,玛拉的身影始终珍藏在罗依脑海中,他一直在寻找她和那份逝去的爱,但永远也找不到了。尾声又将时空拉回到序幕,二十年前这段刻骨铭心的往事在回忆中结束。尾声与序幕前后照应,整个剧情浑然一体。

男女主人公由相识、相爱、分离、重逢到诀别的爱情故事跌宕起伏,情节之间的连接是那么自然流畅,并环环相扣,陈陈相因。玛拉的爱、苦、喜、怨皆有凭依,她从纯洁少女堕落为烟花女子,她的经历及其最终的香消玉殒被渲染得如此美丽动人,人物命运由喜转悲、再喜再悲,情节大起大落,使爱情悲剧产生巨大的艺术感染力,这是影片特定的叙事模式所赋予的永久魅力。

(选自《中南林学院学报》2003年第12期。略有改动)

二、歌曲《友谊地久天长》

友谊地久天长

1=♭E $\frac{4}{4}$
中速

苏 格 兰 民 歌
罗 伯 特 · 彭 斯 词
薛 范 译 配

5. 1. 1 1 3 | 2. 1 2 3 | 1. 1 3 5 | 6 - - 6 |

1. 往 日 朋 友 怎 能 相 忘? 心 中 能 不 怀 想? 当
2.(我) 们 漫 步 郊 外 山 岗, 小 河 边 芳 草 香。 以
3.(今) 天 我 们 欢 聚 一 堂, 手 挽 手 来 歌 唱, 举

5. 3 3 1 | 2. 1 2 3 | 1. 6 6 5 |

年 情 景, 怎 能 相 忘? 朋 友 的 情 意
后 分 手, 各 奔 一 方, 朋 友 友 友 的 情 情 意
杯 痛 饮, 欢 度 时 光, 朋 友 友 友 的 情 情 意

1 - - 6 | 5. 3 3 1 | 2. 1 2 6 | 5. 3 3 5 | 6 - - i |

长。 } 千 年 万 载 永 远 不 忘, 朋 友 的 情 意 长, 举
长。 }
长。 }

1 - - 4 | 3. 1 1 6 | 7. 6 7 5 | 3. 1 1 3 | 4 - - 1 |

第二课 《魂断蓝桥》：爱情地久天长

5. 3 3 1 | 2. 1 2 3 | 1. 6 6 5 | 1.2. 1 - - 5 :|| 3. 1 - - ||

杯 痛 饮，欢 度 时 光，朋 友 的 情 意 长。 2.我 长。

3.今

3. 1 1 6 | 7. 6 7 5 | 1. 6 6 5 | 1 - - 5 :|| 1 - - ||

(选自《义务教育课程标准实验教科书 音乐 六年级上册》，人民教育出版社 2006 年版)

人教版®

《淘金记》：含着眼泪的笑

作品综论

一、鞭挞了拜金主义思潮和人性的丑陋

《淘金记》是卓别林的一部彪炳史册的喜剧电影，一些经典的场景如“煮吃皮靴”“手动面包舞”“人狗共舞”“别人争斗但枪却一直对着自己”“悬崖木屋惊心动魄”等，成为后来者参照模仿的对象。影片从人们纷纷来到阿拉斯加淘金开始，以大雪纷飞、条件恶劣的阿拉斯加为背景，鞭挞了“人为财死，鸟为食亡”的拜金主义思潮和人性的丑陋。恶劣的条件已经吞噬了许多寻梦人，阿拉斯加成了很多人的坟墓，但依旧有很多人前仆后继，痴心不改。影片通过查利的经历，真实地反映了淘金者在阿拉斯加的苦难历程和人性的扭曲。查利刚来到这里，就看见了坟墓和凶残的大熊，还遭遇了一场大风雪，好不容易找到一个小木屋，里面却又有凶残的通缉犯。摆脱了大风雪后，查利身无分文，流浪街头。最后尽管一夜暴富但却险些丧命，要不是有一系列的偶然和巧合，查利早就命丧九泉了。并不是每个人都有查利那样的好运，吉姆尽管最后成就了淘金梦，但他几乎要把查利活吃了。他在自己的金矿上，被拉逊暗算，虽然捡回一条命，却丧失了记忆。更有通缉犯拉逊，因为雪崩被永远掩埋在了阿拉斯加。还有骄横的暴发户贾克和镇上无聊的舞女等。每个淘金者背后都有一段悲惨的人生，影片给做着淘金梦的人浇了一盆冷水：这就是阿拉斯加的现实，这就是淘金者的人生。

越是险恶的环境，越是考验人性。阿拉斯加是人性的大舞台，那里鱼龙混杂，上演着人性的良莠美丑的故事。在影片中，我们看到了泯灭人性的通缉犯拉逊。在他眼中，没有同情，只有强权。大风雪中，他坚决不让查利进小木屋，只有吉姆手中的枪才让他屈服。而一旦抢到食物发现金矿，他就想着独吞，为了得逞，不惜采用暴力。还有吉姆，为了金矿，不顾性命。暴发户贾克，一旦富有，就过着声色犬马、纸醉金迷的生活，在无聊中迷失了本性。人性的亮色仅仅保留在查利身上，在他那里，我们看到了善良、守信、诚实等美好品质。他从来就没有害人之心，哪怕是面对险恶的环境。他有时也要一些小把戏，那都是为了保全自己，但他决不会因为要保全自己而损害别人。他的善良还体现在无论别人对他如何凶残，事后他总是能够原谅别人，不会报复。他诚实、守信，不欺骗别人，也从没有想过别人会欺骗他。乔佳随口答应和他约会，他信以为真，喜形于色，积极准备。即使后来富有了，人生轨迹发生了根本性改变，也依然没有改变他对乔佳真挚的感情。影片正是通过这些对比，赞美了查利身上美好的人性，鞭挞了其他淘金者肮脏的灵魂，扭曲的人性。

二、“含泪的微笑”的效果

影片表现了淘金梦扭曲人性的丑恶现实，其内核是一个悲剧，但却采用了喜剧的表现手法，造就了“含泪的微笑”的效果。这种手法让喜剧不流于庸俗，有更深刻的表现力，也让悲剧的内核更为动人心魄。黑格尔在区分可笑性和喜剧性时，强调了喜剧应当有“最重要最深刻”的内容，反对“最平庸最无聊的东西”。

在《淘金记》中，拉逊在暴风雪中要把查利推出小木屋，但强劲的风力却把查利顶了进来，一遍又一遍，拉逊毫无办法，等想到可以从后面把查利推出去的时候，吉姆却不请自来，打破了小木屋中的力量对比。查利为了填饱肚子，不得不煮吃自己的皮鞋，情景很惨，但他却像享受美食那般讲究，优雅的吃相仿佛告诉观众皮鞋是天下最好的美食。查利的肥大裤子在跳舞中显得很不得体，他却把拴狗的绳子系在自己的裤带上，带着狗翩翩起舞。查利和吉姆睡的小木屋挂在悬崖边，几乎命悬一线，而可怜的他们却毫不知情，以为自己喝醉了酒。一次又一次，悲惨的现实通过喜剧的手法得以表现，观众在笑声中体会了人生的残酷，人性的善恶。

三、“夏尔洛”人物形象分析

在卓别林的电影中，观众可以看到一个头戴礼帽，上衣窄短、裤子肥大，手执拐杖，穿着尖头皮靴，迈着鸭子步的流浪汉夏尔洛形象。在《淘金记》中他就是查利。夏尔洛形象是卓别林塑造的一个处在社会底层的小人物形象，在他的身上，体现了卓别林对美好人性的赞美，对社会现实的思考。夏尔洛尽管出身底层，居无定所，到处流浪，但他始终追求体面的生活，追求做人的尊严，梦想成为一个绅士。这点从他的礼帽和手杖就可以表现出来，而且他根本不拒绝出入一些和自己身份不相称的场所，《淘金记》中乔佳就是他在舞厅中认识的。他还不断做着体面的白日梦，乔佳答应赴约却又爽约，查利由于等的时间过长在无聊中出现了幻觉。在幻觉里，他为乔佳献上了一曲优雅的芭蕾舞。这说明了无论人种等级，都有自己的尊严。夏尔洛在维护自己的尊严的时候，并不是以践踏和损害比自己更加弱势的人作为手段。相反，他还不断帮助比自己更弱势的人，如卖花的姑娘、小偷和流浪的小孩，让观众在黑暗的社会现实中看到了一丝人性的亮色。夏尔洛是一个城市的流浪汉，长年流浪在外，随遇而安，但却对生活充满了乐观，有很强的生活韧性。城市流浪汉的角色，注定了他可以接触复杂和多样的社会，注定了他可能有一些传奇的好运，但更多的却是悲惨的命运。他有时可以找到一份工作，让自己飘荡的日子有所安顿，但大多都好景不长，经常不得不忍饥挨饿，四处流浪。在《摩登时代》中，夏尔洛本来是有一份工作的，但就是那份工作，让他进了监狱。《淘金记》中查利身无分文，流浪街头，不得不靠自己的小把戏博得好心人的帮助，才让自己有口饭吃。残酷的社会现实却一次又一次狠狠地打击他对体面和尊严的追求，让他一次又一次在现实这面镜子面前体无完肤。但即使是这样，夏尔洛从来就没有对生活丧失信心，一如既往地充满乐观。在《城市之光》中，看见有人跳水自杀，他反而去安慰他，让这个有钱人重新燃起对生活的希望。《淘金记》中，饿得眼花缭乱的查利不得不煮吃自己的皮鞋，但吃相却风度翩翩。自己还是寄住在他人家中，却很有绅士风度地邀请乔佳共进晚餐。乔佳答应以后，他似乎成了世界上最幸福的人。

四、无声电影的一些特点

《淘金记》是一部无声电影。无声电影是电影艺术的一个重要发展时期，影片是一种没有对白的活动影像，必须靠隐喻、象征等手段表情达意。卓别林1913年来到好莱坞的时候，电影正处在默片时代。他与很多的前辈大师们一起，为增强画面的表现力，弥补没有对白的不足，进行了不懈探索。卓别林天才的创造力为这种探索取得了非凡成果，他的电影将画面的艺术表现力推向了极致，创造了默片时代的“黄金时期”，为现代电影艺术的发展打下了坚实基础。早期的电影从别的艺术样式中吸取营养发展自己，如把很多戏剧的东西搬上了银幕，戏剧中的剧本、演员、服装、化妆、道具，甚至连景和幕的划分

等都可以在早期电影中找到痕迹。比如《淘金记》中的小木屋场景，就很像一个舞台，在这个舞台上，演员按照自己的规定动作进行表演。情节的发展也是通过对演员的调度来完成的，演员的登台和退场带来了故事发展的动力。吉姆的到来，打破了小木屋的力量对比，为查利留在小木屋提供了可能；拉逊的退场，也为吉姆把查利看成一只鸡，差点儿造成人吃人的悲剧留下了空间；而吉姆饥饿难耐和查利拼死保护自己的行为为后面射杀大熊提供了条件。

无声电影最大的特点是必须通过演员的表演，通过演员夸张的形体动作表达感情和推动情节的发展。卓别林曾说：“我演戏的时候，我的腿、我的脚、我的脸，同样都在表演。”观众通过观看演员的表演体会人物形象的喜怒哀乐。为了表达人物形象的情绪、心理活动和推动故事情节的发展，卓别林充分利用自己做过哑剧演员的经历，挖掘自己的表演天赋，在电影中创造了很多堪称经典的戏剧动作。在《淘金记》中，卓别林选取了四个主要的场景，展现了一系列舞台化表演动作，比如“别人争斗枪口却一直对着自己”“带着狗跳舞”“优雅的面包芭蕾舞”“睡梦中小木屋挂在悬崖边”。第一个场景是在拉逊的小木屋里，吉姆和拉逊疯狂地抢夺枪支，而查利却要那个一直对着自己的枪口而疲于奔命。在极度饥饿中，查利吃蜡烛，吃鞋，这种吃法让拉逊和吉姆目瞪口呆，满腹狐疑，但查利却吃得那么讲究，那么优雅。舞台化动作带有夸张和表演性质，目的是为了让观众了解故事情节的发展和银幕形象的内心情绪、心理活动。另外这种夸张的表演动作，与严峻的现实形成反差，产生矛盾，形成戏剧张力。第二个场景是蒙迪卡罗舞厅。在舞厅里，查利成了乔佳刺激暴发户贾克的工具，查利却把能和乔佳跳舞看成是莫大的荣幸，他舞姿翩翩，优雅体面。但很不幸，身上肥大的裤子带给他不少麻烦，步子一动裤子就往下掉。为了配合乔佳的舞步，他想尽办法，先用拐杖钩但似乎没有效果，只好用桌子上的绳子系住自己的裤子，但这个动作却让他陷入更大的麻烦中——绳子的那头是一条狗。于是狗被带进了舞池，开始他还能带着狗一起跳舞，但跳舞毕竟不是狗最关心的事情，一旦它看到雌性的同类，就有了自己最感兴趣的目标。结果他被狗拖翻在地。这个系列动作过程可以概括为：尴尬——摆脱尴尬——更尴尬。第三个场景是在汉克的家里，当乔佳答应除夕夜和他共进晚餐的时候，他的兴奋之情难于言表，但是这种兴奋之情必须通过一系列动作才能感染观众，于是他蹦到床上，先是头手倒立，继之手握横梁当单杠，来回摆动，即使把枕头弄破也毫不在乎。同样的心情还体现在他的幻觉中，当他幻想乔佳赴约的时候，查利用两个面包为自己的客人跳起了芭蕾，优美的舞姿赢得了满堂彩。这是一系列的杂技动作，既有很好的观赏性，又恰如其分地表现了人物的感情，引起观众的共鸣。第四个场景是在悬崖边的小木屋里，两个蒙在鼓里的人全然不知小木屋随时都可能掉下悬崖让他们命丧黄泉，他们还以为房子的摇晃是自己的错觉，甚至还准备在摇摇欲坠的木屋里吃上一顿丰盛的早餐。他们并不是视死如归，一旦意识到自己危险的处境，就拼命逃生，在争先恐后中又把小木屋向悬崖推进了几分，最后才幡然醒悟，查利让吉姆先出去回头再救自己。吉姆出去后突然发现了自己的金矿，把还在危险之中的查利忘得一干二净，直到听到查利的狂喊才缓过神来。这个动作过程可以概括为：不知危险——知道危险——摆脱危险。

课文赏析

一、喜剧形式表现悲剧内涵

节选的课文用喜剧的形式表现悲剧的内涵，给观众一种“含泪的微笑”的效果。

1. 选取非常严肃和感伤的题材作为影片的内容，保证了电影的悲剧性内涵。本文的小木屋场景就是卓别林受到一篇关于淘金者煮吃自己的皮鞋的纪实报道的启发而设计的。他在回忆《淘金记》的创作

的时候说：“在创作喜剧时，貌似矛盾的是激发出笑料的竟是悲剧，因为笑料在我看来乃是一种挑战的姿态，面对孤独无援，我们必须笑出声来……否则就会发疯的。”比如流浪汉查利来到了风雪交加的阿拉斯加，他看到了许多坟墓，自己也在暴风雪中无依无靠，好不容易躲进了拉逊的小木屋，但恶劣的天气让他忍饥挨饿，还差点儿被自己同类当食物吃掉。查利的遭遇具有典型性，阿拉斯加的淘金者几乎都有过这种遭遇。卓别林通过电影把这种残酷的现实表现出来，使电影具有浓厚的现实批判性，保证了主题的深刻性。

2. 以淘金者悲惨遭遇为基线，把滑稽表演作为一种喜剧性调和物，让电影具有一种亦喜亦悲、亦庄亦谐的效果。在暴风雪中，卓别林踉踉跄跄地来到了拉逊的小木屋，但拉逊就是要把他赶出去。到这里，电影已经激起了观众对拉逊的不满和对查利的同情。但卓别林成功地引进了另外一个因素——暴风雪，凄厉的暴风雪让查利走不出这个小木屋，也让拉逊毫无办法。暴风雪的加入，合情合理，同时也抚慰了观众的心灵，让弱者有了帮手，并丝毫不减弱对拉逊的批判。吉姆来到了小木屋，为了生存，只有冒着生命危险抢得拉逊手上的枪支，因此他与拉逊的搏斗事关生死，相当残酷。但是卓别林在电影中安排了一个巧合，消解了这种打斗的残酷性，让置身于搏斗之外的查利比参与搏斗的人还更加让人揪心，因为他要时刻躲避面对自己的失控的枪口。因为实在难耐饥饿，查利不得不煮吃自己的皮鞋，通过这个行为，影片传达了淘金者在阿拉斯加的悲惨遭遇的信息，给观众以警示，这是一个非常严肃的主题。但是因为查利吃鞋的讲究和高雅，却让严肃主题蒙上了一层喜剧的色彩，让电影具有亦喜亦悲的特点。

3. 让悲惨的境遇和一些不相配、不和谐、异常突兀的场面交替出现，取得一种间离的戏剧效果。吉姆和查利在小木屋里忍受饥饿，等待拉逊寻找食物归来，但拉逊已经把他们两个彻底忘记了，自己在外面享受食物。吉姆在幻觉中把查利看成了一只美味可口的鸡。查利在反抗中及时把吉姆从幻觉中拉回来，才免遭毒手。但这不是长久之计，查利处在这种恐怖之中却又毫无办法，眼看一场悲剧就要上演。到这里矛盾冲突已经是箭在弦上了，但就在这紧张激烈的时刻，一头熊大摇大摆地闯进来，顿时，悲剧变成喜剧，让观众舒了一口气。这种场面的出现，在喜剧和悲剧之间，同情和喜悦之间进行调和，获取一种间离效果。

二、字幕在电影叙事中的作用

电影在最初阶段，拍摄的机位基本不动，时间很短，基本上是由一个单一镜头组成的，影片内容也是对生活的记录，观众一看就能够明白影片的含义。随着电影艺术的发展，影片的镜头数目越来越多，叙事线索也逐渐增多，镜头与镜头之间的过渡给观影带来了一定的困难。为了解决这个困难，出现了电影放映过程中的讲解员和无声电影中的字幕。字幕出现的确切时间是1903年。

课文有很多字幕提示，这些字幕具有语言和叙事两大功能：语言的功能是一种说明性的，是对画面的补充和提示；而叙事的功能则指字幕参与影片故事的构成，推动故事的发展。语言的功能包括几个方面：

1. 定位功能，使多义性的画面具有单义性，让观众能够理解并接受。正像罗兰·巴特所说：“文本在画面的所指之间引导阅读者，使他离开某些所指而接受另一些所指；通过一种通常是巧妙的调遣，文本遥控，指引阅读者走向一种预先选择的意义”。如课文中“这是一个接连走了三天的单身的找矿人”这个字幕就是对查利身份的确认，单纯画面无法将“接连走了三天、单身、找矿人”这样的信息传达给观众。

2. 对画面做出的表现进行评价，以便观众以某种方式解释所观看的东西。如课文中“布拉克·拉逊扔下了他的伙伴，把吉姆发现的大金矿侵吞了”，这个字幕不仅向观众交待了拉逊的所作所为，而且还有对他的行动的评价，“他扔下了他的伙伴”就让观众觉得他的行为非常不仗义，后面还说他侵吞了伙伴的金矿，就使观众觉得其行为可耻了。字幕拥有了评价的功能，把创作者的好恶直接传达给观众。

3. 指明画面展现的特点、时间、人物。如“契尔卡特山岭”“这个人就是毕格·吉姆·马克”“这个人就是被悬赏缉拿的布拉克·拉逊”等字幕都是用来说明时间、地点和人物的。

4. 传达人物的对话，为叙述增加直接引语的可能性。如吉姆大喊：“到底找到啦，是一个了不起的大金山呀！”“你们俩都给我滚出去！”“还有一发子弹给你们留着呢，趁早滚出去！”这些字幕都是人物独白和人物之间的对话，为叙述增加了直接引语，帮助观众了解人物形象的所作所为。

字幕除了语言功能外还有叙事功能，比如：

1. 字幕的信息帮助构成虚拟的世界，确定画面的时间和空间，命名人物并创建他们的性格，给予观众解释的框架，观众眼前展开的故事在此框架中表现出逼真性。影片开头：“在阿拉斯加形成疯狂的淘金热潮时期，成千上万的人从世界各个角落蜂拥而来。但是，很多的人从来没有想过，在艰苦、严寒、缺乏食物和冰天雪地人迹罕至的这块地方，不知道要经受多么大的困难。但是，等待他们的就是这样的困难。”这个字幕确定了淘金者在阿拉斯加这个艰苦环境中的遭遇。这是影片特定的虚构世界，这个世界也是故事产生的背景。字幕不但交待了故事背景的特点，还交待了故事产生的时间以及故事发生发展的动力——为了淘金，人们在阿拉斯加遭受各种困难，确定了观众看见的画面的时间和空间。

2. 概述观众看不到的一些行动，或者用于一些时间长度更大的镜头，加快视觉叙事表现的时间性。如“吃了一顿熊肉之后，他们分道扬镳，各奔前程。一个人奔自己的金矿而去，另一个人则听天由命了。”吃熊肉、分道扬镳、各奔前程等动作在画面上是没有的，而是通过字幕告诉观众。另外在字幕“吉姆回到了自己的金矿”中就省略了吉姆回金矿的过程，加快了叙事表现的时间性。

练习说明

一、卓别林擅长用喜剧的方式表现深刻的悲剧性的社会内涵，让观众在笑声中思考社会现实。说说课文的喜剧性表现在哪里，表达的悲剧内涵是什么。

设题意图：这个题目是为了让学生了解卓别林电影的艺术手法，体会课文题目“含着眼泪的笑”的效果。鲁迅先生说：“悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看；喜剧是将无价值的东西撕破给人看。”其实悲剧和喜剧并不是截然分开的，它可以以适当的方式统一在一起，卓别林的电影就是很好的例证。

课文的喜剧性表现和悲剧性内涵在“课文赏析”的第一部分进行了详细的分析，请参考。

二、课文中有许多提示字幕，如：“肚子饿啦！肚子饿啦！”“吃了一顿熊肉以后，他们分道扬镳，各奔前程。一个人奔自己的金矿而去，另一个人则听天由命了。”结合影片内容，说说这些字幕在电影中起什么作用。

设题意图：字幕在电影和电视中都应用的比较普遍，现在还出现了电视字幕新闻。有声电影中，字幕仅仅是对白的反映，但在默片时代，字幕承担的功能很多，它不仅可以说明画面内容，帮助观众理解含义，还可以直接参与叙事，在叙事的时间和空间上都有比较特殊的作用。因此把握了默片中的字幕的作用，就把握了无声电影的一个重要特点。老师在分析这些字幕的作用的时候，可以参照影片，引导学生自己得出结论，锻炼学生分析问题的能力。

字幕的具体作用，在“课文赏析”的第二部分进行了详细的分析，请参考。

三、在阅读课文的基础上，根据人物性格，自己构思查利和吉姆在分手后发生的故事。要求生动有趣，尽量不与电影雷同。

设题意图：这个题目在于锻炼学生的想象能力。创作影视作品，讲故事的能力不可忽视。

这是一个开放性题目，不必追求一致的答案，要充分发挥学生的想象力，哪怕是天马行空，非常荒诞，也没有问题。这里提供两个思路供参考，可以根据设定的人物进行重新组合，以此作为线索构思一个故事，如让查利再次遇到拉逊等；还可以让查利提前遇见暴发户贾克，和他发生故事，再接上舞厅的故事等等。

四、根据下面的情境展开想象，创作一个小品，题目自拟。

某高中某班有两位同名同姓的同学，却是一男一女，一个成绩差，一个成绩好。在一次发放批改好的试卷的时候，老师仍然按老印象发卷，于是发生了一系列啼笑皆非的故事。

设题意图：选修这门课的同学对影视艺术必然很感兴趣，有很多同学以后或许会参加影视学科的入学考试，这些考试无一例外都会要求学生自编自导一个小品，因此必须掌握小品创作的一些基本要求。

参考思路：男同学受了某件事情的刺激后，发奋图强，从一个成绩比较差的学生转变为一个成绩很好的学生，刺激他的人正是那个同名同姓的女同学，刺激他的事是因为老师犯糊涂，把他和同名同姓的女同学对调，安排到和女同学一起活动，引起了一系列啼笑皆非的误会。

教学建议

本课教学重点是喜剧形式表现悲剧内涵的手法和含着眼泪微笑的效果，应该让学生初步了解什么是喜剧和悲剧，将悲剧和喜剧进行对比。事实上，悲喜剧精神是对待人生的两面，鲁迅先生的“悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看；喜剧是将无价值的东西撕破给人看”的说法抓住了讽刺喜剧的内核，对有价值的东西的毁灭表示愤怒和悲伤是一种悲剧态度，对无价值被撕破感到高兴，就是喜剧精神。喜剧中往往含有悲剧的底蕴，悲剧中又可以有乐观的态度，悲中有喜，喜中含悲，电影《淘金记》就是典型的悲喜剧，用喜剧的手法表现深刻的悲剧内涵，取得了笑中含泪的效果。观看电影《淘金记》，引导学生对电影的主题进行归纳，然后仔细阅读课文，让学生将有喜剧色彩的部分找出来，分析其中的喜剧手法（参照“课文赏析”部分）。在讲述《淘金记》的喜剧手法表现悲剧内涵的效果时，不妨跳出教材，让学生列举几部喜剧电影和悲剧电影，例如周星驰的一些片子，还有一些苦情戏如《马路天使》等，将这些片子与《淘金记》对比，体会不同的观影感受。

本课的教学难点是默片中字幕的功能。分析字幕的功能作用已经进入分析影视特色层面，有较大的难度。在这个部分，教学的重点建议放在引导学生了解认识电影银幕上有哪些元素，比如色彩、亮度、景别、运动等，分析银幕上这些元素的作用。然后再分析默片的基本特点。在分析默片中字幕的功能的时候，要紧密切联系本课中的例子，对照电影，分析字幕和画面之间的关系。不妨做一个实验，将一些字幕去掉，看看会产生什么效果，由此反证字幕的功能。比如“这是一个一连走了三天的单身的找矿人”，如果把这个字幕去掉，单纯看画面，会得出什么结论。

有关资料

一、卓别林的喜剧（王迪）

卓别林在拍摄这部影片之前曾拍摄过一部名叫《巴黎一妇人》的正剧片。他本来想改弦更张，以实现他以严肃的悲剧方式表达自己对人生看法的夙愿，但《巴黎一妇人》却成败参半，这就迫使卓别林重

操旧业，回到他如鱼得水的喜剧天地中来，拍了这部《淘金记》。

卓别林一贯认为“悲剧和喜剧实际上是不可分的”。从某种意义上说，悲剧意识几乎是他喜剧的灵魂。他所给人的那些“含泪的笑”中都渗透着悲剧性。《淘金记》再次向我们证实了这一点。

这部影片的构思依据一个真实事件：19世纪在阿拉斯加的一批采金者粮食吃完了，最后只好吃皮鞋度日。仅就这个素材来看，完全是一个悲剧色彩很浓的事件，卓别林却选择它来搞一部喜剧。其实，卓别林的作品所选择的题材大都是一些悲剧材料，例如《寻子遇仙记》《凡尔杜先生》《漫游者》《摩登时代》《城市之光》等等。这首先向我们表明了卓别林有他自己独特的选材原则。他的影片之所以能有别于浅薄的昙花一现式的喜剧，而成为不朽的艺术，与这些原则不无关系。

首先，喜剧若想获得广大人民的喜爱就必须富有时代气息，它所表现的事件和人物都应是人们熟悉和有切身体验的。这样它才能沟通心灵，引起会心的笑。《淘金记》似乎是个19世纪的故事，却具有强烈的现实性。20世纪20年代，美国经历了一场经济大萧条，此后很多年里，大萧条的阴影一直笼罩着人们的心灵。《淘金记》一开始就展现了阿拉斯加大风雪中的灾难，饥寒交迫不仅逼得人们啃皮鞋，而且弱肉强食。这种灾难是当时每一个美国人（尤其是穷人）都非常熟悉的，人们能从阿拉斯加的故事里看到自己，看到自己熟悉的人。

卓别林另一个成功的秘诀在于作品的通俗性。这位喜剧大师最主要的经验就是对广大观众的心理了如指掌，他能准确地知道在何种情境下观众会捧腹大笑或是感动落泪。他的影片总是以任何人都可以看懂的方式进行叙事，娓娓而谈，平易近人。对于卓别林来说，观众是真正的朋友，他是在用心灵弹奏一首抒情喜剧的“小夜曲”。所以他从不在影片中作“先锋”式的学问，也不摆出一副教师爷的嘴脸。他甚至不希望直接地表现出自己的好恶，而是将自己对生活的全部理解、嘲讽、颂扬、批评都融汇在对人物性格和命运的描写之中。他总结说：“熟悉人的本性是一切成功的基础。”“要想使观众发笑，并不需要知道什么特殊的秘密。我的全部秘密就在于：我过去和现在都一直在研究人，因为没有人，我什么的也达不到。”他的这种对喜剧灵魂的准确把握，也体现在《淘金记》里。

查利是个矮小的、贫穷的、孤立无援的小人物。与那些描写开发西部的美国的“光荣往昔”的作品中的英雄们相比，查利算不得什么。但正是这个滑稽可笑的小人物的性格中有很多令人回味和值得尊敬的东西。他在严酷的环境面前，总是保持着人的尊严，哪怕吃皮靴，也吃得那么从容，有条理。他从来不像生活中的某些软骨头，匍匐在别人面前乞求怜悯。相反，他在任何有钱有势的人和威武有力的人面前都丝毫没有自卑感，而是在精神上保持着人格的平等。他不认为爱上美丽的姑娘乔佳是“癞蛤蟆想吃天鹅肉”。相反，他认为自己和那位富有、英俊的采金者在追求美的方面是平等的。使他感到伤心的不是自己的贫穷矮小，他只是在别人轻看自己时才感到窘迫。例如，他邀请乔佳和她的女友们来参加他的圣诞夜宴，可是那些人都一面暗中嘲笑他，一面接受了邀请，而且一出门就把这事忘光了。剩下查利在家，他高兴得手舞足蹈，把枕头抛向空中。绒毛和羽毛在空中飞舞，从头到脚都沾满了绒毛。就在这时，乔佳回来拿丢在这里的手套，眼前的景象使她感到很窘。她走后，查利感到很难受，不是为了别的，而是因为自己心爱的人看轻了自己。

在那个崇拜金钱和以势欺人的社会环境里，查利才是个值得人们尊敬的英雄，因为他无时无刻不在与那种人人习以为常的世俗观念进行抗争，他把人格看得高于一切，当大胖子吉姆找到他，表示愿以一半财产的代价请他带路时，他却迷醉于自己的爱情之中，连黄金也难以引发他的兴趣，以至于吉姆不得不强行把他架走。

观众肯定会因为这个小人物在对自己不利的环境中努力保持人格的尊严而感到可笑。但这些笑声将提醒他们自己去看到生活中的不协调，从而反省处于同样境遇中的自己。

美国人也许是一个过于浪漫的民族，这种民族性格使人们不愿意正视赤裸裸的现实。于是好莱坞为了讨好这种心理，常常编织一些“大团圆”式的结尾。然而卓别林却不这样。他虽然力求与观众保持一种亲近关系，却又拒绝廉价地取悦观众。卓别林在这方面与他的流浪汉查利一样，把人格和艺术家的尊严看得更重。查利最终获得了乔佳的爱情，但这不是由于他成了百万富翁。由于记者们要求他穿上从前的破衣烂衫拍照，他又不慎在摆姿势的时候掉进三等舱里，这才遇到乔佳。而乔佳在一番经历之后，终于认清了贾克不值得信赖的人品，转而敬重查利真挚的爱情、朴实的人格，充满乐观的生活态度。所以当轮船服务员把查利误认为是无票乘客的时候，她赶忙从小皮包里掏出钱来替他买票。这样的结局与“大团圆”相去甚远，因为这里仍坚持着对美好人性的讴歌和对以衣冠取人的世俗观念的批判。

