

马克思主义文艺理论

武汉师范学院中文系

马克思主义文艺理论

(初 稿)

武汉师范学院中文系
文艺理论教研组编

一九七五年五月

毛主席语录

列宁为什么说对资产阶级专政，这个问题要搞清楚。这个问题不搞清楚，就会变修正主义。要使全国知道。

转引自1975年2月22日《人民日报》

为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

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。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

所谓文艺的提高，是从什么基础上去提高呢？从封建阶级的基础吗？从资产阶级的基础吗？从小资产阶级知识分子的基础吗？都不是，只能是从工农兵群众的基础上去提高。也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的“高度”去，而是沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

我们的文艺工作者一定要完成这个任务，一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过

来，移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。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。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

……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。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

实行百花齐放、百家争鸣的方针，并不会削弱马克思主义在思想界的领导地位，相反地是会加强它的这种地位。

《关于正确处理人民内部矛盾的问题》

文艺界的主要的斗争方法之一，是文艺批评。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

又是政治标准，又是艺术标准，这两者的关系怎么样呢？……任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。

《在延安文艺座谈会上的讲话》

我们现在思想战线上的一个重要任务，就是要开展对于修正主义的批判。

《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》

目 录

导 论	(1)
一、马克思主义文艺理论的创立和发展是 文艺史上的伟大变革	(1)
二、《在延安文艺座谈会上的讲话》继承和发展 了马克思主义的世界观和文艺理论	(7)
三、以《讲话》为纲，学好马克思主义文艺理 论，为巩固无产阶级专政而战斗	(23)
第一讲 文艺为工农兵服务，为无产阶级政治服务， 为社会主义经济基础服务	(26)
第一节 为工农兵服务是无产阶级文艺的根本 方向	(26)
第二节 社会主义文艺必须适应社会主义的政治 和经济	(36)
第三节 坚持无产阶级的阶级论，反对 地主资产阶级的人性论	(49)
第二讲 文艺的普及与提高和无产阶级 文艺队伍的建设	(58)
第一节 坚持普及与提高相结合的基本方针	(58)
第二节 在斗争中建设无产阶级的文艺队伍	(73)
第三讲 运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的 创作方法，塑造无产阶级的英雄典型	(91)

第一节	革命文艺应当根据实际生活塑造 无产阶级的英雄典型·····	(91)
第二节	革命现实主义和革命浪漫主义 相结合的创作方法·····	(110)
第三节	批判反对塑造无产阶级英雄典型 的反动文艺观点·····	(146)
第四讲	无产阶级对文艺遗产必须批判继承·····	(159)
第一节	正确对待文艺遗产是无产阶级文艺 革命的一个重要问题·····	(159)
第二节	无产阶级如何正确对待古代文艺遗产···	(170)
第五讲	党的“百花齐放，百家争鸣”方针与 无产阶级的文艺批评·····	(192)
第一节	以党的基本路线为纲，坚决执行“百 花齐放，百家争鸣”方针·····	(192)
第二节	无产阶级文艺批评的性质和任务·····	(205)
第三节	正确理解和运用无产阶级文艺批 评的标准·····	(216)
文艺理论术语选释·····		(235)
附录：文艺黑线代表性论点摘录·····		(272)
第一部分	刘少奇、周扬一伙的反动文艺 言论摘录·····	(273)
第二部分	林彪的反动文艺言论摘录·····	(300)
第三部分	孔丘的反动文艺言论摘录·····	(303)

导 论

一、马克思主义文艺理论的创立和发展是文艺史上的伟大变革

文艺理论是各个时代文艺创作、文艺批评和文艺运动的经验总结。在阶级社会里，文艺历来是阶级斗争的武器，文艺理论战线是意识形态领域里阶级斗争的一个重要方面。马克思主义文艺理论产生以前，已形成了各种各样的文艺理论，存在着唯物的文艺观和唯心的文艺观的尖锐对立，存在着两条文艺路线的斗争，它集中地反映了不同阶级的不同的文艺主张，都把文艺理论作为推行各自的政治路线的工具。比如在我国，就存在着主张唯物和革新的法家文艺理论和主张唯心和倒退的儒家的文艺理论的斗争，以孔子为代表的儒家文艺理论，就是把文艺作为“克己复礼”的工具，他所鼓吹的那一套诗论、乐论、文论，他所散布的“兴”、“观”、“群”、“怨”以及文艺上的复古主义和“人性论”，都是用来为奴隶主的政治服务，起着巩固奴隶制的血腥统治，拉历史倒退的作用。这样一条反动的儒家的文艺路线在我国文艺史上影响很大，“谬种流传，误人不浅”，对儒家所鼓吹的这一套唯心、倒退的文艺理论，我们必须彻底批判它，在世界观和文艺理论方面肃清其流毒。以先秦法家为代表的法

家文艺理论对儒家利用文艺搞反革命复辟的活动，进行了揭发和斗争，坚决排斥儒家那种为“克己复礼”服务的文艺理论，明确地提出“燔《诗》、《书》而明法令”的主张，要求用文艺来为法家的政治路线服务。对法家的文艺理论，我们必须进一步加以研究、总结，批判地继承来为今天的现实斗争服务。

在社会主义历史阶段，文艺战线上两个阶级、两条路线的斗争更是十分激烈，无产阶级要使文艺成为“团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人的有力的武器”（《在延安文艺座谈会上的讲话》），更好地为巩固无产阶级专政服务；而资产阶级却要把文艺变成为一小撮剥削者效劳，为复辟资本主义制造反革命舆论的工具，这一尖锐的斗争同样反映在文艺理论领域里。长期以来，刘少奇、林彪、周扬一类政治骗子顽固地推行一条修正主义文艺黑线，系统地散布封、资、修的文艺理论，疯狂地反对毛主席的文艺路线，他们同国际上的帝、修、反遥相呼应，把毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》（下简称《讲话》）中所批判过的资产阶级文艺观点改头换面地抛出来，大肆宣扬“全民文艺论”、“写真实论”、“人性论”、“无冲突论”、“天才论”、“灵感论”等等黑货，从各方面来反对马克思主义文艺理论，妄图用这一套反动腐朽的理论来麻醉人民的斗志，腐蚀革命队伍，用资产阶级文艺来代替无产阶级文艺，而为其颠覆无产阶级专政，复辟资本主义的罪恶目的服务。文艺理论领域里两个阶级、两条路线的斗争，是政治领域里资产阶级复辟与无产阶级反复辟的斗争的反映。宣扬哪一种文艺理论，推行哪一条文艺路线，实质上是无产阶级和资产阶级谁改造谁，谁专谁的政的问题。无产阶级只有彻底批判形

色色的资产阶级文艺理论，彻底粉碎修正主义文艺黑线，肃清封、资、修文艺思想的毒菌，才能牢固地占领文艺阵地，从而使文艺成为巩固无产阶级专政的战斗武器。

马克思主义文艺理论是马克思主义的一个重要组成部分，是马克思主义关于文艺这一社会现象的本质和规律的科学。在马克思主义文艺理论产生以前，一些旧的文艺理论虽然也有某些精华的部分，但就其体系来说是属于剥削阶级的，不可能用辩证唯物主义和历史唯物主义来阐明文艺的各种问题。只有到马克思和恩格斯才第一次对文艺作出科学的分析和说明，建立了真正科学的文艺理论。马克思主义文艺理论建立在辩证唯物主义和历史唯物主义这个最科学的理论基础之上，具有鲜明的无产阶级党性和革命实践性，是人类文艺史上最伟大的变革，它按照无产阶级革命斗争的需要而改造了文艺理论，成为无产阶级的思想武器，它是由马克思、恩格斯所创立，后由列宁、斯大林所发展，在当代又由毛主席所进一步发展的了。

马克思、恩格斯在文艺理论上的伟大贡献在于：

(一) 马克思、恩格斯关于社会存在和社会意识，经济基础和上层建筑的理论，给马克思主义文艺理论奠定了坚实的哲学基础，说明了文艺的社会性质，指出：“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等等的发展，都是奠基在经济上面的”（恩格斯：《给亨茨·施塔尔肯堡的信》）。这就指明了文艺是为社会存在所决定的社会意识形态之一，是属于一定经济基础的上层建筑，而它与经济基础又“是有着相互作用的”，反作用于经济基础，积极影响阶级斗争，必须从阶级矛盾和阶级斗争的实际去分析阶级社会的文艺，才能揭示出作为阶级斗争的工具的文艺的根本性质。(二) 马克

思和恩格斯明确地论述了文艺的倾向性，指明了作家“都是有倾向性”的，“为艺术而艺术”的文艺是不存在的，向革命文艺提出了明确的战斗任务，要求文艺要真实与正确地反映工人阶级的生活与斗争，因为“工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗，他们为恢复自己做人的地位所作的剧烈的努力……因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位”（恩格斯：《致玛·哈克奈斯》），也就是说文艺要歌颂工人阶级的斗争，歌颂叱咤风云的和革命的无产者；同时，还要揭露资本主义社会，写出资本主义社会必然要灭亡的历史规律，即“通过对现实关系的真实描写，来打破关于这些关系的流行的传统幻想，动摇资产阶级世界的乐观主义，不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑”（恩格斯：《致敏·考茨基》）。（三）马克思、恩格斯用历史唯物主义观点，对古代和当时的许多作家，如对莎士比亚、巴尔扎克、歌德这样一些作家和作品的论述，为无产阶级批判继承文化遗产树立了光辉的榜，即指明了要与旧的传统观念彻底决裂，又要认识到人们创造历史，是从过去继承下来的条件下创造；（四）马克思和恩格斯对于文艺创作中的现实主义和典型问题也作了精辟的阐述，他们对现实主义是这样概括的：“照我看来，现实主义是除了细节的真实之外，还要真实地再现典型环境中的典型性格”，对文艺的典型问题也明确指出，文艺作品中的主要人物，是代表“一定阶级的倾向”，“当时一定的思想”，同时又强调“每个人是典型，然而同时又是明确的个性，正如黑格尔老人说的‘这一个’”。总之，马克思和恩格斯从工人阶级的战斗需要出发，对文艺方面的许多重要问题都作了精辟论述，直到今天仍然是我们必须反复学习和切实遵循的。

马克思和恩格斯逝世以后，列宁发展了马克思和恩格斯关于文学艺术的理论，把马克思主义文艺理论推进到一个新的阶段。列宁对发展马克思主义文艺理论的主要贡献在于：

(一) 列宁发展了马克思主义的认识论，揭示了文艺反映生活的基本规律，说明了文艺是一种社会意识形态，是一定客观生活的反映，强调了实践、生活在认识中的作用，指出：生活、实践的观点，应该是认识论的首先的基本的观点。因此，在1919年，列宁给高尔基的信中，就要高尔基离开彼德堡，到工人农民中去，“在下面可以看见重建新生活的**工作**”。这就是说，作家要反映生活，就必须到生活中去，这就有力地粉碎了资产阶级把艺术创造当成一种不可知的“天才”、“灵感”的表现的唯心主义先验论的反动观点，为文艺创作指明了正确的途径；(二) 列宁发展了文艺属于人民这一光辉思想，在《党的组织和党的文学》这一名著中，第一次明确地提出了无产阶级文学的党性原则，规定了文学应该成为党的文学，是党的事业的一部分，应该为千千万万劳动人民服务，因此，文学必须接受党的领导和监督。这就进一步明确了文艺在无产阶级革命中的地位和原则，无产阶级艺术的本质和作用。列宁指出，资产阶级的所谓“创作自由”是不存在的，是虚伪的，“**资产阶级作家离不开资产阶级出版家的自由，不可能摆脱对于钱袋，对于收买的依赖**”；(三) 列宁在对一些作家和作品的评价中，为我们树立了文艺批评的典范，这就是要从无产阶级革命斗争的需要来评价文艺作品。如高尔基的《母亲》发表后，列宁就称赞它是一本“**非常及时的书**”，认为对无产阶级的革命斗争很有益处。列宁还专门写了《欧仁·鲍狄埃》的纪念文章，称鲍狄埃“是一位最伟大的用歌作为工具的**宣传家**”，称赞

《国际歌》是“一个非人工所能建造的真正的纪念碑”，高度评价了《国际歌》在无产阶级革命斗争中所起的伟大作用；（四）列宁提出了著名的关于每一个民族中有两种文化的学说，进一步揭示了文化本身的历史继承关系和规律。指出：在阶级社会中，“每一个民族文化中，都有两种民族文化”。一种是“大俄罗斯的民主派和社会民主派的文化”，一种是“俄罗斯神甫和资产阶级的文化”，阐明了无产阶级必须批判继承人类思想和文化发展中一切有价值的东西。这就为无产阶级批判继承文化传统以发展自己的社会主义文化奠定了理论基础，而他对托尔斯泰等作家的论述，又为我们批判地继承古代作家的文艺遗产，树立了光辉的榜样。总之，列宁对马克思主义文艺理论作了重要发展，他的每一教导也都是我们应该努力学习和遵循的。

斯大林继列宁之后，按照列宁指引的方向、路线，对发展社会主义文艺作出了重要的贡献。斯大林总结了苏联社会主义文艺的创作经验，提出了社会主义现实主义的创作方法，对发展苏联社会主义文艺起了重大作用，对当时各国的进步文艺也产生了良好的影响；他还阐明了无产阶级文艺的社会主义内容和民族形式的统一，这对发展多民族的社会主义国家的文艺，具有重大的理论和实践的意义；斯大林还强调了社会主义文艺在社会主义建设中的作用和任务，要起着“帮助工人阶级和它的政党以社会主义精神来教育劳动人民，组织群众为社会主义奋斗”（《致苏联电影总局舒米基同志》）。斯大林这些论述对发展马克思主义文艺理论具有重大的意义。

毛主席把马列主义普遍真理与中国革命文艺运动的实践相结合，在与形形色色的资产阶级、修正主义文艺思想斗争

中，继承和发展了马列主义文艺理论，为我党制定了一条无产阶级文艺路线和一套完整的社会主义文艺方针。

人同合口新故可也即。每个主人其有共

二、《在延安文艺座谈会上的讲话》

继承和发展了马克思主义的世界观和文艺理论

1、《讲话》是在两条路线的激烈斗争中诞生的

《讲话》发表于1942年5月，是国内和国际上的阶级斗争发生激烈的变化的时代，是处在政治上、军事上和文化上两个阶级、两条路线的大搏斗时期。这就是毛主席在《讲话》中所精辟概括的七条“实际存在的不可否认的事实”。

(一)“中国的已经进行了五年的抗日战争”。中国人民的抗日战争是中国民主革命“最伟大，最生动，最活跃的一个阶段”。在毛主席和党中央的领导下，各解放区和抗日游击根据地的军民，团结一心，沉重地打击了日本侵略者，抗日战争进入了相持阶段。日本帝国主义为了实现它迅速灭亡中国的迷梦，从而把中国变成它在太平洋战争的后方，一方面加紧对国民党诱降，另一方面集中了百分之七十五的侵华日军和全部伪军对解放区和抗日游击根据地进行疯狂的“扫荡”，实行残酷的“三光”政策，抗日战争正处于最艰苦，最紧张的时期，也是抗日战争不断深入发展，准备迎接最后胜利的阶段。

(二)“全世界的反法西斯战争”。1939年第二次世界大战爆发后，希特勒匪帮，又于1941年6月发动了侵略社会主义苏联的战争，12月，日本帝国主义发动了太平洋战争，

这一伙法西斯头子妄图实现奴役全世界的狂妄野心，为了反对法西斯的奴役，世界各国人民和一切反法西斯力量，结成了国际统一战线，展开了世界范围的反法西斯战争，正如毛主席所指出：“目前共产党人在全世界的任务是动员各国人民组织国际统一战线，为着反法西斯斗争，为着保卫苏联，保卫中国，保卫一切民族的自由和独立而斗争”，在1942年，虽然世界反法西斯战争还处于最困难的阶段，但已接近了伟大的历史转折点。

