

跳出“唯奖项论”怪圈 文艺创作应遵循艺术规律

计然

诗言志，歌咏言，声依永，律和声。每一种艺术，都有自己的美学追求和创作规律。

笔墨当随时代。每个时代也都有自己对于好作品的标准。“精品之所以‘精’，就在于其思想精深、艺术精湛、制作精良”，这实际上是在中国特色社会主义进入新时代的历史条件下，对“什么是优秀文艺作品、创作什么样的优秀文艺作品”所作出的创新性回答。

文艺创作如何跳出“唯奖项论”怪圈？这一话题正日益引发业界关注。在很多人看来，这要求我们的创作者返本归真，回到艺术的本体上来，顺应时代要求，遵循创作规律。

一

规有规则、规矩之意，律有节律、律动之意。规律是事物发展中本身所固有的必然、本质、稳定和反复出现的关系。党的十八大以来，习近平总书记全面阐述了文艺与时代、文艺与人民、文艺与市场、文艺与世界、文艺与社会、传承与创新、创作与评论等一系列重大关系，科学揭示了文艺创作的基本规律。

创作有规律可循，但没有公式可依。文艺无法，贵在得法。优秀文艺作品反映着一个国家、一个民族的文化创

造能力和水平。所谓思想精深，不是简单地、图解式地表述立场倾向和标语口号，而是作品自然流露的文化价值观。中国精神是社会主义文艺的灵魂。举精神旗帜，立精神支柱，建精神家园，把社会主义核心价值观生动活泼、活灵活现地体现在文艺创作之中，这些年，一大批兼具思想深度、艺术高度和精神力度的优秀作品脱颖而出：《永不消逝的电波》《觉醒年代》被观众自发一刷二刷三刷，《长津湖》夺得中国影史票房冠军，大型文艺演出《伟大征程》好评如潮；“无论遇到多么强大的敌人都敢于亮剑”的李云龙火了，《士兵突击》的台词“不抛弃、不放弃”被广大年轻人当作人生道路上的励志名言……尊重和遵循创作规律，充分发挥每位文艺工作者的聪明才智，多少好角色就这样被看见，多少好作品就这样被记住。

二

诗文随世运，无日不趋新。创新是文艺的生命，规律是变革时代文艺创作的有力指导。文艺创作是复杂的精神生产和创造实践活动，当环境条件发生深刻变化时，其规律也会发生相应的变化。当今时代，沉浸式戏剧带来全新体验，网络文艺精品化发展渐成主流，线上展览、线上演唱会等广受追捧……互联网

技术、大数据、人工智能改变了文艺形态，催生了一大批新的文艺类型，拓宽了文艺空间，也带来文艺观念和文艺实践的深刻变化。把创新精神贯穿文艺创作全过程，就要善于在错综复杂的文艺现象中把握文艺发展本质和规律。

恰如习近平总书记指出，“要按照已经认识到的规律来办，在实践中再加深对规律的认识，而不是脚踏西瓜皮，滑到哪里算哪里”。古今中外，文艺无不遵循这样一条规律：既要薪火相传、代代守护，也要革故鼎新、推陈出新。与时俱进，守正创新，在对中华优秀传统文化的创造性转化、创新性发展中实现面向未来的创造，电影《长安三万里》、舞蹈诗剧《只此青绿》、电视节目《唐宫夜宴》“圈粉”无数，“新中式美学”引领潮流；学古不泥古、破法不悖法，把中华美学精神和当代审美追求结合起来，激活中华文化生命力，一大批文艺创新作品彰显中国特色、中国风格、中国气派。

当今世界是开放的世界，艺术也要在国际市场上竞争，没有竞争就没有生命力。坚持用开放的态度和世界眼光来繁荣文艺创作，广泛参与世界文明的对话，于是有“感知中国”“欢乐春节”等中国文化品牌活动在世界各地点亮“中国红”，舞剧《咏春》走出国门、昆剧《牡丹亭》巡演法国、电视剧《欢迎来

到麦乐村》海外热播、游戏《原神》让全世界玩家爱上中国文化……中华文化展现出的开放包容的博大胸襟，让中国文艺在世界文艺的百花园中美美与共，争奇斗艳。

三

文艺评奖是文艺作品的评判标准之一，比如就文学奖来说，中国有茅盾文学奖、美国有普利策文学奖、法国有龚古尔文学奖、德国有柏林文学奖、日本有直木奖等等。奖项是对优秀者的奖赏，但幸运从来仅光顾少数者。莫言认为，好作品不靠获奖延寿。作家如果能够写出品质上乘的作品，那么他在文学史上的地位迟早会获得认可。有“诺奖专业陪跑员”之称的村上春树表示：“流芳百世的是作品，而不是奖项。”依此看来，得奖即锦上添花，无奖亦无伤大雅。