可见，喜剧贵通俗却忌庸俗，“通俗”与“庸俗”之间不仅仅是个艺术手法和分寸感的问题。它首先是个艺术家的品格问题。前者热爱的是观众，后者热爱的是观众兜里的钱，正因为如此，《淘金记》才显出一种优美高雅的气质。

《淘金记》在世界范围内获得了巨大的成功，它是《每日影讯报》公布的当年美国10部最佳影片中的第一名。

（选自王迪主编《通向电影的圣殿——北京电影学院影片分析课教材》，中国电影出版社1993年2月版）

二、我的秘诀（卓别林）

我到处碰到一些人要我给他们说明“使观众发笑”的秘诀。我总感到为难，常常想溜走。在我主演的喜剧片里，正像在哈洛德·劳埃德主演的喜剧片里一样，并没有什么使观众发笑的秘诀，我们两人只是了解到人情的某些简单真理，并把这些真理应用到我们的职业上来。我们的一切成功归根结底都不过是一种对人的认识，不论这个人是商人、店主、编辑或是演员。

我最注重的，举例说，就是使观众看到处在尴尬可笑的局面中的某个人。

帽子从头上飞掉，这件事并不可笑。可笑的是戴帽子的人头发披散，衣襟飘扬，去追这顶帽子。一个人在马路上散步并不可笑。如果这个人处在一种滑稽而尴尬的局面中，他就成为同类人的笑料了。一切喜剧性的情境都是建立在这一点的。喜剧片很容易获得成功就是因为大多数是表现警探跌进下水道的洞口里，跌到泥水匠的水桶里，或是从货车上跌下来，造成狼狈不堪的模样。这些代表着有权威的人往往过分看重自己的尊严，使人们觉得可笑，想要讥笑他们。观众看到他们的狼狈遭遇，觉得比看到一个普通公民遭遇到的同样的情况要加倍可笑。

更可笑的是这个被嘲笑的人尽管处于可笑的情况中，可是还极力否认他遇到了什么不平常的事，仍旧固执地要维持他的体面。举一个最好的例子来说：一个从言语和步态上都可以明白看出是喝得酩酊大醉的人，却特别庄重地想使你信服他一点儿酒也没喝过。这比一个直率地在众人面前显出醉态而对大家看出他喝醉了也满不在乎的人，还要可笑得多。在舞台上，一般总是把醉酒的人处理得想摆出一副庄严的样子，因为导演知道这样的表现是很可笑的。

这就是为什么我在所有的影片中总是要利用我所处的窘境来拼命装出一副很庄重的神气，使我像一个小绅士那样。这就是为什么我在窘态中，最关心的还是要不断地拾起手杖，把圆顶帽戴正和整理我的领带，即使我刚刚头朝下摔了一个跟斗，也是这样。我特别相信这一点，因此不仅设法使自己处于这种尴尬的局面中，并且还要使别人也处于这种局面中。

当我这样做的时候，我总是竭力节省我的表现方法。这就是说，用一件事如能引起两次大笑，那就比用两件事引起两次大笑要更好些。在《夏洛洛越狱》一片中，我用坐在阳台上和一个年轻姑娘一起吃冰淇淋来达到上述的效果。在下面那层楼里，我让一位肥胖的、体面的、穿着讲究的太太坐在一张桌

子旁。这时，我在吃冰淇淋的时候把茶匙弄掉了，茶匙沿着我的裤子从阳台上一溜到这位太太的脖子上。第一次笑是由于我所处的窘境而引起的；比这更激烈的第二次笑，是由于茶匙里的冰淇淋落到这位太太的脖子上而使她呼喊惊跳所引起的。我只用了一件事，却使两个人处于窘境，并且分别招致两次大笑。

这种表现虽然看来似乎很简单，但是它却显示了两种有关人情的因素：一种就是使观众看到富人受苦而痛快；另一种是让观众产生和舞台或银幕上面的演员同样的感觉。在戏剧中最容易为大家所领会的东西就是一般人都愿意看到富人吃亏。这就证明十人之中有九人是穷人。他们心中不满十人之中的那一个富人。假使我反过来把冰淇淋落到一个操劳家务的穷女人的脖子上，那就不但不能引人发笑，反而会引起人们对这个女人的同情。同时，一个操劳家务的女人丢不了什么面子，所以这件事就不可笑了。把冰淇淋落在一位阔太太的脖子上，在观众眼中看来，这是完全恰当的，完全应该的。至于使观众产生与剧中人同样的感觉，我想也以冰淇淋为例来加以说明：当那位阔太太被凉得一怔时，观众也和她一样感到凉嗖嗖的。使一个演员尴尬的那种局面，应该是观众所十分熟悉的，不然就不能立见功效。观众知道冰淇淋是冰凉的，所以才打冷颤；如果我们用的是观众从来不知道的东西，那观众就不大会了解是怎么回事了。这也就是在最早的喜剧片中常用扔奶油蛋糕的理由，因为谁都知道奶油蛋糕是怎么回事，由此能领会到被奶油蛋糕打在脸上的演员有怎样的感觉。

有许多人问，我是从哪里设计出我的典型角色的。我只能说它是我住在伦敦的时候从我所看到的很多英国人中综合出来的。当启斯东公司（我曾为这公司拍过我最初的几部影片）要我离开在英国音乐厅演出的卡尔诺剧团（我在那里演哑剧）的时候，我踌躇了半天，主要是因为我不知道我能演哪类人物。但是过了一些时候，我想起我看到的英国小市民来，他们留着小黑胡子，穿着浆过的衬衫，拿着竹手杖，于是我就决定把他们当做典型了。关于那根手杖，这可以说是我所设计的东西中最幸运的发明。因为它正是使我很快地出名的因素，而且我大大发挥了它的用途，使它本身就具有喜剧特征。我时常发现它把旁人的大腿钩住了或者把旁人的肩膀钩住了，逗得观众哄堂大笑，而我自己却似乎还莫名其妙。我在开始时还完全没有想到千百万观众对这根手杖会有怎样的看法，是否可以作为花花公子的标志。所以当我拿着手杖神气活现地在剧中出现时，我只想给人一种我是在摆架子的印象，这是我真正的意图……

但是，要不是我母亲的话，我就不能设想我在哑剧上可能获得成功。她是我所看到的最杰出的哑剧演员。她能一连几个小时站在窗口注视着马路，用手、眼和面部表情模仿着楼下所发生的一切事情，而且从来也不中断这种表演。我在注视她和观察她中间，不仅学会了用手和面部表情来传达内心感情，而且还学会了研究人。她有着奇妙的观察人的才能。例如她在早晨看到比利·司密斯从楼上下来到街上去时，就这样说：“这个比利·司密斯，他拖着双脚，靴子也没有擦油。他好像在生气。我敢保证他一定和他的老婆吵过架，没吃早点就跑出来了。这从他到一家点心店喝了一杯咖啡，吃了一小块面包，就可以证明。”当天，据我了解，比利·司密斯果然和他的妻子吵了架。这种观察人的方法是我的母亲教给我的最宝贵的东西，因为正是通过这种观察，我才知道能使人们发笑的是什么。也正由于这个缘故，所以当我的影片在观众面前放映时，我总是用一只眼睛看着我的影片，另一只眼睛和两只耳朵却注意着观众。我注意哪些地方使观众发笑，哪些地方不能使观众发笑。譬如，假使我自认为可笑的一场戏放映了几次观众也不笑，那我就立即设法来找出这场戏的主题方面或摄影方面的错误。我时常发觉观众对我没有下过工夫的一个动作发出了一阵轻轻的笑声；那时我便赶紧张开耳朵来探索这个特殊的动作之所以能惹人发笑的原因。当我去看我的一些影片时，我就像一个商人去看看他的顾客手里拿的是什，买下了什，或者他们在做些什么一样。

正如在戏院里观察观众以便发现什么能使他们发笑一样，我也在平日观察人们来发现喜剧场面的题材。有一天，我从消防队门前经过，正值发生火警警报。我看到消防队员沿着杆子滑下来，跨在救火车上奔向发生火灾的地方。我马上想出了一系列喜剧情景。我想象我睡在床上，对警报毫不在意。这一点是完全可以理解的，因为谁都爱睡觉。我想象我沿着杆子滑下来，对救火队员说大话，拯救出了女主人公，在路的拐角处从救火车上跌下来等等。我把这些情景记在心里。后来，当我拍《夏尔洛当救火员》时，就把这些都用上了。然而，假使那天我没有观察消防队的话，那么我就不会创造出这些剧情。

还有一次，我在一家百货商店的传动楼梯上面上下下走着，我就想我如何在一部影片里用上这个情景。最后我把它作为影片《百货店巡视员》的基础。

我在看拳击比赛时，产生了影片《夏尔洛当拳击师》的剧情。在那部影片里，我这个小子由于在手套里放了一块马蹄铁，结果击败了一个凶恶的大汉。在另一部影片里，我把一个职业介绍所作为题材。简言之，我总是终日从生活中汲取东西，不是为了找剧中人物，就是为了找滑稽笑料。例如，有一天我在一家饭店里忽然看到一个人，他离我有几米远，好像在对我微笑点头。我以为他对我表示好感，因此我也同样对他微笑点头，其实我是误会他的用心了。过了一分钟，他又微笑起来。我于是又对他点头，但是这次他却皱起了眉头。我弄不懂他为什么一会儿微笑，一会儿又皱眉头。直到我回头一看，才发现他在和我身后的一位漂亮姑娘调情呢！我的误会使我不禁笑了起来，但是这个误会是可以原谅的，因为过了几个月在我拍摄《神父》这部影片时就有了表现这场滑稽情景的机会，我把这次的意外事件用上了。

我常常利用的另外一种人情，就是观众喜欢看对比的戏和出乎意料的戏。观众喜爱看善与恶之间的斗争、贫与富之间的斗争和幸运者和不幸者之间的斗争。他们喜欢笑也喜欢哭；这一切都在几分钟里发生。这是大家都知道的事。对观众来说，对比产生了趣味。这就是我总是不断使用这些东西的原因。假使我被一个警探追逐，我总是使警探显得笨拙而愚蠢，而我则在他的两条腿之间钻来钻去，显得轻快而灵巧。如果我受人欺侮，那总是受一个彪形大汉的欺侮，为的是由于他和瘦小的我相比之下，能够得到观众对我的同情。我总是想用滑稽的意外事件来和我的庄严的神气形成对比。

我的身躯瘦小，很容易造成对比，这显然是一个好运气。无论谁都知道：瘦小的人总是能够引起同情的。我了解这种对弱者的偏爱，于是我就耸起肩膀，做出一副可怜的模样，并且装出害怕的神情来加强我的软弱。这些自然都是哑剧的演技了；但是要是我的身材魁伟一点儿的话，那么我就得不到人们的同情了，因为这样一来，我就有能力保卫自己了。但是实际上我是那样瘦小，所以即使观众在笑我的外表时也仍然是同情我的。

虽然是这样，仍然应该使对比安排得恰当。譬如在影片《狗的生涯》里，我演一个农民。我认为我站在田地里，从衣袋中拿出一粒种子，用手指在地上戳个窟窿把种子种在里面，就能惹人发笑。于是我就要我的一个同事选择一块适合演这场戏的田地。他找到了一块地，但是不适用，理由很简单：这块地太小，使我一次只种一粒种子的怪方法不能产生对比的效果。这场戏在这小块地上展示出来也许足够惹人发笑，但如果在一块面积有二十五公顷这样大的田地上，它就会由于我的种植方法和田地的广阔的对比如惹起一场大笑。

我处理一些出人意料的情节也是和处理对比一样的。我并不全靠影片的总的结构使人觉得惊奇，我还尽力控制自己的动作来使人惊奇。我总是试图以新的方式来创造出人意外的情节；假如我确信观众猜想我在影片中是要步行，那我就突然跳上一辆汽车。如果我想惹人注意，我就不用手拍他的肩膀或是叫他的名字，而是用我的手杖钩住他的胳膊把他轻轻拉到我这边来。先按照观众所意料的那样来演，后来却又演得出乎观众的意料以外，这对我来说是一种很大的乐趣。在我的一部影片《移民》中，开始时，

我的大半个身子俯在船外面；观众只能看到我的背部，从我痉挛的肩膀看去我很像是在晕船。假如我果真是晕船，并在影片中表演出来，那就是一个严重的错误。实际上，我是故意想欺骗观众，因为当我直起腰来的时候，在我的钓竿的末端钓起了一条鱼，观众于是就知道我并不是晕船而是以钓鱼消遣呢。这是惹起一场大笑的完全出乎意料之外的情节。

但过分想惹人发笑也同样是一个危险。常常有一些戏剧和电影使观众看了笑得精疲力尽。使全场哄堂大笑是许多演员的理想，但是我宁愿把一场大笑分成几次。在一次连续的滑稽表演中，两三次简短的笑要比连续几分钟的哄堂大笑好得多。

常常有人问我，我的一切构思是不是都实现了，拍一部笑剧是否容易？我真希望他们能够看到一部影片的全部制作过程：从最初的构思开始，直到创造角色、拍摄、发行和取得收入为止。我常常感到吃惊，为了取得观众看到的两千英尺的影片，我需要拍摄六万英尺的胶片。这些胶片如果在银幕上放映，那就差不多要二十小时才能放完。而我却必须把这些胶片压缩在二十分钟以内。

有时，由于我理解到这一点，所以虽然我花了很多心血来设计一个情景，但因为在我心里还未成形，还未达到可拍阶段，因此我就把它放在一边，转到另一个设计上。我认为在某些看来没有什么结果的东西上浪费时间，是不应该的。应该把全部精力放在我们正在制作的场景上。但是，假使我们有时尽了最大努力之后在这方面仍然遇到很大困难，那么我们就应该在一段时期内试作其他的场景。如果我们对原来的场景还有信心，那就以后再回到我们原来的构思。这就是我在工作中一贯使用的方法。

我只相信我对自己的工作的估价。有几回，我的工作人员很喜欢我正在拍摄的某几场戏，但是我把这些戏删去了，因为我觉得它们不够可笑。这不是因为我认为我比这些人高明一些：这只是因为我是唯一接受对影片的职责和赞扬的人。我不能一开始就站在旁边说：“观众们，我并不怪你们不笑，因为连我自己也觉得不可笑。但是我的工作人员的看法不是这样，所以我就对他们的意见让步了。”

还有另一种情况使我觉得难以相信我的工作人员的欣赏力。我的摄影师和他的助手们由于看惯了我的表演，所以他们常常不笑。可是假如我刚一演错，他们就要笑我了。如果我不知道自己的错误，也许会认为这场戏是可笑的。只是在我有一天问起那些对那段我觉得毫不可笑的戏发笑的人是什么缘故以后，我才弄明白事情的真相。他们说我演错了，那时我觉得我好像受了别人的愚弄似的。因此，我现在对他们不大笑我的演技，反而感到高兴。

我最注意的一件事就是不夸张也不过分强调一个特殊的情节。用过分夸张的方法比用别的方法更容易使观众停止笑声。如果我把我的姿态表演得过火，如果我很鲁莽地撞倒几个人，如果我的行动有些过于激烈，那对我的影片将会毫无好处。

控制自己是一件很重要的事，不仅对一个演员，对任何人都如此。控制自己的脾气、自己的食欲、自己的坏习惯等等，都是一种必要。我不大喜欢我最初演的几部影片，理由之一就是那些影片中我不大会控制自己。扔一两块奶油蛋糕或许能逗人发笑，但是如果老是用扔奶油蛋糕的方法，那影片就会很快变成单调的东西了。也许我用的方法不能永远成功，但是我喜欢用一种机巧的动作来逗人发笑，而不愿用粗暴的动作或庸俗的动作来逗人发笑。使观众发笑是没有什么秘诀的。我的所有的秘诀就是眼睛和脑子总是在注意着一切在我的影片中用得上的东西。我研究人，因为假如我不了解他们，我就在我这一行里什么也做不出来。正如我在本文开始时所说的那样，对人的认识就是一切成功的基本因素。

（节选自崇业译，《我的秘诀》，《世界电影》1994年第1期）

《卧虎藏龙》：侠与人，心与剑

作品综论

2001年,《卧虎藏龙》一举夺得了第73届奥斯卡“最佳外语片”“最佳摄影”“最佳艺术指导”和“最佳原创音乐”四项大奖,并创造了非英语片在欧美票房过亿元的空前纪录,标志着中国的武侠电影在八十多年的发展之后终于获得了世界性的成功。

《卧虎藏龙》改编自20世纪30年代王度庐的同名小说,但与原著的情节相比有了很大的改动,可以说是一种再创作。首先,电影融进了王度庐“鹤——铁五部”悲剧侠情小说中的另一部《宝剑金钗记》的内容,大大增加了李慕白和俞秀莲的戏份。小说《卧虎藏龙》是一部以玉娇龙为主角的作品,描写的是玉娇龙对于爱和自由的追求,李慕白和俞秀莲都是戏份很少的角色;小说《宝剑金钗记》叙述的则是李慕白和俞秀莲为“义”而压抑欲望的爱情悲剧,两部作品在内涵、观念和主题上构成了一种反差。而电影则融合了这两个故事,通过那把青冥剑将两对情侣联结起来,并列在一段时空中去表现。其次,小说和电影结尾,玉娇龙都是纵身跳下了悬崖,但小说中的玉娇龙名义上是为尽孝道而舍身跳崖,实际上却是切断家庭羁绊,以达到与罗小虎双宿双栖理想的妙计,而电影中,因为玉娇龙的任性妄为直接导致了李慕白的死亡,跳崖对她来说反倒成了一种解脱和圆满。再次,原著中那个“篇幅甚多、十分传神有趣的小人物刘泰保”因为影片容量的限制,只好退居为很次要的人物。

一、情节概述

影片一开始,伴随着舒缓、低沉的音乐,李慕白牵着马缓缓走过有着“小桥流水人家”明媚风光的江南小镇,显示出全片的基调是舒缓的、从容的,也似乎暗示了李慕白含蓄、内敛的人格取向。这种处理,不同于我们习见的那种充斥着刀光剑影的传统武侠片。那些电影往往一上来就设置一个个悬念,制造紧张的气氛,以后的故事都是围绕悬念的破解展开。观众的心在影片一开始就被调动起来,处在持续紧张状态中。但是观赏《卧虎藏龙》却有一种不同的感觉,从容不迫的影片叙述、诗意美妙的画面让人感受着这部武侠电影的深厚内涵。

李慕白的出现引起了镖局中人的惊喜,吴妈飞奔进院子报信,由此引出影片的另一个主人公俞秀莲。大家的惊喜暗示出李慕白和俞秀莲之间某种不同寻常的关系。从后面的情节中我们知道,俞秀莲从小和李慕白的义兄弟孟思昭订了婚,后来孟为救李慕白而死,李为了“对得起孟思昭和那一纸婚约”压抑了自己的感情。因此他们彼此见面时总怀着一种尴尬的心理。俞秀莲得知李慕白到来时,眼神中透露出内心的激动与惊喜,但当她欣喜地迎出房门,却又在瞬间归于平静。

落座之后，李慕白向俞秀莲倾诉了自己内心的惶惑和烦恼。这段对话在我们所见到的剧本中没有，可能是拍摄过程中根据需要加上的，但却是一个点睛之笔，对于理解电影的创作主旨很有帮助。李慕白说，他闭关修炼，虽然几乎达到了“道”的境界，却“感受不到得道的喜乐”，相反的却被“一种寂灭的悲哀环绕”，因而提前破关而出，原因是“有些事需要想想”。俞秀莲急切地想知道是什么事，却被李慕白用“有一些心里放不下的事”搪塞了过去，并趁机转移了话题。这“放不下的事”自然指的是一直折磨着李慕白的情感问题。他虽然为了这些事情下了山，当面对俞秀莲时，却终于没有勇气捅破那层窗户纸。

这看似平淡的序幕，其实潜藏着创作者诸多的心思，为影片的展开定下了一个舒缓而又悲情的调子。

李慕白托俞秀莲把自己随身佩带的青冥剑转交给贝勒爷，表达了退出江湖的决心。这把青冥剑是影片最重要的一个道具，以后的故事都围绕它而展开，种种纠纷、无数拼杀都因它而起，展示出不同性格和生命价值取向的冲突和碰撞。

青冥剑被带到了贝勒府，为新任九门提督的玉大人的千金玉娇龙所见。玉娇龙是影片第三位出场的主要人物，她的出场娴静而文雅，有着大家闺秀的风范。她与俞秀莲一见如故，倾诉了自己对婚姻的看法，表现了她对于自由和江湖生活的向往。当她见到第一次出鞘的青冥剑时，虽然表面上假装不懂武功，但眼睛却一眨不眨地盯着闪着寒光的剑身，现出一种攫取的神色，预示了影片的情节走向。

果然，趁着夜色，玉娇龙蒙面盗走了青冥剑，并由此引来了影片的第一场武戏，这是玉娇龙与俞秀莲的第一次冲突。青砖小瓦、高墙大院、楼台殿阁，影片展现了一派老北京的城市风貌。在青绿优雅的环境中，伴随着激烈的鼓点，俞秀莲和玉娇龙在古老北京城的屋脊上展示着飞檐走壁的轻功，时而拔地而起，时而缘墙飞奔，俞秀莲的刚猛朴拙，玉娇龙的轻盈柔美，都表现得淋漓尽致。虽然这场武戏动作激烈，但并不血腥，看上去就像一场武术表演。

俞秀莲开始怀疑盗剑者就是假装不会武功的玉娇龙，但还是希望能够感化玉娇龙，让她把剑还回去，因此在已经到京的李慕白面前隐瞒了与盗剑者交手的事实。

接着，影片插入了一个“郊外复仇”的故事。碧眼狐狸约陕甘总捕头蔡九在郊外决战，了结恩怨。危机关头，李慕白及时出现，凭借一手出神入化的武当玄牝剑法，重创碧眼狐狸，却碰上了手持青冥剑赶来解救碧眼狐狸的玉娇龙，二人有了第一次正面交锋。李慕白发现玉娇龙所使的乃是武当剑法，且已有相当功力，很是吃惊。

由于玉娇龙的介入，碧眼狐狸杀死了蔡九，李慕白和俞秀莲决定查个水落石出。俞秀莲邀请玉娇龙及其母亲到贝勒爷府上作客，谈话中旁敲侧击，对玉娇龙进行规劝，并假装碰翻茶碗试探出了玉娇龙的武功。玉娇龙听说杀死了官差，内心有所震动，于是趁着夜色赶到贝勒府还剑。李慕白为了追问碧眼狐狸的下落，也躲在暗处等候。打斗中，李慕白夺回了青冥剑，并与玉娇龙展开一番轻功追逐。

毕竟李慕白实力更胜一筹，他抢在玉娇龙之前到了一座古庙。此时的李慕白对玉娇龙多了一份爱才之心，表达了收她为徒、调教剑法的愿望。玉娇龙不耐烦于李的教导，挺剑攻击。接下来的打斗，在玉娇龙一方，真刀真枪，每一招都使出了浑身的解数，显示出她内心的慌乱和气急败坏；但在李慕白一方，显示出一派宗师的大家风范。他轻松自如地接着玉娇龙的剑招，只是向前攻击，毫不退缩，令玉娇龙陷入被动的境地。不仅如此，他每一招都喊出一些心诀的要领，与其说是在比剑，不如说是在有意识地用剑法启发玉娇龙练武与修心的道理。有一句话值得注意，李慕白说：“李慕白就是虚名，宗派是虚名，剑法也是虚名，这把青冥剑还是虚名，一切都是人心的作用。”一句话点明了玉娇龙的命脉：盗剑、还剑，全在一念之间，盗剑是由于放纵的心迹，还剑则是因为未泯灭的良知；宗派、剑法、青冥剑都是

外在的东西，要在江湖立足，最重要的是修炼内心。玉娇龙由于家庭环境的影响以及师娘碧眼狐狸的引导，对江湖世界的认识有所偏差，她把作为“工具”的青冥剑看得太重，放纵自己的心迹，李慕白是要从根本上拨正她迷失的心路。然而年轻气盛的玉娇龙似乎并不认同这些观点，痛骂一句之后，飞奔而去。

其后发生的故事，重心都在玉娇龙。主要是前后相连的两件事：逃婚和在江湖上大打出手。

对于婚姻和江湖，玉娇龙曾经对俞秀莲说过：“我倒是喜欢像那些侠义小说里的英雄儿女，就好像你和李慕白一样，结婚固然是喜事，要是能够自由自在地生活，选择自己心爱的人，用自己的方式去爱他，那才算得上是真正的幸福。”由此可见，过自由自在的生活是玉娇龙的理想，逃婚是她实现理想的必要途径，而在江湖上大打出手则是她“过自由自在的生活”的具体表现，而这都是放纵的、不加约束的心性使然。

直接导致她最终选择逃婚的，可能是一直在暗中关注她的罗小虎的现身。罗小虎这个人物，前面出现过两次，一次是他以弓弩偷袭俞秀莲，帮助玉娇龙盗剑逃脱，一次是陕甘捕头蔡九蹲守玉府时，他在旁暗中注视。他是玉娇龙的情人，两人曾经有过一段狂热的沙漠恋情。罗小虎的出现，使玉娇龙本已平静的心情又起了波澜。影片用闪回的形式回顾了那段沙漠经历。似乎是为了表达创作者对于这段恋情的讴歌，也可能是创作者在整体风格之外想让观众有一种全新的视觉和心理体验，影片在闪回中运用了颇多与整体不一致的表现手法。比如：运用了浓重的色彩，除了沙漠大面积的黄色之外，还“用了许多红色象征两人之间的激情”，这与影片整体上青绿优雅的色调形成了鲜明的对比；节奏感强烈的镜头切换、欢快的音乐也很好地表达出奔腾、跳跃的情感；在武打设计上，也不再讲求传统武术的招式，而是粗犷豪放的摔跤和放马追逐，与周围的环境相得益彰。这些手法在整部影片中显得如此另类，以至于有人将这种反差斥之为不协调和生硬。

玉娇龙按照父母原订的日子出嫁了。在出嫁的当天，罗小虎大闹迎亲队伍。玉娇龙一直沉默着、权衡着，她不甘心这样就嫁了人，在入洞房之前，最终选择了逃离。她又一次盗走了青冥剑，开始闯荡江湖。

在玉娇龙的心中，江湖是一个“挺有意思”的地方，“到处都能去，遇上不服气的就打”，总之是一个自由自在、随心所欲的地方。这大概也是很多人对于江湖的想象。一旦脱离家庭的樊笼，玉娇龙放纵的心性就像脱缰的野马无法收束了，她心高气傲、任性使气，在江湖上掀起了轩然大波。客栈的打斗可以说是她放纵心性的集中展现。

李慕白和俞秀莲为寻找玉娇龙来到了江南，狼狈的玉娇龙也来到镖局求助，几个主要人物的故事又一次交织在了一起。这里有两个非常精彩的场面，将影片推向了高潮。一个就是雄远镖局内的一场戏，另一个是李慕白和玉娇龙的竹林打斗。

玉娇龙在客栈大战群豪之后，震动了整个江湖，面临着四面楚歌、处处碰壁的境况。此时的玉娇龙已经“知道道儿上是怎么一回事了”，走投无路之下，只好前去投靠俞秀莲。她扑到俞秀莲怀里的痛哭，道出了一个未谙世事的少女梦想受挫后一肚子的委屈。然而她并没有认识到遭受挫折的根源，倔强的性格使她坚持着自己的看法，所以当俞秀莲提到李慕白的安排，提到罗小虎时，她认为干涉了自己的自由，扭身就走。

接下来的打斗堪称是中国传统兵器的大展示。环境选在镖局的演武厅，配合的音响是传统京剧中的梆鼓，整场打斗就像在舞台上演出一样。单刀、双刀、枪、吴钩、禅杖、铜鞭、长剑，十八般武器轮番上阵；单刀的斜劈横拍、双刀的大开大阖、枪的招招锁喉、钩的诡异多变、鞭的刚猛霸道、长剑的凌厉挥洒，各种兵器的不同招式都表现得淋漓尽致。之所以这样设计，一方面可能是为了迎合西方观众，用

中国形制各异的传统兵器冲击他们的视觉，另一方面也是为了突出青冥剑的威力。各种兵器相继在青冥剑下败了阵，它的威力得到了充分的渲染。不过，俞秀莲在这场打斗中充分表现了她作为一个老江湖的扎实武术功底和丰富打斗经验，最突出的表现就是她对长剑的使用。她选择了三尺长剑，不避青冥剑的锋芒，冒着剑被折断的危险，直接进击，用断剑抵住玉娇龙的脖子，还可以说是扭转兵器劣势的极好方法。

俞秀莲只想教训一下玉娇龙，收回青冥剑，并不想痛下杀手，结果在犹豫之际，反被玉娇龙所伤。恰在这时，李慕白及时赶到，于是影片最优美、最富于意境的“竹林打斗”上演了。

“竹林打斗”也是中国武侠电影的经典场景，当年胡金铨在《侠女》中设计的竹林大战，引起了许多武侠电影的效仿。李安借助高科技的电影技术，在浙江安吉的竹海中重新演绎了这一经典场景，使之更臻于完美。李安将玉娇龙和李慕白置于竹林的顶端，“所有的招式都是借助竹子本身的柔韧与弹性衍生，使得运动成为一种优雅的弧线”，人物显得飘逸灵动。而李慕白几乎不用出招，只需凭借竹子的特性就可让玉娇龙立足不稳，这又传达出李安对于武当武术精髓的认识：以柔克刚，道法自然。在镜头上，李安大量运用了大远景和远景来表现打斗场面，意在强调两位打斗者与环境的关系，重在写意抒情而非叙述打斗本身，青绿柔韧的竹子和绵绵不绝的绿色背景淡化了主体拼杀的暴力性，营造出一种天人合一的中国哲学意境。在声音的配合上，突出了风声以及竹叶的刷刷声，再伴以低缓深沉的音乐，使人似乎能够感受到玉娇龙草木皆兵的慌乱心理。竹林的造型美感，其中蕴藏的哲理，使得本场竹林打斗被人称之为经典。

这场打斗中有两个地方值得注意：一是李慕白挺剑下刺，玉娇龙顺着弯曲的竹枝下落的情景，影片做了慢镜头展示。国外影评人称赞这一镜头是“自《泰坦尼克号》后最美丽的影像”。李安说他想表现人物之间的“意乱情迷”，于是我们看到，纷乱的发丝、美艳的脸庞、青翠的竹叶、弧形的运动、人物的定睛凝视，创造出一个唯美的境界。或许玉娇龙身上的青春气息、难以驯服的野性，吸引了已是中年人的李慕白，让他回忆起了自己的青春时代，不禁有了想亲近的愿望。这或许可以为李慕白执意收玉娇龙为徒做一个注解。

另一个值得注意的细节是：李慕白两指并拢，做了一个点玉娇龙眉心的动作。这其实是武当剑门授徒的仪式，“因为武当剑门属于道家系统，那是道家授徒仪式的‘点玄关’或称为‘开窍’”。由这样一个细节，可见李慕白劝导玉娇龙的良苦用心。可惜玉娇龙不遵守诺言，就在李慕白将剑抛下悬崖时，她竟然不顾一切冲下去抢。在李慕白的眼中，青冥剑是种种纷争和不安定的根源，他更看重的是人心；而在玉娇龙眼中，这把剑却可以给她带来自由，当她背离了所有的人，青冥剑已经成为她最后的救命稻草，所以她会舍命去抢。

舍身冲下悬崖的玉娇龙被碧眼狐狸救走，来到一个废弃的作坊里，李慕白随后赶到。就在这里，主要人物的命运纠缠在一起，故事也有了一个结局。我们期待的对仇人算总账的场面并没有发生，碧眼狐狸作为剧中唯一的大恶人，很容易地就被杀死了，这场武戏简短而有力。我们期待的大团圆结局也没有出现，李慕白最终为救玉娇龙而死，但他的死却换来了玉娇龙的醒悟。故事的结局有点儿悲情的味道，但却是另一种意义上的圆满。李慕白在临死之际终于对俞秀莲道出了内心的情感，这对于李慕白来说是一种解脱；而铸成大错的玉娇龙，伤害了最关心她的人，最终也只能选择跳下悬崖表达自己的忏悔。影片以一个富有诗意的特写镜头描绘了玉娇龙飘然而下的情景，似乎在表明，对玉娇龙来说，她的生命也画上了圆满的句号。