（三）“中国大地主大资产阶级在抗日战争中的动摇和对于人民的高压政策”。以蒋介石为代表的国民党反动派在抗日战争中的态度是消极抗日，积极反共。国民党反动派为了消灭我党领导的抗日武装力量，与日寇秘密勾结，一方面指派大批军队投降，搞所谓“曲线救国”，在日本军阀指挥下进攻解放区，另一方面，抛出《限制异党活动办法》，大搞“溶共”、“限共”、“反共”的反革命活动，公开调集几十万军队对我解放区实行经济封锁和军事包围，配合日寇进攻解放区，在1940年——1941年发动了第二次反共高潮，制造了震惊中外的“皖南事变”。我党根据毛主席制定的有理、有利、有节的原则，同以蒋介石为代表的反共顽固派进行了针锋相对的斗争。

这场激烈的国内外阶级斗争，也尖锐地反映到党内，就是毛主席的无产阶级革命路线与王明、刘少奇一类骗子的反革命右倾投降主义路线的斗争。王明、刘少奇一伙在政治上反对党对抗日民族统一战线的领导，否认我党在统一战线中的独立自主的政策，搞右倾投降主义；在军事上，他们大搞冒险主义，集中一百一十五个团共四十万兵力（占我军总数百分之八十），搞“战役进攻”，完全违背了毛主席人民战

争思想和持久战的战略方针；在组织上，他们大搞宗派主义，梦想分裂我党我军；在思想上，他们抛出了背叛无产阶级专政的大毒草黑《修养》等，妄图使共产党员“修”成向帝国主义、国民党反动派屈膝投降的奴才。这一切都充分暴露了王明、刘少奇一伙联蒋、联日、反党、反人民的反革命丑恶嘴脸。

为了从思想上、政治上、组织上整顿党的队伍，肃清“左”右倾机会主义路线的恶劣影响，加强党的团结和统一，夺取抗日战争的最后胜利，毛主席在一九四二年领导全党开展了一次“普遍的马克思主义的教育运动”，即党的整风运动。经过整风运动，揭露和清算了王明、刘少奇一类骗子机会主义路线的实质及其恶劣影响，大大提高了广大党员的阶级斗争和路线斗争觉悟，全党在马列主义、毛泽东思想原则的基础上，达到了新的团结，为抗日战争的最后胜利和民主革命的胜利，奠定了巩固的基础。

（四）“‘五四’以来的革命文艺运动——这个运动在二十三年中对于革命的伟大贡献以及它的许多缺点”。在“五四”以后的思想文化战线上，文艺是一个重要的有成绩的部门，“‘五四’以来，这支文化军队就在中国形成，帮助了中国革命，使中国的封建文化和适应帝国主义侵略的买办文化的地盘逐渐缩小，其力量逐渐削弱”。但是，“五四”以来的文艺运动仍然存在着非常激烈的两个阶级、两条路线的斗争，尤其是在三十年代的初期和中期，由于周扬等“四条汉子”伪装革命，窃取了左翼文艺运动的领导权，执行了王明一类政治骗子的机会主义路线，在刘少奇、陈伯达支持下，在文艺战线上抛出了“国防文学”这个资产阶级口号，实质上就是在文艺战线上贩卖民族投降主义和阶级投降

主义的黑货，从而破坏了革命的文艺运动，成为日寇和国民党反动派的帮凶，是一条绞杀革命的资产阶级文艺路线。伟大的共产主义者鲁迅，带领战斗的文艺工作者与周扬之流进行针锋相对的斗争，提出了“民族革命战争的大众文学”这个无产阶级的口号，英勇地捍卫了毛主席的无产阶级革命路线，代表了中华民族新文化的方向。

(五) “八路军新四军的抗日民主根据地，在这些根据地里面大批文艺工作者和八路军新四军以及工人农民的结合”。全国性的抗日战争爆发以后，在毛主席和党中央领导下，抗日根据地不断扩大和巩固，随着政治、军事和经济斗争的深入发展，抗日根据地的文艺运动也不断蓬勃发展起来，根据地的文艺已开始了与八路军以及工人农民的结合，这给文艺的工农兵方向提供了范例，创造了经验。毛主席指出：“现在和共产党、八路军、新四军在一起从事于伟大解放斗争的大批的文化人、文学家、艺术家以及一般文艺工作者，虽然其中也可能有些人是暂时的投机分子，但是绝大多数却都是在为着共同事业努力工作着。依靠这些同志，我们的整个文学工作，戏剧工作，音乐工作，美术工作，都有了很大的成绩。”特别是解放区工农兵群众文艺运动，随着人民革命事业的发展，在苏区文艺运动的基础上，有了进一步的发展。当时，部队文艺运动，内容是革命的战斗生活，形式是多样化，有墙报、战地画报，战壕演出，枪杆子诗等等，开展了“兵演兵，兵写兵，兵画兵”的广泛群众运动。农民的文艺运动更有新的发展，农民把新秧歌叫“斗争秧歌”，把许多戏叫“翻身戏”，开展自编，自演的文艺活动；工人的文艺活动也有很大发展，开始组织各种文化活动的兴趣小组，参加者是工人、学徒和青年技术人员。

(六) “根据地的文艺工作者和国民党统治区的文艺工作者的环境和任务的区别。”革命的文艺运动被分为两支兄弟部队，这就是根据地的文艺队伍和在国统区由党领导的以鲁迅为旗手的左翼文艺运动。抗日战争期间，革命文化运动在两种不同的环境下进行。这不但是两个地区，而且是两个历史时代，“一个是大地主大资产阶级统治的半封建半殖民地的社会，一个是无产阶级领导的革命的新民主主义的社会。”在国统区，由于国民党反动派对文艺工作者的阻挠和压迫，不让革命文艺工作者有到工农兵中去的自由，因此，许多文艺工作者都是在上海亭子间，他们作品的描写对象和服务对象都不是工农兵。抗战以后，有些文艺工作者进入了根据地。他们虽有革命的热情，也作了一些工作，但是到了根据地，并不是说就已经和根据地的人民群众完全结合了，就已经认识了革命根据地文艺运动的任务了，因此，从国统区来的文艺工作者，“必须和新的群众相结合”，把自己的思想感情来一个变化，来一翻改造。如果还停留在国统区时的思想状况和生活状况，“只在知识分子的队伍中找朋友，把自己的注意力放在研究和描写知识分子上面，而对工农兵还是不熟，不懂，英雄无用武之地，那末，不但下乡要发生困难，不下乡，就在延安，也要发生困难的”。

(七) “目前在延安和各抗日根据地的文艺工作中已经发生的争论问题”。“五四”以来，革命文艺虽然向各式各样的封建买办的、资产阶级的文艺发起了猛烈的冲击。但是，反动的文艺还在挣扎，有些人伪装起来，混在革命队伍中，窥视时机，以求一逞。1938年，周扬混进延安文艺界，先后窃取了陕甘宁边区教育厅长和“鲁迅文艺学院”付院长的大权。当1941年边区处在最艰苦的时期，周扬就勾结王

实味、丁玲、艾青、肖军、罗烽等人，在刘少奇一类骗子的支持下，利用延安文艺界一部分文艺工作者的思想混乱，配合日寇的侵华和蒋介石的反共逆流在文艺界掀起了一场大论战。周扬充当反革命急先锋，利用窃据的文艺阵地，首先抛出了《文学与生活漫谈》，一时毒草丛生，在丁玲主编的《解放日报》付刊上，连续发表了王实味的《野百合花》，丁玲的《三八节有感》，罗烽的《还是杂文的时代》，艾青的《了解作家，尊重作家》，肖军的《论同志的‘爱’与‘耐’》，向党和根据地的军民疯狂进攻，他们公然攻击党的领导，污蔑革命根据地，狂叫“太阳中也有黑点”，打着“暴露黑暗”的旗号，要揭露根据地的“黑暗”，攻击根据地是“衣分三色，食分五等”；反对文艺为工农兵服务，反映工农兵的斗争生活，提倡“写熟悉生活”，实质上是资产阶级的自我表现；反对文艺的普及运动，片面地强调资产阶级的提高，例如，当时“鲁艺”的戏剧系，就在周扬一伙把持下，演“大戏”、“洋戏”，严重地脱离工农兵，脱离现实斗争；周扬一伙又打着资产阶级“人性论”的黑旗，反对文艺批评的无产阶级政治标准，吹捧一些反党、反马克思主义的毒草；反对文艺工作者学习马克思列宁主义，胡说什么学习马列主义“妨害创作情绪”；歪曲历史，围攻鲁迅，为三十年代文艺黑线翻案，为王明右倾机会主义路线翻案等等，这就是当时文艺界所发生的争论。

以上七个方面，就是当时的阶级斗争及其表现，根据地军民一方面要武装起来抵抗日寇和国民党反动派的双重夹攻，一方面要战胜资产阶级在思想领域里的进攻，要克服党内“左”右倾机会主义的恶劣影响。根据地广大军民在毛主席和党中央领导下，为了战胜困难，坚持斗争，迎接胜利的

最后阶段的到来，党采取了各种政策来巩固根据地，如建立抗日民主政权，实行减租减息，大力发展民兵等。特别是在党领导下开展了一个轰轰烈烈的大生产运动。同时，党为了从政治上、思想上和组织上整顿自己的队伍，清除王明一类骗子“左”、右倾机会主义路线的影响，纠正不善于把马克思列宁主义普遍真理和中国革命实践相结合的教条主义倾向，保证毛主席无产阶级革命路线的贯彻，加强党的团结统一，以便“**克服投降，战胜困难，驱除日寇，还我河山**”。在毛主席领导下开始了全党的整风运动，这是一场无产阶级思想同非无产阶级思想的大论战，是对全党进行一次普遍的马克思列宁主义、毛泽东思想的教育运动。

在整风运动期间，毛主席发表了《改造我们的学习》、《整顿党的作风》、《反对党八股》和《在延安文艺座谈会上的讲话》等纲领性文件。正确地指导了整风运动的进行，并取得了辉煌的胜利。

2. 《讲话》继承和发展了马克思主义文艺理论

毛主席这篇伟大著作，同他的《新民主主义论》、《看了〈逼上梁山〉以后给延安平剧院的信》，以及在社会主义革命时期发表的《应当重视电影〈武训传〉的讨论》、《关于红楼梦研究问题的信》、《关于正确处理人民内部矛盾的问题》、《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》等伟大著作，直到进行史无前例的无产阶级文化大革命的许多重要指示，把马克思主义世界观和文艺理论发展到一个崭新的阶段，开辟了一个发展无产阶级文艺，进行无产阶级文化大革命的全新的历史时期。毛主席的文艺思想是十分丰富的，不仅指导着我国无产阶级文艺的发展，而且对世界无产阶级文艺运动也有指导意义，不仅是我国民主革命时期发展

无产阶级文艺的指路明灯，也是整个社会主义历史时期发展无产阶级文艺的纲领性的指导思想。毛主席在《讲话》里对马克思主义文艺理论的发展，主要表现在：

（一）在全世界无产阶级文艺运动史上，第一次明确地提出了“文艺为工农兵服务，为无产阶级政治服务，为社会主义服务”的根本方向。毛主席指出：“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题，”我们的文艺“是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的”。把“为什么人”作为文艺的根本、原则问题提出来，就在于文艺为谁服务，关系到文艺的性质和方向。是毛泽东文艺思想的核心。文艺为工农兵服务，集中体现了毛主席的无产阶级文艺路线，是无产阶级文艺的根本方向。因此，毛主席要求一切革命文艺工作者首先“必须明确地彻底地解决它。”毛主席发展了列宁的文学党性原则，指出：文艺应该“很好地成为整个革命机器的一个组成部分”、“文艺是从属于政治的，但反过来给予伟大的影响于政治”。这就科学地阐明了无产阶级文艺与无产阶级政治的关系，有力地批判了“为艺术而艺术”、“超阶级的艺术”、与“艺术无用”等等谬论，粉碎了刘少奇、林彪一类骗子妄图把文艺变成复辟资本主义工具的阴谋，开创了无产阶级“在上层建筑其中包括各个文化领域中对资本阶级实行全面专政”的新时代。

（二）辩证地解决了无产阶级文艺运动中普及与提高的关系，也就是解决了文艺如何为群众的问题。因为普及与提高的问题，是关系到通过什么具体途径，执行什么路线去实现文艺为工农兵服务的方向。毛主席指出：“我们的文艺，既然基本上是为工农兵，那么所谓普及，也就是向工农兵普及，所谓提高，也就是从工农兵提高”，向工农兵普

及，从工农兵提高，是文艺如何为工农兵服务所必须遵循的基本方针。毛主席还透彻地论述了普及和提高的辩证关系，我们的提高，是在普及的基础上的提高，片面地强调提高忽视普及是错误的；而普及又是在提高指导下的普及，只注意普及而忽视提高也是不应该的。从工农兵出发，普及第一，普及与提高的结合，这是我们党的阶级路线和群众路线在文艺工作中的具体运用，它丰富了马克思主义文艺理论，指导着无产阶级文艺创作蓬勃发展。

(三) 系统地解决了文艺工作者与工农兵结合的问题，也就是文艺工作者世界观改造问题。这是文艺为工农兵服务的关键。毛主席教导我们：“**世界观的转变是一个根本的转变**”。文艺工作者要使自己的作品能为工农兵服务，就必须努力改造自己的世界观，这就是要学习马列主义、学习社会，走同工农兵相结合的道路。只有在长期斗争中同工农兵相结合，才能把立足点“**移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来**”。也只有这样，才能逐渐改造思想，才能有无产阶级世界观，也才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。否则，就是“**英雄无用武之地**”，无产阶级也不需要这样的作家。

(四) 用辩证唯物的观点科学地解决了文艺与生活的关系。毛主席指出，人类社会生活“**是文学艺术的唯一源泉**”，一切文艺作品都是社会生活的反映，这就揭示了文艺作品对社会生活的依赖关系，离开了社会生活，文艺的源泉就会枯竭。但是，作为观念形态的文艺作品，都不是社会生活的机械、简单的再现，而是“**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**”。这是对文艺的源泉问题，文艺与生活的关系问题唯

一正确的科学论断，也是对唯心主义先验论最有力的批判。

(五) 全面地深刻地解决了无产阶级文艺批评的理论与实践问题，如关于文艺批评的性质和作用，文艺批评的政治标准和艺术标准及其相互关系，文艺作品的内容和形式的关系问题，以及对资产阶级反动文艺思想的批判等，都作了精辟的论述。毛主席指出：文艺批评是文艺界主要的斗争方法之一；文艺批评有两个标准，即政治标准和艺术标准，二者之间又是政治标准第一，艺术标准第二；我们要求是政治与艺术的统一，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。这些都是对马克思主义文艺理论的重大贡献，是毛泽东文艺思想的重要组成部分。

(六) 正确地解决了无产阶级文艺与民族传统文化的关系。毛主席在论述文艺与生活的关系时，针对周扬一伙所散布的古代和外国文艺作品也是源泉的谬论，深刻地阐明了文艺与文化传统的关系。毛主席指出：古代和外国文艺作品不是源而是流，我们对待民族传统文化的态度是“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”，这就非常清楚地指明，无产阶级对待文化传统是持批判地继承态度，这是历史唯物主义观点的具体运用。

总之，《讲话》为我们制定了一条完整的无产阶级革命文艺路线，系统地解决了发展无产阶级文艺的一系列重大的根本性的理论问题和实践问题。

在社会主义革命时期，毛主席提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，它是在新的形势新的条件下发展科学文化和文学艺术的马克思主义方针，是在无产阶级专政下，在意识形态领域里无产阶级对资产阶级实行全面专政的阶级政策。

