

● 现当代文学

论夏衍的电影创作^{*}

黄 献 文

(武汉大学 人文科学学院,湖北 武汉 430072)

[作者简介] 黄献文(1962-),男,湖北麻城人,武汉大学人文科学学院艺术系副教授,文学博士,主要从事中国电影研究。

[摘 要] 夏衍的电影创作紧跟时代,产生了巨大的社会影响,但概念化的痕迹较为明显;他遵循现实主义的创作原则,塑造出了许多典型环境中的典型形象,但又因拘于写实,囿于再现,限制了他的电影主题的深度;夏衍具有理顺时代风云的理性力量,但其创作因过于理智往往唤不起人内在的激情。

[关键词] 时代;写实;理智

[中图分类号] J905 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5374(2002)02-0224-07

夏衍是我国老一代电影艺术家,德高望重,久享盛名。多年来,人们对夏衍及其电影创作大多是普遍的赞誉和仰视的崇拜,形成了一边倒的研究态势。这种强大的思维惯性阻碍了人们对夏衍电影创作去作出客观公正的评价。同时夏衍的电影创作与政治话语一直保持着密切的联系,牵一发而动全身,人们不愿轻易去拨动这一敏感的神经。夏衍的电影剧本除自己独立创作的以外,还有与人合作和由名著改编的。合作者的风格影响了夏衍电影风格的统一性,名著本身的艺术魅力又往往覆盖遮掩了夏衍风格的独特性。所有这些为研究者带来了困难,常有捉襟见肘之感。本文不想对夏衍电影创作做简单的价值评判,只是试图对时代思潮、作家个人的生活道路及精神个性在其创作上打下的烙印作一番简要的梳理,总结出夏衍电影创作的得与失,从而为中国电影提供一些可资借鉴的经验。

一、趋时与超时

按性格气质论,夏衍不是那种扛时代大旗一呼百应、叱咤风云的人,他更偏于内向,沉静自敛,喜在心之一隅自织思网,这种性格自小就形成了^{[1](第5期)}。然而,时代是一种“伟大的力”,“它束缚着你的情感,它驾驭着你的思想,而且它甚至给你预备好你的创作的外形”^{[2](第94页)}。夏衍从事电影创作正值宣扬革命、鼓动仇恨、倡导反叛的20世纪红色的30年代。1928年“革命文学”论争,打出了无产阶级文学的旗帜。1930年,“左联”成立,左联纲领包含的向上层统治阶级发难的复仇精神和当时弥漫全社会的普罗氛围不可能不对夏衍的创作发生影响。恰巧,随着阶级矛盾民族矛盾日益尖锐化,观众对前一时期充斥在银幕上远离现实的妖魅侠影、老套言情的影片普遍感到厌腻,纷纷要求各制片公司拍摄富于时代内容、传达鲜明反帝反封建主题影片。为求自身的生存,各制片公司开始寻求与左翼文化人合作。1933年夏衍与钱杏邨、郑伯奇三人应邀加入明星公司作编剧顾问。作为党的“电影小组”组长,背负着左联的

重托,在时代精神的感召下,夏衍一气创作了《狂流》《春蚕》《上海二十四小时》《压岁钱》《脂粉市场》等电影剧本,在中国电影史上第一次以阶级分析的观点,以对比鲜明的反衬手法表现了农村和城市下层人民的苦难。极端的贫富悬殊以及社会上两大对立阶级不可调和的矛盾和斗争,吻合了左联“反抗、暴露”的主题要求。《狂流》被称为“中国电影新路线的开始”、“明星公司划时代的转变的力作”。《春蚕》被认为是 1933 年中国影坛的重大收获。这些片子使看腻了陈套滥调的电影观众耳目一新,也使濒于危亡的中国电影透出新的希望。

