

《宋景诗》中的身体叙述： 主流意识形态编码与难以规避的内在尴尬^{*}

徐文明

摘要：在中国“十七年”（1949－1966）时期的电影创作中，身体是一个别有意味的表现方式。影片《宋景诗》的诞生与《武训传》受到批判有着直接的关系。为了规避《武训传》所出现的影片政治误读危机，《宋景诗》创作者以精心的手法对身体进行了革命化呈现，这种呈现不仅使影片意味深长，也为我们提供了一个研究“十七年”中国电影明星身体塑造的经典文本。

关键词：身体；意识形态；编码；明星

作者简介：徐文明，男，讲师，上海大学博士生。（浙江万里学院 文化与传播学院，浙江 宁波，315100）

中图分类号：J905 **文献标识码：**A **文章编码：**1008－6552（2010）01－0084－08

在新中国“十七年”的电影创作中，《宋景诗》是一部非常特殊的作品。当孙瑜编导的影片《武训传》受到批判时，“为了批判武训，竟发现了一个名不见经传的农民领袖。于是立即成立班子，搜集有关资料，特请名剧作家陈白尘挂帅。剧本反复修改，上抓下赶，终于完成。因为《武训传》是上海拍的，《宋景诗》的拍摄也应该由上海担任，即所谓哪里跌倒哪里爬起，也是最好不过的自我批评。在落实导演人选时，理所当然地考虑让迫切要求拍戏的上海导演郑君里来担任”，^[1]应该说，从这部电影创作的第一天起就打上了浓重的意识形态烙印。^①

一、新中国电影“身体意识形态”编码机制与通过“身体”重新读解《宋景诗》的可行性

孙瑜在《编导〈武训传〉记》中指出：“《武训传》描述封建主义和地主恶霸反动势力的残暴。武训站稳了阶级立场，向封建统治者作了一生一世的斗争。虽然他的兴学在当时不可能解放穷人；他的那一种个人的、苦行僧式的、到处下跪的（这是武训限于历史条件下他能力范围内所采取的斗争方式）的斗争方式不足为训，观众可从影片里看出只有在为人民服务的共产党组织之下，在无产阶级政党正确领导之下，才可以铲除封建主义和打到帝国主义”^[2]。我们可以看到，尽管孙瑜在拍摄《武训传》时已经意识到了武训的“阶级立场”、斗争及其斗争方式不足为训的一面，并试图在武训所处的历史时期

^{*} 基金项目：上海大学研究生创新基金（Shucx080116）成果。

① 郑君里在《我们在探索中前进—关于“宋景诗”的修改》一文中指出：“1951年‘武训历史调查组’到山东聊城（武训故乡）一带进行调查时，从老百姓嘴里听到‘宋大帅’—宋景诗率领鲁西人民起义的事迹。恰好与武训同时，也恰好在武训的家乡附近，出现这么一位英雄好汉，他不屈不挠地跟官家、地主展开顽强的斗争—这个对照格外吸引人们的兴趣。1952年春，有十位作家组织‘创作组’从北京出发，深入当地调查…。1954年初写成电影文学剧本‘宋景诗’，待影片拍成，已经是1955年岁暮，大家对影片提了些意见，决定作局部修改…直至1957年1月才有机会重聚一堂，进行影片修改工作。”见郑君里：我们在探索中前进—关于“宋景诗”的修改，电影艺术[J]，1957（3），13。

(封建的清王朝)与影片拍摄时的社会主义革命与建设的现实之间建立起一种对照式的连接。但是,武训以向封建统治者身体“下跪”作为“斗争”的方式,在崇尚“推翻三座大山”、“阶级斗争”哲学的新中国,还是潜在存在着巨大的意识形态风险与政治误读的危机。正如《人民日报》社论所敏锐指出的一样:“清朝末年中国人民反对外国侵略和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代,根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛,反而狂热地宣传封建文化,并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位,就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事”。^[3]

