

“剧本就是文学”，这是一个毋庸置疑的命题。那么为什么今天还要重新提出来讨论，我认为不在于这一命题出现了问题，而是一些人（某些创作者或导演）歪曲了这一命题的含义，以貌似“创新”的理论混淆了人们的观念。因此，我们需要重新明确地认识这个问题。这对今后的戏剧创作很有必要。

剧本有文学品格才能流传久远

戏剧的文学品格，是剧本的文学性与思想性的体现，它代表着一种文学精神——即追求真理、向往光明、积极向上的奋斗精神。戏剧作品能不能够流传久远，根本原因在于戏剧文本的文学品格，以及由剧本所承载的思想意蕴。中外古今，概莫能外。

在中外戏剧史上，能够流传于后世的作品，都是具有文学性和思想性的作品。莎士比亚的戏剧《哈姆雷特》《罗密欧与朱丽叶》，易卜生的《玩偶之家》，契诃夫的《海鸥》《樱桃园》等，至今仍在世界各国演出，并不断被改编成不同的形式演出。汤显祖的《牡丹亭》、洪昇的《长生殿》，被海峡两岸的艺术家改编成不同的版本演出，而且获得了青年观众的欢迎。曹禺的《雷雨》《日出》《原野》，不仅在话剧舞台上上演不衰，还被改编成歌剧、舞剧、川剧和电影、电视剧。老舍的《茶馆》至今已演出五百多场，依然是场场爆满，被改编成电视剧同样收到很好的效果。还有郭沫若的《蔡文姬》、田汉的《关汉卿》、夏衍的《上海屋檐下》、吴祖光的《风雪夜归人》等也都常演不衰。为什么这些几十年或上百年前创作的作品，今天仍然受到艺术家的青睐，并受到今天观众的喜爱呢？无论是改编成了什么样的艺术形式，都有着不同的艺术魅力，其主要原因就在于剧本的文学品格和深邃的思想意蕴。梅耶荷德说：“雷孔·德·利尔说：‘严格地从词源学的角度来说，并不存在形式这个概念。形式是思想的最自然的表现。’我完全同意他的这个观点。”（《梅耶荷德谈话录》）

因此，对于一部戏剧作品来说，文学品格是最重要的。有了文学品格，剧作中才能表达鲜明的主题、塑造出生动的人物形象、展现语言的魅力、开掘出剧作深厚的思想意蕴，为舞台演出提供良好的基础。而没有文学品格的剧本是不可能流传于后世的。

导演代替不了剧作家

众所周知，舞台创作离不开剧本，也离不开导演、演员以及舞台美术、灯光、布景、音乐等艺术手段。但是，再高明的导演也代替不了剧作家。因为没有剧本，一切的演出都无从谈起。剧本才是一剧之“本”。离开了剧本，舞台创作就如在沙滩上盖房子。因此，导演与剧作家在舞台艺术创作中，既有明确

剧本要有文学品格

□刘 平

的分工，又需要密切合作。

有人说，今天的话剧是导演的艺术，是演员的艺术。舞台演出可以没有剧本，只要有导演和演员就够了。这样的论调无疑是片面的。请问，有谁看到过一出只有导演、演员而没有剧本的话剧演出吗？有的人改编别人的作品，或利用剧作家的剧本思路做文章，然后就说这是“×××戏剧作品”，仔细想想，说这样话的人不感到“脸红”吗？如果没有剧作家的剧本做基础，你能搞出一台像样的舞台演出吗？有的导演回答说，我的创作没有剧本，整个创作都是我在舞台上完成的。这或许是事实。但是，这也不能说明没有“剧本”就能够成就一台话剧演出。你在舞台创作之前，就算没有现成的剧本，可是，你在构思这台演出之前总要有个创意，总要有个整体构思和情节安排，总不能东抓一把，西抓一把，把一台演出变成一个“大杂烩”，或是什么都可以装的“垃圾桶”吧。即使你认为一些即兴创作出来的东西是可取的，也要纳入你舞台创作的整体构思之中。这样一来，你的这台演出，表面看来没有剧作家写的剧本，实际是导演自己在构思剧本，只是这个剧本还是一个“腹稿”，没有付诸文字而已。因此，这并不能作为否定剧本的“实例”。中国早期的文明戏，有的演出就没有剧本，只有一个“幕表”，上面只写着一些故事梗概、出场人物和场次安排。田汉在创办“南国社”时，带领学生演剧，也用过这个办法，演出前没有现成的剧本，只有一个大纲，待演出几场后，才整理出剧本，把台词固定下来。还有抗战时期的街头剧、活报剧，常常是根据当天的新闻和当地发生的故事临时编的，演出时也没有剧本。台湾赖声川的“表演工作坊”也常常用这样的方法进行创作。像这样的创作现象，你也不能说没有剧本也可以进行舞台创作。关于这一点，我们从我国改革开放后的新时期戏剧创作中，也可以看到“剧本”在舞台演出中的重要性。

