

生于斯,长于斯,成于斯——陈荒煤与上海

□杨志君

伊斯坦布尔的命运就是我的命运，
我依附于这个城市，
只因她造就了今天的我。

——奥尔罕·帕慕克

作家与城市是一个有趣的话题。福克纳说：“打从写《沙多里斯》(Sartoris)开始，我发现我家乡那块邮票般大小的故土倒也值得一写，恐怕我一辈子也写不完。这地方如同一座宝藏，展示着各式各样的人物，我便是由此开辟了一块自己的天地。”福克纳一生绝大部分时间在密西西比州的奥克斯福小镇度过，这座小城的历史与现实、风俗与人情、痛苦与困惑，皆成为其创作的灵感之源，于是有了一个五光十色的“约克纳帕塔法”世界。像福克纳一样，很多作家都跟某个城市有着密不可分的关系，如帕慕克和伊斯坦布尔，乔伊斯和都柏林，老舍和北京，方方和武汉，以及陈荒煤和上海。

陈荒煤1913年出生于上海，取名为沪生，在霞飞路后面一直住到1925年，之后随家迁往湖北大冶。1933年，陈荒煤肩负着特殊任务回到上海，先是参加剧联的工作，在发表了《灾难中的人群》等小说后，顺利地转入到左联，迎来小说创作的高潮，成为左翼文学运动的一股新生力量。虽然由于抗日战争的爆发，陈荒煤于1937年离开了上海，先后辗转于北平、延安、天津等地，但上海一直是他魂牵梦绕的地方——这里，收藏着他童年的记忆；这里，留下过他革命的印记；这里，成就了他文学的梦想。

在霞飞路与南京路之间

陈荒煤的家在霞飞路(即现在的淮海中路)后面，离大世界游乐场比较近。虽然那是上海的繁华地段，可他的童年是与贫穷、痛苦联系在一起的。他的父亲是一个革命党人，曾在黎元洪部下当兵，参加过武昌起义，还参加了讨伐袁世凯活动，失败后逃亡广东。陈荒煤随母亲留在上海，没有父亲的经济来源，加上兄弟姊妹多，家里生活十分拮据，常常要出去借钱，或去请母亲的一些朋友来家里打麻将，靠打牌抽头来周济。

不过，陈荒煤贫穷的生活中，也有快乐的时候，而这份快乐，很大程度上源于他母亲的好友——谢阿姨。谢阿姨年轻美丽，性格开朗，常常大声欢笑，是陈荒煤生活中的“快乐女神”。谢阿姨家有很多的书，有商务印书馆林纾等翻译的外国小说和小说月报；还有一个比陈荒煤小六七岁、长得像洋娃娃一样的小女孩——小海。陈荒煤乐意去谢阿姨家玩，每隔两三天到谢阿姨家里去一趟，待上一个下午或一个晚上，或者请谢阿姨带上小海到他家里玩一个下午或晚上，度过了不少幸福的时光。

可是，好景不长，谢阿姨为了养活老母亲和小海，无奈地嫁给一个比她大20多岁的老头做填房夫人，搬离上海去了武汉。谢阿姨母女的骤然离开，对陈荒煤是一个沉重的打击，不到一年时间，十来岁的陈荒煤就得了忧郁症。为了防止忧郁症发病，每次家人见陈荒煤脸色有些苍白、闷头不响时，就给他一二角银毫，带他到有很多书店和书摊的四马路去逛。因此，他逛街的地点，大半就是从法租界的霞飞路直到南京路。这里有中外侦探小说、武侠小说、言情小说、笔记小说，神奇鬼怪，无所不有。这些形形色色的书籍，有的给他描绘了一个古老淳朴的世界，有的给他描绘了不少神仙侠女，但更多的书里，展示在他面前的却是人与人之间的欺诈、冷酷、无情、残杀，以及女人是一切罪恶的源泉的观念，这些使

