

纪念大连解放60周年·大连优秀文学艺术作品选

长篇小说卷
短篇小说卷
诗歌卷
评论卷
舞蹈卷
摄影卷
戏曲卷
曲艺卷
杂技卷
美术卷
儿童卷
文艺

1945-2005

纪念大连解放60周年
大连优秀文学艺术作品选

总主编 怀忠民

文艺评论卷
曲艺卷
舞蹈卷
摄影卷
戏曲卷
儿童卷
文艺评论卷
文艺

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

DA LIAN YOU XIU WEN XU HE YI SHU ZUO PIN XUAN

总主编 怀中民
主编 张玉珠

纪念大连解放90周年

大连优秀文学艺术作品选

文艺评论卷

文化艺术出版社

总编委会

总 顾 问 孙春兰 夏德仁 李永金 林庆民
总 主 编 怀忠民
副总主编 魏小鹏 贺 旻
委 员 张玉珠 洪文成 周大新 王家胜
邓 刚 张国平 季福林 张 超
艺术顾问 邵默夏 余定华 沈西牧 董志正
李勤明 王永林 阎德荣 郑述诚
康文金 王世昌 张 毅 张家瑞

编选委员会

主 编 张玉珠
副主编 康文金（特邀） 王家胜 王晓峰
成 员 （以姓氏笔画为序）
刁成国 马世顺 马志广 王大斌
王忠玲 车培晶 邓 刚 卢 奕
田 耒 刘美华 刘益令 齐春生
曲致正 沙仁昌 宋 民 宋延平
杜 明 李卓毅 李振远 李紫娟
何永娟 迟德顺 张本义 张廷起
张秉加 张 玲 张俊英 阿 拜
邵勋功 郑海英 林 丹 杨友臣
杨 赤 津子围 郝宏春 高志华
素 素 晁德仁 徐 铎 阎太恩
矫红本 满 涛 蔺剑梅 蔡永武
滕毓旭

编选办公室

主 任 王晓峰
成 员 何永娟 王长丽 吕克文 石轶鹏
张远凤 刘晓牧 郭 军

文艺评论卷

主 编 王晓峰 宋延平

总序

1945年8月，随着世界反法西斯战争的胜利，我们这座被日、俄帝国主义掠夺、奴役了半个世纪的城市，终于获得了解放，长期饱受凌辱的大连人民，终于呼吸了自由、民主的空气。一轮红日，在这片土地上跃然升起。

时光走过了60年，我们这座城市也发生了历史性的巨变。过去满目疮痍的废墟，如今已经变成了美丽壮观、繁荣昌盛的北方明珠。伴随城市前进的脚步，我们的文艺事业也发生了质的飞跃，取得了辉煌的成就。60年来，我市的各类文艺创作硕果累累，璀璨夺目，它们记录了时代的风采，闪射着世纪的光华。为了庆祝大连解放60周年，我们编选了这套《大连优秀文学艺术作品选》。其目的是：回顾历史，展示成果，面向未来。

早在大连刚刚解放不久，一批党领导下的革命文艺工作者，如文学界的李一氓、方冰、柳青、白朗、罗烽，戏剧界的阿英、田风，美术界的朱鸣岗，音乐界的刘炽等，先后从革命根据地来到大连，他们在这片土地上传播革命艺术的种子，催生革命艺术的发展、壮大。他们带来的延安革命传统和精神，像春风吹拂，像细雨般般，滋润着大连的文艺芳草园，迅速出现了勃勃生机。与此同时，本地的一批有志的文学青年也在革命文学家、艺术家的带动和影响下，投身革命文艺事业，走上了文艺创作之路，形成了我市最早的一支新老结合的创作队伍。这期间，柳青等人在大连创作了长篇小说《种谷记》等，本市的业余作者也创作了一批反奸锄霸、歌颂新生活的文学、戏剧作品，如《穷汉岭》、《一二〇新纪录》等，这批作品敲击着时代的战鼓，紧密配合了当时的民主革命斗争，激发了广大人民群众的爱国的热情和民族精神。人民的新生，城市的新生，文艺的新生，大连市的文艺事业从此开始了一个新的纪元。

新中国成立后，广大人民群众怀着胜利的喜悦和革命的激情，推动了全市的经济建设和社会进步。而与之相适应的文化建设也在不断发展。各类专业文艺团体相继成立，群众性业余文化活动蓬勃开展，锻炼了一大批专业和业余文艺创作的骨干。他们以广阔的视角，关注新生活带来的各种变化。文学、戏剧、音乐、美术等多种门类的作品，也如雨后春笋般相继而出，有的作品如话剧《红旗》、《人往高处走》等在全省乃至全国都产生了较大的反响。1957年第6届世界青年联欢节上，我市歌舞团编演的《花鼓舞》一举夺得金质奖章，不仅成为我市歌舞团传统的保留节目，也成为全国许多歌舞团学演的节目之一。此后，尽管也受到了“左”和右的干扰，但我市的文艺创作总体上还

是积极、健康的，直至文化大革命前，各个时期都有佳作问世，并卓有影响。著名作家高玉宝的长篇小说《高玉宝》就是在这期间出版的。1958年，大连京剧团编演的现代京剧《菊花石》，运用戏曲形式表现现代生活，在全国也是为数不多的先驱之一；20世纪60年代初，我市歌舞团创作演出的《摇篮曲》、《俺是快乐的饲养员》唱遍大江南北。这期间，我市专业和业余文艺工作者相结合，也创作了一大批优秀剧（节）目，呈现出一派繁荣景象。复县（瓦房店市）创作演出的二人传《镶牙记》，单出头《三到刘家》、《放猪姑娘》在辽宁省新戏曲汇演中轰动省城。旅顺口区演出的《出车之前》、金县（金州区）演出的《跨海办学》以及大连京剧团演出的《松骨峰》、《迎风斗浪》，也都轰动一时。

1966年，文化大革命爆发，我市的文艺事业遭受一场前所未有的浩劫，文艺创作在低谷中徘徊。但是，严冬过去是春天。1976年，党中央一举粉碎“四人帮”。春天到了，树上绽出了新绿。党的十一届三中全会的召开，激发了我市文艺工作者的无比热情，文艺创作又出现了新的生机。宣传画《迎春》就是在这种形势下应运而生，且很快便被全国多家报刊、出版社发表或出版，也被上海、南京等许多大城市的大幅街头广告临摹。从此，我市的文艺创作跃上了一个新的台阶。各个艺术门类，竞相争辉，新作迭出。在全国性的许多文艺评奖和大赛中，我市的作品均榜上有名。电视剧的创作，可谓是佼佼者。从《篱笆、女人和狗》农村三部曲叫响国内外以后，已有23部电视剧荣获全国“飞天奖”，其中获“飞天奖”一等奖的就有《太阳小队》、《相依年年》、《远山远水》、《轻松一点》4部，《相依年年》和《轻松一点》还先后获亚洲电视剧金、银奖；摄影艺术的创作，全国共6次评出60名“金像奖”获得者，我市就有5名同志获此殊荣，在全国各大城市中独占鳌头；文学创作自1981年《路障》、《敬礼，妈妈》、《阵痛》等6篇连续获全国优秀短篇小说奖以后，《迷人的海》、《爸爸，我一定回来》又获全国优秀中篇小说奖，中篇小说《歇马山庄的两个女人》和散文集《独语东北》获鲁迅文学奖，儿童文学创作成绩喜人，《神秘的猎人》、《轰然作响的记忆》等获全国优秀儿童文学奖；戏剧创作方面，《海蓬花》、《勾魂唢呐》、《西门豹》、《三月桃花水》等在全国引起了广泛的关注；杂技有《水流星》、《顶碗》、《转动地圈》、《大连女孩——车技》等获全国杂技比赛“金狮奖”，《软钢丝》、《水流星》等在国际比赛中获大奖；舞蹈获全国“荷花奖”银奖；书法获全国“兰亭奖”创作奖；民间文艺《荷花龙舞》获全国首届“山花奖”；曲艺《说说心里话》获全国相声大赛“牡丹奖”一等奖；还有一些作品获“文华奖”及“群星奖”。其他艺术门类也都有在国家 and 省级以上评奖中获奖的作品。为了推动我市的文艺创作，1987年，市委、市政

府发布了《关于繁荣文艺创作的十条规定》，并决定设立全市文艺创作最高奖——“金苹果奖”，有力地推动了我市文艺创作的发展，至目前，已进行8届“金苹果奖”评选活动，共有15人荣获“金苹果奖”，383部（篇）作品获优秀创作奖。在全国和省级“五个一工程”奖评选中，我市共有12部（篇）作品荣获全国“五个一工程”奖，36部（篇）作品荣获省级“五个一工程”奖。总之，新时期以来，我市的文艺创作，无论在数量上还是在质量上，都达到了前所未有的高度，预示着一个更加辉煌的鼎盛时期就要来临。

回顾60年来我市文艺创作发展的历程，我们感到欣慰和自豪，许多值得我们总结的经验，是在我们未来的工作中应该继承和发扬的。

一是弘扬主旋律，注重多样化。大连市的文艺创作，从起步伊始，就是在老一辈革命文学家、艺术家的启蒙、影响和带动下发展起来的，那种来自延安的革命传统和精神，在一代又一代文艺工作者中间传承和发扬，他们自觉地把毛泽东同志的文艺思想和邓小平同志关于文艺工作的理论作为导航的灯塔。高唱时代主旋律，与时俱进，形成了大连市文艺创作的鲜明特点。当我们汇编这套丛书的时候，时时感到一股股时代气息扑面而来。我们的文艺作品既反映了时代的风貌，又推动和促进了我们的经济建设和社会进步。创作者们在自我完善的同时，笔下流淌着与共和国同呼吸共命运的真诚与信念。在深化作品思想内涵的同时，也注重了群众多样化的要求。大连市的文艺工作者无愧于党的教导，无愧于祖国和人民，无愧于养育我们的土地。

二是根植于生活的土壤。源于生活，高于生活，这是毛泽东同志的谆谆教导。越是成功的作品，其生活底蕴就越丰厚扎实。笔力来自生活的“底气”。这是创作实践验证的真理。多年来，大连市的文艺工作者自觉地积极深入生活，有的长期挂职生活在第一线，有的不定期到生活基地或用其他方式，保持与生活前沿的密切联系，他们在生活中汲取营养，激发灵感，分享人民群众的喜怒哀乐，感受人民群众的爱恨情仇。他们用心去感悟生活，用笔传达人民群众的呼声。丰富多彩的现实生活激励着我们的作家、艺术家用优异的作品回报人民。

三是十分活跃的群众文艺创作。这是我市文艺创作显著的特点之一。大连素有“音乐之乡”、“舞蹈之乡”的美誉，群众性的文化活动异常活跃。为了满足人民群众多方面的文化需求，群众性自编自演的文艺活动普遍开展。事实证明，群众中蕴藏着极大的创造力和聪明才智，他们的作品具有浓郁的生活气息和辽南渔乡的风采。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：“在普及的基础上提高，在提高指导下的普

及。”群众性文艺创作是我们文艺创作的生力军，也是我们文艺创作产生精品的广泛基础，而多种文艺精品的产生，又进一步推动和提高了群众性的文艺创作。

四是在改革中发展，在开放中前进。这是我市文艺创作发展总的趋势。党的改革开放政策，解放了文艺创作的生产力，使我们摆脱了思想上的许多陈腐观念和局限。大连的优越地理环境和经济、社会的发展，也为我们加快中外文化交流创造了有利条件。新时期以来，我市举办的许多大型涉外文化活动，如国际服装节、赏槐会、烟花爆竹节等，不仅面向世界展示了我们民族文化的风韵，也让我们更多地接触了外来的文化艺术。这些经济、文化的频繁交流活动，开阔了我们的视野，活跃了我们的思维。吸收、融会外来文化的精华，为我所用，创造性地建造我们新的民族文化大厦，是我们新一代文艺工作者神圣的使命。

以上是仅就文艺创作而不是总体文艺工作而言的。由于我们这次编选的着眼点主要是各艺术门类的一度创作，因而对于表演、导演、舞美设计等二度创作就无法在这里体现，这也是一种遗憾，但是二度创作在我们整个文艺创作中也是功不可没的。我们相信，通过各方面的共同努力，我们大连市文艺创作的明天会更好。

我们编选的这套系列丛书，是按各艺术门类分编的，计17卷。其中文学、戏剧、曲艺、歌曲、电视电影、民间文艺等12卷以文字形式成卷出版；美术、书法、摄影、舞蹈、杂技等5卷以光盘形式合集出版。

为这套丛书的编选和出版，文联的同志们历时两年，精心策划，认真组织，从大量散存的作品资料中收集整理和选编出几百万字的宝贵文献，为大连留下一套十分有价值的门类比较齐全的文学艺术优秀作品丛书。所有参与其事的同志都付出了艰辛的劳动，许多文艺界的离退休的老领导、老同志也多次热情地予以关怀和帮助，文化艺术出版社和大连理工大学印刷厂也多方为我们提供方便，在此，一并向他们表示衷心的感谢。

《大连优秀文学艺术作品选》总编委会

2005年3月

目 录

总序.....	3
第一部.....	11
看《血泪仇》有感.....	11
读《种谷记》（节选）.....	14
大连工人的美术运动.....	18
从盐滩村剧团看群众剧团发展的道路.....	20
试谈《清宫外史》及其批评.....	25
读柳清波诗杂感.....	27
对形成大连作家群的构想.....	31
失去平衡的价值判断.....	37
——评中篇小说《泥径》.....	37
语言艺术的魅力.....	41
——读邓刚的长篇小说《白海参》.....	41
在海的领地上开拓.....	47
——评徐铎写海的小说.....	47
更无真象有真情.....	55
——《彦涵彩墨画·版画集前言》.....	55
又甜又美的《海蓬花》.....	66
闪光的红星.....	69
——谈《一个红军战士的诗》.....	69
孙惠芬部分小说评略.....	73
粉骨碎身浑不怕 要留清白在人间.....	79
——评闻竹的长篇历史小说《兵谏前夜》.....	79
滨城的夜空，一颗颗明亮的星星.....	84
——新时期大连诗歌、散文、报告文学、儿童文学拾美.....	84
在生活的海洋里采撷.....	93

在艺术的王国里探索.....	93
——评晁德仁的宣传画.....	93
抒时代真情 唱人民心声.....	101
——新时期大连音乐评述.....	101
《水流星》的审美价值及其他.....	109
底蕴深邃 余韵悠远.....	114
——读李元奇的摄影艺术作品.....	114
手捧太阳 走向深海.....	120
梅兰芳与近代京剧改良.....	126
把水分拧干 让精血充足.....	131
——谈《古船·女人和网》的“三度创作”.....	131
饱蘸激情写悲壮.....	134
——读长篇历史小说《东方风云》.....	134
从自发到自觉的女性意识.....	137
——论素素的散文.....	137
躁动的草原.....	145
——读阚凤臣两篇小说.....	145
妙笔挥洒一片情.....	148
——读《海燕》征文.....	148
《于涛书画集》读后.....	155
王晓峰的批评世界.....	157
——读王晓峰《灯下偶记》.....	157
与时代同行.....	166
——大连戏剧创作队伍五十年历程.....	166
审天悯人的人文思路.....	172
大连话剧五十年批判.....	175
重返心灵的家园.....	181
——电视连续剧《突围》观后.....	181

本世纪初京剧南派艺术.....	184
在大连的流传与影响.....	184
不断为辽剧发展注入活力	188
——新时期辽南戏刍议.....	188
带给你的不只是快乐.....	196
——评侯德云中短篇小说	196
第二部.....	198
文艺闲谈（节选）	198
戏剧艺术观	201
谈戏剧中的秧歌舞.....	205
鲁迅先生是怎样战斗的.....	207
——七论文人相轻.....	207
谈平剧“改良”	209
从“为工农服务”说到写工人剧.....	214
文艺的阶级性	216
——文艺讲座的提纲.....	216
谈谈和工友一起写作.....	218
突破“自然主义”	220
论苏联电影艺术	224
谈谈写剧本	227
文学艺术在新技术革命面前	230
富有活力的催化剂.....	239
——论“突转”	239
文化娱乐需要导向	244
京剧艺术的现实主义精神	248
20世纪文学家的	256
使命意识与审美选择.....	256
相声艺术的潜在发展.....	266

返归自然：新时期小说的新母题.....	273
辉煌·转型·稳定.....	279
——故事与小说同在.....	279
从艺术活动看辽宁的审美文化心理.....	287
论民族化选择与话剧的发展.....	293
当前散文创作中值得.....	298
注意的几个问题.....	298
历史题材电视剧创作的.....	304
趋利避害.....	304
戏剧精品与市场.....	308
后 记.....	314

第一部

看《血泪仇》有感

东方

(一) 真实的故事，群众的艺术

走出剧院，一个朋友对我说：“这剧真好。前边使我哭了，后边使我笑了！”另一个却幽默地说：“这剧不能看！”我急忙问他：“为什么？”他答：“前半截太悲了。”上电车我听见一个联中同学，对旁边一个讲：“我对解放区更加有些了解。”由此观之，《血泪仇》确是一个好剧无疑了。

在我个人看来：一切动人的艺术作品，都应该取材于真实的故事，而不能有任何的捏造，艺术的真正价值，也就在这里。《血泪仇》正是如此。其中河南人逃难到边区，以后过到了好生活，这是实有其事，王仁厚、王东才也是实有其人，反动派进攻边区，被八路军击退，那就指的是有名的谷台山战役；河南的“水旱蝗汤”四灾，有是千真万确，而实际的状况比这有过之而无不及。在国民党统治区很多地方，大姑娘是论斤卖钱的，父母亲交换着吃儿子，所谓“易子而食”大有人在，人民以草根树皮充饥，更是家常便饭，不足为奇。像王仁厚那样家庭，正不知有多少，事实如此，又有什么办法使人不信呢！？

整个中国，目前不也正在出演一幕大“血泪仇”的悲喜剧吗？许多人在流血、流泪；许多人旧恨未雪，而新仇又结；因此这幕大剧，尚未演完，同样地是先悲后喜，而最后要以团圆主义结束的。

1945年10月间，八路军在邯郸地区，把进攻的反动派队伍消灭了十万，高树勋将军率新八军反内战起义，一个名叫“平原剧社”的剧团，也曾演过《血泪仇》，据说当时：起义全体官兵都哭了，内中有一个河南士兵，竟然当场疯起来，我想这应该是故事真实性动人的结果吧！

《血泪仇》大胆利用了旧形式，但它又跳出来了一切旧形式的束缚，它不但用群众的方言土语，来表现群众，而且又多面的采用了民间流行的喜爱形式：这里有话剧上的

对白和布景，有旧戏里的走场和唱板，有锣鼓喧天热闹的秧歌舞蹈，有表现悲哀情绪的秦腔，有表现愉快情绪的陕北土调。所有这些群众艺术，都是人民喜闻乐见的，真正的大众口味，中国气派。一个苏联人看完这个剧后，连声称“合力少”并发表很多议论，由翻译员那里，我才知道他是准备要详详细细写一篇介绍文章，到莫斯科的报纸上去发表。

（二）同一国度里，两个世界

看了《血泪仇》，你自然会想到一幅鲜明对比的图画，不怕不识货，但怕货比货。一开始，心口上像被放上了一块重石头似的，喘不过气来，人们看到了国民党统治区的内幕：在这个地方是：“天乐乐，地乐乐，别人的地我种着，别人的骡马我使着，别人的媳妇我睡着，别人死了我活着”，是“荒淫无耻，人财两落”，是“官大一级压死人，兵是抓来的，军民如仇敌”，是“苛政猛如虎，骨渣里也要榨出四两油来”，是“妻子离散，父子不相顾”，是“宁愿日本来扫荡，也不愿叫汤恩伯来驻防”，是“一切都需要钱，钱！钱！”是“大战起兮金价扬，金价扬兮物价涨；物价涨兮民遭殃，民遭殃兮管他娘”，是“一切都因为那个姓‘委’的名叫‘员长’才使人民受了这样罪”。但是王仁厚终于脱离了黑暗的苦海，而走到了另一个安乐世界，大家也像呼吸了一口新鲜空气似的跟着舞台上的王仁厚漫游起新民主主义的解放区来了，这个地方是“一座桃花园，人民安居乐业，鸡犬相闻”，是“同甘苦，同患难，天下穷人是一家”，是“种地的有地种，你帮我，我帮你，大家生活都是美满的”，是“边区是我自己的，官是我选的，队伍是老百姓的子弟兵”。王仁厚说：“都说边区好，我原来也不大信，现在我真信了！”王东才被人利用当过特务，坦白改过了，政府宽大，人民欢迎，三代相逢，父子又得团圆。群众自己是最会比的，河北南部刚解放时，人们唱着这样的歌谣：“中央军真混蛋，又要米又要面，又要银子共三两，又要白布五尺半，八路军赛青天，不要米不要面，不要银子共三两，不要白布五尺半，还叫闹着玩艺玩。”

虽然：同一中国，两块地方，两个世界，两种领袖，两套政策，两样生活，两条前途。从黑暗到光明，从地狱到天堂，从国民党统治区到新民主主义解放区，这便是历史的道路，民族的前途，人民的方向，新中国的成长。

（三）真理就要宣传，谣言不攻自破

也许有人要说：这剧是在进行宣传，你说是宣传就是宣传吧！反正真理是应该宣传的，真理不应保守、关门、秘密，真理就是要人知道，倘若做到真理变为家喻户晓，妇孺皆知的话，那么我们“认识世界，改造世界”的目的就可以达到了。今天是特别需要宣传真理的时候，一传十，十传百，百传千，父传子，子传孙，代代相传，功德无量。我们看看宣传真理实行真理的有多少人已经倒下去了，但是“宣”的继续“宣”，“传”的继续的“传”，实行的仍然实行：这种精神就是真理必然要在全世界实行的重要因素。至于那些用钱雇来的造谣专家，专替人民敌人服务的人，在那里一犬吠影，百犬吠声，此唱彼和，言言不已，只好由他去吧！试问赖伐尔的播音机怎样？戈培尔的舌头如何？汪精卫和溥仪那里去了？到头来，还是自消自灭了。主张真理的人和人民在一起永立于不败之地。

1946年

读《种谷记》（节选）

刘雪苇

首先，《种谷记》是真实的实践了《在延安文艺座谈会上的讲话》——文学之工农兵方向的作品。

《在延安文艺座谈会上的讲话》——文学之工农兵方向的第一个基本要点是什么？这就是结束以小资产阶级革命知识分子的立场来写作，结束以小资产阶级革命知识分子冒充工农混入文学领域的时代；它尖锐而彻底地提出小资产阶级革命知识分子作家必须进行自我改造的课题；①对作品的第一个基本要求，因而便是从工农兵那里出发写工农兵：反对从小资产阶级革命知识分子的观点出发的、对他们的歪曲，②反对用小资产阶级革命知识分子的“灵魂”来穿上工农兵的外衣，做这种偷天换日的工作。③因此，把《在延安文艺座谈会上的讲话》——文学之工农兵方向的基本问题，一般看作“大众化”的问题，是很不恰当的。没有小资产阶级革命知识分子的自我改造过程，就不可能有任何“大众化”的过程；要有，就像实际所表现的那样：其在作者，就只能是工农兵的“客人”；其在作品，就只能是凡其所写，外表像工农兵，“灵魂”却是小资产阶级。在延安文艺座谈会以前，已经嚷了整整三十年的文学大众化，其所以除了抄袭“大众”的一些皮毛之外没有任何重要的成就的原因，那根底便在这里。

文学之工农兵方向彻底明确以来，还有些朋友以为，它没有解决什么重要的新问题，而且使人产生了不少的忧虑，忧虑五四以来革命文学传统的坚持。于是，在强调坚持五四文学传统的紧张思想下，忽视了五四文学传统历史发展上的基本弱点，也忽视了这五年来在各个解放区显示出来的、对文艺之工农兵方向的实践努力及其成就，或以简单的“农民文学”目之，或以为总要“提高”到现成的这个五四文学传统上来。其实，《在延安文艺座谈会上的讲话》以来为赵树理们所努力实践的文学，不是单纯的农民文学，因为这是代表了中国五四以来的革命文学在今天的主导方向，这里包含着一个文学发展方向的问题。因此，这也不是走向现有的五四文学传统之复原，而是从这传统向新的领域突进，是五四文学传统之新发展，解决我们过去久已要求解决而没有得到解决的问题。1930年“左联”成立就是有意识、有组织地要将五四革命文学更推进一步，明确提出文学之为工农的方针。④但是十多年来，由于小资产阶级革命知识分子夸大狂的阻挠，一直停滞在“衣服是工农兵，面貌却是小资产阶级”的阶段上，成功的倒是许

多革命知识分子的战斗作品。五四以来新文学的一个基本缺点依旧存在着，这就是还没有把自己的根种植在最肥沃的土壤里，没有和工农兵深刻结合，使新文学真正为他们所有，与他们一同呼吸。特别没有深入到农民中去，为农民所有；这对我们过去的新文学，成为特殊严重的遗憾！自《阿Q正传》以后，由于出现与获得无产阶级的领导，我们的农民已多次掀起了翻天覆地的成功的及失败的斗争，但由于我们文学停滞在小资产阶级革命知识分子的地段上，我们的革命作家没有深切悟到自我改造的问题。《在延安文艺座谈会上的讲话》，即是首先从这里一针见血的提出问题，那就是解决了多年以来的悬案。这要点就是：区分开小资产阶级革命知识分子的立场和情调，在实际中转变（改造）；写出真实的工农兵的作品。对于我们坚守着五四文学传统的革命作家，这是一个新的课题，也确实是一个巨大的课题。⑤需要我们全力以赴，孜孜求进的。

所以，实践文学工农兵方向的基本标志，对作家（当然是指小资产阶级知识分子出身的作家）来说是改造小资产阶级性，对作品来说便是把工农放在客观基础上真实的加以处理。依据这真实性发挥到什么程度，来定作品成功到什么程度。在作品里处理工农的真实程度，同时也就反映了作者自己接近工农与改造自己小资产阶级性的程度，此二者是一致的。柳青的《种谷记》，在这点上完成了任务的，他对于农民的理解，可以和赵树理并驾齐驱，而艺术上的成就，则在后者之上。他对农村中旧的人物写得很真实，很出色，对新的人物也一样写得很真实很出色。不只在人物上，在一切农民的活动以及整个农村生活上，都是写得真实动人的。不是生活的深入，且消除了自己和他们之间的隔离，决不能到这步境地。以下的例子可略见一斑——

“王加扶木愣愣地站着，看见二拴用高粱秆从灶火里点出火来，照亮给他娘打扫屎。王加扶目睹着婆姨的这种狼狈情景，一时没有合适的话说，连他的聋老爸也感到这场面的不愉快。关于三拴的病根，婆姨和他已经争辩得互相都不愿再提了：她认为这毫无疑问是因为他最近接连好多天总是夜深才回来，跟着他混进什么邪魔野鬼所致；而他则说她不注意，娃娃受了凉，或者吃东西吃坏了。自然他夫妻两口子是争辩不清的，王加扶无可奈何地叹了口气，说：

‘谁家的娃娃不害病哩？我留在家里便好了？我又不是先生？……’

‘唉！’婆姨悲悯地叹息着，她打扫完毕，失望地瞟了他一眼，把那个软瘪的奶头塞进三拴嘴里，止住了他无力的嚎叫。

她并不希望他治，因为他两人对病根的看法不同，治法自然也难一致。她已经瞒着他治过了，只等着看一两天内能否见效：她瞅他上地去的空子，把存恩老汉请来，要他挥动他那龙把麻鞭来念逐鬼的咒语。存恩老汉怕人知道又受政府的批评，并且引起王加扶的不满，死也不来；只是农会的婆姨哀求再三，说他见死不救，还算什么‘善人’，他这才觉得于心不忍，畏首畏尾地来了。他到

王加扶的小土窑里，匆匆忙忙做好一切准备，压低了嗓子念着法，也不敢大声喝鬼，麻鞭更不会像旧前似地打得放炮一般响，仓促了事，慌慌张张溜掉了；王加扶婆姨给他端出一升米酬谢，他怎么也不接手。

现在，婆姨希望王加扶的只是他不要再深夜开门，重复得病便好了，赌气是没有用的，他问他还要几夜‘工作’才完，王加扶说只这一回。

‘那你拿着三柱香去，’婆姨终于说，‘记得回来时点着！’

王加扶无奈地叹了口气照办了，才拖着他的沉重的鞋出了大门。”（106——161页）

“王克俭这一天算倒了霉，他和愣子一天之内抢种了六垧谷，超过了任何变工队的速度。他们下山时累是累一点，但还满意自己一天的工作，他对愣子说照这样再过一天，他们便完成了计划，可以从从容容送外甥们回家了。他并且拿这点安慰毛虎和狗娃，轮番亲昵地抚摩着他们的头，企图巩固他们的情绪；他们在晌午以后一开始感到力不胜任的时候，便发觉自己是被愚弄了。回到家里，两个外甥全爬在他们娘肩膀上痛哭流涕，指着他们身上所有疼痛的地方；而王克俭自己又发觉他已经成了全村的公敌。他变成除过愣子媳妇以外全家攻击的对象，老婆更是猛烈，说他的消息把她都几乎吓坏，而实际却屁事没有，她甚至恶毒地说他是“白翅”，这种鸟儿一见有人走过它鸟巢附近，立刻惊慌失措，落到巢里不安地乱叫，结果总是它的蛋或小雏被人挖去，而其它保持镇静的金翅、百灵子和天公鸡（云雀）的巢甚至在人的眼旁，也从来不被发现。王克俭被说得守口如瓶，他已经无法懊悔了；因为他为这种谷的事反复懊悔的次数太多，现在更是悔之不及了。他像一个从山头上滚下去的人一样，既已滚脱，只好抱着头滚了，滚到沟底再看他倒霉的程度。”（265页）

这些都是全面深入了农民的生活，并和他们成了一家人之后，才能写得出来。即如表现在这里的作者那支势如游龙、诙谐自如的笔锋，其所以能有这样的魄力，写得这样淋漓尽致，也是这一生活深入的结果；对对象没有充分掌握，笔下便不能走动自然。所谓“游刃有余”，必然是作者对生活达到这种境地之后加上技巧的纯熟才能产生的。

既在生活体验上近于完全成熟（毛主席说的“移屁股”）又在艺术技巧上近于完全成熟，这就使得《种谷记》在五年来实践工农兵方向的所有作品中，获得很好的成就，使得《种谷记》突破近二十年来无产阶级直接领导的革命文学的这种写作水平——近二十年来描写农民作品的水平，得到接近理想的胜利。《种谷记》首先一个值得重视的理由便在这里。

1948年

- 注：①《在延安文艺座谈会上的讲话》说：“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”“我们的文艺，第一是为工农兵。”“而我们现在……这些同志的屁股还是坐在小资产阶级方面，或者换句文雅的话说，他们的灵魂深处还是一个小资产阶级的王国。这样，为什么人的问题，他们就还是没有解决，或者没有明确地解决。”“但是，我们却必须解决它。我们的文艺工作者一定要去完成这个任务，一定要把屁股移过来，一定要在深入工农兵、深入实际斗争的过程中，在学习马列主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来。只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺。”
- ②《在延安文艺座谈会上的讲话》说：“他们在某些方面也爱工农兵，也爱工农兵出身的干部，但不爱他们的感情，不爱他们的姿态，……有时候也爱这些东西，那是为着猎奇，为着装饰自己的作品，甚至是为着追求其中落后的东西而爱的。”
- ③同上说：“倘若描写，也是衣服是工农兵，而面孔却是小资产阶级。”
- ④鲁迅1930年在左翼作家联盟成立大会上的演说中，明白提出大家的立场应该一致，“目的都在为工农大众。”此后“左联”理论指导上，更不断地提出描写工农及其革命斗争的任务。
- ⑤《在延安文艺座谈会上的讲话》说：“这不光是讲初来延安不久的人，就是到过前方，在根据地、八路军、新四军做过几年工作的人，也是没有彻底地解决。彻底解决这个问题，非有十年八年的长时间不可。”

大连工人的美术运动

刘汝醴

工人做工，画家作画，两种人做两种事，向来连结不到一起。

但是新的社会产生了新的事实；工人既做工，又作画，画家是工人，工人即画家。这个具体的例证，是1948年5月间建新公司工友画展和这次关东艺术活动周的绘画展览会。两次画展，都曾引起文化界的注意，博得好评不少。

从两次画展的六百多件朴实的绘画里，我们认识了几件重要的事实。

第一，是工人阶级智慧的丰富。依照传统的看法，人类的智慧，也和社会财富一样，限为资产阶级所独占。这些以为文化应为少数人私有的想法，还是他们独裁的政治思想在文化上的反映。事实上，广大的解放区和关东地区解放了的人民大众，在文化艺术方面，确是天才辈出的。

第二，是工人阶级文化的掌握和创造。新兴阶级的生长，必然会要求文化武器的掌握，同时也必然要求创造出足以表现他们新生活秩序的造型艺术。在这两次画展里，工友们用简单的造型和色彩，刻画出他们生活的片段，这是工人阶级在文化翻身中创造他们自己艺术的发端。

第三，是再度证实艺术和生活不可分离的正确性。谁都没法否认，凡是健全的艺术作业，一定是向上生活的产物，如果不信，有全部艺术发展的历史在这里做见证。我会把两展出品的内容约略分析一下，关于话题取材几乎百分之六十以上是赞美他们自己的劳动生活的，不过因为表现技术稚拙，变成了单纯的劳动生活的叙述。此外还有一个特点，就是其余的百分之四十中大部分作品，与其说是工人阶级想像力的丰富，毋宁说政治感觉的强烈。例如“解放军如何解放××城”，“×××如何傀儡登基”这些作品，都应该归入到这些类中来。这些把自己的劳动生活，从诅咒到赞美，把自己的政治理想从默然的期待到形之笔墨，无一不是以民主生活为基础的文化现象。

虽然这两次画展博得了很高的评价，但是据我个人收集所得的全面反映来说，却是两个极端。一个极端是佩服主义，这些观众一入会场就连声喝彩，以为从此古今中外一切艺术的评价，都应该远远地落在这些作品的后面，理由很简单，因为这些是工人的画。

另外一个极端，对于这刚在滋长的艺术萌芽不赞一辞。这种沉默而静观的态度，实际上是带了鄙视和反感的恶意在内的，抱这种态度的人，据说是一些不大不小的“专家”。他们曾经拒绝过把自己的作品和工人手笔在同一的刊物上发表，大有耻与为伍的意思，这么一来，沉默就变成露骨的辱骂了。

对于今天工人阶级的文化现象，偶然把它当作新兴艺术成熟的果实看的人，未免过于心急，而且还过于容易满足，实际上今天的工人文化成就，恰和他们的乐天认识相反，还落在旧文化的后面哩。同时也不要忘记，每个英雄，也还有他必经的童年，童年时代的行径，也一定有他的幼稚和天真。考查工人的文化事业，一旦离开了文化翻身的观察据点，就不容易得出正确的评价来了。

1948年

从盐滩村剧团看群众剧团发展的道路

方冰

读完了旅顺盐滩村剧团的工作总结，觉得它是村剧团发展的正确路子。盐滩村剧团是1946年7月成立的，起初它很受了些村民的冷落，家长们都不让自己的儿女参加，有人还说：“好人没有参加剧团的”。就是团员们也没有个正确的认识，缺乏信心。晚上排剧的时候，要团长打着灯笼一家一家挨门去请。团员们也多是务生产的二流子，有的剥皮倒把，有的还有着不良的嗜好，甚而至于团长杨佳品也是一个爱赌的人。经过两年努力，现在情形却完全是两样了：不但落后的团员一个一个都改好了，并由二流子变成积极生产者。两年来盐滩村剧团替老百姓做了很多的好事，用戏剧感化的力量，帮助政府，团体把盐滩村改造成为一个模范村，村民们都努力生产，跳大神的，抽大烟的，耍钱的，都改邪归正了。村民们感激之下，送给剧团一面上写“盐滩村剧团是我们的火车头”的旗子。经常地慰劳团员们，帮助剧团修理房子，又凑钱给剧团买了一个手风琴。大家不但不反对儿女参加剧团，而且都欢喜儿女去参加了。蒋桂香老大娘对她姑娘杨翠荫说：“孩子你也参加吧！”今年（1948年）8月，关东艺术活动周上，盐滩村剧团又得了头奖。

一个小小的村剧团，怎么能做出这些成绩来呢？除了上级领导以外，我认为有以下几个原因：

第一，盐滩村剧团找到了演自己、自己编、自己导，集体创作的正确道路，打破了群众剧团向来依靠供给、依靠帮助（不是说不需要职业剧团的供给与帮助），撇开自己，专演别人的（不是说不演别人的）错误办法。原先盐滩村剧团也是采用这个错误的办法的，成立之初，不知道演什么好，跑到书店里买了一本茅盾的《清明前后》，拿回去，不但演不出，大家连看也看不懂。这时候导演姜明芝就说：“买的剧本咱也看不明白，不如咱们自己编一块。”团长说：“咱们编什么东西呢？”姜明芝说：“咱们编一块过去日本人挑劳工，不能吃饱饭，又挨打又挨骂，受刑事腿子的压迫，受配给店的剥削，直到解放。根据这些事把它写出来就不错。”大家伙说对，就这么办好，于是就你一句我一句地凑，用老百姓的话写了出来。不到一天就写完了，从头到尾看看也不错，第二天晚上念给剧团大伙听，大家提意见，当时修改，起名叫《民生复活》。

这么一来，可就做对了，第一个戏演出之后，就得到了群众的好评，这个戏“教育了群众，明确了他们的仇恨，知道他们的翻身是苏军给带来的，加强了人民对苏军的感谢”。接着就根据本村的人和事写起来，第二个戏是《贫富之家》，是写“在敌人时代，穷人永远过着累死，吃不饱的生活，有钱人可以吃喝玩乐。在敌人的愚弄下，很多人抽上大烟，很多人迷信跳大神和算命”。大烟鬼谭振福看了剧说：“他妈，凭着好好一个人要人家叫大烟鬼。”抽了十五年大烟的包庆膜说：“看了那个剧可寒透了心了，豁上死也忌烟。”两个人不多日子把烟都忌了，忌烟后都开起荒来了。跳大神的蒋桂香看了剧以后，神也不跳了，把鼓也拆了。她信后天道，也坦白出来了“尽是熊人”。蒋桂香扔了鼓在识字班里学习，不但自己积极，还动员别人，后来当选了学习模范。

根据本村有很多人喜欢赌钱，写了第三个剧《雨过天晴》，演过后，赌钱的吃不开了。“团长杨佳品原来也好赌钱，再也不赌了。专靠放赌局吃饭的姜发财看没有了生意，也只好搬出盐滩村。在1948年春节就没有一家赌钱的，全村的人都认为赌钱是最大的耻辱。”第四个剧《报复》是听来的故事，写抗日时期山东赵保元勾结日寇杀害同胞，八路军消灭了赵保元，老百姓才得见青天的故事。第五个剧《笼中鸟》，写妇女在日寇时代受尽了压迫痛苦，如笼中之鸟，苏联红军解放关东，妇女才如鸟之出笼得到自由，得到和男人平等的地位，一样参加社会活动。第六个剧是《军民一体》，写关东人民因为小鼻子抓劳工、要出荷弄得家破人亡，在苏军解放下，许多家庭得到团圆，使大家认清了谁是我们的朋友，谁是我们的敌人。——这些剧都深受群众欢迎，教育了群众，受到铁山区谢区长的表扬。

这时候（1947年秋），有很多团员还未参加生产，不帮助家庭干活，听到村里有人反映了：“他们还教育别人，他们都是些二流子。”大家一检讨，可不是，有的没有职业，在家也不干活，有的做倒把买卖，劳动的很少，于是剧团里发动了生产。可是有几个二流子成性了的团员，很难改造。大家就拿他们几个做材料写了一块剧，叫做《回头不晚》，后来改了名字，就是今年在关东艺术活动周上得头奖的《金不换》。这以后，全体团员都组织起来积极生产了，并且还帮助了村中缺乏劳动力的人家。

去年冬天在旅顺文工团帮助下又演出了《缴公粮》、《动员起来》两剧。今年春天又根据本村开荒模范侯英一的故事，编出《婆媳开荒》。关东农业劳模大会后，盐滩村剧团在忙着编排《选种》、《土地还家》等新型秧歌剧，准备在新年及春节演出。又在与旅顺文工团合作搜集材料，编写开展十一运动的剧，也将在春节演出。

盐滩村剧团两年多的全部活动过程，与本村两年多的发展紧紧地结合着，充分地说明了它的路线的正确。它能做出这许多成绩来，这是一个最主要的原因。是不是说盐滩

村剧团的同志已经有了多么了不起的创作天才，盐滩村剧团的艺术已经怎样了不起了呢？（它将来可以了不起的，只要不断地研究进步，东北有名的剧本《王家大院》不就是农民自己创作的吗？）不是的，并不是的，盐滩村剧团所演出过的戏，除了《金不换》以外，我都没有见过。《金不换》是他们拿出来参加竞赛的，大约是最好的了，就是《金不换》也并不是好得不得了。它所以能受人欢迎，就是因为盐滩村剧团所编的戏，那是根据村子里所存在的现实问题，把它尖锐地指出来，给人们以深刻的教育。自己一伙子里所发生的事，自己知道得最清楚，编起来最入情入理，演起来也最像，就是技术差一点（不是说不讲究技术，技术越高，当然演出的效果也越大，但技术不是本质的东西），也能获得观众的爱好了。——这就是群众艺术的现实主义。

为什么说群众的业余剧团，自己不动手编，专演别人的戏不是办法呢？因为别处地方的人，别处地方所发生的事，未必与当时当地的群众能有多大的关系，演出来不准是当时当地群众所需要（不是说都没有关系，一个外边的剧本也不能演，有用的就能演），首先内容就有着距离了，人与事演员再不怎么熟悉，演起来再怎么像，观众当然就不会爱好了。——一切群众不大关心的，团员情绪不高的，苦于没有东西可演的，没有做出什么成绩来的群众剧团，首先应该在这方面检讨，学习盐滩村剧团的办法。

第二，盐滩村剧团从生产上解决了村民的负担，改造了二流子团员，巩固了剧团。

前面说过盐滩村剧团的团员，不从事生产的二流子居多，有的剥皮倒把，有的游手好闲，是光教育人家不教育自己的。自从村民讽刺了他们，他们这才觉悟过来动手生产，两年来已经有了不小的成绩，真如他们自己说的：“我们以前演剧的款项都是从老百姓募集的，我们穷八辈，虽然翻了身，而年头并不那样宽余，我们花老百姓的钱不是事，我们宣传叫别人生产，我们自己不生产，净花钱是不对的，于是大家一致的口号：我们剧团自力更生，不使老百姓一文钱。”（摘自该团总结）这些话完全实现了。

1947年秋天，他们开了四亩多的地，分得一块官有的苹果园，割园里不能结果子的老树卖，解决了冬天的吃粮问题。又割了两万多斤草，卖了十一万多块钱，买了两头小牛，花了七万一千元，救济四个贫苦团员二千五百元，除去买牲口草料钱以外，还剩两万多元做了剧团的经费。今年春天他们开了十一亩荒，整理了十八亩水田，又开荒换苹果树二十六棵，秋天打了八石二斗高粱，二石二斗苞米。因为水田被海水冲去九亩，其余九亩被虫子吃了，只打了四石稻子。又打柴五万多斤（因没船搬运被偷去四万多斤）。无论公私方面，经济上发生了困难，团员情绪低落的时候，他们就用生产来解决。

他们不但自己生产，还帮助群众进行生产，帮助无劳动力的杨单氏刨地二亩，帮助包、鄂、孙、陈四家种地八亩半。

演戏给大家看，不要大家花钱，还能帮助大家生产的村剧团，谁不喜欢呢？演员们不但学习进步，还能生产赚钱，谁不爱护这个剧团呢？这也是盐滩村剧团能够巩固发展的一个原因。村剧团是不应该花费老百姓很多钱财，成为老百姓肩头上一个重担的。耗费太大，老百姓一定也就不愿意看这个戏了。最好能做到不要老百姓一个钱，能更进一步做到盐滩村剧团这样，还能解决团员生活的困难，帮助老百姓生产，则更好了。而做到这一点也并不是怎么太困难的，现在就有盐滩村剧团的例子在。

第三，订立了严格的制度，建立了学习，保证了团内工作生产的胜利。

起初盐滩村剧团有些团员爱说下流话，作风不好，因此家长们不愿自己的儿女参加剧团。于是他们自己作了检讨，订立了生活工作制度，不许说下流话、耍猫儿头。他们的制度是随着季节，随着工作生产的实际情况改变的。今年春季生产当中，每天利用休息时间，午前十点至十点三十分，午后三点至三点三十分学习，晚间八点至九点学习，九点至十一点编剧。今年秋天打柴的时候，他们还利用晌午十一点钟到两点拾粪，下午帮助家庭干活，晚上七点钟到八点钟学习，八点钟到十点钟排剧。时间是一直抓得很紧的，但是以不妨碍生产为原则。不遵守时间的要受罚，学习时老是不发言的要罚他扫地（现在扫地的已经没有是被罚的人了）。他们每星期六开一次检讨会，大家互相提意见，被提意见的人要做自我检讨。

这严格的工作、生产、学习制度，都是大家订立、大家遵守的，也值得各群众剧团学习，因为不执行这些严格的制度，盐滩村剧团的成绩也决不会做到这么好处。村剧团很容易弄成散漫，不好领导，妨碍了生产又做不出成绩来，甚而至于会弄到垮台，大家一走而散。群众的业余剧团里，差不多都有二流子参加，因为这种人不愿意出力生产，就喜欢凑热闹，耍耍猫儿头，逗逗笑话，闹个乐和，尤其是对于女同志，没有规矩约束他们更是不行。而所有的制度都应该大家讨论订立，大家才能很好的遵守。二流子可不可以要呢？我觉得可以要，只要他能改造，守规矩服从领导，不调皮惹事，大家教育他，可以变得很好的，实在村剧团也是改造他们的好地方。盐滩村剧团在这方面的成绩不是很大吗？

以上三方面，我觉得是盐滩村剧团所以成功的原因，是村剧团应走的正确的道路。还有一点也是很重要，必须一提的，他们同驻在当村的苏军的关系弄得很好，他们认识了中苏两国人民携手合作的重要，苏军解放关东人民伟大的恩情，差不多在他们所有的剧本里，都贯穿着拥苏的思想，有些剧本还是以拥苏军为主题的。这在关东地区有特别

重要的意义，值得大大地提出的。关东地区一切好事，都离不开苏军解放我们，都是从苏军解放出来的。

最后我希望盐滩村剧团在现有的基础上努力前进，做出更大的成绩来；我希望村剧团以及所有的业余剧团都向它学习！

1948年

试谈《清宫外史》及其批评

高士奎

1957年2月26日左思同志在旅大日报上发表了一篇《这是怎么回事》的文章，对上演的历史剧《清宫外史》提出了否定性的批评。对左思同志的批评，我有相反的看法。《清宫外史》这一部历史剧，是借清廷中的几个首要人物的不同思想、观点的冲突，暴露满清政府的腐败卖国、腐化堕落的真情，显示出封建统治的王朝即将崩溃前的挣扎景象。剧本以较大的分量暴露了以慈禧太后为首的“后党”那些吃私拍马的赃官的同时，又以同情的立场写出了年轻的光绪皇帝对“后党”的不满，以及他看到了国家危机时，极力主张对日宣战的积极作用，同时也有力地批判了光绪的软弱无能。通过这一部历史剧，我们能够更清楚地看出，谁也不能阻挡历史的巨轮前进，谁也不能挽救一个阶级的崩溃。

正因为剧本把光绪写成了正面人物，左思同志就此否定全剧的进步作用。那么，我们究竟怎样来看光绪的为人呢？光绪固然是一个皇帝，但不能把他和慈禧太后一类相提并论。光绪并不像慈禧太后一样不顾国家的存亡，整天只图过那种腐化堕落生活；光绪年轻，有志向，有幻想，他愿意使国家富强。正因为他有这种想法，他在行动上和那些顽固分子就必然相抵触，行动上和思想上既有了抵触，就免不了朝廷里的矛盾冲突。当时光绪虽然是个皇帝，但是大权却在慈禧太后的手里，光绪的思想愿望就得不到实现。《清宫外史》这部历史剧里对光绪的肯定和批判，是正确而合乎历史真实的。

左思同志说作者不该把光绪写成一个正面人物，是因为光绪反对当时正在兴起的革命运动，光绪是一个“腐朽透顶的”统治者，也就是说作者应该把他写成反面人物。我不明白，左思同志是怎样要求光绪的。根据左思同志的批评来看，要把光绪写成正面人物，首先，光绪皇帝对当时的革命不但不该反对，反而要老老实实地把皇位让给革命党。这样才可以把他当成一个正面力量来写，是么？我们很难明白左思同志怎样理解历史剧中的正面人物是怎样个“正面”法。

历史经验告诉我们，任何一个统治者，决不会自动地走出政治舞台的。光绪反对革命党是必然的道理。从历史观点来看，光绪是处在革命与反革命之间，即又不敢反抗腐朽的当权者，也不能依靠革命，因此，就可以说他是处在第三条道路上，也就是一面反

对革命，一面又对慈禧太后不满。但他又不能依靠革命来改变中国的面貌，对腐朽的清政府不敢反抗，他只得走向自上而下的改良主义。我们在评判一个历史人物究竟是好是坏时，不应该主观地只看他阴暗的一面，也不要表面地只看他光华的一面，这二者应该兼顾，同时还要更进一步地看到这种光华和阴暗的本质和因素，而且也不要离开当时的社会背景，用现在的条件来要求历史人物。用我们现在的英雄人物和古代的英雄相比，是不可能的，古代的人就没有也不可能有共产主义思想。左思同志只是从光绪的思想观点上去探求，而没有看到当时社会存在的客观条件。

总的说来，把《清宫外史》中的光绪当做一种进步的力量来写，那是符合历史的真实，并且也合乎艺术的要求的。所以左思同志那种批评是片面的，主观的。

怎样写历史剧，这对我们写历史剧和历史小说的人，的确是一个相当难的问题。我想，只要作者的立场正确，以历史唯物主义观点，对历史人物给予正确的评价，那么，在不违背历史的真实情况下，可以根据艺术的要求，把某种事物夸大和缩小。《清宫外史》这部历史剧，作者处理光绪这个人物的思想、观点都是恰当的，这正是给我们今后搞历史创作的人指出了明确的方向。当然，对剧中李鸿章和恭亲王的处理，还有好多值得商讨的地方，比如，对恭亲王支持光绪的历史依据的问题，对李鸿章这个真正的大卖国贼的性格刻画，还使人有些怀疑的地方。但这些都妨碍这个剧给观众的感染力，我们还应该肯定，这是一部优秀的历史剧。它在过去演过，今天也该演，就是将来也还要演。正因为剧本的成功，所以才能使得两个不同时代的人有着一个感染。如果左思同志一定要强调，说这个剧本有毒素，有些人（也许）看了这个剧，的确不大舒服，也说这个剧不好的话，那么，就请他研究一下中国近百年来历史吧。

1957年

读柳清波诗杂感

汪 惟

我喜欢清波的诗，不仅因为他的诗有坚实的思想内容，还因为他的诗有着热烈充溢的情感。他的诗，是一个战士对自己的队伍、对伟大祖国的颂歌，不仅灵魂是优美的、高尚的，血肉也很丰满。“放声高唱社会主义好！”“保卫祖国，保卫和平”……以及“我爱我的营房，更爱我的家乡，家乡是美丽的鲜花，营房是鲜花的屏障”的诗句，虽然内容似有过分显露之瑕，但由于诗是在饱满、高亢、激烈的情感的基础上倾吐出来的，它那沁人心肺的真纯质朴之情，便产生了感人的力量。

然而，他的更多的好诗，思想内容多是寓于鲜明的形象和真纯的情感之中。如这样一首诗：写在大风雪后的黎明，战士早起登山擦炮，恰遇连长刚刚替他擦过了。首尾两段这样写道：“我立正喊报告！连长对我笑，我从笑意里好像听到：‘同志，你来晚了！’山尖披红霞，山下大海笑。连长拉着我的手，唱着歌儿下山腰。”显然这是一首表现我军官兵关系的诗，诗没有直接说出来，我们却能从它的实景真情里，会意到一切。至于它感人的力量，就远不是那些赤裸裸的赞词所能达到的。

好的诗意味深长，能在人的心灵里久久地萦绕，所谓言有尽而意无穷。我们重温一下《露营曲》，就会有这种体会。

银月圆，
露营在高山。
篝火映山花，
清歌上九天，
战士心胸宽。 篝火尽，
夜露湿战袍。
夜风摇凉扇，
蚰蚰叫得欢，
战士睡得甜。

天将晓，

战士起得早。
枪挑山中雾，
足踢带露草，
山野杀声高。

这诗会使我们透过情景深思，联想到许多方面，使我们获得情感、思想上的滋养。与此类似的《海岛腊月》，用白描的手法，轻柔的格调写了海岛上男修船、女撒网，歌声锤声、红旗绿浪的美景。虽在腊月，却使人预感到春天、大连市的更大的欢乐即将来临；人民的高涨的社会主义劳动热情、祖国欣欣向荣的气势，也自然寓于其中了！

读过清波最近两年的作品，特别是在旅大日报上发表的《老队长》、《无名岛》和《海岛腊月》，从诗的意境的新颖、结构的紧凑、比喻的稳妥，以及对语言的锤炼能力等方面，不难看出，作品随着思想、情感逐步地走向深刻、坚实和浑厚，与此同时，技巧也在逐渐地提高。

作者一向习惯于从生活中摄取饶有情趣的小的故事情节，借以抒情达意。用这种方法在表现那些具有静谧、幽雅、喜悦和幽默格调的题材时，颇能收到情味感人的效果。然而，在表现那些激荡着人物心理和立体的人物形象，表现激烈的战斗场面、高亢的战斗情绪时，由于对人物的描写限于简单的述说动作过程、概念地交代经历，致使形象不具体，感人不够深远；情感抒发也往往由于着力于交代故事进展过程而显得拘泥、不连贯，不够奔放（这是《上坦克》不太成功的主要原因）。但通过《老队长》等三篇作品可以明显看出，作者挣脱了那种习惯性的羁绊。第一篇，没有情节，用了并不太多的笔墨，便从外貌到内心，比较精湛而细致地刻画了老队长的形象，通过这个跃然纸上的活的人，使我想到了渔人民兵队伍过去光荣的革命传统，和今天威武无敌的英姿。《无名岛》描绘了海岛的荒凉，建设的艰难，向暴风洪水的斗争，以及战斗者的信心和胜利的喜悦。百多首诗，没有借助于故事，写景、抒情，却做到了比较自然融合，以此产生了感人的力量。这是不大容易做到的。

语言的技巧是诗的技巧的一个极重要的方面。首先，他善于发现那些有着浓烈的生活气息的能够准确地抒情达意的群众口语，把它们用到诗里，这应该说是一种最基本而又极重要的技巧。清波先期发表的好多诗，它们的语言，尽管许多词句缺乏锤炼功夫，而有一些，颇能传神，就仍不失为诗的语言。然而，我觉得作者的《露营曲》一诗在语言上是大大向前飞跃了一步。自那以后作者寻求到了一种新的语言格调。如——

蹬一双胶筒长靴，

穿一身羊皮马甲，
目光炯炯，
银须白发，
握钢枪伫立白帆下。

这里是一幅《老队长》的全身肖像。语言的流利洗练、色彩鲜明，构成了人物面目的逼真传神。再看《无名岛》的诗句，则表现了作者在语言技巧上探索到的另一种东西——

……
建家难，
风雪无情面，
风卷帐篷雪浸被，
晨来冰洗脸。

建家难，
荒岛无甜泉，
一桶海水半桶米，
饭菜苦又咸。建家难，
荒岛海无边，
风浪连天飘三日，
岛上断炊烟。

建家难，
难不倒英雄汉，
千年旧史开新页，
绣一幅
海上江南图，
打一道
钢铁海防线！

——《无名岛》第二段

这些句子对荒岛的描写，对“难”的描写具体到这样地步，使我们触到冰霜风雪的“凉”，尝到海水的“咸”和“苦”，“断炊烟”使我们想到“饿”，不仅如此，更重要的是这些句子的声韵格律，较好地帮助了情感的抒发。我们听到“凉”“苦”“饿”的声调，不是呻吟，不是悲戚，而是坚强，挺拔。当读到末段，看到了理想的图景，我们的心随着诗句的节拍，跳动起来了！语言的富于音乐性，在这里起了极大的作用。

由于过分地追求声韵节奏“美”、雕琢，犹如不适当地运用夸张和比喻一样，会伤了诗情，害了诗意。清波从唐宋诗词中，学到了许多东西，特别是吸取了声韵格调上的养分，运用得尚属得当。如《无名岛》同《海岛腊月》语言风格近似，然而由于后者情调幽雅，它的语言节奏也随着表现了轻柔飘逸。但是这些仍不足以证明清波在这方面已经十分成功了，当读到“建家难……”（如仅止于此则不一定是问题）除了在运用中露出了一点点“搬”的痕迹外，表现在其他方面的问题是比较复杂的。究竟如何继承、借鉴、吸收古典文学中有益的东西，如何使其与来自生活中的东西有机地结合起来？确非靠我这点一知半解所能谈得了的。

1962年

对形成大连作家群的构想

杨先华

党的十一届三中全会以来，我国的文学创作呈现出空前繁荣的局面，涌现出大量优秀作家。特别是有的地区的优秀作家以群体的方式出现在文坛上。这种情况引起文学评论界的重视，开始研究作家群体涌现的主客观条件，提出“作家群”这个概念，并按地域划分出几个大的作家群的大致轮廓。

1982年以来，大连市几位作家先后获得全国优秀中短篇小说创作奖，标志着大连市小说创作进入了一个新阶段。在这一时期，一批老作家重新焕发出艺术青春，一批青年作家先后步入全国文坛，取得了可喜的成绩。1985年3月，辽宁省作家协会负责同志曾指出大连具有一定的文学创作优势，是有条件、有可能形成一个作家群的。但是，必须看到，大连市的这支文学创作队伍要想以群体的方式立足在全国文坛上，得到全国评论界的承认，还须付出艰苦的努力。在朝着这个目标奋斗的起步阶段，了解全国各作家群的特点，分析大连市文学创作的优劣短长和预测大连市文学创作群体风格形成的主导趋势是十分重要的。只有具备了清醒的宏观认识，才能使这支创作队伍建立起形成大连作家群的自觉意识，进而化作向文学创作的深度、广度进军的强大内在力量。

一

目前，评论界关于国内“作家群”的说法很多，划分也不相同。综合起来基本上是四个大的作家群体：京、津地区作家群，大西北作家群，“两湖”、四川地区作家群和江浙作家群。根据这四个作家群的特点，是否可以这样认为，形成作家群需要两个基本条件：第一，是要有一定数量的成名作家；第二，是这些作家植根于自己生活地域的文化特色，构成大体相近的艺术风格。例如，京、津地区作家群之所以成为我国实力最强、影响最大的作家群，首先在于这个群体拥有大量的优秀作家，其次，他们把自己创作的“根”深深扎在生活的土壤中，自觉开掘京、津地区的风土人情、性格志趣和心态习惯，使他们的创作在整体上显示出嗅觉敏锐、视野开阔、思想深刻、富于艺术探索精神和洋溢着一种浓郁而又独特的“京津味”的艺术风貌。所以，我们在探讨形成大

连作家群的时候，也须把培养一定数量的成名作家和形成作家群的群体风格作为论述的出发点。

先谈一下形成大连作家群的群体风格问题。马克思主义文艺学认为，生活是创作的唯一源泉，作家的思想感情只有浸透了生活的真谛才有可能得到完美的艺术外化。大连的作家们要想以群体的方式引起全国文坛的注目，就须深入开掘大连这块沃土上的风俗人情的特点，酿造独醇的艺术美酒，并且得到评论界的承认。

大连这个城市的历史沿革、现实状况决定了它的文化特点。纵向追溯，染有齐鲁文化的风俗，横向来看，属于五方杂处的地区，又是一个开放的港口，多种文化并存，文化土层薄弱，传统束缚较少，接受低层次的文化信息较快。这种比较薄弱的文化土壤和比较开放的现实地位，对形成大连作家群的群体风格既有有利的一面，即作家创作受习惯束缚较少，容易吸收新的文学观念和新颖的艺术手段，又有不利的一面，即难以得到文化传统的滋养和形成鲜明的地域风格。

我们从大连市文学创作的现状可以看到，正是由于上述原因，大连市的文学创作出现几种不同的风格：

1. 大连是个五方杂处的地区，尤其是在知识分子层，云集着来自祖国各地的大量各类人才，将其各自的乡俗习惯注入到大连市的文化土壤中，容易形成兼收并蓄、多种风格并存的文学创作的整体风貌。目前这种创作风貌已经显现出来了。例如，有的在齐鲁风俗滋养下、在狂劲的海风磨砺中涌现出来的作家，以对人生、对大自然的酷爱，在自己的创作中顽强地表现着大连人特有的豁达、刚劲和率直的性格；但是也有的作家，或在他们的创作中渗透着在大都市知识环境中熏陶出来的细致入微而又情思幽远的情感意趣，或在他们的作品中显示着自己家乡的风土人情，流露出对家乡的眷恋之情。

在我们这个五方杂处的文学创作队伍里，表现着怀乡的思绪，充溢着多种审美趣味是十分自然的。注意发掘来自他乡异域的创作人才，鼓励他们去表现自己熟悉的生活和形成独特的艺术个性，也是完全应该的。但是，这种状况是否同形成具有本地文化特色、艺术风格大体相近的大连作家群体相矛盾呢？其实不然。这是因为作家群必须有一定数量的作家为基础。当这些作家在大连生活时间长久一些时，他们的笔触，他们的风格就不能不染上大连文化特征的风采。

2. 大连这座美丽的城市，可以说由大海而生成，为大海所滋养，因大海而繁荣，从大海走向世界。在大连人的心目中，海有着独特的地位，在全国人的印象中，大连的魅力也主要来自大海。如果我们去追踪大连人主导性格的生成史，既不可能脱离大海，也不可能无视出入于浪尖波谷之中的海之骄子——渔民。和大海神秘莫测壮观雄浑的风

采一样，渔民的生活也有一种浓郁的传奇色彩和阔远悲壮的意味。它们积淀在大连人的审美心理中，构成了追求神秘、奇异、惊险和英雄气概相融汇的审美倾向。这就容易形成文学创作上的传奇风格和阳刚气质，并使之成为大连作家群的主导风格。它是大连作家从事创作得天独厚的领域，有着广阔的可挖掘和表现的空间，如果投入较大的力量加以研究和表现，就可能形成大连作家群有别于其他地区的作家群的鲜明特点。

3. 大连是一个对外开放的工业、港口、旅游城市。随着开放、改革的进一步深入，大连地区有可能进一步接受新的生活信息，领略多种多样的艺术形式，从而使文学创作进入多方借鉴和多元选择的阶段，刮起一股在创作方法上的“现代风”。目前，有些作家自觉地进行了一些创作方法方面的探索和尝试，但总的说来这种探索还是初步的、零星的，还未引起多数作者的足够注意。

二

近年来，大连市的文学创作已经取得了很大成绩，涌现出一批较为优秀的青年作家，这是有目共睹的事实。但是，当我们把目光放在走向全国这样一个宏大的目标上来回顾大连市创作队伍的总体水平时，就不能不承认这支创作队伍还须深化自己的创作思想，开阔自己的艺术视野，发掘许多仍属于荒芜状态的处女地。这支创作队伍也只有在涌现出更多的成名作家、拿出更多的反映本地文化特点的优秀作品时，才有可能被认为是一个具有一定实力的作家群。在这里就大连市文学创作中应该注意开拓的几个领域、创作中存在的一些共性问题谈几点看法。

首先，应注意对大连历史领域的开拓和尽可能地提高老作家的创作水平。尽管大连的历史比较短，但无论是在解放前还是在解放后的40年，这块土地上都留下了大连人辛勤劳动的汗水、可歌可泣的斗争业绩和无数使人欣慰、感叹或心酸的故事。目前，描写这方面生活的作品还不多，很多题材还没有被纳入作家的创作视野。就大连市专业文学创作队伍而言，老同志占有很大的比重。他们之中有许多人生在这块土地上，长在这块土地上，是这块土地的赤子，也有许多老同志他乡而来，为这块土地的繁荣奔波操劳了大半生，这块土地的生活变迁同样渗透着他们的悲欢离合。描写这方面的生活是老作家们的优势，他们在这个领域内是可以大有作为的。应该看到，一些老作家思想束缚较多，也有许多陈旧的观念，要想创作出适合于当代人们审美特点的作品来，就须更新观念，获得更深刻的认识，使历史与现实在新的审美原则的基础上沟通起来。我们看到，

一些老作家为此付出了艰辛的努力，并看到了蕴含在他们身上的创作潜力。所以，可以期望老作家们写出更好的作品来，以形成大连文学创作群体不可缺少的历史纵深感。

其次，就是要超越对风俗人情的一般性摹写，使作家们的创作意识挺进到大连地区文化心理结构的深层中去。描绘具有浓郁地域色彩的风俗人情是形成大连作家群体外向性风采的重要条件，这一点已经被大连市的文学创作者们所充分注意到了。但是，正如茅盾先生指出的那样：“我认为单有了特殊的风俗人情的描写，只不过像一幅异域的图画，虽能引起我们的惊异，然而给我们的，只是好奇心的厌足。”茅盾：《关于“乡土文学”》。风俗并不是镶嵌在社会生活之上的饰物，而是溶解在生活之中的血肉基因。它存在于民族和地域的群体生活之中，又往往无迹可循，它虽然常常借助某种外在形式显示它的特殊面貌，但更多地属于人们的精神心理积淀。所谓对风俗描摹的超越，就在于突破对风俗活动场景的一般刻画，将笔触挺进到处于浓厚的风俗包裹之中的民族的、地域的、心理深层结构中去，用时代的眼光烛照历史覆盖在现实之上的层层投影，剖析那种与地理环境、水土气候相和谐的社会群体性格气质，深刻揭示传统文化与现代意识纠缠、交锋、融合所构成的我们这个变革时代的生活特征。只有实现了这种超越，才能使文学创作获得深沉的美学力度，步入全国文学创作第一流行列。目前，这种超越意识在大连的文学创作中体现得还不够充分。

再次，就是应该以极大的热情去关心和表现我国正在进行的社会主义政治、经济体制改革。在这方面，大连市的作家，已经做出了很大努力。客观地说，改革的车轮刚开始转动，许多社会价值和审美价值的新观念还有待于在改革的实践中进一步加以检验，作家们也还缺乏更丰富的生活积累和思想积累，从全国范围来看这一题材的文学创作也还比较稚嫩和粗糙。但是，我们的文学创作是肩负着社会主义精神文明建设的特殊使命的，这种特殊使命就在于通过审美途径帮助人们提高思想境界和实现精神解放。毫无疑问，这一题材的创作有直接反映现实生活，表达人民意愿和给人以改造现实的力量品质，是社会主义文学创作完成自己特殊使命的有效途径之一。从长远的观点来看，这一领域的文学创作也终将随着改革的历史性发展而成为历史新时期的文学主流。因为我们所处的时代是一个伟大的变革时代，它将通过社会主义制度的自我完善，破除一切不适合于社会主义现代化建设的陋习和偏见，创立具有中国特色的社会主义现代化体系，使人的心理、人的素质在多种观念的缠绕、冲撞和困惑中得到飞跃式的更新。如果我们的文学创作对时代生活的主流表示冷淡，既无助于个体意义上的自我超越，也无助于群体意义上的创作深化，终将会被奔腾不息的生活潮流所淹没。

三

在大连市的文学创作队伍中，新涌上文坛的青年业余作者占有很大的比重。他们朝气蓬勃，有一种勇于进取的锐气，但是他们当中的许多人的文化功底较差，生活积累和创作经验也不够丰富，需要进一步提高文学修养和思想修养。在这方面，有关机构已经采取了许多措施，选送一些较有创作潜力的作者到辽宁省文学院进修，举办文学讲座和作品研讨会，使许多作者的文学创作水平得到了很大的提高。尽管如此，在形成大连作家群的战略考虑中，仍有必要把提高大连作家的文化素质作为突出的问题切实抓好，以培养出更多的在全国有较大影响的作家。

目前，我国的文学创作已经跨越了弥散着强烈否定情绪的“伤痕层次”和比较单纯的“政治反思层次”的创作阶段，进入到“文化反思层次”。文学作用于欣赏是一种“耗散结构”，不断耗散旧的质，又不断吸收新的质，不断推进着文学作品的内容揭示和艺术形式深化和更新，体现出高度的不重复性。为这一规律所决定，要想形成一个能够引起文坛高度重视的作家群，显然不可能通过重复“伤痕层次”和“政治反思层次”的创作特点而达到，而必须使我们的艺术视角和思想水平与“文化反思层次”的创作相接近才有可能。“文化反思层次”上的文学创作，要求作家将当代社会的种种现象与人的文化心理积淀联系起来加以整体关照，从传统文化与当代中国人心理结构的自然联系中，去揭示在曲折的历史进程中，文化形态是怎样陶冶着、塑造着个人，以及个人是如何以群体的方式建构着文化形态的。在这种情况下要创作出具有全国影响的作品，必须具备丰厚的生活积累和文化修养。

要使大连市的文学创作跟上时代的文学潮流，步入全国第一流的文学创作行列，多数作者需要调整审美视角，以便使自己的笔触挺进到大连人的心理深层结构中去，揭示具有地域特点的复杂的人物内在世界。在这里首先要完成文学把握生活的方式的转变，即从单纯的对生活外向性特征的把握转向将生活的外向性特征和内向性特征结合起来的双向把握。也就是说，文学创作不仅要把握人物行为的外观特征，还须深刻感受隐含在人物行为背后的复杂的心理动机，使人物行为成为内在心灵本性的对象。文学创作本身是一个以己之心度人之心，以己之情度人之情，人我之间心心相映、情情相通的创造活动。换言之，任何文学形象都是作家自我的外化、延伸和辐射，作家自我心灵的深广度决定了他的塑造的深广度，所谓“世事洞明皆学问，人情练达即文章”讲的就是这个道理。这就要求文学创作要有一个深邃丰富的自我，而形成这种丰富深邃的自我是离不开对人的内心世界深刻的把握的。

其次，大连市的作家，特别是青年业余作者还须建立起更宏大的审美认知体系。从认识论的角度来说，人对客观世界乃至自身心灵的认识，都必须通过一定的主观认知模式，否则是不可能认识任何事物的。反映在文学创作中就是任何能够进入文学作品的人和事，都是作家的审美认知体系发现和筛选的结果，所以说文学创作的深广度，也取决于作家审美认知体系的丰富度。具体说来，所谓“审美认知体系”就是作家的政治见识、哲学观念、伦理观念、历史知识、人生理想、审美好恶和文学修养，是作家面对现实进行审美判断、审美评价和审美选择时的整个心理结构，是一个立体的、有序的、流动的、因人而异的复杂系统。大连市文学创作最薄弱的一环，就是审美认知体系的狭窄和近视，使其文学作品缺乏一种厚实的历史感。因此，要使大连的文学创作步入全国第一流文学创作的行列，就必须采取措施，为作者创造提高思想修养和艺术修养的条件，帮助他们尽快地提高文学素质。

总之，要实现形成大连作家群这样一个目标，大连市的文学创作者们，须不断吸收理论研究的最新成果，具备广博的知识，深入到生活当中去，将自己创作的“根”深深扎在大连这块土地上，以社会主义文学创作特有的使命感同党、祖国和人民共命运。

1987年

失去平衡的价值判断

——评中篇小说《泥径》

沐霆

读过晓剑同志的中篇小说《泥径》，不能不对作者在结构布局方面所显示的能力表以首肯。如果说鲁迅创作《祝福》始终是围绕着鲁镇这个地方展现祥林嫂一生遭遇的话，那么，《泥径》则基本上是围绕着飞龙山这块山民聚居的地方，展现了作品中几个人物的不同命运和归宿，从而构成了线索交叉、枝蔓交错的完整的故事情节。

小说的女主人公司马虹虹，是在感到情人周伟一家有负于她，为了“向着与他离开的地方相反的方向走去”而“一直走到了现在生活的地方”飞龙山区来，并在这里成家定居的。周伟则是为了表示对怀孕时的司马虹虹的离弃而忏悔、负罪，要“接受她的审判”才来这里参加筑路的。周伟的妻子、省歌舞团独唱演员杨蓉，完全是为了跟踪寻找与她离异的丈夫，而借慰问演出之机来到筑路工地与周伟会晤的。在周伟为爆破悬崖而献出生命之后，他的父亲周明夫省长，为筑路成功剪彩和凭吊儿子也来到了飞龙山区。……这“几乎与世隔绝的穷乡僻壤”飞龙山，作为小说情节发展的连接点，也几乎成为小说中各个人物的生活舞台和历史见证。

小说在以飞龙山为展现线索交叉的连接点的同时，还很注意人物之间的横向关系：周伟的妻子既是省长的儿媳，也是省长的战友的女儿，她是被省长收养长大的；周伟的情人的父亲，原是国民党的军统特务，恰恰是被省长在17岁时亲手枪毙的；周伟与司马虹虹的亲生儿子正好成为筑路队副队长曹垛的养子，而曹垛既是周伟的同事，又是周伟的情敌；他既厮打周伟于前，又因抢救周伟脱险而丧失生命于后。……小说的人物关系交融错综、浑成一体，作者的这种编述故事、使人物关系网络化的本事，显示了在艺术结构上的概括能力，这确实是难能可贵的。

但是，一篇小说的故事情节可以编述，而作品中所反映的思想内容却是不能编造的，也是编造不好的。正是由于作者过分注重结构的摇曳多姿或跌宕起伏，而忽视了通过人物刻画深入正确地开掘小说的思想主旨，所以，突出地显现出作者对是非、曲直、美丑的判断大大失去了平衡。

作者的立意，似要探索一个带有人生哲理性的重要问题：支配人的一生和他的行为及其动机，究竟是什么？按照作者毫不讳言的“高见”是：“每个人在某种意义上都是

自私的，甚至连慷慨解囊和壮烈牺牲都是一种自私的表现，因为这类人是通过给予的形式使自己的精神和情感得到极大的满足。”作者不仅发出这样的议论，而且通过艺术形象展示了这样的思想。

司马虹虹来到这穷乡僻壤做了一名小学教师，含辛茹苦地培育山民后代，这本来是值得倡导的先进事迹；但她的这一职业选择，并非出于对事业的热爱，而是为了逃避周伟，医治心灵创伤，来到这“被蛮荒和野性笼罩的山林”。周伟停薪留职，放弃美差，离开省长的官邸和美貌的妻子，志愿报名到这“被繁荣和希望冷落了的土地”，最后把生命献给这片山林和土地。按理说，这本来是值得大写特写的英雄壮举，但在实际上，他只不过是“为了一个吻，她的吻，去修路，修一辈子公路的”。他之所以甘愿冒死担当爆破任务，是因为得不到司马虹虹的原谅和“爱的复归”，“他将一辈子无法从负罪感的重压下轻松出来”，终于觉得“只有死才是他的新生”；他把勇挑重担、自我牺牲看成是一次寻求死的解脱的良机。省长周明夫三十多年前在这里打过游击，摔断过腿，解放后，为山区修路是他多年的夙愿，甚至为儿子志愿去修路而感到“充满男人的自尊”。按理说，这总算表明省长关心百姓，勤于政事；但是当路修好后，他一方面考虑自己实现修路的诺言“不怕自己被人们斥责了”，另一方面又为儿子的死替自己鸣不平：“当省长就理所应当舍弃一切吗？！”所以，作品为他也只能做出“同样是自私的，一切都只想着一个省长的尊严”的结论。总之，小说中主要人物的任何“先进事迹”、“英雄壮举”或“勤于政事、心系百姓”的背后，一言以蔽之——“谁也别指责谁，人都是同样自私的”。杨蓉肯于放弃出国访问的机会而来筑路工地慰问演出是为了“用歌声和心灵”寻找失去的爱情，这当然是自私的；就是周伟的情敌曹垛为救周伟而牺牲自己，虽是出于“山里人的善良”，但也是和县长的前提警告有关：“你可千万别让他出什么毛病；否则，你一家都好受不了。”看来，舍己救人也含有自私的成分。

“人都是同样自私的”，这种人生见解，是我们在作品中得出的普遍性的结论。谓汝不信，请看，当省长在一个大学生座谈会上宣讲这种“宏论”之后，不是还“获得了极热烈的掌声”吗！

作品中虽称省长曾“陷在这种理论的泥潭中”，但贯穿整篇作品的艺术形象却最为有力地说明这并非“泥潭”，而是作者心目中的“真理”。当然，作者也可为自己讲解：省长父子的“自私”论，不是那种唯利是图、赤裸裸的“自私”，而是属于“高层次”的“自私”，据说这是一种“否定自我”去“完善自己”的“自私”。这种自私使省长父子都不是“无情的政治家”，他们所孜孜以求的只不过是“使自己的心灵宁静，不被重负所累”，使自己的一生“没有任何憾事，从而得到心灵的宁静”。作品中声

称：周伟从他父亲身上所继承的最显著基因就是使自己没有负罪感。——哦，原来如此！主人公周伟的“自私”，同托尔斯泰巨著《复活》中的聂赫留道夫原是出于相似的心理。

托尔斯泰在前期作品《琉森》、《霍尔司多麦尔》中对市侩式的自私就曾斥之为“人类低级的兽性本能”；对《复活》中聂赫留道夫先前的骄奢放荡也指斥为“自私自利的疯病”。但是，当聂赫留道夫在法庭上不期而遇玛丝洛娃，承认自己有罪，并为“减轻玛丝洛娃的厄运”而开始忏悔、自责、赎罪之后，托尔斯泰认为他终于走上了“复活”之路，或者按晓剑同志的说法，就是达到了高层次“自私”的境界。请听一听玛丝洛娃对聂赫留道夫伴她流放到西伯利亚并提出结婚的要求时是怎样回答的吧：“走开。……你在这个世界上拿我玩乐还不算，又要用我来挽救你自己，好让你能上天堂！”再听一听司马虹虹对周伟提出“永远生活在一起”的要求之后是怎样回答的：“自私！”“用别人的一生验证你的改正，这不是自私吗？”——原来，聂和周的自私表现都是力图“完善自己”或实现“道德上的自我完成”。

人们知道，托尔斯泰主义的核心是讲抽象的“人类的爱”，他从宗教信仰出发，说耶稣的两大原则就是对于神的敬爱和人对于同类的博爱。谁若做不到这一点，那就应该永远感到自己有罪；对有罪者，彼此都不要以暴力抵抗邪恶，而应人人进行“道德的自我修养”达到“完善自己”的目的。聂赫留道夫是托尔斯泰主义的化身；周伟，也成了晓剑同志笔下的一个托尔斯泰主义者。所不同的是：聂是笃信基督的贵族，而现代的周伟也许是个无神论者；但是，除了这一点之外，周伟比聂赫留道夫体现托尔斯泰主义可能更充分。如：聂对玛丝洛娃早已忘却，只是在法庭上不期而遇之后才走上“复活”的道路；而周伟的笔名叫“思司”对司马虹虹却是苦苦寻找八年之久，周的“复活”显得更自觉，更主动。聂伴随玛丝洛娃流放时孑然一身，尚未婚配，伤害不到任何人；而周伟却既有省长老父，又有娇美妻子，他要和司马虹虹生活在一起，将会拆散两对夫妻，伤害两个女人的心。聂的求婚遭到拒绝后，从圣经中得到启示，要开始一种全新的生活，而周伟得不到原谅就“想到了死”，作者还说“他的死终于从无奈成为必然的结果”，称周伟的选择是“极端的完善自己”——看，周伟作为20世纪80年代的托尔斯泰主义者，岂不比聂赫留道夫来得更彻底！

关于托尔斯泰主义，列宁曾指出它“无疑是空想的，就其内容来说是反动的”。因为在如火如荼的革命斗争的年代，要求剥削阶级和被压迫者、被剥削者都要“勿以暴力抗恶”，都在“自我完善”中讨生活，那纯粹是一种有害的幻想。列宁认为，当“东方的”静止不动状态结束的年代，托尔斯泰主义也应该到了它的历史终点。但是，我们没

有想到，在国内外历经整整一个世纪硝烟战火，殊死搏斗之后，世界仍不宁静的今天竟还有人相信并渲染“自我完善”，而且还在加码，要“极端地完善自己”，并进行着托尔斯泰主义的说教，那就不能不说是一种历史的大倒退。

晓剑同志既是在有意识地宣扬托尔斯泰主义，他又是生吞活剥地去追求“人性复归”的人物塑造和描写，力图把自身的个人情志与描写对象的人物特征相融汇，进而硬把伟大与渺小、正直与卑鄙、大公与自私集中于一身，并以此来肯定人的主体力量与精神价值互为表里，总想在“大公”行为的背后，发掘出“有私”的内涵意向。这种对人的价值的理解，必将妨碍作者从生活实际出发，而到教义本本去找灵感，并片面地从某种概念出发，生搬硬套地去编造故事，以至把早该送进历史垃圾堆里的托尔斯泰主义也拿来当作新货色大肆兜售了。

应该指出，马克思主义者所说的大公无私并不否认个人利益的存在普列汉诺夫在评论托尔斯泰的文章中曾引证马、恩合著《神圣家族》中的论点，说明托尔斯泰否定个人利益，倒是与马克思主义对立的。问题在于个人利益必须符合整体利益，但，人们不能简单地在个人的正当权益与“自私”之间画等号。还特别应该指出的是，列宁对托尔斯泰作品、观点、学说用一分为二、发展的观点进行了全面的剖析：一方面尖锐地批判了托尔斯泰主义；另一方面也充分地肯定了作为清醒的批判现实主义作家的托尔斯泰，真实地创作了俄国生活的图画，强烈地表达了农民的抗议，深刻地体现了巨大的艺术力量。而晓剑同志的《泥径》却片面宣扬托尔斯泰，对我们生活的某些方面故做不应有的歪曲。为了强调周伟的负罪感之深重，竟然写出他父亲在云南刚解放时枪毙做过国民党军统特务的司马虹虹的父亲司马云也成了罪过。小说中说司马“已经叛离了国民党”，有何根据？一个特务没有跑到台湾就不该镇压吗？“云南一和平解放”司马云就被抓了，他什么时候资助乡里办小学？这可能吗？省长对司马虹虹宣称“你父亲……被平反了”，这又是凭什么做出的决定？我们不能为了编故事的需要，就把一个军统特务打扮得挺善良，难道特务也在信仰托尔斯泰主义不成！反革命的父亲被镇压，他的女儿却要“抗议”和“愤恨”；对于始终抱着“复仇的快感”的女性写她具有很大的魅力，不究竟有何意义？至于一阵说她“打掉了”孩子，一阵孩子又长大，一阵说“她希望公路永远也修不通”，一阵又说“早日通车”成了她的愿望。……真是达到顾此失彼、语无伦次的程度。——产生上述情况的原因，难道不值得作者深思吗？

1987年

语言艺术的魅力

——读邓刚的长篇小说《白海参》

王宗绍

邓刚长篇小说《白海参》的问世，向小说的美食家们奉献了一颗文学的“白海参”。它尝试了一种语言，它所写的是一个17岁的小海碰子马里在文化大革命中碰白海参的前前后后的心灵历程，展示的是一个精神的世界。瑞士文艺理论学者沃尔夫冈·凯塞尔在他的《语言的艺术作品》一书中指出：“长篇小说不是民间故事诗、短篇小说、田园诗意义上的种类，它首先是私人的世界在私人的声调中的叙述。”^①《白海参》正是以一个17岁的小海碰子的“私人的声调”叙述了一段他心灵的“私人的世界”的发展史，在《白海参》中，历来处于从属地位的语言艺术登上了小说的宝库。马里那“私人的声调”式的叙述语言以其特有的魅力支配着其他小说要素为其服务，并决定着小说主题的展示、作品的结构、人物的塑造以及艺术的风格。

“私人的声调”与“空灵”的主题

小说《白海参》所使用的叙述语言是一种“私人的声调”式的语言，即一个17岁的孩子对自己精神世界“自白”式的语言，它是作家选择的一种特殊的观察和感受世界的“视角”。这种“特殊视角”对于作品主题的展示起着决定性作用。正如陈力川同志在《西方小说的视角》一文中所指出的那样：“在小说创作中，视角往往代表着作家特殊的观察方式和感受方式，因此，站在作品固有的视角上对于理解作品至关重要。”

《白海参》以一个17岁孩子的“视角”去观察和感受世界，作品中所展示的马里的精神追求便是作为“人”的追求，它的主题思想即是这种“特殊视角”的结晶。《白海参》叙述语言的“特殊视角”，不仅是它选择了一个孩子的第一人称的叙述，更重要的是它展示了一个“精神”的世界。它的“私人的声调”具有一种展示心灵中的“秘密”的魅力。同是出于一个孩子的第一人称叙述，《哈克贝利·芬历险记》的语言侧重于客观世界的“观察”，而较少主观世界的“感受”。它使“读者看到了当时密西西比河上贫困、衰落和凄凉的市镇与村落，以及活动在这些市镇上的各式各样的人物，发生在这些市镇上的形形色色的事件。这些人物和事件从各个方面反映了当时美国的社会生活，戳穿了美国‘天堂’的神话。”^②《哈尔贝利·芬历险记》的“视角”，使作品的主题

思想侧重于对客观世界中丑恶事物的批判；而《白海参》的“特殊视角”使作品的主题中不仅有对客观世界中丑恶事物的批判，而且有对人的主观精神世界中一种美好本质的歌颂。

贯穿《白海参》全书的是马里对于美好事物那种追求——失败——再追求的心灵的“自白”。在小说中，马里有三个为之追求的偶像：白海参、刘琴、海狗子。白海参是马里对自然界美好事物追求的偶像；刘琴和海狗子是马里对人类社会美好事物——爱情和友谊——追求的偶像。小说中写马里如何冒着被错鱼拦腰斩断的危险拼命捕捉白海参，而获得之后又如何拼命奔波要保住白海参；写马里如何为刘琴在漆黑的夜晚碰海胆，如何千里迢迢送衣服和钱；写马里如何拼命抢救被冻僵的海狗子，如何为海狗子去恐吓赵德福，海狗子失踪后又如何拼命寻找；写马里如何为游泳冠军结婚而奔忙，如何与江猪去动物园中拔虎毛等等，都表现了一种对爱情、友谊等美好事物的执著追求。这种执著追求的结局却是一个悲剧。由于文化大革命搞得没有人进行对白海参之类生物的研究，致使这颗宝贝竟没有人说得清它的过去、现在和将来，也没有人愿意收购它，无价之宝成了无用之物；刘琴也由于文化大革命对人性的扭曲，使她由可爱变得不可爱了——“我惊恐地发现：那对过去曾相当美丽的大眼睛，竟射出金属的光泽——有亮度，有热度，但没有生命。”“我如释重负，并后悔万分——我怎么会爱上这么一个没有生命的人。”海狗子那种与文化大革命相对立的人物特征，使他无法在那种社会中继续生存下去。他的结局是失踪和化作一块礁石。

客观世界中一个个悲剧的结局，并没有磨灭马里心灵上对美好事物的执著追求，他在全书最后发自心底地呼喊道：“不过，我发誓要弄清楚，弄清楚的惟一办法就是继续寻找——。”长篇小说《白海参》正是通过这种“私人的声调”，从一个“特殊的视角”叙述了一个17岁孩子马里对美好事物追求——失败——再追求的心灵历程，展示出一种“空灵”主题：人类永远处于一种对于美好境界渴望达到而又永远不能达到的不断追求中。

“随意”性语言与“迷宫”式结构

《白海参》的“私人声调”式的语言，不仅具有“特殊视角”的作用，而且具有“随意”性的特点。这种语言上的特点，决定了作品的结构形式。

在小说中，17岁孩子马里对自己心灵世界的表达是朦胧的，这使作品的叙述语言具有一种“想到什么说什么”的特点，即“随意”性。但它又不是无目的的乱说，它有

一个贯穿始终的思维方式和叙述宗旨。这使小说形成一种既统一又分散的“唠家常”式的散文化结构。

从作品的表象结构上看,《白海参》的确散得令人扼腕。它可以很随意地在事件叙述中突然插入大段的景物描写,又可以在描写中突然生发出大段的哲理议论或情感的抒发。它可以由某个人随意地联想到某件事,又可以由某件事随意地联想到某个人。它可以随意地切断故事做横向的穿插,又可以在穿插中随意地做纵向比较。在这种横插竖切中,有关于海狗子、刘琴、江猪、于老鬼、胡头等人的独立故事的叙述;有关于游泳冠军结婚、知青上山下乡等精彩的场面描写;有关于日出、日落、天空、海平线、地球等富有哲理的议论;还有关于穷尽海味吃法的知识性很强的说明。这种叙述、描写、议论、抒情、说明在一个17岁孩子朦胧的思维与随意语言中,构筑起一座“迷宫”式建筑。在这座迷宫中,布设着一条条没有出路的出路,它把你引向一处处迷人的境界,又把你引回到通向“光明顶”的正确轨道。当你走进这座迷宫时,你会感到迷惑、新奇、惊喜、兴奋、痛苦乃至愤怒……只有当你走出这座迷宫重新思索,才会对这条曲折的通道渐渐清晰起来。

是的,《白海参》的结构是一座“迷宫”,但又绝不是一座没有出路的“迷宫”。这条“出路”在哪儿呢?是在孕育了白海参这颗宝贝的故事中,还是在孕育了“文革”这场运动的历史中?都不是!它是在一个17岁孩子马里的心灵中。马里那种对自然界、对人类社会中美好事物追求——失败——再追求的心灵历程,便是贯串这座“迷宫”的惟一出路。一切人物的塑造、故事的叙述、环境的描写、感情的抒发、哲理的议论、知识性的说明,都是为展示马里的心灵世界服务的。

语言的表现色彩与人物的夸张

《白海参》的“私人的声调”式的语言,不仅具有“特殊视角”的作用和“随意”性的特点,而且具有一种“表现”性的色彩。这种表现性语言塑造了一系列夸张的人物形象。在《白海参》中,前后出场有近六十个人物。小说塑造如此众多的人物,不是为了进行客观的人物展览,而是为了表现一个17岁孩子内心世界对生活的感受。不论是作为主要人物的海狗子、刘琴也好,还是作为次要人物的豆芽、江猪也罢,都是作为马里心理进程的一个环节或一段链条。

海狗子的形象是作为表现马里内心世界对于美好事物的一种追求塑造的。在文化大革命这段特定的历史中,马里对美好事物的追求受到压抑,但他又不屈服于这种压抑,

他要表现自己内心对生活的认识。海狗子那种经过马里内心世界夸张变形的人物形象，便充分地表现了马里对文化大革命的厌恶，表现了他对美好事物的追求。文化大革命不是讲所谓的“唯物”、“无神”吗，他偏偏认为海狗子应该是满身“鬼气”，唯心得要命，并认为“彻底的唯心主义也不错，既无所畏惧，又无所烦恼”；文化大革命不是把人整得六亲不认吗，他偏偏认为海狗子应该是一个最孝的孝子，并把所有老太太都看做是自己的母亲；文化大革命不是认为讲究吃喝是资产阶级那一套吗，他偏偏认为海狗子应该是一个很会生活的人，不仅懂得怎样吃得好，而且有一套独特的锻炼身体的方法；文化大革命不是把人扭曲得没有人性、无比残忍吗，他偏偏认为海狗子应该是一个善良得对一切有生命的东西都不敢吃的人；文化大革命不是把人整得“四肢发达，头脑简单”吗，他却偏偏认为海狗子应该是一个身体瘦弱，而头脑却非常聪明的人。《白海参》这种对于主体感受具有浓烈表现色彩的语言，不仅对海狗子的性格特征进行了强烈的夸张，而且对海狗子的外貌特征也做了大幅度变形，它使我们看到了一个脑袋硕大无比，身体却瘦弱得可怜的漫画式形象。

刘琴也是作为表现马里内心世界对美好事物的一种追求塑造的。马里之所以爱刘琴，是因为他感到刘琴是美的。他那富于表现色彩的语言将刘琴描绘成一个世界上最美的人。但刘琴的美仅限于外表，她的心灵却被文化大革命扭曲得丑陋不堪，几乎丧失了人性。而马里对美的追求和对丑的厌恶又是相辅相成的。在刘琴身上，不仅表现出马里对美的执著追求，也表现出他对丑的深恶痛绝。当马里“惊恐地发现：那对过去相当美丽的大眼睛，竟射出金属的光泽”的时候，使他“后悔万分”。此时马里的内心已不再是爱，而是厌恶。他那富于表现色彩的语言描绘此时的内心感受是，感到刘琴是一个“没有生命的人”。为了表现马里这种内心的爱憎，小说不仅对于单个人物的形象进行了夸张，而且对不同类型的人物做了鲜明的对比。海狗子的外貌丑、心灵美与刘琴的外貌美、内心丑的对比，不仅使人物形象更加夸张，而且更强烈地表现了马里内心世界中美好事物的追求和对丑恶事物的鄙视。

喜剧化语言与悲剧性情调

《白海参》具有一种“喜剧化”的风格，这种喜剧化语言与作品的悲剧性内容形成了一种反差式的情绪交织。

马里对于美好事物的执著追求，使他对生活充满了乐观的情绪。这种乐观的情绪经过自然界惊涛骇浪的洗礼和人间沧桑巨变的磨砺，变得乐观而冷静、刚烈而柔韧。在

语言上却表现为一种幽默诙谐的风格。不论是他对哲理的议论、情感的抒发，还是他对故事的叙述、景物的描写，这种风格都是非常明显的。这种幽默诙谐的语言给“白海参”这个悲剧故事涂上了一层淡淡的喜剧色彩，使整部作品寓悲于喜，似喜却悲。

他这样描写日落：“落日的海面实在好看——所有的海浪一下子得意忘形起来，都在拼命地扯拽着最后一缕阳光，来妆扮自己”，又这样描写日出：“要是你当时又饿又渴，你会觉得太阳像个大烧饼或者大桔子；要是你又冷又冻，你会觉得太阳像个大火球或大火炉。”这种谐谑的描写看似滑稽可笑，但其中却深藏着马对那个追求虚荣、物质贫乏时代的悲凉的感受。这种悲凉的语言内容与幽默的语言风格揉和在一起，便形成了一种反差式的情绪交织。再听听那首海碰子自编的歌吧：“我们都是穷光蛋，口袋里没有一分钱；我们都是阔大爷，海参鲍鱼就干饭！”“海碰子被那种穷困潦倒、九死一生的生活折磨出的变态情绪，用这样一种滑稽的歌声抒发出来，一支雄壮激昂的曲子到了他们嘴里便变得滑稽而可笑。”他的议论更是如此：“我如释重负，并后悔万分——我怎么会爱上这么一个没有生命的人。”听似一种轻松的自嘲，内里却深藏着失去爱情偶像的巨大痛苦。

