

## 纪念夏衍 诞辰110周年

早在1980年,夏衍在同《剧本》月刊凤子等人的谈话中便对戏剧评论的状况表示过忧虑,他认为其时的“情况是评论落后于创作。有一种风气,要么捧,要么批,还是一种先讲一大段恭维话,然后加一句:当然,这出戏也还有不足之处……”30年过去了,比起戏剧创作,评论仍然滞后,大而无当、言不由衷的批评风气今尤烈。在消费主义盛行、戏剧批评精神为市场经济所冲淡和扭曲的当下,夏衍关于戏剧评论的诸多观点依然不失其价值。

夏衍以其对现实的一贯犀利和敏锐提示我们:批评应该是时代的批判者、现实的参与者,戏剧批评应自觉抵制不良的戏剧倾向,努力掌握评论的话语权,彰显批评的姿态和立场,扭转批评的失语和缺席现象。

对于戏剧界的鄙俗化,夏衍向来不吝发言,予以批评和抨击。20世纪30年代中期,中国戏剧界纠正了此前左翼剧运动中片面政治化、口号化的偏差,将关注重心更多地转向戏剧的艺术技巧、剧场效果等方面,并成功地举行了几次大型的公演活动。于是,有些人便欣然以为戏剧繁荣了,黄金时代来临了,殊不知另一种偏差正悄然而至,那就是过分的商业化:为追求剧场效果而无原则地迎合观众,喜剧、闹剧大行其道,噱头泛滥,在生意经、上座率的驱使下,刷人丧失了更精深地探询戏剧艺术的动力,也忘记了用更高的标准来润泽和鼓舞我们民族的心灵。对此,夏衍坚持:批评家站出来,而不是沉默无声。他严正地指出:“用闹剧的方式来接近观众,这并不值得非难,而问题却只在我们要用这种方式来接近观众的目的。接近了观众之后,传递给他们究竟是些什么东西,是可以使他们滋养的食粮?是可以使他们解渴的饮料?是足以使他们振奋的药剂?是既不滋养也无毒害的糖果?是暂时感到兴奋而终极可以伤害生命的鸦片?”“通俗并不等于卑俗,闹剧不一定可以拼凑,没有崇高的目的,没有真挚的态度,没有创作的冲动,只凭着业务上的需要而制作不合理的情节,这似乎不该是严肃的文化运动者应有的事吧。”对于中旅的演出,夏衍肯定了他们在中国话剧运动的开拓和发扬上有着不可磨灭的功勋,但同时又率直地表白,对中旅的演出和风格怀着深切的忧虑,“不能不指摘这剧团深深的潜藏着的一种企图,用卑俗化的方法来迎合观众的倾向。通俗并不等于卑俗,戏剧大众化的目的,是在提高观众的情操,而并不在投合观众的趣味。”

坚持戏剧批评的立场,不仅要有针对性的纠正剧运中的偏差,同时也要及时推荐、介绍优秀的作家、作品,这对于挖掘和体现符合时代的主体价值观,把握戏剧的正确导向是不可或缺的。夏衍曾盛赞当时的剧团人吴祖光(时年25岁),对其《少年游》所塑造的形态各异的现代知识分子欣赏有加,对于宋之的的《祖国在呼唤》《雾重庆》等剧作,夏衍都及时撰文加以点评,为青年剧作家的创作提供引导。而对于业已成名的作家,如曹禺,夏衍也给予了批评家的关注。当《蜕变》发表和公演后,争论之声不绝,有评论认为剧本把“蜕变变新”的主题表现得像自然



界的新陈代谢一样,脱离了现实,不免流于空想。夏衍在《观〈蜕变〉》一文中写道:“那时候正是一个爱国热潮奔腾澎湃的时代,善良的、充沛着爱国热情的作者,谁不对祖国的前途乐观,谁不和他一样天真?他还接触到蜕变的旧壳,当时有许多人甚至认为抗战一开始,这张壳早已经很简单的蜕掉了。”夏衍既看到了剧本过于乐观的一面,同时又结合特定的历史语境,表达了对曹禺的理解与支持:“天真,比较得些,作者的‘国民孤愤英雄泪’,观众是会明了他,理解他,而加以判断的。”这样及时、中肯的评议无论对于剧作家本人,还是对于剧运整体发展,都是很有帮助的。