也是对列宁所提出的“文学事业最不能作机械的平均划一，少数服从多数”，它必须是“社会民主党工作的一部分”的这一理论的进一步发展。

毛主席提出了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。这是毛主席根据时代的特点与需要，根据无产阶级文艺发展的规律及其战斗任务，概括了文艺史上全部经验而提出来的，要求无产阶级文艺要用“两结合”的创作方法来表现我们社会主义革命和社会主义建设这个伟大的时代，塑造无产阶级的英雄典型，在文艺领域里把帝王将相，才子佳人赶下文艺舞台，对资产阶级实行全面专政。这也是革命发展阶段论和不断革命论，是革命热情与求实精神的思想在文艺创作上的具体表现。

毛主席历来十分重视文艺领域里的阶级斗争与路线斗争，亲自率领无产阶级文艺大军，向封建主义，资本主义和修正主义的反动文艺思想，进行了长期的坚决的斗争。全国解放后，对反动电影《武训传》的批判，对胡适派唯心论的批判，对胡风反革命集团的斗争，对资产阶级右派的斗争，对反动历史剧《海瑞罢官》的批判，直到无产阶级文化大革命中对反动文艺思想和作品的批判，都在文艺战线上迎头痛击了资产阶级的挑战，实现了在文艺领域里对资产阶级实行全面专政。总之，毛主席文艺思想是对马克思主义文艺理论的丰富和发展，是马克思主义普遍真理与中国革命文艺实践相结合，是发展无产阶级文艺，进行无产阶级文化革命的伟大的指针。

3. 《在延安文艺座谈会上的讲话》的伟大意义

《讲话》是一部具有划时代意义的马克思主义的文献，它是按照无产阶级先锋队的面貌改造党、改造世界观和改造

文艺，是无产阶级在上层建筑其中包括各个文化领域对资产阶级实行全面专政的战斗纲领，在延安整风运动中，在三十三年来的党的建设中，在发展无产阶级文艺和批判封、资、修的文艺思想的战斗中，都发挥了巨大的作用，是我们党进行思想和政治路线教育，巩固无产阶级专政的强大武器。它有着伟大的历史意义和深远的现实意义。

(一) 《讲话》是无产阶级在上层建筑其中包括各个文化领域实行专政的战斗纲领。

毛主席在最近指出：“列宁为什么说对资产阶级专政，这个问题要搞清楚。这个问题不搞清楚，就会变修正主义。要使全国知道”。无产阶级要巩固政权，使之顺利地进行社会主义革命和建设，为最终实现共产主义而战斗，就必须对资产阶级实行全面专政，不仅在政治上、经济上要对资产阶级实行专政，而且也要在上层建筑各个领域实行专政。《讲话》就是无产阶级在上层建筑其中包括各个文化领域对资产阶级实行全面专政的战斗纲领。毛主席在《讲话》中反复教导我们：必须“很虚心地学习马克思列宁主义”。广大文艺工作者必须认真学习马列主义、毛泽东思想，当前，特别要学好马克思主义关于无产阶级专政的理论，只有这样，文艺才能在巩固无产阶级专政中更好地发挥作用。

《讲话》明确指出：文艺是“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”，这就突出地说明了文艺在无产阶级专政中的重大作用，而文艺要使之成为巩固无产阶级专政的工具，就必须遵照《讲话》的教导，使文艺成为“无产阶级整个革命事业的一部分”，“服从党在一定革命时期内所规定的革命任务”，努力表现“新的人物，新的世界”，使它“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”。借以使人民群众惊醒起来，感奋起来，更加自觉地坚持社会主义道路，批判资产阶级倾向，批判资产阶级世界观，促进和加强广大群众的革命团结，帮助群众推动历史的前进，巩固无产阶级专政。

(二) 《讲话》是开展无产阶级文艺革命、发展无产阶级文艺的指路明灯。

在《讲话》中，毛主席运用马克思主义的立场、观点和方法，为我们党制订了一条完整的无产阶级文艺路线，明确地解决了革命文艺运动中一系列重大的理论问题和实践问题，在世界文艺史上第一次最明确提出文艺为工农兵服务的方向，同时阐明了普及和提高，文艺和生活，文艺工作者与工农兵相结合，无产阶级文艺批评等一系列发展无产阶级文艺的重大根本问题。给无产阶级文艺事业的发展，指明了一条光辉的道路。

《讲话》彻底批判了资产阶级修正主义文艺路线，把对修正主义文艺路线的批判提到关系着党和国家的前途和命运的大事来看，也就是关系到巩固无产阶级专政的高度来看，并且提出了无产阶级在政治革命进程中，必须进行彻底的文艺革命的伟大战略思想，为发展无产阶级文艺指明了方向。

《讲话》发表以后许多革命文艺工作者满怀革命豪情，积极响应毛主席的号召，到工厂去，到农村去，到部队去，文艺战线上出现了新局面，群众文艺运动蓬勃发展，涌现出许多优秀的革命文艺作品。特别是经过无产阶级文化大革命，在毛主席的无产阶级文艺路线的指引下，经过江青同志和革命文艺工作者的严重斗争，冲破周扬一伙资产阶级文艺路线的重重阻碍和破坏，广大革命文艺工作者正沿着文艺为工农兵服务的方向前进，产生了一批闪烁着毛泽东思想的革命样板

戏，叱咤风云的无产阶级革命英雄形象屹立在文艺舞台上，这是为工农兵服务的样板作品。它把几千年来帝王将相，才子佳人统治舞台的这种历史的颠倒，再颠倒过来了，这是文艺为工农兵服务的丰硕成果，是毛主席提出的文艺为工农兵服务的方向的伟大胜利。

(三)《讲话》为文艺工作者世界观的改造指明了方向。

毛主席在《讲话》中指出：“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题”。这个为什么人的问题，也是世界观的根本问题。为工农兵还是为剥削阶级，为广大人民还是为个人，这是区别无产阶级世界观和资产阶级世界观的分界线。《讲话》中一再强调的立场问题，态度问题，感情问题，都是世界观的问题。毛主席指出有许多党员，在组织上入了党，在思想上并没有完全入党，甚至完全没有入党这个极端重要的问题，指出文艺工作者必须学习马克思列宁主义，与工农兵相结合，改造世界观。这是对无产阶级整个革命队伍的建设，党的建设的伟大指示，也是对文艺队伍建设的伟大指示，它对巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟，建设社会主义有着极端重要的意义。

长期以来，刘少奇、林彪、周扬一伙一贯反对文艺工作者的世界观改造，反对文艺工作者与工农兵群众相结合，在“文艺工作特殊论”幌子下，在文艺界拼命扩大资产阶级法权，宣传资产阶级法权思想，鼓吹“艺术私有”，名利思想，等级制度，雇佣观点，妄图用这些资产阶级法权思想来缠绕和毒害文艺工作者，把文艺工作者同工农兵隔绝开来，使文艺工作者脱离工农兵群众，而为修正主义文艺黑线效劳。毛主席在《讲话》里早已批判了周扬一伙的反动言行，明确指出：“我们知识分子出身的文艺工作者，要使自己作品为

群众欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。没有这个变化，没有这个改造，什么事情都是做不好的，都是格格不入的”。文艺工作者要努力达到和工农兵群众的思想感情“打成一片”，“把自己当作群众的忠实的代言人”，为巩固无产阶级专政而作出自己的贡献。同时，《讲话》又指出，文艺工作者世界观改造的根本途径，就是：学习马克思列宁主义，同工农兵相结合。这是一切文艺工作者取得无产阶级世界观的必由之路，是发展无产阶级文艺的唯一道路，也是反对和防止修正主义的根本保证。

在毛主席文艺思想的光照耀下，广大革命文艺工作者，积极热情地投入群众的革命运动，深入生活，深入斗争，对新民主主义革命和社会主义革命起了积极的作用。

（四）《讲话》是批判资产阶级思想、深入批林批孔的强大武器。

《讲话》高举马克思列宁主义的革命的批判大旗，彻底批判了王明、刘少奇、林彪一伙的机会主义路线和这条路线的一个重要思想来源——孔孟之道，深入批判了他们反对前进，坚持倒退的反动政治立场及其在文艺领域内的种种表现，给予文艺思想战线上形形色色资产阶级、修正主义的反动观点以摧毁性的打击，也是我们今天批林批孔的强大思想武器。

毛主席在《讲话》中，坚持无产阶级的阶级论，明确地阐明了马克思主义的阶级和阶级斗争的观点；坚持马克思主义的唯物史观，深刻地阐述了历史唯物主义关于人民是“人类世界历史的创造者”的光辉思想；同时又坚持唯物论的反映论，精辟地阐明了马克思主义的实践第一的观点，对马克思主义的认识论作了重大的发展。毛主席这些光辉指示，都是我们用来批判林彪一类政治骗子所鼓吹的“中庸之道”、

“人性论”、“先验论”、“无冲突论”和剥削阶级的“唯心史观”的最锐利的思想武器，我们必须从政治上、思想上、理论上彻底批判林彪一类骗子的反革命修正主义谬论，并戳穿其极右的实质，以巩固和加强无产阶级专政。

(五)《讲话》总结了“五四”以来的文艺战线上两条路线斗争的历史经验，彻底揭露了周扬一伙“国防文学”的反动面目。

“国防文学”的口号，就是资产阶级的口号，是王明、刘少奇一伙右倾机会主义路线在文艺上的反映。

“国防文学”借口建立抗日民族统一战线，否认无产阶级的领导权。胡说：在“国防文学”的旗号下，不应提出领导权问题，“领导权并不是谁所专有的”。针对这投降主义谬论，毛主席明确指出：“现阶段的中国新文化，是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”。“真正人民大众的东西，现在一定是无产阶级领导的。资产阶级领导的东西，不可能属于人民大众”。从政治上彻底揭露和批判了右倾投降主义路线的反动性，指出了在抗日统一战线中必须坚持无产阶级的领导权。

在“国防文学”的旗号下，周扬一伙胡说：“普洛不应该挂起明显的徽章”，反对无产阶级文艺。毛主席在《讲话》中彻底批判了“超阶级”理论，指出：“在现在世界上，一切文化和文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的，为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的”。“他们虽然在口头上提出什么文艺是超阶级的，但是他们实际上是主张资产阶级的文艺，反对无产阶级的文艺的”。明确指出，“国防文学”是资产阶级口号，是为国民党反动派效劳，是资产阶级

顽固派文化专制主义的帮凶。

“国防文学”的鼓吹者在“创作自由”，“题材广泛”，“只要是国防的内容都可以写”的谬论指使下，什么《赛金花》、《石达开的末路》、《卢沟桥》等毒草丛生，完全成为蒋介石反动派反共卖国的宣传工具。毛主席在《讲话》中有力地驳斥了“创作自由”等谬论，指出：“你是资产阶级文艺家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级文艺家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民，二者必居其一。”深刻揭露“国防文学”作品宣传阶级投降和民族投降是有其阶级根源的，是为“四条汉子”的反动立场和资产阶级世界观所决定的。

《讲话》也彻底批判了作为“国防文学”理论基础的“人性论”，“全民族性质”等反动观点，指出：“在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性”，资产阶级的“所谓人性实质上不过是资产阶级的个人主义”。

《讲话》也深刻地批判了“国防文学”在组织上的宗派主义。指出：“右倾的投降主义、尾巴主义，或者‘左’倾的排外主义、宗派主义，都是错误的政策。政治上如此，艺术上也是如此”。

毛主席在《讲话》里，彻底清算“四条汉子”的种种罪行，宣判了“国防文学”的死刑。

三、以《讲话》为纲，学好马克思主义文艺理论，为巩固无产阶级专政而战斗

毛主席最近指出：“列宁为什么说对资产阶级专政，这个问题要搞清楚。这个问题不搞清楚，就会变修正主义。要

使全国知道。”马克思主义文艺理论是革命斗争的武器，学习马克思主义文艺理论，可以帮助我们深刻理解毛主席的这个指示，自觉地为巩固无产阶级专政而斗争，这是我们学习马克思主义文艺理论的根本目的。

在整个社会主义历史阶段，阶级、阶级矛盾和阶级斗争是长期存在的，同一切剥削阶级的世界观和文艺观作斗争，是无产阶级专政下继续革命的一个重要方面，是长期的战斗任务。因此，学习马克思主义文艺理论，就要以《讲话》为纲，狠抓世界观和文艺观的改造，“进行一次思想和政治路线方面的教育”，彻底批判资产阶级的世界观和文艺观，树立无产阶级的世界观和文艺观，树立文艺为工农兵服务，为无产阶级政治服务，为社会主义服务的思想；我们学习马克思主义文艺理论，必须积极投入文艺战线上两个阶级、两条路线的斗争，要深入开展批判资产阶级，批判现代修正主义，批判孔孟之道，批判刘少奇、林彪、周扬一伙所散布的各种修正主义谬论，增强识别真假马克思主义，识别香花和毒草的能力，提高执行毛主席无产阶级文艺路线的自觉性，做一个批判资产阶级法权思想及其在文艺界种种表现的战士；要掌握马克思主义文艺理论的基本观点和党的文艺方针、政策，并善于用马克思主义的立场、观点和方法来总结无产阶级文艺实践的经验，做一个推动无产阶级文艺实践的发展，宣传革命样板戏的创作经验，促进社会主义文艺事业的繁荣和发展的战士。

学习马克思主义文艺理论必须以党的基本路线为纲，遵循理论联系实际的原则，在斗争中学习，在斗争中运用，这是我们学习马克思主义文艺理论的唯一正确的、最根本的方法。

要使马克思主义文艺理论联系实际，就必须弄通马克思主义文艺理论的基本原理，要学好原理，就必须做到“**认真看书学习，弄通马克思主义**”。毛主席再三教导我们：“**要系统地而不是零碎地，实际地而不是空洞地**”学会马克思列宁主义，学习马克思主义文艺理论也必须遵循毛主席这一教导，这样坚持数年，结果必有好处。

我们必须在深入工农兵实际，在开门教学过程中，密切联系文艺界的阶级斗争实际，联系师生的思想实际，联系文艺作品的实际，联系中学实际来学习《马克思主义文艺理论》。

（以下文字因图像模糊，内容难以辨识，疑似为正文的延续或注释）

第一讲 文艺为工农兵服务 为无产阶级专政服务 为社会主义经济基础服务

第一节 为工农兵服务是无产阶级 文艺的根本方向

一、文艺史上的一场彻底革命

毛主席在《新民主主义论》中指出：“文化革命是在观念形态上反映政治革命和经济革命，并为它们服务的。”作为文化革命的一部分的文艺革命，也是反映并服务于政治革命和经济革命的。在政治领域，革命的根本问题是政权问题。在经济领域，革命的根本问题是所有制的问题。在文艺领域，革命的根本问题则是文艺为谁服务的问题。一切剥削阶级的政治革命和经济革命是不彻底的，都是以一种少数人对大多数人的专政代替另一种少数人对大多数人的专政，以一种私有制代替另一种私有制。因此，一切剥削阶级的文艺革命也是不彻底的，是以一种为剥削者压迫者的文艺代替另一种为剥削者压迫者的文艺。无产阶级革命不同于以往的任何一次革命，它要“消灭一切阶级差别”，“消灭这些差别所产生的一切生产关系”，“消灭和这些生产关系相适应的一切社会关系”，“改变由这些社会关系产生出来的一切观

念”。（马克思：《一八四八年至一八五〇年的法兰西阶级斗争》）无产阶级革命的这种彻底性，决定了无产阶级文艺革命是文艺史上最彻底的革命。毛主席提出的文艺为工农兵服务的方向，在文艺史上划出了一个完全崭新的时代，是无产阶级文艺革命的彻底性的集中表现。

