

May 2019

Conversion and Roaming: Xia Yan in the Vision of "the State Theories"

Xing Tian

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Tian, Xing. 2019. "Conversion and Roaming: Xia Yan in the Vision of "the State Theories"." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (3): pp.96. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss3/3>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

皈依和漫游：“国家理论”视野中的夏衍

——对夏衍文艺观及其电影剧作理论的一种读解

田 星

摘要：新中国成立以来中国“本土”电影理论，尤其是国家主流电影理论的建构经历了一个曲折的历史过程。在不同的历史时期，电影理论建构的重点和特点，随着社会语境的变迁而发生变化，参与理论建构的学者们也会对自己的观点进行修正和调整。在这一学术发展史的背景下，夏衍本人的文艺观及其电影剧本创作理论在“本土”电影理论发展脉络中闪现出独特的价值，其从个人生活史的角度，为我们展现了理论建构史中的那些具体而微的真实。

关键词：国家理论；夏衍文艺观；电影剧作理论

作者简介：田星，文学博士，复旦大学中文系博士后流动站在站博士后，南阳师范学院讲师。主要从事电影传播史和电影剧本创作史研究。通讯地址：河南省南阳市卧龙路1638号南阳师范学院东区办公楼新闻与传播学院315室，邮编：473061。电子邮箱：keximo1978@126.com 本文为中国博士后科学基金面上资助项目“当代中国电影剧本创作史：理论、作者、文本和传播”[项目编号：2017M621339]阶段性研究成果。

Title: Conversion and Roaming: Xia Yan in the Vision of “the State Theories”

Abstract: Since the founding of P. R. China, “native” Chinese film theory, especially mainstream cinematic theoretical construction, experienced many twists and turns through its historical process. This article seeks to investigate the key points and features of cinematic theoretical construction throughout different historical phases, and theoreticians’ simultaneous corrections and adjustments of their theories according to changing social contexts. Under such historical background of academic development, Xia Yan’s artistic outlook and development of screenwriting theories against the development of “native” cinematic theory displayed unique value, and thus the detailed and concrete truth of theoretical construction was brought to light from the perspective of individual life history.

Keywords: the state theories; Xia Yan’s artistic outlook; screenwriting theories

Author: Tian Xing, Ph. D., is a post-doctoral researcher at Fudan University and lecturer at Nanyang Normal University. She mainly specializes in the history of film communication and screenwriting. Address: Room 315, school of journalism and communication, Nanyang Normal university, No. 1638 Wolong Road, Nanyang 473061, Henan Province, China. Email: keximo1978@126.com This article is sponsored by the China Postdoctoral Science Foundation (2017M621339).

电影理论的中国传统： 从“影戏论”到“国家理论”

新时期以来，随着西方电影理论的引进，对是否存在一个“中国的”电影理论传统，其性质、内涵是什么，八十年代的学界展开了激辩，学术的论

争和抗辩催生了学者们对本土电影理论传统进行梳理、研究和再阐发的热情，其后果是“影戏论”的提出。以钟大丰、陈犀禾为代表的学者将“影戏”这一早期电影文化中的概念和现象，指认为中国电影理论之传统，并将其与中国传统经世致用、文以载道的文化哲学联系起来，用来涵盖近百年来中国电影文化之特性即对社会功能性的强

调,对电影本体结构性研究的忽视,年轻的学者认为这实乃一种“本末”倒置。^①钟、陈二人对“影戏”的发掘,有利于提请学界在蜂拥而至的西方理论浪潮的冲击中,重视传统资源的研究和辨析,但从另一个角度来说,研究传统更重要的目的在于“破”,由“破”而“立”,借助对传统的叛逆和反思,实则纾心中之“块垒”。如同此前电影和戏剧、电影文学关系的论争,目的在于对“1950—1970年代文学创作的规范,在很大程度上是对‘政治第一,艺术第二’‘只讲内容,不讲形式’尤其是‘文革’期间以‘三突出’为创作‘样板’的革命文艺原则的批判”(张慧瑜 109)。“影戏论”实乃此“去政治化”时代风潮的一个声部而已。

九十年代之后,西方电影理论的普及和使用更为常态化,但仍然有学者在本土理论研究领域孜孜以求,对“影戏”学说进行详细的历史考校和内涵阐释。除了年轻学人对这一论题的关注,^②早年参加论争的老一辈学者更是结合多年来对中国电影发展的观察和体悟,提出了对于本土理论的新的思考。2015年《电影艺术》第三期上刊发了陈犀禾先生的一篇文章:《国家理论视野下的电影本体论》,在这篇文章中,作者首先反思了八十年代“电影本体论”的讨论热潮,指出当时学界所热论和标榜的以巴赞的长镜头理论为代表的“本体论”,其本质是一种“影像本体论”,但它并非一种纯然的“结构性”的信仰,其背后诉诸的“救赎”之意,因为翻译的问题被遮蔽了。也就是说这种“影像本体论”的落脚点也是基于一种“功用性”的目的。如此再来审视中国文化艺术、电影美学和理论中的“文以载道”传统,二者就合二为一了,以此讨论为源,作者引出了他的观点:“从中国的电影理论和历史看,从文化功能和社会作用入手对电影进行界定并由此论证电影性质的‘本体论’是非常重要的传统[……]以功能为导向的电影本体论思路在新中国成立后得到延续,并整合了新的理论资源,发展成为一种新的‘国家理论’。”(陈犀禾 20)文章随后界定了“国家理论”的具体内涵、理论架构以及在十七年、新时期以及新世纪以来的不同的历史时期,“国家理论”配合国家大政方针,其内涵和外延的调整和变化,从而梳理出了一条清晰的、具有中国特色的电影理论脉络。我们把这篇文章和八十年代中期钟大丰、陈犀禾初提“影戏论”的文章对照来

