



走出“彼得堡”

任 犇 等 著



上海人民出版社

走出“彼得堡”

任 轶等著

上海人民出版社

走出“彼得堡”

任 轶等著

上海人民出版社出版

(上海绍兴路5号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷三厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 11.25 字数 248,000

1976年7月第1版 1976年7月第1次印刷

统一书号: 10171·607 定价: 0.77元

前 言

收在这本集子里的文章，是我们近几年所写的一部分文艺评论。除了个别地方文字略有改动外，基本上保持着原来的样子。虽然这本集子里的文章有的署集体笔名，有的署个人的名字，但实际上都是集体讨论的结果。

党的基本路线告诉我们：在整个社会主义历史阶段，始终存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争。文艺历来是阶级斗争的晴雨计。政治战线上刮什么“风”，文艺战线上就会下什么“雨”。“战斗正未有穷期”。作为思想文化战线上的战斗一员，我们一定与工农兵群众一起，更勤奋地拿起笔来，批判资产阶级，批判修正主义，为贯彻执行毛主席的革命文艺路线，繁荣和发展无产阶级文艺，实现无产阶级对资产阶级的全面专政而努力作战！

任 犊等

一九七五年十二月

目 录

走出“彼得堡”！

——读列宁一九一九年七月致高尔基的信有感 ……………任 犊（ 1 ）

让思想冲破牢笼

——学习列宁《欧仁·鲍狄埃》有感 ……………任 犊（ 10 ）

沿着为工农兵服务的方向继续前进

——学习《在延安文艺座谈会上的讲话》 ……………戚文德（ 19 ）

按照无产阶级面貌改造文化队伍

——学习《在延安文艺座谈会上的讲话》 ……………杜华章（ 26 ）

热情歌颂新的人物新的世界

——提倡更多地创作反映文化大革命的文艺作品……………任 犊（ 33 ）

用马克思主义的实践论指导文艺创作……………方岩梁（ 41 ）

作家·创作·世界观

——从高尔基的《母亲》和《忏悔》及列宁的批评想起的

……………高义龙（ 49 ）

提倡业余戏剧、电影创作 ……………戚文德（ 56 ）

中国无产阶级的光辉典型

——赞李玉和的形象塑造 ……………丁学雷（ 62 ）

人民战争的壮丽颂歌

——评钢琴协奏曲《黄河》……………丁学雷（ 73 ）

“龙江风格”万古常青

——评革命现代京剧《龙江颂》……………丁学雷（84）

移植创作中的优秀成果

——评革命现代京剧《红色娘子军》……………宋鸿华（97）

党是领导一切的

——革命现代京剧《杜鹃山》观后……………杜华章（104）

军民团结 情深意长

——革命现代京剧《红云岗》观后感……………杜华章（111）

毛主席无产阶级军事路线的胜利颂歌

——革命样板戏是批判林彪资产阶级军事路线的锐利武器

……………范中柳（118）

大有希望的小将……………任 捷（127）

读《朝霞》一年……………任 捷（133）

数风流人物,还看今朝

——评三本报告文学集……………孙学文（142）

燃烧着战斗豪情的作品

——《农场的春天》代序……………任 捷（151）

山花烂漫

——小说、散文集《延安的种子》代序……………方岩梁（159）

前进的步伐

——短篇小说集《碧水长流》序……………方泽生（165）

必由之路

——评长篇小说《金光大道》第二部……………任 捷（171）

论任树英形象的典型性……………任 捷（181）

还要努力作战

——评《虹南作战史》中的洪雷生形象……………方泽生（188）

塑造具有鲜明时代特色的工人阶级英雄形象

——读《特别观众》想到的……………常 峰 (195)

一代新人在成长

——读短篇小说《金钟长鸣》……………任 犊 (201)

读一篇新发现的鲁迅佚文……………余秋雨 (209)

论鲁迅世界观的转变……………石一歌 (221)

一部细致动人的好电影

——谈影片《闪闪的红星》的艺术成就……………方泽生 (237)

努力做到内容和形式的统一

——看影片《春苗》札记……………石 川 (249)

努力塑造好银幕上的英雄形象

——看影片《第二个春天》札记……………石 川 (258)

小冬子的成长道路……………杜华章 (268)

让革命诗歌占领阵地

——重读鲁迅对新诗形式问题的论述……………任 犊 (278)

读鲁迅的诗论……………石一歌 (283)

读诗漫评……………徐缉熙 (289)

“大有大的难处”

——从《红楼梦》看反动没落阶级的虚弱本质……………方岩梁 (300)

评《红楼梦》……………徐缉熙 (313)

贾府里的孔“圣人”——贾政……………任 犊 (332)

《红楼梦》不是爱情小说

——略论《红楼梦》的主题……………石一歌 (338)

鲁迅是怎样读《红楼梦》的……………徐缉熙 (347)

走出“彼得堡”！

——读列宁一九一九年七月致高尔基的信有感

任 棣

最近，读到一个工人出身的作者同志给《朝霞》编辑部的一封信，其中谈到：他重新学习了列宁在一九一九年要高尔基走出彼得堡的教导，很有感受。一个在党的培养下成长起来，尔后又走过一段弯路的工人作者，回过头来对革命导师的教导产生了切身体会，那么对于文化大革命以来涌现的工农兵作者来说，记取他们的教训，时时用革命导师的教导来鞭策自己，自然有着不言而喻的重要意义了。

列宁为什么在十月革命胜利后不久要高尔基走出彼得堡？这是他在分析了当时意识形态领域里的阶级斗争以及这场斗争在高尔基身上的反映后得出的必然结论。很奇怪，广大工人农民正在为保卫新生的无产阶级专政而浴血奋战，而当年曾热情欢呼过革命暴风雨的高尔基却在抱怨镇压反革命太“残酷”，却在呼吁资产阶级的“博爱、平等”，甚至还发牢骚说自己 and 共产主义的“分歧在加深”。列宁发觉身为工人作家的高尔基脱离了自己的阶级，脱离了工农群众，把自己困于彼得堡内，“受到那些满怀怨恨的资产阶级知识分子的包围”。因此，列宁在极其繁忙的

工作中抽时间写了一封长信，告诫他“要彻底改换环境，无论是接触的人或居住的地方，或工作都得改换一下”。走出彼得堡，“到农村或外地的工厂（或前线），去观察人们怎样以新的方式建设生活。在那里，单靠普通的观察就很容易分辨出旧事物的腐朽和新事物的萌芽”。

很显然，列宁所说的“彼得堡”，我们不能仅仅作为一个城市的名称来读。走出“彼得堡”，就是冲破资产阶级知识分子的包围圈。这个问题提出于革命胜利后的一九一九年，因此又包含着无产阶级专政条件下阶级斗争的一条规律。

无产阶级专政建立后，“资产阶级没有打消复辟的念头，没有放弃恢复自己的统治的尝试”。十月革命后有一个极端反动的资产阶级知识分子曾咬牙切齿地宣称：“但也有一个领域，我们在其中还没有变老，恰恰相反，我们越活得久，我们就越有经验，越有力量。”这个领域就是文艺领域。因此他们就死死把守，苦心经营，在无产阶级专政条件下延续对这个领域的资产阶级专政，造成了一批大大小小的“彼得堡”。在十月革命后的苏联是如此，在解放后的我国也是如此。文化大革命前被修正主义文艺黑线控制的许多文艺团体，特别是那些名目繁多的“协会”，也就是这样的“彼得堡”。毛主席在一九六四年曾尖锐指出：“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成象匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”列宁要高尔基走出彼得堡和毛主席对六十年代中国的“彼得堡”的批判，时隔近半个世纪，漫长的岁月，类似的情景，反映了这场在无产阶级

专政条件下所展开的斗争的长期性和曲折性。

走出“彼得堡”并不是放弃“彼得堡”。恰恰相反，正是为了战胜它、占领它。但既然“彼得堡”这个反动包围圈的形成，不是仅仅代表了几个人，而是代表了整个被推翻了的资产阶级的利益，那么，无产阶级要战胜它，也绝不能光靠一个或几个人，而只能依靠整个阶级的力量。对高尔基来说，当时他的阶级兄弟在哪里？不在他的翻译文学编辑室里，不在他近旁那些阴暗的文艺沙龙里，而是在工厂，在农村，在前线，在与邓尼金和高尔察克匪帮搏斗的战壕里。列宁要他走出彼得堡，就是要他回到自己的阶级队伍里去，在那里汲取生气勃勃的战斗力量，获得足以对付包围着他的资产阶级的精神武装。因此，这个亲切而严肃的劝告，是代表了整个阶级对高尔基的召唤和关怀。

一个单独的工人是不能代表无产阶级的。离开了工人阶级队伍，不认真学习代表工人阶级和劳动人民根本利益的马克思主义理论，用来武装自己思想，即便象高尔基这样的工人作家，无论出身多好，以往的历史多光荣，也无法战胜资产阶级，无法抵御资产阶级对他本人的腐蚀和毒害。曾如海燕般顽强的高尔基在马赫主义对马克思主义猖狂进攻时陷入过思想混乱，在反对“寻神说”的谬论时提出过什么“造神说”，这些都曾受到列宁严肃而中肯的批评。高尔基在理论问题上的弱点、错误和他距离工人阶级群众比以前远了是紧密联系在一起的，在十月革命后他一度变得低沉和动摇，原因正在这里。解放后，我们党也曾怀着极大的革命热忱，培养过一批工农作者。他们的成长历程，至今人们还记忆犹新（可惜他们中有的人自己却忘了）。他们有的开始只有小学低年级的文化水平，有的还只是半文盲，是党和整个无产阶级交给他们一枝笔，手把着手教会了他们识字，写

作。当他们的第一批作品出现在读者眼前的时候，尽管不那么成熟，但却如一阵春风吹进霉腐气息浓重的文艺领域，清新、健康、充溢着革命的战斗性。之所以能这样，正因为他们是无数战斗在车间里、机床旁的阶级兄弟的代言人。代表着一个生气勃勃的革命阶级说话，那么，从人到作品，当然也必然是生气勃勃的。但以后，人所共知，修正主义文艺黑线向他们招手了，修正主义的谬论在熏染他们了，终于把有些人锁进了“受到那些满怀怨恨的资产阶级知识分子的包围”的“彼得堡”——作家协会。结果，几年下来，有的变修了，有的好一点，但也生上了霉斑。总之，要代表辛勤哺育自己的阶级说话，很难了。

他们是怎么变的？世界上的坏事往往从不劳动开始。离开了劳动岗位，离开了三大革命运动的第一线，自己不警惕，不注意思想改造，实际上，已逐渐离开了作为一个工人的社会存在，“工人作家”里的“工人”两字，仅仅变成了一个形式上的点缀，或者变成了一种历史的回顾。这样，对于一个作者来说，不仅由于离开了创作源泉，很难写出扎根于革命现实生活中的优秀作品来了，而且，存在决定意识，立场观点也必然发生变化。敏锐的感觉可以变得迟钝，鲜明的是非观可以变得颠倒。列宁告诉一度失去了革命是非标准的高尔基，在工农群众战斗的第一线，“单靠普通的观察就很容易分辨出旧事物的腐朽和新事物的萌芽”。那么，反过来，长期在“彼得堡”，在作家协会，既然对新旧事物界限搞不清楚，在实践中要把新旧事物区别开来就不那么容易了。于是把旧事物当作新事物，把自己过去曾厌恶过的东西当作追求的目标……这一系列怪现象也就随之产生。自然，这一切又都会不由自主地反映在作品中，工人作者的政治生命和艺术生命就会同时枯萎、凋谢。他们思想所以产生倒退的另一

个极其重要的原因，就是不认真学习马列主义理论。毛主席在谈到为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题时指出：“我们说要学习马克思主义和学习社会，就是为着完全地彻底地解决这个问题。”认真学习马克思主义，才能自觉地搞马克思主义，才能自觉地和工人阶级队伍站在一起。学习社会最主要的是深入工农兵群众，只有和工农兵群众打成一片，才能从群众的革命斗争生活中更多地学到马克思主义。事实也证明了列宁的论断，即“对于社会主义思想体系的任何轻视和任何脱离，都意味着资产阶级思想体系的加强”。事情很清楚，不努力掌握马克思主义理论，不和广大工农群众结合在一起，那就不会有坚强的拒腐蚀的力量，就会在资产阶级思想进攻面前吃败仗，这难道不是成千成万事实所告诉人们的吗？

这里讲的主要是主观方面的因素。毛主席历来教导我们，分析革命队伍中产生的一些问题，“不应着重于一些个别同志的责任方面，而应着重于当时环境的分析。当时错误的内**容**，当时错误的**社会根源、历史根源和思想根源**”。因此，我们又觉得，工人作者的变化，责任也不能全由他们自己来承担。这是阶级斗争和路线斗争在他们身上的反映。而这种斗争，又带有无产阶级专政条件下的特殊形式和特殊内容，总结一下，会有普遍的教育意义。当高尔基写出《母亲》等革命作品的时候，他何尝没有被资产阶级包围过？他们点着鼻子骂他是“赤色恶魔”、“危险分子”，甚至对他进行政治上、生活上的种种迫害，高尔基对这种包围的回答是冷笑，是继续战斗；但待到十月革命胜利，无产阶级专政建立后，这些人一变而成为高尔基的“旧友”、“故人”，阿谀奉承以至忏悔，用资产阶级人性论来“联络感情”，擦着眼泪求高尔基为他们说情，这样，高尔基就被软化和迷惑了。我们不少

工人作者也遇到过表现虽不相同、性质却相类似的情景。在作家协会里给他们以种种甜言蜜语、舒适待遇以至“进修”条件的，很多正是在解放前骑在他们头上作威作福、剥夺他们的政治权利和文化权利，或者在他们刚刚发表作品时曾诅咒、围攻过的那些家伙。两种包围，形式相反，却包含着一个共同的特点，即资产阶级是很明确地把工人作者作为工人阶级的代表来对待的。压迫也好，腐蚀也好，都是因为他们从工人作者的作品里听到了自己的掘墓人——无产阶级的雄壮声音。他们深深懂得无产阶级文艺队伍的成長将给自己带来什么样的威胁。这不能不使他们惊恐万状、多方设法：扼杀不了，就来争夺。如果工人作者仅仅孑然一身，代表不了什么，他们为什么要如此煞费苦心？这一点，我们的同志有时会忘记，但资产阶级却从来不会含糊的，尽管他们口头上总是矢口否认阶级和阶级斗争。

正因为这是一场阶级的争夺战，资产阶级动用的也必然是他们阶级的固有伎俩。资产阶级的包围圈，从某种意义上讲，就是资产阶级法权的包围圈。赤裸裸的私有观念，恶性扩展的等级差别，就是“彼得堡”里全部生活秩序的准则。刘少奇、周扬一伙那么起劲地鼓吹“三名三高”，那么卑劣地用稿费、名利为钓饵来引诱一些工人作者，无非是想用资产阶级法权的罗网把工人从自己的阶级队伍里拉出来。当你确信自己是一个天生的作家，把阶级的培养和委托彻底遗忘，把精力完全倾注在个人的事业，个人的“集子”的时候，当你不把文学事业当作无产阶级的事业，热衷于“一个人深入生活，一个人创作，一个人出名”的时候，当你也拉腔拖调地以过去资产阶级老爷对待你的态度去对待新产生的工农兵作者的时候，他们的目的就达到了。到那时，他们又会眉开眼笑地把那些视陷阱为天堂、视“彼得堡”为吾家

的工人作者尊为“彼得堡”新的主人！

不错，工人阶级是国家的主人，当然也应该成为整个上层建筑的主人，在意识形态领域里实行全面的无产阶级专政。但这是一种阶级的专政，就一个具体的工人来说，只有当他作为无产阶级的一员出现，坚决执行党的基本路线的时候，才会在意识形态领域里战斗得有声有色。否则，他就有逐步变为阶级异己分子的可能，而主人仍是资产阶级。在“作家协会”是这样，在上层建筑领域的其他部门也是这样。这一点是已被历史经验所证实了的。这是一场多么严峻的争夺战啊！

当然，几个工人作者的一度被毒害，甚至个别人的垮掉，也决不是资产阶级的胜利。“彼得堡”也决不会因此而增加些生命力。浩浩荡荡的无产阶级革命队伍仍在前进。在毛主席革命文艺路线的指引下，更多的工农兵作者在健康成长。无产阶级的文艺事业在激烈的斗争中只会发展得更蓬勃、更兴旺。对于那些一度掉队的同志，无产阶级也决不会抛弃了事。但要把他们从资产阶级那里争夺过来，仍然只能在阶级斗争的风暴中才能实现。首先要加强对资产阶级的专政，彻底摧毁形形色色的“彼得堡”，同时，还要用伟大列宁的办法，要这些同志回到三大革命运动第一线中去，要他们和广大群众一起在实际斗争中学习马克思主义。文化大革命以来，广大工人同志承担起了用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想重新教育和改造几年前的阶级兄弟的任务。他们把这种革命措施很形象地称作“回炉”：回到三大革命运动的红色熔炉中去，回到无产阶级的革命队伍中去，回到毛主席的无产阶级革命路线上去。实践证明，这些从“彼得堡”出来的工人作者还得经过艰苦的重新改造过程，才能恢复自己的阶级本色，跟上新形势。例如，要象大批新作者那样积极地用自己的作

品反映当前的现实斗争，更需要进行认真、谦虚的重新学习，但熊熊的炉火毕竟在不断地烧毁他们身上沾染的资产阶级的霉菌，不断地为他们的政治生命和艺术生命注入新的内容。我们相信，只要他们认真地反复地把过去的经验、教训提高到马克思主义关于无产阶级专政的理论和实践上来观察和分析，认真体会学习马克思主义的重要性和学习社会的重要性，更加刻苦地学习革命理论，坚持深入群众，他们就一定有可能比过去成长得更好、更迅速。

回顾从一九一九年到今天这场延续了数十年之久的进、出“彼得堡”的斗争，具有很大的现实意义。文化大革命以来，党又满腔热情地培育了一大批工农兵作者。他们从不会写作到学会写作，现在正认真地学习马克思主义，并以此指导自己的创作，积极地以笔为武器，为巩固无产阶级专政而战斗。新的革命斗争使他们在政治水平和艺术水平上都有不少超过以前的工农兵作者的地方，证明着无产阶级文艺队伍也象其他领域一样，是“长江后浪推前浪，革命人一代胜一代”的。但历史的经验又告诉我们，在我们的社会里，学会写作并不太难，要永远不背离自己的阶级，自觉地坚持以马克思主义理论作为行动的指南，永远以笔来宣传和捍卫党的基本路线，却是非常不容易的。作家协会作为修正主义文艺黑线的产物已被广大革命人民唾弃了，但“旧的一代被清除了，而在这块土壤上还会不断产生新的一代，因为这块土壤过去产生过、现在还在产生许许多多资产者”。正由于如此，社会上各种资产阶级的包围圈还会不断出现，大大小小不叫作家协会的“彼得堡”还会产生。而它们的主要手法之一仍然如列宁所说，“有意要分化工人”，使工人阶级一部分，党员一部分，也产生资本主义和资产阶级，这就很值得广大工农兵新作者警

惕。永远不要脱离三大革命运动的实践，永远不要放松马列主义、毛泽东思想的学习，永远不要放松自身思想改造，永远不要迷恋于在文艺领域里曾猖獗一时的资产阶级法权，永远不要把文学事业看成个人的事业，永远不要让资产阶级把我们自己的阶级队伍中分化出去！

让列宁关于走出“彼得堡”的教导永远响彻在我们耳边！

（原载《朝霞》一九七五年第三期，转载

一九七五年四月六日《人民日报》）

让思想冲破牢笼

——学习列宁《欧仁·鲍狄埃》有感

任 隽

当前，从工厂到农村，从商店到学校，从营房到里弄，广大人民群众都在讨论着一个问题：如何对资产阶级实行全面专政，如何为实行这种专政而努力作战？这同一个问题也激动着我们的诗歌作者。诗歌，这在各种文艺武器中，是刺刀和手榴弹，它应该是最能迅速地配合形势的。伟大领袖毛主席已经挥动巨手，发出战斗的号令。诗坛应当是战场！诗歌究竟怎样才能更快地跟上形势，投入战斗呢？

这使我们想起了《国际歌》的作者鲍狄埃，想起了列宁对这位伟大的无产阶级歌手的崇高评价。

“他是一位最伟大的用歌作为工具的宣传家。”列宁这样写道。诗歌是工具，诗人是宣传家，这个马克思列宁主义的结论，早已处于腐朽没落的资产阶级是接受不了的。“你们褻渎了神圣的诗坛！”资产阶级的奴仆们这样狂叫着。其实岂止是“褻渎”，《国际歌》就象是扔进这“神圣的诗坛”的一枚炸弹，它的雄壮的歌声，传遍了全世界，成了全世界无产者团结战斗的威力无比的“工具”。正如列宁所说的，一个有觉悟的工人，不管他走到哪

里，“他都可以凭《国际歌》的熟悉的曲调，给自己找到同志和朋友”。因为这首歌如此鲜明而集中地表达了全世界无产阶级联合起来，消灭资本主义和一切害人虫，实现共产主义伟大理想的共同意志和愿望。

《国际歌》是怎样写出来的呢？

它是作者在一八七一年六月，“也可以说，是在5月的流血失败之后的第二天写成的……”

流血的五月，也就是英勇的法国工人阶级为保卫巴黎公社而浴血奋战的五月。鲍狄埃作为一个最热情、最积极的公社战士，参加了巴黎公社这一震撼世界的伟大革命，“他参与了第一个无产阶级政府——公社的一切措施”。公社被镇压了，射向敌人的仇恨的子弹打光了，手里的枪筒还在发烫，千万个公社战士在流血。就在这样的时刻，鲍狄埃没有为敌人的屠刀所吓倒，没有因公社的失败而颓唐。而是拿起了另一种枪——他的笔；怀着烈火般的愤怒向阶级敌人射出了另一种子弹——他的诗。工人阶级的崇高形象，他们的英雄气概，巴黎公社的原则和理想，都在鲍狄埃的笔端凝结成战斗的诗篇。在流血的五月写下的《国际歌》，有丝毫悲观失望的情绪吗？没有。鲍狄埃从五月的教训中当然能体会到实现共产主义的理想决不会是轻而易举的。斗争是艰巨的，道路是曲折的。但是他坚信英特纳雄耐尔一定要实现，最后胜利一定属于未来的世界的主人——无产阶级。公社失败了，“但是鲍狄埃的《国际歌》却把它的思想传遍了全世界”。

我们的革命文艺战士，绝大多数都是希望自己能够象鲍狄埃那样去战斗的。但是，要使希望化为实际的行动，首先要在思想上向鲍狄埃看齐。《国际歌》中有两句大家熟知的歌词：

我们要夺回劳动果实，
让思想冲破牢笼。

鲍狄埃是真正实践了这两句歌词的。他之所以能那样英勇无畏地用诗歌作为武器去砸碎资本主义的牢笼，首先就在于他在同资产阶级的殊死的斗争中，让思想冲破了牢笼，砸碎了一切精神枷锁，进入了共产主义思想的崇高境界。

现在许多同志都在议论如何实现如列宁教导高尔基的那样：走出“彼得堡”。走出“彼得堡”，从根本上说，就是要让思想冲破资产阶级的牢笼。我们有不少原先来自工农兵的作者，现在又回到工厂、农村去“回炉”，这是件好事。我们迈开双脚，到工农兵群众中去，到火热的斗争生活中去，这无疑走出“彼得堡”的必由之路。但是“回炉”首先是思想上的“回炉”。如果身体到了工农群众之中，而思想却没有冲破牢笼，那就是说你仍留在“彼得堡”里面，还没走出去，资本主义的精神枷锁还套在你的脖子上。如果是这样的话，那就不可能象鲍狄埃那样去战斗。

鲍狄埃之所以能让思想冲破牢笼，一个根本的原因在于他始终保持着一个无产者的本色。列宁是这样介绍鲍狄埃的：“出身于贫穷的家庭，在整个一生中他一直是一个穷人、一个无产者，他起先靠包装箱子，后来靠绘制印花布图样维持生活。”列宁在纪念鲍狄埃的文章中，有三处提到这位《国际歌》的作者及其妻子女儿的贫困生活，这决不是没有深意的。一无所有，这是无产阶级区别于资产阶级以及一切小私有者、小生产者的根本特点。存在决定意识。小生产者虽然不同于资产阶级，但因为他们还有那么一点私有财产，并且总想扩大自己的私有范围，以便

有朝一日挤进资产阶级的行列，这就决定了他们的思想和眼光，冲不破私有制以及由私有制所产生的一切传统观念的束缚。如果没有无产阶级政党的领导和教育，他们是不可能从资本主义的牢笼里解放出来的，是不可能实行《共产党宣言》里提出的两个“最彻底的决裂”的。在工人的队伍中，也有一部分为资产阶级所收买的工人贵族。他们从资产阶级那里分得残羹剩汁，于是从无产者转化为有产者。为了保护他们的既得利益，他们是呆在牢笼里再也不肯出来了。唯有真正的一无所有的无产者，“没有对地位、利益的任何顾虑，没有乞求上司庇护的念头”，“没有什么自己的东西必须加以保护，他们必须摧毁至今保护和保障私有财产的一切”，才能实现自己的解放。所以只有他们，才敢于向旧世界宣战，敢于砸烂一切人剥削人的制度，敢于同私有制以及一切传统观念实行最彻底的决裂，从而使自己的思想从资本主义的牢笼中彻底解放出来。正如《国际歌》所说的：“不要说我们一无所有，我们要做天下的主人！”因为一无所有，才能做天下的主人；因为一无所有，才能获得整个世界！

“我们的头脑接受了光明，劳动人民变得更加伟大；无论在工场，还是在茅屋，他们更加优秀，更有文化。”鲍狄埃这些光辉的诗句，道出了一个伟大的真理：唯有无产者的头脑才能“接受光明”，也就是接受马克思主义的革命真理。恰如恩格斯所说的：“科学愈是毫无顾忌和大公无私，它就愈加符合于工人的利益和愿望。”无产者也“更有文化”，他们精神上的富足与崇高，与资产者在精神上的贫困与卑下，恰成鲜明的对照。毛主席说过，现代帝国主义的头子如艾奇逊之流，“他们对于现代中国和现代世界的认识水平，就在中国人民解放军的一个普通战士的水平之下”。道理就在于前者代表反动腐朽的资产阶级，而后者则属于

革命的新生的无产阶级。《红灯记》中李玉和有一句著名的唱词：“无产者一生奋战求解放，四海为家，穷苦的生活几十年。”他留给女儿铁梅的只有红灯一盏，唯其如此，他留给铁梅的精神财富，“千车也载不尽，万船也装不完”。鲍狄埃也是如此。这位伟大的工人诗人是在贫困中死去的，但是，《国际歌》的光辉将会永照千秋，永远鼓舞着全世界无产者为争取人类解放而作的斗争。

向鲍狄埃学习，就是要象他那样终生做一个无产者。在巴黎公社期间，鲍狄埃被选为公社委员。但是他仍然过着一个普通工人的生活，始终同穷困的本阶级保持着血肉的联系。他可从来没有想到过要利用资产阶级法权乘机捞点什么。有人以为，到了社会主义社会，无产者也应该象资产者那样去捞点私有财产了。今天，在工人中，在党员和干部中，也确实有那么一部分人，蜕变为新的资产阶级分子。他们把失去的锁链重新拣了起来，还企图套到别人的脖子上去。

在社会主义社会，无产阶级是解放了，但还不能说是彻底解放。帝国主义、社会帝国主义和国内的反动阶级，还无时无刻不在企图重新压迫我们，应该说我们也还没有彻底摧毁这种压迫。刘少奇、林彪一伙修正主义者不就已经压迫过我们吗？今后也还会再出现刘少奇、林彪这类人。我们不能忘记无产阶级只有解放全人类，才能最后解放自己这条马克思主义的根本原理。要实现这一伟大目标，路程还很长。在我们的周围，资产阶级的牢笼，还多得很。资产阶级法权思想就是一个。有的人对这座牢笼羡慕得很，别人要冲出来，他却想钻进去，你不让他钻，他还拚死挣扎。但是真正的革命的无产者，就必须冲破这座牢笼。要用诗歌批判资产阶级法权思想，那就得首先从思想上冲破它，一定要冲破它！

冲破它，就是说象鲍狄埃那样去冲，去斗，而不是等待别人来解放自己。单冲一次还不行。思想的解放是不可能一次完成的。要不断地冲，不断地斗，要打持久战。谁也不会是天生的马克思主义者。马克思主义者总是在斗争中产生，为战斗而生存的。对于一个无产阶级战士来说，重要的就是要参加战斗，一往无前地向资产阶级发动进攻，哪里有资产阶级，哪里有资产阶级思想，就在哪里战斗。停止了战斗，就意味着停止了一个无产阶级战士的生命。如果坐在资产阶级思想的牢笼之中去搞什么“修养”，搞什么“道德的自我完善”，那是只能“修”出“完善”的资产阶级道德来的。鲍狄埃没有“修养”过。他一生都在战斗。他在十四岁就写下了他的第一首歌——《自由万岁！》。在一八四八年的欧洲革命中，他作为一个街垒斗士参加了工人反对资产阶级的伟大战斗，用诗歌鼓舞人民群众起来“拆掉”资本主义统治这座“老房子”。在一八七〇年保卫巴黎的战斗中，他就在诗歌中大声疾呼：“巴黎，你快宣布公社成立！”从巴黎公社起义直到一八八七年他心脏停止跳动，他始终作为一个不屈的战士，向资产阶级猛烈开火，一分钟也没停止过战斗。所以他才成长为一个自觉的无产阶级革命战士，一个无产阶级宣传家。

革命斗争，这是最好的防腐剂和消毒剂。只有投身于革命的漩涡之中，脚踏实地去进行战斗，才能清除掉我们身上的污浊，在改造客观世界的斗争中同时改造自己的主观世界，“改造自己的认识能力，改造主观世界同客观世界的关系”。这种对主客观自觉的改造，正是共产主义者的首要标志。今天我们学习无产阶级专政的理论，坚持无产阶级专政下的继续革命，同资产阶级法权思想、同形形色色的新、老资产阶级分子作坚决的斗争，也就是在实行这种自觉的改造。我们实行这种改造的条件，比

当年鲍狄埃要优越得多了。鲍狄埃当时是生活在巴黎哪！这个巴黎，还不就是个资产阶级的大牢笼？那里到处都长满着资产阶级思想的毒菌。面对着资产阶级的包围，鲍狄埃意识到自己肩上的重任，勇敢地参加了起义者的行列，经过百折不挠的战斗，从思想到实践都有力地冲击了这座大牢笼，所以他才能够象列宁所赞扬的那样：“用自己的战斗歌曲对法国生活中所发生的一切巨大事件作出反应”。读着他的诗歌，就象经历着法国工人阶级的斗争历史。直到今天，它们仍然在激励着我们的斗志。

对生活中的巨大事件作出反应，也许并不难。但是，要象鲍狄埃那样站在无产阶级立场上，用无产阶级世界观去作出反应，就不那么容易了。例如在今天，对于资产阶级法权思想这一同一事物，不同阶级、阶层的各种不同的人，就会作出不同的反应。那些同资产阶级同流合污、本身就已经成了新资产阶级分子的人，总想拚命利用和扩大资产阶级法权，做“牢笼”的制造者或守卫者，这是不必说的了。就在我们的队伍里，也有那么一些人，在旧轨道上走惯了，对周围的那些资产阶级霉菌已经失去了嗅觉。什么都习惯了，因而也就熟视无睹，正如古语所说的，“如入鲍鱼之肆，久而不闻其臭”。还有一些同志，他们也感到了一些什么，但往往采取冷眼旁观的态度。他们是太“冷”了，对新生的东西没有热情，对腐朽的东西没有义愤。有时他们也会进行抨击，但发出的往往是小生产者的那种“个人主义的子弹”，因而是无力的，打不中要害的。无产阶级的战士，无产阶级的歌手，那就要象鲍狄埃那样，始终以战斗的姿态，以极大的革命热情和阶级义愤，用自己特有的武器，向资产阶级思想牢笼发起冲击。诗歌是战鼓，是号角，诗人就是鼓手和号手。看看鲍狄埃的那些光辉诗篇吧，它们每一首都燃烧着火焰般的激情，闪耀着马克思

主义的批判的光芒。“它的主要情感是愤怒，主要工作是揭露。”诗人应该有强烈的感情，鲜明的爱憎。如同鲁迅所说，“因为情不可遏而愤怒，而笑骂”，“使敌人因此受伤或致死”。“愤怒出诗人”这句话，有的人觉得不对。可是鲁迅就说过：“能杀才能生，能憎才能爱，能生与爱，才能文。”请看鲍狄埃，他对资产阶级以及一切反动腐朽的事物的揭露和鞭挞，是多么无情而又深刻啊！他是不是在单纯的暴露呢？不是。他的揭露和批判，总是同对革命的新生事物的热烈的赞美和歌颂交织在一起的，所以他的诗歌才具有那样强烈的战斗性。这难道不正是我们所应该学习的吗？这里的关键就在于我们是不是真正投入了阶级斗争的漩涡，作为一个战士去参加了这一斗争，真正深切地感受到无产阶级专政下继续革命的必要性和迫切性。对于资产阶级法权思想是否深恶痛绝，对它的危害是否有切肤之痛，感到不起来斗争，就吃不下饭、睡不着觉，如果是这样，那我们就一定会一致奋起，吹响我们的冲锋号，把诗坛变成硝烟弥漫的战场！

正因为鲍狄埃写诗是为了战斗，而不是为了供人赏玩；他的诗是写给工农劳苦大众看的，而不是写给那些饱餐终日的老爷们看的；它们是刺刀，而不是装饰品。所以他的每一首都是那样朴实，那样通俗，那样旗帜鲜明。他的诗有形象、有意境、也有格律，但这一切都统一在他的无产阶级的战斗风格之中。资产阶级惯有的那种无病呻吟、矫揉造作、内容空虚、故作深奥以及专在形式上争奇斗巧的恶劣诗风，同鲍狄埃是冰炭不相容的。有什么样的内容，就会有怎样的诗风。资产阶级总是攻击无产阶级的诗歌“粗糙”啦，“没味儿”啦，对此，我们就要象鲍狄埃那样，用战斗来回答攻击。当然，刺刀是越锋利越好，革命的诗篇也应该在革命斗争中精益求精，以便更有效地发挥它的战斗作用。

“起来，子弹上膛，准备开火！”象鲍狄埃那样去进行战斗，让思想冲破牢笼，这样，我们的新诗歌就一定会跟上时代的步伐，谱写出时代的最强音！

（原载《朝霞》一九七五年第五期）

沿着为工农兵服务的方向继续前进

——学习《在延安文艺座谈会上的讲话》

戚文德

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》这一光辉著作发表已经三十一年了。三十一年来，在《讲话》的指引和鼓舞下，我国革命文艺走过了一段充满着激烈的阶级斗争的道路。今天，我国社会主义文艺在革命样板戏的带动下，文学、戏剧、音乐、美术、电影等各个领域，都涌现了一批较好的新作品。

革命形势的发展，向我们文艺工作者提出了更高的要求。人民群众希望我们坚持沿着为工农兵服务的方向继续前进，创作出更多更好的作品，进一步发挥社会主义文艺“作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”的作用。

要进一步繁荣和发展文艺创作，最重要的是坚持毛主席的无产阶级革命文艺路线，坚持文艺为工农兵服务这唯一正确的方向。从京剧革命开始的文艺革命，坚决贯彻了毛主席的革命文艺路线，取得了很大的胜利。但是，能不能说在今天的文艺队伍中已不再存在方向、路线的问题了呢？不能。如果以为现在的文艺队伍中方向路线问题已不再存在，已没有无产阶级思想同资产阶级思想的斗争，可以关起门来搞创作了，那就错了。我们

不能把文艺工作者的创作实践和从世界观上进一步解决方向路线问题割裂开来。即使有的同志已经创作了较好的作品,但是,在新的创作实践中,仍然会遇到各种新的问题;而这些问题,归根到底,往往是与方向路线相联系的,有的甚至还可能是旧的文艺黑线的回潮。认识决不可能一次完成,只能通过实践逐步解决。方向路线问题总是直接或间接地体现在我们的创作实践中,并且往往在创作实践中更能深刻地看出作者世界观上存在的问题。因此,革命的文艺工作者在进行创作的时候,必须继续努力改造自己的世界观,经常注意用毛主席文艺思想来分析创作中遇到的或发现的问题,克服各种错误倾向。

要在创作实践中提高我们执行毛主席革命文艺路线的自觉性,必须善于总结创作上正、反两方面的经验。任何阶级都要总结自己的经验。资产阶级文艺家所谓的“体系”,就是用他们的世界观和方法论所作的经验总结。我们的文艺工作者也要用无产阶级的世界观和方法论来总结我们自己的文艺运动、文艺创作的实践经验,特别是革命样板戏的经验。在这些经验中,最基本的一点,就是要坚持用马克思主义认识论指导创作。

毛主席在《讲话》中指出:人民生活是“一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”,“革命的文艺,则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物”。革命文艺作品中的无产阶级英雄形象,就其产生的源泉来说,只能来自人民群众的斗争生活。作品中英雄人物的思想境界和斗争方式,不能由作者任意规定,而是必须以人民群众的客观实际生活为依据。如果不从客观的实际生活出发,只凭着违背实际的主观的想象去刻画英雄人物,这样的描写,往往事与愿违,本想加强时代感,结果反而失去了时代感。同样,写英雄人物的斗争方式也不能违反客观

的实际生活。作品中英雄人物应该采取何种斗争方式，是由它所反映的客观斗争内容决定的，不仅要考虑到矛盾的性质，还要考虑到当时阶级斗争的历史特点。无产阶级英雄人物是时代的产物，是千百万群众革命实践的产物，他们是带领群众去解决历史已经提出的革命任务的先进分子。我们不能超越时代的界限，脱离实际生活，要求他们去解决当时历史条件下不可能提出的课题。

但是，革命文艺反映生活不是机械的形而上学的反映。马克思主义的认识论是“能动的革命的反映论”。它要求创作人员站在无产阶级立场上，对实际的斗争生活进行分析和概括，把生活的本质化为艺术的形象，使之高于生活。源于生活，高于生活，是革命文艺和社会生活的辩证统一，是塑造无产阶级英雄形象的根本规律，也是革命样板戏的创作经验中给我们很重要的一个启示。“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”实现这几个“更”，是辩证唯物论在文艺创作上的科学运用。这是我们坚持革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法所必须遵循的。革命样板戏中的英雄人物，都是高度概括的艺术典型，而不是某个真人真事的照搬。创作上局限于真人真事，是消极地直观地反映生活，它不符合马克思主义的认识论，因而很难塑造出深刻的革命英雄的艺术典型。生活中有现象的东西，有本质的东西，本质不是一眼看得见的，就如同一条奔腾的长河，总是泡沫在上，深流在下。虽然泡沫也是本质的一种表现，但毕竟只是现象。文艺创作作为认识生活的一个重要武器，决不能满足于表面的现象，而是必须通过对大量生活素材的集中概括，把现实的革命斗争和历史的发展趋势结合

起来描写,才能从本质上反映生活,并反过来推动生活的前进。

要沿着为工农兵服务的方向继续前进,这里“就先有一个学习工农兵的任务”。学习工农兵,深入工农兵,实行同工农兵相结合,是我们在创作实践中坚持马克思主义认识论的先决条件。要塑造好无产阶级英雄人物形象,作者一定要有扎实的生活基础。有些文艺作品之所以构思雷同,人物形象缺少个性,或者不能摆脱真人真事的局限,固然有技巧上的原因,但更主要的是由于作者缺乏生活基础或对生活观察、理解不深。文艺作品塑造的英雄人物,是从特定历史阶段的生活实践中概括出来的艺术典型。共性寓于个性之中。英雄人物的性格特征,除了主要取决于他所处的时代以外,还取决于特殊的斗争环境。在一定的历史阶段里,革命斗争的基本规律是相同的,但在这一规律支配下的实际斗争生活,却由于时间、地点、条件以及人物的生活经历和具体环境等等的不同,而呈现出色彩缤纷、丰富多姿的景象。正因为如此,人民生活作为文学艺术取之不尽、用之不竭的源泉,才能为我们提供无限广阔的创作天地。这反映到文艺创作上,即使是处理同一类的题材,只要作者真正深入生活,辨析生活,对生活有深切的体会,也仍然会有不同个性的人物,不同的情节和不同的构思,给人们以不同的教育。

创作人员在深入生活的过程中,要熟悉和理解的主要对象应该是工农兵的先进分子。而这一对象,对目前大多数文艺工作者来说,还是很了解、很不熟悉的。有的同志以为要突破真人真事的局限,就不必到生活中去熟悉更多的描写对象。这是一种误解。殊不知,有些作品之所以局限于真人真事,正是因为作者的生活积累太少,生活视野太窄,对工农兵的先进人物缺乏深刻的理解,因而无法进行深刻的概括、提炼。创作要源于生

活,高于生活,就应该有虚构。但这种虚构,不是象资产阶级作家那样“从自我出发”,把创作当作“自我”表现,而是要求作者从工农兵出发,在深入生活的实践基础上,掌握大量的生活素材,研究众多的不同类型英雄人物的性格,然后从生活的广度和深度上加以概括、提炼。

我们进行创作,不但要了解自己的描写对象,而且还要按照无产阶级的世界观来“改造自己和自己作品的面貌”。文化大革命以前,有的人把深入生活当作演一次戏,回来后洗个澡换件衣服,就等于卸装下台了。这样的“下生活”,哪里谈得上为工农兵服务?满足于对英雄人物的一知半解,浮光掠影地了解一下他们的先进事迹,是不可能塑造出动人心魄的艺术典型来的。深入生活,任何时候都不要三心二意或半心半意。即使是生活在工农兵之中的业余作者,也要根据条件和可能,尽量扩大自己的生活实践和生活视野,接触和学习各条战线上的工农兵英雄人物。创作人员只有在深入生活的过程中,和英雄人物共同生活,共同战斗,同甘苦,共命运,诚心诚意地向他们学习,深刻地了解他们的内心世界,才有可能在熟悉许许多多英雄人物的基础上,塑造出丰满而又深刻的艺术典型来。

革命文艺工作者在实行同工农兵群众相结合的同时,也要学习本身的专业知识,包括古代和国外的文艺遗产,批判地吸收其中一切有益的东西,“作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴”。毛主席在《讲话》中特别指出:“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的,这里有文野之分,粗细之分,高低之分,快慢之分。”革命样板戏的创作,就是既突破了旧文艺的框框,又批判地吸收了其艺术技巧和艺术中有用的东西,借鉴了前人正、反两个方面的历史经验,用于发展社会主

义文艺创作。对于现代资产阶级、修正主义的东西，我们也要加强了解和研究。知己知彼，才能百战不殆。我们是辩证唯物主义者。无产阶级的社会主义新文艺，是在同剥削阶级的旧文艺包括现代修正主义文艺的斗争中发展起来的。要批判就得研究。研究的目的是要“古为今用，洋为中用”、“百花齐放，推陈出新”，就是为了更快更好地发展无产阶级的社会主义新文艺，而不是跪倒在文艺遗产面前。“全盘继承”或者“全盘否定”的态度，我们从来都是坚决反对的。

革命文艺创作是严肃的政治任务，在艺术上一定要精益求精。《讲话》明确指出：“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”要达到这个统一，并不是轻而易举的，非狠下一番功夫不可。评论者固然不能苛求所有的新作品都达到革命样板戏的高水平，但是，作为创作人员，则应该以革命样板戏的高标准严格对待自己的创作，要努力做到不但在思想内容是革命的，而且在艺术上也要千锤百炼，精益求精。经过这几年大力普及革命样板戏之后，人民群众的艺术眼界大大提高了。他们不仅渴望要有足够数量的文艺作品，而且要求作品能有相应的质量。这对我们创作人员是一种鞭策。我们应当有高度的革命责任感，在艺术上刻苦钻研，一丝不苟。创作一部深刻反映生活本质的作品，跟人们认识客观世界的矛盾运动规律一样，要有一个过程，需要经过反复的锤炼，甚至会有挫折和失败。那种幻想一锤子打出个高水平的侥幸心理必须扫除干净。想走捷径，怕用力气，是不可能搞出好作品来的。革命文艺是战斗的武器，这个武器越精良、越锋利，就越能发挥战斗作用。社会主义新文艺要压倒和战胜资产阶级和一切剥削阶级的文艺，就要让地主资产阶级

也不得不承认我们在艺术上也是打不倒的。只有这样，我们无产阶级才能巩固地占领文艺阵地。

坚持文艺为工农兵服务的方向，还必须进一步把提高工作和普及工作结合起来。我们的普及，是在提高指导下的普及，并给提高以雄厚的基础。我们的提高，是在普及基础上的提高，同时又给普及以正确的指导。就目前广大农村来说，社会主义文艺的普及工作还是不平衡的。特别是对偏僻的地区，第一步要解决的问题还是“雪中送炭”的任务。我们要根据业余、小型、多样的方针，用通俗易懂的各种形式的革命文艺占领农村文化阵地，继续同剥削阶级腐朽的旧艺术的影响进行斗争。这种斗争是长期的。社会主义文艺的普及工作也是长期的。我们要切切实实地把这项工作做好。同时，还应该使专业文艺工作者和群众中的业余文艺工作者发生密切的联系，互相帮助，交流经验，共同提高，“一方面帮助他们，指导他们，一方面又向他们学习，从他们吸收由群众中来的养料，把自己充实起来，丰富起来”。

社会主义文艺要表现新的时代、新的群众，就要提倡和鼓励文艺工作者敢于出社会主义之新。鲁迅就说过，“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新艺术的。”革命样板戏就是从社会主义时代的战斗生活出发，从塑造工农兵英雄形象的需要出发，对京剧、芭蕾舞、交响乐等中国和外国古典艺术形式进行了大胆的革新，既保留了这些艺术形式的特点，又形成了自己的鲜明的时代风格和阶级风格。我们应该进一步学习样板戏的宝贵经验，把社会主义文艺创作推向一个新的高潮。

（原载《红旗》杂志一九七三年第六期）

按照无产阶级面貌改造文化队伍

——学习《在延安文艺座谈会上的讲话》

杜 华 章

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中明确指出：“我们要战胜敌人，首先要依靠手里拿枪的军队。但是仅仅有这种军队是不够的，我们还要有文化的军队，这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队。”“必不可少”，在新民主主义革命时期是如此，在社会主义革命时期更是如此。无产阶级要对资产阶级实行全面专政，特别是要牢固地占领上层建筑的各个文化领域，没有自己的宏大的文化队伍是不行的。

《讲话》深刻地分析了当时文化战线的实际状况。在当时各抗日根据地，文化工作者的大多数都是在努力工作着。但是，“为什么人的问题”，对整个文化队伍来说，“并没有得到明确的解决”。当时的延安文艺界中，“严重地存在着作风不正的东西”。有许多党员，在组织上入了党，思想上并没有完全入党，甚至完全没有入党。有的人根本不知道什么是无产阶级思想，什么是共产主义，毫无共产党员的气味。象周扬、王实味、丁玲之类，则以革命者的姿态写反革命的文章，一有机会就兴风作浪，向党进攻，妄图按照资产阶级的面貌改造党，改造世界。针对这种状况，毛主席

在《讲话》中向文艺界，也是向全党提出：“需要有一个切实的严肃的整风运动”，“需要展开一个无产阶级对非无产阶级的思想斗争”。无产阶级是不能迁就那伙资产阶级代表人物的。依了他们，“就有亡党亡国的危险。只能依谁呢？只能依照无产阶级先锋队的面貌改造党，改造世界”，这当然也包括改造文化队伍。

文化艺术领域，直到无产阶级文化大革命以前，资产阶级在这里一直占着统治地位。这些领域成了资本主义的十分顽固的堡垒。要依照无产阶级的面貌改造文化队伍，就不能不遇到资产阶级的顽强抵抗。这场改造与反改造斗争的焦点是为谁服务的问题，也就是谁专谁的政的问题。回顾一下《讲话》发表以来思想文化领域中惊心动魄的斗争历程，就可以清楚地看到这场斗争的严重性、长期性和反复性，可以看到无产阶级要培养自己的文化队伍是多么不容易。

延安文艺座谈会以后，一大批革命文艺工作者遵照毛主席教导，走上前线，深入农村，和工农兵并肩战斗，曾经创作了一些较好的作品。但在进城以后，没有多久，有的人忘记了毛主席的教导，被资产阶级花花世界弄昏了头脑，在糖弹面前打了败仗，有的甚至堕落成为资产阶级右派分子。经过从《武训传》批判到整风反右这一系列斗争，文化队伍得到了初步的锻炼和清理。然而，在以周扬为头目的修正主义文艺黑线毒害下，相继又有一批人，包括一些在新中国成立以后党从部队、工厂派到文化部门工作的干部，以及从工农兵中培养出来的业余作者，不是被资产阶级“吃掉”，就是被赶走。无产阶级文化大革命以前文艺界的状况，正如毛主席在一九六三年底和一九六四年六月关于文学艺术的两个批示中所尖锐地指出的：“问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。”“最近几年，竟然跌到了

修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成象匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”

这里就提出一个发人深思的问题：为什么无产阶级培养自己的文化队伍是如此艰难，而培养起来的人受资产阶级思想的侵蚀却又那么容易？这只能用无产阶级专政的理论去观察、分析，才能得到正确的答案。今天，文化领域的斗争，受着无产阶级专政下阶级斗争规律的支配。只要还存在着资产阶级法权，存在着商品制度和货币交换，存在着三大差别（文艺等精神生产部门，本身就体现着这种差别），就还存在着产生新资产阶级分子的土壤。在文化领域中，封、资、修的毒菌在这里长期繁殖，传宗接代，传统势力根深蒂固，产生新资产阶级分子也就更有条件。为了实现复辟资本主义的罪恶阴谋，刘少奇、林彪以及周扬一伙拚命维护、强化和扩大资产阶级法权，用资产阶级法权思想和各种糖衣炮弹腐蚀文化队伍，不是培养献身于无产阶级革命事业的战士，而是培植一小撮高踞于工农兵头上的修正主义精神贵族。他们以利和名为钓饵，引诱文化工作者跟着他们的修正主义路线跑。周扬不是叫嚷“从事艺术创作的，什么货色拿什么报酬”吗？他们就是拚命用物质“刺激”走资本主义道路的积极性。谁如果照此办理，就会把自己的知识、技能、作品甚至自身都当成商品，用资本主义的商品交换原则来处理同革命、同工农兵群众的关系，就会与社会主义格格不入。这种状况如果不改变的话，一批批人垮掉、烂掉有什么奇怪呢？

无产阶级文化大革命打倒了刘少奇、林彪两个资产阶级司令部，冲垮了修正主义文艺黑线的反革命专政。以京剧革命为开端的无产阶级文艺革命，正在深入发展。在毛主席革命路线指引下，无产阶级在各条战线加强了对资产阶级的全面专政，诸

如走“五七”道路，分期分批到工农兵中去，实行“三结合”，取消修正主义的“物质刺激”制度，等等，都是限制资产阶级法权的革命措施。在革命样板戏的带动下，我们的文化工作和整个文化队伍的面貌确实发生了很大的变化，一批来自工农兵并为工农兵服务的文化新军正在茁壮成长。但是，依照无产阶级面貌改造文化队伍的任务是否就解决了？不。资产阶级的势力及其影响，特别是在意识形态方面的影响，包括资产阶级法权思想和资产阶级生活作风，不是一次、两次文化大革命就能扫除干净的。在队伍问题上，改造与反改造的斗争还在激烈地进行着。这场斗争是长期的，它关系着无产阶级专政的命运。文化领域历来是最敏感地反映着阶级斗争动向的部门。在赫鲁晓夫、勃列日涅夫叛徒集团复辟资本主义的过程中，苏联修正主义文化界的一些头面人物就充当了吹鼓手。这批人里面，有些是根本没有得到改造的老资产阶级知识分子，也有些则是苏维埃政权从工农兵中培养出来，但在资产阶级法权和资产阶级法权思想的侵蚀下才蜕变成新资产阶级分子的。赫鲁晓夫、勃列日涅夫叛徒集团，就是包括这批人在内的新老资产阶级分子的政治代表。这些反面教员的出现提醒我们，必须充分看到依照无产阶级面貌改造文化队伍的重要性。

在社会主义社会，资产阶级法权还不可能完全取消，只能在无产阶级专政下加以限制。因此，对资产阶级法权是限制还是反限制，就成为在文化队伍中改造与反改造的重要内容。只有认真地改造世界观，挣脱资产阶级法权思想的束缚，才能坚持无产阶级专政下的继续革命，成为一名自觉的革命战士。无产阶级与一切剥削阶级以及小生产者的根本区别，就在于除了争取本阶级和全人类的解放以外，不谋求个人私利。无产阶级的文

化工作，是无产阶级整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉。我们只有全心全意为工农兵服务的义务，而没有向党和群众要求“从丰报酬，特别优待”的权利；只有以旺盛的斗志向资产阶级进攻的责任，而没有把自己的工作看得比其它革命工作都高贵的理由。我们的革命先辈抛头颅、洒热血，广大工农兵英勇顽强地战斗在三大革命运动第一线，他们都胸怀革命大目标。戴着资产阶级法权思想这种精神枷锁，就看不到革命大目标，只能看到鼻子底下的狭小天地。今天，如果仍然抱着“知识私有”、“创作私有”以及什么“按酬付劳”的观念，或者以恩赐的观点为工农兵写作、演出，或者迷恋、欣赏“物质刺激”的一套，就很容易陷入修正主义的泥坑。

历史的和现实的阶级斗争，使我们进一步体会到为工农兵服务的重要性。《讲话》指出的为工农兵服务的方向，既是路线问题，也是世界观问题。解决了这个根本问题，其它许多问题都会迎刃而解。为工农兵服务，与工农兵相结合，正是限制资产阶级法权，破除资产阶级法权思想，缩小三大差别的必由之路。反过来，也只有破除了资产阶级法权思想，才有可能真正做到同工农兵相结合。现在，在我们的文化队伍中，可以说在口头上很少有人反对与工农兵群众相结合了。但是，正如毛主席在《讲话》中强调指出的：不能只是“在理论上，或者说在口头上”，而要“在实际上，在行动上”解决这个问题。口头上说得好，行动上做不到，这不是无产阶级的作风。有的同志总是赖在高楼深院里，不愿到工农兵群众中去；有的同志看看好象下去了，实际上却如群众所形容的那样：“葫芦掉在水井里”——浮在“下面”的“上面”，整天蹲在招待所里，或者醉心于游山玩水；有的同志虽然身子到了工农兵群众之中，却没有“和工农兵大众的思想感情打成一

片”。究竟是“长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去”，还是短期地有条件地半心半意甚至假心假意地到工农兵群众中去，这本身不就是个世界观问题吗？这个问题上的斗争与反复，更进一步证明了改造世界观、破除资产阶级法权思想的必要性。有的人很怕讲“改造”二字，认为改造了这么多年，要改造到什么时候为止呢？这种想在世界观改造上领取一张“毕业证书”的观点，是很要不得的形而上学的观点。革命无止境，改造也无无止境。坚持不懈地改造世界观，永远走与工农兵相结合的道路，这正是一个共产主义者的重要标志。

文化队伍的世界观改造，应该深入到学科领域中去。有少数资产阶级法权思想严重的人，就靠了他那么一点知识和一套破旧不堪的所谓“体系”撑门面，作为向无产阶级卖高价的资本。对他们来说，这些东西是安身立命的基础，动一动似乎是要了他的命。批判学科领域的资产阶级“体系”，是对资产阶级全面专政的一项任务。当然，在这个改造的过程中，必然会遇到新的矛盾、新的困难和新的问题。鲁迅就曾经讲到过自己“写新的不能，写旧的又不愿”的苦恼，并且引用过一个比喻：“邯郸的步法是天下闻名的，有人去学，竟没有学好，但又已经忘却了自己原先的步法，于是只好爬回去了。”鲁迅没有从中得出消极的结论，恰恰相反，他以一个真正的革命者的战斗姿态宣告：“我正爬着。但我想再学下去，站起来。”我们有些同志，也可能会遇到这种暂时的苦恼：旧的抛弃了，而新的还没学会。怎么办？应该向鲁迅学习：学下去，站起来！世界上没有学不会的东西。知难而退、打退堂鼓或者回到老路上去，都是与无产阶级的革命精神背道而驰的。

毛主席在《讲话》中提出的改造文化队伍的问题，不仅对文

艺界,而且对科技界、教育界、新闻出版界、卫生界等部门都有普遍的指导意义。在这些领域、部门中,同样应当依照《讲话》的精神,努力改造自己的队伍,坚持同工农兵相结合,清除资产阶级的思想,批判修正主义,坚定地沿着毛主席革命路线前进。

怎样才能识破和抵制资产阶级的那一套东西呢?毛主席强调要认真学习。“马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学”。当时在延安,许多人划不清无产阶级和资产阶级思想界限,就是因为“缺少马克思主义的基本观点”。我们一些同志为什么曾受了林彪一类的骗?为什么对资产阶级、修正主义的东西抵制不力?为什么对资产阶级法权的性质和消极作用认识不清?原因也在于此。阶级斗争和路线斗争觉悟是不会自发产生的。为了肩负起对资产阶级全面专政的历史使命,扎扎实实学习马克思列宁主义理论的任务就尖锐地摆在我们面前。我们一定要从理论与实践的结合上弄通无产阶级专政的学说,从思想和行动上与资产阶级的传统观念划清界限。

无产阶级要建立自己的文化队伍虽然是不容易的,但这只能进一步激发我们完成这一任务的责任感和自觉性。在毛主席革命路线的指引下,任何困难都阻挡不住我们胜利前进的步伐,一支无产阶级文化大军正在斗争中成长、壮大。让我们沿着《讲话》指出的方向奋勇前进吧!

(原载《红旗》杂志一九七五年第六期)

热情歌颂新的人物新的世界

——提倡更多地创作反映文化大革命的文艺作品

任 翥

三十二年前，毛主席发表《在延安文艺座谈会上的讲话》这篇光辉著作的时候，殷切地期望革命的文艺工作者努力“和新的群众的时代相结合”，为全国人民描写根据地的“新的人物，新的世界”。在无产阶级文化大革命取得了伟大胜利，批林批孔运动正在健康地、胜利地发展的今天，认真学习革命样板戏的丰富经验，努力创作反映文化大革命的文艺作品，热情歌颂在这场政治大革命中出现的社会主义的新的人物、新的世界，应当是我们广大工农兵业余作者和革命文艺工作者纪念《讲话》、执行毛主席革命文艺路线的一项光荣任务。

阶级斗争的规律总是这样：一场伟大革命的急风骤雨刚刚过去，或者斗争的硝烟还未消散，接踵而至的，有时几乎是平行发生的，就是一场肯定和否定这一革命运动的斗争，实际上就是前进和倒退、继续革命和复辟的斗争。无产阶级文化大革命是无产阶级反对资产阶级和一切剥削阶级的政治大革命，它深刻地触及了政治、思想、经济各个领域，当然更会是这样。林彪修正主义路线极右实质的一个重要内容，就是集中地攻击文化大

革命,否定革命的新生事物,力图恢复旧轨道,拉着历史车轮倒转。这场斗争十分尖锐深刻,在社会生活的各个领域表现出来。文艺领域不仅没有例外,而且同历次政治斗争一样,它又成为这次复辟与反复辟、否定与肯定文化大革命斗争的一个前哨阵地。晋剧《三上桃峰》那样赤裸裸地为刘少奇的反动路线翻案,那样狂热地宣扬林彪用以反革命的孔孟之道,就是一个典型。鲁迅说:“文学是战斗的!”无产阶级文艺面对资产阶级的反扑,难道可以泰然处之、和平共处?“现在是多么切迫的时候,作者的任务,是在对于有害的事物,立刻给以反响或抗争”!有《三上桃峰》这样不可多得反面教员跑上门来,更应该擦亮我们的眼睛,激发起革命的义愤,用饱蘸无产阶级感情的笔,为文化大革命大喊大叫,为巩固无产阶级专政而英勇奋战。只有这样,才能使我们的文艺“很好地成为整个革命机器的一个组成部分”。使我们的文艺队伍很好地成为“团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队”。

有人说,文化大革命还在继续,搞这种作品简直就象“新闻报道”,政策性、现实性强,但事过境迁,不会有生命力,因而主张同文化大革命保持一段距离。这种理论是十分错误的。同文化大革命保持距离,就是同现实的阶级斗争和路线斗争保持距离,你的创作就成了无源之水,无本之木,必然枯萎,还谈什么生命力!脱离现实斗争,就是脱离工农兵群众,脱离无产阶级政治,势必滑到资产阶级、修正主义邪路上去。历史上确曾有人把自己禁锢在“象牙之塔”里搞他的所谓“传世之作”,但那只能是资产阶级极端个人主义的自我表现。相反,无产阶级的文艺家总是投身在革命斗争的热潮中,成为阶级斗争敏感的神经,热情支持处于萌芽状态的社会主义新事物,严厉抨击阻碍新事物发

展的一切衰败的东西,这样的作品才会成为阶级的呼声、时代的号角,才会得到工农兵群众的欢迎和赞颂。被列宁称誉为“**最伟大的用歌作为工具的宣传家**”欧仁·鲍狄埃,就是在积极参加了巴黎工人阶级用暴力粉碎资产阶级国家机器、建立无产阶级专政的伟大的革命尝试以后不久,即可以说是在“**5月的流血失败之后的第二天**”,创作了成为整个人类解放以前全世界无产阶级团结奋斗的战歌——《国际歌》。让我们都来向伟大的工人诗人鲍狄埃同志学习吧!

要充分揭示无产阶级文化大革命的本质。无产阶级文化大革命是如此伟大的一场革命群众运动,其规模之宏大、影响之深远、斗争之复杂,是任何一部艺术作品所不能穷尽的。艺术作品的特点是典型化,即通过个别反映一般,通过特殊反映普遍。我们只能截取文化大革命斗争生活的一个断面,一个局部,一个事件,一朵浪花,总之,只能把经过选择和概括的“个别”、“特殊”作为表现对象。但是,不管你选择的是怎样的“个别”、“特殊”,又必须反映出共同的本质。“无产阶级文化大革命,实质上是在社会主义条件下,无产阶级反对资产阶级和一切剥削阶级的政治大革命,是中国共产党及其领导下的广大革命人民群众和国民党反动派长期斗争的继续,是无产阶级和资产阶级阶级斗争的继续。”正因为如此,“这次无产阶级文化大革命,对于巩固无产阶级专政,防止资本主义复辟,建设社会主义,是完全必要的,是非常及时的”。毛主席对这场斗争的本质的分析以及对斗争的必要性和及时性的指示,是一切反映文化大革命的作品之魂。只有牢牢把握这一点,才能在纷繁的生活现象中分清主流与支流,区别真象与假象,作品才算有了立脚点,才能在现实的阶级斗争和路线斗争中起好的作用,达到从一个局部准确地反

映文化大革命的目的。

要突出毛主席革命路线的领导。无产阶级文化大革命是伟大领袖毛主席亲自发动和领导的，自始至终是在党的领导下进行的。在党的领导下，以工人阶级为主力军，团结最可靠的同盟军贫下中农，并得到中国人民解放军的大力支持，才会有真正广泛的革命的群众运动，才会一往无前，所向无敌。有人说，文化大革命轰轰烈烈兴起的时候，不少地方基层党组织停止了活动，好象运动就不是在党的领导下进行的。这是为现象所迷惑的一种很错误的看法。我们的作品应该通过形象有力地说明：以毛主席为首的无产阶级司令部，以毛主席为代表的无产阶级革命路线，始终亲切地关怀和领导着我们，甚至比以往任何时候都更有力，更直接。历史的和现实的经验都告诉我们，革命的知识分子运动，只有在无产阶级政党的领导下，走与工农群众相结合的道路，才能有所作为。革命的农民运动，也只有无产阶级政党的领导下，才能取得成功。因此，反映文化大革命的文艺作品在表现工人运动、农民运动、红卫兵运动、机关运动，处理它们之间的关系时，要突出工人阶级及其政党的领导作用，批判抹杀或削弱这种领导作用的倾向。作品的主要英雄人物，应当力求具有坚强的无产阶级党性。既要反映他敢想、敢说、敢干，即使暂时处于少数也敢于坚决地顶住错误潮流，又要反映他同广大群众的血肉联系，能够团结群众的大多数，深深扎根于群众之中；既要反映他不怕压，不怕抓，勇于抵制错误领导，蔑视一切貌似强大的反动势力，又要反映他具有坚强的无产阶级组织观念，模范执行党的政策和纪律，自觉地以毛主席的战略部署来支配自己的行动。实际斗争生活是无限丰富的，塑造形象、阐述主题的途径不应也不能强求一律。但是，突出工人阶级的领导、党的领

导作为一个原则，必须在反映文化大革命的任何样式的文艺作品中体现出来。

要反映尖锐的矛盾冲突。无产阶级文化大革命的过程，充满着两个阶级、两条路线、两种思想的激烈搏斗和反复较量。文化大革命中涌现出来的一代新人，正是在毛主席革命路线的指引下，同刘少奇、林彪修正主义路线和各种反动思潮的斗争中冲杀出来的。现实生活是这样，文艺创作更应当把“日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化”。刘少奇、林彪一类政治骗子鼓吹的“阶级斗争熄灭论”、“中庸之道”，以及它们在文艺创作中表现出来的“无冲突论”，都是同文化大革命的精神相悖逆的。没有尖锐的矛盾冲突，就不能深刻地反映文化大革命的本质，成功地塑造具有在无产阶级专政下继续革命精神的高大的英雄形象。文化大革命是“公开地、全面地、由下而上地发动广大群众来揭发我们的黑暗面”的一种方式。“天下大乱，达到天下大治”，那还不是到处出现了激烈的矛盾冲突？如果写成文艺作品倒反而变为一片“温良恭俭让”，还有什么味道？当然，发动广大群众自己起来揭发我们的黑暗面，同资产阶级右派所鼓吹的暴露“阴暗面”是根本不同的，必须划清界限。光明和黑暗，就象人有左右手，在任何一个社会形态的肌体上都是存在的。在社会主义条件下，光明面是本质，是主流，但在被推翻的地主资产阶级眼里，光明和黑暗却是颠倒的，他们的所谓暴露“阴暗面”，就是顽固地站在反动立场上，想要整个儿地推翻我们的光明面。而我们则是坚定地“站在党的立场，站在党性和党的政策的立场”，依靠群众揭发处于支流的黑暗面，正是为了不断扩大已经处于主导地位的光明面，缩小以至消灭这个黑暗面。在这里，立场和目的都是根本对立的。我们要求作品反映尖锐的矛

盾冲突，就是要求热情歌颂在文化大革命中光明面不断战胜黑暗面，即无产阶级、社会主义道路和毛主席的革命路线，不断战胜资产阶级、资本主义道路和刘少奇、林彪的修正主义路线。如同世界上任何事物无不一分为二一样，文化大革命的发展过程也是一分为二的。一部分群众在运动中曾经出现了这样那样的缺点或错误，决不能带着欣赏的态度或幸灾乐祸的态度去描写它，更不能夸大它，要热情写出他们在同一小撮叛徒、特务、死不悔改的走资派的斗争中，不断地克服这些缺点或错误，把非无产阶级的思想引导到无产阶级的革命轨道。“我们所写的东西，应该是使他们团结，使他们进步，使他们同心同德，向前奋斗，去掉落后的东西，发扬革命的东西，而决不是相反。”

要突破真人真事的局限。毛主席在《讲话》中提出著名的五个“更”的原则，这是对马克思主义美学原理的高度概括。在这方面，革命样板戏提供了特别宝贵的经验，尤其值得我们在创作反映文化大革命文艺作品中学习、运用。局限于真人真事，就不能发挥艺术的创造力，就不能充分展示英雄人物崇高的革命精神境界。因为是真人真事，即使稍加创造，稍作理想化，也容易失真，在现实生活中反而会引起不好的作用，这对反映文化大革命的文艺作品来说更应当十分注意。我们要大力歌颂的是这一次在我们党的历史上已经发生、并将继续发生深远影响的政治大革命，是我们伟大的党和伟大领袖毛主席，是整个无产阶级和亿万革命人民，而不是其他某个具体人物、具体事件。在创作中，要努力把生活的真实和艺术的真实结合起来，把历史的具体性和艺术的创造性统一起来。同反映其他革命题材的文艺作品一样，反映文化大革命的文艺作品中的英雄人物，应当是文化大革命涌现出来的英雄人物的典型，作品中所赖以塑造形象的故事

情节,也不是现实生活的实际或照抄,对它们妄加猜测、张冠李戴,是同文艺创作的典型化原则相违背的。

半年多来,在无产阶级文化大革命的伟大胜利和党的十大精神的鼓舞下,不少工农兵业余作者和革命文艺工作者,已经创作出了一批反映无产阶级文化大革命的斗争生活的作品。应该说,方向是对头的,主流是好的,倾向是健康的,在现实斗争中是起了作用的。如同它们所着意表现的文化大革命一样,是革命的新生事物,是充满着生命力的,我们应该热烈欢迎。

重要的是要善于总结经验。“需要把我们工作中的主要经验,包括成功的经验和错误的经验,加以总结,使那些有益的经验得到推广,而从那些错误的经验中取得教训。”既然文艺创作在反映文化大革命方面还只是迈开了第一步,因此这一步就显得十分可贵;但又因为它还只是第一步,也就不可避免地包含着某种不成熟的东西,或者有些缺点和错误,就象各种充满生命力的社会主义新生事物一样。对待这样一些基本倾向是好的作品,不应是吹毛求疵,也不该冷眼旁观,而应满腔热情地、实事求是地肯定其成绩,指出其缺点,促使它更茁壮地成长。在这同时,我们要警惕有人借反映文化大革命,否定、攻击文化大革命。出了毒草,就要严肃地进行批判,使毒草成为肥料。我们的广大工农兵业余作者,应当热情欢迎读者的批评,同时也要有坚持毛主席为我们指出的正确方向的革命勇气。任何新生事物的成长都不可能是一帆风顺的,我们应当有这个思想准备。要向创作革命样板戏的革命文艺工作者学习。他们在江青同志的带领下,不管迎受多么大的压力,经历多么艰苦的斗争,但他们顶风劈浪,无所畏惧,终于冲破了文艺黑线和资产阶级司令部的破坏和打击,使革命样板戏和工农兵英雄形象占领了舞台,开创了无

产阶级革命文艺的新篇章。我们也要向我们的表现对象学习，向文化大革命中涌现出来的英雄人物学习。他们为了保卫毛主席的革命路线，冒着杀头、坐牢、撤职的危险，敢闯敢拚，无所畏惧，终于赢得了一个又一个的伟大胜利。我们要去再现他们的英雄业绩，遇到一点困难，又怎能动摇得了我们为无产阶级文化大革命唱赞歌的壮志雄心呢！

革命在前进，斗争在召唤。广大工农兵业余作者和革命文艺工作者，迅速行动起来，在批林批孔运动深入发展的大好形势下，热情满腔地表现文化大革命，歌颂文化大革命，创造出无愧于我们伟大的国家，伟大的党，伟大的人民，伟大的军队的社会主义新文艺！

（原载《朝霞》一九七四年第五期）

用马克思主义的实践论指导文艺创作

方 岩 梁

随着斗、批、改运动的发展，随着革命大批判的深入，随着革命样板戏的普及，一个群众性的革命文艺创作运动正在兴起。

现在，我们上海广大革命文艺战士和工农兵业余作者，都在就进一步修改近几年来试验创作的作品或着手创作新作品中碰到的问题，进行着热烈的讨论。这些问题都是在如何更好地塑造工农兵英雄人物的要求下提出来的，包括如何不受真人真事局限的问题，如何反映矛盾和斗争的问题，可不可以写“中间人物”的问题，等等。这些问题应当讨论，并且力求解决。但是，讨论这些问题，需要首先明确一个前提，这就是：从实践出发，还是从定义出发？我们想就这个问题发表一点意见，和同志们一起讨论。

实践的观点，是马克思主义认识论的第一的和基本的观点。毛主席教导我们：“马克思主义叫我们看问题不要从抽象的定义出发，而要从客观存在的事实出发，从分析这些事实中找出方针、政策、办法来。我们现在讨论文艺工作，也应该这样做。”文学艺术作为认识世界改造世界的一种武器，是通过典型形象来反映社会生活，为一定的政治路线服务的。这个特殊的规律要求我们在讨论文艺创作问题的时候更加重视实践的观点。在马克

思主义、列宁主义、毛泽东思想指引下的实践，三大革命运动的实践，丰富的生活实践，革命文艺的创作实践，是解决我们各种思想认识问题，包括创作思想上的各种问题的一把总钥匙。

例如，关于文艺创作如何不受真人真事局限的问题，就不仅是个理论问题，而首先是个实践问题。革命文艺是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物，艺术的虚构和概括是以丰富的生活积累即三大革命运动的实践为前提的。要文艺创作上不受真人真事的局限，先要在生活积累上不受一人一事的局限。说文艺创作可以不受真人真事的局限，并不等于说，文艺创作可以离开生活“自由想象”，爱把英雄人物塑造到多高就可以有多高。实践证明，这样的“自由”是不存在的。“自由是对必然的认识和对客观世界的改造。”这个原则同样适用于文艺创作。只有源于生活，才能高于生活。只有“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，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程”。只有在丰富的感性认识的基础上，经过去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作工夫，把握住生活的本质和主流，才能塑造出“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”的革命英雄形象。

毛主席亲自倡导的革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，是建立在“能动的革命的反映论”即马克思主义的认识论的基础之上的。既要反对忽视认识的能动作用的机械唯物论，又要反对脱离实践的主观唯心论。就文艺创作而言，既要反对拘泥于“生活真实”的自然主义，也要反对那种脱离现实、随

心所欲的所谓“浪漫主义”。在这方面，革命样板戏为我们提供了丰富的经验。李玉和是一个概括了中国革命史上大量无产阶级英雄人物的光辉典型。他是高度典型化和理想化了，但是他的可歌可泣的斗争经历，瑰伟壮丽的精神世界，光彩照人的音容笑貌，包括每个细节又都符合历史的、生活的、本质的真实。我们有些同志，由于生活底子薄，脑子里光有几条抽象的定义，因而不能象革命样板戏那样，在三大革命运动的斗争实践中、在跟人民群众的血肉关系中来突出英雄人物，往往只好用自己的主观想象去代替丰富的现实生活，用自己的思想感情去代替英雄人物的思想感情。尽管总想把主题和人物往“高”处“拎”，甚至外加游离于斗争和情节之外的大段大段的豪言壮语，主人公自己说了不够，还动员周围的人来不停地说他怎么好怎么好。结果呢，由于这些东西都是无本之木，无源之水，英雄人物还是高不上去。有的群众批评说，这叫“高空作业”。这个批评虽然很尖锐，但却充满着鼓励 and 希望，那就是说：赶快回到工农兵三大革命运动的实践基础上来吧！

文艺创作如何写矛盾和斗争？这同样是一个生活实践和创作实践的问题。在我们的现实生活中，到处都存在着敌我矛盾和人民内部矛盾这两类社会矛盾，这个基本观点，大家几乎是一致的。但一接触创作实践，分歧立即出现。有些同志凭空为自己设置了不少清规戒律，其中之一叫作英雄人物周围不应当有阶级敌人。理由据说是既然是英雄，就至少要把自己周围打扫得干干净净，要有阶级敌人，也只能是刚从外单位调来的。干脆一点的就索性避开阶级斗争和路线斗争，单纯写人和自然的矛盾，或者渲染突然事件和惊险离奇的情节，或者用所谓“误会法”来人为地制造一点戏剧冲突。这种“无冲突论”的倾向，其实是

