

在汉奸卖国贼灵魂的折戟里游刃

——王任叔抗战戏剧的创作

袁少杰

王任叔在“孤岛”时期，总共经历了三年零四个月，这是他生命最光辉灿烂的时期。在血与火的历练中，在白色恐怖，艰难险阻的考验面前，在号寒啼饥的生活煎熬里，他为抗日奔走呼号，联络组织各界，培养输送革命人才；他倾听着人民呼音，掬着如椽的巨笔，勾画出汉奸、卖国贼的丑容，揭露敌人的阴谋、凶残和无耻，表达着人们痛苦、愤怒和希望；他传播着真理的声音，鼓荡起人们抗日沸腾的热血，人们把他目为“青年导师”、“活鲁迅”，受到人们衷心的爱戴；他象鲁迅一样，在大夜弥天、腥风血雨、民族危亡的历史紧要关头，拿起了又尖利又泼辣的

笔，写出数以千计的匕首、投枪般的杂文、社会评论、国际时事评论，他参加了一些重要的文学论争，写出了许多高质量的文学理论著作、鲁迅研究著作；他还以抗日为主旋律写了许多中、短篇小说，以此作为战斗武器参加抗战。

“孤岛”时期，王任叔使用战斗的武器还有戏剧这一形式。他说，他是“利用戏剧的形式，来表现出一部分人的生活，用以袭击一个目标”（《两代的爱·后记》）。

用戏剧作战斗的武器，对王任叔来说是由来已久的。早在一九二四年十月和十一月，他就在《四明日报》文学副刊上发表过多幕剧《烦

部幅员辽阔的东南亚诸国形成的太平洋战场。日本在太平洋战争初期，动用总兵力不到20个师团，约50万余人，而在中国战场，日军常年保持的兵力高达50-70个师团，总数超过百万人。由于中国战场旷日持久地牵制日本陆军的半数以上的兵力，并且无休止地消耗日本国内的战争资源，因此在反法西斯战争反攻阶段，使日本不能增兵太平洋战场抵制美国海空优势，不能向关外增调兵力以抵抗苏联，对于欧战结束后使盟国迅速打败日本法西斯起了积极作用。日本战败后仅关内向中国投降日军达109万人，超过太平洋战场日军总数，这一事实充分说明了中国战场对盟国最后战胜日本法西斯所起的巨大作用。另外，我们从美国总统罗斯福他儿子埃利奥特·罗斯福一番意味深长的谈话中也得以证

明。他说：“要打败日本人，唯一的办法是抓住中国人不放”。“如果中国孤立而屈辱，你知道这将意味着发生什么？这意味着日本人不仅可以从中国腾出100万到150万军队，而且还会再武装起500万到800万中国人来。这些黄种人的大军会像蝗虫，不，像狮子一样扑向白种人的澳洲，扑向印度和俄国，占领埃及，然后和德国人在中东会师，那时候美国人还能指望干些什么呢？噢，上帝才知道”。（邓贤《大国之魂》第13页）

历史证明，在抗击日本法西斯战争中，包括国民党军队广大爱国官兵在内的中国人民所承担的巨大的民族牺牲和对世界人民最后赢得战争的胜利作出了永恒不可磨灭的历史贡献，必将与日月争辉，同天地共存。

（责任编辑 王春风）

闷》和独幕剧《阶级》。他目睹了“五卅”的战斗后，回奉化组织演剧队，编演了《沪上血案记》、《朝鲜亡国一瞥》等剧目，这在前文已有所述及。时隔十五年后，在民族危亡时期的上海，在使用别的武器的同时，他也没有忘记拿起这一种战斗武器。这个时期的剧作主要有两部，一部是于一九四零年七月由香港海燕书店作为中国悲剧丛书之一出版的《前夜》，另一部是第二年二月也由香港海燕书店出版，题为《两代的爱》。

