

激昂情怀与政治规训

——“十七年”时期郑君里的导演创作

摘要：郑君里的真正导演生涯是在“十七年”期间，其导演的影片在中国电影史上有着重要的艺术价值，同时，由于他这个时期导演的电影作品与这一时期的政治导向之间存在紧密的关系。一方面，郑君里及其他左翼影人的内心深处极力认同新中国的文艺为政治服务的理念，而另一方面，郑君里将政治的规训内化，不断拓展电影在思想和美学的表现空间。本文通过对郑君里“十七年”时期五部作品的分析，借其与政治文化的互动关系，试图说明，左翼文化的诞生是有其积极的社会意义的，然而，当他发展到极端，电影艺术的美学实践被要求依附在强势政治文化下，也就变得失去了自身原有的价值和意义。对郑君里十七年导演作品的考察，也为我们今天对左翼文化的思考提供了新的维度。

关键词：郑君里 “十七年”电影 电影导演

序言

在1920-1930年代就在上海影剧界活跃的郑君里真正的导演生涯是从1946年6月，参加组织联华影艺社开始的。1947年10月，他与蔡楚生合作，导演完成《一江春水向东流》后，1948年冬，开始影片《乌鸦与麻雀》的剧本创作，直至新中国建立后，《乌鸦与麻雀》的诞生正逢其时，为新时代的来临献上了一份大礼。此后的十七年期间，郑君里分别导演了《我们夫妇之间》（1951）、《宋景诗》（1955）、《林则徐》（1958）、《聂耳》（1959）、《枯木逢春》（1961）和《李善子》（1964）（未上映）等六部故事片。这一时期是郑君里导演创作的高峰期，也是其艺术风格走向成熟的时期。

作为“左翼戏剧家联盟”《最近行动纲领》的起草人，郑君里这位道地的“左翼影人”以他跨越“新”“旧”两个时代拍摄的作品《乌鸦与麻雀》迎接着新中国的到来。众所周知，从上世纪20-30年代发展起来的左翼电影与当时的左翼其他群体在思想体系上是一脉相承的。左翼群体关于“革命”文学/艺术是阶级的武器、“知识分子如何往革命作家之路”、“现实主义创作方法”等问题的讨论和实践，一致延续到“十七年”对这些问题的再探讨和再实践。例如，知识分子如何进行改造的路径、在现实主义的基础上艺术作品是如何继承三十年代电影传统的争论、“真实性”与“倾向性”中，涉及到对历史的真实和政治的倾向的写作等等问题。从“十七年”到“文革”，中国电影

文化政策将“左翼文化”演化到极致，在频繁变化的政治运动和创作学习中，郑君里平衡着艺术创作与政治诉求之间的关系，在强化官方意识形态的表述过程中，一边不断的思想改造和创作学习，一边不断地探讨 30 年代以来的“左翼”文化如何在新的时代进行传承和调整，坚持认为三十年代的左翼传统对新中国电影文化的建构是有意义的。尽管郑君里不断纠结在政治的漩涡和艺术创作激情的冲突中，他依然真切的以一己之力积极地参与到社会主义电影文化的建构中，至今看来，他的一系列艺术作品依然成就非凡。

一. 《我们夫妇之间》：委屈的诉说与不被承认的政治

新中国建立后，社会主义文化的建立主要秉承了三十年代以来的“左翼”文化的主流思想。延续毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中所提倡的，文艺服务的首要三种群体，是工人、农民和各种形式的人民武装队伍，“第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地同我们合作的。¹。针对文艺为什么人服务的问题，使得这些生活在都市/上海这样的知识分子群体首要选择的是创作题材问题。尽管这些长期生活在都市中的上海影人（包括左翼影人），普遍认同文艺为工农兵服务的理念，但在对小资产阶级的处理上则产生了与北京方面的不同认识。这种对小资产阶级在文艺创作地位的问题，在上海引发了公开的讨论，1949 年 8 月到 9 月末，《文汇报》刊发了陈白尘、洗群等人的文章，讨论“可不可以写小资产阶级”的问题。陈白尘认为，文艺创作的主流，应该是那些以工农兵为主角的作品，可以有小资产阶级出现，但“专门写知识分子、小资产阶级积极的作品，不应该占太多的位置。”² 而洗群则认为，可以写小资产阶级，文艺创作的关键并不在于写谁，而是怎样写，文艺创作者可以写小资产阶级，但不应该站在小资产阶级的立场上，而是要站在无产阶级的立场上去研究。创作文化界的探讨虽然存有很多疑虑和困惑，但是他们努力将自身融入到无产阶级的群体中，进行自我修行、自我改造确是不争的事实。