看,会发现,在基本的理论观点上,比如对中国电影理论传统注重社会功能性这一特质的认定,对这一特质的文化历史溯源,都延续了此前“影戏论”的观点,论述方法上作者也仍然延续了中西对比的论证模式。比较重要的变化在于,基于对中国电影八十年代之后二十多年发展的系统观察,陈跳脱出了“影戏”这一概念,转而以更具涵盖性的“国家理论”来指称中国电影理论这一传统。从技术的层面上来讲,这样就避免了有学者指摘的八十年代刻意为之的本土理论传统梳理的牵强和逻辑上的含混之处:“从逻辑上,很难在‘影戏论’与‘社会功能’之间建立必然性,只有在历史的叙述中来论证这种关联性,而‘中国早期电影史’恰恰提供了这种历史的依据,有趣的是,一旦确认这种关联,‘影戏论’就被抽离了特定历史,而成为一种统摄性的表述。”(张慧瑜 105)更具有深思意味的是,伴随着时代语境的变迁,“科学、发展、稳定和开放”取代了八十年代“奋激、叛逆、反思”的文化主题,耳濡目染二十多年来中国电影工业和国家管理的成熟,促使电影理论和文化研究者重新看待中国电影理论这一强调“社会功能性”传统,不再着意于批判,而是理性地梳理了这一传统的历史、现在和未来(特别是新世纪以来,“国家理论”在内涵上的调整展现出这一理论强劲的生命力),表现出了更为宏阔的、科学的、弹性的认识和理解。

陈犀禾先生在他的文章中,按照历史的顺时针跨度,纵横捭阖地考察了1949年以来“国家理论”在不同历史时期的具体内容,在这一抽象漫长的理论建构历史中,融汇的是众多具体而又特殊的生命过程,他们在共声合唱政治信仰的同时,有的也保留了个体思想的漫射,典型如夏衍:他的艺术生命,他的电影剧作理论一方面代表/契合着党和国家对艺术/电影“功用性”的意识形态引导,另一方面,其性格、文化素养和文人风骨又使得他在这场“皈依”的旅途中不时“漫游”开去,为保持个体的“独立性”留下了“质疑”“省思”的余地 and 空间。

国家理论之一种:夏衍及其电影剧作理论

陈犀禾将以毛泽东思想为基础的国家理论内涵概括为“所谓‘国家理论’,广义上可以指一切

对电影和国家关系的理论思考。具体到新中国,是指主张把电影作为一种体现国家意志和维护国家利益的意识形态的电影本体论思考。它可以体现在电影批评、历史研究和理论研究等各种形态中,但其核心原则是把电影功能和国家利益紧密相连,体现了一种从功能出发的电影本体论思考”(陈犀禾 20)。从以上定义来反观夏衍的各类讲话、著文以及电影剧作理论,我们不难发现二者在基本立场上的高度契合与统一。

作为夏衍研究界的老前辈陈坚先生,曾对夏衍有一个身份的界定:“职业革命家”(陈坚 陈奇佳 6),翻开夏衍的一生,可以看到无论这种“革命精神”指向的是青年时期救亡图存的焦虑,三十年代左翼精神的信仰,还是建国后对中共政治信念的坚持、维护和反思,“革命”始终是夏衍人生的一条主线,正是基于这种精神的求索,才延展开此后他所有的政治、社会、艺术和理论创造活动。有了这种理解,我们再来看夏衍建国后的电影剧本创作理论,便会对其中所突显和宣扬的“国家性”有一种更深刻的体悟和理解了。

1949年之后,夏衍主要在上海和北京从事国家文化艺术领导工作,其工作和艺术关注范围所涉甚广,就电影剧作理论研究来讲,夏衍的著述并不丰厚,专著主要有一本,既《写电影剧本的几个问题》,这是他1958年上半年在北京电影学院讲课时的讲稿,发表于1958年第9—12期《中国电影》、1978年第4—5期《人民电影》,中国电影出版社出版单行本(1959年第1版),人民文学出版社出版单行本(1978年第1版)(《写电影剧本的几个问题》551),除了这本讲稿之外,他的剧作创作思想还散见于其各种文论、讲话以及电影批评中,虽然出处比较散乱,但通观这些文稿,会发现其有关电影剧本写作和改编的理论观点系统而又成熟,呼应了国家主流意识形态对文艺的引导,可以被称为“国家理论”在电影剧作理论领域里的一个典范。

夏衍的文艺观,他在电影的价值、目的、服务对象,以及“电影和政治的关系”等问题上的认识和立场,与“国家理论”的精髓高度契合。

陈坚和陈奇佳先生将夏衍对文艺“政治性”的认识追溯至二十年代末期:1928年,时值“创作社”和鲁迅的论战,阿英引用藏原惟人的文章,对茅盾进行反驳,批判对方“把现实主义作为文