《前夜》，是一部四幕剧。这部作品于一九四九年七月易名为《费娜小姐》重新出版。作者在“改名题记”中说：“这剧本写成后经过蒋天佐和楼适夷诸兄看过原稿，我给它一个名字：《费娜小姐》。适夷兄说，这题目不好，我同意了，换上一个《前夜》，因为这故事出现的期间，是在抗战的前夜，前夜之后是明天，带着这样祝福的心情，送它出世去。”剧情是以一九三三年的南京为环境背景。“一二·八”事变前，蒋介石和汪精卫在杭州就已达成权力分配协议，形成蒋汪共管党务合作的格局。他们不管日寇侵吞东北进攻华北的民族危机的现实，和日本人达成了丧权辱国的《淞沪停战协定》，蒋介石一面实行先“剿共”“安内”的血腥政策；一面鼓吹“发扬四维八德”，发起所谓的“新生活运动”。那么新生活运动中的角色和行动怎样呢？作品把剧幕放在“臭官僚的血污地”——金剛巷六十号拉开。这里是国民党官员花天酒地醉生梦死的场所，也是亲日“总理”的秘密机关——“怪公馆”。出入这“怪公馆”的有内阁总理秘书长，有铁道部总长、警察厅长、联络司长等。这些人有的附庸风雅，只会胡诌几句诗，有的玩歌女，追女人，有的嗜酒如命。在政治上，作者让他们作赤裸裸的无耻表白。总理秘书长章吟秋说：“和日本合作，我们还是可以保存我们的权力，地位，财产。要是亡给叛党，亡给布尔塞维克的俄国，我们还有地缝可钻吗……老实说，我是不爱这祖国的！现在没有什么国家界限了。现在是只有人和兽的界限，人和野兽的斗争。”铁道总长方佐治说：“我们不过是主张委屈的求全。我们因为觉得东亚的事情，应该由东亚的人一同来解决。我们要的是大亚细亚主义。”

这样，作者把他们一个一个地拉到舞台上，让他们自己掏出黑色的肮脏的五脏六腑，这是对当时执政的国民党政府的一个大胆的深刻、有力的揭露和挞伐。这一群官僚在政治上除了表现无耻的汉奸行径外，还表现他们的极端腐朽和凶残。警察厅厅长兼首都保安司令，在北伐中就冒功领赏，虽亮出的座右铭是“难得糊涂”，但他对仕途之道是极精道的。联络司长庄茂源，是大总统的同乡，颧顶好色，是一个宁可吸饱一肚子血脉死拉倒的老官僚。警察厅副厅长冷铁生，是大总统的忠实信徒，是国民党精明强干的少壮派，他在“清党”时，靠卖友告密起家，他为了往上爬，假造案情，凶狠歹毒，双手沾满了革命者的鲜血。这种人，因为大革命时出过风头，到莫斯科留过学，打着抗日的旗号，他们不同于那些昏庸无能的旧官僚，是颇能迷惑一些人的。为了识破他们，作者把笔端伸进他的灵魂的折壁里加以解剖，暴露他的狠毒凶残、虚伪阴险、野心勃勃等本质特征。王任叔到南洋后曾指出：“我在前夜剧本里有个冷铁生这人物，正也是封建烘炉中炼出来的一块顽铁，法西斯主义的翻版。”^①作者对这种更为阴险的敌人形象的塑造，是往往会使人联想起现实生活中某些人物形象，寓含着作者更深刻的用意。剧本的政治倾向就是在对这些人物揭露、讽刺和嘲风中，得到了有力的表现。

作为这些反动官僚、政客丑行劣迹展览的表现纽结是主人公费娜。这一形象在表现手法上的重要特点是：在人性的复杂性中塑造人物。费娜的青年时代，曾投身革命，也有着对纯真的爱的热烈追求。反革命政变之后，她在屠刀下，背叛了自己的信仰和自己所爱，同出卖自己恋人、革命的凶残敌人冷铁生混在一起，并成了特务组织的“秘密队员”。但她在官僚们腐朽生活中更深入地认识了他们，看到了他们在做各种政治交易，酝酿着各种新的阴谋。她向冷铁生报告“怪公馆”的情况时说：“那是你们一人脓胞里溃烂出来的毒虫！那些毒虫们在那里集合，唱呀，笑呀，玩女人呀！胡天胡地的过日子，唱