刊发在《人民文学》1950 年第一卷第三期上的萧也牧的短篇小说《我们夫妇之间》激起了郑君里敏感的创作神经。他也希望借此片表达自己作为长期生活在都市中的“小知识分子”力求与工农的融合的期望，并与此同时，期望为工农群众向都市文化转型提出了自己的看法：城市与农村并不是截然对立的，而应彼此调整、共同面对新生活的

¹ 毛泽东，《在延安文艺座谈会上的讲话》，

² 陈白尘，误解以外，文汇报，1949 年 9 月 3 日

开始。影片故事的前小半截直接进入国共战争的解放区，张英是解放区被表彰的对象，“我”作为一个小知识分子是对张英这种工农中的进步代表充满了敬仰，并由此而生爱慕。影片并未表现我如何追求“张英”的，而是直接转入了新婚之后“我”与张英的幸福生活，两人被派往上海这个繁华都市，恰恰勾起了“我”对以往生活经验的回想和附和：从布鞋换皮鞋、工农服装换西装等生活方式的转变。甚至对“张英”的生活习惯提出要求。影片《我们夫妇之间》将城市与农村的地位、知识分子与工农阶级的关系、小资产阶级思想改造的问题置于家庭的生活转变中，运用家国同构的寓言形式，以大量生活琐事和细节来展现张英、李克二人从农村到城市的生活状态、家庭关系变化，二人在处理琐事中所形成的对立，不再是由于时代的动荡和个体性格的软弱，而是由于阶级身份的差异、是农村与城市、工农阶级和小资产阶级的对立。在这种对立关系中，毫无疑问，张英代表的来自北方农村的、革命的、工农的思想文化站在了相对正确的一面，而李克代表的城市小资产阶级知识分子则成为要被改造的对象。党组织权威的代表秦丰同志对二人的关系进行调解，主要批评了李克虚荣、爱享受的城市生活中与生俱来的“腐朽”作风。影片的最后，张英和李克重归于好，李克重拾踏实朴素的工农作风，张英则在城市的影响下变得略有风情了，城市和农村最终因“理解”而实现“和解”。

不能不说郑君里及其创作团队是怀着极其真诚之心来完成这部影片的。从题材的选择上来讲，这个小说的选择是符合新中国成立之后“为工农兵服务”的文艺创作方向的。导演部分放弃了自己熟悉的都市题材，尝试在影片中展现农村、部队的生活，塑造工农兵的形象。郑君里带领影片的演职人员到位于山东泗水县的革命老区体验生活并进行实地拍摄，在拍摄过程中学习和参加农业劳动，希望可以从实践上和精神上都能够向工农兵靠拢。《我们夫妇之间》中，蒋天流一改往日在银幕上时尚的造型和温柔委婉的作风，换做一身“纯粹山东农村的老布衣服，头上梳上一个土里土气的发髻，在粗黑的脸上再加上一个伤痕”，¹讲一口山东话，对片中丈夫的错误毫不客气地进行批评。在这部影片中，蒋天流以往上海都市女性形象所负载的由西化的现代性和东方的传统性长期交融形成的性感特征，被完全被剥离了，取而代之的是蒋天流的工农形象凸显于银幕上，体现出郑君里对于工农兵形象的真实描绘。

然而，事与愿违，《我们夫妇之间》于1951年经历了短暂地公映上，很快，受到批判《武训传》及其后“文艺整风”的波及，原著小说亦遭到批判，电影《我们夫妇之间》被认为“歪曲党的干部形象”，进而全国禁映。首先，《人民日报》1951年6月

