

夏衍电影改编理论的历史境遇与现实意义

周仲谋

(兰州大学 文学院,甘肃 兰州 730000)

摘要:对夏衍电影改编理论在不同社会文化语境下的历史境遇进行比较,以探索该理论在当下文化语境的现实意义。分析认为,随着社会文化语境的变迁,夏衍电影改编理论不断经受历史和时代的检验,并彰显出强大的生命力和鲜明的实践品格;尽管当前消费文化语境下娱乐化、世俗化改编的兴盛使夏衍电影改编理论遭受冷遇,但该理论对认识 and 解决当下改编实践中存在的价值迷失、叙事贫弱、民族化色彩匮乏等问题仍具有重要意义。

关键词:夏衍;电影改编理论;文化语境;现实意义

中图分类号:I207.35

文献标志码:A

文章编号:1671-6248(2009)04-0079-07

“在中国电影发展史上,既有成功的改编作品,又有系统的改编理论者,夏衍可谓是第一人”^[1]。夏衍的电影改编理论是中国电影理论的一份珍贵财富,对当时和后来的电影改编实践都产生了重大而深刻的影响。作为一种拥有强大生命力的理论观点,夏衍的改编理论随着社会、政治、经济、文化语境的变迁而处于不同的历史境遇当中,不断地在赞誉和质疑的交织声里经受历史和时代的检验。考察夏衍电影改编理论在不同历史时期的时代境遇,对其进行分析,不仅可以审视新中国60年来电影改编理论和改编实践的历史发展轨迹,而且有助于加深对夏衍改编理论的认识和理解,挖掘该理论在当前文化语境下的现实意义。

一、“十七年”时期:改编理论与政治语境的融合

夏衍的电影改编理论基本形成于20世纪五六十年代,从1958年到1963年,夏衍先后发表了《杂

谈改编》、《谈〈林家铺子〉的改编》、《漫谈改编》、《对改编问题答客问:在改编训练班的讲话》等一系列文章和讲话,来探讨电影改编问题。他在多年从事电影改编实践的基础上,结合中国传统戏曲改编自古典文学名著时的经验和教训,并吸收和借鉴国外的电影改编理论和成功改编经验,在改编的基本观念、原则、具体的方法和技巧等方面都提出了自己的观点和看法,从而形成了一套较为系统而完整的电影改编理论。

受当时政治环境的影响,夏衍特别强调政治性在电影改编中的重要地位。他认为,为什么要改编一部作品,从什么立场、观点、角度来改编作品,是否打算忠实原著,这些在改编中碰到的问题“都是政治思想问题”^[2]。为了确保作品的政治性,改编者应“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,为着对亿万观众进行爱国主义、社会主义、共产主义教育而改编剧本”^[2]。不过夏衍也很重视艺术性、技巧性的问题,认为技巧问题是一个很重要的问题。尽管在政治思想性和技巧

收稿日期:2009-08-20

作者简介:周仲谋(1982-),男,河南南阳人,讲师。

性的关系上,他把前者放在第一位,“首先要把思想问题搞明确,因为技巧是为主题思想服务的”^[2]。但他又反复强调,改编者应懂得电影艺术的规律,“大体上熟悉电影的摄制过程”^[3],“既使作品电影化、通俗易懂,又保持原著的风格”^[3]。这反映出夏衍在以政治思想性为主导的前提下,努力追求改编作品艺术性的改编理念。

在名著改编上,夏衍提倡的是一种“忠实于原著”^[2]而又“有所提高,有所革新,有所丰富”^[2]的改编理念。改编者一方面要“力求忠实于原著,即使是细节的增删、改作,也不该越出以至损伤原作的主题思想和他们的独特风格”^[4];另一方面,“应该力图通过阶级分析,使改编后的影片思想性能够有所提高”^[3]。他说:“改编古今名作时,如果原作者没有从阶级立场出发来分析当时的社会现象,或者从他们自己的阶级立场来分析、解释,那么改编者就得用自己的观点加以补充和提高;如果原作者没有能够发现,或在当时环境下不能表达的问题,那么你可以发展一下,用历史唯物主义观点、阶级分析方法,解释得更清楚,使观众更容易接受,使今天的观众能更正确地看到事物的本质,使改编后的作品更富有教育意义”^[3]。这种既要尊重原著的主题思想和独特风格,又要运用阶级分析方法对原著进行创造和革新的理论倡导,表明了夏衍在名著权力话语和政治意识形态权力话语之间进行调和的努力。

