

2020年11月11日,最新修订的《中华人民共和国著作权法》(以下简称“新《著作权法》”)正式发布,并将于2021年6月1日起实施。为适应经济发展的需要,并应对新技术带来的法律挑战,解决司法实践中亟待解决的现实问题,我国《著作权法》已经经历过两次大修,那么此次《著作权法》的修订又有何亮点?笔者拟结合多年从事著作权诉讼实务的经验,从实务角度尝试简要解读。

一、通过开放式条款规定可受《著作权法》保护的作品类型,进一步鼓励智力成果的创作。

在著作权相关的司法实务中,裁判者需要将作品进行归类,因为不同作品类型的独创性的判断上存在较大差别。因此,在司法实务中,一直存在两种不同的观点,即作品类型必须严格法定(即如果不属于法定列举类型之作品不应突破予以保护)的观点和作品类型并非法定可以适当突破的观点。而裁判者观点的不同,将直接影响裁判的最终结果。新《著作权法》第三条在对“作品”下定义并列作品类型的同时,在第九项设置了开放式条款,即“符合作品特征的其他智力成果”,这意味着只要符合作品的定义即皆可作为作品受到《著作权法》的保护,这进一步增强了《著作权法》的灵活性,并体现了鼓励新类型作品创作和传播的核心价值理念。

二、作品类型从电影作品、“类电作品”到统一为视听作品,作品类型更加务实,但“录像制品”保留后,两者的边界仍待司法进一步统一。

我国《著作权法》在2001年参考《伯尔尼公约》的表述引入“以类似摄制电影方法创作的作品”(以下简称“类电作品”),根据我国《著作权法实施条例》的规定,电影作品和以类似摄制电影的方法创作的作品,是指摄制在一定介质上,由一系列有伴音或者无伴音的画面组成,并且借助适当装置放映或者以其他方式传播的作品。但是在司法实务中,到底什么是类似摄制电影的方法仍存争议。我国《著作权法》中的“作品”一般以其表现形式进行分类,如文字作品、美术作品,如果电影作品与类电作品却以其创作方法作为认定标准,可能会与《著作权法》的理念不相符合。随着视频产业的发展,不少视频,尤其是短视频,包括司法实践中常见的动画、Flash作品,并非按照传统的电影摄制方法创作,如果将保护标准设定为“类似电影摄制方法创作”,过于机械且不符合“常识”。

本次修订,立法者结合司法实践,将以连续画面作为表现形式的作品统一命名为视听作品,不仅解决了电影作品与类电作品保护上的难点,也在立法标准上更加务实,更有助于权利人与裁判者的适用。

另外,值得一提的是,新《著作权法》在作品法定类型明确“视听作品”后,在邻接权部分仍保留了“录像制品”的概念,但基于目前的司法实践,视听作品和录像制品的独创性边界并不是很清晰,存在一定的观点分歧,即某一连续画面是构成视听作品还是录像制品的标准到底是独创性的有还是没有独创性的高低?如果是后者,高低如何判断和区分?而这种观点分歧有时将根本性左右案件的走向。

比如在(2015)京知民终字第1055号案件中,二审法院明确“在我国著作权法区分著作权和邻接权两种制度,且对相关连续画面区分为电影作品与录像制品的情况下,应当以独创性程度的高低作为区分二者的标准。”但是,独创性程度的高低本身可能是一个无法判断的命题,如果引入量的判断,不同的裁判者对于独创性高低的判断标准不一,也会导致权利人在寻求法律保护时的无所适从。而在(2020)京民再128号案件中,再审法院则从“文义解释”“体系解释”等多个角度阐述认为,类电作品与录像制品划分标准应该是独创性有无而非高低,因此,两者的独创性边界到底在哪里,可能仍旧需要在未来的司法实践中进一步进行统一,这也将进一步考验裁判者的智慧。

三、不受著作权法保护的内容从“时事新闻”到“单纯事实消息”,措辞更加精准,符合司法实务需求。

我国现行《著作权法》规定,本法不适用于时事新闻。本次修订的新《著作权法》从“时事新闻”到“单纯事实消息”措辞的改变,更加直接地表明了著作权法不予保护的“时事新闻”的本质。单纯事实消息将“消息”的范围进一步限缩,将著作权法不予以保护的客体限定为“事实”,与著作权法保护的作品的本质——“有独创性的表达”相对应。