这种反抗暴露的主题设置除了“左联”纲领和时代精神的催生外,夏衍个人的生活道路和家庭出身也是不可忽视的因素。夏衍出身于一个没落的小地主阶级家庭,三岁丧父,到他懂事时,家里穷困到要靠典质和借贷度日,连他上学的学费都出不起,刚满 14 岁就作了染坊店里的学徒。“从小吃过苦,亲身经历农村破产的悲剧,也饱受过有钱人的欺侮和奚落,故对旧社会制度的不满和反抗,可以说在少年时代就在心里扎下了根”^[3](第 3 期)。这种小时候遭受的苦难和欺侮深藏在夏衍心中,构成了他对世界最初的心理范式,然后借助左翼文学对上层统治阶级发难的主题要求一泄无余地发泄出来。故在夏衍作品里,我们会发现一以贯之的主题线索:有产者和无产者天然的对峙,对被侮辱被损害者深切的同情,而这又与左翼精神不谋而合。可以这样说,把夏衍作品的主题归纳起来就等于左联的纲领。从生活道路上看,夏衍早在 1926 年求学日本时就参加了国民党,担任国民党中央海外部驻日总支部常委、组织部长,开始了他职业革命家的生涯。1927 年国共合作破裂,大革命失败,夏衍回国,加入了共产党,翻译了高尔基的《母亲》,提出了“普罗列塔利亚戏剧”的口号,导演了像《炭坑夫》这样反映阶级对立的戏剧,参加了“左联”的筹备工作,以非作家身分加入了左联。作为一个职业革命家,早年生活的储蓄,后经理论的强化和升华,再经时代大潮的催化,使早年藏于心中的反抗变得更加自觉更加有目的。又因为一直从事左翼文艺的组织和领导工作,到明星公司是带着使命、任务来的。故其创作初衷是要将电影当做一种影响社会的武器和工具。

1931 年“9·18”事变后,民族矛盾替代阶级矛盾而上升为主要矛盾,像夏衍这样具有极强时代责任感又对政治敏感的作家不可能不感悟到。果然,1933 年的《同仇》就开始改变主题设置,矛头对准外来之敌。按道理李志超抛妻弃子,另图新欢,应受到道德伦理的谴责。但当丈夫率兵出关杀敌时,小芬原谅了丈夫的负心,将个人的恩怨私仇消解在反抗外来民族敌人的大主题中。夏衍就这样将宣传团结抗日主题隐蔽地通过一个爱情故事加以表现,又一次与时代主脉会合。而 1939 年在香港创作的《白云故乡》也以同样的人物将功赎罪的转换模式演绎了同一主题。1933 年的《时代的儿女》(与郑伯奇、阿英合编)反映的是在时代大风暴中青年人的选择和出路。一方是赵仕铭的妹妹淑娟荒废学业,纵欲情场,堕落成男人手中玩物。赵仕铭的情人秀琳由倾向进步后来消极退隐,抛弃了她所信奉的一切。赵仕铭则在革命的风暴中走向社会和工农大众。影片给正反面人物安排下不同的结局:正面人物被塑造成历史前进的代表,反面人物则给予一个遭男人抛弃的灰色结局,从反面向人们警示她走的路是“此路不通”。影片反映了 20 世纪 30 年代年轻知识分子的心理轨迹、生活道路和命运,很好地配合了当时的反帝反封建斗争,像一盏明灯,一面旗帜昭示着年轻人应走的路。

20 世纪 20 年代郑正秋、张石川们创作的旧派电影虽也真实描写了当时的社会生活,但文明戏和鸳鸯蝴蝶派的影响,使其影片大多限于家庭领域,着重的是伦理道德问题的探讨,题材的狭窄,解决问题的过于天真,情节结构的巧合,使其影片在反映时代的本质上大打折扣。20 年代末的商业电影大都偏离了描写现实生活的正道,深陷于剑侠弹词和鸳鸯派作品中难于自拔。以侯曜为代表的新派电影艺术家深受西方近现代现实主义文学特别是易卜生“问题剧”的影响,其影片敢于直面社会矛盾,并提出了一些解决问题的办法,但浓厚的书生气和唯美感伤成分削弱了他们反映生活的深度和广度。夏衍的影片则直接把镜头切换到当时社会生活的最前沿阵地,描写下层人民的苦难和两大对峙阶级的矛盾,指明年轻人的出路,适应了时代的要求,把握住了时代的主脉。夏衍和其它同时代电影艺术家创作的影片,在促进中国电影走上进步的道路以及发挥电影的社会作用方面有着不可否认的功绩,翻开了中国电影崭新的一页。