“阶级斗争熄灭论”的流毒在文艺创作上的反映。无产阶级和资产阶级的矛盾，是整个社会主义历史时期的主要矛盾，丢掉了这一条纲，是断难塑造出崇高的无产阶级英雄人物来的。这不仅早已为我国二十多年来的社会主义革命的现实生活所证明，也早已为创作实践中大量成功的经验或失败的教训所证明。因此，说服这种思想也许并不难，但是，真正要克服这种思想却也不那么容易，因为这里同样有一个作者的生活实践和创作实践的问题。

如何写矛盾和斗争的问题的另一个方面，是矛盾的普遍性和矛盾的特殊性的关系问题。我们说矛盾是普遍地存在着的，但并不是说生活中所有存在着的矛盾，都已经象艺术作品所要表现的矛盾那样集中、概括，那样具有典型意义。毛主席曾经运用马克思主义的辩证唯物论和历史唯物论，深刻而生动地阐述过这两者的区别和典型化的过程：在剥削阶级社会里，一方面是人们受饿、受冻、受压迫，一方面是人剥削人、人压迫人，这是人们习以为常的事实，而革命的文艺把这种日常现象“集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化”，就能使广大人民“惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境”。有的同志以为，要使典型具有普遍意义，就得磨去它的特殊性，不然，就叫做不够典型。实际上，“每一种社会形式和思想形式，都有它的特殊的矛盾和特殊的本质”。认识这种特殊性，正是我们认识事物的基础。矛盾的普遍性存在于矛盾的特殊性之中，共性寓于个性之中。“无个性即无共性”。革命样板戏《红灯记》中李玉和一家人的遭遇，《智取威虎山》中杨子荣个人的经历，都是当时阶级斗争和路线斗争的一个缩影，同时又具有当时时代的任何别的一家、任何别的个人的经历所不能有的极其深刻、鲜明的特

点,他们是共性和个性的辩证统一,因而具有深刻的典型意义。有的作者,不是从无限丰富的实际生活出发,而是从自己所设想的几个条条框框出发,找一些自己认为可以表现人物的事例来往里头填;有的则机械地模仿革命样板戏,用模仿来代替自己的创造,以至造成人物和情节雷同的现象。学习革命样板戏可以有两种态度:一种是学根本,学精神,从此时此地的人民生活出发,在实践中学习革命样板戏的经验;一种是学表面、学皮毛,生搬硬套。后一种态度从根本上离开了革命样板戏的经验,是我们应当力求避免的。脱离斗争实践,关起门来搞创作,这是文艺黑线的流毒,是文艺创作产生“左”的(“标语口号式”的)倾向和右的(“人性论”、“写真实”论等)倾向的根源之一,必须予以坚决的批判。

至于能不能写“中间人物”的问题,只要我们真正从革命的生活实践出发,也是不难解决的。毛主席明确指出:“除了沙漠,凡有人群的地方,都有左、中、右,一万年以后还会是这样。”在我们实际生活中,英雄人物和中间人物总是相比较而存在,没有中间状态的人物,也就无所谓英雄人物。因此,不存在中间状态的人物能不能写的问题,而是如何写、为什么而写的问题。在实际生活中,英雄人物虽然是少数,但由于他们深深扎根于群众之中,代表了广大群众的革命意志,代表了时代前进的方向,应当成为文艺作品最主要的描写对象。写一点中间状态的人物,目的正是为了突出英雄人物,写他们在英雄人物的带动和影响下不断地向先进方面的转化。革命样板戏《海港》中的韩小强的形象塑造,就是一个很好的例子。这个成功的经验告诉我们,从来没有什么固定不变的“中间人物”,他们是不断地在向这个方向或那个方向转化的。马克思主义、列宁主义、毛泽东思想的强大

威力，我们优越的社会主义制度和党的政治思想工作，为他们向先进方面转化提供了充分的条件。“他们在斗争中已经改造或正在改造自己，我们的文艺应该描写他们的这个改造过程”。请注意：是描写中间状态人物的“改造过程”，帮助他们摆脱背上的包袱，鼓励他们大踏步地向前迈进，而不是欣赏和美化他们，或者嘲笑和挖苦他们，更不是把他们跟英雄人物并列起来，甚至取代英雄人物。叛徒、内奸、工贼刘少奇一伙竭力主张把《海港》改成一个写“中间人物”的戏，妄图用“中间人物”压倒英雄人物，这就不是一个能不能写中间状态的人物的问题，而是一个方向问题、路线问题，即文艺究竟为谁服务、由那个阶级占领艺术舞台的大是大非的问题了。必须划清描写中间状态的人物与“中间人物”论的界限，必须继续批判“中间人物”论。这种谬论从历史唯心论出发，反对塑造无产阶级英雄人物，主张以落后人物作为文艺作品的主人公，渲染他们的落后心理和行为，丑化我们的社会主义现实，并以此来取消无产阶级文艺的党性原则，瓦解无产阶级专政。这同我们为了突出英雄人物而去描写中间状态的人物没有丝毫共同之处。

这里想谈一下怕不怕的问题。上述种种问题的存在，背后往往有一个“怕”字在那里作怪。怕犯错误，这是“文化工作危险论”的一种表现，是必须通过深入持久的革命大批判来加以肃清的。怕“危险”，求“保险”，希望领导上来划几条杠杠表个态，这既不符合马克思主义认识论，也不符合文艺创作的规律。我们党一贯提倡领导、专业创作人员和群众“三结合”，但是，“只有千百万人民的革命实践，才是检验真理的尺度”，检验文学艺术的好坏也只能是这一个尺度。对于犯错误，要具体分析。政治上的大错误，方向性的错误，只要坚决贯彻毛主席的革命路线，虚

心倾听群众意见,是可以避免的;至于艺术实践中犯这样那样的错误,从认识论的角度来看,则常常是难免的。对客观事物的正确认识只能在反复实践中逐步达到,不可能一次完成。要不怕失败、不怕犯错误,要允许失败、允许犯错误,还要允许改正错误,及时从错误和失败中总结教训。不要一犯错误就大惊小怪,无限上纲。完全没有缺点的作品是没有的,只要基调还好,就可以在反复实践中把它改好。对群众的意见,一要虚心地听,群众的意见,就整体来说,总是正确的,拒绝听取群众意见是毫无道理的;二要具体分析,正确的要吸取,不正确的就不吸取,错误的则要敢于坚持原则,加以抵制。我们讲的是民主集中制,既要反对“一言堂”,提倡“群言堂”,也要反对无政府主义,在集体创作中尤其要注意这一点。因为怕犯错误,群众怎么说,我就怎么改,抱着“但求政治上无过,不求艺术上有功”的态度,不担肩胛,不下苦功,敷衍了事,乃是最要不得的懒汉思想和庸人哲学。毛主席说:“缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎样进步,也是没有力量的。”满足于没有力量的粗制滥造的东西,不管在实践中能否起到战斗作用,难道能称之为政治上无过吗?难道能算是对群众负责吗?我们希望这些同志,赶快丢掉“怕”字,带着同资产阶级争夺思想文化阵地的高度革命责任感,积极行动起来,努力实践,勇于创造,写出为工农兵群众喜闻乐见的好作品来。

还有一些同志表面上与那些“怕”字当头的同志不同,他们什么都讲究一个“急”字,急于完稿,急于排演,急于树形象,恨不能“一锤子打它个样板出来”。当然,创作同其他各项革命工作一样,一定要抓紧,反对旷日持久,但是,不愿付出艰苦劳动而急于求成的思想则是违背马克思主义的实践论原理的。“实践、认识、再实践、再认识,这种形式,循环往复以至无穷,而实践和认

识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度。”创作从生活实践中来，是对生活的一种认识。你这“一锤子”下去，是否打在要害上，是否正确反映了生活本质，反映的程度又怎么样，并不能单凭主观愿望，必须经过艰苦的反复的实践。难道革命样板戏是“一锤子”打出来的吗？革命样板戏政治上是在两个阶级、两条路线激烈斗争中发展起来的，艺术上是经过千锤百炼、精益求精、反复修改才立起来的。搞文艺创作是在思想战线上搞阶级斗争，是一项艰苦、细致的工作。我们要认真学习革命样板戏的创作经验，以百折不回、坚韧不拔的革命“牛劲”，为无产阶级革命文艺事业呕心沥血，鞠躬尽瘁。不能存侥幸心理，不能图轻快，抄近路。你想抄近路，结果总是走老路。这是值得我们警惕的。

我们强调实践的观点，是强调无产阶级的革命实践，是在毛主席无产阶级革命路线指引下的生活实践和创作实践。文学艺术是一种观念形态，在反映生活的过程中作者的世界观起着决定作用。要正确地认识和反映生活的本质，一步也离不开毛主席革命路线的指引，离不开马克思主义、列宁主义、毛泽东思想的指导。否则，即使到工农兵群众中去，也会分不清真和伪、主流和支流、本质和现象，更谈不上塑造无产阶级的英雄典型。毛主席教导我们：“马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。”用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想武装起来，我们就能心红、眼明、胆壮，就能同形形色色的资产阶级、修正主义文艺思想划清界限，自觉地抵制“左”和右的反动思潮的干扰，在长期的三大革命运动实践和创作实践中，创造出更多更好的无愧于我们伟大时代的社会主义的革命新艺术来。

（原载一九七一年八月十八日《文汇报》）

作家·创作·世界观

——从高尔基的《母亲》和《忏悔》及列宁的批评想起的

高 义 龙

一九〇七年五月，在伦敦郊外一座破旧窄小的木造教堂里，举行了俄国社会民主工党第五次代表大会。俄国革命作家高尔基作为正式代表从意大利来到了这里。列宁一见到高尔基，便握着他的手，高高兴兴地谈起了高尔基刚脱稿不久的长篇小说《母亲》。列宁称赞道：这是一本非常及时的书，很多工人都是不自觉地、自发地参加了革命运动，现在他们读一读《母亲》，一定会得到很大的益处。

列宁为什么对这部小说评价那么高？这决不是偶然的。在《母亲》中，高尔基塑造了俄国青年工人巴维尔·符拉索夫及其母亲尼洛夫娜等无产阶级的英雄形象。他们和过去一切文学作品中所描写的工人不同，已不再局限在抗议资本主义罪恶的范围，而是明确地意识到了工人阶级宏伟的历史使命，并用坚韧不拔的斗争来争取革命理想的实现。这在过去的文学史上是从来没有过的。因此，《母亲》还没有出单行本，沙皇的检查官便报告说：这部小说“引人注目的是对社会主义思想的完全的、明明白白的同情”，“煽动叛乱”。沙皇政府不但判决封刊物、销铅版，

还对高尔基发出了通缉令。然而，真理是扼杀不了的。工人群众热烈欢迎《母亲》，这部小说很快被译成欧洲各国的文字，广泛流传。

列宁如此重视《母亲》，不仅是因为这部小说在文学史上第一次塑造了无产阶级革命家的英雄形象，对当时的革命起了有力的动员作用，而且也是由于欣喜地看到了高尔基世界观上的转变和进步。列宁和马克思、恩格斯一样，历来重视无产阶级文艺队伍的成長，关心作者更甚于关心作品。无产阶级要占领文艺领域，离开了这样一支队伍是决计不行的。革命导师留给我们的大量文艺评论，就充分证明了这一点。高尔基虽然从小就当童工，到处流浪，受尽了形形色色的压迫和剥削，但作为一个作家来说，尽管他曾在自己的作品中揭露了沙皇的黑暗统治和人民的苦难，实际上却并没有摆脱资产阶级世界观的范畴。只是当他开始一期一期地阅读《火星报》上发表的文章的时候，才逐步地明确了俄国社会的性质、革命动力和革命任务。高尔基自己中肯地说过：“我在布尔什维克身上，在列宁的论文里，……感觉到了真正的革命气概。”在列宁的革命路线指引下，高尔基积极地投入了一九〇五年的俄国革命，并根据这场革命实践中的感受，在文学史上第一次创造了无产阶级革命家的光辉典型。《母亲》标志着高尔基开始用马克思主义的世界观来指导自己的创作，从而进入一个崭新的时期。高尔基在当时是一个有影响的作家。他的转变和进步，必将引起连锁反应，推动其他作家的立足点的改变。这也正是列宁特别重视《母亲》的一个原因。

然而，世界观的转变是长期的痛苦的，对于知识分子来说尤其如此。高尔基在思想上就走着一條极其曲折的道路。高尔基

原来是想沿着塑造无产阶级革命英雄形象的道路走下去的，打算再写一部小说《儿子》，作为《母亲》的继续和发展。列宁积极鼓励和催促他把这个计划付诸实现。但是，由于高尔基在思想上没有能和资产阶级的哲学、文艺观点彻底决裂，对修正主义缺乏批判能力，在一九〇八年时当了波格丹诺夫等人鼓吹的马赫主义、“造神说”的俘虏。结果，革命小说《儿子》写不出，却写了一部有严重错误倾向的小说《忏悔》。

《忏悔》从头至尾流露着阴暗低沉的情调，是一部高尔基后来连自己也很不满意的中篇小说。它的主人公马提微是一个从小在屈辱和苦难中长大的弃儿，他为了找寻上帝和真理而饱尝了人间的苦辣和辛酸，最后得出了必须创造一个新的公正与博爱的上帝的结论。书中在最后呐喊道：“上帝，是人们心理上一致的要求，根据他们自己的思想把他创造出来的。”这部小说反映了高尔基在世界观上后退了一大步。在《母亲》中，高尔基对无产阶级革命事业充满了信心，相信工人阶级能够自己解放自己，从而在巴维尔及其母亲尼洛夫娜的身上，集中地反映了二十世纪初叶俄国革命工人的优秀品质和前进道路。但在《忏悔》中恰恰相反，无产阶级的革命英雄形象消失不见了，留下的是一大堆灰色而可怜的人物，最后不得不寄希望于一个新创造的上帝的身上。谁来创造它呢？工人阶级根本不需要什么救世主，那么，上帝的创造者就只能是波格丹诺夫之流的一小撮资产阶级代理人了。世界观上的失足导致政治上和文艺上的失足，高尔基就这样地处在危险深渊的边缘。

就在这时，列宁对高尔基提出了严肃的批评，指出：关于作为世界观的唯物主义，我想我和您在实质上是 inconsistent 的。高尔基往往强调对哲学不感兴趣，认为哲学与他个人的主观经验之

间存在矛盾。事实上，他正如恩格斯曾经批评过的那些自然科学家一样，原先以为“只有忽视哲学或侮辱哲学，才能从哲学的束缚中解放出来”，但结果是“大多数都作了最坏的哲学的奴隶”。高尔基不重视马克思主义哲学的学习，又不对资产阶级的意识形态开展批判，最后，自然就难免成为资产阶级哲学的俘虏。从《母亲》到《忏悔》，就反映了这样一个过程。

列宁对高尔基的教育充分体现了弄清思想、团结同志的精神，一方面严肃地坚持了有原则性的批评，另一方面又体现了热情帮助的态度。他在《唯物主义和经验批判主义》一书中，对波格丹诺夫的反动哲学进行了彻底的批判，而对高尔基这样受这种反动哲学蒙蔽的文学工作者，却一而再、再而三地从世界观上进行教育。一九一〇年七月底，他从法国马赛乘船去意大利，八月一日到那不勒斯，然后去卡普里看望高尔基。高尔基在码头上迎接了列宁。两人一见面，列宁便对高尔基说：“我知道，阿列克赛·马克西莫维奇，你总是希望我能够跟马赫派讲和，虽然我在信上预先告诉过您，这是不可能的。请您不要作这样的打算吧。”在去寓所的路上，高尔基说：“我从青年时代就染上一种不相信任何一种哲学的毛病。在我看来，世界正在成长中，而哲学却迎头给它一记耳光，不适当地问：‘你到哪儿去？为什么去？’”接着他又打了个比喻：“哲学好比女人，可能很不漂亮，甚至丑陋，但如果打扮得巧妙、动人，人家也会把它当成美女的。”

列宁听了笑起来，说：“唔，这是幽默的讲法。但您说世界才刚刚开始，正在成长中，却说得真好。您认真地想一想罢，从这一点出发，您会达到那您早就该达到的地方的。”

在卡普里，列宁与高尔基一起在海边划船、钓鱼，又一起去参观附近的那不勒斯博物馆、庞贝的古迹、维苏威火山，耐心而

细致地从思想上影响高尔基，引导他回到正确的路线上来。当时，波格丹诺夫、巴札罗夫等也都在卡普里，列宁对他们毫不留情地进行了斗争。一次，列宁和高尔基在一起时当面责问波格丹诺夫：“请您解释一下，您的‘代用品’会给工人阶级一些什么呢？为什么马赫主义比马克思主义更富于革命性？”波格丹诺夫结结巴巴地试图解释，但结果越讲越不能自圆其说，连高尔基也觉得他的话说得十分含糊。列宁说：“算了吧，有人——我想是若莱士吧——说过：‘说真话比做部长还好’。我要添上一句：比做马赫主义者还好。”

列宁从卡普里回到巴黎以后，仍是接连不断地给高尔基写信，引导他认识党的路线的正确性，阐明唯物主义和批判唯心主义，并从政治上鼓励他和波格丹诺夫划清界限。信中洋溢着热情的言词，包括关心高尔基的健康与生活。高尔基在列宁的教育与帮助下，终于表示要与波格丹诺夫之流决裂。

然而，要真正做到牢固树立马克思主义世界观，实在不是一件容易的事。在这个长期的过程中，会不断地出现反复和斗争。一九一三年，莫斯科艺术剧院改编演出了陀斯妥也夫斯基的反动小说《恶魔》，高尔基因此接连写了两篇文章提出抗议和批判。列宁读了后，原来觉得很高兴，但看到文中讲到了“你们那里并没有神，你们还没有把它创造出来。不要寻找神，要创造神”时，便接连给高尔基写了两封信，信中语重心长地写道：“我一边读你的文章，一边在探索，怎么能够在您那儿发生这种笔误，但我莫名其妙。这是怎么回事？是您自己也不赞成的那篇《忏悔》的残余吗？是它的余波吗？”列宁清楚地看到，高尔基虽然在政治上表示与波格丹诺夫一伙决裂，但在世界观上却并没有做到彻底决裂。因此，他虽然自己也不满意那篇表现了唯心主义错误

观点的小说《忏悔》，但在一定气候与环境，就又自觉或不自觉地重蹈覆辙了。列宁对高尔基尖锐地指出，寻神说同造神说、建神说或者创神说等的差别，丝毫不比黄鬼同蓝鬼的差别大。无产阶级不需要任何神。对神的信仰，实质上意味着对工人阶级力量的不信任。任何一种造神说，都只是用糖衣包着的甜蜜的毒药。

青山遮不住，毕竟东流去。高尔基在列宁的帮助下，终于逐步改正了自己的错误，在十月革命前写出了不少优秀的革命作品。列宁对高尔基的批评和帮助，体现了无产阶级革命导师对无产阶级艺术的关怀和期望，今天我们仍可以从中吸取巨大的教益。

文艺是一种意识形态，是一种上层建筑。文艺工作者反映社会生活、创造艺术形象，总要受一定阶级的世界观所支配。解放以来，文艺领域内两个阶级、两条路线的激烈斗争，归根结蒂，不就是搞马克思主义还是搞修正主义的问题吗？刘少奇、林彪为了实现复辟资本主义的罪恶阴谋，费尽心机地歪曲社会主义文艺的政治方向，鼓吹形形色色的唯心主义谬论，用反动的资产阶级世界观腐蚀和瓦解文艺队伍。在文艺黑线毒害下，不认真读马、列的书和毛主席著作，放松乃至放弃世界观的改造，结果在政治上和文艺创作上迷失了方向，步入歧途，这方面又有多少沉痛的教训！

无产阶级文化大革命以来，特别是批林批孔运动以来，社会主义文艺创作出现了一片欣欣向荣的景象。历史的和现实的阶级斗争经验告诉我们，只有牢固树立马克思主义世界观，才能识破和粉碎刘少奇、林彪之流散布的唯心主义和形而上学的谬论，通过塑造无产阶级英雄形象来反映我们伟大时代的本质，使文

艺沿着毛主席指引的方向蓬勃发展。用马克思主义世界观作指导，是无产阶级艺术的灵魂，是无产阶级艺术与一切剥削阶级艺术和旧艺术的根本区别。在这方面我们必须坚定不移，毫不动摇，艰苦努力，长期作战。毛主席的《矛盾论》和《实践论》，继承、捍卫和发展了马克思主义哲学，我们应该认真地学习。毛主席教导说：“文艺工作者应该学习文艺创作，这是对的，但是马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。”高尔基在一九〇八年到一九一三年间经历的思想上的曲折，不就包含着发人深思的历史教训吗？

（原载《朝霞》一九七五年第一期）

提倡业余戏剧、电影创作

戚文德

无产阶级文化大革命以来，在社会主义的文艺阵地上，正发生着令人鼓舞的深刻变化。大批工农兵业余作者和他们的作品，正在以崭新的面貌涌现出来。

上海文艺丛刊《珍泉》电影话剧剧本选的出版，就是工农兵业余戏剧、电影创作的最新成果。这个集子收有两个电影文学剧本，三个话剧剧本。作者有的是扎根在边疆的农垦战士，有的是挥汗在牧场的挤奶员，有的是活跃在钢铁、地质、医务各条战线的普通一兵。他们打破了资产阶级贵族老爷们所散布的神秘观念，证明广大工农兵业余作者不仅可以创作短篇小说、小戏、曲艺这样一些短小精悍的作品，而且可以创作电影、大型话剧这样一些所谓“大作品”。在毛主席革命文艺路线的指引下，工农兵完全能够驾驭从“小”到“大”多种多样的文艺样式，反映自己的火热的斗争生活，为巩固无产阶级专政服务。

电影、戏剧创作要不要依靠广大工农兵群众，要不要走群众路线，这不是一个什么学术问题，而是一个关系到无产阶级的戏剧、电影阵地究竟应该由谁来占领的原则问题。建国以来，刘少奇、周扬一类资产阶级代表人物，为了霸占文艺阵地，使文艺成为他们反党反社会主义的舆论工具，胡说工农兵根本“不懂文

艺”，一律拒之门外，对工农兵实行文化专制主义。但是，党领导的革命的群众文艺运动，特别是一九五八年毛主席亲自发动的新民歌运动，以其辉煌的成果，粉碎了他们的无耻谰言。于是，他们又胡说什么工农兵只能编编“顺口溜”，不会写小说，更不配懂戏剧和电影。但是，经过无产阶级文化大革命锻炼的工农兵业余作者，在伟大的京剧革命的鼓舞与推动下，以革命样板戏为光辉榜样，不但写出了大量的生气勃勃的优秀的短篇小说、长篇小说，而且也以雄伟的步伐，闯进话剧、电影这块资产阶级老爷们的“禁区”里来了。闯进来试一试，原来并不神秘。《珍泉》这个电影话剧剧本选的问世，又一次长了无产阶级的志气，灭了资产阶级的威风。

文艺作为一种上层建筑，它是阶级斗争的武器，是为一定的经济基础服务的。马克思主义认为，社会的精神生产是随着物质生产的改造而起着变化的。在资本主义社会里，物质生产资料为资本家所独占，因此，精神生产包括文艺创作在内，被少数剥削阶级分子所垄断。但是，在我们无产阶级专政的国家里，工农兵成了社会物质生产资料的主人，因而也应当是精神生产的主人。我们的精神生产，包括文艺创作在内，都必须打破过去少数资产阶级反动权威垄断的局面，全心全意地依靠广大工农兵群众，才能真正做到为工农兵服务。我们社会主义的文艺运动的阶级性质决定了它不是少数人关起门来搞的“运动”，而应该是广大工农兵群众自己解放自己，自己教育自己的革命群众运动。物质生产可以搞群众运动，精神生产包括电影、戏剧创作，为什么就不能搞群众运动？解放以来文艺领域的两条路线斗争的经验充分证明，只有在党的领导下，沿着毛主席的革命文艺路线，把革命的群众文艺运动轰轰烈烈搞起来，使文艺同千百万群

众的革命实践紧密结合起来，无产阶级才能牢固地占领文艺阵地，掌握文学艺术的领导权，使社会主义文艺繁荣起来，充分发挥其“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”的作用。革命样板戏的涌现，就是文艺创作在党领导下坚持群众路线的产物。我们一定要继续发扬这个优良的传统。如果在文学艺术领域里，工农兵毫无发言权，而只有少数资产阶级专家才可以说了算，那么，我们不禁要问：这究竟是资产阶级专工农兵群众的政呢，还是工农兵专资产阶级的政？

毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》中教导我们说：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”毛主席制定的这一条文艺路线，是党的群众路线在文艺工作上的体现。要真正贯彻执行这一条路线，就不但要使工农兵成为文艺作品中的主人公，而且要使工农兵逐步成为创作文艺作品的主人公。既然电影、戏剧是群众喜闻乐见的、具有广泛的群众性的艺术形式，是阶级斗争的锐利的武器，工农兵就一定要去掌握它，也一定能够掌握它。伟大的列宁在十月革命以后就曾经指出，无产阶级的艺术是“属于人民的”，“它必须在群众中间唤起艺术家，并使他们得到发展”。可惜列宁没有来得及实现这一希望，就不幸逝世了。今天，直接从工农兵中培养千千万万群众艺术家的任务，在我国已经历史地落在毛主席领导的中国共产党的肩上。无产阶级文化大革命已经为工农兵群众掌握各种文艺形式开辟了无限广阔的前景。我们只有坚定不移地沿着毛主席制定的革命文艺路线，以革命样板戏为榜样，满腔热情地做好这项工作，才能不辜负广大人民对我们的期望！

电影、戏剧创作要不要坚持党的群众路线的问题，实际上也

就是一个要不要坚持马克思主义的认识论的问题。马克思主义的认识论告诉我们：人民生活是“一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”，“革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物”。究竟谁对工农兵的火热斗争生活最熟悉、最热爱、最有发言权呢？不是别人，正是战斗在三大革命第一线的广大工农兵自己！为什么工农兵业余作者们能从无产阶级文化大革命这座“金色的熔炉”中提炼出激动人心的重大题材和重大主题？为什么他们能那样热情地歌颂毛主席的无产阶级革命路线，歌颂工农兵英雄人物？最根本的一条，就是因为这些作者不是群众斗争的旁观者，而是群众斗争的积极参加者。在今天，广大的工农兵业余作者，在沸腾的现实生活中，同千千万万工农兵英雄人物劳动在一起，战斗在一起。其中有不少同志本身就是阶级斗争的闯将，生产斗争和科学实验的尖兵。他们通过亲身的实践，感受到无产阶级文化大革命所带来的深刻变化，敏锐地觉察到生活中每日每时都在涌现的革命新生事物。因此，他们站在革命的新生事物这一边，满怀革命激情，拿起笔来歌颂它们，歌颂我们一日千里的伟大时代，替叱咤风云的本阶级英雄人物塑象，从而成为文艺战线的一支有生气、有希望的力量。

在如何看待工农兵业余戏剧、电影创作的问题上，可以有两种不同的态度。如果用资产阶级的艺术标准来衡量无产阶级的新生事物，就会感到这也看不惯，那也不顺眼，什么“技巧差”啦，“水平低”啦。其实，不同的阶级有着不同的艺术标准。资产阶级要的是适合资产阶级的胃口的“技巧”和“水平”，无产阶级要的是为工农兵喜闻乐见的“技巧”和“水平”，两个阶级有着两种不同的世界观和文艺观，不可能有什么共同语言。工农兵业余作者的这些作品由于是刚出土的新芽，不免带着些“泥土气”，

但这“泥土气”，不正是它们深受群众欢迎的艺术特色吗？同时，也正因为它们是新芽，还不成熟，它们也就有希望、有前途，也最富于生命力。只要扎根于人民群众的土壤之中，在党的阳光雨露的培育下，今天的幼苗在明天一定可以成长为茂盛的森林，这是一切革命的新生事物发展的辩证法。正因如此，无产阶级革命者总是抱着欣喜的态度来看待这些刚出土的幼苗的。

我们提倡业余戏剧、电影创作，并不意味着可以排斥或贬低专业创作，相反，这恰恰是对专业创作提出了更高的要求。专业创作和业余创作是相辅相成的。只有业余创作发展了，专业创作才能具有深厚的基础。而专业创作的某些优秀作品，又为业余创作起着示范和指导的作用。无产阶级的革命文艺事业需要大量的专门家，但是，正如毛主席所指出的：“我们的专门家不但**是为了干部，主要地还是为了群众。**”专业文艺工作者任何时候都不能脱离工农群众，包括向工农兵业余作者学习，“**从他们吸收由群众中来的养料，把自己充实起来，丰富起来**”，真正做到在普及的基础上达到提高。就戏剧、电影来说，如果在群众中产生了大量的丰富的文学剧本，就能为舞台和银幕提供选择或改编的广泛的可能性。同时，专业的戏剧、电影创作队伍，得到了工农兵业余创作队伍源源不断地输送新鲜血液，就能更好地得到发展和壮大。专业创作队伍是正规军，工农兵业余创作队伍是民兵。要形成浩浩荡荡的社会主义的文艺大军，就必须将这两支队伍互相结合起来，做到普及与提高相结合，才能以更多更好的作品满足工农兵群众日益增长的需要。

工农兵业余创作的繁荣，加重了专业文艺工作者肩上的责任。专业文艺工作者不但要向工农兵业余文艺学习，而且应该主动地帮助后者“**沿着无产阶级前进的方向去提高**”。专业文艺

和业余文艺相结合，这本质上也是一个文艺工作同工农群众相结合的问题。我们热切地希望各条战线的同志都来关心群众业余文艺创作，大家都来做培土育苗的工作。有关部门要为工农兵业余作者的提高创造一些条件，比如象举办工农兵业余创作学习班，组织工农兵业余作者学习马列著作和毛主席著作，组织他们到工农业先进单位去深入生活，帮助他们进一步扩大生活面，交流和总结创作经验等等，就是一种较好的方式。

对立统一规律是世界上一切事物发展的根本法则。有矛盾，有斗争，才会有发展。从工农兵中建立起一支宏大的无产阶级文化部队，决不可能是风平浪静的。对于工农兵业余作者来说，决不能以为自己生活在群众之中，世界观的问题、方向和道路的问题就都已经解决了。资产阶级思想侵蚀甚至是刚刚出土的幼苗，这可以说是屡见不鲜的了。有些业余作者的作品之所以还不够深厚，根本原因还在于对工农兵的火热的斗争生活和工农兵的英雄人物理解不深，生活的积累也还不够。“身在工农学工农，满腔热情写工农。”要真正成为伟大时代的记录员，成为工农群众的忠实的代言人，就要一辈子不脱离群众，不脱离生活，永远走毛主席所指引的与工农兵群众相结合的道路。

新的业余话剧、电影创作迈开了第一步，这是可喜的尝试。它标志着话剧、电影创作的新的更加繁荣的局面正在到来，我们应该举起双手欢迎它。

（原载《学习与批判》一九七四年第一期）

中国无产阶级的光辉典型

——赞李玉和的形象塑造

丁 学 雷

正当我们迎接马克思主义的光辉文献《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十八周年到来的时候，由江青同志多年精心培育、经过反复加工琢磨的革命样板戏《红灯记》一九七〇年五月演出本发表了。这是毛主席无产阶级革命文艺路线的又一伟大胜利，这是无产阶级文化大革命的又一丰硕成果。

一百多年前，恩格斯曾经殷切期望在文学艺术中能够出现“叱咤风云的和革命的无产者”的英雄形象。《红灯记》完美地实现了无产阶级革命导师的这一殷切期望，李玉和就是艺术舞台上一个用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想武装起来的“叱咤风云的和革命的无产者”的英雄形象。

李玉和是中国无产阶级的一个最光辉的典型。

中国无产阶级最可宝贵的性格

典型性是阶级性的集中表现。作为中国无产阶级光辉典型的李玉和，产生在中国大地上，扎根在中国无产阶级之中，而又

“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。这个典型是中国无产阶级优秀品质的升华和结晶。

《红灯记》所反映的是中国人民和日本侵略者生死搏斗的年代。一方面是中国已沦为半殖民地半封建的弱国，而日本则是暴发户式的帝国主义强国。但另一方面，中国人民已经找到了自己的救星毛主席和共产党，“中国是如日方升的国家，这同日本帝国主义的没落状态恰是相反的对照”。《红灯记》就在这样的历史背景下，成功地塑造了李玉和这个顶天立地的中国无产阶级的光辉典型。

在半殖民地半封建土地上生长起来的中国无产阶级，身受帝国主义、封建主义和官僚资本主义三座大山的压迫，这种压迫的严重性和残酷性，是世界各国中少见的。因而在革命斗争中，中国无产阶级最坚决最彻底。李玉和，作为一个无产阶级先锋队的战士，在抗日的民族解放斗争中，高举红灯，“浑身是胆雄赳赳”，“不屈不挠斗敌顽”，充分显示了中国无产阶级的革命的坚决性和彻底性。

李玉和这种革命的坚决性和彻底性的集中表现，就是他“胸怀着革命正气”，具有崇高的革命气节。

由于叛徒的出卖，李玉和被捕。在艰苦的革命斗争年代里，被捕、坐牢、就义，这对一个革命者来说，是随时都要作好精神准备的。被捕以后，面对着敌人的屠刀，是把敌人的牢房、法庭、刑场当作继续革命的战场，战斗到生命的最后一分钟，还是贪生怕死，向敌人屈膝投降，这是区别坚定的革命者与可耻的叛徒的分界线。李玉和正是把被捕当作一场新的战斗的开始。在这场与敌人面对面斗争的严峻考验中，他身上的革命气节，显示得如此

的强烈，如此的鲜明，迸发出石破天惊的烈焰红辉。

激烈的革命斗争，最能揭示出无产阶级英雄本色。《赴宴斗鸿山》是一场针锋相对、短兵相接的斗争。这里有两个对比，一是李玉和跟鸿山的对比，一是李玉和跟叛徒王连举的对比。两个对比，从不同的侧面深刻地批判了资产阶级及其腐朽的世界观，热烈地歌颂了无产阶级和无产阶级革命气节。

斗争一开始，李玉和就牢牢掌握了主动权。“一封请帖藏毒箭，风云突变必有内奸。”五月演出本新增加的这极其重要的一笔，生动地刻划了李玉和作为成熟的无产阶级革命战士的高度的政治敏锐性。他洞察阶级斗争的风云变幻，“笑看他刀斧丛中摆酒宴，我胸怀着革命正气、从容对敌、巍然如山。”这“笑看刀丛”，是对阶级敌人的极度蔑视；这“从容对敌”，是对无产阶级力量坚定的自信。正因为这样，李玉和才能“昂首阔步，迎风而去”，“赴宴斗鸿山”。李玉和对鸿山的斗争，是中国人民对日本帝国主义的斗争，也是无产阶级对资产阶级的斗争，亿万革命人民对一小撮反动势力的斗争。虽然，以鸿山为代表的日本帝国主义势力貌似强大，但在革命的中国无产阶级面前，却是渺小而虚弱的。从现象上看，是李玉和被困在敌人的刑庭上，从本质上看，却是日本帝国主义分子鸿山在伟大的中国无产阶级面前受审判。因而，在《赴宴斗鸿山》这场戏中，李玉和在精神上始终是“敌军围困万千重，我自岿然不动”，显示出中国人民“压倒一切敌人，而决不被敌人所屈服”的英雄气概；而日本军国主义者鸿山却始终色厉内荏，活象一只蒙头转向、到处乱窜、不知往那里躲藏的过街老鼠。

日寇宪兵队队长鸿山，具有丰富的反革命经验，是一个凶恶的敌人。他始则动之以情，扮出一副慈善的面孔，拉关系、“叙友

情”，妄图软化李玉和；继则抛出“人生如梦”的腐朽人生观和“为我”的“最高信仰”、“做人的诀窍”，展开一步步的攻心战。可是，这套剥削阶级的破烂货对于共产党员李玉和来说，“真好比：擀面杖吹火，一窍不通！”在强大的无产阶级精神威力面前，无可奈何的鸠山只得抛出了叛徒王连举这张“王牌”。这时，具有无产阶级革命大无畏精神的李玉和，立即改变斗争策略，由“虚与周旋”、“佯装不解”到“拍案而起，奋臂怒斥”。这样，叛徒王连举的出场，不仅没有给鸠山帮半点忙，反而给李玉和带来了放手向敌人展开全面进攻的机会。黔驴技穷的鸠山，最后只好乞灵于他的“五刑俱备”。然而这在“视死如归”的共产党人看来，不过是“把我的筋骨松一松”而已。在走投无路的鸠山面前，李玉和扶椅傲立，纵声大笑。这胜利的笑声，使群魔心胆俱裂，老奸巨滑的鸠山的种种阴谋诡计，全都在这崇高的革命气节的铁壁上撞得粉碎，落得个“水中捞月一场空”，活现出一副愚蠢、虚弱的丑态。

毛主席在论述“空前的民族英雄”鲁迅的时候，曾经深刻地指出：“没有丝毫的奴颜和媚骨，这是殖民地半殖民地人民最可宝贵的性格。”中国人民的领导阶级——无产阶级，革命最坚决，革命最彻底，最具有这种革命硬骨头的性格。李玉和的英雄形象，就是中国无产阶级这种“最可宝贵的性格”的光辉写照。

具有中国无产阶级这种“最可宝贵的性格”的李玉和，他信奉的是革命哲学，反对的是叛徒哲学。

革命哲学和叛徒哲学，反映着两个阶级、两种根本对立的生死观。“一不怕苦，二不怕死”，“活着就要拚命干，一生献给毛主席”，这是无产阶级的生死观。“对酒当歌，人生几何”，“活着总比死了好”，这是剥削阶级的生死观。从刘少奇到王连举这

一小撮丑类，就是带着后一种生死观混进革命队伍中来的投机分子。他们一碰到生与死的考验，就立即变节投敌，出卖党，出卖革命。真正的革命者，生，为革命而生，死，为革命而死，他们把整个生命都献给党献给人民，献给伟大领袖毛主席，所以是“生的伟大，死的光荣”。李玉和就是这样的革命者，他活着的每一分钟，都在“为革命东奔西忙”，当革命需要他献身的时候，他慷慨就义，视死如归。

李玉和这个中国无产阶级的光辉典型，决不是什么旧时代的“孤胆英雄”，也不是那种处在所谓“自在状态”的工人阶级的形象。无产阶级，只有通过用马克思主义武装自己的头脑，理解了无产阶级要彻底推翻资产阶级、在整个地球上消灭人剥削人制度的历史使命以后，才能脱离“自在状态”，成为一个“自为的阶级”，自觉起来革命。毛主席特别指出：“中国无产阶级开始走上革命的舞台，就在本阶级的革命政党——中国共产党领导之下，成为中国社会里比较最有觉悟的阶级。”因此，中国无产阶级“最可宝贵的性格”的最光辉之点，就是一开始走上革命舞台就有以毛主席为代表的中国共产党的领导，以马克思主义作为认识世界、改造世界的最强大武器，以共产主义作为“将来的、无限光明的、无限美妙的最高理想”。

“党教儿做一个刚强铁汉，不屈不挠斗敌顽。”李玉和就是在以毛主席为代表的中国共产党的教育下，用无产阶级最高政治理想武装起来的自觉的无产阶级先锋战士。所谓气节从来不是一个抽象的道德伦理观念，而是一定阶级政治信念的集中反映。封建阶级、资产阶级的艺术家们也曾经在文艺作品中描写过他们的气节。“人生自古谁无死，留取丹心照汗青。”这是一种气节，封建阶级的气节。“生命诚可贵，爱情价更高，若为自由故，

两者皆可抛。”这也是一种气节，资产阶级的气节。这些气节，是封建阶级和资产阶级的政治信念在一定的历史时期和一定条件下的反映。无产阶级的革命气节，同历史上任何阶级的气节迥然不同，它是建立在解放全人类这个无产阶级政治理想基础上的。“共产党人，为什么比钢铁还要硬？”这是垄断资产阶级代表人物鸠山永远不可能懂得的。共产党人是“特殊材料”构成的。这“特殊材料”，是由共产主义的伟大理想，战无不胜的马克思主义、列宁主义、毛泽东思想熔铸而成的。

李玉和的崇高的无产阶级政治理想，在《刑场斗争》一场中，放射着特别灿烂的光辉。舞台上高坡处，劲松参天，远处峻岭入云。“戴铁镣，裹铁链，锁住我双脚和双手”，“锁不住我雄心壮志冲云天”。李玉和满怀着必胜的喜悦，气昂昂地抬头远看：“我看到革命的红旗高举，抗日的烽火已燎原”，“但等那风雨过，百花吐艳，新中国如朝阳光照人间”。这时候，音乐奏出了李玉和性格的最光辉之点——胸怀朝阳，响起了《东方红》的旋律，预示着战无不胜的毛泽东思想，将为我们伟大的祖国迎来光辉灿烂的社会主义春天。

从一个英雄形象看一部中国无产阶级的斗争史

李玉和的英雄形象不是一个孤立的形象，而是同整个中国无产阶级和亿万革命人民的命运和斗争，紧紧地联系在一起的。《红灯记》通过一个英雄形象的塑造，反映出中国无产阶级从二十年代到三十年代的英勇斗争的历史。李玉和是无产阶级的阶级代表。他一生始终急人民所急，想人民所想，和亿万劳动人民共呼吸、同命运。从“铁蹄下苦挣扎仇恨难消”，“英勇的中国人

民岂能够俯首对屠刀”，到“山河破碎，儿的心肝碎，人民受难，儿的怒火燃！”这是一个多么崇高、伟大的共产主义者的胸怀啊！

李玉和的一家，是中国无产阶级的一个缩影。伟大的中国无产阶级革命，把三代异姓骨肉组成一个生死同心的革命家庭。“从此以后，我就是您的亲儿子，这孩子就是您的亲孙女。”一切为了无产阶级革命利益，无产阶级革命利益高于一切。“人说道世间只有骨肉的情义重，依我看阶级的情义重于泰山。”在人类文学艺术史上，曾经出现过多少以描写家庭为题材的作品，但是，那些对在私有制基础上产生的小家庭的颂歌或哀歌，在李玉和一家这个光辉典型面前，显得何等卑微，何等渺小啊！李玉和的一家，是无产阶级的一家，是真正革命的一家，是“全世界无产者，联合起来！”的光辉象征。

从二十年代到三十年代的中国革命，是经历了一个曲折的过程的。斗争的实践一再证明：毛主席的无产阶级革命路线，是无产阶级联合起来进行战斗的唯一正确的政治路线。一部中国无产阶级革命史，就是毛主席的无产阶级革命路线不断取得胜利的历史。李玉和，就是一个在毛主席的无产阶级革命路线指引下成长起来的无产阶级先锋战士的典型形象。

从《痛说革命家史》一场中我们可以知道，早在以毛主席为代表的中国共产党成立后不久，年轻的李玉和就积极参加了京汉铁路“二·七”大罢工的英勇斗争。在这次斗争中，中国无产阶级在中国共产党的领导下，显示出锐不可挡的革命威力和大无畏的英雄气概，显示出革命的坚决性、彻底性和高度的组织性、纪律性。站在斗争最前列的共产党人，面对阶级敌人的屠刀，宁死不屈，表现出无产阶级崇高的革命气概。斗争，失败，再斗争，再失败，再斗争，直至胜利。“中国共产党和中国人民并没

有被吓倒，被征服，被杀绝。他们从地下爬起来，揩干净身上的血迹，掩埋好同伴的尸首，他们又继续战斗了。”广大无产阶级革命战士，在毛主席无产阶级革命路线的指引下，从血的教训中，深刻地认识了这一伟大真理：“在中国，离开了武装斗争，就没有无产阶级的地位，就没有人民的地位，就没有共产党的地位，就没有革命的胜利。”他们跟着伟大领袖毛主席，深入农村，发动农民群众，进行武装斗争，建立农村根据地。在城市坚持战斗的同志，使地下工作为武装斗争服务，城市工作为农村根据地服务，沿着毛主席的无产阶级革命路线奋勇前进。这无数的英雄形象，现在凝聚成一个光辉的典型，矗立在社会主义的艺术舞台上，这就是李玉和。

正如在《红灯记》所反映的年代里，由于毛主席革命路线的指引，中国无产阶级已经完全成熟，紧紧地掌握革命领导权，领导着中国革命一样，在《红灯记》中我们所看到的李玉和也已经完全成熟，已经把自己锻炼成为自觉地执行和捍卫毛主席无产阶级革命路线的先锋战士。李玉和一家三代用鲜血和生命保存下来的那盏不灭的号志灯，正是毛主席无产阶级革命路线的象征。“这盏红灯，多少年来照着咱们穷人的脚步走，它照着咱们工人的脚步走哇！”李玉和的光辉一生，就是跟着毛主席奋勇前进的一生。

密电码的争夺，在《红灯记》中是反映当时两个阶级、两条道路、两条路线斗争的矛盾焦点，就决定两个阶级在这场斗争中谁胜谁败的一个关键。全部《红灯记》，是以党把传递密电码的重任交给李玉和开始，以八路军柏山游击队接到密电码，用革命的武装力量消灭反革命的武装力量而胜利结束。李玉和对党的革命事业的赤胆忠心，最具体也是最集中地反映在保护和传递密

电码这一艰巨任务上。他告诫铁梅：“这可比性命还要紧，宁可掉脑袋，也不能露底呀！”李玉和深深懂得，完成传递密电码的任务，就是在为革命的武装斗争服务，就是在执行毛主席的无产阶级革命路线。把完成这个光荣任务看作比自己的生命还要紧，就是把执行和捍卫毛主席的无产阶级革命路线看作比自己的生命还要紧。

《红灯记》里的敌我双方，围绕着争夺密电码展开了紧张的搏斗。“贼鸠山要密件毒刑用遍”，而用毛泽东思想武装起来的李玉和，“筋骨断体肤裂意志更坚”。在敌人刑场上，李玉和所念念不忘的，仍然是“我为党做工作很少贡献，最关心密电码未到柏山”，以至“恨不得变雄鹰冲霄汉，乘风直上飞舞到关山”。最后，以鸠山为代表的日本帝国主义虽然杀害了李玉和，但是在争夺密电码的斗争上，却是彻底地失败了；而英雄李玉和虽然牺牲了，他却以自己最宝贵的生命保护了密电码，捍卫了毛主席的无产阶级革命路线，在这场斗争中取得了彻底的胜利。

当我们看到，慧莲一家也投入到这场斗争中来的时候；当我们看到，小铁梅经过严酷的考验，迅速成长起来，发誓“不低头，不后退”，“粉身碎骨不交密电码”的时候；最后，当我们看到，柏山游击队队长——“磨刀人”刀劈鸠山，处死叛徒，铁梅把密电码庄重地交给游击队长，高举红灯，和游击队英雄们一起欢庆胜利的时候，我们深深感到了李玉和的无产阶级革命精神所显示出来的强大的威力，深深感到了毛主席的无产阶级革命路线所显示出来的强大威力。

*

*

*

李奶奶对铁梅说：“要记住，红灯是咱们的传家宝哇！”我们也可以说：红灯也是中国无产阶级的传家宝。

“无产者一生奋战求解放，四海为家，穷苦的生活几十年。”中国无产阶级的老一辈，都经历了和李玉和同样的命运和斗争。中国的无产阶级，在伟大领袖毛主席的领导下，在毛主席的无产阶级革命路线的指引下，经过几十年的艰苦奋斗，才在中国的大地上建立了无产阶级专政。《红灯记》所塑造的无比热爱毛主席和毛主席的无产阶级革命路线的光辉典型李玉和，这对于在无产阶级专政下继续革命的中国无产阶级永远是一个强大的鼓舞。把执行和捍卫毛主席的无产阶级革命路线当作比自己的“性命还要紧”，这也是今天中国无产阶级的心声。按照马克思主义的教导，无产阶级只有解放全人类才能最后解放自己。中国无产阶级绝对不会忘记，今天在帝、修、反统治下的无产阶级和广大劳动人民，仍然处在“铁蹄下苦挣扎仇恨难消”的斗争极其艰苦的阶段。在当前国内外空前大好的形势下，我们一定要把各项工作做得更好，实现毛主席的伟大号召，中国应当对于人类有较大的贡献。

红灯又是革命文艺战士的传家宝。

《红灯记》，是在毛主席无产阶级革命文艺路线的指引下，江青同志率领革命文艺战士发起京剧革命的第一个胜利战果。八年来，这个闪耀着毛泽东思想灿烂光辉的革命样板戏，在江青同志的直接指导下，在激烈的两条路线斗争中，遵循工农兵的文艺方向，贯彻执行“古为今用，洋为中用”、“百花齐放，推陈出新”的伟大方针，运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，发扬“精益求精”的无产阶级革命精神，经过了千锤百炼，反复加工。最近发表的演出本，又进一步突出了以毛主席为首的中国共产党的领导，突出了武装斗争的红线，突出了主要英雄人物李玉和的塑造。李玉和的每一句唱词、对白，以及每一个动作，

都经过反复推敲，精雕细刻，从而使李玉和这个无产阶级的英雄形象更完美、更高大，也使剧情更合理、更严密。江青同志一再告诫革命文艺战士，我们的戏不是演着供人消遣的，而是要对亚非拉及世界革命作出贡献的，因此必须对革命负责。《红灯记》正是这种高度的政治责任感和精心的艺术创造的完美结合。这种革命精神，需要我们在今后的无产阶级文艺革命中进一步发扬。

让我们高举“红灯”，在无产阶级革命大道上奋勇前进吧！

（原载一九七〇年五月八日《人民日报》）

人民战争的壮丽颂歌

——评钢琴协奏曲《黄河》

丁 学 雷

正当我们纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十八周年,重新学习毛主席这篇光辉著作的时候,执行毛主席无产阶级革命文艺路线的新成果——根据革命音乐家冼星海《黄河大合唱》重新创作的钢琴协奏曲《黄河》诞生了!

我们热烈欢迎这个器乐领域无产阶级文艺革命的新成果。下面,我们对这个作品思想上和艺术上的成就,作一些具体分析。

钢琴协奏曲《黄河》是一部以人民战争为题材的大型器乐作品。它以革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,热情地歌颂了中华民族的雄伟气概和中国人民光荣的斗争历史,歌颂了毛主席亲自领导的抗日战争所取得的伟大胜利,歌颂了毛主席人民战争思想的伟大胜利。

整个乐曲由《黄河船夫曲》、《黄河颂》、《黄河愤》和《保卫黄

河》四个部分组成，而以《保卫黄河》作为全曲的重点和高潮，形成一个有力的整体，成功地体现这样一个伟大的主题：“我们中华民族有同自己的敌人血战到底的气概，有在自力更生的基础上光复旧物的决心，有自立于世界民族之林的能力。”

作为全曲前奏的《黄河船夫曲》一开始，乐队就以滚滚惊雷般的鼓声和气势雄伟的演奏，在人们面前生动地展现出黄河汹涌澎湃、风狂浪险的宏伟场面。钢琴以急骤的琶音掀起了阵阵巨浪，引出了坚定有力的船工号子，黄河上的船工们万众一心同狂风恶浪顽强地展开了搏斗。随着搏斗的不断激化，音乐不断地发展，这时，钢琴演奏者以充沛的革命激情，全面发挥钢琴丰富的表现力，气势磅礴地描绘了船工们冲过急流险滩的壮丽情景。它象征着中华民族不屈不挠的斗争精神，是中国无产阶级和革命人民在伟大舵手毛主席的指引下，在时代的大风大浪中驾驶着革命的航船，冲破艰难险阻，绕过浅滩暗礁，豪迈地驶向胜利的彼岸。听，舒展而明朗的〔慢板〕出现了，冲过了黄河险滩，象征着新中国已显出黎明的曙光，给征途上的革命者增强了无限的信心。最后，钢琴用强烈的刮奏把音乐引回到紧张的搏斗中去，乐曲的结尾不是去描绘船工们的驾舟逐渐远去，而是结束在船工的主调上，突出了中国无产阶级和革命人民的英雄形象，以胜利者的姿态宣告：我们是黄河的主人，是中国的主人！

接着，乐曲以朴质而壮阔的气质，雄厚而缓慢的旋律，开始了第二乐章《黄河颂》，把我们带入了历史的回忆之中，随着音乐的不断展开，气势层层高涨，乐曲逐渐推向高潮，雄伟的乐曲荡涤了旧协奏曲慢板乐章中那种哀怨恋慕的伤感气息和森严神秘的宗教色彩，有力地显示了“中华民族不但以刻苦耐劳著称于

世,同时又是酷爱自由、富于革命传统的民族”,从而唤起我们对社会主义祖国的加倍热爱,激励着我们为保卫社会主义祖国而斗争。在《黄河愤》中,乐曲一开始,明朗而清彻的竹笛声吹出了陕北风格的引子,明确地点明了这是毛主席和共产党领导的革命根据地。境界开阔而深远,展示出西北高原上阳光普照的明媚景色。钢琴模仿民族乐器奏出了欢快而明亮的曲调,进一步表达了陕北革命根据地人民欣欣向荣、朝气蓬勃的战斗生活。延安啊,这是中国人民的希望,是中国无产阶级和革命人民解放的灯塔!在经过一个瞬息的休止后,钢琴骤然奏出了沉重的低音和弦,铜管乐器奏出了阴沉的阻塞音,这是日寇的铁蹄在践踏祖国的河山。钢琴在这时用急速的碎音,倾诉出中国人民所遭受的深重灾难。血泪滴滴化怒涛,汇成滚滚黄河水。“中国人民是不能忍受黑暗势力的统治的”!随着乐曲间奏的不断高涨,爆发了一段排山倒海的钢琴独奏,表现了人民群众化悲愤为力量,向日寇进行斗争的坚强的决心,从而为把全曲推向“保卫黄河”的高潮作好了充分准备。

《保卫黄河》一开始,由铜管乐器奏出了庄严而嘹亮的富有战斗性的号角声,这号角声中出现了《东方红》的音调,它代表毛主席和共产党发出的战斗号令,号召全国人民组织起来,武装起来,打败日本侵略者,夺取民族解放战争的最后胜利。接着钢琴坚定有力的八度向上冲击的一段独奏,生动地刻划了广大抗日军民在毛主席、党中央的战斗号召下,紧急动员起来的宏伟场面,烘托出明快而果敢的《保卫黄河》的主调。在伟大领袖毛主席的领导下,全国亿万抗日军民团结一致迈着刚毅而坚定的步伐,雄赳赳气昂昂地奔赴抗日的前方。在这里,《保卫黄河》的主调表现了风起云涌的人民战争,用变奏的手法,将一个单一

的主调加以各种发展变化，使音乐展现出不同的层次，从各个不同的侧面来歌颂人民战争。《保卫黄河》主调开始是以钢琴为主的威武雄壮、浩浩荡荡的全奏，接着突然转弱，好似在那密林丛中，青纱帐里，到处都有抗日英雄在战斗。然后又由弱而强，节奏越来越密，开始了钢琴与乐队的轮奏，此起彼伏，紧密呼应，表现出革命武装由小到大，由弱转强，在斗争中不断发展壮大。丰富而鲜明的音乐形象，使人们引起了对八路军、新四军、游击队、民兵与日寇进行英勇战斗情景的联想，时而隐蔽前进，时而奋起冲击，时而战马驰骋，这是一幅多么壮丽的人民战争的画图啊！当音乐达到高潮的顶峰时，出现了响彻云天的《东方红》乐曲，把中国人民伟大的抗日民族解放战争的完全胜利，归结到最根本的一点：这是战无不胜的毛泽东思想的光辉胜利！

中国无产阶级和革命人民并没由于胜利而停止战斗的步伐。尾声中出现的《东方红》与《国际歌》结合的音调，庄严地向全世界宣告：“已经获得革命胜利的人民，应该援助正在争取解放的人民的斗争，这是我们的国际主义的义务。”这一结尾把全曲提高到崭新的共产主义思想境界。

钢琴协奏曲《黄河》是一首无产阶级英雄形象的颂歌，中华民族顽强战斗精神的颂歌，毛主席人民战争思想的颂歌。

二

人民战争的壮丽颂歌钢琴协奏曲《黄河》的出现，对钢琴协奏曲这种形式来说，是一次大革命。

钢琴协奏曲是一种西洋的旧形式。过去被周扬之流捧得高不可攀的那些“大师”、“斯基”的作品，就其思想内容来说，对无

产阶级毫无用处；而艺术形式，大多是同无产阶级的革命斗争内容根本不相适应的，有些地方还有一定科学合理的部分，可以改造和利用。钢琴音域宽广，演奏技巧和表现手法具有气势雄伟、表现力丰富的特点，交响乐队则具有多种表现手段的特长；以钢琴为主、交响乐队为辅的多乐章的结构形式，给予协奏曲以表现内容深度和广度的可能。但是，从旧协奏曲的整体来说，随着整个资本主义世界的腐朽没落，剩下的也早已只是一个僵死的躯壳了。因此，我们必须遵循毛主席关于“不破不立。破，就是批判，就是革命。破，就要讲道理，讲道理就是立，破字当头，立也就在其中了”的教导，对旧协奏曲的形式彻底批判，才能使之新生。钢琴协奏曲《黄河》为在器乐领域中贯彻毛主席“古为今用，洋为中用”、“百花齐放，推陈出新”的伟大方针作出了光辉榜样，对钢琴协奏曲赋之以新的生命。

历来的资产阶级音乐家，总是把器乐音乐说成是“不可捉摸的”、“不可用文字解释的”、“抽象的”、“超阶级”的所谓“纯音乐”。这些资产阶级老爷是十足的主观唯心主义者。他们不仅需要欺骗别人，还要欺骗自己；他们不可能，也不敢明确讲出腐朽反动的音乐内容，胡诌什么“爱神与死神”、“人性与兽性”是“永恒的主题”。他们所散布的音乐神秘主义，其实是在愚弄劳动人民，妄图永远霸占音乐领域。

《黄河》是第一部表现了人民战争这样伟大主题的钢琴协奏曲。它不仅每一段音乐都有醒目的标题和具体的文字说明，用以准确地表达特定的革命内容，而且塑造了鲜明生动的无产阶级革命英雄的音乐形象，把标题内容成功地体现出来。这是无产阶级文艺的鲜明的阶级性、革命性、群众性的标志，是我们的文艺区别于一切剥削阶级文艺的根本标志。

钢琴协奏曲《黄河》，打破了资产阶级音乐的形式主义，在内容和形式的关系上，使形式服从内容，同时又充分地发挥了形式的能动作用，使一切艺术手段都服从于内容需要。

资产阶级艺术家，曾经一再把他们编造的一大套清规戒律，称之为协奏曲的“音乐逻辑”，碰也碰不得的。要不要重视逻辑性呢？当然要。但是，我们重视的是真正符合艺术发展规律的逻辑，形式服从内容的逻辑，你要表现人民战争，就要遵循人民战争发展的逻辑。

为此，在结构上，钢琴协奏曲《黄河》破除了西洋协奏曲必须由三个并无内在联系的乐章组成的洋框框，根据内容，需要几个段落就分几个段落，该如何连接就如何连接。第一段是前奏，是中华民族革命斗争精神的概括；以下三段，紧密相联地分别表现了中华民族斗争历史的过去、现在和未来，而把重点放在《保卫黄河》这一段上，因为正是在这一乐章中，出现了伟大领袖毛主席和亿万劳动人民的音乐形象。四段的内在联系表现在贯串着一根主线——人民战争，一个形象——在毛主席无产阶级革命路线指引下的中国人民。

在曲式上，钢琴协奏曲《黄河》破除了大型套曲第一乐章必须运用“奏鸣曲式”的洋教条。奏鸣曲式是一种结构繁复、篇幅冗长的大型曲式。现在，第一段前奏《黄河船夫曲》是简练、概括的素描，根本不需要那种必须由什么主部、副部、连接部、展开部、再现部、结束部组成的奏鸣曲式。第四段是重点，但奏鸣曲式那种所谓“动力性”主部与“抒情性”副部相互对立的刻板程式，在这里也毫无用处。因为这段内容是风起云涌的人民战争，为了表现人民武装由小到大，由弱到强，不断发展壮大，直到取得伟大胜利的过程，因而创造性地采用了经过改造的变奏曲形

式,将一个单一的主调,加以各种发展变化,以表现波澜壮阔、此起彼伏的群众斗争场面。

在钢琴演奏技巧上,用形象鲜明、简练扼要的表现手法,代替了过去钢琴演奏特别是所谓“华彩乐段”那种单纯炫耀技巧的资产阶级作风。同时钢琴协奏曲《黄河》还遵循“古为今用”、“推陈出新”的方针,独创地吸收了琵琶、古筝的演奏特色,剔除了封建阶级那种闲情逸致的消极情调,赋予鲜明的无产阶级时代精神,以崭新的面貌出现在舞台上,为无产阶级钢琴革命提供了可贵的经验。

在重点内容和一般内容的关系上,使一般内容服从重点内容,同时又充分发挥了一般内容的衬托作用。在全曲四段中,第一、二段,用的艺术手法很洗练,都分别是一个调性贯穿到底,尽量保持其单纯性、鲜明性,为音乐的不断向上发展有力地起着铺垫、衬托的作用。第三段,斗争逐渐深入,内容逐渐复杂,艺术手法也随之逐渐丰富起来。但最丰富多样的作曲技巧、演奏技巧、表现手法都集中用在第四段,真正做到了全力以赴地突出人民战争的主题思想。

在每一段的曲调、和声、复调、织体等各要素中,始终把曲调放在最主要最突出的位置。这是因为曲调最善于深刻揭示英雄人民的内心世界,也最为人民群众喜闻乐见,易于理解、易于接受、易于记忆。在《保卫黄河》中,即使在发展部分,也一直保持着曲调的完整性、连贯性,始终发挥曲调的丰富表现力。

在曲调中,又要重点突出主调,器乐曲中的音乐形象塑造主要由简明扼要的主调来完成。《黄河船夫曲》的主调就仅由四个音构成,短小精悍,斩钉截铁,富有顽强战斗的精神。在《保卫黄河》中,主调更是不断发展变化,调性层层翻高,力度不断增强。

充分而有力地表现了人民战争的主题。

要做到形式服从内容,必须对旧形式做到敢于批判,敢于革命。毛主席教导我们:“旧形式到了我们手里,给了改造,加进了新内容,也就变成革命的为人民服务的东西了。”一要改造,二要加进新内容,没有这两条,旧形式是决不会变成为人民服务的东西的。但即使是最有利用价值的旧形式,要用来表现今天的伟大而深刻的无产阶级革命和无产阶级英雄人物,都是远远不够用的。“继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造”。钢琴协奏曲《黄河》从内容到形式都是一个出色的创造。

三

钢琴协奏曲《黄河》是根据冼星海同志的《黄河大合唱》创作的。《黄河大合唱》产生在抗日战争时期,乐曲气势雄伟,音调简明有力,在广大的抗日军民中十分流传,鼓舞了中国人民的抗日斗志。钢琴协奏曲《黄河》较之《黄河大合唱》,是一次新的创造和飞跃。它不仅更本质地表现了抗日战争的历史,并且把主题思想提高到了共产主义和国际主义的高度,从而成为一首闪耀着马克思主义、列宁主义、毛泽东思想的无产阶级的大型器乐作品。

钢琴协奏曲《黄河》突出了毛主席、共产党对抗日战争的领导作用,突出了人民战争的光辉思想,突出了抗日军民的英雄形象,突出了无产阶级的斗争精神。《黄河大合唱》原有八段,钢琴协奏曲《黄河》从中选择了富有革命性和战斗性的曲调作为素材,结构成四段的钢琴协奏曲,而以《保卫黄河》作为全曲的重点段落,这是一个具有无产阶级革命胆识的重要创造。《保卫黄

河》在《黄河大合唱》中是战斗气息最强、在广大抗日军民中流传最广的一段，但它在《黄河大合唱》中的地位却并不够突出。钢琴协奏曲《黄河》不仅把《保卫黄河》放在全曲中最突出的地位，并且调动了器乐艺术上的一切可用的表现手段去丰富它和发展它，突出和加强了毛主席、共产党和人民军队的光辉形象。《保卫黄河》一开头的那段发出了伟大号召的引子，吸取了《黄河大合唱》中第八段《怒吼吧，黄河》的第一句音调素材，并给以崭新的创造，庄严的《东方红》成为这个引子的主导音调，明确了这是伟大领袖毛主席亲自发出的战斗号令，突出了伟大领袖毛主席的英明领导。当全曲发展到最高潮的结束部分时，又总结性地出现了金光灿烂的《东方红》乐曲。最后，在《保卫黄河》的进行曲中，在高音区同时出现了响彻云霄的《东方红》与《国际歌》相结合的音调，用以表现中国人民在伟大领袖毛主席的率领下，向着全人类的彻底解放奋勇前进！

钢琴协奏曲中的《黄河愤》是用《黄河大合唱》中的《黄河水谣》和《黄河怨》作为素材重新创作的。《黄河愤》一开始用竹笛吹出了陕北风格的“信天游”，明确地点明了这是陕北的抗日革命根据地，是延安，是解放区。《黄河大合唱》中的《黄河怨》，原来表现的是一个受尽凌辱、悲切怨恨的妇女形象；而今一改旧貌，突出一个“愤”字，“愤”，就是化悲痛为力量，就是反抗，就是斗争！钢琴协奏曲《黄河》以火热的无产阶级感情，表达了一个阶级的愤怒，将个人遭遇提高到一个阶级一个民族的高度，集中到阶级仇，民族恨，进行阶级斗争，民族斗争的高度。一字之差，使全局改观，突出了中国人民“要压倒一切敌人，而决不被敌人所屈服”的革命精神，体现了“反动派杀人越多，革命的力量就越大，反动派就越接近于灭亡”的伟大真理。

政治从来是统帅着艺术的。艺术观就是世界观在艺术领域内的反映。这对于现实题材的作品是这样，对于历史题材的作品也是这样。创作钢琴协奏曲《黄河》这样一部大型的器乐作品，必须对抗日战争时期我国国内阶级斗争形势有一个正确的分析，必须对党内两条路线斗争有一个正确的认识，还必须正确解决器乐作品如何表现党和毛主席的领导，如何树立人民军队的英雄形象等一系列问题。这一切，首先都是政治问题，世界观问题，而不是业务问题，技术问题。钢琴协奏曲《黄河》创作组的同志，在创作过程中坚持无产阶级政治挂帅，坚持认真学习毛主席著作，并且深入黄河边上的革命老根据地，接受贫下中农的再教育，和船工们一起摆渡、拉纤，参加劳动，请老红军、老游击队员讲述当年在毛主席无产阶级革命路线指引下，奋勇抗日的英勇事迹。这个过程充分说明：在今天，只有用毛泽东思想武装起来的革命文艺工作者，才能真正地反映出历史和现实的本质，让无产阶级的革命英雄形象焕发出气吞山河的光辉！

毛主席教导我们：“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，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”

文艺工作者要使自己成为工农兵的忠实代言人，就必须先做工农兵的学生。不搞好思想革命，就不可能进行艺术革命。世界观改造是文艺工作者的根本问题，是一个走什么道路的问题。当我们纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十八周年的时候，回顾江青同志带领革命文艺战士所走过的战斗历程，更加

使我们清楚地认识到：坚持毛主席的无产阶级革命文艺路线，走与工农兵相结合的道路，不停顿地向一切剥削阶级意识形态发动猛攻，在斗争中学习工农兵，加速思想革命化，我们的队伍就无往而不胜。

我们正处在世界人民反对美帝、苏修的历史新时期，正处在一个以毛泽东思想为伟大旗帜的革命新时代。我们的无产阶级文艺革命，是以消灭一切剥削制度、剥削阶级及其意识形态为目标的伟大革命，是以毛泽东思想为指导，由无产阶级先锋队——中国共产党领导的伟大革命。钢琴协奏曲《黄河》的诞生，使我们更加满怀革命豪情，投入新的战斗。让我们在毛主席开辟的无产阶级文艺革命的航道上，乘风破浪，夺取新的胜利！

（原载《红旗》杂志一九七〇年第五期）

“龙江风格”万古常青

——评革命现代京剧《龙江颂》

丁 学 雷

“金水银水甘露水，比不上‘龙江’送来的风格水！”“江大海大天地大，比不上毛主席的恩情大！”

“龙江风格”就是无产阶级的共产主义风格。革命现代京剧《龙江颂》，就是一首壮丽的共产主义风格的颂歌。这朵社会主义文艺新花的出现，是毛主席无产阶级革命文艺路线的新胜利，是当前文艺战线斗、批、改的新成果。

反映社会主义革命和社会主义建设，在我们的文艺舞台上始终是一个重要的课题。《海港》取材于社会主义工业建设，热情赞扬了无产阶级国际主义；《龙江颂》则取材于社会主义农村建设，突出歌颂了无产阶级的共产主义风格。这一对姊妹篇，正是在表现社会主义时代风貌上，开了新生面。

—

《龙》剧所写的是一个生产大队堵江救旱的伟大壮举。九龙江边的龙江大队三百亩高产田和三千亩大田丰收在望，可就在

这时，后山地区却有九万亩良田遭遇了百年未有的特大干旱。县委决定在龙江大队堵江送水。龙江大队的三百亩高产田要被水淹没。问题就这样尖锐地摆到了龙江大队的干部和群众的面前：是解救九万亩牺牲三百亩，还是保住三百亩牺牲九万亩？这里有两种截然不同的态度。以支部书记江水英为代表的一方，顾大局，识大体，把困难留给自己，把方便让给别人：“甘蔗没有两头甜，我们应当作出必要的牺牲！”但是，以大队长李志田为代表的一方，却只想着本队的小集体利益，头脑里净是“我的高产指标”，“我的超产分红”，“我的晚季损失”。围绕这一问题，全剧展开了一场扣人心弦的矛盾冲突。

江水英跟李志田的思想斗争表明，在生产资料所有制的社会主义改造基本完成以后，还必须继续同留存在人们头脑中的各种私有观念作斗争。

李志田并不是一个坏干部。他经历了从私有制到社会主义集体所有制的伟大的转变，已经具有社会主义时代新农民的许多特点。但是，作为一个共产党员，李志田的世界观却还没有达到无产阶级先进分子应有的高度。几千年的私有制度所造成的私有观念，在他的脑子里还不愿意轻易地退走。这种私有观念，在富裕中农常富的身上是以赤裸裸的自私自利的形式表现出来，而在李志田的身上则表现为狭隘的本位主义。他不懂得共产党员必须“以局部需要服从全局需要这一个道理”，不懂得全局和局部的关系是统帅与被统帅的关系，不懂得社会主义制度下的全局利益与局部利益在根本上是一致的。与他相反，江水英所想的，就不只是一个大队的局部利益，而首先是整个党、整个阶级和广大贫下中农的整体利益。她所遵循的是毛主席的教导：“要提倡顾全大局。每一个党员，每一种局部工作，每一项言

论或行动，都必须以全党利益为出发点，绝对不许可违反这个原则。”《龙》剧从这里向人们提出，究竟以全党、全国人民的利益为出发点还是以本单位小集体利益为出发点，这不是一个小问题，而是一场两种世界观和两条路线的尖锐斗争。

李志田无疑是愿意走党所指引的社会主义道路的，但是他理解，本位主义思想和社会主义思想是根本对立的，从本位主义出发，只能通向资本主义，而不可能通向社会主义。如果每个单位都只管自己的小集体的利益，而置国家利益和兄弟地区、兄弟单位的困难于不顾，那必然会破坏社会主义所有制，导致资本主义复辟。谁欢迎这样做呢？第一是阶级敌人，第二是资本主义的自发势力。李志田的本位主义思想一冒头，阶级敌人黄国忠就立即推波助澜，企图借李志田的手来达到他破坏堵江送水的反革命目的。这给予我们深刻的启示：阶级敌人总是要千方百计利用人们头脑中的私有观念和本位主义思想，来达到他们破坏社会主义经济、颠覆无产阶级专政、复辟资本主义的罪恶目的。两个阶级、两条道路、两条路线的斗争，不但表现在同阶级敌人反社会主义的破坏活动的斗争，而且表现在人民内部两种世界观的斗争。思想战线的斗争同政治战线和经济战线的斗争总是联系在一起的。这是整个社会主义历史时期阶级斗争的普遍规律。

而体现在江水英身上的“龙江风格”，则是无产阶级的风格，是广大贫下中农的根本利益和愿望的集中表现。这种风格就是毛主席所教导的：“共产党人的一切言论行动，必须以合乎最广大人民群众的最大利益，为最广大人民群众所拥护为最高标准。”江水英就是按照这个标准行动的。淹三百，救九万，是照这个标准；牺牲柴草，抢救大坝，是照这个标准；最后开足闸门，提

高水位，不惜承担最大牺牲，也是按照这个标准。这种风格不是从天上掉下来的，而是社会主义制度的产物，是党领导下的广大贫下中农走社会主义道路的积极性的产物。发扬这种风格，又正是根除私有观念，巩固和发展社会主义制度的重要途径，是沿着社会主义的道路巩固工农联盟，把广大贫下中农团结成一个整体的精神纽带。我们从江水英的一段回忆对比中，看到了龙江村的不平常的经历。龙江村在三年前遭遇水灾，是毛主席派来的人民解放军和后山的阶级亲人帮助他们重建家园。现在后山遭受干旱，他们义不容辞，牺牲本队，保全后山。“龙江风格”正是整个社会主义时代伟大风貌的一个缩影。

第四场《窑场斗争》有一个感人至深的场面：正当江水英同阿更在柴草问题上争论的时候，后山来了可爱的小红。江水英递过水壶，要小红多喝点龙江的甜水，她却碗到嘴边就停住了，把水倒回壶内。原来她奶奶盼水妈说：“一碗水也能救活几棵秧苗。”这一生动的情景把大家深深感动了。龙江的“风格水”呵，那怕是点点滴滴对后山的阶级亲人也是何等的宝贵！但是更宝贵的还是崇高的“龙江风格”。它正在广大贫下中农的心田里开花结果。祖国的蓓蕾就是在“龙江风格”的培育下成长的！为什么盼水妈一听说龙江大队堵江送水，就忙着上山砍竹子，连夜赶编了几对畚箕，天不亮就催小红送到龙江大队？难道是为了她个人或一个小集体的利益吗？不是。几对畚箕，表明了龙江和后山的贫下中农，本来就是血肉相连的同一个整体。正如江水英所说的：“手心手背都是贫下中农的肉，山前山后都是人民公社的田”。社会主义和共产主义伟大理想，把无产阶级、贫下中农和全世界被压迫的劳动群众都紧紧联结在一起。“只有解放全人类，才能最后解放无产阶级自己”。体现在江水英身上的“龙江

风格”的思想基础正在于此。

《龙》剧所反映的共产主义风格跟本位主义的矛盾，在现实生活中是大量存在的，不仅存在于农村，也存在于工厂和一切企业。这是社会主义时代的一个普遍存在的矛盾。所以《龙》剧的主题具有深刻的时代意义。淹三百，救九万，这种崇高的风格决不可能出现在任何资本主义社会，而只能出现在社会主义制度下的新农村。“龙江风格”的胜利正有力地表现出我国社会主义制度的无比优越。所以，《龙江颂》是对我们伟大的党、伟大的时代和伟大的人民的一曲响彻云霄的颂歌。

二

《龙》剧所歌颂的共产主义风格，是通过主要英雄人物江水英的崇高形象鲜明地体现出来的。

江水英这一英雄人物，是我们社会主义戏剧舞台上农村支部书记的艺术典型。她不是一般的农民的典型，而是党和毛主席亲手培育的，在广大贫下中农中涌现出来的无产阶级先进分子的光辉典型。“以革命利益为第一生命”，不折不扣地把党的决定化为自己的行动，在两个阶级和两条路线的斗争中领导群众沿着毛主席的无产阶级革命路线建设社会主义新农村，是江水英性格的核心。

无产阶级的革命风格，总是在跟一切旧思想、旧势力以及和敌对阶级的斗争中产生和发扬光大的。《龙》剧塑造江水英的英雄形象，突出她的共产主义风格，不是离开两种思想、两条道路的斗争作空洞的歌颂而变成所谓“高空作业”，而是让她置身于各类矛盾的风口浪尖。在堵江抗旱这场战斗中，不仅是人与自

然的斗争,更重要的是人与人之间的两个阶级、两条道路、两种思想的斗争。要把滔滔的江水送到受旱的良田,江水英面对着三种相互关联的阻力:同掉队的战友的矛盾,同自发资本主义势力的矛盾,同隐藏的阶级敌人的矛盾。由于她始终抓住了阶级斗争这个纲,用党的八届十中全会公报武装自己,武装干部,武装群众,她在斗争的第一线上,不是处于被动防御的地位,而是处于主动进攻的地位。她把私有观念和本位主义提到阶级斗争和两条道路斗争的高度来解剖,指出它们之间的内在联系,更加发人深省。她把旱情和敌情联系起来考察,从盼水妈那里查清了黄国忠的罪恶历史,从而教育了群众,教育了常富,更教育了李志田,取得了对敌斗争和思想斗争的胜利,保证了堵江送水任务的胜利完成。

江、李的思想斗争是全剧的主线。江水英在这场斗争中既有高度的无产阶级党性和原则精神,又善于做战友和群众的思想工作;既有彻底的革命精神,又有严格的科学态度。

为了革命的全局,需要局部付出代价的时候,江水英没有半点含糊和犹豫。阶级敌人的破坏,富裕中农的吵闹,掉队战友的阻挠,都不能动摇她的坚强意志和决心。难道江水英对本队良田被淹无动于衷?不。她意味深长地对李志田说:“这大田是咱们亲手开,这庄稼是咱们亲手栽,怎么能不想啊!”她正是从本队的高产良田,想到那更广大的九万亩和天天盼望着龙江送水的阶级亲人,想到整个无产阶级、贫下中农和全世界被压迫的劳苦大众。这是多么广阔的无产阶级的革命胸怀!

