



“十二五”国家重点图书出版规划项目

国家出版基金项目

陕西省重大文化精品项目

总主编：王巨才

延安影像主编：丁亚平



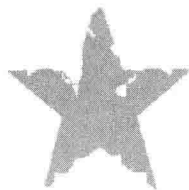
【第四十二册】

延安文艺档案·延安影像

延安电影家（二）

丁亚平 / 编著

陕西出版传媒集团 太白文艺出版社



【第四十二册】

总主编 王巨才
延安影像主编 丁亚平

延安文艺档案·延安影像

延安电影家（二）

丁亚平 / 编著

崔 嵬

传略

崔嵬(1912.10.4—1979.2.7),祖籍山东省诸城县王家巴山村,崔嵬排行老四,前面有三个姐姐,在灾荒连年和战火不断的年代,父亲崔鼎新执意要生一个儿子。1912年,儿子出生,祖祖辈辈文盲的崔家请人给儿子起了一个文质彬彬的名字:崔景文。

然而,家庭的贫困让崔嵬的学堂梦想、光耀门庭的重任搁置一边。倒是童年时期就初露锋芒的个性和表演天赋为崔嵬的乡村生活增添了无尽的情趣。王家巴山村逢年过节、婚丧嫁娶时偶尔会请一些戏班子,农闲时节也能看到一些唱道情、说评书的流浪

艺人,崔嵬常常痴迷于故事中的人物和情感,虽然家境拮据,还是会央求母亲匀出一些干粮给上门唱道情的乞丐。有时候故事唱不完,崔嵬就会跟到艺人们暂住的草料窝或者牲口棚,缠磨一点只言片语,回家后编排想象。如此以往,还是少年的崔嵬就差不多摸透了这些说唱故事的模式,诸如《杨家将》《五侠演义》《岳飞传》等讲史演义类的故事,排除时代背景,其实人物性格、情节结构、语言台词似乎都如出一辙。



崔 嵬

后来,崔嵬开始给村子里的同伴们讲故事,被后人调侃为是最初的导演阐述。

1929年,新创建的山东实验剧院开始面向社会招生,不限出身和学历,而且免学费管吃住。这对于走投无路又热爱表演的崔嵬而言无疑是雪中送炭。1930年,崔嵬考入了山东实验剧院,后来在戏剧舞台或是电影银幕上颇有名气的演员魏鹤龄、田烈、赵慧琛、李云鹤(即后来的蓝苹、江青)、丁子明等都是毕业于此。曾经在剧院任教的有动画大师万籁天、摄影师孙师毅、尚小云的师父孙怡云等。^①虽然是军阀混战时期的非常规学校,但还是为崔嵬提供了很多学习和发挥的空间,在校期间,崔嵬先后参演了《一只马蜂》《父归》《SOS》《一幅未完成的画》等公演剧目。后来到了国立青岛大学,加入了海鸥剧社,海鸥剧社是中国左翼戏剧家联盟的青岛分盟,主要负责人是黄敬、王弢,成员有崔嵬、杜建地、王东升、梁桂珊、李云鹤、王苓菲、杨裕昆等。海鸥剧社排演了《暴风雨中的七个女性》《乱钟》《婴儿的杀害》《工厂夜景》《月亮上升》《父归》等进步剧目。崔嵬除了正常排演,还和杜建地合编了多幕剧《命令!退却第二道防线》,此片揭露了国民党的不抵抗政策致使东北三省沦陷、百姓流亡的惨状。

1935年,“一二·九”学生运动之后,爱国热潮风起云涌。在上海月明电影公司附属的东方剧社担任演员和编剧的崔嵬,带着愤恨和满腔热血出演了广场剧《放下你的鞭子》,先后与张瑞芳、陈波儿等演员合作,揭示了民族危亡、国土沦丧的现状,激起了民众们抗日爱国的热情。1937年,“七七事变”爆发后,崔嵬参与执笔了救亡话剧《保卫卢沟桥》的第一幕《暴风雨的前夕》。上海“八一三事变”后,崔嵬加入了上海救亡演剧一队,演剧队到过南京、武汉、开封、西安、郑州、陕州、临汾等地,编排出演了救亡话剧《上海战争》《血祭九一八》《顺民》《八百壮士》《旧关之战》等。

1938年,崔嵬辗转潼关、西安到达延安,当时党中央正在筹办鲁迅艺术学院。崔嵬在延安似乎找到了久违的归属感和亲近感,漂泊的生活可以暂时停一停了。更加惊喜的是,在延安崔嵬遇到了久别的一些朋友陈荒煤、张庚、吕驥、干学伟、李云鹤等。同年4月10日,鲁迅艺术学院正式成立,崔嵬担任戏剧系教师,教授表演和导演课程。然而,到达延安不久,崔嵬在创作上感到了从未有过的困惑和焦虑。虽然一直从事进步的戏剧排演活动,虽然排演的《人命贩子》《顺民》《一心堂》等经典剧目