在改编方式上,夏衍秉持的是一种“戏剧式”改编观念。在他看来,“把一个文学作品改编为电影剧本”,除了“要有好的思想内容”外,还“要有比较完整紧凑的情节,要有一个比较完整的故事,即有矛盾、有斗争、有结局”,“要有几个(至少一个)性格鲜明、有个性特征的人物”^[3]。完整紧凑的故事情节、紧张剧烈的矛盾冲突、性格鲜明的人物形象,正是戏剧和戏剧式电影所具备的基本特征。夏衍对“戏剧式”改编观念的坚持,使其认为“游记、散文之类要改编为故事片就比较困难”^[3],一些缺乏戏剧性特征的小说,如罗曼·罗兰的《约翰·克里斯朵夫》“要用戏剧或者电影的形式来表现,几乎是不可能的”^[4]。以今天的眼光来看,夏衍的“戏剧式”改编观念确实存在一些偏颇,在当时特殊的时代环境下却有其合理之处。因为具有完整情节、强烈冲突和鲜明人物的“戏剧式”电影,能够更好地根据政治要求来表达敌我之间的矛盾斗争、塑造性格鲜明的革

命英雄形象,也更符合当时一般大众的接受水平和观影心理。

在具体的方法和技巧上,夏衍也提出了不少精辟的见解。怎样改编长篇小说?夏衍认为,“要删头绪,立主脑,抓住主线,删去枝蔓”^[3];并提出了3种方案:“一、抓主线,舍其余”、“二、分段写”、“三、以个别人物为中心来写”^[3]。怎样改编短篇小说?他认为,“要在不伤害原作的主题思想和原有风格的原则之下,通过更多的动作、形象——有时还不得不加以扩大、稀释和填补,来使它成为主要通过形象和诉诸视觉、听觉的形式”^[4]。怎样改编话剧?他认为,应该把话剧中的整场戏“切碎”,还可以“删去舞台上为了交待时间和人物关系的某些不必要的对话”^[3]。怎样改编古典作品?他认为,既要“用今天的世界观去分析,给历史人物以应有的、正确的评价”,又要注意不能“把历史人物现代化、赋予今人的思想感情”^[3]。夏衍还结合具体作品,谈了改编时如何处理原作中以第一人称出现的人物问题,并提出了两种解决的办法:“(一)把‘我’作为剧中人写进去;(二)改编者代替‘我’,不让‘我’出场,或者把‘我’的行为、动作、语言安排到别的人物身上去”^[3]。除此之外,夏衍还对改编者应具备的素质做了强调;在改编影片的民族化方面也有独特的见解。可见,夏衍对电影改编理论的论述是比较全面、具体的,且带有鲜明的实践品格。

由于夏衍电影改编理论的基本观点符合当时政治、文化语境的要求,具体改编方法切实可行,具有一定的科学性和实用性,再加上夏衍本人在新中国电影界的地位和影响以及《祝福》、《林家铺子》、《革命家庭》、《烈火中永生》、《憩园》等改编影片的示范作用,因此夏衍的改编理论在当时得到了广泛的赞誉,对电影改编实践发挥了重要的指导作用,尤其是对青年电影工作者产生了深远的影响,涌现出《青春之歌》、《早春二月》、《风暴》、《柳堡的故事》、《苦菜花》等一大批优秀的电影改编作品。

