

新中国电影语言的民族化*

——以郑君里为例

The Nationalization of Film Language in New China

文 聂欣如 /Text/Nie Xinru

提要：郑君里在新中国成立后拍摄的电影，在多个方面表现出了民族化的电影语言意识，在理论上还提出了“破自然照相”，与西方电影理论中的“照相本性”说相悖。这样一些电影语言的使用与美学观念，不再秉承西方电影的“沉溺”式美学，而是延续了中国式的传统美学，创造了一种具有民族化风格的程式化影像。

关键词：新中国电影 电影语言 影像程式 郑君里

所谓“民族化”，是指中国艺术作品在审美趣味、情感表达、叙事方式上不同于西方之处，这些内在于电影的事物终究是要通过电影语言来呈现的，因此，电影语言本身也就有了不同于西方之处。新中国电影无疑与此前中国电影一脉相承，但也有自身的新趋向和新发展，特别是新时代意识形态表达的要求完全不同于过去商业化表达的要求。从旧时代走来的电影艺术家们都面临着新的适应，新成长起来的一代电影人大多以苏联电影为圭臬，他们各自都在进行着有意义的探索。

之所以选择郑君里的电影作品作为研究的主要案例，是因为他在新中国成立之前便拍摄了《一江春水向东流》（与蔡楚生联合导演，1947）、《乌鸦与麻雀》（1949）等著名影片，在电影语言的使用上已趋成熟，但是在新中国成立之后，他显然还需要适应新社会对于文艺创作的新要求。1951 年拍摄的《我们夫妻之间》受到批评之后，郑君里转向了历史题材的创作，制作了《宋景诗》（1955）、《林则徐》（1959），同时期制作的《聂耳》（1959）尽管不能算是历史题材，但也不是当下生活的现实题材。影片《林则徐》和《聂耳》受到高度评价，特别是《林则徐》，被誉为 20 世纪 50 年代“屹立在峰顶的两部艺术精品”⁽¹⁾之一。按照尹鸿和凌燕的说法，那些在旧中国的上海成长起来的

导演“经过多年的‘思想改造’和历次运动的‘经验’，也比较能适应‘革命文艺’的需要了”。⁽²⁾受到成功鼓舞的郑君里在 1961 年制作了《枯木逢春》，重新回到表现当下现实生活的创作道路上。不过，他对现实题材的表现显然已经不是《一江春水向东流》《乌鸦与麻雀》那样的“现实主义”，而是另辟蹊径，用另一种话语方式来进行表达，从而引发了电影语言的“地震”。20 世纪三四十年代上海著名的左翼电影导演程步高，在香港生活了多年，在看到这部电影后，毫不犹豫地称其为“国内名片”，“令人叹为观止”。⁽³⁾郑君里的这些影片之所以能够取得令人瞩目的成绩，并不是因为它们在思想观念上、人物塑造上亦或是对历史的表现上有所突破。恰恰相反，这些影片在上述方面或多或少还有缺陷，在今天看来，有些错误甚至难以原谅。但是，这些影片在新中国电影史上的地位无法撼动，因为它们坚持了早期中国电影在电影语言上的民族化思考和探索，并且还能够在有所变通，有所创新，难能可贵。

本文写作的目的，在于梳理新中国成立后郑君里在电影语言民族化方面的成就，同时也兼顾这一时期的其他电影作品，并试图将这些讨论纳入理论和美学的范畴。由于一部分作品无法看到，本研究仅止于《宋景诗》《聂耳》《林则徐》《枯木逢春》四部影片，相

聂欣如，华东师范大学传播学院教授

* 本文部分内容来自拙文《试论〈枯木逢春〉在中国电影史上的里程碑意义》，载倪祥保主编《华语电影如何影响世界——当代华语电影文化影响力研究国际论坛文集》，苏州：苏州大学出版社 2014 年版。该文中的一些提法在本文有所改写，表述不够准确之处亦有所矫正。

信它们对于郑君里的电影语言已经有了足够的代表性，对于新中国电影语言的民族化亦有典范的意义和价值。本文显然不能总览新中国电影语言的全貌，但确实有这样的野心，至少能够表达其中的一个方面，即描述传承旧时代中国电影民族化方向继续发展的这一支。