^①何延、曲六乙、曾立慧:《崔嵬传——民族存亡之秋》,《戏剧艺术》,1983年第3、4期。

也受到了延安人民的欢迎和肯定,可是崔嵬总觉得,话剧和群众之间总是有一层隔膜和屏障,不能达到真正的共鸣。

崔嵬从不断的演出实践中发现,戏剧除了反映生活的真实性之外,还要在形式上贴近老百姓的欣赏水平和审美情趣。特别是联想到早先的《游击队》遭遇的挫折和朱总司令的话,崔嵬开始摸索文艺与大众化的契合点。崔嵬借鉴《放下你的鞭子》这种街头剧的形式,改编了一些独幕剧,在延安的街口、广场开始演出。演出自然真切,融入群众的现实生活,使观众在共同的参与中成了演员,推动了表演气氛的高涨。

后来,崔嵬在一篇文章中反思道:“我们存在一个最大的问题,就是背了一个进步的包袱来到延安。好多人都觉得我们是进步的左翼文艺家,文化水平高,演出过很多话剧,写过很多剧本,我们把在国统区那一套东西都带去了,演了些《血祭上海》《团圆》以及其他一些戏。虽然反映敌后斗争,在国统区发挥过作用,但来到解放区,这些戏就和群众的需要不相符合,和斗争不相适应了。”“我们把文艺工作和革命的位置摆得不恰当,把文艺工作特殊化了,觉得我们是作家、艺术家,把自己视为特殊人物,群众是土包子,他们当然不懂。”“抗战期间,我们宣传的对象主要是农民,可我们尽演些与他们生活距离很远的戏,唱他们听不懂的歌。后来,我们虽然创作了反映农民革命的剧本,因为我们一点也不理解农民,不懂他们的感情,不懂他们的喜怒哀乐,一句话,根本不了解农民的生活,怎么能够让观众喜欢呢?”^①可见,崔嵬对于无产阶级文艺思想的反思是多么的深刻。



崔嵬(右一)、张瑞芳(左二)在表演街头剧《放下你的鞭子》

^①崔嵬:《深入生活,改造思想,准确地塑造工农兵形象》,《电影创作》,1962年第3期。

崔嵬出身于贫困的农民家庭,演艺的道路也是充满艰辛,求学和工作的经历让他具有了小资产阶级的思想。来到延安,面对文艺为工农兵服务的号召,崔嵬明白,是应该用劳动人民和无产阶级的情感来改造自己小资产阶级的思想了。然而,这个改造过程并不容易,甚至有时候是痛苦的,要真正地走入人民群众的生活,要真正地尊重和热爱这片土地,才能真正地感受到战士和群众之间的质朴、纯净、深厚的情感。崔嵬本着严谨的创作态度和炽热的艺术追求,将《放下你的鞭子》《抓特务》《蓝包袱》等丰富的戏剧形式推向延安舞台。

延安的生活开始让崔嵬脱胎换骨,他慢慢地融入了人民群众中,融入了这种激情的淳朴的大同社会的理想中。特别是在延安的大生产运动中,崔嵬带领鲁艺的学员们上山垦荒,放下笔杆子,拿起锄头,沉浸在劳动对心灵的洗礼中。也是由于崔嵬豪爽和坚毅的性格,他被推举为开荒队的领队。全队两百多人,鲁艺的教职员们5点起床,崔嵬要4点起,到处叫人。崔嵬后来回忆说:“那些大艺术家说,不去,我要开荒就不到这里来了。……当时我们不懂粮食是汗珠子摔八瓣才换来的,只有经过劳动才能体会。”这段艰辛的延安岁月,让崔嵬更加贴近了这片厚重的土地和勤劳善良的农民。

二十七岁的崔嵬在延安邂逅了自己的初恋,举行了简单的婚礼。由于1939年抗日局势的严峻,他积极响应号召深入敌后,告别延安,告别新婚妻子,穿越层层日伪封锁线,前往晋察冀抗日根据地,开始了人生中最难忘的军旅戏剧生涯,正是这段血雨腥风的岁月,为崔嵬以后的戏剧和电影创作提供了最真实最感人的生活素材。崔嵬在华北联合大学戏剧系任教,新创作了话剧《陈庄战斗》和小歌剧《参加八路军》。某一天,当崔嵬还沉浸在新婚即别的爱人从延安赶来探望自己的甜蜜回忆中时,却被告知爱人在延安另有所爱,解除婚约。崔嵬默默地挨过了之后那段苦涩的日子,话语好像少了许多,但是从来没有耽误工作。