二、遭受批判的“文革”时期

“文革”期间,夏衍及其电影改编理论、电影作品受到了批判。1966年4月18日《解放军报》发表的社论中说:“电影界还有人提出所谓‘离经叛道’论,就是离马克思列宁主义、毛泽东思想之经,叛人

民革命战争之道”。开始将批判的矛头对准夏衍的“离经叛道”论,紧接着夏衍出版于1963年的《电影论文集》也受到了批判,收入该论文集的《杂谈改编》、《谈〈林家铺子〉的改编》、《漫谈改编》、《对改编问题答客问:在改编训练班的讲话》等文章自然也就难以幸免。

在这场政治批判运动中,夏衍的电影改编理论和电影批评被定性为“资产阶级文艺路线”、“反党反社会主义的文艺黑线”,改编影片《林家铺子》被攻击为是“为资本主义复辟效劳”^[5]。其他一些艺术性较强的优秀改编影片,如《早春二月》、《桃花扇》也相继遭到批判。

经过这场批判,夏衍的电影改编理论已很难在电影改编实践中得到彻底贯彻,其理论中的不少合理成分被当时电影改编者抛弃。例如,夏衍主张改编影片题材、内容上的多样化,他的改编理论涉及到怎样改编经典著作,怎样改编神话、民间传说和“稗官野史”,还涉及到怎样改编古典作品和“五四”时期的作品,而并非局限于只改编革命战争题材的作品。在1959年7月全国电影故事片厂厂长会议上,夏衍还曾针对当时电影在内容选材方面过于狭窄的问题毫不客气地指出:“我们现在的影片是老一套的‘革命经’、‘战争道’,离了这一‘经’一‘道’,就没有东西。这样是搞不出新品种来的。我今天的发言就是离‘经’叛‘道’之言”^[6]。这一“离经叛道论”的观点体现出夏衍对电影题材和内容多样化的强烈要求。然而,在“文革”期间的电影改编实践中,夏衍的这一主张和要求被彻底抛弃了。

文革时期的影片,如《艳阳天》、《青松岭》、《闪闪的红星》、《海霞》等几乎清一色地由表现革命战争或“两条路线斗争”的作品改编而成。古典作品、外国作品、神话、民间传说乃至为数众多的“五四”文学作品,都已很难进入改编者的视阈。再如,夏衍改编理论强调政治思想性在改编中的重要地位,但并不因此而忽视艺术性和技巧性的重要作用,而是力求在政治性和艺术性之间寻求平衡,努力使改编作品既符合政治意识形态的要求又具有较高的艺术价值,使观众在艺术感染中不知不觉地受到政治意识形态的影响。“意识形态‘表演’或‘起作用’的方式是,它从个体(将他们全都进行转换)中‘征召’主体,或者通过称作‘质询’或招呼的准确操作将个体‘转换’成主体”^[7]。“意识形态的效用之一就是,凭

借意识形态对意识形态的特性进行实际的否定:意识形态从来也不说‘我是意识形态的’”^[7]。然而,“文革”期间的改编电影直接地向观众征召“主体”,改编者秉持“政治标准至上”的理念,忽视电影自身的艺术规律和生活真实,完全凭主观想象塑造“高”、“大”、“全”的英雄形象,对观众进行意识形态的灌输。

三、20世纪80年代:继承基础上的拓展和补充

打倒“四人帮”以后,中国的电影事业开始逐渐恢复正常。夏衍本人得到平反,“文革”期间遭受批判的《电影论文集》于1979年12月再版,《写电影剧本的几个问题》也于1978年和1980年分别由人民文学出版社和中国电影出版社再版,夏衍电影理论(包括改编理论)重新得到认可和欢迎。但20世纪80年代对电影改编的探索,学界并没有拘囿于原有改编理论和改编实践,而是在原有理论和经验的基础上有所拓展和深入,从而对夏衍电影改编理论做出了有益的补充。