一、程式化的轴线运用

狭义的“轴线”，是指对话双方之间一条假想的连线，这条线规定了摄影机的拍摄范围。当摄影机在轴线的一侧分别拍摄对话的双方时，能够形成一般所谓的“正反打”。按照波德维尔的说法，这一蒙太奇形式来自美国。“20世纪10年代早期，一些故事片偶尔会采用正反打策略，而到了这个年代的后期，它已在美国长片中司空见惯。此后不久，正反打剪接为整个世界所采用。它至今仍是在电影与电视中最为普遍应用的技巧之一。”⁽⁴⁾不过在中国，“正反打”的使用并不完全按照西方的方式，而是发展出了中国人自己的方式，在早期中国电影中，最为显著的与西方不同的使用方法是“主次正反打”和“跳轴”。这两种方式都不仅仅是交代对话双方的信息，还附加了影片制作者的“评说”，从而成为一种中国式的影像程式，与西方的影像表现迥然不同。“影像程式是一种中国式的影像表达方法，它在影像语言构成的基础上赋予影像评价式的视觉引导，从而在影片中形成规律性的影像语言表达，使观众在某种意义上能够获得对影像沉迷的间离。”⁽⁵⁾

在“正反打”程式中被使用得较多的则是“跳轴”。通过对《一江春水向东流》以及其他影片的分析，我们知道在早期中国电影，当对话双方无法正常交流时，影片制作者往往通过“跳轴”的“正反打”来表现，也就是用这样一种方式来对银幕事件予以“评说”。在“跳轴”的表现中，银幕上对话双方的交替出现不是面对面，而是朝向同一个方向，作者以此来“告知”（暗示）观众两者之间的交流出现了问题。在《宋景诗》中，两次出现了“跳轴”的表现，一次是清廷将领僧格林沁与宋景诗的传令兵夏七的对话。夏七是宋景诗派往清军大营下战书、故意蒙骗僧格林沁的，两人并无真实的交流，因而使用了“跳轴”的表现。另一次是宋景诗与妻子的对话，黑旗军面临突围激战，需要疏散

家属。两人的对话并无交流障碍，为什么也要使用“跳轴”？从剧情的发展我们知道，宋景诗的妻子和母亲后来都在疏散途中遇袭身亡，因此当宋景诗安慰妻子说：“一年半载，我一定会回来的，等到跟太平军打回来，咱们就有好日子过了。啊！”⁽⁶⁾妻子回答说：“只要一家子不再分开，苦死，我也是心甘情愿的。”⁽⁷⁾显然，导演对于剧中人物表现出的这种过于理想的承诺给予了负面评价，因此观众看到人物对话是以“跳轴”而非正常的“正反打”形式，预示了一种不安和不祥。（见图1）



图1.《宋景诗》中宋景诗与妻子告别对话(跳轴正反打)

在《林则徐》中，当已经被解职赋闲在家的林则徐听到关天培战死的消息后，马上去找新任的钦差琦善，希望他能够给自己三千人马保卫广州城，但琦善完全听不进去。影片先是使用了两人都在画面中的“全景正反打”，然后才是更大景别的单人中景“跳轴正反打”。从剪辑技术的角度来看，两人同在一个画面时，并不存在所谓的“正反打”，因为“正反打”的基本功能是交代倾诉者和倾诉对象，而当两者都在画面中时，使用“正反打”表现的必要性就打折扣了。导演执意使用“全景正反打”，是为了过渡到后面的“跳轴正反打”，这样能够使“评价”更隐蔽、更不易觉察，说明作者对于这一手段的使用比早期电影更为谨慎。（见图2）



图2.《林则徐》中林则徐(左)与琦善对话(跳轴正反打)

在《枯木逢春》中也有“跳轴正反打”。那是刘医生去省城开会回来时忘记了购买病人急需的药物，江院长对他进行批评时使用的。“跳轴”的表现只用了一次，因而不明显。这显然与刘医生的问题属于“人民内部矛盾”有关，他很快就意识到了自己的错误并决心改正，导演就不必给予太过严重的评价。

新中国电影中的“跳轴”程式表现并不是郑君里个人的坚持，应该是一种相对普遍的现象。在《白毛女》中，黄世仁逼迫杨白劳卖女儿还账对话的“正反打”，也是用“跳轴”的方式表现的。