延安岁月或许只是崔嵬澎湃奔涌的生命之河中短暂的经过,延安之后的日子,崔嵬又创作了无数的经典戏剧和电影,《宋景诗》《红旗谱》《钢铁战士》《小兵张嘎》《青春之歌》《杨门女将》等,为新中国的电影事业做出了突出的贡献。后来,崔嵬在《崔嵬创作手记》中说:“不少人问我,喜欢扮演工人、农民还是知识分子?我都毫不思索地回答:我喜欢扮演农民,更喜欢扮演战士。因为我熟悉他们!熟悉从田庄走

上战场的八路军。”^①这就是崔嵬,或许用明代梁辰鱼《浣纱记·得赦》中“气吞宇宙真豪杰,谁似我崔嵬功业”来形容他最为贴切,因为真的英雄是不会被人民忘记的。

(阮久盼)



相关典章

深入生活,改造思想,准确地塑造工农兵形象^②

崔 嵬

在纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年的期间,再一次读了这篇著作,真如中国有句老话说的“学然后知不足”,愈学愈感到自己不足。因为有些问题不通过实践,不到实践中去,我们根本不能体会。特别是我这样一个人,三十多年来在文艺创作道路上不是很平坦的,即使环境促使我能够不断地对革命文艺创作进行探索和追求,获得了点滴经验,但这经验还只是一些铜钱,价值不高,而且还缺乏理论的线把它串起来,因此就更不足为贵了。

二十年前,毛主席就给我们指出了明确的方向,解决了文艺上许多重大的问题,使我们有所遵循。按讲二十年,我们应该有所成就的,可是像我这种人,由于水平不高,思想、感情、立场解决得不彻底,所以没做出什么成绩来。

纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》(以后简称《讲话》)发表二十周年期间,有好多同志写了文章。大家在回溯我们这二十年来的创作道路、生活道路的时候,都提到这一点:二十年前,毛主席在《讲话》中创造性地运用马克思列宁主义原则,针对我们文艺工作的实际,解决了我国革命文艺工作中长期存在的一系列重大问题,最根本的是提出了文艺为工农兵、为人民群众服务的方向,和指明了文艺

^①崔立新:《大帅崔嵬》,北京:中国电影出版社,2009年版,第1页。

^②原载于《电影创作》,1962年第3期。

为群众服务的途径。抗日战争以前,我在上海在党领导下的左联、剧联从事进步文艺活动的时候,我们对文艺工作的方向和道路问题,就有过争论,但是都没有得到解决。我们那时也提出要为人民大众服务,而大众是什么?搞不清。直到1942年毛主席才彻底解决了文艺为工农兵服务的方向,并指明了“中国的革命的文学家艺术家,有出息的文学家艺术家,必须到群众中去,必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去,到火热的斗争中去,到唯一的最广大最丰富的源泉中去,观察、体验、研究、分析一切人,一切阶级,一切群众,一切生动的生活形式和斗争形式,一切文学和艺术的材料,然后才有可能进入创作过程”这条唯一正确的道路。

二十年来,由于中国革命的文艺工作者遵循了毛主席指出的马克思列宁主义的文艺路线,革命的文艺工作取得了很大成绩。革命文艺的各个部门,不管是小说、诗歌、音乐、舞蹈、绘画、戏剧,都呈现了一个空前繁荣的局面。从我们电影本身来讲也是这样子。特别是“大跃进”以来,在三面红旗鼓舞下,电影有了飞跃的进步,有了质的变化。我觉得文学艺术质的变化首先决定于文艺工作者思想面貌的变化。只有文艺工作者的思想面貌改变了,我们的文艺作品才有质的变化的可能。因此,好的作品的产生,是我们作家、演员和艺术家深入生活、改造思想感情的结果。

革命文艺工作者思想面貌的变化,从下面两个方面可以得到说明:其一,可以说1958年电影工作大跃进不仅在数量上多出产了片子,更重要的是在创造工农兵形象上出产了好片子。其二,大家知道,新中国成立以前我们文学艺术有两大战线:一个是在白区(蒋介石反动统治的地区)党领导的左翼艺术活动;一个是我们自己的解放区。新中国成立以后,两大战线才会师了。由于过去在白区执行工农兵的方针为反动派所不允许。譬如说下乡下厂,到劳动当中去锻炼,改造自己的思想感情,这在白色恐怖地区是没有这种自由,甚至是不可能的,所以新中国成立之初,上海的许多电影工作者——在白色地区斗争过的同志虽然热情地演过许多工农兵人物,但是有些同志特别是老区来的同志看了不满意,看着不像工农兵,总觉得感情不对头,动作也不对头。这几年不一样了。为什么?因为这些同志的思想面貌起了根本变化。他们深入了工农兵生活,了解了工农兵,因此,他们才能够正确地表现工农兵,创造出来的形象也才对头了。就以电影来说,我们“大跃进”以来所出的片子,其所以能够受到群众的欢迎,原因即在于我们的编剧、导演、演员的思想面貌都有了变化,都有了提高。