^① 见《展开反法西斯文学运动》，载《南洋商报·狮声》，一九四一年九月二十一日

出了你们的挽歌。”她对陈丽君说：“你听了他们的活没有？这就是——这就是他们接续不断的阴谋呀！争权力、争地位——是他们顶要紧的事！亡国，灭种——他们是想不到的！”于是她对这些蛇蝎毒虫们采取调侃、逢场作戏的态度；主张变态报复，甚至是以生命的代价，疯狂地报复他们。当她得知她努力营救的爱国青年金旭等被杀害了时，她愤怒地开枪打死了曾予投情的特务头子冷铁生，也结束了自己的生命。对于这个“酸”了又变得“甜”了的灵魂的复杂情况，作者曾在《两代的爱·后记》中作了分析说明：“我是有理由回答的：‘人最可怕的倒不是遇见了死。人最可怕的，是在死境里给他打开半面活的门’。这是费娜自己的回答。在《祖国》剧本里，一位同情革命的公爵，就只耽心自己在严刑拷打下会说出什么，却向敌人的卫兵借了一把刀而结束了自己。这一种心理，可真的有点‘微妙’，但我敢保证那里所包涵的‘真实性’。而且在‘前夜’之前那黑暗势力游漫之际——我把这时间放在一九二七年的前后——人易于消沉、堕落；而在前夜当时那救国运动高潮回复之时，人也易于兴奋而勇猛。费娜是个小资产阶级的女性，在阶级斗争时，她失落了，在民族运动时她企图升起了。而又悔恨自己的失节，挣扎在痛里，让自己的记忆来啃啮自己的心，而不肯把哀悲专放在沉默上，也想以毁灭自己，作为痛苦的解放；也想做一件在她认为对民族、国家有益的事，就算弥补了自己的缺陷，从此泯没自己，过去她个人的享乐生活而自谓可告无罪。这一矛盾的升沉就成为她决定命运的砝码，而事实的发展，却使终于拣了前一条路。……她这样的结局，在我认为是必然的。”这种必然性结局的历程，表现为人物理智的恨和情感上的爱，相与始终，从而使人物性格的复杂性更加突出。当费娜开枪打死冷铁生之后，又吻了他。这也许就是复杂的真实的“这一个”——从泯没中浮起，从堕落中拯救自己的灵魂，伴随着艰难自拔的痛悔与良知，伴随着爱的纠葛与理智的憎恨。

如果说《前夜》是把“总理派”汪精卫一伙

作为袭击的目标，那末《两代的爱》就是把“总统派”蒋介石集团作为袭击的目标。作者在《两代的爱·后记》中曾明确地声言：“我们活着，是为了战斗！而战斗又必须拣当前最迫切的危机，最特征的现象，予以打击和批评！”他还明确而具体地说明了他袭击的现象：“我在活着而又在战斗中，深切地痛感到一件事，便是有一些人，即使表面上，处在两个相对的战线里，但是基本上都具有同样的一副丑恶的灵魂。这一事实当前，那是表现得太过明显了：今日还是头上插着‘鸡毛令箭’，传撒着抗战言论的；明日忽然‘鸡毛令箭’当作‘草标’出卖，变做了‘和平’的走卒，声讨起革命的民众和革命的党来了。而明日之明日，却突然又痛哭流涕向天下人通告，深悔过去的非是，又复投到抗战的阵伍里来。”《两代的爱》正是写了这样的现象。它是一部五幕剧，写的是一九三九年“孤岛”时期的上海，这说明，王任叔的戏剧创作是贴紧现实生活，反映最现实社会问题的。表现剧情的地点是上海租界里唐公馆的客厅。公馆主人唐国安是重庆派回上海的专员，他在上海同日伪暗中勾结，脚踏两支船，“铜锣两面敲”。他对通敌的邝如凤说：“咱们都是自己人，我也为我们事业着想。无论如何，我还是个专员，我有名义，也有权力来检查一切组织和工作。我把这里的工作，重新整理一下，等到有头绪了，再全盘交过去，……”从这里可以看出，“总理派”和“总统派”原“都是自己人”，虽也狼撕狗咬地明争暗斗，但在通敌、出卖民族利益上却有着形式不同的一致性。作者正是揭出他们这样一些罪行和丑恶，加以袭击的。

剧中的重要人物唐安国的太太方淑贞，是一个和费娜类似的人物。她曾被“五四”时代的潮流洗礼过，崇拜娜拉，向往自主纯真的爱情。但在封建势力的威压和权势利益的诱惑下，很快地就成了地位显赫的国民党官员的太太，她同日伪汉奸、国民党特务、投机商贾逢迎周旋，成为丈夫投机联络、卖身投靠的内助，成为追求灯红酒绿、声色刺激的贵妇。她成了孀妇之后，现实的

