

每次如约前来采访,胡可老师总是早早地就嘱咐保姆把家门打开,他则站在客厅中央热情迎接着记者。然后,拉着记者一同走进他那间简朴而古旧的书房。这也是记者三次采访印象最深刻的地方。书房的家具、摆设一切都停留在上个世纪的模样,泛黄的旧书、老式的旧台灯、笨重的写字台也显示着这里与当下时代的疏离。但就是在这样的简单、朴实中,一种气定神闲、从容不迫的气场蕴藉其中。它带领着来访者远离外界的浮躁与尘嚣,静下心来,感受来自人生和命运的跌宕与真实。

1921年出生的胡可老师,今年已经98岁高龄了。早在求学时期,胡可老师就曾参加抗日救亡学生运动。抗日战争爆发后,他于1937年8月参加了北平郊区中国共产党领导的抗日游击队,同年12月到敌后抗日根据地晋察冀军区,由此开启了他长达近80年的文艺宣传工作。战争年代,胡可老师先后创作了多幕儿童剧《清明节》、多幕话剧《戎冠秀》、独幕话剧《喜相逢》等。新中国成立前后,又陆续创作了《战斗里成长》《英雄的阵地》《战线南移》《槐树庄》等多部反映部队和农村生活的作品。在以往的采访中,访谈者更多关注的是胡可老师抗战时期、解放战争时期的创作,对于新中国成立以来的创作情况鲜有介绍。今年是新中国成立70周年,胡可老师不仅在此次专访中回顾了他70年来的创作过程、经历的重大文艺事件,而且畅谈了新中国文艺发展的经验与思考,显示了老一辈文艺工作者崇高的理想信仰和使命担当。

胡可:剧作家活在自己塑造的人物身上

■本报记者 徐健

记者:新中国成立后,您发表演出的第一部作品是话剧《战斗里成长》,这部作品不仅被搬上了银幕,还被翻译成多国文字,并在苏联、匈牙利、罗马尼亚、日本等国上演。当时这部作品的创作背景是什么?您经历了怎样的写作过程?

胡可:土改以后,农民子弟踊跃参军,在这一形势下,晋察冀军区政治部要求我们写一个有助于教育新战士的戏剧。我那时是创作组的组长,立即组织大家投入创作。那时写剧本都有明确的目的性,就是要“从主题出发”写作。这个故事怎么写呢?胡朋说起了之前被派到某区做群众工作时,在一次控诉敌伪罪证的群众集会上,一个妇女发现坐在台上的八路军干部正是她失散多年的丈夫;我则想起了在部队里常有父亲和儿子同在一个连队的事,也有兄弟二人先后参军在战斗中相遇的事。就这样,战斗生活中积累起来的故事一个个涌现出来。我把这些故事说给大家听,最后编写出了一个为了报仇父子相继出走,在部队相逢不认,最后全家团圆的故事。剧本是分幕执笔的,最后由我统一,取名为《生铁炼成钢》。初稿写出来,还没有来得及修改,就接到攻打太原的任务。我把它揣在挎包里,带到了太原战役前线。这期间,我深入部队一线,住在太原东山猫耳洞里,记录下部队每天的见闻,剧本虽有改写的想法但是一直未能动笔。

北平和平解放,我随着军区机关进驻北平,抗敌剧社改编为华北军区政治部文艺工作团,创作组的老同志陆续走上了新的岗位。我也被调到华北军区宣传部从事专职写作,因为有大原前线的生活感受,乃考虑将《生铁炼成钢》进行改写。我把原来写的前两幕压缩成第一幕的两场,在戏中增写了第二幕、第三幕,这样剧本就着重反映了部队生活,并改剧名为《战斗里成长》。剧本完成后,交给军区政治部宣传部张副部长审阅,第二天他跟我说可以出版,我便把剧本交给了丁玲同志,并得以在《人民文学》发表。该剧由华北军区文工团首演,刘佳担任导演。此后,不仅国内多个文工团演出了这部戏,而且被翻译到国外,有不少国家演出了该剧。就这样,《战斗里成长》竟成了我的代表作。