新时期戏剧，是在不断地介绍、引进西方现代派戏剧的创作手法的基础上，突破传统话剧创作中的单一手法，进行大胆地探索与实验，出现了《屋外有热流》《绝对信号》《一个死者对生者的访问》《狗儿爷涅槃》《桑树坪纪事》等深受观众欢迎的作品。但遗憾的是，当《狗儿爷涅槃》《桑树坪纪事》出现以后，不仅创作上没有沿着这样的势头走下去，出现更多

的好作品，而是出现了衰微的势头。究其原因，就是一些创作者（尤其是导演）的创作观念出现了偏差，对戏剧“创新”做出了片面的理解，突出的表现就是对剧本创作的不重视。

当《绝对信号》《街上流行红裙子》《一个死者对生者的访问》的出现受到观众欢迎的时候，一些导演便头脑发热，以为单靠舞台技术手段就可以创作出一出好戏来。随之而来的是创作上的“一窝蜂”——多场次、多声部、中性道具、满台歌舞。走向了形式至上、手法第一的单纯技术主义，忽略了剧本的创作及对内容的深入开掘。有些人甚至提出了“玩戏剧”（即“玩内容”、“玩形式”、“玩手法”的论调）。这样的戏，不能反映现实、关注社会生活、表达民众心声，内容空洞无物。有些导演在舞台演出中把演员当做执行导演处理、体现导演构思的工具和符号，忽略了演员的创造性，也忽视了演员对台词语言的创造。观念上的偏差，直接导致了创作追求上的片面。有些戏，不是通过形式的创新把一个老问题写出新意，如《屋外有热流》对公与私两种人生观的思考，《街上流行红裙子》对“劳模”问题的思考、《一个死者对生者的访问》对英雄人物的描写等，而是只追求形式的“新”，只追求舞台上的花里胡哨，既不塑造人物，也没有深厚的内容。这样的“新”形式，因为失去了内容的支撑，而变成了各种手法的大杂烩。作品没有了文学性和深刻的思想内涵，艺术上也失去了震撼人心的力量，观众也不买账了。徐晓钟说：“震撼观众，要有丰富、深刻的内涵。缺乏坚实的内涵，任何形式的实验必然遭到失败。”（见《热土的沉思——*桑树坪纪事*》）新时期戏剧在发展过程中曾经有过红红火火的阶段，但是，真正经得起时间检验的，都是在剧本创作上具有深厚的文学底蕴的作品，如《绝对信号》《小井胡同》《一个死者对生者的访问》《狗儿爷涅槃》《桑树坪纪事》《天下第一楼》《同船过渡》《地质师》《商鞅》等。而那些没有文学性、内容贫乏、只顾“玩形式”的“剧本”都被一风吹了。

剧本有文学品格 舞台演出才能产生艺术魅力

戏剧舞台演出离不开剧本，剧本也离不开文学，如果

剧本失去了文学品格，不但不可能在舞台创作中显现出艺术的魅力来，而且在文学史上也不会有存在的价值。

那么，什么样的剧本才是好剧本？我认为，剧本除了必不可少的主题、情节、人物、语言等要素外，更重要的是要有思想。

“五四”时期，易卜生的剧作在中国影响非常大，其中重要的一个原因，就是作品所体现出来的思想，即易卜生在剧作中对社会、人生、家庭、婚姻以及对妇女的人格与尊严的思考。正是这些思考，引起了中国新文学家们的重视，同时也感动了中国的普通观众。《玩偶之家》（《娜拉》）在中国演出后引起很大反响，以致改变了中国人对家庭、婚姻的认识，掀起了关于婚姻自主、恋爱自由的讨论。当时，很多作家模仿易卜生的《娜拉》写剧本，但艺术上比较优秀的却不多。

