

今年是影片《一江春水向东流》公映70周年，同时，中国电影资料馆历时五年编辑的一套八卷本《郑君里全集》也在今年出版。不久前，“关灯拆电影”与“海派文化中心”共同主办了关于该片的讲座。本文为主讲人李镇在讲座内容基础上重新撰写而成。

右图为《一江春水向东流》工作照。



1947年10月，电影《一江春水向东流》公映。在首轮放映的三个月里，观影人次超过50万，打败同期放映的所有美国影片。而很多人不知道的是——

70年前这部电影能够顺利完成，是个奇迹

李镇

影史之冠

这部电影是对电影人极限的挑战
被称为中国的《乱世佳人》，她所创造的纪录前无古人

上世纪40年代末到50年代初，是中国电影百年史上一个经典频出的阶段。一批具有高度思想性、艺术性、观赏性的优秀电影相继问世，比如《万家灯火》《天堂春梦》《希望在人间》《乌鸦与麻雀》《小城之春》《太太万岁》《哀乐中年》《不了情》《艳阳天》《关不住的春光》《夜店》《三毛流浪记》《八千里路云和月》《我这一辈子》等等。这些电影具有高度的现实主义精神，其中，《一江春水向东流》堪称那个时期的顶峰之作。

在1947年底的时候，此片首轮影院三个月的观影人次已超过50万，截止到1948年，《一江春水向东流》仅在上海一地的观影总人次就超过82万，当时上海的总人口不过400万，也就是说，每五个居民中就有一个看过这部电影。这部电影的首轮影院只有六家，其中的美琪大戏院和南京大戏院本来是专放美国电影的影院，为此破例放映国产电影。在当时，进入中国院线的好莱坞电影非常多。在此如此严峻的发行放映环境下，《一江春水向东流》轻松打败了所有美国电影，达到如此高的观影人数，着实令人不可思议。

不仅仅是票房，这部电影的现实主义精神直抵人心，很多影院在售票时，还附带赠送擦眼泪的手绢。它反映的是当时的老百姓经历过的和正在经历的生活，战后国民党的“劫收”和社会的经济崩溃等等是观众切身感受到的。因此，不仅电影本身成为观看热点，对于这部电影的讨论也成为普遍的社会文化现象，许多观众还自发为之撰写续篇，审判剧中人物张忠良、王丽珍、何文艳和庞浩公。包括田汉在内的一些戏剧界、电影界领军人物，都对影片赞赏有加，认为这部电影堪比美国的《乱世佳人》。其实后来还有很多研究者专门对两部作品进行了比较研究，《一江春水向东流》和《乱世佳人》都是通过一个家庭兴衰，描绘混乱的时代，以及乱世中的人的蜕变。另外，对于特殊社会背景下女性的命运有尤其细致的描写。

今天我们能看到的版本是1956年重新剪辑过的，片长是三个小时。有资料说，剧本写完时是20本。“本”是电影胶片单位，一本相当于11分钟左右，20本应该是三个半小时。但当时有观众

在影评中说最初的版本是将近四个半小时。有人统计，它的拍摄成本共计花费了60根金条，也有一种说法是40亿法币的投入。但是法币的价值很不稳定，1937年6月，100元法币能买两头牛。但到了1947年，100元法币只能买三分之一盒火柴。所以，当时很多电影制片机构都没有能力承受哪怕一部普通电影，而《一江春水向东流》能完成，简直就是一个奇迹。

这部电影前后共拍了一年时间，远远超出一般电影的拍摄周期，被人戏说为“一江春水慢慢流”，中途还因为资金跟不上的缘故暂停过；剧组只有一台简陋的机器，胶卷还是用过期的拼凑而成。正式演员就有45人，群众演员更是超过4000人，体量浩大。这样的规模和周期，对于当时几乎所有的电影公司来说，都是望而生畏的。拍摄影片几乎把昆仑公司拖垮，因为他们同时还在拍《八千里路云和月》。有文人还写了一副对联打趣，上联“八千里路云和月”，下联“一江春水向东流”，横批是“山穷水尽”。为了节省开支，当年昆仑公司把全部工作人员叫来看剧本，问大家哪场戏能删。但最终，一场戏都没有删，因为所有人都觉得这部电影写得太好了，一场也不舍得删。