《闹上风云》一场,李志田冲着江水英提出了一连串的责问:“你,对得起广大的社员群众吗?!对得起同甘共苦的战友吗?!对得起生你养你的龙江村吗?!”这一责问,提出了一个十分重要的

问题：究竟是谁代表着广大人民群众包括龙江村的贫下中农的根本利益？是由江水英的形象所体现的党的领导，还是李志田这样的本位主义者？答案是十分明确的。江水英针锋相对地回答说：“咱们对毛主席的教导，党的决定，决不能有半点含糊，更不能背道而驰！否则，那才真正是对不起广大的社员群众！对不起同甘共苦的战友！对不起生我养我的龙江村！更对不起三年前帮我们重建江村的阶级弟兄啊！”这几句话很好地说明了党和群众的关系。只有我们党，只有我们伟大领袖毛主席的革命路线，才能够代表广大人民群众的根本利益。毛主席的教导和党的决定，是广大劳动人民的意志和愿望的集中表现。如果把小集体的局部的、眼前的利益同党的要求和全局的利益对立起来，甚至把前者置于后者之上，表面是为了关心群众，实际上与群众的根本利益背道而驰。

江水英是不是象李志田所说的，只知一个劲儿的丢丢丢，而完全不考虑本队的生产和群众的生活呢？根本不是。对于如何解决面临的困难，她比李志田想得更远、更周密、更细致。当李志田费了好大的劲才说出“那就丢吧”，江水英却出人意外地回答说“不！”对待“丢”和“保”这对矛盾，她不是用一个简单的“丢”字来解决，而是既丢又不丢，既坚持原则，顾全大局，又力争补回或减少损失。她在战略上藐视困难，在战术上重视困难。她的每一步行动，每一项措施，都严格地把发扬共产主义风格和巩固社会主义集体所有制很好地结合起来。当三百亩要被淹时，她提出“堤外损失堤内补”，“农业损失副业补”，同时发动群众一起想办法。大坝筑成后，她带领群众苦战三千亩。当水位提高，大田和住房将要进水的时候，她又及时采取措施，一面安顿社员生活，一面把秧苗移到高处为下一步排涝补种夺回丰收作好准备。

她的这种周密的安排，充分地表现出她的既坚决果断又深入细致的革命品格和工作作风，也生动地反映了在我们社会主义国家，全局的奋斗目标是靠充分地发挥各个局部积极性实现的。

江水英跟社员群众的血肉关系表现得十分突出。她始终扎根于群众之中，动员群众，依靠群众，带领群众共同前进。她是群众的引路人，又是群众的贴心人。在最艰险的场合，她奋不顾身，带头冲锋陷阵；在最困难的时候，她首先关心的是整体的利益，群众的疾苦。正因为如此，当她跟李志田当面交锋的时候，社员群众始终紧紧地跟她站在一起。阿坚伯送鸡汤和他严斥常富的那段唱词，动人地表现出龙江村的干部和群众对自己的好书记的深厚的阶级情谊。

江水英的崇高的革命风格，不仅表现在她跟李志田的本位主义思想斗争上，更进一步表现在她满腔热情地帮助李志田转变过来，把李志田的思想提高到无产阶级思想的高度，从而充分体现毛泽东思想的巨大威力。作为一个土生土长的农村支部书记，江水英对待同志和战友，始终抱着深厚的阶级感情，朴实、真挚、亲切而又谦虚谨慎。她从不以理傲人，而是把革命道理和本队群众的生活实践结合起来，做耐心细致的思想工作。即使对富裕中农常富，也是重在身教，以理服人。对待李志田这个在前进道路上掉了队的战友，江水英既动之以情，又晓之以理，启发他的阶级觉悟，激发他的革命感情，帮助他在群众的革命实践中接受教育。《闹上风云》这一场，针对着李志田的思想根源，江水英忆苦思甜，谆谆诱导，指出忘本的不是别人，正是他自己。然后进一层，用惊心动魄的阶级斗争事实教育李志田，使他痛感上了敌人的当，让他自己总结沉痛教训。当李志田认识到自己的病根的时候，江水英及时抓住了他思想转变的关键时刻，以极端的

热忱鼓励他“抬起头，挺胸膛，高瞻远瞩向前方”。这里有一段十分精彩的对白：

江水英（热情地）志田，抬起头来，看，前面是什么？

李志田 咱们的三千亩土地。

江水英（引李志田踏上水闸石阶）再往前看。

李志田 是龙江的巴掌山。

江水英（引李志田登上闸桥）你再往前看。

李志田 看不见了。

江水英 巴掌山挡住了你的双眼！

而江水英却看得很远很远。她一步一步地把转变过来的战友引向身在农村、胸怀世界的精神境界，树立起崇高的革命理想：“埋葬帝修反，人类得解放。让革命的红旗插遍四方，高高飘扬！”江水英领着李志田和龙江村群众所奋斗的方向，就是我们党领导着全体劳动人民所奋斗的方向。站在我们面前的是一个多么崇高而又亲切的无产阶级英雄形象啊！

三

革命现代戏反映社会主义时代，集中到一点上，就是满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄形象。在舞台上以谁为中心，就是在现实生活中以谁为榜样的问题，就是在政治上承认不承认无产阶级革命力量在整个社会主义时期占据主导地位的问题。

要使无产阶级英雄人物占领舞台中心，必须反对两种倾向。

一种是无冲突论,否认阶级斗争,否认英雄人物是从伟大的斗争中产生的,把英雄人物抽象化。另一种是为冲突而冲突,不是为了突出英雄人物而写冲突,结果必然是歪曲生活,丑化英雄。在舞台上表现各种矛盾冲突是很重要的,但必须围绕着刻划英雄人物来展开,否则,冲突越加强,中间人物或反面人物就越突出。《龙》剧正是批判了这两种倾向,丰富了革命样板戏塑造无产阶级英雄人物的创作经验。

《龙》剧始终围绕着主要英雄人物有层次地展开矛盾冲突。究竟以谁为中心来展开矛盾冲突,在创作上有两种结果。一种是把各种矛盾都集中在中间人物身上,势必造成一人放炮、众人围着他团团转的局面,使中间人物压倒了英雄人物,而英雄人物则成了中间人物的陪衬,忙于到处补漏洞,这就一定会贬低或损害英雄人物的形象。《龙》剧恰恰与此相反。它自始至终把各种矛盾的展开、激化和解决,都为突出江水英的英雄形象服务。江水英和李志田面对面的思想交锋只有两次,但两种世界观的斗争并没有中断,不仅斗争波澜起伏,而且占领舞台中心的始终是江水英,而不是李志田。

剧中写堵江救旱的斗争有五次回合:第一次是“丢卒保车”,在江、李之间的第一次交锋中,初步突出了江水英的共产主义风格。第二次是窑场斗争,黄国忠唆使常富、阿更提前起火烧窑引起江水英的警觉;江水英借助小红带来的后山亲人的深情厚意及时教育大家,把群众充分发动起来。第三次是抢险合龙,在两类矛盾错综复杂地进行的时刻,给江水英一段净场唱,以抒发革命豪情和分析可疑迹象,同时表现她不怕苦、不怕死,带头跳水堵住合龙口的勇敢精神。第四次是出外支援和后山访旱,把山前山后、内部矛盾和敌我矛盾、盼水妈的血海深仇和“龙江风格水”

都聚集到一个焦点上，突出了江水英对革命事业极端负责的踏实作风和对阶级斗争一抓到底的顽强精神。第五次是承担最大牺牲，江、李矛盾和敌我矛盾都到达顶点，体现在江水英身上的共产主义风格，以锐不可当之势战胜了旧思想和反动势力。在这五次回合的关口上，江水英都站在斗争的第一线，每次斗争都不雷同，对立面也不雷同，但又都是互有内在联系。《龙》剧善于抓住主要英雄人物、主要矛盾、主要环节和主要唱段，随着矛盾冲突一环扣一环、层层深入，使英雄形象不断地向纵深飞跃。特别是第八场，以巨大的政治和艺术魄力，在两个阶级、两种世界观的斗争的高潮中，从难度最大也是最关键的地方，使江水英的英雄形象跃进到新的高度，给人以奇峰突起之感。

以英雄人物为中心来展开各种矛盾，无论是正面人物一方，还是对立面人物一方，都必须有层次，有区别，有联系。这就是遵循毛主席在《矛盾论》中指出的：“不但要在各个矛盾的总体上，即矛盾的相互联结上，了解其特殊性，而且只有从矛盾的各个方面着手研究”，“了解它们每一方面各占何等特定的地位，各用何种具体形式和对方发生互相依存又互相矛盾的关系”。反映两类矛盾的文艺作品尤其需要在这方面下功夫。因为这是涉及到围绕英雄人物展开的各种矛盾能否结成一个有机的整体，涉及到对矛盾各方描写的分寸如何掌握，涉及到英雄人物如何在矛盾冲突中针对不同的对象用不同的方法解决矛盾。运用在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物的创作经验，《龙》剧塑造的正面人物是层次分明的。如阿坚伯、阿莲，他们对党的决定坚决地执行，对不利于党的事业的行为坚决地斗争，他们是江水英的左右手，同时在他们身上也表现出江水英的影响。这龙江村的一老一少和

后山的盼水妈、小红这一老一少，构成了以江水英为中心的英雄群像，在斗争中起到了“绿叶扶红花”的作用。就人民内部矛盾的对立面来看，李志田、阿更、常富三者的思想基调是各不相同的。在第一场，阿更认为只要搞好本队生产就是对旱区最大的支援，而李志田则认为“这还不够，咱们还要用物资去支援”，在第四场他批评阿更擅自起火，这都表明他比阿更的思想起点要高出一头。至于只关心自留地的常富当然是思想最低的一个了，但他和阶级敌人则有严格区别。他两次为江水英舍己为人的事迹所感动，就点出了他经过教育还是能够走社会主义道路的一面。由于把握了不同阶级、不同人物的性格特点，才能表现出阶级斗争的内在联系，才能安排好英雄用武之地，才能表现出转变人物在英雄人物的影响下有层次地转变过来。

《龙》剧不是把各种人物之间的各种矛盾作等量处理，而是善于突出“取得支配地位的矛盾的主要方面”，用其他人物的矛盾冲突为突出英雄人物的形象作铺垫。使英雄人物占领舞台中心，并不是让英雄人物对每一事件不分时间、地点、条件都沾边。什么都沾边的结果，英雄人物似乎在满台转，但却是往横里发展，不是向纵深发展，形象仍然树不起来。所以，正面人物应该有“分工”，这不但是结构上的需要，更重要的是为主要英雄人物起正面烘托作用。如第六场，阿坚伯对常富进行批评教育，起到了对江水英立传的效果。这场斗争对树立阿坚伯的形象是很必要的，但更重要的是为江水英的上场作铺垫。当常富一边同阿坚伯大吵大嚷、一边冲向江水英家门的时刻，却从相反的方向传来江水英的声音，原来她又是一夜没有睡，领着阿莲等人查看水情。两种精神境界，形成极其鲜明的对比。又如第八场，黄国忠的煽风点火，阿坚伯与李志田在闸上的激烈争论，直接为下面江

水英与李志田的斗争高潮作了“山雨欲来风满楼”的渲染。由于前几场戏的远铺垫,加上这场戏的近铺垫,江、李双方的思想基础和行动根据都已向观众交了底,所以这场戏的矛盾冲突越激烈,江水英的共产主义思想和风格越迸发出夺目的光辉。

革命现代京剧《龙江颂》的成功演出,和当前一批正在试验演出的新剧目交相辉映,反映了以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命,正在生气勃勃地向前迈进。我们深信,革命现代京剧这一新生事物,在马克思主义、列宁主义、毛泽东思想阳光的哺育下,一定会更加茁壮、更加迅猛地发展。让我们满怀革命豪情,以新的战斗成果,迎接伟大的历史文献《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年!无产阶级革命文艺百花盛开的季节就在我们的眼前!

(原载《红旗》杂志一九七二年第一期)

移植创作中的优秀成果

——评革命现代京剧《红色娘子军》

宋 鸿 华

移植革命样板戏，是大力普及和推广革命样板戏的重要措施。当我国第一部革命现代舞剧《红色娘子军》在芭蕾舞剧史上开拓了新局面之后，广大工农兵群众就曾提出了新的要求：希望在京剧舞台上移植这朵无产阶级艺术的灿烂之花。

现在，广大工农兵群众的这一愿望已经实现了！

威武壮丽的《红色娘子军》，从芭蕾舞台成功地移植到京剧舞台，是贯彻执行毛主席无产阶级文艺路线的又一个重大成果。这一移植创作的演出本和革命现代京剧《海港》、《龙江颂》演出本相继发表，使人们清晰地听到了《在延安文艺座谈会上的讲话》光辉照耀下的无产阶级文艺革命奔腾向前的波涛声。

革命现代京剧《红色娘子军》的最大成就，是在忠实于舞剧原作的基础上，充分发挥京剧艺术的特长，满腔热情、千方百计地塑造了洪常青、吴清华这两个无产阶级英雄人物的光辉形象。它既保留了原作的精华，而在英雄形象的具体刻画上又有某些重要的发挥和再创造。

京剧演出本着力刻画了主要英雄人物洪常青的光辉形象。

作为娘子军连的党代表，洪常青遵循毛主席关于“枪杆子里面出政权”的教导，把深受三座大山压迫、苦大仇深、渴望解放的奴隶引向冲决一切罗网、彻底摧毁旧世界的革命道路。《常青指路》的一场，设计了一大段亲切而新颖的二人相互接唱的〔西皮〕，既揭示了吴清华对南霸天的愤恨和对引路人的感激的心情，更酣畅地抒发了洪常青对阶级姐妹的阶级深情。“天下的受苦人心心相连”。洪常青“一语说穿”吴清华“多少年的心里话”；他从这个“一身仇恨一身胆，求解放，敢夺霸主鞭”的奴隶身上，看出了革命斗争此伏彼起的“大海狂澜”，他引导吴清华“迎着朝阳去”投奔那“崭新日月照河山”的革命根据地。在第二场，洪常青用吴清华的血泪控诉化作战斗的动员，激励群众的斗志，一段慷慨激昂的〔西皮〕唱出了豪迈的誓言：“要救出千百个受苦受难的吴清华”，“定叫那椰林寨，春光灿烂照万家！”这些声情并茂的唱段，都生动地描绘出洪常青作为善于宣传群众、组织群众、武装群众起来斗争的党的政治工作者的英雄形象。

洪常青不仅是优秀的政治工作者，而且也是我军指挥员的光辉典型。京剧演出本在打进南府这场戏中，巧妙地运用京剧道白表情达意的特殊功能，通过他与南霸天面对面的智斗，集中表现了他敢于斗争和善于斗争的勇敢和智慧。这位“十里春风来海外”的“不速客”带着履险如夷的大无畏精神，一踏进南府，就声势夺人，使敌人感到虚实莫测，胆战心惊，处处被动。面对敌人的一连串盘问，洪常青不仅从容不迫，对答如流，而且语义双关，机智雄辩，步步进攻。特别是当国民党党棍、土匪怀疑他这个“负有特殊使命”的“华侨巨商”不是前来“烧香”而是前来“拆庙”的时候，洪常青不仅镇静自若，而且主动反击，揭穿南贼虚张声势、外强中干、早被红军吓破了胆的真实面目。他的一声春雷

般的仰天大笑，同众匪“谈虎色变”的恐慌心理形成了鲜明的对比，显示出他压倒一切敌人的强大精神力量。但是，这种革命智慧和勇敢不是从天上掉下来的，也不是他头脑中固有的，而是“靠群策制订好战斗方案”。洪常青在横眉察看匪巢时所说的这句话，说明了无产阶级英雄人物的聪明才干，是来自于斗争实践，来自于群策群力，来自于党的正确路线的指导。正因为这样，洪常青能够抓住敌人贪财怕势的弱点，击破了敌人从思想上到武装上的层层防备，取得了这场斗争的胜利。

洪常青又是我们无数革命先烈的代表。在山口阻击的激烈战斗中，京剧演出本为洪常青设计了一段独特的边打边唱，着力刻画他不怕苦、不怕死、与敌人血战到底的英雄气概和“双手能擎天”的高大形象。他身负重伤，还竭尽最后一点力量，支撑着身体，遥望远方，极其欣慰地唱出：“心随战友过重山，一路凯歌传……”。这是战斗的凯歌，是无产阶级革命英雄主义精神一曲胜利的凯歌。就义一场所安排的核心唱段，更是把洪常青的无产阶级革命气节刻画得淋漓尽致。在生死关头，一个人的灵魂会最清楚、最深刻地展现出来。请听一听我们的英雄此时此刻的生死观：“洒热血迎黎明我无限欢畅，望东方已见那光芒四射喷薄欲出的一轮朝阳！”他向毛主席、向党、向人民表示：“我为你而生，为你而战，我为你闯刀山踏火海壮志如钢！”这是多么庄严的声音，多么崇高的境界！我们的英雄在慷慨就义时所展现的革命乐观主义精神，鲜明地反映了革命必将胜利、反动派必将灭亡这个不可抗拒的历史规律。

吴清华的英雄形象同样成功地再现于京剧舞台上。京剧演出本以浓重的笔墨，刻画了清华的反抗精神。序幕一场，就有三个层次，幕布一拉开，清华的刚强不屈的形象就如一团烈火映入

我们的眼帘。恶奴老四对着她吼叫：“你说！还跑不跑了？”回答是“跑！……跑！”这是把舞剧的艺术造型京剧化了，艺术效果十分强烈。老四的一句台词：“嗨！吊了三天，你还是这句话！”又反衬出清华的反抗意志是多么坚强。第二层，老四被南霸天叫走，于是使清华有机会和两位难友进行一番对话，唱一段〔西皮〕激励难友挣断镣铐，冲出黑牢。到第三层，清华夺过铁链，打倒恶奴，冲出虎口。这三个层次简洁有力地表现了吴清华反抗到底、宁折不弯的坚强性格。

看过舞剧的人，都不会忘记第二场吴清华奔向迎风招展的红旗，激动地捧起红旗的一角紧紧贴在脸上的动人情景。这一情景怎样才能在京剧舞台上再现出来呢？实践证明，京剧如果跟舞剧一样让清华一上来就在儿童团员的指点下奔向红旗，就很难达到舞剧那样的艺术效果。于是京剧演出本在结构上作了一些调整，把清华诉苦放在前面，充分发挥京剧的唱腔艺术，用〔散板〕起调的成套〔反二黄〕，让清华倾诉她的血海深仇。当清华唱到“想不到今天哪，春风引我到这里，找见了救星，看见了红旗”的时候，观众的情绪已被激发起来，这时清华再奔向红旗，观众的感情和清华的感情就自然地融合到一起，形成一个高潮。这又使下面清华所表达的“生死和你们在一起，走遍天涯永不离”的决心显得更有分量。

清华在政治上的成长，在京剧演出本中也表现得深刻细致，脉络清楚。特别是第四场，京剧充分发挥道白和唱腔的功能，有层次地揭示了她思想转变的过程。先是连长找清华个别谈心，一步步启发她思考洪常青所提出的“为谁扛枪，为谁打仗”的问题。连长唱的一段成套的〔西皮〕，起到了三个作用：刻画了洪常青，教育了吴清华，同时也给连长的形象塑造增添了有力的一

笔。连长的教育为洪常青的上场作了铺垫，而洪常青则进一步把清华的思想由为自己报仇雪恨引向“解放全人类”的崇高目标。

洪常青对清华的教育，处理得很有思想深度。他抓住清华的一张卖身契来启发她的阶级觉悟。卖身契，这是劳动人民受奴役、受压迫的象征。为什么南霸天能凭这么一张纸象黑石山一样压了清华整整十三年？而这同一张纸在柳林寨解放后就不顶事了呢？在这一问题上，吴清华开始懂得过去南霸天“有县衙门”，而“现在，我们有了红军”。但是单懂得这一点还不够。常青进一步对清华进行思想和政治路线的教育。剧中有一段含义深刻的对话：

洪常青 我们有了中国共产党，我们有了伟大领袖毛主席！有了毛主席为我们指出的革命路线！

连 长 所以我们才能解放柳林寨，把这座黑石山砸个粉碎！

洪常青 清华同志！革命不但要靠勇敢，还要有一条正确的路线啊！

诚如洪常青所指出的，“要让那天下工农全解放”，无产阶级战士决不能光凭“一家仇恨、个人勇敢”。要战胜武装到牙齿的反动统治阶级，只有依靠整个无产阶级和劳动人民的力量，依靠党和毛主席的英明领导，依靠毛主席的无产阶级革命路线。“只有解放全人类，才能最后解放无产阶级自己”，马克思主义的这一伟大真理就象“万泉河水层层浪”，打开了清华的思想境界，使她

找到了自己所以犯纪律的思想原因，就在于还不懂得一条正确的路线对革命事业的决定性意义。京剧演出本在这里把纪律的问题提到世界观的高度，提到思想和政治路线的高度来加以分析，是有现实意义的。它表明，只有在毛主席无产阶级革命路线的指引下，懂得了“为革命为人民为阶级而战”的道理，才可能有真正自觉的革命纪律。当清华一旦懂得了这一点，她的思想就产生了一个飞跃，由朴素的阶级感情上升到无产阶级世界观。这对于我们正在深入进行的思想 and 政治路线方面的教育，是一个生动的启示。

一个受尽压迫的奴隶，带着强烈的阶级仇恨冲出牢笼，在党的指引下投身革命，诉苦参军，又在党的阳光雨露的培育下经受了革命战争的战斗洗礼，接过革命先烈的红旗，成长为一个忠诚的共产主义战士，这就是吴清华成长的道路。这也是成千上万红军战士走过的道路。中国革命战争本质上是无产阶级领导下的农民战争。军队的来源，主要是农民和其他劳动人民。毛主席建军思想的一个重要方面，就是必须把军队置于党的绝对领导之下，通过思想和政治路线的教育，克服各种非无产阶级思想，建立“具有自觉的纪律”、“为着广大人民群众的利益，为着全民族的利益，而结合，而战斗的”人民军队。毛主席在《井冈山的斗争》这一光辉文献中指出：“经过政治教育，红军士兵都有了阶级觉悟，都有了分配土地、建立政权和武装工农等项常识，都知道是为了自己和工农阶级而作战。”吴清华的成长过程，正是中国工农红军沿着毛主席无产阶级革命路线成长壮大的一个缩影。

京剧《红色娘子军》的思想和艺术成就是多方面的。它特别为如何移植革命样板戏提供了有益的经验。这个经验，集中到一点，就是要善于运用你自己的剧种所拥有的各种艺术手段，满

腔热情、千方百计地塑造好无产阶级英雄形象。这就是移植的根本任务。移植革命样板戏，怎样才算是不走样？主要的就是看你是否成功地塑造革命样板戏中的英雄形象。移植不等于原封不动地照搬，事实上这也不可能做到。机械的生搬硬套，似乎是忠实于原作，结果必然要大走其样。这是因为剧种不同，艺术形式、艺术手段不可能一样。它们总有各自的长处，也总有各自的短处。所以，在移植的时候必须注意发挥其长处来为塑造英雄人物服务。江青同志在《谈京剧革命》中指出：“移植时，要好好分析原作，对人家的长处要肯定下来，不能改变；对人家的弱点，要加以弥补。”革命现代舞剧《红色娘子军》是社会主义文艺的光辉样板。但就舞剧这种艺术形式来说，它既有京剧所不能代替的优点，但也有它本身的局限。而京剧艺术的唱、念、做、打，有其独特的功能。如果京剧不充分发挥这些艺术手段的功能，那肯定是移植不好的。京剧《红色娘子军》没有贪图走“捷径”，而是选择了一条虽然艰难但是正确的道路，积极地调动京剧艺术的一切艺术手段，创造性地在京剧舞台上再现舞剧原作中的英雄形象。这一成功的经验，对于进一步普及和推广革命样板戏，繁荣社会主义的文艺创作，具有重要的意义。

（原载《红旗》杂志一九七二年第四期）

党是领导一切的

——革命现代京剧《杜鹃山》观后

杜 华 章

工、农、商、学、兵、政、党这七个方面，党是领导一切的。党的领导就是毛泽东思想的领导，毛主席革命路线的领导。这是已为我国革命实践所证明了的一条颠扑不破的真理。这也是社会主义文艺创作所要热情讴歌的伟大主题。革命现代京剧《杜鹃山》所以受到广大工农兵群众的热烈欢迎，正是因为它通过井冈山斗争时期一支农民武装的成长壮大的故事，成功地塑造了党的工作者柯湘这一英雄形象，从一个侧面突出了党指挥枪、党必须领导一切这一重大主题。它是当前加强党的一元化领导，促进批林批孔运动深入发展的有力武器。

“奴隶代代求解放，战鼓连年起四方。只因为行程渺茫无方向，有多少暴动的英雄，怒目苍天，空怀壮志饮恨亡！”这几句唱词言简意赅，发人深思，可以说是一部中国农民革命斗争史的概括。雷刚领导的杜鹃山农民自卫军开初“三起三落，旗竖旗倒，人聚人亡”，重蹈着历史上农民斗争覆辙。其根本原因，就在于没有无产阶级政党的领导，没有一条正确的路线。只有在以柯湘为代表的党的正确领导下，贯彻执行了毛主席的革命路线，才

使得这支农民武装由小到大，由弱到强，成为工农革命军一支钢铁队伍，使杜鹃山红旗漫卷，山花开遍。

《杜鹃山》就是围绕着要不要接受党的领导的问题，来选择富有表现力的戏剧情节，展开动人心弦的戏剧冲突的。

找不到党，抢一个共产党员领路向前，这表现了农民自卫军对党的朴素的阶级感情。但是马克思主义不可能从他们的头脑里自发地产生。雷刚抢来了柯湘，可他对党的性质、对党的路线和政策并不真正理解，因而也就不能自觉地接受党的领导，贯彻党的正确路线。要使一支自发的农民武装真正接受党的领导，那就必须用党的思想和政治路线去改造这支队伍。所以柯湘一到自卫军，首先抓的不是军事，而是思想、政治路线的教育。而要进行这种教育和改造，一场严肃的斗争是不可避免的。“扁担事件”是第一场有声有色的冲突。

农民自卫军抓来了雇工田大江，把他当成“土豪”，理由是他“为土豪做事”。正在盛怒之际的雷刚“照老章程”，要请他吃“革命的扁担”。对于这种敌我不分、亲痛仇快的错误行为，初来乍到的柯湘要不要出以公心，坚决制止？这是事关路线、事关大局的大是大非的问题。在原则问题上，柯湘是坚如磐石，寸步不让。她又善于针对雷刚和农民自卫军苦大仇深的特点，因势利导，启发他们的阶级觉悟，激发他们的阶级感情。当雷刚拔刀相向，逼问柯湘“你这个共产党，是真还是假”的时候，柯湘却从容镇静，请为土豪干过活的人都举起手来。在场的人，除了出身豪门的温其久，哪一个没有遭受过土豪的奴役和剥削？哪一个心里没有一本血泪账？这给雷刚上了第一堂阶级教育课，最后他也不由得把手举了起来。然后柯湘把大家都能接受的简单的生活真理上升到党的路线的高度，用毛主席的指示教育大家：“谁是

我们的敌人？谁是我们的朋友？这个问题是革命的首要问题。”分清敌我友，是制定党的正确路线和各项无产阶级政策的基础。不分敌我友，那就必然背离革命的大方向，背离毛主席的革命路线。雷刚这一扁担如果打下去，那就是打在自己的阶级兄弟身上，把革命的主力从身边赶走，这是机会主义的孤家寡人的政策。柯湘如果容忍这一扁担打下去，也就是抛弃了党的革命路线，放弃了党的领导。“革命的扁担”究竟打向谁？这个问题不但在民主革命时期有重要意义，而且在今天，在无产阶级专政下的社会主义革命时期，也仍然具有十分重要的意义。分清敌我友，组织起浩浩荡荡的革命大军，团结一切可以团结的力量，同样是无产阶级专政下的继续革命的首要问题，是贯彻还是反对毛主席的革命路线的试金石。只有牢记这一点，才能在阶级斗争和路线斗争的大风大浪中保持清醒的头脑，才不会在斗争中迷失方向。

一根扁担，教育了雷刚，使他初步懂得了“共产党的王法”；深深地感动了田大江，把他吸收到革命队伍中来，成为忠诚坚强的战士，落实了一系列无产阶级政策，彻底打垮了以温其久为代表的军阀作风、流寇主义的“老章程”，使农民自卫军出现了从未有过的群情激越的新气象，充分显示了无产阶级政策的威力。“政策和策略是党的生命”。无产阶级政策是党的路线的具体体现，是在群众革命斗争的实践中形成的。因此，党的政策从根本上代表着无产阶级和劳动人民的利益，最容易被群众接受，最能调动群众的革命积极性。离开了党的无产阶级政策，有时表面上也可以显得烈烈轰轰，但真正“积极”的只是少数人，终究经不起实践和时间的考验，最终只会挫伤群众的革命热情。试想，如果农民自卫军由着温其久干，捉住俘虏就杀，抓到为土豪做工的

就打，田大江还会来参加农民自卫军么？杜鹃山还有自卫军立足之地么？所以决不能把党的政策与群众的积极性对立起来，只有象柯湘那样，坚定不移地落实党的无产阶级政策，才能真正调动群众的革命积极性。

“扁担事件”的教育是深刻的。所以当雷刚爽朗地说“听党代表的”时，他的思想已经沿着无产阶级的方向提高了一步。但是，现实斗争告诉我们：要“步步跟定共产党”，一丝不苟地贯彻执行党的路线和政策，牢固地树立起党指挥枪的观念，还要经历反复的曲折的斗争和痛苦的磨练。《杜鹃山》遵循斗争生活的逻辑，提炼出丰富多彩的情节，围绕着怎样救杜妈妈，展开党的正确路线、策略和狭隘复仇思想的冲突，把戏剧推向高潮，进一步深化了党指挥枪的主题。

狭隘的复仇思想遮住了雷刚的双眼，他“只看到一村一户血泪账，望不见革命的征途万里长”。他不理解党的“敌进我退”“辗转游击”的战略方针，只想冲下山去，拚他个你死我活。这种简单的拚命主义，敌人不但不害怕，还正合他们心愿。毒蛇胆正是抓住了雷刚思想简单、性情莽撞的特点，设下了“金钩钓鱼计”，用杜妈妈作钓饵，引诱雷刚下山。温其久也是利用雷刚的弱点，在自卫军内部推波助澜，并且在雷刚私自下山以后，掀起阵阵恶浪逼向柯湘。这时柯湘面临的矛盾是极其复杂的。特别是当形势由于雷刚下山而发生急剧变化，战士们在温其久的挑动下象潮水一般涌向山口的时候，她更面临着十分严峻的考验。党的指示要坚决执行，被捕的雷刚和杜妈妈要立即营救，这时我们都能深切地感觉到柯湘面前的困难有多大，肩上的担子有多重！在革命顺利发展的时候，在胜利的形势下，坚持党的路线也许还不算太难，要在阶级斗争和路线斗争的关键时刻，在风口浪尖上，一如

既往，坚定不移地捍卫党的路线，就更显出英雄人物的英雄本色。我们看到，正是在革命斗争的一个十分危险的关头，柯湘以大无畏的反潮流的英雄气概，砥柱中流，力挽狂澜，顶住了温其久所掀起的反革命逆流，使革命转危为安。是什么力量使得柯湘能够高屋建瓴，势如破竹，排除万难，去争取胜利？因为她“自有明灯在心间”。她靠的就是一条正确的路线。她就是依靠这条路线，粉碎了敌人的阴谋，揭露了暗藏的内奸，团结了广大战士，教育了走入歧途的同志，把杜鹃山的武装斗争引向新的胜利。

杜妈妈曾经称颂柯湘：“她，党的嘱托记在心里，个人仇恨咽在肚里，天下大事看在眼里。”柯湘同雷刚的一个重要区别就在于，雷刚是“一时任性，不顾大局”，而柯湘头脑里思考的是革命的大局，胸臆间翻腾的是阶级的深情。她阻止雷刚下山是为了顾全大局；她赴汤蹈火，深入敌穴，营救雷刚，也是为了革命的大局。在革命斗争的关键时刻，是不是一切行动听党的指挥，是不是识大体，顾大局，这同样是一个路线问题，也是一个世界观的问题。象温其久这种人，顽固地站在地主资产阶级立场上，借革命以营私，当然要与我党的路线和政策作拚死的斗争。雷刚与温其久不一样。他怀着对地主豪绅的深仇大恨，扯旗造反。在长夜待晓的时候，他从自己的“三起三落”的失败中，痛切地感到“群雁无首难成行”，渴望找到共产党这指路的明灯。这表明他对党怀有深厚的阶级感情。但是，干革命单凭朴素的阶级感情是不够的，还必须有高度的阶级斗争和路线斗争觉悟。这样的觉悟，也就是自觉的无产阶级的世界观，只有在革命斗争的实践中，认真学习马克思主义，总结正反两方面的教训，克服头脑中的形形色色的非无产阶级思想，才可能逐步建立起来。雷刚曾经感慨万端地说：“闹革命为什么这样难？！”因为他还不理解“无

产阶级的运动是绝大多数人的、为绝大多数人谋利益的独立的运动”。要从事无产阶级革命，就必须从狭隘的复仇思想中解放出来，从一村一户看到千家万户，从一山一水看到千山万水，象柯湘那样具有解放全人类的宽广胸怀。这就必须同一切根源于私有制的旧思想、旧观念实行彻底决裂。而在雷刚的头脑里，不但有农民个体生产所造成的狭隘性，而且还有孔孟之道的流毒，主张“冤冤相报”，讲“义气”，不讲路线和政策。温其久就是利用他头脑中的旧思想，不断地在他耳边刮阴风，刮得他晕头转向，使他背离党的政策、路线；使革命屡次遭受挫折。直到付出了沉重的血的代价，他才觉悟过来。一个人的转变，往往不但需要正面的鼓舞与教育，而且需要有来自敌人方面的反面的教育。正是有了正反两方面的深刻教训，才使雷刚认识到柯湘所执行的党的路线的伟大与正确，认识到人民军队必须接受党的领导，听从党的指挥，才能够无往而不胜。他也终于在柯湘的教育下，识破温其久这个反面教员的真面目，给了他大快人心的一枪。这一枪由雷刚打出是最适宜不过的了。它不但宣判了温其久死刑，也表明了雷刚与旧思想、与错误路线实行决裂的决心。这一枪也正标志着雷刚思想上的一个飞跃，标志着他在革命征途上的一个新的起点。

雷刚所走过的道路很有代表性，因此也很有现实教育意义。雷刚这一形象是可爱的，这不仅在于他纯朴、直率，爱憎分明，敢于造旧世界的反，也在于他的从善如流、知错就改。“扁担事件”之后，他在柯湘的教育下，当场向田大江承认错误，“说不尽心中悔和恨”，“原谅我眼不亮心不明，是个糊涂人！”一旦改正错误，他的阶级感情就象山泉一样喷涌出来。他贸然下山，身陷重牢，杜妈妈的一席话如电闪雷鸣，开了他的心窍。他“悔恨交加，心

似刀绞”，恨毒蛇胆，也恨自己，“悔不该莽撞下山乱了步调”。这时他考虑的就不是母子两人的安危，而是衷心地希望柯湘千万不要下山，“自卫军火速转移，早传捷报”。犯了错误，使革命遭受损失，自然是可悔恨的，但错误和挫折教训了我们，可以使我们变得聪明起来。一个人在革命的征途上，难免会摔跤和犯错误，只要能够从错误和挫折中引出教训，就能化为革命的精神财富，使自己更自觉地接受党的领导，沿着毛主席的革命路线向前飞奔！这也是我们从雷刚身上得到的深刻的启示。

对于雷刚这样的屡犯错误的同志，柯湘采取的态度，既不是无原则的迁就，也不是简单化地一脚踢开，而是耐心地、细致地对他进行思想和政治路线的教育，帮助他总结教训。为了革命利益，为了救雷刚出险，必要时，她可以出生入死，牺牲自己的一切。这是何等火热的阶级感情！对待犯错误的同志就是应该这样。也只有这样，才能充分发挥党的路线教育人、改造人的威力，才能把党的思想、路线化为群众的自觉的革命行动，把绝大多数同志团结在毛主席革命路线的周围。

“杜鹃花红似血年年怒放”。今天，井冈山的红旗，已经插遍神州大地；杜鹃山的红花，开放得更加灿烂壮丽。我们的党经历了十次严重的路线斗争，经历了伟大的无产阶级文化大革命，变得更加团结、更加坚强、更加朝气蓬勃。我们学习《杜鹃山》，就要进一步确立党指挥枪的深刻观念，在党的一元化领导下，更加自觉地贯彻毛主席的革命路线，团结起来，去夺取更大的胜利！

（原载《学习与批判》一九七四年第六期）

军民团结 情深意长

——革命现代京剧《红云岗》观后感

杜 华 章

在我国长期的人民革命战争中，从井冈山到延河边，从长白山到大江南北，人民群众同子弟兵的鱼水深情凝结了多少动人的诗章！现在，在京剧舞台上，我们又听到一曲军民团结的胜利凯歌，这就是革命现代京剧《红云岗》。

“军民团结，消灭蒋匪！”这八个大字，幕布一拉开，就醒目地映入我们的眼帘。这八个字正是戏的主题所在。《红》剧以十分动人的艺术力量，深刻地表现了军民关系，热情地歌颂了军爱民、民拥军的鱼水深情。人民群众在敌人的眼皮底下救护我军伤员的故事，在人民解放战争中是到处都有的。它典型地反映出军民关系的阶级内容。军民关系本质上就是阶级关系。军队是阶级专政的主要工具。在剥削阶级占统治地位的旧世界，反动军队从来就是欺压百姓的，人民对之也是深恶痛绝。只有共产党、毛主席所领导的革命军队，才从根本上改变了军民关系的阶级性质，第一次建立起无产阶级的崭新的军民关系。人民解放军是无产阶级的革命队伍，是人民自己的军队，它来自人民群众，扎根于群众之中，“紧紧地和中国人民站在一起，全心全意地

为中国人民服务，就是这个军队的唯一的宗旨”。我们党领导下的军民关系的阶级本质就在于此。反动派永远也不能理解，为什么他们的反动宣传把我们党、我们的人民军队描绘成青面獠牙，可怕得很，可是人民群众仍然心向着我们党，拥护和热爱人民解放军？其实道理很简单：人民拥护我们，就是因为我们是人民的利益的保卫者，我们“不是为着少数人的或狭隘集团的私利，而是为着广大人民群众的利益，为着全民族的利益，而结合，而战斗的”。人民军队本来就是穿了军装的工农群众，人民群众怎能不把他们看成是自己的亲人，看成是“最可爱的人”呢！

看了《红云岗》，我们不禁想起当年列宁所讲的一个故事。列宁在十月革命胜利后的第二年，对军事训练班的学员说起他在火车上亲眼看到的一件事情。一群人在笑容满面地听一个老太婆说话。这个老太婆把旧士兵和革命士兵做了一个对比，说旧士兵是维护地主资本家的利益的，革命士兵是维护穷人利益的。她说：“在从前，穷人随便捡块劈柴也要挨顿毒打。现在呢，要是你在林子里遇见一个士兵，他还会帮你背柴哩。”“再用不着害怕带枪的人了。”这是十月革命后，一个普通的劳动人民对伟大列宁缔造的革命军队的出自内心的深切感受。在《红》剧中，就有两种军队的鲜明对比：一种是维护大地主大资产阶级利益的国民党匪军。他们一到沂蒙山区，地主还乡团就跟着回来，疯狂地向人民群众反攻倒算，烧杀抢掠，无恶不作。听听匪兵的嚎叫吧，“中央军来了，刁队长回了村。当初，谁分过财东家的东西，立即归还；如若不交，格杀勿论呐！”与这种“遭殃军”势不两立地对立着的，则是维护广大人民群众利益的共产党领导的人民解放军。他们肩负着革命的重担，人民的希望，转战南北，流血牺牲。这种对比，沂蒙山的人民群众都很清楚，他们懂得，伤员方排长是为

谁负伤的。“若不是同志们浴血奋战，象俺这受苦人怎把身翻？”英嫂这句唱词就说出了乡亲们的心里话。

《红》剧以饱蘸革命激情的笔墨，描写了人民群众对子弟兵的无限热爱。在极端困难的条件下，他们自己吃的是野菜，给亲人送来的是煎饼和鸡汤；为了救护伤员，他们舍生忘死，赴汤蹈火，赵大爷就为此英勇牺牲在敌人屠刀之下。正如英嫂所说的，“他们对待亲人解放军，比自己的家，比自己的命都贵重”。英嫂的形象，就集中体现着这种比山高比海深的阶级深情。她是解放区人民群众的一个光辉典型。

我们在第二场《珍藏军鞋》中，就开始深切地感受到英嫂对解放军的一颗火热的心。还乡团进了村，叫嚣：“哪家藏着八路的东西，一律交出，谁敢违抗，格杀勿论呐！”英嫂家中就珍藏着一双军鞋，上面就绣着“军民团结，消灭蒋匪”这八个大字。英嫂的丈夫由于害怕被敌人搜出，想要把它拆了。英嫂斩钉截铁地说：“不行！”正因为这是一双拥军鞋，正因为上面绣着那八个大字，就不能拆！军鞋虽小，但它所负载的阶级情意却重于泰山。郑英田还并不理解他的妻子、一个贫农女儿的心意啊——

心头凝聚恨和爱，
手拨灯花做军鞋。
军民情意深似海，
针连线线连心怎能剪拆！

剧作者在这里，给英嫂设计了成套唱段，让英嫂激情满怀地回忆她的苦难的家史。英嫂正是从自己的亲身经历中，体会到“没有一个人民的军队，便没有人民的一切”。“八路军进沂蒙雾散云

开”！正因为有了人民的军队，有了党的领导，她，一个被逼去抵债的贫农的女儿，才能够同广大的工农大众一道，斗倒地主和一切剥削者、压迫者，建立起自己的政权，翻了身，当了家，做了主人。她能不热爱党热爱自己的子弟兵吗！

从“珍藏军鞋”，到“抢救亲人”，这是合乎逻辑的发展。这场戏真是沁人肺腑，感人至深。剧作者用细致的笔触，富有层次地表现英嫂救护伤员的过程和她对子弟兵的爱。她在野菜上和草地上发现血迹，立即细心寻找，发现伤员，先是又惊又喜，再环顾四周，断定未被敌人发现，就急急上前低唤。这是第一层。而后，她看到伤员血透衣衫，为他包伤时，又发觉他头发烧唇焦裂嘘嘘气短，心中十分焦急。这是第二层。接着，她听到伤员轻微地讲“水，水！”她才想起他要水喝。她先取水壶，见壶中无水，立即想到河边取水去，但又想到冷水不能救伤员；再想回家烧水，可路程太远，又怕碰见还乡团，而且伤势严重刻不容缓。那时，哪怕只有一滴水也好啊！可又哪里来这点滴温水呢？《红》剧深刻入微地表现英嫂内心焦急。这是第三层。英嫂在焦急中忽然意识到自己的乳汁可以抢救伤员，到此时，作者又合情合理地让英嫂略事迟疑，感到为难，再用〔快板〕让英嫂断然唱出：“同志他为我们生死不顾，救亲人，还顾得什么羞羞惭惭！”这是第四层。当她用乳汁把伤员救醒过来，禁不住满心的喜悦，恰如春风吹散了满天的乌云。这一救护的过程和英嫂思想感情的层次，一层深入一层，紧紧扣住观众的心弦，表现得是何等饱满、深刻而又动人啊！通过这场戏，英嫂的形象已经在观众心目中高高地树立起来。

英嫂用乳汁救护伤员，这一细节是含意深长的。人民的子弟兵，不正是由人民的乳汁哺育成长的吗？人民的乳汁，是人民军队的生命和力量的源泉。没有人民群众支援，解放战争的胜利

是不可能的。我党我军的一切工作，哪一项离得开人民群众的支持？伤员方排长是深深懂得这一点的：

战士身上衣，人民手中线，
战士囊中粮，人民滴滴汗，
解放军步步胜利征程远，
哪一步也离不开人民支援。

方排长这段唱词，出自他内心的深切感受，也是中国革命的全部历史所证实了的。他负伤离开队伍，离开了战斗的集体，但他一刻也没有感到孤立无援。他很快就回到了人民群众之中，犹如鱼归大海，敌人就休想再找到他的踪影。群众是真正的铜墙铁壁，哪里有人民，哪里就有克敌制胜的无穷无尽的力量。试看沂蒙山区，不管蒋匪军和还乡团多么凶狂，军民始终紧密团结，唇齿相依，患难与共。即使连原先胆小怕事，顾虑重重的郑英田，也在英嫂的英雄行为的感召和教育下，挺身而出，投入战斗。敌人妄想人民群众的铜墙铁壁面前，从英田身上打开缺口，这一阴谋只能以彻底破产而告终。

作为人民战士的光辉形象，在方排长身上体现着我党我军的优良作风，他从一个黄连水里泡大的放牛娃成长为坚强的革命战士，最懂得子弟兵与人民血肉相连的关系。他的头脑里有着深刻的群众观念，并且在实际的革命斗争中深深体会到，坚持军民团结，热爱人民群众及其一草一木，坚定不移地相信群众，依靠群众，是毛主席的革命路线的一个重要方面。对于我党我军的这一宝贵的革命传统，任何时候也不能丢掉。丢掉了这一传统，就会寸步难行，就意味着对人民的背叛，对革命的背叛。当

他负伤离开队伍，不得不在英嫂他们救护下隐蔽起来养伤的时候，他仍然处处想到群众的疾苦，执行三大纪律八项注意，力求减轻人民的负担。第五场《军民相依》有一段十分动人的情节：英嫂给方排长送去鸡汤，方排长激情难抑，请求英嫂把汤饭带回去。他特意解释说，昨天送来的干粮还有呐。实际情况又是怎样呢？英嫂拿过他的挎包一看，发现里面是野菜。原来他为了减轻乡亲们的负担，自己带着伤挖野菜充饥。这是人民战士的多么可贵的革命品格！

毛主席说过，锦州那个地方出苹果，辽西战役的时候，老百姓家里很多苹果，我们的战士一个都不去拿。“在这个问题上，战士们自觉地认为：不吃是很高尚的，而吃了是很卑鄙的，因为这是人民的苹果。我们的纪律就建筑在这个自觉性上边。这是我们党的领导和教育的结果。人是要有一点精神的，无产阶级的革命精神就是由这里头出来的。”我们在方排长这一形象身上，就看到了这种自觉性和无产阶级的革命精神。正是这种自觉性和革命精神，把人民军队和人民群众紧紧连结在一起，成为无坚不摧的伟大物质力量。

军民一致，是毛主席制定的我军政治工作三个基本原则之一，是毛主席的无产阶级军事路线的重要组成部分。从民主革命到社会主义革命，军民团结这一革命传统，如滔滔江水，长流不断。叛徒林彪为了复辟资本主义，推行资产阶级军事路线，一直费尽心机破坏军民团结，这种阴谋自然是不能得逞的。今天，在无产阶级专政条件下，我们更要学习英嫂和方排长的榜样，象爱护自己的眼珠一样爱护军民团结。人民解放军是无产阶级专政的柱石，在无产阶级文化大革命中建立了不朽的功勋。正是无产阶级文化大革命进一步加强了军民之间的战斗团结，给军民

关系灌注了无产阶级专政下继续革命的新的革命内容。我们学习革命现代京剧《红云岗》，就应该时刻牢记伟大领袖毛主席的一系列教导，在毛主席革命路线指引下进一步团结起来，为巩固无产阶级文化大革命的胜利成果，夺取社会主义革命和建设的新的更大的胜利而共同奋斗！

（原载《学习与批判》一九七四年第十期）

毛主席无产阶级军事路线 的胜利颂歌

——革命样板戏是批判林彪资产阶级军事路线的锐利武器

范 中 柳

在两个阶级、两条路线激烈搏斗中诞生的革命样板戏，深刻反映了中国人民在中国共产党领导下推翻旧世界、创造新世界的战斗历程，展现了半个世纪来中国革命从胜利走向胜利的壮丽历史画卷。

在整个新民主主义革命历史阶段，中国革命的主要形式是武装斗争。毛主席说：“我们党的历史，可以说就是武装斗争的历史。”党的政治路线的建设，与武装斗争问题密切地联系在一起。革命样板戏在反映我国革命不同历史时期和不同发展阶段的武装斗争时，既热情地歌颂了毛主席的无产阶级军事思想和军事路线的伟大胜利，同时也是我们今天深刻地批判林彪资产阶级军事路线的锐利武器。

我们的原则是党指挥枪

究竟是党指挥枪，还是枪指挥党，历来是党内两条路线斗争

的一个重要问题。从建军以来，这方面的斗争从未停止过。革命样板戏旗帜鲜明地体现了一条马克思主义的真理：“我们的原则是党指挥枪，而决不容许枪指挥党。”在舞台上，不论是土地革命时期的工农红军，还是抗日战争时期的八路军和新四军，解放战争时期的人民解放军，都置于党的绝对领导之下，都执行党的路线和政策。“我们是毛主席、共产党领导的队伍。”《智取威虎山》中的这句话，简练而明确地概括了人民军队的本质特点及其克敌制胜的力量源泉。

革命样板戏中塑造的人民军队指战员的英雄典型，为我们树立了自觉服从党的领导的光辉榜样。在战火纷飞的年代，面对着艰难险阻，他们首先想到的是党的事业，从党的教导中汲取战胜敌人的力量。“一颗红星头上戴，革命红旗挂两边。”军帽上象征党的领导的闪闪的红星，照耀着人民军队前进的征途。杨子荣，这个英雄的侦察排长，始终把“共产党员时刻听从党召唤”作为自己的誓言，满怀豪情地确信：“党给我智慧给我胆，千难万险只等闲”，“党的话句句是胜利保障”，他从不考虑个人的安危得失，而把一切成绩都归功于党。郭建光，这个年青的新四军连指导员和另外的战友虽然负伤离开了大部队，但仍然如“蓬勃旺盛，倔强峥嵘”的青松，巍然屹立。是什么力量鼓舞着他们？郭建光的回答很清楚：“毛主席党中央指引方向，鼓舞着我们奋战在水乡。”在云遮雾障、浪激水淹的险恶环境中，他紧密依靠地方党组织，并鼓励战士“察全局，观敌情，坚守待命，紧握手枪”！柯湘、洪常青、赵勇刚、大春等英雄形象中，都贯串着服从党的领导、把党的利益看得高于一切这根红线。

自觉服从党的领导，是我军的阶级性质所决定的。按照马克思主义的观点，军队是阶级斗争的产物。自从产生阶级以

来,才有了国家政权,才有了国家政权的主要成份——军队。在阶级社会里,任何军队都属于一定的阶级,为一定阶级的利益服务。我们的军队是无产阶级的军队,是无产阶级和劳动人民夺取政权、巩固政权的工具,而共产党是无产阶级的先锋队,是无产阶级组织的最高形式。党的纲领、路线和政策集中体现了无产阶级和广大劳动人民的根本利益;因此,无产阶级的军队一定要置于党的绝对领导之下。党和军队的关系,只能是领导和被领导的关系,二者不能并列,更不能颠倒。牢固树立党的领导的观念,正反映了我军指战员的高度政治觉悟。

当然,这种觉悟不会自发地产生。这要靠长期的政治思想教育,靠同种种非无产阶级思想的斗争。在《红色娘子军》中,洪常青曾向吴清华提出一个问题:“为谁扛枪,为谁打仗”?这个问题,十分重要。吴清华是个满腔燃烧着阶级仇恨的女奴,但是在她刚参加革命队伍的时候,对这个重要的问题并没有正确的认识。是党代表洪常青用党的纲领和路线对她进行了深入的教育,耐心启发她从自己的苦难身世认识到“天下的受苦人心心相连”,懂得“只有解放全人类,才能最后解放无产阶级自己”的真理。拿起枪杆子,是走上革命道路的开始。枪杆子只有在党的正确路线的指挥下,才能打出革命的胜利来。洪常青说得好:“革命不但要靠勇敢,还要有一条正确的路线啊!”党的领导,最根本的就是思想和政治路线的领导。在我军建军初期,毛主席就指出:“经过政治教育,红军士兵都有了阶级觉悟,……都知道是为了自己和工农阶级而作战。”吴清华从一个苦大仇深的女奴成长为优秀的共产主义战士的道路,典型地反映了成千上万革命战士在党的教育下,把朴素的阶级感情上升为政治觉悟的历程。我们的军队正因为懂得了“为谁扛枪,为谁打仗”,所以无敌于天下。

“共产主义真，党是引路人。”这句话中寄托着深厚的阶级感情，凝聚着深刻的历史教训。在我国历史上，被压迫的奴隶和农民，曾经百折不挠地进行过无数次起义，反抗奴隶主贵族和地主阶级的统治，然而为什么最终都失败了？归根结蒂，是因为当时没有新的生产力和生产关系，没有新兴的无产阶级及其政党的领导，没有引路人。而在《杜鹃山》中，农民自卫军之所以能避免重蹈历史的覆辙，根本的原因，是有了柯湘所体现的共产党的领导，柯湘所执行的毛主席的建军路线。《杜鹃山》通过这支农民武装结束了“三起三落，旗竖旗倒，人聚人亡”的失败命运走上胜利道路，雄辩地说明，革命军队的胜败存亡，完全取决于它是否置于党的领导之下，究竟贯彻什么路线。路线正确，就可以转败为胜，转危为安；路线错了，有了枪也会丢掉。

党指挥枪，是无产阶级军队区别于剥削阶级军队和其他一切军队的根本标志。历史上一切反动统治阶级为了镇压人民的反抗，都要掌握军队。《沙家浜》中的汉奸土匪司令胡传魁有句“名言”：“有枪就是草头王”。在他眼里，枪杆子是卖国投降、鱼肉人民、称王称霸的资本。一切反动派都信奉这个哲学。林彪也不例外。林彪鼓吹枪指挥党的谬论，推行资产阶级军事路线，这是为了篡夺党政军最高权力，建立林家法西斯王朝，在苏修卵翼下当儿皇帝。然而，撼山易，撼人民军队难！我军广大指战员是忠于党、忠于人民的，是坚决贯彻毛主席革命路线的。当年隐藏在杜鹃山革命队伍中的内奸温其久反对党的领导，就受到广大战士抵制。在他阴谋诱骗部队投奔土匪刘二豹时，李石坚斩钉截铁地回答：“军队归党领导，调动岂能由你！”林彪妄想“指挥一切，调动一切”，结果是一切不能指挥，一切不能调动。任何阴谋家、野心家违背广大指战员的愿望企图调兵实现反革命目的，都

只能是自取灭亡！

真正的铜墙铁壁是群众

我们党领导的无产阶级军队是为广大人民群众的利益而战斗的。我军的阶级性质决定了不论何时何地都要相信群众，依靠群众，发动群众。革命样板戏热情歌颂了我军与广大人民群众的血肉联系，歌颂了“真正的铜墙铁壁是什么？是群众，是千百万真心实意地拥护革命的群众”这一伟大真理。

对待人民群众的态度，是区别马克思主义者和机会主义者的试金石。林彪从历史唯心论出发，一贯轻视广大劳动人民的革命觉悟。在解放战争已经进行了三年之久的时候，他还别有用心地胡说什么东北人民有“盲目的正统观念”，“东北籍战士怕离开家乡，怕走路太远”，并且妄图借此来对抗党中央、毛主席的命令。革命样板戏对林彪的这些谬论作了生动的批驳。

《智取威虎山》表现的是一九四六年冬季东北战场上的斗争。东北人民刚刚摆脱了日寇、汉奸的统治，又受到美蒋匪帮及座山雕之流的蹂躏。他们难道还希望和忍受所谓“正统”即国民党反动派的“德政”吗？常宝字字血、声声泪的控诉，李勇奇身上的条条伤痕、处处疮疤，都是对林彪的有力驳斥。他们迫切地希望从反动派的统治下解放出来。常宝“盼星星，盼月亮，只盼着深山出太阳”；李勇奇“早也盼晚也盼望穿双眼”，盼的是“自己的队伍来到面前”。他们心中积蓄着对国民党反动派的不共戴天的阶级仇恨，一旦受到中国共产党和人民解放军的启发、引导，就会迸发出无穷无尽的革命力量。在椰林寨，在杨各庄，在沙家浜，……普天下被压迫的人民都有一本血泪账。他们所处的阶

级地位，所受的深重苦难，决定了他们必然拥护中国共产党及其领导下的人民军队。林彪对群众中蕴藏的伟大力量根本看不见，恰恰暴露了他右倾机会主义的丑恶嘴脸。

与林彪相反，革命样板戏中塑造的我军英雄人物，都是和广大群众血肉相连的。他们按照毛主席“革命战争是群众的战争，只有动员群众才能进行战争，只有依靠群众才能进行战争”的教导，和群众同呼吸、共命运。他们不是单纯地为打仗而打仗，而是为了宣传群众、组织群众、武装群众并帮助群众建设革命政权去打仗的。他们走到那里，就把那里的群众发动起来，组织起来，武装起来，把党的路线和政策带到群众中去。杨子荣“深山问苦”，参谋长在夹皮沟“发动群众”，沙家浜的“军民鱼水情”，万泉河边“军爱民来民拥军”的热烈场面，赵勇刚在风雨交加的夜晚露宿在柴禾堆里……这些动人的情景深刻地揭示出：是共同的阶级利益和革命理想把革命军队和人民群众紧紧地联系在一起，筑成了一道坚如磐石的钢铁长城。人民战士处处爱人民，时时把人民的利益放在心上，这正体现了我军的政治本色和广大指战员的革命自觉性。

我们进行的革命战争是正义的战争。正义的战争代表了人民的利益和意愿，因而得到人民群众的拥护和支持。毛主席说：“使军队在民众眼睛中看成是自己的军队，这个军队便无敌于天下”。革命样板戏以饱满的革命激情，描绘了人民群众对子弟兵的深情厚意和全力支持。在《智取威虎山》中，常宝父女向杨子荣主动提供了联络图的线索和上威虎山的道路，李勇奇对解放军表示了“不管是水里走、火里钻，粉身碎骨也心甘”的杀敌决心并带领民兵参加了攻打威虎山的战斗；《平原作战》中，张大娘向子弟兵倾吐了“乡亲们端起饭碗，想着你们；夜里做梦，梦见你

们；听见枪声，惦记着你们”的心声，群众冒着枪林弹雨、忍受着煎熬为子弟兵带路、报信、送衣、送粮；《沙家浜》中，乡亲们冒着危险帮助和掩护新四军伤员，……在革命战争的历史上，人民群众用鲜血和生命谱写了多少军民团结的篇章！尽管在敌强我弱的形势下，由于有了人民的帮助和支持，我军便如鱼得水，在斗争中争取到主动权，把敌人的“优势”变成劣势，而自己则实现了由小到大、由弱到强的转化。广大人民群众站在我们一边，真正的优势就在我们一边。军民一致，是宝贵的革命传统，是胜利的重要保证。林彪推行资产阶级军事路线，则竭力破坏军民团结，妄图从根本上改变我军的阶级性质。今天，我们要向革命样板戏中的英雄人物学习，象爱护眼睛一样爱护军民团结，彻底粉碎林彪的罪恶阴谋。

用唯物论和辩证法指导战争

在领导中国革命的长期斗争中，毛主席把马克思主义的唯物论和辩证法卓越地运用在战争问题上，由特殊到一般，又由一般到特殊，科学地总结了战争尤其是中国革命战争的规律，提出一系列关于中国革命战争的战略战术。革命样板戏在反映武装斗争时，正确体现了毛主席提出的战略战术原则，而与林彪炮制的所谓“六个战术原则”这套唯心论和机械论的大杂烩鲜明地对立着。

正确的战略战术是从哪里来的？是从客观实践中来的。毛主席说：“指挥员的正确的部署来源于正确的决心，正确的决心来源于正确的判断，正确的判断来源于周到的和必要的侦察，和对于各种侦察材料的联贯起来的思索。”革命样板戏中塑造的

我军指挥员，都是依据这个认识规律来拟定战斗方案的。《智取威虎山》中的《定计》一场，参谋长带着追剿队进入深山老林，他并没有从脑子里主观地事先定下一个作战方案，而是先派杨子荣去前站侦察敌情，向群众作调查研究，在得到“联络图”线索后，又通过提审栾平和野狼嚎，掌握了座山雕开“百鸡宴”的情报；接着再研究了敌人的特点和威虎山的地形，经过“细分析”、“反复推敲”方得出“欲制胜以智取为高”的结论。“定计”定得符合客观情况，才引出后面一场场有声有色威武雄壮的活剧来。革命样板戏表现的每一场战斗，都是这样事先通过认真的侦察、调查、对敌我双方的分析订出作战方案，最后取得胜利的。

战争本身是生动的，不断变化的。毛主席说：“战争情况的不同，决定着不同的战争指导规律，有时间、地域和性质的差别。”“一成不变的东西是没有的。”革命样板戏反映的武装斗争，都根据不同时期和不同地区的特点，打得灵活机动。《沙家浜》反映的是江南地区的抗日斗争。根据江南水乡的特点，郭建光在河湖港汊之中及其近旁摆下了战场，充分利用了地形和群众基础等有利条件开展了敌后游击战。《平原作战》反映的是华北抗日时期战略相持阶段的斗争。赵勇刚根据平原地区的特点发动群众深挖洞，修地道，“鬼子多，和他转；鬼子少，和他干；鬼子驻下我扰乱”，打得敌人晕头转向。他善于分析瞬息万变的敌情，胸怀全局，始终把周密的侦察和冷静的思索结合起来。在智取炮楼的关键时刻，他从龟田突然传来的“紧急命令”看出敌人已起疑心，当机立断，作了夺取机枪、短兵歼敌的决定；在龟田假“清剿”真进山的严重关头，他识破敌人阴谋，迅速采取了扒火车、炸军火的决策。赵勇刚神出鬼没，成为敌人闻风丧胆的“神八路”，正是体现了毛主席战略战术思想的无比威力。

战斗是为了消灭敌人。通过不断歼灭敌人的有生力量，壮大自己力量，逐渐改变敌强我弱的形势，才能夺取革命的胜利。毛主席制定的十大军事原则的核心，就是在人民战争的基础上，避敌之长，击敌之短，集中优势兵力打歼灭战。毛主席的歼灭战思想，体现了战略上藐视敌人，战术上重视敌人的思想，是唯物辩证法在军事上的具体运用。歼灭战的思想，始终贯串在表现武装斗争的革命样板戏里。消灭座山雕，打倒南霸天，聚歼黑田，埋葬龟田，一场场战斗，最后都以主力部队同地方部队及民兵互相配合，全部、彻底、干净地歼灭敌人为结束。

毛主席说：“战争问题中的唯心论和机械论的倾向，是一切错误观点的认识论上的根源。”林彪的“战术原则”完全违背了战争发展的辩证法。他把这套黑货当成万古不变的教条到处兜售，就是为了用击溃战和得不偿失的消耗战反对歼灭战，鼓吹政治上的右倾投降主义和军事上的右倾保守主义。我们学习革命样板戏，可以通过生动的艺术形象加深对毛主席军事思想和军事路线的理解，把对林彪资产阶级军事路线的批判更深入地进行下去！

（原载《学习与批判》一九七四年第十期）

大有希望的小将

任 犊

《红旗》杂志编者说明：本文是最近上海人民出版社出版的短篇小说集《小将》中的“代序”。这本小说集，共收有十七位工人业余作者的十七篇作品，从不同侧面反映了近两三年来工业战线上火热的战斗生活。小说集的作者，大多数是第一次写小说的青年工人。他们以满腔热情，写出了工人阶级老一代和新一代的英雄形象。“代序”作者也是初写文艺评论的青年工人。文章分析比较中肯，实事求是，观点鲜明。

群众文艺创作和文艺评论的蓬勃发展，是无产阶级文化大革命带来的成果，也预示着社会主义文艺事业更加兴旺的前景。我们热切地期望：有更多的新作者涌现，有更多的新作品问世。为此，转载本文。转载时，作了个别文字改动。

这本短篇小说集题名《小将》，不仅因为作品大多是反映青年工人生活的，还因为作者本人也多数是二十几岁的青年工人。

反映青年工人生活的作品，有不少人写过。在写作技巧上，有些作品可能要比这个集子里的作品成熟一些。但是，这个集子却有它自己的特点。作者们大多是在无产阶级文化大革命高潮中加入到工人阶级队伍中来的，他们学习、战斗在三大革命运动的第一线，生活中的新人新事鼓舞着他们，也吸引着他们，他们满腔热情地要把自己的感受讲出来。虽然作者大多是第一次提笔，每篇就写那么一两个人，一两件事，有的还只有一个闪光的片断，但合起来看，却在一定程度上表现了经过无产阶级文化大革命锻炼的我们青年一代新的思想风貌。

毛主席曾经指出：革命的文艺，应该是“在观念形态上反映新政治和新经济的东西，是替新政治新经济服务的”。在今天，以无产阶级的立场、观点和态度，通过艺术形象，努力反映文化大革命给政治、思想、经济各方面所带来的深刻变化，为巩固无产阶级专政、为巩固和发展社会主义经济基础服务，应当是革命文艺的一个重要内容。这个集子在这方面的努力是很可喜的。青年人最容易接受新鲜事物，革命变革在青年人身上的反映往往更明显一些。集子中许多青年主人公正是这样。看得出来，作者在他们身上是倾注了自己的热情，寄托了自己的想望的。你看，《小将》中刚刚当上技术员的青年工人姜晓华，向厂党委提出改革工艺的建议，她的师傅表示反对，认为还是老办法稳当，小姜把头一扭说：“我要提！”《取经》中的李春华正在同自己的父亲、一个车间党支部委员的骄傲自满思想进行斗争时，又看到党支部书记也有“那股高兴劲儿”，就想：咦，是不是他也自满了啊？“于是便故意问了一句”车间工作搞得怎么样的话，要考考支部

书记。两个多么可爱的小将啊！

“我要提！”虽然只三个字，但青年人的特点却很生动地反映了出来。这个特点就是毛主席指出的：“最肯学习，最少保守思想”。不错，在现在，姜晓华暂时还缺少经验，但正因为这样，她也没有旧框框的束缚。她看到线圈照旧模子做进度很慢，就大胆向工程师提出：“这线模的曲线不能计算一下吗？”建议被否定了，她并没有就此罢休。从此，人们总可以看到她手里拿着本本，一会儿在工人业余大学的课堂上学习，一会儿在向有经验的老师傅和技术人员请教，决心要把线模的曲线计算出来。一切陈旧的“模子”是套不住革命青年人的思想的。姜晓华说得好：“我们不敢去碰它，它永远是个谜！”正是由于敢于碰又善于碰，世界上有许许多多的“谜”让青年给解开了。这种“我要提”的精神，实际上就是敢想敢说敢干的革命精神，是我们在为社会主义事业勇敢奋斗中必须大力提倡的精神。它是同调查研究、实事求是的科学态度结合在一起的。通过姜晓华这个典型，我们可以看到，这种革命精神不是正在千百万个革命青年身上发扬光大吗？

“故意问了一句”考考支部书记，可能有人认为这仅仅是李春华的调皮，或不懂得尊敬领导，但她却有自己明确的想法的。她的职务虽然是一个车间检验员，但她想到自己不仅是一个普通群众，更重要的是革命的主体，因而不仅要把本职工作做好，还要更多更好地关心革命事业。当她看到自己的同志，即使是自己的领导，甚至是自己父亲，由于骄傲自满而要在革命道路上停步了，她就不能不起而斗争。一旦明白支部书记“那股高兴劲儿”并不是骄傲自满，正是支持她的革新建议的时候，她“高兴得双脚一跳”，连叫两声“太好了”！读到这里，读者也会跟着说：

真是“太好了”！这种高度的革命责任心，这种新型的干群关系，体现着社会主义制度的无比优越，体现着社会主义社会的新风尚，反映着无产阶级文化大革命带来的深刻变化，它对于我们的社会主义革命和社会主义建设，起着多么有力的推动作用啊！

那么，小将们的这种革命精神，是不是天上掉下来的，或头脑中固有的呢？当然不是。它只能在社会实践中产生，在革命斗争中发展。对青年来说，这种革命精神往往还是不巩固的，有的还只是几棵幼芽，几条嫩枝。因此，需要在正确路线引导下，由工厂党组织、工人阶级的老一辈加以精心培育。在这个集子里我们可以看到，作品中塑造的革命新一代的形象并不是孤立地存在的，而是和一些优秀的老工人密切联系在一起的。这种联系在作品中大都表现为师徒关系。师徒关系从来不是抽象的个人关系，而是在一定的生产关系支配下的一种社会关系。在社会主义制度下的师徒关系，就是工人阶级内部老一辈怎样把本阶级的优秀品质、生产技术传给新一代，同时又互相学习、互相促进的关系。这种新型的师徒关系，只有在社会主义经济基础上才能产生，它同封建社会、资本主义社会中的师徒关系有着根本的区别。在这方面，这个短篇小说集也有不少生动的描写，其中《闪亮的刀锋》中的祝师傅更给人留下了难忘的印象。这位可敬的老工人，不仅把自己高超的磨刀技术教给了徒弟，而且还告诉他磨刀人必须了解用刀人，由用刀人的性格来确定刀具的刀锋。在这里，与其说是祝师傅在教徒弟怎样磨刀，倒不如说是工人阶级的老一辈怎样把自己对革命事业的满腔忠诚倾注给新的一代，把无产阶级专政下继续革命的接力棒交给接班人。

读罢这本短篇小说集，我们欣喜地看到，前进在社会主义大道上的文学创作队伍里，又走来了一队年青的生气勃勃的新

兵。因为他们是新兵，有一股子清新的生气；因为他们是新兵，不免还存在这样那样的缺点和弱点。我们试把《改图记》和《电机飞转》作一比较。这两篇作品都力图塑造一个对培养革命接班人具有高度革命责任心的老工人形象。《改图记》中的吴天宝师傅，紧紧抓住他以前的徒弟、青年技术员张翔画的一张机床设计图，指出第一次“少了一点”（没有为工人操作方便着想），第二次又“多了一点”（过分讲究机床的外形），言教身教，循循诱导，终于使张翔认识到自己“缺少一点工人阶级的感情，多了一点修正主义的污泥”。这样，一个具有高度革命责任心的老工人的形象，就比较生动地刻画了出来。《电机飞转》的作者怀着饱满的政治热情，尽力想突出“老顶真”这个人物，但由于对生活素材提炼、概括不够，贯穿整个作品的主线不明显，“老顶真”忆苦思甜、排除故障等等细节，大都游离了他教育徒弟要对产品质量精益求精这条主线，结果变成了好事堆积，人物的形象还是不出来。这种毛病在集子中其它一些作品里也或多或少地存在着。这些缺点和弱点，只要坚持毛主席的革命文艺路线，多参加三大革命运动实践，多进行创作实践，是完全可以克服的。我们的老作者、专业作者和报社、出版社等有关部门的同志，也应当予以热情帮助。这本集子在创作过程中，就曾受到了这些方面有关同志的帮助和辅导，这是值得赞扬和提倡的。当然，对老作者、专业作者来说，也要警惕不能让资产阶级的文艺思想和创作方法去影响新作者。因此，在老作者和新作者这个“师徒关系”上，也存在着一个相互学习、相互促进的问题哩！

《小将》的作者和作品中的主人公一样，都还比较幼稚。但是，幼稚对青年来说，并不可怕。正如鲁迅说的那样：“幼稚对于老成，有如孩子对于老人，决没有什么耻辱；作品也一样，起初幼

稚,不算耻辱的。因为倘不遭了戕贼,他就会生长、成熟、老成;独有老衰和腐败,倒是无药可救的事!”每一个革命青年(包括青年作者),只要努力,只要前进,是有广阔前途的。无产阶级革命事业的未来,无产阶级文艺创作的未来,是属于正在沿着毛主席革命路线前进中的青年的。小将是大有希望的。

(原载《红旗》杂志一九七三年第六期)

读《朝霞》一年

任 捷

桌上放着十二本《朝霞》月刊——这个新生的文艺刊物已出满一年了。

一般说来，象这样的文艺月刊，是只有时间上的连续性而不大有内容上的连续性的。但也不尽然。任何一个刊物，尽管每期的内容都海阔天空，各色各样，但总有它一以贯之的编辑方针、工作重点。过去有不少资产阶级报刊上登过“来稿照登，无所偏爱”的广告，但它们从来没有、也绝不可能这样做。连续读它几期，“偏爱”即可了然。正因为这样，鲁迅是喜欢对报刊杂志进行“通读”的，有时甚至将几年前的也翻出来再读一遍，从中辨倾向，找规律，看趋势。学鲁迅的办法，在新的一年里开始的时候，我们也将过去一年的《朝霞》粗粗通读了一遍。

《朝霞》第一期并没有发表“创刊词”，但却有一篇从侧面起到了“创刊词”作用的文字，那就是《〈努力反映文化大革命斗争生活〉征文启事》。它清楚地体现了编辑部鲜明的政治观点，为刊物定下了一个歌颂、宣传党的基本路线的基调。通观十二期刊物中选发的十余篇征文，以小说为主，也有诗歌、散文和剧本。这些作品在政治上艺术上的成就各有高下，参差不齐，但读着它们，总会在心底产生一种特殊的亲切感。它们所反映的是千百