二、具有言说意味的空镜和拍摄角度

使用插入的空镜头表现某种特定的含义并不是中国导演的发明，而是20世纪20年代苏联导演的创造。我们所熟悉的普多夫金的《母亲》(1926)，以插入流水、冰雪消融等来比喻工人运动的崛起、人物心中的情感等，被赖兹和米勒称为“结构性剪辑”，也就是一般所谓的“结构蒙太奇”。他们在自己的书中这样写道：“普多夫金的故事情节在事件的数量上总是比格里菲斯的简单，他总是把更多的银幕时间致力于探索它们的含义和特点。”⁽⁸⁾这也是费穆所谓的“在风格上，我们是颇为接近欧洲大陆的。手法是主观的。但又不尽然”。⁽⁹⁾费穆点出了中国电影与“苏联蒙太奇学派”

的不同，但又非常含蓄，没有提到具体的表现。笔者以郑君里在新中国成立后拍摄的几部影片为例，看看这样一种不同究竟何在。

在《宋景诗》中，有一场戏表现宋景诗在军事失利时与清军谈判，试图以招安归顺的方式保全实力，结果却被清军逼着渡过黄河离开家乡。临行前宋景诗发誓：“黄河，黄河，俺宋景诗要不打回黄河，誓不為人！”⁽¹⁰⁾紧接宋景诗发誓的中景镜头的是一个黄河水波涛汹涌起伏的空镜头，这一镜头无疑带有一种象征的、言说的意味，直指影片主人公难以平复的心境。(见图3)



图3.《宋景诗》中插入的空镜头

郑君里在《聂耳》的导演总结中说：“空镜头在影片中的作用，显然决不止于说明人物在什么环境中活动，那仅是空镜头最基本的、最原始的用法。景最好和人结合起来，写景是为了写人。影片中的景物是一定的人眼中的景物，这不单指所谓主观镜头，而是说，景物应当和人的心情相呼应，它给予观众的感受跟人物的动作、遭遇给予观众的感受应当相辅相成，溶成一体。这样的空镜头才是有生命的。王国维说：‘昔人论诗词，有景语、情语之别，不知一切景语，皆情语也。’说的就是这个道理。”⁽¹¹⁾这里说得很清楚，空镜头要被当成一种诗化的“语言”来使用。普多夫金使用插入空镜头，有象征的意味，但主要还是渲染

情绪，因此他的插入镜头往往多而长，形成段落；郑君里把空镜头当成语言来使用，往往少而短，经常是几秒钟的一个镜头。从内容上看，这些镜头无疑也属于象征式的表达，但在视觉效果上完全不同。这些镜头短促，甚至突兀，往往不利于“情”的抒发，反倒是如同禅宗所谓的“棒喝”，点醒观众，似乎要从画面中逼出概念。

在《聂耳》中，表现歌曲《铁蹄下的歌女》一段，有不少插入空镜头，其中有一些属于一般的象征式表现，但也有一些诉诸话语式的表达。郑君里在文章中写道：“然而，聂耳的这支歌曲不能理解为一味地哀诉，如果这样，那是歪曲了聂耳，在‘谁甘心做人的奴隶，谁愿意让乡土沦丧’的乐句里，充满了反抗的力量，所以我们在后两个空镜头里（第312、318镜），拍摄的已不是波平如镜的江面，而是隐藏着石滩的湍急江流，似乎在激愤地咆哮着。”⁽¹²⁾这一场戏的结束是聂耳的心声（画外音）：“我不能再妥协下去，要起来战斗！”⁽¹³⁾聂耳的特写镜头之后接了船头破浪而行的特写，既可以说是“以象寓言”，也可以说是“以言喻象”，两者交叠扭结成为一体。

在《林则徐》中，这种话语式的空镜头插入表现得更为强烈，似乎可以从中学会一些“棒喝”的意味。朝廷调邓廷桢去福建，明摆着是对林则徐的不信任，在林则徐的近景后插入了海浪拍打礁石的镜头；当邓廷桢劝林则徐急流勇退时，插入的是青松的镜头（见图4）。这两个镜头的插入比较突兀，以致有人看不懂：“有一个镜头是不太明白的，就是皇帝撤掉林则徐的职后，表现林的情绪上对祖国山河的依恋，跳进了几个风景镜头，其中好像第一个镜头夹杂得很突然。”⁽¹⁴⁾这说明郑君里确实是在把空镜头当成语言来使用，当观众不能从中读出语言的意味时，便会觉得费解。当然，也不是所有人都看不懂。焦菊隐就说：“林则徐在困难重重、内心痛苦的时候，紧插进一个一棵古松浮现在天边的镜头，这就说明了人物对于祖国的热爱，和他的坚定不移的性格。”⁽¹⁵⁾在此，我们并不对这部影片做法的优劣进行讨论，只是指出这样的做法有别于西方电影中的插入式空镜头。