对夏衍而言,坚定的批评立场是一个批评家基本的素养,他的思想、学识、智慧甚至人格魅力,只有根基于他的价值立场之上,才能给人以真正的启迪。自然,夏衍并不将立场坚定等同于声色俱厉、苛刻、挑剔,而是主张存宽容之心,以和悦的、商榷的方式进行批评。在《〈之子于归〉及其他》中,夏衍便表达了对过甚其词的毁誉批评的反感,“悻悻然寻觅一些缺点也不是我们目下所需要的批评”,因为“以严苛的标准来抹杀一个作品的主观批评不能使作者心服”。

### 二

戏剧评论是对戏剧作品的鉴赏和评价,评论必须在审美体验的基础上进行细致的艺术分析和审美评价。无论褒扬还是批评,一个评论家都应有自己独特的审美发现,以起到引领、指导的作用。比如对于创作中的人性与社会性、现实性等问题,夏衍便通过一系列评论表现了自己独特的思考和认识。

在《一封给日本友人的信》中,夏衍对日本戏剧家久板荣二郎的剧作《断层》和《北东的风》提出了自己的见解:他赞赏作者对于艺术人生的诚实,对其艺术的飞跃表示了欣喜,但也敏锐地捕捉到当中的问题,“一个为人类谋福利而努力的细菌学者,决不能因为他自

己对于细菌感到兴趣和亲密而忽略了这种毒菌对于人类的祸害”。这里,夏衍触及了戏剧评论中极为敏感,但却又极为基本的一个问题,即人性的问题。作为一名左翼戏剧评论家,夏衍并不排斥人性,但坚决反对以所谓的人性抹杀、消解作品的社会价值,甚至传达出危害社会的信息,这样的表述绝非对人性的尊重,相反,是对人性的漠视与践踏。与久板荣二郎的处理相异,有些作家,如于伶,急于表述他的责任、他的社会良知,由此而忽略了对人物真实性格的尊重,对夏衍也极力予以纠正:“作者常常委屈他的人物,不使他们从他特定的身份、意味、环境和某一特定的时代氛围中行动、讲话和得到归结,而常常借用他自己来代替他们说理”,“从性急的呼喊到切实的申述,从拙直的说明到细致的描写,从感情的投掷到情绪的渗透”……只有这样,夏衍认为才能将其社会责任感、将其人性良知真正在剧中表现出来。基于此,夏衍对美国剧作家史坦贝克的《人鼠之间》表现出了浓厚的兴趣,也提出了独到的发现。

在《读〈人鼠之间〉》这篇评论中,夏衍特别评述了凯弟被迫杀死自己从小喂养的那只狗的场面:“这是一个使人心酸落泪的场面,沉默,沉默,在沉默之中,每个人的神经集注在狗的身上,集注在凯弟身上,也许应该说,集注在凯弟和狗的‘友情’之上。谁说被社会压坏了的人便失去了对友情的真心?谁说对狗有爱情的人会对人没有爱情?尊重别人爱情的人才是真正尊重爱情”。夏衍抓住这一特定的场面,透过作者不动声色的表象,非常精确地把握到了史坦贝克冷峻的现实主义刻画和象征手法的运用,从而揭示史坦贝克深沉、内敛的人性意蕴,而这种人性蕴涵由于同社会现实的冲突、由于同自我生存本能的冲突,而显得尤为震撼。

夏衍的戏剧评论,并不仅仅限于观念、意识形态层面,他对剧作家艺术上的独具匠心,总是能及时窥见。在《作剧偶谈》中,夏衍专门评述了戏剧的文法,如结构、高潮、伏线等,并以李健吾的《这不过是春天》为例,对剧作必备的技法详加解说。而对于他认为有缺陷的剧作,如《日出》的结构,夏衍便深觉第三幕的不协调,奉劝作者“无论从结构上或对话上说,都是应当断然割爱的”。

进入当代文化氛围,批评的处境尤为艰难,但夏衍依然坚持其评论家的“发现”,不放弃对批评对象的艺术标准,在评论燕鸣京剧团的京剧《白毛女》时,便直言其艺术的不完善,如表演艺术、风格的不统一、不和谐问题,而这种不统一恰是当时的现代戏曲难以克服的一个通病。在《读〈关汉卿〉》杂谈历史剧》中,夏衍重申了历史剧创作中尊重历史真实,合理进行艺术虚构、创造典型人物以及表达爱憎、理想等主张,从评论家的视角对历史剧创作问题进行了思索。