二、主旨分析

这是一部内涵丰富的影片，李安娴熟地运用着各种电影语言，使影片在商业性和艺术性上有着较完

美的统一。那么，李安通过这部影片想要告诉我们些什么呢？

李安曾经说过：他从小就爱看武侠小说，“每次看小说时都幻想着存在其中的另一个世界，一直很希望能有一天把这个世界呈现出来”。正是这个童年时对武侠世界的向往和想象，促使他去拍这部影片。于是，在这部影片中，他用光影展示了自己想象中的江湖世界。和大多数人的想象一样，这个世界里卧虎藏龙，有武功高强、道德高尚的侠士，有心肠毒辣、出手歹毒的恶人，也有初出江湖、不懂江湖规矩的年轻人，侠士和恶人要展开殊死的较量，而年轻人的参与使得事情变得一团糟……但是，这个江湖世界更是李安自己的，它夸张而又有节制，更重要的是它是古典中国的江湖世界。于是，我们看到，李安的江湖世界里，并不好玩，没有刺激和冒险，只有“洗不上澡，虱子跳蚤咬得睡不着觉”的艰辛和无奈；李慕白和俞秀莲这样的侠士，不是我们传统认知中剑胆琴心、义薄云天的好汉，而是两个被感情困扰、为道德压抑的忧郁的侠客；对于武功的想象，除了轻功有些神奇之外，其他的功夫都是平实的，并没有现代武侠电影那种神乎其神的盖世武功，一招一式、刀来剑往，更像是中国功夫的展示。在展示这样的江湖世界时，李安大胆发挥想象，组合了诸多的表现古典中国的元素：李慕白压抑自己情感和欲望的东方式的伦理道德；文房四宝、丹青书画表现的古典文化；青绿色背景中的青砖瓦房、楼台殿宇；数码科技制作的古代北京繁盛的图景；小桥流水、翠竹茂盛的江南水乡……这些都造成对外国观众的视觉冲击，令他们神往。

之所以选择《卧虎藏龙》这部小说来改编，李安说：“一般武侠小说总以男人为主角，比较阳刚。《卧虎藏龙》的重心则是女主角玉娇龙，心理层次诡谲复杂，白天是千金大小姐，晚上开打、谈情说爱，是个对江湖儿女情有所幻想的不驯少女，也是个中国戏剧少见的角色。”由此引出影片第二个层次的内涵：放心与修心。在影片中多次借李慕白之口提到“心”，如“江湖卧虎藏龙，人心里何尝不是？”“李慕白就是虚名，宗派是虚名，剑法也是虚名，这把青冥剑还是虚名，一切都是人心的作用。”“当日古寺留你一步，是要见你的本心。”等句，都表明这是一部以心为主旨的影片，这具体表现在玉娇龙由放纵心性到获得圆满的过程中。

但是，当周润发答应参加影片的拍摄，为了商业的考虑，加大了李慕白的戏份之后，原本作为玉娇龙对比面的李慕白和俞秀莲有了同样重的戏份，相应的在影片中也就有了同样的地位。因此，要全面考察影片的主旨，我们还要把三人联系起来。按李安的说法，这是一部“武侠版的《理智与情感》”，也就是说，李安关注的是面对爱情时，到底是理智约束情感，还是情感冲破理智的问题。那么，李安有什么倾向性呢？

影片中的两对情侣：李慕白和俞秀莲、玉娇龙和罗小虎，分别代表着两种对爱情的选择方式。李慕白和俞秀莲恪守着中国传统的道德准则，虽然彼此相爱多年，却因为俞秀莲的未婚夫为救李慕白而死，他们一直没有向对方表达自己的情感。“克制”是他们的行为方式，内敛和压抑是他们最突出的生命状态，这体现了他们作为“侠”对武与德的至善追求。而玉娇龙则不同，她年轻气盛，对传统的道德规范毫不在意，她渴望实现“一个江湖的梦”，“过自己想过的生活”，“选择自己心爱的人，用自己的方式去爱”，为此，父母亲情、同性友谊、江湖规矩、师徒情谊均可置之不顾。在她的身上，体现了作为“人”对于青春爱情和自由生命状态的追求。

那么不同的选择分别给他们带来些什么呢？李慕白用“把手握紧，里面什么也没有，把手松开，你拥有的是一切”的悟道精神安慰自己，闭关修炼，却终因放不下心中的那份情感而提前破关而出。他虽然意识到自己的症结所在，却一直不敢向前迈进一步，直到生命的最后一刻，他才终于冲破伦理道德的限制，向俞秀莲表达了埋藏已久的情感。而玉娇龙任性妄为，不在乎什么道德规范，却因此伤害了真正关心自己的人，直接导致了李慕白的死亡，最后唯有选择投崖表示自己的忏悔。这是一个奇异的结局，

作为两种不同人生态度代表的人物，最后都放弃了自己的行为方式。影片似乎表明李安保持着一种中庸的态度：偏执于任何一方面都不妥当。

课文赏析

一、内容评析

课文节选的是影片的高潮和结尾部分。根据场景的不同，可以分为四场：一是雄远镖局内的搏斗；二是竹林打斗（激流溪谷的两场戏也是竹林打斗的延续，不再单分）；三是废弃作坊最后的“决战”；四是武当山巅玉娇龙投崖忏悔。

玉娇龙在客栈大战群豪后，带着满身的血污去住店，结果没有客店肯收留她。作为一个官家的千金小姐，平日里衣来伸手，饭来张口，她以为凭着青冥剑和自己的武当剑法，就可以在江湖中自由自在，哪料到却陷入走投无路的境地，于是，只好前来投靠俞秀莲。在雄远镖局中，两人有一场精彩的对话。俞秀莲并不挑明，而是软中带硬、旁敲侧击地责备玉娇龙的冒失和无礼，玉娇龙输气不输嘴，用“求个干净衣裳”和“只是路过——想看看你”搪塞，不肯服软。但几天来风里来雨里去的日子并不好过，一肚子的委屈无人诉说，所以最终抗不住了，“突然眼一红抱着她便大哭”。这些言语和动作透露出她只是一个未谙世事的少女，虽然她的霸道和无礼让观众有些不愉快，但此时像一个做错了事情的孩子一样让人怜爱。俞秀莲接着又以大姐的身份指出玉娇龙不该抛下父母不管，而她和罗小虎的事情完全可以商量着办。这些话句句在理，表现了俞秀莲处事的周密和老成持重。玉娇龙几乎被说服了，事情本来可以向更好的方向发展，但当俞秀莲说出李慕白对罗小虎所做的安排，玉娇龙却突然翻脸：“你们都是一起的。给我下套儿。”表现出玉娇龙的冲动和执拗。

接下来就是雄远镖局内的一场武戏，这在剧本中的描述很简单，且与影片的内容有些出入，显然是导演和武术指导在剧本外的重新设计。

李慕白及时赶到，与玉娇龙一前一后施展轻功离开镖局，场景转换到了竹林。剧本对这场经典的竹林打斗的描述同样简洁，影片中的氛围和意境全然体现不出来，显示了文字描述的苍白。不过就是这寥寥几句，也颇有值得揣摩的地方。比如，“此时连飞鸟振翅都让她心惊抬头”一句，充分表现了玉娇龙风声鹤唳、草木皆兵的慌乱心理。而剧本中两人的语言也都各有特色。李慕白深得武当剑法的精髓，在打斗中，并不想置对方于死地，而是心存爱惜，希望通过武功的较量让玉娇龙服输，从而引导她迷失的心性，因此他的话语简洁自然，饱含深意，充分显示出对打的游刃有余和对武功的深层领悟。比如“杀人不过一眨眼——难的是——剑下留情”一句，告诉玉娇龙放纵自己的心性非常容易，难的是修炼自己，使自己的心性得到约束和提升，这才是“武”的最高境界。这句话一针见血地指出了玉娇龙的症结所在。而玉娇龙的话言语简短，辞气浮躁，表现了她内心的慌乱。但只要她一时得意，傲气和倔强就又浮现在她的言辞中，比如她假装摔倒，夺回青冥剑后的一句话：“服不服气？嗯？”

无论是俞秀莲以姐妹之情殷殷劝说，还是李慕白的谆谆引导，都不能改变玉娇龙不受约束的心性，在她被激流冲昏，为碧眼狐狸救走之后，场景转换到了一个废弃作坊里。正是在这里，正邪之间展开了最后的“决战”。

碧眼狐狸知道李慕白一定会追到，便处心积虑地利用玉娇龙设计好一个个陷阱，想把所有的人一网打尽。她首先准备好了有毒的暗器，然后点燃迷香，冒雨把俞秀莲引诱了来。她的想法大概是用迷香迷倒李慕白和玉娇龙，让他们做出亲密的事，引起俞秀莲的误解，制造彼此之间的矛盾，从而坐收渔利。

然而她的算盘打错了。李慕白来到废弃作坊，很快就发现玉娇龙中了毒，并为她排了毒。碧眼狐狸眼见诡计未成，急忙释放毒针偷袭，也未成功，自己反被李慕白重创。临死之际，她又发射了几枚毒针，目标直指玉娇龙，不料却为李慕白化解。她之所以对玉娇龙痛下杀手，是因为玉娇龙隐瞒了心诀，使她苦练无成。这是一个因为痴迷和贪婪而性格扭曲的人物，为了获得武当心诀，更是为了在江湖上“天下无敌手”，能够“做自己的主”，她毒害了江南鹤，现在又要置自己从小培养的徒弟于死地。她放纵自己心性造成了种种恶果，成为江湖中人人得而诛之的魔头，她的存在似乎暗示着玉娇龙可能的未来。但是，令碧眼狐狸没有想到的是，李慕白用自己的身体挡住了射向玉娇龙的毒针。李慕白这个舍己为人的举动，诠释着一位侠士对于生命意义的理解，它至少导致了两个后果。

一是自己的解脱。他一直压抑着自己的情感，从不向前迈进一步。但在生命的最后一刻，他似乎觉悟到自己的“迂”，放弃了“得道”的机会，选择了世俗的情感。影片中有一段对白，比剧本中所呈现的要精彩得多（剧本可能是最初的稿子，在拍摄时为了增强情感的冲击力，改成了现在的对白），现录如下：

俞秀莲：别动气。

李慕白：生命已经到了尽头，我只有一息尚存。

俞秀莲：用这口气练神还虚吧，解脱得道，圆寂永恒，一直是武当修炼的愿望，提升这一口气，到达你这一生追求的境地。别放下，浪费在我身上。

李慕白：我已经浪费了这一生，我要用这口气对你说：我一直深爱着你……我宁愿游荡在你身边，做七天的野鬼，跟随你，就算落进最黑暗的地方。我的爱，也不会让我成为永远的孤魂。

二是促成了玉娇龙的圆满。在这个废弃的作坊里，玉娇龙经历了一生最重大、也是最难以置信的两个事件：最亲近的高师娘要取她的性命，而自己一直排斥的李慕白却救了她的命。她一直怀揣的江湖梦想完全坍塌了。她试图挽救李慕白的生命，在雨中骑马狂奔，却终于没能成功。虽然俞秀莲放过了她，她却因为无法面对自己，最终选择了投崖。这是一种忏悔，更是一种解脱。

总结以上的分析，我们发现这篇课文有如下两个特点：

一是人物的语言富有个性。李慕白的深沉从容、玉娇龙的慌乱执拗、俞秀莲的刚烈深情、碧眼狐狸的歹毒决绝，都从他们各自的语言中有着很好的体现。同时，这些性格特点也不是平板的、脸谱化的，作品在塑造人物方面，致力于人物心理的刻画，成功表现了她们复杂的内心世界。比如碧眼狐狸这个“恶人”形象，不完全是那种残酷冷血的人物，她临死前的那番话中，当她喊着玉娇龙的名字，说她是“我唯一的亲——唯一的仇”时，凄凉哀伤，甚至令人有些同情。

二是尖锐的矛盾冲突。课文节选的是剧本的高潮和结局部分，相对来说矛盾比较集中，是矛盾冲突汇集和解决的时刻。雄远镖局和竹林的两场戏，矛盾冲突分别集中在俞秀莲和玉娇龙、李慕白和玉娇龙之间，表现为人物之间性格的冲突。而废弃作坊的一场戏，冲突集中在李慕白和碧眼狐狸之间，表现为正邪双方的对立。

二、语言揣摩

本文中人物的语言颇有可揣摩的地方，兹举数例分析一下。

1. 玉娇龙：你们都是一起的。给我下套儿。我走！

这是典型的玉娇龙的语言：辞气浮躁，倔强任性。一言不合就不分青红皂白，动气使性。

2. 李慕白：当日古寺留一步给你，是要见你的本心！

玉娇龙：你们这些老酱油，怎么见得到本心。要见本心，拿青冥剑来换。

李慕白要的是玉娇龙约束的心性，而玉娇龙需要的是象征自由的青冥剑。对于剑和心的不同态度，

使他们针锋相对。玉娇龙的骄浮心性在这个对话中显露无遗。

3. 俞秀莲：该玉石俱焚的是我跟你！你一个人毁了所有的人！——我杀了你这祸根！

一贯刚强稳重的俞秀莲面对李慕白的中毒，心几乎都要碎了，她后悔自己对玉娇龙的纵容，愤慨于玉娇龙的任性妄为。这句话充分表现了她的内心状态。

练习说明

一、对这部影片的主题有以下不同的理解：有人着眼于玉娇龙的经历，认为这是一部女性的成长史；有人从李慕白压抑的情感以及玉娇龙的悲惨结局出发，认为影片反映了江湖梦的破灭；也有人从李慕白对“心”的重视出发，认为影片表现了放心和收心的修炼过程……对此，你有什么看法？可在同学中展开讨论。

设题意图：旨在引导学生讨论分析影片的创作主旨。

参见作品综述二“影片主旨的分析”。

二、本片导演李安曾经说：“故事当中的青冥剑对我来说无疑是个象征，它是整部影片的支点。”请结合影片中李慕白和玉娇龙对于“剑”的认识，说说这把剑在影片中的作用和象征意义。

设题意图：旨在引导学生抓住关键道具，体会影片“剑”与“心”的冲突。

这把宝剑有四百年的历史，李慕白靠着它名扬江湖。影片中多次描写过它的威力，是一柄令江湖人士胆寒或觊觎的利器。影片的主要情节也是围绕青冥剑展开的，玉娇龙盗剑——还剑——盗剑的经过，构成了影片情节的主体框架。但是，影片并没有因此堕入“夺宝、争霸”的旧俗套。在影片中，剑是为了突出作者对“心”的重视而设置的对立物，这个意图主要体现在李慕白和玉娇龙对剑的不同认识上。在李慕白看来，青冥剑再宝贵，也是凶器，是工具，它远不能与心诀相比，何况它象征着江湖的纷争，所以李慕白要交出它，以求远离江湖的恩怨。但在玉娇龙，剑却象征着江湖中的绝对自由，它可以为她带来自己想要的“自由自在的生活”，所以她要盗剑，要“认剑不认人”。剑已经成了魔障，它蒙蔽了玉娇龙的心性，使她越来越放纵，最终走向无可挽回的境地。

三、这部影片获得了奥斯卡四项大奖，除了“最佳外语片”之外，“最佳摄影”“最佳艺术指导”“最佳原创音乐”三项都是艺术方面的奖项，这也说明影片的艺术性得到了世界范围的认同。欣赏影片，从下面两题任选其一，展开探究。

1. 声音和画面的配合。（比如，“屋顶夺剑”中伴奏的鼓声，“客栈战群雄”中伴奏的笛声，“竹林打斗”突出风声以及竹叶的刷刷声等。）试用文学性的语言描写其中的一个场面。

2. “竹林打斗”一节已经成为经典的场景，影片借助竹子的柔韧性以及青翠的色彩，营造出一种亦真亦幻的优美意境。试从道具选择、色彩表现以及镜头等方面，讨论这一场景的艺术性。

设题意图：旨在引导学生从视觉形象、视听结合等方面分析影片的艺术性。

1. 声音造型是电影非常重要的表现手段，它主要包括人声、音乐和音响三类。声音和画面的完美组合，可以拓展影片的时空，丰富人物的表现。这部影片在声音的处理上很有特点：一是民族乐器的大量运用，增强了作品的内涵。比如俞秀莲和玉娇龙的两次打斗，自始至终贯穿着密集而节奏感强烈的鼓点，使影片显得铿锵有力，张弛有度，呈现出舞台化的效果，有效地展示了传统武功的神奇；再如客栈打斗那场戏，李安要表现玉娇龙毫不受约束的心性，也似乎有些想戏耍一下的意思，因此整体氛围营造得轻松而欢快，在悠扬欢快的笛声、若隐若现的鼓点配合下，紧张的打斗显得很随意，给观众带来轻松

而愉悦的审美感受。二是自然音响的运用，使影片具有强烈的真实感和抒情性，比如俞秀莲和玉娇龙的第一次打斗中，俞秀莲在屋顶飞行时踩踏屋瓦的声音清晰可闻，充分表现出俞秀莲武功刚猛朴拙。而“竹林打斗”一节中，突出了风声以及竹叶的刷刷声，再配以低缓深沉的音乐，使人似乎能够感受到玉娇龙草木皆兵的慌乱心理，又有着很强的抒情性。三是静声的处理，强调了厮杀的紧张。如捕头蔡九被碧眼狐狸杀死那场戏，一开始音乐很紧张，充满了杀气，当蔡九被击中时，只听得她女儿一声惨叫，随后寂静无声，但此时无声胜有声。其他地方可资品味的还有很多，可以引导学生在观赏影片时细细体会。

2. 参见“影片综述”一节。

四、回忆你所看过的武侠片，同《卧虎藏龙》进行比较，从故事情节、动作设计、人物塑造等方面说说它们各自的风格。然后想一想：你更喜欢哪一种风格？为什么？

设题意图：从课文拓展开来，引导学生进行比较欣赏，初步领略不同类型武侠片的神韵。

比较的武侠片不同，答案可能就不同。仅做一点提示：《卧虎藏龙》是一部文艺武侠片，给我们的直观感觉是情节并不紧张，没有设置多少悬念；武打戏也做得太实，没有神奇的感觉；人物之间的冲突主要是性格的冲突，而不是正邪势力的较量；人物的塑造不再是脸谱化的，用“侠”或者“坏人”先把人物框定好，而是致力于人物心理的刻画，表现他们复杂的内心世界。

教学建议

一、如果有条件，阅读剧本之前，可以组织学生完整观看《卧虎藏龙》，并围绕剧情、人物、表现手法等方面组织学生讨论。可以采取比较的方法，比如拿一部传统的武侠片与本片进行对比，以直观体会《卧虎藏龙》的创作特色。

二、引导学生认真朗读课文，体会人物个性化的语言，并体会背后的人物心理。也可以通过分角色朗读或者表演的方式，获得对剧本的直观体验。

三、对影片主题的看法，不必别黑白而定一尊，设定一个标准答案，应该放手让学生讨论，得出自己的看法。

有关资料

一、中国武侠电影

《卧虎藏龙》首先是一部武侠影片，要全面认识《卧虎藏龙》在艺术和主题上的创新，有必要了解一下中国武侠电影的发展历程。

中国武侠电影的源头可以追溯到1919年的《车中盗》，虽然不能称为后世风行一时的武侠电影的始祖，但它已经形成了武侠片的雏形。1928年《火烧红莲寺》的放映，掀起了中国武侠电影创作的第一次高潮，同时标志着武侠电影作为一个独立的片种进入了中国影坛。在随后的四年时间中，形成了一股拍摄武侠电影的热潮。这些影片的出现，迎合了那些想要逃避现实的电影观众的需要，为他们无望的生活提供了一种精神上的“避难所”。

自1949年以后，武侠电影的完整样式在中国大陆销声匿迹了，但在香港、台湾等地区却迎来了新

的创作浪潮。20世纪50年代末，金庸、梁羽生等人的新派武侠小说开始流行，台湾有人开始将小说改编，拍成古装武侠片。到60年代末70年代初，涌现出一批代表这个时期武侠电影最高水平的名作，它们常常高居票房榜首，像张彻的《独臂刀》（1967），罗维的《精武门》（1973），李小龙的《猛龙过江》（1973），胡金铨的《大醉侠》（1965）、《龙门客栈》（1967）、《侠女》（1971）等。这些作品摆脱了早期影片中那种粗制滥造的神怪风气，把传统的侠义精神融入到影片中，同时，故事完整，技术上也较为成熟，被称为“新派武侠电影”。这其中，张彻作品的阳刚血性、胡金铨的隽永写意以及李小龙的威猛凌厉，对后世的武侠电影产生了巨大的影响。

20世纪80年代，在中国大陆沉寂了近30年的武侠电影再度兴起，以《神秘的大佛》（1980）为先声，《少林寺》（1982）、《少林寺弟子》（1983）、《武当》（1983）、《武林志》（1983）、《自古英雄出少年》（1984）、《木棉袈裟》（1984）、《大刀王五》（1984）、《南拳王》（1984）、《黄河大侠》（1986）等影片相继拍摄，汇成了中国武侠电影的又一次创作高潮。但这些影片虽然轰动一时，在主题和创作手法上却没有明显的创新之处。

而在港台地区，从70年代末开始，武侠电影就步入了一个低潮期。如何突破传统武侠电影的叙事模式和创作手法，成为武侠电影人新的思考。其间，袁和平和成龙成功地将粤剧片的喜剧因素融合进武打片中，以其语言生动、趣味性高、动作新奇精巧等特点吸引了很多观众的目光，成为一种成功的尝试。成龙也成为这种功夫喜剧片的超级巨星，其《蛇行刁手》（1978）、《醉拳》（1978）卖座极佳。

20世纪90年代是武侠电影发展的一个新阶段，以徐克、程小东、李惠民为代表的“新武侠电影”代表了当时武侠电影的最高成就。较之于20世纪六七十年代的电影，他们更注重技术的运用，对人物进行了重新塑造，同时，讲故事的手法更符合现代观众的口味，《笑傲江湖》（1990）、《新龙门客栈》（1992）、《青蛇》（1993）等是其代表作品。

2001年，《卧虎藏龙》的成功引起了大陆导演拍摄武侠大片的热潮。张艺谋的《英雄》《十面埋伏》、何平的《天地英雄》、陈凯歌的《无极》是其中的代表。这些影片都是大制作、大投入，凭借高科技电子技术制造出视觉奇观来吸引观众。

二、李安简介（力子）

李安 1954 年出生在台湾省台北市，祖籍江西。1975 年，毕业于台湾大学艺术学院。

1978 年，前往美国留学，在伊利诺斯大学学习戏剧导演，获戏剧学士学位。此间所受的戏剧训练及舞台剧的影响力开始深植于他往后的电影创作中。李安自己曾表示：“那可以说既是一种专长，也是一种包袱。”因为以戏剧性为重的电影，其内容经常以探讨人性与人际关系的内外冲突为主，形式上会有一些特性，如常常把各种环境当作舞台处理，而镜头取景、灯光、美术设计会以突显人物为主，等等。这种电影理念在李安此后的创作中都有明确表现。

1980 年，前往纽约大学，学习电影制作，开始他电影创作生涯的真正起步。在纽约大学学习期间，李安拍摄了《追打》（*The Runner*）、《我爱中国菜》（*I love Chinese Food*）和《艺术家最棒》（*Best The Artist*）等作品。1984 年，拍摄《分界线》（*Fine Line*）。该片获得纽约大学生电影节金奖作品奖及最佳导演奖。

1984—1990，他一直在美国从事电影剧本写作。其间，他仔细研究了好莱坞电影的剧本结构和制作方式，尝试将他所熟悉的西方文化有机地结合起来，创造出自己全新的作品。那段时间，李安完全靠妻子微薄的薪水度日，甚至当起了“家庭妇男”。

1990 年，完成剧本《推手》（*Pushing Hands*），获台湾优秀剧作奖。该剧本不仅为李安赢得了 40

万元奖金，而且使他获得第一次独立执导影片的机会。而另一部由李安和冯光远合写的《喜宴》剧本也同时得奖。

1992年，他亲自执导了他的第一部作品，将《推手》搬上了银幕。这部影片在台湾获得了金马奖包括最佳导演在内的8项提名，并获得最佳男主角、最佳女主角及最佳导演评审团特别奖。此外，该片还获得亚太影展最佳影片奖。

1993年，拍摄影片《喜宴》(The Wedding Banquet)。此片是李安走向“国际化”的重要转折点。1997年他改编里克·穆迪(Rick Moody)的小说《冰风暴》(The Ice Storm)。凭借此片，确立了他在好莱坞A级导演行列的地位。

2000年，李安推出《卧虎藏龙》(Crouching Tiger, Hidden Dragon)。2001年，该片获第73届奥斯卡金像奖十项提名，最终获最佳外语片等四项大奖。

(选自《当代电影》2001年第6期。有删节)

三、剑与心——《卧虎藏龙》的双重文本（贾磊磊）

作为一部由中国电影合作制片公司和英国联华影视公司出品、美国哥伦比亚影片公司发行的中国武侠电影，《卧虎藏龙》使我们能够从不同的视野上透视它不同的存在方式——这不是因为别的，只是因为这部影片向我们展示了一系列的“暧昧性”的情节，它似乎让人感觉到这是一个江湖上原本“不该发生的故事”，是一种在武林中不曾出现过的“英雄本色”。虽然，我们可以说李安和李慕白之间有许多内在的“同构性”：李安内敛的性格和李慕白隐忍的性情正好重合；李慕白身居高位而不爱张扬又恰似李安蜚声四海而不居功自傲；李安对中国传统道德观念的默许与李慕白对正宗武学精神的敬守更是如出一辙。然而，仅仅在作者与人物的层面上寻找这种一致性，并不能使我们真正地认识到这部影片的意义所在。使人感兴趣的是：影片中九门提督的家似乎有一扇等待我们去重新打开的迷宫之门。

剑舞与心学

剑，作为一种古代兵器出自西周时代。在古代战场上，剑曾一度成为军阵格斗的重要利器。然而，剑除了它的格杀作用外，在中国古代社会中还时常被作为权力和地位的象征。皇帝授给亲信的“尚方宝剑”，就具有“先斩后奏”的生杀大权。中国古代有严格的佩剑制度，地位、等级悬殊的人不能随意佩剑，因为剑还是显示其拥有者地位和等级的标志。另外，剑还被僧人、道士作为法器，用它来“隐身”“驱魔”“降妖”。

由于剑在武术技击中的重要作用及其在社会生活中的多种功能，使其成为中国武侠电影中不可或缺的表意符号：杀人用剑，救人用剑，称霸江湖用剑，抑恶扬善也用剑。有许多武侠影片甚至都是以剑命名的：《断喉剑》《碧血剑》《独孤九剑》《天下第一剑》《险恶江湖逍遥剑》……直到《卧虎藏龙》的“主题道具”同样是一把青冥剑。在整个世界电影史上，对一种兵器的崇尚从没有达到像中国武侠电影如此的境界。

在《卧虎藏龙》中这把用汉代冶炼技术锻造的宝剑，已经有四百多年的“杀戮史”。它削铁如泥，锋利无比，而且杀人不带血，真可谓稀世的珍宝。它是种种纠纷的缘由，是无数次争夺、拼杀的起因。在影片中不管是武戏还是文戏，青冥剑每每都贯穿其中。然而《卧虎藏龙》毕竟不是一部仅仅局限在“剑道”上的影片。李安的电影尽管视觉表象都光彩夺目，但他的旨意也从来不会停留在故事的表层形态——这次《卧虎藏龙》同样也是直指人心。在青冥剑令人眩目的挥舞下，李安着意演绎的是他的心学大法。这就是说，尽管《卧虎藏龙》始终是围绕着一把传世宝剑——青冥剑而展开叙事，但任何置人于

死地的利器，就是再锋利，再珍贵，从本质上看都不过是一种“工具”，一种不能与“心诀”相提并论的次要之物。所以，《卧虎藏龙》必然还有蕴藏在这把盖世宝剑下的“心学”。

中国武术历来十分注重“心”在武术技击中的主导作用。强调在武术的诸种技法之中，“心法”才是“法”的根本。正所谓“先在心，后在身”，“以心行气，以气运身”（《十三势行功心解》）。武术中无论哪家哪派，都把“心”放在“身”“形”“体”的首位。峨眉派强调“手足运用，莫不由心”（《手臂录·峨眉枪法》）；少林拳认为“心者，君也；手足者，臣民也。”形意拳更是主张“心动形随”。中国武术中的这种心诀，实际上是主导形体动作的最终依据。但《卧虎藏龙》中所要揭示的心学，并不仅仅属于“统领”技击方式的武术之心，它还包括“统领”整个人生意义的生命之心——这才是决定这部影片终极意义的关键所在。

平心静观，《卧虎藏龙》的开场并不“耀眼”：在如画的中国古典建筑群落间，大侠李慕白牵着白马缓缓走来。他提前从武当山回到凡俗世界，破戒出山，并不是由于他“身不由己”有什么公务要办，而完全是由于他的私情——“心不由己”：李慕白称他闭关静坐，已经进入了“道”的境界。四周光焰无际，时间空间已不复存在。但是在这种超凡入圣的境界中，他不仅没有“得道”的喜悦，反而却被一种悲哀所缠绕——这悲哀的根源就是他与俞秀莲那桩既未明陈、而又不能割舍的心事。这样一个被儿女私情所困扰的剑侠，一个被感情的波澜所左右的男人，他的剑道再高明，这心的惆怅与牵挂也难免使他意散神迷。由此可见，《卧虎藏龙》一开始就标明了它是一部以“心”为主旨的武侠影片。这看似平淡的序幕其实“潜伏”着作者诸多“心思”，并为全片的展开奠定了痛楚而悲凄的叙事基调。而其他以动作为主旨的武侠电影的开场又是什么呢？熟悉武侠电影的观众都知道，它不是阴云密布，狂风肆掠（《独孤九剑》），就是血雨腥风，哀鸿遍野（《新火烧红莲寺》）；不是衙门贪赃枉法，草菅人命（《乱世伏魔》），就是宦官独揽大权，残害忠良（《新龙门客栈》）。这种叙事语境似乎已经成为中国武侠电影的经典序幕。接下来出场的就应该是一个观众急切期待的大英雄来拯救芸芸众生于乱世苦海之中，以此来满足人们对武侠这个“集体梦幻”所寄予的种种渴望。而《卧虎藏龙》却把这种经典的“乱世的故事”变成了一个新的经典“乱心的故事”。并由此展开了一场豪侠与义女之间心学、剑道的争锋！

作为第一次执导武侠动作片的导演，李安对武侠电影的种种动作技巧并不精道（所以，这次他特别请来了袁和平做他的动作导演，为他的影片助一臂之力）。使李安感兴趣的是：在中国经典的武侠电影中，最奇神的法宝与最剧烈的毒药一样，都不是物质性的东西，而是一种无形之物——它是人的智慧、人的心计。所以最有意义、有价值的武侠影片并不在于能够把武打的动作拍得如何花哨，如何逼真，而在于它是否能够把潜藏在刀光剑影里的“心诀”呈现出来，在于它能否把外在于影片的、动作性的“叙事文本”与内在于影片的、精神性的“心理文本”进行同步剪辑，使它们在武侠的世界里交相辉映。对于《卧虎藏龙》来说，这种剑道与心诀的互映，正好构成了它总体的叙事风格。李安，这位自幼受到中国传统文化的熏陶，又在美国得到好莱坞电影叙事技巧“真传”的导演，这次便在讲述一个盗剑、寻剑、夺剑故事的同时，又在讲述一个修心、爱心、伤心的故事。所以，我们在李安的武侠词典中，读到的不只是剑道，更重要的还有心学。

