

曹禺全集（第5卷）

谈自己的创作

一九三五年至一九八五年

《争强》序

客冬，导师张仲述先生因事去国，我们相约在张先生走后暂不排剧。恰巧今年南开礼堂预备拆旧重修，约在十月下旬可以完工，大家更安心等候导师归来，准备来年新生命的开始。在这冬蛰期内，我们已着手的几件工作：第一是搜集二十年来话剧运动的史料；其次是筹划下次试验的剧目；末了，印出去年公演《争强》的舞台脚本。前者需要国内剧坛前辈的指点，非一朝一夕能成，所以至今只做出一部分；后者便是现在和读者见面的《争强》。

《争强》(Strife)是晚近社会问题剧的名著。著者高尔斯华绥(John Galsworthy)的性格素来敦厚朴实，写起剧来也严明公正。在这篇剧内他用极冷静的态度来分析劳资间的冲突，不偏袒，不夸张，不染一丝个人的色彩，老老实实把双方争点叙述出来，决没有近世所谓的“宣传剧”的气味。全篇由首至尾寻不出一一点摇旗呐喊，生生地把“剧”卖给“宣传政见”的地方。我们不能拿剧中某人的议论当作著者个人的见解，也不应以全剧收尾的结构——工人复工、劳资妥协——看为作者对这个问题的答案。因为作者写的是“戏”，他在剧内尽管对现代社会制度不满，对下层阶级表深切的同情，他在观众面前并不负解答他所提出的问题的责任的。

剧内有一对强项的人物——傲慢的董事长和顽抗的技师——全剧兴趣就系在这一双强悍意志的争执上。董事长安敦一是代表厂方的，一位真有骨气的老先生，抱定了见解，一丝一毫也不退让。对方技师罗大为是铁矿罢工的领袖，生来一张锋利的口舌，火一般的性格，也保持不妥协的精神。二人都是理智魄力胜于目前一时的情感，为了自己的理想，肯抛开一切个人的计算的。安敦一说得好：“让工人一步，工人就会要求十步。”对工人有弱怯的退让，在他看来结果只能“毁坏大家”，并且“毁坏工人们自己”。他一向抱定团体内应当“有主脑，有服从”，现在在他的团体里出了罢工反抗的事情，他当然是不让步。罗大为呢，他自己受过厂方苛刻的待遇，他说他认得资本，资本是一个吃人肉喝人血的妖怪。这东西一日不铲除，一日工人便没有幸福。他对工人们喊着：“为你们子孙计，你们也要奋斗到底！”所以他当然也不让步。

然而结果，二人都过于倔强，他们的意见都没有实现；一个女人白白做牺牲，两个头脑也徒然地被人推倒。大概弱者的悲剧都归过于他太怯弱，受不住环境的折磨或内心的纠纷，强者的悲剧多归咎在过于倔强，不能顺应境遇的变迁。两个都是一场凄惨的结果，却后者更来得庄严，更引起观众崇高的情感。所以在第三幕将终时，安敦一辞去了董事长职。罗大为看罢死妻，由家跑来，恍然明白工人们已离叛他讲和，这时造化环境的播弄真令他哭不得笑不得。这一对强项的人物对他们所遭环境的宰割也只得俯首。工人们董事们都偷偷地溜了，安老先生更觉出他所不能共存的敌人，才是精神上他所敬服的朋友。他颤颤巍巍地向罗走来，对他说：“我们两个都是受伤的人！”叫着“朋友！”把手伸出。罗“面上颜色由敌忾而变成惊异，二人凝视半天”，终于互相敬服，二人握手。这段描写的确是这篇悲剧最庄严的地方。

总观全剧，章法谨严极了，全篇对话尤写得经济，一句一字不是用来叙述剧情即对性格有所描摹。试想把一件繁复的罢工经过，束在一个下午源源本本地叙出，不散，不乱，让劳资两方都能尽量发挥，同时个人的特点，如施康伯的昏，王克林的阴，安蔼和的热，魏瑞德的自私，尤其是第二幕第二

场写群众心理喜怒的难测，和每一个工人的性格，刻画得又清楚，又自然，这种作品是无天才无经验的作家写不出来的。

最能看出作者的手腕的地方，自然是罗大为在大成铁矿桥前一段长话。彼时工人疯狂似地反对他，他不顾生死，对众宣讲。在他猛火一般的话里含蓄满了勇敢、酸辛和愤慨，说到后来，全场工人的精神完全如醉如痴地听从他的指挥。他转开了工人们目前所受的痛苦，说到那可虑的将来；这时他捉着工人们勇敢的心灵，叫工人为将来的子孙们计要拿出勇气死争，铲除不公平的待遇。此处他的词气动人极深。全剧节奏也达到了顶点，所以易五（他的同党）登高一呼：“罗大为！”全场群众山一般地响应。恰巧在罗大为“喜极欲泣”的时候，陶美芝跑来报告他女人——罗爱莲的死，罗大为便起始由最高的山巅上坠落，直到他慌忙走后，工人们又恢复了自己的意识，把方才所崇拜的英雄偶像又咒骂得分文不值，当时就找到董事会讲和上工，罗大为便完全由幸福的极顶降在悲惨的下层。作者洞彻全剧节奏，刻准时间转移剧情的本领委实是可惊。

末了，我们应当感谢原作者的，他所创出那两个主要角色，无意中给我们许多灵感。说起来，二人自有二人的短处——譬如见解的偏颇，过分的倔强。然而他们那种刚挠不屈的魄力，肯负责，肯顾大局的骨气，的确是晚近青年们心灵贫弱的补药。在势在位，不为自己打算，抱定专一的见解，拚着位置、财产、性命，“为将来，为大局”争！争！像这种呆子打着灯笼在今日的中国找，真是“凤毛麟角”，实在不多。结果，二人失败。那位老董事长便决不恋栈，立刻辞职，光明磊落，来去昭然，这比那群蝇营狗苟，“在其位，不谋其政”的东西们，那一个值得我们的赞仰是不问可知的。——去年公演《争强》，我们希望我们真能够介绍一位英国的名家，不失原剧的精彩，同时更盼望看戏的同学由这两个人格感出一点“烟土披里纯”来。这次很荣幸，能将剧本付梓，献给国内剧社作为他们排剧时的挑选之一，同时也希望读者读后更切心地体贴出这种人格美，和他们起更深沉的共鸣。

封皮是同学王子建君画的，谢谢！

（原载《争强》剧本，1930年南开新剧团）

《雷雨》的写作¹

× × 先生

（前略）我写的是一首诗，一首叙事诗，（原谅我，我决不是套易卜生的话，我决没有这样大胆的希冀，处处来仿效他。）这诗不一定是美丽的，但是必须给读诗的一个不断的新的感觉。这固然有些实际的东西在内（如罢工……等），但决非一个社会问题剧。——因为几时曾有人说“我要写一首问题诗”？因为这是诗，我可以随便应用我的幻想，因为同时又是剧的形式，所以在许多幻想不能叫实际的观众接受的时候，（现在的观众是非常聪明的，有多少剧中的巧合……又如希腊剧中的运命，这都是不能使观众接受的。）我的方法乃不能不把这件事推溯，推，推到非常辽远时候，叫观众如听神话似的，听故事似的，来看我这个剧，所以我不得已用了《序幕》及《尾声》，而这种方法犹如我们孩子们在落雪的冬日，偎在炉火旁边听着白头发的老祖母讲从前闹长毛的故事，讲所谓“Once upon a time”的故事，在这氛围里是什么神怪离奇的故事都可以发生的。

尔难道不喜（恕我夸张一点这是作者的虚荣心，尔且放过了这个。）雷声轰轰过去，一个男子（哥哥）在黑得像漆似的夜里，走到一个少女（妹妹）窗前说着呓语，要推窗进来，那少女明明喜欢他，又不得不拒绝他，死命地抵着窗户，不让他亲近的场面，尔难道不觉得那少女在母亲面前跪誓，一阵一阵的雷声，（至于雷雨象征什么，那我也不能很清楚地指出来，但是我已经用力使观众觉出来。）那种莫名其妙的神秘终于使一个无辜的少女做了牺牲，这种原始的心理有时不也有些激动一个文明人心魂么？使他觉到自然内更深更不可测的神秘么？这个剧有些人说受易卜生的影响，但与其说是受近代人的影响，毋宁说受古代希腊剧的影响。至于尔说这是宿命论的腐旧思想，这自然是在一个近代人看，是很贴情入理的。但是假若我们认定这是老早老早的一个故事，在我们那Once upon a time的序幕前题下（序幕和第一幕只差十年，这是没有法子的事，不过这也给了相当辽远的感觉。）于是这些狂肆的幻想也可以稍稍松了一口气，叫观众不那样当真地间个究竟，而直接接受了它，当一个故事看。所以为着太长的缘故，把序幕及尾声删去了真是不得已的事情。我看见第三幕月份牌是一九三五年，四月廿七日，我只好在认为无法子的事情。而我为什么要用些三十年前旧事便会有些道理了。再，我的朋友！那序幕中的音乐是Bach.作的High Mass InBminor Beuedi Ctus vui Ceneit Donini Noniui，那点音乐是有点用意的，请设法借一唱盘（Columbia公司有的），尔便会明白这点音乐会把观众带到远一点的过去境界内，而又可以在尾声内回到一个更古老，更幽静的境界内的。这剧收束应该使观众的感情又恢复到古井似的平静，但这平静是丰富的，如秋日的静野，不吹一丝风的草原，外面虽然寂静，我们知道草的下面，嗡嗡叫着多少的爬虫，落下多少丰富的谷种呢。（下略）

（原载《质文》月刊 1935 年第 2 号）

¹ 此文发表时有编者按语，今录如下：

《雷雨》序

我不知道怎样来表白我自己，我素来有些忧郁而暗涩；纵然在人前我有时也显露着欢娱；在孤独时，却如许多精神总不甘于凝固的人，自己不断地来苦恼着自己。这些年我不晓得“宁静”是什么，我不明了我自己，我没有古希腊人所宝贵的智慧——“自知”。除了心里永感着乱云似的匆促，迫切，我从不能在我的生活里找出个头绪。所以当着要我来解释自己的作品，我反而是茫然的。

我很钦佩，有许多人肯费了时间和精力，使用了说不尽的语言来替我剧本下注脚。在国内这次公演之后，更时常有人论断我是易卜生的信徒，或者臆测剧中某些部分，是承袭了 Euripides 的 *Hippolytus* 或 Racine 的 *Phedre* 的灵感。认真讲，这多少对我是个惊讶。我是我自己——一个渺小的自己！我不能窥探这些大师们的艰深，犹如黑夜的甲虫想象不来白昼的明朗。在过去的十几年，固然也读过几本戏，演过几次戏。但尽管我用了力量来思索，我追忆不出哪一点是在故意模拟谁。也许在所谓“潜意识”的下层，我自己欺骗了自己。我是一个忘恩的仆隶，一缕一缕地抽取主人家的金线，织成了自己丑陋的衣服，而否认这些退了色（因为到了我的手里）的金丝，也还是主人家的。其实用人家一点故事，几段穿插，并不寒伧。同一件传述，经过古今多少大手笔的揉搓塑抹，演为种种诗歌、戏剧、小说、传奇，也很有些显著的先例。然而如若我能绷起脸，冷生生地分析自己的作品（固然作者的偏爱总不容他这样做），我会再说，我想不出执笔的时候，我是追念着哪些作品而写下《雷雨》，虽然明明晓得能描摹出来这几位大师的遒劲和瑰丽，哪怕是一抹，一点或一勾呢，会是我无上的光彩。

我是一个不能冷静的人，谈自己的作品恐怕也不会例外。我爱着《雷雨》如欢喜在溶冰后的春天，看一个活泼泼的孩子在日光下跳跃，或如在粼粼的野塘边偶然听得一声青蛙那样的欣悦。我会呼出这些小生命是交付我有多少灵感，给与我若何兴奋。我不会如心理学者立在一旁，静观小儿的举止，也不能如试验室的生物学家，运用理智的刀来支解分析青蛙的生命。这些事应该交与批评《雷雨》的人们。他们知道怎样解剖论断。哪样就契合了戏剧的原则，哪样就是背谬的。我对《雷雨》的了解，只是有如母亲抚慰自己的婴儿那样单纯的喜悦，感到的是一团原始的生命之感。我没有批评的冷静头脑，诚实也不容许我使用诡巧的言辞，狡黠地袒护自己的作品。所以在这里，一个天赐的表白的机会，我知道我不会说出什么。这一年来批评《雷雨》的文章确实吓住了我，它们似乎刺痛了我的自卑意识，令我深切地感触自己的低能。我突地发现它们的主人了解我的作品，比我自己要明晰得多。他们能一针一线地导出个原由，指出究竟，而我只有普遍地觉得不满、不成熟。每次公演《雷雨》或者提到《雷雨》，我不由自己地感觉到一种局促，一种不自在，仿佛是个拙笨的工徒，只图好歹做成了器皿，躲到壁落里，再也怕听得雇主们挑剔器皿上面花纹的丑恶。

我说过我不会说出什么来。这样的申述，也许使关心我的友人们读后少一些失望。屡次有人问我《雷雨》是怎样写的，或者《雷雨》是为什么写的，这一类的问题。老实说，关于第一个，连我自己也莫明其妙。第二个呢？有些人已经替我下了注释。这些注释有的我可以追认，——譬如“暴露大家庭的罪恶”。但是很奇怪，现在回忆起三年前提笔的光景，我以为我不应该用

欺骗来炫耀自己的见地。我并没有显明地意识着我是要匡正，讽刺或攻击些什么。也许写到末了，隐隐仿佛有一种情感的汹涌的流来推动我。我在发泄着被抑压的愤懑，毁谤着中国的家庭和社会。然而在起首，我初次有了《雷雨》一个模糊的影象的时候，逗起我的兴趣的，只是一两段情节，几个人物，一种复杂而又原始的情绪。

《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪，蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬。《雷雨》可以说是我的“蛮性的遗留”。我如原始的祖先们，对那些不可理解的现象，睁大了惊奇的眼。我不能断定《雷雨》的推动是由于神鬼，起于命运或源于哪种显明的力量。情感上，《雷雨》所象征的，对我是一种神秘的吸引，一种抓牢我心灵的魔。《雷雨》所显示的，并不是因果，并不是报应，而是我所觉得的天地间的“残忍”。（这种自然的“冷酷”，可以用四凤与周萍的遭遇和他们的死亡来解释，因为他们自己并无过咎。）如若读者肯细心体会这番心意，这篇戏虽然有时为几段较紧张的场面或一两个性格吸引了注意，但连绵不断地、若有若无地闪示这一点隐秘，——这种种宇宙里斗争的“残忍”和“冷酷”。在这斗争的背后或有一个主宰来管辖。这主宰，希伯来的先知们赞它为“上帝”，希腊的戏剧家们称它为“命运”，近代的人撇弃了这些迷离恍惚的观念，直截了当地叫它为“自然的法则”。而我始终不能给它以适当的命名，也没有能力来形容它的真实相。因为它太大，太复杂。我的情感强要我表现的，只是对宇宙这一方面的憧憬。

写《雷雨》是一种情感的迫切的需要。我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛自己来主宰自己的命运，而时常不能自己来主宰着。受着自己——情感的或者理解的——捉弄，一种不可知的力量的，——机遇的，或者环境的——捉弄。生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着，以为是徜徉在自由的天地里。称为万物之灵的人物，不是做着最愚蠢的事么？我用一种悲悯的心情，来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们，也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们。所以我最推崇我的观众。我视他们，如神仙，如佛，如先知。我献给他们以未来先知的神奇。在这些人不知道自己的危机之前，蠢蠢地动着情感，劳着心，用着手。他们已彻头彻尾地熟悉这一群人的错综关系。我使他们征兆似地觉出来这酝酿中的阴霾，预知这样不会引出好结果。我是个贫穷的主人，但我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物。他们怎样盲目地争执着，泥鳅似地在情感的火坑里打着昏迷的滚，用尽心力来拯救自己，而不知千万仞的深渊在眼前张着巨大的口。他们正如一匹跌在泽沼里的羸马，愈挣扎，愈深沉地陷落在死亡的泥沼里。周萍悔改了“以往的罪恶”，他抓住了四凤不放手，想由一个新的灵感来洗涤自己。但这样不自知地犯了更可怕的罪恶，这条路引到死亡。繁漪是个最动人怜悯的女人。她不悔改，她如一匹执拗的马，毫不犹豫地踏着艰难的老道。她抓住了周萍不放手，想重拾起一堆破碎的梦，救出自己，但这条路也引到死亡。在《雷雨》里，宇宙正像一口残酷的井。落在里面，怎样呼号也难逃脱这黑暗的坑。自一面看，《雷雨》是一种情感的憧憬，一种无名的恐惧的表征。这种憧憬的吸引，恰如童稚时谛听脸上划着经历的皱纹的父老们，在森森的夜半，津津地述说坟头鬼火，野庙僵尸的故事。皮肤起了恐惧的寒栗，墙角似乎晃着摇摇的鬼影。然而奇怪，这“怕”本身就是个诱惑。我挪近身躯，咽着兴味的口沫，心惧怕地忐忑着，却一把

提着那干枯的手，央求：“再来一个！再来一个！”所以《雷雨》的降生，是一种心情在作祟，一种情感的发酵，说它为宇宙作一种隐秘的理解，乃是狂妄的夸张。但以它代表个人一时性情的趋止，对那些“不可理解的”莫名的爱好，在我个人短短的生命中是显明地划成一道阶段。

与这样原始或野蛮的情绪俱来的，还有其他的方面，那便是我性情中郁热的氛围。夏天是个烦躁多事的季节，苦热会逼走人的理智。在夏天，炎热高高升起，天空郁结成一块烧红了的铁，人们会时常不由己地，更回归原始的野蛮的路，流着血，不是恨便是爱，不是爱便是恨。一切都是走向极端，要如电如雷地轰轰烈烈地烧一场，中间不容易有一条折衷的路。代表这样的性格是周繁漪，是鲁大海，甚至于是周萍，而流于相反的性格，遇事希望着妥协，缓冲，敷衍便是周朴园，以至于鲁贵。但后者是前者的阴影，有了他们，前者才显得明亮。鲁妈，四凤，周冲是这明暗的间色，他们做成两个极端的阶梯。所以在《雷雨》的氛围里，周繁漪最显得调和。她的生命烧到电火一样的白热，也有它一样的短促。情感，郁热，境遇，激成一朵艳丽的火花。当着火星也消灭时，她的生机也顿时化为乌有。她是一个最“雷雨的”（这是我杜撰的，因为一时找不到适当的形容词）性格。她的生命交织着最残酷的爱和最不忍的恨，她拥有行为上许多的矛盾，但没有一个矛盾不是极端的。“极端”和“矛盾”是《雷雨》蒸热的氛围里两种自然的基调，剧情的调整多半以它们为转移。

在《雷雨》里的八个人物，我最早想出来的，并且也较觉真切的，是周繁漪，其次是周冲。其他如四凤，如朴园，如鲁贵，都曾在孕育时，给我些苦痛与欣慰。但成了形后，反不给我多少满意。（我这样说，并不是说前两个性格已经成功。我愿特别提出来，只是因为这两种人抓住我的想象）。我喜欢看周繁漪这样的女人，但我的才力是贫弱的。我知道舞台上的她与我原来的企图，做成一种不可相信的参差。不过一个作者，总是不自主地有些姑息。对于繁漪，我仿佛是个很熟的朋友，我惭愧不能画出她一幅真实的像，近来盼望着遇见一位有灵魂有技能的演员扮她，交付给她血肉。我想她应该能动我的怜悯和尊敬，我会流着泪水哀悼这可怜的女人的。我会原谅她，虽然她做了所谓“罪大恶极”的事情，——抛弃了神圣的母亲的天责。我算不清我亲眼看见多少繁漪。（当然她们不是繁漪，她们多半没有她的勇敢。）她们都在阴沟里讨着生活，却心偏天样的高。热情原是一片浇不熄的火，而上帝偏偏罚她们枯干地生长在砂上。这类的女人，许多有着美丽的心灵。然为着不正常的发展，和环境的窒息，她们变为乖戾，成为人所不能了解的。受着人的嫉恶，社会的压制，这样抑郁终身，呼吸不着一口自由的空气的女人，在我们这个社会里，不知有多少吧。在遭遇这样的不幸的女人里，繁漪自然是值得赞美的。她有火炽的热情，一颗强悍的心，她敢冲破一切的桎梏，做一次困兽的斗。虽然依旧落在火坑里，情热烧疯了她的心，然而不是更值得人的怜悯与尊敬么？这总比阉鸡似的男子们，为着平庸的生活，怯弱地度着一天一天的日子更值得人佩服吧。

有一个朋友告诉我：他迷上了繁漪，他说她的可爱不在她的“可爱”处，而在她的“不可爱”处。诚然，如若以寻常的尺来衡量她，她实在没有几分动人的地方。不过聚许多所谓“可爱的”的女人在一起，便可以鉴别出她是最富于魅惑性的。这种魅惑不易为人解悟，正如爱嚼姜片的，才道得出辛辣的好处。所以必须有一种明白繁漪的人，才能把握着她的魅惑。不然，就只

会觉得她阴鸷可怖。平心讲，这类女人总有她的“魔”，是个“魔”便有它的尖锐性。也许繁漪吸住人的地方，是她的尖锐。她是一柄犀利的刀。她愈爱的，她愈要划着深深的创痕。她满蓄着受着压抑的“力”，这阴鸷性的“力”，怕是造成这个朋友着迷的缘故。爱这样的女人，需有厚的口胃，铁的坚韧，岩似的恒心。而周萍，一个情感和矛盾的奴隶，显然不是的。不过有人会问为什么她会爱这样一棵弱不禁风的草。这只好问她的运命，为什么她会落在周朴园这样的家庭中。

提起周冲，繁漪的儿子。他也是我喜欢的人。我看过一次《雷雨》的公演，我很失望。那位演周冲的人有些轻视他的角色，他没有了解周冲，他只演到痴憨——那只是周冲粗犷的肉体，而忽略他的精神。周冲原是可喜的性格，他最无辜，而他与四凤同样遭受了残酷的结果。他藏在理想的堡垒里。他有许多憧憬，对社会，对家庭，以至于对爱情。他不能了解他自己，他更不了解他的周围。一重一重的幻念，茧似地缚住了他。他看不清社会，他也看不清他所爱的人们。他犯着年轻人 Quixotic 病，有着一切青春发动期的青年对现实那样的隔离。他需要现实的铁锤来一次又一次地敲醒他的梦。在喝药那一景，他才真认识了父亲的威权笼罩下的家庭。在鲁贵家里，忍受着鲁大海的侮慢，他才发现他和大海中间隔着一道不可填补的鸿沟。在末尾，繁漪唤他出来阻止四凤与周萍逃奔的时候，他才看出他的母亲全不是他所想的那样。而四凤也不是能与他在冬天的早晨，明亮的海空，乘着白帆船向着无边的理想航驶去的伴侣。连续不断的失望绊住他的脚。每次失望都是一只尖利的锥，那是他应得的刑罚。他痛苦地感觉到现实的丑恶，一种幻灭的悲哀袭击他的心。这样的人即便不为“残忍”的无所毁灭，他早晚会被那绵绵不尽的渺茫的梦掩埋，到了与世隔绝的地步。甚至在情爱里，他依然认不清真实，抓住他的心的并不是四凤，或者任何美丽的女人。他爱的只是“爱”，一个抽象的观念，还是个渺茫的梦。所以当着四凤不得已地说破了她同周萍的事，使他伤心的，却不是因为四凤离弃了他，而是哀悼着一个美丽的梦的死亡。待到连母亲——那是十七岁的孩子的梦里幻化得最聪慧而慈祥的母亲，也这样丑恶地为着情爱痉挛地喊叫，他才彻头彻尾地感觉到现实的丑恶。他不能再活下去，他被人攻下了最后的堡垒，青春期的儿子对母亲的那一点憧憬。于是他整个死了他生活最宝贵的部分——那情感的激荡。以后那偶然的或者残酷的肉体的死亡，对他算不得痛苦，也许反是最适当的了结。其实，在生前，他未始不隐隐觉得他是追求着一个不可及的理想。他在鲁贵家里说过他白日的梦，那一段对着懵懂的四凤讲的：“海，……天，……船，……光明，……快乐，”的话，那也许是个无心的讽刺。他偏偏在那样地方津津地说着他最超脱的梦，那地方四周永远蒸发着腐秽的气息，瞎子们唱着唱不尽的春调。鲁贵如淤水塘边的癞蛤蟆，晓晓地噪着他的丑恶的生意经。在四凤将和周萍同走的时候，他只说：（疑惑地，思考地）“我忽然发现，……我觉得，我好像并不是真爱四凤；（渺渺茫茫地）以前，……我，我——大概是胡闹”。于是他慷慨地让四凤跟着周萍，离弃了他。这不像一个爱人在申说，而是一个梦幻者探寻着自己。这样的超脱，无怪乎落在情热的火坑里的繁漪，是不能了解的了。

理想如一串一串的肥皂泡，荡漾在他的眼前，一根现实的铁针便轻轻地逐个点破。理想破灭时，生命也自然化成空影。周冲是这烦躁多事的夏天里一个春梦。在《雷雨》郁热的氛围里，他是个不调和的谐音，有了他，才衬

出《雷雨》的明暗。他的死亡和周朴园的健在，都使我觉得宇宙里，并没有一个智慧的上帝做主宰。而周冲来去这样匆匆，这么一个可爱的生命，偏偏简短而痛楚地消逝，令我们束不住情感，要呼出：“这确是太残忍的了。”

写《雷雨》的时候，我没有想到我的戏会有人排演。但是，为着读者的方便，我用了很多的篇幅释述每个人物的性格。如今呢，《雷雨》的演员们可以借此看出些轮廓。不过一个雕刻师，总先摸清他的材料有哪些弱点，才知用起斧子时，哪些地方该加谨慎。所以演员们也应该明了这几个角色的脆弱易碎的地方。这几个角色没有一个是一具不漏的网，可以不用气力网起观众的称赞。譬如演鲁贵的，他应该小心翼翼地做到“均匀”、“恰好”，不要小丑似地叫《雷雨》头上凸起了隆包，尻上长了尾巴，使它成了只是个可笑的怪物。演鲁妈与四凤的，应该懂得“节制”。（但并不是说不用情感。）不要叫自己叹起来成风车，哭起来如倒海。要知道过度的悲痛的刺激。会使观众的神经痛苦疲倦，再缺乏气力来怜悯。反之，没有感情做柱石，一味在表面上下功夫，更令人发生厌恶。所以应该有真情感。但是要学得怎样收敛、运蓄着自己的精力，到了所谓“铁烧得最热的时候，再锤。”而每锤是要用尽了最内在的力量。尤其是在第四幕，四凤见着鲁妈的当儿，是最费斟酌的。两个人都需要多年演剧的经验和熟练的技巧。要找着自己情感的焦点，然后依着它做基准，合理地调整自己，成了有韵味的波纹。不要让情感的狂风卷扫了自己的重心。忘却一举一动，应有理性的根据和分寸。具体说来，我希望她们不要嘶声喊叫，不要重复地单调地哭泣。要知道这一景落泪的机会已经甚多。她们应该替观众的神经想一想，不应刺痛他们，使他感觉倦怠，甚至于苦楚。她们最好能运用各种不同的技巧来表达一个可以错认为“单一的悲痛”情绪。要抑压着一点，不要都发挥出来。如若必需有激烈的动作，请记住，“无声的音乐是更甜美”，思虑过后的节制或沉静，在舞台上更是为人所欣赏的。

周萍是最难演的，他的成功要看挑选的恰当，他的行为，不易获得一般观众的同情，而性格又是很复杂的。演他，小心不要单调。须设法这样充实他的性格，令我们得到一种真实感。还有，如若可能，我希望有个好演员，化开他的性格上一层云翳，起首便清清白白地给他几根简单的线条。先画出一个清楚的轮廓，再慢慢地细描去。这样便井井有条，虽复杂而简单。观众才不会落在雾里。演他的人要设法替他找同情。（犹如演繁漪的一样。）不然，到了后一幕便会搁了浅，行不开。周朴园的性格比较是容易捉摸的。他也有许多机会做戏，如喝药那一景，认鲁妈的那一景，以及第四幕一人感到孤独寂寞的那一景，都应加一些思索，（更要有思虑过的节制，）才能演得深隽。鲁大海自然要个硬性的人来演，口齿举动不要拖泥带水，干脆脆地做下去，他的成功，更靠挑选的适宜。

这个本头已和原来的不同，许多小地方都有些改动。这些地方我应该感谢颖如，和我的友人巴金（感谢他的友情，他在病中还替我细心校对和改正！）。靳以、孝曾，他们督催着我，鼓励着我，使《雷雨》才有现在的模样。在日本的，我应该谢谢秋田雨雀先生，影山三郎君和刑振铎君，有了他们的热诚和努力，《雷雨》的日译本才能出现，展开一片新天地。

末了，我将这本戏献给我的导师张彭春先生，他是第一个启发我接近戏剧的人。

一九三六年一月

（原载《雷雨》，上海文化生活出版社 1936 年 1 月版）

《雷雨》日译本序

承蒙秋田雨雀先生的推荐和三上于菟吉先生的厚意，译成日文的《雷雨》将由汽笛社出版，这是我从影山三郎、刑振铎二人最近给我的信中得知的。这个消息使作者感到惊异。不仅如此，这惊异恐怕使我深深地感到不能充分地表达自己的感情，除了说“荣幸……惭愧”之外，说不出别的话。一想到千里之外的两个朋友耗费了很多的时间，一句句地翻译这个冗长而累赘的故事，我只有由衷地表示感激。

我并不认为自己是剧作家，丝毫也没想到自己的剧本会有人阅读、搬上舞台乃至译成日文。要不，我也会像许多天才作家一样不高兴，对时代不了解自己而愤慨。我是一个普通的人，只不过写了一个普通家庭可能发生的故事而已。因此，即使它会引起日本朋友的注目，那无疑也只是暂时的，说不定他们将来会醒悟到这种做法的轻率，会发现选中这个作品本身就是一个大错误。我想，这部作品会像水草下的鸟影一样飘然而过，也不知消失在何方。然而，对那种生命我并不感到可惜。何以如此呢？这是因为尊敬的日本朋友为它溅起的一时涟漪，对我来说已是预料之外的事了。对于远方的朋友，出于同情给《雷雨》带来了一个崭新的天地，我衷心表示感谢。

那么，我是如何表现自己的呢？我这个人胆小谨慎、忧郁、爱挑剔，不能理解自己。我缺乏希腊人的智慧——“自知之明”，心中只是乱云般的焦躁与一种不可摆脱的迫切的思绪。因此，当我谈论自己的作品时总是模糊不清的。

国内经多次公演后，许多批评家猜测我是三四个戏剧大家的信徒，乃至是灵感的继承者。正直的人们对我表示惊奇。我是我自己——一个渺小的自己。我到底不能窥知大师们苦炼后所达到的深奥，正像暗夜的甲虫不能想象白昼的明亮一样。过去十几年里，我读过几个剧本，也曾几次上过舞台，我拼命地怎么也想不出，究竟在哪一点上得到他人的东西，哪怕很少的一点，这或许是所谓“潜意识”的下面被隐瞒着，也未可知。我或许是不知恩的仆人，从主人家抽取一根根金丝，织成自己的丑陋的衣裳，却说这是我自己的，否认金丝是主人家的。自己如若能得到大师们的秀丽，哪怕一抹一点一句，对我就是莫大的荣幸了。

我生来不会冷静的谈吐，自然，谈论自己的作品也不例外。我喜爱《雷雨》，就好像在冰雪消融的春天，满怀喜悦地望着阳光下活泼乱跳的孩子一般。这种喜悦之情如同在粼粼闪光的池塘旁，冷不防传来一声蛙叫时一样，从这种小生命，我获得了各种灵感和兴奋。我不会像心理学家那样，冷静地观察儿童的举止，也不会像实验室里的生物学家那样，用理智的手术刀解剖和分析青蛙的生命。我对于《雷雨》，只不过如同母亲喜爱自己的孩子那样的喜悦。我不懂得冷静地谈吐的诀窍。那类事情也许应该委托给《雷雨》的批评家去办。事实上，这两年对《雷雨》的批评，使得我发现，正是这些批评家们，对我作品的理解远远超过了本人。甚至对为什么写《雷雨》这一问题，许多人也替我加了注释。当然，对此我予以承认，但是，我不能清楚明了他说，我是有意识地想要匡正什么，或讽刺、攻击什么。有时，我也知道，也许是某种模模糊糊的感情的驱使、流露出一种受压抑的愤怒，并对中国的家庭和社会进行了谴责。可是，最初出现模糊的构思时，使我感到兴奋的，不仅仅是一二个主题和几个人物，也不是因果报应，而是存在于这个世

界上的“残忍”和“冷酷”。倘若读者试图知道这些话，就会被其中若干比较紧张的场面或一二个人物的性格所吸引，而且通过全篇会理解忽隐忽现的斗争的“残忍”与“冷酷”。这个斗争的背后也许存在着某种东西，希伯莱先知们把它称为“神”，希腊剧作家称之为“命运”，近代人则抛弃这类模糊观念，把它叫做“自然法则”。

然而，那究竟是什么呢？……

总之，一种急迫的情感的积郁，使我执笔写了《雷雨》。

一九三六年一月十五日于天津

（张靖译）

（原载影山三郎《雷雨》日译本，汽笛出版社 1936 年 2 月版）

《日出》跋

我应该告罪的是我还年轻，我有着一般年轻人按捺不住的习性，问题临在头上，恨不得立刻搜索出一个答案。苦思不得的时候便冥眩不安，流着汗，急躁地捶击着自己，如同肚内错投了一服致命的药剂。这些年在这光怪陆离的社会里流荡着，我看见过多少梦魇一般的可怖的人事，这些印象，我至死也不会忘却。它们化成多少严重的问题，死命地突击着我。这些问题灼热我的情绪，增强我的不平之感，有如一个热病患者。我整日觉得身旁有一个催命的鬼，低低地在耳边催促我，折磨我，使我得不到片刻的宁贴。我羡慕那些有一双透明的慧眼的人，静静地深思体会这包罗万象的人生，参悟出来个中的道理。我也爱那朴实的耕田汉，睁大一对孩子似的无邪的眼，健旺得如一条母牛，不深虑地过着纯朴真挚的日子。两种可钦羡的人，我都学不成，而自己又不甘于模棱地活下去，于是便如痴如醉地陷在煎的火坑里。这种苦闷日深一日，挣扎中，一间屋子锁住了我，偶有所得，就狂喜一阵，以为自己搜寻出一条大道，而过了一刻，静下心，察觉偌大一个问题，不是这样避重就轻地凭空解决得了。又不知不觉纠缠在失望的铁网中，解不开，丢不下的。

其实，我也想料到如《日出》这样浅薄草率的作品不会激起人间的波澜。我想过，它将如水草下的鸟影，飘然掠过，在永久的寂寞里消失这短短的生存。然而情感的活动，终久按捺不住了。怀着一腔愤懑，我还是把它写出来。结果，里面当然充满了各种荒疏、漏失，和不成熟。发表之后，以为错已经铸成，便想任它消逝，日后再兢兢业业地写一篇比较看得过去的东西，弥补这次冒失、草率的罪愆。最近，知道了远道的一些前辈忽而对这本窳陋的作品留心起来，而且《大公报》文艺副刊为了这作品特辟专栏，加以集体的批评。于是我更加慌张，深深地自怨为什么当时不多费些时日把《日出》多琢磨一下，使它成为比较丰腴精炼的作品呢？如今，只好领下应受的指责了。然而也好，心里倒是欣欣然的，因为，能得到前辈做先生，指点着，评鹭着，不也是一桩可以庆幸的事么？所以这篇文章不是什么“答辩”。我愿虚心地领受着关心我的前辈给我的教益。在这里，我只是申述我写《日出》的情感上的造因和安排材料的方法以及写《日出》时所遇到的事实上的困难。

原谅我一再地提起自己，只有这样我才能理出来乱麻一般的回忆。我说过我不能忍耐，最近我更烦躁不安，积郁时而激动起来使我不能自制地做了多少只图一时快意的幼稚的事情。读了几年书，在人与人之间，我又挨过了几年。实在，我也应该学些忍耐与夫长者们所标榜的“中庸之道”了。但奇怪，我更执拗地恨恶起来，我总是悻悻地念着我这样情意殷殷，妇人般地爱恋着、热望着人们，而所得的是无尽的残酷的失望。一件一件不公平的血腥的事实，利刃似地刺进了我的心，使我按捺不下愤怒。有时我也想，为哪一个呢？是哪一群人叫我这样呢？这些失眠的夜晚，困兽似地在一间笼子大的屋子里踱过来，拖过去，睁着一双布满了红丝的眼睛绝望地愣着神，看看低压在头上黑的屋顶，窗外昏黑的天空，四周漆黑的世界，一切都似乎埋进了坟墓，没有一丝动静。我捺不住了，在情绪的爆发当中，我曾经摔碎了许多可纪念的东西，内中有我最心爱的瓷马、瓷观音，是我在两岁时，母亲给我买来的护神和玩物。我绝望地嘶嘎着，那时我愿意一切都毁灭了吧，我如一只负伤的兽扑在地上，啮着咸丝丝的涩口的土壤，我觉得宇宙似乎缩成昏黑

的一团，压得我喘不出一口气。湿漉漉的，粘腻腻的，是我紧紧抓着一把泥土的黑手。我划起洋火，我惊愕地看见了血。污黑的拇指，被那瓷像的碎片割成一道沟，血，一滴一滴快意的血，缓缓地流出来。

这样，我挨过许多煎熬的夜晚，于是我读《老子》，读《佛经》，读《圣经》，我读多少那被认为洪水猛兽的书籍。我流着眼泪，赞美着这些伟大的孤独的心灵。他们怀着悲哀，驮负人间的酸辛，为这些不肖的子孙开辟大路。但我更恨人群中一些冥顽不灵的自命为“人”的这一类动物。他们偏若充耳无闻，不肯听旷野里那伟大的凄厉的唤声。他们闭着眼，情愿做地穴里的鼯鼠，避开阳光，鸵鸟似地把头插在愚蠢里。我忍耐不下了，我渴望着一线阳光。我想太阳我多半不及见了，但我也愿望我这一生里能看到平地轰起一声巨雷，把这群盘据在地面上的魑魅魍魉，击个糜烂，哪怕因而大陆便沉为海。我还是年轻，不尽的今人发指的回忆围攻着我。我想不出一条智慧的路，顾虑得万分周全。冲到我的口上，是我在书房里摇头晃脑背通本《书经》的时代，最使一个小孩子魄动心惊的一句切齿的誓言：“时日曷丧，予及汝偕亡！”（《商书·汤誓》）索绕于心的，也是一种暴风雨来临之感。我恶毒地诅咒四周的不公平。除了去掉这群腐烂的人们，我看不出眼前有多少光明。诚如《旧约》那热情的耶利米所呼号的，“我观看地，地是空虚混沌；我观看天，天也无光。”我感觉到大地震来临前那种“烦躁不安”，我眼看着要地崩山惊，“肥田变为荒地，城邑要被拆毁。”在这种心情下，“我已经听见角声和打仗的喊声。”我要写一点东西，宣泄这一腔愤懑。我要喊“你们的末日到了！”对这帮荒淫无耻，丢弃了太阳的人们。

“然而就这样慌慌张张地开始你的工作么？”我的心在逼问着我。我知道这是笑话，单单在台上举手顿足地嘶喊了一顿，是疯狂。我求的是一点希望，一线光明。人毕竟是要活着的，并且应该幸福地活着。腐肉挖去，新的细胞会生起来。我们要有新的血，新的生命。刚刚冬天过去了，金光射着田野里每一棵临风抖擞的小草，死了的人们为什么不再生起来！我们要的是太阳，是春日，是充满了欢笑的好生活，虽然目前是一片混乱。于是我决定写《日出》。

《日出》写成了，然而太阳并没有能够露出全面。我描摹的只是日出以前的事情，有了阳光的人们始终藏在背景后，没有显明地走到面前。我写出了希望，一种令人兴奋的希望。我暗示出一个伟大的未来，但也只是暗示着。脱了稿，我独自冷静地读了几遍，我的心又追问着我：“哪里是太阳呢？”我的脸热辣辣的，我觉出它在嘲笑我，并且责难我说谎话，用动听的名词来欺骗人。但是我怎样辩白我自己呢？这是一顿不由分解，按下就打的闷棍。我心里有苦，口里不能喊冤。我明白我说的是什么，我相信我说的未来。我也想到应该正面迎去，另写一幕摆开我的主角，那些确实有了太阳的人们。然而我不禁念起《雷雨》，这么一个微弱的生命，这几年所遭受种种的苛待，它为人无理地胡乱涂改着，监视着。最近某一些地方又忽然禁演起来……这样一个“无辜”的剧本，为一群“无辜”的人们来演，都会惹起一些风波。我又怎肯多说些话再让这些善良的演员们受些无妄之灾呢？

有一位好心的朋友责问我：“你写得这么啰唆，日头究竟怎么出来，你并没有提。”我只好用一副无赖的口吻告诉他：“你来，一个人到我家里来，我将告诉你在这本戏里太阳是怎么出来的。”他摇摇头，仿佛不信我的诚实，耸耸肩走了！那时我忘记提《日出》里，有一点暗示，一丝的光明的希望能

够保存下来，也还占了那有夜猫子——就是枭，瞥见它，人便主有灾难的恶鸟——眼睛的人的便宜，他们也许当时正在过《日出》里某种禽兽的生活，忘记了被狗的主子收买了，必须在“鸡蛋里挑骨头”的工作，不然，连这一点点的希望都不容许呈现到我们眼前的。可惜我没有通盘告诉这个朋友，至今，我总觉得他以为我用遁辞来掩饰自己，暗地骂我有些油滑。

所以，如果读者能够体贴一本戏由写到演出所受的各种苦难，便可立刻明了在这个戏里，方达生不能代表《日出》中的理想人物，正如陈白露不是《日出》中健全的女性。这一男一女，一个傻气，一个聪明，都是所谓的“有心人”。他们痛心疾首地厌恶那腐恶的环境，都想有所反抗。然而白露气馁了，她，一个久经风尘的女人，断然地跟着黑夜走了。方达生；那么一个永在“心里头”活的书呆子，怀着一肚子不合时宜，整日地思索斟酌，长吁短叹。末尾，听见大众严肃地工作的声音，忽然欢呼起来，空泛地嚷着要做些事情，以为自己得了救星，又是多么可笑又复可怜的举动！我记得他说过他要“感化”白露，白露笑了笑，没有理他。现在他的想象又燃烧起来，他要做点事业，要改造世界，独力把太阳唤出来，难道我们就轻易相信这个呆子么？倒是白露看得穿，她知道太阳会升起来，黑暗也会留在后面，然而她清楚：“太阳不是我们的”，长叹一声便“睡”了。这个“我们”有白露、算上方达生，包含了《日出》里所有的在场人物。这是一个腐烂的阶级的崩溃，他们——不幸，黄省三，小东西，翠喜一类的人，也做了无辜的牺牲——将沉沉地“睡”下去，随着黑夜消逝。这是不可避免的必然的推演。方达生诚然是一个心有余而力不足的书生，但是太阳真会是他的么？哪一个相信他能够担当日出以后，重大的责任？谁承认他是《日出》中的英雄？

说到这里，我怕我的幼稚又使我有些偏颇，而技巧的贫弱也许把读者的注意，错牵到方达生身上去。因而，令人以为这样的男子便是《日出》中有希望的人物。说老实话《日出》末尾方达生说：“我们要做一点事，要同金八拚一拚！”原是个讽刺，这讽刺藏在里面。（自然，我也许根本没有把它弄显明。不过如果这个吉诃德真地依他所说的老实做下去，聪明的读者会料到他会碰着怎样大的钉子。）讽刺的对象是我自己。是与我同样书呆子性格，空抱着一腔同情和理想，而实际无补于事的“好心人”。我倒也想过，把方达生夸张一下，写成一个比较可笑的人物，使这讽刺显明些。但我不忍，因为一则方达生究竟与我有些休戚相关。再，我也知道有许多勇敢有为的青年，他们确实也与方达生有同样的好心肠。不过他们早已不用叹气，空虚的同情来耗费自己的精力，早已和那帮高唱着夯歌的人们联系在一起。在《日出》那一堆“鬼”里是找不着他们的。所以可怜的是这帮“无组织无计划”，满心向善，而充满着一脑子的幻想的呆子。他们看出阳光早晚要照耀地面，并且知道光明会落在谁的身上。（《日出》，方达生：“（狂喜地）太阳就在外面，太阳就在他们身上。”）却自己是否能为大家“做一点事”，也为将来的阳光爱惜着，就有些茫茫然。我若是一个理想的观众——自然，假设这个戏很荣幸地遇见一位了解它的导演，不遗余力，认真地排出来——演到末尾，方达生听不见里面的应声，“转过头去听窗外的夯歌，迎着阳光，由中门昂首走出去，”我想落在我心里将是一种落漠的悲哀，为着这渺小的好心人的怜悯，使我油然生起希望的，还是那浩浩荡荡向前推进的呼声，象征伟大的将来，蓬蓬勃勃的生命。

我常纳闷何以我每次写戏总把主要的人物漏掉。《雷雨》里原有第九个

角色，而且是最重要的，我没有写进去，那就是称为雷雨的一名好汉。他几乎总是在场，他手下操纵其余八个傀儡。而我总不能明显地添上这个人，于是导演们也仿佛忘掉他。我看几次《雷雨》的演出，我总觉得台上很寂寞的，只有几个人跳进跳出，中间缺少了一点生命。我想大概因为那叫做雷雨的好汉没有出场，演出的人们无心中也把他漏掉。同样，在《日出》，也是一个最重要的角色我反而将他疏忽了，他原是《日出》唯一的生机，然而这却怪我，我不得已地故意把他漏了网。写《日出》，我不能使那象征着光明的人们出来，因为一些有夜猫子眼睛的怪物，无昼无夜，眈眈地守在一旁，是事实上的不可能。我曾经故意叫金八不露面，令他无影无踪，却时时操纵场面上的人物。他代表一种可怕的黑暗势力，但把那些劳作的人们，那拥有光明和生机的，也硬闭在背后，当做陪衬，确实是最令人痛心，一桩无可奈何的安排。我以为这个戏应该再写四幕，或者整个推翻，一切重新积极地写过，着重写那些代表光明的人们。却停下想，那有夜猫子眼睛的怪物，可能轻易放过我这一着？斟酌再三，我只能采用一个下策。我硬将我们的主角推在背后，而在第二幕这样蹩脚地安排：

“窗外很整齐地传进来小工们打地基的桩歌，由近渐远，搀杂着渐远渐低多少人的步伐和沉重的石碓落地的闷塞的声音。……这种声音几乎一直在这一幕从头到尾，如一群含着愤怒的复仇神，抑郁暗塞地哼着，充满了警戒和恐吓。”

在第四幕末尾：

“……天空非常明亮，外面打地基的小工们早聚集在一起，迎着阳光由远处‘哼哼唷，哼哼唷’地又以整齐严肃的步伐迈到楼前。

“砸夯的人们高亢而洪壮的合唱着轴歌，‘日出东来……，沉重的石碓一下一下落在土里，那声音传到观众的耳里，是一个大生命浩浩荡荡地向前推，向前进，洋洋溢溢地充塞了宇宙。”

“屋内渐渐暗淡，窗外更光明起来。”

但是，天，这是多么一个“无可奈何”的收场啊，说我失败，犯了“倒降顶点”的毛病是不冤枉的。

我讲过《日出》并没有写全，确实需要许多开展。我若有一支萧伯纳的锋芒的笔，我该写一篇长序，痛快淋漓地发挥一次，或者在戏里卖弄自己独到的见地，再不然，也可模拟《人与超人》后面 The Revolutionist's Handbook 的体裁，另辟蹊径，再来饶舌。但我为人向来暗涩，又不大会议论，而最奇怪的，这块“自由土”又仿佛是不准人有舌头的。于是即便见到这本戏种种的弱点，幼稚，我只好闭口无言。唯一的补救方案，就是我在《日出》前面赘附着的八段引文。那引文编排的次序，都很费些思虑，不容颠倒。偏爱的读者如肯多读两遍，略略体会里面的含义，也许可以发现多少欲说不能的话，藏蓄在那几段引文里。

写完《雷雨》，渐渐生出一种对于《雷雨》的厌倦。我很讨厌它的结构，我觉出有些“太像戏”了。技巧上，我用的过分。仿佛我只顾贪婪地使用着那简陋的“招数”，不想胃里有点装不下，过后我每读一遍《雷雨》便有点要作呕的感觉。我很想平铺直叙地写点东西，想敲碎了我从前拾得那一点点浅薄的技巧，老老实实重新学一点较为深刻的。我记起几年前着了迷，沉醉于契诃夫深邃艰深的艺术里，一颗沉重的心怎样为他的戏感动着。读毕了《三姊妹》，我阖上眼，眼前展开那一幅秋天的忧郁。玛夏(Mawa)，哀林娜(NpNha)，

奥尔加（Olga）那三个有大眼睛的姐妹，悲哀地倚在一起，眼里浮起湿润的忧愁，静静地听着窗外远远奏着欢乐的进行曲。那充满了欢欣的生命的愉快的军乐渐远渐微，也消失在空虚里。静默中，仿佛年长的姐姐奥尔加喃喃地低述她们生活的悒郁，希望的渺茫，徒然地工作，徒然地生存着。我的眼渐为浮起的泪水模糊起来成了一片，再也抬不起头来。然而在这出伟大的戏里没有一点张牙舞爪的穿插，走进走出，是活人，有灵魂的活人。不见一段惊心动魄的场面，结构很平淡，剧情人物也没有什么起伏生展，却那样抓牢了我的魂魄。我几乎停住了气息，一直昏迷在那悲哀的氛围里。我想再拜一个伟大的老师，低首下气地做一个低劣的学徒。也曾经发愤照猫画虎，临摹几张丑陋的鬼影，但是这企图不但是个显然的失败，更使我忸怩不安的，是自命学徒的我摹出那些奇形怪状的文章简直是污辱了这超卓的心灵。我举起火，一字不留地烧成灰烬。我安慰着自己，这样也好。即便写得出来，勉强得到半分神味，我们现在的观众是否肯看，仍是问题。他们要故事，要穿插，要紧张的场面。这些在我烧掉了的几篇东西里是没有的。

不过我并没有完全抛弃这个念头，我想脱开了 *La pièce bien faite* 一类戏所笼罩的范围，试探一次新路，哪怕仅仅是一次呢。于是在我写《日出》的时候，我决心舍弃《雷雨》中所用的结构，不再集中于几个人身上。我想用片段的方法写起《日出》，用多少人生的零碎来阐明一个观念。如若中间有一点我们所谓的“结构”，那“结构”的联系正是那个基本观念，即第一段《道德经》引文内“人之道损不足以奉有余。”所谓“结构的统一”也就藏在这一句话里。《日出》希望献与观众的，应是一个鲜血滴滴的印象，深深刻在人心，也应为此“损不足以奉有余”的社会形态。因为挑选的题材比较庞大，用几件故事做线索，一两个人物为中心，也自然比较烦难。无数的沙砾积成一座山丘，每粒沙都有同等造山的功绩。在《日出》里，每个角色都应占有相等的轻重。合起来，他们造成了印象的一致。这里，正是用着所谓“横断面的描写”，尽可能的，减少些故事的起伏，与夫“起承转合”的手法。墨守章法的人更要觉得“平直板滞”。然而，“画虎不成反类狗”，自己技术上的幼稚也不能辞其咎。

但我也应喊声冤枉，如果承认我所试用的写法，（自然，不深刻，不成熟，我应该告罪。）我就有权利要求《日出》的第三幕，还须保留在戏里。若认为小东西的一段故事和主要的动作没有多少关联而应割去，那么所谓的“主要的动作”在这出戏里一直也并没有。这里，我想起一种用色点点成光影明亮的后期印象派图画，《日出》便是这类多少点子集成的一幅画面。果若《日出》有些微的生动，有一点社会的真实感，那应做为色点的小东西，翠喜，小顺子以及在那地狱里各色各样的人，同样地是构成这一点真实的因子。说是删去第三幕，全戏就变成一个独幕戏。说我为了把一篇独幕剧的材料凑成一个多幕剧，于是不得不插进一个本非必要的第三幕，这罪状加在我身上也似乎有点冤枉。我猜不出在第一，二，四幕里哪一段是绝对必要的，如若不是力烘托《日出》里面一个主要的观念，为着“剧景始终是在××旅馆的一间华丽的休息室内”，“删去第三幕就成一个独幕剧”。独幕剧果作如是观，则《群鬼》，《娜拉》都应该称为独幕剧了，因为它们的剧景始终是在一个地方。这样看法，它们也都是独幕剧的材料，而被易卜生苦苦地硬将它们写成两篇多幕剧。

我记得希腊悲剧，多半是很完全的独幕剧，虽然占的“演出时间”并不

短，如《阿加麦农》，《厄狄泼斯皇帝》。他们所用的“剧中时间”是连贯的，所以只要“剧景”在一个地方，便可以作为一篇独幕剧来写。在《日出》的“剧中时间”分配，第二幕必与第一幕隔一当口。因为第一幕的黎明，正是那些“鬼”们要睡的时刻，陈白露，方达生，小东西等可以在破晓介绍出来。但把胡四、李石清和其他那许多“到了晚上才活动起来的”“鬼”们也陆续引出台前，那直是不可能的事情。再，那些砸夯的人们的歌，不应重复在两次天明，日出的当口，令观众失了末尾那鲜明的印象。但打夯的歌若不早作介绍，冒失地在第四幕结尾出声，观众会觉得突然，于是为着《日出》这没有露面的主角，也不得不把第二幕放在傍晚。第四幕的时间的间隔更是必需的。多少事情，如潘月亭公债交易的起落，李石清摆为襄理，小东西久寻不见，胡四混成电影明星，方达生逐渐的转变，……以及黄省三毒杀全家，自杀遇救后的疯狂，……处处都必须经过适当的时间，才显出这些片段故事的开展。这三幕清清楚楚地划成三个时间的段落。我不知道怎样“割去第三幕”后，“全剧就要变成一篇独幕剧”。“剧景始终在××旅馆的一间华丽的休息室内”是事实，在这种横断面的描写剧本，抽去第三幕似乎也未尝不可。但是将这些需要不同时期才能开展的片段故事，硬放入一段需用连续的“剧中时间”的独幕剧里，毕竟是很困难的。

话说远了，我说到《日出》里没有绝对的主要动作，也没有绝对主要的人物。顾八奶奶，胡四与张乔治之流是陪衬，陈白露与潘月亭又何尝不是陪衬呢？这些人物并没有什么主宾的关系，只是萍水相逢，凑在一处。他们互为宾主，交相陪衬，而共同烘托出一个主要的角色，这“损不足以奉有余”的社会。这是一个新的企图。但是我怕我的技术表达下出原意，因而又将读者引入布局紧凑，中心人物，主要动作，这一些观念里。于是毫厘之差，这出戏便在另一种观点下，领得它应该受的处分。

说实话，《日出》里面的戏只有第三幕还略具形态。在那短短的五十几页里，我费的气力较多，时间较久。那里面的人，我曾经面对面地混在一起，并且各人真是以人与人的关系，流着泪，“掏出心窝子”的话，叙述自己的身世。这里有说不尽的凄惨的故事，只恨没有一支 Balzac 的笔记载下来。在这堆“人类的渣滓”里，我怀着无限的惊异，发现一颗金子似的心，那就是叫做翠喜的妇人。她有一副好心肠，同时染有在那地狱下生活各种坏习惯。她认为那些买卖的勾当是当然的，她老实地做她的营生，“一分钱买一分货”。令人感动的，是她那样狗似地效忠于她的老幼，和无意中流露出来，时那更无告者的温暖的关心。她没有希望，希望早死了。前途是一片惨澹，而为着家里那一群老小，她必需卖着自己的肉体麻木地挨下去。她叹息着：“人是贱骨头，什么苦都怕挨，到了还是得过，你能说一天不过么？”求生不得，求死不得，是这类可怜的动物最惨的悲剧。而落在地狱的小东西，如果活下去，也就成为“人老珠黄不值钱”的翠喜，正如现在的翠喜也有过小东西一样的青春。这两个人物我用来描述这“人类渣滓”的两个阶段，对那残酷境遇的两种反应。一个小，一个老；一个偷偷走上死的路，（看看报纸吧，随时可以发现这类的事情。）一个如大多数的这类女人，不得已必须活下去。死了的死了，活着的多半要遭翠喜一样的命运，这群人，我们不应该忘掉，这是在这“损不足以奉有余”的社会里最黑暗的一个角落，最需要阳光的。《日出》不演，则已。演了，第三幕无论如何应该有。挖了它，等于挖去《日出》的心脏，任它惨亡。如若为着某种原因，必须支解这个剧本，

才能把一些罪恶暴露在观众面前，那么就砍掉其余的二幕吧。请演出的人们容许这帮“可怜的动物”在饱食暖衣，有余暇能看戏的先生们面前哀诉一下，使人们睁开自己昏聩的眼，想想人把人逼到什么田地。我将致无限的敬意于那演翠喜的演员。我料想她会有圆熟的演技，丰厚的人生经验多和更深沉的同情，她必和我一样地下忍再把那些动物锁闭在黑暗里，才来担任这个困难的角色。

情感上讲，第三幕确是最贴近我的心的。为着写这一段戏，我遭受了多少磨折，伤害，以至于侮辱。（我不是炫耀，我只是申述请不要删除第三幕的私衷。）我记得严冬的三九天，半夜里我在那一片荒凉的贫民区，候着两个嗜吸毒品的龌龊乞丐，来教我唱数来宝。约好了，应许了给他们赏钱。大概赏钱许得太多了，他们猜疑我是侦缉队之流，他们没有来。我忍着刺骨的寒冷，瑟缩地踟躅到一种“鸡毛店”⁶的地方找他们。似乎因为我访问得太殷勤，被一个有八分酒意罪犯模样的落魄英雄误会了，他蓦地动开手。那一次，我险些瞎了一只眼睛。我得了个好教训，我明白以后若再钻进这种地方，必须有人引路，不必冒这类无意义的险。于是我托人介绍。

自己改头换面，跑到“土药店”和黑三一类的人物“讲交情”。为一个“朋友”瞥见了，给我散布许多不利于我的无稽的谣言，弄得多少天，我无法解释自己。为着这短短五十几页戏，我幸运地见到许多奇形怪状的人物，他们有的投我以惊异的眼色，有的报我以嘲笑，有的就率性辱骂我，把我推出门去。（我穿的是多么寒伦一件破旧的衣服！）这些回忆，有的痛苦，有的可笑。我口袋里藏着铅笔和白纸，厚着脸皮，狠着性。一次一次地经验许多愉快的和不愉快的事实，一字一字地记下来，于是才躲到我那小屋子里，埋下头，写那么一点点的东西。我恨我没有本领把当时那些细微的感觉记载清楚，有时文字是怎样一件无用的工具。我希望我将来能用一种符号记下那些腔调。每一个音都带着强烈地方的情绪，清清楚楚地留在我的耳鼓里。那样充满了生命，有着活人的气息。而奇怪，放在文字里，便似咽了气的生物，生生地窒闷死了。我知道这一幕戏里毛病一定很多，然而我应该承认没有一个“毛病”，不是我经历过而写出来的。这里我痛苦地杀了我在《文季月刊》上刊登的第三幕的附言里那位“供给我材料的大量的朋友”。为着保全第三幕的生命，我只好出来“自首”了。

曾经有人问过我《雷雨》和《日出》哪一本比较好些，我答不出来。我想批评的先生们会定下怎么叫“好”，怎么叫“坏”，找出原则，分成条理。而我一个感情用事，素来不能冷静分析的人，只知道哪一个最令我关心的。比较说，我是喜欢《日出》的，因为它最令我痛苦。我记得，有一位多子的母亲，溺爱其中一个最不孝的儿子，她邻居问她缘故，她说：“旁的孩子都好，只有他会磨我！”我爱《日出》恐怕也就是这么一个理由吧。全部《日出》材料的收集，都令我受了相当的苦难。（固然我不应否认，尽管我尽力忠诚地采集，里面的遗漏和错误依然很多。）而最使我感到烦难的，便是第三幕，现在偶尔念起当时写这段戏，多少天那种寝食不安的情况，而目前被人轻轻地删去了。这回忆，诚然有着无限的酸楚的。所以，如果有一位同情的导演，看出我写这一段戏的苦衷，而不肯任意把它删去，我希望他切实地注意到这一幕戏的氛围，造成这地狱空气的复杂的效果，以及动作道白相关

⁶ 《雷雨》的作者曹禺先生致《雷雨》的导演者们的一封信，我们觉得非常有趣味。

联的调和与快慢。关于“这些效果”，我曾提到它们“必须有一定的时间，长短，强弱，快慢，各样不同的韵味，远近。每一个声音必须顾到理性的根据，氛围的调和，以及适当的对意义的点醒和着重。”我更申言过：“果若有人只想打趣，单看出妓院材料的新奇，可以号召观众，便拿来胡炮乱制，我宁肯把这一幕立刻烧成灰烬”，不愿这样被人蹂躏。这些话我一直到现在还相信着。在这一幕里，我利用在北方妓院一个特殊的处置，叫做“拉帐子”的习惯。用这种方法，把戏台隔成左右两部，在同一时间内可以演出两面的戏，这是一个较为新颖的尝试，我在欧尼尔的戏（如 Dynamo）里看到过，并且知道是成功的。如若演出的人也体贴出个中的妙处，这里面自有许多手法可以运用，有多少地方可以施展演出的聪明。弄得好，和外面的渲染氛围的各种声响，打成一片，衬出一种境界奇异的和调，是可能的。

朱孟实先生仿佛是一位铁面无私的法官，他那锐利的眼光要刺透我的昏钝不明，他那严正的审问使我无处躲闪。他提出了一个剧作者对于人生世相，应该持什么态度的问题。他说，写戏有两种态度，一个剧作家究竟“应该很冷静，很酷毒地把人生世相本来面目揭开给人看呢？还是送一点‘打鼓骂曹’式的义气，在人生世相中显出一点报应昭彰的道理来，自己心里痛快一场叫听众也痛快一场呢？”孟实先生自己是喜欢第一种，而讨厌戏里面“打鼓骂曹”式的义气。本来，老老实实写人生最困难，最味永。而把自己放在里面，歪曲事实，故意叫观众喝彩，使他们尝到“义愤发泄后的甜蜜”较容易，但也很无聊。舞台上有多少皮相的手法，几种滥用的情绪，如果用得巧，单看这些滥调也可以达到一个肤浅的成功。孟实先生举出几个例子，证明《日出》就用了若干“打鼓骂曹”式的义气来博得一些普通的观众的喝彩。他给我指了一条自新之路，他要我以后采取第一种态度。这种诚挚的关心是非常可感的。不过在这里我不想为这些实例辩白。我更愿意注意他所提出的那个颇堪寻味的“根本问题”。写戏的人是否要一点 Poetic justice 来一些善恶报应的玩意，还是（如自然主义的小说家们那样）叫许多恶人吃到脑满肠肥，白头到老，令许多好心人流浪一生，转于沟壑呢？还是都凭机遇，有的恶人就被责罚，有的就泰然逃过，幸福一辈子呢？这种文艺批评的大问题，我一个外行人本无置喙之余地。不过以常识来揣度，想到是非之心人总是有的。因而自有善恶赏罚情感上的甄别。

无论智愚贤不肖，进了戏场，着了迷，看见秦桧，便恨的牙痒痒的，恨不立刻一刀将他结果。见了好人就希望他舍尽甘来，终得善报。所以应运而生的大团圆的戏的流行，恐怕也有不得已的苦衷。在一个诗人甚至于小说家，这种善恶赏罚的问题还不关轻重，一个写戏的人便不能不有所斟酌。诗人的诗，一时不得人的了解，可以藏诸名山，俟诸来世，过了几十年或者几百年，说不定掘发出来，逐渐得着大家的赞美。一个弄戏的人，无论是演员，导演，或者写戏的，必须立即获有观众，并且是普通的观众。只有他们，才是“剧场的生命”。尽管莎士比亚唱高调，说一个内行人的认识，重于“一戏院子的 Groundlings”^{*}的称赞。但他也不能不去博取他们的欢心，顾到职业演员们的生活。写戏的人最感觉苦闷而又最容易逗起兴味的，就是一个戏由写作到演出中的各种各样的限制，而最可怕的限制便是普通观众的趣味。怎样一面写

^{*} 是在写一首诗，本意是要使读者和观众犹如在听一个神话似的，回到更古老，更幽静的境界里去。所以他对于序幕和尾声删去了觉得真是可惜的事。这是多么意味深长的呢！

得真实，没有歪曲，一面又能叫观众感到愉快，愿意下次再来买票看戏，常是使一个从事于戏剧的人最头痛的问题。孟实先生仿佛提到“获得观众的同情对于一个写戏人是个很大的引诱”。（我猜是这个意思，然而如孟实先生那样说，是为着“叫太太小姐们看着舒服些，”便似乎有些挖苦）。其实，岂止是个引诱，简直是迫切的需要。莎剧里，有时便加进些无关宏旨的小丑的打诨，莫里哀戏中，也有时塞人毫无关系的趣剧。这些大师为着得到普通观众的欢心，不惜曲意逢迎。做戏的人确实也有许多明知其不可，而又不得已为五斗米折腰的。我说这些话，绝非为自己的作品辩白。——如果无意中我已受了这种引诱的迷惑，得到万一营业上的不失败，令目前几个亏本的职业剧团，借着—本非常幼稚的作品，侥幸地获得一些赢余，再维持下去。这也是一个作者所期望的。中国的话剧运动，方兴未艾，在在需要提携。怎样拥有广大的观众而揭示出来的，又不失“人生世相的本来面目”，是颇值得内行的先生们严肃讨论的问题。无疑的，天才的作家，自然一面拥有大众，一面又把真实犀利地显示个清楚。次一等的人便有些捉襟见肘，招架不来，写成经得演，经不得读的东西。不过，万一因才有所限，二者不得兼顾，我希望还是想想中国目前的话剧事业，写一些经得起演的东西，先造出普遍酷爱戏剧的空气。我们虽然愚昧，但我相信我们的子孙会生出天才的。

如若这可以说是我的自由，我的辩解，那么我就得感谢大家已经纵容我饶舌这许久了。我并不想再在这里晓晓不休；但我应该趁着这机会表白一点感激的心情。

我读了《大公报》文艺栏对于《日出》的集体批评，我想坦白地说几句话。一个作者自然喜欢别人称赞他的文章，可是他也并不一定就害怕人家责难他的作品。事实上，最使一个作者（尤其是一个年轻的作者）痛心的，还是自己的文章投在水里，任它浮游四海，没有人来理睬，这事实最伤害一个作者的自尊心，侥幸遇见了一位好心的编辑，萧乾先生，怕冷淡一个年轻作者的热诚，请许多前辈出来说话，让《日出》也占一点阳光。更幸运地有这些先进，肯为着这本疏陋不堪的作品，耗费他们的精神，这已经够使一个年轻人感动的了。读了这些批评文章，使我惊异而感佩的，是每篇文章的公允与诚挚。除了我一两位最好的友人，给我无限的鼓励和兄弟般偏爱之外，我知道，每篇文章几乎同样地燃烧着一副体贴的心肠。字里行间，我觉出他们执笔的时候，是怎样担心一个字下重了，一句话说狠了，会刺痛一个年轻人的情感，又怕过分纵容，会忽略应给与作者的指示。这是一座用同情和公正搭成的桥梁，作者不由得伸出一双手，接收通过来的教导。我感谢前面给与教益的孟实先生，我也感谢茅盾，圣陶，沈从文，黎烈文，荒煤，李蕤，谢迪克^不，李广田，李影心，杨刚，陈蓝，王朔先生们。他们有的意存鼓励，有的好心指正，都给我无限的兴奋与愉快。

最后。我愿意把这个戏献给我的朋友巴金、靳以，孝曾。

（原载《日出》，上海文化生活出版社 1936 年 10 月版）

^不 知因为是将序幕和尾声删去了的缘故呢还是怎么着，就这回在东京的演出上看，观众的印象却似乎完全与作者的本意相距太远了。我们从演出上所感觉到的，足对于现实的一个极好的暴露，对于没落者的一个极好的讥嘲。

关于“蜕变”二字

生物界里有一种新陈代谢的现象：多少昆虫（听说有些爬行的多足动物也是如此），在生长的过程中需要硬狠地把昔日的老腐的躯壳蜕掉，然后新嫩的生命才逐渐长成。这种现象我们姑且为它杜撰一个名词，叫做“蜕变”。

“蜕变”中的生物究竟感觉如何虽不可知，但也不难想象。当着春天来临，一种潜伏的泼刺刺的生命力开始蕴化在它体内的时候，它或者会觉到一种巨大的变动将到以前的不宁之感。这个预感该使它快乐而痛苦，因为它不只要生新体，却又要蜕掉那层相依已久的旧壳。“自然”这样派定下那不可避免的铁律：只有忍痛蜕掉那一层腐旧的躯壳，新的愉快的生命才能降生。

在抗战的大变动中，我们眼见多少动摇分子，腐朽人物，日渐走向没落的阶段。我们更欢喜地望出新的力量，新的生命已由艰苦的斗争里酝酿着，育化着，欣欣然发出来美丽的嫩芽。这一段用血汗写成的历史里有无数悲壮惨痛的事实，深刻道出我们民族战士在各方面奋斗的艰苦同那被淘汰的腐烂阶层日暮途穷的哀鸣。这是一段需要“忍耐”但更需要“忍心”的艰苦而光荣的革命斗争。我们对新的生命应无限地拿出勇敢来护持，培植；对那旧的恶的，应毫不吝情，绝无顾忌地加以指责，怒骂，搏击，以至不惜运用各种势力来压禁，直到这帮人，这种有毒的意识“死”净了为止。

这本戏固然谈的是行政问题，但这种高深的专门学问决非如此窳陋的作品能在三点钟的演出时间内谈得透彻明了。戏的关键还是在我们民族在抗战中一种“蜕”旧“变”新的气象。这题目就是本戏的主题。

（原载《蜕变》，重庆文化生活出版社 1941 年 1 月版）

我对今后创作的初步认识

我写过几本戏，常有人在演，自己觉得内容大致是“进步”的。便放心，以为尽了责任，就很少用心去检查这些作品对于群众发生的影响，哪些是好的，哪些是坏的。这些作品的读者和观众是些什么人呢？他们大约是店员、职员、学生、城市中的小资产阶级知识分子和市民吧？我不曾严肃地想过。我只是辛辛苦苦地写，只是凭我个人的是非之感，在我熟习的狭小圈子里，挑选人物，构成故事，运用一些戏剧技巧来表达我的模糊而大有问题的思想。我曾经用心检查过自己的思想么？发现个人的思想对群众有害的时候，我是否立刻决心改正，毫不询私，在群众面前承认错误，诚诚恳恳做一个真为人民利益写作的作家呢？不，我没有这样做。现在，我看出我很含糊，在沉默之间把严重的过失轻轻放过。虽然我不肯甲动听的言辞为自己护短，可是过去每当读到了正确的、充满了善意的批评之后，我无话可说，我沉默，说明批评是对的，我很信服；但是我还是我，我没有拿出勇气改正创作的道路，沉默有时是躲避真理的方法。我仿佛有一个自命“进步”的盾牌，时常自以为很能接受批评，而实际上觉得错误不大，慢慢地改吧。

我的作品对群众有好影响么？真能引起若干进步的作用么？这是不尽然的。《雷雨》据说有些反封建的作用，老实讲，当时我对反封建的意义实在不甚了解；我以个人的好恶，主观的臆断，对现实下注解，做解释的工作。这充分显出作者的无知和粗心，不懂得向群众负责是如何重要。没有历史唯物论的基础，不明了祖国的革命动力，不分析社会的阶级性质，而贸然以所谓的“正义感”当做自己的思想的支柱，这自然是非常幼稚，非常荒谬。但一个作家的错误看法，为害之甚并不限于自己，而是会扩大蔓延到看过这个戏的千百次演出的观众。最可痛心的就在此。

我对于旧社会的罪恶是深恶痛疾的。爱憎之心虽然强烈，却从不能客观地分析社会的现象，把罪恶的根源追究个明白，我不惯于在思想上做功夫，我写戏很用心，而追求思想的意义就不恳切。我时常自足于“大致不差”的道理，譬如在反动统治下，社会是黑暗的，我要狠狠地暴露它；人是不该剥削人的，我就恶恶地咒骂一顿。其实，这些“大致不差”的道理在实际写作中时常被我歪曲，有时还引出很差的道理。我用一切“大致不差”的道理蒙蔽了自己，今日看来，客观效果上也蒙蔽了读者和观众。《雷雨》中的周朴园自然是当做一个万恶的封建势力代表人物而出现的，我也着力描写那些被他压迫的人们。当时我认为这种看法是“大致不差”的。但在写作中，我把一些离奇的亲子关系纠缠一道，串上我从书本得来的命运观念，于是悲天悯入的思想歪曲了真实，使一个可能有些社会意义的戏变了质，成为一个有落后倾向的剧本。这里没有阶级观点，看不见当时新兴的革命力量；一个很差的道理支持全剧的思想，《雷雨》的宿命观点，它模糊了周朴园所代表的阶级的必然的毁灭。

其他如《日出》里面，写的是半殖民地社会，我粗枝大叶地画出大鱼吃小鱼的现象，罗列若干残酷的事实，来说明这“损不足以奉有余”的社会是该被推翻的。这也是一个“大致不差”的道理。但造成这些现象的基本原因，我没有挖掘。我忽略我们民族的敌人帝国主义和它的帮凶官僚资本主义，更没有写出长期和它们对抗的人民斗争。看了《日出》，人们得不到明确的答案，模糊地觉得半殖民地社会就只能任其黑暗下去，人生原来就是如此。我

既没有指出造成黑暗的主要敌人，向他们射击，那么，只有任他们依旧猖狂横肆。然而这和中国革命的历史真实是不相符合的。实际上，在一九三五年，我写《日出》的时候，人民的力量在延安已经壮大起来，在反动区的城市里，工人群众已经有相当有力的革命组织。反帝的怒潮遍及全国，人民一致要求民族的解放。在文艺运动上正提出“国防文学”的口号。而我在当时，却和实际斗争保持着距离，我在《日出》里泛泛地写着城市的罪恶，甚至指不出这些罪恶是半殖民地社会的产物。是什么理由使我如此呢？是我那些“大致不差”的道理，是产生那些模糊的思想的阶级环境和我个人的落后意识。

一个作家若是与实际斗争脱了节，那么，不管他怎样自命进步，努力写作，他一定写不出生活的真实，也自然不能对人民有大的贡献；同样，一个作家如若不先认识中国革命的历史，不能用正确的眼光分析生活，不能从自己的思想掘出病根，加以改造，他的思想只能停留在狭小的天地中，永远见不到中国社会的真实，也就无从表现生活的真理，便终身写不出一部对人民真正的有益的作品。

我是一个小资产阶级出身的知识分子，“阶级”这两个字的涵义直到最近才稍稍明了。原来“是非之心”，“正义感”种种观念，常因出身不同而大有差异。你若想做一个人民的作家，你就要遵从人民心目中的是非。你若以小资产阶级的是非观点写作，你就未必能表现人民心目中的是非，人民便会鄙弃你、冷淡你。思想有阶级性，感情也有阶级性。若以小资产阶级的情感来写工农兵，其结果，必定不伦不类，你便成了挂羊头卖狗肉的作家。我在《雷雨》里就卖过一次狗皮膏药，很得意地抬出一个叫鲁大海的工人。那是可怕的失败，僵硬，不真实，自不必说。我把他放在一串怪诞的穿插中，我以小资产阶级的情感，为着故事，使他跳进跳出，丧失了他应有的工人阶级的品质，变成那样奇特的人物。他只是穿上工人衣服的小资产阶级。我完全跳不出我的阶级圈子，我写工人像写我自己，那如何使人看得下去？

我为何一再提出《雷雨》、《日出》这两部作品呢？一则，因为这两部戏比较被人知道，再则，作为一个作家，只有通过创作思想上的检查才能开始进步，而多将自己的作品在文艺为工农兵的方向的X光线中照一照，才可以使我逐渐明了我的创作思想上的疮痍是从什么地方溃发的。

挖疮割肉是痛苦的。一个作家对于自己的产物时常免不了珍惜爱护，就怕开刀。这是什么作家呢？这是小资产阶级的作家，他爱面子比真理更多，看自己比人民还重。一个决心为人民服务的无产阶级作家绝不如此。他的思想情绪和工农兵的思想情绪打成一片。他考虑写作怎样从人民生活出发，怎样使自己的作品成为教育人民的工具，怎样提高自己的思想与艺术，为着使人民的思想情感提高一步，鼓励人民更好地劳动生产，要使人民的生活一天比一天美好。小资产阶级作家便不如此，他在口头上，很容易说工农兵的利益比小资产阶级的思想意识更重要，但一到实际行动，便不期然有所偏爱，有所顾虑。我这样讲，并非说我已克服了缺点，俨然是一个完全改造过来的人。不，差得很远。只就检查自己的作品一点看，我感到我在许多地方依旧姑息养好，还有，由于思想水平低，有了毛病，也看不出来。于是有一阵曾经这样泛泛地讲，我的作品无一不是处，简直要不得。囫囵吞枣，给它一个不负责任的批评，“都坏，都不正确”！表面看来，这很坦白，很谦虚，实际上，是小资产阶级情绪的流露，这里有一半是不服软（又是面子问题，这是连自己一时都未曾察觉的），有一半是马马虎虎，不肯认真检查，学习掌握

思想的利器，在自己的作品上开刀。

这一年来，我有许多机会和一些年轻的，年长的，对人民文艺有成绩的作家和批评家们在一道。他们使我认清创作的道路，也教给我一些创作的方法，那就是学习马列主义，实践马列主义，向工农兵学习，深入到他们的生活中间去。他们是毛主席的好学生，给我印象最深的是他们对人民的利益认真负责的态度。

毛主席说：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”

每当读到这一段话，就念起以往走的那段长长的弯路，就不觉热泪盈眶，又是兴奋，又是感激。我真能做这样一个好学生么？无论如何，现在该学习走第一步了。

我很快乐，在四十之后，看见了正路，为着这条正路，我还能改正自己。因为，我知道，一个作家只有踏上了这条正路，才开始有一点用处。

（原载《文艺报》1950年第3卷第1期）

《曹禺选集》序言

我写了几本戏，其中有两三种是为观众所喜好的，《雷雨》、《日出》和《北京人》，所以我就选了这三本，凑成这本集子。它们多少记录了旧社会的人们所遭受的苦难。当时大家为什么认为这些作品有些地方还可取呢？大约因为我衷心憎恶的人物，也是当时的观众所痛恨的。我们忍受着同样的折磨，在暗无天日的旧社会里，一同恨着那些凶恶丑陋的上层人物。长期举着鞭子的主子们，恨不得教奴隶们都变成无言的畜生，终身默默挨着鞭打。如果其中有人呐喊一声：“我们是人，你们才是禽兽！”积恨已久的奴隶们便立刻听出：“这声音是我们的。”所以当时，在反动的统治下，有人企图用艺术形象，尽管止于片面地表现出被压迫者对旧社会的憎恨，尽管不深刻地道出他们对统治者的愤怒，被压迫的人们就会双手欢迎，甚至放过其中的浅薄和过失。这几个剧本当时之所以博得观众的首肯，其原因或在此。

但是以后再读它们，就觉得其中有些地方未尽合理。现在想想，倒也记得动手的时候确实要提出一些问题，说明一些道理。但我终于是凭一些激动的情绪去写，我没有在写作的时候追根问底，把造成这些罪恶的基本根源说清楚。譬如《日出》这本戏，应该是对半殖民地半封建的中国旧社会的控诉，可是当时却将帝国主义这个罪大恶极的元凶放过；看起来倒好像是当时忧时之士所赞许的洋洋洒洒一篇都市罪恶论。又如，我很着力写了一些反动统治者的所豢养的爪牙，他们如何荒淫残暴，却未曾写出当时严肃的革命工作者，他们向敌人做生死斗争的正面力量。以我今日所能达到的理解，来衡量过去的劳作，对这些地方就觉得不够妥当。

所以这次重印，我就借机会在剧本上做了一些更动，但更改很费事，所用的精神仅次于另写一个剧本，要依据原来的模样加以增删，使之合情合理，这却有些棘手。小时学写字，写的不好，就喜欢在原来歪歪倒倒的笔画上，诚心诚意地再描几笔；老师说：“描不得，越描越糟。”他的用意大约在劝人存真，应该一笔写好，才见功夫。我想写字的道理或者和写戏的道理不同；写字难看总还可以使人认识，剧本没有写对而又给人扮演在台上，便为害不浅。所以我总觉得，既然当初不能一笔写好，为何不趁重印之便再描一遍呢。我就根据原有的人物、结构，再描了一遍（有些地方简直不是描，是另写）。“描”的结果，可能又露出一些补缀的痕迹，但比原来接近于真实。倘使经过修订之后，对今天的读者和观众还能产生一些有益的效用，那我也就非常欣慰了。

（原载《曹禺选集》，开明书店 1951 年 8 月版）

《曹禺剧本选》前言

两年前，我曾将《雷雨》、《日出》、《北京人》这三本比较为观众所知道的剧本，修改了一下出版，在这个集子里，仍然选了这三本戏。不过这一次，除了一些文字的整理之外，没有什么大的改动。现在看，还是保持原来的面貌好一些。因此，就在此地提一提。如果日后还有人上演这几个戏，我希望采用这个本子。

作者

一九五四年三月于北京

易卜生或者也是在写诗，但他却终于也要遭到妇女们联合起来道谢的烦恼。这封信对于研究戏剧的人们也许很有意思的，至少是那作者的作品与他自己的世界观是否恰恰合致是可以看出一点的，固然在这历史上早有先例：如托尔斯泰他们也就每每逃不出这圈儿。至于在从事剧本创作的人们，则借以当作一面镜子大约也是很好的吧。”

《明朗的天》在日本演出的祝词

最近日本进步的话剧界经常演出中国的话剧，这确实是一件十分使我们兴奋的事。中国的文艺工作者一向对于进步的日本文艺是十分关心的，尤其在全国解放以后，中国人民因为更关心在斗争中的日本人民的命运，就格外地关心反映日本人民真实生活的文艺作品，日本的进步电影、小说、报道、戏剧、诗歌，已经成为我们中国人民了解当今日本人民的生活桥梁。日本人民争取民主自由的英勇的斗争已经成为我们生活中经常谈起的巨大事件，这样勇敢、诚实、富有智慧的人民是永远不会被枪炮和原子弹所吓倒的。

《明朗的天》是在中国人民赶走了帝国主义和蒋帮的反动统治者之后写出的。它描写中国的旧知识分子如何从美帝国主义文化侵略的枷锁中挣脱出来，如何开始觉醒，和自己的人民站在一起，成为一个真正爱国的，富有革命人道主义心肠的中国的科学工作者。著名的新协剧团演出这个戏对于作者是一个很大的鼓励，我相信这个演出将会十分精采，得到日本观众的同情和拥护。中日两国的文化交流必然会使我们两大民族的关系日趋密切，我们的文艺是永远为真理而斗争的文艺，是为人民的幸福生活而斗争的文艺。它必然有助于我们争取民主自由的伟大事业，它是一个不可征服的力量。

热诚地祝新协剧团为和平民主的戏剧事业有更大的贡献。热诚地祝进步的日本文艺界为日本人民幸福的生活的英勇斗争有更光辉灿烂的成就。

（原载《戏剧报》1955年12月号）

《雷雨》英译本序

我的朋友中有很多人怕谈自己的作品，我也是其中的一个。尤其是谈二十几年前写的东西，这对于我简直是苦难。曾经应一个杂志的委托，写了关于我的作品的思想内容这类问题的文章，结果被委婉地退给我了。他们对我说：“你写的关于自己作品的批评远不及别人的深刻。”因此，断了这个念头，再也不想写这种徒劳无功的文章了。

然而我还是得写两句，因为出版者热情地要我为《雷雨》的英译本写一篇序。他说：“这样可以使读者们更亲切地明了这个剧本。”这位好心的出版者确实给了我一些自信心，但是我仍怀疑读剧本之前有什么介绍的必要。肖伯纳的序写得是非常精采的，但是我总是先读他的剧本，而后才看他的序。

我们的心灵首先是被好的戏所吸引的。

《雷雨》这个剧本是否值得看呢？仿佛一个写序的人应该列举一些优点，来吸引读者翻读下去。但我又举不出什么可以使我自己满意的地方。关于这个戏在中国演出的情况，仅有一点可以提的。它的演出场数比较多，可以说是中国观众比较熟悉的剧本之一。

卖瓜的不说瓜苦，但是我卖的瓜仅仅有这一点“甜”而已。

这个戏原是我在二十三年前写的，它的生命还能留到现在，这是我意想不到的事情。二十年前看过这个戏的朋友又看了今天的演出以后，他告诉我：“这次看《雷雨》，使我忽然感觉我们过去所生活的社会原来是那样黑暗。当初我看它的时候，分明觉得那里面所描写的生活对我是很熟悉、很平常的。但是今天，我却觉得这段生活离我们那样远，真是隔世了。”

《雷雨》是一个描写当时现实的剧本。如今，苦痛的时代已经过去了，这个戏仅存留下它的历史的现实的意义。每想到这一点，我的心上便不由得浮起一种快乐、兴奋的感情，因为我写《雷雨》的时候最深切的愿望，今天已经实现了。

这个戏太长了，曾多次想删改一下。大约是因为已经演了这么多年的缘故吧，每想删改便引起一些不同的意见，因此就搁下了。但如果在国外有人愿意上演这个戏，我想为国外的观众着想，剧本的缩减更是必要的。这项工作就只好留给那些愿意演出它的朋友们了。

一九五六年十月

（《雷雨》英译本，外文出版社 1958 年 1 月版）

关于《雷雨》在苏联上演的通信

亲爱的阿·柯索夫同志：

读了您的信，十分快慰。很感谢您和您的演员们与艺术家们费了很大精神来研究并且准备上演中国剧本《雷雨》。我和我们剧院的同志们都认为这是中苏两国人民深厚友谊的具体表现。我个人尤其感到荣幸。

请允许我答复您提的问题。

我同意您前四个问题的答案。关于这个戏的含义，这个戏发生的时代，以及鲁大海代表的时代精神，我以为您的解释都是对的。

只有第五个问题，我略有不同的看法：

周朴园是由封建家族（大地主）的子弟转化为成功的资本家的。他非常自信，觉得自己十分“正直”，他们的社会也认为他是“仁厚”、“正直”的榜样。他根本不可能猜想他的长子与其后有暧昧关系。因为，他那样相信自己的道德和尊严。表面上看他的家庭尽管像死水一样，但在他心目中这摊死水决不会腐臭。他以为别的资本家家庭会有这样的事，他的家庭不会发生这样的事。他从没这样想过，他并没有故意“孤立”他的妻子，但他自从把这位聪明、美丽却有些“叛逆性”的小姐（繁漪）娶过来的时候，就发现他这个妻子不是他所企望的那样百依百顺的旧式瓶花。他失望了，对她冷淡起来。繁漪总是有形无形地和他的思想、习惯与为人的方法有抵触的。这是“五四”以及所谓“解放”的资产阶级的女性，任性，傲慢，完全活在爱的感情当中，而这个“爱”是在比她岁数大得多的周朴园的身上得不到的。繁漪不大和一般当时的阔太太小姐们往来，是一个“孤芳自赏”的女人。这一点也是周朴园认为乖张的。周朴园并不是故意使周围的人觉得她“不正常”或者“疯狂”。而他确实从心里觉得她是如此。周朴园是一个当时社会上所谓最正直的上层人物，而他自己一点也不知道他内心中是这样可怕的、伪善的。

姑且写了上面的话，但我不敢说是对的。请您留作参考吧。

《雷雨》这个剧本太长，需要大大删减。这个艰巨的工作恐怕要放在导演的身上了。

向你们剧院全体演员与舞台工作者致敬，祝你们的演出成功，并继续获得新的更大的成就。

曹禺

（原载《戏剧报》1958年第9期）

《曹禺选集》后记

在黑暗的旧社会里我挨过了半生。这本选集中的《雷雨》、《日出》、《北京人》，都是那时留下的。

人民文学出版社要重印这本选集，并要我写个后记。我感到为难。面对自己三十年代的旧作，该说些什么呢？我想，把它们拿到今天来看，必然有许多缺陷和谬误，因为它们都是在没有太阳的日子里的产物。

那个时候，我是想反抗的。因陷于旧社会的昏暗、腐恶，我不甘模棱地活下去，所以我才拿起笔。《雷雨》是我第一声呻吟，或许是一声呼喊。在《日出》中，我想求得一线希望，一线光明。我深切地感到，这个社会没有阳光，需要阳光，向往着“日出东来，满天的火红……”，但是，那里是太阳？太阳又怎样出来？我不得而知。写《北京人》时，我的诅咒比较明确些了。那种封建主义、资产阶级是早晚要进棺材的！他们在争抢着寿木。而这个人世，需要更新的血液和生命。

可是在我的这些作品里，却没有一个无产阶级的人物，甚至连象征光明的人既没有在舞台上露过面（只是在《日出》中，作为一种暗示，安排了幕后工人唱的《打夯歌》）。观众（读者）看到的只有残暴的、丑恶的、虚伪的金八、潘四、周朴园、曾皓……，和腐朽的、寄生的周萍、曾文清、陈白露……之类的人物。对另一些人像方达生、愫芳、瑞贞等我是寄予了同情，我希望他们能逃出快要压上盖子的棺材。但是，路在哪里？我非常渺茫。也许在写《北京人》的时候，我朦胧地知道革命在什么地方了，但严格地说，那时我仍还根本不懂得革命。

所以说，这些剧本，只是让人感到腐朽的恶势力必然将死去，而且非埋葬不可。他们自然也反映了我当时思想上的苦闷、徘徊以至犹豫，因此它们就没有，也不可能明确地指出活着的人的生路（这大约也是那个时期不少作品的通病）；其所以在今天还能存在的仅有的一些理由，无非是在于他们记载和暴露了黑暗、丑恶的旧社会，如此而已。

即使这样，如今重印这个选集，却总还为我带来一些不安，我唯愿读者们认真地、批判地、历史唯物主义地对待他们。

一九七七年十二月四日

（原载《曹禺选集》，人民文学出版社 1978 年版）

为了不能忘却的纪念

（《家》重版后记）

《家》这个剧本是根据巴金同志的同名小说《家》改编的。

我记得是一九四二年，重庆的酷热如蒸的日子，我在重庆附近唐家沱的长江上浮泊着的一只江轮里，俯扑在一张餐桌上，写着这个剧本。那是一个不大的江轮的餐厅，早晚都很清静，只有中午和黄昏时，一些轮船上的水手和我一同进餐。他们见我打着赤膊，背上流着一串一串的汗珠，还在昼夜不停地写。一位中年人惊讶地说：“真是！你们写戏的，原来也很辛苦啊！”这一生，我忘却许多应该记住的事情，但这一句话，不知是否为了它的诚恳，我却一直记得。

在那轮船上，我大约住了三个月，度过整整一个夏天。在这期间，我写完一段落，便把原稿寄给我所爱的朋友。我总要接到一封热情的鼓励我的信，同时也在原稿上稍稍改动一些或添补、或删除去一些。在厚厚的复信里，还有一叠复写过的《家》的稿子。自从我写《北京人》，我的所有的文稿都是经过所爱的朋友的手，或抄誉过，或改动过。我的这位朋友，在“四人帮”横行时，经常不断地探视我，在相对无言中，曾给了我多大的勇气与韧力啊！但是她身体衰弱了，没有等到粉碎“四人帮”的胜利到来，终于过早地离开我和孩子们。对于革命，对于社会，我的朋友是默默无闻的，然而我将永远感激她。因为她通过我，总想为人民的事业尽一点力。

如今，我和众多的文艺作者一样，要鼓足所有的力量，为提高中华民族的科学文化水平，为实现四个现代化而尽心地写作，如果我身边仍然有着我所爱的朋友，那该多么好啊！

但我将不气馁，决不停止我的战斗。我要把失去的时间夺回来，为了祖国，为了谆谆教导我的党，和许多伟大的无产阶级革命家对我们的期望。

自然，也为了我这小小的不能忘却的纪念。

有一件事，必须在此地提的。

那一年，当我终于完成《家》这个剧本，我送给巴金同志看时，心里很不安的，我怕他不同意我的改编，尽管大致情节与人物都是根据原作，但总有些不同的地方。而我的老友巴金同志读完后，便欣然肯定。这使我终生不能忘怀。“文人相轻”这句话对于巴金同志这样胸襟宽阔的人，是完全不适用的。

当初，我把《家》的剧本交给巴金同志时，他还是旺盛的中年，如今巴金同志却已满头的白发，似乎是皤然老翁了。但我知道他有许多写作与翻译计划，他充满蓬勃的朝气，为着我们共同的目标而努力工作。

我祝我的老友巴金健康长寿。

（原载《文汇报》1978年8月6日）

昭君自有千秋在

——我为什么写《王昭君》

中国的历史传说中，有四位美女，王昭君就是这四大美人之一。四位美人都因她们的美丽留下许多动人的故事，而王昭君与其他三位又有不同。她是个美丽的女子，同时又是一位伟大的女子。

我为什么写王昭君呢？这是敬爱的周总理交给我的任务。

记得那是六十年代初的一个下午，在政协礼堂，总理和我们一起谈话，内蒙的一位领导同志向总理反映，在内蒙古地区，在钢城包头，蒙族的男同志要找汉族对象有些困难，因为汉族姑娘一般不愿意嫁给蒙族的小伙子。周总理说：要提倡汉族妇女嫁给少数民族，不要大汉族主义；古时候就有一个王昭君是这样做的！接着，总理对我说：“曹禺，你就写王昭君吧！”总理还提议大家举杯，预祝《王昭君》早日写成。

我领会周总理的意思，是用这个题材歌颂我国各民族的团结和民族间的文化交流。而王昭君正是为这一事业身体力行，作出了了不起的贡献的一位汉家女子。

正史中对她的记载很少，只是说她是西汉元帝后宫的宫女，当匈奴的大单于呼韩邪来长安朝拜，愿为汉朝天子的女婿。王昭君自愿请行去匈奴，与单于结亲，在那里生儿育女，汉与匈奴五六十年欢好相安，没有战事。

这样的一位勇敢、有大志的汉家姑娘，实在是应该为人们所歌颂赞美，流芳百世。

然而，数千年来，王昭君的真实面目却一直埋没着。她的功绩被人们遗忘了，抹杀了。在历代无数的诗人、画家、作家的笔下，王昭君的容貌始终被泪水所遮盖。在这些文人的诗、戏曲和画卷中，她终日啼哭，满面愁云，思念乡土、思念汉元帝，悲悲切切地度过她的一生。

在我小的时候，就看过这样一个戏，叫作《昭君出塞》。那种悲凉、凄怨，给我留下很深的印象。以后，也读过许多诗、戏曲、小说；总是引人为王昭君叹息、落泪。

我看过一本敦煌的变文，叫《王昭君变文》。说王昭君到了番邦，从未安心，整日苦苦思念汉元帝。但是在这变文中也写到“番王”对她是很好的，甚至亲自为她熬药煎汤；她死了，还专门为她着汉服戴孝。不过，在她生前竟不为所动，结果还是抑郁而死。比较普遍的传说故事是：汉代画家毛延寿作钦差大臣为汉元帝选美。王昭君为了父亲不受官府的伤害，毅然出面进宫。进宫后，她不肯向毛延寿行贿，于是毛延寿便把她画得很丑；皇上又是先凭画像选妃，因此没有选中她。直到王昭君请行去匈奴，汉元帝才看到她原来是一位天仙般的美女。但是已经晚了。元帝懊悔不已。王昭君对元帝也是恋恋不舍，一往情深。元曲剧作家马致远写的《汉宫秋》，是一部艺术性很高的作品，但他笔下的王昭君也没有挣脱出笼罩在她头上的凄凉伤感的情绪。王昭君被迫出嫁匈奴，一路留下她的泪水和哀婉的歌声，走到黑水，她投江而死了。……

总之，王昭君早已是我国妇孺皆知的人物。然而，这都是被歪曲了的王昭君。

为了创作《王昭君》一剧，我两次到内蒙去。在那里，我看到王昭君的

墓。她的坟墓，又称“青冢”。包头有，呼和浩特也有。她的青冢，比岳飞的坟还大，像一坐小丘。夏天，碧绿绿的，美得很。传说，在大雪纷飞，满目银白的冬日里，昭君的“青冢”仍旧是青翠的，像是永远留住草原上的一片春光。我还听了著名的歌手马头琴大师巴杰唱的王昭君的故事，访问了一些蒙古族老人。原来，关于王昭君的传说，不仅汉族有，蒙族也有。在草原上，王昭君也是一位人人皆知的女子。而且，她仿佛是一位仁慈的女神。人们传说，贫苦的牧民没有羊，到青冢上面去，就可以得到羊；结婚后没有孩子的妇女，到青冢去住一夜，第二年一定会生出一个又白又胖的儿子。在那里，人们把美好的愿望都寄托在王昭君的身上。我喜爱这样的王昭君，我相信王昭君正是这样一位可爱的欢悦的姑娘！因为她确实给汉和匈奴人民带来了安宁、幸福的生活。

我要擦掉王昭君脸上的泪水，让她焕发出她的真正的光彩。

我写的王昭君不再是哭哭啼啼了。她有志气，有胆识，愿意为民族和睦和当时汉胡百姓的安乐贡献自己的一生。她是有感情的女子，但绝不是那种奴婢对帝王的感情，而是真诚的爱情。她嫁到匈奴，就爱上草原；她嫁给了呼韩邪单于，就真心地爱他，并且也得到了他的爱。她刚毅，又温柔；她耿直，然而明事理，有耐性。我希望我们的人民能因有王昭君这样一位有胆有识的汉家女儿感到骄傲。

我们敬爱的董必武同志曾经为王昭君的墓题过一首七绝。他写道：

“昭君自有千秋在，
胡汉和亲识见高；
词客各摅胸臆懣，
舞文弄墨总徒劳。”

我想，这是对二千年前汉族的美丽的女儿王昭君作出的公正的恰当的评价。

《王昭君》剧就要由北京人民艺术剧院上演了。我希望这个戏，能成为一首颂扬我国民族团结的赞歌，献给国庆三十周年。

最近，我在报纸上读到一则消息，很受鼓舞。在我们广大的国土上，又出现了许许多多的新昭君，这些新昭君不仅仅是年轻的姑娘，也有壮实的小伙子，头发斑白的老人……他们为了帮助少数民族人民实现四个现代化，奔赴边疆了。我认为，凡是立志在祖国的边疆，贡献自己的力量，为边疆的建设奋发努力的人，人民就送给他们一个美好的名字——新昭君。

在人们的心中，昭君变了，变得生气勃勃，神采奕奕。人们再也不为她流伤心的泪，而是为她唱昂扬的歌。当然，不仅是歌唱汉朝的王昭君，我们更要歌唱今天的新昭君。

（原载《民族团结》1979年第2期）

简谈《雷雨》

《收获》邀我写一篇创作回忆录，题目是关于《雷雨》。我恰在生病，只好写一篇短文来应景。

我的父亲是一个军阀官僚，但他退休很早。他虽是一个军官，但胆小，没打过一次仗，倒经常聚集一些不得志的清客幕僚在家里吟诗赋词。他自己也会写诗，写对联，甚至会写文言小说。他把自己的文字集在一块儿，取名为《杂货铺》。

我的家庭是一个很不愉快，但又充满骚客词人气味的地方。我的父亲大约自己觉得失意，因此他反对我搞什么文艺或作官，竭力主张我学医，当一个自由职业的医生。我经过几番斗争，考了两次北京的协和医学院，都没有考取，终于在文学艺术耳濡目染的环境中，搞了戏剧这个行业。

我搞戏应该说开始于我十五岁的时候，参加了南开新剧团。我演过不少外国戏和中国戏，读过的剧本和其他文学书籍就更多了。从我十五岁到现在，我一直没离开话剧事业。我很快就发现我不适合演戏，我想：还是写剧本吧。我也翻译过一点外国剧本，很获教益，因此翻译比读和演更能深入地学得它的妙处。

我写《雷雨》有一段酝酿过程。我刚读完南开中学，便立志想写《雷雨》这一类的剧本，因为我在自己的生活圈子里已经看到了一些像繁漪和周朴园这样的人物。《雷雨》中的每个人物都有真实的影子，但又不是一个人，而是集中了很多人物的特点，再加以我的创造。我写剧本有时是从头到尾按顺序写的，如《日出》。但《雷雨》不是这样，我先写的是最吸引我的一些片段：如第三幕四凤对母亲发誓和以后周萍推窗进入四凤卧室的戏，又如第一幕中喝药以及第二幕鲁侍萍和周朴园相认的戏。后来如何穿插，又费了一番思考，才组织成这样一个剧本。其实动笔写的时间倒并不多，连反复修改，不过七八个月。

我记得写的时候，就在清华大学旧图书馆的杂志室里，白天晚上就在一个座位上，完全忘记了学校上课的钟声。我当时感到创作是非常快乐的，而不是皱着眉头硬挤的苦事，因为找材料，搞结构，组织大纲这些苦事已经过去了，而且那些人物已经活生生地在我的脑中转。

写完之后，我喘了一口长气，仿佛四五年朝思暮想的心事终于完了。但我并不怎么想发表，就把稿子交给了我童年的朋友章靳以，那时他正在编《文学季刊》。靳以是我在南开初中时的同学，我们的友谊多年没有断过。我在清华大学读书时，他把巴金介绍给我，那时他们两人已经在文坛上赫赫有名了，尤其是巴金，其实他们那时和我一样，还都是不到三十岁的青年。巴金很快就成了我的好朋友。他们在北海三座门租了一个小院子，我在学校没事时也常去坐坐，我记得在座的还有沈从文、卞之琳等，我则是一个不知名的爱好文艺的青年。

那时靳以和郑振铎在编辑《文学季刊》，他们担任主编，巴金是个编委，还有冰心和别人。靳以也许觉得我和他太接近了，为了避嫌，把我的这个剧本暂时放在抽屉里。过了一段时间，他偶尔对巴金谈起，巴金从抽屉中翻出这个剧本，看完之后，主张马上发表。靳以当然欣然同意，这个剧本就在《文学季刊》第三期上刊载了。我始终感谢巴金和靳以这两位把我引进中国剧作者行列的编辑。不仅是我，他们发现的有前途的青年作者是不不少的。他们不

但选稿，还亲自校对，我记得《雷雨》的稿子就是巴金亲自校对的。我知道靳以也做了极好的编辑工作。

《雷雨》后来在文学界引起的反应是我当初没有想到的。我曾经说过我写《雷雨》是在写一首诗。当时我对诗的看法是不正确的，认为诗是一种超脱的，不食人间烟火的艺术。我自己只是觉得内心有一种要求，非这样写不可。评论家们说我写这个剧本有比较进步的思想在指导着我，我当时还不大领会。后来我才渐渐懂得，无论写什么，一个作家总逃不脱时代精神的影响，或者是反映了时代精神，或者是反对时代精神，跟着时代前进的就是进步的。

巴金对我说过：“《雷雨》是一部不但可以演，也可以读的作品。”他的这句话是说中了我的本意的。我写这个戏确实不但想着看戏的观众，也是想着看不到演出的读者的。《雷雨》发表后，成为许多人谈论的一个题目，这又成了我思想上的负担，很怕今后再写不出什么东西来。我个人总希望下一部作品和上一部不雷同，人物各有特色，不要同样的人物换一身衣服又出现在舞台上。在《雷雨》以后，我又写了一些剧本，是否做到了这一点，自己也很难说。

关于我创作《雷雨》的经过，当然还有许多闲话可聊，但由于眼前时间和精力限制，就写到这里吧。

（原载《收获》1979年第2期）

关于话剧《王昭君》的创作

写历史剧，要忠于历史事实，忠于历史唯物主义，同时还要有“剧”。如果没有戏剧性，别人就会打瞌睡，这个“剧”字，就难了。这里，我谈谈关于话剧《王昭君》的创作问题。这个戏是敬爱的周总理生前交给我的任务。那是一九六一年以前的事，周总理指示我们不要大汉族主义，不要妄自尊大。这是从蒙汉人联姻的问题谈起的。周总理说，要提倡汉族妇女嫁给少数民族。说到有个王昭君，周总理就指着我说：“曹禺，你快写！”要我写个王昭君的剧本。

后来，我到内蒙去了两次，看到了两个王昭君的墓，听了著名的马头琴大师巴杰等弹唱的关于王昭君的传说，访问了一些老一辈的蒙族人。原来，关于王昭君的传说，不仅在汉族有，在蒙族也有。而且，在蒙族地区，王昭君是一个妇孺皆知的、极为可爱的形象，仿佛成了一个仁慈的女神。她的坟墓，又叫“青冢”，包头有，呼和浩特也有一个很大的青冢，比岳坟还大。传说，有的贫苦的人没有吃的，到青冢去就可以找到。希望得到羊的，到青冢上面去，就可得羊。妇女婚后，长年不生育的，只要到青冢去住一夜，当年就怀孕，第二年就可以生一个又胖又健康的孩子。王昭君在那里，不是一个哭哭啼啼的妇女，而是一个美好的形象，一个神话式的人物，是蒙族人民喜爱的汉家妇女。

而在过去，我所看到、听到的关于王昭君的侍（包括李白、杜甫那样大诗人的）、戏曲、小说、传说中的王昭君的形象，是一个悲悲切切、哭哭啼啼的妇女。她极不愿离开故乡，离开自己的故国。我小时候看过一个戏叫《昭君出塞》（见《青冢记》）的就是这样。这出戏演得不错，语言也感动人，譬如，什么“文官济济全无用，武将森森也是枉然，却叫我红粉去和番”之类，非常委屈、凄怨。但这完全不符合历史真实。“和番”之说就表现出大汉族主义思想，不是把匈奴当作中国的民族，而是作为异国番邦。范晔的《后汉书》上的王昭君也不是哭哭啼啼的。我还看过一本敦煌的变文，叫《王昭君变文》的，说王昭君到了番邦，很不安心，整日思念汉元帝，其实变文中写“番王”对她很好，甚至亲自为她熬药煎汤，她死了，还专门为她着汉服戴孝。对她这样好，她还想汉元帝，真是奇怪。另外，传说毛延寿作饮差大臣为汉元帝选美，王昭君之父不愿女儿进后宫。因为进了后宫是很惨的。《阿房宫赋》里说，“有不得见者，三十六年”。大观园中元春一进宫就得见皇帝，那是“有后台”的。一般被选的宫女都是很悲惨的，所以都不愿意进宫。另有一个故事（见《琴操》，传说东汉蔡邕著），王昭君为了避免父亲受害，毅然出面进宫。《西京杂记》说：进宫以后，大约是王昭君没给毛延寿什么好处，没行贿吧，毛延寿就在画像上搞了鬼，使她见不着汉元帝。元曲马致远的《汉宫秋》写毛延寿很坏，逃往匈奴，把王昭君的画像给了匈奴，使匈奴单于见图生情，指名道姓地非要王昭君不可。汉元帝为和好，只得给他。我读了较多的关于王昭君的书，但无论是诗词、文章、戏曲，其中史实都不一定确实。我查了《汉书》，只说汉元帝爱音乐、会作谱。再便是呼韩邪单于入朝，请婚汉氏，元帝以后宫良家子王昭君赐单于。所以其他传说都无正史可查。

除了《昭君出塞》，还有不少写王昭君的戏。元朝马致远的《汉宫秋》就是一个，但那是写汉元帝和王昭君的爱情的。戏把汉元帝写得很多情，什

么“不思量，除是铁心肠，铁心肠，也愁泪滴千行”之类。郭老在《蔡文姬》中也提到王昭君。左贤王说：“当初不是有个王昭君吗？”蔡文姬为了纪念王昭君，还故意给自己的儿子起一个与王昭君的儿子一样的名字。

为了写《王昭君》，我今年又到新疆少数民族地区去一次，借此，可以再次体验一段少数民族的游牧生活。

我现在想写的王昭君，是力图按照毛主席在“六条标准”中提出的“有利于民族团结”的指示精神去考虑的。关于写这个戏，周总理指示我的基本精神是：民族团结，文化交流。我要写一个比较符合历史真实的剧（当然不能完全符合，因为历史剧不只是“历史”，还有个“剧”字，要有戏剧性）。王昭君是个笑嘻嘻的而不是哭哭啼啼的王昭君，一个促进民族团结的王昭君，一个可能为周总理赞成的王昭君。现在，敬爱的周总理已经故去，我很悲痛，我决心要完成这个任务。过去十多年来，由于“四人帮”的干扰破坏，我没法写，现在我终于写出来了。这个戏已在《人民文学》上发表出来，请大家批评。目前有个好气象，不论好坏，先拿出来，请人民群众提意见，错了再改。因此，我才敢于发表，自然，也要负责任的。过去王昭君哭哭啼啼，现在笑嘻嘻了，有什么不好？！当然，我想，最好请同志们看舞台上的演出，因为那是经过导演、演员、舞台美术工作者和许多同志们的处理的。此外，还有千千万万的观众，可以作为我的老师，为我修改。

在写的过程中，碰到许多困难。但有一个问题是清楚的，肯定的，即匈奴是我们自己的一个民族，不是番邦外国。另外，关于王昭君的评价。翦伯赞教授也有一篇文章，也讲得很清楚。他还说，接触历史，许多人往往不是从正史中学，却常常从历史剧中得到一些历史知识，我很同意这样的说法，的确，许多人接触历史，首先是从历史剧里得来的。我小时候，没看陈寿的《三国志》，看的是《三国演义》，而“白脸”的曹操，是在戏曲中看到的。还有许多历史知识也是通过舞台得到的。因此，我深深地感到，历史剧虽然可以在史实的基础上做一些虚构的文章，但不应该违背历史的基本真实。

（本文是曹禺同志在文化部文学艺术研究院召开的“历史剧与民族关系座谈会”上的发言摘要，题目是《人民戏剧》编者加的）

（原载《人民戏剧》1978年第12期）

谈《北京人》

创作总是有现实生活依据的；但是，它又不是简单地按照现实那个样子去写。创作也是复杂的，这其中有着许多似乎说不清楚的因素在起作用。当你写作的时候，真是“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”，那些生活的印象，人物、场景、细节等等都汇入你的脑海之中，在化合，在融铸，在变化，是在创造新的形象、新的场景、新的意境。

我写《北京人》时，记忆不仅把我带到我的青年时代，而且带回到我的孩提时代。那是非常奇怪的，不知怎么回事，那些童年的记忆就闯入我的构思之中。譬如第三幕，愫方和瑞贞谈着知心话，在瑞贞说话的时候由远远城墙上断续传来未归营的号手吹着的号声，在凄凉的空气中寂寞地荡漾，一直到闭幕。我为什么这么写，这个印象是有生活根据的。在我六七岁的时候，父亲到宣化任镇守使。我一个人非常寂寞，就常常走到城墙上坐着，经常听到那种单调的却又是非常凄凉的号声。偌大的宣化城，我是一个小孩子，知道自己没有了亲生的母亲，心情是十分悲凉的。听到那号声似乎是在呜咽，在哭泣。号声引起的是伤痛，是心灵的寂寞和孤独。我写这一幕时，这种生活的印象和感受便进入形象思维之中，化入这场戏的意境和氛围之中。它当然和我童年的生活有联系，但又不是我那时生活印象和感受的简单重现。

人们总爱问我，你剧中的人物是写的某某人吧？碰到这种发问，我总是不以为然。我常说，我十分熟悉我剧中的人物，但这并不等于说我写的就是生活中熟悉的某个人。《北京人》中的曾皓这个人物，就有我父亲的影子，但曾皓毕竟不是我父亲的再现。我对我的父亲的感情也是很复杂的，我爱他，也恨他，又怜悯他。他是很疼爱我的，他盼着我出国留学。那时，家境逐渐欠佳，他就对我说：“为了你留学，我再出去奔一奔，赚点钱！”曾皓的台词也有类似的话，就是从我父亲那里借来的。还有，曾皓发现文清还偷着抽大烟，于是便跪在文清面前，求他不要再抽了。这个细节也取自我的父亲。我父亲这个人总是望子成龙，他看我的大哥不争气，便恨他。我大哥也抽鸦片烟。有一次，我父亲对我说，“你哥哥又抽大烟了，我就给他跪下，求他！”像这些，我就说曾皓有我父亲的影子。但是，我的家和曾家不大一样，我的父亲也和曾皓不一样。曾家这个封建官宦的世家，曾经是炫耀几代、气象轩豁的望族，而如今却是家道衰微，内里蛀空，徒有其表了。这个家庭，我是有生活依据的。我认识这样一个家庭，它的主人就颇有曾皓的遗老之风，原先在北平也是颇有名气的官宦人家，现在败下来了，手中还有点钱，便还摆着阔绰的架势，每天去中山公园喝茶聊天。他家少爷、姑娘不少，外表看上去，都是知书明礼的，一到夜晚，少爷们就把家里的东西偷出去卖。曾家的住宅，小花厅的格局，诸如装饰摆设，都和我认识的这一家有点关联，但是，又不全是这一家的。《北京人》中的北平的秋天景象和生活习俗，我是根据剧情费了些思索的。像白鸽的哨响，还有奶妈送给文清的鸽子，北京胡同里的水车的“孜孜”的声音，剃头师傅打着“唤头”的声响，我有的用来作为渲染刻画典型环境，有的就融入人物的创造。至于思懿、愫方、文彩、瑞贞这些妇女形象，我记得曾经同你谈过，我很熟悉她们。特别是像愫方这样秉性高洁的女性，她们不仅引起我的同情，而且使我打内心里尊敬她们。中国妇女中那种为了他人而牺牲自己的高尚情操，我是愿意用最美好的言词来赞美她们的，我觉得她们的内心世界是太美了。说到这里，还可以插入一

段故事。大概是一九五七年，中央广播电视剧团演《北京人》，周总理去看戏了。散场后，他请剧团把第三场“天塌了”那场戏重演一遍。总理看完后就问导演说，台词中“把好的送给别人，坏的留给自己”这句，是不是新给愫方加的？导演说，原来的本子上就有。总理说，那就好。在那黑暗的年代里，我就是这样理解愫方这些妇女的，我没有夸张。人都说愫方傻，她怎么能爱上文清这个“废物”？她不是傻，是她心地晶莹如玉，是她忘记了自己。只有“天塌了”她才能改变她的看法。她跟着瑞贞走了，毅然决然地走了，的确是“天塌了”。她总是向往着美好的未来的，离开这个家，也说明她对美好的前途的憧憬和追求。思懿这个人是招人恨的；她的性格虽然奸险，她也有她的难处。她为人惹人嫌恶，但这个“家”是她支撑着。

生活的感受终于化为舞台形象，或者写到剧本里，是要经过许许多多的过滤、透视，经过蒸腾，或是说是发酵才能实现的。这里，既有思想的，也有感情的、心理的因素。在《北京人》中，我不只一次提到耗子。我为什么会写耗子？曾皓老是把儿孙比作耗子：“活着要儿子干甚么哟，要这群像耗子似的儿孙干甚么哟！”我在北方生活，也看到过耗子，印象不深。抗战期间到了四川江安，江安的耗子好大哟，耗子成了灾。我准备写历史剧《三人行》，把搜集来的资料放到抽屉里，想不到资料与一部分稿子被耗子啃啮成了碎片，那是费了不少心思得来的。有一次，耗子竟然钻到我的棉袍子里，吓了我一跳。因之，我就对耗子格外憎恶。吴祖光同志为此曾写过一篇《鼠祟》，他说的是实情。但是，一旦我把耗子写入《北京人》里，就不是我那时对耗子的憎恶所能概括的了，可以说，是那时对耗子的认识，对耗子的厌恶的一种延伸、升华。它含蓄着更多的东西，但又不是直接说出来的，你说耗子是象征什么隐喻什么，说什么都可以，那就任凭群众去联想了，也任凭评论家去分析了。我写的时候，倒没有想得那么多。

我总觉得现实主义的东西，不可能那么现实。在这个戏里，瑞贞觉悟了，愫方也觉醒了，我清楚地懂得她们逃到什么地方去了，那就是延安。但是，我没有点明。她们由袁任敢带到了天津，检查很严，又是在日本占领的地区。这样写，不但要写到日本侵略军，当然把抗战也要连上了。这么一个写法，戏就走了“神”，古老的感觉出不来，非抽掉不可。这个戏的时代背景是抗战时期，但不能那样写，一写出那些具体的东西，这个戏的味道就不同了。这点，我和有些人的主张是不大一样的。现实主义当然要写时代，但不一定把那个时代的事都写进去。写对时代的感受，我很佩服我的师辈茅盾先生，时代感写得很准确，政治是个什么情况，经济是个什么情况，都写进去了。这个戏是在四川江安写的，写的是北平。要明写，袁任敢带瑞贞走，他是有路子的，他自己可能就是共产党人，或者是靠近党的人士，他装傻就是了。甚至连江泰也知道瑞贞是接近共产党或进步人士的。我不能这样写，我也不愿意这样写，更不能把这些都写个透底。如果这样，我就觉得这样的戏失去了神韵。说得明白些，戏就变了味，就丝毫没有个捉摸劲儿，也就没有“戏”了。说到底，我的体会是，坚持现实主义创作路子，并不是说都按现实的样子去画去抄。我还是那句话，现实主义的东西，不可能那么现实。

《北京人》里的瑞贞去的是延安，我没有指明。但在我的剧本前面，我引了唐朝诗人王勃的两句诗：“海内存知己、天涯若比邻。”这是隐喻共产党的朋友们的。那时，我已经见过周恩来同志了，他不单是作为一个长我一辈的南开学长，更是作为一个革命家来关心一个年轻作者的。从政治上指点

着前进的方向，生活上也给予我无微不至的关怀。国立剧专也有党的支部，当然是不公开的。我知道谁是共产党员，我不说，我心中明白。我的学生方琯德、梅朵等都是党员，他们每天都到我家里来。从他们身上我受到启示和鼓舞，他们同我讨论着我的作品，那么坦诚那么友爱。我总是怀念江安那些十分清苦但却充满令人温暖的师生情谊的生活。我家的房东，他的大儿子和大儿媳，都是共产党人，都是我家里的常客。我就生活在这些共产党人身边。可以说，写《北京人》是党影响着我。

我曾说过，我喜爱契诃夫的戏剧，受过契诃夫的影响。《日出》还不能说有契诃夫的影响，《北京人》是否有点味道呢？不敢说。但我还是我。契诃夫那种寓深邃于平淡之中的戏剧艺术，确曾使我叹服。像他的《三姊妹》，每次读了都使我感动。在苏联莫斯科艺术剧院，我看过演出，更迷恋着他的艺术。但是，只能说是受点影响。我以为学某某艺术家，学是学不像的。契诃夫的戏剧，中国是演不出来的，就是演得出，也没有很多人看，学外国人的好的东西，是不知不觉的，是经过消化的。不是照搬模仿，而是融入，结合。在这种融入结合之中，化出中国自己的风格，化出作家自己的风格，总之，是引出新的创造来。我说《北京人》受点影响，但我还是那句老话，我写作时，也没想到我是在学习那位大师。

（田本相整理）

整理者附记：一九八一年五月二十三日、六月二十二日，我曾访问曹禺，把他的讲话整理出来，经曹禺同志亲自修改审定发表出来，这就是《我的生活和创作道路》。从那以后，我又多次听到曹禺关于他的生平和创作的谈话。上海文艺出版社要编辑出版《曹禺论创作》，嘱我把曹禺谈《北京人》的部分先整理出来。此文仍然经曹禺同志审定修改。

（原载《曹禺论创作》，上海文艺出版社1986年11月版）

《曹禺论创作》序

清晨起来，我踱到阳台上，想瞭望一下。淡淡的纱雾似的云彩里透出西边圆月的净影，宁静得仿佛知道自己就要消逝了，东边乌黑的云层，罩着要冲破一切的太阳，此时，它闪射着一道道利剑般的金光。

对面的空地上，正在建造一座新楼，钢锯开始发出刺耳的声音，方才还能听见的那点秋天的虫鸣，也吓得不再出声了。工人们敲打着什么，响声传得很远，一层层楼房的钢架就这样升了起来。更远处是站立的新楼群，昨天还是水泥本身的灰色，今天就已变成了翠翠的绿色，在晨光中分外美丽。工人在创造，为着正在自行车的洪流中奔驰的人们，为着站在路边候着公共汽车的人们，为着地铁车厢里摩肩接踵的人们，他们都在赶着去上班，去建设，去劳动。

我在做什么呢？想什么呢？

回到方桌前，捻开明亮的灯，屋内光线不大足，老眼已经昏花了。我要写一篇序，为着编辑的催促。他编了一本我谈文艺创作的书，已经发稿了。

关于如何创作，我已忘记我过去是怎样写的。眼前只是坐着一个穷于苦思的人，锁着盾，面对一堆乱糟糟的稿纸。大约就是在这种苦、闷、紧张、兴奋的许多日夜中，挤出了那些辞句，表达了一个作者心里想讲的话。

几十年过去了，回想起来，我没有研究过文艺理论，甚至怕读理论，望着密密麻麻的大块文章，脑子便要发木。有时似乎看懂了，过了一天，又把那些词句与思想全然忘记了。我只是我，明知头脑中要装进这些不可一时或无的种种道理，却见着那些厚厚的经典就发怵。文言说：“触目惊心”，正是我对于理论书籍及大块文章的心情。

有人说：“你多读两遍，狠下心读三遍四遍，你就逐渐懂了，就有兴味了，就觉得其中自有喷泉、花园、草木、鸣禽，神妙的音乐；有女神轻声说给你听，如何迈上艺术的道路，见着艺术的天堂。”

我说：“我走不了。”

“为什么？”

“我心里怕。”

他启发我说：“你怕吃辣椒么？”

“不，”我说，“我喜欢吃，而且要吃最辣的朝天尖的小红辣椒。”

“对呀，”他引导我，“你难道生下来就爱吃辣，你初次舔到一下辣椒不是哇哇地哭起来么？你不是一点点试着尝，尝到后来越尝越有味，你就变得餐餐都要最过瘾的四川豆瓣辣酱和红油么？”

“我明白了，但高深的文艺理论是高深的理论，辣椒是辣椒。”

朋友笑了，“你是个真正的木头脑袋，孔子说‘不可与之言而与之言，失言，’我不愿再和你谈了。”

其实，他误解了我，我和他一样是崇拜理论的力量。我也相信，明哲生动的理论，如眼前烁烁的光亮，照我前进，并且获得自信与自知。我懂得理论的重要，如同我热爱那些光辉灿烂、不朽的诗歌。

我也讲过创作的问题，说了不少的废话，因为我缺乏系统的理论性的研究，这是无可如何的事。

我喜欢写人，我爱人，我写出我认为英雄的可喜的人物；我也恨人，我写过卑微、琐碎的小人。我感到人是多么需要理解，又是多么难于理解。没

有一个文学家敢讲这句话：“我把人说清楚了。”

但我喜欢读高尔基的“人”那篇散文。他说：

“人啊！我胸中仿佛升起一轮太阳，人就在耀眼的阳光中从容不迫地迈步向前！不断向上！悲剧般完美的人啊！”

我把这篇文章朗朗诵读，我看见“人”在一个伟大的文学家的心中怎样地站起来了。

“他凭借有思想的力量，这思想时而迅如闪电，时而静若宝剑——自由而高傲的人，远远地走在众人的前面，高踞于生活之上，独自置身在生活之迷当中，独自陷入不可胜数的谬误之间……

“他一面前进，一面用心血浇灌他那艰难、孤独而又豪迈的征途……”

这就是“人”的力量，他是万物的精华。而“人”确是因为有了思想，才被赞美，才能创造，才能谱写诗篇。

我不想说我没有思想，但我所想的总是弥漫在剧中的人们万分复杂的活动。也许这就是如何写作的道理。

我不愿多发议论，这些文章常常是在被迫的情况下逼出来的文字。我只想，让我们好好地去写人，因而也就自然地反映出社会的各个侧面，一代一代历史与文化的进程。

我不愿承认我是什么作家，更当不了理论家，我只想在短促的一生里，写一点于人类有益的东西。当写不出或无法去写时我是多么地痛苦。

我的腿脚这两年不大灵活了，其实才七十五岁，已经离不开手杖，我见到过不少九十岁以上的老人，还是精神矍铄，步履安详。我却感到，我像秋暮中的老树上的一片树叶，秋风阵阵时将被吹落，干枯，归于大地。我有时想，生命仅系于一发。

但是我依然想写。善良的正直的勇敢的人，使我欢喜，我想写。卑鄙的凶恶的，猥琐的人，我深恶痛绝，我要写。我唯愿我的笔能这样地写下去。

曹 禺

一九八五年九月三日北京

（原载《曹禺论创作》，上海文艺出版社 1986 年 11 月版）

我的生活和创作道路

——同田本相的谈话

—

有的同志劝我写文学回忆录。但是，要把许多往事回忆起来，就要到原来生活和工作过的地方走走，还要访问一些老同学、同事和老朋友，所以说写自己的文学回忆录也并非一件很容易的事。现在，只能根据我的记忆谈谈我的生活和创作的经历。

我原名万家宝，字小石。小石，这是按着我父亲的字排下来的，我父亲叫万德尊，字宗石。还是在湖北省潜江县的时候，万家是个大家族，人口很多，但数我们这一房最穷了。祖父是位教私塾的老先生，家境贫寒。父亲考进张之洞创办的两湖书院读书，每月有四两银子的津贴，他还得把一半银子寄回家中，接济家用。清朝末年，政府选派留学生到日本去，我父亲选了这条路。那时，一般人是不愿意出洋的，只有那些经商的才敢去冒这个风险，就像《镜花缘》里的林之洋那样。我父亲决心去日本，去闯一闯，显然是把它看成是一条能光宗耀祖的道路。他被分配到日本士官学校学习，是这个学校的第四届毕业生，他和军阀阎锡山是同学，即使在日本，也是相当早的毕业生了。我父亲毕业回国后，曾经当过师长，做了一个小军阀，但是，他为人胆子很小，又从来没有打过仗，加上他读书较多，倒更像是个文人，四十多岁。他就不做事了，经常找几个诗人在一起吃吃喝喝，写点诗文。

我的家庭人口不多。我父亲先后有过三个妻子。我的姐姐和哥哥是第一个母亲生的，这个母亲很早就去世了；我的母亲生我之后第三天便故去了，得的是产褥热，那时是不治之症。我的第三个母亲和我的生母是双生的姐妹，我从小失去了自己的母亲，心灵上是十分孤单而寂寞的。

尽管我的父亲很喜欢我，但我不喜欢我的家。这个家庭的气氛是十分沉闷的，很别扭。我父亲，竟是个军人出身的官僚，他的脾气很坏，有一段时间我很怕他。他对我哥哥很凶很凶，动不动就发火，我总是害怕同他在一起吃饭，他常常在饭桌上就训斥起子弟来。我父亲这个人是自命清高的，“望子成龙”的思想很重。可是，我的哥哥就是同他合不来。哥哥三十多岁就死去了，到现在我还不大明了他，他们父子两个人仇恨很深很深，父亲总是挑剔他。哥哥恨透了父亲，家中的空气是非常不调和的。我父亲四十多岁就赋闲了，从早到晚，父亲和母亲在一起抽鸦片烟，到我上中学时，每天早晨去学校，下午四点回家，父亲和母亲还在睡觉，他们常常是抽一夜鸦片，天亮时才睡觉，傍晚才起床。每当我回到家里，整个楼房里没有一点动静，其实家里人并不少，一个厨师、一个帮厨、一个拉洋车的，还有佣人和保姆，但是，整个家沉静得像座坟墓，十分可怕。我还记得，我的父亲在吃饭时骂厨师，有时，他一看菜不满意，就把厨师喊来骂一通。有时，也不晓得为什么要骂人，我母亲说他，他就更抑制不住地发脾气，真是个沉闷的家庭啊！但是，这倒有一个好处，使我躲到自己的房间里去读书。我的住房很宽敞，家里房间很多，一座两层的楼房就有八间房子；还有一座小楼，也有许多房间，阔气得很，过的养尊处优的生活。说起来也令人奇怪，我父亲却常常时我说：你是“窠人之子”啊！“窠人”，是文言、也是湖北家乡话，就是说，“你

是个穷人的儿子啊！”这句话给我印象很深。我父亲总是教训我要如何自立，如何自强。他让我千万不要去做官，他说他做了一辈子官是做错了，因此，他总是劝我去做医生。我也曾经这么想过，可是我的英文学得不好，生物也学得不好，考了两次协和医学院都没有考上。可见，人生的道路，有时并不是靠主观意志所能安排的。我想，我父亲的那些话，对我萌发出一种贫富之间是不平等的观念，或许多少有些关系吧！

还记得在我八九岁的时候，我父亲非逼着我做诗。我哪里会写诗呢？想了好久，憋出两句诗来：“大雪纷纷下，穷人无所归”。这叫什么诗呢？可是我父亲却夸奖说：“不错，很有些见解”。现在回想，家里住着暖暖的房子，吃着火锅，能这样写，实在“难得”！其实，这也不离奇，公子哥儿从没有尝过穷人受苦的滋味，也能说这样的话。当然，寻根溯源，找个道理也行，从什么地方我得到这样一种感受呢？那时，我家里有个保姆，叫段妈，陪着我睡觉。有时，睡不着，她就经常对我讲起农村的情况，还有她家里的一些事情，告诉我她丈夫是怎么死去的，婆婆又是怎么上吊自尽了，这些悲惨的事情。她的孩子死得很惨，身上长疮，疮上都是蛆，硬是疼死了。还讲了些农村中穷人受罪、财主霸道的小故事。这些，给我的印象很深。一个好的保姆，真像一个人一生的启蒙老师，鲁迅的童年，长妈妈就给了他许多效益。我少年时候，生活上一点不苦，但感情上是寂寞的，甚至非常痛苦的，没有母亲，没有亲戚，身边没有一个可以交谈的人，家里是一口死井，实在是闷得不得了。

二

我没有上过小学，是家里请来老师，读的是那些孔孟之道的书。不过，那时我已经偷偷地看了不少小说。如《红楼梦》、《西游记》、《三国演义》、《镜花缘》、《水浒传》、《聊斋志异》等等读了不少。外国的书也接触一些。最早读林琴南用文言翻译的西方小说，后来读各种半白半文或白话的翻译与著作。给我印象较深的如德国作家霍普特曼的《织工》，果戈理的《巡按》，还有莎士比亚的作品，如《威尼斯商人》，当时译为《一磅肉》或《女律师》，是个很流行的剧本。这些作品看是看了，但并不觉得入门，主要是因为知识底子薄，讲的是外国事情，有些隔膜。外国小说在童年时也读过，印象最深的是都德的《最后一课》，这篇小说写得很短，但是它那种爱国精神却很强烈感人，我心灵受到强烈的震动，这才感到文学的力量是很大的。我是非常喜欢《鲁滨逊漂流记》的，它激起我的想象，幻想到海上去冒险。我曾经想做发明家，发明一艘飞快的船，装上机器，跑得很快很快，我为此还画了一张图，装在一个瓷娃娃肚里。这样的书是诱人神思飞扬的。我还记得读过一本《林肯传》，我对林肯这个人也有一种佩服的心情，他解放黑奴，那是了不起的。甚至文史方面的书，像《春秋》、《左传》、《古文观止》，还有孔夫子的书，我觉得这些书也给我打开一个宽广的世界，使我眼界开阔起来，像《左传》、《史记》里边的人物故事，读起来也是很有兴趣的。我读过《东方杂志》，这是我父亲订阅的，他为了是消遣解闷。上面有介绍苏联十月革命以后的文章，我记得父亲对列宁十分佩服，现在我也不懂得他为什么那样佩服列宁，他说列宁是个伟大的人物，是个巨人。还有叶圣陶主编的《少年杂志》也给了我不少新的知识。总之，书给了我一个广