老舍在他写的一本小册子《出口成章》中说过这样一段话：“要把语言写好，不只是‘说什么’的问题，而也是‘怎么说’的问题。创作是个人的工作，‘怎么说’就表现了个人的风格与语言创造力。”^③读罢邓刚的长篇小说《白海参》，我首先为之感奋的便是他那通过语言的“怎么说”所表现出的“个人的风格与语言创造力”。如前所说，它通过一个17岁孩子“私人的声调”式语言进行叙述，这种叙述于是具有心灵自白、随意性、富于表现力以及幽默诙谐等一系列特点。但是，这种“私人的声调”的全部价值，不仅在于它那新颖的表现形式上，更重要的是在于它对作品主题、结构、人物、风格所起的作用上。由于使用了这种“私人的声调”，整部作品才寻找到了一个最佳“视角”，展示出了“空灵”的主题；由于使用了这种“私人的声调”，《白海参》才冲出了“开端、发展、高潮、结局”的小说八股文樊篱，创造了一种“迷宫”式的小说结构；由于使用了这种“私人的声调”，小说才越过了“在典型环境中塑造典型人物”的雷池，创造了在心理表现中塑造人物的手法，塑造了众多的“不求形似、只求神似”的夸张的艺术形象；由于使用了这种“私人的声调”，整个悲剧故事才呈现出一种“寓悲于喜、悲喜交集”的艺术风格。

1987年

注：①《语言的艺术作品》第475页，上海译文出版社。

②《外国文学作品选》第三卷，第585—586页。

③《出口成章》第59页，人民文学出版社。

在海的领地上开拓

——评徐铎写海的小说

张福高

一

前些年，在讨论大连地区文艺创作的时候，曾提出过怎样写出海滨城市的特色，写出海，写出海的鲜腥味，让读者从作品中感到拂面而来的海的气息，如同站在岸边感到的那样，从而显示出我们地区的文学的特色。地方特色是艺术作品所独具的不可重复性的重要标志之一，也是许多作家所孜孜以求的。邓刚的《迷人的海》，像一颗新星闪烁着异彩，照亮长空，引起人们的赞赏。其后又相继推出一系列写海的作品，显示了他对海的生活的富有和表现海的生活的艺术才能。以此为契机，这几年来又有一些文学青年涉足这块领地，耕耘、开拓，陆续抛出一批写海的作品，把浓郁的海的生活气息呈现在人们面前，给大连地区的文学创作涂上了独特的色泽：其中，徐铎是佼佼者。

徐铎，在大连文坛上，还是个闯进来的尚不为人注意的年轻人。在创作上，徐铎经历过一个酝酿、摸索的过程，才达到一个突破的新阶段。

徐铎在文革后就默默地开始创作。虽然孜孜不倦地在艺术园地上从事耕耘，但是在很长的一段时间里，还没能收获到耕种的果实。为此，他也曾苦恼过、彷徨过；但可贵的是，他并没有因此气馁，没有动摇过自己的信心，一股韧劲敦促他在自己选定的这条文学创作的道路上，不怕劳顿地走下去。上天不负苦心人，在他面前终于出现了曙光。从1981年到1984年这一段时间，他发表了《捕狼牙鳊的姑娘》、《沉船》、《龙潮》和《鸽子》等几个短篇。这些作品是他辛勤劳动的结晶，也显示了他的生活积累和表现生活的能力。以此为起点，他急迫直上，倍加勤奋，终于在创作上有了新的突破。那就是这半年多来他连续推出的三个中篇《英雄魂》、《海贼》和《北方的海》。这些中篇分别发表在《春风》、《青春》等省级大型文艺刊物上，有的还发在头题。

一个年轻的业余作者，在短短的时间里，一举推出三部中篇小说，自然不能不引起人们的惊奇和瞩目。然而，翻阅一下徐铎的这些作品，就会感到他取得这样的成绩并不是偶然的。

二

读着徐铎的作品，首先使人感到的是扑鼻而来的生活的气息，特别是海的气息。

徐铎喜欢海，熟悉海，也善于写海。从目前看到的他的九个中篇小说中，就有六个是写海的。海，在徐铎的笔下，不只是人物活动的场所，也不只是构成情节发展的因素，同时也是人物搏斗的对象。海，以它的力量在同人们抗争；人们也在同海的抗争中显示出自己的意志、信心和力量。正如作者在一篇作品的题记中所写的那样：“他们时时与自然界抗争，一点一滴地赢得斗争的主动权，同时也时时在通过幻想来表达不屈服于大自然并要征服大自然的精神和意志。代表自然力的神终归要被代表人的神打败。”

《沉船》、《龙潮》、《海贼》和《北方的海》等，都描写了这样一些对大自然的征服者。这里有以原始工具与大自然进行韧性搏斗的推海人；有在改革、开放面前表现出迷惘、苦闷的老船工；也有紧跟时代步伐大踏步前进的年轻一代的渔民。他们在大海中生活、成长，接受大海的挑战和考验；他们的命运与大海紧密相关，他们的气质以至肤色都与大海密切相连；他们是在海水中泡出来的，他们身上散发着盐碱味。这些人物尽管年龄结构不同，思想状态不同，甚至留在身上的传统的历史积淀也不同，但却都具有渔民的特色。这正是徐铎作品中最可贵的地方，也是作品特色的重要标志。

徐铎作品中的人物有海的特色；徐铎作品中的海有人的个性。

海，对一个不熟悉它的人来说，是新鲜的，但也是陌生的。在徐铎的笔下，海是有生命的、有感情的、有个性的，也是仪态万千、变化莫测的。它有时咆哮如雷，有时娇柔妩媚；有时温柔恬静，有时凶猛残暴；有时风平浪静，有时翻江倒海。海，有涨潮的海，退潮的海，咆哮的海，宁静的海；有浓雾中的海，风暴中的海，死汛的海。海，有时使人感到是迷人的，有时使人感到是神秘的，也有时使人感到是恐怖的。它在不同季节、不同时刻、不同人们的不同心境下，呈现出千姿百态的不同景象，给人以不同的感受。正像作者所写的那样：“海啊！跟它打了那么多年的交道，它仍然是揣摸不透的怪物。它清澈，它浑浊，有时它像是慷慨的老人，把它的财富无私地袒露给你；有时它像慈祥的母亲，用它博大的胸怀搂抱着你；它也像凶神，时时露出一副狰狞可怕嘴脸；它又会像迷人的少女一样安娴、温柔。”徐铎以他细腻的笔触，描写了海的不同姿态、不同个性、不同色泽、不同情调，增添了作品的生活情趣，给读者以真实感和新鲜感。

徐铎作品中的海，往往还作为情节的构成部分，起着推动情节发展的作用。《北方的海》里的龙兵过，成为联结情节发展的枢纽，把前后两个不同时间发生的事联结起来。汹涌澎湃的波涛，使大学生吴良露出懦弱的原形，也显示出海亮的坚强性格。而莲琦随着波涛的起伏，思绪在发生着变化，过去了的初恋生活的闪现，眼前的大自然对人

们无情的筛选，构成了爱情纠葛上的波澜和跌宕。海，在这里成为情节发展的不可缺少的链条。

海，在徐铎的作品中已经成为重要的内容，徐铎的确是个写海的高手。有人说这种写海的文学，可以叫“海洋文学”或“海派”。“海洋文学”是就题材来说的，“海派”还包括风格、气质在内。究竟怎样概括合适，还可以探讨，但有一点是可以肯定的，那就是这些写海的作品，确实体现出大连小说创作的地方特色。鲁迅曾经说过这样的话：“现在的文学也一样，有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意。”这话是有道理的。文学作品不是抽象的概括，而是具体的形象描绘，它写的是“这一个”，虽然它包含有某种普遍的意义。文学作品的普遍意义是通过个别的但又具有典型意义的事物表现出来的。“这一个”有它的具体表象，又有它的根植土壤。这重土壤也是具体的、有个性的、有特点的。翻开中外的许多优秀作品，莫不以它鲜明的地方特色，给读者留下深刻印象。鲁迅小说中的江南水乡，老舍作品中的北京小巷，沈从文散文中的湘西韵味，向来为人称道。当代作家孙犁的白洋淀，刘绍棠的运河两岸，路遥的西北高原，以至袁和平的原始森林，都以浓郁的地方特色著称。很难想象，离开这些具有浓郁地方特色的描写，作品剩下的还会有些什么。海，是我们大连的特色，也应该是我们大连作家的生活基地。以此为基点向文学高峰攀登，应该说是个坚实的起点。当然，这并不是要求大连所有的作家都必须写海，也不是写海的作家每一篇作品都得写海，虽然我们期望大连能有更多的写海的作家出现。

读徐铎的作品，我们还感到他不是一般的熟悉海，而是对海有着较强的艺术感受力。从文学创作的角度来说，所谓熟悉生活，不是一般意义上对生活的了解，甚至亲身经历过的事，也不一定就能说是“熟悉”。这个熟悉，包括很重要的一个特点，就是被作者感受到并且捕捉到具体特征的艺术感受。从徐铎的作品中，我们能看到他有这方面的艺术细胞。他能捕捉到海的每一细枝末节，每一稍纵即逝的变化，包括能够表现人们心境的一瞬间的表象，一朵浪花、一滴水珠、一个泡沫以至看不见但能感受到的海底的暗流。这种描写，对一个不熟悉海的读者来说是新鲜的，即使对一个闯海的人来说，也是未曾感受到的。试问一个闯海人，海是什么样的，他也未必说得出海千差万别，更不要指望能说得生动形象。这中间的差别，就在于是否具有艺术感受力。徐铎的中篇小说《海贼》、《北方的海》，篇幅都较长，而背景是淡化了的，故事情节也相对退到次要的地位，但是仍然吸引人，具有较强的可读性。这原因就在于作者把大量笔墨用在对海的具体、生动、形象的描写上。这些描写确实把读者引入到一个陌生的、神秘的境界，虽然有些地方还嫌有些重复、烦琐。这些作品如果没有对海的这样一些描写，就会

成为一个枯燥的故事梗概，而失去艺术欣赏的价值了。给我们印象比较深的，如《海贼》里对推海的描写。推海，是同有性格的大海的一场搏斗，在写出海的淫威、执拗、肆虐的同时，也写出海贼同两个年轻推海人的对峙。这既是对大海，也是两代人的信念、意志、力量的较量。海贼寻找芳草地，则又是一次探险，踏沙岗，过流子，发现海马的天国时的那种愉快、自豪、欣喜的心情跃然纸上。《北方的海》里的过龙兵，本是带有传奇色彩的神秘莫测的水中奇观，在作者笔下，加以想象、渲染、铺排，写得有声有色，活龙活现，俨然是场惊天动地的拿着原始武器的人同人们心目中大自然的神的搏斗的雄壮场面。很明显，作者以他的丰富想象补充了自己的艺术感受。

艺术感受力不仅仅表现在对海的感受上，也表现在对平凡的日常生活现象的感受上。《小小女儿国》写了几个纺织姑娘平凡的日常生活，写得轻松、幽默，富有生活情趣。这里没有故事，没有中心人物，有的只是平凡的生活，平凡生活中的平凡人物。她们在一个高温、充满噪音的车间，从事着单调的、无聊的劳动。这些年龄不相上下的姑娘，有自己的喜怒哀乐，有不同的向往和追求。这些人物都是平凡而又平凡的，但又是极其真实的，如同你在生活中接触过的真实人物一样。作者把如此平凡的人物，如此平凡的生活写得如此生动、逼真，使人感到熟悉亲切，是同作者对生活的深刻理解分不开的。更重要的是，作者通过这些平凡的日常生活现象，把读者引到一个认识的更深的层次：就是在平凡的生活中所隐藏的还不曾被姑娘们意识到的不可估量的潜在力量。她们都还年轻，天真活泼，有愿望，有要求，对生活有希冀，但又幼稚、愚昧，还处在蒙昧状态，被称为是“轻体力劳动的奴隶”。“知识是打开地狱大门的钥匙”，这句话尚未被姑娘们所理解。但作者却通过这些日常生活现象的描写，揭示了生活的底蕴：只有提高她们的文化素质，才能把她们从繁重的体力劳动中解放出来，在更大程度上解放生产力。繁重的劳动阻碍着她们的学习，而缺少文化知识又使她们摆脱不开繁重的羁绊。作者根据对生活的观察和理解，通过平凡的生活现象，接触到一个提高全民族文化素质的重大课题，使小说有了深度，也是小说在轻松欢快的格调中，引起人们沉思、回味的地方。

徐铎的小说，在情节方面也有它的特点：有的有意淡化了情节，而有的又看出作者在刻意追求。无疑，徐铎是有编织故事才能的。《英雄魂》的情节安排，纵横交错、细密紧严，能看出作者在这方面的苦心经营。小说写了一位在革命战争年代驰骋疆场、立下不朽功勋的英雄、功臣，而在战后的和平建设年代，却当了一个普通工人默默劳动三十年的动人故事。作者为了表现这个人物，把历史的昨天同现实的今天交错起来描写，把现实表现作为历史的延续，把历史的功勋作为现实表现的渊源，相互印证，最大限度

地丰富了人物形象的内蕴。这种历史的和现实的交叉把握和经纬交错的穿插，便使得作者所描绘的生活画面得到充分展开，并有了一定的深度和广度。围绕着主人公肖老大这个人物，作者描写了老少三代，解放前后两个不同世界，战争与和平的两种不同环境以及同一社会中的几个不同生活层次。有战场上的枪林弹雨，有工地上的风波，有战友间的深情厚谊，有家庭中的温馨情爱，有苦难岁月的煎熬，有不正之风的侵袭，有在个人名利面前的退让，也有突然到来的病魔的袭击。小说展开了一幅包括昨天和今天、战场和车间、年轻一代和老一代的广阔的生活画面。特别是作者大胆地设计了几个巧合，构成了几个悬念，使情节出现了波澜跌宕。又由于作者采取了变换视角的叙述方法，从不同的人物角度去观察、理解、评价这个主要人物，这就像聚光灯一样，把一束束光柱集中到人物身上来，从不同侧面、不同层次，浮雕式地把人物突现出来，给人以立体感。

一个年轻作者，能够描写出如此宏伟的场面，编织出如此复杂的情节，安排出如此严密的结构，说明作者在把握复杂题材方面所具有的功力，也是一举能推出三个中篇的重要原因。

《鸽子》在情节安排上也有值得称道之处。小说的情节发展合情合理，有层次，一环套一环，符合生活的逻辑。尤其是后半部分，情节似乎发展到山重水复疑无路的地步，元元一心想参军；而离休老干部何爷爷对元元是了解的，又有这个条件保送元元参军，可是没想到元元爸爸是右派，政审这一关通不过，这在当时是任何人也无能为力的。元元参军的道路被堵住了，情节发展到这里卡住了。可是在绝望中还是想出了办法，元元母亲改嫁了，改母亲的姓，便可绕过右派这一关。断了线的情节又接上了。可是一波未平一波又起，后父一家同意了这个要求，但有一个附加条件，要求再给带去一个孩子参军。这绝妙飞来的一笔，使故事又节外生枝，眼看要实现的理想又破灭了。真的无路可走了吗？柳暗花明又一村，倒是奶奶想出了个好注意：干脆让元元改姓何，认元元为干孙子。这一下矛盾解决了，元元参军了。这个结局真是妙趣横生，安排得既巧妙，又合情合理，不露斧凿痕迹。要知道，“认干亲”这种事在现代生活中是没有多大意义的，作为一个故事也没有多大表现力，但是在特定情景下，在特定人物身上，却有着特殊的魅力。在这里，“认干亲”既不是庸俗的封建习俗，也不是简单的情节拼凑，而是随着情节的发展，一步步逼出来的合乎逻辑的行动。它是情节发展的必然结果，因而也是真实可信的。

徐铎的语言，细腻流畅，富有生活实感，没有一般文学青年所常有的那种学生腔。他的语言来自生活，带着生活气息，同他所描写的生活内容基本上是相适应的。他在行

文上放得开，不拘泥，没有雕琢的痕迹，没有堆砌词藻的现象。但是感到不足的是：语言还嫌拖沓、烦琐，有些章节的描写嫌重复，叙述节奏缓慢，给人以松散之感。有些地方，对生活语言提炼不够，显得粗糙，也有个别用词造句不够精确的地方。在掌握丰富的群众语言的基础上，进行加工提炼，使之字字珠玑，更精炼、更有分量，经得住推敲，这应该成为每一个文学工作者终生追求的目标。

三

徐铎在创作上取得一定的成绩，这使我们感到由衷的高兴。同时，我们也期望他能更上一层楼，跨上更高的档次，写出影响更大的作品。从这一段时间来看，徐铎作品的数量是不算少的，篇幅也不算短，当前更重要的是质量，如何提高作品的质量，这是摆在徐铎面前的一个艰巨的任务。

艺术作品的价值在于质量，质量标志着横杆的高度。

从这个角度来要求，徐铎的作品主要是思想深度还不够。作品具有一定的思想深度，才能给人以启迪，值得人们深思、回味。生活基础厚，这是件好事，但是不能陷于生活中，被生活掩埋起来，而应该从生活中跳出来，站在更高的角度来看生活，站在时代的前端来理解生活，才能表现出生活的新的意义。当然，我们也看出作者在这方面有所追求，如《小小女儿国》，并没有满足于风趣、幽默，表面现象的热热闹闹，而是探索到更深的认识层次，接触到一个重要的社会问题。但，有些作品就不是这样，如《捕狼牙鳢的姑娘》，就过多地追求故事的曲折，没有在生活的深入挖掘上下功夫。在小说的结尾，作者借姑娘之口说出一些带有哲理性的语言：“搏击者驾驭浪涛，投机者在攫取它的财富”，“生活就是大海……浪潮过后，淘去了泥沙，留下了珍宝彩贝”。这些句子本身并非没有哲理意义，然而出自一个海边姑娘之口，既不符合人物的身分，又缺乏足够的铺垫，使人感到这是外加的警句。这种哲理性的认识，应该通过对作品中的形象描绘来表达，而不应该由作者直接来阐述。

作品质量不高的另一种表现是故事情节的典型化程度不够。引人入胜的情节，对传统小说来说是极为重要的。但是过分追求情节，也会破坏生活的逻辑性、人物性格的统一性，有时甚至会影响到作品思想内容的深度。《沉船》就有这样的缺陷。小说里写“我”由于抽调进城当了护士，爱上一个大学生，而抛弃了过去的爱人——渔民小伙子雨生。“我”由于忘恩负义，受到良心的谴责。从小说框架看，这是一个爱情离异故事，由于城乡差别、社会地位变化、文化档次不同，在爱情生活上出现的波折。作者没有正面去描写造成这种波折的社会原因和个人的思想品德，而是插进一个雨生冒生命危

险发现一只沉船，为发掘古物做出贡献，且又不恣意索取报酬的故事。作者把受伤后的雨生安排给“我”来护理，以此作为对照，引起“我”的内疚。这个发现沉船的情节同小说的故事框架没有内在的必然联系。“我”骗取了定情物玉镯，雨生在财物面前不贪婪，两相对照，虽然在思想境界上有高低之分，但这不是矛盾的关键，关键是“我”对爱情的背叛。“我”曾经爱过他，接受过他的定情物，而又轻易地抛弃了他，这是爱情上的轻浮，是见异思迁。小说里曾经接触到：“我总不能让赤着大脚板，浑身是海腥味的男子睡在自己的身旁”，这触到“我”的灵魂深处。可惜作者没有就此深挖下去，揭示出灵魂深处的肮脏东西并加以鞭挞。作者以一个与此缺乏必然联系的意外情节，代替了对人物内心世界的披露。要知道，用雨生的勇敢或坦荡胸怀，去批判爱情上的轻浮，是缺乏针对性的。这样，既破坏了作品的完整性，也失去了批判力量。

《海贼》也存在这种倾向。翻开小说读起来，一下便会使人想到《迷人的海》。虽然一个是碰海，一个是推海，但是从对海的描写、人物的设计以至矛盾冲突的构成上，都与《迷人的海》那么相似。这不禁使人担心，这样写下去，岂不是要同《迷人的海》撞车？好在，从第四节开始出现了海贼的妹妹海燕这个人物，使情节的发展有了转机。围绕着海燕同两个推海小青年之间的一些纠葛，使情节跌宕开去，变得复杂化了。作者通过对这几个男女青年的由相互戒备到理解、帮助的描写，赞颂了年青一代似乎粗野但又怀有一颗美好的心灵。这成为小说的主要构成部分。但是，这一情节的出现，打乱了原来构思的脉络，即两代人在征服大自然斗争中的对峙、较量到理解、和谐。妹妹的出现，增加了故事性，但使情节的发展脱离了原有的轨迹，流于一般化的做好事、助人为乐的俗套。这破坏了作品开头打下的基调，显露出格调上的不统一。妹妹在海滩上突然发病，使人感到突兀，缺乏必然性，有点“戏不够，病来凑”的味道。它与《英雄魂》里的肖老大的病不同，肖老大的病贯串情节的始终，牵动着家里家外、上上下下、远远近近、大大小小几乎所有的人物，并构成悬念，形成情节上的波澜、感情上的跌宕，把情节步步推向高潮。而海贼妹妹的病，则只不过是两个小青年提供一个关心别人、做好事的机会罢了。情节是生活中矛盾冲突的反映，离开生活，简单地用增加一些关系不大的情节来丰富作品的做法，是不足取的。有的情节一般化，缺少个性。几篇描写海的小说，包括两个中篇，其中有几个情节和场面，读过之后印象不深，有时会相互交叉重叠出现，混淆起来。如几对爱情纠葛的描写就是如此。《沉船》里的“我”和雨生，《北方的海》里的莲琦和郭海亮的爱情波折都是类似的，缺少特点。都是因为女方进城，拉到一个大学生而抛弃了男方。这个情节是某种概念的演绎，显得一般化。而大学生吴良、俞音在小说中都是毫无根据地作为资产阶级知识分子形象出现的，这也是一

种过了时的某种偏见。男女一方由于环境的变化、文化层次的不同而在爱情婚姻问题上有所选择或改变，并不属于品质或道德规范的问题，这与资产阶级的思想意识应该有所区别。大学生读书，有知识、有文化，这本身并不是坏事，不能同资产阶级知识分子等同起来。这种不分青红皂白地贬低大学生的写法既不符合生活实际，也没有任何意义。离开生活土壤，根据某种概念编织情节，是作品一般化、概念化的根源。

可见，要提高作品质量，最根本的是要对生活进行深入开掘。就是要站在更高的角度去观察、分析、认识生活。同样的生活现实，站在不同高度便会有不同认识，写出的作品也有不同的意义。苏联卫国战争的题材，在苏联文学作品中已写了几代，近年出现的《这里的黎明静悄悄》，不仅没有同五十年代、六十年代的作品重复，相反以更更新的角度、更深刻的认识，表现、评价了卫国战争，给人以新的感受和启迪。我们反映“十年浩劫”的文学，也经历了伤痕文学、反思文学到寻根文学，在步步深入，让人们从更深的层次上来认识同一个现实。写海也是一样。同一个海，但在人们的心目中是不同的。人们对海有各种不同的认识和感受，而这些往往又受到历史的制约和局限。写出具体的、有个性的、饱含着作家感情的海，是写海的作家们应该努力追求的。

徐铎同志是有希望有潜力的青年作家，是善于写海并在写海上表现出一定特色的作家。愿徐铎同志在海的领地上，继续开拓，像海贼推海那样，坚定信念，执着追求；也像海贼趟过沙岗、迈过水流，找到海底芳草地那样，找到自己的艺术芳草地，收获更多更好的艺术果实，为大连地区的文艺创作增添新的光彩。

1987年

更无真象有真情

——《彦涵彩墨画·版画集前言》

张家瑞

近年来，不断地看到彦涵教授的新作，其中一大批写实的、半抽象的版画和彩墨画，引领我们进入他那极其自由奔放的绘画世界。这些高雅、脱俗，进入到更新层次的画作，具有极为强烈的运动感、形式感与力的美感，显示了他对生活的现代审美意识和抽象表现性的形式与风格。这些画不仅震动了人们的感官，更震撼了人们的心灵。

如果用历史的眼光去追溯彦涵的艺术道路，就可以看到，他早年表现的是战斗性；中期则是在挫折中不懈探索的坚韧性；后期更一变而为锐意求新的开拓性。每个历史时期，他都站在版画变革的前列，都写出了辉煌的篇章。特别是现在到了晚年，他在艺术创作中表现出的创新精神和超越意识则更为强烈。虽然已逾古稀之年，但从他的画作中，却一点也不给人以“暮年”的感觉，令人感受到的反而是青春的活力，蓬蓬勃勃，光华耀眼。

我曾多次怀着崇敬的心情，向彦涵教授请教，长谈。这位被国外誉为“中国人民历经变革中的一位革新艺术家”、“中国新时期的新潮流画家”，会利用不断革新的艺术语言，描绘中国人民的思绪与生活；他不仅继承和发扬了中国艺术传统中好的因素，更为未来的世纪创造着新的作品。彦涵对我说：“锐意求新要有智能与勇气，要另辟蹊径，走自己的路，让人家去走人家的‘阳关道’，我自走我的‘独木桥’。”在他看来，观念更新主要是凭借宏观世界知识力量的摄取和自身思维的拓展，他认为，艺术家要有现代意识和新的审美观念；而为此就要有崭新的知识和宽广的知识面。这也正是见多识广的彦涵自己在身体力行的。他主张“取人之长，成己之法，随心所欲，直情径行，不守旧法，使自由心态得以充分发挥。”

在中外文化艺术交流活动中，西方美术界对彦涵的版画极为赞赏和推崇，特别是他作品中显示的新形式和鲜明的个性，更有耐人寻味的吸引力。彦涵的画不单是靠技术画出来的，它是出自心灵的作品，是作者审美观念的自由发展。他艺术中显示的自主性，是他历经坎坷后艺术思想上的形成。他认为“艺术的可贵之处，不仅是要有某些新意，而且要显示艺术自身的精粹性”。彦涵的新作是奇正相兼、意识与偶兴的结合，是现代中国意味的抽象表现的画风。它以黑白块面对照、原色素的强烈反差、结构的分解和组

合、线的直曲强弱、任意处理为特征。这表明彦涵不仅继承了中国书法、木刻和剪贴传统，而且在以自己融会创新的特色与国际上发展的新潮相媲美。

他以其艺术的黑与白作为他作品美的灵魂，作为贯通他的版画与水墨画的精髓，从而创造出自己的形式与风格，自成彦涵绘画体系。白情黑意，以素为绚，为此几乎花费了他毕生心血。黑白是色彩的两种极度，也是在人们审美心理中色彩的凝聚。他举起彩、墨的刻刀、画笔，在广阔的艺术天地间，奔向美好的目标，人们欣喜地看到，彦涵又一个创作盛期的到来。

他的艺术，过去和现在始终具有一股激动人心的力量。这不仅是对题材的深刻表现，而且是艺术中包含的力的美感，也可以说是美感的力量。他的木刻作品黑白对比强烈，刀法粗犷泼辣，既有变化丰富、奇异浪漫的特色，又有刚劲豪放、撼人心灵的美感；近期的彩墨画虽看不出画中描绘的现象，但整个画面却彩墨斑斓，气势磅礴，生动有力，幻相奇妙，已不是再现可见的外部世界，而是着意表现看不见的内心世界。这些无标题抽象表现的彩墨画，是彦涵表现内心冲动极为和谐的外观形式，具有很强的艺术个性和高度的审美价值。

美、法、德的艺术评论家都肯定：彦涵的作品很有力度及激动人心的内涵丰富。

如果说，彦涵过去侧重现实生活的反映，偏重于写实的画风和情节性的构思，那么今天则一变而为写意性、装饰性和象征性甚而抽象的画风了。这一发展有其原因和必然性，在总的过程中，却充满着痛苦、烦恼、磨难和不幸。彦涵选择这种与自我相和谐的表现形式，表现的是一种内在进取与追求凝重和反差之美。内在的力量是巨大的，常常不易被人们所觉察，但它能无声地吸引着人们去感受、去思考、去探求。真正的美不是矫揉造作和表面上的涂脂抹粉，而是具有不可探究的深奥和难以估量的力的内涵的。力，是内在精华积聚的外观，是运动前进的依据，也是美的重要本质之一。为了表现力之美，彦涵倾注了难以计量的心血。

彦涵的现代审美意识，是以现代面面观和对现代知识的一定凝聚，才有近年来这些不一般的心血结晶。

这不一般是缘于彦涵艺术思维和心态不一般。他不仅具有常态的心理，也具有异态心理。从他现在的作品可以看出并得到充分的体现。正是这种可贵的异态心理，生成并显露出他那自主精神、自由心态的重要特征。

他的自主精神处身于今天的艺术天地，就像展开了垂天巨翼，尽情地自由翱翔；每一展纸作画，挥洒自如、笔酣墨饱、势如破竹、灵感不竭，充分地表现出彦涵内在的感动，这也正是他力量之所在。彦涵的素质是极不平常的，他把一颗纯真而又虔诚的心完

全献给了绘画，即便过去身处逆境也依然是不息地耕耘，不停地探索，为的是把最美的艺术之果奉献人民。

彦涵不愧是位真正的艺术家！

1988年

试论作家邵默夏的创作

高云

岁月的风尘，虽然没有淹没得了他的才华，但时间老人，却容易抹去人们对一些较有才华的作家的记忆。这是我近日读完邵默夏的全部作品，确切地说：只是我见到的部分。而且，其中不少一部分，由于事隔年久、资料失散，只能凭我从五十年代开始，陆陆续续读着他随时发表的小说、散文时，留下的记忆。之后，首先产生的想法。我觉得，在研究辽宁的较为出色的作家时，他是不应该被忽略的。

虽然到今天为止，他的作品还不算多，可是，有一定鉴赏能力的人，哪怕是你只读过他1956年发表的《窗下》，或者事隔三十年以后，他1986年发表的《蓝天呼唤》，你就会赞叹地说：“这是位很有才华的作家！”

这两篇作品如果你在它发表的当时读过，知道这位作家的作品，一篇成于二十几岁，一篇写在年近花甲，就更会引起你的惊奇和思索。

一

作家邵默夏，1927年出生于山东省招远县的一个贫农家庭里。他的童年，是在波滚浪翻的抗日救国风潮中度过的。10岁时，他就当了手执红缨枪、站岗放哨盘查路条的村儿童团团长。从12岁起就离开父母投身到抗日战争的铁流中去。从此，他开始了边进行学习，边进行革命活动的生涯。16岁时，他在剑与火的斗争中参加了中国共产党。他曾做北海专署的科员、北海地委的工作组组长。1945年底，随着队伍来到了东北，接着做了十年新闻工作，当过“采通科科长”、“编辑科长”、“新华社记者”等。

在这十年新闻工作中，他采写了大量的新闻、通讯，以及很多报纸言论。如《解放了的婚姻》在当时的反霸反封建、宣传贯彻婚姻法的运动中，曾震动过社会、产生过强烈的影响。报告文学《火红的年代》，主要反映苏联向中国移交船厂的情况，这篇激情洋溢、诗意弥漫、高瞻远瞩、充满信心的文章，曾经激动过整个中苏移交的战线，为我方做好接收后的工作，注入无穷的活力。也就在他从事新闻工作期间，与文学结了缘。在那风起云涌、翻天覆地的年代里，他日夜奔波，在采写大量的新闻通讯的同时，开始

了新诗与小说的创作。其中在报纸上连载的小说《两兄弟》等，都在当时的读者中留下了深刻的印象。有些老工人至今还留有当时读这篇作品时的美好记忆。

1954年，他调到大连文联当了专业作家。接着，连续不断地发表了产生过较好影响的散文《窗下》、《使命》，小说《寻儿记》，报告文学《上了年纪的检查技师》、《厂报事件》 由他执笔 等等。

他的《寻儿记》被中国作家协会辽宁分会编入《青年文艺学习丛书》之中，并以该篇作为书名出了集子。他的散文《窗下》刚一发表，就译成了英语、世界语等向国外做了介绍，中央广播电台还制作成配音朗诵节目，多年来反复进行了播放。这篇散文接着被《鸭绿江》 当时称为《文学月刊》 评为二等奖，而且还被收入1956年度中国作家协会编的《散文小品选》之中。当时，全国没有评选优秀作品之举，但是作家协会的这套选集 一年一本，有小说、诗、散文、报告文学等 ，在全国文坛上有很大的权威性，可以说它是十一届三中全会前全国获奖作品选的“替代物”。就在收《窗下》的这本《散文小品选》中，收有巴金、老舍、叶圣陶、冰心、沈从文、艾青等人的作品，真是高手云集，名家林立。当时只有二十几岁的邵默夏的《窗下》不仅跻身于这本名家荟萃的选集之中，而且著名的老散文家林淡秋在为这本选集作序时，是这样评价《窗下》的：“较长的‘窗下’也不过四千字，却给了我们多么丰富的感受！作者用善于刻画性格特征的笔，画出了一群活生生的男女老少的鲜明形象，打开了生活的一角，让读者看到了活的生活的诗篇”。应该说，这是个良好的开端。事实也是这样，当时在《鸭绿江》上获奖的，大多数后来都成为较有影响的作家。诸如：韶华、陈淼、邓友梅等。当年的邵默夏也站在这个行列之中。

可是，由于他的政治条件、他的素质，他很快被推到市文联的领导岗位。尽管还无时无刻地和文艺打交道 十年动乱例外 ，可是繁忙的日常会务工作，挤掉了他的创作时间。从此，他和文学创作，虽然很接近，但是却到了“道似有缘却无缘”的状态之中。

因此，在他的创作上出现了一条长长的空白区。

直到1983年，组织上根据他的再三要求，把他从第一线解脱出来，在创作时间上给了他满足。可是，这时，他已经是55岁的人了。俗话说：10岁神童、20岁才子、30岁庸人。此刻他已不是30岁，而是和他当年写《窗下》的时间间隔，就有近三十年。特别是党的十一届三中全会之后，国内形势是日新月异，尤其是在文艺界，随着思想解放、观念更新、借鉴西方现代手法风潮汹涌，各种流派各种主张日益崛起，文学创作上形式越来越多元，不用说他已年近花甲，头脑中旧的思想模式有较多沉积，就

连那些思想活跃、头脑敏锐的青年作家，一个个也都被搞得眼花缭乱、无所适从。无怪乎文学界有人把清人赵翼的“江山代有才人出，各领风骚数百年”，改为“江山代有才人出，各领风骚一二年”，不是没有道理的。

刚刚把他从第一线解脱下来时，他曾经有过勃勃雄心，决定大干一场。甚至列出了较为可观的创作计划。可是，年龄不饶人，特别是在这新形势下能跟得上，谈何容易。所以，经过几个作品的实践，他意识到不像想象得那么容易。为此，他产生过苦恼，甚至怀疑过自己的才华。

可是，他毕竟是有才华有恒心的人。一时间他放下了案头上的创作计划，花费了两年多的时间，潜下心来，悉心研究当前国内外较有影响的作品与理论。特别是从青年人的作品中吸收了很多营养。终于理顺了与时代相吻合的思绪，接着又投身于创作之中。

很快，他写出并发表了小说《蓝天呼唤》和《绿书》等受到广大读者和评论者好评的作品。三十年前因《窗下》，他曾在《鸭绿江》上得过二等优秀作品奖。三十年后，在他年近花甲之时，又一次以《蓝天呼唤》获得了《鸭绿江》优秀作品一等奖。

他的间断了很长一段时间又续起来的创作实践也在证明：邵默夏如果一直从事创作的话，他一定会给读者留下更多更好的作品。

这是读者的遗憾，但更是作家的遗憾！

有孩子们打弹子，捉蟋蟀，老太太拉家常，小贩子卖菜卖糖“十分热闹”。可今春这儿显得拥挤起来。原来“住南楼的老太太”“用那断了柄的鹤嘴

二

时代的烙印是任何人也摆脱不掉的。

读过他的早期 姑且这样称呼吧 作品，可以看出，他无论在创作手法上，抑或是在创作思想上，都是和同时期的大多数作品相合拍的。他在创作手法上，大都是一个人物、一个场面或一个故事。结构比较单一，色调比较明朗。

《窗下》写的是，“在我的窗下有一块窄长的空地”，每年这儿都有孩子们打弹子，捉蟋蟀，老太太拉家常，小贩子卖菜卖糖“十分热闹”。可今春这儿显得拥挤起来。原来“住南楼的老太太”“用那断了柄的鹤嘴镐”刨了地，栽上了各种花草，使这儿成了一座花园。致使“对面楼的科学家”，也把他养的名贵盆花“搬进小花园来”。使这儿更显得春意盎然、万紫千红。文中还自然带入老太太和科学家对子女的希望和教育。写到“米丘林植物小组的孩子们”也常到这里“谈理想”，或进行活动。《窗下》

的表现形式和内容，和谐自然、浑然一体。这是一首优美的散文诗、是一支动人的生活赞歌。

短篇小说《寻儿记》是一篇充满人情味的作品。写的是“我的一个远房亲戚到我家拜年”，把孩子领走好长时间也没送回来。“我”由此想到和他曾有过隔阂，为此展开了一段寻儿的故事。小说的情节真实自然，生活气息十分浓郁，整个作品的字里行间弥漫着诗意。

在报告文学《上了年纪的检查技师》中，作家充满激情地讴歌了一位无儿无女、当了一辈子铆工匠的共产党员徐继芳，是如何在年近七旬之后，还一心扑在工作上的事迹。这是发生在五十年代的真实的故事。工人阶级的不计时间、不计报酬、不讲情面、大公无私，形成了那个年代所特有的高贵品质。这对今天的青年来说，或许会以为是怪事。但是由于作家的语言精当、笔力雄劲、选材奇巧、描写细腻，使《上了年纪的检查技师》获得了读者和评论者的一致好评。

从上述简单介绍和分析中可以看出，他的早期作品，从总的方面来看，和当时社会上的格调相吻合。如前所叙，这些作品是打上了五十年代的时代烙印的。

但是细细研究一下他的早期作品，也有和当时格调不相一致的地方。这里，我看主要有两点。首先，在人物塑造上，他注重生活的真实，而没从当时盛行的模式出发。一篇四千多字的《窗下》，写了年近七旬的老太太，写了老科学家，写了老科学家的儿子——一位还想成为科学家的残废军人，写了一群都想成为教授学者的“米丘林植物小组”的孩子们。在当时工农兵喊得震天响的年代里，作品中竟没写进一个这样的人物。

《寻儿记》中的“远房亲戚”，三年前就到城市里谋生，“他除了经常发些不满言论”而外，还“经常领些不三不四的朋友来我家”，有时，一些瞅上眼的东西，“连个招呼也不打”，“就悄悄拿去”，更为严重的是“他是有妇之夫”，却“经常带几张青年妇女的照片给我看”。就这样一个人，按当时的模式推理，肯定是个对现实不满、五马六混，为非做歹的角色。可是在《寻儿记》中，作家却栩栩如生地写出了他的善良、朴实的品格。而对“我”的性格上的弱点，胸怀狭窄、好猜多疑，也就是后来常见的“觉悟高、警惕性强”等性格特征，都在作品中给予了彻底的否定。在报告文学《上了年纪的检查技师》中，作家除了充分展示这位老工人的高贵品质而外，对这位纯而又纯的工人血统性格上的弱点——如暴躁、猜疑等，也都给予了恰如其分的揭示。所有这些和当时的文艺理论所倡导的、宣传的，都是格格不入的。但是由于作家从生活出发，不仅这样写了，而且做了细致、深刻、准确的表现，收到了较好的效果。其次，在他的作品中，没有注重去编造一个天衣无缝的、所谓的结构严密的完整故事，而是侧重把真实的、动

人的画面摄入自己的镜头之中，在语言上，他不注重人物性格特征的撞击，而是注意诗意的阐述和描绘。因此，读他的作品，有一种读诗的感觉。这在他的散文《窗下》、《使命》各篇中都可以感受到。在小说《寻儿记》的结尾和报告文学《上了年纪的检查技师》、《厂报事件》的主要段落中，也都可以见到。

三

近几年来，我陆陆续续读到他的散文《忆林迁乔》、《到红岩村去》、《桂园》、《大江东去》、《悼陈森》、《大东海》、《南国红豆采撷记》、《喧闹的椰林》；小说《回岛度假的大学生》、《蓝天呼唤》、《绿书》等。这些作品有的刊载于《大连日报》，有的刊载于《海燕》、《春风》和《鸭绿江》上。

在他的近期作品中，我想结合《蓝天呼唤》、《绿书》这两篇小说和他的两次南游时写下的两组散文，来简单谈谈自己的粗浅看法。

这两篇小说均发表在较有影响的《鸭绿江》上。其发表的时间间隔也不算太长。仅就这两篇小说也足以证明，邵默夏同志已经逾越了五十年代的作家通向八十年代创作上所面临的鸿沟。可以说，在他的面前过去曾存在的“苦闷”、“难以突破”等问题均已解决。他已经完全可以毫无顾忌地加入到今天的创作行列。当然，今后他在创作中如何不断探索、不断创新，那是另一个问题。

《蓝天呼唤》这篇小说的情节很简单，写的是一位老猎人捕捉到一只稀有的珍禽——雪花鹰。老猎人捕了一辈子鹰，初得珍禽，喜出望外，一心一意要驯服它。想让它为自己捉鸟击兔，也想让它为自己增添点荣耀。可是这只雪花鹰性格奇特、倔强无比，拒绝任何食物的引诱，甚至像位坚贞不屈的勇士以绝食相抵抗。这使老猎人十分懊恼。最后在一个偶然机会，雪花鹰挣脱绳索疾速高飞，这让老猎人感到更为恼火。可不幸的是，当雪花鹰落栖树林之时，拴在爪上的绳索缠绕在树梢之上。由于树高枝细，要上去捕捉是不可能的，不上去捕捉，绳索缠绕在枝头的雪花鹰，也只有活活饿死。于是，百发百中的老猎人，在恼怒之中对雪花鹰举起了枪。枪响了，鹰飞了。原来老猎人没有瞄准雪花鹰，而是对准了它爪上的绳索，小说到此也就结束。

这篇童话式、寓言式的小说，如果到了一般人的手里，最多能写上个千儿八百字。可邵默夏同志在《蓝天呼唤》中，却靠他那支饱蘸生活色彩和感情汁液的彩笔，精雕细刻又洋洋洒洒写了一万多字。小说在这么长的篇幅里，写着一个很简单的故事，读者却不觉得空泛，不觉得寡味。相反，大有给人打开了眼界，把读者领进一个奇异的天地

感觉。这只雪花鹰简直像位强悍、勇猛而又坚贞的勇士，人们读了这样的作品，决不会因陷于困境而产生消极、悲观、颓废的情绪，恰恰相反，在与困境的斗争中，能促使人警觉、振奋、进取，它能唤起人们的美感，培养人们的美好情操。小说中的雪花鹰，虽不通人语，却很近人情，因此，很快得到读者的喜爱。这靠的是什么？——靠的是作家的这支硬笔。

古人在文学评论上有硬笔与软笔之说。《红楼梦》写太医看病，在一大段关于病情病因的详细对话之后，那太医把开的药方全文附上，对这病情病因和药方，不仅普通读者，就是高明的医生看了之后，也找不出半点破绽与疏漏。写到刘姥姥吃烧茄子，惊愕于这道菜的味道绝妙，便问及烹调方法。王熙凤是毫不打哽地一连讲出了几十道工序。读到这里，不仅普通的读者，就连高明的厨师看了也不得不点头称赞叫绝。作家所以能做到这点，主要是因为作者真正做到了世事洞明，详情在胸。所以写起来气不虚喘、手不发软，这就是古人所云的硬笔之说。而在《蓝天呼唤》中，作家邵默夏所以敢把这篇小说的篇幅拉到这个程度，主要靠他平时对狩猎、对驯鹰捕鸟、对养花莳草的爱好和知识积累。由于作家的生活基础雄厚，创作起来手头宽裕、天地广阔。对他描写的景致、人物，是既有真知灼见，又能通览全局，所以，笔之所至，挥洒自如。如写捕鹰老人的捕鹰经验时，写他如何观天、如何测风、如何张网、如何结扣、如何挂“油子”、如何隐蔽、如何捕捉……对缺乏这方面接触的读者，真是进入了一个新奇的特有的天地，扩大了眼界，开阔了视野。特别是在写这些地方时，他都是精雕细刻，可谓妙笔生花，让读者有身临其境、目睹实景的感觉。写到雪花鹰时，他能不紧不慢、娓娓动听地向你介绍鹰的种类、细微区别。而这种能横越太平洋的雪花鹰，是多少鹰中才能出一只。说它如何珍贵，如何稀少，连捕了一辈子鹰的老猎人也是首获。写到驯鹰时，如何给鹰“穿衣”，如何引诱它上架，如何“熬”它，不让它入眠等等等等，这些，都把读者又领进一个陌生的天地。更重要的是，作家把这些细节完全给予诗意的描绘，并让它融汇于整体之中。

作家的高明之处，往往产生在他的奇思异想之中。非同凡响，大概就是这个道理；画龙点睛，大概也是这个道理。有时，一笔点准，全篇生辉；有时，一笔点得不当，就会使全篇小说黯然失色。《蓝天呼唤》中的老猎人，一辈子捕了一只雪花鹰，费尽心血全力驯养，可它不驯服不要紧，并在一个偶然的机会有逃之夭夭。这怎能不使人气恼？天有随人意之时。没想到它爪上的绳索缠上了树梢，老猎人对这只挣之不脱，捕之不着的雪花鹰，举起了他百发百中的猎枪。如果按常情，“玉不被我所得，玉定被我所碎”，在气恼之中肯定一枪把它击毙，这实属常规。但是这样做了，虽然解了老猎人的心头之

恨，但这篇很富有神奇色彩的小说，却会像一只五彩缤纷的气球，一下子就撒了气，而显得干瘪和黯然失色。作家出人意料地让老猎人一枪把缠绕在树梢上的绳索击断，让雪花鹰不是随着枪声坠落，而是随着枪声展翅高飞。这里不仅显出老猎人的枪法高明，胸襟也与常人不同，这里既有优美的景色，又有荡气回肠的情思。此景此情，构成了一个比较完美的艺术境界。在逼真而又充满秋高气爽的场景中人物的一神一态，树木的一枝一叶都饱含着生活的激情与美。

作品的深刻之处，在于它沿着生活发展的规律和人物性格发展的逻辑，从纵的方面，深入开掘题材的内涵，在典型环境的发展中，进一步升华了人物的思想境界。从这个意义上说，《蓝天呼唤》在景、情、意相互融合的艺术意境里，显示出美的魅力和美的价值来。

艺术意境的创造，归根结底取决于生活景象的真实和作家对它的真切感受。虚假的景物、浮光掠影的感受、雕琢的文字修饰，未必能熔景、情、意于一炉，自然也创造不出美的意境来。为此，小说寻求美的意境，首先必须在生活中获得源泉。《蓝天呼唤》的成功，也足以说明这个道理。

作家的另一篇小说《绿书》，虽然没有惊心动魄的事件，却蕴藉着回肠荡魄的感人力量，虽然没有曲折惊险的情节，但却以深沉细腻富有情韵的笔触和严谨的艺术构思深深打动着读者。《绿书》写的是主人公——“我”，买了两棵假含笑，是什么植物一时辨别不清，有一次“我”到南方，在榕树下见到奇情异景。接着产生了一段说是幻觉也好，道是梦游也行。在梦幻中遇到了一位似仙非仙的老者。他让“我”尝了那儿的水果，葡萄不仅又甜又香，还可保存多年，“苹果是一年三熟”，“黄梨是方方正正”便于装运。所有这些主要是因水土适宜。而一位下放到北方的青年，由于水土不服，虽“浓眉大眼，十分英俊”，但“身体虚弱，脸色苍白”。在另一处，老者“让我看了糊涂果园”、“贪心果园”、“真话果园”。这些果园都有它的兴衰史，尤其是“真话果园”，由于很多人吃了它，说了真话吃了亏，如今已荒芜至极，无人问津了。在上述描述中，作家充分运用了他写散文的娴熟技巧，注意散文意境的开拓。由于作家在所反映的事物中，经过细致的观察，抓住了具有典型意义的特征，借以阐述发光的思想，使每个读者都会有自己的联想和发现。接着“我”又看了一批批赛马者。老者告诉“我”，“一匹马跑得快慢是它本身所决定的”，伯乐承认不承认都无关系。特别是他认为伯乐也是带感情的。北归之后，“我”决定把误认为含笑的榕树苗，望海放生。因为植物和人一样，只有在适合它的土壤，才能飞快成长起来。

从《绿书》这篇小说中，我们可以感受到成功的细节描写，确实能帮助作家表现作品的主题思想，揭示作品的社会意蕴，而它留给读者的印象也是细致入微的、强烈深刻的。因为在这些描述的背后，恰恰隐藏着生活的本质，这正是《绿书》在某一方面高出一筹的所在。

我们还很明显地看出，《绿书》这篇作品，是作家从我国古典小说和西方现代作品中，借鉴了不少魔幻和荒诞手法的产物。这篇贴近现实而又貌似荒诞的小说，会使读者的认识和感受并不停留在作品的字面意义上。

作家的两组南游散文，墨迹随着足迹、视角随着思绪，写到红岩村、写到桂园、写到椰子林、写到南国红豆等。我们经常看到一些作品，就事论事、就景写景，停留在生活的表面，或者说过于“实”，不能在形象的描写上“入其内”，而在寓意上“出其外”，因而读后不能使人感情激荡浮想联翩。而邵默夏同志的这两组南游散文，可以使我们看出他的艺术追求，他不仅为读者创造了一个生活境界同时创造了一个艺术境界，他不仅注重对形象画面的提炼、集中、概括，更注意调动读者感情的净化、升华和飞跃。无数的创作实践都在告诉我们，艺术上太直了、太露了，就会使作品缺少回味的余地。而含蓄的运笔，则能使作品别开生面，别有洞天，达到“言有尽而意无穷”的境界。论到此处，我不由得感到，邵默夏同志过去在创作上的一些优点不仅保持下来了，而且有了新的发展。从他近期的作品中，我们会感到他今天作品中的诗的意境，明显超过昔日的诗意，手法不仅多样，而且娴熟。所有这些已经形成他创作上的一个特色。

他虽然已经年近花甲了，但精力十分旺盛，现在他正在整理手头的几个中篇的草稿，并把长篇小说的创作计划，放到了自己的案头。相信他再写个十年八年还是不成问题的。而在这不算太短的时间里，我们肯定会读到他的更多更好的作品！

1990年

又甜又美的《海蓬花》

卢奕

大连长海县文工团是一支常年活跃在海岛上的文艺轻骑队，他们经常带着一台台丰富多彩的节目，踏风破浪为渔民演出，受到当地热烈欢迎。前不久他们带着五场轻歌剧《海蓬花》来到株洲，作为1990年全国歌剧观摩演出的第一台晚会，他们的节目受到来自全国各地专家的好评。中宣部副部长、文化部代部长贺敬之同志说：“这出戏充满了新生活的情趣，又甜又美。”北方的大海给南国的古城吹来一股温馨的海风。

《海蓬花》的两位编剧赵振胜、傅清君，是岛上渔民自己培养出来的知识分子。他们生在海岛、长在海岛，就像该剧主题歌咏的海蓬花那样，是海风海浪养育了他们。进入新时期以来，在党的方针政策指引下，海岛渔民的物质生活、精神生活都发生了深刻的变化，这一切像一排排热浪一样冲击着他们的心扉。他们心中涌起歌颂这一切的激情，他们拿起笔，唱出了自己心中的歌。

《海蓬花》的剧本富有浓郁的生活气息和地方色彩，又有着强烈的时代精神。剧本是围绕着“富了以后怎么办”这样一个主题展开的。这似乎是一个并不新鲜的主题，似乎还要作人们早已作了一遍又一遍的文章。然而作者摆脱了以往某些作品惯用的手法，避开枯燥的争论而是围绕这一矛盾展现一幅一幅富有北方渔家生活情趣的画面：月儿弯弯荡在海面，渔家青年人在滩头唱起对理想和事业的追求的歌；星儿闪闪跃在浪尖，一对渔家老人在时代的浪花冲击下，产生了新的爱情生活的波澜；彩霞流进大海，渔家老少在海上唱起搏风击浪的渔民号子……正是通过这样一幅幅画面，人们从中看到新时代的光彩，摸到新时代人物的脉搏，感受到党的富民政策的正确和威力。在结构上，作者考虑到歌剧的特点，并未设置复杂的情节，而是无戏则简，有戏则长，抓住一个“情”字不放，借景抒情，寄物寓意。通过一幅幅风俗人情画表述了作品的底蕴。作者又有着较强的写词的功力。在唱词上，作者未追求文采斐然，而是运用朴实的语汇，就像渔家唠家长里短一样去写作，虽然充满了海腥味，却洋溢着隽永的诗情画意。作者曾这样说过：“在党的富民政策的阳光雨露滋润下，渔家人像海蓬花一样，新枝吐新蕾，老树开新花，为海岛的明天，编织着一幅幅七彩的蓝图，谱写着一曲曲动人的新歌。”作者正是代渔家言，唱出了海岛的时代的歌声。

《海蓬花》的作曲和导演韩振是闻名东北的作曲家和歌舞编导。多年来，他作为大连市的一名专家，深入远离大陆的海岛生活，他经常乘上机帆船，跟着渔民出海打鱼，在海上一飘就是十天半个月。他熟悉渔民，理解渔民，同渔民有着深厚的感情。在体验生活的同时，他又四处采风，收集、整理了大量的渔民号子、渔影、小调，对渔家人审美情趣、审美心理也有了深切的了解。这些年，他又在歌剧创作实践中不断摸索，试图走出一条发展中国民族歌剧的小径，在歌剧艺术的大花园里培育出一朵朵清新、淡雅的小花。“功夫不负苦心人”，《海蓬花》也许就是这样一朵清新、淡雅的小花。

作曲家对生活在这块土地的人们审美意识中对于音乐旋律的审美需求有着深刻的理解。因此，他非常注意吸取优秀的民族音乐的营养融会于自己的作品之中。《海蓬花》以北方渔民号子、海岛的民歌、小调为基本素材，并且吸收了现代音乐的一些节奏和技法，创造了一个个音乐戏剧场面，赋予一个个不同人物不同的音乐形象，构成了一幅幅色彩斑斓的海岛新生活的图景。当老海唱起“多年的气我压心头，多年的愿望不罢休”时，音乐中更多地保留了渔民号子、海岛小调的原始特色，粗犷有力，却也有几分凄凉；当年轻人唱起“帆儿兜风船碾浪哟，帆也向前船也向前”时，人们耳畔回荡着现代渔家民歌小调中特有的像微风拂海荡起朵朵浪花那般欢快、甜美的旋律。长海县文工团是个小团，这出歌剧也只有六名演员，作曲家不可能充分利用合唱、伴唱等歌剧音乐手段，却充分利用了对唱、重唱等手段，并在戏剧矛盾冲突的焦点之上，在人物感情波澜起伏之时，运用对比、转调等手法，使音乐产生了相当大的戏剧推动力。第五场中先是老海的一段低沉、伤感、恼怒的唱，接着是喜婶的一段充满了温情，如春风暖人心扉的唱，感情对比强烈，再加上四个年轻人洋溢着追求新生活的炽热情感的伴唱，有力地把戏推向又一个高潮。全剧音乐富有民族特色，富有渔岛色彩，质朴流畅，婉转悠扬。有的唱段甜美动人，给人以无穷回味。郑冰的配器声部层次分明，色彩清新，和声张力有度，使全剧音乐形象更为完整、丰满和生动。

在舞台处理上导演则是有意识地遵循普通群众的欣赏习惯，努力探索群众所喜爱的载歌载舞的戏剧样式。大量吸收我国传统戏曲、说唱、歌舞艺术的一些表现手法，结合剧情，结合海岛渔民生活、劳动的实际情况，精心设计了亦歌亦舞的场面。在歌中舞，在舞中歌，融歌、舞、戏于一体，给人耳目一新之感，这一点在第四场表现得尤为突出。这一场写老海带着两个女青年在海上划船甩鲑鱼，舞台上没有船，也没有海，导演却运用舞蹈语汇和中国戏曲时空处理的手段，充分发挥戏剧假定性的作用，将海上甩鲑鱼的紧张的劳动场面表现出来。一老二少在划船甩鲑鱼的快节奏的舞蹈动作中，唱着激昂的渔民号子，载歌载舞，使剧场的气氛达到高潮。应当说，如此精彩地表现劳动场

面，把社会主义劳动者的劳动美艺术地再现出来，在这些年的戏剧舞台上应该说是很突出的。导演在把握全剧的节奏上也有其独到之处。每场次之间，幕外人物的插叙，不仅扩大了戏剧表演的时空，同时使全剧节奏更加紧凑，错落有序。

这一台歌剧的演员也有着自己的特点。饰演老海的唐德君有较高的声乐造诣，他的歌喉有力度、亮度，他运用美声唱法和民族唱法相结合的演唱方法，刚柔相济、准确甜美地表现了音乐的内涵，使老海的音乐形象生动鲜明。更为难得的是，作为一名声乐演员，他还在戏剧表演的天地里寻找到自己的一席之地。他扮演的老海，从渔民特有的八字步、大嗓门等一些表面特征，到人物内在的心理冲突、情感起伏都栩栩如生地表现出来，形象生动真实。其他几位演员，尽管没有经过专门训练，也很少有歌剧舞台经验，但演的是自己身边的人和事，倒也朴实、自然。

《海蓬花》的演出取得了一定的成就，但也还存在一些缺欠和不足，这是一块还需反复雕琢、打磨的璞玉。这出歌剧，矛盾的形成发展，人物形象的塑造，主题的挖掘等方面都还有待编导进一步加工提高。长海县文工团应该下功夫不断提高这出歌剧的品位。

1991年

闪光的红星

——谈《一个红军战士的诗》

邵默夏

看到张云晓同志的诗集——《一个红军战士的诗》将要再版的消息，心里很高兴。这使那些想读此书的人可以得到欣赏的机会；也表明我国出版界健康空气正在增加，今后好书出版会容易些。

我桌子上就摆着这本诗集，是作者送给我的第一版。洁白的封面上一行飞鸟掠过，耳边似乎听到唐朝诗人刘禹锡在歌吟：“晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄”。

封面右侧排列六个装饰图案：上端是两只蓝色的鸟，中间两只变形绿鸟，末尾是两颗红星。蓝色的飞鸟向前飞动，变成绿色深绿色；鸟再向前飞翔，就变成了红星。

血红的红星，闪闪发光的五角红星，一群群、一队队头顶红星军帽的红军战士，汇集成滚滚向前的铁流，横穿华夏大地，照亮了黑暗的旧中国。

在红星汇成的队伍中，有一个11岁的孩子，他就是我们的诗人张云晓。在跟随红军大队走过了万里长征五十几年后，作者以自身经历为主线，写了一部雄浑的长征交响诗——《一个红军战士的诗》，并在1988年10月出版了。

我读这部诗集，很为感动。它以一个小红军经历的角度写长征，既亲切又有特色。而在艺术上达到如此高的水平，是不多见的。这部写长征的诗集，做到了思想内容和艺术形式相当完美的结合，为当今我国文坛增色生辉。

对于这位诗人的出现，很多人感到高兴，诗坛老将熊复、邹荻帆、魏钢焰、李瑛等伸出双手，欢迎这位战友。而作者的战友，原沈阳军区副司令江拥辉、副政委邹衍，南京军区政委傅奎清，热烈祝贺这位长征路上的小战友在文化战线上的新收获。

巍巍说出了大家共同的心声。他在序言中说：“我一向认为，而且一向希望：那些在前线、在风暴的中心，为人类命运不惜鲜血和生命的搏战者，应当拿起文学的武器，写出创造历史的诗篇。我想，他们一定会给我们的文学带来一种特有的富有生命力的东西，也许是我们的文学还感到不足的东西。但是，由于时代的限制，劳苦大众缺少受教育的机会，文化修养的不足给他们带来困难。这是时代造成的一代人的不幸。”

然而，在读了张云晓的诗集以后，巍巍由惊讶而惊喜了。他认为作品真实感人，作品达到了相当水平，是一本地地道道的战士诗作。老诗人欢呼从工农出身的老战士中又站起了一位诗人。

我看这部诗作，首先是真实感人。这样的诗，只有亲身经历过长征的战士才写得出。诗里有些诗情和描写，非亲历其境是难以达到笔端的。诗集中的《别离》、《期望》、《嘶鸣》等就是如此。《别离》写作者童年的悲惨往事。母子孤苦无依，难以活命。母亲去给人家当雇工，人家不要带孩子的妇女。不去呢，只有饿死。万般无奈，母亲把孩子骗到河边，自己抢过河去，就把桥板抽掉，母子隔岸相对痛哭。这样的生离，与死别何异？！这种摧肝裂胆的描写，不是亲身经历，是难以写出来的。

第二，作品写得有特色。长征过去半个世纪了，有许多人写了长征。长征的过程，如行军、打仗、爬雪山、过草地、吃野菜、吃皮带……写长征怕也绕不过，要写得跟前人不一样，实在是一件难事。张云晓从个新的角度，写出自己特有的感受。这就给读者以新的内容，新鲜的感受。试举《背影》为例，诗开头：茫茫草原无垠 雨后水光晶晶 一抹斜阳铺地 印出三个背影。接着作者又故布疑阵：是搜索的士兵 把秘密找寻 是宿营布岗 在选择地形。为加强形象真实感，诗人又从“我”的角度去看：我悄悄靠近 哎呀 是朱总司令 原来他在挖野菜 带着两个传令兵。至此读者才明白，原来作者是写红军将士挖野菜。

第三，语言好。诗歌是语言的艺术，语言好坏，关系到诗歌的成败。张云晓在运用语言上是很出色的。他广泛地吸收民歌、古典诗词、当代自由体诗歌，加以改造，用以创造出自己的诗歌语言。你看：思悠悠啊 情悠悠 眼望穿啊 泪断流 《哥哥》，田野一片寂静 老鸱扇落黄昏 路上行人无踪

独有河水低吟 《别离》；房前病柳耐风雨 房后弱竹忍饥愁 田地都被汗浸透 犁瘦人更瘦 《遗产》，不知巴山多少岭 不知蜀水多少湾 红旗猎猎插四川 一指弹落通江县 《借宿》，等等，这从古典诗词中脱胎的诗句，在诗集里不少。

作者是四川人，诗里写了四川的人和事，诗里大胆吸收了四川方言，读来甚感新鲜，增强了诗的艺术特色。

张云晓还在创作中学习当今青年诗人喜欢运用的表现手法。青年作家刘兆林读罢《铁证》中的诗句：松潘草地 河里流着劳顿 水面飘着愁云 / 南下的人马 第三次“分享” 荒无人烟的“野味” 一贫如洗的“补品”，说多么难得。这里面就有当代青年愿意运用的“意象”、“通感”。

张云晓诞生在四川通江县一条大山沟里，两边是接天蔽日的高山，中间一块小平地住他们一家人，极端贫困，极端闭塞。11岁跟上红军长征，他才接触到自家以外的社会。文化实际上是识字是在长征路上开始学的。红军长征时，每个战士背一块识字牌，行军走路，后面的战士就看着前面战士背上的识字牌识字。长征很苦，战斗经常发生，但红军坚持学文化。张云晓学认字，也学了红军的革命精神，后来影响了他的一生。

张云晓和我们许多工农出身的革命战士一样，生在封建落后的旧中国，深受反动阶级剥削压迫之苦，上不起学，起初文化水平是很低的。而作为一个有成就的诗人，丰厚的文化素养和深厚的生活底蕴又是不可缺少的。张云晓今天写出了好诗，除了他的天赋就是几十年不间断地学习和写作的结果。他在革命队伍里生活了近六十年，这也就是他的一部学习历史。几十年里，他一面工作，一面学习，不管环境多么艰苦，他从来不忘学习。而对于诗歌的酷爱，使他在这方面吸收了更多营养。

到了1983年，张云晓已经从领导岗位退下来。他作为沈阳军区文化部长、大连警备区政治部副主任，职位已经相当高了。而作为诗人，也有了相当影响，又是参加过长征的老红军。但张云晓还是在学。真可谓活到老，学到老。这些年他自费念完了《鸭绿江》、《诗刊》、《诗潮》等好几个文艺期刊的函授学习，先后历时好几年。他同那些比自己小40岁、50岁的青少年为同学。他认真上课，做作业，虚心聆听老师授课，平等待人，使年轻老师和同学忘记同这位老红军的差异。他毕业以后，还同老师常有信函往来，谈诗谈艺。

曾经做过他的部下，与之相差20多岁的诗人胡世宗，十分感人地描述了张云晓的好学精神。某次，胡世宗找他谈对他的诗的意见，张云晓请胡世宗坐在沙发上，自己坐在床边记录。他戴着副老花眼镜，握笔的手微微发抖。在记不下来时，就说：“慢点，说慢点。”记漏了，就请求他：“你再说一遍。”

张云晓用几十年不懈的努力，弥补了先天不足，跨越过时代本身加给他的困难，在诗歌创作上取得了很可自豪的成就。

这就是一个红军战士的精神，是为事业而奋进不止的典范。

诗集写成后，在广泛听取意见，经过六次大修改后才定稿。张云晓急于将这本诗稿付样出版。这是在资产阶级自由化思潮大肆泛滥的情况下，强烈的革命责任感激发了他的创作热情，促使他写成了这本诗集。这好比把自己的诗稿，当成集束手榴弹，恨不得一下冲上去把敌人的堡垒炸个粉碎。

然而，当这个老兵走上“战场”时，才了解到我国文化战线的荒唐和复杂。我国文化出版机构很多，当时文化市场上充斥着乌七八糟的精神垃圾，可是要出版一本规模不大的正经作品，却是很难很难。他捧上诗稿到北京，再到沈阳，进过几家出版社的大门，熟悉的或不熟悉的，叹息、摇头、打官腔、摆条文，末了，竟一事无成。

在写诗的时候，诗人张云晓何曾想到过如此严酷的现实呢？

正在为难之时，沈阳军区文化部伸出了援助之手，文化部、老干部办公室凑集了6000元，以这笔钱作为后盾，同成立不久的出版社商讨出版事宜。

诗集出版，张云晓了却一件心事。作为一个革命宣传家，他完成了宣传革命的任务。

张云晓是革命家，是革命宣传家。诗歌，是宣传手段的一种。几十年，他写了大量诗歌，诗写得越来越好。在《一个红军战士的诗》出版以后，还应出版社之约，正在创作另一部取材于长征的诗集。

离休以后，张云晓担负着多种社会职务。门类之多、联系面之广是在职时不能相比的。因而，他挺忙。

其中最占时间的是做报告，讲传统。特别是近两年，请他做报告的单位比以往增多了。新兵入伍教育，那是上千人的大报告。厂矿、大学、宾馆酒家的听众也不少。街道居委会的老大嫂也请他讲长征。还有单个青年登门访问，他都热情接待，促膝交谈。

每一堂课，在台上讲一两个小时，他在台下要准备十多个小时，或者更长的时间。听讲的对象不同，要求不同，文化层次不同，每次讲课以前他要搞调查，而后翻阅资料，认真准备，目的在于与听讲对象找到共同语言，把话说到心坎上去。

对于每一次报告，他都作为一次革命任务看待，从不马虎、敷衍。

这是因为张云晓是一个革命家，虽然年近七十，但10岁时就戴在头上的那颗红星依然在心头闪耀。

要使那引导红军走向胜利的红星，时时闪耀，继续指引中国人民的前进道路，这才是这位红军战士最根本的追求。

1991年

孙惠芬部分小说评略

吴非

《一度春秋》

“几度春秋”是说岁月的甘苦艰辛；“一度春秋”在这里则意味着漫长而痛苦的灵魂与生命的蜕变。张守山家的三个儿子：老大、老二和老三——当初都让十里洼的乡里乡亲侧目而视的、让张守山夫妻引为自豪的意气风发的青春少年，在1989年春节前后，统统改变了身份，改变了生活的运营轨迹，遂衍化出一段人生的变奏来。

原本希望三个儿子都能考上大学，走出那一汪泥潭般的十里洼，为的就是二十年前发过的誓，为的就是给面上争气、祖上争光。庄户人家对“文化”倒没什么更深奥的理解，但对读书，却有着实在而功利化的希望。但老大、老二的大学、高中考试落榜，不得不使张守山夫妻在失望中重新“规划”三个儿子的人生。1989年春节过后张家大院的分家，不仅把老大老二直接推进了生活，还连带着老三失了学并开始了自谋生路。一年的春种秋收，沉湎在浪漫诗行里的老大不得不重视脚下的土地——没有耕耘自然不会有收获，但耕耘本身，却凝聚了知识的含量；而老二，一旦走近田野，就天然般地温习了世代农民在乡间所积淀的经验——朝起暮归，娶妻生子，圆成了对于土地的并没有太大奢求的梦；老三则很快从分家的阵痛中解脱出来，并立即踏上了不安分的流浪征程——但吃尽了苦头又回归了属于他的那方水土。

连同张家夫妻、三个儿子，灵魂与肉体，都发生了蜕变。这种蜕变，很难说是一种历史的发展大势，也很难说是一种乡村旧习的重演，但却是乡村现实的真切写真。这里的几多沉重并没有妨碍稍稍显露的熹微；同时，刚刚爬出的太阳也未必就能说明今天天晴。走出自己是一个痛苦的漫漫的生命旅途，但走出自己却势在必行。

《灰色空间》

在新时期的小说里，乡村（或说故乡）往往被赋予了双重内涵：一是乡村的简陋和繁重成了人的发展的桎梏，走出乡村似乎是生活的必然；一是乡村的醇厚质朴又与城市的冷漠奢夸形成了强烈的反差，走向乡村似乎意味着灵魂找到了理想的栖息地。要逃

离、出走的是显示的物质化的乡村，要走近、皈依的是理念中的乡村。在这种“乡村情结”的背后，隐藏着一个基本事实，即恐惧城市。

这时的城市，便是一个灰色的空间。

被污染的环境，拥挤的人流，坚挺的物价，狭小的生存空间……对于这些，一男是不适应的；让一男更觉不滋润不自由的是城市中冷漠的人际关系（夫妻间、上下级间），生硬的处处存在的规范与秩序……更重要的，是城市的绝不宽容，不把你逼个死去活来的，绝少给你一个公正的社会地位。一男在困窘和伤感中重返了故里，那个植入骨髓的乡亲乡情又使他无法轻松起来。如此的生活怪圈使一男置身于乡村而升发了重返城市的勇气。设想一下，一男再度走进城市就一定能改善自己吗？他将要付出的，该是怎样的代价。

城市毕竟是现阶段社会文明的集中体现，它的迷人诱惑招致了创业者、野心家、骗子的大集合，施展才华于斯、发财于斯、冒险于斯。一男是一个琐碎无为的小人物，但这并不说明他对城市不抱有“非分”之想，最起码地说，他还要在城市里占有一席之地，为此他才会有那么多的烦恼和怨恨，有那么的企求和希望。为此他将一辈子小心地活着，努力地活着。

《小窗絮雨》

这小说是作家的成名作。她的先前那些小说的种种艺术长处在这里得到了淋漓尽致的发挥，并由此得以延衍。这小说的内容并不复杂，无非是一个刚刚步入文学门槛的乡村少女对恋人的矛盾心绪的铺排，但这里的铺排旁枝别蔓，延伸到那少女生活周遭的各个角落，从而把小说做得滞重深沉、有声有色。

那种欲爱不能，欲罢不忍的心弦的颤抖，体现了对于现在乡村的爱与怨的两难意识。那可是个温馨的所在和生命的驿站：田野葱郁、鸡鸣狗吠……无不洋溢着温情和善意；街里乡邻，亲朋家族……又构成了可供肉体与灵魂憩息的厚障。因此小说中那些琐碎细小的乡村生活场景、细节无不浸润着那浓烈的乡亲乡情，体现了相对明确的“乡村情结”。在这样的“乡村情结”（或曰“故里意识”）里，爱与怨是交织在一起的。怨是不满足，不满意，是爱中的怨。那毕竟像是一泓不太流通的湖水，平静得令人无奈；也像是一鼎未曾开发的处女地，古风习习仍遮掩不住在现代之光照耀下的简陋与陈旧。这样的爱与怨的交织，这样的新与旧的摩擦，遂衍化成一段沉郁而动人的心语，似坐在窗前，听田野小雨淅沥，而诉说絮语。

这是一个痛苦的灵魂在呻吟。外面的世界很精彩，但外面的世界很无奈。面对外面的诱惑，有谁还能气守丹田、岿然不动？毕竟是生长在那方田野里，周身细胞都积淀累积了乡村的风骨，于是割舍不了这段亲情，又躲不过那种吸引；于是怀疑周遭生活而向往新的生活。

《四季》

几年前读这小说，感觉就为之一振。小说有种力量能死死攫住你，让你心弦颤抖，让你为申家五姐妹的命运怜惜和扼腕。从乡村走进小镇（这个小镇具有通常所说的“城市”的意义）的五姐妹，怀着奔向新生活、改变自身命运的美好梦想，差不多都在小镇里被粉碎了。先是大姐传杨舍身嫁给了小镇上又丑又矮又木讷的修鞋匠，又拥有了十三间房子的店铺和四亩半的菜园。就是在这店铺里，她导演并改变了申家亲堂姐妹四人的生活。这些姐妹们便进小镇，便有了青春的觉悟。更有了改变自身命运的强烈愿望，于是常常是自觉而清醒地使自己走进了新的生活“误区”：二姐嫁给了跛足汉子，那人有钱亦有男人的骨头；堂三姐看中了住在店里的中年导演，无法圆成的婚嫁之梦使她流落他乡，精神恍惚；四姐更是主动而勇敢地扑进了黑脸菜农的怀里……当店里来了年轻的马车轿夫时，大姐、二姐、四姐都各自躲闪着怀揣心事，相互间陡然生出了难以言传的裂隙。这里的故事直到小说结尾也没有结束，而这样的没有结束的故事常常会使人浮想联翩。

申家五个姐妹面前是新的生活沼泽地，全身心陷入而似乎无力拔脱。这样的沼泽地自有其诱人之处：比起乡村女性那拖儿带女的沉重的家务和农活自然要有改观。有谁不想改变沉重的生活方式？有谁经得住新生活的诱惑？申家五姐妹的追求、向往自有它的合理意义。但是，她们在新的生活里并不轻松、并不是满足的，她们暗恋着那个能说会道的轿夫，就是明证。生命的本身就是一个选择的过程。任何人的选择难免要有犹疑、迷误。不敢说申家五姐妹的生活选择是错误的，但至少可以说存在着一定的盲目性。

在一个新旧交替的时代里，先觉者的呐喊和行动具有特别的意义和作用，没有这样的先觉者，历史将无从发展。申家五姐妹，就那样敏锐地感应着时代的呼唤，勇敢而清醒地寻找新的生活，这就是现时乡村新一代的女性！

《盆浴》

由一个“强奸”事件发展成一个回肠荡气的爱情故事，结局无论如何也是难以预料的。作家不是在布置迷宫，不是在讲述一个玄奥的故事，她像是在信笔写来的自由的状态中，展示了一个必须印证的过程，一段没有结果的爱情。把婚外恋写到这样的凄楚、这样的哀婉在当代小说里并不鲜见，但是把这样的爱情写到那样的动情、那样的艳美在当代小说里却是罕绝。堂二哥和本家二嫂的独特的气质和风韵在一派云蒸雾绕的叙述里，还是显出了惊人的亮色来。看看本家二嫂所唱的歌词吧，你难道还想象不出那幽幽的歌声吗！再把堂二哥与本家二嫂比较一下吧，你还感悟不出前者那底蕴颇深的心胸吗！他们都在追求美好，追求善意，因为他们本身就是好人。他们不粗卑，不浅陋，不低俗。他们走到一块，自然而然，玉成天作。

他们生活的那个雾蒸水润的地方，在新时代的潮涌中，通过正当或不正当的手段，不少人家已经开始了物质的丰盈的生活。但生命的存在，有物欲的向往，更需精神的满足，而自由的生命，更是心灵上的自由。堂二哥和本家二嫂，在那物质充实的时候，灵魂却是寂寞的、枯萎的。那是因为这里的精神环境、文化环境还未曾改变，还几近为旧有的存在方式。他们要赶走寂寞，要让自身生命存在滋润起来，于是他们必要交流，必要灵与肉的对话。他们比别的人要先觉醒一步（追求心的自由更是人的天性），因此他们显得那样不合时宜，因此他们是悲剧式的人物，他们的“结合”也是令人神往而又是没有结果的。

《“中南海”女人》

孙惠芬的大部分小说，都毫不掩饰地表现出对乡村女性的女性意识觉醒时的焦灼、反复的同情。生活在“中南海”的小镇头头们的妻子，不管其脾气如何，性情如何，都是以各自的丈夫为生活轴心和生活重心，以丈夫的话语为自己的话语，以丈夫的行为方式为自己的行为方式，就连秀美而有才华的丁镇长的妻子，尽管内心深处也鄙视生活方式单调的丈夫，但也自觉地以“丁镇长女人”的角色，出现在社会的舞台上。男性权力的猖炽，往往是与该地区的文明发达程度联系在一起的。小镇名义上已不属于乡村，但它的生活方式和生产方式却与乡村没有天壤之别。这注定“中南海”的六个女人，照旧以一种小农经济式的思维方式与生活习惯，在这个稍显城市风范的小镇里，扮演了委琐的社会角色。她们的不幸还有另一原因，小镇头头们之间的戒备、提防和勾心斗角也毫无阻挡地左右她们的生活方式，并成为了一种自觉的行为。但是终有这样的一天，她们各自走出了封闭紧紧的小院，走到一起参加小合唱的排练。原先的种种猜疑、嫉妒、怨

恨在这短短的时光里烟消云散，她们各自发现了对方的种种长处，进而又各自发现了自己——充实的有着自己个性有着自己的行为方式的自我，她们也意识到了过去对男性权力的依附与崇拜是自我束缚甚至是自我戕害。于是在那几天里，她们的心纯净如水，新鲜而火热的阳光，就那样燃烧在她们的身边。这种梦境一般的生活很快就过去了，她们也有遗憾，有不满，但终究还是心平气和地飞回丈夫们的羽翼之下，重新开始了她们更为熟悉的生活。

但她们毕竟觉醒过一次，因而也是辉煌了一次，虽然已经风息浪止，但那次的辉煌不可能不在她们今后的生活中留下涟漪，这便是她们觉醒的意义。

《春冬之交》

走出乡村的主题，在孙惠芬不少的小说里，都反复出现过。这种出走的最终结果，又常常陷入在一种尴尬的人生困境之中。《灰色空间》是一种出走的尴尬，《四季》是一种出走的尴尬，《“中南海”女人》也有出走的尴尬的影子，这一篇小说更是这样，和“出走”相对而言的，应该是“留守”的主题类型。《一度春秋》、《小窗絮雨》、《盆浴》以及下面的《来来去去》，都是当代中国农村现状的文化写真。比较一下“出走”与“留守”两类小说，就会发现，留守在乡村的人们，日子也不尽是田园牧歌，比如《盆浴》里的堂二哥和本家二嫂，显然是在寻找当代农村新的文化品格时而彻底失败了。但是相对于出走的人说来，留守的日子还算是好过一些：有土地，有相对而言的温情；偶尔地办个小厂，跑个买卖也让钱袋子鼓起来。而出走的人，日子的艰难和心里的动荡，相比之下要严重得多。这里的张小兰也是一例。

十里洼的22岁的少女张小兰，卖掉嫁妆，抛弃了多年相处的男朋友，毅然决然地来到城里当了临时工。能促使张小兰下那么大的心离开十里洼，个中的原因不难解释，那就是城市文明有着难以抵御的诱惑力，那“黄赭色的厚土艳绿的青山喂养了她二十二年，也没能将她的心喂住”。但城市却没有接纳她，为此她企图用心血、用贞操来换取她在城市的位置，也遭到了城市的拒绝。回到十里洼，“被她抛弃的家乡和亲人仍为她保存着真挚的爱”，这份爱，唤醒了她对十里洼的乡亲乡情，但仍没有打破她对城市的痴迷。一有机会，她便情不自禁为自己在城市所拥有过的而激动不已。

对城市既神往又恐惧，是当代中国农村变革时期的普遍的社会心态。这是一种觉醒和一种进步，它至少说明乡村的发展业已有了比较明确的生活参照。但是城市文明为人类的生命存在提供了相对优裕条件的同时，也派生了许多扼杀人性的不利因子。恐惧这

些不利因子，也理所应当的；但是，如果以旧有的乡村视角来容纳城市，并以乡村的生活方式和观念来对付城市，乡村与城市的裂隙将无法弥合。比如张小兰，“二十多年的乡村生活使她了解到”，“她被一个城市人占有，从此她就是一个不容怀疑的城市人了”。张小兰的误解至少说明，乡村文化与城市文化还是存在着质的不同的。张小兰的悲剧，最终的原因还是在这里。

《来来去去》

进城看四叔只不过是个引子，引发了申家家族的众多女性的心灵曝光。都不是些什么惊天动地的事，只是在乡村的生活里女人的琐碎想法，为自己命运抱怨，为丈夫、儿女的谋算……这些难以入流的生活的末梢枝节，从作家的笔下涌出，遂成独特的文学风景。回头看看作家别的小说，同样也有这类情形。

似乎孙惠芬有一种天生的对生活琐细现象的感悟和把握的艺术才能，并在其中熔铸了她的浓浓的情致，于是她只要叙述，也能充盈着盎然的情趣，这时的叙述就成了一种描写、一种抒情、一种倾吐和一种感叹。只是申家的女性，在坐车去一个城市的来回的路上，就有了一定长度的心曲的呈现，且每个人都有每个人的兴奋点及苦衷。不满也好，嫉妒也好，算计也好，也都没掩饰她们对未来生活的渴望——她们是那样充实而欢乐地迎着明天。

这是一篇调子比较亮的小说。一方面是申家的女性沐浴在新生活的阳光之中，对生活怀有热情和信心，一方面也是作家发自内心的对申家家族的呵护和爱戴。在孙惠芬的小说里，体现了一种一以贯之的情结和一种认知，即“家族意识”。申家家族的男男女女们，分别出现在她的不同的小说里，这是十里洼的一个大家族，他们淳朴善良辛勤能干，他们有知识有文化……在周围地区有一定的声望和影响。在中国农村社会发生变革的今天，这个家族的人感应着时代的潮变，为改变自身、改变乡村而率先勇敢地站立起来。总而言之，在这个家族里，存在着一种文化氛围，即长幼有序、融合体贴、与人为善、彬彬有礼……尽管他们中间也出现过“桃色新闻”，也出现了别的声誉不佳的事件，但就总的方面来说，他们还是令人心悦令人眼羡的一族。他们的乐观、开朗和大度的文化品格在人欲横流的今天，显示了独有的魅力。《来来去去》便是一个例证。

1993年

粉骨碎身浑不怕 要留清白在人间

——评闻竹的长篇历史小说《兵谏前夜》

董志正

少帅张学良的独特出身和后半生坎坷多难的经历，是广大读者颇感兴趣的。尤其是他与杨虎城将军一起在中华民族生死存亡的历史关头，对蒋介石实行兵谏，发动了震惊世界的“西安事变”，更是广大读者感兴趣的。但是，长期以来，由于种种历史原因，“一二·九”运动到“西安事变”这一段惊心动魄的历史总是被一层神秘的外衣掩盖着，使许多内情鲜为人知。闻竹同志的长篇历史小说《兵谏前夜》以下简称《前夜》揭开了掩盖在这一段历史上的神秘外衣，艺术地再现和表现了从“一二·九”运动到“西安事变”前夜这一段历史的内幕，引导读者登堂入室，遍观这一特殊历史环境中张学良、杨虎城与蒋介石之间的错综复杂的误解和矛盾与斗争，以及他俩与中共高层领导人毛泽东、周恩来等之间的秘密交往，在中日矛盾日趋尖锐、民族危亡迫在眉睫的严峻形势下，张、杨二位将军以国家民族利益为重，置个人生死于度外，一方面与蒋介石及其手下的大小特务们巧于委蛇，另一方面精心周密地策划兵谏，目的是迫使蒋介石放弃剿共方针，实行全民族对日抗战。《前夜》令读者们屏住呼吸，以手捏一把汗的心情期待着兵谏的成功。

张、杨二位将军以兵谏逼迫蒋介石放弃剿共而实行对日抗战的“西安事变”，在中国近代史上是一次转机。因此，半个多世纪以来，这一重大历史事件，既是中外历史学者们所重点关注和研究的课题，又是文学家们瞩目的热点题材。新时期以来，由于纠正了“左”的错误指导思想，有关这一重大历史事件的历史专著和文学作品才大量出版。而闻竹同志的《前夜》，摆到同类题材文学作品的长廊上，不仅毫不逊色，甚至可以说是属于上乘之作。《前夜》问世以来，不仅得到读者的认同，而且产生了强烈的共鸣和受到好评。《前夜》所以能达到这样的效果并非偶然。笔者以为，《前夜》作者在这部作品中完成了三个超越。其一，尊重史实、忠于史实。历史小说如不基于史实、尊重历史，就等于“戏说”，可以承认它是一部小说，却难以承认它是历史小说。对于半个多世纪前的这一重大历史事件，许多中老年读者是比较熟悉的。一旦作品中在大的史实上有虚构，是广大读者所不能接受的，尤其会受到历史学家们的非议，这是写这部长篇历史小说的第一个难点。《前夜》的作者以大处为实，小处为虚的写法，超越了这个难

点。其二，高于史实，进行独到的审美阐释。《前夜》是文学创作而不是历史著作。如果作品中仅仅准确无误地复述历史史实，而没有进行艺术加工和创作，那结果必然是，广大读者只承认它有历史认识价值而不承认它的文学审美价值，历史小说的作者必然在作品中抒发自己的感情，对人对事有褒有贬，表述对历史、对历史人物、对现实的评价，虽然这种表述有时明言，有时暗示。因此，作品才能给读者带来审美愉悦。这是写历史小说的另一个难点。《前夜》作者很好地超越了。其三，不为众多事件所囿，集中笔墨塑造人物形象。重大历史事件本身是极其复杂的。从“一二·九”运动到“西安事变”这一段历史，就存在蒋介石与张学良、杨虎城之间、东北军和西北军与共产党之间、东北军与西北军之间、国民党与共产党之间、国民党内部各派系之间、中国人民与日本侵略者之间的许多矛盾，这些矛盾纵横交错，异常复杂，刀光剑影，明争暗斗，惊险迭出，险象丛生。作者如无取舍剪裁的真实本领，如无驾驭重大题材的浑厚功力，很可能使作品成为事件的罗列，产生见物不见人的缺陷。那么，《前夜》也就很难像现在这样收到感人魂魄、催人泪下的艺术效果。作者也完成了这一超越，使作品达到了应有的艺术境界，达到了应有的文化品位，是尤为难能可贵的。

—

人物塑造是长篇历史小说成败的关键。作者在《前夜》中，调动各种手段，集中笔墨多侧面地塑造少帅张学良这个中心人物形象，使张学良命运的发展轨迹和思想行为的转变的机遇和动因，既清晰可辨，又合情入理，真实可信。张学良在中华民族存亡历史关头的疾风骤浪中所表现出来的烦恼与欢乐、迷惘与求索、消沉与振作，也皆事出有因，变化有据，与此同时，作者还简笔勾勒了张学良与赵一荻之间从一见钟情到真诚相敬相爱，患难与共的爱情、伦理道德面貌和内心世界，于是，一个活脱脱的、性格开朗的，英姿勃勃的，重情守信的，多才多艺的少帅张学良，血肉丰满地站立到读者面前，使读者感到可亲、可信、可爱、可敬，令读者不能不随着张学良命运发展的轨迹，怜其壮志难酬的苦恼，爱其性格开朗直抒胸襟的坦城，敬其为国家民族兴亡敢于向专制独裁者蒋介石，忠言直谏不避斧钺的胆量和勇气。

《前夜》开篇，正是日本侵略军的铁蹄踏进我国华北之时，又是中国共产党领导的工农红军突破国民党军队第五次围剿北上抗日之日，蒋介石置华北将被日本侵占于不顾，一心剿共。于是，密召张学良飞抵南京，令其把剿匪副总司令部从武汉移节西安，一举而剿灭北上的中国工农红军，宋美龄也亲自当面好言相劝，极尽笼络之能事。少帅

张学良虽急报杀父之仇，亡乡之恨，却轻信了蒋介石完成剿共大业之后便一致抗日的谎言，同意移节西安，甘愿充当蒋介石剿共的急先锋。从张学良的角度看，他出国归来一年半，提任剿共副总司令驻节武汉，与工农红军作战，使东北军并没有受多少损失，因此他以为以东北军二十四万军队和精良的装备，到西北完成剿共的任务是不成问题的。然而，当他正在南京参加国民党四届六中全会期间，突然接到密报：五十七军一〇九师在直罗镇同共军遭遇，全师覆灭，师长牛元峰阵亡。加上此前几次交锋，使东北军损失三万之众。紧接着一一〇师和一〇九师的番号也被吊销了。张学良为两名阵亡师长请求抚恤金，遭到拒绝。只有这时，张学良的“理想王国遭到毁灭性的轰炸”，他才开始认识到：“都说蒋介石居心叵测，今天我算亲自领教了。原来他对我也是口蜜腹剑，耍一箭双雕的把戏。调东北军上第一线跟共产党互相残杀，既替他消灭共产党，又借刀杀人消灭不是卵翼下的嫡系，自己坐山观虎斗实得其利。”“不管怎么说，我再也不能让东北军继续拴在剿共的战车上，随着他的轮子转了。我要为东北军的生存和打回东北老家寻找新的出路。”

对东北军统帅张学良这样的风云人物来说，军队是他的命根子，是他的地位和权力的基础。这时的东北军对剿共是“兵不想打，将不愿战”。在此之前的几年间，他的部将马占山、王以哲都曾经劝他不要跟共军作战，他听不进去。对他一片赤诚的部将黄显声为此与他发生激烈的争论，离开东北军，躲到北平“养病”。近几个月来阵亡将士家属声泪俱下的苦诉和弥漫全军上下的厌于剿共的情绪等等，所有这一切都不能不对张学良的思想和感情产生强烈的影响，促使他改弦易辙。但是，他的面前四野茫茫，新路在哪里？他是一点数也没有的。爱妻赵一荻提醒他：到北平、上海寻找故旧。于是，张学良以治牙为名到了上海，秘见杜重远、李杜，与苏联驻华大使密谈。这些对促使张学良联共抗日都起了一定的作用。北平学生发起的“一二·九”运动对张学良是一服清醒剂。而张学良与周恩来在肤施密晤，确是促使张学良决心联共抗日的关键。周恩来对他的坦诚和理解，尤其对当时形势的透辟分析，使张学良彻底信服了，他当场摘下当年墨索里尼赠给他的棒斧徽章丢到毛厕里。他同意中共建立广泛抗日民族统一战线，团结抗日的主张，但却提出不同意把蒋介石排斥在外。周恩来根据张学良的意见，当场表态，他个人同意张学良联合蒋介石抗日的主张，但需要党中央集体讨论才能最后决定。至此可以说，张学良与共产党联合抗日并促蒋抗日的联合阵线已经确立，张学良从剿共急先锋到联共促蒋抗日这一巨大转变，固然有许多外因，就其内因来说，爱国思想则是这一巨变的基础。

《前夜》中用了不少篇幅描写张学良与杨虎城之间从戒备到消除隔阂，从增加理解和互相信任到携手共同逼蒋抗日，以及对待东北大学学生代表，包括对共产党员常岩松、田朱凡等的信任、保护、拯救等情节，都从不同的侧面展示了张学良对正义的追求，重情义讲信用，胸襟坦荡，疾恶如仇的性格和品质。

二

《前夜》不仅在取材谋篇、结构情节、人物刻画、语言个性化和细节描写方面显示出作者的深厚艺术功力，而且在娴熟地运用叙述语言的三种表现形式方面，也显示了作者的艺术修养和水平。叙述语言的娴熟运用，增加了作品的厚度，使作品耐读耐回味，因此也就增强了《前夜》的艺术魅力和文化品位。

首先，《前夜》截取的是“一二·九”运动到“西安事变”前一年多的时间，而这样重大的西安事件必定前有因后有果，尤其《前夜》中许多人物在这一段时间内的各种表现都可以从其人的历史上找到原因。如铺展开来叙述，会使作品产生许多枝杈，如不作必要的交代，又会使读者难以搞清此地此事，此人表现的来龙去脉。作者的精明就表现在适时地根据情节的需要运用概述语言，对有关事件有关背景作简要的交代，这样既增强了作品的思想深度，辅助读者对作品加深理解，也调节了读者的情绪。如张学良听到苏联大使鲍格英洛夫一段极盼中国从速用自己巨大的力量，制裁日本在满蒙的阴谋的话后，插了一段他通过自己的情报渠道，看到1931年美国外交文件、英国《泰晤士报》发表的评论和法国官方报纸对日本取支持的态度概述，就使读者对“九·一八”事变当时美、英、法的态度有个深入的了解，从而对美、英、法、日在对华关系上经常相勾结有个清晰的认识。又如宋子文坐车到二姐宋庆龄家时，用概述语言表述了宋庆龄在蒋介石发动“四·一二”反革命政变后拒绝支持南京政府的一段，既说清了这时姐弟关系疏远的原因，也讲清了宋庆龄对蒋介石叛变革命的极端愤慨。

其次，作者熟练地运用叙述语言的另一种形式——场景描写，把人物活动的场面，根据需要，有时简笔勾勒，有时大加渲染，给读者以身临其境的现实感和亲切感。同时也给小说故事发展以直观性和现时性，使人物的举止行动、对话与环境相适应。使各种人物活灵活现在读者面前，使读者不由自主地进入情节，为之激动，为之惜、为之恨、为之喜、为之乐、为之急、为之缓。在场景描写方面，作者尤善于随着人物的活动，有机地、巧妙地插入有关历史的、地理的、民俗的简要介绍，既增添了人物此时此地心理情绪相适应的氛围，又增强了作品的文化内涵，使作品有了深度和厚度。读者在阅读小

说的过程中自然而然地增加了有关知识，插入情节中的这些文化内容又很容易给读者留下深刻而难忘的印象。如《前夜》中主要人物活动的北平、西安、南京、上海、洛阳，都是中国的著名古都或著名古城市，随着主要人物活动及时地作出介绍，使作品增色不少。然而这些介绍又不是游离情节和大段介绍，而是分散在场景描写中，十分得体自然。像这样一些著名古都无处不有文物古迹，山山水水无不都有神话传说，成功的介绍，如涓涓细流顺畅地流入读者的心中，成为作品不可缺少的有机组成部分。值得一提的是，当张学良在得到一〇九师全师覆灭的消息后，亲自驾机载着赵一荻和随从参谋张守汉从南京的明故宫机场起飞的一段，既勾勒出张学良的焦急心情又写出了张学良驾机的熟练，既让赵一荻从空中俯瞰南京的明太祖陵、玄武湖、钟山、紫金山顶的天文台、中山陵，紧接着又经历了机穿云层，受颠簸之苦，然后又是从空中俯瞰泾水和渭水合流处的明丽景色。叙述言简意赅，寓意深刻。

再次，作为叙述语言的心理描写更是作者《前夜》中的精神之笔，因为人物形象如张学良、杨虎城、蒋介石、周恩来等都是国共两党的高层人物，互相间由于历史和现实的原因，存在隔阂或误解，矛盾和分歧，用心理描写以表现人物是不可少的。作者在运用心理描写时既有体察入微的细致，又有入木三分的深刻，像这样的心理描写在《前夜》中可以说比比皆是，举不胜举，恕在此不一一列举了。