新中国成立十二年来,我们虽然有了一些生活和艺术经验的积累,使革命文艺工作发生了飞跃和突变,但还是很不够的。比如说许多群众对我们创造的正面人物,尤其是关于创造工农兵及其干部的形象,给我们提了不少意见。因为我们所创造的形象跟群众在生活中所接触到的形象还有着距离;同时,群众要求在文艺作品中看到比他们在生活中接触到的“更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性”的艺术形象。这些意见和要求既说明我们的思想感情改造得不够,还没有真正确立无产阶级世界观;又向我们提出必须进一步改造自己思想情感的任务。这一点我的感受很深。有时候我坐下来想一想自己的创作道路,觉得很痛心。但是群众欣赏水平的提高,对文艺作品要求的提高,就更能鞭策自己努力创作出好的作品。如果我们今天的创作水平还不能适应客观的需要,那么没有别的办法,唯一的就是继续到生活中去,到火热的斗争中去,继续改造自己。毛主席说:“知识分子要和群众结合,要为群众服务,需要一个互相认识的过程。这个过程可能而且一定会发生许多痛苦,许多摩擦,但是只要大家有决心,这些要求是能够达到的。”是的,执行毛主席的方针的过程,就是我们这些出身小资产阶级的文艺工作者的改造过程,就是一切知识分子自我改造的过程。立场和思想感情的改变是非常艰巨的,而且还要经过痛苦的过程。

毛主席的《讲话》发表的时候,我已经不在延安,到前方去了。但是《讲话》在前方对革命文艺工作者起的影响也是巨大的。我们一些老同志见了面老回忆这段往事,灯前叙旧大家都不睡觉。讲着讲着,高兴了就拍桌子,甚至为着某件事争论不休。这些回溯,感情是复杂的:有高兴和欢乐,有些也觉得可笑,甚至有些事情想起来就会脸红,总之是多种感情的交织。当然最后还是自豪,因为我们有了毛主席,有了毛主席给我们指出的光明大道。二十年来在党的教育和推动下,我们总还是克服了许多小资产阶级知识分子的劣根性,往前迈进了一大步。

抗日战争爆发以后,我们许多在党领导下的左翼的文艺工作者到了延安。到了这里好像回到自己的家了。因为在白色恐怖底下进步的文艺工作者生命受迫害,精神上受威胁,生活没保障。到了延安精神得到解放,政治上不再受压迫,生活也有了保障。可是我们还存在一个最大的问题,那就是背了一个进步包袱来到延安。当时好多人都觉得我们是党直接领导的左联的进步的文艺家,我们文化水平高,演出过很多话剧,写过很多剧本。我们把国民党地区那一套东西都带去了,演了些《血祭上



海》《团圆》及其他一些戏。虽然有些戏是反映敌后斗争的,在国统区发生过作用,但来到解放区,这些戏就和群众的需要不相符合,和当时的斗争不相适应了。就我自己来说,也有过这样的教训。1937年底到山西八路军总部不久,我写了个戏,名叫《游击队》,描写农民参军,家里有困难,八路军指导员马上掏出二十块钱,给他安家……总司令看了说,咱们不那样做,咱们是靠地方来解决抗属的困难,而且着重在政治上。我那时候有些不服,瞪着眼睛想了半天。总司令看我思想搞不通,循循善诱地对我鼓励说:“你宣传大家来抗战意思很好,但这样宣传不行。”我后来一想,如果都这样宣传,最后都要二十块钱,咱哪里有这么多的钱?而且那些战士也就成了为了钱当八路了。那时候真是无知,可是又自以为是。

以上是在内容方面,在形式方面也是如此。抗战开始时,我们八路军的部队曾经晚上袭击阳明堡飞机场,敌人的十几架飞机叫我们侦察员给炸坏了。我们就编了一个名叫《夜袭飞机场》的剧本,利用传统戏曲的形式上演了。那时候叫旧瓶装新酒,就是原来的形式套上现在的内容。我记得我是领队,因为没有人,我还演游击队长,锣鼓打“慢长锤”,上来先自报家门“俺乃游击队,专打日本鬼儿”,“八路军什么什么队长是也”。内容和形式不调和,惹得观众哈哈大笑。1938年我在鲁艺戏剧系教书,春节时率领同学到农村为农民演出。有一个同志唱歌,是学西洋唱法。他是上海音专的学生,唱得很好。可是唱救亡歌子,用洋嗓子“呜呜”地唱了半天,老百姓不鼓掌。唱完了,有一个老百姓上去,抬起头往这个同志嘴里看。老百姓说:“同志,你嗓子眼里含着啥东西呀?是个枣核还是个棉花桃哇?”我们就问他为什么?他们说,还“嘟儿嘟儿”的在里面。没想这个同志这一“呜呜”,人家听了半天一个字也没听懂。这就是因为他光讲装饰音,讲究所谓美,讲究口形,还不能张大嘴。至于老百姓听得懂听不懂却根本不管,好像那是另外一回事情了。