在《卧虎藏龙》里作为修炼武当绝学的一代剑侠，李慕白不仅有一身无可比拟的武当玄牝剑法，而且还有一套与这种剑法相融会的修心之道。他皈依的武当派，在中国武学类别中，以道家哲学为根基，属于偏重“防守”的一派。它强调后发制人，讲究“以静制动，舍己从人”的技击方式。李慕白深得其中的精义，他的剑道最高，领悟的心学境界也最高。加之多少年浪迹江湖的剑侠生涯，使李慕白明察世事，洞悉人生。正是由于李慕白在人生境界上比玉娇龙高出一筹，才能在武学境界上比玉娇龙招招领先：在深夜，玉娇龙夺剑而逃，李慕白飞身追赶，他的身影来去如风，总能先于玉娇龙一步到达他想到

达的地方，使骄横的玉娇龙每每猝不及防，显露出惊慌失措的神色。在与玉娇龙“交手”时，李慕白始终是把引导玉娇龙皈依正统武当剑道置于首位，用武打的动作启示她练武与修心的道理，引导她通过修炼武德体会“静中制动”的武术境界。这种以攻心为本的制胜策略与其他武侠电影中以暴制暴的武打竞技截然不同。

剧中贝勒爷在得到青冥剑时特邀九门提督（玉娇龙之父）上门共赏宝剑。其间，贝勒爷对剑道的一番阐述正是影片的题旨所在：“剑要人用才能活，所谓剑法即人法。”深谙为官之道的贝勒爷，一边展示青冥剑削铁如泥的利刃（劈开铁器），一边也用讲述剑法的方式点化九门提督要眼观六路，洞悉江湖风云。而涉世未深的千金小姐玉娇龙初见青冥剑时似乎满不在乎，她甚至轻蔑地说：“这么沉，剑不就是片薄铁吗？”还是在江湖上闯荡多年的俞秀莲懂得宝剑的精义，告诉玉娇龙：剑走轻灵。“沉的是剑柄，剑身也不是薄铁。”对话间，玉娇龙接过青冥剑，仔细端详，好像是在体味其中的奥秘但又不得其解。然后，又把剑递给俞秀莲。这时，俞秀莲才对玉娇龙道出了青冥剑的实质：“剑再好看，也是凶器。”玉娇龙这时还不知道青冥剑的归属。对玉娇龙而言青冥剑不过就是在她手中传过的一件“薄铁”、从她眼前划走的一个“影子”。叙事文本引出的潜台词是：只有懂得江湖之道，才能懂得宝剑之道。

武侠电影所表现的江湖，是一个由功、名、利、禄所组成的世俗世界，它与正统的社会体制相互对立又相互交叉，出入江湖的人，有自己的行为规范，有自己的价值系统，有自己的道德尺度。如果说，过去的武侠影片所展现的那种争夺武林霸主的沙场是江湖的话，那么《卧虎藏龙》里深不可测的人心就是江湖。正如李慕白在山间茶舍对俞秀莲所说的那样：“江湖里卧虎藏龙，人心里何尝不是，刀剑里藏凶，人心里何尝不是。”李慕白之所以封剑隐退是因为厌恶了江湖上的杀戮和疆场上的拼争，也厌恶了世俗的功名。他感悟到人的一生所追逐的东西几乎“全是虚名，一切都是人心的作用”。在人生的舞台上，他唯一的弱点是他的情。正如贝勒爷感叹的那样：“面对情字，再大的英雄也是无可奈何！”对李慕白而言，这情不仅打破了他内心的平静，而且最终也使他修炼多年的剑道失之于碧眼狐狸的一根毒针。

如果说，武侠电影的核心内容是“武舞”，那么《卧虎藏龙》的核心就是“剑舞”。从电影的空间形态而言，《卧虎藏龙》的武戏主要分为“屋顶夺剑”“郊外复仇”“竹林追捕”“镖局争剑”“客栈对打”“砖窑决战”等几个主要场景之中。这次李安特意请来了袁和平为《卧虎藏龙》设计武戏，除了在轻功部分达到了如武侠小说中所描写的“飞檐走壁”“凌波微步”和“旱地拔葱”的境界外，还采用了电脑动画设计来增强影片的观赏效果。在设计影片的武打动作时，美国高级视觉效果合成师特拉维斯·鲍罗宾曼称《卧虎藏龙》是“提高传统电影制作手法的一个典范”。

在“屋顶夺剑”中，任性娇纵的玉娇龙被青冥剑的神秘和珍奇所吸引，她深夜化装潜入府中，盗走青冥剑。就在她自以为得手飞身上房准备逃离现场时，迎面被俞秀莲截住。俞不由分说，厉声喝道“剑给我！”紧接着的是一场厮打。这是玉娇龙与俞秀莲的初次交手，着重展示的是两人飞檐走壁的轻功，人物随着密集的京剧鼓点时而顺墙而下，时而侧身疾上；来无影，去无踪；尤其是护剑者俞秀莲身为镖局女侠的非凡身手，在这个段落中展现得出神入画。与此同时，盗剑者（玉娇龙）放纵的心迹在这里也已昭彰于天下。尽管动作激烈、勇猛，但此时双方的武打招式还没有明显的道德旨向，甚至没有用真刀真枪，更没有血迹伤痕。处于核心线索上的这场打斗，颇像一场武舞表演。

“郊外复仇”是叙事文本中的“次生故事”，这场游离于中心线索的动作戏更是带有很强的武舞表演成分。先是碧眼狐狸与陕甘总捕头蔡九父女等三人的对打。蔡九父女由于复仇心切，对碧眼狐狸的功夫估计不足，致使蔡九最终命丧黄泉。其中环形飞刀致蔡九于死地的镜头是通过电脑合成技术完成的。观众首先看到的飞镖在空中旋转直向蔡九头上飞去，蔡九中镖倒地身亡的场景是电脑根据飞镖飞行的曲线与人物所在的位置进行对接，并把拍摄的镜头和电脑制作的虚拟图像进行合成后完成的。这个段落

尾是玉娇龙手持青冥剑营救碧眼狐狸，此时玉娇龙狂放恣肆的剑道完全是她无所禁忌的心性的外现。后来作为武当绝学的一代大师李慕白的出现，他泰然自若的神情，着意演绎的与其说是神奇的武功，倒不如说是“道法自然”的心境。

竹林打斗是中国武侠电影中的经典桥段。武者在清风摇曳的翠竹中穿梭腾跃，借青竹刚柔相济的特性，与武者时疾时缓的动作相结合，加之苍翠的竹海上飘散着如烟的流云，武者仿佛进入了一种腾云驾雾的神话境界。当年胡金铨在《侠女》中设计的竹林打斗场面，曾引来了诸多武侠影片纷纷效仿。《白发魔女传》《独孤九剑》《青蛇》《六指琴魔》都有不同风格的“竹林大战”。在中国武侠电影中，竹林与客栈一样，成了展示武侠英雄本色的典型场景。这次李安为了拍好竹林打斗的场面，特意带着全副人马来到了翠竹繁茂的浙江安吉竹乡，力图通过袁和平丰富的武打设计经验和好莱坞的高科技电脑技术，在这里重新演绎中国武侠电影的经典桥段。与其他武侠影片不同的是，李安这次是想利用青竹摇摆不定的状态来呈现李慕白和玉娇龙迷乱的心境，并不是想在这里着意表现武者的轻功。在这场戏的结尾部分，玉娇龙在“认剑不认人”的功利哲学指导下，违背诺言，不兑现拜师的承诺！李慕白一怒之下将青冥剑扔入山涧的深潭中。玉娇龙纵身跳入水中！可见，青冥剑在她的生命中已经有了另一种意义。

《卧虎藏龙》中颇为动人心魄的对打是在镖局里玉娇龙与俞秀莲两人之间展开的。俞秀莲怒斥玉娇龙为所欲为，对别人对她和家人的呵护置若罔闻，娇纵的玉娇龙刚拿起青冥剑转身要走，俞秀莲当即喝道：“把剑留下！”玉娇龙不从。随着大门的合拢，先是双刀对利剑，然后是青冥剑对十八般武艺——枪、棍、鞭、矛。玉娇龙从碧眼狐狸那里学来的邪道毕竟抵挡不住俞秀莲的武当神功，直到俞秀莲用断剑直抵住玉娇龙的咽喉，夺回青冥剑，这场搏击才告结束。

如上所述，在《卧虎藏龙》中剑道就是人心的集中体现，人心就是剑道的心理依托。剑道与人心，剑舞与心学都是翕然相通的。

剑道与心路

任何一部影片，不论它是什么题材、什么风格，只要它是一部倾心之作，就总会有令人心醉情迷的地方——这在《卧虎藏龙》中不是侠女舞动的刀光剑影，也不是义士踏出的凌波微步。它使我们心醉，是在凄清的冷月下从树影中惊飞的宿鸟，是在竹影摇曳间靥女闪动的明眸，是生死之路上轻舟撒网，涟漪绽放的湖光山色……

对心的探视是《卧虎藏龙》在武侠拳脚的包装下，着意表述的一种精神图景。然而，人心深不可测，又变幻无常。如上所述，青冥剑是贯穿全篇的主题道具。它奇特的威力随着剧情的展开越来越彰显。然而，江湖上最凶残的杀人武器并不是刀剑或毒针，而是变化莫测的人心。特别是处在江湖上出生入死的人，对心的感悟更有一种悲观的情绪。《卧虎藏龙》除了延续武侠电影恶有恶报的因果轮回之外，通过对叙事文本的情节分析，我们可以看出，片中几乎所有人的心境之路，都是灰色的、悲惨的、无望的……

李慕白本来已经退出江湖、封剑归隐。为了寻找失窃的青冥剑、给师傅报仇，才重出江湖。当年他在九华山闭关练剑，碧眼狐狸冒充道姑潜入山上盗走了武当玄牝剑法的心诀，并且杀了李慕白的师傅江南鹤。李慕白为了要仇敌偿还师门血债，重新拿起了青冥剑。为此李慕白施展的所有武功便具有了充分的道德依据，江湖上替天行道的大旗与道德伦理上替师复仇的“义举”同时支撑起李慕白的豪侠形象。他对俞秀莲的挚爱因救命恩人的灵位而受到内心的压抑，但这种来自反向的离心力不仅丝毫没有减弱他对俞秀莲深邃的感情，反而使它变得愈加强烈。最后他被碧眼狐狸的毒针所伤，毒直逼心脉。只是到了临终之时，才对俞秀莲倾诉了这一生的真情：“我要用这口气对你说，我一直深爱着你，我的爱不会让

我成为永远的孤魂。”情真意切之处，真可谓惊天地泣鬼神！可是人到了一生的尽头才能吐露这“一生的期待”，这不能不说是一种心的悲哀。

杨紫琼饰演的俞秀莲可以说是刚柔并济，她外在的刚毅与内心的隐忍共同构成了这个人物的两重性格。她与李慕白的爱情最初受到外力的羁绊始终未能如愿。俞秀莲的心灵之路始终写着一个“苦”字。她与李慕白的爱情因受到亡夫灵位的压抑而不能表白。俞秀莲的丈夫孟思昭原本是李慕白的拜把兄弟。他为救李慕白而死。俞秀莲为了对得起死去的丈夫和一纸婚约，压抑着内心久隐的感情，同时在江湖的拼杀中与李慕白生死与共，等待着天赐的机缘。玉娇龙的出现、青冥剑的失窃更使她与李慕白的情路上障碍重重。作为一个女人，俞秀莲对江湖上的“霸业”“地位”已经看得十分平淡，她从九门提督府上回到镖局时，对周围的事物已无心顾及，对手下的奉承默然置之，她在整个剧情之中的心理指向始终对准李慕白，不幸的是李慕白最后竟然为他人而死！在李慕白死后俞秀莲将发簪别在玉娇龙的头上，似乎在进行着最后的情感告别与转让仪式，经过了无数的杀戮和风雨之后，俞秀莲的心已如同死水，“封冻”了她这一生的爱意和柔情。

玉娇龙生于官宦人家，虽然衣食无忧，但是在婚嫁问题上却不能自己做主。在即将成婚之日，眼看身的归属与心的依恋要分为两处，还有什么比这种心灵的“苦役”更痛苦？师傅碧眼狐狸对她的叛逆恨之入骨，看到她与李慕白越来越接近，终于对其暗下毒手，要不是李慕白舍生相救，她早已命归黄泉。在李慕白带着对俞秀莲未果的爱恋长眠地下后，俞秀莲掌握的青冥剑已挥到玉娇龙的颈前，而此时的玉娇龙并无意躲避，表明了她心有死意。俞秀莲对玉娇龙的宽恕和仁慈，使玉娇龙真正懂得了心的道理。应当说，在影片的叙事情节中李慕白舍生拯救了玉娇龙的身心。身的再生使玉娇龙的生命得以延续，而心的再生则使她的身与李慕白一起共赴黄泉。她含泪与罗小虎交颈缠绵后，把自己的生命还给了在另一个世界等待她的李慕白，冥冥之中拜师的仪式显得如此惨痛又如此辉煌！

不能忘记的还有碧眼狐狸，她盗取武当绝学《玄牝剑法》，心术原本不正，十年练剑，却只练得一身走火入魔的邪招，但没想到的是，她苦心调教、精心伺奉的玉娇龙，在八岁的时候就开始根据书上的文字（碧眼狐狸识字不多，只是按图索骥）背着师傅练出了一身超过了她的武功。她倾其一生所教出来的竟然是自己的叛逆和对手。碧眼狐狸在自己的身份败露后，想怂恿玉娇龙与她一起远走江湖。在碧眼狐狸的眼里，生杀予夺，唯利是图：“这就是江湖，恩恩怨怨，你死我活，很吓人，也很刺激。”她的江湖论正是邪道人生的另一种表述。玉娇龙本是她唯一的亲，也是她唯一的仇；她要亲手了断这一生的恩怨之时却被李慕白终止了其罪恶的一切。她在临终之时的真情告白既可悲又可怜：“什么是毒，一个八岁的孩子就有心计，这就是毒！”全剧中心最苦的还是罗小虎，他的放达和豪气使他和玉娇龙结下千里情缘，他许下的最后一个心愿是与自己的所爱玉娇龙一起回新疆，但这个心愿却成了悬崖上一个永久的噩梦。

综上所述，《卧虎藏龙》中的主要人物李慕白、俞秀莲、玉娇龙、罗小虎、碧眼狐狸，他们的心路无一不带着悲剧色彩，不论是称雄于世的武林高手，还是名震四方的镖局首领，不论是系出名门的千金小姐，还是驰骋江湖的豪侠硬汉，没有人能逃脱这“心的苦旅”。剧中人物的这种凄楚、悲凉的心理状态，使《卧虎藏龙》与通常武侠电影所要达到的效果迥然不同。它成了一个破碎的、残缺的豪侠旧梦，一段未竟的、伤感的江湖柔情。

翻开中国武侠小说史，30年代王度庐的作品，并不善写武技打斗，但他却是写情的高手，他的作品大都是“以凄绝哀婉之笔，写侠客柔情的‘侠情悲剧’”。应当说，这些都与影片《卧虎藏龙》这个悲情故事有着直接的关联。尽管如此，《卧虎藏龙》的小说原作也没有把玉娇龙写成悬崖下的“孤魂”——小说中的玉娇龙最后只是假装跳崖，为的是与罗小虎相见，从此两人相依为命、浪迹天涯。80

年代，聂云岚根据原版《卧虎藏龙》改写的小说《玉娇龙》，玉娇龙最后愧对父亲，又不能和罗小虎朝夕相处，遂即隐居天山。所有这些都没有影片的结局这样惨烈！那么李安执导的影片《卧虎藏龙》为什么要在刀光剑影的侠义世界里揉进这么多的悲凄和痛苦呢？

有人说：“这个世界对理性的人来说是喜剧，而对感性的人来说则是悲剧。”《卧虎藏龙》中的两对恋人——玉娇龙和罗小虎、俞秀莲和李慕白，驱使他们走到一起的是感情、是爱，总之是人性中的感性因素所致；而导致他们分离、隔阂的是人类中的理性因素所致。李安曾经说过：《卧虎藏龙》是中国版的“理智与情感”，如是观之，《卧虎藏龙》中之所以发生这一幕幕感情的悲剧，都是被理性的樊篱禁锢和闭锁的结果。特别是玉娇龙，在她的心境处于混沌状态下的时候，感性的放纵使她的生命像野火般的漫舞，当她在江湖上真正懂得了做人的道理之后，却了断了她蓬勃的生命。人生命的欲望如果就是原罪，那么，她的泯灭也许就是人类理性的胜利。反之，如果人的欲望是天赋的人权，那么，她的泯灭将是理性的罪恶。

（选自《当代电影》2001年第6期）

四、追求与颠覆的交织——关于《卧虎藏龙》中的“侠”与“人”（克敏）

不知从什么时候起，武侠片作为一种类型划分概念，成了人们约定俗成的共识。

《卧虎藏龙》便是李安导演的第一部表现武侠的作品。

所谓武侠片的一般概念，即片中有“武”有“侠”，围绕着某桩江湖恩怨，以“武”为主要艺术表现手段，展开一场正与邪的较量……

从这个角度看，《卧虎藏龙》除了有“武”有“侠”这种武侠片的一般共性特征外，他确实多了许多一般武侠片所欠缺的东西，这便是贯穿剧中的一种深刻的人文意蕴。

《卧虎藏龙》中的人文意蕴，是通过李慕白和玉娇龙反差极大的人生经历，以他们作为“侠”对武与德的至善追求和作为“人”对情爱礼教的颠覆这两种不同的价值取向在他们人生中的矛盾交织来共同完成的，并由此构成了《卧虎藏龙》的意义结构和艺术特色。

在中国正统的武学里，对德的崇拜是至高无上的，只有有武又有德的人才配称为“侠”，因此，修德便是习武的基础。《卧虎藏龙》中的李慕白，便是体现这种价值追求的典型代表。

《卧虎藏龙》从情节组织的角度看，故事是以青冥剑的被盗与复得来敷衍的，但仔细分析便可发现，这条线的基本功能是在情节和故事的结构层面，影片以青冥剑的失与得为生发由头，切入的却是对人心性的深度剖析，从而指向对“空”、对“道”这种更为精深境界的体悟与实证。

青冥剑丢失了，是玉娇龙夜半入室盗走的。

当李慕白第一次与盗剑人玉娇龙交手时，他的第一感觉并不是对玉娇龙盗剑的憎恨，而是对玉娇龙武学禀赋的欣赏和心性迷失的惋惜，他决意以人心的至善武德拂去蒙在玉娇龙心性上的污垢与尘埃，《卧虎藏龙》的人文意蕴从这里生发敷衍，青冥剑的得与失便和人心性的善与恶的较量交织在一起而衍生出深厚凝重的文化意味。

之后，玉娇龙所经历的一次次冲突，表层故事虽与剑的得与失相关，而意义深层却是心性中恶念的迸发，是李慕白所代表的“善”和“道”对玉娇龙所象征的“恶”和“魔”的一次次调教和洗礼：通过玉娇龙在古庙内对李慕白规劝的揶揄；通过镖局内和俞秀莲的翻脸；通过俞秀莲在交手中的点到为止和玉娇龙在败局中的暗剑伤人；通过对在竹林比武败后对自己诺言的即刻反悔……一方面表现着玉娇龙心性中恶与魔的逐步扩展，另一方面更表现着李慕白心性中的以善度恶信念的执著。最后，当李慕白在山洞中以自己的生命从碧眼狐狸的迷香和毒针下救出玉娇龙时，蒙在玉娇龙心性上的尘埃才被李慕白那似

乎有点儿无谓、但却又着实深刻的死拂去，善与良知终于得以复归。

之后，玉娇龙来到了李慕白修炼的圣地武当山，当玉娇龙以罗小虎讲述的“心诚则灵”为由头纵身扑向云海深处时，李慕白毕生追求的空灵道境便在这云海中飘逸的身影处画上了圆满的句号。

这条线，是《卧虎藏龙》以中国博大精深的佛、道文化为底蕴，通过李慕白和玉娇龙巨大的人生转折而泼墨般绘出的中国传统文化神韵。《卧虎藏龙》中源自心性的风刀云剑，不就是对人心性的一次深刻揭示与批判么？！大音希声、大象无形。当德进入化境时，再高的“武”便都将消融于德之中。这种对中国文化的深层领悟与诉说，是一般武侠片难以企及的高度。

从这种角度，影片传达出的是一种地道的中国传统文化韵味；从另外一种角度，影片又具有一种浓浓的现代意识及色彩。因为《卧虎藏龙》虽然截取的是几百年前的生活断面，但支撑这个生活断面的内核，却是爱——这个贯通古今的永恒性命题，李安把当代人的观念、意识及其价值取向一起融入《卧虎藏龙》之中，从而以此展示历史故事的现代意义，正是这两种不同的文化意识的交织，构成了《卧虎藏龙》的文化特色，构成了李慕白类似于分裂性格的复杂性。

在武上已近于出神入化而为“侠”的李慕白之所以闭关修炼未能成功，并将随身青冥宝剑送给贝勒爷，其心底深处的根本原因，是对俞秀莲情感的“放不下”，作为人，他想退出江湖，和俞秀莲走进渔樵桑麻的平静日子，但俞秀莲的未婚丈夫为救李慕白而离开人世的“情”作为一种不可逾越的“礼”，横亘在李慕白和俞秀莲这一对正人君子的心地之间，由此构成他们二人虽“有心”却“无行”的一种凄凉却又可敬的君子人格。在李慕白中毒针后，俞秀莲要李慕白不要为她浪费真气，而李慕白却回答他已为这浪费了一生。之后，终于在说出“我爱你”三个字后在俞秀莲的怀里永远地闭上了眼睛。当俞秀莲用苦涩的泪水亲吻已离去的心上人时，李安用他充满现代意识的镜像语言，对作为人的李慕白的自我压抑意识及其观念的批判已超过了对他的理解和同情。

作为一种反衬，作为一种张扬，作为一种对比，《卧虎藏龙》塑造了一个蔑视所有“礼”与“规”、敢爱敢恨、敢杀敢打的玉娇龙。如果说玉娇龙与李慕白的关系是从“侠”的角度对玉娇龙的引导性批判，那么，玉娇龙和罗小虎的关系则是从“人”的角度对玉娇龙的热情褒扬。

片中的玉娇龙虽身为九门提督的千金，但在大漠之中却浪漫潇洒地和山贼罗小虎结下情缘，那一段浓墨重彩的情爱华彩，其实是对人性自我存在、自我肯定的颂歌，之后，在新婚之夜，玉娇龙逃婚了，她来到曾被她斥为酒馆娼寮的武当山和罗小虎恩爱之后，跃身于云海之中去成就她和罗小虎“回新疆”的愿。玉娇龙的人生经历，其实是以很智慧的方式对“君子”的“礼”的彻底颠覆。

把李慕白和玉娇龙的人生经历放在同一的水平线上便可看出，作为“侠”，李慕白是成功的，是令人敬仰的；而玉娇龙则是从被批判转而可以被理解和可以同情的；作为人，玉娇龙则是轰轰烈烈的，是性情中人而且热血沸腾的；而李慕白则是凄凉的，是可以理解而又难以接受的。在李慕白和玉娇龙身上，他们都有复杂的两重性，在“侠”和“义”这条线上，通过李慕白和玉娇龙的转化，展示了对至善武德的“追求”而谱写出高洁的颂歌；在“情”和“爱”这条线上，通过玉娇龙和李慕白的反比，展示的是对“礼”和“教”对人性压抑的颠覆，这种颠覆以李慕白临终前迟到的觉醒和玉娇龙对礼教的蔑视而呈现出一种彻底性，并以此撞击出华彩四溢的人生交响乐。而片中围绕着剑的得失而展开的屋顶打斗、竹林轻功等其实只是表达“追求”与“颠覆”的一种手段，一种元素，一种材料，一种让观众“入门”的向导。

我以为，这便是《卧虎藏龙》有别于一般武侠片的价值所在。

（选自《电影评介》2001年第10期）

《海底总动员》：父子亲情的颂歌

作品综论

迪斯尼在中国可以说是一个家喻户晓的名字，对伴随着电视成长起来的一代来说，迪斯尼就是动画片的代名词。曾几何时，《米老鼠和唐老鸭》《白雪公主和七个小矮人》《狮子王》《美女与野兽》这些二维动画片凭借其精美的画面、有趣的人物形象、动听和谐的音乐、诙谐有趣的人物语言、异想天开的创意和想象，风靡全球，成为孩子们放学之后直奔电视机前的最大诱惑，给他们天真的童年带来了无尽的乐趣。迪斯尼也因此被称为理想实验室或者梦想工厂，并跻身当之无愧的世界娱乐业第一品牌。随着20世纪90年代中期CG电脑动画在电影中的应用逐渐普及起来，二维的手绘动画已经远远不能满足孩子们日新月异的想象力，三维的立体动画片以其更为逼真的画面吸引着越来越多的孩子们甚至是成年人的眼球，迪斯尼的动画王国地位受到了冲击。好在公司的管理层及时做出决策，与拥有技术优势的美国皮克萨公司展开合作，于1995年推出了第一部完全以3D计算机动画拍摄而成的动画片《玩具总动员》，获得了成功。随后，他们又陆续推出了《虫虫特工队》《玩具总动员2》《怪兽公司》等数部3D计算机动画电影，均获得了空前的成功，使计算机动画逐渐成为动画市场上的主流之一。

《海底总动员》是迪斯尼和皮克萨公司联合推出的第五部电脑动画片，影片于2003年5月在美国首映，首映周末票房即达到7100万美元，改写了动画片开映周末票房纪录。至2003年7月，累计票房收入达3亿1300万美元（全球票房达8亿美元），超过了1994年《狮子王》3亿1290万美元的北美票房收入，一跃成为史上动画片票房的冠军。

影片的创意来源于导演斯坦顿（Stanton）的亲身经历：他小时候就一直喜欢看牙医家里的鱼缸，同时为自己没有足够的时间陪儿子而感到内疚。他说，我以前从未看到一个动画片的主角是父亲，父亲可以成为孩子的楷模，父亲的榜样可以促使孩子成为更勇敢的人……于是他们创作了一个父亲和孩子的故事，并把场景放在了碧蓝的大海，经过数月的实地海底考察，克服了种种技术上的困难，制作出了这部唯美的动画巨制。

下面我们从几个方面来谈一下对这部影片的总体认识。

一、美轮美奂、无比绚丽的画面

幽蓝深邃的海洋，橙红色的海葵宛如海底盛开的花朵；绚丽的海底世界里，游来游去的是五彩斑斓、奇形怪状的海洋生物；迅猛的海流中浩大的海龟群冲波逐浪；成百上千透明的粉红色水母一起一伏……鲜艳的色彩、透明的质感、流畅的动效、清凉的气息，把我们千百年来对于神秘的海底世界的种

种想象逼真地展示在了银幕上，带给我们一种梦幻而又刺激的感觉。在影片放映的那个炎热的夏天，这个美轮美奂的海底世界犹如一股扑面而来的清凉海风，让我们神清气爽、耳目一新。

迪斯尼公司的创始人沃尔特·迪斯尼有一句名言：尝试一些似乎不可能的事是一种乐趣。斯坦顿也说：“我们从来不会按照电影拍摄的模式进行思考。开始我们想，有什么东西我们还没有做呢？海水吗？好的，我们就来做做海水吧。”有史以来，从来没有一部影片能够真实地再现神秘的水下世界，实景拍摄的影片不可能，二维的动画也总有着太多“人为”的痕迹，只有依靠日益发展的CG技术才能实现。作为好莱坞最具有创新精神和实力动画制作公司之一，皮克萨公司的制作团队表现出了一流的业务素质，他们参观水族馆，进行海底潜水，观看海洋纪录片，听取专家报告，并且制作了一个装备齐全的25加仑的水族箱，经过无数次的讨论和建模，终于攻克了这一难关，“仰仗科学的力量”获得了“艺术的通行证”。很明显，影片的CG制作取得了巨大的成功，使其成为影片的最大卖点之一，它的真实与细腻让观众怀疑这个“海底世界”到底是计算机制作的，还是根本就是真实存在的。

二、精彩跌宕、扣人心弦的情节

像大多数动画片一样，《海底总动员》的故事情节很简单，它讲述了一位小心谨慎、保护过度的父亲千里寻找失踪儿子的故事，只不过故事的主人公是两只可爱的小丑鱼。影片采取了双线并行的叙事策略，一边是父亲莫林寻亲途中的种种冒险，以及他逐步克服自己的懦弱和保守，并修正自己教子方式的过程；一边是儿子尼莫的鱼缸大逃亡，同时也是感悟成长的过程。这是一个打着好莱坞印记的故事，有着浓浓的快餐味道，故事情节符合典型的好莱坞“曲折剧情+搞笑细节+圆满结局”模式。

莫林和儿子尼莫生活在海洋深处的大堡礁一带，灿烂如花朵般的海葵是他们幸福的家园。由于爱妻和众多未孵化孩子惨死鲨口，莫林对于唯一幸存的儿子尼莫管得过多，处处限制他，让他远离危险，但同时也使尼莫失去了锻炼的机会。尼莫对父亲的唠叨和限制有着强烈的逆反心理，他想游得远一点以证明自己的勇敢。结果意外发生了，尼莫被潜水员带离了它的家园，到了悉尼，成为牙医办公室鱼缸中的一员。由此，莫林和尼莫分别展开了一段冒险的旅程。

大海并不总像大堡礁一样充满着祥和与安宁，而是处处有陷阱和危险。离开了家园的莫林心中只有一个信念——找回尼莫，在这个信念驱使下，他克服了自己的软弱与怯懦，在患有短暂健忘症的蓝唐王鱼多莉的帮助下，先后战胜了鲨鱼、鲸口脱生、闯过海蜇阵、飞跃澳大利亚暖流、逃过众鸟追逐，并结交了形形色色的朋友，终于找到了自己的儿子。这中间，往往一波才平，一波又起，故事呈波浪形发展，画面也随着情节的发展或阴暗，或明丽。

尼莫的逃亡是影片的一条副线，但同样充满了曲折。那个戴钢牙套的恶女孩的相片就放在鱼缸的边上，时时提醒着观众即将到来的危险，使得观众时刻为尼莫的命运担忧着。虽然我们知道影片的主角是永远不会死的，但尼莫第一次尝试堵塞过滤器却险遭不测，第二次尝试也险丧钢牙套女孩之手，影片设置的这些偶然和意外在鱼缸和谐与友好的气氛中，平添了几分紧张和刺激。

对于一部主要面向孩子的影片，剧情的曲折和悬念迭出可以满足他们冒险的欲望，但故事的好玩、有趣，细节的生动、丰富，可能更容易吸引小观众的眼光。所以，影片在曲折的叙事之中，插科打诨式地穿插了许多诙谐搞笑的细节，像多莉健忘症发作时的搞笑行为、鲨鱼们挑战自己天性的可笑口号、银鱼们为博女士欢心表演的叠罗汉大戏、鱼缸居民为迎接尼莫举办的印第安人式的接风仪式、海鸥追逐鹈鹕时整齐插在船帆上的黄色的喙、在下水管道上不劳而食的螃蟹、多莉对螃蟹实施的威逼利诱等，都引起观众阵阵笑声，在一定程度上消解了曲折剧情带来的紧张感。

最终，尼莫成功逃脱了，父子团聚了，而且父子俩还合力演了一出“团结起来，自我拯救”的戏。接下来，他们一起回到了大堡礁，幸福地生活在一起。生活看似又回到了原点，实际上却发生了变化。

影片的开头，莫林由于成日的提心吊胆，失去了平日的幽默感和心灵的自由，并因此束缚了尼莫的天真童年；到了结尾，他终于讲完了那个笑话，幽默感又重新回到了他身上，这是一个富有象征意味的细节，既照应了开头，又标志着他的自我救赎（由心灵自由的失落到自由的回归）的完成。这表明影片不仅在形式上（父子团聚），而且在精神的层面上（父子俩在对对方的思念和找寻中逐渐让爱战胜了恐惧和怯懦），都是一个大团圆的结局。