在上述对《武训传》的创作体会及评论文本中,我们可以特别注意到这些字眼的存在:“下跪”、“奴颜婢膝”、“斗争”、“阶级立场”。这里的“下跪”、“奴颜婢膝”既可理解为动词与形容词,但也可以阐释为某种经由人物身体的姿态而呈现出的、内蕴的价值选择。英国文化理论家丹尼·卡瓦拉罗认为:“当身体被作为个体所考虑时(即作为个体的身份的显现),它也可以同时被作为集体而思考(即作为共同的身份的显现)。一个共同的身份,依次来说,既指具体的身体(如一个民族国家的地理位置),也指一个抽象的身体:也即,通过意识形态宣称和巩固的信仰、神话、法律和仪式上的身体。”^[4]《武训传》中的武训的身体既是指他个人的身体,但是他的身体也可以进行抽象的理解。按照阶级成分,武训应当属于无产阶级,但他一再向统治阶级(地主等)下跪兴办义学,这种“向下”的身体姿态,对统治阶级的“屈从”,无疑与新中国被压迫阶级“站起来”的无产阶级形象,及其内蕴的“斗争”价值观念形成不可调和的冲突与抵牾。

在社会主义社会,电影乃是对群众宣传的最伟大的工具,“在所有的艺术中电影对于我们是最重要的”(列宁语)、“我们的任务是把这一事业掌握在自己手中”(斯大林语)。在新中国,电影的工具属性、教化功能、服务社会主义主流意识形态的职能被高度重视,在这种既定的指导原则下,电影创作不能偏离基本的意识形态轨道。

电影巨大的群众影响力、广泛的传播空间,由此可以在国家主流意识形态构建中发挥的重要作用,一旦被国家意识形态机器管理机构充分意识,那么它当然便会受到国家的高度重视。表现在电影的视觉文化建构中,这种政治主导意识形态催生了新中国“十七年”电影崇尚身体表意的电影视觉文化编码机制。十七年中国电影,作为电影视觉表述体系组成部分的“身体”,事实上成为国家主流电影意识形态表述编码体系的重要组成部分。身体,承载着信仰与神话,甚至具有某种仪式性的乌托邦特征。许多社会主义建设题材的作品,正面人物的身体多是健康/健美的、充满活力、干劲十足、立场坚定的。而在许多革命题材电影中,身体更是被凸显为一种意识形态信仰载体。在这些影片中,我们经常可以见到形象健康、身材健美的革命英雄大义(多数由明星扮演)凛然、光荣牺牲、英勇就义的描写(如《红色娘子军》中的洪常青、《党的女儿》中的玉梅),他/她们的身体是被束缚的、鞭笞的,或充满伤痕的,但是他们的身体姿态却是挺拔的、神情是无比坚定的。这种身体姿态甚至成为反映革命英雄人物面对死亡威胁、肉体折磨与伤痛时,英勇不屈、大义凛然,视死如归等坚定革命信仰的经典视觉符码。身体的创伤,不屈的精神,反而成为英雄人物革命意志坚定、经受终极考验的仪式化的证明。

与“十七年”电影中英雄人物身体视觉编码相映成趣的是,在“十七年”的某些反特电影中,通过视觉造型元素运用,进行身体的视觉造型,并借以传达电影的意识形态企图则是较为常见的。比如在表现反面人物时,反特片往往借助电影拍摄角度、光效、景别、构图等选择与处理,将反面人物身体的视觉形象变得狰狞、凶残与阴暗。如《英雄虎胆》中侦查科长曾泰初到匪窝之夜,李月桂夫妇对他加以测试的段落处理,影片用了大量的特写、侧光等视觉造型手法表现了敌方饕餮狂欢、纵情声色(身体的不知节制与自我放纵)的身体丑态,而曾泰正是通过使用敌方认可的身体姿态符码(会跳伦

巴) 获得了对方的认可与初步信任(在文革其间,对身体视觉编码的策略化运用发展到极致,形成了“三突出”的革命视觉身体编码模式)。

在这种背景下,我们重新审视《宋景诗》的电影创作,在有了《武训传》身体编码与解码“误读”之后,面对这个前车之鉴,《宋景诗》如何自觉并有效地利用身体编码,规避重重风险,融入“十七年”主流电影的身体表意视觉文化编码机制之内,就是一个非常值得加以关注与研究的问题。

二、《宋景诗》:身体的意识形态化与意识形态化的身体编码

电影中的身体具有双重特质,一方面,电影中的身体是演员表演/银幕在场而被展现的物质实体(演员/角色的肉身显现),但同时,它亦是经由电影制作过程(电影生产机制)进行“编码”、加以选择性呈现/造型、可以承载意义的视觉能指符码。更进一步讲,电影文本中不同的身体摄影构图造型(身体的空间位置、相互关系、景别)、不同光与色彩配置中的身体所具有的不同心理效果、电影蒙太奇处理等都可以使身体产生不同的意义。电影中身体的这种双重特质,使其可以从形而下的具象身体,上升为一种抽象的(包含意识形态宣称和巩固的信仰、神话、法律和仪式)身体,亦即,具有被赋予多重意义承担的可能性。^①