这种措辞的修改也与现行法律法规、司法解释中的表述一致,回应了大量以司法实践中法院较为成熟的做法或认定。司法实践中,大量以“时事新闻”进行抗辩的内容并非单纯的事实性消息,往往会夹杂报道者的个人评论或者有一定价值倾向的论述,而有关内容显然属于享有著作权的“作品”范畴。

此外,对于能够反映时事新闻的照片是否也属于时事新闻进而而被排除出著作权法保护的范围,不同法院在司法实践中尚有较大的分歧,原因在于对《著作权法》规定的“时事新闻”的理解不统一。本次新修订的《著作权法》,从法理层面上,进一步重申了事实应该排除出著作权法保护范围这一常识。这有助于在司法裁判以及法律适用中回到著作权法的本质,即从“作品”出发,对于某一客体是否能够构成作品获得著作权法的保护,相信裁判者能够获得更清晰准确的答案,权利人也能够获得更好的维权预期。

四、“广播权”定义重构,适应互联网技术发展的需要,为作品网络实时传播权利保护“正名”。

最近几年,网络实时传播电视节目尤其是体育赛事节目的行为,以何种著作权权利进行规制是学界和司法实践中争议最大的问题之一。根据现行《著作权法》,对于网络实时传播



电视节目的权利人,面临一定的保护困境。目前对于网络实时转播节目的著作权保护,唯一的途径是将节目认定为作品并按照著作权人享有的其他权利进行保护,“广播权”并未能发挥作用。其一部分原因在于现行《著作权法》关于“广播权”的规定系对《伯尔尼公约》与TRIPS协定传统文本的借鉴。

本次新修订的《著作权法》将广播权的前两种控制行为(“无线方式广播或者传播”和“对无线广播的作品进行有线传播”)统一以“以有线或者无线方式公开传播或者转播作品”,不再区分有线还是无线。重新定义后的广播权,实质上借鉴了WCT有关更为广泛的向公众传播权的规定,不再强调初始传播作品必须是以“无线”(即《伯尔尼公约》时代互联网技术出现之前的早期电波无线传输)的方式进行,而是契合“互联网时代”的新需求,将初始传播即包括互联网网络传播的模式,纳入到广播权的权利控制范围。这将从根本上解决在网络实时转播电视节目如何适用“有名权利”进行保护的问题,无需再适用“其他权利”进行兜底保护。对于权利人来说,将无疑是一种利好。

五、明确合作创作作品中部分权利人的行权界限,提升了作品价值实现力度,一定程度上扫清了部分权利人维权障碍。

关于合作作品,我国现行《著作权法》所规定的,在司法实务中,经常会发生的问题,合作作品的原始权利人之一试图起诉维权,可能出于无法与其他合作作品著作权人取得联系或者其他原因,而未能获得其他合作作者的授权,该权利人是否可以单独起诉维权,维权收益又应当如何处理?不同法院对有关问题的意见似乎并不一致。有些法院的做法是通知其他作者参加诉讼,如果通知的作者明确表示放弃实体权利,可以不作为原告。也有法院认为合作作者也可以单独提起诉讼享有诉讼请求权,并未要求所有合作作者必须按照共同诉讼制度的要求参加诉讼。

而此次新修订的《著作权法》将我国《著作权法实施条例》规定的合作作者收益分配条款纳入并进行明确,笔者以为,未来司法实务中可能会更加支持前述第二种处理方式,以节省诉讼资源,促进作品“价值”实现,扫清部分权利人维权障碍。因为根据新修订《著作权法》的规定,明确排除单方合作作品著作权人行使权利的限制仅为转让、许可他人专有使用以及出质,根本原因在于这几种权利处理方式实质上会影响其他合作作品著作权人权利价值的行使或实现,或者说使得部分权利人直接失去对作品的“控制权”。但作品受到侵害后的维权,实质上是对作品的直接保护以及“价值”补偿行为,有关收益具备可分配性,且不会直接导致作品“控制权”的丧失。因此,从立法精神上,也是说得通的。