三、丰富多彩、充满个性的动画形象

动画片中的角色形象不同于其他类型影片中的形象，前者为了照顾儿童的欣赏水平和欣赏心理，往往对角色简化，角色形象相对来说性格简单且抽象；后者因为要依赖于演员通过表演进行的二度创作，形象要丰富且复杂得多。但简单却并不见得单薄，好的影片借助丰富的想象和个性化的人物语言，往往能够创造出个性鲜明的形象，让观众过目难忘，印象深刻。《海底总动员》这部影片“无论是群体（如信奉素食主义而又时时受到吃鱼欲望折磨的鲨鱼三人组、只尊重女性并能排成不同形状的银鱼群等）、个体（如顽皮、好奇并充满逆反心理的小丑鱼尼莫，热心乐观而又健忘、啰唆的蓝唐王鱼多莉，胆小谨慎却意志坚定的莫林，热衷于旅游、冒险的老海龟，喜欢悠哉闲逛的鹈鹕等），还是角色的搭配（像莫林与多莉一庄一谐的好莱坞黄金搭档两人组模式），都塑造得活灵活现、个性鲜明。尤其值得一提的是，即使是牙医家里的那个小小鱼缸中露面不多的各种鱼儿，也都是众多充满个性的‘这一个’，像向往自由而老成持重的小头目吉哥、喜欢观察兼监视牙医工作活动的海星、从事清洁工作的虾虾、醉心于收集鱼缸中珠宝箱冒出的泡泡的黄唐鱼、整天心事重重的鲈鱼等等无不给人留下了深刻印象。”（谢世明《“父子情深”勇创票房神话——漫谈〈海底总动员〉》，《电影评介》2003年第9期）塑造出如此多性格各异的鱼类角色形象，皮克萨的制作团队表现出了惊人的想象力、顶尖的动画制作技术以及对观众心理的把握能力。

四、多元解读的主题

这是一部有着浓浓的快餐味道的商业大片，只要讲故事的人说得高兴，我们看的人看得入迷就行了，实际上我们不必多费什么脑子去想其中的寓意。但是影片中有些设计明显带着教化的痕迹，使我们忍不住还是要探究一下：在这部影片中，制作者们到底想告诉我们些什么？答案可能并不唯一。

有人说这是一部弘扬爱和亲情的影片。影片一开头就是一幕充满了幸福和温馨的画面，不仅让人如沐春风般舒畅，也决定了这是一部充满了亲情的作品。于是，我们看到小丑鱼父亲莫林如何因为爱迷失了心灵的自由，又如何因为爱而勇敢地踏上寻找儿子的危险旅程，最后父子团聚，又回归到了充满爱和亲情的田园生活。

有人说这是一部关于成长和教育的影片。尼莫在父亲的限制下，自然不能锻炼出适应环境的本领，所以当他初到鱼缸中，只是恐惧地藏在小房间里。但当他认识到只有靠自己才能实现自我救赎时，他义无反顾地选择了冒险的尝试，终于完成了胜利大逃亡。这是一个不谙世事的孩子的成长历程，影片似乎表明孩子处在父母的呵护下永远不能成长起来，只有独立面对生活的风浪才能真正成熟。当然，尼莫的成长也需要契机和帮助，在这方面，鱼缸里的老大吉哥的鼓励和引导起了决定性的作用。这又涉及教育的问题。影片通过莫林和绿海龟的对比引出对这个问题的探讨——是“捧在手里怕碎了，含在嘴里怕化了”的处处呵护，还是“放开手，让他们去闯吧”？吉哥的鼓励和引导使尼莫成功出逃，影片结尾，父亲莫林一改过去对孩子谨小慎微的作法，对后一种选择表现出肯定的态度。这对于影片前的成人观众无疑有着深刻的启示意义。

还有人说这部影片宣扬了人与自然和谐相处的主题。影片中众多的鱼类形象聪明而可爱，甚至鲨鱼也要放弃自己一贯残忍的本性，倡导“鱼类是朋友”的信念，这无疑是对人类的一种揶揄和讽刺。反观

影片中的人类形象，总是作为丑陋的一面出现的。那个带着钢牙套的恶女孩，残忍扼杀鱼儿生命的恶劣行为，再加上有意设计的丑陋外貌，充满了批判的意味。看来，影片的创作者在讲故事和搞笑之外，也忍不住要“教化”一番银幕前的孩子们：鱼类是我们的朋友，他们与我们人类一样，也有平等生存的权利。

当然，还可以做其他的理解，这就需要教师给予学生足够的空间，引导他们积极发表自己的看法。

课文赏析

本文节选的是影片最后部分，即尼莫被带到悉尼后送进了牙医的诊所，和其他海洋鱼类一起生活在鱼缸里。尼莫和朋友们齐心协力，终于逃出鱼缸，游进大海，和万里迢迢前来寻找他的父亲莫林相遇。父子重逢，生活重新踏上了正常的轨道。

在电影创作中有一句格言：Simple is the best! 即“简单最好”。简单的含义并非是说让影片的情节淡化，甚至稀薄到没有故事，而是要做到叙事清晰，既让观众能够把握故事的脉络，在 90~120 分钟的观赏过程中准确知道故事的发展进程，又能够通过奇妙情节给观众带来惊异，塑造不同性格的人物而造成比较，还能以电影最擅长使用的平行叙事构成戏剧张力，三者结合，从而使观众获得观赏的审美喜悦。这样的电影才是成功的，才能够为观众津津乐道，愿意看了又看，并能深深植入脑海。本课节选的影片最后部分不仅是全片的高潮，而且最能够鲜明表现“简单”这个特征。“简单”为一般影片所必需，更为深受孩子们喜爱的动画电影所必需。

本课节选部分的线性叙事结构可划分如下：

1. 迷了路的莫林与多莉被鲸鱼吞进肚子，他们拼命挣扎，幸好被鲸鱼喷水喷了出来。镇定之后，他们欣喜地发现自己已被鲸鱼带到了目的地——悉尼港。
2. 听到了父亲消息的尼莫，在鱼缸里绞尽脑汁设想逃跑计划，把鱼缸弄得很脏。但他们从睡梦中醒来时，发现牙医为鱼缸装上了新的清理设施——2003 型鱼缸过滤器，逃跑计划失败。
3. 尼莫在鱼缸里，依靠团体的力量逃脱了网罩，但还是被装进了一个塑料袋，又坠入了另一重危险。
4. 莫林与多莉在大海中寻找尼莫，落入了鸕鹚与海鸥的包围，幸亏善良的鸕鹚丙（奈杰尔）好心救了他。
5. 一个前来镶牙而又自称是“亚马逊食人鱼”的小女孩，向牙医索要装在塑料袋里的小尼莫。鸕鹚奈杰尔带着莫林与多莉恰好赶到，混战之中，尼莫游进了下水道。
6. 鸕鹚奈杰尔抱歉没有救出尼莫，让莫林父子相逢。莫林陷入绝望之境，和多莉分手，但多莉向他表达了自己与他交往中的温馨感受。
7. 尼莫在大海中遇到暂时失忆的多莉，多莉恢复了记忆，又帮助尼莫一起寻找莫林。
8. 莫林父子终于重逢，他们拥抱在一起，但是渔船的渔网突然包围了他们，多莉被卷进了渔网。
9. 尼莫想起了牙医诊所中的那一幕情景，勇敢地游进渔网，指挥鱼群冲破渔网，解救了鱼群。
10. 大团圆结局：莫林终于找回了自己的儿子，父子俩紧紧拥抱在一起。

从上述线形结构来看，故事的起伏跌宕是非常清晰的，一波未平，一波又起，观众始终在为尼莫能不能得救，莫林能不能找回儿子而担心。十个情节衔接十分合理，一环紧扣一环，难题一个接一个，如：鱼缸中众鱼是如何从网罩中逃脱出来的？塑料袋里的尼莫怎样逃出牙医诊所？莫林被嗜鱼为生的鸕鹚和

海鸥包围了能否逃生？尼莫被冲进下水道，父子是否还能见面？多莉和莫林分手后的命运怎样？被鱼网捞住的鱼群能不能冲出来？解决这些情节的过程即影片中的一个又一个桥段，安排得体，故事就会向着目标不断地逼近，并吸引着观众一口气把它看完。

其次，电影所特有的平行叙事，构成了故事发展的张力。《海底总动员》中，一方面以小丑鱼尼莫被捉的种种不幸遭遇为一条叙事线索，另一方面以父亲莫林和他的伙伴多莉寻找的经历为另一条叙事线索，构成了双线的平行叙事。在前面分解的大结局的十个情节中，第二、三、五、七、九是围绕尼莫的叙事，第一、四、六、八是围绕莫林的叙事，而第十个情节父子相见，则是平行叙事的汇合。在叙事中，故事已经靠近结局，却又有重重阻碍，忽而尼莫遇险落进塑料袋，忽而莫林被鸚鵡海鸥等食鱼鸟围困，忽而尼莫遇到多莉她却偏偏失忆，忽而多莉又被渔网网住，戏剧冲突环环相逼，高潮迭起，再加上美丽的海底景观，都使观众看得如醉如痴。

第三，人物之间鲜明的性格差异，给观众留下非常深刻的印象。影片的主要人物是父亲莫林与儿子尼莫，多莉则是编导特意安排的一个人物。莫林因为长得丑，所以深居简出，性格自然带有几分懦弱。一次海底意外，他失去了最爱的妻子和其他家庭成员，就只剩儿子尼莫和他相依为命。在尼莫不幸被人类捉走以后，他鼓起勇气冲进大海，凭着自己坚忍的信念和朋友的帮助，终于救回了儿子。在寻子的过程中，他明白了如何用勇气和爱战胜自己内心的恐惧。影片结束，他也成了众人眼中的英雄。尼莫，小丑鱼家族莫林的儿子，有着和他的父亲完全不一样的，即俗话说的新生牛犊不怕虎的性格。他降生来到了海洋世界，对身边的事物样样好奇，有深海冒险家的活跃细胞。一次偷偷出游，不幸被渔船“劫持”到万里以外的悉尼，不仅经历了一次前所未有的大冒险，结识了海中一帮小朋友，而且使自己变得成熟、聪明了。多莉，属于蓝唐王鱼种类，在海洋世界中以好心闻名，性格乐观却爱喋喋不休，只是间或发作的健忘症常常让人哭笑不得。她知道了莫林父子的不幸遭遇，仗义陪同莫林前往悉尼寻找尼莫，共同渡过了难关，她也找到了自己的爱情。

此外，影片还设置了众多的海洋动物作为群众角色或陪衬角色，如海底深处的提灯鱼、海蜇群、老海龟，以及属于巨无霸级别的大鲸鱼，尤其是影片中的大鲨鱼，几乎可以认为它是影片中的主要人物之一。大鲨鱼布鲁斯（Bruce）是海洋世界中的大阿哥，身边有两个24小时寸步不离的跟班，很有领导者的风范。导演把他设定为海洋世界首批素食主义者，充满爱心，还为他设计了一句口头禅“鱼儿不是食物！”它帮助莫林与多莉越过大海来到悉尼，莫林能找到儿子，大鲨鱼是功不可没的。

通过上述简单分析，我们可以知道：这是一个关于父亲与儿子关系的故事，也是一个关于孩子与世界的故事。

在父与子的关系中，影片告诉人们，“有泪不轻弹”的男儿心中，也有对子辈最深沉的关爱。影片对父爱的表现，不是单线单层次的，它有一个逐渐深化的发掘过程。

1. 溺爱不是真正的爱。故事开始，一次突发事件，莫林失去了妻子和众多的孩子，使他更加珍惜和疼爱唯一幸存的孩子尼莫，甚至到了溺爱的程度。儿子尼莫要去上学，显得很兴奋，但父亲莫林的唠唠叨叨，使他在同学朋友面前丢面子，使他十分反感，也表现出父亲莫林的懦弱胆小。物极必反，过度的关心反而促使尼莫做出惊人的举动——为了证明自己的“勇敢”，只身游向大海，导致被人类抓走的惨剧。

2. 关键时刻战胜懦弱，挺身而出。小尼莫被抓走了，父亲莫林表现出一种惊人的勇敢。即使是他固有的谨小慎微的性格也不能再阻止他冲向大海，冒着极大的生命危险，在近乎渺茫的希望中坚忍不拔地追寻儿子的下落。

3. 立决心容易，实施决心的过程很难。茫茫大海中，莫林虽然有了好伙伴多莉的陪同，但前途难

测、危险四伏，使观众更加感受到沧海与一粟之间的巨大反差：浩瀚的大海与弱小的小鱼相比，小丑鱼过去的懦弱与现在的勇敢相比，使我们深思他为什么会发生这样巨大的变化。原因就在于莫林心中对孩子无限的疼爱，才使他有了如此巨大的勇气。

阅读剧本，欣赏这个故事，我们深切感到一个父亲用爱挑战大海，挑战危险的精神力量。这个故事感动着观众，感动着所有的父亲和孩子。

在孩子与世界的关系中，影片告诉人们，孩子也要勇敢并智慧地面对世界。

尼莫因为一时逞强，离开了自己家，离开了随时呵护他关爱他的父亲，只能一个人面对世界。这次经历是惊心动魄的，也是让人回味不已的。他依靠集体的力量不断死里逃生，自己也在不断成熟。当他最终和父亲拥抱在一起的时候，他长大了。

尼莫对世界是充满好奇心的。故事开始，尼莫为了上学，在清晨心急火燎地叫醒父亲，还对父亲的告诫非常反感。当他被抓以后，才知道外面的世界是他无法预料的，而且父亲口中的危险竟然变得如此真实如此逼近，他明白了任性会给自己带来灾难。在受难的经历中，他认识了许多朋友，这些朋友性格各异，也让他看到弱小者团结起来也能够战胜困难。牙医诊所中，鱼缸中的鱼被装进了渔网，他们靠“下坠术”冲破了渔网；到大海中，鱼群和多莉都被装进渔网的时候，尼莫想起了牙医诊所里的经验，勇敢地冲进渔网，指挥着鱼群一起下坠，终于获得了胜利。在历经种种磨难之后，尼莫长大成熟了。

练习说明

一、前面的“作品介绍”中提到，皮克萨动画工作室在制作本片时，希望“回归到靠内容题材的升华和剧情的内在含义为主旨的制作模式上来，将神奇的电脑技术与传统的人性理念相结合，创造出感人至深的动画故事”。观赏影片，谈谈你对这句话的理解。

设题意图：本题旨在引导学生深入探讨影片的主题，及主题与电脑技术如何相辅相成的问题。

一般来说，喜欢看动画片的都是孩子，由于孩子对社会现象的理解能力限制，动画片的故事不能过于复杂，但孩子又是非常喜欢新奇的，没有新奇的形象和幽默的情节，难以吸引孩子在电影院里坐上70~90分钟（影院动画通常的长度）。《海底总动员》秉承皮克萨动画工作室的一贯精神，抓住人类共通的、具有传统性的理念：“孩子淘气，父亲溺爱——孩子遇险，父亲救援”，书写了一个感人至深的故事，不仅使孩子们得到美的娱乐，而且在娱乐中又得到了关于自然、家庭和社会的多方面的知识。再加上神奇的电脑技术，把孩子们好奇而又很难接触到的海底世界搬上银幕，自然使影片大受欢迎，成为世界电影史上的一部杰作。

二、课文节选的是故事的高潮部分。观赏时，你也许总在惦念着父亲莫林能不能找到儿子尼莫，而尼莫又能否逃出牙医的诊室。想一想，导演是怎样安排一个又一个的悬念，最后把故事推向高潮的？

设题意图：本题旨在引导学生探讨“悬念”在影片中的设置及作用。

答案见“课文赏析”中相关内容。

三、这部动画片设计的小丑鱼父子的形象十分可爱，且极具个性色彩：父亲莫林是忧郁的，经常眉头紧锁，而儿子尼莫却是一种天不怕地不怕的神情。这可以通过两条鱼的眼睛辨别出来。请通过影片仔细观察小丑鱼父子的造型，揣摩他们的性格特点。

设题意图：本题旨在结合对人物造型的分析，进一步了解人物性格。

介绍动画的原画人物设计。原画人物设计是动画制作的一个非常关键的环节，是后面一系列动画绘制拍摄的开端。好莱坞动画的一个巨大优点就是善于捕捉把握人物的性格特征。可以指导学生大量搜集好莱坞动画与中国动画人物原画形象，进行比较分析。对动画动漫有浓厚兴趣的学生，更要指导他们尽可能多地积累人物造型素材。

四、根据自己的兴趣，按照动作类、抒情类、幽默搞笑类、MTV 类分组搜集 FLASH 动画作品。然后大家一同来欣赏，说一说，这些作品打动你的地方何在？是造型，颜色，动作，还是情节？制作过 FLASH 动画的同学，可以拿出自己的作品与大家共享。

设题意图：本题是一道极具时代气息的练习题，意在结合对这一课的学习，引导学生关注 FLASH 作品这种渗透高科技的新的艺术形式，最终反过来对动画电影有新的认识与体会。只要提前布置，安排得当，相信学生一定喜欢这样的练习。

五、有条件的话，可以选择《海底总动员》中你最喜欢的一个角色，用 FLASH 绘制该形象。

设题意图：本题属一道课外综合实践题，学生可以选做，因为制作动画并不是一件非常简单的事，需要一定的知识准备和一段时间的实践，班上如果有同学能够做出来，通过他们的演示，也可以激起其他同学的学习兴趣。

教学建议

本课欣赏的是一部动画电影，重点是探讨影片中反映的父子情深的主题及不同人物性格的塑造。难点是动画电影有比较独特的专业概念，比如原画人物造型、配音等。因为学生一般对动画电影比较感兴趣，建议教学时可以尝试让学生作“小老师”，充分挖掘学生已有的动画知识，调动他们的积极性。

有关资料

一、《海底总动员》：看看小丑鱼到底有啥好（孔昕）

一条小丑鱼和一条小丑鱼爸爸的故事，到底有啥好看？竟引得全球无数观众竞相观看，花钱买了票不说，指不定还要赔上点儿眼泪。你还别不信，美国的动画大片偏偏就有这种本事，《海底总动员》在全球已高达 3 亿多美元的票房纪录就是个很好的实证。

……

亲情加历险，故事好看！其实《海底总动员》中小丑鱼尼莫和丑鱼老爸莫林的故事放在人类身上也很合适：一个正值叛逆期的儿子，独自离家出走却遭到囚禁，原本保守害羞的爸爸只好出门寻找儿子，于是一路险象丛生却也免不了碰上些温馨快乐的小事情……这个故事似乎很符合好莱坞的一贯套路，但好莱坞的本领就在于，总能把惯常的套路不断翻新。比如《海底总动员》里小丑鱼的海底历险故事，恐怕是观众在以往影片中从未见过的，而一个鱼父亲对儿子的一片真情，也是打动观众的最大亮点。再加上好莱坞影片里必不可少的搞笑佐料——热心却患了短暂失忆症的蓝唐王鱼多莉，《海底总动员》的故事当然是好看、好玩，还有对小观众们来说很重要的教育意义，一个都不能少。

绚丽加逼真，画面好美！《海底总动员》里的那个海底世界当然与现实中不同，它有各种各样的海洋生物，五彩斑斓、绚丽缤纷，真的像孩子们梦中的那个童话世界，难怪观众都迷上了它。另外，《海

底总动员》这次向动画中困难度最高的“水”进行了挑战，比如片中一幕鲨鱼现身的画面虽然只有 10 秒钟，却花了工作人员近一年的时间来制作以求接近真实。

明星加煽情，配音好玩！《海底总动员》在中国上映的宣传点，还有张国立、徐帆的配音，以及孙楠主唱的主题歌。据说身为人父的张国立在为鱼爸爸配音时，几度感动得落泪；而徐帆就按着自己平时说话的腔调说，还真配出了多莉的“二百五”劲儿来；孙楠唱完之后，宣称今后不再吃鱼了……我不想说明星配音就有多么好，但是，像看《黑客帝国 2》中的尼奥就老想找“郭靖”的感觉一样，看着好莱坞的《海底总动员》我们还能品出冯小刚式幽默的味儿来，不是一举两得吗？说不定从鱼儿们脸上还能找着酷似大腕的面部表情呢，更逗！

（选自 2003 年 8 月 4 日《齐鲁晚报》）

二、四部代表未来电影趋势的大片之一《寻找尼莫》（《海底总动员》）（魏源）

继《玩具总动员 2》《怪兽物公司》等佳片取得票房上的骄人成绩后，迪斯尼公司和皮克萨（Pixar）公司又合力推出了 2003 年度最新的动画大作《寻找尼莫》。在制作纯电脑 CG 动画方面，皮克萨（Pixar）公司可以说是行业中的翘楚。在它的上一部动画片《怪兽物公司》里面，皮克萨向观众展现了栩栩如生的毛皮和衣物的摹拟效果，而在《寻找尼莫》中，我们又将深入水底世界，欣赏如诗如画、令人炫目的海底美景。

《寻找尼莫》的故事围绕一对小丑鱼父子展开：总是对儿子感到担心的莫林（由阿尔伯特·布鲁克斯配音）和他的独子小尼莫（由亚历山德勒·高登配音）。这两条小鱼在澳大利亚的大堡礁生活，一次意外，小尼莫被捕走并辗转来到悉尼的一个牙医的水族箱里。在一条好心而健忘的蓝唐王鱼多莉（由艾伦·德杰尼勒斯配音）的帮助下，莫林开始了寻找爱子的旅程；而另一方面，尼莫也开始了一系列逃出水族箱的计划……

灵感的来源

这是一部讲述父子亲情的电影，影片的灵感来自导演安德鲁·斯坦顿（Andrew Stanton）的亲身经历：在他小时候就喜欢看牙医家里的漂亮的鱼缸，同时他一直对于没有足够的时间来陪自己的儿子感到歉疚。

为了制作这部影片，动画艺术家们做了大量的准备工作。他们参观了水族馆，亲自潜入了加利福尼亚和夏威夷的海里，查阅了大量有关鱼类和海洋生物文献，另外还邀请了有关的专家进行了一系列的讲座。斯坦顿和同事们甚至在公司里建造了一个容积为 25 加仑的大鱼缸。每当制作人员需要灵感的时候，他们就会盯着鱼缸里边的小鱼。“在《虫虫特工队》之后，我们第一次如此认真地研究生物，”斯坦顿说，“我们当然也观摩了《皮诺曹》和《石中剑》等主角变成鱼类的影片，看看别人是怎样表现的，但是什么也比不上活生生的鱼儿。”

特技一 水底世界

从影片中我们能够真切地感受到身处海中的感觉，甚至可以分辨出阳光灿烂的珊瑚浅海、漆黑的深海、污浊的港口水域等之间的细微的差别。影片的技术监督奥伦·雅克布（Oren Jacob）和皮克萨的技术指导迈克尔·王（Michael Wang）将真实的海底环境归纳为以下五个关键要素：光线（包括水面晃动的焦散光斑和水下的光柱）、微粒（水下无处不在的细小物质碎片）、起伏律动（水下植物和动物有规律的收缩舒展）、朦胧（光线在水中随距离变化的散射和变暗现象）、表面条件（包括水面波浪和涌流以及它们对水下光线的影响）。

为了影片的水下舞台，雅克布和他的特效部门编写了一整套的软件，其中最复杂的就是三维水景模

拟器（3D Water Simulator），它可以计算水流对自身的影响，形成风浪，表现水体的黏性等。在这些软件的帮助下，水下环境表现得如真实的一般。

特技二 精灵小鱼

为了让影片的主角——可爱的小鱼们在银幕上更加生动，皮克萨公司的动画人员做出了艰苦的努力。他们重新改写了名为“Geppetto”的程序，以便更好地控制鱼类的面部表情动画。“程序在联系和组织面部表情的运动两方面做了改善。例如，在你微笑时，你的颊部肌肉在颧骨上运动，同时你的眼部肌肉收缩，”雅克布解释说，“改善后的程序能让我们更好地控制这些表情动画。我们还编写了新的变形程序，包括一个专门控制鱼鳍运动的插件。手部不好建模但是我们都比较了解它的运动，但是要鱼鳍自然的运动并能够表达感情、做出‘手势’就困难得多了，新程序就是用来对鱼鳍的划动与拍动进行细微的调整的。”

动画人员仔细研究了许多种海洋动物的游泳动作，尽可能真实地表现它们的运动。例如在影片中莫林和尼莫用胸鳍划动游泳，而多莉则是靠摆动尾鳍使身体前进。

在影片中，莫林和多莉在寻找潜水面具时，看到了围绕它们游泳的庞大的鱼群。为了让这么多的鱼绕圆周游泳，皮克萨的动画人员制作了一种叫“路径”（Path）的新软件，它可以让片中的鱼类按照任意给定的三维样条曲线运动。雅克布说：“这可以使我们只需要编辑它们统一的游动路径，而不是逐个地控制每一条鱼。我们围绕着摄影机和场景来给定路径，然后只要把鱼群放在路径上就大功告成了。”

特技三 “半透明感”

为了体现光线穿过水下物体时的那种微妙的半透明感，皮克萨的动画人员调整了他们用来制作《玩具总动员》《怪兽（物）公司》的渲染器（RenderMan），使其能够根据物体的距离和深度进行模糊处理。“摄影机的位置与光路都输入方程中计算，”雅克布说，“比如水母（它是半透明的），我们在它伞盖边缘的部分只对透过来的背景进行一点点模糊，但在中央部分就模糊得很厉害。你可以基于透过水母的深度来设定一个连续的模糊梯度。”

另外一个有关的技术是“胶质鱼类”，它用来对主角小丑鱼尼莫、莫林进行三维建模。“它们具有胶质的质感，当对着阳光时，你可以看到它们的骨骼和内脏。这个技术增加了鱼类的视觉深度和复杂性，从而使其更加逼真。”雅克布说。

有意思的是，这些三维技术太有效了，使得影片过于逼真，动画人员后来不得不对影片作调整，使我们所见到的波浪、珊瑚、水母等水下世界具有皮克萨公司那种一贯的“超现实”的风格。影片的设计拉尔夫·艾格雷斯頓（Ralph Eggleston）使色彩非常鲜艳，呈现一种现代技术风格。艾格雷斯頓表示：“整部影片看起来就像水中的珍宝一样。”

斯坦顿觉得在真实与梦幻之间的平衡很难把握，“我们想让你觉得身临其境，但又感到一点点的特别，又有一点点的刺激。”

尽管斯坦顿不认为三维动画可以达到真实世界那样细致逼真，他还是觉得《寻找尼莫》是皮克萨公司的又一个里程碑。“我们不是在讨论一部动画电影，我们只是在讨论一部杰出的电影，它运用各种动画电影的优点和技术表达我们想讲述的故事。”

（选自《中国青年科技》2003年第8期）

三、看似简单实不然——解读电影《海底总动员》（李艳英）

迪斯尼公司和皮克萨工作室继《玩具总动员》《虫虫特工队》《玩具总动员2》和《怪兽（物）公司》之后，又给我们隆重推出了老少咸宜的一道大餐——《海底总动员》。这部看似单纯的影片其实并

不简单，它传达出了多重的意义空间。

寻找回归的主题

有关寻找的影片总是能穿透我们。在巴西电影《中央车站》中，我们目睹过小男孩约书亚寻找父亲的热切与渴望；在日本电影《千与千寻》中，我们也曾感动于弱小的千寻为挽救父母出危难，而对灵丹妙药进行的寻找。观影中，我们已不自觉地习惯于观看弱小一方的种种努力寻找，习惯于感叹他们的勇敢与坚强。然而影片《海底总动员》给人的感觉迥然不同，其中不仅有孩子对父亲的寻找，影片更多渲染的是父亲对儿子的苦苦寻求，对儿子那份深深的挂念。这种交互式的寻求令人耳目一新，所传达出的意义更是耐人寻味。

年幼的小丑鱼尼莫因为与父亲莫林赌气，不慎被潜水员捕走并被卖给了一个牙医。从此，父与子天各一方，音信渺然。当父亲偶然得知抓去儿子的潜水员居住在悉尼时，便鼓足了勇气，踏上了漫漫寻子路。离开了自己安身立命的家园，莫林时时充满着一个做父亲的焦虑，害怕自己会失去唯一的宝贝儿子。寻找途中，他们历经种种危险，还差点儿丧命于鲸鱼的腹中。在大海里生活，危险肯定时刻伴随左右。莫林渐渐明白了自己不应该时时刻刻束缚着孩子，而应该放心地放手，让尼莫自由地在大海里畅游，经历风雨。这是父亲在不断地寻找儿子，经历了许多失望，走过了许多弯路后发自内心的感悟。尽管乌龟协助他穿越了暖流漩涡，鸟儿带他找到了牙医的诊所。但莫林并没有坚持到最后，没有依靠自己的力量把儿子成功救出来。而是主观地认为尼莫已经死去，于是主动地放弃了。如果尼莫没有鱼缸内众位海鱼朋友和蓝唐王鱼多莉的帮助，可能会丧命于牙医诊所或在大海迷路，永远都不可能父子相见。不经意中，影片解构了个人主义神话。

大海成为尼莫对家园的一种朦胧的依恋与渴盼，影片把尼莫的主观个体经验转化成具有历史意义的象征性表述。小丑鱼尼莫当初对父亲喋喋不休的叮嘱感到厌烦，充满了叛逆，对父亲的感情则是用“恨”字来形容。这种对父亲的不理解，直到他历经风险之后才冰消雪融。初到牙医诊所里的鱼缸时，他有点儿恐惧地藏到小房间里。鱼缸里的鱼儿有的从未见过大海，有的则是为回归大海而弄得浑身伤痕累累却不放弃。这种永不放弃的坚持使得他认识到，如果长期被束缚在这儿，早晚会被戴着钢牙套的凶恶女孩杀死。唯有父亲的臂膀是他最好的依靠，只有大海才是所有鱼儿梦中的生命家园，是他自由快乐生活的一片乐海。所以他明白了，要想找到父亲，就必须先努力回到大海。鱼缸里的生活使他深深地体会到，当困难来临时，团结就是力量。“向下游，向下游，一起向下游”的理念始终充溢在他的胸间，并在以后藉此成功解救了蓝唐王鱼多莉。尼莫的“回乡”之旅，无论在肉体上还是在心灵上，都表达了强烈的求生欲望，体现着生存的勇气，揭示着人生的真谛。

平实谐趣的叙事

尽管许多电影的情节都是围绕正邪之战、爱恨情仇以及权利争斗展开的，《海底总动员》却没有跟风似的生硬拔高主题，而仅仅是平实地讲述着鱼儿历险的喜乐悲欢。影片开头即给观众展现出一片五彩缤纷的海底世界，各种海底生物过着幸福的生活。小丑鱼尼莫的母亲为了保护孩子们英勇地献出了自己的生命。没有语言，只有动作，鱼妈妈赴死护幼的无畏举动令人深受感动。鱼爸爸莫林对幸存下来的唯一的孩子尼莫爱护有加，父子过着平静的日子。直到有一天，莫林的身边再也寻觅不到小尼莫的身影，失衡的生活开始了。这种状态一直持续到小尼莫的重新回归。影片故事的结局同许多童话故事结尾大同小异，莫林父子相见皆大欢喜，从此开始过着幸福的生活。这种平衡—失衡—再平衡的叙述结构，勾勒出了一个美丽的动画空间。

但平实并不意味着平凡、平淡。影片在收缩人的神经、制造紧张的同时，也释放着人们情绪的压抑。首先，在情节结构的安排上，影片叙事采取全知全能的视角，两条线索齐头并进，共同推动着事件

的向前发展。鱼爸爸莫林在寻子途中遭遇鲨鱼、从鲸鱼虎口逃生并智斗海蜇等等的奇特历险作为叙事的主线；小丑鱼尼莫在牙医诊所冒着生命危险去堵鱼缸过滤器，遭受戴钢牙套女孩的种种摧残和折磨的痛苦经历则是故事的副线。主线和副线相互交织，莫林和尼莫的命运变得曲曲折折，神秘莫测。它们的一举一动，乃至下一步会遇到什么成为观众最深的担心和忧虑。