阔的世界，使我知道世界并不像我的家这么黑暗、这么闷人！

一个作家和艺术家的文化艺术修养应该是多方面的，是靠多少年的逐渐积累而来的。我对戏剧发生兴趣，就是从小时候开始的，我从小就有许多机会看戏，这给我影响很大。我记得家里有一套《戏考》，我读《戏考》读得很熟，一折一折的京戏，读起来很有味道，但是，当时看的最多的还是文明戏。辛亥革命前后，文明戏是很兴盛的，那种连台本的文明戏，演的都是关于讲皇帝的戏，还有加官晋爵的故事以及哀感顽艳的爱情戏。那些哀艳的文明戏大都是根据言情小说改编的，也没有什么脚本，演戏只靠墙上贴的一张幕表，幕表规定好这出戏共有多少场，有多少人物，每一场大概演些什么内容，都有哪些人物上场，头天晚上大家商量好，第二天就登台演出了。参加演出的都是男演员，文明戏中有一种“言论正生”，专门在台上发表激昂慷慨、愤世嫉俗的言论，都是即兴的言论，一套一套的，往往他演说完了，观众就报以极为热烈的掌声。小生，是专门讲爱情的角色，一般言情、哀艳的戏都是旧套子，例如，一个女孩子爱上了一位书生，但是，这个女孩子却被父亲卖出了，或者被迫嫁给富人，过了若干年，她又和这位书生见面了，于是就演出一段非常香艳哀痛的戏，他们见面，女孩子的父母发现了，大骂他们。这时，书生的朋友就出场了，这位朋友就是由言论正生扮演的，于是他就劝书生，借机发表一通言论，说什么：我们这个时代是如何如何啦，国家是怎样的风雨飘摇喽，政府是如何坏啦，官吏又是如何的腐败喽，你作为一个血性男儿，应该有志气，要抛头颅洒热血喽！这一番正面的演说完毕，观众就拼命鼓掌。这位书生终于醒悟了，和女的道别，女的舍不得他走，又是一番哀艳的表演，讲上半个小时的爱情，什么：我是如何苦喽，我在婆家被人看不起啦等等，有腔有调地、流着眼泪说出一套套悲恸欲绝的感伤话。给我印象深的是，中国的观众十分善感，像言论正生演说过后观众那样热烈的欢迎，那种热烈鼓掌的情景；男女洒泪告别时，台下也有妇女一片呜咽抽泣，擦湿了手帕。可以说，观众和舞台演出打成一片，真叫“交流”之极了！演文明戏有本事的演员们确具有一套使当时的观众神魂颠倒的本领。

再就是看旧戏了。特别是大学时代看了许多好戏，那时，在北平清华大学读书，已经认识了巴金，还有我中学时代的同学靳以，我和靳以常到广和楼去看京剧，杨小楼、余叔岩都是了不起的表演艺术家，谭鑫培的戏还是小时候母亲抱着看的，杨小楼的戏看得最多，他演黄天霸演得妙极了，黄天霸武艺高强，非常狡猾、非常凶狠，他是效忠于满清朝廷的。杨小楼把黄天霸的奴才相和他的特定性格演得活灵活现。还有一个叫刘鸿声，他唱的《斩黄袍》异常高昂响亮，一句唱出，满场叫“好”！剧场震得楼顶都要掀开。从旧戏里可以学到描写刻画人物的本领，戏里的每个人物都是写得鲜明的，而且每个人物都不一样，有聪明的，笨的；有滑头的，阴险的；有凶狠的，软弱的。旧戏中《三国演义》的戏很多，我很喜欢看，曹操的戏几乎我都看过，各种各样的曹操，曹操也是演活了！三国戏里的人物性格，刻画得十分出色，诸葛亮智慧哆，周瑜气量窄小喽，曹操狡诈喽！有个一串折子戏可以接起来的连本京戏，我非常爱看，说的是曹操带领八十万人马攻打东吴，刘备和孙权联合起来抗曹，今天这出戏叫《赤壁之战》，旧名叫“群英会”。三国里的主要人物几乎都出来了，每个人物都具有自己的鲜明形象，而且整个戏的冲突波澜壮阔，故事曲折，引人入胜。我很喜欢听唱、听故事，中国这些旧东西写得是很活的。我喜欢《聊斋》的故事，开始是很难读的，但有兴

趣，越读便越能体味其中的意趣，《聊斋》写的人物很多，性格多种多样，故事曲折，引人入胜。还有昆曲，我看得是北昆，侯永奎的《林冲夜奔》演得真好，四十分钟，一个人在台上活活演唱出一个沉痛悲壮“有国难投”的林冲。天津还有一个刘宝全，是唱京韵大鼓的，我听起来也是入迷的。一个人的艺术修养要广，除了读书，对各种艺术的鉴赏能力要多方培养，要从许多方面吸取营养，兴趣偏狭是不利于艺术创造的。

我真正接触话剧，是进了中学之后的事情。我是一九二二年进入南开中学的，是插班生，从初中二年级读起，六年制，我本该是一九二七年毕业，因为生病休学一年，于是我就成为南开中学第二十一届毕业生，那是一九二八年了。从一九二五年；我十五岁开始演戏，是我从事话剧的开端。感谢南开新剧团，它使我最终决定搞一生的戏剧，南开新剧团培养起我对话剧的兴趣。当时新剧团的指导老师张彭春先生，给我很多帮助，他借给我一套英文版的《易卜生全集》，我是依靠一本英文字典择其容易懂的读过，使我从中懂得些戏剧的技巧，“话剧”原来还有这么一些新鲜的东西。我演过不少戏，几乎每年都演，我还改编过一些剧本。《新村正》是南开新剧团保留剧目，我把它重新改编了，还有高尔斯华绥的《争斗》，郭老曾翻译过，我也把它改编成演出本，我扮演其中资本家的角色。当时思想很模糊，知道工人和资本家是有矛盾的，但结尾是工人和资本家握手言和，主题是妥协的。那时，对阶级斗争从来都不曾想过，只知道演戏。我记得校长张伯苓说过：罢工太可怕了。他说他看到一次英国煤矿工人大罢工，凄惨极了，家家都没有煤烧，罢工可怕。所以，那时，受的教育还是十九世纪的资产阶级教育，对工人的理解同后来写《雷雨》时的理解是不一样的。如何对阶级和阶级斗争有些了解，这同读鲁迅先生的小说、读郭沫若先生的诗、读《创造》和“五四”以来的进步书刊有些关系。贫富之分的观念早就有了的，富人享受，穷人受罪，不知不觉地同情穷人，很早就有这种思想。对于佣人，小时候，我和我父亲的感情就不一样，我最恨我父亲在吃饭时骂厨师，我最恨了。尤其恨的是我看见我父亲的一个买办朋友，一个华比银行的奴才，在他家里，看见他那样恶狠地打佣人，把他们的头打得鲜血淋淋。不知从那里得来的这种观念，恐怕同读旧小说也有些关系，旧小说里也是有贫富之别的，往往是同情下层百姓的。读《红楼梦》给人的影响，并不是叫人羡慕那些有钱的人；有钱有势的人，不叫人羡慕，他们使我憎恨，最讲义气的还是穷人。《红楼梦》中，那一群在死鬼的丫头们使我逐渐明白这个社会。连孔孟的书里都有：“为富，不仁矣；为仁，不富矣”的话，即有钱的人就不会做“仁义”之事，行“仁义”之事的就不会是富人。封建时代的作品里，有一些是有着人民性的精华的，也有反封建的意义，它给人以潜移默化的影响。此外“贫贱不能移”，一个穷人要有志气，这种思想在旧小说里或者其他书里也有，关于颜回的故事，我小时候印象就很深，孔夫子对弟子颜回是很称赞的：“贤哉回也！一簞食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐，贤哉回也！”虽然很穷困，但不改其志，不改其乐（对颜回究应如何评价，是另一回事）。当然，我并不是从哲学意义上理解孔夫子这些话的，只不过是那时读书所获得的印象。

后来，我还改编过一个剧本，叫《财狂》，是根据莫里哀的《悭吝人》改编的，那是一九三五年，为了适应中国观众，把剧中人物名字改成中国的姓名，为了演出，把剧情也加以删改，更加集中。我当时扮演的角色是韩伯

康（阿巴贡）。无论是参加演出，还是改编剧本，这对我搞剧本创作都是一种锻炼，都是有益处的。

三

在创作《雷雨》之前，我只是间接读过一点马克思主义的书，当时，我根本不想研究理论的东西，也没有注意其他哲学思想之类的问题。最早，读过李大钊同志写的《庶民的胜利》，他的文章也不甚懂得，我只知道劳动者是好的，靠劳动吃饭是好的，也知道马克思，但是怎样才叫无产阶级、无产阶级革命，实在不明白。记得上学时，曾经读过《资本论》，拿起来读第一页，读不懂就放下了。但那时对眼前的社会印象是太深刻了，非常厌恶那个社会。觉得那个社会是下会长久的。我有着许多痛苦、许多苦闷，也不知怎么会有那么多的难以言传的激愤。记得我父亲对我说：“你整天皱着眉，成天搞些什么名堂，你哪里有这么多苦恼，你这样一个小孩子！”我也说不出来，我讲多了，他们也不明白。有一阵子不大爱玩，也不爱说话，我就是对整个社会不满意，跟他们说也没有用处，有时我和父亲说起这些事，就谈崩了。我父亲有一套固执的思想，他说：“你不要老想改造这个社会。”他也认为这个社会是不好的。但是他只劝我说：“凭着你的良心去做事。”可是，我觉得这个社会这样下去是不行的，我亲自听过的、看过的，亲自经历的那么多令人愤懑的坏人坏事，都使我感到这个社会非改变不可。我写《雷雨》时，已经清楚地感觉到这个社会是不会长久的。我心中有的是愤恨和不平，这大概就是所说的正义感和是非感吧！

我当时有一种感觉，好像是东撞西撞，在寻找一点生活的道理。人究竟该怎么活着？总不应该白白活着吧？应该活出一点道理来吧！为什么活着的问题，我是想过的。我曾经找过民主，也就是产产阶级民主，譬如林肯，我就佩服过。甚至对基督教、天主教，我都想在里边找出一条路来，但是，我终于知道这些全部都是假的。我不像有的作家能够早些有机会，接近一些人，获得一种信仰，信奉一种思想。所以，在我的青年时代总是有一种瞎撞的感觉。我的那些正义感是从哪儿来的呢？这是读了“五四”运动之后的新书，读鲁迅的作品，读郭沫若的作品，使我受到教育，觉得要写作就要像他们那样，做点好事。但怎么叫好事，也没有十分明确的奋斗目标，我大概就是属于那种追求进步、追求正义而并不明白“进步”、“正义”的内容究竟是什么的知识分子！

共产党人，我也接触过的。在南开中学读书时，和我同年级的一位同学，他叫管亚强。我们俩住同屋，当时，他就是C.Y.，搞地下工作。我看他每天都很忙，闹罢课，外出活动。但是，我们很少谈思想问题。偶尔，他也说：“你老是死啃书本有什么用。”恐怕当学生，他也是为了隐蔽身份。我记得学校开大会，他就敢于当面指责校长张伯苓，问他为什么不允许学生罢课。自然，最影响我的人是一个南开中学同学，四川人，叫郭中鉴，个子不高，瘦瘦的，黑黑的，功课品行，全班第一，我们举他当班长。他沉默寡言，说话行事，非常中肯。听说，一天，他忽然在校外被特务抓起来了，从此再也见不着他，和我比较接近的同学说，他就是共产党员。在军阀的牢狱里，他始终不屈，在法庭上，他奔上前愤怒地把手铐向法官击去！在一九二七年北伐时被军阀枪毙了。他使我永远记住，现在还是忘不了他那沉默中的英气。

还有，一九三六年，我到南京国立剧校工作，认识了张道藩的一位秘书，就是杨帆同志。他常跟我说，现在常谈社会主义，可是你要分清不同的社会主义，德国的纳粹党也讲“社会主义”，你要分清楚。还说“你现在写东西不讲明阶级，至少也要讲明阶层啊”。我还记得，他在操场上为我一个人低低唱首歌，问我“这首歌好听不好听？”我说“好听”，他告诉我，“这就是《国际歌》。”那时，在南京白色恐怖比较厉害，他常到我家来，骂张道藩，据说他是个地下党员。这些人对我都是有影响的。

我没有参加过“左联”。“左联”最活跃的时候，我正在清华读书。像蒋光慈，胡也频这些人物是了不起的革命作家，那些左翼作家写的作品，我也读过一些，有革命热情，写得很动人。但使我感佩、给我印象很深的，还是徐特立同志。两次见到他，都是听他讲演，一九三七年在长沙，几千人听他讲话，他讲的是抗日的大道理。我从来不愿去找什么人，我却在一大清早特意跑到徐特立的住处去访问，不巧，他早已外出了，看见他的一个小卫兵，小家伙只有十四五岁，我们谈起来，他说他为徐老打水洗脸，搞点杂务，他说徐老对他很好，还教他识字，他们俩睡在一张床上，他非常爱徐老。这给我印象深刻极了，共产党是真正讲平等的。至今我还记得这个小卫兵的面庞。在《蜕变》里，我写梁专员的那个卫兵就是纪念他的，我还给他起了名字叫朱强林。我记得我曾找剧专校长余上沅说，能不能把徐特立先生请到学校来讲一讲。他说，好啊，好啊！后来，经过了多方面的努力，总算把徐特立同志请去作了讲演。这时，我还接触了许多朋友，像张天翼同志等。从抗战开始，我同共产党人接触越来越多了，一九三八年，在重庆见到周总理，谈得更深了，总理是十分直率的，他给我多年的教育和帮助是我终生难忘的。

为什么我不去参加国民党呢？蒋介石国民党那套腐败残暴的行为，我看不下去，我非常反感。我在《蜕变》里就是写国民党的黑暗腐败，但是，写得范围狭窄了。国民党不是不拉我，一九三八年，到重庆，顾毓琇就跑到我家里来，他当时是教育部次长，他是以清华同学、也是以剧作家的身份和我交往的。他进门后，闲谈半天，临行，走到门口，他忽然掏出来一份国民党表格，我说：“你拿这个干什么？”我是没有料想到的，太突然了，我变得严肃起来。他只好笑着说：“留你看看嘛。”我还记得有一次在校长余上沅家吃饭，桌上有人曾问我：“你怎么会那么喜欢共产党？”我说：“你怎么知道我喜欢共产党？”我并不是有什么明确的政治理想，我爱国，我希望人民能过好生活，希望国家富强；我对黑暗的反动的东西，对坏事情深恶痛绝，至于中国社会究竟会变成个什么样子？我也想得不具体。有时，我也想读点马列的书，读了一些小册子，我记得读马克思的《工资、价格和利润》，读起来很费劲，当时苦于找不到人给辅导讲解。

我的思想发生较大变化，是一九四七年初从美国回来以后。这时由于和党的联系更多了，对党夺取全国胜利的信心是更加坚定了，中国的唯一出路是要靠共产党了。在美国访问期间，我对美国那种资产阶级民主文明感到不是那么回事情，那种社会制度是没有前途的。国民党驻美大使，还有领事那些官僚作风确实是讨厌之极。闻一多先生之死，更使我内心痛苦。我想念自己的祖国，我回来了，我觉得国民党是彻底腐烂了。不是我个人如何如何，早些年党已在不断耐心教育我，觉得我还要求进步，是个进步人士吧，所以帮助我、指导我。在离开上海到解放区的前夕，我到一個戏剧界老朋友的家里谈了整整一个夜晚，也不知哪来的这么多话。我说：“人活着是很不容易

的事，活着就要做一些对人民有益的事情。都不要离开上海，形势就要变化了，将来是大有可为的。”我同一位熟悉的京戏演员谈话就讲得更清楚了。我劝她“不要离开上海到什么地方去”，我说“那是死路一条啊！”“你是个穷苦出身的京剧艺术家，共产党对你会欢迎的。”当时，上海谣言很多，什么共产党“共产共妻”呵，搞得人们挺害怕。我劝她不要相信这些谣言，不要听信任何人的胡说。她留在上海，在解放军正打上海、炮火连天时，她还在唱戏。

要说稍稍懂得一些阶级和阶级斗争和无产阶级专政的道理，还是在读了列宁的《国家与革命》以及其他马列的书之后，不过这是全国解放之后的事了。介绍我仔细读《国家与革命》的，是那位遭到“四人帮”恶毒迫害的《三家村札记》的撰稿人之一廖沫沙同志，解放初，他是北京市委宣传部副部长。

四

我写《雷雨》的时候，很年轻，那时不怕人说，不怕人批评，没有那么多顾虑，也没有想到一定要达到一个什么社会效果，甚至连主题也没有预先想到它。

说起《雷雨》，我总是提起我的老朋友巴金，我和他认识将近五十年了，他七十六岁，我七十岁。我是廿一岁认识他的，那时，他的《家》已经出版了，是很有名气的作家了，我不过是一个普通的大学生。他现在还像从前那样平易近人，我是非常尊敬他的，我尊敬的，不只是他的文章，他的为人种种，他的性格是更值得敬佩的。他的作品很多，一部《巴金文集》，是他一生勤恳写作的劳绩。近年来，我出国访问，得知他的《寒夜》在国外非常出名，我最近又读了，写得真实极了，把知识分子的苦恼都写出来了。他的文章越写越好了，似乎他写得很容易，很流畅，他用的都是很普通的字，完全是白描的手法，像《老残游记》中的白描，几笔便勾勒出一幅令人神往的风景画，几笔便刻画出生动、深刻的人物。巴金把根深的感情渗透在文章里面，他心中充满了热情，他的激情不是冲击你而是渗透你，一直渗透到你的心中。他的感情好像水似地流动在文章里，是那么自然，那么亲切，他对读者永远像对亲近的朋友说话似的。

有人说《雷雨》表现了作家宿命论的思想，这是不对的。宿命论，或者说“天意”，周朴园也许有这种思想，这是不奇怪的。一些大资本家，甚至大军阀到了晚年，荣华富贵享受尽了，杀人杀够了，就想皈依宗教，什么佛教，什么天主教，从宗教里去寻找寄托。生和死，对人来说是逃避不了的问题，人到晚年，更容易想到它。宗教最迷惑人的地方，也是它最紧要之处就是制造出一套东西，叫你相信人可以不死，叫你永远不死，这是最厉害的。它编出一些道理，让你相信能到极乐世界去，到天堂去，信到入迷的时候，觉得人死了也快活，生死问题，唯物论者，共产党人能够得到正确解决，越是到了晚年，越是拚命抓紧工作。周朴园，我只是写他吃素，没写他信佛，后来他成为天主教徒了。旧本《雷雨》的序幕和尾声写得不好，周朴园衰老了，后悔了，挺可怜的，进了天主教堂了。其他人物，有的疯了，有的痴了，这样，把周朴园也写得不坏了，这种写法是抄了外国的坏东西，外国剧本有这样一种写法。但是，周朴园产生“天意”这类思想却不奇怪，像“五四”运动时，打倒卖国贼，除了曹汝霖、章宗祥，还有一个陆宗輿，此人后开搞

了很多钱，跑到瑞士做神父去了。据说，大军阀张宗昌毛段时间也是迷信过宗教的。在《雷雨》所写的那样一个特定环境中，某些人物有天意的想法是自然的。鲁妈相信天命就更自然了，当穷苦人受一生一世的苦，想不通，相信天命，从中得到安慰和解脱，是经常有的。不能认为作品中的人物思想就是作家的思想，不能说祥林嫂的思想就是鲁迅的思想！

也有人说我曾经受到春秋时老子思想的影响，那可能指的是我在《日出》前面引用了老子《道德经》里的话，老子的什么“道可道非常道，名可名非常名”这一套，我也是很糊涂的，我读的不多，可以说毫无研究。《日出》引的老子那段话只是借用来概括主题，但不是全部的概括，因为后边还引了一大堆《圣经》上的话，全部引语放在前面，是想起到代替“序”的作用，那时我不想写序。我的一个总的想法，就是对那个社会非起来造反、非把它推倒不可，一切都要重新重来，我又不知道该怎么来推翻它，但是要是有人，这批人就是劳动者，可又说不清楚是无产阶级。

关于《走德经》上的那段话：“天之‘道’，其犹张弓欤！高者抑之，下者举之。”关于“天之道”，我那时的理解就是应该有的道理，或者说应该是如此的道理，就好像张弓射物，举高了就放低些，低了就举高些。“天之‘道’，损有余而补不足”；“人之‘道’则不然”了，恰恰相反，它是“损不足以奉有余”的。我是把“天之道”和“人之道”看成是对立的，由此提出贫富之别和贫富对立的问题。但是，我的全部想法还不在这里，我的想法是要毁掉那个不合理的社会，当时不敢直接说出来写出来，就用了一大串《圣经》上的话。过去，我曾经提醒人们要按照我排列的顺序读那些引自圣经的段落。开始，我是要人们惊醒起来：你看这个社会，有些人就是那么贪婪恶毒、荒淫无耻，这是个“不合理的”、“不义的”、“该死的”黑暗世界！然后就说，你看那天“天也无光”，你看那地，地上是“空虚混沌”，非要惩罚毁掉这个社会不可了。那时，我已懂得劳动是光荣的，劳动者是伟大的，受了左派的影响，也受了点马克思主义的影响，就说，不劳动者不得食，“若有人不肯工作，就不可吃饭”。接着，我呼唤团结。还说“我”就是世界的光，跟着“我”就是光明，跟着“我”就能得救。最后一条，是说我们终于看见了一片新天地，整个天地都变了。但是，剧本结尾是陈白露死了，其他一些人物也死了，不是“日出”了，是完蛋了，我要说的话都在这个“序”中了，写《日出》的时候，我苦恼极了，不敢讲得那么清楚，国民党的统治很厉害，如果写国民党完蛋了，就通不过。然而，这本老账要算清：你们这个社会即将毁灭，必须重新建立新秩序。审查老爷“臬鸟”的眼睛总在盯住你的，我引用的是《圣经》上的话，他没法驳我，我从《圣经》的《旧约》中，引了不少的段落，他们抓不住把柄，至于老子的话，这些人大概从来没有听过。

我为什么这么引用《圣经》中的话？我曾经教过一段《圣经》文学，是用英文教，那是在天津河北女子师范学院。其实我对《圣经》文学懂得不多，但其中有不少非言漂亮的文章和故事。我接触《圣经》是比较早的，小时候常到教堂去，究竟是个什么道理，我自己也莫名其妙：人究竟该怎么活着？为什么活着？应该走什么样的人生道路？所以，那时候去教堂，也是在探索解决一个人生问题吧！当时，究竟是有闲工夫的，那时，我觉得宗教挺有意思，只是对佛教不感兴趣，大约太出世了，曾经跟我父亲念过一段佛经，念不进去。对于其他宗教，我有些好奇心，在清华大学读书时，我对巴赫这种

宗教音乐也有过接触。我读了托尔斯泰的《复活》，我就非常想看看复活节是怎么回事，也想看看大弥撒的仪式。

《日出》写得非常之快，我一幕一幕地写，刊物一幕一幕地登，很像章回小说的连载，他们催着发稿，我还要教课，只能拼命写，有时，几天不得睡觉，我写戏从来没有这么干过，这是唯一的一次。写《日出》之前，是心中早已有了那几句话：“太阳升起来了，黑暗留在后面。但是太阳不是我们的，我们要睡了。”以后才逐渐酝酿演化出许多人物。这种情况说不清楚，也许是从多年的思索中心领神会出来的吧，也许是忽然来了“烟土披里纯”吧！我不是一个太理智的人，太阳指的是什么，我也说不清楚。根据这样几句话，我从上层社会写到那些下层的最可怜的人。写那些妓女是有很深的感受的，卖淫制度很早就有了。除了原始社会，大概有了阶级社会就有了卖淫制度，贫富悬殊，阶级剥削，女人被逼得去卖淫，这是最足以说明阶级社会的耻辱和黑暗的，这就是第三幕，我的良心迫使我写这么一幕。四幕剧必须有一个第三幕，在最底层的妓院里，这也是技巧上的考虑，如果还留在陈白露的客厅里，就没得可写，那可能是单调的重复，必须拉出来。但是，主要还是感情上的考虑，对于那个半封建半殖民地社会，我可以写工人，但我不会写，我不熟悉，我这样安排也比较协调，所以结构必须是这样。陈白露是主线，靠她把剧情和那些人物勾结网络起来，第三幕陈白露虽没有出场，方达生、小东西、胡四这几个人物都和陈白露有关系。写这个戏最迫切的希望是要暴露那地狱般的妓女生活，《日出》主要是写天津、北京。我是做过一番调查的，我曾到五台山跑过一次，在太原，就目睹了那些妓女的悲惨生活，看见那些真是难过极了。后来，更证实了我的想法，第三幕是写得必要的。我到了四川，在成部的“花街”，我又看到了妓院的惨相：十字的街道，每个街口都有流氓把守着，从每个街口进去都是卖淫的地方，十字街里有不少臭水坑，女人得了花柳病、梅毒，一个一个扔在坑边，快死的时候还要喝那些污水，就那样一夜一夜惨叫死的。情感上是不能不写的，写作不只是靠着某个观念，是要流着心血写的。这是多少年的主后感受，多少年的思想感情积累起来的，不是一时的冲动，不是从理性上接受了某种道路就能写出作品的。

还有，一些演出往往把陈白露处理成是因债逼死的，这是不对的。陈白露是神志清楚地死去的。她的道路。代表着某一种进了死胡同的知识分子的道路。她堕落了，又不甘心于堕落，她又是女人，就更增加了复杂性，似乎她没有道路可走了，混不下去了。我还是同情她的，同情她混不下去就不混了，她对那些围绕她身边的人物看得很明白。她不愿苟全性命，不愿跟这混浊的社会再混下去。她是一个渣滓，已经变成渣滓了。但她不肯心甘情愿沉下去，而又走不出一条新生的道路，她同方达生谈话，承认同自己的丈夫，就是她所爱的那个诗人分开了，孩子死了，夫妇生活已经过过了，这条道路也过去了。她看出自己是卖给这个地方的，她不愿意再继续再卖了。如果她想再卖，那是容易极了，几千块钱的账，换一个主人，很容易就还掉了。她最后走到镜子前照着自己，说：“生得不算太难看吧。人不算得太老吧。可是……”可是没有路了。这么年轻漂亮，她还是能卖的，完全可以卖到很高的价钱。有的是有钱的人。但是，她下定决心不卖了。你可以说她脆弱，责备她“无知”，但她是个真正的厌世者，用自己的“毁灭”，来证明自己是彻底地厌世。所以说，她是清清醒醒地死去的。她是逐渐下了决心死去的。

她的玩世不恭，实际上是不满意自己生活的表现。这点，往往是不容易演出来的。她对于潘经理，对于张乔治那些人，对于他们那一套，心里是很明白的，尽管她对社会为什么黑暗，还是看得不清楚，但她毕竟觉得这个社会是毫无道理的。张乔治那一大段关于墙倒楼塌的噩梦的台词，写得太露了，太明显了，当然是象征性的，可以删去的。我怕说得不够明白，才写进去。当时，我有这么一种感情，“时日曷丧，予及汝偕亡”！这是《汤誓》上的话，只要你死，我也愿跟你一道死。是一种彻底地破坏一切的诅咒。被压迫得无生路的人对暴君发誓说：“咱们一道死吧！我再也下能受这个罪了！”那时，对社会的前途看不清，对国家的前途看不清，对自己的将来看不清，只有毁灭了。

五

《原野》的写作是又一种路子。当时是有这样一个想法，写这么一个艺术形象，一个脸黑的人不一定心黑。我曾经见过一个人，脸黑的像煤球一样，但是心地非常之好，他一生辛苦，可死得凄惨，我的思想境界又有了变化，不能允许这样的人如此死去。一旦写成仇虎，和原来的想法又完全不一样了。那时，听到乡下恶霸地主杀人的事情很多，这对我有些影响，我没有真正到过农村，偶然去看看，没有什么生活。《原野》不是一部以复仇为主题的作品，它是要表现受尽封建压迫的农民的一生和逐渐觉醒。仇虎有一颗火一样复仇的心。剧中像焦阎王那种人就是那些杂牌军阀军队中的营长、连长之类的人物，这些人两手沾满杀人的腥血，跑回老家去，用抢来的和贪污官饷的钱买地置产业。他们还有他们的马弁、卫兵，也有些武装，就在家乡为非作歹，称霸一方。农村就是他们的小天下。焦阎王是个暴发户，他未回家之前，大约是富农或小地主，回来就抢占仇家的田地，打官司，把仇虎的父亲活埋了，把仇虎的妹妹也卖到妓院去了，又把仇虎诬为土匪，下狱八年，打成残废。过去花金子和仇虎两家关系是很深的，金子和仇虎两小无猜，原来就订了婚。焦阎王一回来，他把仇家弄得家破人亡，他为了添孙子，就把金子也硬弄过来了。

写《蜕变》时，我对国民党那套官僚政治深恶痛绝，作了揭露，只是范围写得狭窄了。这个戏出来，蒋介石是很不满意的。最后一幕，一个小伤兵的老祖母为了感谢丁大夫治好她的孙子，做了一个红色的兜肚送给她，送给丁大夫的儿子。丁大夫对伤兵发表讲话，就把这个红色兜肚拿来挥动。蒋介石就骂张道藩说：作者把红旗拿到了我们台上，那么挥动飘扬，你们都看不出来！张道藩觉得写的是国民党好，你看国民党军队抗日已经打到了大都市，胜利了，实际上我写的不是这样，这是有许多证明的。《蜕变》里唱的是《游击队之歌》；“红旗”是我有意这样安排，让大家看一看的；丁大夫就是一位进步的靠近革命的知识分子；梁专员就是徐特立同志启发我写的一个正面人物，不是腐败的国民党人。有人就说国民党怎么能有这么一个进步的专员呢？但他不是国民党。这个戏拿今天的眼光来衡量。就有毛病。当时，它发挥了作用。所以，我就感到一个问题，凡是要写出一个问题，这个问题又狭小到极点的时候，这个戏的生命力就不会长久。其实我是写抗战，写抗战要取得胜利，问题也不算太狭小，但是这个戏早就被人忘记了，因为写得不深，不叫人思索，不叫人深想，不叫人想到戏中描写以外的问题。

《北京人》，我认为是出喜剧。我写的时候是很清楚的，写的就是喜剧。有什么可悲的呢？该死的死了，该跑的跑了。杜家把棺材抢到手，他家的老头子也死了。曾皓还说等到明年开春如何如何，用不着等到明年开春，他也就该死了，他不会活了。该死的都死了，有什么不可喜呢！好人活着，坏人死去，这不是喜剧又是什么呢？当然，它的情调比较低沉，低沉这是时代给的低沉。但是从整个戏剧的基调来看，这是个喜剧。当然，不能按照莫里哀的喜剧来衡量它，有各种喜剧，有各种对喜剧的说法。好人得到好报，坏人得到坏报，恶有恶报，善有善终，这是好事，这也是喜剧。何况在该戏中有不少喜剧的资料，它不像《雷雨》那么严肃正经，开玩笑的地方很多，江泰，袁圆都带来许多笑声。曾霆夫妇的离婚，这两个小夫妻很悲哀，但是不离婚岂不更糟糕！思懿是道地的喜剧人物，她很正经地演她的喜剧。这个人物在旧社会也不是没有值得同情的地方，但是她为人很坏，品质不好。但如果没有她，这个家早完了。真正掌握这个家庭，能够有饭吃，活下去，就靠这个“贤慧”的长媳了。从表面上看，她很贤慧，做起事来，她狠毒，这个人一辈子是很可笑的，那么大的年纪还要生个小孩，看来似乎滑稽，但人生往往如此离奇。所以说人生是复杂的，人物的性格也是复杂的，曾文清那么恨思懿、爱愫方，但是他出走之前，又使思懿怀了孕。如果说过去生曾霆，那还是可以理解的，怎么又要添第二个孩子呢？这怎么解释？看来是很奇怪的。世上的事就是这么复杂。有所谓“怨偶”，夫妻天天吵架，甚至到互相仇视的地步，但是，又在一起生上多少个孩子。人生是错综复杂的，人物也不大简单，我常觉得自己需要比较深入一点地认识生活。

《家》的主要人物不是觉慧，这和我的老朋友巴金的原著不一样，他写的是觉慧，觉慧的反抗性是很强的，觉慧是小说中主角。改编成剧本后，主角变成瑞珏了，这是一部女人的戏。瑞珏是封建社会赞成的一个有着三从四德的女性，但又是“五四”时期一个半新不旧的女性。这个女人聪明、诚挚、勇敢，在旧家庭中受了许多折磨，最后，她还是相信苦难必将过去，未来定是光明的。

《家》这个剧本的收尾是：

[不断的杜鹃啼声传来。

瑞珏 （忽然）明轩，你记得我第一天来的夜晚，杜鹃在湖边上叫么？

觉新 （泫然）记得，那时候是春天刚刚起首——

瑞珏 （梦一般地迷惘）嗯，春天刚刚起首——

觉新 （绝望袭进他的心，凝视着她，沉痛地）现在是冬天了——

瑞珏 （声音低弱而沉重）不过冬天，也有尽了的时候！（逐渐闭上眼）

最后这句话很重要。封建社会无论再怎么搞，也要完蛋了。其实瑞珏的性格并不懦弱。在那么一个社会一个家庭的环境中，叫她拍桌子吵架，那是不可能的，她只好顺从忍受，她不得不听旧礼教。从一开始，她就极其乐观，尽管受了各种折磨，她不懂得是因为什么，但却怀着希望。她不会反抗，甚至不会说一句反抗的话，但临死前她觉得这样下去是不行了。她是被封建制度、封建习俗逼死的。我希望人们能够因此思索一下，能够多想一想。

有人说《家》没有接触封建社会地主和农民的矛盾。接触一个社会的根本问题很难，靠一个剧本去写社会根本问题，这就更难。从创作道路上看，

应该是熟悉什么，写什么；爱什么，写什么，创作是不能有任何禁区的。我是赞成“惟陈言之务去”的，写戏不能老是那么一条路子、一个套子，什么东西搞久了也会变成陈言的。我当时确想创创新，但革命觉悟低，也只能写成那样。

不过创新是好事。连古人都反对守旧的。王安石说：“天变不足畏，人言不足恤，祖宗之法不足守。”我佩服这种精神。

我的剧本的确写了不少妇女形象。你问我对妇女有什么见解，我没有什么理论。我有这么一个想法，在旧社会妇女是受压迫的，男女之间太不平等，我总觉得妇女是善良的。我和斯特林堡不一样，他时而关心妇女解放，时而仇视女人。我以为旧中国的妇女是最苦的，受着政权、神权、族权和夫权的压迫。每家都有一本难念的经，一般说来，也是妇女来念的。在旧社会，妇女一般要做许多家务事。生孩子、养孩子，三从四德，劳苦一生。那时，妇女社会地位又低，受到各方面的歧视，就更为可怜了。贫穷家庭中的妇女就更惨痛了。当然妇女中也有坏的，像郭老的《屈原》中的南后那种人，这是少数。我也写了像《北京人》中的思懿那样不可爱的女人，还有《家》里的陈姨太、沈氏那样一些卑微人物。但是给我印象最深的。还是那些受苦受难，秉性高贵，引起我同情的妇女。所以，我愿用最美好的言词来描写最好的妇女。

六

一个批评家评论作家的创作时，有时可以说出作家在创作时都没有想到的东西，这是批评家的好处。他动用逻辑思维，应当而且可以看到作家创作时所未曾意识到的地方。如果作家创作时就想得那么有条有理；那么，他就可能创作不出来了。这使我想起《孟子》上的一段故事：有一次齐宣王问孟子，让他讲讲齐桓公、晋文公称霸的事迹。孟子是个很会讲话的人，他说，如果非要我讲，他们都是用道德的力量来统一天下的“王道”的，又说，你齐宣王是能够使百姓生活安定而统一天下的。齐宣王说，你怎么知道我能够呢？孟子说，我听别人告诉我一件事，有一次有人牵着牛从你殿下走过去，你知道它是准备受宰杀了，你就说：把它放了吧，看它哆哆嗦嗦可怜的样子，它毫无罪过，我实在是于心不忍啊！孟子说，我就凭你这种好心肠就觉得你可以统一天下了。他又借此发挥，说这种“不忍之心”就是“仁术”，也就是仁爱之道。说得齐宣王很高兴。于是齐宣王便说：“诗云：‘他人有心，予忖度之。’夫子之谓也。”齐宣王借用《诗经》中《巧言篇》里的两句诗表达了他的心情，意思是说，我心里想的而又说不出来的，你这么一解释，我就明白了。从这个故事，也可以这么说，作家“有心”，批评家能够“忖度”它。一个作家进行创作，他反映真实的生活，主要是运用形象思维，在他所描绘的社会生活中，他的世界观人生观就渗透在里边。作家反映真实的生活也就反映了他的政治观点、艺术观点。不是先有某种预定的观念，不管自己懂不懂，消化没有消化，按照这种观念去塑造和修改许多形象，让那些形象同政治观念去“合槽”，这样的作品搞出来也是不真实的，甚至是假的。用马列主义观察生活研究生活是对的，但是不能用马列主义观点代替作品的主题，主题不是事先规定好的，是生活中来的。

无论是写戏，写小说，一定要有思想性。但是，这里有个问题值得研究。

譬如写一部反特权的戏，一种人物是官僚主义者，还有一批人是正面人物，是坚持执行法制的，于是乎按正反两冲形象写成两种人物，展开两种思想的斗争。写这样一部戏确是很费心思的，构思很困难，人物很难摆得那样恰当，语言又要写得有鲜明的个性，布局又要匀强烈的矛盾，整个说来，剧中还要有含蓄使人信服的道理，真是到处都是难题，如果写得不够好，生活认识不深，那便容易落套。结尾，一方代表真理正义，一方代表反动或诸误，“正的”压倒“邪的”，这是社会问题剧，是针对着当前社会上存在着的某些问题、某种现象而写的，这种戏需要不需要呢？当然很需要。

有时演出来是十分令人感动的，觉得很有些道理，说出了人们想说的话。现在的艺术民主在逐渐地发扬起来，过去写戏。批评个生产队长还可以，批评个生产大队长就有问题，牵扯到公社领导就更成问题，牵扯到县委、省委那就不得了了。现在，的确好多了，可以批评干部的错误，干部的堕落，甚至是批评老干部。可以批评各种错误的思想和犯有各种错误的人物，表现出我们的民主，表现出思想的解放。如果我们研究一下文学发展的历史，研究一下建国以来的文学历史，研究一下一些伟大作家的创作道路，如果就是这样按照社会上有什么问题，就写一个什么问题，有哪些问题就解决哪些问题，只是这样写下去行不行？恐怕这样的文学道路反而变得狭窄了。社会问题剧好像容易写成在最后结束时把问题解决了，好像是很解气。这样一个路子，自然有道理，有助于社会主义，有助于四个现代化。但这只是文学创作的一方面。我以为社会主义的文学发展道路和发展前景是十分广阔的，应该是一片一望无际杂花丛生的大地，碧绿碧绿的草原，牛羊遍野，一派生机，天地广阔。

可以说所有伟大作家的作品，不是被某个狭小的社会问题限制住的。《红楼梦》就不是被一个问题箍住了，它把整个社会反映出来了；巴尔扎克的《人间喜剧》，托尔斯泰的《战争与和平》，以至于屈原的《离骚》，司马迁的《史记》等，也不是那么具体地提到某个社会问题，这些作品反映得很深刻、很广泛。文学反映生活，可以更广阔，更深厚的，应该看得广泛，把整个的社会看清楚，经过深入的思索，看到许许多多的能够体现时代精神的人物再写。作品是要真正的叫人思、叫人想，但是，它不是叫人顺着作家预先规定的思路去“思”，按照作家已经圈定的道路去“想”。而是叫人纵横自由地、广阔地去思索，去思索你所描写的生活和人物，去思索人生，思索未来，思索整个的社会主义社会，甚至去思索人类。我们应该努力要求自己，在创作上不要走一条轻松而容易的道路。看见什么问题就写什么问题，看见什么人物就写什么人物，这容易降低要求。要写从自己的精神世界中真正深思熟虑过的，真正感动过的，真正是感情充沛的东西。我说作品的思想性，不是叫人看了那么直来直去，一览无余，不应该是那么窄狭。那么简单，一看就知道是反封建、反这、反那。这样的作品，当然对社会主义也有益处，也可能感动人，可以感动一时，但不能使人深深地感动。我并不是说一写出来就要名垂千古，我不过是希望把我们这个时代的精神反映得更深些更广些。让那些有深厚生活基础又有创作才能的人，能够从更高的地方，从更广阔的领域里来反映社会。

现在不大提作家的良心了。良是好的意思，就是作家对人、对社会、对国家、对党高度的责任心。因此，提倡“良心”这个词，也没有什么大错误。我是不同意这样一种写法：把社会的什么黑暗和问题都搞出来展览，似乎这

样就是尽了作家的责任，发挥了作家的正义感。我认为，这样搞和《廿年目睹之怪现状》和《官场现形记》有多大的不同呢？看到什么就写什么，抓住一个事件就死扣，听到一点风声就紧跟，思想不踏实，艺术不考究。虽也可以风行一时，但过不了多久，就会失去它的生命力。

真是岁月如流啊！我似乎搞了一辈子社会问题剧，得失成败，教训不少。一个问题、一个问题地去写，是不行的，然而我是十分希望多多写一些问题剧本，但它的思想性要深厚，经得起仔细寻味。不要就“问题”讲“问题”，真要点“后劲”！易卜生（1828—1906）是剧作家，也是思想家。他早年写了许多历史诗剧，又写了两本诗剧《布朗德》（1866）与《彼尔·金特》（1867），表现“人的精神反抗”后才转入写几本社会问题剧，如《社会栋梁》、《傀儡家庭》、《群鬼》、《国民公敌》等，到了晚年，他又探索新的境域，社会问题剧本他写不下去了。我们的社会主义文学创作的道路是十分广阔的！新中国已经有了三十年的历史，革命文学的后继者大有人在，他们已经露出峥嵘头角。我们多么希望我们这个伟大的时代能出现高尔基、鲁迅那样伟大或者比他们更高大的作家。伟大的作家一定会在将来中国出现的，但必然要经过艰苦卓绝的奋斗道路。

（原载《戏剧论丛》1981年第2期）

《镀金》后记

一九三六年，我在南京国立剧校教课，除了《西洋戏剧史》、《剧本选读》等课之外，还担任导演。当时的学生都没有多少舞台经验。第二班的大半数没有上过舞台。我想找一本容易演的戏。挑来挑去，想到法国十九世纪的喜剧家腊比希（Eugene Labiche）的《迷眼的沙子》（La Poudre Aux Yeux），法语是蒙混骗人的意思。为了这班刚进剧校的学生，我把这本戏改编成一本适合中国风土人情的讽刺剧《镀金》。

这个戏写于一八六一年的法国。一八五一年，路易·拿破仑发动军事政变，重建法兰西第二帝国，一时商业大繁荣，对外又发动侵略战争，获得胜利。但是法国的知识分子和青年并不拥护这个帝国政府，有些爱国人士被放逐到国外。罗马帝国曾经用“粮食和娱乐”的政策来笼络罗马市民，法国的统治阶级就使用豪华与奢侈来蒙蔽、迷惑失去自由的人们。浪费与挥霍成了衡量社会地位、获得人们尊重的天平。中产阶级紧追这种社会风气，仿效富人，吹牛装阔，盗取虚名。那时，法国的批判现实主义的文学早已出现，巴尔扎克、福楼拜等曾以小说抨击丑恶的资产阶级与贵族生活。戏剧也追随这些大作家，揭露了在表面繁荣的社会下，掩盖着自私、鄙俗、狭隘、空虚和残酷的剥削。剧作家欧吉埃（Emile Augier）、小仲马（Dumas fils）等都是这样的批判现实主义者，也是以写社会问题称名于当时的剧作家。《迷眼的沙子》，如果能把它当作讽刺喜剧看，这也是当时社会风尚的反映。

腊比希一生写了一百五十个喜剧，有些戏获得极大的成功。当时，有人认为他可与莫里哀媲美，这当然是过头的话，不过这也反映当时巴黎上层社会十分轻浮，不爱看小仲马等的严肃的社会问题剧，就抬高腊比希的地位，发泄他们的对立情绪。其实，腊比希的幽默有些粗俗，他逗笑的语言和安排也有些陈旧。

腊比希，如萨都（Victorien Sardou）一样，都多少承袭“佳构剧”（Well-Made Play）的传统。佳构剧的鼻祖斯科利布（Eugene Scribe）的剧本早已被人忘记了。但我们不能忘记他的影响。连伟大的易卜生在早期也演出不少“佳构剧”，学习舞台和写剧的技巧。易卜生中年的社会问题剧，在技巧上也有“佳构剧”的影响，但他是伟大的思想家、戏剧大师，他早扬弃了“佳构剧”的糟粕，写出惊心动魄却又令人经久思考的剧本。

腊比希恐怕也已经被人们忘记多年了，这就是一个小剧作家同一个伟大的思想家、戏剧大师的区别。

然而，我还是认为有必要认识一下这个腊比希。我才动心把他这个剧本改编成为《镀金》。原剧是两幕，现在是独幕了。我尽量使《镀金》成为当时（即一九三六年）如小仲马说的“有用的剧本”。因为我认为《镀金》容易有舞台效果，可以使初学表演的人尝尝初次面对观众是什么滋味。在这个戏演出时，舞台效果很好，证明了这个戏可以训练学生有舞台感，但应注意学生片面追求舞台效果。其次，我认为这个戏的演出风格的高低，会因演员的修养水平的高低而大不一样。一个成熟的好演员，可以把它演成有风度，有幽默，有趣味的好戏，决不会轻薄鄙俗。但遇到格调低的演员，完全可能把这个戏降低为“文明戏”。这个独幕剧很能考验演员与导演的修养水平。

我认为悲剧是比较好演的。当然，悲剧，喜剧，要演好，都不容易。我想说的是，把一个喜剧演成一出高尚、含蓄、有内容，使人可以会心微笑的

戏，是非常难的。因为，叫人笑是一种极坏的诱惑，它有时叫演员以为在舞台上做个鬼脸，也算是喜剧表演。

这次，《小剧本》编者提出要重新发表这个剧本，我从北京图书馆借出法文本，核对了一下，又作了一些修改。改编之后，我又一次想到·在资产阶级社会里，弄虚作假，把“破铜烂铁”镀上一层金，蒙混人，迷惑人，真是生活中一件十分可笑的事情。

一九八一·九·二十·

（原载《小剧本》1981年第11期）

自己费力 找到真理

——1981年2月17日在北京人艺《日出》剧组的谈话

最近我正在看爱克曼辑录的《歌德谈话录》。其中有这样一段对话：爱克曼对歌德说，莱辛虽然对著名雕塑拉奥孔研究有素，但是在他的名著《拉奥孔，或论绘画与诗的界限》中，“他不马上得出结论，总是先带着我们用哲学方式去巡视各种意见、反对意见和疑问，然后才让我们达到一种大致可靠的结论。我们体会到的毋宁是他自己在进行思考和搜索，而不是拿出能启发我们思考，使我们具有创造力的那种重大观点和重大真理。”歌德对他说：“你说得对，莱辛自己有一次就说过，假如上帝把真理交给他，他会谢绝这份礼物，宁愿自己费力去把它找到。”我们搞艺术的人，都要记住莱辛这句话。在艺术创造中，只想图现成，必将一事无成。演戏也是这个道理。即使有人告诉你怎么演戏，怎么导戏，说得再高明，也是人家的。这些可以借鉴，但你想得到的东西，终究要自己费力地去把它找到。

经常有同志要我谈谈自己的剧作，这对我往往是个难以胜任的题目。因为我写作的时候，总是感性的形象思维的东西多，逻辑思维少。所以要我分析自己的作品，有时讲不出一个所以然来。现在研究、分析我作品的著作、文章较多。这些同志搞的是学术研究，各有心得，可供参考。搞导演的同志必须记住莱辛的话要自己费力地去找到你要寻求的东西。这样的演出，才有自己的创造性。

要了解那个社会，才能演好《日出》

《日出》中写的人物，我见过很多，但又并不是具体写某一个人。往往这个人的某一部分，那个人的某一部分启发着我。写着，写着，某个时候又忽然想起另一个人来了。这些人有的是亲戚，有的是朋友，或者是我父亲这一辈的人。但是写作时决不是照猫画虎，而是通过这个人的眼睛，那个人的鼻子，另一个人的多音笑貌，逐渐孕育出一个个剧中的人物。所以我的戏有一个特点，就是剧中的时间不是很具体的，只是划定一个大致的年代。不像不久前离开我们的敬爱的茅盾同志，他的《子夜》概括的生活面非常广阔，而且时间、地点非常具体。《日出》这个戏写于一九三四年，剧情发生的时间也就差不多在这个年代。《雷雨》中的时间则是“五四”运动前后这一时期。

写《日出》时，我才二十四岁，对社会科学根本不懂。虽然那时我也曾努力想读《资本论》，但是一章都没有看完，因为我确实看不懂。对于共产党也不甚了了。《新青年》我看过。北平当时有个《晨报》，报上记载李大钊同志英勇就义的情景，给我印象极深。使我明白世界上有这样为宣传真理而置性命于不顾的伟大人物。我感到这种人真是了不起。当时我不知道共产党人是什么样子，其实他们就在我身边。我中学时有个同学叫郭中鉴，是个革命者，平时沉默寡言，说起话来，有条有理，功课很好，经常为同学们补习功课，是我们的班长。后来被北洋军阀抓走，受尽酷刑，在法庭上侃侃而谈，义不受侮，举起手铐掷在军法官的头上，不久被杀害。这个同学给我的印象极深。我在高中时还有一个同学叫管亚强，我们同住一室，经常在一起

聊天，他现在已是老革命干部了。解放后，他告诉我那时他就是“C.Y.”。至于鲁迅先生的作品，我很早就看了。总之，那时我知道世界上存在一种追求光明的人，都是些好人。但是究竟是怎么回事，当时并不明白。

当时我四周更多的人，就是《雷雨》、《日出》中那些人。对于这些人我太熟悉了。对于那个社会，今天年纪轻一点的同志们知道得大少。但是对于那个黑暗、复杂的社会不了解，要演好《日出》是很难的。我希望年轻同志看看当时或更早一点的报纸、杂志、画刊；鲁迅、茅盾、巴金的小说；左联青年作家描写旧社会的诗歌、小说、戏剧与报告文学，还有清末的谴责小说《二十年目睹之怪现状》、《官场现形记》等。从那里你们会知道人可以复杂到什么程度，你会大吃一惊，人与人可以有天渊之别；有些人根本不是人，是畜生，是禽兽。这些作品所反映的社会，与《日出》所反映的，自然不完全一样，但是将会有助于你了解当时社会的黑暗。

不过有一点要注意，在刚才列举的文艺作品中，那些清末的谴责小说里，只有黑暗，没有光明。这一方面是作者对腐败的清末政府十分失望，他们眼里的国家好像一艘即将沉没的大船。《日出》不是这样。这个戏一方面揭露生活十分腐败，社会极其黑暗。另一方面，在这个戏里，我希望能写出赋有强烈生命力的东西。这种想法大约表现在《日出》所写的，是一个极矛盾的世界，戏里写的是黑暗的社会，我没有把光明写出来。但是黑暗已经到头了。在这个黑暗世界里，人跟人纠缠着、搏斗着。唯一的希望，就是把这帮脑满肠肥的东西们早点打倒。至于如何把这批家伙打下去，我当时还认识不到。所以在这个戏里没有一个真正新兴力量的代表。方达生并不是这样的人物。他只是在渺茫中摸索着。也许陈白露爱过的那个诗人是这样的人，可是他寻找光明去了，在戏中没有出场。

我动笔写这个戏时，头一个要表现的观念，就是陈白露说的那句话：“太阳要出来了，黑暗留在后面，但是太阳不是我们的，我们要睡了。”这个“我们”，不是今天的人，也不是那时的革命者，而是指要被打倒的人们，其中也包括陈白露在内。陈白露不是不想追求光明，但她没有成功，最后堕落下去了。

但是我对社会的新生力量寄予着很大希望，这表现在全剧最后的“夯歌”中。夯歌的歌词是我创作的，它代表一种新型人物，这就是工人。演出中，一定要谱出一曲好的、真正的夯歌，不一定用刊在剧本中的曲谱。这个夯歌要非常响亮、非常快乐、非常有劲，充满着向前的力量。有的演出，闹够了、哭够了，乐也乐够了，胡四等人洋相也出够了，陈白露也自杀了，唯独对这“夯歌”不注意。这样的结束，是欠缺的，不完全的，不把夯歌的意境和内在含义表达出来，这个戏等于白演。我总希望，戏的结尾出现一种浩浩荡荡，气势无穷的雄壮声音，震动我们的灵魂，告诉人们，旧的终于死去，新的必然来临。

我写这个戏时，怀着“时日曷丧，予及汝偕亡”的决绝心情。我痛恨那个人吃人的社会，希望它早日被消灭。尽管我想了一些办法，那时剧场的各种禁令与限制是很多的，我想说的话不能尽情写出来。我心中的话只有一句：必须打倒这个吃人的社会。我希望通过演出，强烈地把我要说的这句话表达出来。如果演出时，仅觉得这个戏挺好玩，散场，大家哈哈一笑，青年们甚至学学张乔治、胡四那副德行，这就适得其反了。

目前个别青年的思想状况有些糊涂，对四项基本原则不够理解。他们不

知道自己的祖国有过多么黑暗过去，好人如何受罪，坏人坏到什么程度。如果这个戏演得深刻、真实的话，那会有助于他们热爱今天，热爱社会主义。这是我对今天演出这个戏的期望。我希望参与演出的所有同志们都怀着这样的责任感。

我们在讨论创作理论时，常提到“真实的生活”和“生活的真实”问题。我以为要写出“真实的生活”还不是最难的。你熟悉某一点，就能写出某一点真实的生活。但是要写出“生活的真实”，你就必需懂得全局，写出社会的本质，让人全面地认识生活、理解社会。

演戏也是这样，能演出局部的生活的真实，并不难。但是要通过演出，把作者对社会的认识和态度，以及倾注在作品中的热烈的爱憎，深刻地表达出来，这比局部地再现真实的生活要更难一些。如果演《日出》，把某种人演得很像，使人去欣赏甚至学习那些坏东西，而不去想过去的残酷与黑暗，这个“戏”就大可不演。不要让青年人看完戏后，受那些恶毒、庸俗、残暴的影响。这个戏不是教人学坏的，而是要人懂得憎恶黑暗和邪恶，追求光明和美好。只有演出真实的人物，演出人物灵魂深处的东西，才能使观众的兴趣不停留在对生活的表面现象上。就怕演得既不真实，而又夸张。不去挖掘人物的灵魂，而专在表面的丑化上下功夫，那人家就要怀疑你究竟有多少艺术修养了。艺术上真正动人的力量都来自严肃的创造。演《日出》是为寓教育于娱乐，不是为了娱乐自己，也不是单纯为了娱乐人。请大家记住这一点。

陈白露——必须懂得她，才能演好她

《日出》里陈白露是个关键人物，有了她，才有戏里的一切。假如没有这么一个美丽漂亮的女人，戏里其他人物根本拢不到一块儿来；她在戏中具有贯串作用。她是个交际花。她才二十二岁，时而像是久经风尘，时而像是单纯的少女；时而玩世不恭，时而满腔正义；时而放纵任性，时而感伤厌世。这一切在戏里都是明显的。要演好这个人物，关键不在于这些外露的东西演得够不够，而是要把她的复杂性，内心的矛盾，内在的“苦痛”演出来。否则，只能说演出是失败的。我常说陈白露是很难演好的，指的就是这个人物有它的深度。人们对她可能同情，也可能蔑视。但是演员必须懂得这个人，才能演好这个人。

陈白露算得上是个知识分子，文化程度不是太低的。她年纪虽轻，可是对黑暗的社会已经看得比较明白。她对那个社会感到可恨、可憎、可厌，但又摆脱不开那个社会。她没有决心像她爱过的诗人那样，为理想而斗争，最后只有堕落。她不甘心。她憎恶现实，又憧憬美好的过去。她在矛盾的夹缝里活着。她像是懦弱，但她毕竟坚强。她有值得同情的一面，有她胆大斗狠的一面。对她来说，生命有时是火热的。方达生对她的感情，拉着她倾向光明，但是终于拉不动，她消失在黑暗中了。她是个绝望了的好人。陈白露的这一部分往往是演不出来的。这一部分演不出来，这个人物就不大对头，就不丰满。这不能光怪演员，因为对她的这一部分我写得不多。演员要演出她内心里的这一部分，必须真正懂得她。方达生是了解陈白露的，他对陈白露说：“我知道你嘴上硬，故意说着谎，叫人相信你快乐；可是你眼神儿软，你的眼瞒不住你的恐慌，你的犹疑、不满。竹均，一个人可以欺骗别人，但欺骗不了自己，你这样会把你闷死。”方达生是从她的眼睛里看到她内心的

矛盾和痛苦。我希望演陈白露的演员要有这样高明的演技，可以使人看到人物的心灵！

陈白露，我说过，是在矛盾的夹缝里讨生活。她曾经热切地追求自己的理想，可是她过不了清贫的日子，也没有追求光明的顽强意志。最后绝望了，只有死去。自杀也需点决心。用安眠药求死，并不是人们所想象的那样，在睡梦中不知不觉地死了。我听说在垂危之前，还是意识到自己即将殒灭。人有求生的本能，她还会有痛苦的挣扎，但是一切都来不及了。陈白露死的时候，年轻，漂亮，在那个社会有这点“本钱”，还是能苟活的。所以她不是被债逼死的。她是在极度的矛盾中不能自拔。她追求着她的理想的生活，这就是她的生命支撑。她的死并不表现她是懦弱的。

陈白露自杀前独白：“生得不算太难看吧。人不算太老吧！这——么——一年——轻，这——么——美。”她怜惜自己，终于决心死去。她内心里是讲不出口的屈辱，痛苦。

在第四幕，在很安静的气氛里，她独自喝醉了酒，流着泪。她不愿让任何人看见她流泪。我记得她拿一块手绢盖在脸上，眼泪在手绢里流，把手绢都弄湿了。她像掉在黑洞洞的深井里，再也爬不出来。这无底的深渊，就是罪恶的旧社会。当然，她的一生，她自己也要负责任。天下的事情是两面的。造成她悲剧一生，一是罪恶的社会环境，再就是她自己。尽管她的行为在过去的“正人君子”们眼中看来，是非常可耻的，但她最后恨透这罪恶的社会。她是那个社会的殉葬品。

陈白露有值得怜悯的一面，有值得同情的一面。但是塑造这个人物形象，不要生硬地给她身上贴金，要搞得自然一些。

方达生——一个诚恳、认真的书呆子

方达生在戏里也是个重要人物，是比较难演的。要塑造好这个人物，首先要挑选合适的好演员，他确实是个书呆子，但不能仅表现他的呆气。他诚恳，认真，他寻找光明。结尾，他说要跟金八斗一斗，要为那些受欺侮的人做点事情。他还在摸索走向光明的道路，开始有点觉悟。作者确是希望他终究会找到出路，找到光明，找到志同道合的朋友。他在旅馆里待了几天，并没有白费光阴，他在这里见到了不少“世面”，使他对旧社会的黑暗了解得多了。

在戏里，方达生出场的机会很少。第四幕方达生与陈白露谈话，这段戏很重要，似乎是在叙家常，谈别人，讲过去，论现在，方达生还说出了自己往后的打算。这些都是他们两人的心里话。只有在这里，才透露出他们之间的感情的真切。气氛是安静的。观众应该看得有兴味。

顾八奶奶、张乔治、胡四、潘经理及其他——不能怎么丑，就怎么演

《雷雨》、《日出》、《原野》都写得浓。戏一浓，表演就容易过火。我希望演员多在真实、自然上下功夫。要把人物的灵魂挖掘出来。这是演好《日出》的关键问题。

《日出》中丑恶的人物颇集中。演这些人，不要一味夸张，演成闹剧，而要演得准确。确实演出那个社会中的那种人物，并不容易。如顾八奶奶吧，

这是半殖民地、半封建社会的产物，而不是资本主义社会的产物。要从这一点我准人物的感觉，就不那么容易。这个人物，我是亲眼见过的。演她不要大加夸张。演这个女人，要掌握分寸，需要很高的演技，更要有修养。我看过一些舞台上的顾八奶奶，大多数是怎么丑，怎么俗气，怎么恶心，就怎么演。这样演，就不是顾八奶奶这个人了。对本子上已经写得很足的人物，表演一定要讲究真实，要演得不多不少，恰到好处。我在美国看到一个地方演《日出》，扮演顾八奶奶的演员是一个美国人，长得很好看，上妆后也不是俗不可耐，令人讨厌，我倒觉得她演得真像顾八奶奶。她并不是怎么恶心，就怎么演，而是通过几个紧要的地方，几种神态，把这个丑恶人物的感觉传达出来。

对潘经理、张乔治、胡四等人，都要注意，不可在表面的丑化上下功夫，而要准确地演出人物来。潘经理是个搞投机的金融资本家。这些人对发展国计民生毫无好处，不是我们所指的民族资本家。这个人很坏。但是这不等于在舞台上就要演得丑得要死。一个好演员要把俗的东西，演得不俗，要有化腐朽为神奇，把石头变黄金的本领。

张乔治这个人物也不好演，尤其是他喝醉酒那场戏难演。这是这出戏里第一个出现的丑恶人物，不仅让大家看到那个社会的“上等货色”，称为“博士”的人是什么样的货色。更重要的是通过他的出现、让人看到陈白露的处境与地位。这样恶浊的人物可以任意出入她的房间，在床上呕吐。方达生才更加厌恶说：“我不明白你为什么跟这种东西来往？”陈白露却轻描淡写：“他口袋里有几个钱。”这一句话说出了她的屈辱和轻贱地位。要把这种关系、地位和陈白露内心的矛盾表现出来，这段戏才有意义。否则，只剩下醉汉撒疯，就没有什么意思。如果这场戏弄不好，可以把它删掉。

翠喜这个人物，真正要演好她。卖淫是人类历史上最古老的“职业”之一，在旧社会这是公开的合法的“职业”。扮演这个身在三等妓院，过着非人的生活，却有着金子般的心的妇女，演员既要放得开，又要揭示她的心灵美，才能塑造“这一个”真实的艺术形象。

至于潘经理与李石清的狗咬狗，应该算是比较好处理的戏，只要注意让他们“咬”得很真实就行。

黄省三这个人，我写得比较多些。这个人不好演，在于他的戏没有多大变化。这样“一条道走到黑”的角色，并不比陈白露好演。

几句题外话

我希望我们的话剧演员，一定要下功夫说好台词。不少演员也讲究念词的抑扬顿挫，但就是不能把话清楚地送到最后一排。有的演员嗓门挺大，但是咬字不清；声音越大，字越不清。过去英国有个得过“爵位”的大演员，他的天资很坏，声音细弱，还有点女腔。后来他却以读词著称于世，他说他成功的秘诀，是注意最后一排观众能否听得清。后来他的台词本领达到看上去毫不吃力，而声音送得很远，念得十分清楚。当时是没有扩音器的。我们中国确实也有不少这样好的话剧演员。过去，他们也是没有扩音器可借助。我希望每个话剧演员都练就这种本领。

我还希望灯光照明，一定要让观众看清演员的脸。演员的眼睛是最传神的，照明的同志除了创造气氛之外，一定要让人看清演员的表情和眼睛，否

则导演、演员忙乎半天，全等于白干。

仿佛话说完了，还是忘了提醒一句。方才的话仅是一个写戏的人单方的解释。很多评论家常有符合实际的独到见地。事实上，评论家挖掘得深，他们的见解与剖析，经常说得透彻、正确，比作者自以为是的思路，高明得多。作者与广大的读者和观众往往需要评论家的指点、引导，才能正确理解一部作品，即便那作品是自己写的。因此，你们——导演、演员、舞台艺术家们——不要把我的话当作“金科玉律”。你们叫我来，我作为北京人艺的一个干部，有义务来，向你们絮叨一顿。其实，原不需要如此。我希望你们听听、想想，只能当作一家之言。重要的是听许多文艺专家与观众的话。他们比较客观，对全局常有恰如其分的估计，而我容易偏爱。

此外，《日出》太长，需要适当的删节，甚至动“大手术”，整段整节地割舍。如何做得恰到好处，这就看导演的体会、才能与决心了。

（原载《人民戏剧》1981年第6期）

回忆在天津开始的戏剧生活

二十年代初，我进入天津南开中学读书。南开中学每到校庆和欢送毕业同学时，都要演戏庆祝，成为一种传统。我大约在十五岁时就加入了南开新剧团，演过很多戏。当时的风气，男女不能同台。我在中学时多半扮演女角色。我演的头一个女主角戏是易卜生写的《国民公敌》。那时正是诸玉璞当直隶督办，正当我们准备上演时，一天晚上张伯苓得到通知说：“此戏禁演”。原来这位直隶督办自认是“国民公敌”，认为我们在攻击他，下令禁演。等他倒台后，此戏才得以演出，很受欢迎。

一九二八年十月公演了易卜生的名剧《娜拉》，由我扮演娜拉。后来我演《新村正》，这是南开新剧团自己写的剧本，故事情节我忘了，记得我还改写过一遍，那时我已上高中，不是男扮女角，而是男女合演了。

南开新剧团经常介绍外国戏，有的加以改编，成为中国可能发生的故事，人物也都中国化了，但主题思想不加更改。这样做，是为了适合我们的舞台条件和观众的接受能力。如我改编过十七世纪法国伟大喜剧家莫里哀的《吝啬鬼》（即《悭吝人》）。戏名改为《财狂》，由我扮演主角，《财狂》在南开瑞庭礼堂公演，轰动了华北文艺界，天津《大公报》还出了纪念特刊。

南开新剧团对我的影响很大。我原想学医，两次投考协和医学院，都没考上；后来考入南开大学学政治，但是学不进去。在南大和以后在清华大学时，我得到图书馆的许可，可以进入书库，在那里浏览较广，从有关先秦哲学的简单著述，到浅近的有关马克思学说的书，更多的是读中外文学和戏剧书籍。由于南开和清华大学的环境，我得到一些知识。南开新剧团的活动，启发了我对戏剧的兴趣，慢慢离开学科学的打算，终于走上从事戏剧的道路。

我很留恋青年时代在天津的这段生活。我从十五岁至今天（七十二岁），一直从事戏剧工作。南开新剧团是我的启蒙老师：不是为着玩，而是借戏讲道理。它告诉我，戏是很严肃的，是为教育人民、教育群众，同时自己也受教育。它使我熟悉舞台，熟悉观众，熟悉应如何写戏才能抓住观众。戏剧有它自身的内在规律，不同于小说或电影，掌握这套规律的重要途径，就是舞台实践。因此，如何写戏，光看剧本不行，要自己演；光靠写不成，主要在写作时知道在舞台上应如何举手投足。当时剧作家不都是走我这样的道路。

体验生活是近来才有的词，我写《日出》、《雷雨》当然也得体验生活。这两个戏的故事情节都是我天天听得见、看得到的亲戚、朋友、社会上的事。有人说《雷雨》的故事是影射周学熙家，那是无稽之谈。周家是个大家庭，和我家有来往，但事件毫无关系，只不过是借用了一下他们当年在英租界的一幢很大的、古老的房子的形象。写鲁贵的家，取材于老龙头车站（东车站）一道铁道栅栏门以外的地方，过去，那个地方很脏。《雷雨》的剧本最后是在清华写完的。

《日出》一剧，事情完全在天津，当然和上海也有关系，如写交际花一类的事。地点也可以说基本上是在天津惠中饭店，另外是南市三不管一带的地方，那里有很多妓院。翠喜、小东西是确有其人的，妓女们的心肠都很好，都有一肚子苦水。我不敢独自到那些地方去。当时的天津是暗无天日的地方，动刀杀人，无奇不有。我是由朋友带去的，读书人跑到那里去，很不容易。我接触了许多黑暗社会的人物，慢慢搞熟了，才摸清里边的事。不过很难。

《日出》中砸夯，是天津地道的东西。工人是很苦的，那时盖房子、打地基，

没有机器，一块大铁饼，分四个方向系绳，由四个人用力举起，然后砸下，一面劳动，一面唱，节奏感很强，唱起来也满有劲。他们唱的都是一段段故事，也有即兴打趣的内容。我一看就是两、三个小时，写在《日出》里的夯歌，是我自己编的词。

天津的话剧活动并不只是南开中学一家活跃，很多中学都在演戏，汇文中学，新学书院，还有一个外国的女子学校都在演。黄佐临是新学书院院长，他是很有名的戏剧导演，他的女友丹妮用英语演莎士比亚的《如愿》，由他亲自导演，还请我去看过。

天津的话剧运动在“五四”以前就开始了，周恩来同志就是当年南开编演新剧的积极分子。一九一五年南开学校十一周年时，他参加演出新剧《一元钱》，获得很大成功。我比周恩来同志小十二岁，在学校时没有见过他的面。后来我听说邓颖超同志也演过戏，我看见过她扮演男角色的照片。那时南开中学男生扮演女角，女中部是女生演男角，男女不能同台。再早的时候，革命党人王钟声，一九一七年在上海组织新剧剧团春阳社，上演《黑奴吁天录》，一九一九年带领剧团北上，曾在当年日租界下天仙戏院演出《爱国血》、《秋瑾》、《徐锡麟》等爱国的、反帝反封建的、反袁世凯的戏。这些都是刘木铎编写，由王钟声演出，极受观众欢迎。这是天津最早的话剧运动。后来王钟声被袁世凯的亲信张怀芝杀害。

天津是革命话剧发祥的地方，对戏剧发展很有贡献。当初搞话剧运动资料的同志们不知道北方也贡献不小的力量。周总理曾经一再对我谈，要把天津和北方其它各地的早期戏剧运动写上去。都怪我太忙了，没有做。现在天津市政协文史资料研究委员会注意到这个问题，是很好的。周总理也和戏剧家凤子谈过：“为什么北方这么重要的戏剧活动一点都不谈呢？”天津造就了很多人材，天津话剧运动的贡献是值得一提的。

（原载《天津日报》1982年3月14日）

《日出》（电影文学剧本）后记

应上海电影制片厂的邀约，我与万方改编《日出》为电影剧本，我想在这里说几句话。

多少年来，《日出》这个剧本，我总以为是一九三五年写的。最近问了巴金同志，才知是一九三六年写的。那年六月在巴金、靳以主编的《文季月刊》上，刊登第一幕。每月一幕，连续刊载了四个月。每到月半，靳以便来信催稿，像写连续小说一样，接到信便日夜赶写。写一幕登一幕，后来居然成为一本整戏。

当时写得很顺畅，不感到如何困难。动笔之前，有一个简略的大纲，心中早已酝酿着几个熟悉的人物。这些人物，在上的横暴荒淫，在下的受尽压榨，许多残酷的事实使我思索，使我愤怒，使我觉得必须打倒这个恶鬼当道的旧社会。我年轻，确实不懂革命的道理。我无能为力，只有写戏暴露它，公之于众，抨击它。我只想砸碎这个腐烂的人间，劳苦人才有出路。

那时，我不明白那种人吃人的社会是半封建、半殖民地的必然产物。我只痛苦地感觉到这座箍得人透不出气的人间地狱，必须粉碎。在《日出》剧本的跋中，我引用一句古文“时日易丧，予及汝偕亡”，我诅咒旧世界，像要嘶喊出血来。我发誓，情愿随这座牢狱的灭亡，自己与之共埋葬，不愿这个暗无天日的世界继续存在。

写《日出》之前，最早从心里发作的话是：“太阳升起来了，黑暗留在后面。但是太阳不是我们的，我们要睡了。”“睡”就是长睡不起，这个“我们”，出自陈白露口中，指的是那鬼蜮社会的操纵者和他们的殉葬人。我想，如果有这一天，像太阳升起似的，新的社会出现了，我将是如何狂喜，如何拥抱它，如何珍视它、保卫它！

新中国终于站起来了。人民不再受压迫，人民在搏斗中，取得幸福的现在和将来。这个胜利，是千百万人民在党的领导下战斗得来的，是无数先烈为坚持真理流血牺牲得来的。我爱今天的中国，爱明日的中国，真诚地相信祖国有更光明的前途。

然而过去的苦日子是不能忘记的。认识了，理解了往日惨痛的历史，使我们更有决心为今天的好日子奋发图强，为来日的美好河山战斗不止。

因此，把这个剧本改编成电影，使更多的观众，尤其是青年，看一看过去被践踏的劳苦人民，过着如何求生不能，求死不得的日子，是一件应该做的事。

在改编为电影脚本的过程中，我仿佛又经过一次可憎恨的噩梦。同时，也感到无穷的喜悦，这场噩梦毕竟过去了，永不复返了。

改编使我逐渐回忆起更多、更远的往事。这个电影剧本把当时的社会写得丰富一些了，广阔一些了。舞台，作为表现的工具，无论怎样运用，究竟有一定的限制，不如电影灵活，那样变化万千，可以“呼风唤雨”，可以“撒豆成兵”。电影的天地确是广袤无边的。话剧《日出》有四幕和两个场景紧紧地箍着，在这里面，我挤进许多事与人。如今，变成电影本子，就感到松动多了。从前我在朦胧的意识中想到过却没有地方写进去的，现在可以由我从容地展现出来。自然，任何表现的艺术都有它一定的限制，电影也不例外。它也有它独特的规律与知识，这种基本知识的作用大约就是要“电影化”。

从一个舞台剧本一跃而为电影本并不是原来所想的那样容易。要“电影

化”，也有个转化的过程，不是画个圈，就成一张面孔，点个点，就是一个活泼的蝌蚪那样简单。我反复想了多次，突破原来的旧框子，把舞台本的《日出》变为电影本的《日出》，倒是用了一些功夫。

这里要说明的，陈白露这个人物似乎比以前丰满了，占的篇幅多了，其余人物保存下来，又加了两三个角色。有些场面比较热闹，其中必然有各色各样的人物形象，那只好留待电影导演来勾勒、描写，我觉得无须在剧本上啰嗦。再有，就是剧本的夯歌，我改了一句，把原来的“要想吃饭，可得做工”，改为“往下砸啊，咱们弟兄！”当然，还有不少的改动，也可以说不少地方重新写过了。我多少可以肯定的，就是这些新写的戏，仍是根据我当时的生活知识。可见改编工作，也需要充实的生活。

有两个朋友读完了这个电影本子，他们都说它是个新创作，尽管主题未动，但与原来剧本的面目不相同了。他们对我说的话总是真诚的、坦率的、客观的，我也就认为这个本子不是照猫画虎，不是摆弄一点陈旧的玩意儿，冒充新货了。

我仿佛又进了一个天地。这个天地是新的，是亮堂的，是充满阳光的。

（原载《收获》1984年第3期）

《蜕变》写作的前后

抗战初期，由于日寇对重庆的经常空袭，国立戏剧专科学校被迫迁到数百里外的嘉陵江上的一个小县城——江安，一九四一年冬，话剧《蜕变》的创作就在那里完成。它是我写得最快的一个戏，总共只用了三十多天。当时，我让一个叫季紫剑的学生跟着我，我们同吃同睡，夜以继日地干。我写一部分，他就刻一部分蜡纸；写一幕，交演出队排一幕。张骏祥同志是《蜕变》的第一位导演，那时他从美国回来不久，是位十分有才能、有学识的教授。因为这个戏准备到重庆去演出，所以我们昼夜兼程，大家都表现出一副急行军的姿态。

这个戏的写作，主要是由以下几方面的因素促成的：一、强烈的民族愤恨感。“七七”芦沟桥事变时，我住在天津，亲眼看见河东被炸得一塌糊涂，霎时间，死尸遍地，惨不忍睹。日寇飞机轰炸重庆，繁华街道两边商店住户的楼房顿时成为一片火海。我在灼热烘人的火道中穿过，除烧焦的人尸外，便是熊熊燃烧着的倒塌的梁木，活着的人躲在大防空洞里。眼前是“《神曲》中的地狱”，烈火中只有一个游荡的孤魂的我。国破家亡，当时每个正直的中国人的心头，都有一种难以言表的民族义愤。二、广大人民爱国热情的鼓舞。这一点，生动的例子是不胜枚举的。例如在天津时，我曾目睹一个普通的群众在光天化日之下怒扛一个日本兵的英勇行为。又如，我由天津乘坐英国商轮去香港时，在船上，全体老少在唱《义勇军进行曲》、《在松花江上》等爱国歌曲，刚会说话的孩子也在唱，人心是激昂的，孩童的心灵里，也播下了抗日救国的火种。剧专也是如此，不少教员都是放弃了优裕的生活条件，奔向重庆，投入抗日救亡运动的。例如丹尼、佐临夫妇，他们都出身在很阔气的家庭，上海有舒适的花园洋房，但是他们毫不留恋这些，到重庆后，就住在潮湿的地下室里。他们夫妻双双还将手中的订婚戒捐献给抗战！张骏祥也是这样，为了抗战，坚决由美回国，在那穷乡僻壤里，毫无怨言地拿着一个月没几个钱的薪水。三、新人新事的激励。一九三七年我从香港坐火车到武汉，获悉剧专在长沙，就赶往那里。在长沙，我听说有位老人讲演讲得很好，就赶去听讲。以后才了解，他就是声名赫赫的“异党分子”徐特立同志。他讲的题目是《抗战必胜，日本必败》，一讲就是五六个钟点。他的讲话内容使人感奋，所以第二天天不亮，我就去拜望了他，可是他已经出去了。闲聊中，他的小勤务兵告诉我，他和老人就睡在一个床上，老人对他很好，晚上常帮他盖被，还教他读书。我听了感动极了。官兵之间这么融洽，在当时，是人们见所未见的。从这里我才知道了“平等”到底是怎么一回事。我在心里对自己说，这样的老人，我非写出来不可。还有，我在长沙时，在一份小报上见到了白求恩的事迹，它也使我大为感动。一个外国人，千里迢迢地来援助我们抗战，其精神真是太崇高了。四、我对国民党政府各级机构腐败状况的严重不满与跟伤兵医院接触时的一些感受。关于那些机构的腐败情况，是人所共知的，贪污腐化成风，大大小小的官员都在鬼混。抗日好像跟他们毫不相干，他们只想凭“抗日”贪污捞钱。前线战况十分丧气，国民党军队节节败退。在天津时，我就看到日本人在高空中放出大气球，上面写上了又侵占的一个个城市的名称。国民党两三天就失去一个城市。伤兵医院，长沙不少，内部许多情形都令人气愤。在四川江安，我们剧专的附近，也有一所这样的医院，对于它们，我有一个粗略的接触与印象。

《蜕变》是根据我生活中的实际感受创作的。梁公仰，他的生活原型就是徐特立。丁大夫这个形象，取材问题当然与激动人心的白求恩的事迹有关，但是应该说，它的生活基础主要还是活跃在我身边的众多的爱国知识分子。丁大夫是这些群像典型化的结果。创造这个人物时，在丹尼的身上，我汲取了不少东西。从思想、情感到气质，我觉得在许多地方，她和丹尼很像。关于蜕旧变新思想的产生，这跟我接触了一些辩证唯物主义学说有关。当时我阅读了艾思奇的《大众哲学》。关于蜕旧变新的实际内容，也就是说，以后政府到底要改成如何一个样子，老实说，当时我并没有想得很具体。自然，这件事绝对不会寄希望于国民党，但也确实不是根据地的样式。那时对于延安，我们知道得是很少很少的。在抗战初期的客观生活中，我感觉到，抗日救亡运动仿佛有这样一个好处：那就是，旧的东西一定会去掉，新的东西必然会生出来。我们的国家要变，也必定会变化。我就是根据这样的感受创作的。“大都”，在历史上就是北京。事实上，那时“大都”远远没有克复，但抗战必胜的信念我们大家都是有的。这样写与当时群情激奋、众志成城有关，也与周总理跟我的谈话有关。一九三八年中共办事处，我结识了周总理。当时国民党内部思想极为混乱，有一种倾向是要英国人出面议和，周总理明确地指出，必须抗战到底，不然国家必然灭亡。他信心百倍他说，抗战必胜，最后的胜利必定属于我们中国人民。

《蜕变》写完之后，要通过国民党政府的审查是很难的。国民党中央宣传部部长王世杰和中统的文化特务头子潘公展两人亲自前来检查。还有教育部及国民党其他机关的大小官员。他们一定要观看排演，而且还要拿着本子进行对照，这样闹了整整一天，最后也提出了一些刁难的意见。不多日，蒋介石也亲自观看了这个戏。那一次演出，由史东山任导演，舒绣文饰丁大夫，陶金饰梁公仰。蒋介石的政治嗅觉是十分灵敏的，他感到这个戏是在骂他们，所以观后大发雷霆，将中统特务头子张道藩召去训斥了一顿，说这是赞美共产党的戏。《蜕变》随即被禁演了。后来，有人说这样做不大好，大约过了几个礼拜，就又开了禁。国民党政府派了潘公展来找我面谈。在谈话中，关于揭露生活中腐朽现象的内容，他们有自知之明，所以只字不敢提及。潘只对我说：“委员长看过这个戏了，有几处没有看懂，请你解释一下”。他提出了四大问题：一、剧中一再提到《抗战必胜》那本书，究竟是本什么书？二、既然是国家的医院，为什么不挂委员长的像片？三、剧中为什么要唱“游击队之歌”？这是共产党的歌。四、为什么在全剧结束前，让丁大夫手里摇动红旗。对于这些问题，当即我就一一予以顶回。例如挂像问题，我说那个医院人家不愿意挂，我有什么办法呢？又如结尾处的摇旗问题，我说这是个误会，它是小伤员送给丁大夫的儿子的一只小红兜肚。在我国北方，兜肚都是用红布做的。对结尾时丁大夫欢送李营长等人出发，总要点表示，丁大夫就将那只兜肚挥动了一下。潘听了后，还是希望我改动一下。我对他说“委员长只知打仗一类的事，写戏，他不在行，还是我们内行一点，这样的事还是让我们自己来搞吧”。

解放后，在某种思潮的影响下，我曾一度产生将《蜕变》的后两幕改动一下的企图。当时我的想法是：创作梁专员这个形象的欲望既然是由一位共产党员逗引起的，那么就索性恢复它的本来面目吧，将梁写成一个打入国民党军医院的地下工作者。由于它的到来，该医院暂时改观了。后来国民党发现他是个“异党分子”，准备逮捕他。最初，丁大夫并不知道他是共产党

员，只是觉得这个人怪，外表很不像当官的。而梁公仰呢，在丁面前也从来没有公开宣传过共产主义。有一次丁大夫需要梁帮助，待找他时，发现他已经不见了，原来他为了逃避迫害，只能隐遁了。接着代之出现的，仍然是那个马登科和“伪组织”。马因密报有功，又官复原职了，丁大夫最后感到，她看到了光明，但是光明不在这里。梁公仰好比是乌鸦群中的一只凤凰。乌鸦和凤凰本来是两种东西，凤凰飞了，剩下的就是乌鸦群。“蜕变”两字的含义在这里不是指国家和社会，指的是像丁大夫这样的有良心的高级知识分子内心中的巨大变化。现在看来，过去时代创作的作品，是彼时彼地特定的历史环境中现实生活的反映，它们虽然不同程度地存在着局限性的一面，但它们有显明的真实感，却是无可否定的。我们当代人有时也想对这些作品进行一些“拔高”工作，但结果往往是事与愿违。这一点，解放初我在对《雷雨》的改动上，也是有同样的教训的。所以当时对于《蜕变》的修改设想，实在是有点幼稚和可笑，它极其轻率地将一个旧作从思想内容到艺术形式均纳入至一定的窠臼之中，因而使客观生活的真实表现受到了严重的影响。我感到，让《蜕变》以其本来面貌出现在观众面前，似乎更好一些吧。

（陆葆泰整理）

（原载《华东师范大学学报》1984年第4期）

我为什么把《日出》改编成电影？

《日出》是我在三十年代为揭露当时社会的腐败而创作的一台话剧。时隔五十年，我又和我的女儿万方一起，把它改编成电影。我之所以这样做，是因为我想通过电影这个拥有广大观众的艺术形式，让更多的人，特别是让生活在今天的中年人和青年人，对我们祖国的昨天有所了解。如果现在的年轻人看了这部电影，对于旧中国的黑暗和腐败本质的认识能有所加深，那么，我改编这部电影的目的就达到了。

关于旧中国，现在的中青年是不大熟悉的。那个社会仅仅用几个黑暗和腐败的词句是不可能概括得全的。在那个社会里，洋人横行，中国人在自己的国土上也要受欺侮。金八是洋人的走狗，仅仅是一条走狗，其作威作福之可怕，是今天的中青年所不可想象的。生活在那个社会底层的人，如黄省三、小东西、翠喜、小顺子等，则是广大劳动人民的缩影，他们的痛苦是亿万劳苦群众的痛苦，他们的命运也是亿万劳苦群众的命运。陈白露作为一个高级交际花，也是一个弱者。尽管她聪颖美貌，能歌善舞，精通文墨，巧于应酬，甚至还具有某些同情心。但是，到头来，终不免做了一个可怜牺牲品。

在这部影片中，我对半封建、半殖民地的旧中国内部潜在的危机也做了一些表现，如金八与潘月亭、与“小东西”，潘月亭与李石清、与黄省三，等等关系的尖锐的对立。这是旧中国必然灭亡的内在因素，是旧中国的不治之症。

解放以后，特别是党的十一届三中全会以来，我们国家发生了根本的变化。外国人再也不敢小看我们了，人民的生活也一天比一天好起来了，就连外国的资本家也开始说我们的好话了。这是为什么？因为这是事实。他们所以说好话，是因为他们没有别的办法了，可是并不意味着他们的本质就改变了。因此，对于资本主义，我们还应该有一个基本的认识。现在，我们国内追求资本主义腐朽生活方式的人尚非绝无仅有，这是应当引起重视的。

中国今天的富强，不是靠资本主义恩赐的，而是靠革命斗争从敌人手里夺取的，是靠人民解放军用枪杆子打出来的。今后祖国要更加富强，还是要靠奋斗，要靠改革，要靠严肃的法制，要靠广泛的民主，要靠献身的精神。我们不能忘记过去，那就应该知道祖国的昨天！

（原载《解放军报》1985年12月8日）

剧论、剧评

一九三八年至一九九五年

关于话剧的写作问题

现在一般话剧的创作者，都有一种共通的缺憾，便是创作态度不严肃，认识力不够，故其作品不深刻，不使人感觉亲切有味，与现实生活的真象距离太远。我们看外国作者，他们对创作态度的认真，实可为我们模范。近来茅盾从事某项著作，想先写八万字的内容提纲后再行下笔，此种精神实为作家所应有。

过去话剧创作又多趋于公式化概念化，今后描写人物务要代表一独特的人格。

由于态度的欠严肃，中国话剧作者，对于材料的收集也不够。大都在报纸上偶见一则新闻，触起灵感，便欣然下笔，此种作品必定浮泛不实。创作材料不但收集上要多下工夫，所得材料更应经过孵化作用，使材料充备时下手才可谓精心结构。从事文艺工作者，尤其是话剧，材料收集的习惯必须养成。我日常生活中，随身常有一小册，对各阶层人物的说话，及其行动特点，每每记下，以备写作时应用。

话剧写作者最感困难的是言语的问题。因为写作上的话和普通人讲话大有不同，话剧的话甚为贫乏，中国方块字是像形不是拼音，许多土语方言，不能写出，补救办法只有创造适宜的拼音字，以方言写后剧，当地观众看起来才能感亲切而称心满意。

还有近来的抗战戏剧，故事往往太离奇，反使人不置信，所以选材上应该力求平凡，再在平凡里找出新意义。譬如说现在抗战剧本写的多是汉好与英勇的兵士，但是就现存作品中就很难找出写来有恰如其分的真实。写士兵写不出真能代表中华民族的士兵，而大都趋人传奇式的神话化了。写汉好也把汉好写成无恶不作的人物，这其实与观众的效果是很低微的。

话剧写作者还有一个戒条，就是不要走别人已走过的路，避免因袭造作，要耐心、严肃，各人找出自己的二条路。

（杜干民记）

（原载《怒潮季刊》1938年10月创刊号）

编剧术

关于编剧这一项技术，当作学科在学校来讲授，还是近三四十年的事；而抗战戏剧的编剧方法，更是崭新的东西了。

一切剧本全都可以说有着宣传性的，不单是抗战剧。但是现在有许多问题，是在抗战时期的演剧中发生的，所以提出来讲一讲。抗战剧既是戏，自然也不能脱离控制一般戏剧的法则，所以讲的有很多是一般的编剧方法，在应用时应该尽量斟酌变通。

讲编剧之前，先谈一谈戏剧本身。戏剧被“舞台”“演员”“观众”这三个条件所肯定。戏剧原则、戏剧形式与演出方法均因为这三个条件的不同而各有歧异。譬如：古希腊演剧，由于舞台的简单，没有布景来表明时间地点，所以剧本的编制自始至终多半限于一个地点，以后，生吞活剥的学者，读了希腊的剧本，就勉强臆定那些剧本的作家是遵守“时间”“地点”“动作”统一的三一律，实际他们所遵守的还是实际舞台上的限制。又如罗斯当（Rosand）的西哈诺是为了名演员科克南（Coquelin）而写，因科克南的演技千变万化，只有西哈诺那样诡异神奇的角色，才能显出他的本领，戏剧的感应能力才能尽量发挥，这是演员影响编剧的一个例子。至于“观众”能影响编剧，更是显然的，因为戏是演给观众看的，剧作者对观众的性质若不了解，很容易弄得牛唇不对马嘴。台上的戏尽管自己演得得意，台下的人瞠目结舌，一句也不懂，这样的戏剧是无从谈起的。

抗战剧的编制，当然也不能脱离“观众”“舞台”“演员”这三种限制。抗战剧要深入各阶层、各地域，要在不同的地方——有时在城里，有时在农村，有时在街头，有时又在设备相当完善的剧场——做各种演出。因为舞台不同，观众不同，所以同一个抗战剧不一定能随时随地都演得有实效。有的同志下乡演戏，演的是有名的、有内容的、有效果的抗战剧，但结果是失败了，觉得那剧本非重写不可。我想这是因为城市内所谓的“抗战名剧”，移到乡下，突然夫却了它所凭藉的特殊的“观众”与“舞台”的缘故。

除了上述三个条件之外，我们还要注意造成舞台的幻觉。有一个木匠看《逼宫》，因为曹操演得太狠毒了，一气劈死扮曹操的伶人，这就是不明白“舞台的幻觉”的影响。舞台上的现象，当然只是像，像真实而非真实的事物，像人生而非实际的人生。因为戏剧如果演出以毫无变动的真实，全不选择的人生，那么演个以乞丐为人物的戏，随便拉一个乞丐到台上坐一会，也可以说是戏剧了。所以在舞台上用一些布条当做树，观众虽明知不是真树，但却承认它是树的样子，看去也就是树了。用编剧技巧来感动观众，我们所根据的艺术心理的基础是“舞台的幻觉”。在写剧本时，运用“时间”、“地点”及“人物上下场”种种氛围的造成，以及结构布局，我们应该想到“经济”、“鲜明”、“有意义”以及其他种种，就是因为我们不能在舞台上和盘托出毫无变动的人生。我们固然不能否认“舞台上的真实”是“真实”，但它决非生吞后剥全不选择的真实。

一个写戏的人除了注意“舞台”“演员”“观众”三个现象之外，还要顾到“时间”和“地点”的限制。观众普遍只能忍耐两个半钟点到三个钟点。要在这短短的时间里，创造人生，就要有真实的人物，有起承转合的故事，时间不能不经济。我们现在舞台上的物质条件，（街头演出及不需布景的演出除外）太差，不能任意更换地点。为着集中观众注意力，也以少变动地点

为是，因此，我们写戏，戏发生的地点也需要经济。

编剧的过程，分作五个步骤来讲：

一、材料的囤积。材料的来源，是靠平时不断的收集整理，甚至分类登记等囤积起来的。平日不收集，要写作的时候，在报章杂志上摘取一点材料再加上凭空的臆造写成的作品，是很难完美的。除了侈谈想象的作品不讲（其实，伟大的想象，也是深刻观察体味人生的结果），大部分成功的作品，决不是凭空想象出来的。不仅戏剧如此，一般的文艺作品，也非靠平日多多囤积材料不可。我们听说有些作品是凭一时灵感激动写成的（假定灵感是如世俗所传说的赋有那样神奇的能力）。但如若灵感不来，创作岂不就要停顿。所以戏剧工作者不能等待灵感，而应该设法使灵感油然而生，随时随地心内都蕴藉着一种“鸡鸣天欲曙”，快要明朗的感觉。这种心理的准备，就需要材料的囤积了。创作的初期过程，正如母鸡孵卵一样，母鸡虽是每天伏着不动，不见工作的形色，而在蛋体里小鸡却逐渐成形，终于到一天，破卵而出。不慌不忙的母鸡，其实是在工作着。文艺作品的产生，正有同样的“孵化作用”（incubation）。“材料的囤积”便是作品孵化中的母鸡的工作。积多了各种记忆，它们便会交相影响，激起变动。潜移默化中，稍一触念，有时恍恍若灵感顿至，充满了生趣的人物与图画，蓦然一幕一幕现在眼前，又亲切，又熨贴的真实，毫不吃力地在笔下涌出。这就是我们的形将成形的小鸡囤积材料，应不断地用笔用纸耐心地随时随地记录。譬如在宴会中见到一位有风趣的人，就可以将他的行动、说话等详细记下，在将来描写这一类的人物的时候，就可以取作模式，在小说、书报上见到一段好对话，真确的人物描写，或者精当的结构，预备写戏的人，更应不惮烦地记下来。甚至于平日和朋友谈话中，我们也有无数的材料可以收集。譬如：前几天，我遇见了一位近十年不见面的女朋友，本来她的小孩还很小，现在已长得很高了，我们谈了许多“老话”。她十分伤感。她从前是公认最美的女人。谈完了话，临别时她忽然指着她的儿子，笑着问我：“这孩子像不像从前的我呀？”我察觉她话内的心情，我也笑了笑说：“你也并不老啊？”她；临别一句话很简单，但很有内容，于是回到家里，我就记载下来。又如：有一位老先生，外号叫“蛋炒饭”，这名字的来源就值得记载。他已是将近六十岁的人了，依然在某部里当个小官。眼见多年前与他同事的亲戚朋友，早已飞黄腾达，升为达官贵人，因此他常发牢骚。感慨之余，不免吹吹牛，替自己装装门面。于是偶尔遇到人请他吃饭，他总是先在家里叫他的老妻，预备一碗蛋炒饭，自己吃个半饱，满嘴油光光地去赴宴，表示自己已赴了一次宴。酒席上了第一碗菜，他用筷子点了几点，就匆匆地告辞说：“我还有一处要去应酬哩！”但他偷偷地回了家，吃他的第二碗又冷又硬的蛋炒饭。“蛋炒饭”就这样叫起来。诸如此类的事随时记下来，为了预备将来可能运用。

二、材料的选择。戏剧有时间的限制，更要有统一的印象，不能把什么都随便的写上去。所以在搜集材料之后，就要讲求选择了。有人说：“戏剧的艺术就是选择的艺术。”这话是值得玩味的。

我们的古人曾经说过：“文以载道”。简单他说，我们的文艺作品要有意义，不是公子哥儿嘴里哼哼的玩意儿。现在整个民族为了抗战，流血牺牲，文艺作品更要有时代意义，反映时代，增加抗战的力量，在这样伟大前提下，写戏之前，我们应决定剧本在抗战期中的意义。具体他讲，它的主题跟抗战有什么关联。我们可以讲，主题是剧本的中心思想，正如一幢房子必有

一根支持全屋重量的大梁。初学写戏的人，必须明白主题的重要（可惜的是在人们实际写作时有时把这点忘了，这样写出的作品就可能浅、散，缺乏打动人心灵的力量）。

写戏的人决不能凭着一时的高兴，拾到材料就写。他应该首先感觉到这材料在所写的戏里面的意义，主题就是选择材料的标准。因为囤积材料不能一古脑儿塞进一个剧本中。我们是写戏，不是摆杂货摊。有了主题，根据它来选择，整个剧本才能有意义。

主题，第一应该“清楚”，不要含糊，令导演戏的人觉得眼花缭乱，东是主题，西也是主题，在未动手写剧本时；最好先决定剧本的结尾意味什么。重要的是自己要相信自己要写的“道理”。然后学习怎样使人相信。这也是一种“宣传”。若是误解了宣传的意义，以为凡是宣传都是因为本身不可靠，才竭力宣传使人相信可靠，这样聪明的人是不配谈宣传，谈抗战剧的。

第二，应该简单，应当清楚地指导观众怎样同情的方向，更紧紧地抓住他们的同情，死也不要放松。然而我们却万不可采用死胡同式的主题（dead alley theme）。换句话，我们所用人物，以及所编排的故事，不可以写得使观众无法同情起。例如有一个剧本写有姊弟二人，相依为命。弟弟得了可怕的麻疯病，她听到一个谬误的传说，说是这种病只有再和一个女人发生关系才可以解救，姊姊虽已订婚了，但是她非常怜爱自己的弟弟，听信了这种治麻疯病的谬说，便痛苦地牺牲了自己。不巧又为她的未婚夫看见了，她无以自解，愧恨而死，弟弟亦随后自杀。作者竭力描写姊姊性格的伟大，以为这样伟大的牺牲。可以引起观众的同情。事实上，因为采用事件与其中的主题的不得当，观众感到惶惑无主，对女主人公同情不好，不同情也不好。又如前几天报上载有一家母女二人，三个日本兵破门进来，逼女儿到楼上，剥她的衣服，母亲跑去救她，被日本兵打得不成样子，推下楼去，一时晕绝过去。醒来时，她听见女儿在楼上抗拒喊叫之声，惨不忍闻，心里忿恨极了，举起火烧了楼，女儿和日兵都残酷地死在火里。母亲听不下女儿的呼号声音，也跳入火里烧死。这种材料过分刺激，常使观众顾不得同情，只觉得“恐怖”。观众心里只有恐怖和残酷，是不能引起抗战的信念的。

主题是个无情的筛孔，我们必须依照它所给予我们的感觉狠心地大胆地把材料筛它一下，不必要的不合式的材料淘汰去。这样写来，作品才能经济扼要。

三、预备剧本的大纲。话剧是建筑，不是堆砌。所以也像建筑物一样地需要精确的设计。哪怕写一个独幕剧，我们最好依角色上下场分成许多场面，哪一场谁“上场”，谁“下场”；哪一场最重要，最能展现我们的思想；都应预先自己弄明白。假如必须有一段话要发挥，要加在那一场，什么时候，由什么人说出来才表现得最恰当最有力，也都要想清楚。所以大纲里面应列“场表”，记载那些人物上下场，发生哪些事实，有哪些重要的话。譬如第三幕有一个杀人的动作，那么事先就应在第一、第二幕里计划周密，杀人动作之前做充足的准备，逐渐引入紧要的关口。有了计划才有分寸。多幕剧固然如此，独幕剧也应如此。

对于大纲，自然也有人重视的，不过为着初学写戏的人，还是有大纲再写戏，比较妥帖些。

一般他讲，剧本要使观众逐渐发生兴趣，紧张的场面总放在较后，这种例子，俯拾即是，无须多说。

人物的个性、对话、动作等等，亦应于大纲中想透了再动笔，力求其明了周详。易卜生创作时所写的人物，栩栩如生，一若真有其人，一闭眼就可见到似的。因为他也是先在大纲中详细描写，做过一番苦功夫的。我们要成好作家，这种预备功夫决不可少，只凭聪明取巧写剧本，反而会是个拙笨的方法。

大纲完成后，在写作时有了意见，自然还可以改动。有时，剧本完成后，经过多少改窜，结果和原来的大纲，相去很远。然而这并不是废去大纲的理由，因为大纲是个起点，没有起点，一切以后的变动是无从谈起的。

四、人物的选择，我们常说某某先生就是那一类人的典型，所谓典型，就是把一个阶层或一类人的共同之点，异于别阶层别类人的行动、习惯、语言、思想集中在一个代表者身上所造成的人物。换言之，典型人物是拥有其他属于同阶层或同类的人的共同特点的。

典型和个性略有不同。譬如张某某爱财如命，一毛不拔，典型的写法是把所有吝啬人的共同点完全装在他身上。这样写法也许有它的好处：第一，观众容易懂；第二，容易引起观众兴趣。坏处是难得真正的真实，不易使人心服口服以至相信。因为一想到要写一个典型，总是免不了特意使他夸张，还要不断地把这人物的某种特点，加以重复，比较起来，个性是不易写的，如能写到恰好时，那会使人真正心服。因为个性不止于着重他与其他同类人的同点，却更着重他的异点的。粗枝大叶他讲，譬如张某某虽然吝啬，但如果他的女儿病重，他固然依然故我，不肯拿出钱来请高明医生，但是听见病人不断的呻吟的声音，或是偶尔倚在窗前，看见街头缓缓抬过一口黑色的棺材的殡葬行列，那时，他忽然悟到世上有着比金钱更重要的东西，忘记了他的吝啬根性，于是花费他看得比自己生命还重要的钱去请医生来挽回病人的生命。这就是比较近于个性的描写了。舞台上的好“个性”很多，诸位可以看看易卜生的 Hedda Gabler，便是最切当的例子。

有人曾经问我：抗战剧里的人物，还是写他的“个性”好呢，还是按“典型”写好呢？我想这种问题不能概括断定，须视观众性质如何而说。如果是在农村里演剧，观众接触话剧的机会少，理解力也比较弱，自然人物典型化，对他们是比较易接受的。在城里剧院上演，观众平日对话剧接触的机会较多，理解力也强一些，有时对于过度夸张和重复的典型，不易受感动或者并不接受。他们（其实何止于他们）要更新鲜，更真实，更清晰的人物。最近抗战剧有人认为将流于滥，有时观众看见广告写什么“伟大国防名剧”，便皱起眉头怕看，一部分便是因为剧中所谓典型人物，用得太滥，大公式化的缘故。

人物典型化，很易流为“过分”。如抗战剧中所写汉奸和英雄，大都是这类典型加倍地强调的产物。这样写法，固然黑白分明，不易错误。但是结果往往宣传自是宣传，观众自是观众。二者之间毫不发生任何深刻的关系。比如说：汉奸奉承敌人，这是可能的。为着奉承，他献出全部家产，敌人忽然看中了他的妻子，他也乖乖地献出妻子！敌人杀了他的母亲，他也心甘情愿，不做一声。写到后来，自然是英雄出来，杀死汉奸，于是观众拍掌欢呼，满意而散。然而这班看戏的先生们心里想些什么呢？他们想汉奸原来是这样一个不知廉耻，不知好歹的“怪物”！我呢，（观众半意识的这样想）总算对得起父母妻子了。日本军阀当然是坏东西，我怎么能做这样大逆不道的汉奸呢？看了这样的戏，有的观众自己虽然确实实地有了汉奸行为，而永远也不会自知，自己的身边明明有着汉奸的戚友，也看不出来。所以典型绝不

是一种过分地夸张，更不能离开真实。要使观众觉得汉奸好时常正是和他差不多有着人类的脆弱性的人物，只为了“一念之差”，把握得不稳，不能认清国家与小我的关系，因而犯了汉奸的行为。半黑半白的小汉奸，只要我们睁开眼就在我们眼前。看了抗战剧，我们希望观众能恳切地想想自己的行为，留心身旁的人的行为，这才收到宣传的功效。

再如写爱国志士，写士兵，都极容易写得肤浅，无血肉，不真实。写出来，有时非但士兵们看着滑稽，就是一般观众也觉得兴味索然。如何去创造一个有血有肉的爱国人物呢？如何使我们的观众得到一种不可磨灭的深刻印象呢？我开不出仙方，使诸位立刻获得这样的神奇，不过我可以讲一段故事，说明这条路大概在那里。几年前，古北口的抗战开始，那时我正在北平，知道了，很兴奋地随着朋友们一同去慰劳前线的士兵。一路上已经看见了许多令人感动的事实。我们到了前线的后方，有一天，在道旁看见对面抬着一个年轻的伤兵，胸前湿腻腻的是鲜红的血。他的牙咬着，眉头皱着，显出很痛苦的样子。他忍耐着，他不敢喘气，因为偶尔深深喘一下，便有更多的血由衣服的夹缝中流出来。他的脸几乎被黑泥涂满，看不见他自己皮肤的颜色，我们只看见他凸出的眼睛望着我们，他不哼一个字。我们扶他起来，为他裹好创口，倒水给他喝。虽然我们都没有学过看护，但是同伴们的殷勤和诚恳仿佛感动了他。他的眼里逐渐流露出和善的光彩，但是他没有说话。这时有一个医官来了，我们请他给那伤兵诊视。他诊视过后，低低告诉我说：“流血过多，恐怕没有希望了！”他紧紧握着拳头，已经觉到生命就要离开他了，他的手在空中摇了摇，他忽然挤出几句最亲切的山东话：“洋学生，我不成了，……你们待我太……太好了，我……”这时他手抚着腰，困难地从破口袋里掏出一张破烂的票子，带着很惭愧的神色，仿佛觉得拿不出手的样子，说：“我这里就……就剩下两角钱了，洋学生你们拿去洗个澡罢！”说完，就死了。这印象深深地留在我们的脑里，至今难忘。这就是一个活生生的中国士兵，他在疆场虽然为国家死了，但是他和他的灵魂，却永活在我们大家的心里。如果我们能好好地写出这样的人物，他不只感动我们，他更会使我们了解抗战中的许多实际重要的问题，逼我们非迅速解决不可的。

归纳一句话，抗战剧中的人物，要真实亲切。要做到这一步，我们要充分体验抗战生活，不怕收集材料的种种困难。

五、写剧一切准备好了，我们应该谈怎样起首了。如何起首，各人有各人的不同的方法。如果将作家的大纲拿来和剧本对照一下，就可以看出他的创作过程，有的从头按序写起；有的从末尾倒转写起；有的从紧张场面写起，有的为点醒主题，从思想部分最重要处写起：各人有各人的写作习惯，每种写法各有长短。

起首第一件事，我们应求“头绪清晰”；故事的头绪不能太多，多了易乱。如果头绪实在多，斩截不下，那么自己应设法逐渐介绍，有兴味地介绍，搀合着“动作”来介绍，不要在开幕五分钟内，填鸭式地把观众应知的过去背景及故事头绪，匆促地硬塞在观众的脑内。铺叙故事如此，介绍每个上场人物也如此，处处交代得清楚明白，然后慢慢地展开重要的剧情。

第二件事是“动作”。写剧不是写对话，是表明人与人之间相互反应的精神活动。这种活动的显明表示，莫过如“动作”。所谓“动作”不一定是拿起枪打死一个汉奸，有时心理上的冲突，常常比表面上的动作，还要动人。譬如：拿起枪打死一个敌人，发现这个敌人正是从前自己最好的朋友，当责

任与私谊在争执的时候，表面仿佛看着没有动，其实已有动作了。

第三件事是要抓住观众的注意力。有了动作，还要看编排。换句话说，就是要引起观众要看那“动作”的渴望，如让他能感觉到如火如荼的动作就要展现在眼前了。所以写第一幕时，就预备着第二幕，抓住观众的兴趣，叫他们等待着第二幕的展开。我们的旧小说内，有所谓“欲知后事如何，且听下回分解”的手法，虽不十分与我们现在讲的相当，然而却是很相近的。这种手法，我们有一个专门名词，叫作运用(suspense)(余上沉先生译作“跌宕”，洪深先生的《电影戏剧的编剧方法》上译作“紧张”)。我们利用观众对主人公的同情与好奇心，告诉观众一点儿，而又不是完全告诉他们，叫他们期待着更大的转变。这样，在幕与幕之间，依据这种手法，在看戏人的心里，造成强有力的连系。

然而方法只是方法，并不是一切戏剧都要如此。譬如高尔基的《夜店》，契河夫的《三妹妹》和《樱桃园》，并不用这样的手法，而一样抓住观众的注意。我所以特别提出来，是因为刚写抗战剧时，这种方法是容易学习的。

文章有所谓“起承转合”。戏剧——若是以故事为中心——到了“中段”也有所谓故事“陡转”(Pertpeteia)的方法。我们说过 suspense 常常是预示观众若干端倪，引起他们对以后更有力的发展的期待的心情。“陡转”常常是出乎观众意料之外的故事的转捩。这种转捩，多半与主角有关。譬如写一义勇军的领袖，被敌人发觉，抓去审讯，判决处死，正在执行死刑的千钧一发的当口，义勇军的队伍忽然攻入敌营，救出领袖，主角由生而死；由死而生，完全陡然发展。但操纵着观众的情绪，决不止于我所说的 suspense。这是一个简单的方法，但是许多伟大的作品，常是因把它运用得精妙而获得成功。

“陡转”有二种：第一，故事性的。见于形象，如上面所举义勇军领袖的例。第二，人格的。是内心的变动。例如一，个莽将军，本来是无恶不作，但是经历渐渐告诉了他国家与个人的关联，隐约地启示他什么是对的，终于有一天，因为受了绝大的刺激，使他忽然舍身报国，做了爱国的烈士。这种精神上的“陡转”如果写得真切，是能动人的。说到这里，我要再三声明这些所谓的方法，决非颠扑不破的道理。创作的天才，自然懂得运用它们，以至于舍弃它们。千万不要为这些话限制了自己的自由发展。注意，戏离不开生活真实。

谈到结尾，有一两点还要注意：

第一、不可公式化，现在普通抗战剧的结尾，很少不是在一种公式下写成的。结果，总是“汉奸打倒，志士抬头”。我并不是主张“汉奸不打倒，志士不抬头”。我是说这些仿佛纸糊的人物，在台上跳跳蹦蹦的喊着胜利的口号，时常会给人以空洞寂寞之感的。实在讲，伟大的戏剧，好的结尾的动人之处，固然在结构的精绝，然而更靠性格描写的深刻。例如：吴祖光先生编的《凤凰城》，结尾苗可秀死了，大愿虽然未酬，但是他的伟大的人格却更加深入观众的心里。假如依着一贯的公式，不顾真实，硬为凑成一个欢喜的结局，观众纵然一时鼓掌欢呼，但绝不及原来的结局那样深运动人，足以启发观众崇高钦敬的心情，激动强烈的抗战意识。

我不反对“大成功”的结尾，正如我相信事实上我们的抗战早晚要成功一样。但若只是靠结局“大成功”作为写戏的无二法门，以致结构幼稚，人物浅薄，这是我们所深恶痛绝的。

第二，不可临时凑。中国；日剧界有一句老话：“戏不够，神来凑。”编唱本之前没有计划，写到后来，自己也不知道如何结尾，只能用鬼神出现，搭救好人（如《南天门》），凑成一个善恶终有报的结尾。这种错误，即是在伟大的剧作家，有时也不免要触犯的。例如：莫利哀所作的《伪君子》的结尾，好人得势，忠厚的奥而贡养虎贻患，受了泰笃夫的种种欺凌，妻子被侮辱，财产被侵占，眼看泰笃夫要把做房主的奥而贡赶出门外，戏是急转直下，简直无法转圜的。然而正在戏要收束的当口，忽然不知为什么，被贤明的国工知道了，突然派来一群官吏，将泰笃夫抓去处罪，于是善良的胜利，使人心大快。然而这种毫无预备的奇突的发展，显而易见地看出临时凑合，使人无法信服。写戏收尾，有时固然可以“出人意外”，细细回想一下，那也要“在人意中”，这才有趣味。

第三，要点醒主题。如果一直找不着机会来点明主题，那么在最后的结局当口，是不该再忘却的。这种“点醒”，当然也是多种多样的，有时也会是很含蓄的。

关于对话方面，我们要注意：

（一）适合性格。

（二）适合舞台上的逻辑，注意舞台上的空间与时间的确切。在一个戏里面，假定邻居至少住在一里路外，那么，如若与邻居隔窗谈话，是空间上的不合逻辑；出去到十数里外做一件事，过半分钟就回来，却报告事情已经办妥。这是时间上的不合逻辑；两者都同佯的破坏了舞台的幻觉。

（三）要清晰简要，不要咬文嚼字。不要噜噜苏苏地，成段成章地写。刚写作的人借某个人物的嘴，说出很多的理论，结果，不但离开了真实，兴味也完全失去了。

归总讲来，有几点要请诸位特别注意：

（一）编剧的三种限制——舞台、演员、观众——在目前以认识观众，最为重要，所以写抗战剧前，必须了解腑众的性质，跑到乡下对穷苦的农人谈节约是笑话；要观众觉得亲切，我们应当熟知观众的生活，彻底观察，体会他们的需要。

（二）话剧感动人的，不是“话”，而是“剧”。剧的重要成分是动作，所以爱好话剧的人跑进剧场，决不是听一幕一幕的话，而是欣赏一幕一幕的动作。剧本应该多动作，有些好的剧本，删去一些对话，依然成为完美的默剧。写剧本应尽量多找动作，用动作来代替对话。记住！在台上用一个真实的动作，比用一车子的话表述心情更有力量。

（三）写好剧本，决不能凭一时冲动提笔就写，要有长期的准备，列出详尽的计划才能写成的。写成后，还要再三修改，不辞劳苦，耐性地修改，这样才能产生好的剧本。

末了，希望诸位在有空时多看戏，多读剧本，多参加戏剧的活动，多体会里面的奥妙。最深奥的戏剧艺术，需要自己来琢磨探讨。闭门造车，看了一两本编剧法，是不能帮助我们写成一个伟大的抗战剧本的。

悲剧的精神

今天要讲的题目是：“悲剧的精神”。

在我们中间，有这样一类人，一向是在平和中庸之道讨生活，不想国家的灾难，不愿看人间的悲剧，更不愿做悲剧中人物，终日唯唯诺诺，谋求升发之道，取得片刻安乐，对一切事物都用一副不偏不倚的眼睛来揣摩，吃饭穿衣，娶妻生子，最后寿终正寝。

这自然是“悲剧”，一个庸人的“悲剧”。

我说的悲剧是另外一种。它是抛去芜琐个人利害关系的。真正的悲剧，绝不是寻常无衣无食之悲，一个小公务员，因为眼前困难，家庭负担重，无法过下去，终日忧伤，以至病死。青年追求爱人，一再表演，都被拒绝，终于跳江自杀。这些能称为悲剧吗？他们除了表现个人的不幸外，与国家、社会，没有其他任何内在关系。这不能称为悲剧。悲剧要比这些深沉得多，它多少是要离开小我的利害关系的，这样的悲剧不是一般人能做它的主角的。有崇高的理想，宁死不屈的精神的人，才能成为悲剧的主人。

悲剧的精神，应该是敢于主动的。我们要有所欲，有所取，有所不忍，有所不舍。古人说：“所爱有甚于生者，所恶有甚于死者”。这种入，才有悲剧的精神。不然，他便是弱者，无能。无能的行为，反映到文章上。号悲诉苦，乞怜于恶人、敌人（无论是自然的、社会的、政治的）的脚下，便是可笑的庸人，不是悲剧中人物，不想轰击现实，一再忍受无理的摧残，不想举起刀剑反击，那是一只躲进洞里，永不见阳光的耗子，是令人厌恶的动物，活着，像一条倒卧的老狗，捶下去不起一点反应，从这里怎能生出悲剧？我们试举一两例子来谈谈，说明我所指的悲剧精神。

罗马古时号称是共和国。当时，罗马当政者与一些市民（其实都是奴隶主），认为他们是为罗马共和国，为罗马公民的自由而生的。共和思想被认为神圣的，恺撒大将在当时是一位大政治家和军略家，经他南征北讨，罗马成了威武赫赫的大帝国。恺撒建立了独裁统治，罗马市民把他奉为半神。他的贪婪无厌的属下也看出他有不可测的野心。恺撒有一位他最信服的朋友，叫勃鲁托斯。这人真诚单纯，他忧心忡忡，担心恺撒毁灭罗马的共和、自由，决心制止恺撒独裁专制。他性格执拗，他的祖先就赶走过错误的统治者。他认为再好的朋友可抛弃，却不能使罗马失去自由和共和，罗马人永远不能沦为奴隶。

有个野心的贵族叫凯歇斯，褊狭、暴躁，阴谋暗杀恺撒。他了解正直的勃鲁托斯，向他劝说：“大家呻吟于当前的桎梏之下……和恺撒一样，你我都生来是自由的。难道他有什么超过凡人的地方么？”勃鲁托斯（他也是贵族）回答说：“勃鲁托斯宁愿做一个乡野的贱民，也不愿在这种要加在我们身上难堪的重压之下，自命为罗马的儿子。”

勃鲁托斯成为凯歇斯阴谋的亲密好友。

恺撒年轻的好朋友安东尼，察觉罗马当时情势对恺撒不利。恺撒要到元老院演讲，安东尼预知有人要行刺恺撒，阻止他去。但是恺撒以为他的权势是神给他的，他的威信可以慑服一切，不听信安东尼的话。到了元老院，果然，阴谋者们围上来。某些人提出要求，恺撒坚决不肯，参加暗杀的人们呼喊起来，向恺撒刺去。恺撒是健壮有力的武人，便和暗杀者奋起抗击，然而在暗杀者中，恺撒却瞥见了一张熟悉的面孔，定睛看时，就是勃鲁托斯，不

禁喊出：“啊：你也在内么？……”说完，他蒙住自己的脸，任他们又砍又刺，浸在血泊里。元者们纷纷逃去。安东尼请求把悄撒的尸体抬到广场，他作为一个悄撒的朋友参加丧礼，并讲几句话。广场上，勃鲁托斯登上高台，向群众说：“诸位罗马市民，请听我讲。不是我不爱悄撒，我更爱罗马。世界上再没有人对悄撒的情谊比我更崇高、隆重的了。我爱悄撒，悄撒成功了，我庆祝。悄撒每打一次胜仗，我就为他的辛苦而流泪。可是他要成为暴君时，我就第一个刺死他！试问你们愿意让悄撒活在世上，而大家做奴隶而死呢？还是让悄撒死去，大家做自由人呢？这里有谁愿意自甘卑贱，做一个奴隶，……请站出来……我等待着答复。”其实，他知道安东尼不满意他们，他肯让安东尼在这种场合发表意见，这是危险的。这里，看出勃鲁托斯的悲剧的崇高精神。

安东尼和一群悲痛的送葬人，抬着悄撒的尸体来到了。果然安东尼讲话了，他说：“我是来埋葬悄撒，不是来赞美他的。勃鲁托斯说悄撒是有野心的，要真有这样的过失，那诚然是一个重大的过失，悄撒也为了它付出残酷的代价了。勃鲁托斯是个正人君子，他们都是正人君子。我来到这儿，只是来对我的朋友说几句追悼的话。”安东尼一次又一次举出悄撒把他取来俘虏的赎金，全部充实了公家的财库；穷人哀哭时，悄撒为他流泪；安东尼三次把王冠献给悄撒，三次都被悄撒拒绝了。“难道悄撒有野心么？就在昨天，悄撒的一句话可以抵御整个世界，现在他躺在那儿……，没有一个人向他致敬。……可是我这儿有一张悄撒的遗嘱。”市民们喧嚷着宣读遗嘱，安东尼指着悄撒尸体那一处处洞口，哪里是凯歇斯刺的……哪里是勃鲁托斯刺的，“啊！这是最无情的一击！刺穿心脏的一击，伟大的悄撒就蒙着脸倒下去了！人心总该有点是非的。……我曾亲见悄撒耀武扬威地在罗马凯旋门下走过，许多金银财宝也带进了国库，无限光明充满了每个国民的心头。就是不久前，我们大家还在喊着‘悄撒是我们的救主’。当然，我提这些来对大家讲讲，也不是有什么特别的用意的，勃鲁托斯是一位正人君子，我想他不致错会了我的意思。虽然这次变动中，勃鲁托斯也曾参预其间，可是悄撒生前爱他的程度真如春风拂面，吹得再大一点，或小一点，都会觉得不恰当的。不过像这样的一个人，如果把他的好友，悄撒，也杀掉了，那么这个人还靠得住吗？当然勃鲁托斯是位正人君子。这里我不想，也不能攻击他。”

群众有些骚动了，安东尼知道群众心里已在慢慢移向自己这边，于是他用着沉重的步子走近悄撒尸边，垂下头说道：“我看到了这个人就要哭。”却真个哭起来了。“五分钟前还是叱咤风云的悄撒，想不到转眼竟会变成这样灰土不如的东西。看他这红袍，几个月前，跨在马上曾被我们崇拜得偶像似的，那又是一个什么样子，我真不忍再想当时的情况了。以悄撒这样的健壮体魄，刚才他绝不是无力抵抗他的对手的，可是当他见到勃鲁托斯这样的好朋友竟也参预其间，他的心该比被十万把利刀刺他还难过吧！心究竟不比木石，你们看他身上的每个伤口，似乎都要长出舌头来说话：你们要给我复仇啊！”

安东尼是越讲越激昂，使得大家要动作起来时，却又顿了一下：

不！大家都先慢一点，我还有一件事没有告诉大家哩。如果大家事前知道这件事，那就可以知道悄撒生前是这样好，或许也就不忍反叛悄撒了。唉！悄撒是这样的英勇武，想不到一旦竟毁于阴谋家之手。我所要对大家讲的这件事就是，悄撒生前曾留有一篇遗嘱，这个遗嘱始终装在他的宝匣里，上

面说：他要给每个罗马市民七十五块德拉克马。他要把他私人所有的花园财产都变为公产。”

“啊！仁慈的君主！”听到这里，大家不禁轰动起来，竟一口气把勃鲁托斯的家烧掉。

勃鲁托斯匆忙逃出罗马，和他的侄子另组新军。自此，罗马就分为安东尼等和勃鲁托斯与凯歇斯两派，发起内战。起初勃鲁托斯屡次战胜，凯歇斯劝他凡事都要稳健。勃鲁托斯不听，最后交锋，大败，凯歇斯战死。正直、真诚的勃鲁托斯为了争取罗马的共和自由和市民的幸福，不惜一切对抗撤销。可是大势已去，没办法，拿了把剑，请他的部下把他杀死，个个摇头不干，最后有个仆人握着那柄剑，转过了脸，勃鲁托斯一下向剑锋上扑了上去。

安东尼殡葬勃鲁托斯尸体说：“所有的叛徒们都是因为妒嫉恺撒而下毒手，只有他才是激于正义的思想，为了大众的利益。而去参加他们的战线。他一生善良，交织在他身上的各种美德，可以使造物主肃然起立向全世界宣告：‘这是一个汉子！’”

勃鲁托斯一生充满了悲剧的精神。只有莎士比亚才能写出这样的人物。

屈原是有悲剧精神的，他一生忠贞，在同反动贵族斗争中，遭谗去职。他揭露反动贵族昏庸腐朽，忧念国事，为理想献身。屡次进谏，楚怀王始终不听，楚怀王终于质押于秦。顷襄王继位，屈原又被放逐，长期流浪在沅水湘水的地域，无力挽救危亡，忧愤激昂，作了《离骚》，投身汨罗江水。

伟大的屈原是有悲剧的精神的。

诸葛武侯是有悲剧精神的。他在政治上的才智与节操，彪炳千古。他不员重托，扶持那无法扶持的阿斗。诸葛亮一生兢兢业业，劳瘁终身。从他前后《出师表》中就看出他“鞠躬尽瘁，死而后已”的悲剧精神。祖国的历史上这样可歌可泣的如岳飞、文天祥等等人物，照耀汗青，是不可胜数的。

究竟怎样才是悲剧的人物呢？

悲剧的人物，首先要赋有火一样的热情。“晚来唯好静，万事不关心”，一味恬淡，超脱的人不会有什么悲剧。聪明自负，看破一切，是可鄙的人，这种人可以“不滞于物”。自命修养上“可贵”，但这种人多了，一个民族也就可悲了。

可以称得有“悲剧性”的人物如诸葛武侯、屈原、勃鲁托斯等，他们有热情，有“至性”，有真正男子汉的性格。他们有崇高的理想，追求着，奋斗着，愿为这一理想的实现而抛弃一切。屈原说：“余固知謇謇之为患兮，忍而不能舍也，指九天以为正兮，夫唯灵修之故也。”他又说：“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰。”惟有热情、至性的人才能演悲剧；为公众的高尚的热情和“至性”才是构成悲剧精神的要素。

不为那些孜孜为利的人生观所影响。遇事绝不采取和平、中庸、妥协的办法。凡事有真知，全力以赴。信得准确，宁可以死赴之，决不中途而废。“那种革命不成，做做官也不错，一生演一出小喜剧吧。”这是一副卑劣的嘴脸。我们应该有自己绝对的喜怒。不能对任何事情，说喜欢吧，不见得；说不喜欢，倒也过得去。这是不生不死的态度。

要立下一个崇高的理想，不断地为它努力，为这个理想的实现，舍开一己的利害，是超出了小我的范围的。

要有一种雄伟的气魄。贝多芬某次在宫廷里演奏音乐，一些贵族和他们的贵妇们，都来了。当时的风气，贵族们觉得如果音乐动人，大家就该流泪，

表示欣赏。贝多芬演奏成功，他们都举起了擦过眼泪的小手帕向他摇摆祝贺。贝多芬跑出宫廷，见了他的朋友说：“我的音乐不是演奏给这般哭哭啼啼的人们听的！”悲剧也是这样，他也不是为只会哭哭啼啼的人们领会的。悲剧是男性的。宋玉某次陪伴楚襄王在大殿中观赏风景，正是秋天，一阵大风吹来，吹得襄王满身舒服，不禁讲道：“大哉风乎，而吾与庶民共之。”宋玉立时答话：“此大王之雄风也，庶民安能与共哉！”楚襄王并非那样爱庶民，宋玉也不一定那样吹捧。世界上有一种难以解释的气魄，无以名之，我们就叫它“雄风”吧，前面举的几个例子，都是雄风的表现。现在我们每个人脑中确是要有这个“雄风”，诸位如能多看真正的悲剧，也许就能体会这一点了，当然，现在“悲剧”这个名词太滥用了，如滥用“摩登”，把“胭脂”叫作“摩登红”一样，以致悲剧的真正的意义倒迷失了。

外国的哲学家研究悲剧的理论，是数不胜数的。我只谈今天我个人的看法。

我们当中有一种人，太超脱了。台上信奉儒教，下台便讲道教；在朝时贪污苟且，下野后定要作得滞洒超脱。最能把生活安排怡然自得的，莫如晋朝陶渊明了，在乱纷纷，杀人如麻的晋朝，归耕田园，自得其乐。那种超逸而淳厚的诗境，后人总是挖空心思，因循蹈袭，故作雅人的。如果中国人全停留在“采菊东篱下，悠然见南山”的心境中，中国的历史真个停留在晋朝那个竞尚清谈的时代，就怪不得今天的侵略者、独裁者同声赞颂泱泱哉中国的数千年的文化了。大家苦恼的，平价米不好买，物价指数日高，生活津贴不足维持，这是现实。但是民族要存在，中国要立足于世界，我们要救亡，要反抗，自来中国人民是吹着雄风的。

一般人不大爱看悲剧，因为悲剧的主人大都是失败者。但“失败”的人物中不少是伟大的胜利的灵魂。“成者王侯，败者寇”的观念应该推翻。这种观念的基础，只着眼于“成与败”，不想到“是与非”。立足真理，有所作为的人，是正义与信念激扬砥励他这样做。学习成功者，容易。从失败中看见真理而为之奋斗，那是难得的。伟大人物，常常在悲剧中才能看见。理想是推动的力量，失败尽管失败，但绝不妥协。正因为悲剧人物有一种美丽的，不为成败利害所左右的品德。他们的失败，不是由于他们走错了路，而是由于当时种种环境的限制。艰难苦恨的道路，早晚总有走通的一天。一时走不通，他却勇于承担真理的重任，追求到底。这就是中外古今的革命家、文学家、科学家，使人永远敬仰的力量。悲剧的精神，不是指成功的精神。如果能从坚持不懈，勇往直前的气魄去体会悲剧的精神，中国的将来便会脱离混沌的局面，成为一个自强不息，独立富强的中国。

悲剧的精神，使我们振奋，使我们昂扬，使我们勇敢，使我们终于看见光明，获得胜利。

我的话像是讲完了。笨拙的嘴舌，是说不明白真理的。不过巧妙的言词不见得就是一件好事。有人说：“巧妙的言词是一面窗帘，可以算是一个美好的装饰，但却把阳光遮住了。”所以说真正的精神是在言词之外的。言词本身时常是件靠不住的东西。今天我所讲的，不过是言词，至于精神，却要大家去体会了。

作者附记：这是我于一九四二年二月，在重庆“储汇局同人进修服务社”的讲词，经李家安同志记录。这记录今天看，似不甚准。大约，当时我讲得不清楚。此外，也因为我想讲，又不能讲透，现在追忆当时的情势和那种愤慨的心情，尽量按照彼时环境可能讲的写了，写得还不透彻。当然，也不该用今日眼光写透彻了，但我在原讲话里说“悲剧的精神是要极端的”。这个论点，只代表我的心情，我删去了。

十月革命与《带枪的人》

在十月革命四十周年的今天，北京人民艺术剧院演出包哥廷的剧本《带枪的人》，是具有很大的意义的。

《带枪的人》是苏联文学的经典著作，它长时期享受着苏联人民和全世界进步读者的热烈欢迎。因为它不只是忠实地深刻地描写了十月革命的伟大时代，更由于它是第一次在若干重要方面表现了无产阶级的革命导师、伟大的列宁的形象。

伟大的十月革命，给人类开辟了自由、幸福、光明的大道。它告诉我们，劳动人民不再是地主、资本家和旧时代的统治者压榨剥削的奴隶，他们作了自己的命运的主人。从此，苏联人民以空前的速度在工业、农业、科学文化各个战线上飞跃发展。

四十年来，苏联成了人类仰望着的光芒四射、永不熄灭的太阳。它广泛地传播了劳动人民的真理，使马克思列宁主义照耀着一切黑暗的角落。四十年来，苏联人民一直以震撼世界的英雄事迹和行动，保卫着共产主义的理想，维护着全世界持久的和平，空前提高了苏联人民的物质和文化生活。苏联人民把他们在经济、文化、科学上的卓越成就，慷慨无私地贡献给全世界被压迫的民族和人民。四十年来，凡是在十月革命的光芒照耀下进行解放事业的人民和国家，就必然获得了幸福和光明。然而在另一个世界里，资本主义国家流着人民的血汗，一直为了争夺超额利润不断地冲突、争斗、掠夺，就必然走上了灭亡的道路。