艺最根本的认识和反映对象,而不能把自己主观意志强加于现实,是‘守着自然主义的消极推动法’,是‘属于不长进的——革命的小资产阶级的,是幻灭动摇的’”(陈坚 陈奇佳 95),而“藏原惟人强调文艺创作必须‘用无产阶级前卫的眼光看世界’,[……]其出发点不是现有的现实,而是各种先入为主的观念,在他这里,作为生活过程的现实的描写被忽视了,文学事实上不过成为某种社会发展本质的观念的载体,或宣传口号式的辞藻而已”(95)。研究者认为中国现代文艺深受日本的洗礼,日本文坛的“毒害”也流入了中国,从而开启了中国现代“文艺从属论”(97)。更有意思的是阿英因为不懂日文,其所引用的藏原惟人的文章皆来自夏衍的翻译,不能不说他受到了此种文艺论的影响,此后在夏衍写的文章《文学运动的几个重要问题》《到集团艺术的路》中,我们也能看到他所沾染的“纳普”(“日本无产者艺术联盟”的简称)气。^③

相较于二十年代末夏衍还未明朗的政治观,到了三十年代他的“文艺为劳苦大众服务,反映社会现实,宣传、鼓动革命”左翼文艺观进一步明确,并为之呕心沥血。新中国成立之后的十七年,夏衍的文艺观念在毛泽东文艺思想的引导下,阶级立场更为明晰,内容上也有了新的变化:文艺“为工农兵服务,为无产阶级的政治——革命和建设服务,所以它必须从属于政治,它必须紧密地配合人民群众的革命斗争,它必须用尽可能完美的艺术形式,以社会主义、共产主义精神教育人民,鼓舞人民群众的革命精神和斗争意志,去实现高尚、美好的无产阶级思想[……]由于我们坚持了这个方针,中国电影就形成了一种立场坚定、旗帜鲜明的革命传统。我们是革命的功利主义者,我们强调政治挂帅,我们坚持‘政治标准第一,艺术标准第二’”。^④如果说以上这段“高调”的、表态性质浓郁的话语裹挟在其时的政治背景中,^⑤那么夏衍在这篇文章中基于阶级分析对中国电影传统的梳理,则代表了政治性的、阶级性的中共电影史观的正式确立。在这篇发言里,夏衍高度肯定了三十年代党的电影小组所领导的左翼电影运动,以及左翼电影进步力量在抗日战争、解放战争时期做出的贡献,将之认定为中国电影的优秀传统,他总结道:“中国共产党从民主革命时期开始就领导了电影工作,根据我们党领导民主革命的

总路线,团结了广大的电影工作者,进行了反对帝国主义、封建主义和官僚资本主义的坚决的斗争,使中国电影走上了一条正确的革命道路。[……]——这是中国电影史上的一根最鲜明的红线,这也是中国电影的一个很显著的、值得引以为豪的特点。”(《夏衍电影论文集》9)其实,早在1957年,夏衍就已经写了一篇文章《中国电影的历史和党的领导》,^⑥在这篇文章中他详细地梳理了左翼电影历史,驳斥了当时“把解放后电影事业描写成漆黑一团,一无是处”的观点,文中对血与火的年代的追忆携带着亲历者的感情,并高度评价了瞿秋白的领导。^⑦夏衍对左翼电影传统的认识胶着在他个人的生命体验中,真实而又饱含情感,他的这一电影史观,在此后他的各类文章和发言中被反复重申,文革结束之后,我们在《前事不忘 后事之师——祝〈电影艺术〉复刊并从中国电影的过去展望未来》《在全国高等院校电影课教师进修班开幕式上的讲话》《实事求是地编好电影党史》《在“20—40年代中国电影回顾”开幕式上的讲话》《从事左翼电影工作的回忆》等文章中,还能看到他对这段生命记忆的一再重临,对中国电影政治史观的坚定信念。

相较于集中坦白自己的政治信仰,我们在夏衍的日常工作中,在他的剧本创作理论,有关电影题材、文学改编的批评实践中,能够找到更为鲜活的无产阶级文艺思想的闪光。

在《写电影剧本的几个问题》开篇,他就谆谆教导:“电影的特点一是群众性,一是综合性,所以它和其他艺术不同,武器越尖锐,用起来越要当心,它可以打击敌人,也可以伤害自己,[……]每一个从事电影艺术工作的人,都要把群众性牢牢记住,永远不要忘记电影的群众性,以及电影对群众所具的思想、感情上的影响”(《夏衍电影论文集》84—85)。基于此,他强调电影艺术的“大众化”,为了能够让观众看得懂,他非常重视“第一本”的吸引力和中国传统有头有尾,叙述清楚,层次分明的叙事艺术。在讨论蒙太奇的使用时,他特别注意到农民朋友的意见:“我有一个偏见,以为我们中国电影的蒙太奇宁可平易一点,更多一点群众观点为好。应该以大多数人能完全看得懂、看得顺为原则。”(139)这些观点都是无产阶级文艺为人民服务最直接的阐释,也是夏衍基于自己多年来的革命斗争经历总结出来的宝贵经

验。除了基于电影功能性对“大众化”的强调,夏衍还重点讲授了“政治气氛和时代脉搏”(《夏衍全集·6》503)的真实表现对于剧本写作的重要性,希望剧本创作能够生动活泼,不抽象,不概念化。这些创作方法,绝不仅仅是社会主义现实主义的抽象口号,而是来自于夏衍多年剧本创作经验的总结。他把对马克思主义文艺观点的理解和自我艺术实践结合起来,彼此认证,并在其中化入他对中国革命现实和民族艺术传统的理解,从而赋予这些理论以鲜活的生命力,指导着新中国电影剧本的创作。