万工农兵读者几年前亲身经历过、或者现在还在参加着的伟大斗争。请看“征文选刊”中，有的写了红卫兵战士高举革命战旗奋起战斗的经历，有的写了无产阶级革命派粉碎经济主义妖风、夺一小撮死不悔改的走资派的权的光辉历程，有的写了革命委员会成立的波澜壮阔场面，有的写了工宣队进驻后的日日夜夜，有的写了坚持前进、反对倒退的艰巨斗争……总之，轰鸣在纸页上的，是熟悉而激动人心的革命浪潮，是促使人们投进新的战斗的隆隆战鼓，这怎么能不使我们引起深深的革命共鸣呢？

读着这些作品，不禁想起了那种文艺创作与现实斗争应该“保持一定的距离”的说法。这种论调在认识论上是唯心主义和形而上学的。不错，人们对事物的认识是处在不断深化之中的，但这丝毫不妨碍我们及时地在一定深度上反映无产阶级文化大革命的斗争生活。来自三大革命第一线的工农兵作者，在毛主席关于文化大革命的一系列光辉论述的指导下，根据本人和战友们的斗争实践，用艺术形象写下了对这场革命中一次次阶级较量的切身体会和认识，并尽力使这种认识在艺术表现中体现得比较正确和深刻。例如，小说《浦江潮》、《序曲》，叙事诗《列车飞向北京》，都是以一九六六年冬天阶级敌人制造的“三停事件”为斗争对立面的。阴险的敌人一无例外地借口“革命”破坏生产，以达到扼杀革命的目的。但作品的主人公们不仅针锋相对地为革命发车、为革命修船，而且更深刻地认识到革命群众进一步团结的必要，认识到夺一小撮死不悔改的走资派的权已成为自己义不容辞的职责。这种在斗争实践中所获得的一系列认识，以及基于这种认识所采取的革命行动，被以后的战斗历程所证明是非常正确的。这些作品表现了这样的主题思想，无疑也是正确的。它们在今天仍然具有现实的教育意义。这桩事实，说明

了只有置身于现实斗争中心，而不是保持距离，才有可能对现实斗争获得正确的认识。

当然，这种认识还有待于扩展和深化。但这又是如何实现的呢？请看“征文选刊”中那些以“一月革命”后几个斗争回合为题材的作品：小说《追图》写了无产阶级革命派不要以为从走资派手里夺来几颗大印就算完事，还必须在上层建筑的各个领域里实行无产阶级专政，包括“把技术部门的领导权真正夺过来”；小说《挂红花那天》写革命委员会成立后，革命战士不能“光放放爆竹，敲敲锣鼓，挂挂红花”，还有更严重的斗争在后头；小说《试航》则写了经过文化大革命以后的今天，依然存在着一场是被人“强按着头走路”，还是昂首阔步前进的斗争。……随着背景时间的步步推移，作品所反映的对文化大革命的认识也在步步深化。而能做到这一点，就决不可能是站在岸边衣履一点不沾湿的观潮派，而只能是积极投身于斗争风浪之中的革命弄潮儿。

“征文选刊”的作品证明，在目前用文艺作品正确地反映文化大革命，不仅是必需的，而且是可以做到的。是的，就每个作品而言，它们只是写了某个领域的一个短时期内的斗争，时间短至一、两天，范围小到仅有几个人的小单位，但合起来，却可以使我们对这场无产阶级文化大革命有一个开阔的认识。鲁迅说过：“太伟大的变动，我们会无力表现的，不过这也无须悲观，我们即使不能表现它的全盘，我们可以表现它的一角，巨大的建筑，总是一木一石叠起来的，我们何妨做这一木一石呢？”要表现文化大革命这样声势浩大的斗争，同样必须如鲁迅指出的从“一木一石”着手，这也就是从特殊反映一般的规律。“征文选刊”的作品已经开始在这样做了，我们盼望看到有更多的工农兵业余作者参加进来，共同为建成“巨大的建筑”而努力战斗。

提倡写文化大革命，扩而大之，也就是提倡写现实斗争的重大题材，为无产阶级政治服务。我们欣喜地看到：《朝霞》中除了“征文选刊”外，其他作品的绝大多数也都能做到及时地反映现实政治生活中的阶级斗争和路线斗争。《一篇揭矛盾的报告》写试制显像管，《典型发言》写风格，《长江后浪推前浪》写知识青年，《心中的炉火》写改制耐火砖，《远航书简》写国产万吨轮远航……这些作品的题材丰富多彩，反映的时间、背景各不相同，但每一篇的字里行间，都洋溢着文化大革命的战斗气息。这不仅在于它们所反映的内容与这场大革命有关，而且首先在于它们的主人公们无一不是从思想品质到性格特征都与文化大革命有着不可分割的联系的典型人物。任树英、闻松华、卢玉英、杨海春，他们的身份、形象、脾性千差万别，但却有一个共通的地方：有着相当高的路线斗争觉悟，在与错误路线作斗争的时候，敢于反潮流。《典型发言》中的胡政民被任树英“顶撞”后，曾在心底对这位年轻的女支书发出过这样的感叹：“生活为你安排的道路太顺利了：初中毕业进厂当工人，文化大革命中举着红旗造反，入了党，三十岁当了支部书记，抓起一个厂的工作……一帆风顺啊！”胡政民的认识是错误的，他不懂得这场革命风暴给了任树英们以何等严峻的考验和锤炼，难怪他要在这个“一帆风顺”的年轻人面前掀起一场不大不小的风浪来了。但是当这篇小说接近尾声的时候，也即任、胡之间的斗争告一段落的时候，任树英“很随便地拉了老胡一把”，而胡政民则“感到一种无法抗拒的力量推动他随人群冲进风雨”。胡政民在矛盾斗争中感到了任树英的力量，无产阶级文化大革命中成长起来的新的—一代的力量。在《朝霞》一年发表的作品中，这种体现文化大革命精神的艺术形象，我们能够举出一长串名字。他们是那么敏锐，以致常常能

在微风乍起之时辨别出路线上的是和非；他们又是那么坚定，以致在狂风巨浪面前也能稳如磐石不动摇。这样一批在以往的艺术作品中未曾见过的艺术典型，来自于文化大革命以后的现实生活，同时反过来又在今天现实生活中起着积极的动员与教育作用。

列宁说过：“文学应当成为党的文学”。无产阶级文化大革命的精神体现了我们党的基本路线。《朝霞》一年的实践证明：不同题材的作品，凡是用这个精神去提炼主题的，一经发表，就有力地参加了现实的阶级斗争和路线斗争的行列。《朝霞》中的作品，除了小说以外，其他如散文《上海啊，你的未来》，诗歌《千年红》、《广阔的天地》组诗以及配合批林批孔发表的“故事新编”等等，也都能起到这样的作用。所以能够这样，是由于这些作品的作者和他们所塑造的主人公一样，大多是在文化大革命中成长起来的一代新人。

于是，我们就联想到了《朝霞》的作者队伍。从某种意义上说，一个刊物的作者队伍甚至比它所发表的作品要显得更重要。

粗略统计了一下，一年来在《朝霞》（包括“丛刊”）中发表创作的工农兵业余作者有一百多人。这中间，第一次发表作品的占大多数，约八十余人，其中较有成绩的是段瑞夏、史汉富、刘征泰等同志。在《朝霞》创刊前发表过一定数量的作品，而主要是文化大革命中成长起来的作者也占有一定的比例，如姚克明、朱敏慎等同志。也有一些在文化大革命前写过较多作品并已有一定影响的作者，如胡万春、陆俊超等同志。

在这支目前还不能称之为宏大但却是生气勃勃的队伍中间，特别令人注目的是一批新作者。文化大革命以来激荡的战斗生活为他们的创作提供了极为丰富的素材，激励着他们拿起

笔来战斗。他们方向正确,成长很快。就拿段瑞夏同志来说吧,自从他在《朝霞》丛刊上发表了第一篇小说《特别观众》以来,写下的作品并不多,但他前进的脚步却是比较坚实有力的。我们不妨对他不长的创作道路作一个回顾。正如不少评论文章所已指出的,《特别观众》确实很有点“特别”之处。它既写了文化大革命以来革命样板戏是如何有力地推动了工业战线的社会主义革命和建设,又写了工农兵是革命文艺的主人,是革命文艺的宣传员。一个初次写作的青年工人写出了这样一篇思想深刻、构思新颖的作品,值得祝贺。但是,这个作品也还存在着一些缺点,特别是在人物形象的塑造上不够鲜明和丰满,缺少血肉感,情节或事件胜过、甚至在一定程度上掩盖了人物。这个缺点到了作者后一篇作品《电视塔下》中就表现得更清楚了。由于作者当时对主人公楼云这样人物的内心缺乏深刻的理解,又缺少《特别观众》这样的情节和事件,这篇主题写风格的小说给人留下的印象是较为淡漠的。实践告诉段瑞夏同志:如果不着重于英雄形象的塑造,不进一步从我们时代的英雄人物的内心世界进行挖掘,那么,作品的质量就很难提高。这期间,听说他几次到上海的先进单位电珠五厂去深入生活。他在那里接触到了什么,在思想上和对创作的考虑上有什么收获,我们可以从作为他深入生活成果的两篇小说《一篇揭矛盾的报告》(署名崔洪瑞,集体讨论,由段执笔)和《典型发言》中看到一个大体。这两个作品成功地塑造了任树英这个年轻、朴实、充满朝气蓬勃的斗争精神的女干部形象,就典型化的深度而论,超过作者以前的作品,读来令人高兴。看得出来,在任树英的身上,不仅反映了作者在电珠五厂所获得的感受,而且熔铸了过去他在三大革命第一线的生活积累。这是广大工农兵作者特有的长处。一个作者能以新的

作品反衬出以往作品的缺点，这反映了他在不断成长，是一件大好事。我们相信不久后作者一定能迈出超越现在这两篇小说的更新的步伐。

《一篇揭矛盾的报告》和《典型发言》给了我们一个启发：文艺作品主题的及时性和战斗性，总是与典型形象的塑造紧密相关的。因此，工农兵业余作者如果能进一步认真学习革命样板戏的创作经验，通过活生生的艺术形象来说明自觉地执行党的路线、政策的要求如何必然地产生于每一个无产阶级英雄人物的心底，使作品中主人公的革命行动充分具有内在的根据，就一定能够使创作水平大大提高一步。

说到这里，我们想到了《朝霞》的另一名作者姚克明同志。就作品数量论，他超过段瑞夏同志。他有一个很突出的优点，即在政治上比较敏感，能及时地根据当前的政治任务提炼主题。因此，他的作品读起来有一种新鲜感，涉及的题材也较为广阔。但在人物形象塑造的扎实程度上，总觉得还很有进一步提高的必要。这方面，他早几年写的《区委书记》取得了较好的成绩。几年来，他的进步是明显的，但我们用读者的眼光来看，总觉得他跨的步子还应更大些。小说《朝霞》和《布告》的作者史汉富同志，他的作品能及时、迅速地反映文化大革命以来的重大主题，结构紧凑，表现方法也较细致，但在人物塑造上也同样存在着类似的缺点。要解决这个问题，关键还在于作者必须进一步深入三大革命运动，以提高自己的思想水平和创作水平。

在《朝霞》上，还有更多有成绩的新作者。如《红卫兵战旗》、《青春颂》（与林正义同志合作）的作者姚真同志，就在她的作品中塑造了令人难忘的革命小将的形象，使我们看到了在无产阶级文化大革命中成长起来的红卫兵一代在革命大道上的阔步前

进。这里限于篇幅,不能一一提及了。他们的作品大多是初作,但读来十分清新,他们把自己战斗岗位上热气腾腾的革命气氛带给了刊物,带给了读者。在艺术表现上,他们根据题材的要求也有很多创新。每当我们在一本新到的刊物上看到一批陌生的名字,总会感到一种由衷的喜悦。在毛主席革命文艺路线的指引下,在文化大革命以后的今天,工农兵业余文艺队伍的成长和扩大是多么迅速!当然,他们的作品中还有这样那样的缺点,例如还没有重视反映矛盾的特殊性,表现方法上还不丰富,某些作品有从概念出发的倾向,等等。但是,只要他们坚持不懈地在革命实践和艺术实践中进一步刻苦磨练,这些缺点是完全能够逐步克服的。

新作者们在不断涌现出来,老作者中有不少人也都有较大的进步。例如胡万春同志,经过文化大革命后的“回炉”,在下厂劳动锻炼后写出了《新人小传》这样力图反映新的人物、新的斗争的作品。这应当说是一个值得鼓励的新的起点。但从另一方面来看,尽管这篇作品的基本倾向是好的,艺术表现上也还算细致,但若与同期《朝霞》发表的《典型发言》相比,可以看出他在反映今天的斗争生活的时候显得相当吃力,甚至就同一个艺术形象来说,往往写今天不如写回顾过去时生动。这说明了超时代的艺术技巧或艺术经验是并不存在的。老作者要写新的斗争、新的人物,需要重新进行学习,从思想到艺术都是如此。

工农兵业余文学创作队伍的形成和成长,需要报纸和刊物做艰苦的组织和培养工作。一年来,《朝霞》在党的领导下做了这方面的工作。无产阶级的革命事业的发展需要我们继续把这项工作扎扎实实地做下去。《朝霞》作为一个培养工农兵业余作者的重要阵地,应当努力加强评论工作,不仅要具体地关心他们

在艺术表现能力上的提高，更重要的是抓作者们的思想改造和深入生活。毛主席说：“整个过渡时期存在着阶级矛盾、存在着无产阶级和资产阶级的阶级斗争、存在着社会主义和资本主义的两条道路斗争。忘记几十年来我党的这一条基本理论和基本实践，就会要走到斜路上去。”在社会主义社会，反修防修是一个长期的艰巨的斗争。资产阶级思想往往很快地侵蚀了工农兵文艺队伍中刚出土的新苗，这在过去或现在都并不是鲜见的。文艺刊物应当是一座思想革命化的红色熔炉，我们希望《朝霞》能起到这样的作用。

在结束这篇漫谈式的文字的时候，我们不禁又想起了鲁迅。在那黑暗的年代，鲁迅为了宣传革命思想，为了响亮地呐喊，曾办过许多刊物，但大多数办不了几期就遭到了停刊的命运。那是一场多么困难和艰险的战斗啊！对比一下，我们今天在毛主席革命文艺路线的指引下办起了工农兵业余作者自己的文艺刊物，并得到了党和广大工农兵的热情关怀和帮助，这该是多么幸福啊！一年，只是它的开端。我们完全有理由要求《朝霞》办得好些，更好些！

《朝霞》走完了一年的路程，祝它在新的一年里取得新的成就！

（原载《学习与批判》一九七五年第一期）

数风流人物，还看今朝

——评三本报告文学集

孙 学 文

无产阶级文化大革命的伟大胜利，社会主义革命和社会主义建设事业的新发展，犹如强劲的东风，催动着无产阶级革命文艺的百花竞相盛开。报告文学是社会主义文艺百花园中的一朵花。最近一两年来，不仅报刊上发表了许多报告文学作品，还出版了一批报告文学集子，迅速地反映了三大革命运动的斗争生活，受到了工农兵读者的欢迎。

这里是大量报告文学作品中的三个报告文学集：《“一二五”赞歌》、《南京长江大桥》和《铁水奔腾》。它们从不同的侧面，分别反映了无产阶级文化大革命中胜利建成的、生动体现着“独立自主、自力更生”精神的三项宏伟工程——十二万五千瓩双水内冷汽轮发电机组、南京长江大桥和九四二四矿山、炼铁基地。这些作品热情地歌颂了中国无产阶级在毛主席革命路线指引下创造的人间奇迹，塑造了战斗在三大革命运动第一线的工农兵英雄形象。从许多热气腾腾的作品中，我们可以听到社会主义祖国飞速前进的脚步声。

毛主席在一九五八年曾经指出：“从来也没有看见人民群众

象现在这样精神振奋，斗志昂扬，意气风发。”这三个报告文学集中不少作品，就为我们描绘了这种鼓舞人心的画面。在广阔的建设工地上，亲切地向我们走来的，有怀着忠于革命、忠于党的红心，学到老、战斗到老，把整个身心都扑在工程上的优秀老工人，也有“生命不息，冲锋不止”，为打击帝、修、反而赴汤蹈火的青年突击手；有跟随毛主席南征北战几十年，始终与群众打成一片，站在斗争最前列的革命干部和人民解放军代表，也有文化大革命中新涌现出来，在斗争中不断成长的无产阶级革命事业接班人；有党叫干啥就干啥，那里艰苦那安家的贫农女儿，也有坚决走与工农相结合的道路，在斗争中自觉改造世界观的革命知识分子。正是：“数风流人物，还看今朝。”这些英雄人物的思想高度集中到一点，就是执行毛主席革命路线的自觉精神。他们在自己工作岗位上，胸怀祖国，放眼世界，把每项战斗任务同“备战、备荒、为人民”联系起来；他们坚决捍卫、执行毛主席的革命路线，抵制、批判叛徒、内奸、工贼刘少奇的反革命修正主义路线，在三大革命运动这个伟大的学校中，认真学习马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，把冲天的革命干劲和实事求是的科学精神结合起来，敢于斗争又善于斗争，战胜了一个又一个的困难，取得了一个又一个的胜利。这样的英雄人物，在现实生活中，何止成千上万！努力塑造具有这种新的思想高度的英雄人物，是无产阶级文化大革命所带来的革命文艺的新气象，是坚持批判反革命修正主义文艺黑线取得的新成果。

社会主义文艺的根本任务，就是要塑造无产阶级的革命英雄形象。无产阶级登上政治舞台，有一个从“自在的阶级”转变为“自为的阶级”的过程，也就是从不自觉到自觉的过程。毛主席在《实践论》中论述这个转变过程时指出：“由于实践，由于长期

斗争的经验,经过马克思、恩格斯用科学的方法把这种种经验总结起来,产生了马克思主义的理论,用以教育无产阶级,这样就使无产阶级理解了资本主义社会的本质,理解了社会阶级的剥削关系,理解了无产阶级的历史任务,这时他们就变成了一个‘自为的阶级’。”社会主义文艺所要塑造的英雄形象,就是深刻地理解了本阶级的历史任务的自觉的无产阶级革命战士的形象。可以写英雄人物的成长过程,但决不能象文艺黑线那样去欣赏、渲染所谓“自发性”,而是写他们在革命斗争的具体实践中不断提高自己的阶级觉悟,即在改造客观世界的过程中同时改造自己的主观世界。可以描写他们的朴素的阶级感情,这种阶级感情对一个无产阶级战士来说是十分可贵的,它同周扬一伙所鼓吹的所谓“自发性”是两码事,但是塑造英雄形象不能停留在这一点上,单有朴素的阶级感情还不能成为一个自觉的无产阶级革命战士。朴素的阶级感情只有在斗争实践中经过马克思列宁主义和毛泽东思想的熔铸,才能上升为真正的阶级斗争觉悟和路线斗争觉悟,成为革命的强大动力。因此,高度的阶级斗争觉悟和路线斗争觉悟,是一个自觉的无产阶级革命战士的不可缺少的特点,忽视了这一特点,就不可能塑造出高大的英雄形象来。

这三个报告文学集子中的许多作品,在塑造自觉的无产阶级革命战士的形象方面,有不少引人注目的特色,同时也存在着一些需要努力去解决的新问题。

首先,一个显著的特色是,大部分作品都是选择重大题材中的重大事件,在紧张、激烈的斗争中来突出表现英雄人物的思想品格。工地上,固然随时要同高山、深水、严寒、高温等等巨大的自然障碍作斗争,但更为重要的、始终起着支配作用的则是两个

阶级、两条路线、两种思想的斗争。为什么工人同志的一个完全符合多快好省的建委会遇到那么大的阻力？为什么往往在工程取得进展时会发生波折？为什么在困难面前有两种不同的态度？这一些，只有从两个阶级、两条路线、两种思想的斗争的高度去认识，才能得到正确的答案，也只有通过这样的斗争，才能表现自觉的无产阶级革命战士的形象。《南京长江大桥》中的《二十八天》，是反映建造大桥桥头堡的斗争的。照文化大革命前某些资产阶级“专家”少慢差费的设计，要两年半才能造好，按建筑常规计算，最快也要九个半月，而工人群众却根据自己的实践经验，打破常规，提出了一个新的施工方案，一个月之内就可以完成。反革命修正主义路线流毒没有肃清的某些干部和技术人员，开始时在困难面前顾虑重重，畏缩不前；而负责领导工作的一位革命干部用毛泽东思想统帅一切，领导大家夺取了这场战斗的胜利。这样的矛盾斗争，不是人为制造的“误会”，也不是抽象的“性格”的冲突，而是反映了社会主义革命时期两条路线、两种思想的尖锐斗争。作品令人信服地表明：这位领导干部之所以能够夺取胜利，就在于他带来了人民解放军高举毛泽东思想伟大红旗的好思想好作风，以领导班子的革命化带动整个工地的思想革命化，打破了束缚群众的常规，把群众的积极性充分地调动了起来。作品始终把他置于矛盾、斗争的漩涡里，写他执行毛主席革命路线的自觉性和在困难面前敢于夺取胜利的斗争精神。从这个革命干部的形象中，我们可以看到毛泽东思想的无比威力，看到精神的东西如何向物质的东西转化，从而受到深刻的教育。

《南京长江大桥》中的《水下尖兵》，是描写潜水英雄胡宝玲和他的战友，用普通的潜水装备深潜到江底成功地进行了操作

的事迹。作品没有去谈技术问题，突出了革命高于生命这一英雄品质，写得相当动人。当时大桥水下基础的施工关键是能不能攻下深潜水关，突破四十五米这条有所谓“文献”记载的“警戒线”。谁去做这个试验？胡宝玲挺身而出：“我去！”他想：我是一个共产党员，党最需要的地方，应当我去。当他深潜到四十五米以下时，忽然感到头晕、耳鸣、嘴麻，汗如雨下。他意识到这是“氮气麻醉”在作怪。这时，耳机里传来了岸上同志们焦急的问话。照直回答吗？不，那样领导上一定会作出停止下潜的决定。想到毛主席的教导，想到党对自己的委托，他坚定地回答：“感觉正常。”但耳机里传来的问话却更焦急了。原来，刚才由于说话困难，回答得太轻，传不到水面去。于是，他又用全身的力气响亮地回答：“感——觉——正——常！”“感觉正常”，这是一个共产党员在斗争最艰苦的时刻向党的报告。“这声音，从水下很深的地方，传到水面，传到每一个人的耳朵里。大家的心情，无比激动。”是的，我们读到这里，也是多么激动啊！从重大题材中选取重大事件，又通过这一事件的具体斗争过程来突出革命英雄形象，特别着力于揭示英雄人物的精神境界和思想觉悟，这是我们从新的报告文学的创作中得到的一条重要经验。

两个阶级、两条路线、两种思想的斗争，必须通过具体人物和具体事件合乎规律的发展来体现。在这方面，三本报告文学集中的有些作品，不同程度地存在着两个缺点：一个是简单化，场面写得很热闹，但思想斗争却写得不深，人物往往成了两种对立的思想和两条对立的路线的图解。写英雄人物也是豪言壮语多，具体行动和思想活动少，因而人物形象显得空洞、单薄。还有少数作品对工程技术人员的描写缺乏具体分析和区别。另一个则是偏重于叙述事件的过程，或孤立地描写技术操作。尽管作

者是试图通过阶级斗争和路线斗争来塑造英雄人物的，但由于较多的是写一些工程技术的过程，两种思想、两条路线的斗争没有具体地、生动地展开，以致人物淹没在这些过程的介绍中，英雄形象也就不容易树立起来。这些缺点在今后的创作中是应当注意克服的。

其次，三个报告文学集子中的作品，大都在真人真事的基础上进行了提炼、概括。它们描写的主要事件和主要人物事迹（尽管有时不用真名），都是现实生活中确实存在的，确实出现过的。这是报告文学区别于小说和其他文学样式的一个特点。但是，从生活素材到文学作品，毕竟是一个飞跃。没有一定的选择、剪裁、提炼和概括，就不可能完成这一飞跃。对报告文学同样应该提出这一要求。可以把报告文学比之为摄影艺术。那一幅幅壮丽的生活图景，一个个英姿焕发的英雄形象，都是从实际生活中“摄取”来的；但这决不是客观主义地记录事实，而是经过作者的精心的艺术处理的。从生活素材到文学作品，不可能没有一定的选择、取舍。站在不同的阶级立场上，从为不同的政治路线服务的需要出发，对生活素材的取舍就有不同的标准。我们的社会主义文艺要求作者站在无产阶级立场上，从三大革命运动的实际生活出发，提炼出深刻的主题思想，为无产阶级的革命路线服务。提炼，就是要将丰富的生活素材“加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作工夫”，通过形象展示生活的本质即内在的典型意义。以真人真事为基础的报告文学同样可以做到这一点。三个报告文学集子中，有许多作品正是这样做了的。它们把生活中的美，把那些最激动人心的、焕发着马克思主义、列宁主义、毛泽东思想光辉的事物，集中起来提到路线斗争的高度上，因而使它们达到了“比普通的实际生活更高，更强

烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性”。

例如《铁水奔腾》中的《力争上游》,是写文化大革命中建造一座大型焦炉的故事的。作品通过焦炉工程复杂激烈的斗争,始终紧紧抓住革命领导干部赵颂泉、老工人魏宝德和革命技术人员方华等主要人物的这样一个可贵的思想:力争上游。这是党的社会主义建设总路线在他们身上的具体体现。这样,就把作品的主题深化了一步。作品描写的主要事件都是真实的,但作者对故事的安排、细节的穿插、环境的描绘、人物的对话等,都进行了精心的琢磨,因而成为一篇有比较完整的构思,形象鲜明,情节生动的作品。《“一二五”赞歌》中的《风雪千里战洛阳》,写的是“一二五”工程的一支运输车队为了使“争气机”早日诞生,从上海赶往洛阳执行运输任务的故事。在简洁的故事结构中,不但描写了张鸿刚等冒着风雪严寒转战千里的英雄事迹,而且写了洛阳轴承厂工人的大力支援,写了杞县的工人、贫下中农、机关干部的热情帮助。这些充满着无产阶级深情厚意的场面,使我们深深激动:一个车队是一个小小的集体,透过它,我们却深刻感觉到了我们伟大祖国是一个伟大的整体,我们的社会主义制度具有无比的优越性。这里,有一个经验是很重要的:即不能用贬低周围群众、战友的方法去突出主要的英雄人物,而要用革命的集体来鲜明地衬托主要的英雄人物。凡是这个关系处理得正确的,通过英雄人物的先进事迹,就能表现伟大的社会主义时代的特征;处理得不好,就会使主要人物孤立而缺少社会主义的时代气息。

这些经验表明,追求所谓绝对的“生活真实”,不仅不利于更好地塑造英雄人物形象,事实上也是不可能的。鲁迅曾以绘画为例打过一个生动的比喻:“倘必如实物之真,则人物只有二三

寸，就不真了，而没有和地球一样大小的纸张，地球便无法绘画。”这三本报告文学集中有些作品，材料的铺叙较多，集中、概括还不够，主题思想缺少提炼和深化。这是需要进一步加工提高的。

第三，三个报告文学集中许多作品，洋溢着饱满的革命激情和浓郁的生活气息，具有一种新的风格。毛主席一贯倡导“我们革命无产阶级应有的战斗风格”，这是我们努力的方向。无产阶级的战斗风格决不是单纯的文风问题，首先是一个立场问题、阶级感情问题和生活实践问题。由于这些作品大都是工人业余作者集体创作的，作者都是以主人翁的身份，来歌颂自己的阶级，歌颂自己所热爱的英雄。作者本身就是创造这些人间奇迹的英雄集体的一员。他们不是以旁观者的身份，无动于衷地叙述事件的，而是以参加者的身份满腔热情地向人们讲述自己所亲见亲闻的一切，希望大家一道向英雄们学习。所以有些作品尽管在艺术上还比较粗糙，但是朴实、亲切（也有个别作品写得不够朴实，因而使人感到不够亲切）。《“一二五”赞歌》中的《巨人在前进》，塑造了为革命不顾个人安危的运输工人陆师傅的形象。一项工程急需的重一百二十吨的某关键设备，连同运载它的车子的重量共一百六十吨，要通过原来只能负重十三吨的水泥桥。陆师傅同战友们一起想出了许多巧妙的办法，接着又不顾个人安危，钻进桥洞，双手托着桥顶，测量桥梁的震动情况，让载着中国工人阶级自己设计、自己制造的这个巨型设备的平板挂车，安然通过这座桥。这是夸张吗？不，这是事实。这是对顶天立地的中国工人阶级的赞美。《铁水奔腾》中的《巍然如山》，以细致的笔触，描绘了女电焊工高红英高空作业时勃勃的英姿，临危不惧的精神和高超的技术，穿插着周围群众的惊叹、赞美和关切，构

成了一幅色彩绚丽的图画。在充满着无产阶级深情的描写中，我们仿佛看到作者就在陆师傅、高红英身旁，与他们同呼吸、共安危，一起战斗。这些作品中描写的劳动场面，洋溢着革命激情，是真正被诗化了。剥削阶级文学中常见的那种无病呻吟、华而不实的陋习，被一扫而光。

新的报告文学，大都是集体创作。实践证明：有领导干部、专业人员参加的三结合写作组，是一种进行文艺创作的行之有效的组织形式。这样的三结合，能够充分发挥工农兵作家的作用，使他们通过实践在思想上和创作水平上得到锻炼和提高；而专业人员将受到工农兵的再教育，他们的某些特长，也能在为工农兵服务中得到应用，并在实践过程中改造其不适应工农兵需要的东西，学会新的本领。我们应该沿着这个方向，继续实践，不断总结提高。

这三本集子的直接执笔者，百分之九十以上是过去没有搞过文艺创作的新手。这些同志带着阶级的委托，带着用毛泽东思想占领文艺阵地的高度责任感，拿起了笔杆子。他们通过艰苦的劳动，用事实有力地证明了创造物质财富的工农群众，同时也是精神财富的创造者。目前，这支新型的、与三大革命运动紧密结合的工农兵业余创作队伍，正在党的亲切关怀下，在毛泽东思想的哺育下，迅速成长。尽管他们在目前还有不成熟的一面，但是他们的发展前途是无可限量的。《部队文艺工作座谈会纪要》曾以极大的革命热情歌颂了工农兵的业余创作，认为它“无论内容和形式都划出了一个完全崭新的时代”。我们坚信，在毛主席革命文艺路线的指引下，无产阶级的文艺创作队伍必将更迅速地成长，社会主义文艺的百花将更灿烂地开放！

（原载《红旗》杂志一九七一年第十期）

燃烧着战斗豪情的作品

——《农场的春天》代序

任 犊

《朝霞》编者按：上海人民出版社即将出版一本短篇小说集《农场的春天》。这本集子中的作品，都是战斗在国营农场的知识青年写的。他们用饱蘸革命激情的笔，描绘了沸腾的农场生活，塑造了自己队伍中的青年英雄形象，从而歌颂了毛主席关于知识青年上山下乡的伟大号召的无比正确。其中有几篇，不仅政治上是好的，艺术上也取得了一定的成绩，是近年来工农兵业余文学创作中的可喜成果。本刊特选载《长江后浪推前浪》和《会燃烧的石头》两篇。任犊同志为这本书写了一篇代序，也在此一并发表。

这本集子的第一篇小说——《“农垦68”》描写了这样一个情节：一九六八年十二月，一群曾经接受过伟大领袖毛主席检阅的

红卫兵从收音机里听到毛主席关于“知识青年到农村去”的伟大号召，于是，他们立即背起了背包，满怀豪情地走向了农场。年轻人的豪迈气概甚至使他们把自己的名字也改成了“乐务农”和其他什么“农”。

几年过去了。这群可爱的“乐务农”们成长得怎样了？他们在过着一种什么样的生活？这本集子就是他们自己的一个回答。

我们今天的革命文艺作品，主要是通过艺术形象来宣传党的基本路线的。这本集子的作者们为我们塑造了一批在农场这个广阔天地里锻炼了几年而获得迅速成长的先进青年的典型。除了那个乐务农外，我们还可以在《长江后浪推前浪》中看到“出色的年轻干部”闻松华，在《会燃烧的石头》中看到有着“硬梆梆”的“石头脾气”的二根，在《雏鹰》中看到喜欢在关键时刻大叫一声“我来！”的楚英，在《北京时间》中看到“永远跟着北京时间前进”的新雁……这些人物还都很年轻，有着许多青年人的特点，但是，他们所达到的思想高度，却是一切未经三大革命运动锻炼的青年所不可能有的。甚至连他们的音容笑貌，也决不会与刚进农场的“新战友”混淆起来。显而易见，在这种特定的典型身上，深刻地体现着上山下乡知识青年的成长速度，体现着毛主席为革命青年指出的方向和道路是多么正确。

就拿闻松华来说吧，当她初次出现在读者眼前的时候，刚刚被任命为新建一连党支部书记兼指导员。她在去上任的路上就遇到了这个连正在发生的一场冲突：两批青年在为一辆陷入水沟的牛车争吵；在保管员阿奎的恶意挑拨下，连长鲁雄又和这些青年吵了起来。当闻松华出现在这一片乱哄哄吵闹声中，她的第一句话是：“老鲁，我们先把车子搞上来再说吧。”说罢就带头

下沟，“逼得”两批青年“解散了对垒的阵势”，一起把车拉了上来。同时，小说又细致地写她“平静地扫了阿奎一眼，那目光尽管一点也不咄咄逼人，却使阿奎感到浑身不自在”。

你看，她不仅迅速地平息了一场纠纷（以后再做调查研究和思想工作），而且很快就把注意力集中到了看似并未加入争吵的阿奎身上。那“平静”的一眼，包含着一种沉着而老练的革命警觉。寥寥几笔，一位十分成熟、干练的青年干部形象已跃然纸上。此后，她根据党的指示，大抓阶级斗争和路线斗争，大抓政治思想工作，广泛发动群众，出色地改变了连队的面貌。在今天的现实生活中，这样的青年同志到处可以遇见。他们的大量涌现，正说明着这篇小说要表现的主题：“长江后浪推前浪，革命人一代胜一代”！但是，谁也不会相信他们生来就是这样的。闻松华在接受任务时曾向党委书记说：“放心吧，哭鼻子的闻松华早已一去不复返了！”这是一句响铮铮的话，但却也从侧面告诉我们：今天的闻松华毕竟是从一个好哭的闻松华转化过来的。实现这个转化的最根本的条件是什么？不是别的，正是因为他们投身了三大革命运动的实践。党组织对他们的培养，老同志对他们的帮助，贫下中农对他们的再教育，也总是以三大革命运动的实际斗争作为课堂的。

广阔的天地之所以能培养人、锻炼人，使他们大有作为，就是因为那里充满了各种矛盾和斗争。“风狂红旗舞，雨猛青松挺，海燕穿云飞，征帆破雾行”，革命现代京剧《海港》里的这几句唱词，很能概括今天在斗争风暴中前进的革命青年形象。这本集子中，不少篇作品的主人公在矛盾冲突尖锐的时刻都喜欢回顾一下到农场几年来的斗争历程，并非是一种巧合，而是凝聚着作者们的一个共同体：革命青年成长的脚印，是留在矛盾斗争的

大道上的。他们写下这些小说也可称之为一种“回顾”。自己的成长历程使他们深切地懂得了这样一个真理：在现实生活中，离开了矛盾斗争就没有英雄人物，在文艺作品中也是同样。因此，他们笔下的主人公，无一不是在阶级斗争、生产斗争、科学实验的尖锐矛盾中，在现实的路线斗争和自身思想改造的急风暴雨中塑造出来的。恩格斯曾把现实主义文艺的任务规定为“真实地再现典型环境中的典型人物”。在今天，离开了三大革命运动的典型环境，就无法呈现无产阶级革命者的典型性格。楚英的一声“我来”，二根的一声“我上”，为什么有着扣人心弦的力量？就是因为这是在矛盾斗争白热化的时候发出的声音。或者是在阶级敌人猖狂反扑，路线斗争尖锐激烈的严峻时刻，或者是在与帝修反争时间的生产斗争的重要关口上，短短两个字，人物的精神境界和思想品质一下子鲜明地跳了出来。这与其说是一种艺术力量在发挥作用，不如说是作者在斗争实践中积累的切身体验在闪光。只有千万次地亲眼见到过并亲身体察过“我来”和“我上”的革命精神力量的人，才会如此满怀感情地写出楚英、二根这样的典型人物，并把他们写得那样栩栩如生。

有这样一个争论：能不能把先进青年的形象写得很高大、并成为作品的主要英雄人物？我们认为，这首先不是个理论和概念问题，而是个实践问题。既然三大革命运动的现实斗争已大量地造就了这样的人物，文艺作品为什么不能写，甚至把他们写得比现实生活中更典型、更完美些？重要的是不能把这种完美和高大写成脱离现实斗争土壤的空中楼阁，而必须写出他们产生的必然原因，即写出伟大领袖毛主席和各级党组织把他们放到斗争实践中去锻炼的深远意义和巨大成果，写出贫下中农和老同志们对他们的教育和帮助。这本集子中有好些小说正

是努力这样做了，所以它们塑造的形象是丰满高大的，又是真实可信的，具有了较大的典型意义。

相形之下，集子里也有一些作品所塑造的形象比较单薄，原因是它们还不大善于概括典型环境，即不大善于在同对立面斗争中来突出英雄人物，平铺直叙较多，或者常常夹着大段的回忆，往往人为地、很可惜地打断了矛盾发展的线索，使作品结构显得较为松散。很明显，这首先还不在于艺术技巧上的毛病，而在于对现实生活中的矛盾斗争提炼得不够。这个问题，在上面提及的较好的小说《会燃烧的石头》中也多少存在着。这篇小说如能更集中地表现一个以阶级斗争和思想斗争为主要内容的矛盾冲突，那么，二根这个为反修防修而艰苦奋斗的典型形象，一定会比现在更加鲜明突出。

只有深刻反映了现实矛盾斗争的作品才能写好今天的英雄人物。同时，也只有这样的作品，才能反过来在现实的矛盾斗争中发挥战斗作用。闻松华、楚英他们参加的斗争，是对现实斗争的艺术概括。这些斗争所表现的无产阶级文化大革命的必要性、新生事物的不可战胜、上山下乡道路的正确等等思想，不仅在今天的农场，而且在整个社会的阶级斗争和路线斗争中，都有着很大的现实教育意义。这些思想本身也是斗争实践的产物。小说中的楚英曾这样勉励她的战友：“凡事都要用脑子想一想，多问几个为什么”。作者们自己正是这样做了。他们置身于矛盾斗争的漩涡中，时常用马列主义、毛泽东思想分析着矛盾，分辨着哪一方面是丑恶的、黑暗的、代表着反动的，哪一方面是美好的、光明的、代表着革命的。对于前者，他们就揭露、鞭笞，对于后者，他们就歌颂、发扬光大。写小说，就是他们的一种斗争方式。听说，他们中有的同志曾把自己经历过的斗争故事多次讲给人

听，希望别人能把它反映到文学作品中去。最后，他们自己拿起了笔，克服许多困难，终于写出了这些爱憎分明、尖锐深刻、焕发着斗争光芒的作品。小说《会燃烧的石头》写了一种看上去“跟普通石头差不多”的石煤终于燃烧起来的故事。石煤为什么会燃烧？因为有一批胸中燃烧着革命烈火的青年在开发它。读完这本小说集子，我们不禁增加了一层感想：当这些人拿起笔来的时候，又会使自己的作品燃烧起革命的火焰。在这样的作者和这样的作品面前，那些“靡靡之音”，那些“咖啡文学”、“养性文学”，显得多么苍白和丑恶！

从这十几篇小说中可以看到，作者们在分析和表现农场生活中的矛盾和斗争的时候，得出的结论是很一致的，各篇作品要表达的主题也是相通的。它们以同样饱满的政治热情，同样响亮激越的音调，歌颂了无产阶级文化大革命，歌颂了知识青年上山下乡的革命道路。因此，在某种意义上，我们甚至可以把它们当作一部完整的作品来读。这说明，千百万革命青年正朝着同一个方向，步调一致地前进在毛主席所指引的革命大道上。但是，一篇篇地读下去，我们又并不感到雷同和重复。显然，这不仅仅是由于它们所表现的生活场景的不同（有的是东海之滨的海岛农场，有的是“云雾缭绕”的采云山茶园，有的是牧场，有的是盐场），而首先在于它们从矛盾冲突的设置、人物的塑造、直到艺术形式的选择，都是丰富多彩的。

艺术的多样性来自于生活的多样性。真正根植于革命斗争实践中的作品，必然是百花齐放、绚丽多姿的。这是因为，我们生活的本质和主流，我们的时代精神是明确而单纯的，但却是通过千差万别的具体矛盾来表现的。“无个性即无共性”，那些不从实际出发而从概念出发的作品之所以没有生命力，就由于它

们既然取消了矛盾的特殊性、多样性,因此也就随之而无法表现矛盾的普遍性,无法表现生活的本质。这本集子中有好几篇小说都是反映农场阶级斗争的,但对立面的安排却很不一样。《雏鹰》中的罗家福是个窃取了党支部副书记职位的家伙,分工“抓运动”,很有实权;《北京时间》中的姚纪仁是个畜牧组长,有点技术资本,他的政治资本经过无产阶级文化大革命已所剩无几;《长江后浪推前浪》中的阿奎,则是一个连队的仓库保管员。身份不同,手法也不一。罗家福的看家本领是骗人,搞阴谋;姚纪仁就比较明目张胆一点,经常进行赤裸裸的威胁和挑战;阿奎用的办法则是涎着脸奉承,附着耳朵挑拨。对立面如此不同,矛盾冲突的内容和方式自然也就千差万别,而把它们合起来看,也就从各个侧面生动地反映了阶级斗争尖锐复杂这么一个普遍规律。这就是从特殊见到了一般。再以正面人物来说,他们可以有同样的理想,同样的襟怀,同样的抱负,但就象生活中一样,又各自有着各自的特点。例如,闻松华和楚英,这是从年龄、经历和现在的职务都非常相似的两个女青年。但她们的区别也很鲜明:楚英只要在门外听到一句与自己想法不合的意见就会边跨门槛边叫着“我不同意”冲进来;闻松华呢,她即使想在全连战士面前作一次思想动员,也会循循善诱地从“讲一个故事”开头。她们以不同的工作方式参加着同一个战斗,从不同的侧面反映了今天革命青年的特点。能写得这样,重要的原因还在于生活实践,而不是资产阶级艺术家所津津乐道的那种抽象的“性格描写”。关在屋子里是“想”不出革命人民鲜明的典型性格来的。

丰富多彩的内容又需要由丰富多彩的艺术形式来表现。这本集子的小说在表现手法上也比较新颖活泼,没有什么八股气。他们用自己喜爱的、足以表达革命的思想感情的艺术形式,自由

自在地写着自己所熟悉的先进人物和先进事迹，绝不使人感到拘谨和束缚。恐怕在资产阶级老爷们看来，里面有的作品是很不合“章法”的。但不合章法也是一种章法，一种新的章法。既然我们每天在从事空前伟大的无产阶级革命事业，在不断创造着前所未有的新事物、新世界，那么，与之相适应，我们无产阶级的文艺创作也应该富有生气勃勃的创造性。而这种艺术上的创造性，首先属于新生活的创造者，属于在三大革命运动中披荆斩棘的战士。无产阶级文化大革命以来不断涌现的工农兵业余创作，包括这本集子在内，已越来越清楚地证明着这个道理。

总之，这本小说集所取得的成绩是很可喜的，它给我们的启示是多方面的。相信今后会有更多战斗在广阔天地里的知识青年拿起笔来，描绘自己沸腾的战斗生活，歌颂自己队伍里的英雄人物。上海人民出版社把这本书作为“上山下乡知识青年创作丛书”的第一种，并准备把这套丛书陆续出下去，是一项很有意义的工作。这种燃烧着革命青年战斗豪情的作品的大量涌现，不仅有力地批判了林彪攻击知识青年上山下乡是“变相劳改”的反动谬论，有着巨大的政治意义和思想教育作用，而且也将推动社会主义的文学事业的发展。

我们热烈地欢迎它们！

（原载《朝霞》一九七四年第六期）

山花烂漫

——小说、散文集《延安的种子》代序

方 岩 梁

这本小说、散文集，是上海工农兵业余文学创作的又一批成果。它们清晰地留下了业余文学创作在毛主席革命文艺路线指引下正在前进中的足迹。

这些作品的作者，多数是无产阶级文化大革命中涌现的工农兵业余文艺战士。他们战斗在三大革命运动的第一线，奔腾向前的生活的激流推动着他们，英雄人物的英雄事迹和革命精神激励着他们，于是，他们饱蘸着革命的激情，写下了这些战斗的篇章。正因为这样，许多作品焕发着蓬勃的革命朝气和浓厚的生活气息。文风也大多不尚矫饰，不作虚文，明朗朴素，新鲜活泼。

当我们打开这一幅幅社会主义生活的画卷，所见到的色彩是丰富的，所听到的音响是多样的，但它们的主调又是鲜明的。主调是什么？这里用得着小说《目标》中关于黎明生产队一条船的比喻：老队长想到眼前正是夺取丰收的大忙季节，应当用这条船去运肥料；副队长却只想到给集体增加收入，要用船去搞短途运输。于是就出现了这样的场面：船到三岔湾，老队长高声喊：

“扳艖!”副队长大声叫:“推艖!”这个船的航行“目标”问题,从本质上来说,也就是路线问题。我们的生活,就充满着这种“扳艖”与“推艖”的斗争。当然,作为文学作品,特别是短篇小说和散文,不一定每篇都直接写路线斗争,但必须肯定,作品的主题和英雄形象都应当力求体现毛主席无产阶级革命路线的胜利。失去了路线这个纲,也就是失去了作品的主调。

这个集子里塑造得比较好的英雄形象,就清晰地显示了这样一个主调。这里有一心为党,胸怀世界的老工人;有战天斗地,引水上山,主动发扬共产主义风格的贫下中农;有为革命常备不懈的钢铁战士;有全心全意为工农群众服务的商业工作者;有在农村的广阔天地中锻炼成长的知识青年。在这些英雄人物身上,跳动着时代的脉搏,反映出在毛主席革命路线指引下,经过文化大革命的战斗洗礼的工农兵群众,在思想面貌上的深刻变化。

我们提倡写工农兵的斗争生活,写有时代意义的重大题材,因为只有战斗的生活,才能产生战斗的诗篇。对于上海的文学创作来说,我们还要提倡更多地反映社会主义时代的工人阶级的斗争生活,因为上海是工人阶级十分集中的城市,是我国工业建设的重要基地。而在这方面,革命的文学创作还远远落后于工人阶级前进的步伐。为此,工农兵业余作者正在作出很大的努力。在本集中,象《责任》、《最后一班岗》、《闪光》、《管地人》等作品之所以可贵,并不在于它们的技巧,而在于它们努力于反映工人阶级的时代风貌,刻画工人阶级的英雄形象,歌颂他们的革命精神和丰功伟绩。

反“题材决定”论的鼓吹者,胡说什么提倡写工农兵的斗争生活,写重大题材,创作的路子就窄了,就难免公式化概念化了。

生气勃勃的革命业余创作就是对这种谬论的有力批判。工农兵的斗争生活，是无限地广阔而多样的。各条战线不断地涌现出来的英雄人物，何止成千上万！他们的战斗历程、英雄事迹各不相同，他们的精神世界又是何等地丰富多彩。人民生活给文学创作提供的素材，是永远取之不尽，用之不竭的。请看这些工农兵的业余创作，不但题材丰富，生活的视野和创作的思路都比较开阔。即使是同一类型的题材，如《责任》和《最后一班岗》，都是取材于棉纺厂，歌颂老工人对革命事业的无限忠诚和高度的革命责任感，但并没有因此就写成一个模样。又如《延安的种子》、《新松屯的后代》、《女艄公》和《雪莲》等，写的都是知识青年到农村去，接受贫下中农再教育，在毛泽东思想的哺育下茁壮成长的故事，但是每一篇作品也都给人以别开生面的清新之感。可见，革命的文艺工作者只要深入生活，深入群众，坚持唯物论的反映论，从实际生活出发去提炼、概括生活，就完全能够避免创作中的重复和雷同的现象。

现实生活，犹如一条奔流的长河，总是泡沫在上面，深流在下面。文学创作不能满足于罗列生活现象，而应该通过艺术概括把“深流”揭示出来。鲁迅说过：“取材要严，开掘要深”。这“严”和“深”，都是指文学创作不要局限于真人真事，应该努力开拓、挖掘生活的广度和深度。善于选取那些意义重大的、思想的“蕴藏量”比较丰富的题材，这是创作的重要的一环。但这还不够，还要对题材进行“去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里”的提炼加工，使作品所反映的生活“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。令人高兴的是，这个集子有不少作品，对时代生活的反映是颇有深度的。当然也还有一些作品，存在着一些弱点。我们试把《船台放歌》、

《金灿灿的炉台》和《在大树下》这三篇作品作一比较。这三篇作品或多或少带有一点“史诗”的成份。船台、炉台、工厂的一株老榆树，都是工人阶级斗争历史的见证者。通过它们来歌颂中国工人阶级的英雄事迹，无疑是很有意义的。《船台放歌》热情歌颂造船工人的斗争历史，但是可能由于作者生活经验的不足和不善于通过个别反映一般，历史过程写得太长、太散，缺乏典型的人物和事件，使作品中占很大分量的议论和抒情显得空泛而缺少思想深度。《金灿灿的炉台》集中描写了钢铁工人的三件英雄事例，内容比《船台放歌》具体多了，但是这些英雄事例是并列地加以描绘的，没有一层深一层地写出这些事例的内在的必然的联系。《在大树下》也只写了树下发生的三次动人的情景，但正如作品中所说的，看起来“每一次都是独立成篇，各不相关的；但细细一想，却又是互相联结，融汇一气”。这不但因为这篇作品的人物更加集中，更重要的是它写出了三次情景的内在联系，从厂的变化到人的变化到小兰上大学，体现着我们这个时代的生活发展的规律性。这使我们领会到一个贯穿全文的思想：不但工厂经历了新旧两个社会的巨大变化，而且整个工人阶级，包括年青一代，都在无产阶级专政下继续革命的大道上阔步前进；工人阶级有它的战斗的过去和现在，而未来将更加灿烂光辉。所以这篇作品看上去朴素而单纯，却反映出我们时代的本质和主流，很能启发读者的回味和深思。

文学作品反映生活的广度和深度，主要还是要通过典型形象的塑造——首先是工农兵英雄形象的塑造来达到。集子中的大部分作品，都致力于塑造工农兵英雄形象，获得了可喜的成就。象《责任》中的老工人韩杏英，《闪光》中的阿华师傅，《目标》中的老队长，《区委副书记》中的新干部苗俊敏，《一炮手》中的炮

兵战士铁焱等，都给我们留下了较深的印象。这些英雄人物都是以自己的模范行动书写着自己的历史。他们只是把自己看作群众中不可分割的一员，并没有以教育者自居，但他们的一言一行，却给人们以深刻的教育。区委副书记苗俊敏的形象，特别使我们感到亲切。她尽管被推上了领导岗位，但始终置身于群众之中，保持一个普通劳动者的本色。如果把她比作区委机关院子里那葱笼的青松，群众正是培植这株青松的土壤。她把对待群众的态度问题，提到路线的高度来严格要求自己。正因为如此，她对待群众和周围的同志总是那样诚恳、谦虚、热情、亲切。我们再把《责任》中的韩杏英和《最后一班岗》中的秦福根这两位老工人的形象作一比较，就觉得前者更为可亲。一样是教育青年一代，韩杏英发觉了鞠春妹的思想苗子也一样予以重视，但她对自己徒弟的理解是那样细致入微，知道在她“闹矛盾”的时候，你就是说棉花是白的，她都会摇头。因而首先热情耐心地在实际工作中一步一步地启发她的觉悟，接着促使她经过自己的思考来解开思想疙瘩，最后鞠春妹也终于从韩杏英的一系列模范行为中得到了什么是责任这一问题的答案，提高了革命的自觉性。既善于向群众学习，集中群众的智慧和经验，又善于耐心细致地帮助同志，用自觉的模范行动来影响和带动群众，这是许多无产阶级英雄人物的一个重要特点。以为英雄人物总是张口教训别人，闭口上纲上线，令人望而生畏，这是对英雄人物的曲解。

最后，让我们用小说《构思》中军代表的一段话来结束这篇短文吧：“离开了世界观的改造，离开了生活，离开了实践，哪还会有什么创作？哪能进行什么构思？世界上根本就不存在什么凭空而来的‘灵感’。”是的，这个集子已经取得的成绩和将要在这一基础上争取更多的进步，都离不开工农兵群众的革命实践和

创作实践。在坚定毛主席早已为我们指出的为工农兵服务这个方向的前提下,我们毫不掩饰我们存在的这样那样的缺点,并且努力在实践中改正这些缺点。新生事物开始总有不成熟的地方。从不成熟到成熟,这就是前进,就是发展。这本集子的出版,不但从一个侧面表明了革命文学创作在发展,革命文学队伍正在壮大,而且还显示着一个山花烂漫的文学创作热潮正在到来。

(原载小说、散文集《延安的种子》)

前进的步伐

——短篇小说集《碧水长流》序

方 泽 生

《碧水长流》短篇小说集是从一年来《文汇报》的《风雷激》、《解放日报》的《看今朝》这两个副刊上发表的作品中选编的，是继《向阳列车》、《延安的种子》后，上海工农兵业余作者文学创作的又一批新成果。从《向阳列车》到《碧水长流》，通过工农兵英雄形象的塑造，清晰地记录着亿万工农兵在毛主席革命路线指引下前进的步伐，也记录着社会主义文艺创作前进的步伐。

我们的生活是绚丽多彩的，斗争是纷繁壮丽的，但主调是激越明朗的。这个主调，就是能够反映社会主义革命时期的特点和本质的革命精神。文艺创作只有捕捉住这个主调，从各个侧面来渲染它、描绘它，特别是通过革命英雄形象的塑造去反映它，才能更好地起到革命文艺的作用，帮助群众推动历史的前进。收在这本集子里的一些作品，在提炼具有文化大革命以后新的革命精神的主题方面，取得了很显著的进步。

《步伐》里的区委书记崔丰羽，常常把他那只“表壳泛黄的老式挂表”拨快五分钟，提醒自己“赶在前头”，并以此教育和影响周围的同志。“赶在前头”，不正是几经战火考验、又经受无

产阶级文化大革命洗礼的老一辈革命家，在新形势下焕发精神、继续革命不停步的生动写照么？《快马加鞭》里的新装组长霍虹，“老是弓张弦紧地自己逼自己”，在装得满满的车子上“加上个宝塔尖尖”。“自己逼自己”，不正是准确地反映了不断革命、永不满足、敢挑重担的青年一代的精神面貌么？《澄江险渡》里的少年兄弟二虎、三虎，面对着波涛汹涌的激流，“身不晃，手不软”——“勇往直前”！这不正是概括了继承革命传统，敢于斗争、敢于反潮流，在斗争的大风大浪中成长的革命接班人的精神品质么？这些英雄形象的本质特点，如果用一句话来概括，那就是如《金不换》所写的：“拔挺向前奔”！

如果我们的文艺创作都从不同的侧面反映绚丽多彩的生活，又都从中提炼出反映新的革命精神的主题，这样就使作品和作品中的英雄人物，具有了社会主义革命时期的特点，较好地表现出文化大革命以后斗、批、改不断深入所引起的现实生活和人与人之间关系的变化，这样也就更能发挥革命文艺的现实战斗作用。我们常说，文艺要为工农兵服务，就是要使文艺成为工农兵投入阶级斗争和路线斗争的一个有力的武器。因此，通过革命英雄形象，反映具有无产阶级专政下继续革命意义的主题，体现党的基本路线的本质精神，就成为需要我们文艺创作者共同努力完成的光荣任务。在这个集子里，象霍虹的“自己逼自己”，就写出了一种难能可贵的革命精神。自己逼自己，这是工人阶级的主人翁责任感，是无产阶级的自觉革命的进攻性性格。历史的经验告诉我们，我们有一些同志之所以在斗争的紧要关头会犯这样那样的错误，往往是由于在平时没有牢记党的基本路线，放松要求，放松改造，贪图安逸，资产阶级思想乘虚而入引起的。有了霍虹这样的进攻性性格，就会对资产阶级的袭击“常备

不懈”，我们相信她如果遇到更大的路线斗争的风浪，一定会提出更尖锐的问题来逼自己，在群众斗争中找答案。文艺为路线斗争服务的天地是无限广阔的。一些大型作品固然完全可以直接描写两条路线的对立，对于篇幅和容量都比较小的短篇小说来说，也可以着重在提炼主题和塑造英雄形象上下功夫。

文艺创作要提炼具有文化大革命后新的革命精神的主题，首先作者要把握现实生活的本质。这就要求我们的作者，包括工农兵业余作者，在深入工农兵，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切生动的生活形式和斗争形式的时候，要以党在整个社会主义历史阶段的基本路线为指导。作为一个文艺创作者，深入生活是有目的的，要跟改造自己的世界观结合起来。如果不以党的基本路线来导向，就可能迷失方向，对一些新生的、充满生命力的东西视而不见，而把一些表面现象，有时甚至还是陈旧衰败的东西拿来歌颂，或者失去感觉的敏锐性，分析不出其中深刻的含义，提炼不出反映文化大革命后新的革命精神的主题。这里试就《步伐》、《海的呼吸》、《小红子》作一些比较分析。

《步伐》的情节比较单纯。它只是围绕着一次区委会对于提拔新干部问题的争论，把老干部崔丰羽的战争年代、解放后三反五反运动时期的某些斗争经历和文化大革命以后对待新干部的问题有机联系起来，来阐述革命总是后浪赶前浪，老一辈的革命者只有“赶在前头”，才能永葆革命青春，跟上时代的步伐这样一个发人深思的主题。由于作者紧扣住这个主题，赋予一些细节以新的意义，达到深化主题的目的。在生活中，或者就是周围的同志，不是常有把手表拨快几分钟，“赶一赶”，以免上班、开会迟到一类的事吗？如果我们就事论事地把它搬进作品，至多只能给人物性格增加一点色彩。而《步伐》的作者用它来丰富这样一个

主题，崔丰羽的这一并不惹人注目的细节，就赢得人们深深的敬意了。《海的呼吸》的结构，作者是花了一番心思的。随着情节的开展，展现在我们面前的大海、小岛、风雨，把读者带进了神奇的生活世界。而这一切，又都为刻划郝鹏飞这一老水文工的思想性格服务。小说通过上岛、夜谈、测潮、风雨、报测等引人入胜的情节，展开师徒之间的矛盾，突出郝鹏飞一丝不苟、长于身教、象大海一样宽广的革命胸怀，教育青年一代要跟旧思想决裂，为革命做好本职工作。可是“我”的“大材小用”，不安于当水文工的思想，跟革命样板戏《海港》里的韩小强相类似，跟《延安的种子》里的几篇反映师徒关系的小说所写的徒弟也差不多，没有提出新的引人深思的问题，因而在主题的深化上缺少今天特有的新的高度。《小红子》里作者着力刻划的江红虽然是个相当可爱的人物，但作为她的对立面的马锋的思想也是不安于本职工作，“工作无精打彩，工作时间到处‘飞来飞去’”。可是江红是怎样做工作的呢？给我们印象最深的，也就是促使马锋转变的是两个情节：一是江红家庭访问，修好了马锋修不好的收音机；一是江红炉前考核，答出了马锋答不出的问题。我们不禁要问：假如江红不会修无线电，答不上另一行的专业问题，还要不要去做马锋的工作呢？这篇小说在提炼主题方面，如何体现当前形势的特点是不够的，主人公的英雄行为也不怎么可信，因而就缺少感染力。这说明作者在观察生活、表现生活的时候，可能还只是停留在某些生活现象上，没有能够把生活中更本质的东西提炼和反映出来。

以党的基本路线为指导，只是为观察现实、剖析生活提供思想武器，为提炼具有新的革命精神的主题创造有利条件。它不能代替工农兵的斗争生活本身。以党的基本路线作指导和扎扎实

实实在地深入斗争生活,是对立的统一,要正确认识和处理它们之间的辩证关系。有的同志认为,有了对党的基本路线的认识,有了某一种符合基本路线的创作的意念(常常被人理解为“主题”),于是作品便成功了一半。这就颠倒了认识和实践的关系。许多工农兵业余作者从自己的实践中体会到,作品的主题只能从具体的创作素材中去提炼,即用党的基本路线为指导,对素材作一番去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的加工、制作,决不是离开具体生活内容的某种思想认识。不认识到这一点,也有碍于创作质量的进一步提高。

这里再就两篇较好的作品《海的呼吸》、《步伐》作一些比较。前面说过,它们在主题的提炼上有深浅之分,但是在生活底子上也看得出有厚薄之分。《海的呼吸》比较扎实、浑厚,作者对他所写的生活比较熟悉,因此能自如地驾驭生活素材,创造引人入胜的情节;而《步伐》给人的感觉,生活基础就相对地薄了一些。有较为深刻的主题,但没有相应的丰富的情节和厚实的内容,这就反过来影响主题的进一步深化。这种情况,即使同一作者在写他熟悉程度不相同的内容的作品时,也会出现的,并没有什么奇怪,只要长期地深入到群众斗争中去是可以逐步改变的。当然,如果不加注意,时间一长,就会象有的人所做的那样,以为只要头脑里先有个设想,然后到生活中去找些例证就行了。实践证明,这是不能写出思想性与艺术性结合得较好的作品来的。

我们主张作品要有具有文化大革命后新的革命精神的主题,但不赞成把作品写得一览无余。恩格斯曾经说过:“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指点出来”。对于小说创作来说,这一点特别重要。《澄江险渡》的作者并没有直接说出什么富有哲理性的话,讲许多惊人

的豪言壮语，而是以白描的手法，娓娓动人地叙述两个十几岁的小“老大”驾轻舟、战恶浪、抢险渡的情景，却使我们心潮如江潮，随着小船的颠簸而翻腾，领略到那种一往无前、所向无敌的精神力量，深感这是在我们社会主义制度下青少年一代的缩影，留下了难忘的印象。另一篇小说《“老侦察”》，题材和主题都是好的，作品中有关教育革命和理论联系实际如何重要那些话也是对的，但由于这种思想不是在人物的矛盾冲突中体现出来，而是直接从人物的口中说出来的，因而读者总是记不住。这就告诉我们，主题的深刻与否，并不是以作品讲了多少深刻的道理来衡量的，着力塑造具有高度阶级斗争和路线斗争觉悟的英雄形象，才是我们的根本任务。

我们必须进行两方面的努力：刻苦攻读马列著作、毛主席著作，掌握认识生活的总钥匙；扎扎实实地投入工农兵的斗争生活，获得取之不尽的创作源泉。这样，才能使文艺创作反映出大家所关心的、具有无产阶级文化大革命以后新的革命精神的主题，跟上时代前进的步伐。这样，我们的工农兵业余作者就一定会在创作的道路上迈出新的步伐——更加坚实稳固的步伐。

（原载《学习与批判》一九七三年第三期）

必 由 之 路

——评长篇小说《金光大道》第二部

任 袂

当我们走在人民公社的金色大道上，为那些摆脱了私有制的羁绊而昂首阔步的新农民感到自豪的时候，当我们听着那些夺得一个又一个丰收年的喜讯的时候，当我们读着某个人民公社的远景规划，对社会主义新农村的未来心向往之的时候，情不自禁地从心底里发出欢呼：人民公社好！但是你可曾想起，这样的大好形势、胜利景象，是怎样取得的？我们的党是怎样领导全国人民夺取全国革命的胜利，以及胜利后又是怎样紧接着引导农民走上合作化的康庄大道，进入充满阳光的社会主义新天地的？想想这些问题，吸取历史上两个阶级、两条道路、两条路线斗争的经验教训，对于我们在新的历史条件下，坚持无产阶级专政下的继续革命，沿着毛主席的革命路线奋勇前进，是大有教益的。

浩然同志的长篇小说《金光大道》，就是一部进行党在社会主义历史阶段基本路线教育的形象化教材。已经发表的第一、第二部，通过五十年代初期发生在芳草地的一场惊心动魄的斗争，联系当时国际国内阶级斗争的广阔历史背景，概括了我国农

村合作化运动中的两条道路、两条路线激烈斗争的基本面貌。特别是第二部，虽然只表现了从互助组到初级合作社的短暂的历史进程，但通过精心提炼的情节，概括了那个时期的斗争风貌，无论在思想深度的开掘和英雄形象的塑造上，都取得了较大的成就。这是文学创作方面学习革命样板戏创作经验的一个重要成果。



文艺是通过把生活中的矛盾和斗争典型化的途径来反映生活的。无产阶级英雄典型的塑造，要通过典型化的矛盾冲突来实现。《金光大道》第二部，发展了第一部提出的矛盾冲突，以高大泉和他的主要对立面张金发之间的矛盾为轴心，展开了芳草地围绕着互助合作问题所进行的一场尖锐复杂的斗争。这场斗争，比第一部的矛盾冲突更鲜明地体现了当时两个阶级、两条道路、两条路线斗争的典型意义；也正是通过这场斗争，更进一步地发展和深化了主要英雄人物高大泉的典型形象。

高大泉是党的小组长、支部书记。芳草地的种种矛盾，冯少怀“示威”，张金发“拆墙”，刘祥遭难卖地，高二林闹分家等等，铺天盖地向他压来。斗争实践使他认识到：土地改革以后，农村仍然会出现两极分化的现象，这是个体经济发展的必然结果。贫苦农民只有“组织起来”，走互助合作的道路，才能摆脱贫困，抵御灾荒。正如毛主席指出的：“这是人民群众得到解放的必由之路，由穷苦变富裕的必由之路”。毛主席的革命路线照亮了高大泉的思想，从此他精神面貌发生了巨大变化，提高了走社会主义道路的革命自觉性。这种革命自觉性使他心明眼亮。虽然面临

着反对社会主义革命营垒一次自然形成的“联合行动”，一次接力赛式的“疯狂反扑”，但他任凭风浪起，稳坐钓鱼船。他虽然处在矛盾斗争的漩涡中，却主宰着矛盾斗争的发展。他成竹在胸，所向披靡，“铁了心地要走彻底解放的路”。就凭这种革命的自觉性，他在领导群众生产自救、夺取丰收、打井抗旱等斗争中，夺取了一个又一个的新胜利，巩固和发展了互助组，建立了“天门区第一个农业生产合作社”。高大泉所以能这样一往无前，坑陷不了，坎绊不住，骂骂不倒，攻攻不垮，是因为他执行的是毛主席的革命路线，走的是毛主席指引的“必由之路”，代表着历史发展的潮流，革命前进的方向。

张金发是村长、党的支部委员，自称代表“政府”，却代表了资本主义自发势力的利益、地主资产阶级的利益。他背后有区委书记王友清、县长谷新民支持，自认为腰杆子很“硬”。因此，他处处跟高大泉唱“对台戏”：生产自救，他主张搞“纳鞋底”，把农民的出路系在资本家的钱袋上；村里要发展互助组，他又改头换面，搞起了假互助组，掩人耳目。上级号召打井抗旱，他不是到外村“雇打井班”，就是“挖个筒，远远一看象个井样子”，弄虚作假……。张金发的所作所为，说明他是一心要走资本主义道路的。正因为这样，他必然跟时刻等待变天的暗藏的反革命分子、地主、富农勾结在一起；社会上的牛鬼蛇神，也必然“如蝇逐臭”，嗡嗡在张金发的周围。请看：暗藏的反革命分子范克明要“扶住张金发”，把芳草地变成他今天隐身的“安全岛”，日后反攻复辟的“桥头堡”；时刻梦想变天的地主歪嘴子深夜向他报告公安局的人来到了芳草地，提醒他“可要小心”；漏划富农冯少怀把他看作“最好最可心的干部”，是“今天芳草地唯一能够跟高大泉抗衡和夺位子的人选”；资本家权经理也认定他是“用得着，又能

用上的人，要抓住他”。这些人跟张金发狼狈为奸，抱成一团，形成一股股险风恶浪，向高大泉们袭来，妄图阻止芳草地走上社会主义的金光大道。而以高大泉为代表的社会主义力量，为了走上金光大道，就坚决地同他们进行了一个又一个回合的激烈斗争。

一方面是紧紧抓住社会主义和资本主义两条道路斗争的实质，同时，又从各个侧面充分表现阶级斗争的复杂性和尖锐性。这样，英雄人物的塑造，就既抓住了无产阶级英雄典型的根本特征，又从各个斗争侧面丰富了英雄形象。高大泉的英雄形象就是这样展现在我们面前的。

在高大泉同许多对立面人物的斗争中，除张金发外，漏划富农冯少怀在第二部中占有重要的地位。这是由这场斗争的根本性质决定的。这个冯少怀，自以为有资本跟贫苦农民较量。他凶恶似狼。刘祥遭难，他见死不救；他调唆挑拨高二林分家。互助合作运动粉碎了他的发家美梦，他怎肯善罢甘休？正因为高大泉跟他有过多次较量，对他已经了若指掌，所以无论在刘祥卖地、二林省悟等斗争回合中，他只有节节败退。高大泉一再向他发出警告：“社会主义这条道路是毛主席给我们指出来的，是我们穷人用血汗性命趟出来的，象彩霞河发了洪水一样；就凭你，堵得住、挡得住吗？”这字字千钧、铮铮作响的语言，正是一个胸怀伟大目标的无产阶级英雄的革命气势的光辉写照，足以使一切妖魔鬼怪闻声丧胆！

高大泉除了要跟公开的、隐蔽的敌人，跟乡村的地主富农，跟城里的资本家斗争以外，还要肩负起教育农民、团结阶级兄弟的伟大使命，这样才能分化、瓦解敌人，形成波澜壮阔的群众运动，把农村引上社会主义的必由之路。那个具有严重资本主义自发倾向的“小算盘”秦富，不时给高大泉招惹点小麻烦。秦

富要买地，两条道路的斗争是尖锐的，但高大泉并没有把他和阶级敌人“一锅煮”，也并不对他记仇，还是“把他拖着、拉着”一起走社会主义的光明大道。这充分表现了高大泉的英雄胆略和政策水平，给人物增添了光彩。资本主义势力把高大泉的亲兄弟高二林这个一心“奔日子”的人拉了出去，高大泉想方设法把他“从另一个阶级营垒里接回自己的阶级队伍中来”。很有穷人骨气的刘祥，为了解决高大泉的困难而卖地，结果帮了个倒忙，闹出一场轩然大波。高大泉开导他，让他的目光不要只看到一个人、一个芳草地，而要看到整个阶级、社会主义大目标。高大泉说得好：“咱们一块儿搞互助组，不是什么穷哥们的义气，为的是社会主义大目标；我们谁也不是属于谁的，我们这一百多斤都应该交给党！”是啊，高大泉的所作所为，不是什么“骨肉情”、“义气”所能比拟的，它具有崭新的革命内容，只有一个自觉的无产阶级革命战士，才会有这样炽热的阶级情义，才能有这样壮阔的革命襟怀。这又从另一个侧面丰富了高大泉的英雄性格。

高大泉所以能在纷至沓来的矛盾漩涡中从容游泳，坚定不移地朝着既定的革命目标前进，不仅因为有毛主席指路，有党组织掌腰，还有大批革命群众支持。朱铁汉是他的“助手”，这个人爱什么，恨什么，从来没有半点含糊。虽然有时不免过于简单、急躁，但都因那一股强烈的无产阶级的爱憎而显得令人可爱。老周忠是高大泉的“参谋”，他象枯树枝上冒出的“亮晶晶、绿生生的嫩芽一样”，心里“萌起了崇高的理想”，身上“鼓起了火热的追求”，这就是紧紧追随着党的脚步，把几十年的生活经验熔铸到全新的社会主义事业中。还有周丽平，这个具有火辣性格的农村姑娘的生活哲学是“少一事不如多一事”，活着就是为了“斗争”，每步都学着高大泉的样子，向各种反社会主义势力发动进

攻。还有吕瑞芬，在她的深沉的思想性格里，渗透着“一个心眼、一个劲地走社会主义道儿”的革命积极性，她跟高大泉那么志同道合，不只因为他们是夫妻，更主要的是他们的命运都联结在社会主义的大目标上。从老一代到青年一代，从庄稼汉到妇女们，到处充满着蓬勃的革命朝气，时时发出动人心魄的思想的火花。这些各有特点的人们不仅与高大泉的形象相映成趣，把高大泉衬托得更加光彩夺目，而且写出了高大泉这个英雄形象的深厚的群众基础。高大泉不是孤军奋战、东撞西闯的“独胆英雄”，更不是那种脱离群众、恃勇如癖的“天生好汉”，而是紧密团结和依靠着这些阶级弟兄，汇成一股势不可当的革命洪流，冲洗一切污泥浊水。这十分雄辩地证明了群众中蕴藏了一种极大的社会主义的积极性，证明了社会主义才是改造农村、解放农民的必由之路。

二

生活是复杂的，斗争是尖锐的。但反映在《金光大道》第二部里，又决不是“一团乱麻”。从小说的整个布局来看，作者并没有把生活简单化，而是通过对生活的提炼，把各种矛盾交织在一起；但又不是平均使用力量，一视同仁地展开各个生活侧面，而是以党内两条路线的斗争为主干，以社会主义和资本主义两条道路的斗争为焦点，贯串和带动其它的矛盾斗争，展开故事情节，显示了它独到的艺术匠心。“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。”芳草地的这一场斗争虽然十分复杂，但总是受着党内两条路线斗争制约的。《金光大道》与过去反映同一题材的作品相比，它的突出的长处，就在于抓住党内两条路线斗争

这个“纲”，自觉地以党的基本路线作指导，组织起纷繁而多彩的矛盾冲突，形成了完整的艺术结构，因而使作品在政治性与艺术性的统一上取得了成就。

《金光大道》第二部一些主要章节发挥了《艳阳天》的某些结构情节的长处，即抓住一个中心事件，层层展开矛盾，把各种人物都卷入矛盾的漩涡，充分揭示人物的内心世界，给人以深刻的印象。它犹如投石入水，有激响，有飞溅的水花，有层层扩展的波浪，有被阻遏的回波。作者从容自如地把这些都表现出来，尽量把文章做足，因而中心突出，前后有序，层次分明，浓淡有致。《金光大道》第二部的中心事件是生产自救。围绕着生产自救，展开了两条路线的斗争：以县委书记梁海山和高大泉为首，主张开采矿石，既可以自救，又收到发展农业生产的实效，更主要的是可以提高群众的社会主义觉悟，锻炼干部的工作能力，促进农民组织起来；而区委书记王友清和张金发，则主张搞临时鞋场，从工商界的“牛皮腰包里”掏出几个小钱，帮助贫苦农民“填饱肚子”。结果达成妥协：“双管齐下”。但是，搞临时鞋场的目的，梁海山和高大泉想的同王友清和张金发想的不一样。前者是要通过组织农民纳鞋底，做军鞋，对农民进行爱国主义教育，而且在跟工商界打交道的过程中，又可以提高自己的觉悟水平。从小说创作的角度看，通过这一生产自救的门路，把农村的斗争与城市的斗争沟通起来，把国内斗争与抗美援朝的国际斗争联系起来，使作品在反映生活的广度和深度上更进一步。作品围绕着这“双管”展开情节，但又不是等量齐观，而是以开采矿石为主，纳鞋底为从；在具体描写上又有分有合，有先有后。同时，又以这个中心事件为主，引出把高大泉、邓久宽、“滚刀肉”、范克明等卷入的大车事件；刘祥借贷和卖地的事件；以及冯少怀挑唆秦富“告状”、

二林上当等情节；发展到高大泉“堵挡”，进行面对面的摊牌，矛盾冲突达到了高潮。真是“一石激起千层浪”！循序渐进，层层深入，十分细密。两条情节线索发展到后面会合到一起，最后互助组“喜丰收”，贫下中农畅饮“庆功酒”，立下坚决走合作化道路的“誓言”，张金发得到“警告”而以失败告终。在这样丰满多彩的情节中，各种人物的性格，都表现得栩栩如生，跃然纸上。

抓住中心事件，层层展开矛盾，把各种人物的关系纠葛起来，细致入微地刻画性格，对于长篇创作来说，是多么重要！有一种误解，好象长篇小说在处理矛盾冲突时可以比较自由，不必象戏剧、电影那样严密，因此往往是信手写来，松散拖沓，去掉几节也无妨，插上两段也可以，结果是作品越写越长。这样的作品是缺少艺术力量的。在这里我们也要指出，《金光大道》第二部后半部分中有的章节，也存在着类似的缺点。虽然其中有的情节如打井中出现的新矛盾是为了给从初级社向高级社发展作伏笔的，但总觉得和整个中心事件没有结合得很好，显得有些松散。

芳草地就是这样一个复杂的矛盾的综合体。这些具体矛盾的形成和发展，就是活跃在其中的人物的典型环境。对于作品中的典型人物来说，典型环境是具体的，就是“环绕着这些人物并促使他们行动的环境”。环境是否具有充分的典型性，要放在特定的时代条件下来考察。就芳草地的这场斗争来看，环境是有充分的典型性的。它的自然环境和社会环境，和在这种环境中出现的具体的矛盾冲突，都带有鲜明的北方农村的特点，围绕着这些矛盾所展示的两条路线的斗争，自然也有独特的色彩。但是在这种“独特”之中，又反映了那个时期的阶级斗争的共同本质。故事发生在五十年代初，农村刚从封建制度下解放出来，农民还处在十分贫困的状态，社会主义思想在农民心里还处于

萌芽状态。从这个特定的角度来分析芳草地的矛盾和斗争，就十分合情合理了。如果把这场斗争放在七十年代，那就十分可笑了；如果以七十年代的农村的现状去衡量解放初期的矛盾斗争，也会完全破坏它的典型性。作者遵循严格的历史唯物主义的原则刻画这样的典型环境，对于塑造令人信服的典型形象，特别是高大泉这个英雄形象是很有好处的。

毛主席曾经指出：“现在全国农村中，社会主义因素每日每时都在增长，广大农民群众要求组织合作社，群众中涌出了大批的聪明、能干、公道、积极的领袖人物，这种情况十分令人兴奋。”高大泉就是这样一个领袖人物的典型。正因为他是从群众中涌出来的，所以浑身散发着浓郁的泥土气息，保持着醇厚、朴实的庄稼人性格，这种性格也渗透在他热烈的爱憎感情和对社会主义的坚定信念中。他的思想性格，既不同于久经考验的革命干部，也不同于今天农村的党的基层组织的领导。他是特定时期的产物，他的英雄行为和思想高度，表现在完成了那个历史时期提出的革命任务。高大泉这个英雄形象之所以高大，并不是因为他有什么特殊的“三年早知道”的本领，对党内的路线斗争和怎样走社会主义道路了然于胸。如果这样来塑造高大泉的形象，那么这个形象是离开了现实的土壤的，是不真实的，因而其思想深度也是虚假的。高大泉这个形象的感人之处，正是在于他那种一步一个脚印地奔向社会主义的革命实干精神。他对张金发所执行的那条路线，一开始也只能从他自己的斗争经历、广大贫下中农的利益出发来认识，在那样的水平上进行抵制、斗争，而后在斗争中增长革命的才干，逐步深化了对阶级斗争、路线斗争的认识，并从毛主席“组织起来”的指示及党中央关于农业生产互助合作的决议中汲取力量。革命理论跟他的斗争实践

相结合,思想就产生新的飞跃,使他的思想性格升华到时代的高度,从而完成了英雄形象的塑造。在那样的历史条件下,他的这种敢于跟一切反社会主义势力、反社会主义思潮进行斗争的革命精神,他的走社会主义道路的坚定性、自觉性,就显得难能可贵、感人至深了。我们不能用今天的斗争去代替当时的斗争,不能要求他象七十年代的英雄人物那样去批判修正主义路线,“作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者”。作者站在今天的高度,从路线出发,提炼五十年代初的矛盾斗争,来为现实的政治斗争服务,跟把英雄人物放在特定年代的特定矛盾中去表现,应该是辩证的统一。如果硬要把人物从那个典型环境里拖出来,把他“现代化”,形象就失去了生命,也达不到为现实斗争服务的目的。小说的第一部或多或少地存在着这种倾向,在有些地方,表现高大泉的思想水平、思想活动的方式和语言,多少显得离开了现实的土壤,因此有些“架空”,这在一定程度上损害了这个领袖人物的典型的**思想性格的光彩**。作者在第二部中解决了这个创作思想问题,形象塑造也就取得了新的成就。

高大泉所面临的矛盾,芳草地所经历的斗争,虽然已经成为历史,但历史和现实是不能割裂的。今天的两条路线斗争,是五十年代那场斗争的继续和发展。《金光大道》第二部以光彩照人的英雄形象和巨大的艺术说服力启示我们:社会主义的金光大道是“必由之路”。“**想要阻挡潮流的机会主义者虽然几乎到处都有,潮流总是阻挡不住的,社会主义到处都在胜利地前进**”。这必将鼓舞我们努力做一个无产阶级革命的“弄潮儿”,沿着毛主席的革命路线,革命到底不回头!