三

《前夜》的成功，是作者的文字修养、艺术功力与严谨的创作态度相结合的产物。闻竹同志先后读过外语和中文两门专业，三十余年来，一多半时间在大学中文系任教，余下的岁月在《海燕》文学月刊社任编辑。深厚的文学基础，丰富的教学和编辑实践经验，加上近几年来协助收集整理从“九·一八”到“西安事变”的历史资料，对这一段历史又稔熟于胸，因此创作出《前夜》这样的长篇历史小说就不足为奇了。《前夜》是一部进行爱国主义教育的形象生动的好教材，作者写出这样一部作品对社会是一大贡献，对青少年是一份厚礼。对她表示祝贺之余，还盼望《西安事变》新作能早日问世。

1994年

滨城的夜空，一颗颗明亮的星星

——新时期大连诗歌、散文、报告文学、儿童文学拾美

陆文采

当评论者在谈到大连新时期文学创作的成就时，大家把注意力都放在小说上，因为涌现出了国内知名的作家和许多优秀的小说，在诗歌、散文等方面，似乎有所逊色，但当我们细细地翻阅了这个时期的诗歌、散文、报告文学和儿童文学的创作后，就感到这里也是百花争艳、万紫千红，展现了一幅幅优美的画卷，演奏了一曲曲动人的乐曲。现在就让我们沿着这优美的画廊和动人的乐曲去做一番巡礼吧！

一 群星争艳的诗歌

诗是抒写心灵的艺术，是表现情感与经验的艺术。当一个新的时代到来的时候，诗常常以生命的活力，去迎接新的生活，去再现创造和建设新生活的情感。大连的诗人，就是在新时期欣欣向荣的日子里，歌唱我们美好的生活，用他们心灵的激情，来反映我们的时代和时代里的风云，从而在人的心灵中激闪出美的火花。

在新时期大连写诗的作者群中，有新中国成立就以写诗涌现于诗坛的诗人高云和汪惟；有五十年代就开始写诗至今仍在写诗的诗人刘新智、滕毓旭；有新时期涌现出来的新人阿拜、杨庭安、孙甲仁、张可绣、麦城等青年作者；以及任惠敏、董桂萍、王素凡等青年女性作者，她们以女性清丽而细致的笔触，跻身于大连的诗坛；还有毕生从事军旅生涯，离休后致力于诗歌创作、并取得成就的张云晓同志。这说明了大连诗坛的作者群，是一支老中青结合的队伍。他们在大连诗坛里，各自以自己的诗篇，呈现了他们洁美的诗心。

通观他们的诗作，首先扑面而来的是对生活无限爱恋的深情。他们所写的大海的宏伟辽阔、神奇莫测、深沉瑰丽，是古今中外许多诗人共同的主题。就新诗来说，从俄国诗人普希金的《致大海》，到我国诗人冰心的诗集《繁星》和《春水》，他 她 对大海的瑰丽宏伟以及深邃的赞美，已成为世人皆知的名篇。大连诗作者的诗作，当然还不能和普希金与冰心相比，但他们的诗中那种令人神往的时代美的音律，给我们带来了别

具一格的诗美，那就是将大海的美和诗人对祖国的爱融为一体，使诗发出时代的音律，让爱国主义的激情，像海浪一样在诗中奔腾！

高云的诗，写了大海的美，这种美激发着诗人对祖国、对生活充满爱的诗心，他在1991年出版的《高云诗选》中，以“海边抒情诗”的诗组，将对海的爱心，凝聚在他的诗句里。在高云的诗篇里，展示了具有海一样广阔而不屈的情怀，和海洋那样粗犷而深沉的个性。他写道：“瀚海之中，万丈怒涛，是它暴怒时掀起无限海面，水平如镜，是它坦荡的胸怀。”于是它能把“万吨巨轮，它可以轻轻地轻轻地托起……千条艨艟，它可以深深地深深地葬埋……”在这些诗句里，我们看到了诗人对海的理解，已超过了一般诗人笔下对海的称颂，他与大海融为一体，于是他在《大海睡着了》的抒情诗中，以他对大海的美了如指掌的诗情，展现了大海宁静时的诗心，使我们看到了大海在狂暴不息的奔腾里，还有妩媚柔情。把读者领到海的迷人美的境界中去，使人不免流连忘返，一唱三叹。这种使诗人的诗心和读者的心、评论者的心达到如此和谐的默契，在于诗人的生活中对大海的熟悉和理解。这就使他对大海中的海草、礁石以至每滴海水都充满诗情，激起他对它们从心底里涌现出来的诗句，这里没有矫揉造作，而是流淌着诗人一颗纯真而洁美的诗心。

阿拜的诗中，也写大海的美，但他的诗的主旋律，已不单单诉说他“心中有海水的澎湃”，他的诗已越过了辽阔的海面，在新的空域中飞翔。我们从诗人写的落笔轻盈、情感真挚、用词飘逸的一组又一组的抒情诗里，看到了诗人站在黄海岸，望着出国返航的巨轮，以“别情依依的微波”，“在海空间幸福地旋转”《送出国船》；看到了诗人在赛里木湖，望着“白云与蓝天变幻的色彩”，抑制不住感情的飞奔，而要“在草原的座标上，扫描飞奔的魂灵”（《赛里木湖》）；看到了诗人在吐鲁番的葡萄园里，为葡萄的丰收而歌唱；在戈壁滩的敦煌壁画面前，诗人从神奇飞天的“玉臂的舒展”和“腰肢的扭动”中，看到了“中华民族的女性美、善良美、想象美”，从而使他的艺术的灵魂，得到升华。他领略到“中国敦煌的色彩和地球上文明古国的春天”之伟大庄严，决不是用言语能够表达的。在《水乡》中，诗人将南国水乡的美写得如诗如画、情景交融，《月及月光》使人读来犹如走进了月梦的美的世界。总之在诗人的笔下，祖国的一草一木，都充满着美的旋律。如果说诗美的实质是一种精神的向往，诗人诗的语言，使我们更感到生活的美与可爱，那么我们读了阿拜的诗后，就有着这样的感觉。

在抒写祖国的山山水水的美和民族美的同时，大连的诗人，还抒写了人与人之间友谊的珍贵，以及人们在寻求爱情中的甜美与痛苦。在这方面写得较感人的要算高云和王素凡了。

诗人常常以诗来歌颂人间纯美的爱情和友谊，寻求生活中的挚友和知音。

王素凡的诗，在寻求纯真友谊的渴望中，她还追求甜美纯洁的爱情，于是她把“恋人的微笑”当作“春风”、“小雨”、“蜜”和“酒”，把恋人看作是“面对天上一颗星 灵魂得到了永久的慰藉”——《永久的慰藉》。正由于这样，初恋的少女：“总想偷偷躲进深深的绿荫，捧着狂跳的心儿欢喜”，但又怕“一双浓情的眼睛，捉见这羞人的秘密”——《飞长的夏季情绪》。在这些优美的诗句里，诉说了情窦初开的少女在爱的甜美中沉醉！但也就在这些缠绵悱恻的爱的挚情中，流淌着爱的苦涩。

我们从这些爱情诗中，看到了80年代的新女性，她们已不是“五四”时代的新女性，在爱情至上主义的迷雾里寻求爱的浪漫诗情，而是事业重于爱情。她们不再感到“生命”的最高目标是“男人为名，女人为爱情”，而是为了事业，她们发出了“披荆斩棘也要朝前走”的心声，这就使我们从王素凡的爱情诗里，听到“时代女性”的爱情观里，激荡着强烈的时代的音节！

在张云晓的《一个红军战士的诗》中，我们看到了一个年过花甲的老诗人，仍孜孜不倦于诗歌的创作，并用他的诗作，再现了红军和长征时代过雪山、越草地的艰难困苦，红军战士前仆后继的大无畏精神淋漓尽致地展现了出来。正如巍巍在这本诗的序中所说：“作者笔下的长征，不是口号，也不是一般的歌颂，而是长征生活的具体生动的描绘。过去一些动人的情节，多见于长征战士的回忆中，从诗歌里反映得这样具体生动，怕是第一本诗集了。”由此可见，张云晓的诗集，在我国诗歌的创作中，将会引起应有的重视。

中国的新诗是在“五四”思想的冲击下诞生的，郭沫若以新诗《女神》开辟了新诗的一页，从此中国的诗歌在现实主义和浪漫主义相结合的道路前进一步。从1949年开始的中国当代诗歌，是在毛泽东文艺思想指导下，以充满欢乐的意识的早春的歌唱开始了它新的生命。新时期的到来，中国的新诗进入到全面自我更新时期。新的生活、新的情感，组成了幅幅乐观明朗的春天画展。新的诗人在中国新诗的园地里不断涌现。大连的诗人，在中国新诗歌为新时期的到来而放声歌唱的时代里，以诗的激情，歌唱了家乡的美丽，祖国的可爱，友谊的珍贵，爱情的甜美。他们以自己的真情实感，来抒写了只属于自己的诗篇。

当“现代派”的“朦胧诗”作为一个流派在诗坛上兴起的时候，青年诗人麦城等在这方面做了探索。麦城曾把诗作为自己“更直接地领悟到接受世界以及同时被接受的种种可能”。于是他曾把诗作为自己生活中逃遁的处所。这使他在诗的语言上，被“超级黑色幽默”所迷惑，而去追求光怪陆离，不合常规，错乱炫目的诗情，使他的诗或多或

少缺乏了生命的活力。幸而麦城在“困惑”中没有在这里迷失，这也因他认识到“诗的最后意义，就是使我更出色的做一个人”。^①也就是说，诗人只有在现实生活的洪流中去寻求诗的生命，而不是让自己在“荒诞”或“朦胧”的感觉中去“涂抹令人瞠目困惑的世纪”。这就使我们大连的诗坛上，当各种流派在诗坛涌现时，我们的诗人和全国诗人一样，仍以现实主义的创作手法作为诗歌创作的主流。这些诗作在大连诗歌的发展史中取得了以往数十年没有达到的成就，我们的诗人，正在冲出大连，面对全国，从昨天走向今天！

二 新秀辈出的散文

优美的散文，并不亚于一首好的诗歌。我国的散文，以唐宋八大家的散文最令人神往。“五四”后，新文学史上称散文为“美文”。新中国成立后，秦牧、杨朔的散文，已成为人人喜读的佳作。新时期以来，我们的散文，在新的时代里，散发出新的芬香，大连的文艺界中，也出现了一批新的散文作家，这里有中年作家田樱，他先后以《榴梿情》、《峇厘情》、《樱花情》三个散文集的出版，为大连散文界增添了色彩。青年散文作家素素则以散文集《北方女孩》给大连文坛谱写了新的篇章，同时，在这中间写散文的还有青年诗人任惠敏和王素凡，王素凡曾将她的散文，收集在《秋天的叶子》中。下面，我们想窥探一下这个时期大连文坛散文的美。

如果说散文的美在于作者以真情实感的语言，去描绘大自然瑰丽宏伟的美景，或去捕捉人们生活中心灵火花的飞舞，使读者从情感飞奔的文字中，看到一个时代的剪影，或者整个世界的缩影。那么，当我们读了田樱的《榴梿情》、《峇厘情》和《樱花情》

以后简称三情 后，就会情不自禁地说，是作者的美文，将我们带到“身系五洲，情满四海”的大千世界中去遨游，从而使我们感到生活的丰富多彩。这里洋溢着作者多少美好的情思，流淌着作者的美学情怀。

田樱的散文，大多是游记文，他是以外贸易企业家的目光，写下了五大洲的五十多个国家的风光，记下了他在国外贸易中的独特感受。他的散文集展现在我们面前的是一个陌生的然而又是广阔的新奇世界。在这里我们随着作家的足迹，通过他那优美的文字，和他一起神游世界。

田樱自己曾说他的三本散文集，一是以果为名，叫《榴梿情》；二是以岛为名，叫《峇厘情》；三是以花为名，叫《樱花情》，都有一个“情”字。从这里，我们不难看出田樱散文的美学追求，主要在于“情”。而田樱所追求的“情”，是人世间的真挚友

好感情和自然间的朴实纯真真情。作者将他的这种对“情”的热烈的追求，通过他的“三情”散文集，编织成一束束精美的花环，也陶冶了我们的身心和灵魂。尤其在今天，当某些人在资产阶级的铜臭思想腐蚀下，只认识金钱，不讲“友情”的时候，我们感到田樱散文所抒发的是他对外贸易之中的友好合作之情，对辽阔的大千世界名山大川的纯朴之情，对各国人民往来中的友好之情。作者认为人间最美好的东西，决不是物质上的享受，也不是名利与地位，感到世界上最美的是人间的纯真而洁美的情谊。正如峻青所说，使人们“看到一颗赤裸裸的诚实、纯真、耿直多情的心，一个多情的炽热的诗人的灵魂。这颗心，这个灵魂，构成了一个社会主义企业家的崭新的形象”。②他在“广交四海朋友，做好五洲生意”的思想指导下，在“洽谈之余，旅途之中，或休假日”之际，常常在“舒卷有余情”中，敞开他的心扉，刻画美的人物。愿美与我们同在，愿我们创造更多的“美”。正是这种对美的追求，使田樱的散文，充满着美的旋律，激荡着美的情思，洋溢着美的心声，而这一切的美，都在他对社会主义的祖国深情的爱中产生。

笔者认为，这几年来散文写得比较好的要算素素了。素素的散文是以她那女性的“一片清纯；一片温柔；一片女人味道”而富有特色。不久前她的散文集《北方女孩》的问世，使我们看到了她散文写作的历程。读她的散文，使我们感到有一种异样的亲切感。笔者随着《北方女孩》里发出的美的旋律，感到她的散文的美，在于她的明丽而又纯真；那淡雅中蕴藏着秀丽，那静穆里激荡着狂热，那孤寂中呼喊着眼生，那温柔里流淌着灵气。这一切，犹如一个刚刚懂得人生充满着甜美但也有着苦涩的少女！她正展开她女性的情怀，将她女性的温柔，女性的智慧，女性的灵气，向人们尽情地吐露！在这里没有萧红孤寂和苦闷的呻吟，没有冰心的淡淡的哀愁，也没有丁玲在浪漫诗情中去展示女性的狷傲；既有中国女性传统美中沉静、淡雅、端庄朴实的美，又有80年代女性的洒脱、纯真、聪慧的美。这使她的散文具有一股浓郁的女性美而吸引着读者。在《女人书简》里，作者以女人之心去发现女人的美，诉说了她们在新的时代里，还在为改变女人的不幸，跋涉在生活的海洋里。在《乡村母亲》里，作者则以对往昔生活的回忆，展示了一个少女在故乡的怀抱里才能感受到的柔情。那故乡绿色的原野，静静的河水，母亲的慈爱，启蒙老师的教诲，童年女友间的纯朴的深情，使她生起了难以忘却的眷恋之情，并激起了她心灵多少美好情思的飞舞。在《都市寻梦》中，则抒发了她从乡村来到城市后感情的起伏和波动。在大连的小街、海边、夜市和宁静的小岛，在四川的雨城雅安，还有赌城澳门，都留下了她的美好情思。沿着她寻梦的足迹，写下了一个女性在现代都市里寻梦的轨迹！她是把她“所有的温柔的灵智，所有的香甜真正地开放”，

使人在散文的甜美中荡漾。在《女记者的手迹》中，则流淌着她成长的历程，跳动着她对美好的未来的憧憬。评论界说：“素素的散文里，处处流淌着女性的温柔，女性的香甜，女性的智慧。她是一个浪漫的现实主义者”。③素素自己则说：“我真高兴自己是一个女人……我常常鼓吹女人美在孤独美在纯真。”④我感到素素就是以女性的孤独美和纯真美走向文坛。她去抒写她心中女性美的神态和风采。她要使女人“在爱的痛苦中获得悲剧性的陶醉”中醒来，使女人在悲剧的深渊里得到拯救。于是她认为：“母亲是一个文化栅栏里美丽的囚徒；谁都无法描述母亲的完整。”她就是以女性独有的灵感，把女性的纯真美融进她的散文里！因而她的散文，不是以写景来赢得读者的称颂，而是以写人物的美别树一帜于散文的园地里，从而使她的散文以大连女性美的风采，在散文的园地里发出她独有的芳香。

在散文的园地里，以女性的观念、女性的追求、女性的生活、女性的情趣来写散文的还有青年诗人任惠敏。她的散文，将女性的苦乐人生，生动地展现在读者面前。由于她个人的特殊境遇，使她认为女人在孤独里蕴含着高于一切的幸福。在她女性世界里，洋溢着“女强人”的心声。而素素的散文，流淌着淑女型的女性温馨和甜美。将女性的美写到散文中去的，还有青年诗人王素凡，她的散文，抒写对女性姐妹命运的关注，并以诗情画意的笔触，给读者留下深刻的印象。

在大连的散文作者中，以女性的世界来写散文，几乎占了重要地位，它显示了女性文学在大连的散文中，以得天独厚的美展现于大连文艺界并将从大连伸向全国！

三 五彩星光的报告文学

如果说，文学是时代的心声，那么，报告文学则是快捷地反映一个时代人们心声的文学。人们曾说报告文学是“时代的轻骑兵”。它的一呼一吸与时代的脉搏贴得很近。正由于这样，报告文学在新时期文学创作中，有着独特的色彩。当遨游于大连报告文学园地的时候，我们被张琳同志的报告文学集《五彩星光》所诱惑。张琳是个老作家，新时期以来，在省内几家文艺刊物上，他以“我的情也真，我的爱也真”的深情，写出了一篇篇报告文学。这里有展示在新时期的农村，驾着一匹烈马，驾着集体的车辕，在四化路上迅跑的《烈马驾辕》；有歌颂在改革开放的年代里自觉地在生产劳动中尽到工人阶级职责的《最干净的人》；有反映个体养猪户从失败走向胜利的《志气》；有展现今日海岛渔民犹似生活在仙山琼阁的《小岛渔光》；有展现到了晚年在领导工作中大放异彩的《晚霞辉煌》。张琳的报告文学集《五彩星光》，正像他的集子取名一

样，展现了我们这个时代中五彩星光的图画。在这里，我们从城市到农村，甚至在不足一平方公里的只住一户人家的小岛上看到，在改革开放的十年里，人们从生活到精神上，都发生了巨大的变化，从而使我们看到了“我们的国家，我们的社会是怎样一步步走过来的”，显示了中国特色的社会主义道路是多么宽广。

在报告文学的园地里，王传珍的《秋天的云》，杨升主编的《跋涉的足迹》，大连作家协会编的《在旅顺口的田野上》，卢全利主编的《星潮》及钟沛璋主编的《友谊之星》，达理、邓刚等著的《环城行》等报告文学集，都真实而生动地谱写了辽宁大地上十年来一曲曲气势磅礴洪亮高亢的时代乐章，展示了我们时代的人们，在工作中有着怎样无穷的创造力。他们的生活是多么丰富多彩，他们的心灵是那么瑰丽美丽。如王传珍的《请不要忘记她》、《得胜屯交响音画》、《程义明和中国得胜农民吹奏乐团》等报告文学，使我们看到了中国第一支农民铜管乐队从闻名全国而开始走向世界的历程，看到了中国的农民好像走进了一个神话的世界里。当生活日益富裕的时候，他们追求的已不单单是生活上的美好，而是精神上的充实与欢乐，因而他们就动人心弦的音乐旋律中去寻求他们心灵中最美好的乐曲。正如作者所说：“人的精神真是一个无比神妙的世界。美好健康的乐曲一旦进入这个世界，就化为斑斓绚丽的色彩，变成无形然而无法抗拒的力量”。⑤显示了中国农民在中国特色的社会主义大道上，正在以史无前例的时代步伐，把中国农民对美追求和渴望的心声，用铜管乐的旋律，演奏出一曲曲动人的心弦。

四 独放异彩的儿童文学

在精神文明建设日益被人们重视的今天，人们对儿童是“祖国花朵”的认识，越来越高，因而儿童文学的创作，日益被文学界所关注。在新时期的十年里，大连文艺界在儿童文学的领域，涌现了一批优秀的著作和作者。仅我所见到的结成书的就有：季福林、滕毓旭的《神秘的蛇岛》，是一部以旅顺口区蛇岛为题材的纪实性文学作品，它以跌宕的故事情节和浓郁的情趣，深得小读者的喜爱。蔡永武的微型系列报告文学集《家教忧思录》，以触目惊心的笔触，通过四十五个震撼人心的悲剧，揭示了青少年犯罪的家庭根源，它使人们领悟到，我国的青少年要健康地成长，孩子的父母必须自觉地提高自己的思想素质、文化素质和道德素质。因而《家教忧思录》是一本具有普遍教育意义的著作，也可说是一部警世的著作。它不仅是写给家长看，也是写给青少年读者看的。

于颖新的《猫哥》以充满感情的笔墨，为我们描绘了一幅幅色彩斑斓的少年儿童的生活画卷，展示了亲子之爱的温馨，师生之爱的真挚，大自然的美丽以及小小的动物的“灵性”。作者就是通过生活中各种各样丰富多彩的画面，为我们塑造了一个个天真可爱的少年形象，使他的小说里的人物，因具有鲜明的个性和时代性，而得到了文艺界的好评。滕毓旭的《童年的相册》是以“真情的流泻，童心的歌唱”，反映我们这个时代儿童精神风貌，深受读者的欢迎。宋一平的《飞虎队演义》出版后，由鞍山电台改编先后在全国十家电台转播，受到了小听众普遍的欢迎。综上所述，说明了新时期以来，由于创作的繁荣给我市儿童文学文坛带来了崭新景象，使儿童文学在大连的文艺界，独放异彩。

五 结束语

在这里，我们被大连市的诗歌、散文、报告文学、儿童文学等丰富多彩的创作而感动！我们无需对它们再作过多的评论，但我们愿意和广大的读者站在同一起点上，一起打开我们对文学作品的审美视野。在这视野中，让我们以新的审美角度来审视我们的创作，并把那些真正的作品不仅留作自己跋涉的伴侣而也成为激励大家向美好未来前进的动力！

十一届三中全会后，我们的文艺创作进入到一个新的时期：在毛泽东文艺思想指引下，在坚持四项基本原则的基础上，文艺“为人民服务，为社会主义服务”的精神，给我们作家的创作展开了广阔的前景。新的世界、新的生活、新的感情在小说、诗歌、散文、报告文学、儿童文学中组成一幅幅乐观明朗的春天画展。大连的作家就是在这样欣欣向荣的景象中展示了他们的文学才华。他们为大连的美而歌唱。在歌颂大连的美时，不管是诗歌还是散文，报告文学还是儿童文学，他们不约而同地写了大连人引以自豪的海。他们在写大海的美时，已不仅仅写大海的神秘和深沉，而是使自己和大海融为一体，并且在海浪飞奔的时刻，他们常常一头扎进海底去碰那神奇的深蓝色的海流子，他们从海面潜入到海的宫殿！在那里获得了海的瑰宝。于是他们以充满“海味”的文学，在祖国的文艺界，开放出鲜艳的花朵。

如果说邓刚的小说，以写海而驰名中国文艺界，那么高云等人的诗，则以对海的诗情，使他们的诗成为大连诗坛的骄子。素素的散文，也常常因写海的瑰丽而给她的散文增添了美的色彩。张琳的报告文学，也是以写海岛优美的风光和海岛渔民美好的生活，

使他的作品具有浓郁的乡土气息而更有特色。我们期望大连的作家能在这基础上，写出更多具有“海味”特色的佳作。

为了使大连十年来的诗歌、散文、报告文学、儿童文学的成就不被遗漏，为了让人们能望见我们十年来大连文坛灿烂的星空群星在闪烁，我们翻阅了大量的著作，跟随着每个作者的创作感情的飞奔去寻觅其艺术美的火花，去追求美的珍品。我们为大连文艺界已有一支可观的创作队伍而高兴，也为他们的创作从大连飞向全国而欢愉。但由于笔者的水平限制，或者由于手头掌握的材料不足，使我们对某些艺术的珍品，没有很好地发现，或者在论述中，以点带面不够全面，使一些优秀著作，没有得到应有的评论。这将使我们感到内疚和遗憾！但我们相信对一部作品好坏的评论，最好的鉴定者，应该是广大的读者，而不是评论者。正如俄国著名作家托尔斯泰所说：“作家是透过艺术形象与未来的任何人做心灵的交流”，而不是以评论者的褒贬，来获得艺术生命的春天。

1992年

注：

- ①麦城：《作者自述》，《鸭绿江》1988年7期。
- ②峻青：《樱花情·三情思索》，国际文化出版公司1991年12月版。
- ③单复：《北方女孩·流梦的河》，大连出版社1990年2月版。
- ④素素：《北方女孩·人生的跋涉》，大连出版社1990年2月版。
- ⑤王传珍：《秋天的云·得胜屯交响音画》，大连出版社1989年10月版。

在生活的海洋里采撷 在艺术的王国里探索

——评晁德仁的宣传画

康文金

我在文化部门工作三十多年了，和晁德仁同志相识也已近二十年。刚相识时，他还是一个稚气未消生气勃勃的青年，后来从新闻媒介的一般宣传中，知道他的宣传画有了一些名气，进而又得知建国三十五周年的时候，他的三幅作品被全国邮票总局选为纪念邮票在全国发行。但是究竟这些年他都画了一些什么，作品的社会效果如何，艺术上到底有何建树，有何成就与特色，就所知甚少。若不是这次接受写一篇关于晁德仁宣传画评论的稿约，我大概仍然还要停留在对晁德仁的一般认识上。

当晁德仁坐在我的面前，向我一件件介绍他的作品的时候，我真的惊诧不已了。我的眼前是一个色彩斑斓的世界，虽然摆到我案头来的都是他作品的彩照，但我相信，谁看了都会感到眼花缭乱。如果再把目光收缩到一幅幅作品上，你又会有“拍案叫绝”之叹。我说的“拍案叫绝”，就是指他的宣传画能以独特的绘画语言，鲜明的色彩，生动的形象和明确的主题，一下子就把你的视线“抓住”，让你怦然心动，感受深切，甚至激动之情久久不能平静。这便是我接触晁德仁宣传画的第一个直接感受。有了这个感受，我就不难理解了：为什么晁德仁的宣传画能够在全国强手如林的宣传画领域占有一席之地；为什么他的作品能够被全国许多出版社竞相出版发行，能够被选入中小学、中等师范学校和大学美术教材，能够远涉重洋到日本、美国、博茨瓦纳等国展出，能够在全国和省级评奖中多次获奖；为什么一个年仅四十几岁的青年画家居然在全国第六届、第七届美展中连续两届被文化部和中國美协聘请为评委会委员。

如此殊荣，来自他的创作实践。

—

社会需要宣传画，这是因为它有明快及时、主题突出、易于被人接受的特点。在各种艺术宣传形式中，它有其他任何形式不可替代的功能。它能让人们在瞬间的审美活动

中受到教育、感召和启迪，从而感奋起来，行动起来。所以社会的发展，人类的进步，革命和建设的推进都离不开宣传画。

但是社会是一个内容含量极大的概念，画家能否从纷繁复杂的社会生活中，抓住具有强烈现实意义的题材，并加以提炼和升华，用准确完善的艺术形象表现出来，这就需要画家一是观察二是思考三是艺术表现技巧。也就是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出的“人民生活中的文学艺术的原料，经过革命作家的创造性的劳动而形成观念形态上的为人民大众的文学艺术”的过程。这里，只有艺术家是站在推动历史和社会前进的角度去观察和思考，其创作才能有益于社会的进步和发展。我在看了晁德仁同志所有的宣传画作品以后，感到他的创作正是这样始终能以一种饱满的热情、一颗滚烫的心去观察社会，思考人生。他的作品的题材是十分广阔的，有的具有广泛社会意义，涉及到整个人类生存发展的，如《发展地震科学，保护人类生存》、《平等、发展、和平——联合国国际妇女十年》、《保护环境卫生，制止空气污染》、《母亲》等等；有激励人们立志为中华腾飞而奋斗的，如《腾飞吧，中华》、《面向现代化面向世界面向未来》、《振兴中华》、《迎春》、《引进、发展、建设》等等；也有直接配合中心工作宣传党的方针政策的，如《大力开展五讲四美活动》、《参加保险，利国利民》、《维护宪法尊严，保证宪法实施》、《执行消防条例，保卫四化建设》等等。这些作品的主题可以用健康、向上、文明、进步来概括。我想，晁德仁的作品所以能够得到社会的广泛反响和艺术界的肯定，这方面是一个重要因素。

1979年，党的十一届三中全会的春风正吹遍祖国大地，我们的共和国正经历着一场伟大的历史性变革。重视教育、重视科学，使我国广大知识分子焕发出从未有过的青春活力和革命激情，一个科学的春天来到了。晁德仁和所有的知识分子一样，春天的气息熏陶着他，感染着他，激动着他，他抑制不住地拿起笔来，用了短时间的构思绘画，一幅《迎春》就问世了。这是晁德仁的成功之作，也是他的成名之作。在这幅画里，晁德仁以他蘸满激情充满希望的画笔，呼唤着，歌颂着科学的春天的到来。一位象征着“科学的春天”的美丽姑娘，手托标志科学的原子符号，她是那样地安详、静谧，又是那么充满青春的活力，她的眼睛向人们诉说着希冀和美妙的幻想；飞翔的白鸥，闪烁的光华，表示人们的辛勤劳动、四化建设大业的宏伟壮丽。画家把青春美丽的少女和科学的发展、四化建设巧妙地编织在一起，形成了一首春的颂歌。这幅画接连被评为大连市、辽宁省和全国科普美术作品展一等奖。《人民日报》、《光明日报》等纷纷撰文评介，《解放军画报》以封二全版配诗发表，《中国青年》杂志选为封面，《广东画报》、《江苏画刊》等纷纷选用，江苏人民出版社出了大张宣传画，上海、南京等许多

大城市的马路广告牌也把这幅画临摹出来做醒目的宣传，可见这幅画当时的社会影响是相当大的。作为一张宣传画，它的社会宣传效果也是可想而知的了。

《引进、发展、建设》是晁德仁在党的十一届三中全会以后，为配合改革开放形势而创作的又一幅宣传画。这在全国同类题材的创作中是最早期的作品，这本身就反映了晁德仁对改革开放这一重大题材的感觉敏锐，反映及时。在这幅画里，晁德仁以极其简练的笔法，把装饰与写实结合起来，画面单纯，然而形象生动令人赏心悦目。古朴厚重的两扇大门打开了，门隙间一个图案式的吊钩从上到下直扑眼帘，这是现代化建设的象征。这里没有一般画法里那种林立的工厂或者欢腾的挥动彩带的人群，但不论是谁看了这幅画都会感到一目了然，主题鲜明。画面单纯，不等于是对某个政治概念的图解。把复杂的社会现象通过艺术家的再认识，概括为极简单的艺术形象，并使这些形象、符号、线条、图案具有广博精深的思想内涵，使读者、观众产生心理上的共鸣，这就是一种感染力。这正是一个艺术家从生活到艺术由繁复到单纯的升华。晁德仁的这幅宣传画在全国引起广泛好评，似乎应在情理之中。

晁德仁对社会的观察与思考，始终把视角放在党和国家的命运、社会主义事业上。他深知宣传画比起其他美术作品来，同政治有着更为密切的关系，一种政治责任感使他把画笔始终同国家和人民紧紧联系在一起。他的许多作品都是为了配合国家的一些重要活动而创作的，如第四届全国人民代表大会、第九次全国工人代表大会、国庆三十五周年、建党七十周年等等，都有他的创作，本市历次重大活动，如艺术节、服装节、马拉松国际邀请赛等等，他也都不乏成功之作。

但是，晁德仁宣传画的命题绝非仅仅局限于这种“配合”，他在不断的艺术实践中，逐渐拓宽了他的视野，他注意并触及了具有长远意义的课题，《保护环境卫生，制止空气污染》便是他这类创作中的一幅成功之作。这是一个具有全球意义的命题，人类的生存和发展，必须高度重视保护环境卫生，维护全球的生态平衡。画家以那高大的烟筒和喷涌而出的烟尘作为整个画面的衬景，黑灰色的基调提醒人们对烟尘威胁的警惕，而那象征一切有生命之物的洁白的花朵本来应该挺拔向上生长的，但在烟尘滚滚的环境里却萎缩了，垂下了头。这种一黑一白的反衬对比，强烈地渲染了这幅画的主体。那只巨大有力的手，表达了全世界人民对制止空气污染的希望、要求和为此而进行的不懈努力。这幅画在1983年全国宣传画展览中荣获二等奖，并选入由周扬任顾问、陈荒煤任主编，中国文联出版公司出版的《中国新文艺大系》中。

宣传画的功能中很重要的一面是宣传，但这绝不意味着宣传画就是“政治口号的图解”。任何艺术都是宣传，但并非所有的宣传都是艺术。宣传画不能和贴到墙上的标语口号等同起来，因为首先它是画，是美术，是艺术的一个品种，好的宣传画，完全可以同其他画种的优秀作品一样并肩而立于艺术之林。这就要求宣传画不仅要有鲜明的主题、积极的思想内容，还应有与之相适应的艺术表现形式，也应该是“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。没有艺术质量的宣传画，必然是干巴巴苍白无力的，或者只有筋骨没有血肉。离开艺术创作规律来谈宣传画的教育功能，纯属无稽之谈。愈是艺术感染力强的作品，它的社会宣传作用才愈大。

晁德仁深知这个道理。

有一次闲聊，晁德仁说：“廉价的砂石，俯拾即是，而珍珠必须经过采撷。”也许这正是晁德仁在艺术上苦苦钻研的基本出发点吧。看了晁德仁的数十幅宣传画，的确感到虽不能说幅幅都如珍珠般闪光，但其中闪光之作确实不少。我自愧自己的概括能力太差，无法把晁德仁宣传画的艺术特色概括出来，但作为一个一般读者或观众的感想倒有几点。

构思新颖。这是晁德仁宣传画的一大特点。晁德仁曾给我谈起过《迎春》的构思过程，这个题材实际上他已酝酿很久了，但始终苦于找不到一个最有力的表现形式，后来看到郭沫若同志的一篇讲话稿，又看了一些文学作品，受到启发，才把“科学的春天”与“充满青春活力的少女”联系在一起，构思出现在的画面。这和过去一般惯用迎春花、春风杨柳一类的表现春天的手法就大不相同了，用人物形象来表现春天，赋予它以生命，其表现力就大为提高了。人们从画面上感受到的春天，是生机勃勃的，生命力旺盛的，又是美丽动人的，其情其理，尽在其中。

《母亲》，是晁德仁近年来的一幅力作，我甚至认为这幅画是一幅杰作。虽然因为晁德仁是六、七届全国美展的评委，其作品不能参评而未获奖，但其反响是相当强烈的。在这幅画里，晁德仁大胆地画了一个正在哺育婴儿的母亲，而又偏偏舍去头部和下肢，把胸部和婴儿特写出来，丰美的乳房、幸福的婴儿和两只充满母爱的温柔的手，甚至乳房上隐约可见血管，好像母亲的热血正在这里奔流。作者引用了高尔基的一句话作为题注——“她的爱无边无际，她用胸脯抚育着全人类！人身上最好的使我们热爱生活的东西都是从太阳的光线，从母亲的乳汁中得来的。”我在欣赏这幅画的时候，十分钦佩晁德仁的大胆，因为他触及了过去一直被认为是禁区的女性的乳房，他不仅敢画，而且敢大胆地用特写镜头去画。效果如何呢？有人感到淫秽了吗？没有！绝对没有半点淫秽感。相反，人们从这幅画里充分感受到了母亲博大的胸怀，深沉无比的爱，一种圣

洁、高尚、伟大之感和对母亲的虔敬之情油然而生。这样的宣传画内容深邃，耐人寻味，实属宣传画中的上品。

《腾飞吧，中华》是晁德仁的又一力作，我看到过许多配合祖国四化建设的宣传画，惟这幅画留下的印象深刻。这幅画的成功之处就在于它的巧妙构思。长城，是中国五千年历史文化的代表；龙，则是中华民族精神的象征。作者在这幅画里把长城和龙巧妙地联系在一起，把长城“龙化”，同样给以生命，高昂的龙头腾空而起，而似乎长城也在起舞，中华大地都在动。这种“动”，充分表达了中华腾飞的主题。

恰如其分地运用色彩烘托和突出主题，是晁德仁宣传画的又一特点。色彩的运用在宣传画创作中十分重要，特别是在宣传画创作已经走出了“四人帮”时期那种人头、语录、红旗的模式之后，红海洋的基调发生了很大变化。运用多样化的色调，体现主题，表达情感，已经是众多画家研究的重要课题。晁德仁的宣传画在这方面有自己的独到之处，他的特点在于大胆、鲜明、恰如其分。我们不妨用前面提到的几幅画做个比较：

《保护环境卫生，制止空气污染》是用黑灰色做基调的，它的作用是表现空气污染的危害，从而提醒人们高度注意。

《腾飞吧，中华》用的是黄色的基调，如同对龙对长城一样，中国人习惯把黄色看成是吉祥如意的象征。

《母亲》则是用红色的基调，恰如其分地表达了母亲温暖、慈爱，更好地体现了这幅画深沉有力的主题。

晁德仁认为：“色彩是一种语言。”这一见解很深刻。颜料也好，画笔也好，看来仅仅是绘画的工具，但在画家的手中，它们就是语言，表达画家心声的语言。在《保护环境卫生，制止空气污染》这幅画里，在黑烟弥漫的天空中，画家非常精彩地画了一块蓝天，这一小块蓝天是那么湛蓝、那么清爽、那么诱人，让人看画的时候就想着多么希望这块蓝天扩大再扩大，以至能覆盖整个天空。这块蓝天不就是很好的语言吗！在《迎春》中，画家在整个画面上覆盖了七彩光环，这七彩光环是彩虹的象征，而彩虹是风雨过后天乍晴的一种表象。在这里画家把粉碎“四人帮”以后的时代气息一下子展示出来了，简直是画龙点睛之笔。我以为这是很精彩的绘画语言。

说理与动情的统一，情理相济。这是我看晁德仁宣传画的第三个特点。说理就是说真话，讲真理。“四人帮”时期，宣传画所以倒了群众的胃口，主要是那时的宣传画假话、大话、空话连篇，不反映群众的心声和愿望，不画能引起群众心理共鸣的东西，群众当然反感。当然仅此还不够，还必须克服说教式，加强宣传画的感染力，晓之以理，动之以情，才能成为完美的宣传画作品。在这方面，我看晁德仁是做了很大努力的。

《母亲》可以说是他这方面的代表作。这幅画既有深刻的哲理，特别是引用高尔基那句名言，其说理性就更强；又有强烈的感情色彩，这种感情色彩几乎是从画面的每个细微之处都能渗透出来。这样的作品，如果画家没有较高的思想、艺术造诣，是不可能画出来的。《迎春》也如此，本来，发展科学技术是个比较概念的命题，但由于画家运用了美丽的科学女神的形象和抒情的笔触，使思想性和艺术性融为一体，其感染力就大大加强了。

三

艺海无涯苦作舟。

晁德仁的创作历程，每一步都浸透着艰辛，但每一步都有收获。他所以能有今天的成就，正是他二十多年来不断刻苦不断探索不断进步的结果。他在不断地超越过去、超越自己的过程中，一步步向艺术之巅迈进。

如果把他的作品做一个分期比较，就会明显感到：早期的不成熟和今天的较为成熟；早期的思想单纯和今天的思想内涵丰富；早期的艺术手法还受某种框架的束缚和今天在艺术上卓有成效的表现力，这都反映了他成长的足迹。

纵观我国的宣传画发展史，50年代，曾经出现了一批优秀的宣传画家和作品，如蒋兆和的《孩子和鸽子》、哈琼文的《毛主席万岁》等等。但是到了“四人帮”横行时期，宣传画被“四人帮”变成了他们阴谋政治的工具，于是宣传画的创作走上了一条弯曲之路。而晁德仁正是在这一弯曲之路上涉足宣传画的。对于一个初学美术的青年来说，走出这种曲折，是相当艰苦的。但令人十分高兴的是，粉碎“四人帮”不久，晁德仁便脱颖而出，在宣传画这个广阔的领域，踏踏实实地迈出了一条新路，随着许多好作品的问世，晁德仁的名字也逐渐被画界所瞩目。

在我和晁德仁的接触过程中，我感到他所以能如此迅速地成长起来，首先要归结为他的善于学习，善于吸收。这些年，他像海绵一样吸收着各种营养。各种知识，各种风土人情，各种原始的生活素材，甚至一盘菜的烹调技术，一块鹅卵石的价值，都对他有强烈的吸引力。

他向书本学习。政治的、业务的、各种各样的书籍，他都涉猎。中学时期，他因病辍学，为了弥补先天的不足，他拼命要从各种书籍中把自己充实起来。当然，他看得最多的还是有关美术专业的书。我见到过他有一本介绍苏联早期宣传画的集子。那上面圈

圈点点密密麻麻，有他画的各种杠杠，也有他临摹的一些小草图，我想，这本集子对他的成长肯定起了不少作用。

他向生活学习。因为那里“是一切文学艺术的取之不尽，用之不竭的惟一的源泉”。有一次，为了画一幅反映渔民生活的作品，他到大连海洋渔业公司跟船出海深入生活，本来身体素质就差加上出海晕船，连呕带吐，简直就不行了，但他仍然咬牙坚持了一个月。后来他画出了油画作品《捕鲸》，以后又用国画形式画了《捕鲸》，参加了全国美展，被当时的国务院文化组选入《中国画、连环画作品集》中出版。除了这种带着课题下去深入生活外，在日常生活中，他也是一个细观察、勤思考的人，他往往在别人不注意的地方，发现生活中闪光的宝藏。也许这就是艺术家的“慧眼”和“悟性”吧。

他在实践中学习。各种艺术都可以触类旁通。因此，他不仅画宣传画也画油画、水粉画，最近几年，他又秘密地画起国画来。当这一“秘密”偶然被我发现的时候，我问：“为何要秘而不宣呢？”他说：“我仅仅是练基本功。”但是当我翻开他那一卷卷国画作品时，我突然感到晁德仁甚至可以说还是国画家，他的一些国画作品，其水平是相当不错的。

当然，更重要的是晁德仁的学习借鉴；在于他不死搬硬套，而是积极地消化吸收，融会贯通，举一反三，在学习和借鉴的基础上，发展和创新。

他吸收其他画种的艺术技巧，并融入他的宣传画中，使自己的宣传画逐步形成独自的特色。

比如，晁德仁擅长画人物，尤其是少女，不管是油画还是水粉画，他画的少女都很甜。在宣传画里，他利用和发挥了这一长处，把“甜味”带进了宣传画，加强了他宣传画的抒情性，《迎春》、《探索》、《礼貌待人》等都属这一类。

比如，他把装饰画的一些特点吸收到宣传画中来，把装饰性和写实性结合起来，在结构上就很新颖别致。像1988年他为大连国际马拉松邀请赛设计的宣传画，运用五大洲的色块和几何图形，构成起跑的形体，简单明了，形象鲜明；还有他为亚运会设计的宣传画《为东方增辉，为亚洲崛起》，巧妙地运用了亚洲各国的国旗，构成了一个飘舞燃烧的火炬，生动形象，装饰性很强。

比如，他吸收了油画细腻逼真的手法，使他的宣传画出现了像《母亲》这样一些高层次的作品。《母亲》的绘画技巧绝对和一般宣传画不同，乍一接触，你会感到它是一幅很好的油画作品，他画得那么细腻真实，连血管都透视出来，这在宣传画创作中就是

一种创新和发展。在我接触的宣传画中，苏联画家柯列斯基的《红军战士，救救我们》中那母子俩的形象算是很生动的了，但我看晁德仁的《母亲》也可算是出类拔萃之作。

晁德仁一再表示，自己的作品尚有许多不足，知识面还不宽，艺术造诣也还不高，但他在谦虚中不乏雄心，他有目标，有追求，他认为宣传画应该像所有画种一样，要追求艺术的高水平，它不仅要一目了然，也要耐人寻味。它不仅是广场街头艺术，也应该进入寻常百姓家，为群众所喜爱所接受。相信晁德仁在今后的不断探索和实践中，能够实现这一目标。

我衷心地祝愿他。

1992年

抒时代真情 唱人民心声

——新时期大连音乐评述

郑述诚

新的时代呼唤着新的音乐，新的音乐讴歌着新的时代。粉碎“四人帮”后的十六年，特别是党的十一届三中全会后的十几年来，伴随着我国政治、经济、社会生活的巨大变革与各项事业的迅猛发展，大连的音乐事业和其他姊妹艺术一样，也呈现出蓬勃发展的景象与初步繁荣的局面。其主要表现在：音乐创作硕果累累，音乐表演新人辈出，群众音乐活动异彩纷呈。伴随着科学技术的发展，传播手段的多样，音乐已进入千家万户之中，从而成为人们精神生活中的一个重要的内容。音乐本身要抒时代真情，唱人民心声，扎根于生活 扎根于群众，也为音乐事业的发展，带来了活力与生机。在纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年之际，回顾和总结十六年来音乐艺术发展的轨迹，还是大有裨益的。

一

十多年来，音乐创作硕果累累，成绩喜人，大连的专业、业余音乐工作者和着时代的步伐、前进的节奏，谱写了大量的反映时代风貌、抒发时代真情、咏唱人民心声、富有真情实感、在思想上和艺术上得到较完美的结合、为群众所喜听乐唱的音乐作品。以歌曲为例，像感情深沉凝重的《马蹄莲的歌》 李雨岷词、王太琪曲 、华丽飘逸的《我爱朝霞》 季福林词、曲致政曲 、亲切优美的《绣花曲》 郑建春词曲 、泼辣豪放的《赶海谣》 滕广强词、王太琪曲 、《东北虎》 迟福铎词、韩振曲 、委婉深情的《绿洲啊，我不留恋你》 李雨岷词、高培灵曲 、热情奔放的《家乡变了》 宫瑞芳词、曲致政曲 以及《弹月琴的小姑娘》 晶日曲 等一批声乐作品都是在这一段历史时期创作的。这些作品摒弃了“文革”模式，歌词已不是方针政策的图解和标语口号的罗列，而是要力求创造鲜明、准确、生动的艺术形象，寻找有其个性的、特有的艺术角度，并赋予它深刻的内涵，音乐上也已不再是那种“高、强、硬、响”歇斯底里

的喊叫和似曾相识的曲调的简单重复，而是有着新鲜的音乐语言、多彩的风格及浓郁的气息，变空洞乏味的说教为真情实感的抒发和流露。

近些年来，大连的专业词曲作家相继创作和表演了一批大型的声乐作品，如组歌《彩虹畅想曲》（张云晓、郑建春等词曲），这个作品映出了大连音乐工作者创作触角之敏锐与创作热情之旺盛，它以大连大型工程立交桥的建设为背景，用现实主义与浪漫主义相结合的手法虚实结合，情景交融，借物咏志，借景抒情，高屋建瓴，热情地讴歌了社会主义现代化建设，抒发了建设者的豪情与理想。荣获辽宁省合唱作品比赛优秀奖的组歌、电视音乐专题片《旅顺口，祖国的军港》与电视音乐片《金钥匙的赞歌》及电视风光片《棒棰岛》在中央电视台等多次播出后也颇得好评。晶日创作的儿童合唱作品《大海》，其选题、立意、构思、旋律与表现手法也是新颖别致和颇富儿童特点的。

器乐曲的创作在这一历史时期里，更是取得了令人欣喜的成绩。它标志着大连音乐创作的水平已步入了一个新的层次，跨上了一个新的台阶。“文革”之前，由于受演出条件和演奏队伍的制约，大连的器乐创作比较薄弱，曾产生过一定影响的作品也仅有几部，如《渔家组曲》（王石路曲）、《向荒山进军》（顾振明曲），还有挖掘整理改编的双管独奏曲《江河水》等。近十年来，大连的专业作曲家陆续创作出一批交响乐、协奏曲、合奏、重奏和独奏乐曲，其中有的作品还在省、全国乃至国际上获奖，有的并产生较强烈的反响。如青年作曲家郑冰创作的《第一二胡协奏曲》，继1988年参加辽宁省首届交响乐比赛获一等奖后，又获得1990年美国第三届国际新音乐作曲比赛荣誉奖，这是旨在推出创新作品和青年作曲家的比赛，共有三十多个国家的五百多部作品参赛，只有十余部作品获奖。郑冰在他的作品中，表现出了极大的创造性，将十二音序列技法与中国戏曲的表现特征融为一体，在民族器乐与西洋管弦乐队的结合上，做了大胆的探索和成功的尝试，为中国民族乐器的现代化提供了可贵的启示。继此之后，他创作的交响序曲《圣火》及《第二二胡协奏曲》、《第三二胡协奏曲》等，也都颇得好评。

作曲家邓咏辛多年来一直在器乐创作的园地上辛勤地耕耘着，并不断传出收获的消息。他继交响乐《大地》之后，又创作了交响音画《五幅水墨画》和《弦乐四重奏》等，这些作品从选材、立意与表现技法上都有新意。另外，任树立创作的交响乐《净》，林吉良为柳琴、中阮等创作的《草原抒怀》等乐曲也颇受同行的好评。

通俗歌曲的传入与轻音乐的崛起，使我们传统的音乐思维受到了巨大的冲击。英国的乔洛斯爵士乐队在大连演出后，对大连轻音乐的发展起到了催化作用。作曲家郑建春带领大连歌舞团的专业作曲家与演职员们，于1979年首次推出一台轻音乐晚会，这

给当时的音乐演出舞台带来了一股清新的气息与活力。这台晚会的演出，从节目的创作、表演的艺术风格到舞台的美术设计等，都与我们传统的审美意识、情趣发生了撞击，这自然要引起各方的关注，自然要有认识上的分歧。但是，轻音乐的兴起，正是我们执行了改革开放的政策，打破了长时期闭关锁国状态后，音乐发展的必然产物，它适应了人民审美的新的需求，从而显示了旺盛的生命力。这台晚会在东北各大城市演出之后，又到南方沿着长江流域在四川、湖北、上海、南京等地巡演，盛况不衰，对我国的轻音乐发展曾起到一定的推动作用。

通俗歌曲是在我们缺少理论准备、心理准备以及尚无审美鉴别能力的情况下流传起来的，它曾经唤起许多作者，特别是广大青年听众的兴趣乃至狂热的追求，表现在音乐创作上，那就是在80年代初期许多作者的热衷模仿。1986年由全国音协《歌曲》编辑部和辽宁省音协《音乐生活》编辑部联合举办的“全国歌曲创作研讨会”在大连召开，来自全国二十六个省市自治区的一百三十多位词曲作家、理论家和音乐刊物的编辑，本着交流经验、互通信息、研讨问题和繁荣创作的目的，重点探讨了群众性歌曲创作问题，大连有十多位词曲作家到会。这次研讨会就有关歌曲创作的理论与实践、历史与现状、生活与创作、技巧与表现以及政策与体制等热门话题，相互交换了意见。作为一次各抒己见的学术研讨会，有些看法和见解也许有偏颇之处，但这次会议的基本成果还是积极的，尤其是对大连理论基础比较薄弱的作者，通过对歌曲创作的历史回顾、研讨群众审美意识新变化，对于传统的继承与艺术多样化及与时代同步、树一代歌风等有关音乐创作的理论与实践有了清醒的认识，从而也指导了后一时期的创作。

为了繁荣创作和培养新人，多年来大连曾举办过数次征歌活动。如1980年的“海滨之声”、1985年的首次行业歌曲大赛、1990年的第二届“振兴杯”行业歌曲比赛，以及青年歌曲征集、“自强之歌”征评以及大连电台连续几届为全国“广播新歌”征评而举办的市级评奖等。通过这些活动，一方面推出了一批优秀的行业歌曲，其中有的还在全国举办的行业歌曲征评中夺魁或获奖，从而抒发了企业精神，展示了各行各业的人们对本职业工作的热爱与崭新的风貌；另一方面还涌现了一批优秀的艺术歌曲，其中有的在全国“每周一歌”征评中获得金奖，如《虹桥》——李雨岷、迟德顺词，郑述诚曲，有的在省里获一等奖，如《鲜花与彩霞》——周晓科词，曲致政曲等。1989年当通俗歌曲正处于巅峰时期，针对中学生没有适合他们演唱的曲目这个严峻的现实，市音协与市关心下一代委员会等十几个单位联合发起了征集中学生校园歌曲的活动，这次活动历时两年，得到了各方面的广泛支持与响应，经过认真的初选，又组织作者加以修改，并把入选作品由市委下发到各学校组织学生试唱，最后又经过认真排

练，举办了应征歌曲演唱会，由音乐专家、有经验的音乐教师和中学生代表组成评委会进行评选，收到了很好的效果，为孩子们献出了一首首好歌，从而满足了他们歌唱的急切需求。

歌词创作是声乐作品创作的基础，为了提高歌词质量，大连的《星海词报》创刊至今已经十年了。十多年来，词报团结和培养了一大批年轻的作者，如迟福铎、顾国强、张树礼等，就是从这里起步而深入词坛的。另外，词报还固定每期推出大连一个词作者的作品专辑，并配发评介文章，这对于促进大连词坛繁荣起到一定作用。词报还辟有“星海词友”、“歌词荟萃”、“歌词评论”等栏目，联系和团结了全国一批词作家，特别是加强歌词理论建设，这在全国词坛也是绝无仅有的，每期的评论文章对于提高大连词作者的创作水平，扩大视野，开阔眼界，都收到较为明显的催化效应。这里特别要提到的是词报的创刊人丛者甲以及后来的责任编辑宁岗、宫瑞芳等同志，为办刊物付出了辛勤汗水，大连词界是不会忘记的。

为了活跃创作思想，增强理论气氛，并总结具有一定创作成就的重点作者的创作经验，几年来，大连还先后举办已故作曲家张风的声乐创作研讨会以及“晶日儿童歌曲创作研讨会”、“陈培檀声乐创作研讨会”、“李雨岷歌词创作研讨会”等，这些研讨会的召开，在全国都产生了一定影响。大连还出版了两本专集，即由中国华侨出版公司出版的《执着的爱——陈培檀创作歌曲101首》和由中国国际广播出版社出版的李雨岷抒情歌词专集《马蹄莲的歌》。这些都展示了大连十几年来音乐创作上的丰硕成果。

综上所述，我认为新时期以来，大连的音乐创作进入了创作思想活跃，创作题材丰富，创作体裁丰富，创作风格多彩的时期。

二

音乐应是真情实感的抒发，优美情操的外溢，它应该把人们最想表达而只用语言又不能充分表达的感情用音乐语言酣畅淋漓地表达出来。作为听觉艺术，如何能用最美的歌声，最好的演奏把作曲家写在谱面上的音符变成生动的音响，用精美的二度创作把作品准确生动、完美地体现出来实在是太重要了。

素有“歌舞之乡”美誉的大连曾开放过艳丽的声乐艺术之花。早在50至60年代，董翔、徐桂珠等歌唱家以她们富有感染力的歌声把王石路、郑建春、穆传永等作曲家创作的《革命人》、《梅花开得好》、《摇篮曲》、《俺是快乐的饲养员》等歌曲首唱开来，传播出去并风靡全国。还有一批大连籍的歌唱家就是从这方沃土中走向

全国和世界乐坛的，如杨洪基、傅海静、张积民、于吉星等。应该说，大连这块风水宝地有着培养歌唱人才的自然肥沃土壤。近十多年来围绕着音乐事业如何更好地“出作品，出人才”，各级领导十分重视，文化主管部门亦做了诸多努力，在培养人上舍得花本钱，出气力。因此，无论是专业队伍还是业余队伍都涌现出一批在省内外较有影响的演员与演奏员。

大连歌舞团是本市音乐表演人才集中的团体，其中不少人有良好的声音素质与从事演奏优越的自然条件，但是由于没有经过较科学较系统的训练，特别是由于受到文化素质与全面艺术修养不足的制约，使专业本身的提高也受到很大的局限，为改变这种局面，十多年来曾先后选派了十多名演员、演奏员去音乐院校进行长达三、四、五年不等的进修和系统的训练。大部分人学习期满归团后成为团里的业务骨干。如战胜禧毕业时举办过个人独唱音乐会，后又荣获过全国纪念聂耳、冼星海声乐比赛纪念奖；唐德君荣获全国部分城市获奖歌手邀请赛金奖后又获全国歌剧调演中优秀表演奖、国家文华奖和第九届戏剧梅花奖。短期的“送出去，请进来”也是培养人才行之有效的办法，仍以声乐为例，著名的歌唱家、教授李鸿滨、王秉璋、金铁林、黎信昌都曾来团讲学、辅导，使一批青年演员有了显著的提高与进步，如房勇、高金华曾两次荣获辽宁省青年电视歌手大赛优秀歌手奖；王美荣获“成才之路”歌咏比赛金奖；曲丽敏荣获全国十大城市通俗歌手邀请赛二等奖。

乐队的建设是音乐表演队伍建设的重要环节。“文革”前有着雄厚实力并有较大影响的民族乐队恢复重建后很快地担负起了大型歌剧、舞剧与器乐独奏、合奏、重奏的演出任务，并培养了一批优秀的独奏演员，如青年柳琴演奏家周长花在全国性的器乐比赛中曾荣获优秀表演奖之首。1991年盛夏，在首都北京音乐厅举行的郑冰二胡作品朱晓生二胡演奏音乐会上，其精湛的演奏技巧颇得北京的专家与同行的赞赏。唐若翰、胡春波等也都是难得的演奏人才。几经磨难的管弦乐队1984年也举办了交响音乐会，首次把德沃夏克的《新大陆交响乐》搬上大连舞台，这是值得记载一笔的。

还需要提及的是民族乐器的改革，这段时间里也有了突破性的进展。一批老演奏员以锲而不舍的精神刻苦实践，反复研究，以保留民族乐器所固有的特色为前提扩大了音域，丰富了演奏技巧，增强了表现力。如柳德有、李振发研制的“牛角匏”系列乐器，白吉珠、于智照研制的三根弦板胡，安群娣的无品大阮等，都在省内外引起较大反响。特别是牛角匏，还荣获国家文化科技进步四等奖、省二等奖。伴随着上述乐器的改革各自都积累了如《春来早》、《风雪列车》、《苏武牧羊》等一批能充分发挥乐器性能的乐曲。

近十几年来，大连电视台以现场直播的形式，举办过三届电视歌手大奖赛，大奖赛聘请了全国及省市著名作曲家、歌唱家及各界人士担任评委，如时乐濛、晨耕、李双江、谷建芬、丁鸣等，使我们这项作为市级的比赛，档次越来越高，艺术质量也越来越高。这些知名人士对大连的人才济济，均给以很高评价，并表示了羡慕和赞赏，这就显示了大连市广泛的、群众性的歌唱艺术的二度创作，也达到了一定的水平。三届比赛共涌现出获奖歌手五十余名，优秀歌手几百名，同时也形成了民族、美声、通俗三种唱法在大连齐头并进、共同提高的繁荣局面。

大连与省及其他兄弟城市联合举办的一些大型音乐活动，对于推动大连的声乐艺术水平也起到一定作用。如1990年的辽宁省“玛克威杯”歌舞厅歌手大赛、1989年的全国十大城市通俗歌手邀请赛、1990年的“金州杯”全国部分获奖歌手邀请赛等，都使大连涌现了一批优秀歌手，其演唱水平也日臻完美，显示了本市音乐表演新人辈出的大好形势。

三

群众音乐活动异彩纷呈，是大连文艺的一个显著特征。在遍及城乡的群众性文化娱乐领域中，音乐活动总是以其覆盖面广、参与人多、形式新颖多样、技艺高超娴熟而小有名气，并闻名遐迩。尤其是逢年过节，音乐活动更是高潮迭起，各县市区都有自己的音乐节目，如中山区的“棒槌岛音乐会”、西岗区的“新开大街乘凉晚会”及“槐花节”；沙河口区区的“迎春花会”等等，这些节日和活动，都使大连音乐艺术更加丰富多彩。

提到群众性音乐活动，尤以金州区得胜农民管乐团和旅顺口区龙塘镇农民合唱团为代表。金州得胜农民管乐团成立已经十年多了，十多年来，他们演出达一千余场，而且还出访日本，充分显示了富裕起来的中国农民对精神文明的追求。如今他们不仅能演奏中外名曲，而且还应广州新时代影音公司之邀，演奏出版了盒式磁带《神农曲》。1988年，他们两次进京，在中南海和人民大会堂为国家春节团拜会演出，受到中央领导人李先念、李鹏、邓颖超以及外国宾客的交口赞扬，声称“山沟里飞出了金凤凰”。同年8月，他们又荣获“中国首届康艺杯农民吹奏乐邀请赛”一等奖。他们曾为七十余个国家代表团演出，为中国新时代的农民争得了前所未有的荣誉。继之而起的大连水产公司女子吹奏乐队其影响也日趋扩大。旅顺口区龙塘镇农民合唱团虽然成立时间不长，但是，由于他们精彩的表演、娴熟的合唱演唱技艺而名声大振，1991年他们在第三届

北京合唱节，以惟一的一支农民代表队而荣获一等奖，从而扬名京城。在1992年的“当代农民之歌”颁奖大会上，他们再一次被邀晋京演出，并博得专家和观众的高度赞扬。从这两支农民文艺队伍成长的足迹中，给我们这样的启示：纵览中国几千年的历史，在神州大地这块曾经孕育了古老文明的热土上，也只有当历史的车轮滚到20世纪的时候，也只有我们今天的新时代的农民，才能如此气宇轩昂地登上中国和世界的音乐舞台。

群众性歌咏活动蓬勃开展，这是大连市业余文化的一个显著特点。1991年被称为“大连合唱年”，在庆祝党诞生七十周年的喜庆日子里，大连市城乡、机关、厂矿、企事业单位、大中小学校等，普遍开展了歌咏比赛，各单位都通过大唱革命传统歌曲，对群众进行社会主义教育，并以此加强精神文明建设。在各级比赛中，还涌现出一批演唱水平较高的合唱队，这充分显示了大连市群众性合唱艺术的雄厚实力，像大连港房产公司、轮驳公司、东部港务公司、甘井子港务公司以及海军大连舰艇学院等单位还荣获1991年全国群众歌咏大赛一等奖，为大连争得了荣誉，其获奖面之广在全国也是首屈一指的。

另外，在旅顺合唱节、“农民之声”小合唱比赛中，都涌现了一批基层合唱队伍，使大连群众性演唱水平不断提高。各县（市）区也都有自己的文艺队伍，这些队伍长年坚持活动，坚持演出，对活跃群众的业余文化生活，起到很大作用，也充分展现了大连群众音乐活动异彩纷呈的大好形势。

综观大连新时期音乐事业的全貌，虽然音乐创作硕果累累、音乐表演新人辈出、群众音乐活动异彩纷呈，但也还有不尽如人意之处。就音乐创作来说，队伍比较老化，年轻人才涌现不多，学术空气比较淡薄，创作技艺还停留在十几年前的水平上。由于深入生活不够，队伍处于散兵游勇的状态，因此，真正有分量的、生活气息浓郁的、在全国能叫得响、时代精神鲜明的拳头作品，还不多见。另外，组织工作也相应松散，致使音乐创作队伍水土流失现象，有越来越严重的趋势。行之有效的创作笔会与研讨会现在已很少、很难举办。整体的师资水平，跟不上时代和形势的发展。这种现状与大连整体的艺术形象是极端不吻合的。十几年来，很少有我们自己培养的、在全国能脱颖而出的尖子歌唱演员。尤为遗憾的是本市已初具规模的民族乐队、管弦乐队多年来几经起落和受诸多因素的影响至今都是残缺不全，很难适应目前工作的需要。这种不正常的现象，确实应该引起我们的重视。群众性的音乐活动虽然形势喜人，但发展不平衡，而且还有不少死角，有的也不能持之以恒，大多是节日来了唱一通，节日过后一边扔。社会音乐教

育也存在着质量不高，管理混乱之弊病。这些都有待于市、区各级组织单位予以协调和引导。

“歌以咏言、舞以尽意”。音乐是心声的再现，在当今改革开放的沸腾时代里，音乐理应抒壮志豪情，并以此为已任，这是每个音乐工作者须臾不可忘记的。抒时代真情，唱人民心声，这将永远是我们艺术实践的方向。

1992年

《水流星》的审美价值及其他

王文清

真正的艺术评论，总是客观地、实事求是地审视其评论对象的成败优劣。唯其如此，才能褒贬公允，才能有助于艺术的完善与创新，乃至创作与表演风格的形成。基于此，本文试图从美学与艺术学这一角度出发，对《水流星》做些探讨，并兼及崔风云的创作与表演。谬误之处，敬请指正。

1983年，大连杂技团崔风云主演的《水流星》与武汉杂技团的《顶碗》一起，代表中国参加了世界最高水平的摩纳哥蒙特卡洛国际马戏杂技大赛。“热身赛”时，极为轰动，舆论评价颇高，大有金奖非他莫属之势。然而正式比赛时，由于种种工作原因和语言障碍，造成了舞台不符合演出标准，只得忍痛割爱，减去了许多高难技巧。所以屈居第六名获特别奖。须知面对强手如云，节目俱是经过严格选拔后的凤毛麟角，许多国家连参赛的资格都没有，而评委又全是世界杂技界的泰斗人物，评分标准极为苛刻的现实，这第六名也是来得何等不易！尽管是第六名，但毕竟是大连杂技团首次夺得世界级奖励，从而使人感到欣慰，虽然这欣慰中掺进了莫大的遗憾。但是，作为这一节目的许多新技巧的制作者和主演，崔风云却以一个真正艺术家的胸怀直面这一严峻的事实，没有埋怨，没有气馁，而是与另两位演员张桂香、李义世一起，更加发奋图强，向着新高峰攀登。后来，由于身体条件和年龄的原因，由青年演员徐娟替代了张桂香，组成了新的节目组。经过艰辛的磨砺，又使《水流星》以新的高难技巧，登上了又一个艺术高峰。在多次荣获市、省、国家级奖励的基础上，又夺得了国际吴桥杂技节的“银狮奖”。大连市政府也向崔风云颁发了大连最高文艺奖——“金苹果”奖，以表彰他为杂技艺术事业做出的突出贡献。

获奖与否，尤其是世界大奖，历来都和机遇分不开。《水流星》不能夺得摩纳哥大奖就是机遇不佳所致，这种遗憾是无法补救的。但，所幸的是人们并不以获奖与否来评判其艺术成就和审美价值。无论国内外的专家还是普通观众都公允地给予了这个节目以极高的评价。所以如此，原因就在于《水流星》所创造的审美价值和艺术家们为此而付出的艰苦努力。这是对艺术的承认，也是对艺术家劳动的承认。

《水流星》本是一个普普通通的传统节目。如果追本溯源就会发现它也曾有过绚丽的光彩。早在汉代就已形成为一个节目，而且尚有在急驰的马上表演的。山东沂南汉墓

壁画——乐舞百戏图中就有一女演员手执两端带有流苏的长绳进行表演的描绘。到了唐代则进一步把舞蹈中的“剑器”舞进行了移植和融汇，丰富了这一节目的技巧。所谓“剑器”就是演员舞动的两端系成绣球状的彩绸。后世演变成绳索两端挂水碗，另有两端挂铁丝网兜的，里面装木炭，舞起来火星四溅，称为“火流星”。但是，到了近代，这一节目由于缺乏高难与新颖的技巧，一般地说已不能满足观众的审美需要。60年代虽有人将火流星改为《节日之夜》演出，但由于将绳索变为藤杆，木炭变为电池，已失去杂技艺术特征，很快也就没有了生命力。就是这样一个节目，却被崔风云选中，从1959年开始，进行了艰苦攻关，几经挫折和失败，经过他和张桂香、李义世、徐娟等同志的锲而不舍的探索和努力，终于获得了成功。

今天，我们面对这一丰硕的成果，探寻其成功的奥秘，不难发现，诀窍就在于创新意识。他们勇于跳出原有的艺术模式，向更高、更新的领域开拓，创造了全新的、十分高难的技巧，在有限的时空里，以富有时代精神的结构手段，形成了一种明快的节奏感，从而赋予了《水流星》以新的艺术魅力，提高了它的审美价值。可贵的是，这种创新意识一直贯穿于《水流星》的整个创作过程。崔风云一开始就淘汰了原有的一般化的流星抛接和抛高中加进些斤斗动作的技巧，而且匠心独运，改变舞一组流星为同时舞两组流星，不仅用手舞，还要用脚舞动流星。一练就是四个寒暑春秋，头被砸破了，缝了八针，未等痊愈又练了起来，即使在“十年浩劫”中也冒着被批判的危险，苦练不已，终于练出了“脚磨转”和“上三、下三路同时舞两组流星”的新技巧。他没有满足，又和“对手”演员张桂香、李义世、徐娟一起在对手活上下功夫，练出了“双推磨”、“三人托提上肩”、“脚蹬对传”等新的高难技巧，使这个节目又提高了一个档次，他们还不满足，又练出所谓“二险”的尖端技巧。正是这种不摹仿、避雷同、敢于创造新技巧的创新精神和行动，才使得《水流星》不断地丰富了表现内容。他们的创新对《水流星》这个节目的发展，具有着里程碑式的意义。

杂技艺术是一种独特的艺术，杂技艺术创造的美也是一种独特的美。我们所说它独特，就在于它与戏剧、曲艺、音乐、舞蹈等艺术不同。它没有戏剧假定性，也不像戏剧等艺术那样深刻揭示复杂的社会本质、阶级关系、社会生活和反映崇高与悲壮的丰富的心理情感。它的首要任务就是要创造出完美、高超的技巧，给人以美感享受。《水流星》作为表演艺术，总是以人为载体来进行创作的，但是在戏剧等艺术中，人体的动作是有明显的从属性和依附性的，其技巧不可避免地为主题、情节、人物服务。同是斤斗，在戏曲中就是或为表现剧中人的本领、或为烘托战斗气氛而用。但是在《水流星》等杂技节目中则迥然不同。技巧完全是作为构成节目的基本原素和展现演员水平的主要

手段而存在的。这种技巧也无需受主题、情节和人物性格的制约，演员表现技巧的高低直接显示着演员的水平高低。这是杂技艺术的规律，《水流星》正是遵循了这一规律，才创造出了一流的高难技巧。

我们还应看到，仅仅有了一流的高难技巧仍然不足使《水流星》成为艺术精品。因为技巧虽然含有艺术的因素，但毕竟还不是艺术。这正是科林伍德等美学家所强调的技艺不等于艺术的论点。那么如何使演员们创造的高难乃至尖端技巧得以艺术化地呈现，赋予这些技巧以艺术美就成了《水流星》取得艺术品位的关键。要使技巧得到美的呈现并具有艺术美的魅力，表现形式有着重要的作用。如果没有美的形式去表现这些高难乃至尖端的技巧，那么这些作为杂技艺术基本属性的技巧就会失去光彩。杂技要给以美感享受，就必须赋予技巧以美的表现形式。否则，就不是让人欣赏艺术，而是让人观看竞技比赛了。不见诸美的形式，人们虽然也感受到了技巧，但这种感受却不是美的感受，而这些被感觉到的技巧也不具有艺术美的色彩。《水流星》则恰恰重视了形式美、整体美并力求加以完善。为使这个节目构成形式美，首先从结构入手，寻求对称、平衡和多样性的统一和谐。比如“脚蹬对传”就是基于这种对称与平衡的考虑。当然，一人单手活的动作和二人、三人对手活的动作则是力争使技巧丰富多样，却有意地进行了合理结构，使这些技巧始终处于一种和谐的平衡状态。继而，安排了起承转合，而这种起承转合又具有时代的节奏。比如，开场时的优雅娴静的亮相，两位男演员为女演员流星碗内倒水等动作和男演员下场，由女演员独自舒展地舞起流星，转身后表演的“单手前桥走圆场”，都给人以优美的感受，把观众引入一个特定的欣赏氛围，紧接着表演“二险”动作，只见一个男演员舞着流星滚翻上场，将流星抛高，随即平地拔起一个“小翻”斤斗，另一个男演员急上，在“小翻”的上方位翻出了一个凌空的“前扑”斤斗，第一个演员小翻落地，旋即以脚蹬流星，恰至第二个演员“前扑”落地，手接流星，确实惊险，不能有半点差错。这样就既有了“铺垫”，又使人感到开门见山，且是奇峰陡起。随后又是一些具有相当水平的“垫活”和带有抒情色彩的技巧表演，紧接着表演“三人托提上肩”，快速地展现了一组一气呵成的技巧组合：只见一个男演员将流星抛至空中，快速跃起脚蹬另一男演员的双手，借助托力翻了一个“提筋”，落地后，恰好女演员跃至其肩上，另一男演员同时躺地以脚将落下的流星再度蹬向空中，由站在男演员肩上的女演员接住，走圆场，然后又将流星抛起，翻下，由男演员接住流星，再发给另一男演员，接着表演以脚代手的“脚磨转”，脚蹬对传和“舞双流星”，把节目推向了高潮。在十几分钟内便以快慢得当，层次递进，节奏相应，起伏跌宕的手法把这个节目的技巧表现得淋漓尽致。其次，《水流星》这个节目，从整个节目的表演时空中对技巧表

演做总体的构思，进行综合艺术处理。当然，前面所说的结构处理就是其中的重要手段。除此之外，还把表演情绪、音乐、灯光、服装、道具作为这一总体的有机组成部分而充分发挥其各自的功能，但却又不是简单的“相加”，而是把这诸多因素，从节目开始时演员上场的举手投足起，一直到表演结束，演员亮相下场止，作为一个表演整体的有机组成部分进行统盘筹划。甚至连具有装饰美性质的道具的形态和装饰物都加以注意，以高难和惊险的技巧和由表演、音乐、服装、道具等因素展现出的充满诗情画意的意境的和谐统一，构成了这一节目的形式美。也正是因为如此，才使这个节目具有了艺术魅力，成为具有艺术美的艺术精品。

应该说，直到此时，《水流星》才真正具有了它的审美价值。这仍然要从两个层次来谈。第一个层次是它的美感效应。因为，杂技不同于戏剧等艺术，它的审美价值就在于作为艺术美的愉悦功能。杂技，实质上是一种“享受”的艺术，人们走进剧场，基本上是为休息、为寻求美感享受而来的，《水流星》恰恰具有这种功能。它通过优美的形式展现了上述种种精湛、超常的高难技巧，让观众通过自己的感官产生生理快感，并转化为心理上的愉悦，进而升华为美感享受。第二个层次，则是这种美感享受的再升华，即由这种美感而引起的联想或由此而“悟”出的道理，也可称为是感知。正是这种感知，才使人们在观赏了《水流星》之后，由对其高超技巧和表现形式的赞叹而进一步认识到作为人的“自己”的丰富的本质，无穷的智慧 and 驾驭自然、征服自然、改造自然的巨大的创造力。正是这种以艺术化地呈现技巧为表现特征，通过塑造象征人类智慧与驾驭自然能力的形象来展示人的本质力量的杂技艺术的本质特征，方使杂技艺术具有了美学意义，产生了审美价值，《水流星》所以获得成功的根本原因就在于它体现了这种本质特征，因而具有了给人以美感享受并进而展示了人的本质力量的审美价值。

一般地说，艺术风格主要是指作品的艺术特色和创作个性而言的。由于崔风云憨厚、谦和，又受传统的杂技美学思想的影响，这就使他在最初的表演中显示出了质朴无华、强调技巧的特色。但大连地区毕竟是个水陆要衢，居民五方杂处，对艺术兼容并蓄的地方，特别是改革开放以来艺术观念不断更新，这就必然深刻地影响到这一节目的具体表现手法，也影响到了其新风格的形成，这就是在表现技巧的同时，又注意了总体的综合艺术处理，使节目在高超技巧的基础上既有明快的节奏，又有内在的韵律，起伏跌宕实现了技巧，起承转合使节目完美。明快的节奏表现了时代感，韵律又增添了诗意。尤其是表演更是别具一格，崔风云的稳重端庄与李义世的矫健刚劲和徐娟的柔美抒情浑然一体，构成了一幅和谐自然得有如水乳交融的图画，从而构成了富有自己的艺术特色的表演风格，故尔屡演不衰。

《水流星》成功了，但这仅仅是今天的成功，它应攀登艺术高峰，还要艺术家们继续探索和攀登。

1992年

底蕴深邃 余韵悠远

——读李元奇的摄影艺术作品

季福林

人人都爱美，喜欢美。

作为摄影艺术作品，当它或具宁静美、或具对仗美、或具变形美，以及作品所有能充分显示出的内涵美时，才能涌荡起读者心底的涟漪，给读者以美的享受和启迪。

著名青年摄影家李元奇在总结他的艺术追求时曾这样写道：“大海美，深山美，远方那个令人难忘的角落也蕴藏着美，美令我痴恋。然而，海风山风和飞雪冷雨却使我清醒……终于，我懂了——美在自然中，美在平凡中，美在个别中，美在创造中。”于是，“我咀嚼美的真谛，我追求美的真实，我捕捉美的瞬间，我开掘美的内涵。渐渐，我青春的小船张开了理想的风帆……”^①

李元奇正是基于对美的这一深层的理解，并以他的真诚创造、执著追求，他的成就才能载于中国摄影艺术的史册。纵览他的近四万幅摄影作品，审美感知立即被调动起来，许多美感强烈的作品底蕴丰厚，意味悠远，令人激动和遐思……

被称为“瞬间艺术”的摄影，时空局限大，只能通过有限的瞬间展示出丰富的内涵。能否把握瞬间，使主题酝酿、形象选择、角度、构图、采光与快捷掀动同步，从而拍出上乘之作，这里除技巧之外，主要取决于摄影家的思维敏感力、审美判断力和认识生活的能力。在这方面，李元奇善于抓住最具表现力的角度和瞬间，抒发自己的情愫。

他真正步于摄影艺术圈的“入场券”——《海霞》（彩色），摄于1981年初我市南部海滨石槽村。整个画面是：被染红的浩瀚大海、奇兀的礁岩、燃烧的云霞，以及凌空矫健的海燕，浑然一体，瑰丽神奇。这种在强烈的对比和有限空间里所展露出的恢宏气势，使摄影家对大自然的赞美、对躁动的青春的坦露和对人生美好向往的寄托，巧妙地熔于一炉。是欢迎暴风骤雨快来临，而欲作一番深刻的洞察吗？是要体味人生的乐趣，而欲经受一次庄严的洗礼和严峻的挑战吗？是情满山海而欲抒发明天比今日更美好、更富诗意吗？——一切都在自自然然中，一切都在不言中。因此，李元奇的这幅“成名之作”被选入第三届国际影展，后来又荣获“美丽富饶的祖国海疆”摄影大赛一等奖，应当说是在意料、情理之中。

他的同期、几乎是同一拍摄地点的作品《晚风》（彩色），则表现出另一种景象但同样显示出他的匠心和功力。徐徐的海风，淡淡的浮云，静谧的海岬，一个有机统一的画面将读者带入一个美妙的意境。

这两幅被摄影圈称道的光景摄影作品，一烈一缓，一张一弛，一暖一冷，还有每幅中的疏与密、局部与整体、清晰与朦胧的布施，以其特有的节奏、韵律、色调层次以及哲理的昭示，迸涌出摄影家的刻意追求。

近些年，李元奇在注重黑白人物片的拍摄时，并未放弃彩色风光片的创作。新近读到的一组他于新疆、甘肃、青海和本市拍摄的彩色风光片《虹》、《远山》、《白桦林的故事》、《山·牛·河》等，宛如一首首隽永的抒情诗。摄于新疆的《远山》，从山麓至山腰呈现出暗、灰、白、绿、亮等几个富有美感的层次，使读者在赏心悦目的同时又仿佛听到了摄影家的心底那委婉、清丽的律动。

在许多情况下，美的瞬间稍纵即逝。这就要求我们的摄影家须有敏锐的思维、准确的把握力，否则，反应迟钝，失掉良机，是难拍出好作品的。1988年5月，李元奇到青海省果洛州班玛县创作，时值冬春，正是牧民转换牧场之时。一天，他在一条河的岸边看见对岸的牧民正在集中帐篷，准备转场。为了获得素材，他快速地脱下衣裤，举着摄影器材，毫不犹豫地趟进了齐腰的冰冷河水。上岸后，他选择好角度，拍下了《转场》、《向着遥远》等比较有特色的作品。

在李元奇的全部作品中，黑白人物片占有很大比重，分量也最重。他的摄影创作由彩色转向黑白，始于1986年。可以这样说，他的“转向”是很有意思的。因为1986年他有5幅作品入选第14届全国影展，为入选数之最。其中《恋》获铜牌奖，当年他在本市庄河县和黑龙江省林区拍摄的《这里静悄悄》、《鄂温克族的丰餐》，分获“全国尼康摄影大赛”亚军和“可爱的中华摄影大赛”二等奖。而这些作品，均为彩色。那么，在日后的岁月他为什么不发挥拍摄彩色片的优势呢？

稍一琢磨，这似乎又不难理解。当代黑白摄影大师亚当斯说过：从画意作品的效果来讲，黑白优于彩色。从国内外一些著名摄影大师的黑白作品亦可看出，黑白摄影更具概括力，更具强烈的明暗节奏、细腻层次和丰富的质感，从而更富深沉的艺术表现力。著名书法家、文艺评论家沈鹏在《李元奇作品集》的《序》中写道，“黑白艺术的单纯，并不就是简单。艺术家从生活里的‘灿烂’看到‘平淡’，读者不妨从‘平淡’中联想到‘灿烂’，然而那‘平淡’本身便有一种直觉的质朴的美，甚至超出众多的色彩。”对于李元奇的黑白摄影作品，沈鹏认为：“黑白、明暗的对比与融合，形体、线

条的交叉与组成，使人越看越觉得有味，内涵丰富而不重复，看似随手拈来却并非无意。”这样的评价，是极为精当的。

李元奇“转向”后，如虎添翼，短短几年便一发不可收，成为中国摄影界的佼佼者。有出息的文学艺术家最忌“随人后”，似曾相识的作品永远不会产生震撼力。近些年，李元奇的黑白摄影创作之所以有了一个较大的飞跃，在很大程度上归于他的那股强烈的创新精神。有所发现才可能有创造，唯创造才显出生命活力。

《陕北·1990》就是一幅有独特的精微发现并富有新意的优秀作品。从作品上可以看出，虚实的诸多人物正神情贯注，很可能是乡下人一个看戏的场面。使人格外注目的是画面上那位突出的架着镜子的老人。他的一只耳朵上的“耳语”绣有“破私立公”的字样。对于今天的我们，又该怎样理解“破私立公”？一连串的问号推到读者的对面。或许，这正是促使我们进一步思考之所在。这幅“外延”较大的作品，好像捕捉到了一个历史的回声，在我们耳畔回荡，让我们不得不细细地品味。

一般说来，视角独特的作品才具穿透力。读李元奇的许多黑白摄影作品，你会感到其“后面还有东西，镜头似乎穿透了图面上的人物表象，切进灵魂之中”。^②著名作家邓刚所言的李元奇具“穿透表象”的作品确有许多，如《大连·1990》、《旧情不忘》、《河南·1988》、《四川·1990》等等。其中，《四川·1990》是相当成功的一幅。画面上，下部的彝族一男子漠然地微低头，似在思忖，似在做活计；中间部分为一坐于小凳上的少女，是那位男子昔日的后又飞进城里的对象？，她打扮入时，戴一副墨镜，一条腿搭在另条腿上，一只手里的手帕捂着鼻子，目视他方；后部，则是一条正在寻食的猪。作者将前部的男子和后部的猪有意“虚化”，突出了中部那位掩鼻、不屑一顾的少女，使人揣摸良久。这幅构图精巧、毫无雕琢、很有戏剧性和艺术表现力的作品，妙就妙在形象之间的背离。“他们之间的隔膜，从二者扭曲的方向上也体现出来了。这一幅杰作是如何被摄影者‘碰’见的，生活的偶然如何对象化为艺术中的必然，不妨留待读者去寻味。”^③

罗丹说过：在艺术中，有“性格”的作品才是美的。大凡耐读的摄影作品，几乎都与作品的“个性”有关。没有个性的摄影作品永远不会被读者、历史所记。人物摄影，要求作者必须运用影调、色彩、光线、构图等手段充分表现人物的性格。在长期的深入生活中，李元奇用相机随时记录下周围的“独特”的喜怒哀乐，十分注意捕捉人物在瞬间中的典型神态和动作，以此深刻揭示人物复杂的内心世界，从而使自己的艺术个性不断得以张扬。摄于四川大凉山的《胜似有声》，可谓是一幅将被摄人物的内心世界把握

得准确、生动的力作。其背景阴暗的加大，加重了苍凉和庄穆，使得两个人物的瞬间表情更加突出。这种冷峻、凝重的影调，有效地加强了作品的深沉。

据说，绘画最难的是画人的眼睛，而人物摄影最难的便是捕捉人物在瞬间的典型、自然神态。捕捉到了才能使作品富有内在的美、深沉的美、含蓄的美。说到这里，我们不能不提及《陕西·1988》这幅作品。在熙熙攘攘的赶集人群中，一对老夫老妻发生了戏剧性的一幕：像是突然间，妻子意外地发现了什么。莫不是看到若干年未曾见到的昔日的恋人？可能。若不，似有妒意的男人为何侧视而不悦？可以肯定的是，妻子所注目的决不是一突发事件或新奇的事儿，因为周围的所有人物都没有那种被突发事件或新奇事儿所牵引的表情。画面中，妻子那有一定适度的怔愣与男人那眉头紧缩的容忍，对比生意，相映成趣，将一对老夫老妻于瞬间的心态活脱脱地表现了出来，这不能不说是摄影家有着深厚的功底。

质朴却深邃，单薄却厚重，平淡却意远，是李元奇近些年所形成的明显的摄影艺术风格。中国摄影家协会副主席袁毅平认为：“李元奇近年来多用黑白，把彩色世界抽象为黑白世界，这类作品反倒使人感到里边有着更多的东西，更有浓郁的韵味，也更体现了李元奇作品的单纯、含蓄、深沉凝重的艺术风格。”④

多侧面、多层次地反映斑斓多姿的现实生活，着力加强作品的真情实感和涵盖力，是李元奇作品的另一特色。诸如《陕北老汉》、《相会，在山那边》、《母爱》、《吉林·1988》、《告诉你……》、《山东·1988》等抓拍作品，那些栩栩如生的老汉、母亲、孩子、大嫂、姑娘等人物的神韵，以及作品所溢出的浓重乡情，都给读者留下了鲜明的印记。《吉林·1988》摄于东北平原。冬天的一个清晨，李元奇在乡下一家小旅社刚起床，突然发现窗外有猪倌赶着一群猪匆匆而去。洁白的雪地，着青色装的猪倌，黑色的猪群，使他于刹那间觉得这画面有一种意趣，便急忙取出相机，出门朝猪倌和猪群的方向跑去。紧撵了一阵之后，他选择好角度，以娴熟的技巧摄下了一个瞬间和空间。这幅重心偏移、布局讲究的作品，明快简洁，黑白对比强烈，在浓郁的“土味”中自然地溢出一种质朴的美感。

一切优秀的艺术作品，不仅成功于构思的新巧，重要的要有意味悠长的效果。李元奇在“非故事化”的摄影创作中追求感人的“情节”，以使作品的主题得以强化。《旧情不忘》是他摄于青海的一片草原。草原上，一条牦牛在后，另条略低头的牦牛在前，似怀淡淡的哀思，缓缓地朝着一具牛头骷髅走来。细读这幅作品，你完全可能会产生这样的联想：早逝者，或许是在世者的兄弟姐妹，或许是在世者的前辈、挚友、近邻，也可能是走在前面的那条牦牛的情侣。但不论是哪一种，往昔的温馨与友谊，今日的惆怅

与怀旧，于平淡中得以渗透。对于这幅不大起眼的片子，我是很推崇的，一件好的艺术作品自有其存在价值。

在能比较鲜明地体现李元奇艺术风格的摄影作品中，不乏《恋》、《温故而知新》、《内蒙古·1990》等注入自己浓浓情思而令人思考的好作品。

曾被北大中文系作家班专门讨论过的《温故而知新》，摄于1986年，利用三十七毫米超广角，突出了坐在圆明园石柱前的一位饱经沧桑的老知识分子的凝思神态，深刻地揭示出这位老知识分子的忧患意识，温故而知新，实属至理名言。在建设现代化的社会主义强国的今天，“温故”仍具不可小视的意义。这幅经过叠放处理的作品，虽小有雕琢的印痕，但巧妙的布设和讲究的用光，使主体人物与背景气氛达到和谐的统一。特别是对那位老知识分子思考于中华民族百年来屈辱历史的瞬间表情的恰到好处的把握，让人思绪飞腾、咀嚼再三……

李元奇曾几次西行。艺术视野的开阔，使他拍下了大量古朴而凝重的作品。在1987年“中国摄影年赛”获奖的《喀什街头》，是李元奇1986年8月摄于新疆的。占了半个画面的一位女子，坐在那里似乎显得很静。头部和面部被一块黑纱遮盖，头微低；有趣的是她那随意置放的粗壮大手和腿脚。紧挨这女子的一位维吾尔族的光头汉子占据了另半个画面，他眉头紧锁，注视前方，心里似有心思，又好像在琢磨什么；有趣的是身子的自然倾斜，手间的一根不知做啥用的小棒，还有那裸露的膝上的一顶小帽。这幅构图严谨、人物曲线优美的作品，相当令人回味，曾被许多读者和评论家所津津乐道。它“提供给了我们关于中国西部的另一番景象，那里有另一样生活，另一类文化，另一种宗教和另一个世界。作者在取材上别具一格，题材的选择也颇见新意。”^⑤

有抱负、有成就的摄影家，除其具备较高的思想水准、艺术素养和熟练的拍摄技巧之外，深入生活、勤奋地创作也至关重要。

毛泽东同志在50年前就指出：人民生活“是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的惟一的源泉。”^⑥文艺工作者只有真正地深入到人民群众中去，才可从生活中获得题材、主题和内容材料，同时汲取创作的激情和灵感，才可创造出无愧于时代的优秀作品。而不深入生活、拥抱生活、熟悉生活、认识生活，整天关在屋子里冥思苦想，欲创作出上乘的作品只能是一种梦幻。摄影界凡了解李元奇的同志，对于他的长期坚持深入生活和创作的勤奋，都无不叹服感慨。

“用不着掩饰，应当说我勇于自找苦吃；为了艺术，我很能与各种苦楚对抗。从1986年始，我去了东北、中原、西北、西南等地。其中，三个大年初一都是我出发的那天。二老怎么想？爱妻如何思？儿子喊什么？劝、恋、留我都一清二楚，但我又不知

道。我只知道，我要出发，马上出发，任何力量都不能更改。我，要去山那边，林那边，水那边，并带着真挚的向往、坚毅的自信和粗犷的自豪。不过，当那车轮转动的刹那间，一种自责和内疚也会攫上心头而织成缕缕柔情；然而，这只是一瞬，我有我的选择，前方，是另一个新奇的充满诱惑力的世界……”⑦

一种坦率。一种痴情。一种追求。一种令人激动的难能可贵！

一般说来，有艰辛、痛苦才能有收获、欢乐，付出与收获是成正比的。生活，对热爱生活、形象化反映生活的李元奇已有报偿，他于1989年荣获中国摄影艺术最高奖——金像奖（首届）。如今，李元奇尚未步入不惑之年，仍属“青春好年华”。我们深信：他那年轻、勤奋、有出息的艺术历程，必将会折射出更加迷人的辉煌！

1992年

注：

①李元奇：《我的艺术追求——山海奇情》，《中国摄影》1986年第3期。

②邓刚：《穿透表象——读李元奇作品集》，《香港画报》1991年第312期（总）第41页。

③沈鹏：《选择与开拓》，人民美术出版社1990年版《李元奇作品集》中的《序》。

④袁毅平：《一切景语皆情语》，《大连晚报》1991年1月22日第3版。

⑤徐江：《年赛作品点评及随想》，《中国摄影》1988年第1期第37页。

⑥毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，人民出版社《毛泽东选集》1973年版第817页。

⑦李元奇：《唯深邃是目的》，人民美术出版社1990年版《李元奇作品集》中的《后记》。

手捧太阳 走向深海

马 力

阅读大连艺术的卷帙就会发现：

在这片颇注重现代流行色彩的年轻的土地上，任何一门艺术的发展速度都不敢挺起胸脯与摄影艺术比一比高低。

它人多势众：10年里国家级协会会员已达44人，市级会员250人，其他各类协会会员逾千人。

它成绩斐然：在各种国际国内影展中获取奖牌的不下数百人，入选作品数千……

它曾像一座兀然拔地的山峰，在第十四届全国影展中向大连人发出粲然的微笑——夺惟一的金牌，夺6枚铜牌，并有33幅作品入选，居同类城市之首。

它又像一条倏然消失在文化原野上的河流，在第十六届全国影展中音讯全无，用大连人的话说“剃了秃儿”。

大连摄影群体正在裂变……

它会手捧太阳走向深海吗？

那片诱人而遥远的“苹果园”

十多年前的一个阳光充足的上午，当女摄影家魏秀金卷着裤角手捧相机走进一片丰收了的苹果园时，她没有想到此刻摄下的这张有些“中国传统年画味儿”的照片，会在日本东京举行的“第四届亚洲妇女摄影比赛”中获金牌，并成为大连乃至中国摄影在国外获奖的零的突破。

可艺术摄影，却通过这张题为《苹果园里》的质朴彩照，隔着太平洋向沉寂了几十年的大连影坛露出了诱人的笑靥。从此，大连摄影界便失去了平静。

在这之前的大连摄影基本上属于新闻摄影范畴。图解的、概念化的创作模式，极大地局限和拘束了大连艺术摄影的视野和创作，使其肌体萎缩，无力向更高层次的美学终极冲刺。《苹果园》获奖的美学价值远远超过了金牌的本身，它打开了那扇关闭已久的窗户：

摄影这种不过百年历史的现代科学技术，不仅能拍“新闻”，也能拍产生社会审美认同的一流艺术！

一大批双眼充满创作欲望和七彩艺术家之梦的年轻人，闯进了艺术摄影冷寂的田园，尚共社、张海涛、张凯顺、王元敦、玄绪明、武德明、刁培琪、吕同举、王秀臣、尚占……与此同时，在魏秀金身前身后早已在摄影艺术的田园里耕耘的一批中老年摄影家吴斌、张友林、崔岩、张英文、李秀生、郑永琦、辛凯、赵大鹏等，则焕发出并不亚于年轻人的激情。

从《苹果园里》到《集市》 赵大鹏摄，获卢森堡第十九届摄影比赛金奖，从东方到西方，大连摄影在一次次的激动与颤栗中，开始踏踏实实地沿着现实主义的道路，学步。

眼睛望着同一块天空，心已敲响明亮的晨钟。

星光灿烂的幻觉

我惊喜：短短的两年间，大连摄影会在全国影坛产生那么多较有影响的人物、作品、事件。

尚共社的《渴求》、《巧守严关》、《架线》、《情丝缕缕》同时在全第十三届全国影展中夺四枚奖牌。

“李秀生摄影艺术展”在北京中国美术馆开幕，黑白摄影的静穆语言，把那些冰冷的船体、钢板，化作了有血有肉，气势恢宏的艺术生命体，使他的作品在当代中国工业题材艺术摄影中独树一帜。