其次，在角色的设置上，还有蓝唐王鱼多莉的精彩加盟。多莉有短暂的失忆症，不知道自己来自哪里，父母是谁。无根飘荡的她不去想太多的事情，只是过着开心快乐的生活。她可以与倡导“鱼儿不是食物，而是朋友”的鲨鱼神色自若地交朋友，尽管他们的倡导常常是游移不定。而且高声朗朗、手舞足蹈地用其所谓的多莉“鲸语”与鲸鱼打招呼，却险些招来杀身之祸，而常常叫错尼莫的名字更是她的家常便饭。即使在莫林充满绝望的时候，她都充满着希望。多莉的种种表现，使得整部影片趣味盎然。

再次，在角色的对白方面，也充满着快乐的因子。比如说，海鱼们为了能逃离令其窒息的鱼缸，于是使出奇招，除了堵上过滤器之外，他们还努力地制造垃圾。当发现小龙虾又在做清洁工作时，其他的海鱼生气地说：“小虾，不要打扫了啦”，小龙虾委屈地说“这么脏，我实在受不了啦”。如果联想到摆在超市里的小龙虾以及它们超强的适应脏乱环境的能力，观众不禁欣然一笑。

此外，影片中也不乏搞笑的场景。如当白色鸟儿追赶莫林和多莉时，帮助他们的海鸟略施小计，让那些馋嘴的白色鸟儿的长嘴齐刷刷地钉在了船帆上。直到此时，它们还傻呆呆地不断重复说“我的”“我的”……令人捧腹。

绚丽逼真的影像

影片中电脑制作的角色造型和景物的设计，形象都异常逼真。无论是愁眉紧锁，还是满面笑靥，都极其生动地传递出它们的喜怒哀乐。再加上色彩的多样，更是给影片锦上添花。影片的主体色调是蓝色，这显然是由故事发生地所决定的。小丑鱼父子身体的颜色是橘红色，这是快乐和乐观的颜色，颇具阳光感，活泼而跳跃。这种暖色调很快就使得人们具有了认同感，仅仅因为其温馨的感觉。海底世界的颜色更是多姿多彩，尼莫父子淡紫色的小家，各种颜色的可爱的海底精灵。当然，在种种绚丽中，也不乏有灰调掺杂其中。鲨鱼、鲸鱼的身体色以及当危险降临时海水的颜色都是灰色，而灰色是印象中让人惧怕的颜色。多样的色彩表现扩大了影片的自然张力，拓展了人们的想象空间。

在影片中，人类是作为丑恶的一方出现的。在牙医诊所里，苍白的墙壁，痛苦的病人以及张贴的长着灰色牙齿的丑陋女孩的照片时时都散发出颓废的气息。与鱼缸里绚丽多彩的海鱼的朝气蓬勃形成了鲜明的对比。而小女孩对待海鱼的恶劣行径，更是进一步加剧了她身心内外都非常丑陋的意象。当鱼人之间起了冲突时，小女孩最终自食恶果。这巧妙地暗示了人与自然关系处理不好，不善待居住的地球，不与其他生物和平共处，就必将受到惩罚。

作为动画片，影片在影像的制作上给人带来了丝丝温馨的清凉感，这尤其得益于“水”这一意象的成功运用。水是透明的，而海水还具有极强的质感。这使得画面简直精美绝伦，效果巧如天工。故事发生的地点绝大部分是在海底或海水的表面，这在以往的动画片中是前所未有的。这种独特的影像呈现，是其成功的奥秘之一。

这种种看点自然而然地成为影片最好的卖点。因而，当听说此片票房八天便已过亿时就没什么好大惊小怪的了。

（选自《电影》2003年第11期）

《三国演义》：历史是由人书写的

作品综论

电视连续剧《三国演义》，在历经数年的艰苦拍摄后，于1994年首播，当即引起了圈内外的广泛关注，甚至出现了万人空巷、争说三国的情况。据官方统计，《三国演义》在全国收视率高达46.7%，超过了新闻联播。日本、新加坡等国家和地区，也争相购买播映权，单集售出的最高价码创下了空前的纪录。《三国演义》在中国电视剧史上真正实现了社会效益与经济效益的双优。从某种意义上说，电视剧《三国演义》的播出，和由它所带来的“三国热”，完全称得上是文坛的一件盛事。无论是从创作的角度看，还是从欣赏角度看，长篇电视连续剧《三国演义》都堪称一项宏伟的艺术工程。

电视剧《三国演义》是对罗贯中小说原著的改编，因此它同那些将古典名著改编成电视剧的同类作品一样，都存在着要不要忠实原著和如何忠于原著的问题。对于改编古典名著而言，忠于原著既是前提又是基本原则，这是不能动摇的，特别是对于《三国演义》这样的古典名著来说，它已经经受了历史的筛选，而且深入人心，成为中华民族优秀传统文化的一个重要组成部分。当把它搬上屏幕的时候，主创人员所面对的已经不仅仅是一部小说，还涉及对广大观众欣赏心理和意愿的态度问题。电视剧《三国演义》播出后所产生的热烈反响，说明广大观众对这部电视剧是认同的，这种认同无疑是对这部电视剧坚持忠于原著的原则、较好地体现了原著的基本精神的肯定。可以说，电视剧《三国演义》是古典名著改编的一次成功范例。作为一部大型的史诗式的战争剧，谋略剧，它塑造的系列典型人物丰富了电视剧艺术的人物长廊，它展示的宏伟战争场面提供了刻画战争的宝贵经验。在电视艺术美学方面，《三国演义》也做了创造性的探索，并初步形成了自己的审美风格。

首先，编剧对原著故事的宏观把握是适度的。《三国演义》是章回体小说，全书七十余万字共分120回，这样大的篇幅，在改编成连续剧时，编剧首先要确定电视连续剧的集数。《三国演义》的编剧遵循了小说原著的结构线索，按照三国历史的发展过程，把全剧分为84集，包括群雄逐鹿（1—23集），赤壁鏖战（24—47集），三足鼎立（48—64集），南征北战（65—77集），三分归晋（78—84集）五大部分。其中每个部分都可视为一个情节叙述单元，它们既独立成篇又相互关联，使全剧形成一个有机的整体。

剧本第一部分介绍东汉末年的历史背景，展现几大政治军事集团割据争斗的情景，介绍主要人物出场，揭示人物之间的关系。其中“官渡之战”是本部分的重心。编剧之所以着力描写官渡之战，是因为官渡之战奠定了曹操统一北方的基础，是当时中国北方由分裂走向统一的一场关键战役。剧本第一部分

头绪繁多，但编剧写得很有层次，剧情跌宕起伏，承前启后的作用非常突出。剧本第二、三、四部分表现诸葛亮出山前后“隆中对”策略的具体实施，三足鼎立局面的形成过程和蜀吴走向衰败的趋势。其中第二部分“赤壁之战”是全剧最华彩的篇章，本部分名为写战争，但对具体的战斗场面描写并不多，主要写一系列的政治、外交斗争，以及战前战后的情节，揭示诸葛亮、周瑜、曹操、鲁肃等人物的性格特征。第五部分以七集的篇幅，用简练的笔法交待三国灭亡及归一于晋的过程。全剧五个部分的分布主次分明，轻重有致，脉络清晰，显示了编剧驾驭故事的能力。

其次，《三国演义》的矛盾冲突和总纲设计，符合电视剧编剧的内在规律，全剧逻辑严密，结构谨严。从上文对各部分内容的简介中可以看出，原著的主要人物，故事情节和总体结构在电视剧中都大体得以保留，这也是改编古典名著理应遵循的原则。不仅如此，电视剧《三国演义》的编剧还尽量使剧本的节奏和风格与小说原著的内在节奏、固有风格保持一致。继承了原著顺叙式的时空结构方式，按照历史发展的时间顺序组织情节（当然，《三国演义》在局部也采用了倒叙甚至闪回等时空交错的方式结构剧情）。但是电视剧与小说毕竟是两种不同的艺术形式，电视剧更强调戏剧冲突，因此，编剧必须集中强化小说原著中的矛盾冲突。

《三国演义》的编剧用三国之间的矛盾冲突贯穿全剧，以魏蜀矛盾作为全剧主要矛盾，将吴蜀、吴魏之间的矛盾作为次要矛盾，并以诸葛亮的“隆中对”作为全剧的总纲和结构枢纽。第一部分从《桃园三结义》到《中原称雄》是“隆中对”提出的背景和客观依据；第二部分从《跃马檀溪》到《割须弃袍》是“隆中对”之“先取荆州为本”策略的实施；第三部分从《张松献图》到《水淹七军》则是“隆中对”之“后取西川建国”策略的实施；第四部分从《安居平五路》到《鞠躬尽瘁》是“隆中对”之“南抚夷越，北图中原”策略的实施；第五部分写诸葛亮死后，由姜维继承其遗志率兵九伐中原，仍是“隆中对”图中原策略的继续。五个部分在“隆中对”这一总纲的统摄下，浑然自成一体。编剧使蜀魏冲突，即曹魏集团与孙刘联盟之间的斗争这一主要矛盾贯穿全剧始终，在主要矛盾冲突形成，发展，激化，缓解，终结的过程中，次要冲突，即孙刘联盟之间的较量，曹刘孙各集团内部的争斗，诸葛亮和周瑜之间，曹操和刘备之间，诸葛亮和司马懿之间的斗智等矛盾冲突也在同步进行。主要冲突引发次要冲突，各次要冲突之间互为因果，相互交织，构成一张矛盾冲突的大网。这样剧作的结构就显得紧凑集中，逻辑性强。

再次，从剧本的选材和剪辑来看，《三国演义》也是极为成功的。一方面，去芜取精，删繁就简，使原著精髓更添光彩，原著那些脍炙人口的段落和情节，都以生动传神的场景予以重现；另一方面，做到了从电视剧本身的艺术规律出发，结合原著的叙事特点，对原著情节或合并或删减，以能否有利于人物形象的塑造作为取舍情节的首要标准。全剧以刘备、曹操和诸葛亮等主要人物形象的塑造为中心，将原著纷繁的线索和众多的人物集中化，清晰化，对于原作表现不大具体之处或增补或强化，而对于明显的由于时代和阶级造成的局限则予以适度的纠正。

此外，编剧对语言的处理也比较合理。原著是历史演义小说，历史事实的客观叙述是必不可少的，在某种程度上，原著语言的生动性稍嫌不够。电视剧必须把原著叙述性的语言转化为可视听的人物对话和动作，将原著史诗般典雅的语言“翻译”成具有审美力的戏剧语言，同时又不损害原著语言的魅力。《三国演义》的编剧在具体操作时，每集开篇用旁白，结尾用画外音叙述故事背景和情节发展的来龙去脉，集中精力于场景的描写。人物对话则文白杂用，基本保留了原著的语言特色，又保证了绝大多数普通观众能听懂。

“一剧之本”立起来后，全剧的成功就有了坚实的基础。《三国演义》的编剧所以能走过改编的“误区”，获得剧本改编的成功，关键在于坚持了正确而灵活的改编原则。电视剧《三国演义》的编剧为我

们的电视剧工作者以后改编名著提供了可供操作的宝贵实践经验。

课文赏析

本课选择了《三国演义》“三顾茅庐”中的“隆中对”部分，即刘备等三人终于见到诸葛亮，并听取诸葛亮“三分天下”建议。它又可以分成三部分。

第一部分，从“竹林青翠，溪流淙淙，刘备、关羽、张飞三人骑马第三次来到诸葛庐前，迎面见诸葛均走来”至“诸葛亮亲自打帘，引刘备进入堂上”。叙述刘备三人第三次拜访诸葛亮，立于庭中恭敬等候，宾主相见。

在经过“一顾”“二顾”两次都没能见到诸葛亮后，观众的耐心已经到了最大的忍受限度。“三顾”一开始，便从诸葛均的嘴里知道诸葛亮这次终于在家，观众也随之松了一口气——因为前文已有徐庶“此人可就见，不可屈致也”的推荐之辞、有司马徽“可比兴周八百年之姜子牙、旺汉四百年之张子房也”的赞美之辞，崔州平、石广元、孟公威气宇非凡和谈吐不俗的映衬，诸葛均、黄承彦行事高雅、歌意幽远的铺垫等，已把期盼的情绪蓄积甚浓，但隐约的不快和怀疑则又由张飞和关羽数次表现了出来：一是张飞怨怒诸葛均的“无礼”，二是诸葛亮午睡，直到日影偏西诸葛亮睡足醒来，刘备才得和他见礼。漫长的等待更给观众一种期盼结果的张力：如此傲慢无礼的诸葛亮究竟有什么真本事？同时也凸显刘备思贤求才的真诚。

第二部分，从“诸葛亮说：‘将军手书……’”至刘备拜求诸葛亮出山，诸葛亮先拒绝但最终同意。这是全部《三国演义》，也是“三顾茅庐”的核心“隆中对”部分。

这一部分，编剧基本沿用了《三国演义》的原文，只将个别词句作了口语化处理，如“而终能攻克袁绍者（竟能克绍者）”，“既靠天时（非惟天时）”等。

同时有三处值得注意：一是谈三分天下时增加了诸葛亮取地图挂地图的动作，表明他的深思熟虑，胸有成竹；一是在最后比原小说增加了刘备追问“先生，真不肯出山相助”与诸葛亮坚持拒绝“实难奉命”两句对话，利用电视剧表演的优势又给诸葛亮接受邀请增加了一个拖宕；一是删去小说中的献礼、住宿行为的描写，直接插入古琴音乐，以歌声表现诸葛亮的心志和离开隆中的种种情景，强化了电视剧的表现力，取得了很好的效果。

第三部分，导演充分发挥了电视剧的长处，为《隆中对》另外创作了一首歌曲，不仅描述了诸葛亮饱学苦读、关怀天下的青年时期的生活，也再现了刘备兄弟三人为复兴汉室、拯救苍生三顾茅庐聆听求教的诚恳态度，又叙述了诸葛亮离开故居，与家人朋友依依惜别的现实场景。三段歌词各有侧重，第一段说明诸葛亮读书原为济世救民，躬耕隐居只为得遇明主；第二段则说明诸葛亮虽然接受刘备邀请出山相助，但其志向仍是淡泊名利，有“余年还做垄亩民”的清雅抱负；第三段表明诸葛亮面对变易天道、难寻运数，只有满腔忠悃面对天下的高风亮节。这三段歌曲不仅言词典雅，更在歌声中升华了本集“隆中对”的主题，将情绪推向了高潮，观众看后不仅为刘备求贤礼士的诚恳所打动，更为诸葛亮的大义为民的人世精神所感动，在欣赏历史剧中受到潜移默化的爱国济世的思想教育。

小说和电视剧这两种艺术形式的传播媒介不同，艺术思维方式有异，从而决定了电视剧有着不同于文学作品的独特审美要素，诸如画面美，造型美，音乐美，色彩美等。电视剧的美必须是电视化的，它要求在可视可听的审美要素上下工夫。电视剧《三国演义》运用了很多电视化的技巧，形成了独特的审美品味。

《三国演义》中演员的表演也是相当成功的。本集出现的人物不多，戏的重点放在唐国强（饰诸葛亮）和孙彦军（饰刘备）身上，他们的表演有以下两个主要特点：第一，追求生活化的表演原则，讲究逼真性。虽然《三国演义》演的是历史事件和古代人物，但让观众看起来就跟真的一样。第二，因为《三国演义》属于古代剧目，所以演员的表演从古代戏曲中吸取了营养，演员举手投足间带有适度的戏剧性。适度就是有分寸感，没有过度的戏剧性的夸张。因为《三国演义》是实景拍摄，景别方面多采用中近景和特写镜头，如果演员的表演太“满”，就容易与周围环境拉开距离，使人产生虚假之感。演员通过自己的演绎使这些观众耳熟能详的人物形象在荧屏上“立”了起来。

练习说明

一、反复阅读课文，把握人物性格和心理，体会人物对话的语言特色，同学分角色表演《隆中对》。

设题意图：本题旨在让学生通过阅读课文中的人物对话，细心体会人物的思想活动及性格特征。

在这段戏中，人物性格处于从属地位，核心的东西是人物的思想活动。需要指导学生把握诸葛亮的运筹帷幄、胸有成竹，刘备的虚心求教、礼贤求士，关羽与张飞的愤怒难忍却又不敢轻举妄动，等等。可以展开讨论，分析编剧根据每个人物在这种思想活动的主导下是怎样安排他们的语言，以及演员怎样把握对话的表演。

二、影视作品中的声音也是表示意义的要素，它与画面的意义构成了“声画关系”。声音内容如果和画面一致，称为“声画同步”；声音内容如果与画面相辅相成，称为“声画对位”；声音内容如果与画面毫不相关，称为“声画分立”。请同学们欣赏电视剧“画外歌起”部分，探究导演所用的镜头画面与歌词有什么关系。

设题意图：本题旨在引导学生了解影视作品中声音的作用及声音与画面的关系。

影视作品中，声音与画面的关系有三大类型：即声画同步、声画对位、声画分立。尤其第二种与第三种，表明声音具有独立的造型及叙事功能。本课第三部分，属于声画对位，需要指导学生边看画面边分析歌词与画面的关系，体会歌词是编导对剧中人物的评价，也是影视作品对观众的感染，而成为本集点题、抒情的华彩乐段。

三、刘备与诸葛亮在隆中对策的故事，史书《三国志》中确有记载，初中课文《隆中对》说的就是这件事。小说《三国演义》第38回的“定三分隆中决策”，作家罗贯中以文学的笔法对这一史实进行了精彩的演绎，电视连续剧《三国演义》第27集《三顾茅庐》则以声画语言对这一故事进行了更独特的表现。从史实到小说再到电视，请同学们将三者放在一起进行比照阅读和欣赏，看看小说在史料基础上进行了哪些想象与虚构，电视剧本又是怎样借鉴原著语言，然后改造成为电视剧台词的。

设题意图：本题意在让学生对史实、文学作品、影视作品之间的差异进行探讨了解，探究以语言对比为核心。

本课教参资料有陈寿《三国志》的相关片段，可以对照阅读，看正史怎样被小说家发展成为演义，电视剧创作人员又怎样把小说改编成视听并茂的影像作品。然后指导学生展开想象，把第四题提供的两段正史材料改编为电视剧的文学剧本。如果有条件可以组织拍摄制作。

四、从下面两则史料中任选一则，展开想象，改编成一则历史短剧片段。

设题意图：本题是在第三题的基础上，了解了史实和文学创作、尤其是剧本创作的不同特点后，又以学生的实际改编练习来加深这一认识，并把这些认识运用到实践中。

练习中主要注意情节方面的想象扩展和人物语言的设计。

教学建议

电视剧不同于一般文学作品，也不同于一般电影作品。本课是本册教材唯一一部电视剧的节选。教材内容并不复杂。教学中可以把更多的精力放在“正史—文学—电视剧”的改编过程上，找出三种文本间的差异。其次，三国演义的历史虚实问题、作品拥刘反曹的倾向问题、诸葛亮智而近妖的问题、刘备谦而近伪的问题（在节选的本课中不明显）可以进行介绍，但不必成为学习的重点。

课外活动中可以约请有经验的电视剧导演指导学生完成“欣赏探究”第四题，并组织拍摄剪辑，完成一部电视剧短片。

有关资料

一、我的想法——写在电视连续剧《三国演义》开播前（王扶林）

84集电视连续剧《三国演义》是一部根据罗贯中的同名小说改编的历史剧。改编的宗旨，是忠实于罗贯中的“演义”，而不是照搬陈寿的史书《三国志》。因此，大的历史事件符合史书，而人物和故事情节是经过艺术化了的。它是一部电视剧，不是历史教科书。

电视剧《三国演义》是一部战争史诗。不论是大会战，还是单枪匹马的个人搏击；不论是持久战，还是速决战；不论是鏖战还是突击战，均各有特色、层次分明、真实可信。例如描写以弱胜强的著名的《袁曹官渡之战》和以火攻著称的《赤壁鏖兵》等大小战例，给人展示出一幅幅波澜壮阔、惊心动魄的战斗风云图。《官渡之战》奠定了曹操统一北方的基础，是东汉末年中国北方由分裂走向统一的一次关键性的战役；《赤壁之战》使曹操统一全国的希望被挫败，奠定了三国鼎立的形势。这两次战役不但给古人提供了宝贵的经验，而且对今人也有所启迪。

它又是一部谋略剧。我们既要追求宏伟、拼杀的大型战争场面，同时，更要显示英雄们在政治、外交斗争中的智慧。烽火中含智斗，智斗中充满烽火，在斗勇中斗谋，在斗争中斗法。也就是调动一切艺术手段，通过军事、外交斗争，塑造人物，突出英雄的智慧 and 谋略。

本剧的主要倾向是拥刘反曹。拥刘，就是歌颂刘备的仁慈爱民。刘备“仁慈宽厚，有长者风”，他崇尚“以德服人、爱民如子”。刘备是仁君的代表。反曹，就是鞭挞曹操。曹操在史书《三国志》里是大英雄，而在毛宗岗评点的《三国演义》里是奸雄，是超常的奸雄。这和人民群众心目中的曹操形象相一致。必须把历史对曹操的评价和小说中的分开。所谓“乱世之奸雄”。既雄，也奸，奸是主导，奸和“雄才大略”合在一起，就是超常的奸。

诸葛亮的《隆中对》是本剧的总纲，除了最后七集三国归晋的结局外，全剧的主要内容，可以用《隆中对》概括。

从风格和品位的角度看，《三国演义》具备雅俗两方面的品格，电视剧应从满足不同观众的多种审美需要方面来确立自身的艺术价值和实现自己的优势。全篇抒发建功立业的豪迈气概。它的格调是雄健豪放，豪放中蕴涵悲壮和深沉。

本剧对白采用半文半白的语言，即今人听得懂的古语，一些比较难懂、难理解的话、诗句，增加了

字幕。比如诸葛亮的《出师表》，我们就基本不动，若改为白话文，其含意、文言文的韵味必将大大减色，甚至词不达意，会减弱历史感。

我们用“滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄，是非成败转头空。青山依旧在，几度夕阳红……”作为主题歌。曲调处理上不过分低沉。可以从作者鸟瞰式的角度，深情缅怀逝去的一段历史，满怀激情地赞美那些在纷繁交织的矛盾和变幻莫测的历史风云中的英雄人物。以深厚、苍劲、回肠荡气的曲调，谱写出深沉的、撼动人心的悲壮抒情曲。它是一首颂歌，也是一曲挽歌。

用整整四年的时间，全体演职员为之奋斗的《三国演义》将要和观众见面了。我作为本剧的总导演，此刻是喜忧参半，喜的是见到了劳动成果，尝到了收获的滋味；忧的是，虽然竭尽了全力，但可能不尽如人意。

大年初一凌晨，中央电视台选播了两集《三国演义》。之后，我们又带着部分录像带分赴各地请“三国”的研究者和解放军指战员以及工人开座谈会。我们根据大家提出的意见，作了认真研究、修改，重拍了个别段落，并增加了三分之一的对白字幕。

（选自1994年10月20日《光明日报》。略有改动）

二、论电视剧《三国演义》对原著主题的理解与把握（靳青万）

《三国演义》原著有无主题，其主要倾向是什么？

关于小说《三国演义》的主题问题，历来有许多不同的认识。有的认为是“天下大事，分久必合，合久必分”，有的认为是“拥刘反曹的封建正统观念”，有的认为是“突出宣扬一个‘义’字”，有的认为是“为当时的市井细民写心”，还有的干脆主张“无主题”说。如此等等，不一而足。

笔者认为，罗贯中的小说《三国演义》是有主题的，即“弘扬正义，贬斥邪恶，拥倡仁德，崇尚智慧”。这十六字，既是这部作品思想之精华，也正是其数百年来经久不衰的巨大精神魅力之所在。

弘扬正义、贬斥邪恶，是《三国演义》原著思想的主要之点。在小说中，刘备为帝室之胄，所行乃为绍续正统、兴复汉室，因而作者是将刘备集团作为正义一方来写的，书中到处洋溢着对刘备及其集团中主要人物的拥戴和颂扬，将许多优良品质都赋予刘备集团中人。曹操有篡窃之心，挟天子以令诸侯，“名为汉相，实为汉贼”，其子曹丕果篡汉位，因而曹魏集团是被作为“邪恶”一方来演叙的，书中也到处充满着对曹操及其集团中人的丑化与贬斥。至于书中的孙吴集团，则往往是在其与曹操集团对立时，便被描写为正义；而在其与刘蜀集团抗衡时，则又被刻画为非正义的一方。就其书中所着意刻画的典型人物来说，刘备被塑造成了“仁德”的化身，关羽被塑造成了“忠义”的化身，诸葛亮被塑造成为“智慧”的化身，而曹操、司马氏父子则被描绘成了“奸佞邪恶”的化身。即使在表现“智慧”方面，诸葛亮、姜维的智慧也被描写为正义凛然的“大智”，而曹操、司马懿、邓艾、钟会的智谋则都被描写成了奸邪不正的“小智”。对于周瑜，其在赤壁之战前后与曹操为敌时，被描写为代表正义的“大智”；而在以诸葛亮、刘备为对手时则被描写为器量狭小、总逊一筹的“小智”了。全书自始至终，作者匠心独运地调动一切手段来维护和完善正义、仁德的刘蜀一方，同时也极尽其致地刻画和贬斥奸佞邪恶的曹魏集团一方。从其良苦用心我们不难看出，作者这样做的目的正是在不遗余力地贯彻其创作主旨：弘扬正义，贬斥邪恶，以达其在人间树立正气之目的。尽管这个“正义”和“邪恶”是以当时的伦理道德标准来衡量的。

拥倡仁德，是小说《三国演义》主旨的重要组成部分。在小说中，刘备被着意刻画为宽厚仁德之君。从“桃园三结义”到怒辞安喜尉；从陶恭祖三让徐州到刘景升再让荆州；从“携民渡江”到义取西

川等等，无不刻意刻画刘备的宽厚、仁慈，不难看出作者拥护和提倡仁德的思想倾向。而对于曹操，作者则着意从相反的方面，塑造他的残暴。如冤杀吕伯奢，屈讨陶恭祖，残害吉太医，横槊刺刘馥，以及欺献帝、诛妃后、害华佗、伐神树等等，均将曹操残忍、狠毒、奸诈、暴戾刻画得淋漓尽致，其中充满了作者对曹操残暴行为的憎恨与贬斥，并以曹操的残暴来反衬刘备的仁德，从而凸显了作者拥护和倡行仁德的思想倾向和创作主旨。

崇尚智慧亦是小说《三国演义》创作主旨的重要组成部分。全书自始至终几乎无时无刻不存在着智慧的闪光，书中所用笔墨最多的便是斗智用计。其所倾尽心血刻画的诸葛亮，事实上成了“智慧”的化身。在书中的皇帝与臣子之间，臣子与将帅之间，臣子与臣子之间，将帅与将帅之间，朋友与朋友之间，朋友与敌人之间，敌人与敌人之间，甚至连父子、母女、兄弟、兄妹、夫妻、主仆等等之间，几乎无不是在斗智的战场上角逐。书中设计了无数的阳谋、阴谋、圈套、陷阱和是是非非，描写了大小数百场战争，几乎无一不是出神入化、精妙绝伦、令人叹为观止的斗智之局。宫廷内、幕府中、帷幄里、战场上、往来间、交驰时，各色人等几乎无不在为斗智取胜而忙碌。全书共一百二十回，从第一回至最后一回，没有一回不是在写斗智，完全可以说是一幅闪耀着智慧光辉的壮丽画卷，其作者崇尚智慧的创作意图是不言自明的。

作为一部不朽的文学巨著，《三国演义》的思想意蕴是十分丰富的。我们并不否认其中包含的其他思想内容，但就其主要倾向来说，用“弘扬正义、贬斥邪恶、拥倡仁德、崇尚智慧”这十六个字来概括《三国演义》的创作主旨，是符合这部作品的客观实际的。

电视剧《三国演义》是如何理解和把握原著主题的？

无论何种改编型作品，都应当遵循一个首要的原则，那就是要尊重原著、忠于原著和略高于原著。电视连续剧《三国演义》在多人分编分导的情况下，很好地做到了这一点，正确地理解和把握住了原著的主题，这是一个首要的成功。

我们说电视连续剧《三国演义》，正确地理解和把握了原著关于“弘扬正义、贬斥邪恶、拥倡仁德、崇尚智慧”的主题，主要表现在以下几方面。

（一）在电视剧对原著内容的取舍方面，凡能较好地体现原著主题的内容均予保留，而将与其主题关系不大的地方则予删去。

首先，在“弘扬正义”方面，原著是以刘备集团为主干的，电视剧也将有关刘备集团的故事情节尽皆保留，而将与此无关或关系不大的地方如袁绍与公孙瓒的战争、孙坚与刘表的战争，以及李傕、郭汜交兵、公孙度败亡等皆予删去。尤其明显的是其对王允诛蔡邕一节的删除。王允在小说中本是一个代表正义、铲除邪恶的功臣，他巧设连环计歼灭了邪恶势力董卓集团，然而他却不听劝阻，执意杀了不可多得的人才蔡邕，是一个污点。电视剧将王允杀蔡邕一节完全删去，就更加加强了王允作为正义人物的典型形象。

其次，在“贬斥邪恶”方面，原著是将十常侍、董卓、曹操、司马氏等作为邪恶势力的代表来加以描写的，并且在用笔时明显地对其大加贬斥，电视剧对其中有代表性的、凡能体现这一主题的情节也都尽量予以保留。十常侍乱政，电视剧不仅保留了原有的情节，而且还以此为题专列一集；又如对于曹操，电视剧将其冤杀吕伯奢、屈伐陶恭祖、欺帝诛后、滥杀无辜等天人共怒的奸诈、残暴、邪恶、狠毒行为的情节全数保留，并仍保持了鲜明的贬斥态度。

其三，在“拥倡仁德”方面，小说极力将刘备描写成一个宽厚、仁德之君，反映了封建社会中广大人民群众的愿望，是有其积极意义的。电视剧也突出了刘备宽厚、仁德的特点，将有关这方面的内容均

予保留，并加以生动的表现。

其四，电视剧尽数保留了原著中斗智的内容，并对其作了精彩的展示和体现，表现了对“智慧”的崇尚态度。

(二) 从电视剧对原著内容表现的详略情况来看，电视剧对凡是能够体现原著主题的内容和情节都不厌其详，而对那些与表现主题关系不大的地方则从略。如：为了表现刘备的正义，将其参与镇压黄巾起义的不义之举一略而过。为了贬斥曹操的邪恶，在《战宛城》一集中，对于曹操以强凌弱、霸占妇女之劣行予以详写，而对原著中颇为激烈壮阔的宛城之战、典韦之死却用略写，只以战后遍地死尸的场景和曹操哭典韦来一略而过。为了表现刘备的仁德，对其安喜辞官之际、携民渡江之时均用详写，而对其诛黄巾、杀无辜则用略写。在表现“崇尚智慧”的思想方面，将巧计除董卓、火烧博望坡、舌战群儒、诸葛祭风、草船借箭、赤壁大战、智算华容、三气周瑜以及安居平五路、七擒孟获、六出祁山、九伐中原等能充分展示双方斗智的精彩场面，一一浓墨重彩地细加描绘。