## 电影产业要上去,编剧是第一生产力

影视产业的核心是版权经济,美国电影编剧的罢工使好莱坞电影全面瘫痪,向世界演绎了一个不争的事实,剧作家掌握着电影产业的第一把钥匙,没有编剧笔下的文学剧本,再先进的高科技手段也无用武之地,剧本作为创意产业的核心版权,是电影的根,是源,是本,是拉动这个产业的火车头,一句话,没有剧本的繁荣就不可能有电影产业的繁荣。

电影的一切从剧本开始。我入行时,不论编剧大小、署名总是在影片第一位出场。而现在根本就找不到编剧名字署在哪里,甚至把编剧署名放在片尾。电视剧《三国演义》把“原著罗贯中”的署名挤压在第12位,本末倒置违反科学程序已成普遍问题。

署名权是《著作权法》赋予的作者身份的权利,排位前后看似小事,却标志一个国家尊重创作的鲜明态度。现在电影上映,根本不宣传是谁编剧的,媒体热衷炒作明星、宣传导演,如同人们在听交响乐时,只让你记住指挥家和演奏员,而遗忘掉作曲家一样。甚至有的导演在影片上标明“张三作品”,《著作权法》(第15条)规定,影片的版权归制片人所有,导演是没有版权的。一个集体创作的成果,怎么能归为个人的作品?

美国编剧罢工是向互联网和手机要报酬分成,而中国编剧的报酬仅仅停留在基本稿酬阶段,且大部分都有被拖欠基本酬金的遭遇,甚至影片上映发行了,依然拖欠剧本稿酬,恶意欠薪屡有发生。

电影获得成功,少有评论家从原创剧本分析影片的,少有演员获奖感言谈及剧作提供的角色,更少有导演谈到编剧创作的故事。《法官妈妈》得百花奖,我去无锡领奖,因为我是演员和导演才能走星光大道”。

我特别怀念夏衍先生,如果他还活着,中国电影编剧的地位绝不会是这样。虽然我们知道,导演是重要的,演员是主要的,投资是必要的,发行是需要的,但是,编剧是首要的。没有编剧的发现,就没有导演的再现,没有演员的体现,更没有制片人商业目标的实现。一部优质剧本,成就了导演,造就了明星,成就了影片。

剧作使导演有了工作,剧本使演员有了角色,编剧是发展影视产业的第一生产力。谁保护了编剧、团结了编剧,谁就拥有原创版权的竞争实力。

## 电影产业要繁荣,求新求奇看内容

美国电影艺术和科学学院主席希德·甘尼斯说:“尽管电

# 夏衍是如何写剧评的

□陈 坚

### 三

在《生活 题材 创作》中,夏衍写道:“我们希望有好的批评家,要有思想水平高、懂得艺术规律、又深知作家甘苦的批评家。批评家要比作家站得更高一些,看得更远一些,懂得更多一些。”其实这里包含了夏衍对批评家的学识有很高的期待。

批评家是信息的梳理者、鉴定者、评判者,面对纷繁的文化事件和现象,应以专业的眼光推动戏剧创作与戏剧运动中先进价值观的传达,发掘艺术人才、鼓励艺术创新,有效地引导舆论。无疑,这对戏剧评论家的理论修养和专业素养都提出了更高的要求。夏衍曾以李健吾为例,指出李健吾看过、评论过他的所有剧作,长达一万四千字的《评〈上海屋檐下〉》更是让夏衍受益匪浅,因而夏衍道:自己写剧本是半路出家,而李健吾写剧评是科班出身。李健吾既是才华横溢的剧作家,又是一位学识渊博的学者,所以他的剧评才能一语中的,既令剧作者本人心悦诚服,也给读者以极好的引导,真正取得开卷有益的功效。

同时,夏衍强调,戏剧评论不是掉书袋,枯燥、死板的学究气绝非剧评家的最高境界,因为文艺批评也是文学大家庭中的一分子,也要讲究文采。当然,文采并非简单的卖弄辞藻,而是批评家艺术修养与艺术才能的综合体现。在《作剧偶谈》这篇讲演中,夏衍谈古论今,对中西方戏剧思潮和作品信手拈来,显示出扎实、深厚的戏剧学识。当中,夏衍特别提到了李健吾和日本剧作家菊池宽。菊池宽曾说如将人生比作河流,戏剧就是河流中的险滩、激流、漩涡和急转弯部分。对于戏剧的紧张、刺激特性,菊池宽以吹气球为喻加以描述:第一次吹时,别想可以达到应有的那样大,大到相当的程度就不能再勉强了,只有把气球里的气放掉,然后再吹;这次当然可能吹得稍大一点,但较应有的程度还离得远,还得放掉;就这样放掉再吹……多次之后,气球的宽度紧度松弛了,才能得到理想大的球体。菊池宽所论为如何吸引观众、操纵观众的情感。对此夏衍认为当中涉及的不仅是技巧的问题,更关涉剧作家修养与能力。“修养与能力当然只有靠自身的能力。首要的当然是要多理解人生,精诚地分析当时社会的生活现象。其次,选择世界名著逐句逐段地加以研究——这对自己是非常有帮助的。”剧作家是如此,作为表述戏剧文化理念和精神高度的剧评家岂可例外。