在影片中使用评价式插入空镜头并不只是郑君里个人的做法。20世纪50年代另一部著名影片《林家铺子》开头泼污水的镜头也常为人们所津津乐道。罗

艺军指出：“污水泼入河里泛起污秽，这是电影艺术独特的动态的视觉形象的语言，它极其经济地对1931那个年代和整个作品的基本内涵作一个带有本质性的形象概括。”⁽¹⁶⁾显然，罗艺军也是将这一与“1931”字幕叠化的镜头当成语言来读解的，否则就不可能是一个“概括”。影像永远是具体的，“概括”是语言才具有的功能。



图4.《林则徐》中的插入空镜头

除了空镜头具有褒贬评价的意味之外，人物镜头拍摄的角度也往往表现出评价的意味。在《聂耳》中，当特务捣毁发行聂耳歌曲唱片的商店时，高悬的喇叭却在播放聂耳的歌曲。影片使用了俯拍的视角，郑君里说这是对特务愚蠢行为的“嘲笑”。⁽¹⁷⁾在《林则徐》中，表现林则徐的镜头也经常使用仰角。田汉对此看得很清楚，他说表现历史人物电影的主要问题就是“怎样更正确地执行褒贬”。⁽¹⁸⁾

三、评价式的并列镜头

所谓“并列镜头”，是指“在同一主题下具有某些相似之处，且彼此没有逻辑上的呈递或因果关系一组镜头”。⁽¹⁹⁾最早使用这类镜头的是格里菲斯，他在《一个国家的诞生》中用这样的方式来省略时间。20世纪20年代，并列镜头在苏联导演手中变成了一种表达情绪和观念的蒙太奇手法，最著名的当属爱森斯坦的影

片《战舰波将金号》中插入的三个石狮子镜头。“三个石狮子”尽管著名，却不是西方并列镜头的经典表现方法，在“苏联蒙太奇学派”中也仅此一例，更为常见的还是镜头之间完全找不到逻辑关系、形式上相似的那种并列。不能说中国的导演们没有向苏联电影学习，但是在学习、使用的过程中，他们更为认同“三个石狮子”这种具有更为明确象征意味的表现，并在学习中使其规律化、程式化，成为具有中国特点的、评价式的并列镜头。这种评价不仅仅是为了获得一个隐晦的象征，而是要求更为明晰的观念传达。

在《聂耳》中，并列镜头大量出现，大部分都是音乐表现的部分，但是这些并列镜头大多不规范，有不相干的镜头（非并列式镜头）楔入其中，造成了“断裂”和“缝隙”。即便是其中最典型的表现《毕业歌》的并列镜头，也是如此。这一片段基本上以两个镜头为一组，分别表现了电影《桃李劫》的拍摄、电影观看、室外群众演唱、室内群众演唱、聂耳指挥大合唱等五个场景的组合并列，但其中室外群众的演唱是一个镜头，不是两个一组，因此在剪辑节奏上略有“不顺”；这组镜头在进入时还使用了“甩入”（快速划过）这样一种假定性很强的连接方法。在影片的其他部分，“缝隙”就更加明显，如聂耳演奏《国际歌》一场戏，按照一般并列镜头的做法，应该是一组不同景别中观众站起加入合唱的镜头并列，形成一个完整的片段，郑君里的做法却是在两个并列镜头之后加入了一个地下党领导人唱歌的特写；两个观众站起的并列镜头之后，又是聂耳的演奏小提琴中近景镜头；由于“观众站起”是一种运动，与演唱、演奏这样相对静止的镜头反差很大，完整的并列镜头因为镜头间的相似性被破坏而变得“支离破碎”。难道郑君里不知道气势的营造需要一气呵成吗？四个具有相似动感的镜头为一组的并列，其冲击力肯定要大于两个镜头一组。这就是郑君里对并列镜头使用的不同寻常之处。他在并列镜头断裂的“缝隙”中绽出自己的主张和立场，而不仅仅是气氛的营造。在《国际歌》一场戏中，他突出的是中国共产党和聂耳对群众的主导、领导作用。这样做法尽管对气氛的营造有所损害，却兼顾了叙事与评价。郑君里在谈及《聂耳》中《义勇军进行曲》创作的并列镜头表现时说：“由于动作、镜头的衔接和歌曲的内容、节奏的结合，力图造成这样的效果：好像人民