(一) 出场:宋景诗与慈禧的不同处理及其意识形态传达

1. 宋景诗的出场

在《宋景诗》中,崔嵬饰演的宋景诗是核心人物,他既是矛盾冲突与斗争的中心,也直接推动剧情的走向。电影对他的出场进行了精心设计。在开篇段落中,影片并未急于将他推出,而是先从时代大环境入手,运用字幕交代了时代背景:“1860 年秋,正当太平军与清朝军队在长江流域大战方酣之际,英国和法国的军队侵入北京,清朝皇帝奕訢(咸丰帝)逃亡热河,科尔沁亲王僧格林沁所率领的八旗禁旅全部溃败……”。这段字幕,直指当时封建统治阶层的腐朽没落、军队无能的事实。其后,我们接连看到大队狼狈溃败的清军、恭亲王奕訢府邸内的密谋、山东地方官员的讨价还价,直至山东柳林农民惨遭迫害。从中央到地方,形形色色官员的出场、空间的转换与层层铺垫,层次分明地揭露了其时不合理的统治制度与百姓受到压迫的事实,潜在地也为其后黑旗军革命/造反的合法性提供了铺垫。

宋景诗正是在层层铺垫之后,在乡民受到最惨痛压迫的时刻登场的。在他登场之前,影片用累积蒙太奇手法,运用一系列镜头视觉化地表现了柳林农民受到残酷“压迫”的主题:冷风萧萧,愁云惨雾弥漫,官府强行封门,岗屯无法交租的农民纷纷被捕。其中,被束缚的身体形象被格外凸显出来:他们身缚绳索,被捆于树上、或戴着脚镣手铐列队在凄风中艰难前行。气氛是压抑的、惨痛的,身体是被束缚的。在这种苦闷压抑的氛围中,宋景诗慨然出场。在这个充满身体意象的段落中,宋景诗的出场也是通过身体策略编码加以呈现的,影片巧妙地让那些之前身体被束缚的、沉默的乡民突然开始

^① 在法国符号学理论家罗兰·巴特著名的作品《神话学》中,他以刊载于《巴黎竞赛画报》中的一幅向法国国旗的敬礼的黑人士兵的图片为例,阐释了自己的符号学理论。他说“封面上一位身穿法国军服的年轻黑人士兵正在敬礼,双眼仰望,可能正目不转睛地盯着一面法国国旗。这就是这幅图画的全部意义。但是……我从我的角度看到了这幅图画所要表达的意思:法兰西是一个伟大的帝国,她所有的子民,无论肤色如何,都在她的旗帜下忠心耿耿、恪尽职守,而且这个黑人士兵在效命于所谓的他的压迫者时所表现出来的热诚,是对于那些诋毁殖民主义的人的最好的解答。”(罗兰·巴特:神话研究,转自[英]约翰斯道雷:文化理论与通俗文化导论[M]. 南京:南京大学出版社,2006:85)。罗兰·巴特从一幅看似简单的图片中,不仅看到了图片第一层次的能指/所指关系建构,而且将人物身体的肤色(黑人)、动作(目光仰望、敬礼)、他的服装(军装)、动作指向(法国国旗)等构成的整体作为第二层次的能指,读解出图片隐含的更深层次的表意内容(第二层次所指)。电影中的身体同样具有此种多层次的能指/所指建构功能。

“发声”，有人喊了一声“宋大哥”，再有人附和“宋景诗”，其后众人原本愁云笼罩的脸庞，突然发亮，显出兴奋、喜悦的神情。先闻其名，感其声势，再见其人，宋景诗随之登场。与上述精心设计相对应，宋景诗出场的空间位置设计也别有深意：他出现在一座小桥上，而这座小桥的位置要高过官府爪牙和那些被束缚的群众，于是宋景诗就处在一个“视觉强势”的地位。镜头稍微仰拍他的形象，在一系列中、近景中，宋景诗强壮的身体更显高大，他的面部表情坚定而有力。其后，宋景诗用自己有力的臂膀挥动手持的武器，威慑并制服了官府爪牙。在宋景诗的激励下，那些被束缚的村民纷纷打破手铐、脚镣，展露笑颜。影片营造了一个经典的关于压迫与拯救的视觉形象图景。无论宋景诗的身体动作还是他身体的位置，都赋予了他“拯救者”的地位，而众多乡民在他的引领下，打破身体的束缚，恢复自由，并向他请教今后行动方向的行为，又使他一开始就成了受压迫人民的“领路人”。