在夏衍的电影剧本改编以及他的改编理论中,我们也可以看到他这些思想的指导作用。《漫谈改编》中,夏衍集中讨论了剧本改编者的政治立场和艺术形式的关系,他认为,正是要从“从无产阶级立场,用马克思列宁主义和毛泽东思想的观点,通过阶级分析,为着对亿万群众进行爱国主义、社会主义、共产主义教育而改编剧本”(《夏衍全集·6》563)。因此就需要“用广大人民群众所能接受(看懂、听懂)和喜闻乐见的艺术形式[……]这两者都是方向问题,也是根本性质的问题”(《夏衍电影论文集》199)。

在《祝福》的改编中,他删除了“我”这一叙事视角,并“加了一场戏,就是祥林嫂疯狂似的奔到土地庙去砍掉了用她的血汗钱捐献了的门槛”(《夏衍电影论文集》191),针对有人质疑这样的修改削弱了现实主义因素,违背人物性格发展的规律,夏衍持反对态度,他强调祥林嫂本身性格中的“反抗性”,认为这种修改并不违背人物性格的真实,只是将这种反抗性更加突显出来。需要指出的是夏衍的《祝福》改编中对“我”这一视角的删除,对祥林嫂“反抗性”给予的强调,实际上是意在增强影片本身的“准确性”和“鲜明性”,因为无产阶级文艺不需要复调式的,充满小资产阶级意味的反思和迷惘,它所需要的是铿锵有力地指明方向和希望。^⑧

原动力：政治信仰和场域支持

行文至此,我们不仅要问,究竟是怎样贞烈的政治信仰和情感,支持着这位世纪老人将其一生都奉献给了“无产阶级革命运动”?他诚挚地宣传、阐释国家文艺理论,其背后的精神原动力是

什么?

陈坚和陈奇佳先生在评价夏衍的一生时,曾谈到夏衍是一位:“职业革命家”,我以为这一认识非常精准地道出了夏衍的“身份内核”。

回瞰夏衍早期的思想和心路历程,也许我们会发现问题所在。“五四”以来中国的民主主义知识分子,多仰赖文艺,他们将复杂的个人生命体验和时代情感宣泄于笔端,他们通过作品表达对传统中国的批判,对“新生”的渴望,文艺是战斗,是思索,是他们“漫漫求索”的方法和记忆,更是他们的栖身之地。从那些色彩斑斓的作品里,我们能够品读出很多作家都经历过的一个痛苦、迷惘、辗转求索的心路历程,这是那一代人的心灵足迹。反观夏衍,却似乎不太相同。年轻时期的夏衍虽然也经历了一个“精神焦虑”期,但这一时期并不绵长,从1927年他加入国民党,投身民主解放运动,这一青春期的迷惘即宣告结束,1927年,国共第一次合作失败,夏衍加入中国共产党,正式确立了明确、清晰的政治信仰,这也使得他较早地脱离了当时所谓的“小资产阶级知识分子”的彷徨情绪,以务实、勤奋的姿态投入到了党领导的革命工作之中,实际上他确实表现出了卓越的政治才华,为我党的文艺统战工作呕心沥血,做出了重大贡献。然而,在走上文艺道路的最初,对于夏衍来说,却是一种命运的偶然。1927年入党之后,夏衍的“组织关系编在闸北区第三街道支部[……]小组的主要任务是到沪东、杨树浦一带从事工人运动”(陈坚 陈奇佳 79),因为在沪“处境贫困,又没有固定职业”,夏衍的朋友吴觉农建议他“不妨向开明书店投一些译稿”(83),夏衍听取了朋友的建议,此后一发不可收拾,大量的、高质量译作为他在上海文化界赢得了声名,也为此后周恩来将其调出加入“左联”筹备工作埋下了契机。此后,夏衍的人生就和党的文艺工作紧密相连了,纵览他半个多世纪的职业生涯,每一个历史时期(左翼、抗战、解放战争、新中国建设)他的多种体裁的文艺实践(翻译、剧本、小说、杂文),他穿梭奔忙于戏剧界、电影界、报界、党的情报工作战线,他建国后对全国文艺工作的领导……所有的这些文化艺术和政治活动,我们都可以在他的人生履历中找到政治起因:中共对其工作的具体指示和领导。也就是说,文艺对于夏衍来说,其意义不在于个体思想的承载,不在于“路漫漫其

修远兮”的自我拷炼,而在于党的革命斗争工作的切实需要,在于对无产阶级政治理想的诠释(包括反思),对政策的宣传、革命的鼓动。关于这一点,夏衍自己也曾坦承道:“回顾一下自己入党以来,写的作品尽管都是不合格的,但是配合政治、为政治服务这一点,我是力求做到的。1964年文化部整风时期,有人写文章批判我的作品的资产阶级思想,但这篇文章也说,夏衍的作品都是配合政治、为政治服务的。”(《夏衍全集·7》93)也正是基于此,我们说夏衍的核心身份是“职业革命家”,他的文艺观/活动所展现的是他纯洁的政治信仰,而这正是我们所说的原动力所在。