曾当过美工又有些诗人气质的摄影家郑永琦，也分别于大连、北京举办了个展。他的作品具有一种绮丽的雅趣，是写给时代与生活的“雅舍小品”。

第十四届全国影展在北京揭晓：《船台序曲》 吕同举摄 获金奖；《恋》 李元奇摄、《循序渐进曲》 李元鸣摄、《腾飞》 李秀生摄、《如涌如潮》 尚共社摄、《船工》 赵大鹏摄 获铜牌。

大连摄影群体崛起之势逐渐明朗。

大连摄影以其“甜美”的气质博得国内摄影界的关注。笔者曾同《中国摄影》杂志的一位编辑探讨过大连崛起的社会文化原因，结论是：天时，地利，人和。

天时——就全国范围讲，思想解放的大前提使中国摄影出现朦朦胧胧的变革意识，即如何使摄影更像艺术。这一时期的美学认为，增强摄影的视觉美就是增强摄影的形式

美，以致抽象、夸张、虚化、多次曝光、多底放大、拼贴组合等技巧一时争妍斗奇。由外界介入的这种唯美思潮，很快就使大连摄影的艺术语言丰富多彩起来。照相机的功能从来没有像今天这样被大连人发挥得淋漓尽致。

地利——大连是个开放较早的工业港口城市，摄影家们不仅占有得天独厚的素材，而且拥有先进的摄影工具。

人和——大连不乏关心摄影艺术人才的各级领导，和“老妈妈样”的摄影协会组织，他们很快就在摄影界建立起一个较完善的竞争机制，并不断地为那些获奖的年轻人开表彰会，鼓劲儿打气儿。同时又进行多种国内外文化交流。

然而，此刻的大连摄影并没形成完美的艺术形态和品格。因此，大连摄影令国人瞩目的同时很快成为众矢之的。就大连摄影的代表作品《犇》与《船台序曲》，中国摄影界在刊物上展开了美学讨论。某市举行的摄影沙龙会议曾特邀大连代表前去接受“批判”。大连代表没有去。

我不想对这种“批判”作出微观美学的估计，但这场讨论本身我认为起码有三点应引起当时大连摄影界的注意：

之一，对大连摄影群体由赞赏到“批判”的美学关注，客观上是一种具有美学意义的承认。

之二，中国摄影已经开始对唯美的创作思潮反思了，大连摄影在这场反思中，荣幸地起到了抛砖引玉的作用。

之三，大连摄影应把握住机会，及时进行新的美学嬗变，尽快使自己适应这场美学变革。

遗憾的是，这些细节似乎被大连人忽略了。

有一段日子，你走出去却走不回来。

鞋子诠释的不全是道路

几天前，本市两位很关心大连摄影艺术发展的市委领导，专门把某位摄影家请到办公室求教：为什么在第十六届影展中大连摄影会败北？我不知那位摄影家是如何解开两位老大连人心中的疑团的，但问题的提出确乎抓住了大连摄影艺术发展中最关键的一段链条——

实际上，早在十四届影展大获全胜之后，在国内摄影界纷纷扬扬的美学争论中，大连摄影界已开始产生一种危机。但危机究竟在哪里？看法却不甚一致——

有人认为：是摄影队伍文化素质低下。于是，十几位正处于创作高峰的年轻人被送进了高等学府去进修。极为遗憾的是经过两年的学习，他们中的一部分人，或完全消失在商品经济的大潮中，或面对神圣的艺术殿堂望而却步了。

有人认为：大连的文化土层太薄，培养不出参天大树，也拍不出惊世之作。一时间背起相机到大西北大西南大东北掠影采风蔚然成风。确有人在不同地域文化的撞击下，拍出了一些好作品，但多数人却处于一种疲于奔命的盲目状态。

但有一点今天看来却似乎更为关键：审美思想和文化心理的内省。

——在全国摄影界已开始了对唯美思潮的批判与反思时，大连摄影反应太慢，没有尽快地作出新的美学嬗变，致使一些“花拳绣脚”概念化、模式化的创作方式，继续影响着年轻人的创作。

当然，也有例外。如青年摄影家李元奇。他在全国范围的对形式美的美学反思中，很快就脱离了自己的创作窠臼走向艺术本体的觉醒。在他的获首届中国摄影艺术金像奖的作品中，《青海·两个抽烟的男人》、《甘肃·遮面的喇嘛》、《大连·学气功的人们》等一系列作品，既显示出黑白摄影无标题音乐般的质朴与深邃，也显示出艺术摄影所可能具有的人文意蕴，和历史与文化的纵深思考。

——在那场关于大连摄影的美学“批判”中，大连摄影没有通过内省走向自我重塑，而是陷入一种悲观的情绪和察言观色的艺术等待。就在于本市举行的全国第四届摄影理论年会上，一位卓有成绩的年轻摄影家心情沮丧地宣布：“几年内我将放弃摄影！”

如此，大连摄影由“十四届”拔地而起至“十六届”惨败，似乎是顺理成章的事。

评奖，决不是惟一的标准。评奖可以提高作者的知名度，却不能增加作品的色彩。评奖，在正常发挥的情况下，又绝对是一个评判作品的尺度。

不能用鞋子诠释道路。肤浅是最易打碎的瓶子。

赤脚踩在上面，痛苦便变得真实。

手捧太阳走向深海

在写作这篇文章之前的一年多时间里，我曾前前后后与大连摄影界的多位朋友作过倾心交谈，我发现尽管大家的美学见解不甚相同，但对一些基本问题的看法却十分一致：

大连摄影由以往的较为一致的美学追求走向多元的审美终极。大连摄影艺术正在从幼稚走向成熟——

标志之一：主体觉醒后的自我寻找。

受中国摄影主体觉醒的新美学思潮的影响，大连摄影对唯美思潮的反思尽管慢了半拍，但由于自身基础力量的雄厚，和置身于宽松的创作氛围，其主体意识的觉醒就显得与众不同。如今摄影家们都在刻意设计刻意追求个体的美学目标。李元奇的黑白摄影无标题系列，是质朴又深邃的人文思想的思考，读着，会使人想起俄罗斯的几部文学长卷。姜振庆的彩色摄影“西藏行”系列，则显示出一种宗教文化式的哲学思辨，如《逐日》、《圣光》、《大荒落日》 获英国伦敦艾赛克斯国际摄影沙龙金奖 等，其恢宏的气势与色彩的辉煌不禁使我忆起文艺复兴时期拉斐尔的著名壁画《文艺之山》。盖明生的一系列访日、访俄展览，对东西方社会现代人生的孤独与复杂心态的透视，则显示出一种摒弃都市喧闹的越乎自然的艺术宁静。而李秀生、郑永琦也都在进行新的自我美学超越。

标志之二：由短篇趋于长篇的语言。

在寻找自我的美学过程中大连摄影家们开始发现，以往的零打碎敲式“短篇”创作已无法完整地体现个体的美学构思、美学思想，于是各种专题的系列的创作、个展不断出现。青年摄影家王大斌在香港《摄影艺术》等杂志上发表的16个专题摄影，以散文诗的笔触画下了“现代都市风景”连环画，善意的嘲讽中透着对现代人生、城市文明的哲学思辨。

标志之三：由单义走向模糊美。

新的大连摄影已开始摆脱功利性的审美观照，作品的主题不再平铺直叙，一目了然，而呈现一种多义的模糊美。读着《青海·两个抽烟的男人》 李元奇 、《逐日》 姜振庆 、《莫斯科红场地铁门前》 盖明生 、《目》 王大斌 等，无论是摄影题旨和语言，都无法用一句话简单地包容。这种用瞬间的简捷方式，丰厚复杂生活信息的创作，已进入一个较高层次的美学状态。

标志之四：从艺术直角到艺术广角。

大连摄影已不再局限于地域文化的直角束缚而走向艺术广角的自由创作视野，而不同民族不同地域的文化碰撞，正在重构大连摄影队伍的审美心理定势。

大连摄影群体的裂变，是个复杂的社会学与美学交织着的文化现象：不能一言以蔽之。

大连摄影群体的裂变，影响今天也影响未来：年轻一代与老一代 指从事创作时间早晚 美学距离太大，有后继乏人的潜在危险。频繁地举办各种群众性影展只是一种声势的壮大，还需要加强内外各种美学思想的交流……

走向未来的大连摄影会怎样？

我想：只要大连摄影迈着沉思的步履审视自己，不断地汲取中外优秀的美学思想的营养，继续踏实地走现实主义的路，就会由“群体裂变”到达“群像如林”的美学彼岸——

手捧太阳走向深海。

每天都会有一次壮丽的喷薄欲出。

1993年

梅兰芳与近代京剧改良

马明捷

辛亥革命前后到“五四”新文化运动，十几年间，中国京剧史上，曾发生过一次京剧改良运动，其主要活动方式是编演新戏 特别是时装戏 ，宣传救国、民主新思想，它发端于上海，很快冲击北京，影响全国。上海京剧改良的健将是汪笑侬、王鸿寿 老三麻子 、潘月樵、冯子和、欧阳予倩、夏氏兄弟 月珊、月华、月润 等，在北京，高举这面大旗的是年轻的梅兰芳。

一

许多研究梅兰芳的文章在说到梅编演时装新戏的起意时，都引用梅自己的一段话，即“1913年我从上海回来以后，就有了一点新的理解。我觉得我们唱的老戏，都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的，观众看了，也能多少起一点作用。可是，如果直接采取现代的时事，编成新剧，看的人岂不更亲切有味？成效或许比老戏更大”。梅兰芳《舞台生活四十年》第二集 从而断定梅兰芳是1913年第一次赴上海演出，才接触了新剧和京剧改良戏，受到启发，回到北京产生编演新戏的想法的，从此，北京才出现了时装新戏。这个说法比较流行，但却不大准确。

1913年梅兰芳第一次赴沪之前，京剧改良已经波及北京，京剧艺人已经有所行动。1905年，田际云 想九霄 、谭鑫培就演出了根据时事编写的《惠兴女士》，票友乔荇臣编演了表现爱国志士潘子寅忧国自杀的《潘烈士投海》 景孤血《由四大徽班开始到解放前的京剧编演新戏情况》 ，还有贾洪林、周惠芳、张文斌、冯子和等人参加演出的《法国血手印》、《破腹验花》、《血泪碑》等戏。是年，梅兰芳11岁，这些戏大概是看过的，接受多少影响就不好说了。

1909年，田际云把新剧家王钟声、刘艺舟等人的剧团邀到北京，在前门外鲜鱼口的天乐茶园 现大众剧场 和他的玉成班合作演出。王钟声剧团的《禽海石》、《爱国血》、《血手印》等新剧演大轴，杨小楼、尚和玉、龚云甫、黄润甫、孟小如、王长林、张淇林、田雨侬等京剧演员在前边唱传统戏，9岁的荀慧生在《黑奴吁天录》、《家庭革命》中扮演了角色 张伟君《荀慧生传略》 。梅兰芳已经15岁了，正搭在

玉成班里，也在新剧前边唱一出《落花园》、《彩楼配》之类的折子戏，他后来谈到此事时说：“我以后编演新戏就是受他们的影响。” 梅兰芳《梅兰芳文集》

以上史料，说明了梅兰芳未到上海之前就已经接触了新剧和改良京剧，并且受到了影响，对传统京剧进行变革的想法，像一粒种子埋进少年梅兰芳心里。梅兰芳是个既规矩又“不安分”的京剧艺人，他随王凤卿到上海时也只有19岁，名扬申江，但他没有陶醉在一炮而红的成功之中，他冷静又急切地吸收、学习上海的新思想、新风气，少年时埋在心里的种子萌发了。他对戏剧功能的认识产生了一次飞跃，他的时代意识、社会责任感都得到加强，促进了他变革、创新的决心，并义无反顾地投入舞台实践。

二

建国后，老是有文章把梅兰芳说成一个斗士，说到他编演时装新戏，参加京剧改良时，也想当然的说成受到保守势力的阻挠、反对，而梅兰芳又如何坚决，不屈不挠，屹然顶住了这许许多多的责难。但是，我查到的资料中 我能找到的东西不多 ，却没看到有哪一种势力当时对梅的变革如何阻挠和反对，相反，梅编演时装新戏还是得到各方面的支持和帮助的。

第一，戏班班主的支持。1914年，梅兰芳搭在翊文社，班主是田际云，田是个政治上艺术上都比较先进的艺人，是他给梅兰芳提供了《孽海波澜》剧本，并主持了这出新戏的排练、演出。1915年，梅改搭双庆社，班主是俞振庭，是他出主意把停演已久的《孽》剧分成四本，让梅和传统老戏混合起来演出，与谭鑫培打对台。在双庆社，梅又陆续演出了《一缕麻》、《宦海潮》、《邓霞姑》等时装新戏。当时的梅兰芳还没有能力组织自己的剧团，他想演什么，不想演什么，并不能完全由自己决定，他的想法和追求能否实现，很大程度取决于他所搭戏班的班主，班主若是出来阻挠和反对，这些戏是绝无演出的可能的。

第二，同行的支持。梅兰芳编演时装新戏是在他20—24岁的时候，在翊文社和双庆社，都属于后起之秀的角儿，和他同班的演员、演奏员许多都是他的师长、前辈，若得不到这些人的支持、配合，梅势必孤掌难鸣，什么戏也演不出来。然而，贾洪林、程继先、路三宝、李敬山、陆杏林、刘景然、高四保、郝寿臣、李寿山等老艺人全都参加了时装新戏的演出，有的还有出色的表演，成功的创造。李寿山、路三宝、李敬山还自发讨论，集体创作了《邓霞姑》 梅兰芳《舞台生活四十年》第二集 。

第三，文人的支持。梅兰芳成名后，身边围绕着一些文人朋友，这些人热爱京剧艺术，全力辅佐、指导梅的业务建设，对梅的艺术道路影响甚大。他们支持梅的事业，也支持梅编演新戏，吴震修从《小说时报》上发现了包天笑写的小说《一缕麻》，推荐给梅，由齐如山执笔改编为剧本 梅兰芳《舞台生活四十年》第二集。梅排演《童女斩蛇》时，陈彦衡也热情地帮助他设计唱腔，取得成功 梅兰芳《舞台生活四十年》第二集。

第四，舆论的支持。民国以后，新闻报刊上逐渐有了关于京剧的评论，北京大学学生张聊止1914年开始在《公言报》发表文章，力捧梅兰芳，开头就是对于梅的《孽海波澜》的赞扬、评论 张聊止《听歌想影录》。连“五四”时期否定中国戏曲最坚决、最彻底的傅斯年，也为梅的时装新戏说了好话：“我有一天在三庆园听梅兰芳的《一缕麻》，几乎挤坏了，出来见大栅栏一带，人山人海，交通断绝了，便高兴得了不得”，因为“这篇戏竟有‘问题戏’的意味，是对于现在的婚姻制度，极抱不平了”傅斯年《戏剧改良面面观》。

第五，观众的支持。这是最根本、最重要的，特别是在那个时代。舞台上演的戏，观众喜欢，谁阻挠和反对也没用，观众冷落，谁拥护和捧场也白费。梅兰芳的时装新戏，从第一出《孽海波澜》到最后一出《童女斩蛇》，都受到了观众的欢迎。《一缕麻》的轰动，傅斯年亲临其境。梅兰芳和谭鑫培打对台那年21岁，用今天的话说是京剧新秀，谭69岁，应称老一辈表演艺术家，谭已轻易不露，偶尔一演，戏迷趋之若鹜。梅以时装新戏和谭竞争，结果，“吉祥的观众挤不动，丹桂的座儿，掉下去几成。最后两天，更不行了” 梅兰芳《舞台生活四十年》第二集。1918年，梅演出《童女斩蛇》，“前后几场都满座”，而同时间的另一台有李寿峰《伏虎》，王凤卿、程继先《雄州关》，梅兰芳《祭塔》等传统骨子老戏的晚会，卖座不过六七成 梅兰芳《舞台生活四十年》第三集。

看来，天时、地利、人和，梅兰芳编演时装新戏要风有风，要雨有雨，遗憾的是梅兰芳未能成功。

三

梅兰芳编演时装新戏目的十分明确，他感觉传统老戏教育意义不够，于是“采取现实题材，意在警世砭俗”，“如《孽海波澜》是揭露娼寮黑暗，呼吁妇女解放；《宦海潮》是反映官场的阴谋险诈，人面兽心；《邓霞姑》是叙述女子为争取婚姻自由，与恶

势力作斗争；《一缕麻》是说明包办婚姻的悲惨后果；《童女斩蛇》用意是为了破除迷信。” 《舞台生活四十年》第三集 一句话，梅编演这五出戏都是为了对观众进行教育，也就是为了宣传。

辛亥革命前后，中国处于大变革的时期，延续了几千年的封建王权制度终于解体了，资产阶级民主思潮相对活跃，禁毒、禁娼、婚姻自由、破除迷信等思想在当时的中国人民特别是北京市民中，是新鲜的、先进的，能够鼓动人心的。在从来都是远离现实的京剧舞台上表现、宣扬这些新思想、新观念，一时自然会受到欢迎，也会产生一定影响。但是，中国的封建道德标准、伦理观念、思想体系实在太强大、太牢固了，辛亥革命基本上没有触动这个领域，政治上、思想上都很软弱的资产阶级根本拿不出来明确、可行的改造中国社会的办法来。自幼生长在戏班里 尽管他是这个阶层里比较先进的梅兰芳和他周围的人当然对社会的本质和产生各种弊病的根源不可能有明确、深刻的认识，梅的五出时装新戏也只能局限在现象的揭露，用一个悲欢离合的故事作为载体，宣传一种思想。梅自己也说：“我总觉得这些戏的情节，虽说多少含有一点醒世的意义，但是在大体上讲，套来套去，总离不了家庭琐碎，男女私情，这一套老的故事。”梅兰芳《舞台生活四十年》第二集 因此，梅的时装新戏，一时受到欢迎是自然的，长久保留下来则是很难的。

20岁以后的梅兰芳已经大红大紫了，“满城争说叫天儿”逐渐被“万人空巷看梅郎”所代替，北京已形成捧梅的狂热观众群。绮年玉貌的梅兰芳在舞台上从宽袍长袖的古代仕女一下子变成“好像‘广生行’‘双妹牌’花露水 的商标”梅兰芳《舞台生活四十年》第三集 的时装少女，当然会满足观众新鲜、好奇的心理，觉得亲切有味，而成为时装新戏的热情观众一时顾不得“念多唱少”、“音乐与动作的矛盾”、“常有冷场”的诸多问题了。

梅兰芳虽然说过“时装戏也要花更多的劳动来争取时间，满足观众的要求”梅兰芳《舞台生活四十年》第三集 ，但他也承认“表演时装戏的时间最短，因此对它钻研的工夫也不够深入”梅兰芳《舞台生活四十年》第二集 。从1914年《孽海波澜》到1918年《童女斩蛇》，四年时间，其实也不算很短，若是梅和周围的人不放弃对时装新戏的实践、钻研，京剧艺术在表现现实生活方面或许会走出一条路来。

梅兰芳演完《童女斩蛇》，再没有排过时装新戏，他“感到京剧表现现代生活，由于内容与形式的矛盾，在艺术处理上受到局限。拿我前后演出的五个时装戏来说，虽然舆论不错，能够叫座，我们在这方面也摸索出一些经验，但有些问题，却没有得到好好解决。首先是音乐与动作的矛盾。京剧的组织、角色登场、穿扮夸张、长胡子、厚底

靴、勾脸谱、吊眉眼、贴片子、长水袖、宽大的服装……一举一动，都要跟着音乐节奏，作出舞蹈化身段，从规定的程式中表现剧中人物的生活。时装戏一切都缩小了，于是缓慢的唱腔就不好安排，很自然地变成话多唱少。一些成套的锣鼓点、曲牌，使用起来，也显得生硬，甚至起‘叫头’的锣鼓点都用不上，在大段对白进行中，有时只能停止打击乐……这些问题，都是值得不懈地向前探索深思的。” 梅兰芳《舞台生活四十年》第三集

这段话是梅兰芳几十年后说的。《童女斩蛇》之后，梅再没演过时装戏，自然没有“不懈地向前探索深思”，而是演过即完，梅自己不演，学梅的人也不演，梅自己感觉到了的那些问题，也就作为问题搁在那儿了。和整个的京剧改良一样，“内容与形式的矛盾”，在梅的时装戏中并没有解决。正如列宁所说：“由于形式不成熟，不牢固，我们无法采取继续前进的重大步骤来发展内容。” 列宁《进一步，退一步》 梅兰芳对《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《奇双会》等传统戏几十年“不懈地探索深思”，对《天女散花》、《嫦娥奔月》、《霸王别姬》等古装戏精益求精的钻研创造是人所共知，传为美谈的。他何以对时装新戏就不曾下过那样的功夫呢？我想，原因恐怕在于梅编这些戏的目的和他对这些戏的看法，既然是演来“警世砭俗”，在舞台上从事宣传的，也就没想过要长久保留下来，戏一出一出的演过去，宣传热潮也冷下来了，艺术上的问题又那么多，而且，他的兴趣已转移到古装歌舞剧，时装戏也就完了。

四

为中心的新文化运动，对旧文化、旧道德的批判与戊戌变法、辛亥革命是不可同日而语的。但是，中国京剧界接受“五四”新文化运动的影响很少（“五四”主将们对京剧的粗暴否定也未引起京剧界本身的反响）。京剧改良时走在前边的人，包括梅兰芳在内，并没有跟上历史的脚步，不管是上海，还是在北京，在思想上能够体现“五四”精神的新戏，基本没有出现。梅兰芳也不在演出剧目的教育意义上动心思，下功夫了，他和他周围的人的兴趣、精力花费在京剧形式美的雕琢上，并影响了全国京剧界，这方面梅取得了巨大的成功。

京剧改良运动，梅兰芳的时装新戏只属于近代。

1993年

把水分拧干 让精血充足

——谈《古船·女人和网》的“三度创作”

金和智

中国有句古话，叫做“行百里者，半九十”。这意思是说，走百里路的人，走过九十里才算走了一半。我们在实践中深深体会到，这句充满睿智的哲语，对于电视剧创作来说，亦属“要言妙道”。

编剧经过“十月怀胎”，终于“一朝分娩”，把剧本写了出来，从而为未来的电视剧设计出了蓝图——在这“一度创作”中，定然会有许多甘苦。导演接过剧本，率演职人员开始精心施工。这期间，他要充分调动自己的艺术创造力，制定整部电视剧的屏幕结构；要细致入微地解决演员与角色的矛盾；要面对拍摄过程中的一系列艰难困苦……在这“二度创作”中，也定然会有许多坎坷和艰辛。从开机到关机，上百个苦战奋斗的日日夜夜，面对那一本本拍好的素材，应当说确实有理由长长地舒出一口气，并且甜甜地睡上一觉了。然而，这时候，作为创作的组织者和领导者，就该非常清醒，就该时时想起开头的那句话：“行百里者，半九十”。如果我们就此满足于一得之功，那便会像一个起跑时很漂亮、途中跑得很潇洒、但到冲刺阶段却突然松下来的长跑运动员，最终只能使自己功亏一篑。因为这个时候，我们的创作者又面对一道新的工序——剪辑。

关于剪辑，著名电影导演B·莫迪尔曾把它称为“创作过程的蒙太奇”。他指出，这个阶段“是一个高度集中的创作阶段”。因为剪辑“是在影片完成阶段中需要意志力同时又需要灵感的过程。而其中最重要的大概是：蒙太奇应是一个创作过程，在某种意义上几乎是独立的、甚至不受产生在它之前的一切东西严格限制的一个过程”。对此，普多夫金也说过同样意思的话。他认为，剪辑的过程不仅仅是讲述一个连续的故事，而是通过把镜头与画面进行适当的组接、并列，创造出一个非现实存在的艺术空间。正是从这个意义上，他十分强调和重视剪辑的“创造性力量”。

我们积《篱笆·女人和狗》、《辘轳·女人和井》以及另一部中篇电视连续剧《山不转水转》之创作经验，充分认识到了剪辑这个环节异乎寻常的重要性。为了强调这个环节的重要性，我们的主创人员把这个曾被艺术大师们称为“高度集中的”、“几乎是独立的”、并且充满“创造性力量”的过程称为“三度创作”。我以为，从进一步提高电视剧艺术质量和制作水平的角度来说，这个提法是颇有意义的。

从我国目前电视剧生产的实际状况来看，确实有诸多不能令观众满意的作品。究其原因，我认为未必都是剧本的问题，也未必都是拍摄的问题，其中，有相当多的作品问题出在剪辑上。过去我们常听说：“这部没拍好”。这种笼统的提法，往往使人认为是导演没有把作为剪辑使用的素材拍好。“巧妇难为无米之炊”。没有好的素材，当然会为剪辑带来极大的困难。轻视拍摄这个环节，当然是完全错误的。但是有些作品并非如此，而完全是由于对“剪辑”这个环节的忽视，便落了个令人失望的结果。有些作品如果在“剪辑”这道有魔力的工序上稍下功夫，情况就会大为改观。例如，曾有一部表现煤矿工人生活的电视剧，初剪后的效果是故事比较松散，人物个性不够突出，使创作组织者甚为失望。可是经过导演精心琢磨、重新剪辑之后，效果便迥然不同了。播出后，受到观众普遍赞赏，还获得了“飞天奖”。从剪辑对一部作品的作用上看，说它是第“三度创作”可以说是一种积极的有意义的提倡，从而引起人们的重视。

在《古船·女人和网》的创作中，总导演陈雨田同志在剪辑台上是下了一番大功夫的。如果以八小时为一个工作日来计算，那么我们剪辑所用的时间与拍摄时间同样是一百个工作日。准确地说，“三度创作”主要是导演和剪辑师的创作，但我们也不排除有更多的人与他们合作，形成一个集体。我们这次初剪完成后，特别邀请编剧、评论家对样片进行研讨，集思广益，细细切磋，然后由导演吸收各方面意见，制定精剪方案。在进行精剪前，编剧、评论家 and 我们的导演、剪辑师共同提出一个响亮的口号，叫做“把水分拧干，让精血充足”，并以此作为精剪的标尺和准绳。

这里所说的“把水分拧干”，是指在剪辑过程中不仅要解决好剪接点的问题，而且还要善于发现画面、镜头、场与段落的丰富内涵以及内在联系，把过场戏压到极限，把有遗憾的地方压到极限，充分做到简洁。这其中，要认真解决和处理两个关系：“写境”与“造境”的关系、虚与实的关系；同时，还坚持三条原则：可有可无的镜头坚决删，可留可去的戏坚决砍，可说可不说的话坚决压。这样，就使作品虚实相生，既是“质朴的农村生活剧”，又是“优美的田园叙事诗”，同时，还比较好地解决了叙事的节奏问题。

著名导演金·维多说：“节拍和节奏是可以在剪辑室中创造的。”我们的导演、编剧、剪辑师们齐心协力，共同努力这样做了。他们说：拧干水分，是为了突出“糖分”，使作品脍炙人口，从更高一些的美学层次上满足广大观众的审美需求。冗长、沉闷、拖泥带水，是浪费观众的时间，用鲁迅的话来说那无异于“图财害命”。我们这部戏，在精剪时硬是压掉了八十多分钟，非但没有损害内容，而且还使戏更好看，更有冲击力了。

在努力“把水分拧干”的同时，我们还强调“让精血充足”。一部好的作品，应当是简洁与细腻的统一：该简洁的地方，固然要简洁；但该细腻的地方，又一定要细腻。

我们所说的“让精血充足”，主要包括两个方面：一是把戏抠透，二是把情写足，也就是说，要把戏剧性和抒情性和谐地统一起来。

作为一部电视连续剧，尤其是一部长篇电视连续剧，没有戏剧性是不行的，因为那是“激动观众情感的最重要的手段”。但只有戏剧性，而无抒情性也不行。这正如贝克在《戏剧技巧》一书中所说：情感，乃是一部优秀作品的“要素”和“最重要的基础”。要搞好一场戏，就“必须把这场戏中的人物加以研究，直到把他们在这一场里的感情全部挖掘出来为止”。因此我们在剪辑台上，充分利用现有的素材，努力把握人物心灵的律动和情感的微澜，尤其是格外精心地剪好重场戏和大的情绪段落。在该出戏的地方，一定出戏；在该出情的地方，一定出情。总之，千方百计地使我们的作品足以攫住广大观众的心，不仅让他们看出劲来，而且还力争让他们品出味儿来。

为实现这个目标，编剧和导演在“三度创作”中进行了十分默契的合作。编剧看了样片以后，从“让精血充足”这个角度考虑，对剧作又作了一些必要的调整，对有些地方人物的台词也作了进一步的润色和修改。对此，导演不但不怕麻烦，还千方百计地鼓励剧作家同他们一道“冲刺”。在我们艺术创作队伍里，确实有些小心眼的导演，他们最怕别人提意见。其实，一部好作品常常凝聚着许多人的智慧。作为综合艺术的电视剧更是如此。我认为善于与人合作是一个好导演的必备素质；善于进行“三度创作”的导演，尤其需要这种素质。

为把“三度创作”搞好，我们领导者和组织者就要主动和努力为主创人员创造合作的契机、合作的氛围和必要的条件。这自然要多出些力，多花些钱。但我认为，为了提高作品的审美价值，这一切都值得。过去和现在，我们这样做了；今后，我们还将坚持不懈地做下去。我们要切切实实地像抓好“一度创作”、“二度创作”那样，一丝不苟地抓好“三度创作”！

1993年

饱蘸激情写悲壮

——读长篇历史小说《东方风云》

毕馥华

在纪念甲午战争一百周年的前夕，我有幸拜读了最新出版的董志正的长篇历史小说《东方风云》。我被小说中浩瀚的内容、翔实的史料、生动的艺术形象以及恢宏的气势所震撼。

作者是从世界历史格局的高度去审视甲午战争的。甲午战争是日寇发动的，其结果是一个文明程度颇高的大国被一个曾很落后的小国打败了。小说在现实主义的观照下艺术地再现了这段特殊历史时期的社会生活，在对历史事件的梳理中探寻这场悲剧的历史必然规律，赋予作品深刻的社会性意义和历史精神。

19世纪末到20世纪初，西方世界的英、德、法、俄、美等国家已经从资本主义进入帝国主义。他们把瓜分世界的矛头指向了亚洲东方，中国、朝鲜是他们侵略的目标。这时，原本落后的日本经过明治维新以后一跃成为军事帝国主义，在西方列强中某些国家的纵容下，也把侵略的魔爪伸到朝鲜和中国。这就是当时世界历史多极的格局。

《东方风云》就是反映在这种历史背景下发生在1894年的甲午战争。但小说的容量却不仅限于这一年多的战争，笔触所及前后跨度竟是30年。

作家选取旅顺、京津、威海为三个支点。在这三点构成的历史截面上淋漓尽致地展示着国家之间、民族之间、宫廷内部及家族内部等种种矛盾和人们的文化心态，使之浑圆交织在一起。作者用历史唯物主义观剖析这些矛盾及其与当时世界历史格局的密切关联，挖掘出历史的必然规律。

小说以校阅海军为切入点。在描绘颇为壮观的海军校阅时，却透露出战争爆发的危机以及李鸿章“衅不自我开”的主张将带来的悲剧后果。丰岛海战拉开了甲午战争的序幕，清朝廷内分成以光绪皇帝和他的老师翁同和为首的“主战派”与以慈禧太后及其亲信李鸿章为代表的“主和派”。小说并不简单地描叙两派的矛盾斗争，而是以锐利的笔锋剖析两派矛盾的本质，即两派的矛盾实质上是两派背后支持者慈禧太后与光绪皇帝的权力之争的政治较量。光绪皇帝欲借战事之机摆脱慈禧太后的控制，而慈禧担心一旦战争打赢会对她掌握朝政大权带来不利，所以她不仅不支持光绪的对日作战的主张，而且借战争失利向光绪发难。惩处珍妃，表面看是宫墙内争风吃醋引起的，其实是慈禧要给

光绪点眼色看。黄海海战失利后光绪降旨惩处李鸿章“拔去三眼花翎，褫去黄马褂”。但不久慈禧太后却降旨安抚，“不仅没有指责，还嘉许‘布置有素，筹备自臻严密’”。在极短时间里出于同一朝廷的两道圣旨竟根本不同，这并非笑话，而是宫廷两派斗争的结果。这错综复杂的矛盾又是同当时世界历史的多极格局相关联的，从而揭示出甲午战争失败的根源在于清朝封建制度的腐败。

《东方风云》并非编年史，没有写甲午战争的全过程，只选取其中有代表性的重大事件和人物去描写。然而却足以反映出甲午战争的全部——展示了战争爆发、发展及其失败的必然规律。这就在于作家以思想者的成熟，站在历史的文化的高度，从辩证唯物主义的总视角去审视这场战争，因此作品具有较强的思辨性，增强了反映社会生活的深度和广度。

作品的艺术重心是塑造具有审美价值的人物形象。《东方风云》围绕着甲午战争的重大事件塑造人物性格、展开人物命运，在历史的进程中予以考察，加大了人物形象的厚重感。

小说描写的人物颇多，尤其成功地塑造了北洋水师爱国将领的群体形象，如：北洋海军提督丁汝昌、致远舰管带邓世昌、定远舰管带刘步蟾、镇远舰管带林泰曾等。小说把他们放到丰岛海战、易帅之争、黄海海战及拒绝诱降等重大事件中，调动一切艺术手段刻画他们报效国家的赤胆忠心和英勇杀敌刚毅顽强的品格。其中代表人物是丁汝昌和邓世昌，虽然他们都是以身殉国，但作品对他们的描写却不相同，各有侧重。作者以惊心动魄的气势描写了黄海海战的激烈，渲染邓世昌为国捐躯的壮烈；然而对于丁汝昌作者则侧重开掘人物的内心世界及其与宫廷矛盾、世界矛盾的关系。不仅刻画他稳健机智、英勇果敢和忠心报国等品质，而且揭示了他在太后与皇帝的矛盾斗争中的两难处境与心态。最后他对朝廷彻底失望而自尽殉国，他是“保舰避战”方针的牺牲品。作品突出了他的命运的悲惨，客观上完成了对清政府腐败制度的批判，人物的性格也得到升华。

小说中最重要的角色也是作者着重刻画的角色是李鸿章。他官居北洋大臣、直隶总督，是朝廷的权臣，又是甲午战争的总指挥，丧权辱国的《马关条约》是由他签订的。历来对他的定论是卖国贼，并由此把他搞洋务运动的积极作用也勾销了。《东方风云》排除偏见，摈弃狭义的政治评价，纠正了以往加给他的漫画色彩，从历史的高度以崭新的观念着力恢复李鸿章的历史本来面目。作为权倾朝野的重臣，他性格中专横跋扈是难免的，作品并没有在这方面花费笔墨，而是多方面多角度地开掘人物性格的深层底蕴，即内心世界的矛盾，叩寻其特殊环境中形成的性格发展依据，表现人物性格的多样性与丰富性。

李鸿章清楚，清朝从镇压太平天国后才肯让汉人掌握军权，也并不放心信任，所以他处心积虑要保住已得到的地位。在慈禧与光绪的斗争中他投靠太后，不惜用海军全军军费的一半修颐和园讨好太后，因为朝中真正掌握他命运的是慈禧太后。他主张和谈，寄希望于西方列强调解，这一方面是他摸透了太后的思想，另一方面也是为保住自己的军事实力。在他看来保住了军队就保住了自己的地位。然而事与愿违，他的“保舰避战”方针却葬送了北洋水师。最后他代表朝廷与日本签订了耻辱的《马关条约》，卖国的帽子他是摘不掉的。

小说在刻画这个人物时，并不脸谱化漫画式地把他写成摇尾乞怜的卖国贼，而是以细腻的笔触开启他丰富而矛盾的内心世界，揭示了他在宫廷斗争中进退维谷的心态。不仅刻画他智谋深算、乖巧自保及投降卖国的一面，而且也透出与此同时内心的痛苦与无奈。李鸿章的命运实际已折射出清朝封建制度的悲剧。

作家在史料纪实性与文学虚构性的关系上把握适度，处理得当。历史小说取材于历史，具有纪实性和历史感，同时它是文学创作，注重塑造人物形象具有艺术感染力。只有做到纪实性与虚构性很好地结合，历史小说才会成功。《东方风云》在这方面取得了可喜的经验。

小说以甲午战争为题材，选取的几个重大历史事件都具有史实的可征性、可据性，所描写的人物也多是真名实姓的历史人物。然而作品并没有因为史料纪实性而损伤艺术感染力。那是因为作者充分发挥了文学虚构的艺术作用。例如：邓世昌卡住爱犬同沉海中的描写，李鸿章在风雨过后扶正夹桃花的细节，都是刻画人物的传神之笔。作者在尊重史实的大框架下以摄人心魄的笔触渲染氛围，刻画人物，描绘场景，使作品具有强烈的艺术感染力。

《东方风云》是长篇历史小说《旅顺口》系列的第一部。这是作者搜集积累二十多年的资料最终孕育而成的。难怪作品透出作者知识的广博、思想的成熟。据悉第二部业已完成，相信它会更臻完美。

1994年

从自发到自觉的女性意识

——论素素的散文

王晓峰

1

已有二十多年散文写作经验的素素，到目前出版了三本散文作品集：《北方女孩》1990年，《女人书简》1994年 和《素素心羽》1994年。素素的职业是报纸的副刊编辑，每日里大部分时间要在看稿、编稿、发排中度过；而作为一个女性，她还要在工作之余为家人亲友，为家务事而操心奔忙。以后，才可能有她的小小的一段儿写作时间。我猜测一天里这段时光在素素的生命中极为重要。全身心沉浸在艺术的至境之中，她的体验、感悟、想象得以尽情的倾诉与宣泄，就那样摒绝了外面世界的喧嚣与干扰，沉静而欣喜地梳理着一个女性的心底波澜，拷问自己，也拷问着一代女性的源出与存在，试图以自身的感悟表述和诠释一个又一个的女性文化的难题。一篇篇淡雅而又沉重的散文饱蘸着素素的心血而问世了，日积月累的，就有了上述的三本书，有了创作上的丰收。

当素素对自身乃至女性有意识进行思考时，西方世界的女权主义思潮正蜂拥来到我国的思想文化领域，而我国的思想文化界尤其是一些女性作家、女性批评家，也开始了女权主义创作与批评的尝试。身为女性的素素，对这样的文化环境不能不有所感知。但如果把素素的创作视为女权主义回应，那纯粹是对素素的误读。在生活与创作中，素素当然不能容忍男性话语的霸权、歧视与偏颇，但她也绝没有企图创造 或参与创造 与男性话语霸权相抗衡的女性话语体系。无论她的早期散文里的“乡情”主题，还是晚近散文的“母爱”主题，都表达了她对女性的一种历史性渴求，即对女性角色与归属的认同，对女性自我的完整的同一性的追寻。她的对生命本体的追寻与拷问，结果没有趋向于理性和哲学，而是直逼近艺术和美。

素素的散文创作，始于20世纪70年代的最后几年。这时她已离开了养育她的乡村而走进了城市。但是，那淳朴的乡风，清纯的乡情，亲切的乡音，在她的早期作品中屡屡再现。《北方女孩》中“辑二 乡村母题”一组十九篇散文，均是如此。这是素素唱给乡村的单纯清新的情歌，是一个刚刚进入新的文化环境中的女孩，在眷念和抚摸她

所熟知的亲切的乡村文化的血脉。天然的女性角色和天然的少女情怀与乡村文化的淳朴、直率、自然、纯净发生了强烈的共鸣，乡村文化洗礼了她的天然的女性角色和天然的少女情怀；而她的女性角色和少女情怀得到了乡村文化的优美的景致及质朴亲热的人文关系的最大限度的认同。这时，她自然而然地意识到，她是女孩。她是美丽的，她是清纯的。这就是素素早期作品中所流露出来的自发的女性意识，她是在自觉不自觉的状态中以女性的角色抒发着女性的情怀。

曾在一定的范围引起了一定关注的《面鱼儿》，写于1981年的5月。这篇散文的题旨显然在于新的生活变化带给了乡村的新的气息——“面鱼儿”作为祥和富庶的象征在乡村的喜庆的日子里以一种白胖、硕大而生动的形象出现，特别是在婚礼上。那年的春节，素素没有回乡，节后即收到母亲寄来的“一对精美的面制佳品——小花鱼儿”，素素“隐约地也觉察出母亲的意思”，“脸发起烧来”，她还猜测母亲“是让我把这宝物珍藏到将来的那一天吧？”这显然是乡村的一位母亲对远在城里的女儿的祝福和期待。在我看来，这也是素素接受了母亲对她的生命角色与社会角色的善良与美好的提醒和暗示，更让她憧憬着未来的那种温馨和幸福。在素素的另一篇散文《家枣树》里，我也曾感觉出这样的事实：一个女性所特有的对男性的永久的期待与眷恋。“在我家院的西墙外，有一棵家枣树。”“这不是一棵寻常的家枣树。在它身上，凝聚着母亲的爱情、眼泪和希望。”母亲与父亲结婚不到一年，父亲就参军走了。走时父亲对母亲说：“往后，一听这枣树上的喜鹊叫，不是我的信到了，就是我人回来了。”自此，母亲便开始了一生里的漫长的期盼和等待。父亲参军七年，七年之后又留在县城工作。母亲在家，每每听到喜鹊登上枣树叫，“疲惫的脸上便会绽出一丝甜蜜的初恋似的笑容”。后来父亲病逝了，母亲便请人把那棵与她生命相伴相依的枣树锯了。素素就是在这样的家庭环境里长大的。作为一个女孩，她能在母亲的一生的期盼和等待中感觉出女性哀怨、痛苦、期盼、向往；而作为一个作家，她写出了平凡而伟大的女性——母亲对自己女性角色的无条件的认同。在素素的“乡情”母题的散文中，她几乎完全是以女儿心来诉说她对乡村的眷恋和热爱。一切都那么顺达、平和，风情如炽，风景如画，就连那最可恶最坑人的“娃娃亲”，一经素素之笔，也显得情趣盎然，令人忍俊不禁 见《北方女孩·小五子》。

自觉不自觉中，在乡村的自然淳朴的文化氛围里，素素认同了自己的女性角色，并为之欣喜，欢乐。展示了一个女孩的情怀。她从城里回到乡下——

母亲那双温暖的手，给我冻得发凉的胳膊拉上了夹被，又轻轻地掩上房门。哦，她到灶间做早饭去了，朦胧中，我感受到了一种只有在母亲的土炕上，在故乡的怀抱里才能感受到的柔情。

——《北方女孩·故乡小景》

这样的柔情，在素素的这组“乡情”母题的散文里，可以说是比比皆是。《淡淡的花椒香》讲述的是“小脚姨妈”每年腊月儿都要为村里每家每户送一包“在炕席底下烘得响干的花椒”，于是，“不出一上午，家家的屋里都会溢满她送去的那股奇异的香味儿——淡淡的，有点苦，有点辣，却是香的”。素素最终感悟出：“生活中本来有很多轻淡的、微小的甚至可有可无的事物……包含着许多真的、善的和美的品质。它给人的启示，给生活带来的欢悦，和那些显赫的富丽堂皇的东西是一样的。”这样的乡村文化的品格的确会给人以深深的印象的。《梨花》和《小雨又飘来》都说到了一位又年轻又漂亮的山村女教师。她与素素只有一个学期的师生之情，却给素素留下了终生的回忆。素素说：“直到现在，我仍怀念着女先生。我坚信，美的就是美的，美不会改变。在我的心里，女先生永远年轻，她永远是那四月的梨花，四月的白云。”一个初开童蒙的乡村女孩，面对着亭亭而立、洁白如玉的少女，尤其是这少女的温馨、温柔、有知识、有能力，不正好为那小女孩树起了生命的参照吗！还有，像《伯父和牛》里的曾是窝窝囊囊的伯父最终扬眉挺胸，让人觉得“他原也是一个很有身份的人”；像《三哥的故事》里的三哥百折不回，终究以自己的方式在生活里找到了自己的位置等等，都是乡村文化的特有的情怀，素素耳濡目染地接纳了它们，多少年后，当她走进了城市以后，便成为她的早期散文里的柔情似水般的调子和主弦，成为一个女散文作家的最耐人寻味的生命构成。

2

走进城市的素素的视野里，生活的斑驳复杂、雄浑博大渐次展开。乡音乡情逐渐成为生活中远去的白帆，而当前的生活却迫在眉睫。大约在20世纪80年代的中后期，素素的散文写作开始了变化。这一时期是素素散文的女性意识由不自觉到自觉的过渡变化时期。在有了一定的生活积累和知识储备以后，素素开始了对女性自身的存在状态的探究，这探究是在有意识的状态下进行的。

首先是对女性生命有了清晰明确的体察、感悟和认知。过去，她是为“我是女性”而欣喜而自豪；现在，她却是在为“我是什么样的女性”而困惑，从而进行新的探寻。1990年，素素写出了并没引人注意的《来去自由》，极为真实地极为感性地描绘了一个“好女人”所向往的生理特征：一头好头发，一双纤细的手，一副好嗓子……，进而素素感叹到，“有那么多的丑陋和难堪，有那么多达不到的愿望，这大概就是人生的缺欠。有时感觉，缺欠是无法修复的，缺欠是一种力量，缺欠是创造的契机”。素素已经意识到，感性形象固然为女性所必须追求的，但创造力，更会使女性更靓丽、更满足。她的代表性的篇作《北方女孩》——顺便说一句，这篇散文激动了多少女孩的心——讲述了一个勇敢坚强的“北方女孩”的故事。为了爱情，她飞到了南方。但爱情却在南方结束了。痛苦中的“北方女孩”在南方还是挺起了胸脯，用自己的多情而倔强，用自己的灵性和冒险终于征服了自己和南方。这个平常而动人的故事透出素素对女性的一种期待：惟女性的创造和自立才是永远；“爱是心与心的感应，心灵绑不住的灵物，女人要吸引男人，只有自尊自强。”——见《北方女孩·没有爱情》——素素的另一篇散文《你的星座》实际上是《北方女孩》的姊妹篇：饱经了爱的阿葵又失却了爱，灵魂都被“车裂”的阿葵用自己的手“把心的褶皱抹平”，把“撕碎后的灵魂”“凝聚”。她不再看重生活里遥远的永恒而只注意眼前的每一次挑战。她战胜了自己，她完全弃绝了过去的依依恋人的自我，而自主地走向了社会。这一时期素素的女性意义的表达，主要侧重在两个方面：爱情和母性上。在爱情上，素素侧重的是，女性要爱人，要被人爱，但生命的星空却没有绝对的亲密，惟有千千万万个孤独的星座，才有了永永远远的辉煌。这显然是一种强烈的女性独立意识。在母性上，素素侧重的是，母亲是一个文化栅栏里美丽的囚徒。谁都无法描述母亲的完整，谁也无法遗憾母亲的缺欠。“母亲就是母亲，母亲便是全部地给予，全部地付出。”——《北方女孩·有月亮的晚上》——做了年轻的母亲的素素对母亲这一角色的体验与理解绝无苦涩之感，尽管在实际生活里母亲的付出极为沉重。她是这样惊奇地描写她在女儿身边的感觉——

深夜的时候，回到你身边，像走进无涟无漪的大湖。我甚至想，世界因为有了你，才变得如此温柔，如此稚嫩，如此清纯。你存在，就是生命的一个永久的奇迹，也是一个永久的神秘。

——《北方女孩·平常心》

到了1992年，素素的这番感觉便有了深化——

我一直以为母爱是阳光是雨露，女儿对我有不尽的索取，而我对女儿将是终生地付出。其实，也有许多时候并不是女儿离不开我，而是我离不开女儿。也不全是我为女儿创造了家，而是没有女儿就没有家。母女之间是互相给予……

——《素素心羽·生离》

这样，素素给母亲的描绘才算是完整的。当许多人极为注重母亲的沉重的付出时，素素也感悟到了这种付出，同时更感悟到了母亲的所得。惟如此，母亲才算完整，母亲的生命才得以充沛和满足。

如果说早期素素的散文特别注意外在的乡俗乡情对她本身的濡染熏陶的话，过渡时期的素素的散文的视界常常聚焦于她自身及她所熟知的女性上。我注意到这时的素素笔下，她所熟知的男性也很少被提及，同时，这一时期，先前的清纯亮丽的色彩也被那种深沉的相对复杂的笔调所替换。在一个青年女诗人的生活中，素素发现了孤独之美，因为享受孤独必须要勇气和力量，也还因为孤独意味着漫漫的等待——等待着宣泄女人的美丽，等待着爱情的光临《北方女孩·等待》。而在一个青年女作家的身上，素素也发现了女性的敏感——

自从有了人生，你就被一种东西逼视着。那种逼视，不是蓝天的深眸，不是稻田的眩惑，而是一句喘息，一柄断唱，一段无关紧要或者婉转的话。这些，在大气的女孩儿面前，是一只无踪的飞鸟，而在你，必降落成一朵雨蓓了。有福有祸有歌有泪的日子，使你心内那层感觉的膜，薄如蝉翼……

——《北方女孩·生命的感觉》女作

这样的感觉，惟女性才有；而对这感觉的感悟和捕捉，惟素素才能。对于那位女诗人和那位女作家来说，孤独和敏锐，一方面使她们的生命更为生动盎然、楚楚动人，一方面又为她们添了几许的沉重。那些躲不掉的似乎是前定的生命特质，也让素素的笔滞重起来了。在这些散文里，素素面对的一个又一个的“你”——她好像习惯于使用第二人称，像是促膝而坐，娓娓而谈，倾诉着作为女性的欣悦和沉痛，述说着女性的昨天和明天。

这时的素素还是满足的，满足于她是一个女人，满足于她是一个母亲。在她的生活变得丰富与深奥之后，她对命定的女性的性别角色和社会角色都有了自觉的清晰的体察

与感悟。做一个“好女人”还是她的女性意识里最重要的内核。为此她也兴奋与困惑，也使她的清新的笔触，增添了几分深沉。

3

我有理由认为，素素对生命的感悟在20世纪90年代的初期便有了更深一层的发展。这时候，来自心底的困惑和痛苦已成为她的散文里最经常表述的情绪。请看下面两个例证，其一：

二十年中我常常怀想它 指吴姑城，城内有寺庙——笔者注，尤其是痛苦的时候，我的眼前就出现了一座山，一片树，一个寺院，还有那种使人绝路逢生的清凉与安全。痛苦经常有，所以我的思绪与灵魂就经常沿着那条上山的路攀援。

——《素素心羽·有真则灵》

这样的解脱生命的痛苦的方式，实际上是一种向往或象征，人“如果做什么都如出家一样经过真的考验，如果不论信什么都能达到这样一种境界，痛苦就不会那么深重了”，这样的生命状态，应该说是理想中的生命的至境。遗憾的是，生命的困窘与痛苦，还是时时存在的。其二：

在江岸上游的一段石阶上，并肩坐着一对中年夫妇，他们离得不很近，两双眼睛也不相看，就面对着江坐成一种默契。江上，只有一条被封冻的木船。这是一幅画，它在我的心里永远也抹不去了。中年是人生的秋天，而爱情已走入冬天了么？这不是一对只有肉体而没有灵魂的夫妻，卑琐的人爱与不爱，都不会坐在这样的背景里，坐得那样宁静。

——《素素心羽·给你一座冰城》

这还是一种向往，是一个女性对真挚的爱情的呼唤。人生秋天的爱情，应该处处溢满了成熟的芬芳：有肉有灵，默契而高尚，宁静而有情致。

呼唤和向往真挚的情感，却不希望自己有横绝出世般的女性强权的姿态；企盼构建女性的自足的生命世界并不是为了凌驾于男性世界之上；希望自己多几分温柔多几分母性以期不失却女人的天性，素素便以这样的女性视角而不是以女权主义视角来思考和表达她对女性生存的新的感悟。即使女性有着格外的不幸与痛苦，她也不厌弃女性的角

色，她觉得：“最小气的女人，是把一切责任都推给男人；最无知的女人，是想来世不做女人而做男人。”——《女人书简·孤独》同时，她还觉得：“强调男权或强调女权都未免小家，男女均权才是人类的完美和极致。”——《女人书简·第三个结果》这时素素对女性角色的认同已经完全自觉了。

女性的归宿在哪里？女性的精神家园在哪里？是在男性的臂膀里吗？是在夫妻儿女构筑的家庭里吗？焦灼而急迫地探寻“女性为何而存在”，相比“我是什么样的女性”而更让素素困惑与痛苦。为了爱情，可爱情偏偏远逝；为了孩子，可孩子“两袖一甩，无牵无挂”。1991年4月在《无家可归》中，不着一字痛苦，素素却写尽了女性的困窘和痛苦。女性无法承受的生命之轻——她的孤独、她的心无所归和魂无所系，上天入地，入古入今，仍旧四处流浪。缪斯很可能是文学女人的“最后的乐园”，虽然与它“紧紧相握，如影之随”，但“现在乃至永远，最真的感觉，仍是无家可归”。而在《佛眼》里，那种焦灼和痛苦相对平和了些许，因为素素已经感觉到，心无所归和魂无所系的怪圈，完全是自身造成的；而要走出这样的怪圈，靠的必须是自己，净土在心中，归宿在自己。这不是自恋，也不是自弃，当女性以真爱的胸怀拥抱生活时，世界上就会处处有家，宁静而温暖。

生命的存在，不该以另一个生命为代价，同样，也不该以另一个为依附对象。生命是独立的，自足的，她需要联系、沟通才更滋润，但在本质上，她却是孤独的。《隐痛》记叙了素素在参观国内唯一一家外侨养老院的感慨。十几个风烛残年的女性，远离故土客居他乡。由此素素联想到，生活里，戕残生命的真正凶手往往被人忽略，而生命与生命之间，还在进行着无休无止的讨伐。对此她痛心疾首。她希望每一个生命都有回家的路，都有一个安适的劳魂的憩息地；她也希望生命间的互相尊重、理解、信任和沟通，希望生命的善意和大气、宽厚和尊严。这样，生命的空间才宽广，生命才自由。

至此，素素从一个乡村女孩到颇有名气的作家的心路历程，即她的女性意识从自发到自觉的嬗变，才算告一段落。至此，素素的女性意识，才变得浑圆和丰满，深邃而复杂。经历了那么多的坎坷和痛苦，素素仍旧不悔做一个女人，仍旧想做一个“好女人”，仍旧“什么都能放弃，惟不能放弃生活”——《女人书简·共同悲哀》。但素素是作家，年纪又不老，不可能像哲学家那样思考之后能建立一个理论体系，也不可能像逻辑学家那样谨严布阵，硬设圈套诱敌深入。素素是由着真性情，由着女性的敏锐的直觉和感悟，写她自己写她这样的女性的成长中的欣喜与烦恼。她没写她的全部生活经历，但她却写下了她所经历过的全部的立体式的真情实感，写她对女人的独特的理解和识见，写她对生活的渴望和企盼。这样，她的所思所感，所叙所议，并不关理性与哲学

的构筑，而主要是，表达了对女性的一种理解艺术，一种希望女性更加自由的生命的艺术。如果说素素的创作有这样的目的的话，她的目的已经达到了。而我的这篇文章也算是写完了。

1995年

躁动的草原

——读颀凤臣两篇小说

曲圣文

只读过凤臣君的两篇小说，也就是由我编发的两篇：《草场无言》《海燕》1991年2月号、《通天旋》《海燕》1992年9月号。这两篇作品都是写的草原，写的草原上发生的故事；而作品中的草原风光也都透着强悍、粗犷，不那么诗情画意：

咕嘎咕嘎咕咕嘎嘎……

打草机疯了般地在特木沁他拉的大草甸子上恣意地奔驰着。那比坎前小麦还高的草此刻也如翻卷的浪潮一样，一轮一轮腾起又一轮一轮扑下。搂草机与捆草机也毫不示弱，歇斯底里地追逐着打草机。那长方形的草个子下蛋般从捆草机尾都被一个接一个地甩了出来。刹那，整个草场被搅得一片沸腾。

这是《草场无言》的开头部分，浓郁的草原气息潮水一样漫过来，强烈地吸引着读者读下去。而荡漾着阳刚之气豪迈之气中间却又混杂着几分躁动不安与跃跃欲试，显见作者并不是去刻意描写牧草丰收的景象，也不在渲染牧民的喜悦心情，却在蕴蓄着一场你死我活的斗争，蕴蓄着一场善良与邪恶的搏斗。因为灾害，以地毛为首的坎前汉子不得不到坝后来买牧草，却遇到凭借官势为非作歹的张弛的干扰。张弛凭当姐夫的场长搞到牧草高价贩卖，从中渔利却用于赌博。而场长却以种种理由为借口不卖草给地毛他们，善良的蒙族姑娘吉里雅以自己的智慧和胆量全力帮助地毛他们买成了牧草，使得张弛怀恨在心。穷凶极恶的张弛最终杀害了吉里雅又放火毁灭畏罪潜逃，而地毛却因曾同张弛闹过摩擦而涉嫌被捕。整篇作品始终都为开头那样一种紧张的气氛所笼罩，直到终篇也无法使人轻松。所以说，作者不是单纯地写景，客观存在不仅奠定了小说的基调，也为人物出场做了铺垫与准备，而且在努力追求一种情景交融的境界。他的这种追求在《通天旋》中更为明显，请读作品的开头：

起初，那丝骚动几乎是含混的，微弱的，齐日哈图草原始被牵动了一丝神经般微微地痉挛几下，接着，一股混浊的气流急剧地旋转起来，呜呜地怪叫着，把砂砾和枯草挟裹在一起，疯

狂地飞舞着，汹涌的铺向大地，直刺苍穹！蓦然间，太阳被遮掩得严严实实，土地和天空被搅得成为黑糊糊黄叽叽的一团，整个世界都仿佛陷入了一片惊恐的洪荒之中……

作品显然使用了象征手法，借自然现象——景物——而写社会人生，这从题目便可看出，作品写的是发生在齐日哈图草原上工商公安人员与羊毛贩子斗争的故事，在这里作者显然把罪恶势力比作是通天旋了。我没见过通天旋，但从作品的描写来看，似乎就是龙卷风，辞典上这样解释龙卷风：“风力极强而范围不大的旋风，形状像一个大漏斗，风速往往达到每秒一百多米，破坏力非常大。在陆地上，能把大树连根拔起来，毁坏各种建筑物和农作物；在海洋上，可以把海水吸到空中，形成水柱。这种风较少见。”从这个角度讲，作者的比喻是准确的，描写得也很形象很生动。而作者兴趣的焦点也是很清楚的：他不是借景生情，而是借景生“事”——两篇作品都这样开头也许并不是一种偶然，作者的艺术趣味并不在于景物之中，而关心的是特定地域发生的故事。这让我多少感到些许的遗憾：作者似还未意识到景物在小说中独特的审美价值，尤其是具有地域特色的景物，简直可以造就一个作家。比如俄罗斯经典作家笔下的草原、村庄、河流、白桦林……浮雕般凸现在作者眼前，而契诃夫的一篇小说题目就是《草原》，无疑，作品中的景物描写不仅极大地丰富了作品的内蕴，也构成了小说中的审美要素。再如我国作家汪曾祺小说中的山野逸韵，沈从文笔下的湘西风情等等，都构成他们作品中的独特素质而彪炳史册。披阅凤臣君的小说，除却开头两段集中的景物描写，全篇中这样集中的描写则是凤毛麟角，微乎其微，而草原却又是极具地域特色的自然景观，因而不能不让人感到遗憾。这样讲并不是过分强调写景，小说最主要的方法与目的是叙事是讲故事。我们需要好故事，我们也需要好故事中的好景致，而草原也给我们的作者提供了这种契机与可能，从作品中我们亦可看出作者在这方面所显露出来的才华，因而便对作者提出了这样的要求。其实，凤臣在写景方面的才华毫不逊于他的叙事技能，仅以本文谈及的这两篇小说中的草原景色的描写而言，就显示了一定的特色，既不同于我们审美经验中“蓝蓝的天上白云飘，白云下面马儿跑”的田园格调，也不同于“天苍苍、野茫茫”的苍凉辽阔，也不同于“大漠孤烟直，长河落日圆”的雄奇壮丽，而在景物描写之中又包孕着一种躁动不安的情绪，我不知该用一个什么样的美学名词来概括它，俞汝捷先生著《小说二十四美》中有“犷悍之美”，或可比附。让人欣慰的是凤臣在给笔者的信中披露了下一步的创作打算：“我搞了一个总标题为《北亚细亚草地系列》的东西，第一篇为《大盐滩》，20万字，第二篇为《黄昏九步走》，3万余字，第三篇《盐道》，4万字，第四篇《哭泣的鄂瑟河》，5万字，究竟多少部写完，还是边写边看效

果吧。这个系列从历史、现实多角度去展现汉人、蒙古人、满人、布里亚特人、哈萨克人、俄罗斯人在这片广袤的大草原上的生生死死、恩恩怨怨，文化气氛浓郁、地域格调鲜明，文笔也随之而行。”看来我们有理由也有信心期待作者写出更加壮丽的篇章。

1995年

妙笔挥洒一片情

——读《海燕》征文

代一

1

在纪念中国人民抗日战争胜利五十周年、世界人民反法西斯战争胜利五十周年的日子里，同时迎来了大连解放五十周年，我们感到无比的幸福与激动。大连人民从本世纪初开始，由自发的到在中国共产党领导下同日本帝国主义侵略者进行了四十年的血火斗争，终于取得了伟大的胜利。解放五十年来，大连人民经历了新民主主义革命、社会主义革命和建设的不同历史阶段。特别是在党的十一届三中全会以后，在建设有中国特色的社会主义改革开放进程中，更有了惊世的变化，迅猛的发展，取得了巨大的成就。讴歌这五十年的历史巨变，是大连人民的至诚心愿，也是每位文艺工作者的义务和责任。大连市作家协会、《海燕》文学月刊社和东北文学基金会纪念大连市解放五十周年发起征文活动，是完全必要、正确的。这次征文的宗旨，是振奋民族精神，进行爱国主义教育，进一步贯彻落实江泽民同志关于重视高雅艺术的讲话精神，以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人，从而推动文学创作，出作品，出人才，繁荣社会主义文学事业。征文的内容要求，是弘扬主旋律，具有时代特点和生活气息，反映半个世纪以来波澜壮阔的社会生活，尤其以展示改革开放以来我国社会生活的变化及人们思想、观念和心理的变化为主要内容。举办这次征文，具有历史的和时代的意义。它表明，人民的社会主义的文艺，对社会时代和现实生活是不能漠不关心的，“是必须和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脉搏的。”鲁迅也表明，多次获得辽宁省优秀期刊称号的《海燕》所坚持的正确、严肃的方向、道路与所发扬的优良的编风、刊风。

历时十个月，《海燕》从大量的来稿中选择发表了应征小说、散文、报告文学等作品共八十篇，基本上都是大连作者。尽管作品的题材、主题不同，思想内蕴深浅程度不一，艺术水平高低粗细有异，艺术风格明弱有别，但从总体上看，这些征文的内容和精神，都是严肃的。

2

关于严肃文学问题，近两年来国内文艺界曾进行过比较广泛深入的研讨，并有意识地在文学创作中大力提倡与具体实践，收到较好的效果。但从目前文学创作的实际情况来看，仍然存在着不少问题。

现在，我国正处在深化改革、扩大开放、建立市场经济的历史转型期。人们的人生观、生活意识、价值取向、审美情趣、文化追求都随之发生了显著的变化。作为整个社会主义建设事业上层建筑重要组成部分的文学艺术，也必然相应地随之发生重大的进化与变革，也必然不断出现许多新的矛盾和问题。如何在坎坷而又辉煌的历史道路上开拓与发展艰巨而又光荣的新时代里程，以优秀的作品为有中国特色的社会主义建设事业欢呼鼓舞，增情添力，不仅是每位文艺工作者应深思广虑、自觉负重的时代责任与历史使命，而且也是每位公民深切感受的现实、热忱寄予的愿望与要求。近些年来，我们的文学创作虽然取得了不小的成绩，但由于有些作者或对改革开放市场经济缺乏正确的认识和理解，或受西方世纪末文艺思潮的影响，在创作中出现了明显的与社会走向、时代潮流、群众愿望不相符、不和谐、背道而驰、违背生活真实与艺术原则的不良倾向。不仅玷污和损害了文学艺术自身的圣洁质地与价值，而且更为严重的是会造成人们——特别是正在成长中的青少年一代思想感情上的混乱、迷茫、脆弱、消沉，涣散生活意志，抵消拼搏热情和进取雄心，摧残他们的身心，诱向虚无或者堕落，给社会主义建设事业造成严重的损害。这理所当然地引起有政治责任感和事业庄严感的人民群众和文艺工作者的警觉、不满、愤慨与忧虑。强烈希望与要求迅速扭转这种不正常的局面。呼唤与翘盼更多严肃的扛鼎之作的问世。

《海燕》文学月刊是一直沿着严肃的方向道路走过来的。创刊四十一年来，在时代的风雨中，尽管它也遭遇过挫折与困难，但它立足本地，面向全国，具有鲜明的时代特点，挖掘与表现现实生活，塑造新的人物及各类典型形象，培养新的作者，一直是它坚持与保存下来的个性与特色。四十一年来，它发表了不少在国内有影响的优秀作品，培养了国际国内知名的作家，为我国的文学事业做出了贡献。尽管前些年西方世纪末文艺思潮曾猛烈地冲击过国内文坛，但《海燕》发表的作品从总体上来讲大多没有明显的受过影响的痕迹，刊物始终坚持现实主义的创作原则与道路，努力地前进着，表现了它所遵循与坚持的严肃的方向与风格。这次征文虽然并不是大连所有的专业与业余作者参与应征，也不是每一篇作品都是完美之作，不能说是代表了大连文学创作的最高水平；但从已发表的作品来看，大体上反映了大连文学界的基本状态，反映了大连市人民热爱与

关怀家乡的感情。可以看作是大连市文学创作的一次检阅与考核。这对继续提高与发展大连市的文学事业，无疑是一个推动与鼓舞。

3

这次征文（以下均指已发表者），在方向与内容上基本上符合、体现了征文的宗旨与内容要求。除了一小部分是写历史题材、生活回忆和自然景物者外，大部分选择和表现的是现实生活的内容与主题。而以改革开放为主要内容与主线的作品，则占主要篇数与地位。改革开放这是大连解放五十年最重要的发展与成就。以此为题材，表现了作者们对现实生活的自觉追求与他们创作的时代感和使命感；也表现了征文的总体的思想与艺术的分量和价值。这说明：文学“就其本性来说，它不能不是时代愿望的体现者，不能不是时代思想的表达者。……只有那些在强大而蓬勃的思想的影响之下，只有能够满足时代的迫切要求的文学倾向，才能得到灿烂的发展”。（车尔尼雪夫斯基）

在征文中，正面直接描写与歌颂改革开放的巨大成就和城乡建设的崭新面貌，刻画先进人物的思想品格，人们生活意识和爱情观念的转换以及人间友好情谊的作品在数量上虽然不多，但它们的“含金量”却是贵重的。前些年，正面直接描写与歌颂改革开放以及在这个时代环境中成长起来的新的人物的文艺作品不是很多。有些作者对此不熟悉，不了解，或者对此不抱有兴趣，而猎奇描写甚至歌颂陈腐没落的事物。毛泽东同志早在《在延安文艺座谈会上的讲话》中便已明确地指出：“对于人民，这个人类世界历史的创造者，为什么不应该歌颂呢？无产阶级、共产党、新民主主义、社会主义，为什么不应该歌颂呢？”我们重视和提倡正面直接描写与歌颂现实生活中先进的积极的事物，就因为它们代表了社会时代发展的方向和主流的本质方向。正如列宁所说：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他就会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面。”徐铎的《从“稻香村”到“工业团地”》就是一篇反映大连深化改革，扩大开放所取得的重要成就的优秀报告文学作品。作者以鸟瞰历史的姿态，遨游现实的激情，描述了原来是一片荒芜贫瘠、饱受苦难的土地——金州大魏家的一个小小的村庄“稻香村”，现在已开辟建设成为大连的一个现代化的跨国工业团地的百年来的历史巨变。作品以中日两国关系作为主线，以百年来的世事沧桑作为历史与时代变迁的时空，先揭露了解放前四十年日本帝国主义者侵占这块土地的野心和罪行及其必然失败的可耻结局，又记叙了大连解放五十年来中日两国人民的友好交往，着重描写了中日两国为了开发这块宝贵土地，建设跨国工业团地，历时三年多的交涉、谈判、考察及最后签

订协议的友好又是艰苦的历程。作品包含着深远的时代意义，甚至具有一定的政治内涵与因素。因为作品所表现的，既是解放前四十年日本侵略中华民族屈辱的历史，更是解放后站立起来的中国人民在这块土地上当家做主的尊严与骄傲。可以说它描绘了深化改革、扩大开放的大连的一个重要的侧面的影像。作品的沉甸甸的艺术分量，主要表现在这里。作者的思路广阔。从过去到现在，从大连的这块土地到中国的天南地北，以至到日本及世界的许多地方地产的使用与价格，都做了根据翔实、有说服力的比较，并提出了关于土地使用等非常有科学价值与现实意义的问题。纵横驰骋，境界宽远，读罢令人豪情满怀。本篇虽不是小说，但有矛盾冲突，有纪实情节。虽非惊心动魄，却也跌宕起伏。特别是作品塑造了我国参加工业团地谈判人员的集体群像，表现了他们的爱国主义、民族自尊、科学求实、迎难而上的性格与精神。作品文笔洋洋洒洒，细腻利落；冷静描述内跳动激情，叙述过程间不乏议论；长而不烦，实而不躁，凝重深邃，气度恢弘，尾留余韵。是一首主旋律激昂强烈的时代赞歌

有不少征文是以改革开放为主线，揭示与表现了在建立市场经济过程和商品大潮涌动中不可避免出现的、亟须解决而且会通过自身的发展与变革逐步克服的新旧事物的矛盾，意识观念的撞击，以及这之中纷纭复杂的各档各层人物之间纠葛关系；期盼着高尚品德与美好精神的回归与发扬。中篇小说《鸡肋》高书堂通过主人公、某工厂教育科职工学校教师刘逸云在机构改革、人事安排、评定职称、儿子升学等事情上的一系列经历，揭示了以大小权势为核心组成的关系网并由此织出的不正之风，怎样侵蚀腐化着我们的党政组织和工作的肌体，伪化恶化着人际关系。本来是正常的改革、工作与日常生活，却人为地依仗权势，留人唯近，评职唯亲；在权势下，人的位置可以转换，条件可以变质变性，退休的可以改离休，不够评高职条件的可以弄虚作假，装饰拔高。你想评高职，我向你借房子，交换条件；你借别人的权势帮我儿子找到了工作，我就可以改变原来的态度收你儿子入高中。而这些，又都是在冠冕堂皇中进行着交换与交易，逼使人们把时间和精力都消耗在毫无德性、尔虞我诈、勾心斗角之中。难得糊涂，自恃清高，都抵挡不住反常的世俗力量的无情冲击。主人公刘逸云本不是一位强者，只不过是一位普通中学教师，他没有力量，也不习惯卑污的庸俗世态。但他又不得不直面严峻的现实。只是由于他得到了有过昔日恋情、在市教委职改办工作的老同学的一点权势的支持与指点，他才得以转危为安，他才学会一点处世本事。在他的有些矛盾的性格中，对人生与社会并没有彻底地感悟与适应，他的生活哲学仍处在啃“鸡肋”的水平——食之虽无肉却还有味，弃之可惜不如再啃之。这是本篇作品的题旨。作品对不同人物的性格和人物交往关系做了多侧面多角度的描写，增加了生活气氛，也增强了艺术表现力量。

中篇小说《红码头》 津子围 表现了一个非常时髦而又敏感的问题：知识分子下海及其命运。作品主要人物吴一雪在大学本科读中文专业又考取了英语研究生，毕业后任某师大外文系比较文学专业教师。在改革开放的大潮中凭着她自己的优势，下海到某外资商社做职员。她有一套好的经营管理设想和建议，得到外国老板的赏识。在两年的工作过程中，由于她体会到了“用生命换钱”的滋味以及面对洋老板的色情诱惑，决定辞去商社，“不再给资本家卖命啦”然而到哪里去呢？“她开始陷入一种从未有过的烦乱之中，像有一张灰色的网将她圈在里边，无论怎样都难以突破”。经过犹豫思索，她没有“上岸”回学校去，仍浮游在“海”里，最终还是到另外一个公司做了职员。这是她自己选择的道路，在从公司到社会到家庭生活夫妻关系一系列矛盾冲突中挣扎着，寻觅着。吴一雪虽非这一代高级知识分子阶层的代表，却在心理上、观念上一定程度地反映了他们的充满矛盾复杂的现实心态与意愿追求。而吴的大学同学海峰下海后的失败，则作为对照与警示的另一种形象存在。在吴的周围，作品为她安置了诸种人物：除了只能在精神上与她交流支持她的朋友外，还有外资公司老板、本国公司老板、经理、卖弄做作的吹牛家等等。在这些人和吴的关系链条中，除了大把的金钱炫耀的俗气外，便是急不可耐的情欲的要求。一切所谓关照、友好、援助、慷慨，都笼罩着虚伪的光环，都被涂上污秽的黄色。除了本篇作品外，还有的篇章表现了某些人受陈腐观念的影响思想品质上的滑坡，在金钱支配下感情变质道德堕落。这使我们想起了马克思、恩格斯在《共产党宣言》中深刻剖析指出的，但又与十九世纪西方资本主义社会有着社会性质及阶级关系不同，却又确实存在的现象与问题：（西方资产阶级）“它使人的尊严变成了交换价值，用一种没有良心的贸易自由代替了无数特许的和自力挣得的自由。”“资产阶级抹去了一切向来受人尊崇和令人生畏的职业的灵光。它把医生、律师、教士、诗人和学者变成了它出钱招雇的雇佣劳动者。”“资产阶级撕下了罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱，把这种关系变成了纯粹的金钱关系。”

这实际已涉及到对城乡党政机关、企事业单位干部和工作人员中屡禁不止、甚至愈演愈烈的不正之风、恶劣习气以及腐败行为做了揭露和鞭笞。而有些征文则比较集中地揭露与批判了在深化改革、扩大开放的过程中某些机关单位领导干部或工作人员中存在的陈旧落后的等级观念；百无聊赖、不务正事的衙门作风；对公有财产不顾、不敢负责的自私心理、自由主义；弄虚作假、巧取豪夺、贪污腐化的违法乱纪行为；出于对有作为的青年人的嫉妒而在工作上设置障碍，掣肘拆台，等等；表示了作者及广大群众的是非观点，爱憎态度。这类作品，针砭时弊，鞭挞黑暗，匡正谬误，对提高人们的觉悟和认识，推进改革开放，是有深刻的现实意义的。滕贞甫中篇小说《陷牛沟》是一篇很有

特色的作品。县委宣传部干事李复学被任职为巴林镇镇长。在农村工作一年的时间里，他曾想用在县里学过的理论坚持原则开展工作查办违法乱纪者，但他意想不到的却陷入了酒网的牢牢包围之中，不但逃脱不得，反而愈陷愈深。巴林镇的党政官员，以陷牛沟远近驰名的特产苞米酒为法宝，每事必酒，每会必酒，名目繁多，酒公然成了办公事、通关节、迎上级、拉人情、掩贪占、弄虚假、获先进、被提拔必不可缺的手段甚至成功的经验。新任镇长曾想多种办法改掉大喝大吃的毛病，也曾想用各种办法甚至咬破手指血书“戒酒”，然而不行。书生式的孤军奋战，抵挡不住冲破不了从村到镇以至到县各级干部设下的酒的八卦阵，甚至遭到他想查办的民愤极大的流氓地痞村支书熊四海设下的女色陷阱的暗害，终于被迫同“酒”合污，一年后被提拔为镇党委书记，被酱菜厂优化下来的老婆也当上了陷牛沟酒厂副厂长。作者以严肃而又幽默讽刺的笔触，对这种从县到村干部们一脉相承的背离党性、脱离群众的恶劣腐败的思想作风表示了强烈的愤怒，给予了尖锐无情的鞭挞。

巴林镇成了“酒海”镇，陷牛沟成了“陷人沟”、“陷干沟”，成了危害党和国家之利益的一个所在。作者揭露描写的是一出“闹剧”，也是一场“悲剧”。于“闹剧”中见严肃，于“悲剧”中生愤思。作品的内涵已经远远超出了农村范围，而具有普遍的社会现实意义。

除了上面主要以改革开放为主线、为背景的几类征文以外，还有些征文选择了多方面的题材与主题，也颇生动感人。崔梅的报告文学《走出江湖》描述中医赫连锁为研制治疗血栓病和脑萎缩中药“通络抗栓丸”、“通络熄风丸”和“元神丹”的艰难奋斗的感人历程。作品生动形象地描述了赫连锁的苦难经历、倔强不屈的性格、刻苦钻研病理反复诊治实验的不倦精神、走出江湖闯荡世界的勇气、遭受的困难与挫折、成功的研制、显著的疗效、高尚的医德及著名专家的权威性的评价。作品通过赫连锁的奋斗和成功，透出了改革开放的大好形势为赫提供了可以大显身手的时空与条件，并揭示人们应该如何为有价值的新的事物提供物质上和精神上的支持与鼓励。作者的思路清晰宽远，笔法活跃，选择能说明人物思想性格的矛盾情节、典型事例，或概述、或细写，历史的跨度大却不冗长，记述事实多却不繁琐；人物的外在形象与内在世界表里交融；叙事常饰以抒情，描写常伴以议论，哲理的思考总蕴涵对人生的思考对社会的褒贬，具有较强的艺术魅力，表现了作者一贯的文章风格与艺术个性。此外，还有的作品歌颂了一位老军人持久不变的优秀的革命传统精神和崇高的思想品格；有的赞扬了乡村民办教师清贫而又忠诚的无私奉献的崇高的敬业精神；有的描绘了独特的异域风情；有的通过对春天的描绘表达了对人生的感悟等，都给读者留下了深刻美好的印象。

读过八十余篇征文，感到很大的喜悦和欣慰，尽管这些征文在题材范围、思想内容和艺术水平上宽窄、深浅、高低上存在着差别，但我们可以从它们表现的某些侧面看到大连解放五十年来，特别是改革开放以来经济建设空前巨大的成就与发展，人民生活的改善与提高，广大干部与群众在世界观、人生观与价值观方面的变化。征文中描写与反映的各种倾向性的矛盾与问题，也都是现实生活中值得思考、警惕与需要解决的。这次征文，在总体上符合“二为”的方向和弘扬主旋律的精神，具有比较鲜明的时代生活气息。通过作品的艺术感染，可以使读者受到一次爱国主义教育和世界观、人生观、价值观教育，能够起到“以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人”的积极作用。这八十篇征文，也具体地体现了大连市文学创作的新的发展与收获。不论老作者还是新作者，他们正遵循着正确的方向，迈进在向现实突进的严肃道路上。

文学无止境，不可能有一个绝对的完美终极。它总在不断地发展、提高、创新、前进。《海燕》这次发表的征文，当然也不可能尽美尽善。这也是自然的和正常的。作为一个回顾，也为了今后的发展，不必讳言这之中的某些不足。从已发表的征文来看，有些作品尚感题材选择的范围与质地，主题提炼的重量与深度，都有待于进一步拓展与提高；从更深更广的方面去反映半个世纪以来波澜壮阔的社会生活还显得不足；缺少需要咀嚼的沉实内涵与可以回味的深邃意境。当然，文学作品不是编年史或大事记；但有深广度地多侧面、多角度地描写表现解放五十年来大连的巨变与特色，还是有艺术需要与时代意义的。有些作品故事内容的描写叙述比较平直浅露、浮面肤浅，缺少跌宕尖锐的矛盾情节的设计与揭示、对现实生活做有深度力度的挖掘与表现；人物形象的刻画多为平面式，缺少立体的雕塑与灵魂的剖示；有些作品的艺术表现水平不高，一般化者多，甚至比较粗糙，缺少能够震撼人的思想感情的强烈的艺术感染与诱动力量，不能满足读者的审美要求与艺术享受。

总之，这次征文，既为我们留下了成绩、经验，也在创作上留下了值得思考的课题。现在，“我们处在人民自觉地创造自己新生活的伟大时代，更应该出现伟大的作家、艺术家，更应该创造出与这一伟大时代相称的精神产品。因此，千方百计地繁荣社会主义文艺，这是文艺工作者的光荣职责，是党和人民的殷切要求，也是文艺界为国家大局做贡献的表现。”江泽民殷切希望大连市的文艺工作者努力创造，提高作品的档次和品位，以文艺精品奉献给伟大的时代与英雄的中华民族。

1995年

《于涛书画集》读后

于植元

在《于涛书画集》首发式上，来宾们发言踊跃，气氛热烈。与会者方方面面，各自谈论着自己的见解。这里有革命老前辈、老领导，有当地文艺界的同道和特地从鞍山赶来的省美协的代表……

大家首先对于涛表示祝贺。近一个月来他可谓好事连三：一是晋升为国家一级美术师，二是出版了隶书《三国演义卷首词》字帖，三是公开发行了这本《于涛书画集》。

如果只是一本书画集的首发式，大概不至于引起来宾们如此热烈的发言。之所以会如此，是有着多方面因由的。

首先是大家充分肯定于涛在困境中那种不曾灰心丧志、自暴自弃的拼搏奋进精神。不如此，便没有今天的成就。正如在《前言》和《后记》中所说：他自幼家贫，无力升学深造。少年时期便参加工作。他生性爱好书画，便利用业余时间拜师求友，进学习班和业余艺术学校，得到提高，并较早有作品发表。然而谁曾料到在刚刚崭露头角之际，便迎来了1957年那场风暴。本来工作和生活担子已够沉重的这个青年人，加上这个巨大的压力，其痛苦和困难便可想而知。然而于涛没有消沉自馁，而是在担起新的艰巨任务的同时，依然不曾放弃他对书法和绘画的刻苦钻研。及至粉碎“四人帮”之后于涛多年的艺术积累终于得到了一展才能的广阔天地，这才有今天的一切。他自己在《后记》里引用了老子“自胜者强”的箴言，说明他不断战胜自己，才取得今天的成就。

于涛是既写字又作画的书画家。但在参加专项性的活动中，他很少能把书画作品同时展示给大家。因此，人们见仁见智，或以为他是画家，或以为他是书家，很少知道他是二者兼能的书画家。正如他自己在《后记》里所说：“少年时代家贫辍学，很早就担起工作和生活的担子。但热爱书画之心使我几乎占去了大部分的休息时间，而且二者是同步进行的。但不同阶段发表作品和参加活动的侧重面，由于历史的原因不可能完全一致，这往往会造成误解。参加绘画活动和发表绘画作品集中在某一阶段，人们便以为我是从事绘画创作的；反之，书法作品发表较多或参加此类活动频繁时，人们又会以为我是从事书法创作的。只有一向了解我较为全面的人，才不单从书法或绘画一个方面去认识和评价我。尽管我的书法和绘画水平都不高，但我从事学习和创作的实际情况确实如此。”

在这里，他是以朴实而谦虚的态度述说了自己学习书画的艰难历程的。这使我们进一步增强了对他的理解。唯其如此，他的作品集才是书画合集，而且限于客观条件，使他不得不把作品的数量极力压缩，形成现在的样子。如果有条件的话，他不妨书画分开，各出专集，数量增多了，反映其质量的条件也随之增强。然而，现在却只能如此。这有待于将来。但也应该承认，这本书画集面世之后，至少乐意减少单从书法或只从国画一个方面去理解或评价他的艺术成就。

在说到他的创作时，不可避免地要想到多年来他对开展书画活动所做的努力。更不会忘记从粉碎“四人帮”后书法家组织建立时他的作用。先是借调到文联后来是正式调入协助筹建书法学会、书法研究会直到后来的书法家协会，不论举办展览、下工厂、到农村、去部队或开展救灾、义捐，他不仅积极参与，而且大多是主办者。从他在书协做几十年专职秘书长便可证明。因此，从作品集来看，他是书家、画家，是一位作者；但从他参加书画活动的劳绩看，他又是一位辛勤劳动的书画工作者。人们在读他的作品集的同时，应会记起他在国内、国外参与书画活动和得奖次数之多这些事实。

1995年

王晓峰的批评世界

——读王晓峰《灯下偶记》

叶纪彬

晓峰在《王晓峰文谈》一书中有一句名言，“文学批评是批评者心曲的流露”。这是晓峰十余年文学批评实践经验的总结，也是晓峰对文学批评性质与本质特征认识与理解的创造性话语。这掷地有声的文学批评实践经验之谈，无疑是批评家在艰难、苦涩、甚至悲凉的文学批评道路上历经千辛万苦、强忍巨大悲哀、默悟创造欣慰后，发自心灵深处的呼吁。也许有人还死抱着文学批评是一种科学的旧文学批评观念，从而简单而无情地否定晓峰对文学批评是“批评者心曲的流露”这一具有价值的理论见解。然而，我却举双手赞同晓峰对文学批评的学术创见。科学在探寻真理的道路上是要扼制探寻者的主体性成分的切入，而文学批评在批评的过程中必须保护或弘扬批评者的审美体验、审美感悟、审美理想与审美对象的融合，真诚地促使批评者心曲真实地流露。文学批评与科学的这一区别是由文学批评本质特征决定的。

晓峰十余年如一日，默默地、精心地、无怨无悔地在文艺评论这块园地里耕耘着、探寻着、创造着，其毅力、其信念、其执著的精神，确实令人敬佩。晓峰是我的学生，也是我的同行，其精神、其心灵、其理想，我是能够理解的。对他十余年来呕心沥血的学术成果——《王晓峰文谈》与《灯下偶记》，我是殊为珍惜的。因此，眼下我再忙也欣然接受撰写《灯下偶记》的文字。

《灯下偶记》可以说是《王晓峰文谈》的姐妹篇。《灯下偶记》全书分三辑。第一辑的主要内容是对国内文坛的重要文学现象和“热点”作家作品的评述。第二辑是以文艺随笔的形式，针对国内文坛上的重要的“热点”式的文学现象作出自己的思考与评析。在以上两辑中，处处迸发出作者对中国当代文学现象的关注激情，也处处展现了作者对我国文坛上文学创作倾向、理论“热点”与“热点”作家、作品的宏观审视与微观剖析的睿智与敏锐。第三辑则集中评论大连作家作品，同时对大连文学创作倾向和文化现象进行宏观审视与剖析，这一辑颇具有“地方特色”。如果说《王晓峰文谈》主要围绕着中国当代小说创作的诸多问题，侧重于宏观、理论的视角，探讨文学问题，那么

《灯下偶记》则以“短平快”的形式，对我国当代文坛重要文学现象、“热点”作品作出自己的思考与评析。《灯下偶记》中的所评对象，由于作者宏观视角敏锐，对所评对

象的本质特征成竹在胸，又是在更深夜阑的氛围下灯下思考，所以往往思路清晰，析评冷静、沉稳、客观，笔之所至处处犀利、中肯、切入要害，作者文思中的闪光点熠熠照人，令读者有目不暇接之感。

统观《王晓峰文谈》与《灯下偶记》，晓峰励精图治、惨淡十余载经营，令人欣慰的是他终于构筑成富有自己特色的批评世界。晓峰在这个富有自己特色的批评世界里，努力摈弃传统批评中那种固有的枯燥乏味、教条训人、违心虚假的弊端，坦诚地向读者袒露心灵，吟诵心曲，展现才华，呕心沥血地构建自己的批评品格。在我看来，晓峰的批评世界的特色已得到初步的显现。下面让我对晓峰文学批评世界的特色作出简要概括与阐释。

一、晓峰文学批评世界的第一个特色是对中国当代文学现象、文化转型、文学艺术的创作倾向、理论“热点”、“热点”作家作品等予以悉心的关注与投入，直追与突出文学批评的“当前性”。

《王晓峰文谈》中“描述篇”、“阐释篇”、“批评篇”几乎篇文章都把批评的触角伸向当代中国小说创作的“当前性”。其中《当代小说的“新写实”世界》、《小说的模糊性主题》、《小说情节的强化与淡化》、《当代小说观阐述》、《王蒙小说的文化背景》、《王朔的局限》、《对新时期文学的爱与知》等，读者只要从其命题中便可知晓峰对中国当代文学创作的倾向性问题、理论“热点”与“热点”作家作品的关注的精神。

《灯下偶记》同样把中国文学创作的“当前性”问题的探讨作为重要的主题。晓峰在梳理、审视中国当代文学创作诸多问题与“热点”时，清醒地意识到随着商品大潮在神州大地涌动，文学艺术作品商品化一时难以扼的创作倾向制，地摊文学、庸俗文学骤然兴起，几乎把精品文学驱逐出中国文坛。为了追求可读性、发行量，不惜以牺牲文学的时代精神、社会历史内涵作为惨痛的代价。晓峰为这种创作倾向痛心疾首，食不甘味、彻夜难眠，甚至不顾被人讥为“偏颇”而勇敢地喊出“文坛堕落”的忠告。《灯下偶记》中的文章几乎篇篇都直接或间接地接触这一中国当代文坛中重大而又敏感的问题。其中《荡涤放情志 何为自拘束——对近期长篇小说的一点看法》、《长篇小说，翻开了辉煌》、《在时代与未来的选择面前——读〈晨光〉》、《文艺作品的社会性》、《时代历史与文学》、《呼唤崇高而伟大的人格》、《大连文学的现实管窥》等，更是满怀忧患意识切中这一重大而又敏感的主题。晓峰指出，长篇小说这种文体承载着更为丰富的社会与时代的内涵，承载着更为宽广的民族文化与民族精神的神韵，它所关怀的不仅仅是个人命运和生活的细枝末节，而是在广阔的领域内表现普遍关切的社

会生活和历史发展里的重大主题。晓峰认为，倘若“从这个角度上看，目前长篇小说的创作水准无论如何也不能说已达到了应有的历史深度及艺术高度”。即使长篇小说创作是我国近期文坛有收获的领域，但晓峰敏锐地指出，长篇小说创作存在着如下问题：主人公囿于“文化人”或“某一特定历史阶段里政治舞台上的弄潮儿”的局限与弱点；“贵族化”、“沙龙化”的危机开始酝酿，其结果必然造成作家本人对自身与生活把握认识的局促，也由于作家对个人情感与经验的过分弘扬和自赏而导致长篇小说的偏狭，为了增加小说的可读性和发行量，迎合低俗的阅读兴趣，一种媚俗的心态与人格，一种“包装”风潮（指作家、出版商、新闻记者、评论家联手搞虚假的新闻轰动效应）在作家群中蔓延；由于专注于性爱本身，致使文学作品丧失应有的历史内涵等等。

由于晓峰十多年来一直置身于我国当代文学的潮起潮落之中，他不惜时间与精力，追踪审视、剖析新潮创作，他深知投身于我国当代文学创作的潮流之中，关注“当前性”不但花时间、费精力、经常陷于得不偿失的懊恼与窘境之中，而且还要敢于去冒风险。晓峰这种对我国文学“当前性”的执著探索精神，令人感佩。对我国当代文学创作中倾向性问题洞若观火，把握准确，剖析深刻。他对我国文学创作“当前性”的关注是多方面的。面对个体书摊文化现象，他敏锐地指出：“图书的产供销各个环节都应该面向市场，但不应该无条件地取悦于市场。”当他思考文学质量问题时，没有忘记提醒人们注意我们的文学界存在着一种急功近利的文学急躁病。他经常向人们呼吁：“文学首先应该是时代的文学。文学是以反映时代精神为己任的，没有时代精神的文学作品是不会地久天长的。”在评论具体作品时，晓峰仍胸怀社会主义文学发展的大局，他不时向人们呼唤：“作家应该急时代之所急，急人民之所急，表达时代的需要，表达人民理想的希冀”，并以此来接受时代与未来的选择。

晓峰在评析大连现实文坛时也是坦诚直言的。他指出随着社会重心、中心向经济建设、物质利益偏移、转移的时候，大连文坛失去80年代初期与中期文学创作高潮期的轰动效应，有的作家也失去以往的对文学的忠贞不渝的信念和顽强刻苦的毅力，在创作心绪上明显地显示出动摇不定怀疑犹豫的种种表征，对文学的兴趣，对创作的热情再没有从前的那份痴迷与执著了。他感受到大连作家面临着创作心态大失衡的严峻现实。他指出这种创作心态的失衡其结果必然影响到文学的自身，来自于内心深处的摇摆和矛盾已经开始影响文学的想像力和创造力，为此，他真诚地向大连作家发出由衷的呼吁：“随着社会和时代的变化，需要文学在更深层次上对人文精神、社会心理潮变做出必要的新的抉择与甄别，从而完成新时代的人文精神的重铸。”

二、晓峰文学批评世界的第二个特色是批评家的理性认识与批评对象的本质特征达到较为完美的融合，使二者不“隔”，在对作家作品、文学现象、创作倾向等评论与阐释中，力避就事论事，追求揭示其深层的本质内涵，与此同时把批评家对生命的体悟与对生活的认知统一起来。

这一特色在晓峰文学批评世界中体现是一贯的，也是比较充分的。司达在《批评者心曲的流露——评〈王晓峰文谈〉》中以《当代小说的城市世界》和《论孙惠芬小说》为例做过精湛颇有见地的评析，在此我就不想赘述了。晓峰文学批评世界这一特色在《灯下偶记》中同样得到充分、有力的体现。《灯下偶记》中绝大部分的文章篇幅都很短小，但文章的内涵却很厚重。阅读《灯下偶记》，我发现晓峰对他的批评、评论对象的深层的本质内蕴审视、把握、阐释是极为准确并颇有深度的。晓峰这种把握对象的能力与他从事过编辑工作，具有创作实践经验与理论素养有着直接关系，同时与他对象进行感性体悟与理性认识统一的方式把握也不无关系。这种对对象准确把握为他的理性判断打下了坚实基础。正因为这样，所以晓峰的批评与评论能够做到批评家的理性认识与批评对象的深层的本质特征完美地融合起来，使读者感到不“隔”，同时也能够做到避开就事论事的纠缠，集中笔墨去揭示对象深层次的本质内涵。

《真实是文学的生命——读〈5·19长镜头〉》一文只有七百多字。在简短的篇幅中，晓峰极其准确地揭示了作家刘心武创作《5·19长镜头》小说的创作动机以及小说自身深层次的本质内涵，同时与批评家的理性判断完美地融合起来。晓峰敏锐地指出，“在小说中，刘心武发表了融进历史学、心理学、社会学等多种知识的议论，缜密、严正而又有文采地向我们描述了他对‘5·19’事件，与大量新闻报道迥然不同的观点。他让我们相信了这不是一个‘排外行为’，也不是一个富有‘政治色彩’的暴力行为。”为了进一步论证作者的这一观点，文章抓住刘心武笔下滑志明与宋宝琦这两个艺术形象内在深层次联系做出深入的逻辑分析，指出滑志明无意识地参加“5·19事件”具有社会的、历史的、生理的和心理的依据。最后清醒地指出这种可恨可悲的无意识是精神文明建设中一项刻不容缓必须解决的工程。

《孙惠芬部分小说略评》是一篇充分有力地显示晓峰批评功力的精彩论文。作者在一篇七千来字的评论文章中，一口气评析了孙惠芬的《来来去去》、《小窗絮雨》、《水花村少女》等九篇小说。作者在论文中笔走龙蛇，文思澎湃，充分调动自己的理性认识的逻辑力量、审美判断力、审美感受力和艺术概括力量，对孙惠芬的小说创作进行全方位、多层次的把握，对孙惠芬小说的审美理想、艺术特色、审美趣味、创作心态、艺术构思、艺术表现等等方面都成竹在胸，对作为具体评析对象的孙惠芬《小窗絮雨》