2. “马踏慈禧”的视觉效果与慈禧身体的意识形态呈现

《宋景诗》中，宋景诗以自己的身体形象展示了新中国电影经典的“拯救者”视觉编码形态。与这种编码自觉形成有趣对应和视觉印证的是，他的对立者——慈禧的出场及身体呈现。在十七年电影中，《宋景诗》是极少数出现慈禧形象的影片之一。慈禧在这部影片中的“亮相”极具象征意味，她是宋景诗从潼关返回山东，并接连获胜震动朝野之后，受到局势“逼迫”而登场的（奕訢与其商议今后如何对抗宋景诗）。我们发现，与宋景诗作为“拯救者”的出场模式不同，慈禧的出场既有演员本人身体的显影，同时还采用了电影特有的后期视觉加工处理方法——叠化，与之叠化的镜头及其处理方法也是充满深意的：在这个由两个相邻镜头组成的意义单元内，前一个镜头是宋景诗的黑旗军战士纵马驰骋（最后镜头稍稍下移，突出奋力前行的马蹄），下一个镜头是端坐于清宫宝座之上的慈禧。影片的叠化处理手法颇为特殊，它将上一个镜头中的奔马奋进的马蹄与下一个镜头中端坐于宝座之上的慈禧的身体形象并置于同一个视觉画面的上下两端。于是，在这个画面中便出现了这样的视觉景观：上部是奔马的马蹄，下面则是眉头紧锁的慈禧，虽然这个画面在银幕上停留的时间很短，但却在银幕上形成了“马踏慈禧”的惊人视觉效果。这个看似简单的剪辑技巧，却对慈禧的身体形象进行了贬抑式的呈现。这种身体呈现方法既表明了创作者持有的立场，又奠定了影片其后对慈禧身体呈现的基调。在慈禧随后出场并“发声”的这个段落中，影片大量采用了对切（慈禧与奕訢之间随着问答转换进行对切）的手法。其中，在6个表现慈禧的镜头中，有3个镜头形成了前进式蒙太奇的效果，依次由中景、近景直至特写，越来越近地呈现了慈禧的身体反应及面部表情，慈禧的表情随着奕訢的诉说，经历了由面无表情至刁钻再到凶恶的变化过程。在慈禧出场的这个段落中，运用多种手段，慈禧的身体成为影片对封建意识形态最高统治者贬抑表述体系的重要组成部分。

（二）身体姿态与影片的革命叙事

作为一部反映波澜壮阔农民起义的历史题材影片，《宋景诗》格局恢宏、场面宏大，出场人物众多。按照人物所属阵营大体上可以分为两类：一类是以宋景诗为代表的黑旗军、太平军、捻军、回军等革命力量；另一派则是以清政府、英法联军为主的反动、敌对力量。影片在视觉表述体系构建中，充分利用了身体姿态的不同处理，身体被赋予了意识形态编码。

1. 身体姿态与不同阵营的视觉编码

在电影的视觉呈现中，身体姿态堪称无声的语言，演员在银幕上的动作造型与姿态往往可以传达出丰富的信息。在《宋景诗》中，宋景诗登场的段落中，宋景诗和众人的身体及动作已经呈现了身体姿态的意识形态传达效能。而纵观全片，我们更可以看到一种基于身体姿态的整体性对比结构的建立。这种视觉对比结构建立所依据的编码语码正是两个不同阵营人物的身体姿态造型。为了有效地传达这