抗日战争之后创作的《恋爱之道》谴责了张鸿昌这位军阀的鹰犬、剥削工人的资本家、发国难财的官商,歌颂了为民主革命献身的战士,也提出了知识分子同工农群众相结合的主题。从中我们可感到延安《讲话》精神对主题的直接影响。不仅如此,夏衍这种紧跟时代的创作倾向还一直延伸到解放后的名著改编电影。鲁迅笔下的祥林嫂一贫如洗,最后带着精神毁灭后的恐惧默默地走向死亡。鲁迅就想通过祥林嫂这个人物表现几千年的精神奴役给中国农民特别是中国妇女造成的精神创伤,但影片对原著进行了较大的改动:1. 祥林嫂捐门坎后,依旧受到歧视,她觉得受骗了,于是疯狂地奔到土地庙砍掉了她用血汗钱捐的门坎。2. 贺老六在小说中没出场,但影片中不仅出场,还分配了很重的戏。贺老六这个结实的农民在七爷家干活受了伤,伤势未好又为七爷拉船,拉纤时七爷催他快拉,他用力过猛,跌倒在地,一病不起。银幕上,七爷坐在船上,摇着鹅毛扇悠哉游哉,贺老六则弯腰弓背,艰难地拉纤,好一幅对比强烈的阶级压迫图!后来贺老六又是在师爷逼债中死掉的,这隐喻了当时农村的阶级压迫;而在逼债时,贺老六取下猎枪,准备以死相拚,这正好诠释了当时的政治“名言”:哪里有压迫哪里就有反抗!他的患病以至死去都与地主阶级的压榨分不开。《祝福》改编于上个世纪 50 年代,夏衍不过借名著很好地注解了当时充满火药味的时代。至于《革命家庭》中的政治色彩就更加明显。

1962 年以后,阶级斗争的空气越来越紧张,“反修防修”的声浪逐日增高,时代的高温煮沸了每个人的血液,夏衍也不例外。他努力适应政治高温的时代,于是在《烈火中永生》里他竭力将人物往上拔,江姐、许云峰一出场似乎就离开了地面,达到了须仰视才见的高度。展现在我们眼前的是胸怀全局、高瞻远瞩、多谋善断、宁死不屈的党的领导人形象,全片充满了革命英雄主义和乐观主义的高昂基调。夏衍跟上了时代,然而,时代发疯了,这种政治上“尽善尽美”的影片也被当做“抹煞阶级斗争”的大毒草加以批判。夏衍的电影创作就是这样与时代俱进,他以其创作很好地配合了时代的主旋律,他总是牵着时代的衣领走,虽然在最后的“句号”上他被重重地击落在地。

然而,任何事物都有正反两个方面。主题过于明确,就往往只有一个主题,缺乏无限的包容性和宽广的辐射力;过强的功利目的往往使作品只能在低空飞行。因为要紧跟时代,要追求宣传的效果和力度,夏衍的影片往往从概念出发,以先验的理性代替了实实在在的个体生活体验,使其影片在紧跟时代的同时往往不能超越时代。有些影片明显有艺术之肉包不住政治之骨之感。《狂流》中,我们明显感到作者对所描写的生活不熟悉,写的是农村,是农民与劣绅的斗争,但农村生活的苦难,农民内心的痛苦,明显被省略掉了,只以一个小学教师作为农民的代表,并且过多地将重点放在他与两个女人之间的情感纠葛上。正如当时有人批评的“《狂流》片中爱情的描写分散了剧旨的表现的统一,而《脂粉市场》又犯了同样的毛病”^[41](第 429 页)。《狂流》当时之所以获得了普遍的赞誉和丰厚的票房收入,很大一部分原因靠的是“借力”,凭借对旧影片感到厌腻和求新求变的社会审美心理以及弥漫全社会的普罗氛围对它的烘抬。《上海二十四小时》即使在当时也不成功。《同仇》对人物心理转变处理简单。《时代的儿女》最大的毛病是概念先行,人物身上背负的宣传教育功能压倒了性格的丰富性和复杂性,抑此扬彼的价值尺度影响了对人物的深度开掘,使得人物成了“时代精神单纯的传声筒”。根据田汉的故事提纲编写的影片《风云儿女》也演绎着宣传抗日的同一主题^①。《恋爱之道》中理念的痕迹明显。《烈火中永生》承袭了当时流行的电影套路。即使像祥林嫂这样一位极具典型深度的小说形象,到影片中也被描写成忍辱负重而终于反抗的妇女,原著主题的浑融与深刻到电影中则变得浅显和单一,那种对比鲜明的结构模式仿佛是硬楔进去的。难怪有人说影片“缺乏原作那种沉郁的力量和气氛”^[51](第 701 页)。