很长一段时期以来,我们对批评的宏观意义强调很多,不断地纠缠诸如批评的话语权、领导权这样宏大的话题。但批评的本质依旧是艺术批评,因而戏剧批评的美学品格理应得到强调。在《作剧偶谈》中,夏衍就预备、展开、伏线、转变、高潮等具体方面娓娓论述了戏剧的文法,对李健吾《这不过是春天》的写作更是倍加推崇,显示出一个评论家应该具备的艺术感受力、想象力和判断力。在行文中,夏衍语句简洁、流畅,譬喻生动,他不仅发现了原作品的精髓、发掘出原作品的美学形态,并能以令人愉悦的、有美感的批评文字表达出来,通过一种直观的、感性的、美学的把握,真正引领读者走进戏剧艺术现场。

批评的生命力源自批评家对美的感悟,对现实立场和精神品格的坚守;与此同时,批评家还应不断提升自己的艺术修养,积极参与艺术美的创造。只有这样,我们才有可能保持批评自身的独立性,彰显批评的价值。

## 美国当代版画在京展出



本报讯 “美国当代版画艺术展”日前在中国美术馆举办。展览向中国观众带来了来自美国8个最有实力的版画工坊的50位艺术家的90件不同风格的版画作品,这些具有代表性的作品全面反映了美国东、中、西部版画创作的整体面貌,对美国的当代版画进行一次全方位的视觉传达。此次展览的作品来自美国多个城市的版画工坊。这种集创作构思与制作技巧为一体的艺术生产方式,是现代版画的重要特征。美国的版画工坊具有丰富的经验和良好的信誉,借由这次展览把这方面的经验介绍给中国初兴的版画工坊,有着及时的意义。

图为海伦·弗兰肯塔尔的作品《云书》 (任晶晶)

### ●赏析



瑶女(水墨)

刘玉山担任人民美术出版社总编辑一职近16年之久,对绵厚的中西方文化艺术传承有着深刻全面的了解和认识,他的作品借鉴吸收并融和了中西方的营养,因此具有丰富的文化地缘,很耐品读。由于他坚持贴近生活,经年累月地进行写生,所以,其作品又富浓郁的生活气息,读来亲切,自然生动。

## 陈言同志逝世

辽宁省作协创研室原主任、《当代作家评论》原主编陈言同志,因病于2010年10月14日在沈阳逝世,享年81岁。陈言同志1945年参加革命,历任中共盐城市委宣传部队员,盐城第三战区中心情报站内勤、站长,苏北第五军分区政治部《战旗报》编辑,华中公学学员,苏南军分区政治部《战士报》编辑,某师政治部宣传干事,组织干事,中国作协沈阳分会《文学月刊》编辑,辽宁省作协创作研究室主任,《当代作家评论》副主编、主编、编审。1948年开始发表作品。1986年加入中国作家协会。

## 姚远方同志逝世

解放军报社原副社长姚远方同志,因病于2010年10月10日在福州逝世,享年88岁。姚远方同志1939年毕业于延安鲁迅艺术学院文学系。历任华北联大文学教员及儿童剧团团长,晋察冀三区《连队导报》主编,《解放军报》总编室主任、副社长,《中国老年报》总编辑。1938年开始发表作品。1985年加入中国作家协会。著有散文集《笔舞龙蛇走天涯》《今日苏联见闻》《将军与孤女》等。《日本小姑娘,你在哪里》获1981年首都新闻一等奖。

### ●影视创作系列谈

## 电影的一切从剧本开始

□王兴东

影艺术制作技术一直在不断变化,但‘讲故事’的原则没有变,从古希腊时代起,人们就一直在‘讲故事’,电影还是要遵循‘讲故事’的原则,还是要讲究如何打动观众,要依靠讲故事的技巧牵动人们的喜怒哀乐!”