¹ 蒋天流，我演张英，大众电影，1951年第20期，第14、15页

10 日发表陈涌的批评文章认为《我们夫妇之间》是“根据小资产阶级观点、趣味来观察生活，表现生活”。《文艺报》于 1951 年 6 月发表“读者李定中”（实际上是冯雪峰）的来信，对《我们夫妇之间》展开严厉批评。更有甚者，《文艺报》为这篇所谓的“读者来信”加上的标题为《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》。与这些针对小说的批评相呼应，《大众电影》1951 年第 21 期的“新片批评”栏目刊载了赵涵的文章《评〈我们夫妇之间〉》，认为影片在两方面存在巨大缺陷：首先，影片中描写的干部进城后思想品质变坏的问题在现实中出现的可能性不大，这样的描写违背了现实的真实性；其次，影片从琐碎的生活细节出发，将本来就不真实的干部形象用这些细节上的小错误展现出来，鉴于电影在观众中具有很大的影响力，这样的做法容易对观众产生误导。作者的结论是：《我们夫妇之间》是一部消极的影片，影片产生问题的主要原因是“编导没有能更全面的看问题，掌握问题，以过多的兴趣，放在生活的琐碎细节上，而忽略了典型的概括，因此，削弱了它应有的教育意义，并且带来了这种意外的消极影响。”¹而在另一篇署名苏北军区政治文工团方仁寿的文章中，在标题中就指出评论者反对影片歪曲干部形象的立场²。在这些一边倒的批评文章中，主要涉及到对这部影片有两个方面的意见：一是日常化叙事对革命叙事的冲击；二是对工农形象的“真实性”究竟应当是怎样的？站在今天的角度来看，这两点批评恰恰说明了海派电影中“日常化”叙事和对生活本真描摹的艺术追求成为一种隐形叙事结构成为一种美学创作的惯性而呈现出来。

自 1949 年 7 月第一次全国文代会确定将毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的“文艺为工农兵服务，知识分子和工农兵相结合”作为新中国文艺工作的方向，将以延安为代表的解放区的文艺政策和文艺工作者的创作方法推广到全国。³显然，长期生活在上海复杂产业格局中的电影人，即使是“左翼影人”，一则关注观众欣赏趣味，在追求最大可能地艺术表现城市生活细节来适应观众的审美口味；二则在对新政策的理解上，郑君里等人对政策的理解也与新政权的预期存在着障碍和分歧，尤其是在文艺创作中如何处理小资产阶级人物上。新中国成立前，郑君里的作品中集中体现的是国民政府的黑暗统治，呼吁社会变革的进步诉求，以人文主义精神观照市民阶层的悲惨生活。而到了《我们夫妇之间》时，郑君里则相对小说更进一步突出了对李克小资产阶级思想

¹ 赵涵，评《我们夫妇之间》，大众电影，1951 年第 21 期，第 20、21 页

² 方仁寿，反对歪曲干部形象——漫谈《我们夫妇之间》影片，大众电影，1951 年第 24 期，第 26、27 页

³ 张硕果，十七年上海电影文化研究，北京：社会科学文献出版社，第 60 页

和城市生活中种种不公的批判¹。然而，李克身份的复杂性必然带来影片主题上的一个悖论，一方面从阶级立场上，李克是需要被改造、被批判的城市小资产阶级，另一方面，李克也是党的革命干部，对李克的批评便带有了政治敏感性。在这部影片中，郑君里对城市和解放区知识分子的看法偏离了新政权的要求。影片的结尾借夫妇二人的彼此改造、彼此调和，说明了城市和农村是存在和解的可能。但是在日益偏“左”的政治诉求下，城市中的小资产阶级知识分子是无条件被改造的对象。1952年5月上海文艺界整风运动中，郑君里在《文汇报》上发表了《我必须痛彻改造自己》的署名文章，检讨自己在思想和电影创作水平上的落后性。在这篇文章中，郑君里从根本上否定了自己城市小资产阶级的出身、教育背景和工作经历，认为对马列主义和毛泽东文艺观的教条主义的、浅层次的理解和以旧时代市场主导的创作手法为荣是在创作中产生错误的原因。郑君里认为，抛弃个人主义的倾向，在思想上加强学习马列主义和毛泽东的思想，在实践上向工农阶级靠拢，是实现自我改造的途径²。

二. 从《宋景诗》到《林则徐》：历史应当如何“真实”