在聂耳的歌声的号召下真正起来了，以便把音乐家聂耳和无产阶级领导的人民革命运动联系起来，从而揭示聂耳及其作品的革命的本质。”⁽²⁰⁾正是这样一种试图对“本质”进行评说的冲动，使郑君里并不恪守西方式并列镜头的规则，有些时候看上去甚至完全不像并列镜头。

如果说《聂耳》中并列镜头的使用还有西方式并列镜头痕迹的话，那么在《枯木逢春》中的做法便是闻所未闻、见所未见了。在“毛主席来了”一场戏中，我们看到了多种不同并列、非并列，假定、非假定的综合交响表现（见图5）。

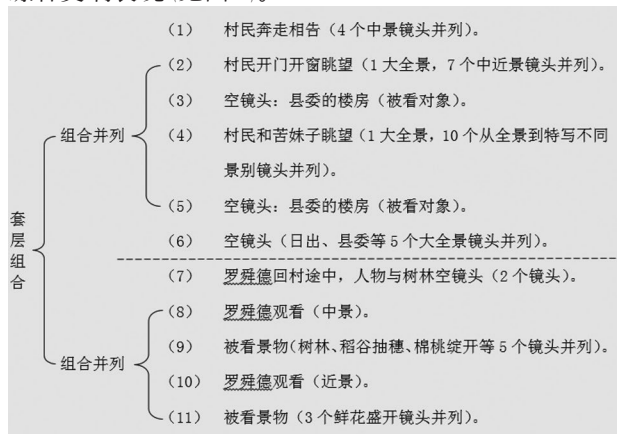


图5

这场戏基本上可以分成两段（以虚线为界），前一段是以几个不同的并列镜头（1、2、4、6）与被看空镜头形成组合并列（2、3一组，4、5一组）的段落。这一段落表现了强烈的情绪，几乎没有叙事时间的延宕，时间在激情之中回旋滞留。后一段是罗舜德见过毛主席回来的路途之中，以罗舜德与被看景物并列镜头（7、9、11）形成的又一组合（8、9一组，10、11一组）。⁽²¹⁾前后两组组合并列镜头中本已包含并列镜头，但它们还可以合成一个松散的大组合并列段落，或者套层组合。并列镜头、组合并列镜头、套层组合并列镜头，层层叠套，彼此勾连成为一体。后面的段落情绪上比前面更为舒缓，略带叙事。前一段是群体情绪的爆发宣泄，后一段是个人情绪相对深沉的潺潺流淌。或者我们也可以说，前一段是紧锣密鼓的龙套，是绿叶；后一段则是英雄人物的登场，是红花。从总体上，我们也可以把前一段看成是“多人看一物”的组合并列，其在形式上与后一段的“一人看多物”的组合并列相同，只不过因为“看”的次序被颠倒了，情绪便出现了落差：前一段人们的所看，尽管是一个实际的房屋，

其指向却是一个虚幻之物，一个他们心目中的“神”，因此这一段落是“实则虚之”；后一段里罗舜德所看到的似乎都是实在之物，但在事实上却不可能存在。影片所表现的“春华秋实”尽管历历在目，但因季节不同，不可能被人在某一个时刻同时看到，因此是“虚则实之”。两者一前一后、一虚一实、一惊(期盼)一喜(幸福)，呈现出鲜明的层次感。这样一种将并列镜头层层叠套起来使用的做法十分惊人，唯有在那个时代，人们才会在抒发对领袖的情感上如此不遗余力，如此汹涌澎湃。

这样一种情感抒发方式表现的并不仅仅是情感，同时也是制作者的“赞颂”和“评说”，如同中国古代对祖先神明祭祀中的“起兴”。叶舒宪指出：“早期的‘兴’即是陈器物而歌舞。”⁽²²⁾也就是在祭祀的时候针对献祭之物向祖先告白。古人在使用“兴”时，往往辅以歌舞，因此“兴”也成为了我国民歌中最常见的修辞方法。在《枯木逢春》中，男主人公罗舜德因为见到了毛主席，兴奋之情无以言表，故以歌颂之，以物征之(起兴)。画面上四季花卉争相吐艳，既是表现影片主人公的情感，也是导演对这一事物的评价。这里的评说已经不是象征性、比喻性的了，而是通过语言直接宣泄。当然，语言的出现并不意味着画面的“评说”无足轻重，如同《聂耳》中并列镜头的表现一样，这个片段中的并列镜头并不规整，总有“缝隙”，如表现苦妹子的并列，从大全景到眼睛大特写的11个连续镜头，并列画面的相似性被降到了最低限度，在主题上却保持了严格一致。并列的基本原则可以说已经“千疮百孔”，作者的评说因而能够从这些“缝隙”中喷涌而出。