国家理论的建构仅有信仰的热情还不足以使之发挥最大的效能,这就需要一个“传播的场域”。

新中国成立之后,夏衍主要在上海和北京两地从事国家文艺领导工作,他担任了各种行政管理职务。^⑨众多的行政职务压身,给夏衍带来了繁重的工作,但我们也可以看到,他被委以重任,处于新中国党文化领导工作的“核心”场域,这样的身份和地位,客观上为其文艺思想的“散播”提供了一个充满分量的“政治语境”。翻开《夏衍全集》第六卷和第七卷,这两卷集中收录了夏衍1930年以来的电影评论,可以看到,建国之后,他所撰写的很多文章,他在各种工作场合发表的讲话,大多被刊载于《人民日报》《文艺报》《文汇报》《北京日报》《中国青年报》《新民晚报》《红旗》《中国电影》《电影艺术》(《中国电影》1959年改刊名为《电影艺术》)《人民电影》《电影创作》《电影剧作通讯》《大众电影》^⑩这些党和国家新闻和文艺工作的“媒体重镇”上,这些刊物注重意识形态宣传和理论方向的倡导,刊载于上,就有一种“上传下达”的意味,更不用说,在具体的文艺领导工作中,其文艺思想通过各种讲话、座谈会、访谈指导着新中国电影创作实践,由此可见,政治身份的加持,带来的是传播渠道的畅通无阻以及传播效能的最大化。

1965年之后,夏衍作为国家文艺工作领导人之一,逐步被“悬置”,他的文艺思想的传播也因此被中断。文革结束之后,夏衍再度“复出”,他已经年近耄耋,无法胜任繁重的行政领导工作了。当批判的悲愤逐渐褪去,文艺界开始重新评估“十七年”的意义和价值,老一辈文艺领导者的理

论建树,他们思想的闪光,在学界不断的重返中被总结、珍视。笔者根据沈芸女士提供的资料,大致梳理了一下新时期以来文艺界举办的“夏衍”纪念或研讨会:1985年12月16日,首都文艺界举办纪念夏衍从事文艺工作55周年活动;1985年12月17日,北京西山召开夏衍电影创作与理论讨论会;1990年10月,杭州召开夏衍创作生涯60周年学术研讨会;1990年10月,上海作协联合举办夏衍文学创作生涯60年展览;1991年3月,中国现代文学馆、北京图书馆、上海图书馆在京联合举办夏衍文学创作生涯60年展览;1994年10月28日,纪念夏衍同志从事革命文艺工作65周年报告会及夏衍电影回顾展在人民大会堂举行;1994年10月30日,国务院授予国家有杰出贡献的电影艺术;1994年11月,上海有关方面举办了一系列纪念活动,召开“庆祝夏公95华诞——夏衍与中国电影座谈会”;2000年10月30日,中国文联、国家文化部、国家广播电影电视总局、中国作协、中国对外友协、中国电影家协会、浙江文联联合发起纪念“夏衍诞辰100周年”系列活动(沈芸53)。与此同时,学界对夏衍文艺思想的研究也渐次展开,并陆续推出了《论夏衍》《夏衍传》《夏衍剧作艺术论》《夏衍传略》《融合中的创造:夏衍与中外文化》《夏衍论——纪念夏衍诞辰百年学术研究会论文集》等一批具有分量的研究著作,这些成果对夏衍的文艺思想进行了系统的梳理,也启发我们思考新时期以来国家文艺领导工作中存在的问题。

漫游者:“职业革命家”和 “文人知识者”的博弈

前文我们讨论夏衍的精神内核时,他的“职业革命家”身份被指认,但实际上,人的一生中会扮演不同的角色,而身份意识也并非纯净单一。纵观夏衍的思想和性格发展轨迹,“文人知识者”的身份认同始终胶着在他的生命过程中,在一些具体问题上,我们甚至可以看到两种身份的博弈,也正是因为他身上难以被“改造”的“书生意气”,^⑩他“不合时宜”的大胆言论,才招致了其此后坎坷曲折的命运。有研究者曾就二十年代末夏衍初入文艺界,与太阳社成员过从甚密,但却并未参与他们和鲁迅先生的论战这一历史细节进行了

考证,分析了他性格和思想上的特点:“夏衍在知识分子的精神独立方面一向有自己的见解,他自愿服从党的决定、组织的安排,但他似乎从来也没有把自己当成‘驯服工具’,并不认为外在的力量,尤其是政治权力以及缺乏文化素养的群体有资格对知识分子的精神世界指手画脚。这种执拗的信念他自己也许都从来没有自觉地体察,因此他在后来的人生中便需要为这种信念不断地付出代价。二是他性格中的温情主义的因素。夏衍性格平和、沉稳,不愿意与人展开‘残酷斗争,无情打击’的正面敌对冲突,对同志更是如此。”(陈坚

陈奇佳 98)夏衍的这一性格特点促使他对三十年代党的“左倾”路线的反思,使他在艺术创作中保持对“人道主义”的理解,在统战工作中“尊重他人的现实处境,从大节处判断一个人,欣赏一个人”(133),一直到四十年代他创作《芳草天涯》受到批评,夏衍的文艺思想和延安文艺路线发生了碰撞,而这仅仅是一个开端。

新中国成立之际,夏衍赴上海从事接管工作。在上海,一方面是夏衍本人性格、思想和处事风格原因,^⑪另一方面也是因为“来自老区的干部”对“来自白区干部”的优越感以及两个群体之间的隔阂,夏衍的工作开展的并不顺利,以至于后来“‘偏右’成了党内对他的一个默认判断”(462)。但这一时期,夏衍还没有意识到“自我改造”的重要性,大部分时候,他都依然“我行我素”,夏衍的这种“自作主张”体现在他对私营电影制片厂的“宽松”管理,在宣传部搞文化常识测验,以及他对“人性论”的偏爱,对社会主义文艺思想的宽泛理解,在电影创作题材上支持对“小资产阶级、知识分子”的表现,这些都为他引来非议,实际上在《武训传》风波来临之前,“上海文艺领导‘右倾’‘小资产阶级思想泛滥’,脱离工农兵路线的责任应完全由夏衍来负”的批评之声“在上海、北京两地已经形成了充分的互动”(482)。真正促使他思想开始转变的节点,始于“《武训传》风波”。根据史实,夏衍起初对《武训传》的拍摄并不持支持态度,他拒绝了昆仑请求文化局的贷款和要求其审定、修改剧本的请求,指出“武训不足为训”,因此,当“风波”袭来,夏衍被要求承担责任的时候,他内心的波动是可想而知的。^⑫从后来夏衍撰写的自我批评来看,这场批判的检讨并不仅仅指向《武训传》这部影片,更是对此前他在上海文化管