一个天真的男孩感到迷惑、彷徨与震惊。

四马路是书店的汇集地，是当时上海文明的中心，毋庸讳言，它同时也是一个庞大的“人肉市场”，是“妓女的世界”。(丰子恺：《旧上海》)沿着西藏北路走向四马路一带，在三马路一些弄堂门口，每家楼房门口都在大门墙上挂着一盏长方形的电灯，明亮的玻璃上用红漆写着“芳玉、艳芳、丽仙”等诱惑人的香艳名字。在大世界游乐场大门周围，更是“野鸡”成群。有一天晚上10点多钟，陈荒煤逛完书店便漫无目的地跑到南京路上徘徊，忽然有一个十四五岁的少女一把抓着他的胳膊，把他带到一个僻静的弄堂口，问道：“我可以陪依到啥地方去白相白相？”陈荒煤被吓坏了，给了她两角钱的银毫，还说了一声“对不起”。第二天，陈荒煤感到很懊悔，恨自己嘴笨、胆怯、无用，恨自己本可以让她到他家附近来，这样就可以把姨母答应给他的一块银元送给她。陈荒煤后来拿了一块银元，一连三天每晚跑到南京路新新公司大门口附近徘徊，希望再碰到那位姑娘，然而终究没碰上。

第四天晚上，陈荒煤全家便乘着英国怡和公司的一条轮船离开了上海。这座被称为“东方巴黎”，被称为“造在地狱上面的天堂”的大都市(穆时英：《上海的狐步舞》)，它的声光光电在汽笛声中被抛在脑后，而有关这个城市的痛苦与欢乐、忧郁与迷茫、彷徨与懊悔，在岁月的流逝中慢慢沉淀为一种精神底色，将在若干年后的文学创作中重放光芒。

从上海剧联到“左联”

1925年夏至1933年冬，陈荒煤主要是在湖北武汉度过的。他离开武汉的原因，在《怀念宋之的同志》一文中有明白的交代：“我1933年在武汉编《时代日报》副刊，发表了上海剧联赵铎彝同志寄来的一篇通讯，详细报道了上海左翼文艺界为了欢迎以法国著名作家巴比塞为首的国际保卫武汉大同盟反战调查团的示威游行的活动，处境困难，因而辞职转到上海来工作的。”(陈荒煤：《陈荒煤文集(第2卷)》)

陈荒煤先是参加上海剧联的工作。工作内容很杂，包括和金山等到沪东一个民众教育馆演出，给戏剧院业余爱好者上课、排戏，有一段时间还代替赵铎彝参加剧联执行委员会的工作。(参见严平：《燃烧的是灵魂——陈荒煤传》)那时，国民党白色恐怖猖獗，剧联的活动十分危险。有一次，陈荒煤去上海郊区一个民教馆排戏，刚下公共汽车，民教馆的一位同志立即拉着他走上街头，只说了一句：“你马上回去，有人要找你！”还有一次到麦伦中学参加演出，还没有开幕，忽然听到礼堂里一阵骚乱声，立即听到轻弱的呼喊声：“巡捕房来了人，快走！”然后就被人拥往学校后门送走了。有一次，陈荒煤参加大地剧团到南京演出，演出回来，全团在上海火车站被捕，被关到年底才释放。

从监狱里出来，父亲来信说家中有急事，要陈荒煤在指定日期前回家。陈荒煤赶回武汉，才知道父亲为他谋了一个职业，但日期过了，错过了机会。陈荒煤不想待在武汉，回上海又经济困难，正在这时，他收到了好友丽尼寄来的《文学季刊》和稿费。原来陈荒煤1934年第一次尝试写了篇小说——《灾难中的人群》，原只是想随便找个刊物发表就行了，没想到他的朋友丽尼把它寄给了巴金，后来便在《文学季刊》第三期上发表了。这篇小说寄出的时候，用的是他的学名陈光美，不料武汉反帝大同盟遭到破坏，一位领导人



被捕，又发现了陈光美的通讯处，为安全起见，只好用了一个笔名——“荒煤”，后来这个笔名就一直伴随着他，取代了学名的地位。

由于有了《灾难中的人群》的稿费，陈荒煤说服了家人，回到上海，开始了文学创作的生涯，并相继发表了《刘麻木》《抛包》《本份人》等小说。又因为有了创作的实绩，陈荒煤于1935年春夏之交，顺利地从剧联转入了左联。

在左联不到一年的时间里，陈荒煤认识了不少文学界的朋友及前辈：巴人、叶紫、周立波、徐懋庸、冯雪峰、宋之的、蒋牧良、魏金枝、叶以群、司马文森等。在左联的生涯中，对陈荒煤触动最大的是卷入了“两个口号”论争，即左翼内部掀起的“国防文学”和“民族革命战争的大众文学”的论争。