曹禺的《雷雨》能取得成功的重要原因，就在于曹禺是从生活出发，以塑造人物为主，让思想从情节与人物形象中自然而然地流露出来。曹禺说，他“写《雷雨》是在写一首诗”。（《雷雨》序）《雷雨》演出获得成功后，常有人问曹禺《雷雨》是怎样写的，或者《雷雨》是为了什么写的这样的问题。曹禺说：“我并没有显明地意识着我要匡正、讽刺或攻击些什么。也许写到末了，隐隐仿佛有一种情感的汹涌流来推动我，我在发泄着被压抑的愤懑，倾诉着中国的家庭和社会。然而在起首，我初次有了《雷雨》一个模糊的影像的时候，逗起我的兴趣的，只是一两段情节，几个人物，一种复杂而又原始的情绪。”（《《雷雨》序》）可以说，曹禺写《雷雨》不是为了某种观念的需要，而是写出了他在生活中的真实感受。当他把生活给予自己的这种情感冲击变成文字的时候，就是作品诗化了的体现。也许正因为如此，他创作的作品才会有深刻的思想内涵和诗意的美感，人物形象才有“说不尽”的艺术魅力。七十多年来，《雷雨》在舞台上能够常演不衰，就在于此。高尔基说：“多多重视思想吧，促进思想产生出来吧！思想永远不会辜负你的劳动……如果你愿意，石头缝里也能发现思想。”有了思想，剧本才可能具有文学品格，才可能成为优秀作品，舞台演出才可能意蕴深厚，才可能影响久远。

因此，重视剧本的创作，加强剧本的文学性，是振兴戏剧舞台艺术的最重要的一环。

剧作就是文学(28)

诗人的核心素质

渴望写出优秀的诗歌作品以赢得更多心灵的共鸣，渴望写出不朽的诗篇以赢得历史的青睐，这是古往今来难以数计的诗人的梦想和追求。作为一位真正的诗人，拥有这样自觉的心态，不仅是正常的、合情的，而且值得赞赏，应当鼓励。但是在孜孜追求以后，诗人能否实现自己的诗歌梦想呢？我以为这主要取决于诗人自身的素质尤其是诗人必须具备的核心素质——理想和情怀，你是否拥有并且能否坚持自己的宏大理想？你是否拥有写出优秀作品或不朽诗篇所必须具备的情怀？每一位有志向的诗人都可以对自己作一评估。

作为社会主体的每一个人，都会拥有也应该拥有自己的理想。诗人更应该是一个满怀理想的人。屈原、李白，这些写下不朽诗篇的古代中国的伟大诗人，哪一个不是拥有远大而崇高的理想！“国富强而法立分，属贤臣而日欢。”屈原唱出了通过变革、实行法治而使祖国富强的政治理想。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”无论遭受怎样的挫折和打击，“亦余心之所善兮，虽九死犹未悔。”“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩？”为了实现自己的远大政治理想，纵然粉身碎骨也不作妥协。可是坚持理想常常是痛苦的，因为它可能或者必须承受磨难的砥砺和心灵的煎熬。但也正是这种看似无情的砥砺和煎熬，才能锻造出《离骚》这样千古不朽的伟大诗篇，正所谓“江山不幸诗家幸”，愈是具有理想的诗人愈能迎着恶劣的环境和残酷的打击爆发出诗情，挥毫寄意。浪漫的李白，“暂因苍生起，谈笑安黎元”。“惧夜逸兴壮思飞，欲上青天揽明月。”他关注国家政治，很想经世致用，在政治上有一番作为。但当他有机会进入最高政治圈子以后，却根本没有参与国家政治事务的可能，最高统治者只让他充当调济宫廷生活、点缀升平景象的御用工具。理想的破灭，使最有独立个性的李白，在刚刚唱完“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”之后，又高傲地唱响“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”的撼世名句。如果李白放弃理想，随波逐流，会有这样骇俗的诗章诞生吗？