理领域所累积的种种“错误”的反思,整件事情背后的用意,实际上是对夏衍文艺思想、管理方法乃至性格、处事风格的一次比较严厉的警告和规训。“《武训传》风波”之后,接踵而来的是对《关连长》《我们夫妇之间》的批判,1952年全党的整风运动。夏衍“被免去上海市委宣传部长一职,调华东局任宣传部副部长。这实际是一个处分”(494)。

在毛泽东所树立的国家文艺思想图景中,“明确地表达了革命对改良的批判、阶级观点对人文观点的批判,新的国家身份对旧的国家身份的批判”(陈犀禾 20),当对知识分子世界观的改造具体化为一场接一场的政治运动时,夏衍的文艺思想,他对社会主义文艺政策的理解,他文人知识者的身份认同被渐次“压抑”。1955年,夏衍调任文化部副部长,主管电影事务。此后一直到文革,他在大大小小的运动中,不断收束自己放达的“野马”风格,但最终难以改变性格中的“执拗”,在高度评价三十年代党的左翼电影运动,强调重视电影票房,改变电影的“多头”管理,写小资产阶级等问题上,他坚持了比较开放的艺术观念和管理思想。1959年7月在全国的故事片厂长会议上,针对建国后电影创作题材狭窄,形式单一的问题,他提出了著名的“离经叛道论”,1960年,在新侨会议上,他毫不客气地批评中国电影“直、露、多、粗”的缺点(《夏衍全集·6》403—404)。翠明庄会议之后,他支持瞿白音写作《关于电影穿心问题的独白》,主抓《早春二月》的创作和剧本修改,1963年,针对“大写十三年”的提法,他做出委婉的“解释”：“1840年—1919年是旧民主主义革命时期也要写,比例可以少一些。再推上去二千年历史,可以增长知识,提高人民情操,有休闲娱乐作用,这样的片子也允许要。”甚至重提了“白开水”说(陈坚 陈奇佳 570)。在夏衍集中讨论题材、风格多样化,提高电影质量,内行领导外行,电影票房价值,电影特性的文章和讲话中,我们可以感受到他的兼收并蓄,及他有弹性的、科学性的艺术观,而这些思想的形成,得益于他作为一个文人知识者的独立思考,他深厚的文艺修养和敏锐的艺术感觉,以及他对人性的宽厚的理解和包容。

1964年文化部整风中,夏衍被彻查。在这场运动中,夏衍被定位于“一个世界观根本没有改造的资产阶级作家”(583)。陈墨先生曾对夏衍在1964年文化部整风运动中的检讨书进行了细

致入微的辨析,向我们展示了夏衍字里行间的潜文本中所折射出来的他的困惑和痛苦,从而烛照出知识分子在皈依国家意识形态过程中思想和人格独立性的折损和付出的代价(陈墨 44)。此后就是漫长的文革岁月,夏衍在对身份和思想的自我反思中时而清晰,时而迷惘。

新时期,夏衍“复出”文艺界。晚年的夏衍言论深刻犀利,“求真、求实”的追求使他更为重视知识者思想的独立性。他在积极推动“思想解放”的同时,对我党政治和文艺运动的历史进行了深刻的反思,他对“文艺和政治的关系”这一命题进行了集中的思考:他不同意把所有的问题都归结于“四人帮”,“就以艺术和政治的关系来讲,中国电影之所以不是最艺术的电影,原因不只是解放后十七年才有的,早在30年代就已经有过这个问题了”(夏衍 258)。他支持党对二者关系的纠正和调整:“文艺界拨乱反正的一个很重要的问题,是对于‘文艺为政治服务’这一口号的改变。[……]第四次文代会之后,不再提‘文艺从属于政治’‘文艺为政治服务’等口号,而改提‘文艺为人民服务,为社会主义服务’。同时,也提出,文艺不能脱离政治。[……]阶级斗争的疾风暴雨的时代已经过去了,为了适应新的形势,为了‘把文艺搞活’,就会感到‘文艺从属于政治’‘文艺为政治服务’这个口号式不完善、不科学了”(《夏衍全集·7》93)。

但需要指出的是,夏衍对文艺和政治关系的反思,有一个前提,那就是“文艺不能脱离政治”,他对党文艺政策的反思的基点在于对国家文艺领导权威性的确认、修复和重构,也因此,我们在他新时期以后的文章中可以看到,他旧有的文艺思想并没有大的改变,只是结合历史经验和现实处境,做出了新的调整,其范畴仍然是属于国家理论的构建。譬如他在谈到题材禁区时,告诫青年剧作家“题材没禁区不等于作家自己心里没有禁区”(《夏衍全集·7》62),在讨论《黄土地》的创作时,夏衍认为“电影注意西北地区是对的,但净写落后、愚昧,没有出路,让人看了害怕,这个社会效果就不好了。有许多人在那里植树种草,抗旱治沙,为什么不写写这些英雄人物,鼓励更多的人去开发建设边疆呢? [……]在不能不考虑电影的社会效果这一点上,我的却是顽固的”(221)。这些观点,从精神内核上和他此前的立场一脉相承,