“国防文学”的口号，据茅盾先生所说，是根据第三国际一些刊物(如《国际时事通讯》)上提出的口号照搬过来的。(茅盾：《我走过的道路(下)》)1934年10月2日，《大晚报》上发表了署名为企的《“国防文学”》，这是最早谈论“国防文学”的文章。到了1936年2月，对“国防文学”的讨论已十分热闹了。先是附和的文章多，后来徐行的《评“国防文学”》(1936年2月22日《礼拜六》第628号)提出反对意见，胡风的《人民大众向文学要求什么?》(1936年6月1日《文学丛报》第3期)则提出了一个新的口号——“民族革命战争的大众文学”，似乎要取“国防文学”口号而代之。据鲁迅《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》所说，这个口号是他和冯雪峰、茅盾、胡风等商议之后提出来的。接着素与胡风、鲁迅不合的周扬发表了《关于国防文学》一文，提出“国防的主题应当成为汉奸以外的一切作家的作品之最中心的主题……主题的问题是和方法的问题不可分离的，国防文学的创作必须采取进步的现实主义的方法”。(1936年6月5日《文学界》创刊号)颇有非“国防文学”即“汉奸文学”、“你不赞成‘国防文学’，你就要担负起中国文艺衰亡的责任”的味道。(茅盾：《我走过的道路(下)》)接着，鲁迅、茅盾、郭沫若、徐懋庸等也陆续发表文章，展开“两个口号”的激烈论争。陈荒煤当时是周扬的下属，他觉得在民族危机到了生死关头的形势，“国防文学”口号有利于抗日民族统一战线，便在《文学界》上发表了《国防文学是不是创作口号》一文，提出“国防文学不仅仅是一个号召作家们组织的口号，而且也是一个创作口号”，“希望赞成国防文学的每一个作家把这一运动扩张起来，以作品去打碎那些对于国防文学污蔑的冷嘲的理论！”(陈

荒煤：《陈荒煤文集(第4卷)》)

陈荒煤当时不知道胡风提出的口号是经过鲁迅、冯雪峰商议过的，他的文章并没有反对鲁迅的意思，只是坦率地表达了对这个问题的看法而已。事实上，陈荒煤对鲁迅是十分崇拜和敬重的。他只见过鲁迅两次，一次是在文化生活出版社宴请鲁迅的宴会上，一次是在《作家》创刊后的一次宴会上。鲁迅病逝时，陈荒煤怀着无比悲痛的心情连夜写了悼文《青年人应该努力》。两天后，他又和左联的人一起为鲁迅送葬，并和丽尼冒着被捕的危险，承担了护送群众行列到达墓地的任务。鲁迅逝世两周年时，陈荒煤又撰文《老头子——纪念鲁迅先生》，提出要学习鲁迅先生那种严肃、刻苦、不断工作的精神，要以实际的行动来纪念这位伟大的死者。

回首左联时光，陈荒煤心怀感激地说：“倘使说，我以后能够从事一点创作和评论，对文学积累了一点点知识，对什么是革命文学有了更进一步的认识，对无产阶级文艺运动始终还保持着一种虔诚的信念和信心，那么，我不能不感谢那些最早使我踏入左翼文艺运动征途的同志们。”(陈荒煤：《陈荒煤文集(第2卷)》)正是左联的同仁，把陈荒煤从绝望的生活中拯救了出来，让他看到了无产阶级文学的灯塔，并点燃了他文学创作的激情。

从“亭子间”走向文坛

自从毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话中提到“同志们很多是上海亭子间来的”，“亭子间”文人便成了上海作家的专称。由此李欧梵说：“一个典型上海作家生活和工作的地方是所谓的‘亭子间’。”(李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945)》陈荒煤可能算不上典型的上海作家，但他的文学创作却是从“亭子间”开始的。