有必要指出的是，在《枯木逢春》中，并不是所有并列镜头都是“评价”的，也有许多如同西方式的经典表现，如方冬和苦妹子十年后相认回家时看到撒网打鱼的一组镜头，便是“完整”的、“无缝”的。

四、写意的空间环境设计

郑君里在文章中写道：“要创新必先破旧。什么是旧呢？我自己也并不怎么明确。在《枯木逢春》的创作实践中，我们初步提出‘三破’作为目标，破公式老套，破自然照相，破舞台习气。”⁽²³⁾郑君里提出的这个“三破”，最令人震惊的还是其中的“破自

然照相”。电影的本身就是胶片对物曝光之后留存下来的影像，克拉考尔称之为“照相本性”，认为“照相的本性存留在电影的本性之中”。⁽²⁴⁾郑君里的这一“破”，无论是有意还是无意，破掉了西方理论家对于电影本性的思辨论证。那么，郑君里的底气从何而来？就是因为中国古人的造像基本上都不是逼真的模仿，而是“意在笔先”。在中国的传统美学精神中，这样的做法理所当然。

早在《小城之春》中，费穆已经开始使用“仰拍”来创造一种具有“留白”意味的肖像影像，以配合人物的内心独白，使画面情绪化、写意化。《枯木逢春》更是把一种高调的背景置于人物活动的环境，使具有物理性质的空间变得具有单纯、写意的意味。一般来说，在自然环境中仰拍能够得到天空的明亮背景，但在室内往往无计可施，影像总是把这个自然的室内环境呈现给我们。因此，在《枯木逢春》中，室内的拍摄往往敞开着窗和门，让背景能够得到天光。影片中戏份很重的方家，被置于一个高坡上庙宇改建的拖拉机工作站中。由于位置高于平地，因此在一马平川的江南，只要是开着门窗，即便不使用仰拍，也能造就高调的背景。苦妹子第一次到方家的时候，高调的背景便呈现出一种空灵、梦幻般的氛围。为了做到在围墙内的空间中形成高调的背景，影片还使用了放烟的技术，照明光线通过墙上的花窗投射进来，形成很亮的白色光柱，使人物的背景成为高调。这一技术在影片《林则徐》中便曾使用过，摄影师黄绍芬对此有专门的介绍：“由于我们在窗的内外放了少量的白烟，使射进窗格的光成一条条的光柱，现出了早晨的气氛。林则徐迈步走出花厅，依次推开室内的全部门窗，室内的光亮度逐渐增加，造成了阳光射进来的感觉。”⁽²⁵⁾也许是因为有成功的实验在先，因此《枯木逢春》对于烟雾造就高亮度空间的使用显得更为大胆和主动。在罗舜德说服方妈妈不要因为恐惧血吸虫病而离开的一场戏中，高调的背景效果十分明显。除此之外，在自然环境中，也能看到大量使用烟雾造就高调效果的情况。当然，那是在一种特殊的环境和气氛之中。在“毛主席来了”一场戏中，血防站(血吸虫病防治医疗站)站长罗舜德向毛主席汇报工作回来，处于一种激动而又兴奋的心情之中。影片以人物的心情为依据，对自然环境进行了大规模改造，将一片树林的环境处理成

了高调(使用透光白烟)。这在拍摄人物的中、近景时效果非常明显。

对于营造高调的空间这一假定手法的使用,郑君里是非常自觉的。他在理论上有着深入的思考,绝不是一时的兴之所至。他说:“除了主观的原因之外,电影技术的照相性也具备了如实再现自然的性质,照什么就有什么,黑就黑,白就白。导演如果不是有意识地使用强调、集中的手段,机械本身只能做到有影必录,并不能突出什么,冲淡什么,保留什么,删减什么。……为了充分地渲染、强调,就不能不有意识地运用夸张、集中的手法,也就是说,银幕上出现的事物可能并不符合事物原来的自然形态,这是不可避免的。”⁽²⁶⁾笔者认为,郑君里的“破自然照相”把写意性植入了影像造型,具有史无前例的革命性意义,因为这颠覆了我们对于电影这一事物本体的基本观念。