这正如在剧本《带枪的人》里，幕终时列宁所预示的：

苏维埃共和国的榜样，将永远树立在全世界面前。我们的苏维埃社会主义共和国，将成为国际社会主义的永不熄灭的火炬。

在那里是——冲突、战争、流血，千百万人的牺牲和资本主义的剥削。

在这里是——真正的和平政策和苏维埃社会主义共和国。（根据葛一虹译、北京人民艺术剧院演出本）

谁是《带枪的人》这个剧本里的主人公呢？

是雪特林，是契毕索夫，是无数像他们那样普通的而又是英雄的农民和工人。他们为了“把和平的事业掌握在自己的手里”，抛弃自己的妻儿老小，甚至于自己的生命；为了建立世界第一个工农联盟的社会主义国家，走上了革命斗争的最前线。

在伟大的苏联共产党的领导下，这些不朽的英雄们，在苏联的肥沃的黑土里撒下了饱满的种子。四十年后的今天，苏联人民的数不尽的光辉成就：丰裕优美的生活，高度的文化，海洋一般储蓄着的粮食与钢铁，和最先进的科学创造，包括全世界第一座原子能发电站、第一种远距离飞行的“图—104”“图—114”飞机、洲际导弹和象征着共产主义万能的智慧之星，第一颗与第二颗人造地球卫星等等，都证明了十月革命的英雄们领先行走的社会主义道路就是全人类都应该走的道路。

苏维埃红色政权建立起来了。戏中工人出身的赤卫军契毕索夫，遇见了从前线回来的农民士兵雪特林，便以一个工人阶级的同志的热情，教育着雪特林，告诉他：“你呀，奴隶！不能一辈子做奴隶啊！”（第一幕第六场）

雪特林：我不跟你争，我是奴隶，可你是什么，是老爷吗？

契毕索夫：得啦，别耍嘴皮子啦，咱们走吧！

雪特林：等一等。

契毕索夫：什么？

雪特林：你是他们的自己人。……可我呢？

契毕索夫：他们……他们——那就是咱们啊，你懂吗？

雪特林：不过，你总是个党员啊？

契毕索夫：你呢？

雪特林：我还差一点。

契毕索夫：你不是没收过资本家的房产吗？

雪特林：不错……那是刚好碰上的。

契毕索夫：不，兄弟，现在全都定局了，要是一变了天，他们会从地底下钻出来找你雪特林的。

雪特林：这倒是实话。（热烈地）我赌过咒，我什么党都不参加，——你到那儿去弄人呢？我连列宁的像片，都没看到过，可是我心里感觉到他。在前线，我再也不相信上帝啦，可是我相信列宁。你说，我们能不能在哪儿看到列宁？要碰巧遇上了，你一定指给我看？

契毕索夫：当然要指给你看了。

雪特林：等一等。

契毕索夫：好，什么，凡尼亚，我真想敲你的脑袋瓜子，你到底是去还是不去？

雪特林：我说了去，那就是去嘛！不过你说，我去做些什么？

契毕索夫：做什么？

雪特林：嗯。

契毕索夫：干革命，懂吗，……社会主义的革命！

雪特林：（等了一会儿，正一正腰带，挽起枪皮带，背上了枪）从古以来没有的事，第一回。走吧，朋友们……

于是，工人和农民拿起枪，“翻转了整个的俄国”，这真是“从古以来没有的事，第一回！”

这正如契毕索夫第一次见到雪特林时，就以无限的豪迈和信心说的：“就是这样吧，你和我一道去征服整个世界，……我们除了身上的枷锁以外是不会失掉什么的。”

十月革命，就是千百万像契毕索夫和雪特林这样的工人、农民在伟大的列宁和钢铁一般的苏联共产党的坚强领导下，进行了流血流汗的英勇斗争，才获得成功的。

这就是为什么在剧中第十场列宁打电话给真理报编辑部，要他们写普通的平凡人的英雄事迹，用清楚明白的话，真实、迅速地把现实写出来。他指示“要和普通质朴的士兵们谈话，要明白他们想的是什么，采访一些最重要的、必要的和有决定意义的东西。”描写普通人的英雄事迹，永远和劳动人民紧紧联系在一起，难道这不是今天的文艺工作者应该努力遵循的道理吗？

《带枪的人》是一部出色地描写了人民和革命的剧本。使人永难忘记的是作者包哥廷描画出来的列宁的形象。提到列宁，高尔基说：“描写他的肖像是困难的。……他朴素，像真理一样的朴素。……他是简单和率直的，就像他所说的话一样。他的英雄主义差不多没有外表的光采。”这是多么困难而复杂的任务，来描写像列宁这样一位巨人。但是作者抓住主要环节，他把

伟大的领袖列宁和人民的亲密关系真实有力地描写出来。他使我们深深感到领袖列宁的伟大中的朴素和他朴素中的伟大。

高尔基说，列宁的思想像指南针一样，总是指向着劳动人民的阶级利益，这一点在《带枪的人》里，剧作者是完全做到了的。伟大。的列宁对党和革命事业的无限忠诚，他对同志们的恳切、亲密和热爱，他对敌人不留余地的忿恨和憎恶，他的智慧和伟大的洞察一切的力量，他处理问题的明智、迅速和对革命前途的信心，他的利刃一般地对敌人的无情讽刺和在同志们当中的舒畅和幽默，他对劳动人民的发自内心的关怀，——这一切在短短几次列宁的出场里，已经鲜明地显露出来。自然，完完全全把列宁这样伟大领袖的精神，用艺术形象表现在读者面前，是一件非常困难的事情，然而，苏联的文学已经向全世界贡献出这样一个卓越的榜样。在这个剧本里，列宁和人民的动人形象，已经成为永远能教育人，鼓动人，提高人的战斗性和热情的力量。它告诉我们要依靠群众，永远和人民联系在一起，这便是伟大的苏联共产党永远不可战胜的缘故。包哥廷出色地描写了党和人民的关系，描写了工农联盟的伟大力量，这便是这个剧本长久吸引住人们的心灵的所在。

第二幕第八场，列宁和农民士兵雪特林在斯莫尔尼宫的走廊上偶然相遇的那一段，是全剧中最动人的一场。谁能忘记伟大的列宁亲切、朴素、有力的对话呢？一切都像在我们眼前发生的真实一样地清楚。作者写出列宁对于这个农民出身的兵士自然而真挚的关心，他的一眼看透主要问题的智慧，他的富有极大鼓动力量的准确而显明的逻辑。雪特林——一个觉醒了的被压迫的农民——开始把命运掌握在自己手里，决心捍卫十月革命胜利的成果，要紧紧握住苏维埃政权伸出来的手，从此自己掌握和平的事业。这一切都是自然而生动，像阳光照射下来一般地明朗、真实、集中地印在我们的心里。这便是社会主义现实主义的艺术最有力量的笔触。

《带枪的人》是一面十月革命的镜子。它照见了推动革命前进的积极因素和人物，也照见了丑恶腐朽的反动的渣滓。剧中第一幕第四场，帝俄大资本家西比尔采夫、大地主伏尔加人、西欧化的资本家等等是共产党的死敌。他们说，他们的共同目标就是要扑灭布尔什维主义，这些人要联合一切反动的党派“和衷共济”地把俄罗斯献给德国人，因为在他们的面前只摆着一个使他们战栗、恐怖的问题——布尔什维主义。大资本家西比尔采夫说：

“……那么，一切事情都顾不得什么体面不体面了。我们应该毫无愧色地自觉地把彼得堡让给德国人，建立德国的政权和德国的政体，把‘同志们’一个一个的绞死，给俄罗斯一个强有力的政府。”

这和我们在整风初期听见那些恶毒的人们扬言要杀死所有的共产党人，推翻中国共产党的领导，造成中国的“匈牙利事件”，欢迎资本主义的复辟，又有什么区别呢？至于剧本所描写的那批“打着革命招牌，实际做着资本主义代理人的孟什维克和‘活动家’们，他们更是无产阶级革命的最毒恶、最卑鄙的敌人。他们和中国今天的敌人有同样阴险、肮脏的嘴脸。

剧中斯大林对即将出发的赤卫队员们说：“对劳动人民的敌人用不着仁慈！”

在这场极端尖锐复杂的阶级斗争里，我们必须无情地消灭一切反动势力。垂死的资产阶级在未完全死灭之前，总是在伺机而动，寻找革命阵营的缝隙，阴谋破坏。这在我们过去和今天的运动中已经屡次证明了。

十月革命翻转了整个世界。中国共产党有了马克思列宁主义的指导，便

能领导人民所向无敌地进行无产阶级的解放事业，建立中华人民共和国，造成了解放八年来社会主义各方面的巨大成就。中共中央委员会在第八次全国代表大会的政治报告中说：“尽管我国的革命有自己的许多优点，可是中国共产党人把自己所干的事业看成是伟大的十月革命的继续。”这是完全正确的。

十月革命以后的苏联人民从未间断过给中国人民以巨大的帮助。我们把苏联人民对我们的无私援助比之于滚滚的长江、巍巍的昆仑，那是山高海深的永不磨灭的情感。无论在工业、农业、科学文化建设上，中国人民的伟大成就是和这些年来苏联人民的无私帮助和先进经验分不开的。中苏两国人民之间的深厚友谊是说不尽道不完的。

在戏剧艺术里苏联戏剧艺术的卓越成就和经验给了我们很大的影响，同样，苏联优秀的戏剧专家的教导和指点也给了我们极大的帮助。这些同志的崇高的友情是永难忘怀的。

北京人民艺术剧院能以这样的规模演出《带枪的人》这个戏，便是和过去苏联专家对我们有力的帮助有极密切的关系。这次演出又蒙苏联文化部、苏联大使馆和莫斯科瓦赫但戈夫剧院给我们各方面的指导和帮助，更使我们十分感谢。

《带枪的人》的演出，虽然给我们极大的光荣和喜悦，我们却深深感到我们今天呈在观众面前的艺术创造，还是不容易达到观众对我们的期望的。但是我们鼓起勇气排演了这个戏，为了在十月革命四十周年的节日里，表达我们的欢喜和中国人民对苏联人民的难以形容的感激。自然，我们更希望借着这个戏的演出，使我们和观众一道进一步地受到深刻的共产主义的教育。

热烈庆祝全人类的节日——十月革命四十周年！
全世界人民的革命导师——列宁同志万岁！
伟大的苏联共产党万岁！
中苏友好万岁！

一九五七年十月

（原载《戏剧报》1957年第21期）

漫谈《英雄万岁》对战争题材的处理

杜烽同志的五幕话剧《英雄万岁》，是继电影《上甘岭》和话剧《地下长城》之后，在银幕和舞台上反映伟大的上甘岭战役的第三部作品。尽管上甘岭的英雄事迹已是家喻户晓，尽管这里并没有多少“离奇曲折”的情节，和所谓“诱人的爱情故事”，但我们看过这个戏，总不禁激动和振奋，受到极大的鼓舞。

在戏一开始的序幕里，作者就生动地展开了一幅朝鲜人民热烈支援前线的图景，鲜明地表现出人民战争的特点，阐明了这个战争乃是中朝两国人民共同保卫社会主义革命事业的一场正义战争。因此，它才具有这样广泛而深刻的动员力量。中朝人民所以这样积极参加这个战争，并非由于他们“好战”，而是在党的教育下。根据自己切身的经验，深深懂得：要生存，要和平，就不能害怕战争。作者在这里简练而有力地指出这个战争的人民性和正义性的特点。这是胜利的基础。毛泽东同志指出：决定战争胜负的不是“物”而是“人”。正因为我们贯彻了毛泽东同志的思想，充分发挥了人的能动性，尽管这个战争充满着困难和艰苦，尽管面前的敌人在武器装备上占有如何的强大优势，中朝人民却毫无惧色。不管敌人加何强大，在觉醒了的人民面前，它总是一只纸老虎。正是在这样思想的教育下，人民军队才成为无敌的力量，创造出惊天动地的英雄业绩来。《英雄万岁》中的人民和战士，都是热爱和平的，但是他们清楚地懂得战争与和平的意义，正是为了保卫和平，他们才自觉地去战斗，甚至不惜牺牲。他们对敌人，从来不抱任何幻想。正像第一幕里步行机员玉保童说的：“帝国主义是属狗的，软的欺侮硬的怕。因为咱们把他打疼啦，所以他才坐下来跟咱们讲和……既打得它坐下来不解决问题，这一次就把它打爬下，叫他爬在桌子底下跟咱们讲和……”这是战士们身上的朴素真理；正义的战争在战士们心目中，是闪烁着革命理想和革命荣誉的光辉的事业，并不是像某些资产阶级个人主义者认为的那样残酷和可怕，是“痛苦的，没有欢乐的”祸害，不！《英雄万岁》中的人物，和现实生活中的一样，都是意气风发，昂首阔步地迎接战争的考验的。把人民战争说成是痛苦，用感伤和眼泪来描写战争，是不符合我们历史的事实的。《英雄万岁》中的人物，充满革命乐观主义的气概，不论是指挥员、战斗员，也不论是男女大小，他们都那么热情洋溢，如生龙活虎。在他们身上，共同地反映着一种生气蓬勃、热烈明快的调子。这些年轻人的心灵里，洋溢着共产党的阳光，浑身充满着热力。就是这种热力，帮助他们战胜了坑道斗争中难以想象的困难和艰苦，取得了最后的胜利。作者写出了坑道的艰苦，也反映了战争的残酷性，但却没有感伤主义的情调，也没有阴森恐怖的气息。更多的是战士们烈火般的革命热情，和一颗颗热爱祖国、热爱荣誉的心。“就是天塌下来，也要想法把它接住！”这就是战士们的豪言壮语。在坑道生活最艰苦的时候，他们写信给首长说：“我们到坑道已经七天。身体健康，精神愉快。同志们情绪高涨，信心很足。虽有困难，不在话下……”

“虽有困难，不在话下”，这两句简单而幽默的话，包含着多么崇高的思想，豪迈的气概，和坚毅的性格啊。正像坑道指挥员曾国光说的：“咱们从来就是脚踩着困难走向胜利的。”

《英雄万岁》也反映了战争中人的牺牲。作者没有用资产阶级个人主义感伤和怜悯的情调，来玷污上甘岭的英雄们。也没有把这些克服困难的行为，

写成是“求生的本能”。这里作者比较真实地体现了英雄人物的思想感情，在第一幕里，当师长和政委与急躁拼命、不讲战术的雷团长争辩时，有这样一段对话：

师长：（向团长）怎么啦？敌人把你给惹人啦？

团长：师长同志，请允许我到前边去指挥，夺不回阵地不回来见你！

师长：不回到哪儿去？

团长：（冲动地）我情愿死在红岩岭上！

政委：如果死去能夺回红岩岭，我头一个去死！

参谋长：我也决不落后！

师长：我甘愿落后，决不奉陪。马上下达命令，停止反击！

看来一个人民战士，在战场上花费脑筋考虑的决不是个人会不会牺牲，而是怎样才能以最小的代价，换得最大的胜利。上甘岭的英雄们，热爱祖国，对生活有着崇高的理想和远大的目标。他们是真正懂得人生意义的人，是现实主义和理想主义结合的典范。当个人利益必须服从集体利益的时候，他们斩钉截铁，义无反顾，连一分钟也不犹疑。《英雄万岁》中的董战士和小战士丁有志，就是这样的人。当他们为祖国、为革命献身的时候，完全没有像有些人所想象和刻画的那样“复杂”，那么“柔肠百转”，或者先把个人利益放在手心里反复掂量够了，才抱着殉道者的心情去“壮烈牺牲”。资产阶级认为只有这样，才是合乎“人性”的，才有“人情味”。在他们看来，英雄人物和普通人是一样的，他们认为英雄的高贵品质和英雄所创造的业绩，完全是偶然的，不可置信的，他们想象英雄人物同时必然也都是一些个人主义者，或人格分裂的人，所谓：“英雄在就义之前，也有五分钟的动摇”。记得过去有些人访问战斗英雄的时候，总是问：“当你决定牺牲的时候，你怎样想的？”“你当时的思想怎样活动？你想到妈妈和爱情吗？想到自己的生活和青春吗？”对这些问题，战士们的答复从来都非常简单：“我想到伟大的祖国和毛主席。”“想到朝鲜人民和战争的胜利。”或者说：“我当时只想着消灭敌人，什么也没想。”这样的回答，发问者当然很失望。因为他们没有探索到“英雄内心的奥秘”。这些人总认为这样回答是不太真实的，或者认为战士思想太简单，实际上，他们想探索的“内心的奥秘”，不过是那些个人主义的阴暗、猥琐的东西。他们认为只有找到这一面，才合乎“人情味”，才能打动人。抱着资产阶级观点的人，总是顽固地按照自己的精神面貌去理解现实中的英雄，这就不能不严重地歪曲了人物的生活。《英雄万岁》的描写，基本上是真实的，健康的，所以能够感动人，能够鼓舞人向上，起到积极的教育作用。

但是，《英雄万岁》中的人物，也并不是什么“超人”，他们都是有血、有肉、思想感情很丰富的人，在党的培养教育下，他们按照各自的规律和特点在生活着，前进着，正因为他们都是一些活生生的人，在紧张的战斗生活中，他们有时也不免有缺点，出毛病。当问题没有搞通的时候，他们也会急躁、烦恼，甚至冲突起来。像团长雷震、连长刘章、参谋长和战士马文明等人，他们都有着不同个性，有的还有错误思想，这在现实生活里，也是真实的。在前进的过程中，总是伴随着同各种落后现象的不断的斗争。而每一次斗争的胜利，都会给革命带来一些新的经验，推动革命前进一步。这个戏描写了这些落后现象，但没有淹没积极的革命的主流。在波澜壮阔的革命的激

流中，这些都不过是一些小小的漩涡和浪花。这样的描写，是符合现实的。

当然，我并不是说《英雄万岁》这个戏是十分成功，没有一点缺点的。在思想性和艺术性的要求上，这个作品反映现实的深度，还是很不够的。在人物塑造方面，还不很鲜明突出。特别感到不足的，是在反映这样一个伟大战役的作品当中，对党的领导，对部队政治工作和政治工作人员的作用，表现得太不够了，唯一的团政委描写得也较为无力，这是不符合部队实际情况的。

总之，在处理战争题材的问题上，《英雄万岁》的政治倾向基本上是积极的，健康的，鼓舞人向上的。在抗美援朝已近十周年的今天，人民在总路线的光辉照耀下，以冲天干劲，建设社会主义祖国的时候，重温一下过去艰苦的战斗生活，用上甘岭的英雄们那种爱国主义和革命英雄主义的伟大精神来砥砺和鼓舞我们前进，是非常有意义的。经过几年的和平生活，也许有人对战争的“火药味”已经感到不大习惯了，但是不要忘记，我们过去革命斗争的历史，绝大部分都是充满“火药味”的。这正是中国革命的特点。更不要忘记，只要有帝国主义存在，人类就不能完全避免“火药味”的威胁。我们热爱和平，并愿像上甘岭的英雄一样，为和平事业贡献我们一切的力量。但是，我们也时刻警惕着帝国主义在“和平”的烟幕掩护下的一切新的战争阴谋。决不允许用“和平主义”的麻醉剂来松懈革命斗志，解除我们的思想武装。

（原载《戏剧报》1960年第4期）

漫谈剧作

从前，我是不大明确为什么而动笔的。如果说有个目的，那就是为了揭露旧社会，要打倒眼前一些使我们活不下去的人。然而想得也很不彻底：怎样打倒呢？打倒以后的世界是怎样的呢？谁来坐天下呢？因此打的时候也是软手软脚的，打不中旧世界的要害，不明确谁是真正的敌人，谁是真正的朋友，准是我们自己人。

后来，一读再读毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，才开始懂得了这个“我们”首先是工农兵，是劳动群众，是劳动人民的知识分子。这以后，知道了这个“我们”也包括了一切拥护社会主义的爱国人士。文艺工作者要为工农兵服务，要为广大的人民群众服务。文艺工作者必须进行自我改造，必须采取无产阶级的立场，才能接近人民群众，才能正确地看见今天的时代。而且只有深入生活，参加人民的火热斗争，与人民同呼吸、共命运，才能真实地、深刻地反映我们的丰富无比的新世界，才有可能写出好作品来提高广大群众的觉悟，鼓舞人民群众积极地建设社会主义。

这是一切创作的基础。有了这样的基本认识，我们才能谈剧本创作的其他问题。

创作的道路总得要自己走的。我们必须依靠党的领导，也需要许多老前辈的指点。但写作还是靠自己。因此，就要善于学习，老老实实在地学习，实事求是，不能浮夸。比如说，自己知道多少，就浮夸不得。有一句话：“知之为之知之，不知为不知，是知也。”这个老老实实的习惯非常可爱，但并不是每个人都有的。

我是有过这种不知以为知，甚至不懂装懂的痛苦经验的。不知以为知虽然不好，还情有可原，因为往往我们不明白自己的无知，以为自己所知道的那一点学问就是全部学问，所以有时不懂，或不甚懂，却以为懂了。然而不懂装懂，实在可怕。这“装”字就不大好，至少是不谦虚的表现。我想，“装懂”的时候总该有些窘促的，但如果那时候还有些得意，离开“知”这一条路便更远了。

因为想学习，才知道要读书。读了后，我才发现世界上原来有这么多好东西，过去知道的是多么少。小时候读书，记得这样一句话：“学，然后知不足。”原来一个人不是天生就知道不足的，总是学了，下了一定的劳动，才知道不足。知道不足是件好事，但真知道不足，不足在什么地方，要下一些功夫才能明白。

写作也是同样的道理。我以为必须真知道了，才可以写，必须深有所感，才可以写。要真知道，要深有所感，却必须下很大的劳动。

我写过一点东西，常是写不好，写不好，可以列举很多原因，但主要的还是因为自己不真知道，不深有所感。

一个剧本总是有“理”有“情”的。没有凭空而来的“情”和“理”，“情”和“理”都是从生活斗争的真实里逐渐积累、发展、蕴育而来的。真知道要写的环境、人物和他们的思想感情，很不容易。只有不断地在深入生活的过程中体验和思索，才能使我们达到“真知道”的境界。

对环境、人物和思想没有理解透，甚至不太明了就动笔，是写不出很动人的作品的。不很动人的剧本里常有两种现象：一种是“理”胜于“情”。作者的精神仿佛只围着一种抽象的“道理”转。戏里没有什么情节，没有什

么人物，没有多少生活的真实感。“道理”纵好，也是不落实的。

剧本总是为着一种思想才写的，古往今来也没有一个剧本不包含某一阶级的思想的。但作品中的思想并不就是某一个人物说的台词，也不全是指某一种曲折的情节所显示的倾向，一个剧本的主题有时可能用一句话概括起来，有时可能是某一个人物所说的一句台词，有时也可能在人物的互相辩论中表现出来。但不管怎么说，一个剧本的“理”似乎不能限于这一点。这“理”可以说是通过真实的人物，巧妙合理的结构，生动真实的语言，环境的气氛，以及作者无处不流露的深厚的情感，合在一起，透露出来的统一的思想结论。剧本的“理”只有一个，是统一的。这个统一的“理”应该渗透在人物的塑造里，情节的安排里，以及丰富多样的语言里。“理”是整个剧本的“灵魂”。人何曾见过“灵魂”，但人的一进一退，一言一行之间，往往使人感到它的存在。因此“理”是我们读完剧本后油然而生的一种思想，仅仅依赖剧本的某一部分，某一个人物，某一段精辟的语言，是不能得到这种结果的。

这样的“理”常是不能立刻掌握得住的，严格他说，也是不能轻易看得见的。因为，别人告诉你这个“理”，不等于你看见了这“理”。当然，这“理”也不能轻易写得出来的。要下很多艰苦细致，真是“磨人”的功夫。人物、语言、故事，都应该体现得出这个“理”来。作者的“理”在剧本中是无所不在的，正如作者的“情”在剧本中无所不在一样。然而我们有时把“理”看得太简单了，抓住有修养的同志的一句话就用，抓住书本上的一段结论就用，以为有了这些，就可以随心所欲，发展成为剧本中的“理”了。这里面当然有“理”，而且常是能启发我们的。但它未经我咀嚼消化，还不是我的。在它还没有化为我的以前，总不能随便拿来，充作我的作品中的“理”。作品中的“理”总应该是作者从生活斗争中得来的，是下了很大的劳动，观察、体验、分析才能得到的。

一个富有生命力的“理”是有丰富的生活源泉的。因此，表现这个“理”就有千变万化的方式。与“理”同来的，自然就有事物、故事和语言的原始的粗胚，剧本的“理”还时时带来各个作者从体验、观察生活所取的不同角度的特点，以及作者在深入生活上用了多少功夫和他个人修养高低的标志。因此，同样一个“理”，当它变成不同作者的剧本中的“理”的时候，便有不同的深浅的内容。

如果从一个作品中看得出作者写了他真知道的事物，写出了他深有所感的事物，那么，即使这作品仍然给你“理胜于情”，或“情胜于理”的感觉，这也不能算什么缺点了，相反，倒可以说是作者的风格。我所提“理胜于情”的“理”不是指这样的理，而是指深入生活还不够，作者习惯于抽象地推论，把“想当然”作为“当然”，把借来的思想错认为能生根发芽的思想，就铺扬起来的一种干巴巴的东西。这么办，首先不合于创作之理，所以就容易写成概念化、简单化的剧本。

与此相反，还有一种“情胜于理”的现象。这里说的“情”也不是从作者对事物的深刻体验里流露出来的，而是一种比较肤浅的对事物的感触。仿佛作者仅仅为一种“强烈”却有点浮夸的情感所激荡，没有再进一步探索，就动笔了。这种作品使人感到作者急躁一些。实际上，作品反映的，仅仅是作者对于生活的一点新鲜的感触，有时这一点感触甚至也不是新鲜的。

我们要有新鲜的感触，但这不是要标新立异；不是说别人感到的，我们就不要体验了。“新鲜”首先是对作者而言，然后才由作者的笔下传达给读

者。我们踏进新的环境，便自然有新鲜的感觉，这点新鲜的感觉总归是很可宝贵的，它是创作过程的第一步，是引人入胜的东西。但它本身却不是什么“胜境”，不可据此立言立说，洋洋洒洒写下大文章来。新鲜的感觉不能代替更真实、更深刻的认识。创作还是靠把现实摸透。但是，应该叫这新鲜的感觉总在陪伴着你，不要丧失它。新鲜的感觉时常不是客观现实的准确的反映。它带有很多的主观成分，比如，作者的思想、教养和艺术敏感等。我们可以在创作过程中逐渐修改它，但不可因为在一个环境中生活久了，反弄得感觉迟钝了，丢掉那最初的新鲜的感觉。

我们是时常经验不同的新鲜感情的。同样的感情在不断的生活实践里也会感觉得更深一些。生活的经历积累多了，才会对它生出深刻的情感。情感的反复体验一步一步加深了，才使我们有深刻的思索。比如说第一次下工厂，我们会有很多新鲜的感情和由此而来的感想，这便是作品中“情”和“理”的开端。但是这一点“情”和“理”，和我们长期生活在工人之间，和他们作了知心朋友，与他们共患难，同呼吸所得来的“情”和“理”，便大不相同。这里有一个深浅之别，粗细之别，甚至于有真假之别。如果剧本的“情”和“理”在作者的生活里生不了根，如果剧本的“情”和“理”都不是从我们的内心深处流露出来的，这就难以写出很动人的作品了。必须真知道，必须深有所感，才能谈到写作。

“情胜于理”的剧本的“情”，有的开始便不很真切，有的从头到尾仅是虚张声势。喊叫的声音太大了，“情”和“理”的声音太小了。这类剧本往往有些形似慷慨的文章，这些文章如流箭乱发，颇难射中思想的箭靶。

“理胜于情”便干枯了，“情胜于理”便泛滥了。前一种使人感到乏味，后一种使人感到茫然。但是，我不是说有这两种现象的剧本就一定不足取。只要合乎六条政治标准，有一定水平的作品总会发挥作用的。我说必须真知道，深有所感才写，并不是说要慎重得不敢动笔。一个作者总要练笔，练笔就免不了有写得不够完善的地方。好的剧本总不是一蹴而成的。古来的名作家也时有败笔。还是要多写。作家的创作过程，也是个逐渐“入情入理”的过程。但心目中必须悬起一个较高的具体的标准。多写多改，尽量地求完善。

最好的剧本总是“情”“理”交融的。在生活体验中，同时不断钻研马克思列宁主义，以毛泽东的思想为武器来观察分析一切事物和一切阶级的人，我们会获得比较深刻的“情”和“理”。一个好的剧本的“情”和“理”是很难截然分成两部分谈的。“情”和“理”一步一步深化的过程，总是同时进行着的。因此，作者的“情”和“理”都融化在他所写的细致、生动、深刻的生活真实里。它感动我们，它又使我们思想；它给我们极大的艺术享受，它又给我们以深刻的教育。它不是干枯的说理，也不是感情的浮夸。它是深入生活后，作者用了思考，真知道了，深有所感，然后动笔写的结果。

有一位艺术家批评一张风景画，他说：“画这幅画的人并没有看见风景的美，吸引他动笔的只是因为这风景有名。风景在他的笔下不能表现他任何思想和情感，他没有看见风景。”

他的话使我深思，要真看见了风景才能画。写剧本也是一样。有多少事物我写是写了，也仿佛见过的，但是否是真的看见了呢？写作必须由真知道，深有所感出发，而深入广大人民群众的生活，是写出好作品的先决条件。

(原载、戏剧报》1962年第6期)

赞《激流勇进》

我最近看了《激流勇进》的演出，很兴奋。它给我留下深刻的印象。剧作和演出都是成功的。这不仅是上海人民艺术剧院的成功，也不仅是作家、导演、演员、舞台工作者的成功，更应该看成是学习和实践毛主席文艺思想的成功。

这个戏是胡万春、佐临、全洛等同志根据胡万春的小说《内部问题》改编的，佐临导演。

多少年来，许多革命文艺工作者，在党的培养和教育下，努力为工农兵服务，为社会主义革命和建设服务。佐临同志是其中很有成就的一个。佐临有学识、有修养、有才华。从这个戏的思想和艺术成就看，这位老导演的政治生命力是强烈的，对新的生活是相当熟悉的，他的导演艺术有了更深的发展。这个戏是一个革命文艺工作者，他的政治、生活、艺术在更高的水平上的结合。

胡万春同志是一个有二十二年工龄的工人作家。一个有阶级觉悟的钢铁工人，用他的智慧、顽强与斗争体验，写出社会主义壮丽的文章，只有在我们毛泽东时代才有这样的可能。社会主义制度培育出来的中国工农作家，今天逐渐多起来了，这是非常可喜的大事情。胡万春同志的写作态度是严肃的，他写了一些有影响的作品，受到广泛的欢迎。听说他从事写作也有十二年，但他从未脱离过生产实践。他现在每星期还去钢铁厂当一天工人，轧一天钢。一手拿笔，一手拿着钢钳，一心为社会主义革命服务。这是多么踏实的作风！他平时还在党委参加工作。所以，他写作，像在炼钢；他写的东西，思想内容扎实，人物语言生动真切；他的作品使人清楚地听到时代脉搏的声音，有概括性，能说服人，教育人。这是一位很有才能的作者，他的创作，是由于他长期参加了火热的斗争，才写出来的。从不脱离生产斗争，从不脱离工人群众，我们首先要学习他这两条。

这个戏演出上的最大的特色，是政治感情充沛。台上气势壮阔，热火朝天。看戏的时候，仿佛我们也置身在白热沸腾的炼钢炉旁。演员演得有真实感，像工人，不像是在演戏。石景山钢铁工人说：“看了这个戏，就像我们也在那个车间里劳动、生活、思想、斗争一样。”时代情感这样强烈、生活气息这样浓，这跟参加演出工作所有的同志们的饱满的政治感情和熟悉生活，有密切关系。因此，有些场面真能打动我们，有些人物真能教育我们。

如何反映工业的生产斗争，这个戏有可贵的贡献，它走了一条新的令人折服的道路。

过去，我们有些反映工业生产斗争的戏，在对待发明创造这类技术改革问题上，往往是这样表现的：支持者是好样的，要支持到底；反对者便是成问题的，也要反对到底。写支持者定要博取我们的同情；反对者至少是个保守派。因此，给人一种错觉，仿佛支持发明创造的人，一定是先进的，是促进派；不支持发明创造的人，一定是保守的，是促退派。不去追问用什么理由支持或不支持，不问是否经过调查研究。这个戏就不然。徐厂长开始支持“新字三号”的试验，后来又不支持。他的支持和不支持都是不正确的。因为他不调查研究，不考虑具体生产条件，盲目地支持。后来，试验失败，风头不对，他又无论如何不支持了。这种人缺乏革命责任感，是个很不小的“官僚主义”。这种作风固然误自己，但更可怕的，是它损害革命事业。革命事

业中要是多了这样的人，是非失败不行的。王刚呢？开始支持，后来不支持立刻试验，最后又支持，他的支持、暂时下支持、到以后的全力支持，都是正确的。因为他的不支持，不是根本不支持，而是从实际情况出发，有条件的不支持；后来支持，也是有条件的支持，是从调查研究、科学态度出发的。这是一种马克思主义的科学态度，老老实实的态度。

这个戏告诉我们：“科学实验”精神是什么，应该怎样解释，支持一种技术革新试验或者不支持，不完全是评价一个干部先进或落后的标准。积极进取的革命精神和实事求是、对革命事业高度负责的科学态度，才是任何革命干部要必需具备的品德。王刚之所以被称为“合金钢”，不只是因为他勇于进取，依靠群众，有组织能力，更因为他待人对事，都采取一个老老实实的科学的负责态度。当老实人，说老实话，做老实事。王刚有许多革命者的品德，但他的科学的负责态度，在《激流勇进》一串动人心魄的场面中，射出特有的美丽的光辉。

过去，有些写工业斗争的戏里：谁要是提出技术革新，谁就是先进的，是正面人物，没有任何缺点，不需要改造了。其实，生产斗争总是离不开阶级斗争的。一个人能够在生产斗争里提出具体的好办法，在阶级斗争中还是需要锻炼与改造。阶级斗争往往在自己的思想感情里激烈进行着的。这个戏就深了一层。它创造了欧阳俊，这个青年技术革新者的生动形象。欧阳俊，是一个颇有深思余地的典型人物。他身上有今天朝气蓬勃的青年人的共同优点：爱集体、爱劳动、肯钻研、有雄心壮志。但思想深处却隐隐沾染了一种可怕的东西——资产阶级个人主义。因此，经不起利己主义者丁副科长三番两次的煽惑，他忽然要“树立自己的威信”了，什么个人的“轰轰烈烈的抱负”了。“你有个人打算！”他听了他的好朋友黄萍这样批评他的时候，简直被“激怒了”。他毫无准备，他从不曾想到，也决不能承认自己身上有这种可憎可鄙的东西。他原是一个青年科学家，一沾染了资产阶级思想，对自己一直钻研的科学试验问题——“新字三号”方案——也看不清楚了；一下子变成了个傻瓜，忘记了科学的道理。他抛弃了他所崇拜的王刚，实际上，是抛弃了老老实实对革命负责的态度。他不管试验的科学的客观条件具备不具备，“平炉炉体有没有问题”，“煤气用量究竟高不高”，就急于请求早早试验。结果，试验失败了，烧坏了炉体，挫伤有些人对新方案的信心。

阶级斗争，在生产斗争中起着极大的作用，这不是明显的吗？事实上，在许多企业里，更多的阶级斗争，经常不是以“特务、定时炸弹”那样的敌我形式出现，而是在人民内部矛盾中，在某些人的思想王国里，以资产阶级思想与无产阶级思想斗争形式出现的。其斗争之激烈，并不下于敌我形式的斗争。从欧阳俊的头脑里发生的事情，很能说明这个问题。

戏里，问题解决得好，还是靠有革命干劲，又具有科学精神的王刚，发着高烧，和那些坚强、忘我、有经验、有智慧的老工人们，一道在现场想出办法，抢修了炉体，改低了煤气的用量。在这些必要的条件具备了之后，再试新法炼钢。试验成功了、推广了，大大提高了钢的生产率。

然而，这兜了多么大的一个圈子。革命事业，在可以不受损失的情况下，受了损失。如果说欧阳俊没有沾染个人主义的资产阶级思想，坚持一贯的科学精神，这次事故是完全可以避免的。

党不允许欧阳俊这样发展下去，这是今天的青年比任何时代都优越的条件。在青年人身上，一发现有了资产阶级思想，党在这种思想的萌芽状态时，

便教育他要用全力来歼灭，不使它有任何滋长的机会。方书记和王刚以后对欧阳俊的教育工作，是很细致的。

那场戏很动人，有批评、有鼓励、有措施，指点出一个红色工程师的方向，使他继续沿着正确的道路继续前进。当然他是犯了错误的，但是这个青年技术革新者现在还有些“少不更事”，还不是一个完全成熟的革命家呢。

王刚写得真好。他站得高，望得远，做得踏实。有一种冲不垮，打不碎，磨不坏的稀有的韧性。他的韧性表现在他对同志们豪爽亲切的态度里，表现在说做就做的革命干劲里，表现在不留任何个人考虑的严格的科学态度里，一切从工作出发；一切为了他所热爱的革命事业。因此，他一肚子是但坦荡荡的朝气。连他爱画的油画，也是为了“画进世界上最美好、最有力量的东西”。这个人物是理想化了吗？一点也不，今天祖国的社会里，遍地都是这种可敬可爱的人物，他们是建设社会主义的“合金钢”，是任何伟大的革命运动中必不可少的人。

至于徐厂长，大体上是写得令人信服的，就无须多说了。

整个说，这三个人物，写得有功夫，有味道。如果说还缺少点什么，那便是“更上一层楼”的问题了。在戏里，这三个人物似乎还没有完全写透，他们之间的冲突似乎还不够深，不够狠。他们的思想交锋，尤其是涂厂长，这个在原小说《内部问题》里作为泥鳅式的人物来描写的，没有尽情的表露一下。在动作上，似乎没有给他们足够的机会，让这三个人物扎扎实实地“斗”到底，让合金钢式的王刚，更显得出他的响当当的崇高的品德，让徐厂长和欧阳俊在生产斗争的激烈冲突里，更显出他们的“毛病”，使看戏的感情受到更大的震撼，使我们在思想深处受到更大的教育。全剧安排十四场，加上一个故事员，节奏流畅，自然合理，这确是一个煞费苦心，十分巧妙的艺术处理。但是在写作上，这个戏似乎照顾的方面广了一些，没有集中优势力量来挖掘主要人物的思想感情的冲突，有时还让一些次要的事件与描写，左右了剧中的主人。写戏如何集中，把力量完全放在写透了一两个或者两三个主要人物这个问题上，在这个剧本里似乎还是可以“更上一层楼”的。这里，我只想说我感到的那一点不够满足的地方。可能是不全面的，是不切合实际的。

另外有一个不成熟的想法。剧中故事员是一个退休老工人，他热爱集体，关心工厂，但究竟他还是“年纪大了，退休了”，似乎不可能日里夜里置身在工厂的火热的“激流”当中去了，所以，不管他是叙述故事，分析心理，或者鼓动情绪，他一出场，总像比“激流”的节奏缓了一拍。不如请一位正在“激流”当中奋勇前进的铁汉子来执行这个故事员的任务，譬如说昂扬奋发的周师傅，那就会更热烈，更有劲，与整个戏的情调更一致了。

《激流勇进》企图在不长的篇幅里，以特有的手法，真实有力的形象，把生产斗争、阶级斗争、科学实验和它们相互之间的关系，给广大观众一次生动的教育。感谢参加这个演出的所有同志们，感谢你们的雄心壮志，你们在各自的范围内，已经做到不少了。

话剧的新收获

——《千万不要忘记》观后感

这两年，话剧又一次获得大丰收，出现了一系列反映时代精神、反映革命现实的剧本和演出。这些剧本抓住当前工农业生产斗争、阶级斗争的重大问题，写了适合工农群众需要的新题材。话剧作为一种上层建筑，现在更紧密地和工农兵结合在一道，更有力地为社会主义经济基础服务。戏剧舞台在普遍开花，各种戏曲，包括京剧，都出现了许多成功的写新题材、写当前斗争生活的剧本，呈现出欣欣向荣的新气象。中国人民在党中央和毛主席的领导下，积极地向困难作斗争，全力投入生产斗争、阶级斗争、科学实验三大革命运动，获得了辉煌的成就。优秀话剧创作，正表现了我国工人、农民、部队和知识分子为无产阶级革命事业艰苦奋斗、勇往直前的精神。

话剧舞台上出现许多令人感奋、有高度阶级觉悟、有共产主义风格的英雄人物。《霓虹灯下的哨兵》中的鲁大成和赵大大，《雷锋》中的雷锋，《李双双》中的李双双，《丰收之后》中的赵五婶，《年青的一代》中的萧继业，《远方青年》中的沙特克，《激流勇进》中的王刚，《千万不要忘记》中的丁海宽和季友良，《第二个春天》中的冯涛和刘之茵，《南海长城》的区英才等，这些鲜明生动的形象给全国千千万万的观众以深刻的无产阶级的思想教育。他们都是从生活中提炼出来的真实人物，洋溢着饱满的革命精神，生龙活虎，大公无私，因此感动我们，也教育我们。

这些剧本不只是反映了当前的革命斗争，也提出了各种各样的重大问题：比如，个人、集体与国家的关系如何安排（《龙江颂》、《丰收之后》）；怎样教育革命的下一代（《年青的一代》、《远方青年》、《小足球队》）；工业、农业战线上的人民内部矛盾如何处理（《激流勇进》、《李双双》等）；怎样才是科学实验中的实事求是，高度负责的态度（《激流勇进》）；又如，生活中的无产阶级思想与资产阶级思想的严重斗争（《千万不要忘记》），向帝国主义和反动派斗争的敌我矛盾（《霓虹灯下的哨兵》、《第二个春天》），工农业战线上的阶级斗争（《箭杆河边》等），生产战线上比、学、赶、帮的运动中先进与落后的关系（《一家人》），高级知识分子不断改造的重要（《三人行》），全民皆兵的伟大军事思想（《南海长城》）。这些问题在近来的优秀剧本中得到了比较深刻的反映。看了戏，我们更理解了今天的时代精神和我们在革命斗争中应站的位置。可以说，这些优秀的剧本是时代的号角，催动我们团结一致，昂首前进。

话剧能获得这些成绩，并不是偶然的。如果没有党中央多年来的教育和指示，没有八届十中全会给我们的思想武器，以阶级分析的方法来看当前的斗争，这次话剧创作的丰收是不可想象的。有了伟大的毛泽东思想作指导，剧作者们才开始从复杂多样的生活中看出问题，认识到问题的本质。他们才能体验、分析、研究一切阶级、人物和生活。第二个原因，这些年剧作者们深入生活，参加各种战线上的斗争，和工农兵一道进行社会主义革命和建设。他们从生活斗争的实践中获得了创作的源泉。第三，剧本的成功和当地党的领导，甚至更高的领导，有密切的关系。无论在题材的选择，人物的塑造，思想主题的酝酿，以至于台词的锤炼上，都或多或少依靠了党的指点，这是一个成功的指导创作的经验。由于党一直是高瞻远瞩，具体指导，一抓到底，

许多剧本才有现在这样优异的成绩。另外，群众的智慧和帮助，也丰富了剧本的内容，提高了剧本的艺术表现。自然，作者的辛勤劳动和思想与艺术上的成就是剧本成功的主要力量。但是领导、群众、作者三结合的创作方法无疑地是一个行之有效的好办法。

看了这些优秀剧本，我得到了很大的启发。它们不只在思想上给予我们深刻的教育，在艺术上也是光彩夺目的。现在我仅就一个戏，哈尔滨话剧院丛深同志写的《千万不要忘记》谈一谈我学习的感想。

—

《千万不要忘记》是一个很出色的剧本。我看了演出，读了剧本。它使我震动，促我思考，叫我不能忘记身边一件严峻的事实：日常生活中，资产阶级思想意识正在隐蔽地或者露骨地和我们争夺接班人。

像剧中开鲜果铺的姚母一类的人，难道我们的身边没有吗？我们认识的年轻人的思想感情，不也有被这类三亲六故“下了蛆”吗？大规模的急风暴雨式的阶级斗争虽是基本结束了，毛主席却一再教导我们：“……无产阶级和资产阶级之间在意识形态方面的阶级斗争，还是长时期的，曲折的，有时甚至是很激烈的。”资产阶级影响和旧社会的习惯势力远没有完全消灭。生活中有一些“姚母”，“用他们日常的、琐碎的、看不见摸不着的腐化活动”，涣散无产阶级的接班人的革命意志。这些人虽然在人口上比例不大，但一有机会，他们便影响人离开社会主义道路，走资本主义道路。这些人的思想，是和无产阶级敌对的，不能两立的。这些思想所及之处便有可能成为修正主义的温床。姚母这一类人还是属于人民内部的，但他们的恶言恶行，如果任其发展，必然会对无产阶级专政的基础有所损害。这些人，不管他们是否意识到，事实上是为资产阶级复辟开辟道路。

丁海宽这个人物向我们大喝一声：必须和这些病菌一样的东西进行针锋相对的斗争，这是一种容易被人忘记的阶级斗争，我们千万不要忘记！

这声警钟敲得响亮、及时。这出戏也有力地说明另一个真理：只要使大家认识了这种阶级斗争会长期存在，提高警惕，则无论资产阶级敌人如何隐蔽，加何进行腐蚀活动，他必然被指着鼻子拉出来，被看作过街的老鼠，被目光锐利、坚持真理的工农群众所铲除。

因此，作者所安排的环境和人物的关系是典型的、真实的。（有几个人物，如丁海宽，丁少纯，丁爷爷，丁母，季友良，和小业主姚母等都写得很生动。）一台戏里，写了许多正面人物。这些生气勃勃的正面人物，有的可能犯错误，有缺点，但他们都是要为社会主义革命和建设积极贡献自己力量的人。这样写，便写出社会主义中国绝大多数人的心情，写出一个自力更生、奋发图强的时代风貌。大家有革命干劲，大家对前途有信心。

老工人丁海宽是清清楚楚地意识到新社会的巨大力量的。剧中的姚母，这个被识破了的过街老鼠，挎着包袱要下屯，找她在农村中的女儿的时候，丁海宽出乎儿子、儿媳意料之外，留住这个开过鲜果铺的亲家说：“别走了亲家母！走到哪儿还不都是新社会呢？……”这一句话包含着无产阶级对革命的信念，仿佛他在庄严地对资产阶级思想宣判，资产阶级思想在新社会到处都站不住脚，早晚必然被消灭。“姚母”的思想哪里也吃不开。丁海宽正确地估计了这一场在思想领域中长期、复杂、激烈的阶级斗争的必然结果。

《千万不要忘记》的作者的阶级感官是敏锐的。他在许许多多。日常惯见的小事情上，嗅到一种与无产阶级相敌对的东西。他下去做党委工作。他在一个电机厂里跟一位二十几岁的“老”师傅当徒工。他住在工人的单身宿舍里，和一些苦水里熬出来，政治觉悟高的老工人在一起；也和一些技术高，聪明伶俐，从戴红领巾中，入青年团，一路顺风，一两句话就可以写完自传，但在政治上却显得十分幼稚的小师傅们在一起。他结识了不少先进工人。他们身上不带一分钱，整天爱钻图书馆，想革新，想改进。除了进车间，便是搞试验，他们创造很多新工具。许多单位来取经，他们不骄傲，还是勤勤恳恳，一心一意，干他们热爱的工作。他们不想任何享受、浮华，不盘算自己的工资高低。他们的心，整个地放在党的革命事业里。他们认为这样的生活、工作、研究便是一种崇高的快乐。别人提起生活上的享用，他们说：“想那些东西是无止境的，没什么意思！”这就是今天社会主义的典型的工人。

但是，作者在这一片欣欣向荣、如花似锦的工厂生活里，也看见一些旧的、不健康的東西。生活里偶然也露出一些不对头的思想、言语和行动。工人們的三亲六故谈笑之中，有的人表现出对浮华享乐生活的羡慕，有的人鼓吹投机取巧的行为。有个别思想幼稚，但也可以说是糊涂的青年工人，有时却对这些错误的言语、行动采取淡漠的态度，有时甚至受了影响。这些细小、琐碎，刚刚冒头的东西使作者不安，吃惊，焦虑，思索。他感到这些东西像水银泻地一般，哪里有空隙，哪里便要钻进去！不去提防，简直是无法封锁住的。

他被那些“小师傅”们的姐姐、岳母、叔叔、大爷们给他们思想上的毒害，大大震惊了。有一个自小到大，一直受党的养育的青年工人，接触了恶亲坏友，便渐渐分不清是非，看不清美丑，竟和这些坏思想坏意识和平共处，被他们牵着走上另外一条道路：羡慕高工资，要手头阔绰，居然想做取巧的事情了。作者感到这里有问题。但还摸不清这问题的实质是什么，它有多深、多广。当时一般干部群众正热火朝天地进行生产斗争，对我国社会中现有的阶级斗争还不像今天这样敏感。很多人还没有意识到敌对的资产阶级思想向我们进行“渗透”，进行“溶化”的危险。

直等到作者读了列宁的《共产主义运动中的“左派”幼稚病》。一再读了党的八届十中全会公报，深深体会了毛主席指出无产阶级和资产阶级在意识形态方面的阶级斗争以后，他才有了明确的认识，仿佛关在黑屋里摸来摸去，碰到些东西，不知是什么，一下子照亮了，才看见磕手碰脚的就是这些资产阶级的坛坛罐罐。有了毛泽东思想的指点，有了这个指路明灯，他准确地理解了他所接触的现实，更深地觉到了阻碍人们前进的资产阶级思想的顽固性。原来，我们要向后一代“传”道理，“传”思想；他们也要向后一代“传”道理，“传”思想。正如毛主席说的：“无产阶级要按照自己的世界观改造世界，资产阶级也要按照自己的世界观改造世界。”这是两条道路的斗争，是关系无产阶级大业兴废存亡的问题。

这个剧本给我的印象：作者是一个敏于观察的人。他能用毛泽东思想分析、研究自己所掌握的材料，而不被淹没在大量的生活素材里。他有深厚的革命感情，但是，只有当他用马克思主义的观点来理解事物的时候，他才能

看清楚生活中那些有问题的现象，才能把感觉到的问题搞明白，才引起他更深刻的感受，才有可能产生抑制不住的革命的创作冲动。毛主席说：“感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它。”为什么《千万不要忘记》这个剧本指出的问题那样震动我们，教育我们，原因之一是作者的毛泽东思想和阶级感情在这部作品的创作里起了作用。

三

任何剧本都应该在思想、人物、结构、语言上见功夫。四者都见光采，互相配合，互相呼应，力主题服务，才能使我们既受到深刻的教育，也能得到较高的艺术快感。写一部好作品是艰难的，需要作者既懂政治，又懂艺术，更需要他肯下工夫：实践、认识，再实践、再认识；不断地切磋琢磨，思索再思索，修改再修改，才能做到。好作品的标准是什么呢？就是“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。

《千万不要忘记》的作者是朝着这样的方向奋力前进，有了可喜的成就的。它的结构自然、细致，人物真实、生动，语言丰富而且比较活泼。这些都经得住推敲，使人念念不忘。剧本首先要经得起剧场里群众的考验，其次要经得住群众仔细揣摩，经得住静下来细读。这类剧本不多，这个剧本似乎是一本既可演又可读的作品。

引人深思的人物和语言是这个剧本的一个特点。

我很喜欢丁海宽，这是一位踏踏实实、爱工作、爱革命、爱革命的后一代，洋溢着阶级感情的老工人。他说话很多，观众却非常愿意听下去。他有些话是大家知道的马克思主义普遍真理，却一经他说，便蕴藏着人物的思想感情。他肯用思想，严格要求自己，也严格要求别人。他的话是一个老工人的肺腑之言，又恰恰放在一个正需要他那样讲的“坎儿”上，你就爱听，非听不可。当作者把性格、结构、语言配搭得恰当的时候，富有思想的语言便显得自然，真实，逻辑，而不使人感觉造作，干瘪。

作者给丁海宽很多机会，激起他作父亲的责任感，作工人的阶级感，使他深思默想，使他时时刻刻忘不了他对他的阶级、国家、社会应尽的责任，和他在复杂生活中应站的位置。儿子——那个思想单纯可是政治上幼稚的年轻工人丁少纯，为了爱情，居然“根本不计较”人的阶级性了。他，一个工人家庭长大的，可以和他的朋友季友良同样成长为有共产主义风格的青年人，居然被那个开鲜果铺的岳母攥着打野鸭，卖野鸭，摆排场，讲究穿纯毛料子衣服了。他，一个正在和朋友创造革新，搞“科学实验”的青年工人，被只想“吃香的、喝辣的”、投机倒把的岳母煽惑，居然误了工了。最后，这个父亲放过多少年猪，祖父扛过三十六年大活的丁少纯，因为沾染了病菌一般的思想，竟在下线时马马虎虎，把钥匙掉在电机的槽子里，出了生产事故了。一件一件的事情安排得丝丝入扣，事理的逻辑一步一步引伸发展，柳暗花明，曲折而自然，一直引到高潮。由身边琐事引到国家大事，由个人的生活思想小事引到集体的社会主义生产大事。问题解决了；返了工，拆开电机的槽子，取出来了少纯的钥匙——那把标志了丁少纯一度沾染过资产阶级思想毒害的钥匙。谁不想知道这把钥匙会引起丁海宽，这位热爱革命的下一代的父亲，怎样想法呢？我们应该怎样看待这个开鲜果铺的老板娘呢？怎样认识她散布的思想呢？丁海宽如何处理这位亲家母的事情呢？是留下她来，

还是让她走呢？这些问题暂时放下来，却使丁海宽先说出那一长段爆发出思想火花的话。这当口，观众里哪一个不想听下去，不愿意接受这场教育呢？

丁海宽对他的儿媳说：“你以为把你母亲一送走你们就保险了？不，你们想得太简单了。这不是你母亲一个人的问题，这是一种旧社会的顽固势力，像你母亲这样的母亲，这样的岳母，这样的大姑、二姨、三叔、四舅，这样的老亲、故友、街坊、邻居，不是到处都有吗？他们那些有毒的旧思想，就像散布在空气里的病菌一样，无孔不入，常常在你不知不觉之间损害你的思想健康。党要把你们培养成无产阶级的接班人，可是他们，有意无意地总要把你们培养成资产阶级的接班人，这就是一种阶级斗争啊！这种斗争，没有枪声，没有炮声。常常在说说笑笑之间就进行着。这是一种不容易看得清楚的阶级斗争，可是我们必须学会看清它！这是一种容易被人忘记的阶级斗争，可是我们千万不要忘记！”

我想告诉作者：我们是忘记不了的！《千万不要忘记》，不止那些接班的年轻人应该看，正在值班的父母们也很应该看。它告诉我们应该向接班人如何交班，也就是说，应该检查一下自己对阶级、社会、国家的关系摆得对不对，在曲折复杂的阶级斗争中，怎样随时随地地端正自己的位置，它告诉我们，今天的父母们应当怎样要求自己。

四

有人说，有些戏“议论”多了总不太好。我们并不赞成空发议论，无的放矢的。但是如果所指的“议论”（实际上他是指正面人物对错误的言行如何进行说服教育的话），不是应景的，不空泛，不浮夸，如果这些话是符合正面人物的性格，契合结构的安排，反映生活的真实，满足群众的需要，阐明了创作的中心思想，传达了时代的精神，那么，这样的话，只要它写得精炼，是从生活中深刻体会出来的认识，它便是戏的重要组成部分，有时甚至是戏的动作核心，戏并没有因为有了这些话而停顿下来，相反，往往因为有了这些富有思想意义的语言，节奏更流畅，动作更开展起来。

剧中第二幕第二场，在车间工作正热火朝天的时候，丁少纯因为打野鸭误了工。丁海宽心里闷着火，已经感到姚母和儿媳在儿子身上起了坏影响，不觉问道：“你们借了五十元互助金？干啥用了？”姚母，那个周身散发着市侩气的小业主，居然张口就是：“给你儿子买了一套毛料子衣裳。”

丁海宽：毛料子衣裳？花多少钱？

姚母：一百四十八。

丁爷爷：一百四十八？一套衣裳？……买那么贵的干啥？

小业主心里瞧不起丁爷爷，顶了一句：“你孙子稀罕，穿着好看，体面！”父子两代这才为了姚母在孙子身上的影响抬起杠来。台上只剩下丁海宽和他的老伴了。丁海宽那段陷入沉思以后的话：“……是啊，我原来想得是太简单了！……”谁能不当作最好的戏看呢？谁能不当作最好的内心独白听下去呢？“在孩子们的脖子上系着红领巾的时候，就有人总想偷偷摸摸地给他们系上一条‘黑领巾’！……”这话谁听了能不震惊呢？“咱们教育孩子不太得法，常常不能把好思想像刻戳子那样刻在他们心上，倒像往黑板上写粉笔

字，……那些旧思想就像一些破抹布，三下两下就能给你擦得模模糊糊。”听了这些话，我们怎么能不向自己的四周看一看呢？

上面这段话不只教育我们，它在戏里起了和结尾那段话不同的作用。它打开观众的眼睛，要观众看清楚主要人物的思想斗争的中心是什么。有了这段话，各个人物在这场思想斗争的位置忽然明明白白地摆在我们的面前。它指点观众去注意人物在思想斗争中的变化，挑起我们的兴趣，使我们不禁要追问在这场新与旧，好与坏，正与反的思想斗争里，性格、情节如何发展，结果又是如何的？如果说剧尾下海宽那段长话是戏的思想的总结，动作性已经没有多少了，那么这段话便正在强烈的动作当中，它推动了戏的动作，使无产阶级与资产阶级的思想斗争在观众心目中更明朗起来，开展起来

五

丁少纯的内心是一块你争我夺的战场。在这战场上，资产阶级思想向无产阶级思想不断地袭击。姚母打着各种各样的黑旗：什么“会积极”，“傻积极”，“如今工作不容易”，“好汉不挣有数的钱”，“当伙计的比当掌柜的还省心”，……向丁少纯进攻。丁少纯手里反击的武器不多，使人记得最清楚的，是他那一句“可也是”。这句口头语有性格特征，又有思想意义，选择得十分恰当，非一般写人物随意加上去的口头语可比。每当他和敌对思想针锋相对，相持到要见分晓的时候，他的“可也是”就使他败下阵来。他经常是这样打一仗败一仗，被姚母的思想长驱直入，占领了阵地。

然而这个人物塑造得好。他是和平环境中，工人家庭里长大的一种青年，还是个求进取，有理想，有抱负的好青年。他经历简单，思想单纯，性格软弱，没有在阶级斗争里锻炼过，一经姚母这样甜言蜜语，又看不出她对她的危害性，他就成了这个小业主的思想俘虏。幸亏他的基础厚，要连根拔，还拔不动。他的错误是失足，不是变质。他终于走上了正路，以后如何呢？戏里没有说，也没有肯定经过这次交锋后，丁少纯一生从此走上“又红又专”的道路。盖棺才能论定，丁少纯受了这次教训，对他我还是不能完全放心下来的。如果再遇见比姚母的“道理”厉害得多的思想“病菌”来侵袭，而且这种“病菌”更为隐蔽些，狡猾些，险恶些，伪装些，进攻的方法多一些，也高明一些，那么对丁少纯又是一场考验了。

这样说，不是要人想丁少纯是一个永远改不好的傻子，也不是说和资产阶级意识形态的斗争中，人必定要跌过许多次筋斗，受够了教训，才能确保安全，更不是说，资产阶级思想的侵蚀是防不胜防，终归会打败我们。不是这个意思。我们坚决相信资产阶级和资产阶级思想意识必然会被我们在地球上坚决、完全、干净、彻底地消灭掉。而是说，今天青年人与资产阶级的思想意识的斗争，是长期的、曲折的、复杂的斗争，不是打一次“防疫针”就可以终身免疫的。

丁少纯这个典型选择得好，写得比较深刻，是因为他这个人物使人有想象的余地。我们可以设想，在作者没有着笔写的场合里，他会如何行事的。大约，一个人物写活了，他就仿佛可以离开作者的笔下，有了独立的生命；我们可以随他到任何环境中，即使是作者毫没有想过的地方，似乎都可以预料他可能说出什么，做出什么。丁少纯被作者放在这样、那样的环境里，反应着，变化着，发展着，虽然不能说完全写活了，他毕竟给我们有想象的可

能。他使我们可以设想，台上的戏虽然完了，他还要生活下去。

我们设想丁少纯还需要继续在思想斗争中锻炼，才能做到像季友良那样坚强，才能最后称得起过了关。作者是不是有意这样写这个人物的呢？我不清楚。但这个人物的深刻的教育意义在于：不是闭了幕，丁少纯的自我改造，他和资产阶级思想意识的较量也告終了，而恰是刚刚开始，他虽然比以前聪明些了，有经验些了，但他还需要在斗争的风浪里锻炼，再锻炼，而且时时都要拿出最大的警惕性来，不然还是要跌倒的。

好文章多半有听不尽的弦外之音，这个戏就给我这样的感觉，“言有穷，而情不可终”，好的作品应该如此。

但我不是批评家，片面的理解，单方面的揣测，是难免的。可能作者原来的企图并不是这样，丁少纯并非按我所说的那样的用心塑造的，因为作者对丁少纯的笔墨也没有点清他将来还有可能如何如何。丁少纯的这次事故固然使我们得到深刻的教育，但如果戏写得使我们更清楚地想下去，考虑到一个年轻人终身的道路：在丁少纯身上的兴无灭资的斗争并不能一次解决，而是长期的、曲折的、复杂的。提醒我们要和资产阶级思想意识一生周旋到底，要拿出最大的警惕性，最坚决的革命性，才能获得最后的胜利。那岂不也很好吗？

六

这个戏有一个使人惊心动魄的反面教员，那便是脸上甜蜜蜜，用心似乎也是在为儿女好，但在和新社会的关系到总是格格不入的姚母。这个反面的典型选择得好，因为她在社会上是一个无足轻重的人，在家庭里似乎又是不能起多大作用的，但在她的小圈圈里，她却无时无刻不在起着毒害思想的作用。经济命脉已经不操持在她手里了，她是一个下了台的资产阶级。但是，仿佛在内心深处她还在觊觎着经济大权，如果她的周围不是丁海宽那类把关把得紧的人，而大都是丁少纯那类总在“可也是”的人，就在这工人家庭里她还是可以卷土重来，在某种方式下又当上“掌柜”的。这个反面教员可以说是写活了的，其完整性要比其他人物高。她自是，骄傲，浅陋，愚蠢，庸俗，狡黠，离不开享受，而总是自得其乐，在任何生活里，她都要安排得使自己满足，满足得叫人厌恶。她过得那样有滋有味，却是一种没有任何精神活动的低等动物的生活。然而这些还是她外面的表现，她内心里却藏着一种突出的、秘密的感情，那是一种和我们的社会的一切不相协调，却又不得不在新社会里活下去的抗拒感。这种抗拒感使她不住地、有意无意地放毒，像绿头苍蝇，到处下蛆。她看不见新社会有什么好，自己是怎样丑，也从没想过什么改造，而她成天做的却是如何“改造”别人。这是一个带着十足东北色彩的小业主，气质、语言、习惯，都有这样那样的特征。在小业主里，她也不一般，她确实像那种“卖个瓜果梨桃，烟酒汽水啥的，小鲜货铺子”的老板娘，买三种新牌子烟，一支一支地吸，“咱们娘儿俩品一品，看哪样好抽”，看来，只有有这样经历的小业主才能如此。

她的语言有强烈的阶级特征，职业特征，性格特征，几乎每句话都是打她心窝里蹦出来的。当她和丁爷爷聊家常的时候，谈起她家的历史，你听：

姚 母：玉娟她爸爸早年开个小鲜货铺子，卖个瓜果桃梨、烟酒汽水啥的。康德六年就归了

合营了。

玉 娟：一九五六年！

姚 母：对，是一九五六年，我这嘴。

在她身上，新社会不发生任何影响，她的“灵魂”还活在康德六年。她的脑子是一个密封的铁罐，装的只有旧社会的东西。再听听：

姚 母：都说我们有点剥削，其实谁剥削谁呀？当伙计的比掌柜的还省心。

这是她心眼里的话。遇见一个顶真的对手，丁爷爷，她顾不得作假，登时暴露出一个小业主的嘴脸。

我喜欢人物嘴里似乎漫不经心，而又表现心情和性格的语句。丁少纯的母亲把捡来的煤核送给姚母烧，姚母说：“哟，我可烧不好那玩艺儿。”丁少纯因为爸爸当了车间主任，也不赞成妈妈捡煤核。一句话戳伤了妈妈的心，妈妈忍不住气愤地叙起家史来（这段家史叙得很自然，不勉强）：

丁 母：虚啥心？我偷人家抢人家了？纯粹是吃饱饭把你撑的一身毛病！我五岁的时候就跟着我爷爷奶奶去捡煤核，我过了门以后，你爸爸还时常去捡呢，到了你这儿嫌我们给你丢脸了？我告诉你吧，咱们老丁家的家诺上就没有你得意的“光彩”事儿！你爷爷的外号口叫“丁麻袋片”，他给地主扛了三十六年大活，年轻的时候穿不上裤子，无冬历夏腰里围着一块破麻袋片！你爸爸小时候给地主放牛，没穿过鞋……

玉 娟：（向丁母）妈！您别生他的气。

丁 母：（向丁少纯）你还不如玉娟懂事呢！（这句话也写得好，恰是她在这样的亲家母面前对着儿媳说的口气。表面上地骂的是丁少纯，其实她已骂够了儿子，她现在指的是亲家母，是这母女两个。——本文作者）

姚 母：（一直坐在一旁咯咯地笑）我说亲家母，你真是个装钱的匣子！稀烂贱的煤，省那几个小钱犯得上吗？

这个小业主的神经仿佛油上了一道厚厚的保护漆，感觉不到任何新社会的东西。丁少纯的母亲谈着痛苦的过去，作者半天不让这小业主插一句后，却让她一直坐在那里咯咯地笑，最后才说：“我说亲家母，你真是个装钱的匣子！”可以想象得出她眉目间的那种自得，满足，藐视丁母的神气。实际上，她是站在自己的阶级立场嘲弄着丁家过去的痛苦。她永远不能理解丁母为什么看见煤核白扔了心疼，不能理解劳动人民对付出劳动、辛苦得来的东西那样爱护的心情。从她的眼睛看出去，一切仅仅是钱；“煤核”是小钱，值不得捡。“你真是个装钱的匣子”这一句话，把她那阶级的臭味都说出来了。这种对话不见雕琢，却那样丰满。

七

有些人感到反面人物容易写，就不去深深地观察和研究。有人说，画鬼容易画人难，其实反面人物本质上虽是鬼，但还是个人，因此要把他写好也同样需要下功夫，才能真像，才能激起我们比较深的愤恨。“正”和“反”是矛盾的两面，统一在一个戏里，都应该起教育作用。写反面人物首先要选

择得恰当,要看哪一类人物最有典型意义,真可以当作正面人物放矢的“的”。如果选错了,便是无的放矢,正面人物也相对地减低了意义。其次,反面人物要写得真像,不然就像挽强弓,射纸人,射穿了,也并不显得“弓”有多强。

这几年来,塑造人物上有一个十分可喜的现象,戏剧中的许多正面人物显然地逐渐高大起来,精神扎实饱满,形象真实生动,整个说,从思想感情到言谈举止,都使人感到真是从生活中来的活生生的人物。因此,他们的崇高的理想和感情,我们能理解,也能教育我们。这是一个巨大的成就,解决了今天创作中的重要问题,但相形之下,反面人物似乎写得差了一些,像是没有给予足够的注意。

这个戏不然,正面人物和反面人物可以说是旗鼓相当的。假设《千万不要忘记》这个戏里没有姚母这个人物,而写一个远比姚母贫乏的人物来代替她,那么戏里面丁海宽、季友良、丁爷爷这些人物不仅是无从施展,也不可能写得像现在这样令人信服。“正”和“反”是互相依存的。必须树立起一个鲜明强烈、令人信服的正面人物的形象。但是在比例上适当、不违背时代真实的条件下,写出同样鲜明真实、激起人愤慨的反面人物形象,做正面人物的对手,这将增强正面人物的真实性,也增强作品的教育性。

八

《千万不要忘记》仿佛就是从一件毛料子服写起的,整个人物、事件都围绕着那件毛料子服安排下来,深刻的思想斗争也就从这件毛料子服一层一层地展开,这身料子服所代表的内容,自然、有深度,又一看便能明白,有故事,有思想,二者十分熨贴地结合在一起。这身“毛料子衣裳”的具体形象和思想内容是作者明确精炼的艺术构思,要下很大功夫才可以获得的。

有一种戏的写法,是占有了材料,抓到新题材,不经深思熟虑,就写成的。虽然看起来也有结构、布局、人物等等,但读起来它总给人一种“走着瞧”的印象;仿佛写的时候心中没有数,仿佛队伍还没有排列整齐,就开步走了。这种戏不给人完整感,甚至常常写不出事物的本质,作者没有写出他所掌握的材料的核心的东西。作者自己没有看清楚,也没有准确地感觉到那本质的、核心的东西是什么。作者不是踏踏实实地攻坚,在实践与认识的反复过程中,想“透”了,有了艺术构思再写,而是凭一个冲动硬写。他想出了故事,安上主题,但还不太清楚他究竟要写什么,要突出什么。我们听作者说出了主题,但感觉不到那个主题。这类戏很难深刻地打动人。它首先给人的印象,是笨重,舞台上塞满了一大堆事情和人物,其次就是空泛,说来说去,总没有说在“点儿”上。

好戏的主题一般说应该是简单明确,一句话便能说出来的;道理本身不复杂,但能启发人想下去。作者对他的主题有情感,有认识,有充足的生活,他可以穷追到底,可以不东拉西扯,以壮声势。

戏不好,不打动人,可能因为作品的思想水平不高,或者因为作者生活不足,但也有这样的可能,作者没有认真考虑过艺术构思。我们常说我是如何构思的,其实有时说的,常是一种创作过程,而不是艺术构思。艺术构思并不须要说一大堆才能明白。话多了,反而听不出用意究竟在哪里。它应该是一个精炼的思想、感受和艺术形象融化在一起的结晶。有了这个东西,便

知道如何从众多材料中取舍，有了它，才知道如何把结构、人物融合在一起，表现一个统一的思想。这里，作者马列主义的思想水平，生活实践，阶级觉悟，艺术修养都起着重要的作用，但更主要地，它是作者在这个基础上想“透”了的结果。作者已经不需要罗列许多事件来说明问题，他可以使人从他所选择的角度的看他的题材，把原来众多、复杂的生活现象，理清楚，看明白，仿佛拿着望远镜对光，一下子对准了。看了他的戏，我们恍然大悟，明白了生活中原来藏着这样一个大问题，而这问题有时只是模模糊糊地知道，却不深知道，有时竟然是全不知道的。

有了这样完整的构思的作者，多半是已经找着了典型环境和典型人物的，他已经能够写出他所看到的、所感到的生活斗争的一个缩影。有了一个完整的构思，他写出来的剧本便容易感动人，而不使我们觉得作者硬要说服教育人，却自己还没有准备好。

作者要用脑筋，要思想，但最后还是要用形象把自己的思想传达给人，因此我们常说作家是用形象来思维的。在《千万不要忘记》里，这件“毛料子衣裳”看去很简单，但这是在感受、生活、思维、认识、复杂反复的过程中逐渐地，自然而然形成的一个清晰、明确的形象，其中有思想，有人物，有结构，是作者完成了艺术思维的工作才浮现出来的。大概这就是比较好的艺术构思的一个例子吧。

九

让我谈一点我感到不够满足的地方。这仅是个人的片面看法。每个作者都有他自己的创作过程，在他的创作逻辑里，总有他这样那样安排的道理。因此，有时别人指出的所谓“缺点”，常常不切合他的创作实际，甚至是无中生有的。艺术的完美，每个作者都有自己的具体的标准，这在他的写作中有时会表现出来，而且，都有它具体的基础。因此一谈到具体的剧本，尤其是这样一个优秀的剧本，别人就很难说得准确、恰当，是地方。我姑且说一说。其实，作者的甘苦常常不是他人能充分明了的。

有了一个完整的艺术构思，我想还是可以注意全剧运用对话的经济与凝炼问题。整个看来，剧中的言论有的地方多了，显得重复；警句多了（一般的剧本是令人回味的语言太少了），反而有些抵消力量。仿佛一个善于说书的艺术家，一身功夫，拍惊堂木却不都是地方。在是“坎儿”的地方拍，不是“坎儿”的地方也拍，或者，安排的“坎儿”太多，老觉得他不断地在拍惊堂木。尽管这样还是引人注意，但总不若使用得经济一些，省略一些好。丁海宽的话大都很精彩，有说服力，但多了，就突出不了他在关键上议论的力量。丁爷爷的话就不大给我这样的感觉。确实，作者的语言的功夫很深，几乎句句都是从生活中来的，而且带着浓厚地方色彩，因此特别有感染力。但有时戏里仿佛有一种忙于说服教育的痕迹，就显得整个语言的安排不够凝炼。

其次，姚母的描画也嫌多了一点。描画多了，不等于写足、写透。譬如，姚母的二女婿邵永斌那一段回叙姚母的思想如何影响了外孙子的话。我以为对姚母已经写得很够了，不必再写这一段来刻画她（自然，这也可能是为了写邵永斌）。这类地方应该让出来，写和“毛料子服”的构思有关的事情，或者索性删去，也可以使戏短一些。

《千万不要忘记》中发生的事情都是真实而自然的。它以严谨的生活现实的逻辑，打动我们。邵永斌为了取电机，从北京来到了他的连襟丁少纯家，发现丁少纯的父亲却是他从前的师叔。丁海宽也认出他是从前的“小头”，现在当了工程师。生活里当然会有这样的事。但在这样的戏里，这种“巧合”，就显得和整个戏的自然、真实、妥帖的安排有些不太协调。尤其是因为作者在这点上渲染得比较重。“巧合”在某一种戏里可用，但在这里，就有些不合适。

邵永斌仅仅做为了少纯的连襟，也就够了，似乎无须要加上他与丁海宽又有什么关系。剧中那样安排，邵永斌可以一下子和丁海宽合拍，可以很快地就和丁海宽一道投入戏中正在进行的斗争里，确实有方便的一面。但是否也可以有另外一种写法：一个工人出身，由党培养起来的工程师，如果他和丁海宽是素不相识的，却也发现了丁少纯所犯的错误，这有可能对进一步刻画丁海宽的性格有好处。而现在丁海宽接触的都是他熟习的亲友。邵永斌做为丁家的来客，一个工人出身的工程师，他如何参加正在发生的矛盾，进行斗争。这也可能对刻画邵永斌的性格有些好处。

这样布置也许可以使某些地方翻起一些波澜，也许可以使邵永斌的形象更鲜明一些。但缺点是：搞不好，便是横生枝节，把简单的事弄复杂了，远不若原来的布置顺当，容易推动已定的戏剧动作。

一个缺乏工人斗争生活的人，妄加批评一本有深厚生活基础的剧本，容易从所谓“艺术”一面吹毛求疵。而写作的艺术常是与生活分不开的。上述可能都是片面的看法；没有了解作者的意图，才提出这些不恰当、不切合实际的要求。

《千万不要忘记》是话剧的新收获，然而这不是仅有的一个。像《霓虹灯下的哨兵》、《李双双》、《激流勇进》、《龙江颂》、《丰收之后》和《南海长城》以及其他优秀剧目，都是鼓舞人心，写出时代精神的好剧本。它们的出现说明了社会主义话剧有无限前途。话剧和话剧工作者正在进行着深刻的改造，党和人民要求我们更密切地和工农兵结合，要求我们更长期地深入生活，要求我们更深地学习毛泽东思想，为工农兵服务。今天的话剧事业正在革命化。在国内国外呈现一片大好形势下，出现了话剧的新收获，这是万分可喜的。但这仅是开始，是万里长征的第一步。中国社会主义戏剧的远景将比现在还要灿烂光明，它的创作和作者定会比今天在质量上还要优秀，话剧舞台上将会充满更高昂的革命精神，更多更有气派的英雄人物。社会主义话剧定会推动人民群众向社会主义的更高阶段前进。让我们高举毛泽东思想红旗，艰苦奋斗，创作思想性更高，艺术性更强、更完整的好剧本吧！

（原载《文学评论》1964年第3期）

两出好话剧

——推荐《龙江颂》和《激流勇进》

我最近看了两出好话剧，一个是福建省话剧团演出的《龙江颂》，一个是上海人民艺术剧院演出的《激流勇进》；前一个戏写的是今天农业战线上的重大题材，后一个写的是今天工业战线上的重大题材。两个戏都是两个月前在上海举行的华东区话剧观摩演出的好戏。华东区话剧观摩演出的都是现代题材的话剧，都很有特点。我们在北京的观众很幸运，将会陆续看到这些好节目。我说的这两个剧——《龙江颂》和《激流勇进》——是华东的话剧队伍的先头部队，是急先锋。他们这头一仗就打得好。这两个戏的演出，得到北京千千万万的观众极其热烈的欢迎。我介绍大家去看一看，看了，也会和我一样受到深刻的教育的。

为什么说《龙江颂》和《激流勇进》这两个戏好呢？因为这两个戏，第一、剧本编写的好，把主要的思想、人物写得比较深、比较透，能够感动人，振奋人。他们看到了我国社会主义建设中的重大问题，抓住了工业、农业目前火热的斗争中的重大题材，赞扬了许多有共产主义风格，有高度阶级觉悟的英雄人物。你看了这些人物所做的事情，懂得了这些人物心里所想的念头和思想，就不由得你要爱他们，敬他们，想学习他们，想从他们的所做所为，得到一些思想上的滋养。谁看了这些戏，谁领会这样想：毛主席的那句诗：“六亿神州尽舜尧”，说得真对。今天，我们放眼一望，到处都是有共产主义觉悟，有共产主义风格的风流人物。这些人朝气蓬勃，生龙活虎似地推动社会主义前进。这两个戏中的英雄人物不过是作者们从真实火热的斗争中提炼出来的更集中，更形象化，更容易雪得明白的典型人物。因为这些人物是真实的，所以使你信服；是被提炼了的，更集中了的，所以使你感动，容易得到教育。

第二、这两个戏导演的好，表演的好，演出吸引人，你一坐下，便再也不想走。你只有跟演员的呼吸而呼吸，跟着台上人物的斗争、发展，和他们同忧、同喜。在困难的过程中，你跟着他们着急；在克服了困难的时刻，跟他们同样感到喜悦。你不知不觉的也生活在他们当中，想为他们动脑筋，出主意。我体会到一种很有意义的看戏经验。我们说好戏能教育人，就是因为有这种潜移默化的力量。台上布置的环境很典型，很像那些故事，人物可以发生、生活和斗争的地方，大多数演员演得真实、自然、生动，真像那么一种人；说的话也都像他们自己要说的话，有真感情。为什么他们能够创造出这样动人的艺术效果呢？用文艺的用语来说，为什么他们的导演、表演、舞台装置、效果、灯光等等有一种动人的“艺术魅力”呢？那是因为这些同志们（自然作者们也在内）认真、严肃地深入生活，了解生活，分析生活，和工农群众经常在一起，密切结合，较深的了解了工农群众，和他们产生了感情的缘故。

党号召我们为了社会主义革命和社会主义建设，积极参加三大革命运动：生产斗争、阶级斗争和科学实验。这两个戏可以说是在这三大革命运动中产生出来的。《龙江颂》和《激流勇进》都讲的是生产斗争和阶级斗争的大事，当然，它们所讲的阶级斗争只限于人民内部矛盾，是我们头脑里“资产阶级思想”和“无产阶级思想”的斗争问题。资产阶级思想和无产阶级思

想的矛盾和斗争不是小事情。一个人的头脑里要叫资产阶级思想占了上风，那就必然损害革命事业，自己也就失去光明的前途。这两个戏虽然表面上都谈的是生产斗争，实际上，却大大发挥阶级斗争与生产斗争的血肉相连的关系问题。而《激流勇进》又进一步研究了科学实验、生产斗争同阶级斗争的结合问题。

福建省话剧团的《龙江颂》，是由江文、陈曙、丁叶、芑人等同志编剧，江文、陈曙执笔写成的。王昆生、向增、叶洪威导演。故事发生在福建的玉溪人民公社龙江大队。这个地区的庄稼长得好。可是福建闽南地区澄海一带七八个公社绝大部分的田地，遭到大旱。旱情严重，一百天不下雨，眼看五万亩面积的麦子快枯死了。这时县委指示，要龙江大队堵龙江江水，改道灌溉这五万亩受旱的田地，这样就要淹了龙江大队自己的三百亩就要丰收的好田。龙江大队支部书记郑强是一个有共产主义风格的人，他觉得这样做对。但是大队长林立本第一个便想不通，他想“眼看拿到手里的粮食，现在要把它淹了，真是在我心头戳了一刀！”想来想去，但他终于听了书记郑强的劝导，坚决执行县委的指示：堵江淹田，为了救出公社的受旱的田地。但这三百亩地是属于第四生产队的，队长郑阿摆，他虽然是个贫农，也还是想不通。而那满脑袋装满了自私自利，走资本主义道路的富裕中农钱常富，他的自留地也在被淹的范围里，就更不通了。当然，贫农苦水妈，贫农代表老人郑坚和钱常富的儿子钱新，还有其他许多社员都是拥护这个决定的。

这个戏写的好。好在什么地方呢。不只在于这种舍己为人的共产主义风格，很快地被很多的社员接受了，而在于那些个别的想不通的人是如何一步一步受党的教育，终于打通了思想，变成具有共产主义风格的社员。

看了这个戏以后，你会想到共产主义风格不是自天而降，生来就有的，是党一点一滴地苦心教育，提高人们的阶级觉悟，才会形成这样崇高的品格的。每个人有了这样的品格，社会主义事业必然会加速地建成，集体的前途、个人的幸福才有了真正的保证。

这个戏向我们提出几个非常深刻的问题，是我们大家在社会主义革命时代随时随地都要多想想的问题。第一、便是如何摆好个人、集体、国家的关系。戏中：当个人与小集体发生矛盾的时候，是个人重呢？还是小集体重呢？当小集体与大集体发生矛盾的时候，是小集体重呢，还是大集体重呢？这个问题仿佛很容易解答。每个人都会说出那个正确的答案。但是认识是一个问题，实践又是一个问题。而龙江大队的社员们，都是以行动来作正确的回答的。连那最落后的富裕中农钱常富，也要求改造一下自己的思想，觉得以前那种只知道投机买卖，烧砖济私，反对堵江的坏行为不是味道了。剧中支书郑强对社员们说了一句很有意义的话：“要站在家门口看到天安门，站在天安门看到全世界。”“家门口”当然指的是自己的小“家门口”。从大集体的角度看，从国家的角度看，我们那个小“集体”不也是小“家门”么？大队长林立本思想还不大通的时候，对郑强的劝导，生了反感：“你别讲了，‘我的！’‘我的！’我想的都不是我的，是集体的。”这岂不是任何本位主义者都会说出的话吗？在这个僵持、紧张的时刻，郑强平静地说了一句：“不错，是集体的，是这个小集体的。这只是一个点，我要你想的，是全局。”这句话说得多好，多么有斤量，多么值得我们想想。

第二，这个戏提出了一个“丢卒保车”的口号：就是说丢小的、丢不重要的，保大的、保重要的；也就是剧中郑书记说的“点”与“全局”的问

题。后来，等到全县的田地都有了水，保证了丰收，县委又提出一个“保车又保卒”的口号。这个思想，把主题大大挖深了一步。“保了车，又保卒”，那就是说，保住了大集体，也就保住了小集体，也就保住了“家门口”。社会主义的集体主义精神便在这里：不是保了车，就把卒搁在脑后，不要了；而是保住了大集体，那些家门口的个人幸福，也就保住了。想想那个激动人心的场面：解除了旱灾威胁的公社，转来派自己最得力的、最有经验的社员带着良种来到龙江大队，帮助他们搞生产。这正是说明：共产主义风格人人都有，集体主义精神能摧毁天大的困难，“点”和“全局”、大集体与小集体是息息相关的、是血肉相连的，谁也忘不了谁，谁也要保住谁。戏的结尾，大家都获得大丰收。

第三，这个戏提出一个阶级觉悟问题和我们需要不断革命的问题。郑强、林立本、钱常富这三个社员代表三个不同的革命时期，也代表了农民三种不同的阶级觉悟。郑强是最先进的。钱常富还是土地改革后那种仅仅知道个人发家致富的落后思想的代表。而林立本在今天却是最有代表意义，也是写得最好的。这个人物，在目前的农村里，我们走进任何一个队部办公室里，都可以看见的了。他们热爱集体，日里夜里，又是劳动，又是计划。他们组织好集体生产，随时用自己的模范行动教育社员，影响干部。像林立本这样坚强、忘我，有组织能力，在群众中享有威信的好干部是人民公社的柱子，是共产党领导社会主义革命队伍的急先锋。这些人有千千万万，是数不清的。他们领头干到哪里，群众便会跟到那里。因此，我们便更需要他懂得更多一点社会主义建设的大道理，需要他向郑强学习更高一点共产主义风格。昨天的郑强不就是今天的林立本吗？我们的广大的农村的好干部一心听党的话，不都是一天一天从党那里受了革命的教育，才一天比一天地提高了觉悟吗？明天的林立本不就会像郑强一样站在更高的角度看问题吗？至于那“喝水都是用刀切着喝的”钱常富，就更需要在他身上“革”一下“命”了。怎么革法呢？就是继续加强阶级教育，耐心说理，摆事实，使他明白资本主义道路走不通。告诉他：你已经落在时代后面很远了。摆出这三个鲜明的人物，清清楚楚地告诉我们，在亿万农民当中进行思想改造还是一个极其复杂的问题。我们只有不断革命，让大家一同前进，让落后的改变成先进的，让先进的更先进。

第四、《龙江颂》在戏的结构与主题思想如何结合上，提出一个可以学习的榜样。这个戏的主题之一，“丢卒保车”，是紧密和结构结合在一道的，发挥共产主义风格不是像送给人一包花生米那样容易。要保住这个“车”，确实需要社员们拿出真正崇高的集体主义精神来。先淹了三百亩田，不能保住这“车”；后来把为副业烧窑准备的三万斤草，填进去了，还没有完全保住这“车”；直等又淹了大队自己七百亩田，才真正是保住“车”了，把县里的受旱田全部保住了，社员的觉悟是逐步提高的。为了挖掘主题和人物的思想感情，这个戏的结构安排得由浅入深，由低的阶段到高的阶段，使人物起变化，思想斗争有进展，主题的深刻性一步一步地显示出来。结构与主题，紧紧呼应，巧妙地配合，这确是值得我们学习的。

这个戏也有一些美中不足的地方，党支书郑强这个人物描写得还欠丰满、生动。戏的结尾采用了一般的章法，没能跳出旧有的框框，我觉得这些地方还可以再提高一步。

现在让我谈一谈上海人民艺术剧院演出的《激流勇进》。

这个戏的编剧是胡万春、佐临、仝洛三位同志，由仝洛执笔，是根据胡万春的小说《内部问题》改编的。导演是佐临。故事是讲上海一个钢铁厂里青年技术员欧阳俊，他钻研出了一种“新字三号”的炼钢法，请求厂组织批准试验。他是个好青年，参加劳动，也要求和工人群众打成一片，对炼钢的事业原是满腔热情的。但是充满了资产阶级思想的技术科副科长丁旺，为了自己获得名利地位，就利用了欧阳俊心里隐藏着的那不纯正的东西，扇起了欧阳俊在思想深处埋着的那点“个人主义”，使得欧阳俊竟把青年人为革命事业“轰轰烈烈的抱负”，当作个人显身扬名的梯子，把能够为革命的钢铁事业起作用的“新字三号”炼钢法，变成“树立个人威信”的工具。欧阳俊想尽快进行炼钢试验，及时写出那篇炼钢新法的学术论文，扬名全国。但是深入实际，对革命事业有高度责任感的王刚副厂长和一些老工人，却反对在必要条件没有具备的时候进行试验。试验还是不试验呢？偏偏遇见了一位只知道忙干事，天天下车间，就像“公共汽车靠站”，一停便走的徐厂长来处理这件大事。

他没有对炼钢炉进行深入调查，为了怕担上一个不支持革新试验的名声，就答应了马上试验。试验失败了，烧坏了炼钢炉。勇于负责，合金钢一般刚强的王刚副厂长，发着高烧，和那群顽强勇敢的工人们一道抢修了炉体。最后，找到试验的缺点，改动了煤气用量，再试验，终于成功、推广、大大提高了钢产量。

《激流勇进》的剧本和演出都十分出色。石景山钢铁厂工人看了，都说：“看了这个戏，就像我在那个车间里劳动、思想、生活、斗争过一样。”也有的人说：“那些人物，徐厂长、丁科长、欧阳俊，尤其那位革命品质上真是当当响的王刚副厂长，简直和我们生活里常见着的人一样。”我同意他们的印象。谁都可以在这个戏里得到教育。今天的从事炼钢事业的同志们更可以在戏里得到鼓舞和启发。

我想就以下几点谈一下这个戏：

第一、《激流勇进》，在写工业的生产斗争的话剧中，确实达到一个新的相当高的水平。它处理主题思想有独到的深刻的地方。过去我们写工业生产斗争的戏，提到技术改革，凡是支持的人，便是正面人物，好样的。而且一定支持到底。反对技术改革的，一定是落后的，促退派，把他写得落后到底。因此给人一种错觉，仿佛支持、不支持都不需要调查研究。支持革新一定是先进人物，不支持革新一定是保守派，而不管他们是否采取了科学的实事求是的态度。这个戏就不然了。徐厂长开始支持新字三号的试验，后来又不支持。他的支持和不支持都是不正确的。因为他不调查研究，不考虑具体的生产条件，盲目的支持。后来试验失败，风头不对，他又无论如何也不支持了。这种人缺乏革命的责任感，是个很不小的官僚主义者。这种作风固然误了自己，更可怕的是他损害了革命事业。革命事业中要是多了这样的人，是非失败不行的。

王刚呢？开始支持，后来不支持立刻试验，后来又支持，他的支持、暂时不支持到以后的全力支持，都是正确的。因为他的不支持不是根本不支持，而是从实际情况出发，有条件的支持，是从调查研究、科学态度出发的。这是马克思主义的科学态度。这个戏告诉我们，科学试验的精神是什么？应该怎样理解？支持一种技术革新试验，或者不支持，不完全是评价一个干部先进或落后的标准。积极进取的革命精神，和实事求是的对革命事业高度负责的

态度，才是任何革命干部必须具备的品德。王刚被人称呼“合金钢”不只是由于他勇于进取、依靠群众、有组织能力，更因为他待人对事都采取一种老老实实的科学的负责态度。他要当老实人、说老实话、做老实事。

还有，过去有些写工业斗争的戏，往往忽略这一点：谁要提出技术革新，谁就是先进人物。他就基本上没有什么缺点，不须要改造了。其实，生产斗争总是和阶级斗争结合的。一个人能够在生产斗争中提出具体的好办法，在阶级斗争中还是须要锻炼和改造。技术革新家的头脑里，有时也还在进行激烈的阶级斗争。这个戏生动的创造了一个青年技术革新者的形象。他很值得人深思，他身上有许多朝气蓬勃的青年人共同的优点，但是也暗暗藏着一种可怕的东西：资产阶级个人主义。一个科学家，一沾染了资产阶级思想，便连眼前的科学问题：“有没有条件做这个试验”，都看不清楚了。真所谓利令智昏，科学家却失去了科学头脑。这个典型写得好，有深刻意义，有普遍性，可以教育我们大家。

第二、《激流勇进》有三个人物写得真好，那就是欧阳俊、王刚和徐厂长。欧阳俊和徐厂长都不用多说了。王刚确实写得可爱、可敬得很。他总是站得高、望得远、做得踏实。有一种冲不垮、打不碎、磨不坏的韧性。他的韧性表现在对同志的豪爽的态度里，表现在说做就做的干劲里，表现在不留任何个人考虑、严格的科学态度里。一切从工作出发，一切从他热爱的革命事业出发。他满怀坦坦荡荡的朝气，连他爱画的油画，也是为了画尽“世界上最美好、最有力量的东西”。王刚这个人物，是理想化了吗？一点也不。今天社会里遍地都有这样可敬可爱的人物。他们是建设社会主义的“合金钢”，是任何大革命运动中必不可少的人。

这个戏似乎有一点不够完美的地方，那便是这三个人物在主要的思想斗争上缺少强有力的交锋。战线太长，因此不能集中火力攻一点，把三个人物的思想写得更透一些。王刚可以写得更主动，他可以按照党的正确路线，向错误的行动和思想（包括徐厂长在内的）进行比现在更加顽强的斗争，让正确的与错误的两方面的特点显得更分明。那就更能教育我们。

第三、《激流勇进》的演出，充满了热火朝天的干劲。导演佐临是一位有修养、有才华、有饱满的政治情感的老导演。这个戏从头到尾燃烧着时代的情感。生活的真实气息是非常浓的。导演和剧作者佐临，用了十四场戏，在舞台上反映中国工业战线上火热沸腾的斗争。他冲破了舞台框框的限制，运用了多种多样的艺术表现的手法，表现主题，挖掘了人物内心思想，连接了多样复杂的场面，都运用的很好。第六场开会那场戏：欧阳俊参加新字三号讨论会，到了会场上，太早了，还没有人。他自己想，究竟坐在什么地方才合适呢？那真是细致极了。他为着挑选一张合适的坐位，想得那么多，坐在这里怕太显眼；坐在那里，又怕不被注意。很平常的一件事，开会，却对他变得如此复杂。一个青年人，忽然有了个人主义的歪念头，不想说老实话，不想做老实事，就会显得那么可笑，那么愚蠢。这个戏的演出，气势磅礴，有粗扩豪放的一面，也有细致微妙的一面。刚才说的欧阳俊挑坐位就是这个戏的细致的一面。还有一些微妙可喜的东西，譬如说天下雨，欧阳俊打着伞去开会，他在路上走着，我们看不见天空中一滴雨点，但不住听到雨水打在伞上的声音，衬托出欧阳俊忐忑不安的心情。这很含蓄，有诗意，也很新颖。

第四、《激流勇进》是企图在一个不长的篇幅里，用特有的形式，简练有力的艺术手法，把生产斗争、阶级斗争和科学实验的相互关系，对广大群

众做一次生动的教育。感谢所有参加这个创作的同志们，感谢你们的雄心壮志，你们的成就是不小的。

福建省话剧团的话剧《龙江颂》和上海人民艺术剧院的话剧《激流勇进》，在北京都获得了很大的成功。现在正是一九六四年的春天，感谢华东话剧界同志们，你们为北京的观众们带来了好戏。让我们一道来迎接全中国社会主义话剧的春天吧。

（原载《剧本》1964年3月号）

迎接百花怒放的季节

在毛泽东思想的照耀下，全国人民热气腾腾，壮志昂扬，参加生产斗争、阶级斗争、科学实验三大革命运动，奋发图强，自力更生。大家都决心为一个有世界意义的社会主义革命事业奋斗到底。

一个空前的经济与文化的高潮就要到来。祖国从不曾有过这样一个气象万千的春天。

在这气象万千的春天里，现代题材的戏剧，尤其是话剧，呈现着一片欣欣向荣的景象。全国各地都在上演崭新的为社会主义经济基础服务的好话剧。

话剧事业正进行着轰轰烈烈的革命。

工人们看了说：现代题材的话剧，激动了我们的心，教育我们的思想、生活都革命化。这才是为我们服务的话剧，是社会主义的话剧。

农民、战士以及广大的青年、妇女、知识分子和革命的前辈，都是这样热烈地肯定它、拥护它。因为它响亮地唱出了人民群众的阶级感情，时代的气概，崇高的理想，反映了今天中国无产阶级的精神面貌。

这次文化部授奖给一九六三年以来优秀话剧创作和演出，标志了社会主义话剧，又踏上了一个更高、更充实、更与社会主义革命紧密结合的阶段。

为甚么一九六三年以来出现了这许多优异的话剧剧目和演出呢？这不是偶然的。

首先，这些参加创作和演出的同志们，是遵循着毛泽东同志的文艺方向，扎扎实实地向前迈进的。

他们深入生活实际，参加火热的斗争。他们听毛主席的话，下决心不断改造自己，和工农兵密切结合。

参加《霓虹灯下的哨兵》、《李双双》、《千万不要忘记》、《激流勇进》、《丰收之后》、《龙江颂》、《南海长城》、《一家人》、《青梅》、《母子会》……以及其他优秀创作和演出的同志们，不都是艰苦奋斗，在长期与工农兵一道的生活斗争里锻炼出来的吗？

毛主席说：“革命的或不革命的或反革命的知识分子的最后的分界，看其是否愿意并且实行和工农民众相结合。”我们都应该深入生活，与工农兵结合，做坚决革命的好同志，做最好的文艺尖兵。

其次，他们认真学习毛泽东思想，努力从毛泽东思想找立场、观点和方法，来观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众。

他们在实践、认识，再实践、再认识的反复过程中，是以毛主席指出的阶级分析的观点来考察一切事物，一切生活和斗争。

他们的创作是毛泽东思想指导下的优秀创作。

他们要求自己首先是无产阶级的革命家，其次是戏剧家。

他们继承着，也光荣地发扬着共产党领导的革命文艺的最好的传统。

第三，他们的艺术创造，表达出充沛的时代感情，写出了全国人民为社会主义革命和建设，蓬蓬勃勃的雄心壮志。

创作的主题，题材，多种多样；体裁，风格，丰富多采。

有的写出个人、集体与国家的正确关系。

有的写出革命传统教育与革命前途教育的重要。

有的写出反帝，向反动派斗争的敌我矛盾。

有的写出农业战线上的阶级斗争。

有的写出日常生活中的巨大问题，在思想战线上的斗争。

有的写出教育革命接班人的严肃问题。

有的写出高级知识分子不断改造的重要意义。

有的写出在生产战线上比、学、赶、帮的运动中先进与落后的关系。

有的写出生产斗争、阶级斗争与科学实验的相互之间的影响和联系。

但最突出的贡献，是他们用最感人的艺术手法，写出今天的新人、新事、新风尚和伟大的共产主义风格。他们树立了许多鲜明、生动的英雄形象。

那些英雄人物，如《霓虹灯下的哨兵》里的鲁大成与赵大大，《雷锋》里的雷锋，《李双双》里的李双双，《千万不要忘记》里的丁海宽和季友良，《丰收之后》里的赵五婶，《激流勇进》里的王刚，《远方青年》里的沙特克，《年青的一代》里的萧继业以及其他正面人物，都是剧本与演出上显著的成就。他们都以动人的革命感情和崇高的理想，给我们以深刻的教育。

第四，这是可以着重提出的，他们指出在和平的社会主义建设环境里，阶级斗争是在我们生活中激烈地进行着。

他们大声疾呼：要提高警惕，要有一双无产阶级的眼睛，要看得清反动阶级企图复辟的敌我矛盾，要看得清资本主义与社会主义两条道路的斗争，要看得清意识形态上的阶级斗争。

优秀的剧目，如《霓虹灯下的哨兵》、《千万不要忘记》、《三人行》、《第二个春天》、《丰收之后》、《龙江颂》、《箭杆河边》、《年青的一代》、《小足球队》等，都强烈有力地表现了这一点。

第五，戏剧总是通过特定的艺术形式进行教育的。

这些获奖的优秀剧目，虽各有特点，但它们却都是通过真实鲜明的人物形象，严紧巧妙的结构与情节和生动、活泼、有思想、有感情、有性格特征的语言打动我们，启发我们的觉悟，提高我们的认识。

有一些可以说是十分优秀的剧目，是近年来罕见的佳作，是开始向“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”的标准，迈进了一步。

这些成就是和党的文艺路线，和党的高瞻远瞩，具体领导，一抓到底的方法分不开的。这次话剧的丰收，是党多年来，从人、从思想、从业务，不断地培育和教导的结果。

社会主义的话剧在大步前进。舞台上出现了无数的新英雄。戏剧战线上也出现了许多风流人物。

我们热烈地祝贺创作和演出这些剧目的同志们！

我们北京话剧界应该向他们学习！

他们的成就，给社会主义话剧迎来了春天！

一个百花怒放的季节就要来临了！

（原载《北京日报》1964年4月1日）

“从此旧剧开了新生面”

——赞京剧《逼上梁山》

革命京剧《逼上梁山》，是一九四三年冬延安中央党校的同志学习毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》后演出的。这出戏从第一次演出到现在已经三十四年了。最近，北京市京剧团和北京京剧团在北京分别演出这出戏，使我们能看到这出经过伟大领袖毛主席肯定“开了新生面”的革命京剧，心里感到无比的兴奋！

我先后看了北京市京剧团和北京京剧团的两次演出。我目不转睛，用心观看一幅有声有色的北宋末年多灾多难的流民图，一幅古代人民武装暴动的历史画卷，像是一块顽铁被晶莹的磁石吸引着，吸引着。在整个演出过程中，我始终被剧中反映的尖锐的阶级斗争的画面所激动。

在一九四三年的延安，毛主席亲自发动和领导了京剧革命。《逼上梁山》演出，毛主席先后看了两次，并于一九四四年一月九日亲笔给延安平剧院写了一封信，信中指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”毛主席还指出：“你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端”。毛主席的这封信揭开了无产阶级京剧革命的序幕，并为无产阶级京剧革命指明了方向。可是“四人帮”却篡改历史，胡说江青“领导”了京剧革命，“开创了无产阶级文艺的新纪元”。《逼上梁山》的重新演出，有力地戳穿了“四人帮”这些无耻的谎言。

粉碎了“四人帮”，文艺得到解放。在党中央的领导下，许多过去遭到“四人帮”扼杀的优秀剧目都先后上演。广大人民群众是多么希望得到毛主席肯定的、开了旧剧新生面的优秀剧目《逼上梁山》重新上演呵！北京市京剧团和北京京剧团的文艺战士怀着对毛主席革命文艺路线的无比热爱，以冲天的干劲，排练了这个戏，使这出群众翘首盼望已久的革命京剧终于在北京正式演出了。

《逼上梁山》在文艺革命历史舞台上，是一只光辉四射的彩凤，可是它在“四人帮”统治文艺舞台的时期是飞不起来的。因为“四人帮”为了把叛徒江青打扮成京剧革命的“旗手”，是不可能让《逼上梁山》在舞台上重新演出的。现在这只彩凤飞舞起来了！在粉碎“四人帮”一周年的时候，在一片锣鼓喧天、欢天喜地的气氛中飞舞起来！在百花吐艳的祖国大地的上空，这只彩凤自由翱翔，迎春风，舞万里。

我喜欢这个戏，也看到群众喜欢这个戏。两个剧团演出两台《逼上梁山》的时候，满场观众都有强烈的反应。不断的掌声，台上台下溶成一片。八百五十多年前伟大人民反抗反动统治阶级的斗争，今天仍然得到广大观众强烈的共鸣和呼应。这是历史唯物主义观点的胜利，是毛主席制定的“古为今用”，“推陈出新”伟大方针的胜利！

革命京剧《逼上梁山》这出戏不同于《水浒传》和同一题材的传统戏曲剧目。它不是只描写林冲个人的苦难遭遇，而是通过林冲在遭受种种迫害之后投奔梁山的情节，反映了北宋末年人民群众在封建制度压迫下，掀起的如火如荼的反抗斗争的革命形势。作者以马克思主义思想为武器，历史地唯物

地观察和分析历史事件和人物，生动地反映了人民群众和封建统治阶级尖锐的阶级斗争。这个戏在延安演出起了“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的作用。这次北京市京剧团和北京京剧团演出的《逼上梁山》，都对原本作了修改和加工，场次虽然减少了，但都保留了原本的主要内容，如捕李、释李、菜园、定计、白虎堂、长亭、野猪林、借粮、山神庙、上梁山等重点场次。在结构的集中、严谨方面，都有了不同程度的提高。

“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”《逼上梁山》反映人民群众和封建统治阶级的斗争，人民群众是主导方面。两台《逼上梁山》的演出，对人民群众的反抗都有了突出的表现。人民群众不仅反了贪官，而且反了皇帝，这和同一题材的小说《水浒》不同。剧中描写造反的农民“不怕官司不怕天”，“反掉它残民无道赵宋王朝”。他们在斗争中认识到，“要把乾坤再造，还须得枪对枪来刀对刀”。在农民典型人物的塑造上也是比较成功的，比原本有了加强和提高。

林冲是北宋末年特定的历史时代典型环境中的典型人物。北京市京剧团在塑造林冲这一典型人物上比较真实细致。林冲这个八十万禁军的教头，遭受高俅及其爪牙陆谦多番诬害，妻子遭欺凌，自己受酷刑，在发配沧州道上又遭受残酷的折磨，几乎在野猪林里被杀死，这时他虽痛恨高俅，但并没有想到要造反，他抱着不切实际的幻想逆来顺受。但是，“忍辱求全难自保”，高俅派他的爪牙陆谦把林冲看守的草料场在雪夜中烧了。林冲在山神庙里遇见仇人陆谦，一刀杀了陆谦之后，才毅然加入群众的队伍，杀败了官军，投奔了梁山。林冲从一个统治阶级的有正义感的军官，到与人民群众一起反抗朝廷，是经过曲折的过程的，这是林冲所处的特定历史时代的典型环境，和他出身的阶级的特性所决定的。

《逼上梁山》表现林冲与高俅在政治上的矛盾，主要是在花石纲问题上。北京京剧团的改编本在序幕、抓丁等场突出表现封建统治阶级在花石纲一事上对农民残酷的压迫和剥削，到了“官逼民反，不得不反”的地步。林冲遭受高俅迫害的个人遭遇与农民在花石纲问题上遭到反动官吏的横征暴敛是一致的。林冲作为统治阶级的有正义感的军官，所以能上梁山参加起义，一方面是受到高俅的逼害到无路可走的地步，另一方面也是看到人民群众对统治阶级的反抗，受到人民群众的教育和革命形势的推动的结果。

这次北京市京剧团和北京京剧团演出的《逼上梁山》都是根据一九四三年延安中共中央党校俱乐部的演出本改编的。他们贯彻执行“百花齐放、百家争鸣”的方针，在艺术上作了不同的处理，可以说是各有千秋的。北京市京剧团在剧本上保留了原演出本中较多的场面和情节。遭受压迫的人民群众不仅反了贪官，而且表现他们也反了皇帝。结尾处，林冲和李铁等群众投奔梁山的场面比较有声势，看出当时投奔梁山的群众不是几个人，而是大队人马上梁山。北京京剧团的演出本比较精练，从花石纲、释李等场开始，直接展开了戏剧矛盾。在唱词上也作了提炼和加工，有诗意。这两台《逼上梁山》在舞台美术上也都有不同的处理，显示了不同的风格。

据我了解，无论是北京京剧团还是北京市京剧团，对目前的演出都不满足，还要在演出中不断听取意见，不断加工，使这个优秀的革命京剧更加完善。我想，他们这样做是完全应该的。这个京剧革命的第一个成果，经过不断加工，一定会放射出更加夺目的光彩。

（原载《人民日报》1977 年 10 月 12 日）

重看《龙须沟》

春节，火爆极了。一年一度的这个节日，今年格外喜庆。街上热烘烘的，家中热烘烘的，人的心里更是热烘烘的。这是因为，又一个新春来了。

我爱谈春天，爱写春天，而今春更值得我赞美。作为一个文艺界的老兵，我分明是看到了满园的百花，争相吐艳，美不胜收。其中有这样一朵，就是根据老舍同志的同名话剧改编的影片《龙须沟》。

十多年了，我又一次看到了《龙须沟》，十分激动。我还清楚地记得第一次看北京人民艺术剧院上演话剧《龙须沟》时的激动心情，相比之下，今天竟甚于往日。我想，这是因为粉碎了“四人帮”的桎梏，把“文艺黑线专政”论的大棒扔进了垃圾堆，一大批文艺作品重见了天日，一大批文艺工作者吐出了闷气。老舍和他的《龙须沟》就是其中之一。

真是畅快！真是欢欣！“四人帮”横行时，这是想也不敢想的事。而今日，党中央领着我们做了。我们济济一堂，我想，如果老舍同志还在，他也会和大家一样欣喜的。

《龙须沟》是老舍同志在解放初期写的。在这个剧中，我看到的是一条有生命的龙须沟。因为生活在龙须沟两边的人们，他们的命运和这条沟紧紧地系在一起。这条肮脏的臭水沟，就像是那肮脏的旧社会，而龙须沟的人又是挣扎在社会底层的人们的缩影。

我们常常说：度过严冬，才更喜爱春天。当我们看到《龙须沟》中的程疯子、娘子、小英子和他们所生活的小院子中的苦难生活，我们是多么地压抑，悲愤。人不禁要发问：这样的世道难道还能继续吗？只能有一个回答：不能了！当我们随着剧中的人物迈进了我们新的社会主义社会，我们又是多么地欢畅，幸福。我清楚地感觉到这喜气充满了周身，心中暖了。人们情不自禁地要欢呼：“共产党万岁！毛主席万岁！”在旧社会的阴云雷雨之下的污浊的龙须沟，在新社会的阳光里变成了一条欢乐的街。龙须沟的命运，也就是我们人民的命运。这一点老舍同志是深深地感受到的，我们也深深地感受到了。

我想老舍同志写《龙须沟》意义正在于此。

老舍同志是我的前辈了。我和他相识很早。在重庆时，他就曾经受到敬爱的周总理的教诲，后来也是这样。一九四九年解放时，老舍正在国外。记得周总理曾对我指示说，给老舍写一封信，让他回来吧，回来写作。我遵照周总理的指示，给老舍同志写了信，他一得知周总理叫他回国，就立刻起程，很快地回到了祖国的首都北京。祖国的巨变，北京的巨变，使他振奋不已，欢喜不已。拿起笔来歌颂它吧，我相信，这就是《龙须沟》的创作动机。

老舍同志热爱社会主义，他经常用他的笔配合党领导下的历次政治运动。在他身上，我们可以看到，由旧社会过来的老作家，新社会更焕发了他的精神，所以人们常说老舍是个多产的作家。应当说：他还是个风趣、热情的老人。记得我女儿小的时候写了一首小诗，他看到后，高兴得很，打趣地赞扬说：结识了一位小诗人。并且在他谈写作时还提到。说到这儿，我想到，他对业余文艺创作者也是大力帮助的，热心地教他们如何写作，这种精神是我应当学习的。同时，我非常敬佩他的辛勤劳动，他很少让他的笔停下来，我想，作为一个文艺创作者，是应当具备老舍同志的这样一股干劲的。

老舍同志生前写了大量的作品，许多是为人民喜闻乐见的。可是，这些

作品和其他作品一样，被“四人帮”踩在脚下，不让生存，更谈不上和观众见面了。“四人帮”以为他们可以一手遮天，甚至一手为天，抹杀一切。然而，历史否定了他们！真正为人民所欢迎的作品是有生命的。今天在党中央的领导下，这些作品又焕发出青春的光彩。

所以说重看电影《龙须沟》，我喜悦、激动，思绪万千，为了这个好的作品，为了我的前辈老舍先生，为了我们的春天。

一九七八年二月十四日（原载《人民戏剧》1978年第2—3期）

读剧一得

——和青年剧作者的一次谈话

今天我想跟大家聊聊学习问题，聊聊自己向古典作家学习的一点体会。

我们需要学习，需要向古今中外的优秀作家和作品学习。但学习不是生搬硬套，需要“化”。生搬硬套永远学不到东西。

我想先谈谈契诃夫。我从小就读他的剧本，但没有读通。后来多读了几遍，从他的作品中学到许多东西。当然，我今天谈契诃夫，并不意味着要你们每个人马上去读契诃夫，但你们如果有时间，读读契诃夫，有好处；同时我也不主张你们模仿契诃夫。

现在大家都在探索话剧的新形式、新手法。契诃夫是一个勇于革新的作家。与当时俄国舞台上乱七八糟的很多形式主义的东西相比较，他的剧本是现实主义的，在当时是新形式，用的也是新手法，所谓“契诃夫式”。但他的“新”，首先不在于形式，而在于表现了新的内容。

我们就来谈谈契诃夫早期的一个剧本——《海鸥》吧。

《海鸥》，这是一个真正“契诃夫式”的剧本，是现实主义的，也富有诗意和象征性。

剧本的名字叫《海鸥》，是因为剧本的第一幕里，特里勃列夫无意中打死了一只海鸥，这只被打死的海鸥具有强烈的象征意义。

这个剧本的结构方法和处理手法，都是契诃夫式的。我们现在来谈一谈第四幕，看看契诃夫是如何处理这个题材的。从这一幕的艺术表现中，可以看到契诃夫式的某些特点。

……两年之后，特里勃列夫又回到舅舅家里。这一幕的环境是这样描写的：傍晚，油灯半明半暗，风声，巡夜更夫的敲更声……这种环境气氛的描写是“契诃夫式”的。契诃夫总是善于通过外部的环境气氛，来烘托人物的内在的感情和情绪。想一想，特里勃列夫是在这样一个环境气氛中去会见宁娜，这对人物和主题的烘托都是极其深刻而意味深长的。

现在我们把老医生多恩和特里勃列夫的一段谈话读一读：

多恩 咱们妨碍康斯坦丁·加夫里洛维奇用功吧？

特里勃列夫 不，没有关系。

[停顿。]

注意，“停顿”在契诃夫的剧本中是很有道理的，是契诃夫的表现手法之一。所谓含蓄、诗意和潜台词，都包含在契诃夫式的停顿中。

梅德维兼科 请问，大夫，您最喜欢外国的哪一个都市？

多恩 热那亚。

特里勃列夫 为什么是热那亚呢？

多恩 在那儿，街上人来人往的，真太妙啦。黄昏的时候，你从旅馆走了出来，整条街上的人挤得个水泄不通。你毫无目的地在人群里东倒西歪，游来游去；你和那些人生活在一块儿了，在心灵上已经和他们合而为一了，你几乎可以相信一种所谓世界的灵魂竟是可能的事情，正跟宁娜·查列奇娜正在您的剧本里所表演的一样。说起来，查列奇

娜亚现在到底在哪儿？她过得还好吗？

特里勃列夫 也许，还好吧。

多恩 我听说她过着一种很奇特的生活。到底是怎么回事？

特里勃列夫 说来话长呢，大夫。

多恩 那就长话短说吧。

[停顿。]

又一个停顿！我们想想，这里的停顿该有多少潜台词啊！

特里勃列夫 她从家里逃出去，和特利哥林发生了关系。这您是知道的吧？

多恩 知道。

特里勃列夫 她生了个孩子。孩子死了。特利哥林厌倦了她，以后，正和可以预料到的那样，他又跑到他的老关系那边去了。不过，说老实的，他从来也没有和他的老关系断绝过，可是，他这种没有性格的人，当然新旧关系都是不肯完全脱手的。就我所知道的揣想起来，宁娜的私生活可以说是一个完全的失败。

多恩 在舞台上呢？

特里勃列夫 好像，更坏。她在莫斯科近郊的一个歌剧院里初次登台，以后，就跑外省了。那些时，我一直都注意着她，她走到哪里，我也追到哪里。她多半演些大角色，可是，她演得很粗糙，没有味儿，尖着嗓子叫，动作也有些过火。她有时候叫一声倒叫得很够味儿，死也死得很有才气，可是，那不过是有时候罢了。

多恩 那么，她到底还有些才气？

特里勃列夫 这倒很难说。大概是有的。我去看过她，可是她不愿意见我，旅馆里的佣人也不放我进她房里去。我了解她的心情，所以也没有坚持会见。

[停顿。]

注意，这个停顿用得多么好！所谓含蓄，全在这里。这就是所谓“契诃夫式”的新形式。特里勃列夫接着说：

我还能给您说些什么呢？后来，当我回家以后，我也接过她的几封信。信都写得很聪明，热情，有趣。她并没有诉苦，可是我却感觉到她是深深不幸的；字里行间都流露出她的神经是病态的、过度紧张的。她的想象好像也有点儿混乱了。她自己署名“海鸥”。在普希金的《美人鱼》里，那个磨坊主说 he 自己是只乌鸦，同样，宁娜在自己的信里也总是说自己是只海鸥。她现在就在这儿。

多恩 什么？在这儿？

特里勃列夫 在镇上，住在旅馆里。她已经在那旅馆里住过五天了。我去见过她，玛利亚·伊里依尼奇娜也去过，可是她谁也不见。赛米扬·赛米约诺维奇刚说，他昨天下午在离开这儿二俄里的田野里还看见她的。

梅德维兼科 是的，我是看见她的。她正朝那面走，往镇上去。我跟她打招呼，还问了为什么还不来看看我们。她说她要来的。

特里勃列夫 她不会来的。

[停顿。]

特里勃列夫 她父亲和后娘已经是不认她了。他们已经派了人到处守着，连屋子也不让她走近一步。……大夫，做个哲学家，在纸上谈谈是多么容易，在实际生活里可

又是多么困难呀！

索林 她可真是个可爱极了的女孩子。

多恩 什么？

索林 我说，她可真是个可爱极了的女孩子。有一个时候，四品文官索林甚至爱上她了。

到这里，是一个段落。这里通过特里勃列夫和老医生的谈话，介绍了宁娜的遭遇。这个故事，如果拿到别人手里，是不会这样处理的。这段对话中介绍的宁娜的遭遇，差不多一般作者都要实写，而不会去虚写。人们都会去实写宁娜这样的场面：特利哥林欺骗了她，诱奸了她，又把她抛弃。于是，她痛苦，抱着孩子，深夜离开了家……这是一个多么富于戏剧性的震撼人心的场面！谁都不会放弃用明场表现的。当然，我不反对实写这些场面，但这个题材这样写容易落套，而且不容易写好。但契诃夫没有去实写，而是虚写，他将宁娜的遭遇通过特里勃列夫之口介绍出来——特别是这个介绍者是曾经受她、而现在仍然怀念着她的人。这种场面是多么令人回味啊！这当中该有多少“意在不言中”的内容啊！要说含蓄，这才是真正的含蓄，如果一实写，那全都完了。

但，契诃夫这样处理的用意还不仅于此。我们再看后面，当特里勃列夫去见宁娜，站在观众面前的宁娜，又与特里勃列夫口中的宁娜不同，可以说是两个绝然不同的形象。因此，我们才感到，宁娜的遭遇在这里就非通过特里勃列夫的口介绍出来不可，这是与契诃夫如何表达主题和剧本的思想密切关联的。这种结构方法也是“契诃夫式”的。现在我们再看下面特里勃列夫和宁娜会见的那一段，我们就能悟到契诃夫为什么虚写这场戏的真正用意。

特里勃列夫一个人在台上，独白。注意，契诃夫的独白，也是很有特色的，它与莎士比亚式的独白也不同。

特里勃列夫 我成天说什么新的形式，可是现在，我感到，一步一步，我也陷进一种老套子里去了。……我越来越相信，问题并不在于新形式或者旧形式，而在于当一个人写作的时候根本不当想到什么形式，只是让它从心灵自然而然地流淌出来。

这也是代表契诃夫自己的意见。契诃夫正是要反对当时创作中有一种不顾内容而追求所谓“新形式”的倾向，但契诃夫的剧本却正是创造了一种新形式。他是为了表达新的内容而采取了新的形式的。这个意见在今天也还是值得我们考虑的。

过了半分钟光景，宁娜进来，头低着，脸伏在特里勃列夫怀中，泪流如雨……

特里勃列夫 （感动）宁娜，宁娜！是您……真是您……好像我已经有了预感似的，整天我的心可怕地痛苦着。（给她脱下帽子和披肩）啊，我的善良的，我的亲爱的，她到底来了！咱们先别哭，别哭！

宁娜 这儿有人。

特里勃列夫 一个人也没有。宁娜把门锁上，许有人会进来。

特里勃列夫 谁也不会进来。

宁娜 我知道伊琳娜·尼古拉叶夫娜在这儿。把门锁上……

特里勃列夫 （先锁右门，然后走向左门）这门上没有锁。我拿把椅子来顶上。（拿一把靠背椅子将门顶上）别怕，谁也不会来的。

宁娜 （凝视他的脸）让我好好地看看您。（环顾）这儿很温暖，舒适……从前，这儿是客厅。我改变了很多吧？

特里勃列夫 是的……您瘦了，您的眼睛也大了。

这是对生活对人观察得多么仔细啊，写得多好！

特里勃列夫 宁娜，我现在还能看着您，该是多么奇怪呀。您为什么不让我去看您？您为什么这么许多时候都不回来？我知道，您到了这里已经快一个星期……每天，我一连几次跑到您那里，我像个乞丐似的站在您的窗子底下。

宁娜 我怕您会恨我。每晚我梦见您望着我，可是不认识我了。您何尝知道啊！自从我来到以后，我不知有多少次在这儿走来走去……在这儿，在这湖边。多少次我走到了您的屋子旁边，但是怎么也没有勇气进来。咱们先坐下吧。

〔他们坐下。〕

宁娜 让我们坐下，让我们谈谈。……我是一只海鸥……啊，不，不是。

特里勃列夫 宁娜，您又哭了……宁娜！

宁娜 没有什么。哭一哭，我反倒轻松些……我已经有两年没哭过了。昨天，很晚的时候，我到花园里来，来看看我们的舞台是不是还在那儿。我们的舞台竟还立在那儿呢。两年以来，我第一次哭了，它减轻了我心上的重压，让我感觉轻松了很多。您看，我已经不哭了。（握住他的手）那么，现在，您已经成了作家啦……您是个作家，我是个女演员……我们两个，也一样给卷进这个漩涡里来了。……我是快乐地生活过来的，像小孩子似的清早醒来，就唱着歌；我爱过您，梦想过光荣，可是，现在呢？明天清早，我就得去叶列茨，坐三等车……和农民们在一块儿；到了叶列茨以后，那些自命文明的商人们又会不断来给我献殷勤，来纠缠我了。人生的道路真是崎岖啊！

特里勃列夫 为什么到叶列茨去呢？

宁娜 我已经接受了合同，在那儿演出一个冬季。这是该去的时候了。

特里勃列夫 宁娜，我咒诅过您，我恨过您，我撕过您寄来的信和照片，但是，每一分钟我都意识到我的灵魂永远是紧紧地依恋着您的。宁娜，抛弃爱您的念头，那是超出我的能力以外的。自从我失掉了您，自从我的作品得到了发表的机会以后，生活对于我就变得不能忍受——我苦恼死了……似乎是，我的青春一下子就给剥夺光了，好像我已经在世上活过了九十岁。我呼喊您的名字，我吻着您走过的土地；无论我朝哪一面看，我好像总是看见了您的脸，和那照亮了我一生最好的日子的温柔的微笑……

宁娜 （迷乱地）他为什么这么说，他为什么这么说？

这个“他”字妙极了。

特里勃列夫 我是孤零零的，没有任何人的情爱来给我温暖，我好像在地窖子里一样地寒冷，无论我写什么，也全都枯燥、生硬、阴暗。留在这里，宁娜，我求您，或者，让我和您一同走！

〔宁娜急忙戴上帽子，披上披肩。〕

特里勃列夫 宁娜，这为什么？看在上帝的份上，宁娜……（看着她穿戴起来）

〔停顿。〕

宁娜 我的马在门口等着我。不要送我，让我自己走……（含泪地）给我点儿水……

这些描写，懂戏极啦。这里，宁娜的台词并不是一句接一句，但多么真实。实在懂戏。我们来写常常是一句接一句。这是值得我们去细致体会的。

特里勃列夫 （给她水）您现在到哪儿去？

安娜 到镇上去。

〔停顿。〕

宁娜 伊琳娜·尼古拉叶夫娜在这儿吗？

特里勃列夫 在……星期四舅舅病得很厉害，我们打电报请她回来的。

宁娜 您为什么说您吻着我走过的土地？我真该死呀！

宁娜在这里又重复特里勃列夫前面说的这句话，接着说“真该死”，下面就不再解释了。这才是真正的含蓄啊！如果再多说一点，就全露了底，全完了！“真该死”，妙极了！

宁娜 唉，我是多么疲倦！如果我能稍稍休息……稍稍地休息一会儿阿！（抬起头来）我是一只海鸥……啊，不，不是的。我是一个女演员。嗯，是的！

这里说“我是一只海鸥……啊，不，不是的”。写得好极了。是真正懂得人物和戏的写法。

宁娜 （听见阿尔卡金娜和特利哥林发出的笑声，她谛听，于是，跑向左门，从锁孔里窥望）他也在这儿……（转向特里勃列夫）啊，好的……没有关系……没有什么……他并不相信舞台，总是嘲笑我的梦想，一步一步地，连我也丧失我的信心，丧失我的热情了……以后，我受尽了爱情和嫉妒的折磨，并且，不但担心着我的小孩子……我变得琐细了，小器了，我的表演也变得毫无意义了……我不晓得怎么摆布我的手，我不晓得怎样站在台上，也不能控制自己的声音。您真不会了解，当一个人明知自己演得极糟的时候，那种心情该是多么难受。我是一只海鸥。啊，不，不是……您可记得您射死过一只海鸥？一个过路人偶然走来，看见了它，只是为了没有什么别的事好做，就把它毁了……真是一篇短篇小说的题材呢……啊，不是的……（揉揉自己的额角）我刚说什么来？……是的，我说的是舞台。现在，我已经不像先前那样了……我已经是一个真正的演员，我欢喜地、热情地演着，一走上舞台我就感觉着迷醉，感觉着自己的美。自从我到了这儿来，我常到四近散步，我走着，想着，我想着也感觉着我的精神的力量是一天比一天变得更坚强了……现在，我才知道，我才明白，在我们的事业里头——无论是演戏或者写作——科斯佳，要紧的并不是名誉，不是光荣，不是我以前所梦想的那一切，而是要知道怎么样忍耐下去。把自己的十字架背负起来，并且要有信心。我有信心，所以，这一切并不能令我伤心，而当我一想到我的天职，我也不害怕生活了。

特里勃列夫 （黯然）您已经找到了您的道路，您知道您在朝着哪里走，可是，我呢，我仍然飘浮在梦境和幻想的混沌世界里，不知道这一切对于任何人会有任何用处。我没有信念，也不知道什么才是我的天职。

宁娜 （倾听）哇……我要走啦。再见。有一天，当我成为一个伟大的女演员的时候，您要来看看我。答应我吗？可是现在（紧握他的手）啊，已经太晚了……

以下，宁娜走出，特里勃列夫走进房间里去。从后台传来了特里勃列夫自杀的枪声。

我们读到这里，感到站在我们面前的宁娜已不是前面在特里勃列夫口中介绍的宁娜了。特里勃列夫口中给她描绘的是这样一幅形象：在私生活上完全失败，在演剧生活上也毫无成就，因此到处流浪，漂泊了两年多，是一个被生活完全毁掉而又无力自拔的女孩子。但现在出现在我们面前的宁娜，却是一个经历了种种生活磨难和痛苦，终于找到了一条新的生活道路的坚强的女演员，是一个能够从生活的重荷下勇敢地站起来的人。“我有信心，所以，这一切并不能令我伤心，而当我一想到我的天职，我也就不害怕生活了。”这是一种多么能鼓舞人的声音！这也正是契诃夫所想要说的话。所以这个剧本中海鸥象征谁呢？一般说法都认为是宁娜，但实际上却是象征那个青年作家——特里勃列夫。他不满当时艺术中的形式主义泛滥，痛苦彷徨，企图在艺术上找到一条新的出路，但他只从技巧、形式上去找出路，而没有从生活中找到鼓舞的力量，结果被生活压垮了——自杀了。因此，他与宁娜的对比中，表现了无限丰富的内容。这只被无意中打死的海鸥的象征意义，对生活达到某种哲理性的概括，是极其含蓄而又意味深长的。契诃夫总是把自己对生活的结论不直接说出来，而让观众去体会，自己去得出结论。

现在我们可以回头来看看前面为什么要通过特里勃列夫的口介绍宁娜的遭遇，而没有去实写。前面提到，如果一实写，不仅全露了底，不含蓄，而且这也是很笨拙的写法。现在经过特里勃列夫的口介绍之后，最后让观众看到宁娜是如何地在生活的风浪中锻炼出来了，是特别能够产生鼓舞力量的。所以，高尔基说能从契诃夫的剧本中找到一种鼓舞人的力量，是与契诃夫这种结构方法大有关系的。处理一个题材，什么地方应该实写，什么地方应该虚写；幕与幕之间，场与场之间，应该如何组织，如何安排，如何结构，这看来都是技巧性的问题，但实在是与表达思想和主题有密切关系。这，我们从契诃夫结构这场戏可以得到一些启发。

同时，还值得注意一点：宁娜一开始出现在我们面前，叫人觉得似乎确如特里勃列夫介绍的那样，没有使人有突然之感。特里勃列夫所介绍的，是真的又是不真的。真的是她确是被生活压得透不过气来；不真的是她已经从不幸的生活中站起来了。这不是特里勃列夫的一个误会，也不使观众觉得这是一个误会，这当中衔接得很好，很真实。我们有时写正面人物，往往比较简单，一出场就叫人觉得他是正面人物，好像他要对观众说：“你想错我了，我不是那个样子！”作者如果在这里也这样去写宁娜，那么，这种含意深邃的内容也就会大大地被削弱了。

另外，从这样的结构处理中，还可以看到第一幕与第四幕之间的互相映照问题。第一幕时，写特里勃列夫与宁娜二人同时在生活中谋求真正的幸福，到了第四幕，只有宁娜一个人对生活有信心，当中有起有伏，前呼后应的。

契诃夫这个剧本无论从内容到表现手法，都是具有很大的革新。他的剧本在十九世纪的当时，是一种新形式，与莎士比亚以及易卜生的话剧都不同。谈到革新，探索新形式，主要是要从广阔的生活知识中取得的，要从如何表现新的生活内容出发的。我们学习前人和别人的经验，主要是要学习如何表现生活和概括生活的“窍门”，如果抄袭别人现成的形式，如看了《伊索》抄一点，看了《中锋在黎明前死去》抄一点，就非砸锅不可。

但我不反对大家去探索新形式，我主张主要是要去研究运用新形式的“窍门”，如特里勃列夫说的：“问题并不在于新形式或者旧形式，而在于当一个人写作的时候根本不当想到什么形式，只是让它从心灵里自然而然地流淌出来。”

再谈一谈写“透”的问题。举两个中国的例子，即汤显祖的《邯郸记》和《南柯记》。我们除了学习外国的，更要学习自己民族的东西。汤显祖是一个伟大的作家，他的思想在当时是属于进步的范畴，他的《牡丹亭》当然是一致公认的杰作，其他几“梦”在艺术上也达到了很高的成就。当然，汤显祖的思想也有局限性，他在《邯郸记》等几个作品中所表现的思想，今天是不能承继的。

《邯郸记》是从唐人小说《枕中记》衍变而成。现在我们来读读这部戏的第二十九出“生寤”中的一段：

【金蕉叶】[旦愁容上]愁长恨长，天样大门庭怎放？就其间有话难详。天，天，天，怎的我老相公一时无恙？事不三思，终有后悔。我老相公夫妇齐眉，极富极贵；年过八十，五子十孙；此亦人间至乐矣。以前止是几个丫鬟多劝酒，老身时时照管，不致疏虞。近因皇帝老儿，没缘没故送下几个教坊中人，歌舞吹弹，则道他老人家饮酒作乐而已。谁想听了个官儿，他希求进用，献了个采战之木。三月以前，偶然一失，因而一病跷蹊。所仗圣眷特深，分遣礼部官于各宫观建醮祈祷，王公国戚以次上香，可谓得君之至矣。只恐福过灾生，未肯天从人愿。天呵，不敢望他百岁，活到九十九也罢了。