六、视听作品中的电影作品、电视剧作品法定著作权权利人从“制片人”到“制作者”的转变,更加符合行业事实。

我国现行《著作权法》第十五条规定“制片人”享有电影作品、类电作品的著作权。不过在司法实践中,如何确定制片人,仍是极易引起争议的问题。一方面社会公众容易将“制片人”与影视工业中的“制片人”相混淆。事实上,在目前影视行业中,制片人仅仅是影视工业中的一个职位,通常由具体的自然人担任,显然与立法所规定的“制片人”不是同一概念。另一方面,我国现行行政管理法律法规众多,“制片人”也容易与行政法规中的“制片单位”等概念相混淆。在影视行业中,与电影整个制作发行有关的主体至少包括“制片单位”“摄制单位”“联合摄制单位”“出品单位”“出品人”“联合制片人”“总制片人”“合作拍摄单位”等等,有的还包括“荣誉出品人”等。而种类繁多的各个主体的介入不但容易导致电影作品、电视剧作品的署名权纠纷,也会为“维权主体”的司法确认留下“讨论”的空间,客观上反映出法律规定与商业实践一定程度的脱节。

本次新修订的《著作权法》将“制片人”改为“制作者”,符合著作权法的立法理念、司法实践和行业现实,也能够与公众所耳熟能详的“制片人”相区分,既肯定了目前司法实践的认定标准,又为未来行业发展保留了充足的空间。

七、合理使用之权利限制进一步明确判断标准,是否可以成为原则性条款并指导司法实践突破具体条款规定尚待司法实践个案明确。

我国现行《著作权法》对合理使用的规定采取的是法定主义,采用完全封闭式的立法技术,除了明确列举的法定使用情形,其余对著作权的的使用均需要获得许可并支付报酬。在强调了对权利人保护的同时,这种严格限定的立法模式在个别情况下也与司法实践产生了冲突。最高人民法院在2011年12月16日颁布的《最高人民法院关于充分发挥知识产权审判职能作用推动社会主义核心价值观大发展大繁荣和促进经济自主协调发展若干问题的意见》第8条规定:“在促进技术创新和商业发展确有必要特殊情形下,考虑作品使用行为的性质和目的、被使用作品的性质、被使用部分的数量和质量、使用对作品潜在

贫攻坚”栏目发表了李天岑长篇小说《三山凹》,展现恢弘壮阔的乡村脱贫画卷。2020年7月,《小说选刊》杂志社与河北省作协、《小康》杂志社合作,组织作家在河北省阜平县举办“决战全面小康决战脱贫攻坚”主题采访创作及文学交流活动,用文学的形式记录革命老区阜平的脱贫攻坚道路。党的十八大以来,《小说选刊》紧跟中央对脱贫攻坚工作的部署,不断寻求并选发多篇从各个角度、各个层面讲述脱贫攻坚故事的优秀小说,其中包括向小贵的《上坡好秋》、杨通的父亲和我的时代》、陈应松的《小本袋米》、红日的《码头》、沈念的《天总会亮》、少一的《穿越》、热孜古丽·卡德尔的《星光灿烂》等。

《中国校园文学》从少年儿童视角关注脱贫攻坚伟大历程,发表多篇情真意切的暖心之作。2019年第9期李桂芳的《爸爸的小山村》以少年视角书写下乡扶贫的父亲在乡村工作的事迹,2019年第12期王颖颖的《石像》书写贫困山区在经济发展的时代背景下坚守淳朴民风与奋斗精神,还有《披彩虹的少年》《我只有这一块石头》等作品反映边远乡村的精神文化建设。《中国校园文学》在2020年第11期策划了“脱贫攻坚·逐梦小康”专栏,邀请来自内蒙古、宁夏、甘肃、四川、广西、湖北、山东等地的写作者书写脱贫攻坚题材的儿童文学作品,其中既有专业作家,也包括森林公安、老师、医生、农民等职业的写作者。在这其中,陈咏梅的《苔》以两位山村小姑娘去城里给年轻的女扶贫干部李姐姐送杏子为主线,展现了村民与扶贫干部之间相互热爱、相互理解的美好感情。加映的《春眠不觉

市场或价值的影响等因素,如果该使用行为既不与作品的正常使用相冲突,也不至于不合理地损害作者的正当利益,可以认定为合理使用。”根据前述文件规定精神可知,最高人民法院对我国“合理使用”的认定标准有着较大的影响,将不得影响该作品的正常使用,也不得不合理地损害著作权人的合法利益的原则纳入合理使用认定标准是我国司法实践的总结,也是“合理使用”制度的应有之义。