1933年，陈荒煤从武汉回到上海，先是寄居在同学的宿舍，后来就搬进了“亭子间”。周立波曾对“亭子间”有过细致的描述：“上海的弄堂房子采取的是一律的格局，幢幢房子都一样，从前门进去，越过小天井，是一间厅堂，厅堂的两边或一边是厢房；从后门进去，就直接到了灶披间；灶披间的楼上就是亭子间，如果有三层，三楼的格式一如二楼。亭子间开间很小，租金不高，是革命者、小职员和穷文人惯于居住的地方。”(周立波：《亭子间里·后记》)陈荒煤无疑属于周立波笔下的“穷文人”，他跟吕骥、张庚住在一个“亭子间”，一个月的房租只要三四元，房东还管包饭。1934年，陈荒煤出狱后被父亲叫回武汉，后又回到上海继续创作。这次回来，陈荒煤是住在丽尼

家后面的“亭子间”里。有一个不愁吃住的地方，他开始安心地创作。

继《灾难中的人群》发表后，陈荒煤在“亭子间”创作了《秋》《茵茵》《长江上》《人们底爱》等小说，在不到3年的时间里，陈荒煤创作了20多篇短篇小说，出版了《刘麻木》《忧郁的歌》《长江上》三部短篇小说集，由此而成为小有名气的作家。陈荒煤的小说，大多是写自己熟悉的日常生活与平凡人物，以此再现30年代初期中国社会的真实面貌。这正如有论者说的：“荒煤的小说，正是通过对普通生活和人物的真实描绘和独特表现，广泛而真切地反映出时代的社会现实，从而使其作品，为我们今天了解当时人民的苦难生活及其精神面貌，提供了一面镜子。”(高鑫、杜元明：《真挚的诗情 沉郁的格调——评荒煤短篇小说的艺术特色》)陈荒煤喜欢将自己的感情熔铸到小说中，其与底层人物尤其是“孤苦者”同呼吸共患难，流露出浓烈的凄婉、郁悒的情调，具有浓郁的抒情色彩——这其实也是陈荒煤散文、报告文学乃至剧本的一个共同特色。

在“亭子间”的小说创作，让陈荒煤获得了进入上海文坛的入场券。陈荒煤在上海的好友，除了前面提到的丽尼，还有沙汀。陈荒煤跟沙汀是1935年秋天认识的，第一次见面就是亲切的无拘束的长谈，完了要走了，沙汀却让他坐下，叫妻子玉顺买两角小洋的肉，让陈荒煤吃了中饭再走。从此开始，每次他到沙汀家里交谈后，总会听到沙汀呼唤妻子去买两角小洋的肉，而陈荒煤也不客气地留下来，因为他喜欢吃玉顺的回锅肉。

在上海，陈荒煤跟巴金也有较多的交往。陈荒煤于1935年认识巴金，那时他22岁，还是个无名小卒，而巴金是个大作家。刚开始，由于两人年龄、身份、地位的悬殊，陈荒煤在巴金跟前不免有些拘束，所以交谈不多。1936年春天，陈荒煤住在丽尼家里，后门就对着文化生活出版社的大门。有一天中午，陈荒煤正在炒红烧豆腐，巴金和丽尼正好从出版社出来，巴金穿了一身笔挺的西装，刚要走，丽尼忽然叫住他，指着陈笑道：“荒煤的拿手菜，味道蛮不错，你来尝尝！”于是丽尼用一个小盘子装了两三块豆腐递给巴金，巴金就站在后门口，穿着整齐的西装端着盘子吃完了豆腐，还连声说：“不错，味道蛮好！”(陈荒煤：《陈荒煤文集(第3卷)》)陈荒煤真切地感受到巴金的平易近人和，不像自己想象的那么严肃、难以接近。后来，陈荒煤即便离开上海了，只要有机会到上海，就会去看望巴金，并且在做电影局长的任上，将巴金的《家》《寒夜》《英雄儿女》拍成了电影，也算是对巴老当年知遇之恩的报答吧。此外，陈荒煤在上海还跟茅盾、靳以、萧乾、芦焚、胡风、艾芜、杨骚、聂绀弩、周立波、吴奚如、林淡秋、戴平万、何家槐、欧阳山等皆有一定程度的往来。