还有一回我们演了个反映抗战中父女之间的矛盾戏。女儿要参加抗战,父亲不让,两人冲突起来了。戏中的女孩子是个陕北村姑,而演员在台上的生活习惯完全是小资产阶级知识分子那一套。剧情中有一句台词是:“爸爸,你这样讲,我心里很难过。”她表演时耸着肩,手按着胸:“噢!爸爸!真使我难过。”老百姓后来讲:“这人咋啦?是心口疼吧?”她演农民,包着羊肚毛巾,梳着大辫子,陕北老百姓打扮,可是一叫爸爸是“噢——”的,老百姓怎么会不说她胃气痛了呢!晚上我们回去开会,大家发脾气,都嚷嚷着不演了,要回去。我是领队,也火了,因为我并不比他们高。

第二天,学校送了半口猪来慰劳我们,鼓舞我们,这才解了围,没回去。那时候谁也根本没想到先检查检查自己,为什么群众不喜欢?为什么人家看了说胃气疼,反而说他们不懂?这样的事情很多。那时候我们根本就不懂为工农兵服务,怎样为工农兵服务以及什么叫普及,什么叫提高等。至于说必须到生活当中去,到唯一的源泉当中去,才能丰富创作,才能有创作根据,才能改造思想感情,更是不懂,而且恨天怨地,自视特殊。

我们把文艺工作和革命的位置摆得不恰当,把文艺工作特殊化了,觉得我们是作家、艺术家,能够创造,能耍笔杆子,笔尖能横扫五千人,因此把自己视为特殊人物,群众是土包子,他们当然不懂。1939年我们到了前方——晋察冀边区,我们写的诗,唱的歌,演的戏,老百姓也是不喜欢,因为还是国民党地区的那一套。那些东西在国民党地区也许是进步的,反映了压迫,反映了不合理的制度,反映了知识分子的一些遭遇,但到了解放区就吃不开了。抗战期间,我们宣传的对象主要是农民,可我们尽演些与他们生活距离很远的戏,唱他们听不懂的歌。后来我们虽然创作了反映农民革命的剧本,因为我们一点也不理解农民,我们不懂他们的感情,不懂他们的喜怒哀乐,一句话,根本不理解农民的生活,怎么能够让观众喜欢呢?那时候我们有些人狂妄地提出要化大众,即要把大众化成小资产阶级,要大众换上我们小资产阶级的思想感情。1942年《讲话》发表以后,经过热烈的讨论、自我批评,我们才认识到这种思想是要让大众来适应我们,使我们有贩卖那些落后的资产阶级东西的市场。这种本末倒置的狂妄态度今天想起来还“不寒而栗”。

最初,我们写的一些反映抗战的剧本还受群众的欢迎。但群众老看这些就厌烦了,像毛主席所讲的,老是《小放牛》就不行了。可是我们就只有《小放牛》。为什么?因为我们没有深入生活。如果不进一步写出反映群众丰富多彩的生活和斗争的东西,就没有可能改为“中放牛”和“大放牛”。这时候我们开始彷徨,要求提高,可是往哪儿提高呢?正如毛主席在《讲话》里指出:“有些同志,在过去,是相当地或是严重地轻视了和忽视了普及,他们不适当地太强调了提高。”我们在思想支配下,写了许多充满心理描述、心理分析,或是加进去好多小资产阶级情调的剧本,并竞相上演大戏,演外国戏。当然,大戏和外国戏并不是不可以演,但是要根据具体情况,要看时间、地点、条件。在那种残酷的环境里,我们不能脱离现实,不能和斗争游离,更重要的是不懂得为谁提高,从什么基础上提高。到1942年,毛主席指明了普及和提高的