图 6.《枯木逢春》中的高调背景

从形式上看,高调的背景是在给影像做“减法”,是从本来应该能看见的事物中隐去、模糊一些次要的、不重要的事物,以突出主体,这样一种“淡化”事物的美学思想对于郑君里来说并不是从《枯木逢春》开始的突发奇想,而是在他的其他影片中已见端倪。《林则徐》中,林则徐与邓廷桢告别的一场戏,原本的设计是近景(林则徐)与远景(邓廷桢乘坐之官船)的看与被看,完全符合一般逻辑,但郑君里觉得这样的处理太“一般”,最后将其改成了四个“正反打”的大远景。他说:“在古堡白云间,小小的人影在飞奔着,反而比近景更能突出人物的心情。”⁽²⁷⁾为什么远了,看不清了,情绪反而更为饱满?按照朱利安在讨论中国古代诗词“恬淡”之美时的说法:“此处的意识是‘不即不离’的,也就是不加入事实的现象,不沉溺于其

中,但也不与事实的现象一刀两断。”⁽²⁸⁾让观众沉溺,正是西方电影美学的核心(可溯源至亚里斯多德的“模仿”说),沉溺的实现往往需要剧中人物视线的引导,因此人物的近景、特写必不可少。中国电影美学恰恰是一种“不即不离”(中庸),既不离开当下现实的场景,但又想方设法不让观众沉溺其中,没有了剧中人物的视线,“看与被看”的意味便被削弱,失去了主体介入的途径,反而获得了一种可以“畅游”其中的自由。在《枯木逢春》中,其用法尽管与《林则徐》有所不同,但背景的写意化同样也赋予了观众观赏更高的自由度,因为他们的视线不再被迫维系在诸多实物之上。

结语:中国影像的程式化

通过对郑君里 20 世纪五六十年代影片的研究可见,从 30 年代走来的老一代电影艺术家在中国影像民族化探索的道路上做出了巨大贡献。他们对于中国电影民族化形式的追求有着一种内在的责任感。这也就是费穆所谓的:“中国电影要追求美国电影的风格是不可以的;即使模仿任何国家的风格,也是不可以的,中国电影只能表现自己的民族风格。”⁽²⁹⁾正是在这样一种责任的感召之下,老一辈电影艺术家们付出了艰苦卓绝的努力,也取得了令人瞩目的成就。郑君里作品中表现出的带有中国民族化特征的电影语言,主要表现在“评价”这一特征上。无论是从“跳轴”的“正反打”、言说的“空镜头”、评价式“并列镜头”,还是“写意环境”的营造,都是在对所表现事物的价值、道德观念进行评说,在与西方式引导观众沉溺的电影美学背道而驰。其延续的是中国传统美学的精神,具体来说,是中国戏曲程式化之美的传统。

中国戏曲程式之存在,其本质是对所表现事物的假定和间离。在某种意义上,假定即是评说,间离即是评说。之所以能够假定,能够间离,是因为心中已经有了评价,事物还是那个事物,但已不再是旁人看起来的那个样子。中国电影语言的表达,在可能的范围内给影像注入了人为性、间离性,规避沉溺,从本质上来说,都是程式化的表现,只不过相对于其他艺术门类来说,电影的表现更为隐晦,需要符合影像叙事的要求罢了。之所以使用“程式”的概念来描述中国电影语言,并不仅仅是因为郑君里在构思《枯木逢春》结构时已经在借鉴戏曲,⁽³⁰⁾而是因为电影语言

民族化的形式在美学上与戏曲程式一脉相通。郑君里提出的“破自然照相”，从理论上挑战了西方电影的本体论，为中国电影语言的民族化在理论上奠定了基础。当然，中国电影语言程式化的具体表现应该不仅仅囿于郑君里的创新，其他导演的建树有待我们的研究和发掘。另外，我们也应该看到，影像程式化如果不能保持创新的活力和对现实生活的敏感，亦有可能堕入因循守旧，沦为意识形态宣传的陈词滥调。我们