(原载一九七四年十二月二十六日《人民日报》)

论任树英形象的典型性

任 捷

社会主义文艺创作的根本任务，是塑造无产阶级的英雄典型。长篇巨著固然要这样做，短篇创作也应当运用自己特有的表现力，努力这样做。小说《一篇揭矛盾的报告》及其续篇《典型发言》（载本刊一九七四年第四、第九期）所塑造的任树英形象，在反映今天工人阶级焕然一新的精神面貌方面作出了新的努力，取得了可喜的成绩。任树英的形象具有较高的典型性，因而也有一定的思想深度和艺术力量。

任树英初次跟读者见面是一员“女闯将”：在全工业局的现场会上，人们“热切地等着听她介绍生产显像管的斗争事迹”，她却面前连发言稿都没放一张，“提起这件事，我们心里就有气。今天，我别的不说，就专门揭一揭这个矛盾”！于是哗、哗、哗，“一篇揭矛盾的报告”象泉水一样喷涌而出，表达了工人阶级坚持毛主席的革命路线，“风吹不转向，浪打不回头”的革命志气和英雄气概。当她再次作“典型发言”时，更象“面临着关键的决战”的一个“指挥员”，采取果断的行动，发扬了“工人阶级的战斗风格”，按照“工人的心意”栽花，保证了兄弟厂“青锋一号”这个新生事物的成功，她的思想境界也达到了新的高度。

任树英的思想性格，虽然经历着从女闯将到指挥员的发展

过程，但始终保持着她那生气勃勃、敢想敢干的女闯将的本色，因而她的思想性格又是统一的、完整的。这个女闯将的本质特点，就是“初生之犊不怕虎”、无私无畏的革命精神。任树英确是“初生之犊”。她“初中毕业进厂当工人，文化大革命中举着红旗造反，入了党，三十岁当了支部书记，抓起一个厂的工作”。同许多在红旗下长大的新干部一样，她一往无前，无所畏惧，对于前进道路上的各种各样的拦路虎，深恶痛绝，不在话下。用她的老上级、也是老对手胡政民的话来说，任树英是“好胜逞强”，“你说不行，她偏要干，专爱冒险。这就是任树英”。这也是他从斗争中得来的经验之谈，却从反面印证了任树英的“初生之犊不怕虎”的革命性格。

无私才能无畏。任树英的不怕虎，并不是因为她缺乏生活经验，不知道虎的厉害，而是“明知山有虎，偏向虎山行”，是为了打虎才上山的。她在面临的斗争中，摒弃了任何个人的东西，因而精神上处于绝对的主动地位。“你撤我的职，开我的批判会，都可以。要我们不生产显像管，我不敢答应。”不仅如此，她的无私还有更动人的光彩：她按照“工人的心意”把花——“青锋一号”炉裁到光明厂去了；光明厂受到胡政民的压力，她，长江厂的支部书记却坚决顶住，“即使拿了我的脊梁骨也要把炉子撑住”！这种“隔院栽花”，“多管闲事”的举动，正表现了无产阶级象海洋一样宽广的胸怀，鼠目寸光的可怜的人们是无法理解的。任树英胸中自有个“大目标”，什么长江厂、光明厂，“都溶化入整个工人阶级的形象”。这种在时代的革命熔炉里锻炼出来的无私的精神，闪耀着多么炽热、多么强烈的共产主义光芒啊！

任树英的革命精神，无私无畏的崇高品质，集中地反映了今天工人阶级的焕然一新的精神面貌，概括了无产阶级文化大革

命和批林批孔运动中成长起来的工人新干部的本质特征。“然而这种共性，即包含于一切个性之中”。任树英是个典型，并不是这些品质的机械的相加。任何共性都是通过个性来体现的，而个性，正如马克思和恩格斯所指出的那样，“是受非常具体的阶级关系所制约和决定的”。

短篇小说限于容量，不可能详细地描述错综复杂的人物关系即阶级关系，但这两个短篇仍然让我们清楚地看到，任树英的典型性格是在特定的历史条件和斗争环境中，通过除胡政民以外还有若干个着墨不多但却都相当生动的人物关系表现出来的——

与阿宽师傅。这位长江厂的生产组长、老工人，可以说是任树英的坚强后盾。“他想半天才说一句话”，但说出来的这句话却又稳又准有时还挺狠。胡政民逼显像管下马，任树英来不及细想，“冲上去”就干上了；阿宽师傅却自在地吸着烟，不紧不慢地说：“骨头哪能这么软？”胡政民一再加压，任树英心急火燎，“炒菜忘了放盐，踏缝纫机老是断线”；阿宽师傅稳笃笃地摸着胡子笑着说：“树英，谁要说回头，我阿宽老头就糊他的大字报”。胡政民压不倒任树英，做阿宽师傅的工作，要他“转弯”。“转弯？向修正主义转弯吗？”一席深刻的回忆对比，把胡政民“气得一转屁股跑了”。任树英与阿宽师傅的关系，是工人阶级先进队伍中两辈人之间的团结战斗的典型关系。但小说没有忽略他们之间的细微的差别。为了扶持光明厂的新生事物，任树英毅然决然拆掉自己厂里辛辛苦苦搞起来的燧道烘箱上的工字钢去支援。阿宽师傅听说后，“心头一震”。他知道任树英为它曾经“湿透过多少衣裳”，“磨破了多少血泡”。现在，任树英和全厂的革命群众要把它献给了自己的阶级弟兄了！但这“一震”真正只有一瞬

间，很快他就理解了任树英的心思，也即提高了自己的思想境界：“快，快抢修！”阿宽师傅的心又跟任树英在一起跳动了。在胡政民看来，头发花白的阿宽师傅也算是个“饱经世故”的人了吧，曾经想请他来克一克任树英的“任性”。可是这个阿宽师傅什么事情都“得等树英回来研究研究”，他也姓“任”。

与武云。一见这个青年人，任树英的脸上“漾开了”喜爱的笑容。这是在工人阶级内部的又一辈人之间的关系。在挑选武云到公司参加司机培训班的时候，胡政民曾断言这样的小姑娘只配当骑在竹椅子上唱唱“小汽车真漂亮，嘟嘟嘟嘟喇叭响”的角色。现在，还是这个小姑娘，却已开着大卡车走南闯北，成为“把方向盘的人”了！在武云身上有着任树英青年时候的影子。当然，她还不能象现在的任树英那样，完全摆脱个人的感情因素，正确的处理好局部和整体的关系。因此，当任树英决定拆烘箱轨道时，“武云双手抓住衣襟，强横地扭了扭身子”说：“不能！”阿宽师傅的“一震”和武云的“不能”，既分别恰当地表现了他们各自思想和性格，同时又把任树英“关键时刻，我们不能手软”的无私无畏的崇高品质衬托出来了！

与老赵。老赵是光明玻璃厂的生产组长，对于新生事物还是有热情的，但是缺少一点反潮流的精神。碰到胡政民这种职位比他高、权力比他大的人，往往有点顶不住。他对任树英说：“别跟老胡扭了，不做‘大饼’做‘油条’嘛。”这句性格化的语言，生动地刻划出了这一类干部的精神状态。对胡政民，任树英是斗到底；对老赵，“你还是关心关心我们厂，关心关心我们的电视工业吧。难道你不知道国家多么需要显像管？”先是说之以理，动之以情。老赵被感动了，但还是不敢起来造胡政民的反。任树英组织了一个干部群众代表团，写了一封求援信，敲锣打鼓到光

明厂去“访问”。“宣传十大路线”，“谈社会主义企业方向”，越谈越热络，毛主席革命路线把工人的心串在了一起，终于把老赵的心也串到一起来了。老赵的思想性格是任树英反潮流精神的鲜明对比，在对比中突出了任树英思想性格的革命光彩。

与胡政民。这是小说的纲。所谓纲，就是说，这个关系制约了上述其他一切关系。毛主席指出：社会主义革命时期国内的基本矛盾，即工人阶级和资产阶级的矛盾。胡政民并不是一个资产阶级分子，更不是我们的敌人。但他的世界观，他所推行的路线，不能不说是属于资产阶级的。两个阶级的生死搏斗，通过他，一个共产党员，公司生产组组长，反映到了我们队伍内部，这是社会主义时期阶级斗争深刻性的一种反映。文化大革命前为了对群众实行不合理的管卡压制度，任树英贴过他的大字报，在批林批孔运动中，任树英要带领群众大干快上，他又想用什么“规矩”，不合“正常秩序”逼着要“下马”。任树英当然不能答应。“文化大革命几年了，难道你还要搞天下第一科？”一针见血揭出了问题的实质。这是走回头路，是对文化大革命的否定嘛！“骂我一顿，打我一顿都不要紧，可谁要瞧不起工人，说文化大革命不好，我就受不了”。在企业经营、利润核算方面，胡政民“不失为一个颇有办法的事务工作者”。但他不懂得党的基本路线，不懂得无产阶级政治，不理解社会主义新型的生产关系，不相信工人群众。任树英“决心跟胡政民斗到底”。她叫平时被称为大象屁股推不动的胡政民如坐针毡，脸色一忽儿“变红”，一忽儿“变白”。她叫对社会主义新生事物“象石头一样梆梆硬，冰冰冷”的胡政民，终于渐渐变得热心起来，“一种歉疚的感情，常常象只小兔子一样在胡政民心头拱动，使他觉得自己应当为长江厂做点什么”。她叫一向瞧不起工人群众的胡政民认识到“这是一个完

整的阶级，是无产阶级文化大革命锻炼了的工人阶级，是在批林批孔的斗争中阔步前进的英雄的人民！在这样的群众面前，他，胡政民一直在扮演多么愚蠢的角色呀”！任树英依靠党、依靠群众，终于把胡政民从资本主义道路、修正主义深渊的边缘上拉回来了！

综上所述，作者在塑造任树英的典型形象时，既是把她放在她周围活动着的人物的相互关系之中，又没有平均使用力量，而是紧紧抓住了任树英与胡政民这对矛盾。她与作品中其它人物在性格上的矛盾冲突，既为这对基本矛盾所制约，又为这对矛盾的展开和深化服务。作品中从不同的角度来突出任树英的性格，但由于作者抓住了人物性格中的“核心唱段”，也就是在阶级斗争、路线斗争的各种复杂关系之中出人物性格，因此，这些不同的侧面非但没有人为地贴上去的感觉，而是与“核心唱段”融为一体，使它更为丰富、更加深刻。

正因为任树英的性格为具体的阶级关系所制约和决定，所以它是特定的历史条件下的产物。阶级关系是一个历史的概念。不同的历史时期，人与人之间有着不尽相同的阶级关系。任树英在胡政民的办公室门上贴上“天下第一科”的时候，修正主义企业管理路线在有些单位里已占了统治的支配的地位，为了这五个字，任树英硬是被扣掉一个季度的奖金。经过文化大革命，批判和清算了修正主义企业管理路线，毛主席革命路线武装了广大革命群众，任树英和胡政民的矛盾冲突才在力量对比上产生了根本性的变化，在这过程中，任树英的性格发展了，并且得到了严峻的考验和锻炼，发出了夺目的光彩。甚至任树英特有的斗争方式，也打着新的阶级关系的清晰印记。例如：她那反映了工人心愿的揭矛盾的报告，她那大谈规划理想的典型发言，她

带着干部群众“访问”光明厂的做法，等等，都是无产阶级民主在新形势下的新形式，反映了新颖的上级与下级、干部与群众的关系，这是以往任何时候都做不到的。这就是恩格斯所说的典型环境中的典型性格吧！如果当时任树英贴的不是“天下第一科”，而是“同志，这是两条路线斗争”，看上去，任树英的所谓思想起点是高了，实际上，却是违反历史唯物主义的。

时代在前进，斗争在发展，无产阶级的英雄典型也会以崭新的面貌出现。我们相信，今天的任树英，又在批林批孔运动中经受了新的考验，焕发出更新的思想性格光彩。从这个意义上来说，没有性格的发展，英雄人物就不可能有充分的典型性。因此，我们希望并且相信，随着无产阶级专政下继续革命的深入发展，在革命样板戏的创作经验的鼓舞和指导下，在文艺领域，包括小说创作领域，一定会出现更多更完美的象任树英这样的英雄典型。

（原载《朝霞》一九七五年第二期）

还要努力作战

——评《虹南作战史》中的洪雷生形象

方 泽 生

我们以十分兴奋的心情，读完了反映农业合作化运动全过程的长篇小说《虹南作战史》。在毛主席革命路线的指引下，广大贫下中农以如此高昂的革命热情走上了社会主义光明大道，而走在这个行列前头的，是他们的代表洪雷生。

洪雷生是在农业合作化运动中涌现出来的大批群众领袖人物的一个艺术典型。这个英雄形象所以引人注目，在于人物形象里如作者所说的“注入了某些新的因素”，即从社会主义社会中两条路线斗争的高度来塑造这个英雄形象，表现出了时代的风貌，反映了农业合作化运动这场斗争的本质，概括了从贫下中农中间成长起来的无产阶级英雄形象的特点。

小说反映的背景，基本上取材于上海市郊区新泾区虹南乡合作化过程中的两条路线斗争。毛主席高度赞扬了虹南乡贫下中农走社会主义道路的积极性，为《机会主义的邪气垮下去，社会主义的正气升上来》一文写了按语。按语最后说：“当然还有许多战斗在后头，还要努力作战。”这两句话，概括了这一时期无产阶级革命路线的基本精神。“还要努力作战”这一战斗号召，

极大地鼓舞着广大贫下中农不断革命、继续革命，把社会主义革命进行到底。这种不断革命、继续革命的精神，也可以说是洪雷生身上最突出的无产阶级品质。

在农业社会主义改造这场伟大的革命斗争过程中，洪雷生从不满足已经取得的成绩和胜利，始终坚定地站在毛主席无产阶级革命路线的立场上，把革命不断推向前进，去夺取新的胜利。互助组刚巩固，他就要转社，非入不可，“我就是这句话”！初级社办好，机会主义者忙得“七处生烟，八处冒火”一团糟，想“坚决收缩”的时候，他却带着贫下中农坚决向高级社迈进，“毛主席给我们指的路，谁也拦不住”！战胜了天灾，战胜了“人祸”——机会主义分子浦春华的污蔑，富农的破坏，富裕中农的干扰之后，他一刻也不停，“第二天就带着青年队去支援了宝北乡的那个高级社”。他所做的一切看来似乎都很平凡：拆廓，办社，竞赛，辩论，筑渠……然而他在毛主席指引的农业合作化的康庄大道上，一步一个脚印，步伐是那么豪迈，那么坚定。无产阶级的这种革命的坚定性和彻底性，化为洪雷生形象的血肉，使他的性格变得突出而动人了。

洪雷生英雄性格的第一个特点是“硬”。用他自己的话说，叫“脾气也硬得很”，“宁可饿一顿肚皮，不肯受一点气”。然而，这样概括还不全面，这只是青少年时代的洪雷生的性格特点。在党的培养下，在群众斗争的大风大浪里入了党，他的“硬”的性格就有了新的阶级内容，即革命的硬骨头精神，坚强的无产阶级党性。办社的时候，洪雷生不同意那张排斥贫下中农的名单，高曲文用浦春华的名义压他，他毫不妥协，“将手往腰里一叉，威风凛凛地说：‘不管是谁决定的，这个名单我就是不同意。……’”他“硬”得很。在与天灾人祸的一场大斗争中，浦春华直接跳了出

来，给他扣上了“个人英雄主义”的帽子，污蔑虹南村高级社是“三类社”，企图强迫洪雷生就范。洪雷生毫不动摇，一硬到底，“当一天共产党员就要同错误思想顶一天”，“永远走毛主席指引的合作化道路，哪怕是钢刀搁在头颈上，也不回头！哪怕是刮十二级台风，我也不动摇！”有时他硬得似乎不近“人情”：菜贩子请他吃油饼，他正眼也不看，“大口大口地吃着麦粉饼”；菜贩子趁他不在，用高价把集体的菜弄走了，他还要追回来，退款，要他们写检查，宁可合作社减少一笔收入。他“无论何时何地，坚持正确的原则，同一切不正确的思想和行为作不疲倦的斗争”。这样一“硬”到底，就把阶级敌人和资本主义、机会主义的邪气压下去了，调动了贫下中农的社会主义积极性。但洪雷生并不是一跳八丈高的“莽张飞”式的人物，他“谦虚谨慎”得很，斗争需要他“软”的时候，他又“软”得很有分寸。富裕中农牛虎生一次次向他挑战，给合作社添麻烦的时候，他偏不理睬那一套，把火压下去，自觉地以共产党员标准要求自己，按照党的政策去团结他，教育他，改造他，做深入细致的工作，连牛虎生也不能不有所触动。这里所说的“硬”、“软”结合，就是共产党人坚定的原则性和策略的灵活性的辩证统一，标志着洪雷生英雄性格的成熟。

洪雷生英雄性格的另一个特点是善于“用脑子分析”。他想的不是个人的名利得失、富贵发财的“美梦”，而是“合作化运动发展方向”。多思，使他近乎“老成”，看来似乎缺少一般青年人的热闹劲儿。但这正是洪雷生英雄性格趋向成熟的另一重要标志。他补着花袋，“脑子里想的却是全虹南村，却是虹南村今后走在社会主义大道上的光明景象，却是想到了全中国农村走社会主义道路的光明景象”；肩上挑着粪，对付富裕中农的“下马威”，心里想的却是“无产阶级要团结、改造、教育中间派”的历史

使命。越想，“心胸宽了”，方向明了；越想，看问题比别人深，进步比别人快。这也许就是浦春华所讥讽的“幻想太多”吧，然而他常常把思想与现实斗争结合起来，所以想到点子上，符合贫下中农的根本利益，符合历史进程的规律；再加上他的锲而不舍的韧劲和脚踏实地的作风，“幻想”就变成巨大的推动力，变成改造世界的物质力量。

洪雷生不是天上掉下来的“英雄”。他的英雄性格的形成，是有牢固的现实基础的。作者通过情节的铺叙和发展，为我们提供了可信的脉络。一是洪雷生深深扎根在群众之中，“在人民中间生根、开花”，永远是贫下中农的贴心人。他跟那个代表着资产阶级利益的浦春华和富裕中农在一起时，总觉得“浑身不舒服”；而一回到贫下中农徐土根、张宝珍身边，跟那些从小“摸鱼、拷浜的淘伴”在一起时，就“如鱼得水”，热气腾腾。洪雷生一面是贫下中农的带路人，一面又向贫下中农学习，汲取精神力量，所以他说话就特别响亮，特别有力量。甚至他跟他母亲的动人感情，也是深厚的阶级感情的一种表现。一是洪雷生自觉地接受马克思列宁主义、毛泽东思想的教育。自从在安克明那里认识了“毛主席、共产党、解放军”几个字，接触了革命真理以后，他就主动地、如饥似渴地学习毛主席著作，把学习与斗争，理论与实践结合起来。他每前进一步，都用毛泽东思想作为指路明灯，这正是他能够坚决执行毛主席革命路线的关键。如果把群众比作英雄成长的土壤的话，那么毛泽东思想就是阳光和雨露。真正的无产阶级英雄的成长，都离不开这样的基本前提。偏离了，英雄就成了无源之水，无本之木。当然要把它溶化在人物形象的塑造中，渗透在故事情节的发展里，成为有机的整体。否则，思想再正确，也是没有艺术力量的。

洪雷生也不是超凡入圣的“英雄”。他起初不过是个“一条裤子一根绳”的“讨饭团”。他的英雄性格是在现实的阶级斗争中，特别是两条路线的斗争中逐步发展形成的。他的英雄性格的形成，又离不开五十年代中国农村这个典型环境，离不开农村基层党的工作者的特定的生活道路。洪雷生并不是一下子就认识到党内的两条路线斗争的。机会主义路线的代表人物浦春华胡说什么办互助组要“自找对象”时，洪雷生还以为是“张宝珍没听清楚，或许是浦春华一时说走了嘴”，当然不可能意识到这是两条路线的斗争；浦春华以“团结中农”为借口兜售“生产靠中农”的黑货时，洪雷生知道不对，但是“讲不出成套的理由来”；在批判“先机械化后合作化”的错误观点时，洪雷生也只是从“当时的认识水平出发”……。虽然如此，对于机会主义路线的种种表现，他在“行动上已经进行了抵制”，“从贫农这个阶层的迫切需要组织起来的阶级感情出发来顶”，这已经是很可宝贵的革命精神了。直到毛主席的“还要努力作战”的按语传达后，他把一次次斗争联系起来看，才对合作化运动的两条路线斗争有了比较完整、清醒的认识。这是符合唯物论的认识论的。一旦认识以后，他就比较自觉地起来捍卫毛主席的革命路线，向机会主义路线打进攻战。这就是小说写得最成功的《较量》一章所描写的：在各种复杂的矛盾的“包围”之中，他“稳如泰山”，指挥若定，接连打了四个战役，取得了“初战必胜”。在斗争中，洪雷生的英雄性格显出了动人的光彩。

从两条路线斗争的高度来塑造英雄形象，深化作品主题，是无产阶级文化大革命的伟大胜利给文艺创作提出的要求。经过无产阶级文化大革命的战斗洗礼和思想与政治路线方面的教育，我们深刻地懂得了中国革命的胜利曾经经历了那样多的艰

难险阻，懂得了只有毛主席的革命路线，才是夺取革命胜利的唯一正确的路线。站在时代的高度回溯农业合作化运动的全过程，就象揭去了一层薄薄的纱幕，各种各样的人物，形形色色的斗争，乃至社会生活的细微末节，都豁然开朗，清晰地显现在我们眼前；原来这一切都同党内两条路线的斗争联系着。农业合作化运动的全过程，就是毛主席的革命路线战胜反革命修正主义路线的过程。这是斗争的一条总纲。因此，只有从路线斗争的高度来认识农业合作化运动，才能对那场斗争有本质的认识；只有从路线斗争的高度来指导文艺创作，塑造英雄形象，才能使英雄形象闪耀着时代的光芒，具有更深刻的现实教育意义。这正是《虹南作战史》的作者努力追求的目标，也是小说取得的新的成绩。

《虹南作战史》在洪雷生这个英雄形象的塑造上达到了可喜的高度。但是从整个作品来看，也有还可以讨论、有待进一步提高的地方。

如何处理阶级斗争与路线斗争的关系。党内的两条路线斗争，是阶级斗争在党内的反映。由于路线斗争的尖锐，给阶级敌人以可乘之机，阶级斗争也必然更形复杂。把尖锐、复杂的阶级斗争和两条路线斗争交织在一起，考验着英雄，英雄形象一定会显得更有光彩。这正是“沧海横流，方显出英雄本色”。《虹南作战史》在描写阶级斗争方面是有缺陷的。反映合作化的全过程，而看不到地主阶级活动的影子，这已经是不够典型的了；而几个富农的破坏，也没有深入到本质中去，如《捉鬼》一节，写得很热闹，但对英雄形象洪雷生的塑造几乎是无关大局的。这里也可以看出，作者在一定程度上还受着真人真事的局限，没有充分运用，或者说还不善于在大量占有生活素材的基础之上，运用艺术虚构的方法，这不能不影响洪雷生形象的思想深度和艺术力量。

如何看待作者的议论。议论多,也是本书的一个特点。作者的用意是明显的:凡是议论多的地方,也就是作者力图更深刻地阐发作品的思想深度,为英雄人物的高大形象增添光彩的地方。但有时候,其效果却往往适得其反。我们并不完全排斥在文学创作中有作者的议论。《虹南作战史》中有些议论还是必要的。但是文艺作品中的思想内容一定要通过人物的形象来说话,作者的议论只能象电影的画外音一样,起一个画龙点睛的作用,决不能以作者的议论,来代替在艺术上对人物的塑造。游离于人物性格发展的必然逻辑之外的议论,再多,再好,也往往达不到丰富英雄人物形象和教育人的目的。有一些地方,作者也应该为读者留下一些思考的余地,有一些话让评论者来说不是更好吗?

如何调动一切艺术手段使英雄形象更丰满。调动一切艺术手段为塑造英雄形象服务,这是一条重要的创作经验。《虹南作战史》在这方面还是做得不够的。例如通过细致的刻划,揭示英雄人物崇高的内心世界,这本是文学创作塑造形象的一个重要手段。而在《虹南作战史》中,有时即使作品的情节提供了很好的条件,作者也没有充分加以利用,这是很可惜的。再如语言的运用,全书有很多生动的群众语言,读来琅琅上口,很有味道;可惜全书似乎只有一种语言,即作者自己的语言,而缺少人物独特的语言。可以看得出来,作者在塑造洪雷生形象时比较拘束,唯恐损害了英雄形象,结果使形象显得有些平面,立体感不强,色彩不够丰富。

听说《虹南作战史》的作者正在广泛征求意见,准备继续努力作战,有信心、有决心把作品改得更好,并积极酝酿第二部的创作。这正是广大读者的共同愿望。我们期待着。

(原载一九七二年三月十八日《文汇报》)

塑造具有鲜明时代特色的 工人阶级英雄形象

——读《特别观众》想到的

常 峰

读了短篇小说《特别观众》(载《上海文艺丛刊》第一辑),感受很深。一位初学写作的工人,第一篇作品便达到一定的思想和艺术高度,着实令人感到由衷的喜悦。工人业余作者的茁壮成长,说明了无产阶级文化大革命为我国的社会主义文艺运动灌注了多么强大的生命力,说明了经过文化大革命锻炼的我国工人阶级是更加自觉地将社会主义文艺革命的命运掌握在自己手里了。这一点也正是《特别观众》所着力表现的主题。

《特别观众》特别感人的地方,在于成功地塑造了一个具有鲜明时代特色的工人阶级的英雄形象。

小说的主人公季长春是这样一个人:他是为战斗而生存的,活着就要为共产主义英勇战斗。“无论革命的浪涛把他推到哪里,他都知道怎样寻找自己的哨位,怎样寻找进攻的目标。”一句话,季长春是一个具有高度的工人阶级革命自觉性的人。

但是,这些难道就是《特别观众》特别的地方吗?不。如果作者只是停留在这样一般地介绍或描绘上面,那么季长春的形

象便丝毫没有什么“特别”之处了。革命的自觉性，这是觉悟了的工人阶级的一般属性；在不同的革命发展阶段和不同的历史时期，这种革命自觉性又必然带有鲜明的时代特点。艺术概括的历史深度，不能满足于写出革命工人阶级的一般属性，重要的是要通过丰富而深刻的艺术形象揭示出工人阶级的革命精神在不同革命时期的历史内容和时代特色。例如，五十年代时，曾有一些短篇小说，较多地反映了工人群众怀着强烈的翻身感，遵照党的过渡时期总路线，积极参加三大改造运动的情况，就应该说是表现了当时的工人阶级革命自觉性的。一九五八年开始的大跃进期间，又有一些工业题材的短篇小说，表现了我国工人阶级坚决贯彻“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”总路线的精神风貌。自然也是反映了工人阶级革命自觉性的。季长春这个形象的可贵之处在于，他不再是按照五十年代或六十年代的标准，而是“按七十年代的先进标准要求自己”的。他的革命自觉性和进攻精神，都带着“七十年代”的深刻印记。瞧，有多新鲜，一个普通的无线电工人，竟在看革命样板戏《智取威虎山》的时候，发现了“敌情”，找到了“进攻的目标”！

季长春主动找来的这项“特别任务”——制造高传真调音控制桌，以保证革命样板戏的演出不失真，——具有充分的典型性。它鲜明地揭示了无产阶级文化大革命对我国工人阶级产生的深刻影响。工人阶级比以往任何时候都更加充分地意识到自己肩负的历史使命，不但自觉地把无产阶级专政的命运，社会主义经济的命运，而且自觉地把无产阶级文化大革命的命运，包括无产阶级文艺革命的命运，牢牢地掌握在自己手里。这个“特别任务”，典型地说明了工人阶级的革命自觉性经过无产阶级文化大革命已经发展到了一个前所未有的高度，包含着十分深刻的

历史内容。

这对我们是一个启发：英雄人物为自己寻找的“进攻的目标”，应该就是历史本身提出的要求。既不能超越历史，譬如我们不能让活动在五、六十年代的英雄人物去完成批修整风的任务，也不能落后于历史，让战斗在七十年代的英雄人物去寻找已经过时的“进攻的目标”。这就要求作者真正理解历史发展的趋势，懂得党的路线，了解党在各个革命时期规定的不同的革命任务，要求作者真正扎根于工农兵群众的伟大斗争实践，以便去及时发现他们中间每时每刻都在大量涌现的新生事物，从中进行选择、加工和典型化的工作。

当然，季长春这个形象所以具有比较强烈的时代气息，并不完全取决于他交给自己的“特别任务”，在很大程度上还取决于他是如何去完成这一任务的。

为这项“特别任务”，季长春签订了一个不同寻常的技术合同，一榔头一颗钉地规定“以需方满意为准”。这一纸合同生动而鲜明地反映了社会主义革命的深入发展在人与人的关系上所产生的深刻变化，表现了工人阶级同传统观念决裂的彻底革命精神。我们知道，社会主义的生产关系同资本主义的生产关系根本不同。资本主义企业历来都是以多多盈利、快快发财为经营标准的。与此相反，社会主义企业的经营方针，则是为社会主义革命和建设服务，为广大工农兵服务，为巩固无产阶级专政服务；这些同时也成为处理企业与客户关系的指导原则。但是，要把这些原则付诸实践，却是要经过斗争的。资产阶级思想的影响，资本主义经营方式的习惯势力，修正主义路线的余毒，都构成贯彻这一原则的重重阻力。因此，社会主义所有制虽然已经确立，社会主义的生产关系却仍然需要不断地在斗争中巩固和

完善。季长春就是一个为巩固和完善社会主义生产关系而斗争的自觉战士。在这里，作者通过一般经济关系看到了政治关系，通过日常业务性、技术性的活动，抓住了其中带方向性的问题，同整个社会主义革命发展过程中社会关系的变化联系起来。作者将季长春“越是艰险越向前”的进攻精神安置在牢靠的基础上：一方面，他具有实事求是的科学态度，不是回避试制中的困难，而是科学地分析这些困难；另一方面，他坚定地相信并依靠了广大工人群众的社会主义积极性，同时在斗争中团结、教育了世界观未经很好改造的科技人员。

机器造好了，达到了国际先进水平，“需方”也已经满意了，可是，季长春却仍不满意。为什么？因为他经过反复检查，又听到了一丝“轻微得象晴朗的天空中飘过一缕云丝”那样的噪声。这么一点噪音，“要减小它却得花牛力气”。况且谁又会象季长春那样把耳朵凑到喇叭箱上去听？可是老季却想得很深：“在演出中的静场呢？就要直接破坏效果了。”是何等严格的要求啊！这句话凝聚着工人阶级对革命样板戏的火热的阶级感情和对文艺革命的高度责任感。可是，特别出乎我们意料之外的是，故事至此不仅没有结束，而且又奇峰突起，通过主演杨子荣的演员林缨回叙起当年季长春海上战斗的英雄事迹，在我们面前展示了英雄人物的更高的思想境界。如果以为季长春这个无线电工人，仅仅知道从音频技术方面去爱护样板戏，关心文艺革命，那就低估了经过文化大革命锻炼的工人阶级了。保证样板戏演出的音响效果不失真，不正是为了保证演员演英雄人物不失真吗？但这里首先有一个演员接受工农兵再教育的问题。作者在这里，通过巧妙的艺术构思，启示我们，以季长春为代表的工人阶级越是艰险越向前的革命精神，正是革命的文艺工作者演好英雄人

物的思想和艺术的真正源泉。“同志，你是一个演员，当你演出时，只想着这是演戏，你能演得好英雄人物吗？”季长春简直是提出了一条无产阶级表演艺术的原则。工农兵自觉地教育和帮助文艺工作者，文艺工作者主动地向工农兵学习。工农兵以历史主人的姿态自觉地关心上层建筑，关心文艺革命，关心文艺工作者世界观和艺术观的改造；而文艺工作者主动地拜工农兵为师，向工农兵学习。这样一种革命的新型关系正是无产阶级文化大革命带来的深刻变化之一。《特别观众》的难能可贵之处，正在于它以鲜明的艺术形象反映了这种人与人的关系以及人的精神面貌所发生的深刻变化，从而写出了我们这个伟大时代的革命风貌。

恩格斯指出：“我觉得一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做”。如果说“做什么”这一点规定着英雄人物的革命方向，那么，“怎样做”，也决不能仅仅理解成人物的个性的问题。实际上，一定的个性，总是一定的阶级品质的具体表现。“怎样做”的问题，也就是英雄人物按照什么样的路线和方式方法去完成革命任务的问题。这不但反映出人物的性格的区别，而且这种区别也必然反映着英雄人物的阶级品质。季长春为完成那项“特别任务”而采取的一系列行动，固然表现了他与众不同的鲜明性格，但同时也深刻揭示了他高度的思想和政治路线的觉悟。

马克思主义经典作家对无产阶级文艺提出的一个要求是，“主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。”这就要求我们的作者从目前阶级斗争和路线斗争的总形势着眼，认真研究这一斗争在各种人

物身上每一新的反映，使得作品的主题通过人物的思想和性格的变化发展活生生地自然地表现出来。要揭示人物思想性格发展的历史根源和社会基础，努力揭示新的历史任务、新的阶级关系、新的革命斗争目标对人们精神世界的深刻影响，注意将这种变化放到急剧发展的社会主义革命的潮流中去表现，通过这种变化表现出无产阶级战胜资产阶级、社会主义战胜资本主义的历史进程，从而使我们的英雄人物能够概括更为广阔的历史内容。季长春这个形象尽管还不够丰满，有些地方也还显得生硬一些，却是基本符合上述要求的。通过季长春我们可以看到整个工人阶级的革命自觉性在新的历史条件下的新发展、新表现，可以看到无产阶级专政（包括意识形态领域里的专政）日益巩固和社会主义革命不断深入的客观趋势。

无产阶级文化大革命和批林整风运动的深入开展，对我们塑造工人阶级的英雄形象提出了更高的要求，对我们整个社会主义文艺创作提出了更高的要求，对我们所有的作者提出了更高的要求。我们需要加倍努力！

（原载《学习与批判》一九七三年第二期）

一代新人在成长

——读短篇小说《金钟长鸣》

任 续

立夏同志的短篇小说《金钟长鸣》(载《上海文艺丛刊》第二辑),通过某地一个小车站在一月革命风暴中夺权后发生的矛盾和斗争,塑造了乔巧姑这样一个无私无畏的新干部形象,满腔热情地歌颂了在无产阶级文化大革命中成长起来的一代新人。

小说中的事件,是围绕着接、发2034次列车展开的。这不是一趟普通的列车,它是在文化大革命高潮中,铁路上第一次修改的运行图实行第一天的最后一趟列车。如果这趟列车正点到,正点开出,新图实行的第一天就达到了满堂红。这可是件直接关系到新生的革命委员会能否掌好权、用好权的大事呵!两个阶级、两条路线的斗争在激烈地进行着,各种人物都从各自不同的动机出发注视着这趟列车。

小说首先让我们看到的是,望湖亭车站革委会的正副主任——乔巧姑和丁宝康,对待这趟列车的不同的态度。丁宝康这位老干部,原是望湖亭车站的站长,在经过文化大革命的洗礼后,恢复了革命的青春,他把自己的命运同无产阶级文化大革命联系在一起。当他听到阴沟洞里刮出了“新干部掌权不会牢”、

“运行图一改就见分晓”这股阴风的时候，他是多么希望新运行图第一天就创个满堂红呵！因此，当红星人民公社为了抢运稻种，要求临时紧急挂运 2034 次列车的时候，他生怕列车误点，“有人要拿它来攻击我们的巧姑同志，攻击新干部，攻击文化大革命”，因而不同意挂运。可是，巧姑在处理这桩事情时就完全是另一种态度，她果断地提出应该挂运稻种。巧姑对这趟列车的关心难道不如丁宝康吗？不，她为了实行新运行图做了多少工作啊！她一直把思想工作做到了家属宿舍，甚至还编了“火车火车呜呜叫”的儿歌，到附近学校去教孩子们唱，使孩子们上学放学排队走，保证列车的安全运行。那么，她为什么不怕担列车误点的风险而同意挂运稻种呢？巧姑说得好：“今天是我们实行新图的第一天，就是说，从今天开始，我们都要按照文化大革命的精神来办事，一切要从无产阶级政治的大局，从工农业生产的大局出发”。

什么叫“文化大革命的精神”？无产阶级文化大革命的精神，就是要在各项工作中执行毛主席的革命路线，反对修正主义路线。按照无产阶级文化大革命的精神办事，就是要按照毛主席的革命路线办事，决不能顾了业务丢了政治，顾了小局丢了大局。新运行图的实质，不仅在于比老图多跑几趟列车，而是为了适应和促进工农业生产的飞跃发展。因此，正如巧姑所说的：“安全正点本身不是我们的目的，我们的目的是要为无产阶级政治服务，要为工农业生产服务。”巧姑正是看到了这一点，宁可让自己工作带来很大的麻烦，也不能让稻种多耽误一分钟。但是，在丁宝康的眼睛里却只看到新运行图，看不到新运行图所体现的文化大革命的精神；他只想到正点，却想不到正点应该“以合乎最广大人民群众的最大利益，为最广大人民群众所拥护为最

高标准”。乔巧姑与丁宝康，相差的就是那么一点“文化大革命的精神”。这是很重要的一点！有了这一点精神，乔巧姑就能正确处理紧急挂运稻种和保证 2034 次列车不误点的关系，在保证挂运的基础上，发动群众想办法出主意，采取必要的措施，不让列车误点。

丁宝康呢，缺少的恰恰就是这一点“文化大革命的精神”。他拒绝装稻种，本心是为了通过支持新运行图来支持文化大革命，支持新干部。但是，丁宝康不懂得支持新干部并不只是支持他们个人，而是支持他们所代表的毛主席的无产阶级革命路线，要求按照毛主席的革命路线办事，按照无产阶级文化大革命的精神办事。毛主席教导我们：“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。”没有一条正确路线，好心照样会做坏事。我们不能说丁宝康对铁路工作不热爱。他在旧社会是被人瞧不起的“扳道伙”，解放后才成了车站的领导干部。十几年来，他把车站当成家，勤勤恳恳地接发了千千万万趟列车。可是，无产阶级文化大革命一开始，当初的货运员巧姑和革命群众贴了他的大字报，“为啥开口闭口望湖亭车站怎么怎么样，从来不讲全市、全国怎么怎么样？为啥抓起生产指标来生龙活虎，提到阶级斗争一笔带过？为啥搞各种名目的物质刺激来得有劲，毛主席指示的无产阶级政治挂帅偏偏不执行？”这些大字报集中起来有个大标题：“请问丁宝康：你要把我们的列车引到什么路线上去？”由此可见，即使是一个工人出身的干部，如果不认真学习马列和毛主席著作，光凭朴素的阶级感情，埋头日常具体的小事，而不注意无产阶级政治这个大事，最后势必会偏离了毛主席的革命路线。

在围绕着 2034 次列车的这场斗争中，站在巧姑对立面的另一个人物是郑老师。郑老师是同巧姑一起革命造反的战友，现

在是巧姑的上级——铁路局调度所临时负责人。当巧姑刚处理好稻种事件，他就打了一个电话给巧姑，要求巧姑“为了显一显新干部的威风，立即把老当权派撤下来”。

这是一个错误的决定，但它来自于自己的战友和上级。巧姑是怎样对待这种突兀出现的新情况的呢？作品中有这么一段生动的描写：

巧姑一直热情、诚恳地听着对方的话，这时她不解地问道：“郑老师，我不知道你们为什么一定要这样做？”

“怎么是‘你们’呢？难道你忘记我们都是革命造反派吗？现在你已经是车站的革委会主任了，难道不应当干点名堂出来吗？”

巧姑开朗地笑了起来：“郑老师，你也来碰我霉头了。什么‘主任’，什么‘名堂’，我连想都没有想到过。”

好一个“连想都没有想到过”！

“没有想到过”这是对的。巧姑在无产阶级文化大革命初期贴丁宝康的大字报，是因为丁宝康没有按毛主席的革命路线办事。巧姑被群众推上了领导岗位后，积极团结丁宝康一道工作，是因为丁宝康有了转变，愿意回到毛主席的革命路线上来。这个没有私心杂念的姑娘在对待丁宝康的态度上，完全是按照党的方针、政策办事，按照文化大革命的精神办事，根本没有想到什么自己的“身份”是车站的革委会主任，就要干点名堂出来，显显新干部的威风。难道一个新干部，一个革命造反派战士，是这样的吗？不。巧姑说得好：“什么‘身份’呢？一个普普通通的青年工人呗！不过，我没有忘记自己是一个新入党的共产党员，应

当把大家团结起来，把工作做好。”多么好的一个新干部呵！其实真正忘记自己“身份”的，不是巧姑，而是郑老师。他口口声声讲不要忘记自己是革命造反派，实际上他已把革命造反派的“革命”两字忘记了；他事事处处要显一显新干部的威风，实际上他把新干部之所以成为新的那种新思想、新作风丢掉了。巧姑没有想到的，是郑老师想到的；郑老师没有想到的，是巧姑想到的。干部总会有新老之分。新干部有朝气，有闯劲；老干部经验丰富。新老干部之间必须取长补短，相互学习，相互帮助和支持，只有这样，我们的革命事业才能兴旺发达，后继有人。这个道理，郑老师恰恰“没有想到过”。

巧姑的“没有想到过”，还有一层意思，就是郑老师会说这样的话她没有想到过。的确，这个二十刚出头的姑娘，担任领导工作才几天的新干部，怎么会想到革命委员会成立后，在新干部之间还有两种思想的斗争呢？因此，当巧姑一边接郑老师的电话，一边就感到“斗争很复杂哩！不能激动”，要“冷静地想一想”。是呵！每个干部都要象巧姑一样，冷静地想一想。无产阶级文化大革命，虽然摧毁了以刘少奇为头子的资产阶级司令部，建立了新型的权力机构——革命委员会，但在这新形势下，阶级、阶级矛盾和阶级斗争依然存在，反映这些矛盾的党内两条路线斗争也仍将长期存在，还会出现十次、二十次、三十次。巧姑和郑老师的矛盾冲突，就是这种斗争在新形势下表现的新形式。巧姑是为阶级掌权而不是为个人或小集团掌权的。因此，她坚决不同意把丁宝康撤下来。她向郑老师指出：“第一，这是不符合党的政策的；第二，现在撤下来，就等于要2034次晚点。”多么锐利的目光！多么坚定的回答！当郑老师不顾调动人要局革委会讨论决定的组织原则，擅自下达撤掉了宝康的“调度命令”的时

候，巧姑凛然不屈地说：“我不能执行你的这个错误的调令。当然，你可以把我作为违反调令论处。下个月月初开汇报会，我就到铁路局来接受处分。”读到这里，我们能不为这种大无畏的敢于反潮流的革命精神而感到鼓舞吗？能不为我们党有巧姑这样的革命事业接班人而感到自豪吗？！如果说，巧姑在接电话时，还没想到过路线斗争在新形势下表现的新形式，那么，巧姑通过这场斗争，提高了无产阶级专政下继续革命的觉悟，就锻炼得更坚强更成熟了。

郑老师并不是一个坏干部。他参加了无产阶级文化大革命，在他身上有许多宝贵的优点。但是，郑老师虽然掌了权，却还没有达到为整个阶级掌权的觉悟。几千年的私有制度所造成的私有观念，在他的脑子里还不愿意轻易地退走。他不懂得自己手中的权力是广大劳动人民给的，职位越高，责任越重，越需要谦虚谨慎，戒骄戒躁，在任何情况下都坚定地执行毛主席的革命路线和政策，决不是当了官就可以忘乎所以、随心所欲的了。如果脑子里想到的只是为新干部显一显威风，实际上这是为一派私利掌权。因此，巧姑和郑老师的斗争，实际上是革命队伍内部两种不同世界观的斗争，它们分别反映了两条不同的路线。

当读者读着上面那些激烈的斗争场面时，大概已经隐隐地感到：还有一个主要矛盾时时、处处影响和支配着巧姑同丁宝康、郑老师的矛盾和解决矛盾的斗争方式。这是一个什么矛盾呢？这就是广大无产阶级和革命人民同一小撮死不悔改的走资派的矛盾，它是社会主义革命时期无产阶级同资产阶级矛盾的集中表现。当巧姑拒绝郑老师的调令时，受铁路局死不悔改的走资派暗地指使的铁路局驻望湖亭车站调查组的负责人范某，突然跳了出来。他气势汹汹地用铁路规程来威胁巧姑，说什么

不执行调令就是犯法。同是这个人，几天来却一直在那里声称要显一显新干部的威风，这究竟又是为什么呢？其实，这里面也没有什么奥妙，正如巧姑所敏锐地觉察到的，这是“反面文章正面做”，是一种两面派活动。郑老师那种不搞“五湖四海”，而搞山头主义的做法，使范某有机可趁，得以兴风作浪，造谣惑众。从这里可以看到，我们的干部如不加强自身革命化，就容易被阶级敌人利用，自觉或不自觉地成了他们火中取栗的工具。巧姑正确地区别了这两类不同性质的矛盾，对郑老师和范某做到了分别对待，对前者热情帮助，通过思想和路线斗争达到团结；对后者则针锋相对，揭露其反动面目，以达到教育自己队伍的目的。

作品中的巧姑，是无产阶级文化大革命中成长起来的一代新干部中的一个典型。在她的身上，我们看到了千千万万个新干部的音容笑貌，看到了整整一代具有“文化大革命的精神”的新人。这一代新人的成长，是无产阶级文化大革命的丰硕成果。巧姑在无产阶级文化大革命前，还只是个天真、稚气的小姑娘，刚来车站还哭过鼻子哩！然而，在无产阶级文化大革命的大风大浪中，仅仅过了三年多，她就锻炼成为一个优秀的党的基层干部，坚定、沉着、热情、细致，工作虎虎有生气。实践出才智。无产阶级文化大革命给人们在思想上带来了多么深刻的变化呵！建国以来的任何一场大的政治运动，都锻炼和造就出了一批新人。这批新人的不断涌现，反映了我国生产关系为了适应生产力的发展而不断变革的过程。伟大的斗争实践，是产生英雄人物的土壤。在我们这个波澜壮阔的时代里，随着社会主义革命的不断深入，在工农兵中涌现出来的新的英雄人物也必将一代胜过一代。今天，伟大的无产阶级文化大革命，把巧姑这样一批本来不出名的人物推上了政治舞台，使她们在阶级斗争、路线斗争的大

风大浪中经受了各种锻炼和考验，学到了许多书本上学不到的实际知识，在政治上迅速地变得成熟和聪明起来。正如马克思所指出的：“革命是历史的火车头”。长江后浪推前浪，一代新人超旧人。社会主义的革命事业，长期而又艰巨，需要我们经过五代到十代的严重斗争。只有一代又一代的新人，不断地从革命前辈的手中接过革命事业的接力棒，才能到达光辉的顶点——共产主义事业在全世界的胜利。

新松恨不高千尺，恶竹直须斩万竿。革命的文艺工作者是时代的号手，应当努力在自己的作品中表现这一代新人，歌颂这一代新人。这是革命的需要，也是时代的需要。歌颂新人还是反对新人，这是个立场问题，也是个究竟如何看待无产阶级文化大革命的态度问题。一代新人在大风大浪中得到锻炼和成长，歌颂新人的新的作品同样地也将面临这场斗争的严峻考验。我们欣喜地看到了《金钟长鸣》在这方面做了尝试，我们希望有更多这样的作品问世。

（原载《学习与批判》一九七三年第二期）

读一篇新发现的鲁迅佚文

余 秋 雨

《庆祝沪宁克复的那一边》写于一九二七年四月十日。这就是说，在鲁迅执笔的仅仅几十个小时之后，蒋介石就向革命人民举起屠刀，中国革命就要进入紧急关头。然而，反动派尽管在暗地里已最后一次磨过了即将溅血的屠刀，已最后一次拭擦了即将狂啸的枪炮，这时却仍在假惺惺地“庆祝”着北伐战争的重大胜利——沪宁克复。革命，正处于胜利的高潮、失败的前夕。

在这关键时刻，鲁迅在想什么？文章告诉我们，他正用伟大革命导师列宁的论述，十分清醒地预示着革命所可能遇到的危险，呼吁人们将革命进行到底。他在文章中完整而醒目地引用了列宁这样一段话：“第一件事就是不要陶醉于胜利，不要骄傲；第二件事就是要巩固自己的胜利；第三件事就是要彻底消灭敌人，因为敌人只是被打败了，但是还远没有被彻底消灭。”全文的论述是以这段语录为中心展开的。

这些论述的正确性，两天以后就被黄浦江畔凄厉的枪声证实了。鲁迅后来曾不止一次地沉痛说过：“其实是我所指摘，现在都已由事实来证明的了，我那时不过说得略早几天而已。”多

么难能可贵的“略早几天”啊。但预见在于对客观规律的认识，而规律就必然带有普遍性，正如鲁迅其他许多文章的价值并不仅仅在于“略早几天”揭示了某一事件发展的趋势一样，《庆祝沪宁克复的那一边》也有着超乎一时一地的长远意义。

在革命胜利时期必须加强革命专政，这是文章特别强调的一个观点。

鲁迅一生经历过两次较大的革命胜利时期，除了这一次，还有一次是辛亥革命时期。由于他长期战斗在反动势力猖獗的年代，咀嚼过太多的苦难，看到过太多的黑暗，因此懂得“专制永长，昭苏非易”，对胜利特别珍惜。在辛亥革命胜利时，他曾向当时的革命领导人呼吁过切勿对鬼蜮慈悲，使革命半途而废，“任华土更归寂寞”，但那场革命终于走向了他愿望的反面，就象他在《阿Q正传》、《论“费厄泼赖”应该缓行》等作品中用沉郁悲愤的笔调描述过的那样。十六年过去了，鲁迅又听到了满耳的胜利歌声，看到了满眼的革命标语。他当然是兴奋的：“沪宁的克复，在看见电报的那天，我已经一个人私自高兴过两回了。”但历史的经验、对现实的体察，使他警觉到若要让这种高兴长久地属于革命人民，就必须加强革命专政。

为什么？因为：一、“黑暗的区域里，反革命者的工作也正在默默地进行”；二、在革命胜利了的区域里，“革命的势力一扩大，革命的人们一定会多起来。统一以后，我恐怕研究系也要讲革命。去年年底，《现代评论》不就变了论调了么？和‘三一八惨案’时候的议论一比照，我真疑心他们都得了一种仙丹，忽然脱胎换骨。”总之，革命在胜利，但这是一种被反革命的凶焰毒雾紧紧包裹着的胜利。敌人还在明里攻、暗里钻。在当时，前者主要是指北洋军阀，后者主要是指国民党右派和归附于他们的反动

文人，如“现代评论派”之流。而其中更为阴险的是后者。既然鲁迅讽刺他们所得的“仙丹”是子虚乌有的，那么“脱胎换骨”也只不过是一种反动投机者的故作姿态。相反，他们倒要“从内里蛀空”，使革命的躯体“脱胎换骨”。鲁迅用列宁的话来概括这两种在革命区域内外明明暗暗地活动的敌人，就是：“敌人只是被打败了，但是还远没有被彻底消灭。”

革命者对待敌人的态度总是根据敌人的本质和行动而采取的。鲁迅的伟大，也总是在各种敌人的包围中显现出来的。他既然以冷峻的目光追踪、捕捉着敌人活动的形形色色，因此又针锋相对地提出了对策：“前年，我作了一篇短文，主张‘落水狗’还是非打不可，就有老实人以为苛刻，太欠大度和宽容”，“外国我不知，在中国，历来的胜利者，有谁不苛刻的呢。”“在事实上，到现在为止，凡有大度，宽容，慈悲，仁厚等等美名，也大抵是名实并用者失败，只用其名者成功的。然而竟瞒过了一群大傻子，还会相信他。”

这真是一段革命专政必要性的极好论述。对于专政这个概念的反面——“大度，宽容，慈悲，仁厚”云云，“名实并用”，就是放弃专政，“只用其名”，则是反动派实行专政的另一种手段，他们的“实”永远是“苛刻”。之所以还要“用其名”，是为了麻醉人民，欺骗革命队伍里的“一群大傻子”，特别是在革命胜利的时期。在这里，鲁迅已不无悲痛地预感到当时眼前的革命有可能因躬行“宽容”、“慈悲”而失败。他不幸而言中，第一次国内革命战争时期的那些右倾机会主义者，不就是认敌为友、为虎作伥，已把轰轰烈烈的革命引到最危险的境地了吗？在鲁迅写作这篇文章的一个月前，为了批判陈独秀的右倾机会主义路线，伟大领袖毛主席在光辉著作《湖南农民运动考察报告》中以极大的革命

激情歌颂了革命农民的专政，批判了右倾机会主义分子以孔孟“温良恭俭让”的说教对革命专政的腐蚀和诽谤。显然，鲁迅的观点基本上是符合第一次国内革命战争时期我党的正确路线的。鲁迅当时固然还不可能详尽地了解我党内部路线斗争，但路线斗争是阶级斗争在党内的反映，他在长期阶级斗争中总结的历史经验，客观上也批判了当时和以后的一切右倾投降主义路线。

在胜利时期能败坏革命的，还有革命队伍中的一批骄傲自满者。因此，鲁迅在对敌人和“一群大傻子”进行严厉批判时，又以同志式的恳切语调提醒和教育广大革命者。这是他文章中的另一个重要内容。

鲁迅对列宁关于“不要陶醉于胜利，不要骄傲”的教导作了相当精采的阐发。他认为陶醉胜利和骄傲对革命至少有两大害处——

给敌人以可乘之机：“小有胜利，便陶醉在凯歌中，肌肉松懈，忘却进击了，于是敌人便又乘隙而起”；

自行瓦解革命精神：“庆祝，讴歌，陶醉着革命的人们多，好自然是好的，但有时也会使革命精神转成浮滑。”“这样的人们一多，革命的精神反而会从浮滑，稀薄，以至于消亡，再下去是复旧。”为了说明这个道理，鲁迅还举了佛教从“信徒”增多、流播广远到最后终于浮滑、败坏的例子，认为“革命也如此的”。

不难看出，这些论述中闪耀着革命辩证法的熠熠光芒。从陶醉胜利到失去胜利，从讴歌革命到败坏革命，从革命队伍表面上的扩充到革命精神的浮滑、稀薄，以至于消亡，再下去是复旧，鲁迅是多么严峻地揭示了它们之间的转化关系！胜利是好事，但如被胜利的美酒灌得醉眼朦胧，在胜利中放弃革命原则、冲淡

革命精神，却是促使胜利向反面转化的条件。

鲁迅的可贵，在于他并非在胜利业经失去，而恰恰在胜利达到高潮的时候说这些话的。这无异是给了当时头脑热烘烘的人们一帖清凉剂。

其实，鲁迅的这些“扫兴”话中包容着如火如荼的革命热情。他决没有因上述敌我双方的原因就悲观地断定胜利是败亡的开端，相反，他为保持革命胜利指出了一条唯一的途径，那就是“永远进击”：

“最后的胜利，不在高兴的人们的多少，而在永远进击的人们的多少。”

“永远进击”，可以看成全文论述的一个归结。只有永远进击，才能使敌人难于钻营；只有永远进击，才能使革命队伍在艰苦的锻炼中保持和发扬革命精神；只有永远进击，才能“巩固自己的胜利”，使革命的车轮不息地前进。鲁迅在这篇短文中一连用了三个“进击”。进击！进击！永远进击！——这是一个富有斗争经验的老战士在反动势力猛扑过来的前一刻所发出的多么急迫的呼声！这是一个不止一次目睹了胜利果实得而复失的革命者对下一代留下的多么热切的嘱咐！

在革命胜利的时期和在革命的区域论述革命者应该如何对待敌人，如何保持革命精神，这对鲁迅来说是最后一次。从写完这篇文章到他去世，他再也没有重新获得过这种机会。正因为这样，这篇文章对今天生活在无产阶级专政条件下的革命人民来说，有着特别直接的教育意义。在鲁迅写作这篇文章的二十余年之后，为了迎接全国大陆解放的伟大胜利，毛主席在光辉

著作《将革命进行到底》和在党的七届二中全会的报告中，告诫全党要防止胜利以后可能产生的骄傲情绪和停顿起来不求进步的情绪，以免被敌人的糖弹打败，号召全党在革命的万里征途上继续不息地战斗。毛主席这个在解放后成为全党行动指南的伟大教导，是包括鲁迅在内的一代代革命者多次目睹和总结过的历史经验的结晶。鲁迅没有能活到这胜利的一天，但他的遗言将永远为胜利了的人民所记取。

二

这篇佚文，也是研究鲁迅思想发展的一份重要资料。

马克思主义的哲学要求我们在研究每一个运动过程时应着重注意“量变转化为质变的关节点”。鲁迅从一个革命民主主义者变成共产主义者，思想发展上也有一个从量变到质变的过程。那“关节点”应在何时？这个问题，目前尚有争论，我们认为是在广州时期，特别是蒋介石发动“四·一二”反革命政变的前后。这篇写于四月十日的文章，是他在血的阶级斗争教训面前获得思想突破的前夕最后留下的一份思想记录，对他的思想发展的“关节点”作了极可珍视的展现。

这份思想记录又一次证明：鲁迅在世界观开始质变前，已相当程度地接触了马克思列宁主义。

曾有过这么一些观点：有人认为鲁迅在 worldview 转变前与马列主义没有什么关系；有人承认有关系，有马列主义阶级论因素的增长，但却说成是在斗争实践中自发形成的，并未通过学习和灌输；有人则根据过去掌握的鲁迅接触马列主义的时间，把他世界观质变的界限划到很晚。无产阶级文化大革命以来，陆续发

现了一些新材料，说明鲁迅在二十年代初就接触了《共产党宣言》，在一九二五年还收藏了《国民新报》副刊上选载的列宁著作《国家与革命》，证明上述观点是没有根据的。新发现的佚文比上述材料更具有说服力。文章不仅准确精当、从容酣畅地论述了列宁的观点，而且四次提到列宁，足见鲁迅对马列主义并非初次接触，亦非偶然引用。

马列主义的因素在当时鲁迅整个思想中虽然还没有占据主导地位，但却发挥着极为积极的作用。这篇文章有一个很有意思的开头，写他在举笔构思时如何浮想联翩：一会儿想到在前线战斗的青年战士，一会儿想到辛亥革命的教训，一会儿又想到北方反动派的活动……“象样点的好意思总象断线风筝似的收不回来”。但他突然一下子引出了列宁语录，把这些“好意思”全部戛然“收”住了。固然，这是写文章的一种进入方法，但却也形象地反映了鲁迅当时已开始乐于用马列主义来整理和归纳自己的思想了。

在这里，鲁迅面临着一个重要问题：如何处理照入脑海的马列主义思想之光与自己以往积累的斗争经验之间的关系？他在引述列宁语录以后又回顾了自己前年提出的“‘落水狗’还是非打不可”的主张，看得出来，他一方面为这种“不谋而合”感到快慰，另一方面又为列宁论述的更其尖锐、更其明确、更其能回答中国历史和现实的问题而引起由衷的赞赏。所以，他一再称赞列宁的论述“简单明了”，非有丰富的革命经历“是说不出来的”，甚至明确指出：“先前，中国革命者的屡屡挫折，我以为就因为忽略了这一点。”这种把千头万绪归于一端的论断，对鲁迅来说，不是轻易所能下得了的。他在文中还以过去用过的一些旧例作为论据：“历来的胜利者”、“清初的几个皇帝”、“民国二年后的袁世

凯”……，旧例重举，并不是简单的重复，而是因为他欣喜地看到自己熟识的历史经验被马列主义理论提到一个新的高度、赋予了新的战斗生命而深感有再一次表述的必要。

总之，自己亲身体察过的历史和现实的经验一次次证明了马列主义的正确，从而信仰愈益坚定；反过来，又用马列主义判别和提炼着这些经验，通过思想内部的矛盾运动，辛勤地在头脑里做着吐故纳新的工作。从中我们可以看到，鲁迅既不同于狭隘的经验主义者，也不同于死板的教条主义者。在中国近代思想文化界，论经历革命风涛之多，积累斗争经验之丰富，能与鲁迅相比的人，并不很多。但鲁迅却不沉耽于经验之中，而是为革命现实斗争的需要不断学习，努力把历史和现实的经验上升到马列主义理论的高度，“使经验带上条理性、综合性，上升成为理论”，因此，他所学得的马列主义，也就不是一些抽象空洞的概念、教条，而是与中国革命的历史，现实的斗争和他自己思想实际紧紧扭结在一起，新鲜活泼，充溢着蓬勃的生命力。

这种“从中国的历史实际和革命实际的认真研究中”，“使马克思列宁主义的理论和中国革命的实际运动结合起来”的学习态度，使鲁迅思想中的新因素一步步扎实地积累起来。涓涓细流汇成荡荡大河，到写作《庆祝沪宁克复的那一边》时，已到了一种“聚集状态——量变转化为质变的关节点”。这一从逐步积累到聚集的过程，奠定了他世界观质变的坚实基础，也预示了质变的必然方向。无视于此，鲁迅在中国革命最困难的年代反潮流地站到共产主义一边来，就会成为一个不可索解的谜；而他以后遇到“很纠缠不清的问题”时，不找其他思想武器而偏找马列主义进行集中学习，从而加速了世界观质变的完成，也会成为难于理解的事情。马列主义者从来不是“摇身一变”就可“变”出来的，

请看与鲁迅同时代，不是颇有一些人不愿认真学习革命理论而津津乐道于“用血泪的经验开拓改革的道路”吗？不是也有人刚刚读到一点就一夜之间宣布自己成了马列主义者吗？到头来，他们谁也没有完成向共产主义者的转变，有的甚至完全走向了反动，只能从反面来衬托鲁迅的伟大了。

这篇新发现的佚文，还从一个侧面反映了鲁迅与中国共产党的交往，以及这种交往对他思想发展的影响。

鲁迅在文章中说，列宁的那段语录他是从“一种期刊上”引来的。什么期刊呢？经查，原来是中国共产党领导的中国共产主义青年团广东区委会的机关刊物《少年先锋》，列宁的语录见于该刊第八期（一九二六年十一月十一日出版）。这本早在鲁迅来粤前出版的刊物能到鲁迅手中，有一段因缘。

一九二七年一月三十一日，即鲁迅到粤后不到半月，《鲁迅日记》中有共产党员毕磊等来访“并赠《少年先锋》十二本”的记载。

以后，鲁迅在《怎么写》一文中怀念毕磊时又曾说：

“他还曾将十来本《少年先锋》送给我，而这刊物里面则分明是共产青年所作的东西。”

又，当时中共中山大学支部油印出版的内部刊物《支部生活》周刊第五期上载：

“地委检《少年先锋》十二期，使毕磊持往与鲁迅接洽。”

几项材料，完全吻合，不仅进一步证明了《庆祝沪宁克复的那一边》确为鲁迅所作，而且还为鲁迅在广州期间与中国共产党交往的密切程度提供了又一证据：他曾仔细地阅读和研究了党团机关刊物，并接受了其中宣传马列主义的内容。当时对鲁迅来说，接触党和接触马列主义这两者之间，有着相辅相成的联系。

这种联系的继续发展，不久对鲁迅世界观的转变发生了重大作用。鲁迅在新发现的佚文中说他“想到昨天在黄埔看见的几个来投学生军的青年，才知道在前线上拚命的原来是这样的人；自己在讲堂上胡说了几句便骗得听众拍手，真是应该羞愧”。这里对于来参加北伐的青年一概加以钦佩的感情，几天之后就被事实打破了：“后来我明白我倒是错了。……我在广东，就目睹了同是青年，而分成两大阵营，或则投书告密，或则助官捕人的事实！我的思路因此轰毁”。一批青年露出了嶙嶙毒牙，而给鲁迅送《少年先锋》的毕磊和其他年轻的共产党员、共青团员却被残杀了。眼前赫然分明的“两大阵营”使鲁迅认识到马克思主义阶级论的正确，毕磊等人的被杀害使他领悟到敌人真正害怕的是这些共产党人的主张——自然也包括《少年先锋》中所刊登的那段列宁语录在内。换言之，此时此刻，中国共产党人在更深刻的程度上再一次给鲁迅送来了马列主义，用他们无畏的战斗，用他们壮烈的牺牲。

这是引起他世界观质变的重要契机，是他与马列主义、与中国共产党发生更密切的联系，以至“共同着生命”的一个新起点。

三

最后还想顺便谈一谈这篇文章佚失的原因。

鲁迅在《〈集外集〉序言》中曾谈起过他一些译著遗失的几个可能：

“也有漏落的；是因为没有留存着底子，忘记了。也有故意删掉的；是或者因为看去好象抄译，却又年远失记，连自己也怀疑；或者因为不过对于一人，一时的事，和大局无关，情随事迁，无须再录；或者因为本不过开些玩笑，或是出于暂时的误解，几天之后，便无意义，不必留存了。”

后面所列的几种“故意删掉”的原因，看来对这篇文章都不合适。那末，是不是如第一条所述，“忘记了”呢？也不。

一九二七年十二月，已到上海的鲁迅曾发表过一篇回忆广州时期的生活和思想的文章《在钟楼上》，其中有一段话，

“给一处做文章时，我说青天白日旗插远去，信徒一定加多。但有如大乘佛教一般，待到居士也算佛子的时候，往往戒律荡然，不知道是佛教的弘通，还是佛教的败坏？……然而终于没有印出，不知所往了……。”

过去每读到这里，总是深感缺憾。今天，我们可以兴奋地说，这篇“不知所往”的文章，从提及的内容看，估计正是《庆祝沪宁克复的那一边》。此文见报是在五月初，其时，鲁迅为抗议反动派对共产党人的残杀，已愤然辞去中山大学的一切职务，居住在白云楼，处于黑暗势力的重重包围中。他在给友人的信中多次说当时“肚子饿而头昏”，交往甚少，消息闭塞，“这里新闻是一

定应该有的，可惜我不大知道，也知不清楚”。因此，当这篇文章在《国民新闻》副刊的一个不醒目的地位刊出时，他自己竟然没能看见，一直以为“终于没有印出”。但他始终没有忘记，以至要在大革命失败后感慨万端地来重新提起。——如此推断，不知是否合理？

这样遗失，看似偶然，其实却有着深刻的社会原因。如果鲁迅见到了刊出，或留有底稿，情况也不会好多少。文章刊出后不久，如鲁迅多次揭露的，握着滴血的屠刀的国民党反动派对进步言论的封锁和扼杀越来越疯狂，甚至对凡涉“火”、“赤”、“烈”等字样的小说，也一律查扣、焚毁。而到上海后，鲁迅作品更被反动当局横加查禁删改，使他只得用隐晦曲折的笔法来宣传革命，用他自己的话来说，就象“带着枷锁的跳舞”。总之，这篇公开引述列宁语录的文章，在国民党反动派统治时期几乎不可能收入文集公开流布，总难免“遗失”的厄运。

黑暗的年代湮没了中国人民最可宝贵的文字，而在无产阶级文化大革命后的今天，它却从半个世纪厚厚的岁月尘土中被重新发现，在革命人民当家作主的天地中放射出了它固有的光彩。一篇文章的遭遇，照见了两个社会的性质。是啊，我们和鲁迅生活在多么不同的环境里！因此，当我们再一次捧起这篇文章的时候，不能不产生一种巨大的思想动力，伟大的革命家在逆风恶浪的围困中尚且要冒着生命危险学习和宣传马列主义关于加强革命专政的理论，今天，我们有什么理由不认真落实毛主席关于理论问题的重要指示，学得更多些、更好些呢？

（原载《学习与批判》一九七五年第八期）

论鲁迅世界观的转变

石 一 歌

鲁迅不是一个天生的共产主义者。他从革命民主主义者发展成为共产主义者，经历过一个世界观的根本转变，一个思想上的质的飞跃。这个飞跃，从一九二七年第一次国内革命战争失败后开始，大体到一九二八年下半年完成。

—

鲁迅的转变，首先是时代决定的。

每一个时代，都需要有人代表着一定的阶级力量，来解决已经成熟了的历史任务。鲁迅思想的变动和发展，正是和时代的步伐紧紧联系着的。

在中国革命从旧民主主义时期向新民主主义时期过渡的时候，鲁迅的思想已经有过一次较大的“变迁”。旧民主主义革命时期，鲁迅和许多先进的中国人一样，从西方资产阶级革命时代的武器库中学来了进化论等思想武器。这种思想从在鲁迅的头脑中树立的第一天起，就包含着必将被否定的因素，因为它们不能救中国。辛亥革命后，中国社会的基本矛盾一个也没有解决，革命需要迈出新的步伐，鲁迅需要寻求新的道路和新的思想武

器。因此，正当革命急剧地向着新民主主义革命转化的时候，鲁迅的思想矛盾也正在沉默、苦闷和探索中日益激化。

中国的新民主主义革命，是“无产阶级社会主义世界革命的一部分”。“在‘五四’以后，中国产生了完全崭新的文化生力军，这就是中国共产党人所领导的共产主义的文化思想，即共产主义的宇宙观和社会革命论。”这场革命给鲁迅的思想注入了新的因素，“新世纪的曙光”照亮了他的心，使他“与前驱者取同一的步调”。他的响亮的呐喊，成了时代的呼声。他辉煌的战斗业绩，使他无愧为五四新文化运动的主将。鲁迅同曾作为五四新文化运动统一战线右翼的买办资产阶级知识分子如胡适之流根本不同，后者顽固坚持他们本阶级的立场和世界观，从反对无产阶级的领导到反对整个人民民主革命，很快，对于他们也曾骂过几句的封建军阀势力，也“愿长相亲不相鄙”，完全“和解”了。作为革命民主主义者的鲁迅，则始终坚定不移地“遵奉”着“革命的前驱者的命令”，英勇地参加了思想上、文化上的多方面的战斗。但是，革命民主主义的世界观限制了他。革命越发展，这个限制就显得越大。他那时常说自己是“乱闯”、“站在十字路口”等等，就反映了这么一个日益尖锐的矛盾。尤其是第一次国内革命战争失败后，大资产阶级公开成了反革命，民族资产阶级也附和了大资产阶级，中国革命“由中国共产党单独地领导”了。壁垒分明的革命新形势，促使了思想战线的进一步分化。新的革命时代向鲁迅和其他一切要求革命到底的革命民主主义者提出了一个巨大的历史要求：“如果其他阶级中的这种人参加无产阶级运动，那末首先就要要求他们不要把资产阶级、小资产阶级等等的偏见的任何残余带进来，而要无条件地掌握无产阶级世界观。”革命民主主义的思想和无产阶级的社会主义思想并不是如周扬