关系,我们才逐渐明确这个问题。

在敌后困难条件下,工农兵群众对文化娱乐生活的要求是非常迫切的,这也是推动我们创作的一种动力。我在冀中工作的时候,有一次我们分区剧团要穿过一条敌人盘踞的铁路。在附近活动的我们的游击队,历尽艰险掩护我们过了碉堡林立、壕沟重重的封锁线。过来以后,他们说:“我们掩护了你们,你们给演个看看吧!”游击队很艰苦,缺少文娱生活,我们当然应该演了,可是剧团没行头,什么也没带,队长就问我们要什么。那时候我们有个戏叫《参加八路军》,很受欢迎。我们想演这个戏,其他服装道具都好找,只缺日本鬼子的钢盔、大衣、战刀和皮靴,希望他们帮助解决。他们满口答应,说天亮一定准备好,晚上就演。到了晚上,大衣、钢盔、战刀、皮靴都有了,还有四个汽灯。这些东西怎么来的呢?这里边有意思。原来游击队长问侦察员要不要看戏,大家异口同声地说要看。队长说没钢盔、大衣、战刀、皮靴做道具怎么办?侦察员说这还不好办,队长下命令吧。队长说好,你们给我弄大衣、钢盔来……有两个侦察员就化装成老百姓到敌人岗楼下打起架来,日本鬼子出来喊:“什么的干活?”侦察员说:“皇军,这是我的地,他的把我的苗锄坏的。”日本鬼子说:“通通的走,不准打架的。”两个侦察员一看没有人,一锄头就把这个日本鬼子砍死了。岗楼上面打起枪来,但这两个人非常勇敢,把大衣、皮靴扒下来跑回来了。这很不容易,是拼着性命干的。四个汽灯又是怎么来的呢?这个侦察员更绝。他化装成个汉奸,歪戴着帽子,戴副黑眼镜,拿着黑扇子就跑到据点里去了。“我是总部的,我要见他们大乡长。”他一说“总部的”,大乡长不敢不见,一会儿就从后面哈腰打躬地出来了。侦察员说:“你是乡长?好,跟我走!”大乡长问什么事,侦察员把枪一比:“到我们队里再说,你不用问,走!”那家伙吓蒙了,还说:“咱们是一家人,何必这样?”侦察员把他抓来了,汉奸一看是八路军,吓坏了,忙跪下叩头,连声叫“八爷”。队长说:“起来,别怕,我们八路军晚上要演戏,没有汽灯,你写个条子回去,拿四个汽灯把你换回去。”大乡长连忙写条子,派人到石家庄去买来了。游击队也请他看了戏。他表示很感动,说:“以后你们有什么需要就写个条儿,我准给你们送来。”你们看,群众对文化娱乐多么需要,今天想起来,它仍然可以作为激励我们努力改造自己,创作出好的艺术作品的动力。但那时候不这么想,我们竟然觉得还是我们艺术有力量,连反动的乡长都感动了。这也是本末倒置。我有个小鬼(通讯员)是一二〇师贺师长分配来的。他是非常有名的亚六团的战士,他就不顾我,说:“跟你干吗?演戏,你们

能把敌人演死,宣传死?还是我们亚六团的枪杆棒。”他这个道理很对。我们那些人不懂大乡长为什么给我们送汽灯来,原来他不是怕我们演戏,是怕游击队,他不送,命就玩完了。

那时候的环境,使我们有很好的条件深入生活,接近群众,可是思想上没解决问题,未能做到这一点。为什么呢?自视特殊。这四个字害死人!这是自己把自己特殊化了,总觉得文艺工作不得了。毛主席讲在整个革命工作中我们是螺丝钉,这说明我们不是最大的动力,但螺丝钉也重要,因为没有它机器就要散。打仗除了武器也要有文化,有宣传。光有战斗生活,没有文化生活是不行的,但地位要摆得适当。

还有一件事:记得鲁艺分一半人到前方办学校,我是其中之一。我们经过了二千五百里的小长征到了晋察冀边区。那时正值贺老总的一二〇师在晋察冀的陈庄打了个大胜仗,消灭了敌人将近一千人。我们之中有一个剧作家,很热情地背起背包,跑到一二〇师去访问,要给他们写剧本。经过调查、访问,这位同志写了个剧本叫《陈庄战斗》,写一个战士和未婚妻、丈母娘……在思想上的纠葛。我导演,并扮演这个战士。戏就在庆祝胜利的大会上演出了,这时是11月间,天很冷,群众坐在地上看我们演戏。戏演到第二幕,听到下面乱响,我睁眼往底下一看,人都走得差不多了,只有百十个人了,其中小孩就占了五六十。这是怎么回事呢?原来发生了情况,敌人在某一个地方出动了,部队赶去截击敌人。当然这是一个原因。可是后方人员、地方上的干部、老乡可以继续看下去呀?可也都走了。我一下场,大家问我怎么办?我那时候有点坚持性,其实有些阿Q精神,说:“有一个人看也演下去。”最后台子下面还剩四五十人,他们是干吗的呢?原来是总务科的人,等着收拾借来的桌椅板凳呢。我扮演的战士也真可笑,一个小孩爬到台子上来跟我说:“唉,傻子冷不冷啊?”瞧!叫我傻子了。说实在的,真冷,鼻涕都流出来了。演到11点左右,小孩又爬上来问:“傻子,你饿不饿呀?”说着从口袋里掏出两个冻柿子,扔到台上来。真滑稽!他为什么叫我傻子?我后来回想,这是创造工农兵形象的问题。这里也涉及动机与效果的问题,作家的动机是想歌颂陈庄战斗里的英雄,但他写的是什么人物呢?正如主席所说,是穿着工农兵的衣服,面孔却是小资产阶级的“战士”。最可笑的是戏中有一段战士和未婚妻的戏,完全是小资产阶级那种缠绵悱恻的描写。我创造这个角色也有个动机,想把这个角色演好,演得像个农民,非常直率,粗粗壮壮的。我在戏中有那么一个动作:老用袖子抹嘴,手老是往上提裤子,好像裤子要掉的样子,