处境和现实的教训，又使她想“自新”，她愿意把丈夫的遗产拿出来办教育，同时又萌发了对青年时代情人的恋情。这也是一个“酸”了灵魂又变“甜”了的人物。这里有人物思想性格复杂性的一面，也有着作者“可怜中国女子的地位”情感倾斜的一面。就是说，方淑贞后来的变化，不完全是人物生活、思想性格的逻辑使然，在命运的结局上，也寓寄着作者的主观愿望。但就其人物思想性格的历史来说，还是给我们展现了一个有历史认识价值的特定历史时代、特定阶层的人物形象。同费娜一样，使我们看到了茅盾在《腐蚀》中，以至于作者在自己的小说中，如《某夫人》、《没落的最后》等相类似的人物思想性格。

《两代的爱》中，可贵之处还在于作者描写了一些向往革命、散发着青春、热力的年青人，这昭示着作者对未来充满着信心和希望。同《前夜》中与其父母走着不同道路的朱月英一样，在《两代的爱》中，作者描写了叛逆其家庭、所属的阶级，向往革命、追求进步的国民党专员的儿子唐若蓬，女儿唐若萍。他们在抗日热潮中，把唐公馆作为工人、学生聚会的地方，为到内地参加游击队的青年举行欢送会。唐若蓬爱着参加游击队的女青年，热情勇敢地唐若萍对革命者杨达表达了深深的崇敬和诚挚的爱。这里，作品真实地表现了当时一些进步青年的思想、精神面貌。有些内容，就是作者亲历的现实生活。剧中塑造了革命者的形象——杨达。作者在后记中说：杨达表现了“中国小资产阶级之向革命突进的一个沉闷的姿态。不是英雄，也不是叛徒，而是个平凡人”，“杨达不就是我自己”，但“在他身上，较之费娜，我是更多给予他以我的‘情感’和‘智慧’，也更多给予他以爱抚。”作品写他饱经革命风霜，有着丰富的斗争经验和人生阅历。对当时的斗争形势，洞若观火，常常以政治上的远见卓识和哲理般的思考给热血青年以平实亲切的教导。从这个人物身上我们的确可以更多地看到作者本人的生活、思想和性格的某些方面，可以说作者自身形象某些方面的艺术写照。

这两个剧本的创作和出版，从作品所反映的时代生活和创作发表的社会政治斗争，民族斗争形势看，首先一个特点是具有强烈的现实针对性

和无畏的勇敢的斗争精神。作者曾批评当时戏剧创作，“题材对时代的关联，主题底社会性的正确，都显得不够”，在自己的作品中，他首先注意题材与时代的关联，注意表现重大主题。所以，作者首先注重对当时“总理派”、“总统派”相互勾结、打击进步力量，出卖民族利益的罪行及昏庸腐朽、凶残、歹毒等种种丑行恶德，进行深刻的揭露与鞭挞。两个剧本的创作和发表的时间是一九四零年上半年——一九四一年二月间，汪精卫集团积极主张对日妥协，把积极抗战的主张斥之为“唱高调”，散布民族失败情绪，叫嚷“战必大败，和未必大乱”，奴颜婢膝地向日本乞求“和平”。后来公开投敌叛国。蒋介石集团在日寇军事打击、政治劝诱以及美英劝降的压力下，表现出对日妥协倾向，发动了第一次反共高潮。所以王任叔说，《前夜》的创作是“自平江惨案以来”，“批评中国社会的作品”（《四年来上海文艺》，见《上海周报》第四卷第七期，一九四一年四月八日）。剧中的方佐治、章吟秋等一些反动官僚的调子，和汪精卫集团的“低调俱乐部”以及为保持反共力量成立的“艺文研究会”的周佛海、陶希圣、高宗武、梅思平之流的反动滥调何其相似。剧本中，正是这些反动官僚的不同的说法和调门儿，在应和着近卫的“东亚新秩序”和“近卫三原则”。还有些事件可能有影射意义。如《两代的爱》中的唐安国的太太方淑贞从香港飞回上海，不仅要搞金融投机，也要探询一下上海的政治气候。一九三八年春，日本曾要拉出任“维新政府”首脑的老牌政客唐绍仪；就曾让其长女从香港给汪精卫带去日本的所谓建议。剧中关于政治暗杀的辩论和后来唐安国遭暗杀的情节，也是史有类似的事。那就是汪精卫公开叛国投敌后，全国人民的国民党绝大多数党员，强烈要求国民党制裁汪逆。蒋介石曾不断派出委员到河内对汪劝说和挽留。但均遭拒绝。蒋不得已，派遣特务进行暗杀。一九三九年三月，国民党刺客暗杀了国民党中央候补执委、国防最高会议秘书主任、汪精卫的私人秘书和密友曾仲鸣。