耗资如此巨大的《一江春水向东流》的确成为了一部史诗影片。之所以称之为“史诗”，一方面是指影片的体量；另一方面，片中对社会历史背景的表现，也使其无愧于“史诗”的称号。影片反映了从1937年到1947年这10年间的历史，其中能看到许多真实的大场面镜头，很多画面如战场、轰炸、难民、胜利等等全部都是真实的，取材于当时的纪录片。那些纪录片有一些是战地记者拍摄的，有一些来自于民间。其中有一个非常富有表现力的镜头，记录的是人群在往重庆逃难的过程中，一位老太太昂首挺胸地走在前头，一群人跟在后面。许多纪录片镜头与影片临时外景、片场搭建的内景镜头交叉地剪辑到一起，让观众无法准确地分辨出哪些是真实的，哪些又是影片的虚构。正是对这些纪录片镜头的运用，让影片从整体上呈现出不容置疑的真实感和厚重的历史感。

时代之子

继承中国电影传统，创造本民族的电影语言
把诗歌、绘画、戏剧化为电影，拍出真正的中国电影

《一江春水向东流》的编导是蔡楚生和郑君里，蔡楚生其实是郑君里的老师，师承中国第一代导演郑正秋。之后一直到谢晋，他们都一脉相承，在作品中延续了一套电影艺术的传统。这个传统简单描述起来有几个特征，比如坚持“文以载道”，就是用电影来提供教育价值、负载一些社会道义；另外，根据中国人的欣赏习惯，“美”和“善”在作品中总是统一的。比如《一江春水向东流》中的素芬，就是美与善统一的化身。此外，他们的影片在叙事上，所有的起承转合都交代得清清楚楚，每一场戏都有逻辑性，镜头与镜头之间会有前后呼应，很像中国古代的章回小说。在艺术修辞手法上，他们的影片自觉地采用了中国古代诗歌的赋、比、兴的手法，擅长渲染气氛，托物言志。在戏剧场面的处理上，感情色彩浓烈，特别会用感情来打动观众。

蔡楚生为剧本贡献得最多，为了写好一些场面，还专门到农村去考察，但是到了拍摄阶段，蔡楚生的身体不好。他在战乱时得过肺结核，落下了病根，拍摄现场的导演工作是由郑君里完成的。每天晚上，郑君里都会到蔡楚生家里汇报一天的拍摄情况，商量第二天的拍摄计划。当时的一些报道中，并不认为郑君里在向蔡楚生学习，而是认为他们两个各有优势，因为郑君里在那个时候已经出版了很多影剧方面的著作，非常有影响力。事实上，郑君里确实也为影片内容提供了独特的贡献，比如纪录片的使用就和他的个人经历也有着很大的联系。我们都知道郑君里是一个故事片导演，但我们很少知道，郑君里在抗战时期完成了大量的纪录片，他拍摄的纪录片在数量上比故事片还要多。其中有一部在1943年完成的《民族万岁》，堪称建国前中国纪录片的顶峰之作。这部电影也可以被看做是一部先锋电影，里面每一个镜头都精致至极，富有象征意味，包含着丰富的信息量，看过会让人终生难忘。在拍摄过程中，郑君里其实经历了很多磨难，包括家庭、健康的问题，也有战争带来的动荡等等。举例来说，当时要把蒙古族的许多部落集中到一个地方拍摄，部落的

牛羊也都要赶过去，但一片草原容纳不下这么多牲畜，牛羊在迁徙过程中的草料、饮水都不够，牲畜大量死亡，这些问题都需要郑君里一一去解决。但最终，这些困难都不影响他完美地完成这部电影。这些经历很像纪录片大师弗拉哈迪的《北方的纳努克》。郑君里在纪录片方面的造诣和经历，为他在《一江春水向东流》中与蔡楚生的合作提供了很大的帮助，让影片呈现出一种鲜明的纪实色彩。

郑君里在整个中国电影史的坐标中有他独特的位置。他之所以能完成那么多优秀的作品，这其中既有偶然性，也有必然性。郑君里的祖籍是广东中山，中山以前叫香山县，离香港和澳门很近，是中国最早面向外来文化的一块地域。在中国早期的电影人尤其是上海电影人中，祖籍广东的非常多，像蔡楚生、阮玲玉、黄绍芬、胡蝶等等，他们在电影圈中彼此扶持，守望相助。

在中国百年的电影历史上，郑君里被归为“第三代导演”。第三代导演是承上启下的一代。他们跨越了新旧两个时代，经历过战乱、经济的大衰退，也见证了新中国的诞生。新中国的成立，使他们自觉地定下了自己的历史使命，是要拍出与西方不一样的、真正的中国电影——具有中国文化、承载了我们民族精神特质的电影。这种特质，在郑君里的《一江春水向东流》《乌鸦与麻雀》《聂耳》《林则徐》等几部影片中，都有突出的体现。在他留下的导演笔记中，郑君里详细地讲述了自己是如何构思一部电影，如何从诗歌、绘画、传统戏剧的程式当中吸取养料，把它们变成电影的语言。譬如在《林则徐》中，关天培与林则徐告别的场景，就是按照“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”的诗句来设计的。《枯木逢春》里横移的镜头，追求的就是《清明上河图》的效果；冬哥和苦妹子之间的戏，则是脱胎于戏曲《梁山伯与祝英台》的“十八相送”。这些影片送到海外展映时，外国的观众都对这样的艺术表现形式感到十分震撼。郑君里真正做到了让电影成为中国艺术。