种差异的存在，影片身体的姿态造型呈现出了一种明显的类型化特征：在表现宋景诗和杨殿乙等黑旗军首领及战士的身体时，他们的身体姿态多是主动的，充满了男性的阳刚美。与之相反，反动阶层的身体姿态则多是瘦弱或怯懦的。以影片中的几个双方直接进行较量的段落为例，影片上半部分进城“抗粮段落”是一个群戏，在这个段落中，群众的身体姿态是激愤的，他们手拿长棍等武器与官兵对峙。主要人物宋景诗更是大步上前，抓住县太爷的衣襟，县太爷则身体倾斜，神色慌张，位于宋景诗身体下方，一上来就处于相对宋景诗的“弱势姿态”地位。宋景诗的战友张崇德猛地推翻了石狮子，宋景诗更用力地抓住县太爷的衣襟，县太爷慌张至极，身体更为倾斜，连声表白“我答应，我答应，团练费全免了就是了”。在这个场景中，宋景诗的身体是主动的，他的高大的身体是有力的，县太爷则是瘦弱的、矮小的、被动的、不堪一击的。而随后的“造反段落”，宋景诗更是将县太爷从床下拖出，县太爷面露惊恐，毫无招架，被宋景诗一刀砍下。这种身体编码完全是对立的，影片有着较为明显的“把身体概念化为一个符号系统，即把它当成社会意义或社会象征符号的载体或承载者”^[5]的倾向。影片通过这种身体的正面冲突与身体姿态的编码，将身体的姿态演化成为一种基于不同阶级阵营而具有的不同质素：强化了革命者的力量与反动势力的不堪一击。

2. 身体姿态在仪式性场面中的作用

纵观《宋景诗》全片，影片的身体无关世俗的肉感欲望，但却充盈着革命的叙事主题。这与“十七年”的中国电影是一致的：影片将个人世俗欲望的重要性加以降低，而凸显身体社会层面的意义能指功能。在《宋景诗》中身体很明显被赋予仪式性的特征，成为影片仪式表述的一部分。影片中的“树旗”段落就是一例。宋景诗和乡民们焚烧了官府的文书、打开了粮仓，一些农民满怀喜悦，要把谷子拿回家去。这时，宋景诗再次承担“指路人”的角色。宋景诗站在高处，面向下面的众人，讲述为何大家“不能散”，而是要团结起来闹革命，和官府斗争到底。在这个仪式性段落中，影片对身体姿态的呈现主要有两个对象：首先是站在高处的宋景诗（讲话时的坚定的神态、有力的动作），另一个重要对象则是他的听众的积极反应：

【近景】两位老者认真倾听的专注神态（宋景诗的讲述不是没有听众的，而且他们听得很认真），两位老者豁然开朗，绽放笑容（姿态表明态度）。

【近景】青年男女夏七和小凤（年轻充满活力的身体，与上一个镜头的老者形成对应，强调宋景诗听众的多元性）专注的倾听和热情的笑容，在宋景诗的话语激励下，他们的身体开始热烈的晃动（表示兴奋并强调认同）。

【中景】高处讲演的宋景诗（身体处于画面的中心位置），他挥动手臂（充满激情的指路人姿态）。

【全景】周围倾听的群众热情四溢，纷纷动手将要拿回家去的粮食放回谷堆。（讲话产生积极的效果，众多群众已经接受宋景诗的观点并发生转变）

宋景诗完成了众人革命理念的“启蒙”。于是，接下来我们看到，众人群情激奋，纷纷接过武器，高举大刀长矛（姿态表明他们已经投入真正的革命），直至最后宋景诗撕下一块黑布，树立“黑旗”，杨殿乙挥动黑旗，众人欢呼——“树旗”这个革命仪式就此完成。

在《宋景诗》中“树旗”这个段落是典型的一个仪式。借助观者/宋景诗的身体（特别是听众的身体姿态的变化），既让宋景诗巨大的魅力，他的领路人形象在银幕上加以强化，事实上，通过剧中人物的身体姿态变化及其具有的心理示范作用，无形中也让广大的电影观众对宋景诗所倡导的革命举动的合理性与必要性产生认同，从而帮助了影片革命叙事主题的建构。

（三）身体凸显与难题置换：身体呈现与《宋景诗》的英雄主题策略缝合

1. “投降”难题与身体的焦点置换策略

《宋景诗》力图要塑造一位英雄的形象，但是在影片革命主题阐释中却有一个最大的“软肋”，就是他“投降”清军的问题。^①对于这样一位有“缺陷”的英雄，在影片创作当时的社会语境中，可以想象其尺度把握之难。从最终完成片来看，制作者采用了非常策略的处理方法，而身体同样发挥了重要作用。