“孤岛”时期，尤其是“孤岛”后期，政治形势越来越险恶。日伪加剧镇压“孤岛”上的抗

日活动。这个时期的上海戏剧运动，虽是蓬勃地展开了，但创作、编演的大都是影射史剧，如《明末遗恨》、《岳飞》、《文天祥》、《武则天》、《洪宣娇》、《碧血花》、《海国英雄》、《杨娥传》等。现代题材剧也只有《雷雨》、《日出》、《夜上海》、《花溅泪》、《压迫》等，此外，还有一些翻译剧。有明显抗日内容或进步倾向的戏，发表和公演都有遭迫害的危险。所以王任叔这两个直接战刺现实、鞭挞黑暗、追求光明的民族解放剧本的出版，是不容易的，是要冒很大风险的，这表现了他无所畏惧勇敢的战斗精神。这与他在杂文、社会评理中直战汪逆日伪及国民党的反动政策的战斗精神是一致的。武器换了，战斗的信心、勇气和英姿并未改变。

其次，是在艺术上表现出的，在当时是高起点的艺术探索。这两个剧本已较好地表现出一般戏剧的特点，如矛盾冲突的集中，富于戏剧性，对生活、剧情的浓缩以及设悬念加铺垫、穿插等等。但他并不满足于一般戏剧艺术的表现，他还力图从当时戏剧创作的艺术分析以及小说与戏剧比较的分析入手，作新的探索、尝试与革新。他分析当时上海的戏剧时指出：“照目前演出的创作剧本来看——我指的是上海——似乎是停留在两个极端里。一边是公式主义的，另一边是技巧主义的。缺乏的，是戏剧的一个灵魂，一种易卜生所说的诗的意境。”“公式主义”，就是“多少有点象过去诗人词人填词那样的将抗战的理论，作为一个一定的格式，搬运历史的、现实的材料，照格式填下来”，“故事和人物是被拉到舞台上来的；时时显出‘硬凑’和‘装腔作势’的姿态。所有的台词，除作为故事传递外，不但缺乏独特的个性，而且全部是别人说烂了的话头。”他批评的“技巧主义”，是指某些作品，只注意剧本的结构艺术，“转弯抹角的‘关子’，就卖得很好”，“但题材对时代的关联，主题底社会的正确性，都显得不够”。（以上，均引自《两代的爱·后记》）这些批评，基本上是合乎当时创作情况的。在中国的话剧史上，当时话剧创作，还是处于较为幼稚的阶段。外来的影响和模仿多于创造，其中包括一些有名的作品。王任叔在一开

手的戏剧创作，就力图在题材的现实性上和戏剧语言的独特个性上作一些探索和尝试。前一方面我们已经论及，后一方面，他曾在《沉滓·多余的话》中作过明确的说明：“近来我颇爱用剧本形式来写东西。认为这比小说更少些麻烦，藉分幕的时间的隔离，省掉许多小说中必须遵守的故事时间性的曼衍。——虽然在场面展开时，它也需要交代。而人物描写的时候，剧本如抓住人物的哲学和某些特定用语，也可省掉如小说中的分析、叙述与描写。我说‘如果诗是情感之压缩的表现，则戏剧是生活之压缩的表现’。”这里，他强调人物的语言表现力，语言是文学的第一要素，对戏剧来说，就更是这样。戏剧的语言决定着作品的成败。王任叔这里强调人物语言的哲理特色和人物的某些“特定”用语，也就是抓住了人物语言的极为重要的基本之点。作者精练的艺术语言，应当是情感、生活浓缩的表征。在这两个剧本的创作中，他在语言的探索尝试是：把人物的“心理话多搬一点出来”，“舍却那种仅仅作作为故事传递说明事象发展的台词，而向自我剖白这一面突进”（《两代的爱·后记》）。在两个剧本里，我们看到作者在人物性格化“特定”用语方面所做的努力。杨达，作为饱经社会斗争风波磨练，深沉、老练的革命者，他的语言是哲理诗式的。如关于爱情和妇女的解放问题，他对方淑贞说：