……

我们看看汤显祖是怎样写的：

上面唱词的“旦”是梦幻中“卢生”的既富且贵的老夫人了。

老夫人哀叹者相公（即“卢生”）一生出将入相，年过八十，却贪恋女色，一病不起。而命在旦夕的老相公正叨叨他一生的功勋，眼前的富贵，伤感不止。

老夫人埋怨：你八十岁老翁，搞什么“采战”，也是自找！

老相公恼了：我弄女人，是为了添寿，多活几天，好照顾子孙。难道我是瞒着你取乐么？

老夫人啰嗦：自己不知深浅！这病可好得了？哼，真有个好歹，我要那二十四个丫头偿命！

四个年纪不小的儿子们望着老父母吵嘴，赶紧劝解：老夫人不要强嘴，老相公也不要使性儿了。我们是孝顺儿孙，用心做下好饮食，爹爹吃点。

老相公：不要吃！

儿子们跪下请他服药，老相公还在气中：吃什么药！

这时里面高声喊报：阁下裴大人、萧大人问安来了！

老相公：大儿子去，谢谢裴萧两位叔叔，下了朝请过来，我有话谈。（长子应声下）

里面高声喊报：公侯驸马各位皇亲问安到堂！

老相公：二儿去应酬，这都是四门亲家，说有劳了，容我病好，前去叩谢。（次子应下）

里面喊报：王府六部都通大堂上官共八十员名，禀帖问安到堂。

老相公：三儿答应去，就说“有劳了”。

里面喊报：小九卿堂上官共一百八十员名，脚色问安到堂。

老相公：第四的答应去，你说“知道了”。（四儿应下）

里面喊报：合京大小各衙门官三千七百员名，连名手本问安，门外伺候。

老相公：就叫堂候官吩咐：“都知道了”。（官应下）

看看，这八十岁的首相怎样厚颜无耻，年老荒淫，还称为了长寿，好荫庇子孙，经不得老夫人戳穿，却恼羞成怒。大发肝火，不进饮食，不吃药。

一次一次，高官贵爵，皇亲国戚，王府六部，大小官员都来府问安。老相公按品级高低，吩咐儿子们如何道谢，句句都有分寸。三千七百个芝麻官连名叩安，他叫庭前小吏说声“都知道了”。这是何等气焰！

忽然万岁钦差驃骑大将军高力士奉旨领御医到府探病。他已奄奄一息，还连忙叫老夫人取来朝服冠带给他穿上。但穿好朝服的老相公怎样也下不了床，就颤巍巍地在枕上三次叩首谢恩，求请高力士嘱咐裴、萧二大人编修国史，要把他六十年的勤劳功绩全都写上，不可遗漏。

高力士要回宫报命了。老相公又插嘴追问，他死后“加官赠谥”如何安排？

高力士回答：自有圣眷，不必挂心，咱去了。

老相公哭哭啼啼，拉着高公公：“还有话！”把他最小的儿子叫出来，拜见公公。

那小子也伶俐，说：好公公！好公公，公公对你孙子另眼看待些吧。

老相公又笑起来：这孩子到贼哩！（这“贼”字用得妙！）

高力士答应给官做。

老相公还是不放，说他过去的功绩只叙了战功，开河的功绩没有写上。又絮絮叨叨，向高公公乞怜，请高公公给他的小儿子荫袭爵位。

高公公说：“谨记在心，不敢久停。”

老相公又叩头哭泣，求高力士奏知皇帝，“老臣再不能够瞻天仰圣了。”

高力士走了。

老相公汗珠儿流，筋骨痛，遍身发冷，又叫儿子扫席焚香，只亲自写下遗表。

老夫人劝他别动笔了。

他说：“你不知，俺的字是锤繇法帖，皇上最所爱重。俺写下一通，也留与大唐家作镇世之宝。”

老相公这才叩头正衣，但是战战兢兢，写不成行，只好起个草稿，叫儿子代书。

他还不放心，叫长子把草稿读给他听，吩咐大儿子端端正正写好禀奏皇上。

老相公已经不成了，又命老夫人：“你和俺解了朝衣朝冠，收在容堂之上，永远与子孙观看。”

他眼光落神，叹一口长气，才肯寿终正寝。

这出“生寤”把一个衰老的高官贪恋名利，念念不忘身后的荣光，子孙的安乐，写得多么淋漓尽致；把这个老官僚贪婪无耻，写到疯狂的颠顶。

真是一出刻肌刻骨的讽刺喜剧，这才叫作写“透”！

关于写“透”，前面举的是写反面人物的例子，下面举一个写正面人物的例子：《南柯记》。在《南柯记》第三十四出“卧辙”中，汤显祖写淳于

太守在南柯作了二十年的官，将要离任他去，当地老百姓不舍得他离开，大家到路上去卧在路上，挡住太守的车子，不让他走。这一出戏表现封建社会里那种被人民拥戴的好官，也是写得“透”，很动人的。

【浪淘沙】〔扮父老持奏上〕少壮老平安，一群清官。贤哉太守被征还，百姓保留天又远，要打通关。……〔父老〕淳于爷管府事二十年，百姓家安户乐，海阔春深。一旦钦取回朝，百姓怎生舍得？〔丑〕这不干俺事。〔义老〕众父老商量，尽南柯府城士民男妇，签名上本，保留淳于爷再住十年。京师穹远，敢央及参军爷，拨下快马十数匹，一日一夜三百里，飞将本去。万一令旨着驸马爷中路而转，重镇南柯。但凭百姓们亲责，恐不济事了。

……

【懒画眉】〔生引众上〕一鞭行色晓云残，五马归朝百姓看。〔内作喊哭介〕俺的太爷呵！〔生〕拥路者数千人，因何至此？〔丑〕都是攀留太爷的。〔生〕原来是衔恩赤子要追攀，俺有何功德沾名宦？知道了，是百姓们厚意，他替俺点缀春风好容颜。

……

【山花子】〔生〕俺旧黄堂政事新人管，有一言叫俺同官：休看得一官等闲，也须知百姓艰难。

……

【大和佛】〔众父老上〕脑顶香盆天也么天，天留住俺恩官。〔跪位介〕老爷呵，你暂留几日待俺借冠长安，舍的便抛残。〔生位介〕父老呵，难道我舍的？朝廷怎敢违钦限？俺二十年在此教我好不回辽。〔义老〕俺男女们思量，二十载恩无算，怎下的去心离眼？〔位攀卧介〕老爷呵，俺只得，倒卧车前泪斓斑手攀阑。〔生〕少不的去了，起来，起来。〔引介〕

【舞霓裳】〔众〕众父老拥住骏雕鞍，众男女拽住绣罗衫。〔生泣介〕车衣带断情难断，这样好民风留着与后贤看。司农呵，为俺把苍生垂盼。〔众泣介〕留不得，只蚤晚生祠中跪祝赞。〔生〕父老，我也去。

【红绣鞋】扶轮满路遮拦，遮拦。东风回首泪弹，泪弹。长亭外，画桥湾。齐叩首，捧慈颜。贤太守，锦衣还。

〔生〕众父老子弟们，请回了。〔众〕百里内都是南柯百姓送行。

〔生〕生受了。

【尾声】〔众〕官民感动去留难。〔生〕二十年消受你百姓家茶饭，则愿你雨顺风调我长在眼。〔下〕

……

老舍先生说，写正面人物作家要有激情。当然，讽刺嘲笑反面事物也需要有激情。汤显祖在这里写的是真感情，戏写得真足，富于激情。这是他亲身经历的事情。汤显祖自己做过二十多年的地方官，深得老百姓的拥戴，因此这种场面写起来是深有所感的。封建社会中像杜甫、陆游、白居易、苏轼、汤显祖等都是这样的好官，这场戏写这种好官与老百姓的关系，词既写得好，戏又写得“透”，感人至深。

我再说一遍，学习古典作品，要掌握学习古典作品如何表现和概括生活的“窍门”。我们不是去模仿他们，而是要去掌握这个“窍门”。如上面读的这几个剧本，看看他们是如何结构情节，安排人物和表现主题的。另外，戏

的开头也很重要，今天已没有时间，不能多讲了。戏的开头，读读《哈姆雷特》会对我们有启发。莎士比亚这个戏真是伟大作品。《哈姆雷特》第一场写得好极了，它所创造的那种舞台气氛，就会一下子把观众带进戏里去。莎士比亚还有一个特点，他戏中的舞台气氛和环境，不是靠布景，而是从人物的对话中表现出来。人物的台词是真正规定情景中的语言。而我们有些戏，往往只能从舞台指示中才看得出舞台环境。《柔密欧与幽丽叶》、《马克白斯》的开头也是写得好的。戏的开头与结尾，可学习《奥赛罗》。

戏要写得既丰富而又简练。丰富不等于不简练，简练不等于简单。这二者是统一的。戏的主题需要丰富，但又需要明确。明确不是简单的正确，不是一加一等于二。

戏要写透，但又不是一览无余，和盘托出。写诗词讲究韵味和含蓄，写戏也是如此。难就难在要“刚刚道出消息”。

做到这点，不容易。这要靠作者的修养，要多写多读，细细体会。但也不是全靠研究书本能做到的。

学习古典作品，我主张读透一家，再全面地读。不要浅尝辄止。读第一遍时，要全心以赴，待读到第三四遍以至十几遍，你才会知其好处和不足。我们还要知道有当学和不当学的，不能全盘包下来。

学习别人的东西，要善于“化”，不能墨守成规。不要把别人学像了，把自己丢了，要学别人的“似”，不要丢掉自己的“真”。把自己的“真”丢掉了，留下的也就只有“似”了。

今天同志们写的戏都相当好，我说不明白。最近看了许多好戏，我不能一一都讲，以免挂一漏万。我觉得艺术创作都经历这么个阶段：由不经意到经意；再从经意到不经意。但我看到有些作品还常常停留在第一个阶段，很注意技巧，这很好，说明我们的作家很努力。但第一阶段还是容易达到的。达到第二个阶段不容易，创作只有到了第二个阶段，才能攀上高峰。有高度的艺术技巧，但又使人看不出技巧来，才是最高境界。写戏功夫有浅有深，有时写得浅不是一个大毛病，只要不安于浅，再加一把力，就能赶上去。如果浅而加以雕琢，就坏事了。矫揉造作是个大毛病。如表现恨，就非要咬牙、跺脚……这是表现作者的生活贫乏。所谓哲理，诗意，都不是雕琢出来的，而是自然流露出来的。这不容易呵，需要我们百尺竿头，更进一步！

【作者附记】这篇话是在一九六二年给一些写戏的同志们讲的。无疑问，有许多错处。我所讲的，只是一些写戏的技巧与借鉴，也可以说是我的一点体会。

我在这篇文章里，重点举了契诃夫的《海鸥》为例，说明一些写戏的方法。原意是为阐明“古为今用，洋为中用”。

契诃夫确是值得学习与借鉴的。高尔基曾称赞他说：“俄罗斯语言的形成，是普希金、屠格涅夫和契诃夫所创造的。”我国的老作家茅盾提到契诃夫的创作特征是“内容丰富而深刻，形式简洁而朴素”。我认为，这一评价是十分中肯的。

契诃夫的写作是将他的希望洒在纸上。他曾说：“我们要为人们工作，从现在到老年，必须不辞辛苦。”“幸福与和平将会普及未来的人们。”他一生就是本着这美好的信念进行创作的。人民也了解他了，承认了他。

当然，同今天的无产阶级文艺作品相比，那么，《海鸥》一类的主题思想是陈旧的，执拗拘泥地接受他的思想便会有害；但是，我们有一个衡量的尺度，便是历史唯物主义。在十九世纪末，残酷、黑暗的沙俄时代，在那些死气沉沉或阿谀奉承沙皇统治的作品中，契诃夫是以他严肃的正义感，勇敢

的进取精神，朴实无华的文笔，又充满发自内心的情意，而成为伟大的文学家、剧作家的。

当时，契诃夫富有崭新的现实主义与乐观主义精神。他的写作艺术也和他的思想主题相辅相应。他非常仔细地体察生活，思索生活，从中悟出道理，产生他的构思。他的剧作在悲哀中孕育着希望，用对黑夜的挽歌来迎接光明。同时，契诃夫非常讲究文字的结构与准确性，他的语言简洁而打动人心。他还说过这样一句话：“写作的艺术，实际上就是怎样把写得不好的部分删去的艺术。”这句话对于我们写作是很重要的，好的文章总是要不断修改，去粗取精。

中国有不少人喜欢契诃夫。鲁迅先生就是契诃夫作品的爱好者和翻译者。今日再读契诃夫，就是要用历史唯物主义的观点学习他的创作方法，而不是生搬硬套，我们借鉴于他的某些长处，而不是接受他的全部。

这样，于我们是有益的。

今天，在党中央领导下，祖国正在向四个现代化飞奔。我们文艺创作人员绝不能落伍。除了深入生活而外，必要的业务学习也是要下功夫的。我们必须刻苦生活，刻苦学习，刻苦写作，担负起时代给予我们的重伤。

一九七八年三月二十日

（原载《论剧作》，人民文学出版社 1979 年版）

纪念易卜生诞辰一百五十周年

挪威很遥远，它远在北欧。我不曾到过那个风景绮丽的国度，但是它对于我并不陌生。我和挪威、挪威的人民相识很早，沟通我们的桥梁就是亨利·易卜生（一八二八—一九〇六年）和他的杰出的剧作。

一八二八年三月二十日，挪威的这位伟大的戏剧大师诞生了。多少个年月过去了，亨利·易卜生的名字并没有随着他的生命逝去，而是深深地留在挪威人民心中，也留在中国人民和世界人民心中。

挪威政府和人民正在隆重地纪念易卜生诞辰一百五十周年。在这样的日子里，我作为一个中国的戏剧工作者，遥寄我的敬意和纪念之情。

我从事戏剧工作已数十年，我开始对于戏剧及戏剧创作产生的志趣、感情，应当说，是受了易卜生不小的影响。

中学时代，我就读遍了易卜生的剧作。我为他的剧作谨严的结构，朴素而精炼的语言，以及他对资本主义社会现实所发出的锐利的疑问所吸引。我至今还清楚地记得，早在本世纪二十年代，当我还是中学生的時候，学校里就曾演出过易卜生的名著《玩偶之家》。还记得，当年我们演出易卜生的另一部名著《国民公敌》的时候，曾被当时的反动军阀压制过。

对于易卜生的熟悉，不仅限于我个人。五四时期，易卜生的作品就已经被介绍到中国，在人们中流传了，在当时我国反对封建主义的斗争和争取妇女解放的斗争中，起到进步的作用。鲁迅先生在他所办的《奔流》刊物中，曾发过易卜生的特集，向中国人民推荐这位挪威作家。早在一九〇七年，鲁迅先生在《摩罗诗力说》一文中，向中国人民介绍了易卜生，说他是“忿世俗之昏迷，悲真理之匿耀”。鲁迅还曾以《娜拉走后怎样》为题发表了演说。在易卜生的名著《玩偶之家》一剧中，女主角娜拉出走了，这正是易卜生所提出的尖锐的社会问题。娜拉对于宗教、道德、法律、婚姻的怀疑，也正是作者想要启发于观众的。然而娜拉的出路是什么，易卜生却没有给予答案。鲁迅先生在他的讲演中给了“娜拉”以深刻的评价和分析。

易卜生的早期作品，充满了爱国主义热情。他的剧本大多取材于民间的传说和英雄的故事，富有浪漫的色彩。当他的作品逐渐显示出现实主义倾向，而他成为一位“问题剧”的作家，向读者提出种种社会问题时，他遭到了当时反动势力的攻击。易卜生忿而出国，直到一八九一年才回到他自己的祖国。

易卜生鄙视旧社会制度的腐朽、虚伪。在一个时期，他的剧本向人们提出许多社会问题，引起广泛的社会影响。如《社会支柱》、《玩偶之家》、《国民公敌》、《巨匠》等等。他所反映的是挪威社会广泛阶层人们的思想和生活，因而使得观众们跟着他剧中的人物去思考、讨论、质问。在这之中，易卜生是在努力地挖掘当时社会的病根。当然，易卜生的作品也不可避免地受着当时社会条件和他自己思想的一定限制。

易卜生是世界上有独创性的戏剧家之一。他在创作的内容和技巧上都开辟了一个新的天地。他是挪威戏剧史上的里程碑，他的影响遍及全世界。

恩格斯在一八九〇年给保·恩斯特的一封信中，谈到了易卜生，谈到了挪威的文学。他写道：“挪威在最近二十年中所出现的文学繁荣，在这一时期，除了俄国以外没有一个国家能与之媲美。这些人无论是不是小市民，他们创作的东西要比其他的人所创作的多得多，而且他们还给包括德国文学在内的其他各国的文学打上了他们的印记。”恩格斯还指出，易卜生的戏剧不管有

怎样的缺点，它们却反映了一个世界，在这个世界里，人们还有自己的性格以及首创的和独立的精神。学习恩格斯的这封信，使我们懂得了如何使用唯物辩证法的观点来了解易卜生，并汲取他的艺术精华。

今天，在挪威，易卜生这个名字依然在闪着它的光辉。我的一位朋友，不久前到挪威访问过。他告诉我：挪威的人民说，易卜生的剧本所反映的是地道的挪威的人物，挪威的环境，挪威的特点。易卜生被认作是挪威的光荣。当我的朋友对他们说，中国人民也很熟悉易卜生时，他们感到由衷的欢欣。

从二十年代，我读易卜生的剧本，到今天听我的朋友告诉我，挪威人民对于中国人民的热情与友好，我深深地为中挪两国人民之间的情谊所感动。中国解放以后，从五十年代初期，挪威就同中国建立了外交关系。从此，中挪两国的交往与日俱增，两国之间的文化交流频繁起来了。我们两国人民在感情上有了更深刻的相互了解。中挪两国的友好合作关系日益发展，两国人民之间的友谊日益深厚。

易卜生，这位全世界的戏剧巨匠，播下了文化艺术的种子，友谊的种子，这种子终于抽芽含苞，必将在中挪两国人民之间结出丰硕的果实。

他永远存在人们的心中。中国第八世纪伟大诗人杜甫吟泰山说：“会当凌绝顶，一览众山小。”在易卜生的时代，易卜生是戏剧创作天地中的高山流水，人们的知音。他是挪威人民的骄傲，是人类文化宝库中的一颗璀璨的珍珠！

（原载《人民日报》1978年3月21日）

看话剧《丹心谱》

苏叔阳同志创作的、北京人民艺术剧院上演的《丹心谱》，是一个很好的话剧。我曾看过联排，彩排和演出，每一次观看，心中都十分激动。我想，使我激动的原因是很多的，但主要还是剧中的人物给予我的深深的感触与感召。

作为一个戏剧创作人员，多年来，我倾心于人物。我总觉得写戏主要是写“人”；用心思就是用在如何刻画人物这个问题上。而刻画人物，重要的又在于揭示人物的内心世界——思想和感情。人物的动作、发展、结局，都是来源于这一点。《丹心谱》，正是努力地在刻画人物上下了功夫的。

我曾和许多人一起看过这个戏。有逻辑思维的科学家人物（当然，他们也用形象思维而且有丰富的感情的），有饱经风霜的老干部，还有我年轻的孩子。我和他们一起落下了感动的泪水。我想，这就是因为剧中的人物，从各个不同的角度，触动着我们的心，从而教育了我们。之所以能达到这样的境地，首先，这些人物是在我们的生活之中。也就是说，真实。我相信，有许多老科学家会在老医生方凌轩的身上看到自己的影子。方凌轩的独白，正是他们的所思，方凌轩的经历，正是他们曾走过的路，而方凌轩又是更加强烈地，鲜明地，集中地表现了他们，这些为社会主义祖国的科学事业献出终生的人。

方凌轩，这位老知识分子，他作为剧中的主人公是成功的。他耿直，刚强，纯洁。他心不存私念，敢于直言，认真不苟。性格表现得很突出。这位老医生深深地爱他之所爱，他心中的圣火与光明——敬爱的周总理。他鄙视那些丑类，并且，决不以轻蔑了之。当他洞察了“四人帮”及其亲信的阴谋，他凭着自己正直的心，奋勇地迎上去，给以痛击！他并不感到自己是英雄，他是在行他的路，而这条路，正是毛主席、周总理为他指出的。

作为方凌轩的女婿庄济生，那又是另一番“功夫”了。这是一个伪君子！他从政治上投机，到科学上撒谎，从出卖原则，到出卖灵魂，而这一切都来自他极端的利己主义！说他是一个“风派”人物，我觉得很合适。庄济生并不张牙舞爪，丑态百出。他是在他的生活中，或说在戏剧的发展中，逐渐地暴露了他污浊的内心。他自以为精明，在政治大搏斗的漩涡中，不被吞没，最好是扶摇而上，他是什么都干得出来的，以至背叛人民，用他卑劣、渺小的心胸，对待人民无限崇敬和爱戴的周总理。然而他有着伪善的面孔，一个“孝顺的女婿”，一个“忙碌的党委委员！”谁能说，我们的生活中没有这样的人呢？“四人帮”的社会基础正是这样一伙为自己而活着的丑恶小人。

耿直的方凌轩终于真正地认识了他！戳破了他空虚的内心！方凌轩怒斥庄济生那一段戏是很精采的。剧作者只用了简练而有力的几句话：“滚！”又一声：“让他和我划清界线！锁上大门！”让人们感到斗争如此地切肤相关，又如此地惊心动魄！

这样的一对翁婿，从思想上的水火不容，而发生深刻的矛盾，剧烈的冲突。正是通过这点，推动了戏剧情节的发展，直至最后的决裂一场！夫妻、母女、翁婿，曾是血肉相连的人物之间，发生了深刻的不可调和的斗争！庄济生被同志、家人、历史所唾弃！然而方凌轩最后对他说：“在你面前还有两条路：一条路，彻底毁灭；另一条路，改过自新。只要你能走上自新之路，我们方家的大门还是为你敞开的！”但得到的回声，是庄济生因空虚、孤立

而发出的歇斯底里的“笑”，这些都是对于人物内心世界很好的披露！试看，如若没有这些笔墨，人物无力，那么再曲折、离奇的情节，也难以触动观众的心。

《丹心谱》一剧中，人物是有力的！除了方凌轩和庄济生之外，其他人物也十分生动。

其中方凌轩的至友，对当时的政治情势爱发个“牢骚”的老中医丁文中，就很有独特的个性。他有一副锐目，看人入骨三分，又有尖利的喉舌，与“风派”人物每见必战，击中要害！人物的语言痛快、淋漓，令人不忘！

再有，方老的学生郑松年，我觉得他像一株质朴的树木，根扎得深，因而立得牢，邪风不染，污泥不沾，可亲而又可爱！

方老的家人，妻子吴悛心，女儿方静淑，也给人以很深的印象！她们母女二人，一个爱丈夫，一个爱父亲。然而她们不仅是作妻子的爱，作女儿的爱，她们是爱方凌轩的心，这样一颗火热的心。所以她们患难与共。在方静淑与她的丈夫庄济生关系的处理上，毫不生硬。人们完全能够理解这样一对夫妇决裂的结局。并且为方静淑离开了耻辱而宽慰！

院党委书记李光，这个人物我也认为是成功的。他的每段戏，都不妨称之为恰到好处。他没有慷慨陈词，也没有绵绵话语，然而作为一个党的工作者的形象，是感人的！他不以激昂、强勇而耀人耳目，而是以平静、沉着、真诚而动人肺腑，正是他引导方凌轩认识了斗争的实质，并吸取了力量！剧中其他的人物，报社记者梁晨，方凌轩的侄孙女吴丽芳及退休工人老赵等等，都是活生生的，各有特色。甚至连没露几次面的那位“贾宝玉”陈新生，也如同小火花，闪出了亮光！

我对这些人物很有兴趣。正是因为作者成功地通过这些人物的刻画及他们之间的矛盾冲突来揭示作品的思想意义，满腔热情地歌颂周总理，歌颂忠心耿耿为人民、坚持科学研究的医务工作者，无情地鞭挞“四人帮”及其亲信。写戏在塑造人物上，是要下功夫、费心思的。因为剧本的成功与失败，思想、内容表达的深刻与肤浅，我认为是取决于人物刻画。

必须说，在《丹心谱》这个戏中，还有一位没有出面的人物，那就是我们最敬爱的周总理。他没有走上舞台与我们相见，然而，他是深深地走进了我们的心中。在方凌轩的身上，在李光的身上，在郑松年等等的身上，我们都看到了周总理教诲的力量！“三”新药的试制是一场激烈的斗争，然而以死相争，保卫周总理，这才是最最激动着我们的！在那些冰封雪冻的时辰中，正是周总理的心，温暖着我们的心！深夜，周总理给方凌轩老夫妻打来电话，关心“三”新药的试验，关怀他们一家，让人万万也想不到。然而，再一深思，总理正是这样的啊！我们有这样的总理是多么、多么的幸福！当方凌轩的医案印得，新药试验成功，准备向周总理汇报喜讯的时候，哀乐传来！他离开了我们。但是他的精神，他的理想，他的一片丹心，永远鼓舞我们去生活、斗争。

《丹心谱》的意义正在于此。

最后，我想提一下，《丹心谱》是北京人民艺术剧院恢复名称后的第一个戏，如果说《丹心谱》还有另一层的意义，我的感觉就是，她焕发了这个剧院的青春！周总理曾亲切地关怀过北京人民艺术剧院的许多演出，和同志们促膝交谈，谆谆教诲。今天，在党中央领导下，被“四人帮”压制的话剧事业又挺起了胸膛！北京人民艺术剧院排演《丹心谱》，就是要继承毛主席

和周总理的遗志，加倍努力地工作。这是又一个长征的新的起点。让我们为这伟大的时代放声歌唱，让我们为人民贡献出艺术生命，让我们为实现祖国的四个现代化用尽心力，让敬爱的周总理望着我们前进吧！

（原载《光明日报》1978年4月19日）

看《最后一幕》

闭幕了，掌声渐渐平息。从剧场走出来，观众都兴奋而活跃。我也是同样的激动。我要说《最后一幕》确是一出好戏。

《最后一幕》，歌颂了我们敬爱的周总理，是他为了更广泛地开展白区的革命工作，亲自建立了十个抗敌演剧队，宣传抗日主张，宣传团结进步，唤起民众，打击反动势力。演剧队热情地为人民群众演出，他们是一支不拿枪的战斗队伍。

在这支队伍里，有我们党的地下工作者，有进步的青年们，有多少人在这场斗争中成长起来，成为坚强的革命战士，又有多少人在他们的影响下，加入革命的行列。

正因为如此，小小的演剧队，才被国民党视为洪水猛兽，派来“向世仁”之流，妄图控制演剧队，围剿革命力量。

对于这样的一支队伍，国民党恨得要死，江青也恨得要死。她污蔑说，演剧队是国民党的别动队，在与一个外国记者的谈话中，她特别提到《最后一幕》，她大打出手，将这个剧定为“反动剧目”。并且迫害作者兰光及演剧队的同志。过去国民党迫害演剧队，江青竟继承了他们的衣钵。

江青和国民党一样，这样仇恨演剧队，这是因为演剧队一直是在周总理的亲切关怀下成长、战斗的！周总理的教诲时时鼓舞着和温暖着演剧队同志们的心。他们努力工作，是我们党的一支有力的宣传队。

正因为如此，多年来，《最后一幕》被“四人帮”列为“禁戏”、“反动戏”，不得见天日。粉碎“四人帮”后，砸碎了“四人帮”的桎梏，《最后一幕》才得以再次登上舞台，与观众见面！这个戏也是一枚炮弹，有力地轰击了“四人帮”及他们的“黑线专政”论。

广大工农兵群众欢迎这个戏的演出，一方面是因为这个戏的政治意义，一方面是因为这个戏是真正的话剧，一反“四人帮”所谓“三突出”的原则，向我们展现了活生生的人物和他们的斗争生活。

江青无耻地说：要救活死了的话剧。历史告诉我们：话剧从不曾死过。《最后一幕》就是话剧的历史生命中一个健康、美好的细胞。这样的好戏多得很，举不胜举。

反之，“四人帮”控制下的剧本创作，倒是僵死的，不可信的，脱离生活的！因为他们的那套创作原则，完全不从生活出发，不深入生活，而是主观臆想的，违背唯物辩证法的一派胡言。

《最后一幕》的创作与演出是对“四人帮”的“三突出”原则的有力批判。

剧中的正面人物有血有肉，栩栩如生。因为他们都是时代的产物，是当时的生活与斗争的产物。人们首先信任了他们，自然就关心他们的命运，而戏也就会引人入胜了。

剧中的众多人物并非是来陪衬什么“一号英雄人物”的，他们都是在这场斗争中的各种不同身份、不同思想的人。他们之中并没有绝对的、“完美无缺”的所谓“一号英雄人物”，但是，我们却可以在那些热情、正直的革命青年身上，看到某些自己过去的影子。而青年人也会在他们的思想、感情中找到相近之处。因此当他们成长了，进步了，坚强了，我们也就受到了教育。当他们的斗争胜利了，我们也感到由衷的喜悦。我想，剧本就是这样感

动了观众，鼓舞了观众。

“四人帮”出于篡党夺权的阴谋，按他们的需要编他们的戏，什么“走资派”、“臭老九”，什么“反潮流的战士”、“高大的英雄”，对这一套，人民早已反感万分，厌恶万分！那时人们不能多讲，便说：这样的戏，看了前便知道后，实在不用看了。可见，人们不光对“四人帮”的反动本性看透了，而且对于他们公式化的作品，也早已看够了。

《最后一幕》，写的是演剧队在一九四八年斗争的一幕。这斗争正是由许多的人物来组成的！在这之中，每个人物都展开了他的思想及活动。应放、大姐等党的工作者，用自己的革命热忱和党的原则，团结起演剧队的青年们，与国民党针锋相对地展开斗争！为了坚持不演反共勘乱戏的政治原则，他们有勇有谋，利用合法斗争形式，进行抵抗，弄得国民党无所措手足。剧中蒋暇这样的专作上层工作的地下工作者，也利用演剧队的身份，积极活动，为党工作。剧中还有另一条线，石秘书，他是我们党打入国民党军队中的地下党员。他不露声色，稳扎稳打，在关键时刻帮助演剧队顺利返回解放区，给人以很深的印象。

国民党派来的队长向世仁，活灵活现！他是个愚昧自大的反动官员。剧本中以他的失败为结尾的写法确是巧妙、精彩！这个剧本是从生活中来的，从斗争中来的，所以生动真实。剧本的结构也很生动，一环扣一环。四幕的结尾都很有戏剧性，很有神采。

作为话剧，语言十分重要。语言枯燥贫乏的话剧，一定不会是好的话剧。因为话剧重要的艺术手段是通过语言来表现人物及主题的，与电影、戏曲都有所不同。

语言首先要具有人物性格的语言。《最后一幕》正是如此。每个不同的人物有不同的语言，反映出他们不同的思想感情。比如剧中苏力与白灵虽然同是青年，又爱好艺术，而且在相互恋爱，但是他们的思想不同，所以说出的话也不尽相同！表现出他们以前各自不同的生活道路，及对面前所发生的一切的不同态度。

语言的性格化在《最后一幕》中得到了体现！语言的性格化，来自于人物的性格化，而人物的性格化又来源于生活！演剧队中的众多青年，各有各的脾气、性格，也各有各的语言。他们有理想，有幻想；有志气，也有稚气。相形之下，“四人帮”的帮文艺，语言贫乏，人物苍白无力，标语口号充塞。仅仅是这种“手法”，就绝然没有艺术的感染力，只是艺术的僵尸。

文学艺术要有热情，有理想，有感染力。又要忠实于生活，从生活出发，创造典型。毛主席早就指出：“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合。”这就是我们文艺创作要遵循的唯一正确的创作原则！

十多年后又一次看了《最后一幕》，突出地感到“四人帮”的“三突出”原则实在是骗人的鬼话！人民对于这个戏的欢迎、喜爱就是最好的证明。

现在已有各种形式各种风格的革命文艺作品与群众见了面，还有许多正在创作之中。我们的社会主义文艺日渐繁荣起来了！我们要加倍努力地工作，不辜负毛主席、周总理生前对我们的关怀与期望，让我们祖国文坛更加放射光芒。

话剧《杨开慧》座谈摘要

我祝贺《杨开慧》的演出十分成功，看了很受鼓舞与教育。毛主席的形象既伟大又有生活。第四场站在窗前点烟的动作，反映出伟大领袖心中思潮汹涌澎湃，给我很深的印象。整个戏用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的方法表现了主席的广阔胸怀和杨开慧平时稳重斯文，在暴风雨中又非常坚韧不拔的精神，真是难得，在狱中的形象，用了极生动的革命浪漫主义手法，尤其感人。妹子、方辉写得很有性格。但反面人物比较一般化。写反面人物，如何才能出新，是个值得研究的问题。

（原载《人民戏剧》1978年第10期）

一声惊雷

——赞话剧《于无声处》

《于无声处》的作者宗福先同志十四日由沪抵京，晚上来我家探视。这时，正是首都观众望穿秋水，等待《于无声处》剧组来京演出。我和这位年轻的作者会见，对我来说，是一件很有意义的事。我年近七十，他才三十一。写了那样一本十分勇敢而又比较成熟的剧本，给了我深刻的教育，在这位剧作者身上，我看见了祖国社会主义新时期灿烂文艺的面貌。我感到我的小房间忽然亮起来。我的面前突然有许多年轻有为的剧作者们，有的坐，有的立，有的激昂地踱着快步，大家都拿起自己的辉煌的剧作高声朗诵。那愉快的声音像无数的“惊雷”，从我这狭窄的房间里，冲破墙壁，向四面八方，闪电一般地发出去，震惊了中国。

在宗福先同志来京之前，我读完了他的话剧剧本《于无声处》。我衷心地祝贺作者，这位勇敢的青年人，我的年轻的老师。

我要称宗福先同志是我的老师。因为他写出了《于无声处》这样的好剧本；他说出了全国人民憋了许久的心里话，说出了真话。他冲破了一个“禁区”。而我们老一辈的和专业的作者却落后了。“禁区”的门被他打开了。

“天安门事件”是一场伟大的革命群众运动，这就是它的本来面目。怀念周总理，声讨“四人帮”。一九七六年清明时节，千百万人民群众在天安门广场，就是这样战斗的。

那个时候，我的孩子们天天到天安门广场去，深夜才回到家，没有一丝一毫的倦容。我整天都在等她们，她们给我讲天安门广场上发生的一切，把抄来的诗词念给我听。在那几天里，我们常常是一夜夜地交谈，兴奋着、激动着，同时，也深深地忧虑。四月七日以后，家里沉默了，天安门广场沉默了，历史被颠倒，人们的心被扭曲。罪魁祸首是“四人帮”。但是，天安门广场的群众运动撒下的火种，始终在人民的心里亮着。有这样的人民，中国的前途是光明的。

粉碎了“四人帮”，人民在天安门立下的志愿，得到了实现了。那时造成的许多冤案得到了平反、昭雪。今天，天安门革命群众运动终于在舞台上得到了反映。这是件了不起的、令人高兴的事，人民会坚决而热烈地拥护。人民群众将发挥出更大的积极性。因为人民懂得了他们是中国的主人，历史的主人。

我家中有各种版本的《天安门革命诗抄》，有第二外国语学院童怀周编的，有自动化研究所编的……我和孩子们因能得到这样的一本，欣喜万分。夜晚，在灯下，我细细地、一首一首地读过，从那些诗歌中，我看到人民的力量与真诚的情感。这些诗歌是不朽的，因为它们在中国的光明与黑暗的搏斗中，是炸弹，是旗帜。这些诗抄给予人的教育和鼓舞是不可限量的。

《于无声处》一剧中的欧阳平，正是编了一本这样的革命诗集——《扬眉剑出鞘》。在“四人帮”猖獗万分的时候，他编出诗集，散发了。他完全了解“四人帮”的残暴，完全想到了他会就此失去自由。妈妈梅林所遭受的，也许他也要遭受。所有这些都没有阻拦住他，因为他不能违反自己的心。他热爱祖国，不忍看到中国被“四人帮”毁掉。他热爱我们敬爱的周总理，不能允许“四人帮”的中伤。他看穿了那些极“左”的面孔，极“左”的口号

和种种倒行逆施。欧阳平是一个彻底的唯物主义战士，他要说真话，尽管这代价也许是生命。这样的人正是我们这个时代的真正的英雄。作这种说真话的英雄绝非容易。有很多人在咬牙沉默，有一些人冷漠的闭着嘴。还有的人只得违心他说话，另有一类人无耻地吹捧。中国实在需要欧阳平、韩志雄、庄辛辛、李春光这样的同志，有他们，中国便不会是无声的中国。

还有一种人，没有骨头，没有灵魂，没有信仰，没有人味。《于无声处》剧中的何是非就是如此。他并非看不出“四人帮”所干的坏事，并非不知道人民的仇恨。他没有迟钝到这一步，更不可能如此单纯。他们是押了赌注的！他们以为着准了风向，看准了江山属谁，便把性命、官职等等，都押在这一赌注上，押在“四人帮”这一头。为此，他们可以丧尽天良地做事，诬陷，告密，出卖，关押，杀害。我见到过这样的人：活着，人们视他为狗；死了，人们视他为粪土。

《于无声处》，正是写了一九七六年的中国人民与“四人帮”的搏斗。以天安门事件为背景，集中在两个家庭，集中在一个场景，集中在一天之内。情节紧凑，发展急剧，引人入胜。《于无声处》这个名字也起得好。好，于无声处听惊雷！

天安门广场的革命群众运动是一声惊雷。今天，宗福先同志写了这个戏，可以说是一声惊雷，教我们敢于打破禁区，打破“四人帮”设置的条条框框。没有无所畏惧的彻底唯物主义的精神，就不可能写出反映我们时代真实面貌、富有生命力的作品来。

写天安门这场革命运动的不只是宗福先一位同志，有很多有志之士都在写，有的已经写出来了。北京更是大有人在。因为这里是发生地，人们永远忘不了那时的一切。我非常希望能早日看到这些作品。尽管不一定每个人都写得很好，很成功，但是我祝愿他们努力地写，写出人民的心声。

（原载《人民日报》1978年11月16日）

谈吉剧

我看了吉剧的三个戏，这是百花园里一朵非常美的鲜花。它是一个新剧种，但它能够吸收各剧种的长处，这是它一大优点。吉剧的主要根据是二人转，它把二人转里好的东西都保留下来了。这一是领导的好，二是群众创造性非常强，艺术家合作的好，发挥了智慧，各位同志演的很有自信心，人情入理，入木三分，演的狠哪！无疑问，这是从生活中来的。

三个戏，我最喜欢《包公赔情》。当然都不错。《闺戏》活泼，三个姑娘，三种性格。《燕青卖线》武丑演的好。我看过京剧《赤桑镇》，没给我留下什么印象。看了吉剧《包公赔情》，使我产生了不起的感觉。它人民性强，表现了人物崇高的精神境界。看戏曲这样感动我，还是第一次。念一段唱词，包公唱：

嫂嫂难消杀子恨，
要责倒有剑一根。
包拯性命何足论，
惜的是陈州百万民，
千家万户炊烟断，
妻离子散痛断魂。
嫂嫂若有爱民意，
你等我放粮归来，
死也甘心！

这词真好！唱完这一段，跪在嫂嫂面前，戏到了不可解决的当口，王凤英唱道：

眼前跪定小包拯，
却好似陈州百万民。

接着伴唱重复着下句（想不到吉剧还有川剧式的伴唱）。没想到这样一转，突然把人物境界提得这样高。这句子多好啊！这是伟大的感情。往下听：

（嫂）千言万语难入耳，
他为民一跪动我心。
他为那百姓饥寒肝肠碎，
我怎该为一孽子泪沾襟。
擦干泪痕搀三弟，
（白）嫂嫂跪的并非是你，我跪的是你那为国为民的一片忠心！
（包）多谢嫂嫂不责之恩。

难道不应该向这样的人物学习吗？接着嫂子做了一番检讨，检讨的很好，我通过了（众笑）！她是这样检讨的：“三弟！嫂嫂一时贪恋母子之情，险些误你放粮大事。三弟，请速登程！”风波平息了，嫂嫂举起酒杯唱道：

（嫂）三弟你请饮这杯酒，
（伴）这杯酒千斤重，
 点点滴滴透深情；
 一为你赔礼二钱行。
（包）接过嫂嫂酒一盅，
 铁石的人儿泪纵横。
 若非贤嫂明大义，
 这场风波实难平。

这词写的精采，有人民性！我有一次看《除三害》，这戏就有人民性，是写自我改造的，我看完后，给演员写了一封信。我看《包公赔情》要好好宣传，这里包含着很深的东西。没想到这样好。这就叫古为今用。你说清官不好？不对嘛！我认为这一段可以大书特书，因为这样的戏在中国舞台上不是很多的。这说明了应该怎样整理传统，推陈出新。

再一个是眼泪的问题，我觉得演员激动流泪是难得的。当然流眼泪要发自内心。莎士比亚的剧本《哈姆雷特》里有这样一段台词：“这一个伶人不过在一本虚构的故事、一场激昂的幻梦之中，却能够使他的灵魂融化在他的意象里，在它影响下，……他的眼中洋溢着热泪，他的神情流露着仓皇，他的声音是这么呜咽凄凉，他的全部动作都表现得和他的意象一致，这不是极其不可思议的吗？”它说明演员为剧中人物的感情所感动，在认真演出中落下眼泪。演员流泪是必要的。

附注：此文摘自《首都戏剧界关于吉剧的座谈会纪要》，并另题名。

（原载《吉林日报》1978年12月8日）

惊雷的回响

——在《人民戏剧》编辑部和中国戏剧家协会先后召开话剧《于无声处》座谈会上的发言

现在出现了《于无声处》这样一个好剧本。“于无声处听惊雷”嘛，“惊雷”一响，全国响应。听说北京有十几个、全国有五十多个剧团要上演这个戏。今天这个会，大家来得非常踊跃，可说是首都戏剧界的一个盛会，可是，比起全国的盛况来，我们这个会又是小小的回响了。

戏的演出还没有看到，剧本读了两个晚上。真是了个了不起的好戏。党中央要求我们：思想再解放一点，胆子再大一点，办法再多一点，步子再快一点。这个戏全做到了。作者宗福先同志今年才三十一岁，是工人业余作者，我们专业戏剧工作者确实应该向人家好好学习。首先在他思想里根本没有什么“禁区”，也没有什么“余悸”，政治上非常敏锐，大胆。再一点，我感到作者非常热爱我们的周总理，什么力量也抑制不住他的这种热爱之情。第三，作者非常痛恨“四人帮”，鞭笞得十分有力。第四，这个戏在艺术上是很好的。单说最后一幕的那个闭幕，平地一声惊雷，结束得真叫好！既点了题，又余味无穷。我先说到这儿，将来看过演出我们还要再谈，一定谈它个痛快！希望大家热烈发言。

（原载《人民戏剧》1978年第12期）

大胆地睁开眼睛

——谈《望乡》

《望乡》这部电影在我们的社会上引起了争论。有一段时间说是要停演，于是我赶紧托人买票看了。后来，《望乡》重新放映，我又借来了《望乡》的电影剧本，又看了一遍。剧本很短，应当说非常简练，我一口气读完了它。我很激动。

《望乡》，它所写的是在黑暗社会里，黑暗统治下，妇女的最苦难、最可怜的遭遇。作者站在同情和揭露的角度，塑造了阿崎婆，这样一个善良、忠厚，爱自己祖国，同时又挣扎在社会最底层的劳动妇女。阿崎婆的一生难道不值得我们深切的同情吗？我的一位朋友对我说，她的儿子看了《望乡》之后，对她讲：“妈妈，我这才知道什么是人吃人的制度，这才感到我们是幸福的。”孩子的话多么真诚啊！对我们是一个教育。

我还曾在汽车站碰到一位青年。我问他：你看过《望乡》吗？他回答看过。我又问他觉得好不好？他说：影响不好。我说为什么？他说：这电影黄色。青年人原来不懂什么叫妓院，从电影里却看到了那种乌七八糟的东西，我没有和他辩论，我默想：中国的青年就不应该懂得什么是丑恶，黑暗吗？难道我们自己的国家和人民不也是从腐朽、黑暗之中站起来的吗？青年人就不需要了解这点吗？不去了解疾病，难道就会永远健康吗？我看恰恰相反。有一些孩子受“四人帮”的毒害，还有一些成年人也同样地相信一个“纯”革命、“纯”无产阶级的红色的、无菌的天地。并认为只有生活这样的天地中才保险。难道我们今天的社会上就没有细菌吗？如果真要那么“净化”，便只有什么都不看也不听了，其实，这是不可能的。我们要的是进步、革命，而不是谨小慎微地保卫那现实中没有的“净土”。那一套实际上是“四人帮”的“愚民政策”。

由此我想到，肚界上每时每刻都在发生着各种各样的事。我们不该闭着眼睛或是只看见自己鼻子尖下一尺见方的地面。这样，我们的视线就太窄了。

说到这，还要提到《望乡》，我尤为喜爱那位女记者三谷圭子。她为了了解亚洲妇女的历史，到处询访，偶尔碰到了阿崎婆，便毅然搬到她家，与阿崎婆同吃同住，在共同的生活中，慢慢地了解了阿崎婆。越是了解阿崎婆，便越爱她，尊重她，越要把“南洋姐”这段悲惨的历史如实地告诉世人。三谷圭子不肯有一点地方刺痛阿崎婆。她是以她的诚恳、耐心，得到了阿崎婆的信任，阿崎婆才把自己从不愿提起的经历全部告诉了她，她根据阿崎婆的话在婆罗洲的原始森林里寻到了“南洋姐”的坟墓。而那些坟墓都是背向日本，因为“南洋姐”知道祖国不是她们的。这一点非常深刻。作为记者的三谷圭子，是值得我们认真学习的，反映这样的人物的作品，难道不值得我们借鉴吗？

在这里，我还想说一点。外国文艺作品不是洪水猛兽，不必这样害怕。我年轻时读过许多的外国剧作、小说，也读过不少中国古代的作品。我们这一辈，很多人都和我一样的。至今，我觉得这样做，对我是好事，起码是使我能了解世界，增长知识。我觉得今天，我们的下一代应该比我们读更多的书，比我们更博学。因为他们比我们优越，他们首先学习了马列主义、毛泽东思想。

外国的文艺作品有坏的、糟粕的东西，我们要认真分析，批判。有好的，我们就要学习。实践是检验真理的唯一标准，为了我们的四个现代化的迅速实现，我们应当大胆地睁开眼睛！

（原载《大众电影》1979年第1期）

与宗福先谈《于无声处》

宗福先：

我在“文化大革命”前曾读过曹禺老师的话剧《日出》，在“文化大革命”中又偷偷读了《雷雨》。这些作品给我很多启发。我写作《于无声处》时从老前辈作家的作品，特别是从您的剧本中学习和借鉴了一些创作手法。这次来北京我能见到您感到很高兴。我希望您能给我谈谈您的写作经验、学习方法，希望能得到您的帮助。

曹 禺：

你别这么说。应当说你的《于无声处》给了我很多启发。你谈到曾从我的剧本中学到一些创作手法，我感到很惭愧。其实，我也是从我的前辈作家的作品中学了一些东西，应当说是前人教我的。我和你走的路子有一点是相同的，这就是写作要从生活出发，对生活要有真情实感。我生活在旧社会的时间很长，对旧社会的妖魔鬼怪是恨透了的，因此我写了《雷雨》。你生活在社会主义社会，对林彪、“四人帮”这一群叛徒、特务、披着党员外衣的恶狼是恨透了的，因此你写了《于无声处》，我们都是在生活中有感而发的。

宗福先：

希望两位老师先对我的剧本提提意见。

曹 禺：

你的剧本写得好。在剧本中我最感兴趣的人物是何为，这个人物写得最生动。何为是典型环境中的典型人物，他在“四人帮”横行时期形成了一种愤世嫉俗的性格，他“看破红尘”，但又不是逍遥派，他是要革命的。他嘻笑怒骂，正话反说，语言很典型。譬如他说：“说我埋头钻业务，想成名成家，走白专道路……算了！我走白痴道路，当个大傻瓜，行了吧？”又如他说的“钳口术”，“把每人的上下嘴唇打两眼儿，铅丝一穿，一拧……”，这些语言非常强烈地表现了对“四人帮”的不满和谴责。何为是这个时期某种类型人物的一个代表。

宗福先：

我写的剧本最初一些地方舞台感觉不强，是导演和演员在排演时帮我作了不少修改。我开始是学习写小说。小说的写法与戏不一样，所以刚写出剧本来，不少同志提出主要的毛病是在舞台上动不起来。

曹 禺：

人物是要靠语言和一定的动作来塑造的。你写何是非这个人物也抓住了他的特点。这个人大可可怕了，为了自己，把什么都卖了。他讲的是最革命的词句，其实是最大的流氓，这正是“四人帮”的特点。当然，这个人物的面目还可以写得更清楚一点。那天我问过你，何是非在粉碎“四人帮”后的今天会怎样表现呢？你说他会痛哭流涕地“揭发”唐有才。可见你对这种人物还是看得很透的。形象的深刻性也在这里。你这个戏的结尾也很好，寓意较深。他的老婆、儿子、女儿都反对他，离开了他。最后一个人孤零零地、恐惧万分地伏在桌上。结尾一声惊雷安排得非常出色。

“鸡毛店”是北方最破烂的下等客店，住在那里的乞丐在冷夜里租不起被盖，只好用鸡毛稻草一类的东西铺在地下睡。

宗福先：

是的。完全看得出来有一些人为的痕迹。有的地方想到了好的场面与人物，但没有仔细推敲。也许作为一个场面还是可以的，但放到整个戏里头就不舒服了。如刘秀英与何是非的一场戏，写的时候还是满顺的。刘秀英要求何是非不要再害欧阳平，感情是写出来了，但放在整个戏里一看，人们会问：为什么她在九年前不说？人工的痕迹太重。何菩的毛病也很明显，为了要她在九个钟头内转变过来，对她的起点、转变的层次都没写清楚。这样的人物在生活中是存在的，但戏里的处理却很勉强。还有，刘秀英下楼来老是说有鬼，可是她却不说出何是非出卖欧阳平、梅林的事。何芸告诉她爸爸，追捕的就是欧阳平，观众这时确实是提心吊胆的，但也有人工痕迹。欧阳平欲走又留，戏剧效果是有了，但分析起来也不够合理。

曹 禺：

关于戏剧情节合理的问题，我觉得不能理解得太狭窄，它也有一定的限度。都要求那么合理，就难办了。

宗福先：

说起来好像是“历史的误会”。有一次我写了一部小说，请一位作家看了，认为我语言还有可取之处，但结构不行，组织故事的能力差。所以我很想学习。正好上海市工人文化宫举办了业余小戏创作学习班，我就参加了。听课，写戏，大家的劲头很足。我一个多月写了四个剧本。他们看我的劲头很足，就吸收我参加了工人文化宫的业余创作组。这几年我也进行了一些其他形式创作的尝试，比较下来，戏的结构是最难的，很不好掌握。所以，想请曹禺老师给我讲一讲怎么写戏，这是我最需要的。

曹 禺：

哎，这可难了，我也说不好。戏剧的结构是非常之难的。这一点要学习前辈的名著，也要学习传统的戏曲作品。我们中国戏曲的编剧水平很高。京剧《乌龙院》宋江要杀阎婆惜，眼看要杀了，可是戏里还不马上杀，还翻来覆去地这么搞、那么翻，把两个人物之间的关系写足了，把人物性格写透了，这才杀她，真是写得太好了。《杨门女将》、《白蛇传》（有的版本）也是这样。多看些好剧本，要反复看，研究人家的剧本好在哪里，为什么会吸引我，怎么下功夫的。写戏是“出汗的艺术”，不出汗，不下苦功夫，就写不出好戏来。

拿我的习惯来说，在写戏的时候，我对戏的结尾是捉摸得比较明确的，往往写头一步的时候，对最后一步是个什么样子都有个比较清楚的考虑。这样，戏就不模糊了。我写戏常常不按次序写。

曹 禺：

哪段想好了就写哪段，怎么顺利就怎么写。这段能表现我的思想，就写这段，那段能表现某个人物，就写那段。总之，酝酿最成熟的地方可以先写，然后结构起来。我常常不是一气呵成的，当然，也有几个戏是一气呵成的。总之，一个人有一个人的写法，别人也可能是另外一种情况。

曹 禺：

写戏不需要什么框框，要从具体的人物、具体的形象出发。

宗福先：

请您谈谈，您在写戏时是怎样写好人物的？

曹 禺：

要写好人物有很多因素，不过最重要的是对他们熟悉和了解。要常观察，常思考。在生活中，有各式各样的人物，那么，这些人物的语言、动作有什么特点，在发生某种事的时候，他会说些什么，做些什么，每天可记在笔记里。看多了，想多了，人物就成形了。到时候逼你非写不可时，就能比较顺利地写出来了。至于说有什么绝招，我没有，也不相信谁有。生活积累很重要，多看创作也很重要。看十本再好的“编剧法”，可能不顶一部好剧本给你的教益大。当然主要还是多实践。理论是需要的，是为了指导实践，不能把理论变成自己头脑里的框框。还是要从生活出发，同时注意提高自己的欣赏水平。没有一定的欣赏水平，就不会比较、鉴别、吸取别人作品中的好处，分析自己作品中的缺点。总之要多看、多读、多练。你看过哪些书？

宗福先：

小说看了一些，外国文学名著看得多点，剧本看得少一些。

曹 禺：

古今中外有不少好东西值得我们学习、借鉴。我老是爱说莎士比亚，一定要读。所谓“四大悲剧”，起码有一两个很值得学习。你读读莫里哀的作品怎么样？中国现在缺少好的喜剧。另外，要多看戏，可以提高你的舞台感觉。看戏也不能老看话剧，这样会有局限。各个剧种都有自己独特的精彩的东西。最近在北京演出的川剧《打神》，吉剧《包公赔情》，写得真好。

我还主张多看小说，它可以帮助我们简练的手法把人物刻画出来，把动人的故事讲出来。如《聊斋志异》中的短篇至多不过二三千字，但人物、故事写得很清楚，蒲松龄掌握文字的能力确实好。《红楼梦》、《三国演义》、《水浒传》等，我小时候没事成天读，对我帮助很大。中国的诗词对丰富语言的表现能力，也很有好处。《天安门诗抄》中有许多好诗词值得背一背。

一个作家应当不断提高自己的文学修养。我觉得你要读点历史、文学史；也要了解外国的文学，但更重要的是认识中国的文学传统，我们都是从这个传统出来的。当然这种学习要变成自己的东西，要创新，形成自己的风格。借鉴不等于模仿，模仿是最没有出息的。你现在不宜单打一，戏、小说、散文、诗都可以写一写。最好还要学会一门外语。

曹 禺：

《雷雨》修改后出了一个版本，很糟。一个人应不悔旧作。已经写成了，就让观众去鉴定吧！戏是一个有机的整体，改了这点就牵动了那点。当然，想成熟了也可以作些修改，但无止无休地改，不是办法。自己存在的问题可在以后的创作中注意改进。

你已经取得了很大成绩。我相信你不会被一片赞扬声所淹没。盛名之下，其实是很大的累赘，弄不好就会成为包袱，使你今后写戏困难。

（原载《人民戏剧》1979年第1期）

闪闪发光的一出好戏

——看《陈毅出山》

看了《陈毅出山》的演出之后，又读了剧本，这对我是很好的学习。这个戏是空政话剧团的国庆三十周年献礼节日，曾经作了反复修改，他们这样的认真、负责精神是多么可贵！

大家知道，陈毅同志的去世是万分不幸的，是我们党和国家的不可弥补的巨大损失，我不知道用什么语言来称呼这位老首长。说他是政治家，可以；说他是军事家，也可以；说他是书法家，可以；说他是诗人，更可以！总之，陈毅同志是那么值得敬重、值得热爱的伟大的人。在我的一生中给我影响的人很多，但是陈毅同志给我的教诲，是十分深刻的。我们可以无话不说。我常常觉得，在他面前，我看见了党。

这个戏把陈毅同志写活了，它使我们看了之后，永久地想念着陈毅同志，决心跟着他前进。他的一生都在激励我们进步。我看扮演陈毅同志的演员鲁继先同志演的好，我感谢空政话剧团的同志，他们为党、为人民、为祖国作了好事。他们的演出，是个闪闪发光的精彩演出。我逢人便说，宣传这个戏，建议大家去看。凡是看过这个戏的人，意见和我都是一致的。

“出山”这个名字就好。我觉得要演好陈毅同志是不容易的，但是一看演出，他就吸引着我，打动着，教育着我。我觉得“戏”反而短了，看不够了。我们先说说打动我的地方吧，陈毅同志是军事家，也是诗人。《陈毅出山》这个剧本在每次安排陈毅同志作诗的地方，都自然极了，这是很难得的。“回忆”那一段很好，用大段的伴唱反映过去。运用了革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，从回忆回到现实当中去，用的很自然。

有两个人物写的非常好。一个是陈毅同志，一个是韩山河。

关于韩山河的形象，我和一位同志说：“这个形象很好。”但这位同志说：“还有人说不好呢，说韩山河这个人有点问题，太土匪气了。”我听了，吓了一跳，韩山河是坚决的革命者，他与世隔绝了三年，不知外面发生了什么事情，但他仍然在山里坚持斗争。因为太闭塞了，他当然要提出一些问题。我觉得他异常可爱。《三国演义》里的张飞是非常有魅力的。封建时代的作家，尚且能把粗线条的张飞写得如此有魅力，为什么我们革命队伍中的人，就不能这样刻画呢？

为什么所有的人都要是个样子呢？我觉得韩山河对陈毅同志的恨，后来，对陈毅同志的欢迎，处处都是从革命利益出发的，因为他不知道外界的事情。

陈毅同志是怎样对待他的呢？说他是好同志，“周旋三年很简单”。从这里可以看出上下级和同志之间的阶级感情。这些感情都融化在马列主义、毛泽东思想的基础之中，一点都不牵强。

陈毅同志从来原则性很强。记得在三年困难时期，我们有一次看完戏，一起吃夜宵。夜宵很讲究。陈毅同志突然拍桌子：“你们还有心肝吗？农民在饿肚子，没有吃的，你们还大吃大喝！不行！以后不许这样做！”

韩山河的形象，我并不认为有土匪气。戏里陈毅同志都批了，我们还批个什么劲呢？

现在写反面人物有个普遍现象：正面人物经常写得好，反面人物总是一

般化。陈毅出山的那一段，搞统一战线，这场戏很重要，但反面人物不鲜明，不突出，觉得很模糊，不那么活生生的。这恐怕不只是演出，剧本也有关系。想办法如何改一改。虽然各有各的脸谱。但毕竟是脸谱。我不想求全责备，希望能更上一层楼。

（原载《南方日报》1979年3月6日）

看秦腔《西安事变》有感

用戏曲形式塑造领袖形象，塑造周恩来同志的光辉形象，秦腔《西安事变》是第一个。西安市秦腔一团的作者、导演和演员同志们，非常勇敢地编演了这个戏，是值得祝贺的。

开始，有个同志告诉我，在这个戏里，周恩来同志说的陕西话，唱的是秦腔。我当时觉得这简直不可能。总理怎么说陕西话，还唱秦腔呢？那位同志说：“人家已经那样作了，而且在西安演出，大受群众欢迎。”我心里非常想看。他们这次来京参加国庆三十周年献礼演出，我尽管又忙又病，还是看了剧本，看了戏：果然，非同凡响。它的整个路子，完全是按秦腔的方式走的，而不是话剧的味道。

我特别注意到周副主席的一段唱腔。完全让我服了。那是一段独白。在复杂的斗争中，在苏英被暗杀以后，周副主席那时非常痛苦，怀着对同志深厚的感情，先是回过头去，用手帕擦了擦泪，然后开始唱，准备的非常好。我没看到过总理哭过。但在这里却表现得很自然。唱腔、曲调的设计和运用，都很成功。把那个时代，把总理对革命的热情，对同志的关怀，用艺术形象表达出来了。这是一次成功的尝试。现在许多地方剧种，也都敢唱了。我们应多感谢秦腔敢闯、敢做、勇于实践的首创精神。

对秦腔我不太懂，仅就唱词上注意了一下，有些地方欠妥。如第五场《新城决策》，杨虎城唱词中有这么两句：“委员长一意孤行调兵将，和红军不共天一张”。前一句当然不错哩，后一句“天一张”，是否可改一改？一张这，一张那，说“一张天”，恐怕是没有的。是不是陕西话这么说？如不是，把它改一改。不然的话，印在纸上，又打在字幕上……那就不太妥了。这两句，我试着改了改，想了两句都不太妥。一个是“困难当头狂妄想，决不和红军共存亡”。还有一个，假如要用“天”字，试改成“和红军不处天一方”，这也不通。又想改成“把红军看做似虎狼”，但也不妥。因为，那时杨虎城已转变，对红军有了认识。所以，我又想了这么一句：“硬和红军争短长”。我问了好几个人，觉得这一句比较好一些，不晓得行不行？

整个戏，我觉得很不错，我看了很受感动。老实说，这西安事变可真难写了。事件重大，矛盾复杂，头绪纷坛，斗争激烈。蒋介石答应了抗日，后头还有一大堆事哩，要细讲，这里边问题多得不得了。加之，参加事变的人，很多还在，各有各的体会，各有各的想法，不同的意见是难免的。现在几个戏，都写到蒋介石答应抗日为止，是可以的。因为，西安事变的结果是好的，促进了抗日统一战线的形成。群众爱国心切，关心的是抗日，只要蒋介石答应抗日就行了。我老觉得写历史剧，如果要句句处处都符合史实，那简直难办极了。因此，中国古往今来的历史剧，大部分不是历史。这个大家都晓得的。如果以正史的观点来要求历史剧，三国戏里的曹操、诸葛亮、周瑜，全都是假的。所以，我认为虚构是可以的，甚至于是必须的。只要能吸引观众，不致大错就行了。历史剧既然是戏，就不能完全是历史。戏剧不是历史教科书。咱们搞戏的，有一句话：“唱戏的是疯子，看戏的是呆子”。大约这句话还是有道理的。

周总理在世时说过一句话：“寓教育于娱乐之中”。我们千千万万要记住这句话。假如天天一说一大套，有谁来看你的戏？寓教育于娱乐之中。首先是娱乐，在娱乐中接受教育。可是“四人帮”却反其道而行之，给我们脑

瓜里塞了一大堆概念化、公式化的东西。对这些东西，现在应该勇敢地丢掉它！秦腔《西安事变》之所以成功，我看这也是一个重要因素。

（原载《陕西日报》1979年4月11日）

道路宽广 大有作为

在最近一次会上，曾提出一个设想：能否到八十年代末搞出三千部戏剧和电影来。我十分拥护。不要把剧目统得太死，不要硬性规定剧目的比例，不要把意在提倡的希望当作法律，现代、近代、古代都可以写。这些见解使我觉得如登高山，视野开阔，看到我们戏剧创作的道路四通八达，大有作为。

十年多一点的时间搞出三千部戏剧和电影，这个计划看似很大，实际上经过努力是能够实现的。当然，要写出高质量的无愧于伟大时代的剧作来，不是一件简单的事情。我们一定要记取过去的教训，千万不要搞一阵风，满足于搞指标，而是踏踏实实地做工作，决不要使经过努力能够实现的目标落空。这是时代和人民向我们提出的要求，我们要鼓足干劲，迈开大步前进。

有了一个宏大目标以后，我们要特别重视质量，无论是写现代、写近代、写古代都要重视质量。特别是现代戏，我们十分希望有更多更好的现代戏问世。恰恰是现代戏不易写好，所以我们更要精心培植。只有注意提高现代戏的质量，才是真正爱护现代戏，有效地提倡现代戏。我最近看了一些现代戏本子，感到虽然作者作了很大努力，但总是不大令人满意：所以我特别强调这一点。

戏剧创作的路子打开了，几千年灿烂辉煌的古代历史，上百年风起云涌的近代史、现代史吸引着剧作家们的视野。今天，我们，尤其是年轻人，对于我们祖国的历史了解的太少了！如果我们能生动而深刻地反映出我们中华民族悠久的历史 and 各个时代的伟大的人物，这不仅有益于培养我们的爱国主义和民族自豪感，而巨将大大地激励我们建设社会主义的新中国，这实在是好事情。同时，我们要注意尊重和保护作者创作的愿望，可以提倡，不要强迫。人各有志，各有所长，还是人尽其才，各展其能为好。过去有过这样的教训，上级一提倡，层层一鼓吹，于是刮起一阵风，造成压力，使作者十分惶恐，十分紧张，于是勉为其难，穷于应付。这不好，这样出不来好东西。写历史剧同样要注意质量，要寓教育于娱乐之中。过去曾经有过片面理解古为今用，搞影射，或者把现代思想强加于古人的现象，今天仍要引以为戒。

总之，剧作家们大展鸿图的时刻到了，让我们作出成绩来回答时代和人民对我们的热望。我们不要十年磨一戏，八亿人民八个戏，我们要组织浩浩荡荡的队伍，为制订和实现戏剧创作的十年规划而奋斗，还是那句话，在这个前提下，贵在落实，贵在质量。

（原载《人民戏剧》1979年第6期）

《求凰集》序

祖光嘱我为他的京剧本《求凰集》作序。

按说，这不是难事，然而把我难住了。这倒不是由于我不懂京剧，也不是不懂祖光。世事往往这样的怪。京剧我时常看，而且也很喜欢。与祖光相识很久了，又曾相处过一段时间。他一生的喜怒哀乐我也多少知道一些。我和他是老朋友了，问题就在此地，仿佛为一位朝夕相见的亲友画像，因为常能见面，反而不曾注意哪些是他容貌上的特征，他眉目间聪明可亲之处究竟是因为什么。因此许久就动不了笔。

然而终于要写，因为他在催，他准备作大西北之行。他行前要我把序写好。我只好讲讲我随意想到的关于他的一些事，和我的一些感想。

我认识祖光大约在一九三七年，在南京剧校，我们同在那里教书。他只有二十岁，他在那里教国文，很得学校同学的爱戴。我初见他时，他像是一位“白面书生”，不大说话，而自然有一种翩翩然的风度。那时的南京冠盖如云，反动党棍很多，每天总有些乌烟瘴气的事发生。我有时在备课室见到他，终因不大熟，似乎没有谈几句话。但偶尔交谈起来，就觉得他很亲切朴实，还有些腼腆。今天回想起来，他那张憨厚可喜的红红的脸仿佛又在眼前。

不知是否因为后来知道他是书香门第出来的俊逸子弟，当时我蓦地想起从前称赞人的一句话，这大概是一位“浊世之佳公子”

吧。这自然不是真的祖光。后来和他稍稍接近了，逐渐明白这只是个假象。但我相当羡慕他，他有一手好文笔，无论写什么，他可以洋洋洒洒写下去，毫不困难。还有那一手聪明的毛笔字。这都会使人有深刻的印象。

抗战时期，我和他同随南京剧校，浮洞庭，溯长江而上，到重庆，终于在四川的一个小县江安住了几年。他认识了许多戏剧同行，大约逐渐更熟悉了戏剧，从此开始写下许多各种体裁的剧本。

在抗战的岁月中，祖光受到许多戏剧战友的影响，他的文采开始显露出来，被人称赏。他的话剧，如同《风雪夜归人》、《正气歌》、《牛郎织女》、《嫦娥奔月》、《捉鬼记》……等等，嘻笑怒骂，矛头是敢于指向反动派的。这是因为他遇见了周总理，受到周总理的教诲。他又与许多进步人士往来。在党的领导下，他成为一名进步的戏剧工作者，此时的祖光在我的心目中，再也不是“浊世之佳公子”了。

在他的戏剧创作里，他有优美俏皮的语言，人物性格是鲜明的，戏的节奏流畅，同时曲折有致，活泼生动，经常露出压不下的幽默感。他的剧作正像他的为人，充满乐观主义。他的戏不但琅琅上口，而且舞台技巧好，戏的演出总是受到内行和广大观众的喜爱。

在朋友们中，他是个妙语惊人的人物。听他说话是个享受。他能把极普通的一件事说得很有趣。一件小事经他一描绘，便惹得人笑个不止。比如我平时有些心不在焉，经他在朋友们面前描述一次，连我也禁不住笑起来。他的诙谐是善意的，确有画龙点睛的本领。

但祖光是严肃的。一件事情的是非曲直，经常要和人辩得清清楚楚。他经得住考验和磨练。在十几年的考验中，不许他说话，不许他分辩，但他从来没有被“四人帮”压低了头。终于，他获得了自由，头发斑白了。我见着他，他还是那种笑嘻嘻地满不在乎的神色。他对我讲：“我已经‘中专’毕业了。”他的脸上没有一丝懊恼和感伤，还是有一种不服输的气概。

“四人帮”被打垮以后，报纸、杂志上又刊载他的各种文章。他又很快写出剧本来。他的近作《闯江湖》已经登在《收获》刊物上。这是一部现实主义的剧作，充满了他对评剧艺人在旧社会中所受的压迫的满腔义愤。这个戏和他以前的剧本有不同的风格。祖光的剧作是一天比一天更厚实了。

祖光是多产作家，他落笔之快十分惊人，他写了大量的散文、活剧、京剧、电影剧本和诗词。他甚至于导演了许多成功的电影。我们中国需要这样多才多艺的戏剧家。

《求凰集》的三个京剧本，我都读了。其中我最喜欢的是《三打陶三春》。这是我的个人之见。我必须在此再说一遍，我是不懂京剧的。

这两年我忽然听到有人说：要请吴老为我们写剧本。我诧异地问起吴老是谁？原来吴老就是吴祖光。我这才想起，祖光已经六十二岁了。但他精神饱满，正在创作的盛期，他会写出更多的好剧本的。

注：剧作家吴祖光写了三个京剧本，《凤求凰》，《三打陶三春》和《红娘子》，收成一本，命名为《求凰集》。

（原载香港《文汇报》1979年6月17日）

谈《报春花》

献礼演出舞台上，出现了崔德志同志写的七场话剧《报春花》，感谢辽宁人民艺术剧院给我们送来的这一出好戏。辽宁人民艺术剧院是全国重点艺术单位之一，他们有着光荣的传统和历史，建国以来演过不少好戏，为社会主义革命和建设做出了贡献。

最近，话剧舞台非常活跃，人民所熟悉所关心的问题在戏剧里公开提出来了。《报春花》艺术化、形象化、典型化地把问题反映出来，因此无论在哪个城市哪个剧场演出都有同样好的效果。我有幸昨天看了戏，剧场反应真强烈，每场落幕观众都热烈鼓掌，这不光是欢迎，而是他们高兴得无法用语言来形容的表示。

《报春花》反映的问题很有意义，所有辽艺的干部、演员都尽量使这个戏的主题用艺术表现出来，用动人的艺术化形式表现出来，我打心眼里感到戏确实很好，说出了人民心里的话。

这个戏不只歌颂了老干部李键，还写了干部思想僵化问题，接触了阶级斗争问题，这正是人们关心和讨论的问题。戏里白洁痛苦地拒绝吴晓峰的爱情，晓峰不解，需要有个清楚的答案，白洁回答他：“答案，你到这些年流行的阶级斗争学说里去找吧！”这句话很可玩味。

总之，这个戏人物形象清楚，很有性格，结构紧凑，对话也很漂亮，引起人们深思。今天文艺界的同志来了，人才济济，请大家就像这个戏的作者那样把话勇敢他讲出来。

附记：在一九五六年全国青年文学创作者会议上，曹禺同志是戏剧组的辅导老师，崔德志同志听他讲课，受到过许多教益。这次曹禺同志见到崔德志同志，既高兴又感慨，他说：“从《刘莲英》之后，相隔二十年才出来一个《报春花》，‘四人帮’，把我们的时间都耽误了。你比我年轻二十年，要抓紧再写几个好戏。”曹禺同志看到李默然同志时，热情地拍着他的肩膀，笑着说：“演得好，比邓大人还好！”（指《甲午风云》中的邓世昌）。金山同志得知崔德志同志的年龄后，高兴地说：“你才五十二，壮年壮年，多为人民写几个好剧本吧！”

编者注：此文摘自辽宁日报记者吴秀琴写的《著名戏剧家曹禺和金山谈 报春花 》。标题为编者另加。

（原载《辽宁日报》1979年10月19日）

戏剧创作漫谈

有些问题，我常常在想。近来，觉得有些话想说一说。作为一个写剧本的人，我要说的当然还是写作的问题。

我感到三年来创作有极大进步。小说、诗歌、戏剧，都呈现出前所未有的繁荣。有很多好戏，朝气蓬勃，充满新鲜感。大家都在讲，我就不多说了。我要说的，是戏剧创作中有一类戏，有人把它叫作问题剧或社会问题剧。不必讳言，我们的社会上还存在着一些问题，因此就根据问题写了很多戏。有的剧本写青年犯罪问题，有的剧本写血统论影响问题，有的剧本写特权与法制问题。这些社会问题剧，是作家集中了群众的感受，显然，也包括作家自己的感受，多方构思而成的。这样的剧本，一方面揭露了阴暗面，一方面告诉群众，我们有决心、有办法消除这些阴暗面。这些戏的结尾，往往也都把矛盾解决了。现实生活的实际情况是不是像戏中描写的那样曲折有致，那样有力而迅速地解决问题了呢？也许不一定。但无论如何，这种戏对社会的作用是好的。戏剧创作的进步性就在于此，敢于触及时弊，揭露较尖锐的社会矛盾，创作思想确实是解放了。应该说，这是人民在推动剧作家去这样写，因为他们关心社会上的问题，希望在舞台上看到党对解决这些问题的决心与信心。

这些作者都是作常热忱的，用各种办法表现他们的爱与憎。他们希望解决问题的心情是急迫的，这种心情很可贵。

这类戏好处还有很多，暂且不说了。我看，写社会问题剧不是今天的发明创造，并不是什么新东西。这样的戏很早就有，一直就有。这里有一个写得深不深的问题。好的社会问题剧应该植根于生活之中，而不是仅仅存在于问题之中。现在有的戏仅仅写出了一个问題，问题便是一切，剧中人物根据问题而产生。人物有的站在问题的这一面，有的站在问题的那一面，有的站在问题的中间。于是出现了正面人物、反面人物、中间人物。当然这种问题剧是人民需要的。我们要根据人民的需要写东西，这是对的。但是，我们应该写得更丰富。其中还包括对生活认识的深浅。如果我们仅仅写了社会上的问题，而忘了或忽略了写真实的人，真实的生活，那么我们的笔下就只有问题的代表人物，而没有真实生活中的人，没有那种活生生的、一点不造作的人，那种“代表人物”是不会被人们记住的。

这里有一个写作时的出发点。不要看到一个问題就急于写。急了就可能粗，可能浅。把生活摸透了，自己有了深刻的感受、认识，心中有了人物，然后再考虑如何写。这样就会写得比较活，比较动人，比较扎实。现在的一些作品常常是对坏的加以夸张，对好的也加以夸张。夸张是必要的，是一种技巧，但是夸张到脱离真实的特定的环境，就不成了。我感觉到有些戏的环境就是一个“舞台”，一群人在“舞台”上提出问题，解决问题，一切都是在“舞台”上发生的。说到极端的话，这样的戏写不好时，就是逻辑思维的图解。这样的戏写好了，是感动人的，人们是要鼓掌叫好的，但就在那种时候也还有一个“问题”，就是出了剧场后，人们还想不想呢？第二天醒来，人们还想不想呢？大家还想看第二遍、第三遍、第四遍吗？我是不大想的。因为第一遍就已经满足了。人们对社会问题的不满，对解决问题的渴望，都在戏里得到满足了。如果还有点不满足，那就是几年之后，人们还能从中得到启发，教益，还会感动吗？

我看戏，读文艺作品，我所注目的是人，人是最重要的。现在我常感到有些人物是捏出来的，也就是按作者的意愿与需要捏出来。当然，人物都是作者创造出来的。我所谓的捏出来，就是有许多不自然的地方。有时太过分地强调他的“正面”，有时又太过分地强调他的“反面”，这种写法是不太妙的。

过去，有人往往用“难道生活是这样的吗？”这句话，把敢于提出问题的作品和作者否定了。今天，这个局面过去了。我们的党提出思想解放，出现了这样一个生动活泼的局面，出现了这些社会问题剧。这是很好的事情，但是不能满足，要提高。

蒲松龄的《聊斋志异》，其中有一篇《画皮》，讽刺了当时的世道人心，用今天的话说，也是提出了社会问题，是写得很巧妙的。虽然短小，但根深。这种尖锐、强烈的表现方法，值得我们学。但是，如果我们今天再写一个《画皮》，或者不叫《画皮》，叫其他的什么名字，即使写得看不出《画皮》的痕迹，也不大行。其道理就是你没有自己的创造，没有自己独具风格的深刻的创造性。我并不是说我们没有创造性。创造性有大有小，有深有浅，有粗有细。

现在的创作，可以说是勇敢的，热情的，也有一定的人物形象。但从一个更高的尺度来看，就不够了。为什么要写得那样符合问题的要求呢？为什么除了问题之外不叫人再想想别的呢？比如说，写特权与法制这类问题的许多剧本吧，在这个问题之外，应当有其他的思索余地，应当使人有种恋恋不舍的“后劲”。不要过于直白，不要一览无余。人们看完戏，应当感到戏中的人非常像自己身边的或自己所看到的“那一个”。我觉得现在的问题剧是有这种弱点的，就是虽然说了群众的心里话，但并不是完全为群众所信服。

当然，现在公式化、概念化是少了，每个作者都有出奇制胜的地方。但是因为他们把社会问题看得太窄，只看到“这一点”，而忘了四周的生活，所以作品不饱满。可以看看易卜生的《娜拉》。娜拉的出走是一件大事，她要出走，要人格独立，不愿老当丈夫的小鸟。这在当时是有极其重要的社会意义的。这个戏中就有那种乍一看与娜拉的出走关系并不紧密的人物，比如娜拉一家的朋友，那个医生，要删掉他也是可以的。还有娜拉过去的女朋友，她来看娜拉，如果硬要删去，戏也能进行下去。但是易卜生却把医生的性格与丈夫的性格对比，娜拉与她的女朋友也有明显的性格对比。这两个人物与剧本所写的妇女地位问题并不发生直接关系，然而却使剧本丰满了、深刻了。

剧本的复杂性、深刻性并不在于人物多，场面大，不在于豪言壮语，或故事的曲折奇特，而在于对社会、对人生、对人的了解。你究竟看到多少，懂了多少。写东西不流于表面，不仅仅让人们当时看得有趣，应该迫使人们看后不得不思索。《娜拉》之所以是世界名著，直到今日还有生命力，就因为易卜生写得深刻、写得真实，剧中最后一段，娜拉和她丈夫有长时间的对话，十分精彩。让你不知不觉地跟着它走。那也可以说是一种说理性的东西，但他是借着人物流露出来的。到现在为止，世界上写妇女解放的剧本不少，实际上能够存在下来的，让我们忘记不了的，还是易卜生的《娜拉》。现在挪威还在演出。因此说，写社会问题也是可以经受住时间的考验的，人们看的不仅仅是那个问题，问题也许已经过去，可是那些人物还是活灵活现，让你想着。我们的一些剧本，现在很需要，很受欢迎，但要看得远一些。

易卜生（1828—1906）年轻时写过许多历史剧，他写《娜拉》（1879）

时已经五十一岁了，他已写过两部伟大的诗剧《布朗德》（1866）和《波尔·金特》（1867），歌颂“人的精神反叛”。《娜拉》演出后，轰动挪威和整个欧洲，一位妇女解放运动者十分热情地找到易卜生，请他解释《娜拉》的主题与思想，易卜生只简单地说了的一句话：“夫人，我写的是诗。”

易卜生的这个答复是有道理的。我想，他是说不能简单地用一种社会问题（如“妇女解放”），来箍住他对如此复杂多变的人生的深沉的理解。

举这个例子是说明，写社会问题剧，也要对人类的精神世界和生活的哲理有一定的认识。

以上是我说的第一点，用一句话说，就是社会问题剧要注意提我们的“戏剧天地”绝不仅仅只是社会问题剧。题材要广泛，这是党早就号召的，也是人民的需要。为什么我们现在还做得不够呢？我们写东西不光要有益于社会主义，还要有益于人民，有益于人类。最近我看了《文艺报》上孙犁同志的一篇文章，写得十分好，也十分透。他勇敢地提出“人道主义”的问题，这是很大胆的。我由此想到，我们写“人性”写得太不深了，甚至有人至今还不敢碰。每个人物都是有性格的，就看你怎样写，敢不敢写，会不会写好。现在有的人好像头上带了紧箍，不管谁一念紧箍咒，他的头就痛。这不好。不在于人家限制你，而是自己限制自己。这也是有来源的，中国几千年的封建束缚和几十年的极左压力，使得许多人谨小慎微，不能畅所欲言“写”。畅所欲言，并不就是写黑暗，一味写黑暗是不利于祖国的。我是说，要写那些叫人揪心的，使人不能忘却的人物，写他们的情操、信念。这样的人物是能代表社会的一部分真实的。不这样，就下会有生命力，就保留不下去。一个作家进行创作，主要是运用形象思维；他的世界观、人生观就渗透在里边。作家反映真实的生活，也就反映了他的政治观点和艺术观点；不是先有某种预定的观念，也不管自己懂不懂，消化没消化，就按照这种观念去塑造形象，让那些形象同政治观念去“合槽”。这样的作品写出来是不会真实的，甚至是假的。用马列主义观点观察生活、研究生活是对的，但是不能用马列主义观点代替作品的主题。主题不是事先规定好的，是生活中来的。我常常想，一个作家，应该也是一个思想家。无论看到什么，都要想想，不要人云亦云。不要听到一件事，就轻易下结论，不要头脑发热。过去说带着问题下去，这是可以的，是一种方法；但是一个作家要广泛了解真正的生活。不要太急于动笔，有人下笔千言，那正是因为他的生活积累够了。可以说所有伟大作家的作品，不是被某个问题箍住的。《红楼梦》把整个社会都反映出来了。

《战争与和平》、《人间喜剧》这些伟大作品，都反映得很深刻、很厚实。文学反映生活，不是那么狭窄的，也不应该是浮浅的。在人物身上应当能体现出时代的精神。这样才可能有思想性。现在一般认为，提出了一个问题，就有思想性了，我想这是个误解。把思想性简单地理解为某一个问题的非观。其实绝不止此。暴露与歌颂也不能代表思想性。思想性来自于作者对生活执著的追求、观察与思索。有这样思想性的作品，才能真正叫人思、叫人想。但是，它不是顺着作家规定或圈定的思路去想，而是叫人纵横自由地思索，去思索你所描写的生活、人物，也思索整个社会、人生和未来，我们应该努力要求自己，在创作上不要走一条轻巧而容易的道路，要写自己的精神世界中真正深思熟虑过的，真正感动过的，真正感情充沛的东西。艺术上要十分考究。我并不是说一写出来就要名垂千古，我不过是希望能够把我们这个时代的精神反映得更深、更广些。

不要浅尝辄止。有一阵子写科学文艺很热门。徐迟同志的《哥德巴赫猜想》是一篇非常好的作品，从那开始，接着出现许多这类很好的作品。但这种科学文艺现在又不够多了。有一阵子写中日友好，有《泪血樱花》、《玉色蝴蝶》。又有一阵子写台湾回归大陆的问题，就有《彩云归》、《归帆》……这些东西都应该写，也需要写，也能写出好作品。但是，我希望有经久不灭的火，而不是一阵风。艺术的火焰经久不灭地燃烧着，这才是伟大的著作。人们永远看到它的光辉，从中能了解到做人的道理。

对生活的观察不要有框框，视野要广阔，要深厚。这不是说工厂、农村、学校都要同时去了解，这也不大可能。能在某一方面了解的深，了解的透，有了真正的感受，有了非写不可的感情，就好。再有，就是艺术技巧问题。我认为技巧是不难学的，只要天天写，多读书，日久天长，就会写好。写新的，也可以写老的；写目前需要的，也可以写永久需要的，主要是敢于写生活的真实，不要看出人工的雕琢。我的戏就有雕琢气，只有少数一两个较好一点。要在极不雕琢中，写出了不起的人物，写出人物的性格。

唐代著名的文学家韩愈说得好，“唯陈言之务去”。古人就懂得这个道理。我们今天需要更多的新的东西，更多的好东西。

文艺的道路是那么宽广，创造人物是那么有趣，那么动人。只要我们肯下苦功夫，那真是乐在其中呵！

（原载《剧本》1980年7月号）

《 茶馆 的舞台艺术》序言

老舍先生是杰出的小说家，依我看，他也是杰出的戏剧家。他独创一格。他的戏充满着对劳动人民深切的情感，和浓厚的北京的乡土气息。

他的剧作《龙须沟》与《茶馆》是中国话剧史中的经典，他的贡献是不可磨灭的。

老舍先生和北京人民艺术剧院的关系很深，感情也很深。对每一次剧院向他索取剧本的请求，他都欣然允诺，不久便会把北京人艺的同志找去，听他诵读他的新作。艺术家们热爱他，敬佩他，应当说，北京人民艺术剧院的生命，一部分是由老舍先生的心血灌溉的。

《茶馆》是老舍先生 1957 年写成的。我记得读到《茶馆》的第一幕时，我的心怦怦然，几乎跳出来。我处在一种狂喜之中，这正是我一旦读到了好作品时的心情。我曾对老舍先生说：“这第一幕是古今中外剧作中罕见的这一幕。”如此众多的人物，活灵活现，勾画出了戊戌政变后的整个中国的形象。这四十来分钟的戏，也可以敷衍成几十万字的文章。而老舍先生举重若轻，毫不费力地把泰山般重的时代变化托到观众面前，这真是大师的手笔。

以后的每一幕，也都画出了时代的风貌。

《茶馆》是一个无可奈何的悲剧。在那种年代，坏人嚣张，好人只有死路。而那些想拯救中国，又终无前途的人，他们的悲剧是没有看到真理的悲哀，这都显示了老舍先生剧作深刻的革命性。

《茶馆》的演出，北京人民艺术剧院付出了值得骄傲的劳动。

导演焦菊隐、夏淳，他们作了广泛深入的研究，竭尽心力。焦菊隐先生的导演功夫有如一位卓越的书法家，笔力透纸背。

舞台上的《茶馆》焕发了剧本的全部光彩。台上的人物，不像是在演，而使人感觉是在生活，在那些年代里闯荡、挣扎、作孽、腐烂下去。应该说北京人艺有一批了不起的演员，他们的身上闪射出艺术家迷人的光辉。

我还想说，《茶馆》的生命，依附在它的环境上，而环境的真实生动的再现，体现了舞台美术设计、美工、灯光、效果的惊人成就。这其中包括着他们多么艰辛、细致的创造和劳动。

有这样的剧作家、导演、演员、舞台美术工作者，有这种今人满意的和谐的合作，北京人民艺术剧院的创造生活是无比幸福的。

《茶馆》与它的演出，是中国话剧史上的瑰宝。现在，出版《 茶馆 的舞台艺术》这样一本书，让《茶馆》的各个方面的创造者来谈谈自己的体会与经验，是一件十分有意义的事情。痛惜的是，当我们今天再次把这瑰宝奉献给人民时，老舍先生和焦菊隐先生已经离开我们了。

我想，他们的生命的一部分已溶于《茶馆》之中，将永远伴随我们更加深沉、更加坚定、更加刻苦地去进行现实主义的创作。

编者附记：《 茶馆 的舞台艺术》一书由北京人民艺术剧院编辑，将于 9 月初由中国戏剧出版社出版。

（原载《人民日报》1980 年 8 月 9 日）

写在《威尼斯商人》上演之前

莎士比亚是全世界伟大的诗人和戏剧家。他的《威尼斯商人》充满了人道主义的乐观精神。

有人把《威尼斯商人》当作正剧来演，有人把它看成是悲喜剧。我认为它是个浪漫喜剧。

戏中有两个重要人物，高利贷者夏洛克和机智、聪慧、美丽的波希霞。在夏洛克身上可以看出，资本主义原始积累时期，资产阶级的残酷，这个戏更重要的意义，是通过波希霞，热情地歌颂文艺复兴时期的新人。这里，更明确地歌颂新的女性。波希霞的聪明、品德和追求自由的勇敢，都是十分突出的。

《威尼斯商人》在五四以后，成为莎士比亚最早在中国舞台上被介绍的剧本，不是偶然的。当时，这个剧本叫作《女律师》或《一磅肉》。因为五四运动，“妇女解放”也是其中一个重要的思潮。从这个意义上讲，易卜生的《娜拉》、莎士比亚的《威尼斯商人》，与五四这样的思想大解放运动是相适应的。波希霞所意味的性格、思想，对中国人民来说是不陌生的。

近三年来，百花齐放。我们有许多自己的好剧目，但也要介绍世界名著。这对于提高和丰富我们的文化是有益的。我衷心祝贺中国青年艺术剧院的《威尼斯商人》演出成功！

（原载《北京晚报》1980年9月4日）

《老舍的话剧艺术》序

老舍先生是小说家、散文家、诗人，更是一位人民的幽默文学家。

我一直从他的著作中，感到老舍先生的幽默藏着令人心酸的眼泪，刻骨的讽刺，又使人开怀畅笑，笑出心中的一腔闷气。

老舍先生每次写完一个作品，总把几个旧友召来畅叙。我总被他的真挚、恳切、豪爽、酣快所感动。在旧社会，他一直是不屈不挠，多少朋友被他可敬可爱的言行感染。他谦虚、实在。在他面前，我也无话不谈。

他是永远活在人民当中的人。没有一种题材、形式他不屑于写。鼓词、快板、相声、对联都写得情深有致、感激动人。

至于他的长篇小说，如《骆驼祥子》，列于世界文学之林是毫无逊色的。如果说“人杰”两个字并不陈旧，我就把它奉献给老舍先生。他就是中国当代的“人杰”，这是全世界研究中国文学的人都承认了的。

在抗战时的重庆，“前方吃紧，后方紧吃”的时候，他似乎感到小说还不够有“劲”，不够直接，不够快。他挥戈投入话剧队伍。

他的剧作从来离不开社会斗争。对旧社会被压迫，被诬蔑的劳动人民，他是满腔的同情和热爱。和他们一样，他孜孜不倦，辛勤劳动，他用他的笔为人间一切不平而战斗！

他的笔好比来自天上的黄河，回旋激荡，直下东海。

他的力量就在于他和劳动人民溶在一起。

他是新旧社会的见证者。他到死都维护着人民的利益，维护着人的尊严。我常常想到他笑容可掬的脸。我深夜沉思，他的形象逐渐巨大、庄严起来。

在文艺领域里，他代表了中国人民。

我在美国偶尔看到一本书——《老舍与中国革命》。那就是说，在外国人眼中，老舍先生和中国人民的革命是联在一起的，从未断过。他是天上人间，永不休止的乐曲，是悲壮、沉痛、愤怒，但又十分幽默、诙谐、乐观的乐章。

我衷心佩服他。不仅是他的戏剧、文学，我更钦佩他的为人耿直诚实，永远为别人着想，很少想到自己。

解放后，他写了不下二三十部剧本。他肯拿出来的，是其中的少数。

他对剧本创作十分严格，一句话，一个标点，都不肯轻易放过。他的剧本结构之严谨，语言之生动，闪烁着智慧与哲理的警句，都使许多人深思不已。他的剧本在舞台上屡获成功，决非幸致。

我记得他说过：为了苦思诗里的一个字，他“想得眼都发了蓝”。他写戏又何尝不是如此？很多素材到他的手里，便点石成金，出现了许多可爱、可亲、风趣而又令人深思的人物。

他随意洒出宝石般的语言，如《茶馆》最后一幕，常四爷说：“我爱咱们的国呀，可是谁爱我呢？”这是对旧社会、旧中国何等尖锐、何等辛辣的讽刺！

今年秋天，北京人民艺术剧院在欧洲演出《茶馆》。这是中国话剧第一次出国演出，获得空前的成功，受到各国评论家与观众热烈赞誉，演毕谢幕长达36次。这种荣誉首先是老舍先生的，老舍这样深刻的经典作品，才使北京人艺极有才华的戏剧艺术家们纵横驰骋于世界舞台，使中国话剧艺术在国

际上焕发了夺国的光彩。

老舍先生写过许多文艺论文和杂文，至于写如何进行话剧创作的文章，倒是解放以后的事情。他所说的“话剧艺术”，都是他在写戏的道路上艰苦摸索出来的，是他实践的经验、心得。要写戏，就该认真揣摩他立论的精义。

他谈“话剧艺术”，道理扼要，深入浅出，笔下生风。他不仅是教了方法，而且教了如何思想，教给我们一颗感受生活的心。

他海人不倦，写出一个剧本，反复给演员们娓娓长谈。如果对他的剧本提出意见，他认为对，就绝不吝啬精力，抛弃重写。我想，他每一部好戏，不知写了多少遍。

当然，他的生活积累丰富，有时便会一气呵成，但我感到大部分时间，他在沉潜思考，字斟句酌，一丝不苟，严肃真诚，就像他的为人。

我记得他第一次把《茶馆》第一幕给我看，我读毕，老舍先生笑咪咪地说：“曹禺，可以吗？”我压不住我的兴奋，我从心眼里激动。写戏的人都知道，最难的是第一幕。《茶馆》的第一幕写到这样，是永传的文章！

老舍先生写过童话剧、历史剧、现代剧、问题剧、地方风味的戏，及各种人民喜闻乐见的作品。

他的创作经验既丰富又扎实。我是没有能力来为老舍先生的文章写序的。然而接到老舍夫人胡絮青同志的一封信：

“现在由中央戏剧学院克莹、李颖同志编了《老舍的话剧艺术》一书，恳请您在百忙中抽暇撰写序言，此书今年与读者见面。”

这位老大姐的嘱托，我是应该做到的。何况，我是中央戏剧学院的干部，学院的老师们做了这样一件大好事，我是十分兴奋的。

（原载《人民日报》1980年12月20日）

深刻地观察时代

——关于《开拓者》的一封信

苏予同志：

收到您的信。《十月》为介绍新作者，关怀备至，足见你们对扶植新人，鼓励下一代，十分重视。《十月》编辑部是有远见的。“千金买骨”。我想，文学新人、业余作家的作品，会望风而来。创作将更加繁荣。事实上，《十月》登载成熟的好文章已经不少。

您嘱我写篇东西，最近社会活动多，恐难立刻做到。略有空暇，定当报命。

《十月》一直办得很好。中篇小说都比较精采。尤其是近期蒋子龙同志的《开拓者》，更为出色。车篷宽继乔光朴之后，是又一个风流形象，写得丰满有力。作者以饱满的革命激情，刻画出车篷宽这位不计个人得失，为四化竭尽全力的老干部的胸襟，跃然纸上。车篷宽的见识、远虑、勇敢与乐观精神，鼓舞了我，也必然鼓舞读者的志气。它反映了我们时代的风貌。

《开拓者》描写了国民经济调整改革中所进行的斗争。在这场斗争里，通过人物、语言和他们之间的复杂关系，深刻揭示了人的灵魂的美与丑，善与恶的本质。作者没有图解政策。人物不是苍白无力，而是活生生的魂灵。一个经过十年浩劫的前省委书记，有能力，有魄力。经过那样酷烈摧残，他的革命感情毫不消失，满腔热情，深入基层，领导四化建设。作者批评了我们常见的丑恶，但又给我们一片壮丽豪迈的景象。它给人以力量、信心、光明。处处都见出作者观察时代的深刻性。

我庆贺蒋子龙同志又写出一篇赋有浓烈的新时代气息的好作品。我庆贺《十月》独具这样的“慧眼”，立刻识出这是“一洗万古凡马空”的“真龙”。当然，我这样讲，是有些夸张的，但不这样说，又怎么讲出我这一腔喜悦之情呢？

我从不喜欢“抬轿子”，更不喜欢“打棍子”。我主张文艺评论经常化、群众化，平等待人，以理服人。您说对吗？

请代问蒋子龙同志好，祝《十月》各位编辑们好！

曹 禺

一九八一年一月六日

（原载《新港》1981年第7期）

赞维吾尔族歌剧《艾里甫——赛乃姆》

我看了维吾尔族歌剧《艾里甫——赛乃姆》，它使我陶醉，使我忘记我是在北京的民族宫里，我又看见了美丽的天山，碧绿的天池、翠蓝色的赛里木湖和湖边草地上的夏夜……

这部维吾尔族古典歌剧，反映了维吾尔族高度的民族文化，反映了纯朴、正直、勇敢、热情的民族性格。它歌颂了遥远的年代，一对坚贞不渝的爱人，英雄艾里甫与赛乃姆公主。它告诉人们，邪恶、阴谋终敌不住善良和忠诚。

维吾尔族人民和祖国各民族人民一样，是永远爱真理，爱正义的。这个戏以感人的情节，生动的人物，美妙的歌声和浓郁的民族色彩深深打动了首都观众的心。这部歌剧是我们共同的骄傲，表明了维吾尔族艺术家们无比美好的创造精神。

在新疆，我听到过许多撼人心灵的音乐，其中就有维吾尔族古典的“木卡姆”。我虽然不懂维吾尔语，但是我情不自禁地随着那真切、悠扬的曲调，打起拍子。

今天，《艾里甫——赛乃姆》又以一个崭新的面貌，出现在舞台上。千千万万的维吾尔族兄弟，男女老少欣喜若狂地欢迎它，热爱它，这种真挚的感情使我深深地激动。

这个戏中的演员，不仅唱得情深感人，高歌入云，他们的表演也是惊人的。他们很有激情，同时又十分自然，不见夸张。他们的内心充满了真实的情感。我不能忘记艾里甫带着镣铐与城头上的赛乃姆“生离死别”一段的动人场面。我看见我身边的维吾尔族老人流出了眼泪。当这一对情人欢聚在花园中，我也欣喜地笑了。身边的老人也流出了欢喜的泪水。

艾里甫在戈壁滩渺无人烟的古堡中，他悲哀，但不绝望，他痛苦，但绝不乞求。尤其是他和母亲见面的那一场。母子间那种刻骨的深情与对灾难不屈的态度，使我感动。母亲悲痛而庄严的形象，是非常出色的。

看戏后的第二天上午，我参加了民族事务委员会和中国戏剧家协会为这个戏举行的座谈会。会上请来了首都艺术界的各方面的专家。大家都发自内心的赞扬，同时又提出了许多很好的建议，为了使这个戏更加紧凑，更加完美。上海的一位歌剧专家表示，希望这个戏不断地加工，登上世界的歌剧舞台。

当天下午，我又参加了中央戏剧学院为自己的维吾尔族校友返校举办的联欢会。那真是热烈、激情的聚会。《艾里甫——赛乃姆》一剧中的很多演员都曾在中央戏剧学院度过自己的少年和青年时光。在我的记忆中，他们是那么天真、纯洁，有的还戴着红领巾。如今，都成了高大、俊美的艺术家了。他们当年的勤奋精神是学院所有的人都不能忘记的。他们曾使整个校园荡漾着欢笑。在最后赠送礼物时，有一个极其动人的场面，那就是学院将当年他们入学时的照片送给他们。那照片上是一张张娃娃脸，他们大笑起来，有的人自己都不认识自己了。

当年我才五十多岁，现在我已是七十一岁了。我望着这些朝气蓬勃的面孔，想到昨天舞台上的歌声，我为他们感到自豪，我为他们默默地祝福，也为所有的新疆歌剧团的弟兄们祝福。

衷心祝愿你们将会得到崇高的幸福与快乐。因为祖国将会为你们日后更大的成功，得到世界的称赞。

（原载《新疆日报》1981年1月25日）

漫谈小剧本创作

——贺《小剧本》复刊

小剧本是文艺武库中的小兵器，用得好，很犀利。小剧本反映得出当前社会的各种变化和历史发展。

可能有人认为小剧本不大值得写。因为不能传之千古。也有人觉得小剧本很难写得淋漓尽致，也就难以舒展所长。

然而，古往今来，多少艺术作品，正因其短小，便更精炼、更浓、更实、更有力量、更显作者的功力。

王羲之的《兰亭序》，只其中的一句，“此地有崇山峻岭，茂林修竹”，不知有多少后人引用。

刘禹锡的《陋室铭》，文章不足百字，以往的文人学士，都奉为圭臬。

再如法国都德的《最后一课》，亡国的悲哀，眷恋故土的热忱，初读时就使我落泪，至今仍不能忘怀。

《放下你的鞭子》，激动了多少人走上抗日前线，恐怕谁也计算不出来的。那不过是一个广场小剧。

美国剧作家奥尼尔的早期独幕剧，我甚至觉得比他晚期作品，更真实有力。

我认为一个作品的价值，不在于长与短，大与小。小剧的特点恰恰是能够较快地反映社会的动向、变化、更接近群众。

小剧本演起来容易，在一个有限的时间和空间里，表达人民的思想、感情，又给人民以艺术享受。

小剧本是充满活力的。因为它形式的短小，就更锻炼结构的谨严，文笔的洗练和强烈的感染力，更需要作者对生活有敏锐的观察与捕捉能力。

中国有古话：“语简言奇，精炼扼要”。这是作文章的方法，写戏也如此。

我们要生动的语言，深刻的人物，思想的锐利。写小剧本也要有真生活、真感情、深思想，不能因其小而轻视之。

要一语中的，不要废话连篇。

小剧本更忌讳直，平铺直叙。共合几千字的剧本，再一平铺，一览无余，还有什么看头。

古代传说，主文艺的星宿是文曲星。它着重一个“曲”字。

即使小戏，也要曲折有致，异峰突起，不要顺手拈来的陈词滥套。

小剧本也可以作到“言有穷而情不可终”，小剧本也可以含蓄、可以抒情，可以有激烈的冲突，甚至也可以达到远若溪间鸟鸣，绿影微风等等，难尽描摹的情趣。这就要各展所长，更下功夫了。

写好小戏，并非轻易。几句话就要写出人物性格、几十分钟的戏让人动情，悟出一点生活的哲理，提出一点使人深思的问题。这是非常考人的，也是锤炼写戏的一条途径。

我们提倡独出心裁，要探索，要闯新。世界在前进，人类在前进，只有这样才能适应人民精神文化生活的需要。

今天，我们写英雄是好事，但也不一定都去写英雄；写问题剧是好事，但也不一定都去写问题剧。生活是丰富的，各种各样的内容都可以写。我们

要有所追求，力求在短小的篇幅中，显示出长江大河的气魄，发挥深刻感染人的力量。

切记，要独立思考，不要一听到提出什么问题，马上就写出个什么戏，“听喝”，而不是自己亲身去感受，去思想，那是写不出好作品的。

不懂的和一知半解的人，不要瞎指挥，要尊重艺术规律。省得作者白费力气，观众也得不到好处。

我相信，我们文艺工作者是热爱祖国的，是拥护党的领导的。

我还想，写大剧本的人，最好也写写小剧本，可以使旁人、使自己都感到耳目一新。

业余写作的同志更应该试写小剧本。不少有成就的作者都是从写小戏开始的。

我赞成写各种格调的小戏，写讽刺剧、幽默剧，露出一一种善意的微笑，也可能是嘲笑，如同《诗经》中说的：“善戏谑兮，不为虐兮。”我们也可以抨击、批评，只要我们是为社会进步，使社会进步的。

自然，还可以谈言微中，曲折委婉地击中要害，说出真理。

是怎样的人，就会有怎样的风格。要善于发现自己的特点。

写出心中最真实，也许是最隐秘的话，为着中国人民和全人类。

头难，头难，开始写总会有些困难。多写、多问、多投稿，甚至于多碰壁，就能把思想和语言越磨越成熟，文笔越磨越洗练。在小小的舞台上，摆出大千世界，摆出瞬息万变的人生。

同志们，盍兴乎来！盍兴乎来！

赶快动笔吧。

（原载《小剧本》1981年第1期）

一代名家，不同凡响

——在侯喜瑞先生舞台生活八十年纪念会上的祝词

同志们：

今天，我们大家聚在一起，万分高兴。我们是为年纪最长、功劳最多的当代京剧表演艺术家侯喜瑞同志开一个盛大的庆祝会。我们庆祝他老人家舞台生活八十周年。

经过十年浩劫，在党的三中全会正确路线指引下，全国安定团结，我们正向新长征进军，正向四化进军。侯老以九十岁的高龄，志气昂扬，精神振奋，继续为党为人民努力工作。人生七十古来稀，但他在中国京剧舞台上，奋斗了八十个年头。这是一件多么了不起的大事啊！我们敬佩他这种精神，我们要学习他这样的精神。请允许我代表中国戏剧家协会和剧协北京分会，向侯喜瑞先生表示衷心的祝贺。

侯喜瑞先生是我国老一辈的戏曲表演艺术家，生在十九世纪。他在我们国家还有皇帝的时候，就投身于戏曲事业。他从小学戏，参加中国比较完善的京剧科班“喜连成”。侯老排行最早，属于“喜”字辈。因此中国出了这位赫赫有名的侯喜瑞，侯老先生。他从他的前辈黄润甫学花脸，是黄派花脸中学习得最好的一个继承人。出科后成了一代名家。他和许多戏剧艺术家合作。同我国四大名旦：梅、程、尚、荀；四大须生：余叔岩、高庆奎、言菊朋、马连良合作；更应该提的是他同中国京剧一代宗师的杨小楼先生合作，他们二人的合作是京剧史册上光辉的一页。

侯老先生经历了清朝、北洋军阀、日伪、国民党各个时期。侯老为人刚正爽直，不怕强暴，有民族气节，有爱国精神，一向对同行艺人、对群众有侠气英风，扶困济贫，肝胆照人。无论内行外行，对他都非常尊重钦佩。同时，使我们十分敬重的是他一心钻研艺术的精神，根抵打得深，成了名家，还是日夜钻研，从不忘记他要对得起观众。看他一场戏，要观众得到美的享受，得到教益。在长期的艺术实践中，他从历史资料和社会生活，琢磨研究，得到“活曹操”这样一个谁都赞赏的称号。他演的曹操，不只是一般的浅薄庸俗的表演，而比别人创造得丰富多采。比如《战宛城》演马踏青苗，割发代首，非常有个性，讽刺中含有赞赏，在演《长坂坡》的曹操时，见到敌方赵云英勇无敌，爱将之心，油然而生。在《击鼓骂曹》中，不是把曹操当成一个草包、权臣来演，而是演出了曹操的气度，演出了曹操对祢衡既赞赏他的才华，又不容忍他的狂妄，展现出曹操有大志、有权术的雄才大略气概。总的来说，在侯老的表演里，渗透出这位军事家、文学家、政治家的书卷气；他有他的权欲、自私的毛病，但也有爱才爱将的优点。不是概念化、脸谱化的人物。这就是他“活曹操”的“活”的地方，是他刻画人物精妙之处。侯老是科班出身，从小武功底子好。他与杨小楼台演的传统戏《连环套》，他主演的《坐寨》《盗马》，那种工架，那种气魄，那种身段，那种做派，真给人以美的享受。除了曹操、窦尔墩这两个著名人物外，他演的《取洛阳》的马武，投入反暴起义，戏中刻画了他粗中有细的个性。除了演传统戏，他也积极参加新剧目的建树。如他与程砚秋先生合演的《红拂传》，他演虬髯公，豪爽而深沉的英雄性格，鲜明突出。侯喜瑞同志的念白，是别具风格的。人们常说“千斤话白四两唱”，侯老的道白清楚，铿锵有力，特别练就的花

脸的“炸”音、“虎”音，都是非常美的，他在数十年演出中，树立了“侯派”花脸艺术，在全国影响极大。他在京剧舞台上可谓黄钟大吕，不同凡响，侯喜瑞先生是“喜连成”科班的老一辈艺术家中最有光彩的人物，他今天健在，真是鲁殿灵光，是我国古典戏曲艺术中的财富。

解放后，侯老已是六十岁了，他受到党的重视，他极热爱党的文艺事业。他积极地献身于戏曲教育工作。他在中国戏校和北京戏校执教。三十多年来培养了多少青年演员，成绩斐然。现在有不少著名演员如马崇仁、袁国林、尚长荣等，均受到侯老亲自的教授。数十年来，侯老在戏曲课堂上，孜孜不倦地献身于党的艺术教育工作，他不但是著名的表演艺术家，也是一位有卓越贡献的戏曲艺术教育家。

我们要坚持毛主席亲订的，也是党的“百花齐放”“推陈出新”的文艺方针，对老一辈的艺术家身上的珍贵艺术，要进行抢救、继承，只有在继承优秀的传统艺术基础上，才能创造发展我们崭新的社会主义戏曲事业。

让我再一次代表中国剧协和剧协北京分会，向对戏曲事业有功的侯喜瑞同志，在他舞台生活八十年纪念会上，表示衷心的祝贺！祝您长寿！望您使千钧力，开万石弓，以长久不衰的青春全部贡献给祖国和人民！

（原载《戏曲艺术》1981年第2期）

我对戏剧创作的希望

你们都是写剧本的，我也是写剧本的，不过比同志们写得早一点。今天，我想谈谈咱们戏剧创作的一些问题。

粉碎“四人帮”以后，我们的文艺有个很大的繁荣。反应最快的是相声，其次是戏剧，再就是小说……三年多来，我们看了不少的好剧目。话剧就有不少好的。一些比较好的传统戏曲剧目恢复了上演，还有新编的历史剧。现代戏很有几本好的。三年来有一个了不起的现象。三十年来，以前有一段是“万马齐喑”，现在是万马齐鸣，这个现象当然是非常鼓舞人心的。但是目前我们感到有许多麻烦，有不少阻难。我想从一个创作者的角度，看一看我们可以改进的地方。

作者看问题应远一点

我头一个感觉到咱们作者看事情，看问题，应该往远一点看，也就是说，把问题看大一些，不能局限在一个角落里看问题。对某一件事情，因为你看的角度不同，先有一定的成见，常常把一个带有个人成见的问题写在剧本里头，这个剧本就显得薄，显得不厚实。我说的话剧不算太多，我感觉话剧写的东西给人去思索的余地不多，总是抓住一个当前的具体问题，就写这个具体问题，甚至解答了这个具体问题。

你们看，古往今来的大作家，有的在剧本里提出问题，也解决问题，有的只提出问题，但并不解决问题。他不负这个解决问题的责任，因为他提出的问题太大，而且他看得很远，他觉得自己提出的问题，未见得就能够在剧本里头把这个问题解决掉。

但是，我们目前大多数的“问题剧”，都有一种“野心”，比较大的“野心”，就是一方面提出问题，一方面就在戏里把问题解决了。甚至于，有时当我们的党和政府刚刚提出一个政策来，我们就紧紧地跟上，十分具体地跟着这个政策，做这个政策的解释者和解答者。这有好处也有坏处。好处就是我们做了一个很好的宣传，用我们的作品来解释党的政策，或者跟着党的政策来写东西。但是，我看到的一些话剧，就发现一个小问题，我们就拿《权与法》来讲，这个戏写得好，很受欢迎。我应该指出，这是一个很好的戏。我看演出时很受感动。但它也存在不足的地方。什么问题呢？这个戏大家都看过，它讲法制：你是个有特权的人，不管你官有多大，你也得按法制办事。你触犯了刑律，我就要办你。那个坏的书记，侵吞公款来盖自己的亭台楼阁，干不法的事情。新的书记来了，就依法办理，“执法如山”，坚决把这个人“解决”了。当然，解决的办法是依法定手续，并不是立刻就逮捕，看情形可能是从严处理的。作者提出了问题，并在戏里解决了问题。换句话说，就是正面战胜了反面。正面人物战胜反面人物是好事，应该提倡的事。

然而，这里头有一个值得研究的现象，我后来看的一些戏，也有这么一个特点：一写正面人物就把他过分的夸张，好得不得了；写反面人物呢？也过分的夸张，坏得不得了。这种创作心情是可以理解的。我尽管挑剔，我也经常如此。这种搞法，好的人物好到什么程度呢？譬如，这个新的书记与那个旧的、坏的书记，他们过去是老战友，当初曾一起打过仗，同生死共患难，现在那个旧书记坏了，新的书记不顾生死之交的老关系，坚决要法办他。而

这个坏书记的姐姐恰恰又是新书记的爱人，她虽有不忍，但“大义灭亲”，坚决听她丈夫的话，同意法办她的弟弟。终于，在报纸上发表他的种种罪行，最后依法办事，这样做好不好呢？在当时，我看了非常受感动，观众看了以后非常“解气”。就是邪不压正嘛，最后是正面人物得到了胜利！

这个问题提出来是好的，我赞成作者这么提。但，是不是就一定要这么写？可以研究。我觉得，在那个时候，《权与法》刚弄出来的时候，我们正在反对特权，坚决要搞法制，就不管它可能不可能有这样的结局，我们就要这么写，就是要大义灭亲。他就是今天的“包公”，今天的“青天”。因此，它获得了大家的热烈欢迎。因为人民希望法制，希望反特权嘛！看到台上果然有了，大家就热烈地鼓掌！但是，事实上，这样的结局多不多？这个法制，是不是这样容易建立？如果在生活中有亲戚关系，又有老朋友关系，老战友的关系，遇见这样的事情。他怎么解决法呢？是不是就像这个戏这样，我是不敢完全肯定的。

过去我们在台上演出逮着了土豪劣绅，大家一斗之后说：“枪毙了他！”“砰”一枪，就把他毙了，大家觉得很出气。这是一种解决办法。但是，在目前的状况之下，生活是这样的复杂，它的结局就有几种可能：一种可能性，就像剧本所写的那个样子，就那么圆满，那么使人满意。这个戏的好处是在这一点上，叫你满意了，叫你对国家的前途。法制的前途，建立信心。但是，另一方面，使人感到这样的结果来得太容易了。说得厉害一点，是“画饼充饥”的办法。饼还没有做好，就画一个。实在太饿了，先画一个饼看看，也是好的。这样写，也不错。但这种办法似乎可以考虑一下。我不是说不应该树立法制的观念。无论如何，事事要有法制；不论官大官小，人人都得讲法制。但是不是那么容易啊？不一定。咱们看报纸，从读者来信和记者的报道中，看到有许多问题明明是贪赃在法，明明是冤案、错案，有的就是解决不了。还有一种情况，刚好倒个个儿，不是正的把邪的打倒了，恰恰是邪的把正的打倒了。有没有这种情况，我猜想，可能有的。起码，暂时有这种可能，不然，我们目前的问题就不那么复杂了。前进之困难，四化建设之困难，就不像戏里那样容易解决。你也可以说，我写这个戏，确确实实是根据某某事情写出来的，这是个真事情。这个，我也相信，有这种真事。但是不是所有这一类事，都进行得这么顺利，结果都这样圆满？我们不妨想想。

因此，我主张，今天的问题必须写。但是，如何解决这些复杂的问题，要多了解一点生活，要多有一点儿自己的思想。使人看了以后，有思索的余地，总觉得台上的事情是可信的。这样，他才真正树立起信心。

《权与法》这种写法，我不是不赞成，我觉得这个戏的作者是功劳的。在那个时候，他这个戏真是鼓士气啊！但是，长久这么写下去，就有点对不起观众。我们跟真实的生活，不要离得太远。当然，“正义”总是要抬头的，总是要胜利的，但是要经过一段多么艰苦的斗争啊！

这种写法，常常使我联想到我们旧戏用的“大团圆”结局。旧戏里，才子佳人要受各种各样的磨难，父亲母亲不赞同，这个问题，那个问题一大堆，甚至“佳人”被人家抢去了，后来把她弄回来，终于结了婚。善有善报，恶有恶报，最后大团圆。这是许多人爱看的喜剧。《玉堂春》虽然是“传奇”，事实上，难得有这样的理想的结局，但这出戏确实写得耐看。当然，还有悲剧，如《白蛇传》。所以，旧戏也并不全用“大团圆”的手法。方才提的那种写法，似乎多少因袭过去“大团圆”的路子。因为它确实叫人解气，叫人

痛快。

写戏不在于如何结局，而在于怎样提出问题

我更进一步的想法是，你写一个剧本，不在于要如何结局。这倒是其次的。我认为，在于你怎样提出问题。这个问题提得深不深？提得透不透？怎样写出人物来？这才是重要的。你提的问题确实很深很透，而你并没有把它解决，或并没有把它完全解决，大家怀着一肚子的问题要想，放他们回家去想，一晚上睡不好。不只一个晚上，够他想几天几夜，甚至以后老在想。这样的戏，就坏吗？我看是不坏的。因为生活是复杂的，有许多问题不是一时解决得了。这里，我要说明，我不是反对“大团圆”的写法。我仅仅要说，我们还有更广阔的道路。

有些戏的毛病，是看了之后经不起推敲。这种戏，可以轰动一阵，但回味不出什么道理，不叫观众扩大眼界。观众对我们的期望是高的。我们不能给他一块糖，吃了甜蜜蜜的那么一会儿，就过去了，这个不行。你们看易卜生的《娜拉》，最近电视上放映过。看完《娜拉》之后，它给你的不是一块糖，也许是青果，要你慢慢回味；也许是一块苦瓜，让你吃后，永远忘不了那种味道。作者没有写最后结果如何，他提出了一个真正的妇女解放问题。一直到现在，尽管全世界妇女中的某些人争取到社会地位，但妇女解放问题还是一个很大的问题。这是一部经典著作。到现在还没有一个写妇女解放问题的剧本能超过易卜生的《娜拉》。

要反映生活的真实

咱们还有一个责任，如何使观众提高文化修养，如何使观众提高鉴赏能力。换句话说，我们要让观众能够欣赏好的剧本。这种剧本，不只是反映“真实的生活”，而且要反映“生活的真实”。譬如关汉卿的《窦娥冤》，就是个杰出的剧作。这个戏写于十三世纪。它真实地描绘了当时残酷的社会生活；通过一个蒙冤而死的普通妇女的满腔怨愤，感天动地，连自然界都为她起了异常的变化，有力地抨击了封建社会的黑暗，强烈地表现了长期遭受压迫的人民群众的反抗情绪。

窦娥和蔡婆婆两人相依为命，过着孤寡的日子。地痞张驴儿和他的父亲，借口救了蔡婆婆，乘危要挟，肆无忌惮，搬进蔡家居住。张驴儿的父亲强占了蔡婆婆。张驴儿要霸占窦娥，窦娥断然拒绝了。张驴儿想毒死蔡婆婆，反而毒死了自己的父亲。他转而诬陷窦娥，说是她毒死的，妄图逼她顺从。窦娥为了捍卫自己的贞节，宁要“官休”，不肯“私了”。窦娥心目中以为父母官是能主持正义，能替她昭雪申冤的。但楚州太守桃机，是个见钱眼开，草菅人命的赃官，受了张驴儿的贿赂，把善良无辜的窦娥判成死刑，害人的张驴儿反而逍遥法外。窦娥的悲剧正是当时吃人的社会生活的反映。

窦娥的悲剧有着普遍意义。在元朝初年，社会动荡不安，人民生活贫困，卖儿鬻女比比皆是，流氓恶棍横行霸道，官吏昏庸无能，几乎是无官不贪，人们的安全毫无保证。窦娥的悲剧，实质上是当时人民群众的生活遭遇的集中反映，也就是时代的悲剧。

窦娥被绑赴法场，她满腔愤懑，指天骂地，对不公平的残酷的社会迸发

出诅咒的嘶喊：“……天地也做得个怕硬欺软，却原也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉做天！”最后，窦娥发下三桩“誓愿”。行刑后，果然血溅白绫，六月天降大雪，三年大旱。

关汉卿这位伟大的剧作家，对当时的封建统治激烈地抗议。他通过窦娥这个善良妇女形象的遭遇，斥责控诉当时那种好人受罪，坏人横行，正义得不到伸张的黑暗社会。这体现了关汉卿的社会政治观点。他运用浪漫的手法，写天地、自然都为她不平，证明窦娥的冤枉。最后还有个托梦雪冤。在浓郁的悲剧气氛中，给人们一些希望，让观众解解气。关汉卿的《窦娥冤》就是概括地、真实地写出了那个时代的“生活的真实”。

大凡一个大作家，大剧作家，或者大诗人，他们都给我们一些东西。这些东西，不只包括他们文学上的美，感情上的真挚，人物的深刻；他们的作品往往有一种气势磅礴的感人力量，教我们对人生、对社会，有一种比较广大的视野，比较博大精深的看法。也就是说，人应该如何活着？人为什么而活着？这样一类的大问题。你看托尔斯泰的《复活》，或《安娜·卡列尼娜》，或《战争与和平》，他是在颂扬一个东西的。他颂扬人应当互相相爱；做了坏事，自己要忏悔；不要打仗，要和平。在这整个大的布局当中，里头有无数故事，无数的穿插，各种各样的真实人物，然而，最后他给你一个完整的感情，一套他对这个世界的想法。

我觉得，“真实的生活”和“生活的真实”不是一个东西。真实的生活是可以这么写，那么写，但要真正写出一个生活的真实来，就要看你用不用头脑去思索你所看到的种种，并把你真正感受和思索的东西写成作品。这样的作品，总是你经过了多少的困苦与艰难，然后才写得出来的。所以，我觉得，真正打动人的东西，是作家的那个极其亲切又极其真实，他感受到的、思考过的问题和他的答复。当然，无疑问的，还包括作家刻画人物的本领，文字的美，丰富的语言艺术，以及丰富的知识。但是，如果作家没有那个活生生的思想，那个深刻的感受，那么，作品的艺术生命就短。艺术生命长的作品，它总是打动人的灵魂，叫人多懂人生的道理。请你们多读读《红楼梦》，多读读关汉卿的作品，就会感觉到这个道理。

不要怕“对号入座”，不要绕道走

再有，咱们想想看，三十年来，什么时候能像现在这样，想写什么，就写什么？一般来说，现在比过去进步了很多。当然，在有的地方，不是一点干涉都没有了。有时往往写着写着，就出来了想不到的是非，叫你感到下笔困难。有的作者比较勇敢，提出一个尖锐的问题，立刻就有人来“对号入座”。“对号入座”，大家都懂，就是剧中所骂的这个人呀，“喂，大概骂的就是我唷！”于是，他就要来干涉。这个问题，可能同志们多多少少见过一点，听过一点，甚至自己感受过一点。其实，你并不是为他写的。鲁迅不是说过吗？他写的小说，人物的模特儿，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。他说：“有人说，我的那一篇是骂谁，某一篇又是骂谁，那是完全胡说的。”所以，“对号入座”的问题，是自古有之，连鲁迅这样伟大的人物都碰到过。如果你们提出一个尖锐的问题，又有人“对号入座”，怎么办？办法就是：应该有勇气，应该顶得住！诚然，你如果错了，那还是不应该写，不应该顶。当然。也会有这种情况，

常常弄得上也上不去，下也下不来，你说“下吧”，剧本已经写出来了，甚至已发表了，抹不掉，你说“上吧”？他跟你对上“号”了，他来指责，又演不出。这是作家最为难的问题。

还有一种情况，就是采取绕道走的办法，绕着道儿走。哪些问题最好不要谈；或者哪些事情，还不到谈的时候。为了避免一些不必要的麻烦，因此就绕道走，写些没有多少麻烦的东西，譬如，爱情呀，中日友好呀，中美友好呀，……等等。这些题材，可以写，应该写。写这些题材的戏，有些艺术上是不错的，政治上也有道理。问题在哪里呢？就是没有把我们的戏剧引上一条大道上去。这个大道，就是作者提出来的问题，写出来的人物，比较深刻，比较有生命力，不是昙花一现的。我们应该努力多写这样的剧本。

同时，我老觉得，我们目前应该多写一些反映现实生活的剧本。当然，写现实生活的剧本确实难写，但我们不要回避困难，不要绕道走。我们应该歌颂四化建设中的英雄人物，这是义不容辞的。但是，要写得恰如其分，写得真实可信，写得全面一点。

剧作家应该是思想家

我还有一个想法，一个剧作家应该是一个思想家才好。一个写作的人，对人，对人类，对社会，对世界，对种种大问题，要有一个看法。作为一个大的作家，要有自己的看法，自己的思想，有自己的独立见解。不然，尽管掌握了很多的、很丰富的生活积累，但他没有一个独立的见解，没有一个头脑来运用这些东西，从中悟出一个道理，悟出一个主题来，那还是写不出深刻的作品。咱们作品的主题，不是概念化的那套东西，也不是两三句话就把这个主题说明白了的，不是的。在剧本里，或者是小说、或者诗里，主题思想是通过许多生动的细节逐渐显出来的。所以，我们写剧本，不要走狭窄的道路，要走广阔的大道。

提高美的鉴赏能力

我们还要提高观众美的鉴赏能力。这就要求我们的剧本写得这样的好：一方面非常的通俗，一方面又非常的美。我所谓“美”，不仅指美的文字，还指美的思想，美的道德观念。我这个“美”字，包括得比较广。要有美的鉴赏能力，这与观众、读青的要求有关系：反过来，我们也应拿一些美的东西给观众和读者，使他们能够借我们的作品提高美的鉴赏能力。

再者，我觉得我们写东西，文字上要注意，一方面要通俗，一方面要有味道，有诗意，含蓄无穷。你看李白、杜甫的诗，你读完之后有余味，能叫你反复地读，百读不厌。我们现在要在通俗的语言当中，表现出诗意来，而不要借重陈词滥调，不要滥用词藻。有些先生，过去因为旧体诗读多了，或者读得不怎么通，常常乱用一些词藻，引经据典，写些难于理解的东西，这不大好。现代戏需要现代语言，现代语言包括两个方面：一是今天的语言；同时，是今天的美的语言。这需要各位同志下大功夫。写剧本的人，尤其是写戏曲剧本的人，不但要注意戏剧性，也要有诗人的气质才好。

还有一个问题，就是提倡戏曲的现代戏。如果我们今天忽视这个问题，我们将要丢掉很大的一块园地，一块很大的阵地。因为传统剧目，一般来讲，

青年人不大看得懂。第一因为词的问题，第二是它的形式问题，都不大看得懂。地方戏就好得多，地方戏搞现代戏就容易懂些，因为它的词句通俗一些，故事是现代的故事，青年人容易理解，像评剧《小二黑结婚》、《小女婿》，吕剧《李二嫂改嫁》，豫剧《朝阳沟》，它们就是好，很受欢迎！

多研究传统戏的编剧技巧

关于学习问题，我有个想法，供大家参考。传统剧目要多读、细读，把好的找来读，研究为什么这些地方就有吸引力？譬如《打渔杀家》，这个戏写得实在好。我讲一点，它的虚实结合得好。哪个地方要虚，哪个地方要实，哪个地方必须表现在台上，哪个地方就搁在台后，都安排得很对。比如说，肖恩被知县打了四十大板，被打的时候不是在台上。肖恩的女儿出来唱了四句，头一句“老爹爹到县衙前去出首”。肖恩告状去了。这句唱完后，后面打板子声，大叫“一十！”“一十”什么呢？一十大板。后台在打肖恩了。前台只有他的女儿，但观众明白，她父亲一出首就在县里挨打了。她接着每唱一句，后台就大叫“二十！”“三十！”“四十！”再一会儿，肖恩出来，已经被打伤了。公堂这一场就不必演了。虚实结合得多好。这值得我们学习。这一类比较好的剧目，在传统戏里是不少的。

传统剧目还宵一个很好的特点，不噜嗦。当然，你说明代的传奇，一出戏演好几天，还不噜嗦？我是说比较好的，现在整理、改编过的本子是不大噜嗦的。比如，田汉同志改编的《白蛇传》，那真是非常情深动人的。尤其是关汉卿的《窦娥冤》，写得热情沸腾，却又深沉含蓄，它惊天动地，是一部伟大的作品。

现在，有一种现象，大概是受八个所谓“样板戏”的影响，就是爱用实景，这多半是从话剧学的，我觉得写现代戏曲剧本，咱们要从中国的传统剧目当中学习如何写。当然，现代戏写的是现代生活中的问题，这里头相当复杂，我只是说了个路子。我觉得用真实的布景是不大好的。因为真实起来可以无止境的。譬如，黄佐临先生在西德看戏，看见把脑袋砍下来了，砍下来的时候，鼻子眼睛还都会动的！那个砍脑袋有什么看头？所以，实到这种程度，真是叹为观止矣！我们中国的传统戏，它的表现形式有许多是可以借鉴的，咱们在表演上要尽量运用。这需要有一些真正要革新的人，一些要革新的演员，一些要革新的导演，一些要革新的作家，一些要革新的舞台美术家，一块儿合作，志同道合，共同创造，闯出一条路子来。

小剧场好处多

为此，我主张搞小剧场。所谓“小剧场”者，就是不大的剧场，能坐三十个左右的人就行。我和赵寻同志年初到英国访问，看过三十个人的一个剧场。三十个观众，台上呢，十好几个人演。当然，也有两三个人演的。它的好处是：它许可你做各种试验。票价又不贵。布景简单，不要多少东西。灯光也不复杂，亮了就成。你们可以设计这种小剧场，大家捐助点钱，国家可以津贴一些。你要真好，国家会津贴的。各地不要老跟着几个大剧场跑，剧场一则太少，二则要花许多钱。咱们搞小剧场，从三十人到一百人，顶多坐二百人。话剧也罢，戏曲现代戏也罢，拿到小剧场做试验。让观众看，看完

之后，请他们提意见。先小后大，先在小剧场搞成功了，再把它放到大剧场去。小剧场可以附属在各种地方剧团、大剧团里头，大演员、好演员也要参加小剧场的演出，不然的话，就号召不了人来，小剧场还有一个好处，差不多没有多少机会上台的青年演员大可以上台了。这是个好办法。我看小剧场不妨几十、凡百、几千的那么添，因为干起来不会用多少钱的。不要老觉得大剧场辉煌得很，非得那么大才过瘾。小剧场不怕没人看，问题是莎士比亚说过的那句话：“戏呀，才是真个的。”戏，是真个的。戏，是最重要的。真正有戏，就这么对面看，我就越看越有味道。

在英国访问时，我跟赵寻同志，我们几个人，在莎士比亚出生的地方，那儿有个大剧场，讲究得不得了，我们在那个剧场看了两出莎士比亚的戏。有天，英国朋友说，旁边有个小剧场，是个仓库改的，也属于这个大剧场的，很多大演员也在那里演。他请我们去这个小剧场看了奥尼尔的《安娜·克里斯蒂》。

《安娜·克里斯蒂》是一部深刻的社会问题剧

这个剧本讲一个老水手如何找她自己的女儿。十五年前，他妻子去世，当时他女儿才五岁，他把女儿寄养在一个亲戚家里，给她寄钱，但没有去看过她，最后，在纽约一个小酒店，他父女碰头。他们过去通信，这女儿说她怎么好啊，说她做看护妇，帮人看护小孩子，教他们学习。在这个酒店里，他看见女儿打扮得妖妖艳艳，是个妓女啊，但他还不知道她已当妓女，他把女儿带到自己的船上去。他的女儿想重新做一个真正的女人，在船上她和一个青年水手相爱了，那个水手非常爱她。当那个水手正式向她求婚时，她认为自己不配和他结婚，所以没有答应，并诚恳他说出了自己被迫沦为娼妓的事。这时，父亲大怒，把她骂了一通；那青年水手也大怒，把她大骂一通，气走了。两天后，那个青年水手又来找她，说他爱她，不能离开她，若是没有她，他要发疯了。他提出第二天早上就结婚。这个女的感动了，答应了。她的父亲也高兴地答应了。为了赚钱维持今后她在陆地上的生活，老父亲和那个青年水手飘洋出海了。而这个想重新做人的妓女，在破船上等着等着，等着他们回来。他们要漂流到非洲去，究竟能否回来呢？结果如何呢？作者没有讲。但是，动人极了，这三个人写得非常好。我们看演出那天冷得要死，演员演得一身的汗，真演得好啊！静，静得不得了。所以，小剧场还有个好处：就像你我这么近。演员演得不好，不真实，不自然，就是瞒不过人。所以，小剧场训练出来的演员是了不起的。