影片在处理宋景诗“投降”的内容时，采用了“虚实结合”的手法。着重交代了宋景诗为何要与胜保合作（内忧外患的困境、家眷成为人质），他最初的想法是“将计就计”，后来“上了当”、“错在咱们不认识地主的厉害”。这些部分都“实写”着力强调，影片还着重“实写”了宋景诗在“投降后”如何试图返回家乡未果、他的苦闷——“眼泪望肚子里咽”，更用相当的篇幅刻画了散回家的黑旗军如何在柳林“遭了秧”，被迫筑围子，受到压迫，更以黄连科的死亡将这种不幸推向了高潮（凸显了妥协“投降”所造成的伤害与痛苦）。

但在宋景诗“投降”问题上，特别是宋景诗“投降后”半年时间内与胜保的关系处理，影片侧策略性地偏于“虚写”（画外旁白：“宋景诗返回山东的计划失败，遂随胜保开往陕西潼关附近”，仔细分析，这与宋景诗“投降”时所列出的不离开本乡本土的条件是冲突的），影片用这样一句话，就巧妙地规避掉了刻画宋景诗与胜保随后具体交往及其关系处理这一历史疑案/难题可能带来的意识形态风险。

在影片虚实处理的过程中，影片的创作者还特别注意了在有限的关于投降前后的信息提供中（其实在《宋景诗》全片中，投降段落只占了很小的一部分），“实写”宋景诗的正面形象，并赋予了他一系列正面的身体动作。

（1）身体姿态与诱惑/考验。在宋景诗“投降”段落的处理中，影片着力表现了宋景诗受到的两次诱惑。一次是最初和胜保交涉后，胜保提出要“犒劳兄弟”，于是手下端出了白银；另一次是到了潼关之后，朝廷给了他五品顶戴和若干封赏。这两次诱惑发生在不同阶段（谈判时与投降后），但影片的两次处理却异曲同工：第一次宋景诗面对白银目不斜视，慨然离去。第二次则赋予了更明确的身体动作，他飞起一脚，将朝廷赏赐的顶戴和白银愤然踢倒在地。这两次身体的动作起到了什么作用呢？答案是明确的：身体姿态表明了宋景诗面对诱惑“富贵不能淫”的英雄本色（即便投降时仍是如此）。

（2）宋景诗在潼关黑旗军营山上的思乡情。这是影片的华彩段落，也发生在宋景诗投降期间。宋景诗独自巍然屹立于山上，画外响起歌声：“高高的吕梁山重山，咆哮的黄河水连天，山高水险难飞渡，黑旗回家到哪年？大雁南飞过平原，家乡的亲人在天一边。官家财主把咱来害，仇报仇来冤报冤。黄河大浪向东流，英雄黑旗要抬头。水流千转归大海，不渡黄河誓不休”。而影片出现了一组充满深情的画面：南飞的大雁、苍茫的群山、奔流的黄河，宋景诗如雕塑般的身体，他坚毅的神情，与苍山、黄河这些视觉形象组接在一起，产生了逼人的气势。宋景诗的表情是严峻的、庄严的，身体是昂然挺立的，具有一种“纵然山风来袭，我自岿然不动”的气势，而宋景诗的扮演者崔嵬诚恳的气质、伟岸的身材，更增添了人物的男性豪迈与浓烈的豪情。

2. 局部与全局的置换：整体艺术处理中的身体表意

在《宋景诗》中，为了突出影片中宋景诗的英雄形象，影片为他设置了两个对手，首先是柳林团

^① 郑君里说：“在我们创作全程中，最伤脑筋的一个中心问题就是对宋景诗这个历史人物的评价问题，据清代‘官’书上记载，宋景诗曾一度向清朝钦差大臣胜保‘投降’，这是个根本性的问题。如果宋景诗果真背叛过人民，这部影片能否成立，就是个疑问。”（郑君里：《我们在探索中前进——关于〈宋景诗〉的修改》，《电影艺术》1957年第3期，第13页。）但宋景诗之所以能够拍成电影，是因为还有另一种来自民间的表述“人民提供许多生动而丰富的资料说明宋景诗与胜保妥协的真正原因，说明宋景诗与地主、官家作战到底，一直到他七十七岁的高龄还在为革命奔走”。（郑君里：我们在探索中前进——关于《宋景诗》的修改。《电影艺术》[J]，1957（3），13。）事实上，毋庸置疑，宋景诗的投降是存在的。