具有宏大理想而留下名篇名句的现代当代诗人也比比皆是。“为什么我的眼里常含泪水？因为我对这土地爱得深沉！”满怀理想向往光明自由、渴盼祖国独立富强的艾青在民族危亡关头以热血和挚情表达了国人共同的心声。郭小川的《秋歌》《团泊洼的秋天》是在正义受压、理想受抑的政治季节中发出的不平之鸣、愤懑之音，它是一位战士诗人执著理想、愈挫愈勇的心灵表白。渴望“伟大的爱情”的舒婷，倾情歌唱作为一株与“橡树”紧紧站在一起、既相依又独立的“木棉”，他们既有共同的理想与追求，又可以有不同的爱好和事业，他们既能患难与共、相濡以沫，又能共享幸福、比翼齐飞。这首诗所以动人心弦，恰恰是因为它的理想主义的爱情观正是绝大多数爱情男女的共同追求。可以说，具有理想的人不一定诗是诗人，但诗人必须具有理想。在理想的翅膀凌空振飞的时候，它可以带给我们朝晖、虹霓、白云、蓝天种种令人心怡的画面和情思；在理想的翅膀被缚住被折断的时候，它也可以带给我们以怒涛、惊雷或者暴风雨的震撼。我们的诗人和诗歌不能没有理想。

情怀也是诗人必备的核心素质。情怀内涵中有两点特别重要，一个是否宽广，一个是否真诚。宽广的情怀一般都具有人文精神，诗人可以有自己的存在状态和人生经验出发，推己及人，表达对于客观世界的关注关怀，也可以从自己的良知、品格、智慧、境界出发，倾吐自己对于人间万象的思考与情感。现实主义诗人杜甫，不仅怀有“致君尧舜上，再使风俗淳”的政治理想，而且抒发了“会当凌绝顶，一览众山小”的壮志豪情。但当他追求理想受挫，逐渐地走向人民，更多地了解人民的疾苦和统治阶级的腐朽与罪恶以后，就成了一位“穷年忧黎元，叹息肠内热”的人民诗人，他以宽广的情怀写出了《兵车行》《丽人行》《悲陈陶》《哀江头》《春望》《羌村》《洗兵马》和“三吏”、“三别”等一系列史诗般的爱国诗篇。鲁迅的诗同样有着热爱祖国和人民的宽广情怀。他“万家墨面没蒿莱，敢有歌吟动地哀。心事浩茫连广宇，于无声处听惊雷”，让人悲痛、沉思和期待；他的“灵台无计逃神矢，风雨如磐暗故园。寄意寒星荃不察，我以我血荐轩辕”，让人沉重、感动、扼腕，恨不得起而反抗。事实上，诗人用宽广的情怀拥抱世界，世界也一定会以拥抱回报诗人。世间无数具有宽广情怀的诗人和作品广泛而长久地受到敬重和热爱，充分证明诗人宽广情怀的现实意义和永恒价值。

当然我们也必须尊重诗人的多层次性。要求所有的诗人都拥有宽广的情怀，那不现实，也没必要。不过，诗人的情怀可以有宽有窄，但情感却必须真诚，因为读者的眼睛容不得半点虚伪，诗歌的秉性最厌恶矫情。诗歌同小说、散文、戏剧、影视等文学形式不一样，它征服读者的主要武器是情感，而且是真诚的情感。这就要求诗歌的品格和诗人的品格高度统一，这也就对诗歌对诗人提出了比之小说家们其他家们更为苛刻的要求：诗歌拒绝虚假，诗人必须真诚。雷抒雁的《小草》为什么振聋发聩？因为作者在《小草》中不仅暴露了黑暗，歌颂了光明，尤重要的是他真诚地面对读者，他“诚实地解剖和鞭策了自己，这就赢得了所有与自己有着相同或相似心路历程的人们的强烈共鸣”。正是这份真诚使《小草》在同一时期同一题材的诗歌作品中出类拔萃。帝王出身的李煜，似乎不属具有宽广情怀的诗人之列，但是他的许多诗作为什么能打动人心？关键也在于真诚。“春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首明月。”短短一曲《虞美人》，把一个爱国君王的悲凉心境和盘托出，真诚使他赢得了理解、同情与嗟叹，也使这支小曲传流千年。