我们中国有奥尼尔这个戏的译本，我希望你们找来好好看看。我觉得，这个戏是一部深刻的社会问题剧。它有几点值得我们借鉴：一、作者对人生看得比较全面，看得深；二、写得非常含蓄，不一目了然。他不宣传，但他作了最好的宣传，他老给观众留有余地，让你想问题；三、主要人物写得非常丰满，写得透，不是平面的；陪衬人物轮廓清楚，有性格，而且有职业特点；四、情节曲折生动，发展变化幅度很大，大起大落，但都入情入理。它情节很曲折，但不是情节戏，因为它的人物写得深刻，没有故弄玄虚的地方。我们现在有的戏情节离奇得不得了，那是情节戏。它的人物谈不上什么性格，故事转折不合逻辑，不合理。

总之，写作时各种手法都可以用，不一定那么一条路子。多少条路啊！

真是“条条道路通罗马”。条条道路通向无产阶级的伟大文化。中国会出现无产阶级的伟大作家。这样的剧作家，这样的诗人，这样的小说家，会在你们当中出现。我的希望、我们这一辈人的希望寄托在你们身上。年岁不饶人，我们已经老了，不行了。我们不是不干，我们一定抓紧有限的晚年，和大家一起努力，为建设社会主义的高度精神文明而尽心写作。但是，真正的希望在你们身上。

（此文是曹禺同志一九八一年十一月三日在杭州召开的戏曲、歌剧现代题材作品讨论会上的讲话，根据录音整理。）

（原载《剧本》1981年4月号）

少壮须努力

——在张君秋同志收徒仪式上的讲话

这样的拜师仪式，我一生只参加过两次。第一次是一九六一年，马连良先生收徒弟，是河南的。这是第二次。张君秋同志也收一个河南的徒弟。

我想起唐朝河南韩愈的一句话：“师者，所以传道、授业、解惑也。”所谓“传道”，今天讲，指的是传“做人的道理”。从大的方面讲，我们有党的“四项基本原则”，就是我们立身之道。就“学艺”来讲，要讲“戏德”。唱戏不讲“戏德”，这是不应该的。过去老一辈的戏剧艺术家都讲究“戏德”。梅兰芳先生在这方面，就做得不错，据说金少山、马连良两位先生也都不错。

“戏”是教育人的工作。过去人讲“高台教化”，这很重要。优秀的艺术家都有高尚的道德品质，要用它教导学生，以身作则，身体力行。“艺术修养”是同“戏德”紧联在一起的。如果只学“技艺”，不学“戏德”，用今天的话讲，主要是“政治品德”，那就学到歪路上去了。

“授业”，是指传艺术。老师要毫无保留地教，学生要认真学。要尊师爱徒。不要以为拜了师，就“毕业”了。师生相与的道路，是长久、崇高的道路。

“解惑”，就是解释“疑惑”。老师要帮助学生解释人生中许多疑惑。譬如，怎样才是个艺术家？怎样才能演好戏？为什么人而演戏？

搞艺术，要抛开名利场。唐朝有个和尚诗人寒山，他有一首诗，很有意思：“有酒相招饮，有肉相呼吃。黄泉前后人，少壮须努力。”“黄泉”指人死后，埋葬的地穴。我们都是要到“黄泉”去的，只是早晚而已。活在世上，“少壮须努力”。青年要爱惜自己的青春。你看，他一个和尚，对人间事，是**如此积极**。下面四句：“玉带暂时华，金钗非久饰。张翁与郑婆，一去无消息”。“玉带”、“金钗”，既“贵”、且“富”，这都是一时的虚华。“张翁与郑婆”，大概是寒山的相识了，“一去无消息”。他们一死，再没回来。因此，**珍惜时光**，“名”和“利”不是我们追求的。有为之年，要多努力，努力为人民多做贡献，这才是永久的。

目前，京剧剧目贫乏。真是，唱不完的《玉堂春》，打不完的《三岔口》！一定要丰富剧目。一定要改革。同时，**要搞现代戏**，搞新编历史戏，要整理传统戏，搞出更多的剧目。今天不想办法解决，四五年后，就会成为火烧眉毛的问题。

我们要有更多的完美的新剧目，对我们会戏不多的青年演员更重要，“少壮须努力”，这不是一句空话！

我不是来说教的。我只是一个中国剧协的干部，讲一点心里话，祝贺这个拜师会。

（原载《北京戏剧报》1981年第25期）

作莎士比亚的知音

——中国莎士比亚研究会开幕词

“凡是闪光的，不都是黄金。”

这句话千真万确。反过来，是黄金，它就会发出光亮。知识是黄金，然而它的光亮一般人常常看不见。独具慧眼的伟人，在昏昏不明处，却看穿知识的根苗；知识，如暗夜的萤虫，飞闪射出萤光，向他招手；他追寻星星光明，扑上前去，豁出整个生命，一点一滴地探索、思考、实践、积累，终于献给人类以智慧与文化。

数千年来，我们的祖先就是这样用超人的精力，不断发现、创始“人”的各种知识与文化，建立一个赋有悠久、深远文化历史的古国。子孙承袭，发展他们的宝贵遗产，丰富了生活。

从来知识不能固步自封的，它要发展，它要更新，它要交流。历史记载了，我们“输出”我们的文化，但也不断“输入”各国异域的文化。大家共同享受人类创造的溢满甘汁的文化与精神的果实。

莎士比亚就是一颗硕大无朋的、无比甘甜的果实。不，他是一棵果实累累的大树。莎士比亚是数千年人类进程中的巨人之一。我们热爱他，尊敬他，研究他，演出他的剧本。中国无数的人们为他的舞台上的伟大成就和他神妙的诗句，拍手叫绝。我们被他吸引着，紧紧地吸引着。

仿佛他是宇宙中的一颗星球，在大空中永久地运行。我们仰望他，探求他，用哲学的、艺术的、文学的和科学的能力来了解他，解释他。到今天，似乎还没有把他完全弄清楚。

现在，世界各国研究莎士比亚的书籍，可说是“汗牛充栋”了。用今天的话说，研究莎翁的著作，排起队来，一本接着一本，究竟会围绕地球几周呢？简直算不清。

中国的学者研究莎士比亚的著作排起来，占多少路程，我们无需估量了。我们“输入”莎士比亚很晚，仅在二十世纪初。但中国学者付出的功力不小，他们的论文做出了赋有中国特色的贡献。他们自小受中国数千年文化的陶冶，他们以东方的目光注视，凝望着这位生在四百年前，远在几万里外的英国斯特拉福镇上的巨人。他们是他的深情的赞美者，诚挚的解释者，和今天的中国一样，不哗众取宠，却实事求是。

这些位中国的莎士比亚学者，出版了他们的心得“莎士比亚研究”。今天，他们又在上海会聚一堂，召开首次“中国莎士比亚研究会”。这是一个请学者与演出者们聚在一起的热烈的讨论会，也是国外的莎士比亚学者共同参加的交流会，它将影响今后中国的莎士比亚的研究与演出，这是前无古人的盛会。

我们欢迎你们，你们是来自遥远地方的朋友。我们有一个共同的目的，使全世界的人，更多、更广泛、更深刻地理解莎士比亚，继续开拓我们这个世界的文明和对于“人”的认识，推进今天的文化与和平事业。而文化与和平是分不开的兄弟。

天才从来是受文化传统和历史影响最多的人。他和人民生活在一起，他从民间传统中获取了最丰美的灵感。天才又是独创天地的人，在荒谬与庸俗的世界中，思想最解放的人。天才代表他们的时代，是时代巨人，因而便成

为真正的历史的巨人。

莎士比亚逝世之后，世上又出现许多文化的巨匠、大师。如果我把“莎士比亚”当作文艺高峰的代同，那么每个国家都有自己的“莎士比亚”。自己的“莎士比亚”，比那位生在英国埃文河畔的大师，对本国的人民与民族要更亲切，更受到喜爱。但民族的深情无损于属于全世界的莎士比亚的伟大。我们赞美莎士比亚，同时也敬爱本国的巨匠。不同时代、不同国家的文艺大师，都对人类有不可磨灭的贡献，我们不需要，也不可能把他们的丰功伟绩比个高低。

中国有一位关汉卿，他大约活动在 1210 年—1300 年，恰在元朝忽必烈的统治时代。他揭露了封建社会的黑暗与残酷，他对妇女赋予无穷的同情。他一生写了六十五种杂剧，他是中国辉煌的杂剧的奠基者。他的结构精心锤炼，精练中力求丰富。他的语言来自民间，自然，真切，质朴。他是现实主义者，又是笔下生风、神思奇绝的崇高的浪漫主义者。他是我们最敬爱的伟大剧作家，是世界上的文化名人。然而，实在可惜，他没有莎士比亚那样的幸运。与莎士比亚同台演戏的朋友，海明思(Hemings)和康代尔(CondeII)，为莎士比亚的全部剧本，印出第一个“对开本”，而不幸的关汉卿却只留下十八本戏曲，其中还有残缺不全的部分。

多少年来，我们用最高级的形容词来表达我们对巨人的崇敬。这些同汇用在莎士比亚和其他巨人的身上都是有理由的，是恰当的。但我们从来不应顶礼膜拜，盲目地赞颂。那会使我们变成崇拜偶像的妄人，丧失了认识天才之所以为天才的智慧之处。一个人，纵然是天才的巨人，他须要的也只是“知音”，而不是膜拜者。

我们尊重一切对莎士比亚有研究的学者与演出者，学者与演出者相互见面交谈，会对莎士比亚有更多角度的认识，有利于更广泛地，更深透地宣扬、普及莎士比亚——这位戏剧艺术的巨人。

戏剧的世界是多么广阔，辽远而悠久啊！可交流的知识与文化，尤其是对于“人”的认识，表现得多么美丽，多么翔实，又多么透彻啊！如果从古希腊到现在，把这几千年的戏剧大师们从坟墓中唤醒，请这些对“人”有深沉见解的人们，无论是哪个国家、哪个民族的戏剧大家，请到中国的上海，饮几盅龙井，喝几杯茅台，让他们互相认识“中外古今”的同行，谈谈梦一般的思想，诗一般的感情，把心中还没有说尽的话对面讲讲，沟通沟通，那会是多么伟大而又不可想象的盛会啊！

确实，这比《仲夏夜之梦》更神妙，但也更离奇，更荒诞。我们只好回到地上，回到今天。到会的学者是博学的君子，有名的专家，你们用美丽的文字写出的富有内容的论文在这里宣读，听者将会像饮着醇酒一般，把你们各具风格的研究的果实，吸收进去。

而我却在这儿唠唠叨叨，说出的话，不过是 Hamlet 所说的“words, words, words。”。

只有一句，决不是废话。

我们热烈地祝贺第一次“中国莎士比亚研究会”现在开幕！

《西游记》与美猴王

——在首都戏剧界座谈《真假美猴王》会上的发言

这出戏前天看了，就像小时候躲在小房间里一遍又一遍地看着《西游记》那样有趣。看了戏，我就在想：《西游记》的道理在什么地方？寻根究源，再看看《真假美猴王》的优点是什么？它可以进一步提高的地方在哪儿？

《西游记》成书于明代，作者吴承恩集前人许多有关的说书、平话、杂剧、民间故事，加以融会贯通，重新构思写成的。这部伟大著作具有极丰富的想象、极宏伟的结构。从大闹天宫到九九八十一难取经而归，其气魄之大、人物之多，故事之妙是罕见的。《真假美猴王》只不过是其中的一段。要真正懂得《真假美猴王》的价值，我们回顾一下《西游记》的道理是有必要的。

《西游记》里的故事流传已久，但在社会主义时代的今天，人们仍然喜欢孙悟空，喜欢表现孙悟空的戏。《真假美猴王》可以说是《三打白骨精》之后又一出令人喜爱的“猴戏”。

一部《西游记》分两大段：孙悟空大闹天宫是一大段；孙悟空保唐僧取经，经过九九八十一难到了西天是另一大段。

佛教于西汉传入我国，到了明朝，仍很盛行。我们马列主义者认为宗教是迷信，是鸦片。然而在吴承恩生活的那个年代，佛教的思想、佛教的理论，是为一般人民和统治者所接受的。吴承恩虽然是个大知识分子，他也不能不接受。佛教在那个时候，似乎会给人以“安慰”。《西游记》反映了明代的社会思想，反映了那个时代人们对佛教的信仰和崇敬。因此，对“佛”这个问题，是不能推翻的，如果可以推翻，那么不仅《西游记》将不复存在，就连中国的其他古典名著也将一样不复存在。

关于大闹天宫的情节，在吴承恩之前出现的杂剧、故事、平话，都是放在最后，只有到了吴承恩的《西游记》，才把它放在头里。《西游记》共一百回，大闹天宫占了七回，描绘了孙悟空的诞生及其成为“齐天大圣”的过程。很显然，多少次农民起义，多少人对统治者的不满，促使吴承恩不知不觉地或者是有意识地去塑造叛逆者的英雄形象。通过描写大闹天宫，揭露统治者的无能与欺骗。人们喜欢《大闹天宫》，因为它反映了人民对统治者不满的思想感情。

孙悟空大闹天宫成为了不起的个人英雄，后来又有个大转折，被压在五行山下五百年。直到唐僧要往西天取经，才把他解放出来，然而给加上“紧箍咒”，好驾驭他。西天取经，也是孙悟空“建功立业”的举动。他们经历九九八十一难，说明任何伟大事业，不可能没有艰难险阻。孙悟空有着极不平凡的智慧与能耐，却遭到不公平的待遇，连唐僧也不理解他。孙悟空救了唐僧多少回，照理唐僧应对他感恩不尽；可是到头来，他还得一次又一次地蒙受委屈。所以说，孙悟空这个人物的形象之中，内涵东西之多，必然引起人们的深思。孙悟空永远是个被同情的角色，而且永远是个英雄。

但是，我们不能把孙悟空的西天取经，看成是他“改邪归正”。如果那样看，那么哪一个邪，哪一个正，就容易把人搞糊涂。因为“佛法无边”是封建社会牢固的思想，如果离开《西游记》的历史背景，不从历史和社会基础去看这个戏，我看不出它的真谛来。孙悟空一生战斗不止，大闹天宫是战斗不止，后来建功立业也仍然是战斗不止，到了西天，得到一个佛的封号

叫“斗战胜佛”。

唐僧是个非常有趣的人物，他是个很虔诚的佛教徒，但是他很像我们知识分子，遇到困难就害怕，胆小如鼠，而具有一己之见就固执得要死。他囿于佛教戒律、封建礼教，是个孔乙己型的人物。当然孔乙己是更不幸的。

《西游记》还存在着宿命论思想，要把它改编成戏困难就在这里。我们要懂得以历史唯物主义的观点来看待文化遗产。今天你再讲因果报应，是不是还有许多人相信呢？我看不见得。这是我的看法，也许还行不通。不过，我同意刚才万里云同志所说的，一出戏出来会有种种意见，但无论如何，先不禁演，是好是坏，大家来评议。《真假美猴王》在北京演出，场场满座，说明人们喜欢它。当然，这也说明福建的同志是下了极大的功夫的，无论在表演上，舞台美术和化妆上都是有革新的。

这出戏的猪八戒也演得很好。八戒的性格也描写得很真实，他肯干活、憨厚、单纯、能打仗。猪八戒并非没有能耐，有时孙悟空还得依靠他呢。不要把猪八戒看成窝囊废。当他被捕之后，从来没有妥协过，而且总是想方设法把唐僧救出来。他有个臭毛病是爱进小话，但他非出于嫉妒，只是喜欢信口开河而已。今天我们也可以从这个人物身上得到借鉴。

这出戏叫《真假美猴王》，如果要进一步加工，应该在为什么一个是真的，一个是假的，一个真取经，一个假取经这些方面做文章。《三打白骨精》为什么被毛主席所肯定，因为它赋予了今天的社会意义。这出戏也要赋予今天的社会意义，但不要搞得太教条，要用言外之意去发人深省。真假之斗，不一定靠打，真的把假的打倒没有什么了不起，而真理能战胜假理，才算了不起。能做到这一点，不论在艺术、技术、武打哪方面都会使人感兴趣，而且在思想内容方面也将会增添光彩。

总的说来，这出戏很成功。感谢福建省京剧团所有演员、导演、编剧、舞台工作人员，尤其要感谢与此有关的各级好领导。因为文艺能搞好，首先是有好的领导。有了好领导，大家努力，干劲冲天，就能搞出好作品。

（原载《福建戏剧》1981年第6期）

看话剧《金子》随想

中国青年艺术剧院演出的话剧《金子》，是个好戏。现在党的六中全会已经闭幕，国家建设将进入一个新的历史时期。我们的文艺，如何反映这个新的时代、新的生活、新的人物，这就需要我们大家不断探索。

《金子》这个剧本写得比较流畅，台词富有生活气息，导演处理也较新颖，演员配合比较默契。

这个戏是写待业青年问题的，这是人民群众十分关注的一个社会问题。演出效果好，几乎每句话都引起观众共鸣，因为台上说的就是我们日常生活中所熟悉的人物的语言。看来，这个戏的作者、导演、设计、演员是下了功夫的。不熟悉生活，是写不出，也演不出这样的好戏的。

这个题材，很难写，因为剧中人的生活同当前观众的生活，距离很近。观众对舞台上的人物是十分熟悉的。他们看戏时，看得十分细致。有一位在劳动服务公司工作的老人对我说，他跟待业青年打了多年交道，戏里不同类型的待业青年，个个面熟。这说明《金子》的演出，是得到观众的承认的。

这个戏能写成这样的水平，被观众承认，确实很不容易。青年，是祖国的未来和希望。如何把这些人物写得更深些，把他们的精神境界写得更丰富些，也许会更感人。我相信作者广泛征求意见，看话剧《金子》随想进一步修改，能把这个戏改得更好。

这个戏的青年演员很多，他们演得不错。但是，有些地方的台词听不大清楚，有些字被“吃”掉了。因此我想到，解放后，我国话剧的台词虽然有很大进步，但是问题还没有普遍解决。台词训练应当引起剧团的普遍重视。应当讲究台词的音乐性、节奏感和韵味美。

最低限度，应当让剧场每个角落的观众，听清楚每一句台词。演员应当重视每句台词对全剧的重要关系。如果把《金子》的台词，每一个字都送到观众耳朵里，效果将会更好。

我祝贺《金子》这个新戏的出现。希望有更多的反映新生活的好戏出现在舞台上。

我一直认为，中国青年艺术剧院有朝气，有青年的特色。他们热情为广大观众（特别是青年）服务。他们的剧目反映现实生活比较快，提出的问题也比较及时，比较尖锐。《金子》这台戏的演员，有的是第一次见观众。但他们得到老演员的培养，因而演得好。老演员不仅教他们如何演，而且，有的在台上做青年演员的配角，为他们“把场”。这是值得称赞的演员道德。我们应该向这样的老演员学习，也要向那些虚心好学的青年演员学习。我确实见过一些胸无点墨，偶有所得就飘飘然的青年演员。这种态度是不足取的。

我认为，“青艺”还有一个好处，他们演出反映现实的剧目，很注意社会效果，也注意剧目的艺术性，但不追求廉价的掌声，不迎合观众某些不健康的要求。

在他们的心目中，戏是教育人的。好的戏，既要给观众美的享受，又要培养观众崇高的精神境界。

（原载《北京日报》1981年7月21日）

工人阶级真是了不起

——同天津市第二电子仪器厂《分忧》剧组座谈时的发言

今天，我应该先庆贺你们！《分忧》这个戏从剧本到演出都非常好。各位同志都是工人，在业余时间演出这么一个好戏，更难能可贵。你们提出了一个实实在在，又极其紧迫的问题——房子问题。恐怕不只是天津，北京、上海，几乎所有的大城市都有这个问题，更重要的是，你们通过这个戏，提出一个更大的问题：在国家比较困难的今天，究竟是“分忧”还是“分油”？也就是如何建设社会主义，如何完成四个现代化的问题。这是了不起的。戏里的郝师傅无私、勇敢、爽直，工会主席廉义明一点不占公家便宜，吃苦在先，享受在后，这都是真正的共产主义风格，我看了以后，非常感动。戏里的金局长，塑造得也很好。我们确实有两种干部，有金局长这样的好干部，也有方副经理那样的干部。还有贺连生这样的人：能说会道，明明在偷巧，明明在占便宜，明明在揩油，却装得像一个大公无私的样子。总之，咱们工人写的东西，就这么痛快，是非分明，有什么说什么，而且人物非常生动。因为你们自己就很鲜明，戏就是演你们自己。另外，你们这个戏语言好，对话、台词写得非常妙。这台词我是想不出的，而你们却出口成章。这是因为你们的生活丰富多采。当然也是李景城同志写得好。戏的构思别具匠心，整个故事的穿插，尤其是戏的结尾，很有意思。戏的未了，说是问题解决了，实际上不可能在一两年内，问题都得到解决。但是这样一个结尾，给我们很大的希望，很大的精神鼓舞，所以全场观众十分高兴，鼓掌、欢呼，一片愉快的笑声。看了你们的戏，我看出光明来，看出希望来。看出一种高贵的情操来。我们中国大有希望，大有前途。不仅是女排夺了世界冠军，我相信我们中国的工业、农业等各方面，都会按照赵紫阳总理在五届人大四次会议上的政府工作报告所讲的，会越来越好。

我刚才听一位领导同志说，这出戏演了之后，你们天津第二电子仪器厂不但没有耽误工作，而且推动了生产，大家精神更加旺盛起来，把工作做得更好了。可见，反映现实的优秀艺术创作，是会引导人们向前看的，是能够促进四化的。你们虽然在一个工厂工作，但是，你们有远大的抱负，有搞四化的壮志，也有克服眼前困难的决心。你们工厂的职工们，参加演出的同志们，正用实际行动为国分忧，为党分忧，为人民分忧。最近有一阵子，有些人把前途看得渺茫。但是，在党的领导下，绝大多数的干部和群众，尽管遇到了一些困难，如房子问题，物价问题，但并没有被这些困难吓倒，因为我们知道，我们的国家和资本主义国家有根本的不同。我们常说“前途是光明的，道路是曲折的”，这话不是一句空话。我们相信这句话。从这个戏，看出你们对这句话非常地明了。所以，演到结尾你们道喜的时候，拿起喜糖，分给大家吃，尽管还有些问题没完全解决，但毕竟有一部分人确实可以拿喜糖了。我想，将来，全中国人都会拿喜糖来给我们大家吃，互相道喜。

我到过国外多次了，外国工人的工资好像是很高的，其实，生活并没有确实的保障。工人不知在什么时候就被开除、解雇，最后有的饿死，有的自杀了，到现在，还是这种情况。资本主义常常吹，什么这个保障，那个福利，实际上是竞争非常激烈，失业问题很严重。我们中国有待业青年，但没有失业工人。资本主义国家的大批失业工人，那是可怕的；而且那些失业工人，

酗酒、打老婆，生活非常悲惨。这一点我不只听到过，而且亲眼看到过。我们现在有一部分青年，看到西方穿的喇叭裤那些玩艺，还有这个录音机啦，那个电视机啦，看得眼花缭乱。在资本主义国家，工人是不是真正能享受那些东西？也许暂时能享受，可是那些东西都不是他们自己的，大部分都是分期付款弄来的，临时的。你做工，有钱；你突然被老板解雇了，立刻就没钱，被赶出去。相比之下，这就显示出了我们社会主义制度的优越性。我们今天是困难的，我们承认。但是，我们绝不被困难吓倒，而恰恰相反，就像你们所做的，为国家分忧。国家确实有困难，你们为国家想问题，这是很高很高的精神境界，这恰恰是有些人作不到，甚至也想不到的。所以，我要好好向你们学习。你们这个戏，在这方面特别叫我感动。我在上海还看过一出戏叫《路》，是上海的工人业余作者创作和演出的，也很使我感动。你们的戏很成功。我不是说你们写的十全十美，但是你们确实写出了中国人民的愿望，写出了中国人民的前途。依我看，你们的戏和《路》一样，是中国最好的戏之一。我特别地被这个戏所吸引。我希望这样的戏在戏剧舞台上普遍开花，还说一点：在布景上，你们不讲究，就这么一个景，哪儿都能演。这就是工人的气派，业余的特点，你们这样的演出，简便易行，是应该大大提倡的。

我看戏的时候，看到观众跟你们交流得非常好，他们听得多么高兴，他们懂得你们讲出的苦处，也知道难处。难道他们每个人都有了房子？我不相信。可是你们这么一来，他们就不是总想着房子问题，而是觉得应该分忧，这就是教育啊！看了这个戏，就豁亮多了，不是那么小心眼了。所以，你们的戏，是能真正教育人的戏，而且不只教育人，还会推动四个现代化。“分忧”这两个字特别好，为国家分忧，为民族分忧，为社会主义分忧，为党分忧。目的是要创造一个更加繁荣富强、幸福美好的明天，就是“振兴中华”。

也许，作为每一个具体的人，并不是伟大的，但是作为工人阶级，就是伟大！我们不见得能写出这么好的戏，而你们却写出来了！所以，我代表中国戏剧家协会，向你们致贺！

（原载《工人日报》1981年12月17日）

一出鼓舞人心的好戏

——看话剧《分忧》

天津市第二电子仪器厂职工自编自演的话剧《分忧》是一出鼓舞人心的好戏，它通过分房子这个具体问题，讲清楚了是为国分忧还是从中揩油，如何对待四化，如何对待社会主义建设这么一个严肃的问题。目前我国国家还有困难，在这样情况下，我们每一个人是为国“分忧”，还是“分油”？戏中的老师傅郝伯虎和工会主席廉义明，他们吃苦在前，享受在后。他们的品质才是真正共产主义的品质。金局长想得周到，想得长远，他千方百计为国分忧。但社会上不只有金局长这样的人物。如果都是他这样的人物，一切事情都好办了。一方面有金局长，一方面还有方经理，还有那个能说会道，明明在揩国家的油，还说得那么好听的工会干事贺连生。剧本对这些人物写得是非分明。正面人物，不惜笔墨，热情歌颂；搞不正之风的人物，给以揭露，批判，义正词严。看了十分痛快，十分感人。无论哪个人物，性格都是鲜明的。

人物对话写得好，口语化，没有陈词滥调。安排很见匠心，尤其是结尾，相当别致，写得活。谁也没想到结尾是这样处理。自然，一时什么问题都解决了，是不可能的，但现在的结尾，给人以希望，给人以力量，让人感到我们的国家，我们的党是为人民着想的，问题需要一个一个解决，前途是光明的。

天津市第二电子仪器厂的职工，用业余时间，写了这么一个具有普遍意义的剧本，演了这么一个好戏，也是在为国分忧，说明了他们是有抱负的，有搞四化的雄心壮志。说明他们也是看出了光明，看出了希望。

我们中国是有前途的。我们在中国共产党的领导下，绝大多数干部是好的，眼前虽然遇到了一些困难，如房子问题，物价问题等，但我们都没有被困难所吓倒。我们的前途是光明的，这句话不是一句空话。这个戏说明我们工人阶级是非常清楚这一点的。他们看到了前途，看到了希望，这也是最使人感动的地方。“分忧”这个题目就很好，让人看出了中国工人阶级有何等气魄！何等信心！何等抱负！我相信这种精神必然会推动四化的进行，在全国开花结果。全中国人民都会“吃上喜糖”的。

这个戏布景简单，方便。到哪里都能演，工人有工人的创造，我们欢迎这样简易方便的舞台装置。

演出时台上台下亲切地交流，全场一片欢快的笑声。看戏的人们都感到应该为国分忧，不皱眉头。看了戏，心中豁亮了。总之这是一出能教育人的戏，能推动四化的戏，为了一个光明的前途，我们每一个人都应该为国分忧，为人民分忧，为党分忧。

感谢天津市的职工为我们演了这一出好戏。

（原载《北京日报》1981年12月17日）

要生活，也要胆识

古人说，艺术家应该有胆识，这是有道理的。所谓“识”，就是要有丰富的生活，丰富的知识，见多识广，才能对生活有独到的见解。所谓“胆”，就是要有勇气，有勇气写，有勇气坚持自己的真知灼见。

勇气来自对生活的真知，来自对祖国、对人民执著的爱，来自对人民命运的关切。心中有数，下笔时才有底气。遇到什么干扰和不公正的批评时，才有勇气坚持，敢于去写自己感受到的东西，为人民代言，为人民抒情。不然的话，一遇风吹草动，自己往往摇摆不定。作品受到批评时，就心虚，但是，如果真认识到自己是写错了，就应该诚诚恳恳地作自我批评，不要顾面子。要善于听取批评，勇于听取批评。

古往今来，真正成熟的大作家，都是真诚的人，他们总是正视人生。对人，对社会，对人类，对世界，都有诚挚的责任感。在错综复杂的生活中，永远追求光明和真理，从未失去希望。对他的时代所面临的大问题，从不躲避，总是和人民在一起，努力探索。这样写出来的作品，才有可能深刻。否则，就浅，就没有生命力。

当前，要深入到四化建设的洪流中去，与人民群众同呼吸，共命运。满腔热情，歌颂生活中美好的、新生的事物，鞭笞落后、丑恶、阻碍生活前进的事物。这样的作品，是能够引起观众和读者的强烈共鸣的。

愿在新的一年里，有更多更好的作品问世！

（原载《剧本》1982年1月号）

《攻坚集》序

北京人民艺术剧院，自一九五三年创立，到一九八二年，整三十周年。

古人说：“三十而立。”北京人艺已经是一个风骨矫健，神采昂扬的壮年。

社会主义祖国正乘风破浪，奋发前进。他在这一段大好时光中生长起来。他克服了多少艰难险阻，跌过跤，吃过苦头，获得一些成功。

北京人艺的一些成果，都是在反反复复与困难、与矛盾、与复杂事物的斗争中取来的。理想的追求，韧性的战斗，整体与局部、集体与个人的谐调，使每个成员逐渐成熟，有人愿意把北京人艺比作自己的家，或者“鞠我育我”的地方。其实，北京人艺是党和人民培育的一支攻坚的战斗队伍：它团结，它有纪律，它勇于战斗。它为人民、为社会主义学习戏剧艺术的志气，是无穷无尽的。

一个戏的演出是一场艰苦、复杂的创造活动。要最大限度地使用我们的脑力与体力、使用我们的思维与情感。舞台艺术家们饱尝辛酸苦辣的滋味。要体验各种人物的生活；要尽量吸收一切美好的文化，提高修养；要经历日以继夜的各种训练；要运用自己的观察、想象；还要有一点特殊的秉赋。此外，导演、演员与其他舞台艺术家的成功，都要承袭前人的成就，继续丰富它，革新它，终于攻破前人的窠臼，创造出自己的风格。这是一个长期的曲折经历。千百次探寻，千百次琢磨，才找到了“自己的创造道路”。这才使我们似乎望见了戏剧艺术的“自由王国”。

舞台是一座蕴藏无限魅惑的地方，它是地狱，是天堂。谁能想象得出艺术创造的甘苦与艰辛呢？学习舞台的知识、技能与艺术；探索世界一切美好的修养与人性的秘密；取得心领神会、活脱脱地表现各种人生境界的本领；积累多少深刻理解与偶得颖悟的舞台经验。我们重视这样的基础，在这里重复、引伸前面讲过的话。

一场惊心动魄的成功演出，是从苦恼到苦恼，经过地狱一般的折磨，才出现的。据说进天堂是美德的报酬。天堂是永远的和谐与宁静。然而戏剧的“天堂”却比传说的天堂更高，更幸福。它永不宁静，它是滔滔的海浪，是熊熊的火焰，是不停地孕育万物的土地，是乱云堆起、变化莫测的天空。只有看见了万相人生的苦与乐的人，才能在舞台上得到千变万化的永生。

陆机的《文赋》说过这样一句话：“观古今之须臾，抚四海于一瞬。”（用我们舞台的观点说，大意是：刹那间，把古往今来的故事演遍；刹那间，把四面八方的风物说全。）人生百年，演员和舞台艺术家们却把千种人物、万种姿态，传奇的、现实的生活与心情尝透。他们占尽无限风光，全心全意交与人间，留给人们享受和思索。难道他们不是天堂的神仙？难道他们不是童话的魔杖？

许多年纪大、体力弱的伟大演员，死也不肯离开他的舞台。历史上很有一些演员，鼓尽最后一口气，读出悦耳的台词。天才的莫里哀是其中之一，他死在舞台上。他们的灵魂仿佛追随流动的仙乐，在神妙的舞台上歌唱。他们像服了仙药，永远不死的青年，享受着无穷无尽的欢呼与赞美。赞美是蜜一般甜的。但对一个伟大的演员，沉浸在人物创造的快乐中，这才是大海一般汹涌的吸引力。他比孙大圣还高明，一生岂止有七十二种形象变化？从前，京剧大师杨小楼，早被认为衰老，还要在舞台上献出他神奇的艺术；孙菊仙

九十岁，居然还要唱《四进士》。这样对舞台的依恋岂是偶然？又何止是我们的前辈？舞台，对今天北京人艺的艺术家们来说，就是他们献身的圣坛。

我说过，我们是攻坚的战士。在这本集子里，有不少好文章，说出艺术家们追求艺术理想的艰难路程。这些文章，有的说得很亲切，很透，可以引人思索。作者有些是具有长久的丰富经验，有才智、有创造性的艺术家。我们推荐这些文章，还因为这些人是在三十年来在北京人艺不断“攻坚”的战士。

什么是北京人艺的“攻坚”呢？这确是难于一时讲得清楚的。我想，大约是在三十年来我们逐渐创立北京人艺的艺术风格；把北京人艺的传统，交给下一代；日后，由他们发展、革新，不断丰富，表现更新时代精神的戏剧艺术。

这里，我想提一个枝节问题，什么叫戏的好效果？是不是演出到了超凡入胜的地步，弄得观众神情恍惚，全神进入戏境，才算好呢？我以为这不算好的演出。我们始终不赞同把观众变成一种失去思索能力的傻子。当然，我们的演出，企图感动观众，使他们得到享受。但更重要的，我们希望观众看了戏后，留有余味，去思考，去怀念。所谓“含不尽之意，见于言外。”这才是我们朝夕追求的好演出。

我们是否完全做到了呢？没有。有的做到了；有的，远没有做到。

然而，我还是给这个集子叫“攻坚”。因为在这个集子里，这些文章，是作者们三十年间“攻坚”的体验与探索。“无坚不克”，这是应该提倡的精神。但“不怕攻坚”，这是北京人艺的艺术家曾经走过的道路，是北京人艺多年来立足干话剧一角的根本精神。

我希望这种精神，将随中国人民永存下去。

（原载《人民戏剧》1982年第1期）

为评弹说几句话

评弹昂然独立于艺术之林，要发扬、永存。反映时代风貌、鼓舞人心的“新书”，更应提倡。
我赞成评弹去就青年，知音的后代世世相传。

杨振雄、杨振言拼“兄弟档”说长篇弹词《武松》，我是仰望已久了。这次来沪从电视屏幕上连续收看了他们的几回关子书，真是“极视听之娱”。

刘勰的《知音》篇说：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器”。我从年轻听评弹，听了数十年，爱之深、恨之切。“爱”，不必说了，“恨”，便是“恨不生为苏州人”，至今还不能百分之百地听懂。可是，由于我听得久，听得多，权且充当一个门外“知音”吧。谢谢上海电视台，他们在播放《武松》时，打了字幕，使得我这个北方人听吴歌，由“音实难知”转化为音渐“易”知，对于杨氏兄弟的格调高、神韵足的书艺留下了深刻的印象。

前些日子，杨振雄同志到我家里“谈道”（评弹界的行话，意即同行间相互探讨艺术），兴致勃勃地介绍评弹传统艺术的五项手法：说、噱、弹、唱、演。我听了他的书，感到评弹还有一个“评”字。比方说，他们兄弟俩一忽儿演起书中的脚色武大郎、西门庆，一忽儿“跳”出来以说书人杨某的见解来“评”。身材矮小，容貌丑陋的武大，在“说”“唱”中，“演”出他“心地善良，憨厚可爱”；俊俏风流的西门大官人，在“说”“唱”中，“演”出他“心地险恶、残暴卑鄙”。这里就有“评”。这种“评”，评出了真善美与假恶丑，点破了说书者（也包括编书者）的道德观、是非观、审美观。这种“评”，不是唠唠叨叨，而是画龙点睛；不是枯燥讲道，而是情理融合；不是浮光掠影，而是思致婉转。更精彩的是，在有无之间，他们“跳出来”，自然而然；“跳进去”，天衣无缝。“评”这“评”那，不悖“书情”，更契合“书理”。还有，在“评”的当口，台上说书先生与台下听书客人，是直接交流的，相互间像交融谈心，有一种难以形容的亲切感。我以为，评弹有“评”，是有别于其他艺术的“从一定意义上来说，没有区别，就没有艺术。评弹有“说、噱、弹、唱、演”以及我所姑妄言之的“评”，与其他艺术有着明显的区别，数百年，“评弹”昂然独立于艺术之林。“十年内乱”把评弹独特之“法”都“乱”掉了，以“样板戏”为样板，变成不伦不类的“评戏”，真叫人啼笑皆非。

听了评弹《武松》，最近又听了上海评弹团建团卅年的纪念演出（姚荫梅、张鉴庭、张鸿声、朱雪琴等老艺人演出的专场），深感陈云同志说的要“保存评弹艺术”，至关重要。

“知音其难哉！音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！”陈云同志，是欣赏评弹的行家，他的“保存”说，应该引起我们足够的重视。我建议上海电视台把杨双档的《武松》录像带妥善保存起来，更希望有关部门把今朝健在的评弹老艺人的书艺尽量录下像来，让优秀的经典的评弹艺术发扬，永存。传统的评弹艺术，是祖国的灿烂文化的一部分，确实应该重视。

当然，反映时代风貌，鼓舞人心的“新书”，更应提倡。我体会，“保存评弹艺术”不是把一切“旧书”，不分优劣，不讲意义，都演唱起来。二者不可混为一谈。要下大力写“新书”。能否改编今天群众热爱的优秀小说、戏剧，电影等？工作艰难，但这是评弹艺术家们义不容辞的责任。

评弹现在听众较少，在青年中更少“知音”。我赞成“不要青年来就（作“迁就”讲）评弹，而是要评弹去就青年。”的说法。但我们应该向青年同

志多宣传评弹艺术，让他们逐渐懂得如何欣赏，评弹听众会不乏后继，知音的后代会代代相传的。

（原载《新民晚报》1982年1月15日）

评论需要学识与胆识

夏衍同志在《人民戏剧》一月号发表的题为《在批评与自我批评中前进》的文章非常好。其中他提出了要实事求是地开展批评与自我批评，思想要交锋，又要讲道理，不打棍子。就是要开展同志式的批评，这很重要。最近几年，我们的戏剧评论工作是有成绩的，是在不断提高的。这一点不容抹煞。但是，我也有另一种感觉：许多评论不能讲真话。空话多，套话多。甚至形成了一种公式，开头先说主题如何有教育意义，然后再说人物、语言，大抵是些一般化的不大中肯的话，最后总要说“瑕不掩瑜”之类。这种评论，千篇一律，没有味道，使人厌烦，对作者和读者、观众都没有什么帮助。

还有些评论，不是从艺术的美学观点去批评一个作品，往往提出一些原则问题，不加分析，似是而非，使人很难办。比如我前不久到外地看戏，听到有人批评一个话剧说：这个戏不错，就是看不见党的领导形象。我以为这种要求，不大符合艺术规律，什么是党的领导，艺术作品中的党的领导，是不是非要出现一位党的书记才能体现呢？作为戏，写得很真实，很鼓舞人心，尽管台上没有出现一位党的书记，难道不能说明在我们的社会生活中是党在起作用吗？

现在有些人很不怕批评，我想，怕批评是不正常的，根本不怕批评恐怕也不很正常。我所谓“怕”，不是那种担惊受怕的“怕”，而是要引起作者对错误的警觉，引起作者的思考、反省，“闻者足戒”。不怕批评，除了夏衍同志所说的那些“骄兵悍将”外，多数则是因为批评的不中肯，没有深刻的分析，或者说没有打到点子上。不值一晒，何“怕”之有！

要想提高评论的权威，关键在于提高评论本身。这要靠评论家的本领。评论家应该比作家和艺术家有更多的学识，有更高的马克思主义和毛泽东思想的修养。还要有胆识，敢于讲真话，不做“迎风派”。他要站得更高，看得更远。就像鲁迅先生那样，他对《八月的乡村》、《二月》的评论多么了不起！观点鲜明，褒贬得当。几十年过去了，鲁迅先生的评论仍然站得住脚。我认为，只有这样有真知灼见的评论才真正有权威。

一个评论家要评论得中肯，首先要懂得作家，能够充分理解他的甘苦，待作家以平等的态度，诚恳地称赞作品之所得，批评作品之所失。而不要总是以教训的口气，居高临下，指手划脚，更不要同作家站到对立的位置上。早年在我开始写作时，巴金同志曾给了我热诚的鼓励和帮助；六十年代初，茅盾、叶圣陶同志对我的剧本《胆剑篇》提出了非常坦率的但很有见地的意见，这对我都是永远难忘的。

说到这里，我又想到另一个重要问题：评论也要有感情。现在有不少文艺和戏剧评论，常常是官样文章，不冷不热，没有独到的见解，没有激情，像一杯白开水。没有感情，不但搞不了文艺创作，也搞不了文艺批评。记得鲁迅先生曾说过这样的话：他得像热烈地主张着所是一样，热烈地攻击着所非。这“热烈”二字实在说得好。十九世纪俄国伟大的民主主义者别林斯基就是一个这样“热烈”的评论家。当果戈理发表《死魂灵》和《巡按》时，多少沙皇的御用文人对他进行攻击。这时，只有别林斯基坚决站出来，对果戈理所坚持的文学现实主义给以最热情的肯定和支持，称他为“现实生活的诗人”，“文坛盟主”。但是，当果戈理晚年发表了他的《与友人书简选》，向沙皇忏悔，公开主张不要废除农奴制时，别林斯基则发表了《给果戈理的

一封信》，严厉批评了果戈理的反动立场，说对一本有毒素的书，是“决不能宽容”的，旗帜非常鲜明。列宁曾指出，别林斯基的这封信是“优秀作品，直到今天它仍具有巨大的、生动的意义”。别林斯基的这种评论态度，是很值得我们学习的。

文艺评论对促进文艺的发展是非常重要的。许多优秀的评论家，往往对一代甚至几代文学艺术的发展都有影响。应当看到，现在我们的评论远远落后于创作。我们希望能出现一些真正深刻的评论家，写出有独到见地的文学和戏剧评论。要打倒那种平庸的公式化、概念化的评论。在我看来，出现一个有权威的文艺评论家，在一定意义上说，比出现一个作家更重要，但也更困难。这就更需要下大力气培养。我认为，我们搞评论的同志首先应该练好基本功，提高思想，加强修养。要扎扎实实地学习，不能满足于一知半解。最近我在一次会上有个口头发言，整理发表后，有位同志发现其中有好几处“引经据典”引错了。这给了我很大教育。我突然感到自己年轻时读书不够扎实，不如茅盾、巴金同志。我读书读到喜欢的地方就拚命读，不感兴趣的地方就跳过去。学习只凭兴趣是不行的。必要时还要咬着牙反复读，直到读懂了，读透了。就像学医，必须从解剖、生理学起，可能很枯燥，但过后会知道这些基础知识是多么重要。无论搞创作还是搞评论都是艰苦的，不能走什么捷径。天才就是勤奋，这是天经地义的真理。最近我读到法国作家丁·列那尔的一段话觉得很好。他说：“……在文学上，只有当牛。所有天才都是最壮的牛，他们每天工作十八小时，孜孜不倦。荣誉，就是不懈的努力。”

最近，文艺界正在讨论提高创作质量问题，许多同志提出要深入生活，学习科学文化和历史知识，学习语言，我深有同感。搞评论的同志同样应当认真地向社会学习，向书本学习，并且要善于思索，勤于实践。我想，讲真话还要讲出道理来，讲出水平来，这并非是容易做到的事情，讲真话自己还必须具备讲真话的条件，既要有学识，又要有胆识。

（原载《人民戏剧》1982年第4期）

《莎士比亚研究》发刊词

有史以来，屹立在高峰之上，多少文学巨人们教给人认识自己，开阔人的眼界，丰富人的贫乏生活，使人得到智慧、得到幸福、得到享受，引导人懂得“人”的价值、尊严和力量。

莎士比亚就是这样一位使人类永久又惊又喜的巨人。

我们从他的创作里获得灵感、启示和智慧。时代变化了，社会进展了，尽管民族有歧异，地域不相同，世界各地的学者们，都在莎翁身上发现巨大的欢喜、无限的生命，都禁不住赞叹：“人是一件多么了不得的杰作！……”这段话写的不就是莎士比亚自己么？他不就是“宇宙的精华、万物的灵长”么？古往今来，代表“人”，又为“人”——尽管自己不一定理会——创造奇迹的人，是屈指可数的。莎士比亚是我们当中的一个，是最贴近人心的一个。他为普通的人而写，又为天才的人而写；为智愚贤不肖的人而写，又为世界各个民族、各个有文化的角落而写。然而他又是多么深、多么难以讲得透的诗人啊！

“仰之弥高，钻之弥坚。”这句颂扬的话原是讲我们古代的圣贤的。我看，当然可以送给莎士比亚。各国有才能的学者和戏剧家们，都在研究他的戏，演他的戏，孜孜以求、倾一生精力为他写论文、作注释、作考证，这是学者们乐此不倦的境界。一辈子只想好好演几个莎士比亚剧中的深刻、精微的人物，把他们活生生地重现在观众面前，这是无数演员们一生在舞台上渴望的幸福天地，许多导演和舞台艺术家们又何尝不如是向往呢。

历史上有这样的事，研究莎士比亚的学者们喜欢只把莎士比亚剧本作为侍、作为学问来钻研，有人甚至不大赞同演出莎士比亚。这大概是因为流动在幻想中的莎士比亚比呈现在眼前的舞台上的莎士比亚更丰富、更完美吧。致力于莎士比亚剧作演出的艺术家们似乎又和那些以莎士比亚为文学研究对象的专家们不大说话，不能常常讲到一块儿去。——也许这已是过去的历史了，今天的情况有所改善了吧。

这个学术性刊物，选登了致力于研究莎士比亚的学术论文，也选登了关于莎士比亚剧作在中国演出的文章。我们的想法，无非是指出莎士比亚是伊丽莎白时代为当时的观众写戏的剧作家，同时他又是最伟大的诗人。他的剧本需要许多学者在书斋里作专门的探讨，也需要艺术家在舞台上不断演出。

如果书斋里的学者与舞台上的演出者像合作演奏一部伟大的交响乐似地那样亲密、热烈地合奏起来，那么我相信，我们不论在莎士比亚的研究或是演出方面，都会取得新的成就，都会给人一种惊人的、丰富的感觉与享受。

我们是中国的学者。在中国研究莎士比亚，缺少一个资料丰富的条件。在资料上，国外的学者是得天独厚的。再说，莎士比亚毕竟没有生在中国。我们有关汉卿，有王实甫，有汤显祖等。关于他们，我们有不少的话可讲，汤显祖和莎士比亚是同时的，关汉卿、王实甫离现代有七百年了。而莎翁的名字还是在二十世纪初，通过用文言翻译的莎士比亚戏剧故事集《吟边燕语》等，我们才开始知道。

然而我们研究莎士比亚有一个与西方不尽相同的条件，我们有一个比较悠久的文化传统。我们受不同于西方的文学、哲学、美学、历史、社会条件和民族风气的许多影响。特别值得一提的是，我们是以一个处于历史新时期的中国人的眼睛来看，来研究，来赞美这位世界的巨人。这个学刊上的文章，

似乎是有这样的意图的。

因此，我们希望，这些学术论文中，有那么几篇具有独到的见解，言之成理，有说服人的内容。当然，这仅是我们的希望。

我们试图用马克思主义的观点来研究莎士比亚。莎士比亚想不到他死后出现了一位马克思，那样热爱他的戏剧，据说甚至于能成段、成场地背诵他的戏。我们几乎是以同样敬仰的心情来看这两位历史巨人。我们希望探索在后来的这位巨人的眼里，莎士比亚为什么如此地伟大、如此地值得赞美。

马克思、恩格斯给予莎士比亚的艺术成就以高度评价，提出一个内容十分丰富而又十分准确的“莎士比亚化”创作原则。这个原则为后代的剧作家开辟了一条宽阔、豁亮的道路。歌德说：“莎士比亚的好处当然没有说尽。”用马克思主义的观点来看一看莎士比亚的好处，从而能说明它，这也是好事，用这种科学的方法来研究他，我们不是最早的，也不会是最后的，因为日后还有来者。

我们这样说，不是要独树一帜、占尽风光。“一切道路通罗马。”我们愿和走过不同道路的人们一块儿来更深入地理解这个伟大的心灵。事实上，多少年来，莎士比亚的学者们辛勤研究的成绩，虽然有大有小，也是不能抹煞的。

我们还想，把一切用了心血写出来的研究莎士比亚的文章、一切用了心血演出来的莎士比亚的戏，都拿来丰富祖国文化，作为我们的借鉴，作为我们的滋养。文艺之神将把这些当作种子，撒在这东方的文艺古国里，它会开出美丽的花朵，启发我们创作的灵感。这种想法和多年来我们的前辈向世界上各种进步的文化寻觅、探索，争取得到有益的收获的心情，是一致的。

学习莎士比亚可以开拓我们的视野，使我们更懂得珍惜生活中美好的东西，憎恨一切丑恶的东西。他真是个无所不包的伟大诗人。学习莎士比亚，才知道天上有多少星星在亮，地上便有多少莎士比亚的诗句和人物在闪光。

但是莎士比亚却也可以作为个人的装饰，这个念头存在于有些人的鄙俗的心里。那些无知的巨富们，以高昂票价，穿上礼服，坐在剧场正厅里，洋洋得意地参加《哈姆雷特》的首演，为了今后见着太太、小姐们，好提起这桩高雅的事情。这样的人不是和家中藏了许多装帧精美的《莎士比亚全集》，终生未曾开过一页的人，一样可笑么？

只有踏破铁鞋的人才能寻着莎士比亚的戏剧中的珍宝。

为以往的中国的舞台写戏的人，我们那时叫作“打本子”的。我就是这样一个“打本子”的。我不懂莎士比亚，正如我不通希腊文一样。仅是因为“中国莎士比亚研究会”经过一番努力，要在国内创办一份研究莎士比亚的定期刊物，取名《莎士比亚研究》。这是好事，大家要我写个序，我就写了这几句话。

一九八二年六月九日于上海

（原载《莎士比亚研究》第1期）

和剧作家们谈读书和写作

——在中青年话剧作者读书会上的讲话

一、关于读书

我今天首先和大家谈谈读书的问题。

有些青年剧作者曾问我，你是怎样读书的。我是一个写剧本的，不是教授，我只谈一点个人的体会。

我的前辈鲁迅、茅盾先生他们读书不但多，而且透。茅盾先生曾经谈到过他年轻时读过很多书，《昭明文选》就读过三遍，其他书也反复地读，如外国文学名著，北欧的文学作品。他还学过英文、法文、德文、日文，把外国文学的影响，创造性地吸收到自己的作品中来。鲁迅、茅盾先生读书很有计划，他们读书很广很深。我读书大都是从兴趣出发，喜欢的书就反复读，不喜欢的书就大致读一读。回想起来，我年轻读书时最受影响的是曹雪芹的小说《红楼梦》。从红学家来说，《红楼梦》中有许多道理，但我当时是看书书中的人物和故事。这本书我读过许多遍，第一次读这本书我先看到的是贾宝玉和林黛玉的爱情故事，他们怎样来往，又怎样分开，怎样生气。刘姥姥进大观园这些描写也很吸引我。林黛玉的葬花词我当时不大懂，可是我父母对它迷得不得了，经常朗读。我第二次读《红楼梦》就注意到王熙凤了。这个人物多么毒辣、阴险、可恨，但又有活泼、可爱、讨人喜欢的一面。她聪明伶俐，把贾母哄得没有她不行。她和贾琏吵架多么厉害、泼辣，她害死尤二姐非常阴狠，这些描写给我留下很深的印象，这个人物帮助我认识封建社会，和我后来写的剧本也有一些关系。我第三次读《红楼梦》时就注意到大观园中的一些丫头了，她们之中最可爱最了不起的是晴雯。我第四次读《红楼梦》，就注意到贾政和贾母，贾政是个伪君子，贾母最让人讨厌。随着我的年龄和知识的增长，我对这两个人物逐渐有了较深的认识。我再一次读《红楼梦》，就注意到袭人和薛宝钗。因此从我读书的经验来看，读一本好书，要一遍两遍地反复读，才能吸收成为自己的东西，才能感受到它的艺术魅力和懂得它的艺术生命力在什么地方。《红楼梦》中的人物个性都那么丰富、深刻、复杂，不是一眼就能看透，而我们写的人物常常是一看便知。这部小说真实地反映了生活，揭示了人生的复杂性。正如我们读托尔斯泰的小说《安娜·卡列尼娜》、《复活》、《战争与和平》一样，这些作品反映人生的丰富和复杂性，也不是读一遍就能领会其中的奥妙。

我年轻时最感兴趣的第二本书是《西游记》，我对它读得着了迷，也是反复读了好几遍。我仿佛和小说中的唐僧一起过了九九八十一难。《西游记》教给我会幻想。我喜欢孙悟空，他本领很大，既大闹天宫，又能战胜妖魔鬼怪，谁也不在他的眼下，我对这个人物最感兴趣。但大慈大悲的观音菩萨把紧箍咒戴到孙悟空的头上之后，把他降伏住了，叫他跟唐僧去西天取经，不听话就念紧箍咒，叫他头痛。这个有无限神通，了不起的孙悟空就显得非常可怜。我那时就想，为什么不把紧箍从孙悟空头上取下来，我真为他打抱不平。

我喜欢的另一本小说是《鲁滨逊漂流记》，这部小说写鲁滨逊乘坐的商船在海上触礁破碎后漂流到一个孤岛上，靠他自己一个人生活下去，而且活

得很好，最后遇到一艘商船把他救回去了。这部小说读后，懂得人是有力量的，有创造性的，能战胜各种困难，能战胜自然。这本书我也读了好多遍。

司马迁的《史记》也是我喜欢读的书。从这本书中不仅知道历史，书中对各个历史人物作了生动的刻画，如项羽、刘邦写得栩栩如生，各有不同的性格，这是一部值得细读的书。

在中国的古典小说中，我还喜欢读《镜花缘》，写林之洋开一艘商船到各地作买卖，但他到的国家并不是真实的国家，而是作者想象的，有君子国、女儿国、两面国。当时读这本书不大懂，以后再读就懂了。作者通过虚构的故事阐述自己对待生活的哲理，寓意根深。如君子国，实际上是虚伪的国家。两面国的人这面很和善，那面非常狞恶。女儿国不是男人当政，而是女人当政；不是男人娶女人，而是女人娶男人做老婆。这个国家的女人都是大脚，女王要林之洋做她的老婆，还要他裹脚，他才开始知道缠足的痛苦。作者在当时能替女人说话是很不容易的，他实际上提出女子需要解放的道理。我当时读这本书还不大懂，是以后才了解小说中的道理的。

《三国演义》、《水浒传》以及一些史书如《资治通鉴》等，我们搞创作的人都是应当读的。一个中国的作家，应当熟悉中国的历史和古典文化。我国的文化遗产非常丰富。外国作家的作品可以借鉴。托尔斯泰的小说把人物写得活灵活现，细节描写多么细致生动，人性刻画得够深透的吧！但无论如何不如我们读《红楼梦》那么亲切。

我们有的青年作者对中国的文化遗产知道得少，对外国现代的东西知道较多。当然我不是复古主义者，也不反对借鉴外国现代艺术流派的一些经验，但我希望我们的青年作家要了解我国的历史和优秀的文化遗产，多读一些我国古代优秀的作家艺术家的作品。

我自己在年轻时候就从我国的古诗古文中学习到不少东西。我主张大家读读屈原的作品。屈原的《离骚》虽然不大好懂，但借助于一些注释，就好懂多了。屈原的爱国主义思想对我们现在还是有教育意义的。我们学习古代优秀作家的作品，不能光学几句话。屈原的诗句“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，我们经常引用，这当然可以，但我们更重要的是要学习屈原的精神。

陶渊明的作品是另外一种风格，他是最早的田园诗人。“采菊东篱下，悠然见南山”这类句子我们是很熟悉的。他的诗比陆游的篇数少多了，篇篇皆可读。他的文章也是可读的。我小的时候就背得较熟。但陶渊明也有剑拔弩张的诗句：“刑天舞干戚，猛志故常在。”可见陶渊明也有不“陶渊明”的时候。我想，《书经》、《易经》之类可以少读（除非你喜欢），但孔子、庄子的作品还是可以选读的。我国古代的大诗人如李白、杜甫、白居易、苏东坡、陆游等都是经历过人生的忧患并克服各种艰难困苦才成长起来的，忧患既磨练了作家，也磨练了他们的艺术。杜甫越到老年，他的诗也越精练、成熟和沉郁。

我以上像开菜单似地开了一个书单，大家不妨读读看。

当然，作为写戏的人还应当学习中国戏剧的经典著作，如汤显祖的戏剧作品《玉茗堂四梦》就很值得学习，《牡丹亭》充满了积极的浪漫主义精神，让死人又复活了，作家的想象多么大胆，当时是很进步的。《南柯记》、《邯郸梦》的艺术构思很奇特。《邯郸梦》写一个人做了一个梦，梦中荣华富贵，娶妻生子，当了大官，打了胜仗，八十多岁快死了，还怕失去皇帝的恩宠，

病危中还颤颤悠悠地穿起朝服，在床上跪下来，求宦官告诉皇帝，如何写他的传记、墓志，还考虑如何照顾子孙后代，这个戏对当时做官的进行了讽刺，是有进步思想的。王实甫的《西厢记》写张生与莺莺的爱情，是反封建的，结构细密，丽句惊人，是必须细读的。当然，关汉卿的作品和元代杂剧更非读不可。

读书要持之以恒，不可能“一口吃成一个胖子”。人是一天天长大的。读书要天天读，正如吃饭一样，要吸收各方面的营养，才能强壮起来。千万不要偏食，专吃一种食物，是成长不好的。读书会使你聪明，使你开阔眼界，了解人生。我年轻时有过一段探索人生道路的过程，因为生长在旧社会，军阀混战，人民生活困苦，看不到中国的前途。所以小时候就有“人生如梦”的想法。读古诗十九首，读到“生年不满百，常怀千岁忧”，很有同感。后来又读到“问君都有几多愁？恰似一江春水向东流”，就很欣赏。辛弃疾的词“少年不知愁滋味，爱上层楼”，读起来也很有味道。

我小时候生活能得到温饱，但看到旧中国的黑暗，心里也有忧国忧民的思想，想探索一下人生的道路。最初我崇拜美国林肯总统，他解放黑奴；觉得有民主、自由、平等，世界就好了，实际上也解决不了问题。我也崇拜我国古代的民族英雄，如岳飞、文天祥等，觉得他们了不起。但一直到最后，我找到共产党，是她点燃了我的希望，指明了我的生活的道路。我对人生道路的探索过程，对我的写作是有影响的。

现在年轻人也在探索人生的道路。其实共产党已经指明了，共产主义是人类最美好的理想。但我们接受真理，不能仅仅从书本中来，不能仅仅从别人的口头中来，我们要经过自己痛苦的探索和实践，才能体会到活的真理，自己真认识透了真理。真理不是一教就会的，有时真理已经摆在你的面前，别人已经认识清楚了，而你却没有认识它。

从来没有人能替代我们认识真理，经过十年动乱，一些天真的青年人，甚至于我们这些天真的老年人，都经历了一种幻灭。但是，我们却从幻灭中重新站立起来。经过这场惨痛的教训，我们离真理近多了，比原来还没经考验的认识，更深一点，扎实一点。

我想谈谈外国文学作品对我的影响。我最初接触外国文学是读林琴南翻译的小说，以后读鲁迅先生翻译的《域外小说集》，这使我大开眼界，耳目一新。我还读了莫泊桑、狄更斯、托尔斯泰、巴尔扎克、屠格涅夫、哈代的许多作品。我觉得我们每个人的阅历都是有限的，读小说能帮助我们扩大眼界，认识人生，了解世界上各种人物。

高尔基曾经谈到他读了巴尔扎克的小说《欧也妮·葛朗苔》，想起他的外祖父，并把他和小说中的葛朗苔作了比较，觉得外祖父和葛朗苔都很吝啬，但不如葛朗苔深刻。外祖父比葛朗苔幽默有趣，葛朗苔比外祖父愚蠢，经过比较之后，他改变了对外祖父的看法。高尔基这样的大作家把读到的作品中的人物和生活中见到的人物相比较，使他对生活中的人物认识得更深。

外国剧作家对我的创作影响较多的，头一个是易卜生。易卜生是西欧公认的近代戏剧之父。有人说现代许多戏剧流派都受易卜生的影响，甚至如荒诞派等。易卜生小的时候写过诗剧、史剧，后来写过现实主义的戏，也写过象征主义的戏剧。有一个时期人们把易卜生忘了，现在又重新发现他，还称他是现代戏剧之父。肖伯纳可以说是易卜生的学生，受他很大的影响。美国奥尼尔也受易卜生的影响（当然，更多的是受斯特林堡的影响）。易卜生读

过许多书，他把莎士比亚的剧本都读透了。他有丰富的舞台经验，当过导演和剧场经理，小时候写过很多诗，后来写现实问题剧。我们中国读者接触易卜生大都是他现实主义的这一部分作品。

在我国影响最大的是《娜拉》和《国民公敌》。这两部作品的情节大家都比较熟悉，我就不详细介绍了。《国民公敌》中表现了作者的一个思想，城市医官斯多克芒不怕威胁利诱，始终坚持真理，他最后悟出一个道理是：“世界上最有力量的，是那最孤立的人。”联系当时挪威资产阶级的社会背景和那些腐败丑恶、贪污愚蠢的鄙俗群众来看，易卜生这句话是对的。在易卜生的眼里，“人民”是具有高度修养的人们，他们脱离了平庸的境界，而一般群众是不能称为人民的。在易卜生的现实主义作品中，我认为《国民公敌》是写得最出色的，是值得我们好好学习的。

易卜生在晚年从国外回到挪威，又写了两个剧本，其中一个叫《巨匠》（又译为《建筑师》），也值得一读。这个戏写一位著名的建筑师，有钱有势，大家也钦佩他，但他妒贤，深怕青年人会代替他。他下面就有个青年很有才能，完全有希望将来代替他，但他故意不让青年人走，让这个青年人在他的掌握中结婚。这个建筑师后来摔死了，可是这个青年也没能成长起来。

另一个剧本《当我们死人醒来的时候》，写一位雕塑家鲁贝克的创作事业和生活幸福的故事。鲁贝克年轻时要雕塑一个少女从长睡中醒来的艺术作品，少女艾吕尼作他的模特，他们在创作过程中相爱了，他们把这个塑像看做是他们相爱中生的孩子，取名为《复活日》。可是艾吕尼与鲁贝克共同生活后，艾吕尼发现鲁贝克整天就是艺术创作，她感到单调和失望，最后悄悄地走了，流落到杂耍班子当演员，还当过裸体女郎，嫁过两个丈夫，可以说没有灵魂了。她虽生犹死，像在坟墓中度过几年。而鲁贝克在艾吕尼出走之后，心中难过、惆怅，后来和一个漂亮的女孩子梅娥相爱结婚。他虽然很有钱，但阔佬们花钱订购他雕塑出来的作品都缺少灵魂，他痛苦极了。有一天他在海边与艾吕尼相遇，当艾吕尼见到鲁贝克，她就像从坟墓中复活了一样；鲁贝克见到艾吕尼，好像他被锁在盒子里的灵感重新放了出来。正好这时，他的妻子梅娥爱上了一位猎手，双方同意彼此分开。艾吕尼就回来与鲁贝克生活在一起。但当他们回忆年轻时曾上高山看美丽的日出，他们又向山上跑去，却被雪崩埋没了。

这是艺术家的悲剧，他把没有生命的雕像看得高于生气勃勃的真实生活。这个戏揭示了一个真理，只有投身于生气勃勃的人生和沸腾欢跃的生活的人，才能写出具有生命的文艺作品。鲁贝克第二个妻子梅娥的理想也幻灭了，生活破碎了，她当了一个修补旧衣的裁缝，把许多碎布片“东一块，西一片，缝补起来——就这样拼拼凑凑出一种人的生活”。然而这是一种多么惨淡阴暗的生活啊！多么有力的象征啊！避开生活是没有出路的，要真正地勇敢地生活，否则艺术生命将会消失和枯萎。这对我们搞戏剧创作的人来说，是个重要的启示。

第二个使我受到影响的剧作家是莎士比亚，莎士比亚的戏博大精深，宇宙有多么神奇，它就有那么神奇。我从易卜生的作品中学到了许多写作的方法，而莎士比亚的变异复杂的人性，精妙的结构，绝美的诗情，充沛的人道精神，浩瀚的想象力，是任何天才不能比拟的。莎士比亚的诗，就像泉水那样喷涌而出，每个人物，哪怕是一个乞丐，一个流氓坏蛋，一个王侯，说出来的台词，时如晶莹溪水，时如长江大海，是宇宙与人性的歌颂，是用利刃

解剖人性的奥秘，是寻常却永恒的哲理的珠玉，是阳光灿烂的人道主义的精华。

我只能讲一点莎士比亚的皮毛——他的闭幕与开幕的手法。

莎士比亚的几个戏对我有很大影响。如《奥赛罗》，我现在要讲这个戏的结尾，莎士比亚对戏的结尾处理得很好。奥赛罗受埃古的挑拨，怀疑妻子苔丝德蒙娜不贞，错杀了妻子之后，上级来的官员要把他带回京城去审判。这时剧本是这样处理的：奥赛罗在结尾讲了一大段话，台词写得好极了，然后他一刀把自己杀死了，扑在苔丝德蒙娜身上，吻了一下，死去。这样一个伟大的将军，错杀了自己的妻子，他的痛苦是无法描写的，怎么写呢？莎士比亚这样写有多好呵！我想第一个理由是，戏到这儿必须结束。坏人已经暴露出来，被逮住了，戏已完了，还写奥赛罗受审吗？不必要了。所以莎士比亚在此结束此剧。第二个理由，作者要当场解决奥赛罗的结局，奥赛罗受不了如何错杀自己心爱的妻子这样的审讯。第三个理由，就是奥赛罗是那样爱他的妻子，她有一个最洁白的灵魂，却被他亲手杀死了，痛苦充满了他的胸膛，他无法再活下去，只有死亡。奥赛罗的死，写得多么美，台词动人极了。莎士比亚所以是一个伟大的剧作家，因为他真正懂得舞台，懂得观众。奥赛罗的死写得多么动人，如果写他后悔，稀里糊涂自杀了，就没有多大意思。我们在这里要很好地学习莎士比亚处理戏的结尾的方法。我写戏总是先把结尾想明白以后再写。可能先写出来，也可能想好了不写，但一定要先把结尾想清楚了。

莎士比亚时代的剧场，舞台的三面都有观众，剧场秩序很乱，要在这种环境中演戏，要叫观众安静下来是很难的事。莎士比亚对于如何用戏征服人，想得非常好。所以对莎士比亚的戏剧的开头与结尾可以好好地研究。当然更重要的是学习莎士比亚对人物的刻画，但对戏的开头和结尾的技巧也要细心学习。奥赛罗死了，戏并没有完，当时剧场没有大幕，所以不能拉大幕表示结束，还必须有结束的方式。奥赛罗死后还有一段戏，抓奥赛罗的官员对埃古又说了一段话，另一官员又对如何处理后事作了交代，演员才都下场。这是当时必须有一套结束的程式，是出于当时舞台条件的需要的。

《哈姆雷特》的开场写得很精彩，通过两个守夜人，等待鬼魂出现。鬼魂出来后就把戏的起因、主要事件介绍出来，并展示出一个贯串全剧的最大的悬念，国王是怎么被害死的？父亲要求儿子给他报仇。这样一来，人们就要往下看戏了，看哈姆雷特是怎样为父亲报仇的。这样地介绍往事，是从动作开始的。易卜生的剧本大都把往事压缩在一起，让出场人物说出来，这是一种办法，叫“Confidence”，叫“对话（如久未逢见的密友）铺叙”，如《娜拉》。当然铺叙的方法也是很多的。但莎士比亚不这样做，他往往是从动作开始。

剧论、剧评戏一开始就是动作，紧紧抓住观众，非往下看不可。莎士比亚的剧本都是这样开头的，比较少重复叙述过去，这是因为他是非常懂得如何抓住观众的。

莎士比亚的《柔密欧与幽丽叶》不是悲剧，虽然柔密欧与幽丽叶都死了，但戏中蕴藏着生命与青春的力量，给你一种欢快和前进的感情，这是一出洋溢着生命气息和青春冲动的戏。这个戏第二幕第二场把爱情描写得如此细腻动人，实在少见。这出戏的开头，两家仇人在街上打起来了，这样紧张的开头也开得很出色。

对我影响较大的另一个剧作家是契诃夫。我读他的作品比较晚，我从他的作品中学到什么呢？他教我懂得艺术上的平淡。一个戏不要写得那么张牙舞爪。在平淡的人生的铺述中照样有吸引人的东西。读了他的作品，使你感到生活是那样丰富。他的作品反映生活的角度和莎士比亚、易卜生都不一样，它显得很深沉，感情不外露，看不出雕琢的痕迹。虽然他对自己的剧本是反复地修改，是费了力气写出来的。我不希望你们只学一个作家，要多读一些作家的作品，受他们一些影响和熏陶，但更重要的是要走自己的道路。

我在五十年代曾到过莫斯科，看过莫斯科艺术剧院的演员演契诃夫的《三姐妹》。虽然我听不懂俄语，但看演出使我感到好像自己生活在《三姐妹》当中。整个剧场鸦雀无声，演得好极了。戏的最后，三个姐妹留下来了，永不能去她们向往了多少年的莫斯科，她们认为光明与幸福的地方。远处传来军乐声，大姐抱着小妹妹，眼泪流下来了。艺术感染力如此之大，使观众也不禁流下了同情之泪。

契诃夫的戏，没有我们通常所说的那种动作，实际上它是有动作的。戏剧不可能没有动作，没有动作就不成其为戏。只是契诃夫剧本中的动作并不表现在我们通常安排的高潮、悬念和矛盾冲突之中，他看得更深，写真实的人在命运中有所悟，在思想感情上把人升华了，把许多杂念都洗涤清净了。我写的《北京人》在风格上确实受契诃夫的影响，但不等于说《北京人》和《三姐妹》相似，因为《北京人》写的是中国人的事，中国人的思想感情。两个剧中的人物的悲哀、向往都是不同的。这一点我在这里就不多谈了。我还想请大家再读读契诃夫的《樱桃园》，这个戏也是写得很好的。

从美国奥尼尔，我也得到许多益处。《天边外》是他早期的作品，我很喜欢读。我佩服这个剧作家有几点：一是他不断探索和创造能生动地表现人物的各种心情的戏剧技巧；二是他的早期的作品，理解下层水手，是真正从生活中来的。他后来的作品写知识分子，慢慢地走上一条更深奥的道路。奥尼尔有个剧本翻译为《只因素服最相宜》，是从一个希腊悲剧的故事中来的。这个故事讲一个将军被他妻子的情夫杀了，他的儿子和女儿又把他们的母亲杀了，报了仇。但将军的儿女从此就受命运的诅咒，受复仇神的诅咒，到处被追赶，使他们无路可走。奥尼尔根据这个动人的故事写成剧本，不过他是用弗洛伊德的心理学的来解释人物行动的动机。这个戏是一个三部曲，可以演九小时，戏剧性很强。我年轻时读这出戏，觉得奥尼尔很懂戏，岁数大一点就不喜欢这个剧本了，但这并不是说这出戏没有价值，奥尼尔可以说是美国戏剧之父，我推荐你们看看他的《东航卡迪夫》、《天边外》、《安娜·克里斯蒂》。

《安娜·克里斯蒂》是写水手生活的。安娜的父亲是老水手，把她托给亲戚，但亲戚没有好好照看她，使她流落外地，成为妓女。戏写安娜回到父亲船上，与一个青年水手相爱，但当他知道安娜过去当过妓女的经历后非常痛苦，最后经过了激烈的内心矛盾和感情的冲突后，水手和安娜真诚地相爱了。但他和安娜的生父又得从事远航。没有钱，不能在陆地安家，完成他们幻梦已久的安身之处。何时回来呢？不可知。安娜只好再等待。一个年轻的水手，一个久厌远洋生活的老水手，又在茫茫大海中飘泊。这个戏写得极好，如果你要学习戏剧性，学习如何集中，如何写人物，这个戏是值得学习和借鉴的。剧中的青年水手写得很可爱，他粗犷、豪放，有巨大的内心冲突，从失望、痛苦到觉醒过程中的激情写得多么激动人心。我去年去英国访问，

在莎士比亚的故乡的一个放汽车的铁棚改造的小戏院里看了这个戏的演出，观众只有一百多人。演员们演得强悍、真实、热情、纯朴，打动每个人的心。老水手是爱尔兰口音，有的是道地的美国话，也有苏格兰语的口音，都带有地方色彩。其中惊心动魄的搏打，演得很见英国演员的基本功夫。

现代西欧的戏剧也有可借鉴的，我在外国听说过荒诞派的戏剧，不大好懂，不过它既然成为一派，也是应当研究一下的。我在英国看过一个戏叫《阿马德乌斯》（莫扎特的名字），是讲莫扎特的故事。萨利芮是个老头，是德高望重的大作曲家，他又是个总乐师，管宫廷乐师的官员，他临死前对身边的人说，是他杀死莫扎特的。大家都不相信，于是戏就开始演过去的事。萨利芮变成中年人，莫扎特见他时只有十七八岁。萨利芮要莫扎特弹奏他的曲子，莫扎特说，你叫我弹可以，但要增加一点东西。于是莫扎特弹奏起来，使萨利芮大为惊奇，他的谱子忽然成了华丽的天上音乐，他发现这个孩子是个天才。过后，萨利芮大声向上帝叫喊：为什么我写不出这样美的歌曲？上帝，你偏把“天才”赐给这个乡下小子！上帝，你好不公平啊！（我只记得大意如此，没读过剧本。）他对莫扎特嫉妒极了，经常压制他。莫扎特最后是贫困而死的，是在一个大风雪里死去了。这个戏的结尾萨利芮又变成老头，快要死了，他喘着气说，我就是这样把莫扎特杀死的，我杀死了一个天才。然后演员把头套去掉，站在舞台的前面，大声对观众说：“观众们，你们听见没有？你们当中，杀死过天才没有？”于是戏完了，闭幕了。这个戏使我非常感动，写得有哲理，激动人心！在表现手法上也有独特的地方，没有布景，中间不休息，不分幕。萨利芮一直在台上。当着观众改装，从头到尾不换景，戏的节奏很强，很流畅。

去年，我在美国还看了美国剧作家阿瑟·密勒的戏，叫《堕落之后》，是在一个圆圈形的剧场演出，台在中央，有六个入场口，四周都是观众。戏剧发生在几个口上，一会儿在这个口上演，一会儿在那个口上演。戏的内容我不在这里详谈了，据说这是自传体的戏剧，密勒把自己的一些事写进戏剧中去。此剧写得好，演得很吸引人。

有人说，现在电影、电视把话剧压倒，我不相信。我认为舞台艺术是不可能被代替的。舞台上的戏与观众有直接的交流。电影、电视不是真人的艺术。它与观众还是机器与人的关系。虽然我们看的时候，也哭，也笑，但大家总觉得隔一层，终究以为这不是和我们一样的有血有肉的人。因此电影、电视是代替不了戏剧的。今后是否使舞台和观众亲近些，更亲近些，使我们听见他们的气息，看见舞台演员的眉目、神情，感触到他们内心的颤抖。一个有血肉、有灵魂的人在我们身边经受痛苦、悲哀和欢乐。自然，我们有些话剧演出所以不卖座，主要是质量不高。而要提高质量，首先我们剧作者要提高思想和艺术水平。

我认为一个写剧本的人应当有舞台实践。我从十四岁起就演话剧，一直演到二十三岁，中间没有停过。我似乎理解了舞台感，对于一个写戏的人来说，不只要熟悉舞台，舞台感很重要。莎士比亚的舞台感为什么那么强，因为他一直是跟着剧团跑的。莫里哀、契诃夫也是如此。莫里哀一生都在剧团里，契诃夫虽然没跟剧团跑，但他对莫斯科艺术剧院熟悉极了。我年轻时演过《娜拉》、《国民公敌》、《新村正》（我们自编的）、《财狂》（即莫里哀的《悭吝人》，我改编成中国味道了。），还演过高尔斯华绥的《斗争》、霍普特曼的《职工》，还有其他一些大大小小的戏。我还导演过戏。

一个剧作者总要懂得舞台的限制。一个人总是在限制中求得自由，绝对的自由是没有的。我觉得剧作者最大的限制是观众。要了解观众，这是我的一点体会。如果我们写的戏观众不理解，不欣赏，不来看你的戏，那不什么都完了吗！

我还觉得一个写剧本的人应当多看戏。我母亲在我三岁的时候就抱我去看戏，看过谭鑫培的演出，当然当时等于没看。后来长大了，我看过很多京剧，如余叔岩、杨小楼的演出。我觉得他们演得很精彩。我还看过文明戏、幕表戏以及一些地方戏。我看过老一辈评剧演员的演出，演得很好。我小时候对河北梆子也看得入迷，看过小香水、元元红的河北梆子戏，他们真是高唱入云啊；看李桂云的演出，也是一种艺术享受。我八九岁时，我父亲是宣化镇守使，我和我母亲一起去看晋剧。我上大学后常和靳以到广和楼看戏，看侯宝林的相声云里飞的演出，他们当时穷困，在天桥落地。我在天津教书时看昆曲，喜欢侯喜奎的《林冲夜奔》。我也欣赏曲艺，爱听刘宝权的京韵大鼓，有一时期，几乎每天听一场。我读了不少闲书、旧戏、旧传奇。一部《戏考》，一本一本地都读破了。从中确实学到不少东西。西洋戏我反复读《少奶奶的扇子》（洪深先生翻的，改编得非常好，是当时仅见的一部极好的可以上演的剧本。），知道一把扇子，一件道具，就有许多名堂。中国传统戏中，如《玉簪记》就从一个玉簪引出许多戏来。旧小说的且听下回分解，就是所谓悬念吧！这里面都有可学的学问。

二、关于《北京人》的写作

大家希望我谈谈《北京人》的创作，我先谈一下《北京人》是怎么样的一种戏。有人曾说《北京人》是作者唱出一首低回婉转的挽歌，是缠绵悱恻的悲剧，是对封建社会唱的一首天鹅之歌。这些说法我都不同意。我觉得《北京人》是一个喜剧，正如我认为《柔密欧与幽丽叶》是喜剧一样，《柔》剧中不少人死了，但却给人一种生气勃勃的青春气息，所以是喜剧。我觉得喜剧是多种多样的。莎士比亚的喜剧是浪漫的喜剧，针对社会和现实，又在幻想中对人性进行描写或作善意的嘲讽。莫里哀的喜剧是针对当时的社会和宗教，针对当时贵族人物和暴发户的丑态进行讽刺，从中找出许多可笑的地方加以对比，成为喜剧。果戈理的喜剧带有沙俄时代的风味，只有沙俄时代才会产生《钦差大臣》这样的喜剧。它对沙俄的官僚政治进行辛辣的尖锐的讽刺。总之，喜剧都是使人发笑的，使人感到人性的可笑，行为的乖谬和愚蠢。我说《北京人》是喜剧，因为剧中人物该死的都死了，不该死的继续活下去，并找到了出路，这难道不是喜剧吗？至于说到这个戏的调子沉闷一些，忧郁一些，这是我对那个时代的感觉。那个时候死气沉沉，这样写比较贴切。

《北京人》是怎样写出来的呢？我说还是从人物那里来的。一切戏剧都离不开人，离不开人的心理和行为。这个戏中的人物在生活中都有影子，如曾浩，我就见过一个很有学问的名教授，和一个青年女子有某种感情上的来往，实际上是剥削别人的感情。我对此深有所感。我从他的灵魂深处构思出了曾浩。他的故事并不长，也不热闹。同时我也见过，一些年龄大还没有嫁出去的女孩子寄居在姨父家里，她们当然不像愫方那样，但有几分相似。曾浩的家也有出处，我考清华大学之前，寄居在一个姓于的大家里，他的房子很多，一个套院一个套院的。他承继了祖父的家产，曾经很有钱，当时已经

败落了。不过他还有包车，偶尔也上馆子吃饭。到了晚上，他家的少爷、小姐们抽鸦片、赌博。他们把家中贵重的古董都拿出去变卖，这对我的印象很深。这些少爷中就有曾文清的影子，他懒得要死，整天没有事做，不过没有曾文清那么风雅。我还有一个活的曾文清的影子，就是我的哥哥。他也抽鸦片，没有曾文清儒雅。我父亲的脾气很暴躁，有一次一脚把我哥哥的腿踢断了。我哥哥就出走，从天津到哈尔滨，过了一个冬天，他又回来了，但不敢进家。后来母亲托人把他弄回来。他回家后，我的父亲不和他说话。有一天我父亲在楼下看见我哥哥在抽鸦片，他向我哥哥跪了下来，对他说：“我是你的儿子，你是我的父亲，我求你再也别抽鸦片了。”我父亲把这件事情告诉我，给我留下很深的印象。《北京人》中写曾浩跪下来求曾文清不要抽鸦片，就是根据这样一件真事构思的。

愫方在剧中是一个重要人物，我是用了极大的精力写她的，可以说是根据我的爱人方瑞的个性写的，她在十年动乱中逝世。回忆起写这个人物，也可以说是对她的纪念。我的已逝的爱人是安徽名书法家邓石如先生的几代重孙女。会写一手好字，会画画，很文静，跟我守了一生。她的文静很像愫方，不过没有愫方坚强、忍耐的一面；也没有愫方那么不可言表的痛苦。当然在十年动乱中，“四人帮”迫害我，她也和我一起受苦。她就死了。愫方的“方”是我已逝的爱人方瑞母亲家的姓，她也可以说是方苞的后代，“愫”是她母亲的名字“方愫悌”中的“愫”。我确实是想着她而写“愫方”的。我把她放在这样一个环境中来写。当然她的家庭和愫方完全不一样，她父亲是日本帝国大学毕业的一个很有名的大夫，妹妹是一个很进步的学生。

我们写剧本一定要有真情实感，总是会有一个地方使你激动，让你产生非写不可的创作冲动，于是你就把许多事情集中和贯串在一起。创作不是照猫画虎，把见过的东西如实写出来。即便是写实主义大师如巴尔扎克、左拉，也不是这样，否则就是照像，而不是绘画了。创作要有想象、联想或幻想，所谓结构不是东一块、西一块的补贴和拼凑，要把活生生的人物放在具体的天地和环境里去思想和行动。

《北京人》中的人物江泰是根据我在抗战时在四川的一个小城里遇到的一个法国留学生作为原型而写出来的。这个法国留学生和他爱人住在老丈人的家里，是一个乐天派。别人都在抗日，他整天钓鱼，快活得很。每次见到我都东拉西扯，高兴极了。他不像江泰那样有满腹牢骚。我父亲还认识一个法国留学生，是研究科学的。在那个时代，搞科学是很不得志的，他不会做官，很失意，常常和我父亲穷聊。江泰这个人物就是取材于这些生活中的人，或者还包括我的某种幻想。我们有时写东西，就是各种联想加上自己的幻想创造出人物来的。这些人物不是假托出来的，他们都像真人似地存在自己心里。很多作品中的人物就是这样孕育出来的。例如阿 Q，鲁迅真正看见他了吗？还是他运用想象，在真正的生活的观察和分析的基础上创造出来的，这种写作的本领，有时确实有些神秘，连作者自己也不知道笔下的人物是怎么活起来的。

思懿这个人物在生活中也有原型，这种人我见得很多，印象最深的是某个学校校长的夫人，嘴上很刻薄，但不是那么凶残。剧中其他人物如瑞贞和曾霆也是我在生活中见到的人物。我有一位朋友，他的哥哥三十六七岁，就有一时十七八岁的儿子和儿媳。我到过他们家，见到这对年轻的夫妇，他们叫我叔叔。这对小夫妻并不相爱，女的经常回娘家，后来我听说一个自杀、

一个病死了。我没有把瑞贞和曾霆写成这样，因为我不忍心这样写他们，那样写就太残忍了，我写瑞贞要挣扎出来。

关于剧中的音响效果的处理，我写剧本是很注意音响效果的。它帮助烘托气氛，增强特定环境的真实感。例如在城墙上吹号的声声，尤其是傍晚，乌鸦在天上飞，令人倍感凄凉。当我十岁时，父亲在宣化做官，带着我，每当傍晚，有个号兵在城墙上吹号，很单调。我听起来感到那么孤独，也许想到自己没有母亲，也许想到许多悲哀的事，让我那么悲伤。

我为什么要写《北京人》呢？当时我有一种愿望，人应当像人一样地活着，不能像当时许多人那样活，必须在黑暗中找出一条路子来。我当时常常看到周围的人，看他们苦着，扭曲着，在沉下去，百无聊赖，一点办法也没有。我感到他们在旧社会中所感到的黑暗。我想好人应该活下去，要死的就快快死吧，不要缠着还应该活下去的人。这是我当时的想法。

曾文清这个人物并不是那么值得怜惜，愫方因为没有见过什么世面，在这么一个小的圈子里生活，她把感情寄托在曾文清身上。他代表了她的青春、生活的向往，甚至代表着她活着的目的。如果我们说愫方为什么这么无聊，这么可怜，这么没有意义，这有什么办法，因为她生活的圈子就这么大。她明明知道文清抽鸦片，还把感情交给他。他们之间互相忍耐，封建的礼教和礼仪束缚着他们，文清根本就挣扎不出来，尽管他不是坏人，却把愫方拴得很紧很紧。他们的关系怎么办呢？中间还有一个思懿，感情是不可能出路的。愫方很坚强，也很善良，曾浩把她也拴得很紧。

我在《北京人》里把袁任敢写成人类学教授是有意义的，他不仅研究北京猿人，还研究人类学。剧中映出过猿人的影子，我想到罗丹雕塑的思想家（Thinker）的塑像，浑身是肌肉，很有力量。剧中袁任敢说：“那时候的人，要喊就喊，要爱就爱……他们是非常快活的。”有人说我在提倡恢复原始状态。我没有这个意思。我当时感到人在受着各种束缚，应该打破它。我借袁任敢说出这样的话。我希望有一种没有欺诈，没有虚伪，没有陷害的世界。当然在当时是不可能实现的。我感到旧社会生活的不合理，需要把这种沉闷的生活炸开。剧中我还写江泰跟袁任敢谈完话以后，心里快活极了，说他说得对，不能再对了。接着就说他们现在过的是什么日子，成天希望、希望，而永远没有希望。这是一种对比，是我的一种比较明确的思想。我写戏时，有这种明确思想还是较少的，这是我写这个戏的主要动机，要打破幽灵所居住的国家。“五四”以来有这样一种文学，要打破封建桎梏。我的戏虽然没有这样直说出来，但我绝不是宣传什么原始主义。

我写戏不是从主题出发，而是从生活和人物出发的。我写《雷雨》时，并没有明确要通过这个戏去反封建，评论家后来说这里有反封建的深刻主题，我承认他们说得很对，但我写作时不是从反封建主题出发的。写东西如果先有主题，然后搜集材料再写下去，对我来说是很费劲的。我已经试过几次，结果都失败了。我想写作要有对生活的真实感受，逼得你非写不可，不吐不快，然后写出来的东西才是浑然一体的。剧本的思想，评论家能分析出很多道理。而我个人的写作经验，写作总是在个人不得不写这种劲头上，然后开始写。当时虽然并不是很清楚自己所写的东西的含义，但写着写着，就会明白起来。我写《北京人》也是这样，开始只有江泰等几个人物，后来我写出袁任敢说的那两句话：“那时候的人，要喊就喊，要爱就爱……”我才觉得这是戏的主题了。

我写这个戏时，想到一个人应该像北京人那样活着，要恨就恨，要爱就爱，而不能像愫方、瑞贞、曾霆他们那样，被社会捆住，他们应该有希望。他们的腿和脚虽然已被埋在腐烂的泥坑里，他们的眼睛还在追寻着阳光，我相信他们是肯迈出来的。至于江泰和曾文清这些人，土已经埋到他们的胸口，是没有救的了。曾浩更是一个埋入土里的人了。他们的去处只有走进棺材。棺材这个情节，是我过去在生活中见到的。以前老一辈的人，一过五十岁，就得备下“寿木”，他们认为这样做可以添寿。有人连寿衣都制作齐全，这类事我看见很多。这是从生活中来的戏剧情节。

有一个朋友看了《北京人》，后来告诉我，说我写曾、杜两家抢棺材的情节太巧妙了。他说曾浩死抢着棺材，杜家也争着要棺材，意味着封建造老和资本家都抢着要睡棺材，象征着封建主义和资本主义都共同走向死亡。我想这种说法并不坏，可是我写作时并没有这个意思，经评论家指出，才恍然大悟，知道这里面原来还有这么多讲究哩。我们搞创作的和搞评论的还是两个不同的行当，评论家的脑子好像比我们想得更深一些。我经常读到评论我的作品的文章，他们讲的许多道理，很多是我事先没有想到的。我想，如果我写作时都想到了，道理虽然明白，如果没有形象，也是写不出作品来的。

唐朝李商隐写了许多无题诗，他有一首题为《锦瑟》的诗，后五六句写道：“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，诗的最后两句是“此情可待成追忆，只是当时已惘然”。这后两句很能说明作者写作时和以后回忆起来模模糊糊的情景。李商隐在这首诗中表达了他对过去恋情的回忆，可是一旦追忆时，过去的种种情景又不那么清晰了。我觉得搞创作和搞评论的人都是有道理的，作家的作品一经评论家指出之后，回过头来再回忆当时创作的情景，具有点像李商隐的诗中所说的：“此情可待成追忆，只是当时已惘然。”

作品的思想性是作家在生活中的真实感受并通过艺术形象展示出来的。只要你真正地生活了，对人、对生活有真切的感受，把人写透、写深，在艺术形象中自然就蕴藏着思想性。思想性是个活的东西，如同生命和灵魂在人体内一样。凡是活人都有灵魂，艺术形象都含有一定的思想性。

《北京人》中，我寄予最深情感的是愫方，我通过这个艺术形象解决一个人应如何活着的问题（当然这是我现在想法）。生活不是痛苦、受罪、受折磨的，生活应该是幸福的。愫方在极度痛苦中产生了极其变态的心理，剧中有一段台词是写她的这种心情的。她抛弃了自己的一切，很像中世纪的苦行僧一样，不要幸福就是幸福。她的感情是我们今天的人所不能理解的，但这就是愫方。人是复杂的。我在《北京人》中把人的这种复杂性挖了一挖。曾文清和思懿感情不好，简直是一对冤家。可是思懿又突然怀孕了。已是四十多岁的人，又要生孩子，多么可笑啊！难道曾文清不爱愫方，不讨厌思懿吗？思懿却偏偏在曾文清要走时怀了孕。这就是人物、也是生活的复杂性。

剧中江泰对曾浩是憎恶的，对他轻蔑到了极点，可是当棺材要被抬出去的时候，江泰有个神来之笔，说：等等，他要去朋友处借钱替曾浩还帐，以便把棺材留下来。而他的老婆文彩说江泰一贯说话算数。其实江泰何曾说话算数过？奇怪的是曾浩还是真的相信了。

当棺材被抬走的时候，曾浩还想着江泰怎么还不来呢！剧中还有一段描写，曾浩的棺材被抬走时，碰到墙上了，曾浩非常着急，拼命地喊：这是四川漆呀！其实棺材早已是杜家的了，他竟然忘记了。

我写《北京人》的时候，感到剧中人物个性的魅力，使你着迷，使你非

按照人物的性格逻辑写下去不可。当人物在你写着写着忽然活起来以后，他们就会按照逻辑活动起来，比你想象的复杂得多，有趣得多。有的使你不得不推翻你原来的写法。这是什么逻辑？也许是写作的逻辑、想象的逻辑？或者是最深的生活逻辑渗透在里头。我也讲不清楚。真是可以意会不可以言传啊！例如剧中江泰读《麻衣神相》对照镜子一节，说道“鼻子，鼻子，我在照我的鼻子”。这一笔看起来像是废笔，其实恰恰写了江泰的个性，也是江泰这个人物最精彩的戏。这一句台词比其他许多台词更能生动地刻画江泰的个性。江泰在这里独立地生活着，他有自己的生命力。

我们观察人不能只看一眼，要多看几眼。写人不能只写一面，要写好多面。要从他的表面写到他的内心，从他的此一时写到他的彼一时。

《北京人》中有个大配角，就是我所说的各种音响，音响帮了戏很多忙，创造环境气氛。有的导演不太注意，戏就丢了很多。例如戏中有一台苏钟，即苏州出产的时钟，钟的嘀嗒声很迟缓，很单调，走起来慢极了，给人的感觉就是单调地活着、活着、活着，无聊地无味地活着、活着。没有这种钟声，气氛就搞不出来。这个戏的第一幕是比较快乐的，鸽子在天上飞时的哨声嘹亮悦耳。假如五六只鸽子一齐飞，那声音好听极了，给我的感觉是充满了青春的欢笑。戏开始的感情和最后的感情对比是很明显的。戏的后一部分，痛苦的事一件一件地到来，在初冬的傍晚，乌鸦呜哇呜哇的叫声，听着使人难过，还有一种水车的声音吱扭吱扭地响，非常烦闷不快。曾霆和瑞贞要离婚的时候，又有一种瞎子算命的铜锣声，这声音让人感到生命非常没有保证，人活着毫无意义。在一条深深的胡同里，瞎子半夜还要给你算命，这时候天是凉了，人心也凉了。

作家对自己的创作都不大能说清楚，我也是如此。分析作品要靠评论家。不过作家写作，对自己的感受是清楚的。爱谁、恨谁、同情谁，是很清楚的。作于我不能不作，止于我不能不止。我们写作，要真有所感才写。我写《日出》时，要写那些人物是清楚的，要表达什么思想，开始不太清楚。但在写作前有一句话很清楚，“太阳升起来了，黑暗留在后面。但是太阳不是我们的，我们要睡了”。构思不久，这话就有了，于是放在首尾处。戏写完之后，我想找一句话来表达一下自己的思想，就找了老子的一句话放在前面：“天之道损有余以奉不足。人之道则不然，损不足以奉有余。”我想大概我写的就是“人之道，损不足以奉有余”。

大道理我当时讲不出来，但这个戏还是告诉人不应该这么坏，旧世界应该打倒。于是地也震了，山也摇了，大家团结起来，一个新世界就要创造出来。我写作时人物是一点一点地写出来的，人物之间的种种的复杂关系。也是一点点地写出来的，最后才展示出了思想。不是先有思想，再有人物，再有结构和其他一切。

三、对中青年剧作者的希望

最后我想谈一点对中青年剧作者的希望。近年来无论在杂志、电影、舞台上都出现了一批崭新的中青年剧作家的名字，这是一股蓬勃的、不可阻挡的新力量。看到许多新作品写得好，我异常兴奋。

我老了，岁数大了一点，写东西不像以前，缺少那种一往无前的劲头。当然有时也还有。当我看到你们这些中青年作家，我像是被你们所感召，也

就充满了干劲。我们有这样一大批热情、坦率、真诚的青年和中年作家，有理想、有抱负。你们是文艺创作中的中坚力量。你们懂得生活，有的一直没有离开工作岗位。你们在农村当过农民，在工厂当过工人，在机关当过干部或领导。你们在沸腾的生活当中，感到矛盾，解决矛盾，看见了是与非的冲突。你们有想法，你们要写作，你们有一种不可遏止的欲望，你们要为人民写出心里的话来，这是可贵的。我相信你们都是有感而发的，我从来都认为，有了真实的情感才能写出好作品。事实证明，确实如此。

但是，我想到作为一个作家，还有一些问题可以考虑：

第一就是要开扩眼界。

如何开扩眼界呢？首先要从生活中开扩眼界，我们身边有各种各样的灵魂，有一声不响、埋头苦干的英雄，有工作起来就要有声有色的英雄。我们身边有卑贱的灵魂，苟苟且且，见别人比他好，就妒忌、打击；得得意来，就欺上瞒下，营私舞弊，无视党纪国法，做那些见不得人的书，终于毁灭了自己。我们身边有许多普通人，看来是做着平凡的工作，心里充满了忘我的精神，做了很多有意义的事。他们心里爱祖国，爱人民，爱社会主义。但他们没有像那些卖嘴皮子的，说个不停。他们只是默默做他们应该做的。祖国离不开他们，他们是让祖国站起来、富起来的基本力量，他们是伟大的。

人心不同，各如其面。有多少人就有多少不同的身世、心理，不同的精神面貌，我们要放开眼界看到更多人的心灵。要不怕艰难，探索他们的灵魂深处，是高贵的还是龌龊的？亲爱的作家们，不要满足于已有的生活知识，不要满足于已经知道的人物性格。只有勇敢地、艰苦地探索人物的灵魂，在生活中开扩眼界，才知道应该写哪一种人，甚至于怎么写。这些生活会告诉我们的。

再就是从书本上开扩眼界，这就是我们这次读书会的重要性。古往今来，有多少经受过历史考验的大作品。中外古今，我们的前辈给我们留下极其丰富的伟大著作。我们也许读过一些，还是读的不够多；有些作品读了，但是还没有读透。中国的、外国的，我们要广泛地浏览，遇到自己喜欢的，真心喜欢的就要用心去读，多读几遍，读到真懂得作品的精神，作品为什么那么吸引你为止。无论是小说、戏剧、诗歌、历史、哲学，都有我们非读不可的书。这些书会启发我们，开扩我们的眼界，使我们分清楚是和非，分清楚高贵与鄙贱，使我们知道人是多么完美的一个构造。（《哈姆雷特》中有一段谈人的台词，请大家读一读。）人能改造自然，能改造世界，叫人们勇敢起来向前奋斗。

看了这些伟大的作品，能使我们明白起来，——才开始明白起来，我们写作的天地是多么辽阔、深远。原来几千年来，中外多少勇敢的作家，已经在无限大的天地中为我们指出多少条道路。我们要学习生活，也要从书本中学习。我们要接受这些伟大作品的影响，在这些作品中熏陶。但是受影响、受熏陶决不是要模仿，更不是要抄袭。

模仿、抄袭是奴才干的事，我们要做作品的主人！我们是中国的作家，是今天的作家，是社会主义的作家，我们的作品必将屹立于世界，我们的作品必将贡献于人类。

现在有的文章、文艺作品不大高明，观众、读者说看了头便知道尾，看了这个，不必看那个；这种现象虽不普遍，却是对观众、读者极不负责任的表现。我们的作家，每一位都应 是闯新路的探索者，而不是不动脑筋、不下

苦功夫的懒汉。

第三，我想谈一下写作的标准问题。我们常说自己眼高手低，其实经常是眼不高，手才低的。眼要高了，手就高起来。——当然这也不一定。手高是要下苦功的——但是眼高是第一，就是要有一个高标准，这样才可能写出好东西。如果根本眼就低，哪里能写出什么好东西来呢？多生活、多读书可以使我们得到一个高标准。这个东西不能用尺量，也没有一定的格式，这种标准只能是在自己心里、脑子里，有一种敏锐的感觉。看古今中外的大作品，使我们知道自己的成就究竟有多大，他们的成就究竟有多高。这种标准是少年的文化修养潜移默化得出来的。有了这种高标准的感觉，我们才知道如何修改我们自己的作品，要一遍，两遍、三遍、五遍甚至于数十遍修改而下厌倦，直到自己和读者共同认为是好文章才算数。文学史上这样的人物、这样的作品是很多的。

党的十二大已经召开，党中央向全国人民提出了开创社会主义现代化建设新局面的伟大任务。我们要认真地学习十二大文件，坚决贯彻十二大的精神。我们要奋发图强，要紧张扎实地工作，同全国人民一道，为实现社会主义现代化建设的宏伟目标而奋斗。我们要努力反映伟大的时代，塑造社会主义新人和四化建设的创业者形象，为建设社会主义的物质文明和精神文明作出贡献。我们的戏剧创作要起到鼓舞广大人民，以共产主义思想教育和影响广大群众的作用。这个重担的一部分，正放在你们中青年作家的肩上。我们老一辈的人，要努力地干，尽可能地写出东西来。但我们终究是要过去的。我们的希望，全国人民的希望寄托在你们身上。

中国的中青年的作家们，我完全相信，你们一定会写出无愧于伟大祖国的好作品来。

（原载《剧本》1982年10月号）

神妙的舞台

——祝贺全国舞台美术展览会

在中国的戏曲中，有这样一个词汇：“砌末”。大约就是指往日的舞台美术。传统戏曲中的布城、云片、水旗，大大小小的道具，都统称“砌末”。而旧时的检场人，也许就是最早的舞美工作吧。小的时候，我常常看戏，鲁迅文章中写到的社戏，我在北方也看过。关公是红脸，曹操是白脸，小丑则是瓦块；还有舞台上的“出将”、“入相”的帘幕和“守旧”，我最初对于舞台美术的感觉，似乎就是这样得来的。

后来在大学时，我曾经读过英国著名戏剧家戈登·克雷的文章。应该说他是个理想主义者。他最高的理想是，剧场要由一个集剧作、导演、舞美、表演乃至音乐于一身的超人来主宰。当演员的表演妨碍舞美的效果时，他情愿用一种服从舞台艺术的统一效果的“超傀儡”。我想，这种追求绝对统一的论点，即便在国外变幻无穷的舞台上，也是难以实现的。

今天，我们的舞台美术应当是什么样子呢？我想，它应当与戏剧、导演、演员融为一体，相得益彰。这个创造的过程，就是一个从无到有，然后又从有到无的过程。这就是说，真正好的舞台美术创作，使人沉侵于中，难以觉察，似乎消失在整个的戏剧演出艺术之中，然而它真正的生命正因此而焕发出来，达到感染与震撼人们心灵的境界。

最近在首都举行的全国舞台美术展览会正是展现了我国戏剧舞台上舞美工作者们这样的可喜可贵的努力。这个盛大的舞台美术展览会是中国戏剧史上空前的，也是别开生面的。把千百个舞台摆在人们的面前，显现了不同艺术家、不同剧种、不同剧目的不同风格，在有限的空间里表现无限的世界。这样的创造多么令人兴奋。真是神妙的舞台啊！

新中国成立以后三十多年来，舞台美术的发展很快，在一定意义上它推动了整个戏剧界的进步，提高了观众的审美能力、鉴赏能力，对全国人民美的教育作出了积极的贡献。同时，舞台美术创造之精湛，细腻，深刻，启发了剧作者的写作愿望。我们为有这样一支雄厚的勤奋的舞美工作队伍而感到自豪。

勤奋，我想是每一个舞台美术工作者当之无愧的荣誉。为了一个戏，他们常常是寝食不安。要画多少张草图，做多少纸型，才能使自己满意；但拿出来与导演、演员商量，又需要不断地改动，甚至要把自己最得意的地方抹去，重新来过。这期间耗费多少心血和精力，是无从计算的。焦菊隐先生排《蔡文姬》、《武则天》时，舞美设计家画了几十张的草图，使那无声的造型的美，流动着音乐感、节奏感，创造出无声胜有声的艺术境界。而这样的劳动并不只是舞美设计家，所有的舞台工作者（包括灯光，服装，化妆，效果，道具等）无不如此。

“砌末”已经进入博物馆了，但是在这个洋溢着想象力的展览会上，我们感受到传统的教益。这些舞台美术家们有丰富的文化修养和基本功。他们研究中国的山水人物，练习素描、写生，借鉴外国的舞美艺术和先进技术；更加重要的是他们对生活的细微观察、体验。今天的成绩是人们一眼可以看到的，而看不见的朝朝暮暮的劳作，才是这个展览会最动人的地方。

有了交流才能更快地发展。全国舞美展览会也是个交流的大会。不仅国

内的同行互相沟通，同时也使世界的同行们了解我们的面貌与进步。今年国际戏剧协会日本中心举办了“现代中国戏剧展望”的展览会及报告会，其中就包括舞台美术。我相信，我国优秀的舞美艺术将走向世界的舞台，成为人类文明财富的一部分。

（原载《人民日报》1982年12月28日）

《广播剧选》序言

这本广播剧的剧本选，集中了许多优秀的剧目。这是百花园中艳丽的花朵，得到人民群众的称赞和喜爱。它们的创作题材，多种多样。思想和艺术都达到了相当高的水平。播出来，我们听得出人物的精神世界，他们的思想、感情。台词、音乐、音响效果融为一体，使人神往，耐人回味。

我喜欢在静静的夜晚，独自欣赏这样的艺术。它确实有一种特殊的魅力，触动人的情感深处，使人心驰神飞，使我们的世界在闭目静听中，化成万千生动的面貌。

我们的祖国疆域辽阔，人口众多，千万里外莽原深山的农民猎户，遥远的渔家和边防战士，广播就比电视来得方便。中国电视正在发展，还不普及，在这种条件下，广播剧显然有它的优越性。

就广播剧的艺术本身来讲，它有自己的天地，不同于其它艺术形式。即使电视都已普及，广播剧这种仅有声音而不见形象的戏剧艺术，还有它长久的生命。

据说有声电影初兴时，卓别林觉得无声电影是打不倒的。因为它是哑剧艺术，有悠久的历史。但事实的发展证明，卓别林错了。今天的青年，不知道最早的电影是无声的。有影无声的电影，添了声音，无声电影便被淘汰。现在仅听声音、不见形象的广播剧的前途，将会如何呢？

我认为广播剧的前途是无限的。尤其在我国的祖国，它有很强的生命力。我们的八亿农民需要它。

广播剧的生命，在于它有独特的个性。广播剧的艺术家们，给听众留下了广阔的天地，使听众参与了创作。听众是广播剧的创作者。闭目静听，一切人物，生活的无穷变幻，凭借神奇的语言和音乐，你不觉展开想象的翅膀，翱翔在奥妙的世界中。想象打开了五光十色的宝库。你看得见深情的眸子和明丽的光影，你看得见暗淡的眼神和阴郁的气氛，你会看见人的崇高与雄浑，你会看见人的卑微与邪恶。一切展览在你的眼前：信仰与幻灭，高昂与消沉，悲哀与欢乐，战斗与沉静，胜利者的傲慢与失败者的卑屈，沉睡婴儿的微笑，自发昂首将军的庄严。生与死，善与恶，黑暗与光明。一切展览在你眼前：池塘碎影，高柳垂荫，乌云乱滚，海雨天风，滔天的白浪，浩瀚的沙漠。一切大自然的深透浩淼，一切大自然的莫测高深，像无边的图卷，流动在你的眼前。

诗有多少意境，广播剧就有多少意境；诗，魅惑人，广播剧，也魅惑人。

广播剧的好处在“短”，在“短”中取胜。它是锐利的武器，一件事，一曲悲歌，一个人物，一位伟大的烈士，一首断肠的情诗，一段童年的回忆，古代的文化与人物，今天建设中的斗争与成果，星星点点，变化万千。宇宙间形形色色的题材，任凭你取用。

因此广播剧的特点，又在“广”。我们要求它丰富却精炼，它深入又浅出，它动人又含蓄，它宽广却又尖锐，它可以说明人生无穷的道路。

中国广播剧的历史，只有四十多年。解放后，它茁壮地成长起来，出现了许多动人的剧本，感人的演出。我们有了广播剧的专业演员、导演、编剧和作曲家，以及音响、制录的艺术家们。出现了许多优秀的人才，如编剧、导演刘保毅和其他许多有才华的广播剧工作者们。他们的努力和探索，使广大听众，得到美的艺术享受，提高人的道德观念和高尚情操，引向共产主义

的大道。

我请求各方文艺工作者，在这个广阔的天地里，显一显身手，在广播剧的剧坛上，试一试你的彩笔，你将发现这是一个多么辽阔的战场，够你奔突驰骋，值得你为它献出你的勇敢、才能和智慧。

（原载《广播剧选》，广播出版社 1982 年版）

新年的祝愿

春回大地，万象更新。

今年是党的十二大召开后的新的一年。我们的戏剧工作正和全国各条战线一样，努力开创新局面。戏剧创作将日趋繁荣，大有希望。

在新的一年里，剧作家们如何为社会主义祖国做出新的贡献，开创社会主义建设的新局面，这是大家都在考虑的问题。

我们的戏剧一定要符合十二大精神，有利于四化建设，是以共产主义思想为核心的社会主义精神文明的一部分。这个局面只要我们大家共同努力，就必然会实现。

我去年在安庆曾对中青年的剧作家们提出这样的希望：“我们的戏剧创作要起到鼓舞广大人民，用共产主义思想，教育和影响广大群众的作用。这个重担的一部分，正放在你们中青年作家的肩上。我们老一辈的人，要努力地干，尽可能地写出东西来。但我们终究是要过去的。我们的希望，全国人民的希望寄托在你们身上。”

我们需要好的作品，要能够鼓舞人民群众前进的好作品。这样的作品，从党的三中全会以来已经有了不少。就去年一年中发表和演出的优秀剧本来讲，话剧《宋指导员的日记》、《下里巴人》、《绝对信号》、《可口可笑》、《金钥匙》、《祸起萧墙》、《被控告的人》、《哨位》、《吉庆有余》、《宋庆龄与孩子们》、《朱小彬》、《哥仁和媳妇们》；戏曲《朝阳沟内传》、《六斤县长》、《恩仇恋》、《碧螺情》、《柳下人家》、《程咬金招亲》、《春嫂》；歌剧《啊，现在的年轻人哪……》等大多是出自中青年剧作家之手。这些剧作家比较熟悉生活，有真实情感。特别应当指出的，他们有一种“振奋精神，开拓前进，坚毅不拔，奋斗不息”的精神状态。有这样的精神状态才能写出好作品。

要创作，当然会遇到困难，不可能一蹴而就。反映现实生活，要有正确认识现实生活的能力，要有善于表现矛盾的才能和敢于表现矛盾的勇气。可喜的是，在戏剧创作队伍中已经出现了一代新人，这是我们的希望所在。

巴金同志在“茅盾文学奖”首届授奖大会上有一篇书面发言，讲了“新”和“深”两个字。我想这两个字同样适用于对戏剧创作的要求。

我们要求“新”。这里不仅要求题材、主题和人物新，我们也要求剧本的情节和表现手法新。四个现代化中有多少新题材、新人物、新主题，我们还没有写。群众多么希望看到他们能够相信的英雄人物，看到扎扎实实的矛盾与情节，听到贴贴切切的言语，感到英雄人物和他对立性格的心中声音。他们希望剧作家能提出新问题，反映新矛盾。塑造的人物不仅有勤勤恳恳的普通劳动者形象，还要有跳动着革命脉搏，不为什么“行情”凑趣的风云人物。我们要写工人，写农民，写战士，写知识分子，写科学家，更要写年富力强、既有能力、又熟悉业务、真正内行的领导者，善于开创新局面的创业者。这一代新型人物，我们现在还写得很不够。我希望在新的一年里，创作队伍中会出现不少的闯将，创造出新的人物形象，使人耳目一新，经久不忘。

我们要求“深”。这里所说的“深”，包括思想深度，包括生活的开掘和人物的塑造。主题思想不能重复人云亦云的一般道理，要从生活中展示出振奋人们精神的斗争力量。这就要求作者有较高的马列主义的思想修养，对生活有较深的开掘。要求作者有认识生活的思想水平，有表现生活的胆识和

艺术上的概括力。否则只写些浮光掠影的生活表象，就不能表现深刻的生活矛盾，不能使人深深地想一想，从中得到深刻的教育。

我们要反映时代精神，就应当重视艺术典型的塑造。如何把人物形象塑造得深一些，这就看作家如何提高思想和艺术修养。要学习马克思主义的基本理论，学习古今中外的文艺名著，学习借鉴前人和同时代作家的艺术经验，努力创作实践，不断总结经验。

我相信我们的剧作家是能写出反映深刻的时代风貌，有艺术魅力的更好的剧本来的。

（原载《剧本》1983年第1期）

我所喜爱的舞剧

看了藏族神话舞剧《花仙——卓瓦桑姆》，我确实非常感动！感动的理由是，我们藏族的优秀传统剧目的故事终于在北京演出了。过去我听过藏族的歌，看过藏族的舞蹈，但是，藏族的舞剧我没有看过，像这样美的反映古代藏族生活的舞剧，我是第一次看，确实是迷人的！我不知道怎样来评论这个戏，但是，我确实从心头赞美这出舞剧。过去我也看过不少的舞剧，在几十年中看了不少的外国的、古典的、现代的，以及在国外看到的那种最现代派的舞蹈。那天看了舞剧《花仙——卓瓦桑姆》之后，我从心头感到找到了一种我所喜爱的舞剧。咱们都是搞创作的，创作当然要有理智，但更需要理智当中所发出来的一种真正的热爱的感情。我感觉这出戏除了它给人以美的享受外，其中有一个根本的东西，就是善与恶的斗争、美与丑的斗争，最后是在善与恶的斗争当中，善胜利了；美与丑的斗争当中，美胜利了！这出舞剧，除了舞蹈美，音乐也美，但是，我感到难得的是把这个善与恶斗争的题目演得这样自然。这个题目是有教育意义的，但它是用舞的语言、舞的节奏、舞的故事，有人物、有性格；有极其好的表现力的舞蹈，有极其好的表现力的音乐，把这个极其普通的，又是根本的主题表现得那样清楚，那样深入人心，这是我感受最深的一点。大约一个人活下来，总是在善、美与丑、恶之间的矛盾中，也就是处在正反两面的矛盾中，一辈子在矛盾中生活下去，我们究竟选择哪一条路呢？从藏族这个了不起的神话当中，我看出了这个基本道理。在艺术家手里，如何把这个道理表现得那样突出、那样深刻动人，这要化费很大的心力。这出舞剧，就是我心中向往的那种戏！它既有艺术，又有做人的基本的道理在里头，要把这样的戏表现得那样清楚、那样动人、那样深刻、那样深入人心，这是很不容易的！比如《识奸》那一场，我看了非常受感动。那个国王，能说他是国王吗？我觉得他跟老百姓一样，就像是我们，甚至就是我自个儿。当着他被妖妃迷惑的时候，他确实看错了人；但是当他真正有所醒悟的时候，一件事也能唤醒他对善和美的追求。戏里有一段舞蹈，当热巴姑娘捧着卓瓦桑姆所赠的“嘎呜”向国王倾诉，引起国王对卓瓦桑姆王妃的思念之情时，这段三人舞，我感觉非常之美。我感到国王作为一个人，有时他也会向往着美和善的东西。尽管妖妃站在他面前，而他思念的却还是卓瓦桑姆。因此，才引起妖妃在最后非杀她不可了。这里面有个很深刻的意义，一个人对善、美与丑、恶的识别是多么困难呀！当我看完这出舞剧之后，我想到在我们这一生中，拿我个人这一生来说，要识别这个善和这个美的东西，确实费了几十年的功夫。我们现在是沿着社会主义道路前进，就是因为里面有善、有美的东西。但是，要识别这条道路，走这条道路，我个人和我的一些朋友，并不是那么简单容易的。因此，我就觉得这出舞剧很美，不仅从美中看出了藏族古代的文化，也看出了我们社会主义中国的艺术家们追求的是什么东西。这出舞剧，尽管是一个神话故事，根据几百年前的一出藏戏《花仙——卓瓦桑姆》改编的，但是，也可以看出藏族这个民族的人民，跟所有中国其他兄弟民族的人民一样，他们都是在追求着美的东西，追求着善的东西。这一点，我认为这出舞剧表现得最深刻，最成功！

我听到有人这么讲，这出舞剧是编导在酥油灯下把它构思出来的，或者说是酥油灯下把它编成的，才能在今天舞台上出现这样美丽的舞剧，这是十分感动人的！我们凡是搞过创作的人都知道，从无到有是多难；从有到比

较好是多难；从比较好到更好是多难；从更好到十分好是多难！在这么短的时间里，就搞出这样高的水平，我相信再花功夫，还可以将它修改得尽美尽善。在这么短的时间里，演出了这样好的反映藏族古代生活的第一个舞剧，它增加了我们这个多民族国家的自豪感！我只能说出我这些赞美的心情！感谢的心情！

（根据在北京一次座谈会上的讲话，但犁努整理）

（原载《四川日报》1983年1月20日）

谈我国电视剧的发展

电视剧在我国历史很短。从一九八一年算也才四个年头。现在已经做到了天天有电视剧看，这是了不起的发展。

电视剧到底向哪里发展？是向电影靠拢？还是向话剧靠拢？国外也有很多朋友向我提出这个问题。我想，尽管电视剧要向这两个方面借鉴、学习，但总要走出一条自己的道路。电视是一个新的领域，电视剧，也就应该是一种特殊的艺术手段和工具。电视剧有自己的规律，这个规律，我们还没有摸着，这需要时间。要经过许多人的探索。不仅我们，全世界都在探索。

现在许多人都强调电视剧的数量，因为观众对电视剧的播出要求很大。我一方面赞成数量多，一方面也希望在可能的范围里，集中精力，搞一些好的电视剧。现在确实也产生了一些好的电视剧，但数量毕竟太少了。希望我们的电视工作者，认真研究电视剧的思想，规律，电视剧的美学观念。电视剧的理论将会在这些过程中产生。当然，理论的产生是不容易。希望大家快快摸索，而不是慢慢摸索，制作出更多更好的电视剧！

（原载《云南日报》1983年3月23日）

关于《绝对信号》的通信

兆华、行健同志与各位参加《绝对信号》演出的同志们：

读来信，十分感动。

所述甚是。《绝对信号》的优异成绩是北京人艺艺术传统的继续发展。

北京人艺从不固步自封，不原地踏步，绝不应抱着那点成就，就总是沾沾自喜，不求前进。人老，常易看不得新事物；机构老，就容不得新事物。

北京人艺绝不能仅成为保留剧目的博物馆。它是继承了我国话剧传统，却又不断汲取新精神、新形式，开拓广阔艺术疆域的地方。我们需要不同艺术风格来丰富这个剧院的艺术。不同剧本，使剧院不致陷于死水一潭。这个剧院，当然不抛弃已有通过艰难困苦、奋发创造才获得的所谓“北京人艺风格”，但我们绝不拒绝新的创造来发展、滋养我们的传统。自然，吸收新精神、新的写作与演出方法，不是盲目的，不是随风倒的，而是以我们已有的创新经验与艺术鉴别能力来吸收各种有益的、有思想有艺术的创造（无论是写作、是演出、是演技、是舞美或其他）。这一点，我相信，我们剧院的艺术家们也多少有一点这样的水平。

我赞成你们提出的，“充分承认舞台的假设性，又令人信服地展示不同的时间、空间和人物的心境”的创作方法、演出方法。其中“令人信服”四字很重要，不要弄到“我明白了，大家当然明白”的地步。此外，我们是八十年代的戏剧家，是社会主义的正在力图充分发扬精神文明的戏剧家。说起来，这是常谈，但这是必不可少的常谈。

我喜欢你们提到“我们这个有悠久的戏剧传统的民族，为世界当代戏剧的发展，也应该做出自己的贡献，这种民族自信心我们应该有”。我感到你们这段话不是一般的“豪言壮语”，而是很有分量的庄严誓词。这个崇高的目的必须达到，但需要时间，更需要大家有个统一的认识，有干劲，有韧性，容忍得各种非议，经得了各种困难的考验。

有一点，一件事的成功总是经过曲曲折折的道路，因此，一、万一进了没有出口的胡同，要知道转折回来，再探新路。二、有了成绩，哪怕是很大，也不要称王称霸，容不得其他的戏剧艺术。

大凡号称“老子天下第一”的人，没有不失败的。我胡扯了一篇，只因为我十分喜爱你们勇于进取的精神，并没有多少道理。

你们要出书，教我写个序，我来试试。

祝你们

更加努力

曹 禺

一九八三年三月十五日

（原载《十月》1983年第3期）

“威利，你为什么要这样？”

——看了北京人艺《推销员之死》的演出

读了阿瑟·密勒的《推销员之死》，认为这是一部杰出的作品，看了这个戏的演出，才真正受了震动。也许这是剧本创作的一种特性吧。在没有演出前，无论写的如何好，总像是一块未经开凿的含玉的璞石。只是当有才能的导演与演员，用他们对剧本的深切的理解与热爱，将它展现在人们面前，让人们走进剧作者心中的世界时，人们才会发现，它是一块光辉四射的宝石，人们将无比地珍惜

这，便是《推销员之死》所带给我们的感情。

衰老的威利·洛曼终于撞车自杀了。没有什么人来参加他的葬礼，只有他身后的遗孀、对他一生温存体贴的老伴林达，在台前对着丈夫的墓石哀诉着：

“原谅我吧，亲爱的，我哭不出来……你为什么要这样呢？我想找原因，我找啊，找啊，可我还是不明白。威利，我今天付清了房子最后一期款项。今天付清了，亲爱的，可是家里没有人了……我们自由了，自由了。”

我的心里一阵阵酸楚，我难过，为了林达，为了这样一位失去终生伴侣的老妇人，为了她失去了“爱”的寂寞的余生。同时，我难过，也为了我无法回答她的问题——“威利，亲爱的，你到底为什么要这样？”我答不出，因此我思索，我为了林达而思索，我听到周围和身后的啼嘘声，我想这大约也是含着思索的眼泪吧。

林达是久久留在我心中的一个女人。她使我想起数不清的经受了无穷悲痛的人。还有谁能比“特洛伊”（Troy）城失陷后的老王后赫卡拍（Hecuba）更痛苦呢！白发的衰弱的老王，肢体被鬻割成一块块，她的那些英武的王子，被杀戮，剜割，被敌人飞奔的战车，拖在尘上飞扬的地上死去；美丽的女儿被劫虏、被仇人占去作他们鞭挞的女奴，或是成了胜利者泄欲的工具。那满眼流泪，在火焰中赤脚奔走，披着槛楼的毡中的老王后啊！你使我懂得了什么才能够叫作悲痛！而这一点，那坐在丈夫墓前的林达也告诉了我！以不同的方式，不同的内容，一切都是不相同的，除了她的悲痛。

林达，你是贴近我心的。我想正因为 I 懂得你，才同情你、爱你，以至崇敬你。你用心去爱你的丈夫，理解他，保护他，温存着他。在你周围的人中，你是唯一一直清醒的。你承受着一切，而你恰恰是最无辜的，我永远忘不了手中补缀着袜子的你，永远忘不了在丈夫的墓石前独坐，喃喃地哀诉的你。我甚至想到你一个人回到家中，回到那所已经属于你的住宅。但你失去了一切，你献出了一切。你是一位具有高贵情感的妇人。我愿献给你眼泪，献给你我的思索。

威利·洛曼死了。

为什么，他为什么要这样？

我想起这个戏的著作者阿瑟·密勒说过的话：“人是复杂的，世界也是复杂的。”那么“就把这一切看得复杂一点吧”。

这个最普通的推销员，抛弃了他的真诚相爱的妻子，还有他的孩子；抛

弃了那些永远值得追忆的美好的往日，那满墙的树叶的绿影，两棵老橡树树干之间悬挂着的睡网，摇着小旗，欢笑着去参加球赛；抛弃了多少年经过按期付款终于买下的房子；抛弃了他心中的那个“一切大门都敞开着，到处是了不起的、正直的人”的世界，就匆匆忙忙地走了，去到那个从来就没有人回来过的地方。

他走得那么仓促，然而又是从容的。因为他可以不走，而又不能不走。他可以在老友查理手下拿到足够生活的薪水，可以不再四处奔波，可以不再为别人做出笑脸，可以不再为房子付款，甚至可以在自己的小院子里种种胡萝卜……然而他不能。因为这一切是与他的梦，与他做了一辈子，到死都在追寻的梦，无法相容的。他的梦在主宰他的精神，在催促他行动，在摧毁他的生命。

也许他曾经是一个脸上充满幽默的笑容，妙语连珠，皮鞋锃亮，到处受到欢迎的推销员。他应该是。遗憾的是他觉得他应该永远是。他上了年纪，疲惫不堪，以至精神恍惚，可是这个念头无休无止地缠绕着他——为什么？成功的秘诀在哪儿啊？他不断地一次次地想起他的哥哥，他那个成功的偶像——“本”。他羡慕他、崇拜他，为了自己没有成为他那样的人而感到大惑不解，为了曾经失去的某一次偶然的什么机会而懊悔不已。但是他不懂，他没有懂，他，是“威利·洛曼”；而那个发了大财的人，叫作“本”。我想这也就是戏的最后，在他的墓前，查理之所以要说：“可不能怪罪威利·洛曼这个人啊！”

“本”的秘诀，其实他已经说出来了——“小子，跟生人打架，不能讲公道，就得心黑手狠，不然你一辈子也甭打算活着从原始丛林里出来。”

威利·洛曼是美国梦的成功者的不可缺少的陪衬。因为他的善良，因为他的乐观，因为他的聪明与糊涂，因为他的软弱与固执，因为一切一切属于他的东西，所以他没有成为“本”。他不是“本”，他只是一个叫作威利·洛曼的推销员，一个生活在成功的梦中的推销员。

他并不是懦弱，他是没有醒过来，他醒不过来，他用欺骗来维持他心目中的自己。没有这个，他就活不下去。他成了一个奴隶，一个被“发财的神话”掠夺去奴役的人。

只有当他面对他唯一的依靠、他的妻子林达时，他才说了这样一句话：“我干不了啦，林达，我就是干不下去了！”

这是一句使人最力悲痛的话，因为它是一句真实的话。

我不想多提他的小儿子哈皮了。哈皮就是哈皮，一个可以看得清楚的，甚至对他未来的生活也可以作出种种明确的假设的青年。他不像他的父亲，虽然他也吹牛，也有雄心，或者说是野心“他在父亲的墓前说：“威利·洛曼没有白死，他的梦是好梦，人只有这一个梦好做——压倒一切，天下第一。他这一仗是在这儿打的，我就要在这儿替他打赢。”我想，他是这样想的，也会这样去做，无论他成功或失败，他都只是想当一个阔人。不过是如此。

而他的另一个儿子比夫是完全不同的。我甚至想说，比夫是压倒一切的，面对这个“无情无义的世界”，面对这个社会，面对他周围所有的人。他的愤怒和觉醒震动了我——“老天爷呀！你们就让我去吧，把那套骗人的梦拿走，烧掉吧！不然还要出事……”

他哭了，搂住父亲的双肩抽泣着，他要走了，第二天一早就要离开了。但是他的走，将不是一种悲哀、一个悲剧，而是清醒，是透视出的光明和自

由。

他曾经是那样天真，那样地充满自信（他的父亲和别人给予他的自信）。现在，他不再天真了，但是他重又获得了自信，一种属于他自己的普通人的自信。

那最后的一场戏是惊心动魄的，它最充分地展现了威利和比夫他们之间的父子之爱。这是一种多么奇怪、奇特，甚至畸形的“爱”。威利爱比夫，他所做的就是比夫给了比夫。他不光维持心目中的自己，也要维持心目中的比夫，并且要求比夫也这样做！因为他爱比夫，他觉得比夫就是他生命延续的另一部分，所以比夫必将是前程万里，不可能不是这样！这对于威利既是他的梦的体现，更是一种爱的信念。

而比夫呢，无疑他也是爱他的父亲的！他所做的是要打碎这个“梦”，把它不光从自己的心里，也要从父亲的心里铲除出去。他不光认识了自己是什么人，也要让父亲认识自己是什么人！

他失败了。因为这已经是不可能的了。这种梦、这种发财的神话，已经溶在人的血液里了，成为了社会的基础和良心。不是吗？连比夫都像是从这就要塌陷的悬崖跳开，只差一步就晚了似的。

但是，比夫那最简单的下意识的爱的流露，却震动了威利。在痛苦、绝望、犹豫、无路可走、完全垮了的威利的身上，产生了一种意想不到的推动的力量。他觉得他又找到实现他的梦想的道路了，他的生命又有了盼头，这办法便是“死”。过去他也曾沉溺在这样的念头里，但他怀疑、犹豫，他缺少一个明确的目标。现在他明确了，保险公司的两万块钱，这不仅仅意味着钱，还意味着一个变得实在了的梦——“等他兜里有了两万块钱，你想想他将多么出类拔萃！”

他去了，他死在他的最后的一个梦中，为了爱。

威利·洛曼究竟是一个什么样的人呢？该用弱者，用可悲，用崇高，用什么样的字眼来形容他呢！

人性是多么复杂！人哪，是多么难以理解，真是不可思议。

一九八三年六月四日北京。

附注：文章引用的剧中台词，是北京人艺英若诚同志译的。

（原载《文艺报》1983年第7期）

《李宏林电视剧本集》序

现在全世界对电视剧的需要，就像人们要吃饭，要喝水，要在空气中生活一样紧迫了。在我国大人多的中国，更是如此。电视剧正在逐渐地成为人们家庭生活中的一部分，这样的前景既令人兴奋，又令人焦急。

我们需要好的电视剧，我们需要好的电视剧本。在这样的時候，《李宏林电视剧本集》的出版是使人十分高兴的。

李宏林同志是记者，他敏捷、热情；他的作品反映了我们这个社会新的风貌、新的人物，在小小的屏幕上，我们感受到了时代的气息。这正是电视剧所应起的可喜作用。

电视剧的历史短，还处在贫弱状况，但，只要能像李宏林同志那样，朝气蓬勃，孜孜不息地追求、创作，而不是凑合，电视剧就会很快地发展起来。

《红楼梦》中，一次贾政带宝玉去新修的大观园，试试他的文才，我们的大师曹雪芹把大观园从各种各样的角度来描写，无一不是千姿百态。我们的电视剧也应该像一个千姿百态的“大观园”，有清淡的，有浓烈的：有含蓄的，有奔放的。沈三白说，好的园林要大中见小，小中见大，实中有虚，虚中有实，或显或露，或浅或深，这就是运用之妙，要靠多年的修养，多年的经验，要靠严肃认真，要靠对事业的忠诚热情。