文艺创作，本就不该“唯奖项论”。一切弘扬真善美、映射新时代万千气象的，都应该被纳入创作者的视野，成为创作的追求。“社会主义文艺，从本质上讲，就是人民的文艺。”对于文艺工作者来说，为谁立言，为谁创作，是个根本性问题，也是绕不开的话题。得奖固然意味着更多的“资源”，但于创作来说，更有价值的是“扎根人民，扎根生活”，因为这才是创作的源泉。



《海鸥》剧照 摄影：王小宇

有海鸥撕开这一夜

——评大卫·多伊阿什维利执导的话剧《海鸥》

王海云

去首都剧场看格鲁吉亚第比利斯瓦索·阿巴希季泽州立新剧院由大卫·多伊阿什维利导演的《海鸥》的那天，是北京秋天最美好的一天。我在那个黄昏骑车路过鼓楼，湛蓝清澈的天空中有鸽子飞过的痕迹。我听到鸽哨清脆、翅膀扑朔、树叶婆娑，听着声响抬头望去，金色和红色相间的鼓楼屋顶上一群鸽子正在一圈一圈地盘旋着。我停下车拍下了这个瞬间，在内心轻轻地告诉自己，即使戏不够好看，骑车悠悠然去向剧场的这一路也足以支撑起今天的美好。此刻的我并不知道今晚的戏会如何打动我、震撼我。

我曾在剧场看过很多版《海鸥》：布图索夫强烈而极具风格化的拼贴、皮罗戈夫细腻而诗意的表达、俄罗斯军人剧院传统现实主义的俄罗、中戏导演系毕业班充满着姜涛老师对学生的期望和温情的诠释、曹禺剧场里曾经的“特列波列夫”濮存昕老师对剧院新生代的托举，甚至是被解构为诗句和合唱抑或舞剧的学生习作。在如此熟悉和热爱这个文本的前提下，我依然被这个版本的《海鸥》深深触动。

大卫·多伊阿什维利导演的《海鸥》是热烈而直接的，在剧场的每一分钟里我们都无法忽视他对情感表达的大胆探索。他将角色的情感和戏剧冲动通过演员表演、舞台调度和舞美设计进行了强调和放大，不断尝试触达情感表达的边界。

在表演方面，导演尝试让演员运用自己的激情和极富表现力的肢体去进行情感表达。比如《海鸥》的开场，每个读过剧本的人都试图想象过玛莎为什么会说出那样一段话。这一次在剧场里，导演直接让观众看到了玛莎深深的绝望。她坐在钢琴上，一次次推开麦德维斯科，琴声被弹响、被踩响，她一次又一次地尝试着拒绝自己看似相配的现实，想要引起科斯塔斯的注意，最终在听到妮娜要来的时候缩回到钢琴下面仿佛缩回了自己的保护壳。她所有的用力推开和试图触碰的舒展都因为被真正在意的人漠视而变回紧绷。不同于很多版本里的匆匆一瞥，在这一次的开场里，玛莎完整地拥有了舞台，她的肢体和语言都得到了充分而细腻展示，情感被彻底地抒发。

契诃夫的剧本往往将最深刻的情感埋藏在平静的表象之下，大卫·多伊阿什维利导演恰恰擅长通过极致的舞台设计、抒情的身体语言、夸张的肢体表现放大角色的情感。角色的脆弱和无能被钢琴上的激烈舞蹈表现出来，肢体的对抗极具张力毫不遮掩，鲜花被撕碎扔在舞台上时香气可以被嗅到，观众所感受到的不再是“静水流深”，而是几近失控的痛苦和挣扎。

在谈到大卫·多伊阿什维利的舞台美学时，很多人都会谈到精心拍摄的影像画面和实时影像的应用。在当下的戏剧舞台上，这已经是个司空见惯的创作手段，但在这一版的《海鸥》里，实时影像并不只是用来放大演员的细微表情，而是成为了表演的一部分。