即使夏衍本人也承认:《祝福》《春蚕》《复活》“三次改编,应该说都是失败之作”^[6](第 1 期)。为特定的时代而写,为特定的政治需要而写,伴随政治思潮的衰落,难免发黄变旧,悄然褪色。尤其值得注意的是过强的功利目的使夏衍往往像传统戏剧那样人为地设置善与恶两条对立的线索(虽然这种善恶打上了阶级的烙印),通过善战胜恶,或被恶践踏、撕毁来为特定的时代主题服务,从好的方面看这增强了夏衍影片的入世精神,产生强烈的社会影响。他的作品从不风花雪月,无病呻吟,更不消极颓废。总是以其独有的艺术触角敏锐地把握时代,针砭时弊,真实地反映出时代的精神。他的创作对王莹影坛之颓风,引

扬五四“为人生”的现实主义战斗传统起了十分重要的作用。然而在善恶之间还有更广大的人性领地,在善恶之上还有更深刻的主题,善恶的线索过于明晰,非善即恶,没有中间状态,没有超越善恶之上的东西,这客观上又限制了夏衍电影创作思想的深刻,使其创作飞升不到像《小城之春》等影片那样的主题高度和人性深度。从严格意义上来说,真正不会被时光冲洗掉的只有《林家铺子》《憩园》和《压岁钱》等少数几部。《压岁钱》中那种独特的艺术匠心,巧妙的构思,反映生活的广度,人物形象画廊的充盈,可以说是夏衍 20 世纪 30 年代的代表作,虽然概念化倾向依然存在。影片《憩园》中对人世沧桑的叙写,对人性的挖掘,使它迥异于夏衍的其它剧作,是夏衍电影的“异数”和特例,可惜它是改编而非夏衍的原创。原著风格的巨大魅力遮掩了夏衍的风格,所以我们不好说这就是夏衍影片的另一风格。只不过是夏衍比较严格地遵循了原著的精神。

二、实与虚

夏衍电影创作的一大特点是写真,他的影片一般不依仗离奇的情节、传奇式的人物和剧情发展中的突变,而是平静朴实地再现生活本身,展现形形色色的社会相。处女作《狂流》就是在充分利用实景拍摄素材的基础上编写出来的,影片中出现了大量的纪实性镜头,达到了纪实性和戏剧性的圆满结合。像穷人在大水中挣扎而富人乘坐游艇欣赏水景的反差极为强烈的镜头,也是以纪录片镜头作为依据而非杜撰(《狂流》的轰动除了上节讲的时代因素之外,这种纪实性因素无疑起了很大作用)。在《春蚕》中夏衍更刻意追求一种非戏剧化的“纪录电影”的风格,紧贴现实,以极细腻的镜头语言描写在帝国主义经济侵略之下中国农民的生存境况和中国丝蚕业的命运,以纪录影片的手法对养蚕的整个流程作了展示性的介绍(虽然有点冗长拖沓)。作为一部改编影片,较准确地把握和保持了原作细腻平实的风格。