显示了老一辈党的文艺领导人对精神信仰的坚守和忠诚。1994年,95岁高龄的夏衍获国务院颁发“国家有杰出贡献的电影艺术家”荣誉称号(国发[1994]61号)(夏衍),文件对夏衍“从事革命文艺工作65周年”的生涯及其“为中国电影事业的繁荣和发展做出了重大的贡献”给予了国家性的、政治性的总结和礼赞,这一荣誉称号也诠释了这位老艺术家一生的灵魂所向。

我们把夏衍的文艺理论活动放入到中国本土电影理论发展的历史坐标中来看,他的个人史所具有的意义在于揭示了自新中国成立以来,中国电影“国家理论”构建的过程,以及在这个过程中,集体和个体关系的调整和碰撞。回首历史,电影的“国家理论”在近七十年来的风雨历程中,经历了十七年的主流管控,文革时期极左发展到八十年代逐渐恢复,九十年代一度沉寂,以及新世纪以来走向整合这五个不同的时期,这期间,无论是激进、沉寂,还是如今逐步向中正平和过渡,都是一个过程。在这个历史进程中,形成的是党和国家对文艺理论建构的传统和经验,而如何让这一理论回应、引领当前电影文化发展潮流,则是需要被认真思考的核心问题。

注释[Notes]

① 八十年代中期,钟大丰和陈犀禾就“影戏”论撰写的一系列的文章,具体讨论的文章主要有钟大丰的三篇文章:“论‘影戏’”(《北京电影学院学报》2[1985]:54—92),“‘影戏’理论历史溯源”(《当代电影》3[1986]:75—80),“中国电影的历史及其根源——再论‘影戏’”(《电影艺术》1[1994]:29—35和第2期:9—14)和陈犀禾:“中国电影美学再认识——评《影戏剧本作法》”(《当代电影》1[1986]:82—90),“中国电影艺术必须解决的一个课题电影美学——论电影美学的对象和方法”(《当代电影》6[1987]:9—15)。

② 吴迎君的文章:“中国‘影戏’理论的语境及源流”(《电影艺术》4[2008]:38—43)。“侯曜‘影戏见’的知识考掘——一种‘大戏剧’意识和电影本体意识并立的电影观的揭橥”(《电影新作》1[2015]:80—84,95)集中探讨了这一论题。

③ 关于这一段的研究,皆参考于陈坚、陈奇佳的《夏衍传》,该书对这一历史细节进行了认真的考证和阐释,未尽之处,请参阅本书。

④ 这篇文章原载《人民日报》1960年9月4日,标题为《让三面红旗在银幕上迎风招展》,收入《电影论文集》(中国电影出版社,1963年)时改为本标题。参见《夏衍全集·6》

(杭州:浙江文艺出版社,2005年)第352页,注释①。

⑤ 新中国成立之后,夏衍在《“武训传”批判》、1957年反右、1959年反右倾运动中,因为坚持“小资产阶级可以作为文艺表现的对象”,倡导题材多样化的“离经叛道”论,以及批评电影艺术“直、露、多、粗”等大胆言论被指摘,上文的引文所取自的文章《在银幕上反映我们的时代》,是夏衍1960年7月份参加中国电影工作者联谊会第二次代表大会的发言,而此前一年,他刚刚在1959年7月在全国故事片厂长会议上提出了“极富刺激性”的“离经叛道论”,可想而知,在这一年中,夏衍承受的压力。研究者也指出,自这一发言之后,“一度颇为放言无忌的他,也在这一年小心了许多。”陈坚、陈奇佳:《夏衍传》(北京:中国戏剧出版社,2015年)第544页。

⑥ 该文原载《人民日报》1957年11月16日,此处参考自《夏衍全集·6》第303页。

⑦ 深具反讽意义的是,夏衍对三十年代左翼电影传统的强调以及他对瞿秋白的高度评价,后来都成为他被批判的重要“罪证”。

⑧ 有研究者对夏衍的电影改编,他对新中国文艺思想的领悟和实践,做了更为深刻的分析:“1951年之后,他一直在思考,如何在新中国的影片中,把人民是历史创造者的这个主题鲜明地表现出来?在《祝福》剧中,夏衍可谓找到了一种颇为经典的诠释方法。他认识到,塑造劳动人民的形象,不能再像过去那样随随便便地采用自然主义的描绘方法,而要抱着充分肯定的态度,凡是有辱于劳动人民形象的地方,竭力避开;凡是有利于表现劳动人民正面高大形象的地方,则务必浓彩重墨地加以凸显;而在不能不表现其落后一面的时候,要抱着善意的批评态度,而且要努力在黑暗中找到光明的线索。事实上这种全局把握的思维模式,构成了夏衍建国以后电影改编中的一个基本特色。”见陈坚、陈奇佳:《夏衍传》(北京:中国戏剧出版社,2015年)第524页。

⑨ 新中国之后夏衍曾经承担过的行政职务主要有:1949年5月,随陈毅司令员及三野进驻上海,任上海军事管制委员会文教管制委员会副主任,接管上海市的文化工作。后任中共上海市委常委、市委宣传部长、上海市文化局长、华东军政委员会委员、上海中苏友好协会副会长等职。7月,在第一次全国文代会上当选为中华全国文学艺术界联合会委员。9月,参加第一次全国政治协商会议和开国大典,被任命为外交部第一任亚洲司司长,十二月,被任命为中共华东局宣传部副部长;1950年7月,上海第一届文代会开幕,会后,任上海市文联主席;1953年9月,赴京出席第二次文代会,被选为中国文学艺术界联合会理事,10月,被选为中国作家协会理事,11月,被选为华东作协主席;1954年11月,被任命为中央文化部副部长;1960年7月,出席全国第三次文代会,被选为全国文联副主席;1978年秋,出任中日友好协会副会长、中国人民