为工农兵服务的方向的提出，是文艺史上的一场彻底革命。但这场革命不是一个早上完成的，而经历了较长的历史阶段，经历了激烈的斗争。在马克思、恩格斯的时代，无产阶级虽然已经登上了历史舞台，可是无阶级的政治革命和经济革命还未达到成熟阶段。这个时期，在文艺领域里占统治地位的是为资产阶级服务的文艺。从这样的历史条件出发，马、恩要求文艺表现无产阶级的革命斗争，为无产阶级在文艺领域争地位。在列宁的时代，无产阶级的革命性开始成熟，无产阶级的政治革命和经济革命蓬勃发展，资产阶级在文艺领域的统治地位受到了强有力的冲击。这时无产阶级要求建立自己的文艺，以便在文艺领域与资产阶级相对抗。列宁适应这一历史要求，提出了文艺要“为千千万万劳动人民服务”的思想。在中国，五四时期（1919—1921年），政治上是彻底地不妥协地反帝反封建，文化上是彻底地反封建文化，提出了“平民文学”的口号。“但是当时的所谓‘平民’，实际上还只能限于城市小资产阶级和资产阶级的知识分子，即所谓市民阶层的知识分子。”（《新民主主义论》）党的成立时期（1921—1926年），政治上是国共合作，进行反帝反封建的革命，文化上是反对封建古装的旧文学，提倡以反帝反封建为内容的新文学，提出了“为人生的艺术”和“革命文学”的口号。但是“为人生”没有明确的阶级内容，“革命文学”也仅仅是“表同情于无产阶级”的文学。

土地革命时期（1927—1937年），政治上是反革命的军事“围剿”和农村革命深入，共产党单独领导群众进行反帝反封建的革命，文化上是反革命的文化“围剿”和文化革命深入，“在这一‘围剿’中成了中国文化革命的伟人”的鲁迅，运用马克思主义观点，突破“平民文学”、“革命文学”的局限，提出了文艺要为工农服务和工农自己创作文艺的口号。但由于历史条件的限制，他并没有把这作为文艺的根本方向，更没有系统地解决文艺同工农兵相结合这个根本问题。这个时期，前述列宁的光辉思想已介绍到中国来，也为一般左翼文艺工作者所熟悉，但为什么人的问题并未解决，列宁的主张还没有在中国革命文艺运动中生根。四十年代，随着无产阶级政治革命和经济革命的深入，毛主席从文艺界对为谁服务这个问题“并没有得到明确的解决”的实际出发，把马列主义关于文艺应当为劳动人民服务的普遍真理同“五四”以来中国革命文艺运动的具体实际相结合，根据无产阶级在意识形态领域建立对资产阶级的专政的需要，在文艺史上第一次提出了文艺为工农兵服务的方向：“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”；要“歌颂无产阶级和劳动人民”，“歌颂革命人民的功德，鼓舞革命人民的斗争勇气和胜利信心”；文艺工作者只有彻底改造世界观，把立足点“移到工农兵这方面来”，“我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。”（《讲话》）从而彻底解决了中国革命文艺运动中这个长期悬而未决的问题。

二、无产阶级文艺必须为工农兵服务

为工农兵服务是无产阶级文艺唯一正确的方向，此外不

能有任何其它的方向。因为这个方向符合历史发展和文艺发展的客观规律。

文艺为工农兵服务的方向深刻体现了“奴隶们创造历史”的唯物史观。

马克思主义在人类历史上第一次揭示了“奴隶们创造历史”的伟大真理，科学地阐明了劳动群众既是社会物质财富的创造者，也是社会精神财富的创造者，彻底解决了文艺应当属于谁的问题。历史唯物主义认为，劳动创造了人自身，创造了人类社会，也为文艺的产生创造了物质基础。恩格斯说：“只是由于劳动，由于经常和日新月异的动作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特别发达，而且由于这些遗传下来的灵巧在新的愈来愈复杂的动作上不断革新地使用，人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生拉飞尔的绘画、托尔瓦尔德的雕刻以及巴加尼尼的音乐。”（《劳动在从猿到人转变过程中的作用》）在原始社会，文艺的创造是同原始人集体劳动交织在一起的，是劳动的直接产物，是直接为生产劳动服务的集体创作。鲁迅先生曾形象地叙述了最早的音乐与诗歌的产生：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，却觉得吃力了，都想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”（《门外文谈》）

在阶级社会里，由于物质劳动和精神劳动的分工，社会上开始有一批脱离生产劳动的人专门从事文艺创作。但是，

这也改变不了劳动人民是文艺的创造者这一历史事实。阶级社会的发展史告诉我们，正是由于社会劳动的分工，促进了物质生产的发展，为精神生产提供了物质条件，从而使社会的一部分人有可能离开体力劳动去从事精神财富的生产，去进行艺术创造的活动。恩格斯指出：“只有奴隶制才使农业和工业之间更大规模的分工成为可能，并且因此而为古代文化的昌盛——为希腊文化创造了条件。没有奴隶制，就没有希腊的国家、希腊的艺术和科学”。（《反社林论》）毛主席也说过：在封建社会，“只有农民和手工业工人是创造财富和创造文化的基本的阶级。”（《中国革命和中国共产党》）“地主的文化是由农民造成的，因为造成地主文化的东西，不是别的，正是从农民身上掠夺的血汗。”（《湖南农民运动考察报告》）劳动人民不仅以自己的辛勤劳动创造了人们赖以生存的物质生活资料，创造了文艺得以产生的基础，而且他们还在剥削阶级的重压下，在被剥夺了受教育和从事艺术创作的权力的条件下，努力创造了属于自己的文艺。这种民间创作，从内容到形式都丰富了文艺的宝库，给进步的文人创作以营养，有力地推动了文艺的发展。文艺是劳动人民创造的，也应当属于劳动人民。但在过去，文艺只是剥削者压迫者从精神上奴役劳动人民的工具，是少数“上等人”的专利品。历代剥削阶级和刘少奇、林彪一类骗子，为了维护自己的阶级利益，一贯宣扬唯心史观，肆意抹煞、贬低、歪曲劳动群众所创造的文化，否认劳动人民是文艺的真正创造者，鼓吹文艺是少数“天才”创造的，极力夸大剥削阶级在文化艺术创造过程中的作用，以反对文艺为劳动人民服务。文艺为工农兵服务方向的提出，是毛主席运用马克思主义的唯物史观观察社会和文艺的结果。它彻底廓清了历代剥削阶

级和刘少奇、林彪一类散布的重重迷雾，还了历史的本来面目，保证文艺能真正属于创造世界历史的动力——无产阶级和劳动人民。

文艺为工农兵服务的方向是党的阶级路线和群众路线在文艺上最重要的体现。

党的阶级路线和群众路线是无产阶级革命取得胜利的重要保证。无产阶级要在政治、经济和文化上战胜资产阶级和一切剥削阶级，就必须坚决贯彻执行党的阶级路线和群众路线。在《讲话》中，毛主席根据党的阶级路线和群众路线，对工农兵在中国革命中的地位和作用进行了马克思主义的分析，深刻指出：“最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。所以我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的。”工农兵的社会地位和历史作用，决定了他们是革命的根本力量，是破坏旧世界、创造新世界的根本动力。在无产阶级领导革命的各个历史时期，工农兵都是革命的主力。我们党的历史，就是领导工农兵群众进行新民主主义革命和社会主义革命的历史，就是在毛主席革命路线指引下，以工农兵为主力军夺取政权、巩固政权的历史。在我们国家里，工农兵是国家的主人，是无产阶级专政的阶级基础。无产阶级文艺不为他们服务，又为谁服务呢？不能设想，工农兵在政治上、经济上翻了身，在文化艺术上却仍然处于被压迫的地位。文艺不搞工农兵方向，难道去搞地主方向、资产阶

级方向、修正主义方向、帝国主义方向吗？须知那些力量已经“完全陷落在劳动群众的汪洋大海中”，已经日薄西山，气息奄奄，成为历史发展的阻力。不搞工农兵方向的文艺，就会变成逆历史潮流而动的文艺，势必被工农兵所唾弃，成为剥削阶级的殉葬品。所以，毛主席提出文艺为工农兵服务，是一个具有重大战略意义的口号。它反映了无产阶级文艺发展的客观规律，深刻体现了党的阶级路线和群众路线，代表了广大工农兵群众的根本利益和迫切需要，是无产阶级文艺的根本方向。它不仅是民主革命时期我们文艺所应遵循的唯一方向，也是整个社会主义历史时期我们文艺所应遵循的唯一方向。

毛主席指出，无产阶级文艺也把城市小资产阶级劳动群众和知识份子当作自己的服务对象。这并不是要文艺工作者去歌颂他们，把注意力放在研究和描写小资产阶级上面，更不是要文艺工作者把作品当作小资产阶级的自我表现来创作，而是引导他们去接近工农兵群众，去参加工农兵群众的实际斗争，帮助他们摆脱背上的包袱，争取他们到为工农兵服务的战线上来。

为工农兵服务的方向，为无产阶级文艺的发展指出了唯一正确的道路。《讲话》发表以来的历史证明，按照毛主席指引的这个方向前进，革命文艺就欣欣向荣，蓬勃发展，就能最大限度地发挥战斗作用；什么时候违背了这个方向，我们的文艺就必然走上歧路，堕入资产阶级、修正主义的泥坑，蜕变为复辟资本主义的工具。毛主席在一九六四年尖锐指出：解放十几年来，由于文艺黑线的统治，文艺界“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。”这是何等深刻的教训啊！经过伟大的无产阶级文化大革命和批林批孔运动，毛主席的文艺工农兵方向在空前广大的范围内掌握了群众，使文艺领域发生了巨大的根本性的变化。以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，经过十余年奋战，取得了伟大胜利。在革命样板戏的带动下，群众性的社会主义文艺创作蓬勃发展，革命文艺作品如百花盛开，春色满园。文学、戏剧、电影、音乐、美术、摄影、舞蹈、曲艺等各方面，都出现了一大批好的和比较好的作品，并将继续涌现出更多更好的作品来。这一切充分显示了工农兵方向的巨大生命力。

三、为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题

毛主席说：“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”（《讲话》）为工农兵还是为剥削者压迫者，是无产阶级文艺同一切剥削阶级文艺的分水岭，是毛主席的无产阶级革命文艺路线和刘少奇、林彪的修正主义文艺路线长期斗争的焦点。它决定着艺术的性质和发展方向，决定着文艺工作者的生活道路和创作道路。无论从理论上还是从实践上看，这都是一个根本的、原则的问题。抓住了这个问题，如同高屋建瓴，势如破竹，文艺界一些看来很复杂的问题就可以迎刃而解。“这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决。”

文艺的工农兵方向是毛主席文艺路线的核心，是对马列主义世界观和文艺理论的重大发展，对中国和世界的革命文艺运动都产生了巨大而深远的影响。正因为这样，它遇到了国内外、党内外一切阶级敌人的敌视和痛恨。建国以来，文

艺战线上围绕着为什么人这个根本的原则的问题，展开了两个阶级、两条路线、两种世界观的激烈斗争。

刘少奇、周扬一伙从“英雄创造历史”的反动唯心史观出发，一贯否认人民群众创造历史的伟大作用，一贯反对毛主席的无产阶级文艺路线，反对文艺的工农兵方向，顽固地推行一条反革命修正主义文艺黑线。这条文艺黑线的纲领性口号，就是他们在一九六二年抛出的“全民文艺”论。他们胡说：时代变了，《讲话》“过时了”，文艺已成为“全民的事业”，包括资产阶级在内的“全体人民”，“只要他们不是反革命”，都是文艺服务的对象。他们公开叫嚷：“什么叫社会主义文化呢？就是全民的文化”等等。

这个“全民牌”的文艺并不新鲜，它是毛主席在《讲话》中彻底批判过的梁实秋的“超阶级文艺”的翻版，是三十年代的“国防文学”、四十年代的“暴露文学”在新的历史条件下的复活。“全民文艺”实质上是资产阶级文艺，是复辟资本主义的文艺，是为新老资产阶级和一小撮没有改造好的地富反坏右服务的。这个反动的“全民文艺”论以刘少奇的“阶级斗争熄灭论”为政治根据，以地主资产阶级人性论为理论基础，以反动的“英雄史观”为核心，是为“全民党”、“全民国家”这条反革命修正主义政治路线服务的。毛主席教导我们：“社会主义社会是一个相当长的历史阶段。在社会主义这个历史阶段中，还存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争，存在着社会主义同资本主义两条道路的斗争，存在着资本主义复辟的危险性。”我们的文艺应该坚持为工农兵服务的方向，为党的基本路线服务。刘少奇、周扬一伙打着“全民”的旗号，公开篡改文艺为工农兵服务的方向，为被打倒了的地主资产阶级和新生的资产阶级分子在文艺领域

争地位，这是从根本上背叛党的基本路线，背叛历史唯物论的。

文化大革命前，在以“全民文艺”为中心口号的文艺黑线统治下，文艺界充斥着厚古薄今，崇洋非中，厚死薄生的一片恶浊空气，帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神被打扮成“英雄”统治着社会主义的舞台。拿戏剧这个部门来说，全国大约三千个剧团中，二千八百多个剧团是专演帝王将相、才子佳人、牛蛇鬼神的，仅有的五十多个话剧团，也是“一大、二洋、三古”，被中外古人，死人占据着。小说、电影等部门也是如此。刘少奇、周扬一伙为了欺骗群众，不得不写一些所谓“工农兵”形象，但都被歪曲、丑化得不象样子。（如小说《上海的早晨》中的汤阿英，电影《北国江南》中的银花，电影《红日》中的石东根）其罪恶目的就是要把文艺离开为工农兵服务的金光大道，走进为资产阶级服务的死胡同。

江青同志亲自培育的革命样板戏，是实践毛主席革命文艺路线的产物，是文艺的工农兵方向的光辉体现，也是对“全民文艺论”的最有力的批判。革命样板戏的诞生，宣告了“全民文艺论”的破产。但是，坚持文艺为工农兵服务的方向和坚持资产阶级文艺方向的斗争并没有结束。一九六四年，毛主席关于文学艺术的批示发表不久，野心家、阴谋家林彪迫不及待地跳了出来，鼓吹什么“方向问题解决了”，关键是“抓创作”的谬论。疯狂对抗毛主席的批示，妄图捂文艺黑线的盖子，把文艺创作引向修正主义的轨道。

说“方向问题解决了”，实质上是抹煞文艺领域里的斗争，否认在斗争中坚持为工农兵服务的方向的必要性。毛主席的《讲话》和从京剧革命开始的文艺革命，从理论、

实践上解决了无产阶级文艺的方向问题。但是，这并不等于说现在的文艺队伍中已经没有方向路线问题了。按林彪的逻辑，既然“解决”了，还提工农兵方向做什么呢？他的目的，是要在“方向已经解决”的幌子下，以地主资产阶级的文艺方向来取代无产阶级的文艺方向，让“全民文艺”的黑货重新统治社会主义的文艺舞台，让反革命修正主义文艺黑线重新统治文艺界。说关键是要“抓创作”，这是把文艺方向和文艺创作割裂开来。文艺方向和文艺创作是统一的。方向路线统帅创作，创作又体现方向路线，两者不可分割。对文艺工作者来说，任何时候都存在一个按照什么方向路线进行创作的问题。如果文艺创作脱离了无产阶级的文艺方向，那样的文艺创作只能是封、资、修的黑货。林彪散布创作与方向分裂的谬论，就是梦想以地主资产阶级的文艺方向来统帅创作，使文艺创作作为新老资产阶级和一切剥削阶级服务。我们必须牢记党的基本路线，时刻保持清醒的头脑，深入批判“全民文艺论”、“方向问题解决了”的谬论及其变种，彻底肃清其流毒，使我们的文艺永远沿着为工农兵服务的方向前进。