第一,对“忠实于原著”的重新认识。在夏衍电影改编理论中,“忠实于原著”是他始终坚持的名著改编的基本原则,但受当时政治环境的影响,夏衍又提出要通过阶级分析的方法对原著进行创造和革新,以提高改编影片的思想性,政治意识形态和原著作者的阶级立场成为改编影片是否忠实原著以及忠实程度的重要标准。进入20世纪80年代,笼罩在电影和文学头上的政治意识形态逐渐淡化,学界对“忠实于原著”的问题展开了新的探讨。20世纪80年代初期,出现了“电影必须是文学”的观点^[8],不少学者强调改编对原著的“忠实”。但也有学者提出了不同的看法,郑雪来在《电影文学与电影特性问题:兼与张骏祥同志商榷》^[9]一文中对“电影必须是文学”的观点进行了质疑。有学者提出“电影艺术家可以抛开戏剧或小说的拐杖直接再现生活”,认为电影是一种独立的艺术创造,原作对于改编者来说仅仅是一种素材,改编者有充分的创作自由,对同一部作品可以有不同的改编^[10]。还有学者用“神似说”来统一“忠实说”与“创造说”的对立,主张“忠实,主要应该忠实原作的思想精神和风格基调,而不在于拘泥于它的表面形式;创造,主要应该创造

出再现原作思想、风格的电影形式,而不应是偏离原作主旨精髓的胡编乱造”^[11]。这些探讨已不再将原著作者的“阶级立场”作为是否“忠实原著”的依据,而是从电影与文学的关系、两种艺术表现形式的异同及其转换规律等艺术层面展开论述。上述探讨虽未形成一致的结论,但无疑深化了对“忠实于原著”问题的理解。这一时期,国外的电影改编理论也被介绍进来,如陈犀禾主编的《电影改编理论问题》就收录了包括安德烈·巴赞、杰·瓦格纳、克莱·派克等人在内的众多国外学者的电影改编理论文章^[12]。国外电影改编理论的引入,使认识“忠实于原著”问题的视野更加开阔和多元化了。

第二,对“戏剧式”改编方式的突破。“文革”结束后,随着国内电影事业逐步走向正轨,一些电影理论工作者对长期以来占统治地位的“戏剧式”改编观念产生质疑,认为该观念束缚了电影艺术的发展。在此背景下,有关学者对“戏剧式”改编方式也进行了新的思考。汪流在《电影改编理论需要突破》一文中指出,那种认为“把一个文学作品改编为电影剧本,要有比较完整紧凑的情节,要有一个比较完整的故事,即有矛盾、有斗争、有结局”的改编理论,实际上是一种“戏剧式电影”改编的理论。他肯定了该理论的合理性及其历史功绩,指出今后的改编作品中必然还会有一批“戏剧式电影”出现;他也分析了该理论的不足,认为“它已不适应当前电影改编实践中出现的新情况”,“需要突破”,并呼吁在电影改编中必须提倡“探求与原作相适应的电影形式和电影表现手段”^[13]。难能可贵的是,汪流并没有将“戏剧式”改编完全抹杀,他倡导的是能够适应不同文学内容和风格多样化的改编方式。在理论界对此展开讨论的同时,电影改编实践领域也开始尝试摆脱“戏剧式”改编观念,以新的方式、手法改编文学作品。如电影《天云山传奇》就突破了以往改编影片的戏剧式结构,采取与小说内容相一致的结构形式,从而保留了原小说中许多心理结构的东西。再如根据散文体小说《城南旧事》改编的同名影片,也不拘泥于要有一个比较完整的故事,更谈不上有一个不断激化的矛盾斗争和一个必然的结局。“这部影片的结构方式是破除习惯的。它没有一条贯穿到底的情节线”^[14],却能够较好地再现原作朴素、含蓄、深沉、典雅的艺术风格。