以为这就是表现农民了,就是农民的形象了。其实这是糟蹋农民,歪曲了战士的形象。后来回想,难怪那个小孩叫我傻子,是真像个傻子,说明小孩很有鉴赏能力哩!晚上回去,大家躺在铺有稻草的地上互相埋怨。埋怨什么呢?先埋怨日本鬼子,这些家伙早不来,晚不来,今晚上我们演戏他偏来捣乱,把我们的观众拉走了。其实就是没有战斗任务,人家也看不下去。有些后方工作人员不是也都走了吗?在参加陈庄战斗的部队面前演陈庄战斗,这岂不是“班门弄斧”?当然,正确地、深刻地反映这次战斗有什么不可以?但是我们反映得既不深刻又不正确,情节都是自己臆造的,什么未婚妻、丈母娘之类的纠葛,哪里有那样的事!后来贺师长还向我表示抱歉,说你们再给我们演个戏吧,明天我们保证不走。政治部主任甘泗淇同志也找我说:“崔同志不要难过。”他大概看出我难过来了。我说:“不难过。”其实真难过。这个问题很久还没解决,我们根本就没想到是深入生活、了解工农兵的问题。

当时我们对群众生活是既不熟又不懂的。记得知识分子初到延安,看见了麦子,好多同志都讲:“延安人喜欢吃韭菜,你看种了这么多。”这绝不是我编出来的笑话。最初大家走路,不管地里种了庄稼没有,怎么近,怎么走。可是后来经过大生产运动,才晓得小米长出来不那么容易。鲁艺在1939年开荒,我当教职员开荒队长,真难当。全队二百多人,人家5点起床,我要4点起床,到处去叫人。“老兄,咱们开荒去!”那些大艺术家说:“不去!”我说:“怎么不去啊?”他说:“我要开荒就不到这儿来了。”就这样态度。现在我见了他们再提起此事,他们都乐。当时我们不懂粮食是汗珠子摔八瓣才换来的。像李绅的诗:“锄禾日当午,汗滴禾下土,谁知盘中餐,粒粒皆辛苦。”只有经过劳动才能体会。

记得第一次开荒,我开了几分地后,饭打来也不想吃,全身酸痛躺在床上就起不来,第二天简直更不行了。我还是最好的大个子,最有劲的。经过这种劳动后,我们才晓得种小米这么不容易。后来走道,宁可绕路,也不敢踩庄稼抄近路了。不是纪律问题,从内心里就不敢走了。可见,思想感情变化不是那么简单的,不经过实际斗争,不到生活当中去,很难发生这个变化。创作的源泉也是这样,不到人民群众中是得不到的,想“白手起家”也不成,因为“白手起家”也要有条件。我们到了敌后,本来完全有可能深入群众的斗争、生活,改变自己的思想感情,可是没做好。为什么呢?就是不明确这个问题。

毛主席的《讲话》把马克思、恩格斯、列宁都没来得及解决的问题都解决了。但

接受这思想不是那么简单的,理解工农兵的思想感情更不简单。前几天我在《北京晚报》上写了一篇《一杆枪的故事》的短文,说明我们如果不深入生活,我们的思想感情不变化,立脚点不从小资产阶级站到无产阶级立场上来,就不可能了解工农兵。1939年,我带一个剧团到部队去演戏,其中有一个剧里,反映的是兵的生活,借了战士的枪当道具。我们有个演员扮演一个性情比较粗鲁、直率、好吵架的战士。他创造了一个动作,一讲话就往地上“咚”的墩一下枪。墩了几下,就有个战士在下面喊:“喂,别墩我的枪!”不晓得当时那个演员是没听见还是故意不理,他又接连墩了几下,下面的人嗖地一下蹿上了台,一把就把枪夺过去了,说:“不借了,你算什么战士?拿枪在地下乱墩。”戏也演不成了。后来指导员把战士批评了一顿,他说:“不借就是不借。”并把枪紧紧地抱在怀里。晚上回来,我们就谈这个问题。有的同志说战士真小气,创造一个动作,需要墩枪,他都不让墩。有些同志虽然认为演性急战士的演员,不应该那么多次地把枪往地上墩,但也只是从艺术效果上着眼,认为“动作过于重复,会削弱了表现力量”,并没有从根本上认识这一问题。“没有枪,没有炮,敌人给我们造。”我们八路军就是这样武装起来的!好多战士拼着性命危险,从敌人手里夺回武器武装自己,枪是他们的第二生命,所以一墩枪比墩他的心还疼。当时我们就不这么理解,反而说人家小气。后来我们下部队以后才逐渐理解这种感情。