第二节 社会主义文艺必须适应 社会主义的政治和经济

社会主义文艺必须适应社会主义的政治和经济，这是文艺为工农兵服务的方向决定的，也是工农兵方向的体现。因为文艺为工农兵服务，就是为工农兵的斗争需要和根本利益服务。而工农兵的斗争需要和根本利益，在今天是建立在社

会主义经济基础之上的，是经过无产阶级政治集中地表现出来的。文艺的性质、社会地位和作用，也决定了社会主义文艺必须为无产阶级专政服务，为社会主义经济基础服务。关于这个问题，毛主席在《新民主主义论》中作了精确的论述：“一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定社会的政治和经济；而经济是基础，政治则是经济的集中表现。”

一、社会主义文艺要为社会主义经济基础服务

马克思在《〈政治经济学批判〉序言》里指出：“人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。”恩格斯也认为：“直接的生活资料的生产，因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成为基础，人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的，因而，也必须由这个基础来解释，而不是象过去那样做得相反。”

（《在马克思墓前的讲话》）这就第一次科学地揭示了文艺是一种社会意识形态，它和哲学、法律、政治、宗教等一样，是一定经济基础的上层建筑。这对于文艺科学是一个具有革命意义的发现，给文艺理论领域的一切唯心主义当头一棒，彻底否定了过去关于文艺的本质的传统观点，从而奠定了马克思主义文艺理论的基础。

既然文艺是一定经济基础的上层建筑，它和经济基础有什么关系呢？（1）经济基础决定文艺的性质和发展变化。

在经济基础与上层建筑这一对矛盾中，“**经济基础一般地表现为主要的决定的作用。誰不承认这一点，誰就不是唯物论者。**”（《矛盾论》）因之，有什么样的经济基础，就有什么样的文艺；经济基础变了，文艺也随之或快或慢地发生变革。比如在奴隶社会的经济基础上，产生了《诗经》。在封建经济基础上，出现了《红楼梦》《琵琶记》。而《国际歌》和鼓吹拓殖的冒险精神的《鲁宾逊漂流记》，则都是资本主义社会经济基础的产物。为什么在同一经济基础上会产生对立的文艺呢？这是因为在阶级社会里，经济基础具有阶级对抗的性质，而这种对抗也必然反映到上层建筑之一的文艺中来，形成不同阶级的文艺。（2）文艺对经济基础起着巨大的能动作用。在承认经济基础决定上层建筑的同时，还须承认“**上层建筑对于经济基础的反作用。这并不是违反唯物论，正是避免了机械唯物论，坚持了辩证唯物论。**”（《矛盾论》）所以，文艺不是消极地、被动地反映基础，而是积极地反作用于基础，或者是保护，或者是破坏。革命的文艺（如洪秀全的反孔诗）破坏腐朽、落后的生产关系，促进新生的、进步的经济基础的发展；反动的文艺（如朱熹的尊孔诗）阻碍新生的、进步的经济基础的形成和发展，维护腐朽的、落后的生产关系。

毛主席说：“**以社会主义为内容的国民文化必须是反映社会主义的政治和经济的。**”（《新民主主义论》）社会主义文艺是社会主义经济基础的上层建筑，应当为巩固和发展社会主义经济基础服务。我们中国属于社会主义国家，二十五年来，在毛主席革命路线指引下，我们逐步地消灭了帝国主义所有制、官僚资本主义所有制和封建主义所有制，逐步地改造了民族资本主义所有制和个体劳动者所有制，而代之

以社会主义的两种公有制。社会主义的经济基础已经逐步地巩固和发展起来。但是，我们的经济基础还不稳固，资产阶级法权在所有制方面，还没有完全取消，在人们的相互关系方面还严重存在，在分配方面还占统治地位。文艺为社会主义经济基础服务，必须去研究：“向着旧的社会经济形态及其上层建筑（政治、文化等等）作斗争的新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想”（《应当重视电影〈武训传〉的讨论》），为巩固和发展社会主义公有制，防止在所有制方面已被取消的资产阶级法权复辟，继续完成所有制方面的社会主义改造大喊大叫，为在人与人的相互关系和分配关系方面限制资产阶级法权，批判资产阶级法权思想，不断削弱产生资本主义的基础擂鼓助威。以革命样板戏为代表的社会主义文艺，在帮助社会主义经济基础的巩固和发展中有重要作用。这不是谁的主观愿望，而是社会主义文艺的上层建筑性质决定了的。比如革命现代京剧《龙江颂》深刻批判了小生产的私有观念和农村资本主义倾向，热情讴歌了社会主义时代广大贫下中农的“龙江风格”，是一曲人民公社集体经济和共产主义思想风格的颂歌。浩然的长篇小说《艳阳天》反映了我国社会主义历史时期农村两个阶级、两条道路、两条路线的激烈斗争，表现了广大贫下中农听毛主席的话，保护社会主义集体经济，同农村的资本主义势力作斗争的革命积极性。这样的作品，在旧的经济基础没有变革为社会主义经济基础之前，显然是不可能产生的。而它们的出现，又有力地促进了社会主义经济基础的巩固和发展。

但是，在社会主义社会，还存在着“上层建筑和经济基础的又相适应又相矛盾的情况”（《关于正确处理人民内部

矛盾的问题》)。文艺和经济基础的关系也是这样。在文化大革命前的十七年，文艺和社会主义经济基础的矛盾表现特别突出。一九六三年十二月，毛主席在《关于文学艺术的批示》中彻底揭露了这种矛盾的尖锐性：“**各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，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。许多部门至今还是‘死人’统治着……社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题**”。江青同志也曾指出：“**剧场本是教育人民的场所，如今舞台上都不外是帝王将相，才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用。**”（《谈京剧革命》）这种黑线专政的严重情况之所以产生，不仅是因为旧的意识形态的一些部门并不同产生它的旧的经济基础一起消亡，它还会保存下来，对新的经济基础发生破坏作用，还由于在社会主义社会，存在着产生反社会主义的文艺路线、文艺理论、文艺创作的经济基础。文艺领域阶级斗争的历史和现实证明，资产阶级影响的存在，国际帝国主义、修正主义影响的存在，是产生刘少奇、林彪修正主义文艺路线和封资修毒草的政治思想根源，而资产阶级法权的存在，则是其产生的重要经济基础。如何解决这个矛盾，使文艺适应社会主义经济基础的需要呢？毛主席说：“**当着政治文化等上层建筑阻碍着经济基础的发展的时候，对于政治上和文化上的革新就成为主要的决定的东西了。**”（《矛盾论》）毛主席还指出：“**这需从调查研究着手，认真地抓起来。**”《十六条》也指出：要“**批判资产阶级和一切剥削阶级的意识形态，改革教育，改革文艺，改革一切不适应社会主义经济基础的上**

层建筑，以利于巩固和发展社会主义制度。”在文艺战线，就必须进行无产阶级文艺革命，彻底搞掉文艺黑线，肃清封资修的文艺理论和文艺创作的流毒，在斗争中“创造保护自己社会主义经济基础的文艺”。（江青《谈京剧革命》）如果不是这样，我们的文艺不能适应社会主义的经济基础，那它就必然要破坏社会主义的经济基础；最后导致旧经济基础的复辟。苏修文艺在把社会主义公有制演变为官僚垄断资产阶级所有制的过程中所起的恶劣作用，在无产阶级文艺史下是一个十分惨痛的教训。江青同志领导的京剧革命，正是为了解决文艺与社会主义经济基础的矛盾，向资产阶级、修正主义所发动的一次战略进攻。这场革命的意义，不仅使京剧这个古老的剧种从为复辟旧经济基础服务转到为巩固和发展社会主义经济基础服务的轨道上来，而且从理论上和实践上解决了社会主义文艺如何适应社会主义经济基础的问题。在伟大的无产阶级文化大革命的推动下，以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命取得了重大胜利，从根本上改变了文化大革命前文艺破坏社会主义经济基础的情况。但是，上层建筑的文艺和经济基础“又相适应又相矛盾”的规律，在整个社会主义历史阶段都是起作用的。只要资产阶级的影响存在一天，资产阶级法权存在一天，破坏社会主义经济基础的文艺路线、理论和创作就随时可能冒出来。“突破样板戏的框框”、“走自己的路”的叫嚣，《三上桃峰》、《生命》、《园丁之歌》的出笼，“三坏四旧”在都分地区的重新抬头，都从反面向我们敲起了警钟。因此，我们要坚持党的基本路线，重视上层建筑领域的革命，继续搞好无产阶级文艺革命，不断解决文艺同社会主义经济基础的矛盾，使社会主义文艺不断适应社会主义经济基础的

发展。

二、社会主义文艺要为巩固无产阶级专政服务

毛主席说：“在现在世界上，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。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）这戳穿了剥削阶级为掩盖和抹煞文艺的阶级性所散布的种种谎言，揭示了作为政治斗争工具的文艺的本质。

在阶级社会里，上层建筑具有阶级性，文艺也不例外。文艺的阶级性是阶级社会中文艺的根本属性，是文艺的上层建筑性质的具体体现。阶级社会的一切文艺作品，无论是描绘社会阶级斗争的画面，还是展示日常生活的场景，无论是描写人物形象，还是歌咏山水花鸟，无论是有完整故事情节的叙事作品，还是表现刹那间感情的抒情短诗，都渗透着一定阶级的思想感情，反映了一定阶级的要求、愿望，是阶级斗争的工具。毛主席在《讲话》中用马克思主义的阶级和阶级斗争学说，根据文学史的大量材料，分析了文艺的这种根本性质：“文艺是为地主阶级的，这是封建主义的文艺。中国封建时代统治阶级的文学艺术，就是这种东西。”“文艺是为资产阶级的，这是资产阶级的文艺。”“文艺是为帝国主义者，周作人、张资平这批人就是这样，这叫做汉奸文艺。在我们，文艺不是为上述种种人，而是为人民的。”在文学史上常常有这样的现象：同一题材的作品表现了相反的阶级倾向。如《金光大道》和《锻炼锻炼》都是取材于农业合作化的品，但作品的阶级内容和在阶级斗争中所起的作用完全相反。又如同是描写东北人民解放战争时期的事件，革命

现代京剧《智取威虎山》和反动影片《兵临城下》在政治思想和社会效果上也绝然不同。

“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”（《讲话》）文艺之所以具有阶级性，是由“人类头脑”的阶级性决定的。一首上海工人歌谣唱得好：“什么藤结什么瓜，什么树开什么花，什么时代唱什么歌，什么阶级说什么话。”这是因为在阶级社会中，任何一个作者都在一定的阶级地位中生活，他的思想无不打上阶级的烙印。他的喜怒哀乐和他所属阶级的命运是紧紧联系在一起：为本阶级的利益而快乐，为本阶级的失败而悲伤，对敌视、妨碍本阶级的人表示愤怒。所以他写出来的作品一定表现本阶级的思想意识和政治要求，为本阶级代言。高尔基把作家称为“阶级的眼睛、耳朵和声音”（《关于现实》），形象地说明了这个道理。三十年代，反动的“新月派”头目梁实秋和反动文人苏汶标榜自己是“第三种人”，叫嚷要创造“超阶级的艺术”。鲁迅对此作过深刻的批判。他说：“生在有阶级的社会里而要做超阶级的作家……这样的人，实在也是一个心造的幻影，在现实世界上是没有的。要做这样的人，恰如用自己的手拔着头发，要离开地球一样。”（《论第三种人》）资产阶级、修正主义者为什么要掩盖文艺的阶级性呢？因为资产阶级文艺是为维护资本主义制度服务的。他们不敢公开承认他们那种文艺的剥削阶级的属性。为了掩盖资产阶级剥削的实质，他们把自己的文艺说成是全民的东西，以欺骗广大劳动人民。资产阶级口头上提出什么文艺是超阶级的，实际上是要作家“超”出无产阶级，倒向资产阶级。毛主席一针见血地指出：“他们在实际上是主张资产阶级的文艺，反对无产阶级的文艺的。”前不

久，有人宣扬资产阶级古典音乐只表现“情绪的变换和对比”，“没有什么深刻的社会内容”，都是妄图借抹煞艺术的阶级性来欺骗和蒙蔽人民群众，剥夺无产阶级手中的文艺器武，而代之以资产阶级、修正主义文艺。

既然文艺是一定经济基础的上层建筑，是阶级斗争的重要武器，那么它也必然要从属于一定的政治，为一定的政治路线服务。因为“**政治是经济的集中表现**”（列宁《我们的纲领》），它是上层建筑的核心，直接地集中地反映经济基础并为它服务，经济基础和文艺的相互作用都要通过它来实现。同时，“**政治，不论革命的和反革命的，都是阶级对阶级的斗争，不是少数个人的行为……只有经过政治，阶级和群众的需要才能集中地表现出来。**”（《讲话》）历史上各社会阶级或政治集团，为了保护、发展自己的经济基础，维护本阶级的利益，都积极要求文艺从属于本阶级的政治，为本阶级或本政治集团的政治路线服务。如春秋战国时代，儒家鼻祖孔老二面对“礼坏乐崩”的局面，抛出“启发思想在于诗，立身行事在于礼，陶冶性情在于乐”的反动口号，纠集一批信徒大搞“正乐”，极力使文艺为没落奴隶主贵族“克己复礼”的政治路线服务。法家荀况等则积极提倡为“法治”的文艺，要求文艺为新兴地主阶级建立统一的中央集权的封建国家鸣锣开道。又如北宋变法运动中，地主阶级改革家王安石为了实行和维护新法，创作了《河北民》、《商鞅》、《后元丰行》等战斗诗篇。而投靠大地主顽固派的孔孟之徒苏轼，则炮制了《山屯》、《吴中田妇叹》、《和子由》等恶毒攻击新法、宣扬孔孟之道的诗，为守旧倒退的政治路线服务。无产阶级和资产阶级都把文艺作为政治斗争的工具。姚文元同志说：“文艺是阶级的最敏锐的神经，无产

阶级与资产阶级的政治斗争，它的每一个回合，每一个起伏，每一个转折，总是首先从文艺上反映出来。”三十年代，周扬一伙鼓吹的“国防文学”，是为王明推行机会主义路线制造舆论的。而鲁迅主张的“民族革命战争的大众文学”，则是毛主席革命路线在文艺领域的体现。“两个口号”的论争，实质上是两条对立的政治路线斗争的敏锐的反映。无产阶级在斗争中一方面无情地揭露、彻底地批判资产阶级“利用小说进行反党活动”，“采用各种方法，企图利用文艺阵地，作为腐蚀群众、准备资本主义复辟的温床”的罪恶，另一方面又十分重视革命文艺的重要性：“革命文艺是整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉……如果连最广义最普通的文学艺术也没有，那革命运动就不能进行，就不能胜利”。自觉地“使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”，为无产阶级政治服务，为毛主席的革命文艺路线服务。

文艺为无产阶级政治服务，就是“服从党在一定革命时期内所规定的革命任务。”在社会主义历史时期，“无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面的专政”。毛主席最近又指出：“列宁为什么说对资产阶级专政，这个问题要搞清楚。这个问题不搞清楚，就会变修正主义。要使全国知道。”在阶级社会里，文艺从来就是阶级专政的工具。在对资产阶级实行全面专政的伟大斗争中，社会主义文艺担负着极其光荣的战斗使命——为巩固无产阶级专政而斗争。建国以来，资产阶级、修正主义者反对毛主席的革命文艺路线，最根本的就是反对文艺为无产阶级专政服务，把文艺变成妄图颠覆无产阶级专政的工具。从