……鲁迅和胡××是两面旗子，我自然是站在鲁迅的旗子下的，而你（指方淑贞）却有意无意作了胡××旗子下的俘虏，不是小卒。你在你宝贵的爱情上，也整理起囤故来了。这有什么办法，这是你个人的嗜好。爱的个人主义，不过是相互利用，相互满足，如此而已。但爱如其不生根在更大的社会关系上，它是浮萍，容易给水漂去……

又如，杨达对唐若萍说：

若萍，你也许不很知道，有人说过，五四以后的一些新女性，跟旧的不同，不过是笼里的鸟，变作了站在杆子上的鸟。她站着的是封建的枯枝，她锁住

的是因袭的绳子……

坦率、深入地“自我剖白”，是作者在人物塑造上的一个探索。就是要人物把内心世界展示出来，展开灵魂里所有的折龇，表现多重的、分裂的人格，从而让读者和观众从人物性格的完整性中，认识理解人物形象。这可能就是“将他心里的话多搬点出来”的真正意图。前面说过，费娜在阶级斗争中失落，在民族运动中企望升起，她悔恨自己的失节，挣扎在痛苦里，记忆在啃啮自己的心，她想毁灭自己作为痛苦的解放，也想做一件于国家民族有益的事情，以弥补自己的缺陷。为表现这种矛盾而复杂的心境，作者多次让她作内心的“自我剖白”：

我做的事，全都由我自己负责。我要负的责任，正是我自己的错误，自己的罪恶，自己的怪癖！也是自己的堕落。……

我懂得一切！我也明白一切！但我偏那么无力，不能英勇地去死，也不能正当地去活！终于陷在矛盾的交叉点上——自然，我还明白：人也是一个主动的力量！所以我要自己来负起自己的罪恶的责任！我终会有一天去一死！

这种痛悔的、赎罪的、哀伤的、自戕的、极其矛盾的心境的剖白，就使优劣之点都透明了，加深了人们对这一多重、复杂、分裂人格的理解，使人们既责恨她的失节，又唤起了对她的怜悯和同情，收到了预期的艺术效果，展示了“自我剖白”这一表现方法的艺术力量。在语言表现上，因为是在探索地尝试，所以就不能那样尽善尽美，如某些对话、内心自我剖白，还嫌冗长或不够精炼，致使某几处剧情不够紧凑，有的对话人和情境也应再精细推敲。

高尔基说：“戏剧形式是一种最困难的文学

形式”，“除了文学才能以外，戏剧还要求有造成愿望或意图的冲突的巨大本领，要求有用不可反驳的逻辑迅速解决这些冲突的本领，而指导这种逻辑的并不是作者的随心所欲，而是事实、性格、感情本身的力量。”^① 王任叔在诗歌、小说、散文（包括杂文）的创作和文学理论的著述等方面，表现出巨大的文学才能。这成为他驾驭戏剧这种困难的文学形式进行创作并取得成就的深厚基础和必然前提。遗憾的是，主要是社会生活斗争的需要，也由于他才能的辐射面太广（他简直象一个“球形”结构的人材），不能把精力和才能完全发挥在戏剧创作上。如专攻戏剧的话，按他思想、气质、多维结构的才能，他所处的历史时代和丰富、特殊经历的生活，很可能会成为一位成就卓著的戏剧家。但以后颠沛流离、艰难复杂的斗争生活，也并没使他放弃戏剧创作，并一直在关注着戏剧创作的发展，注意提出分析戏剧创作、演出中存在的问题。

和“孤岛”时期其它戏剧作品相比较，王任叔的戏剧创作，更执著于现实的抗日斗争，更大胆、更狂猛，对日本侵略者、汉奸、走狗的戟刺、揭露更加尖锐和深刻。沉沉浓黑的黑夜，不仅没有使王任叔消沉怯步，而且是以舍生忘死、大呼猛进的精神进行战斗。他说：“文艺作品不能直接抵御敌人的炮火，却毫无疑问地可以筑起一座坚固的血肉的长城。”^② 从笔的斗争到血的斗争，这是我们准备的路。”^③

（责任编辑 曲玉境）

① 高尔基《文学书简》下卷《给大剧院剧目组信》，人民文学出版社1965年版

② 《从崎岖到康庄》，见《巴人杂文选》，人民文学出版社1982年版

③ 《边鼓集·序》