第三,政治意识的疏离与“人”的凸现。不同于

夏衍改编理论对政治性的强调,20世纪80年代的电影改编实践更侧重于对“人”的关注,挖掘人性深度和人道主义关怀成为该时期电影改编的表现重心。如改编影片《芙蓉镇》简化了小说中那相对复杂的人物之间对立的阶级关系,而围绕着胡玉音的命运展开故事,将她与秦书田的恋爱过程表现得非常细致,这显然不同于夏衍提倡的“通过阶级分析”方法进行的改编。再如改编电影《边城》“在影片营造的淡淡的氛围中,世俗朴素的人情自然而真切地流淌着,极致地表现着边地人民的人性美与人情美,赞美边地小镇的自然美与自然人的本性。”即使“在革命历史题材的作品中,人性的主题也得以深化。如改编于长篇小说《桐柏英雄》的电影《小花》大胆触及战争中人的命运和情感,具有很浓厚的人情味、人性味;改编于郭小川同名诗作的电影《一个与八个》,人物塑造从二元逻辑的人性描写中摆脱出来,开掘了人的尊严和人性升华的题旨;改编电影《黄土地》对中国农民乃至中华民族性格的剖析,达到了对国民人格的愚昧与新生双重结构的揭示”^[15]。对“人”的关注,对人情和人性的着力开掘,成为该时期电影改编的重要文化表征。

20世纪80年代的电影改编探索在某些方面对夏衍电影改编理论有所拓展,弥补了夏衍改编理论的一些缺陷,但并没有完全背离夏衍改编理论,而是对夏衍改编理论的合理扬弃和有益补充。事实上,夏衍改编理论中对具体方法和技巧的论述,如怎样改编长篇小说、短篇小说、话剧等已经被绝大多数电影工作者认可和吸收,并在改编实践中有所体现,甚至成为电影改编的基本法则。

四、消费文化语境下的意义彰显

进入20世纪90年代,随着社会经济的快速发展和当代消费文化语境的形成,中国电影的商业属性日益凸现,电影改编也呈现出娱乐化、世俗化的倾向。这种改编倾向肇始于香港影坛,以徐克导演的《梁祝》、李力持导演的《唐伯虎点秋香》和刘镇伟导演的《大话西游》为代表。大陆电影改编的娱乐化、世俗化倾向在张建亚导演的《三毛从军记》中初见端倪,经冯小刚贺岁喜剧片的升温,到20世纪90年代后期已蔚然成风。如果说《梁祝》和《唐伯虎点秋

香》的改编对象是民间传说,《三毛从军记》的改编对象是漫画作品、冯小刚贺岁喜剧片大多改编自当代文学作品,那么《大话西游》和新世纪以来的不少改编影片更是将娱乐化、世俗化的矛头对准了文学名著。冯小刚的《夜宴》、张艺谋的《满城尽带黄金甲》、李仁港的《三国志之见龙卸甲》、吴宇森的《赤壁》、陈嘉上的《画皮》等影片,以大投入、大制作的商业化运作方式掀起了一股文学名著世俗化改编的热潮。

与时下盛行的改编现状相比,改编理论方面的学术研究和探讨显得相对沉寂和滞后,夏衍电影改编理论更是受到了前所未有的冷遇,许多基本的、原则性的东西被改编者置之一旁。不少改编影片以解构的态度对待原著,随意改动原著的主题和风格,消解原著的深度模式,将其通俗化、浅表化,以迎合世俗口味;政治话语和革命话语甚至道德话语成为被戏拟的对象,在调侃、戏谑中消解其崇高感和宏大意义;改编古典作品时,以喜剧化的模式“戏说历史”、把历史娱乐化和消费化的现象层出不穷;甚至社会底层生存的艰难和生活中的悖谬现象,也可以化作影片的笑料和逗乐的噱头。娱乐化和世俗化改编所呈现的上述种种倾向,都与夏衍电影改编理论以及20世纪80年代的改编理论、改编实践相背离。

在当前商业文化和后现代消费文化语境下,娱乐化、世俗化改编的盛行,自然有其合理的一面,但是这能否说明夏衍电影改编理论已经过时,可以放进历史的仓库封存起来了呢?答案显然是否定的。实际上,作为一种拥有强大生命力和鲜明实践品格的理论和观点,夏衍电影改编理论对纠正当前电影改编尤其是名著改编中的某些偏颇,有着重要的现实意义。