当科斯塔斯每一次抱着摄影机奔跑的时候，镜头视角会从传统的观剧视角转换为角色的主观视角。视角的切换让观众可以通过角色的眼睛看世界，科斯塔斯跑过剧场的大厅，跑过每一幅邀请展的海报，跑过水晶玻璃幕墙上的每一个人的照片。当奔跑中的画面晃动，当视线逐一停留，可以深刻地感受他的不安，他的焦躁和他试图通过奔跑宣泄出的压抑和痛苦。在这些片段中，镜头的晃动和快速切换成为角色情绪的外化，将焦虑、不安甚至绝望的状态传达得淋漓尽致。观众在观看时不仅是在看角色奔跑，而是被带入一种几近失控的情绪体验中。这种处理方式将内在的冲突外显化，赋予了戏剧一种直观的视觉表现，使舞台更富有张力和冲击力。演员带着摄影机奔跑不仅是在在情绪表达上的创新，它还将舞台空间动态化，模糊了观众对于空间的感知。

在曹禺剧场这个传统的镜框式剧场的剧场结构里，导演用两种方式模糊了观众区和舞台的界限。最容易被发现的是让演员从观众人口上场，在剧场大厅里带着摄影机表演，这样的调度模糊了观众区和舞台的界限，也将真实空间和影像空间交织在一起，使整个舞台空间充满了流动性 and 不确定性。我屏住呼吸看着妮娜站在我面前一件件脱下自己的外衣，露出最初表演科斯塔斯剧本时穿着的那条白裙子，重新说起当初的台词，在那个瞬间里剧场里坐着的每个人不仅仅是契诃夫的观众，也是科斯塔斯的观众，我们在

那个瞬间都被融入了表演空间里。当科斯塔斯和妮娜一起跑出剧场，摄影机拍到他们拥抱微笑的样子，就像一切苦难都未曾发生过，但我们都知道一切都无法挽回。那个场景大概是剧场里哭泣声最多的一个瞬间，观众席的灯光没有暗下来，甚至可以清晰地看到每一张落泪的脸。

此外，他还在舞台上引入了镜子这个舞台装置。镜子在这部戏的演出中不仅仅是一个物理道具，也是一种象征和情感隐喻，是角色与自己、与他人、与内心的期望和梦想之间的距离感。而镜子也在通过映照与倒映来打破第四堵墙，模糊角色与观众的关系。当灯光变化的时候，前排观众可以清楚地看到镜子里看到自己，而其他观众则可以通过镜子即时地看到他们观剧时的悲喜。这些表达极具视觉冲击力地打破了契诃夫文本原有的含蓄，观众亦无法置身事外，而是身处其中与角色“同呼吸、共命运”。

不得不单独讲一讲的还有这个版本的妮娜，这是和原文本以及其他版本的演绎差异最大的一个角色。妮娜从一开始登场就不是一个苍白、脆弱、容易被引诱的小女孩。她的身体健康美好，声音铿锵有力。她绝不摇摆，对自己要去的方向明晰而笃定。这样一个妮娜绝不是十九世纪末俄罗斯乡村的懵懂少女，她非常酷肖我们所熟悉的，新媒体时代里目标明确，甚至现实得有些俗气的美丽女孩们。我们可以看到她在大都市生活不顾一切的向往和渴望，看到她飞蛾扑火般地去追求自己想要的生活。

甚至于剧中属于她的最梦幻和浪漫的场景都不是属于爱情的——她坐在树上，轻纱遮挡之下隐约可以看见她曼妙的身姿，而攀上这棵树的却是油腻、俗气的成名作家而非她俊美的少年爱人。但现实的残酷依然如同我们熟悉的故事一般，俗气会归于俗气，年轻的肉体所带来的激情无法滋养油腻的中年人去对抗现实，他们最终仍会回到饲养他们的人身边。但这一次，我们的妮娜在失去爱情之后并不是随着风雪而来的破碎灵魂，她不再哭泣，也不再背起十字架去忍受生活带来的苦难和折磨。她站在最明亮的地方，和最爱她的灵魂一起飞向了最遥远的地方。是理想死了么？还是在死亡里永生了？相信每个人都会有属于自己的故事和回答。

在契诃夫的原作中，“新形式”一直是一个主题性呼声，象征着年轻一代对艺术的追寻和对理想的执着。多伊阿什维利在作品中回应了这一主题，他试图打破传统戏剧的固有框架，站在当代人的视角与契诃夫对话，为《海鸥》注入了属于当代语境但又非常符合作品主题的新生命。黄昏时候，有鸽子飞过北京鼓楼的天空，而这一夜，有海鸥撕开曹禺剧场的夜。