就像左翼探讨艺术作品如何看待历史的问题一样，新中国建立后，对历史的看法基本上是按照毛泽东主席所提出的“人民、只有人民，才是创造世界历史的动力”为原则来表现历史。对《武训传》的批判主要涉及到两个方面的问题：一是如何看待历史上农民起义的问题，毛泽东质疑道：“《武训传》向着人民群众歌颂这种丑恶的行为，甚至打出“为人民服务”的革命旗号来歌颂，甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂。这难道是我们所能够容忍的吗？”二是，对知识分子思想上的混乱现象予以调整。“电影《武训传》的出现，特别是对于武训和电影《武训传》的歌颂竟至如此之多，说明了我国文化界的思想混乱达到了何等的程度！”³今天来看，《武训传》被批判是与当时的对历史人物的看法采用哪种历史观来表现的问题，即：究竟在艺术作品中，是表现历史的真实还是社会主义现实主义所要求的必然地“真实”？为了破旧立新，针对《武训传》的批判，需要拍摄另一部影片来证明《武训传》在意识形态上是错误的。影片《宋景诗》应运而生。

1951年，“武训历史调查团”在工作中意外发现了与武训生活在同一时期、临近

¹ 高山，政治语境、文化裂隙、个性探询——重读电影《我们夫妇之间》，当代电影，2005年3月，第57--62页

² 郑君里，我必须痛切改造自己，文汇报，1952年5月26日，第8版

³ 《人民日报》社论：《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，5月20日，第一版。

地区的农民起义领袖宋景诗的历史事迹，受到中央的重视。“1952年春，十位作家组织了‘创作组’深入宋景诗的故乡调查，记录了十八万字的原始资料。‘创作组’中的陈白尘和贾霁同志，根据有关的材料，在1954年初写成了剧本《宋景诗》。影片在1955年年底拍成了。”¹郑君里被指定为这部影片的导演，这部按照命令完成的影片依然不断地受到来自行政力量的审查和监督，“胶片上有过三次重大的修改。”²修改主要围绕着宋景诗率领黑旗军向清军投降的情节的调整。此后，郑君里又接二连三地拍摄了历史人物影片：《林则徐》和《聂耳》。这两部影片都是为新中国成立十周年“献礼片”。

新中国成立后，将无产阶级现实主义定义为社会主义现实主义的目的是为了让创作者们站在无产阶级立场上，以辩证唯物主义的世界观和方法论，看到历史发展的本质规律，写出生活必然的一面³。因此，当郑君里接到拍摄《林则徐》的任务时，是怀着改造自己的心情来创作的。《林则徐》的题材直接来源于毛泽东著作中对鸦片战争历史意义的表述，郑君里在创作手记合集《画外音》中，引用了毛泽东《改造我们的学习》、《中国革命和中国共产党》等文章对鸦片战争和中国近代史的认识，即：“灾难深重的中华民族，一百年来，其优秀人物奋斗牺牲，前仆后继，摸索救国救民的真理，是可歌可泣的”“帝国主义和中国封建主义相结合，把中国变成半殖民地和殖民地的过程，也就是中国人民反抗帝国主义及其走狗的过程”⁴，明确了以鸦片战争为开端的近代史的性质，指出人民作为主导力量在历史发展中的重要作用。叶元、吕宕在创作《鸦片战争》剧本时，周恩来特地叮嘱他们研读清末诗人张维屏所作的收录于《松心诗集》里的《三元里》诗作。在《林则徐》的创作过程中，这种对革命的积极意义时刻融入影片内容的意识已经被内化为创作者们自觉审查。在《林则徐》初稿剧本中，本以林则徐被罢免，广州城失陷的历史悲剧为故事结局，在最终拍摄时，影片的结局成为林则徐骑马远行，身后是三元里人民英勇战斗的胜利。郑君里认为，这一结局“一方面揭示林则徐的历史的局限性和悲剧，一方面突出了人民群众的革命的乐观主义和理想主义。”⁵同样，在影片《聂耳》的结局中，则直接对聂耳个人生命的悲剧避而不谈，呈现的是中共领导下革命斗争的胜利和人民的解放。《林则徐》的编剧对此谈到“对题材中确实含有的悲剧成分没有发挥，把用以塑造悲剧形象的手段，从影片的造型处理中大大削弱了，整个影

¹ 塞克，《宋景诗》影片点滴，文汇报，1957年5月12日，第3版

² 塞克，《宋景诗》影片点滴，文汇报，1957年5月12日，第3版

³ 参见刘海波在《20世纪中国左翼文论研究》中的相关论述，北京：光明日报出版社，2007年7月第1版，P137-138.