（作者为中国电影艺术研究中心研究员）



《一江春水向东流》中，白杨饰演的素芬是“美”与“善”统一的化身。



上官云珠在《一江春水向东流》中饰演何文艳，演出了郑君里所说的“三棱面”般立体的、活的性格。



郑君里擅长激发演员的想象力和创作欲望，在《乌鸦与麻雀》中，郑君里让每个演员都即兴表演，因而诞生了许多精彩的段落。



郑君里所有代表作中都有一种特质：具有中国文化，承载了民族精神。图为影片《聂耳》。

他留下的逾400万字里，有一个导演毕生的秘诀

旧文新读

导演学步的起点 (节选)

——拍摄《一江春水向东流》学习札记

郑君里

在演员的表演中，掌握角色形象的基调是很要紧的。基调，就是角色的基本特征，是角色的社会经历、个性特征、思想感情、生活习惯等等方面综合的、集中的表现。

角色的基调体现在角色的心理活动、动作节奏以及语调、神态等上面。

虽然每一场戏的情境不同，角色的任务也不同，但是基调却贯穿在每一场戏里。倘使基调掌握不准确，角色的面貌就可能完全走样。因此，在排戏和拍戏时，我总要和演员同志们一同努力探寻角色的基调。我觉得只要基调对了，表情、声音、动作也就大致不离谱了，演员的自我感觉往往也会强起来，戏的进行就会比较顺利。

探寻角色的基调是一件很有意思的事。有时候可以比较明确地感觉到和描绘出来，但是也有些时候不能。当遇到后一种情况，在你还没有充分把握住基调以前，它往往是比较抽象的；你仿佛在雾中寻找什么，你朦胧地感觉它在那里，可是还不能清楚地看见；你想对演员说，它似乎又可意会而不可言传。于是我们就不断地探索，而演员则不妨先动起来，进行形象的试探。有时在排戏或试拍中，在演员的某一个动作、某一个眼神、某一种语调或某一种节奏里，你忽然找到了它，发现那就是你探寻许久尚未能用明确概念表示出来的东西，于是仿佛云消雾散，朦胧的感觉立刻变得清晰起来。演员自己可能还没有意识到这一点，导演就要向他指出来。到了这个时候，要分析为什么这就是角色



《郑君里全集》
李镇 主编
上海文化出版社

郑君里一生共留下了超过400万字的著作。从这些珍贵的文字中，人们可以从技术维度了解、学习他是如何通过一场一场戏推动剧情和塑造人物，如何将每个人物的成长、性格的变化塑造成功的。他的很多著述颇有技术色彩，因为具有高度的操作性，由表及里，条理分明，这就是“工匠精神”。

在很多人看来，郑君里的故事片中出彩的就是人物。拍人物对演员的要求很高，这就需要导演在指导演员方面的能力。许多人不知道，郑君里是中国最早翻译斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的人。由他翻译的美国导演波里士拉夫斯基的《演技六讲》，在中国影响巨大，反复再版，迄今为止已经超过了10个版本。而这只是他个人艺术理论成就的一小部分，他独立出版的书就有八种，其中《角色的诞生》可能是中国表演理论上成体系的最有成就的著作，对表演既有手把手的实操讲解，又有理论的提升，非常具有可操作性。

郑君里并不会一场戏一场戏地教演员怎么表演，而总是观察每个演员适合怎样的表演方式，激发演员的想象力和创作欲望。他还写了一部名为《画外音》的导演理论著作，书中对《乌鸦与麻雀》的阐述专门谈到了即兴表演的分类，分为类型即兴表演、性格即兴表演和本色即兴表演。本色即兴表演，就是让演员本色出演；类型即兴表演，是指某些演员适合演同一个类型，比如演员吴茵就总是出演老太太的角色；性格即兴表演的技术性是最高的，导演要告诉演员需要塑造怎样的性格，让他“吃透”，激发演员二度创作的潜力。毫无疑问，即兴表演比普通表演更具挑战性。《乌鸦与麻雀》是1940年代最好的电影之一，它就是郑君里做的一个实验，让每个演员都即兴表演。该片最初没有剧本，只是一个简单的梗概，我们现在看到的剧本，是后来根据影片还原出来的。在电影艺术成熟之后的中国电影史上，只依靠梗概来拍电影的，在王家卫电影以前，恐怕就只有郑君里。