等九篇小说的深层次的核心内涵都能作出有自己独特的审美见解的理论阐释和审美概括。与此同时晓峰通过对具体的批评对象的评析，展示作者自己对社会生活潮流嬗变的理性认识，吐露作者自己对纷纭复杂的人生道路、性格命运的感悟真情。如在对《春秋之交》评论中，概括地分析了孙惠芬小说的“出走”与“留守”两类主题，简约地阐释了小说主人公张小兰的生活道路、性格命运、向往城市心态后，紧接着敏锐地指出，对城市既向往又恐惧，是当代中国农村变革时期的普通社会心态，这是一种觉醒，也是一种进步。但是城市文明为人类的生命存在提供了相对优裕条件的同时也派生出许多扼杀人性的不利因子。这显然又是一种矛盾。这种矛盾乃是一种严酷现实。面对这种严酷现实张小兰误入歧途，因而悲剧产生了。为此，晓峰发出感慨：悲剧的原因就在这里。在评论孙惠芬成名作《小窗絮雨》中，晓峰这种体验、感悟的真情吐露尤为淋漓尽致：

那种欲爱不能、欲罢不忍的心弦的颤抖，体现了对于现在乡村的爱与怨的两难意识。那可是个温馨的所在和生命的驿站。田野葱郁、鸡鸣狗吠……无不洋溢着温情和善意；街里乡邻亲朋好友……又构成了可使肉体与灵魂憩歇的厚障，因此小说中那些琐碎细小的乡村生活场景、细节无不浸涌着那浓烈的乡亲乡情。体现了相对明确的“乡村情结”。在这样的“乡村情结”或曰“乡村意识”里，爱与怨是交织在一起的。怨是不满足、不满意，是爱中的怨。那毕竟像是一泓不太流通的湖水，平静得令人无奈；也像是一片未曾开发的处女地，古风习习仍遮掩不住现代之光照耀下的简陋和陈旧。这样的爱与怨的交织，这样的新与旧的摩擦，遂衍化成一段沉郁而动人的心语，似坐在窗前，听田野小雨淅沥的诉说。

这确是一个痛苦的灵魂在呻吟。这痛苦的灵魂呻吟既是对孙惠芬小说《小窗絮雨》深层次的主题内涵概括揭示，也是批评家王晓峰通过批评对象展示自己对社会、对人生觉悟思考，更是批评家王晓峰对《小窗絮雨》艺术体验、审美感悟的心曲流露。

三、晓峰文学批评世界的第三个特色是能够真诚地袒露批评家的无私胸怀，摈弃虚情假意、趋时媚俗之流弊，奉献批评家的勇气。敏锐、睿智与执著，不人云亦云，敢于道出与众不同的声音，追求自己的独特的艺术悟性与学术见解。

晓峰对批评是坦诚、执著的。应该指出在国内批评界存在着趋时媚俗倾向的大环境下能够一露坦诚、执著的胸怀，实属不易。我们不能说在晓峰的批评世界一点未受这种倾向的浸染，但总的说来晓峰的批评世界是较为纯净的。统观《王晓峰文谈》和《灯下偶记》，在他十多年惨淡营造的批评世界里，作为批评家的勇敢、敏锐、睿智与执著处处可见，蕴含在不同的批评篇章中，流溢于他两部著作的字里行间。既然批评是批评家

的心曲流露，那么坦诚是批评家首要的、重要的品质。只有坦诚才能向读者吐真言，对流俗示灼见，为作家动真情。也只有这样才能在伪中求真，在真中辨伪，面对已经形成的批评倾向唱出与众不同的声音，去建构自己独特的批评世界。当然批评家的坦诚与勇敢、敏锐、睿智、执著是相辅相成的。勇敢、敏锐、睿智和执著也是批评家不可或缺的条件与支柱。晓峰批评世界的这一特点在《王晓峰文谈》中就有突出的表现，“批评篇”中《组织部来了个年轻人》、《王朔的局限》和《在雅俗比较视界里的汪国真诗作》等篇，面对的批评对象都是文艺界批评“热点”的作家作品，晓峰根据自己的艺术体验和审美感悟敢于唱出与众不同的声音，敢与发表自己的真知灼见。在《灯下偶记》中有许多篇章也充分地显示出晓峰批评世界的这一特点。如《他乡就我生春色 故国移居见客心——短论“留学生文学”》、《荡涤放情志 何为自拘束——对近期长篇小说的一点看法》、《长篇小说，翻开了辉煌》、《浅说〈废都〉》、《从〈曾国藩〉说开去》、《〈霓裳〉是好看的书吗》、《中国当代军人的风采——阅读孙甲仁小说的感觉》、《大连文学的现实管窥》等，这些篇章虽然都是“短平快”的批评，但晓峰在高度浓缩之后，在真切的评析中显露其批评灼见。在真诚地袒露自己无私胸怀中，摈弃了虚情假意、趋时媚俗的流弊，把自己的勇气、敏锐、睿智与执著融进批评与阐释之中，在这里作者不作人云亦云之论，敢于唱出自己独特的声音，努力去追求自己的独特的艺术悟性与学术见解。

贾平凹的《废都》出版把中国批评界搅得纷纷扬扬。《废都》的问世又适逢国内黄色文学大泛滥之时，而《废都》本身却也是把“黄”的色素写得琳琅满目，这正好触痛了固守传统批评意识批评家的卫道神经，一时间骂声四起，陷《废都》于众手所指之窘困之境。我们大连电视台也播放了专家、学者、批评家、教授座谈《废都》的录像。在这个座谈会上，与会者对《废都》的“黄”当然针砭不轻，同时还提出《废都》的主人公庄之蝶是不是新人，《废都》中新女性描写等问题。说实在的，当时我不以为然。于是乎发出感叹，真正理解或读懂一部作品确实不是一件易事。

王晓峰的《浅说〈废都〉》是一篇短评，主要是评析作品主人公庄之蝶这一人物性格。从这篇短评中，我看到了晓峰读懂了《废都》，真正理解了《废都》。晓峰对庄之蝶的解读与众不同，确有自己的艺术见解与审美领悟。据说现当代世界级的艺术大师，如现代派绘画大师毕加索、丑角大师卓别林、舞蹈大师邓肯等都从异性情爱上汲取创作灵感、激情与动力，使自己的创作风格获得转变，这是真实的现实。而《废都》的主人公庄之蝶不是什么艺术大师，可算是一位颇具知名度的作家，庄之蝶在人生苦闷、创作苦闷时也曾几个女性身上找感受，他只是找感官刺激来消解内心矛盾，在人生与

创作道路上无法排解的犹疑、彷徨与失落感。庄之蝶人物性格作家在小说中写得不算复杂。但他确是在特定历史时期背景下，特定的中国社会文化历史氛围中出现的文化阶层中的特殊人物。在短评中，晓峰对庄之蝶性格内涵、特征及其社会历史文化根源的阐释既清晰又具有深度。让我们看一看晓峰对庄之蝶性格及其根源的具体阐释：晓峰首先指出庄之蝶生活在本世纪末期，恰好是中国的政治生活、经济生活和文化生活发生重大变革的时候。旧有的秩序、观念、世俗、习惯未全部退却，而新生的尚未建立和健全。庄之蝶面对的现实是，旧有的未必不合理，新生的也未必是必然。在这样新旧交替时期，对每一个现实生活中的人，犹疑、彷徨、焦灼、苦闷、萎顿、选择、进取、奋斗、超越都在所难免，也都有可能。而庄之蝶的性格内涵与特征较为典型地体现了本世纪末期中国的特有的社会心态，特别是中国文化阶层的社会心态。晓峰用一句流行话语“文化的失落感”予以概括。中国文人古今皆然的清高与自负与现在的文人屈就在社会生活的边缘形成了太大的反差，以至于使文人惶惶然困惑。我们从作家把自己作品的主人公命名与庄子的“庄周化蝶”的典故相联系中，应该就能够品味到作家创造这个人物性格的题旨与艺术追求的信息的。作家在《废都》后记也说：“处于一种现实与幻想混在一起无法分清的境界。”其次晓峰对庄之蝶性格内涵中无法解决的矛盾分析也是非常精彩的。一个思维正常的人，在现实生活中总要不断地寻求自我，为自我定位。表面上看活得“清清静静”，事业有成，声名飞扬，经济效益颇佳，他不修边幅、不求闻达，玩古玩、玩女人也得心应手，在当代作家中他活得够潇洒的。然而在他的内心深处却感到活得挺累，失去自由感，找不到自我。这一矛盾是深层的，在现实生活中还很难找到解决的办法与途径，所以庄之蝶有内心深处或灵魂深处的痛楚与情结。应该说庄之蝶的性格内涵贾平凹在《废都》中写得较为含蓄、较为内在，也写得较为聪明。这一点晓峰感觉到了，然而一般的读者却较难发现。这也许就是《废都》出版后在中国批评界未得到正确、客观评价的一个主要原因。作为青年批评家晓峰凭借他的艺术经验与审美感悟，触摸到了《废都》的深层血脉，这是难能可贵的。晓峰精辟地指出，庄之蝶“他内心里还是存在一个散不开化不掉的情结——不为自己所左右反而受世情世风世事所左右，不敢说他完全是不自主，但他的确是清醒地看着自己陷入无力脱身的境地之中。他是为他的巨大的社会声名所牵累，更为世情世事所感累赘。于是他‘需要破缺’、需要再造、需要更新”。

再次，晓峰对庄之蝶内涵的深层矛盾的原因与社会历史文化根源的分析与揭示也颇为深刻。庄之蝶是个中国文人。在他身上表现出来的天赋、习性、言行、理智，难逃积淀久长的历史渊藪，好坏兼备、优劣并存。他绝不是一个现代人，他的睿智与才华不是

施展叱咤在风云里，而是消解在悠闲和女人那里。作为中国文化圈里的文人所特有的那种天然般的依附性与信赖性便产生了无可奈何般的寂寞与悲凉。所以庄之蝶痛感“活得太累，太窝囊，甚至很卑鄙”。全身心都罩在一个世情世风世事的大网中，身心牵累太多，旧文人的济世救生的理想在他内心深处未完全泯灭，仍在隐隐作怪，然而却无力实现，只好随波逐流，得过且过，把寂寞与悲凉、苦闷与焦灼、才智与精力投入到众多的女性身上。庄之蝶也不时地努力走出书斋，然而当他走进社会，走进人际关系后都失意，找不到自我，于是乎又只好怀着矛盾、寂寞、痛苦，拖着疲惫与倦意走进女人中间，走进历史的因袭的樊笼里去。在以上阐释的基础上，晓峰指出：“《废都》是一个文化环境，这个文化环境因它的太悠久的历史而使庄之蝶这样充满忧患意识的人感到苦闷与压抑。太多的历史参照以及植入骨髓的历史因袭束缚了人的心灵，创新、创造、前进，在这里举步维艰。庄之蝶是一介文人，想象、感觉发达而欠缺治世治家的本领。这也就更加剧了他的焦灼、矛盾。”由此可见庄之蝶的出路维艰难卜，其“结局很无奈，亦很悲观”，晓峰的这一判断是切合人物性格实际的。

晓峰对《废都》的解读与艺术判断是与众不同的，是独具慧眼的。《浅说〈废都〉》篇末曰：“《废都》的情事描写亦不少，但与那些黄色的东西，相去甚远。至于目前的读者能否有能力鉴赏与感觉，那就得由历史来做结论了。”这是值得读者深思的。

四、晓峰批评世界的第四个特色是在文体上、在叙述语言上，不拘泥于传统的批评模式，追求一种“自由”的表达方式，在篇章结构上不拘泥于评论的“正规”写法，在用笔上力求自然老练、洒脱舒展、犀利隽永、意蕴深刻、锋芒鲜明。

晓峰批评世界的这一特色与晓峰的批评观念有密切的关系。晓峰说他不把评论看成是“评论”，而把批评看成是“批评者的心曲流露”或把评论看成是评论者个人心灵的独白。基于这一认识，所以他在他的批评著作中，总是力求以富有个性化的语言和寻觅一种能够自由、洒脱地表达自己的心曲的言语组织与篇章的结构形式，将艺术体验与审美感悟直抒出来，一般不拐弯抹角、少作抽象推理、不故弄玄虚，所以在晓峰短评中常常有批评者思想火花闪烁、审美激情激盈、心灵独白流露、学术新解展示。当他徜徉在审美对象世界的时候，能够做到神与物游，能够体验艺术、感悟生命、读解人生融为一体，所以晓峰的批评世界显得朴实无华、亲切可爱、涵蕴深邃、阐释清晰、见解诱人，一扫奥晦艰涩的痕迹。统观王晓峰文学批评，我们不难发现他的批评在笔法上亦有自己的特殊追求。我们把晓峰在用笔上的特点概括为自然老练、洒脱舒展、犀利隽永、意蕴深刻、锋芒鲜明，是切合实际的。晓峰批评在表达方式的创新，在篇章结构上的特点和

用笔上的独特性，的确构成了他的批评世界的一个方面的特色。晓峰批评世界的这一特色是我们统观晓峰批评著述后所作的综合概括，因此它是一种综合体现。即使这样，我们从《灯下偶记》所辑的具体的短评中，也仍然可以捕捉住这一特色的不同侧面。《灯下偶记》中晓峰对“留学生文学”的评析，对近期长篇小说的一点看法，对余秋雨《文化苦旅》读后感，对贾平凹的《废都》的解读与阐释，对《曾国藩》与《霓裳》的评价，对读书与个体书摊文化的思索，对文学真诚与艺术魅力的断想，对孙惠芬小说的漫评等等，都从不同的侧面展现晓峰批评世界的这一特色。

《看完〈文化苦旅〉之后》是一篇读后感。在这篇读后感里，晓峰对余秋雨的《文化苦旅》的内容只是略提《风雨天一阁》，闲捎《夜行船》。这是一篇地地道道的借题发挥的读后感。作者对购书时心态、读书习惯和心情抒写一反“惜墨如金”的古训，而是挥洒自如。文章以读书与爱书为主旨，浮想联翩，古今上下，东拉西扯，直抒胸臆，宛然成篇。在这里作者既潇洒地真诚地吐露心曲，通篇又能处处维系着《文化苦旅》的深层内涵。此文精彩处，我深信读者阅毕肯定印象鲜明。作者说“读书是一次心灵洗澡。读书时心灵就那么自由地打开了，所有的角落都得到了来自另一世界甘霖的沐浴”。历代苦难的中国人总是以对民族文化和民族精神的挚爱与追求，来塑造自己的文化品格。以世俗的眼光审视，以书为伍者免不了要暗淡自己的一生，然而古今中外总是有那么多人像灯蛾扑火一样趋于那方天地。文化苦旅，亦是文化孤旅，中外古今皆然。至此晓峰的心曲得到了自然的流露：“夜坐灯下，四周完全是静寂的，感受到空旷浩渺的宇宙，感受到大自然和人类社会的朝朝夕夕，律动呼吸，这种苦涩而孤独的心灵历程完全有可能使你彻底地面对自己和面对历史，从而完成了生命的自省与感悟，完成了身心的又一次愉悦与快乐。从这个意义上说，书——人类文化的载体，又一次出色地完成了它的使命，也是从这种意义上说，生活和生命自古至今都存在另一种消费享受形式。那就是读书与爱书。”晓峰这一心曲肯定能与读者产生共鸣。

晓峰的批评世界当然应该得到进一步的拓展，这是时代的呼唤，读者的企盼，也是晓峰自己的心曲。

1996年

与时代同行

——大连戏剧创作队伍五十年历程

李 珠

大连的戏剧艺术创作，一直是大连文艺活动的一个重要方面，为大连的文化生活增添着令人瞩目的光彩，为大连这座年轻的城市争得了令人难忘的荣誉。在大连的戏剧艺术创作中，剧本文学创作队伍担当了重要角色，为大连文艺事业的发展作出了突出的贡献。一批又一批、一辈又一辈的戏剧创作队伍，以深入生活、深入群众，讴歌生活、讴歌时代为己任，创作了大量的戏剧文学作品。五十年的风雨历程中，他们与时代同行，在大连戏剧事业乃至整个艺术事业中，写下动人的篇章。

一、革命文艺的乳汁， 哺育了大连戏剧创作队伍的成长 ——解放初期大连戏剧创作队伍的形成

由于大连是解放较早的城市，所以，大连新文艺的历程，实际上比共和国建立的五十年要长些。大连解放初期，是大连新文艺发展的重要阶段，也是大连新的戏剧创作的奠基时期。

1945年“八·一五”大连解放，革命的新文艺大量涌向大连。东北文工团、东北鲁艺四团、辽南军区国剧队等老解放区的文艺团体在大连播下了革命文艺的火种。沙蒙、王大化、罗丹、李定坤、陈陇、方冰、阿英、柳青、张庚、白郎、于蓝、吴晓邦、刘炽……一大批革命文艺家为大连新文艺的兴起，做出了杰出的贡献。1943年3月，被誉为“东北大地上第一支革命文艺轻骑兵”的东北文工团在沙蒙、王大化的率领下到大连，掀开了大连革命文艺的新篇章。1948年6月，由张庚率领的东北鲁艺四团来到大连，对革命文艺的普及和群众文艺活动的发展，又产生了重要作用。他们的努力，为大连新文艺的未来发展奠定了坚实的基础。

在革命文艺的影响下，大连戏剧创作活动首先在广大群众中展开。解放初的两年，主要演出的是解放区的作品。偶尔演出的一些创作剧目中，农村戏、外来戏居多。为改变这种状况，当时的关东公署教育厅提出了“走群众路线”，“写现实，写群众”，

“不靠人家现成的剧本，主要靠各演出单位人员自己创作，大胆创作演出喜闻乐见、短小浅显的反映关东地区民主建设与人民生活的戏剧作品”的主张，形成了戏剧创作的高潮。1948年1月，关东公署教育厅颁发了大众创作奖金。由于这项奖励提倡“工人集体创作”，极大地鼓舞了群众业余创作热情，自编自演之风愈盛。1948年8月，在关东公署教育厅和职工总会领导下，大连组织了以戏剧竞赛为主要内容的“关东艺术活动周”。这次演出中的《二毛立功》、《金不换》、《大转变》等一批优秀剧目，都是工人自己创作、自己演出的。据不完全统计，自1947年1月至1949年5月，大连演出的911个剧目中，大连的群众自创的512个。数字表明，以工人为主体的戏剧创作队伍，在当时已经十分壮大，是当时大连戏剧创作的主力军。

大连戏剧创作队伍在形成的时期，表现出两个特点。

第一，专家与工人结合进行集体创作。当时在大连的一些作家、导演和演员，如罗烽、方冲、赵慧琛、白朗等，深入工厂，与工人一起进行创作。1947年底，田稼、赵慧琛经过两个月在寺儿沟大粪合作社深入生活，与工人白玉江、孙树贵等创作了六幕十七场话剧《穷汉岭》，在当时影响极大，被认为是解放后专家与工人结合创作的优秀剧目，也是解放后最先出现的反映城市人民生活的优秀剧目之一，“它的成功将是大众文艺工作者与工农一起集体创作的先例”。由戏剧家田风与胜利烟草公司经理赵毅合作创作的六幕十二场歌剧《一个女工的翻身》，也是专家与群众业余创作相结合的产物，在“关东艺术周”的演出中获奖，剧本于1949年由中华书局出版发行。

第二，工人群众自己创作。这一时期由工人自己创作的剧目，占有相当大的比重。虽然这些剧目中有许多不够成熟、不够完整的作品，但是，由于它们反映了工人身边的真人真事，表达了工人内心的真情实感，演出中还是倍受群众欢迎的。由大连船渠厂现大连造船厂业余文工团团员王水亭创作的二幕三场秧歌剧《二毛立功》，演出受到工人好评，连演40余场，并获“关东艺术周”戏剧一等奖。该剧于1949年6月代表东北工人艺术创作成果赴京，为全国第一届文代会演出，捧回一面“劳动创造艺术”的奖旗，为大连工人赢得了极高的荣誉。

二、专业与业余的结合

推进了大连戏剧创作队伍的成熟

——五、六十年代大连戏剧创作队伍的演进

新中国成立后，在五、六十年代，大连戏剧创作出现了更加繁荣、成熟的局面和更趋专业化的倾向。与此同时，大连的戏剧创作队伍也走向了逐步成熟的道路。

在继续推动群众业余戏剧创作的同时，大连的戏剧创作开始了专业化的脚步。首先，在文艺活动的领导、管理上，将文艺事业纳入政府管理之下。其次，在艺术团体建设上，由政府组建专业的文艺团体，将文艺活动以群众业余为主的格局改造为专业与业余并举的格局。

在专业化的过程中，创作人才的培养，成为当时工作的一个重点。由于当时的艺术团体几乎没有专职创作人员，文化局和文联的一些干部就担当起创作的任务。如话剧《大汉奸张本政》（方冰）、京剧《菊花石》（余定华、王一然）、《合州城》（方冰、李永之）、《松骨峰》（李永之、任伟），这些创作获得了很大的成功，或演出、出版，或获得了奖励。这些干部不但担当创作工作，而且担当创作辅导工作，集管理、创作、培养工作于一身，发挥了骨干作用。此外，一些演员也兼任创作工作，一方面为戏剧演出提供了剧本，一方面也锻造了自己的创作能力。其中不少人以后长期从事戏剧创作活动，或成为专职作家。

应该特别提及的是1946年冬风尘仆仆奔赴大连，在大连辛勤工作六年，为大连戏剧事业做出了卓越贡献的戏剧家田风同志。他作为大连几个专业艺术团体的主要奠基人之一，同时进行着艺术创作和人才培养工作。他在大连培养了一批文艺工作骨干，有的成为全国瞩目的艺术家，有的成为大连文学、戏剧、舞蹈、杂技、美术等方面的专家。

发展专业艺术创作，并没有导致对业余创作的忽视。大连戏剧创作中专业与群众业余创作相结合的传统，得到了进一步的发扬，并不断取得了良好的效果。在大连艺术活动的历史中，连续举办了十一届的“旅大群众艺术活动周”，以其“面向群众，面向业余”的宗旨和轰轰烈烈的影响而占有重要地位，活动周的举办，几乎都是采取专业与业余结合的方式。文化局、文联和工人文化宫的有关业务部门，在其中做了大量的组织、协调、辅导、选拔工作。例如1953年的第四届活动周中，演出的四十九个节目，全是由群众创作或发掘整理的节目。其中，由金县兴台村业余剧团创作的小歌剧《走哪条路》、机械十二厂文艺小组创作的歌剧《红旗》，是较好的剧目。方冰同志将文化局、文联的专业创作力量组织起来，以这两个作品为基础，改编了话剧《人往高处走》（李永之、栾凤桐、李心斌编剧）和话剧《红旗》（张琳、王同禹、于汪惟、雅俊编剧）。这两部作品参加了第一届东北大区戏剧音乐舞蹈汇演并获奖，长春电影制片厂还将《人

往高处走》拍成电影在全国放映。据统计，当时大连有厂矿业余剧团或文艺组二十八个、乐队八十四个、腰鼓队二十五个、农村业余剧团三十个。除引导和辅导作品的创作，对于群众业余创作活动的工作还表现在其他方面，譬如举办创作学习班、编写讲义和讲课等等。通过数年的努力，大连的群众业余戏剧创作涌现出一大批力量，许多业余创作的骨干分子逐步成长起来。

“文化大革命”开始以后，文艺生活遭到严重扭曲和破坏。大连的戏剧创作人员几乎全部下放农村或进“牛棚”改造，戏剧创作队伍遭到摧残，正常的戏剧创作活动也无法展开，十年中没有创作出一部真正的好戏。

三、新的思想文化环境， 造就了大连戏剧创作队伍的崛起 ——新时期大连戏剧创作队伍的发展

党的十一届三中全会以后，中国进入了一个新的社会发展时期。以经济建设为中心所促成的社会生活环境的不断改善和以思想解放为先导所形成的社会文化环境的优化，使人民群众欣赏、追求、创作文艺的热情大大提高，也为文艺创作的发展创造了新的契机。大连的戏剧创作，就是首先得益于这个新的环境，大连的戏剧创作队伍也在这种新的环境中，实现了自己的崛起。

最初的工作，是着手于创作队伍的恢复并建立健全创作机构。一些在“文革”中离开创作工作的同志被调回创作岗位，一些业余创作人员陆续补充到专业创作队伍，一批业余创作骨干被紧密联系在创作活动之中。文化局、文联和各专业艺术团体、各县区，都组建了专业创作机构或安排了创作人员。经过一段时间的努力，为数可观的戏剧创作队伍，重又活跃于大连的戏剧创作阵地上。创作队伍的恢复和重建，很快打破了戏剧活动的僵局。1980年前后，一些新的剧目陆续创作出来。其中话剧《仲夏的早晨》（达理编剧）、京剧《合家欢》（刘景泉、张世奇编剧）在省内外引起了较大的反响。

新时期大连戏剧创作的第一个高峰，出现在1983年的首届大连艺术节和1985年的第二届大连艺术节期间。这期间出现了创作人数较多、创作热情较高、创作数量较大、创作质量明显提高的可喜现象。评剧《青楼梦》（李永之编剧）、话剧《透过纱幕的月光》（江汗编剧）、辽南影调戏《加林与巧珍》（刘永峥编剧）等，使大连艺术节一开始便出手不凡。歌剧《海蓬花》（赵振胜编剧）、歌剧《温暖的星光》（李雨岷编剧）、评剧《幽兰晚香》（金和智编剧）、话剧《面向未来的人》（阎德荣编剧）、

京剧《香妃》（孟繁杰编剧 等，使大连艺术节的后劲不减。在这段时间里，大连的戏剧创作队伍继续呈现出专业与业余的共同创作和结合创作的态势。同时，老一辈戏剧创作人员的创作活力再现，新一辈戏剧创作人员的创作锋芒初试。使当时的大连戏剧创作红红火火，一度兴旺繁荣。值得注意的是，也就是在这一段时间里，大连的戏剧创作队伍开始了新老交替。老一辈创作人员创作出一批较好的作品之后，陆续从工作岗位退了下来。一些中青年创作人员随着其作品被不断推向舞台，逐步成长为骨干力量，一些业余创作人员也在这种交替过程中，走上了专业创作的道路。

新时期大连戏剧创作的第二个高峰，出现在80年代末、90年代初。这一段时间出现的作品主要有歌剧《海蓬花》（重新加工整理）、话剧《祸》（王守煜、牟尼编剧）、话剧《使命》（毛长富、刘玉和、李启昌编剧）、京剧《百花公主》（孟繁杰改编 等。其中，《海蓬花》在全国歌剧调演中获得好评，并荣获了首届“文化新剧目大奖”。《大红楼》在首届东北三省话剧节为大连赢得了声誉。《使命》晋京演出，也获得了良好的评价。

90年代中期以后，市场经济建设的目标被明确提出，大连的戏剧创作也走向了又一个阶段。实际上，自80年代开始，全国性的戏剧危机便一直未能解除。在市场经济环境中，戏剧的发展又面临着新的挑战。与国内其他地区一样，大连的戏剧创作队伍在此后出现了变化。主要表现为一些创作人员改行另图发展，一些创作人员则在兼顾其他创作的同时，坚持戏剧创作的阵地。还应看到的是，这一段时间里，大连的大规模戏剧活动逐渐减少，客观上也影响了戏剧创作的热情。但是，大连的戏剧创作队伍仍然顽强地拼搏前行，队伍没有垮，在不断适应市场经济的社会环境的过程中，仍有较好的作品陆续问世。这一段时间的戏剧作品主要有话剧《大船》、《徐洪刚》、《勾魂唢呐》、《谭彦》、《送你一支歌》、《三月桃花水》和歌剧《刘胡兰》、京剧《西门豹》、《断指记》、《江姐》等。这些剧目一般都获得了良好的反响，有的创造了百余、二百余场的演出纪录，有的在晋京演出时造成了广泛的社会舆论影响，有的在省、大区的艺术节、戏剧节上大获丰收。

回顾大连戏剧创作队伍五十年的风雨历程可以发现，大连戏剧创作的足迹以及创作队伍的发展演进，是与大连这座城市发展的脚步、与新中国文化艺术发展的脚步、与时代发展的脚步相呼应、相协调的。大连戏剧创作队伍的形成、发展、再次崛起的过程，有着令人忧喜、令人感奋的教训和经验。从主要的方面看，坚持为人民大众的宗旨，坚持深入生活、反映生活的道路，坚持表现时代精神和时代进步的追求，坚持专业与群众业余创作相结合的方式，坚持不断吸收新鲜、进步的思想文化营养和不断攀登新的艺术

高峰的精神，以及不断适应形势而建立、调整具体可行的措施而积极引导、鼓励、促进戏剧创作，是戏剧创作队伍健康成长、戏剧艺术乃至整个文学艺术健康发展的基本经验。随着我们国家不断走向现代化的未来，随着大连向现代社会生活的逐步发展，相信包括戏剧艺术在内的大连文化艺术事业将获得更加美好的未来，大连的戏剧创作队伍也将会伴随着自己的新的成就而走向辉煌的明天。

1996年

审天悯人的人文思路

张清

读刘恒的《贫嘴张大民的幸福生活》，曾为作品的幽默性兴奋过，然兴奋之后却是难以抑制的忧伤。由此便又想到他的《狗日的粮食》和《伏羲伏羲》。读这些作品时，也曾为那个自名为曹杏花的瘦袋女人那为谷而来又为谷而走的命运，为洪水峪的杨青天 and 菊豆那种性爱的悲剧，有过更为深重的忧伤。一个作家在一系列作品中，蕴有这么一种悲天悯人的魅力，这绝不是偶合，而是作家表现人性的一种追求。在这些弱者生存的悲歌之中，是刻记着作家那晓人醒世的人文精神的。是这种精神，使作家的视野抛向弱者的群落，抛向人性的起点。

学术界每论人文精神，总要将其源头追溯到欧洲的文艺复兴，追向彼特拉克和莎士比亚。其实人文主义并非西欧文艺复兴时期的专利。中国早在远古，以人性为标志的人文观和民主思潮就同君主、伦理专制的思想在对立中发展着的。理论上中国的人文观始于公元前三百多年的孟子，而表现人文精神的文学作品，又早于孟子出现在《诗经·国风》的一些篇章之中。这种人文精神发展到十七世纪，其成果就不亚于欧洲的文艺复兴了。这时理论上有戴震等人，对程朱理学“存天理，去人欲”的观点发起总攻，指出它是“以理杀人”，并明确提出“顺民之情（个性解放），遂民之欲（破除禁欲）”的人文主义的主张。在这一思潮的推动之下，才出现《红楼梦》那样的具有强烈个性解放意识的不朽之作。刘恒的人文主义思想，显然就是这一传统的延续。

《狗日的粮食》等三篇小说，表现的是人欲为各种形态的天理所蹂躏，所扼杀的惨象。《狗日的粮食》写食欲，《伏羲伏羲》写性欲。两篇作品的故事都发生在那个叫洪水峪的山村，而人物又都是杨姓，天字辈的兄弟。天天同瘦袋女人合计“明儿个吃啥”的叫杨天宽；而终生同菊豆沉于性爱的就叫杨天青了。作家反复在这天字上进行铺陈（《力气》中还有杨天臣），迷离中似乎寓有天人同体之意味。

就作品而言，写食欲的，表现了弱者的生存状态。杨天宽把瘦袋女人领进家门，从此那间土屋里便有了一只母老虎。有虎性，为分地不公，她爬上猪棚去骂街，骂得全峪心惊胆战。有野性，光着膀子翻坡地，草铺上打挺儿虎虎不倦。也有兽性，吃马粪中的玉米粒，红着眼睛觊觎耗子窝中的籽粒。她一生只有一个目标，那就是填饱她一家八口

人的肚子。从这些粗野愚昧的行为中，依稀可见人性的原始生态，所谓“食色，性也”，事实就是如此。顺着这一思路去探求，又怎能不忧其所以，伤其走向？

填饱肚子是人赖以生存最起码的条件，而天灾则是剥夺人的食欲最蛮横的理性，人世上向来就有天灾不抗之说，再往下一根究可就是命定论了。难道这一说法是永恒的？看来要真正“遂民之欲”，还有很长一段路。

写性欲的意在揭示人类赖以繁衍的那一洪荒状态的本质属性，在我们中国总有些正人君子把人的性欲同淫乱并谈，这才有了“以本儿本儿命阳具者为圣人，以本儿本儿命此谷者乃天下第一大淫人”（《伏羲伏羲，无关语录三则》）的奇谈。真不知道这种只承认阳性性具，不承认两性结合的人是怎样来到人世的。杨天青和菊豆的性爱本来就是自由意志的产物，而持封建伦理观者总要以乱伦之罪去追杀。不错，他们是侄子和小婶，但菊豆是被大她二十多岁的杨金山用土地换来的，且过门后不当人待，只当做土地去蛮横耕作。在苦不堪言的情况下，才同与她年纪相仿的杨天青体贴相爱。只是洪水峪还残存着天理的凶威，他们只能偷偷生息，这才酿成儿子杨天白耻于认父，并摧残其生父的悲剧。更为荒唐的是给二小子的命名。二小子分明是杨金山死后菊豆跟杨天青有的，但族内老辈作主，依然起名杨天黄。一个天字便又一次勾销了杨天青那父亲资格。

令人深思的是这一悲剧是发生在解放后，能说经过一次土改，封建宗法势力就根绝了？像洪水峪这样的山村，不依然是“存天理，去人欲”的阴暗角落吗？

惟有《贫嘴张大民的幸福生活》是篇具有人文色彩的喜剧。其笑料是张大民的贫嘴和生存需求同不相适应生活天地的冲突。贫嘴是人物性格。作家通过张大民那连珠似的妙语，活现了一个平民乐观精神，这是喜剧的显著标志。至于生存需求和那块生活天地的冲突就更有喜剧性了。小说把张大民一家六口（后大民、二民娶了妻，大民又生了个儿子，共九口），要生存，要繁衍的欲望，同他们那二室共十六点五平方米的住房扭在一起，逐步深入地揭示了这一冲突的现实性。起初张大民结婚，六平方米的小屋摆双人床，把其余五口人挤到十点五平方米的大屋，或睡上下床，或睡箱子，总还能顺得下眼。到二民结婚，小屋要摆两张双人床可就笑话百出了。如二民新婚之夜，大民半羞半怒的听声，和拆掉院墙，围着石榴树占道建小房，人们读后，在捧腹之余怎能不吐露一丝忧伤？就生存繁衍来说人和动物同一属性，然而方式就大不相同了。动物群居生息，人行吗？但城市的天地自有它的定理，这理或是人为的现实，或出于传统沿革，他拘禁了人的生存欲望这是事实。

刘恒的悲、喜剧小说的寓意，皆在于那延伸着的余味，其审天悯人的人文价值也在于此。

1996年

大连话剧五十年批判

秦岭

回顾大连话剧舞台的50年风雨历程，仔细检索一下曾经创作演出及搬演的300多个中外名剧这一长长的名单，研究一下剧作者、导演及演员；把这些再放到中国话剧舞台的大背景下考察：“无特操”三个字足以概括，即：无表演艺术风格，无经典剧目，无著名表、导演人才，无鲜明艺术个性的剧作者。这样的话剧团在全国3000多个专业艺术表演团体中，是芸芸众生的主力军；到改革改到2000多个时，是食之无味弃之可惜的鸡肋。全国上下的话剧团，除极个别的外，都有这样的属性。它们在地方曾红极一时，在历史上有过辉煌，影响过所在地区人们的革命热情；它们随中国话剧大思维之波而流转，极少独立思考自己的艺术秉性、艺术创造及艺术命运。它们永远不是孤立的，同病相怜的随手就可抓到一把。那么，这样的话剧团是怎样产生的？在世纪交接文化转型期它将何去何从？笔者试以大连话剧50年为个案分析，妄图朽者速朽，以催新生。

像很多话剧团一样，大连话剧团秉承了中国话剧的战斗传统，即贴切现实，为政治服务。旅大解放后，党一直十分重视艺术团体建设。1945年11月成立的旅顺文工团，是大连最早的专业艺术团体。1946年7月成立旅大文工团，即大连话剧团前身，后改称关东社会教育工作团。其名称明显体现其功能，活动当然与日本殖民时期1904—1945的各种戏曲不同；排演了一大批宣传革命思想，鼓舞人民斗志的新剧目。1949年11月10日，根据党对文艺工作的统一指导的指示，旅大区党委宣传部和文委决定以关东社会教育团 文艺团 为核心，将旅顺、金县、大连县、职工等文工团合编为一个新的旅大文工团。这是旅大地区第一个综合性专业文艺团体，由田风任团长，郑建春任副团长，协理员柳寒生，音乐指导路曼。为文工团带来赞誉并值得后人一再夸耀的是该团在沈阳召开的第一届东北文代会期间，演出了苏联话剧《保尔·柯察金》。这件事的影响有两个方面：其一，由于是全国首演此剧，加上演技精湛，使大连的话剧在东北地区令人刮目相看；其二，革命的战斗传统让大连话剧更加坚定不移，尤其是搬演苏联名剧成了大连话剧团的传统——1952年排演《曙光照耀莫斯科》，1957年排演《哈尔滨之夜》，1986年排演《女强人》，该剧主演夏军获第九届中国戏剧“梅花奖”。排演苏联名剧，在不同的历史时期，都曾使大连话剧影响扩大，引起戏剧界关注。但遗憾的是，这种传统并未得到发扬和光大，大连话剧也并未认为这是一个剧团形成演艺风格的

时机。理论上讲，排演外国名剧也可以使一个剧团承担独立的艺术使命，完成戏剧的各种教化作用。旅大话剧团是我国较早接触解放区革命文艺和斯坦尼表演体系的文艺团体。有两位导演王成斌、黎军直接师承苏联教师，据说黎军的老师是斯坦尼的学生的学生。这些当然说明大连话剧与苏联话剧血脉相承，也具有在国内传播苏联话剧的优势；也说明大连话剧“战斗传统”的根深蒂固。因为斯坦尼式的话剧思维就是：在戏剧所表现的内容上，要求以强烈的责任感去表现或解决某种社会问题——主要是思想问题；在戏剧形式上，要求面对“第四堵墙”，并通过“体验”的方式去营造一段酷似常态的生活；戏剧艺术的美境界是舞台演出与座池的观赏共同幻入同一规定情境，并在幻入过程中，接受戏剧演出所描述的思想。在这种戏剧思维指示下，戏剧舞台出现空前的繁荣景象。1952年，文化部提出“建立剧场艺术，实行企业化”的试点指示之后，不到十年，全国各省市话剧团发展到一百三四十。演了许多为政策服务、为政治服务的戏，也有很多观众。大连的话剧当然地注重为现实服务：为配合土地调剂活动，演出《反翻把斗争》、《王家大院》；为配合抗美援朝，演出《鸭绿江上》等剧目；为配合宣传镇压反革命运动，编排小话剧《一网打尽》、《友与敌》、《送鸡蛋》；配合增产节约和婚姻法宣传工作，演出《买卖婚姻》等；《120新记录》则是我国第一部反映工作题材的四幕话剧。1953年6月1日，根据党中央文艺专业化的指示，旅大文工团撤消，成立了旅大话剧团和旅大歌舞团。到1966年13年期间，大连地区的话剧创作与演出一度非常活跃，先后演出了《人往高处走》、《红旗》、《文成公主》、《兵临城下》等自编剧和中外名剧170多个，其中不少剧目的演出均超百场。1961年10月，田汉、阳翰笙、沈浮观看王成斌指导的《雷雨》，给予高度评价。1962年，田汉观看了《文成公主》的演出。北京、上海、山东的，来自全国各地的剧团和带来的剧目都使大连演出市场空前繁荣，当然其间旅大话剧团除了常年在本地有演出外，还有剧组到其他各地做交流演出。

这一段话剧史上的繁荣，成了前辈夸口的资本，成了后人望洋兴叹的幻象。其实，这种繁荣的产生有着深刻的社会、历史、文化原因。说得概括一点，话剧不是作为纯粹的艺术给人们带来娱乐，更多地是作为统治工具，被纳入国家机器范畴。那时，人们看戏的心态可能会像我们现在看电视里的重大新闻。话剧的题材就是跟形势，容易抓；观众可以组织，演出没有后顾之忧；导、表演可以按既定的模式，不用费思量揣摩艺术个性——脸谱化概念化就够了。这也可以说是当时戏剧界的一种幸福。然而，这种幸福没持续多久就消失了，并且留下了诸多后遗症。这种繁荣其实是一种虚假现象：各地话剧团演出最多的是配合政策的宣传戏，这些公式概念戏靠团体包场演出，演出场次很多。

为政治服务对话剧几十年的发展来说，消极作用大于促进作用。邓小平同志在第四届文代会上总结说是弊大于利。而战斗传统留下来的剧目是什么？中国50年代的优秀剧目，今天还被人提起的是《茶馆》；而大连长达200个剧目中，留下来的是什么？只有《雷雨》，这个被大连话剧团曾在1956年、1964年、1979年和1995年四次排演的曹禺名剧。但是，这并不是大连话剧界自己的作品，因为北京人艺的《雷雨》才是原版。这也许只是当时“全国排演出戏”的一斑。如果把《雷雨》作为大连话剧团的保留剧目，勉强了点；那么，我认为“大连话剧史上无经典剧目”这一点并不苛刻。

这种繁荣假象造成的流毒就是戏剧界的后人认为这就是戏剧的真正繁荣，演定向戏当然就是捷径；让观众认为戏剧是最大众化的艺术形式，演员站在台上就可以喊口号、宣讲政策。就话剧的本质来看，话剧是一种高雅艺术，它本身的生产方式就决定了它不可能同工业化大生产制造出来的电影、电视一样普及。多年来为政策服务的宣传戏没有培养出更多的优秀演员、导演、剧作家，以至话剧整体水平停滞不前，在新时期必然地陷入了困境。

应该说1966年至1976年是前一个繁荣期的延续。话剧的任务更直接，“上面”对话剧团相当重视。1966年旅大话剧团与曲艺团联合组成文艺宣传队，带着赶排的对口词、大鼓、柳琴、快板等节目，走街串巷宣传党的八届十一中全会公报。1969年4月，旅大市毛泽东思想文艺宣传队成立，话剧团与京、评、歌等剧团一同被编为演出队。1971年8月，话剧小分队成立。演职员共18人，属旅大京剧团领导。排演话剧《狼牙礁》、《红色线路》和《军民团结如一人》。1973年，参加辽宁省专业文艺汇演，演出本团创作的《开路先锋》。后来几年又演出了《年轻的一代》、《风华正茂》、《钢铁工人》、《万水千山》、《占领颂》等剧目。这些髦得合时的剧目，是有其鲜明的舆论导向的，其艺术生命、艺术价值是奢谈。全国上下的话剧都如此，没有什么理由指责大连话剧。

算是一个标志，1978年旅大话剧团创作演出了《太平庄》。这出不到两个小时的戏，写的是一个叫“太平”的小村子，阶级斗争激烈，家事、国事搅在一起。这个戏在当时引起了震动。不是因为剧本写得好，而是导演王成斌处理得好。1978年正是中国人民迎来思想解放的一年，从此，中国话剧的发展进入一个全新时期。1980年前后，中国话剧逐渐被观众所冷淡。其后的几年剧坛忙于“戏剧观”、“戏剧危机”的大讨论。一统天下70年的戏剧观终于人们认清面目：在相当长的时间里，戏剧的社会责任感被扭曲为某些政治口号的传声筒，戏剧塑造形象的方式简化为某一种原则

如所谓“三突出原则”。于是致力于戏剧表达人民的普遍要求，“话剧要说真话”；在舞台上，则尽量去掉“脸谱化”和装腔作势，以求逼近生活常态。话剧《仲夏的早晨》、《幽兰晚香》正是这种趋势下出现的。虽然在作品中显露的政治倾向不再如从前那样违心迎合，敢于将思想解放中对中国社会政治问题的某些见解置于剧中，但是，与无所不用其极的旧审美观念、旧社会观念、旧政治观念一刀两断，却是极其艰苦与漫长的。正是这种“藕断丝连”的影响，又一次使大连话剧丧失独立艺术个性追求的时机；也使大连戏剧文学创作思路因循守旧，导致多年不变的陈旧艺术观念钳制戏剧艺术发展。

在中国戏剧舞台忙于尝试表现主义、象征主义、魔幻主义直至荒诞戏剧、环境戏剧时，大连举办了两届地方艺术节。在此期间，大连话剧创作出现了剧本数量增多、质量提高，舞台创作审美追求有所拓展等现象，可以说是大连在新时期话剧创作出现的第一次高潮，这也是大连话剧创作得以超越传统，继而全新发展的一个契机。然而，这时期出现的剧目主要倾向仍是通过某些社会问题来褒贬善恶、警醒世人。《透过纱幕的月光》是以一个离休厂长家庭为背景，描绘了生活变革给人际带来新矛盾，呼吁人们警惕“社会污染”带来的“心灵污染”。《悲剧发生在好人中间》仍是对生活准则及生活信念的探讨。《面向未来的人》讴歌的是为教育事业而奋斗的近乎崇高的美。应该说，这些剧目体现了对新生活的一定关怀，但基本上仍未摆脱以艺术解释政治观点或讲解社会问题的习惯，某种程度上仍是“高台教化”。由于全国范围内的戏剧探索对大连的冲击，很多创作者也认识到了大连话剧创作中存在的陈旧观念和保守传统等问题，从而不得不冷静思索如何提高创作质量的问题，以期取得突破性进展。

80年代到90年代初，大连的戏剧创作由沉寂逐渐走向了复苏。除了继续前一时期的戏剧目标，还出现了一批以思索人生状态和生存价值为追求，进而探索生活的意义和方式的作品。《肉体 and 灵魂的搏斗》、《七色云》、《三个女人的故事》、《大红楼》，它们的出现使大连话剧创作站在了一个全新的起点上，美学取向开始向戏剧本体美学靠近。《大红楼》以传统的写实手段叙事，使观众尽详人物间的种种关系，为情感表现备足了必要的认知内容；又以歌舞、音乐等“现代手段”抒情，使观众强烈地感受到人物内心的情感潜流，有效地拓宽了舞台的表现能力。这种传统表演与歌舞、音乐的结合，实际上是舞台虚实相生，写实与写意的结合，也是话剧表现方式上传统与现代方法的结合。从大连话剧创作的历史看，《大红楼》的进步是明显的，它比以往的话剧创作更具有探索意义，在大连的文化语境中，《大红楼》是大胆的创新，是全新的开始。不知是大连话剧界的不幸还是《大红楼》的不幸，《大红楼》的探索方向没有在以后的

创作中得到更好的延伸和回应。大连话剧创作没有珍视和发展《大红楼》带来的新气象。更令人扼腕叹息的是大连话剧又与形成演艺风格的时机失之交臂。因为形式过于怪异的探索剧、外国名剧、定向戏都不是大连话剧发展的方向，而其主导选择应是反映现实生活、具有地域特色、为观众喜闻乐见的高质量剧目。《太平庄》、《大红楼》、《勾魂唢呐》当属此类。但是，在这些戏之间的空白地带，不还是被《徐洪刚》、《大船》、《谭彦》等戏充满吗？

中国话剧界有自己演艺风格的首推北京人艺，当然，它也是因为焦菊隐 学派做导演，有老舍这样的剧作家，有谭宗尧、林连昆、黄宗洛等著名演员，才在过眼烟云般的中国话剧繁荣后，沉淀下来《雷雨》和《茶馆》。而类似大连的许多地方的话剧创作，有的戏火上两三年已经不容易了，况且也就在本地或大区，不要说全国，遑论话剧史上留名了。有人认为，大连的话剧在东北还是有一席之地的，因为沈阳就曾非常佩服大连五六十年代的舞台、服装等装备，说：“那咱可比不了。”这是没错的，不过这也只是说明今天的没落更加让人叹息，说明大连有超越传统的机会而没有把握住。可以入一流的经典缺席，也没有说得过去的作品可以在话剧史上占一行。翻开《中国戏剧大百科全书》查找话剧名人，名导演、名演员基本上在上海、北京，此外就一个李默然。那些当年的大连戏剧同行，提及此事便“别有一番滋味在心头”。没有优秀的作品怎么能培养优秀的人才呢？

1981年2月，经国务院批准，旅大市改称大连市。随后，旅大话剧团改称大连话剧团。由于演员的普通话说得不够标准，有人戏称之“大连话”剧团，褒贬不言而喻。但近几年的话剧创作中，导演比较巧妙地运用大连话，倒增添了戏剧意蕴，使地方色彩更加浓郁。非常典型的就是《勾魂唢呐》。这出独角戏，演员刘美华扮演的老太太，在台上又歌又舞，满口是“海蛎子味儿”十足的大连话，很轻松地表现中国底层妇女的坚忍、善良、勤朴、乐观等优秀品质。由于是“大连话”，这个人物就愈加地纯粹，愈加地平凡，从而戏剧为我们建构了一个较新鲜的认知方式，即于纯粹的平凡中构制人生的辉煌。最近参加’99东北话剧节的《三月桃花水》，女主人公桃花的扮演者于伟，也在戏中讲大连话，虽然不太地道，但足以表明导演意图。巧合的是，这两部戏都是邀请刘喜廷导的。当然，在1998年的儿童剧《送你一支歌》中有一个小品，演员讲的也是“大连话”，在此前的许多剧目中，导演为了增加剧场气氛或为性格着想，也为一些人物设计讲大连话。方言的运用，并不是话剧的出路，因为中国有许多地方戏；但是，如何把大连话剧创作中的一个弱点转化成一个特点，却是值得思考的问题。从大连话剧创作的历史看，至少有过三次机会，可以形成演艺风格。但都轻易错过

了，这不能不说明凑热闹的人多，真正干艺术的人少。只要肯沉淀、揣摩，而不人云亦云、盲目追随潮流，大连话剧界的局面何至于此呢？

五六十年代，大连话剧团曾有五六位导演，而且风格各异：王成斌专门导本团自创剧目，黎军导外国剧目，田奎一导反特类的恐怖剧目。导演决定一个剧团的风格，那时是兼容并蓄，现在话剧团唯一的导演也退休了，风格更提不上了。搞话剧剧本创作的人早已没有了五六十年代的火热激情，但不幸的是那时的创作原则却念念不忘。“创作群”是个很老土的词了，“创作队伍”的提法也很牵强，寥寥的几个“末代手工劳动者”都已是五六十岁了。两个曾得过“梅花奖”的女演员，在各领风骚数百天的时代，舞台上很难见其音容笑貌，倒是电视里不经意时还能见到。这些都意味着什么呢？

“无特操”的话剧团肯定不止大连话剧团一个。这是“官本位”的中国的产物。在改革开放20年之后，专业文艺表演团体的改革始终是修修补补的，阶段性的，远未完成根本的革命意义的动作，其根本原因在于舆论导向。新一轮的戏剧虚假繁荣已被戏剧界察觉。说到底，文艺团体还在为政治服务，直接与地方官的“乌纱帽”休戚相关。如果舆论能够砸碎这锁链，许多如同鸡肋的剧团会解放；这种“无特操”的剧团会消失。

马克思曾说：“批判的武器当然不能代替武器的批判”，我在文章中是将“大连话剧”作为“批判的武器”，目的在于以此来批判类似“大连话剧”的诸多艺术问题。

1999年

重返心灵的家园

——电视连续剧《突围》观后

张玉珠

一部好的艺术作品，不仅在于它给人们叙述一个曲折而动人的故事，而且更在于它在这生动的情节故事之中蕴藏着一种生活的感召力，抚慰、净化、牵引人们的心灵，使观众在观赏作品的同时，不知不觉地融入作品所展现的生活之中，进而对未来的生活生发出一种无限的想往与憧憬。十七集电视连续剧《突围》（大连电视台拍摄，高满堂编剧）就属于让人回肠荡气、心驰神往的艺术佳作。

那场轰轰烈烈的知识青年上山下乡运动已经过去三十年了。特殊的年代造就了特殊的一代人。尽管世事沧桑，每个人都步入了各自的生活轨道，但是抹去岁月的烟尘之后，仍然依稀可见这代人所共有的胎痕。在那个如火如荼的年代，在那片广袤无边的土地上，这一代人曾留下多少理想与迷茫，赤诚与友爱，当然也留下了一段段酸甜苦辣的往事。《突围》的作者没有重蹈以往知青题材作品的旧辙，不是沉湎于那段被愚弄的岁月的痛苦追忆之中，而是站在时代的潮头上，直接面对那一代老知青的现实的生存状态，把他们放在当今各种社会矛盾焦点之中，进行心灵的剖析与审判。通过几个知青各自不同的身世经历、情感变化，反映出许多值得当代人思考的严肃的人生问题。

重返北大荒是全剧的中心事件，也是把握理解该剧的关键的一个点。通过这个点，折射出了每个人物的不同的经历和丰富的内心世界。李子玉是重返北大荒的首倡者。这个当年就表现出具有商人机智、回城后很早就经起商来的老板，居然也被眼前浑浊的商潮呛了几口水。他打起北大荒的主意，最初的动机无疑是为了赚钱。他一方面感到公司难办，不如搞实业踏实；一方面又看到粮价上涨，而北大荒良田万顷，正可以大有作为。何况那里至今还有他久埋于心不肯说与人的牵挂。与李子玉相比，齐大军回北大荒的原因就明朗得多。他所在的工厂由于效益不好被兼并，副厂长的帽子被人从头上摘了下来，他为工人解决困难却反遭查账，明知梁厂长假公济私却奈何不了，一次次地希望，一次次地破灭，使他心烦意乱，一时没了主张，于是成了李子玉的积极响应者。因参与走私事件而被同伙追杀的肖哲则完全是为避祸而被迫到北大荒去的。他自感罪孽深重，悔之已晚，整天四处逃避，有家难回，周围的压力和内心的重负终于把他逼上北去的列车。与几个同学相比，方然的北大荒之行确有些茫然，婚姻的不幸，不定的工作与

生活，使她犹如无根的浮萍，随风飘荡，成了城市的多余人。她完全是被同学们这阵风裹到北大荒的。最让人恻隐和动心的是柯瑶，年轻时的一次真诚几乎毁了她大半生，如今承受着工作上的压力和家庭冷漠空气的窒息，坚强地维护着自己生命的尊严。她到北大荒一不为赚钱，二不为逃避，而是要赶在已见到尽头的生命终点之前，找回遗失在北大荒那片扎根林中的骨肉和真情。列车长鸣驶出城市，载着这群曾如兄弟姐妹一般生活过的老知青，载着他们发财的梦想、赎罪的虔诚、中年的疲惫和生命的渴望，驶向他们共同拥有过的集结地。

其实，除了这些表层原因之外，这些老知青之所以携手重返北大荒还有一个不易被人们意识到的深层因素，那就是隐藏在作品之中的不同程度地存在于每个人物身上的心灵危机，亦即他们自觉不自觉地都在试图挽救着自我的失落和精神的萎靡。人到中年，犹如山中的藤树枝蔓缠身。对这些老知青来说，到了此时不论贫或富，不论得意或失意，都会明显地感到心力疲乏、伤痕累累，不同的只是程度而已。他们被各种关系束缚住手脚，被各方面有形无形的压力挤得喘不过气来，心为形役，难以自拔。他们渴望能够挣脱这些羁绊，释放自己，更渴望找回当年那个意气风发的自己，重新燃烧起生活的热情。应该说，作者十分准确地抓住了这些老知青潜藏在心底的这股激流，并将它们细微独到地表现了出来。这次回北大荒，他们本可以借宿在条件较好的老乡家，却偏偏要收拾那间破得不能再破的茅草屋住下；他们本可以只当老板，雇人干活，却一定要亲自动手担水、铲地、烧大锅，与当地民工一起甩大膀子流大汗。这样做绝不是为了节省几个钱，而是要重新体验当年的感受，检验一下自己的抗灾能力。与城市的拥挤和喧嚣对照，这里是广阔而宁静的；与城市的复杂和压抑对照，这里是单纯而明朗的。在这里没有什么经理、厂长，只有同学和朋友。他们之间可以敞开心扉，说出心底最隐秘的事，可以坦率地表达自己的看法，甚至可以痛骂对方的过错，这就是一个特定环境中的温暖的家。

在几个老知青的个人命运和感情生活的描写中，最生动、最具有震撼力的要属浦心红这个人物。命运无情地把她抛向了世界的另一边，她的人生道路与那些回城的知青相比形成了巨大的反差。当柯瑶千里迢迢来到浦心红的家时，出现在她面前的竟是一个信口开河、云山雾罩、给满屋人讲经说法的地地道道的农村信女。一个曾是那样文静而羞涩的知识青年，怎么会沦落到这样一种地步？这酸楚的一幕让人撕心裂肺。然而，浦心红最大的不幸是在于她根本没有意识到自己的不幸。她在被那里的山山水水融化时，也被那里的愚昧同化了，也许只有这样她才能活下去，也许这恰恰成了她忘却痛苦的麻醉剂。她对李子玉的宽宥，无法不使人潜然而动容，那近乎于原始母性的胸怀容得下大江

大海。这一形象对观众产生了强烈的冲击力，这就是命运，这就是生活，这就是生存环境之于人的巨大力量。

作品描写的几个知青的家庭生活也各有特色。齐大军两口子尽管吵，但吵得真实；柯瑶夫妻尽管客气，但客气得虚伪；肖哲夫妇不缺钱了，却捧上了一个随时都可能引爆的定时炸弹，惊恐冲淡了夫妻情；而李子玉住宅里所弥漫的浪漫情调，总给人一种如诗如梦的虚幻之感。

来北大荒的每个人都领到了生活赐予他们的一份馈赠。李子玉经受住磨难，实现了丰收的愿望，证明自己仍然具有旺盛的生存能力。他就像一棵老槐树，扎在哪里都能活，这种精神是这一代老知青最本质的写照。齐大军在北大荒不仅找回了自己，而且为厂里的下岗工人找到了一条出路，这次北行更加重了他的使命感。肖哲终于在痛苦的抉择中认识到，只有投案自首，悔过自新，才能得到心灵的解脱。方然也在同学们的一次次情感波动中，发现了自己的迷失，决心要找回遗失很久的心灵家园，过一种充实、亮堂的生活。柯瑶在生命的尽头仍然不忘关心社会、寻找亲情，尽到她对社会、对人生的最后责任，并最终将自己的灵与肉埋在了这块曾经热恋、钟情过的土地。她手中的那团驱寒火炬，经历了这一夏一秋，每个人的心里都受到了一次庄严的洗礼。

知识青年上山下乡是一段不可抹去的历史，那一代为理想付出青春和赤诚的青年不该是时代的弃儿，他们的生活不该被我们的作家忽略掉。应该说，在已往的一些知青题材的作品里，普遍存在一种简单化的倾向，没有更深入地走进那些知青的内心世界，尤其更缺少对这些人的现实命运的观照。在这一点上，《突围》向前迈了一大步。尽管作者在整体情节脉络上多少还流露出一些理想化的倾向，但是由于作者在较高的程度上把握了艺术的真实，特别是在人物个性、人物之间的情感纠葛和情节的安排上注重了更为真实的挖掘和展现，从而使作品具有较强的艺术感染力和思想价值。作者试图从当年那一代知青身上提炼出一种被今天的人们所忽略的最宝贵的元素，那就是梦幻中所蕴藏的理想，痴迷中所包含的真诚，蛮劲中所凝聚的坚强意志。而理想、真诚、坚强的意志不正是今天许多人所失掉的最珍贵的精神财富吗？失去了心灵的家园，生活必定会是灰暗的，人生必定会是消沉的。《突围》通过几个老知青重返北大荒的历程，找回了他们遗失的精神，校正了下一程人生的方位，重新燃起了生活的激情，从而为我们展现了一个充满希望的真实的生活图景，召唤人们走向更加广阔的昂扬向上的人生境界。这些不正是我们的文艺作品所要大力弘扬的吗？从这一点说，《突围》已经很好地完成了它的使命。

1999年

本世纪初京剧南派艺术 在大连的流传与影响

林新柏

南派京剧就其本身而言，仅是一种地域性文化的产物。它是北方京剧进入上海以后，为站稳脚跟、入乡随俗，适应当地民情风俗，满足当地观众的欣赏需求，在表演和剧目上大量吸收、融合了徽班、北方梆子及昆、汉诸剧种的艺术成就而形成的。因此，我们说南派京剧是一种地方化了的京剧。但是这种地方化，并不意味着南派艺术只能适应于上海一地观众的审美情趣，相反，由于南派京剧艺术自身的一些特点 或称优势，使之具有强大的发展能力和广泛的适应性，从而在很多地区流传。由于它的这些优势，使得南派京剧在大连捷足先登，成为大连地区解放前戏曲舞台上最具号召力的艺术形式之一。

京剧传入大连较晚。目前已知最早进入大连地区的京剧艺人为路三宝、朱素云和程永龙、邢永喜、周永杰、范永在、李永利 1894年 等。直到本世纪初，大连城市兴起后京剧才在大连流传开来。

随着南派京剧的进入，京剧改良主张接踵而至。1907年5月9日，《辽东新报》发表署名欧泛子的文章《改良戏曲》，这是目前所知在大连出现的第一篇宣扬戏曲改良主张的文章。欧泛子提出应对旧剧从思想到内容进行全面改良。他认为：“……凡是关系爱国、爱群、尚武、进取、有启发文明的事情，都可以编为新戏，把从前无意识、无裨益的戏曲都删去……不消几年，遍国都是新戏曲，都是新思想，自然风俗上有莫大的进步，国民的脑筋也自然感动。有了新智识，举所谓糊涂、腐败、疲软、退缩的，又旧又老的见解都更换了。你说不是很好的事情吗？”同时大连各报关于戏曲艺人演出的评介也反映了这样的主张。《辽东新报》4月13日在品评女伶金莲花、月中桂的表演时言道：“以京津改良之戏曲俾其演唱，其动人感情更多也。”10月13日评价雏伶晚香玉演出《拾玉镯》一剧时也称：“……然惜其为淫褻之戏，若演改良之戏曲，当不愧为名角。”1911年，正当上海的京剧改良运动趋向高潮，京剧舞台演出吸收了大量新的艺术表现手法并在实践中卓有成效时，大连天福茶园戏班于5月份的《泰东日报》上刊登演出广告，称“准演改良各样新戏”，“树木森林，大雪纷纷”，

“真桥活水，楼台书房，请驾光临”等等。正是在这种氛围下，南派京剧开始进入大连。

京剧进入大连头30年里，来大连地区活动的京剧艺人在大连各戏园上演的京剧剧目，占大多数的是属于南派艺术的。以1918年8月初发表于《泰东日报》上的《本埠一年来伶人小志》署名大拙一文为例，其中议及京剧艺人计有16人，除朱素云小生为纯京派，隋山樵票友小生为其学生之外，余人无一属京派。相反，属于南派的艺人则有：张德俊武生、刘凤樵老生、汪笑侬老生、张桂林女老生、盖春来童伶武生、徐紫芬女老生、高百岁童伶老生、刘荣升童伶老生、小麒麟童伶武生、吕月樵老生等10人。不仅人数占优，更有汪笑侬这样的代表人物。

汪笑侬于1917年、1918年两次来连，演出其代表剧目《哭祖庙》、《马前泼水》、《烂柯山》等剧。汪派剧目往往主题鲜明，隐寓深刻，针砭时弊。《哭祖庙》一剧更是“竭力反对投降主义，抨击时政”（《中国京剧史》上卷437页）。他的演唱，具有一种苍老遒劲、慷慨悲郁的独特风格。在大连演出《哭祖庙》之时，他以“国破家亡，死了干净”这句悲壮有力的台词，感动了许多大连观众。当时大连报纸评价他为：“以宰官身登粉墨场，寄托遥深，一有心人也。所编《烂柯山》、《哭祖庙》、《马前泼水》等戏，率为移风易俗之作。……就其唱工论，《哭祖庙》连唱反二黄七段，戛戛独响，尤非凡庸可及。”大拙《本埠一年来伶人小志》，《泰东日报》1918年8月3日。汪笑侬是第一个受到大连观众欢迎的改良戏剧家。由于他的影响，以至在大连形成一阵“汪派热”。随汪之后，先后有张桂林、佟雨臣、徐紫芬、石月明、潘鸿卿、恩晓峰等汪门弟子来连演出，都相当受大连观众的欢迎。

欧阳予倩于1925年来大连演出。他是继汪笑侬之后又一个被大连观众评价为对京剧改革有很大贡献的人。他演出的《徽钦二帝》、《卧薪尝胆》、《人面桃花》、《黛玉葬花》、《长生殿》、《宝蟾送酒》、《打渔杀家》等戏，不仅展示出他精湛的表演才能，而且把他的戏剧改革主张通过剧目揭示给大连观众。他的演出尤其引起了社会中层人士更多的是知识分子的专注，在票界也反响极大。当时大连各大报如《泰东日报》、《满洲报》、《辽东新报》等都辟专栏或刊专文介绍和评价欧阳予倩。尤其是《满洲报》，不仅发表专文介绍欧阳予倩的生平、评论其表演艺术和宣传其戏剧改革主张，还开辟“欧阳予倩旅连日志”专栏，详细记录欧阳予倩在大连期间的活动。从当时报纸的评价中，可以看出相当一部分观众对他十分推崇，称他“继汪而起，专创造情

剧以教育社会，尤为国剧界之首功。” 尘隐《欧阳予倩之“人面桃花”》，《满洲报》1925年1月30日。

汪、欧二人在大连的演出有时也不被普通观众所赏识。如《泰东日报》就曾慨叹汪笑侬的演出“曲高和寡，知音者稀”。详察欧阳予倩在大连时的情况，其高雅深刻的艺术表现手法虽受相当多的社会人士赞扬，但实际卖座并不高。正如欧阳予倩在他的《自我演戏以来》一书中所言，他的戏“多少偏于知识分子，不合大连市民的普遍口味”。待后来演出《济公活佛》之类的戏，欧阳予倩在剧中舞绸子、唱联弹，反而大受欢迎。

刘筱衡，为名净刘永春之子，父子二人多次联袂来大连演出。其最辉煌的时候，是1919—1920年间在大连的演出。据《京剧二百年之历史》 波多野乾一著 一书记载，刘筱衡“在大连时专唱老生，后改花旦”。从他在大连的演出剧目来看，此时他正处于由老生向花旦行当转变的时期。刘的剧目仍以老生为主，如《南天门》、《打严嵩》、《七星灯》、《空城计》等，同时反串演出了《贵妃醉酒》、《十八扯》、《贾莲戏凤》、《打花鼓》、《虹霓关》、《乌龙院》等花旦戏，也偶尔演出小生戏。至1927年、1933年刘再次来连时，已俨然旦角名家，演出《游龙戏凤》、《宝蟾送酒》、《嫦娥奔月》、《狸猫换太子》、《红鬃烈马》、《新天河配》、《新甘露寺》、《乌龙院》等南派剧目，依然相当受欢迎。刘筱衡这种表演技艺的多方面性，正体现出南派京剧艺人一专多能的舞台作风，他从多侧面展示艺人多方面才能，对当时的大连观众而言，具有令人耳目一新的感觉，故轰动一时，不仅为自己带来声誉，也为聘请他的戏园带来可观的商业利润。刘在连期间，不断地转移戏园进行演出，由此可以看出戏园为争夺名角所进行的激烈竞争达到何种程度。

随着京剧在大连的影响逐渐扩大，旧式茶园型的剧场越来越不能满足日益丰富多彩的京剧演出，近代化的新式剧场的出现，成为京剧发展的必然要求。1934年2月，宏济大舞台建成营业，把原永善茶园三面开放的传统戏台形式，改造为新颖的镜框式舞台结构，成为大连第一家新式剧场。它的建立，完全是以南派京剧的风范形象出现的。且不说其在剧场内部设置、舞台灯光布景等方面的“南派化”，在经营管理上，也模仿上海剧场，组织佛如公司，以上海人徐佛生为前台老板，上海三星舞台业主、南派京剧名家赵如泉担任后台老板。营业首演，即邀请三星舞台的全班艺人“打炮”，从2月至6月，与宏济大舞台原有戏班艺人合作演出了《浔阳楼》、《赤壁鏖兵》、《汴梁图》、《胡奎卖人头》、《螺丝峪》、《恶虎村》、《彭公案》、《七侠五义》等大量的南派剧目，可以说是对南派京剧一次不小的检阅。赵如泉率三星舞台回上海后，宏济大舞台又连续邀请京、津、沪及东北等地的大班社和名艺人来大连演出，包括有北京成

庆社 张文治等 、永春社 李万春等 、文杏社 李盛藻、李丽芳、袁世海等 、松竹社 金少山、吴素秋、李多奎等 以及筱九霄、林树森、唐韵笙、蓉丽娟、曹艺斌、言菊朋、小杨月楼、张云溪、谭富英、魏莲芳、侯喜瑞、李少春等各种流派、各种风格，不仅促进了京派艺术在大连的发展，而且使整个京剧演出达到鼎盛。

随着南派京剧的发展，连台本戏逐步成为其重要的舞台演出形式，它集中体现了南派京剧的艺术风格和表演特点。在大连，连台本戏演出也经历了两次演出高潮。大连演出的连台本戏多是由南派艺人带来的，少数是本地戏园、戏班及剧团的艺人自己编排的。南派京剧连台本戏于1923年一出现在大连，便形成一个小高潮。市内两家最大的戏园——永善茶园和同乐舞台，几乎同时推出了各自的连台本戏招揽观众。永善茶园自3月至5月，先后演出了《七擒孟获》、《铁公鸡》（1—4本）、《宏碧缘》（1—8本）、《济公活佛》等4部连台本戏，并投入大笔资金装置舞台布景。同乐舞台虽然晚于永善，仅推出一部《狸猫换太子》，也排出最好的演员阵容。当时报纸评论两戏园竞争的激烈为“各派新戏添新景，以期出奇制胜”，又称“新剧新画彩片，重绘布景；样样争奇，种种超胜”（《两剧园竞争甚烈》，《泰东日报》1923年4月5日）。此后，大连京剧舞台上不断推出连台本戏，其中相当一部分为机关布景连台本戏，如《三侠五义》、《汉光武走国》、《封神榜》、《花木兰从军》、《后羿射日》、《刘海戏金蟾》、《六国封相》、《三侠剑》、《西游记》、《秦始皇》等。30年代后期，在大连又兴起连台本戏演出高潮，本文不做详述。这些剧目的演出，对京剧南派艺术在大连影响的扩大起了不可估量的作用。

1999年

不断为辽剧发展注入活力

——新时期辽南戏刍议

卢全利

2002年元月，辽宁省文化厅正式将辽南戏在辽南皮影戏基础上发展起来的地方戏，亦称辽南影调戏更名为“辽剧”，这是全省戏苑中一桩喜事。从此，结束了辽宁省没有自己地方戏曲剧种的历史。辽剧的诞生，为我国戏曲百花园中又添新枝。

追根溯源，在辽剧发祥地之一的瓦房店市，解放前泡崖乡民间“韩家八人班”，曾用皮影戏唱腔演唱传统古装戏《大朝阁》、《大花亭》等节目；当时农村还有关希仁等民间鼓乐班，用皮影戏唱腔唱“坐腔戏”坐唱人物戏，不化妆，不走场。1948年，复县大河区小学教师姜兆森、吴德伦等人，用传统皮影戏唱腔和模仿影窗上皮影或影人动作，创作和演出揭露讽刺蒋介石发动内战为题材的小戏曲。1958年，复县文化馆组织创作和演出辽南影调戏《一本账》等节目。这就为后来瓦房店市大力发展辽南戏奠定了一定基础。

1965年至20世纪70年代，复县评剧团曲艺队创作和演出辽南影调独角戏《放猪姑娘》，参加辽宁省新曲艺观摩演出会，一举夺魁。郭沫若观后赞誉地说：“演出很成功，很有地方特色。”该节目在中央、省和大连市广播电台多次播放，影响全国。复县文艺宣传队创作和演出的辽南影调戏《成长》，在全省各市巡回演出，引起轰动，有37家省内外专业文艺团体来瓦观摩学习。该节目在全国四省市文艺调演中，获取较高评价。

党的十一届三中全会之后，迎来了改革开放的春天，在党的文艺“二为”方向和“双百”方针指引下，二十余年来，瓦房店市专业和业余文艺演出团体创作和演出辽南戏始终保持生机勃勃的势头，是建国以来最好时期，共创作和演出大、中、小型反映现实生活题材的辽南戏四十余个，其中包括辽南戏戏曲电视剧。有些剧目在广大观众中屡演不衰，有些剧目博得了各级领导和专家赞许，有些剧目频频在大连市、省和全国夺金摘银，各种荣誉纷至沓来。截至目前，创作和演出反映现实生活题材的辽南戏量多质佳，在全省独占鳌头；说瓦房店市不断为辽剧发展注入新的活力，为辽宁戏苑增添了令人耀眼的亮色，当不为过。

成就的取得，其因由和经验何在？笔者刍议如下。

—

不断创作和演出辽南戏本剧种反映现实生活题材的代表性剧目。古往今来，我国各地方戏曲剧种在特定的历史条件下能够产生、生存和发展下去，都和与本剧种代表性剧目密不可分。上个世纪50年代初，我国古老的昆曲岌岌可危，新编古装戏《十五贯》问世的惊人之举，引出了“一出戏救活了一个剧种”的效果。时至今日，在我国戏曲出现不景气的形势下，依然勃兴的黄梅戏、川剧等地方戏曲都与他们有自己在广大观众中盛演不衰的代表性剧目有关。瓦房店市借鉴外地已取得的成功经验，从本地实际条件出发，与时俱进，走开拓创新之路，把戏剧艺术追求与实践和广大人民群众的需求结合起来，打造创作和演出现代辽南戏的品牌：即题材新、立意新、构思新、故事新、人物新、演唱形式新，给观众以新的认识、新的思考、新的启示和新的艺术享受。

具体做法：

其一，牢固树立创作和演出现代戏的思想，用思想性、艺术性和谐统一好听好看的现代戏来征服观众，服务观众，扩大观众群。瓦房店市戏剧工作者一直把“没有观众，就没有戏剧”、“留下观众就是戏”奉为金科玉律，把观众视为“上帝”。他们在艺术实践中深刻地感悟到：辽南戏存亡兴衰，在于与广大群众的血肉联系的程度，辽南戏生于民间，兴于民间，广大民众是发展辽南戏的有力支持者和推动者，只有在民间广大群众中长期演出才是繁荣发展辽南戏的根本标志和途径。新时期之初，戏曲在禁锢10年之后开禁，瓦房店市同各地一样，一时剧场呈现“门庭若市”、观众争看“老戏”的景象。时代前进了，人们现代意识增强了，审美情趣改变了，文艺样式增多了，而旧戏依然，很快观众特别是中青年观众就会“移情别恋”，疏离“老戏”，剧场“门前冷落”，这是一种很无奈的事。为了争取观众，扭转戏剧落潮的局面，1983年至1984年，复县评剧团先后创作和演出了大型现代辽南戏《加林与巧珍》、《少女泪》，取得了前所未有的社会和经济效益。前者连续在沈阳、大连、鞍山等地和本县城乡演出260余场，场场座无虚席，得到了专家交口称赞，赢得了观众一次次叫好声和掌声。两剧分别在首届和第二届大连艺术节夺冠。前者荣获辽宁省人民政府颁发的优秀剧本创作奖，并在1985年全国戏曲观摩演出会上被授予“鼓励奖”。两剧的演出盛况，为剧团带来名声和经验，也激励和坚定了演现代戏的信心。从此，瓦房店市创作和演出现代辽南戏一发而不可收。

其二，牢记历史使命感和责任感，根植生活，努力创作和演出弘扬中华民族的民族精神和我们时代的进步精神，关注民生，表达民意，反映人们关注的社会热点问题的辽

南戏。瓦房店市从事辽南戏剧作家和演员的优势在于：长期在生活之中，他们都是土生土长在本地区农村，从艺之后他们又经常深入农村为农民演出。由于他们长期沉进农村生活的底层，经历生活，观察生活，体验生活，所以对农村生活非常熟谙，对家乡的山山水水、一草一木都有感情，对诸多农村人和事都刻骨铭心。因而，他们创作和演出的辽南戏绝大部分都是取材农村生活，都是以现实主义创作原则和品格为基本特征。作者、导演、演员在每出戏里都是用十分生活化的视角，对当今农村社会、对农民人生和人性作出思考，真情实感反映出新时期新农村风貌，洋溢着浓郁的时代生活气息。如辽南戏《山这边·海那边》、《路遇》等节目，都呈现出朴实无华、土香土色的艺术风格。当代农民的思想意识、生活习俗、风土人情融入戏中，显示出独具辽南地域个性的生活底蕴，犹如一幅幅风俗画。戏中对先进事物和人物加以热忱的赞美，对腐朽事物和丑恶人物进行无情的揭露和鞭挞。大部分戏剧作品少有说教与雕饰，精当的故事框架，巧妙的人物关系设计，朴实的语言，形神兼备、声情并茂的演唱等等，组成了一个和谐统一的辽南戏艺术整体。

辽南戏《王罗锅卖海蛎子》，反映了在市场经济条件下，经商要讲买卖公平，不能见利忘义；经商要讲职业道德，不能搞假冒伪劣商品这个人人关注的社会问题。它似一幅辛辣讽刺的漫画，有力地针砭了现实生活中在商业流通领域中的丑人丑事。随着我国社会人口老龄化，如何正确对待老年人婚恋也是人们关注的热点。2001年金秋10月，瓦房店辽南戏剧团创作和演出的大型现代辽南戏《月在别时圆》，描写在中小城市中一对受封建传统观念制约相守40年的老夫老妻恩恩怨怨的感情纠葛，从无法沟通到即将分手时又互相发现对方的可贵之处，相互理解，重新合好，热情赞颂了中华民族的道德力量。该剧从剧本创作和导表演水平均创新高。在瓦房店市演出20余场，引起观众强烈共鸣。在省第五届艺术节上演出，轰动省城，囊括了剧目等五大项金奖、三大项银奖 其中7人获金奖，9人获银奖。辽宁省文化厅副厅长刘效炎在《中国文化报》撰文高度评价说：“瓦房店辽南戏团，此次推出了最新创作的剧目《月在别时圆》，对于辽南戏这一辽宁独有的戏曲艺术的生存、发展和提高，将产生深远的影响。”

其三，把辽南戏推向电视荧屏，扩大观众面，满足更多人看辽南戏的需求。如今是一个电视时代，电视是最普及又方便于观众欣赏各类文艺节目的传媒，也是广泛普及地方戏曲培养观众观看地方戏曲兴趣的一个重要途径，1997至1998年，瓦房店市人民政府、文化局、电视台等单位先后与大连、辽阳、沈阳、辽宁、中央电视台合作，录制了辽南戏戏曲电视剧《王罗锅卖海蛎子》、《山这边·海那边》、《山妹》、《为官一任》，分别在大连、沈阳、辽宁和中央电视台播放，获得较高观众收视率。上

述电视片分别获全国第六届戏曲电视剧“金纸奖”一等奖、辽宁省“五个一工程奖”、东北三省“金虎奖”一等奖、全国“江河杯”优秀戏曲电视剧奖等。《为官一任》在中央电视台八频道播出后，应观众要求，又在中央电视台一频道重新播放。辽南戏戏曲电视剧的诞生，是辽南戏发展史上一次质的突破，填补了辽南戏戏曲电视剧的空白，为发展和丰富我国戏曲电视事业做出了贡献。

二

塑造个性鲜明真切活脱的人物形象，去吸引、感动观众，使人们获得教益，受到鼓舞，满足愉悦和美的享受。瓦房店市剧作者和导表演等有关人员，动用一切艺术创作手段，都围绕戏剧创作和演出重中之重——塑造人物倾注心血和汗水。

首先，根据江泽民总书记“以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人”的指示精神，在塑造社会主义新时代新人形象上付出努力；着力揭示新人的优秀品质，表现新人的崇高精神和对美好前景的憧憬。如《加林与巧珍》中的巧珍，是改革开放初期，在党的富民政策感召下，在农村出现的一位纯朴善良、爱劳动、好学习、信科学、有理想、道德高尚、对爱情忠贞的普通青年女性新人形象。《路遇》中的老年鳏男戚有余、寡女李秋菊，在改革开放大潮中，各自富了之后，随着文化素养的提高和观念更新，他们变成了开朗乐观，有情有义，敢于冲破残存的封建礼教的束缚和桎梏，获得了爱情和婚姻自由的老农新人典型。《山这边·海那边》中，塑造了中年农民车大山由懦弱而转变为新型农民形象。“文革”前他靠救济过日子，孤独鳏居，形成了见人低头哈腰、逆来顺受的扭曲性格。新时期，改革开放春风吹拂到山乡，他如同猛虎归山，飞鸟投林，重振雄风，走上致富之路，成家立业，过上了小康生活。凸现出他的自强、自尊、自爱和敢于与恶势力斗争的个性。《姜云胜》是根据瓦房店市炮台镇全国先进乡镇党委书记姜云胜真人实事创作的。该剧获辽宁省“五个一工程奖”。剧中成功地塑造了一位在改革开放、招商引资环境中，发扬党的优良传统，廉洁奉公、勤政务实、开拓创新、奋发有为、昂扬向上的优秀乡镇党委书记崭新的光辉形象，借以弘扬了“全心全意为人民服务”的公仆精神。在《月在别时圆》中，别开生面地塑造了一个具有喜剧色彩的正面丑角人物——都乐天，有声有色地把现实生活中这位热爱生活、胸襟豁达、助人为乐、幽默风趣、乐观向上的退休老工人形象展现在舞台上，给观众带来了开心的笑声和审美的愉悦。

另外，在《王罗锅卖海蛎子》中对耍秤杆、弄秤砣这对恶毒损人的奸商夫妇，在《山这边·海那边》中对贪得无厌、骄奢淫逸的“二把手”徐会计和青年无赖三歪、四邪，在《潮满月圆》中对游手好闲、好吃懒做、流氓成性、欺诈拐骗、偷鸡摸狗的于德贵等无耻恶劣人物，给予无情的揭露和抨击，把他们不讲道德的丑恶嘴脸撕裂给观众看，无疑，在当今社会中有激浊扬清和警戒作用。

三

坚持全方位艺术创新。随着社会生产、生活、人们思想意识、审美观念的改变，原封不动地用陈旧传统皮影戏音乐唱腔和传统戏曲表演程式，采用“旧瓶装新酒”的方法，来演唱反映现实生活题材的辽南戏，是难以做到同现代人物生活和表达艺术形式和谐统一的。为了适应时代变迁之后观众的审美需求，坚定地走创新之路，除创作一些反映现实生活题材的辽南戏新剧目，还注重在继承传统的基础上创造适合表现现实生活、剧本内容和剧中人物比较和谐统一、新颖的、并具有辽南艺术特色的演唱形式。

抓好辽南戏新音乐唱腔设计。唱是我国各地方戏曲剧种重要本质特征。唱也是地方戏曲艺术的主要表现形式，在戏曲“四功”唱、做、念、舞中排名第一，观众进剧场首先听唱。瓦房店市以那涛为代表的戏曲音乐家，他们在继承传统皮影戏音乐唱腔的基础上，立足创新。其创新的幅度，充分考虑老观众的承受能力和新观众的审美追求。为了做到创新加强表现力而又不失自我，保持辽南戏独有的音乐唱腔特色，给观众出新之感，大部分新设计的音乐唱腔以原皮影戏音乐唱腔旋律为基调，灵活变化板式，有机地水乳交融地吸收化入评戏、二入转、民歌、现代流行音乐等姊妹艺术，使新设计的音乐唱腔在具有醇厚浓郁原皮影戏韵味之中又加强了听觉上的新鲜美感。悠扬婉转、铿锵悦耳、优美动听的曲调，别致的板式，回荡在观众耳鼓之中，取得了唱者动情、听者动容的艺术效果。唱到悲切时，催人泪下；唱到诙谐时，使人捧腹；唱到激愤时，使人义愤填膺；唱到昂扬时，使人奋进向上。如《加林与巧珍》等剧中一些脍炙人口的主要唱段，至今还在瓦房店市城乡一些群众中传唱。《姜云胜》演出取得成功之后，瓦房店市委、市政府在全市城乡组织开展学唱《姜云胜》主题歌活动，使该曲家喻户晓。为了总结那涛几十年来在辽南戏音乐唱腔创作方面取得的成果，1997年由春风文艺出版社出版了他撰写的30万言专著《辽南影调戏音乐》，在全国发行3500册，填补了我国辽南戏音乐唱腔研究领域中的空白。

在乐队伴奏方面也进行探索创新。采用“嫁接”的方式，以中乐为主，加进电声、大提琴等西乐，进行配器，中西“合璧”，使整个乐队音量增多，音域扩大、音色丰富，音乐的表现手法和方式更加多样，比较完美地完成剧中人物唱腔伴奏和烘托环境气氛、渲染人物神情的任务。为了保持辽南戏独有的音乐伴奏风格，在伴奏中十分注意突出四胡（也称四弦）的主奏和领带作用，使观众听起来悦耳亲切。

为了增强现代辽南戏的表现力和感染力，使现代辽南戏剧中人物的表演既戏曲化又现代生活化，与当今观众欣赏习惯贴近，对传统戏曲表演程式（如台步、身段、亮相、圆场、举手、投足、一招一式和一些虚拟动作等），从表现现代戏内容和人物感情出发，能用上的进行改进或重新组合加以采用。另外，根据当代人的欣赏习惯，在舞台调度、人物刻画、人物造型等方面，广泛吸收、融化了当代话剧、影视中的表演方法，使演员表演形神兼备。如在《少女泪》、《卖马》等戏中妙用摇桨荡舟、马趟子等传统戏曲中的虚拟动作，和剧情、人物的感情表达十分吻合。另如在《路遇》中，为了深刻展现剧中人戚有余、李秋菊形影不离的亲密互爱之情，不仅成功地运用了传统戏曲中捉鸡、甩鞭催马的虚拟动作，而且恰如其分采用了影视中你追我赶的慢镜头动作和二人亮相造型，赢得了观众的笑声、叫好声和阵阵掌声。

四

领导重视，热情关怀和精心推进辽南戏的发展。瓦房店市历届市委、市政府领导班子都把创作和演出辽南戏摆进工作议事日程。领导重视不是限于口头上，不是发号施令，而是抓到实处，根据戏剧艺术特征和发展规律，采取一些具体行之有效的举措。

一是，注意导向领导。切实落实党的文艺“二为”方向和“双百”方针。市委、市政府、市委宣传部、市文体局、市文联等主要领导和主管领导，经常在戏剧工作者集会时，讲方向，讲政治，讲团结，讲重艺更要重德，讲精品意识，引导戏剧工作者，不断深入生活，感受时代气息。更为可贵的是，领导对每个新创作和演出的辽南戏作品，既认真听取专家和观众意见，又充分发挥剧作家和导表演者的主动性、积极性，而不是越俎代庖、行使“长官意志”，在民主、平等、同志式研讨中，提倡正确的东西，纠正不正确的东西，为戏剧工作者营造一个安定、团结、宽松、祥和的创作环境。

二是，重视创作和演出辽南戏艺术人才的培养。瓦房店市有关领导具有爱才之心，识才之眼，育才之道，他们将培养人才作为战略重点来抓。注重在艺术实践中磨砺、锻造出思想作风、艺术素质过硬的一支戏剧劲旅。其中为辽南戏苑争来满园春色，多次在

省和全国争荣夺标的人才有：多产质优的著名中年剧作家刘永峰（瓦房店现已演出的大型舞台辽南戏电视剧都是他创作的）；擅写辽南戏小戏曲的老剧作家牛正江、滕守仁、张柯夫、张崇谦、刘旭章等；著名作曲家那涛、魏俊祥等；中年导演谢丰功，冯秉权（也是剧作家）；著名操琴纪瑞芝；司鼓孙仁德、金丰茂等，都是主创人员中的中坚力量。表演人才有：中青年主演邢彦秀、牛正茂、金佳蕊、梁玉富、姜永礼、颜培波等；老年演员牟淑君、刘正岩、回凤凯等。

三是，在经费上给予投入。为了确保辽南戏的发展，市委、市政府决定于1997年11月正式成立瓦房店市艺术团。在地方财力匮乏的情况下，对艺术团费用和每排一出新戏所需经费给予保证。

由于瓦房店市组织领导发展辽南戏成绩显著，在辽宁省第五届艺术节上，瓦房店市委、市政府被授予“优秀组织奖”。获此殊荣，全省只有两家，县级单位只有瓦房店市一家。

四是，中央、省和大连市有关部门领导与专家重视和关怀。1999年7月，辽宁省文化厅在瓦房店市召开了“辽宁省辽南戏发展研讨会”。瓦房店市艺术团团长姜广平，在会上做了题为《立足优势，大力发展繁荣辽南戏》的发言，受到了到会省文化厅和大连市文化局领导、专家的充分肯定。会议期间，中国戏剧家协会主席李默然很欣慰地为瓦房店艺术团题字：“越是民族的，越是世界的；越是民间的，越是人民的。”会议确定瓦房店艺术团，对外称瓦房店市辽南戏剧团，为今后全省发展辽南戏重点团。

1998年，在辽宁省第四届艺术节上，瓦房店艺术团推出的大型辽南戏《姜云胜》，反响强烈。到1999年末以来，先后应中纪委、文化部和省、大连市的邀请，在北京、沈阳、大连和瓦房店共演出40余场。中纪委书记尉健行、文化部部长孙家正和省、大连市领导闻世震、孙春兰、于学祥等和观众一起观看演出，接见全体演员并合影留念。尉健行同志在中纪委“三讲”学习会上对该剧评价说：“这台戏很实在……很有看头，很吸引人，词写得很好，唱得也很好，表演也很自然。”当时大连市委书记、市长薄熙来为该剧题词：“好人好戏。”中纪委监察部电教中心等单位联合录制该剧舞台演出录像带出版，在全国发行。

从1983年至今，先后由大连市文化局、剧协，辽宁省文化厅、剧协，中国电视艺委会，中纪委、文化部等单位分别组织了十多次有全国、省和大连市戏剧家、理论家肖甲、安葵、钟艺兵、黄维钧、梁秉坤、李下、王育生、李振远等参加的辽南戏《加林与巧珍》、《姜云胜》，辽南戏戏曲电视剧《山妹》、《为官一任》等研讨会。由著名戏剧评论家杜高、曲六乙等人撰写的《迷人醉人的辽南影调戏》、《姜云胜形象的感召

力》、《介绍青年剧作者刘永峥》等100余篇文章和由记者撰写的多篇反映瓦房店市创作和演出辽南戏的报道消息，发表在《中国文化报》、《文艺报》、《中国戏剧》、《辽宁日报》、《大连日报》、《大连文艺界》等诸多报刊上。近年来，先后请中国京剧院、沈阳评剧院、大连市艺研所国家一级导演李学忠、杨晓艳、韩振来瓦导戏，为瓦房店市辽南戏的提高和发展起到了推动作用。

2002年

带给你的不只是快乐

——评侯德云中短篇小说

何永娟

一直很喜欢侯德云写的东西，特别是他的小说。读他的小说，你会忍不住笑出声来。侯德云的作品就有一种带给你快乐的能力。

2003年，是侯德云创作丰收年。他先后出版了《手很白》、《谁能让我忘记》两部文学作品集，并以《二姑给过咱一袋面》等十篇小小说荣获了“中国当代小小说金麻雀”奖，同时获此殊荣的还有著名作家王蒙、冯骥才等，可见此奖对国内小小说界乃至文学界之意义非同寻常。

侯德云的文学创作以小小说见长，他的小小说不仅充满了机智和幽默，而且恰似一幅不着色彩的水墨画，看似淡如白水，其实却蕴含着很深的有关社会的、人生的哲思，富有启发性。最近又接连读了他创作的为数不多的中短篇小说，感觉上述这些特点也发挥得淋漓尽致。

一、侯德云的中短篇小说充满了智慧的幽默感。与他的小小说相比，这种幽默不仅仅体现在语言的描写上，有时也体现在一个细节或一个场面的描写上。首先是小说语言的幽默：“我成功地把王连举辅导成了一只披着羊皮的狼”（《翻小肠》）；“蝴蝶像呼唤昏迷中的革命战友一样，连叫了无数声‘五哥’，我才慢慢地缓过劲来”（《三舅和表妹》）；“王女士言重了。她丈夫再怎么不好，也不至于到了祸国殃民的程度吧。……让王女士丈夫气愤的是在日记里，他影影绰绰感受到有一个在野的男人，经常在王女士身边鬼鬼祟祟地搞颠覆活动”（《王女士》）。这些语言看似平实，但绝对逗，令人捧腹大笑。这些中短篇小说除了语言方面幽默之外，还体现在一些小的细节和场面的描写上，因而使这些作品更为丰满，更具喜剧色彩。如果说他的小小说是一幅工笔画或水墨画，那么他的中短篇小说更像是漫画，其对滑稽可笑的事物的否定更多了些理性的关注，结果使这些作品更具有温厚、含笑、轻松、隽永的特点。

二、侯德云这些中短篇小说充分地体现了作者热爱生活、关注普通人命运的特点。在《小咸鱼儿》等作品中，作者用平实的语言，勾勒出存在于普通百姓生活中的快乐、艰辛与无奈。这其中隐隐约约地透射出作者心中永远的希望与理想，即祝愿天底下善良的人们永远幸福，永远快乐，体现出来一个作家的最根本——良知。

三、作品中充满了批判意识，并蕴含着很深的社会哲思与理性思考。其中尤以作品《翻小肠》最为明显：《翻小肠》讲述的是发生在小时候“我”与表哥王连举以及大舅之间的一段故事，学习成绩很优秀的“我”去大舅家辅导学习很差的表哥王连举，“我”因家穷而在心里特别希望在印刷厂工作的大舅送几个田字格本，结果未能如愿，故在“我”的心中留下了挥之不去的阴影。作者在这篇小说的结尾写道：“就在那一瞬间，我决定写一篇这个样子的小说，献给我自卑的童年以及王连举自卑的青年，中年及至老年”，留给了人们许多深深的思索：强与弱、得与失、胜与败、善与恶。《普法夜校》也体现出这一特点，作者在曲曲折折的富有幽默的叙述之中，提出了现在仍存在于农村的无法解决的系列难题，读后发人深思。

在这些中短篇小说中，我最喜欢的还是《嘴痒》和《黑夜升起红太阳》两篇。你也许会觉得它们荒谬，不符合生活逻辑，但它们又最大限度地展示了建立在荒谬之上的尘俗的欢乐。《嘴痒》中的刘大地想参军，但因家贫无法送礼给队长，因而与参军无缘，刘大地惟一的高招就是天天缠磨队长，单调的刺激终于让队长忍无可忍，在未收分文的前提下无可奈何地将刘大地送到了部队参军，后来刘大地在部队入了党提了干，成为一名光荣的军官。这时队长决定把自己的女儿嫁给刘大地，然而刘大地已不是从前的刘大地，队长遭到了军官刘大地的断然拒绝，结果队长一气之下被挤兑成了一个碎嘴子。这是多么地富于喜剧色彩。在《黑夜升起红太阳》中，作者以夸张、变形、调侃、反讽等艺术手法，叙述了发生在队长李国光和社员陈刀豆之间的恩怨与仇恨。伴随其中的，是善意的嘲讽，机智的比喻，辛酸的欢乐和话语的明快以及带有浓厚的农民式的诙谐与风趣，笑过之后，又耐人回味，多少年过去了，这种“阿Q”式的精神胜利法还依然根深蒂固，这是不是很可怕？