除此之外,这种写真还表现在对社会本质走向的准确把握上。描写自然灾害,《狂流》前面还有《人道》,然而后者表现的是家庭冲突,探讨的是伦理道德,表现的是对现实的粉饰和与社会的相融。而《狂流》则运用阶级分析的方法,将自然灾害与人间灾害联系起来,形成一个十分鲜明的借喻。在金刚怒目、剑拔弩张的 20 世纪 30 年代,也只有这种阶级对抗才是时代的主导面,只有这种动和力的冲撞才是时代的风格,而夏衍准确地抓住并表现了这一点。《上海二十四小时》一边是汽车、洋楼、女人、销魂的舞,一边是失业、受伤、监狱和死亡,勾勒出一幅阶级压迫的悲惨图景,这正是当时社会本质的写照。同时这不仅反映了生活的真实,也反映了社会心理的真实,因为它们正是大革命失败后普遍郁积在人们心中的仇恨和报复欲望的外化,要做到这一点,不仅需要艺术家的敏锐直觉,也需要社会学家深刻的眼力。

既追求写真,也追求典型,这是夏衍电影写真的又一个特点。写真不是照搬生活,而是对生活进行提炼和概括。夏衍善于摄取现实生活中常见而又极有代表性的事件和人物,如《脂粉市场》中女雇员不堪纨绔子弟的纠缠侮辱而辞职。《春蚕》中老通宝一家养蚕丰收而赔本,《上海二十四小时》中工人受伤,无钱医治而死亡。这些都是社会上司空见惯的,但都很有典型性,既合情合理又揭示出社会的内蕴。最有代表性的是《压岁钱》,这是一部出色地描写普通人日常生活的影片,通过一块银元的辗转轮回过程,真实地写出了各式各样的人物,真实地再现了 20 世纪 30 年代五光十色的都市社会生活,展现出一幅半殖民地社会的写实画。尤其是解放后改编的《林家铺子》,对人物性格的准确把握,使“林老板”达到了典型环境中的典型人物的高度,具有极强的概括力。除林老板外,面慈心狠的商会会长,软硬兼施讨债的“上海客”,铁石心肠的“钱糊猕”等都刻画得栩栩如生,呼之欲出,这正是典型的力量。

一般来说,比起《小城之春》等影片,夏衍的影片重视实生活的叙写,社会本质层面的扫描,不太注重心灵的开掘;重性格的刻画,而不太注重人性的解剖。最明显的是《祝福》,在小说中鲁迅侧重写的是灵魂,影片则是性格。但在一些优秀影片中,这种倾向有所改变。如《憩园》那种对世事沧桑的感叹伤悼,对善良心灵的颂赞,对人性的开掘,以及远离政治语境的过去时式的追怀,既是夏衍创作风格的变异也是发展和升华。读后总让人感到夏衍好像拨动了他生命深处某根情感之弦,让人联想到他的家世,联想到

他写的《旧家的火葬》。虽然作者不动声色,完全隐没了自己,但自始至终有一股情感之泉在流淌着。

这种写实写真的创作个性使他往往遵循现实主义的创作原则,按照生活和人物性格本身的逻辑去抒写,不人为地拔高。《前程》便是很典型的例子。影片上映后,有人认为不应选此类题材,而应集中描写劳动人民的苦难和斗争;有的则批评说,女主人公的再登舞台,不是妇女解放的“前程”,应该让她走入工厂,参加斗争。对此夏衍有清醒的认识:描写人物的觉醒,必须考虑到“事实的必然性与人物的环境生活基础”,影片中的苏兰英,是“一个有相当地位的女戏子”,如果让“她离开丈夫就去做工,甚至于变成一个革命的女工人的结束——‘光明的出路’。事实上是不会这样简单的”^[7](第 357 页)。夏衍同年创作的《脂粉市场》,也没有为其女主人公明确安排什么出路,只是让她消失在大街的人流中。总之,夏衍的影片总是紧盯着现实,尤其是 20 世纪 30 年代的影片,紧紧追踪时代潮流,反映人民的疾苦,表现阶级对立,反映妇女就职的艰难与苦恼,反映青年人在时代大风暴中的选择与出路。他的名著改编电影(解放后)清一色的使用过去式的回溯追怀语态,但不论是描摹现实还是回忆过去都是客观写实的。