当下中国诗坛为什么诗歌作品产量居高不下，而优秀诗作却寥若晨星？为什么未能出现具有屈原、李白、杜甫或者艾青一样品位的诗人？从内因方面分析，诗人们在宏大的理想树立和坚持上有所欠缺，在宽广情怀的培育和守护上力度不足，在市场化物质化短期性浮躁性的挑战面前或者缺了大气，失了元气，少了底气；或者干脆当了逃兵，举了白旗，俗了心灵；所以才有诸如“下半身写作”之类与俗共舞的话题抢夺地盘，扫人兴味；所以诗坛内外才会有对于当代中国诗歌发展状态的种种忧思和碰撞产生。但是，“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。”中国诗坛、中国诗坛和中国诗人的主流始终在探索中前行，在磨砺中升华，更多的诗人在复兴中华、改革开放的伟大历史进程中坚持理想，壮阔情怀，研寻诗艺，力求书写无愧于时代、无愧于历史、也无愧于人生的生命之歌、使命之歌，为中国诗歌青春不老，为中国诗人的崇高荣誉继续挥洒心血，激情放歌！这也正是中国社会对于中国诗歌的真诚而热切的期待。

洞察

书评

传记的生命在于真实

□古远清

复出，又一次与死神交战，又一次与命运抗争，人们据此有理由相信：《不言放弃》决不是德复写作生涯的句号，而是他重获新生，展翅腾飞的新起点。

这时人们才惊奇地发现：德复不是廉颇，他人老心不老，他的精神状态就像该书封面的照片那样年轻，仍然像八九点钟的太阳处于上升姿态。说他没有老化成“落日”，是因为这本自传不是一般的书，不是耄耋老人告别世界前“例行公事”向人们报告他成长的经历和生命历程，而是通过一个人的遭遇写中国知识分子命运的大书。德复所受的磨难，多次被打成牛鬼蛇神的经历，以及对盲目紧跟而忏悔和反思的精神状态，有很大的代表性和概括性，因而这是一篇表现红旗旗下成长的知识分子命运的“典型报告”。从这里，人们可以读到中华人民共和国土改、批胡风、反右、反右倾机会主义、大跃进、“文革”、改革开放的历史，读到知识分子为什么会向现实妥协而又无法掌握自己命运的原因，明白极左势力为什么总会卷土重来伤害作家，学会做人必须诚实、不能改编和篡改历史的道理。

《不言放弃》最大优点是真实，它不仅解剖别人也严于解剖自己。敢于写自己的阴暗面，历次政治运动中不仅写自己被别人整，也写自己整过别人，不回避自己在极左思潮影响下随波逐流写过的趁时文章。尤其是上级要他批斗

自己的领导焦德秀的内心矛盾写得充分和可信，而不像某些自传的作者把自己打扮成水晶般透明、蒸馏水般纯洁的完人。

“记忆文学”是回忆录新上市的一个怪烘烘的标签。它在回忆录和自传体小说之间骑墙。“记忆”可能有误可能遗忘，“文学”却允许虚构允许想象。早早立起这两道阻挡批评之火的防火墙，作者就可以躲在墙后把回忆录当成幻想小说来操弄了。当前有些记忆文学，是作者时给自己签发的一张制假许可证。他写传记不是写小说，更不是在创作“记忆文学”，而是视真实为生命，容不得半点编造和虚假。在他的人生河中，有几个岛是无法绕开的：在大学读书时因崇拜胡风及其友文的作品受到隔离审查，在十年浩劫中被当做黑帮遭无数次批斗、毒打、关押、劳改，“文革”结束前调到武汉，跨入省作协大门又遭莫须有的审查。所有这些，他如实写出，写出时不忘记自己也做过违心的检讨和揭发过别人。这是无法抹去的“创伤病史”，也是能深究人性诡谲，能充分又细致地传达自己的个人经验与气息的动人之处。

小说需要卖点，否则写出的东西只能藏之名山而无法和众多读者交流；自传同样需要卖点，否则就无法上媒体头条或重要版面。可德复不需要这种吸引眼球的卖点，他深知作品最终还是靠品质说话，自传最终还是靠写个人遭遇有无典型性而流传。德复不怕肉体会的衰败，不怕有太多与时光搏击的痛楚与伤痕，更不怕别人将自己的作品比之为“出土文物”。他只顾如实道出自己的一生，认为真实比卖点更重要。真实对他来说，不光是处世方略，也是一种人生境界。这也是《不言放弃》对当前的传记文学创作的贡献和启示。