(在与柳林团的对抗中,宋景诗最初的失利,但最终消灭对方,取得了胜利),另一个就是僧格林沁。影片对僧格林沁这个人物的设置与处理具有特色。他是作为宋景诗强有力的对手而存在的。在影片中他可以说是一个特例,在反动阵营中,他的形象非常突出,具有一股子“精神气儿”,影片在展现他的身体姿态时与其他统治集团成员稍有不同:影片着力展现了僧格林沁刚愎自用的一面,影片在前半部分展示了他的威风(如对胜保毫不留情的指责),但是纵观全片,这个人物也只是影片革命意识形态叙述的一枚“棋子”。因为,他是相较宋景诗而存在的,所以在影片中,纵使他有天大的本领,也只能成为宋景诗的英雄形象的陪衬。影片中他们有两次直接的较量/对抗,一次宋景诗遣夏七给僧格林沁下战表,结果僧格林沁的反应果然和宋景诗的预计一样,并且中了计(这个设计有些类似《三国演义》中的诸葛亮和司马懿,突出了宋景诗,贬抑了僧格林沁),让宋景诗安然脱险。这是宋景诗的第一次胜利。第二次则是影片最后,僧格林沁陷入宋景诗黑旗军的包围,率领大队人马仓皇逃跑,影片着力表现了他身体的慌张、仓皇,完全没有了往日的威风,最后他从马上跌落,仓皇在草丛中爬行,更与以往的身体形态形成了巨大的反差,而宋景诗则依旧威风依然,并在草丛中发现僧格林沁,宋景诗挥动大刀,亲手手刃僧格林沁。两次斗智斗勇的较量宋景诗都取得了胜利。僧格林沁作为宋景诗最强的对手,仔细分析,他与宋景诗有着双重的关系,首先,在最基本的层面上,他与宋景诗有着“家仇”(杀了宋景诗的母亲和妻子);同时,作为不同阶级的代表,他们之间也有阶级仇恨,作为在影片中反复出现的宋景诗清晰易见的、来自满清统治阶级高层的敌手,在某种程度上,僧格林沁也成了清王朝统治者的代言人与代名词。如此看来,僧格林沁最后的死亡就有了更深的象征含义:“人类身体是有关社会组成和瓦解的隐喻的重要源泉。于是瓦解的身体表现了社会的瓦解,就像施行巫术攻击身体例子所体现的那样”^{[5](39)}作为清王朝统治象征的僧格林沁最后的死亡,他的身体的“瓦解”,既强化了宋景诗的军队和太平军遵王赖文光的军队会合的正确性,而随着僧格林沁的死亡,负载在他身体上的清王朝的统治象征也随之覆灭。影片以宋景诗取得了“完胜”,获得了“成功”为二人之间的较量画上了句号,事实上,宋景诗和僧格林沁之间的这种关系处理,是一种典型的通过个人之间局部得失对其所属阶级整体成败进行置换的策略,借助这种策略,影片既提供给观众黑旗军革命胜利的形象性缝合,也最终完成了宋景诗革命英雄形象的叙事建构。

三、作为历史题材影片的《宋景诗》:身体历史叙事的历史语境及其难以规避的内在尴尬

在《宋景诗》的种种身体呈现中,我们看到了影片对革命的意识形态的身体编码的整体设计与编码自觉。

在“十七年”的中国电影中,身体之所以被赋予如此重要的功能,受到高度的重视,并成为当时视觉文化主导范式的重要表征之一,是因为电影中的身体可以提供给观众最直接的视觉体验,以最直观的感官体验激发观众的情感好恶与价值认同。当电影观众掌握了新中国电影身体视觉造型的某些“范式”,即基本的电影身体编码规则之后,能够很快地将影片中的人物身份(即便是某些身份暂时被遮蔽的人物)加以解码、归类与识别,从而获得一种明晰的观影价值立场选择与快感体验。电影中的身体作为符码所具有的双重特质,事实上也便于电影机构对身体呈现进行控制与意义选择,当主流电影制作者与观众之间获得对身体的准确编码与解码的默契以后,便可最大程度地将解码干扰信息加以消除,从而获得观众的认同。主流意识形态的宣教企图便更易实现与完成。

另一方面,十七年的中国电影还千方百计需要获得主流/官方意识形态审查机构的认同。而“历史的、社会学的、经济的和政治的因素在视觉文化意义中的‘地位和功能’是不能被忽视的……这些因素必须被置于视觉文化范例的意义构建的关系之中”^[6]在新中国十七年电影表述体系构建的过程中,来