之流所说是“一脉相通”的，而是有“深刻的质的区别”，“在这两种思想之间横着一条鸿沟”。显然，要跨越这条鸿沟，必须有一个飞跃。

二

时代一旦提出了自己的要求，它必然具备了实现这个要求的条件。中国革命的发展要求鲁迅转变，同时，也创造了一个使这个转变从必要变为可能的历史环境。

早期的鲁迅，在自然观上是唯物主义的，但是，在社会科学领域里，相信的却是进化论。历史是怎么发展的？在五四时期他曾说：“进化的途中总须新陈代谢。所以新的应该欢天喜地的向前走去，这便是壮，旧的也应该欢天喜地的向前走去，这便是死；各各如此走去，便是进化的路。”从这里，鲁迅又引伸出“将来必胜于过去，青年必胜于老人”等观点。鲁迅吸收了进化论中承认新陈代谢、发展变化的辩证因素，在政治观点上导致了否定旧制度、反对一切阻碍历史前进的旧事物的革命结论。但用进化论解释历史现象，不可能揭示社会发展规律，它毕竟还属于历史唯心主义范畴。

是什么力量使得鲁迅逐渐以阶级论代替了这些观点？是时代。

五四时期的革命实践证明：旧事物并没有“欢天喜地”地向死亡走去。那个封建老顽固林琴南眼看自己死命捍卫的东西行将灭亡，还咬牙切齿地说：“吾辈已老，不能为正其非，悠悠百年，自有能辨之者”。“欢天喜地”的“进化的路”，其实在世界上并不存在。

几年的战斗，使鲁迅对历史发展的认识跨前了一步。一九二五年四月十八日，他写道：“我们目下的当务之急，是：一要生存，二要温饱，三要发展。”有阻碍怎么办？鲁迅坚决地回答：无论是什么，“全都踏倒他”。但是，这里“发展”的概念还比较抽象和空洞。这时，“女师大事件”在鲁迅身边发生了，这场反抗封建军阀及其走狗的革命运动，给了鲁迅以极大的思想影响，使他进一步认识到进化论的局限。是啊，杨荫榆之流不也声称是为“女师大”图“发展”么？那些战战兢兢的“卑怯者”，不是为了个人“生存”而逃避斗争，甚至向青年学生“抽刀”么？因此，五月八日，也就是“女师大事件”爆发的第二天，鲁迅在《北京通讯》里对半个月前讲的“三要”作了新的说明：“我之所谓生存，并不是苟活；所谓温饱，并不是奢侈；所谓发展，也不是放纵。”

事实上，在任何一个阶级社会里，对立的阶级都在求自身的“发展”，这便表现为阶级斗争。阶级斗争才是社会发展的动力。对于阶级的存在，鲁迅是早就感觉到了的。他早就突破了进化论的十分抽象的“新”、“旧”划分。因为这种划分解释不了祥林嫂和鲁四老爷的对立，阿Q和赵太爷的冲突，爱姑和七大人的矛盾，而这种对立和矛盾，鲁迅看到的何止成千上万！起先，他用“上等人”、“下等人”这两个不甚准确的概念来表述这种对立和矛盾。以后，随着阶级斗争的不断深入，在他的杂文里，越来越多地出现了诸如“阔人”和“穷人”、“治者”和“被治者”、“压迫者”和“被压迫者”、“屠杀者”和“奴隶”等字眼。在一九二六年的“三一八”事件中，反动派的排枪和爱国群众的鲜血使鲁迅看到了阶级斗争空前激烈的事实。他发出这样的感叹：“呜呼，人和人的魂灵，是不相通的”。他还写了一篇《学界三魂》，论述了所谓“国魂”有三种：“官魂”、“民魂”、“匪魂”。这种划分，较之早期笼统

的“国民性”的提法，显然是很大的进步。这些都表明鲁迅思想中阶级论的因素在增长。

当然，仅仅意识到阶级对立，离马克思主义的阶级论尚有很大的距离。横亘在面前的一个更重要的问题是：在这些灵魂各不相通的人们中间，谁是革命主力、历史的创造者？

使得鲁迅逐渐明确这个问题的，又是时代。

对于那些“上等人”——反动统治阶级，鲁迅从来就没有抱过丝毫幻想，而始终目为斗争的对象；对资产阶级的代表人物，他也早已失望于辛亥革命失败之后。从法国的启蒙主义者到俄国的别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等人，都曾无一例外地把农民的革命要求寄托在资产阶级身上。但是，鲁迅却在小说《阿Q正传》中，批判了资产阶级对农民革命要求的出卖和葬送。鲁迅在相当长的时期内一直认为，革命的主力是接受了革命民主主义思想的青年知识分子。

可是，知识界的剧烈分化却给鲁迅以否定的回答。在阶级斗争的急风暴雨中，没有和工农群众实行结合的知识分子是软弱、动摇的。“有人退伍，有人落荒，有人颓唐，有人叛变”。曾经有理想有作为的，却象吕纬甫一样，飞了一个圈子又回到原处，失却了战斗的意志和能力；曾经向旧世界挑过战的，却象魏连受一样，终于消极了，妥协了，甚至躬行“先前所憎恶，所反对的一切”。面对着这个现实，鲁迅认识到：“青年又何能一概而论？有醒着的，有睡着的，有昏着的，有躺着的，有玩着的，此外还多。但是，自然也有要前进的。”

但是，即使是“要前进的”青年，也远远不能独立地解决改造中国社会的问题。他们的斗争目的和斗争方式，在没有接受无产阶级领导之前，多半还是资产阶级的“个性解放”和个人奋斗。

而这样的斗争，在当时的中国究竟有多大的实际意义？一九二五年十月，鲁迅写了小说《伤逝》，尖锐地提出了这个问题。子君和涓生，都不失为“要前进的”青年。他们为了追求婚姻自由、个性解放，冲击封建家庭的樊笼，蔑视腐朽的“社会舆论”，表现得多么勇敢！可是，离开了整个社会的改造，离开了革命阶级集体的战斗，他们没有也不可能冲破整个黑暗社会所布下的天罗地网。最后，他们不能不以死亡和眼泪宣告自己的失败。

“新的战友在那里呢？”这个问题，长时间地盘旋在鲁迅脑中。

英勇战斗在第一次国内革命战争中的广大工农群众，以自己的革命实践响亮地回答了鲁迅的问题。

一九二六年以后，中国共产党领导下的工人运动，特别是以湖南为中心的农民运动，紧密地配合着北伐战争，在很短时间内如烈火燎原，建立了“四十年乃至几千年未曾成就过的奇勋”。毛主席曾经指出，对于这么一个声势浩大的人民革命运动，一切真正的革命者“必定觉到一种从来未有的痛快”。鲁迅正是深深地感觉到了这种痛快。一九二六年秋天他到达厦门，曾以十分兴奋的心情写信给许广平：“此地北伐顺利的消息也甚多，极快人意。”他对工农群众的力量和作用也因此而有了新的认识。以前，他对被压迫的劳动人民始终是同情的，也意识到农民问题在中国革命中的重要性；但同时他又深虑人民群众的不觉悟，看到农民的消极面较多，而对其蕴藏的革命力量则认识不足。现在，他的观点有了较明显的改变：“古人说，不读书便成愚人，那自然也不错的。然而世界却正由愚人造成，聪明人决不能支持世界”。他还热情地鼓励厦门平民学校的工农学生：“你们穷的是金钱，而不是聪明与智慧。”“你们能下决心，能奋斗，一定会成功，有光

明的前途。”与此相关，鲁迅对中国革命道路也有了更清楚的认识。“三一八惨案”后，他一再告诫青年不要再请愿，要进行“别种方法的战斗”。究竟是什么方法呢？一九二七年四月八日他在广州黄埔军校的演讲中说得很明白：“中国现在的社会情状，止有实地的革命战争，一首诗吓不走孙传芳，一炮就把孙传芳轰走了。”

从以上分析可以看出，在第一次国内革命战争时期，阶级斗争的客观现实促使鲁迅向着无产阶级的世界观大踏步迈进，他已经意识到阶级对立的存在，意识到工农群众的力量和他们的革命道路的正确。也就是说，在一些带有根本性的问题上，已得出了与唯物史观非常接近的结论，已经远远不是进化论所能概括的了。到一九二七年年初鲁迅到达广州，可以说，他世界观根本转变的准备阶段，即量变积累阶段已经完成。

既然思想的激流已经涌到万丈峭壁面前，那么，再前进一步，就会变成壮丽的瀑布。

是什么力量推动鲁迅走完了这关键性的一步？时代，还是时代。

一九二七年四月十二日，蒋介石公开叛变了革命，不久，武汉国民党也叛变了。轰轰烈烈的第一次国内革命战争遭到了失败。在阶级关系剧烈变动的时期，各个阶级都不能不表明自己的政治态度，各个阶级的代表人物都在积极而紧张地活动着，阶级分野总是特别清楚，革命和反革命阵线分明，人作为阶级的一员这样的事实，也总是表现得特别明显。因此，这是一个极好的课堂。

应该说，首先是敌人给鲁迅上了阶级斗争的一课。

蒋介石反动派以“清党”为名大肆屠杀共产党人和广大革命

群众，而在这场“血的游戏”后面，很有规律性的东西可寻。鲁迅在回顾第一次国内革命战争时曾说：“最初，共产党是火车头，国民党是列车，革命是由共产党领导国民党成功的，或者说共产党是革命的功臣”，“但这回却正因为他们是共产党而把他们杀戮”。为什么？因为它们代表着对立的阶级。代表着地主买办阶级的蒋介石对共产党和无产阶级必然要换“联合”为屠杀，而对北洋军阀则换“反对”为联合。于是，北洋军阀的走狗们“南下，南下，南下……”，和国民党反动派一起麇集到了“青天白日”旗下。当时，鲁迅曾厉声喝问这些“南下”的人们：“今年可曾幡然变计，另外运动，接受了新的战胜者的津贴没有？”鲁迅把对他们和对“新的战胜者”蒋介石一伙的批判结合了起来，正是正确地反映了这种阶级关系的新变动。

鲁迅还进一步看到，“青年”和“老年”也首先是服从这个阶级划分的。“有醒着的，有睡着的”，已不足以概括青年的现状。横在他们中间的，分明是一条区别革命与反革命的鸿沟！他说：“我在广东，就目睹了同是青年，而分成两大阵营，或则投书告密，或则助官捕人的事实！我的思路因此轰毁”，“我的一种妄想破灭了。”在这里，“轰毁”、“破灭”，都表示着阶级论对于进化论的决定性胜利，表示着鲁迅思想已经开始了质的飞跃。

阶级斗争的急剧变化，促使鲁迅在斗争中学习了大量的马列著作，加深了对阶级论的理解。一九二七年底，当梁实秋拿着“人性论”的破烂武器，鼓吹文学应当描写“永久不变的人性”、反对马列主义的阶级论时，第一个觉察它的反动性，并用阶级观点予以批判的是鲁迅。他从“出汗”这个平常的生活现象驳斥了“人性不变”的谬论，生动、通俗地论证了不同阶级有着完全不同的思想感情，而且在阶级社会里断断不可能有超阶级的文学。到

了一九二八年八月份，他在《文学的阶级性》一文中则更明确地说：“在我自己，是以为若据性格、感情等，都受‘支配于经济’（也可以说根据于经济组织或依存于经济组织）之说，则这些就一定都带着阶级性”。这种科学而简洁的表述，正是鲁迅确立了马克思主义阶级论的标志。

在蒋介石的反革命政变中，阶级敌人的本质的暴露，又促使鲁迅对他们的对立面——无产阶级及其先锋队中国共产党有了新的认识，使他进一步在谁是历史创造者的问题上得出了历史唯物主义的结论。在事变发生前，鲁迅在广州与中国共产党人有过非常密切的接触和交往。他会见过党的领导人，阅读过党的机关刊物，进一步了解了党的主张和政策，了解了无产阶级的历史任务。事变发生后，在反动派“‘用斧劈死’呀，……‘乱枪刺死’呀，……”的血腥叫嚣中，鲁迅一面以深沉的悲痛悼念着英勇牺牲的共产党人和工农群众，一面又认识到，反动者之所以非杀他们不可者，是因为共产党人和无产阶级的革命思想在中国产生了很大的“效力”，而“万一见效，提倡者即大概不免吃苦或杀身之祸。古今中外，其揆一也”。对比之下，不必说吴稚晖之流装模作样地提出的“须数百年之后或者才行”的“无政府主义”了，即便是自己过去站在民主主义立场上的“攻击社会”吧，也就显得“无效力，如一箭之入大海”了。这样的对比，使鲁迅对中国共产党及其领导的工农群众产生了一种特殊的情感，认识到他们才是革命的领导力量，革命的主力军。

一九二八年二月，鲁迅在一篇文章中谈了他对时代的看法，认为二十世纪的世界各国，“阶级的对立大抵已经十分锐利化，农工大众日日显得着重”，知识分子“倘要将自己从没落救出，当然应该向他们去了”。几年后，他在回顾在这个问题上的思想历

程时又说，“由于事实的教训”，他确信了“惟新兴的无产者才有将来”。

既然鲁迅早期思想的局限主要表现为唯心史观，那么，他世界观的根本转变，主要也即是唯心史观向唯物史观的转变。事实证明，一九二八年下半年，鲁迅已经完成了这样的转变。这在批判创造社、太阳社一部分人的唯心主义的论争中，表现得十分明显。有人认为鲁迅立场和世界观的根本转变到一九三〇年以后才完成，这是无视客观事实。

鲁迅世界观转变的经历十分雄辩地告诉我们：是伟大的时代造就了伟大的鲁迅。陈伯达、周扬等骗子经常把鲁迅说成是孤傲超群的“先知”，茕茕孑立的“天才”，无非是想割断鲁迅和时代、和工农大众的联系，从而歪曲和贬低鲁迅。波澜壮阔的中国革命，曾使不少革命知识分子或迟或早地完成了世界观的转变，鲁迅则是他们最杰出的代表。列宁曾说，车尔尼雪夫斯基“不能够上升到马克思和恩格斯的辩证唯物主义”。又说，“赫尔岑已经走到辩证唯物主义跟前，可是在历史唯物主义前面停住了。”列宁深刻指出他们“不能够”的根本原因是“由于俄国生活的落后”。是啊，如果没有无产阶级领导的新民主主义革命，鲁迅世界观的根本转变，也必将成为“不能够”的事情。

三

人们也许会问：既然是时代条件决定了鲁迅的转变，那末，为什么许多和他同时代的知识分子却没有实现这个转变，有的甚至陷到反革命的深坑中去了？

这是因为鲁迅还具备着一系列反映时代要求的主观因素。

首先是他勇于投身革命实践的战斗精神。

鲁迅前期在激烈的思想矛盾中，常对周围复杂的事情渗透而感到苦闷。这正反映了他的主观世界还未能正确地认识客观世界。怎样才能达到正确的认识？他不是把自己关到“象牙之塔”里去苦思冥想，而是深入到实践中去了解“革命的实际”、“敌人的情形”、“各方面的状况”。即使在革命的低潮时期，过去的战友纷纷从战壕里消匿了，但是，“两间余一卒，荷戟独彷徨”——他还是肩扛着武器决不离去。这样的努力，就使他深刻地认识了许多事物的本质，总结并积累了大量的阶级斗争的历史经验。

马克思说过：“人的思维是否具有客观的真理性，这并不是一个理论的问题，而是一个实践的问题。”为什么鲁迅在成为马列主义者以前，对许多问题的认识已经具有了“客观的真理性”？就是因为这些认识是在革命实践中总结出来的历史经验。他在谈到自己一九二五年提出的“必须痛打落水狗”的革命原则时曾说，这是“见了我的同辈和比我年幼的青年们的血而写的”。这些精神财富来自实际斗争，反映着阶级斗争的客观规律性，又帮助鲁迅进一步认识实际斗争，为他世界观的根本转变，即对中国社会和中国革命的认识的飞跃，打下了坚实的基础。

正因为自己是这么走过来的，因此，鲁迅看到有些小资产阶级知识分子离开了革命实践而侈谈“世界观转变”，侈谈“获得了革命意识”，觉得完全是虚妄和有害的。一九二八年至一九二九年间，鲁迅在与“创造社”、“太阳社”的论争中曾牵涉到两个问题：如何认识当时的中国社会？如何认识知识分子的思想改造？实际上，这两个问题是有密切联系的。鲁迅正由于“他们对于中国社会，未曾加以细密的分析”，而看出他们“自说已变，实际上

却并没有变”。不了解中国社会，要批判旧的吧，却“知不清缺点，看不透病根”；要歌颂新的吧，却又因与真正的无产阶级“向来没有关系”，也“就会无能”。这样，尽管指着自己的鼻子道：“唯我是无产阶级”，一遇到真正的考验，就要露出本相来。鲁迅曾多次引用俄国小资产阶级文学家叶遂宁、索波里的例子。他们也曾欢迎过十月革命，也曾宣布“我是一个布尔什维克了！”但却对革命的实际一无所知。结果来到眼前的“却是老老实实的‘革命’。空想被击碎了，人也就活不下去”。因此，鲁迅谆谆告诫当时的左翼作家，必须在“和实际的社会斗争接触”中“明白革命的实际情形”，只有这样，才能“造出大群的新的战士”。

鲁迅投身于革命实践，决不是胡风所鼓吹的那种盲目的“与客观肉搏”，而是积极地在实践中寻找革命真理，学习革命真理，再反过来以革命真理指导实践。这是促使他世界观转变的又一个主观因素。

五四前后，出现在中国思想界的各种学说、理论、信仰纷纭庞杂，代表着各个阶级的政治理想和政治方案。鲁迅曾因为“没有指南针”而苦闷。他渴望找到能使祖国和人民解放的“指南针”，为此他进行了顽强而艰苦的“求索”。他在一篇散文里描写过一个“过客”的形象，正可照见他自己的影子。这位“过客”还没有找到真理，不知前途如何，而且是那样的孤独和疲乏，但却日以继夜地前进着。他不象那位“老翁”，因畏惧前面的“丛葬”，在生活的大道旁筑起一座供自己休憩的“小土屋”，不愿再前进半步；他也不象那位“女孩”，天真无知，把自己的希望寄托在那些微不足道的“野百合野蔷薇”上。他时时感到有一种无形的声音催促着他，也就是一种革命的责任感激励着他，跨过坟堆和野花，去赶路，去探索，去追求。鲁迅就是在艰苦的探索过程中，踢

开了孔孟之道，摒弃了无政府主义、实用主义、易卜生主义和尼采哲学等资产阶级思潮，跨越了资产阶级民主主义的政治和哲学思想，终于找到了“指南针”——马克思列宁主义。

在我国，有不少小资产阶级知识分子接触、介绍马列主义，要比鲁迅早，但是他们始终没有成为真正的马列主义者，一个重要的原因就在于他们都是脱离革命实践的。“华而不实，脆而不坚”，看似懂了，其实没懂。而鲁迅对待真理的态度，则“有实求是之意，无哗众取宠之心”。他并不是见到一种新思想就立即欢呼，他要考虑一下“是否一定就好”。他积极地用他所经历的中国革命的实践检验着，认真地领会其精神实质，只要认识到是革命真理，就心悦诚服地接受。这样，就使他在世界观根本转变以前，已经部分地掌握并运用了马列主义的某些观点。据史实，一九二五年十二月，鲁迅阅读了《国民新报》副刊上译载的列宁著作《国家与革命》，同月月底，他写下了不朽的杂文《论“费厄泼赖”应该缓行》，这不应看作仅仅是时间上的巧合。他后来终于“无保留”地接受马列主义，是和这种在长期实践中扎扎实实的积累分不开的。

鲁迅世界观转变后，正好遇上了第一次国内革命战争失败后空前激烈的阶级斗争和路线斗争，他于是就刻苦地、集中地学习马列主义并把它作为唯一正确的思想武器。他说这个学习是被斗争“挤”出来的。一个“挤”字，把革命者学习真理的目的性和迫切性说尽了。“挤”着学，是不是实用主义地断章摘句背诵几条就可以了？鲁迅不同意。他坚持认为要看“唯物史观”的“基本书”，学习基本观点。他反对“看几本别人的提要就算”，因为“这种提要，又因作者的学识意思而不同”，看了容易“为不负责任的论客所误”。鲁迅这样认真学习的结果，使他在政治、文

化以及认识论方面各种复杂的问题上，坚持了马列主义的正确路线，胜利地解决了战斗；同时，也加速了他世界观的转变，使他对“许多以前认为很纠缠不清的问题”，都找到了明确的答案。

在深入实践和学习马列的过程中，还必然会遇到一个正确对待自己的问题。怎样使自己不断跟上时代的步伐而不拉革命的后腿？怎样使自己的思想符合马列主义的真理？鲁迅的回答是：严于解剖自己。这是促使他思想转变的另一个重要的主观因素。

改造思想，首先就要正视自己思想中的矛盾，尤其要正视思想中的落后面。鲁迅曾这样忠告过那些自称已经完成了思想改造的小资产阶级知识分子：“最好是意识如何，便一直说”，“不要脑子里存着许多旧的残滓，却故意瞒了起来”。鲁迅从来不怕公开自己的思想：“我的确时时解剖别人，然而更多的是更无情面地解剖我自己”。读他的文章，总觉得他的心是和读者交流的。即使是思想中最沉重的负担，他也乐于剖示出来。例如一九二四年九月他曾说：“我自己总觉得我的灵魂里有毒气和鬼气，我极憎恶他，想除去他，而不能。”你看，既解剖了思想中的消极面，又解剖了一时克服不了这个消极面的矛盾，显示了一个革命者何等坦白的胸怀！

解剖本身不是目的，为的是“治疗”，为的是在思想中破旧立新。鲁迅一旦发现自己“灵魂里有毒气和鬼气”，就产生了非排除它们不可的强烈愿望。他十分厌恶那些明明看到了自己身上有痼疽，却“装点”、“遮掩”，甚至于抚摩、赞叹的卑劣者。一九二六年十一月，他在厦门编纂了自己一九〇七年至一九二五年的一些文章，名之曰《坟》，表示他在世界观开始质变的前夕决心将旧思想的“陈迹”埋葬在“坟”里的决心。半年后，他豪迈地宣告

自己“过去的生命已经死亡。我对于这死亡有大欢喜”。不仅如此，他还十分细致地对自己思想的各个方面一一“诊察”，即使对于曾经起过积极作用的部分，也决不“偏爱”，决不放过。如“救救孩子”这个在五四运动中曾震动过整个思想文化界的响亮口号，鲁迅也因它在新的阶级斗争形势面前显得“空空洞洞”，而予以批判。

只有向着无产阶级世界观的高度挺进的革命者，才会进行这样彻底的自我解剖。历史上，某些资产阶级思想家，也写过洋洋洒洒的“忏悔录”。他们向本阶级“忏悔”，其实是为自己，也就是为资产阶级歌功颂德，甚至是遮遮盖盖地展览自己的肮脏和无耻。刘少奇宣扬的“自我修养”、林彪鼓吹的“灵魂深处爆发革命”等等谎言，也无非是要从资产阶级的“自我”出发，“修养”出一个彻头彻尾的资产阶级的“灵魂”来，“爆发革命”，就是要反革命。而鲁迅的自我解剖则是深刻地反映了时代的革命要求，反映了无产阶级革命时代知识分子“从这一阶级走到那一阶级”的必由之路。他进行自我解剖，着眼点并不在“自我”。如他自己所说，是通过改造自己而为无产阶级的革命巨厦增添“一木一石”，为“旌旗蔽空”的战斗队伍输送“一名小兵”。正是这个明确的革命目的保证了他思想改造的彻底性，从而为知识分子的思想改造树立了一个伟大的榜样。

如果说，伟大的新民主主义革命促使了鲁迅的转变，那么，在今天社会主义时代，知识分子世界观的转变就具备了更为充分的条件。毛主席号召我国广大知识分子在思想改造的大道上“继续前进”，“不要中途停顿，更不要向后倒退，倒退是没有出路的”。鲁迅是继续前进而不中途停顿的模范。他没有把世界观的转变作为思想改造的终点。即使在成为一个伟大的共产主义

战士以后，他还是不断地根据革命形势的新的要求用马克思列宁主义来无情解剖自己。譬如，由于他的战斗杂文为中国革命立下第一等的功绩而受到了广大革命人民的称颂，他却说，“世无英雄，遂使竖子成名”，表现了一个无产阶级革命家高度清醒的头脑和对自己的严格要求。正因为这样，鲁迅保持了高贵的革命晚节。

“倘能生存，我当然仍要学习”。这是鲁迅去世前不久说的一句话。鲁迅这种为革命而不懈地改造自己的彻底的革命精神，永远值得我们学习！

（原载《学习与批判》一九七三年第一期）

一部细致动人的好电影

——谈影片《闪闪的红星》的艺术成就

方 译 生

革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一，这是党和人民对无产阶级文艺提出的要求。在学习革命样板戏的创作经验的基础上，影片《闪闪的红星》所取得的思想艺术成就，为电影创作提供了不少宝贵的经验。它也是社会主义银幕上的一颗“闪闪的红星”！

—

影片《闪闪的红星》，是根据同名小说改编的。

从小说或戏剧改编成电影，是一种再创作。这不仅因为从一种艺术形式到另一种艺术形式，容量不同，艺术表现手段不同，必然要有所取舍，有所发展，而且为了更有力地为实现政治斗争服务，必须对原作的思想内容加以提炼，体现出新的思想高度来。影片《闪闪的红星》改编之所以成功，在于它在充分理解、体现原作的主题、人物的基础上，深化了作品主题，丰富了英雄形象，因而产生更加强烈的教育作用。

小说《闪闪的红星》为改编提供了较好的基础。小主人公潘冬子在阶级压迫的苦水里泡大，在阶级斗争的风浪里成长的发展过程，反映得比较充分。但是，小说多少带有一点“传记”的色彩，艺术的概括和提炼不够，在思想深度上缺少高屋建瓴的气势，结构上也略嫌松散拖沓。它描写个人身世的东西较多，因而党的教育、斗争的锻炼就不够突出。

改编就是要取其长、补其短。影片根据主题和人物性格发展的需要，即围绕着“革命的根芽”潘冬子怎样“顺着革命的路子走，按革命的需要长”来安排情节，组织戏剧冲突，进行了重新构思。小说的情节前后反映了十五年，跨过土地革命、抗日战争、解放战争三个革命阶段，塑造潘冬子的形象主要写了与胡汉三、沈老板、武保长、“中央军”的四组矛盾。影片改编时则基本上只截取了小说前半部的情节，把后半部潘冬子怎样历尽艰辛找红军，怎样参加了人民的队伍，又怎样打回老家去的情节统统割舍了。改编时作了这样大刀阔斧的删削以后，是否变得干瘪粗疏了呢？不。它更集中了。影片把潘冬子放在第二次国内革命战争后期阶级斗争和路线斗争的典型环境里，把他的命运和党的事业、他的成长和革命的发展紧密地结合起来；在描写冬子的成长过程的几个阶段时，又是用极细致的笔触，反映了极细密而浓烈的感情，并且充分利用冬子父母、吴大叔、宋爹爹等人的英雄行为，来为塑造“党的孩子”的英雄形象服务，深刻地表现出：是党的教育，革命真理的熏陶，斗争实践的锻炼，把冬子从一个活泼天真的孩子变成心红志坚的红军战士，是毛主席的革命路线指引着他前进的道路。坚持从革命的政治内容出发，细致而不失于琐碎，精炼而不失于粗疏，正是影片在改编时的引人注目的成就。

影片截取小说的前半部情节,也不是机械地照搬,而是根据小冬子的思想性格和电影艺术的特点,作了大胆的创作与丰富。

电影是视觉形象的艺术。英雄人物的思想感情和内心世界,都要通过鲜明的形象和富有表现力的动作体现出来。因此从小说到电影必须根据电影艺术的特点进行再创造。小说第一节写道:“我生长在江西的一个山村里,庄名叫柳溪。我五岁那年,听大人们说,闹革命了……”意思自然很明白,但不能形成鲜明的银幕形象。影片根据这样的“提示”,设计了小冬子、椿伢子在山垭口望红军、议论“红军是红的吗”的情节,在胡家门外胡汉三吊打小冬子,红军冲进柳溪,刀砍绳索,解救小冬子的情节,这不仅形象地表现了“闹革命”的真正内容,而且一下子就把小冬子的命运同表现革命、体现党的领导的那枚“闪闪的红星”联系起来。当潘行义抱住小冬子,说:“孩子,记住,是毛主席的队伍救了你!”当小冬子注视着吴修竹八角帽上的闪闪的红星时,不仅震动了小冬子的心灵,也深深地感动了观众。影片对于每一个情节,几乎都从视觉形象的角度作了精心的设计和细致的表现。

情节的丰富和创造,又必须为作品的主题和人物的思想性格服务。在小说里,小冬子曾在宋老爹那里,“整整过了六个春天”,但除了上山找游击队,跟胡汉三狭路相逢的情节外,没有别的作为,这对刻画英雄人物的思想性格显然是不利的。影片在这里却有全新的构思。它设计了夜袭柳溪村、智闯敌关卡等情节,写出冬子在血与火的阶级斗争实践中受到的教育和思想的成长。每一场戏都表现得层次分明,发人深思。譬如搞盐回来闯过关卡这个情节,就很富有典型意义。小小一个竹筒,装的不是普通的食盐,而是千家万户劳动群众对自己军队的希望、支持和

深厚情谊。为了突破敌人的封锁，把盐送到游击队手里，革命人民作了英勇的斗争，付出了极大的代价。这就典型地概括了当时的斗争环境，具有强烈的时代特征。而文章又做在小冬子身上，他把盐水浇在棉衣里，盛上一筒河水，逗弄了白狗子，细致地刻划了他的勇敢、机智的思想性格与深沉的爱憎感情，同时带有令人喜爱的少年儿童的特点。这个情节使山上的斗争和山下的斗争、游击队的斗争与人民群众的斗争联系起来，揭示了小冬子在“群众斗争这个学校里学习学习，摔打摔打”的具体内容；当回到山上受到同志们赞扬时，他又连忙郑重地纠正道：“不，不是我。是爷爷、奶奶、叔叔、婶婶干的。”这句朴素的回答，生动地标志着小冬子思想性格的发展。与原小说相比，潘冬子的形象更高大了。高在哪里？就是突出了他主动、自觉的革命精神。他把红星戴到了心头上，牢记着“党的孩子”的责任，把“党叫我干什么，我就干什么”当作行动的准则。这告诉我们：情节要为表现作品的主题服务，要为塑造英雄人物的思想性格服务，这才是真正的创造性，才能使影片在原有的基础上更上一层楼。

二

影片在“营地草棚”那一场戏里，有这样一组动人的镜头：冬夜，破草棚中，小冬子蜷曲在草榻上睡着了，身上盖着妈妈留给他的旧夹衣；松明摇晃着，照着坐在小凳上正在一针针缝制棉衣的吴修竹。吴修竹站起来，把棉衣在小冬子身上比量了一下，掖一掖盖着的夹衣，又坐在原处，脸上带着慈祥的笑意，细针密线地重新聚精会神地缝起棉衣来……用“细针密线”来比喻《闪闪的红星》的结构之绵密、脉络之分明，也是恰到好处的。

在艺术创作中，结构本身不是目的，而是表现主题、塑造人物的一种手段。细密、严谨的结构，来自对人物形象赖以形成的矛盾冲突的认真分析和精心安排，同时又对人物形象的深刻与完整起着重要作用。影片《闪闪的红星》没有单一的中心事件，这给结构的完整造成了一定的困难，但影片中的所有情节都是围绕着小冬子与胡汉三这一对主要矛盾来组织的，又反映了小冬子思想性格发展的几个阶段，内在的联系十分紧密。潘行义参加主力部队，被迫撤出根据地，胡汉三这条老狗才有可能尾随着它的主子重新践踏着柳溪村，使群众陷于白色恐怖之中。这才有冬子妈下山传达遵义会议的精神、毛主席的声音，点燃革命火种，为了保护群众，在熊熊烈火中壮烈牺牲。有冬子妈的牺牲，才有游击队夜袭柳溪村，而胡汉三恰好不在村里，因而他才有“封山”之举；封山，游击队的活动更困难，才有小冬子跟宋大爹下山，在群众斗争的风雨中见世面，才有哨卡智运食盐斗匪兵的英雄行为。胡汉三封山不见效，又要带正规军进山“大规模搜山”，这才有派小冬子去姚湾镇茂源米店当学徒，到“为白匪筹办军粮的家伙”那里摸情况，当耳目；这才能引出米店风波，奇袭姚湾镇，杀敌报仇的戏剧高潮，从而解决矛盾，完成少年英雄的形象塑造的任务。这样绵密的结构，一环紧扣一环，一层推进一层，如茧抽丝，如笋去壳，把潘冬子的成长的原因和智慧与力量的源泉，表现得淋漓尽致。

就全剧说，结构是如此严谨，就每一场戏来说，也是这样细密。前有伏笔，后必呼应；先是铺垫，后才水到渠成。试以山林营地缺盐那场戏为例。先写胡汉三并村封山，“严禁盐米上山，违者严惩不贷”，这才造成游击队缺盐的困难。这是伏笔。小冬子煮野菜，吴大叔拿出一小包盐，在大锅里象撒胡椒粉一样洒一

点,说明封山造成的粮盐的困难,与前面的情节相呼应,并借此教育小冬子,要革命,就得不怕苦。这是一层。然后吴大叔盛一碗菜汤,背着小冬子弹了点盐,嘱咐小冬子一定要吃下,以示革命队伍对“党的孩子”的关怀,反映了深厚的无产阶级感情。这是二层。小冬子吃了一口野菜汤,发觉味道不对头,再喝一口锅里的汤,一比较,才知道多放了盐,于是把碗里的菜汤倒进大锅,重重地搅了几下,这是三层。宋大爹要带他下山,他不干,要跟游击队去打仗。宋大爹解下竹筒,要小冬子“试一试,拿不拿得动”,小冬子不服气,使劲扒开一看:“盐!”这是四层。随后二话没说,就拉住宋大爹的手:“爷爷,咱们走!”小冬子明白了:下山,是去搞盐,这也是战斗,党的孩子,应该服从战斗的需要呀!前面围绕着盐的问题,作了那么一层层细致的铺垫,却在这“咱们走”上收到了惊人的效果,细致入微地刻划了冬子思想感情的变化。

结构的细密,更从那颗贯串全剧的道具红星上体现出来。影片中这颗红星,有着深刻的阶级内容和丰富的政治含义。它象征着党,是“工农的心”,照耀着革命的路。它把全剧动人的戏,把人物性格的发展、感情的迸发,都贯串起来了。潘冬子对红军的认识,就是从缀在军帽上的红五星开始的。从此,他爱红军,也爱红星。爸爸最懂得他的心思,离别时把一颗红星留给他:“什么时候遇到困难了,就看看它。有它给你引路,你这个儿童团员就一定能长成个红军战士!”红星把小冬子引上了革命的道路,去迎接一场艰苦卓绝的斗争。深山里,母子俩依着看着掌上的红星,意味着“我们的党还在,我们的红军会回来的!”给他们增添了斗争的力量和信心。母亲牺牲后,小冬子取出红星递向吴大叔:“叔叔!收下我吧,我要当红军!”这意味着冬子的思想大大前进了一步,表达了他革命到底的决心和深沉而炽热的感情,

怎能叫人不跟吴大叔一样“泪水涌出眼眶”！在急流飞湍中排浪前进的竹排上，“小冬子手捧红星，远望长空”，红星闪闪亮，照我去战斗，表示冬子已经是雏鹰展翅，准备去肩挑革命的重担。在米店里，小冬子和椿伢子遥望北斗星，想念着延安城和毛主席，“戴上咱们的红星，去见毛主席！”体现了对党、对毛主席的深厚的无产阶级感情。最后，他如愿以偿，用自己的革命行动，把“红星戴到了军帽上”，也把“红星戴到了心头上”。红星，也就是这个无产阶级小英雄的一颗永远忠于党、忠于毛主席的红心！可以说，红星的运用没有一次是简单的重复，它系着戏剧情节的波澜，串着人物感情的起伏，起着主题层层深化的作用。冬子对红星的_{理解}，在斗争中逐步加深，这个过程，也就是他对党的性质、对革命的意义认识逐步加深的过程。“跟着毛主席跟着党，闪闪的红星传万代。”红星是鼓舞着冬子在毛主席革命路线指引下继续革命的力量。

全剧结构的完整、针线的细密，还有另一条一以贯之的不引人瞩目的纽带：“旁白”。旁白的运用，在电影创作中有时只起“字幕”的作用，介绍一下时代背景，有时银幕形象表达不出人物的精神境界，才不得已而用之。这部影片的旁白，却有创造性，发挥了它多方面的功能，成为影片的有机部分。影片的画面在旁白中揭开：“每个人都有自己的童年。我的童年是在阶级压迫的苦水里开始、在阶级斗争的烈火中度过的。那已经是四十多年以前的事了……”语言精炼，富有启发性、哲理性，声音苍劲深沉，一下子就抓住了人们的注意力。它预示着银幕上即将展开的一场动人心魄的斗争风暴，远非是时间概念的简单介绍了。在“父子离别”这场戏中，配合着画面，有这样一段意味深长的旁白：“……爸爸走了！红军走了！好多年以后我才知道：这次红

军的远征,是第三次‘左’倾路线造成的严重恶果!”接着,在狂风暴雨中,胡汉三回到了柳溪村,要挟着被绑捆的群众,又有一段深沉悲愤的旁白:“胡汉三回来了。阶级敌人复辟了。在毛主席革命路线指引下,我们所得来的胜利和幸福,被错误路线给断送了。”声画结合,组成十分流畅的电影语言,在结构上起到了承上启下的作用;而在思想意义上,更把阶级斗争与路线斗争很自然地联系起来,把当时冬子不很理解,但却是在实际斗争中具体感受到的历史教训揭示了出来,因而深化了影片的主题。因为展现在我们面前的画面,已经形象地说明了错误路线造成的恶果,所以旁白起,一点也不觉得突兀,而起到了画龙点睛的作用。在影片的高潮以后,又有一段欢乐昂扬的旁白:“激烈的阶级斗争中,我们送走了又一个寒冬,迎来了春天。……毛主席从延安派来接我们下山的亲人,就要来到了!”在高潮与尾声之间,斗争与欢乐之间,剧情与人物情绪急剧转换,跳跃很大,这段旁白用在这里,恰好成为过渡的桥梁,使这种转换变得十分顺畅。总之,在旁白的运用上,也体现了影片作者完整的艺术构思,很经得起推敲。

三

电影是视觉形象的艺术,又是一门以现代科学为基础的综合艺术。它需要编、导、演、音、摄、录、美等各部门通力协作,充分调动各种艺术表现手段,来为塑造主要英雄形象服务。

《闪闪的红星》充分发挥了视觉形象的表现力,全剧很少对话,对话也极精彩,这也是影片的成功之处。影片有几场没有对话的戏,却又是最细致、最能打动人心的戏。如山林营地的夜晚

这场戏。小冬子蜷缩着睡了，吴修竹在缝棉衣；后来一游击队员进草棚，微笑着注视吴修竹缝衣服，又看了下小冬子，把旧大衣盖在冬子身上，走出草棚；冬子舒展地睡着，突然睁开眼睛，见吴大叔还在缝衣服，又看见身上盖着大衣，翻身坐起，挟着大衣，戴上帽子出草棚；小冬子顶着寒风，把大衣披在哨兵的身上，吴大叔在草棚前会意地笑了。没有一句对话，伴随着他们的只有反复出现的富有抒情味的音乐旋律。然而当我们看到这里的时候，谁能不为充溢在吴修竹、战士、小冬子之间深厚的阶级情意所感动呢？它不仅驱走了袭击着小冬子的冬夜的严寒，也使观众的心里感到暖融融的。而这种感情的丰富内容，又是千百句话所无法表达、代替的。没有话，却比千言万语更有力。“此时无声胜有声”，象这样的场面，就能十分深刻地揭示人物崇高的精神境界。我们强调视觉形象的特点，是为了把革命的政治内容更充分、更生动地表现出来，是对电影创作提出的更高的要求。

演员的表演真切、细腻、富有激情，而又保持着鲜明的儿童特点。就拿“夜袭柳溪村”这场戏来说，小冬子也要去，吴修竹命令他“留下”，他无可奈何地在宋大爷旁边坐下，不满地噘着嘴。宋大爷要跟他说话，他白了大爷一眼，鼻子里哼了一声就走。这把他急于投入战斗的心情和倔强的性格都表演了出来，而且又都带着十足的“孩子气”。随后他跳进溪涧，在石头上泼点水，瞪着眼，咬着嘴唇，气呼呼地磨他的柴刀。吴大叔、宋大爷不让去，他就想不通；他去是为了杀敌的呀，这种焦急、仇恨的心情，都通过磨刀的动作表现了出来。而且磨刀又为后边刀砍竹索的英雄行为作了铺垫。这自然也带有“孩子气”，但已经不完全是“耍小孩子脾气”了，它是有思想深度的。但是枪声一响，他的情绪立即变了，爽朗而果断地向柳溪村方向奔去，涉水而过，从桥桩上

爬上大桥。情绪的转换很自然流畅，上桥的动作也是符合小冬子的年龄和性格特征的。这样的表演十分真切，合情合理，自然而然地把人引进到当年斗争的典型环境中去了，因而也就具有了动人的力量。

演员表演的真切、细腻，自然该归功于小演员的辛勤劳动，但也不能不说，跟导演对小冬子这个人物的深刻理解，因而在艺术表演上给以正确的启发、诱导有很大关系。我们有些描写少年英雄的文艺作品，常常把小英雄“成人化”，让他按照成年人的思想逻辑、行为动作去表演，认为带上一些“稚气”，就会损害英雄形象的光彩。既然不符合少年儿童的特点，小演员的表演就一定很呆板、生硬，缺少真实感，这又怎么能打动观众呢？我们强调要有少年儿童的特点，是跟资产阶级的艺术主张“童心论”毫无共同之处的；儿童的特点，同样有着深刻的阶级烙印。从小冬子身上、从他的表演中所流露出来的充沛的无产阶级感情，就是对超阶级的“童心论”最有力的批判。影片中有一些情节和细节，正是从儿童特点出发设计又有着鲜明阶级内容的，如第六场“盼红军”。冬子手捻枯黄的映山红枝条，想起妈妈唱的歌：岭上开遍映山红，红军就回来了。于是他进入了幻想世界。电影利用特技摄影，映山红冒出了嫩芽，长出了新叶，吐出了蓓蕾，一朵接着一朵开放了，霎时红遍山坡；在花丛中，踏着《红星歌》的旋律，突然“蹦”出一队整齐雄壮的红军队伍，领头的就是他爸爸……这样细致地刻划少年英雄的特点和感情，正鲜明地体现了他对革命必将胜利的信念和向往。

影片的摄影也很有特色，画面饱满、很有意境。第十二场开始，银幕上“显”出“两岸青山，夹着一湾绿水。一只竹排顺流而下”的画面，多美啊！从摄影技巧来讲，由于掌握了正确的采光

技术和大胆的创新，画面处理得很有层次，青山、绿水、翠竹，富有纵深感；前景是青翠欲滴、疏密有致、生机勃勃的毛竹，后景是雄伟挺拔、郁郁苍苍的山峰，“小小竹排”游动在青山绿水间，流水潺潺，破浪前进；雄鹰在蓝天白云上翱翔，舒展自如，搏击长空。我们赞美摄影的精湛技巧，赞美景色的明丽动人，更要赞美画面所包含着的动人意境。影片把自然景色拍得那么美，不是“自然主义”，而是为了衬托英雄形象。冬子的革命气节，就象挺拔的翠竹；冬子的革命意志，就象雄伟的山峰；冬子在阶级斗争的风浪中成长，就象竹排的急流勇进；冬子离开了阶级亲人去独立战斗，就象雄鹰的长空展翅……再加上“小小竹排江中游，巍巍青山两岸走”的雄浑有力的画外伴唱，组成了一曲豪放的抒情乐章，扣动着观众的心弦。镜头是有选择性的，带有感情色彩的，它通过选择、对比表现出感情来。如拍摄胡汉三窜回柳溪村的场景，胡汉三在狂风暴雨中，得意洋洋而又恶狠狠地教训着被绳捆索绑的群众：“……这柳溪村还是我胡汉三的天下。”这里用了几个主观镜头（代表着冬子他们的眼睛）：前景是一根根挂着雨水的草绳结成的窗樯，后面是穿着一身黑的胡汉三的形象。镜头反映出来的东西是丑的，但镜头的艺术处理是有意境的：别看胡汉三耀武扬威，其实他处于“绳捆索绑”之中，他的末日就要来临了。这样处理，画面寓意深刻，达到了刻划形象的目的。

当然，从一分为二的观点来看，影片还有不够细致的地方。如“母亲就义”那场戏。其一，母亲只能用牺牲自己来保护群众安全的紧迫感，影片渲染得不够。匪军来搜索土楼的环境情势表现得不够细致，怎么一下子就走不了了，好象有点突兀。这就影响了母亲壮烈牺牲这场戏的总体效果。其二，母亲被围土楼，

斗争的一面强调得也不够，反抗的动作不够强烈，表现壮烈牺牲前的崇高精神境界的形体动作不够准确，造型也可以更美一些。再如“姚湾镇除暴”那场高潮戏，观众还可以对这样处理提出一些问题：作为县“靖卫团”团长的胡汉三来茂源米店，为什么连副官、马弁都不带？在那样兵慌马乱的年代、游击队出没的处所，吃过苦头的胡汉三是不会那样粗心大意的。胡汉三虽然喝醉了，老窝就在本镇，但为什么连手枪都不带一枝，又偏要在米店里过夜？这说明影片在这些地方还有琢磨的余地。

我们怀着看《闪闪的红星》时那样激动不已的心情，期待着更多的思想、艺术结合得较好的影片跟广大观众见面！

（原载《朝霞》一九七四年第十一期）

努力做到内容和形式的统一

——看影片《春苗》札记

石 川

彩色影片《春苗》上映以后，得到了广大工农兵群众的好评。这不仅由于赤脚医生春苗的命运及其经历的斗争引起了观众的强烈关注，它的某些艺术形式的运用也引起了观众的广泛兴趣。它较好地做到了内容和形式的统一。

电影是视觉形象的艺术。它在艺术描写上没有小说那么自由，不能由作者从旁发表议论，但比起戏剧来却又具有较大的空间自由，更接近于生活。这就决定了电影艺术形式的特殊性。如何使电影的艺术形式更好地为革命的政治内容服务，这是摆在电影工作者面前的一个重要课题。

经过一夜的紧张抢救，小龙退热了。阿婆把一碗姜汤递给方明，欣喜地问：“医生呢？”方明一愣。水昌伯恍然大悟：“是在找咱们自己的土医生啊。”于是大家不约而同地笑着，转身向门外张望。接着银幕上出现这样一组耐人寻味的画面：

朝霞绚丽，红日初升，照耀着暴雨后一平似镜的湖面。画面的一角，漾出层层涟漪；镜头循着波纹摇出春苗在洗一篮新鲜的草药；然后她又自然地洗了洗脚，转身拾级上岸。春苗拎着草药篮穿过竹林，平静地走来，脸上现出了凝思的神态。阿强对大家兴奋地说：“这才是我们贫下中农自己的医生——赤脚医生。”

这一组镜头没有什么特殊之处，导演处理也没有什么“神来之笔”。但它为什么能那样拨动观众的心弦呢？我以为，其原因正在于运用了电影的特殊艺术形式，从平凡中见不平凡，恰到好处地刻划了春苗这个既平凡又不平凡的英雄形象。

这一组镜头，很有节奏感。从整个影片的节奏来说，前面是抢救小龙，又是战胜卫生院不给药、百般刁难的紧张战斗，恰如“电闪雷鸣”，现在则是“风平浪静”，一张一弛，形成节奏。如果影片自始至终保持着紧张状态，那就达不到预期的艺术效果。从观众的心理来说，在那样一个风雨之夜，春苗治病有无把握，小龙病危可否脱险，都无不为之捏着一把汗。现在小龙脱险，观众不由得舒一口气。这样舒缓的节奏，正好跟观众的情绪合拍。更主要的，这样的节奏正是揭示人物内心世界的最好契机，与英雄人物思想上的节奏相统一。春苗在抢救小龙的时候，不允许她作深入的思考。现在小龙已经退热，她可以从容地想想这一夜的经历究竟说明了什么：为什么卫生院不给药？为什么为贫下中农治病那么难？杜文杰、钱济仁究竟是什么样的人？这样体现着人物在沉思的平稳节奏，加深了春苗这个形象的思想深度。

这一组镜头，很有层次。电影的镜头运动，本来是带有强迫性的，观众不能不听它的指挥，看它所给你看的东西。镜头层次分明，就能跟观众的愿望相统一，成为观众满意的“向导”，把人们带进规定的情境中去。当阿婆寻找“医生”的时候，观众很自

然地跟着镜头“移”向门外，镜头代表了观众的眼睛。但是春苗并没有一下子出现在画面上。人们看到的是旭日朝霞，碧水涟漪，然后再看到春苗。先给人物入画布置那么一个环境，就具有艺术的意境，起到了烘托形象的作用。接着春苗上岸，穿过竹林，镜头时而代表春苗的眼睛，时而代表水昌伯等人的眼睛。对于观众来说，这一切都是那么合理，那么自然，看到了自己想看的東西，一点也没有受“强迫”的局促感，进入了“自由”的境界。

这样的镜头处理，归根到底是为了刻划春苗的英雄形象。阿婆、水昌伯寻找“医生”，是春苗出场的铺垫。人们看到她那双沾满泥的脚，那篮新鲜草药，马上联想起她这一夜所受的辛苦与考验，因而被深深感动。春苗呢？既不是彻夜不眠后的疲乏不堪，也不是因救了小龙而洋洋自得，表现得很深沉。两腿泥，洗一洗，摆摆发，显得极其平常。虽然秀竹朝晖把她衬托得光彩照人，但春苗并不意识到自己是一个英雄。甚至大家那么异样地看着她，她竟有点感到“羞涩”，因而不由得停住脚步，打量一下。阿强深情地说：“这才是我们贫下中农自己的医生——赤脚医生。”这是画龙点睛之笔。有了这一笔，影片在前面所作的渲染就都有了着落。我们还可以补充一句：“这才是我们无产阶级的英雄。”无产阶级的英雄人物永远是一个普通劳动者。革命的需要推动着他们去克服重重困难，但他们决不会对自己所创造的英雄业绩感到有什么特殊之处。春苗越显得平凡，她的精神品质就越显得高尚，形象也就越真实感人。

电影艺术形式的一个特点，是富于生活的真实感。在生活里，如果一个英雄人物在群众中摆出了鹤立鸡群的姿态，说话、走路、看书，都有一股“英雄腔”，是决计成不了无产阶级英雄的。因此，电影中的英雄人物不应当使观众觉得是在“演戏”。《春苗》

发挥了电影艺术形式的长处，塑造了从平凡中见出不平凡的英雄形象，才使英雄形象既是那样高大，又是那样真切动人。

二

《春苗》从一个侧面直接反映了无产阶级文化大革命。怎样从这个特定的题材出发，反映无产阶级文化大革命的本质？怎样充分发挥电影艺术形式的特长，来为深化影片的主题服务？在这方面，影片的作者是花了不少心血的。

作者在原来的构思中，单纯着眼于勾划文化大革命的过程，一般地描写春苗怎样被打成反革命，又是怎样搞批斗会，让走资派“靠边站”等等，缺少朝阳公社卫生院的斗争特点。在电影艺术形式的运用上，也缺少动人的艺术处理，满足于拍摄贴大字报、开辩论会之类的群众场面，而群众场面又拍得凌乱、冷落。后来，影片的作者努力在典型化上下功夫，才选取了为水昌伯治病这一中心事件，提炼出吃药的典型情节，并通过这一典型情节反映无产阶级文化大革命的及时性、必要性。

文化大革命以前，朝阳公社卫生院不给水昌伯治病，“病人腰疼，医生头疼”。文化大革命开始了，水昌伯住进了卫生院。但由于水昌伯病情一时“恶化”，卫生院长杜文杰抓住大做文章，妄图把轰轰烈烈的文化大革命运动压下去，反革命分子钱济仁则妄图乘机杀人，嫁祸于人；而春苗则要顶住压力，治好水昌伯的病，因而要加大剂量，尝药。药可以用，却被杜文杰打翻在地，展开了一场惊心动魄的斗争，终于把一碗药从走资派手里夺了回来。这样，既反映了医疗战线上斗争的特殊性，又反映了无产阶级文化大革命的共同本质，形象鲜明，思想深刻，发人深思。

内容要通过一定的形式来表现。《春苗》的后半部，在围绕着为水昌伯治病，春苗尝药、送药，杜文杰夺药，水昌伯服药这些情节的处理上，较好地做到了内容与形式的统一，具有很大的艺术感染力。

春苗尝药，影片作了充分的铺垫。先是拜访老石爷爷，证明病情是“好转”而不是“恶化”。然后一面熬药，一面学习“十六条”，读到“这次运动的重点，是整党内那些走资本主义道路的当权派”时，春苗陷入了沉思。在炉上药罐冒出来的热气里，迭印出杜文杰文化大革命前后四个不同的脸部特写，同时响起杜文杰沙沙的画外音。这组迭印镜头用得好，好在与学习“十六条”相呼应，形象地再现了杜文杰的走资派面目，因而也深化了春苗尝药的意义。尝药，不仅是为了治病，而且关系着与走资派的一场严重斗争。接着，春苗娘来看望春苗，对春苗“冒这么大的风险”尝药表示不放心，这又是一层铺垫。于是，银幕画面又把观众拉回到解放以前，跟小春苗一起去“仁德堂”赎药，为她们一家的悲惨遭遇而对旧社会痛心疾首。这一组形象化的回忆镜头，在影片结构上是一气呵成的，没有突兀之感。更值得注意的是，这一组镜头反映了深刻的思想内容，从“解放前我爹临死的时候连一口汤药也没喝上”到“孩子……娘懂了”，连结着新旧社会两种制度的鲜明对比，从一碗汤药上反映了“争个治病看病的权利”，包含着共产党与国民党两党斗争的继续、无产阶级革命路线与修正主义路线激烈搏斗这样的深刻内容。春苗娘“懂了”的就是这个深刻内容，同时也把观众的思想引入新境界，大大增加了尝药的份量。因此，虽然迭印、倒叙之类是电影常用的表现形式，但一旦反映了深刻的内容，就有了新的用武之地。这也同样启示我们，电影的表现形式决不是一成不变的，墨守成规、因循

守旧，不利于表现新的革命内容。既要充分考虑到电影艺术形式的特点，但又要从内容出发，不断有所突破、有所创造，推陈出新，这样才能推动电影艺术形式的发展，以适应表现新的内容的需要。

春苗送药，水昌伯服药，影片利用电影镜头的长处，做到了细致刻划与场面渲染的有机结合。这是全剧的高潮戏，处理得不好，就会影响影片的艺术效果。如果只有场面的渲染，没有细致的刻划，就会找不到影片的主人公，使轰轰烈烈的群众场面流于形式，不能深刻揭示文化大革命的本质；如果只有细致的刻划，缺少场面的渲染，也难以反映这场伟大的群众运动的磅礴气势。因此，必须把这两者有机地结合起来。《春苗》正是这样做的。当春苗揭露了钱济仁、批判了杜文杰以后，她把这一碗通过斗争夺来的药送给水昌伯，一路走来，影片采用跟摇、移摇的镜头，让观众既看到春苗庄严、激动的神态，又看到群众各种欣喜欢愉的表情，加强了观众与人物、人物与人物之间的感情交流，使人身临其境。如果采用谁有戏镜头就给谁的分切方法，那是一定要顾此失彼，不能给人以完整印象的。

夺药、送药、喝药，影片把这些细致动人的戏都安排在卫生院的楼梯上，反映了导演在场景选择上的匠心。从戏的内容看，这些戏也可以放在水昌伯住的房间里展开，但那样就很难表现声雄势壮的群众场面，而这个群众场面的刻划对于完成这场戏的主题任务又是十分必要的。而且这是重场戏，时间长，如果局限在房间里，容易流于单调平板。拉到连着场院的露天楼梯上展开，场面就容易拉得开，而且可以有变化的余地，错落有致，不显呆滞，进一步加强了艺术效果。如杜文杰把药打翻在地，救护车赶来要把水昌伯抢走，杜文杰站在楼梯上，居高临下，不可一

世；而随着剧情的发展，抓住了钱济仁的谋害人命的真凭实据，春苗站在楼梯上，胸有成竹，高屋建瓴，向钱济仁、杜文杰步步进逼，使钱、杜陷于愤怒了的群众的汪洋大海，前后变化有序，使阶级力量的较量形成了鲜明的对比，从一个侧面深化了新生事物是不可战胜的这一思想。所以选择楼梯这个场景来展开高潮戏，是很有道理的。如果我们提出更高的要求，那么影片还可以更充分利用这一场景，更细致地把思想挖深挖透。观众稍稍留意一下，就会发现这座楼梯重复出现了好多次：文化大革命前，春苗曾在这里向杜文杰提过意见，揭发过钱济仁盗走药物的丑事；还是在这里，春苗和杜文杰展开过拿锄头的手能不能拿针头的争论；文化大革命兴起以后，春苗受到资产阶级反动路线的压制，曾奔走在楼梯上，寻找方明，寻找水昌伯；现在，又在这里进行着夺药、送药、喝药的斗争。当春苗一步步踏上楼梯的时候，此时此地，此情此景，她的心情该是多么激动呵！楼梯，是卫生院这场斗争的见证。作者毋需多花笔墨，只要通过镜头处理稍作点染，就会引起观众的注意，发挥出这个场景的更大作用。

在这里，艺术形式的恰到好处的运用，是基于对内容的深刻理解上的，又反过来深化了内容的表述。因此，这种形式“是具有内容的形式，是活生生的实在的内容的形式，是和内容不可分离地联系着的形式”。这样的形式才有艺术的生命力，跟它的内容一起活在人们的头脑里。

三

如果我们跟影片的作者一起深入创作过程，把全部的样片跟现在的完成片作一比较，就会发现作了很多的增删剪辑。追溯

一下增删的原因,就可看出作者在艺术上是严肃认真、一丝不苟的。

影片的故事发生在江南水乡,朝阳湖畔。样片原有不少孤立看来很有特点的片断,现在都一概删去了。如卫生院宴请梁局长大吃大喝的场景,水昌伯闯将进去,群丑一副尴尬相的镜头,现在变成了侧面描写,宴请只是一个隐约的背景。又如很有江南风味的电影音乐基调,也作了一定程度的修改。

这些镜头剪换的原则只有一个:形式是否与内容相统一,是否为刻画形象、深化主题服务。大吃大喝,拍马溜须,固然有利于揭示杜文杰之流的资产阶级生活作风,但这毕竟不是主要的,主要的应从路线上、阶级感情上揭露杜文杰的本质。因此,正面表现,容易流于庸俗,让观众一笑了之,甚至会产生某些副作用;把它作为背景来处理,可避免上述短处,又可以使观众把他们的老爷作风与春苗一心一意抢救小龙的深厚阶级感情作对比,有助于认识杜文杰的阶级本质。至于江南丝竹小调,要是不加改造,流于纤巧柔弱,用来烘托英雄人物的内心世界和激烈尖锐的斗争场面,力量就显得不够。

事物总是在矛盾中前进、发展的。电影创作也是这样。我们强调内容与形式的统一,正因为存在着内容与形式的不统一。有的电影不重视形式对于内容的反作用,结果影响到内容的表达,艺术感染力也很差。电影的各种样式,如纪录片、舞台艺术纪录片、故事片、美术片、科教片,都各有其艺术形式的特殊性。这些样式之间,可以而且应当互相借鉴,互相取长补短,但不能互相取代。如果把拍摄舞台艺术纪录片的手法生搬硬套,或者把故事片拍得象纪录片一样,都会影响到故事影片这一样式的内容和形式的统一。反之,都要象故事片那样去要求其他片种,也同

样不行。在演员的选择上,似乎很少考虑形象是不是好,是不是“上镜头”,错误地认为,“五大三粗”就是工农兵形象的“气质”,这实在是对工农兵形象的歪曲。反之,如果挑选演员仅以脸蛋、身段为标准,而不考虑他是否适合扮演电影中的某个特定的角色,以为脸蛋美、身段好就会增加角色的魅力,其实也是枉然。试想,如果把扮演春苗的演员,化妆成秀眉长目、削肩细腰、皮肤苍白、步态摇曳的古“仕女”,没有赤脚医生浓烈的“土气”,这个形象还会有什么光彩呢?又如在镜头的处理上,如果是谁有戏把镜头对准谁,没有变化,没有节奏,画面不讲构图,不讲意境,在背景的烘托上,没有层次,不讲色调,凌乱芜杂,或者混沌一片,不注意环境描写对于人物刻划的衬托作用,这就正象诗歌创作忽视了节调、韵律、分行等形式上的特点,就写不出深受群众欢迎的好诗一样,这样忽视电影艺术形式,是拍不出有影响的好影片来的。当然,如果不在电影创作的内容上下功夫,仅在形式上玩弄技巧,华而不实,也决不是电影创作的方向。

毛主席指出:“我们的要求则是政治和艺术的统一,内容和形式的统一,革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”毛主席还强调:“我们既反对政治观点错误的艺术品,也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”在毛主席革命文艺路线的指引下,当前我们要大力提倡艺术上的创造精神,努力做到形式和内容的统一,也要防止一种倾向掩盖着另一种倾向。这样,社会主义电影事业才会沿着无产阶级的方向欣欣向荣、健康发展。

(原载《学习与批判》一九七五年第十一期)

努力塑造好银幕上的英雄形象

——看影片《第二个春天》札记

石 川

塑造无产阶级的英雄形象，是社会主义文艺的根本任务。怎样运用电影艺术的表现手段来塑造银幕上的英雄形象？我们可以从影片《第二个春天》中得到有益的启发。

怎样刻划冯涛的英雄形象？作者、导演、演员们对这个问题的认识有一个过程。我曾经看过未完成的《第二个春天》的部分样片，总觉得冯涛身上存在着“官气”。无论是他初到东港向工人群众“演说”的姿态，或者他访问夏长发时让工人群众围桌而坐并仰着头看他站着说话的画面形象，都使人感到冯涛高人一头，很不可亲。冯涛是师级干部，是“官”，但这种“官气”却要不得。毛主席指出：“共产党员在民众运动中，应该是民众的朋友，而不是民众的上司，是诲人不倦的教师，而不是官僚主义的政客。”如果银幕上的英雄成了个带着一腔“官气”的“上司”，这个英雄人物就不可能得到观众的承认。

现在，这个问题得到了比较妥善的解决。为了让冯涛这个英雄形象在群众心里扎根，剧本先写冯涛初到东码头，恰逢“海鹰”试航烧焦，齐大同命令“拖去关禁闭”，刘之茵等十分气愤。作为新上任的工委书记，冯涛一到就碰上“尴尬事”。刘之茵等是多么希望冯涛大喝一声，阻止把“海鹰”拖走啊！可是冯涛并没有这样做，他跳上“海鹰”，钻进机舱，“里里外外摸了一摸”，只说了一句话：“烧焦了也是自己的‘海鹰’嘛！”乍听起来，这句话好象隔靴搔痒，轻飘飘地没有份量，实际上却反映了冯涛高度的思想水平和党性原则。冯涛初来，情况不明，怎么可以对争论的双方下个支持谁、反对谁的结论呢？但是，在内心深处，他又实在同情和理解刘之茵他们的心情，所以不禁吐出那么一句意味深长的话。再写冯涛去医院探望夏长发，亲切谈心，当老梁要书记“给想个办法”时，冯涛笑着说：“书记的办法要出在同志们身上。我就是浑身是铁，也打不了几个铆钉啊。”这就恰到好处地表现了书记与群众的关系。又写冯涛拜访刘家，鼓励刘之茵把“信心拿出来和有些人辩论辩论”。他说：“真理不变成群众的思想行动，你个人的信心有天高，‘海鹰’也飞不起来啊！”冯涛的调查研究、访问群众，正是这句话最好的注解。有了这些铺垫，冯涛在工委扩大会上直截了当地支持刘之茵他们，就显得合情合理。这样，冯涛就始终站在群众之中，集中了群众的智慧，代表了群众的意愿，从而带领着群众前进。

但是，从剧本上的英雄形象到银幕上的英雄形象，还有赖于导演的艺术处理和电影艺术形式的运用。现在《第二个春天》的完成影片，在剧本的基础上，进一步发挥了电影艺术形式的长处，使冯涛这个银幕上的英雄形象显得高大而又平易近人。

利用镜头揭示细微的神情变化的表现力，刻划冯涛的和蔼

可亲。冯涛看到刘之茵，主动迎上前去握手时，刘之茵因满手油泥，欲握又止，冯涛满不在乎地一把紧紧握住。由于冯涛正是在刘之茵困难的时候来到，这一握，更使观众感到有一股力量传递到刘之茵的身上。这些，影片用中近景都把它细致地表现出来了。当冯涛跟刘之茵说“烧焦了也是自己的‘海鹰’”时，影片又用中近景镜头刻划了冯涛的眼神、表情，明确地表达了对刘之茵们的支持。青工小杨在夏长发面前告状时说，“海鹰”拖走“他连喷漆都不打一个”，而观众从画面所显示的冯涛的神态上，从他的话语里，却完全可以领会到冯涛是站在刘之茵一边的。镜头的这种表现力，在舞台上很难做到。但如果用特写镜头来强调，倾向性太强烈，又会感到做作，不自然。现在的影片采用中近景来表现冯、刘之间的亲切会面，表现冯对“海鹰”制造者们的同情和支持，这是恰到好处的。

利用声画组合的艺术效果，突出冯涛的虚怀若谷。如在“海滨医院”，冯涛与夏长发、老梁等工人师傅亲切谈心，夏长发说到“怎么能一回试不成就砍掉”时，画面上展示的是冯涛凝神谛听的镜头，夏长发的话变成“画外音”；接着老梁说“是这话呀同志……”时，画面上还是冯涛凝神谛听的镜头，不过眼神转向老梁，老梁的话是“画外音”。这样一处理，打破了谁说话谁拍的老规矩，不仅使镜头有变化、不单调，从一个接一个的讲话中，反映了当时的热烈气氛，而且把冯涛的着意倾听的镜头与“画外音”组合起来，使观众产生夏、梁的话都说到冯涛心里去了的感觉。在刘家那场戏，采用同样的方法，出现“我给你吹点冷风怎么样”的刘自强的“画外音”时，画面上的冯涛自然地微笑着说：“我正听着呢。”刘自强与夏、梁等工人师傅不同，吹的是“冷风”，反映了另一种人的意见，可是冯涛照样专心致志地“听着”，又从另一

侧面突出了冯涛的宽阔胸怀。

利用镜头高低位置的变化，显示冯涛的平等待人。镜头掌握在人们手里，俯仰之间，无不包含着作者的褒贬在内。影片在描写冯涛与群众的关系时，常常采用平摄的镜头。如在医院，冯涛与夏长发、老梁等促膝谈心，镜头处理就把冯涛与工人群众放在平等的地位上。在工委扩大会上，夏长发站着发言，为了突出冯涛专心倾听的神情，影片还用了一个俯拍的镜头，让冯涛微微抬头凝视着夏长发。这不但没有贬低冯涛，反而强调了冯涛与夏长发的平等关系，正如他自己所说，他的决心是“造‘海鹰’的同志们下的”。

怎样才算把最好的镜头给英雄人物？导演原来认为只要把英雄人物拍得大一点、高一点、位置中心一点就行了。后来在实践的过程中，逐步认识到不能这样简单地理解。一般说来，这说法是对的，但不能绝对化。如仰拍可以使英雄人物显得高大，但如果处处用仰镜头把英雄人物与群众对比，使英雄居高临下，这不是歪曲了无产阶级英雄形象了么？我们这样说，并不是反对用仰镜头，如工委扩大会上，冯涛站起来发言，用仰摄的镜头把冯涛与坐在旁边的齐大同、潘文相对比，就显得高大、挺拔，这个镜头就用得很好嘛。总之，“最好的镜头”不可能从仰镜头、俯镜头、特写镜头、近景镜头之类中找到划一的答案，而只能以准确反映特定环境中的特定英雄人物的思想感情和崇高品质为标准。

二

“厂长办公室”这场戏，是把全剧推向高潮的重要过渡。这场

戏有着新颖、大胆的艺术处理，很好地表现了冯涛强烈的爱憎感情和深沉的内心世界，给观众留下了深刻的印象。

当时的规定情境是这样：外国专家赫文斯基不敢回答我方提出的三个大问号，溜了，并进行无耻的政治讹诈。这样，势必给新舰艇生产造成新的困难，因而在冯涛与齐大同之间爆发了一场激烈的斗争，齐大同把“‘飞鱼’砸了锅，‘海鹰’又泡了汤”归咎于冯涛的自力更生的革命精神，冯涛则对修正主义国家的政治讹诈切齿痛恨，对齐大同的让别人牵着鼻子走“心里发凉”。影片在刻划这场斗争时，如果画面上塞满一张张愤慨的脸，耳边充斥一声声狂怒的叫喊，这是不能很好地刻划英雄人物的性格的。现在的影片通过细致的艺术处理，通过大幅度的调度，使冯涛这个英雄形象焕发出了光彩，艺术效果很好。在影片中，冯涛听到“飞鱼”国庆下水的广播，从会议桌的一角走到窗前，从窗前匆匆走到外间写字台前打电话，命令停止广播，又气冲冲地往阳台门走去。齐大同一会儿从外间走到里间，一会儿推开窗户，一会儿坐到沙发上。这样大幅度的调度，不仅避免了画面的单调，增加了场面的变化，与人物之间矛盾的发展相适应，更主要的是使观众感到冯涛的心在激烈地跳动，把冯涛的感情变化鲜明地表现了出来。在这里，冯涛的“潜台词”是：“人家把刀都架在你脖子上了，你能冷静吗？”从冯涛一贯的思想性格来看，冷静、深沉、胸有成竹，这里为什么会象山洪暴发一样激动呢？一个性格鲜明的形象，其色调应该是丰富多彩的。冷静与激动，是对立的统一。对于冯涛的性格就应这样理解。“海鹰”关“禁闭”时，他只说“烧焦了也是自己的‘海鹰’嘛”一句话，从表面上看是够冷静了，可骨子里对“海鹰”是充满着多么炽热的感情！现在人家又是撤专家、又是停运主机，“把刀都架在你脖子上了”，如果一味“冷静”

下去,就无法表现人物强烈的爱憎感情和丰富的内心世界,也就破坏了英雄性格的完整性。影片采用大幅度的调度的艺术处理,正是基于对冯涛的思想性格的准确理解,因而是富有表现力的,是有助于揭示英雄人物的内心世界的。

大幅度的调度产生“动”的艺术效果,在电影中有力地表现了冯涛感情的激动,但如果一味“动”下去,就又会走向反面,不仅节奏感不强,甚至会使人感到疲倦,不能深刻地表现英雄人物的思想深度。影片从艺术的辩证法出发,在“动”到一定程度的时候,突然继之以“静”的处理,动静对比,有助于完整地刻划人物性格。齐大同认为“现在是要什么没什么的困难时期”,冯涛驳斥他:“没有困难还要你我这些共产党员干什么?”这时,冯涛是声色俱厉、义正词严。接着,冯涛好象凝然不动了,响起了他低沉缓慢的话语:“过去,在困难面前,我们想起了井冈山上的红旗,长征路上的草根,延安窑洞的灯火,一个信念,跟着毛主席干革命,可今天,在新的斗争面前,你呀……老齐同志,你把这股革命精神都给丢了!”与此同时,伴随着响起了抒情的音乐。这样强烈的动静对比,一下子抓住了观众的注意力,进一步突出了英雄形象。在特定条件下,“静”的艺术效果就可以比“动”更其突出。然而这样处理,又不是故弄玄虚,故作惊人之笔。从冯、齐的论战来看,讲起“困难时间”,由此想到革命历史,顺理成章,而在表现这一段回忆时,节奏应当比较缓慢。一是由于这段回忆是冯、齐共同的经历,冯涛讲这些话的时候,眼前一定会呈现出斗争历程中的种种景象来,再说,为了要把齐大同引入那种革命境界,也得给齐有想一想的余地;二来是要为观众着想,如果节奏快了,一闪而过,观众印象不深刻,就会对齐大同的被激动感到不可信。这样“静”的处理,正好表现了冯涛对于战友的深沉、浓烈

的阶级情谊。它跟前面的“动”相映成趣，渲染了冯涛感情深处的两个不同的侧面，使英雄形象具有了饱满的血肉。导演的匠心还表现在处理这种“静”的画面时并不是凝滞不动的，而是静中有动，动静结合。从冯涛的形象来看，是“静”的；从画面效果来看，却又是“动”的：影片用了一个一百八十度移动的特写镜头，画面从冯涛的右侧摇移到他的左侧。这样，就反映了冯涛深沉的感情中激荡着起伏的波澜，使英雄形象的胸怀显得更加宽广。

三

“船台广场”这场戏，是全剧的高潮。尽管当时我们处在困难的境地，但影片通过鲜艳的红旗、蓝天的轻云、排空的浪涛的衬托和渲染，通过气魄雄伟的群众场面，把英雄人物和革命群众的精神面貌表现得那样火红、热烈，令人鼓舞。这里反映了影片的作者对那个特定的时代、特定的斗争有着深刻的理解。

英雄总是和特定的时代联系在一起的。无产阶级英雄人物都有着高度的阶级斗争、路线斗争觉悟，这是他们的共同之处；但他们从事的斗争又是具体的，各不相同的。我们的文艺作品要写出“典型环境中的典型人物”。如果英雄形象的思想行为落后于时代，英雄也就自然不成其为英雄；但如果英雄形象的思想行为是当时所不可能具有的，也会使英雄形象失去了真实感。因此，任何样式的文艺作品都必须重视正确处理英雄与时代的关系。

《第二个春天》所揭示的那场斗争，发生在六十年代第一个春天。当时国内外帝修反的反华大合唱甚嚣尘上，苏修更是乘人之危，妄图迫使我们跟着它的指挥棒转。对这种形势，各个阶级

的人们有着不同的理解。齐大同说，“现在不是那个轰轰烈烈的年月了”，“现在是要什么没什么的困难时期”。他被困难吓破了胆，在前进的道路上犹疑、动摇，以致迷失了方向。潘文认为，我国的“现实基础”是“要造出一个超过别人的零件”都不可能，因此只有向现代修正主义屈膝投降。只有冯涛的理解才真正代表了无产阶级的意志和愿望。他正视困难，主张自力更生。人家卡脖子怎么办？冯涛的回答是：“我们自己干”！这就是无产阶级的气魄和情怀！

为了使冯涛的无产阶级英雄形象准确地表现在银幕上，作者、导演要有高屋建瓴的眼光和充沛的革命激情。如果电影镜头比较客观地反映由于现代修正主义撕毁合同、停运主机而“飞鱼”下马的冷落景象，破败寂静的工地现场，描写一层层低飞的乌云，一道道刺目的闪电，一声声震耳的雷鸣，这就不能准确反映英雄人物对时代的理解，不能衬托出冯涛崇高的精神境界。影片在艺术处理上抛弃了这种一般化的手法，另辟蹊径，在“火红”上大做文章，燃烧起了广大观众的革命热情。

镜头处理。冯涛在船台广场向几千群众揭露现代修正主义的罪行、作新的战斗动员时，除了比较自然地插入不同类型的听众的不同反应的镜头外，还把冯涛的三个特写镜头组接在一起。这是在电影里很少采用的。这样的组接方法，镜头显得“跳”。但是这里的“跳”，正好表现了冯涛讲话时抑扬顿挫的节奏和他内心跳动激越的感情，使观众的心也跟着英雄人物一起跳动起来。当冯涛讲到“我们的‘海鹰’一定会飞起来”时，镜头从近景拉成大远景，使观众看到广场的整体景象，群起呼应，冯涛的决心变成了群众的呼声，汇集成一股巨大的力量，正好说明了真理变成了群众的思想行动，为英雄与群众的关系点上了很好的一笔。

接着镜头又细致地录下了猎猎飞舞的如画红旗、四海翻腾的排空浪涛、高远蓝天的映日轻云。这一组空镜头，象征着人民群众的排山倒海、势不可当的力量，它有意境，体现着英雄人物“独有英雄驱虎豹，更无豪杰怕熊罴”的气概，激动着每一个观众的心弦。

环境描写和气氛烘托。影片把这场高潮戏放在船台广场，而不是在已成“死鱼”的“飞鱼”车间。一来场面大，数千人的集会，声雄势壮，表现了全厂上下，团结一致，跟修正主义斗争的信心和非凡气概；一来说明全厂的希望和决心，已都体现在“海鹰”上。让观众看到船台上已经成型的巨舰，昂首挺胸，振翅欲飞，形象地说明了“我们的‘海鹰’，一定会飞起来”！这场戏的气氛渲染得很足，冯涛身后，群众当中，布满鲜艳的红旗，象征着中国人民永远要把“独立自主，自力更生”的红旗高高擎起。强劲的海风，吹起冯涛的满头黑发，“怒发冲冠”，正是英雄此时对修正主义者愤恨已极的写照。排山倒海的巨浪，恰好与广场上“一定会飞起来”的吼声相辉映，汇成一股所向披靡的雄伟气势。所有这一切，都从一个更高的角度表现了冯涛的英雄气概，反映了那个时代的那场斗争的本质。

音响效果。冯涛的激昂慷慨的话音，自始至终响彻着铿锵的金属之声。因为冯涛是在船台广场讲话，如墙而立的巨舰发出铮铮回声，是很自然的事，因而这样处理，一点不失真，而又略加夸张，艺术效果更好。因为冯涛不是一个孤立的个人，是代表中国无产阶级在发言，在控诉，在声讨，语气坚定，斩钉截铁，有如铁锤打钢板，字字震人心。这样处理，正好是冯涛铮铮作响的心声的写照，也恰到好处地象征着冯涛的声音，已经在群众中产生了巨大的反响，化成为震天撼地的伟大力量。

这场戏艺术处理的成就,体现了内容与形式的辩证关系。内容决定形式。首先要对内容有充分的理解和认识,又要重视形式对内容的反作用,寻找反映内容的最好的表现形式,发挥电影艺术的表现特长,使之更好地为塑造英雄形象服务。这样,银幕上的英雄形象,才会以独具的风彩铭刻在人们的脑海里,鼓舞着人们胜利前进!