对外友好协会副会长、党组副书记;1978年2月,参加中国人民政治协商会议第五届全国委员会常务委员会;1979年10月,出席中国文学艺术工作者第四次代表大会,被选为全国文联副主席,11月,出席中国电影工作者协会第二次会员代表大会,被选为中国电影家协会主席;1982年9月,在党的第十二次全国代表大会上被选为中央顾问委员会委员。以上资料参考自巫岭芬、庄汉新:“夏衍传略”,《新文学史料》3(1983):79-86。沈芸:“夏衍生平年表(第四稿)(1900—1995)”,《当代电影》6(2000):182-94。周斌,《夏衍传略》(上海:上海文艺出版社,1994年)。

⑩新中国成立后1949年—1965年间,是夏衍职业生涯的“巅峰”时期(所谓“巅峰”,不仅仅是指他的政治地位达到了一个前所未有的高度,更是因为在这一时期,他为国家电影体系的建立,主流意识形态的传播可谓是“鞠躬尽瘁”,发挥了最大的效能。此后,进入文革,他们这一辈文艺领导人基本被“悬置”,等到再度“复出”,已然岁及耄耋,心有余而力不逮了。)

⑪夏衍身上的这种知识分子的“独立性”,被他的朋友李克农戏称为“野马”做派,在《夏衍传》中,研究者甚至直接以“书生作吏”为标题,对夏衍性格中的“执拗”进行了详细的耙梳,并对他的这种性格所招致的“坎坷”喟叹不已。

⑫研究者分析上海时期,“夏衍性格与体制不相吻合的因素倒没有冲突到极端激烈的地步,甚至在相当程度上,他的这种对抗也不是自觉、有意识的,在相当程度上他还愿意接受组织对‘自我’的改造。不过,和他的那些友人(如周扬)不同的是,他的这种‘党员自我修养’的改造方面,从来也没有到真正放弃‘自我’而甘心做一个‘驯服工具’的地步,因此,每当执行上级指令而与现实、一般人情世故发生激烈冲突的时候,他就会对上级指令做出一定的修正甚至自行其是。”“相当程度上,‘自作主张’是夏衍上海时期工作作风的关键词之一。他也经常用这个词评价自己。”参见陈坚、陈奇佳:《夏衍传》(北京:中国戏剧出版社,2015年)第464、469页。

⑬关于此时夏衍的心理波动,更为细腻的分析参见陈坚、陈奇佳,《夏衍传》第488—89页。

引用作品[Works Cited]

陈坚 陈奇佳:《夏衍传》。北京:中国戏剧出版社,2015年。

[Chen, Jian, and Chen Qijia. *Biography of Xia Yan*. Beijing: China Theatre Press, 2015.]

陈墨:“革命语境中的角色与台词——夏衍《在文化部整风中的检查》研究”,《上海大学学报(社会科学版)》3(2016):44—57。

[Chen, Mo. “Roles and Lines in the Context of Revolution: Xia Yan’s ‘Research on “Examination of Rectification in the Ministry of Culture”’.” *Journal of Shanghai University (Social Sciences)* 3(2016): 44-57.]

陈犀禾:“国家理论视野下的电影本体论”,《电影艺术》3(2015):19—22。

[Chen, Xihe. “Film Ontology from the Perspective of State Theory”. *Film Art* 3(2015): 19-22.]

沈芸:“夏衍生平年表(第四稿)(1900—1995)”,《当代电影》6(2000):46—53。

[Shen, Yun. “Chronology of Xia Yan’s Life (Fourth Draft) (1900-1995).” *Contemporary Cinema* 6(2000): 46-53.]

夏衍:《夏衍电影论文集》。上海:东方出版中心,2011年。

[Xia, Yan. *Xia Yan on Cinema: Collected Essays*. Shanghai: Orient Publishing Center, 2011.]

——:《夏衍电影文集(第一卷)》。北京:中国电影出版社,2000年。

[---. *Xia Yan’s Essays on Cinema*. Vol. 1. Beijing: China Film Press, 2000.]

——:“从《武训传》的批判检查我在上海文化艺术界的工作”,《人民日报》1951年8月28日。

[---. “Reviewing My Work in the Cultural and Art Circles of Shanghai from the Criticism of Biography of Wu Xun.” *People’s Daily* 28 August 1951.]

——:《夏衍全集·6》。杭州:浙江文艺出版社,2005年。

[---. *Complete Works of Xia Yan*. Vol. 6. Hang Zhou: Zhejiang Literature and Art Publishing House, 2005.]

——:《夏衍全集·7》。杭州:浙江文艺出版社,2005年。

[---. *Complete Works of Xia Yan*. Vol. 7. Hang Zhou: Zhejiang Literature and Art Publishing House, 2005.]

张慧瑜:“‘影戏论’的形成——重提20世纪80年代的一次电影史学研究”,《电影艺术》3(2013):103—111。

[Zhang, Huiyu. “The Formation of Film Theory: Revisiting a Study of Film History in the 1980s.” *Film Art* 3(2013): 103-111.]

(责任编辑:赵勇)