（作者为北京师范大学中国教育与社会发展研究院助理研究员）

《焚城》：表意含混的港风大片

杜梁

当前，国产电影票房产出与热门档期排片绑定程度较高，但电影《焚城》避开暑期档、国庆档等热门档期，选择在影院流量相对较低的11月份上映。同期几无更具市场竞争力的国产片与之对垒，勇闯淡季档期的《焚城》自然能够获得良好的曝光度。可是，多数观众被短视频破坏的日常观影习惯尚未重新建立，影片能否取得令人惊喜的市场回报，甚至推高非档期时间的票房“天花板”，虽未见定论，却可知困难重重。

为了调动国内票房市场的“脾胃”，《焚城》尝试了港风+大片的创作模式。林志坚监制、刘德华主演、潘耀明执导的核心创作组合，以及一众港片“黄金配角”的出镜，基本构成了港风、港味的保障。影片号称“华语首部辐射灾难电影”，全片特效镜头超过2000个，按照林志坚的说法，他试图通过大制作来重新唤起观众对港片的兴趣。

从成片效果来看，《焚城》的灾难叙事，确在一定程度上探索了新的香港城市影像表达，但影片过于浓重的类型程式味道，也在限制着这部港风灾难片的试错效果。

灾难片试错：“东方之珠”遭遇辐射危机

按照灾难发生的现实可能性高低差异，可以粗略地将灾难片划分为两类。

一类是诸如《绝世天劫》《后天》《2012》一般的科幻灾难片，这些影片呈现的偶然性灾难发生概率较低，仅仅是一种偶然性偏差的幻想。受到电影工业化水平和计算机图形技术起步较晚的限制，国产电影中的科幻灾难片数量有限。上世纪90年代，《大气层消失》与《毒吻》两部作品，都是在生态灾难的科学幻想中，呈现不加节制的人类行动对环境的负面影响。近年来，《流浪地球》系列与《独行月球》等作品立足“近未来”的世界灾难幻想，依照本土大众眷恋故土的情感态度提出本土求生式避难方案。

另一类灾难片以已发生灾难的复现与高概率灾难的预演为叙事核心，诸如《紧急迫降》《中国机长》《烈火英雄》《紧急救援》等作品，讲述中小空间或某个地域危机来临之时的集体合作与人性光辉。

《焚城》的独特之处在于，影片中由核辐射引发的地域性灾难看似与大众生活相距甚远，却在近两年迅速成为社会舆论的重要议题，从而使得这部作品更具现实意义。片中的核辐射危机，本就是由“洋垃圾”运抵我国香港中转和巴西西贡亚尼亚核泄漏事故两则新闻报道组合而成的：不法商人为谋私利，将成吨的电子废弃物运来香港。堆放废料的垃圾场意外起火，含有核辐射物的医疗仪器随之泄漏，将当地数百万人暴露在致病乃至致死环境中。

在颇具现实意味的辐射危机面前，影片按照灾难片的类型叙事模式



电影《焚城》剧照

展开人物造型和解决方案设计。

生态问题专家范伟立是身怀“原罪”的赎罪者形象，他在政界任职时曾推出政令放松了进口货物的检查力度，从而导致大批非法物资轻易入港，身为消防员的妻子也在电子废弃物诱发的第一次火灾中丧生。因此，范伟立其实是辐射灾难和家庭破碎的间接责任人，他需要在化解新一轮生态危机时，重建家庭内部的良好秩序。

范伟立的行动助手们，也即黎杰峰、烟铲等消防队员，分别面临着各自的人生问题。黎杰峰与同为消防员的女友都是“爱你在心口难开”，烟铲则是港片中常常出现的距离退休只有一天但最终牺牲的老前辈，其余队员中有人妻子怀孕后面临人生抉择，亦有新手菜鸟刚入队一无所知。不过，在辐射危机面前，他们都选择将个体安危置于城市危难之后。

需要注意的是，在《焚城》的类型叙事探索中，创作者显然并不满足于单纯表现“救火英雄”们对抗灾难的过程，而是希望以更加立体、更为宏观的视角，讲述生态灾难背后的人为因素与政商博弈。故事由此展开了第二条叙事线索，范伟立与以方王慧明为代表的政界高层、以高培德为首的商人先后展开博弈，他借以违反保密协议被判入狱为代价，将生态灾难背后的人为因素和利益链条告知媒体，力挽狂澜的同时完成了自我的精神救赎。