现在，小说、绘画各方面，我们都有大师，我希望在不久的将来，能涌现出一批电视剧艺术的大师。我想这不仅是我的希望，而是全国人民殷切的希望。

（原载《辽宁日报》1983年9月13日）

谈电视连续剧《红楼梦》的改编

《红楼梦》是一门学问，这门学问大得很。我虽然从少年时代就开始读《红楼梦》，一直读到今年七十二岁，但是还觉得没有认识、欣赏够。

《红楼梦》在我们中国家喻户晓，是大家最爱读的一部古典长篇小说。它用极精美准确的文字，把康熙、雍正、乾隆时代的社会生活极其丰富地、极其深刻地描写了下来。《红楼梦》里总共写了四百多个人物，其中有相当一部分写得性格非常鲜明。读了《红楼梦》就会知道什么是中国的封建社会，它是如何腐败，如何堕落，最后又是如何衰亡下去的。要了解中国的封建社会，读读历史书不就行了吗？但是，历史书大都用概括性的叙述性语言，而在曹雪芹这个天才作家的笔下，才让人们看到了典型的真实的活生生的社会生活，才形象地知道了什么是封建社会，封建帝王、官僚地主是如何维持他们的统治，众多的百姓是如何供养着少数骄奢淫逸、花钱如流水的贵族。

中国的古典名著很多，但像《红楼梦》这样好的，实属凤毛麟角。可以说，在中国古代文学史上。最伟大的小说家是曹雪芹。《红楼梦》是中国民族传统、民族文学的结晶，在所描写人物的深刻性上，在反映思想的深度上，在表现社会生活的广度上，都是了不起的。曹雪芹是中华民族的文学大师，是中国人民的骄傲。在《红楼梦》传世以后，中国的作家大都受过它的影响和熏陶。如何观察生活，如何认识社会，如何构思，如何写作……都可以在《红楼梦》中获得富有教益的启示。

中央电视台决定把《红楼梦》搬上屏幕，这是件非常有意义的事情。过去，一般人把《红楼梦》看作消闲小说、言情小说，大大贬低了它的价值。解放以来，用马克思主义武装起来的红学家们，认真地对《红楼梦》进行新的研究，揭示出深广的思想意义和精湛的艺术成就。今天，我们又要把这部伟大的作品以电视连续剧的形式显诸屏幕，让全国广大人民看到活生生的《红楼梦》中的人物故事，可以受到反封建的教育作用（时至今日，封建制度虽然早已被摧毁，但封建思想却还残存在某些人的身上，有时还死灰复燃、祸害人民呢）、认识作用 and 美感享受。这对于建设社会主义精神文明是大有裨益的。因此，这是我国当代人民所渴望的一桩美事，必须如邓力群同志所指出的：“郑重其事，严肃认真”地去完成。

现在，由于《红楼梦》本身具有的不灭的艺术魅力和国际间文化交流的频繁，世界上知道、赞赏《红楼梦》的人一天比一天多了起来，中国和外国研究《红楼梦》的论著可以说是汗牛充栋，曹雪芹及其《红楼梦》日益赢得了国际的崇高声誉。但是还不够，我们有义务、有责任、有感情（深厚的感情）把曹雪芹和《红楼梦》，通过屏幕，进一步介绍给全世界，让全世界的人民都看看：中国有堪与莎士比亚、巴尔扎克、托尔斯泰并驾齐驱的伟大作家和作品。

曹雪芹在《红楼梦》中对西方文化、西方文明写得很多，可见，他在当时就极其敏感地吸收了西方的文化和文明；反过来，西方的人通过《红楼梦》，知道了中国的行将崩溃的封建社会到底是怎么回事。因此，曹雪芹的《红楼梦》不仅使中国的世世代代的读者受到教益，外国的读者也同样可以从中得到启发。

我认为：与电影及戏剧相比，电视连续剧是改编《红楼梦》比较理想的艺术形式。像《红楼梦》这样一部伟大的巨著，如果仅仅摘取其中一段，或

加以浓缩，表示这就是《红楼梦》，那太对不起曹雪芹的辛勤劳动和我们的“大国宝”了！把《红楼梦》的艺术境界之高深、阔大、丰富，尽可能生动完美地表现出来，是非常重要的。“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常。”

《红楼梦》是通过广泛丰富的社会生活来表现极深刻的主题。这主题拍一个片断是不能尽意的。搞不好，会变成鸳鸯蝴蝶派、风花雪月派的东西。只有把《红楼梦》从头到尾演下来，当然，也要突出重点，有所剪裁，把形形色色的人物表现出来，当然，有主次，挖得深，挖得透，才是对文化事业的巨大贡献。一部电影一个半小时，拍上、下集也不过三个小时；一出戏两个半小时，还要受时空的很大限制。《红楼梦》里有四百多个人物，主要人物的数量也很可观，电影和戏剧摆得开吗？恐怕深挖几个人物都不容易。因此，拍电视连续剧有其优越性。

我读了电视连续剧《红楼梦》文学剧本的改编提纲，觉得写得好，很有特点。我看出编剧周雷、刘耕路、周岭三同志下了很大功夫，非常严肃地要把它编写好。这是艰巨的意義重大的计划。把这部名著介绍到全中国、全世界去，凭这一点雄心壮志，就足以使人们自豪。

一般来说，名著改编工作成败的关键首先是忠实于原著。但是，在《红楼梦》的改编工作中，忠实于原著则是一件很难的事情。曹雪芹究竟为什么要写《红楼梦》？我认为：他对人类、对中国社会负有责任感；他是以初步民主主义的眼光，暴露了封建社会的黑暗，预示了这个社会必然崩溃的结局。尤其是在表面上尚维持着鼎盛的躯壳的乾隆统治时期，他敢于这么暴露，实在是很了不起的。尽管他要做一些掩饰，说《红楼梦》的故事“无朝代年纪可考”等等，但只要是个明白人就会看出，他是在痛骂即将总崩溃的封建社会的腐败、黑暗，诅咒它的灭亡。曹雪芹是多么勇敢、坚韧！在“举家食粥酒常赊”的困境下，他坚持写了十几年，鞠躬尽瘁，死后而已。这种精神，实在令人肃然起敬。

目前流行的一百二十回的《红楼梦》，后四十回是高鹗续作的。到今天，这部一百二十回本似乎已经被我国、甚至被全世界的读者接受了。但接受的究竟是不是曹雪芹的原意呢？这大可怀疑。实际上，高鹗续作的后四十回，已经在读者的思想中造成了混乱，因为高鹗毕竟不是曹雪芹，他的际遇没有曹雪芹坎坷，他的思想境界和艺术修养不如曹雪芹高。从曹雪芹在前八十回埋下的伏线可以看出，高鹗的后四十回与前八十回有许多地方不连接；另外，后四十回也有许多和脂砚斋批语不一致的地方。例如，根据脂砚斋批语所示：宝玉最后“出家”之前，还被关入“狱神庙”，但高鹗的续作中没有这个内容。高鹗似乎应该知道脂砚斋的这段批语，但他偏偏不这么写，道理何在呢？恐怕有他思想上的局限性和某些不得已的原因。

对于高续后四十回，目前学术界有两种截然对立的意见：一种意见认为一百二十回是一个浑然整体，对后四十回全盘肯定；一种意见认为后四十回是狗尾续貂——全盘否定。我认为，这两种意见都不足取。改编时，对后四十回要持审慎态度，不能完全照搬。不符合曹雪芹原意的，要删改；凡曹雪芹在前八十回中埋下伏线，后四十回里没有呼应的，要依照曹雪芹的本意，加以增补，也就是要经过再创作。再创作不是篡改，而是要有一定的依据，以科学的态度、精细的功夫写成忠实于原著的电视连续剧。我们的目的是使电视连续剧《红楼梦》尽可能成为一个完整的艺术品。所谓完整，是指这部作品的主题思想、人物性格、情节安排……应该符合曹雪芹的原意，其中最

重要的，是找到一个更合理的悲剧结局。假如我们不忠实于曹雪芹原著的精神，而是跟着流传了二百多年的高续后四十回《红楼梦》跑，是对不起艺术良心的。

我现在从改编提纲里已经看出，它和高鹗的续作大有不同，有味道，真实，是曹雪芹的东西。这比那种硬捏出来的大团圆结局使人觉得完整。当然还有待于各位同志下更大的功夫研究，使之更趋严密、合理、完美。

忠实于原著不仅是剧本改编工作必须遵循的原则，对摄制组的各部门来说也同样存在着是否忠实于原著的问题。

譬如，我看过的旧戏曲，都是明代服装。唯有以《红楼梦》为题材改编的剧目不同：宝玉的头上总要顶个紫金冠，女子的服装也不伦不类……后来才品出人们的良苦用心。《红楼梦》的背景，是清代康、雍、乾三朝，而曹雪芹却说《红楼梦》的故事“无朝代年纪可考”。这是对传统小说写法的一个突破。所以，《红楼梦》的服装就要做到非汉，非晋，非隋，非唐，非宋，非元，非明，也非清。再如，清代的男性是剃头留辫子的，如果把贾宝玉的造型搞成这个样子，不止是一个难看的问题，更严重的是违背了忠实于原著的精神。

总而言之，整个电视连续剧《红楼梦》的时代，只能是曹雪芹笔下的那个时代——特定的《红楼梦》时代。

（吕大渝 根据曹禺谈话整理）

（原载《光明日报》1983年9月15日）

为振兴川剧欢呼

十月，北京黄金的秋天，四川省振兴川剧赴京汇报演出团带来了令人欣喜、振奋人心的创新剧目，以及改革后的精粹的传统剧目，长长短短，大大小小，真是一台一台的好戏，使人眼花缭乱。在这支队伍里，有杰出的老艺术家，有成长起来的川剧新秀，更有文采风流的中年一辈。他们的艺术优美、精深，他们的功夫深厚、扎实，让我们一览川剧的人材、剧目、艺术的壮美。

今天，祖国的一切都在振兴。

振兴川剧这个壮举是何等气魄，何等响亮，何等鼓舞人心！我们怀着期待和激动，欢迎你们这一支戏曲改革的先锋队伍。

“戏曲改革”这个口号，提出许久了。许多剧种做了不少的试验、努力，用心非浅。但成绩十分理想的不算太多。因为我们走的是一条艰难曲折而又复杂的道路。然而在这条道路上，我们看到了前进的足迹，振兴川剧的成功，正是可喜可贺的一步。

川剧是公认为家底子厚的大剧种。剧目说起来有“唐三千，宋八百，数不清的三列国”，还有“高腔四大本”“弹戏四大本”“江湖十八本”，更有若干解放后经过多次革新的剧目。在这样的宝库中，该有多少可以加工、磨练，能为今天的社会主义精神文明增添光彩的好戏。

这次来京演出的川剧《巴山秀才》和《丑公公》是新创作的，《绣记》、《禹门关》是整理改编过的传统剧目，还有经过革新、发展，精选出的折子戏，像一簇簇引人注目的美丽花朵，召唤着人们来欣赏、采摘，领略它们的甘美。

川剧是有着自己独特风格的剧种，它亦庄亦谐，幽默，泼辣；写得透辟，演得生动。看川剧，不使人感到“噁闷”，不是雾里看花，而像是爆出的脆生生的爆竹，道破人情世故。这次育场演出的《巴山秀才》就是这样一出好戏。戏中人物的发展既有个性，又渗透了做人的道理。词句妙而活，说出人们的口边语，心中话。这样的川剧，这样的戏曲，将是人们爱看的。

掌声是听得见的，而要赢得掌声，取得戏曲改革的成果，却要付出多少艰辛的劳动。这次振兴川剧一举，是四川省委常委会讨论通过的决议，并成立了一个川剧领导小组。谭启龙同志提出“振兴川剧，务求实效，千锤百炼，精益求精”。领导上这种热情而又切实的支持，是一切条件中至关重要的一条。这是为继承祖国的文化传统，为今天的精神文明建设做出的意义深远的部署。

中国戏曲是中国古老悠久的文化的一部分。而今天，戏曲的“危机”又确实存在着。要让青年人热爱祖国的文化遗产，懂得欣赏中国的戏曲艺术，要让我们的戏曲观众中更多地涌现出年轻的一代，这副担子落在戏曲界乃至文艺界每一个同志肩上，也同样落在社会主义文艺事业的领导者的肩上。

总之，川剧是我们爱看的戏，川剧艺术家的名字是我们心里熟悉的名字。我们渴望你们很久了。在这个金色的秋天里，让我们一起来收获劳动创造的硕果吧！

一面镜子

——《劳资科长》观后

我常常有一种感觉，当一个戏被人们大为赞誉时，我却会有些担心，生怕看的时候会感到并没有那么好。然而这一次，我看了中央实验话剧院演出的讽刺剧《劳资科长》后，我感到我的担心多余了。

我要说，这是一个在笑声中给人以震动的好戏。尤其在今天，这个戏能帮助我们清除社会上的不正之风，对目前党内整风也是有积极意义的。

《劳资科长》讽刺了生活中一些庸俗、可卑的人物，把他们灵魂中的丑恶用讽刺的方法暴露在人们的眼前。使我们更加鄙视、唾弃这些为人耻笑的言行，使一些人可以照照镜子，看清自己是什么模样。这就是这个戏的意义。

劳资科长拒绝了他的母亲，拒绝了他的爱人，甚至也拒绝了他的上级，把唯一的一个调入城市的名额给了一位对人民有贡献的。默默无闻的科学家工作者。为此，他曾处于各种矛盾之中。他躲躲藏藏，左推右挡，苦不堪言。但是最后，他终于作出了一个共产党员的抉择。如此一个劳资科长，是很真实的。大家同情他，也理解他，因而就越发敬重他。他的窘境，他内心的苦恼，他十分狼狈而又十分聪明地甩开那些纠缠不清的人，这些都引起了观众的笑声，同时，也引起人们的思考。我想，这正是这个人物的独到之处，是他个性的体现，也是他成功的原因。

在看戏的时候，还有一处是十分触动了我的，就是那位呆头呆脑的科学家工作者，在万般无奈之中，也提着大包的野味去上门送礼了。他并不是一个世故的人，他不会这一套，心里也讨厌这一套，但是他却不得不去学着做。他当然没能“学”好，所以方式生硬，令人尴尬，自己更是难受。观众笑了。然而，在这引人发笑的举动之中，包含了社会上不正之风的最大危险性。它像是一种病菌，会渐渐地污染健康的人，削弱人的抵抗力，剧中这个人物的这一举动，像是在大声疾呼：不能再这样下去了！

《劳资科长》这个戏，用了大量的误会、巧合，但想想又合乎情理。这正是一种喜剧的创作方法。我觉得，喜剧、讽刺剧，无论对于写作、导演和演员，都是一个难题，是一种考验。在整个剧场里，应当不断地充满了会心的微笑和开怀的大笑。要做到这点是很不容易的。必须注意一个问题，那就是夸张与过火的区别。我们舞台上的喜剧，应当是夸张的艺术，同时又是有分寸感的艺术，有风格的艺术。我相信，《劳资科长》这个戏，会在这方面继续作出尝试和努力。

（原载《人民日报》1984年1月14日）

让《火热的心》更多一些吧！

早就听说空政话剧团又出了一台好戏，我很想看，苦于身体不好，直到最近才看上。看完戏之后，我向全体人员鞠了三个躬，我说：“很受教育！很受教育！很受教育！”因为确实如此。前些天，我出席人大常委会，会上议的一个主要问题，就是要精除精神污染。我在会上发言，也谈了戏剧界的精神污染情况，但主要还是谈了在十一届三中全会以后，我国戏剧事业兴盛、繁荣的状况。可惜当时我没能看到这个戏，如果看了的话，我一定会把这个戏推荐给人大常委会，看一看我们的部队文艺工作者写出了多么好的戏！歌颂了多么好的精神！这个戏的产生是很及时的，在当前是非常重要的。

搞这个戏，是“攻关”。而且攻的是一个很难攻的关。它写的是真人真事，但又没有按真人真事那么去写。过去有人反对写真人真事，后来出过话剧《雷锋》。雷锋的共产主义精神，永远是我们学习的榜样，应该写，但当时写得十分成功的，不多《火热的心》这个戏所以成功，我觉得在于它独特的创作思想和独特的创作方法。记得，一九五六年我们搞了一个国际性的戏剧节，请了许多外国戏剧家来看我们的话剧。戏是从全国各地调来的，却都是一个套子：一个工人，因病或因伤养病去了，又不甘于养病，跑出来接着工作，大家怎么拦也拦不住，等等。大部分的戏几乎都如此。外国人看了非常奇怪，问我：“怎么回事？你们像是商量好的呀？”原因就在于概念化在作祟，没有一个独特的创作思想，没有一个独特的创作方法。《火热的心》这个戏的独特的创作思想是什么呢？就是从一开始就着力于写人，不是“高、大、全”式的，而是要写有血有肉的人，写无产阶级的新人。要人家看了戏有深刻的印象，产生出良好的社会效果，引导人们去思考，并得出这样的结论：“人，就应该这样活着。”

这个戏的创作方法，也非常好。从结构上说，戏从头至尾是一个连贯的故事，没有堆砌之感。这个戏很难写，因为朱伯儒同志事迹很多，组织起来不容易。而这个戏不光是写事，而是写人、写心，确确实实创造出了一些东西。当然，可能有些还不那么完美。但整个说来，流畅、通顺、自然、完整，而且贯串着一种革命乐观主义精神，催人奋发，使人向上。这两个“独特”结合起来，就产生了梁子如这样一个非常有特点，非常真实可信的人物。这个戏把人物写到这样一个高度，而且令人信服，太不容易了。有位人大常委对我说：“要‘破’，更要‘立’”我觉得《火热的心》就是一个“立”的戏，它立起了一个榜样，而且是可亲、可信的。尽管这个人物做的许多事，我们不一定能完全做到，但是大家感到他是人，不是神，是和我们一样的人，不是高不可攀的，而且只要我们努力，也是能够做到的。这样，它就打动了我们的心，教育了我们如何为人。梁子如，他有家有业，有妻有子，妻子还真不错！这是一个非常典型的环境。梁子如做到这种程度，确实难得。

戏写得这么让人相信，益发难得。因此，我觉得这个戏对正在进行的整党，对于扭转我们的党风和社会风气，将会起很好的作用。你看梁子如说服副师长，谈到他当年“开仓济民”的那段戏，写得多么好，台词多么精采！它生动地唤起人们对党的根本宗旨的记忆，唤起人们对革命传统作风的怀念！这不是因为剧作者“聪明”，或者“有灵感”。我觉得，首先是作者有了高尚的情感，才能写得出这样高尚的语言来。再比如妻子埋怨他：“天底下怎么生出你这么个怪人？”他没有讲什么共产党员要为人民服务的大道

理，只是淡淡回答了一句：“谁知道呢？也许是需要吧？”这一句简单的话道出了多少共产党员的心情，说出多少群众的心声！

这个戏还好在没有回避矛盾。比如韩枫这个人，老实说，我看了不舒服：我们人民解放军里头怎么出了这种人呢？但实际上，这种人是客观存在的。戏里写了，而且写得恰如其分。他不是贪污、盗窃，只是品质上有问题，对人民的感情有问题，而且最后又改了。转变的过程写得非常之好。过去常说，写戏忌讳大段他讲道理。但要讲道理，也得看搁在什么地方。第五幕，梁子如劝韩枫的一大段话，我认为就非常动人。前几场戏，没有多说话，一切事实都摆清楚了，最后讲出这么一大段话，把情和理讲明，就非常必要；没有它，还真不行。看来，在什么地方发议论，确实有点道道，有点学问。在创作方法上，剧作者们光议论，是不能改变韩枫的抵触心理的，必需有事实，就是他发现梁子如把给孩子买电视机的钱都给了人家，梁子如还讲是“组织上给的”，韩枫这才难过了，真正被打动了。要打动一个人很难哪！他有固定的想法，习惯的想法，要在舞台上当场见效，是更难、更难的！

最后梁子如请韩枫吃饭，设想得好。把结尾放在两个人在台阶上亲切交谈，结得实在精采，真是神来之笔，一锤定音！光这一笔，就看出剧作者、导演、演员的高明。再就是严副师长的觉悟问题，我认为这个人物塑造得好，是可爱的，可信的，对这样知错就改的领导，我尊重。我很佩服剧作者，敢于以现实主义的态度揭示这些矛盾。

我更佩服空军、空军政治部以及话剧团的领导同志，许可剧作者这样写矛盾，允许韩枫这样的人物，副师长这样的领导形象在舞台上出现，不避讳事实，不怕说是“给解放军抹黑”。这很了不起！事实是不仅没抹黑，反而让我们更看到解放军的可敬、可爱，增强了这个戏的深刻性。

我想引一句古人的话：“其身正，不令而行；其身不正，虽令不从。”梁子如只是解放军的一个基层干部，他官不大，位不高，但他身正！他用自己的行动维护了党的荣誉和尊严，密切了党和群众的联系。假如我们的每一个党员，尤其是身居高位的党员干部，所有的领导同志，都能像梁子如这样，该有多好！党中央三令五申地强调要端正党风，要建设社会主义精神文明，为什么有些地方就是成效不大？看了这个戏，大家都学学梁子如，好好想一想，不是非常必要的吗？

肯定这个戏，鼓励这个戏，宣传和推广这个戏，不是说这个戏就很完美，没有缺点了。大家提了许多好的意见，说明还可以提高。我觉得有的演员的台词不大清楚。这也是普遍的毛病，所有的话剧院，都还需要再在台词上下些功夫。我这个半聋的人听不见还可谅解，可有许多不聋的人也说听不见，这就不行了。尤其演话剧的，台词听不清怎么可以？

我还有一个希望：剧团千万不要听了意见就动手改，要多听听，多想想，有些地方改起来，有困难，不一定很快就改动。但我觉得所有同志的意见，都是希望这个戏改得更好，更完美。

最后我要大声疾呼：一个《火热的心》是远远不够的，让《火热的心》这样的戏在我国戏剧舞台上更多一些吧！

各行各业都有梁子如这样的社会主义新人，我们应当像空政话剧团这样，深入到生活中去，深入到工厂、农村、部队、知识界、教育界、科学界……去发现梁子如这样的典型，去写出更多更好的《火热的心》。但不是照猫画虎，更不是生搬硬套，而是像他们这样，有独特的创作思想，独特的创作方

法。最重要的，是怀着一颗火热的心去讴歌梁子如式的先进人物。

如果都能这样，我们一定可以更好地完成党支给文艺工作者的任务，一定可以更有助于清除精神污染，一定可以为人们提供更丰富的精神食粮。我们中国的戏剧舞台一定可以出现更加繁荣兴盛的新局面！

一九八四年一月十一日

（本文是作者在中国剧协和总政文化部联合召开的座谈会上的发言。）

（原载《解放军报》1984年1月19日）

潜江新花

——推荐《家庭公案》

有几位同志向我介绍，我的家乡潜江县荆州花鼓戏剧团，将要在北京上演一出大型现代化题材的好戏《家庭公案》。我知道花鼓戏来自民间说唱，长期活动在农村，剧目多属民间生活小戏，受到广大观众的喜爱。现代题材的剧目，他们演来是会有较深厚的生活基础的。

正值我参加一个庆祝会的活动，心里总在想看看戏。为了看戏，我不得不早些离开这个庆祝会，兴冲冲赶到剧场。我一坐下就被整个戏的思想内容、剧情发展和人物的高尚情操吸引着了。

《家庭公案》描写一个青年医生王连生道德败坏，喜新厌旧，为了满足个人肮脏灵魂的需要，卑鄙毒狠，辱骂受孕的未婚妻——农村姑娘李云霞，又把她推入水中，妄图杀人灭口。恰被王连生的父亲、市公安局局长王刚救起。王刚是询私情？还是重民心？围绕这桩公案，展开了戏的尖锐矛盾。

通过情与法的斗争，塑造了一个忠于党，忠于人民事业，执法如山的公安局局长王刚的形象。王刚这个人物，既是一个坚持革命原则的老干部，又是一个深爱自己儿子的父亲。这个人物有血有肉，使人感到真实可信。他在“败坏党风失民心”还是“整顿党风顺民心”的思想斗争下，设身处地一连唱出“云霞若是我的女儿”……为被迫害者着想，表现他把人民群众当亲人的崇高精神。最后，这位老公安战士亲手给儿子戴上手铐，伸张了正义，使罪犯得到应有的惩罚。在法律面前，人人平等。维护党的利益，维护人民的利益，王刚法重于情的大公无私的高尚品德，教育着观众，感染着观众，使人们增强了信心，看到了希望。

李云霞这个人物，演员演得纯朴善良，带着浓郁的乡土气息。从演员的表演和气质，看得出剧团长期生活在人民群众之中。在车站那场戏中，李云霞扑跪在母亲面前喊出：“妈妈你打吧，你就狠狠地打我这个不争气的女儿吧”，那一段悲腔，唱出人物心中无限委屈和悔恨，确实动人。善良耿直的农村母亲喊出：“难道他当官的儿子高人一等，难道我的女儿比他矮三分！”反映了人民群众殷切希望我们的干部要严格加强对子女的教育，不要使子女因地位特殊，无视道德与国法，坠落成为人民共弃的罪犯。人民群众希望我们的干部个个是活包公，不徇私情，执法如山。

这个戏写得合乎情理，有利于整党教育，符合人民的愿意，是一出进行法制教育和宣传精神文明，值得推荐的现代地方戏曲。

我很钦佩湖北省、地、县、局各级领导给予荆州花鼓戏剧团的指导和培养。他们勇于让创作和演出人员大胆揭示今天社会上某些不正风气，既暴露了黑暗，又歌颂了光明。这个戏道出了人民群众对精神文明建设的要求。当然，一个新的现代戏的创作诞生，难免会带有一些雕琢的痕迹，要经过不断加工、提高、磨练，才能达到尽善尽美的境界。

演出结束后，我怀着极其亲切的感情见到了剧团的艺术家们。我们相互欢呼着握手，像久别重逢的兄弟姐妹，我心里说不出的高兴。我在想，潜江的山水，潜江的人民培育着这些艺术家们。潜江荆州花鼓戏剧团给首都人民送来一台跟上时代脉搏的好戏。我和他们一样，期待得到首都观众的喜爱和好评，获得同行和专家们的赞赏与帮助。这个戏将会不断提高，更加完美。

祝贺你们，在我心中将会长久存在的潜江荆州花鼓戏剧团！

（原载《光明日报》1984年1月26日）

一部值得一读的好书

——《南开话剧运动史料》

天津南开学校，创办以来，一直在学业之余，为改进社会风气，也为教育自己，演普通话的戏。老师和学生编话剧、导话剧、演话剧，并且公开举行演出，受到京津观众热烈欢迎。当时还没有“话剧”这个名称，大家称这种戏为“新剧”，以别于旧的戏曲。

不久，这个组织定名为“南开新剧团”。

南开新剧团于一九一九年开始编自己的新剧，也介绍国内外的话剧。这个专演话剧的团体有近四十年的历史。历经晚清、军阀混战、北伐、国民党当政，抗日战争以及解放战争，它从没中断过自己的活动。这是一个业余话剧团体，中国的话剧，可能先是从业余戏剧爱好者草创的。后来，有了专业团体，话剧运动便更正规化，更力广大观众接受了。业余话剧工作者，在为富有意义的话剧摸索、探寻的道路上，用尽心力，终于起了一些作用，是有不少功绩的。

我小时在南开学校就学。约十四岁（一九二四年），参加了南开新剧团。一直到一九三一年，我离开南开大学，始终是新剧团的一个积极分子。在这短短的，对我又似很长、很长的六年里，新剧团扩大我的眼界，我决定一生从事话剧。我一生永远不能忘记我们排戏的热烈、认真、亲切的气氛。我的青年时间可以说在这个极可爱的团体里度过。在有学识、有才能的导演张彭春教授十分严格的指导下，我跟同学们和比我大一二二十岁的老师们，演了相当多的话剧。我开始明白为什么演戏，怎样演戏，甚至于如何写戏的种种学问。这一点一滴的艺术知识是经过年复一年的舞台实践理解的。

彭春老师通过导演、演出，不断地指导，教给我们认识国内外许多戏剧大师。我时常怀念在南开中学礼堂后台和校长会议室排戏的情景。在那几间宽大、亮堂的房间里，我们专心排练，好像面对人生的战场，那样认真，那样充满战斗的气息。

我听说许多前辈和学长，其中如周恩来同志也在这个剧团演过戏，而且写过关于话剧发展指导思想的文章。解放后，我才读到他的论述，以及他组织剧团，参加演戏，并亲自设计、制作布景的事迹。但更早关于南开学校如何开展话剧事业，我是茫然的。

南开大学出版社编印了《南开话剧运动史料》。这部专辑确实把南开学校早期话剧活动，从一九一九年到一九二二年的翔实可信的材料搜罗得相当完整。这部书是夏家善、崔国良、李丽中同志用了多年的功夫，辛辛苦苦，从各方面采访、征集、搜罗、甄别大量的材料编成的。他们把南开新剧团的话剧理论、剧团组织、演剧史实、活动记事、剧目汇览，部分剧目演员饰角色一览，以及一些评论文章和失传的剧本搜集成书。

使我感到特别亲切的并且给我很大启发的文章是周恩来同志写的《吾校新剧观》。这篇文章不只阐述南开新剧团为什么活动的旨趣，也是剧团的总结。它奠定南开新剧团发展道路的理论基础。

南开新剧团仅仅活动到解放前为止。但在我心中，它仍然是一些活生生的人，年年不断地演着新的话剧。当然，这只是我的幻想。实实在在出现在我眼前的，是这本《南开话剧运动史料》。

我希望它能引起爱戏剧的读者们的兴趣，把它看作是一部值得一读的好书。

一九八四年九月十一日于上海
(原载《人民日报》1984年10月17日)

看了《青丝恨》的排练

《青丝恨》是李玉茹同志写的京戏剧本，共四幕：逼试，绝情，告庙，噩梦。

这是一束青丝与一顶纱帽的故事。古往今来，多少负义的“王魁”背弃了多少忠诚的“敫桂英”。象征善与美的桂英，在某种意义上，是个不愧为“人”的胜利者，她看透了世态，死得其所，王魁却为了一顶乌纱帽，堕落成为鄙陋、险恶的小丑。高做的桂英终于战胜了卑怯的王魁，不在于因果报应，却在美与丑性格上的鲜明对比。纯洁、真诚的桂英享受了人的崇敬；阴恶、善变的王魁终于遭尽愤恨与嘲笑的鞭笞。《青丝恨》是一出寓教育于娱乐的喜剧。

《青丝恨》的演员，用了现实、浪漫和极大夸张与嘲弄的喜剧手法。“告庙”一场，庙里不过是木骨泥塑的神胎。但在神魂颠倒的敫桂英的幻觉中，他们不但活动起来，居然和她谈起泰山压顶一般重量的金钱和权势。现实的桂英，一生痛苦与受折磨，她在幻梦中识透了世态真相。

“噩梦”一场，作者摈弃了“活捉王魁”阴森恐怖、鬼来报仇的场面，却在王魁泥醉的噩梦中，极力刻画他的矛盾、恐惧与狠毒的阴暗心理。噩梦中敫桂英的出现，时而是丞相小姐，时而是妓女桂英，更变幻出一场热闹的嘻笑怒骂的讽刺喜剧。结尾，王魁还是得意洋洋，却不无后怕地戴起乌纱官帽，做他的状元老爷去了。

这出戏的特点是：作者试用现代心理分析的方法，把“告庙”中的敫桂英与“噩梦”中的王魁的内心世界，形象地表现出来，步步不离开京戏的传统形式，却又创造出新的奇异的变化莫测的境界。

这出戏，写作与演出，尽量发挥京戏独特的表现手段。他们企图描绘每一个角色，集中场次，反对冗杂，不想按旧例从头叙到底。当然，那种传统的铺叙写法，是民族形式，自然是可用的，而且是群众喜闻乐见的。但《青丝恨》，从剧本到演员，是另辟蹊径的。

这出戏是上海京剧院根据党中央号召抓好改革中“出人出戏”的原则，培养第三梯队，培养年轻有力的演员，采用新的剧本上演的。作为实验，全剧组冒酷暑懊热，连日排练，花了近四个月的功夫。许多造诣很深的老同志充满信心，紧密团结，下了决心力求达到党与群众的要求。是十分辛苦、十分负责的。

为了“出新人”，这个集体围绕一个青年——李占华全力用心合作，这在京剧界可能是少见的。

这是十分可喜的尝试。

一九八四年九月五日于上海

（原载《文汇报》1984年第10月号）

回忆蒲州梆子

蒲剧是山西四大梆子中最古老的一种。据说明末，甚至嘉靖年间，已经出现。多年来它和人们酷爱的秦腔，往复接触，相互影响。正如许多长久流传的戏曲一样，它深深植根于人民群众，是群众世代喜闻乐见的大戏。

蒲剧有深厚的传统，有十分优美动听的音乐和唱腔，其“唱、念、做、打”的基本功夫是惊人的。有成就的青年演员与其他蒲剧艺术家，既承继往日的传统，又推陈出新，表达今日的时代精神。这是一支有雄厚的后备军的队伍，有造诣很深、善于教戏的老师，有浓厚的艺术空气，有大量会看戏、会欣赏的观众，有一批艰苦学艺、有天赋、戏德高尚的艺徒，当然，还有善于领导、认真领导的负责人。蒲剧的前途是无限的，今后的影响将是深远的。

一九八三年十月间，山西省蒲州梆子青年演出团来首都演出，二十四场中，我大约看了八场。任跟心的《挂画》、《烤火》、《打神告庙》，崔彩彩的《放裴》、《双锁山》，郭泽民的《跑城》、《贩马》、《黄逼宫》和另外一位武生演员演的《伐子都》，都非常精彩。这些戏我每场必看，有的看了两遍，如任跟心的《挂画》、《烤火》。今天的剧场是不大叫好的，但我心里不知叫了多少声好。我惊喜，我由衷赞美，想不到这几位青年演员对人物有这般深刻的感情，他们心领神会，运用多年苦练出来的那样细腻、精巧、熟练、扎实的功夫，酣畅淋漓地演出来，唱出来，舞出来。孔子闻韶，三月不知肉味。孔夫子欣赏艺术到了“太上忘情”的地步。我看了那几次蒲剧的演出，也想“手之舞之、足之蹈之”，表达自己的喜悦。

这三位演员多年轻（任跟心当时才十九岁！），多朴实，多聪慧，多谦和。他们脸上放出青春的光彩，他们是厚实有力的艺术家。

有远大前途的演员总是不骄不夸，深藏若虚，保有学艺无止境的韧性与耐力。我感到这几个演员就有这样好的气质。他们目前的成就已经称得起现在常说的“表演艺术家”。我们以为不一定演到四五十，六七十岁，才能奉上这顶桂冠。观众有眼睛，有耳朵，他们心里会给这些演员光荣的称号。我看，艺术家不在于头上多加几顶桂冠，艺术应深深刻在广大人民的“口碑”上。

举出这三位演员，不仅是为了赞美他们个人的苦功夫、真本领，更为说明这样的演员代表了蒲剧之所以为蒲剧，蒲剧艺术是不朽的，它是一座宝山，一个宝库。探索、研究、继承、创新吧！紧跟时代精神的发展而发展，更加丰富起来吧！

凡是参加了这个传统丰富、训练严格的队伍的人，当然包括研究蒲剧艺术的同志们，都会有美好的将来。蒲剧艺术将会大大发挥力量。过去的蒲剧传统要研究、分析、总结；对新的蒲剧现状和将来更应重视。因为，活的材料、活的人物、活的蒲州戏曲更生动活泼，更有生命力。

蒲剧的音乐明丽动听。我是不知音的，听音乐，往往像“对牛弹琴”。可是听蒲剧乐队的演奏，忽然豁然开朗，有点“如听仙乐耳暂明”之感。这种美妙的感觉使我回忆起一九六二年在南方听潮剧乐队的演奏，它同样美好动听。潮剧有更悠久的历史，嘉庆年间已有剧本流传，潮剧的音乐保留了不少唐宋以来的占乐曲，不断吸收当地大锣鼓音乐、庙堂音乐和民间小调。音乐曲调之美，是我从未听过的。我不能道其究竟，只觉管弦乐和打击乐配合得十分和谐，分外动情。当时，我随老舍、阳翰笙、张庚和许多老专家，参

观潮剧学校。演奏乐队陈列的乐器，多种多样，大开眼界。尤其是，他们用的鼓大大小小，似有几十个，据说音色、音阶，各具特色，可以表现复杂多变的情绪。更有一面特殊的大锣，叫“深波”，音质低沉，可以引起幽怨沉痛的情感。潮剧、蒲剧，南北两种戏曲的音乐，有异曲同工之妙。看完蒲剧演出，我没有向乐队的音乐家们讨教，探听一下为什么那般优美，真是可惜。任跟心在《挂画调《烤火》中的表演细腻。灵巧、精美。配合她的表演，乐队演奏得那样富丽、轻快，多色彩的音乐，使人欢喜，使人神往。

中国的传统戏曲音乐极为丰富，确应更仔细地研究，它究竟如何解释，如何渲染、烘托表演中千变万化的情绪与动作，如何配合得那样美。我们才能明白戏曲的舞台气氛，戏曲的鲜明的节奏感，是怎样辛苦经营，综合创造出来，丰富起来的。

蒲剧的艺术家经常出城入乡，又离乡进城演出。演出场次多，工作重。演员说他们每年演三百多场，是经常的事。这说明他们不脱离群众，群众也真是爱着蒲州梆子。前次，蒲剧院青年蒲剧团来京前，已到过四川、湖北等地，受到各地群众的欢迎。凡是优美、丰富的戏曲，是经得起所有观众的考验的。

蒲剧的传统剧目很多，如何使旧剧目更新，使它在今日的舞台上更加活跃起来，这是值得蒲剧的作家与研究者重视、研究的问题。

《蒲剧艺术》季刊问世不算很久，正当它出版四周年时，我们祝愿这个大有可为的刊物，对传统的蒲剧艺术下功夫，更为蒲剧将来的发展，探寻更光辉的道路。从来，我国的戏曲，是在不断继承，不断吸收，不断改革中发展起来的。

如何使这个有悠久传统的剧种，充分表现今日的时代精神，是一个很复杂的问题，是一个要全面地、深刻地考虑的问题，需要十分熟悉艺术规律的人来指点，需要广大观众为蒲剧现状提出问题。蒲剧艺术家和研究者要善于解决许多提得好、做起来却有一定困难的问题。

《蒲剧艺术》季刊的发展，应能帮助蒲剧充分发扬社会主义艺术的“真、美、善”精神。

我们正在力行四化，祖国各方面正处在大变革，大有成就的时期。

在党中央精神的指导下，这个季刊将有可观的贡献。

一九八四年十一月六日于北京

（本文为《蒲剧艺术》而作）

（原载《戏剧报》1984年第12期）

我所知道的奥尼尔

——为《奥尼尔剧作选》写的序

许多剧作家离开早年困苦艰难的生活，接触各色各种人物，经过不断的职业的变迁，一生在对生命的追索中沉思默想，用自己独特的戏剧表现方法，传达自己的思想与感情。

尤金·奥尼尔就是这样一位杰出的美国剧作家。他当过职员、水手、新闻记者，到过南美和南非，甚至于当过无业游民，在码头上荡来荡去，又在哈佛大学学习过编剧艺术。他的剧本有些是传世的创作，为美国文学开拓了无边的戏剧王国。他是美国话剧的光荣，是美国多少年来罕见的天才。

他少年时跟随他当演员的父亲，过了一段舞台生活。他具有敏锐的舞台感。他一生试验过各种不同的戏剧形式表现他对人生的认识。他受斯特林堡的影响；他博览经典作品；他苦闷，资本主义的社会使他感到非常烦恼，他看到了美国社会严重的矛盾。

从下层社会以至到上层社会，他的剧本可以说包罗万象。他的饱满的生活和理智分析使他深究不同的人性。在他笔下，任何题目都吸引你，使你思索，使你惊叹他善于表现的才能和他所赋有的异常的戏剧感。他试过象征主义的手法，也用过表现主义的手法，但他又似乎不属于哪种流派。我以为他基本上是个写实主义者，深刻的写实主义者。

他写出难以言传的美国社会中的悲哀与痛苦。他挖掘揭示人物的性格、心理，那样深厚深邃，以至于使我们惊叹人原来是这样的复杂，彼此之间又多么隔阂，难于互相理解。他表现了极端的爱与恨，他写了多面的生活和社会。他的舞台像是一片望不到头的海洋。汹涌澎湃，风起云涌，暴风旋来，它的怒潮腾起多么高的浪花。

有时又风平浪静，月光照着波纹。海鸥水鸟，夜光云彩；但又使人默默感到海下蕴藏着无穷的思想与情感的暗流。

他的剧本，有些我是很爱读的，我在中学，读过他的《天边外》，那一对兄弟的悲惨遭遇使我深受感动。天之外究竟是什么呢？幸福是不可及的，只有幻灭、虚无。事实上，追求的结果是痛苦。这些美国人中的雄心勃勃者、追求理想生活的人，仅仅是普通农场中的两兄弟，也未曾得到他们追求的目的。两兄弟罗伯特和安德鲁，以及他们共同爱着的露丝写得真实动人。《天边外》显示了奥尼尔的结构本领是无可比拟的。

至于他早年写的海上水手的几个独幕剧，虽然都是短短的一段，在他的剧作中却是使人难忘的作品。

后来，我教书了，我对学生们讲过他的《安娜·克里斯蒂》。安娜小时，被当水手的父亲托与人家抚养，被强奸后又沦为妓女。在一个码头的小酒店里，终于和当年失散的父亲相认。她放弃旧生活，同父亲往在一艘运煤的驳船上。他们救出落海的青年水手布克。布克与安娜相爱了。老水手一生离不开海而又恨海；海是神秘、凶恶、残酷的，海使他漂泊了一生，永无定居。他和布克多么渴望着土地、家庭、朋友，过一种陆地上的常人的生活，而不再是一个个的码头、酒店，与他们鬼混的妓女，可怕的酗酒和酒醒来后的腐烂的世界。强悍、可喜的布克一直盼望找到一个白璧无瑕的姑娘，同她在陆地上建立自己的家。有了安娜，一切都像是可以实现了。然而安娜告诉他，

她当过妓女。快乐的憧憬破灭了。但是，布克是善良的人，他也离不开安娜，他们终于又言归于好。但这老少两个水手都是穷困潦倒，都没有一点积蓄。为了给安娜一个陆地上的家庭，为了又一次幸福的憧憬，他们不约而同地签了当水手的合同，到遥远的非洲去。老父亲与心爱的情人又要与安娜分离了。海成为他们的敌人，他们恨这充满了风险的海，但他们又登上船去了，不知何时才能重见。安娜留了下来，她将长久地翘首等待。

一九八一年，我曾在英国斯特拉福——世界闻名的莎士比亚诞生的小城——看这个戏的演出，是莎士比亚剧院的演员朋友们邀我们在一个小剧场看的。这个小剧场很像一个存放汽车的棚子改建的。大约只能容七八十个座位。事先得到通知，要带着棉被去，因为正是冬天，铁棚似的剧场很冷。我们拥着厚棉被，观看了英国第一流演员们演出的《安娜·克里斯蒂》。那真是出入意外的精彩。我们忘却了一切，沉浸在无比的兴奋与感动之中。一个个出色的人物在表演，把奥尔尼原作的精神表现得那样有力。海员内心的痛苦，妓女的追悔，对旧生活的憎恶，对爱情的渴望，以及结尾时三个善良的人那渺渺茫茫的希望，是那样淋漓尽致，惊心动魄，使人感到作者的心怦怦地在我们耳旁跳动。

奥尼尔对人物的描写是十分精细准确的。即便是那些无关紧要的小人物：酒店主、小伙计、老妓女，都几句话便把他们一个个活生生地勾勒出来。

我们被《榆树下的欲望》的深刻性感动过。资产阶级家庭争夺财产是一个普通的主题。在奥尼尔笔下，真实的爱与对财产的贪婪成了难以调解的矛盾。最终，年轻的继母艾比为了表明她对丈夫前妻之子埃本的爱情，把两个人私生的孩子掐死。爱情似乎胜利了，但埃本和她都遭受了罪恶的惩罚。希腊悲剧曾经有过类似的故事。然而奥尼尔却在美国一个农场里铺续起这个故事。剧中每个人物的性格都充溢着鲜明的美国乡土味。他刻画人物是既深又狠的。两种欲望激烈的争斗，那种残酷性使人战栗，使人觉得奥尼尔对人生探索得多么深透。

在大学时我读过他的三部曲《哀悼》（或名《只因素服最相宜》）。他受古希腊悲剧诗人埃斯库罗斯的《奥瑞斯忒斯》三部曲的影响，写了这样一个长剧本。他写美国内战时期曼农将军被其妻谋害，经过许多曲折，其女拉维尼亚串通弟弟杀死了母亲的情人，逼死了母亲，最后与她有关系的人都死了，她掩门独居，黑窗帘罩严所有的窗户，穿着哀悼的丧服，独自负担这个名门家族的罪孽。爱情、情欲主宰了一切。弗洛伊德的学说是一个幽灵，缠住了戏中的人物。读了这本长戏，我惊叹奥尼尔善用人物的变态心理和相互的爱与恨的关系。这部结构十分紧密的三部曲，它使我不能不一直读下去。我料到在舞台上它也会叫人喘不出气来地看下去的。

一九四六年我在纽约看过《送冰的人来了》的首演。这个戏讲纽约西部的小旅店的酒吧间，一群失业者终日昏天黑地地喝酒瞎聊，足不出户，各自漫天扯地谈他们的幻想。大家都等希克曼，一个五金推销员，到小旅店跟他们讲他的妻子如何不贞，背着他与送冰人鬼混的粗鄙的笑话来解闷。他来了，却不再谈从前的这个老笑话，只劝他们正视现实，才能得到安宁平静。在店主霍普庆祝生日的举座欢腾中，大家哪顾得希克曼的忠告。只有一个人，斯莱德相信他的说教，不愿在人生的看台上看下去，只希望早早死去。终于听到从太平梯那边扑通一声，原来另外一个人自杀了。斯莱德向前默视，四周是酒鬼们昏闹的叫声。这个剧本反映三十年代美国经济恐慌中看不见任何出

路的严重问题。更动人的是奥尼尔戏中的各色各样可笑却是可悲的人物，他们的语言无比地真实感人。

奥尔尼死后留下《进入黑夜的漫长旅程》，这是根据他自己的家庭人物与事件写的，获得极大的成功。

奥尼尔一生反对商业性戏剧。他严肃地致力于对戏剧的探索与创造，他深深地感到美国社会的各种问题，但又寻不到任何解决问题的方法。他失望、烦闷、痛苦，如同易卜生，他只提出了病态的社会现状，却开不出药方。有人说他是悲观的，有人说他有神秘色彩。我以为他确实是一个正视人生的勇士，一个正直、有理想的大艺术家。

奥尼尔的著作闻名于全世界，在中国已有不少奥尔尼剧作的译本。我非常高兴龙文佩同志，一位对奥尔尼有研究的学者，以及她的同事们力图把奥尔尼的剧本介绍给我们，使我们能更多更深地认识这位剧作家，我们需要把奥尔尼的剧本在中国舞台上演出，这会使我们了解美国的文化与人物。当然，今天美国的人物又和奥尔尼所写的，不大相同了，但不朽作品中的人物，总是能让人理解，使人感动，催人思想的。

奥尼尔的剧本应该全部译出来。我期望《奥尼尔剧作选》的编者龙文佩同志与和她有同样志趣的译者做到这件大事。

（原载《外国戏剧》1985年第1期）

永远珍美的玫瑰

——看电视连续剧《四世同堂》

每到星期日的晚上，我和家里的人都记挂着一件事：今晚有《四世同堂》。我一个星期又一个星期地看下去，又这样一个星期又一星期被思索缠绕。我想到很多，中国，中国人，我们民族的苦难，那些过去了的而我又终生难忘的一幕幕……我找到了《老舍文集》第四卷，开始细细地读起来。

一面读小说，一面看电视剧，《四世同堂》令我激愤，痛心，又令我感动，思索。

老舍先生笔下的人物是一些生活在旧北平胡同中的各色小人物，他们的生活是普通的、琐碎的，甚至是庸碌的。他们挣着自己的饭，过着自己习惯了的平安日子。小小的一户连着一户的胡同，胡同中遮阳的树荫，护国寺的庙会，漂亮的兔儿爷，拉洋车的小伙子雪白的背心，虽然没有油水但也香喷喷的棒子面粥……北平处处可以闻到它古老的别有韵味的幽芳。“七·七”事变之后，日本帝国主义这些强盗、侵略者踏进了北平。一切都变了。北平成了一个被踩在野兽脚下的流着血的生命。北平人也变化了，这变化不止是他们受到了困苦，受到了欺侮；最深的变化是在他们的心中。在他们那原来只知挣饭，只知安分守己，只知孝顺，只知享受四世同堂的天伦之乐的心里，生出了仇恨，生出了对国家的爱与责任，生出了反抗的火。他们不是英雄，他们也许不会成为英雄；然而在侵略者面前，他们从内心最深处感到自己是中国人！他们想的，他们做的，他们忍受的，他们仇恨的，都在说这一句话。

老舍先生是那么地了解他笔下的人们，他对这些劳动人民寄予了深刻的同情与赞美。小崔之死，以及他死后街坊邻居们为小崔太太所做的事，这些场景都给我留下了极深的印象。这些普普通通的北平百姓，用团结、用互相之间的支持来反抗侵略者的残暴，他们做了他们所能做到的。

有受屈辱然而保持着那美好光彩的心，也有以屈辱别人为乐的卑微龌龊的灵魂。有时我甚至惊讶这些灵魂的丑恶。对于这些不知亡国之耻的畜生般的人，对于他们的没有心肝，他们的可悲，老舍先生的刻画、揭露是那样痛快淋漓，那样透彻。

《四世同堂》所描述的是一段北京人永远不会忘记的日子，也是中国人要永远铭刻在心的日子。日本军国主义带给我们中华民族的是苦难、屈辱、斗争的勇气，与持久的警惕。同样，侵略战争也带给了日本人民深重的灾难。

《四世同堂》中那位日本老妇人，她的亲人的遭遇正诉说了这一点。中国人民与日本人民都饱尝了侵略战争的苦，痛恨侵略战争。一切侵略者必死于侵略。这一切都是我们今天的人们要牢记的，要警告那些至今仍怀着军国主义思想的人的。

《四世同堂》是一部很好的电视连续剧，它忠实地体现了老舍先生作品的风格。浓郁而亲切的风土人情的气息弥漫始终。它记述了历史，同时又记述了北平的风情，北平的人，及他们特有的思绪、情感和生活。这种深沉、朴实的格调，与导演对作品的理解是分不开的。理解了作品，并且把它变成电视艺术，这是一门学问，是值得当今众多的电视剧创作者研究的。这是一项认真严肃的工作，而《四世同堂》的创作集体在这一点上作出了非常好的榜样。无论导演、演员、布景、灯光，还是化妆、服装、道具，都为这个艺

术作品的完成做出了适如其分的贡献。正是这些想象力与求实相结合的创造，才使这部作品那样完整，精美。

尤其要提到这部电视剧中的演员们。他们的可贵在于他们牢牢地保持了这部作品的风格，把自己溶化在其中，把各自的才华凝聚在每一个角色的身躯心灵之中。我相信他们正是祁老人，正是韵梅，正是瑞宣、瑞丰，正是四大妈、小崔、小崔太太、白巡长，正是大赤包、冠晓荷……这些演员在他们所扮演的人物身上表现了他们值得赞扬的理解力和演技。每当我坐在电视机前，作为一名观众，我不由得要感谢他们。感谢这些艺术创造者，他们用自己的劳动献给了我们这么好的一部电视剧。我希望有更多的中国、日本及世界各国的人民能够看到它，了解我们的人民，了解我们的历史，了解我们的艺术。

当我看到剧中天佑老人之死的时候，我心里十分难过，不由想到了老舍先生，想到他的死。他也是不甘忍受屈辱而死去的，竟死得那么像他笔下的天佑老人，也是跳了河，北京的一条河。看到天佑老人，我的心里就浮现出老舍先生，那时的他虽然我没有看见，但我想我是知道他的。我流下了眼泪，为了天佑老人，更为了老舍先生。

一九四六年，老舍先生和我接受美国国务院的邀请，访问美国。在美国，东西南北远游之后，我们俩就定居在纽约一个安静的街道上的客舍里。朝夕相处，但少聊闲天，他完全浸沉在创作的气氛中。上午，他绝对关在自己的书房里；有时，看他用心读美国大小说家福克纳的长篇作品。福克纳的文字是很晦涩的，但老舍却读得津津有味。我知道他每日闭门创作，像是写一部大作品。他不讲，我也不问。后来，才知道他正续写《四世同堂》的第三部《饥荒》。原来他身在异乡，眷念祖国的一切，沉恩忧虑祖国的种种苦难，终于写完这样一部充溢爱国感情和盼望祖国日后兴旺、繁荣的大作品。

人们说老舍先生是伟大的文学家，是北平风情的伟大画家，是中国语言与人物描写的大师，还有许许多多使中国人民为他而自豪的称号。我想，老舍先生首先是一位伟大的爱国主义者。

他在《四世同堂》的小说中有这样一段话：“对了！你温柔，美丽，像一朵花。你的美丽是由你自己吸取水分，日光，而提供给世界的。可是，你缺乏着保卫自己的能力；你越美好，便越会招来那无情的手指，把你折断，使你死灭。一朵花，一座城，一个文化，恐怕都是如此！玫瑰的智慧不仅在乎它有色有香，而也在乎它有刺！刺与香美的联合才会使玫瑰安全，久远，繁荣！”

老舍先生的作品，他的《四世同堂》，正是一朵永远珍美的玫瑰。

（原载《红旗》1985年第16期）

创造我们民族的舞台美术

在四年多以前的全国舞台美术理论座谈会上，成立了中国舞台美术学会。我记得，在那次会上，很出人意外地看到了不少有学术价值的论文。以后，还出现了学刊，举办了首届全国舞台美术展览会。我们看到了舞台美术学会在进步，在发展。

我感觉到，当前舞台美术的工作越做越细致，越进步；舞台美术家的功力也显得越来越深了。我们还成功地运用了世界上多种新颖的舞台手段，这是有目共睹的。我们的舞台美术的创造，早已打破了“四堵墙”的路子，将有限的舞台时空变成无限的大千世界。我们舞台美术的进步，已被国外同行们所承认，在国际上赢得了声誉。这表明，我们的舞台美术质量正在逐步走向高、精、尖。

但是，有两个问题，我想提出来，一是如何找到我们的“根”，即民族性问题。文学艺术受到西方“的影响是不可避免的，但我们是中国人，是中国的舞台美术家，必须搞出我们自己的东西，创造出有我们自己民族特色的舞台美术，我个人认为，这个问题至今还没有解决得很好，我这么说，是不是过火了？我总觉得，学习外国的舞台美术，要有选择，不是拿外国的东西去替代自己的东西，更不是哗众取宠，而是要创造性地运用，使之溶化到我们的创造中，成为有中国气派的、有中国民族特色的，为中国人民所喜闻乐见的舞台美术。这是真正从中国的土地上生长出来的一种舞台美术形式。达到这个要求，当然是很不容易，但要努力。因为所有优秀的艺术作品，既要有它的世界性，又应该有它的民族性。我不相信有一种完全超脱于自己民族的世界性艺术。为了发扬我们民族的独创精神。很需要有中国舞台美术史这样一类的书籍。我不相信，我们的舞台美术只是像旧式广和楼那样，只有一块四方形的空舞台。我们的艺术传统决不是那么简单的。从西汉时代的百戏杂技开始，这里面就有很多舞台美术的成份了。我们的舞台美术史，决不是从“春柳社”开始，也不是从向日本学来的东西才开始的。我们应该求教于有关的戏曲专家和考古学者们，把舞台美术资料，从古代的文化遗产中清理出来，总结其中的历史经验，编写成具有民族特色的中国舞台美术史。这将有助于舞台美术的新发展。

另一个问题，是如何普及舞台美术的问题。在大城市，我们有设备较好的剧场，有利于发挥我们的创造能力，体现我们的各种设想、幻想、理想。然而在小城镇，虽然陆续建造了一些剧场，但跟大城市剧场相比，设备还是相差很远的。这就需要我们舞台美术家根据不太好的剧场条件，因地制宜地运用舞台美术的造型艺术手段，把演出搞得更优美，增加它的感人力量。这种普及工作，也应该引起我们大家的重视，不能光注意大城市的演出质量，而忽视了小城镇的演出质量。

上面谈的编写舞台美术史，其所以必要，还有一个原因，就是：它能告诉我们，我们的祖宗如何在当时简陋的物质条件下，创造了感人的艺术，而且表现了戏剧的美。我希望我们的舞台美术家在这方面继续下功夫，进一步发展自己的艺术，并以此去丰富世界的舞台美术。

（本文系根据作者在中国舞台美术学会一九八五年全国理事代表会上讲话整理）

（原载《人民日报》1985年9月23日）

话剧的新时代就要到来了

——在中国话剧文学学术讨论会开幕式上的发言

现在，大家都在说戏剧不景气。的确，全国各地不少剧场都出现了“门前冷落车马稀”的现象，而此景尤以话剧为甚。那么，为什么我们的话剧会突然没有观众了呢？

怎样才能“门庭若市”

在现代戏剧发展史中，话剧是取得了成就的，是有贡献的。但是我们也应该承认，现在有些话剧的确质量不高，不足以吸引人。究竟怎样才能使话剧“门庭若市”呢？当然，首先要提高演出质量，要写出好本子，拿出好戏来。同时，我们还要重视话剧的普及工作，要花大气力，下苦功夫，扶持各类学校中的业余话剧运动。与我同辈的戏剧家中，多数都是票友——搞业余话剧出身的。现在也应多培养票友。这一点，京戏的情况要比话剧好。我觉得，在学校开展业余话剧活动是很好的辅助教育。

我们不妨尝试一下“开门话剧”的做法，即无偿请人看戏。美国有位戏剧家叫约瑟夫·帕勃（Joseph Papp），他曾在纽约中央公园组织过多次莎士比亚戏剧节，参加演出的都是大导演、名演员。他先在空场子组织演出，不卖票，进去便看，连续数天。市政府被他感动，允许他在公园、教堂举办演剧活动。我曾在纽约见过这个人，他有志气、热情高，理想远大，酷爱话剧事业。他把从事职业话剧赚来的钱都赔在这里，他获得了成功。我们如果也如此诚恳而热情地请人看戏，我们话剧的观众只会日益增多。中国至今仍有相当一部分人不知话剧为何物，我们要做好这个工作，想办法请他们进剧场，调动其热情，使其上瘾。这要有个潜移默化的过程，就像四川人到上海卖榨菜一样，先是没人买，他们就白送，吃多了自然上瘾，他就不得不狠心掏腰包买了。话剧似乎也可以如此办一下。

切莫图解政策

几十年来，图解政策、台上“训”台下的现象，在我们的话剧舞台上时有出现，这种风气非改不可！活剧绝非只是宣传政治的工具。虽然我们生活在社会主义国家里，但话剧却不单纯是某种政策的“传声筒”。生活中有些英雄模范的事迹，报刊、电视和广播中都已做过大量的宣传介绍，又硬要写成话剧，还发票组织大家一定要看。这种做法会促使观众对话剧产生反感。

“文革”中的一些做法就更是令人啼笑皆非了。听说，有一出写反对走后门的戏，戏并不好看，硬要组织观众来看。观众不愿看，便反锁剧场大门不让走。这种搞法，在最低限度上丧失了戏剧的品格。战争年代出现了歌剧《白毛女》，其影响之大，遍及全国，成为中国戏剧的经典之作。我们的作品要以感人、陶冶人为宗旨，让观众在欣赏中受到教育。周总理说的“寓教育于娱乐之中”便是这个道理。戏剧要给人以高尚的享受。那些拼凑几个形象的“主题先行”的作品，伤害了观众对话剧的感情，这都是对话剧下关心的人做的。“文革”前也有类似作品，将剧中人物分为两大阵营，非好即坏，两

派进行斗争。话剧如若只是单纯地宣传政治的话，观众不如去读报纸，戏剧也就失去了存在的意义。

要丰富和发展戏剧观念

是否允许多种戏剧观念存在？我个人表示赞成。观众是真正的鉴定人，他们喜欢看就演下去，没人看自然就被淘汰了。问题的关键在于不能搞“一窝蜂”。现实主义是我们的一贯传统，老舍的《茶馆》、《四世同堂》，西德话剧《屠夫》，都是现实主义传统的好戏；苏联剧作家阿尔布卓夫的《老式喜剧》最近由中央戏剧学院演出，此剧并非完全现实主义的写法，但我觉得也是一出难得的好戏。戏剧观念需要不断更新，否则戏剧发展便会遇到障碍。但是，也不能把过去的戏剧观都贬得一无是处。要提倡“百花齐放，百家争鸣”，不断地丰富和发展戏剧观念，谁是谁非。“观众”与“时间”是最好的裁判。记得那是一九五六年，在北京举办全国话剧汇演，有十来个国家的代表团来观摩。看后他们向我提出疑问，说这些戏像是出自一个人的手笔。这都是公式化、概念化的结果。现在，党中央体察到文艺界的甘苦，提倡创作自由。我们要深入生活，用自己的理解去反映时代。戏剧与国家的前途和命运密切相关，我们要在四项基本原则的基础上，多出入，多出戏，飞速发展的时代需要更多开拓型的戏剧人才。

话剧虽然暂时不景气，但是，危机中会孕育出更加强盛的生机。我感到生机充满了宇宙，豪气充满了人间。话剧艺术又一新时代就要到来了！

这次中国话剧文学学术讨论会很有必要，全国许多专家都来了。我想，这次会议一定会开得十分成功。

（原载《戏剧报》1985年第11期）

危机里蕴有着生机

今天在这里见到了许多老同志、老朋友，感到非常高兴。也是在广州，一九六二年开了一个全国性的话剧、歌剧、儿童剧的创作会，在座的不少同志都参加那个会议，那是一个鼓劲的会，一个成功的会，一个实事求是的会。我们敬爱的周总理和陈老总在会上讲了话，二十三年过去了，总理和陈老总都已经离开了我们，但是他们在那次会议上的讲话，他们对文艺创作问题的精辟见解，他们在是非面前表现出的共产党人的磊落胸怀，我是永远不会忘记的。今天，中南五省的同志又聚集到广州参加这个创作座谈会，希望这个会像六二年广州会议那样，开成一个鼓劲的会，一个增强信念的会，为促进我们的戏剧事业做一点切切实实的工作。

令人焦虑的戏剧危机已经闹了好几年了，依我看也算是个好事，因为它从反面帮了我们的忙，帮我们搞了一次总动员。现在大家都动起来了，事情就有了转机。今年全国开了不少戏剧创作会、笔会，有的省还搞了戏剧节和调演，活动之多，积极性之高是近年来少见的，说明大家对这个危机有正确的认识，有信心去克服它，危机里蕴育着生机。

最近，文化部在北京搞的戏曲调演，气氛热烈，出了不少好戏。我们这个会上的五省拿出的楚剧《狱卒平冤》、花鼓戏《喜脉案》、壮剧《金花银花》都受到好评，有的还得了奖。另外像广东搞的后剧《南方的风》、《特区人》，还有湖北的汉剧现代戏《弹吉他的姑娘》，都造成不小的影响，有的还吸引了大量青年观众，改变了一些人对戏曲的看法，这是一大喜事。如果我们的戏都像这几出戏一样受到观众的欢迎，那么戏剧就将度过危机的严冬，走进春暖花开的季节了。所以，最重要的还是要抓创作。剧本是一剧之本，这既是一个现实问题、又是一个长远问题。从现实看，有没有能上演的剧本，演出来好不好看，受不受欢迎，这要靠剧本。从长远看，戏剧文化的积累主要是剧本的积累。因此，我们还肩负着历史的责任，要多出好作品，为我们的民族文化增砖添瓦，为子孙后代留一点东西。

这几年，在戏剧创作上大家谈得比较多的话题是改革。戏曲要改革；话剧要更新戏剧观念；在理论工作方面也有人在讨论如何更新研究方法的问题。我看这些都应该支持，可以改，可以革。改革就是变化，什么事情都一样，没有变化就停滞不前，就不会发展。比如关于现实主义问题，过去我们搞了许多年现实主义，也确实出了不少好戏，像《茶馆》、《关汉卿》，现在拿出来看也很了不起，称得上传世之作。当然，过去在现实主义的名义下搞的一些戏，现在看起来有的也不那么“现实”，不是那么好。但不能因此就说现实主义不灵。应该说是图解政策，公式化、概念化不灵。不能把帐算在现实主义身上。现在有人想搞一点象征的、表现的，甚至是抽象的东西，可不可以呢？我看呵以。搞好了可以丰富我们的表现手法，给我们的舞台注入新的活力。只要能力我所用的，应该允许试验，如果连试都不试一下，怎么知道行不行呢？有些戏排出来让我去看，我看了，有的我喜欢有的不喜欢，那没关系，照样演，大家喜欢就行。如果大家都不喜欢，都不承认你，那你就得考虑一下了。所以个人的好恶是一个问题，能不能搞是另一个问题。但是有一“忌”，就是忌一哄而起，一涌而上，不要看别人搞了一个什么新花样，大家就一起跟着学，艺术的生命在于创造，跟在别人屁股后面学是没有出息的。

最近我注意到一个现象。在话剧方面有人提出是“提纯”还是“杂交”的问题。所谓提纯，就是说突出话剧依靠对话来塑造人物、交代情节的传统艺术手法。所谓杂交，就是说话剧不能光说话，还要融合进其他的表现手段，要创造综合型的新样式，现在有的话剧演出里出现了类似古希腊戏剧里的歌队，还有舞蹈、打击乐、电子琴等等。有的戏甚至像京剧那样，演员上来先自报家门。而同时在戏曲界，有人又感到某些程式的东西太僵化了，趋于凝固，妨碍了内容的表现。因此有些戏曲剧目也学了不少话剧的手法，搞得比较实。话剧和戏曲都觉得别人的东西好，这是个新鲜事。从中可以看出戏曲和话剧各有特点，各有所长，不要“铁板一块”动不得，但也不要妄自菲薄，自己要丢掉的东西，也许别人捡来当主贝。我想改革是好的，但头脑要清醒，讲求实效，少说空话，要拿出作品来说话。不能把过去一概否定，尤其对我们的老祖宗，对我国丰富的文化遗产，要取慎重态度，可以大胆探索，但一定要切合实际，要实事求是。

总之，我们要支持创新，新生的东西就像一个刚生下来的婴儿，你知道他长大了是什么样子？是好人还是坏人？是好是坏要长起来看。经济改革现在是走一步看一步，戏剧改革也只有这个法子，要允许它经受时间的考验，如果是好的自然会大发展，不好的就会被淘汰。对此要眼光长远些，无论如何不能一生下来就把它掐死，这是非常短见的。如果对一个作品有争议，还是要依靠正常的艺术争鸣、艺术批评来解决，我说正常，就是要在百花齐放，百家争鸣的大原则下，在四项基本原则这个大框框里，可以各抒己见，可以见仁见智，可以争得脸红脖子粗，可以动感情，但不能伤感情，更不能打棍子。

当前，我们的戏剧事业仍然不景气，听说有些搞戏的同志转到电影、电视、小说上去了，大家把这叫作“水上流失”。据说有的人搞戏搞不成，但一搞电影、电视、小说都得心应手，出了不少好作品。这说明两个问题，第一是搞戏确实难，成活率低，关卡多，来钱少；但同时也说明我们这支戏剧创作队伍质量还是很高的。我不是说搞电影、电视、小说不好，把这些搞好了也是有贡献，再说日后戏剧有起色了，我相信这些同志还会再“流”回来。但是，我更佩服在逆境中仍然在戏剧战线坚持苦斗的人。有人说：“我这辈子跟戏剧漂上了，我的骨灰就撒在这里了。”这样的决心是让人感动的。我老了，我这把老骨头是不撒在这里也得撒在这里了，但是一大批青年同志有这种志气实在难能可贵，我要向这一批“铁杆”的年轻同事致敬！九月份我接待了苏联戏剧家代表团，通过交谈才知道，实际上他们也存在戏剧不景气的问题，但是人家每年还能增加三个剧院，全国上演三四千个剧目。在日本有些著名话剧演员就是去演电影、演电视，赚来钱贴在后剧上，赔钱也演，当然，我们不是提倡这种作法，但这种精神值得钦佩。我们是吃戏剧这碗饭的，但我们不是白吃饭的，我们要对自己的事业充满热情，要痴情！中国女排的指导袁伟民讲，女排能拿“四连冠”就是靠事业心，靠献身精神，这是真言！如果大家都有这么点精神，不愁戏剧上不去。孟子说：“夫志，气之帅也。”我们要立志，要争气，在困难的时候要挺得住，争取在比较短的时间里，转变不景气的局面。我们开这个会的时候正值年底，很快就要进入新的一年。一九八六年是虎年，我们要借一点虎威，在新的一年里把我们的戏剧事业办得虎虎有生气，取得长足的进步。现在我们在四化建设方面都有极大进展，我们一定不辜负党与人民的殷切期望，用我们的笔，反映欣欣向

荣、前途无限的新时代！
祝愿大会圆满成功！

（原载《剧本》1986 年第 1 期）

人的悲剧

——看《上帝的宠儿》

深刻的、意味无穷的剧本，演出了，未必能唤起众多人的兴趣；引起兴趣的剧本演出了，往往又未必能使人得到深远的意味。北京人民艺术剧院演出的《上帝的宠儿》是兼两者而有之的，既经看，又经得琢磨。

莫扎特，一个神圣的天才，创作了数不尽的不朽的乐章，以美妙的天籁一般的音乐赞美人生，唤醒每个人心头的欢乐，唤醒全世界的欢乐，这样的一个人在三十六岁的时候死去了，因为穷困！因为疾病！有谁能解释这是为什么吗？谁能站出来解释这天大的不公！

英国作家彼得·谢弗抓住了这个题目，把回答擂鼓一般地一槌槌砸在人们的心上。是庸才扼杀了天才，是那个自命为得到上帝恩宠的宫廷作曲家萨烈瑞，杀死了莫扎特。

在这个戏里，莫扎特被害死了，然而真正的悲剧的主角是那害人的人。他得到的惩罚是深重的，震撼人心的。那就是：你可以毁掉一个天才的生命，但是他的艺术长存。任何人也无法夺去他艺术的生命。被遗忘被抛弃的结局，最终证明了一个事实——一个你逃避不了，一生都逃不脱的事实，你只是一个庸才，地地道道的庸才。萨烈瑞惨败了。

可以说这是挖掘人性中妒忌这一情感的大悲剧。写得华丽、庄严、豪放，充满了慑人的魅力。我甚至感到它可以和《奥赛罗》媲美。它把人那不可捉摸的残酷而又顽劣的“妒忌”，解剖得如此透彻。当萨烈瑞明了了莫扎特的天才，明了了上帝选中莫扎特当他的代言人，而丢掉了自己；当他喊道：“狡猾的上帝！——你是敌人！我现在就给你命名——你是永生永世的敌人！”这时，每个人都会感受到狂暴的妒忌，那摧毁一切的力量。这是多么巨大的，强烈的，沉重的人的悲剧。

这是真实的悲剧，它发生在任何地方，任何时间里。我由此想起了中国历史上的一些人物，隋炀帝，一个残暴荒淫的昏君，但同时他又确是一个文人，他的五十五卷文集可以证明他有些文才，但仍属“庸才”一类。他听说他的大臣王胄写了一句诗：“庭草无人随意绿。”仅为了这句入画传神的诗句，王胄便被他杀了头。在他手下还有名诗人薛道衡，有一名句：“空梁落燕泥。”被隋炀帝得知，便把这诗人处死。这些事在闲书上有过记载的。如若确有其事的话，我想隋炀帝比起萨烈瑞来要痛快多了。他用的是刀，砍下的是人头。萨烈瑞用的是阴险的诡计，去折磨、残害天才的莫扎特，却又让人抓不住把柄，查无实据。萨烈瑞算得上是个高明的“庸才”了。

然而，一切都是徒劳的，渺小的，卑鄙的。莫扎特的音乐，谁能压得住呢？世上没有一种力量能够久远地压制住天才的声音。真正的永远的东西，是天才的创造！

我非常喜欢剧的结尾。“风言”、“风语”说：“我们可敬的萨烈瑞就是不肯死，他在胡思乱想当中居然控告自己参与使莫扎特夭折的阴谋。这种胡言乱语除了这位神经错乱的老人以外，没有任何人相信。”风言说：我不信！风语说：我不信！两个人一起说：“全世界都不信。”

他们走了，只剩下萨烈瑞一个人。他站起来，扫视着黑压压的剧场，萨烈瑞说：“世界各地的庸才——现在的和未来的庸才——我赦免你们！阿门！”

他伸出双手，作出要拥抱全体观众的祝福的姿势——最后双手交叉在胸前，一副神圣不可侵犯的样子。

这是何等意味深长的结局。我不得不思索，每一个人都不得不思索，萨烈瑞在说谁？

几年前，我在伦敦看到过这个戏的演出，令我震动不已。想不到今天在北京的首都剧场又看到了这出才华横溢的戏。剧本的好，毋庸说了，北京人民艺术剧院的演出也是有水平的。我希望有更多的人来看这出戏。名利熏心的人要来看，妒忌一切的人要来看，作恶不择手段的人要来看，自以为是，自命不凡，颐指气使的人也要来看！而有知识，有理想，有才能，有干劲的那些人们更应来看。

总之，这是好戏，定不会叫你空空落落地走出剧场，它会留给你很多很多。

文章就要收尾了，我忽然想到一点：莫扎特的父亲对莫扎特说：“你应该在嘴上加一道‘锁’。”而莫扎特竟从未听从这个忠告。在众多的原因里，也许这是他夭折的另一个重要的原因吧。

（原载《文艺报》1986年3月3日）

莎士比亚属于我们

——首届中国莎士比亚戏剧节闭幕词

首届中国莎士比亚戏剧节就要闭幕了。

经过十四天，在北京、上海，同时举行了二十五台莎士比亚戏剧的演出，得到国内外巨大的反响。我们祖国的学者、戏剧工作者，以他们出色的成就，向莎士比亚表示了他们的尊敬与赞美。

这一天，四月二十二日，全世界都举行各种各样对莎士比亚的纪念活动。我想，莎士比亚如果能知道十亿人口的中国，有五千年文化历史的中国，又是正在奋发图强的当今的中国，以这样盛大的热情与规模在纪念他，他会怎样的激动啊！因为他，莎士比亚，是热爱生活的巨人，他也是赞美人类的一切进步与发展的巨人。他是开拓者，是爱国者，是深知人性与人的哲学的伟大诗人。一句话，他是永生的，因为他属于要和平、要安定、要幸福、要光明的未来的人民，他属于我们。

我们是以各种各样不同的形式来演出莎士比亚剧作的。有话剧，有京剧，有昆曲，有越剧，有黄梅戏，有广大中国人民所喜爱的其他地方戏曲，有少数民族的演出，有许多学生剧团的演出，甚至有按莎士比亚原本用英语的演出，还有按中国的历史与环境，把莎剧改编成更为中国观众理解的改编本的演出。所有这些劳动、创造，都在舞台上发出他们独特的光彩，在莎士比亚与中国人民之间架起一座座美丽的桥。

应该说，世界各国演出莎士比亚戏剧，都有个“服不服水土”的问题。这次我们戏剧节上演出的众多台莎士比亚剧作，都经过学者和演出者共同研究，互相启发，通力协作，努力找出一条最能表达莎士比亚的原意，又能为中国观众理解的道路。当然，高明的批评者们可能还有各种不同的意见。仁者见仁，智者见智，这是世界的通例，是应该欢迎的。

尽管莎士比亚的博大精深使许多人在口头上不得不赞美，但是，三四百年来，莎士比亚戏剧的演出史上，他的剧本屡遭篡改、歪曲，受到各个时代的狭隘的精神的限制，受到统治者的禁止。他们颠倒黑白，把莎士比亚看作是异端邪说，不足为训。一些聪明人把《哈姆雷特》、《李尔王》、《柔密欧与幽丽叶》都改成为大团圆的喜剧；为了要体现三一律，竟让奥瑟罗在一天的时间里向苔丝德蒙娜求婚、结婚并杀了她。莎士比亚成了一些无知者的装饰品。但是，时代淘汰了这些损害莎士比亚的庸人。有眼光、有远见的莎士比亚的真知者，历史上大导演、大演员、大翻译家们，不愿与这些鄙俗的轻薄人们同流合污。莎士比亚光辉四射的真正面目在全世界的舞台上显现出来。我想，我们今天举办莎士比亚戏剧节正是把这位伟大剧作家的本质的真实，他的思想与感情，更多地传达给中国人民。这是可贵的，也是成功的。

我们不需要过分谦虚，过分的谦虚并不能算是美德。我们的莎士比亚演出历史并不长久。我们以今天这一点成就，获得了中国广大观众的赞赏，这要归功于广大优秀的戏剧工作者和学者，归功于他们严肃的工作和创造。

值得提出，我们的莎士比亚学者，一生受了中国哲学、美学、文学、诗歌、戏剧的影响，同时又是探求并且理解西方文化的寻宝者。在莎士比亚戏剧节中，他们发表了有影响的关于莎士比亚的论文。

他们为更多的人搭起了梯子，使人们攀登能欣赏、能研究莎士比亚艺术

的更高境界。

从二十世纪初，最早介绍莎士比亚的前人看，我们是后继者；但是从未来的并且越来越多的热爱与研究莎士比亚的人们看来，我们则是开拓者，是对他们有影响的人。因此，我们要实事求是，要总结我们演出的优点、缺点甚至失误。老实说，真把莎士比亚剧作演得尽善尽美，即使在西方有长久莎士比亚演出传统的国家，也是很不容易的。所以，我们的演出尤其需要国内、外的专家们的认真的批评、评论，使我们能不断的进步。因为莎士比亚是说不尽的，我们的演出也是没有完结的。

有两个现象值得注意。在这次戏剧节里，中国的地方戏曲已经上演莎士比亚的剧目了。中国的地方戏曲有三百多种。如果这三百多个剧种或多或少地都能演出莎士比亚，那对于在中国普及莎士比亚，引导人们去认识、去欣赏莎士比亚，将是十分有益的。同时，这样做会提高戏曲演员的文化修养，扩大戏曲工作者的视野。

中国的戏曲充满无穷的、完美的诗意、思想与感情，它应该是与莎士比亚能够相通的。

另外，在戏剧节上，大学、学院的学生剧团也演出了莎士比亚。

我们对大学生的演出给予了多方面的鼓励与帮助。通过这样的实践，大学生们从此对莎士比亚怀有感情，在他们的世界里展开一片新的境界，这是多么可喜的事情。希望这一次莎士比亚戏剧节能推动学生们对戏剧的热情，我相信莎士比亚的魅力有这种神奇的力量。青年的视野将更加广阔，心怀将更加丰富。让屈原、李白、杜甫、关汉卿、汤显祖与莎士比亚都成为他们热爱的朋友、他们心灵的导师。

四月二十三日莎士比亚诞生了。同样，又是四月二十三日，莎士比亚离开了人世。“生”与“死”这是莎士比亚说了又说的话题，是他心中想了又想的道理。他的哈姆雷特说过这样意思的话：是忍受残暴的命运的折磨与痛苦而活下去，还是一剑把自己刺死，因而反抗了这说不完的苦难的一生？究竟哪一种行为更高贵？死了，睡着了，一切都完了，那就太好了。但是说不定死了还会做梦，还会和生前一样的痛苦，那就不能不有所顾虑了。

可怕的，是死后那种不可知的神秘！可怕的是，死了以后，从来没有一个人从那神秘之国回来！

我想到一段中国的小故事，一个大官在冬天的房檐下晒太阳，忽然感到一阵不舒服，害怕起来，他说：“我想我怕是快死了，遗憾的是，不知道死后的境地是好，还是坏？”他们下的客人都瞪了眼，不知该说什么。一个人站起来答道：“那一定挺好！”大官连忙问：“你怎么知道的？”那位客人恭恭敬敬他说：“如果死后的境地不好，很苦、很坏，那死了的人早就都逃回来了。”

这当然只是一个笑话，与莎士比亚对于“生、死”的感想是不能相比的。

李蕤先生责我对《日出》的人物都有些“过分的护短，即便是鞭打，无意中也是重起轻落，纵放他们躲入无罪中去。”我赞美他的深刻与锐利。《日出》里这些坏蛋，我深深地憎恶他们，却又不自主原谅他们。（如李石清，潘月亭之类。）奇怪的，是这两种情绪并行不悖，憎恨的情绪愈高，原谅他们的心也愈重。究竟他们是玩弄人，还是为人所玩弄呢？写起来，无意中便流露出这种毫无道理偏袒态度。目前的社会固然是黑暗，人心却未必今不若古，堕落到这步田地，症结还归在整个制度的腐败，想到这一点，不知不觉又为他们做一些曲宥，轻轻地描淡了他们的憎恨。

然而这说明，莎士比亚的思想也正是人类的思索，而莎士比亚戏剧的永存，也正是因为如此。是的；生与死，对于莎士比亚来说，已经不是问题了。他给予我们的答案是，他作为人的生命逝去了，但是他的思想与艺术的生命是永生的；我们永远听得见他的声音，他的语言；他的思想的翅膀在我们头上翱翔，他的激情的火焰在我们心里燃烧。

仿佛该闭幕了。

“我们的狂欢已经终止了。我的这一些演员们，我告诉过你，原来不过是一些精灵。他们都已经化成淡烟而消散了。”

亲爱的朋友们、演员们参加中国莎士比亚戏剧节的所有的人们，我们真的“化成淡烟消散了”么？

不，不是这样。我们的演出，我们的努力与工作不会消失。我想，它就像长流水一样，细细地滋润人们的心田，在中国的土壤上生出碧绿与芬芳。我们中华民族有着了不起的文化，有了不起的艺术与戏剧，我们不光要引进，我们还要把我们的种子撒向世界。

悠久的文明是我们的骄傲，我们的中国对世界文化的贡献将更加巨大。使全世界了解中国，这不只是中国人的责任，也是世界各国有识之士对本国人民应当担负起来的责任。这是中国莎士比亚戏剧节给予我们的重大联想与信念。

今天的会上，我们感到十分荣幸的，是英国文化大臣理查·卢斯先生从莎士比亚的故乡来到中国，参加这个盛会。我想在此地告诉阁下的，是英国派出的大使没有谁比莎士比亚更能干，更有力量与魅力。全世界没有一个国家没有莎士比亚的译本，没有他慑人心魄的演出。他是世界的阳光，永远照耀人的进步。

让我再一次欢迎各位到会的朋友和客人，同时欢迎你们再一次来参加我们的盛会。谢谢。

（原载《戏剧报》1986年第6期）

我对歌剧的几点意见

近年来，陆续听说有人以拙著为新歌剧的底本，我以为不妥。理由及我对歌剧的浅陋意见陈述如下：

一、歌剧故事应简明、清楚，我的戏故事复杂，人物太多，有的立意且偏僻，今日观众未必喜欢。

二、我们需要熟悉中国歌剧特点与要求的戏剧诗人。他们的才能与功力也称得起是歌剧作家，如从全国访贤，这是找得到的。

三、我们需要伟大的作曲家。梅里美的小说《卡门》，如无比才，便写不出传世的歌剧。今日为中国歌剧作曲的人太少，不够重视。世界歌剧多以作曲家称名。我国的杂剧、昆曲是以作家称名，可见我们自来不大重视歌剧作曲家的。

四、我们缺少伟大的歌剧演唱家。今日有成名的歌剧艺术家，但成就虽大，然仍需与各地音乐学院共同培养，多方实践，是一问题。

五、选歌剧题材，似不宜急功近利。若定要米取目前题材，求一日之效益，得上级暂时的首肯，发展中国歌剧是困难的。

在不违背四项基本原则的条件下，任何高级人物、批评权威、普通观众，可以提出各种意见。对剧本、作曲、演出、歌唱，或批评，或赞美，都应争取有见解的歌剧艺术家的理解与消化，才能有所取舍。要在和谐空气中求交流，在平等地位上求团结，求进展。做不到这一点，则如石缝中硬埋苗子，永远长不成大树的。

六、今日中国歌剧唱法，究应采取民族唱法？或洋唱法？或二者并举？应争鸣，但更应多实践。允许失败，允许得失参半的情况，在认真的长期的实践中终会得一定论。

七、我们赞同常演出世界名歌剧，以丰富文化，以扩大眼界。然而，我们必须以有中国特色的社会主义的中国歌剧，在全世界、全人类面前做大贡献。中国歌剧的伟大贡献，要使世界人民口服心服，而不仅是获得多少个金牌。我们今日的中国歌剧要使子孙后代认为这是永恒的文化宝库，是祖国的光荣！

（这是作者关于歌剧问题给乔羽的一封信，本报刊登时有删节）

（原载《人民日报》1986年6月21日）

为中国莎士比亚戏剧节而作

在有五千年文化历史的中国，在祖国空前振兴的今天，我们举行第一次莎士比亚戏剧节。这不仅是中国戏剧界的大事，也是使世界戏剧同行们欣喜的大事。

莎士比亚这个名字，一百二十多年前才被介绍到中国来。近几十年中，陆续有莎士比亚全集出版，有诸多的译本，有陆续不断的舞台演出，还有许多学者的出色的研究论文。然而莎士比亚给予人类文明的瑰奇财富，我们还没有充分地吸收。

这一次的莎士比亚戏剧节就是我们新的努力。

在戏剧节上，将有最优秀的戏剧艺术家们的演出，把莎翁的剧目变化成多种多样的形式。有忠于原著的现实主义的演出，有改编成为中国的人物与环境的演出，京剧、越剧、昆曲、黄梅戏，各地方剧种都有了自己的莎士比亚剧目。莎士比亚与中国的戏剧，与中国的人民更加接近了。

有位“黄梅戏”的导演说过，排莎士比亚剧目，改编排练时唯恐其不“黄”，上舞台时又唯恐其不“莎”。这种心情是很有道理的。把莎士比亚艺术的种子，遍植在中国文化的土壤上，就是要靠中国的戏剧工作者们创造性的劳动。

莎士比亚是伟大的天才，落笔便是诗，是哲学，是深刻的思想与人生的光辉；是仁爱，是幽默，是仇恨的深渊，是激情的巅峰。有人读了莎士比亚，几乎不能自己地称他是神，是上帝的宠儿，是无法想象的戏剧的巨人。

但是，“哪里有一座艺术的殿堂，只有脱掉鞋子的人才能进得去呢？哪里有这样的作品，必须先读许多书，举行一次考试，才能看得懂呢？”不是这样的。莎士比亚的戏在当时的演出，舞台两侧固然有坐在包厢的贵族、诗人。台下，不也是有成群的“下等人”，站着，挤着，摩肩接踵，兴味十足地在观看吗？

莎士比亚从来是希望所有的人都能看懂，欣赏他的戏的。莎士比亚的愿望如今已是我们的愿望。普及莎士比亚，使中国更多的人能了解他，热爱他，欣赏他，这不正是莎士比亚戏剧节的目的吗！

（原载《人民日报》1986年11月11日）

美 玉

——看话剧《和氏璧》

我小时候听过这样的故事，石工卞和抱着半剖开的石璞哭泣，哭得眼里流出血来。他两次捧着石璞，送到楚王面前，说，这石头里藏着一块从来不曾有过的美玉。第一次楚王刖去他的一只脚；第二次又刖去了另一只脚；但他第三次又来到楚宫，当石璞终于被剖开，其中确有一块惊天动地的宝玉。

这卞和的故事，在我七八岁的时候，使我听了非常伤心。呆子一般的卞和，被刖去双脚，残废终生，他为什么这么傻，这么可怜呢？

很久以来，我几乎再也没有想起过他。但七十年过去了，我在舞台上却又看见了卞和，看到了他一生的故事。我被强烈地震动，心里流出血来，卞和，他是一个代表人类真正的大智与做人的全部悲壮的汉子。”这其中的道理太深太深，我似乎明白，又未必完全明了。但我要把我感激的泪水，奉献给写了这出戏的人、演出了这个戏的人们。

这就是台湾剧作家张晓风创作，中央实验话剧院演出的《和氏璧》。

人，总是愿意一辈子安居乐业，骨肉相守，和睦安康。可为此，又丢失了多少自己所知道和根本不知道的宝贵的东西呢，根本不知道这一点的人是最多的；而知道了，又宁愿丢弃，不作牺牲的人也很多；不过，还是有人明白了这个道理，就用生命去换取那宝贵的东西！卞和就是这样的人。正是靠了卞和的精神，整个人类才不至堕落，才能使美好的事物留存下来。

庄子说：“且有真人而后有真知”。真人与难求的真知，对于人类是多么可贵呵。文艺复兴时期，布鲁诺被火烧死了，但他所发现的真理，终于被后人接受过来。清末，谭嗣同被砍了头，仅为戊戌变法，仅为他心中之道。古往今来，壮士一去兮不复还。在他们身后，世间才被照耀着一道崇高完美的精神光辉，才不会被愚昧苟且的昏暗所吞没。

卞和为真玉失去了他个人的一切，然而还是有人卖假玉。买假玉，因为这是容易的，是不用牺牲的。他们不能相信卞和，在于他们不敢相信卞和，只有在真人用血冲出的道路上，他们才可能迈步。

《和氏璧》这出戏，跨越时间与疆土，冲出了这惊心动魄的苦难的真理。但它并不使人悲观。为卞和而感动的人，将心怀希望。真善美的存在是不会被丢弃的，这信心已由卞和传给了观众，传给了我们。

看过演出之后，我又要来剧本细读。如此动人的寓言、哲理和诗的戏剧，太难得了。同时，我的脑子里总是浮现出舞台上演出的场面。我想，这种演出风格与剧本的高度和谐，同样是十分难得的。无论是导演、舞美、形体设计、灯光与演员，都深深地理解了剧本，有了他们用心去追求到的理解，才能有这出在舞台上光华四射的戏。在这里，导演似乎用了多种表现手法，但又浑然一体，朴实凝重。由此我想到，不管是什么手法、技巧，都只有当它溶为戏的血肉时，才能显出它们真正的生命力。一切都为戏所用，为我所用。这正是演出成功的道理。

在此，我祝贺中央实验话剧院，不仅祝贺他们的成功，更为他们的勇气祝贺，好的剧本，要有人认识，更要有人知难而进，潜心思索，使它在舞台上树立起来。我听说，也看到，在演出时，是有人中途走了，但这并不应使人沮丧、气馁。这些演出者、创作者正如卞和，紧紧抓住真理不放，把“玉”

剖出来了，献给了我们。演出的过程也就是认识的过程，所以必然是艰难的。会有人不认识，会有人认为是欺骗，但是要相信自己，相信卞和，相信卞和与这出好戏会走进我们的思想里的。不是有许多的观众在为他们拚命鼓掌吗？

中国的话剧需要这样的好戏，需要像卞和一样的人。他们必将赢得人们的心。我老了，但我为此感到多么高兴！

（原载《人民日报》1986年11月16日）

群众是我们心中的圣人

——在“人艺之友”成立大会上的讲话

你们是我们的好观众，好朋友。你们关心我们、支持我们。多少年来，你们爱我们的演员、导演、舞美艺术家以及后台、剧场无数为你们服务的人们。老实说，离开你们，我们一天也活不下去，倒不是因为你们买票看戏，而是因为你们亲切的关怀连系着我们的心。你们说“好！”你们热烈地鼓掌，我们从心里高兴，愉快，甚至一夜晚都激动得睡不好觉。你们看了戏，闷声不响，垂着头回了家，对家里人说，“真丧气！白跑一趟，花钱买气受！”我们这些台上的、台下的人，对你们是多么惭愧，但更多的是伤心。我们的艺术打动不了你们，我们不能给你们一点安慰，一点思索，一点口味的余地；不能鼓舞你们，不能使你们笑，或者哭，不能给你们任何感想，我们活着还有什么味道！只好回家上吊！上吊当然不会，因为还有妻儿老小。（一大堆朋友亲戚在关心着我们。还有我们共同的祖国和人民，他们期待着我们，期待着我们上进，搞得好一点，一定要树立一套真正的中华民族味道的社会主义的舞台艺术，贡献给你们，使你们的生活添一些颜色，多一点趣味，或者更丰富一点思想。如果我们都办不到，那我们多惨，活着还干什么。上吊不允许，只有睁着眼等天亮，在床上辗转反侧，想：哪一点没有弄好，哪上一点没有尽到责任，哪一点对得起自己的艺术良心。

朋友们，这就是我们和你们的关系，这就是我们北京人民艺术剧院所有的同志对你们的心情。你们许多是我们的老观众、老朋友。五十年代，你们看过我们演老舍的《龙须沟》和《茶馆》，六十年代，你们看我们演郭沫若的《武则天》和《蔡文姬》，你们还看过我们演田汉的《关汉卿》和《名优之死》。当然，“文化大革命”之前，我们还演过许多表现社会主义的中国的好戏和一些外国的好戏。你们有人在大冬天头天晚上拿着铺盖等第二天卖票，也有人看完戏，回到了家已经深夜，第二天对朋友、对亲戚，还谈着我们，评评这个戏，哪个地方好，哪个地方不行。你们甚至于写信给演员，给导演，给剧场的服务人员，有时称赞，有时批评，你们对我们种种这样那样的关怀爱护，我们怎么能不加倍地努力，为着我们的好观众、好朋友，多多演出点好戏呢？

从一九六六年到一九七六年，我们关了门，闭上嘴，真正憋着气，一憋就是十年，我们和你们都没有见过面，担心、害怕、愤慨，有的抄了家，死了人，说不尽的灾难，总之是个惨痛的十年。

但是粉碎“四人帮”以后，我们复活了，又演戏了，我们演出过一些有益于人民群众的比较好的戏，你们鼓励了我们，你们又给我们以温暖。你们这些老观众又扎成堆，来看我们的戏。我听说从前有人看《茶馆》，连看了三十多次，有人还不断写信传令嘉奖。我们把你用笔写来的信，用口传来的信，在我们的中间传来传去，从后台传到前台，从首都剧场一直传到宿舍，传到我们的家里。你们的评语与关怀对我们是何等的重要啊！

八十年代，我们又添了不少新观众，同样爱我们的好朋友。我们演了革命历史戏，北京风俗剧和许多新人写的戏，我们还演了莎士比亚的戏，美国作家的戏，罗马尼亚作家的戏。我们演了《请君入瓮》、《推销员之死》、《洋麻将》、《公众舆论》，还有英国作家的《上帝的宠儿》等等。北京人

艺自己有一群出色的专业剧作家，有一群相当出色的著名演员，这些演员的名字常挂在你们的口上。有一些相当出色的导演和舞美专家，他们的努力使北京人艺的演出增加了光彩……

爱因斯坦说：“世间最美好的东西，莫过于有几个头脑和心地都很正直的严正的朋友。”

朋友们，我在北京人艺干了几十年了，我明白我们确实还有不少的缺点。可能在前进中出现一些不能令你们满意的地方，这些都需要我们严正的观众，我们的朋友随时指点。我们要对得起你们的期望，我们要长久保持对社会主义祖国，对人民的责任之心。好了，今天成立“人艺之友”这个组织了，我衷心祝贺这个组织的成立，祝“人艺之友”长期地、永久地发挥它的积极作用。

我们的圣人孔夫子说：“君子有三畏，畏天命，畏大人，畏圣人之言。”“畏”是个文言词，就是怕。“天命”我们不怕了，“大人”孔夫子没有告诉我们指的什么人，我们也不怕了，但我们“畏圣人之言”，我们还是怕群众，尊重群众，尊重“人艺之友”的呼声，因为你们在我们心中才是圣人，真正的圣人。

（原载《北京日报》1986年12月9日）

喜听广播剧《陈妙常》

《陈妙常》这部立体声广播剧，听来非常流畅，亲切入耳，一点不觉得疙瘩，很有感情。全剧五十多分钟，不觉得就过去了，给人典雅美好的艺术感觉，剧本写得确实好，导演也安排得细腻，多情致。

这个剧根据古典传奇喜剧《玉簪记》改编。传奇原是几十折，而《陈妙常》对原传奇内容大大压缩了，集中精萃，戏是紧凑的，从头到尾干净，节奏快，所以听着一点不累。我觉得昆曲《玉簪记》剧情散漫，“琴挑”一场遇到好演员也动人，然总觉得拖，让人着急。两个主人公陈妙常和潘必正总在文绉绉地做戏，可能不是现在观众所能理解，所能欣赏的。再如舞台上的“秋江”一场，老艄翁似乎戏弄陈妙常多了一些。这个广播剧在这里分寸掌握得就很好，逗出风趣，适可而止，使听众在意境中画出行动。一部几十折的传奇压缩成五十多分钟的戏，把原来内容里好的东西挖掘出来，让人有会心的微笑，感到微妙的爱的境界，这是不容易的，自然，这个广播剧有好的效果与各方面都有关系，除编导外，作曲、演员和效果都不错，尤其是两个主角潘必正、陈妙常，还有老艄翁都以声音、台词取胜。

我十分欣赏广播剧。我觉得广播剧最大的好处是给听者大有想象的余地，“不见”反而比“看见了”更有回味，更有情趣。我赞美广播剧，因为它是站得住的艺术。它的价值还未被广大观众与领导者认识。它更像诗，更有诗的感情，它发挥我们的想象力，听众可以比播出的想得更多，把人的感情引向更深远的境界。这种形式，弄好了会很有味道，比电视剧微妙。令人惊异的是它仅靠声音渗进你的灵魂，叫你回味。相比之下，我觉得现在很多不大好的电视剧，一览无余，看完了不能引人再想想。当然，广播剧搞不好，也是不行的。广播剧、电视剧都有个质量问题，跟本子有关系，跟导演、演播者等等都有关系。我们现在很重视电视剧，但也不应该忘了广播剧。广播剧诉之于耳，此时无形胜有形。更重要的，就全国说，目前，有电视机的人究竟仍属少数，农村、边远地区还是靠收音机。

你们想把中国优秀的古典喜剧、古典悲剧改编成广播剧，都压缩成一小时之内，这是一件很有意义的事。花功夫搞好它，对中国文学是个贡献，会引起青年学生和专业研究人员的广泛兴趣。这消息如果传到外国去必然会大受欢迎的，现在很多国家对中国古典戏剧十分重视。说回头，还是那一句话，要讲究质量，要有像《陈妙常》这样的水平，或者比这更好。希望广播剧创作者、工作者立足于祖国的土地上，远望着世界，让广播剧发挥更大的作用！

一九八六年十一月八日于北京

（原载《北京广播学院学报》1987年第1期）

赞“大学生电视剧”

六十年前，我们当学生的时候，演出过“校园戏剧”，那时，大家叫“新剧”。我们演的戏剧是为了反封建、反包办婚姻、反旧军阀、反旧官僚，得到当时社会的广大群众的赞扬。场场客满，效果很好。

如今八十年代，大学生赶上了一个了不起的时代，搞有中国特色的社会主义四化建设，这是多么广阔的天地。而大学生们正是在摇篮中的栋梁之材，是建设富强的社会主义祖国的生力军、后备军。现在，大学里搞电化教育，同时搞大学生的电视剧，由大学生自己创作、演出，这是很有意义的事情。你们的电视剧比我们的“新剧”观众要多得多，影响也更加广泛，这样的好条件是我们老一辈爱好戏剧的大学生羡慕之极的。

大学生搞电视剧，可以使学生更多地知道今天的人民心中想的是什么，可以在创作电视剧的过程中，认识这个复杂的处处现出生机的社会，更早期地深入到生活中去。大学生搞电视剧，可以增进人民对当代青年人的了解，了解中国大学生的思想与感情，愿望与志气。这是人们所需要的一股清新的空气。

创作好的电视剧，就要用头脑、下功夫，同时也可以增长知识，提高自身文化修养，提高表现能力，更重要的是在思想上更加成熟起来。

现在，电视台展播大学生电视剧，并评选其中的优秀之作，这是件好事，希望这次评选也能推动我们电视剧艺术的发展。

西方有一句成语：“一个好的开头，就是成功的一半。”这话有一定的道理。在大学生电视剧成长的道路上，这仅仅是迈出的第一步。前面的路将是宽广的，有待充满智慧的心灵、充满勇气的双手去开辟，一步步、扎扎实实地走下去。在实践中，我们会发现大学生电视剧的优势与不足之处，会使作品更加美好，使自身更加美好，使生活更加美好。说不定，从大学生电视剧的实践中，会出现真正出色的艺术家，迸出明亮的火花。这将是又一个收获。

天才并不是从天上掉下来的。真正的艺术家是不断地实践，下苦功，潜心思索，锻炼出来的。

我祝愿这些未来的艺术家，未来的建设者、创造者们，获得成功。

（原载《人民日报》1987年5月16日）

一部电激雷鸣的史剧

——看话剧《决战淮海》随想

淮海战役是解放战争中具有决定性意义的三大战役之一。当年在以徐州为中心的广阔战场上，华野、中野六十余万大军与国民党八十万军队展开了决战：其规模之大、激战之烈，是世界战史上罕见的。

然而，难以想象的是，有着很大时空局限的话剧艺术，却率先表现了这段波澜壮阔的历史。中国人民解放军总政话剧团推出的《决战淮海》，以其宏大的场面、众多的历史人物和深刻的思想穿透力，使我们看后感到十分惊喜。

淮海战役是个史剧题材，高度地概括在一部戏中是十分困难的。双方的统帅部一个在南京，一个在西柏坡，毛泽东和蒋介石这两位最高决策者相距千里，为构成戏剧的冲突带来了困难。其次，大战役中的总前委，刘伯承、陈毅、邓小平三位在河南，率中野自西而东参加会战；粟裕、谭震林两位在山东，率华野由北而南，进逼黄伯韬兵团。这种互不见面的指挥格局，都要写进去，实在不容易。这场伟大的战役牵动着整个社会中的各个侧面，如何再现黑暗和光明的大决战，对任何一位作家而言，都是一份难答的考卷。话剧《决战淮海》的剧作者们，成功地吸收了外来的戏剧经验，采用开放式的戏剧结构对巴相距千里、互不见面的人和事凝聚在一起。奇妙地编成了一部电激雷鸣的史剧。

这出戏不仅写了近四十个有血有肉的人物，而且有二十几名是双方实有其人的领袖和高级将领。这在我国近代戏剧史上也是罕见的。

建国以来，军事戏剧在不同的历史时期也不乏成功之作。随着时代的推移，人们已经不满足于那些简单地描写人民解放军指战员的英雄主义，或简单地揭露敌人丑恶面目的戏剧作品。看了《决战淮海》，我感到了旧中国这座大厦是如何倾倒，新中国又是怎样建立起来的。该剧通过势如潮涌的支前大军、一个只有半天军龄的解放战士、杜聿明的马夫……这许多下层的小人物，使我看到了新中国诞生前夕广阔的社会背景。

多年以来，戏剧舞台上的历史人物也形成了一种模式：要么是近似具有超人智慧的神，要么是近似愚顽的丑角，或者干脆是凶相毕露的鬼了。

事前，听说话剧写了毛泽东同志和邓小平等同志的分歧，我为剧作者感到困惑：“这样写行吗？能通得过吗？……”看过戏后才明白，这一笔写得好，写得成功，把毛泽东、邓小平等老一辈无产阶级革命家从“神”还原到了人——是有血有肉，而且是可亲可信的人。该剧通过蒋介石和宋美龄的夫妻戏，蒋介石和蒋纬国的父子戏……较为成功地揭示了蒋介石那复杂的内心活动。也丝毫无损毛泽东和邓小平等领导人物的形象，也丝毫没有为蒋介石涂脂抹粉。相反，在他们的身上我看到了中国两种命运决战的必然结果。

另外，看过《决战淮海》后才第一次知道了有关“三封电报”的史实（指邓小平向中央连发三份电报，要求改变中央原订计划，而实施前委最新作战方案一事。——编者）。我相信会有很多观众和我一样，通过观看话剧《决战淮海》，加深对小平同志历史功勋的认识。

我的感受

——话剧《黑色的石头》观后

剧协前天已经开了个研讨会，现在，我就讲我看戏（《黑色的石头》）的感受和体会。我耳朵聋，看戏时有些台词听不清，但台下大家笑，大家兴奋、沉思，我感觉得非常清楚。

过去大庆是光荣的，今天大庆还是光荣的。我们曾经靠大庆来维持祖国的经济，但是大庆的钻井工人每钻探到一口井，就又要去一个荒凉的地方、渺无人烟的地方。说他们艰难困苦，不光是物质生活方面艰难，精神生活方面更困苦，还有一条锁链，捆在他们身上，这锁链不被人们了解，不被秦队长（剧中人物）了解。他们之间有同情，有斗争，有矛盾，而最可怕的是社会上的人和社会上的世俗习惯对他们下理解。他们得到的待遇、安慰是不一样的，但这些人是不是大庆工人，是不是英雄呢？我看是。这个戏不单是写大庆工人，也是写八十年代真实的工人。每一个形象都很真实。杨利民十七岁就在大庆生活，他对工人实在是理解得深透。我们都说不深入生活，写不出好的东西来，问题在于会不会观察生活，要观察你听不到的东西。为什么有人搞了几十年，搞不出东西来？是不是观察了这方面，也观察了那方面？研究人要有智慧，要有很多同情，要有真正的理解。理解，是从感情上真正地和他们连在一起。我看这个戏，最突出的感觉是：每个人物都有自己的个性，爱挑剔的人可能会这么说：“咱们的工人就是这样不文明吗？见到女人就那样吗？”我觉得这要看怎么理解。剧中的柳明喜欢名画《泉》，那是喜欢艺术。大宝子这个人物非常可爱，他走了，有他不平的理由，你不能责备他，不能说他是逃兵，这样说对不起中国的工人阶级。大黑这个人物很粗俗，精神生活很平凡，缺乏教养，没有文化，但大黑有真的深刻感情，尤其有真正的爱情。

大黑爱情那部分写得非常好。男女之间的爱，每个人都有。剧中有的人没有爱人，老兵有爱人，但不能生孩子。他老婆怕人耻笑，说生豆芽菜还得勤浇水呢。说这话是因为那种境遇，妻子还要受责备。这个老兵在井队于了九年，本应当把老婆接来，但实际上办不到，有层层关卡，唯一的办法是走后门。这个人老实到什么程度？走后门都找不到门。你说他愚昧？他不对？实际上他不想走后门。秦队长说：“你是党员呀，应该带头。我们当初就很听话。”个人生活一点得不到满足，一味的听话。这种所谓听话并不好，只停留在一种口号上。光荣的传统，只能说明过去。

我们是应该保持艰苦奋斗，但仅靠我们当初那样是不行的。你用当初的方法激励现代青年，怎么调动得了？但在真正有事情的时候，他们大都抢先上了。我觉得这是工人阶级真正了不起的地方。

这个戏提出了一个大问题——我们还处于社会主义初级阶段，这个社会还有很多缺欠，有很多叫人遗憾的地方，需要改革。光荣的传统，只是说明过去，不能指导现在，更不能指导将来。尤其现在改革，开放，而有些生活在传统之中不能自拔。拿过去一套指导现在千变万化的世界，是无济于事的。这个戏了不起地纠正了我们的看法，纠正了我们旧的思想方式，我们还能这样下去吗？

这个井队是一个特殊的环境，需要人们去理解——互相理解。有句话：

指导我们命运的不是我们的遭遇，而是我们对遭遇的看法。这个观点很重要。作者把遭遇表现出来了，对遭遇如何看呢？

我的感受他提出来一个很大的问题。看完戏我非常难过、惭愧、痛苦，不能再这样下去啦！这个戏值得重视，就在于这些人物能打动我们。演员表演得非常好，秦队长多么可爱，多么了不起的英雄！他精神上还生活在那个时代当中，他不知道这已是八十年代了，他所领导的人都变了。他主持开会，检查大黑所犯的错误。那个错误也说明农村的愚昧。年轻人理解大黑，反而埋怨队长。柳明说：你辞职算了。大宝子说：“你干脆退党吧。”可见，秦队长这么个英雄落在了时代后边，他只知道用以前的老办法推动生产，他死前有一句话很感人。他向他们道歉，说有些事一辈子也说不上明白呀！这“明白”二字很深刻，我们大家都应该“明白”，明白我们今天不是一帆风顺的。“十三大”成绩不小，但将来的困难还很多很多。秦队长们的办法是得改动一下，老不明白怎么行？

以前写大庆、写工业的戏，总是提方案，先进的战胜了落后的，这样的戏看的还少吗？这个剧本把真实的本质的东西写出来了。它不是花花俏俏的。外国的新的东西，我们不要拒绝，不然我们还是闭塞，一定要看世界性的东西。有人说看不惯，非要看大幕一幕一幕的落下，现在完全不闭幕了，是不是一种进步？也不一定。

我主张写真实的东西。只有写了真实才能感动人。戏的结尾，井队要搬走了，那些工人——调皮的，爱艺术的，爱发点牢骚的，都走了。很有回味劲儿。人要从灵魂上看，都是纯洁的。一谈女人就不纯洁？没道理。几十岁的人谈女人也没什么不正派。没有女人就没有我们了。中国几千年的封建思想非改不行。

这个戏唤醒我们的是什么？唤醒我们反思。反思、痛苦、苦闷。觉得需要解决问题。不要尽想着特区怎么样，现在比以前好多少倍。现在有一句后很重要的。我们在挣扎中。要发扬艰苦奋斗，要大庆精神，这个传统我们需要的，但得有新的办法。要理解这些人所有的苦闷、所有的痛苦，使我们知道自己在哪里。处在顺境，显不出问题，看不见自己的力量。只有在障碍多的时候，才看出这个力量。要唤醒这个力量，希望更多更广地把全国人民唤醒起来。我们的民族是有智慧、有力量的，如舞台上的人物，牢骚一大堆，但干起来真干！

戏中的庆儿很感人，他那么善良，什么苦都能吃，愿为大家服务。庆儿喜欢雁，有点哲学含意。当大黑把雁杀了，他突然勇敢地拿起刀来。人有了神圣感，就是勇敢的人。

如何看这个戏，请有关各位大力宣传一下，专门地叫大家看看，一个好东西是怎么出来的，不足也给指出来。这是我们今年出来的好戏，应该让全国各省领导拿出钱来、去全国演一演。有人夜郎自大，不吸收好的东西，不肯看见自己的障碍：不看这样的好戏，不仅是艺术上的失策、墨守成规，也是世界观上对祖国目前现状不愿看的一个缺点。因此我请求吴雪同志。想办法让这个戏明年还、来北京演。今天早晨我把于是之叫起来、问他看没看，让于是之动员北京“人艺”的人都来看，要让“人艺”、“实验”、“青艺”、“总政”都来看，比较比较，心中有点数嘛，这个戏就像一颗肥胖的种子，它会长成大树，还要结出果。这不是捧，我认为这出戏是真正的好戏，我代表戏剧家协会向你们大庆、黑龙江致敬，向你们剧团、导演、演员致敬！还

有在座的同志，今天这么热心。要组织材料在刊物发表，影响到全国。我再次感谢你们。

（原载《剧作家》1988年第2期）

谈徐晓钟的导演艺术

刚才我与晓钟同志谈，他说咱们今天谈导演艺术不要谈他。这句后确实是他说的话，像他这个人，同时也像他的导演艺术——在他的导演艺术中看不见徐晓钟，但看见其完美的艺术。

我国的旧戏是以演员为中心的，像京戏等最初不重视导演，现在导演问题也日益被重视起来。话剧目前几乎主要靠的是导演，当然也离不开演员等因素。

《培尔·金特》有其深刻的哲学意义。最初我在大学读书时读过它，实在是很难懂。但在徐晓钟流畅的导演艺术下，戏充满了曲折浪漫的哲学意味。戏将原著中最精彩的部分提炼出来，在短短的两个半小时内上演，而且保留了《培尔·金特》原著的精神，使中国观众能够看懂、能够接受易卜生的这部名著。在戏中徐晓钟通过他的导演艺术比较准确地、真实地解释了作品，使易卜生重现在舞台上；而且戏搞得很有吸引力，很有诗情，很有生活“值得肯定的是徐晓钟通过其教学实践诱导并培养了像廖向红这样有独立见解的学生导演。

《桑树坪纪事》是依据小说改编的。剧本很干净、很不错，但故事显得很分散、一块一块的。但戏导得是很成功的，把一个悲惨的故事处理得滑稽可笑。倘若是平铺直叙、毫不夸张地表现情节，那么戏肯定不会有吸引力；而现在戏的处理很精彩很有趣味，一点不死板，李金斗估产、麦客上场、“换亲”等抓住了观众。舞台的使用很漂亮。“剥衣”一场的处理似乎是神来之笔，很有深意、很高妙。

看了这个戏有几点感想：海是装不满的，人的路是走不尽的，花是不谢的，感情的长河是流不完的。对于徐晓钟的导演艺术我有这么一种感觉。

（原载《戏剧评论》1988年第3期）

谈川剧《田姐与庄周》

这个戏很好，非常深刻。田氏演得好，有功夫。这戏原来谴责田氏，颂扬封建思想，现在是把一个非常可爱的女人逼死了，把原来的《大劈棺》翻了个个儿，翻得好。这戏有一定的哲学思想，又不勉强，写出了人性的复杂性。庄周自以为聪明，其实愚蠢；自以为无欲，其实自私。他保护花而不保护人，不保护天天为他服务的人。他把世界看得很空，落到自己身上就不行了。他的言行不完全一致，讽刺得很好。我反对崇拜任何人，赞成理智地认识人。庄周也是凡人，没什么了不起。这个剧本没有简单地丑化庄周。他还扇坟让别家的寡妇再嫁，这样写很好。田氏可以说是无缘无故地，也可以说是有缘有故地尊敬庄周。其实她又知道多少？尊敬不是爱情。田氏劈棺内心很矛盾，几次举起斧头又放下。她真的劈开棺也不好，无论什么道德观念都会觉得她狠心，毕竟是自己的丈夫。要不劈又不行，活生生的王孙要疼死，她不想救心爱的人也不可信。现在劈了一下，自己就晕倒了，这样处理好，说明田氏很有感情，很痛苦，很不忍心。老戏中没有真王孙，现在有了真王孙，也很不错。田氏爱上王孙很自然，很纯洁；真假王孙把问题表现得更好，戏也更有看头。川剧很讲究文学性，雅而不晦涩。这个戏保持了川剧注重文学性的好传统。

（据《戏剧电影报》1987年49期、《成都晚报》1987年12月9日版整理）

（《剧本》1988年第4期）

我看《火神与秋女》

最近我看了一出戏，戏的名字是《火神与秋女》。这出话剧是在青艺的排演厅改成的小剧场演出的。这个小剧场虽然和国外的一些小剧场比，还显得简陋，但是它的新鲜的与亲切的气氛却是我一进门就感觉到了。我一直赞成话剧在小剧场的演出，也有人把它称作试验性演出。我想这是条路子，一条引人入胜的小径，可以使话剧艺术一步步地深入人心。现在的《火神与秋女》正是在做这件有意义的事。

看了这出话剧，我十分高兴。整个演出充满了幽默感与人情味，令人欢乐。同时又带来一丝忧伤，一些思索，我想这是一种真正的喜剧格调，是在今天的中国话剧舞台上较为缺少的。《火神与秋女》的喜剧调子来自于人物，来自于他们的思想、行动和语言，说起来似乎是很简单的事情，但真正做到却不容易。中国也有喜剧，可有一些却是生硬的喜剧，很像是用一只大粗手去搔你怕痒的地方，你没有办法，不得不笑，心里却感到很难受。《火神与秋女》之中的一些场面却完全不是这样。剧中的人物正在激动着，在流眼泪，甚至是痛苦万状，而观众却不由得大笑起来。我一直觉得喜剧是非常难写的，因此看到这样一出洋溢着喜剧气氛的话剧，我感到格外高兴。

我和剧作者苏雷很早就认识，他是位年轻人。我认识他的时候他还是个孩子，一位少年吧。我看他粗粗壮壮，但似也懵懵懂懂。没想到多少年后，他写了话剧，还听说他的其他戏在上海和许多地方上演，这也是我感到高兴的另一个原因。

我老了，但是每看到年轻的人出现在话剧舞台上，我就感觉这里也代表着我的一份，我对话剧事业的感情。

中国青年艺术剧院，他们演出的《火神与秋女》效果很好，导演的构思很好，演员的表演也很好，就是说在这出戏里，所有的创作人员的心灵击撞在一处，爆出火花。使得这个演出焕发了活泼的生命力和光彩。这样和谐的创作是一种幸福。我已经很久没有尝到这种幸福的滋味了。我羡慕他们，然而我更希望现在有能力的话剧工作者们要珍惜这幸福，因为它不光是属于每个人自己，它也会指引人们创造出真正的美好的艺术。

我相信话剧的舞台，它不会辜负人的劳动。

（原载《人民日报》1988年5月17日）

演课本剧好

中学课本剧是从课本中选出有文学性的课文，改编成的戏剧，供学生演出。

学生参加演戏，可以加深对课文的理解。演戏里的人，就必须理解他们的思想与感情，要具备活泼、生动的想象，也要有一定的表演能力。

演课本剧，可以启发学生潜在的智力，使他们对听课、读书发生兴趣，从而引起学生想读其他的文学书籍。

演课本剧，会听见教室里欢快的笑声，会丰富学生对生活的认识。我反对“读死书”，就是，读了书却不理解其中的意义；也反对“死读书”，学生对读书毫无兴趣，却因种种压力，抱书死读，为分数而读，为恐惧斥责而读，以至为爱面子而读。

读书要尽量求理解，要尝到读书的乐趣。

写课本剧是由天津师范专科学校吴亚芬、王雨玉和韩新光三位教师首创的课文教书方法。学生演课本剧，获得观众的赞赏，台上台下都高兴。中学生张贺同学说：“高兴之余，我也反思；物理、化学都有实验可做，新鲜有趣，为什么语文却只能抠书本呢？”他主张“应该探索新的途径，激发学习兴趣和热情”。

演课本剧就是新途径。

我在中学时，是常演戏的，觉得很有益处。我希望参加演戏的学生们，日后可以成为我的同行，至少，可以成为欣赏好戏的好观众。有了无数文化修养高的观众，戏剧的前途就会大有希望。

（此文为即将出版的《中学课本剧》一书序言）

（原载《天津日报》1989年4月3日）

大力繁荣小剧场戏剧^生

各位朋友、各位代表：

大家好！

首先，我向外国戏剧界的朋友，海外戏剧界的朋友致意，欢迎大家前来参加这个小剧场戏剧的盛大节日。

我要特别向各个参演的剧组的朋友们致意，在话剧这么困难的条件下，大家带来这么多好戏前来展演，这是我格外感到高兴的、鼓舞的。

我也要向主办的单位致意，组织这么一次大规模的戏剧活动，是很辛苦的，是为戏剧界做了一件具有意义的大好事。

我要向赞助这次活动的企业家表示致谢，我希望有更多的有识之士，来支持戏剧的事业。

我是很赞成搞小剧场戏剧的，在某种意义上说，我就是从参加小剧场戏剧活动走向戏剧创作的，历来的小剧场戏剧运动，都是生气勃勃的，充满着创造精神。出好戏，出人才，出理论。在当前大剧场戏剧不景气的情况下，把小剧场戏剧发展起来，倡导推动一番，是很及时，很必要的，它是提高发展话剧艺术，培养观众、争取观众的一个好办法。

在中国当前的条件下，搞小剧场戏剧，不要有许多框框，西方的经验可以参照，但更重要的是从中国的实际出发，可以是多种多样的路子，多种多样的办法，多种多样的探索。可以搞专门的艺术实验，也可以尝试搞商业性的演出；可以是专业的，也可以是业余的。恐怕目前更重要的是能够摸索既获得社会效益又得到经济效益的路子。我还是当年那个主张，要让观众心甘情愿地掏钱买票走进剧场来，但是，又必须让观众从中得到启迪，得到艺术享受。因此，我希望小剧场戏剧，一定要坚持高水平的演出，要拿好剧本来，这样才能真正赢得观众。

最后，让我祝愿外国的朋友们、海外的朋友们在北京生活得愉快！祝愿大会获得成功！

谢谢大家。

一九九三年十一月九日

^生 说我只“突出了现象”，而忘了应该突出的“现实”，所以印象模糊，读完了之后，还有些茫然。透过“现象”，写明“现实”，本来是很难的事。我十分明白所指“现实”究竟怎么讲？依扎的揣测，那“现实”也许可以用“损不足以奉有余”这句话点出。因为这戏里一切现象，都归根于这句话。如若说到“现实”是指造成这本戏的根本原因，那么，造成《日出》这种悲剧的根本原因，果若能由一个剧作者找出来，说出究竟，那未免视一个写戏的人的本领太高了。固然这样的戏，有时可以道出造成剧本所写的现象的原因，但有时在各种实际箝制下，也只能描摹由于某种原因发展下来的“现象”。果若读完了《日出》，有人肯愤然地疑问一下为什么有许多人要过这种“鬼”似的生活呢？难道这世界必须这样维持下去么？什么原因，造成这不公平的禽兽世界？是不是这局面应该改造？或者根本推翻呢？如果真地有人肯这样问两次，那已经是超过了一个作者的奢望了。

《论北京人艺演剧学派》序

由是之请了许多专家朋友，研究多日，写出的《论北京人艺演剧学派》即将付梓，约我为之写序，这是我喜欢的事。但我年迈多病，又不允许我把这部著作通读一遍，因此，我只能谈点感想。

四十多年前，当我和起扬、菊隐、山尊一起讨论创办北京人艺的方针、目标时，就希望把她办成一个像莫斯科艺术剧院那样高水平的剧院，也希望通过演出我们自己的剧目，逐步形成剧院自己的风格，也可以说要形成具有中国作风中国气派的演剧学派吧！

四十多年过去了，风风雨雨，道路坎坷，但在党的正确领导下，在全体艺术家的奋斗之中，不但演出了一批经得起历史考验的剧目，磨砺出北京人艺的演剧风格，造就了一批杰出的表演艺术家，而且形成了北京人艺宝贵的艺术传统，也可以说自成一家自成一派了，对北京人艺演剧学派的创立，焦菊隐总导演是作出了卓越的贡献的。

每个剧院都有自己的艺术实践历史，也都有历史的经验教训。这个历史并非是过眼烟云，它昭示着现在和未来，我们既不能躺在历史上，但也不可能割断历史而求发展。北京人艺的老一辈艺术家都逐渐告别了舞台，大批的新鲜血液补充进来，要保持北京人艺已经达到的艺术水准，并向新的境界攀登，一方面要提供老艺术家把自己经验传留下来，一方面也更需要年轻的艺术家继承和发展北京人艺的优良的艺术传统。北京人艺有很多经验，但在我看来，最重要的是艺术家们对戏剧艺术的痴迷热爱，对戏剧艺术锲而不舍，精益求精的艺术精神，不论是怎样的社会条件，要办出高水平的剧院，就要有高尚的艺术精神。

一个剧院，要重视剧目建设，人才建设，但也要重视理论建设，焦菊隐是很重视理论建设的。他不但是位博学多识的导演，而且是一位学者。正确的理论，可以使我们头脑清醒，把定方向，少走弯路，更可以使我们于浮躁多变的时潮中具有艺术卓识。

这本书，从不同角度，不同侧面来探讨北京人艺演剧学派的成因、经验和成就，并努力上升为理论，是很有意义的。我希望这本书不是一个结束，而是一个开始，无论北京人艺还是北京人艺的朋友，大家一起来总结北京人艺的经验教训，这不仅对北京人艺有益，我想对其他剧院也有参考价值。

一九九五年二月

文艺论谭

一九四九年至一九九五年

我对于大会的一点意见

这次大会中，来自各地的朋友们都是在自己的工作岗位上，有经验和成绩的工作者。有的在农村与部队里进行多年的斗争，有的为争取民主在蒋管区从事文艺活动。在深入工农群众的生活中，多少文艺的先进，经过艰苦的改造过程，已经掌握住了群众的观点；有些人，限于客观事实，还不能获得这正确的立场。工作区域各自不同，各人的业务也不一样。大家都各有所长，也可能各有所短。但是我们都有不少宝贵的经验与能力。

我们是在毛泽东思想领导与新民主主义旗帜之下团结起来的。这是我们的原则。

今后的文艺批评与文艺活动必须根据这个原则发展。我们要努力学习毛泽东思想，研究、认识新民主主义与今后文艺路线的关系，从思想上改造自己，根据原则发挥文艺的力量，为工农兵服务，为新中国文化建设服务。这是我们每个人应该解答的课题。

然而首先却是团结，自然我们必须在群众生活中得到教育，但作为开始，更需要在这次全国文艺干部的大会里获得初步的团结。团结需要大家互相了解，互相认识彼此在思想上与业务上的短长。

由于各人的历史、环境与经验的不同，大家对于如何致力于新民主主义阶段的群众文艺的作法可能有些歧异。我们只要避开本位主义与经验主义的作风，了解客观情况而不隔断历史，便会明白思想的进步，在今日的我们可能是程度上的差别。参差的观点只要不违背原则，不停留于眼前的阶段，将会充实丰富文学艺术的检讨与发展，是有益于普及与提高为工农兵服务的文学艺术的。

严肃而深入地互相学习，互相教育，一面是诲人不倦，一面是学而不厌。时时刻刻检查自己，勉励别人，来保证全体的进步，解决客观现实的文艺要求。我们的团结里必须有斗争，斗争中必须有团结。在不断地正确批评与自我批评中，我们应该保持诚恳与谦虚的态度。有了这种态度，才会认清我们大家可能都有些缺点，却绝对地都有些长处。因为在今日，每个人都是拿出了最优良的一部分，来促成这史无前例的中华全国文学艺术工作者的大团结。

（此文为作者在全国文学艺术工作者代表大会上的发言）

（原载《人民日报》1949年7月2日）

永远向前

——一个在改造中的文艺工作者的话

十年前的五月二十二日，毛主席发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。从此以后，中国的革命文艺工作者获得了正确的指针。在灾难深重的旧中国时期，毛主席这篇《讲话》坚决有力地指挥着我们。在今天，中国已经站起来了，经济建设的高潮眼望着就要到来，全国的劳动人民更迫切地需要丰富的文化食粮。因此，革命的文艺工作者应加倍努力来贯彻执行毛主席的文艺方针。

十年以来，凡是老老实实、诚诚恳恳地学习和遵循了毛主席的文艺方针而工作的文艺工作者，都得到了一定的收获，做出了劳动人民所赞许的作品，有的并获得了国际上的赞扬。凡是以不老实的态度学习这篇《讲话》，不去认真改造自己的人，也就在文艺创作上遭遇到挫折和失败。

我是一个从黑暗的旧社会里走出来的文艺工作者，虽然一直向往着光明，但自己的思想意识却受了相当深的资产阶级思想的影响。新社会到来了，我居然成为千千万万革命文艺工作者的一员，成为毛主席文艺队伍中的一员，我是多么感激和骄傲！然而我又多么胆怯，仿佛刚刚睁开眼的盲人，初次接触了耀目的阳光，在不可抑止的兴奋里，又不知道如何迈第一步。多少年来，我脱离革命的群众，脱离群众的实际生活，我猛地见了一直在渴望着的光明事物，反而觉得不能像亲人一般地立刻拥抱它。

我开始用心学习毛主席的《讲话》。我知道如果用高谈阔论、用宣言或者粗制滥造的作品来证明自己是人民的作家，那是枉费心机。工农兵希望读到忠实地反映他们的真实生活、反映他们的思想情绪的作品，他们毫不需要冒充工农兵的人物上场，不需要一些代用品在他们面前推销。一个人可以表示主观愿望如何为了工农兵，可是群众只会老老实实在地看他的货色、他的行为、他所写的作品。毛主席教导我们：“社会实践是检验主观愿望的标准，效果是检验动机的标准。”这是千真万确的。

我逐渐发觉自己的空虚，我不熟悉工人，不熟悉农民，不熟悉士兵，也不知道马克思列宁主义。我缺乏新的社会现实的体验，甚至连人民大众的语言也不大熟悉。古人有一句话，“贫无立锥之地”。我今天才明白一个人在精神领域中到了“贫无立锥之地”的当口是多么痛苦。

在这个当口，我从毛主席的《讲话》里听见了伟大的指路的声音：“了解他们，熟悉他们。”要使“自己的思想情绪应与工农兵大众的思想情绪打成一片”。我又听见：“要与群众打成一片，就得下决心。经过长期的甚至是痛苦的磨练。”

这一些指示深深刻印在我的脑里。是的，不熟悉的，我们应该去熟悉，没有了解的，就要去了解。除非对人民的事业毫无热情，除非对人民和他的先锋队的战斗和胜利永远抱着冷眼旁观的态度，我们见到了祖国的光明，见到了劳动人民的高贵品质，就得热情地去歌颂，一切困难都应该克服，也必能克服。一切纠缠在大小资产阶级的思想意识的根盘上的腐烂的东西，都应该所断。新的生命不能从这样旧的腐朽的根上发芽，新中国的人民文艺不能在这上面生长。必须从一个阶级移到另一个阶级，必须把自己的思想感情改造一下，纵然是长期的痛苦的磨练，也须要像许多开路的新中国文艺工作者

一样，一步一步地经历过来。

要变化，要改造，我该沉下心来，好好地检查一下自己的思想意识，究竟有多少是人民群众的，多少是非人民的。一套套的超阶级的善恶是非的观念，若隐若现地深深扎在我以往的作品里，有的甚至还很猖狂地叫嚣起来。我好说我痛恨黑暗的旧社会，不满意人压榨人的血腥事实，也说必须推翻封建势力、官僚买办的万恶统治，可是我却是一个超阶级的人性论者，我相信在那样的阶级社会里，人性也是普遍的善良的。我从未明确意识到每个人都有自己的阶级性。我没有明了客观决定主观，存在决定意识，阶级斗争和民族斗争的客观现实决定我们的思想情感。

我明白我的精神领域里原来并不止于贫乏，那是一个好听的名辞，一个旧知识分子在躲闪无路时找到的一个遮丑的遁辞。实际上，在我的思想意识里，并非是如以往自命的那样进步，那样一心追求着真理和光明。我的仓库里有一大堆不见阳光的破铜烂铁，一堆发了霉味的朽木。如果不学习马克思列宁主义，不把自己的思想根据毛泽东思想来加以彻底的清算，这些腐朽的东西还是放在那里。

一个出身于小资产阶级、没有经过彻底改造的知识分子，很难忘怀于自己多少年来眷恋的人物、思想和情感，像蚂蚁绕树，转来转去，总离不开那样一块黑乌乌的地方。我记得在反动统治时期，在特务如麻的重庆，第一次读了《在延安文艺座谈会上的讲话》，我仿佛立刻就明白了文艺当然是为工农兵。这还有问题吗？但是读到甚么是人民大众，文艺为什么人的时候，我发现也可以为小资产阶级写，便又窃自心喜，觉得我所熟悉的那一类生活和人物还可以用得着。只要能用马克思列宁主义的观点就成了。当时我虽然读了一两本社会科学书籍，却实在不能体会马克思列宁主义是怎么回事。现在才觉察了，这是小资产阶级意识在钻空子。真正掌握马克思列宁主义的立场、观点和方法，那不是容易的事情。《我们夫妇之间》的作者站在小资产阶级的立场，写革命的干部，结果歪曲了革命干部的形象。这是一个教训。

十年以前，毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》说：“小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。在这种情形下，我们的工作，就是要向他们大喝一声，说：‘同志们’，你们那一套是不行的，无产阶级和人民大众是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国亡头的危险。”

我们伟大的领袖是这样有力地指示过的。

记起童年时代在私塾里作文写一些“大禹惜寸阴”之类的东西，小学生写了一些类似平时如何不用心读书的缺点，未了总要写上两句“往者已矣，来者可追”的话，但从此也就忘了这两句话。现在想起来，“往者已矣”如果只指时间，那确是已经消逝了的。但“往者”应该是指自己的缺点，对于像我这样出身小资产阶级的人说来，这缺点主要应该是指小资产阶级的坏思想，那不能凭两句宣言就能够“已矣”的，如果不随时检查，不随时靠着党和群众的指导，不彻底解决个人与群众的关系的问题，那还是会死灰复燃，即便到了群众中去，也不能从群众中学习甚么东西。