(原载《学习与批判》一九七五年第十二期)

小冬子的成长道路

杜 华 章

每个人的生活道路总是从童年开始的，人们也常常用许多美丽的字眼来形容童年的美好。人，是按阶级来划分的。童年也是按阶级来划分的。阶级的命运，决定了童年的命运。故事影片《闪闪的红星》中的小主人公冬子的童年，就给予我们深刻的启示。小冬子出生于三十年代的一个革命的贫苦农民的家庭里，这就决定了他的童年必然是“在阶级压迫的苦水里开始、在阶级斗争的烈火中度过”的。小小的冬子，同父辈一样承受着沉重的阶级压迫，同工农劳苦大众一道经历着阶级的反抗和斗争，并且随着中国革命的战斗的步伐而成长。修正主义者鼓吹什么“童心论”，胡说文艺作品要描写儿童，就得写这种超阶级的“童心”。真的有这种“童心”吗？请看小冬子，他有恨，也有爱。当他带着满腔仇恨对爸爸说：“等我长大了，也去打白狗子，叫他们也淌血，淌好多血，给你报仇！”或者激情满怀地对妈妈说：“妈妈，你是党的人，我就是党的孩子。”这些话带着孩子的稚气和天真，却不是出于什么超阶级的“童心”，而是凝结着阶级的恨和爱。“世上决没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。”冬子恨的是胡汉三这类吃人肉喝人血的地主老财，冬子的爷爷就是胡汉三逼死的，这血海深仇深深埋在冬子的心灵里；他爱吴大叔，

爱红军，爱党和毛主席，因为是党和毛主席领导红军闹革命，“革土豪老财的命，革胡汉三那老狗的命，帮咱们穷人翻身出气”。这种爱和恨，不是天生的，而是小冬子亲身经历的阶级斗争实践的产物。生活教会了小冬子爱什么，恨什么。影片在开头就以两组饱满有力的镜头作了强烈的对比：一组镜头是胡汉三毒打冬子。胡汉三并没有因为冬子是孩子就放过他，冬子则咬住牙，忍住痛，两只大眼睛喷射着仇恨的怒火。接着的一组镜头是，冬子盼望已久的红军来了，吴大叔奔至冬子面前，一刀砍断绳索，救下冬子。大叔深情地抚摸着冬子脸上的鞭痕，冬子则热泪盈眶，久久地注视着大叔军帽上的红星。胡汉三给冬子的是绳索和鞭子，而毛主席的队伍带来的是翻身和解放。这种对比，在冬子的小小的心灵中，是多么鲜明啊！

冬子在他的成长过程中，每走一步，都经受着正反两方面的教育。胡汉三、米店老板这些反面教员给予冬子的教育是深刻的，但是，更重要的，对冬子的思想成长起决定作用的则是党的教育，是革命父辈的英雄榜样的鼓舞。

影片以充满激情而又深刻细致的笔触，描写了革命家庭、父一辈的英雄形象给予冬子的巨大影响：

爸爸在战斗中负伤了。他在动手术时，坚决要把唯一的一支麻药留给别的同志。这种舍己为人的崇高风格和钢铁般的革命意志，在冬子心里激起强烈的反响。开始，他看到爸爸流血，难过得哭了起来。可是后来，在爸爸的英雄行为的鼓舞下，当吴大叔问他怕不怕时，他就毫不犹豫地回答说：“爸爸不怕，我也不怕。”爸爸的榜样，吴大叔的话，使冬子开始懂得一个革命战士应该具有什么样的革命意志，在碰到困难的时候应该如何去战胜它。

在最艰苦的岁月里，妈妈在红旗下宣誓入党了。这一庄严的场面对小冬子来说是十分新奇的。他听着那一句句铮铮的誓言，不由得也跟妈妈一起举起了手。这一动人的情景，说明党的观念，已经开始注进冬子的心田。爸爸是共产党员，吴大叔是共产党员，现在妈妈也是共产党员了。党的形象，在冬子的心目中是越来越具体了。党的光辉照到哪里，那里就出现光明，寒冬会被赶走，乌云会被驱散，冬子怎能不热爱党，怎能不把自己同党紧紧联结在一起呢。当妈妈满怀激情抱着冬子，说：“妈妈以后是党的人了！我已经把自己全部交给了党，党需要我做什么，我就做什么！”这些流自肺腑的真情实意，强烈地感染着冬子。冬子的心同妈妈的心是合在一块的，妈妈是党的人，那我当然是党的孩子了。冬子这个想法，在他是多么自然，又是多么真切啊！

妈妈的英勇牺牲，给冬子思想成长的影响更是难以估量的。妈妈用鲜血宣传党的真理，用生命掩护群众撤退，这是一个共产党员的崇高品格。这样的品格必将为革命的后代继承下来，发扬光大。当乡亲们愤怒地要冲下山去同胡汉三拚到底的时候，悲痛已极的冬子反而拦住了众乡亲，重复了妈妈临别时说的话，“妈妈是党的人，不能让群众吃亏——这是我妈妈说的。”这一感人至深的处理，既出人意外，又在情理之中，深深激动着观众的心灵。当冬子拿着红星要求参加红军的时候，我们都深深地感觉到，冬子一定会接过妈妈高举的革命火炬，作为一名红军战士去完成他妈妈未完成的革命事业。

父辈的英雄品格和英雄行为，不是为了要教育冬子，但是时时刻刻在影响着冬子的成长。他们为什么能这样做，是谁给了他们这么大的力量？冬子逐渐懂得，因为他们心里都有一颗闪闪的红星，是党是毛主席给了他们无限的勇气和力量。冬子正

是从他们身上提高了对党的认识。

在影片中，红星作为党的象征，作为毛主席革命路线的象征，贯串于全剧始终。哪里有革命人民在进行战斗，那里就有红星出现。红星，也就是冬子心里的北斗星啊！但是，冬子对红星——党的认识，有一个逐步提高和深化的过程。

冬子第一次从吴大叔的军帽上看到了红星，从此冬子深深爱上了红星。“一颗红星头上戴，革命红旗挂两边”，这就是毛主席领导的革命队伍。是他们把冬子从地主的鞭子下解放出来。红军一到，地主老财就打倒了，受苦的穷人翻身了，冬子可以牵着胡汉三游街了，柳溪乡工农民主政府成立了。红星，代表着红色江山，代表着劳动人民的好日子啊！这是那时沉浸在欢乐里的小冬子对红星的感受。

第五次反“围剿”战争的失败，使冬子对红星的认识大大深化了一步。

当时，小冬子自然还不能懂得党内的路线斗争，不懂得什么是毛主席的正确路线，什么是机会主义的错误路线。但是，第三次“左”倾机会主义路线所造成的恶果，小冬子是亲身感受到了。影片把小冬子的成长，放在这样一个时代背景下：就是从第五次反“围剿”战争失败到遵义会议的胜利召开，这是中国革命的一个伟大的历史转折时期。小冬子正是在中国革命这一艰苦曲折的斗争历程中成长起来的。影片表现出两条路线的鲜明对比，在第五次反“围剿”战争之前，革命根据地一片兴旺发达的革命景象。柳溪的解放正说明根据地在扩大，红军在发展。可是，由于第三次“左”倾机会主义路线排斥了毛主席的领导，夺了毛主席对红军的指挥权，结果仗越打越困难，根据地越打越小，最后不得不放弃毛主席亲手缔造的中央根据地，“受了一次极大

的历史性的惩罚”。红军为了北上抗日，从根据地撤走了。阶级敌人复辟了。胡汉三又耀武扬威地回来了，进行了疯狂的反攻倒算。小冬子亲眼目睹这一切，他还不能理解这一切究竟是怎么会发生的。他多么盼望红军早日回来，爸爸早日回来，春天早日来到，映山红早日漫山遍野地开放啊！果然，春风吹到了柳溪。遵义会议胜利召开了，毛主席又亲自领导我们的党，指挥我们的红军了。吴大叔带来了党中央、毛主席的指示。山区又充满了生气，革命又重新大踏步前进了。

两条路线的对比，给小冬子的感受是无比深切的。小冬子开始懂得，党、红军、根据地，都离不开毛主席的正确领导，离不开毛主席的革命路线。要做一个党的孩子，就要听毛主席的话。这种认识在冬子思想上产生了一个飞跃，并且见之于行动。妈妈要下乡向乡亲们传达党中央、毛主席的指示，冬子怎能不去呢？寒冬虽冷，小冬子的心里热着哪！毛主席的声音已经使冬子心灵里的火种燃烧起来了。“党叫我干什么，我就干什么。”这就是觉悟了的冬子的钢铁誓言。在米店里，冬子同椿伢子一起向往延安，想念毛主席，决心要戴着红星去见毛主席。革命斗争的生动实践在小冬子的思想上已经结下了丰硕之果。一个自觉的革命战士已经成长起来了！

在冬子成长的过程中，作为党的代表的吴大叔和作为人民群众的代表宋大爷对冬子的教育具有特别重要的意义。冬子在阶级斗争和两条路线斗争中所得来的正反两方面的感受，是深切的，强烈的。但是，要把许许多多的具体感受上升为阶级觉悟和路线斗争觉悟，使冬子“顺着革命的路子走，按革命的需要长”，如果离开了党的教育，离开了吴大叔、宋大爷等人对冬子所进行的耐心而细致的诱导、启发和帮助，那是不能想象的。一支

出土的新芽，离开了阳光和土壤就不能成材。冬子是一只雏鹰，但他只有在党的领导和教育下，经过阶级斗争的风风雨雨的艰苦锻炼，才能成长为一名红军战士。

影片自始至终突出党对冬子的关怀与教育，并且以动人心魄的艺术力量，令人信服地表明，党才是冬子的亲爹娘。冬子的成长，他的每一个进步，特别是思想上的每一个飞跃，都是在党的教育下，在毛主席革命路线引导下取得的。这是影片高过于原著的最主要的成就。原著是部好作品，它为影片的改编提供了很好的基础。但是它偏重于写冬子个人的颠沛流离与自发斗争。可是，阶级斗争和路线斗争的觉悟，是不可能从自发斗争中产生出来的。为了避免原著在这方面的弱点，影片作了大胆的再创造，不但丰富了情节，深化了主题，而且使整个作品的思想境界大大提高了一步。

在影片中，吴大叔的形象大大地加强了。作为冬子的引路人，他不但在生活上对冬子关怀入微，既当爹，又当娘；更重要的是，他随时随地关心冬子思想上的成长，对他进行思想和政治路线的教育。他教育冬子，不是发一通抽象的议论，而是从冬子自己的亲身实践出发，因势利导，把冬子从斗争中得来的经验和感受，加以综合和提高，并且用一个孩子易于接受的方式来加以启发诱导。他善于利用每一个启发孩子的阶级觉悟的机会，他的态度又总是那么亲切、那么耐心，充满着对革命后代的深厚的阶级感情。当他听到冬子对爸爸说，要给他报仇时，他就发现孩子的心里既包含着一种十分可贵的阶级感情，但又缺少阶级的觉悟。他就抓住这个机会，用爸爸腿上取出来的枪弹对冬子进行生动、形象的教育，把冬子单单想到为爸爸一个人报仇这种朴素的阶级感情，提高到保卫红色江山，消灭所有的白狗子，让所

有的受苦受难的人民永远解放这个高度上来。

红军北征以后，冬子想念爸爸，想念红军，向往着红军回来时那火红火红的春天。吴大叔深深理解冬子的心情，也正因为如此，所以他才能更好地教育冬子。他先针对冬子的心理，问他：要是红军回来了，爸爸问你“我走了以后，你都干了些什么？”你怎么说？然后模仿冬子的口气，代冬子回答说：“爸爸，我等你来着！”冬子心里确实是这么想的，也是这么做的呀！这时，吴大叔才引导冬子，不能光是等，要和敌人斗！把敌人斗垮了，妈妈说的那个“春天”就来了，胜利的花儿就开了。这样的教育，是多么细致，多么切合冬子的心情和思想特点啊！所以吴大叔说的话，冬子是一字一句都记在心里，照着做了。

其实，不但是吴大叔，冬子的爸爸、妈妈、宋爷爷他们全是这么做的。宋爷爷要冬子跟他下山，冬子开始不肯，爷爷没有板起面孔教训他，而是拿出他随身带来的竹筒，风趣地问冬子拿得动拿不动？这么个小竹筒怎么会拿不动？冬子简直是不屑一顾哩。宋爷爷叫冬子把竹筒打开，原来里面装的是无比珍贵的白花花的盐。爷爷含意深长地告诉冬子，不要小看这竹筒，这里面装的可是山下工农群众的心啊！人不吃盐，能行吗？再不用多说道理了，冬子全懂了，拉着爷爷说：“咱们走！”这样的教育，又是多么具体，多么富有启发性。

钢在火里炼，刀在石上磨。吴大叔他们教育冬子，不是把他窝在翅膀底下，而是有意识让他在群众斗争这所大学校里经风雨、见世面，经受艰苦的磨炼。冬子的英勇、顽强、聪明、机智的性格，正是在阶级斗争的烈火中磨炼出来的。我们看到，在游击队这座革命大熔炉里，小冬子充满着革命乐观主义精神，朗朗地读着他的《列宁小学课本》：“天是房，地是床，野菜野果当干粮，

不怕苦，不怕难，红军战斗在高山……”艰苦的生活，更可以锤炼人的革命意志，也使冬子深切地体会到吴大叔说的话：要革命，“光不怕死还不够，还要不怕苦，任何艰难困苦都能挺得住，才能成为一个红军战士。”在游击队，冬子并不是吴大叔他们的一个累赘（原著就给人这种感觉），而是这个战斗集体的一个积极而活跃的成员。当然这个成员有点“特殊”，叔叔们都那样关心他，爱护他。吃野菜汤，吴大叔偷偷地在他的碗里多放了点盐，小冬子发觉了，就把汤倒进大锅里。深夜里，一个战士把棉大衣盖在睡着了的冬子身上，冬子醒来，立即起来把大衣披到了放哨的叔叔身上。影片精心设计的这些动人的细节，不但表现了吴大叔和战士们对冬子的爱，而且表现出革命的集体主义精神正在冬子思想上生根开花，他已经把自己同革命的战斗集体化成一体了。

为了让冬子经受多方面的锻炼，吴大叔又让冬子拜上宋爷爷这个好老师，参加了山下群众的反封山的斗争。冬子曾经担忧过：“妈妈，就我们两个人了！”妈妈告诉他：“不，有很多很多人跟我们在一起呐！”冬子当时还不明白人在哪儿。现在，冬子在广阔的群众斗争中，亲眼看到了山下的工农群众心向着党，感受到军民之间的鱼水深情，看到了人民群众的力量。在盐的问题上，影片为冬子设计了许多原著没有的情节，象把盐水倒在棉袄上蹭过敌人等等，不但突出地刻划了冬子的勇敢机智，而且写出了冬子阶级觉悟的进一步提高。吴大叔说吃了小冬子的盐，也得来谢谢哪！小冬子马上解释说：“不，不是我。是爷爷、奶奶、叔叔、婶婶干的。”是啊，没有山下广大群众的支援，小冬子又上哪儿去搞盐呢。革命战士只有和人民群众相结合，才能发挥应有的作用。同人民群众相比较，冬子觉得他自己的作用是微不

足道的，他把自己放到了一个恰当的位置上。确实，在这一场群众斗争中，冬子是“毕业”了。

激烈的阶级斗争，使冬子的成长更加迅速。这种成长的速度，甚至超越了冬子的年龄。雏鹰变成雄鹰了，能独立高飞了。“雄鹰展翅飞，那怕风雨骤。”在高亢激越的歌声之中，影片展示出一幅激动人心的绚丽辉煌的画面：青翠挺拔的竹林，象征着新芽已成茂林，千万个象冬子这样的革命后代，已经茁壮成长。在奔腾的急流中，冬子和宋爷爷驾着竹排破浪前进，冬子又一次拿出他心爱的红星。“红星闪闪亮，照我去战斗”。冬子是在党的光辉的指引下，沿着毛主席的革命路线，在阶级斗争的激流之中，去迎接新的战斗。在姚湾镇，冬子象一把尖刀插进敌人的窠穴。革命斗争增长了冬子的才干和智慧，他在政治上、思想上都成熟起来。他认识到米店就是一个阶级斗争的战场，当学徒，也是打仗。他面对强敌，沉着、果敢，既敢于斗争，又能使用灵活和机智的斗争策略。一个老奸巨猾、阴险狠毒的顽敌，被我们的小英雄斗败了，消灭了。为什么一个十二岁的孩子能有这样坚强的毅力，做出这样惊天动地的英雄事迹？就是因为红星在照耀着冬子，党的思想武装了冬子。在冬子身上，正体现着党的威力，毛主席革命路线的威力。

影片的结尾，有一段意味深长的对话：

冬子 爸爸，这些年，你给我的红星我一直放在身上！

潘行义 后来，你吴大叔又帮你把红星戴到了军帽上！

吴修竹 不，是他自己把这颗红星戴到了心头上！

确实，是吴大叔帮助冬子把红星戴到了军帽上，也就是说，

是党把冬子从一个儿童团员教育成为一个红军战士。从儿童团到红军战士，是有个距离，冬子的成长过程，生动地表明，人总是从儿童团过来的，我们决不能看轻儿童团员；同时，正如吴大叔所说的，人又“总得从儿童团时候过”，从儿童团到红军战士，有个距离，这个距离，经过党的教育和实际斗争的锻炼，加上本人的自觉革命的要求，总是可以缩短以至消灭的。思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。看完整部影片，我们都会从心底里赞同冬子爸爸最后说的一段话：“孩子，记住，是党把你拉扯大的。你前面的路还很长。以后每走一步，都要看看，看看是不是走在了毛主席的革命路线上！”

（原载《学习与批判》一九七四年第十一期）

让革命诗歌占领阵地

——重读鲁迅对新诗形式问题的论述

任 棣

鲁迅对于新诗的形式问题，有过许多重要的论述，总结了五四运动以后一段时期的历史经验。今天，我们在毛主席的无产阶级文艺路线指引下，进一步发展社会主义诗歌创作的时候，重读鲁迅的这些意见，是很有益处的。

凡有旺盛生命力的革命文艺作品，总是力求做到“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。但“五四”以后的许多新诗却没有能很好地解决这个问题。这和混进五四运动的买办文人胡适等人关系极大。胡适自称在进行一场“诗界革命”，怎么个“革”法？他说：“诗国革命何自始？要须作诗如作文”，“话怎么说，就怎么说”，“没有韵也不妨”。胡适的谬论，貌似“激进”，实际上却阻碍了新诗的发展，无音节无韵，以文代诗，成了“五四”以后不少“新诗”在形式上的一种倾向，从而为封建反动文化在诗歌领域的复辟留了后路。

新诗究竟应该采用什么样的形式？鲁迅说：“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”又说：“新诗先要有节调，押大致相近的

韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”如果新诗“没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位”。在鲁迅这些具体论述中，包含着对中国劳动人民欣赏习惯和接受标准的细致考察。新诗要让人民群众接受，艺术形式上就必须民族化、大众化。

易懂是一切革命宣传的最起码条件。鲁迅对各种门类的新文艺都提出过“为了大众，力求易懂”的要求，他对新诗的意见正与此一脉相承。但诗歌自有其特殊性，除了易懂，还要易记、易唱。为了做到这一点，就要求新诗有节调和韵。如果无音节无韵，即使新诗有很好的革命内容，但人们记不住，唱不来，那末，诗歌的特点就没有了。任何一种艺术样式取消了自己特定的艺术手段，也就失去了自身存在的必要。鲁迅之所以一再强调新诗的节调和韵，原因就在于此。

鲁迅认为，革命诗歌光是易记、易唱还不够，还必须讲究艺术性，在文字表现上要求有“诗美”，不能“味如嚼蜡”。他因此而反对新诗中口号标语式的倾向：“其实，口号是口号，诗是诗”，“譬如文学与宣传，原不过说：凡有文学，都是宣传，因为其中总不免传播着什么，但后来却有人解为文学必须故意做成宣传文字的样子了。诗必用口号，其误正等。”这种“故意做成”的口号式新诗，即使易懂易唱，也是不易流传的。“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。”离开了群众喜闻乐见的艺术形式，不注意锤炼文字，尽管内容正确，群众也是不赏识的。

革命艺术作品形式和内容的脱离，必然导致作品和群众的脱离。这中间有两种不同的情况：一种是想让群众接受而群众没有接受，“以为自己写的讲的人家都看得很懂，听得很懂，其实

完全不是那么一回事”；另一种是本来心目中就没有群众的位置，不愿以群众的是否接受来作为自己作品的检验标准。后者反映了资产阶级、小资产阶级革命者在世界观上的问题。无产阶级领导的新民主主义革命是人民大众反帝反封建的革命，不依靠人民大众就没有革命的胜利。但当时有不少新诗作者，往往象鲁迅批评过的那样：“以为诗人或文学家高于一切人，他底工作比一切工作都高贵”，而不是“目的都在工农大众”。没有为工农大众的目的，当然也就不能很好地掌握为工农大众服务的手段。

这里就从艺术形式牵涉到诗歌作者究竟为谁去占领阵地的问题了。我们固然要为动机求效果，但反过来，又可以从效果去看动机。毛主席指出：“社会实践及其效果是检验主观愿望或动机的标准”，“为大众的动机和被大众欢迎的效果，是分不开的”。这是判别文学艺术史上许多复杂现象的真理。就拿胡适等人来说，他们对新诗也并不是不要任何形式，而是恰恰在进行着诗歌形式“体制的输入与试验”。反动文人梁实秋曾代他们作过表白：“他们要试验的是用中文来创造外国诗的格律，装进外国式的诗意。”而这种“诗意”的阶级内容，又纯粹“是贵族的”。这种试验的结果，就产生了如此奇特的“中文外国诗”：“牛敦，爱迭孙；培根，客尔文；索虏与霍桑，‘烟士披里纯’”。毫无疑问，这样的“艺术形式”，只能表现“月亮是外国的圆”这样的思想内容。他们还能创作出什么更新一点的艺术形式吗？不能了。因此，新诗作者要探求为中国劳动人民所喜闻乐见的诗歌形式，首先应当从思想上树立为广大劳动人民服务的观点。诚然，有了为广大劳动人民服务的决心而没有找到合适的形式，这种现象在革命队伍里也大量存在，但这是暂时的。有了深厚的无产阶级感

情,我们的诗歌作者就能不怕挫折和失败,终将在实践中创造出与革命内容相适应的形式,代表无产阶级和广大劳动人民牢牢地占领诗歌阵地。

各个阶级在争夺诗歌阵地的时候,诗歌的艺术形式也常常成了争夺的对象。鲁迅曾十分形象地描写了这一历史现象:“歌,诗,词,曲,我以为原是民间物,文人取为己有,越做越难懂,弄得变成僵石,他们就又去取一样,又来慢慢的绞死它。”在“五四”时期,胡适等人一面破坏新诗的民族化、大众化,一面又从资产阶级反动观点出发收集旧民歌,便是一个例证。鲁迅曾在《门外文谈》等文章中精辟地阐述了劳动人民创造文化的历史,对于好的民歌也很重视,号召“注意于大众的艺术,来注意于这些东西”。同时,他又提醒大家,民歌中已“大受着消费者艺术的影响”,需要重新进行提炼和改造。鲁迅很注意利用古代劳动人民的文化遗产来为现代劳动人民服务,对于被反动统治者夺去后已“弄得变成僵石”的诗歌旧形式,也进行了新的改造,注入全新的内容。鲁迅自己就曾经写过不少旧体诗,这些诗出色地反映了他所处的那个夜气如磐而又风雷激荡的时代,形象地记录了二十世纪二十至三十年代的阶级斗争和民族斗争,闪耀着革命理想的光芒。这也是占领诗歌阵地的一个方面。

鲁迅强调对历史上文化遗产的继承,决不是提倡全盘接受,而是强调必须有批判有分析地去继承它。例如,他要求新诗能唱,有格式而不要太严,有韵而不必依旧诗韵,就正是这种批判地继承的态度。我们应该学习这种辩证的观点。批判什么,继承什么,如何改造,怎样创新,允许有各种各样的探索。于是,也就会有各种各样风格和流派的诗歌产生。有比较才有鉴别。百花齐放的文艺政策,有利于新诗体的形成,有利于繁荣诗歌创

作,扩大社会主义的诗歌阵地。

鲁迅早在“五四”时期就曾对一个刊物提过这样的愿望：“此后能多有几样作风很不同的诗就好了。”这个愿望，只有在今天的社会主义时代才能真正实现。当然，毒草也很可能会趁机冒头，但这用不到怕，锄掉当肥料就是了。真理是在同谬误作斗争中才得到发展的。革命诗歌的发展道路也同样如此。

革命诗歌在斗争中一定能够牢固地占领诗歌阵地！

（原载《红旗》杂志一九七五年第十一期）

读鲁迅的诗论

石 一 歌

新诗自从在“五四”时期的风涛激浪中诞生以后，它的发展究竟应当走一条什么样的道路？各个阶级、各种思潮曾经对此作出了各种不同的回答。

鲁迅曾一再说：“我对于诗一向未曾研究过”，“要我论诗，真如要我讲天文一样”。但事实上，鲁迅作为新文化运动的英勇旗手，对中国新诗的建立和发展有着不可磨灭的贡献。他自始至终关注着新诗的命运，不仅写过诗，译过诗，而且在杂文、书信中对新诗问题作了精辟的论述。他的诗论，指出了中国新诗的发展方向。

五四新文化运动是一场极其深刻的革命运动。新诗作为这场新文化运动的产儿，“新”在哪里呢？就“新”在它“是在观念形态上反映新政治和新经济的東西，是替新政治新经济服务的”。清朝末年，随着封建经济基础的崩溃，作为它的上层建筑一部分的封建文化也随之分崩离析。旧诗正象八股文一样，已经处于日暮途穷的境地。虽然有黄遵宪、夏曾佑等人的“诗界革命”和谭嗣同、梁启超等“新派诗”的出现，但他们只不过提出“我手写我口”，把所谓“流俗语”塞进诗篇，并不敢冲破旧形式的束缚。后来，就连这么一点可怜的形式上的改良，也随着他们政治上的改

良主义的破产而烟消云散了。当中国革命进入了人民大众反帝反封建的新阶段后，如果照搬旧体诗的形式而不从根本上加以改造，更是难以表现新时代波澜壮阔的斗争生活，这是个尖锐的矛盾。新的时代在召唤着新诗的诞生。诗歌只有同无产阶级革命运动相结合，才能焕发出新的生命。

鲁迅正是从中国革命斗争的需要出发来提倡新诗的。早在一九〇七年，他就在《摩罗诗力说》这篇长达数万字的论文中，热情介绍了拜伦、雪莱、海涅、普希金、莱蒙托夫、密茨凯维支、裴多菲等欧洲民主主义革命诗人的作品，盛赞他们“举全力以抗社会，宣众生平等之音，不惧权威”的革命精神。鲁迅面对着风雨如磐的祖国，万马齐瘖的诗坛，不禁大声疾呼：“今索诸中国，为精神界之战士者安在？”他渴望用洋溢着战斗热情的诗篇，唤起中国人民的觉悟，冲决旧社会的罗网。

革命的道路不可能是笔直的，新诗的发展也走着一条曲折的路。当胡适之流高唱“诗体大解放”的时候，鲁迅在一九二五年写的《诗歌之敌》一文中指出：“说文学革命之后而文学已有转机，我至今还未明白这话是否真实。但戏曲尚未萌芽，诗歌却已奄奄一息了，即有几个人偶然呻吟，也如冬花在严风中颤抖。”到一九三四年，他又说：“新诗直到现在，还是在交倒楣运。”新诗还处在幼芽时期，为什么就已经“交倒楣运”、“奄奄一息”了呢？这里面有着发人深思的历史教训。

新诗在“五四”时期的出现，对于打破束缚思想的旧诗的陈套，是起了积极作用的。一些受到社会主义影响的革命民主主义诗人，曾经用新诗为武器，进行了反帝反封建的战斗。但是，那时的很多人“没有历史唯物主义的批判精神，所谓坏就是绝对的坏，一切皆坏；所谓好就是绝对的好，一切皆好”。在反对封建

旧文化时，没有做到批判地有分析地继承中国古典诗歌的优良传统；在吸收外国东西时，没有注意剔除其中的糟粕和不适于我国具体情况的因素。以胡适为代表的资产阶级右翼，从新文化运动一开始，就与反帝反封建的“五四”精神相抵触，是一批拜倒在西方文化面前的洋奴。胡适曾自诩为“诗国革命”的领袖，其实，他提出来的不过是一套全盘欧化的、形式主义的纲领。他说，“一部中国文学史只是一部文字形式(工具)新陈代谢的历史”，“有什么题目，做什么诗；诗该怎样做，就怎样做”。至于表达什么内容，采用什么形式，统统可以不管，对于自己的祖宗，民族的传统，则对不起，全扔掉了。胡适曾直言不讳地说：“我的白话诗的实地试验，不过是我的实验主义的一种应用。”他写的“白话诗”究竟是一种什么“实地试验”？不妨先看看他在五四运动后两个多月写的一首名作《我的儿子》：

我实在不要儿子，
儿子自己来了。
“无后主义”的招牌，
于今挂不起来了！

这与其说是“白话”，不如说是胡话。胡适的这种“尝试”，后来由他的同伙、新月派的乏走狗梁实秋点明了本意：“用中文来创造外国诗的格律，装进外国式的诗意。”

马克思曾经说过：“陈旧的东西总是企图在新生的形式中得到恢复和巩固。”胡适的《尝试集》，就表现了反动的大地主阶级、买办资产阶级企图在新生的“白话诗”的形式中，恢复陈旧的东西的“尝试”。要说其中有什么“新”的内容，那就是为了适应帝

国主义的侵略需要，使封建主义的旧文化和帝国主义的所谓新文化合流，以对抗无产阶级的新文化。

鲁迅为了保卫新诗沿着健康的道路发展，同糟蹋新诗的胡适之流展开了坚决的斗争。他说：“诗歌虽有眼看的和嘴唱的两 种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”又指出：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。但白话要押韵而又自然，是颇不容易的，我自己实在不会做，只好发议论。”

鲁迅的议论是很深刻的。他这样认真地提出新诗的形式问题，目的是为了同旧思想旧文化明确地划清界限。形式决定于内容，同时又对内容具有反作用。列宁说：“形式是具有内容的形式，是活生生的实在的内容的形式，是和内容不可分离地联系着的形式。”诗的形式和内容的关系，就是如此。从形式主义出发，根本解决不了新诗的形式问题。形式上的缺陷，需要从内容上去找根源。当时，新诗的主要读者局限于知识分子的小圈子里面，新诗的作者也基本上是一批受过资产阶级文化熏陶的、脱离群众的知识分子。他们的作品在内容上不去表达革命群众的思想感情，在形式上也不符合中国老百姓的欣赏习惯。为了用进步的、革命的诗歌占领思想文化阵地，就要考虑到把诗歌写得易记，易懂，易唱，动听，要做到为广大群众所喜闻乐见。

鲁迅对新诗提出的要求，是应该做而且完全可以做到的。中国的古典诗歌有与音乐相结合的传统。诗歌，诗歌，诗与歌本来就不可分离。鲁迅在《门外文谈》中谈到文化起源时，称“杭育杭育派”为最早的作家。“杭育杭育”，既是诗的节奏，也是音乐

的节奏。从文学史上来看,不论是四言、五言、七言诗也好,不论是唐诗、宋词、元曲也好,不论是在民间流传的乐府、竹枝词、山歌、民谣也好,基本上都是配有曲子,或者是能够配上曲子唱的。琅琅上口,就便于流传。鲁迅对新诗提出的要求,完全符合中国诗歌的传统和发展规律。同时,鲁迅主张“格式不要太严”,“不必依旧诗韵”。这就不仅阐明了形式和内容的辩证关系,也阐明了继承和创造的辩证关系,从而为新诗开辟了正确的发展道路。

新诗要达到这个要求,的确也很不容易。从二十年代到三十年代,曾经有过不少人想创造出一种新的格律诗。但他们关在书斋里绞尽脑汁,制作出来的东西犹如干枯的纸花,一点生气也没有。鲁迅针对诗歌发展道路上出现的这种错误倾向,特别强调向民歌学习的重要性,指出在旧文学衰颓时,从民歌中吸取“新的养料”,常能促使诗歌“起一个新的转变”。但是,对于民歌也必须进行分析,民歌中有革命的健康,也有不少是落后的黄色的。因此,就有一个如何学习民歌的问题,不能仅仅强调从形式上模仿。鲁迅说:“歌,诗,词,曲,我以为原是民间物,文人取为己有,越做越难懂,弄得变成僵石,他们就又去取一样,又来慢慢的绞死它。”“五四”以后,文化界有些人也曾经鼓吹过一阵民歌,甚至还专门成立了这方面的研究会。但是,他们基本上是从形式上着眼的,抱的是猎奇的态度,甚至去追求其中落后的东西。于是“民歌体”到了他们手里,也就由“刚健,清新”而变得毫无生气,最后只剩下一个躯壳。鲁迅批评有些白话诗作者“掇用‘选’字”,“写成一长方块”,就是针对那种脱离群众、闭门杜撰新格律的错误倾向而发的。

鲁迅非常重视诗的形式,但坚决反对形式主义、唯美主义。

他一直把诗歌的阶级性、战斗性放在首位。当时，新月派鼓吹“诗人要做诗，就如植物要开花，因为他非开不可的缘故”。鲁迅便指出：这比喻虽然很美，但很错误，“错的是诗人究竟不是一株草，还是社会里的一个人”。鲁迅戳破了这类“超阶级”的鬼话，以鲜明的阶级观点，热情地赞扬了革命烈士殷夫的诗集“属于别一世界”，有力地驳斥了把静穆幽远、浑圆超脱作为诗的极境的理论。无产阶级的诗歌，不是田园式的牧歌，而是鼓舞人民前进的高昂战歌；无产阶级的诗人，也决不是无病呻吟的文人雅士，而是站在斗争第一线冲锋陷阵的无畏战士。

鲁迅重视的是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，反对诗歌创作上的形而上学观点。当革命营垒中某些诗歌作者出现“标语口号化”的倾向时，鲁迅便指出：“口号是口号，诗是诗，如果用进去还是好诗，用亦可，倘是坏诗，即和用不用都无关。”当时造成这种倾向的主要原因，是由于作者对群众的斗争生活不熟悉，思想上缺少辩证法。毛主席指出：“我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”鲁迅在这两条战线的斗争中，突出地强调了诗歌创作必须为无产阶级政治服务，并对内容和形式的统一作出了精辟的论述，为我们树立了光辉的榜样。

鲁迅写于几十年前的诗论，在今天读起来，仍然是那么地引人深思。我们现在正处在伟大的时代，应当在毛主席的革命文艺路线指引下，努力写出更多的无愧于伟大时代的战斗诗篇！

（原载《学习与批判》一九七五年第十一期）

读诗漫评

徐 绎 熙

不久前，我参加了一次工农兵赛诗会。会场内充溢着热气腾腾的战斗气氛。来自各条战线的工农兵，刚刚还奋战在高炉前、田野里或练兵场上，身上或许还带着铁水的余热或泥土的清香，现在又拿起诗歌这个武器向修正主义开火了！这里有的是无产阶级的革命豪情，是剑与火交织的语言，是对社会主义新生事物的热情歌颂，是对资产阶级和修正主义的猛烈进攻！今日的上海诗坛，不就是一个扩大了赛的赛诗会吗？

一时代有一时代的诗风。正是无产阶级文化大革命开创了一代诗风，赋予新诗歌以新的思想内容、新的语言和新的风格。象《锁链、铁锤》这样的诗，犹如催阵的战鼓，以激越的音调、短促而强烈的节奏和饱满的政治热情鼓舞读者：

挥舞无产阶级专政的铁锤！
摧毁精神上的
——一切锁链……

这首诗所表达的，是一个具有深刻的现实意义的主题。“翻身的奴隶啊，可曾想过，你的颈上，还有没有锁链？”只有经过文化大

革命和批林批孔运动,学习了无产阶级专政理论,我们才能找到这个问题的答案。我们推翻了三座大山,砸碎了封建主义的和资本主义的私有制,可是要从思想上砸碎几千年的私有制所留下的精神锁链,还要经过长期的、艰巨而曲折的斗争。我们的新诗歌,不正是应该成为砸碎种种精神锁链的无产阶级专政的铁锤吗?《锁链、铁锤》这首诗的立意正在于此。这首诗的主题,正表明了当前新诗歌所应该发挥、也正在发挥着的战斗作用。

正因为我们的新诗歌是战斗的武器,不是供人玩赏的盆景或摆设,所以它不产生在玻璃房里,而是在阶级斗争和路线斗争的熔炉里锻造的。文化大革命以来的一些优秀诗篇,那磅礴的激情,明朗的色彩和强烈的时代感,都根源于它们同现实政治斗争的紧密的联系。现实生活里每一次重大的斗争,在新诗歌里都迅速地得到了反映。我们伟大时代每前进一步,都在诗坛里留下了它的足迹。新诗歌在热情支持社会主义新生事物,巩固和发展文化大革命成果等方面,正在起着越来越大的作用。虽然诗歌创作同伟大时代的要求相比,还有很大的差距,真正在群众中广泛流传的好作品还不是很多,但它正在努力跟上时代的步伐。我们的诗坛是有生气的,是大有希望的。

一首好的诗歌,首先要有革命的思想内容。诗贵立意,这个“意”,不是指空泛的概念或抽象的议论,而是指作者按照马克思主义的世界观,从实际斗争中提炼出来的某种深刻的思想。或者说是作者对生活的某种认识和见解。《辽西母亲》这首诗(见《朝霞》一九七五年第三期)之所以引人深思,不但因为它构思新颖,首先在于它立意很高。部队野营经过烈属张大娘家,大娘拿出一封没有寄出的信。这封信本来是当年要寄给参军的儿子,鼓励他勇敢杀敌的。可是儿子在渡江作战时英勇牺牲了。作者

没有限于描写这一动人事迹本身，而是更深入一层，描写大娘拿出这封信的一番深意：“不是让你们知道一个母亲的不幸，不是要告诉你们烈士牺牲的消息”；大娘想得很深很远。先烈是永远值得怀念的，但是我们缅怀先烈，记住过去，是为了继承和发扬先烈的革命传统，坚持无产阶级专政下的继续革命。这位革命的母亲听到部队进村唱“三大纪律……”，“就断定是当年的儿子又回到家里”！所以她拿出那封没寄出的信，“寄给你们——贫下中农的好儿女”！还要“寄向千里万里”！读到这里，我们也张开了思想的翅膀，从革命的过去想到革命的现在和将来。

诗歌的意境，从根本上说，也就是寓思想于形象之中。诗歌可以有政论的风格，也可以有很深的哲理，但是它们仍然应该同生动的、感性的形象结合在一起。深刻的思想、饱满的激情和新鲜活跃的形象融合成一体，并且用高度凝练而集中的诗的语言表现出来，才会构成深远的意境。“意”和“境”，二者是缺一不可的。请看下面这首短诗：

从东海岸边的嵎山脚下，
海防战士寄来一张照片；
照片上几块耸立的礁石，
面对着波涛滚滚的海面。

浪花在它脚下喷溅，
海鸥在它近旁飞旋，
朝阳给它涂上火的光彩，
象升腾的烈焰辉映海天。

我们读到这里，虽然看到了一幅色彩绚丽的图画，但正如诗的第三节所说的，还猜不透“它含义的深浅”，等读到第四节：

刚想把照片夹进书页，
却发现写在后面的赠言，
“愿将生命铸成红色礁石，
永远镇守在祖国的海防前线！”

——《红礁石》，见《解放日报》一九七五年八月三日。

诗的最后两句，点出了主题，就使前面描写的画面活了起来，连“浪花”、“海鸥”、“朝阳”等，都有了新的含义。诗的意境也就出来了。

如果说，形象是诗的血肉，思想就是诗的灵魂。所以“意”和“境”，重点还在于一个“意”字。《上海新民歌选》中有一首《韶山颂》：

天下大山千万座，
要数韶山最幸福，
头一个见到毛主席，
笑迎红日东方出。

短短四句，诗意很深。作者对韶山的爱，对伟大领袖毛主席的热爱，以及韶山对中国革命的意义，都表达出来了。我们也曾读到过一些同类题材的诗歌，有的写得很好，有的则虽然长达数十行，辞句很华美，但由于作者感受不深而流于空泛，反不及《韶山颂》意境深远、亲切感人。有些诗歌，用辞遣句，相当精巧，描绘

一些生活画面，似乎也很美，但诗意很浅，读过以后留不下什么东西，一个重要的原因就在于缺少思想，立意不高。

诗歌的意境，应该能够强烈地感染读者，在思想、情感上引起读者的共鸣，激起他们丰富的联想，从而使他们受到教育。新诗歌也需要讲究意境的美，但意境总是有阶级内容的，美也是有阶级性的。无产阶级的诗歌，决不能去追求资产阶级那种病态的“美”。这正如李瑛同志在《向二〇〇〇进军》（见《朝霞》一九七五年第十一期）这首诗中所写的：“生活啊，决不是什么花香鸟语，平湖秋月，我们却更爱那风雷激荡，大海奔腾！”让资产阶级的风雅之士去欣赏描绘花香鸟语之类的“典雅”的意境吧，我们爱的是火热的战斗生活，爱读的也是反映这种生活、燃烧着无产阶级战斗豪情、包含着丰富的革命思想的战斗诗篇。我们的口味决不是千篇一律的。我们既爱读深邃而含蓄的作品，也爱读壮阔而明快的作品。象刘鹏春同志的《大江抒怀》（见《解放日报》一九七五年十月一日），用“大江”的形象象征我们伟大的祖国：

红花万朵，金霞万朵，雪浪万朵，
多壮丽的大江，俨然天下风光在这儿集合。
涛鸣千声，汽笛千声，战歌千声，
好沸腾的大江，仿佛五洲风雷在这儿巡逻。

作者描绘了一幅瑰丽辉煌的图画，显示出社会主义祖国一派朝气蓬勃的革命景象：

海港里一杆红旗，阳光下理论小组书声琅琅，
四卷雄文，映红江天，更添满江春色。

风浪里一叶飞舟，月光下领导同志访问社员，
千群一心，描绘宏图，同把伟景开拓。

这样的意境，是明朗、开阔、壮美的，而且充满着画意诗情。

反映我们时代的重大题材，热情歌颂无产阶级文化大革命，气势磅礴、雄浑而又深沉的好作品，应该成为新诗歌的主调。我们已经有了《列车飞向北京》、《狂飙颂歌》等一批较好的作品，还期待诗歌作者在这方面作出更大的努力。当然，我们也欢迎另一种类型的作品，例如《山村晨曲》（见《朝霞》一九七五年第三期）：

一夜梨花雪，白了峰峦、山沟。
噢，清晨何处云雀亮歌喉？
听，“吱扭——吱扭”，
一声声，鸣得尖脆，啾得清悠。

早起的司务长为了不让鸟儿吵醒战士，出门赶鸟，发现了“干柴两捆，木炭一篓”。原来不是鸟儿在唱，

只见一位大爷推着小车，
哈，唱歌的是他飞转的车轴！

这是老根据地的人民拥军来了。大爷放下干柴木炭，就悄悄地走了。司务长赶了上去，一个不收，一个要留，相持不下。诗的结尾是耐人寻味的：

“云雀”又唱起来了：“吱扭——吱扭”，
声声飞入战士们梦哟，
好似温泉心中流。
呵，化了冰雪，
暖了人心，
山村春色稠。

这首诗没有写重大的矛盾和斗争，只是选取了一幅山村小景，以动听的音调、巧妙的构思，构成清新而优美的意境，歌颂了军民之间的鱼水深情。它刻划细致，但不流于纤巧。生活气息很浓，时代色彩也比较鲜明。它自然不是浩浩的大江，而是涓涓的细流。但这细流，也是通向大江的，也能使我们感受到那沸腾的生活的战斗气息。这类格调清新、明朗而健康的抒情小品，也是值得鼓励的。

诗歌的思想、形象或意境等等，坐在房间里等所谓“灵感”是不行的。它们只能来自现实的斗争生活。有人以为，小说、戏剧创作要深入生活；诗歌创作，特别是写抒情诗，是不需要深入生活的。这是一种误解。就说感情吧，它又从何而来？“世上决没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。”任何一种革命的、具体而真实的（而不是那种停留在华丽辞句上的空洞的、做作的）感情，只能来自生活实践。有些诗歌之所以空泛、干枯、冗长，根本原因还在于缺少生活，缺少来自实际斗争的真情实感。结果，往往只好堆砌辞藻，排比铺张，用华丽的形式来掩盖内容的贫乏。这种倾向是要不得的。实际上，如果是真正从实际生活中提炼出来的好诗，往往就象工农兵的斗争生活本身一样朴实无华，却自有一股动人心弦的艺术力量。象宁宇同志的《地窝子家》：

背包放下，
就地安家！
抡动坎土曼，
狠把砂砾挖——
一挖门，
二挖室，
开个天窗迎朝霞……
胡杨树架梁，
红柳枝做檩，
汗水拌泥土，
抹上挡风沙。
……

诗句朴素而自然，没有雕琢斧凿的痕迹，生活气息扑面而来。在宁宇同志的诗集《红色的道路》里，象《留下这间草房》、《他们睡了》等，都是好的。例如描写船厂的紧张的战斗生活，可以有各种写法。《他们睡了》却摄取了一个独特的镜头：

他们睡了，睡得多甜，
躺在绿色的舱室中间，
试航轮机隆隆震耳，
他们全然不曾听见。

这些生龙活虎的造船英雄们，曾经日日夜夜苦战在船台上忘记了睡觉：

那些日子太阳不落，
那些日子月锁西天；
取匹红霞裹住船身，
网下星星撒向江面。

这样的诗句，没有到过船台上的人是想不出来的。船试航了，英雄们才“突然感到那么疲倦”，“摘下藤盔枕在头下，脱件衣服垫在背肩”，就这样在轮机声中沉沉睡去了。这种情景，是多么真实啊！作者没有正面描写船台上的战斗场面，但我们通过这一独特的镜头，不同样地可以感受到那如火如荼的紧张的战斗吗？没有到过船台的人，脑子里是跳不出这样的镜头的，心里也不会涌起这种真切的感觉：希望让我们的英雄们多睡一会，千万不要去惊动他们：“轻轻摇吧！蓝色的大海，掌稳舵吧！试航海员。”

也许有的同志会说，这些诗之所以好，是因为构思巧妙。的确，上面引到的那些诗，构思都是比较新颖的。构思，对诗歌创作来说，是很重要的。可是，好的构思又从哪里来？它同样只能来自生活，来自对生活的深刻的认识。所谓构思，从根本上说，就是对生活题材的选择、加工、提炼和概括。如果脑子里积累起丰富的生活素材，活跃着生动的工农兵英雄形象，对生活的认识出现了从感性认识到理性认识的飞跃，并且产生了要把这种认识表现出来的不可抑制的激情，在这样的时候，诗句往往会随着激情喷薄而出，这就不难形成好的构思。所以，关键还在于作者对生活的认识的广度和深度。《上海新民歌选》中《批判稿》这首诗，写贫农老队长夜写批判稿，

夜半人不眠，
灯光接月光。

……

几番灯油尽，
未写字一行。
夜风敲窗问，
晨星探头望。

下面，作者没有平板地叙述队长如何思索，如何一笔一划地写等等，而是笔锋一转：

扔笔猛站起，
风吹灯芯晃。
扯开胸前扣，
鞭痕迭刀伤……

结尾两句更是奇峰突起：

今日大批判，
底稿——伤疤上！

这首诗构思的确很巧很新，但作者之所以能形成这样的构思，正在于他对过去的阶级压迫感受较深，对今天开展革命大批判的意义认识也比较深。他正是从大批判，联想到老队长身上的鞭痕、刀伤，想到旧社会地主资产阶级对劳动人民的残酷专政，再想到今天开展革命大批判正是为了不让过去的历史重演，不让

劳动人民吃二遍苦。可见,没有对生活的深刻的体验和认识,就谈不上诗的构思。

当然,革命的思想内容,要通过完美的艺术形式来体现。诗歌是富于群众性的艺术样式之一。我们的革命文艺是“为工农兵而创作,为工农兵所利用的”。我们提倡诗歌要易记,易懂,易唱,动听,正是为了让诗歌为广大的人民群众所接受,从而更好地发挥诗歌的战斗作用。“洋八股必须废止,空洞抽象的调头必须少唱,教条主义必须休息,而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”为此,广大诗歌作者不但要努力于深入生活,深入工农群众,而且要努力在民歌和古典诗歌的基础上,探索新的诗歌形式,力求使新诗歌无论在思想内容和艺术形式上都出现新的面貌。我们相信,在毛主席革命文艺路线的指引下,新诗歌的创作一定会出现一个更加繁荣的、百花齐放的新局面。

(原载《学习与批判》一九七五年第十二期)

“大有大的难处”

——从《红楼梦》看反动没落阶级的虚弱本质

方 岩 梁

《红楼梦》第六回写刘姥姥来到荣国府。王熙凤觉察出她是来借钱的，就抢先诉苦：“谁家有什么？不过也是个空架子。”她恐怕刘姥姥不信，又继续叹了一番苦经：“我如今接着管事，这些亲戚们又都不大知道，况且外面看着，虽是烈烈轰轰，不知大有大的难处，说给人也未必信。”

“大有大的难处”^①，这真是一语道破了贾府的没落趋势和困境，典型地反映了正在走向没落的一切反动派的共同特征。今天苏修、美帝两个超级大国，大则大矣，但外强中干，困难重重而无法摆脱，在这一点上，倒是很象《红楼梦》中的荣宁二府。用“大有大的难处”刻画这类反动的“庞然大物”的虚弱本质，不也非常逼真吗？

王熙凤说“大有大的难处”，本意是为了搪塞刘姥姥启齿要钱，但也确是贾府日子一日难似一日的自供。《红楼梦》中的贾

^① 此句据人民文学出版社一九七二年出版的一百二十回本《红楼梦》。在八十回本《脂砚斋重评石头记》的甲戌本、庚辰本中均作“大有大的艰难去处”，意思是一样的。

府，是“最有权势极富贵的”金陵四大家族的首席代表。它的根底很深：“吾家自国朝定鼎以来，功名奕世，富贵流传，已历百年”。但是，到王熙凤“接着管事”的时候，这个“赫赫扬扬，已将百载”的贾府，已如“百足之虫，死而不僵”，开始衰落了。贾府早已潜伏着的种种矛盾和危机，一进入“末世”就愈加充分地暴露出来。王熙凤首当其冲地卷入了贾府重重矛盾的漩涡之中。她要出来扭转颓势，支持贾府这个摇摇欲坠的大厦，就比较敏锐地感到了这个“难处”。

贾府虽已进入“末世”，但表面上还是有着珠光宝气般的繁荣。要知它的“难处”，你就不能光看它那个“烈烈轰轰”的现象，那叫做虚有其表。还是那个冷眼旁观的古董商冷子兴有点眼力，他没有被贾府外表的“葱蔚溷润之气”所迷惑，看出贾府“如今外面的架子虽没很倒，内囊却也尽上来了”。这对王熙凤说的“大有大的难处”是个很好的注脚。“内囊尽上来”了，这是一切反动阶级处于没落时期的共同本质。而他们为了掩饰自己的虚弱，都要千方百计维护那个金玉其外、败絮其中的“大架子”。这样做的结果，势必越大越虚，非垮不可。

贾府的虚空首先表现在经济上的入不敷出。地租剥削是贾府最主要的经济来源。但是，贾府主子们享乐欲望的无限膨胀，同有限的剥削收入成了一个尖锐的矛盾。荣宁二府拥有巨额的庄园土地，单宁国府的地租庄子钱，一年就有三五十万往来，荣国府还要大得多。庄地上榨取来的一切，填得满贾府主子们的无底欲壑吗？还是不行。第五十三回描写黑山村乌庄头到贾府缴纳地租的一幕，就很说明问题。乌庄头不过管着宁国府八九个庄子，而所交的地租，除了猪、羊、鸡、鱼和鹿、獐、熊掌、海参等各种山珍海味以外，还有柴炭三万多斤，米一千多担，现银二千

五百两，已经是够骇人听闻的了。而宁国府的贾珍仍不满足，皱着眉头说道：“这够做什么的？……真真是叫别过年了！”荣国府的开支比宁国府还要大得多，“这几年添了许多花钱的事，一定不可免是要花的，却又不添些银子产业”。入不敷出的矛盾就更加尖锐了。这些不管农民死活的寄生虫，一天比一天感到钱不够用。这种境况，正如恩格斯在《德国状况》中揭露十八世纪德国封建统治阶级的烦恼时所说的：“贵族和王公都感到，尽管他们榨尽了臣民的膏血，他们的收入还是弥补不了他们的日益庞大的支出。”

大年春节下，从黑山村传来的农村经济破产的消息，深刻反映了封建社会末期的本质。由于走向没落腐朽的地主阶级维护落后的反动的生产关系，严重束缚了生产力的发展。地主阶级即使逼得广大农民倾家荡产，也不能克服自身的经济危机。贾府越往后走，日子就越不好过。第七十二回写到荣国府卖了大铜锡家伙四五箱子，才凑上钱给贾母做生日；贾琏求鸳鸯把贾母的金银家伙偷出一箱子典押千数两银子来支付用场。这种危机在第七十五回，终于反映到贾母的粥锅里了，连“老祖宗”吃的红稻米粥也是“‘可着头做帽子’了，要一点儿富余也不能的”。高鹗的续书中写贾赦、贾珍被抄家后，贾母、贾政相继查回家底，方知“旧库的银子早已虚空，不但用尽，外头还有亏空”，“东省的地亩，早已寅年吃了卯年的租儿”。这种情况，也并不只是贾府才有，据贾母说，史家以前也是摆了几年虚架子，不消一二年就完了。贾家的仆人也说“这是家家这样的”。可见，经济破败衰退，成了封建社会末期普遍的不治之症。其实，一切反动没落阶级都是这样，他们维护着反动的落后的生产关系，严重地破坏了生产力，造成经济上的萧条萎缩，反过来又必然把自己推进难以解

脱的深渊。

面临着日益逼紧的经济危机，贾府的主子们肯放下“大架子”、收起“大排场”吗？他们是万万不肯的。尽管发生亏空，“那日用排场，又不能将就省俭”。你看，宁国府的晚辈媳妇秦可卿死了，贾珍嘱咐协理丧事的王熙凤说：“只求别存心替我省钱，要好看为上”。贾珍请了几百名和尚道士做了四十九天“法事”；用的是一副价值一千两银子以上的贵重棺材板；为着“丧礼上风光些”，又花了一千两银子行贿替贾蓉买个官职。荣国府的排场就更大了，单是元妃省亲一次，就特地大兴土木建造了一个“天上人间诸景备”的大观园，仅仅去江南采买戏班子和彩灯、花烛并各色帘帐，就花去五万两银子。他们自己也明明知道，“再省一回亲，只怕就精穷了”，但还是要把银子花得象淌海水一般。这真是“黄柏木作了磬槌子，——外头体面里头苦！”摆这个大排场干啥，还不是死要面子，虚张声势！

偌大一个贾府，难道竟无一人看出大排场越摆越难吗？不。也有人目睹“难处”而主张紧缩，在议论着“省俭之计”。寄居贾府而没有权力的苏州小姐林黛玉就敏锐地觉察到：“咱们也太费了。我虽不管事，心里每常闲了，替他们一算，出的多，进的少，如今若不省俭，必致后手不接。”野心勃勃而很想掌权的薛宝钗也向王夫人建议过：“如今该减省的就减省些”，“说不得当日的話”。这个一心要争宝二奶奶地位的封建淑女，献计是为了拍马，以求“好风凭借力，送我上青云”。黛玉也好，宝钗也好，虽然各有各的处境，各有各的目的，但都不是掌权的人，说些“省俭”话，不过是书生发点空议论。

掌有实权的王熙凤在贾府是决策性人物。她看到“家里出去的多，进来的少”，说是“若不趁早儿料理省俭之计，再几年就

都赔尽了！”但是，财迷心窍的王熙凤，根本不可能为整个家族的前景设想出一套“省俭之计”来，她最为关心的是装满自己的口袋。她对平儿说：“你知道我这几年生了多少省俭的法子，一家子大约也没个背地里不恨我的。”其实，她那些“省俭的法子”，全是为了无休止地积攒所谓“体己利钱”。最后贾府被抄时，从她的屋里弄走的她和贾琏历年积聚的东西并“体己”，不下“五七万金”。还搜出两箱作抵押的房地契、一箱借票来。这就是她重利盘剥，损家肥己的证据。只要自己能捞到油水，她哪里管帐房里“寅年用了卯年”的。王熙凤不是一个人，而是代表一个阶级。剥削阶级贪得无厌的本性，使“凤辣子”的全部心机和才干，都用在如何利用贾府的混乱，谋取个人和王家的权势实利上。这深刻地说明，象贾府这样的没落家族，象贾府主子们这样的没落阶级，与“省俭之计”是水火不容的。

被称为“镇山太岁”的探春小姐，在曹雪芹笔下是作为地主阶级的改革家形象出现的。她比凤姐更年轻，论“才干”和“魄力”，在某些方面可能比凤姐还“更利害一层”。她也不象王熙凤那样独断独行，而是和李纨、薛宝钗一起搞了个“三驾马车”式的集体领导，天天在那个“议事厅”研究政策。她逛一次赖大家园子，就留心探问园子的出息，发现“一个破荷叶，一根枯草根子，都是值钱的”，惨淡经营出一套“兴利除宿弊”的改革方案。她提出把大观园的花果竹木的出产当作商品卖钱，算是“开源”，她又减免一些笔墨、脂粉之类的费用，算是“节流”。她搞的“紧缩政策”，听起来是怪不错的，但要真正实行起来，也是“四面楚歌”，到处树敌。你看，探春的生身母亲赵姨娘为弟弟赵国基的死少给了“赏银”，不是雄赳赳地吵上门来了吗？邢夫人女儿迎春房里的司棋为了要吃一碗鸡蛋不称心，不是引起大观园厨房的一

场争权斗争吗？处于没落阶段的反动派，固然是到处扩张，到处碰壁，但你只要一搞“紧缩”，内部矛盾就更尖锐。紧缩到谁的头上，谁就要闹气。这就难怪探春的“紧缩政策”引起了王熙凤的一番慨叹：“省俭了，外人又笑话，老太太、太太也受委屈，家下也抱怨克薄。”其实，探春的“紧缩”也不过是在细枝末节上做文章，对于贾府的庞大开支来说，无异杯水车薪，哪里又能拯救得了贾府的经济危机呢？曹雪芹对探春表示了同情和惋惜，说是“生于末世运偏消”。这里倒是说出了一点历史的辩证法：对于一切处于“末世”的反动没落阶级来说，它那江河日下的历史命运，是任何人都改变不了的，即使再多出几个“才自清明志自高”的贾探春式的人物，最终也还是免不了要滚进坟墓。

这也不行，那也不行，到底怎么办呢？贾珍有句话，说明了他们整个阶级的方针：“不和你们要，找谁去？”这个“你们”，就是指的农民。地主阶级所享尽的人间乐事，本来就是用农民所受尽的人间苦楚换来的。但是，有压迫就有反抗。毛主席指出：“地主阶级对于农民的残酷的经济剥削和政治压迫，迫使农民多次地举行起义，以反抗地主阶级的统治。”这是历史的一条规律。贾府的逻辑是，不和农民要，找谁去？而广大农民的逻辑是，不消灭贾府一类寄生虫，就活不下去。这样，封建社会的主要矛盾，即地主阶级同农民阶级的矛盾就日益尖锐起来。

曹雪芹在《红楼梦》中，当然不会也不可能去歌颂或正面描写广大劳动人民的反抗斗争，但我们透过《红楼梦》的字里行间，还是可以看到“山雨欲来风满楼”的形势。小说开卷第一回就讲到甄士隐的家乡：“水旱不收，贼盗蜂起，官兵剿捕，田庄上又难以安身”。从这幅雕敝的、动乱的农村生活的图画中，我们不是看到了风起云涌的农民革命斗争的情景吗？第五十三、七十五

回以及高鹗续写的第一百零六回，也提到贾府逼租遇到了困难，“庄上的米都不能按数交的”，地租的数量已“不及祖上一半”，这不也透露了广大佃户抗租斗争的讯息吗？

贾府围墙外的农民怒吼起来了，贾府这个深宅大院里面也很不平静。我们透过大观园的竹林花丛，可以看到贾府广大奴婢的生活饱和着泪水、哀怨和痛苦，有的跳井上吊，有的含恨而死，血泪斑斑，怨声载道。贾府的奴隶们虽然由于受到历史条件的限制，尚未达到阶级意识的真正觉醒，却也接二连三地发出了愤怒的呼喊和激烈的抗议，“各屋里大小人等都作起反来了，一处不了又一处”，后院着火，此起彼伏。它们同广大农民的革命汇合成强大的暴风雨，冲击着贾府的围墙，震撼着整个封建王朝，使它象一条桅断帆裂的破船在风雨飘摇之中沉没下去。

经济危机必然加剧政治危机。今日苏修、美帝的状况和昔日的贾府也十分相似。它们都是大而凶，虚而弱。就说经济吧，号称“发达社会主义”实为在社会法西斯主义统治下的苏联，工业速度不断下降，农业生产长期停滞，财政恶化，商品奇缺，粮食不足，内债外债有增无减，日子一天天不好过。曾经号称“金元帝国”的美国，财政赤字庞大，黄金储备下降，内外债台高筑。这两个超级大国的架子虽没完全倒，“内囊却也尽上来了”。它们摆着虚架子称霸，搞了那么多的军事基地，战线拉得很长，摊子铺得很大，不能不每年付出庞大的军费开支。它们的“裁军”进行曲唱了多年，但军费越“裁”越多，军火生产越“裁”越增加，核试验越“裁”越起劲，使整个国民经济严重失调，危机频繁发生。勃列日涅夫既想充当“裁减军费”的旗手，又要争夺扩军备战的冠军，既要冒充援助发展中国家的“恩人”，又不得不象乞丐那样低三下四地借债告贷。两个超级大国都是这样一些死要面子的

浮肿病患者，硬是要摆出那个盛气凌人的“大架子”。为了摆脱困境，它们的逻辑也还是“不和你们要，找谁去”。不过，这个“你们”，比贾珍说的范围要大得多，在国内，是指工人农民和一切劳动人民，在国外，则主要是第三世界的各个国家和广大人民。它们对内加紧剥削，对外加紧扩张掠夺，恨不得从一条牛身上剥下两张皮来。这就不可避免地引起了国内人民和全世界各国人民以及广大中小国家的反抗和不满。若是想稍为“紧缩”一点什么呢，它们内部各个垄断集团的争吵就立刻加剧。它们正处于岩浆隆隆欲出的火山口上。今日超级大国的困境同昔日贾府的困境是多么相象啊！

王熙凤说“大有大的难处”，还反映了贾府内部争权夺利的斗争。在这里，围绕着谁掌财政大权、继承权等问题，展开了一系列的明争暗斗。父子之间，母女之间，夫妻之间，婆媳之间，妯娌之间，嫡庶之间，内讧交错，一波未平，一波又起，愈演愈烈。这些人，虽然是一家子“骨肉”，但“一个个不象乌眼鸡似的？恨不得你吃了我，我吃了你”。《红楼梦》集中写了贾府不同派系的夺权斗争。第七十四回“抄检大观园”的重大事件，就是邢夫人、王夫人派系矛盾的丑恶表演。荣国府掌实权的是二房的王夫人和她的内侄女王熙凤，长房的邢夫人决不甘心这种无权的地位。傻大姐在大观园拾到了一只“绣春囊”，这对贾府来说当然算得上“一桩“伤风败俗”的大事。邢夫人抓住“绣春囊”，自以为捏住了刀把子，可以狠狠整一下王夫人、王熙凤。邢夫人一心只想搞臭王氏姑侄，为夺权制造舆论。当邢夫人派心腹王善保家的气势汹汹地打上门去的时候，王夫人先是“气了个死”，继而是王熙凤推个一干二净，最终引起王夫人、凤姐对大观园的奴婢们来一次突然袭击。在抄检过程中，两派的主子喽罗都想抓住对方的

弱点置于死地，扩大自己的势力，吵得不可开交。探春与王善保家的大打出手，各有各的后台老板。探春从中看到了整个家族必然衰亡的命运，因而感慨了一番：“可知这样大族人家，若从外头杀来，一时是杀不死的。这可是古人说的，‘百足之虫，死而不僵’，必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地呢！”这种“自杀自灭”的狗咬狗的争吵，说明贾府内部日益增长着不可克服的矛盾，蕴藏着行将爆发的总危机。

历史的发展总是这样：一个阶级愈是走向没落腐朽，内部的倾轧和争霸称雄也就愈是加剧地进行。今日的苏修、美帝不也是这样吗？这两个超级大国在国内，围绕着高额利润的分配，政治权力的争夺，和施政问题上的意见分歧，不同派系的争吵一直没有停止过。这派得势了，另一派不高兴。另一派得势了，这派又不高兴，一点也不太平。这两个超级大国之间，为了争夺世界霸权，更是争斗不休。苏修和美帝，谁都想整谁，恨不得你吃了我，我吃了你，一个“欧洲问题”，一个“中东问题”，把这两只“乌眼鸡”的形象画活了。列宁说过：“帝国主义国家的利益是不一致的。尽管它们的部长们一再发表和平调整争执问题的声明，但是事实上帝国主义国家在政治问题上采取任何一个重大措施而不发生分歧都是做不到的。”苏修、美帝两个超级大国都曾一再指天发誓地发表“缓和”和“合作”的声明。但实际上，往往是“缓和”声明的声音尚在人们耳际缭绕，就各自调兵遣将争斗起来。它们嘴里讲要搞什么“均衡”，那里均衡得了呢？谁不想高过对方一着，压过对方一头？所以，它们的谈判，是越谈越僵，“上头笑着，脚底下就使绊子”；“明是一盆火，暗是一把刀”。现在，连美国《华盛顿明星新闻报》也公开说，“美苏缓和的阶段正达到一个时期的结尾”。苏修起劲鼓吹的“缓和”假象已经象肥皂泡一

样破碎了。不过它不是“自然”破碎的，而是在“恨不得你吃了我，我吃了你”的剧烈争夺中破碎的。

贾府所代表的反动没落阶级的崩溃是不可抗拒的。曹雪芹形象地展现了这一趋势，但他无法正确理解它，因而经常作出宿命论的解释。那是不对的。只有马克思主义的历史唯物论才能正确地回答这个问题。毛主席指出：“历史上奴隶主阶级、封建地主阶级和资产阶级，在它们取得统治权力以前和取得统治权力以后的一段时间内，它们是生气勃勃的，是革命者，是先进者，是真老虎。在随后的一段时间，由于它们的对立面，奴隶阶级、农民阶级和无产阶级，逐步壮大，并同它们进行斗争，越来越厉害，它们就逐步向反面转化，化为反动派，化为落后的人们，化为纸老虎，终究被或者将被人民所推翻。”毛主席在这里告诉我们，在历史上处于反动地位的阶级的衰亡，有一个深刻的转化过程。这一转化过程反映了历史发展的总趋势：进步战胜反动，新生力量战胜腐朽力量。

但是，反动没落阶级的衰亡过程，往往又会表现出种种复杂的形态。《红楼梦》中的四大家族，有的是摆了几年虚架子，就塌下来，如史家；有的是一蹶不振地衰落到底，如薛家；有的是下降中又出现暂时的回升，盛极而衰，如贾家。认识这种复杂的衰亡形态，极为重要。十九世纪末二十世纪初资本主义进入帝国主义阶段以后，也有类似的情况。如美帝国主义在第二次世界大战中发了横财，政治上成为“世界宪兵”，军事上成为“头等强国”，经济上是所谓“金元帝国”。那么，这是不是意味着帝国主义交了红运，是资本主义的“返老还童”呢？不是。正当美帝国主义不可一世的时刻，毛主席就指出：“美国的战争景气，仅仅是一时的现象。它的强大，只是表面的和暂时的。”果然，五十年代

初期,美帝就从它的“顶峰”上跌落下来,今天,连它自己都哀叹大大不如从前了。苏联从五十年代中期复辟资本主义以后,很快就作为一个社会帝国主义国家出现在世界舞台上,做着建立横跨欧、亚、非、拉的殖民大帝国的迷梦。列宁、斯大林领导苏联人民建设社会主义经济积累的财富,被赫鲁晓夫、勃列日涅夫用作炫耀武力的资本。他们势头十足,神气活现,自以为老子天下第一。但是,你既然加入了帝国主义的行列,就必然受着帝国主义规律的支配。果然,社会帝国主义的侵略、掠夺和剥削引起了苏联国内外矛盾的急剧发展,赫鲁晓夫垮台,政治、经济、社会危机接踵而来。今日的社会帝国主义,野心很大,力量不够,已经是内外交困,一天天烂下去了。

毛主席有一个著名的论断:“一切所有号称强大的反动派统统不过是纸老虎”。这是对古今中外的一切反动派的本质的最为深刻的概括。“看起来,反动派的样子是可怕的,但是实际上并没有什么了不起的力量。”贾府是这样的纸老虎,苏修、美帝两个超级大国也是这样的纸老虎。

貌似强大的纸老虎,有时也能唬人。但是,只要我们善于剥开一切骗人的假象,把客观事物最本质的东西揭示出来,就能看清纸老虎的虚弱本质。它们越是吹嘘自己,越是表明内心的惶恐;它们把自己的脸打得越肿,越表明是虚假的肥胖;它们越是“千里搭长棚”,就越能暴露不可胜数的弱点。有些人由于不能够透过现象看本质,往往在一个期间内被种种外强中干的假象所迷惑,因而看不见或者过低估计了人民的力量,过高地估计了反动“庞然大物”的力量,盲目迷信所谓西方的经济实力和军事实力。这就有点象刘姥姥盲目崇拜当时的贾府一样。西方有什么?戳穿西洋镜,不过是个空架子。苏修多几枚导弹,多几吨钢

铁,又有什么了不起! 导弹不能当饭吃, 决定战争胜负的, 不是武器, 而是革命的人民。小国能够打败大国, 穷国能够战胜富国, 这不是为近代世界革命史一再证明的吗? 在今天的世界上, 无产阶级、被压迫人民、被压迫民族的革命斗争的烈火越燃越旺, 战斗团结日益加强, 第三世界国家和人民维护民族独立、反对超级大国强权政治和霸权主义的斗争, 正在蓬蓬勃勃地声势浩大地发展着, 而帝国主义国家的资产阶级早已走完了自己的黄金时代, 正处于它的“第一个时代的封建主所处的‘地位’”。整个资本主义制度千疮百孔, 腐朽不堪。在资本主义的世界上, 一切都动摇了, “超级大国”虽然“大”, 但已是“无可奈何花落去”, 简直没有任何好转的希望了。

贾府是一面镜子。贾府的“难处”, 反映出一切反动没落阶级的“难处”, 也可以用以照出苏修、美帝两个超级大国的“难处”。《红楼梦》中的探春小姐, 在贾府管过一阵子事以后, 讲过一段话: “我说: 倒不如小户人家, 虽然寒素些, 倒是天天娘儿们欢天喜地, 大家快乐。我们这样人家, 人都看着我们不知千金万金、何等快乐, 殊不知这里说不出来的烦难, 更利害!” 今日苏、美两个超级大国各有一本难念的经, 正处在危机四伏的狼狈境地, 种种“说不出的烦难”, 比昔日的贾府“更利害”! 这两个超级大国都背着一个“大”包袱, 越背越重, 日子一天比一天难过, 已经滑到了崩溃的边缘。看纸老虎的现在, 就可以知道纸老虎的未来。不管苏修、美帝如何挣扎, 如何自吹自擂, 毕竟是“昏惨惨, 黄泉路近”, 它们灭亡的命运是决计改变不了的。

“大有大的难处”, 装腔作势的王熙凤对这一点是说对了。二百多年前的曹雪芹当然想不到, 我们无产阶级还可以借用他“十年辛苦不寻常”铸成的《红楼梦》这面镜子, 照出一切反动没落

阶级虚弱的本质和覆灭的命运。也正是由于这一点，我们感谢曹雪芹。我们只有用马克思主义的观点认真阅读和研究这部政治历史小说，才能从中吸取有益于无产阶级专政的历史经验。

（原载《红旗》杂志一九七四年第四期）

评《红楼梦》

徐 绎 熙

《红楼梦》是我国古典小说中思想性和艺术性结合得最好的一部。要了解什么是封建社会，不可不读《红楼梦》。《红楼梦》前八十回是曹雪芹作的，后四十回是高鹗续的。续作的思想性和艺术性，较原著差得很远。本文主要就前八十回的思想内容和作者的世界观作一些分析批判。