《焚城》的港风呈现，不仅源于灾难片叙事层面与《十万火急》《烈火英雄》等作品的呼应，以及充满《寒战》色彩的政商博弈，更是由于作品罕见地幻想了当地的灾难性辐射影像。片中有一幕令人印象深刻，前往火灾现场寻找核辐射源的八人小组发现危机源头后，影片以“闪前”的方式想象性展示了核辐射物泄漏爆炸及全港的情况，以及沦为废土的后灾难影像。尽管影片未能实现灾难片的类型拓展，

但“废土”城市影像的创制，至少稍稍拓宽了银幕香港的表意空间。

港风大片需以合理逻辑为基础

对于《焚城》而言，灾难片的类型选择固然带给观众几分新鲜感，但问题在于，影片长于对不同类型要素的混合与杂糅，忽略了叙事逻辑的合理性，反倒容易限制观众产生情感共鸣。

影片为了实现灾难故事与政商博弈的双线叙事，设置了范伟立与黎杰峰两位核心男性角色。然而，影片并未延续以往港片所擅长的“双雄”故事——范、黎二人需要共同承担起灾难片主人公挽救危机、弥合家庭的叙事功能，导致二者人设部分重合。二人由女性角色黎美仪连接起来，她既是范伟立的妻子，也是黎杰峰的姐姐。黎美仪的意外死亡场景，分别出现在两位男主角的回忆中。那么至少在家庭设置层面，范、黎二人面对的是同样的创伤记忆与类似的破碎家庭。而在解决问题的人物功能层面，二者则要将原为一体的指挥者兼行动者角色一分为二。甚至为了呈现出两个角色的高光时刻，影片在黎杰峰引爆炸药而牺牲的戏剧性高潮过后，还要再度安排一段范伟立不惧坐牢为真相发声的片段。虽然影片由此达成了两个角色的叙事逻辑闭环，但很难二度调动起观众的悲愤之情。

《焚城》的逻辑不止于此。双男主的核心设定，毕竟分别对应了两条不同的叙事线索，存在一定的合理性。可是，作为一部辐射题材的灾难片，《焚城》对核辐射物危害性的表述含混，则会直接影响观众对情节合理性的判定。影片设计的辐射危害主要来自放射物铯-137，并且提及了这种物质会对人体造成致命危害，这也是疏散当地群众的关键原因。范、黎带领八人组进入火场探寻辐射源时，身穿专业防护服的队

员也会因放射物影响而呕吐不止。此后黎杰峰再度带队进入火场救援，不仅早已被困核心污染区多时的同事未受辐射影响，因时间有限来不及穿戴防护服的队员也会全身而退。也就是说，影片对铯-137危害的设定范围过于宽泛，甚至影响到关键情节的严谨性。

进一步看，《焚城》所提出的化解核辐射危机的最终方案，也值得商榷。八人组解除辐射危机的努力失败后，范、黎二人意外发现的最终方案，是炸毁垃圾场后方坡上的高层大楼与下方的蓄水池，从而用大量钢筋混凝土将内含辐射物的集装箱埋藏起来。循常理来看，高层大楼爆破后滑落山坡并直接覆盖集装箱的概率几何，似乎难以推断，而钢筋混凝土结构的楼房是否能够有效承担水泥浇筑的功能，也令人疑惑。《焚城》主打灾难片的旗号，核心问题的解决方案关系紧要，几乎决定着整部影片叙事逻辑成立与否，需要更为严谨的科学论证与更具说服力的影像呈现方案。

作为港风大片的一次类型试错，《焚城》至少证明了本土电影工业已经做好了城市灾难影像创制的技术准备。更重要的是，国产电影还需要强化灾难片叙事体系。毕竟，对于今天的青年观众来说，“港味”和“大片”已非能够有效刺激观影冲动的标签。经典港片的影响力随着时间流逝而有所下降，刘德华主演电影的市场接受度下降正是典型例证。而在好莱坞电影和国产大片的持续“喂养”下，国内观众对高水平视效已是司空见惯、见怪不怪。观影市场上主流受众群体的年龄变化与代际更新，不仅决定着市场口味的变化，也在倒逼电影创制逻辑的革新。无论如何，对于今天观影经验丰富、审美需求多样的青年观众而言，作品中的表意含混与逻辑漏洞逃过他们的“法眼”。在此形势下，港风大片首先要做的，应是寻回以合理逻辑为基础的叙事标准。

（作者为上海师范大学影视传媒学院讲师）