《伯尔尼公约》为著作权的限制设定了“三步测试法”,第一,只能作为特殊情况而存在;第二,不与作品的正常使用相抵触;第三,不得物理损害著作权人的合法利益。实际上,国际公约对我国“合理使用”的认定标准有着较大的影响,将不得影响该作品的正常使用,也不得不合理地损害著作权人的合法利益的原则纳入合理使用认定标准是我国司法实践的总结,也是“合理使用”制度的应有之义。

其实,在《著作权法修正草案》第二稿中曾有规定,将不得影响该作品的正常使用,也不得不合理地损害著作权人的合法利益作为除了法定列举合理使用之外的“其他情形”,当时被认为是我国《著作权法》有望对“合理使用”采取开放式的立法技术突破有严格限制的尝试。但是本次通过的新《著作权法》将该原则作为法定情形的前置判断标准,再次回归封闭式立法列举形式,这是否是立法者对此前司法实践中个案对“合理使用”突破严格法定情况的一种“否定”,亦或是并非否定而是仍将有关问题交给司法“个案解决”,未来我们只能进一步关注司法实践个案中的判断。

八、进一步明确了广播电台、电视台对广播电视信号享有的“禁止实施行为”之排他权利范围,有利于广播电台、电视台打击通过窃取信号实施的网路实时转播/网络直播行为。

新修订的《著作权法》进一步明确了广播电台、电视台对广播电视信号享有的“禁止实施行为”之排他权利包括有线无线方式的转播行为,并强调了有权禁止“通过信息网络向公众传播”行为,根本原因还是在于适应当下互联网技术发展以及相关主体维权的客观、现实需求,对于广播电台、电视台打击通过窃取信号实施的网路实时转播/网络直播行为为显然是一种利好。

但这里笔者需要提示予以关注的是,立法者特意增加了第二款内容,即“广播电台、电视台行使前款规定的权利,不得影响、限制或者侵害他人行使著作权或者与著作权有关的权利”,其根本目的在于为了避免邻接权与著作权权利的行权产生冲突。

九、强调明确了规避、破坏为保护著作权和与著作权有关权利采取技术措施行为的法律责任及例外情形,回应现实需求,在立法上更加科学、严谨。

在2001年修订《著作权法》时,立法者增加了规避技术措施条款。在法律规定中,技术措施的保护范围限于“作品、录音录像作品等”,对于其他邻接权利内容,如表演等,《著作权法》并未明确予以规定。此外,在《著作权法》关于权利的限制与例外已经较为成熟的情形下,“规避技术保护措施”在现行《著作权法》中并没有相关的免责或者限制情形,“技术措施对于作品的有效控制可能会对公众合理利用作品的行为带来不便,从而打破版权法已经确立起来的版权人和社会公众之间的利益平衡关系”。

本次新修订的《著作权法》同时将规避技术措施的行为与破坏权利管理信息的行为单独列明,在法律层面做出了统一规定。尤其是在规避技术措施方面,对于技术措施保护的限定范围进行了扩展,不但包括技术还包括相应装置及部件,立法更加体系化,更加严谨,体现出了立法者的务实性。

十、侵害著作权民事赔偿责任部分,确立了“惩罚性赔偿”制度,大幅提升法定赔偿的上限标准,并增设了法定赔偿下限,适当降低权利人特定情况下的举证责任,保持与商标法、专利法规定的协调统一性,回应了加大知识产权保护力度的时代需求。

在目前中国的司法环境中,强化知识产权保护、提高侵权成本已经成为基本共识。在2018年中共中央办公厅、国务院办公厅颁布的《关于加强知识产权审判领域改革创新若干问题的意见》中明确要求“加大知识产权侵权行为惩治力度,降低维权成本。对于具有重复侵权、恶意侵权以及其他严重侵权情节的,依法加大赔偿力度,提高赔偿数额,由败诉方承担维权成本,让侵权者付出沉重代价,有效遏制和威慑侵犯知识产权行为。努力营造不敢侵权、不愿侵权的法律氛围,实现向知识产权严格保护的历史性转变”。