四、侯德云的中短篇小说的另外一个风格在于追求一种优雅，他的作品永远不急不躁，不温不火，永远都是那样的从容不迫。这主要缘于他深厚的文化底蕴，轻熟的驾驭语言、布局谋篇的能力，以及看问题的独到的视角。他的多篇作品都体现了中国传统文化的精髓；他的语言生动简洁，富于表现力；小说情节有详有略，虚实相间又环环相接；他看问题总是很透彻，什么都逃不过他的眼睛，但他并不一针见血，而是留有一定的“空白”，让读者自己去填充，这就留给读者充分的想象空间。他的小说带给读者的不仅仅是阅读上的审美快乐，还能给读者进一步的理性思考。

2003年

第二部

文艺闲谈（节选）

罗丹

第五章 文艺与实际知识

文艺写作的范畴是生活，但各种各样的生活，是包藏着各种各样的实际知识的。一个从事写作的人，要想写好自己的作品，就不能不懂得与自己作品中生活有密切关联的实际知识。仿佛一个小提琴练习生，真要把提琴学好，就必须懂得许多音乐知识一样。我认为是这样：对于自己要写的生活中的实际知识，越是熟悉、丰富，他写出来的作品，就越是深刻、真实。

从前有不少写作的人，脑子里装满了自己想象出来的人物和故事。自以为是崇高的文学家，“我只是干文学的”，而不愿意去学习生活中必须的实际知识，甚至于讨厌那些实际知识，正如他们讨厌政治经济学、自然科学一样。我要说，这是极其恶劣的偏向。其结果，最起码来说，也是会笑话百出的。

我在一个文学杂志上，看到过一篇以农村为题材的诗，那还是一个有名的诗人写的。里面有这样的诗句——

“金黄色的谷子，
从蒸发着香气的土地里长出来了！”

这位“作家”我估计是生于都市，长于都市，而从来没有到过乡下的。在他的想象中，谷子并且一开始就是金黄色的谷子，大概是从土里钻出来的，像人从地下室里钻出来一样。这种实际知识贫乏到“五谷不分”的程度，实在是惊人的啊！

很久以前读过一篇赛马的小说，原文我记不清楚了。大概意思是马在白天经过半个钟头猛跑之后，上火了，于是乎打平常人打的六〇六，打了两针就好了。马就用它的“温柔的感谢的眼光，看着主人……”。作者自然是相信写得读者要深深地感动了。可惜的是：作者缺乏对于马的知识，更缺乏对于兽医的知识。比如：一般地说，马在怎样的情形下容易上火，上火之后，要怎样医治，吃什么药等等。马的工作就是跑，假如只

跑了半点钟，并且是在白天，就要上火，那马真是倒霉极了！那在世界上，就恐怕很难找到不上火的马了。其次，马上了火打六〇六，想得多舒服呀，是多么奇妙的想法呀！退一万步说，就算中国人在马上火之后，就打六〇六就算这马是贵族式的马，而马主人也是资本家，那恐怕至少也要打三碗六〇六才成，而打两针就打好了，何况，我的天，六〇六是治“上火”的吗？

从前我在河北前线，在一个石印的报纸上，看到过一篇描写战斗的报告，作者是刚从后方来的。里面写到炮击敌人的场面。大意是说：我们的炮一响，简直几乎是同时，敌人的炮也响了，这边咚咚，接着那边也是咚咚。但我知道那次战斗，日本人就没有炮。原来作者弄错了，其实炮弹响了，打出去了，而很快的在敌人的阵地上落下来时，又轰然一声地爆炸了。而后面这一声响，作者就认为是敌人方面开的炮。因为他没有关于炮的起码的实际知识，结果，就写成这边咚咚打过去，那边咚咚打过来，像打乒乓球似的。

实际知识是与生活紧密地渗透着而不可分开的，由于实际知识的贫乏，就不可饶恕地损害了作品的真实性，甚至于会把生动的现实，写成可笑的、荒诞的了。

一个从事写作的人，必须彻底克服习惯闷在自己狭小的房间里，而不愿意到生活中去的毛病。

假如我们要写一个印报的大印刷工厂，我们就要去学习平版机是怎样构造的，输转机是怎样构造的，从白纸放进去到印成报纸出来，经过哪些过程，平版机一点钟能印多少份，输转机一点钟能印多少份。在铸字机方面，手摇机是怎样构造的，最科学的万年机上去，直到铅字一粒一粒地出来，中间经过了哪些过程，万年机上每一部分细小的机件的作用怎样。手摇机在五秒钟，在一点钟之内能出多少字，而在同样的时间内，万年机又能出多少，铜版又是怎样做法的，怎样照像，用哪些外国药品，这些药品的作用……等等。总之，我们要知道许多关于印刷方面的实际知识，里面包含着机械的、物理数学方面的知识、摄影知识等等。假如我们要农村的材料，写农民，我们就要懂得许多农业植物学和其他方面的实际知识，如关于土壤、种子、肥料、牲畜、季节、消除害虫、兽医等等。我有一些关于外科医生的很动人的材料，但我简直没有办法写，因为我除了会打皮下针，除了认识阿司匹林和硫酸水之外，其他就似乎懂得很少了。

从前，我有一个熟人上前线，看到许多壮烈的战斗，可歌可泣的英雄人物，但他知道要写这些材料，就必须有军事知识，甚至于丰富的军事方面的理论和实际的知识才成，为此之故，他读了不少的军事书籍，如《游击战术问答》、《夜间战斗教练》、《班、排、连进攻教练》、《射击教练》、《步兵》、《战争论》，并且他从实际当中

去学习运动战是怎样的，游击战是怎样的，伏击战是怎样的，村落街道战又是怎样的，应该怎样观察和利用地形地物，在一个具体的环境中，炮兵阵地应该构筑在什么地方，重机关枪队要摆在哪里，应该占领哪些制高点，各兵种的工事应该怎样构筑，指挥部的位置应该在哪里，火力网应怎样组织和配合，各种火器的射击有哪些要领，冲锋有哪些要领，应该怎样防毒，怎样救急等等。的确是需要这样的，并且研究得越具体越细致越好。比如说，最好你不仅仅懂得重机枪的有限射程为八百米远，迫击炮的有效射程为一千五百米远，而且还懂得重机枪和迫击炮怎样装卸，你写出来的战争，就将是真实的战争了。

托尔斯泰的伟大作品《复活》，里面关于法律、诉讼，关于监狱方面的实际知识是多么丰富啊。但他为了获得这些知识，是费了不少时间的。我几乎要怀疑托氏曾经是在司法界里面服务多年的人。《复活》，正因为是丰富的实际知识渗透进丰富的生活里面，才写得这样具体，这样细致、深刻的啊！

是的，重说一遍：对于自己要写的生活中的实际知识，越是熟悉丰富，他写出来的作品，就将越是深刻真实。

顺便提一下，这些实际知识的获得，虽然可作专门的研究，但最好在日常生活中，不要放过有利的学习机会。一切抱着“我不需要知道这个”的想法，都是错误的，比如说，你现在有一个朋友是研究矿物学的，你自己想自己对于矿物学就毫无兴趣，并且永远不会写这方面的材料。你放过了这个学习的机会，但在将来难保不恰恰碰到了很好的关于矿山矿工的材料，那时就会非常后悔了。

1946年

戏剧艺术观

王大化

一

人生活在世界上，有他一定的生活方式，一定的思想动态，有他对一切事物的看法，即其对事物的观点，这种对事物的观点可分为两种：一种是把自己放在一个主观的圈子里，他不正视一切问题，而叫一切服从于自己的主观的愿望，叫一切都围绕着他。明明桌子是四条腿，他偏偏要说是三条，明明社会里存在着斗争，但他却说没有阶级，企图来模糊人们的眼睛，企图以主观的力量来消减斗争。他说一切是“精神”的，让人把一切寄托于渺茫的空想，其目的无非是否定一切，以达其统治的目的。这种观点是资产阶级的观点是唯心的、主观的；另一种是从实际出发的，认为一切是客观存在的，桌子是四条腿，社会里是有阶级存在，并且认为只要阶级存在一天，那么斗争就存在一天。这种观点是正视现实的、科学的，他在历史的发展中来看问题，认为一切是物质的，是勇于把一切显示于社会当中矛盾斗争提出来，并求得这些问题的解决。在这两种观点来说，我们是反对前者而要后者的，因为人不能离开你所生活的现实而单独的存在。这种观点是唯物的、历史的，是代表了无产阶级人民大众的观点。

二

戏剧艺术是观念形态的一种表现形态，而这观念形态是由整个社会的政治经济生活来决定的，作为观念形态的戏剧，当然是离不开社会而存在的。同时戏剧艺术是要通过人来做的，照上面所谈，那么这个从事戏剧的人，必然要有其对现实社会一定的看法，即他个人的思想方法。如他要生活就必须确立一种对客观事物的看法，只有确立自己的观点才能达到如何表现现实社会的一切目的。譬如说，如果自己不相信客观存在的现实，那么你去表现一个工厂的工人因资本家的剥削而群起罢工的时候就无法表现，因为在你的思想方法里是不承认阶级存在的。只有能认识客观现实，了解阶级的存在，了解到工人为什么要罢工，要达到何种目的……他方能去表现，难道这不是很明显的吗？而后者应该是肯定的也是很明显的！

三

因为有两种不同的思想方法，因此基于这不同的思想方法之上反映在他们艺术表现上也各有不同。第一种人是资产阶级艺术家们，是以粉饰社会的态度出现，为了少数人，高唱升平掩盖自己的一切丑恶，人们就不愿看那些东西，因为人们生活着的社会不是那样的，观众要求的是把真事，一五一十的告诉他们。无产阶级的艺术态度正恰恰符合群众这种要求的，他们是依据了客观现实中人民所发生的一切问题加以反映，暴露那些少数人的黑暗，歌颂多数人的光明。从这问题可以看得出艺术是有他一定的立场的，就是说，你是站在那少数的、黑暗的一群里，还是站在广大的人民群众中。也就是说有他的阶级性的。在外国是这样的，中国也是这样。在英国，他为了要表现这些他的殖民地政策写了不少的“边塞英雄”，描写这些英雄如何屠杀土人，压迫黑人，他们歌颂这些英雄，提倡人民学习他们，以巩固其资本帝国主义的垄断统治。英帝国为了表现其帝国之武力及其对弱小民族的侵略，他们描写伊莉莎白，描写他的英雄企图……但另一方面，在外国也有这样人，如卓别林，他写《摩登时代》、《大独裁者》，以讽刺的手法来描写资本主义剥削工人的残酷和反对法西斯垄断资本的独裁与高度的剥削。再又如德国有名的渥尔夫的著作《维也纳工人暴动》、《马汉姆教授》、《新木马记》，在这些戏里，如《维也纳的工人暴动》表现了工人阶级的力量，资产阶级政党及小资产阶级自由主义者政党的对人民失信，反人民，与大地主资产阶级结合在一起，另外又描写了工人在武装斗争中无比的力量，在敌人法庭上出现的布尔什维克是如何的英勇。在后二战里充分表现出在法西斯统治下德国人民的牛马生活，同时又表现在那样的艰苦环境里，共产党是如何的与法西斯斗争着……

在中国呢？也一样，有不要脸的民族败类等著《野玫瑰》、《蓝蝴蝶》这样认贼作父的汉奸剧本，但在黑暗的统治下他就可以存在，并且得奖，这因为是代表了那群统治者的思想。在京剧里也有《四郎探母》这样的失掉民族气节的戏，这大概与现在反动派高呼的“曲线救国”是一回事。同时在中国也有另外的戏，如京剧里的《打鱼杀家》他充分的表现了封建地主的剥削，及人民向他的复仇反抗，在话剧方面很多了，很早的有《王三》、《回声》、《东北之家》……后来有《日出》、《蜕变》、《民族万岁》、《上海屋檐下》、《故乡》、《屈原》……这些剧都是代表了真正的中国人的思想感情的，从这许多例子中说明了，没有一个人他能脱离开这两种思想的，即便有所谓第三者，那他至少也是一个现实作家，他是正视现实的，肯定的说他是在逐步接近和变成为这后一种的正确思想的。

这里也说明了，历史时代已给我们安排了两条路，就是说，要不你往为人民的客观的现实路上走，要不你往主观主义唯心的路上走，艺术思想脱离不开现实，阶级存在一天那么这思想就一定有其阶级性。

四

艺术是有阶级性的，戏剧亦是如此，由上节我们可以看到这阶级性可以决定我们的态度，即一定的思想方法。这态度，思想方法，在我们说来就是一个立场问题，即你是站在什么角度来表现，你要表现什么，要表现他那一方面。很明显的，我们的立场必然要站在为绝大多数的人民上，因为这是社会的主体，歌颂他们的光明前途，歌颂他们的力量，与这对比的，是要尽情地暴露那少数统治与剥削者的黑暗、没落及其必然崩溃的前途。

因此，一个戏剧艺术工作者，首先必须确定他的艺术观点，在我们要求的应该是为人民，客观的，历史唯物的现实主义观点，站在人民群众的立场，以他们的思想感情为自己的思想感情的准则，使自己融化到他们之中，使自己的思想，能代表了他们的思想，这思想便形成了对一切问题的看法的方法即立场，一切自然形态的艺术是创作材料的源泉，这些东西通过了我们的思想方法、艺术思想（咱们的艺术思想是与政治思想结合在一起的）而表现出来，那么这表现出来的东西，必然是人民所需要的作品，只有这样走，前途才是光明的，否则就永为人民所抛弃。

在这里我们已经谈到了作为一个戏剧艺术工作者的政治艺术思想，也就是一个艺术观的问题，为了说得更清楚，现在引一段延安毛主席在文艺座谈会的讲话中谈到关于政治标准与艺术标准来结束此文。

毛主席说：“政治并不等于艺术，一般的世界观也并不等于艺术创作的方法论。我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准，各个阶级社会与各个阶级社会中的个别阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。……我们的要求则是政治与艺术的统一，内容与形式的统一，革命的政治内容与尽可能高度的艺术形式的统一……”

又说：“既然必须和新的群众时代相结合，就必须彻底解决个人与群众的关系问题，鲁迅的两句诗‘横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛’，应该成为我们的座右铭。

‘千夫’就是敌人，对于无论什么样凶恶的敌人我们决不屈服，‘孺子’就是无产阶级和人民群众。一切共产党员，一切革命家，一切革命的文艺工作者，都应该学习鲁迅的

榜样，作无产阶级和人民群众的‘牛’，鞠躬尽瘁、死而后已。知识分子要与群众结合，要为群众服务，这个过程可能而且一定会产生许多痛苦，许多摩擦，但只要大家有决心，这些要求是能够达到的。”

1947年

谈戏剧中的秧歌舞

阿英

在戏剧中插用秧歌舞，如果运用的适当，可以加强剧情的效能，要是不适当，往往会发生坏的影响，甚至妨碍剧情。

可以用大华钢铁厂工友们写作的《张金玉》一剧为例。

《张金玉》的最后一幕，是当选模范回家。开幕后，先是母亲在家里期待，接着是张金玉戴着模范花一路扭进来，以后是张金玉的媳妇戴着二等模范花扭上场，再往后便有整队送模范牌的工厂队伍，大规模的扭到张金玉家。

这里是很明白的，以秧歌舞作为最后一幕的中心。先是男的舞，其次是女的舞，又其次是整队的人舞。先是一朵红的模范花，再又是一朵红的模范花，最后是大批的模范花，红的舞巾，和大的模范牌。一层一层地把剧情展开，一步一步地把舞台上愉快欢乐的空气加重，一直发展到顶点。

这一回公演的工人剧目中，这一幕运用秧歌舞，可以说是最典型的好范例。如果就在大队上场舞完以后——中间插入向张母献牌，张家全体加入扭——，很快的就结束全剧，那印象将是最强的。可惜作者并不肯就此罢手，在剧情发展到“完了”以后，还要来上一套大的舞。这一舞不大紧，可是观众对于剧情的深厚印象，却被舞得干干净净，不留一点残余的痕迹了。

就这一方面说，《张金玉》里最后一舞，又是剧本中插用秧歌舞最坏的一例。

所以，秧歌舞必须运用的适当，才能加强剧情力量，正如食品是足以滋养，但吃得太多时，不但不滋养，反而要伤胃。

在工厂戏剧中，工人的剧作者不但欢喜用秧歌舞，来加强场面上的热闹，也往往在剧情无法发展，或剧情不够充实的场合——特别是在结束的地方——用秧歌舞来弥补缺陷，来结束全剧。

譬如西岗剧团的《陈宝玉立功》，闭幕只有一番舞。电业的《大转舞》，最后也装上一番舞。盐滩的《金不换》在这样场合上，更加强地用两场舞。五一的《特模吕昌发》，在剧情单弱的业余生产方面上，同样的用秧歌舞解决问题。这些场合，秧歌舞的运用，只是遮掩剧情的不足，只是使人发腻的架楼叠阁的增加剧情的热闹，只是不必要

的在戏剧中的存在，有如一个人，本来是端端正正地，现在硬要替他装上一个疣，这究竟是好还是坏？

因此，秧歌舞在戏剧中的运用，我们必须求其适当——适当的场合和适当的分量——，不能当作药里的甘草。也必须了解这只是一种插曲式的运用，气氛增强的办法，并不能代表剧情本体。不必要的时候，最好还是尽可能的不要用，对于剧情本身，不会发生效能上的影响的。

在双人的秧歌舞场面中，如果有唱词，动作上好像有一定的规律，就是每唱一句，一定要对跳一个地位。为什么要这样做，而且怎样的内容唱词，在动作上都要这样加以处理呢？

我想一般的原因，是由于这是秧歌舞的唱词，“唱”的时候必需“舞”，“舞”的时候就必需这样的“地位对调”。

导演者是忘却了这是“戏”，忘却了“对白”或“唱词”与剧情的重要关系，忘却了重要的唱词，如果在“动”的环境中唱，往往地会被观众忽略，轻轻地滑过去。

像这样的场合，我以为有革一下命的必要，在重要的唱词部分，应该是“站”不是“动”。在可以“动”的唱词中，也不一定老采“对穿”的方式，要根据唱词的内容决定地位，也要根据唱词的内容灵活的运用跳法。

就是纯粹的秧歌剧，也不能作为例外，因为作为中心的，还是“剧”，而不是“秧歌”，而不是“秧歌舞”。

最后，我想说的就是“双人舞”的“地位对调”的跳法，也应该有多样性的变化，如果专一的采用“老一套”的办法，也终究是会使观众讨厌的。

1948年

鲁迅先生是怎样战斗的

——七论文人相轻

卢正义

鲁迅先生生于1881年，死于1936年，他生活的五十六年期间，实际上，一方面是资本主义已经由自由主义阶段发展到帝国主义阶段，并且为着争夺殖民地而进行侵略战争；另一方面，世界无产阶级已经逐渐进入直接革命的新时期，十月革命的成功和社会主义建设的胜利，则开创了世界革命的新的局势和新的“风貌”。在鲁迅先生生活的五十六年期间，中国一方面是日益遭受帝国主义的侵略，封建制度日益解体，而封建势力则日益勾结帝国主义加紧对人民的压榨，资本主义开始生长，但因为它是在世界资本主义日趋没落与反动的情况之下生长的，所以就特别的软弱无能，其中买办官僚资本主义就始终依附帝国主义，并且成为它的代理人。另一方面，中国人民在长期艰苦奋斗中，终究由于十月革命的昭示，找到了马列主义的科学真理，在中国共产党的领导之下，举起了这个武器。在不断跟敌人搏斗中，发展了壮大了自己。鲁迅先生就是在这样的国际国内情势之下生活的。这也就是说，他生活的五十六年期间，中国民族民主革命运动经历着两个历史时期——旧民主主义革命时期和新民主主义时期。如果把鲁迅先生为浙江潮撰稿算做他参加社会改革活动的开始，并且按照中国历史上的重大事变来划分阶段，那么，鲁迅先生从参加社会改革活动到逝世这三十多年中间，该可以分为这样的五个阶段：第一阶段——1903年到1911年（辛亥革命），第二阶段——从1911年到1919年（五四运动），第三阶段——从1919年到1921年（中国共产党成立），第四阶段——从1921年到1927年（大革命），第五阶段——从1927年到1936年（苏维埃土地革命时期）；前两个阶段属于旧民主主义革命时期，后三个阶段属于新民主主义革命时期。

文化思想和文艺运动是社会斗争的一翼，在鲁迅先生参加社会革命运动的三十多年中间，中国社会斗争经历了如此多如此快的变化，这自然不得不影响到中国文化运动和文艺运动，形成中国近代文化史和文艺史上的错综复杂的斗争。在这中间，一方面是封建思想封建文艺不断的拼命挣扎，不断地看到“沉滓的泛起”。又一方面是帝国主义文化文艺的不断的输入和帝国主义豢养的“软如绵”的山羊式的奴才们的不断的走私，再一方面是善于“翻筋斗”的小资产阶级的新奇戏法的忽生忽灭，而这三者又经常是勾搭

在一起，最后才是无产阶级的思想和文艺，在跟上述各式各样的反动者不断的进行战斗中，锻炼自己，充实自己，发展自己，壮大自己。这就是说，中国近代的文化革命文艺革命跟社会革命一样，经历的时间特别短，经历的变化特别多，遇到的敌人特别复杂，担负的任务特别繁重。中国的革命者，常常是一冲出封建家庭的狭小牢笼就进入马列主义的宽阔天地。对于“精神界的战士”，既要求他跟封建代言人作战，又要求跟各式各样的小资产阶级思想作战，最后，还要求他克服自己队伍中的错误以至于自身的弱点。而这又不能乱打一顿痛快一时了事，必须善于耐心的启发人民的自觉，领导人民突破重围推动运动走向胜利。鲁迅先生说“自己背着因袭的重担，肩住了黑暗的闸门，放我们到宽阔光明的地方去”，这正是作为中国近代精神界的战士的自我写照。

我们还必需记住，鲁迅先生的一生，差不多始终是在敌人的压迫和围剿当中在敌人的心腹地带，不在革命的旋涡中心“进行战斗的”。战斗不是旧戏中的摆擂台比武艺，中国旧社会的统治者特别是国民党反动派，是最野蛮最残酷最狡猾最卑鄙最无耻的，他集中了古今中外反动经验和罪恶的大成，旧的“吃人的礼教”是如此的沉重，新的杀人的科学（参看电的利弊等文），是这般的发达。要跟这样的敌人进行战斗，但凭有冲锋陷阵的勇气是不行的，还必须有坚强不屈韧长不断的意志，必须讲求既能有效的杀伤敌人，又能尽量地保全自己的战略战术。必须讲求能够迅速的巧妙的反映与指导急遽的剧烈的社会斗争的表现形式。

鲁迅先生就是在这样的时代和环境中生活着战斗着的。

1948年

谈平剧“改良”

手 戈

(一)

平剧“改良”，暂说“改良”罢，怎么“改”？怎么才会“良”？这是要首先弄明白的。但首先又要弄明白平剧。平剧在形式上是些什么东西联结起来的呢？（一）文武场的音乐，主要是打击乐器——少数的弦乐。（二）西皮，二黄的倒板原板等的一定的唱腔和韵白。（三）公式的脸谱和化装。（四）全以色彩取胜的伪造的古装。（五）上场门，下场门，再加上一张条桌四把靠椅的舞台面。（六）全部象征主义的表演手法——包括长靠，短打也是如此。（七）固定的生旦净丑末的角色。

我们先不谈内容，还是先谈形式上的“改良”。

音乐怎么样呢？打击乐器，这是最低级的，原始的乐器，就是二胡，京胡，三弦等弦乐，音阶也很简单。把平剧当成歌剧来看的话，这样的乐器，实在不能完成歌剧中的音乐的任务。再加上曲子的限制，什么倒板，原板，流水，四平，反二黄……也不过如此。还有不过是几个过门，从昆曲中偷来的一些“夜深沉”之类，以及直接的搬昆曲戏，如“贩马记”。

平剧改良当中，音乐的改良，虽不是第一等重要问题，但完全保存平剧现有的音乐——从乐器到曲调，则改良平剧的其他方面，就将受到限制，而不能发展。可惜从事平剧音乐工作的文武场的音乐工作者，是极端保守，而且绝大部分是缺乏一般音乐科学的知识的，师父与土地，代代相传如此而已。而有较高级音乐科学的知识的音乐家，又不愿从事这方面的改良，过于强调西洋音乐——也有某种保守性。假如说平剧音乐不能得到西洋音乐的帮助，而加以变化和改造，则平剧改良，成为不可能，假如平剧要作为歌剧的话。这是一件大事，恐非目前一时所能办到。

(二)

平剧的音乐的改良，当然与平剧曲调的改良分不开的，但是，平剧是中国的歌剧，自非保存它中国的音乐味道不可。用西洋音乐的乐器，曲调仍然是中国气派的，并非不

可能，粤剧中就采用了小提琴的。因为西洋的乐器的音阶复杂一些，多一些，可以使唱腔复杂一些，多一些。如程派青衣独唱的低音，在二胡京胡的配音底下，就毫无办法，无论如何压不到那样低。反之，如用提琴配音，其音乐效果定是更好些的。正统派的平剧家，是反对唱“花腔”的，但“花腔”正是平剧上的进步的方面，因此音乐的伴奏上，假如还是保守着老一套，它就会大大限制平剧的真正改良。

平剧，原来作为地方戏时都是在露天演唱的，才用得着那样的大锣大鼓，今天已搬到有很好建筑的剧院里来了，还是那样大锣大鼓，除了刺耳之外，别无好处。被平剧代替了的昆曲，就没有这样的大锣大鼓，原因就是昆曲是花厅里的，而平剧当时作为地方戏来讲，是露天的，大众的。我不是要把平剧强迫上花厅，不过它已搬进戏院了，却是事实。平剧的现有的音乐（包括文武场），在效果上，无非是：（一）在表演上增强那种悲剧的，或喜剧气氛；（二）有时给它的动作的节奏，加上一个衬托或节制；（三）对于曲调的唱出，则是伴奏。那么，大锣大鼓，有什么用处呢？就纯粹平剧来说，也仅在武把子的场面上，有些用处，原来，大锣大鼓，也就属于所谓“武场”的——平剧中的武把子，无论长靠，短打，究竟在平剧作为戏剧上是怎样的地位，我还怀疑，下边当另作申述。

我的意见，要改良平剧，就要作系统的，全盘的改良，连音乐在内。希望有懂西洋音乐的音乐家，来参加这个工作，进行研究，试验与创造，我相信决不会失败，而是成功。因为平剧的那些打击乐器是太粗糙与简单了。

（三）

现在谈平剧的“曲”，或者说“调门”。

平剧的基本调门是“皮”、“黄”（即西皮二黄的各种唱腔），此外也夹杂有徽调，有昆曲。但调门总是有限制的，所以梅兰芳的新戏就不能不添进“南梆子”，并创造“反西皮”之类的新曲。曲有限制，就不能不创新腔，同是西皮原板，就各有各的唱法，唱新腔（亦就是花腔）最突出的，无过于程艳秋的青衣，言菊朋和周信芳的须生，周信芳更大胆地多唱徽调戏，如徐策跑城之类，特别新编的戏，当然更不受平剧的原有规矩的约束，如“莲英惊梦”等，加上五音联弹，实际上已把平剧的几个死板的“曲”突破了。其实在平剧的历史发展上，唱新腔是无可避免的事，最典型的梅兰芳，就是正宗的平剧唱法吗？就毫无新腔吗？绝不然。假如有人有陈德霖的唱片，放在留声机上听

听看，七个字，十个字，可以咿咿呀呀的哼上十几分钟，今天还有这样的青衣调门没有呢？没有了。

由此可以得出一个结论，要有新平剧出现，其唱曲就不能限制在几个西皮，二黄的调门上，就加上些什么二六，四平调，高拨子，十三咳，南梆子，回龙腔等，也还不够，就从昆曲中偷些调子来，也还不够，必须另创新调。自然，这个新调必须适合剧情，适合剧中人物的身份，要充分表现中国味道，特别要与平剧这一类型的歌剧的风格相结合。唱来唱去，还好似西皮二黄，二黄西皮，是不能够产生新的歌剧的平剧的。自然这也不是完全否定西皮二黄的各种调门，能用的，该用的还是要用。同时，原有的西皮二黄的唱腔，还应该提倡唱新腔（花腔），这类新腔，当然也应适合与上边所提的原则，反对做作，特别反对青衣花衫之类的角色讨好一部分听众的奇腔奇调——这种新腔的发展，是危害平剧之真正“改良”的。

新编的平剧，最好要有自己的新词，请作曲家谱新曲，不要完全采用西皮二黄，自然，多方面的利用中国旧有地方调，昆曲，时调及新的歌曲，都应该是容许的事。吸取、变化、融合使之与平剧取得统一性，这是剧作者与作曲家的事。——不能认为这就把平剧变质了，或者弄成四不像了。平剧原来就是汉戏、徽戏、昆曲与其他地方戏的混合体，纯粹的观念上的平剧是不存在的。譬如“纺棉花”这样的玩笑戏，近来特别流行，内中甚至乱唱电影歌曲，但这个戏在没有电影歌曲以前，其中的这一节，在平剧剧本上也就不有一定的唱词，是由旦角高兴唱什么，能唱什么时调或小调，就唱什么的。可见平剧并不如一些正统派平剧家想的，那样严格，那样死板，不能增加什么东西的。

（四）

歌剧的歌，大体上是独唱、对唱、合唱；平剧中也是这样的，如“四郎探母”的“坐宫院”一段，便是独唱；“武家坡”、“桑园会”、“南天门”之类，便是对唱；而合唱顶少，“二进宫”的须生与黑头，五花洞的两个（有加到四个的）花衫，是仅有的例子。平剧由于独唱的太多，合唱的太少，就很难布置大的场面，通常都是一生一旦的戏，人一多，就只好在武打上转念头，来凑热闹。并且每一场戏都可以截头、斩尾，或中间去掉一大段。平剧虽然以歌剧的面目出现，但缺乏成为一个歌剧的完整性。

特别平剧的调门与戏剧的配合，是非常公式化的，角色出场的时候，一定在上场门叫一句，名曰“倒板”；对唱的时候，大概总用“流水”；悠闲的独唱，不是“慢

板”，就是“二六”，或者来个“南梆子”；悲惨的，一定唱“反二黄”；其他“原板”，“摇板”，可以随意装上。从歌剧效果上来讲，这是完全不够的。

再加上唱词的七字句与十字句的两种从说平话上来的唱句，更使平剧的唱腔与唱词，缺乏变化。平剧在这一点上，差不多是极端后退的东西，四言诗变五言诗，五言诗变七言诗，七言诗变长短句的词，词变元曲，这是中国韵文的发展和进步，然而平剧却死在七字句十字句的框子里，两三个字一句的唱词，十几个字一句的唱词，这种例子，实在不多。“武家坡”和“玉堂春”中的对唱，不过是把七字句分成两个人来唱罢了。元曲的唱词，就不是这样的，而且曲牌也较多。虽然平剧本身比元曲更为群众化，但作为歌剧来讲，元曲在这方面，比起平剧来，是更能成为歌剧的。

至于平剧的剧词，其组成完全是平话的唱词，成为一种滥调，熟悉的平剧演员，不管你排什么新戏，他可以随口念一大串，或者七字句，或者十字句，加上原板，摇板之类的腔，就可唱的有板有眼。平剧的“白”，亦是一种滥调，开口总是一篇“自传”，或称“俺”，或称“咱”，或称“下官”，或称“小生”，还有就是“奴家”，“老身”，从祖宗三代叙起，一直到某年某地生长，现在怎样，这也是一种平话转为地方戏的遗迹。在平剧的“对白”中，亦有一种滥调，如“当真”，“果然”之类，比较有戏剧的演现力量的对白，在平剧中，如“坐楼杀媳”这样的戏，宋江与阎婆娇的针锋相对的对白，还是很少。

(五)

现在谈到“脸谱”。

平剧的“脸谱”，大概总是从跳舞或演戏来酬神的那种宗教仪式来的，先有面具，而后有脸谱，譬如“跳加官”，还是用面具的。不过从脸谱上来讲，它一定经过一个发展过程，才会有今天的复杂与定型。可是到此为止，在平剧上，脸谱已经失去任何意义，没有存在的价值。和平剧的服装配合起来，仅仅还有一种“图案美”和“彩色美”罢了，其他看不出脸谱的存在的必要性。

如果说它是一种性格的表现罢，红脸表示忠，但赵匡胤也是涂红色的；同时，用脸谱来涂得五颜六色的，总是“黑头”，而平剧中其他的角色，如老生、小生、老旦，小旦，就没有画脸谱的，老生画红脸，也只有所谓“红生”的一种。脸谱中大概都是关羽型的红脸，张飞包拯型的黑脸，曹操型的粉脸，此外脸上画的乱七八糟的，不是绿林好汉，便是神话人物。因此这种脸谱，在新的平剧当中，完全没有继续的必要。就说性格

表现罢，应该从故事及演技上显现，而不必要通过所谓“脸谱”。况且脸谱在平剧人物中，又不是什么角色都画的，捉放曹的陈宫为什么不画个什么脸？凤仪亭的吕布为什么不画个什么脸？回窑的薛平贵为什么不画个什么脸？桑园会的罗敷为什么不画个什么脸？骂曹的徐母为什么不画个什么脸？游龙戏凤的李凤姐为什么不画个什么脸？为什么唱黑头就定规画“脸谱”，打龙袍的包拯不画黑脸就唱不成戏吗？脸谱在平剧中虽然很多讲究，但我以为是毫无道理。新的平剧，不管什么样的角色就是新排的水浒传，也不要把关胜画成红脸，李逵画成黑脸。

至于丑角画粉鼻子，算小花面，也要取消。大体上小丑可分为三类，一是表示下等人的，如起解的崇公道；一是表示滑稽人物的，如法门寺的哥儿；一是表示不正派的人物的，如一捧雪的汤勤。实际上都涂上了粉鼻子，是不对的。如崇公道这类人物，在戏剧的本身，并不能算是“丑”角。蒋干在群英会上，也不能算是“丑”角，时迁等人，在水浒上也不能算是“丑”角，甚至坐楼杀媳中的张文远，也不能化装成“丑”角（应该是比宋江年轻的小生）。严格的“丑”角在戏剧当中，只能是一种滑稽人物，为了迁就戏剧传统上的生旦净末丑，一定要派许多人做“丑”角，这是不对的。在这一点上，南曲的桃花扇，把郑妥娘，也派成“丑”角——彩旦，都是不合事实，而且损害戏剧的现实性的。

作为戏剧来讲，平剧离现实实在太远了，特别是“脸谱”之类的化装，今天要改良平剧，不仅要把平剧的内容拉来与现实的距离不要过远，在形式上，特别在化装上，也要拉来与现实的距离不要过远。——当然要把平剧当话剧，完全现实化是不可能的，但弄得奇形怪状的一脸，是不必要的，人就是人，“北京人”的脸，是几万年以前的人物了罢，也不会是红一块绿一块的。

1948年

从“为工农服务”说到写工人剧

陈 陇

从不认识“为工农服务”是现代中国无产阶级文艺方向，到认识，这是一个反复的教育过程，从认识了这个方向的正确性与重要性，认识了时代的趋向，认识了文艺思潮的趋向，认识了工农无产阶级在今天中国革命运动中的重要地位与重大的作用，继而走向工厂，走向农村，深入斗争，深入实际，这又是一个反复教育，反复斗争与克服小资产阶级的“优越”思想的过程；经过了这样反复的，不调和的斗争，而又真正地与工人农民在生活上，在感情上息息相关，呼吸一致了，这依然是一个艰苦的认识与熟识的斗争与发展；而一旦在工人与农民的群体中完全，或者有一半的并非强制的理性的思想准备，那么，工人与农民们不再感到，或者不太感到在他们中间有“特殊”的人物存在的思想活动，不再感到有不同生活作风的人物在他们中间活动——而只是穿着工人或农民衣帽的人物——那已经可以谈到体验生活与体验工人、农民的思想感情了。通过这一连串的复杂细琐的克服与斗争的锻炼，通过这一思想的，感情的斗争变化，一个愿意与已经把无产阶级文艺工作作为职业的同志们，已经可以发现材料，写作工人或者农民生活斗争的戏剧了。

然而，写出工人剧与演出工人剧，这依然是复杂而曲折的思想斗争变化，这种变化有如深入工厂，深入农村的戏剧工作者一样，要求着演员，舞台工作者，导演一同具有这样的变化，否则反映工人生活或农民生活斗争的戏剧上演，依然是没有牢靠的基础的。这话是否夸大了呢？我觉得毫不夸夸其谈，这是实在的。

在关东地区提出“为工农”服务的文艺方向，已经有了三年的长期教育斗争的过程，在知识分子的文艺工作者思想上已经可以说是没有人置疑了，去年春节时期，已经有工人和农民自己的创作三百余件上演，而且是“自编自演”，但是我们知识分子的文艺工作者与团体却只有很少的几个叙写工人与农民生活的剧作出现，由于如此缘故，去年八月六日举行了一次艺术活动周，特别突出的把“职工文艺工作”，职工文艺创作以及农村的精彩创作与表演来一次检阅，强调地说明我们的文艺方向，强调的再次地坚持“为工农服务”的正确文艺方针，同时有意识的广泛的进行了一次教育，然而，今年今日看起来，却没有去年那样火热了，也没有去年那样普遍了。虽然社教团春节与新年中曾演出三四个小小的工人新生活的戏剧，但是也未引起大家足够的认识。这种现象，

我觉得是不太好的，至少不应该归责到生产突击的原因上去，至少是“自编自演”的方向提倡得还不够，知识分子的文艺工作者与团体对“为工农”与“写工农”“演工农”的政策掌握的还不够紧。特别是在1949年，当我们的两年经济建设计划公布之后，工业生产作为我们物资生活的重心的时候，如果是把这样的时机，这样的重大的担负忘掉与丢开的话，那将是天大的罪责。

我是希望出现更多的工人戏剧创作的，哪怕是小小的，粗糙一点的也好，我是希望演出与继续不断地出演叙写关东生产战线上的英雄事迹的戏剧的，特别是职业的艺术团体，应该抢在前头，应该坚持与巩固为工农服务的文艺方向，特别是为工农服务。

一个新鲜的事物猛一下是会引人入胜的，这正如去年当工人戏剧猛然的在街头与舞台上出现所博得的荣誉一样，然而，往往像刚刚读了毛主席在延安文艺座谈会上的讲话，对于这种萌芽状态的文艺作品，虽然感到幼稚和粗糙，但却不好提出“不愿”鉴赏，不愿过目的意见，于是只好称赞两句，因为是头一次，但这是极理性的强制，而是不随意的。今年今日有些观众所以对于工人生活戏剧的出演不大感兴趣，在思想上正是前者的缘故。这一方面说明着工人生活与反映工人生活的戏剧究竟还是新的萌芽，对于他们是生疏的，一方面也正说明着我们文艺工作者还须要进一步的深入生活，扩大我们新的生活认识，须要真正塑造出工人生活的形象来，使它在舞台上实现。

我们是不必灰心的，一切新生事物，都可以在太阳里成长起来。

1949年

文艺的阶级性

——文艺讲座的提纲

罗 烽

文艺阶级性，这个题目已经是个老问题了。但在此时此刻此地重新或重复提一提是有好处的，而且是有必要的。到目前为止，真正从工农当中培养出来的革命文艺工作者还很少，绝大多数是小资产阶级知识分子出身。这来自中间阶级投入民族、民主革命的一群，当然也都经过了革命的锻炼和熏陶，也可以笼统地称为革命的文化战士，但如严格的甄别一番，那就一定从思想上，创作上整出一些毛病，甚至是严重的缺点。什么毛病或缺点呢？主要是反映在阶级立场的问题上。

“为人民服务”，“我们是劳动人民的儿子”……这些话在我们解放区，早已成为普遍的真理了。我们的文艺工作也是遵循这条真理的道路前进和发展的。三年来关东的新文艺运动，基本上在广大劳动者群众中散播了种子，为他们所了解、所接受、所爱护，并且直接帮助了民主思想建设，生产建设，以及打击了阶级敌人与思想敌人。我们所以获得这样的成就，也说明文艺工作者还没有违背真理，更明确地说：是没有违背毛主席的文艺政策，没有违背中国共产党正确政策的指导，和勇于接受苏联社会主义的文艺理论的可贵影响。

这一切就是关东文艺战线获得胜利的源泉。

“超人的艺术家”在剧烈的阶级斗争中或者投降过来或者叛变过去了。在文艺战线上已被无情的打击摧残了超人们的走廊，使他们再也没有徘徊的余地了。他们的命运，在关东也遭到同样的结果。这是一件可喜的事。但这不等于我们文艺队伍就步调一致，思想一致。“自由的斗士”和“顽强的冒险家”，无视广大劳动人民的英雄本质，无视中国先进阶级的党——共产党的领导，幻想单枪匹马来“创造”自己的“乐园”的文人，还有一小部混在我们队伍里，他是我们事业前进中的绊脚石。因此就必需负责点化他或是踢开他，扫清前进的道路。我们不要以为极端个人主义思想（参阅本报附册）给革命和人民的损伤，已经批判就此天下太平了。我们还要准备做长期的斗争——里里外外的清扫工作，还要艰苦的继续下去。

要打倒“超人的艺术家”（列宁）。要纠正“以艺术获得一切”的脑筋。革命的文艺工作者不重视无产阶级的利益，不“表现与教育这样有思想、有意志、勇敢、忠实于祖国的劳动人民”就会一无所获。

衡量文艺工作者对于人民事业的无限忠诚的尺度，是什么呢？不仅能懂彻底坚决改革社会秩序，建立没有民族压迫的社会制度，更重要的是：应该积极给人民提供美好的理想，并不疲倦地号召人民，为这种美好的理想而斗争；不仅能懂创造生活的一切财富的是工人与农民，他们是新生活的真正英雄，更重要的是：应该深知他们为国家福利而劳动的热忱，及与困难做斗争的自我牺牲精神；不仅能懂文艺大众化的群众观点，更重要的是：应该抛弃知识分子的臭架子，深入工厂，深入农村，熟悉工农的感情和言语，并能融结在自己的作品里。忽视这些，或对此表示消极，（当然还要学习高度的艺术性）就必然会减弱，甚至歪曲劳动人民的建设事业及其优良品质。因之而失掉了阶级立场，客观上阻滞了革命事业的前进。难道这不值得我们文艺工作者兢兢业业吗？不然，将以什么争取文艺战线上的前进战士的光荣称号呢？

过去我们曾经把改造中的工人阶级扮演成群众取笑的小丑，和群众厌恶的流氓（幸喜最后还是转变了），现在也经常看到他们在舞台上相骂与互殴（难道这就是劳动人民的生活、文化吗？这就是“现实和实际”吗？）……诸如此类带原则性（阶级性）的问题，在我们中间还未能提到思想上加以检讨，取得比较明确的经验教训。这种冷淡的态度，证明我们文艺工作者对于事业还不够关心，缺乏斗争性——批评与自我批评的精神还需学习和培养。

大胆批评缺点才是建设，从思想上展开批评和自我批评才能团结，建设的目的和基础，需要团结在无产阶级——工农大众的共同利益上。凡对于无产阶级的利害熟视无睹、旁观沉默的思想，都是我们的敌人。为了巩固以往文艺建设上的一点成绩，为了把工作提高一步，为了维护劳动人民的利益以及国家的利益，我们文艺工作者的阶级观点，应该利用批评的武器互相考验，这是很有意义的。

1949年

谈谈和工友一起写作

白晓虹

1948年下工厂期间，参加过几次工友的集体创作与演出，根本谈不到什么经验，只能说说我们是怎样和工友一起写作的，以供给爱好文艺的同志们做个参考。

在咱们和工友一起写东西中间，很容易产生两种偏差：一种是在咱们思想上就存在着一个“好为人师”的想法，下工厂不是学习，而是抱着一种教人的态度；所以在和工人一起创作当中，就会形成包办代替。当然工友们对写剧本还是在摸索中，因此在组织结构上，往往不能像我们所想象的那样很快想出办法来，这时候我们就不能再三再四的根据实际情况去启发他们，便长篇大论的讲一套。这一讲工友就说：“好极了！文工团同志说的还能错吗？快写，快写。”他再也不敢发言，干等着咱们讲。这样一来就失去了工人自己创作意义，实际上是我们的思想感情代替了工友的思想感情。另一种就是谦虚过火，完全抱不负责任的态度。坐了一晚上未发一回言，结果浪费了很多时间，也没搞出什么成绩来，这时工友便说：“文工团同志是干什么的？咱们自己能干还用他呀！”闹的情绪低落，对自己的创作失去了信心。这两种过左过右的态度都不正确，根据以上这两偏差我们改变了办法，首先要尽量的发挥工友们的艺术天才，因为工友们的思想、情感与爱好，不是咱们所能体会到的，像码头工人的装卸号子，不是咱们所能写出来的；《二毛立功》当中的王二毛，把饭包扯起来一抡一挟不是咱们所能做出来的，只有劳动人民自己才能写出、唱出、表现他生活中的一些东西。所以写作中要以工友为主，咱们少发言，做补充。工友们想不起来的时候，我们不能单刀直入的说出，而应把咱们想出来的东西，通过另一种方式启发，像船渠锅炉厂工友写《王智富》的时候，材料什么都搜集好了，因为都是初次搞，大家不知道怎么把它穿插起来，这时候我们就找出像《兄妹开荒》、《陈宝玉立功》等差不多每个工友都看过的戏来分析研究他是怎么穿插的，人物是怎样写的。大家明白了，你一言，我一语的不大时间就结构起来了，看过《三国演义》的工友说：“咱们也伏一笔，叫老牛和老张打赌，等王智富研究成功后，也好根据这个对老牛这样没有信心、说怪话、轻视人的工友教育一下。”大家笑着说“好”，你也想，我也想都用起脑子来，不但想出了很多技巧，也想出了很多语汇。这样一来，一方面工友们了解到怎样写剧本，另一方面咱也学到了工友们的思想、情感，

体会到工友爱什么，嫌恶什么，对咱们本身也是个极大的改造。这样搞几次，两方面都能提高。

1949年

突破“自然主义”

吕荧

自然主义者用事物的表象代替本质，拿生活和人的枝叶当作真实的本体，没有力量表现典型的人物和典型的环境，没有力量表现现实。这样的创作方法阻碍作家向现实和人深入，完成现实主义的艺术。

不过，有人觉得自然主义的作品至少还有一点好处，那就是它的“出神入化”的文字。例如说：“自然主义固然要‘突破’，但不是根绝，自然主义的好处是井然不紊和出神入化的叙述。”至少在有些人看来，“师承”自然主义的这一点“遗产”是没有问题的。

是的，就文字或技巧本身来说，这是没有问题的。但是，文学作品的文字或技巧，并不是独立的存在。独立存在的文字或技巧，根本没有任何意义，既无所谓好，也无所谓坏。文字或技巧只是用来表现一定的内容，包含着一定的内容而表现的时候，方才有好有坏，有拙劣不堪或出神入化之类。

自然主义的文字或技巧，是用来表现自然主义的表象世界的。这种文字技巧的“井然不紊和出神入化”，是表象的表现，不是深刻的艺术。

通常我们读过巴尔扎克的作品，总觉得他的文字散乱，粗糙，还常常好发议论，令人觉得累赘而且沉闷，不及弗罗贝尔及左拉那样清清楚楚，描写生动。这自然是巴尔扎克文字上的缺点和弗罗贝尔及左拉文字上的优点所致。可是同时，我们不应该忘记，巴尔扎克的表现现实主义的文学内容的文字，就在这文字的沉闷累赘里面，也含有他的现实主义的精神的，拉发格就这样在《左拉的〈金钱〉》里写道：

“巴尔扎克到处都发议论，关于一切都要发议论。他有时候甚至于过分的利用这种议论，使自己的作品充满着许许多多的论断，以致于太累赘。他是深刻的思想家，他把自己的知识和丰富的思想给他的‘英雄’。他的小说‘鲛皮’，甚至于还不是他的最好的作品之中的一部，就包含着新闻记者，政治家，艺术家和贵夫人之间的无数的谈话。这些谈话之中，他说出了关于社会，风尚，政治的许多深刻的思想，比我们在最近的整个出版界里所能够找到的还要多些。而左拉通常总是很少发议论的。”

“发议论——是人的特点和他的精神上的快乐。不发议论的作家——只是个工匠。自然主义在文学里等于图画里的印象主义，禁止推论和综合。照这种理论，作家应

当做一个完全不参加的旁观者。他只应当接受印象而表现它，而不要超出这个任务的范围，他不应当分析现象和事变的原因，他不应当预言事变的影响。艺术家的理想——就是做照相机的干片。”

所以，在巴尔扎克的散乱里，包含着综合性的叙述，在他的粗糙里，有表露本质，雕塑典型的刀痕。而在表现着自然主义的内容的左拉的作品里，他的清清楚楚，是平面的表象的观察的结果，他的描写生动，则是粉饰这些表象的虚假的外貌。

自然主义的作品里人物的描写，有些是栩栩如生的，像弗罗贝尔的波华利夫人，可是这些人物常常只是某种自然欲望的俘虏，这样的栩栩如生只用来表现观念中的自然的人，不能表现深刻的社会根蒂和内容，只有一个社会的外形，没有真实的本质，这样人物外貌上的栩栩如生，并没有什么意义。

自然主义的作品里场面的描写，也有些是十分逼真的，像左拉《萌芽》里工人生活穷困的场面，工人工作艰苦的场面，工人罢工期中忍受饥饿的场面，个别的看起来，这些场面十分的成功，可是这些场面结合起来所表现的内容是一个观念的主题——劳资两个力量的冲突——不是一个社会的斗争——工人阶级和资本家的斗争——所以只表现了外形，而没有表现出本质。这样的场面的成功，只有个别的部分的意义；在全体的意义上，这不可避免的属于作品失败的一环。

自然主义的作品里看不到典型的人物，却充满各色各样的生活场面的描写。这是因为自然主义所写的繁琐的生活事物，只是社会表面的现象，没有具现本质的力量。这些事物或事件之间也没有有机的联系，它们在实际上几乎是独立的各个的存在。所以最适合的方法，就是把它们分成许多片段的场面，个别的加以描写，而人物就用来当作一根线索，串连起这一些不相关连的事象，论证一个观念的命题。在这样的作品里，人物只是一个附属的因素，事物是作品的中心，整个的作品是许多不同的事件画，生活画，人相画，一幅幅排列在一起的结果，整个的艺术生命分解成了许多片段。

英国马克思主义作家福克斯在《小说与民众》里就这样写着：

“人的个性，已经和‘英雄’一道从现代小说中消灭。杀尽英雄的过程，在十九世纪小说的发展中是难免的。写实主义的衰落强迫着它。弗罗贝尔在写他的《波华利夫人》的时候，他的兴趣还是集中在女人身上的，虽则他的创作方法，使他花费了和刻华艾玛的个性一样多的精力在描绘一幅完整的诺曼省的风俗画上。可是E·龚古尔却已决定要写关于剧场、医院以及卖淫的小说，却不愿接触到人。左拉继续写着关于战争，金钱，卖淫，巴黎市场，以及酒精中毒的小说。”

这种片段性的事物的文学，正反映着在资本主义社会里人受事物支配的生活状态和精神状态。左拉还是在初期的时代，所以在作品里人仅仅被事物淹没了，作品也只是开始片段化。到了二十世纪，人就完全被事物吞噬下去，产生了种种“破碎的艺术”。像J·乔逸斯的小说《尤里西斯》，像未来派踏踏派的绘画，像各种近代骚音的音乐。

但是在现实主义的作品里，人是作品的中心。因为在现实里，人是生活的中心。没有人，一切的事物都没有意义。人用劳动创造物，世界，文化，诗。所以恩格斯给现实主义的中心规范是：“典型环境中的典型人物”，不是典型事物。

在作品的表现上，人物和人物的命运有中心的意义，这是从荷马史诗起就如此的。《伊里亚德》用阿琪里斯和阿加美农的斗气做中心的纠结，表现希腊和特罗的战争。《尤里西斯》的中心是尤里西斯的遇险漂流的命运。只有人和人的命运对于人是亲切的，为人所喜爱的。在这样的作品里一切都有机地通过人和人的命运表现出来，融合成一个整体，一幅完整的和谐的图画。艺术的单纯是这样完成的，这是完整的艺术。

旧现实主义的诗的画幅，无论是法国的巴尔扎克，或是俄国的果戈里，都是在这个原则之下展开的。新现实主义要求更加强这个原则。

只有通过人的表现，事和物的表现才能获得生命。深入现实，深入人的性格的艺术发生的感动力，不是罗列生活表象，用事物做中心的作品所能获得的。可是，为了想动人，怎么办呢？只好给这些僵直的，冰冷的事物穿红着绿，涂脂抹粉——“描写”了。

有人以为“出神入化的叙述”是自然主义的好处。其实，自然主义的“叙述”并不出神入化。自然主义“出神入化”的东西是“描写”，不是“叙述”。叙述是综合性的表现，没有充足的生活的储藏和认识，不能作综合的叙述。描写是片断性的表现，作者只要匆匆一眼，或者甚至连一眼都用不着，就可以大描写而特描写起来，而且可以做到“井然不紊，出神入化”。

可是，脱离了表现本质的“描写”（或“叙述”），不管它多么的“出神入化”，这只是一表象的艺术，顶好顶好也只能尽到“照相机”的作用，更常常的并没有表现出现实，反而歪曲了现实。像弗罗贝尔“波华利夫人”里的“出神入化”的描写是肤浅的，堆砌的，错综概括的，压缩地具体地浮雕人物的典型性格的艺术。

这就是自然主义的“出神入化”。

巴尔扎克式的累赘沉闷，尽管含有他的现实主义的精神，我们也反对的。新现实主义要求更深刻的表现，也要求更生动明快的表现，要求传真传神的艺术，但是，决不是弗罗贝尔式的或左拉的“出神入化”。

自然主义的“出神入化”之类，实际上包含着表象性，片断性，衰落的艺术僵硬的素质。这种素质和深广的，完整的，新生命的人民艺术是无缘的。“自然主义”必须根绝。突破“自然主义”的新现实主义者，在越过它的方法阵线之后，也须要突破这个自然主义最后的“出神入化”的堡垒，创造丰富现实血肉的新艺术。

1949年

论苏联电影艺术

陈 陇

在苏联电影艺术的制作里，可以使我们随时发现到，把捉到一个共同共通的思想因素，这种思想因素就是：为先进的胜利了的苏维埃社会主义制度，为保卫苏维埃各民族与人民的财富——新的文化艺术的斗争和繁荣，为苏联在祖国战争前线和后方的英勇斗争，为恢复和发展和平建设的国民经济，为涤清混淆在思想和潜在意识里的陈腐的商品主义社会的思想意识，进行积极的斗争。一句话，全心全意地无条件地为胜利的社会主义建设事业服务，为在胜利的社会主义制度下能产生的新型的人物，新的道德，新的品质的积累与塑造，并扩大这种教育而服务。因而，每每当我们接触到苏联电影艺术时，我们所感受的完全是崭新的：新的道德，新的人品，人与人之间新的关系。喜悦的，充满了新生力量的事物，而不是单纯的精神上的享受和满足，也不像是单纯的看一幅彩色的风景画，阅读一段珍奇的故事那样所感染，所摄取的精神的暂时松快和满足，而是崭新的；而这新，就在于社会主义制度消灭了阶级，消灭了人对人的剥削，建立了巩固的民族之间的合作基础，就在于社会主义制度，使人类的天才的一切成就，文化和科学的一切成就服务于人民，也就是伟大的列宁还在俄国苏维埃政权的初期，就曾经说过：

“从前，人类全部智慧及全部天才的创造，只是为了把一切技术和文化成就给予一部分人，而夺去其他人的最必须的教育与发展。而现在呢？一切技术奇迹，一切文化成就都成为全民的资产……”（《列宁全集》第22卷第225页）不理解，不弄清这一基本环节，便会产生对于苏联艺术的不正确的估计，就会被资产阶级的商品电影所怂恿，而会觉得苏联电影的“技巧”不好呀，粗糙呀等等缺乏思想性的批评和糊涂。不理解这一点，也就不能理解为什么惟独在苏联的电影艺术里，常常使我们接触到那么多，那么浑厚的力量，得到教育和启示。使我们见识到那么多，那些健旺的新的优秀的人物，和他们她们所特有的热情、爽朗、活泼、愉快。大胆而机警，坦白而又真挚，英勇而又忠贞的人物，一个个都是生龙活虎的人，有如钢铁一样，充满朝气，充满胜利的信心，还有他们她们所体现出的新的道德，新的品质，使我们的眼睛发亮了，意识清醒了，使我们看得更远、更宽阔了。这正像日丹诺夫所说的：“我们的文学反映了一种比任何资产阶级民主秩序都高级的秩序，反映了一种比资产阶级文化优越了许多倍的文化，它有权利把这些新的道德教授给别人。你从那里能够找到另一种人民，另一个国家，如同我们

一样的呢？你从那里能够找到人类的这样光辉的品质，如同我们苏维埃人民在伟大爱国自卫战争中所表现的一样，如同他们在转变我们的经济为和平发展，为经济和文化重建的劳动中所表现的一样呢？”日丹诺夫这种话，正是对于那种言必称希腊，对于旧的、资产阶级文化盲目的崇拜者而发的。

日丹诺夫又说：“我们的人们每天都在一步一步的提高着，今天的我们，已经不是昨天的我们，而明天的我们，又将要不是今天的我们。我们已经不是1917年前的俄罗斯人了，我们的俄罗斯国家也跟从前不同了，我们的性质也不同了。我们是跟着那些根本改变了我国面貌的最伟大的变革而改变和生长起来的”，那种伟大的变革就是胜利了的社会主义制度的建立。

又说：“表现这些苏维埃人们的新的崇高品质，不仅表现今天的我们人民，而且洞察到他的明天，用探照灯照亮前进的道路——每个诚心诚意的苏联作家任务就是这样的”。在苏联的电影艺术里，我们很容易接触到的就是这种思想，同时也很明显地看到表现苏维埃人民的诸典型，它共同共通的艺术主题；它不仅仅是反映着，表现与歌颂着那些作为苏维埃人民的典范的各种新的、集体主义的英雄人物和他们所具有的独特的优秀品质，以及他们她们每一个生动丰富而辉煌的，值得夸耀的斗争生活事迹，而且展示着他们的将来，明天，绚烂的远景，启示着生活的进程，寄予人们以无限幸福的，光耀的，无限辽阔的境界。像《宣誓》、《女政务官》、《宝石之花》、《森林之曲》、《米秋林》、《荣誉的审判》……等，无一不是这样……

我个人接触过几近二百余部苏联电影的演映，几乎每一部给予我的印象都是这样的：强烈的爱国主义精神，强烈的阶级自觉和苏联国家在对德爱国自卫战争中间，在前线在后方的斗争中所凝炼和挥发出来的高贵品质，以及在和平建设中，在物质与精神的重建劳动里所涌现出的卓越的人品；一个个都像金属一样的光辉夺目，一个个都像金刚石一样的坚实，一个个都具有明确的爱和憎，这，我以为就是社会主义现实主义文学艺术的特异之处，也正是一切为人民的属于人民的文学艺术的特质，也正是苏联电影艺术所以是全世界最进步的艺术的原因所在。

毫无疑问的，像苏联这样的电影艺术制作，是一切欧美资本主义国家的商品电影艺术制作所不愿也不可能企及的，也是在我们国度里某些黄色影片所不愿与不能企及的。

因为一切反动资产阶级的文化资产，如同资产阶级国家的警察、牢狱和法律一样，都是用去反对人民的。

因为，“一切愚昧与反动力量，今天都用来为反对马克思主义的斗争服务”。（日丹诺夫语）

因为，在帝国主义时代，资产阶级文化的反人民特性表露得特别明显。报纸，电影，无线电，剧院及其他一切思想工具，在资产阶级斗争中，只是追随着如何绞杀人民的民主意志，转移他们对于尖锐的阶级斗争问题的注意的目的，使他们顺从自己，保持帝国主义资产阶级无限制剥削劳动者的可能。

苏联的文化的进步性，在于它被灌输了溶结了共产主义思想，它是根据马列主义的学说来发展建设起来的，所以苏联社会主义的文化有着深刻的人民性，真正的人道主义，广阔的革命高度的思想内容。

因为资产阶级是把电影艺术制作当作廉价商品向市场抛售、倾销的，目的并不在教育什么，也不想教育什么，而在于能否取得更多的额外利润，像抛售一切装饰物和麻醉性的酒类一样，只希望给人们以短暂的肉体上，或者精神的兴奋和刺激，从而使人们的精神浸沉在桃花的梦幻里，成为他们永远的俘虏，成为时代色盲者，成为生活的沉淀，垃圾。而苏联的电影艺术却恰恰相反，却恰恰是我们人类，我们劳动人民精神生活中应该享有与必须享有的东西，因为它确实是我们精神生活的组织者，教育与鼓舞者，它是我们精神生活中的维他命。它是诱导我们认识生活，辨别是非，建设集体主义思想，从而吸取那些卓越的善良品质的最好的食品。我想，这样说，并不过分也不夸大的。

老实说，我们是需要有如苏联电影这样的精神食粮的，因为我们不再是也不应该再是被酒精麻醉的时代的色盲者，资产阶级腐朽的文化艺术的崇拜者，因为我们需要的是带有高度思想性的，能够启示我们生活进程的，能够使我们清醒耳目的，能够涤清我们的思想沉淀的，给我们的解放的城市和乡村建设新的社会生活秩序以鼓舞的文化食粮。而惟有苏联电影艺术诚能满足我们这样要求。

让一切颓废的、淫靡的、色情的陈腐的东西，逐渐的随着时间的推移被弃绝吧！因为小市民趣味的时代应该是过去了。

1949年

谈谈写剧本

醉竹

春节快到啦，1950年的春节，是中华人民共和国成立后第一个春节，各方面都去热烈准备庆祝春节的文娱活动，秧歌啦、杂耍啦、戏剧啦、大戏啦，花样很多，主要的是戏剧。

要演戏，一定要有剧本，我们不是专门的戏剧家，这剧本怎样写呢？好像成了问题。

其实，我们演戏，不过是群众的一种有教育意义的文娱活动，不能和专门的戏剧家开比例，写出的剧本，只要有教育意义就行，要求太高是不对的。

那么是不是说写剧本不成问题，随便拿笔就可以写呢？那也不是，多少是要有些门道的。现在就谈谈我个人对于写剧本的一点体会，这体会是从看了别人的许多剧本来的，算不得门道，不过供写剧本朋友的参考。

一个剧本的写成，我觉得要经过下面的三个过程，第一是从生活中看问题，第二是从问题中找斗争，第三是从斗争中写戏剧。

什么叫从生活中看问题呢？

戏剧是生活的反映（也可说是生活的缩影），生活是戏剧的源泉。我们看到了一出好戏，往往说演的真好，像真的一样，像真的什么呢？就是说像真的生活。所以戏剧就是生活的提炼与加工，而且还有指导意义。也就是说生活越丰富的人，写剧的材料也越多。

可是单看见许多生活，不管是社会生活，家庭生活，别人生活，自己生活，而不加考虑，不问一个“为什么有这样的生活”，那么，不过是看见生活的现象罢了，单看生活的现象，好比走马观花，但见满园花朵，却分不出那是牡丹？那是芍药？只留下一个“满园是花”的模糊印象，能算见到花吗？生活也是一样，只看表面的现象，不去想一想“为什么有这现象”，是发掘不出问题的。（过去有些剧，只会把生活现象照样搬到舞台上，没有加工提炼，所以作用不大，甚至失败了。）怎样能发掘出问题呢？

比方现在工厂搞生产，搞得热火朝天，有的提前完成任务，有的生产超过计划，有的提高质量，有的发明创造，单看这些现象，只是一个“生产好”的概念，如其追追根，问问为什么“生产好”？因为工人生产积极，为什么会积极？因为工人思想转变，

与以前不同。这样的追问，就从现象追到了思想，也就看到了生活内容。再问：现在工人积极生产的思想有哪些种？有的是为了人民当家作主人，工人是领导阶级，应当像个主人样，领起头来干；有的说，工厂就是我的家，以前是为别人干，现在是为自己干，建设咱们的大家庭——新中国。更有的是为了多干活儿多挣钱，像这样不同的思想，好好儿归纳一下子，分析一下，问题就来了，譬如“多干活儿多挣钱”的思想，不能说不对，可是还不够，单为钱，钱多多干，钱少少干，这就放弃了工人阶级的领导立场。假如这种思想占了多数的话，那么生产建设还成问题，这问题就可以当做戏剧内容来写剧。我说“从生活中看问题”，就是这样的看法。

其次是从问题中找斗争。

人生是斗争的，拿大事来说吧，民主与反民主的斗争，封建与反封建的斗争，科学与自然的斗争，拿个人来说吧，和工作斗争（克服困难），和学习斗争（定要学成），和思想斗争（进步的和落后的思想），总而言之，人的一生，无时无刻不在斗争中，戏剧是反映人生的，因此，没有斗争，也就没有戏剧，比如在土调中，地主的思想和贫农的思想，是决不一致的，是必然要引起斗争的。抓住了这个斗争来写剧，剧就有了内容，但这个斗争，必须是很自然的，很真实的，才能合情合理，让人看了点头。如果没有斗争，或者斗争性不强而硬找斗争，硬强调不合理的斗争，那就不会得到什么效果，我最近看到一些剧本就犯了这个问题，这是写剧本要注意的。

第三是从斗争中写戏剧。

有了斗争，是不是就有了戏剧呢？不，还要把这些斗争，来构成一个故事，比方土地改革吧，地主富农和贫农总是有斗争的，可是斗争的方法就不一样，有的硬干，就暗杀干部，有的软干，就拉拢干部，有的装熊，苦苦哀求，用感情打动人，有的装假，表面献地献农具，暗地藏粮杀牲口……像这样想不到的斗争方法很多，你必须把这种种斗争，分别轻重，挑那最厉害、最难防、又最普遍的塑成一个地主的典型，另一方面还要把贫农怎样团结中农，和地富作斗争的事实，也塑成一个典型，用这两个典型人物，来代表地主和贫农两方面的斗争，这样就够一个完整的故事。这个故事，不但揭露地主的罪恶，而且教育贫雇农，加强警惕性，加强阶级教育，才是富有教育意义的故事。

有了完整的故事是不是就成了戏剧呢？不，单是故事，是死的，没有思想，没有感情，就不是戏。要把故事变成戏，就要刻画故事中的人物，把这些人物的个性刻画出来，比方地主的个性，有的强横，有的狡猾，有的阴险，有的毒辣，可是他们损人利己的剥削“意识”是一致的，他们用种种方法去反抗土地政策的“思想”是一致的，把他们一致的思想、意识来确定剧中地主的个性，根据这个个性来刻画地主的思想、情感，

便是个活地主，便是代表许多地主思想情感的典型人物，其他干部、农民等剧中人也应有他各个不同的个性，才能把一个死故事，变成一个活戏剧。总而言之，一个剧，至少要顾到三方面：

- 一、内容要服从政治，有教育意义。
- 二、故事要有真实的自然的斗争性。
- 三、人物要有各个不同的个性，有思想，有情感。

能顾到这三方面来写剧本，虽然比不上专门家写的好，也不会太死板、太教条，让人说老一套了。

还有一点，要特别注意的，就是在未写剧之前，必先问问自己为什么要写这剧，写这剧要他发生什么作用，达到什么目的。这是写剧的一个先决问题，能这样，才是“有的放矢”，才能根据这个先决问题来定主题，找材料，追思想，构故事，塑典型，写剧本。这是必须弄清楚的。

1950年

文学艺术在新技术革命面前

司 达

目前，全世界都在迎接或已经进入了一个新的、巨大的变革时期，即新的技术革命时期。科学技术已被人民作为一种巨大的生产力来看待，它的变革成果，势必浸透到整个社会生活之中，推动社会进步。这场新的技术革命，尽管有人称之为“第三次浪潮”、“第四次工业革命”或“新的产业革命”，但就其自身来讲，它无疑已经成为当前以至未来一段时间人类社会活动中的一股重大潮流。

根据马克思主义的观点，这场新的技术革命将促进生产力的发展，也将引起整个社会经济基础的变化，随之而来的，则将是导致建立在基础之上的上层建筑的相应程度的发展。换言之，新的技术革命作为一种社会活动，势必为社会生活带来新的内容和形式。

长期以来，似乎在人们的心目中形成了这样一种心理或成见，即认为文艺与生产、科技是井水不犯河水的两个部类，因而，很少从二者的联系上看问题。实际上，这双方从来都是在或明或暗、或这样或那样地发生着联系，尤其是这次新的技术革命，由于它带有更大的普遍性和强烈的浸透性，它对文学艺术的影响将更强烈地表现出来。福楼拜曾说过：“越往前进，艺术越要科学化，同时科学也要艺术化。二者从底基分手，回头又在塔尖结合”。这话道出了一个大致的发展趋势。这种结合，可望从这场新的技术革命开始。因此，面对新的技术革命，我们的文学艺术不能处于蔑视状态和被动地位，而应该进行新的思考，具备较清醒的认识和必要的准备，以适应新的情况，力争走在时代前面。

—

新的技术革命对于文学艺术的影响，将表现在引起其表现内容的丰富、更新和发展方面。我们知道，文艺创作的过程，是客观世界反映于文艺家头脑、又由文学家加工改造而再现出来的过程。这个过程中的每一个环节，都随着社会的变化而变化着。新的技术革命之所以能够引起文学艺术内容的变化，正是因为它在不同程度上促动了其中诸环节。

从表现对象上看，新的技术革命通过对社会生活的某种改变，作用于文学艺术，使创作的第一个环节要素发生变化。

首先，由于新的技术革命开发了许多新的领域和行业，同时又使原有的一些领域和行业趋于萎缩和消亡，使得人们生活、活动的范围、内容和方式发生变化，这就在文学艺术的题材方面出现了新的课题。通常，我们将文学作品分成工业题材、农业题材、军事题材等等；许多作家也因熟悉和长期从事某类题材或其中某个行业题材的创作而形成了固定的职业特征。新的技术革命是否使文艺形成新的“题材”，是否会使原有“题材”的内涵扩大或转变，是否会改变一些作家的着眼点和产生新的某类题材的专门作家？人们要踏入从前未曾踏入的领域，从事前人未曾从事的事业，将使实践活动的范围更大于文艺所接触到的范围。特别是科学技术将渗透到各个角落，使原来不曾关联的两个或几个门类产生联系，或形成边缘门类，如果用原来关于题材的概念，恐怕很难囊括反映这类内容的作品。还应该指出，更重要的是人们将改变原有的某些生产活动、社会活动和日常生活的方式，“3A革命”（工厂自动化、办公室自动化、家庭自动化）就是这种改变的先声。工人不再是出大力、流大汗，工作人员不再被文山会海所淹没，到家里也不必为锅碗瓢盆所包围。随着新技术革命的发展，很可能出现生产、工作、日常生活融为一体的现象。人们活动方式的变化，本身就规定着文艺创作中所描绘的人的活动的改观。由此看来，人们“做什么”和“怎样做”（仅仅是借用恩格斯的话）变化了，就会使文学艺术的题材相应改变。

其次，随着人的社会活动范围、内容和方式的变化，文艺所要表现的社会的人，也将出现新的面貌。新的技术革命使生产、管理、服务等结构发生变化，随之而来，就是社会人员结构（或曰职业结构）的改变。一方面，生产部门的更新和发展，要求人员的相应变化；另一方面，电子计算机、机器人的大量普及，把一些生产或管理人员从繁重的劳动中解放出来，有人预测，今后“白领工人”的数量将超过“蓝领工人”，“钢铁工人”（机器人）将取代某些职业，甚至出现“无人工厂”。更多的人可能去从事科技、管理和服务性工作。这种情况对某个文艺作品来讲，或许影响不大，它可以继续去描写从事原来职业的人。然而，就整个创作来讲，势必会出现活动在新的领域的人物，那些聚集越来越多的人的行业中，将有越来越多的人物形象再现于文艺作品。

当然，文学艺术所要表现的人，不单纯是那种哲学的、社会学的描述，不仅仅是从事什么职业和社会活动的人，它还要活生生地描绘人的精神面貌、性格特征和情感状态等。新的技术革命也将使人的这些方面发生变化，从而为文艺创作中的人物形象补充新的素质和行为。新的技术革命实质上是人们认识和改造自然界与社会的一场革命，随着

它对社会活动影响的加深和新的科技成果的不断涌现，使人们的视野逐步扩大，对新旧事物的认识不断深化，这些都要对人的头脑发生作用，导致世界观、心理、道德、情感、性格、习惯、行为等方面在不同程度上的潜移默化。爱因斯坦的相对论，从科学理论上维护了辩证法的法则，人们一贯认为在任何时候都不改变的时空观念，到了爱因斯坦那里，也成了相对可变的物质形式。科技带领人们更进一步深入宏观世界和微观世界，人们的头脑再不会继续囿于原来的狭小天地，而是用更全面、更接近规律的方法去看待世界、指导行动。新的技术革命使原来人们认为不可能的东西变成现实，这也可以改变人们的某些心理状态。十多年以前，在我国普通百姓中，如果谁想在家“看影”、用“机器洗衣服”，恐怕只能是“幻想”，因而，许多人便把试图往这方面努力的想法视为不着边际，甚至是“堕落”。至于“在太空行走”、“贮藏生命”、“制造新的生命形式”，几乎被某些人视为异端邪说了。然而，在今天呢？科技的发展为“幻想”提供了现实的景象，那种“活儿都让机器干了，要人干什么”之类的心理状态也就自然消除了。进而，新的“幻想”又在产生。但是，经过前一个转变，人们已敢于相信了，因此，像“电脑代替家庭主妇”这类设想，不再被看作海外奇谈了。由此类推出来的人的各方面变化，都不难找出根据来。科技和生产的发展，就是这样奇妙地改变着人的面貌，在这种情况下，文学艺术作品中的人物形象也就相应产生了新的色彩。描写侦探过程中的电视监视，勾勒使用录音机计算器、以至计算机的厂长、经理形象，可能渐渐失去了新鲜感，普通年轻工人、农民在工作中提着照相机、购置电视机或洗衣机等，可能不再受到人们（对作者或对人物）的指责；作品的人物可能更多地进行生产、工作以外的学习、娱乐等活动，并不被认为是“不真实”的或“不务正业”……既然人们从事了新的活动，就同时产生了新的性格、情感和行为，这些也势必体现在作品中的人物身上。因此，作家在取材和构思时，就不得不有新的考虑。

更新了的社会活动内容，发展了的社会的人，都要求文学艺术对它们作出反映，这就为文艺家提出了新的任务。作为文学艺术的生产者作家艺术家，本身也是社会的人，因此，新的技术革命对人的上述影响，同时也就包括他们。这又使文艺创作过程第二个环节要素发生变化。在充实了新内容的社会生活中，文艺家自身也不再是原封不动的自身；由这样发展变化了的文艺家所看到的生活、理解的生活和表现的生活，也产生了新的面貌。随后，便是创作过程第三个环节要素的变化，即发展了的内容、发展了的作家艺术家和发展了的技术手段，要求并可能以发展了的方式去进行文艺创作。

二

当文学艺术刚刚由劳动产生出来时，是以口头和身段的形式创作和传达的，欣赏活动也主要是在群体共同进行。文字的出现，音律知识和乐谱的产生，改变了这种状况，人们的创作可以记录下来，读者可以不看（听）表演者而间接进行欣赏活动。这使文艺创作、表演（传达）合一的形式改变了，形成了分工。尤其是印刷术的发明，巩固了文学作为语言艺术的地位，并使文艺创作的结晶扩大了实现其社会功能的可能性，创作与欣赏已可以以个体方式进行了。留声、摄影、电影、无线电通讯、电源等技术设备的出现，又使文艺产生了相应新的门类，电影、电视剧、广播剧文学相继诞生，摄影艺术、演播艺术成为专门行业，人们的艺术活动有了更多的形式。同时，文学艺术各部门综合构制产品的趋势日益明显，也与科技发生了越来越密切的关系。这些事实告诉我们，生产和科技的进步，也是文学艺术发展的一种直接动力。新的技术革命也将从这个方面为文学艺术带来表现形式和手法的发展变化，同时，也改变文学艺术生产的某些过程和手段。

上节说过，新的技术革命将影响文学艺术的表现内容，那么，内容变化的结果，必然是服务和表现它的形式和手段的相应变化。这是文学艺术发展的一条基本规律。至于能否产生新的文学艺术种类或出现什么样的种类，表现手段会更新成什么样，现在还很难预料。例如，原有作品品种能否足以表现某些未曾接触到的内容（因为任何形式都有其局限性，舞蹈在表现当代领袖人物方面，就显得蹩脚）？原有的外形描写、心理描写、环境描写、行为描写等手法，能否充分状括新的人物特征？原有的作品结构、节奏，原有的语汇、韵律，原有的摄、录、播、声、光、色手段，能否形象地再现生活中某些新的景象而取得良好的效果？原有的表演方式、场所等，能否得心应手地表现从事着新的活动的人？诸如此类，虽不能武断地下结论，却是我们应该和必须思考的。在此，我们可以暂且只提出一条参考或佐证：现代科学技术，如天文学、航天学、遗传学以及电子计算机、机器人等多方面的成果和假说，活跃了艺术家的头脑，于是，一种新的作品形式出现了——科幻文艺（它与之前的神话、魔怪、幻想、演义相比，有质的不同），现在，它已成为一种独立的文艺体裁并正在形成自己独具的手法。

但是，我们可以从另一个角度看出新技术革命在文学艺术生产过程中的影响，那就是，新的科技手段将成为改变文艺生产形式、手段的有力辅助力量。

新的技术革命造成社会活动方式的多样化，随之而来，人们的文艺欣赏要求也随之多样化。而且，人们正改变着单纯集中到影院、剧场、图书馆、展览馆等地进行欣赏活动的习惯，逐步发展为借助电视、广播、录音录像设备造成更广阔的娱乐场所（宿舍、家庭、公园、野外）。电脑和光导技术的广泛应用，可以允许人们根据自己的需要，指

令收音、录像、电视设备选择自己需要的书籍、节目、美术等作品的音和形。这就使不同趣味的欣赏者得以随心所欲地满足自己的欣赏要求，同时，选择性的扩大，又使他们的趣味发生变异和扩大。

这种形式对文学艺术生产提出了新要求。首先是要求作品生产速度和数量的迅速增大，为获得了多种娱乐场地和要求迅速众多纷纭的欣赏对象的人们及时提供充足的产品，以满足人们的精神生活。为了达到这个要求，一方面作家艺术家要在迅速掌握多样化的生活基础上，做出敏感的反应，勤奋努力，更多地创作出高质量的、不同品种的艺术作品。另一方面要借助新的科技成果。以文学创作为例，作家要了解生活，原来那种深入某地某单位“生活”一段时间的作法，对于获得素材、加深认识，无疑是有好处的，但人们仍感到不满足，因为作家还需要博闻，作家往往是由偶尔发现的某件事而启发了蕴藏在心中的创作激情，于是，采访、报告会，广播、报纸等，也成为作家生活素材的又一来源。可是，即使如此，仍不能适应新的需要，许多作家在收集生活素材上花费大量时间，却收获甚微。我们可以这样设想，信息科学被应用于各地各部门各类人员的素材的搜集整理，通过光导技术和电脑，大量的素材被快速集中，并进行加工分类，储存起来；当作家需要时，他可以通过电视、电脑，随时得到所要的某些事件记录，作为更有效的参考资料，取得事半功倍的效果。同时，还可以利用同样方法，了解党和政府的各项方针政策、各行各业的情况、文献书籍内容以及读者和观众的各种情况，使作家对事情的规律和欣赏者的要求做出更为全面和准确的判断。再如，作家在进入案头工作后，一个很大的压力是繁重的文字劳动，靠一笔一划的方式去写出几万字、几十万字、几千万字，从某种意义上说，是作家艺术生命的减寿或曰浪费。打字机和录音机虽已被一些人用来记录创作，但仍因效果不令人满意而不能成为有效手段。因此，人们开始考虑用计算机代替笔的工作，将人的思维通过声音等信号输入计算机，由计算机“写出”，在计算机上修改（甚至由计算机做某些技术处理）最后成样。如果能采用这种方式，显然会大大减轻作家的劳动，成倍地提高速度。并可以及时记录作家的构思和灵感。

在速度和数量增大的基础上，还要求艺术作品的多样化及其掩盖着的计划性、规律性。既然欣赏者可以以不同方式从事欣赏活动，就要有适应这些方式的作品。现在人们已经有了阅读，听录音、唱片、广播，看电影、电视和剧场演出，参观美展、影展等方式，也有了相应的作品形式。新的技术革命将为人们提供更新的方式。一方面，丰富的表现内容决定了艺术形式有多样化的可能，同时，那些适合于人们在家庭、野外、各种娱乐场所，利用各种声响、影像设备进行欣赏的作品，将随着需要不断产生。另一方

面，新的技术和设备浸透到文艺界，也促发原有的形式的发展和新形式的诞生。从表面上看，这种多样化会使文艺产品的生产者获得更广阔的田地，可以随心所欲创作，但实际上，多样化带来的却恰恰是需要更强的计划性和规律性。除去不同作品按欣赏者的实际需要自发地进行调节，还应对文艺表现哪些题材、人物，采用哪种形式和手段，什么样的品种生产多少等，做出预测和规划，以防止某些产品的“过剩”和某些作品的“歉产”，以合乎人们的实际需要。

新的技术革命对文学艺术生产过程面貌的改变，除上述以外，还大量存在于其他众多的手段中。文学作品越来越多，读者不可能收藏大量的书籍。电脑可以把众多作品贮存在很小的集成块上；还可针对不愿意或不便于阅读文字的人，将作品转换成其他方式（如语言）表达出来；甚至还可以根据作品内容派生出图像、音乐和声响效果。剧作家、导演、演员、舞蹈家等，可以将写出的剧本，导、表演设计，舞蹈编排编入计算机程序，进行“预演”以观察效果。摄影师、美工师可以利用新的技术手段造成奇妙的图像和舞台效果。人们还可将电脑引入摄影棚和剧场，根据演出需要配备、调节灯光、布景和音响以及观众的色、味、温度等感觉，增强艺术感染力。新技术甚至发展到非由人动手不可的艺术部类中，国外有人用电脑为人雕像，自然是十分逼真了（当然，这不见得是这类艺术的发展方向，也不一定代替艺术家的手工创作），由此引伸，美术、布景道具制作、服装、化妆设计等部门，也可以设想借助电脑。更有意思的，是电脑和未来智能机器人，将成为文艺家得力的助手、秘书和参谋，它们能根据自己贮存的有关知识，帮助文艺家创作，并对作品做出自己的判断和评价，俨然以欣赏者和评论家的姿态出现。诸如此类，不胜枚举。

三

一般说来，文学艺术的发展变化，要同时引起与它相关联的其他部门和要素的发展变化。从这个意义上说，新的技术革命通过对文学艺术创作活动的影响，几乎牵动了这个范畴内的所有神经；反之，这些神经又会同新的技术革命成果的引进，积极做出反应以适应发展变化了的文学艺术创作。

文学艺术理论和其他文艺科研，将会受到直接影响。文艺理论随着文艺创作的诞生而诞生、发展而发展。新的技术革命推动了创作内容与形式的发展变化，为文艺理论提供了新的研究对象、新的课题。前面提出的一些问题，实际上都涉及着文艺理论的研究。文艺家怎样认识发展了的生活，怎么评价和表现新的人物和事迹，文学艺术本身发

展的种种情况应如何判别，出现的新形式和新手段会产生什么效用……这都要求我们的文艺理论做出新的探讨，给以理论的阐述。其他文艺科研也是如此。作品生产过程的改变，新程序新技术新手段的不断出现，使文艺科研面临着一个五光十色的世界，从作家的写字台到读者的书桌，从欣赏者的家庭到影剧院，从艺术家的工作间到广阔的室外空间，从创作者和欣赏者的生理机能到心理机制，都成为研究者的天地。新的对象和课题，使文艺理论研究和文艺科研深入到更广泛、更细微的地方。众多新的理论和研究领域被开发出来，如：剧场心理学、剧场结构艺术学、家庭艺术学、电脑艺术学、混成艺术学、题材分类学、技巧功用学、语言心理学、艺术流派学等等，将成为研究者涉足之地（当然，名目不见得如是）。众多的新领域，把人们的视野开阔到前所未有的程度，各方面的研究成果，必定加深对文学艺术规律的认识，又更有力地推动创作的前进。这个过程，就是文艺理论及其他文艺科研自身的进步，也在一定程度上表现着整个文学艺术水平的提高。

新的研究领域及众多的研究对象，需要扩大和更新研究方法和手段，新的技术革命便提供了采用新方法、新手段的有利条件。信息科学、电子计算机技术和光导纤维，将在这方面产生重大作用。研究者常常遇到这样的问题：每时每刻产生的新作品、新论文、新材料，在一定时间内搜集和消化，是极困难的。那么，能载几万路甚至更多的光导纤维就从四面八方把信息送入电脑，电脑立刻根据研究者的需要归类整理，并提出参考性的意见。用同样方法也可以对欣赏者的心理、趣味进行分析。这对判断文艺活动的面貌，总结经验和探索规律，是一种理想的辅助手段。它使研究者把花费在整理堆积如山的资料上的精力，转移到分析和思考中。技术的进步还可以提高某些研究的速度和准确性。有人已利用电脑分析作品的语言问题，也有人用来研究戏曲的声腔问题，美国数学家尤勒的 Y u l e 图已被用来研究作品语体风格和鉴定作品。我们还可以借鉴这些经验，运用先进设备和某些自然科学的方法，去研究作家艺术家的风格流派、文艺创作和理论的演变、不同的导演和表演手法、不同的演奏演唱方法和美术雕塑的手法等。

这些手段还可以引入文学艺术部门中，在人才的使用和培养以及教学上起到良好作用，例如：把演员或学员的自身条件（包括心理、气质、性格、健康、知识状态、形体、声音等）输入计算机，以掌握其艺术素质和发展余地，有目标地进行选拔、培养和使用。这也为整个艺术队伍的人员结构和努力方向提供了参考。在艺术创作中，也可以根据担任某项工作的人的状况，更切实地为他提出应达到的标准，设计他善于表现的艺术表现方式。在教学中，新技术的采用可以改变某些凭经验、凭感觉、凭模拟的方法，教师可以将动作、声音、感觉等用电脑描绘出来，学生对照电脑而发现所学对象各方面

的特点和规律，并找到自己的差距和努力方向。更可喜的是，在这种教学中，电脑不但可以显示出所学对象的优点，还可以找出缺点和不足，学生也就可以自觉地取长补短、有所发挥了。

新的技术革命在造成了文学艺术领域的一系列发展变化的同时，也改造着为文学艺术生产而服务的机构结构、人员结构和经营管理等方面的状态。摄影机、电视机、广播等，都已造就了自己的艺术行业。随着文学艺术形式和手段的发展、新技术新设备的涌入，还会造成更新更多的行业，上面说的各种文艺信息的搜集、整理、加工以及“激光艺术”、“电脑艺术”等，都可能是新行业的胚胎。新行业的出现，势必要求组成新的机构形式。但是，这种改变并不只是单纯的结构多样化和数量增加，某些渐渐不适于欣赏者方式的，将收缩自己的结构（如，舞台演出部门相对“家庭艺术”部门，就会出现这种情况），某些适于发展形式的（如电视艺术），一方面可以突飞猛进，另一方面也可能因通讯、电传技术的发达，一家的产品可以迅速飞达千家万户，而在某种程度上限制着该类结构的生长。尽管如此，从总的方面说，这些情况的出现，将改变整个文艺机构的结构层次，在某一文艺门类或单位的内部，也有类似情况。新的技术和手段，都需要有具备服务类专门知识的人去掌握和运用；而那些被代替或部分代替了的，则需要裁减人员。如：效果系统一旦由电脑指挥，原来的效果管理人员就会失去意义，取而代之的，是编制电脑指挥程序的人员。

四

新的技术革命作为一种客观事物运动，对以反映社会生活为天职的文学艺术，有着必然的影响作用。但是，对于从事文艺事业的人来讲，还存在着一个如何在新情况作用下发挥主观能动性的问题。现在，新的技术革命虽然尚未对文艺领域产生十分明显的作用，我们也应该在力所能及的范围内做必要的准备，以迎接即将来临的新变革。

准备是多方面的，但当前最主要的是认识、知识、心理和理论上的准备。由于新的技术革命发祥于科技领域，并处在方兴时期，我们文艺界许多人还来不及对它做深入的思考和有联系的观察。如果这种状况拖延下去，将在新科技成果大量进入文艺界的时候处于被动。为此，我们要对新的技术革命的性质、作用有所了解，并认识到它对文学艺术事业的不可低估的影响，还要学习和掌握必要的知识。且不说艺术家应更多地了解社会，就说今后文艺与科技等领域更大的交叉，也要求艺术家不单单是“艺术家”。同时，心理上的准备也是十分重要的，在一些人还不愿意看到文学艺术所面临的挑战，情

愿固守原有的阵地的心理状态下，要使文艺适应社会生活的新进程，是不容易的。在上述基础上，更艰巨的任务等待我们去完成。那就是以大量的事实和有力的论证，去探讨文学艺术在新的技术革命面前所应该解决的一系列理论问题，以掌握和指导文艺实践。

文学艺术活动，归根结底是人的活动，要使文艺事业跟上社会生活的脚步，关键的一环是要有能跟上社会生活脚步的艺术家，因此，文艺人才的培养和素质的提高，是又一项必要的准备。我们不但要在现有的文艺队伍中，提高专业人员的认识能力和知识水平，蓄集推动文艺事业的能量，而且要不断造就大批在全社会水平提高的情况下不逊色的、能够牵动文艺工作加入时代洪流的新一代艺术家。

随之而来的，是必要的规划和物质方面的准备。在文学艺术和新的技术革命之间，那种各自为战的方法是成效不大的，有计划地组织研究、组织人才，制定发展重点、步骤和方向，保证成果的出现和实施，以至形成不同的系列（如研究系列、人才系列、实验系列），当然，所有的准备，都要依附于物质方面的准备。要舍得出钱、出人、出物，为改善文学艺术活动状况，勒勒裤带是可以的。

另外，我们还要准备打破一个惯例，即文学艺术与科学技术领域几乎老死不相往来的习气。社会发展的事实已告诉我们，随着历史而分手的各个领域，又随着历史而逐步携起手来。文艺与科技也正在走上这条道路。文艺要用新的科学技术武装自己，就要与科技界建立密切联系。以前艺术界的各种研究多在书桌上、舞台上、灯光楼里、木工间里、化妆室里，今后却要出现在实验室里、研究所里。文艺界也要逐步建设起自己的“硅谷”、“硅岛”、“硅平原”，将先进的文艺科研成果转变为文学艺术生产力。

应该注意的是，我们的各种准备，既应是雄心勃勃的，又应是切合实际的，就说，我们敢于将文学艺术事业的图景描绘得最美好，但具体描绘时，则要根据我国的国情，分出轻重缓急，有根据、有步骤地去做。只要做得好，我们的文学艺术事业就会在新的技术革命促动下，得以迅速发展。

1984年

富有活力的催化剂

——论“突转”

李振远

自古希腊著名学者亚里士多德第一个提出突转的理论以来，古今中外许多戏剧理论家在谈论戏剧创作技巧时，都把它作为一个重要课题。美国的劳逊认为，突转（又译作“转变”）已经成为现代戏剧中的基本技巧。英国的阿契尔认为，突转是造成伟大戏剧场面的理论。他说：“有这样一些剧本，而且有许多这样的优秀剧本，其中一个场面突出于其它场面之上，在观众的脑海中产生了特别动人的印象，十之八九会发现这场戏里包含着一个突转。”他又说：“这样的场面是戏剧中的精华，是戏中最有戏的戏，它是一个十分集中的、精采的激变。”（《剧作法》）

在亚里士多德的理论传入中国之前，我们古代也有人提出过类似的见解。我国历来的文论、曲论都讲究起、承、转、合，而且总是把“转”作为一篇文章、一部小说或一出戏的关键，虽然这个“转”与“突转”不尽相同，但其中包含着突转的含义。清初著名学者金圣叹在评点《西厢记》时，就非常赞赏《西厢记》中的转折，他说：“文章之妙，莫过曲折。”他认为能读到《西厢记》这样“百曲千曲万曲，百折千折万折之文”，乃“天下之至乐也”。当然，他所说的曲折并不全是突转。但他在评点其他作品时，多次提到的“陡然插出”，如“怪峰飞来”的奇文、险笔，指的都是突转。清人毛宗岗也非常赞赏《三国演义》中“合者忽离、离者忽合”的突转，认为有“星移斗转、雨复风翻之妙”，并把这种突转归结为小说创作的一个重要技法。清初著名的戏剧理论家李笠翁则直接谈到了戏剧中的突转，虽然他没有使用突转这个术语，但在《闲情偶记》中曾多次谈到了突转，他说过这样的话：“山穷水尽之处，偏宜突起波澜，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极、信极而反致惊疑，务使一折之中，七情俱备，始为到底不懈之笔，愈远愈大之才……”他在这里所说的突起波澜、先惊后喜、反致惊疑等等，就是亚里士多德所说的突转，所不同的是，亚里士多德是使用理论的语言作了抽象的概括，而李笠翁则是用具体的比喻作了形象的表述：由于他的表述使用了举一反三的说法，例证之外，还能使人想到若干种突转，因此，他的这段话在内涵上要显得更为丰富、灵活。

如前所述，突转虽然在小说等艺术形式中也能见到，但是在戏剧中却是常见的。戏剧之所以如此重视突转，这是由于戏剧形式本身的特点决定的。众所周知，戏剧是描写矛盾冲突的艺术，但它在反映生活时又受到了严格的时间和空间的限制，它必须将生活中十分丰富漫长的矛盾斗争浓缩在有限的时空里，不可能用更多的篇幅去描写矛盾斗争的缓慢的发展过程，而必须以十分简捷、明快的方式去表现矛盾冲突的急遽变化，截取和选择矛盾冲突发展最激烈的时刻去表现突变。虽然戏剧艺术并不一概排斥渐变，但是戏剧形式的局限性却迫使剧作家在反映复杂的生活时，较之小说家更加注意省略和选择，更多地着眼于选取矛盾冲突转折点所发生的突转。因此，描写突转是剧作家克服戏剧形式的局限性所采取的重要手段，它可以使戏剧在十分有限的时间和空间里，十分集中强烈地反映生活，使之在方寸之地呈现万千气象，尺幅之中表现无穷变幻。正是在这个意义上，阿契尔才把戏剧称作描写激变的艺术，而把小说称作描写渐变的艺术。虽然，阿契尔的说法，并不能全部概括戏剧艺术的特征，但却道出了戏剧艺术的一个重要特征，这就是它较之其他艺术形式具有更多的突发性。