记者:其实,在《战斗里成长》写作之前,您还有另一部作品提上了写作日程,那就是给自己曾经下部队体验生活过的“钢铁第一营”写一个戏。

胡可:1946年11月28日,晋察冀野战军三纵队八旅二十三团一营在保北战役中坚守易县刘家沟村,获得“钢铁第一营”的称号。我同这个营关系密切,当年我下部队体验生活就是在这个营。我对他们比较熟悉,觉得记述他们的功绩,描写他们,是我不可推卸的责任。于是,我向领导请示,重访了这支老部队。这次回去,好像是回到我的老单位探望,见到营里的官兵有一种久别重逢的感觉。见到我的每个熟人都都抢着向我讲述他们的经历和感受。半个月的时间里,大家谈到的刘家沟战斗的经过和惨烈的情景,我所熟悉的同志们的经历和感受,在我的脑海中一直积聚难遣,并思考怎样通过戏剧加以反映。只是由于忙于执行新的任务,写作的计划一度搁置。

直到完成《战斗里成长》之后,我才得以把“钢铁第一营”的材料重新进行思考。我是这样计划的,我要写出解放军的革命英雄主义精神,还要写出这场固守战中的军民关系,写出人民群众对战争的贡献。于是,我把刘家沟设计为一营住过的村庄,房东大娘的儿子是一营负伤的老兵,在村里担任民兵队长,房东女儿对通信员心存爱慕,村妇救会主任是一位军属,丈夫不久前在战斗中牺牲。整个固守战,民兵也投入战斗,妇女们负责照顾伤员。故事发生在一个农家院落,时间从早晨到傍晚的一天之内,完全符合“三一律”的要求。这个戏写出后取名《英雄的阵地》。此剧经过多次审查,多次修改。我自己觉得写这个剧本下了大功夫,虽然也演出了,但没有达到预期的效果。

记者:这之后您接着又创作了话剧《战线南移》。
胡可:《战线南移》是从朝鲜战场回来后创作的。我是1952年春去的朝鲜战场,那时战争最艰苦的岁月已经过去



1949年,在第一次文代会上,军队代表团和华东代表团座谈,中间戴帽者为胡可,右为陈白尘,对面为岳野。

了,敌我双方处于阵地对峙的阶段。战争的规模虽然不大,但是地地道道的现代战争。出发前,主持军委工作的北京军区聂荣臻司令员找我们几个准备入朝的人谈话,他向我们介绍了朝鲜战场的形势和战争特点,希望我们不但要了解步兵,也要了解其他兵种;不但要了解我们的战士,也要了解我们的干部和指挥机关;不但要反映志愿军的英勇,也要反映他们如何在战争中学习和掌握现代战争的本领。我正是按照聂帅的要求去朝鲜体验生活的。我不赞成只靠访问进行写作,创作必须亲自接触、亲身体验、亲自认识。在朝鲜战场,我跟着部队开上一线,跟着他们打下无名高地,亲历了战争的全过程,看到了战争的各种场面,也学习到了现代战争的一些知识。我的创作素材是亲自体验得来的,故事的虚构也以我的真实感受为基础。回国的第二年,我写出了《战线南移》,在这个剧本里,我回答了为什么我们能战胜强敌这个问题,也歌颂了从战争实践中锻炼出来的一代军人。

记者:《槐树庄》在您的创作生涯中也是一部非常重要的作品。您能谈谈这部作品的创作背景和演出情况吗?