《清宫秘史》到《海瑞罢官》，到林彪炮制的《重上井冈山》，贯串的就是一条反对无产阶级专政的黑线。在毛主席革命路线指引下，革命文艺发挥了巩固无产阶级专政的战斗作用。革命样板戏以党的基本路线为指导，深刻地反映了中国人民在毛主席的领导下，建立和巩固无产阶级专政的惊天动地的伟业，展示了我国民主革命和社会主义革命历史的宏伟画卷；形象地宣传了革命人民建立和巩固无产阶级专政都要靠党的正确路线，热情地歌颂了毛主席革命路线的伟大胜利；大力宣传共产主义世界观，彻底批判了孔孟之道、资产阶级法权观念和一切剥削阶级的意识形态。这一切都“能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争”，鼓舞人民群众把无产阶级专政下的继续革命进行到底。革命样板戏是文艺为无产阶级专政服务的光辉榜样。

如何使文艺更好地完成自己光荣的战斗使命，成为巩固无产阶级专政的锐利武器？首先，要加强党对文艺工作的领导。由列宁提出、毛主席发展了的文艺党性原则告诉我们：文艺事业是党的事业的一部分，必须接受党的领导。列宁说过：“文学应受党的监督”。（《党的组织和党的文学》）毛主席进一步指出：“真正人民大众的东西，现在一定是无产阶级领导的。资产阶级领导的东西，不可能属于人民大众。新文化中的新文学新艺术，自然也是这样。”（《讲话》）党的领导使文艺工作有坚定正确的政治方向，能“注入生气勃勃的无产阶级事业的生气勃勃的活水”，从而牢牢地把文艺掌握在无产阶级手里，真正成为无产阶级专政的有力武器。我国革命文艺运动历史证明，党的领导是无产阶级文艺事业繁荣发展的根本保证。资产阶级、修正主义者叫嚣“外行不能领导内行”，鼓吹“创作自由”，其要害就是反对党

领导文艺，妄图把文艺置于资产阶级的领导之下，作为复辟资产阶级专政的工具。

第二，要狠抓阶级斗争、路线斗争，加强在文艺领域里对资产阶级的全面专政。这就要继续深入批判林彪、孔老二的反动文艺观，批判尊儒反法的旧戏；注意文艺战线阶级斗争的新动向，进一步批判刘少奇、周扬的文艺黑线；支持文艺领域内的社会主义新生事物，限制资产阶级法权。以把资产阶级从文艺领域的各个角落里赶走，建立和巩固无产阶级的绝对优势。

第三，认真学习、落实毛主席关于理论问题的重要指示，发展社会主义文艺创作。为了进一步加强社会主义文艺的战斗性，充分发挥它在巩固和加强无产阶级专政斗争中的巨大作用，必须彻底批判反动的“无冲突论”和“距离论”，把现实生活中两个阶级、两条路线的矛盾和斗争典型化，反映现实的阶级斗争和路线斗争，特别要反映无产阶级同新生资产阶级分子长期的、顽强的、殊死的斗争，宣传马列主义，揭露资本主义，批判修正主义，歌颂社会主义，展望共产主义。当前，讴歌无产阶级文化大革命的辉煌胜利，是文艺创作反映现实斗争，为巩固无产阶级专政大喊大叫的一个重要方面。毛主席亲自发动和领导的无产阶级文化大革命，是无产阶级专政下继续革命的伟大实践，是反修防修的战略措施。文艺是无产阶级专政的工具，当然有责任通过生动的艺术形象展示亿万群众跟随毛主席炮打刘少奇、林彪两个资产阶级司令部的革命图景，为冲击资产阶级法权，向着共产主义伟大目标奋勇前进的社会主义新生事物放声歌唱，热情宣传“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。”以有力地打击妄图否定文化大革命的国内外阶级敌人，帮助广大群众深刻认识“列宁为什么说对资产阶级专政”这个重要问题，促进全国的安定团结，发展革命和生产的大好形势。近两年来出现的一批反映无产阶级文化大革命的好作品，如短篇小说《初春的早晨》、《金钟长鸣》、《特别观众》；话剧《战船台》和短篇小说集《迎着朝阳》，在三大革命斗争中产生了积极的影响，受到工农兵的热烈赞扬，不愧为对资产阶级实行全面专政的号角和战鼓。当然，我们提倡反映现实的阶级斗争、路线斗争，歌颂无产阶级文化大革命，最终还是要求文艺工作者学习革命样板戏的根本经验，塑造“完全超出资产阶级法权的狭隘眼界”，坚持无产阶级专政的英雄形象。离开了这一点，文艺为无产阶级专政服务就是一句空话。

第四，进一步加强文艺队伍的思想建设和组织建设。

无产阶级文艺从属于无产阶级政治，为无产阶级的政治路线服务，这是无产阶级文艺发展的客观规律。资产阶级、修正主义则常常鼓吹“超政治的艺术”，反对文艺为无产阶级政治服务，为毛主席的革命路线服务。从胡秋原、苏汶的“勿侵略文艺”，到王实味的“艺术领导政治”。从刘少奇、周扬的“艺术即政治”，到林彪一伙的“政治可以冲击艺术”。尽管口号形形色色，花样一再翻新，但万变不离其宗，都是把文艺和政治割裂开来，否定政治和艺术之间的统帅和被统帅的关系，“而其实质就象托洛茨基那样：‘政治——马克思主义的；艺术——资产阶级的’。”（《讲话》）我们一定要坚持无产阶级政治挂帅，自觉运用文艺必须为无产阶级政治服务这个客观规律，正确认识和处理文艺和政治的辩证关系，使社会主义文艺成为巩固无产阶级专政的总战

钱中的一条重要战线。”“……”

第三节 坚持无产阶级的阶级论

反对地主资产阶级的人性论。人性论是反对无产阶级革命和无产阶级专政的反动理论。

人的本质是什么？这是阶级论与人性论斗争的焦点。马克思主义认为：“人的本质并不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”（马克思《关于费尔巴哈的提纲》）在阶级社会里，人的本质就是阶级的本质，人性就是人的阶级性。剥削阶级则把人性说成是“人类的共同本性”，他们否认人的阶级性，把剥削阶级的思想感情，特别是资产阶级个人主义冒充为全人类的“共同人性”。毛主席在《讲话》中，毛主席运用阶级分析方法对人性论的这种基本观点进行了全面、深刻的批判。他首先指出：“有没有人性这种东西？当然有的。但是只有具体的人性，没有抽象的人性。在阶级社会里，就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。”人性是人区别于动物的特性，是社会实践的产物。人的本质是在社会实践中形成和发展着的。离开社会的生产斗争和阶级斗争去看人的本质，人和动物就没有区别了。所谓抽象人性是具体的，在阶级社会里必定带有阶级性。刘少奇、林彪一类也宣扬什么“人性”，刘少奇、林彪一类也宣扬什么“人性”。

人都有喜怒哀乐，是人都有人之常情”，“不能说阶级社会里不会有全人类的需要”，说儒家的“德、仁义、忠恕”是“人的关系”的原则，鼓吹“利己多欲乃规律”，并说这就是“历史唯物主义”。他们把阶级性和人性对立起来，用所谓“共同人性”、“人之常情”、“人欲”代替人的阶级性。这就是拿孔孟之道的反动的的人性论，篡改和否定历史唯物主义的阶级论。“马克思主义的一个基本观点，就是存在决定意识，就是阶级斗争和民族斗争的客观现实决定我们的思想感情。”在阶级社会里，不同的阶级有不同的喜怒哀乐和人之常情，有不同的处理“人的关系”的原则和不同的“欲”。鲁迅在批判梁实秋时说过：“自然，‘喜怒哀乐亦人之情也’，然而穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王那会知道北京捡煤渣老婆子身受的酸辛，饥区的灾民，大约总不去种兰花，象阔人的老太爷一样，贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。”（《“硬译”与“文学的阶级性”》）孔老二的“欲”，是“民可使由之，不可使知之”，是“克己复礼”；林彪的“欲”，是“金钱至上”、“法权万能”，是“悠悠万事，唯此为大——克己复礼”。无产阶级的理想，则是消灭剥削阶级，解放全人类，实现共产主义。这说明人的思想感情和欲求，都带着深刻的社会内容和阶级内容，决不可能是一种纯生物学的特征，超阶级的人类普遍的“规律”，“全人类的需要”。

毛主席不但深刻批判了人性论的超阶级的本质，还彻底揭露了人性论的虚伪性。他说：“我们主张无产阶级的人性，人民大众的人性，而地主资产阶级则主张地主资产阶级的人性，不过他们口头上不这样说，却说成为唯一的人性。有些小资产阶级知识分子所鼓吹的人性，也是脱离人民大众

或者反对人民群众的，他们的所谓人性实质上不过是资产阶级的个人主义，因此在他们的眼中，无产阶级的人性就不合于人性。”资产阶级、修正主义者鼓吹人性论的目的，是为了掩盖资产阶级人性的丑恶本质，保卫、美化资产阶级剥削人、压迫人的本性。他们用什么来掩盖呢？把资产阶级人性美化成唯一的人性，并用它来改造无产阶级的人性。他们的中心口号是所谓的“人类之爱”。这当然是骗人的鬼话。“世上决没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。至于所谓‘人类之爱’，自从人类分化成为阶级以后，就没有过这种统一的爱。过去的一切统治阶级喜欢提倡这个东西，许多所谓圣人贤人也喜欢提倡这个东西，但是无论谁都没有真正实行过，因为它在阶级社会里是不可能实行的。”孔老二提倡“泛爱众”，但他爱的只是奴隶主贵族，只是反动的奴隶制度，对奴隶和新兴地主阶级他是一点也不爱的。林彪讲什么“仁爱之心”，可是他在《571工程纪要》中，杀气腾腾地要一口“吃掉”无产阶级，要谋害无产阶级的伟大领袖。他爱的只是被我们打倒的那一小撮阶级敌人，只是新生的资产阶级分子。阶级斗争的历史和现实，彻底揭去了“人类之爱”的温情脉脉的纱幕。

阶级论与人性论围绕着人的本质是什么的论争，实质上是两种世界观、两条政治路线的斗争。阶级论是唯物史观的核心，是制定和执行无产阶级革命路线的理论基础。人性论是唯心史观的核心，是提出和推行修正主义路线的理论基础。阶级论从无产阶级利益出发，强调人的阶级性，对社会进行阶级分析，就能够揭示社会阶级斗争的客观规律，从而制定出无产阶级革命和无产阶级专政的革命路线。人性论从地主资产阶级的利益出发，强调抽象的普遍人性，否认阶级分析

借法其結果必熟練某物數譯者，審認階級斗争，極揚階級調和與階級合作。历史的經驗告訴我們，資產階級、修正主義者都把人性論作為反對無產階級革命和無產階級專政的思想武器。在無產階級奪取政權以前，資產階級、修正主義者宣揚人性論，是要證明地主資產階級剝削、壓迫工农是“人之常情”，是人的本性，資本主義制度是合乎人性的，應該永世長存，而無產階級和劳动人民起來造反是違反人性的，那吾至人與這愛天納原剛，應該安守奴隸地位，忍受剝削壓迫以兩步籌在抗日戰爭時期拋出燕《修正》，鼓吹“老二勤”“老三不勤”“勤能補拙”等人性論的黑貨，就是為中反動階級階級專政的斗争，保持白帶帝國主義和國賊人等廣動據。在無產階級奪取政權以後，資產階級和修正主義者宣揚人性論，是要證明工农当家作主違反“人之常情”，無產階級專政的社會主義制度不合於人性。而資產階級的復辟藉助是人的本性，“人之常情”，是合理的。這樣人性論又成為顛復無產階級專政、復辟資本主義的思想工具。林彪打砸孔孟仁又道德”的破旗，猖狂叫囂“恃德者昌，恃力者亡”，大罵無產階級專政是“不仁”，正是為了煽動一小撮階級敵人用反革命暴力來推翻無產階級專政。總之，人性論是給地主資產階級壯膽的“興奮劑”，是戕害人民群眾心靈的“腐蝕劑”，是反對無產階級革命和無產階級專政的反動理論。我們一定要堅持馬克思主義的階級斗争和無產階級專政的理論，堅持党的基本路線，把人性論批倒批臭，使無產階級專政不斷得到鞏固和加強。

二、人性論是修正主義文艺路線的理論基礎

政治思想領域里階級論與人性論的斗争必然會反映到文

艺领域里来。文艺领域里的阶级论与人性论的斗争，实质上是两种文艺观、两条文艺路线的斗争，是政治思想领域里两种世界观、两条政治路线斗争的反映。刘少奇、林彪一伙用人性论去观察世界，观察社会，观察文学艺术，把人性论作为解释和衡量一切文艺现象的基本准则。这样，人性论就成了他们的文艺观的核心，成了他们的文艺路线的理论基础。修正主义文艺理论的核心，是人性论。人性论与阶级论的斗争反映在文艺理论上，最突出地表现在承认不承认文艺的阶级性这个根本问题上。资产阶级把人性论作为他们的文艺理论的核心，用人性论解释文艺的本质，否认文艺的阶级性。梁实秋说：“文学一概都是人性为本，绝无阶级的分别。”艾周扬说：“我们要文艺变成全世界人民的文艺，使它不再带阶级的烙印。”林彪把文艺说成是各个阶级的“都可饮用的‘咖啡’”，鼓吹“养人文艺”、“咖啡文学”。从三十年代“国防文学”到六十年代的“全民文艺”，到林彪的“咖啡文艺”，在理论上都是以人性论为核心，打着“超越阶级文艺”的幌子，为资产阶级文艺张目。修正主义文艺理论上的那些形形色色、五花八门的谬论，都是从人性论这个根子上长出来的黑瓜。

“人性论是修正主义文艺创作的灵魂。阶级论和人性论的斗争表现在文艺创作上，就是文艺作品是反映一定阶级的思想感情还是表现所谓‘普遍的人性’。资产阶级把人性论作为文艺创作的灵魂，用人性论指导创作，否认文艺作品要表现阶级的思想意识。梁实秋说：“伟大的文学乃是基于固定的普遍的人性”，“文学所要求的只是真实，忠于人性”。艾周扬说：“爱和死是永恒的主题”，文艺作品要“反映全体

人民的利益”，“引起所有的人的共鸣”，要有“人情味”。林彪也叫嚷文学的根本任务是“写人”，“写人的活思想”。他们实际上是要文艺创作把资产阶级的人性当作“共同人性”来歌颂。

人性论是修正主义文艺批评的标准。阶级论与人性论的斗争表现在文艺批评上，就是用阶级分析的方法去衡量作品还是用抽象人性的尺度去评价作品。资产阶级把人性论作为文艺批评的标准，反对阶级分析的方法。梁实秋说，“人性是测量文学的唯一的标准”。周扬说，要“反对我们的阶级标签主义”，“标签主义是把什么都贴上一个阶级标签，说这是资产阶级的，那是无产阶级的。”林彪鼓吹文艺批评的政治标准和艺术标准“化合”，也是要用人性论“化”掉阶级论。他们实质上是把是否符合资产阶级的利益作为文艺批评的标准，以压制无产阶级的香花，吹捧资产阶级的毒草。

人性论是修正主义者破坏文艺战线的阶级斗争、路线斗争的工具。阶级论与人性论的斗争表现在文艺斗争上，就是承认不承认文艺战线上的阶级斗争、路线斗争，要不要在文艺领域对资产阶级实行全面专政。资产阶级把人性论作为破坏文艺斗争的工具，抹煞和反对文艺战线上的斗争。刘少奇、林彪鼓吹的“阶级斗争熄灭论”就是以人性论为基础提出来的。刘少奇说：文艺战线对资产阶级的斗争“过火了”要赶紧“刹车”。周扬说：“一提就提到路线问题，修正主义问题，是不行的”，文艺战线斗争“在某些方面又产生了副作用……造成了阶级关系紧张。”林彪也叫嚣要把解放以来历次政治运动（包括文艺战线的斗争）中被革命人民打倒的敌人“一律给予政治上的解放”。他们妄图用人性论欺骗无产阶级，要无产阶级在文艺领域放弃对资产阶级的专政，用