当前的世俗化改编存在价值迷失的问题,在消解了政治话语、道德话语的崇高感和宏大意义之后,在削平了文学名著的深度模式之后,改编影片没能建立起一种新的、能够为当下大多数人接受的价值体系。逗乐、搞笑、性、暴力、欲望的展示和廉价的煽情,并不能让观众获得彻底的精神满足,因为价值多元时代的人们在价值观上的归属感和认同感一直处于缺失状态,人们需要的不仅仅是娱乐,更需要一种价值观上的归属感,他们渴望在电影虚构的世界里满足这一需要^[16]。然而,当前的改编影片在价值体系的建构上缺乏明确的定位和指认,显得混乱、游

移不定,甚至走向低俗、阴暗。如《满城尽带黄金甲》在价值指认上一味阴暗到底,所有的抗争者都被杀戮,所有的亲情、温情都被毁灭,人性的阴暗积蓄成最后的残酷,没有希望 and 精神的传承。再如《夜宴》中“除了青儿的爱情还散发一点人性光辉以外,其余所有的人在一定程度上都可以说是被自己的个人欲望驱使的行尸走肉”^[17]。即便是试图进行正面价值建构的改编影片,也因改编者价值观念上的混乱而难以尽如人意,以《画皮》为例,“影片开场似乎想要树立庞勇(甄子丹饰)的勇猛与落拓,而后转向王生妻子佩容(赵薇饰)的贤惠和忍辱负重,到大结局时又转向王生(陈坤饰)身为丈夫的责任与道义,最后竟然转到并且落在‘九霄美狐’小唯(周迅饰)的为爱牺牲精神”^[18]。整部影片缺乏一个一以贯之的价值认同点,观众于影片中所认同的人物、行为、观念、精神等不断地被引向别处,因而也就难以获得真正的价值认同感。世俗化改编影片的价值迷失问题,与改编者自身缺乏稳定的价值观、世界观有很大关系。夏衍一直强调改编者世界观的重要性,他认识到“改编者的世界观可以直接影响到改编出来的电影的思想性”^[2]。尽管夏衍所说的“世界观”带有较为浓重的政治色彩,他对改编者世界观的强调以及对改编者世界观与改编影片思想性之间关系的论述,却是颠扑不破的真理。在当前价值多元化的文化语境下,改编者更应该建立起自己稳定的价值观、世界观,找到自己言说世界的话语方式,把某种积极的、健康的精神层面的东西作为改编影片的核心价值体系,以此来吸引人、愉悦人、感染人,带给观众价值上的归属感,满足广大观众的心理需求。

受国内“大片”模式的影响,新世纪以来的名著改编影片注重视觉效果的营造,而在叙事层面存在严重的缺失。改编文学名著的影片本来不应该存在叙事上的问题,因为原著已经提供了很好的故事、情节和人物形象,改编者需要解决的问题是如何以某种视觉的、造型的形式将其转换到银幕上,如何将原著的主题与当前文化语境进行对接。然而,由于新世纪以来的改编影片过分迷恋场景空间,过分追求场面宏大、景观奇异、视听华丽,以致于忽视了故事情节安排的合理性、人物心理的丰富性和性格发展的延续性,不仅造成影片情节展开上的缺乏逻辑、起承转合上的不自然,而且牺牲了人物形象和人物关