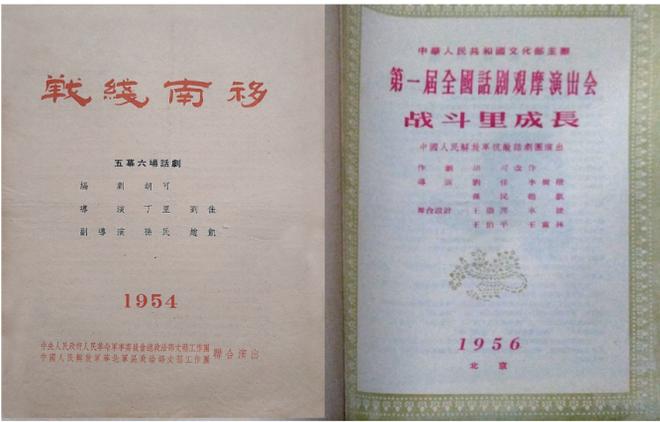
胡可:战争年代我长期生活在农村,参加过减租复种和土地改革,也写过农村戏。新中国成立以后,对我国农业合作化运动十分关注,很想写一出农村戏,而苦于接触农村机会不多。直到1958年我被任命为河北省军区石家庄军分区副政委,才有了接触农村的机会。而那时正是大跃进年代,我国农业合作化运动已由初级社进入高级社,有的农村已成立人民公社了。1958年秋天,我接到北京军区的命令,为纪念建国10周年,要我为新成立的战友话剧团写一个剧本,须于明年2月完成,以便排演。我本想过个一年半载,多了解农村情况后,再考虑创作的,但作为军人须服从命令,便立即动手。于是考虑以土地改革和农业合作化为背景,写几个农村人物的经历,而以戎冠秀式的老党员为主人公。那时尽管对刚刚出现的人民公社还不甚了解,却觉得戏的结局应以人民公社为背景。在军分区进行创作,构思和初稿一直得到熟悉农村情况的同志们的帮助。但对这种非军事题材和松散的构思,效果如何却心中无数。话剧团为进行排演,时来催稿,只能写一幕交一幕,全剧完成已是1959年4月,而此剧须于“八一”节前接受审查,为交稿、修改、听取意见,我多次往来于北京和石家庄。幸运的是,此剧演后被军分区首长肯定,被军内外观众认可,此后话剧多次演出,八一厂并要我将此剧改编为电影剧本。电影由王苹同志导演,拍摄完正值1962年秋党的八届十中全会刚刚开过,反映农业合作化的电影《槐树庄》受到重视,我作为编剧还获得总政和军分区的奖励。

“文革”中,原演出单位造反派组织为“占领舞台”而对《槐》剧进行“改编”:删去原剧本大娘儿子参军和牺牲情节和刘氏父子矛盾情节,让剧中崔治国作为刘少奇的化身被众人批判。此剧被不断“改编”,已面目全非。而说明书上却一直印着“编剧胡可”,使我感到懊丧和痛苦。粉碎“四人帮”后,我把原剧本收入我的剧作选,以示区别。原剧本存在的缺陷,欢迎读者批评。

这部作品凝聚着我的喜悦和苦恼、追求和失误,就像一个罹有先天疾患的病儿,久久地拖累着我却又舍不得丢弃。此剧牵连着不同的历史时期,经历了被表彰、被篡改利用、被“编外”的命运,为我国剧坛所罕见。

记者:1949年7月,您作为部队文艺代表,参加了第一次全国文代会,还记得当时的情形吗?

胡可:第一次文代会召开的时候,北平刚解放不久,全国各地的不少文艺家已开始汇集到北平。当时我28岁,12年前,我参加抗日游击队就是从北平出去的,这次回到北平,而且能参加文艺界的盛会,兴奋的心情难以言表。在会上,我见到了毛主席、朱老总、周总理等党的领袖,见到了我崇拜的作家郭沫若、茅盾等。当时有种看法,认为这次大会是解放区与国统区两支文艺大军的会师,既有延安和各敌后根据地的文艺工作者,