剧本就是故事,必须要不断地创造新故事。求新求奇,求真求精,难在剧本。

中国不缺少国际导演和大牌明星,也不缺乏一流影院,不缺资金,不缺观众。而缺乏的是好故事、好人物、好剧本,缺好剧本是世界电影共同的危机。

我们缺少好剧本的原因,首先是缺少强有力制度保障编剧的权益,缺少对编剧智力成果应有的保护和尊重。编剧承担电影从无到有的创造,耗时长,成活率低,付出的是高强度脑力劳动,得不到应得的收获,时常遭遇违约侵权,而起诉侵权成本又太高,赢得官司也难赢得利益。

甚至有人把编剧视作导演的“文秘”,制片商的“打工仔”。因此,凡有才能的编剧不再从事这个“出力不讨好”的尴尬职业了。现在“坚守编剧职业的人少了,想当导演制片的人多了,深入生活的少了,闭门造车的多了,自主原创的少了,改编翻版的多了”。“忽如一夜春风来,所有经典全重拍,四大名著再翻版,观众又吃回锅菜,嚼别人嚼过的馍,拆别人的毛衣重织一遍,暴露我们原创能力不足,生活能源匮乏,自主创新疲软,这都主要表现在剧本创作上。

坚持“三贴近”,编剧首先要先贴近,贴近了才有感情,贴近了才有思想,有情感、有思想才有创造。我去长春光机所深入生活,《蒋筑英》的剧本是我有感而发的:我四下铁岭拜访乔安山,才编写出了《离开雷锋的日子》;我有三届全国政协委员的生活,才把握好了《建国大业》的创作。

我坚守着“生活是创作的源泉”,电影剧本是“用脚写出来的”原则,只有到生活里充电,才能在银幕上发光。深入生活说到底是深入人心,只有深入人心才能让作品打动人心,这是

我实践过的真理。

深入生活是要成本的,现在大部分编剧都是自由职业者,连一个工作证都没有,下去采访,谁来接待,谁出经费?现在制片人只想捡蛋,不想施米,只想买剧本,不愿支付编剧深入生活的费用。

缺好剧本的另一个原因,是创作者缺乏责任感。医生开处方,要看治疗的效果。写剧本同样要看社会效益。总不能让人看了你的电影对生活感到绝望而自杀,也不能看了你的电影产生一种杀戮快感而去杀人,更不能俯就低级趣味,用倚门卖笑的媚俗态度,博取他人一笑罢了。艺术必须给人以真善美,尤其是对陷入困境的人们,给他们生活的勇气和意志。一个饱受苦难的中华民族,正在经历前所未有的社会改革,一个向前进发展奋进的民族,需要催人奋进的鼓声,需要照亮心灵的阳光。

一位影评家在评论《蒋筑英》时,为我树下“责任”的路标,他说:“即使《蒋筑英》电影只有一个人看,也比那些打打杀杀的影片拥有众多观众更有价值。岳母只给岳飞一个人刺上‘精忠报国’,岳飞却带起了千军万马。从长远的意义来看,一部电影的社会效益比经济效益更重要。”

### 电影产业要发展,打击侵权和盗版

国家广电总局在《电影剧本(梗概)备案,电影片管理规定》第六条规定,电影立项要求提供“电影剧本版权的协议(授权书)”。没有编剧对剧本的授权书是不能立项的,剧本授权书等与一部影片的合法出生证。

由此,编剧是制片者的前位授权人,制片人购买剧本的拍摄使用权,授权导演、演员使用,从版权层面看,站在最前端的是剧本版权拥有者——作家和编剧。

剧本的版权是电影的原生版权,是支撑电影版权的基础。提起影片盗版,我们视为产业发展的死敌和公害。同样,抄袭、剽窃、践踏、侵害剧本著作权也是当今的公害。未经编

剧同意,随意发表和倒卖剧本、随意剥夺原创的修改权、随意篡改曲作者原意,某导演竟然公开宣扬“加戏加出个女主角”,使法律赋予作者的“修改权”和“保持作品完整权”等于空文。纵观世界上凡影视产业良性发展的国家,必是对著作权保护极其严格的国家。

电影产业是靠版权吃饭的,必须是一手打击盗版,一手惩罚侵权。我创作我拥有,保障了我的拥有,我更加去创造。否则,中国影视版权必然是长期贫血。我为编剧呼吁,实质是为电影产业呐喊,依法创造电影生产的团结和谐,消除行业歧视,营造平等合作,保护剧本的版权就是保护电影创作的命脉。

为此,我有三点建议:

1. 行政执法要维护编剧和作家的法定权益。剧本著作权的合法性决定影片的合法性,电影电视备案立项,要严格履行剧本授权书制度,希望国家出台规范