当然，这并不是说突转是所有的剧本中必不可少的成分，实际上也有不少写得很好的剧本，如契诃夫、高尔基的某些作品，其中并没有明显的突转。但是，如果仔细研究一下古今中外的若干剧作，就会发现在大多数剧本中，特别是在戏剧冲突发展的高潮部分，确实像阿契尔所说的存在着突转。

戏剧中的突转，通常表现为三种情况：情节的突转、以及由此而产生的命运的突转和感情的突转。情节的突转是指整个事态和形势发生突变，从而使戏剧情节突然产生一百八十度的急遽转折，比如写由胜转败，由败转胜，由优转劣，由弱变强，逢凶化吉，遇难呈祥等等。如京剧《空城计》描写了处于劣势的诸葛亮斗败了处于优势的司马懿，这场戏就是由败转胜，由劣转优的突转；话剧《威尼斯商人》中法庭一场，女扮男装的鲍西娅突然出现，使行将败诉的安东尼奥转危为安；现代京剧《智取威虎山》中百鸡宴一场，杨子荣在危急之中智胜栾平，扭转了危局，都属于情节的突转。情节的突转常常发生在戏剧情节发生重大转折的关键之处，从而成为支撑情节的重要支点，比如现代话剧《西安事变》就写了两次重大的情节突转，第一次是写张学良由拥蒋剿共到调转矛头逆蒋抗日，这一由顺蒋到逆蒋的转折促成了西安事变，第二次是写蒋介石被押后，国内发生了非常错综复杂的情况，周恩来同志代表党中央亲赴西安，排难解忧，力挽狂澜，促成了西安事变的和平解决。这两次突转构成了全剧情节的两大支点。命运的突转是指戏剧中人物命运的重大转折，其中包括人物命运的突然恶化，即由顺境转逆境，也包括人物命运的突然好转，即由逆境转入顺境。如古希腊悲剧《俄狄浦斯王》中俄狄浦斯王

突然发现自身的罪过而自毁；迪伦马特的话剧《贵妇还乡》中，伊尔满心希望和昔日的情人见面时会获得新的生机，却突然面临着被活活装进棺材的厄运；以及戏曲《杜十娘》中刚刚摆脱逆境的杜十娘突然被卖，以至投江等，都属于这类突转。感情的突转是指剧中人物在形势和命运发生变化时产生的情感的突变，比如由喜转悲，由悲到喜，由信生疑，由疑转信，由爱转恨，由亲到仇等等。话剧《奥赛罗》中奥赛罗由于受到埃古的挑唆，对苔丝德蒙娜由爱极到恨极直至扼死的突转；京剧《杨门女将》中正当天波府欢欢喜喜为杨宗保作寿之际，突然传来杨宗保在边关阵亡的噩耗，这骤然而至的打击犹如晴天霹雳，使剧中人由喜转悲，都属于这类突转。

上述几种突转，在不同类型的戏剧中各有侧重，但往往是相互依存同时出现的。其中情节的突转比较常见，它可以使戏剧的发展富于变化；而命运和感情的突转多是随着情节的突转而产生的，但可以造成巨大的戏剧旋涡，产生强烈的感人力量。如果在写戏时，仅仅着眼于情节的突转，而忽视了人物命运和感情的突转，虽然可以造成曲折的情节，但往往缺乏应有的深度和感染力，给人以有枝无叶，有骨无肉，浮浅平滑之感。所以，写得好的突转，常常是三者同时出现的，话剧《茶花女》的第四场就是一个比较典型的例证。当玛格丽特一颗早已冻结的心被阿芒真挚热烈的爱情融化了的时候，她不顾一切地爱上了阿芒，她拒绝了上层社会金钱地位的诱惑，卖掉了一切积蓄，破釜沉舟来到乡下，准备着与阿芒结婚。正当她渴望的幸福即将来临之际，阿芒的父亲突然出现，顿时使这一切发生了突变。阿芒的父亲彬彬有礼合乎世情的劝告，使她明白了她对阿芒爱得越深，阿芒就越发不能为那个社会所容，她为了阿芒的前程，不得不强忍悲痛把一切重新埋藏在心里，明明知道这必将结束自己的生命，但她还是决然与阿芒分离。这一突转使戏剧情节和人物命运发生了重大转折，玛格丽特也由喜极转入痛苦的深渊，终于酿成了巨大的悲剧。由于作者在这里重点描写了人物命运和感情的巨大变化，使这一突转饱含着血泪，产生了震撼人心的力量。根据同名话剧改编的美国影片《魂断蓝桥》，描写了资本主义社会中一个天真纯洁的少女玛拉的悲惨命运。这部影片写了三次较大的突转，每次突转都是把情节的突变、人物命运的转折和感情的转换有机地融合在一起。第一次是写玛拉爱上了年轻的军官罗依，正当她沉醉于幸福之时，突然罗依被派往前线，玛拉因此被解雇，接着又看到了罗依阵亡的消息，这一连串的攻击，使这个无依无靠的少女流落街头沦为妓女。这一情节的突变，使玛拉的命运由顺转逆，感情由起而落。第二次是写正当玛拉沉落之际，忽然与幸存的罗依重逢，这一意外的重逢使玛拉绝处逢生，命运由逆转顺，感情由落而起。第三次是全剧最大的突转，写的是幸福和欢乐促成了玛拉的死亡。写罗依的感情，使痛苦的玛拉又获得了欢乐，可这欢乐里埋藏着泪

水。罗依高贵的出身和地位，森严的等级门阀制度，是不能容许已经沦落失足的玛拉获得幸福的，所以，当幸福和欢乐向她涌来的时候，她终于在那将举行婚礼的当晚，突然只身出走，自杀于当年与罗依定情的滑铁卢桥头。这一突转使玛拉由欢乐的云端坠入死亡的深渊，使人们看到了那个残酷的现实和罪恶的制度终于吞噬了一个纯洁的灵魂。正是由于这部影片把情节的一转一变，人物命运的一沉一浮，感情的一起一落完美地融合在一起，才使人感到深刻有力，含蓄隽永。

亚里士多德指出：突转是指“行动按照我们所说的原则转向相反的方面”。因此，不是所有的转折都能构成突转，戏剧发展过程中一些比较小的转折和变化，常常是以迂曲婉转的渐变的方式出现的，构不成突转。真正的突转是在事情发生突变时造成的，第一，它必须发生在关系事情发展方向的重要转折点，亦即关系事情成败利害、生死存亡的关键时刻；第二，它必须要骤然相转，要富有强烈的陡感和爆发力；第三，转折的幅度要大，要转到相反的方面。因此，为了使突转在戏剧发展中具有更强的力度和更大的爆发力，剧作家常常使用逆转的手法。所谓逆转，就是在要达到一个目标或得到一种结果之前，首先从反处写起，一直推到相反的极端，再突然回转，造成富有陡感的大转折。比如，要写胜，则先写败，败到山穷水尽之时，然后再突然转败为胜；要写进，先写退，退到无路可退之处，然后再一举反攻，造成破竹之势；要写悲痛，则先写欢乐，然后使之从极乐的顶峰跌入痛苦的深谷；要写欢乐，首先写悲痛，然后再使之从黑暗之中突见光明；要写团聚，先要写出那种难以团聚的离心力，然后再借助于离心的反作用力达到团聚；要写分裂，则先要充分展现那种难以挣脱的向心力，然后再借助于向心的反作用力达到分裂。如此种种，不一而足。

亚里士多德认为，突转是悲剧的情节结构中必不可少的重要成分。亚里士多德的说法有一定的道理，突转确实是若干剧本中情节结构的重要成分。有的戏整个故事情节是围绕着一个重大突转展开的，也有不少的戏是由若干个大大小小的突转构成的。每一个小的、局部的突转构成了戏剧发展的一个回合，而其中重大的突转，则往往构成了戏剧的高潮。正是这些突转支撑、连接着全剧的情节，成为戏剧冲突赖以转动和发展的“轴承”，成为全剧情节结构的重要支点。

不仅如此，突转还是戏剧中最有活力的因素，由于它具有强大的爆发力和冲击力，所以，它一经在戏中出现，就会产生强烈的催化作用，使戏剧的脉搏跳动得更加剧烈，加速戏剧的发展，推动戏剧的进程。它不仅可以使戏剧的发展异峰突起，大起大落，大开大合，造成富有力度的大跌宕、大转折，而且，由于它陡然相转，前后对比强烈，感情的起落具有很大的落差，有如泰山拔地、黄河落海、掣雷走电、澎湃汹涌，很容易在

观众的内心掀起巨大的波澜，它可以给人以痛快淋漓的快感，也可以造成摧肝裂胆的悲痛，可以使人们在焦急时顿然豁然，欢乐时突然长叹，屏息时突感轻松，疑虑时得到安慰。

事情由量变到质变，由渐变到突变，在发展过程中矛盾的双方互相转化、相生相长、相反相成是客观事物的发展规律，戏剧中的突转，是这种客观规律在艺术中的体现。因此，它既符合生活的辩证法，又符合艺术的辩证法。但是，它作为一种常见的有效的艺术手段，并不是任何条件、任何场合都可以使用的灵丹妙药，也不能当作公式到处套用。首先它必须合乎情理，符合生活的发展规律。突转是事物发展过程中发生激变甚至是质的突变的一种表现形态，它的产生必须在渐变的基础之上，不可能无端而来，无因而至，正如亚里士多德所说：它“必须由情节结构中产生出来，成为前事的必然的可能的结果”。《诗学》第十章 我国著名戏剧理论家顾仲彝也指出：“突转和发现不是纯粹的戏剧中的结构技巧，不是剧家用玄思妙想虚构出来的，而全部来源于生活。”我们在一些戏剧和电影中看到的那种脱离生活，违背事物发展规律，节外生枝杜撰的突转，“突”是“突”了，但由于缺乏生活根据，缺乏必然性，就失去了可信性和真实感，因此，如果脱离生活，一味去追求离奇的突转，非但无益，反而有害。假如在你所写的剧本中，包含着突转的因素和潜力，你在创作中又能抓住这个转机，巧妙地运用突转的技巧，那么，就像在化学反应中加进高效的催化剂，就会使反应强烈、加倍收效。

1985年

文化娱乐需要导向

李勤明

最近，与几位从事群众文化工作以及关心工作的同志交谈，对现今文化界诸多反差现象普遍感到困惑与忧虑：一方面专业文艺团体的演出门庭冷落，很不景气，另一方面群众性的文化娱乐活动蓬勃发展，方兴未艾；一方面一些传统的民族文化艺术品种发展迟缓，甚至困难重重，另一方面所谓“舶来品”之类的文化形态几乎遍及城乡；一方面我们坚持“扫黄”和繁荣文艺两手抓的正确方针，另一方面文化垃圾孽种滋生，继续污染着我们的文化市场。这些现象的存在，已引起了人们的普遍关注与深沉思考。由此，我认为文化工作特别是文化娱乐活动需要导向。

80年代以来，我们党和国家工作的着重点转向了以经济建设为中心，随着对外开放和对内搞活，中国大地发生了深刻的变化，社会经济取得了举世瞩目的巨大成就。与此同时，我国的社会主义文化建设也取得了长足进步，这是有目共睹的、毋庸置疑的。从文化设施建设到文化娱乐活动的开展，都显示了社会主义新文化的无限活力和蓬勃生机。文化市场更是千姿百态、争奇斗妍，一派繁荣景象。与此同时，随着改革开放给人们观念带来的新的变化，有些人在文化建设设施上追求“高档次”，在艺术形式上追求“新格调”，在繁荣的主潮中也伴随着某些令人眼花缭乱的“文艺新潮”，文艺界这个大千世界一时出现了许多杂芜并茂，良莠并出的文化现象。作为文化战线的重要组成部分——文化娱乐活动，更显示出它特有的“艺术个性”。毋庸讳言，在今天，群众性文化娱乐活动的多样化，参与度以至消费档次之高，也已今非昔比，令人刮目相看，就中我们不难看到一些反差现象的存在。某些黄色的、淫秽的、庸俗的、下流的东西时有发生，一度“囚歌”风靡大街小巷，名歌星在高雅的舞台上唱起“十八岁的姑娘……没钱的小伙她不爱、有钱的老头她不嫁”，甚至在某些娱乐场所出现丧失人格国格的事。所有的这些，都严重干扰了健康的群众文化娱乐活动的开展，甚至败坏了文化艺术事业的声誉。对此广大人民群众痛心疾首，希望早日禁绝那些甚至在建国初期就已灭绝的而又重新滋生的丑恶现象。党和政府制定了许多政策、法律、法规，采取了许多措施对这些丑恶现象予以打击和取缔。自党中央提出清理精神污染以来，在思想文化领域里，坚持四项基本原则与资产阶级自由化的斗争，从未间断，也许今后还要持续一个相当长的历史时期。资产阶级自由化泛滥所造成的恶果，从去年春季北京发生的动乱和反革命暴乱

中可见一斑。而这些黄毒本身，正是资产阶级自由化在思想文化领域的一种表现，同时它又对政治上的资产阶级自由化起着推波助澜的作用。因此，我们把坚持群众性文化娱乐活动中的正确方面与反对资产阶级自由化斗争联系起来，是十分必要的。而且这不仅对80年代所出现的一些文艺现象进行总结和反思具有重要的现实意义，而且对于促进90年代社会主义文化的健康发展，对于21世纪文化发展战略的新格局，也具有深远的历史意义。

党所确定的文艺为人民服务、为社会主义服务的方向以及百花齐放、百家争鸣的方针，是文艺战线，包括文艺战线的重要组成部分——文化娱乐事业的基本指导方针，也是所要坚持的宗旨。这是我国社会主义文艺事业与资本主义国家文艺事业所区别的基本标志和特点。因此，开展社会主义文化娱乐事业，引导人们进行正确的文化消费，建设社会主义的精神文明，仍是我们群众文化工作必须坚持的根本基点，离开这一根本基点去谈“导向”势必造成思想混乱，以至把文化工作引入歧途。有些同志在认识上、程度上也在倡言“正确导向”，但实践上，却存在着一种错误的“价值趋向”，他们不是全心全意地、真心诚意地使文化活动去为人民服务，而是为“孔方兄”服务，如蝇逐臭，唯利是图，把原属高尚的文化事业变成他们捞钱的手段，长此以往，何以“文”为！

应该说，我市群众文化娱乐活动的发展总的说是健康的，成效是显著的。在组织夏季乘凉晚会、农村的百花会、各种业余文艺团体剧（节）目的汇（调）演、各类歌手舞蹈比赛以及参与艺术节、服装节、赏槐会等大型文化、经贸活动中，广大专业和业余文艺工作者，付出了艰辛的劳动，对活跃城乡人民的文化生活起到了巨大的推动作用，并以此引导群众开展健康有益的文化娱乐活动。在社会上，文化娱乐设施建设的迅速发展，舞厅音乐茶座（卡拉OK）、录像放映厅（点）、电子游艺室、台球室（点）、书刊销售点等等，如雨后春笋，形成了繁荣的文化市场，对满足多层次的城乡人民生活起到了积极作用。然而，对社会上办的某些文化娱乐场所，依然存在着一个导向问题。我们现在所强调的是，如何发挥这些场所的积极作用，抑制它的消极作用，以使这些文化娱乐活动朝着健康的、正确的方向发展。

通过调查发现，很多举办文化娱乐事业的单位和个人，无论在指导思想，还是在活动内容上，都存在一些不容忽视的问题。一些文化企业的负责人，政治思想素质和文化业务素质不高，他们除了“赚钱”的宗旨外，好像别无他求，甚至为了“赚钱”而不择手段。提高这些承办人的政治思想素质和文化业务素质，端正办业方向确立正确的指导思想，解决他们在思想和业务方面的导向问题，是当前一项非常重要而紧迫的任务。主管部门和单位要努力提高他们的社会责任感，自觉地把解决思想、业务导向问题同反

对资产阶级自由化联系起来，把文化娱乐场所真正办成广大群众喜闻乐见的正确健康的，思想内容和尽可能完美的艺术形式相统一的社会主义文化阵地。我们是以马列主义、毛泽东思想为指导的社会主义文化事业，理所当然地，应当把社会主义思想作为我们一切文化活动的主旋律。坚持四项基本原则，而不搞僵化，坚持改革开放，而不搞自由化，坚持扫黄灭害，而不搞简单化，坚持文化繁荣而不搞“全盘西化”，坚持不懈地进行反演变、反渗透的斗争；同时经济领域腐败与反腐败的斗争也必然会反映到文化领域中来，我们坚持的是社会主义的功利主义，坚决反对金钱至上的资本主义的腐朽思想。也可能有的同志认为，把办一个小小的文化娱乐场所，提高到坚持什么指导思想的高度来认识，是否小题大做，笔者不敢苟同。试想，如果把舞厅办成向群众提供业余娱乐、开展正常人际交往、有益于身心健康、讲文明礼貌的活动场所，无疑是办了一件大好事。假若把舞厅办成诱发犯罪、进行丑恶勾当交易，滋莠抑良的场地，理所当然地要受到广大群众的谴责，并要依法进行处理。再如，电子游艺活动，本来是开发智力，锻炼思维的一种很好的娱乐形式；倘若把电子游艺活动当作赌博的手段，而开办者坐收渔利，岂不是对青少年的坑害么！当前，我们正在进行清查和整顿书刊市场，除被取缔的非法出版物和淫秽黄色书刊外，还发现近百分之六十的读物属于武打、言情之类，如此文化市场，对提高全民文化素质将起何种作用，不言自明。难道这种图书出版发行倾向还不应该迅速纠正吗？当然，我们不能采取简单的方法把孩子和洗澡水一起泼掉，一律关闭。关键在于我们要对各种文化娱乐方式进行具体分析，它积极方面是什么，消极方面是什么。我们所要做的是，切不能良莠不分，为了“经济效益”，打着冠冕堂皇的旗号，掩盖或扩大消极面，这是主管部门和单位及具体经办人的社会责任。

作为参加文化娱乐活动的个人，也有一个抱着什么样的思想动机参与的问题。就大多数人来讲，他们参加文化娱乐活动，主要目的是消除工作疲劳，满足自己的兴趣和爱好，充实自己的文化精神生活。但是，并不排除某些人为了寻求刺激，怀着非理性的动机来进行“活动”。对这部分人要进行教育、改造，违法乱纪者，要依法处理。从这个角度讲，作为个人参与文化娱乐活动，也存在着一个导向问题，即参与的目的性引导问题。有的人说：“进舞厅的没有好人。”此话言过其实，然而，其中确实不乏行为不端者、惹是生非者，人数虽不多，但影响颇坏。至于其他娱乐场所，如影视厅、游乐场地等等，失态犯禁者，也不乏其人。这些人造成了文化娱乐场所的污染，影响了文化娱乐场所的声誉。作为他们个人，应学会用健康的文化精神生活充实自己，减少社会的污染，以自己端庄的行为来为自己正名。作为社会各单位，特别是文化娱乐场所，亦应对他们加强教育和管理，不能视而不见，放任自流。要形成一个做社会主义好公民的宣传

声势，扶正祛邪。每一公民、每一家庭、每一单位、每一部门都应为建设社会主义文明的文化娱乐场所自觉工作。

当前，正在深入开展扫黄斗争，为净化文化市场人们在做不懈的努力。要依法加强对文化娱乐场所的管理，打击反动的，取缔黄色的，提倡健康的，允许无害的。我们所希望的是，坚持正确的指导思想，繁荣文化市场，促进文化娱乐场所的进一步发展，发挥它促进社会主义精神文明建设，提高全民文化素质的积极作用。

京剧艺术的现实主义精神

汤兰升

紧密联系和主动反映社会现实，是中国古代戏曲的突出特点。

京剧是古代戏曲发展演变的结果，是在徽、汉、昆、梆等地方剧种基础上盛开的梨苑奇葩。这些地方剧种的许多传统优秀剧目都被京剧继承下来。也继承了中国戏曲传统中的强烈的现实主义精神。1790年之后，徽班之所以能够雄踞北京，而且成为日后京剧的基础，与其继承千百传统剧目息息相关。

如果说徽班的进京是京剧形成的基础，那么徽汉合班则是京剧奠基的进一步发展。京剧正是继承了汉戏、徽戏以及秦腔、昆腔、京腔等戏的许多优秀剧目和其中的现实主义精神才日臻成熟推向高潮的。

据初步统计，仅清代同治、光绪、宣统年间京剧舞台上经常上演的剧目，就有七八百出之多。有的揭露封建压迫，歌颂人民的反抗斗争，如《四进士》、《打登州》、《五人义》、《三门街》、《林冲夜奔》、《登州府》、《神州擂》、《艳阳楼》、《打渔杀家》等等；有的则赞扬爱国思想，反对民族侵扰，如《金沙滩》、《两狼山》、《审潘洪》、《演火棍》、《破洪州》、《潞安州》、《岳家庄》、《挑滑车》、《战金山》、《玉玲珑》、《苏武牧羊》、《木兰从军》等等；有的则反抗封建礼教，歌颂婚姻自主，如《思凡下山》、《三击掌》、《玉堂春》、《金殿装疯》、《桃花洞》、《送银灯》、《六月雪》、《春秋配》、《红梅阁》、《富春楼》等等；有的则歌颂清官的公正廉洁，揭露统治阶级的反动腐朽，许多包公戏、海瑞戏都是此类剧作。这些戏，尽管内容有别，不像其时同样流行的《打面缸》、《绒花记》、《下河南》、《紫荆树》、《探亲家》、《钓金龟》、《连升店》、《打城隍》等小戏那样，反映人民群众的日常生活，而是间接映照，借古喻今，但是，全都贯串着积极的现实主义精神，因而大都成为京剧的传统保留节目，在舞台上盛演不衰。

辛亥革命之后，随着两千多年的封建君主专制制度的告终，民族资本主义有所发展，无产阶级队伍也在逐渐壮大。而十月革命的炮声，给中国送来了马列主义。1921年中国共产党的成立，使马列主义得以广泛传播，反帝反封建的新文化运动得以向纵

深发展，戏剧审美观有了显著改变，京剧界的陈规陋习受到了冲击，新式剧场、新型戏校不断建立，使京剧有了新的发展，京剧剧目有所丰富和发展。名伶红角编演新戏，蔚然成风。“五四”运动前后，程砚秋受了新思潮的洗礼，认识到戏剧的社会功能，怀抱以戏剧改革社会之志，编演《鸳鸯冢》以反对封建婚姻，编演《金锁记》以宣传“人定胜天”，编演《红拂传》以歌颂自由平等，编演《沈云英》以反对夫权统治，无不符合“五四”运动反对封建道德、冲破陈旧观念的时代精神。“九一八”事变之后，著名京剧艺术家梅兰芳，面对日本帝国主义的疯狂侵略，感到“无比愤怒”，因而编演《抗金兵》、《生死恨》，以韩世忠、梁红玉夫妇抗击金兵及韩玉娘在国破家亡之后的生死遗恨，激励爱国之志；30年代初期，程砚秋又编演《荒山泪》和《春闺》，以揭露侵略战争“寡人妻、孤人子、独人父母”的罪恶，也是符合群众意愿和时代精神的。他如其时盛演的《苏武牧羊》、《骂毛延寿》、《史可法》、《越王勾践》、《锁麟囊》、《荀灌娘》、《花木兰》、《野猪林》、《潞安州》、《两狼关》、《董小宛》等等，或以之揭露军阀政府的腐朽无能，外交政策的卖国媚敌，或暴露当时政治的黑暗，或反对侵略战争的野蛮残酷，都从不同侧面，反映了当时的社会生活，表达了人民群众的愿望要求。这一时期打破了多年封闭的局面，受到外来文化的影响，现实主义创作方法在京剧文学方面有了长足的发展。

二

京剧艺术的发展，大致可以划分为四个阶段：从1790年徽班进京到鸦片战争前夕，是京剧萌芽的茁壮成长时期；1840年前，为京剧诞生阶段；清朝末期，京剧艺术日臻成熟；“五四”后，京剧进一步发展。编演直接反映现实生活的新戏，主要是后两个阶段成绩显著。清末到“五四”前夕的近代中国历史，中国社会的性质发生了急剧变化，这种变化必然要求作为意识形态的京剧艺术与之相适应。但是，在封建社会形成和发展起来的京剧艺术，无论在演出内容、表演形式以及戏剧组织、演剧制度方面，都不可避免地带有时代的局限，无法适应资产阶级民主革命的需要，特别是以演历史题材的戏为主，毕竟与急剧变化的社会现实拉开了距离，与广大人民群众在接受了新思想新道德及资本主义科学文化之后审美情趣的变化不相适应，于是出现了京剧改良和革新。其兴衰隆替是与当时蓬勃开展的“诗界革命”“文体革命”“小说界革命”同步进行的。正所谓“十数年来，中国凡举一事，莫不舍旧而谋新，于是戏剧亦有改良之名”（慕优生《海上梨园杂志序》）。编演直接反映现实生活的时事新戏就是在这种改良运

动中应运而生的。“五四”运动以来，京剧直接反映当代生活的剧目有了进一步增加，艺术质量较前提高。时事新戏在这两个阶段中，突出地表现出现实主义特色。首先就是这些新戏在选材上大都是针对社会现实的。

据初步统计，仅辛亥革命前后，上演的时事新戏就有二百多种。取材相当广泛，“可说是古今中外，上下里外，上至官府大臣，下至里甲士兵，地痞流氓，贫民小贩，妓娼烟赌，凡是在辛亥革命这一动荡时期，能入戏的任何时事题材，即使小到陋巷小街上发生的小题细事，均被编成京剧在舞台上‘现身说法’，真可以说是舞台小天地，天地大舞台了”（北京市艺术研究所、上海市艺术研究所《中国京剧史》）。这些新戏，大体可分三类。一类是根据真人实事编演的。例如，1907年夏，光复会会员徐锡麟在安庆刺杀安徽巡抚恩铭，起义反清，不幸失败被害。徐之女友浙江同盟会负责人秋瑾也被逮捕，英勇就义。从法国留学回国的王钟声正从事戏剧改良，宣传反清排满，有感于徐、秋之壮烈，遂将其英勇事迹编成新戏《徐锡麟》在上海演出，赢得观众好评。刘艺舟根据窃国大盗袁世凯复辟帝制丑闻编演的京剧《皇帝梦》，贾润田、田际云根据杭州贞文女子学堂校长惠兴女士为兴办女校以身殉职之事写成的《惠兴女士》，贾润田根据北京恶霸拐骗妇女为娼受到惩处之事写成的《孽海波澜》，静庵根据慈禧太后骄奢淫逸之事编写的《安乐窝》，醒狮根据爱国志士万福华与私通外国出卖民族利益的奸佞英勇斗争事迹写成的《金谷香》，惜秋根据帝国主义分子在上海横行不法之事写成的《新上海》，再如赞颂各类英雄事迹的《鄂州血》、《四川奇闻》、《张文祥刺马》、《秋瑾》、《宋教仁》，“五四”前后演上海抵制日货的《尧五殉情记》，演反对包办婚姻的《黄慧如》，演日寇入侵上海的《战淞沪》，揭露压迫妇女的《失足恨》、《家庭恩怨记》等，全都是有根有据、有目共睹的事实。其中的主要人物形象，基本故事情节，甚至某些细节，也都是按迹寻踪如实描写的。有的在演出广告上直书“新排时事新剧”，的确名副其实。

还有一类时事新戏是作者虚构的，但也是现实生活中确曾有过或者是人们希望出现的事实，因而依然具有强烈的现实意义。无名氏的《宋帅平东》即是这类京剧的代表作。剧中宋帅是作者虚构的一位爱国将领。言其率领同仇敌忾的中国士兵，与日本侵略者奋勇激战，终于将罪恶滔天的侵略者赶出了神州大地，废除了丧权辱国的《马关条约》。剧本形象地表达了中国人民英勇抗击日寇的不屈斗志和夺取最后胜利的理想，同样是真实感人的。因此，1895年一在上海演出，就引起了强烈反响。随即遭到腐朽的清政府急令禁演，这证明了此类时事新戏现实主义的力量，是比较强烈的。

另外，有些时事新戏取材于外国现实生活，时称“洋装新戏”。但其目的，也是着眼于中国现实的。惜秋所作《拿破仑》，演述拿破仑兵败之事，意在揭示亡国之惨。汪笑侬编排《波兰亡国惨》，演述波兰与土耳其开战，意在“表明不爱国之恶果与无主权国民之苦况”，“足见我国民非劣种，实有优胜之资格，大有可为”（汪笑侬、熊文通《致曾少卿书》）。上述三类新戏，尽管根据不同，内容有别，形式不一，但共同特点都是针对现实，“欲借舞台现身说法之地，以达其勸世警人、革命排满之目的也”（剑云《负剑腾云庐剧说》），基本主题都是反帝反封建，全都“同当时人民所关心的政治问题、社会问题结合着”（欧阳予倩《谈文明戏》）。

京剧的生命在于舞台。京剧的创造性还表现在，不管是传统戏还是新编历史戏、时事戏，演员在演出时还能“随时增减，以期进步”（张聊止《歌舞春秋》），重新加工创造。谭鑫培在《珠帘寨》李克用的唱词中，“增益‘自由平等’等句，《骂曹》剧中，骂张辽一段说白，则又加‘狗仗人势’等语”（同上）。同治末年，程长庚在都察院演《击鼓骂曹》时，指堂下怒骂：“方今外患未平，内忧隐患。你们一班奴党，尚在此饮酒作乐，好不愧也”“使台下端坐大员，如坐针毡，怒愧难言”（赵炳麟《程长庚传》）。1919年正值南北各派军阀议和之际，人们要求停止军阀混战，故新明院排演描写北宋与萧邦从兵连祸结到终于议和故事的《雁门关》时，梅兰芳扮演青莲公主，增益“快快罢兵讲和，免得生灵涂炭”等语，“尤对当政时局，痛下针砭”（张聊止《歌舞春秋》）。这同汪笑侬演《胡迪骂阎罗》时加上骂王爷“招权纳贿，卖官鬻爵”（太微阁《梨园故事》），名丑小百岁演《五花洞》时增益念白“做官不论大小，识得评文便好”（蒋芷济《都门识小录》），杨小楼演《五人义》时增有“咱们去烧卖国贼的房子”等句，都是映带时事的警策之语。本来，古代戏曲的说白，往往“止作三分，优人登场，自增七分。俗态恶谑，往往点金成铁，为文笔之累”（孔尚任《桃花扇凡例》）。然而上述增益，并无此弊，“盖其立言正大，弥愜人心，虽语语对时局棒喝，又语语不出本剧之范围，天衣无缝，妙造自然，自是难能可贵也”，自然赢得“台下掌声雷动，大表欢迎”（张聊止《歌舞春秋》），因为演员以古喻今针砭现实之意与观众愤世嫉俗不满现实之心是灵犀相通的。

当然，由于资产阶级的软弱性和革命的不彻底性，由于没能处理好新内容与京剧固有形式的关系，没解决好舞台布景与虚拟化表演的矛盾，也没有创造出表现新内容的新程式，京剧时事新戏随着资产阶级民主革命的失败而逐渐走上了下坡路。即使“五四”以后的京剧新戏，也不免带有明显的局限性。但是，那些编导演努力反映现实生活的革新精神和满腔热情，却是没法否认的，至今还能给人以启发鼓舞。

从京剧剧目的演变过程中，我们也不难发现，京剧的现实主义精神是在斗争中产生和发展的。战斗性也是京剧艺术现实主义精神的一个突出特点。因为封建统治阶级对那些宣扬反帝反封建、表达人民群众愿望和要求、符合时代精神的优秀剧作，从来就是视为“诲盗”“诲淫”“有伤风化”的异端邪说而严行禁止的。作为中国最后的一个封建王朝，清政府的文化专制政策尤为严厉，迭兴不断的文字狱比明代更为严酷。几乎清廷各朝都有一些摧残戏剧的禁令。王利器辑录的《元明清三代禁毁小说戏曲史料》中记载甚详。其后，在辛亥革命、“五四”运动、抗日战争、解放战争期间，从北洋军阀到国民党反动派，禁演戏曲、迫害演员、破坏演出之事，也屡有发生。当京剧冲破重重阻力破浪前进时，统治阶级便变禁止为笼络，京剧形成不久即由民间走向宫廷，便是明证。当然，我们并不否认，由于宫内演出具有优越的物质条件，著名艺人的集中便于切磋交流技艺，对京剧艺术的发展不无促进作用。但是，也必须看到，其间统治者对剧目的篡改也是相当严重的。在同治、光绪、宣统年间，一大批为封建统治阶级歌功颂德的剧目登上了京剧舞台。诸如歌颂官军“剿杀卦教”领导的农民起义军的《永庆升平》，串演吴三桂勾引清兵入关平复李自成农民起义军的《请清兵》，赞颂宫女贞娥刺杀李自成部将李过的“贞烈”的《费贞娥刺虎》，扮演官兵大败太平天国起义军的《铁公鸡》等等，都是歪曲历史，颠倒是非，把农民起义军丑化为烧杀抢掠的盗贼，把剿杀农民起义军的刽子手美化为救苦救难济世安民的英雄豪杰，立场之反动，用心之歹毒，十分露骨。有的戏，如《一门忠烈》，通过演述官军将领周遇吉一家在与李自成义军交战失败之后自焚、自刎之举，以树立维护封建王朝的“忠烈”典型；《滚钉板》，通过描写奴仆马义为救主人而不惜杀死亲生女儿并忍受滚钉板酷刑的故事，以树立“义仆”的样板，虽与上述剧作角度不同，但也都是为维护封建统治摇旗呐喊的。至于其时出现的那些宣扬封建迷信、淫秽色情、凶杀恐怖如《马思远》、《皮匠杀妻》、《送灰面》、《杀子报》、《十二红》之流，低级庸俗，不堪入目，这不过是京剧艺术发展长河中的一股浊流。京剧历史是泾渭并存的，斗争是此起彼伏连绵不断的。正是这些戏，与那些富有民主性精华的优秀剧作，在京剧舞台上进行着争夺观众的激烈斗争。它们彼此的消长盛衰，与当时的政治斗争形势息息相关。当民主运动处于高潮之时，这些戏只得消声匿迹。而一旦形势变化，便又卷土重来，当京剧改良运动逐渐失去民主精神的光彩时，那些宣扬淫荡色情、封建伦理、反动思想的便乘虚而入，或者改头换面，以新的形式重新出现，其中最反动的莫过于《孽镜台》，假借某新闻记者梦至阴司，见草孽镜台中孙

文、黄兴、秋瑾诸革命党人尽皆鬼怪狼狗，被如来佛派下金刚巨神即军阀冯国璋、张勋、段祺瑞等下凡除妖捉怪，将革命党斩尽杀绝。

但是，上述剧目毕竟只是数以千计的京剧剧目中的一小部分，并不能代表京剧艺术发展的主流。

与具有上千年历史的中国古代诗词歌赋乐舞百戏相比较，京剧艺术充其量只有二百年历史。但其间在表演艺术上的辉煌成就已是举世瞩目人所公认的。她拥有剧目之多（旧传“三千八百出”之说未必确凿，但绝不止《京剧剧目初探》所搜集的一千余出，那是肯定无疑的），亦是任何外国戏剧所难以企及的。这些剧目，既是现实生活生活的反映，又是继承古代戏曲的必然结果，同时也是京剧编导演者发挥主观能动性的可贵创造。而这种自觉性的前提则是对于编演京剧的目的日益明确。可以说，目的明确性与京剧革新的自觉性以及因此而促使的京剧艺术的发展都是成正比的。

早在资产阶级民主革命初期，时事新戏的倡导者、编排者就已明确提出，编演新戏就是要“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”，这是“唯一之目的”（《二十世纪大舞台》），旗帜鲜明地提出了编演时事新戏的纲领。他们日益认识戏剧的社会功能，大声疾呼“欲提倡社会教育，必须改良戏剧”（柳亚子《春航集》）。说京剧是“普天之下大学堂”，“改良社会之不二法门”（三爱《论戏曲》），号召人们要以国内外革命斗争故事为题材，编演新戏，教育激励观众，“推倒虏朝”，“建立独立之阁，撞自由之钟”（柳亚子《发刊词》），为资产阶级民主革命摇旗呐喊，鸣锣开道。为此，他们猛烈抨击旧戏弊在“伤风败俗”，“煽惑愚民”，“专演前代时事，全不知当今情形”，热情赞颂新戏“洞悉人情，通达世故，颇具有对症发药手段”。有些激进演员如同盟会员刘艺舟进而视京剧为鼓吹革命与对敌斗争的战场和有力武器，慷慨直言：“吾心之向，提倡人权；吾杰所趋，铲除民贼。人溅之以铁血，吾溅之以心血，同利于国，利于身。吾志未酬，吾心不死。吾国一日不强，吾舌一日不弊。有生之日，即吾奔走鼓吹之年，碎骨粉身，亦吾之所不计。”（《组织励群社小启》）正是因为他有这般胆识，所以才积极编演新戏，被誉为“演新剧之鼻祖”（《清稗类抄》）。为反对袁世凯丧权辱国的二十一条，他作为留学生代表毅然回国请愿。虽遭关押四个多月，直到袁世凯“呜呼哀哉”才得获释。但一出囹圄，立即编演新戏《皇帝梦》，淋漓尽致地揭露卖国贼的无耻嘴脸。虽然受到袁党余孽多次缉捕，甚至不及卸装就得远走避难，但其以戏剧痛击时弊之志日益弥坚，始终未衰。1927年蒋介石背叛革命后，他又愤而编演新戏《伍员伐楚》，讽谕时政。他如著名旦角冯春航，正是因为具有“扶倾危之时局，挽既倒之狂澜，责任所在，万死不辞”的自觉革命斗志（《在上海伶界大会上的

讲话》），所以能编排出不少为民众喜闻乐见的新戏，以至被南社人氏称为“改良戏剧之重担，非春航莫属”。当时，对新戏直接反映现实的重要意义认识比较明确，因而能够身体力行锲而不舍的这类演员并非罕见。

“五四”运动之后，不少进步京剧艺术家的审美观发生了新的变化，对京剧与人生与社会关系的认识有了提高。著名戏曲艺术家欧阳予倩就曾指出，戏剧是“社会之雏型”、“思想之影像”，认为“一剧之作用，必能代表一种社会。或发挥一种理想，以解决人生之难题，转移误谬之思潮”（《予之戏剧改良观》）。著名京剧艺术家程砚秋也著文反对编剧家“坐在绝无人迹的深山洞府里面”，靠“心血来潮”胡编乱造，而是要求一切戏剧，都能“提高人类生活目标的意义，希望观众能够观今鉴古”（《我的戏剧观》）。京剧艺术大师梅兰芳之所以能够“先后排演了以当代故事为题材的《孽海波澜》、《一缕麻》、《邓懿姑》、《童女斩蛇》等时装戏”，也是因为他“在清末民初，对戏剧的社会教育作用逐渐明确”，“感到了演员对社会的责任”（《梅兰芳文集》）。没有革命理论便没有革命行动的论断由此再一次得到了证明，明确的指导思想是自觉编排新戏的根本保证。

值得指出的是这种以戏剧为现实服务的自觉性，在当时不少进步演员和进步作家身上表现得尤为突出。戊戌变法以来，许多文人利用传奇、杂剧等形式表现现实生活，目的明确，针对性强，诸如筱波山《爱国魂》、浴日生《海国英雄记》、吴梅《风洞山》、南苓居士《海侨春》、湘灵子《轩亭冤》、春梦生《学海潮》、感醒《断头台》、惜秋旅生《维新梦》、汉血《崖山哀》、华伟生《开国奇冤》等等，基本上都是反帝反封建的颂歌，对资产阶级民主革命起着宣传与鼓吹作用。这些演员和作家的创作，或刊布于报章，或搬演于舞台，都受到民众的重视，使观众“口不读信史，而是非了然于心；目不睹传记，而贤奸判然自别。通古今之事变，明夷夏之大防，睹故国之冠裳，触种族之观念”（陈去病《论戏剧之有益》）。正是从这个意义上，南社负责人柳亚子才赞颂编演京剧新戏的夏氏兄弟和汪笑侬辈是“梨园革命军”，他们的新戏“独于黑暗世界，灼然放一线光明”（《二十世纪大舞台发刊词》），充分肯定了具有现实性特点的改良及时事新戏的历史功绩。

综上所述，我们有理由认为，京剧继承了古代戏曲和多种地方剧反映现实生活的特点，是富于现实主义精神的艺术。因此，我们要接受这份珍贵文化遗产，对传统戏、历史剧深入挖掘，认真整理，使之为社会主义现代化服务。那种否定优秀传统、拒绝发展京剧艺术的虚无主义态度无疑是错误的。同时，京剧又是不断革新、具有创造性特点的艺术。因此，那种墨守成规、安于现状、不求革新、不愿编演新题材新剧目的作法，自

然也是不对的。而且，京剧又是在斗争中不断发展的，只有继承和发扬无所畏惧敢于斗争的光荣传统，树立献身京剧事业的雄心壮志，才能勇往直前。倘能如此，京剧艺术百花盛开的春天必将到来。

1991年

20世纪文学家的 使命意识与审美选择

宋延平

当我们沿着历史的方向对中国20世纪以来的文学现象进行一番审视之后，我们不能不为这一时期文学家们所普遍拥有的以民族之兴亡为己任的崇高的精神境界和奋斗热情所打动。他们虽处身于不同的历史阶段，但闪烁着传统文化精神之光辉的匡世济民的使命意识，却天然地将他们连在了一起，使他们在人生的道路上，自觉与不自觉地成了前仆后继的同志和战友。也因为如此，历史一边将他们的名字记入了文学史册，同时也将其深深地刻于近百年中国革命进程的碑文上。

一

或许源头应该追溯到处于古代与近代历史转变时期的龚自珍等诗人，但作为自觉将社会革命与文学连在一起，把文学视为政治革命工具的先驱者，则当之无愧是梁启超。

梁启超是以一个政治改良主义者的姿态，与康有为、谭嗣同等同时出现于近代历史舞台上的。但他之与康、谭不同影响处，则在于他的革命宣传家地位，且与文学运动发生了密切联系；无论是“诗界革命”还是“小说界革命”抑或是新文体的提倡，梁启超都是领袖式的人物，在行动上起到了率先垂范的作用。梁启超对于文学的青睐，自然不是为了文学本身，而是“想借小说鼓吹革新政治，改造社会”——陈子展语。他的态度是十分明了的：“今欲改良群治，必自小说界革命始，欲新民，必自新小说始”——《论小说与群治之关系》。将文学紧紧地与政治联系在一起，并以政治的眼光观益弥坚，始终未衰。1920年，他要求文学，这使得“小说界革命”获得了影响；尽管这场革命并未真正涌现出全新的文学来，但它在新与旧的转变地段却架起了一座桥梁。梁启超是政治家，也是文人，他文学观念中所凝结着的历史责任感、使命意识以及战斗的精神，深深地留在历史上，也潜移默化地影响了后来者。

与梁启超处于同一时代而以专事文学创作著名的李伯元、吴趼人、刘鹗、曾朴等人，虽然缺少一种像梁启超那样的政治宣言和呐喊，但他们却以文学实践在履行着自己

的社会职责。他们的作品所写的是当时“最下流”的上流社会——官场的黑暗，是“二十年目睹之怪现状”，所以，讽刺与暴露，成为了其创作不约而同的风格。以暴露和讽刺为主旨的作品古已有之，但像这样直接抨击现行政治乃至王权皇权，则以近代为先。李、吴、曾、刘的创作为文坛带来了新的气息，使文学在武侠、言情、公案乃至许多低级庸俗的创作思潮泛滥的年代，开拓了一条清新的河床。

历史的河流在向前奔腾着——到了1915年，也就是梁启超等人所开创的政治小说、社会谴责小说创作渐次偃旗息鼓的时候，一种震撼于整个中国、也震撼了世界的真正代表了20世纪的声音响起了。

这声音首先来自于《新青年》的反孔热潮，继而便是被誉为五四新文化运动之一支的文学革命运动。历史在召唤着新人，新人在以其行动导引着历史的方向。我们不会忘记这些新文学先驱者的名字：鲁迅、胡适、陈独秀、李大钊、刘半农、钱玄同，也难忘在文学的实绩上为五四的新文学运动争得统治地位的郭沫若、茅盾、叶圣陶、成仿吾、郁达夫、冰心以及创造社与文学研究社的同仁们，我们不会忘记李初梨、冯乃超、蒋光慈以及后期创造社和太阳社的诸成员，如何将文学推向革命的轨道，并掀起了直贯于30年代的革命文学创作热潮，也不会忘记像巴金、老舍、曹禺等人，尽管没有亲身参加左翼组织，却以其恢宏创作，支持了左联的工作，还有他们——抗战阶段的文坛新秀和歌手：艾青、田间……

这些作家的成长时期不尽相同，其具体的文学主张也有差异，他们共同地从“人的文学”迈入了“革命文学”，并自觉在这一领域开垦种植。原因是十分清楚的，这就是基于伟大的人生选择而对于文学的热望和要求。鲁迅曾这样说道：“我怎样做起小说来？——我没有将小说拾进‘文苑’的意思，不过是想利用他的力量，来改良社会。”茅盾说：“我所自信的，只有两点：一、未尝敢‘粗制滥造’；二、未尝为要创作而创作——换言之，未尝敢忘记了文学的社会意义。”巴金说：“我不是为了要做作家才拿起笔来写小说”，“倘使不是为了向不合理的制度进攻，我，绝不会写小说。”作为诗人的郭沫若、艾青、田间，在此方面谈得更为激动，也更为真情：“我们写诗，是作为一个悲苦的种族争取解放，摆脱枷锁的歌手而写诗。”艾青“我们写作的责任，毫无疑问，就是歌颂无产阶级和共产主义 田间”。“为了以文学推进革命，我高兴做个‘标语人’、‘口号人’，而不必一定要做诗人。”郭沫若可以看出，他们在思想上已把文学置于民族与民主革命斗争之下，并自觉地将其作为政治斗争的工具。他们是为求得民族的解放而走上文坛的，因此，在“文学运动与实际运动哪一种急要” 秋士语 面前，他们都毅然选择了后者，而把前者置于从属的地位。成仿吾有一句名言：

“文学是时代的良心，文学家便是良心的战士。”他们正是带着这种深重的时代责任感与使命意识，开始并结束了各自的文学道路。

这些作家们是这样说的，也是这样做的，从鲁迅、郭沫若到茅盾、巴金、老舍，从文学研究会、创造社到30年代的左翼作家，面向中国实际斗争，思考并回答时代所面临的重大问题，从文学参与现时的阶级斗争与民族斗争，成为了他们所共同追求的人生方向。鲁迅从最初的对于国民性问题的文化、哲学思考，逐渐转向了对于国民党文人及资产阶级文艺思想的短兵交战；郭沫若、茅盾、成仿吾等作家变成了大革命时期的战士；艾青和田间则以诗为号角，吹奏于民族战争的沙场上。所有这些，都表现了他们为了崇高的人生目标——民族的彻底解放的奋斗热情和牺牲精神。难怪他们对“自由人”、“第三种人”如此不留情面，这是因为在那样残酷的现实斗争面前，还居然想超乎现实之外，太难“容忍”了，难怪他们对“与抗战无关论”、“民族主义文学”那样仇恨，原因是他们在民族的生死存亡关头，还居然宣传“投降主义”，太“可恶”了。艾青的话代表了他们的共同心声：“如果一个诗人还有像平常人相同的感官的话，更不必说他的感官是应该比平常人更敏感的，他生活在中国，是应该知道中国正在进行着怎样伟大的事件的。如果他有眼睛，他会看见发生在他的国家里的和平的刽子手的一切暴行，他有耳朵，他会听见没有一刻不在震响的被难者的哀号与反抗者的呼啸；他有鼻子，他会闻到牺牲者的尸体的腐臭与浓重的硝烟气息……如果他的血还温热，他的呼吸还不曾断绝，他还有憎与爱，羞耻与尊严，他生活在中国，是应该被这与民族命运相联结的事件所激动的……没有一个中国人，除非是汉奸，能自外于这全民族求解放的斗争的；这是中国人应有的最起码的觉醒……”《诗与时代》

《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，使文学迈入了新的历史阶段。如果说在此之前的作家们，其使命意识主要表现为一种由自发到自觉的为民族民主革命而“战斗”的色彩的话，那么，从《讲话》开始，经历了抗战的胜利和解放战争，特别是建国以后，则突出地表现了“歌唱”与“赞美”的倾向。

从《讲话》发表到解放前夕，文坛上主要有两股力量：来自于国统区的和解放区的作家。作为国统区方面，其主要是继承30年代的传统，以对于黑暗之反抗、战斗为其特色；作为解放区方面，则以《讲话》为指针，开始了描写、歌颂新的生活、新的人物、新阶段。我们从许许多多的创作及理论批评文章中均可以看到，国统区尽管与解放区属于两块天地，但由于在源源不断地传播，《讲话》精神事实上已经成为两个方面共同追随的方向。

《讲话》在规范着文坛的创作，也规范着作家们的思想；尽管这种规范曾使一些作家感到不适应，但时间是短暂的，他们还是马上跟了上来并自觉以其要求为使命，开始了自己的创作。丁玲以深刻的检讨和自省写出了名著《太阳照在桑乾河上》，艾青经历了痛苦的情感转变，唱出了歌颂与赞美的新声。他在伴随着军炮和号角，步入共和国的道路上，歌唱新生的祖国，新生的人民，歌唱领导人民走上新生活的党和领袖，谱写了一曲曲激情澎湃的乐章。

我们丝毫没有理由去怀疑或责备他们的这种歌唱，因为这歌声对于他们来说，确实是真诚的，是发自于内心深处的；我们也无需去以“痛心”和“惋惜”描写他们主体性的“失落”，因为他们的选择是自主的，也是自由的。臧克家在《学诗纪程》一文中说到：“我对伟大领袖和导师毛主席是崇敬、热爱的。歌颂毛主席的不少诗，虽然未把毛主席的崇高伟大全面表现出来，但感情是真挚的。悼念毛主席、周总理的这些诗篇，都是和着眼泪写成的。伟大领袖毛主席、敬爱的周总理逝世以后很久，不论是纪念场合或是有关的座谈会上，我都是声泪俱下，情不自禁的”。茹志娟也曾谈到：“文化大革命以前，我带着一种比较真诚的、天真的、纯洁而简单的眼光看世界，所以我看一切都很美好，都应该歌颂。回顾我当时的歌颂是不是在说假话？不，我是真诚的，歌颂也是从心里出来。”作家们的这种表白是不容怀疑的，因为作为同代人，我们几乎都共同地经历了这样的心灵历程。

比较建国前作家关于文学与社会关系的论述，此时作家们一种共同的心态，则是不辜负伟大领袖、党和伟大的时代所给予的和平幸福环境，创作出无愧于党和人民、时代的作品——这几乎成了每一个作家的心愿。他们有着更加强烈的责任感和使命意识——就是要写出于社会主义建设有益的作品，给予广大人民以更多更好的精神食粮。为此，他们对自己和创作提出了更高的要求：“作家要有思想修养，要有作为一个革命者的责任感。”“作家一定是也必须是思想家、政治家”。李唯“要做个革命的文艺工作者，就要下决心做一个政治战士，要了解党和政府的政策，革命理论”。“必须首先锻炼自己成为一个优良革命品质的人。要好好学习毛主席思想，高度地热爱人民，……这样，……才能写出热爱人民的作品。”阮章竞“不是一个为共产主义理想而冲锋陷阵、振臂高呼的战士，是难以在作品中留下震响诗页，鼓舞人心的宏声的。”臧克家“在党的领导下，先做一个彻底的无产阶级革命者，再做一个无产阶级的文艺战士，为社会主义的伟大文艺事业尽到自己的一份责任。”罗广斌、杨益言也许王汶石说得过于激动了些，但确代表了和他有着共同经历的一批作家的声音：“我是在中国共产党诞生之后四个多月来到这个世界；在延安文艺座谈会之后两个多月参加文艺的。这两点

就决定了我日后从事文学创作的生活观和文艺观。”“作为一个党的文艺工作者，党给了我一支笔，这就是给我的武器，就是要我为无产阶级的利益服务的，为党的事业服务的。如果不能为实现党的纲领——最低纲领和最高纲领——服务，我夜以继日，年复一年吃这么多苦头，甚至担那么大风险，受那么多残酷迫害与折磨干什么呢？”“一个人能力有大小，作为一个党的文艺战士，一生之中，如果能为党的事业作出一点有益的贡献，真正尽了自己的力量，那也就无愧于党的长期培养了。”（《亦云集·我从事小说创作之前》）。这是遭受劫难后的回顾，更何尝不是向党和人民掏心倒肺之言。这些作家们正是以这样一颗颗赤诚之心，以如此崇高而又伟大的牺牲精神，迈步于历史与现实的文坛上。局限自然是有的，但不属于他们自身，属于我们“左”的政治和那个动荡的年代。

新时期文学时代的到来，是那些阴谋家们置文艺于绝境之物极必反的结果，也是具有着革命传统的文学使命精神及其美学追求遭受了莫大的残害后必然带来的反抗。新时期的作家们虽然在历经了历史的沉痛以后，对于文艺从属于政治怀有着极大的厌恶情绪，早在“思想解放”初期，便掀起了“文艺与政治”的大讨论，但他们所仇恨的是四人帮的政治，是具体的方针政策作为条条框框对于文学的干预，而在骨子里，仍然怀有着极强烈的历史责任感和使命意识，并自觉与不自觉地遵从着这一使命意识行动。艾青“归来”不久后，就大声喊出：“诗人要对当代提出的尖锐问题和人民一同思考，和人民一同回答。”（《新诗应该受到检验》）王蒙刚刚抖落掉身上伊犁的尘土，便提出“文学在建设社会主义精神历史任务中担负着特别巨大的使命”；作家们的工作“不仅仅仅是为了文学”，它“奉献给读者的”应是亿万人民的心声和时代的壮丽而又斑驳的画卷。透过篇篇作品，读者看到的应是“同时代人的眼泪、欢乐和憧憬，看到我们的民族艰难而又伟大的振兴，看到我们大家的生活”。所以，文学应该“面向现代化、面向世界、面向未来”，应当“更加明确地提出我们的重大使命——为社会主义服务，为人民服务”。（《创作是一种燃烧》）

如果说艾青与王蒙身上所体现的还是原有文学精神的未来，那么伴随着新时期的到来而跻身于文坛的一批中青年作家的使命意识，则更加有力地说明了作为中国文学家内心深处的一种普遍的文化品格。女作家叶文玲严肃地指出：“作家对社会负有不可轻慢的责任。”

《丝丝缕缕话〈心香〉》——水运宪也提出：“对同时代人，我们负有重大的责任。他们的精神世界，他们的创造性劳动，他们的伟大胸怀和开拓业绩，将留芳千古。而我们的笔下，不能准确地将他们刻画出来，不能给后代留下感人至深的印象，这不是我们

最大的失职么？”“发奋创作，力争给读者留下一点东西。一句话，莫要辜负了这个时代吧”

《我写〈祸起萧墙〉的得与失》 冯骥才与刘心武的通信，可谓典型地表露了这一批作家所具有的心理特征：“我们这辈作家 所谓“在粉碎‘四人帮’以后冒出来的”一批 大都是以‘社会问题’起家的。那时，并非我们硬要写‘社会问题’，而是十年动乱里堆积如山的社会问题迫使任何一个有良心、有责任感、有激情的作者不能不写；不是哪儿来的什么风把我们吹起来的，而是社会迅猛的潮流，历史的伟大转折，新时代紧急的号角，把我们卷进来，推出去，呼唤着挺身而出”。“我们这辈作者，一开始写作，就与祖国、民族、人民的命运联系在一起，同当代史上第三次思想解放运动联系在一起。” 冯骥才《下一步踏向何处——给刘心武同志的信》

纵观20世纪的整个文坛，我们虽然不能说每一作家都具有着与民族之兴亡共存的崇高的精神境界和品格，但可以看出的却是，怀有这种使命意识并自觉以其为奋斗目标的作家，确构成了文学队伍的主流，而且无论是就其个体与群体来说，都较之“为艺术而艺术”或者以消遣娱乐为目的的文学，有着旺盛而持久的生命力量。从“人的文学”到“革命文学”再到“无产阶级文学”、“国防文学”；从“为人民服务的文学”到“大胆干预生活，严肃探求人生” 江苏“探索者作家群” 的文学；从“伤痕学”、“反思文学”再到面向现代化的“改革文学”，这些充满着作家之“忧国忧民”、“利国利民”思想意识的创作，汇成了20世纪文坛的基本潮流。这一生命力是特殊历史所造就的，也是由特殊的文化传统和特殊的接受心理所赐予的：没有轰轰烈烈的民族民主革命和社会主义革命，不会有作家们这样强烈的使命意识；没有历史文化中“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐” 范仲淹 ，“拯斯人于涂炭，为万世开太平”，乃至“天下兴亡，匹夫有责” 顾炎武 的精神传统，以及为这一传统所构造的社会审美心理，也不会使具有着强烈使命感的作品常在。

强烈的使命意识，造就了20世纪中国文学家特有的形象，即集诗人与战士于一身的形象。鲁迅“不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和革命家”；郭沫若是诗人，也是北伐军中的革命士兵；还有茅盾、成仿吾、艾青、叶圣陶、巴金、老舍、曹禺、田间，以及建国后许许多多的作家，他们中有的直接参加了革命战争或在社会主义时期任职于政界、文化界，有的终生致力于文学事业，但以文学为职业的目的，仍然是社会斗争、政治革命，履行着革命队伍之一卒的职责。“文艺战士”、“精神界战士”、“革命歌手”、“革命文艺工作者”、“政治文化战士”，以至于“标语人”、

“口号人”，都是在寻求一种文学与政治的结合，诗人与战士的统一——这成为了20世纪以来文学家普遍具有的品格。

二

“历史，并不是把人当做达到自己目的的工具利用的某种特殊的人格。历史不过是追求着自己的目的的人的活动而已。” 马克思、恩格斯 20世纪文学家们所具有的以民族之兴亡为己任的崇高的精神品格，作为一种人生的内在罗盘和动力，必然将对象化地反映于他们所从事的文学活动中，从而构成了其理论建构与审美选择的方向。

这些作家们对文学有着自己特殊的理解：文学决不是消遣，而“应该反映社会生活，表现并且讨论一些有关人生一般的问题”。文学研究会“一切艺术都是为了斗争，为了一定的人群的利益而斗争。” 张天翼 文学不仅应是“生活的明哲的朋友”，同时也应是“关键的忠实的伙伴”。在具体的革命斗争中，“诗必须成为大众的精神教育工具，成为革命事业里的宣传与鼓动的武器。” 艾青 文学“应唤醒人们思考问题，关心国家命运”。 方之 因此，作为社会主义的文学就“应该对现实生活的革命斗争题材给予更多的注意” 王汶石，“应该对社会主义进程起到推进的作用” 李国文。他们带着强烈的使命眼光观照、理解、要求文学，在文学的性质、任务及意义的阐释上给予了其特定的内涵。

基于对文学的这种理解，他们在历史动荡的演变中，却不约而同地形成了评价文学作品的同一价值尺度：“凡一切有价值的戏剧，都是富于时代性的。换言之，戏剧必是一个时代的结晶，为一个时代之情形环境所造成，是专对了这个时代而说话，也是这个时代隐隐的一个小影。” 洪深《属于一个时代的戏剧》 这里虽说的是戏剧，但在整个20世纪的文学发展史上，它之于作品，却是重要的也是首先的价值尺度。他们认为“理想的文学与文学的理想”就应该是列宁在论托尔斯泰时所说的那段名言：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质方面。” 《峻青论创作》

20世纪的作家们正是以这种价值眼光从事于文学活动的。

首先是“为我所需”的文学翻译。近百余年间，尽管西方的文学形形色色地被介绍进来，但作为主体的部分，仍然是被压迫被损害民族的反抗与斗争的作品。鲁迅说得好：“因为所求的作品是叫喊和反抗，势必至于倾向了东欧，因此所看的俄国，波兰以及巴尔干诸小国作家的东西就特别多。” 《我怎么做起小说来》 俄苏文学是这种

“反抗”文学中被介绍得最多，也是给予文坛影响最大的一支。无论是20年代还是左联时期，抑或延安阶段乃至新时期，其对于中国文学的影响极为重大和深远。原因自然主要是“赤色革命在政治上、经济上、社会上生出的极大变动”瞿秋白语所给予中国的召唤，但同时，其文学的美学追求和我们作家审美理想的吻合，也构成了重要的条件。历史让我们的作家选择了苏联文学，而苏联文学又养育了我们新文学队伍中第一、第二、乃至第三、第四代的作家，并形成了长时期以来我们文学思维的理论形态的基本框架。

其次是文学作品的形态建设。观念的树立，必然地在创作上显示出来。近百年来，虽然由于每一历史阶段的不同，文学在内容上也发生着变化，但作为创作方面的总的倾向，则有着内在的同一性和稳定性，并逐渐形成了一种特殊的文学形态。这形态的分体表现则是：

在主题上，常常基于一种社会学的思考，使之与当时政治密切相关；

在题材的选择上，那些富有时代性的人物及事件，是作品注目的中心，即使不是直接抒写“中心事件”，也要“小中见大”，放之于广阔的社会背景中寻找其因果联系；

在创作方法上，虽然也曾有过几种并行的阶段，但现实主义创作方法无疑是贯串于整个20世纪的最主要的方法，这种方法由于政治的需要，又带有浓厚的理想色彩；

在形象塑造上，工农兵的形象渐次占居首席地位，且因为歌颂的需要，英雄人物常常挺立于许多作品，并成为统辖群众、改造环境的理想力量；

在结构方式上，由于注重表现社会重大矛盾，鲜明的两极——无产阶级与资产阶级的对立冲突，几乎为绝大多数反映社会之作品的结构模式，他们追求冲突的跌宕起伏，追求其完整性，表现了浓郁的戏剧味；

在语言和形式的选择上，民间文学成为了取之不尽的材料源泉，并创造了些适于民众审美习惯的形式及语言。

上述诸方面，从整体上构成了20世纪文学形态的主要特征。这特征是文学家在选择翻译中借鉴过来的，也是根据历史斗争的需要建造起来的。但由于它们所面对的历史内容不同，风格上也有阶段性差异：面对应当给予暴露、讽刺的生活，它们愤世疾俗，表现了“悲凉”、“沉重”的美学风貌；面对应予歌颂的新生活、新的人物，则显示了“欢快”、“明朗”、“单纯”的情调。

梁启超、鲁迅、茅盾、赵树理和柳青的创作，可以代表从近代到解放后十七年文学的面貌。梁启超一生在诗歌、戏剧、小说、散文等方面都进行过尝试。他的作品都是以其政治理想相灌注，在题材和主题上，表现了其鲜明的改良观点；《新中国未来记》与

其说是一种文学读物，不如说是政治宣传读物更合适。鲁迅本着“改良社会”的愿望，选取的多是“上流社会的堕落和下层社会的不幸”的题材，以期达到“引起疗救的注意”的目的。他的小说以其严峻的现实主义创作方法，在“思想的深刻和形式的别样”方面取得了辉煌成就，给予新文学创作以深刻的影响。茅盾的文学成就代表了左联时期的文学水平，也是30年代文学创作的一面旗帜。他的小说由于以分析、解剖社会见长，主题鲜明，矛盾冲突跌宕起伏，被誉为“社会剖析派小说”的代表。《子夜》集中反映了作者的创作特色。这篇小说以三条交叉的矛盾为线索，以形象加入了当时社会性质的讨论，回答了“中国并没有走向资本主义发展的道路，中国在帝国主义的压迫下，是更加殖民地化”了。茅盾不仅以亲身实践创造了社会文学的样板，而且也以其精辟的社会学家般的理论著述，为文学创作提供了怎样结构作品、塑造人物的经验，其影响几乎贯穿于30年代至建国后二十几年的全过程。赵树理和柳青，都是写农村题材的高手，但他们的思想观点和表现方法有所不同：前者突出反映的是新旧思想矛盾在农村的表现，常常借用说书及板话的形式；后者则以更为宏阔的建国初的农村阶级斗争为背景，以具有着理想主义色彩的现实主义创作方法，塑造农村新人的诞生。上述诸作家，尽管在他们之间尚缺少外在的因果关系材料，但在主题、题材、创作方法、形象塑造、结构方式、语言及形式的追求方向上，却共同描画了整个20世纪文学的发展轮廓。他们是不同历史阶段宽阔的河湾，而直接受到他们影响的作家们前前后后，则把他们连成了一条波澜壮阔的河流。

进入新时期以来的创作，呈现的状貌要比过去十七年的情况复杂得多。它虽有着五四文学同样的深沉和凝重，但由于历史背景的不同以及作家本身生活与知识的差异，他们对政治压迫的反抗显得更加突出，更加强烈。从“伤痕文学”到“反思文学”，大段的时间里，作家们的着眼点都是对于四人帮残酷政治统治和压迫的控诉及批判上。无论是《伤痕》、《班主任》还是话剧《于无声处》，它们能掀起社会波澜并非艺术本身，而是其内容方面所显示出的政治敏感力和勇气。“改革文学”是国家经济体制改革直接冲击的结果，但作为其代表的第一篇《乔厂长上任记》和荣获茅盾奖的《沉重的翅膀》，其中所反映的最为突出的矛盾，仍然是超越于经济的政治问题。这些作品承继着现实主义的斗争传统，以新与旧之间剧烈的矛盾为中心，也分别塑造了代表这一时期的新生的或老一代的革命者形象。也正因为如此，所以在总结新时期十年的创作情况的时候，有人提出以“现实主义的深入发展”概括之，这是不无道理的。从路遥的《人生》、《平凡的世界》，我们自然会想起柳青；从高晓声的《李大顺造屋》、“陈奂生系列”，我们想到了赵树理；从《沉重的翅膀》与《乔厂长上任记》矛盾的处理，我们

想到了茅盾；从张贤亮、王蒙的对于人物心灵深处的探索，我们又会自然地想到鲁迅，他们的作品在所反映的历史内容方面已经不同，但他们的思考，他们的美学追求则有着不容置疑的联系。

20世纪的文学家们所走过的道路，是一条闪烁着传统文化精神之光辉的路，也是处身于今天的作家们不可回避的路。虽然在历史的道路上也留着不该有的污泥和浊水，但承担指责的不该是这些前仆后继的文学家们，而应是那些玷污了作家们纯真和高洁的极左政治，和那些企图借文艺达到自己篡党夺权目的的野心家们。诚然，80年代的文坛不可能也不应该是一种芬芳独存，应该是艺术上的“百花齐放”，但在目前许多土地仍处于“老井”时代的中国文学家天然的“良知”，会自觉地将创作导向与现实人生更为密切相关的方向，并成为以后几十年乃至21世纪的文学主潮。

1991年

相声艺术的潜在发展

刁成国

相声艺术，在中国的文艺舞台上越来越处于醒目的位置。她不分南北、东西；不分民族、地域；不分层次、成份；有着广泛的影响，有着较强的吸引力，为工人、农民、军人、干部、知识分子所喜爱。尤其近些年，在电视充斥家庭，一些艺术门类处于饱和，甚至走下坡路时，而笑的艺术却拔股延节，盛而不衰，春节的联欢晚会、各类智力竞赛、知识讲座、文娱活动……相声演员象串片子似地奔东忙西，迎接不暇。经笔者八小时之外群众文化艺术活动爱好情况调查发现，相声艺术深受广大群众的喜爱居影视、音乐、舞蹈、美术、摄影、戏剧之首（按调查的票多少顺序排列），占百分之九十五。特别是青年，对相声艺术的喜爱，远远超出了我们的估计。过去对相声的世俗偏见，而今已不复存在。值得注意的是，在中、小学的文艺汇演中，在少年宫的相声班中，女学生学演相声的比例还超出了男同学，而且家长对女孩学演相声也很支持。可见，相声在人们的心目中占有了其应有的位置。使我对相声艺术的社会根基、现实社会功效进行探讨、研究。结论是：相声艺术将会有更大的发展。

一、相声艺术的社会根基

1. 人民性

相声，是一种具有独特风格的艺术形式。其特点是以讽刺见长，它一直是跟社会上丑恶的现象过不去。而幽默、滑稽、多辩、善诱及引人发笑，是相声的又一特点。其实，相声的内涵是极其丰富的。

司马迁《史记滑稽列传》中记述优孟、优旃、淳子三位“排优”的活动。“优孟”“优旃”的“优”，就是古代“伶人”“乐人”既今日“演员”的意思。他们“滑稽多辩”“擅隐语”或是“善为笑言，然合大道”，“虽不合于大道，然合人主和悦。”特别是尽人皆知的“优孟”谏马的故事，就大有深刻的讽刺和匡正的含义。这个故事说的是楚庄王的马死了，楚采取大臣一样的葬礼，“优孟”没有正面批评、指责，而是从另外一个侧面嘲讽。他说以“大夫”礼仪葬马显得太轻，应该以“人君”的规格对待，从而显示大王的“贱人贵马”。这是一种不带血痕的挞伐，深刻而含蓄。终于使楚庄王明白了自己的过失，请求“优孟”的高策，“优孟”建议杀马而食之。从这个古代故事中，反映了艺人“优孟”敢冒楚庄王“有以敢马谏者，罪至死！”的风险，规劝了专横

跋扈、暴虐成性的封建暴君。可见，讽刺在久远历史社会的功效，是有着深刻人民性的一面。延续至今天，其讽刺的传统一直在发扬光大。她总是伴随着社会前进，挾伐、针砭阻碍时代发展的阴暗面及弊端，以推进历史向前。特别是粉碎“四人帮”以后，相声艺术崭露头角，在文艺舞台异常活跃，出现了一批满足观众内心的需要，鞭挞、揭露丑恶，变压抑、郁闷为一吐为快的好相声。像《舞台风雷》、《帽子工厂》、《特殊生活》、《如此照像》……说出了人民的心声，一针见血地揭露了“四人帮”的逆施与禁锢人民的丑恶行径，体现了崇高的人民使命感，她符合了人民的意愿，顺应了历史发展的潮流，这是相声艺术兴旺发达的根本所在，即人民性的真谛。

2. 娱乐性

相声的艺术手段，是通过吸收中国民间各种艺术，适于自身特点而完善的。她的艺术风格，是孕育、形成、发展在旧时代，包括漫长的极期黑暗腐朽的封建社会和半封建半殖民地社会。骄奢淫逸的达官贵人、官官相护的贪官污吏、阴险狡诈、为非作歹的势力小人……都为相声的讽刺提供了广阔的用武之地。而新时代的到来并不意味着旧垃圾的彻底扫除，贪吝、爱小、奸诈、吹捧、溜须、吹牛、欺骗以及营私结党、仗势欺人、争权夺势、贪赃枉法等等封建意识，对相声的讽刺手段来说，无疑是鞭挞的主要对象。然而，遗留下来的这些污泥浊水，毕竟是社会的一个侧面，它不反映社会的主流。而代表社会主流的是进步和光明，是人们战胜邪恶、战胜困难、战胜灾害、创功立业后所带来的愉悦、欢欣、亢奋与鼓舞。人民娱乐，要消除为战胜困难、灾害而产生的疲劳，松弛一下紧张的神经，以利再战，其“娱乐”的职能就自然而然的显现出来。

其实，相声“娱乐”性一说，并不是今天才被发现的，而是在相声艺术手段自我完善中，“娱乐”性这一特点已被人民大众认可了。如：1908年出版的关敛之《也是集续篇》里的《人来了》：“北京人消遣之杂技，如昆、两腔，西皮二簧，说评书，唱时调种种之外，更有一种名曰相声者，实滑稽传中特别人也。其登场献技并无长篇大论之正文，不过随意将社会中情态摭拾一二，或形相，或意声，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也，该相声者，每一张口，人则捧腹，甚有闻其趣语数年后向人述之，闻者尚笑不可抑，其感动力亦云大矣。……”对其娱乐性的功效，真是传述的惟妙惟肖、生动、准确。由此可见，相声并不都是战斗的檄文，刻板的教育，还有不可忽略的逗乐作用，她使观众哈哈一乐，得以消遣，解除疲劳，为人民生活增添了快乐。

多少年来，研究家及评论家们往往忽略了她这一特点，只一味强调“战斗”性作用的一面，很少涉及其“逗乐”即“娱乐”的字眼，生怕有资产阶级之嫌。因为她不可避免地逗人发笑的“娱乐”特点，就曾遭受“四人帮”的贬斥，认为其有损于“四人帮”

大喊大叫的革命，会涣散他们的“军心”，影响“革命”队伍的战斗力。为此，要折断这支艺术在生活中“娱乐”作用是根本不容回避的。艺术发展史已得到充分证明：凡是不能给人们乐趣的艺术曲种，它消亡之日都将是为期不会太远。可见，相声艺术给予人们以乐趣，寓庄于谐，寓教于乐，便是相声艺术的“娱乐”作用。

3. 语言的大众性

任何艺术形式，承受观众（或读者）检验的最重要一条，就是它的语言，是跟观众（或读者）贴近，还是离得较远？语言起到了至关重要的作用。而相声的语言，是最能经受观众检验的语言。凡相声者，应象关公之《也是集续篇》中的《大人来了》所说的那样活脱脱勾画出人们欣赏生动、活泼、有趣味语言后的热烈场景。也就是说，相声绝无生僻、怪诞、硬造、空泛无物之类脱离生活的语言，这是相声艺术区别于其它艺术所独具的特点。它因幽默、诙谐、哲理、寓意、准确、富有弹性与观众贴得非常紧而被群众所喜爱。

时至今日，相声的语言一直是植根于人民这块土壤之中，她从不脱离生活，从不脱离大众。同样形容干部打击报复群众所用的语言，有些艺术种类的语言多用“穿小鞋”的字样就够了。而相声的语言却不同凡响，如廉春明创作的相声所用的语言是这样的“像小孩嘴里嚼的泡泡糖。不吐我，不咽我，嘴里嚼着我”，把打击报复刻画得淋漓尽致。又如他形容一个人隐藏得深，没有暴露，用“他说我是肚脐眼里的泥一窝窝藏多年”，一下子就引起了观众的强烈共鸣。像这样在情理之中，意料之外的幽默、风趣、喜剧色彩的语言，是观众生活中最熟悉，最有体验的，所以能引起很大的反响。相声原本是北方的艺术种类，而今它波及的区域却不分南北、东西，也没有民族、区域的限制，只要能听懂普通话的，就会产生强烈的共鸣。她在人民群众中广泛的影响面，就足以说明相声艺术语言的大众性。

基于相声艺术在社会上所具有的人民性、娱乐性、语言性，植根于人民大众之中的特点，她的生命力可想而知，必然是兴旺发达的。

时代发展了，新时代所拓展的生活面与旧时代不同，新相声艺术的功效也将有所不同。

二、相声艺术的社会功效

1. 缓冲压力

随着科学技术的飞跃发展，脑力劳动者的比重越来越大，体力劳动为主的社会将发展成为脑力劳动为主的社会，而体力劳动的概念也将与过去有很大不同。脑力劳动会使

人精力高度集中、紧张，随之带来的是一系列严重后果，国外称患“技术压迫综合症”就是一例。显然，缓冲这种精神压力，是需要一个行之有效的方法。

其实，现实生活中人们已经发现了缓冲精神压力的一些行之有效的方法，如体育锻炼及娱乐活动，都能较好地排除这些精神压力。鲜为人知的是：相声在缓冲精神压力方面颇有功效。笔者随相声团在工厂、农村、机关、部队、学校演出中体会到：工人在劳动之余欣赏相声，剧场呈现的是一片沸腾的放声大笑，笑得开怀、惬意。散场后，人群留下的是一路轻松、愉快的笑声；农民欣赏相声的特点是张嘴乐，笑声发出得慢，收得也慢，散场后笑议地多；机关干部欣赏相声，区分其它阶层，他们注意掌握分寸，总是掩口而笑。散场后，他们的表情是笑留下的余波——微笑；部队战士欣赏相声，笑的爆发力强，而且持续的时间长。散场后，队伍的步伐轻松、节奏感强；学生欣赏相声（特别是大学生）反映非常明显，他们的笑是毫无顾忌、前仰后合、脚踩地板、掌声不断，一个小小的“包袱”也能引得笑声迭起。在这一瞬间，往日的温文而雅消失殆尽，很难使笔者相信这是在大学的校园里。他们不笑够了，是不会让相声演员下台的。散场后，校园里的学生摹拟相声的表演，轻松、愉快的情景溢于言表。

奥地利心里学家弗洛伊德认为“笑来自压抑的精力得到解脱”。是的，我认为这句话说的比较准确。谁能想到，演员在劳改队为犯人演出相声，竟能会掀起笑的狂涛大波？笔者惊讶的是：犯人平常那呆木、冷冰冰的面孔，怎么会在这一瞬间绽开了笑容？怎么会那样的轻松、自然、毫无顾忌，忘记了自己的身份？经过多次演出后座谈所得的结论是：在这一瞬间，他们忘记了压力、烦恼，忘记了疲劳、辛苦，卸掉了身上的一切负荷。一时间换了脑子，排除了郁闷，缓解了绷紧的神经，焕发了精神，把他们带进了一个愉快、幸福的王国里。看来，笑的力量，能把长时间紧张所产生的精神压力，通过“笑”的艺术感染，得到缓冲和解脱。

2. 调节气氛

世界上的万事万物得进行不断地调节，使其能适于正常的运转规律。人们的生活中，这样的实例也是常常发生的。如第一次登台讲话、第一次讲课、僵局的谈话、外交接待……对初次涉足社会的人来说，是十分困窘的事情。但相声演员就不同，他们在一个生僻的城市中演出，只三言两语摹拟这个城市的风俗、方言、口语，一下子就沟通了情感，打开了冷的局面，增加了热点，使场面顿时活跃起来。相声的这种艺术手段，已经悄然默声地走进了生活之中。据调查，一个学生非常喜欢的教师，除了掌握了一定的知识外，而具备“幽默”感是必不可少的。一个领导讲话，听者最忌讳的是刻板、僵硬，而有魅力的领导，他掌握风趣、幽默的谈话艺术，就能很好地宣传他的主张。一个

外交家能在谈判桌上运用自如，取得谈判成功，为后人传为佳话，往往靠的是人们常常推崇的幽默外交（当然这里包括渊博知识的成份。）这些现象长期以来没能引起研究家们的注意，可笔者在比较这些成功者的同时，发现中国古老的相声艺术手法，已经不自觉地生活中得到应用。而且略加小用，就会收到很好的效果。可见，相声的风趣、幽默的艺术手法，对于调节生活气氛，是有其独到之处的。

3. 精神卫生

从心理学的观点看，娱乐或者说余暇活动和人们的生存有着密切的联系，是涉及人的精神卫生的问题。伟人们都爱强调这样一句话：不会休息就不会工作。它说的是：人的情绪只有经过积极的调节之后，才能保持健康、愉快、旺盛的精神状态。

俗话说：“笑一笑十年少，愁一愁白了头”“一个小丑，胜过一打医生”等，意思是说精神生活领域，娱乐比治疗更能促进人体的健康，比医疗手段有特殊的效果。难怪医生在处理一个重病患者时，总是叮嘱患者：精神不要紧张，情绪要好些，要放松些，要开心，病就会好得快。事实上真有一些病例，因患者抛开思想压力，自寻乐趣，病情很快有了好转。

近些年，“幽默”已成了风行世界精神卫生问题的一个热点，被大家称为祛病延年的良药。美国的佐治亚洲的内科医生小雷蒙·穆狄所著的《笑声不绝：幽默的医疗作用》一书写道：“我们笑出声的时间，肌肉都动起来，我们一停止笑，那些肌肉就松弛下来。因为肌肉紧张增加疼痛，患关节炎、风湿症或者其他疼痛状况的人，如果多笑笑，必大有裨益，许多头痛患者也可以从笑中得到舒散。”笑的功能，在人体中得到很好的检测和剖析。所以，在家庭生活、工作环境中，常常会发现滑稽可笑的字条、漫画或打油诗，令人见后“不禁大笑”。这样，人们的心情一直保持在一种喜悦之中。

笑，已经引起世界上很多国家的医务界的高度重视，像美国堪萨斯城的北部“幽默协会”、加拿大蒙特利尔的“幽默节”、英国伦敦来的大街的“幽默俱乐部”等，让一些言谈颇具感染力的幽默大师，帮助那些“惶惶不可终日”的人恢复清醒和理智，促使一些病人，辅以少量药物和手术治疗就能收到满意的疗效。

而中国相声是具有喜剧传统的艺术，也从精神卫生角度看，长于其他艺术曲种。她能给人们带来愉悦、快乐，她每一个“兴奋子”都能为松弛的人的神经，恢复人的精力起到一个特殊“疗效”的作用。报章上有这样一段报道：辽宁地区有个农村青年，他最大的爱好是听相声，可绝症夺去了他的生命。临死前，他叮嘱亲友不要放哀乐，要放他最喜欢听的相声为他“送行”，让他高兴地离开人间。实例说明了人是需要一个愉快的

王国，悲哀、痛苦及一些精神上压力，是人们要摈弃的。这样看来，相声艺术在精神卫生领域的作用，我们是不能低估的。

相声艺术的“缓冲压力”“调节气氛”“精神卫生”的社会功效，其价值明显地摆在了人们的面前，她发展前景也将十分乐观。

三、相声艺术的发展

1. 相声艺术在生活中被人接受，而且它的许多特点，在文艺舞台上也被其它姊妹艺术借鉴吸收，丰富其典种的表现力，似乎成了一股风。其实这并非先例，我们知道，受到世界好评的老舍的话剧《四世同堂》，在国内外观众中引起了反响，人们喜爱这个剧有生活气息、生动、活泼、幽默。她的成功，跟老舍同志掌握丰富的大众语言，熟悉相声艺术（他曾创作《八九十枝花》等相声段子），吸收相声幽默语言于话剧之中是分不开的。再如传统的京剧《玉堂春》中的反串角色的语言；吕剧《墙头记》中滑稽人物角色的语言，基本采用了相声的幽默口语，使其成了保留剧目，常演不衰。

这些年，有不少剧种在大幅度吸收相声的艺术手法，如全总话剧团创作并演出的话剧《初恋不等于爱情》，吸收相声的艺术手段，深受观众的喜爱。还有其它剧种，也在借鉴相声的艺术长处。如评剧《光彩的婚礼》，拉场戏《一加一等几》（简直就是相声段子的再观）。电视小品《吃面》、《考演员》……都在吸收相声艺术的长处，让演员与观众直接交流，收到了极好的效果。

近些年，相声艺术的自身发展，也不断加强。像相声演员参与拍摄的喜剧风格电视剧（现在看来有些喜剧小品还不完善）、相声剧也在电视、舞台上大量涌现。都说明相声影响的良好势头。对促进相声艺术更加完善，起到了推波助澜的作用。

2. 相声艺术的应用

相声作为中国古老的民族民间一朵长盛不衰的艺术之花来说，她强大的生命力是经得起时代、生活检验的。她有过起落，但低潮时期，大都是官办强迫压制走下坡路。一旦官方开明，发挥相声艺术的长技，对社会将会有所贡献的。

我们知道，相声表演艺术家候宝林先生被誉为中国的“语言大师”，他被聘为大学的名誉教授。这些，只不过是一些形式，而相声的“幽默语言”学的功能，可一直未引起注意。现在，师范学院开设“教学法”的学课，目的是指导教师如何为学生上好课，而做“科研”“备课”“板面处理”等问题，笔者认为，这门课必不能少的还有“幽默语言”。离了“幽默语言”课，备课再好，吸引不住学生的注意力，还等于白费。所以，大学课程中应该开设“幽默语言”课，这对教师、领导、外交、接待员……来说，

是非常有益的（在上面的“2. 调节气氛”中已经论述）。开设这样的学科，对“口才”“语言”学的应用，培养有特色的人材是有价值的。

可现在一些文科的大学的大学中，在中国文学史，文艺理论课中，对相声艺术常常是一略而过，甚至干脆砍去这部分课时。这对学生来说，是一个损失。相声这门艺术，应该在大学的课程中摆上恰当的位置。

3. 相声艺术的开发

相声艺术在国内声望很高，近几年也风靡国外。新加坡举办相声大奖赛，特邀中国相声表演艺术家前去做评委；日本民间艺术研究会邀请我国相声表演团前去做艺术交流，其它一些国家也邀请我国相声团前去演出（主要为华人居住区演出）；国外艺术研究家纷纷前来我国采访侯宝林老先生及其他相声表演艺术家，并搜集中国对相声的研究论著，进行比较研究。

相声艺术的开发是很有潜力的，我们仅以巴西“笑话出口公司”为例，该公司从1984年以来，搜集了世界各国出版的五百多册笑话选集，精选后译成英文，聘请滑稽演员选播，并录制盒式带出口，两年内便迅速打入美国、日本、联邦德国、希腊、阿根廷、智利、西班牙等许多国家。巴西还在电话局设立笑话台、播放录制的笑话，也收到了良好的效果。我国古老的相声艺术，她内含丰富的“笑因子”，是其它任何曲种取代不了的艺术，她拥有占世界人口四分之一的观众，加上遍布世界各地的华人，有着可观的开发前景。况且她还有着世界各国共存幽默的艺术魅力呢？她为我们提供了越来越大的艺术空间。

我们对相声队伍当前存在的问题也决不能忽视，一是相声队伍缺少像样的专业创作人员；二是应加强理论研究，这对相声艺术提高、发展是非常重要的。

综上所述，由于相声艺术有很深的社会根基，有很受人们喜爱的广泛的社会功效，相信她会蓬勃发展起来。

1992年

回归自然：新时期小说的新母题

张祖立

当人类最初走出混沌、告别原始蛮荒的时候，人与大自然之间的关系似乎变得清楚了一些：人对文明的向往和趋近，使得人本身在一定意义上疏远了大自然。然而，历史与现实又总是不断地让人借助大自然进行自审或反思。随着人类社会的文明程度的提高，人与自然之间的关系链条又在不断扣紧。新时期以来，小说获得极大的解放，文学主体性的确立和伸展，使得小说多姿多彩，以卓越的成就鹤立于其他文学体裁之上。特别是小说家们将审视的眼光投射到人与自然关系的题材时，他们的作品又增加了一层哲学的深沉美。《北方的河》、《迷人的海》、《船过青浪滩》、《峡谷》……读了这些作品时，我们几乎不能自持地感受到了大自然的充满魅力的神奇和性灵，并在她的面前沉思人类的种种行为，感悟某种真谛。

可以说新时期小说家们是以现代人的眼光来观照人在大自然环境下的生存方式和状态，通过人与大自然关系的展现，勾勒出人类在某一时期的生活轨迹的。这样，作家的审美情感得到了自然的流露与表现，作品的人物性格也得到了极大的丰富。

中国文学史上，山水自然很早就受到了人们的观照。《诗经》里为突出作者的主观世界夹以自然描写，《楚辞》以自然为象征，魏晋南北朝之际的田园诗、山水诗则逐渐摆脱了对“道”等封建文学内容的倚靠。到了唐代，自然作为自我表现的手段进入到诗的思考之中，达到情与景的交融。自然向人的内心世界转化，一种成熟的自然与人类精神融合的自然观便最后确定了。中国人对自然的传统感情，使得艺术家们一再以自然为表现主题（如国画、诗词）。欧洲人对自然的较准确认识，在漫长的中世纪受到严密抑制，直到文艺复兴时期才得以继续和发展，自然科学的发展，人文大师们的努力，使自然获得了与人同时摆脱经院哲学桎梏的机会。人们一下“发现”了现实世界和世俗的人，也发现了“带着诗意的感性光辉对人的全身心发出微笑”的物质自然世界（马克思恩格斯语），这时绘画与文学开始把人物与自然环境有机地结合起来。从此以后的西方文学在几百年的发展过程中时时有表现大自然主题的作品在发出耀眼的光芒。东西方作家们对这一问题的探索也在很大程度上反映了同一时期的社会对自然对人类自身问题的认识水平和审美标准、审美倾向。只要社会在发展，作家就短不了对大自然主题进

行“纠缠”。正是由于社会不断地延续和发展，这类小说内涵也便越来越多，其价值也逐渐增加。

相对说来，新时期以前的中国小说家们对这一问题的思考并不十分突出。就中国的现代文学作家们而言，由于负载反帝反封建的艰巨任务，民族存亡的意识始终紧迫地鞭策着他们的文学更直接地投入时代洪流之中。人与大自然关系的主题，未能被作家们从容地思考和表现（当然也有个别例外，如沈从文的以其优美的文笔写出许多表现人在特定大自然环境里的纯洁、善良的品德的作品，给人以美的享受）。当代小说在“文革”前的17年中，也比较重视对大自然环境的描写，《林海雪原》中的人迹罕至极富传奇色彩的茫茫林海、皑皑白雪；《山乡巨变》里清新秀丽的湖南水乡景色；《创业史》中浑厚朴实的渭河平原和终南山麓；《红旗谱》中的千里大堤、鹅毛大雪……都给人留下了难以忘怀的印象。这些优秀小说家们如此热衷地描摹自然，究其原因，当然是作家们严格遵循现实主义的创作原则、领悟到了典型环境与典型性格之间的关系。但问题的另一方面是，当时的许多小说里，人物的思想、心理变化及行动的展开并未与作品里那些自然发生相当有机的联系，换句话说，17年的小说家更多是为了达到塑造人物的真实性，提高作品的可信度，才去摹画人物活动的“背景”的。由于高度的政治责任感驱使，作家们急于要做的是将与当时时代价值观一致的艺术真实，写给人们看，从而达到教育人民、裨益于社会的功效。这样，尽管人物的心理、习俗、性格可能与作品的自然环境有某种联系，但在策使人物发生重大心理、思想的转变时，大自然的作用反倒黯然失色。于是，人与大自然的对应，天人之间某种默契，就遗憾地未得到更好的体现。

新时期以来，随着个性意识的不断加强，作家们逐渐开始在更加广阔的思想空间对人、社会进行各种思考与探索。但其中最为新颖、最富深意的探索，还是那些擅长将人物放在一个相对独立的大自然里进行描写的作品，即写人与大自然关系的小说。

人类不仅要面对一般的人类社会环境，也要面对人赖以生存的自然环境。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中曾明确指出：“自然界是关于人的科学的直接对象。人的第一个对象——人——就是自然界、感性；而那些特殊的人的感性的本质力量，正如它们只有在自然对象中才能得到客观的实现一样，只有在关于自然本质的科学中才能获得它们的自我认识。”小说家们似乎领悟到了这种认识和把握人的审美方法，于是有了《这是一片神奇的土地》、《船过青浪滩》、《北方的河》、《迷人的海》……这种赋予大自然以人格的主题的小说接踵而来，形成了一个耀眼而牢固的链条，横贯在新时期浩瀚的文学海洋上。从而当代小说在新的时期里又开拓了一个崭新的母题类型。

确立这样一种“返归自然”的母题，小说自身得到极大充盈与丰满。绚丽多彩的大自然——江河湖海、山川平原、森林草原均以人的情感来维系着，大自然由“背景”变为前景，并有了摄人心魄的魅力与灵气，人物在此得到更真实的透视与映照，作家的一种复杂而微妙的思想与情感，同样得到寄托与释放。作为审美的对象，这类小说又给了读者以许多美妙的愉悦与享受，使人体验到了一种在读海明威的《老人与海》、杰克·伦敦的《热爱生命》这类杰作时的相似感受。

写人与自然关系母题的小说，在新时期有一个渐变的发展过程：前期着重写人与大自然的对立，不久则以写二者的和谐统一为主。“文革”刚结束时，小说家们写出一篇篇潸然泪下的“伤痕”、“反思”的作品。它们集中揭示十年动乱给人留下的心灵创伤。这样体现在小说中，往往不是人类生存的环境对他们心灵、肉体的戕害，而是人物对自然环境充满痛苦地抗争和敌视。人与大自然的对立达到了一个十分紧张的程度。这种情形到了写知青生活的小说中，表现尤为突出。从艰苦岁月过来的作家，几乎都像从噩梦中醒来一般，在异常复杂的情感中回忆起那遥远的边疆，恐怖的雪夜，荒蛮的北大荒。大自然几乎成了预示作家们欲诉苦难的标志，在那一片肃杀与灰暗的大自然里，交织着一代青年爱与恨的冲突，生与死的抉择。我们看到，他们似乎受大自然的狂虐无情地主宰，人物的命运由此产生的种种艰难与困窘，甚至被毁灭，使读者心灵受到极大的惊颤，小说也就有了撼人的悲剧力量。在乔雪竹《郝依拉宝格达山的传说》里，三个知青生生被郝依拉宝格达山吞噬了。大自然的严酷与无情，还在《生活之路》、《蹉跎岁月》等小说里得到淋漓的展现。

社会的急剧变化和发展，使得这种内容又有了变化。改革使人们看到了勃勃生机与力量，使其中不可避免伴生出的一些浮躁、光怪陆离的世俗现象，将当代人拉入一种新的冷静思考或反思之中。为理解眼前世界所发生的一切，他们首先便要重新审视过去，以求在相对平静的自然环境中清楚地观照自己、把握自己，进而调整今后自以为是的价值取向。这样，大自然在作家的笔下，又以新的面目出现在读者眼前。许多作家开始以深情的笔墨描述大自然，同时也在描述过去青春的印象与情感。史铁生的腿被摧残在那难忘的延安插队时期，但一篇《我的遥远的清平湾》，意味深长地移用了散文的写法，串起当年那段特殊岁月的种种生活和自然画面。它悲凉却又充满了希望的气息。梁晓声在《这是一片神奇的土地》里，依然写出了茫茫的北大荒雪原，死寂无边的“鬼沼”，成群嗥叫的野狼，也写出了大自然对他的挑战者给予了无情打击甚至毁灭——垦荒者李晓燕、王志刚、罗珊珊先后死于“鬼沼”之中，但更主要地写出大自然的生命创造力，写出了人们战胜大自然的喜悦，人在与大自然搏斗中显示出的价值。

对同一母题的探索，使一批作家不再以怀旧的方式顾影自怜，而是主动地与大自然进行直接的融合，把当代人物放入同步存在的大自然里，来直观地观察人本身。于是，这种开阔的视野，一下子使这类小说蔚为大观，从人对自然的观照角度来看，这类作品已经系统地勾勒出了同一母题类型的不同走向。

最为耀眼的一类探索，是那些描写大自然对人的灵魂的塑造和对人格的匡扶的小说。大自然的雄伟壮丽可以振奋人的勇力，它的不可驾驭的神秘之力都或多或少地给人以思想的启迪、性格的锻造、胸怀的熏冶。张承志《北方的河》在对五条北方的河的令人叹为观止的描写之中，从人对自然的观照中写出北方河的性格，写出华夏民族的性格。那汹涌不息的黄河，那湟水流域古老的彩陶罐子，那梦中相见的黑龙江轰鸣的吼声，不正是为具有主人公具有的坚韧不拔的意志、为当代青年能表现出独有的思考和奋斗所做的最好的注释吗？郑万隆《老棒子酒馆》里的陈三脚，以一身魔鬼般的野气和力量征服了周围的人，作为一名猎手，当他意识到他的力量、体魄已经失去的时候，便远离人群默然死去，不让任何人看到与他平时硬汉子形象的哪怕是一点不吻合的地方。而他的这种自然的野性美，只有兴安岭的颇带神秘色彩的荒蛮野林环境里，才能得以形成。此外，马热尔图的《琥珀色的篝火》、阿城的“遍地风流系列”中的《溜索》和《洗澡》、贾平凹的“商州系列”小说，也充分显示了这种探索的成就。