我到过淮河，参加过土地改革，在那短促的期间，我曾犯了些错误，靠了群众的帮助，得到了及时的纠正。我还不曾写出一个字来。这使我每次想起毛主席要我们“长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去，到火热的斗

争中去”的指示，我就深深感到愧痛。

但我是毛主席的文艺队伍中的一员，新中国劳动人民伟大的建设业绩鼓励着我们，全中国光明的前途召唤着我们，在毛泽东思想的光辉照耀下，我一定要学习得比现在更好。我自身的毛病会使我遭遇到很多困难，但我一定要逐渐把自己的思想情绪和工农兵的思想情绪打成一片。

这是不可移的决心。

（原载《人民日报》1952年5月24日）

文学艺术的裔嘲就要到来

——在中国作家协会第二次理事会会议（扩大）上的发言

这两天我们每个人的手里有五本书，是作家协会编选的两年来的诗歌、散文、小说、戏剧和儿童文学的选集。……这五本书所选的文章是结实的，有内容的，优美的，反映了我国社会主义翻天覆地的历史变革。其中有些是老作家写出来的好文章，但绝大部分色彩鲜明、热情澎湃的作品是青年作家们写的。……这些作品，这些从人民那里得到了灵感和力量，现在又反过来给人民以教育的文章，都使我们感到新的真正繁荣的社会主义的文学时代就要到来。……

但是，说这样的时代必然来到，并不等于它已经来到了。……在我们的作品中，还存在着一些严重的缺点。我们还不由自主地有时犯着公式化概念化的毛病。我明明知道写文章万万不可概念化。但是当我对我要写的对象知道得不多或者了解得不深的时候，公式化概念化这股邪气不知不觉就会钻到笔下来了。同时，当我对一个人物、一件事情的思想意义认识模糊的时候，我就自然而然地求助于某种一定公式的解决方法。在公式化概念化的下面，经常掩盖着思想水平的低下和生活知识的贫乏。从我个人的感觉来说，这原因有时要归罪于自己的政治责任感不强，还没有完全体会到写作的真实对于一个作家是多么重要。……公式化概念化的东西仿佛是把生活的真实告诉人了，实际上什么也没有告诉。你能想象一篇概念化的作品，即便它是企图歌颂先进人物，宣扬共产主义的道德，它能对于它的读者有一点点作用吗？实际上，恐怕它所起的更多的是坏的效果。公式化概念化的写作倾向会使我们懒惰，使我们渐渐忘记独创的精神，使我们忘记了一个作家应该是有了真正的感受才写出东西的，而不应该是死盯着一个政策或者一个运动的过程，絮絮叨叨他说着千篇一律的故事。有时我们笔下写的人物往往是一样的，就像在路上远远望见的几个人影，但是观众总希望走近一些瞧瞧，仔仔细细地认一认人物的精神面貌究竟是什么样子，可是，当我们自己对所写的人都没有真正走近他们的身边好好地看过，那就难怪有时我们舞台上的人物就像罩在大雾里，虽然模糊地看见了，不过张三和李四是分不清楚的。凡对一件东西透彻地了解了，这个透彻的了解就会给我们带来自己的独创的看法。舞台上常见着描写工人的合理化建议受到车间主任的，或者工程师的阻挠，得到了党的支持，群众的帮助，终于获得了成功一类故事。是的，生活里也有这种现象，但是它并不能代替观众所要求的艺术的真实，而且复杂的真实的生活也并不这样简单。我们的观众真是从心里厌恶这一类落在沉闷、不透气的棉花套子里面的东西，因此他们就不看。这两年出现的优秀的获得人民喜爱的作品，都是无例外地发挥了独创的特点，它们以鲜明突出的英雄形象，合乎生活真实的规律，但又新颖脱俗，引人入胜的情节，和饱满的社会主义热情，教育了我们，使我们长久不能忘记。

我们写作的缺点不只有公式主义，还有自然主义的倾向。因为观众不能再忍受舞台上仅仅是车间，小组会，工作方法的研究，思想分析，无穷无尽的讨论这类东西，于是生活出来了，在台上慢慢地喝茶，包饺子，红领巾中不

断地唱歌讲故事。不是说这些生活的细节不该写，问题在于写这些东西究竟是为了什么？我们有些剧作者总是过于匆忙地搜集一些生活细节，堆在台上，忘记了应该为了一个目的选择最动人的细节，加以不断的锤炼，使这些细节能够集中地表现出真正的戏来。自然主义的倾向，会使一个作者把许多闻不出一丝戏的味道的东西搬上舞台。这些毛病发展下去将同样地会使观众退票，他情愿少受一点这样的教育，情愿回到家里慢慢地喝茶，包饺子，听孩子们唱歌。有一个朋友告诉我，他走进剧场就害怕会生两种感觉。一种，刚看完第一幕戏，他已经兴趣不大，完全算出来第二幕，第三幕，第四幕将要怎么发展了。另外一种，就是舞台上进行着互不发生关系的两部分的活动，一块是所谓的“生活”，一块是作者想出来的“戏”。在这类戏里，这两块东西的结合有时搞得粗，有时搞得细，但无论如何，他感觉到这两块东西——生活和戏，是生硬地放在一起，互不相干的。有艺术性的剧本自然不是这样创造出来的。戏应该是依据生活，表现生活的，但是剧作者必须从复杂的生活中看出了戏才成。一部戏的写成需要极大的劳动，从头到尾，不能有一块松劲的地方，一松了劲，不是自然主义的东西冒出来，就是公式概念，或别的什么东西冒出来……

有一位做党的工作的同志曾经谈起作家的工作，他说：“你们的工作是为了丰富生活，改造生活的，你们从生活里看到的事物和人应该比别人看得多，看得深。你们常来找组织工作者谈话，不过你们也应该告诉我们一些不同的，但是非常重要的东西，那就是生活的复杂性和人的内心活动。组织工作者可以告诉人们事物发展的规律，但是你们应该告诉人们一个最重要的东西——人的灵魂。”他的话说得真对，我们有些作者有时仿佛仅仅靠着生活的“规律”来写东西。对这些作者来说，生活的规律像是一列靠得住开到目的地的火车，他们坐上去，就再也不下车来看一看生活和人物的真实的复杂面貌了。……公式主义或者自然主义的邪气就袭来了。

……

这两年我们的剧作者有了不小的发展，有的剧作里已经产生了令人不能忘怀的，充满了高度社会主义革命精神的正面人物，陈其通的《万水千山》所写的不朽的英雄们便是极好的例子；在我们的剧作里，共产主义的道德，人民的真实的生活气息和热烈的斗争，已经成为主要的突出的特征。……我们的时代是一个社会主义建设的伟大的时代，在党中央和毛主席的关怀和领导下，我们一直走着正确、宽阔的道路。就像太阳将从东方升起，我们伟大的文学艺术的高潮就要到来。

（原载《剧本》1956年4月号）

要深入生活

——在中国文学艺术工作者第二次代表大会上的发言

同志们，在走上这个讲台以前，我想过，我用什么来和我的朋友，我的前辈，我的领导见面呢？四年来，在创作上我没有写出一样东西。我的祖国在前进，人民的生活同政治觉悟都是有史以来从来没有过的提高、丰富、活跃。四年来，我所受的教育是多方面的，我经过土地改革、文艺整风、三反、五反和抗美援朝的伟大运动，但是我还没有写出一点东西。应该说，我是一个没有完成任务的人。同志们，祖国的建设像海水一样地沸腾，无论哪一条生产战线上都出现了很多英雄，在这种时候，一个人如若不能完成任务，他是多么突出，多么不光彩。所以要我来讲话，我就迟迟不敢上来。

但是，我终于要说几句活。因为我知道，同志们和领导是怎样诚恳地帮助每一个需要更多改造的作家，他们还在耐心地等着我，仔细地帮助我，并且相信我，我将终于会完成任务。

他们使我体会到一个真理：我们的祖国是不允许她的任何一个子女不能完成任务的。

四年来，我时时感觉到有无数温暖的、期待的、热情的眼睛望着我们，使我们不能不向前进，我时时感觉到无产阶级文艺方向强有力地引导着我们，使我们不可能走错路。所以，纵然是慢的，我相信四年来我还是在向前走，至少，我是在要求进步。

亲爱的同志们，这样的感觉不会是属于我一个人的，我想，我们很多人会有同样的感觉。当我们有时在行动中有些拿不稳的时候，不就是党和党所教育的群众扶了我们一把吗？当着我们自己有些信心不足的时候，不是党和群众又在鼓励着我们吗？当着我们的思想意识有些模糊、混乱，或者因为自己毫无根据的自满自足而犯了错误的时候，不又是党和群众诚恳地批评我们，纠正了我们的错误，把我们又纳入正轨吗？但是当着我们因为老老实实的劳动有些小小的进步的时候，不正是党和群众以父母热望子女的情感，首先赞许我们吗？苏联女作家尼古拉那娃在她的作品《收获》里，提起苏联，说苏联的社会好像一片“不沉的水”，在那里，人与人之间充满了真诚、坦白、正义和关切。人们生活着，战斗着，像在一片广阔、温暖的咸水湖里自由地游泳，永远不会沉下去。今天的祖国和社会，对我们每一个人的前途的关心，对每一个人的培养、扶植，也正是这样。我们没有一件事没有群众在后面，没有一件事没有党在关心，也没有一件事不是为我们的集体利益的。因此，在我们共同的大事业里，只要是诚恳的，肯学习的，任何人都不会沉下水去。

正因为我们是诚恳的，肯学习的，当我们说我们创作的道路是一条必胜的道路，我们的认识是，这条路并不是平坦的，我们有勇气看清楚横在我们面前的障碍，我们有决心以极大的努力来扫除这些障碍。有一个朋友告诉我：“比起四年以前的我们，现在每个人都有了进步，进步的表现之一就是我们都明白尽管有了一些进步，但在我们身上还是存在着不少的缺点。”这话是对的。我们的眼睛是比以前亮多了，所以我们不能放松自己。我们需要时时刻刻向文艺阵地的个别落后现象作斗争，向我们思想里残余的个人主义、自由主义作斗争，和向我们创作方法上的一些缺点作斗争。

我们育极大的责任去写新英雄、新事物。周恩来同志这样指示我们，群众也这样希望我们。在我们眼前有高尚的品质，有社会主义时代气质的人物是很不少的。如果能够生动地、深刻地把他们的英雄行为和先进思想表现出来，那就会教育群众、鼓舞群众，使社会主义建设事业更早地完成。

但是在我们的笔下的新英雄、新人物写得不够多，并且有的写得不够生动，换句话说，写出来的人物和现实的人物还有一些距离，因此，老早就提出来，我们要深入生活，理解现实。

这真是一句老话了，但这个口号对我们，是永远有意义的。我过去育一段时期，翻报纸，访工会，读新闻报道，访问领导，为着多收集一些英雄模范的事迹。这些真实的故事，时常是别人费了心血整理好了的，甚至于有一些起承转合，有高潮，有结尾的好故事。我于是很忙，像大风里的鹅毛，一会给吹到这里，一会又给吹到那里。两年前，我在淮河的短短一段生活就是这样，我收集了一大堆材料，但是我没有能够根据这些材料写出东西来。这说明文艺的工作是无从取巧的，不是可以不加长期的辛苦劳动，不切实地，不去亲身地进行生活体验，而完全依赖别人的劳动就可以创作的。曾经有过这样一个懒婆娘，她赖在炕上不起身，却嬉皮笑脸地对她丈夫说：“你要是替我烧了锅，不就省得我下地了吗？”她丈夫答得好：“我要是替你吃了饭，你还不饿了呢。”是的，别人吃饭，我们饱不了；依靠借来的生活材料，我们就写不好。然而这种创作方法是过去了，目前我们都比较深刻地体会到进行创作，不从生活真实出发是不成的。

如果现在依然还有公式化、概念化的作品出现，我们应该更肯定他说，我们现在学习社会主义现实主义的基本道路，从现实出发熟悉生活中的各种斗争，这条大道是一丝一毫没有错的。

我们必须继续不断地深入生活，不能因为现在还没有写出较好的东西来，就猜想这条路已经走到尽头了，怎么还寻不到珍宝呢？事实上，写不出好东西来，往往是因为我们虽然上了路，却连生活的源泉都没有望见，就喜孜孜地以为是“满载而归”，回了家。或者望见了，并且走到了，却把生活的泉水喝得大少了，又急急忙忙地回了家。总是牵肠挂肚地想回“家”，而不能把“家”就放在人民的生活斗争当中，这就难怪写不出好东西来。

所以深入生活，每个人的道路虽备有不同，但是到底是要真正“深入”下去，这是不能变的。

自然“深入”绝不仅仅是作“长期”讲。深入生活还可以从另一个角度来看。要真地深入下去，茅盾同志指出的“如何认识生活的问题”，就需要我们多想一想了。

茅盾同志说：“在我们中间，有一种相当普遍的情形，就是着重于生活的观察和体验，而比较忽略了对社会生活的研究和分析。”他又说：“许多作家在下去以后，常常是最初感觉新鲜，慢慢地就感觉有些茫然，我想这是和缺乏对生活的研究分析工作有关系的。”从我个人的体验讲，他这几句话是送到了我的心坎上的。不能分析研究生活，我以为会妨碍我们深入生活，会使我们在生活的海洋中看不见一条离着国的地最近的航程。前些时，为着要写关于知识分子的剧本，我费了一些时间在医院深入生活，和一些高级知识分子在一起，这自然还说不到了“深入”，但是现在，正如茅盾同志提起的，我已感觉有些茫然，我真是不知如何把那复杂的生活现象概括起来，集中起来。作家是有感情的，因而下去生活，也是很容易受感动，但是只顾感动，

而不更进一步去分析，也是无济于事。很使我苦恼的，是我的政治学习太差，像大家时常提起的，十分缺少马克思列宁主义。我不能站在较高的角度来研究一个人或分析一件事情，确定一个是非，或者从一团复杂的现象中，看出来龙去脉，前因后果。虽然我经过文艺整风，并且决心以后不脱离政治，但是今天，一到实际地走上创作的行程上，我是痛切地感到我还是脱离了政治。

譬如说吧，我没有下功夫读过《矛盾论》、《实践论》，没有每天仔仔细细地读《人民日报》，没有好好读过中国革命史，对日常发生的政治问题没有赋予充分的注意，平时很少把理论和实际联系起来深思一下。这一切都限制我，使我不能够像茅盾同志所指出的：“全面地历史地来分析研究局部现象，从局部现象去看到全面，从一定人物或事件来反映出广阔的时代风貌和精神。”

谁都知道，生活的门不是那样容易打开的。轻轻敲了两下，自然不成；仅仅浮面地懂得了一些“如何认识生活”的方法，就自以为找到了开门的钥匙，也是不成。要深入生活就离不开在生活中斗争。要怎样斗争呢？这是进一步地理解深入生活的问题。关于这个问题，在这次大会上，我们是得到了很多启发的。

周恩来同志说：“你要先成为一个社会主义者，才能写社会主义的作品。”同样的意思，周扬同志又强调地指出来了，他说：“作家必须站在人民的先进的行列，和人民一道，为拥护新事物和反对旧事物而斗争。”又说，我们“必须抱有争取新事物必胜的决心，对新事物具有敏锐的感觉和高度的热爱”。这些话的道理是再明显不过的，但是直到今天，在我们大家都努力使自己深入生活的当口，我才感觉到我们非成为一个先进的人物不可，或者说非要有一个先进人物的思想感情不可。如果做不到，那就不要谈起做一个用社会主义先进思想来教育人民的作家。在今天，无论何处都在进行着新的与旧的炽烈的斗争的时候，被动是不成的，像一只蜗牛那样慢慢地爬也是不成的。我们必须和旧事物作不妥协的斗争，并且还要很快地和大家一道把新的事物建立起来。

但是这困难不困难呢？这是有些困难的。要斗争，要具体地以全身全心来斗争，要做到具有我们最可爱的人那样的人生观，世界观，那样“一人吃苦，万人享福”的气概和胸襟，这就联系到我们自身改造的问题，我们的阶级立场问题。有没有这样的人，他想：“我的阶级立场完全摆稳了，我的思想也改造得差不多了，以后再也不必使用批评与自我批评了。”我想今天这样自满的人不会是很多的。事实上，我们确实看见了很多人在认真地改造自己，为了使自己的劳动可以有益于社会，为了使自己的精神面貌比较接近于人类的更高的道德品质而更美丽一些。人民对我们的希望也正是这样：不但希望我们变为一个新人物，更希望进一步在我们笔下，出现许多真实动人，推动历史前进的新英雄。为着真正了解今天现实存在的英雄，深入他们的全面的精神生活里，我们必须使自己的思想感情跟英雄们的思想感情同样的高贵。他们在实际上参加的斗争，也正是我们有足够的觉悟和准备能够参加的斗争，这样，才能表现先进人物，才知道怎样热爱那新的、前进的、美好的，憎恨那旧的、落后的、丑恶的。

我在大会的小组会上听到志愿军的文艺工作者曹欣同志的谈话。他提到一位名叫刘蓬的部队作家怎样写战斗英雄韩起发，他说刘蓬把他所描写的英雄写得非常出色，而刘蓬本人就是一个炮兵英雄。刘蓬原是韩起发的好朋友，

他爱他，敬仰他，但他说：“我还没有把韩起发写出来。”他讲了一句十分发人深省的话：“因为我自己在思想上还赶不上他，”中国有一句老话，“慧眼识英雄”。谁能有这样一对慧眼呢？我看也只有英雄。我举这个例，并不是说我们每个人都得经过跟英雄一般一样的经历才能写英雄。我是说今天中国的社会主义现实主义的作家，如果没有为社会主义改造的事业而全心全意地去斗争的理想，没有为早日实现工业化，而向一切旧事物做不调和的斗争的决心，那他就不可能深入生活，不可能真正地彻底地理解先进人物，不可能表现先进人物，也就不可能完成文艺创作的崇高任务。

亲爱的同志们，让我讲一讲我更想说的话吧。我是多么庆幸我自己，我们大家一道生活在这伟大的英雄时代。我是多么感激啊！我们的党领导我们这样地大物博的祖国，领导我们这样智慧、勇敢、勤劳的人民。作为中国的一个文艺工作者，我又是多么地自豪啊！我们的祖先有屈原、杜甫、关汉卿，有施耐庵，有曹雪芹，有鲁迅。我们祖先所遗留下来的文学语言是多么丰富多采，他们创造的人物又是多么深刻生动，而人民的现实生活，到了他们的笔下，又是多么壮阔非凡啊！就以今天的中国文学来讲，虽然走上社会主义现实主义的大道并不算久，但是，在人民所喜爱的青年作家和工农作家里，硬朗的可喜的枝干不是已经普遍地成长起来，这些枝干，不正是日后会变为大树的么？而在我们较早一辈的作家中，不是已经写出成部的作品，那些优秀的著作，不正是证明他们是由无穷无尽的人民的智慧和生活的肥土里生长出来的么？

我们的人民是最可爱、最可敬的人民，我们的创作道路，是最自由、最富于正义的道路，而我们的理想是最正确的，是唯一的有前途的理想。我们有绝对的信心，可以保证我们的创作能为人类最伟大的思想——共产主义的思想有力地服务。因为多少年来，党对于文艺工作者的珍爱、关怀和不断的教育，使我们每个人都有可能坚决地改正缺点，使我们一天比一天更能掌握社会主义现实主义的创作思想和方法。这就保证了我们一定会产生可以称得起继承并且发展了我国古典文学的优秀传统的作品，一种可以称得起无愧于我们伟大的英雄时代的作品。

一九五三年九月

（原载《迎春集》，北京出版社 1958 年 9 月版）

必须认真考虑创作问题

一想起我们的国庆，谁都充满了自豪和欢喜。

这一年——从去年“十一”到今年“十一”——在祖国辽阔壮丽的土地上，有多少铁路已经修好，有多少重工业基地已经开工，有多少农业生产合作社获得空前的丰收，有多少新兴的城市在祖国僻远的边疆和沙漠里迅速地成长。我们每天醒来，就意识到周围的世界又起了巨大的变化。英勇伟大的中国人民终于站立起来，历史在飞快地发展，我们时时刻刻有一种创造的渴望。我们经常有一种新鲜的、明朗的、永远像是有一种出色的美丽的东西等待着我们的感觉。我们要劳动，要学习，几乎是迫不及待地要把一切工作都干得快，干得好。

伟大的党深深地教育了广大的人民群众，人的眼界更开阔了，人的信心更坚强了，我们看见了社会主义社会的灿烂的前途。今天我们敢向一切巨大的新的事业挑战，我们正在计划前人未曾想过的大事，我们正在做前人未曾做过的大事。

无疑的，建国六年来，新中国的文艺工作者也是有空前的成绩的。任何时期没有产生过这样多的富有社会主义精神的先进人物的光辉形象的作品，任何时期的舞台或者银幕上没有出现过这样多的、真实地反映人民群众的思想感情并且以社会主义的崇高精神指导人的生活的演出。成千上万的文艺工作者在思想改造的过程中得到了我们在过去不能想象的进步。在党的英明的文艺政策的正确领导下，我们的工作不止是在思想上提高了，艺术的质量也有了令人兴奋的进展。

然而，从另一个角度来看，随着我国社会主义工业化的飞跃进步，如果我们向来日更灿烂夺目的文学艺术的远景想一想，今天这些惊人的成就还是远远不能满足当前广大人民的热烈的愿望的。在北京，有几位爱好文艺的青年工人对我说：几本出名的小说，如同《保卫延安》、《暴风骤雨》、《三千里江山》、《铁道游击队》等等，我们已经读了好几遍了！我们确实从这些作品得到很多好处，但是全国青年有一亿二千万，我们不能一年到头就读这十几本书啊！时间跑得快，生活变得更快，我们要看祖国各方面的新建设、新人物和新气象。我们每个人兴趣不同，有的喜欢森林，有的喜欢海洋，有的想着勘探队的英雄，有的想知道黑龙江的肥土上如何垦荒，有的想了解我们祖国天空里那些美丽的神鹰如何成长。作家们为什么不能快一点写，多方面地写，并且写得更好一些？我们非常喜欢读苏联的优秀作品，因此，我们更希望中国的文艺界产生同样辉煌的创作。中国文艺工作者是有责任并且完全有可能创造出更多更好的生动、真实、使我们不能忘记的先进人物的光辉形象的。

一亿二千万少年儿童发出更迫切的呼声，他们的文化教养和品质也需要全国的文艺工作者写出优美、健康的读物来培育。《人民日报》刊载了社论，号召从事少年儿童文学的作家写作，《文艺报》的专论也迫切地要求“所有的作家艺术家定期地为少年儿童写作一些东西，并且要把这个工作作为自己长远的终身任务之一”。孩子们讲：我们已经把《古丽雅的道路》读到第八遍，把《罗文应的故事》读到第九遍了。中国小学教师都热诚地拥护郭沫若先生的号召，要每个作家至少写一两篇儿童读物。

难道戏剧的创作情况就能满足人民的需要么？有人告诉我，中国每年的

戏剧创作大大小小至少是两千个，但是能长期为人民所喜爱，并且可以称得起代表今日优秀的社会主义现实主义的剧本还是不多的。“请你们多写几本好剧本吧！”我经常听见观众对我们又是鼓励又是抱怨他说：“你们看看每个剧院门口那些如饥似渴、等待购票的那样热烈的拥挤的观众，你们就不能多写几本好戏，多演几次好戏给我们一些教育么？——老实说，今天祖国一切都在突飞猛进，像《万水千山》和《考验》这类好剧本）新中国的观众是有权利要求剧作家们多写几个的。”

最能鼓动我们前进的人往往不是那些仅仅对我们的工作加以赞扬的读者和观众。为了祖国，为了党的事业的继续前进，我们永远不要停留在把今天的成就和往日的落后对比的阶段上。因此，党时时刻刻号召我们，要万分关心群众的与日俱增的要求，要经常瞻望着更光辉的未来。多少年来的革命斗争，和解放后几次全国规模的运动，使我们认识了一个事实：最能促使我们迅速地进步的人就是那些以来日的不断提高的水平，随时向我们严格要求的人。

从我们的笔锋下，确实写出不少次关于“全心全意为人民服务”这类庄严的词句了。问题在于，我们如何身体力行这个伟大的道理。“忘我”这两个字是很容易写的，但做到它，就需要一个伟大的胸襟，永远高贵，毫无自私自利的打算的思想和感情。对一个真实的人，世上没有比发现自己表里不符，言行不一，再难堪、再痛苦的事情了。做一个有“人类灵魂工程师”称号的人，我们随时可以遇见真挚、透明的燃烧着青春的火焰的青年人。他们那对发亮的眼睛是如此赤诚地期望着你，使你禁不住问一下自己：“我的灵魂是否如此完美，确能称得起是他的灵魂的工程师？”如果真有一个直率的人当面问我们：“你就是那被称为人类灵魂工程师的作家吗？”我们是否都能毫不犹豫地答复“我就是”呢？

如今，人民需要我们创造出更多更好的东西。在努力完成这样艰巨的任务的同时，我们难道不需要以世界上最先进的思想——共产主义的思想立场要求一下自己么？在一系列惊心动魄的斗争过程中，我们难道不深深觉悟到，党的文艺队伍应该整顿么？我们已经明白了，有了纯洁的党的文艺的队伍，才能彻底完成党的文艺的事业。但事实上，我们当中不是还有一些人保存着严重的自由主义的倾向，浓厚的资产阶级思想，因此，使今天的文艺领域中还遗留下那种野蛮的现象：对美好的新生力量不够关心，对旧的丑恶的，甚至是反动的事物不够憎恨么？历史证明：只有那完全属于人民，把个人的幸福、快乐，以及个人的生命完全和亿万人民的斗争事业时时刻刻地紧密连在一起的作家，才能和人民一道完成社会主义的革命事业，才是人民永远怀念着的作家。历史也多少次证明：那些脱离人民，脱离政治，缺乏对新事物的强烈喜爱的人，必然会堕落在腐朽的个人主义的泥坑里，被时代所淘汰！

是时候了，正因为广大的群众已经不能满足于我们已经达到的成就，需要我们在文学艺术各方面都拿出更多更好的作品，我们就更应比以前百倍深入地学习党的光辉思想，十分具体地体会到党的领导的深厚的力量，要下定决心以党性原则在创作上、在生活行动上、在思想感情上不断要求自己，永不懈怠地锻炼自己。我们知道，没有丰富的生活的知识，是不能创作出好东西的，可是今天，我们也明白另外一个重大的真理：没有认真学习过马克思列宁主义，没有巩固的坚强的无产阶级的世界观，在个人的精神世界里没有党性原则，那是决定创作不出好东西的。

是时候了，正因为六亿人民已经以空前的力量克服了无数的困难，在国民经济第一个五年计划的光明大道上胜利地走了一半，我们作为今天的文艺工作者是必须在生活实践里和亿万人民的轰轰烈烈的社会主义建设事业万分紧密地结合在二起。我们必须站在这亘古未有的巨大的经济、文化的进军的前哨，我们必须在这种惊天动地的伟大建设的火热斗争中充分认识到：这是一场无所不在的不断增强的尖锐的阶级斗争。我们必须深刻地体会在斗争生活里无数有强烈党性的人物，他们是怎样在党的伟大的领导下，以无限的精力、意志和智慧，和群众一起战胜了那旧的落后的势力，建成了移山倒海的事业。只有充分了解在这样斗争里的深刻的冲突，心里洋溢着党性的精神和感情，我们才能十分深刻地写出在这富有历史意义的斗争里成为胜利者的卓越的人物。

是时候了，在全国英勇的工人和农民正在不断以完成任务和超额完成任务的行动来庆祝一九五五年举国欢腾的国庆的时候，我们大家应该认真地考虑一下我们创作的问题了。

一九五五年十月

（原载《北京文艺》1955年第10期）

不断努力，写更好的作品

这两年来，出现了不少青年的文艺创作者和青年作家们，他们写出大量的诗歌、戏剧、小说、散文、报道，反映了祖国人民在社会主义建设的火热斗争中各方面的生活。这些同志们的政治热情像火一般的炽烈，对于当前的斗争生活又那样的熟悉，对新人新事的感觉也十分敏锐，因此，写出来的东西，绝大多数都亲切动人，洋溢着对生活的热爱。他们歌颂人民中的英雄，抨击、讽刺今日的渣滓。他们的活泼犀利的笔锋所及之处，不只感动了千百万城市和农村的读者，推动了我们的建设，给我们的生活添了光彩，同时也给新中国的文艺远景开辟了无穷尽发展的道路。

在这些新人当中，我们不敢说哪一个一定会成为将来的伟大作家，但是我相信我们朝夕盼望着的充满社会主义精神的反映中国人民伟大斗争的作家，会在革命的千锤百炼中，在这支广大的强健有力的队伍里逐渐生长出来。我深深感觉到这是出色的新一代，每当我们传诵着一个青年作者的一首新诗，一篇小说，一个剧本，一本长篇，我们时常鲜明地听到我们的时代欢乐地前进的声音。这些人是在最近几年里涌现的，在这样短促的时间里，青年的文艺作者们得到了史无前例的培养和教育，那只有在党一直鼓励和发展创作的方针指导下，才能得到的。

这些青年人优秀的作品有一个特色给我印象最深，那就是，在他们的作品里出现了精神饱满的正面人物。看得出来，这些正面人物不仅是作者深深熟悉的，并且给了作者以深刻的影响，打动了他们的心灵，也提高了作者的政治觉悟。一个作者对他所写的人物都应该熟悉，但是在今天，对我们，最重要的任务是更应该熟悉今日美好生活的创造者。很多青年作者有丰富的斗争经历，他们对革命工作的热忱和他们在革命行动中所表现出来的党性，就保证了他们在写正面人物的时候，有了坚实的基础，正面人物在作品中逐渐有血有肉地成长起来，正说明我们的青年作者们自己的思想和感情日益高贵、成熟起来。这是非常可喜的事情。

其次，今天青年创造者的作品充满了有生活气息的、生动活泼的语言。搜集、选择、运用人民生活中的语言是极其辛勤的劳动。我们年轻的作者们已经开始懂得掌握语言的特色，已经习惯于这种艰巨的劳动了。在大多数作品里，罗列一些无性格、不真实、空洞、琐碎的语言的习惯已经逐渐得到改正了。在剧本的对话里，我们已经可以亲切地感到人们的声音笑貌，有些是那些活泼如生，神气十足，使人闭起眼来，仿佛就活在面前。

然而我还想谈几句关于写作的话，正因为在这些成千上万的新的青年人的作品当中，也有一些作品还可以写得更好一些。文艺作品的完美是古往今来多少大艺术家们竭尽心力，用不可想象的巨大劳动换来的。在今日中国的文艺作品当中，正如同读者屡次反映给我们的要求，提高写作的水平是我们文艺工作者最迫切的任务之一。

我们的作品还存在着公式化概念化的现象。对我们文艺工作来说，犯了公式化概念化的毛病，简直就是“罪过”。公式化概念化的造成有时因为自己的懒惰或者偷巧，有时也许因为作者自己的不勇敢，看见了真实的事物却缺少足够的勇气打破写作上现成的公式，作活生生的描写。我们当中确实有这样的人，他在写的时候也觉得写得不够真实，但是由于上述的几种原因，他会想，“这毛病不大，顶多是公式化而已，但是如果独创呢，也许会创出

错误来。”因此便走上刻板，十分不感动人的写作道路上去。独创性是异常可贵的东西，但是作品中有它的独创性并不是说可以推翻马克思列宁主义的世界观和生活中必然的规律，更不是说在写作中我们可以忘记今日生活里人民群众在思想、政治和道德上的一致性。公式化概念化的东西，谁都知道，是不真实的描写。公式化概念化给予我们最大的厌恶是违背了生活的规律，是一些不肯深入生活，不肯切实掌握毛泽东文艺方针的人们才造出来的东西。如何能够打破公式化概念化的写作现象呢？除了应该不惜用大量的劳动使自己能够接触到真实的事物外，更需要踏踏实实地提高自己马克思列宁主义的修养，能够深入地分析这些千变万化，极其复杂的生活中的真实。

有些观众告诉我：“我们经常在办公室里开会，讨论问题，为什么你们在舞台上还和我们一模一样地开会，讨论问题呢？”一个作家应该比一般的人对生活懂得多，看得深，但是有时，我们从舞台上看见的仅仅是生活中一般人所看见的，我们感觉不到作者从生活的斗争经验中体会出来的尖锐而深刻的思想。我们的舞台上以共产主义的道德和精神为内容，同时能激动人心，使人久久不能忘怀的东西还不够多。共产主义的道德和情感应该是永远歌颂不完的主题，但是有些入脚下却还拴着一个绊脚石，那就是简易而行的，提笔就来的公式化概念化的写作方法，这是我们为了中国文艺的远大前途，继续要努力克服的障碍。

我时常觉得在我们脑子里，装了许多文学写作上的教条，比如：语言应该丰富、生动，人物应该鲜明、深刻，作品是深刻的人物形象支撑起来的……等等。这类话本身不错，也有它一定的提醒作用，但是毕竟这还是条文规矩之类的东西，认真说，对作家们，这些条文是用处不大的。除了坚持地用巨大劳动认识生活，刻苦写作以外，我想比较对我们有直接用处的是我们脑子里活生生的文学典范，我指的是中外古今——包括“五四”以来和解放以后的——一切伟大作家所刻画的那些千千万万的完美的人物形象，尤其是社会主义的经典著作里面所描写的那些先进人物。这些人物应该经常活在我们的脑子里，像多年和自己一同战斗着的战友们那样熟悉。这些人物将会给我们一些思想感情上的启发，但最重要的还是这些完美的形象给予我们在创造人物上的标准。自然，经典著作中还给我们其他文学因素的标准，比如，语言，结构，风格等等。这些标准会使我们具体地体会到什么是深刻的，什么是有内容的。

这些活生生的典范我们愈熟悉，在写作的时候我们就愈会感觉它们给予我们的无限的好处，它们会经常地提醒你，你所写的哪一句是好的，哪一句是不好的。我们逐渐会感到一种摸得着，看得见的尺度，而这种尺度比文学规范这类书里所写的“深刻”，“自然”，“真实”，“优美”，“朴素”……等等名同给我们更大更切实的帮助。中国有一句老话：“大匠给予人规矩，不能予人巧”。“巧”大概指的是才能吧，也许指一切创造中难以言传的千变万化的传达思想感情的特殊能力吧。无论如何，创作中的“巧”是大有别于刻板的“规矩”；它是需要学习写作的人自己从许多源泉中——譬如，深入生活，思索，探讨，学习“大匠”们创作中的“巧”妙之处——在艰苦的劳动的过程里心领神会逐渐得到的。如果我们能够完全熟悉了这些伟大的活生生的典范，我们将体会到这个“巧”字具体的是怎样讲。伟大作家的才能无疑会地会启发我们的。

我是一个写话剧的，我深深感觉到戏剧比起其他的文艺形式来，有它独

特的限制。这种限制使我知道戏剧究竟不同于小说、散文，它的容量是有限的，但是它同样的可以表现深刻的思想。我们当中有这样的作者，他企图在一出戏里表现出很多的思想，时常把主题弄得过分复杂，人物、故事也因而要排得很多。舞台上短短的几个小时里，常常使观众眼花缭乱，忙不过来，对戏里一个一个的思想和问题不能有一点从容的心情好好地接受。戏演完了，观众感觉到：“我受了一场很大的教育。”但是，谁也说不明白他自己究竟得到了什么。

有时我们对主题的选择太轻易，仿佛别人随便告诉我们一件动人的事情，我们就可以立刻从中想出一个主题来加以发展。有时甚至于弄得更简单，先找着了一个巨大的思想，便搜集许多事情附加上去，很快地演化成为一个作品。事实上，确实有些好的作品的开始是大致经过这个路子，所以我并不是说这样开始就一定是错问题是在我们对于主题和现实关系的认识。主题永远不能像一个招贴，能粘在现实上面的。每一个戏的主题都有它的独特性，那是根据那个戏的具体发生的内容而发展出来的。主题是个有生命的东西，它是从我们所十分熟悉的，并且日夜思考着的现实的土壤里生出来的。它是灵魂。一个人有胖有瘦，有好有坏，但每个人都有自己极特定的思想面貌。主题的深刻性往往在于它准确地反映出我们在戏里表现的真实，正如同一个人的思想面貌比他的鼻子、眼睛或者习惯、癖性更能说明他的特征似的。

我觉得在我们写戏的时候，第一，不要在一个戏里塞进太多的主题，弄得头绪纷繁，无从理会。第二，要在创作的工作中，即深入生活和对生活进行深入思考的过程里，让主题从有血有肉的人物和充满了生活气息的事件里逐渐有机地长出来。不要匆匆忙忙抓住了一个主题就写，并且扼住它，不许它生长变化。

一开始先写些独幕剧是一件很好的事情。最近产生许多优秀的独幕剧本，主题鲜明，戏里有足够的地方借性格、故事合理的发展，反复引申、发挥主题的深刻性，使作者的意图很有力地传达到观众的心里，这是很大的优点。在戏剧的创作里懂得如何集中火力，射中一个目标，就会省下了一些不必要的人物，多余的片段、场景，也可以使观众的精神更注意你所要说的东西。

全国青年文学创作者会议就要开幕了。我们的喜悦是难以形容的。“五四”以来，出现了很多的优秀作品，然而回想一下，我们的文艺队伍是远远配合不上这些年来翻天覆地的革命形势的要求。群众、读者对中国的文学工作者们的要求是极其迫切的，他们要我们写出更多更好的东西，更要求我们作一个充满社会主义道德和精神高尚的人。

开阔的胸襟，无私的气概和集体主义的精神，帮助青年作家们写出了很多的不负群众期望的作品。我们望着这些生气勃勃的青年文艺创作者们，深深感到我们社会主义时代的文艺的前途是无穷无尽的。让我们共同努力吧，把党和群众对我们的嘱托——繁荣创作、提高质量的任務，以最大的热情和信心坚决做到。

一九五六年二月

（原载《文艺报》1956年第3期）

让我们的事业飞跃前进

这几天，“大跃进”的形势，发展飞速，不可想象。落后的看到前面的人，自然感觉到自己慢了，该追上前去；前面跑的人望着更在前面的，觉得自己还是落后，还得追。到处都在比先进，追先进；无论是谁，满身都是跃跃欲试的劲头。

以北京人艺为例，前天，《带枪的人》散场，领导号召话剧创作，立刻就组织了一批剧本。《骆驼样子》上场前，再一号召，又是一批。从30本，80本，到120本，180本，现在已经是450本了，然而比起其他剧院、剧种订下的数字，这远不是最大的。

又多、又快，这一层无疑是会做到的。前两天还在组织剧本，今天已经陆续地有人交剧本了。大家说这个跃进会开得好，炮竹，锣鼓，紧张，热烈，是一个争比干劲的“大市场”。每人都拿出货来，每个剧种，在组织创作上都有空前的跃进。看得出来，今后，音乐、戏曲、剧本的大丰收是有保证的。

“多了”，“快了”，接着就是“好”的问题了。

本来这四个字，“多、快、好、省”，是提得很完全的。量多了，当然会有好的。大家都动笔写，作家、导演、演员、设计，以至观众，一起合作，写出多种多样的创作。有写作能力、平时不写的，现在写了；过去写得少的，现在多写了；以前，多少艺术潜力没有发挥出来，现在可以发挥了。这都是创作可以写得“好”的保证。

但，刘芝明同志提出的，今后如何通过一系列的具体措施来保证质量，确实是一个很重要的问题。组织创作，鼓起大家创作的干劲，仅是工作的一半。要尽量使每一个创作都获得群众的批准，达到成功，却还要大大的使一把劲。譬如，尽量集体创作，多吸取群众的批评，反复修改，多有机会听到成熟的作家的意见，尽量接受舞台方面艺术家们的指点；还有，艺术组织工作者们，如何帮助这些搞创作的人，在紧张忙迫工作之余，获得以上这些机会，这似乎是都可以考虑的。

搞剧院工作的人，有一个矛盾，希望剧本源源而来，多多益善，却又希望到手的都是相当完美的剧本。他确实想鼓励创作，多演新戏，但群众的要求和企业化的条件又使他不能不仔细挑选。于是，一些比较不成熟的剧本被淘汰了。但是今天，鼓励创作，必需要使各种新的创作尽量得到演出的机会，放在剧院肩上的担子，就比以前重一些。很多剧院一直是“帮助”（自然，并非“代替”作者）作者们修改剧本，送上舞台，做得很有成绩，今后，这方面的工作更应该开展，与剧作家合作的范围应更广泛。而写作的人，也须要多多听取剧院的正确意见，不怕批评，不怕修改。剧院工作者也要有眼光，有勇气，上演新人的剧本。

田汉同志提出今后将大大加强戏剧批评工作，做到每戏必评，这是戏剧批评家的光荣任务，是戏剧界的一大喜事。这样的工作，定将为今后光辉灿烂的戏剧发展开拓大路的。戏剧离开了批评，犹如人离开了盐，活下去，但是没有劲。记得，一个青年剧作家提起他未受到注意的剧本，曾对人说：“是好是坏，对我说一句，我都是高兴的。”这个心情我深切懂得。我们希望今后的批评不仅限于剧本，更应该谈到演员、导演、舞台艺术、演出上的各方面，以及戏剧艺术的组织者的工作。有话就讲，不要束手束脚。批评者要有胆量，听批评的要有度量；新的好的，就该鼓励，不要因为一点毛病，

全部抹煞，忘却一个指头与九个指头的道理。戏剧批评，同时也应发动群众来写。这样吃力的事情，不要都压在为数不算很多，却已做了不少工作的批评家们的身上。

今天剧本可取的题材广泛极了。为了快，为了省，为了迅速反映生活的斗争，莫若立刻抓起当前的时事题材。今天在大跃进中，各方面的新鲜事物也多极了，譬如天桥商店的服务态度，街道居民的整风运动，除四害讲卫生的工作，每个地方都有它自己的有鲜明特征的新鲜题材，都应该有戏可写。

但这些，必须迅速写出来。等劲头过去，政治感情就不如当时那样敏锐，群众对反映这个“现实”的要求，也就不那么迫切，炽烈，文章便会缺少时间所给予的光彩。

“赶任务”可以写出好剧本。直接服务于政治，迅速的起到当前的政治作用，写群众当前最关心的事，这一切本身便是“好”。要“快”就要“省”，我们应该提倡短小精悍，反映当前现实的各种各样的艺术作品。

全国都在大跃进，成千上万的戏剧艺术家们，将发挥一切力量，跃进、再跃进，来促进戏剧事业的高潮。

百花齐放的巨大事业，将由我们每个人的努力来完成。我们一定要完成它！

（原载《剧本》1958年第4期）

提高戏剧艺术的质量

——在第二届全国人民代表大会第一次会议上的发言

主席，各位代表：

我完全拥护周恩来总理、李富春、李先念副总理和彭真副委员长的报告。

去年——一九五八年，是中国从未有过的大跃进的一年。人民群众的思想觉悟大大提高。全国成立了人民公社。我们取得了工业农业的大丰收，钢铁战线上的大丰收，科学文化的大丰收，群众文化运动的大丰收，真是“一天喜事奔人来”！每个人都感到生活在共产党领导的时代里，浑身是劲，要创造，要贡献出自己的力量，建成更美好的共产主义社会。

人跃进以来，戏剧也出现空前繁荣的景象。各剧种都有了大量的处理革命历史和反映当前生产斗争的题材的剧本。在全国城市、农村、工厂和部队里，戏剧演出的场数之多是空前的。各个剧种都出现了许多有希望的、有成就的青年演员；有的简直像星星一样，闪耀在舞台上。许多久已不演的旧剧目，许多死了的剧种，都经过挖掘和整理，又复活了它们的美丽的生命。死了七百年的大剧作家关汉卿，在今天，获得了他生前绝不能得到的这样广大人民的喜爱和荣誉，被国民党军阀灭绝了的湖北的高腔班，它的演员只剩下三位七十高龄的老人，如今在党的扶持下，又出现了崭新的湖北高腔和优秀的青年一代。这一年来的戏剧成就，不但有力地促进了生产，提高人民的思想觉悟，更大大丰富了我们的文化生活。这是党坚持百花齐放，百家争鸣和推陈出新的英明政策的结果。

我们正在从事于一个轰轰烈烈的文化大革命。摆在我们面前的任务，是如何采取较快的办法，来发展我国的文化科学与艺术，使它们能够和现代工业、现代农业的高度发展相适应。

深入生活，提高思想水平；认真学习技巧，提高艺术质量

我们要提高一切文化工作的质量，因此，在戏剧范围内，我们首先就须要提高剧本的质量，其次便是要大量培养有政治水平，有文化修养，有严格的艺术锻炼的青年演员。

去年，我们有了较多的好剧本。但是随着人民思想觉悟和文化要求的提高，群众更迫切地要看不止是在思想上，并且在艺术上也给予极大满足的演出。去年，绝大多数的文艺工作者，深入工厂和农村，他们和工人农民同吃、同住、同劳动，这些优秀的文艺工作者们，密切地和劳动群众联系起来，在实际锻炼中，提高了思想水平。马列主义的和丰富的生活知识，是我们的基础，下放以后，大家更认识清楚这两个因素对写作的重要意义。

群众要我们写出比较深刻、全面地概括了时代的好剧本。这就要我们不仅是根据党的原则来进行独立思考，而且要认真地学习戏剧技巧，来尽善尽美地表现出我们对今天这个伟大时代的赞颂，古人说：“文以载道”，又说：“言而无文，行之不远”。可见“文以载道”这句话只把真理说了一半，因为如果我们的“文”没有文采，我们的“道理”就不能深入人心。一句口号人人会说，但是一句口号的真理，说的透，讲的明，使人听进耳朵里，记在心窝里，变成了促进行动的力量，这就须要我们全部掌握了语言的技巧。我

们有时忽略了技巧，或者误认技巧是资产阶级的东西，这是不全面的。当然，马列主义思想在文艺作品里是有决定意义的，但是掌握了文学技巧，写出一篇有思想内容，又有优美动人的形式的文学作品，岂不更好。舞台上也是如此。只凭主观的一片好心，没有客观的一身本领，就演不出更好的戏，写不出更好的剧本。思想觉悟越高，就越想掌握一套技术，来为政治更好地服务。为了写好剧本，我们要提倡好好钻研一下古今中外的丰富的文化遗产，从里面学习如何生动深刻地表现生活的艺术。要提倡在文艺批评上讲究写作的技巧，严格的要求文学作品的艺术质量，只要这一切是在马列主义思想和深入群众的基础上进行的，那就会有利于剧本质量的提高。

更多更好地培养青年一代

这些年来，培养青年演员和艺术家们是有极大成绩的。在党委亲自领导下，很多剧种都培养了出色的年轻的一代。就我所看到的，就有川剧、陕西戏曲、湖北楚剧、河北梆子、南北的昆曲、无锡的锡剧以及评剧、京剧、话剧和北京舞蹈学校等。这类例子是举不胜举的。这里，大家都可以看出一个规律，凡是党领导亲自抓，抓得紧，抓得对头，人材就出得多，质量也高；相反地，人材就出得少，质量也差。

文化高潮的到来，不仅须要群众文化的繁荣昌盛，同时还须要许多伟大的科学家、文学家、艺术家和演员们的出现。今天在党的领导下，许多优秀的前辈演员们正在把他们丰富宝贵的艺术和经验传授给青年一代。中国的青年演员确是幸福的，他们在各方面都获得了有史以来从未有过的学习机会。但是为了迎接文化高潮的到来，我们必须时青年演员在政治上和艺术上有更严格的要求，要让他们和劳动群众经常密切的联系。同时在各方面给他们创造条件，使他们有更多更好的机会在艺术上精益求精，迅速地成长起来。

让我们写出和演出更多为生产服务的好戏，也培养出更多优秀的后一代，做为对祖国的社会主义建设的贡献，也做为向伟大祖国十周年庆典的献礼吧。

最后，我们对于印度扩张主义者企图利用西藏一小撮叛乱分子和被劫持的达赖喇嘛，实现扩张野心的阴谋，甚至侮辱我国家领导人，我们感到无比的愤怒。印度狂妄的暴徒侮辱我们亲爱的领袖的行为，就是对六亿人民的严重的挑衅，这是万难容忍的。西藏是祖国大家庭中的一员。从唐代文成公主远嫁以来，汉藏文化及生产风习结成了不可分割的兄弟般的关系。十三世纪以后，西藏就一直是中国的领土。我们决不能允许任何外国干涉者和野心家干涉我国的内政，破坏我国的统一。西藏将永远是中国神圣的领土！我们提出严正的警告：印度扩张主义者必须立即停止他们的挑衅行为。他们和帝国主义者一同策动西藏叛乱和侵略西藏的阴谋，一定在中国各民族团结的铁拳下，遭到可耻的彻底失败！

（原载《人民日报》1959年5月3日）

切忌钱尝辄止

——在讨论话剧发展座谈会上的书面发言

很久以来，我一直在病中，看戏不多，对目前话剧创作和演出上的问题了解得也不够。今天的话剧是必须提高质量的。但如何提高，我还谈不出很多的意见，只能简单地谈一谈对话剧创作的一点看法。

首先，深入生活是肯定必要的。我自己就深切地感到缺乏生活，我曾写过我熟悉的生活，现在想要写的生活却不知道。自然一方面要有生活，一方面还要善于想象。这和党的八届六中全会提倡的科学分析精神是没有矛盾的。善于想象，要多研究马列主义，多思考、多观察、多体验、多酝酿。相反，只图现贩现卖，平时想得少，在生活里只看到一点就加以想象，这样写出的作品，就不会真实。因此，善于想象，并非靠一点凭借，即上天入地想入非非，而是要有丰富的生活、思想和艰辛的写作劳动，才能曲折如意，发挥行云流水的想象。想象力不是天赋的，而是长期学习，下苦工夫的结果。

要从中国和外国的好剧本学习技巧。读一个好剧本，在最吸引我们的地方，要反复地读。研究它为甚么吸引我们，是思想感情好？是人物好？是结构好？是文章好？为甚么它给我们这样美好的印象？作者用了甚么办法？在这种地方反复地读，才能看出“窍”来。很奇怪，这个“窍”时常只在这个剧本里能用，在另一个剧本里未必能用，所以“抄”不得，“搬”不得。但是任何“窍”都有它的“道理”，如果我们把那些“道理”找到了，消化了，那些“窍门、招数”才成了自己的东西。任何技巧是和作者的思想与感情分不开的。脱离了思想与感情，技巧便是“把戏”。“把戏”是可以互相抄袭的，因此世上有许多坏剧本，这些剧本的特点，是一般化，平庸，没有真实的思想感情。观众时常被那些“把戏”闹得眼花缭乱，根本不知作者想说甚么。技巧脱离了人民的思想感情和生活，可能有两个结果：一是将“戏”写成一篇糊涂账，一是将“戏”写成一技毒草。

要从观众中去学习技巧。观众是活的，要研究他们为甚么在这个地方哭，在那个地方笑；为甚么他们在这个地方鼓掌，在另一个地方又一点声音也没有。应该从观众的眼睛里，看出甚么叫“紧凑”、“简洁”、“洗练”，甚么叫“震撼人心”，什么样的文章才是有“光彩”、有“音乐性”、有“节奏”。同样也必须从演员与导演学习写作技巧。我们的大剧作家，关汉卿、郭沫若、田汉、夏衍都是从人民喜爱的剧场、舞台、导演、演员们得过益处的。

当然对于作家来说，马列主义是最主要的。离开了马列主义，一切都谈不上。问题就在于要把上述这些道理和马列主义联系上。马列主义对我们有些人还是新东西，要下工夫掌握它。

过去写东西，我们总找那些最尖锐的地方写。对于自己憎恨的人物，就写那让你恨得要死的地方；对于喜爱的人物，就写那让你爱得要命的地方。这就要爱憎分明。写的时候要有感情，深深相信笔下的人物是真的，相信他们的台词是对的，这才敢于放胆地写。因为写东西是做不得假的，它必然要显露自己的爱憎。但爱憎不是凭空来的，总是和作者的阶级立场有密切关系。我们爱憎的感情。有时候不是无产阶级的，而是小资产阶级的，资产阶级的。这就联系到作者的马列主义修养了，作者的思想水平要高，要常读马列主义

的经典著作，读消化了，就有把握了。现在，我们有时写起来就很犹豫，有的作者有依赖的思想，点点滴滴都要领导帮助。这不够好。于是就产生了所谓“领导出思想，群众出生活，作家出技巧”的说法。思想、生活、技巧是作者动笔的先决条件，不可缺一。掌握了正确的思想，才如遇到源头活水，行所当行，止所当止。思想、生活、技巧的位置，似乎可以这样摆：有了马列主义的思想，才看得见生活的全貌，有了正确的充足的生活知识，才能学会如何适当地表现这些生活的技巧。我们创作绝对不能离开党的领导，但这不是说作者可以放弃自己的马列主义思想斗争方面的锻炼与修养。马列主义思想必须先化为作者的思想感情，才写得出好的作品。技巧不能脱离思想，犹如花叶不离枝干。

写我们最有兴趣、最关心的东西。我们最有兴趣、最关心的东西，往往是我们最了解的，大题材完全应该写，但是当我们仅仅从理性上认识到该写它，而还不够热爱它的时候，就先不要写，先去了解它。周扬同志谈起提高话剧质量的问题，说：我们提倡写工农兵，但同时我们也主张各种题材都要写。百花齐放，好坏叫人民来评定。（原意大致如此）我看这是一个真理。要写我们最有兴趣的最关心的题材，应该包括我们要写工农兵。同时也写配合任务的时事剧、活报剧。作家热情地写配合任务的戏是对的，虽然不一定都写得深刻，但在社会主义斗争中起了较大的作用，便是我们的幸福！

我们的优秀的作家都是勤于作笔记的。在生活里，看到使我们感兴趣的人。听到有道理、有情味、有性格的语言，马上按原样记下来。晚上再整理一遍，经过整理，才能看出哪些才是最发光的东西。

提高话剧质量，确实须要我们能够掌握语言，培养对文字的鉴别力，使自己对文字的感觉敏锐起来，琢磨怎样使文字光彩夺目。文字不是古人说的陈腐的“词章”，而是指生动、恰切、深刻地表达思想、感情、景物的语言。高尔基的戏，常常用一两句话就把一个人物勾出来了。关汉卿的《三勘蝴蝶梦》，第一折里有这样的情节：王氏三兄弟的父亲被恶霸葛彪搞死了，后来，三兄弟又打死了葛彪。这时候，王母指着葛彪的尸首骂，有这样一段词：“想当时。你可也不三思。这一还一报从来是。想皇天报应不容私。则道你长街上装好汉。谁想你血泊里也停尸。正是将军着痛箭，还似射人时？！”这前几句已经是感情充沛，充分表现出这位母亲的刚强的性格。而后两句，“正是将军着痛箭，还似射人时？！”就更见笔力，这个不畏强暴的王母的风貌，便跃然纸上。这是关汉卿的话，却又是王母自己的后。这样的文字有个性，有劲道，又有高度的概括力量。

生活中原来的语言，不是在用的时候照抄，而须要大大加工提高。我们有一些剧本里的话，往往就是生活里原来的语言，在舞台上，这些语言就显得黯然无光，引不起人的兴会。

要读小说，读古典小说，读现代小说。读曹雪芹、施耐庵，读鲁迅、茅盾、赵树理，读托尔斯泰、高尔基。也读今天的《林海雪原》、《青春之歌》、《苦菜花》等这些广大群众所喜爱的小说。要学习他们安排故事的本领，描写性格的本领，遣词用字的本领。剧作家不能只读剧本。一切文学艺术都是相通的，要扩大眼界，丰富我们的修养。

看戏，读书，最忌“浅尝辄止”，浅尝一下，就说这也会了，那也会了，世上哪有这么便宜的事？我读书往往不求甚解，急于求知，自以为了然，其实常常还在胡涂着呢！现在才明白“浅尝辄止”的害处，所以也提一下。

拉杂他说了一些，就到这里为止。

（原载《戏剧报》1959年第5期）

谈读书

提起学习就想起“不学无术”这句话来。当我碰到一些问题而无法解决的时候，我真感到“不学无术”的痛苦。“不学”的结果自然就“无术”，不学习就掌握不了解决矛盾的方法。这是一条真理。

列宁的文章《宁肯少些，但要好些》，也不知听人说起多少次了，但是长期以来，我没有找来读，后来我的孩子给我指出这篇文章在哪里，我找来读了。读了之后才发现，列宁的名言，“学习，学习，再学习！”原来也出在这篇文章里。我们的确需要学习，学习，再学习。我们要学习党的方针政策，要有文化修养。文化修养的范围是很宽阔的，譬如对书画、音乐，我们都应该具有一定的欣赏能力，而欣赏能力也要学习，才得到的。现在我要讲的仅是学习中的读书问题。

读书有几种目的。有人读书是为了点缀，装饰门面；有人读书是为了满足好奇心；有人读书是为了丰富学识，提高修养，从而能够解决工作中的问题。前面两种目的都是不足为训的。

读书很重要。譬如现在我们提出要提高文艺作品的艺术质量，这个质量的标准不应当是个抽象的标准。凡是从事文学艺术的人，他们心目中的艺术标准都应该是具体的，鲜明的。拿从事戏剧文学的人来说，要提高作品的质量，提到什么水平呢？这个水平不能是个抽象的东西。如果多读些古今中外的经典著作，多读些莎士比亚、关汉卿，那么，对于这个水平的高低，也就会有点具体的感受，对如何提高艺术质量就有一个可以摸得到的标准。如果不读书，就没有个比较，就不容易知道提高到哪里去。我们常常一方面要高质量，一方面又不十分清楚提高到怎样一种境界。就像一个跳高的人，假如没有前面横着的那条杆子，凭空跳去，缺少一个看得见的努力的目标，就不容易长进。因此我说要读书。

茅盾同志曾说他读书是“一个字一个字地读”的。我认为这一点非常重要。我过去读了一点书，但是大而化之，也没有系统，“好读书，不求甚解”。这不好。

那么，应该读些什么书呢？马克思列宁主义的经典著作是必要的，毛主席的著作更要反复地研读。此外，我觉得应该读通史。包括西洋通史、中国通史、中国近代史、中国共产党党史等等。历史上的一个朝代或一个时期的基本特征是什么，用很概括的几句话来说，我就说不出来。这方面的知识，我感到欠缺极了。碰到问题来了，只得赶忙去翻范文澜同志的《中国通史简编》。这样，好像瞎子摸路，走一步，是一步。我很想改变这种状态。其次，要读文学史上的经典作品。我知道我很难做到像有些同志那样渊博，但是我希望这些同志能帮助我们拟出一个最低限度的必读书目来。言必引经据典，咬文嚼字，是浅陋的；但是经典著作一本不读，或者读得很少，也是不好的。当提出要批判十九世纪资产阶级文学作品的时候，有一个人说：“正好，我一本都没有读过。”这怎么成呢？只要我们学着批判地读，这些书至少也要挑选地浏览一下。否则岂不因噎废食吗？还有，对于当前我国文艺作品（解放以来，出现许多应该读的作品）和现代的外国文学著作也要经常留心，多读一些。每次和朋友们谈到当代世界文学的时候，我便觉得腹内空空，简直讲不出什么东西来，真是惭愧极了。

想读书而又懒惰，这常是使我“腹内空空”的主要原因。郑振铎同志在

世时，生活非常有规律，每晚九时前入睡，第二天清早五点就起来读书，做学问。一般人起床的时候，他已经用功好一会儿了。多少年来如一日，真是了不起。我们应当学习这种勤奋的精神。

我们读书，除了“懒”，第二应克服的毛病便是“乱”。“乱”就是没有条理，没有重点。我们读书往往东抓一本，西抓一本，不知从何读起。这样读法，事倍功半。读书要订一个阅读的计划。

还有一个恶习心须克服的，那就是：不读书，还要强不知以为知。这真是糟糕之至！读一点书，知道了一点，就夸夸其谈，不懂装懂，这是很坏的。在失眠的时候，我想起从小以来，从背诵“诗云”“子曰”以来，强不知以为知的事情我是做过不少的，回想起来，背上火辣辣的，如同针刺一佯。我往住是无知或少知的。要改变这种状况，别无他途，只有想办法使自己知，或多知。

有些同志参加革命斗争很早，他们没有读书的机会；但是我是有读书机会的，我念过大学，进过研究院。而在我可以读书的同时，无数革命同志在流血战斗。为了创造一个新的社会，他们没有充分读书的时间。因此，如果说有些老革命同志读的书不够多，是可以原谅的话，那么我们这些有的是读书机会的人，读书不够多，就更应该觉得惭愧了。我们要赶上去。当然，读书不够多的老同志也要在今天补足这方面的欠缺。

今天，党号召我们要学习政策，学习生活，学习艺术规律，学习中不可缺少的一部分是读书。许多同志真忙，真辛苦，但不能因此而放松养成随时读书的好习惯。“挟泰山以超北海”，是不可能的，做不到的；“力足以举百钧而不足以举一羽”，便说不过去，这不是“不能”，而是“不为”了。我们很多党的负责同志，学识渊博，博览群书，难道这些日夜辛勤的负责同志们不比我们更忙得多吗？我曾经和故去的黄敬同志，在一次不重要的集会上遇见，那时他才调到机械工业部做领导工作。我看他一心一意地作笔记，几乎手不停挥。休息时，我才发现他是在演习高级数学习题，会开完的时候，练习簿上已经密密麻麻地写满好几页方程式了。这件事很教育我。我才知道对这样一位老同志，没有一个问题在他是困难的；为了党的工作，没有一件事他不是踏踏实实，从头准备的。

让我们根据自己的文化程度开列个最低限度的书单，有计划地读书。艺术质量提高的标准要具体，就要读书。我感到在基层做文艺领导工作的同志们读书的机会太少，他们需要读书；直接从事文艺工作的人，更要多读些书。这才能帮助我们提高欣赏能力，扩大我们的眼界，增强我们的创造力量。

（原载《戏剧报》1961年第17、18期）

杂谈文艺工作

很久就有和内蒙古文艺界同志们见面的愿望了，昨天阎部长让我来和大家谈谈，这正是个好机会。但不知道该谈谈什么，我姑且把自己感到的问题和大家谈谈，请同志们指教。学习写过一点东西的人就像走过了一小段路，我先谈谈我这一小段路是怎样走的。今天谈过去，就像站在山顶上俯望爬上来的小径，有些清楚了，而当时却迷迷茫茫仿佛在云雾里。

文艺工作者一辈子需要解决的事，就是文艺与政治关系的问题。在这个问题上，有时候看见了自己的缺点，有时看见了自己的长处；有时候也遇到困难，感到苦恼。“为艺术而艺术”的思想，我们自青年时代就看不起，所以还不是个问题。

谈起为政治服务，我们自然会想到：一、为什么样的政治服务？二、如何为政治服务？我们小时候处在半封建半殖民地的旧中国，读线装书，受封建教育，启蒙便是“君君、臣臣、父父、子子”，叫我们尊敬统治者，让我们服从统治阶级。我出身于旧官僚家庭，特别感到这个问题的复杂。在那漆黑一团的环境中，有些不甘于鬼混的人很苦恼，有的委委屈屈地过了一生，有的则振作起来，斗争过来了。除了封建教育外，我们还受了当时以为是很进步的资产阶级教育，对“赛先生”（科学）、“德先生”（民主）很崇拜。那时，阶级教育是没有的。所以我头脑里有两个东西很长时间是模糊的，直到解放后才搞清楚。这就是“自由”和“国家”的概念，当时总觉的这两个东西是神圣的，永不变的，是鼓舞我们前进的力量源泉。

在封建统治阶级的压迫下，“个性”不得自由；在“外国人”（实际他是今天孩子们都明白的“帝国主义者”）的压迫下，“民族”不得自由，所以争自由有两个目的：一是个性解放，一是民族解放。大家都想跳出家庭的牢笼，把帝国主义赶出去，求得民族的解放。当时最流行的格言是“不自由，毋宁死”。我第一个接触的外国诗人就是匈牙利的裴多菲。他那首著名的诗：“生命诚可贵，爱情价更高；若为自由故，二者皆可抛！”道出了那时的知识分子渴望自由的心情。

直奉战争时期，社会简直黑暗极了。记得我在南开中学读书的时候，演易卜生名叫《国民公敌》的话剧。这戏写一个医生，他不肯与贪污腐化的市政府同流合污，揭露了他们，被指为是“国民公敌”，给赶了出去。剧刚排好，督办就派来了侦缉队，不让演。原来督办他认为自己就是“国民公敌”。那时候，我们很盼望北伐军来，看见“青天白日满地红”，就觉得它是自由的象征；但那时蒋介石早已叛变了革命，有的只是国民党反动派的“自由”。在蒋介石的统治下，局面就更黑暗了，人杀的更多了。我才感到自由不是绝对的，这部分人有自由，那部分就没有自由。以后进一步认识到，在阶级社会里根本没有超阶级的自由，统治阶级有自由，被统治阶级就不可能有自由。有一段时期，还以为欧美有“自由”。后来，许多残酷的事实告诉我：那里，只有少数的统治阶级有压迫人的自由，绝大多数的人是没有自由可言的。我逐渐明白旧的“自由”的概念是毒药，它麻醉人，使人看不清阶级社会的真实面目。

旧的“国家”观念，也是一个极能迷惑人的东西。我们那时认为“国家”对于一切人都是平等的，它既保护富人，也保护穷人。它是一切人的最公正的代表。实际上这种超阶级的“国家”是没有的。法国君主路易十四说过，

“国家就是我”，正说明国家是他一个人的，而不是我们大家的。把国家说成是一切人的，全民的，正是统治阶级用来愚弄人民的手段。解放后，一位同志介绍我读列宁的《国家与革命》，我反复读了几遍，才恍然大悟。原来社会和国家都是有阶级性的，“国家”是产生在阶级社会里的，为统治阶级服务的，是阶级斗争的工具。法院、警察都是暴力，是阶级压迫的工具。

然而，直到参加了一些实际斗争，更证实反动派决不肯自动退出历史舞台，必须和他们进行你死我活的斗争，才能保护住今天人民的幸福生活，我才进一步明白阶级斗争和无产阶级专政，是我们手中最重要的武器。列宁说过：“谁仅仅承认阶级斗争，那他还不是马克思主义者，他还可以是没有离开资产阶级思想和资产阶级政策范围的人。……只有把承认阶级斗争扩展到承认无产阶级专政的人。才是马克思主义者。”这句话真是对啊！我常想，一个文艺工作者，如果能更早一点认识这些道理，他的作品会有怎样不同的精神面貌哪！

事理的认识的过程往往是艰难而曲折的。我们有时可以为它睡不着觉，吃不下饭。一旦明白了，就像太阳出来了，在你面前哪处是陷阱、那处是绿水青山，就清清楚楚，豁然开朗了。

如何为政治服务呢？周扬同志说：为政治服务，就是坚决执行党的政策。这句话应该是我们的座右铭。违反党的政策，实际上就是违反事物发展的规律，党的政策总是根据事物发展的规律定下的。我们的文艺工作在过去几年里有很大的成绩，但也存在一些问题。譬如有些作品的质量不高，作品不够多样化，这是因为我们贯彻党的“双百方针”不够彻底的原故。

我们有些人把文艺为政治服务理解的狭窄了，以为文艺作品都应“立竿见影”，顿时发挥作用。文艺有鼓动群众的任务，这个任务是非常重要的。但文艺也有力长期教育群众，培养人民的共产主义精神，提高人民群众的艺术教育水平的任务。

文艺除了思想感情的教育作用而外，还有使人认识生活和理解生活中美好事物的作用。它可以扩大我们的认识领域，提高我们的审美能力。因此，文艺必须反映人民想知道的生活中最深刻、最丰富、最壮丽的东西。有的地方，组织一些人下去很短时间，就回来创作，因而写不好，或者写不出来。这虽然是极个别的现象，却说明有人只要求马上见效，忽视了认识生活，深入生活的艰巨工作，忽视了掌握创作技巧、长期的辛勤锻炼和劳动，也轻视了文艺为政治服务能起的重大作用。（这里，应该指出，运动中即时反映问题，迅速写出鼓动群众的短小精悍的作品是非常重要的工作，而且一样也可能写出好作品。问题在于作者是否平时注意深入生活，用心思考，锻炼创作技巧的劳动。）

文艺为政治服务是不能走“小路”的。鲁迅先生在世的时候，有人写文章鼓吹，看见西瓜就应该想到帝国主义要“瓜分”中国。鲁迅先生说：如果一吃西瓜就应想到帝国主义要“瓜分”中国，其结果连西瓜也吃不下去了。唐弢同志提起他看见的一幅画，画的是一竿笔直的墨竹上题“干劲冲天”。这样硬装思想，他说“看了实在叫人不舒服”。文学艺术的作用是不能这样“简单化”的。

“简单化”的土壤是不能遍开丰盈多采的好花的。要百花齐放，我们可以写今天，也可以写过去。题材、风格应该多样化，也应该各有特点。这样，文艺为政治服务的道路就宽了，也只有这样，才符合人民的需要。

文学艺术可以帮助人理解生活，可以推动社会向前发展，这便需要我们写出各式各样的英雄和人物性格。但我们的戏里写的光辉夺目的英雄人物还是不够多的，写领导干部似乎只写到师级和市委，往上写就很少了。这些“干部”有时也是姓张和姓李的差不多。青年人认识今天的生活，有的是通过文艺作品获得理解的。我们写的简单，他们就不会理解的丰富。古典小说的人物大都写的血肉丰满，这便大有益于我们对当时社会和各阶层人物的了解。我生在旧社会，总以为自己对那些腐烂的阶层是有所了解的。但读了清末谴责小说如《官场现形记》，《二十年同观之情现状》等书以后，才晓的过去自己对这些阶层知道的多肤浅。处在今天伟大的时代里。更需要我们写出能反映壮丽而丰富的生活的作品。只有真正写出了人物的气韵神态，表现了时代的风貌，才能更好地教育下一代，发挥文艺推动社会前进的作用。

我们必须提高文学艺术的质量。这几年来文学艺术各方面出现了许多优秀的作品，但也有不少文艺创作仍然存在一些缺点。听说夏衍同志提起今天一些创作的毛病，他归纳为“直”、“露”、“多”、“粗”四点。我想这是说中了病处的。

什么叫作“直”呢？人物性格，故事结构都采取“直”铺“直”叙的办法，波澜较少，开门见山，没有“启承转合”，看了上面就知道下面。文章写的“直”，有一个原因，那就是写的急促，酝酿没有成熟就动笔，因此故事和人物的发展便容易简单肤浅。今天我们要写波澜壮阔的各方面的生活斗争，要写斗争中的英雄人物和动人心魄的场面，我们仅仅采取“直铺直叙”的写法是不够的。

写斗争中的大事不该“直”，写普通事物写的“直”也不好。用“直来直去”的写法写人物，往往只写出人物的一般的一面，难写出他的特有的精神面貌。用“直来直去”的写法写一件普通事情，往往只写出它的平凡部分，难以写出这件事情的深厚的一面。一篇文章要写的好，必须经过作者千锤百炼，才能显出它夺目的光彩。如果能避免“直、露、多、粗”这四个缺点，许多文章都可以锤炼成为动人的作品。（不用说，文章离开生活和思想，是写不好的。）

最近在《红旗》杂志第二十期上看到杨朔同志的短篇小说《雪浪花》，读了真使人心花怒放，愉快极了。这是一篇好文章，恰恰说明一篇文章如果写得不直、不露、不多、不粗，会给你多么大的艺术享受，多么委婉而深刻的思想教育。事情很简单，仅仅叙述作者在北戴河遇见了一个名叫“老泰山”的老渔民，一次在海边礁石旁，他正打鱼归来，一次在休养所的苹果树前，替人磨刀。但这个人物却深深印在我们的脑里。他的音容笑貌，尤其是他的深厚朴实、勤勤恳恳的精神，使我们无法忘记。作者写老渔民，说他的“眉目神气，就像秋天的高空一样，又清朗、又深沉”，用笔细致委婉，一点不直来直去。他描绘这个人物，和衬托人物的环境，如铁画银钩，鲜明有力。

你看，作者介绍人物出场，用的手法是多么高明。凉秋的海边，“……几个年青的姑娘赤着脚，提着裙子，嘻嘻哈哈地追着浪花玩”。她们议论起浪涛上的海鸥，沙滩贝壳，连奇形怪状的礁石也逃不出她们好奇的眼睛：“礁石硬得跟铁差不多，怎么会变成这个样子？是天生的，还是钻子凿，还是怎的？”

这时作者仿佛随意一领：

“是叫浪花咬的。”一个欢乐的声音从背后插进来。……

作者便这样自然地，”却“不直”“不露”地介绍出“老泰山”来，听，“老泰山”这段话是多么有味道，又多么真实：“别看浪花小，无数浪花集到一起，心齐，又有耐性，就是这样咬啊咬的，咬上几百年，几千年，几万年，哪怕是铁打江山，也能叫它变个样儿，姑娘们，你们信不信？”

好文章在曲不在“直”，在含蓄不在“露”。这篇文章起得巧妙。整个篇幅都充满了结构的美丽，有起、有承、有转、有合，写得匀称，写得舒坦。仅仅两千五百字左右的文章，写出深藏在一个普通人物心中永不磨灭的真理。作者的笔曲折有致，陡然一转，便转到美帝国主义身上。（那个“大白熊似的”外国胖子，是个活脱脱的坏东西。）文章像一道清澄的河流，在人眼前流过。作者把“老泰山”这个令人深思的老人刻在我们的记忆里，不着一丝雕琢痕迹：

他“……弯腰从路边掐了枝野菊花，插到车上，才又推着车慢慢走了，一直走进火红的霞光里去”。

接着，作者回忆起来：“……老泰山恰似一点浪花，跟无数浪花集到一起，形成这个时代的大浪潮，激扬飞溅，早已把旧日的江山变了个样儿，正在勤勤恳恳塑造人民的江山。”

然而作者还不肯放笔，又徐徐地推出一道浪纹。“老泰山姓任。问他叫什么名字，他笑笑说：‘山野之人，值不得留名字。’竟不肯告诉我。”

就这样结束了。这是怎样一种细致、有回味的笔触啊！这个结尾，看出作者对中国古文文学传统的修养，无意中流露出来的。

古人说：“晦之义，大矣哉！”文章写得晦，晦得人都不懂了，是文人学士的坏习惯；但“晦”作为含蓄不尽，经得起揣摩的意思来讲，这句话还是可以说得通的。人民喜闻乐见的绝不是“直、露、多、粗”的东西。民歌，老百姓最喜欢了。有人说民歌就是又直又露的，这才能通俗。我看不然，许多动人的歌谣，都是在“不直不露”的手法上下了功夫，才能打动人的。“直而露”常是表面现象，好歌谣多半是“深入”了以后。才“浅出”的，因此表达了深刻的思想和感情。如《红旗歌谣》里选的一首《县长同志你不要走》。

一把拉住县长的手，
县长同志你不要走！
你又耕田又插秧，
浑身泥泞汗水汽，
水田耙得平如镜，
秧苗栽得直溜溜。
泥里水里忙一天，
烟没抽一筒，
茶没喝一口。
我们不能放你走！
姑娘们，快烧水，
小伙子，快打酒，
快把门儿关，
堵住大路口，
一把拉住县长的手，
县长同志你不要走。

这首歌谣把群众对县长同志的情感，点点滴滴都写出来了。它表现得细致，多么有层次，又多么简练。从开始一句“一把拉住县长的手”起，便看见一群老老少少的农民围住那位浑身泥泞，满脸热汗的县长，你一句我一句地劝着他，一只一只灼热的大手拉着他，不让他走。叙到他们喜爱的县长同志“泥里水里忙一天，烟没抽一筒，茶没喝一口”就要离开他们的时候，从心腔里流露出来的那一句：“我们不能放你走”是多么亲热，多么赤诚！“不能”这个字真是用得好极了。“决把门儿关，堵住大路口”，这“不能放你走”的情感真是红火似地滚热！它生动而深刻他说出社会主义大跃进的时代里党与群众的关系！单凭表面上“直而露”的写法，不先从“深而曲”的构思着手，这种深厚的情感是难以表现的。

精炼是很重要的。然而这个道理仿佛还没有十分重视起来。梅兰芳同志谈盖叫天老先生的艺术时说过，搞艺术的人，大都经过三个阶段：第一个阶段少，第二个阶段多，第三个阶段又少了。年轻学艺。有多少使出多少，后来慢慢懂多了，就要求精炼了。这时的“少”应该说是恰到好处，达到真正的丰满，说明功夫深了，知道选择。在“精”不在“多”，任何艺术都是这样的。

要“精”，便须多“炼”，一般文章的文字还嫌粗糙，是提炼得不够。有人批评一般文章写女孩子的眼睛只能找到“大、黑、亮”三个字，再没有别的了。这表现出文字的贫乏，也表现了用字的粗糙。唐朝诗人贾岛写“鸟宿池边树，僧推月下门”，觉得“推”字不够好，要换一个“敲”字，边走边想，不觉撞上了不相识的大官韩愈。韩愈也是个诗人，为他选用了“敲”字，说“敲”字活一些。从此就有了“推敲”的说法。这两句诗并不怎么好，但我们却看出古人用字是肯下苦工夫的。“多”不好，“粗”也要不得，我们必须养成反复推敲的习惯。如果我们遣词用字能像作战的将军调兵遣将，部署军力那样精细、慎重、负责，想到每个字的“生命”，想到每个字的“作用”，不多用，不滥用，文章会写得好的。

党号召我们学习文艺工作的规律，我们应该重视这个学习任务。文艺工作的道理我们都知道一些，但往往了解得不够透，认识得不够深，因此有些道理明明白白的摆在眼前，却被忽视了。譬如关系到作品的思想内容，有一条道理，是大家都知道的：作品的主题思想，如果不出自作家心灵的话，作品是不会感人的。用外来的思想生硬地加在自己的作品里是不行的。作品的主题必须从作者自己的思想感情和深厚的生活土壤里产生出来。因此，我们要写出好作品，首先要不断学习马列主义，深入生活，使自己的思想感情和人民的思想感情，息息相关，而不是急于交卷，抓着一个主题，一个题材就写。没有自己深刻的生活感受，很难写出好东西。但这个规律我们时常忘记了。

此外，生活中的故事和材料本身往往有它具体的主题思想，最好不要更动。更动了已经活在故事和材料里的思想感情，作品容易写得生硬。譬如蒙古的《瑙力格尔玛》的故事，材料很丰富，像是一本悲剧的题材。据说根据这个故事，写过两种不同处理的剧本。一种写儿媳受婆婆虐待，写旧社会一个蒙古妇女的悲惨命运。另一种，却离开了故书材料中最丰富的源泉，写了牧民和王爷的斗争（据说，材料中有一些这方面的事情，但似乎不是重要的），最后牧民起来反抗的内容。为什么要使用《瑙力格尔玛》这个材料来反映牧

民和王爷的矛盾呢？有人问我：哪一种写法合适？我看，第一个写法更好一些。因为它是根据了《瑙力格尔玛》丰富的材料里自有的思想感情来写的。

又一个道理：我们写完了作品，自己常常很不满意。为什么呢？因为心中悬着的一个标准分明没有达到。艺术质量的提高，总得心中有一个具体的艺术标准，只空空洞洞地不满意自己的作品，是不能有助于提高的。必须有“的”，才能放“矢”；悬“的”高，才能放得高。因此我们心中必须有一个较高的具体的艺术标准。我们一再着重“具体”这两个字，就是因为“具体的艺术标准”并不能轻易得到，要付出很大的劳动才能领会得出。古今多少艺术大师、学戏、学画、学音乐，求师访友，跋涉千里，求的就是一个“具体的艺术标准”，要求亲眼见到他们梦寐以求的闻所未闻，见所未见的“具体的艺术标准”。有了较高的具体的艺术标准，才有迈开大步的可能。我们自然要从生活中学习，从马列主义和毛泽东的经典著作中学习。但眼前还有大片肥沃的土地也需要我们开拓，那便是从古今中外多少文学艺术的著作学习。只有从那些光辉灿烂的经典著作里（不用说，今天一些优秀作品中也有很多值得我们学习的东西），我们才能逐渐体会到“具体的艺术标准”是怎么回事。要善于读书，要善于把古今中外的艺术大师们的“艺术标准”和自己的作品具体地联系起来，扬弃其中我们不需要，不可学的部分，学习其中可学的部分。这不只帮助我们提高心目中必须有的具体的艺术标准，也必然会丰富我们的文化修养。修养是和艺术标准有密切关系的。修养之于创作，有如水与船，水长，船自然高。

内蒙古的文学艺术这几年来是很有成就的。无论是小说、诗歌、戏剧、音乐、电影、舞蹈，各方面都出现了优秀的作品和有前途的新人。这是万分可喜的事情。我很愉快，能够在呼和浩特参加这次文艺座谈会，认识了许多新朋友，这是我们难以忘记的。我相信这次文艺座谈会一定开得好。

我想起诗人杜甫。他是一个伟大的诗人，但是他没有生活在今天这样美好的时代，他半生饥寒交迫，颠沛流离，至死不能实现他的“致君尧舜上，再使风俗淳”的大志。在他青年时，他曾写过一首题名《房兵曹胡马》的诗，赞颂一匹好马：

胡马大宛名，
锋棱瘦骨成。
竹批双耳峻。
风入四蹄轻。
所向无空阔，
真堪托死生！
骁腾如有者，
万里可横行。

诗人的豪情壮志使我想起来党对我们的期望。让我们在党的政策的指导下，在群众的鼓舞下，沿着社会主义的道路，像这匹横行万里的骏马，向前奔驰吧！

多读书，读透书

文章没有写好，我总不自觉地说：“眼高手低啊！”似乎解释我手虽低，眼还是高的。我不肯承认自己“眼低”。“眼低”，仿佛牵涉到趣味问题，对于从事创作的人来说，这大约是最难堪的了。

我真是“眼高”吗？多思索一下，并不是的。

在我们创作的过程中确实有那么一段“眼高手低”的时候，那就是，寻到了也具体望到了那个更高的境界，但是暂时还没有能力达到，或者就长期的达不到。这才真是“眼高手低”。一般情况，我们的“眼”往往是不够“高”的。我们写不好，常因为不去看好的作品，或者看了，不下力钻研。因此，胸中无数，没有一个实实在在、眼可见、手可触的标准。古话说：“取法乎中，仅得其下。”而“取法乎下”，就更糟了。能“取法”什么，不是个简单事情，而是要真拿出时间从大作品中去学。浏览了几部东西，便以为是“眼高”了，这是宽容了自己。

“眼高”，要真下一番苦功夫才能得到。登上高山就此翘首而望，合得远，见得博，这是谁都知道的。但“登高见博”就要下一番“攀登”的苦功夫。杜甫说：“读书破万卷，下笔如有神。”他要求我们不仅要博览“万卷”，而且要“读破”万卷。“读破”才能“眼高”，眼高了才是“下笔如有神”的一个条件。自然，“下笔如有神”，还要具备其他的一些条件，那是不用说的。

郭老，田汉、夏衍、老舍同志，给我们写了很多好剧本。读了他们的剧本或者看演出，总是很受感动。他们往往把我们带入一种很高的境界里。我以为这些老前辈写得好，总是在“登高见博”上下了大功大的。首先他们“眼高”，这便具备了写好作品的一个条件。

对话不够精炼，意味不厚。我写的东西有些便犯这类毛病。读了夏衍同志的作品，我益发觉出自己写得不精炼，不含蓄。想出一大堆，恨不得全部装进文章里，不肯割舍。有一种语言的毛病是臃肿，写得很多，内容反而显得少起来，更空洞了，不充实了。

假若真的“眼高”，这种毛病是可以治掉的。读透了优秀的作品，再看自己的那些败笔，取舍之间就能“狠”了。好比坏了的食物，不丢掉而吃下去，是要呕吐的。语言也是一样，对语言能有这样敏锐的感觉，先要下功夫，是不可幸致的。要看得出自己作品中那些不干净、芜杂的东西，再，便是勇于割舍它。这需要“眼高”，需要有人指点，需要谦虚，需要实事求是，更需要长期地钻研好作品，读得深，读得透。

我很希望有人指导我们如何欣赏好剧本。古今中外的经典著作，确实有许多我们意想不到的好东西。如果有人为我们比较细致地指点出来，这会对我们有好处，戏剧文学的世界宝库里，有掘不尽的主藏，这些好文章会告诉我们，应该用怎样的语言标准来指导自己的写作，衡量自己的写作。

（原载《文汇报》1962年1月10日）

语言学习杂感

什么样的人会说什么样的话，人不能脱离了自己的阶级、生活、思想、感情与语言的教养，抽象地、超然地说出一套话来。语言是人用来表达思想感情的工具，也是人的镜子；有革命感情的人，才能说出感人的革命语言。

罗学瓚烈士（1893—1930）在湖南第一师范读书的时候，便写了这样的语言：

不患不能柔，惟患不能刚；
惟刚斯不惧，惟刚斯有为。
将肩挑日用，天地等尘埃。
何言乎富贵，赤胆为将来。

这是多么激励志气的诗句！它说明一个真诚的革命战士的肺腑语言只有这样，不会是别的。

明末清初有一个钱谦益，一生醉心功名利禄，奴颜婢骨，老而不知耻，连后来的新朝统治者乾隆都骂他：“大节有亏，实不足齿于人类。”他晚年受尽奚落。在八十岁的时候，回顾腐朽的一生，老境凄凉，他不禁流露心里的话：“……荣进败名，艰危苟免。无一事可及生人，无一言可书册府，濒死不死，偷生得生。”看看自己，想想轰轰烈烈，一代完人的师友，他在诗里也只好这样忏悔：“故鬼视今真恨晚，余生较死不争多。”钱谦益是个文人，他是懂得用文字来装饰自己的，但是在严肃的历史面前，他不可能用语言来打扮自己。他的诗文告诉我们，他不过是一个齿落骨枯，连乞怜的尾巴都摇不动的老狗而已。

再读一下杨匏安烈士（1896—1931）的狱中诗：

慷慨登车去，临难节独全。
余生无足恋，大敌正当前。
投止穷张俭，迟行笑褚渊。
耆番成永别，相视莫潸然。

哪种语言充满了天地间的正气，哪种语言才是真正的人的语言，这是用不着说的了。

“言为心声”，又说“情见乎词”，没有感人的思想内容，就不会有感人的语言。所以古来有人直截了当他说，诗是人的情性。一个学习语言的人若不首先认为好的、美的、真实的语言是从自己的好的、美的、真实的生活与思想来的，相反，以为只是关在屋里雕琢文章，苦下功夫就可以把语言炼好，这是妄想。

什么样的人，就有什么样的语言。要把语言写好，使人信服，首先就要老实；老实的语言便是“心声”，“心声”是骗不得人的。

学习掌握语言，我知道要下艰苦的功夫。后来，感到仅下功夫还不够，要学习前人的经验，懂得一些窍门和方法。近来，又觉得这些还是不够，逐渐明白，要学好语言，首先要对语言发生强烈的兴趣。不能以为自己是个作者，应该意新语工，高人一等，才要学一套遣词造句的本领。如果我不爱语

言，不感到文学语言的魅惑力量，不能沉醉在丰富深刻的人民语言的奇妙世界里，那便是“缘木求鱼”，空有一个决心，是学不好如何使用语言的奥妙的。要爱语言，要着迷，语言的妙境才能领会得到，之后，才能谈到学着掌握语言，学着使笔下生花，创造同样真实、生动、迷人的语言境界。

为什么我们读到一篇好文字，往往要流连反复，一唱三叹，要背诵，要传抄，要找个好朋友同声欣赏？这不只是因为文章的思想感情吸引我们，还因为这思想感情表达得那样感人，那样恰当，那样传神，使我们不由得发生强烈的兴趣。这强烈的兴趣是学习语言的重要条件。

我们学习语言是为了无产阶级的革命事业。在学习语言的过程中，作者的革命责任感和这种对语言的兴趣是同样重要的，两者都是推动我们学习语言的力量。我们知道语言是武器，学好了，可以帮助我们改造世界，因此，要苦学苦练，却不常记得，语言本身是十分迷人的艺术，爱上它，就丢不下的这个事实。对语言的兴趣，并不是每个有志于学习语言的人都有的。苦学可以使人发生兴趣，但往往有人不知，有了强烈的兴趣，才更容易领略语言的妙境，才更能摸索语言的精微。人的头脑在未学习之前是闭塞的。苦学可以使人“通”，但得到学习之乐，就更容易使人“通”。然而也有人苦学一生，还是看不出他对语言发生什么真正的兴趣。他很辛苦，但他总像是徘徊在语言艺术的门外。为什么会这样呢？可能因为他的兴趣与才能另有所在，但也很有可能因为他没有体验到学习语言之乐，没有打开这个乐园之门。

幼年读《三字经》，塾师说：“‘头悬梁，锥刺股’，古人就是那样读书的。”听了，我便怕读书。如今我只看出其中有一种刻苦发愤的道理，还是不喜欢那一幅森然可畏的受难的图画。我是不赞成皱着眉头，口含黄连那样地读书，写文章的。写文章，读书自然不能轻而易举，要付出艰巨的劳动，但这并不是说，这就不是乐事。我赞成用心读书，勤奋学习语言，但我还是十分欣赏陶渊明读书时“每有会意，便欣然忘食”的态度，这是懂得读书的真味道的人的精神状态。

写文，写诗，写剧本，锻炼语言的乐趣又何尝不是这样呢？为了一句话，一个字用得精确，用得传神，用上一夜一夜的功夫，千挑万选，涂抹满纸，而终夜不成，这难道不苦吗？然而回头一想，如果其中没有乐趣，望着眼前的语言难题，如对枯柴败木，不发生一丝真正的兴趣，谁又能长此投进这么多的苦功夫呢？学习语言总得要苦练才成，有人谈起吟诗之苦说：“……句句夜深得，心自天外归。吟成五字句，用破一生心。……”一句五言诗，要用破一生心，可谓真苦了，然而乐也在其中。

没有对语言创造发生极浓烈的兴趣，一个作者便难成其为作者。辛辛苦苦，琢磨语言，同时又兴味无穷，感到语言创造的快乐，这就是作者一生的工作。寻觅那“唯一的，完美的一句话”，用阿·托尔斯泰的话说，要找寻那“金刚石似的语言”，这就要有如饥如渴的愿望和兴趣。

我们不是为兴趣而写作的。我们写诗歌，写小说，写剧本，是为革命，为人民的利益。因为马克思列宁主义者总是主张以“文”来载马克思列宁主义之“道”的。语言是手段，不是目的。但正因为我们写作怀着这样崇高的目的，我们就更要把语言这个手段练得更有力，更高明。我们有这样一个强烈的愿望。

然而这里，兴趣还是发生作用的。对语言研究发生兴趣，懂得语言研究的真味道，语言的进步便如水之就下那样顺当，反之，只有锻炼语言的愿望

而无兴趣，语言的进步就如激水上山那样的困难。古来有一句话：“以道为饮，以文为食”。过去许多大文章家废寝忘餐，在语言、文章中看见了深厚的乐趣，都有一种欲罢不能的情感。比如读韩愈、柳宗元的文章，不但使我们感到作者对于自己的时代的强烈责任感，而且如果用心诵读起来，也会使我们感到这些大文章家对于语言的深切喜爱。

我们有些初学语言的人不免还有这样的情况：有真诚的决心要提高语言的修养，却对语言不爱好，或者不十分爱好，或者仅仅是口头上的“爱好”。然而热爱语言，肯定是会帮助我们掌握语言的。“文章千古事”，作诗，在杜甫看，是不朽的事业。他说“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休”。他是如何重视创作，又如何热爱语言啊！

兴趣不是生来就有的，生活与劳动会使我们对某些活动发生兴趣。一辈子种菜蔬的农民就会对种菜蔬发生兴趣。要培养对语言的兴趣就要不断接触语言。工、农、兵群众的语言，各阶级的活生生的语言，古今中外的文学语言，如果认真学习，都可以提高我们对语言的兴趣。熟读好文章，好剧本，好诗，背诵它，揣摩它，一边读，一边想作者的用心处，一遍两遍，乃至无数遍地熟读，久而久之，便心领神会，理解了它的好处，那才会发生真正的兴趣。杜甫竭力称赞他的一个朋友说：“群书万卷常暗诵”，他自己又何尝不如是呢。马雅可夫斯基对古今大诗人的作品也是成本成本地背诵的。这样认真地研究语言，才能理解语言，对语言有兴趣。

对文学的语言既然应该发生兴趣，对实际生活中间的，无限丰富的人民的语言，就更应该发生兴趣了。对于生活中间的语言要下深厚的基本功夫，我是主张用笔记录的。少数一直在生活中打滚，生活经验极其丰富，记忆力又好的人，他们也许可以下记，但他们还是需要研究语言，要培养对语言的敏感，至于我们呢，便需要记。当着人记也好，后来追记也好。要对人民的语言，生活的语言发生强烈的兴趣，揣摩它，寻味它，看它妙在什么地方，什么地方使人感到它真实，准确，生动，传神，美，有思想，有味道。这种笔记不是毫无选择的记录，应该看得出记录者的目的和修养。（比如，不是要我们记下所有的谚语、歇后语、俏皮话等等。）一个人真要记下一箱子一箱子的人民生活中的语言、人物和故事，而且小本上的每一句话都是用了心思才记下的，反复看过，想过，不是记完了便搁在脑后，埋在箱子里，从此不见面了，那他才逐渐体会语言的妙处，对语言发生兴趣了。

一天我们对于语言“着了魔”，那才算是进了大门，以后才有可能登堂入室，从事语言的创造。由有兴趣学习语言，到能称心如意运用语言，使它成为艺术品，这又是进了一大步，要费更大的苦功夫。作者对语言应如鱼之于水，人之于空气，有一种离不开的感觉才成。离开了语言，作者就仿佛失了魂，丧了魄，这样才是真正的喜爱。革命的语言艺术家视语言如戈如矛，如枪如剑，就更应该喜爱他的武器。

我最近和一位语言艺术的前辈一同旅行，几乎日夜在一处，我看他兴致勃勃，白日作诗，晚间写文，有空便读新的旧的文章，爱和各种人物长谈。他喜欢孩子，甚至在长途汽车上他也对孩子讲说自己即兴编的妙不可言的童话。他很忙，他几乎沉浸在终日不停的语言创造里，或者如他平日谦虚他说的“语言练习”里，他兴味盎然，没有一丝疲倦的神色。他一点不使我联想到那些“头悬梁，锥刺股”的人们，然而他一天的劳动是何等惊人，他写出的作品是何等有魅力啊！我又想起七十六岁的盖叫天老先生，他热爱表演艺

术，他一开口，一抬手，便是最美、最好的戏的语言和动作，见了朋友，便滔滔不绝，谈起林冲、武松这些人物的塑造，仿佛这便是他最好的休息。他开玩笑说，自己是“戏迷”。我看，“迷”真是极好的事情。为什么我们不多出一些“语言迷”呢？

学习语言是要有些方法，有些窍门的，知道了这些，可以事半功倍，可以比较顺当地升堂入室；然而很少有人把兴趣当作一个窍门看。学习语言这些年，我才明白，还是要培养自己对语言的兴趣，把假兴趣变成真兴趣，把肤浅的兴趣变成深刻的兴趣，这才是一个极大的窍门。对语言的兴趣、雾爱，这是源头活水，可以取不尽，用不完。有了它，我们再讲究学习语言的方法，语言便易为己用了。

对怎样一种语言应该有兴趣呢？语言是有美丑、高卑、精粗的区别的。我们要有兴趣研究一切美的、高的、精的语言，要分辨得出那丑的、粗的、卑下的语言。

有这样一种观念：仿佛我们对美的高的精的语言必然一见生情，天生就会喜爱的。以我看，这不尽然。我小时候不能领会屈原、杜甫的诗。长大一些，懂得他们一些词句的意义了，仍然不算喜欢。直到后来，看见人民的丧乱流离，重重苦难，才开始喜欢，但对他们语言的精微还是说不上能领略的。我有一个小时候的朋友，看了一辈子《济公传》，却始终不爱看《红楼梦》和《水浒》。对美的语言不是生来就有兴趣，就有认识能力的。对于美的语言有兴趣，就是对美的语言有理解、欣赏的能力。这是需要用功培养，才能得到的。

一个学习语言的人，总应该锻炼自己对语言的敏锐的感觉。语言在他面前，哪一个字是准确的，美的，哪一个字是不准确的，使他“反胃口”的，他应该感觉得到。他应该这样灵敏，甚至于不用什么理由，凭直感便能断定他的选择就是精确的。一个语言的艺术家的选择每一个字，都有用心，有理由。我们学习语言，就是要寻觅，体会，找到“语”与“意”之间的最精微的关系，探索语言艺术家们以及人民生活里最美、最好的语言，是如何用最恰当的言辞，表达难以表达的思想和感情的。苏东坡说：“求物之妙”，是很难的，使“物之妙”了然于心，千万人中难遇见一个；用口说出来，用笔写下来这“物之妙”，就更难了。更早谈文章的人说，要“意能称物，辞能逮意”。复杂微妙的“意”，常常不能一下子用语言捕捉得到的。因此，一个学习语言的人，要不断磨砺他对语言的敏锐的感觉，才能够使他比较完美地传达心中的“意”，眼中的“物”，才能使他已经了然于心的“意”或“物”，不至于为拙劣或浮华的言辞所累。对语言的敏锐感觉是无上境的，因此要不断磨砺，这是一个语言艺术家一生的事情。

为什么我们过去那样厌恶“鸳鸯蝴蝶派”的东西呢？这不只是因为它的思想感情不能使人接受，那种陈词滥调，虚有其表的感伤辞句，就使人经受不了。不是所有的人都能看得出屈原、杜甫、鲁迅和一切伟大文学家的语言的美的，首先要能够对好的，美的，真实的语言看得出，体会得到。常常一个字的妙处，便看得出作者语言的感觉如何。能否看得出那一个字的妙处，也衡量了我们自己语言的感觉如何。有一旧本杜甫集，文多脱落。在《送蔡希鲁都尉》诗中，有一句“身轻一鸟×”，写一个志雄气猛的武将，驰马战斗，说他轻得像一只鸟那样“×”。“×”字脱落，有些文人便揣测，原来是什么字。有说“疾”（即“身轻一鸟疾”）；有说“落”；有说“起”；

有说“下”；却都感觉不怎样恰当。后来，得到一个善本，才知道是“身轻一鸟过”。大家叹服了。“过”字为什么比“疾”、“落”、“起”、“下”都好呢？用“疾”字，露了；用“下”字，拙了；用“起”，用“落”，似乎仅限于鸟的状态，有些“执”了；都病在着痕迹，不自然，不贴切。恰是用了一个“过”字，“身轻一鸟过”，叫人想起碧空晴日，一鸟瞥然掠过，那样地轻灵活泼，道出枪急将勇，驰马追敌，一闪而去的感觉。这样一句“身轻一鸟过”，才呼应得起下面的一句“枪急万人呼”。只有伟大的诗人才有这样极其敏锐的语言感觉。

这样的敏锐的语言感觉，是诗人多少年来对好的、美的、真实的语言发生了强烈的兴趣、“苦用心”的结果。是必须做到“毫发无遗憾”的“苦吟”的结果。尽管杜甫说他“下笔若有神”，但那还是从苦学、苦思、不断锻炼中取得的敏锐感觉，才使他有这种称心如意的创作境界。必须要从苦学中寻找引起人创作欲望的乐趣。不是愈苦学，创作之火愈暗了。要对美的、好的、真实的语言有兴趣，这才进了学习语言的大门。进一步，锻炼、培养自己对好的，美的、真实的语言的敏锐感觉，这才进入了用语言来创作的大门。

说回头，语言是一种从属的东西，语言总是以“意”为主的，而“意”便是为了一个人的思想、感情、阶级立场所决定的。古人说，要有“怀霜之心”、“临云之志”，也就是怀抱高洁心情的人才写得出好文章，便是这个意思。什么人，就写出什么话。要文章写得好，就要求修辞立诚，表里如一。写文章要辞意双美，不能重辞轻情，更不能有辞无情。好的民歌是朴素的、自然的，它应感而来，思若风发，言若泉流，却总是充满了深厚的思想，不可抑止的感情。伟大的革命诗词便是这样。苦学苦练才能提高语言艺术，这是真理。但另一个真理是：伟大的语言总是从伟大的心灵中来的，读下面张锦辉烈士（1915—1930）的就义诗：

唔（不）怕死来唔怕生，天大事情妹敢当；
一心革命为穷人，阿妹敢去上刀山。
打起红旗呼呼响，工农红军有力量；
共产党万年走天下，反动派总是不久长。
穷苦工农并士兵，希望大家要齐心；
打倒军阀国民党，何愁天下唔太平。

这是一个十五岁的姑娘就义时写的。这里，燃烧着火热的革命时代，火热的革命心胸。明若日月的道理，风雷震怒的精神，短短几句心里话，它激动过去、今天和将来的战士，要我们警惕，催我们向前，战斗、再战斗。这是不朽的声音，不朽的语言。

（原载《红旗》1962年第14期）

奋起金棒驱迷雾 好锄大地种新花

——戏剧工作者座谈纪念“百花齐放、百家争鸣”方针发表二十周年

毛主席提出“百花齐放、百家争鸣”的方针已经二十年了。毛主席提出的这一方针，是促进艺术发展和科学进步的方针。“四人帮”竭力反对这一方针的执行，他们甚至连“百花齐放、百家争鸣”这八个字都不提了。“四人帮”的狗头军师张春桥说什么“百家争鸣，一家作主”。他所说的“一家作主”，实际上是“一帮作主”，他们一小撮作主。这些年来，文艺就是他们说了算，他们把持了文艺创作和创作人员的生杀予夺大权。江青说一句“这个人很坏”，“这个作品是大毒草”，“这个人是黑线人物”，这个人和这个作品就要遭殃，“四人帮”陷害多少好同志，扼杀了多少好作品！他们就是一伙希特勒。由于“四人帮”的反对和破坏，毛主席提出的“百花齐放、百家争鸣”的方针一直得不到执行，这一点我们戏剧界感受最深，有切肤之痛。这几年戏剧界被“四人帮”压得喘不出气来。“四人帮”是非常仇恨毛主席的“百花齐放、百家争鸣”方针的，他们要当太上皇。搞资产阶级专政。江青说什么话剧死了。话剧什么时候死了？不就是江青要把话剧卡死的吗？她说要救活话剧，是想把话剧变成他们篡党夺权的工具。江青破坏“百花齐放、百家争鸣”的罪行累累，恶果是很明显的。她指鹿为马，把好人当坏人。她搞的毒草影片《反击》把老干部丑化得很厉害，就是要揪从中央到地方的党政军负责同志。她不要“百花齐放”，而是要“一草独长”。

现在形势大好，粉碎了“四人帮”，走向天下大治。现在文艺和戏剧欣欣向荣，大家喜气洋洋。许多被“四人帮”扼杀的电影、戏剧又重新和观众见面了，许多新作品正在创作。我们戏剧界真有“第二次解放”之感。过去受“四人帮”压制的创作力量都解放出来，大家都为繁荣社会主义文艺积极贡献出自己的力量。毛主席提出的“百花齐放、百家争鸣”的方针又得到贯彻执行了。当前我们的中心任务是揭发批判“四人帮”，批判“四人帮”破坏毛主席革命文艺路线、破坏党的文艺方针政策的罪行。只要把这个工作做好，才能真正贯彻好“百花齐放、百家争鸣”的方针。

要在戏剧上执行“百花齐放、百家争鸣”的方针，繁荣社会主义的戏剧舞台，要花大力气。打倒“四人帮”，大家心里高兴，但只是高兴还不行。要振奋起来，拿起笔来创作新作品。过去人民群众所喜爱的地方戏，有的被他们一棍子打死了，应当编写新戏上演；过去老一辈的创作人员被他们打成黑线人物，应当为人民大胆写作。我们有些同志虽然年纪大了，但都想拿出力气来做一些事。我们一定要牢记毛主席提出的区别香花和毒草的六条政治标准，团结起来，努力反映社会主义革命和建设，写出更多好作品来。

（原载《人民戏剧》1977年第2期）

不容抹煞的十七年

在欢乐中，时间过得飞快，转眼间粉碎“四人帮”已一年多了。一年里，胜利一个接着一个。俗话说得好：“人逢喜事精神爽”，教育界愤怒声讨“四人帮”炮制的“两个估计”，今天我们又来批判“文艺黑线专政”论，我心里真是由衷地高兴！“四人帮”把“文艺黑线专政”论作为他们的一把刀，一条绞索，绞杀无产阶级文艺事业，残酷迫害文艺工作者，最终是为了实现他们篡党夺权的阴谋。

在“文艺黑线专政”论的精神枷锁下，这些年，文艺界的很多同志，被扣上“反革命”、“黑线人物”、“反动权威”等等帽子，有的被他们夺去了“生命”。多少人有嘴不能说话，有脑子不敢思想，连大气都不敢喘呀！我是一个话剧工作者，许多年来，也不断地学习毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，总想为无产阶级的文艺事业尽一点力，为人民做点工作。但是“四人帮”横行之时，我这么一点小小的愿望也不能实现。我看到我的朋友和同志动不动就被关起来，有的长期被监禁，有的被逼死。对我们这些上了年岁的文艺工作者，“四人帮”张口就是“镇压”，闭口就是“枪毙”。对巴金同志，他们就说过：“不枪毙就是落实政策！”面对着这种残酷斗争，无情打击，我觉得真是无理可讲。在那些日子里，我整天忧心忡忡，哪里还谈得上创作欲望，谁又能违心地拿起笔呢？尤其是当我们失去了伟大领袖毛主席和敬爱的周总理的时候，我心里真有巨念俱灰之感。现在真相大白了，是“四人帮”炮制了“文艺黑线专政”论，它像一条锁链，把我们的思想捆绑住了。他们利用这条锁链，大搞文化专制主义，棍子帽子满天飞。正因为捏造了这个“文艺黑线专政”论，“四人帮”就否定了十七年的一切，大造“空白”论，叛徒江青才得以自封为“旗手”，“四人帮”在文艺界的大小喽罗们才可以大搞帮天下，无产阶级的文艺成果也因此被砍杀一光。

十七年是否像“四人帮”所说的一团漆黑呢？十七年，我们工作上也存在这样那样的缺点和错误，但毛主席的革命文艺路线是占主导地位的，成绩是主要的。伟大领袖毛主席和党中央一直很重视和关怀文艺工作。在这里，我只想说说我们敬爱的周总理对我们革命文艺事业和革命文艺战士的关怀。为了宣传、贯彻、捍卫毛主席的革命文艺路线，敬爱的周总理真是操碎了心。周总理离开我们已经有一年多了，我一想起他，就止不住热泪盈眶。这深沉的悲痛与怀念是难以用任何文字来表达的。每次我见到周总理，他总是教导我一定要好好学习毛泽东思想，要我把资产阶级世界观改造成无产阶级世界观。

在这里，我想提几件事。

一九五五年春节前夕，周总理在他日理万机之余，来看我写的关于知识分子思想改造的剧本《明朗的天》的演出。散场后，时间已经不早了，周总理同所有的演员、导演和工作人员在一起座谈。那时，正是毛主席发表《关于红楼梦研究问题的信》，号召大家批判资产阶级知识分子毒害青年的错误思想。北京人民艺术剧院的群众把这个批判运动搞得热火朝天。敬爱的周总理当着大家的面对我说：“曹禺，你想想，你脑子里有没有资产阶级思想？我看是有的。你应该带头检查一下（当时，我是北京人民艺术剧院院长），你做个检查，通知我，我来听。”当时我觉得非常光荣，又有点害怕。我怕我讲不好。那时我不懂得什么“自我批评”，怕说不好，会惹周总理生气。

后来，我硬着头皮讲了。我自己觉得这个检查很不像样，群众也不会满意。检查之前，就没有通知周总理。我是想，周总理日日夜夜忙于中国革命、世界革命的大事，这点小事不要麻烦他了。现在回想起来，真是后悔莫及。我太好面子，终于没得到敬爱的周总理的进一步的教诲！假如那时我告诉了他，他来听过后，也许会批评我一通，但那对我是多大的教育，又是多大的幸福呀！这是我终身引以为憾的事。

敬爱的周总理对无产阶级文艺事业的重视和关怀是说不完、道不尽的。就拿我们北京人民艺术剧院来说吧，几乎每一个戏，他都来看，而且只要有时间，他总是到后台和作者、导演、演员，以及所有的舞台工作者见面，详细地询问，提出极其宝贵的意见。我们大家都衷心地敬佩他的意见。因为他十分懂文艺，而且他的意见都是经过深思熟虑的。而他，一位国家的总理，又是那样发自内心地谦虚，经常问我们：“这个意见对不对？合不合乎实际？”他总是勉励我们深入到劳动人民的生活和斗争中去，一定要学好毛泽东思想。

周总理来北京人艺看戏，大半总是我陪着他，使我非常惊讶与敬佩的，是他对每个戏所表现出的全神贯注。有时他还亲自指导戏如何排。他经常问我：“这位演员的台词说得怎么样？你听得清楚吗？”有时他还亲自指导演员，一句台词应怎样说才好。周总理真是一位最好的观众，他不光自己看戏认真，而且还想到其他的观众。以前，他总是在闭灯前入座。群众一发现敬爱的周总理和他们一起看戏，楼上楼下便一同起立向他鼓掌、欢呼。他总是摇摇手，让大家安静下来看戏。以后，总理改变了习惯，他等着场灯刚闭，幕还未开的时候入场，为的是不妨碍群众。可是，当他前后左右的观众忽然发现他们身边就是敬爱的周总理，看到他那么安详地和大家一起看戏时，大家止不住激动，悄声转告，分享着这种又幸福又亲切的会见。在舞台的灯光下，我看得见观众的眼睛，闪烁着异样夺目的光彩，因为他们和自己的总理度过了一个晚上。

和普通的观众一样，总理从来是购票入场的。他如有事来晚了，总是站在最后一排，或是等到幕间休息时，再静静地入场，宁肯少看一会儿戏，也不愿惊动群众。平日，剧院有什么新戏要上演时，一般我总是早些时候被通知说总理要来看戏。有一次，总理实在太忙，晚到了一会，我就通知后台晚一点开幕。总理来到剧场得知这个情况以后，他生气地批评我：“到时间就开幕，为什么要等我？这是旧习惯，一定得改，以后再也不许等我！”从此以后，我们都按时开幕，再也不等任何人了。

敬爱的周总理对首都的每个剧场都十分熟悉。首都剧场就是在周总理的亲切关怀下盖成的。盖成后，他来到剧场，说，这个剧场是不错的，但是不能让演员们总在这个剧场里演出。你们应该把戏送到工农兵群众中去，为他们演戏，接受他们的批评与教育，要坚持执行毛主席的革命文艺路线。此后，我一想到周总理对各种戏剧（尤其是话剧）的关怀和他的简朴、平易近人的作风，便联想到“四人帮”及其党羽看戏时的“排场”。总理看戏只留两个座位，而他们，人还未到便先空出七八排最好的位置。等他们来了，才能开幕！一到便前呼后拥，招摇入场，大声说笑，惊动全座，这真是在人民头上作威作福呀！一帮猪狗一样的东西。

在这里，我还想提一下和陈毅同志的一次见面。一九五八年我因身体不适，在颐和园的一个角落养病。忽然，有一天，陈毅同志找我来了。他兴致

勃勃，精神爽朗。当时，我十分高兴，也很激动。陈毅同志对我认真地说：“你不要以为我是到这里来玩的，我是特地来找你的。”他谈到当时轰轰烈烈的大跃进运动，人民群众热火朝天的干劲，劝我不能总住在这里养病，应当走出去，去写那些干革命的人！临走时，他还一再说：“你要写东西啊！”陈毅同志走了，他的一席话，永远留在我的心上。他对革命文艺事业的关怀，是我永远不能忘怀的。

谁说十七年是“文艺黑线专政”？这不仅抹杀了十七年毛主席的文艺路线、方针、政策指引下所取得的成果，也抹杀了周总理和中央其他领导同志忠心耿耿地贯彻执行毛主席文艺路线的丰功伟绩。十六年，在毛主席革命文艺路线指引下，文艺舞台和文坛上都取得了很大的成绩，单从话剧来说，就出现了《霓虹灯下的哨兵》、《雷锋》等一大批优秀剧目。在“四人帮”长期封锁之后，今天这些剧目，还有不少电影、小说，又和人民重新见面了，受到群众的热烈欢迎，说明十七年的成就是抹煞不了的。

当前形势一派大好。为了使党的文艺事业更加欣欣向荣，我要拿起笔写反映社会主义革命和建设的剧本，追回被“四人帮”夺去的光阴。

（原载《光明日报》1977年12月7日）

迎接霞光灿烂的文艺春天

最近，党中央领导我们批判“四人帮”炮制的“两个估计”，批判“文艺黑线专政”论。我作为一个文艺工作者，非常兴奋！这不仅是关系到发展和繁荣社会主义文艺的大事，而且是关系到解放亿万人民建设社会主义的创造力，实现四个现代化的大事情！

建国以来，在毛主席“希望有更多好作品出世”号召的鼓舞下，出现了许多好的和比较好的文艺作品。广大的文艺工作者努力坚持文艺为工农兵服务的方向，毛主席的革命文艺路线始终是占主导地位的，绝不是“四人帮”所说的“黑线专政”。

建国以后的十六年中，广大文艺工作者在毛主席的教育和鼓舞下，上山下乡，深入工农兵生活，创作了一批优秀作品。一九六四年全国京剧现代戏会演就涌现了一批好剧目。伟大领袖毛主席亲自看了《沙家浜》、《朝阳沟》、《霓虹灯下的哨兵》、《红嫂》、《江姐》等许多优秀剧目，这是对广大文艺工作者的极大鼓舞！可是叛徒江青却伙同野心家林彪抛出“文艺黑线专政”论，对毛主席亲自看过和肯定的一些戏加以否定。她攻击《朝阳沟》是“写中间人物的戏，还不算太下流”，扼杀《江姐》，不许演出，把毛主席发出两个批示以后出现的一对比优秀剧目都扼杀了，用心是多么险恶啊！

在毛主席革命文艺路线指引下，原北京人民艺术剧院从建国以来上演了一百多出剧目，有反映社会主义革命和建设题材的剧目，如《龙须沟》、《红大院》、《明朗的天》、《女店员》、《春华秋实》、《烈火红心》等；有以历史唯物主义观点进行创作的历史剧，如《蔡文姬》、《胆剑篇》等；有优秀的外国剧目，如《伊索》等。这里应当特别提到，原北京人民艺术剧院的演出剧目，一直得到周总理的关怀。周总理是执行毛主席革命路线的光辉榜样，他关心我们思想和业务上的进步，在百忙中经常来看我们的演出，一再教导我们到工农兵中间去，为工农兵演出。

当然，我们的工作也存在缺点和错误，那是由于我们觉悟低，没有完全执行毛主席的革命路线和周总理的教导所造成的。

“文艺黑线专政”论是强加在广大文艺工作者身上的精神枷锁，是扼杀革命文艺的绞索和刀子。“四人帮”实行资产阶级文化专制主义，把文艺工作者打成“黑线人物”、“修正主义苗子”，对优秀作品随意砍杀，制造“空白论”，给文艺工作带来空前浩劫，造成一帮独霸，万花纷谢，“一家作主”，万马齐喑的严重局面。许多我们熟悉的同志如郑君里、孙维世同志都被他们害死了。在“四人帮”的统治下，我心情很不好，心灰意懒，觉得自己像被扔在仓库里的一台没有用的破机器，现在粉碎“四人帮”，我就心情舒畅，精神焕发，觉得自己是一台添了油的机器，又能够为社会主义、为人民开转了！现在，大家精神振奋，斗志昂扬，文艺界百花盛开的春天到了！我相信，粉碎了“文艺黑线专政”论，我们无产阶级文艺园地将是霞光灿烂，万紫千红！

（原载《北京日报》1977年12月17日）

“黑线专政”论抹煞不了毛主席、周总理的丰功伟绩

我们是深受“四人帮”的“文艺黑线专政”论之害，也深知其恶的。这是“四人帮”篡党夺权的一把刀子，一条绞索，一个令箭。“四人帮”用这把刀子砍杀文艺工作者，使他们政治上抬不起头来；用这条绞索绞杀所有无产阶级文艺作品，大造十七年甚至一百年来文艺的“空白”论；用这支令箭指使“四人帮”在文艺界的死党和亲信们，打击、诬蔑、迫害广大文艺工作者，大搞江氏天下，搞阴谋文艺。顺帮者昌，逆帮者亡。“四人帮”正是有了这黑论点，叛徒江青才得以“旗手”自居，“开创”文艺“新纪元”。“四人帮”才能为所欲为，篡夺党的文艺领导权达十几年之久。

我是一个近七十岁的文艺工作者，是愿意在毛主席革命文艺路线指引下为人民写作的。可是“四人帮”却把像我这样一批作者打成“文艺黑线人物”、“反动权威”，使我们有嘴不能讲，有手不能写。那时我只能闷在家里，成了没有活力的人。“四人帮”用“文艺黑线专政”论窒息了多少人啊！

文艺界真像“四人帮”所说的十七年来被一条反党反社会主义的文艺黑线专了政吗？不！我们十七年来有很多反映工农兵斗争生活的革命戏剧，有许多好电影、诗歌、小说、音乐和画。打倒“四人帮”后，开放了很多十七年来创作的好作品，为群众喜闻乐见，足以说明十七年文艺工作是有成绩的。

“四人帮”炮制“文艺黑线专政”论，矛头是对着毛主席革命文艺路线的，也是对着周总理和其他中央领导同志的。一提起周总理，我们文艺工作者感到无比亲切。他关怀和了解我们，时刻引导我们沿着毛主席的革命文艺路线前进！周总理是宣传、贯彻、捍卫毛主席革命文艺路线的最忠诚的人。十七年来文艺工作的成绩是和周总理亲自领导、关怀分不开的。

周总理非常关心无产阶级的话剧事业，北京人民艺术剧院十七年来演出了许多优秀的现代戏和历史剧，周总理几乎每一个戏都来看。只要有时间，他总是到后台和作者、导演、演员与一切舞台工作者见面，并详细地询问，提出意见，而且非常谦虚，总是问我们这个意见对不对？合不合乎实际？周总理来北京人艺看戏，我经常有机会陪他看。他对每个戏都全神贯注，有时亲自指导这个戏如何安排。他经常问我：这位演员的台词说得怎么样？他告诉演员要重视台词，要叫人听得见，听得清楚，因为这是话剧，首先话要说得好。周总理还经常教导我们要深入劳动人民的斗争生活中去，要学好毛泽东思想。指示我们，不能让演员们总在这个剧场演戏，应该把戏送到工农兵群众中去，为他们演戏，接受他们的批评和教育，要坚持执行毛主席的文艺路线。

无产阶级戏剧事业是在毛主席、周总理和其他老一辈无产阶级革命家的关怀下发展的，“四人帮”炮制“文艺黑线专政”论和“空白”论不仅抹煞了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的伟大影响和毛主席多年来对文艺工作的指示的教导作用，也抹煞了周总理多年来坚决贯彻毛主席的革命文艺路线与政策的丰功伟绩。

我们批判了“四人帮”炮制的“文艺黑线专政”论，砸烂“四人帮”强加在我们头上的精神枷锁，文艺界的百花盛开的春天到了！过去在“四人帮”统治下，我觉得自己是一台被他们扔进仓库的破机器，现在我觉得自己好像是加了油的枫器，又可以为社会主义、为人民运转了。

我相信，我们的无产阶级文艺园地将是霞光灿烂，万紫千红！

(原载《人民戏剧》1977年第12期)

团结全国戏剧工作者，高歌猛进！

——在中国文联全国委员会扩大会议上的发言

在党中央的亲切关怀下，在中央宣传部的直接领导下，中国文学艺术界联合会全国委员会扩大会议胜利召开了！我代表全国戏剧工作者向全委会表示热烈的祝贺！

我完全同意黄镇部长在全委会上的讲话。正如黄镇部长所指出的，中华人民共和国成立以来，我国广大的文学艺术工作者，在毛主席革命路线指引下，努力实践文艺为工农兵服务的方向，取得了巨大的成就。这些成就是有目共睹的，是“四人帮”所抹杀不了的。

一年多来，文艺界在党中央的亲切关怀和领导下，拨乱反正，呈现出令人鼓舞的新气象。一年多来，我们戏剧创作的成绩是巨大的。话剧一马当先，成为揭批“四人帮”的先锋队。据统计，一年多来全国上演的大型话剧近一百台，其中有塑造领袖和老一辈无产阶级革命家的剧目，有揭批“四人帮”的剧目，有反映三大革命现实斗争的剧目，题材丰富，形式多样，数量和质量都有很大的提高。

在塑造领袖和老一代无产阶级革命家形象的戏剧中，我们看到已经上演的有九台话剧：出现毛主席形象的有《秋收霹雳》、《杨开慧》；出现周总理形象的有《转折》、《报童》、《城下城》；出现贺龙同志形象的有《曙光》；出现陈毅同志形象的有《东进！东进！》。甘肃省后剧团和西安市活剧团的《西安事变》都同时出现了毛主席、周总理、朱总司令的形象。已经上演的戏曲中，西安的秦腔《西安事变》、南京的越剧《报童之歌》都出现了周总理形象。一年多来，我们剧作者在塑造领袖和老一代无产阶级革命家的光辉形象方面已经迈出了可喜的一步，从不敢写到敢写，从一两句台词到成为戏剧的主角，领袖形象越来越生动，越来越丰富。每当舞台上出现毛主席、周总理、朱委员长和其他老一辈无产阶级革命家的形象时，观众情绪都非常激动，往往热泪盈眶、掌声不断。这种情绪反映了我国广大人民对革命领袖及老一辈革命家的深厚革命感情与深深的怀念，我们在演出中自己也受到深刻的教育和巨大的鼓舞。这些剧目的出现，标志着我们的戏剧创作已经进入了一个新的阶段。

一年多来，戏剧创作的另一个突出的成就是出现了一大批揭批“四人帮”的剧目。已经上演的有《丹心谱》、《峥嵘岁月》、《悲喜之秋》、《决战》、《红旗飘飘》、《枫叶红了的时候》等等。这些剧目揭露了“四人帮”篡党夺权的阴谋，热情歌颂了党中央率领亿万军民一举粉碎“四人帮”的伟大胜利。许多剧目抓住了亿万人民最关心的主题，紧密配合了当前的政治斗争，发扬了我国话剧的战斗传统，抒发了人民群众对党的热爱和对“四人帮”的痛恨的感情，因而受到了广大群众的热烈欢迎。

戏剧舞台取得巨大成绩，是因为粉碎了“四人帮”，推翻了“四人帮”在文艺界的文化专制主义和禁铜政策，使戏剧工作者思想得到了解放。长期被压抑的创作生产力一旦被解放，像开闸的洪流，喷发的火山，就会创造出前所未有的成就。我们还要更加扩大战果，进一步从路线上、思想上、理论上分清是非，进一步解放戏剧创作的生产力，正确贯彻党的“百花齐放，百家争鸣”的方针，放手写，放手演，放手进行各种新的探索和尝试，以新的

成就向国庆三十周年献礼。

戏剧创作所以能够取得突出成绩的另一个原因是我们有一支经得起严峻考验的好的戏剧创作队伍。我们这支队伍无论是老一代的优秀戏剧家，还是建国以后培养起来的青年戏剧工作者，绝大多数同志是热爱党、热爱社会主义、热爱伟大祖国的。向“四人帮”卖身投靠或甘当鹰犬的是极少数，大多数戏剧工作者都对“四人帮”的阴谋采取不同方式进行不同程度的抵制。即使在“四人帮”横行霸道时期，我们许多戏剧工作者都没有停止深入生活、苦练基本功，没有脱离群众。相反，由于共同的生活体会和斗争经历，由于共同对老一辈无产阶级革命家的热爱和对“四人帮”的仇恨，我们的戏剧工作者和广大人民群众在思想上联系得更紧。他们在生活中有真情实感，和亿万人民心心相印，感情相通，因而能在粉碎“四人帮”后短短的一年多的时间里，演出大量歌颂老一辈、揭露“四人帮”的优秀的戏剧作品来。一年多来，创作和演出的近百台优秀戏剧作品表明，我们的戏剧队伍不仅压不垮、打不散、整不掉，而且越战越壮大，越战越坚强。

当前，我国社会主义革命和社会主义建设正进入了一个新的发展时期，全国人民正在进行新的长征。我们的戏剧要配合新时期的总任务，完成时代赋予我们的重任。粉碎“四人帮”以后一年来的戏剧创作虽然取得很大成绩，但和党对文艺工作的要求，人民对我们的期望相比，还是相差很远的。要迅速改变“四人帮”破坏所造成的缺少各种文艺作品的状况，扩大文艺节目，丰富文化生活，还需要我们发奋图强，刻苦创作，努力达到革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式相结合，使戏剧创作水平能有新的突破。这也是攻关，我们都要作努力攻关的人！

要繁荣戏剧创作，提高戏剧创作水平，我们一方面要积极投身到三大革命运动的第一线去，还要努力学习马列主义、毛泽东思想，提高艺术修养，刻苦钻研技巧。我们要苦练基本功，学业务，练技巧，在研究戏剧艺术上狠下功夫。这里我们要提倡戏剧家剧作家之间互相学习，交流艺术经验，讨论创作问题。召开创作座谈会是一种交流创作经验和讨论创作问题的好方式，对于繁荣和提高戏剧创作很有益处，但是，在“四人帮”的压迫下，不用说召开会议，连老战友之间的往来也成为罪状。一九六二年春天，在敬爱的周总理和陈毅同志的亲切关怀和直接领导下，中央文化部和戏剧家协会在广州召开了一次话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会，这次座谈会繁荣戏剧创作起了积极的推动作用。广州会议之后，在华东话剧会演、京剧现代戏会演、中南戏剧会演以及各地的戏剧演出中，出现了大批反映当前三大革命运动斗争生活的优秀剧目。但这次对戏剧创作的发展有益的广州会议，竟被“四人帮”诬蔑为“广州黑会”，我们应当把这段被颠倒的历史颠倒过来，给广州会议恢复名誉。他们诬蔑广州会议为“广州黑会”的反革命目的，不过是为了借此要把一大批参加会议的优秀剧作者打倒，进一步把矛头对着周总理和陈毅同志，以达到他们篡党夺权的目的。今天，这一反革命阴谋已大白于天下，成了“四人帮”反党的又一罪证。

最近经文化部党组批准，由《人民戏剧》编辑部召开了一次戏剧创作座谈会，来自二十六个省、市、自治区和部队的近百名剧作者聚集一堂，结合自己的亲身经历和感受揭批了“四人帮”的罪行和谬论，探讨当前戏剧创作上的重要问题，经过十多天会议，参加会议的同志普遍感到参加这次座谈会收获很大。对今后戏剧创作的繁荣和发展将起到积极的作用。希望今后经常

举行这一类的业务交流和学习讨论的活动。

组织文艺工作者进行学习和讨论，这原是各文艺协会的经常工作，自从协会停止活动以后，这种活动已长久没有进行了。“四人帮”用对待敌人的方式，强行砸烂了各协会，下放了各协会的工作人员。戏剧工作者十多年来不能召开戏剧创作座谈会自不待说，就是偶然交流创作问题或串门、拜访，也会给扣上“复辟”、“回潮”等大帽子，进行残酷迫害。陶钝同志就是因为去拜访了一下曲艺界的同行，就造成了所谓“陶钝事件”，“四人帮”以此要大整一大批协会及文艺界的老干部。现在根据党中央的批示，宣布中国文联、中国作协和《文艺报》恢复活动，并对其他协会恢复活动问题交换意见，这是多么鼓舞人心的大事。我们中国戏剧家协会也要积极准备，争取在最近期间正式恢复活动。

中国戏剧家协会和文联各协会都是在党中央、毛主席和周总理的关怀下成立的。十多年来，一直是在党中央、毛主席和周总理的领导下工作的。它们在团结各条文艺战线上的同志参加历次的政治运动中，在组织文艺界的政治学习与业务活动中，在国际文化交流中，在编辑文艺刊物的工作中，在组织创作和评论中，都起过积极作用和重大影响。事实说明，文联及各协会的活动对繁荣社会主义文艺事业是有益的，是必要的。当前恢复中国戏剧家协会的活动，是党的需要，人民的需要，也是戏剧工作者的迫切需要。这是刻不容缓、势在必行的事！同志们！让我们团结全国戏剧工作者，在党中央的正确领导下，高歌猛进，为建成社会主义现代化的伟大强国而努力奋斗！

（原载《人民戏剧》1978年第7期）

北京市文联第三届理事会第二次扩大会议开幕词

同志们：

北京市文学艺术界联合会第三届理事会第二次扩大会议，现在开会了。

根据市委的指示，我在这里正式宣布：北京市文学艺术界联合会、中国作家协会北京分会筹备委员会、中国戏剧家协会北京分会筹备委员会、中国美术家协会北京分会筹备委员会，即日起正式恢复工作。

我们这次会议的主要任务是：

一、联系实际，揭批“四人帮”破坏北京市文艺工作的严重罪行。

二、学习讨论中共中央宣传部副部长黄镇同志在全国文联第三届全国委员会第三次扩大会议上的报告，学习讨论市委负责同志的报告，讨论市文联和作协、剧协、美协三个分会筹委会恢复后今后的工作任务。

三、就召开北京市第四次文代会问题初步交换意见。

同志们！

从一九六三年春北京市第三次文代会召开到现在，已经十五年多了。在此期间，我们的党和国家经受了严峻考验。林彪和“四人帮”本是一丘之貉，他们猖狂地向党向社会主义进攻，给党和国家各方面的工作造成了极大的灾难。我们北京市文艺战线是他们最早伸出魔爪的地方，也是他们搞篡党夺权阴谋的突破口，因而受害也最烈。

这段历史路程，我们大家都是经历过来的，可以回想一下：有几个老作家、老艺术家或真正坚持毛主席革命文艺路线的文艺工作者，没有受到“四人帮”的摧残、迫害？有几个老干部没有受到“四人帮”的残酷打击？在“四人帮”横行的日子里，我们大家见面的时候，是个什么样的心情呢？在今天这个会上见面的时候，又是一个什么样的心情呢？我想大家在一起都有许多心里话要说，许多冤要诉，这个心情是完全可以理解的。我们这个会首先应当揭批“四人帮”，把仇恨集中在“四人帮”身上。在这里，我们要为被“文艺黑线专政”论迫害致死的北京市文联主席、著名人民艺术家老舍先生表示深切的哀悼。解放以来，老舍先生一直是我们北京市文联的主席，对北京市的文艺工作，作出过卓越的贡献。他的逝世，是我们北京文艺界的一个重大损失。我们也力在此期间先后遭受“文艺黑线专政”论迫害含冤死去的市文联第三届理事会理事、剧协分会筹委会副主席马连良、李再雯、韩世昌，理事荀慧生，美协分会筹委会委员秦仲文等，以及自市第三次文代会以来因病逝世的理事们，作协、剧作、美协分会的筹委们表示沉痛的哀思。同时，也为在此期间，受到“文艺黑线专政”论种种摧残、迫害的北京市文艺界同志们，表示亲切的慰问。