然而,毋庸讳言,这种现实主义的写真,仍然被先验的理性所冲淡,以普遍的观念来解说现实材料,左翼文学对阶级性、功利性的普遍强调,对主题、题材乃至艺术表现和风格的划一的规定,也或多或少地体现在夏衍的电影创作中,自觉不自觉地删削掉人物自身性格的复杂性和多样性。因而客观上破坏了现实主义的完整性和丰富性,使其电影创作普遍没有达到他的戏剧《上海屋檐下》那样的艺术高度。而且说是写真,夏衍又往往选择有“意义”的事件,注意的是事件本身是否具有重大意义或是否产生巨大的社会影响。《狂流》描写的是 1931 年造成千万人流离失所家破人亡的湖北大水灾。《春蚕》是丰收成灾的反常社会现象。《上海二十四小时》反映的是城市贫富悬殊和阶级对立。《脂粉市场》表现的是“现代妇女运动与整个社会问题的解决有同一的命运”。《林家铺子》是对民族资本家两面性的解剖。《烈火中永生》则是对革命战争年代的写真。真正像戏剧《上海屋檐下》那样不从“意义”出发,沉到生活的底里进行抒写的影片较少。这种过于地执著现实,从某种意义上说,制约了夏衍向现实之外的“远方”凝望,我们这儿说的“向远方凝望”并非离开具体的情节人物,而是将这种“凝望”灌注在作品元素之中。但夏衍的影片没有这些,他更关心的是实打实的生活问题。其实不只夏衍,中国作家大都关注的是生活、生存问题而很少有对存在本身的追问。像《小城之春》、《城南旧事》那样对心灵的探寻,对过往时光的追怀,仅是个别的“特例”。没有对形而上的追问,缺乏对终极意义的追索,拘于写真,囿于再现,只有一种价值尺度,缺乏其它坐标系的参照,限制了夏衍电影创作主题的深度,使他的影片只能在低空盘旋。

三、理智与激情

说夏衍理智并非说他就缺少激情,真正的艺术家都是富于激情的,只不过表现的方式有别。《狂流》、《上海二十四小时》、《压岁钱》、《祝福》、《革命家庭》、《烈火中永生》中所表达的对压迫者的刻骨仇恨,对“小人物”苦难的深切同情,灌注在字里行间。的确,只要一写到被压迫者受压迫,压迫者压迫人,夏衍总掩饰不住一种咬牙切齿的痛恨。另外,早期影片中开放式的光明尾巴、昂扬的激情、象征的希望,在某种程度上是属于浪漫主义的,这一直延续到解放后的《烈火中永生》中的革命英雄主义和乐观主义。所有这些,不是严格意义上的理智所能涵盖和阐释得了的。然而,我们又不得不说,这种激情不是夏衍性格及其创作的主导方面,他的性格里或者说他的作品里更多的是理智,夏衍从来不像浪漫主义剧作家那样火山爆发般地宣泄情感,揪发啮身般地喷射仇恨,而是将自己藏起来,让人物自身的命运影响观众的情感。他的风格更接近契诃夫,更适合写《上海屋檐下》那样的作品。而且说到底,上面那些激情有很大一部分是当时时代和社会心理的折射,换句话说就是社会激情的“转借”。

他年轻时学的是工科,自然科学所要求的求实精神与精确、清晰、有条理的思考能力,对他艺术气质的形成有一定影响。长期的地下工作锻炼,赋予他睿智、机敏、沉稳的个性,使他力求对生活作出真实恰当的反映。他来自底层,广泛接触下层社会,细致地感受生活的能力使他能够贴近那些带着历史负担和