⁴ 《画外音》

⁵ 郑君里，画外音，北京：中国电影出版社，1979年版，第72页

片的调子，不是黯淡的而是激昂的，不是低沉的而是向上的，不是消极失望的而是乐观自信的。”¹ 在“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力”的一元史观的要求下，郑君里的历史题材影片中刻意回避悲剧，而呈现出一种昂扬的革命激情，突显表现出革命的正义性和人民革命取得胜利的必然性。总之，郑君里先后创作的《宋景诗》、《林则徐》（与岑范联合导演）和《聂耳》三部以近现代历史和英雄人物为题材的影片，探索出了在社会主义语境下塑造历史上进步人物的有效方法，在影片中尝试平衡历史真实和现实政治诉求的关系，革命群体形象和英雄人物个体的关系，重点突出人民作为历史创造者的地位，成为革命话语下重新言说历史和重塑英雄神话的重要一环。

三、《枯木逢春》：“旧瓶”怎样装“新酒”

一直纠缠在左翼文学/文化争论中的文艺创作应当如何看待传统、如何看待民间艺术形式、这些传统和艺术形式对新中国艺术语言的改造是怎样的等问题，依然在 5、60 年代延续着相关的讨论。20、30 年代左翼群体就文艺的“大众化”、“文学语言的通俗化”、如何“旧瓶装新酒”等问题在新的时代诞生之后的结论就更明确了。毛泽东就建构怎样的文化时说道：“中国的长期封建社会中,创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程,剔除其封建性的糟粕,吸收其民主性的精华,是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件,但是决不能无批判地兼收并蓄”,又说,“中国现时的新政治经济是从古代的旧政治经济发展而来的,中国现时的新文化也是从古代的旧文化发展而来的,因此我们必须尊重自己的历史,绝不能割断历史”²。在谈到大众性特点时,毛泽东指出,“革命的文化人不接近民众,就是‘无兵司令’,他的火力就打不倒敌人。为达此目的,文字必须在一定条件下加以改革,言语必须接近民众,须知民众就是革命文化的无限丰富的源泉。”³ 因此,把民间视为文学生命力的源泉,把民间形式视为民族形式的中心源泉,这样的思路是基本符合毛泽东在文艺上的民间取向。

在郑君里等左翼影人的眼里,电影传统是上海左翼电影传统,其中包含了党对电影艺术的领导方法、电影所表现的内容和形式、肯定电影为政治服务的基本标准。然而他也质疑道:“那末,我们是不是可以能,反对为艺术而艺术,坚持艺术为政治服务就是

¹ 李洪辛,谈林则徐的艺术构思,文汇报,1959年10月6日,第3版

² 《延安文艺丛书·文艺理论卷》,P53,转引自刘海波《20世纪中国左翼文论研究》,北京:光明日报出版社,2007年7月第1版,P101.

³ 《延安文艺丛书·文艺理论卷》,P53,转引自刘海波《20世纪中国左翼文论研究》,北京:光明日报出版社,2007年7月第1版,P101.