系的逼真性和细腻性。如《满城尽带黄金甲》中戏剧张力的萎缩、人物形象的扁平化和缺乏深度,再如《夜宴》中厉帝服毒自杀、婉后被来路不明的剑刺死等情节的生硬,都是该类影片叙事匮乏的表现。“视觉场面与情节设计割裂,结果大场面不但常常游离于叙事之外,而且往往起到阻断叙事、间离观众的反效果”^[19]。虽然《夜宴》中越地飘逸灵秀的练习场上凶客与白衣艺伎们的搏斗、《满城尽带黄金甲》中的遍地菊花和耀眼的黄金铠甲、以及《赤壁》中宏大的战争场面,都能给观众强烈的视觉冲击力,但是华丽的画面、绚烂的色彩终究无法掩盖叙事的贫弱。影片的优劣高下并不完全取决于画面的主体地位,观众最终看重的还是内容,即故事情节、人物形象以及由此彰显的主题和正面价值。没有生动曲折且设计合理的故事情节和个性鲜明的人物作支撑,上述改编影片终究难以征服观众。在这一问题上,夏衍电影改编理论再次显现出其强大的生命力。夏衍十分重视叙事因素在改编影片中的地位,他认为,完整紧凑的故事情节、紧张激烈的矛盾冲突、性格鲜明的人物形象,对一部改编影片来说是必不可少的。在具体改编实践中,夏衍不仅注重视觉造型语言的运用和画面场景的设计,而且根据电影的特性、遵循电影独特的艺术规范,认真构想剧作的叙事角度,精心构思剧作的结构,尽可能地遵循原作的情节主脉、把握原作的人物性格特征,从而使改编的剧作在叙事上严谨流畅、人物形象塑造上生动鲜明,显示出深厚的艺术功力和独特的艺术创造性。这些理论和经验值得今天的影视改编者认真学习和借鉴。

夏衍对电影的民族化问题也非常重视,他不仅强调改编电影“要有民族气派和民族风格”^[2],在具体改编实践中还身体力行地将中国传统艺术精神和艺术表现方式融入到电影编码中,注重对电影民族化表述方式的深入探寻。如改编影片《林家铺子》、《祝福》就运用白描兼抒情手法对空间环境以及人文环境加以营造,以景映人,以景抒情,使得作品充满了民族韵味。夏衍还特别指出,“‘民族化’不应该单从形式上去花功夫,最重要的还是要写出有中国特色的人物,有中国特色的人与人之间的关系——包括伦理、道德”^[20]。在他看来,要在影片中塑造民族精神和民族气质,仅仅通过环境这样的文化符码展示是远远不够的,民族精神更多地附着在与环境融为一体的人物内心和行动中,附着在独特

鲜活的民族生活中。正因为夏衍是从形式和内容两个方面辩证地、深入地理解民族化问题,从而能够使民族风格、民族精神在改编影片中得到融浑圆润的展示。然而当前的一些改编影片将民族化片面地理解为外在的民族空间环境的营造,用镜头拍摄地方自然风光和民俗,以为这样就可以获得民族标记,却不重视对人物自身所体现的民族精神的挖掘;有的改编者为了获得海外票房市场,甚至将民族风情、民族文化作为商业符码,使其成为影片的商业性装饰和点缀,一味地制造视觉奇观,忽视了民族文化内涵的体察和展现,从而导致影片的民族气韵稀薄、民族化色彩匮乏。

全球化时代国产电影与海外电影的竞争,不仅是票房市场的竞争,更重要的是文化的竞争。如美国商业大片在席卷全球票房市场的同时,也在进行着美利坚民族的言说,散发着浓郁的美国式普世精神,因此中国电影仅仅追求商业上的成功是远远不够的,还要以鲜明的民族特色来展示中华民族的文化精神。正如有关学者所说:“中国影视艺术能否在世界上占有它应当具有的地位,关键就在于我们能否创作出经得起世界性比较、具有自己鲜明的民族特色而且为各国观众所接受的影视作品”^[21]。在解决当前改编电影民族化色彩匮乏的问题上,夏衍的电影改编理论和实践仍然具有重要意义。