生活压力的小人物。从这个角度说,他具有契诃夫的真实朴素,却少了契诃夫那份伤感和哀悼,他又更接近高尔基

正是这种清醒的理智使他在创作时不跟“风”跑,对生活能做出自己独特的理解,也使其创作不过分张扬,避免了像创造社作家突然来个 180 度的大拐弯,避免了像有些左翼作家那样对人物进行无限的拔高。解放后改编的《林家铺子》中对林老板这个人物的两面性就刻画得相当到位。刻画到位正缘于清醒的理智和对人物对历史的准确把握。要知道 1956 年前后正是文艺界声势浩大的“反右斗争”。而《憩园》的改编也正值“阶级斗争年年讲,月月讲,天天讲”的时代,他却改编了这部远离政治语境,着重描写大家族的式微和人性温暖的电影,让它“给人间添一点温暖,揩干每只流泪的眼睛,让每个人欢笑”。设身处地想一想,这样的改编多么难能可贵!

在夏衍的影片中,女性是一个重要的人物系列,他的每一部影片都写到女性,虽然有的是主人公,有的只作为陪衬。在其中,有临危不惧、视死如归的革命者,有从普通妇女成长起来的革命母亲,有美丽善良心怀隐忧的年轻少妇,有忍辱负重、精神麻木而终于反抗的农村妇女,也有为了爱而离开舞台,决心作一个贤妻而终被喜新厌旧的丈夫所弃的女伶,有想保住自尊,拒绝成为男人玩物的职业妇女,有自甘堕落、纵欲情场的恋爱至上主义者。我们拿这些女性与由郑正秋、洪深、阿英、郑伯奇、沈西苓等编写由夏衍汇总的集锦片《女儿经》中的女性进行比较,就非常明显地看出夏衍的理智特色。《女儿经》也描写了形形色色的女性,有的运用女人的手腕心计让丈夫服服帖帖地拜倒在自己裙子下面。有的丧夫失子,命运悲惨,有的年老色衰被丈夫抛弃,又为势利的娘家人赶出家门。有的嗜赌成性将家财输尽,懊悔自杀。也有好出风头,在外面鼓吹妇女的独立和解放,而在家中甘愿成为丈夫的傀儡、玩物“笼中鸟”。更有脚踏几只船,与几个男人周旋敷衍,在爱与金钱的夹缝间讨生活的交际花。在这些女性身上,作者重在真实地再现各式各样妇女的生活道路和心灵轨迹,从人物性格和命运考虑的成分多,从政治社会方面揭示的较少。而夏衍作品中的女性则清一色地总要在她们身上赋予某种“意义”,或阶级压迫和反抗,或抗日宣传,或缅怀先烈,或让她们作为时代青年道路的警示。前者更多的是世态人生的展示,后者则重在对社会问题的思考。我们明显感到夏衍影片中一开始就有一条明晰的理智箭头,人物的性格命运都被紧紧捆绑在这根箭头上向前射去。

《祝福》《憩园》都去掉了作为第一人称的主观叙述,而采用第三人称的客观视角,这表面上是一个技巧性处理,或如夏衍所说,担心“鲁迅先生在影片中出现,反而会在真人真事与文艺作品的虚构之间造成混乱”,或者为了要在尽可能短的篇幅内刻画出人物的性格^[81](第 371 页)。但稍往里窥视,会发现不论是《祝福》中的“我”还是《憩园》中的“黎先生”,鲁迅和巴金通过他们的主观口吻视角,给作品注入了强烈的主观抒情色调,令人窒息的悲剧氛围和沉痛感伤的调子。这种抒情旋律与夏衍内敛沉静的个性不相符。把作品改成这个样子往往是作家只能改成这个样子,并非偶然而是必然,并非技巧而是性格气质使然。换成郭沫若、田汉,那影片完全可能是另外一番样子。在夏衍作品里好像从来就少有那种抒情的旋律和如醉如痴的热情,他习惯于用脑而非用心去创作。而《革命家庭》之所以还保持了原作的第一人称叙述,只是因为原作主人公的语调真实自然,没有那种抒情的调子,白描式客观的叙述与夏衍的创作个性是一致的。