对上海这座城市，陈荒煤有一种特殊的感情。1980年，陈荒煤在《人民需要一个创新的大合唱——悼念瞿白音同志逝世一周年》一文中说：“上海是我生长的城市，我贫困的童年和少年时期是在这个城市度过的。1933年秋我又重新来到了这个城市，我依然贫困，但是我终于摸索、寻求，投入了左翼文艺运动，拿起笔作为战斗的武器。虽然几年间也有过几次离别，我总把上海看做是我的故乡，来来去去，最终总想回到上海。”(陈荒煤：《陈荒煤文集(第2卷)》)上海曾是陈荒煤的故乡，是他心心念念的地方。

(作者单位：复旦大学中文系)

电影剧本怎么写？——以陈荒煤致师陀信为例

■汪静如

“一部优秀的电影，首先要有优秀的电影剧本”，这是陈荒煤对繁荣和发展新中国电影事业一以贯之的指导思想。他自1952年底调北京任文化部电影局副局长，就一直鼓励作家投入到电影剧本的创作中，为新中国的电影事业打下坚实的基础。

1953年2月他发表《作家要努力创作电影剧本》，号召新老作家投身电影事业；1955年3月发表《论正面人物形象的创造》，强调艺术的真实性，反对公式化、概念化的错误倾向；1956年3月发表《为繁荣电影剧本创作而奋斗》，提倡扩大题材范围，强调按照电影的艺术特征进行创作；1956年6月发表《关于电影文学剧本创作的特征》，进一步具体分析电影剧本的特征。他还先后对影片《桥》《董存瑞》《老兵新传》等作示范性的影评评论，引导作家进行电影剧本的创作。

师陀是一位文学多面手，不仅能写一手漂亮的小说，还能创作多幕话剧，却很少有人知道，他也曾在电影剧本方面有过尝试。解放后一段时间，师陀的关系隶属于陈荒煤主持下的中央文化部电影局上海剧本创作所。为响应号召，师陀主动下乡，到山东莒县农村去体验生活，其直接目的是为了创作出反映农村新生活、塑造农村新人物

的电影剧本。由刘增杰编校，河南大学出版社出版的《师陀全集》收录了师陀创作的两部电影剧本——完成于1948年10月的《历史无情》和写于1957年的《羊场狼群》，不过都是未刊稿。根据中国现代文学馆馆藏书

信——1956年1月17日陈荒煤致师陀信，他还写过一部关于农村合作化运动的电影剧本《农村钟声》，这其实就是他根据山东莒县的农村生活所尝试创作的电影剧本，可惜几经修改，提交后仍未能通过。

从陈荒煤对该剧的批评意见看，师陀的剧本离创作所的要求还有较长一段距离。

20世纪50年代初，全国上下都进行着如火如荼的社会主义改造和建设运动，到处都是除旧革新的气象。电影作为大众传媒的主流形式，具有生动形象、通俗易懂、易深入人心等特点，是新中国党和政府高度重视的艺术形式。在表现农村合作化运动方面，赵树理创作的《三里湾》打响了小说领域的第一枪。彼时，柳青为描写这场声势浩大的合作化运动，自愿到陕西长安县皇甫村落户，一待就是14年。电影领域在这方面却表现平平，跟不上农村飞跃前进的速度，艺术表现停留于公式化、表面化。陈荒煤接管电影工作后，动员大批作家深入到农村生活第一线，去捕捉那些能反映时代深刻变革的新人新事，从而创作出优秀的电影剧本。作为参与者之一的师陀，他不仅要克服旧作家身上的“旧习气”，还要努力去发现、适应并营造“新风气”，可见其任务之重。综观师陀1953年1月初至1954年4月底的《农村生活日记》，他多谈农业劳动，关心天气与农业生产，几乎没有涉及对农村阶级关系的描述分析。

信中，陈荒煤虽然肯定剧本描写农村合作化运动的主题与题材，但批评主要人物性格不够鲜明。为此，陈荒煤条分缕析，

分甲乙丙三大点进行阐述，告诉师陀电影剧本该怎么写。

第一，明确主要矛盾。信中说：“这个剧本是抒写富农与反革命分子勾结起来破坏合作社的，由于社长对富农之失去警惕而受到损失，这是剧本的主要矛盾。”接着提出四小点批评建议，集中于对人物思想本质的认识不足，导致人物身份的模糊。陈荒煤批评师陀没有把人物的思想本质表现清楚，没有历史地看待人物的背景来源，没有明确揭示反动阶级的阴谋以及没有从阶级角度表现人物落后的一面。