人性论掩护资产阶级在文艺战线向无产阶级的猖狂进攻。

三、阶级论与人性论在文艺创作问题上的斗争

在文艺领域里，阶级论与人性论的斗争主要是通过文艺创作表现出来的。用阶级论指导创作，还是用人性论指导创作，这是文艺创作上两个阶级、两条路线、两种世界观和艺术观的斗争。这场斗争围绕着以下几个问题进行。

从工农兵出发还是从“自我”出发：出发点是一个认识路线问题。从认识论看，阶级论是唯物论的反映论，人性论是唯心论的先验论。周扬一伙鼓吹“文艺的基本出发点是爱。”毛主席予以严厉驳斥：“爱可以是出发点，但是还有一个基本出发点，爱是观念的东西，是客观实践的产物。我们根本上不是从观念出发，而是从客观实践出发。”（《讲话》）从客观实践出发，即从工农兵出发，站在无产阶级立场上认识工农兵，表现工农兵，这是唯物论的认识路线。从“爱”出发，即从自我出发，站在资产阶级立场认识自我，表现自我，这是唯心论的认识路线。宣扬人性论的作品的一个基本特点，就是从“爱”出发，以“我”为中心，把作品当作资产阶级的自我表现来创作。刘少奇鼓吹“文学家他是要世界一切服从他的，他是要按照他的面貌改造世界的。”文艺黑线的干将瞿白音狂妄地宣称：作家要在作品里“认识自己，发现自己，呈现自己”。他编导的毒草电影《红日》，就是从“爱”出发，违背历史真实，按蒋介石的一篇碑文为反革命分子张灵甫立传，他在张灵甫的身上发现了自己，认识了自己，并通过美化张灵甫呈现出自己；为国民党匪帮引幡招魂，宣扬“不成功便成仁”的反革命精神，煽动牛鬼蛇神向无产阶级专政进攻。革命样板戏《红色娘子军》则从工农

兵出发，按毛主席革命路线让洪常青占领舞台，对南霸天实行专政。这是符合历史真实，符合工农兵的政治利益和艺术需要的。《革命样板戏》

艺术以阶级斗争、路线斗争为纲还是以“人类之爱”为贯串线？贯串线是一个矛盾观的问题。从矛盾观看来，阶级论是辩证法的矛盾观，人性论是形而上学的矛盾观。用人性论指导艺术构思，用形而上学的矛盾观反映社会生活，作品中必然贯串着“人类之爱”这条黑线，即阶级调和的黑线。把人与人的阶级与阶级之间的矛盾斗争写成是抽象的“人性”斗争，把“爱”当作矛盾冲突发生、发展、解决的动力，制造爱的氛围，这是宣扬人性论的作品的又一个特点。周扬之流说：“阶级斗争也就是人性解放的斗争，‘人类之爱’还是要的。”《走出挑峰派的炮制雷公开宣布》：“就是不要阶级斗争这条线”。《三上挑峰》所精心构造的也正是一个大人“思想”的“礼让”，充满“爱”的甜言蜜语的“君子国”。而在“爱”的背后，闪动着为刘少奇翻案的刀光剑影。用阶级论指导艺术构思，用辩证法的矛盾观反映社会生活，必然要以阶级斗争、路线斗争为纲。革命样板戏《海港》的创作经验证明：“表现我们时代的重大主题，必须以阶级斗争为纲”，“以阶级斗争为纲来表现我们时代的重大主题，就是要以我们党在整个社会主义历史阶段的基本路线的观点和阶级分析的方法，去观察、研究、概括生活中的各种矛盾和现象，表现社会主义时代的斗争生活，不论写什么样的题材和主题，如果离开了我们党的基本路线，就一定要走到邪路上去”。（上海京剧团《海港》剧组《反映社会主义时代工人阶级的战斗生活》）

艺术是歌颂无产阶级英雄还是“追求有人性的真人”；在典

型塑造中如何表现人性？阶级论认为，作家应站在无产阶级立场，歌颂无产阶级和劳动人民的人性的真、善、美，暴露剥削阶级的人性的假、恶、丑。革命样板戏《红灯记》中对李玉和崇高的革命气节的热情歌颂，对鸠山腐朽人生哲学的无情鞭挞，鲜明地体现了这一点。人性论则相反，他们要“追求有人性的真人”，借所谓“有人性的真人”来美化剥削阶级的人性，丑化无产阶级和劳动人民的人性。这个特点也是宣扬人性论的作品所共有的。什么叫“有人性的真人”？周扬说：“不可能正面人物一切都是正面的，反面人物一切都不行。”田汉也说：“写英雄人物可以写缺点，写坏人也可以写某凡点好处，这样这个人物更可信。”他们主张写正面人物的“人性的弱点”，往革命英雄人物脸上抹黑，写反面人物的“人性的善良”，为剥削者、压迫者涂脂抹粉。不这样写，就违反“人性”，就不是“真人”。可见，他们追求的“有人性的真人”，是剥削阶级的代表人物（如《兵临城下》中的国民党师长赵崇武），是披着工农兵的外衣的剥削阶级代表人物（如《两家人》中的高正国）。

以人性论为指导创作的文艺作品，通过歌颂“有人性的真人”，宣扬以人性论为核心的形形色色的资产阶级反动思想，用以腐蚀群众，为颠覆无产阶级专政制造舆论。这些作品大致可分为四类：①鼓吹超阶级的“头无带帽”；抹煞阶级斗争。②宣扬资产阶级和平主义，反对革命战争。③打出“为民请命”的旗号，攻击无产阶级专政。④美化资产阶级人道主义，与时代精神唱反调。

第二讲 文艺的普及与提高和无产阶级文艺队伍的建设

毛主席不仅提出了文艺为工农兵服务的根本方向，而且彻底解决了文艺如何为工农兵服务的问题。《讲话》告诉我们，坚持普及与提高相结合，是实现文艺为工农兵方向的基本方针；以文艺工作者世界观的改造为中心，在斗争中建设无产阶级的文艺队伍，是实现工农兵方向的关键。

第一节 坚持普及与提高相结合的基本方针

努力于普及呢？还是努力于提高呢？这是文艺如何为工农兵服务的一个中心问题。要实现文艺的工农兵方向，必须提出普及和提高的正确标准，找到两者间的正确关系。

一、向工农兵普及，从工农兵提高

三十年代初期，我国文艺界曾出现过“文艺大众化”问题的论争。这场论争实际上是在普及与提高问题上的两个阶级、两条路线斗争。当时，周扬一伙为了替王明机会主义路线服务，打着“左翼”作家的旗号，站在地主资产阶级立场上，要那些所谓的先进知识阶层把地主资产阶级毒素“普及”到工农兵群众中去，“教化”那些“愚昧落后”的工农；

要工农大众用他们那套资产阶级、小资产阶级货色去“提高”，提到不反抗、不斗争，甘受反动阶级的剥削和压迫的“高度”去。他们的“大众化”实质上是“化大众”。他们鼓吹的“大众化”文学，不过是贴着“无产阶级革命文学”商标的腐品。以鲁迅为首的战斗的左翼严肃批判了周扬一伙的错误，并从理论和实践上努力探索了文艺的普及与提高问题。但是，由于王明机会主义路线的严重干扰，周扬等“四条汉子”的破坏和历史条件的限制，这个问题并没有得到解决。四十年代初，周扬之流在延安文艺界继续推行修正主义文艺黑线，大搞“关门提高”。如当时的“鲁艺”在周扬一伙把持下，不顾群众和实际斗争的需要，使“名、洋、古”等地主资产阶级黑货充斥舞台和课堂。群众尖锐地批评他们：“音乐系哭爹喊妈，戏剧系装疯卖傻”。与此同时，他们把工农兵群众创作的反映阶级斗争、生产斗争的作品污蔑为“小玩意”、“豆芽菜”，反对文艺为工农兵所利用。毛主席在《讲话》中总结了“五四”以来在普及与提高问题上两个阶级、两条路线斗争的历史经验，指出：在普及与提高问题上产生的种种错误倾向的根源，是“没有明确地解决为什么人的问题”。因此，要正确认识和处理普及与提高的关系，首先必须解决出发点的问题。他说：“我们的文艺，既然基本上是为工农兵，那么所谓普及，也就是向工农兵普及，所谓提高，也就是从工农兵提高。”只有从工农兵出发，我们对普及和提高才能有正确了解，也才能找到普及和提高的正确关系。在马列主义、毛泽东思想指导下，从工农兵出发，向工农兵普及，从工农兵提高，这是无产阶级文艺普及和提高的唯一正确标准。离开了从工农兵出发，普及和提高就失去了方向和意义。既然我们的出发点是为工农兵，

那么用什么东西向工农兵普及呢？毛主席指出：“用封建地主阶级所需要、所便于接受的东西吗？用资产阶级所需要、所便于接受的东西吗？用小资产阶级所需要、所便于接受的东西吗？都不行，只有用工农兵自己所需要、所便于接受的东西。”如何从工农兵提高呢？毛主席指出：“一方面，‘所谓文艺的提高，是从什么基础上去提高呢？从封建阶级的基础吗？从资产阶级的基础吗？从小资产阶级知识分子的基础吗？都不是，只能是从工农兵群众的基础上去提高。’”另一方面“也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的‘高度’去，而是沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高。”怎样才能从工农兵出发呢？那就是“在教育工农兵的任务之前，就先有一个学习工农兵的任务”。不向工农兵学习，就不可能从工农兵出发，普及和提高就会“无的放矢”。学习工农兵，是解决普及和提高问题，克服“关门提高”等错误倾向的根本。因此，毛主席把文艺的大众化精辟地概括为：“我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。”这是对周扬伙伙“化大众”的深刻批判，为文艺的普及和提高指明了正确的方向。

普及和提高的关系，在提高指导下的普及

在弄清普及和提高之间的关系之前，我们必须明确什么是文艺的普及和提高。文艺的普及包括两个方面内容，一是指普及性的作品。毛主席说：“普及的东西比较简单浅显，因此也比较容易为目前广大人民群众所迅速接受。”这就是说，普及的文艺作品，内容比较浅显，形式比较简单，比较容易产生，能迅速为当前革命、生产服务，适合工农兵群众

迫切需要和欣赏水平，容易为广大群众理解和接受。例如小说、故事、民歌、速写等。当然，“**比较高深艰涩并不意味着内容贫乏、形式低劣。**文艺的普及还指党领导下的群众性文艺普及活动。如组织工农兵业余创作组、评论组、文艺宣传队，开展群众性的赛诗、画画、歌咏活动等。文艺的提高同样包括两个方面，一是提高的文艺作品，二是文艺的提高工作。毛主席说：“**高级的作品比较细致，因此也比较难于生产，并且往往比较难于在目前广大人民群众中迅速流传。**”和普及的作品相比较，提高的作品艺术加工较多，人物、情节、结构等比较复杂、细致，读者要有一定的文化程度和文艺欣赏水平才能理解和接受。因此，它比较难于生产，普及也困难一些。例如交响音乐、长篇小说、大型戏剧等。必须指出，无论是普及的作品还是提高的作品，都应当具有革命的政治内容和群众喜闻乐见的艺术形式。文艺的提高工作既是指专业文艺工作者创作出高质量的作品，为工农兵服务，又是指提高工农兵群众文艺活动的水平，提高他们的创作、评论、表演、欣赏水平，以促进整个革命文艺事业不断发展和提高。

文艺的普及与提高既是有区别的，又是密切相联的。它们的关系是辩证的统一。伟大领袖毛主席在《讲话》中运用马克思主义的辩证唯物论的基本原理，对文艺的普及和提高的关系作了最正确的阐述，指出：“**我们的提高是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。**”毛主席的指示不仅准确概括了普及与提高的辩证关系，而且体现了文艺工作的群众路线和文艺发展的客观规律。没有普及，提高就失去了基础；没有提高，普及也难于继续和完成。两者在为工农兵的基础上统一起来。

在普及与提高的关系中，在目前条件下，普及是基础，“普及工作的任务更为迫切”。这是因为第一，我们的文艺是为以工农兵为主体的广大人民群众服务的，不是为少数人服务的。由于长时期的地主资产阶级的反动统治，造成了我国无产阶级和广大劳动人民文化极端落后的状况。解放后，在党和毛主席英明领导下，这种状况开始改变。但是文化大革命前十七年，教育界和文艺界被刘少奇反革命修正主义黑线夺了政，学校不向工农兵开门，文艺不为工农兵服务，严重地阻碍了我国无产阶级和广大劳动人民在文化上的翻身，尤其是偏僻的山区，享受教育和文艺生活更为困难。因此，文艺要为工农服务，帮助他们同心同德地和敌人作斗争，第一步还是“雪中送炭”，而不是“锦上添花”。这就是说，比较细致，也比较难于生产的高级作品，一时满足不了工农兵的“急需”，而普及的作品比较简单浅显，也容易生产，正是工农兵所急需和容易接受的。第二，从根本上说，强调文艺的普及是由无产阶级文艺的根本任务所决定的。社会主义时期阶级斗争规律告诉我们，思想文化这块阵地，无产阶级不去占领，资产阶级就必然去占领。无产阶级文艺是无产阶级专政的工具，必须用马列主义、毛泽东思想去占领广阔的思想文化阵地，彻底清除几千年来剥削阶级思想文化的影响，帮助广大群众战胜资产阶级的反抗，在上层建筑各个领域对资产阶级实行全面专政。不强调普及，使文艺同亿万工农兵群众的革命实践结合起来，这个任务是完不成的。第三，从文艺发展的规律来看，文艺的普及是为文艺的提高打基础的。事物总是由低级向高级发展的。社会主义文艺的繁荣局面只有在普及的基础上才会出现。通过广泛的普及，工农兵群众文化程度和欣赏水平提高了，整个文艺水平

的提高就有了雄厚的基础。在这个基础上“一定会生长出真正新的伟大的共产主义艺术”。（列宁）正如毛主席所说的：“普及工作不但不是妨碍提高，而且是给目前的范围有限的提高工作以基础，也是给将来的范围大为广阔的提高工作准备必要的条件。”既然普及工作如此重要，我们必须高度重视，决不能因为普及作品“简单浅显”就粗制滥造，草率从事。那是完全错误的，是一种轻视群众的贵族老爷式的态度。

我们强调艺术的普及，并不意味着不要提高。“雪中送炭”是第一步，但不能代替“锦上添花”。批判“关门提高”，也不是不要提高，把普及和提高对立起来的观点是完全错误的。首先，为了适应社会主义革命和建设飞跃发展的形势需要，广大工农兵群众迫切要求不断提高阶级斗争、路线斗争觉悟和马列主义水平。这就决定了为他们服务的无产阶级文艺必须不断提高思想水平和艺术水平，以鼓舞他们在社会主义革命和建设事业中向新的深度和广度进军。同时，随着社会主义教育事业、文艺事业的发展，广大工农兵群众的文化程度和文艺水平逐步提高，使他们具备了进一步接受比较高级的文学艺术的可能。再就是社会主义文艺在全国的发展不是平衡的，而是逐步推广的。在一个时期，一个地区提高的作品，在另一个地区可能还是普及的作品。在一处普及了，并在普及的基础上提高了，别处可能还没有开始普及。任何工作都要抓典型，以取得经验，带动一般。文艺工作也不例外。“一处由普及而提高的好经验可以应用于别处，使别处的普及工作和提高工作得到指导，少走许多弯路。”总之，普及是工农兵的需要，提高也是工农兵的需要。人民要求普及，跟着也就要求提高。这种提高是以普及为基础