本次新修订通过的《著作权法》在立法层面落实了相关内容,将法定赔偿额最高限额由50万元提升至500万元,并增设了500元的法定赔偿下限,同时明确了惩罚性赔偿的适用,使得加强权利人的保护与适用惩罚性赔偿变得有法可依。此外,在确定侵权损害赔偿部分,新《著作权法》将权利许可使用费明确作为确定赔偿额的标准,并明确了一至五倍的惩罚性赔偿加倍标准,从而进一步与其他知识产权法律相协调,有助于构建体系化的知识产权损害赔偿制度,也回应了加大知识产权保护力度的时代需求。

晓》以乡村女孩春晓的视角写出了扶贫干部在工作中的坚持与伟大。何君华的《巴音诺尔纪事》以内蒙古草原的支教老师、改变自我认知的少年和坚守的老校长为原型,反映脱贫攻坚带给草原人民生活的崭新面貌。李桂芳的《“捡来”的爸爸》通过一位调皮的乡村少年与年轻的扶贫干部“胖哥哥”之间的故事,写出了扶贫干部对村民无微不至的关心。还有吉布鹰升的《好房子》、沈嘉莉的《少女夏鹤》、韩佳童的《盛夏十里镇》、单小花的《春意》、晓角的《扶贫家》等作品,生动地记录了脱贫攻坚中鲜活画面,无不展示出人民群众逐梦小康的新面貌、新征程。

中国作家网凝心聚力,不断完善和拓展脱贫攻坚主题报道工作。中国作家网设立并完成全国新时代乡村题材创作会议的专题,推送会上的作家发言与全国各地作协陆续召开的乡村题材创作会议的相关报道。目前,中国作家网正在围绕《人民日报》与《光明日报》推出的“走向我们的小康生活”专栏、中国作协组织的“我们向着小康走”主题采访活动以及全国各地作协围绕脱贫攻坚所开展的活动,以专题的方式进行报道,并举办了以《文学的光照——脱贫攻坚中的十八洞村》为主题的视频直播,畅谈文学如何介入并展示脱贫攻坚这一壮举,取得了不错的社会反响。另外,中国作家网已采访近30位作家,以文字与视频的方式推出系列深度采访,同时策划向相关作家、评论家主题约稿,探讨脱贫攻坚与乡村振兴的相关话题,还将陆续推出相关原创作品专题。(康春华)

文艺评论与文艺经典创造是彼此砥砺、互动互促的关系。就文艺经典创造而言,文艺评论可以为之提供有效的理论支撑;而文艺经典的形成,则是文艺评论的出发点和愿景。文艺经典创造呼唤文艺评论的助力与甄选,文艺评论的实践也始终应以文艺经典为标杆和准则。讨论文艺评论与文艺经典创造的话题,首先要端正和深化对文艺评论与文艺经典的认识。只有这样,才能在科学理性的认知下,进一步加强文艺评论工作,努力推动当代文艺经典化进程,从而有力推动新时代文艺经典创造历史进程。

毋庸讳言,当下我们的文艺评论存在诸多薄弱环节。最要害者,是一些评论者匮乏真诚。这个时代不缺有理论评论实力的评论者,但不得不说,缺乏起码的真诚之心和批评勇气是其最难治愈的病灶。评论之于一些评论家已然疏离真正意义上的良知写作,他们更像是专事发射“空对空地弹”的射击手,除了炫技,别无它用。一些评论家也已经没有了刚出道时的锋芒,甚至将自己过去的文艺批评彻底否定,向世人宣告今是而昨非,从而也彻底告别了昨天的自己。事实上,文艺评论的定义非常明确,就是对“文艺”的“评论”,其中,狭义的批评更为重要,它要求评论者必须遵循鲁迅先生所说的“有真意,去粉饰,勿做作,少卖弄”,“坏处说坏,好处说好”,尤其要勇于“剑烂苹果”。

从心理学角度看,创作者都喜欢听“美言”,都希望评论家能“力掇”自己。不少评论家囿于各种主观因素或外部压力,往往不敢或不愿说真话,有的为了表现自己的“良知”,于是玩起“人前唱盛,人后唱衰”的两面把戏。文艺评论必须针对具体作家艺术家作品表态、发言,这就必然会涉及创作者的名利地位、价值评估,评论者对作品的批评常被作者认为是对他们个人创作水准、地位价值等的贬损或否定,因而甚至还会招来官司缠身。一些作家艺术家也承认,评论的使命是去伪存真、藏拙扬优,然而一旦批评到自己便难以承受,一触即跳,老虎屁股摸不得。这从客观上也成为某些评论家言不由衷、假话连篇的助推器。有这样的文艺评论生态格局,人们如何能够指望它对文艺经典创造起到理论支撑作用呢?