我们文艺思想上的优良传统呢？我们以为完全可以这样说。”并且，针对艺术的表现形式和方向上也明确阐明自己观点：“这些作品的创作方法归纳起来，不外现实主义和革命浪漫主义。尽管今天所要求的，比过去要提高很多，但我们认为把这些创作方法作为优良传统而加以发展，是正确的。”“但说解放以后的电影工作完全没有接受传统，这不符合事实。传统跟历史一样，是不能人为地割断的，我们今天的工作中不会没有优良的传统，但也不会没有不好的传统。在这一个意义上，对传统的认真研究就有了现实意义。”¹ 郑君里的这些论述是在 1956 年前后思考总结的。其实在他的前几部影片中从未放弃对传统艺术形态的继承。我们也可以清晰的看到，在叙事上，郑正秋难脱自郑正秋、蔡楚生等人所形成的上海（倾向）影人的通俗剧的叙事传统，即：注重音乐对情绪的渲染、人物的命运是随着时代变迁和变化的、以家寓国等叙事特征。对此，他通过总结与蔡楚生的叙事特征中写道：“尤其值得我学习的是，蔡老（蔡楚生）的鲜明政治倾向并不是以概念的形式表现出来，而是体现在具体的人物性格和故事情节中，成为艺术的概括。蔡老非常熟悉中国观众的欣赏习惯和心理，他所选择的体现主题的事件总是采用了中国观众喜闻乐见的故事形式，把来龙去脉交代得清清楚楚，有头有尾，保持一种平易近人的风格，为广大观众所喜爱。”²从中可以看出，郑君里所欣赏的以蔡楚生为代表的中国通俗剧电影的独特之处在于，以传统伦理道德和家庭关系为核心的二元对立的情节模式、影片具有鲜明的道德和政治的立场，并以道德/政治倾向对人物特质进行高度提炼和凝缩，具有寓言性、典型性；闭合式的叙事和通俗化的表达。新中国成立前的电影实践表明，这一模式对于观众具有广泛的影响力。如《孤儿救祖记》、《一江春水向东流》等影片均被命名为中国的“影戏”叙事模式³。在今天看来，就是经过中国化了的“通俗剧”叙事模式。革命戏剧和电影《白毛女》也在一定程度上借鉴了苦情戏的模式，用阶级斗争的立场置换了苦情剧中的道德伦理。由此可见，苦情戏/通俗剧作为一种隐形叙事结构是有深厚的观众基础的。作为《一江春水向东流》的联合导演，郑君里对于这一套叙事传统是深熟于心的。

建国初期，长江以南的血吸虫病对农村的生产和生活影响很大。经过长期整治，1958 年，江西余江率先彻底消灭了血吸虫病，毛泽东为此写下了著名的《送瘟神》，“借问瘟君欲何往，纸船明烛照天烧。”编剧王炼创作的话剧《枯木逢春》，是上海市为庆祝

¹ 郑君里、刘琼、赵丹、徐韬、葛鑫、瞿白音（执笔）：《炉边夜话》，

² 郑君里，画外音[M]，北京：中国电影出版社，1979，第 6 页

³ 参见钟大丰著的《中国电影史》中对“影戏”叙事传统的具体分析，以及陈犀禾、钟大丰 80 年代的相关论述。

国庆十周年而隆重推出的十一台话剧作品之一。¹ 1961年，郑君里满怀激情地导演了同名影片，这部影片讲述的是江南农村地区的普通农妇苦妹子，身患血吸虫病，家庭破裂，在党的关怀和治疗下重获新生并收获爱情的故事。他原先对政治诉求的过分强调使得他再次认识到“苦情戏”的叙事模式的重要，“通过苦妹子一家人的悲欢离合构成情节，用以概括主题，是我在话剧创作中摸索了很久才找到的一种构思。意思很浅显，可是我当时不能体会这个，经过差不多一年多的创作实践智慧，我重新肯定了原作者的构思，并且发现了它的强韧的生命力。”² 当然，重回苦情戏的传统的同时，导演加强了新旧社会的对比这一政治伦理的话语置换：旧社会造成了苦妹子个人的悲剧，新的社会则根治了她的疾病，让她能够重获家庭幸福。

如何通过电影语言来正确的表达具有明确倾向性的一些政治符号，郑君里在《枯木逢春》的创作中，力求使影片成为一部“民歌体的颂歌”。“例如‘毛主席来了’那场戏，根据导演提出的‘民歌体的颂歌’的要求，为了造成强烈、激昂的情绪，我们学习民歌中的夸张手法，以强烈条光投射在背景上：并不追求光源的真实性。罗舜德回站向人们叙说一场，为了突出毛主席‘夜不成寐’的深刻涵义，就在罗舜德的背后投射大片条光，让光线唱出：‘毛主席象太阳，照到哪里哪里亮！’”³毛泽东的两首现代诗《送瘟神》被改变成了民歌，不仅成为影片的主旋律，也在剧中起到了煽情的作用。从这里看出，郑君里调动一切可能的艺术手段全方位地表达当时这部影片的政治意图。他所谓的“民歌体的颂歌”的创作手法和理念，尤其在“毛主席来了”这个叙事段落中的光影的使用方法和情绪表达成为一种典型手法，被大量的借鉴在文革时期电影中对毛主席诗一般的影像呈现中。