(三) 再就电视剧对原著中一些地方的改造和补充来说，其在凸现主题方面甚至比原著还有所升华，有所强化，从而略高于原著。如：在小说第九回《除凶暴吕布助司徒》中，董卓被诛之后，“吕布至郿坞，先取了貂蝉”，在本回中便再无貂蝉的下落；而电视剧中则提到貂蝉见董卓已除，大功告成，便乘车而去，不知所终。并且又专为貂蝉作一片尾曲，由衷地歌颂这位舍身除暴的巾帼奇女，足见编导对这一正义女子情有独钟。这样就使貂蝉的正义形象比原著更加完善、鲜明、突出，从而使原著“弘扬正义”的主题得到了进一步的强化和升华，不失为既忠于原著又高于原著的成功之笔。再如在电视剧第78集司马懿《诈病赚曹爽》中，作者增写了以下内容：司马懿乘曹爽同魏主出城围猎之机，发动了政变。在控制了京都洛阳的局势、自料必操胜券之后，他与两个儿子司马师、司马昭谋于密室，司马懿亲笔写下了八个字：“肃清万里，总齐八荒。”司马昭曰：“若能一统华夏，方为当世之英雄。”司马懿曰：“想魏、蜀、吴三分天下，刘备乃一织席贩履之徒，却能偏安一隅，自成霸业，内中奥妙，四个字尽可囊括……”司马昭应曰：“笼络人心。”司马师接着道：“驾驭百姓”。司马懿点头赞许道：“嗯。古人云：‘得民心者可以为天子，得天子心者可以为诸侯，得诸侯心者只可为大夫。’不知尔等可以笼络何人之心？”司马师答：“中原人心，尽可笼络。”司马昭曰：“必使魏、蜀、吴三国之人，尽为我用！”司马懿道：“如此，这万里江山定属我司马氏所有！记住：笼络人心，一统天下！”这一段精妙的对话情节，是小说原著中所没有的。电视剧编导增添的这段对话，不仅大大地丰富了剧中人物的情节性和动作性，而且还有三点妙处：一是活脱脱地揭示了司马氏父子丑恶的世界观；二是借司马氏父子之口，从他们的世界观的角度对刘备集团作了一总结，道出了刘备集团“得民心”这一成功的真谛；三是揭示了司马氏父子早就包藏祸心，为其进一步篡夺政权、一统天下作铺垫。这样修改的结果，比原著更加鲜明地揭示和突出了主题。电视剧中另外还如“三气周瑜”时诸葛亮弹奏周瑜所作的《长河吟》琴曲、张松讥曹操时从头至尾背诵《孟德新书》、关羽华容释曹后诸葛亮总结的“暂不宜灭曹”的一段话、姜维死不瞑目时邵悌所说“蜀国之灭，绝非将军之过，实是后主无道而致啊！”之语等等，均为原著所无，笔者认为这些改动都很好，比原著更加强化和突出了主题，是可取和应予称道的。

总的来说，由于电视剧编导正确地理解和把握了小说原著的主题，有些地方较原著甚至更有所强化和升华，因而使改编后的电视剧和小说原著在主题方面不仅达到了珠联璧合，而且还更鲜明、更生动。试想，对于《三国演义》这样一部家喻户晓的名著，假若电视剧在表现其主题思想的关键问题上糊糊涂涂，或抛开原著主旨而另立新的主题，那样读者和观众会接受吗？

《三国演义》小说和电视剧主题有何历史和现实的积极意义？

应当指出，以今天的观点来看，《三国演义》中尊刘贬曹的思想，是反映了古代腐朽没落的封建正统观念的，应当予以否定，但从当时的社会实际情况来看，也不能完全这样讲。

首先，西汉经过两百年的经营，其政权早已深入人心，为人民大众所认同和接受。至汉末王莽改制，虽不乏合理因素，但却仍被人们视为“篡逆”。后至汉末动乱，刘秀崛起，也不得不顺应民心，继续汉朝正统旗号。又经东汉两百余年的经营，人们以汉为国之正统的观念更加根深蒂固，献帝时曹操势力凌驾于朝廷，但他却仍然只能做到“挟天子以令诸侯”，利用汉朝的正统旗号。终其世也未敢冒天下之大不韪取而代之。孙权假意给曹操上书，劝其代汉正位，曹操览后曰：“此儿是欲置吾于火炉上耶！”可见他深知汉是代不得的。为何？就因其惧怕世人牢固的汉正统观念。当时的实际情况是，“正统”与“正义”有时是结合在一起的。谁代表正统，谁就会得到最广泛的支持；谁欲“篡逆”，谁就会遭到普遍的反反对，起码你也会失去支持。中国封建社会中这种“忠君”与爱国相一致而不可分的特殊现象，学界早有哲者论及，在此就不必赘述了。在当时人的这种心态下，刘备以刘氏“皇叔”的身份兴汉讨“贼”，被普遍视为正义之举，是可以理解的，也是符合当时的实际情况的。当时的情况下，在刘备以外的各路军阀中，你能说哪一方是正义的呢？显然都不是的。

其次，《三国演义》是文艺作品，文艺作品与历史文献是不能相提并论的，它不必去拘泥于历史，而可以进行艺术创造。作为文学形象的刘备、曹操、诸葛亮等都不必是历史真实意义上的人物，小说和电视剧完全可以按照自己的创作意图加以创造。为了达到“宣扬教化”的目的，在作品中将刘备集团写为正义的一方并加以颂扬，将曹操集团描写为邪恶的一方并加以贬斥，这也是符合普通人民大众在看待这类作品时，必要分个“忠奸、善恶、是非”的文化消费心理的。

《三国演义》经久不衰的现象足以证明，“崇尚正义，反对邪恶，拥倡仁德，追求智慧”这一主题，正是我们中华文化精神之精髓，它代表了整个民族共同的愿望，为全民族成员所认同，具有无可争议的正确性和永恒性。《三国演义》以此为主旨，正是我中华民族文化思想精髓之形象化、艺术化的体现，因而它受到了广泛、持久的认同和热爱，产生了深入人心的社会感应效果，具有神奇的精神文化魅力，即使在今天社会主义时代也是如此。这就是它历史的和现实的积极意义之所在。电视剧《三国演义》正确地理解和把握了这一主题，可以肯定地说：这是它在编导方面首要的可喜的成功。

（选自《河南师范大学学报》（哲学社会科学版）1996年第2期）

三、就“隆中对”谈《三国演义》原著及电视剧改编的得与失（孟繁冶、柴春发）

“隆中对”一经陈寿写进《三国志》，便广为流传，千古不朽。一千七百年来，有多少政治家、军事家、历史学家为之折腰赞叹，感佩之至；又为多少平民百姓所津津乐道，成为古而不老的话题，何以如此？因为，它不仅一出台，便成为刘备及其蜀汉数十年不变的政治、军事战略目标，而且还是古今中外最有远见最具科学性的军事战略之一。这项长远的军事战略，尽管在历史的发展过程中没有也不可能准确无误地实施，但它几乎左右了三国之间政治、军事和外交关系，它曾直接或间接地影响过一个时代，其意义之大，不言而喻。

诸葛亮这一番对策，不仅使刘备“茅塞顿开”“情好日密”，而且成为后人崇拜诸葛亮，并将其视为伟大的政治家、战略家的最科学最具说服力的依据。

由此我们可知，“隆中对”在三国历史上、在《三国演义》小说中、在《三国演义》电视剧里，都居十分关键的地位。这里，笔者拟对《三国志》、《三国演义》小说和《三国演义》电视连续剧中关于

“隆中对”的用笔情况加以比较，试图以斑窥豹，洞察作家、艺术家们力求完美的良苦用心和艺术态度。

《三国演义》原著与《三国志》

为了便于说明问题，我们有必要将《三国志·诸葛亮传》中“隆中对”的内容移录如下：

先主遂诣亮，凡三往，乃见。因屏人曰：“汉室倾颓，奸臣窃命，主上蒙尘。孤不度德量力，欲信大义于天下，而智术短浅，遂用猖獗，至于今日，然志犹未已，君谓计将安出？”亮答曰：“自董卓以来，豪杰并起，跨州连郡者不可胜数。曹操比于袁绍，则名微而众寡，然操遂能克绍，以弱为强者，非惟天时，抑亦人谋也。今操已拥百万之众，挟天子而令诸侯，此诚不可与争锋，孙权据有江东，已历三世，国险而民附，贤能为之用，此可以为援而不可图也，荆州北据汉沔，利尽南海，东连吴会，西通巴、蜀，此用武之国，而其主不能守，此殆天所以资将军，将军岂有意乎？益州险塞，沃野千里，天府之国，高祖因之以成帝业。刘璋暗弱，张鲁在北，民殷国富而不知存恤，智能之士思得明君。将军既帝室之胄，信义著于四海，总揽英雄，思贤若渴，若跨有荆、益，保其岩阻，西和诸戎，南抚夷越，外结好孙权，内修政理，天下有变，则命一上将将荆州之军以向宛、洛，将军身率益州之众出于秦川，百姓孰敢不箪食壶浆以迎将军者乎？诚如是，则霸业可成，汉室可兴矣。”先主曰：“善！”于是与亮情好日密。

此间，诸葛亮在对天下大势综合分析的基础上，为刘备设计的政治军事战略，深刻地影响了三国历史的发展，也自然成为《三国演义》这部历史文学巨著中或隐或现的一条主线。因此，作者在“定三隆中决策，战长江孙氏报仇”一回中，对“隆中对”的写作是十分重视、谨慎的，几乎是照搬了《三国志》的原文，个别地方小有改动，却也恰到好处，表现了作者的独到见解和深厚功力。谨举几例，试作比较。

《三国志》	《三国演义》
(1) 自董卓已来	自董卓造逆以来
(2) 荆州……此用武之国	荆州……此用武之地
(3) 天府之国	天府之土
(4) 天下有变	待天下有变
(5) 百姓孰敢不箪食壶浆以迎将军者乎	百姓有不箪食壶浆以迎将军者乎
(6)	此亮所以为将军谋者也

第(1)组，《三国演义》比《三国志》原文多了“造逆”二字。“自董卓已来”只是用人物交待了一个时间概念，加上“造逆”二字，其作用有三：使文句更形象、生动。此其一。使时间概念更具体准确，是董卓反叛东汉朝廷以来，不是董卓出生或死亡以来。此其二。“造逆”两字不仅道出了下文“天下豪杰并起”的具体时间，而且还说明了“天下豪杰并起”的原因，为下文作了一个铺垫。

第(2)组，将“用武之国”改做“用武之地”，第(3)组将“天府之国”改为“天府之土”，都是一字之易，但均比原文准确、贴切。

第(4)组，《三国演义》在《三国志》原文的“天下有变”四字前加一个“待”字，既让人读起来朗朗上口，便于说唱，又使意思表达得更加准确、完备。因为，尽管诸葛亮具有长远的战略眼光，他的预见具有科学性，但“天下有变”决不是以哪个人的主观意志为转移的。任何一种事物的发展变化，都要受许多因素的影响制约，何况天下大势？再者，也并非刘备跨有荆、益之后，马上就会“天下大变”，“天下大变”是历史的、社会的机遇，只可等待，而不能强求。还有一层意思，即诸葛亮认为占有荆、益之后，就有了稳固的根据地，也就等于掌握了统一天下、恢复汉室的主动权。所以，一个“待”字，

包罗俱全，各种意思尽在其中。

第(5)组，将“孰敢”二字改为“有不”，更有力地说明了诸葛亮战略方针的正确性、合情合理性。在诸葛亮看来，刘备若能依言行事，跨有荆、益之后，再伺机出兵中原，光复汉室，上应天意，下顺民心，天下百姓不是不敢不拥护刘备，而是没有不衷心拥护刘备的。此外，作为人物的语言，结合主人公诸葛亮的思想意向，将“孰敢”改为“有不”必能大大增强语言气势，增强诸葛亮政治主张的说服力、感染力。

第(6)组，是《三国演义》的作者，让诸葛亮发表自己的见解主张之后，来了一句总结：“此亮所以为将军谋者也”，这是《三国志》所没有的。作为史书，作为惜墨如金的陈寿老先生，他是不会也没有必要再将这句话写进《诸葛亮传》的。这句话写进《三国志》是画蛇添足，但写进《三国演义》却令人物形象饱满生辉，作为文学作品，从人物语言表达来讲，诸葛亮具体详备地谈了自己的主张之后，最后来一个概括总结，突出了中心思想，增强了语言效果，这也是作者的独到之处。

如上所述，《三国演义》原著对“隆中对”修改的成功之处还可以找出一些，但这并不说明它的完美无缺，似乎是有些该改动的地方没有改动，而有些改动的地方也未必妥当，如《三国志·诸葛亮传》写道：

亮答曰：“自董卓以来，豪杰并起，跨州连郡者不可胜数。曹操比于袁绍……”

《三国演义》原著中将“跨州连郡者不可胜数”这句话全部删除，不能算恰当。因为，这句话起的是承上启下的作用，它承接上句，对“豪杰并起”是一个很好的补充说明，说明了豪杰并起对汉中央政权造成的严重危害，反映了当时天下大乱的程度，也说明诸葛亮对天下大势了解得透彻，把握得准确。连接下句，提到“跨州连郡者”自然想到“曹操比于袁绍”。如果没有《三国志》中这句话作比照，《三国演义》的表述也未尝不可，但两相比较，就有高下优劣之分了。

再者是《三国演义》创设的一个情节，即诸葛亮让刘备观赏“西川五十四州之图”以后，有“先取荆州为家，后取西川建基业”的话，这句话中的“西川”一词与“西川五十四州之图”中的西川，是同一概念，这样安排是正确的。但与诸葛亮对策中心内容中的“益州”这一地域概念不符。当然，西川的地域所指与益州的管辖范围是大体一致的，但毕竟是两个不同的名称，这就有点前后矛盾。

《三国演义》原著与电视剧

我们应该肯定，从某种意义上说，《三国演义》电视剧的编导相对于原著的写作，难度要大得多。这是因为，第一，原著的成书经历了几百年的时间，而电视剧的产生则是几年的工夫。第二，由于原著成书之前，历史知识的普及远不如现在广泛而深入。故而演义成书之后，人们几乎把它当成了三国历史，以至于知道《三国志》者并不多。演义与史著的对比性是微弱的。第三，演义的写作虽然要以历史为依据，但它毕竟不是史学意义上的历史著作，而是文学作品。而电视剧与原著的关系就不然，它们是对同一题材内容的两种表现手法。原著纯粹是以文字形式来表现作品内容的，而电视剧则是靠声像手段来展示原著内容的，用现代的传播手段，让原著更贴近社会。它必须忠实于原著，哪怕是人物的一句话，一个动作都会受到原著的牵制和约束。第四，人物语言不好处理。原著虽然在当时也属于白话，但当时的语言环境与今天相比，毕竟有很大的差距。在电视剧中如果让一千七百年前的人物说今天的大白话，会使稍有历史、文学常识的人感到索然无味，同时也破坏了历史剧整体风格的统一，何况还有原著人物语言的限制。反之，如果原封不动地照抄照搬原著的人物语言，一味地之乎者也，就又存在一个理解接受问题。有人推断，我国观众的平均文化水平是初中一年级，即使这样，让广大观众在电视屏幕上理解明白历史语言也是困难的。因此，剧中对人物语言的改编要达到一个什么样的度，才能既不失原著的风格，又能让广大观众理解接受，这的确是不易把握的。

尽管还有许多我们不可理解的难题和障碍，但我们仍然认为：编导们对原著中“隆中对”的处理，还是相当成功的，不少地方不仅弥补了原著的缺陷，而且有创新、有提高。我们也不妨将剧中诸葛亮的对策全部抄录下来，与原著作个比较。

自董卓造逆以来，天下豪杰并起，曹操〔的〕（演员念出此字，字幕不显）势力不及袁绍，而终能攻克袁绍者，既靠天时，更得益于人谋也。今曹操拥有百万之众，挟天子以令诸侯，此诚不可与之争锋，孙权据有江东，已历三世，国险而民附，此可用为援而不可图之。荆州北据汉沔，利尽南海，东连吴会，西通巴蜀，此用武之地，非其主不能守，此乃上天赐与将军之地，难道将军无意于此吗？荆州的西部是益州，道路险塞，沃野千里，天府之土，高祖因之以成帝业，而今刘璋暗弱，虽民殷国富，而不知抚恤军民，故而智能之士，思得明君，将军既是帝室之胄，信义著于四海，总揽英雄，思贤若渴，若能跨有荆州益州之地，保其岩阻，西和诸戎，南抚彝越，外结东吴，内修政理，待天下有变，则命一上将将荆州之兵以向宛（演员读 yuān）洛，将军身率益州之众以出秦川，百姓岂能不箪食（演员读 sì）壶浆以迎将军者乎，诚如所言，则大业可成，汉室可兴矣，将军欲成霸业，北让曹操占天时，南让孙权占地利，将军可占人和。

此乃西川五十四州之图，先取荆州为家，后取益州建立基业，以成鼎足之势，然后可图中原，此乃亮为将军谋划之大业。

从总体上说，这段话改写得相当成功：首先是忠实于原著，忠实于历史，与原著相比没有大的出入，特别是在中心思想、主要内容方面，基本上保持了原著面貌。二是语言风格晓畅文雅。晓畅而不俗气，文雅而不深奥，既保持了原文的风貌，又能让观众接受。基本上实现了原著的文雅与电视剧的普及相统一的要求。

有几个地方的修改，尤其值得称道：

第一，改编后的最后一段话得体妥当。人所周知，诸葛亮的对策内容分作三个部分，三层意思，也就是兴复汉室的“三步走”战略：第一步占据荆州，取得一个立足点；第二步兼并益州，跨有两州，建立一个巩固的根据地；第三步，待时机成熟，从荆、益两地同时出兵，摧毁曹操势力，以达到兴复汉室的最终目的。这“三步走”战略，立足当前，着眼长远，既有短期行为，又有中期目标，更有长期计划。战略本身严密周详，顺情合理。但《三国志》的记载，对一般读者来说，并不明了。《三国演义》原著的描述，虽然也点明了这一点，但拖泥带水，还不利索，而电视剧中，让诸葛亮在紧接前面具体详细的条分缕析之后，用三句话概括了“三步走”的战略主张，干净利落，简洁明了。再配上诸葛亮向刘备展示西川五十四州之图的情节，更显得恰当自然。

特别是剧作者将原著中“此亮所以为将军谋者也”改为“此乃亮为将军谋划之大业”作为整个对策的结束，使这番对策首尾照应、结构严谨，使诸葛亮的战略计划成为一个有机的整体摆在刘备和观众面前。而原著是让诸葛亮说了“此亮所以为将军谋者也”这句话之后，又展示五十四州之图，再概括“三步走”战略，明显地混乱、重复。其效果是无法与电视剧相比的。

第二，将原著中“非惟天时，抑亦人谋”改为“既靠天时，更得益于人谋”，既通俗明白，又突出了曹操以弱胜强的主要原因在于“人谋”，强调了人才的作用。

第三，《三国志》及《三国演义》原著中都有“此诚不可与争锋”这句话，电视剧在“与争”二字之间补了一个指示代词“之”字，一字之易，不仅使这句话读起来上口、听起来顺畅，而且联系上文指代明确。

第四，将原著中“百姓有不箪食壶浆以迎将军者乎”一句的“有不”二字，改为“岂能不”三字。前已有述，《三国演义》原著将《三国志》中这句话的“孰敢”改为“有不”，说明了“三步走”策略必

将得到人民的广泛支持，增强了语言气势。而电视剧更进一步，将原著中的“有不”改为“岂能不”。意谓：天下百姓没有理由不拥护支持恢复汉室的大业，更进一步说明了诸葛亮主张的正确性、合理性，更好地表达了人物的思想感情。

第五，将原著中“后取西川建立基业”一句中的“西川”换为“益州”二字，使诸葛亮的一番对策前后照应，概念统一起来。纠正了原著中使用“西川”二字造成的前后矛盾，概念不一的问题。

第六，剧作将诸葛亮向刘备展示五十四州之图的情节与他最后的概括总结安排在一起，使诸葛亮从语言到图示，从理论到形象，全面透彻地陈述了自己的见解和主张，这样安排水到渠成，自然可信。

类似上述剧作的成功之处还可举出不少例子，但我们硬要鸡蛋里头挑骨头的话，也就不敢说“天衣无缝”了，实际上，理论也好，实践也好，绝对的完美是不可能的。

如，电视剧中，诸葛亮在分析天下大势以后，说道：“难道将军无意于此吗？”相对剧作的总体语言风格，这句话无异于白衣服上缀了一个黑补丁，缺乏统一和谐。前已有述，尽管剧作对原著作了不少地方的修改，使人物语言尽量的通晓明白，但仍不失其文雅优美的总体特色，这句话似乎改的过于浅白直露了。

再者“百姓岂能不箪食壶浆以迎将军者乎”一句，从通晓明白的目的考虑，是否还有修改的余地？

多余的话

一纸小文，本该就此打住，但笔者还要说几句多余的话：

“隆中对”在全剧中的地位固然重要，而就其全剧内容而言，它是一个小小的情节，但窥一斑而见全豹，通过对“隆中对”的剖析，我们可知，编导为一个情节的改编就付出了如此艰辛的劳动，而要将一部内容庞大、情节复杂的历史巨著搬上屏幕，编导们要付出多少心血代价，非亲身实践者是说不清、道不明的。

就常理而言，对这部如此气势恢宏、波澜壮阔的成功之作，不该再对一些细情末节去咬文嚼字，吹毛求疵。但我们认为，《三国演义》不仅写活了一个三国时代，而且是我们中华民族传统文化的结晶。它对历史、对现实，在中国、在世界影响之深远广泛，古今中外的名著能与之匹敌者，恐怕是屈指可数的。将这样一部划时代的历史巨著由书本搬上电视屏幕，编导人员以及众多的文学、史学工作者，应该怀一种什么样的心情？持一种什么样的态度？大家肩头上的负荷有多重？每个人心中都会有数的，有了这点感受和认识，咬文嚼字似乎也是可以理解的。

（选自《许昌师专学报》（社会科学版），1995年第3期）

《故宫》：中华文明的盛宴

作品综论

中央电视台和故宫博物院合作拍摄的大型历史文献纪录片《故宫》，拍摄时间长达三年，是迄今为止中国投资最大、制作最精的纪录片。原来对故宫的拍摄仅仅停留在旅游线路的介绍，或者只是建筑知识的点滴反映，广大观众对故宫还是陌生的，一知半解的。而现在的《故宫》则是第一部对世界上最大的皇宫立体式展现的纪录片，在主题、题材和表现手法上，都达到了一个前所未有的高度，堪称纪录片的经典之作。《故宫》是一部大型历史文献纪录片，央视已经播出的只是精华版，只有12集，每集50分钟，本课就是其中的第七集《故宫书画》。据了解，百集系列的《故宫》正在制作当中。

《故宫》采用主题式结构，分别从建筑历史、功能使用、馆藏文物和从皇宫到博物院的历史转变四个部分对故宫六百多年的历史进行立体式的介绍。纪录片采用以物说史的方式，向观众全景式地介绍了故宫建立的历史背景、建设过程、修缮历程和近代历史性的转变，突出介绍了故宫的功能用途和馆藏文物，以厚实凝重的历史沉淀打造了一场中华文明的盛宴。

对共同的历史经历的认识和认同，从而产生一种历史意识，是一个民族团结和联合的纽带。建构这种历史意识，是历史文献片当仁不让的使命。中国是一个拥有悠久历史的文明古国，今天我国社会主义现代化建设已经步入一个崭新的阶段，但是历史不可以忘记，文明更需要传播。悠久的历史是今天最好的镜子，厚重的文化底蕴是中华民族的灵魂。故宫是一段中国历史的见证，故宫的馆藏文物更是体现古老的华夏民族心灵的活化石。历史文献纪录片《故宫》，揭开了故宫神秘的面纱，观众看到了古老、真实、宏伟、博大的建筑群，看到了大量的神秘而又价值连城的文物瑰宝，了解了宫殿里面、文物背后真实的历史人物和历史故事。在这里，历史是形象的，是真实的，也是凝重的，通过电视声像结合的传播手段，让观众接受了一次知识的普及、文明的洗礼、灵魂的震撼。在这里，巧夺天工的建筑、灿烂文明的见证足以激起每一个华夏儿女的民族自豪感。从这个意义上说，大型历史文献纪录片《故宫》在展现、传承中华文明上功不可没。这就是总导演周兵在总导演寄语《我们的目标》中关于《故宫》的思想上的要求：“通过《故宫》，我们将向全世界的观众展示：中国人拥有什么样的文明，这些文明的核心部分是什么；中华民族是怎样来传承这些文明的，我们的文明和它的核心部分又是怎样一代又一代地传承到了今天，绵绵不绝。”

“资料式，用影像、照片、实物、文字等为主干，将历史事件或事象作勾连，可逼近最实质的真

实。”这是一般历史文献纪录片使用的基本形式，其最大的好处就是能够“逼近最实质的真实”。历史文献纪录片几乎都面临一个困难：描述一个历史人物和事件缺乏资料，尤其是几百年前的历史，根本就没有影像资料可以利用；缺乏直接的视听信息传达，在一定程度上影响观众接受效果和对历史的认知程度。因此，历史文献纪录片迫切需要在内容和形式上都有突破和创新。在这个方面，《故宫》的创作者经过探索，在形式和内容上都达到了一个高度。该片在央视播出以后，引起了强烈的反响，被称为“前所未有的扛鼎之作，豪华震撼的视听盛宴，厚实凝重的文化享受，全面系统的文明检阅”。概括起来，《故宫》在以下三个方面表现比较突出。

一、见证历史真实

对于历史文献纪录片来说，无限接近历史本身是永恒的追求，其中历史文物和历史档案无疑是最有历史真实感的元素。因此，对历史文物和历史档案的表现是影片最大的主题。《故宫》第一次将镜头对准了中华文明的宝库故宫，将馆藏的传世佳作、奇珍异宝和历史档案呈现给电视观众。无数珍贵的文物走上电视，不仅给观众无限的视觉享受，而且通过这些文物和档案，可以理顺历史事件的来龙去脉，解除历史疑团，考证历史细节。比如乾隆年间的唐英是非常有名的督陶官，在他任职期间，景德镇官窑里的陶瓷被后人公认为瓷中极品。无论是品种的仿古和创新方面，还是在器物的制作工艺方面，都达到了前所未有的水平，在故宫博物院里也保存了他进呈的粉青釉交泰瓶。就是这个瓷器和历史档案里的圣旨一起见证了一个历史事件：66岁的唐英，因为一次进呈瓷器被乾隆皇帝认为没有什么创新，“都系旧样”，就必须按照圣旨自己掏腰包支付那批瓷器的所有费用。在皇帝的严格要求下，督陶官不得不想尽办法努力创新，故宫博物院中的粉青釉交泰瓶，还有现在台北博物馆收藏的粉彩八卦如意转心交泰瓶等都是这种努力的成果。

《故宫》在叙说历史、表现历史真实的时候，还多方求证，不拘泥于某一种历史记载，表现出一种实事求是的态度，为观众提供了认识历史的多个角度。比如第五集《家国之间》关于光绪皇帝宠爱的珍妃之死，在慈禧太后签发的懿旨中有这样的记载：“上年京师之变，仓猝之中珍妃扈从不及，即于宫中殉难，洵属节烈可嘉，著加恩追赠贵妃。”这是当时宫廷官方文件的一种说法，但是在纪录片《故宫》中并没有采用这种说法，而是把当时事件的参与者太监的一种说法也告诉了观众。两种说法都给了观众以后，影片一开始并没有急着表明支持哪种说法，而是将自己的倾向性放在了对光绪皇帝选后的整个过程的讲述之中。在讲述的过程中，影片还将选后的亲历者太监唐冠卿的描述作为证明。整个讲述结束后，影片的态度也就明朗了。另外，通过这个讲述，也矫正了民间对“三宫六院七十二嫔妃”说法的误解。

二、讲述历史故事

如果说用文物、历史档案见证历史，追寻历史真实是历史文献纪录片的“骨骼”，那么讲述的历史故事就是影片的“血肉”。文物、历史档案和历史故事结合，才能拥有生命和人格，才能使整个纪录片形神兼备、有血有肉。在史学家那里，历史故事可以“追溯从社会和文化过程的开端到终止的序列事件的发展过程”，而故事的叙事性“揭示和解释了历史事件的意义、连贯性和历史本身”（海登·怀特语）。《故宫》主要有以下三种讲述手法。

1. 解密鲜为人知的历史事实和历史知识，以正视听。对于广大观众来说，故宫的象征意义大于实际意义，是一个熟悉的陌生人。熟悉是指身为一个中国人，对于故宫的名字早就如雷贯耳，或者也曾经游历过故宫；陌生是指很多人对它的了解还只是皮毛。《故宫》通过“解密式”叙事，揭开了大量的历史秘密，叙述的过程就是一个告知秘密的过程，就是一个解开谜团的过程。这种手法能够极大地调动观众的注意力，满足观众了解故宫、了解历史的需要。这种手法也使整个叙述过程跌宕起伏，充满张力。

《故宫》对所涉及的历史人物、历史事件和历史观点重新进行解读，讲述宫闱内鲜为人知的人物命运、历史事件和宫廷生活，从而也可以纠正以往许多电视剧对故宫及历史的误解。比如永乐皇帝朱棣为了克服篡位的心理阴影，想方设法迁都北京，从而揭开了建造世界上最大的皇宫紫禁城的历史内幕。还有那一任又一任紫禁城主人鲜为人知的禀性癖好：明武宗正德皇帝爱好武功，明世宗嘉靖喜好炼丹，明神宗沉迷财宝，明熹宗喜做木工等。

2. 提示重要的细节。如果说记录的过程为整个纪录片串起了流畅的乐谱，那么细节就是里面的重音。提示重点细节，特别是那些容易被人忽视，又对认识故宫、认识历史具有非常重要意义的细节，是《故宫》另一个叙事特点。如在《礼仪天下》这一集中，提示了进入故宫的四座大门中，东华门与众不同，它的门钉只有8行，而其他的三座都有9行。门钉的差别代表着地位的差别，东华门是皇太子出入紫禁城的通道，皇帝从来不走这个大门。正是这个门，在明朝引起了一场震动朝野的风波。明朝嘉靖皇帝朱厚熜并不是明武宗的儿子，在明武宗意外驾崩后他以藩王的身分继承皇位，但他却冒着当不成皇帝的风险不从礼部规定的继位礼仪，坚决拒绝从东华门进入紫禁城。双方僵持不下的时候，皇太后最后妥协了，让朱厚熜如愿从大明门进入紫禁城。还有沿着中轴线的御道出入午门，是皇帝和大婚时皇后的特权，除此以外，也只有三年一次殿试中产生的前三名：状元、榜眼、探花才有一次这样的机会。这样一次走道，凝结了当时所有读书人的梦想。

3. 聚焦重点事件。聚焦重点事件，就是将纷繁复杂的各种历史事件过滤，帮助观众把握历史精要。围绕故宫，围绕这六百多年的历史，各种历史资料、历史事实肯定是浩如烟海，数不胜数。即使是围绕一件文物，也有各种悲欢离合的人生故事，何况故宫收藏何等丰富，光书画就有成千上万件。因此，《故宫》必须有重点有选择地向观众介绍故宫，介绍各种历史人物、历史事件，才能使整个叙事过程脉络清晰，主次分明。《故宫书画》中，讲述了故宫书画的收藏史，回顾了中国书画史上的劫难。在回溯收藏史的过程中，影片有重点地介绍了《富春山居图》《清明上河图》和“三希堂”中的二帖的收藏过程以及围绕这些书画展开的各种人生故事。也许故宫收藏中还有比这些更为珍贵的书画，但是围绕这些书画发生的故事更有传奇性，更能够代表故宫收藏书画起伏的历史命运。

三、构建历史时空

历史文献纪录片最大的软肋就是缺乏可视性资料，特别是几百年前的历史，影像资料是一片空白，而且亲历者都已经作古，唯一的痕迹就是文物和历史档案材料。这种先天的不足，往往使解说和画面脱节，产生声画两张皮的现象。创作者想尽各种办法，采用了各种手段以弥补这种不足，比如让演员扮演历史人物、采访历史专家等。随着技术的发展，特技镜头在历史文献纪录片中的使用，才真正构建起历史的时空，才使历史生动可感。《故宫》的创作者经过探索，合理使用先进的影视技术，用声画结合的电视手段，构建了形象化的历史时空。主要表现为两个方面。