有鉴于此,加强文艺评论工作,是新时代创造文艺经典的前提条件和迫切任务,是党和人民对我国社会主义文艺事业繁荣发展的必然要求。文艺经典创造是一个艰难、长期、曲折的过程,需要文艺家和评论家双方殚精竭虑的努力、呕心沥血的探索。需要评论者与评论者打破传统思维,勇于标新立异,积极大胆创新。应该看到,当代文艺百花苑中文艺作品虽然层出不穷,但经典的创造却如滚石上山极其艰难。这就需要文艺评论家们为之提供强大动能,真正成为文艺经典化进程的强大推动力量。在此过程中,文艺评论要力排不公正因素,尤其要严肃整饬评奖活动,使之成为文艺经典化的有效推手。当然,文艺作品能否成为经典,从根本上看,是否获奖不是关键。最权威的力量还是时间和读者,那些能够被时间和读者留住、能够被人们反复提起和阅读的文艺作品,才有可能成为文艺经典。

文艺经典创造,有赖于文艺评论公信力的重建。这种公信力来自评论家真诚的态度。面对作家的作品,评论家要有敢说真话、褒贬优劣的理论勇气。法国剧作家博马舍说:“若批评不自由,则赞美无意义。”因此,文艺评论家应当带着“问题意识”和“问题导向”,破除迷信,不徇私情,敢于怀疑,勇于批评。这是评论家进入文艺现场的关键抓手和有效路径。文艺评论家必须具备四个意识:一是主体意识,即文学批评集要素及范式建构要服从批评家主体论述问题的需要;二是跨界意识,即不局限于文学学科本身,而涉及更多学科,如历史、美学、文化学、地理学、心理学等等,开放批评的思想学术空间和批评范式建构,使得文艺批评的力度更大;三是方法意识,即善于围绕文学创作、文学现象、文学思潮各种问题,借助各种批评方法的奥援,形成交叉火力,造成更强的气势;四是超验意识,即通过审思文艺创作的各种问题,提出批评者的价值观念,以预测和把控文学创作发展的未来,给创作者以明确的价值引领。文艺评论工作者作为文艺经典创造的推动力量和理论支撑,要努力营造一种远离功利影响、鼓励埋头创作的良性氛围,帮助创作者们克服急躁情绪,使他们真正静下心来,扎扎实实做好“慢工细活”,写出作品的生命力和情感感染力,打造更多文艺精品,努力创造新时代的文艺经典。

音乐剧《灵魂摆渡之永生》在京上演

本报讯 11月27日至29日,中文原创音乐剧《灵魂摆渡之永生》在北京天桥艺术中心上演。该剧以总点击率近50亿的顶级IP网剧《灵魂摆渡》为蓝本改编而成,以“永生”为主题,讲述了夏冬青在赵吏与王小亚协助下合力挽救世间秩序的故事。网剧中赵吏的扮演者、已阔别舞台十年的演员于毅此次受邀在音乐剧中再度饰演这一角色。

2014年首播的网剧《灵魂摆渡》拥有扎实的观众基础。此次推出的音乐剧如何能既满足原剧粉丝口味,又能在不改变原剧的同时增添新鲜感,导演马达直言“是一个巨大的挑战”。该剧在表现形式和视觉风格上均有所创新突破,机械齿轮质感蒸汽朋克风格令人震撼,多媒体技术使其整体面貌更奇幻动感、复古硬朗。承载着剧情及结构转换关键作用的“444便利店”以上下两层的镜面装置呈现,为观众带来冲突和对撞、阴阳与虚幻的沉浸式体验。音乐方面融合了电子迷幻、摇滚及中国元素等多元风格,并由20人的乐团现场演奏。除于毅外,邓靖琦、徐昊、方晓东、李宸希、崔秀丽、于鑫、田依凡、宁馨儿、丁宇佳、纪晓坤等新生代青年演员也通过酣畅的演绎为剧中角色赋能。

《灵魂摆渡之永生》由北京四海一家文化传播有限责任公司与北京长信影视传媒有限公司共同主办,之后将赴上海、广州、南昌、厦门、成都、济南、德州等地巡演。(王 冕)

文艺评论要为创造经典保驾护航

周忠明