革命历史车轮滚滚向前，不是任何人所能倒转的。反革命逆流终归是逆流。曾经猖獗一时的林彪、“四人帮”一小撮跳梁小丑，都先后被押上历史的审判台，受到人民的惩罚，成为不齿于人类的狗屎堆。而我们的文艺队伍，经过“文化大革命”，特别是经受同“四人帮”这场殊死的斗争，锻炼得更加坚强、更富有战斗力了。这证明我们北京市的文艺队伍，是一支很好的队伍，是一支在毛泽东思想哺育和敬爱的周总理长期关怀、培植下成长起来的革命文艺队伍。林彪、“四人帮”企图摧垮我们这支久经锻炼的革命文艺队伍，完全是痴心妄想，白日作梦！

我们这个会议，要开成一个战斗的、有鼓舞性的团结的会议；既要联系

实际，深揭狠批“四人帮”，分清路线是非，也要商议如何调动一切积极因素，繁荣社会主义文艺创作的大计。希望各位代表敞开思想，畅所欲言，大胆各抒己见，为向伟大祖国三十周年献礼，为迅速改变首都文艺舞台的面貌，共同出谋献策。会议要开得生动活泼，要体现百花齐放、百家争鸣的方针。

同志们！

祸国殃民的“四人帮”，残酷摧残文艺事业，使北京市文艺战线成为“重灾区”，这是一件坏事。但只要我们高举毛泽东思想旗帜，打好揭批“四人帮”的第三战役，认真总结正反两方面的经验教训，充分发挥广大文艺工作者的革命积极性，就将会把坏事变成好事，使北京的文艺工作更加繁荣，更加充满革命的朝气。

当前，全国人民正在党中央领导下，开始一次新的伟大长征，要把我们伟大祖国建成社会主义的四个现代化的强国。我们相信，这次会议将是北京市文艺战线在这个长征途上的新的转折点。让我们携起手来，为迎接社会主义文艺建设的高潮而共同努力！

祝这次会议取得圆满成功！

一九七八年九月十五日

（原载《北京文艺》1978年第10期）

几点随想

读了周总理一九六一年《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，心情很不平静。那个讲话我是亲耳聆听了的。第二年，周总理又在另一个会上对戏剧界作了一次语重心长的讲话。那次，陈毅同志也作了一个激动人心的讲话，他整整讲了一下午。陈毅同志是受了周总理的委托来讲的，他说：“我国知识分子绝大多数是拥护党、拥护社会主义的，是经受了考验的，他们是劳动人民的一部分。应当为他们脱‘资产阶级知识分子’之帽，加‘劳动人民知识分子’之冕。”我记得周总理指出：“现在‘自专道路’这个口号很流行，这个口号大概不是我们提的。”他说：“一个人只要在社会主义土壤上专心致志为社会主义服务，虽然政治上学习得少，不能算‘白’。只有打起白旗，反对社会主义，才是‘白’。”

周总理还谈了许多，谈得那样恳切，我们听了不仅是感动，而且是振奋，因为党给我们一个新的估计，一个正确的估计，解放后我们努力改造，十三年的时间，应该说有了一点成绩。背着“资产阶级知识分子”的帽子，实在是抬不起头来，出不出气来。这个帽子压得我们不能畅所欲言地为社会主义写作，深怕弄得不好，就成为“反党反社会主义”的“毒草”。大家多么希望广州会议是一个划时代的会议。从此我们可以鼓起干劲，为党和社会主义大写特写，作为光荣的劳动人民知识分子，写出为人民喜闻乐见的作品。

好景不长。没过多久，不知从哪里吹来了一股阴风，把广州会议说成是“黑会”，从此大家又耷拉脑袋，不大敢写东西了。经过“文化大革命”，经过粉碎林彪、“四人帮”的法西斯文化专制主义之后，我们回顾这一段长长的苦难的历史，明白了许多东西。现在我们感到自己身上又有了一股生气，不仅是文艺界，举国上下都有一致的愿望，要鼓起干劲，严肃地、热情地为四个现代化献出我们的一生。

重温周总理和陈毅同志在一九六一和六二年的讲话，我深深感到周总理早已指出了我们社会主义文艺所存在的问题和应走的道路，可惜他的意见长期不曾得到执行。

周总理提出的问题很多，其中我觉得特别需要想一想的，是文艺作品的审查问题。

据说文艺作品的审查现在已经有了一些变化。剧本的演出，其他形式作品的发表，由各基层组织负责审查。因而许多作品比较容易和群众、读者见面了。这样，群众比过去有更多的机会和权利来发表意见，表明哪些作品是他们所喜爱的，哪些是不赞成的。这是粉碎“四人帮”之后经过一番斗争才获得的好局面，无疑，对繁荣文艺，实现四个现代化是非常必要的。

周总理说：“文艺要好好为人民服务，就要通过实践，到群众中去考验。你这个形象是否站得住，是否为人民所喜闻乐见，不是领导批准可以算数的；可是目前领导决定多于群众批准。艺术作品的好坏，要由群众回答，而不是由领导回答；当然，如果有政治错误，反社会主义，我们要发言，不能任其自由泛滥，但这终究是少数。”这一段话说得多么全面，多么叫人心服呵！我们应该不折不扣地按照总理的话去办。我深深感到，审查的手续要简化一些，尺度要宽一些，取舍要慎重一些。

我们搞社会主义文艺，框框千万不可太多。自然，大框框，正如周总理所指出，总是要有的，那就是要用无产阶级的世界观来改造社会，改造人的

灵魂。这是多么伟大的框框，多么辽阔的天地，多么宽广的海洋！这里可以供作者们飞翔遨游，尽情地发挥全部的才能。根据这个原则，周总理对领导者说，领导文艺，“第一，要负责任；第二，要干涉少些。负责任主要指政治上，不要放任毒草，放任修正主义来。但是一定要区分清楚，不要把什么都说成是修正主义。”周总理强调“一定要区分清楚”，这确实十分重要。衡量什么是毒草，什么是修正主义，早有毛主席提出的六项标准在。但是对于具体的作品，这把尺子常常不那么容易掌握。我觉得当我们拿不准的时候，宁可交给群众去评判。群众比我们高明，比我们更能作出准确的评价。

其他我还想谈两个问题。

第一，编辑问题。编辑是作品和读者见面的介绍人，是作品问世的一个关口，因此编辑是党的文艺方针的具体执行者。编辑的工作是繁重的，千万本稿件从他们眼下经过，得一字一字地读，而且需要怀着善意的、同情的态度来读，从沙里淘出金子来。当然有时也必须剔除毒草和无法加工的沙石。编辑的责任不仅仅是修改字句和辞藻，更主要的是发现才能，有时是不成熟的才能；不仅发现，而且需要满腔热忱地去帮助，提出具体而又不妨碍作品的特色的好主意。（不高明的编辑把一个作品帮得无所适从，终于帮死了，这种情况也是有的。）好的编辑是了不起的无名英雄，他善于发现人才，发现好的苗子，他应该是作家的知音者。梁朝的刘勰说：“知音其难哉！音实难知，知实难逢；逢其知音，千载其一乎！”这和“千里马常有，而伯乐不常有”是同样的意思。我们的文艺是多么需要伯乐呀！这样的好编辑如果出现几十个，那不但有助于大量创作人才的涌现。甚至于能影响一代的文风。这对于社会主义文艺是多么大的贡献啊！因此我主张要把编辑这样的无名英雄介绍给读者群众，使编辑工作的重要性受到大家的认识，受到尊重，也使编辑们更感觉自己责任的重大。

再一个问题便是我们需要杰出的批评家，需要高水平的文艺批评来指导我们的文艺。好的编辑和好的批评家相结合，那么作家们就如鱼得水了。

作品问世以后，需要鼓励，指出其优点；也需要中肯的批评，指出其缺点。不仅指出，而且要有说服力，使作者心服口服地跟着他所指出的方向前进，同时也提高读者的欣赏能力。批评家的作用不是领导者能代替的。

我们目前还不大善于培养好的批评家，这种情况应该引起重视。我也希望批评家们更解放思想，敢于说话，敢于推荐新的作家、作品。

文艺批评也要民主。人家不赞成你的意见，要允许批评“批评”，要欢迎不同的意见，要鼓励更多的人来参加评论。批评中也要“百家争鸣”，争鸣才能生产繁荣的、高水平的文艺批评，繁荣的、高水平的文艺批评才能促进繁荣的、高水平的文艺创作。

写批评文章不要概念化，评论本身也应该是优美的文章。作家的作品要有感染力，批评家的文章也应该有感染力。以上是我作为一个作者对批评家们的期望。

周总理的这个讲话是非常深刻的，它是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》在社会主义时期的发展，包含的内容太丰富了。它的影响将十分深远。我现在只能就一两点谈谈我的体会，今后我还将不断地学习它，并以之指导我自己的写作。

多写、多写、再多写

——与青年电影剧作者的谈话

前两天我跟一个华侨医生谈话，他正在病中，对我说：“我一生在祖国住了很久，回想一生中缺点不少，弱点也不少，但是经验优点也不少。现在想把过去失掉的时间补回来，用我今天的经验、教训，重活一遍，但是身体不行了，老了，我要是三十岁多好啊！”我对他说：“我不要求现在是三十岁，只求现在是五十岁，那该很好！”

各位同志都是三十岁左右，这是最好的年华。

我后悔这一生写得太少，应该多写、多写、再多写。

一般中外能称得上是个作家的，都写得很多。一问人家写过多少作品，都回答写过几十部或者更多。我的朋友，一位作家同志在日本访问时，遇见一位四十岁左右的小说家，他问这位作家写过多少部小说，这位日本朋友说：“说起来惭愧，只有一百多部。”

当然，有的作家只写了一两部，便是能传后世的作品。曹雪芹仅写了一部《红楼梦》，那是多么伟大的作品！但是，我们毕竟不是曹雪芹，像曹雪芹这样的天才大约多少世纪才有一个的。

多写，质量就会慢慢提高。除非是那种多写是为了混饭吃的人，什么都写，头脑没有“质量”这个观念。

我回头想想自己这一生写得太少、太少，而且方面太窄，只写话剧。

我另一种后悔就是，我和人民群众在一起太少、太少，和知识分子在一起太多，和旧社会的“牛鬼蛇神”在一起太多。

我这次住在医院里，散步时看见许多花草都说不出名字来。有一些住院的老革命（有一位是北京市委书记贾庭三同志），他们却能说出来。而且还告诉我，哪一种草是他们在战争年代吃过的，哪种树叶在荒年时怎样泡制一下是最好吃的。他们谈起他们一生种种经历，兴高采烈。这些老革命们对我说：“你呀，你呀！你今天才算到人民群众中来了！”

同志们请记住，要多学多问，不懂，千万别装懂。

这一生我领会出一两个道理：言不由衷的话，不要写。做到这一点并不容易，“四人帮”横行时，有人就经受不住这样的考验。在文艺作品里写言不由衷的话，自己都不信，怎么能感动读者呢？不熟悉的生活，不要去写。这个道理，毋须解释，是再明显不过的。熟悉的生活，但是在你没有从中找出你相信的道理来，并且是真正想通了的时候，也不要写。

我说这些，仿佛是给你们讲了许多清规戒律，但这些确实是我过去努力想做到的。

有的同志建议我写点“回忆录”，我说我不写。第一，我没什么可回忆的；第二，一个人到写回忆录的时候，往往是接近人生旅途的终点。我现在还想创作，还不甘心开始写回忆录。我愿随诸公之后还写点东西。

整个中国有理想，整个党有理想，整个人民有理想，我相信大家能写出好作品，对得起我们的人民、党和中国。

（本文是作者在1979年6月7日老作家、艺术家与电影学院编剧进修班应届毕业生会见面会上的讲话。）

(原载《电影艺术》1979年第4期)

思想要解放 创作得繁荣

我们伟大的党要大有作为，我们伟大的人民要大有作为，我们广大文艺工作者也要大有作为，把我们社会主义的文化艺术事业繁荣起来，这是我们义不容辞的责任。

当然，要真正大有作为，也并非容易的事情，需要克服很多的困难，我想，最大的困难就是思想解放的问题，包括领导、创作人员和整个的文艺队伍。

我们中国有九亿人口，有悠久的历史，灿烂的文化。尤其我们这一代，又受到党和毛主席的教育。为什么现在出一些好的，像样子的东西竟那么难，让人民望眼欲穿地等待？是我们笨吗？是我们无能吗？我是不相信的。我认为是因为我们的手还被绢索捆着，头脑上还带着紧箍咒。说穿了，还是心有余悸。虽然“四人帮”已经粉碎了，但是恶梦还缠在头脑里。写作的时候，常常有顾虑，怕领导通不过，怕受到批评指责，有时甚至会感到不知所措。有一些创作人员是有勇气的，有锐气的，但是又可能碰上心有余悸的领导。

我想，创作要繁荣，就要“放”！搞创作的同志思想要解放，当领导的同志更要思想解放。看文艺创作无非是两条标准：一条政治标准，不反党反社会主义；一条艺术标准，艺术性比较强。我们不要限制得太严，不要规定得太多，不要把题材的比例搞得那么死。要多想想人民群众，要想方设法使人民群众满意，这才是我们应当用心来做的事情。

我一直认为群众是最讲情理的，是最好的评论家。一个戏，一个作品，好与坏，群众心里最有数，他们欢迎不欢迎就是对我们的批评或赞扬。我们应当重视这些广大的评论家，重视他们的喜好，我觉得这样，我们的文学艺术才会真正繁荣起来。

在我国古代历史上，有过文学艺术的繁荣盛季，唐朝就是一个黄金时代，产生了数不清的才华横溢的人才和作品，成为我们中华民族的骄傲。我们也应当为我们的民族带来骄傲，因为我们所处的社会主义时代，比起唐朝是无比的先进了，我们一定要胜过前人。

前人为我们留下了丰富的文化遗产和丰富的生活斗争的历史，我们是大有可写的。有些同志谈到写历史剧的问题。我想历史剧毕竟不是正史，当然也不是演义。写历史剧总是要强调历史中的戏剧性，但又大致不错，同时还能古为今用。古为今用是个比较难办的问题，对此，我是有感触的。古为今用时常会被曲解为“影射”（“影射”是指“四人帮”以“借古讽今”为名，曲解文艺，罗织罪名的恶毒手段），有的人专门用这样一种镜子来照。你这个戏里的皇帝指的是谁？海瑞罢官又指的是什么？这种镜子实在要人命，应当打碎！古为今用是一种借鉴，是用历史唯物主义观点对历史进行分析评价。同时，丰富我们的知识，提高我们的精神境界，这对于我们整个中华民族，尤其是青年一辈，十分有益。

我们繁荣文化艺术，步子要快，但是质量也要好。一个作品，没有好的艺术质量是站不住的。要创新，要人人创新，不要一个人创了新，大家就一拥而上，都来效学，模仿，这样的“新”就不成其为新了。古人赞扬文章写得好，说写得“敷张扬厉”，“变幻莫测”，如同“神龙见首不见尾”。而今天看戏、看电影，以至于一些文学作品，读者观众往往是一见其“首”，便见其“尾”。这样，怎么能怪观众不来看我们的戏，不满意我们呢？只能怪我们思想僵化，手法抄袭。这样实在要不得。群众要的是千变万化，我们

只有一定之规。如若不改变这种状况，不下功夫，我看繁荣将会落空的。

由此想到，我们的电影、戏剧暂时可能还要赔钱。但是我们应该尽量争取质量高，艺术性强，受广大观众欢迎，少出废品、次品，减少浪费，不给四个现代化造成不应有的负担。

另外，我们除了需要繁荣创作，还需要繁荣评论，需要高质量的评论来指导和提高艺术创作。我们需要加强我们的评论队伍。

我们还不要忘记，我们搞电影、戏剧，也是搞娱乐，你不给人以娱乐，人家就不看，不管你写的是什么题材，历史，现代，如果写得干巴巴，贴满了政治标签，没有感情，没有形象，没有个性，没有艺术性，就没有人理，也就没有存在的价值。周总理一再提醒我们，要寓教育于娱乐之中。我们必须懂得这一点，我们必须使作品让群众爱看，这方面我们办法还是太少。要把政治性和艺术性糅合得尽可能完美。这虽然比较难于作好，但我们必须一步步地向这个目标努力。

近来，我常想这样一句话：“莫道桑榆晚，红霞正满天”。我自己已是老年了，但确实有“红霞正满天”之感。形势喜人，更逼人。我心中时常很着急，深怕时间过得太快，而自己赶不上了。办法只有一个，就是拼命地赶，拼命地干，拼命地写，向“大有作为”这个目标奔！

（原载《文艺报》1979年第6期）

道路宽广 大有作为

在最近一次会上，曾提出一个设想：能否到八十年代末搞出三千部戏剧和电影来。我十分拥护。不要把剧目统得太死，不要硬性规定剧目的比例，不要把意在提倡的希望当作法律，现代、近代、古代都可以写。这些见解使我觉得如登高山，视野开阔，看到我们戏剧创作的道路四通八达，大有作为。

十年多一点的时间搞出三千部戏剧和电影，这个计划看似很大，实际上经过努力是能够实现的。当然，要写出高质量的无愧于伟大时代的剧作来，不是一件简单的事情。我们一定要记取过去的教训，千万不要搞一阵风，满足于搞指标，而是踏踏实实地做工作，决不要使经过努力能够实现的目标落空。这是时代和人民向我们提出的要求，我们要鼓足干劲，迈开大步前进。

有了一个宏大目标以后，我们要特别重视质量，无论是写现代、写近代、写古代都要重视质量。特别是现代戏，我们十分希望有更多更好的现代戏问世。恰恰是现代戏不易写好，所以我们更要精心培植。只有注意提高现代戏的质量，才是真正爱护现代戏，有效地提倡现代戏。我最近看了一些现代戏本子，感到虽然作者作了很大努力，但总是不大令人满意，所以我特别强调这一点。

戏剧创作的路子打开了，几千年灿烂辉煌的古代历史，上百年风起云涌的近代史、现代史吸引着剧作家们的视野。今天，我们，尤其是年轻人，对于我们祖国的历史了解的太少了！如果我们能生动而深刻地反映出我们中华民族悠久的历史 and 各个时代的伟大的人物，这不仅有益于培养我们的爱国主义和民族自豪感，而且将大大地激励我们建设社会主义的新中国，这实在是好事情。同时，我们要注意尊重和保护作者创作的愿望，可以提倡，不要强迫。人各有志，各有所长，还是人尽其才，各展其能为好。过去有过这样的教训，上级一提倡，层层一鼓吹，于是刮起一阵风，造成压力，使作者十分惶恐，十分紧张，于是勉为其难，穷于应付。这不好，这样出不来好东西。写历史剧同样要注意质量，要寓教育于娱乐之中。过去曾经有过片面理解古为今用，搞影射，或者把现代思想强加于古人的现象，今天仍要引以为戒。

总之，剧作家们大展鸿图的时刻到了，让我们作出成绩来回答时代和人民对我们的热望。我们不要十年磨一戏，八亿人民八个戏，我们要组织浩浩荡荡的队伍，为制订和实现戏剧创作的十年规划而奋斗。还是那句话，在这个前提下，贵在落实，贵在质量。

（原载《人民戏剧》1979年第6期）

迎接社会主义戏剧繁荣的新时代

——中国戏剧家协会第三次会员代表大会开幕词

同志们：

中国戏剧家协会第三次会员代表大会，今天胜利开幕了！

这次代表大会是和第四次文代会同时举行的。这是戏剧界的同志们在粉碎“四人帮”以后的盛大集会。在召开这次大会的前夕，叶剑英同志在庆祝建国三十周年大会上发表了重要的讲话。这个讲话对我们开好这次大会和做好今后工作都具有极其重要的指导意义。我们要认真学习这个讲话。在这次文代会上，邓小平同志代表党中央和国务院致了祝辞，周扬同志作了题为《继往开来，繁荣社会主义现代化时期的文艺》的报告，这两个报告给了我们极大的鼓舞。这里，我代表戏剧工作者表示热烈拥护，我们决心把报告的精神贯彻到这次剧协代表大会和今后的工作中去。

从一九六一年剧协第二次代表大会到现在，已经十九年了。这是充满斗争风雨的十九年。在那艰难的岁月里，特别是林彪、“四人帮”法西斯文化专制主义残酷统治的十年里，我们经历了我国戏剧史上空前复杂的斗争和严酷的考验。许多杰出的戏剧艺术家惨遭迫害，永远地离开了我们。他们中有：中国文联副主席、中国戏剧家协会主席田汉同志，中国文联副主席、人民艺术家老舍同志，中国文联副主席、戏剧理论家刘芝明同志，中国戏剧家协会副主席周信芳同志，著名的戏剧艺术家盖叫天、孙维世、郑君里、应云卫、张海默、焦菊隐、舒绣文、张德成、荀慧生、尚小云、马连良、肖长华、姜妙香、李少春、徐绍清、吴天保、沈云陔、关啸彬、苏育民、阎逢春、李再雯、丁果仙、韩俊卿、严凤英、筱爱琴、竺水招、姚水娟、七龄童、筱昌胜、袁滨忠、顾月珍、杨胜、叶盛兰、叶盛章、言慧珠、高百岁、裘盛戎、孟超、伊兵、马健翎、黄芝岗、周贻白、张正宇、范政、许秉铎、熊伟、李畏、高重实、徐菊华、鲁速、徐文奎、丁九、俞德丰、赵云龙等以及其他全国戏剧战线上的许多好同志。还有，在这十九年中逝世的中国戏剧家协会副主席梅兰芳同志、程砚秋同志、欧阳予倩同志、著名的戏剧艺术家马师曾同志等，在他们身后也遭到了林彪、“四人帮”的恶毒诽谤和诬蔑。今天，在这里，我们应当为他们平反昭雪，恢复名誉。所有这些同志都曾经为社会主义的戏剧事业付出了艰辛的劳动，作出了重要的贡献，他们将永远受到我们戏剧工作者的尊敬。他们的革命精神将永远留在人民的心中。他们所栽培的戏剧之花，将在我们戏剧园地上永远开放。

第一次文代会距今已经三十年了。三十年前，解放区和国统区的两支革命文艺大军在北京胜利会师，标志着我国的戏剧事业进入了一个新的时期。三十年后的今天，我们戏剧界的战友们在这里劫后重逢，欢聚一堂，是又一次新的会师，又进入了一个新的历史时期。这就是党的工作着重点转移到四个现代化建设上来的新时期。在我国社会主义戏剧运动史上，这个新时期将具有继往开来的历史意义。粉碎“四人帮”以后的三年来，我们戏剧界的同志们在党中央正确路线、方针、政策指引下，从政治上、思想上、组织上深入揭批了林彪、“四人帮”，拨乱反正，落实了各项政策，取得了很大的胜利。我们戏剧战线的形势发生了深刻的变化，我们的思想得到进一步解放，“双百”方针得到进一步贯彻，戏剧的创作和演出呈现出建国以来空前的繁

荣景象。我国戏剧艺术的发展，已经迈进到一个新的历史阶段。因此，我们感到在这样的新形势下召开第三次会员代表大会是切合时宜的，是符合广大戏剧工作者的心愿的。

同志们，这次代表大会的中心议题，首先是如何进一步繁荣社会主义戏剧事业，为社会主义现代化建设服务；其次是讨论通过中国戏剧家协会新的章程，改选新的领导机构。这次大会的精神是要进一步解放思想，发扬民主，加强团结，发奋图强。十九年以来和建国三十年来戏剧工作的经验和教训，要靠同志们一起来总结；今后的工作任务，也要靠同志们来讨论。我们只在会上作一个上次代表大会以来的协会工作报告，谈谈十九年来的一些情况和问题，请同志们审议。同志们可以在大会或小会上自由发表意见，做到畅所欲言对戏剧工作的意见，凡是有关发展和繁荣社会主义戏剧事业的问题，如剧目、演出、学习、团结、福利、艺术教育，以及党如何领导戏剧工作，如何贯彻“双百”方针和坚持艺术民主，剧院剧团如何经营管理，乃至机构体制如何改革……等等，都可以进行广泛的讨论，热烈的争鸣。让我们的会议开得热气腾腾、生动活泼。

在这里，我先提出有关戏剧如何为四化服务的几个问题，供同志们参考，就算是“抛砖引玉”吧。

第一个问题，在戏剧界怎样补好真理的标准这一课。

戏剧界要贯彻“双百”方针，要繁荣创作，要落实政策。解决这些重大问题有障碍。障碍是什么？其中主要一点是思想僵化，林彪、“四人帮”的流毒还没有肃清，林彪委托江青炮制的《部队文艺工作座谈会纪要》没有批深批透。为什么一些揭批林彪、“四人帮”和批判思想僵化的剧本出现了，就会有重重阻力，受到一些人的责难？其原因就在这里。不解放思想，戏剧要为四化服务，就是一句空话。解决这个问题的关键，在于补好真理的标准这一课。我们必须用马克思主义的辩证唯物主义的思想路线武装头脑，结合戏剧战线上的实际状况，深入批判《纪要》，进一步肃清林彪、“四人帮”的余毒，打破僵化和半僵化的思想，解除林彪、“四人帮”造成的现代迷信。只有粉碎了这些精神枷锁，坚持“实践是检验真理的唯一标准”的观点，才能从根本上解决戏剧工作中的各种思想问题。

第二个问题，怎样才能真正贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针。

历史证明，党的“双百”方针是繁荣和发展社会主义戏剧事业的唯一正确的方针。三十年来戏剧运动的曲折道路，充分证明，坚持了“双百”方针，戏剧事业就蓬勃发展；反之，就停顿，甚至倒退。“双百”方针的实质是“放”，也就是坚持艺术民主。有了艺术民主，才有艺术的繁荣。必须坚定地执行“双百”方针；必须坚持“放”，决不能“收”。这是我们三十年来付出很高的“学费”换来的深刻的经验教训。坚持不懈地把“双百”方针贯彻下去，社会主义戏剧事业的大发展大繁荣的时代的到来，就为期不远了。

第三个问题，怎样才能真正贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针。

党中央、毛泽东同志制定的“百花齐放，推陈出新”的方针，为戏曲改革工作指出了航向。在解放后的十七年里，在周恩来同志的关心指导下，戏改工作取得很大的成绩，也积累了一些经验。但是，在林彪、“四人帮”的文化专制主义和文化虚无主义的统治下，戏改工作全被搞乱了，全国舞台上只剩下八出“样板戏”。三年来，由于做了大量拨乱反正的工作，戏曲艺术出现了新的繁荣。今天，我们仍然要坚定不移地贯彻“百花齐放，推陈出新”

的方针。对戏曲遗产，全盘否定和全盘继承都是错误的。我们主张批判地继承。对传统剧目，应当经过整理加工，发扬其民主性精华，剔除其封建性糟粕。我们反对原封不动地上演一切旧剧目。应当按照周恩来同志提出的要求：戏曲既要演现代戏，又要演传统戏，二者不可偏废，但主导的是现代戏。他多次指出，不同剧种各有长短，要因时因地制宜，不能强求一律。后来，他又在现代戏和传统戏之外，补充了新编历史剧，“三者并举”，把戏剧艺术的天地，开拓得更加广阔。今天，在新的形势下，有大量工作摆在面前要我们抓紧去做，希望同志们对此进行充分的讨论。

第四个问题，怎样繁荣戏剧创作、提高演出水平和活跃理论批评。

这个问题，首要的还是贯彻党的文艺方针政策，解放思想，打开禁区，粉碎精神枷锁，解放生产力。其次，我们一定要发扬艺术民主，按照艺术规律来领导戏剧工作。这方面，周恩来同志是我们的楷模，我们要学习他领导艺术的民主作风和方法。再次，我们希望戏剧工作者要勤于学习，对古今中外一切有用的东西都要批判地学习，融汇到自己的创造中去。青年戏剧工作者要刻苦练基本功，学习技巧。我们提倡从生活出发，从人民的需要出发，勇于创新，标新立异。要大力开拓作品的题材范围。要尊重艺术家的个性和独创性。作家要有自己的风格，演出要有自己的特色。作品和演出要通过独具匠心的艺术构思，以多样化的形式，揭示千差万别的生活，使广大人民群众既得到思想教育，又得到美感的艺术享受。我们要大力开展对戏剧理论问题的研究和探讨，在评论工作中要贯彻“双百”方针，要有实事求是的态度。

第五个问题，怎样做好协会工作。

剧协应该真正成为广大戏剧工作者自己的组织。要组织戏剧工作者学习，动员他们用戏剧艺术去为四化服务；剧协应该是广大戏剧工作者切身利益的维护者，关心和帮助他们解决生活中、工作中的问题。剧协不应该成为装饰品，更不应该成为戏剧衙门，而应该成为戏剧工作者之家，成为戏剧界的后勤部，服务部。工作要富有成效，作风要富有生气。要发动全体戏剧工作者大家来办协会。协会的章程和领导机构要代表们讨论和选举，协会的性质、任务和规划也要大家来审议，在执行过程中还要大家来督促。代表们对协会有什么批评和建议，对今后工作有什么想法，希望能踊跃提出来，使协会办得更符合党和人民的要求，符合同志们的要求。

同志们，我的这些意见很不成熟。在座的同志都是来自全国各地戏剧界的代表，情况熟悉，又有丰富的实际工作经验。对于过去的工作，哪些是正确的，哪些是错误的；群众心里想些什么，希望今后怎么做，同志们是最了解的，也最有发言权。希望同志们围绕着繁荣社会主义戏剧事业，使戏剧工作更好地为四化服务这个中心议题，从实际出发，展开热烈的讨论，把会议开得生动活泼，富有实效。我想，我们的大会一定能开成一个团结的大会，鼓劲的大会。同志们，社会主义戏剧百花竞放，繁荣昌盛的景象展现在我们的面前，让我们更加紧密地团结，更加勤奋地工作，迎接社会主义戏剧大繁荣的新时代的到来！

北京市文学艺术工作者第四次代表大会开幕词

各位代表、各位来宾：

我们热切期待的北京市文学艺术工作者第四次代表大会，现在开幕了。

同志们，我们这次大会，是粉碎“四人帮”以后，在向四个现代化进军中召开的一次盛会。大会的主要任务是：学习、贯彻中央关于文艺工作指示的精神和全国第四次文代会的精神，总结北京市文艺战线三十年来的经验教训，讨论今后的文艺方向、方针和任务。在这次大会和分头召开的各协会的会议上，还要修改市文联和各协会的章程，选举市文联和各协会新的领导机构。通过这次会议，把北京市的文艺工作推向一个新的阶段。

出席这次大会的正式代表共 652 人，其中男代表 515 人，女代表 137 人，老年代表 190 人，中年代表 359 人，青年代表 103 人，文学方面的代表 162 人，戏剧方面的代表 202 人，美术方面的代表 85 人，音乐舞蹈方面的代表 70 人，曲艺杂技方面的代表 65 人，摄影方面的代表 35 人，还有其他方面的一些代表。在这些代表中，有饱经风霜、业绩显著的文坛老将，有初露锋芒、朝气蓬勃的后起之秀，还有肩负重担、辛勤操劳的艺术教育工作者、文艺编辑和文艺组织工作者。他们代表了北京市文艺界的各个方面。这些代表大部分是中、青年，说明我们文艺事业后继有人，日益兴旺发达。总之，这次大会是粉碎“四人帮”后的一次大会师，是党和人民在新长征路上对我们北京市文艺队伍的一次大检阅。

三十年来，在党的领导和关怀下，我们这支队伍经受了政治斗争的严峻考验，变得更加坚强、更加成熟了。“四人帮”想彻底毁掉我们，可是他们没有办到，他们能够用法西斯手段剥夺我们的自由，甚至夺去我们的生命，但是，却夺不去革命文艺战士忠于党、忠于人民、忠于社会主义的一颗红心。在艰苦的岁月里，我们广大文艺工作者始终和人民站在一起，同人民一起受苦，也同人民一起战斗。历史证明，哪里有人民，哪里就有我们文艺战士，哪里有斗争，哪里就有我们文艺战士的血汗和脚印！和人民共命运，是我们革命文艺工作青的光荣传统，我们一定要保持和发扬这个光荣传统。

三十年来，北京市文艺战线和其他各条战线一样，取得了显著的成绩，我们以辛勤的劳动，向人民提供了优异的精神粮食，在鼓舞人民同心同德地进行社会主义革命和建设，作出了自己的贡献。特别是粉碎“四人帮”以来，我们砸烂了精神枷锁，批判了极左路线，长期被压抑的革命激情和创作才智，像火山一样爆发出来，仅仅三年多的时间，我们北京市文艺园地就出现了万紫千红的繁荣景象，这对批判“四人帮”，拨乱反正，解放思想，对歌颂老一代无产阶级革命家的英雄业绩和满足人民精神生活的多方面需要，都起了积极的作用，从而受到了党和人民的重视。

同时，也应当看到，三十年来，特别是一九五七年以后，由于左倾思潮的影响，我们没能够始终如一地贯彻党的“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针，我们的创作发展得还不够快，没有能够满足人民群众不断增长的精神生活的需要。林彪、“四人帮”利用了我们的错误，并加以恶性发展，大搞文化专制主义，使我们的文艺事业受到极其严重的摧残，这是非常惨痛的历史教训。

无论是成绩和经验，还是挫折和教训，都是我们的宝贵财富，都值得我们认真去总结，经过总结，提高我们的认识，使我们在今后的工作中，能够

更自觉地发扬成绩，修正错误，少走弯路，把党的文艺工作做得更好一些。

同志们，我们的国家已经进入一个历史的新时期，新时期头等重要的任务，就是搞四个现代化，这是关系到我国前途命运和人民根本利益的大事，为四化服务，推动四化前进，这是我们的神圣使命。最近，中央书记处对北京的现代化建设提出了四条建议，要求北京在社会治安、社会秩序、道德风尚、城市建设、环境卫生、文化教育和科学技术等方面，都要成为第一流的现代化城市，成为全国的模范。这是一项与我们文艺工作关系极其密切的、非常艰巨而又光荣的任务。我们一定要把这项任务勇敢地接过来，为首都的现代化建设做出新的贡献。要搞四化，必须安定团结。只有团结起来才有力量。我们要把这次大会开成一个团结的大会，开成一个解放思想、发扬民主、畅所欲言、生动活泼的大会。希望代表同志们共同献计献策，和衷共济，同心同德，为建设无愧于首都地位的、高度繁荣的社会主义文艺而努力奋斗！

（原载《北京文艺》1980年第7期）

“黄泉前后人，少壮须努力！”

——在中央戏剧学院导演进修班毕业典礼上的讲话

首先声明，我不是来宾，我是本院的干部，只是见面的机会较少。前些天，我看了就要完工的学院的剧场。大约一个月前，我在电视里看了进修班的《马克白斯》，过了一个很愉快的夜晚。昨天，又看你们在舞台上演出的《马克白斯》。应该说，这个戏是演得很不错的。英国的导演托比·罗伯逊对我们演出的《马克白斯》是满意的，认为有些演员的演技很好。朱生豪先生翻译的《马克白斯》比较准确，但不大容易念。这次孙家琇教授进一步地校订，应该感谢孙家琇教授，这个戏的文学气味是浓烈的。我们更应该感谢各位教师，职工。为了培养你们，他们在两年半的时间里是费了心血的。自然，金山院长不断对你们下了很大的功夫。

你们是二十四个省市戏剧院、团的“尖子”，又在中央戏剧学院受到培养。因此，可以说你们是“精华中的精华”。中央戏剧学院培养了很多优秀人才，特别是历届师资进修班。你们在学习上的进步，得到了社会的好评，也得到了各级领导的好评，这是你们苦心学习的结果，也是党和祖国培养的结果。

你们就要回去工作了，我想无须谈你们各方面的优点。你们就要遇到许多问题，现在还是就我所能想到的，谈几句话：

一、你们是导演，导演是领导者。

你们是导演，导演是领导者，做领导工作，不要一意孤行，不要搞“一言堂”。经过学习，你们知道得多了，还要虚心地向周围的同志征求意见，这是一种导演。还有一种，是“杂务头”，凡事都抓，自己也爱管，毫无重点地瞎管，乱说，这就不是好导演。

二、你们是艺术家，艺术家不能照猫画虎。

你们是艺术家，艺术家不能照猫画虎。齐白石说：“似我者死。学我者生。”他的意思是，学我的“道道”，不要像我；否则，好不了。在齐白石后，李可染同志是有很大的创造的。创造者就是要有自己独特的新东西。听说导演要“再创造”的。即根据剧本，“再创造”。要有你的思想，你的感情，你的智慧，要有独创性。同时，又是根据作家的基本思想，有所发挥。所以，你们应该是思想家，要有自己的独特性，能看出剧本中放在舞台上才能表露出来的东西，把它在舞台上，深刻地展现出来。一个剧作者，在舞台上常常会看到自己的作品中，他未曾想到的地方放出光彩。这是导演应该发现的，这就是一种“再创造”吧。要用自己“舞台的语汇”进行创造，如舞台调度，舞美与灯光效果，台词处理等等。这种“舞台语汇”，复杂、丰富、巧妙。

一个导演要引导出演员的想象、艺术的才能与其独特的创造力量。导演的智慧就在这些地方显出来。当然，对舞台美术，舞台灯光，以及其他舞台艺术，一个好导演，都得要用尽他的心力，来启发、诱导这些艺术家的创造精神。如果一个导演刻板的根据剧本，来指挥一切，就不是“再创造”。

另外，我反对“乱贴东西”。根本不是作者的东西，不要乱贴。改语言可以，但要商量。不要贴作家不同意的东西，更不要为了“取悦”于观众而乱贴，为了“取悦”于领导而乱贴，为了“取悦”于某些不合理的要求而乱

贴。凡是“乱贴”的东西，就不是你独创的东西。

其三，希望你们要懂得“人”，“人”太复杂了。

希望你们要懂得“人”，“人”太复杂了。人是有阶级性的，也有许多共性，虽然孔夫子说：“食色性也”。这只是本能，人的本能，为了生存，为了延续后代。希望你们要懂得“社会”，其中包括你们各种各样的生活，以及别人的各种各样的生活。我不是指“人情世故”，要“与世浮沉”。“人情世故”是社会的复杂现象。“人之情”，“世之故”，有人到了五六十岁还不懂得。这种人，不能当导演。懂得“人情世故”，决不是用来去“耍弄人”、搞“小动作”，这是小人！庸俗的小政客！不要那种“整人”的“世故”，要“正确地”理解人情世故。因此，需要深入生活。

要理解演员。如果你不理解，就不能正确地引导演员。要看到他们的优缺点，并要经常地培养他们。现在你们受到培养。你们毕业后，就要学习如何培养人。将来的演员靠你们培养。这是无止境的。不单是使演员会演戏，要让他们提高鉴赏能力：能够区别话剧艺术水平的高与低，绘画艺术的美与不美，音乐的高尚与不高尚，语言的高雅与平庸。丰富他们的社会知识，文学知识以及各种科学知识。尤其是学习、体会马克思主义、毛泽东思想的基本原理，这是一定要学会、学通的。

四、导演一个戏，如果成功了，你们也许感到自己了不起，也许觉得自己是个“天才”。

导演一个戏，如果成功了，你们也许感到自己了不起，也许觉得自己是个“天才”。“天才”是不可完全相信的“词”。如果说有天才，那主要靠勤奋、劳苦、靠劳动。这是一。其二，要靠耐心、细致。搞导演的不耐烦、不行，“发火”、不行，枝粗大叶、不行。其三，要有“持久性”。不可搞一半就烦了，就停下来。艺术就是要千锤百炼。要发挥自己的意志、毅力的力量。其四，要迷醉于自己的工作，要对自己的创作有感情。遇见什么天大的困难，都不灰心，不丧气，不“翘翘子”，不愤然离场，不高声训斥人，不转弯抹角地讥笑。演员是极灵敏的艺术家。讽刺、或隐约地讥笑，都会刺伤他们的勇气与自信心。

好的导演对所排的剧本要“入迷”，迷醉于再创造中。如若有人要你一定搞某个戏，自己并不爱它，一，是要尽量说服对方学习一点艺术的规律。二，如果你自己错了，原来你应该导演这个剧本，那就应该多想想对方的话或劝告，还须学习，而且爱上这个剧本。那就要耐心听别人的解释和启发。接下这个剧本，熟读几遍，使自己找着它的迷人处，真正入了迷。但如实在看不出道理来，那就直言无隐：“我导不了。”如果碰到“无理也能嚼三分”的人，我看，也应该坚持自己的正确意见。但要有“自知之明”，你原“无理”、“不正确”，就应接下剧本。

其五，要交朋友，认真地交朋友。

要交朋友，要认真地交朋友。在交朋友中，学得“谦虚”。你们这三十多人，就是朋友。孔子说：“三人行，必有我师焉。”每个人都可以找到别人的优点来学习。古时，有尧、舜。尧有“谏鼓”，舜有“谤木”，这都是诚挚纳谏，谦虚的表率。当头的人，听群众的话，叫别人提意见。你们如无这样的品质，那连古人都不如了。光“谦虚”不成，自己要有正确的见地，自己对的还要坚持。别人的意见，如果不对，就不能听。但你要有真正的鉴别能力。

其六，要继续不断地读书。

要继续不断地读书。我七十一岁了，但几十年来，我浪费了许多时间，读书太少。最近读茅盾先生的《回忆录》，茅盾先生的书读得多，底子厚。你们用两年半读书，是很不够的。要在实践中，在工作中补习，长此不断，至于茅盾先生终身一贯的革命精神和他的人格修养，谦逊严谨，平易近人，诲人不倦，以及他的深厚、真实、严刻的写作功夫，我们更应该体会、学习。了解一个文学巨人是如何锻炼自己，要求自己的。

莎士比亚曾在他的剧本《皆大欢喜》里说：“整个世界是一个大舞台，男女老少不过都是演员。”这句诗不是要我们灰心。莎士比亚不是消极的。他不是说，人生仅是玩玩闹闹，而是说人生要由小到老，总须如此生活下去。我以为，人生短促，走过这一段，就要“下台”的，在任何困难前面，不要灰心，要勇敢！但勇敢不是“吵架”，不是“蛮干”，更不是“强词夺理”，要以理服人。我们肚子里要真有点“道理”。

导演既是一切舞台艺术家们的司令员，又是他们的朋友和良师。要理解他们，做他们的知心人。不但在艺术上是这样，更要在个人品德上做他们的良师、好友。个人品德不好，气度狭隘，无容人的肚量，吹毛求疵，刻薄尖酸等等，是永远不能指挥人的。

遇到困难，不要发脾气。怎样冲撞了你，也不可愤怒。“愤怒”总是以你的“愚蠢”开始，以你的“后悔”告终。

其七，和作家的关系。

和作家的关系。要帮助作家，又要向作家求教。你们今后会碰到许多年轻作家，对老作家也是如此，在需要帮助他们修改剧本时，要学会诱导他们的思想。不要由导演、演员动手。如果作者修改写作的愿望，毫无苗头，而事实的逻辑又确实非改动剧本不可。那么，不要逼他，更不要使他灰心。要支持他，使作家心情舒畅，自己动手。帮助他，从生活知识上给予补充。如果他的基本思想，主题是错的，就更需要耐心地诱导和帮助。

在中国，自从有话剧以来，从没有为艺术而艺术。总是为人生而艺术，为社会而艺术。现在是为四个现代化，为振兴中华，为社会主义的中国，更要为坚持四项基本原则而艺术。党中央号召我们“百花齐放”，“百家争鸣”，“思想解放”，“实事求是”，“向前看”。我们不要把党的方针与政策，理解得太狭隘了。党中央殷切期望我们多写、多演出，对人民有益，对社会主义有利的剧本。它决不是希望我们图解政策，说些概念与口号化的台词。希望剧中有人物、有语言、有结构，有丰富的思想。我们要创造出许多高度概括当代生活，指导当代生活的好剧本。

因此，我们导演（当然领导者更是如此），要团结作家，启发作家。青年作家有自信心，但有的便缺乏马列主义与毛泽东思想来看问题，同时，也有技巧不足的，那都要宛转解释、提醒。他们是肯思想，能思想的。但如果他的生活素材不够，要动员所有舞台工作者，下去生活、调查、研究与思索，为他们提供更多的生活素材。

其八，如何做人？

如何做人？人的一生，必须要有一种崇高的理想。人生太短。

活着究竟为什么？这是大问题。我已活了七十一年了，你们也已去了一半。要有崇高的理想，为这个理想而死，才活的值得，有意义。

否则，可笑，没意思。我们活着，块然一生，如同猴子，那不是行尸走

肉？这个问题，确是需要认真想想、挖挖，真弄清楚、弄明白，才成。其实，“四项基本原则”，早为我们明确指出了。但这种“现成饭”是吃不下去的，也不能真消化得了的。“真理”一定要自己费心寻找，费心摸透，费心思索，最后，才能融会贯通于自己的思想、行为中。顺口道出“四项基本原则”，普通的小学生也会。到了我们这么大年纪，倒是要极认真，极诚实地考虑它，有力地抓住它，终我们的一生执行它！

其九，严格地要求演员，而不是对演员的演技不满时，随意申斥。

严格地要求演员，而不是对演员的演技不满时，随意申斥。要文明一点，礼貌一点。要懂得“五讲”、“四美”。

导演的学问，你们学了很多。最低要求要告诉演员在舞台上与观众亲切交流、要使观众听得见、看得见。“听得见”是演员的主要本领。英国大演员约翰·吉尔格德（John Gielgud）的声音，原来细弱如女性，传达无力，送不远。经过艰苦锻炼，每到一个剧场演戏，都声明不用话筒，要使最后一排观众听得见。他是劳伦斯·奥立佛的前辈，演过不少莎翁的戏。中国的大演员于是之及许多好演员都能做到这一点。如果说，对你们演出的《马克白斯》有意见，即“声音”、“台词”的功夫不够。但你们学的是导演，尚可原谅。你们当导演，就应要求演员能够使观众听得见。

“看得见”，主要靠灯光。今天的舞台条件好，对演员的“眼”的照明更靠灯光。灯光艺术道道多，但至少要求灯光照到演员的“眼睛”。

要启发演员内心的东西，要懂得角色的灵魂，要演员们懂得作家的风格。要求演员演得明确有力，收敛含蓄，不见浮夸雕琢的气息。

其十，“金人”三缄其口。

孔子进太祖后稷庙之后，看见一个“金人”，三缄其口，背面写着：“此古之慎言人也。”孔子于是感慨说：人要谨于言，慎于行。孔圣人这句话，也好，也不好。说它“好”，就是不乱说话。但“慎言人”这句夸奖语，也有毛病。西汉的大经学者刘向的《金人铭》说（他在这当口，却用的是今天能懂的俗语）：“当说少开口，遇事躲着走！”这就是金人“三缄其口”的毛病。把自己的嘴巴，像捆口袋那样捆起来，所谓“括囊无咎”。封建统治者的暴行，把他思想上的“脊梁骨”打断了！他这两句话，流毒很深。这是与中国传统道德思想背道而驰的。中国的传统思想是，要“知无不言，言无不尽”，要“言为心声”，要“言之成理”，要“言行相顾”，要“开广言路”。唐朝初，有个宰相魏征，魏征好进谏，一次弄得唐太宗李世民下不得台。要杀死他。回宫后，对长孙皇后说：“一定要打死这个鬼！”皇后听到，取下玉簪，匍伏地上，贺喜皇帝，说有这样敢说话，敢进谏的大臣，这是皇帝的贤明啊！

晋朝孙楚，主张一个人要“多言多事”（多说话、多做事），不要做聪明鬼。他说：若不如此，后代子孙从何处看见我们的聪明、劳动和智慧？不“言”、不“事”，岂不成天像木头块，立在朝廷，活着还有什么意思？凡有权的人，要学会兼容并包，听正确和错误的，听正、反两方面的意见。只要善于处理，就能成大事。老百姓中，真有才能的人，要贡献他们的才智。“怀宝迷邦”是不好的。那样，国家就不会富强了。我们应该反对刘向的主张。

我说这番话，不是要你们莽撞、乱说、蛮干，而是运用正确的思想，说话、做事。要分清是非。需要说情道理的时候，应该勇敢；不要做“当说少

开口，遇事躲着走”的小人。

当然，要多体贴人，不要东挑剔，西挑剔。要看大事情，看大处。

我们一定要坚持四项基本原则。如果没有这四项基本原则，中国就要灭亡，更谈不上振兴中华。

其十一，要把你们所知道的，所明白的道理，全部交给接班人。

要把你们所知道的，所明白的道理，全部交给接班人。自己要有“脊梁骨”。鲁迅说：中国人从来是有脊梁骨的。但我想，这不是指蛮干乱说。

不要经常“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”，这类“千种风情”，不可怀在心里。你们平均四十五岁，你们风华正茂，正在大好年华，有多少壮丽的时光堪得消磨！？

最后，我想引用唐朝一位名叫“寒山”的和尚的诗结尾：

“有酒相招饮，有肉相呼吃。

黄泉前后人，少壮须努力！

玉带暂时华，金钗非久饰；

张翁与郑婆，一去无消息。”

寒山是个有名的和尚诗人，他说，时光易逝。“黄泉前后人”，是说无论谁，早晚都要死的，仿佛他很消极。但接连一句，“少壮须努力！”实在是强劲有力的入世人的好诗。因此，后面四句，说贵人的“玉带”，富人的“金钗”，都长久不了。隔壁的张老头，与另一家的郑老婆子，一离开人世，再也听不见他们的任何消息。这确实是真理。这四句写得好，因为它反衬出那句极有力的“少壮须努力”的深意。

你说，这个和尚虚空、沉寂么？我看，一点也不虚空、沉寂！连一个和尚都如此看生活，看世界！

他大声喊出：“少壮须努力！”

你们风华正茂，前途无量，要善于利用这大好时光！

一九八一年五月二十五日

（原载《戏剧学习》1981年第3期）

满怀信心

我学习了《建国以来党的若干历史问题的决议》，受到了很大的教育和鼓舞。这个《决议》实事求是地总结了建国三十二年来正反两个方面的经验和教训。我深深地感到，我们的党是一个伟大的党，是一个勇于批评和自我批评的党，党中央现在的领导同志，是十分成熟的马克思主义者，是完全可以信赖的，在这样坚强的党中央的领导下，我对我们的党和我们的祖国，充满了信心，充满了希望。

从戏剧的发展形势来看，也又一次证明，三中全会到这次六中全会，党的路线、方针、政策是正确的。三中全会以来，我们出了不少的好戏，出现了一批有希望的新作者。这正表现了党在戏剧工作者的心中唤起的力量。刚刚开始部队戏剧调演，我们就看到了三个好的话剧。反映南昌起义的《一代英豪》，写长征路上的斗争的《北上》，还有《平津决战》。再有近两年一直比较贫乏的农村题材的创作，也繁荣起来了。今年上半年，就出现了几个反映农村生活的好戏。如话剧《赵钱孙李》、《落凤台》、《张灯结彩》，还有花鼓戏《牛多喜坐轿》，评剧《月难圆》等等。反映待业青年生活的话剧《金子》，也受到了观众的欢迎。

在题材上，我们也是十分广阔的。比如，十幕历史剧《秦王李世民》，上海市青年话剧团正在上海演出，观众的评价很高。京剧《徐九经升官记》，蒲仙戏《状元与乞丐》，都构思巧妙，引人入胜，很有现实意义。

我们的创作队伍中，上半年又出现了几位很有前途的青年作者。《徐九经升官记》的两位作者，都是三十多岁的年轻人。《秦王李世民》的作者，是上海复旦大学中文系的学生，一个才二十四岁的姑娘。这说明，我们的戏剧创作事业，是后继有人的。

总之，形势很好。当然，也有缺点和不足。比如，在少数戏剧工作者头脑中存在着“向钱看”等问题。这是前进中的缺点，我相信在工作中会得到克服和纠正的。

《决议》谈到毛泽东思想过去、现在和将来都是我们党的指导思想。毛泽东的文艺思想，是毛泽东思想的一个组成部分，其中一些原则性的部分，我们应该坚持。我想，文艺为什么人的问题，文艺与人民的关系，文艺与革命的关系，文艺与生活的关系，毛主席都作过十分正确的论述。只有解决好这些问题，我们的文艺事业，才能沿着正确的方向前进。

同时，对待毛泽东的文艺思想，我们也不能教条主义地生搬硬套。毛主席晚年对文艺问题的一些见解，就有不适当的地方。他把历史剧、传统戏一律认为是宣传封建主义的东西，这就离开了他自己过去说过的“推陈出新”，“古为今用”的话。

学习了六中全会的《决议》，我感到，我们今后要坚持“四项基本原则”，坚持“双百”方针，我们要进一步肃清“左”的思想干扰，开展健全的文艺批评。社会主义的文艺事业需要大家干，需要团结。我说的团结，并不是一团和气，但是，也不该是一团火气。

我们的文艺批评应该实事求是，以理服人，与人为善；而不要以力服人，随便上纲。资产阶级自由化，是不能允许的；但“左”的“自由化”，我们同样受不了的。我相信，我们的文艺工作者经过几十年的锻炼和考验，是一支可以信赖的革命文艺队伍，是爱党、爱国、爱社会主义的。我们一定要运

用批评与自我批评这个武器，来提高我们的作品的思想和艺术质量。我相信，我们都不会辜负党中央对我们的期望。

（原载《人民戏剧》1981年第8期）

学习鲁迅

鲁迅先生是我一生景仰的思想革命和文艺革命的先驱。他战斗到最后一刻，是新时代的拓荒者、启蒙者、培育者。

在黑沉沉的年代里，每读先生一篇新作，我认识到人活着要有斗志。在那窒闷如死的旧社会中，读一些他的文章，我知道人必须爱憎分明。

鲁迅先生的著作是一面照见一切的镜子。我在这面镜子里，也照见我自己。我看见我的平庸、渺小和无知。多少青年渴慕追随先生。我当时想见先生一面，几次来上海，总得不到机缘。迁延复迁延，终于不能聆听先生的声音，这是我终身的遗憾。

一九三六年十月十八日，巴金告诉我，鲁迅先生约我第二天早上八点钟去他家见面，由巴金、靳以带我去。能够与先生相见，倾听先生讲话，当时我是多么欣喜啊！那些日子，我听说他病重。在他身体不好的情况下，还愿接见我，我感到很不安，担心会影响他的健康。我又觉得温暖、鼓舞。我那时才二十六岁，我深深感激鲁迅先生对一个幼稚的文学青年的厚爱 and 关怀。

我等待着第二天的会见，心情激动，一夜没有睡。可是，万万没有想到，第二天早上，靳以跑来告诉我，鲁迅先生不幸于清晨五点二十五分与世长辞了。噩耗传来，我像突然受到电击一般，一时震动得说不出话来。上午八点，巴金、靳以和我到了鲁迅先生的卧室。他的遗体安详地躺卧在床上，衣着朴素，面容宁静。我昨天还怀着要与先生相会的一腔热望，今天竟成了死别！凝望着先生的遗容，我泪水不住地往外流。许广平先生肃然立在鲁迅先生的床边，我们本想说几句安慰她的话，可是什么也说不出。此时此刻，任何语言都失去了分量。我们三人向鲁迅先生的遗体深深地鞠了躬，就退出来了。当时海婴才五六岁，还以为自己的爸爸睡着了，在房子里走来走去，看着他，我们愈加的难过。

我虽然失去了亲耳聆听鲁迅先生面教的机会，但是，他的作品，对我说了了一辈子的话。他的作品哺育了我。

我第一次读到鲁迅的作品是《呐喊》。记得那是一九二三年，我在北京买到那本第一版的《呐喊》，是北京大学新潮社出版的。红色的封面，质地柔软，中间长方形黑块印着“呐喊”两个黑字，是鲁迅所喜欢的那种毛边装订，读时需要自己裁开。印刷、装帧都十分考究。当时我才十三岁，读鲁迅这样深刻的作品，还不太懂，后来，对他的作品读得多了，才逐渐有所理解，开始懂得一点鲁迅所指的“国民性”，中国的封建社会和中国人民的伟大精神。

鲁迅是我国新文化运动的主将。他的精神影响之大，是无法估量的。他的爱国主义，彻底反封建的思想，对我的写作影响很大。其实又何止我。鲁迅的作品是乳汁，哺育了我们一代又一代的文学新人。我们的文艺作家在他们成长的道路上，无不从他不朽的著作深受教益。以我自己来说，一直想学，也一直在学，只是没有学好。

鲁迅在戏剧方面的专门论述诚然不多，但他对我国戏剧文化是十分关注的。

他对我国的民间戏曲，怀着热爱。还在他的童年时代，就和农民孩子们一起在月夜的水乡看社戏，这在他写的《社戏》中，作过生动亲切的描写。一九三六年九月，他在散文《女吊》中，还回忆起他四十年前在绍兴看戏的

情景，从女吊这些鬼魂的戏剧形象，他看到的是活人的生气，是妇女遭遇的不幸，是她们蕴藏在心底深处的抗争，是有冤必伸，有仇必报的强悍感情。鲁迅说：“单就文艺而言，他们就在戏剧上创造一个带复仇性的，比别的一切鬼魂更美，更强的鬼魂。这就是‘女吊’。”

在《朝花夕拾》中，鲁迅描画了另一种很有特色的鬼，“表现对于死的无可奈何，而且随随便便的‘无常’。”鲁迅觉得这是个比较可爱的形象，他写了这个“无常”的种种近乎人性的地方，他说：“一切鬼众中，就是他有点人情；……我至今还确凿记得，在故乡时候，和‘下等人’一同，常常这样高兴地正视过这鬼而人，理而情，可怖而可爱的无常；而且欣赏她的脸上的哭和笑，口头的硬语与谐谈……”

在《准风月谈》里，鲁迅说：浙东的戏班中，有一种“二丑”，“二丑”“有点上等人模样，也懂些琴棋书画，也来得行令猜谜，但依靠的是权门，凌蔑的是百姓，有谁被压迫了，他就来冷笑几声，畅快一下，有谁被陷害了，他又去吓唬一下，吆喝几声。不过他的态度又并不常常如此的，大抵一面又回过脸来，向台下的看客指出他公子的缺点，摇着头装起鬼脸道：你看这家伙，这回可要倒楣哩！”鲁迅指出，这就是“二丑的特色”。是当时某种有知识的人物的嘴脸。世上有恶的势力，便一定有“二丑”，而且有二丑的艺术，用来“遮掩他并不是帮闲”，但小百姓是明白的，早已在舞台上活画出他们的嘴脸来了。

这些文章见出鲁迅如何重视民间戏曲艺术的传统，如何深刻地估价民间戏曲。

京剧也是来自民间的，鲁迅对京剧有精辟的论述。他从不反对京剧，但痛恨封建统治者对京剧的毒害，他说“士大夫是常要夺取民间的东西的”，“但一沾着他们的手，这东西也就跟着他们灭亡。”京剧的一些缺点正是这样造成的。它曾供奉内廷，又被士大夫篡窃，“从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来”，和群众隔绝了，鲁迅说：在这之先“自然是俗的，甚至于猥下，肮脏，但是泼辣，有生气。”唐弢同志曾说：“鲁迅要求京剧保持其优秀的传统，排除封建统治阶级的沾染和篡窃，在本身的特色上努力发展。这是一切京剧艺人必须斗争的道路。”鲁迅并不反对京剧改革。但鲁迅说：“京剧改革，那就是，啊啊啊，我们要救国啊，听听，行吗？”他的意思是说，京剧在长期发展过程中，有它自己特有的程式，这程式可以在一定程度上加以改进，却不能根本取消它；取消它，就等于取消了京剧的特点。

鲁迅又说：“有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意。打出世界上去，即与中国之活动有利。”

今日京剧在世界各国引起广泛的赞美和重视，正因为它有中国的色彩。尤其是，解放后在党的领导下，做了大量的戏曲革新。

他所否定的只是那些宣传封建思想的糟粕。他批评“才子及第，奉旨成婚”的团圆套子。批评“善有善报，恶有恶报的因果报应戏”。他认为这是“不敢正视各方面，用瞒和骗，造出奇妙的逃路来”。对于戏曲剧本的大团圆结尾，鲁迅也有分析地指出，这是“由于中国人不大喜欢麻烦和烦闷，所以凡是历史上不团圆的”，在戏曲里就“往往给他团圆”。鲁迅的这些论述，对于我们今天的戏曲革新工作，是值得记取的。

鲁迅曾经热情关怀着新兴话剧的成长。在他主编的刊物如《奔流》、《语丝》、《萌芽》上面，就刊登过一些剧本。仅《奔流》这一刊物，前后十五

期中，就刊登了五个独幕剧和一个多幕剧，即白薇的五幕剧《打出幽灵塔》。他还亲自翻译了日本武者小路实笃的《一个青年的梦》、苏联爱罗先珂的《桃色的云》两个多幕剧。他深知并尊重戏剧艺术的特点和规律，认为写剧本要考虑到舞台演出的特点和规律。他说：“剧本虽有放在桌上的和演在舞台上的两种，但究以后一种为好。”

鲁迅早期从他的为人生的艺术观点出发，特别强调戏剧创作与戏剧表演对教育与影响人民深刻而广泛的作用，因此每有论述，往往把重点突出在剧本的内容及其思想意识上。

他特别提过三位剧作家：莎士比亚、易卜生、萧伯纳。

一九一七年，鲁迅阐发科学的重要，同时不能偏废文艺，提到莎士比亚，他用文言写道：“盖使举世惟知识之崇，人生必大归干枯寂，如是既久，则美上之感情漓，明敏之思想失，所谓科学，亦同趣于无有矣。故人群所当希冀要求者，不唯奈瑞（注：现通译牛顿）已也，亦希诗人如狭斯丕尔（Shakespeare，注：现通译莎士比亚）……凡此者，皆所以致人性于全，不使之偏倚，因以见今日之文明者也。”

要叫人类精神不致于偏倚，那么就必须借重文艺的教育，这就告诉我们，文艺工作是改造灵魂的工作。

但人的思想意识总是和一定的社会经济基础有着千丝万缕的关系，因此，鲁迅进一步认识到一个改造人类灵魂的戏剧家必须又是一个热心的社会改革家，他提出易卜生来。

一九一八年《新青年》出了一期易卜生号，鲁迅认为介绍易卜生，是“因为易卜生敢于攻击社会，敢于独战多数，那时的介绍者，恐怕是颇有以孤军而被包围于旧垒中之感的吧，现在细看墓碣，还可以觉到悲凉，然而意气是壮盛的”。这段活里，想是指易卜生《国民公敌》中主角斯托克曼医生的奋斗。其后，鲁迅又作了著名的讲话《娜拉走后怎样》，指出娜拉离家是这戏的故事，但前途渺茫，因为易卜生也只说到妇女应离开那样的家庭，妇女应有独立的人格，与男子平等。但如何获得这样的地位，即妇女解放途径，易卜生并没有说出来。

以后鲁迅又提到萧伯纳，并和易卜生作了比较，他是这样说的：“绅士淑女们是顶爱面子的人种。易卜生虽然使他们登场，虽然也揭发一点隐蔽，但并不加上结论，却从容他说道：‘想一想罢，这倒底是什么呢？’绅士淑女们的尊严，确也有一些动摇了，但究竟还留着摇摇摆摆的退走，回家去想的余裕，也就保存了面子。……萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道：‘看哪，这是蛆虫！’连磋商的工夫，掩饰的法子也不给人有一点。这时候，能笑的就只有并无他所指摘的病痛的下等人了。在这一点上，萧是和下等人相近的，而也就和上等人相远。”

鲁迅从“剧圣”莎士比亚一直谈到萧伯纳，我觉得他毫不是贬低莎士比亚和易卜生，但萧伯纳更合他的口味。因为萧的剧本，更能鞭挞当代的恶人与剥削阶级。

对中国的话剧，鲁迅更是关心备至的，他曾在上海的白色恐怖中，看过业余剧人协会演出的《钦差大臣》，并留下十分中肯的意见。我听说他在北方时，还看过南开新剧团自编自演的的新剧《新村正》，这是一部揭露封建社会黑暗的剧本。一九一二年六月十一日。鲁迅看了话剧《江北水灾记》之后，在日记中写道：“勇可嘉而识与技均不足。”在鲁迅看来，写好一个戏，作

者应具有勇气，有深刻的见识，还要有卓越的技巧。勇、识、技三者的统一，是鲁迅先生对我们从事话剧创作者的一个期望。

鲁迅主张大胆地睁开眼睛观察社会，忠实于艺术的真实，说：“只有真的声音，才能感动中国人和世界的人。”

我们应该努力创作出真实、深刻的好作品来。我想，这应当是我们戏剧界纪念鲁迅诞生一百周年之要义吧！

一九八一年十月九日于上海

附注：写这篇东西，读了鲁迅先生几篇作品，也读一点研究鲁迅的文章。但使我深得好处的，还是唐弢同志在 1956 年 10 月的《文艺月报》上刊载的《鲁迅与戏剧艺术》一文。他的某些话，我也引进去了。我感谢唐弢同志。

（原载《剧本》1981 年第 10 期）

出色的贡献

——在上海首届戏剧节上的祝辞

同志们：

今天，上海戏剧节在这里隆重开幕，规模盛大，上海文艺界和戏剧界的同志们欢聚一堂，庆祝上海戏剧创作的丰收。我代表中国戏剧家协会，向大会表示热烈的祝贺！

这次上海戏剧节，是近两年上海戏剧创作成绩的一次大检阅，也是上海广大戏剧工作者在党的领导下努力工作，进行艰苦艺术创造的丰盛收获。上海是一个具有光荣革命传统的大城市。上海的剧种多，剧团多，优秀的戏剧家多，思想活跃，创作丰富，历来是出作品、出人材的地方。上海的戏剧家们曾经创作出许多优秀的剧目，在全国有广泛的影响，对于我国社会主义戏剧事业的繁荣与发展，有重要的贡献。我们希望这次上海戏剧节能够涌现出更多的好戏来，希望上海的戏剧家们，继续作出更加出色的贡献！

同志们，我们正处在一个伟大的新时代里，我们要建设四个现代化的社会主义新中国，我们要建设高度的物质文明，同时，要建设高度的精神文明。我和同志们都有一个共同的感觉：时代赋予我们戏剧工作者的任务是很艰巨的。今年，中央召开了思想战线问题座谈会，小平同志、耀邦同志、乔木同志都有重要讲话。这对于我们广大文艺、戏剧工作者都是极大的鼓舞和鞭策。我们要坚持党的四项基本原则，要坚持文艺为人民服务，为社会主义服务的方向，要坚持“百花齐放，百家争鸣”的方针，对于资产阶级自由化的错误倾向，要开展积极的批评与自我批评，在我们的戏剧工作中，要认真地贯彻中央的精神，这对于繁荣我国社会主义文艺事业，具有极为重要的作用。

“江山代有才人出，各领风骚数百年”。我们社会主义制度是优越的，它为文学艺术的发展，开拓了无限宽广的领域，只要我们更加勤奋地努力，就一定可以创作出更多的好作品，一定会涌现出更多的优秀戏剧人才，为社会主义事业和人民作出积极的贡献！

最后，我再说两句活。今天，中国女子排球队荣获世界冠军，因为她们是崇高的爱国主义者。她们精诚团结，她们具有知心的默契。她们有高尚的道德情操，不为名利、不为私念，她们心中装的是党、是人民、是祖国的荣誉。这种高贵的品质，我们戏剧界难道就学不到么？我们是学得到的。党和人民是相信我们学得到、也做得到的。我们一定要发扬这种高贵的精神。

预祝上海戏剧节演出成功！

（原载《文学报》1981年11月26日）

在全国中青年话剧作者读书会上的开幕词

中国戏剧家协会和剧协安徽分会联合举办的中青年话剧作者读书会今天开始。三十多位有成就的中青年话剧作家聚集在安庆读书，群贤毕至，真是一大盛事。我代表中国戏剧家协会热烈欢迎大家。

我们这次读书会正好是在党召开第十二次全国代表大会期间。十二大是具有伟大历史意义的一次大会，标志了我国历史发展的新的转折，是党和祖国的新的希望，我们热烈祝贺十二大的召开。在这次代表大会上，胡耀邦同志要作重要的政治报告，这是一份党的重要文献，在这次读书会上，我们要认真学习这个重要的报告，领会报告的精神实质，并以它来指导我们的思想和行动。我们要反映伟大的时代，完成党交给我们剧作者的历史使命，让戏剧在促进四化建设和建设社会主义精神文明方面发挥更大的作用。

胡耀邦同志一九八一年在剧本创作座谈会上谈到要使我们戏剧创作队伍很好地成长起来，有一个措施就是提倡把刻苦读书和深入生活密切地结合起来。我们要想在创作上有成就，不认真看书学习是不行的。大诗人杜甫曾经讲过：“读书破万卷，下笔如有神。”这是有道理的。我们前辈的大作者鲁迅、郭沫若、茅盾、田汉等一生不知读了多少书。周总理生前经常勉励文艺工作者，要活到老，学到老。在座诸位同志都是从事话剧创作的，有些同志是很有学问的，我们请大家来一起读一个月的书，时间虽然很短，但大家在一起互相帮助，取长补短，共同交流学习心得，交谈创作经验，我相信大家是会有收获的。

世上可读的书是很多的，要把好书都读完也是不可能的。对于我们搞创作的人来说，读书的目的，我认为一是提高我们认识生活的能力；二是提高我们表现生活的能力。要提高我们认识生活的能力，我们就应当学习马列主义、学习党的重要文件和领导同志的讲话；我们要提高表现生活的能力，就应当学习古今中外的优秀作品，吸取前人的创作经验。一些优秀作品所以能创作出来，往往是作者在这两方面都有较丰富的修养和较深的学问。因此我们读书，既要读马列主义经典著作，又要读戏剧大师的代表作品。

这次读书会时间只有一个月，因此我赞成以自学力主、少而精的原则。读书会虽然也请了一些专家来讲学，但这不是主要的，主要是靠我们自学，真正读通几本书（这不是说只限在读书会所提出的那几个书目，那只是作为一般的参考），读懂几部名著，领会戏剧创作的一些道理，探索一下所谓“个中三昧”，理解一下他为什么这样写，而不那样写，这就能多少帮助我们写作，写得更好一点。当然，艺术修养还要广博，这只有靠以后坚持不懈地努力，不是这一个月所能做到的。总之，我希望大家好好利用这一个月的时间，读几本书，交谈学习经验和创作体会。我们在读书会期间还要组织到工厂、农村参观，到黄山游览。读万卷书，行万里路。希望大家都有所得，都能满载而归。

这里还要特别感谢安徽省委、安庆地委、安庆市委、安庆石油化工总厂、安徽省文联的大力支持和剧协安徽分会、安庆地区文联、文化局给我们创造了这么好的学习条件。让我们刻苦学习，用优异的成绩来表示我们的感谢吧！谢谢他们！谢谢大家！

对中青年剧作者的希望

近年来无论在杂志、电影、舞台上都出现了一批崭新的中青年剧作家的名字，这是一股蓬蓬勃勃的、不可阻挡的新力量。看到许多新作品写得好，我异常兴奋。

我们有这样一大批热情、坦率、真诚的青年和中年作家，有理想、有抱负。你们是文艺创作中的中坚力量。你们懂得生活，有的一直没有离开工作岗位。你们在农村当过农民，在工厂当过工人，在机关当过干部或领导。你们在沸腾的生活当中，遇到矛盾，解决矛盾，看见了是与非的冲突。你们有想法，你们要写作，你们有一种不可遏止的欲望，你们要为人民写出心里的话，这是可贵的。

但是，我想到作为一个作家，还有一些问题可以考虑：

第一就是要开扩眼界。首先要从生活中开扩眼界，我们身边有各种各样的灵魂，有一声不响、埋头苦干的英雄，有工作起来就要有声有色的英雄。我们身边有卑贱的灵魂，苟苟且且，见别人比他好，就妒忌、打击；得得意来，就欺上瞒下，营私舞弊，无视党纪国法，做那些见不得人的事，终于毁灭了自己。我们身边有许多普通人，看来是做着平凡的工作，心里充满了忘我的精神，做了很多有意义的事。他们心里爱祖国，爱人民，爱社会主义。但他们没有像那些卖嘴皮子的，说个不停，他们只是默默地做他们应该做的。

人心不同，各如其面。有多少人就有多少不同的身世、心理，不同的精神面貌，我们要放开眼界看到更多人的心灵。亲爱的作家们，不要满足于已有的生活知识，不要满足于已经知道的人物性格。只有勇敢地、艰苦地探索人物的灵魂，在生活中开扩眼界，才知道应当写哪一种人，甚至于怎样写。这些，生活会告诉我们的。

再就是从书本上开扩眼界。中外古今，我们的前辈给我们留下极其丰富的伟大著作。我们要广泛地浏览，遇到自己喜欢的，真心喜欢的就要用心去读，多读几遍，读到真懂得作品的精神，懂得作品为什么那么吸引你为止。无论是小说、戏剧、诗歌、历史、哲学，都有我们非读不可的书。这些书启发我们，开扩我们的眼界，使我们分清楚是和非，分清楚高贵与鄙贱，使我们知道人是多么完美的一个构造。

看了这些伟大的作品，能使我们明白起来，——才开始明白起来，我们写作的天地是多么辽阔、深远。原来几千年来，中外多少勇敢的作家，已经在无限大的天地中为我们指出多少条道路。我们要学习生活，也要从书本去学习。我们要接受这些伟大作品的影响，在这些作品中熏陶。但是受影响、受熏陶决不是要模仿、更不是要抄袭！

模仿、抄袭是奴才干的事，我们要做作品的主人！我们是中国的作家，是今天的作家，是社会主义的作家，我们的作品必将屹立于世界，我们的作品必将贡献于人类。

现在有的文章、文艺作品不大高明，观众、读者说看了头便知道尾，看了这个，不必看那个；这种现象虽不普遍，却是对观众、读者极不负责任的表现。我们的作家，每一位都应是在闯新路的探索者，而不是不动脑筋、不下苦功夫的懒汉。

第三，我想谈一下写作的标准问题。我们常说自己眼高手低，其实经常是眼不高、手才低的。眼要高了，手就高起来。——当然也不一定，手高是要

下苦功的——但是眼高是第一，就是要有一个高标准，这样才可能写出好东西。如果根本眼就低，哪里能写出什么好东西来呢？多生活、多读书可以使我們得到一个高标准。这个东西不能用尺量，也没有一定的格式，这种标准只能是在自己心里、脑子里，有一种敏锐的感觉。看古今中外的大作品，使我们知道自己的成就究竟有多大，他们的成就究竟有多高。这种标准是多少年的文化修养潜移默化得出来的。有了这种高标准的感觉，我们才知道如何修改我们自己的作品，要一遍、两遍、三遍、五遍甚至于数十遍修改而不厌倦，直到自己和读者共同认为是好文章才算数。文学史上这样的人物、这样的作品是很多的。

党的十二大已经召开，党中央向全国人民提出了开创社会主义现代化建设新局面的伟大任务。我们要努力反映伟大的时代，塑造社会主义新人和四化建设的创业者形象，为建设社会主义的物质文明和精神文明作出贡献。我们的戏剧创作要起到鼓舞广大人民，以共产主义思想教育和影响广大群众的作用。这个重担的一部分，正放在你们中青年作家的肩上。

中国的中青年作家们，我完全相信，你们一定会写出无愧于伟大祖国的好作品。

（原载《戏剧电影报》1982年10月31日）

重视编辑工作，办好戏剧刊物

——在《戏剧界》编辑部召开的座谈会上的讲话

编辑是无名英雄，应当受到社会的尊重。无数事实都说明：好作家往往出在好编辑的手里。巴金的第一部小说就是通过好编辑叶圣陶的手发表在《小说月报》上的。我的《雷雨》所以能问世，不能不归功于当时向《文学季刊》推荐的巴金了。如果没有他的帮助，我也许不会再写东西了。“良医如良相”，好的医生就像好的宰相一样，我认为好编辑就如同良医良相。你发现好文章把它推荐出来，那就是为造就好作家出了力量。所以说，编辑要当作者的伯乐，当作者的知音。不然，刘勰也就不会在《文心雕龙》中强调提出“知音其难乎”，深感“音实难知，知实难逢”了。今天就更应该要求编辑能成为作者的知音，加强自己的责任感。

当一个好编辑并非易事。首要的是不能变成老朽，更不能变成中朽、少朽。老和朽这两个字经常连在一起。为什么呢？老很容易保守，抱残守缺，新东西听不进去，老就朽了。但是也有不老朽的——我们党中央的同志就是不老朽的。最可怕的还不是老朽，而是“中朽”、“少朽”。因为他还不老，他在那里拉着你的腿，不让你做这个，不让你做那个。这种人是最可怕的，对这种人该怎么办呢？我的看法是：不让他们再朽下去。我们要与之斗争，要使他变成少而有壮志，少而有进取心。

当编辑不易，编好刊物更不易。我国最早的编辑恐怕要首推孔老夫子。他编选的《诗经》，是从几千首诗歌中选辑了三百零五篇。

尽管其中也有歌颂帝王的，但反映人民生活的困苦，诅咒鱼肉百姓的勾当也不少，开宗明义第一首《关雎》篇，就反映了男女对爱情的向往和追求，思想不是很解放吗？可见从当编辑的角度来看，孔夫子这个“老朽”还不守旧，为后世也留下很多好的东西。

我看《戏剧界》办得很好，思想性强，敏锐、丰富。登了许多老作家的作品，新人的作品也出现不少。这些文章是替戏剧界、替人民说话的。我觉得今天要特别提倡大家说真话，推心置腹说心里的话。一个杂志如果真正做到把大家心里想的文章登出来，这个文章就会起作用。《戏剧界》所以能做到这一点，我猜想他们的编辑是知音者，他们编辑部里没有老朽，更没有中朽、少朽。

特别是看过今年第五期发表的评论员文章《文艺是人民的事业》，很感到激动，像这样根据党中央的精神及时阐明新文艺观的文章，说了真话的文章，为什么在全国那么多的刊物中未曾看到，却偏偏刊登在一个省级的戏剧刊物上，岂不令人奇怪吗？这也正看出《戏剧界》有胆识，使大家看后有痛快之感。在同一期里，有一篇《重视观众学的研究》的文章，也写得很好，把我们今天观众的情况，我们艺术作品的情况讲得很清楚，资产阶级也研究观众学，那是为了好卖座；而我们研究的目的，则是更好地让戏剧为人民服务，为社会主义服务。其实，戏剧为人民服务并不等于讨好一般群众，单纯地考虑票房价值。群众与人民有着不同的概念。易卜生在《国民公敌》中通过斯多克芒便说过：“平常人不过是原料，要经过加工培养才会成为人民，”谁也不敢讲自己是人民，但可以说是群众。“四人帮”时期的所谓“群众专政”，实际是“暴民政治”，并不代表人民的利益。因此，我们研究的观众

学是人民的观众学。这样，是非界限就分清了。

我这次到合肥看到《戏剧界》的编辑部在四楼平台上的防震棚里，想象不到这么小的一个防震棚，出了这么讲究的《戏剧界》，不仅印刷好，而且内容好，面向全国。有学术性的讨论，也有外国戏剧的介绍；电视剧也当作一个题目来研究。我觉得这个杂志是站得住的。我在考虑为什么这个杂志偏偏在安徽得到发展，这值得我们想想。理由很多，这个地方是一块很好的土地，“遗老”少，“遗少”也少。当然，我们还不要满足于现在。

任何杂志，尤其是文艺杂志，应当看成是一所流动学校。编辑部要树立起办学精神。一方面要勇敢地传达党的新精神，宣传党的方针、政策；另一方面还要了解你所培养的对象就是观众。观众确实有一个培养、提高的过程。看戏的人是不会先上“看戏学校”再去看戏的。所以只有靠刊物来提高观众的艺术修养，欣赏好的艺术，欣赏艺术的美、人的美，辨别是与非的斗争。否则，谈不到社会主义精神文明的建设！

编辑的责任是重大的。我呼吁：应当提高编辑的社会地位。希望《戏剧界》办得更好。

一九八二年九月十五日

（原载《戏剧界》1983年第1期）

热烈的祝贺真诚的希望

近年来，我大部分时间在上海。一方面是养病，同时抓紧时间整理旧作，很少出来活动“可是这次《大众电视》在昆明举办电视剧“金鹰奖”和“飞天奖”授奖大会，接到林辰夫同志的热情邀请，我就特地从上海专程赶来了。

我是满怀热忱来祝贺的。一是祝贺我国电视剧在这样短短几年里取得这样大的成绩。电视剧历史短，真正发展起来只是近四年的事情，现在几乎达到一天一部，而且出现了一些大家公认的较好的电视剧，这是件了不起的事情。现在大家都承认：一个以最现代化的传播工具武装起来的，具有最广泛的群众性的新兴艺术品种——电视剧诞生了。电视剧虽然还处在初创时期，但是它具有强大的生命力，不久的将来它必然昂首阔步于视听艺术之林。我首先为电视文艺工作者在短时间里取得这样大的成绩而祝贺。

第二，向这次评奖的主办单位祝贺。他们以巨大的热忱，辛勤的劳动，使这次评奖活动取得圆满成功。一个仅仅创办几年的刊物，人手也很少，能举办这样全国性的活动，而且搞得这样红火，我是很佩服的。今天这里济济一堂，嘉宾如云，而且得到此地省、市各方面领导机关的支持，可见这件事深得人心，所以我要向主办单位和大家祝贺。

第三，也是最主要的，我向获奖的单位和个人热烈祝贺。三百多部电视剧里，经过读者评选，选中了你们，这是民心所归，是观众对你们劳动成果的评价。我向你们祝贺，并且为你们获得这样的荣誉而高兴。

我是很赞成群众性评奖活动的。记得去年五月文汇报举办评奖活动时，已故的金山同志和赵寻同志到上海去祝贺，在我家里讨论发言稿时，我们认为群众性的评选活动是促进艺术繁荣的好办法。戏剧、电影、电视剧都是演给观众看的，归根到底，人民是评价一部作品价值的最高权威，这次评奖，以群众选票作依据，同时设立特别奖和荣誉奖，这样的考虑很周到，很必要，而且与群众性评选在总的精神上是一致的。

“飞天奖”是推动电视剧繁荣的奖，以数量多取胜。目前，我国电视剧数量还很少。仅日本东京一地，一年六个台要播出八千小时电视剧。与之相比，我们的数量还少得很。文艺要满足群众的需要，其中包括数量。所以说，设这个“飞天奖”不是没有道理的。“金鹰奖”就是以质优取胜。把“飞天奖”、“金鹰奖”结合起来，意思就全面了，也就是说“多”与“好”相结合了，年初在北京召开的电视剧导演会上，我说过：“常说电视剧‘多快好省’，这四个字中实现‘好’字最难。”因为电视剧目前不仅创作基础薄弱，经费、器材等方面都有困难；在改进领导方法，提高队伍素质方面也有不少问题。要实现“好”字，都与这些问题的解决联系着。所以我说实现“好”字最难。因此，更要注意在“好”字上狠下功夫，多下功夫。观众口味的提高往往超过艺术实践本身的发展，这个矛盾今后会更突出，观众希望好的电视剧多一些，更多一些，这个希望更该引起注意。我希望每年能够出现十几部、几十部，以后达到几百部众口皆碑的高水平电视剧。到那时候，我国的电视剧的发展将进入一个新的阶段。

还有，与质量有关的另一个问题是电视剧应该走一条什么样的路，我在访问日本时，NHK的负责人曾经问我，电视剧究竟向电影靠拢还是向话剧靠拢？我说：“照我看，哪个也不要靠，电视剧就是电视剧。”他同意我的看法。当然，电视剧一定要向电影、戏剧学习，这点毫无疑义。但总要摸索出

一条自己的道路吧。任何艺术如果没有自己的特点，就没有生命力。电视剧的规律，是不是可以说我们基本上还没有摸着。这就需要时间。实际上全世界都还在摸索。希望电视文艺工作者勇于探索，努力实践，及时总结，尽快摸索出电视剧的规律和美学特点，建立自己的艺术理论体系。

我常与一些同志谈到，电视剧是在很艰苦的条件下，在很短时间里，甚至可以说是在人们不十分注意的情况下，拔地而起，取得这样的成就，所以显得特别可贵，特别值得珍惜。你们通过自己的努力为电视文艺争取了应有的社会地位。我也知道，你们的工作条件和生活条件都很艰苦，人力、物力、财力各方面都有许多困难。我们一方面争取条件的改善，另一方面要通过自己的努力，把能办好的事情尽量办好。多出成果，出高水平的成果。努力使队伍实现革命化、年轻化、知识化、专业化。全面提高队伍的政治和专业素质，这是发展电视剧事业的重要一环。电视剧需要自己的专家，大家努力多培养出一些专家来。

我是你们的忠实观众和热心的支持者。虽然我具体能为大家做的事情不多，但我要争取一切机会在适当的场合为电视剧呼吁，请作家、艺术家为电视剧的创作出力。谢谢大家！

（原载《大众电视》1983年第5期）

不要辜负人民的期望

能不能纠正艺术完全商品化的倾向，这关系到我们文艺事业的发展方向。

艺术的商品化在资本主义国家是司空见惯的，那里所有的精神产品都可以用钱来买卖。我们国家是党领导下的社会主义国家，社会主义文艺的社会职能和资本主义文艺有本质的不同。虽说我们精神劳动的成果大部分要以商品的形式在社会上流通，但这决不意味着要我们把艺术变成单纯的商品，决不意味着应该“无利不起早”。党信任我们，人民信任我们，称我们是文艺工作者，人类灵魂工程师，把建设精神文明的重任托付给我们。我们千万不能忘记自己的光荣职责而去迎合社会上某些观众低级庸俗的趣味。十年浩劫之后，社会上确实有那么一部分观众，要看不健康的东西。但我们决不能只管票房价值，不顾社会效果。我并不认为所有的社会不良风尚都是文艺作品造成的，然而我们又必须承认这样的事实：那些不顾社会效果的完全商品化的文艺作品确曾起过不好的作用，助长了社会不良风气。

我认为对于当前出现的商品化倾向，必须开展正常的批评和自我批评，既有专门的批评家来批评，也有来自各方面观众的批评。广大群众肯定会欢迎这样做的。没有哪个做父母的会愿意自己的子女看坏戏，读坏书，干坏事。而有分析的、有说服力的批评正可以帮助观众，特别是青年观众明辨是非，提高思想觉悟和艺术欣赏水平。我不赞成简单禁止的办法，经验证明，用行政命令去禁，效果不一定好。把世界搞得干干净净，纯而又纯是不可能的，这时提高人们的分辨能力也是没有好处的。现在无论做什么工作都很讲究效率，纠正艺术商品化倾向也应当讲究效率。但也要办得谨慎，要做细致的思想工作。

同时要加强文艺队伍的思想建设。文艺工作是神圣的事业，你要用爱国主义、集体主义、社会主义、共产主义思想去教育别人，而自己的灵魂却不那么干净，这怎么成呢？把文艺团体的体制改革片面理解成赚钱，把自己的作品和表演当成捞钱的手段，这是非常错误的，人的能力有大小，但大家都应当有一种责任感，这就是对国家、对民族、对子孙后代的责任感。我们戏剧工作者要尊重自己，别忘了自己对人民负有的重大责任，别辜负了人民的期望。

（原载《戏剧报》1983年第7期）

空谷足音

——欢迎四川省振兴川剧汇报演出团

四川省委在戏曲改革方面提出了一个振奋人心的口号，叫作“振兴川剧”。多么响亮的口号啊！有如空谷足音，预示着一个新的信息，一个新的行动即将来临。

解放以来，党的百花齐放、百家争鸣、推陈出新、古为今用、洋为中用的文艺方针，一向指导着戏曲事业不断前进。但也曾受过“左”和“右”的干扰，几度偏离轨道。“四人帮”的文化专制主义就不必说了，那是毁灭艺术。即使粉碎“四人帮”以后的几年来，在戏曲事业的恢复工作中，也还有缺点和不足。例如某些人过分地迷恋旧戏曲的艺术形式，甚至于连封建糟粕也一起接受下来，未能正确认识继承和改革的辩证关系，推陈而不出新。更有某些剧团领导和演员，一味向“钱”看，致使目前各地戏曲演出剧目陈旧、贫乏，甚至于良莠不分，糟粕与精华并存。正如贺敬之同志在文化部第四届戏曲演员讲习会上的讲话中所说的：“这主要表现在戏曲工作的某些领域，艺术革新的步子不是越迈越坚定，而是裹足不前，甚至于倒退了。有一些本来已经作了改革，现在竟然又改回去了。”

上述现象的产生，不能只怪广大戏曲演员和戏曲工作者，主要责任应该领导来负。某些剧团领导干部，长期不钻研业务，不学习党的戏曲政策，遇到问题拖拉推诿，不置可否；或者指手画脚，以个人爱好代替政策；或者故意挑剔，关卡重重，自命不凡，致使专业人员惶惑不解，无所适从，这不能不为戏曲工作带来不必要的混乱。四川省委领导同志，面对现实，不仅提出了“振兴川剧”的口号，而且成立了领导班子。由一位省委常委亲自挂帅，吸收各地区文化行政领导、专家、老艺人参加。他们不是徒有其名，而是一竿子插到底，抓得准，抓得狠，抓得细。用他们自己的话说：“即使演出字幕也要求写得工整，不出现一个错别字。”于是成绩显著，立竿见影。这次来京汇报演出的新编历史故事剧《巴山秀才》、现代戏《丑公公》、整理传统戏《禹门关》和《绣襦记》就是一年多以来振兴川剧的初步成果。

这使我联想到其他各地方剧种。难道京剧不要振兴？评剧不要振兴？梆子不要振兴？豫剧、汉剧、沪剧、越剧、黄梅戏就没有个振兴问题？“风乍起，吹皱一池春水”。预计“振兴川剧”这股东风，终将使各地戏曲作者，闻风而动，有所作为。

我预祝这来自远方的“空谷足音”，不久将变得喧嚣杂沓，进而节拍和谐，威武雄壮，形成了全国戏曲队伍前进的新步伐，昂首前进。

向登高一呼的四川省领导同志及广大川剧工作者致敬！

（原载《戏剧电影》1983年10月9日）

肩负起时代交给我们的重托

同志们从全国各地来到首都，举行中国戏剧家协会第四次会员代表大会，讨论许多有关今天与明天的中国的社会主义戏剧事业的问题。这是有重大意义的大会。尤其是今天，全国物质文明与精神文明空前提高，各种改革正像万马奔腾，迅猛地开展，文学艺术出现前所未有的繁荣局面。今天，全国人民伸出手来，要我们奉献出有中国特色的社会主义戏剧新成果。今天，党和国家要我们在各个剧种，在各种戏剧艺术上，表现出伟大的时代精神。

时代交付给我们以重大责任。我们为能承担起这个重大责任而感到光荣。

前些天，我参加了第六届全国人民代表大会第三次会议，受到很大的鼓舞与教育。这个会议充分发扬民主精神，充分发扬了团结的精神。代表们迸放出一股不可抑制的智慧和力量，提出许多积极建议，更好地推动四化建设和经济体制改革。代表们深信，在党中央的领导下，祖国在不久的将来会富强起来，人民在不久的将来会富裕起来。我受到一种充满信心的爱国主义与社会主义的团结精神的感召。我相信，我们这个大会也一定能开成一个充满信心，发扬民主精神的团结的大会。

我们党历来十分重视、关心戏剧工作。党的十一届二中全会以来，全国的各种戏曲以及话剧等，都有很好的剧本，很好的演出，涌现出一批好剧作家，好导演，好演员，好舞美工作者和好基层组织工作者。老年、中年、青年戏剧工作者，响应党的三中全会号召，写出和演出了反映时代精神的剧目，受到广大观众的欢迎。邓小平同志在第四次文代会的《祝词》，是具有十分重大指导意义的文件。到今天我们回顾，仍然感到十分亲切。他为我们戏剧工作者指出了一条宽阔而又十分正确的道路。因此，沿着他指出的道路前进，我们就获得成绩；离开了它，我们就遭到挫折或失误。

有些同志认为，目前戏剧事业有点不景气；也有人不同意这种看法。这是正常的。

我个人认为，除了有些剧种、有些演出团体外，戏剧事业是有不大景气的现象。造成这种不大景气状况的原因很多。应该承认戏剧面临来自各方面的挑战。电影、电视、歌舞以及各种吸引观众的活动层出不穷的娱乐形式，是会使舞台剧受到些影响的。

是不是因为这些艺术形式多了，我们的戏剧舞台就一定会受冷落呢？我想不是的，因为戏剧有它特殊的魅力，它和观众息息相通，台上台下感情交融，打成一片。这种形式，不是其他任何艺术形式所能代替的。

当然，我们应该承认，戏剧有些不景气，有种种原因，有自身的，也有客观的。但是，只要我们团结一致，排除各种干扰，一定能使目前戏剧事业振兴起来、大大繁荣起来。

我们正面临着世界的和国内的各种艺术的竞赛，这种竞赛不是坏事。我们必须拿出党所期望的好戏，拿出真正高质量的作品。这是时代的要求，是人民对我们戏剧工作者的要求。

如果我们看不到戏剧界这点不景气，那是盲目；看到了，而不敢正视，就是懦弱；看见了，而又不去探讨、研究、解决它，那是不负责任；看见了，但又拿不出办法改变这种局面，那么，就是对不起人民，对不起这个时代。

应该肯定，我们的队伍中，涌现出一批优秀的、有理想、有干劲的中青

年剧作家、表演艺术家和舞美工作者。他们写出了不少好作品，演出了许多观众喜闻乐见的好戏。他们是挑大梁的，是我们队伍中的骨干力量，我们感谢这些大有作为的中青年戏剧工作者。但同时，我们也应该看到，这些好作品、好演出，无论从质量到数量，还没有达到时代的要求，还没有达到人民对我们的要求。我们的中青年，还有许多老同志，应该共同奋起直追，找出阻碍我们前进的各种问题，排除各种各样的干扰，用自己的头脑来思考，用自己对真实生活的深刻认识和理解，用自己的感情、激情、技巧、才能，来创造出有时代气息的好剧本、好演出。这样才能搞好我们的戏剧事业。

胡启立同志代表中央书记处在作协代表大会上讲了话，党中央为我们提供了创作自由的保障与条件。我们感到十分兴奋，十分鼓舞。

我们的戏剧，是有长期革命传统的。同志们都在思考着，探讨着。从老一辈戏剧工作者开始，直到今天、将来，我们都为我们的戏剧事业不断开拓、发展，也为我们戏剧事业的成就感到欢乐，其中有困难，也有挫折。我们必须继承发扬这种革命传统。

我们希望这次剧代会开得好，正如胡耀邦同志号召的，真正开成一个大鼓劲、大团结、大繁荣的大会。坐下来，探讨一些实际问题，解决一些实际问题。我相信，我们社会主义戏剧舞台上，必然会出现一批精品。那就是，思想深刻的，艺术性强的，健康的，格调高的，能够反映时代精神，推动时代前进的好作品。

（这是作者在中国戏剧家协会第四次会员代表大会上的开幕词，本报发表时略有删节）

（原载《人民日报》1985年4月29日）

振奋精神 繁荣戏剧

近年来，我们的戏剧工作有了很大进步。全国各地戏剧工作者为振兴戏剧、建设社会主义精神文明做了许多工作，创造了不少经验。工作中也遇到不少问题。为了使社会主义戏剧事业进一步地繁荣起来，我们需要研究这些问题。

这几年大家对戏剧危机已经谈论得很不少。我们的态度是正视它，我们的行动是要振奋精神，改变它。我去年在广州举行的中南五省戏剧创作会议上谈到，戏剧危机从反面帮我们搞了一次总动员。现在大多数省、市领导对戏剧工作是重视的，大家都动起来了，无论戏剧创作或理论研究都出现了好的势头，剧作家和戏剧理论家都发挥了积极性与创造性，创作上进行大胆的探索和创新，理论上展开对各种新的观点和看法的讨论，出现了一种我们盼望已久的生动活泼的局面。

我们的戏剧创作和其他文艺创作一样，呈现出百花齐放的好局面，出现了一批受观众欢迎的、富有时代精神的、反映四化建设的剧本。如反映变革时期农村生活的话剧《田野又是青纱帐》、《昨天、今天和明天》、《榆树屯风情》、《正月十五雪打灯》，反映部队生活的话剧《强台风从这里经过》、《天边有群男子汉》、《十五的月亮》等。反映改革题材的剧本剧作家也在努力创作，但写得成功的尚少。

放眼一看，引起我们重视的是去年戏曲创作上的成绩。在文化部举办的全国戏曲观摩演出获奖的十四个剧目，无论是题材领域的开拓，艺术风格特色的追求，舞台艺术形象的塑造，都表现出新时期戏曲艺术的特色。从全国来看，优秀的戏曲剧目远远超过这些。去年，各省和自治区都举办了各种类型的汇演，涌现出一批好戏。此外，还应该特别介绍一下少数民族题材戏剧的丰收，如京剧《康熙出政》受到大家称赞，壮剧《金花银花》在年全国戏曲观摩演出中也获得奖励。

我们戏剧工作者在党的正确的文艺方针、路线指引下，真正调动起了积极性和创造性。在戏剧创作上出现了探索和创新的热潮，开拓了题材领域，发挥了创作个性和艺术特色，运用了多样的艺术手段和技法，满足多层次的观众不同的审美需求。可以说，戏剧风格流派在去年一年中有很大的发展。我们戏剧工作者的劳动、创造的成果，是多么令人欣喜呵！

这里我想就近年来出现一批创新和探索性剧目谈一点看法。这些剧目或者借鉴西方现代派戏剧的一些手法来反映生活，或者是融合其他艺术的表现手段，创造综合型的戏剧新样式。在内容上有的着重揭示当前的社会问题，探索伦理道德的新观念，或者探求人生的哲理，描绘某些青年的心理变化。这类剧目一发表或者演出，常常就伴随着一场争议。应当说这是自然的，是不足以为怪的。关键在于我们要善于引导。戏剧评论不要简单化，更不要采取行政命令的方式去解决艺术问题。对那些大胆探索的剧目，只要在内容上不违背四项基本原则，没有低级趣味和格调，就应当允许试验。有的还应当加以支持和鼓励。即便艺术追求和试验有了失误，也应当通过讨论和争论来解决，当然这些剧目的情况各不相同，有的获得观众欢迎，有成功的经验；有的创作实践未必使人满意，也应当帮助作者总结经验教训。艺术工作者创造的脚步，不应因为出现曲折而停下来。

现在，我们国家新人辈出。一大批青年剧作家显露出艺术的才华，如《秋

风辞》、《狱卒平冤》的作者都很年轻。我们十分兴奋地看到戏剧创作队伍后继有人。戏剧创作“水土流失”的现象固然还存在，但也要看到大批生力军涌到这个创作队伍中来。人才难得。我们应当爱护这些人才，要千方百计地培养正在成长中的青年剧作家，这是繁荣戏剧创作的关键。

其次，戏剧理论研究方面，和戏剧创作一样也出现了好的势头。戏剧理论的探讨十分活跃，出现一些新的观点和主张。当然。不可避免会出现错误的观点和主张，如“戏曲衰亡论”、“夕阳艺术论”，对民族戏曲采取虚无主义的态度。而有的新观点、新概念、新方法的讨论和探讨，对发展戏剧创作是有益的。各地一年来召开各种各样的理论探讨会和戏剧创作座谈会，各抒己见，互相交换看法，畅所欲言，树立了认真讨论学问的好风气。

戏剧创作上的百花齐放和戏剧理论上的百家争鸣，这是令人欣喜的大好局面。应当说，这种局面正在开始逐渐形成。

毋庸讳言，戏剧战线还存在不少问题。应当看到各地戏剧工作的发展并不平衡，有的地方仍然为戏剧不景气而焦虑。北京的歌剧团体一年来没有上演自己创作的新剧目，然而来自福建的晋江地区歌剧团，却在北京庆祝歌剧《台湾舞女》的百场演出。有的话剧团长期不演戏，不得不以商业性的舞会赚钱，但是宁夏话剧团却到农村找到广大的话剧观众，在农村演出话剧《红白喜事》超过一百场。还有，吉林的吉剧、二人转演出团体，从来不感到“戏剧危机”，他们在东北农村广场演出每次都拥有数千观众。因此研究一下这种不平衡的现状，分析它的原因和存在的问题是十分必要的。

当前真正在思想和艺术上结合得很好的精美剧目还为数不多。戏曲创作在历史题材领域里，成绩比较突出，而反映今天四化建设和改革的戏曲剧目较少。一些作者还没有真正投身到时代的火热生活中去，有的戏剧工作者还没有从一些不良风气中解放出来，没有把主要的时间和精力用在正常的艺术创作上。在借鉴西方现代戏剧流派时，有的作者还不能对西方戏剧流派进行正确的分析，在不同程度上受到一定的消极影响，过于脱离了我国观众的欣赏习惯。在个别的戏剧创作和演出中，也还存在趣味和格调不高的现象。而在戏剧工作的指导思想，有的地方以行政命令去处理艺术问题的粗暴做法，并未完全肃清，还在一定程度上束缚了戏剧工作者的创造性和积极性。

如何才能进一步繁荣和发展我们的社会主义戏剧？

胡耀邦同志曾号召文艺界要大鼓劲、大团结、大繁荣。我觉得，我们戏剧界当前特别需要大鼓劲。气可鼓，不可泄。越是遇到困难，遇到挫折，越需要鼓劲。要有锲而不舍，坚持不懈的精神。要从危机中看到生机，看到转机。物极必反，这是辩证法。

要大鼓劲就应当进一步肃清“左”的思潮和做法。因为对戏剧创作粗暴武断、人为地干预、行政处理代替正常的戏剧评论，都会极大地挫伤剧作家的创作积极性。错误地处理一个作家和一个戏，影响所及，就不是一个作家和一个戏的问题。我很欣赏有的同志提出的要多引导，多鼓励，要“微调”。对于艺术的是非得失，要通过争鸣和讨论去解决，提倡自由讨论，不要轻率地做结论。出些问题不必大惊小怪，只要及时加以疏导就可以解决。对于剧目和存在问题的不同意见，提倡心平气和的平等的讨论。戏剧界要在党的方针指引下团结起来，真正实现创作自由和社会责任感的结合，才能开创新局面。

戏剧繁荣的新局面关键在于要多出优秀剧本，多出优秀人才。我们现在

有一支人数颇为可观的戏剧创作队伍。但这支队伍目前面临思想水平和艺术水平提高的问题。我们有些剧作者对马克思主义世界观对文艺创作的指导作用认识不足，因而不能认真学习马克思主义的基本原理，对急遽变革的现实作出不正确的认识和观察，这会造成创作上的失误。应当再一次提出剧作家学习马克思主义的重要性。我们剧作家还面临一个“学者化”的问题。要创作出一部思想深刻、艺术精美的剧本，剧作家要有多方面的修养。既要具备戏剧有关的专门学问，还要有政治、经济、法律、哲学、美学、心理学和自然科学的知识和学问。

我们戏剧界要鼓足干劲，团结起来，为了戏剧创作，戏剧事业的更大繁荣贡献出我们每个人的力量！

（原载《人民日报》1986年5月5日）

能开天地春

——在重庆雾季艺术节开幕式上的讲话

首先我要为重庆雾季艺术节祝贺，同时我感谢这个盛会的召开。因为它给我们带来了多少激动人心的回忆，让我们这些白发的老人重又感受到青春的热血在流动。这是一个年轻的盛会，是过去的年轻人与现在的年轻人的盛会。

我清楚地记得，那时候在重庆，到了暮秋、早冬，以及以后整个的冬天。早晨，眼前总是迷迷濛濛的一片雾，街道上看不见人，田野里那顶天的黄桷树也在白色的迷雾中隐藏起来。然而，我们都知值，不久太阳就要升起来的，那亮晶晶的，破雾而出的太阳，放射出万道光芒，照透我们的心。我们每个人，都感到温暖，因为我们知道我们的生活，正像这雾季的早晨一样，有过雾，也有太阳。那照透人心的阳光，是从曾家岩、从八路军办事处，从《新华日报》那朝气蓬勃的文章中放射出来的。那时，我们称呼周恩来同志，还是周先生呢，有时还亲密地称他为“胡公”呢。他给了我们深厚的关怀，为我们指路，用他的思想与人格的光辉，引我们走上抗战文艺的大道。当然，还有张颖等同志们给我们的帮助。

我们没有在雾中迷失方向，为了爱国，为了抗战，为了驱逐侵略我们的敌人，为了祖国最美好的明天，多少同志写出了多少文艺作品，演出了多少戏剧，谱出了多少乐章、诗歌，作出了多少书画、文章。那时的我们真是年轻啊！夜以继日地工作，赶文章，赶排练，赶演出，忘了饥寒，也忘了疲劳。为我们最心爱的祖国的前途，奉献出我们的智慧、才干与体魄，奉献出我们美丽的有意义的青春。

郭沫若同志写出《屈原》、《棠棣之花》、《虎符》这些不朽的戏剧。夏衍同志写的《心防》、《法西斯细菌》动人心魄的爱国抗日的杰出的剧目。阳翰笙同志写出《天国春秋》、《草莽英雄》和许多出色的大文章。田汉同志写了《秋色赋》、《丽人行》，代表时代精神的好戏。于伶同志在“孤岛”，写出《长夜行》、《夜光杯》和《杏花春雨江南》，树人民正气的好剧目。还有陈白尘同志的《魔窟》、《结婚进行曲》和《升官图》；还有宋之的同志的《雾重庆》和《春寒》。老舍先生，除了写作《骆驼样子》、《四世同堂》，又拿起了话剧这个武器。吴祖光同志写出他的第一个剧本《凤凰城》，紧接着又写了《正气歌》、《风雪夜归人》。多少作品，多少好戏啊！提起来，一下子是说不完的，我知道我们大家都在拼命地干，都在奋斗。

多少导演，像洪深、应云卫、黄佐临、焦菊隐、张骏祥、马彦祥、贺孟斧、杨村彬、沈浮、史东山，他们为着国家和人民，一夜一夜地快乐地工作，他们的艺术创作，像黎明那样亮起来，亮起来……演员就更多了，他们像天上的星星，照透了重庆的雾，疯狂了重庆的观众。

我可以举出成千上万的名字：美术工作者，组织工作者，宣传工作者，等等，但是我想不用一一他说出来了，因为我们有一个共同的名字，抗战的战士。我们是一个家，一门大炮，一支野战军。那时的我们，就像是四川的红辣椒，又尖又红又辣，吃到心里，浑身发热。重庆有多少人认识我们，喜欢我们，欢迎我们，把我们当作知心的朋友，我们也就是重庆的一部分！

虽然那时候生活上不富裕，甚至可以说很艰苦，可是我们的精神食粮是

丰富的，我们的创作灵感与创作的欢乐是丰富的。我们有信心，有领导，我们相信祖国必将从浓重的迷濛的雾中，站起来，迎接光照世界的太阳。

今天，不就是昨天的答案了么？在今天这个日子，我们由衷地感到喜悦，因为我们看见了，知道了我们没有白干！美好的向上的中国不是代替了不明不白的中国了么？我们不是从落后、穷困，走上先进、富裕的道路了么？日后，用上几十年功夫，我们还要使中国成为一个最先进、最强大的国家。

雾重庆终于不是雾重庆了。现在，我想说的是，如果这个“雾”对重庆的人民有害处，那么，待我们掌握了最新的最有效的科学技术，我们就可以呼风唤雨，就可以扫去对重庆有害的“雾”。当然，如果科学告诉我们，“雾”实际上对人、对城市，还是有一定用处的，那么，我们就得留它，该留多少就留多少，多余的，一概不要。

这些话，都是因为今天我忽然又感到年轻了，才能说出来。

确实，我对重庆有无限的怀念之情。因为它代表了我的青年到中年的时光，它锻炼过我。在这里，我知道了光明在什么地方，明白了许多做人的道理。我来到重庆时是二十八岁；离开它，已经三十六岁了。在四川这块“天府之国”的好地方，我一住就是八年。一直到抗战胜利，我才向重庆，向重庆的乡亲们告别。我从心里觉得，重庆是我的第二故乡。今天，我是远方游子又回来探亲了。

要说起重庆的好处，真是说不完的。我喜爱重庆人，爽快、聪明，会说俏皮话，爱说痛快话，常说知心话；和重庆人，和四川老乡在一起，使人感到亲切，心里热热的。重庆的天气，也让人忘不了。一到三伏天，那真叫热呀！热得可以把人烤成芝麻饼。这天气就像重庆人的脾气。我也记得重庆的冬天，不冻冰，却冷得要死，没有炉子烤火，只有一个烘笼，放在袍子下面。那时我只有一件薄的棉袍子，在朋友家中，我吃过无数次温饱的饭，但是一出朋友的家门，就又冷起来。我也不好意思拿烘笼放在棉袍里面，一则不好看，二则走不了路！冷呀，真冷！但这一冷、一热，不是锻炼了我么！我吃过重庆的粮，喝过嘉陵江的水，一草一木，都引起我无尽怀念与感激之情。

今天，重庆市与重庆人民举办了“重庆雾季艺术节”，这真是件大喜事。我们回顾往昔，又展望未来。我们感到心中的火没有熄，也不会熄。我们要像当年那样，把自己还有的一切，奉献出来，为了使祖国强盛。

中国已经是举足轻重的国家，世界的眼睛在望着我们。我们，过去的年轻人与今天的年轻人，要接力，要苦干。我想到两句诗，那就是“霜雪磨练后，能开天地春”。

这是重庆雾季艺术节给予我的启发！

让我们永远年轻，开出一个天上地下的春天。

（原载《戏剧与电影》1986年第6期）

为心爱的事业奋斗

——在“第四届全国优秀剧本奖”发奖大会上的讲话

首先我热烈祝贺你们得到难以得到的优秀的剧本奖。

评选委员们都十分认真、严格，反复讨论，多方比较，最后用不记名投票的方法，才选出来。

两年来，写出的剧本千千万万，经过严格筛选，这些剧本大多得到观众的认可和赞赏。

同志们写剧本都非常辛苦，评选的工作没有辜负同志们的劳动。大家都不怕艰难，闯难关，费心力，为中国的戏剧事业拿出惊人的干劲。

这说明有不少热爱戏剧的人们在为自己心爱的事业奋斗，我们的戏剧前途是大有希望的。当然，这次得奖的剧本比起人们的期望还有距离，质量更未达到世界的顶峰。

我想说，那些许许多多未能获得这样荣誉的人，千万不要丧气，你们当中有少数人比这些中了“状元”的同志们写的东西差不了很多。奥林匹克百米赛跑的冠军比起第二名常常仅有百分之几秒的差别。所以我希望今天得到荣誉的人要在日后写得比现在还要好，好得多！那些没有得奖的同志，一定要更用功，一定要追上来。

这次得奖的作品，题材是多样化的，风格、形式是各不相同的。有一点是共同的，就是比起以前，越发精采、深刻。

写吧，写出更能表现“人”的伟大艺术作品！

莎士比亚正等待着和我们竞赛。

关汉卿也说了一句话：

“看看谁能比我们这些不朽的灵魂写出更伟大的剧本！”

自然，这是关汉卿在我昨夜梦中对我讲的非常亲切，又是非常鼓舞人心的话。

然而这才是真话。

再一次祝贺你们！

（原载《剧本》1988年第7期）

在中华梨园学研究会成立大会上的讲话

今天由陕西省文化厅、由陕西省剧协、由陕西省戏曲研究院邀请中国剧协派人来参加中华梨园学研究会成立大会和唐代梨园遗址立碑剪彩仪式，我代表中国剧协参加这次盛大的成立大会，特向大会祝贺、致敬！向各位同志表示热烈的感谢。这次来参加大会的人很多，演员很多，还有各省市的专家，此外还有各省市卓越的戏剧工作者，所以我谈不出什么来。虽然看戏多年，对戏还是不太懂，尤其是关于梨园，知道的更少了，我讲的不好。

谈起梨园，它有三个特点：一个是歌，一个是舞，一个是戏。歌这个东西很早以前就有了。歌以咏志，是人们感情的抒发。原始社会就有歌。最早的歌大家都会唱，就是《击壤歌》：“日出而作，日入而息，……帝力于我何有哉”，是说太阳出来了，大家就起来劳动了；太阳落了，就休息睡觉了，过的非常快乐。所谓帝，皇帝的帝，说帝的力量和我有什么关系呢，这里所说的帝，大约是部落的首领。在那个时候他们过的都是非常快乐的有歌也有舞的生活，连孔夫子也是很羡慕的。其中一些古乐舞，在儒家著作中也记下了演出情况及演出观念。”击石拊石，百兽率舞”，以及“笙簧以间，鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪”，是对当时乐舞装演的描述。春秋时的《诗经》，就是民歌总汇。屈原的《九歌》也是颇有影响的祭神的歌舞。《史记·滑稽列传》对著名的《优孟衣冠》事的记载成为中国演员艺术的记录的开端。优孟，楚之乐人也，常以谈笑讽谏。楚国宰相知其为贤人，对其甚好。优人敢于在主威之前，言廷臣所不敢言，这是有特殊意义的，也是很感动人的，因而司马迁给予很高的评价。秦皇汉武以来，中国文化艺术不但有歌有舞也有戏。到了隋代更是“万方皆集会。百戏尽来前。临街车不绝，夹道阁相连”。薛道衡的这首诗正是记述隋代大业年间一个戏场歌、舞、戏演出的盛况。演出内容十分丰富。表现形式以百戏为主，还有其他歌舞。可以看出隋代演出有其重要的特点，就是南北文化的自然融合，胡舞、清歌交相演奏。

到了唐代开元二年，“玄宗于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，号为皇帝弟子，又云梨园弟子，置院近于禁苑之梨园”。这就是我国历史上第一所既培训演员（弟子），又肩负演出的综合性的皇家音乐、舞蹈、戏剧学院。而唐玄宗自己担任院长。唐玄宗领导的这个梨园人才济济，有编撰人员，有音乐家，有表演艺术家，他们都有很高的文化，编撰人员虽不固定，但经常有明皇诏令当时的翰林学士或其他著名文人编撰节目，著名诗人翰林学士李白曾承诏带醉写过：“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓，若非群玉山头见，会向瑶台月下逢”等《清平调》。唐玄宗自己也还创作加工整理过一些节目。如《甘州》、《霓裳羽衣曲》。唐诗中有“开元天子万事足，惟惜当年光景促，三乡陌上望仙山，归作霓裳羽衣曲”。玄宗并亲自教授，尤其是他自己打得一手好羯鼓，每逢梨园演出，不是披羽衣登场，就是坐前场亲打羯鼓。玄宗时的梨园魁伶云集，著名者有李龟年、雷海青、黄幡绰、公孙大娘、李仙鹤等。正因为唐玄宗延聘，依靠了这样一批富有艺术才干杰出的艺术家，使盛唐时代舞台演出节目呈现万紫千红、美不胜收的繁荣昌盛局面，它对我国及亚洲主要国家和日本等戏剧工作的发展确实起了毕路蓝缕以启山林的作用。正因为这些原因，历代的戏曲艺人都把明皇尊为梨园祖神。建国前后，不管什么剧种都在后台供奉唐玄宗的泥塑或木雕像。演员们出场演出就对玄宗像极其虔诚，顶礼膜拜，而且有许多地方，都给他建立了老郎

（玄宗）庙，以示纪念。这不仅在中国，在日本已为一种常识，就连欧美学界无不盛传。以前老郎（玄宗）是供奉在后台，现在都不见了。梨园弟子不能忘祖啊，正因为唐代梨园的出现和它在发展中取得的辉煌成就和它对以后戏剧歌舞发展的影响，唐玄宗是立了大功的，他真是了个了不起的人物，我看还是可以把他供起来。这不是迷信，我们要学习他热爱梨园、扶植梨园的事业精神。

热心梨园文化的李尤白先生，历经艰辛，勘清梨园遗址。此举震惊中外，全世界都知道，都说是个大发现，他又发起筹建梨园纪念馆，并倡导成立梨园学研究会，得到国内外学者的赞赏支持，这都是振兴中国民族文化，可贵、可歌的行动。理应受到社会各方面的称赞与支持。

梨园学作为一门学科研究提出来是很有意义的。梨园学不是考古学，梨园在我国艺术发展史上有根重要地位，总结梨园经验，发扬梨园精神，是继承和发扬我国优秀文化传统，促进艺术繁荣的重要工作，也是社会上精神文明建设的一个重要方面。梨园学的研究必然会带来研究的丰硕成果，进一步推动和促进我国戏曲、音乐、舞蹈的振兴和发展，使我国优秀的文化更加丰富，更加发扬光大。我们正处在一个飞速发展的开放时期，我们要继承，要开拓，要发展，不发展就会消亡。有了梨园学，有了梨园纪念馆，我们的事业就会出现一个崭新的局面。我们要无愧于祖先，还要发展祖国文化。像《秦王破阵舞》，秦王就是李世民了，《兰陵王破阵曲》，还有《霓裳羽人曲》，还有《踏谣娘》，还有舞蹈家公孙大娘的《西河剑器》和他的弟子李二娘，在舞蹈上的成就是很高的，诗人杜甫为之倾倒，赋诗歌咏。像那样的舞恐怕现在还没有，包括西洋的芭蕾舞。这些艺术家的成就促进了唐代舞蹈的发展。在唐代凡是伟大的艺术家都在梨园，也都是梨园时期产生的。研究梨园就是要对我国盛唐时代的文化，歌、舞、戏进行认真的深入的研究，要下功夫有所发现。我们要革新，但不能把老的都革掉，要取其精华，吸收其中优秀的，使其发展的更好，但也不失原来的味道。艺术要革新，否则就不能发展。

唐玄宗领导的梨园就是在不断创新开拓前进中才得到发展的么？我们目前正处在开放搞活改革的时代，我们的艺术团体同样需要改革，只有改革才能发展，才有出路！希望梨园学研究取得新的更大的成就！

（合意根据录音整理，未经本人审阅）

（原载《梨园学研究》1988年出刊）

北京市第五次文代会开幕词

各位代表、各位来宾：

北京市文学艺术界第五次代表大会现在开幕。此际正值元旦过后，春节即将来临，在这种喜庆的气氛中，我们欢聚一堂，共商繁荣北京市社会主义文艺和文联体制改革等大事，倍添欣悦之情。但是，在这个时候，我们也不能不怀念已经去世的、曾经为北京市文艺事业做出突出贡献的第四届文联理事肖军、王力、曹靖华、杨晦、黄药眠、朱光潜、王雪涛、赵枫川、李瑞年、李桂云、石联星、薛恩厚、侯永奎、杨小亭、袁柯复、曹主禄、良小楼、杨士惠等同志。我提议，全体起立，对他们表示深切的哀悼！

屈指算来，我们这次大会距上次代表大会已将近九年。这期间，我们的国家发生了巨大的变化，党中央在对我们民族的命运作出了改革、开放的划时代决策后，又在十三届三中全会上确定了今明两年的任务，使我们国家在全面深化改革的道路上，又向前迈进了重要的一步。改革、开放给我们各项事业带来的生机和活力，社会主义现代化建设在新时期取得的伟大胜利，有目共睹，举世皆知。这一振奋人心的壮举，也给文学艺术以极大的鼓舞和推动。我们北京市的文艺事业，在市委，市政府的亲切关怀领导下，坚持党的基本路线，坚持一个中心、两个基本点，沐浴着改革、开放的春风，蓬勃发展，欣欣向荣。广大作家、艺术家和文艺工作者，从“左”的桎梏中摆脱出来，以焕然一新的精神面貌，喷涌而出的才智和激情，在广阔的文艺田野上奋力耕作，不辞辛劳，获得了异常丰硕的成果。几年来，不论在精神产品的创造方面，在人才的造就、成长方面，还是在队伍的发展壮大方面，都出现了前所未有的景观。广大文艺工作者付出的心血和汗水，他们富有创造性和卓有成效的劳动，为满足人民群众多方面、多层次的文化需求，为繁荣、发展社会主义文艺，为建设社会主义精神文明，做出了积极、可贵的贡献，在群众中赢得了声音，在首都人民面前树立了自身的形象。我们的人民需要文艺，我们的文艺应该有益于人民的事业。在过去的八年中，我们以高度的社会责任感和艰苦卓绝的劳动，创作了许多形式优美、内容充实的好作品，奉献了许多声情并茂、技艺精湛的好节目，取得了显著的成绩。但是，我们没有任何理由可以松懈。这不仅因为社会主义文艺本来就负有光荣和崇高的使命，还因为今天，我们的国家正处在经济、政治、文化和社会生活急剧变革的重要历史时期，我们的人民需要强大的意志凝聚力和推动力，党对文艺也提出了新的要求。贯彻十三大提出的党在社会主义初级阶段的基本路线，坚持一个中心、两个基本点，振奋精神，悉心创造、刻意追求，是摆在全体文艺工作者面前的重要课题。所以，我们必须坚持不懈，加倍努力。我们这次大会的主要任务，正是要学习、贯彻中央关于文艺工作的指示精神，总结八年来北京市的文艺工作，修改会章，进一步深化文联体制的改革，推举产生新的领导机构，争取北京市文学艺术的更大繁荣。

改革，是时代向我们提出的要求。文艺也不能例外。北京市文联体制的改革，必须有利于文艺生产力的解放，有利于创作的繁荣和发展。要实现这个愿望，首先就必须用改革的精神加强文联领导机构和领导班子的建设。由于多方面的原因，以往文联的领导机构——理事会作为荣誉机构而设置的，参加领导班子的理事，也多半作为荣誉职务来安排，这在一定的历史时期是必要的，是有功绩的。但是今天，改革正在不断深入，我们面临着新的

形势和任务，文联的领导机构和领导班子如果还像以往那样，仍然只是一种荣誉机构和荣誉职务，恐怕就无法适应时代的要求了。因此，我们应该认真地考虑这个问题，大胆地进行改革，依据党的十三大提出的“使各种群众团体能够按照各自的特点，独立自主地开展工作”的指导思想，以干部“四化”条件为标准，体现文联团体会员制的特点，按老、中、青相结合的原则进行组建，使文联理事会真正成为一个人员精干，有议事能力，能主持实际工作，充满生机和活力的领导机构和领导班子。当然，文联体制的改革不只是这一项，其他方面也应该深入进行，但相比之下，以改革的精神组建新的领导机构和领导班子，是北京市文联的当务之急，是这次代表大会要解决的一个重要课题。

各位代表、各位来宾：当我们满怀信心地跨进一九八九年时，也就迎来了中华人民共和国成立四十周年和北京和平解放四十周年。几十年来，我们的国家走过了曲折的路程，我们北京市的文艺工作者，始终跟随着党和人民一同前进，并在社会主义革命和社会主义建设的各个历史阶段，做出了自己应有的努力。我想，在这个时候，我们一定又都会想起已故的北京市文联第一任主席老舍先生，感谢他为北京市文艺事业所做出的杰出贡献。历史证明，我们北京市文艺队伍，是一支有力量、有作为、值得信赖的好队伍。现在，我们的国家又处在一个严峻的历史关头，我们民族的命运正面临着历史性的选择，新与旧、正与邪、神奇与腐朽在进行着激烈的搏斗。这既为文艺创作提供了最广阔的天地，最丰富的源泉，也是对我们这支队伍的一次严格的检验。我们一定要发扬北京市文艺工作者与人民共患难、同战斗的光荣传统，积极投身于改革、开放和现代化建设的伟大洪流，百倍地焕发革命热情，勇敢地担负起时代赋予我们的光荣和崇高的使命，创作出更多的艺术精品，迎接建国四十周年，鼓舞人民奋勇前进，在伟大的历史变革中创建更加辉煌的功勋。我相信，这次大会将使我们更加团结一致，将给我们以巨大的鼓舞，并将激励我们以改革的精神去繁荣北京市的文学艺术，开创北京市文艺事业的新篇章！

预祝大会圆满成功！

（原载《北京日报》1989年1月30日）

我的希望

同志们、朋友们：

今天，中国文联青年业余创作者会议举行开幕式，我因病住院不能赴会，特请董良翠副秘书长代我向大家问好。

党的十一届三中全会以后，在刊物、影视、舞台上以及艺术展览中涌现出了一批青年人的名字。最近一两年来，贯彻中央“一手抓整顿、一手抓繁荣”的方针，为社会主义服务、为人民服务的主旋律更加响亮，在各门类文艺创作中又有一些青年同志崭露头角。看到一些好作品问世，我感到很兴奋。在“八五”计划第一年的春天，在举国上下为实现第二步战略目标而努力奋斗的伟大时刻，在党中央的关怀下，召开这个会议，我认为十分必要。十年树木，百年树人。这次会议实际上也是为来自工农兵各行各业的青年业余文艺创作者举办的一个短训班。你们这一代青年人，将是跨世纪的主人。正因为如此，这次会议便具有了特殊的深远的意义。

你们一直没有离开工作岗位，有的在农村当过农民，在工厂当过工人，在部队当过战士，在机关当过干部或领导。根扎生活沃土，跟人民群众保持密切联系是你们最大的优点。有的在沸腾的生活中遇到矛盾，解决矛盾；有的看到了矛盾产生发展、解决的全过程，感到或是看见了是与非的冲突，有了一种不可遏止的创作欲望，要为人民说出心里话来，这是十分可贵的。我从来都认为，有了真情实感才能出好的作品。但是要成为一个无愧于时代的文艺家则需要不断地学习。大家都爱看三国的戏，诸葛亮有句名言：“才须学也，非学无以广才。”说明才干来自学习，不学习就不能增长才干。学习什么呢？首先门然是向生活学习。我们身边有许多普通人，看起来做着平凡的工作，心里却充满了忘我的精神。他们爱祖国、爱人民、爱社会主义，做了许多有意义的事。他们是让祖国站起来、富起来的某本力量，他们是伟大的。在生活中有多少人就有多少不同的身世、心理，不同的精神面貌。我们要看到各种各样的心灵。要不怕艰难，探索他们的灵魂深处，高贵的以及龌龊的。这样，才能有声有色地写出那些埋头苦干的英雄，才能真实地反映出我们所生活的时代，反映出在和平建设的环境中，人民所进行的艰苦的改革和斗争。

再就是向书本学习。读书破万卷，下笔如有神。无论是小说、戏剧、历史、哲学、政治都有我们非读不可的书。这些书会开阔我们的眼界，使我们分清楚是与非、分清楚高贵与鄙贱。使我们知道人能改造自然，改造环境，改造世界；使我们勇敢起来向前奋斗。学习书本要联系实际、融会贯通，才能卓有成效。

我很高兴有一批从事文艺评论的同志出席这次会议，文艺评论对促进文艺的发展是非常重要的。优秀的评论家，会对一代甚至几代文学艺术的发展都产生影响。因此，更需要下大力气来培养。我认为，评论家需要比作家和艺术家具有更多的学识，更高的马克思主义和毛泽东思想的修养。他要站得更高，看得更远。就像鲁迅先生那样，他对《八月的乡村》、《二月》的评论多么了不起！观点鲜明，褒贬得当。几十年过去了，仍然站得住脚。在我开始写作时，巴金同志曾给予我热情的鼓励和帮助。六十年代初，茅盾、叶圣陶同志对我的剧本《胆剑篇》提出过非常坦率而又是很有见地的意见，对于我是永远难忘的。

评论家要充分理解作家的甘苦，以平等的态度，诚恳地称赞作品之所得，批评作品之所失，要有学识有胆识，敢讲真话。记得鲁迅先生曾经说过：“要像热烈地主张所是一样，热烈地攻击着所非。”这“热烈”二字实在说得好。当年果戈理因发表《死魂灵》而遭到沙皇御用文人的攻击时，只有别林斯基坚决地站出来，对果戈理的文学现实主义给以最热情的肯定和支持。但是，当果戈理晚年发表《与友人书简选》向沙皇忏悔，公开主张不要废除农奴制时，别林斯基则发表《给果戈理的一封信》，严厉批判了果戈理的反动立场，旗帜非常鲜明。列宁曾指出，别林斯基这封信是“优秀作品，直到今天它仍具有巨大的生活的意义”。别林斯基的这种评论态度是值得我们学习的。无论搞创作还是搞评论都是艰苦的，十年磨一剑，没有什么捷径可走。天才就是勤奋，这是天经地义的真理。这次“青创会”是一次很难得的学习机会，大会安排了不少重要的讲话和报告，还有知名的作家艺术家谈创作体会和经验，希望青年朋友们一定要珍惜这次的学习机会，多多吸取有益的东西。

最近，党中央召开了十三届七中全会，会议充分肯定了党的十一届三中全会以来的路线、方针、政策，充分肯定了十三届四中全会以来各项工作的显著成绩，提出了九十年代的宏伟战略目标。制定了国民经济和社会发展的十年规划和“八五”计划。我们要认真学习七中全会文件，坚决贯彻七中全会精神。要紧密团结，扎实工作，更加贴近群众、贴近生活、贴近实际，大胆探索，勇于创新，向人民群众提供更多健康有益的喜闻乐见的精神产品。要努力塑造社会主义新人和社会主义建设的创造者形象，起到教育人民坚定社会主义信念，团结和鼓舞人民为实现社会主义现代化建设的宏伟目标而奋斗的作用。这个重担的一部分，正放在你们的肩上。我们老一辈人终究是要过去的，我们的希望，人民的希望寄托在你们身上。

青年朋友们，我完全相信，你们一定会创作出无愧于伟大祖国的好作品来。

预祝大会圆满成功。

一九九一年二月二十七日

（原载《光明日报》1991年3月8日）

在全国文联工作座谈会上的讲话

（1995年3月21日）

值此全国文联工作座谈会召开之际，谨向出席会议的同行们、朋友们致以诚挚的问候！并借此机会向为繁荣社会主义文学艺术而辛勤劳作的作家艺术家和广大文艺工作者表示深深的敬意，向关心、支持文联工作、文艺工作的各界朋友致以衷心的感谢！

与共和国同龄的中国文联以及各地文联，几十年来形成了一个很好的传统，就是为党的路线和中心工作服务，为广大文艺工作者服务，在发展和繁荣文艺事业中做出了自己的贡献。老一辈的文联领导同志和新一代的文联工作者，艰苦奋斗、默默奉献，甘做社会主义文艺事业的后勤，这可以算是文艺史册之外的光辉篇章，也是值得称颂的。我们应当把这个好传统发扬下去，在改革开放和现代化建设的新阶段，为实践党中央向我们提出的号召，创作出与我们这个伟大时代相称的优秀作品，为出现像鲁迅、郭沫若、茅盾等为人敬仰的新一代跨世纪的杰出作家艺术家，做好再做好我们的文联工作，我们应当树立起这个宏伟的工作目标。现在占祥同志接任中国文联党组书记职务，我很高兴。占祥同志年富力强，又有长期做文化艺术工作的经验。在他到任不久的时间内，带领文联党组制订出一个很有分量的工作规划，强化文联服务机制，提倡求实作风，使中国文联的工作出现新的活力，在此谨表达我对占祥同志和党组的谢意，表达我对积极参与文联领导工作的各位副主席的谢意。

多年以来，我身在病榻，但是我的心一直向着我热爱的、已艰难奋斗了半个多世纪的文艺事业，“一向年光有限身”，人生虽有限，但是我们为之奋斗的崇高事业会永远与日月一样运行。在这里，我特别寄语中青年文艺同行们，希望他们以只争朝夕的精神投身到伟大的时代洪流中去，铸造无愧于21世纪的辉煌！

祝愿我们的文联工作、文艺工作繁荣发展！

（原载《文艺报》1995年3月25日第11期）