如果说这些作品是因为作者们过于直观了人在大自然中的既有品质与人格，而使读者们难以看出人在大自然面前伸展个人品性的轨迹的话，那么另有一些小说进一步表现的大自然对人格的匡正的过程，则恰恰揭示了上述现象的成因。孔捷生的《大林莽》也许还未真正达到这一程度，但它却是以令人心惊肉跳的悲剧，使人猛然看到人在自然面前暴露出的不足与弱点。作者着力渲染了原始森林大林莽的莫测与神秘，并将之写成特定条件下人无法抗拒的非理性的异己力量的象征。而人竟也在这种力量面前开始莫名其妙地互相防范消耗，失去与自然斗争的力量，最终导致悲剧。人们不禁感慨：若是与大自然熟悉、亲近起来，人类会更有力量的。聪明的作家们也确实注意到了。《同船过渡》 映泉 里，掌船渡河的老艄公是个很会趁机占便宜的人，同船的乘客也各有不同品性：油滑自私的，自负矜持的，甚至还有在押犯人，但在同舟渡险滩、与洪水急流搏斗的过程中，船上每个人都先后显出了一致的思想和品质，患难与共又陌不相识的人在同一时刻达到了心灵的沟通，每个人都摒弃自私的心理。在这里，自然的严峻与险恶，恰给了人展示个性与品质的绝好时机。人在自然面前面对生命的威胁而产生的拼搏精神和自豪感，通过自然的映照，将会感染所有他人的不平衡的个性得到较完美的发展。人的心灵在此得到健全。在《船过青浪滩》 刘舰平 里，“我”——一个遭受侮辱的

姑娘，在恶势力面前失去了生活下去的勇气。但在目睹滩姐一家与青浪滩生死拼搏的情景，“我”的生命意识极受震动，一下子坚定起来：“这个世界上，还有这么一种严酷的生活——还有这么一群勇敢的人……生命从来没有干涸过！它来自蓝天、来自山间，流入洞庭、涌入长江，又汇进大海”。邓刚《迷人的海》写到老少两代海碰子锲而不舍地在激流中寻找最珍贵的“神物”，其顽强的拚搏精神，从不服软的刚强意志，恰是在作者对他们一次次钻入海底碰海情景的精彩描绘中不断升华出来的。

自然对人类的厚待与博爱这一问题的进一步探讨，导致了许多作家对大自然的崇敬。体现在创作中，是自然界里的一切所属物受到人物的深切关注。人们将对大自然的热爱，转移到了一些具体的对象身上。譬如，阿城在《树王》中关注着树木的命运，王凤麟在《野狼出没的山谷》里对名叫贝蒂的与主人产生深厚情感的狼，赋予了特有的灵犀，并责备人类的某种粗陋；郭雪波的《沙狐》则天真感人地提出了自然的生态平衡问题。最为惹人注目的一篇莫过于邓刚的《海里有很多鱼》。作者深爱着大海，痴迷地向读者描绘出一幅迷人的海底生物世界。然而就在这同时，作者又近乎残忍地用漂亮的流利的语言描绘出一幅过分捕杀鱼类的令人心碎的镜头。热爱大海、保护大海的思想和情感的长期郁结，又使作者带着对人类仇恨的口气讽刺道：“人类的智慧超过他所存在的世界上其他一切生物。可想而知，未来的年月里，会造就出更加奇特的生物，使我们大开眼界；会创造出更加惊心动魄的奇迹来，使人们一步步地走进神话世界。”如此关心自然的意识，在众多小说中越来越强烈地凸现。而且这种意识总伴随着一种越来越焦虑的心情。

但大自然并非十分完美，它与社会不能完全一致。特别是当社会有了飞速的发展，人的意识又有新的提高时，大自然的迟缓变化便显出了对人类思维的压抑与封闭，使人变得保守与落后起来。这一点从来未逃出关注、热爱自然的作家们的眼睛。张承志的《黑骏马》是一支草原颂歌，老额吉的慈祥、伟大，索米亚的纯情与坚强，都是充满无穷无尽生命力的大草原滋补的结果。但在追叙草原女性和母亲的命运的高亢、古朴、悲怆、低沉的旋律中，作者不时流露出热切呼唤现代文明与幸福的希冀。因为草原上不少人意识中还积淀着许多愚昧、落后的东西。他们习惯于按草原落后习性和自然法规行事，于是将现代文明新的血液与生命注入古老的草原之躯，是该作者视为义不容辞的创作目的之一。李杭育的《最后一个渔佬儿》中，柴福奎不屑于势力见识，对待个人的窘况有着一种执着与豁达，其身上体现着民族情感中的情义和正义的意绪。但他的安贫乐道、缺乏致富的勇气，孑然一身徘徊在已难于有所收获的葛川江的行为，给人一种凄凉的孤独感，这种惰性心理的久远性，恐怕与生于斯、长于斯的葛川江不无一点关系吧。

作者在另一篇《沙灶遗风》中塑造的耀鑫老爹也与福奎有相似之处。作者从1983年陆续发表以钱塘江为背景的“葛川江系列”小说，其用意不可忽视。

把对人的认识与把握，自觉地放入大自然中进行，无疑也是当代作家文化意识与个性意识增强的标志，同时作家对现实与历史的透视与观照也就达到了深刻的程度。在这一点上，当代作家是有远见的。但在具体描绘当中，我们也不否认有的作家是过分地陶醉于自然之中，或将具体自然环境混沌化，使人物对周围的一切处于一种无意识、无主见或心有余悸的初民心态之中；或将人物放在与动、植物同一的生存心理状态下，人类失去了其最伟大的生命意义和光辉。在时空上，有的潜心于远古时的自然境况的描绘，对当代的自然面貌则采取审慎甚至避讳的态度。作为哲学意义上概念，“自然”有广义、狭义上的区分。广义上指不以人的意志为转移的客观存在，即处在各种形式中包括社会在内的整个世界，与物质、宇宙世界是同一个系列的概念。狭义的自然是指社会之外的非人工造成的包括整个无机界和有机界的一切事物，如山川湖海、草原森林。就现代人理性的眼光来看，与人类密切相联的大自然世界是由人类来主宰的。人并非单纯地消极地适应自然，现代文明的飞速发展说明，人是能够在适应自然的前提下主动接触、支配和改造自然的。大自然在自身生命的连绵延续中，不可避免地受到人类的“干扰”，留下人类文明的烙印。对此，马克思敏锐地提出了“人化了的自然”这一概念。马克思认为，自由自觉地活动——劳动——是人类的特性，它通过实践创造一个对象世界而确证了人类的本质，但是异化劳动从人那里夺去了他所创造的对象，从而使人同自己的类本质相异化。通过异化劳动的扬弃，废除了私有财产，人的本质力量的对象化所创造的对象世界才真正成为人化的自然界，人也成为实现自己类本质的人。大自然正是与人类频繁地联系，才有可能被笼罩出一种文化的历史的氛围，才会弥漫着人类独有的气息。因此，用有当代理性的自觉意向来透视“人化了的自然”，从而显示出人类的成熟和失误，就应该是作家们不可忽视的庄严课题。任何时代的作家若不以当代的理性精神来烛照他的创作思维，恐怕都不会取得卓越的贡献的。

无论如何，我们还是充满信心地断言，新时期作家们把个人意识和自然观与整个社会的哲学思想、生产方式、文化形态联系起来，从更广阔的历史背景中寻找认知世界、审视人类的做法具有厚实的艺术审美魅力。这种母题下衍生的各种小说将具有长久的艺术生命力，也将为当代文学增添迷人的光彩。

1994年

辉煌·转型·稳定

——故事与小说同在

张从容

故事对小说有着养育之恩。从《一千零一夜》里那位美丽而聪颖的公主山鲁佐德终于通过讲故事而使自己免遭杀害的故事中，我们清楚地看到，喜欢听各种故事乃是人类的某种本能，正是从这种本能中所分泌、催化出来的一种特殊的需求，替小说的降生提供了必要的基础。小说因为有了故事才具有诱人的魅力。这种魅力是巨大的，也是不可抗拒的。正如雅各布斯所说：“当我们沉湎于小说家的魅力之下时，电话没有人去接，饭菜空摆在桌上，草地迟迟没去修剪，鸡也忘记喂了。”^①多少人被小说中的故事所吸引，通宵达旦、夜以继日，达到如醉如痴地忘我境地。长期以来，人们对小说的兴趣在很大程度上来自故事。可见故事的魅力对于小说文本而言具有十分重要的价值。

故事不仅是小说赖以发育、成长的胚胎，同样也是其艺术本体的构成因素。传统的小说理论，一直把故事视为小说最基本最重要的层面。早在1924年鲁迅先生在《中国小说的历史的变迁》一文中曾指出：“至于小说，我以为倒是起源于休息的。人在劳动时，既用歌吟以自娱，借它忘却劳苦了，则到休息时，亦必要寻一种事情以消遣闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事，而这谈论故事，就是小说的起源——所以诗歌是韵文，从劳动时发生的；小说是散文，从休息时发生的。”^②小说起源于休息，起源于休息时的“彼此谈论故事”。这里，鲁迅先生不仅论述了小说的起源，同时也论述了小说的本质性规定：小说即“彼此谈论故事”。时隔不久，1926年，英国著名小说评论家爱·摩·福斯特在他的小说美学经典著作《小说面面观》一书中提出了与鲁迅大致相同的观点。他说：“是呀——小说就是讲故事。那是小说的基本方面，如果没有这个方面，小说就不可能存在了，这是所有一切小说的共同的最高因素。”几乎相同的时间，在各据东西的不同国度，不同的文化背景和不同的语言形态下，两位小说评论家提出了如此相似的小说观点，在令人惊叹其共识的同时，又无不惊叹人类小说艺术产生与发展的共同性。不论中国小说还是西方小说，故事作为小说的基本形态，是自小说产生之时就已“先验”地存在着的了。那些迄今仍雄踞在奥林匹斯山之巅，俯瞰我们这个世界的伟大小说家们，正是以他们笔下杰出的故事，使他们的作品具有了永恒的魅力。古今中外丰厚的小说遗产都在雄辩地证明着故事在小说中不可估量的价值。

随着历史的前进，小说艺术也在不断发展着。进入20世纪以来，小说艺术正在经历着多种形态的变化过程。传统故事手法的泛滥和陈旧，影视艺术的冲击，使小说再也不能固守传统的形态。一时间，对传统小说的反叛，成为一些小说作家追求的时尚。这种反叛使小说从对故事内容的过分依赖变为对故事本身的抵制，对故事的某种冷落。于是“故事瓦解”、“超越故事”的呼声一浪高似一浪。随即便有些小说评论家提出：

“故事在小说艺术中不仅不属于核心地位，而且，随着小说艺术的发展，它的地位越来越无足轻重。”^③这理论似乎较符合现代小说的实际，也被许多同仁所认同。但在认真地阅读了中外现代小说作品之后，起初的那种模糊朦胧的疑惑却越来越清晰。小说真的可以没有故事吗？结论是否定的。无论是现代派小说，还是现实主义小说最终都使我确信：小说对故事的依恋实在别无选择。小说不仅是语言的艺术，也是一种以叙事性为内容，以叙述化为手段的艺术。小说的叙述本性，决定了故事是其内容的核心成分。一个文本只有当它以故事的形式出现时，才有资格被称为小说。因此，无论是过去、现在还是将来，故事与小说同在。

传统小说：故事的辉煌期

中西小说的诞生无不与故事结缘。没有故事就没有小说，故事成为小说的最本质的规定形态。从13、14世纪到19世纪，传统小说经历了几个世纪的漫长发展过程，“故事”不仅始终是小说艺术的最基本结构形态，而且经历了由最原始的讲故事到以刻画人物来建构故事的发展演进，从而达到了一个辉煌的顶峰。故事为小说艺术赢得大量的读者，成为凌驾于诗歌、戏剧之上的最主流的文学样式。

西方最早的小说当推14世纪文艺复兴运动初期意大利杰出的小说家薄伽丘的代表作《十日谈》。《十日谈》把一百个小故事镶嵌在一起，形成完整的框式结构。这种以故事为本体的崭新艺术形式，极大地满足了欧洲人正在发生深刻变化，逐渐走向成熟的新的审美需求和认识需求。立即在欧洲各国引起极大的反响，很快被译成欧洲多国文字广为流传。此后，有法国拉伯雷的《巨人传》和西班牙塞万提斯的《唐吉珂德》等著名小说问世，形成了西方小说创作的第一个高潮。这时期的小说，虽以写故事为主，但多采用单线条的链式结构，即描述主人公经历的按时序排列的一连串事件。情节与情节之间缺乏内在的联系，人物刻画也缺少细致与丰厚。16世纪到19世纪初，西方小说又经历了以狄德罗《拉摩的侄儿》为代表的法国启蒙主义小说的第二高潮和以雨果、乔治·桑、大仲马等为代表的浪漫主义小说的第三个高潮。这两个高潮的到来，使西方小

说艺术得到了长足的长进，也为小说艺术的成熟——19世纪批判现实主义小说作了最好的铺垫。在这一时期里，“故事”挣脱了原始的形态，因为拥有了鲜明丰满的人物性格和离奇曲折的情节结构而大放异彩。19世纪被称为“小说的世纪”并不为过。欧洲批判现实主义小说创造了人类文学史上一座无可攀比的高峰，从而造就了小说艺术的辉煌时代。从19世纪小说艺术的耀眼光芒中，人们不难看到作为小说最基本最重要的因素“故事”的辉煌。大师们笔下的作品无一不是以形态各异的“故事”在吸引读者，诱惑读者。所不同的是，他们笔下的故事更贴近时代，更贴近生活。以刻画典型环境中的典型人物来构筑故事，以人物刻画推动故事情节的发展，他们充分发挥了“故事”的艺术功能，创造了19世纪宏大的历史生活画卷，使小说几乎成为一种包罗万象的艺术样式。例如，巴尔扎克的创作就充分显示了故事的艺术魅力。巴尔扎克梦寐以求的是，写出整个法国社会的历史壁画，他的小说基本上都是以相互联系的“故事”构成的。正如他自己所说的：“没有阿拉伯故事的巧妙安排，没有埋入土中的巨人的帮助，我这一类壁画怎么能使人接受呢？”^④为此，他充分利用了传统的小说艺术方法，并加以创新，对当时法国社会各个场景的生活进行了细致的描绘，通过生动丰富的故事展示了当时法国的社会面貌。这里，小说的故事不再具有浪漫的传奇色彩，故事开始走进人的平凡生活，走进人的心灵深处。小说故事从遥远的过去和理想的王国回到了生活的现实之中。这种故事对读者来说无疑更具魅力。故事的第一要素是人。故事不是别的，它是人物的各种行动的组合。人物的成功与否，直接关系到故事的好坏。批判现实主义大师们正是把对人和人的生活探索、发现和认识，凝聚在小说人物性格的探索、发现和塑造上，创造出了富于矛盾感的栩栩如生的性格形象。《红与黑》中的于连，《高老头》中的拉斯蒂涅的性格都充满了善良同邪恶，高尚同卑鄙的矛盾斗争。这些人物性格不仅丰满、复杂，而且富于变化。小说人物的复杂多变无疑为小说“故事”增添了力度与美感，使小说故事更具诱人的魅力。此外，19世纪批判现实主义小说中那些富有戏剧性的情节结构，同样增强了小说的故事性。莫泊桑的《项链》堪称“故事”的典范。故事起伏跌宕，情节出人意料，悬念丛生，使小说故事达到了最为精妙的境界。

起步较早的中国小说，在西方小说诞生至14世纪便进入了初步的成熟期。明清小说的繁荣便是最好的明证。这时期出现了《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》等传世名著。由于明清小说是从话本脱胎诞生的，所以多数采用章回体形式。这种“欲知后事如何，且听下回分解”的章回形式无疑比西方小说更具讲故事的特点。中国古典小说作家都牢记住了“讲故事的”秘诀，对于曲折离奇的故事，引人入胜的情节发展非常重视，醉心于作品中设计悬念，跌宕百出，牢牢地把读者吸引住。在中

国古典小说中，故事不仅是小说的核心，而且也成为对小说进行美学评价的最重要的价值标准。人们喜欢从阅读小说中体会到惊奇感、奇妙感。出人意料而又在情理之中，逢凶化吉，波澜重叠，疑窦丛生，能给人们的心理很大的满足感。正如毛宗岗在评点《三国演义》中所说：“读书之乐，不大惊则不大喜，不大疑则不大快，不大急则不大慰。”而所谓“大喜”、“大快”、“大慰”则皆来自于故事编排的巧、幻、奇、妙。中国古典小说名著，从《三国演义》到《水浒传》再到《金瓶梅》、《红楼梦》无一不是以其多彩多姿的故事而吸引着成千上万的读者。作者的这种自觉的追求，便构成了中国古典小说的故事模式。如果说，西方19世纪小说的繁荣，同时代表了小说故事的辉煌，那么中国明清小说便使“故事”达到了无与伦比的顶峰。

总观中西小说的发展不难看出，传统小说从它的成型、发展，至19世纪的繁荣，大致上遵循着这样一个结构原则：即以故事为中心。在这种以故事情节为中心的结构中，人物、事件和时间、空间，共处于一个因果联系的逻辑关系中。无论是巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰，还是兰陵笑笑生、曹雪芹，都遵循着这样一条叙述线索，在因果逻辑的情节线索中把握着事件过程和人物命运。传统小说便以故事的因果逻辑结构为原则走向了文体的成熟与稳定。而这种成熟与稳定正标志着小说故事的辉煌业绩。

现代小说：故事的转型期

全部世界文学在19世纪末、20世纪初发生了一场深刻的变革。这种变革首先表现在小说文体方面。现代小说以不同于传统小说的新的面目引领着文学的时尚。意识流为典范的文本，冲破了传统小说结构的稳定形态，冲破了故事情节的因果链条的束缚。以情节为中心的结构原则被以意识为中心的结构原则而取代。取消了因果性情节结构的封闭性，使作品文本呈现了它的开放性和情节的非因果性。情节的表层结构被淡化，人物性格的鲜明性也退化了，但人物内在的某种心理逻辑、感觉经验和潜意识，在被深入地挖掘，得到直接的显示。从而使故事性作为小说文体的内在形态规定也从“显故事”转向了“潜故事”。意识流小说的这种全新的面貌，相对于传统小说可谓是大胆的变革。它往往给人们造成一种错觉，即传统小说中的故事在现代小说中消失了，瓦解了。这显然是对现代小说的一种误解。是把现代小说与传统小说完全割裂开来而造成的对小说文体认识上的混乱与模糊。情节淡化，并不意味着故事性淡化；情节淡化也并不意味着情节消失。现代小说开始了小说故事的转型；小说故事由显到潜，由外到内，由传统小说的表层结构转向了现代小说的深层结构。

流派甚多的西方现代小说无疑是小说故事转型的最典型实证。但剖析一下起步较晚的中国新时期小说，也许具有更为普遍的意义。1984年以来的中国当代小说家们，也力求舍弃传统的情节决定的矛盾冲突。朴朴实实地讲故事显然已不是他们的兴趣和特点所在。于是出现了张承志的《黑骏马》、史铁生的《我的遥远的清平湾》、李航育的《最后一个渔老儿》、邓刚的《迷人的海》。这些作品不再承袭传统的戏剧化叙事结构，而把故事的因素作为深度线索隐藏到背景后边去了。1985年后的新潮小说作家们表现了对传统小说的更彻底的反叛。他们关注的是讲故事的方法，而不是故事本身，即如何变着法地讲故事。其实，这种小说的故事已由外在的动作冲突转变为内在的价值冲突，由时空范畴转入了心理范畴。无论这其中的转变有多大，故事与小说同在。小说的这一发生学胎记无疑具有发展论意义。表现在当代小说创作状态上，便是围绕着故事而讲求标新立异、别开生面。而这种求新求异的趋向并不危及故事的生存权利。小说故事的转型，具体表现在以下几个方面。

首先是故事内容由“奇”到“凡”。传统小说讲求故事从内容到情节安排的奇绝奇特。求奇避凡是传统小说较普遍的一种倾向。尤其在浪漫主义小说中，一个奇特的事件，一个奇特的人物命运都成为小说故事性的有力明证。新时期以来的诸多小说家却把笔锋转向了平平凡凡的人和普普通通的生活。这就造成了小说故事内容的平淡无奇。作者追求的是平凡生活故事中闪现出的真意与人生价值。被誉为“新写实”小说的代表作家刘震云的小说《一地鸡毛》，通篇是一个平凡的小职员小林一家琐琐碎碎的生活。从清晨排队买豆腐到上班挤车，由孩子入托到单位分房子，琐细的生活如钟摆一样不停地摆动，似乎永无止境。可它却深含了作者对人生价值的深刻思考。在这种小说中，生活的平凡无味显然已逼近艺术上的临界点。你能说平凡的生活就不是故事吗？

其次是故事线索由“繁”到“简”。在传统小说中，最讲究的是故事的多层次和多维度。与之相辅的是人物层出不穷，形象众多。众多的人物之间构成的关系，自然是一条条复杂的线索。许多小说人物的复杂关系要到小说的结尾方可辨清。这样的小说故事可谓规模宏大。新潮小说作家们则实现了故事线索由“繁”到“简”的转变。他们的作品中人物多则四五个，少则一两个，而且注重在第一人称“我”的视点叙述，线索清楚、简单，且多注重人的心理意识的挖掘。陈军的小说《完人三记》没有纷繁的故事和复杂的人物纠葛，小说以第一人称“我”的视角为基点，写了何梦这个既平凡又不寻常的达观者的人生乐趣。作品人物少，笔墨集中。作者没有写人物一生富有浪漫传奇的故事，而是从生活的横断面上，截取三个不同的侧面，构成人物的总体故事框架。使小说清新、简洁却又不乏引人的力量。

再次是故事表现由“清”到“糊”。这个特点集中反映在叙述时间的安排上。由于故事的本质是事件的历时态延续，因此小说中对时间的不同处理常常也就关系到故事头绪的清晰或模糊。传统小说尽管是多层次、多维度的，但在时间的安排上是相对清晰的，即总是有开头、结尾、高潮和结局。打乱时空界限是新潮小说的又一实践。他们的小说往往没头没尾，当中写上一段，然后再回溯过去，再又跳到将来。时间的次序不仅颠倒，而且被打乱。因此出现了读不懂的现象。目前出现在许多作品中的“许多年前”，或“许多年以后”的时间句式，就是作者有意让故事模糊的最突出标志。格非的《褐色鸟群》在“回忆”与“现实”之间没有可供辨认的确定标志，那些重复出现的事实，不是使存在变得可靠，而是变得似是而非。孙甘露小说的故事既没有起源，也没有发展，当然也没有结果。《请女人猜谜》显然是一部非常奇怪的小说，小说叙述似乎是写作另一部小说《眺望时间消逝》，不妨说这是篇“双重文本”的小说，两篇小说被重叠在一起，其叙事结构呈二元对位形式发展。结果，对《请女人猜谜》的写作变成对《眺望时间消逝》的叙述，而《眺望时间消逝》就是《请女人猜谜》的本文。小说由于缺乏清晰的时空概念而令人费解。故事的模糊并不等于没有故事，作者正是运用他们的不同叙述技巧和独特的方式，讲述着他们各自的故事。

其实，新潮小说故事的转型方式并非仅此几种。由于作家们用前所未有的讲故事方法来讲故事，便使小说故事呈现了多种形态。同样一个故事在其“内容”不变的情况下，由于采取了多个叙述角度，结果使它的意义增值，变得丰富或复杂。马原进行的是扩大故事意义的工作。马原所讲的故事，虽然在该孤立的故事范围内缺乏连贯性和完整性，却耐人寻味地和其他故事发生一种相关的互渗的联络，这么一种非常罕见的故事形态自然是层次缠绕的，它不仅要叙述故事的情节，而且还要叙述此刻正在进行的叙述，让人意识到你现在读的不但是一个故事，而是一个正在被叙述的故事。与马原相反，莫言是使故事缩小到最狭隘的程度——纯粹主观的视界。即使某个故事发生在过去的年月，莫言也将会把它写得像自己亲眼所见的一样。难怪他在《红高粱》中把“我奶奶”和“我爷爷”的故事写得如此逼真、传神。

值得注意的是，无论是西方还是中国，20世纪小说绝不仅仅只是现代小说。传统的现实主义小说仍以其固有的特色，在文坛上展露风采。许多作家仍旧在小说故事的叙述上展示才华，并且受到读者的欢迎和喜爱。更何况任何事物都不能是绝对的，小说故事的转型也不仅限于上述几点，它应呈现更为多姿多彩的，更为纷纭复杂的状态。可见，故事作为小说的文体形式正处于不同形态的变化与转型，但绝不意味着瓦解和消失。

未来小说：故事的稳定期

未来小说会是什么样子呢？我们任何人都无法描述。但对这个问题的探讨和推测似乎又是一个诱人的话题。难怪福斯特先生在他的《小说面面观》一书的结尾这样写道：

“如果就小说的未来，小说的现实主义色彩会增加还是减少，以及小说会不会被电影取代等问题作些推测，来结束我们的讲课，那是很吸引人的。”^⑤事实是，正如对未来的关注一直占据着人类意识中心，对小说前景的展望从来就未离开过批评的视野。

毫无疑问，小说是一种最富于变化和最具开放性的文体。这已被其自身的发展变迁的轨迹所证实。值得注意的是这种文体一直被冠以“小说”的名字，这就充分表明它具有一种内在的稳定性。我认为小说的这种稳定性，正来自于它的故事文本，并坚信对于小说来讲，其未来将进入故事的稳定期。未来小说故事的稳定则来源于小说艺术区别于影视艺术的语言文字的魅力和滋味。

随着全球性现代化进程的加快，影视艺术已成为人们精神娱乐的更直接方式。与小说相同的是，影视艺术也同样是在讲故事。这无疑是对小说的一种威胁。正如约翰逊所指出的那样：“电影更能直接的讲述一个故事，比小说用的时间少，细节比小说更具体；人物的某些方面（例如，像跛脚、疤痕、特殊的丑陋或美丽等肉体方面的特征）更容易描写，并且总是摆在观众面前。”^⑥人们“对栩栩如生的人物和故事情节的爱好，从电影中就能得到满足”。^⑦这就使许多人对小说的前途忧心忡忡。其实这种担心虽事出有因，但却是被不确切地夸大了。

未来小说故事的稳定性表现在两方面。首先是小说的“故事定势”在小说读者的接收心态中有着极强的稳定性。叶兆言先生在《关于〈今夜星光灿烂〉》一文中说过：

“小说家的目的，永远是想通过作品打动读者的心，没有读者，最好的小说也将失去意义。”而故事则是使小说拥有读者的最佳形式。小说家尊重读者的最古老也是最基本的方式还是讲故事。其次，也是最为重要的是小说故事比影视故事有其自身特有的优势。其一，影视艺术中的故事受到其“透明性”的表现手段的限制而很难表现人类生活中最隐秘的那些领域，不能进入到主体的心理世界中去，只能是动作化的故事，外部世界的故事。而小说故事则不仅可以写动作事件，还可以写大量的“心理事件”，包括主体回忆的事件和主观想象的事件。其二，小说形象比影视形象更富弹性。小说形象是由读者以完全主观模糊的方式描绘的，具有主观性与神秘的美感。而影视画面是一种确定。凭文字的渲染描绘，读者在想象里看到的一幅景象，比这个景象实际上在他眼前呈现时更

加鲜明生动。其三，语词的不确定性，能造成故事的诱惑性神秘。这种神秘并不是来自情节方面的扑朔迷离或故弄玄虚，而是由语词符号在本质上的不可明“道”，只能暗悟造成的。英国意识流小说家弗吉尼亚·伍尔芙就曾指出：“即使是这样一个简单的比喻：‘我的爱人像一朵红红的玫瑰，六月里迎风初开’，也能在我们心中唤起晶莹欲滴、温润凝滑、鲜艳的殷红、柔软的花瓣等多种多样而又浑然一体的印象；把这些印象串联在一起的那种节奏自身，既是热烈的呼声，又含有爱情的羞怯。所有这一切都是语言能够——也只有语言才能够达到的，电影则未必能达到。”^⑧这也正是那些伟大的小说无法被改编成影视艺术原因所在：在确定的清晰的视觉画面上，小说故事所蕴有的那种神秘性不复存在，随之而来的，是故事魅力的弱化。

由此可见，未来小说的故事将具有相对的稳定性。而故事的稳定性将决定小说文体的稳步发展。因为历史充分证明，无论是过去、现在，还是未来，故事与小说同在。

1996年

注：

①《阅读的艺术》，上海翻译出版公司1988年版，第31页。

②鲁迅：《中国小说史略》，人民文学出版社，第417页。

③胡尹强：《小说艺术：品性和历史》，上海文艺出版社，第8页。

④《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》第二册，118页。

⑤《小说美学经典三种》，上海文艺出版社，第339页。

⑥⑦《冰山理论：对话与潜对话》下册，第668、565页。

⑧布鲁斯东：《从小说到电影》，中国电影出版社，第23页。

从艺术活动看辽宁的审美文化心理

王常丽

源远流长的中华文化，模铸了中国人的共性与同一性。但同时，文明的演进又不断融入地域的、民族的色彩，于是，中国人又有了许许多多的地域性差别。所谓“一方水土养一方人”，就是对这种不同地域的个性化色彩的一种通俗解释。这种地域性因素的长期积淀，就形成了不同地区文化构成和人文精神的不同，中国南北情貌和人文精神的差异，就是最好的写照。辽宁因其不同于别地的自然地理环境和人文基础，自然也具有自己独特的文化面貌。本文试图从艺术活动入手，分析辽宁人的审美文化心理。

一

审美文化心理是人们进行艺术创造与欣赏活动时，所表现出的文化心态与习惯。它是源于物质文化基础上的精神文化的体现。文化构成与人文精神、价值取向的不同，必然导致审美文化心理的各异。辽宁人的审美文化心理，是其特定文化构成与文化心态的反映，它由以下几种因素共同作用而成。

1. 中华民族传统文化的积淀心理对辽宁人文化心理的首要影响。

作为中华民族的一分子，受文明古国一体化统治结构和人文思想的塑造，辽宁人首先具有着同国人较为一致的精神面貌。可以说，崇尚勤劳智慧、恪守伦理道德、推崇集体意识、信奉“天人感应”等，是中国人的普遍文化心态。它根深蒂固地融汇在每一个成员的血液里，所以中国人的文化心理，普遍具有这样两个趋向：一是比较重视个人对社会——包括家庭、亲友、国家和历史的价值，如中国传统京剧《赵氏孤儿》、《完璧归赵》等剧目中，流露出的对安邦定国的志士的仰慕，和对杀身成仁、舍生取义的品格的赞美就是如此。二是更多地依赖自然、压抑个性的求稳、求同的心理趋向。中国人对上天的恐惧和崇拜，使其被动地适应自然多于对自然的抗争，而神权与君权的结合，进一步加强了专制王权的权威性，它要求人们调节自我的行为，服从统一意志。

统一政体的推行和统一思想的遵循，使国人共有的这种文化心理虽历经数千年而不衰。时至今日，传统思想文化的积淀，仍在深深影响着中国当代文化的构成与转型。因此，辽宁人文化心理构成中的主体部分是对中华民族共性文化心理的巩固与继承。但因

环境、地域、民族的差别，中国人又于这共性中表现出千姿百态的个性化色彩。辽宁人个性化心理的形成，是辽宁乃至东北地域性因素作用的结果。

2. 辽宁的地域性特征对辽宁人文化心理的潜在影响。

不同地区和民族的不同风俗习惯、风土人情和文化心态，首先来自于地域性的差别。这已是被中外著名思想家和学者所共同认识并做过详细论述的问题。地域性不仅包括地形、气候、自然资源等地理环境的因素，也包含源于这个基础之上的后天形成的人文因素，如政治、历史、法律、宗教和文化艺术等意识形态因素。在自然环境影响人的体貌、特征、性格、思维这方面，法国人博丁认为，生活在寒带的民族，躯体魁伟有精力，性格执着；生活在热带的民族体格矮小，热情而多智。地理环境决定论的创始人孟德斯鸠对寒冷强化人的神经，使人们强壮有力这一点，也做过详尽的论述。事实确实如此。就幅员辽阔的中国来说，南北地理环境的不同，在相当程度上决定了南北中国人的差异。这种差异不仅表现于表面的体貌特征上，更深入到内在的性格上、气质上，谁也不能否认，北方人的顽强、执着，是北方寒冷的气候、恶劣的环境所造就；而南方湿润的气候、秀丽的景色，是孕育南方人机智、浪漫的温床。

特定环境造就的特定的物质文化形态和性格、气质催生的人文精神，对特定文化心理和文化氛围的形成，有着潜在的、不可忽视的影响。辽宁人文化心理的构成，受东北这个大环境的地理风貌、风土人情的影响是很大的，人们常以一个“虎”字来评价东北人，非常形象而富有特色，这不仅因为东北有虎这种猛兽，还因为东北人的那种虎背熊腰、虎虎生气。同大自然恶劣环境的抗争，依赖于土地的农事狩猎活动，造就东北人豪爽、质朴、大气、粗犷的秉性，这种性格气质在艺术审美活动中，则表现为追求视觉心理上的大红大绿，情感心理上的大悲大喜，娱乐方式上的通俗易懂等等。

辽宁民间艺术的红火、兴旺，是辽宁人特有的审美文化心理的直接反映。东北的大秧歌、二人转，在辽宁拥有着最广大的观众。“宁舍一顿饭，不舍二人转”的俗语，至今还在印证着广大辽宁观众的审美观。特别是近年来从辽北农村走出来的红笑星赵本山，他那土得掉渣儿的融合着民间乡土艺术气息的小品，及幽默、诙谐的表演方式，更是赢得了全国人民的喜爱。辽宁出了个赵本山，辽宁的喜剧小品较发达，这也绝非偶然，东北人的开朗、乐观的天性，是其不容忽视的基础性因素。由这种基础因素积淀而来的求俗、求乐、求美的文化心理，这种文化心理和中华民族的文化心理基本是一致的，只是不同地域、不同性格气质的人们，表现出不同的审美情趣，从而形成艺术风格的地域性差别，起了决定性的作用。因它深深地根植于本地区、本民族的土壤之中，是地方文化特色的体现，所以具有强大的稳定性和广泛的影响力，大秧歌的闹、二人转的

“浪”，是东北人追求真切实在的生活乐趣、火辣辣的爱情理想的大胆体现。这种率真、质朴的情怀，融合了黑土地的深厚、宽广，才使得这种民间艺术在东北保持了鲜活、旺盛的生命力。

3. 政治与历史的因素对辽宁人文化心理的制约与导向作用。

审美心理结构一方面来源于人的一般心理结构，另一方面又千丝万缕地和历史的民族的心理结构联系着。就是说，一个地域的文化心理结构的形成，总有着它历史性因素的影响。辽宁历史进程中的政治、制度等意识形态因素对辽宁人审美文化心理的构成，起了一定的制约与导向作用。辽宁历史上的连年战乱，使人民生活于颠沛流离之中，近代以来，帝国主义列强的相继入侵与统治，又使辽宁的文化被打上了半殖民地的烙印。在辽宁的地域文化备受摧残的同时，辽宁人的文化心理因这外界的、历史的、政治的因素的刺激，使他们少了些浪漫多了些忧患，从而奠定了辽宁人比较喜欢那些源于生活，直接反映现实生活的艺术作品的习惯定势。

这种文化心理定势自觉不自觉地被运用体现于近现代以来辽宁的文学艺术创作中。我国最早直接反映鸦片战争的文学作品，是辽阳籍诗人刘文麟的《感事》诗作8首；30年代东北作家群的崛起，是缘于抗日战争的需要，这其中有许多是辽宁人，如萧军、白朗、端木蕻良、马加等，他们的作品集中地表现了东北人民的苦难与斗争，对唤起中华民族的觉醒，促进抗日战争的发展，起到了震聋发聩的作用；而辽宁的话剧则为中国现实主义话剧的发展做出了贡献。历史上辽宁话剧所取得的成就是较大的，50年代孙芋的独幕剧《妇女代表》、崔德志的独幕剧《刘莲英》，都因准确地把握了时代的脉搏，塑造了新中国妇女的典型形象而演遍九州。粉碎“四人帮”后出现的《报春花》，更是在国内引起强烈反响；而新时期后出现的剧作，如《少帅传奇》、《富有的女人》、《决胜千里》及近年来的《会首》、《那一年在夏天》、《鼓王》、《勾魂喷呐》都是或反映重大历史事件，或取材于现实生活的作品。

可以看出，辽宁的文化艺术创作是以紧密联系现实，反映社会生活中的大事件、大题材为特征的，其成就的取得也缘于此。这说明，辽宁人的审美文化心理，因几种因素的共同作用，已形成自己的定势，即崇尚源于现实，讲究经世致用，追求统一稳定。

二

文化心理是建立在一定的自然地理环境之上的文化模式与人文精神的反映，它的形成既缘于物质性因素，又是长期的历史性作用的结果，所以文化心理一经形成，就具有

长久的稳定性，但它也是在发展变化着的。这种变化是伴随着时代的进步、社会政治经济的发展及不同区域间的文化交流而进行的，并且与人们创造意识的活跃、思维的敏捷成正比。

但文化心理的变异程度，首先是受地域文化造就的人们的性格气质所左右。辽宁人务实、稳定的文化心态首先是地域性因素对其秉性气质塑造的结果。这通过辽宁人与不同地域人的文化心理的比较可略见一斑。中国地域文化的差异主要体现在北方与南方这两大块上。南北情貌的差异，南北人文精神的迥异，都是显而易见的。北方是崇山峻岭、风雪连天的沉郁、苍凉；南方是山青水秀、风光旖旎的温馨、浪漫；“北人的优点是厚重，南人的优点是机灵”——见鲁迅的《南人与北人》——，南北人秉性气质的这种差异，在其艺术审美活动中得到了充分而鲜明的体现。千百年来，在北方的土地上诞生的，是充满着现实主义气息的作品，如曹雪芹的《红楼梦》；而南方土地上孕育的则是充满着浪漫主义气息的作品，如屈原的《离骚》；北方人的艺术讲究的是大喜大俗、大气磅礴，如东北大秧歌的欢快、热烈，安塞腰鼓的激越、高亢；南方人的艺术追求则是清丽典雅、缠绵细腻，如黄梅戏的清悠婉转，苏州园林的玲珑别致。

两种审美情趣的差异正说明了两种文化心理结构的迥然有别。北方人文化心理的粗糙与厚重，使其审美活动也变得粗枝大叶、粗犷大气，偏重于追求鲜明的特征、共性的表现；而南方人文化心理的机巧与细腻，使其审美活动也细致入微。他们能寄情于一花一草的千姿百态，也能执著地探索内心世界的奥妙曲折。

对两种文化心理的分析与比较，可看出各自的优劣。北方人的厚重显得有力度，给人以坚强、质朴之感，而太过则显迟滞、呆板，缺乏灵活的创新意识，南方人的机灵虽不免有浮滑、轻薄之嫌，但却富于空灵、浪漫的韵味，令人充满想象的愉悦。居于北方的辽宁人自然具有着北方人的厚重与粗糙的文化心理特点，所以辽宁人虽然不乏乐观、开朗、执着的一面，但过于稳定、求实的心态却是其文化心理发展的致命弱点。

另外，传统文化心态中的负面效应，对辽宁人文化心理的进取也构成了巨大的威胁。从世界范围来看，作为一个统一的多民族国家，中国也因地域性的差别表现出自己特定的国民性特征——即普遍的文化心态，对这种文化心理的主要特征，17—19世纪国外许多著名思想家、哲学家都有过直接或间接的阐述。法国人阿兰·佩雷菲特被称为最权威的中国问题专家，在《停滞的帝国》一书中，提出了中国人的不变性这一观点。而黑格尔则说：中国“是持久、稳定——可以称为仅属于空间的国家——成为非历史的历史”，中国“个人在精神上没有个性”；马克思指出，中国是一块活的化石。这其中的停滞、静止是他们的共同看法。事实证明，中国人确实因为相当长时期的停滞不

前而落在了后面。这种落后表现为物质文化的落后，但却是源于精神文化的保守与贫乏。中国自然地理环境的相对封闭，农耕制文明的一元化特征，及政治思想道德的统一性，共同造成了中国的自我中心主义文化观的膨胀，所以因大而保守、因统一意志泯灭个性而造成的安分守己、不思进取的心态，时时阻碍着中华民族前进的脚步。辽宁人就过多地承袭了中国人文化心态的静止、保守的一面。新时期以来，当艺术家们自觉地打破思想束缚，以一种积极活跃的创作心态去观察生活、创造理想的时候，辽宁人因更多地背负着传统观念的重压，因久久徘徊于表现现实的圈子里，而显得思维迟钝、行动迟缓。辽宁新时期的话剧艺术尤其鲜明地表现出辽宁人审美文化心理的稳固，以及创造意识的滞后。

首先是创作思想的陈旧。当新时期的许多剧作已从民族文化心理的高度，去关注现实问题、思考人生意义的时候，辽宁仍有许多剧作沉湎于思想道德、伦理是非的层面，而缺乏深厚、宽广的文化底蕴。这种陈旧的剧作法，让吃了几十年传统饭的观众不免大倒胃口。其次是舞台创作方式的单调、呆板。当心理外化、多时空交叉、幻想怪诞等艺术手段，连同神奇变幻的灯光、色彩，及扑朔迷离的音响，共同创造着一个虚幻充满理想的世界的时候，辽宁的舞台上还在顽固地保持着传统的再现生活的舞台呈现方式；当小剧场的变幻多姿的观赏方式，已令观众如醉如痴的时候，辽宁舞台尝试的脚步仍是那么犹疑、彷徨。

可以说，是辽宁人创造意识的不够活跃和巨大的偏好现实的惯性，使昔日走在全国前列的辽宁的话剧落在了后面。这里面实际上潜藏着辽宁人那种求稳、求实、依赖性强、随遇而安的文化心理的影响。

当然，辽宁的话剧也曾有过积极的探索，沈阳话剧团首创的大场景歌舞故事剧《搭错车》、《走出死谷》等，也曾风靡大江南北，成为一种被探讨的现象。它显示了辽宁人文化思维的趋于活跃的一面，但比起北京、上海人的积极、灵活的思维方式来说，辽宁人的开放程度还不够，这也是辽宁人独特的审美文化心理制约的结果。

我们无意评说大千中国各种文化习惯与文化心理的孰优孰劣，这就好比一个事物的两个方面，其中有积极进步的东西，也有消极落后的东西。作为辽宁人来说，那乐天知命、顽强执着的精神，使辽宁的物质文化与精神文化都获得了蓬勃的发展。同时，其文化心态的稳固性、坚韧性，使辽宁人的审美文化心理顽强而具有自己独特个性地延续至今，但这种稳固的过度则易变得迟钝，使人们有依赖性。

辽宁经济的腾飞和文化艺术的繁荣要靠物质基础的发展，更要靠精神面貌的改观，辽宁人必须发挥文化心理的坚实韧性，并吸收南方人那富于浪漫与幻想的创造意识，革除习性中的顽固性和惰性，辽宁人的文化心理才能健康地向前发展。

1997年

论民族化选择与话剧的发展

于晓燕

纵观历史的发展，从文明新戏的发轫到今天诸多的戏剧探索，中国话剧从未停止过前进，而每一次的进步都伴随着变革自身的挑战与时代的选择。换句话说，前进，使话剧配合了时代的步伐，具有着强烈的战斗性；变革，使话剧吐故纳新，焕发出新的活力。当历史的步伐迈入80年代后，话剧的生命周期又一次步入了必须嬗变以期重新焕发生命力的阶段。

应该承认，从70年代末至今，中国话剧一直处于自救的奋争状态，虽偶有“峰回路转”之机，却终未“柳暗花明”。在这二十多年的风雨历程之中，话剧在不断总结经验，调整自我，以期把握再次腾飞的契机。从发起于80年代中期的戏剧大讨论中，我们可以看到话剧关注的焦点开始从政治教化转移到理论观念的宏观阐释上。在诸多戏剧问题的争论与探讨中，话剧的民族化问题逐步引起了话剧界的广泛注目，实践也证明，民族化的选择，是话剧变革发展的正确抉择。

理论界对“民族性”的解释多种多样，但是其核心思想仍是把民族性理解为“由每一民族特定历史生活所生发的，同一民族的成员在生活方式、性格心态、情感志趣、文化传统等方面存在着许多共同的东西，明显区别于其它民族，因而其审美理想、审美感知、审美情调等都具有独特性，这一切必然会在艺术创造中表现出来，从而形成特有的艺术精神和艺术气派”，这种民族性的流变及表现过程，我们称之为民族化。

步入话剧的历史长河，你就会惊奇地发现，话剧的民族化问题一直伴随在话剧的产生、演变、发展过程中，并且成为话剧发展的基本选择和行动的准则。为了更好地理解问题，我们不妨梳理一下历史。

辛亥革命前夕兴起的“文明新戏”，是在近代欧美话剧的模式基础上兴起的“新剧”，它在受欧洲戏剧启发的同时，又考虑到中国民众的审美习惯与审美需求，更多地吸收了戏曲艺术的特点，带有鲜明的民族特色。虽后来沾染了许多小市民趣味，走向衰落，被“爱美剧”所代替，但是它对民族特色的关注，自觉不自觉地成了中国戏剧发展的主要选择。

由于左翼文艺运动的迅猛发展，到了本世纪三、四十年代，郭沫若、阳翰笙、欧阳予倩、阿英等一批剧作家，致力于历史剧的创作，借古喻今，用中华民族反对邪恶、伸

张正义的事迹，教育鼓舞人民，表达了人民反对压制迫害、抵制列强侵略的心声。这一时期的代表作有《屈原》、《棠棣之花》、《虎符》、《孔雀胆》等等。与此同时，文艺大众化运动轰轰烈烈展开，一些已成为著名作家的知识分子继承并发扬了“五四”文学革命的战斗传统，坚持反帝反封建的民主主义的政治要求和为被侮辱与被损害者呼号的现实主义的艺术原则，直面大众，在深刻揭露半封建半殖民地旧中国的腐败与罪恶同时，对生活在社会底层的人们寄予了深切的同情，从而赋予“民族化”以崭新的内容。当时的代表作有曹禺的《雷雨》、《日出》，夏衍的《上海屋檐下》等等。

1942年，毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，大批文艺工作者对文艺“为群众”以及“如何为群众”进行了深入的思考和激烈的辩论，斗争的结果使人们逐步统一了思想，深入工农兵生活中去，深入实际斗争中去。此时出现了秧歌剧《兄妹开荒》、话剧《小姑贤》、《李国瑞》等以现实生活为题材，配合政治形势的剧目，增强了话剧的群众性，从而丰富了民族化内容，革命性成为当时民族化追求的一个具体表现。

由于历史等条件的制约，“文革”前的戏剧几乎被“高台教化”式的样板戏剧所占领，话剧舞台几乎一片空白。

自70年代末以来，话剧重新迎来了万物复苏的春天。尽管理论界将新时期的中国话剧发展分成了几大阶段，但是话剧总的美学追求还是显而易见的，即在写实主义基础上，走民族化、现代化道路，在艺术表现形式上努力进行探索。例如，话剧《狗儿爷涅槃》通过狗儿爷对土地的疯狂迷恋的刻画，“探询了积淀在社会心理中的文化历史内涵，挖掘出狗儿爷身上的深潜的滋生于千百年来小农经济的传统文化性格”。同时，在艺术表现手法上，突破了传统的情节结构方式，代之以“人物心理变化、意识流动为主线的心理结构方式，体现出鲜明新颖的审美特征”。再比如话剧《天下第一楼》，通过对“福聚德”烤鸭店兴衰历史的描写，道出了“天下没有不散的宴席”的人生感悟，使剧作形成了“鲜明的具有世俗写实的再现主义风格”。

值得一提的是，新时期中国话剧还出现了一批以高行健为代表的荒诞戏剧作家，他们运用荒诞离奇的表现手段，一反生活的固有形态，借用不符合正常逻辑的戏剧事件，表明了剧作者对现实生活的哲理性思考。例如《车站》：“作者在借鉴西方荒诞派戏剧上，本着‘为我所用’的原则，作了有批判的和创造性的转化与改造”，剧中所表现出的“时间就是金钱”的思想内涵应合了当时的社会风气，反映出了积极的人生态度。历史在前进，话剧在发展，梳理历史，让我们看到在话剧成长的每时期、每阶段，民族化内容的选择也随之在调整、充实。透过昨天看今天，历史赋予话剧的民族化选择以双

层含义，即：（1）话剧创作内容与表现形式上必须体现一种民族精髓及民族意识，深刻反映时代的精神岁月与理想追求；（2）在话剧发展与交流过程中，坚持“以我为主”，力求“化他为我”。

在我们的艺术实践过程中，我们也清晰地看到，话剧的发展与其民族化的选择是紧密相联而又不可分割的。民族化是话剧发展的基本，而话剧的发展离不开民族化的促进与推动，话剧民族化的进程加速了话剧变革的速度，话剧的不断发展，又使民族化的内容更加充实。割裂二者的关系，必将使话剧成为“无木之林，无源之水”。

关于话剧的民族化形式，尽管被历史演变成纷繁复杂的各种形态，但是，只要冷静地加以分析，我们就会发现在话剧的探索与实践过程中，民族化的追求表现出了如下特点：

1. 丰富性。从创作角度来看，由于创作者的立场、观点、思想情感、生活经验、知识水平、心理素质以及艺术修养的差异，使得话剧创作中对于民族化的追求呈现出不同的态势。有的表现为直面现实，大胆揭露；有的表现为借用戏剧事件，由此引发对生活的深刻思考；有的借用布莱希特的表演理论来丰富中国话剧语汇；有的借用中国传统戏曲的表现手法来表现戏剧意境……种种追求，其核心不变，即探索话剧的民族化道路。另外，从欣赏者角度来看，由于种族的不同，使各民族间的民族个性、审美追求、思维习惯出现差异，同时文化个体对民族化的理解也呈多元化趋势。这种差别，导致了民族化内容的丰富性。

2. 开放性。随着社会化大生产的日益演进，人类的文化发展与交流被放到了一个更加宽阔的空间中进行。在这种国际化的大背景下，开放之风也吹入了话剧园地，互通有无，洋为中用，成为话剧艺术取向应遵循的原则。由此话剧民族化的理解又具有了极强烈的开放色彩。民族化有了如此解释：只要用本民族语言，反映本民族思想及生活的就是民族的。艺术是没有国界之分的。这种观点看重艺术作品的表现内容，注重艺术作品的内蕴。从观念上淡化了国界之分，将世界作为一个整体，从宏观的角度来对待民族化问题。如此，利于取别家之长，补己之短，利于文化的交流与发展。

3. 前进性。时代在前进，人类社会在不断进步，随着国际大环境的逐步建立，话剧民族化的内容也随着人们对话剧语汇的不断认识，有了进一步的提高。从话剧发轫之始的追求形式上的民族化，到后来注重内容创作的民族化审美追求，以及新时期以来二者的兼容并蓄，话剧的民族化问题随着时代的发展而发展，其内涵也不断充实。

今天的话剧，仍在进行着拯救自身的努力，虽然也有过稍微的起色，但是，现实是，我们还远未达到预期的目标，民族化道路上仍存在着重重的障碍，找出存在的症结，是我们解决问题的关键。

其一，对话剧民族概念的狭隘理解，使得在民族化的选择上出现了偏差。前面我们已经谈到，话剧的民族化包含着双层旨意，它不仅表明了话剧存在与发展的内容，同时也表明了话剧民族化的立场。保守地、呆板地、静止地看待民族化问题都与民族化的艺术追求相悖。而现实是我们的一些艺术从业者借表现民族风俗为由，大肆渲染落后、保守的僻习陋俗，以搜奇猎艳来错误理解民族化含义，实质上背离了民族化的美学原则；同时，还有一部分艺术从业者将话剧的民族化简单地理解为只要是讲中国的事和情，表现中国的人和物，甚至出现了将纯西方的戏剧故事情节原封不动地引入中国来，而为表明其民族化的决心，生硬地将中国名字套用在“外国人”身上，从而违反了民族的审美心理。

其二，由于忽视了公众的审美需求，使得审美主体与客体在民族化审美追求上出现了差异。既然对“民族化”我们有着这样的理解即表现时代精神与岁月，那么我们的艺术从业者们就应贴近生活，贴近时代。而实际是，一方面，一些剧作家脱离了火热的现实生活，偏执地追求个性化、哲理化的艺术表现形式，曲高和寡，使得话剧与公众的欣赏习惯出现错位；另一方面，随着艺术教育的日益普及，公众的艺术欣赏能力也逐步提高起来，而我们的剧作者耳目塞听，仍固守在旧有的创作观念之中，没有很好地挖掘戏剧人物的时代意蕴，将一般表象视为话剧民族化追求的终极标准，从而使民族化的努力陷入了一种误区。

在话剧发展的今天，民族化作为一种不断增强的文化意识，其自身所具备的强烈的民族凝聚力及艺术感召力，使话剧面对文化市场涌来的商业大潮临危不惧，劈波斩浪。加之，戏剧作为人们寄托情神的载体，其革命战斗性内容的民族化追求被社会逐渐淡化，娱乐美感功能被推到了首要位置。在话剧经过了多次的大起大落之后，民族化的选择被认为是话剧发展的最佳思维及救戏剧于危难的便捷方式之一。探讨话剧发展中的民族化问题，具有着深远的现实意义。

随着改革开放的进一步深入，在国外的艺术产品涌入的同时，国人的欣赏意识也会出现失衡状况，话剧民族化意识的培养，成为迫在眉睫的事情。适时引导，有目的的调控，是我们应解决的问题之一。在我们发展戏剧、变革话剧的时候，应运而生了许多戏剧样式，以上海为核心的小剧场运动，北京人艺进行的“卡拉话剧”的探索，还有音乐剧的引入，“描红”等等对话剧表现形式的探索，成为话剧变革发展的新景观。形成富有民族个性的话剧表现形式及艺术理论体系，是我们应解决的问题之二。当前文艺界有着这样一种现象，那就是迫于国内所谓的“无市场”，艺术团体竞相出国，到国外捞钱，这已是目前艺术团体解决资金困境的主要手段。尽管由于话剧自身的局限性，话

剧团体出国现象较少，但是我们看到这种短期的投资行为仍大有市场。与国际市场接轨固然有着种种好处，但是从长远的角度来看，放弃本国市场，离开民族话剧成长的土壤，让演员在市场中疲于奔命而忽视了基本功的训练以及良好的艺德培养，会使话剧在困境的泥淖中深陷下去而不能自拔。建立一个良性循环的文化市场是话剧走民族化道路应解决的问题之三。自话剧诞生之日起，无论在理论上还是在实践中，都存在着诸多的纷争与辩论。尤其是在当今改革开放的时代，话剧的生存面临着第一个挑战是现代传播媒介的普及，它转移了人们对话剧专注的视线，转而将目光投向电视及娱乐业。第二个挑战是迅速涌入的西方文化以及带有浓重商业色彩的台港文化的冲击。这些挑战所带来的震荡是国人始料未及的，如何在话剧领域中保持着特有的民族化色彩，是话剧争取自身发展的关键所在。抛弃狭隘的“华夏中心主义”，以兼收并蓄的气魄对待外来文化，放眼世界，立足本国，是完全必要的。如此，话剧才能有更大发展的同时，又不失去其民族特色。

1998年

当前散文创作中值得 注意的几个问题

古 耕

大致从20世纪90年代兴起的“散文热”，在整个文学生态日显沉寂与萎缩的大背景下，已经沸沸扬扬地持续了十年有余，迄今尚不见有可能降温的确切迹象。正是这历久不衰的“热”度，为近年来的散文创作提供了开阔的发展空间，激活了多样的艺术尝试，注入了强劲的生产动力，并且孕育了一批起点不低的新人，从而使散文在整体上实现进一步的繁荣、振兴和审美腾跃成为可能。

然而，我又认为，历时十载的“散文热”虽然展示了可观的创作实绩与可喜的艺术前景，但却绝不是尽善尽美，无懈可击。事实上，它同新时期以来文学领域曾有的那些排除了人为操作的当“热”之“热”一样，在凭借特定历史语境和文化时空的赐佑而呈显出重要、久远的本体建设意义的同时，也因为比较复杂的主客体缘故而产生了某些分明不那么健康的艺术倾向。后者相对于当下宏观的散文创作态势自然不占主导地位，只是如果任其无限制地膨胀开来或滋蔓下去，便不仅会影响一个时代散文艺术的均衡发展，而且有可能导致此一领域历史性的停滞与回旋。正因为如此，窃以为：今天的散文创作和研究界，应当在承认“散文热”所带来的创作兴旺与艺术进步的前提下，充分正视与兴旺和进步同在的种种缺失与问题，从而以清醒自觉的态度，参与散文艺术的历史进程。

为数不少的作家在文人心态和意趣的挥洒中，自觉或不自觉地放弃了对社会下层普通劳动者历史命运和现实生存的关注与描写，并因此而导致了在新的社会矛盾面前的回避与缺席，这是近年来散文创作值得注意的问题之一。纵观中国散文史，西方式的人道主义精神或许相对稀薄，但发源于儒家民本思想的对社会下层广大劳动人民的关注、同情乃至赞美，却是由来已久的传统。从晁错的《论贵粟疏》至柳宗元的《捕蛇者说》，再到郑板桥的《范县署中寄舍弟墨第四书》，一直到鲁迅的《一件小事》、巴金的《一个女佣》，属于不同时代，拥有不同思想的作家们，都在一方面亮出了灵魂中的至善。新中国成立后，随着广大劳动人民命运的改变和地位的提高，众多作家更是在他们身上投注了空前充沛的热情和异常饱满的笔墨。显而易见，对于这样一种散文传统，

如果我们不做过于偏执和绝对的理解，那么就应当承认，它为中国散文增添了难能可贵的人民性，并藉此而将散文同最广大的读者长久地、跨时空地联系在了一起。

毋庸讳言，历史走到今天，我们所处的社会环境已经发生了很大的变化：大规模的、激烈的阶级冲突已经不复存在；政治的、经济的利益关系乃至整个社会结构日趋多元复杂；人们整体的生活水平有了程度不同的提高……面对那些情形，文学，特别是文学中极具个体精神与情感色彩的散文，还要不要坚持和强调对普通劳动者的关注与表现？我的回答是肯定的，其个中理由也并不出常识和经验面：迄今为止，经历着急剧转型的中国社会，依然是普通劳动者占据着人口绝大多数，而这占人口绝大多数的普通劳动者，在因为注重效率而难免忽视公平的历史进程中，分明又一次成为社会的弱势群体，正面临着种种困惑与艰难，承受着远比其他阶层和团体大得多的生存压力……他们需要各方面的关怀，其中自然包括散文家道义的支持与心灵的抚慰。

然而，近些年来的散文创作却在这一方面陷入了大面积的失语状态。在我们的视线之内，尽管还有张承志、梁晓声、肖复兴等作家，不时捧出一些闪耀着平民之光的散文篇章，但更多的散文家，特别是其中的职业和准职业写作者，却随着生存条件的改观和文学环境的宽松，而逐渐沉溺于文人角色的自恋与自赏，满足于一己心态的表露与挥洒。这时，他们笔下呈显的，每每是湖光山色的流连，书里卷外的遐思，生命哲理的体味，艺术情趣的张扬，直至草木虫鱼的观赏，美食雅苑的把玩……而明显缺少的便是对现实生活里普通劳动者生存状态的描绘与揭示。创作主体对社会底层和弱势群体的关切目光与悲悯情怀，是一种博大而深沉的人道主义的力量。当然，时下的文人散文倒是不乏精英层面的人文启蒙与终极关怀，但所有这些又常因内容的过于抽象或深奥，而远离了普通劳动者的现实痛苦和接受能力，所以并不能真正进入社会下层，无怪乎余杰要发出“我们离底层有多远”的询问和感喟。

我不是说散文不应当表达文人的意识和意趣，也不是说表达了文人意识和意趣的散文都不是好散文，更不是要故意倡扬散文的“民粹主义”倾向，既成的事实是，一批书卷气很浓，知识性很强，文化味很足的文人散文，恰恰成了世纪之交散文领域里抢眼的风景，它们对于提升散文创作的整体品位，起到了有目共睹的积极作用。然而我们也必须看到：如果旷远开阔的散文世界，仅仅以文人自己的生活和意趣为主流、为风尚，特别是用它挤掉和取代了对普通劳动者生存现实的关注与再现，那么这个散文世界，便不只是单调的、倾斜的，而且是退缩的、软弱的：它在无形中回避着现实，回避着矛盾，进而在很大程度上放弃了自己守护人类良知，呼唤社会正义的责任，以及应有的批判精

神。而一个倾斜的、软弱的散文世界，究竟能在多大程度上满足读者的审美需求，同时又反映了一个时代的真实风貌呢？

在科技文明，都市浪潮以及物质欲望等等的合围下，今日散文家舒展生命和遭遇激情的空间与可能正在变小，这使得他们笔下的散文篇章，常常是理念胜于情感，思辨压倒形象，甚至大量存在着因寡情而导致的矫情与滥情，其结果则是大大削弱了散文应有的艺术感染力，这是近年来散文创作值得注意的问题之二。

毫无疑问，散文发展到今天，从创作观念到审美形态都有了新的探索与变化。只是所有这些都还不足以动摇这样一种相沿已久的圭臬：散文写作必须传达作家的真性情、真体验，必须凸现一个真实的、活生生的自我。而之所以如此则是因为，从某种意义上讲，散文是作家主体世界的艺术直呈，而这因直呈才感人的主体世界一旦掺入了虚假，陷入了僵化，失去了真诚与鲜活，那么便意味着散文基本品格与美质的丧失。

令人遗憾的是，近年来的散文创作偏偏在抒发真情实感，袒露生命血性上出现了失误，这突出表现在两个方面：第一，相当一部分散文作品已不再是散文家“情动于中而形于言”的结果，当然也不再追求情真意切，以情动人，而是习惯于从某种生命智慧或生活意念出发，进行理性胜于情感，学问大于体验的言说，从而导致了知识的扩展与性灵的萎缩。我们不妨以早已饮誉文坛的周国平散文为例。在周先生的散文中，虽然有《妞妞：一个父亲的札记》这样直接采之于生命疼痛处，因而充盈着至情与至性的著作，但是更为大量的篇章，其中包括《自我二重奏》、《宽松的婚姻》、《爱与孤独》、《消费=享受？》等若干广为流传的作品，却在无形中同个性化的、真切的生命体验拉开了距离，而满足于以学者的身份和口吻做人生哲理的讲述。尽管这种讲述运载着新知与精见，而且形成了睿智机敏的风格和深入浅出的特点，但是却终究因为缺少了生命激情的支撑和生活经验的参与，缺少了一种毛茸茸的感觉和活生生的气韵，而显得昭示性有余，感染力不足，而散文作品感染力的单薄，说到底则是其审美价值的匮乏与艺术特质的贫弱。类似的情况，我们读赵鑫珊等人的学者散文时，亦会有程度不同的感受。而面对这样的作品，我总觉得与其称它是散文，还不如把它们当成通俗化了的哲学或文化学著作。

第二，还有一些散文作品乍一看来，仿佛并不缺少性灵或情感因素，只是细加体味又可发现，这里的性灵与情感因素是勉强的，掺假的，是原本寡情的作家为哗众取宠而装出来的滥情与矫情。关于滥情，余秋雨散文的某些篇章流露得既明显，又充分，堪称是这一流弊的代表。对此，已有多位论者提出过严肃而具体的批评。下面我们着重透视散文创作中的矫情。贾平凹的《说话》是一篇被许多人称道的作品。据说它是作家在北

京参加政协会议期间因有感于不会说普通话所带来的交流上的困难而信笔写下的。倘果真如此，它的字里行间应当包含着一种来自生命深处的尴尬与无奈。而从实际的行文看，虽然不能说全无这方面的意味，但更多的却分明是机智的调侃，幽默的自嘲，是若干用小说笔法呈现的喜剧化的场景，诸如：手持“莫言”的纸牌去火车站接人被别人误认为不准讲话；提着印有“聋哑学校”字样的提包在外游走，以回避同别人讲话；一位口吃的朋友在北京长安街上巧遇同类等等。面对这样一些因不怎么符合情理所以很可能是编出来的故事和噱头，我们虽然不能不佩服作家的才气和聪明，但又总觉得它多了一些造作，少了一些真诚，甚至会怀疑，作家是不是借着“说话”的由头来炫耀自己营造幽默的能力。毋庸讳言，诸如此类的作品，很容易入眼，但却不容易入心。被称为“90年代最后一位散文作家”的刘亮程，近年来颇得文坛专家的好评，我在慕名读了他的一些作品之后，虽然亦很喜欢内中那平静而略带忧郁的叙述基调，那新鲜而兼具机智的艺术感觉，那琐细而不失深度的生活体味，但与此同时依然禁不住扪心自问：在这些漂亮别致的文字里，是否同样隐含了不易察觉的矫情？如《住多久才算是家》里那种与作家年龄、经历明显不相吻合的沧桑感、恋旧感；《城市牛哞》里那种缺少经验铺垫和命运呼应的心灵狂喊……它们最终使我在估价刘亮程散文的审美意义时，不知不觉地打了折扣。

近年来的散文创作何以会比较普遍地出现性灵萎缩，情感弱化乃至矫揉造作的现象呢？原因无疑是多方面的，这里有对“文革”前十七年抒情散文一统天下、惟我独尊的反拨，有对世纪之交全球范围内文学趋于冷峻和理智的盲目认同，当然也有属于作家个人的意趣和选择，但其中最重要也是最根本的一条，恐怕还是科技文明、都市浪潮以及物质欲望等等，对创作主体艺术灵性的合围与叠压。作为社会成员的散文家，其驱笔洒墨缺乏真心真性真情，实在属于正常现象。也正因为如此，我以为：当代散文要重新获得真情的滋养与真诚的魅力，散文家必须首先从现代文明的种种包装中挣脱出来，强化生命实践，丰富心灵体验，努力在虚拟、复制与喧嚣中，保持质朴而机敏的生命感知能力和生活表现能力。

相当一部分散文写作者缺乏清醒、自觉与科学的文体意识，满足于随心所欲或粗疏简陋的自由抒写，以致使笔下作品从叙述到语言，都在很大程度上忽视乃至丢弃了自身所应有的审美特质，这是近年来散文创作值得注意的问题之三。

在20世纪散文发展史上，散文家和理论家曾不约而同地指出过散文文体的自由随便和本色自然，如鲁迅先生就说过：“散文的体裁，其实是大可以随便的，有破绽也不妨”（《怎么写》）；周作人亦明言：自己的散文是“以笔代舌，一篇写在纸上的寻常

说话而已” 《书房一角·原序》；林语堂则认为：“小品文即在人生途上小憩谈天” 《再与陶亢德书》，“盖做作之美，最高不过工品、妙品，而本色之美，佳者便是神品、化品，与天地争衡，绝无斧凿痕迹。” 《论本色之美》应当承认，这些观点都颇有见地，它们确实道出了散文所具有的某种文体特征。然而有必要指出的是，对于这些正确的散文观点，我们还要注意给予同样是正确的理解与把握，这具体表现在两个方面：第一，自由随便也好，本色自然也罢，都是散文在进入审美领域之后所映现的一种文体形态，是散文家把各种艺术表现因素推入化境的必然结果，而不是说散文原本就无特质、无规范，可以随心所欲，率意敷衍，可以不施匠心，不要手段。第二，像聊天散步一样的自由随便、本色天然，可以是许多散文的共同特征，但却并不是所有散文的艺术抽象或惟一选择。事实上在散文天地，同聊天散步迥异其趣的篇章屡屡可见，它们同样是质量很高的散文。更何况随着生活的发展和艺术的嬗递，散文应当而且必然会产生新的文体形态和艺术特质。因此，散文创作如果仅仅恪守和满足于自由随便，本色天然，说到底仍然是一种偏颇和僵化。

让人感到忧虑的是，近年来许多散文写作者对散文的审美特性与艺术要求，分明缺乏深入的理解和正确的把握。他们简单皮相地看待散文的自由随便和本色天然，误认为散文就是一种不需要技巧，不需要润色，不需要讲究抒写方式，且没有什么规矩，也没有什么禁忌，怎么写都行的文体。于是，我们常常看到：有的散文在构思、布局、意脉等方面，放弃了起码的经营与调度，满足于司空见惯的一条直线上的平铺直叙，“实话实说”，这给作品的叙述造成了相当直观的粗糙感和陈旧感；有的散文作品不注重语言层面的提炼与追求，缺乏足够的文采和个性化的叙述笔调，而一味矜持于“本色自然”的现代书面语的任意挥洒，以致使散文这种最严格也最纯粹的语言艺术，在过分的明白流畅中几乎丧失了语言的魅力；还有一些所谓的文化散文，热衷于将历史、哲学、文化学、经济学等方面的专业内容，不加选择、消化和整合地引入自身，其结果是无形中混淆了艺术与科学、审美与学术的界限……显然，所有这些创作上的倾斜与欠缺，都最终弱化着散文的艺术个性与审美特质。难怪会有作家发出“散文为什么离文学越来越远”的诘问，也难怪会有学者干脆将散文说成是没有本质规范的“亚文学”。

毫无疑问，当下的散文创作要实现健康发展，持续繁荣，必须首先强化自身的文体意识与审美特质。而散文家要真正做到这一点，我以为，除了从根本上提高自身的艺术修养，进一步保持对美的敏感和亲近之外，在具体的操作层面，有两点值得多下一些工夫：第一就作品的叙述而言，散文家可以在保持散文的主体性、内倾性和情感性的基础上，积极、大胆地撷取小说、诗歌乃至电影和戏剧的表现手法，让由来已久的娓娓道来

或直抒胸臆，也融进一点“复调”、“反讽”或“隐喻”、“象征”，甚至渗入若干荒诞或变形。经过新质参与的散文叙述，将不再只有亲切感、流动性，而且平添了想像力和陌生化，这自然会有效地丰富散文文体的艺术表现力。第二，从作品的语言表达来说，散文家应当真正认识和掌握汉语写作的特点与规律，同时有分析、有选择地借鉴索绪尔语言学革命以来西方语言学进入文学叙事的某些成果，进而自觉确立全新的语言本体意识，并付诸积极的创作实践。要依据文学表现的需要，广泛占有来自我国古代、外国和人们口头的语言资源，充分重视余光中先生所提出的现代散文语言的弹性、密度和质料的要求，妥善处理好中文的常态与变态，努力建立一种区别于生活实用语言的审美化的散文语言。而散文一旦拥有了审美化的语言，也就从根本上生成了自己的艺术身份和存在价值。

在近年来的散文创作中，值得普遍注意的问题当然并非仅仅以上三个，除此之外，我们至少还可举出相当一部分散文作品的世俗化态势、商业化现象以及某些散文观念的混乱、偏颇等等，只是为了保持篇幅的适中，笔者不再继续枝蔓，而只希望本文已经阐明的三个问题，能得到读者的教诲与匡正。

2001年

历史题材电视剧创作的 趋利避害

王卫平

近些年来，历史题材电视剧一直充斥荧屏，尽管从政府主管部门到新闻媒体以及评论界一再呼吁要减少历史剧，多写现实剧，但总是难以奏效。历史题材电视剧一“火”再“火”，数量不减，是繁荣？还是泛滥？评论家们比较一致的看法恐怕还是后者。即使是因收视率较高而走红如《雍正王朝》、《康熙王朝》者，也很难称得上精品力作。这就不能不令我们的编导们反思：历史题材电视剧的创作怎样才能打磨出精品，怎样趋利避害。

历史题材电视剧可以分为三类：一类是帝王戏、宫廷戏；一类是武侠戏；第三类是近现代历史题材的作品。其中前两类戏创作的持续升温，说明它很有市场，而这市场说到底还是观众的需求。观众为什么爱看这类戏？无非是剧中的皇权意识、宫廷争斗、江山美人、武打场面、插科故事等满足了人的一时的快感，具有娱乐、消遣、宣泄、补偿等情感价值。这是古代题材电视剧特有的东西，也是它的优势和“利”之所在。

但是，历史题材的电视剧创作仅仅在这个层次上沾沾自喜而伫足不前，那么，只能满足观众最低层次的接受欲望，因为除了娱乐消遣、情感的宣泄和补偿以外，还有历史剧所应该具备的历史品格、审美品格和深刻内涵在焉，而这才是历史题材电视剧走上精品殿堂的通道。如果创作者不能在这几个方面提高品位、提升观众，而仅仅在“戏说”和“取乐”中打转转，那么观众也只能是“戏看”和一笑了之，不会动真的喜怒哀乐。当下历史题材电视剧创作的劣势正在这里：游戏历史、编造故事、随意为之、追求利润。这也正是造成其“弊”的根源所在。

因此，为了有效地使历史题材电视剧创作趋利避害，从而使“量”的“繁荣”向“质”的飞跃转化，构筑出真正的精品乃至经典，必须重申历史题材电视剧的一些根本性的问题。

首先是创作观念问题。历史题材电视剧的创作，要有一个正确的创作观念，这种观念说到底就是如何对待历史、如何对待现实的问题。这就要求编导者有一个正确的历史观和价值观。如何对待历史？如何对待历史人物和事件？如何辨别历史中的精华和糟

粕？在这里，要坚持历史主义的原则，而克服非历史主义的倾向；要尊重历史规律，而不是违背历史规律；要以先进文化意识和历史批判精神来审视精芜并存、良莠难分的历史的原形态。这不是一个新解题。早在150年前，马克思、恩格斯就已明确指出必须以正确的历史观、价值观来指导历史剧的创作。但在当下的创作实践中，这种观念常常缺席，因此，仍有重提之必要。否则，“帝王史观”、“贵族史观”、“盛世之梦”、“粉饰装点”必将泛滥成灾，“先进文化的前进方向”也就无从体现。而时下的一些唐宫戏、清宫戏、民国戏格调低下，把皇权思想、人治思想、专制思想抬得很高，奴才味很浓，把一些帝王写得可亲可敬，形象十分高大，甚至于把皇帝写成了呕心沥血甚于无产阶级革命家的形象，具有明显的“皇帝崇拜”意识。比如《康熙王朝》、《雍正王朝》都程度不同地存在这种问题。以至使一位女生在看完电视剧后，投书一家报社，表示“真想回到《康熙王朝》的时代”。电视剧的误导观众便由此可见一斑。

其次是创作态度问题。一个时期以来，历史题材的电视剧存在着严重的以游戏和玩笑的态度来对待创作的问题，一些编导不是以严肃的态度来创作，而是游戏历史，调侃历史，乱语讲史，随意拿古人开玩笑。这种极不严肃的创作态度，严重地消解了作品的意义内涵，损害了历史剧的艺术形象。甚至有人认为历史剧的本质是游戏而非历史。不错，历史剧绝非完全等同于历史，但历史剧的本质也决非是游戏。早在20世纪60年代，史学家吴晗就认为“历史剧是艺术，也是历史”。我认为这才是历史剧的本质所在。这就要求历史剧的创作者，要具备历史家和艺术家的双重品格，既尊重历史规律，也尊重艺术规律。而我们的一些编导却无视这一点，比如《康熙王朝》的编剧甚至说：“历史上的康熙怎么样，我并不知道，只能靠猜想和感情的期待去慢慢接近他，揣摩他。”这是历史剧创作的正确态度吗？仅仅靠猜想和揣摩能塑造出符合历史真实的艺术形象吗？这怎能不令人怀疑？事实上，《康熙王朝》的结尾处，“编造”性十分明显，对此，史学家曾一针见血地指出其“硬伤”。如对葛尔丹这个历史上的反面人物却大加颂扬，整个作品“戏说”的成分比较浓。再比如《戏说乾隆》更是以对历史的“戏说”引起许多学者的反感。尽管收视率不低，但不能据此认为价值、成就、档次很高，因为观众的娱乐需求已超过了对历史原貌的兴趣，观众的“宫廷情结”也超过了对历史真实和艺术品位的追问。我们很难说皇帝与佳人的戏闹有什么品位与档次。

再次是创作方法问题。古代题材的电视剧究竟应该怎么写？这似乎也是一个老生常谈的问题。这里关键之点是创作者怎样对待历史，怎样对待现实，怎样对待虚构的问题，还是那句老话：必须坚持历史真实与艺术真实的完美统一，坚持历史主义与现实主义水乳交融的创作方法。在这点上，近现代重大革命历史题材电视剧的创作，态度比较

审慎，因此，成效也较大。相反，古代题材的电视剧创作，穿凿、附会、篡改、编造的痕迹更明显，“硬伤”也更多，不要说逃不过史学家的眼睛，就连一般的观众也往往能看出破绽。比如，《康熙王朝》由于丑化了郑氏先人，严重违背历史事实，曾引起了郑成功故乡南安市石井镇郑氏后裔的强烈不满。再如，《天下粮仓》在人物事件上的大量虚构也有失过分。

历史剧，既然是写历史，写历史中的人和事，就要尊重历史，尊重过去生活的积淀，注重历史真实，这仿佛是历史剧创作的一种“宿命”。同时，历史剧又绝非是历史，绝非是历史教科书，它还是艺术，因此，自然也要加工、虚构、再造，这也是势在必然。但一定要遵循艺术真实的原则，尊重艺术规律，注重历史与现实的内在联系，注重挖掘历史精神。早在20世纪50年代中期，针对历史剧创作中的历史真实与艺术真实问题，文艺界就展开过争鸣。60年代初又展开过讨论，史学家吴晗强调“历史剧必须有历史根据”。80年代初，还在讨论，戏剧研究家余秋雨强调，历史剧必须做到：一、著名历史事件的大致情节一般不能虚构。二、历史上实际存在的重要人物的基本面貌一般不能虚构。三、历史的顺序不能颠倒，特定的时代面目，历史气氛，社会环境须力求真实。四、剧中纯属虚构部分的内容，即所谓“假人假事”，要符合充分的历史可能性。五、对于剧中非虚构的部分，即“真人真事”的处理不要对其中有历史价值的关节任意改动。（《历史剧创作简论》、《文艺研究》1980年第6期）这些精辟的见解，仿佛也与时俱逝，所以，必须重提：虚构是有条件、有限度的。

最后是创作目的问题。为什么要写历史剧？要“导”历史剧？为了娱乐？为了开心？为了满足个人某种欲望？还是因为写历史剧风险小，可以不用生活积累？仅仅抱着这种心态创作，很难写出真正优秀的历史剧，因为艺术除了要有娱乐的功能外，还要有审美、有内涵、有精神品位。历史剧的创作目的，应该是为了回顾、认识历史，汲取精神养分，吸取失败教训，激发民族心、爱国情，以便更好地服务于我们的时代、我们的现实，使我们今天的人生活得更好，也在精神和审美上得到更大的享受。但为现实服务，要避免将古人现代化，避免把今天的价值观念、生活方式、情感传达方式强加于历史与古人。这种非历史主义是历史剧创作的“大忌”。尊重历史、尊重人民，坚持历史唯物主义的立场，惩恶扬善，治国安邦，使人们更加走向真善美，而唾弃假恶丑。这始终应该是历史剧创作所一贯坚持的。历史喜剧《宰相刘罗锅》对百姓、民心的盛赞，对人民大众的认定，对贪赃枉法、徇私舞弊现象的揭示就值得肯定。《雍正王朝》的治国安邦意识也值得肯定。

最近,《北京日报》载:中国历史档案馆人员,针对时下荧屏上清宫戏使观众对历史事实的混沌不清,而编创了25集历史纪录片《清宫秘档》。这是对一些清宫戏所造成的后果的适时而有力的反拨,同时,也是对清宫戏创作又一次敲响了警钟。

总之,历史剧创作必须谨慎从事,必须还它一个历史真实。

2002年

戏剧精品与市场

张 军

一

应该说，精品观念的提出本身就是与市场紧密相连的。戏剧精品的提出在词源学意义上是借用了商业生产营销中的术语——“精品”一词的，在商业生产营销中，生产者以精品推动生产质量的提高，而商家靠精品带动消费热情的提高。因此当精品被移植入戏剧精品概念中时，戏剧精品本身就应包含充足的市场内涵。尤其戏剧精品战略的提出是在20世纪90年代以后，正是中国明确了社会主义市场经济取代计划经济之时，时代也应赋予戏剧精品以更多的市场品格，也就是说，精品与市场间应有一条天然的、有机的链条使其共生共荣，相互依存，但时下的戏剧精品在市场运作中却并不理想，精品与市场脱节，原因何在？

首先，计划经济的影响风化了精品与市场间的链条。今天的戏剧为何而困，主要是观众锐减造成戏剧在市场条件下的生存危机。这其中的原因十分复杂，有外部原因，诸如电影的冲击、电视的普及、娱乐形式的多样、生活节奏的加快、排戏成本的提高等等。但更重要的还是戏剧自身的原因，中国戏剧在长期计划经济模式的运营中，淡漠了戏剧自身作为商品的市场意识，退化了戏剧作为一种文化产业既能创造社会效益、又能创造经济效益的市场功能。在我国，戏剧与政治联系紧密是中国戏剧的独特之处，新中国成立后，更是建立和完善了一整套戏剧为政治服务的机制。剧团作为宣传教育的工具，隶属意识形态部门，靠国家供养，由国家出资排演国家需要的剧目，再由国家组织看戏。国家对戏剧的资助通过计划手段而不是通过市场环节直接进入了剧团，剧团只管生产出国家需要的剧目，无须关心剧目生产出来后是否赚钱的问题。这样的生存环境造成了戏剧管理者和从业者对戏剧的商品属性普遍缺乏认识，根本没有建立戏剧是一个可以产生经济效益、文化效益的产业观念。戏剧曾成熟于商品经济萌芽时期，但是伴随商品经济的发展，戏剧对市场的适应能力与生存能力反而大大降低了。戏剧与市场脱节，精品与市场割裂，即使戏剧还因为自身的商品属性创造着部分价值，部分地维持着戏剧的再生产，但这种功能长期被看作是附带的、次要的功能，为政治服务才是其主要功能。政治意识强烈而市场意识淡漠是计划经济时期戏剧的一大特点。而且，由于对戏剧

的政治意识形态的过分强调，戏剧的教化功能被过分强化，娱乐功能、审美功能被遗忘或被排斥，戏剧自身的市场功能已非常微弱。更严重的是，作为一种体制，人们在其中生活了近四十年，从思想观念到行为方式都已基本形成模式，许多影响已根深蒂固，作为剧团失去了通过自己的戏剧产品来维持自己的生存能力，而作为观众也遗忘了还需要掏钱买票欣赏戏剧的习惯。当中国社会进入转型期，以往的计划经济转变为市场经济，一切行为都要纳入市场经济的轨道，按市场经济办事，这时已被割裂了四十年的精品与市场的链条一时难以恢复，过去全凭政府出资养人又包购包销的戏剧难免处境尴尬。

其次，体制改革的滞后蚕食了精品与市场间的链条。体制改革的目的是要在全社会建立一种适应市场经济的新的体制，因此我们寄希望于通过体制改革修复精品与市场间应有的链条，但实际上，中国的戏剧表演团体的体制改革在由计划经济向市场经济体制过渡的路途上曲曲折折走走停停。应该说，这些年我国艺术表演团体在劳动用工、分配、干部任免自主权等管理方面进行了改革，国家也出台了一系列政策，为剧团进入市场经济体制作了初步的准备。但是由于剧团的所有权与使用权分离、剧团经费与财政事业费脱钩、演职员从国家干部队伍中离开而成为自由职业者等决定剧团体制属性的关键问题上改革力度不够，加上一些必要的社会配套措施没有及时跟上，因而剧团在市场中作为独立的生产经营者的地位并未确立；虽然中央部分院团和极少数地方院团实行了演出补贴制，但国家资助戏剧主要还是通过直接给剧团拨款的方式，人头费加上专项，给予演出效益环节的资助寥寥，由于拨款没有与市场挂钩，市场因素无法直接作用于政府的资助，因此政府的拨款对于激励剧团进入市场作用不是十分明显。虽然目前剧团的经费实行“差额拨款”，其差额部分要靠剧团以生产经营者的身份到市场中去赚，但靠艺术生产赚回来的经费在整个剧团经费支出中所占的比重实在是太少了。据统计，近十年我国艺术表演团体的经费自给率平均为33%，除去三产，单靠演出收入，平均自给率只有14%。剧团的经费来源主要还是依靠国家供给。虽然目前对院长、团长也实行聘任制，但院长、团长们只拥有剧团的管理权而没有所有权，也没有具有法律效力的制度明确他们的责权利，三年五年的任期内能找到市长要来经费排出剧目获得大奖，就算业绩辉煌，就可以晋升级别和增加工资。由于现有体制无法调动起剧团进入市场的积极性，体制改革进度滞后于市场经济的发展速度，使得戏剧精品无法在市场中充分施展，通过体制改革修复精品与市场间的链条的目标还有较长的一段路要走。

再次，戏剧评奖的误导锈蚀了戏剧精品与市场间的链条。什么是精品，不同的人有不同的标准，在中国，地大团多剧目多，政府对精品的认定就只能是获奖了。能否获奖、获什么级别的奖励是衡量剧目优秀程度的主要标志，而这一切，又同剧团、剧目、

剧目创作者的生存状态紧密相连，因此评奖作为导向强有力地推动着中国戏剧的运行轨迹。现在戏剧创作方面的评奖全国主要有三项：文化部设立的专业舞台艺术政府奖“文华奖”、中宣部的“五个一工程奖”、中国剧协的曹禺戏剧文学奖。评奖从思想性到艺术性，从题材到形式都提出了若干的条件，而对艺术表演团体的基本生存活动，其艺术创作生产的主要环节——演出却少有规定，惟有“文华奖”要求参评剧目必须有三十场歌剧舞剧十五场以上的演出场次，区区三十场还不乏东拉西凑甚至虚报的现象。这样的导向，剧团创作剧目时眼睛只盯着评奖、忽视演出场次的现象也就在所难免了。近年来由于市场经济的影响，民众上世纪以来经久不衰的政治热情已经逐渐淡化，放松心情和寻找快乐是当今观众走进剧场的主要目的。因此戏剧演出场次少，加之剧目内容脱离观众的欣赏要求，这些因素对正在形成的戏剧市场造成一种戕害。

另外，编导的主观与营销的乏术也松散了精品与市场间的链条。客观地说，没有哪位剧目的编剧导演含辛茹苦地完成一个剧目，尤其是精品剧目不是由衷地希望它在社会上有反响，在拿大奖的同时，市场上也有良好的回报，但是，操作起来，惯性所至，从剧本选材、创作到排演都忽略了市场。甚至个别编导以迎合市场与观众为耻，认为那不过是些内容浅显趣味低俗的东西，而自己要创作的是留给后人欣赏的珍品，以这样的观念去创作作品，能对其市场意识抱有多大希望？营销乏术也是许多精品难以进入市场的重要因素。由于长年的计划经济，产销脱节，在相当一部分人的头脑中，特别是艺术管理工作者们的头脑中，缺乏投入产出的经营观念、营销意识。没钱找上级、创作生产听指示、只重视创作和生产不重视市场营销、只要领导满意不管群众需要等问题还相当普遍。

经过如此种种的风化、蚕食、锈蚀、松散，精品与市场间天然的、有机的链条变得脆弱不堪。更有甚者，在某些创作中，戏剧精品与市场成为两种不同的价值取向，几近对立。常听人说，我们这出戏是精品，是要获奖的，而那出戏是市场戏，要拿场次的，这种说法最典型地体现了目前戏剧创作中精品与市场间的真实状况。

二

显然，戏剧精品与市场间天然的有机的链条需要修复。

修复精品与市场之间的链条，精品创作的管理者——政府应建立起市场机制调节基础上的政府文化行政部门宏观管理、间接管理的管理体制。这种间接的管理体制的核心就是把政府职能真正转到宏观管理上，就是政府文化管理部门根据艺术发展目标，按照

艺术规律、经济规律，通过经济、法律和行政手段来宏观调节戏剧艺术的经营活动，从根本上改变目前文化行政部门直接主办和干预艺术活动的行政指令性的直接管理模式。这种改变主要是表现在改革政府与剧团的关系上：一种是行政管理关系由办剧团转化为管剧团，二是财政支持关系由家庭供养关系转化为市场中的买卖关系，使剧团以独立的生产经营者的身份在演出市场上进行自主经营，自我发展，自我管理，自我约束。当政府由办剧团转化为管剧团时，剧团在选剧目时就有了充分的自由度；当家庭供养关系转为市场买卖关系时，也就是政府对剧团的经费投入由过去的按人头拨款养剧团改为按剧目质量和演出场次计酬购买戏剧产品，政府成为市场中的一大要素，剧团迫于生存的压力，在选择剧目时首先就必须考虑它的市场前景。在市场杠杆的调节下，剧目生产的所有环节从创作到演出到营销都指向了市场，遵循投入产出的市场经济规则来运作，依靠造血而不是输血来实现再生产，这就从根本上改变了戏剧生产的机制和运作方式上长期以来形成的弊端，树立起市场观念和市场意识，真正以经营观念和方式来从事艺术生产和消费，为精品顺利地进入市场创造了条件。

修复精品与市场之间的链条，精品的创作主体——国有剧团必须建立竞争机制基础上的现代艺术表演团体的管理体制。这种管理体制的核心是产业化，吸收现代企业管理制度的优长，并结合艺术表演团体自身的管理特点，形成艺术表演团体独立经营的机制。现代艺术表演团体的管理体制应突出以下方面：一是产权明晰，剧团中国有资产所有权归国家所有，剧团拥有包括国家在内的出资者投资所形成的全部法人产权，成为享有民事权利、承担民事责任的法人实体。二是剧团要按照市场的需求组织生产经营，以提高经济效益为目的，依法自主经营，自负盈亏，并承担国有资产保值的责任。三是建立科学的剧院领导体制和组织管理制度，形成激励和约束相结合的艺术生产经营机制。另外现代艺术表演团体管理体制还需要调整理顺艺术表演团体与艺术从业人员的生产关系，使艺术生产力得到解放和发展。

修复精品与市场间的链条，精品的倡导者——政府及学术机构必须完善评奖标准。评奖作为政府的导向引导，其作用不可小视，即使戏剧完全进入市场经济，评奖的激励机制也将深刻地影响戏剧的创作和发展。思想性、艺术性、观赏性固然是衡量一个剧目水平高低的一种尺度，当精品需要以市场经济作背景时，剧目的市场性也应纳入考核范畴之内，而且需要作为相当重要的考核指标。只有思想性、艺术性、观赏性、市场性共同作为评奖条件，才能促使剧团在剧目的创作阶段就会考虑上京与“上座”，既做到让领导和专家满意，又努力争取让观众喜爱；在剧目的二度创作中，既精打细算节约开支，又追求效果吸引观众；当剧目演出时，也会四处出击，尽量增加演出场次，扩大演

出范围。这样，评奖才会被剧团作为进军市场的手段而不是目的，评奖的激励效果才能大大发挥，同时评奖的影响也会扩大。

修复精品与市场的链条。精品的创作者——编导必须增强观众意识。产品的适销对路，从来都是市场经济行为中不可忽视的重要问题。在市场经济条件下，观众是戏剧生产的服务对象更是衣食父母，只有他们乐意掏钱买票，演出才真正繁荣，戏剧才真正走出困境。因此观众的喜好和欣赏习惯应是精品创作生产首先需要尊重、了解和把握的。为了争取观众，应当注重分析不同层面观众的心理，注重从大量观众的反馈中洞悉各种观众的审美需求形态，也就是说戏剧精品创作者要了解和把握住当代社会文化发展的趋势和社会审美的心理变化，在生活的各个领域挖掘当代观众所关心的艺术内容和所喜爱的艺术形式，张扬戏剧艺术本身的魅力，激发观众的欣赏情趣，让观众有兴趣进入剧场，引导观众自主消费，建立一种艺术生产与消费的天然联系，提高戏剧在多元文化发展中的竞争力。

修复精品与市场的链条，精品的营销者——中介必须给予充分的重视。产品能否打开市场，质量固然重要，但推销手段同样十分重要，戏剧精品也是如此。以往我们总是注重精品的生产环节而忽视精品的中介经营环节，营销环节的薄弱使得许多精品无法被顺利地导入市场。戏剧营销包括两个方面：宣传策划与推销服务，宣传策划也是生产力，这在戏剧一步步走入市场化运行轨道的今天已经成为不可否认的事实。好的剧目需要智慧来包装宣传，而许多剧团不屑于市场宣传，不愿意投入必要的宣传经费与力量，认为此举费时费力费钱不值得，这种认识上的误区导致一些原本可以产生良好经济效益和社会效益的剧目没能在市场上占据应有的位置，事实上造成了人、财、物的浪费。宣传如此，推销也如此。历史原因戏剧剧票推销手段比较单调，无非窗口订票和集体订票，随着市场经济的深入，集体订票将越来越少，单靠窗口零售票显然堵塞了戏剧通向观众的大门，戏剧需要靠推销沟通舞台与观众的联系，因此从组织、策划、信息、宣传、营销等方面实施一套新的经纪人制度显得尤为迫切。目前许多民营剧团的营销战略应给我们国营剧团以深刻启示：既然炒作宣传是一种行之有效的运作手段，为什么不能为我所用？既然周到的服务、灵活的价位可以吸引各种层次的观众，为什么要高高在上，等客上门？只要有质量作保证，营销策略将为戏剧精品开启市场之门。修复精品与市场的链条，精品的投资人必须强调成本核算。精品是创作出来的，而不是用大制作作出来的。精品本身并不抵御大制作，精良的制作是引导观众消费的重要手段；市场也不抵御大制作，高投入带来高回报的艺术生产的实例艺术市场中并不乏见，问题是投入时要考虑产出，要考虑观众不同的消费水平。对精品也要强调成本核算，投入时必须伴有

准确的市场预测。那种不计成本的大制作对市场经济中的戏剧是一种误导，而以质量取胜走内涵发展的道路才是现阶段戏剧发展的理智选择。

2003年

后 记

按照《大连优秀文学艺术作品选》总编委会的部署，从2004年7月开始，我们对自1945年8月至今的大连文艺评论，进行了系统的检索、钩沉与整理，并从中编选出这本《文艺评论卷》。

当一点点拂去逝去的岁月尘埃时，我们欣喜地发现，就在这短短的60年里，大连的几代文艺评论工作者以自己的敏锐、学识和韧性，写就了一大批有影响的、饱含着炽热的情感和深邃的理性的优秀文艺评论文章，为大连文艺事业的发展，起到了明确方向、鼓足干劲、增加素质、扩大影响的作用。这让我们在编选这本书的时候，多了几分小心和仔细。

因此，我们在编选的时候，曾多方面征求意见，先后对初选稿进行了五次较大幅度的增删，并进行过数十次的微调，忍疼割爱了不少优秀文艺评论。限于水平和视野，限于篇幅，可能遗漏了许多名篇佳作。

编选本书，我们尽可能遵循如下原则：

- 一、力图全面反映大连文艺评论发展的60年的轨迹；
- 二、原则上每一位入选者只选择一篇文章；
- 三、侧重于大连文艺发展、艺术家及其作品的评论文章；对国内外文艺发展的综述性的评论文章，我们以其当下性而酌情收入；对文艺理论和文史研究文章，原则上不在本书编选之列。

本书分两部分。每一部分都以发表时间的先后为顺序。

编选的过程中，何永娟、王常丽等同志做了大量的工作，在此表示感谢。

本卷编者

2005年3月