夏衍这种理智除了性格本身的因素外,还有与其从事创作时的年龄分不开。他从事电影创作时已经 33 岁,人到中年,不像田汉十几岁就从事创作,自然就多了几分理智和冷静,少了年轻时代的遐想和感伤,少了年轻人的冲动和热情。同时也与他的职业革命家生涯有关系。这种理智的性格使其创作往往缺乏罗曼蒂克的幻想、诗人的气质、率真的个性流露,他更多地关注冷峻的现实,解剖现实问题,更多地抓住时代这匹烈马的长鬃。在他性格里,政论的成分多于诗的成分,他具有理顺时代风云经纬的理性力量。这种性格使他对浪漫主义作家热情讴歌的大自然、女性、爱情等置若罔闻(他笔下的女性不像浪漫主义作家那样是作为心灵的寄托、理想的象征,而是更多地承载着作者对社会问题的思考)。浪漫主义剧作家对人世苍凉的感叹、生命短促的悲哀、对过往时光的追怀、对王边外的遐想,在他作品里找不到丝毫的影

子。这种政论多于诗的气质往往使他能一下子抓住时代的重大问题,抓住人物的阶级特性,但也因为太冷静,使他往往在创作中没能把自我打进其作品中,缺乏酒醉者的迷狂状态,他的创作因过于清醒往往不能唤起人内在的情感。支撑作品的不是生命洪流中的意志情感,恰恰是某种先验的理性,特定时代的集团话语。他是用理智的分析而不是用感觉。在夏衍的电影作品中,只有《憩园》将他的这种理性冲淡了些,影片仍然承袭了原作的感伤的格调,对人物的同情,高门豪宅衰败的伤悼惋叹,他的理智没在这儿横冲直撞,而是驯服地跟着原著走。

“有这么一些人,他们首先是革命者,先是为了革命的利益,用文艺作为革命的武器,进行创作活动,然后,在创作实践中,才逐渐掌握了文艺创作的规律,学会了文艺创作的方法”^[9](第 263 页)。夏衍的创作个性和电影创作的得与失似乎都可由此找到答案

注 释:

- ① 田汉在《(风云儿女)和(义勇军进行曲)》一文中说“我交出了故事不久就被捕了,公司为了重视这个影片,请夏衍同志写了电影剧本……”。参见《中国左翼电影运动》,中国电影出版社 1993 年版,第 366 页。

参 考 文 献

- [1] 夏 衍. 谈自己 [J]. 野草, 1941, (1).
- [2] 韩侍桁. 参差集 [M]. 上海: 上海良友图书印刷公司, 1935.
- [3] 夏 衍. 走过来的道路 [J]. 收获, 1958, (3).
- [4] 鲤 庭. 《脂粉市场》的三点缺憾 [A]. 中国左翼电影运动 [Z]. 北京: 中国电影出版社, 1993.
- [5] 白景晟. 谈《祝福》的改编 [A]. 夏衍研究资料: (下) [Z]. 北京: 中国戏剧出版社, 1983.
- [6] 夏 衍. 杂谈改编 [J]. 中国电影, 1958, (1).
- [7] 丁谦平(夏衍). 《前程》的编剧者的话——题材与出路 [A]. 中国左翼电影运动 [Z]. 北京: 中国电影出版社, 1993.
- [8] 夏 衍. 夏衍电影剧作集 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1985.
- [9] 会 林, 绍 武. 夏衍传 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1985.

(责任编辑 何良昊)

On XIA Yan's Films

HUANG Xian-wen

(School of Humanities, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography HUANG Xian-wen (1962-), male, Doctor, Associate professor, School of Humanities, Wuhan University, majoring in Chinese films.

Abstract XIA Yan's movie-scenarios creation got along with the times. It impacted the society deeply. But it leave an apparent trail relatively. He abided by the realistic creation principles, and created many typical personalities in typical circumstances. But he adhered to imitating reality and reality-reappearing, which limited the depth of his movie topic. XIA Yan had the power of ration to master the flowing of times. But his article couldn't awake the inner passion of the audience because of his exceeded intellect.

Key words times; imitate; intellect