第二，展示性格冲突及内在矛盾。信中说：“由于人物之间的关系表现得不深刻、简单化(因而人物有些脸谱化)，[感]觉全剧情节发展太慢，矛盾未展开，缺乏戏剧性。真正的戏在于人物之间性格的冲突与内在的矛盾。”性格冲突表现为外在的斗争，特别是大环境下新生事物的成长与垂死事物之间的尖锐斗争。鉴于此，陈荒煤建议要明确富农与反革命分子破坏合作社的阴谋，认清人物思想本质，由此展开建设与破坏之间的斡旋。更为重要的是，陈荒煤关注到了人物内在的矛盾，而这才是使人物性格鲜明起来的真正内驱力，也是剧情发展的原始推动力。社会大环境下的深刻变动必然会引起个人内心世界的波动，人物的悲欢离合、喜怒哀乐，一举一动都与时代变化息息相关。1956年3月，陈荒煤在文化部电影局电影剧作讲习会上作了《论正面人物形象的创造》的发言：“一个人的行动和语言，都是思想感情的

产物，都是表现一种思想和感情的。如果不去表现人物的内在力量、内心活动，他的思想、感情、愿望、要求、喜爱，那么，人物的行动和语言也就没有生命，没有力量。”“我们现在作品中的一种通病，就是往往过多地表现了技术、生产、科学等等，而没有着重地描写人、研究人、分析人、表现人。”

从电影艺术的角度出发，陈荒煤的批评是中肯的。师陀第一次写新中国的电影剧本，不熟悉这种新形式是可以理解的。当时成熟的艺术形式如小说就能够自如地表现人物的内在斗争，师陀的《结婚》里就有很多对主人公胡去恶内心活动的细节描写，但是切换到电影剧本，确实存在一些如形式、题材、主题等方面的创作困境。

第三，鲜明地突出正面人物的形象。信中说：“这个人物很被动，看不到什么知(智)慧，勇敢，有办法。这个人物不是说要写他处处有办法，不犯错误，他可以有些缺点，缺乏阶级斗争经验，可以在某个时候失败，但是全剧要看到这个人物的阶级立场……”正面人物的成功塑造，直接关系到对新社会中新道德、新品质、新思想、新情感的表现，关系到表现新旧斗争的激烈程度，乃至关系到一部电影剧本的成功。

陈荒煤始终秉持艺术的真实性。他认为，正面人物是英雄，同时也是有血有肉的普通人。普通人身上都存在缺点，正面人物正是在克服主观困难道路上，才一步步成长为英雄，这样的人才具有真实性，才具有典型的教育意义。其次，陈荒煤关注人物性格的发展。性格和时代是紧密

相连的，社会在进行着巨大而深刻的变革，人每天都会遇到各种各样的新问题，人在发现新问题解决新矛盾的同时也获得了自身发展。

而师陀的困惑是如何塑造典型。只有把正面人物塑造成典型人物，才能充分发挥电影的教育作用，才能满足党和政府对当时文艺艺术的要求。师陀在《(马兰)成书后录》中声称：“我并不是着意写典型人物。”也就是说，“典型”恰恰不是他刻意追求的艺术。白春超也这样分析：“师陀不着重描写形象内部性格的各个侧面，以及这些侧面之间的矛盾、冲突与互渗，而是强化性格的某一方面，使之突出尖锐、高度集中，使人物不具有复杂的个性。”这种简化的理念化倾向恰恰与陈荒煤所强调的典型化背道而驰。可以想象，要适应这类电影剧本的创作，师陀还需要克服许多困难。

应该看到，陈荒煤对于新中国电影事业的繁荣发展功不可没，但电影指挥棒并不好拿。他后来在《我的经历》中提到“电影事业太复杂”，“哪次运动电影都是突破口，目标首先总是电影……”所以新中国成立后十七年这一段不大好写，一些运动的开始常常是通过电影，实际上又不只是电影，而是对整个文化工作的冲击。”

回想那段岁月，陈荒煤临危受命，一方面要保证完成中央指派下来的政治任务，另一方面要警惕“左”的侵害，始终保持艺术的真实性，保障“文学是人学”的基本底线，实在是不容易。

(作者单位：中国现代文学馆)