五、结 语

夏衍的电影改编理论随着社会、政治、经济、文化语境的变迁而处于不同的历史境遇当中,不断地经受着历史和时代的检验,并彰显出强大的生命力和鲜明的实践品格。即便在当前消费文化语境下,该理论的许多见解和主张仍然具有不可替代的价值。不可否认,夏衍的电影改编理论是在特定的历史、文化语境下形成的,存在一定的局限性,但我们不能因此而全面否定夏衍电影改编理论的合理因素。在新的文化语境下,我们必须充分认识夏衍电影改编理论的科学性、合理性和现实意义,吸纳其有益因子,并在此基础上进一步完善电影改编的理论体系,充分发挥改编理论对改编实践的指导作用。

参考文献:

- [1] 周 斌.论夏衍对中国电影理论建设的贡献[J].电影

- 艺术,1995(2):6-13.
- [2] 夏衍.漫谈改编[C]//夏衍.电影论文集.北京:中国电影出版社,1979.
- [3] 夏衍.对改编问题答客问:在改编训练班的讲话[C]//夏衍.电影论文集.北京:中国电影出版社,1979.
- [4] 夏衍.杂谈改编[C]//夏衍.电影论文集.北京:中国电影出版社,1979.
- [5] 李道新.中国电影批评史:1897~2000[M].北京:中国电影出版社,2002.
- [6] 夏衍.在1959年故事片厂厂长会议上的讲话[C]//丁亚平.百年中国电影理论文选:上册.北京:文化艺术出版社,2002.
- [7] 斯拉沃热·齐泽克,泰奥德·阿尔多诺,彼特·杜司,等.图绘意识形态[M].方杰,译.南京:南京大学出版社,2002.
- [8] 张骏祥.用电影表现手段完成的文学:在一次导演总结会上的发言[C]//丁亚平.百年中国电影理论文选:下册.北京:文化艺术出版社,2002.
- [9] 郑雪来.电影文学与电影特性问题:兼与张骏祥同志商榷[C]//丁亚平.百年中国电影理论文选:下册.北京:文化艺术出版社,2002.
- [10] 韦草.给改编者以自由[J].电影艺术,1983(9):43-44.
- [11] 张卫.以电影的方式忠实原作[J].电影艺术,1983(9):35-42.
- [12] 陈犀禾.电影改编理论问题[M].北京:中国电影出版社,1988.
- [13] 汪流.电影改编理论需要突破[J].电影艺术,1983(10):48-49.
- [14] 吴贻弓.对“散文式电影”的探求:《城南旧事》导演总结[C]//丁亚平.百年中国电影理论文选:下册.北京:文化艺术出版社,2002.
- [15] 叶志良.当代中国电影改编的文化阐释[J].当代电影,2007,24(1):135-141.
- [16] 董华峰.娱乐的背后:中国电影接受心理探析[J].兰州大学学报:社会科学版,2008,36(6):30-34.
- [17] 尹鸿.《夜宴》:中国式大片的宿命[J].电影艺术,2007(1):17-19.
- [18] 许乐.《画皮》与中国式大片之现状[J].电影艺术,2009(1):38-40.
- [19] 洪帆.国产大片中的“叙事经济”[J].电影艺术,2007(3):114-116.
- [20] 夏衍.夏衍全集:第9卷[M].杭州:浙江文艺出版社,2006.
- [21] 张凤铸,黄式宪,胡智锋.全球化与中国影视的命运[M].北京:北京广播学院出版社,2002.

Historical conditions and realistic significance of XIA Yan's film adaptation theory

ZHOU Zhong-mou

(School of Chinese Language and Literature, Lanzhou University, Lanzhou 730000, Gansu, China)

Abstract: This paper tries to analyze the different historical conditions of XIA Yan's film adaptation theory and believes that XIA Yan's film adaptation theory shows its vitality and quality of practice under the test by history and time as the transformation of social cultural circumstance. Though it was abandoned since 1990s as the boom of recreational and mundane adaptation under the consumptive cultural circumstance, XIA Yan's film adaptation theory still has realistic significance in solving such questions as value wildering, narration lacking and deficiency of national characteristics.

Key words: XIA Yan; film adaptation theory; cultural circumstance; realistic significance