也有来自重庆等大后方文艺界的代表。还有另外一个“会师”,也是解放区各根据地、各野战军文艺工作者的会师。我是从晋察冀根据地走出来的,当时的晋冀鲁豫、山东解放区的文艺创作也比较活跃,特别是山东解放区,但是我们对他们的了解不多,各个根据地、解放区文艺创作之间的联系也是隔绝的。这次文代会上,大家聚到了一起,那种振奋的心情,是难以忘怀的。

文代会期间,还举行了规模较大的文艺展演,使我们看到了兄弟单位演出的戏。那时印象深刻的有,陈其通编的五幕话剧《炮弹是怎样造成的》、李之华编剧的独幕话剧《反“翻把”斗争》、魏凤编的《刘胡兰》等。我是搞创作的,感觉自己落后了,受到激励,我发誓绝不提待遇、绝不提要求,发奋搞创作。

记者:今年是新中国成立70周年,新中国的文艺也走过了70年。作为亲历者,您认为话剧在新中国的文艺中的作用是什么?对话剧创作的认识又经历了怎样的过程?

胡可:把文学艺术作为宣传工具,比作投枪、匕首,比作战鼓、号角,这是革命者在战争年代特殊环境下形成的一种观念。那时,话剧是作为推动革命战争的武器来看待的,而话剧也正因此而获得发展。新中国成立以后,话剧在全国范围内承担着宣传党的政策,团结教育人民的职能,并继续发展。但随着变化了的形势,新的矛盾也开始显现,这矛盾表现在整个文艺工作中,在话剧工作中表现得最为明显,那就是如何按照艺术自身的规律,更好地实现党对文艺的领导。其实,这一点在战争年代不存在或者表现得不够突出。但是新中国成立后,工具论的弊端、创作的矛盾逐渐暴露出来。那时,审查最多,要求最具体的就是话剧,话剧作者受到的约束也是最多的。党对文艺工作的领导简单地变成了出题目、提要求、审查把关,对文学艺术作为创造性精神产品的规律性问题谈得很少,这些都非常不利于话剧的繁荣发展。如何鼓励文艺工作者的创造精神,按照艺术自身规律来领导文艺工作、话剧工作,开始提到党的日程上来。

早在延安文艺座谈会上,毛主席就已经讲了文学艺术是人类的社会生活在人们“头脑中的反映的产物”的道理,而且讲了“马克思主义只能包括,而不能代替文艺创作中的现实主义”。1957年,他在《正确处理人民内部矛盾的问题》中提出了文艺要百花齐放,学术要百家争鸣的“双百”方针。这一方针是新中国成立后,根据变化了的新的矛盾对延安文艺座谈会讲话的重要补充。“双百”方针和“二为”方向放在一起,可以说互为条件、不能分割。但是这一点在实践时却走了一条曲折的路。1979年举行的第四次全国文代会上,邓小平同志代表党中央发表了《祝词》,重申了“双百”方针和“二为”方向,着重讲了正确理解党对文艺工作的领导问题,并指出:“文艺这种复杂的精神劳动非常需要文艺家发挥个人的创造精神。写什么和怎样写,只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决。在这方面不要横加干涉。”这段话使新中国成立以来长久困扰着我们的、特别是党提出“双百”方针以来长期纠缠不清的党如何领导文艺工作的问题,终于有了结论。此后,我国的话剧发展进入了新的时期,出现了新的局面。

党的十八大以来,习近平总书记在文艺工作座谈会上的重要讲话和在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的重要讲话,既是对文艺现状而言,也是对我国文艺工作几十年来的经验教训的回顾和总结。他在讲话中要求我们把“以人民为中心”作为创作导向,要求文艺工作者不要当“市场的奴隶”,不要沾“铜臭气”,强调必须尊重文学艺术自身的规律,对我国文学艺术的发展具有极强的针对性和指导意义。两次讲话也完全符合我国话剧的发展现状。