此外，在电影语言的民族化的探索上，郑君里“想从电影创作中摸索出一条中国电影的民族化道路。”⁴ 众所周知，在影片《枯木逢春》中，失散多年的苦妹子和方冬哥在血防站意外重逢，两人离开血防站走向方家的过程，导演通过全景运用横移镜头，像徐徐铺开的画卷一般展现江南农村优美的新风貌；同时影片在音乐上借鉴沪剧、锡剧等江南地区的曲艺形式，采用大量民族音乐和新民歌作为配乐，两位青年悠然地走过风景旖旎的水乡街道，看到新中国建设中农村的新面貌，展现两个年轻人间纯洁的爱情，构成一段“新十八相送”，这一段情节用了三十个镜头，刻意延长了时间，渲染两人的深

¹ 王炼，我与郑君里的创作友谊，电影艺术，1993年第5期，第35--41页

² 王炼：《〈枯木逢春〉从话剧到电影的创作过程》，P189.

³ 黄绍芬，理解、体验、探索——枯木逢春创作琐谈，文汇报，1962年2月28日第2版

⁴ 王炼：《〈枯木逢春〉从话剧到电影的创作过程》P184.

情的同时情景交融，营造视觉上和情感上的美感。¹ “初看这戏时，就已隐隐感到这个戏从题材到叙述方式，都与传统戏曲艺术接近。这使他产生了一个念头，用他的话说，就是‘向中国戏曲艺术和其他古典艺术学习，让影片的叙述方式更符合中国观众的欣赏习惯’”² 《枯木逢春》创作初期对理念、路线、题材意义的过分强调反映出以郑君里为代表的上海影人面临的政治图解和艺术化表现之间的两难处境。但是值得肯定的是，郑君里在《枯木逢春》中进行的具有原创性的电影语言的探索，客观上丰富了“十七年”电影语言的表达方式。

结语：

上世纪肇始于 20 年代末的左翼文化运动，实际上是一次从“五四”之后的再一次寻找精神解放、国家救亡的文化历程。左翼群体在寻求个体解放到最终实现阶级解放的灵与肉的历史性苦痛的挣扎，也是中国这百年斗争史中值得珍视的部分。然而“十七年”期间，继续就文艺为什么人服务、知识分子的文化改造之路、现实主义的文艺创作方法等种种探讨的结果成为新中国建立之后的几乎唯一的评价标准。电影艺术的发展更是受到这一思想的主导，尤其是文革前后，在“极左”思潮的影响下电影成了重灾区。我们今天探讨郑君里的艺术创作之路及其所做的努力，就是期望在理解这样一群左翼影人在新中国建立后的五六十年代，他们是如何饱受委屈的自我改造的心路历程、同时又坚持自己的理想，从创作方法到艺术创新都在极端的政治辐射下，获得其在今天看来也无法否认的成就。从精神源头来看，由现实主义、批判现实主义发展而来的社会主义现实主义和革命现实主义是郑君里等左翼影人创作一系列经典作品时所认同的认识世界的态度和立场：既要非无产阶级的思想和历史观的困境给予毫不留情的批判，同时也要完成出一种诸如新社会新文化下的新型社会平等公正的理想价值和人文情怀。从艺术诗学的角度来看，左翼艺术作品在表现形式上是否就只能现实主义的呢？郑君里回答了这个问题，在创作中完成了对无产阶级革命与历史的书写的同时，对传统艺术形式的继承和再创作，探索电影民族化的可能性，拓展和丰富着电影语言，是一代电影创作者在重重困境中坚持艺术探索的缩影。

值得指出的是，在当今时代下我们重新检视在极端政治下的左翼文化传统所处的艰难困境，再一次说明，文化艺术创作的自身的独立性：即使文艺离不开政治，文艺也不能绝对地服从政治，郑君里其艺术理念和修养与当时的政治需求之间的冲突和耦合显然

¹ 郑君里，画外音，北京：中国电影出版社，1979 年版，第 198 页

² 王炼：《〈枯木逢春〉从话剧到电影的创作过程》，P185

是一种无奈选择。他所代表的这一代左翼影人在政治上的过于依附所付出的沉重代价，不仅仅是他们个人的悲剧，更是我们今天所要审视之所在。