艺术”有点高贵的模样，却是下等的作为；依仗着传媒的权威，却在凌蔑着知识。

其实，影视作品也要有崇高的承诺。诚如文学要有属于它的时代的崇高的承诺一样，影视作品要表现出它的时代的人性的光环、生命的活力、歌咏与保护历史的卓绝，把最深情的画面留给它熟悉的土地。或者可以的话，影视作品还要深入到生存的苦难，挖掘出蕴藏于社会最底层的生命的觉醒，从而表现出莫大的仁爱与同情心。而这些，正是影视作品的灵魂。我们希望影视创作不要再刻意去远离人间，好的作品，永远都属于热切的生活，属于它的时代，属于卓绝的历史。

读者评论

创作出真正的灾难题材小说

从2008年那个黑色的5月开始，我们的生活中经历的灾难真是太多：汶川、玉树大地震，舟曲泥石流，各省市数不清的洪涝灾害……在文学界，有个严酷的想象值得我们关注。汶川地震之后，铺天盖地的诗歌、报告文学表达了人们的哀痛，到玉树地震时，诗歌和报告文学已经渐渐变少，到了舟曲泥石流，面对数以千计的死亡，文学人的创作心态似乎渐渐趋于平静。更让人感到不可思议的是，我们热切期待的有关灾难题材的小说，似乎就始终没有形成一种趋势。

这到底是小说家心灵的健忘呢？还是真的属于审视灾难的“疲劳综合症”？

为了了解、感知灾难，我曾读过《孩子，快抓紧妈妈的手》《生死不离》等诗歌佳作，读过何建明的《生命第一》、陈启文的《南方冰雪报告》、陈歆耕的《废墟上的觉醒》、李鸣生的《震中在心中》，但这些都是报告文学。我特别想看到小说，像感受外国小说家村上春树的《青蛙君救东京》、克莱斯特的《智利的地震》中灾难的悲壮那样，感受发生在我们国土上灾难时刻的人性全景。我认为，灾难中那些幸存者、死亡者、伤残者的人性、道德、精神状态等等，必须应该由小说家通过想象、虚构去完成。很可惜，我仅仅借助上海学者葛红兵等先生的评论，才读到了天津作家秦岭的中篇小说《透明的废墟》和河南小说家乔叶的短篇小说《家常话》。我喜欢秦岭小说中的那种符合生活逻辑的想象，让我感受到了死亡者在灾难降临之后，那种复杂而悲壮的道德忏悔、人性变化和精神复苏。最近，又看了秦岭的另外两篇地震题材小说《相思树》和《睡衣》。奇特的构思，是那么猛烈地撞击活着的人的心扉。我觉得，这样的小说家以及这样的小说，还应该多一些。

不是读者没有阅读的渴望，最近地震题材电影《唐山大地震》的热播，足以反映出中国老百姓对灾难题材作品关注度和浓重情结。小说家是靠灵魂来写作的，我相信，我们的小说家面对数以千计、万计生命的瞬间消失必然有强烈的内心触动，但为什么写不出来灾难题材的小说呢？我想，这绝对不是一个简单的话题。

常有桂(江苏)

影视作品也要有崇高的承诺

如今这影视创作就像一个竞技场，你能给荆轲配一把机关枪，我就能让杨贵妃的头上长犄角；你能让孙悟空爱上白骨精，我就能让张飞和关羽发生同性恋。斗的全是浮躁、斗的全是虚华、斗的全是想象力，斗来斗去，斗出一段不人不鬼的历史，斗出一个似人非人的世界，原本属于人间的故事，全都成了天堂的童话。如此一来，影视创作的意义何在？影视作品岂不成了“二丑

(1)不易的批评：它关注的是终极问题即心灵或灵魂的问题，比如有关原型、精神分析以及禅的批评的问题，这些都是整合了社会学、人类学、神话学、宗教学等学科范畴的东西，由于它所关注的是宇宙、