以今天的眼光来看《枯木逢春》，它在创新和守旧两个不同的方面都提出了值得让人深思的问题。

本文所涉及到的中国电影语言民族化问题，只是沧海一粟，远不能反映全貌，但这一问题却是中国电影研究最重要的问题之一，希望中国电影的研究也能够有一个“语言学转向”，把对中国电影民族化的研究落到实处。

-
- (1) 孟犁野《新中国电影艺术史(1949—1965)》，北京：中国电影出版社2011年版，第291页。
 - (2) 尹鸿、凌燕《新中国电影史：(1949—2000)》，长沙：湖南美术出版社2002年版，第17页。
 - (3) 程步高《影坛忆旧》，北京：中国电影出版社1983年版，第168页。
 - (4) [美]大卫·波德维尔《电影诗学》，张锦译，桂林：广西师范大学出版社2010年版，第71页。
 - (5) 聂欣如《中国影像程式：以〈一江春水向东流〉的视点为例》，《当代电影》2019年第1期。
 - (6) (7) 李镇主编《郑君里全集》(第六卷)，上海：上海文化出版社2016年版，第87页。
 - (8) [英]卡雷尔·赖兹、盖文·米勒《电影剪辑技巧》，方国伟、郭建中、黄海译，北京：中国电影出版社1982年版，第23页。
 - (9) 费穆《国产片的出路问题》，黄爱玲编《诗人导演费穆》，香港：香港电影评论学会1998年版，第94页。
 - (10) 同(6)，第50页。
 - (11) 《〈聂耳〉——从剧本到影片》，北京：中国电影出版社1979年版，第309页。
 - (12) 同(11)，第293页。
 - (13) 同(11)，第183页。
 - (14) 此处是张光宇的发言，见《〈林则徐〉——从剧本到影片》，北京：中国电影出版社1962年版，第347页。影片在表现林则徐被摘去顶戴花翎后直接黑场淡出，并无空镜头插入，言者应该是把邓廷桢调动的情节弄混了——笔者。
 - (15) 同(14)，第336页。
 - (16) 罗艺军《中国电影与中国文化》，北京：北京广播学院出版社1995年版，第145页。
 - (17) 同(11)，第298页。
 - (18) 《〈林则徐〉——从剧本到影片》，北京：中国电影出版社1962年版，第348页。
 - (19) 聂欣如《电影的语言》，上海：复旦大学出版社2012年版，第220页。
 - (20) 同(11)，第303页。
 - (21) “组合并列”是说一组镜头彼此并列，与一个一个镜头彼此并列的不同在于，组内的形式既可以是因果连缀的，也可以是并列的。这里的例子是说罗舜德在观看，看与被看(因果)成为一个组，这个组与另一个看与被看的组形成并列，是为组合并列。参见聂欣如《电影的语言》，第227页。
 - (22) 叶舒宪《诗经的文化阐释——中国诗歌的发生研究》，武汉：湖北人民出版社1994年版，第403页。
 - (23) 郑君里《画外音》，北京：中国电影出版社1979年版，第158页。
 - (24) [德]齐格弗里德·克拉考尔《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，北京：中国电影出版社1981年版，第33页。
 - (25) 黄绍芬《谈电影摄影艺术中的几个问题》，《电影艺术》1979年第3期。
 - (26) 同(23)，第159、173页。
 - (27) 同(18)，第269页。
 - (28) [法]朱利安《淡之颂：论中国思想与美学》，卓立译，上海：华东师范大学出版社2017年版，第69页。
 - (29) 费穆《风格漫谈》，丁亚平主编《百年中国电影里论文选》(最新修订版·上)，北京：文化艺术出版社2005年版，第390页。
 - (30) 参见《枯木逢春》编剧王炼的回忆：“大约为了说服我吧，他还说了许多把《枯木逢春》拍成电影时的设想，例如：序幕的‘离散’，可以借鉴《拜月记》开场时蒋世龙兄妹的‘离散’，用多次‘过场’，四下奔逃，交叉冲散，互相寻觅……等反复强调。又如第三章的‘重逢’，可以借鉴《梁祝》中的‘十八相送’和‘回十八’，把话剧舞台伸展开来，把梁山伯和祝英台‘相送’时经过的荷塘、木桥等田园景色，变成合作化后欣欣向荣的社会主义新农村，这样处理，这场戏就可以引起全剧的高潮……”见王炼《我与郑君里的创作友谊》，《电影艺术》1993年第5期。