我在连队曾碰到这样一件事:某次我们打到一个地方,这地方离一个战士的家只有五里路。这战士才结婚不久,妻子非常漂亮,他想妻子了。在一个晚上该他放哨时,他想着想着把枪一搁,开小差了。走了没有多远,他又跑回来,跑到另一个哨位去。那位放哨的战士喊:“干什么的?口令!”他说:“我是开小差的,把我抓起来吧。”那位战士一看是他,就问:“你怎么了?”他说:“我找枪去!”把枪抱了回来。我那时下连队当指导员,因为这和我们搞文艺工作有关,第二天我找他谈话,想研究研究他的心理。在找他谈话之前,我这么想:这个人大概有些觉悟,虽然想起自己的家和媳妇,一时糊涂开了小差,但后来一定觉悟到自己开了小差,全连的安全怎么办哪!革命责任感促使他回来了。我是这样概念地、教条地推测一番,我想他一定会这样说。当我问:“你怎么回来了呢?”谁知他竟说:“我舍不得我那条枪!”说着哭起来了。这个战士就是为了舍不得枪才不开小差的。你说不真实,就是有这么回事。后来我才了解,他这杆枪的确得来不易。他险些被敌人一刺刀挑死,经过一场你死我活的搏斗,才把敌人揍死,得了这条枪的。他并没有说什么怕敌人来了我们受损失,他就

是为了这条枪才不开小差。我们理解人物不能概念地、教条式地来理解,难道为了一条枪它的意义就不高了吗?我们写剧本有时写得很概念,没有这个生动。试想,我们的感情如果不变化,你不理解他们工农兵,你要正确地表现工农兵形象,创造正面人物,创造领导干部形象又怎么可能?这一点直到1942年以后才比较明确。



鲁迅艺术学院公告(鲁字第21号)^①

兹经院务会议决定,正式成立实验剧团,并通过全体人员名单,特公布如下:

主任:王震之

组织科长:李伯钊(兼) 干事:龚伟

教育科长:王震之(兼) 干事:里诃

剧务科长:钟敬之(兼) 干事:孙强

总务科长:赵冠琦(兼) 干事:李非

导演:左明、崔嵬、张庚、王震之

团员:韩塞、里诃、温容、徐一枝、符律衡、萧逸、张守维、章皑、张林蓀、苏路、王久晨、金钟铭、路玲、邸莉茜、陈锦清、阎闾、王一芬、陈炎、庄焰、张颖、吴虹、黎虹、薄平

音乐顾问:向隅

医药顾问:马海德

1938年8月1日

^①钟敬之、金紫光:《延安文艺丛书·文艺史料卷》,长沙:湖南文艺出版社,1987年版。

哀 念^①

——回忆和崔嵬同志相处的日子

杨 沫

崔嵬同志,真的再也见不到你了么?当我听到了你不幸逝世的噩耗,我不相信,矗立在我面前的仍是你那高大、健壮、红光满面、谈笑风生的风姿。怎么几个月前还像个小伙子似的、富有生命力的人,如今竟忽然永远离开我们而去了呢?……我仿佛在做噩梦,我真的不相信这是事实。可是,报告你已在2月7号逝世的信件却明明摆在桌子上。望着那信件,我又不能不相信你真的已经永远离开我们了,接着,热泪不禁滚滚落下……就是十天后执笔写这篇纪念短文的此刻,我仍不能自抑地流下了悲痛的眼泪。

崔嵬同志,你离开我们太早了!你还不算老。当粉碎“四人帮”后,人民群众正在渴望我国的电影事业能够飞跃地发展,你这富有经验的老导演正是大有作为的时候,你却不幸被病魔夺去了生命!这个损失太大了!我为失去你这样一位好同志悲痛;也为我国的文艺事业——尤其电影事业,失去了你这样一位富有才华、睿智和创作经验的艺术家而哀伤。

当我写此文纪念你的时候,你和我在1959年共同合作的一些往事,不由得浮上我的心头——为了创作《青春之歌》这部电影,作为国庆十周年的献礼,你给我的第一个印象是:大胆、泼辣,为党的电影事业不怕担风险。1958年底,有些人批判《青春之歌》这部小说歌颂了小资产阶级。电影拍摄前,在一个有各方面代表参加的座谈会上,面对反对者,你拍案而起,用洪亮的嗓音大声说:“我们就是要拍这部电影!我们就是不怕那些不懂生活的人的反对!”在“四人帮”横行时,这曾作为你的罪名之一,不断使你受到批斗。从这点上,也看出了你的有胆有识。在你的大胆坚持下,才终于完成了《青春之歌》这部电影的创作。

^①原载于《电影艺术》,1979年第2期。