自历史的、社会学的、经济的和政治的因素在电影视觉文化范例建构中起到了重要的作用。^①

《宋景诗》中对革命与反抗的身体的塑造，影片多次出现的经典的革命视觉身体符码（拯救、仪式、革命），皆与当时的国家主流意识形态吻合。通过种种视觉手段和叙事策略，影片不仅完成了文本内部众多矛盾的相对圆润的缝合，而且将自身对新中国主流电影表述模式的轨道进行了皈依。《宋景诗》的故事虽然发生在清代，但影片着力强调的农民起义推翻封建统治的革命合法性，多次强调的太平天国“有田同耕，有饭同食，有衣同穿，有钱同使，无处不均匀，无人不饱暖”的理想社会图景，却均与新中国社会理想与意识形态建立了对接与缝合。

《宋景诗》这部影片云集了崔嵬（饰宋景诗）、陶金（饰杨殿乙）、石挥（饰僧格林沁）、张翼（饰张崇德）、吴茵（饰宋景诗母亲）等著名演员。其中既有陶金、石挥这样解放前就已声名赫赫的大牌明星，也有日后成为“22大”明星之一的崔嵬。这部明星云集的影片，在角色塑造上也充满象征意味。出身革命队伍的演员崔嵬，高大、健壮、阳刚，在他的这部电影表演处女作中崔嵬也充分展现了其阳刚、正气的男性魅力，将演员的个人魅力与角色的阶级特性融为一体，塑造了一个坚韧、伟岸的农民革命英雄宋景诗的光辉形象，这个正面的农民英雄角色连同他在“十七年”时期拍摄的《红旗谱》等影片一起成为其电影代表作，并因这些影片而入选22大明星之列。在塑造明星、对演员身体的创造性运用方面，这部影片较为成功。而别具象征意味的是，新中国成立前的著名影星石挥则在影片中饰演了反派角色僧格林沁，影片中的石挥表演得格外出色，但这个角色也只是一个配角，这个“绿叶”般的配角形象连同角色最终被农民革命英雄处决的命运，也与石挥本人在“十七年”时期的处境和悲剧命运形成了某种内在的呼应。

就一部有着特定政治背景，需要规避重重风险建立自己表述的影片来说，《宋景诗》的身体呈现与历史叙事策略编码可以说是具有智慧的，它“成功”地实现了“超越”。然而令人遗憾的是，在这种“超越”的同时却伴随着难以规避的“陷落”。影片主流意识形态编码的完满并不能遮掩其难以规避的内在尴尬。作为一部历史上确有其人的传记影片，《宋景诗》对影片历史人物最关键历史事实进行的有意无意的阉割与置换（历史上的宋景诗其人，曾在投降清军后，立下赫赫战功^[7]），虽然规避了影片的意识形态风险，然而却从根本上削弱了人物本应具有震撼力量与审美价值。因此这种超越同时也是一种陷落。^②影片对身体的革命视觉呈现策略的成功，在某种程度上更凸显了影片根本性的缺陷与内在的尴尬。时至今日，当我们重新审视《宋景诗》时，除了影片中的电影明星们的出色表演外，我们还可以看到当时创作者的矛盾心态与所遭遇的历史困境。

参考文献：

- [1] 沈寂. 从《武训传》到《宋景诗》[J]. 电影新作. 2000（2），54.
- [2] 孙瑜. 编导《武训传》记[N]. 光明日报. 1951-2-26. 着重号为笔者所加.
- [3] 社论：应当重视电影《武训传》的讨论[N]. 人民日报. 1951-5-20. 着重号为笔者所加.
- [4] [英] 丹尼·卡瓦拉罗. 文化理论关键词[M]. 南京：江苏人民出版社，2006：113.
- [5] [英] 布莱恩·特纳. 身体与社会[M]. 沈阳：春风文艺出版社，2000：38.
- [6] [英] 马尔科姆·巴纳德. 理解视觉文化的方法[M]. 北京：商务印书馆，2005：224.
- [7] 孟犁野. 新中国电影艺术史稿（1949-1959）[M]. 北京：中国电影出版社，2002：155.

① 其实与电影类似，受当时艺术创作环境的影响，包括招贴画、连环画、杂志、雕塑等在内的十七年的视觉艺术产品，总体上力求呈现社会主义革命和建设的视觉表现主题。比如大型雕塑《收租院》。

② 超越中的陷落这一观点，来自上海大学影视学院石川老师对《集结号》的评论文章，深受启发，特此致谢。