—

“一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映。”《红楼梦》产生于十八世纪中叶清朝乾隆时期。清王朝是中国封建社会的最后一个王朝，而乾隆时期又正是这一王朝由盛而衰的一个转折时期，因而也是几千年的中国封建社会走向最后崩溃的转折时期。这一转折时期的特点是：封建主义的经济基础已经彻底腐朽，新的资本主义生产关系的萌芽正在复苏和发展。清朝统治者力图强化封建经济，抑制资本主义经济的萌芽的生长，结果是使地主阶级的土地和财富空前规模的集中以及由此带来的农村经济的破产这一两极分化的过程日益加剧，这就反过来加速封建经济的解体。尖锐的阶级斗争，也必然在

蕴蓄着新的更大规模的农民革命的风暴。在上层建筑领域内，宗法封建社会的思想和制度已经如此腐朽僵化，它不仅阻挡不住人民群众的反封建潮流，而且在封建阶级内部，也激发起各种叛逆思想。例如清朝统治者大力提倡宋明以来代表封建正统思想的程朱理学，可是，清代的反理学的思潮却比以往任何时代更为发展。曹雪芹自己就是一个反封建正统、反程朱理学的勇敢的思想家。这种叛逆性的反对封建正统思想的社会思潮的涌现，正是没落的封建社会阶级矛盾激化的表现。当时，封建统治集团内部的争权夺利的斗争，也愈演愈烈。波及曹雪芹一家的皇室内部的夺权斗争，持续于康雍乾三世。“乱烘烘你方唱罢我登场”，这正是封建统治大厦将倾的征兆。

《红楼梦》所描写的以贾府为中心的四大封建家族由盛而衰的历史，就是这一历史转折时期的封建社会的写照。曹雪芹申言他这部小说“毫不干涉时世”，这不过是他的掩饰之辞。实际上，我们正可以把《红楼梦》当作封建社会末期的一部政治史、阶级斗争史来看，从中了解什么是封建社会。把《红楼梦》仅仅看成是一部描写恋爱悲剧的书，这是地主资产阶级的反马克思主义的观点。

《红楼梦》第四回一张所谓的“护官符”上有这样四句话：

贾不假，白玉为堂金作马。

阿房官，三百里，住不下金陵一个史。

东海缺少白玉床，龙王来请金陵王。

丰年好大“雪”（薛），珍珠如土金如铁。

这四句话是全书的一个总纲。贾、史、王、薛，是书中描写的

四个封建大家族。贾、史、王是所谓的“公侯之家”，薛家是“家中有百万之富”的大皇商。小说以贾家荣、宁二府为中心，描写了这四大家族兴衰演变的历史，反映了封建社会末期的阶级关系和阶级斗争的各个侧面。

在封建社会，“宗法封建性的土豪劣绅，不法地主阶级，是几千年专制政治的基础”。特别是官僚贵族的名门大族是封建王朝的主要支柱。每一个封建家族，本身就是一个政治单位，一个独立王国，一个封建小朝廷。它们在外面对广大农民进行残酷的剥削和压迫，在内部实行家长制的专制统治。毛主席说：“政权、族权、神权、夫权，代表了全部封建宗法的思想和制度”。皇帝是地主阶级及其政权的总头目，是封建宗法的思想和制度的最高象征，大大小小的地主阶级的封建家族则是构成这种制度的细胞。封建阶级的反动统治正是建筑在这种家族统治的基础之上的。

《红楼梦》所描写的四大家族，在中国封建社会是十分典型的。它们既是大贵族、大官僚，又是大地主、大高利贷者。上通朝廷，中结官府，鱼肉人民，无恶不作。阶级的剥削和压迫触目惊心。荣宁二府，就是宗法、封建社会的一个缩影。在那围墙之内，几十个主子统治着几百个奴才，一面是主子们的荒淫无耻、勾心斗角；一面是奴隶们的痛苦呻吟、挣扎反抗，阶级斗争尖锐地进行着。而在围墙之外，处在这些封建家族重重压迫之下的，是更广大的劳苦大众。小说第一回就写到农村“偏值近年水旱不收，贼盗蜂起，官兵剿捕，田庄上难于安身”。这几句话勾划出一幅雕敝的、动乱的农村生活的图画。我们再对照书中详尽描写的四大家族那种“白玉为堂金作马”、“珍珠如土金如铁”的穷奢极侈的生活，就不难使我们想到后者同前者之间的因果关系。

贾府造一座大观园，单“采买女孩子”，置办乐器行头、花烛绿灯之类，就要花费五万两银子。过去“只预备接驾一次，把银子都花的淌海水似的”。这些银子又都从哪里来？还不都是从农民身上搜刮得来的！地租和高利贷，这是贾府收入的两大来源。宁国府一处庄园，碰上个大灾年，庄头乌进孝还交来那样惊人的货币地租和实物地租。实物地租名目如此繁多，就说明剥削方式的野蛮与残酷。宁国府的主子贾珍就赤裸裸地对乌进孝说：“不和你们要，找谁去？”王熙凤一个人私放的高利贷，一年的利息收入就有上千两银子。这些剥削收入包含着多少穷苦人民的血泪！

由于作者的阶级限制，他不可能从更广阔的背景上去直接揭示封建社会的主要矛盾、即地主和农民的阶级矛盾，而是着重揭露了封建阶级内部的矛盾和罪恶，以及封建宗法制度和封建礼教的残酷和虚伪。

表面上看来，这些“钟鸣鼎食的人家”，似乎真是诗礼传家。你看贾元春“归省”时的国法、国礼，宁国府除夕祭宗祠时的家法、家礼，气象是何等森严。所谓“君君、臣臣、父父、子子”，所谓“长幼有序，男女有别”这一套封建宗法和礼教，被严格地维持着。可是，就在那个宗祠的旁边，贾珍、薛蟠这“一干游荡纨绔”，寻欢作乐，无所不为。而一座大观园，在“体仁沐德”的招牌的后面，也正是罪恶之渊薮，吃人的魔窟！“傻大姐”拾着个绣春囊，邢夫人一看是“吓得连忙死紧攥住”，王夫人更是“又哭又叹”，声音发颤。为此兴师动众，抄检大观园。谁是罪魁祸首？据说是那些把爷们“勾引坏了”的丫环们。于是就断送了一批丫环的性命。第一个牺牲者是贾宝玉身边具有反抗精神的晴雯。其实这个心高气傲的丫环倒只是“担了虚名”，而那些老爷太太们，“爬灰的

爬灰”，“养小叔子的养小叔子”，又有谁说过一声不是呢？只有一个忠心耿耿的焦大，乘着酒醉骂了出来，结果是被捆起来，塞了一嘴马粪。这真是对虚伪到了极点的封建礼教的尖锐的讽刺。

鲁迅在《狂人日记》里写过，翻开历史一查，在“仁义道德”的字里行间，“满本都写着两个字是‘吃人’！”这些封建家族，不但每时每刻都在吞噬着广大劳动人民，即使在本阶级的内部，他们也在吞噬着他们所能吞噬的一切。一部《红楼梦》，人命惨剧层出不穷，阶级斗争剧烈地进行着。只要看一看书里写到的几十条人命是怎么死的，很可以帮助我们认识封建社会是一个什么样的人吃人的世界：

贾府的大老爷贾赦，看中了几把古扇子，就支使官府把扇子的主人石呆子弄得家破人亡。

薛家的“呆霸王”薛蟠强抢民女，打死了人，却“没事人一般”。而知府贾雨村，明知那民女就是自己过去的恩人的女儿，为了讨好薛家，“便徇情枉法，胡乱判断了此案”。

王熙凤一纸书信，就把一对未婚夫妻逼得一个上吊，一个投河，自己则坐享贿银三千两。而且“诸如此类，不可胜数”。单书里写明的死在她手里的人命就是五条。

瑞珠触柱，金钏跳井，晴雯夭亡，司棋撞墙，潘友安自戕，鸳鸯自缢……这是奴才们的悲惨命运；

尤三姐的自刎和林黛玉的抱恨归天，这是叛逆者的悲剧结局。

秦可卿、尤二姐、贾瑞、鲍二家的……等等的丧生，则是主子们糜烂生活的恶果。

值得注意的是，上述那些遭受悲剧命运的人物，除了丫环奴才，并非封建社会真正受压迫的阶级和阶层。且不说广大农民，

就是在贾府内，奴才就分上、中、下三等。处在最底层的是那些只能做些粗重生活、连主子们住房的门槛也没资格跨过去的下等奴才。有的还是奴才的奴才。还有那些家生奴才，没有任何人身自由，世世代代只能做奴隶，主子们可以把他们象牲口一样出卖、赠送以至处死。自然，象花袭人这类“津津乐道地赞赏美妙的奴隶生活并对和善的好心的主人感激不尽的”媚主求荣的忠顺奴才，可以从主子那里分得一碗残羹。少数的管家，如总管赖大，儿子可以捐个县官，家中一样地是亭台楼阁，奴仆成群。但是大多数的奴才，特别是那些具有反抗精神的奴婢，都不会有好的结局。至于那些中、下等的奴才，就不仅要受主子的奴役，还要受那些上等奴才的奴役。怡红院里的小丫环坠儿，偷了个镯子，晴雯等大丫环不但可以任意打骂，还可以作主把她撵出去，临走还叫回来给她们磕两个头。作者虽然很少去描写挣扎在最下层的奴隶们的血泪生活，但可以想象，他们的命运较之晴雯、鸳鸯等上等丫环要悲惨得多。

贾府的统治者天天在制造奴隶们的悲剧，同时也为自己的覆灭创造着条件。他们的内部关系用贾探春的话来说：“咱们倒是一家子亲骨肉呢，一个个不象乌眼鸡似的？恨不得你吃了我，我吃了你！”

封建社会越是发展到末期，封建阶级就越是倒行逆施。而日益激化的阶级矛盾以及整个封建阶级的日趋没落，又必将加速其内部的分崩离析。统治阶级内部矛盾的激变，以及贾宝玉式的叛逆者的出现，就是这种分崩离析的突出表现。

《红楼梦》第二十二回以前，贾府似乎还“真是烈火烹油，鲜花着锦之盛”。但是作者一开始就点出这不过是“百足之虫，死而不僵”而已。第二十二回以后，这个大家族的内部矛盾和内部危

机就日益暴露出来。小说的气氛也为之一变。那千奇百怪的矛盾，归根到底都围绕着财产和权力这根轴心转动。在荣国府中，贾赦一家与贾政一家就存在着深刻的矛盾。王熙凤仗着娘家的权势、贾母和王夫人的宠信，独揽了财政大权，因而成了众矢之的，连她的婆婆也嫉恨不已。她也明知自己是“骑上老虎”了，但决不肯自动退出舞台。她和贾琏名为夫妻，实质同床异梦，各存各的体己，各怀各的鬼胎。因贾琏偷娶尤二姐而爆发的一场丑剧，表面上是争风吃醋，实际上是王熙凤唯恐尤二姐威胁她在荣国府的地位，所以定要置之死地而后快。贾政的小老婆赵姨娘为了夺取继承权，买通马道婆要治死王熙凤和贾宝玉。贾宝玉的弟弟贾环，也不择手段陷害贾宝玉。赵姨娘的亲生女儿贾探春，因为是“庶出”，为了维护自己主子的尊严，连亲生的母亲也不认。请看，这个“诗礼簪缨之族”，父子、兄弟、姐妹、夫妻、姑嫂、婆媳、妯娌以及大小老婆之间，为了争权夺利，就这样明争暗斗，你要我的心肝，我要你的五脏。以致贾探春恨恨地说：“可知这样大族人家，……必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地呢！”

贾府的“一败涂地”，自然不是什么“自杀自灭”，而是封建社会阶级斗争的必然结果。按照曹雪芹的原意，贾府的结局是“树倒猢猻散”，“落得个白茫茫大地真干净”，就是说以彻底的覆没而告终。这一结局，不过是整个封建阶级的历史结局的前奏曲。小说第一回，作者借甄士隐之口，描绘了那些名门大族的急剧的升降变迁：“陋室空堂，当年笏满床；衰草枯杨，曾为歌舞场；蛛丝儿结满雕梁，绿纱今又在蓬窗上。”这种变迁，固然反映了“君子之泽，五世而斩”这一“地主阶级内部，财产和权力的再分配”的普遍规律，但这种再分配的过程，如此急剧地进行，却是封

建社会末期统治阶级内部矛盾日益激化的结果。

二

《红楼梦》在揭露四大家族内部各种矛盾的时候，刻划了代表各种不同阶级和阶层的人物典型。作者善于在错综复杂的矛盾中，通过对立面的冲突、对比和衬托，来塑造鲜明的典型性格。

封建正统派和叛逆者的矛盾，是《红楼梦》突出地描写的主要矛盾线索。而这对矛盾，又主要是通过贾政和贾宝玉这两个典型人物的冲突来加以体现的。

被封建卫道者看作“孽根祸胎”的贾宝玉，是寄托着作者的政治观点的理想人物。作者借女娲补天的神话，写贾宝玉是因“无才补天”而被遗弃的一块顽石的化身。说贾宝玉是顽石，意思是封建教化对他已经失灵了，神圣不可侵犯的封建宗法和礼教规范，对他来说已经很不神圣了。作者又借贾雨村之口，说贾宝玉是天地间“正”、“邪”两气相搏击的产物。所谓的正邪善恶，用阶级观点去分析，“正”者、“善”者，无非是指那些合乎封建阶级的政治、道德标准的忠臣孝子、节妇义仆；而“邪”者、“恶”者，则是指那些封建阶级的逆子贰臣，或者旧世界的造反者。贾宝玉这块顽石，就是生于“危世”的一个逆子贰臣。他的“痴”，他的“顽”，他的“不能守祖父之根基，从师友之规谏”，在封建卫道者们看来，是“逆”，是“不规”，是“乖僻邪谬”；而在我们看来，正是反封建正统思想的表现。作为一个关在大观园里的“富贵闲人”，贾宝玉自然有许多公子哥儿的习性，在他身上深深打着贵族地主阶级的烙印。但是，他同贾珍、贾琏、薛蟠之流相比，确实别

具一样性情。他没有照警幻仙子的嘱咐，去“留意于孔孟之间，委身于经济之道”。他的思想和言行越出了封建正统的轨道，处处表现出一种叛逆的精神。读书应举，出仕做官，立身扬名，光宗耀祖，这是封建阶级知识分子奉行的正道。可贾宝玉却不走这条正道，反而攻击那些热中于功名利禄、仕途经济的人是“禄蠹”，攻击时文八股“不过是后人诩名钓禄之阶”，骂薛宝钗等劝他留心仕途经济的话是“混账话”。男尊女卑，这在宗法封建社会是天经地义的。贾宝玉则偏要做翻案文章：“天地间灵淑之气，只钟于女子，男儿们不过是些渣滓浊沫而已。”当然，他对男人还是区别对待的。他最讨厌贾雨村这类无耻官僚，但对琪官这种被人瞧不起的“优伶”，他倒结为知交，说“我便为这些人死了，也是情愿的”。他甚至怨恨自己“为什么生在这侯门公府之家？”说“绫锦纱罗，也不过裹了我这枯株朽木；羊羔美酒，也不过填了我这粪窟泥沟；富贵二字，真正把人荼毒了！”所以他姐姐元春“加封贤德妃”，全家“莫不欢天喜地”，“独他一个皆视有如无，毫不曾介意”。这些思想和行为，明显是跟封建正统观念相对立的“异端”，自然为封建卫道者们所不容。

这种异端思想在一部分贵族妇女中也必然要产生出来。林黛玉就是一个具有叛逆精神的贵族少女的典型。

从思想上来说，林和贾宝玉是一脉相通的。她从来不对宝玉说那些“混账话”，所以被宝玉认作唯一的知己。他们的爱情，就建筑在这共同的叛逆精神的基础之上。这确实使《红楼梦》在爱情的描写上，比《牡丹亭》、《西厢记》前进了一大步。把林黛玉和杜丽娘、崔莺莺相比，后者虽然在婚姻问题上，冲破了封建礼教的藩篱，但她们也仅仅只是在那种一见钟情式的恋爱上，才和礼教的规范发生了冲突。一旦郎才女貌大团圆，冲突也就解

决了。所以她们并不具备悲剧的性格，她们和周围的环境实际上也并没有多少不协调的地方。而林黛玉的思想和性格，要复杂得多。她“孤高自许，目无下尘”，同周围环境表现出明显的不合拍，所以贾府里除了贾宝玉这个知己，很少有人喜欢她。“一年三百六十日，风刀霜剑严相逼”，“质本洁来还洁去，不教污淖陷渠沟”。一首葬花词，虽然带有一点少女“伤春”的情怀，但更多的还是对周围环境的污秽、逼迫的激愤和对茫茫前途的绝望与哀愁。她的尖酸刻薄和好哭的特点，也根源于此。

在封建宗法社会，地主阶级的两个叛逆者企图主宰自己的婚姻和命运，结局必然是悲剧性的。对于宗法制的封建家族来说，正如恩格斯所说的：“结婚是一种政治的行为，是一种借新的联姻来扩大自己势力的机会；起决定作用的是家世的利益，而决不是个人的意愿。在这种条件下，关于婚姻问题的最后决定权怎能属于爱情呢？”贾府的最高统治者贾母，尽管是林黛玉的外祖母，但她既不肯选这个具有叛逆性格的外孙女作孙媳妇，也绝不容许她有那种“心病”。因为如果承认了宝黛的爱情，那就等于承认了她们的叛逆思想，这对贾府的统治者来说，是绝对办不到的。宝、黛两人明知不可为而为之，自然只能成为封建制度的牺牲品。后四十回基本保持了宝黛的悲剧结局，这是续作的主要优点。

在封建社会末期，出现贾宝玉、林黛玉这类叛逆者，是有其必然性的。清王朝的严酷的政治、思想和文化的禁锢，日益加剧的阶级矛盾和社会危机，必然要加速封建阶级内部的分化，激起其中的一部分人对社会现状、对僵死的孔孟之道、程朱理学和封建宗法制度的不满、怀疑以至反抗。贾宝玉、林黛玉这两个艺术形象，就比较集中地体现了这种不满、怀疑和反抗的情绪。我们

在贾宝玉、林黛玉身上可以看到两个明显的特点：一是贯穿于他们的思想性格中的对封建正统、特别是对程朱理学以及八股科举的反叛思想；一是对自己、对自己的家族，也就是对本阶级的前途的一种无可奈何的绝望的感觉。林黛玉也许因为她是个女子，又处于无权无势、孤立无援的地位，所以身受的壓力更重，愁与恨也就愈积愈多。但贾宝玉并不比林黛玉乐观。正如鲁迅所说：“悲凉之雾，遍被华林，然呼吸而领会之者，独宝玉而已！”宝、黛两人，一个是希望“一抔净土掩风流”，一个则希望化成飞灰，化成轻烟，或者死后被“送到那鸦雀不到的幽僻之处，随风化了，自此再不要托生为人”。一方面是与周围环境的不调和的叛逆精神；一方面又具有这种阶级的没落感、绝望感：这恐怕是封建社会末期的地主阶级叛逆者的共同特点吧。

贾宝玉和林黛玉之所以那样绝望，是因为他们虽然是地主阶级的叛逆者，但他们并没有看到当时已经存在着的新的生产关系、新的阶级力量的萌芽，更不能成为新的阶级力量的代表。这是因为产生贾宝玉这种人物的社会历史条件（那时还是一个道地的封建社会。新的经济力量在政治、思想和文化领域内的影响，还很微弱），他们自身的阶级地位以及“大观园”这个狭窄的生活天地，决定了他们跨不出封建阶级的“铁门槛”。就贾宝玉的思想特点来说，他虽然对封建宗法的思想和制度的某些方面，提出异议，但他提不出任何新的东西来与旧的东西相对抗。新的阶级力量总是生气勃勃的，对自己的前途充满理想和信心；但贾宝玉却并没有什么明确的社会理想，相反，他的思想带有浓重的佛道的虚无色彩（佛道的思想跟儒家的思想一样，也是封建阶级的思想）。最后他是“悬崖撒手”，从世俗的封建家庭逃入“天国”的封建牢笼。而“天国”，其实就是地上的封建王国的翻版，并且是

为巩固后者服务的。这一切都说明象贾宝玉这样的封建阶级的叛逆者，在现实生活中既找不到出路，更不能代表新的阶级力量向封建制度发起进攻。当然，地主阶级的叛逆者的悲剧命运，不但能够激起后来者的同情，而且当新的阶级力量奋起反对封建制度的时候，也一定要利用他们作为反封建的思想材料。但我们不能因此而把他们同新兴阶级混同起来。对于无产阶级来说，当然更不能把贾宝玉、林黛玉这类人物当作学习的对象。正如马克思所说的，无产阶级革命“不能从过去，而只能从未来汲取自己的诗情”。

三

在《红楼梦》里，和贾宝玉、林黛玉相对立的、维护封建正统的典型人物，首先是贾政，其次还有薛宝钗。

在贾府，贾母不过是家族统治的偶像，而贾政则俨然是封建宗法思想和制度的守卫者和执法者，代表着封建阶级中最顽固最反动的政治势力。他念念不忘“天恩祖德”，在自己的主子——皇帝面前，是生就一副奴颜媚骨。听说一声“降旨”，就吓得惶惶不可终日；一听说是女儿成了皇帝的正式的小老婆，就喜不自胜。第十八回他对贾元春说的那段酸腐可笑的话，正是对他的灵魂和品格的生动刻划。这么一条封建王朝和封建制度的忠实的守门犬，一旦嗅到哪里有叛逆思想，自然要狂吠咆哮。他自己摆出一副道学家的伪善面孔，可是对家族内部每时每刻都在发生的罪恶行为，一概视而不见，听而不闻，唯独对贾宝玉的叛逆思想十分敏感。他并不厌恶贾珍、贾琏、贾环，而偏偏对贾宝玉这个“神采飘逸”的儿子深恶痛绝。这显然是因为贾珍一流之

沉溺于酒色财气，本来就是地主阶级的阶级本性，是大家司空见惯的，因而也就被认为是正当的。如贾母所说：“从小儿人人都打这么过”，包括贾政自己在内。而贾宝玉的思想行为，则危及封建正统，非加以扑灭不可。“不肖种种大承笞撻”一回是卫道者与叛逆者的一场严重冲突。贾政发疯似的把贾宝玉的危险夸大到要“弑父弑君”的程度，下死劲毒打贾宝玉，甚至要用绳子勒死他，原因就在于他惊恐地发现异端思想和叛逆力量竟然在自己家族内部出现了，而且就是他的唯一的“嫡出”的儿子，他预感到这个家族的前途不妙了，在一筹莫展之下，就只好用板子来发泄他的绝望、愤恨和恐惧了。

可笑的是这位封建卫道者对付叛逆者是那样无能，除了见了面就断喝一声“畜生”外，施展不出任何能耐来抵挡儿子的叛逆思想。作者有意把贾政和贾宝玉作对比，把宝玉写得聪明伶俐，才能出众，而贾政则腹中空空，面目可憎。其实，贾政之所以无能为力，一筹莫展，主要不是由于他个人缺少才能，而是整个封建阶级的没落崩溃，是历史发展的必然。贾政即使真是训子有方，治家有法，又岂能有回天之功？贾府里不是有一位很厉害的三小姐贾探春，颇想在大观园里“兴利除宿弊”吗？可惜是“才自清明志自高，生于末世运偏消”，她的一番作为，不过就是省下四百两银子，又焉能阻止“树倒猢猻散”这个结局的到来？

在贾府中，还有一个穿着女装的贾政，涂着脂粉的“禄鬼”，就是薛宝钗。她同李纨都是“三从四德”的活标本。但她和李纨又不一样。李纨不过是一具没有灵魂的躯壳；而薛宝钗却处处以卫道者的面目出现。她劝贾宝玉讲究仕途经济，应酬世务，将来好“金殿对策”，一举成名。她听到林黛玉在行酒令时顺口扯了两句《牡丹亭》、《西厢记》的词儿，就一本正经的教训林黛玉：

“咱们女孩儿家不认字的倒好”，“只该做些针线纺绩的事才是”，“最怕见些杂书，移了性情，就不可救了”。其实她如果没看过这些“杂书”，又怎知林黛玉说的是什么，这不是十足的伪善吗？薛宝钗之被选为“宝二奶奶”，除了薛家有财有势，她本人又极善谄媚奉迎之外，更重要的是贾母等要用她来消磨贾宝玉的叛逆思想，羁縻这匹野马。“金玉良缘”与“木石联盟”的对立，正是正统与反正统、礼教与反礼教的对立。薛宝钗是深知贾、林的爱情的，也明知夺走了贾宝玉，就断送了林黛玉。可是她跟贾母等人一样地认为“木石联盟”是不能容许的，只有“金玉良缘”才是合“礼”合“法”的。对这段“良缘”，她早已心向往之，自然甘心情愿的登上了“二奶奶”的宝座。但是她虽然争得了名位身份，却征服不了贾宝玉的一颗叛逆的心。贾宝玉是“空对着，山中高士晶莹雪（薛），终不忘，世外仙姝寂寞林”。后四十回的续作者写贾宝玉一病之后，居然“方信‘金石姻缘’有定”，把爱慕黛玉的心肠移到了宝钗身上，这显然是十分荒谬的。

在封建家族中，贾政这类卫道者和贾宝玉这类叛逆者都是少数。更多的还是贾珍、薛蟠、王熙凤这类奸淫狗盗之辈。其中王熙凤是塑造得最成功的一个典型。这个荣国府的管家婆，是一个最能反映地主阶级的阶级本质的艺术典型。她一手抓权，一手敛财，贪婪成性，毒如蛇蝎。她不象贾政、王夫人那样披着“宽仁慈厚”的伪装，也“从来不信什么阴司地狱报应的”，只管利用权势，上欺下压，搜刮聚敛，为所欲为。作者让她置身于各种人物关系和矛盾冲突之中，来着力刻划她的性格的各个侧面。“毒设相思局”，写她的伪善奸诈；“协理宁国府”，写她的杀伐决断；计赚尤二姐，写她的阴险狠毒；大闹宁国府，写她的无赖泼辣。在贾母面前，她是那样善于乞怜讨好；在赵姨娘这等人面

前，她又是这样势利冷酷。作者写她：“‘嘴甜心苦，两面三刀’，‘上头笑着，脚底下就使绊子’，‘明是一盆火，暗是一把刀’，她都占全了。”她的种种阴谋权术，全用来为自己争权夺利，为别人制造流血的悲剧。她自己明白：“若按私心藏奸上论，我也太行毒了，也该抽回退步，回头看看”，但她的阶级本性决定了她至死也不可能“回头”。结果是“机关算尽太聪明，反误了卿卿性命”。按照曹雪芹的原意，她得到的将是一个很不光彩的结局。

王熙凤和贾政，阶级本质是一样的。不同的是，这种阶级本质，在贾政身上，戴上了“仁人君子”的假面具，而在王熙凤身上，则赤裸裸地表现了出来。王熙凤和贾雨村倒属于同一类型的人物。不过一个活跃于家族内部，一个纵横于官场之上。从这类典型人物身上，我们可以更清楚地看到剥削阶级是何等贪酷凶残，可以认识到官僚、地主、高利贷者是怎样结成一体，实行对被压迫阶级的残酷的专政的。对于无产阶级和劳动人民来说，这些人物作为反面教员，比贾宝玉、林黛玉这些作者的理想人物，恐怕更有教育意义吧。

四

在封建阶级的文艺家中间，曹雪芹的确是一个佼佼者。他支持本阶级的叛逆者，同情被奴役的具有反抗精神的奴隶，撕下了封建卫道者们的伪善的假面具，揭露了那些作恶多端、罪行累累的官僚、地主、皇商和高利贷者，暴露了宗法封建社会的黑暗和罪恶。他的批判的锋芒，触及到封建社会的经济和上层建筑的许多方面，使他远远高出同时代的所有作家们。

曹雪芹生活于封建社会开始走向最后崩溃的转折时期，又

出身于一个由盛而衰的封建官僚大家庭，亲身体会了统治集团内部剧烈的政治斗争和家庭的激变，用他自己的话来说，是一个“翻过筋斗来的”人。在他写《红楼梦》这本书的时候，他已经住在北京郊区，过着“满径蓬蒿老不华，举家食粥酒常赊”的穷困生活，这使他有办法接触社会的底层，接触农民和一般的穷苦人民，看到在贵族生活圈子里所看不到的现实生活的真实情况。《红楼梦》中有好几处地方写到当时农民生活的艰辛以及天灾人祸带给他们的深重的灾难。小说第十五回还描写贾宝玉到农家茅舍，不识农家用具为何物，并由此想到古人说的“谁知盘中餐，粒粒皆辛苦”。在宝玉，固然是公子哥儿的一时感慨；在作者，上述那些描写显然是有亲身感受的。

曹雪芹又是一个有反封建正统思想的知识分子。虽然，到目前为止，除了《红楼梦》以外，没有什么材料可以说明他究竟受那些社会思潮和学派的影响。但是读其书，想见其为人，一部《红楼梦》就是他的世界观的结晶。这部小说表现出浓厚的反儒学的倾向，对于孔孟之道和程朱理学，提出了大胆的怀疑和批判。他的朋友屡次把他比作魏晋时的阮籍，说他“夔调未羨青莲宠，苑召难忘立本羞”，这都说明他不愿与那些当道的豪门权贵同流合污。《红楼梦》第一回所说的：“所以蓬牖茅椽，绳床瓦灶并不足妨我襟怀”。这是他的真心话。正因为有这些主客观的条件，才使曹雪芹能够比一般养尊处优的封建阶级的思想家和艺术家，更清醒、更深切地感受到封建社会的严重危机，看到统治集团、官僚机构的腐败黑暗，从所谓“盛世”的表面的升平气象中，感到“末世”的来临。曹雪芹无愧为封建社会的黑暗和罪恶的“激烈的抗议者、愤怒的揭发者和伟大的批评家”。他在无情地鞭挞那些黑暗和污秽的同时，还热烈歌颂他所理想的事物，并

且把这两者加以对照。这是《红楼梦》高出于《金瓶梅》这类单纯暴露黑暗的小说的地方。当然，曹雪芹并不懂得封建阶级之所以必然没落的真正原因，也不可能找到解决社会危机的真正的出路，以致只能用因果轮回的宿命观点来加以解释，甚至还不时流露出对旧日的繁荣的眷恋之情，所谓“看来字字皆是血”，他是流着眼泪为本阶级唱挽歌的。但是他确实感到处于“末世”的封建阶级不可能有更好的历史结局，因而能够以无可辩驳的艺术力量写出这一点，从而打破了对封建社会的现实关系的传统的幻想，“引起对于现存事物的永世长存的怀疑”，这是曹雪芹的伟大之处。续作者高鹗，站在封建卫道者的立场上，硬要给贾家以一个“家道中兴”、“兰桂齐芳”的结局，贾宝玉出家了，不但被封为“文妙真人”，而且居然披着个大红猩猩毡来向贾政拜别，这种腐朽的正统观念和拙劣之笔，和曹雪芹的原意刚好是南辕北辙。

当然，曹雪芹毕竟还是封建阶级的文艺家，他对封建社会的批判不可能超脱时代和阶级所给予他的限制。有两种批判：一种是剥削阶级的一些思想家、文艺家对奴隶社会、封建社会或资本主义社会的批判；一种是无产阶级对一切剥削阶级和旧世界的批判。这两种批判具有完全不同的阶级性质，不能混为一谈。前一种批判有两种情况：一种是一个剥削阶级对另一个剥削阶级的批判；一种则是某一剥削阶级的思想家、文艺家对本阶级的批判。《红楼梦》就属于后一种情况。曹雪芹花毕生的精力写这部《红楼梦》，自然不是为了“消愁破闷”。他在本书第一回题一绝云：“满纸荒唐言，一把辛酸泪！都云作者痴，谁解其中味？”其实，这个“味”并不难解。他“按迹循踪”，写出四大家族由盛而衰的历史，是希望濒临危土的本阶级惊醒过来，补苴罅漏，实行改良。他的思想核心可以用两个字来概括：“补天”。即补封建制度

之“天”。他的批判的目的正在于此。小说一开头就讲了女娲氏炼石补天的神话。他不但写贾宝玉是石头，而且喜爱画石，以石头自喻，这一方面固然表明他的“傲骨”，一方面也寄寓着他的“补天”的理想。

曹雪芹的“补天”思想，表明他归根到底仍然是一个封建阶级的改良派，而不是新兴的阶级力量的思想先驱。他的世界观，虽然对儒学持批判的态度，但从根本上来说，并没有超越释、道、儒三家的范围。我们从《红楼梦》中，固然可以看到他的叛逆思想，但是我们也看到，他对集中代表着封建制度的皇帝和君权，并不否定。也不否定作为封建社会的基础的土地制度。他写乌进孝交租，是为了说明贾府的费用浩繁，入不敷出，而并不是否定封建剥削。秦可卿托梦给王熙凤的那个“常远保全”之策，就是“多置田庄、房舍、地亩，以备祭祀、供给之费皆出自此处”，足见他是把地主阶级的土地所有制看作是封建家族的命根子的。正因为如此，他虽然同情下层人民的生活贫困，但对于农民起义完全采取敌视的态度。

曹雪芹虽然同情晴雯等丫环的悲惨遭遇，但他也没有否定奴婢制度。他所主张的只是“宽柔待下”而已。他从这一观点去批判贾赦、王夫人、王熙凤一流人物，却不懂得地主阶级的“宽柔”，本身就是一把软刀子。

以上这些方面，都说明曹雪芹同他的主人公一样，并没有能突破其阶级的局限。他虽然揭露了封建社会的种种罪恶，但他并不理解这些罪恶产生的社会的、阶级的根源。他希望出现的理想王国，终究只是“太虚幻境”，现实世界中不可能实现。“无才可去补苍天，枉入红尘若许年”，这一诗句寄托着他“补天”不成的悲愤。他眼睁睁看着封建阶级的“末世”的来临，既不能代

表新的阶级力量，又找不到任何能挽救阶级危亡的出路，于是一方面发为叛逆之音，一方面又堕入佛道的“渺渺”“茫茫”的虚无主义的色空观念之中。

曹雪芹用他的有力的现实主义的笔触，写出了腐朽没落的封建阶级无可挽回的历史命运，为我们留下了一份宝贵的文化遗产。对《红楼梦》这样的在历史上有过一定的进步作用的古典作品，无产阶级从来是给予充分的历史评价的。恩格斯曾经这样评价法国资产阶级作家巴尔扎克的《人间喜剧》：“他汇集了法国社会的全部历史，我从这里，甚至在经济细节方面（如革命以后动产和不动产的重新分配）所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”这个评价同样适用于《红楼梦》。这部古典小说称得上是一部封建社会的百科全书。在十八世纪中叶，产生这样的作品，尤其是难能可贵的。它比西方资产阶级的所谓批判现实主义，要早一个多世纪，比资产阶级浪漫主义的代表作歌德的《浮士德》也早半个世纪以上。它对封建社会的揭露和批判，比同时期的许多西方资产阶级的作品，还要有力得多。这样的作品，当然是可以为无产阶级所利用的。无产阶级不但要研究现实的阶级斗争，也要研究历史的阶级斗争，“不但要懂得中国的今天，还要懂得中国的昨天和前天”。而研究历史，也正是为了现实的阶级斗争的需要。所以对《红楼梦》这样的古典小说，只要我们坚持用马克思主义的世界观和阶级分析的方法加以批判分析，它就能够成为我们认识封建社会，总结历史的阶级斗争规律的生动教材。

（原载《学习与批判》一九七三年第二期）

贾府里的孔“圣人”——贾政

任 赅

政治历史小说《红楼梦》具有鲜明的反孔思想。它的典型体现，就是对封建道学家贾政的揭露和鞭笞。

贾政是他儿子贾宝玉的对立面。他对自己的“不肖之子”很不满意，父子之间引起了多种多样的冲突，其中最根本的冲突是：贾宝玉没有“留意于孔孟之间，委身于经济之道”。第九回写到贾宝玉去读书，贾政托人给家塾的教师爷捎话：“只是先把《四书》一齐讲明背熟，是最要紧的”。可见，他是竭力想把贾宝玉纳入儒家的教育规范中去。岂止是仅仅“教子读经”而已，他也是忠实地根据儒家的思想路线来统治全家的。如果说，贾母是封建大家族中傀儡式的最高代表者，王熙凤是荣国府实际上的统治者，那么，贾政则是儒家统治思想的化身。他浑身散发着孔学的腐臭，一张口就是孔孟之道，称得上是贾府里的孔“圣人”。他与贾宝玉之间绵延于全书的冲突，尖锐地反映了当时儒家思想和反儒思想之间势不两立的对抗。

贾政的形象是充分典型化了的。作者多年来在动荡的生活境遇中对无数孔门信徒的观察和解剖，都活生生地熔铸在这个人物身上了。因此，贾政的反动、虚伪和必然失败的命运等等，很能概括孔丘及其信徒的一些共性。直到今天，我们仍能从这

个艺术形象中看到二十世纪中外尊孔者们的嘴脸和行径。

小说第三回，当读者还没有直接与这位“工部员外郎”见面的时候，就可听见林黛玉的父亲林如海对他的介绍：“其为人谦恭厚道，……非膏粱轻薄之流”。此后，我们又继续不断看到各种人物对他的赞誉，什么“端方正直”，什么“礼贤下士，拯溺救危”，连那个皇帝也说他“人品端方，风声清肃”。然而，曹雪芹的笔是无情的，他深刻地勾画出了隐藏在这些儒家的谀词后面的一个反动而丑恶的灵魂。

“谦恭厚道”吗？这要看对谁。对于封建帝王，贾政真是做到孔子所说的“为人臣，止于敬”。他一再表白：“虽肝脑涂地，岂能报效万一！惟朝乾夕惕，忠于厥职。”实在是“谦恭”极了。甚至对做了皇帝小老婆的亲生女儿，他都左一个“贵妃”，右一个“贵人”，一看见就膝盖发软，恨不得跪下去磕头。但这种态度决不是处处皆然。他对奴隶们的训斥是：“等我闲一闲，先揭了你的皮！”对于有叛逆思想的儿子贾宝玉，他动不动就骂“畜生”、“该死的奴才”、“杈出去”！法西斯气味很浓，大有恶霸作风，一丝一毫的“谦恭厚道”也找不到了。发展到第三十三回，他终于捋袖上阵，亲自抡起大板子朝贾宝玉狠命打去，打了还不够，又要拿绳子来勒死。极端的“谦恭”和极端的残暴两相结合，正反映了孔孟之道的双重反动职能。这也是反动派的阶级本性决定的，非独贾政一人如此。鲁迅说过：“道学先生是躬行‘仁恕’的，但遇见不仁不恕的人们，他就也不能仁恕。所以朱子是大贤，而做官的时候，不能不给无告的官妓吃板子。”从孔孟到历代道学家，直到今天的尊孔者，都是这样。反革命两面派林彪不是大谈“仁爱”、“忠恕”的吗？但这只是对苏修、美帝和国内一小撮地、富、反、坏、右而言，对于无产阶级和劳动人民，他时时刻刻想“破

釜沉舟”，恣意屠杀，来“辣手造乾坤”。只不过朱熹和贾政用的是“板子”，他想用的是屠刀罢了。

反动阶级的爱憎是那么鲜明，但表面上却偏要装出“泛爱众而亲仁”的姿态，这是道家们的惯用伎俩。他们是一群极端虚伪的两面派。贾政在得悉金钏儿被逼死的消息后，曾假惺惺地说：“我家从无这样事情，自祖宗以来，皆是宽柔待下。”但是，在贾府内又何止死了一个金钏？金钏儿之死，是反动孔学的牺牲品。道家们的特点是表面上仁义道德，肚子里男盗女娼。金钏儿居然明目张胆地与贾宝玉一起说了几句道家眼中的轻薄话，这就犯了贾政、王夫人之流的男女道家们的大忌。既然亲生儿子也因此而被打得死去活来，那么，如若金钏儿不自杀，她的命运也就可想而知的了。金钏儿的死，是贾政、王夫人之流所一手造成的。这样一个罪魁祸首，偏偏还要在金钏儿的尸体未冷之时说什么“宽柔待下”，真是虚伪透了。

类似这样的例子在贾政身上比比皆是。小说的作者通过多方面的刻划，为我们塑造了一个伪君子的典型，很能概括孔孟之徒的虚伪。他不是“端方正直”么？但薛蟠打死了人他却公然徇情枉法；他不是“礼贤下士”么？但他来往最热络的是贪赃暴虐的坏蛋贾雨村之流；他不是被上司称为“古朴忠厚”么？但在他的纵容下，手下人横行不法，公然纳贿……贾政者，假正人也！这些丑行，如果由贾珍、贾赦一千人来办是不加掩饰、横行无忌的，是混不了多少日子的。但贾政却干得很圆滑、很隐晦，他颇懂得用“韬晦之计”，干了坏事很少露出痕迹。这就是伪君子的狡猾之处。正如鲁迅指出的，孔孟之道怂恿着人们“敷衍，偷生，献媚，弄权，自私，然而能够假借大义，窃取美名”。一切行将灭亡的反动派，包括刘少奇、林彪一类政治骗子，都崇拜孔孟之道，原

因即在于此。

但是，虚伪毕竟是虚弱的一种表现。道貌岸然的两面派都是不堪一击的纸老虎。为什么要表里不一、欺人惑众？就是因为他力量不够，心中恐慌么！在历史上，谁开始向孔孟之道求援、想在那里捞点骗人资本，那么，他和他代表的阶级必定已走上了下坡路，“内囊尽上来了”。正因为这个原因，虚伪的贾政同时又是虚弱的。

贾政极端无能。尽管他在贾府内关门逞霸，在很多场合装得威风凛凛、“从容不迫”，以至使贾宝玉和“下人”闻声而栗，但他最拿手的武器无非是虚张声势的几声“断喝”，对自己家庭的分崩离析和日趋衰败，却一筹莫展，束手无策。同样是封建阶级的顽固派，他虽多懂得一些孔孟之道，但实际的统治能力不仅不能与王熙凤相比，甚至连自己的三女儿探春也远远及不上。曹雪芹总是利用一切机会，在这个纸糊“圣人”的身上捅几个窟窿。如“大观园试才题对额”一段，通过与贾宝玉的对照，明显地揭露出这个附庸风雅的道学家既愚蠢又贫乏，是一个什么学问也没有的家伙。

贾政极端孤立。封建皇帝对他的“体恤”，“众清客”对他的奉承，都不能改变他的这种孤家寡人的境遇。偌大一个贾府，没有一个人真正与他感情相通，患难与共。连儿女亲属相聚说笑时，他一出现就会敛声屏息，弄得索然无味，致使贾母也不得不“撵他出去休息”。一句话，无论在内在外，他是一个“独往独来”的孤家寡人。

这种既无能而又极端孤立的状态，深刻地反映了没落阶级卫道者的共同特征。一切逆历史潮流而动的反动派总是虚弱的。妄图复辟奴隶制的孔老二最后弄得众叛亲离，孑然一身，

“惶惶然若丧家之犬”，以致不得被迫承认“吾道穷矣”。贾政的种种狼狈相，正是“吾道穷矣”的写照。道既穷，贾政之流就应付不了任何事变。你看，当“锦衣军”来抄检、贾府受到沉重打击的时候，贾政只能“跪在地下磕头”，“心惊肉跳”，连话也讲不出几句来了。一有风吹草动，它就惊慌失措。贾政们是这样，其他反动派也概莫能外。

读完小说，如要说说对贾政这个人的完整印象，看来可以这样概括：表面庄严，实则虚伪；表面强大，实则虚弱；既是一个欺世盗名的伪君子，又是一个不断“喟然长叹”、经常“泪痕满面”的失败者。请看，曹雪芹为我们塑造了一个多么鲜明的儒家理想人物！从中我们不是可以更清楚地看到儒家思想的本质和功用吗？一切反动派，上溯孔老二本人，下至刘少奇、林彪之流，模样大体相类。相同的阶级本质，相同的理论武器，相同的社会职能，使他们神貌毕肖，厄运相通，他们不配有更神气一点的相貌了。《红楼梦》的续作者高鹗在后四十回中，写了“复世职政老沐天恩”、“沐皇恩贾家延世泽”等章节，想在贾政枯槁的脸上抹上一笔艳丽的油彩，但这与曹雪芹的原意恰好相反。

贾政和他家族的覆灭是历史的必然。他所生活的年代，已经到了封建阶级的“末世”，这一点很象他所信奉的孔老二的境况。历史规律决定了他们已不可能真正地“中兴”没落奴隶主阶级和封建统治阶级的事业了，因此，他们都是无可救药的。曹雪芹能识破这一点，这是他比高鹗高明的地方。

贾政是一切反动派的一面镜子。今天，在人民革命蓬勃兴起的形势下，苏修、美帝统治下的“大观园”也早已危机四伏，悲兆频报。他们可以象贾政一样，对人民发出一声“断喝”，甚至抡起板子去镇压叛逆者、反抗者。但是，他们并不能使自己的下场

比贾政好一点。他们或早或迟总要受到一次历史的“大抄检”。如风中残烛一般，用垂死挣扎来打发不多的岁月，就是他们唯一的前景。

(原载《学习与批判》一九七四年第四期)

《红楼梦》不是爱情小说

——略论《红楼梦》的主题

石 一 歌

二百年前，当《红楼梦》以手抄本的形式出现在冷僻的书肆和幽静的案头后，很快就惊动了整个上层社会。“烧”和“禁”交织着“捧”与“骂”，“淫书”、“伤风教”之类凶险的恶谥与“奇情书”、“风情旖旎”之类轻佻的赞赏，都无不着眼于所谓“儿女真情”。以后，吃过洋面包的胡适宣扬“全书的‘旨义’”是“记述当日闺友闺情”；挂着“马克思主义”招牌的修正主义者则一口咬定《红楼梦》表现了“永恒”的“男女恋爱的主题”。总之，他们都异口同声地认为《红楼梦》是一部爱情小说。

《红楼梦》的主题究竟是什么？曹雪芹在卷首曾反复表白：“此书不敢干涉朝廷”，“虽有些指奸责佞贬恶诛邪之语，亦非伤时骂世之旨”，声称“大旨谈情”，为“闺阁昭传”，写“几个异样女子”的“小才微善”与“或情或痴”。这既是为了逃避文字狱，同时也表现了他世界观的局限性。曹雪芹在《红楼梦》开头叙述写作缘起后题过一首诗：“满纸荒唐言，一把辛酸泪，都云作者痴，谁解其中味？”曹雪芹感叹没有“解味”人，其实，他自己又何尝能够真正理解自己作品的意义？

一部作品行世之后，就变成一种社会存在，它产生的社会影响是不以作者的意志为转移的。正如评价一个人不能根据他的表白一样，评论《红楼梦》的主题也不能根据曹雪芹的表白。马克思说过：“对一个著作家来说，把某个作者实际上提供的东西和只是他自认为提供的东西区分开来，是十分必要的。”对《红楼梦》主题的分析，我们应该以它“实际上提供的东西”，即它反映的社会生活内容为根据，并把它与产生作品的历史环境联系起来，看看它究竟显示了什么思想倾向和社会意义。

在《红楼梦》中，贾宝玉和林黛玉的爱情悲剧不是中心故事，更不是贯串全书的主要线索。这部书绝大部分篇幅所展示的广阔的生活画面和激烈的矛盾斗争，并不是也不可能是“通过爱情”来描绘的。大观园外，薛蟠强抢香菱、打死冯渊，金哥和她未婚夫的自缢、投河，石呆子的家破人亡，贾雨村的贪赃枉法；大观园内，金钊受辱跳井，晴雯抱屈夭亡，瑞珠触柱命尽，尤三姐持剑自刎，……这一条条人命，一幅幅触目惊心的记载着封建统治者血腥罪恶的图景，怎么能通过爱情来概括？王熙凤的狠毒恶辣，贾政的迂腐伪善，贾赦、贾珍、贾琏、贾瑞、贾蓉这批人面禽兽的卑鄙无耻……这一个个贵族男女的形象，难道是通过爱情来塑造的？至于元春省亲，探春理家，抄检大观园，查抄宁国府……这些有声有色的场面，又怎以宝、黛的爱情来贯串？甚至贾宝玉这个正面人物的形象，也并非主要是通过爱情来塑造的。看看他为什么被贾政打得死去活来吧，是为了与林黛玉谈恋爱吗？不是。他的挨打，是为了他违背本阶级把他培养成“不枉天恩祖德”的继承人的“不肖种种”，他的叛逆思想使统治者感到危险。贾政讲得很清楚：“管他，也为的是光宗耀祖”，免得“明日酿到他弑君杀父”。贾宝玉最后为什么出家当和尚？是为了失恋吗？不

是。这是在他经历了家庭破败后，因绝望于没有出路而产生的“悬崖撒手”的行动。贾宝玉的叛逆思想不是为了爱情而产生的，恰恰相反，他和林黛玉的爱情倒是在叛逆思想的基础上产生的。不是没有爱情便没有贾宝玉，而是首先应该看到：没有叛逆者贾宝玉就没有他和林黛玉的爱情。

《红楼梦》的中心情节，是描写以贾府为主的四大家族由兴到衰，走向没落和崩溃的过程。第四回“护官符”上讲的贾、史、王、薛这四大家族，是大贵族、大官僚、大地主、大皇商集团，他们“连络有亲，一损俱损，一荣俱荣”，从政治、经济、军事等方面，构成封建专制的基础。他们上通封建帝王，中结地方官吏，下压贫苦人民，气焰熏天，不可一世，在某种意义上可以看做整个封建制度的缩影。

在第二回，曹雪芹颇具匠心地安排了一大段“冷子兴演说荣国府”。其实，我们不妨看成是曹雪芹在“演说”荣、宁二府，在介绍四大家族的相互关系，即将出场的主要人物和本书的基本线索，情节的发展趋势。“如今外面的架子虽没很倒，内囊却也尽上来了。——这也是小事。更有一件大事：谁知这样钟鸣鼎食的人家儿，如今养的儿孙，竟一代不如一代了！”随着情节的发展，我们愈来愈清楚地看到，外表的“兴盛”已经掩盖不住内部的危机四伏和分崩离析，门第“荣耀”的“仕宦之家”已经“一代不如一代”地走向历史的坟墓。

围绕这个中心，《红楼梦》才树起艺术结构的基本间架，展开了广阔的社会生活画面，表现了封建社会不同阶级、阶层、政治集团之间错综复杂的关系和矛盾。它特别集中地揭露了贵族阶级内部的重重矛盾和种种罪恶，猛烈抨击了封建主义的道德规范。看，荣、宁二府中，骄奢淫佚的贵族们是何等贪得无厌、挥霍

无度！为媳妇办一次丧事，为女儿省一次亲，甚至设一次筵，祭一次祠，都要大摆排场。那“花得象水一样的银子”，还不是农民流不尽的血汗！他们在“仁义道德”和“纲常名教”的掩盖下，是公开的、肆无忌惮的淫乱。然而正如鲁迅指出的：“奢侈和淫靡只是一种社会崩溃腐化的现象，决不是原因。”《红楼梦》的深刻和伟大之处，就在于一定程度上接触了这个原因：在政治上，统治阶级控制着政权机构，徇私枉法，卖官鬻爵，包揽词讼，草菅人命，残酷的压迫正激起被压迫者更强烈的反抗；在经济上，贵族、皇室的挥霍和敲骨榨髓的剥削、掠夺，销蚀、瓦解着自己赖以生存的经济基础。“敏”如探春，“识”如宝钗，“狠”如凤姐，尽管一再筹划“省俭之计”，“兴利除弊”，也无法挽救他们这种封建“末世”的衰败。政治上、经济上的危机，又加剧了统治阶级内部的互相倾轧。贾府内部围绕着财产和权力，父子、夫妻、妻妾、妯娌、兄弟之间尔虞我诈，“恨不得你吃了我，我吃了你”；贾府和其他统治集团之间，也是互相利用，勾心斗角。宁国府为什么被抄？有人在抄家后对贾政说：“人家闹的也多，也没见御史参奏。不是珍老大得罪朋友，何至如此！”是啊，比贾珍更横暴的人在封建官场上多得很，不是照样在飞扬跋扈吗？看看那个曾经替贾珍儿子贾蓉买官衔的赵堂官，在查抄时是何等盛气凌人，如狼似虎，而西平王、北静王又暗中袒护，百般照应，上层统治集团间的派系倾轧岂不端倪已见？贾政呼天号地地痛呼：“老天哪，老天哪！我贾家何至一败如此！”老天是不会回答的，贾政也不会懂的。但从整部小说的情节发展中可以看出：贾府的“一败涂地”，正是封建社会固有的各种矛盾不断激化所导致的必然结果。

《红楼梦》的情节，是沿着贾府的走向“一败涂地”发展的。

它显示的意义却不限于描写一个或几个贵族家庭的“树倒猢猻散”。正因为以贾府为中心的四大家族有高度的典型性，所以《红楼梦》暴露的矛盾就具有普遍性，它表现的主题也就具有深刻性：烜赫一时的四大家族一个个“忽喇喇似大厦倾，昏惨惨似灯将尽”，预示着整个封建制度已经走到了自己的终点，在日益尖锐的矛盾中走向崩溃。缓缓流动的历史长河，已临近转折的关口，在这儿，淤积着两千多年沉淀下来的厚厚的封建主义渣滓，只有冲决它们的阻挡，咆哮的巨浪才能开辟前进的道路，沿着新的航道急转直下。当然，曹雪芹是不能理解历史发展的规律的。他企图冲破旧的藩篱，又看不到出路何在；他对旧的制度感到绝望，又提不出新的社会理想。他用“自古穷通皆有定”的宿命论去解释这一切；他怀着“无才补天”的感叹为封建制度的行将灭亡唱出音调凄楚的挽歌。但是，不管怎样，他对封建制度的无情揭露和对封建主义的深刻批判，客观上起着为历史前进清除渣滓的进步作用。

在《红楼梦》中，宝、黛爱情悲剧的线索，从属于对封建制度的深刻揭露，是作为反映社会矛盾的一个方面而为主题服务的。这种爱情悲剧，如果离开大观园内外的阶级斗争，就失去了社会意义，甚至它本身都难以存在。因此，在如何认识《红楼梦》的主题这一点上，既不能把爱情线索放在与描写贾府衰败、揭露封建制度并列的地位，更不能把它放在凌驾于一切之上的“中心”地位。

贾宝玉和林黛玉的爱情，有着具体的阶级内容和鲜明的历史特点。对它，我们要作历史唯物主义的分析。在当时的历史条件下，特别是在封建桎梏格外严厉的贾府这一特定环境中，与贾瑞、贾璉之类衣冠禽兽视女人为玩物的丑行相比，宝、黛爱情

无疑具有一定进步意义。但这进步意义，难道是因为贾瑞、贾琏等是“兽性”，而宝、黛则表现了什么“没有被阶级的尘屑所淹没”的“纯良的天性”，什么“花一样开放在这不洁的家庭中的纯洁的痴心的恋爱”？不是。这进步意义表现在、也仅仅表现在对封建道德规范的叛逆精神上。曹雪芹支持了封建阶级的叛逆者，赞美了这种叛逆精神，写出了它在阶级斗争中产生的必然性，更写出了它在封建势力摧残下被毁灭的必然性。这种叛逆精神的产生和毁灭，都有着深刻的社会根源，都从一个侧面显示着四大家族为代表的封建制度正无可挽回地走向崩溃的边缘。

贾宝玉和林黛玉爱情的特点，不在于提出了一般的婚姻自主的要求，而在于他们竟敢于用建筑在蔑视封建“仕途经济”的思想基础上的“木石姻缘”，去对抗封建卫道者精心安排的“金玉良缘”，这是对封建秩序的严重挑战。贾宝玉的叛逆精神从哪儿来？是如作者所形容的从娘胎中带来的吗？或者是如有的评论者所说由“混迹在内帙”而来的吗？不，是从由盛到衰的贾府及其代表的封建社会中的种种矛盾里萌发出来的。马克思和恩格斯说过：“在阶级斗争接近决战的时期，统治阶级内部的、整个旧社会内部的瓦解过程，就达到非常强烈、非常尖锐的程度”。贾宝玉叛逆思想的出现，正是统治阶级内部瓦解的表现和征象。你看，贾府“中兴”希望的唯一寄托者，不是已经对立身扬名、光宗耀祖不感兴趣了吗？贾母的娇宠和贾政的打骂不是也对他难以软化了吗？两千多年的封建传统观念不是在他身上有些失灵了？贾宝玉所以爱林黛玉而不爱薛宝钗，就是因为林黛玉赞同并支持他的叛逆思想。也正因为如此，他们的爱情就为统治者所不容。贾母、王夫人为什么硬要把薛宝钗配给贾宝玉，而且处心积虑地策划一出骗局呢？无非两个原因：一是为了使“联络

有亲”的四大家族“亲上加亲”，便于扩大自己的政治势力；二是薛宝钗具有封建阶级要求的“德、才、工、貌”，可以使“性情乖张”的贾宝玉就范。在维护封建统治的利益上，贾母等统治者不择手段地要扑灭叛逆的火苗，甚至将自己的“命根子”、“心肝”、“宝贝”置于死地也在所不惜。然而，叛逆者可以丧生，叛逆的火花是难以扑灭的。这就是《红楼梦》描写的宝、黛爱情悲剧，高出于当时流行的才子佳人一见钟情，以“金榜题名”、“五花封诰”为美满结局的小说、传奇的地方。

毛主席教导说：“爱是观念的东西，是客观实践的产物。”“在阶级社会里，也只有阶级的爱。”贾宝玉和林黛玉的阶级地位、经历和教养，决定了他们的爱情打着鲜明的贵族阶级的烙印。他们不反对、也离不开建筑在农民血泪基础上的寄生生活，反映在爱情上则是带有相当强烈的病态、畸形、感伤的特点。“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知”之类的感叹，缠缠绵绵、曲曲折折、哭哭啼啼、悲悲切切的情调，“孤标傲世”、洁身自好、狂放不羁的性格，难道不都贯串在他们的爱情之中吗？他们想摆脱封建礼教对自己婚姻的羁绊，但又十分软弱，象林黛玉，就一再希冀得到贾母的支持和允诺；他们在现实中看不到光明，而把相互的爱情看成几乎是唯一的安慰和寄托。曹雪芹对这一切都是带着赞赏的情绪，用细致的笔触、精巧的词句去刻划、去渲染的，并且给它罩上一层“水中月，镜中花”的色彩，充分反映了贵族青年的没落情绪。如果我们真的用马克思主义的武器去加以剖析，就应当看到，贵族阶级的叛逆者是不想、也不会走向革命的；就应当弄明白，这些东西不是《红楼梦》中的精华，而是糟粕。鲁迅曾一针见血地指出：“贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。”如果今天竟然还在林妹妹脚下顶礼膜拜，大唱颂歌，岂不是连焦大也不如吗！

美化贾宝玉、林黛玉的爱情，把爱情摆在至高无上的地位，其理论基础是人性论。有人曾经直言不讳地声称：爱情“首先是和个人的生活个人的幸福密切有关的事情”。“本来是基于性的差别和吸引而发生的情感”。那么阶级和阶级斗争呢？社会的和历史发展的内容呢？都被一笔勾销了。贾宝玉和林黛玉成了“情种”，成了“纯洁”的爱情、“明净而单纯”的少男、少女的化身。这不禁使我们想起恩格斯批判奥地利政论家巴尔时说的一段话：“如果把她身上一切历史形成的东西同皮肤和头发一起统统去掉，‘在我们面前呈现的原来的妇女’还剩下什么呢？干脆地说，这就是雌的类人猿。”

宣扬并不存在的超阶级的爱情，其实也并不是没有阶级内容的。所谓“抽象”的爱情，不过是资产阶级掩盖其阶级内容的骗人把戏罢了。在无产阶级专政条件下，大肆鼓吹这种爱情的“真”与“美”，就是用剥削阶级的世界观来腐蚀、瓦解无产阶级队伍，用地主资产阶级的人性论来抵制和反对马克思主义的阶级、阶级斗争学说，破坏无产阶级专政。在毛主席亲自发动了对胡适派主观唯心主义的全面批判之后，人性论成了资产阶级代表人物对这场伟大斗争反攻倒算的主要武器。特别是在一九五六年苏共二十大之后和一九六〇年至一九六二年间，人性论格外泛滥。有些人借评论《红楼梦》之名，一味鼓噪“人与人之间的亲密、和谐以及人们共同生活的快乐”呀，“自由的、情感的、人性的生活”呀，对封建统治者“不屑与他们计较仇恨”呀，……等等，这难道是偶然的？

《红楼梦》不是爱情小说，而是社会政治小说。我们要把它当成封建社会的历史来读，而不能当成“生活教科书”来读，更不能当成“恋爱经”来读。列宁曾说过，托尔斯泰的作品里有“可以

为启发先进阶级提供宝贵材料的批判成份”。这对《红楼梦》也是适用的。用无产阶级观点去读《红楼梦》，有助于我们进一步认识剥削阶级的本质，如果把它当成爱情小说来读，就会走到邪路上去——这是不能完全归咎于《红楼梦》的。

(原载《学习与批判》一九七三年第四期)

鲁迅是怎样读《红楼梦》的

徐 绎 熙

《红楼梦》是一部政治小说。它通过四大封建家族的兴衰史,反映了封建社会的阶级关系、阶级矛盾和阶级斗争,揭露了腐朽的封建阶级的反动本质、内部矛盾及其必然崩溃的历史命运,为我们提供了一部形象的封建社会的阶级斗争史。历史上的阶级斗争可以作为现实的阶级斗争的借鉴。同时,正如马克思所说的,人体解剖是猿体解剖的钥匙。要真正读通这部小说,又必须深刻地理解现时代的阶级斗争并具有马克思主义的世界观。

鲁迅作为一个伟大的革命家和思想家,经历了旧民主主义革命和新民主主义革命两个革命阶段,经历了国民党反动派的反革命“围剿”,并且“正在这一‘围剿’中成了中国文化革命的伟人”。从第一次国内革命战争到抗日战争,在反对帝国主义和国内反动派的长期斗争中,鲁迅积累起极其丰富的阶级斗争的经验,在世界观上完成了从民主主义到共产主义的根本转变。因此,他对《红楼梦》这部政治小说有着十分深刻的见解和精辟的分析,而且随着他对现实的阶级斗争的认识的深化和思想上的飞跃而日益加深。

鲁迅对《红楼梦》的评论,不但见之于《中国小说史略》等辉

煌的专著，而且见之于鲁迅的许多杂文。特别是他后期的杂文，把对《红楼梦》的见解和现实政治斗争密切地结合起来，鞭辟入里，一针见血，闪烁着马克思主义的光辉。这使我们鲜明地感觉到鲁迅读《红楼梦》是为了总结历史的阶级斗争的规律性，以提高对现实的阶级斗争的理解，并用来为当时的政治斗争和思想斗争服务。正因为如此，他对《红楼梦》的评论也就特别富于战斗性。他在一九三三年四月十七日写的一篇题为《言论自由的界限》的杂文，就是一个范例。

这篇不到一千字的杂文，严厉地抨击了国民党反动派及其忠实走狗“新月派”反动文人。文章从《红楼梦》里一段著名的故事讲起：贾府的奴才焦大，仗着酒醉骂了主子和别的奴才，结果是主子深恶，奴才痛嫉，给他塞了一嘴马粪。对此，鲁迅一针见血地指出：“其实是，焦大的骂，并非要打倒贾府，倒是要贾府好，不过说主奴如此，贾府就要弄不下去罢了。”

这种不争气的主子和忠心的奴才之间的纠纷和冲突，在腐朽的、没落的、反动统治阶级内部是常见的现象。国民党反动派及其走狗就常演出类似的丑剧。一九三一年七月，“新月派”的北京新月书店分店一度遭查抄以及《新月》月刊的被没收，就是一例。鲁迅在这里正是带着几分幽默地把焦大同“新月派”加以对照。

“新月派”反动文人以胡适、梁实秋之流为代表，是地主买办阶级的忠实走狗。他们在一九二七年“四·一二”反革命政变以后，卖身投靠国民党反动政府，配合国民党反动派反革命的文化“围剿”，向以鲁迅为代表的革命文化战线猖狂进攻。这些“丧家的乏走狗”对国民党反动派竭忠尽智，不遗余力。一九二九年十二月十三日，胡适在《〈人权论集〉小序》中说了一个“鸚鵡救火”

的故事：陀山起了大火，侨居山中的鸚鵡“入水濡羽，飞而洒之”。“天神”对她们说，你们这点水，又能起什么作用？鸚鵡说，因为住在这座山里，不忍看到它被火烧掉。这只故事不打自招地道出了胡适一伙向主子表白忠心的奴才心理。他们以鸚鵡自命，眼看革命的烈火在国民党反动统治下的旧中国遍地燃烧，形成了一片燎原之势，真是五内如焚。因此，虽然“明知小小的翅膀上滴下的水点未必能救火”，也要尽他们的“一点微弱的力量”。这样的忠心耿耿，主子理应优礼有加，另眼相看。谁知竟也跟着“遭殃”，这可实在是冤哉枉也了。其实呢，说怪也不怪。原来他们也象焦大一样，对主子有了一点“微词”。胡适一伙是连焦大“仗着酒醉”骂人的勇气也没有的。他们冲着主子汪汪几声，正如鲁迅指出的：“不过说：‘老爷，人家的衣服多么干净，您老人家的可有些儿脏，应该洗它一洗’罢了。”但是国民党反动政府的神经十分脆弱，就连这点子“微词”也被认为是超越了主子所许可的“界限”，结果“新月派”的君子们拍马屁拍到了马脚上，象焦大一样地被塞进了一嘴马粪。

焦大的遭遇和“新月派”的遭遇，一个发生在封建社会，一个发生在国民党反动统治下的半殖民地半封建社会，看起来很不一样，其实却颇有共同的特点。国民党反动政府也就是一个贾府，它们都是反动的没落阶级，都处在“忽喇喇似大厦倾，昏惨惨似灯将尽”的“末世”，都是“外面的架子虽没很倒，内囊却也尽上来了”的纸老虎；而“新月派”就充当了国民党反动政府的焦大的角色。

贾府的主子们不能容忍焦大的骂，国民党反动派连胡适一伙那点子“微词”也受不了，他们都是那样地虚弱，经不起一点儿风吹草动。但是，胡适一伙的被塞上一嘴马粪，却又造成了一种

假象：似乎叭儿狗也“革命”起来了。这伙政治骗子乘机挥舞起了“言论自由”的旗帜，以掩盖其地主买办阶级忠实走狗的真面目。他们虽然也是“现在的屠杀者”，却比那些挥舞屠刀的刽子手更有欺骗性。正是针对这一点，鲁迅以洞幽烛隐的眼光和笔锋，看穿了并揭露了胡适一伙与焦大的“相类的境遇”和共同的本质。他辛辣地指出“文人学士究竟比不识字的奴才聪明，党国究竟比贾府高明”，所以只要新月社“辨明心迹”，“马粪”也就立即换成“甜头”了。这就无情地撕下了胡适一伙用来欺骗人民的假面具，从而教育与鼓舞革命人民与这一伙政治骗子及其反动主子作坚决的斗争。

在鲁迅的杂文中，准确而生动地运用读《红楼梦》得来的体会，同国内外的阶级敌人进行政治斗争和思想斗争的例子很多。他在同“新月派”以及所谓的“第三种人”作斗争的时候，曾经用焦大不会爱林妹妹、“健全而合理的好社会中人”不会懂得“林黛玉型”的例子，形象而通俗地说明了人的阶级性和文学的阶级性，深刻地揭露和批判了资产阶级人性论，这是大家所熟知的。一九三三年八月，买办文人林语堂写了一篇题为《让娘儿们干一下吧！》的文章，大放厥辞，说什么当时的世界裁军会议、世界经济会议之所以“失败”，全是因为世界是由男子统治着的，而男子又是生性爱打仗的，这就使世界陷入了战火连绵不断的“一团糟”的命运。为此，这个“倚徙华洋之间，往来主奴之界”的“西崽”，建议“把世界的政权交给娘儿们去”。鲁迅一看到这篇黑文，就立即针锋相对写了一篇题为《娘儿们也不行》的杂文，文中引用了林黛玉的一句话：“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风”，一语中的地指出：“这就是女界的‘内战’也是永远不息的意思”。“内战”，就是阶级斗争。整个现实世界，同大观园里一样，

“女界”也是划分为阶级的。而且，贾府的那些女主子们，“一个个不象乌眼鸡似的？恨不得你吃了我，我吃了你！”哪一天不在进行激烈的“战争”？鲁迅深刻地指出了世界之所以有战争，决非是“由于男子爱打仗”，而是因为存在着剥削阶级，存在着帝国主义。什么裁军会议等等，都无非是一种骗局。帝国主义者从第一次世界大战后天天讲“裁军”，实际上天天在扩军。林语堂一向信奉中庸之道，以孔子之徒自命。鲁迅尖锐地讽刺这类骗子手“东风吹来往西倒，西风吹来往东倒”，而实际上他们以及他们的主子“治天下”的时候，是“把人的血肉廉耻当馒头似的吞噬”的。

从上述的许多例子可以看出，鲁迅对《红楼梦》的分析之所以如此精当，是因为他善于运用马克思主义的阶级论这一犀利无比的解剖刀，剖视一切处于没落时期的反动剥削阶级的共同特点，并把这部小说作为一面镜子，照见帝国主义和国内反动派的丑恶嘴脸和鬼蜮伎俩。正因为鲁迅是用马克思主义的阶级观点读《红楼梦》的，也就能够得出任何地主资产阶级“红学家”所不能得出的科学的结论。他在这部小说中所见到的，不是什么“吊膀子”，而是阶级的对立和斗争。他在《〈绛洞花主〉小引》中就说过：“在我的眼下的宝玉，却看见他看见许多死亡”。这是一个十分深刻的见解。地主资产阶级和修正主义者一讲起贾宝玉，总是津津乐道他的缠绵的爱情，以此抹煞《红楼梦》这部封建社会的百科全书的思想意义和政治意义。而鲁迅则看到，贾宝玉生活于其中的大观园，整个封建社会以及整个旧世界，都是他在《狂人日记》中所揭露的人吃人的世界。就在宝玉的眼下，几十条人命，一个又一个被抬上了“人肉筵席”。这里有封建阶级的叛逆者，更多的是不甘于奴役和压迫的奴婢。什么孔孟之道，

全是吃人之道。什么仁义道德，全是吃人的道德。一张“护官符”所反映的地主阶级的政治，还不就是吃人的政治！一切反动没落阶级，愈是临近死亡，也就愈要倒行逆施，它们的内部矛盾和政治、经济的危机也就愈是深重。“许多死亡”，正暴露出这种矛盾和危机的深刻程度；而贾宝玉也正是从“许多死亡”中，感觉到了他出身的那个阶级的无可挽回的必然崩溃的命运。正如鲁迅所说的：“颓运方至，变故渐多；宝玉在繁华丰厚中，且亦屡与‘无常’觐面”，“悲凉之雾，遍被华林，然呼吸而领会之者，独宝玉而已。”贾宝玉之终于叛逆而去，也正是封建阶级分崩离析、行将灭亡的一个标志。

对于《红楼梦》“敢于如实描写，并无讳饰”地写出腐朽没落的封建阶级日益深重的经济和政治危机及其必然崩溃的历史趋势，鲁迅是充分肯定的。正是基于这一点，鲁迅高度评价了《红楼梦》的价值：“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”这“传统思想”，我们对照《论睁了眼》这篇杂文就可以知道，鲁迅所指的正是孔孟之道。他在这篇杂文中说道：“我们的圣贤，本来早已教人‘非礼勿视’的了；而这‘礼’又非常之严，不但‘正视’，连‘平视’‘斜视’也不许。”一切腐朽的垂死的反动阶级，都丧失了正视现实、正视历史的客观规律的勇气，它们也就靠那“非礼勿视”的孔孟之道来“瞒和骗”。对于孔孟之道这种“瞒和骗”，鲁迅是深恶痛绝的。就是在这篇杂文中，鲁迅不但彻底否定了那些“闭眼胡说一通”的《红楼梦》的续作，而且也批评了高鹗的续书。因为后者也让“贾氏家业再振，兰桂齐芳，即宝玉自己，也成了个披大红猩猩毡斗篷的和尚”。鲁迅幽默地说：“和尚多矣，但披这样阔斗篷的能有几个，已经是‘入圣超凡’无疑了。”对高鹗的续书，鲁迅并不完全否定，但上述的那些描写，

显然不合曹雪芹的原意，也是孔孟之道的“瞒和骗”的流毒。而曹雪芹的可贵，正在于他敢于冲破这“瞒和骗”的传统思想和写法，给了贾府一个“白茫茫一片大地真干净”的历史结局。鲁迅也正是通过这部小说所描写的封建家族的“聚散之迹”中，看到了适用于一切反动没落阶级的普遍的、典型的意义。

鲁迅说过：“《红楼梦》中的小悲剧，是社会上常有的事。”这也就是说，它对于一切反动没落阶级，都具有规律性。鲁迅尖锐地批判了胡适的所谓“自传说”：“纵使谁整个的进了小说，……读者所见的就只是书中人，和这曾经实有的人倒不相干了。”例如读《红楼梦》和《儒林外史》，“现在我们所觉得的却只是贾宝玉和马二先生，只有特种学者如胡适之先生之流，这才把曹霑和冯执中念念不忘的记在儿心里”。“自传说”从根本上否定了《红楼梦》的主题和形象的阶级内容及其普遍的社会意义，因而也就从根本上否定了这部小说的思想价值。作为一部政治历史小说，《红楼梦》决不是作者自己及其一家人的画像，而是对处于“末世”的封建社会和封建阶级的深刻写照。贾宝玉、林黛玉也好，贾政、王熙凤、贾雨村、薛宝钗也好，都是阶级的典型。书中所描写的四大封建家族及其兴衰演变，不但可以帮助我们认识整个封建阶级的腐朽本质，而且也有助于我们认识包括今天的苏修美帝这两个超级大国在内的一切反动没落阶级的某些本质特点及其必然灭亡的历史规律。鲁迅也正因为认识到《红楼梦》的典型意义，才能那样准确而又巧妙地运用他对《红楼梦》的分析，切中国内外阶级敌人的要害，给他们以致命的打击。

“一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。”对《红楼梦》的评论，从来就是和阶级斗争密切相关的。地主资产阶级和修正主义者，也总是根据他们当时的政治

需要去歪曲和利用《红楼梦》，以推行他们的反革命的政治路线的。正如鲁迅指出的：“单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命看见排满，流言家看见宫闱秘事……”否认《红楼梦》是政治小说，似乎是不讲政治的了。这实际上也是一种政治，不过是地主资产阶级的政治罢了。“考证”出《红楼梦》不过是作者的“自叙传”的胡适，不就赤裸裸地宣称他的所谓“考证”，“只是用一些‘深切而著明’的实例来教人怎样思想”，免得青年们“被马克思列宁斯大林牵着鼻子走”吗？他是在“考证”的幌子下同无产阶级、革命人民作斗争。在无产阶级专政条件下，刘少奇、林彪这伙修正主义者也读《红楼梦》，为的是“克己复礼”，复辟资本主义。林彪一眼就看中了《红楼梦》一百零七回，对贾雨村这类野心家、阴谋家、两面派所使用的那套孔孟的处世哲学心领神会，立即据以总结出搞阴谋诡计的反革命经验，反革命的政治目的是多么明确！

鲁迅对《红楼梦》的见解，体现着一个伟大革命家的彻底革命精神。他不但批判了旧红学，而且同所谓的新红学，即胡适派资产阶级唯心论作了坚决的不调和的斗争。我们今天应该继承和发扬鲁迅的革命的斗争的传统，用马克思列宁主义的阶级观点来阅读和评论《红楼梦》，以利于进一步巩固无产阶级专政。

（原载《学习与批判》一九七四年第六期）