1. 让历史“重演”。在现实中，历史不可能重演，但在电视纪录片中，历史可以重演。《故宫》为了再现过去的历史时空，也像其他的一些纪录片一样，找演员扮演历史人物。在现在播放的12集中，观众可以看到许多历史人物。但是纪录片毕竟是纪录片，需要区别于连续剧。电视连续剧的焦点在演员的脸上，而《故宫》在使用演员扮演历史人物的时候却重点要避免最能体现人物特征的人的脸部。有的采用调焦镜头，把焦点对准了人物的动作或其他物件，而把人的脸部作虚焦处理。比如第五集《家国之间》光绪选后的那段戏，镜头的焦点对准了前景的宫灯，而后景的候选人和光绪帝都是虚焦处理。第七集《故宫书画》中贪财和小气的万历皇帝为了财富，终于动怒，要查抄张居正的家产。在表现他的怒气的时候，镜头的焦点对准了他一甩奏折的动作，而他整个人是虚焦的。有的通过光线的明暗处理，逆光拍摄人物形象，让人脸隐藏在黑暗中；还有的则是通过演员调度，让扮演的历史人物形象只侧身出现

或者只出现窗户上隐约的身影。比如第五集《家国之间》中珍妃惨死的那场戏，慈禧太后的形象就只是一个投射在窗户上的影子等。《故宫》让历史“重演”的第二种办法就是采用先进的动画技术，重现历史情景。如第一集《肇建紫禁城》中的历史战争“靖难之役”，还有第四集《指点江山》中，清军入关、李自成指挥农民起义军攻陷北京等都是用动画的形式再现当时的情景。第三种办法是采用主观镜头，模拟当时历史人物的视点，表现历史人物当时的思想情绪。如第五集《家国之间》慈禧太后命人将珍妃推入井里，在波动的井水镜头之后，接了两个头上喷水的铁狮子面部特写镜头，然后在波动的井水镜头中叠出珍妃的相片，最后是从水里仰视宫殿的镜头，模拟珍妃的主观视点，表现了珍妃含恨而去、死不瞑目的悲情。

2. 从“静态”到“动态”。历史的时空是变化发展的，历史档案记载和文物都是静态的，两者存在着矛盾。如何用镜头的历史档案和文物表现动态的历史时空，是历史文献纪录片必须解决的课题，而且就表现力来说，运动的影像比静止的影像更具有表现力。《故宫》在解决这个矛盾方面也有成功的探索。首先是大量采用延时摄影，耐心地拍摄了故宫同一景点四季的变化，以及故宫一日内的光影变化，以及同一空间内不同历史时间的再现。观众可以看到“移动的明暗变化留在红色宫墙上的轨迹，风云际会行走于角楼上空的绚烂图画、四季更替岁月笼罩故宫时转瞬间的缤纷景象，巍然凝重的故宫在时光的流逝中有了难得一见的动感，在自然的变幻中有了令人难忘的表情。”（杨国光语）这也表现了故宫是一个历史见证者，见证了历史时空的风云变幻。其次是利用动画技术，让文物中的人物，尤其是书画中的历史人物获得动作。在第五集《家国之间》、第八集《故宫书画》、第九集《宫廷西洋风》中的《光绪大婚图》《万国来朝图》《乾隆帝八旬万寿图》等绘画图卷里面的人物与旗帜都动了起来。在这些宫廷绘画中，观众可以看到随风飘扬的旗帜、抬着龙轿的太监们在吃力地挪动脚步、天空中有小鸟飞过、骑着马的官员开始走动等。这些动感元素呈现了当时的历史情景，很好地表现了历史时空的动态特点。再次，编导尽量让镜头动起来，推、拉、摇、移、跟镜头的技术随处可见，有些地方还用了摇臂，比如第五集《家国之间》在介绍后宫的时候，就用了大量的摇移镜头。整个片子极少采取静止镜头，尤其是拍摄故宫的时候，让静态的故宫拥有了一种节奏感和时空流动感。

课文赏析

一、历史文献纪录片中的故事化叙述手法

在我国，纪录片最早的形式是新闻纪录片，是新闻的一种样式，题材要有新闻性，要真实典型，注重宣传意义和教育意义。随着纪录片创作的不断发展，故事化叙述手法不仅成了纪录片满足观众需求的一种方式，而且成为其内在发展趋势。《故宫》总导演周兵在《总导演寄语》中对故事化有明确的要求：“要有具有悬念的好看的故事，还要包含对人物的命运、情感、性格的挖掘和展现。对已知史实一定要有全新的发现，要善于在节目的叙事中发现和放大历史问题的疑点和争议点。”当然，纪录片的戏剧性受制于真实性的要求，不能编造任何情节，所谓故事化叙述手法也只能在真实性要求的框架范围内，深入挖掘历史故事中蕴涵的戏剧性元素，然后以故事化的方式将它表现出来。《故宫书画》这一集就很好地体现了历史文献纪录片对故事性元素的挖掘，其故事化叙述手法主要表现在以下几个方面。

1. 挖掘历史事件背后未曾披露的情节和鲜为人知的故事。许多历史事件背后，都隐含着鲜为人知

的故事和细节。由于各个方面的原因，历史无法向社会展示其全部真相，观众对历史的理解也是一个渐进的过程。在《故宫书画》中，披露了大量的鲜为人知的故事和细节。比如康熙皇帝时期的汉族文臣高士奇，此人深得皇帝信任，但他在进献书画的时候居然冒着灭族的危险欺骗皇帝，把珍贵书画真迹留在自己的手中，用赝品孝敬皇帝。这种异乎寻常的大胆行为被他本人所著的《江村消夏录》和《江村书画目》永远地留在历史上。再比如观众可能都知道隋炀帝的残暴，但同样是这个残暴皇帝，酿成了一次中国书画史上的大劫难：一千三百多年前，隋炀帝沿运河下扬州，东都洛阳收藏的名贵书画随船而行，不料半途船只倾覆，珍贵书画大半落水。《故宫书画》中披露的故事和细节不胜枚举，有《富春山居图》一分为二的前因后果、乾隆皇帝鉴赏书画的笑谈、雍正皇帝喜好行乐图、明朝太监冯保和《清明上河图》、溥仪偷盗书画，等等。这些，都增加了作品的观赏性。

2. 突出历史故事中的矛盾冲突。《故宫书画》乃至整个纪录片《故宫》在披露这些历史故事和细节的时候，都力求情节的曲折离奇，突出故事的矛盾冲突。比如明朝宰相张居正和万历皇帝的恩怨：张居正在位时权倾朝野，但他死后却被抄家，抄家的原因竟然是富可敌国的财产引起了万历皇帝的愤怒。还有高士奇和康熙皇帝之间的斗法：高士奇胆大包天，皇帝被他蒙骗，如果不是他自己著书留下证据，或许又是一段历史公案。尽管高士奇精明过人，但终究斗不过皇权，他死后，家中所有的珍藏还是进入了皇宫内府。更为离奇的是名贵的《富春山居图》眼看就要被爱画如命的吴问卿付之一炬，幸亏他的侄儿挺身而出，用狸猫换太子之计拯救了这件文化瑰宝。

3. 展现鲜明的人物个性。历史是鲜活的，因为历史人物个性分明，而且他们的个性在一定程度上影响历史。在《故宫书画》中，曲折离奇故事情节展现了鲜明独特的人物个性。万历皇帝因为张居正富可敌国的财产而大怒，愤而下令抄家，表现了对财富的迷恋——他是历史上少有的小气、贪财的皇帝。吴问卿简直就是一个画痴，他对画的迷恋已经超乎寻常。对《富春山居图》更是宠爱有加，吃饭、睡觉都不离身，在兵荒马乱的岁月里逃难的时候，什么财产都可以不要，唯独这幅画从不离身。甚至到将死的时候，也要让《富春山居图》为他陪葬。这个故事把一个画痴刻画得入木三分。

二、镜头里的时空表现

历史文献纪录片是以现在时追溯过去时，时空的安排显得非常重要。可以说，时空安排直接影响纪录片的形象性、真实性和深刻性，是决定影片是否成功的一个重要标尺。而电视纪录片的时空安排是通过镜头体现出来的。大型历史文献纪录片《故宫》在时空安排上的特色在《故宫书画》这一集中有集中体现：

1. 再现历史时空。历史文献纪录片总是力图通过各种手段将观众带入历史的时空中，让观众通过电视传播手段体会历史。第七集《故宫书画》中，在讲述乾隆皇帝经常在养心殿西隔间赏玩三帖的时候，镜头里出现了乾隆皇帝的侧影，而且是虚焦的侧影，然后镜头慢慢靠近，将焦点对准了他赏玩字帖的手的动作。这两个镜头的出现，是历史时空的再现，将当年乾隆皇帝赏玩字帖的情境用影像表现出来。这种时空处理把观众拉回到历史时空中，让观众近距离接触历史，感悟历史。在这集中，类似这样的时空重现还有很多，比如万历皇帝因为对张居正财富的动心而终于愤怒的动作体现，抄家的动作体现等。另外还有用动画技术再现的中国书画史上的大劫难等。

2. 时空对接。历史文献纪录片是在当下时空对过去时空的追溯，因此过去和现在时空的对接是经常出现的时空形态。本集在讲述高士奇大胆欺骗皇帝这个故事的时候，先就高士奇这个历史人物采访了南开大学教授来新夏，这是现在时空。采访完毕之后，镜头出现了高士奇编纂《江村消夏录》的身影，影片回到了历史的时空，出现了第一次时空上的对接。接着，就高士奇向皇帝进呈书画赝品的历史故事采访了故宫博物院古书画部杨丹霞，又一次进行了时空对接。这种“现在——过去——现在”的时空对

接，不仅是一种时空方式，而且表达了现在时空对历史时空的解释、评论和佐证。在《故宫书画》中不仅有过去和现在的两重时空的对接，还有三重时空的对接。影片的开头，镜头首先停留在故宫大殿里，这时大殿的影像是经过做旧处理的，表现的是过去的时空。接着镜头往外拉，一出宫殿大门，观众看到了很多游览故宫的现代人，镜头的色彩也恢复正常。镜头不停，继续后拉然后摇起，出现在观众面前的是整个故宫的俯瞰全景图，这是动画合成的虚拟景象。整个镜头运动出现了三重时空的对接：过去、现在和虚拟时空。

3. 隐喻时空流转。在《故宫书画》中，除了时空对接外，还采用了大量的延时摄影隐喻时空流转。在这集中，就用了五次延时摄影。延时摄影拍摄的效果是，故宫作为拍摄的主体不动，但是故宫上面的天空风云变幻，速度很快。这一集的最后一个镜头也是延时拍摄镜头，产生了地面的人群快速移动的效果。延时镜头的使用除了能够使静止的建筑获得动态的效果外，就整部片子而言，还有隐喻意义：故宫作为一个历史见证人，见证着风云变幻的历史时空。这种隐喻使片子的立意更加深刻，引导观众思索历史的意义。

练习说明

一、观赏纪录片《故宫》相关片段，仔细阅读课文，体会作者对博大精深的中国书画文化流露的思想感情。

设题意图：本题意在引导学生认识民族文化、爱好民族文化，激发学生的民族自豪感。

为这些民族精华而自豪，又为它们的多灾多难而沉重，也为它们历尽劫难、终逢太平盛世而欣慰。

二、课文说，故宫收藏的这些书画作品是“中国历史上最精致的心灵的证明”，“传递着华夏文化的审美价值和观念”，你怎么理解这两句话的含义？

设题意图：本题考查的是学生对这集影片主题思想的把握，对剧本中关键词句的理解。

可以从两个角度进行思考，一是故宫收藏的是书画中的极品，它们是典范中的典范，代表了我国书画史上最高成就，是属于整个民族的。另一个角度就是书画是我国历史上最重要的艺术形式，而艺术作品又是人的精神、情感、审美价值和观念的体现，特别是那些经过历史沉淀以后还能保存下来继续留传的书画作品，更是证明了自身的艺术价值，是“最精致的心灵证明”，“传递着华夏文化的审美价值和观念”。

三、课文中提到不少著名的书画作品，请按年代系统梳理一下，挑出你最喜欢的三五幅，分别写上一二百字的欣赏性或说明性文字。

设题意图：本题意在引导学生结合写作训练鉴赏书画作品，会鉴赏才可能具备一定的书画素养。

本题没有标准答案，欣赏性文字主要写自己鉴赏时候的所思所感，自己的心得体会；说明性的文字主要说明鉴赏对象的一些客观特征，如作品外观、作者情况等。

四、以《故宫》为例，同学展开讨论：一部成功的历史文献纪录片应该具备哪些要素？

设题意图：本题目的是让学生理解历史文献纪录片的特征。

本题没有统一的答案，每一个片子的条件都不一样，但是有一些共同必备的元素：首先是一个专业的团结的团队，团队成员精诚合作；其次是要有正确的历史观，因为历史文献纪录片涉及对历史的评价问题；再次就是占有详细的文献档案资料和文物；最后是以雄厚的资金作保证。

教学建议

教师可以引导学生查阅有关纪录片资料如《纪录片发展历史》等，了解纪录片的基本特点，以及国内外纪录片发展的基本历史。历史文献纪录片是纪录片中重要的类型，有条件可以观看一些有名的历史纪录片，如中国的《百年中国》《清宫秘档》和美国的 *Discovery* 等，让学生对历史文献纪录片有一种感性的认识。

还可以推荐通读《故宫》各集所有剧本，了解掌握有关故宫的故事和知识。有条件可去故宫参观，亲身感受一下故宫的气氛，然后与电视里面的故宫比较，体会不同的感受。

本课的教学重点是故事化手法。真实既是纪录片终极追求目标，又是创作必须遵循的一条原则，而故事化总是和想象、虚构等故事片的手段联系在一起。似乎是矛盾的双方如何能够统一到一部影片中，是本课教学的重点。对于历史文献纪录片而言，故事化的手法指的是充分挖掘历史事相中的戏剧性元素，让历史形象可感。从这个角度出发，历史文献纪录片挖掘历史事相的戏剧性元素的主要手段是选择和组合，而不是想象和虚构。把握了这点以后，就可以依据课文分析具体的故事化叙述手法。在“课文赏析”部分，有对故事化叙述手法的详细分析。这些手法在一般故事片中也经常使用，但在历史文献纪录片中，故事化的叙述手法有一个前提，那就是不能违背真实性的原则。

本课教学的难点在于分析纪录片的时空安排。影片的时空安排是非常专业的问题，但是在历史文献纪录片中，镜头之间的组合就是一个时空之间的组合，而且这种组合不仅是一种镜头关系，更重要的是表达对历史的一种态度。在讲解这个问题的时候，要注意引导学生树立影视镜头的组合是一种时空组合，而时空组合可以创造意义的观念。为了说明这个问题，可以举一些例子，比如一个镜头是一张人脸，接一个满天乌云的镜头和接一个春光明媚的镜头就表现人的不同心情。学生了解了这点以后，就可以仔细分析本文中的时空安排了。对时空安排的具体分析，请参见“课文赏析”的第二部分。

另外，千万不要忘记的是，这是语文课，所以教学时应指导学生进行听说读写的训练，如朗读课文，体会课文的思想内容和解说词的语言艺术，还有口语表达和写作的练习等。

有关资料

一、从《故宫》看中国纪录片的转机（谭天）

中国纪录片的大发展源于上世纪 90 年代初期中央电视台摄制的大型纪录片《望长城》，特别是 1993 年中央电视台《生活空间》开播“讲述老百姓自己的故事”之后，电视纪录片（包括栏目）如雨后春笋般在全国各地电视台出现。吕新雨教授认为，“中国的‘纪录片’不应该简单等同于西方的‘Documentary’，纪录片在中国语境下是作为‘专题片’的对立面而出现的，它以反叛旧有的习惯方式而获得意义，并以专题片为参照形成共识。”出于对说教味较浓的专题片的反叛，中国纪录片很自然地亲近并接受直接电影理论，长镜头和同期声成为特有的表现手法，个人化和独立性成为纪录片的创作理念。然而，这种片面单一的执著也使中国纪录片前进的路子越走越窄。对原生态的机械记录使片子变得拖沓冗长，对人文价值的刻意追求使作品忽视了可视性和叙事技巧，对边缘题材的热衷使纪录片远离主流社会和大众视线。特别是在中国电视日趋市场化、产业化的今天，中国纪录片更是面临着生存危机，

大部分纪录片栏目被放到深夜或白天非黄金时段播出，全国只剩下上海和深圳两个纪录片频道。

低迷的原因在哪里？就在于我们对真实性的理解上，把摄像机镜头等同于我们的眼睛，只能记录我们所能看到的东西，在表现历史时只能凭借档案文献和人物追述，因而显得苍白无力。“故事重演”和“情景再现”被认为是有损真实性的创作方法。面对历史，纪录片到底选择“再现真实的时空”还是“再造真实的时空”？这个问题一直争论不休。其实，早在1916年，弗拉哈迪在他拍摄的纪录片《北方的纳努克》里就已有答案。在这部被国际影视界公认为第一部完整意义上的纪录片里，弗拉哈迪就让爱斯基摩人重演了他们父辈的生存方式，导演了造冰屋、凿冰钓鱼、用原始方式猎杀海象等生活情景。在历史和现实题材的纪录片中，当代不少国际纪录片大师也都采用过搬演、扮演、模拟演示等多种虚构节目的表现手法，有的甚至占用了一半的篇幅。在遵循真实性的大前提下，极大地丰富了纪录片的表现力。在中国，搬演也并非始于《故宫》，早在《望长城》里就采用了“烽火传警”这一模拟演示；在《复活的军团》里更运用了解放军的骑兵扮演了秦帝国的威武之师。

《故宫》的另一大特色，就是运用电脑特技和三维动画技术显示了强大的时空再造能力。《故宫》中的动画制作长达50分钟，制作成本高达数百万元，这是以往拍摄的展现历史建筑的纪录片中绝少出现的大手笔。

天安门上空是禁飞区，然而在动画师眼里，任何禁止都能够变成可行。你不仅能在空中鸟瞰故宫的整个建筑（三维动画），而且还能够看到宏伟的故宫建筑在顷刻间变成二维的平面图，甚至能够清晰地知道自己所看到的这座局部建筑位于故宫里的准确位置。

当今的纪录片非常注重叙事学研究，都在力图把故事讲好。要讲文物故事，最好是把它放回到当年所在的位置上，但这又受到时间、环境以及文物的安全等问题的困扰，而借助动画技术，先通过实景拍摄文物，然后用三维动画技术再造当年的环境，最后进行合成，这样，一个个稀世珍宝很快就回到它当年所处的时空环境中，而故事的叙述也就非常顺利地进行下去了。

从《骇客帝国》到《指环王》，大量的电脑特技运用已成为影视制作的一大亮点，这在《故宫》里也有展示。为了营造闯王起义军声势浩大的场面，导演想拍摄一组大军压境、战马奔驰、摇旗呐喊的大场面镜头。如此兴师动众的场景，真刀真枪地组织操练不现实，可利用先进的动画技术，用10个装扮成闯王起义军的士兵就可以完成。一个月后在动画公司的电脑显示屏上，我们就看到了草原上，狼烟四起、战马回旋，数以万计的闯王起义军士兵在摇旗呐喊、声震云霄。同样，在北京故宫太和殿的广场上，拍摄第四集《礼仪天下》时也只有几十名演员的登基大典场景，摇身一变就变成了成千上万人的盛大场面。像这样的镜头还有很多。

这些动画制作都是在历史学家的指导下，在遵循历史真实的前提下充分运用现代科技手段和电影表现手法完成的。从传播效果上看，《故宫》绝不逊色于《卢浮城》。

长期以来，我国对纪录片的研究多停留在艺术创作的层面，很少研究它的传播规律。纪录片从电影转向电视和网络时，其传播功能、传播方式以及观众的欣赏习惯都发生了很大的变化。应该把传播理念放在与艺术创作同等重要的地位，对于历史研究来说，应该是再现真实的时空、复原历史的真实；对于视听传播来说，应该是再造一个真实的时空。使用历史学家提供的各种“真实参数”，《故宫》的编导用数字技术虚拟了这个世界上最大的皇宫，是一种多视角、全方位的最形象的历史再现，它不仅满足了观众的认知需求，而且满足了观众的审美需求和娱乐需求，它让纪录片走出了象牙之塔，真正实现了大众传播。

（节选自《中国电视》2006年第5期）

二、《故宫》：中国电视纪录片史上的又一巅峰之作（杨国光）

在刚刚结束的四川国际电视节上，12集大型纪录片《故宫》荣获最佳长篇人文类纪录片、最佳摄影两项大奖，可谓实至名归。央视首播的观众收视率调查达6.5%，高于同期的电视剧，可见其受观众欢迎的程度。《故宫》是中国电视纪录片的又一创新成果，不仅为电视荧屏增添了新的亮点，也为纪录片工作者提供了新的创作启示。

故宫，是明清两代帝王日常生活、当权施政的场所。它以巍峨雄浑的气派和丰富厚重的经典藏品，成为中国封建皇权的标志，也成为集中国古代文化之大成的象征。题材的重要决定了《故宫》的分量。

以往，对故宫做的旅游线路图式的解说、宫廷建筑知识的点滴介绍，都只能算是轻描淡写式的拍摄，与题材本身并不相称。准确地说，故宫因为它博大精深的文化信息含量，虽然可以有不同的解读和诠释的角度，但是这一个《故宫》，却是迄今为止无论在开拓思想文化内涵，探索精神领域的空间方面，还是在拍摄规模、范围、深度、手段等诸多艺术表现方面都取得了新成就的精品之作。

故宫从肇建至今已有600年历史，历经明清两大王朝，先后有24个皇帝在此居住。皇宫禁地的森严神秘，不是仅凭扫视建筑外观，走马观花就能了解的。《故宫》从题材到主题对其进行了延伸和拓展。

首先，从建筑方面说起，不局限于只檐片瓦、雕梁画栋的表面介绍，而是向前延伸至历史的起点。明永乐皇帝朱棣为什么不安居南京现成的都城宫殿，却偏偏要定居北京另建紫禁城？出于什么动机？是怎样的心理？《故宫》力图深入统治者的精神世界，探寻历史发展的线索，使观众透过对建筑空间的直接感受，体味历史的沧桑。

其次，由外向内钩沉挖掘，穿过故宫的高墙大殿、长巷门阙去寻宝、亮宝，将那些世界级的国宝展示出来，并讲出每一件藏品背后的故事。于是，人们终于可以见到以鲜嫩而淡雅风格旷世古今的酒器极品斗彩三秋杯；也终于知道君臣关系的另一面：在进贡的名家作品面前，贪心的大臣竟敢以卑劣的作弊手段欺上瞒下……

第三，以故宫为圆点向外辐射，通过追寻流失海外的文物和讲述战乱中文物辗转迁徙的故事，使观众从故宫的历史命运中见识中华文化瑰宝的价值和影响，以及中国文化人的爱国情怀。建筑不只是它自己，它还是社会人生的空间反映。说故宫，为的是说历史，说历史舞台上出现过的人物，斯人已去，气息犹在，因为故宫是中国封建文明史最后的积淀和浓缩。大殿、宫墙、角楼；书画、瓷器、玉器……故宫的每一个角落，每一件藏品，不仅因年代久远、数量稀少而价值连城，更因其承载着丰富的社会信息、文化内涵才能傲视古今。

历史在这里再不是空洞虚泛的抽象道理，已然是具体实在的传奇“墨皇”《平复帖》、真假莫辨的《清明上河图》……历史不再是沉寂不语的固态物质，已然是军机处与养心殿之间那条小巷的秘密、宋代皇帝名赐实盗大批书画的细节……是娓娓述说的生命，是与今人对话的灵魂。正因为有了严肃的科学态度和实证方法，《故宫》还起到了为观众释疑解惑，对民间逸闻传说去伪辨误的作用。例如：通过展示出类拔萃的奇珍异宝，纠正了民间“北京故宫是有宫无物”的说法；通过披露皇帝寝宫的秘密，澄清了几百年来人们对皇宫生活的误解……为观众还原了一个真实的故宫。从宏观的建筑向历史的起点探寻，从微观的藏品向历史的背后求证，立足故宫的命运，让历史告诉未来，内外结合，见微知著，贯通古今，由此构成了《故宫》的摄制基调。

《故宫》的成功除了叙事角度、结构创新外，还体现在采用高清晰设备，应用现代影像技术，汲取前人创作的成熟经验上。历史通常以静态物质遗存流传后世，如何变静为动，赋予其生气，成为活动影像的主角，是拍摄历史文献题材纪录片编导煞费苦心之处。《故宫》大胆应用了情景再现的方式作为实景拍摄的有机补充，通过动画制作和演员扮演两种途径最大限度地接近历史真实。《故宫》的动画制作

不仅量大，技巧高，效果也好。《肇建紫禁城》中再现了紫禁城的建造过程，大雪纷飞里马队在泼水结成的冰道上运输石料的壮观场面，营造出浓郁的历史景象；《指点江山》中详解明清政务流程以及明代14万公里的驿站、驿道体系；《家国之间》中展示皇帝婚礼大典的盛况，仪仗队行进序列的细节，宫廷内欢度新年、燃放爆竹烟花的热烈情景……都显示了动画制作的艺术魅力。在拍摄故宫收藏原画作品的基础上，巧妙选取人物活动的部分，利用动画技术，使之活动起来，再辅之以相应的动效声，既不脱离原画的基本内容和民俗风貌，又提升了观众感受历史的审美趣味。不论是依据史料在想象中完成的模拟真实，还是局部变化加工过的理想真实，丰富而巧妙的动画制作手段，提高了纪录片编导将发现的触角深入到历史时空任何角落的可能性，使每一种情景再现都构成对历史的一种解读。

过去，对在历史文献纪录片中是否需要人物扮演一直存在争议。《故宫》对此也有创新，力图达到客观真实与审美真实的统一。例如：模拟大臣在简陋的南书房里办公的场景，以摄取人物活动的影像为主，而不拘泥扮演者具体的面容，虚实之间分寸得当，突出了人物与环境和谐的历史氛围，使观众自然而然地产生一种心理认同感。

在摄影风格上，《故宫》积极借鉴了电影艺术的表现手法，大量采用了延时摄影，耐心细致地捕捉到了光影移动的明暗变化留在红色宫墙上的轨迹、风云际会行走于角楼上空的绚烂图画、四季更替岁月笼罩故宫时转瞬间的缤纷景象，巍然凝重的故宫在时光的流逝中有了难得一见的动感，在自然的变幻中有了令人难忘的表情。这种有意识地在—部纪录片中大量采用同一摄影技巧的做法还不多见，表现了《故宫》的摄制者濡染故宫历史文化之久独出心机的智慧和坚持创新的勇气。

当年《望长城》普及了长镜头、跟踪拍摄、同期录音等技巧，丰富了中国纪实性纪录片创作的手法。如今《故宫》又让人们认识了延时摄影的功用和妙处，探索出一条拍摄历史文献纪录片的新路。单纯的表现技法无所谓好与坏，只有合适才是最好。可以说，《故宫》的成功是中国的纪录片创作走向成熟的又一标志。

拍摄文物的困难不仅来自文物本身的局限，也来自必须遵守文物保护法规的特殊要求，并非所有的文物都适合拍摄，任何人也无特权恣意妄为。故宫博物院现藏150万件国宝，《故宫》只是取了一瓢饮；能够跟踪纪录故宫百年大修的过程，获得独家发现，做到观众叫绝，专家满意，这一切都离不开故宫博物院的鼎力支持。从前期策划到具体拍摄，从藏品展示到机位摆放，故宫的文物专家们都全程参与，给予了现场指导。《故宫》的成功是一种合作双赢的结果。当普及人文历史知识与弘扬民族文化精神，成为文物部门和纪录片人的共同愿望时，中华优秀传统文化的传承事业就有了新的发展。还有多少文化可以记录？还有多少合作可以实现？《故宫》文博界与电视界合作的有益经验将会产生积极的示范效应。

在栏目化是维持电视纪录片生存的唯一出路观念已成气候的背景下，《故宫》闪亮登场，并被海外媒体接受，走出国门，客观上也产生了一种石破天惊的效果。纪录片需要大制作，精良的“大片”始终为观众所需，为市场所需。摄制纪录“大片”与日常栏目纪录片制作并不冲突，相反，因其主题突出、风格统一、集中摄制、系列播出，对整体提升纪录片创作的水准不无裨益。据说《故宫》将拍摄百集，到2008年最终完成，真正成为中国电视纪录片的“视觉盛宴”。我们期待着。

（选自《当代电视》2006年第1期。略有改动）

附录

普通高中课程标准语文教材及配套教学资源

1. 学生及教师用书 选修

语文（选修）中国古代诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文（选修）中国现代诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文（选修）外国诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文（选修）中国小说欣赏	教师教学用书
语文（选修）外国小说欣赏	教师教学用书
语文（选修）中外戏剧名作欣赏	教师教学用书
语文（选修）影视名作欣赏	教师教学用书
语文（选修）新闻阅读与实践	教师教学用书
语文（选修）中外传记作品选读	教师教学用书
语文（选修）语言文字应用	教师教学用书
语文（选修）演讲与辩论	教师教学用书
语文（选修）文章写作与修改	教师教学用书
语文（选修）先秦诸子选读	教师教学用书
语文（选修）中国文化经典研读	教师教学用书
语文（选修）中国民俗文化	教师教学用书

2. 配套教学资源

(1) 自读课本

语文读本 1 你的微笑
语文读本 2 一朵午荷
语文读本 3 生命进行曲
语文读本 4 人生的智慧
语文读本 5 珍贵的尘土

(2) 同步解析与测评

语文 1-5（必修） 同步解析与测评

(3) 新教材新学案

语文 1-5（必修） 新教材新学案

(4) 多媒体教学资源

语文 1-5（必修） 录音带（每册 2 盘）
语文 1-5（必修） 教学投影片
人教网 高中 语文

3. 其他图书

(1) 学生学习用书

- * 古诗词诵读精华（共3册）
- * 古代散文诵读精华（初中卷、高中卷）
- * 现当代散文诵读精华（小学卷、初中卷、高中卷）
- * 现当代新诗诵读精华
- * 演说词诵读精华
- * 格言警句诵读精华
- * 儿童诗诵读精华
- * 旧体诗诵读精华
- * 中国历代名句名篇 300
- * 文言文选读

（2）教师学习用书

- * 叶圣陶教育文集（1-5卷）（叶圣陶）
- * 刘征文集（1-5卷）（刘征）
- * 张志公语文教育论集（张志公）
- * 实和活——刘国正语文教育论集（刘国正）
- * 顾黄初语文教育文集（上、下册）（顾黄初）
- * 构建语文教育的立交桥（庄文中）
- * 国际中小学课程教材比较研究丛书·本国语文卷（朱绍禹 庄文中主编）
- * 思索·探索——章熊语文教育论集（章熊）
- * 中学生言语技能训练（章熊 张彬福 王本华）
- * 导读的艺术（钱梦龙）
- * 我和语文导读法（钱梦龙）
- * 于漪语文教育论文集（于漪）
- * 我和语文教学（于漪）
- * 语文课程：基础研究（苏立康主编）
- * 中学语文点拨教学法（蔡澄清）
- * 语文教学艺术与思想（李元功）
- * 中学生写作例话（谷震需）
- * 中学语文教学体系新探（张大文）
- * 中学语文学思一体教学法（郑如鹏）
- * 中学主体性作文教学研究（王寿山）
- * 新课程语文教学论（潘新和）
- * 大语文教育论集（张国生 丁之凤编）
- * 语文与人生（程翔）
- * 逻辑与语文教学（吴格明）

邮购电话：010-58759310/11/16/17/18

门市电话：010-58759302/64044211/10

邮购地址：（100081）北京市海淀区中关村南大街17号院1号楼人教希望读者服务有限公司

我们与收入本书的作品的作者进行了广泛联系，得到了他们的大力支持。对此，我们表示衷心感谢。但仍有部分作者未能联系上。烦请作者与我们联系，以便支付稿酬。

人民教育出版社版权处

地址：北京市海淀区中关村南大街 17 号院 1 号楼

邮编：100081

电话：(010) 58758861 58758863

人教版®