我国的话剧,已不是当初传入我国时的模样。发展到今天,除了国家和各省市的话剧团及军队的话剧团外,已有一大批民营剧团、业余演出作为基础,加以同国外优秀戏剧的交流,向电影、电视剧的借鉴,向我国戏曲传统的借鉴,我国话剧一直在发展中。导演的引领是重要的,而决定作品质量的是作品的人物和语言,而这取决于一批敏锐勤奋的剧作家。《雷雨》《日出》等作品之所以常演不衰,根源于作品的质量,体现了作者对现实生活的感悟、对人物的熟知和对世界优秀话剧

经验的领会,是这一切在作者头脑中深思熟虑的产物。文艺创作最应该保护和扶持的就是这种独立思考和探索精神、独创精神。正是这种独立思考和探索精神,使我们拥有了丰富的文学艺术遗产。

记者:戏剧要写人物,写典型环境中的典型性格。您认为,人物塑造对于戏剧创作而言的重要性何在?

胡可:人物,指的是行动中的性格,重要的不在于写他做什么,而在于写他怎么做。每个人都以自己的方式在行动,由他的人生观、价值观、个人经历养成的思维习惯和行为方式,即性格,性格化细节、性格化语言。一部戏剧的意义在于人物的意义,在于人物性格所展示的社会内容,在于人物自身的矛盾所反映的时代的矛盾。鲜明的人物形象真实可信、使人难忘,戏剧精品莫不是所塑造的人物的成功。剧作家活在自己塑造的人物身上,人物的寿命就是剧作家的寿命。人物和他所处的环境、时代背景是不可分地联系在一起。写戏而不熟悉故事的时代背景,是当下某些戏剧、影视作品之大病。写抗日战争期间的事,人物语言中感受不到日寇入侵后对人们生活的影响,没有带有当年时代色彩的生活细节和语汇。写解放战争期间的事,人物语言中感受不到我双方的差别和力量的消长,不懂得“解放战士”是什么意思,不了解一个怯懦的俘虏兵怎么就一下子成为了我军的战斗英雄。

记者:近十几年,您到剧场看戏虽然不多,却一直在关注剧本的创作,留下了很多的读剧心得,在对剧本的阅读中,您反复强调剧本的文学性。您认为,文学与戏剧之间的关系是什么?

胡可:文学是文字与读者的关系,面对的是读者;戏剧是综合艺术,涉及的领域多,面对的是观众。戏剧当中只有剧本是文学。这是讨论两者关系的前提。曹禺的《雷雨》《日出》最早发表在文学杂志上,不是由哪个领导让他写,也不是哪个剧团请他写,他是用戏剧的形式写的文学作品。大家看到后,认为可以演出,才有了此后的导演、演员、舞美等。曹禺的戏剧是文学作品,汤显祖、关汉卿、莎士比亚、莫里哀、契诃夫、易卜生等的戏剧都是可供广大读者阅读的文学作品。在戏剧演出中,剧本是基础。

我国的话剧就总体而言也不是一直重视文学性的。话剧在我国得到发展,重要原因是它可以用来作为宣传的工具。战争年代的话剧普及到部队官兵和广大农民,强调的是它的宣传鼓动作用,虽然也追求人物和语言,却是通过人物语言去写问题、写政策,或者用来作宣传报道,写某个战斗、某个运动,报道事实,见事不见人。后来剧作者们逐渐认识到要写人物,要写典型环境中的典型性格,要重视性格语言。这时才接触到剧作的文学性问题。

文学性来自作家对生活的感悟,来自作家的文思,来自作家对生活原料的加工制作,来自作家的创造性劳动。而这种劳动由个人完成,别人无法代替。剧作者也是文学作者。希望戏剧界和领导戏剧创作的同志切实把剧作当作文学,使之通过人物形象给人以鼓舞、以信念、以美的享受,而不要把戏剧当成一般的宣传品,或者着眼于能否赚钱、能否获奖。



话剧《槐树庄》剧照



《英雄的阵地》