的提高能反过来指导普及。(以上引文均见《讲话》)所以这种提高和“关门提高”有本质的区别,是工农兵所需要的提高。毛泽东同志在《讲话》发表不久在延安出现的秧歌运动和以后在这个基础上产生的《白毛女》那样的大型戏剧,生动地体现了普及和提高相结合的精神。革命样板戏的创作,更是全面贯彻普及和提高相结合的方针。这些无产阶级的艺术珍品,是在革命文艺大普及的基础上产生的提高的作品,又给革命文艺的进一步普及以指导。我们在发展社会主义文艺事业的过程中,既要努力于普及,又要积极提高。这是一个完整工作的两个方面,任何轻视普及或者忽视提高的倾向都是错误的,都会直接影响文艺为工农兵服务这一根本方向的实现。

三、大力发展工农兵群众文艺

为了实现文艺为工农兵服务的根本方向,毛主席在《讲话》中提出了普及与提高相结合的正确方针,并明确指出普及工作是“更为迫切”的任务。那么,怎样才能完成这个任务呢?实践证明,大力发展工农兵的业余文艺创作,是完成这个任务的重要途径。

历史是劳动人民创造的,工农兵是文学艺术当然的主人。毛主席从来十分重视、热情关怀群众文艺运动的发展。在《讲话》中,他发出文艺“为工农兵所利用”的伟大号召,要我们注意群众的墙报,注意群众的通讯文学、戏剧、歌谣和艺术,应更发展到今天的时代。我国广大工农兵群众在党的光辉照耀下,不仅在政治上、经济上翻身成为国家的主人,而且在文学艺术上的创造力也越来越充分地表现出来。文化大革命和批林批孔运动以来,在革命样板戏的

带动下，出现了一支以工农兵为主体的业余文艺队伍，产生了大批具有崭新革命内容，反映社会主义时代要求的作品，并且创造了一些新的文艺活动形式。群众业余文艺活动的先进典型大批涌现。如陕西户县的农民画，上海郊区农村的革命故事会，天津小靳庄的诗歌创作，北京、上海的工人业余创作，大连红旗造船厂的工人文艺活动，湖北黄陂县的农民泥塑等等。工农兵群众文艺运动蓬勃发展的大好形势生动说明：工农兵群众是发展无产阶级文艺的生力军，工农兵群众业余文艺创作，是无产阶级文艺事业重要的组成部分。这一社会主义新生事物的出现，进一步巩固和发展了以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命的成果，在意识形态领域中有有力地加强了无产阶级专政。对于限制资产阶级法权，缩小三大差别也具有深远的意义。

工农兵群众文艺多取材于现实斗争生活，直接而广泛地反映了广大革命人民创造性的劳动和斗争，热情歌颂无产阶级文化大革命和社会主义新生事物，彻底批判孔孟之道、资产阶级法权思想和一切剥削阶级意识形态，紧密配合当前的革命运动，服务于无产阶级政治，充分发挥了团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的战斗作用。工农兵群众文艺创作，短小精悍，新鲜活泼，多采用工农兵喜闻乐见的形式，易于在广大群众中流传，为他们迅速接受，是群众自己教育自己的重要工具。例如天津小靳庄群众性诗歌活动就具有这些特点。这里广大贫下中农在党支部的领导下，不仅大唱革命样板戏，而且拿起诗笔作刀枪，在意识形态领域里冲锋陷阵。大队女民兵霍凤玲向旧风俗、旧习惯宣战，主动退回订婚的彩礼，并写了表示同孔孟之道彻底决裂的诗，《砸烂封建老一套》。在她的革命行动和革命诗歌的带动、

鼓舞下，全县已有八千多订婚青年退回了彩礼。群众性诗歌创作活动的开展，使小靳庄的革命和生产都出现了崭新的面貌。“诗满田园歌满庄，全村一片新气象，贫下中农登诗坛，文艺领域红旗扬。”这首诗充分表现了他们用马列主义、毛泽东思想占领和改造文化阵地的豪情壮志，形象地展示了无产阶级在文化领域对资产阶级实行全面专政的壮丽图景。

工农兵业余文艺创作是繁荣和发展社会主义文艺的基础。毛主席在《讲话》中从工农兵的迫切需要和发展无产阶级文艺事业的需要这两方面，强调了普及工作的意义，指出了它不但给有限的目前范围内的提高以基础，也给将来的范围大为广阔的提高工作准备了必要条件。工农兵业余文艺创作虽然在某些方面还不够成熟，但它有伟大的前途，有无穷的生命力。伟大的无产阶级文艺将要在一片沃土上生长起来。开展工农兵业余文艺活动，是搞好文艺普及工作，发展社会主义文艺的一项最基本的活动。一般说来，业余文艺创作，属于普及性的作品较多，但它却是提高工作和繁荣发展社会主义文艺不可缺少的基础。有了这个基础，既能满足广大人民群众对文艺普及的迫切需要，又能为社会主义文艺的提高提供非常雄厚的源源不断的后备力量，从而促使更多较高级的作品产生，带来社会主义文艺更加繁荣的局面。正如小靳庄一位农民业余诗歌作者所唱的：“要开新诗风，看咱工农兵，战歌豪情壮，革命诗潮涌！”

工农兵群众文艺既然是巩固社会主义经济基础，对资产阶级实行全面专政的有力武器，是发展社会主义文艺的基础，我们就必须大力发展，加快工农兵向文艺领域进军的步伐。怎样发展工农兵群众文艺呢？

(1) 必须加强党的领导。

大力发展工农兵群众文艺，必须加强党的领导，提高各级党组织对开展群众性文艺活动的认识。有的同志把文艺同革命、生产对立起来，认为“文艺不抓看不见，生产不抓一大片”，搞不搞都可以。这是错误的。这种认识没有看到精神可以变物质，没有看到一出小戏、一首歌、一幅画往往能起到宣传群众，组织群众的作用。在陕西户县，当一个地主分子画了宣传封建迷信的黑画贴在他家门口，妄图用剥削阶级意识形态腐蚀、毒害群众时，长工出身的农民业余画家杜志廉就针锋相对地画了《人民公社好》、《保卫胜利果实》等歌颂社会主义新生事物的革命门画贴在那个地主家对门的几户贫下中农门上，打击敌人的嚣张气焰。贫下中农看了说：“志廉的画压倒了地主的画，给贫下中农争了气。”大连红旗造船厂广泛开展群众性文艺活动，做到同批林批孔紧密结合，同“抓革命，促生产”紧密结合，同歌颂新生事物，表扬好人好事紧密结合，在用无产阶级思想抵制和战胜资产阶级思想的斗争中起了显著的作用，有力地促进了革命和生产。这些事实说明，工农兵业余文艺同革命、生产相比，自然有轻重缓急第一第二之分，把文艺的重要性过分强调到错误的程度当然不行，但也不能对文艺的重要性估计不足。

“如果连最广义最普通的文学艺术也没有，那革命运动就不能进行，就不能胜利。不认识这一点，是不对的。”（《讲话》）我们应该把开展群众性文艺活动提高到执行毛主席无产阶级革命路线，用无产阶级思想占领思想文化阵地，在意识形态领域对资产阶级实行全面专政的高度来认识。无产阶级要占领思想文化阵地，不仅要有一支坚强的专业革命文艺队伍，还必须要有广大的工农兵业余文艺队伍，开展广泛的经常性的群众革命文艺活动。否则阶级敌人就会乘机用坏书、坏

戏、坏歌来宣扬孔孟之道等剥削阶级意识形态，腐蚀人们的灵魂，瓦解人民斗志。加强党对群众文艺活动的领导，必须狠抓群众业余文艺活动中的两个阶级、两条路线的斗争。用马列主义、毛泽东思想武装工农兵业余文艺工作者的头脑，帮助他们自觉地抵制资产阶级的腐蚀和彻底破除资产阶级的法权观念，提高他们执行毛主席革命路线的自觉性，以保证工农兵文艺创作活动沿着无产阶级方向前进。同时，还要采取有力的措施，不断提高工农兵业余作者的创作水平。

（2）必须推广“三结合”文艺创作的形式。

开展以工农兵为主体，有革命干部和专业作者参加的文艺创作，是实行党对文艺创作的领导，坚持文艺为工农兵服务的根本方向，建设无产阶级文艺队伍，发展工农兵文艺的好形式。“三结合”创作以工农兵为主体，彻底打破了资产阶级对文艺创作的垄断，使工农兵成为文艺创作阵地的主人。广大工农兵业余作者来自工农兵，战斗在三大革命斗争第一线，对党和毛主席有深厚的无产阶级感情和为本阶级掌好文权的强烈愿望，对工农兵群众的愿望、要求、思想、感情最了解。因此，他们最能够为工农兵说话，做工农兵的代言人。同时，工农兵业余作者参加“三结合”文艺创作，可以得到领导的关怀和专业文艺工作者的帮助，不断提高思想水平和创作水平。“三结合”文艺创作以工农兵为主体，也要充分发挥领导干部和专业文艺工作者的作用。领导干部有比较丰富的斗争经验，能比较深刻地理解和全面把握党的路线、方针、政策。充分发挥他们的作用，可以使文艺创作置于党的直接领导之下，为党的中心工作服务。专业文艺工作者是人民的宝贵财富，必须充分发挥他们的作用，使他们在创作过程中不断向工农兵业余作者学习，吸取由群众中来

的养料，改造自己，同时又给工农兵作者以帮助、指导。事实证明，在正确路线指引之下，专业文艺工作者是能够在与工农兵结合中，发挥积极作用，为繁荣和发展社会主义文艺事业做出贡献的。

（3）必须坚持业余、小型多样和节约的原则。

发展工农兵文艺，必须坚持业余创作、业余排练、业余宣传，这对工农兵业余作者联系群众，促进世界观改造，使工农兵文艺活动沿着正确方向前进，是非常必要的。从目前广大工农兵群众文艺活动情况来看，凡是坚持在业余时间活动的单位和个人都搞得比较好，能保持劳动人民本色，有吃苦耐劳的精神和旺盛的创作热情，能紧密地配合党的中心工作，服务于三大革命斗争，发挥革命文艺的战斗作用。文化大革命以前，一些工农兵业余文艺工作者走上修正主义的歧途，就是从脱离劳动、脱离群众开始的。这是一个深刻的教训。业余文艺工作者只有努力搞好本岗位的工作，保持“业余”的特点，永远不脱离劳动，永远和群众在一起，才能成为他们的忠实的代言人。工农兵业余文艺活动为了适应业余的特点和迅速配合三大革命斗争的需要，必须采用小型多样，轻便灵活的形式。例如小戏、民歌、故事、曲艺等。这样一些作品创作、排练、演出时间较短，能迅速地配合当时当地的“抓革命，促生产”，群众易于理解接受。而且便于在实践中锤炼提高业余文艺工作者的创作技巧和表现能力，培养业余文艺队伍。户县农民业余美术活动就是从小型多样的普及宣传中发展起来的，许多好作品都是从幻灯、黑板报、小展览、流动画报等活动中产生出来的。工农兵业余文艺活动还必须坚持节约的原则。勤俭节约是我们办一切事业的总方针。是勤俭节约还是铺张浪费，这是关系到工农兵群

众性文艺活动沿着哪个方向、那条道路走下去的问题。铺张浪费是资产阶级作风，它会把工农兵业余文艺活动引向资本主义泥坑，修正主义邪路。勤俭节约，艰苦奋斗，是无产阶级作风，是我们拒腐蚀、永不沾，永远立于不败之地的传家宝。只有坚持节约的原则，群众业余文艺活动才能持之以恒，兴旺发达。

（4）必须学习革命样板戏的创作经验。

革命样板戏是在毛主席无产阶级革命文艺路线指引下，在江青同志的亲自培育下，经过两个阶级、两条路线激烈斗争而成长起来的无产阶级艺术明珠。革命样板戏以党的基本路线为纲，运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法及突出主要英雄人物的创作原则，调动一切艺术手段，满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄形象，突出地宣传了马列主义世界观，热情地歌颂了毛主席革命路线和半个世纪以来我国人民的革命斗争，体现了无产阶级的斗争哲学和奴隶们创造历史的伟大真理，做到了革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。是我们在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面专政的有力武器。样板戏是无产阶级文艺的光辉典范，它的诞生和成长，为无产阶级文艺向前发展积累了十分宝贵的经验。革命样板戏的创作经验无论对专业创作和业余创作，对一切艺术形式，都有普遍的指导意义。大力发展工农兵群众文艺，就必须认真学习革命样板戏的创作经验，不断提高业余文艺创作的水平，使之更紧密地配合批林批孔运动，配合学习无产阶级专政理论，配合“**抓革命，促生产**”，更好地为巩固无产阶级专政服务。

工农兵群众文艺是无产阶级文艺事业重要的组成部分，是无产阶级专政的工具。刘少奇、林彪一伙出于仇视工农

兵，反对无产阶级专政的阶级本性，猖狂反对工农兵文艺，诬蔑工农兵不配作诗画画，极力鼓吹“文艺创作需要特殊天才”的谬论。

刘少奇、林彪一伙所极力鼓吹的唯心论的“天才论”，并不是他们的独创，而是历代反动统治阶级及其辩护士经常拿在手中挥舞的一面黑旗。儒家的祖师爷孔老二就是“天才论”的狂热鼓吹者。他胡说什么人的知识才能是天生的，把人分成“上智”、“下愚”不同的等级，那些所谓“智者”是“受命于天”的统治者，劳动人民则是“天生”的被统治者。对于文艺，只有那些“天生”“有德”的奴隶主才能创造，劳动人民是无权过问的。欧洲资产阶级主观唯心主义哲学家康德也极力鼓吹反动的“天才论”。他说：“美的艺术是天才的艺术”。他解释“天才就是天赋的才能。”林彪一类从历史垃圾堆里拣来“天才论”的破烂武器，自比“至贵”、“超人”，以“天才”自居，在政治上以唯心论的“天才论”作为他们反党夺权，推行修正主义路线，复辟资本主义的理论基础；在文艺上鼓吹“天才论”，是为其反对工农兵占领文艺阵地，维护资产阶级对文艺阵地的垄断，借以制造复辟资本主义的反革命舆论，推行修正主义路线服务的。他们极力宣扬文艺是“文学大师”们的“特殊”脑瓜里固有的，是“天才”们的“思想的闪光”“闪”出来的，大肆散布文艺创作是“高级劳动”，“需要特殊天才”，污蔑工农兵文艺是“口水文艺”。同时，又大力吹捧地主资产阶级文艺，把一些毒汁四溅的反动作品贴上新的标鉴，硬往工农兵群众中塞，并极力鼓动文艺界的牛鬼蛇神以种种卑劣手法泡制毒草向党向人民进攻。由此不难看出，他们鼓吹“创作需要特殊天才”的谬论，完全是为了吓唬群众，使他们放

弃用马列主义、毛泽东思想占领、改造文艺阵地的斗争，让剥削阶级永远霸占这块“世袭领地”，实行资产阶级的文化专制主义，以制造产生新的资产阶级分子的土壤和条件，进而达到他们复辟资本主义的目的。

人的知识和才能是先天就有的，还是后天才有的？这是唯物论的反映论同唯心论的先验论长期斗争的一个焦点。马克思主义的唯物论的反映论认为，天才无非是比较聪明一点。天才是靠群众，靠党，离开了党和群众，任何天才也是难以产生的。正如鲁迅指出的那样：“天才并不是自生自长在荒野里的怪物，是由可以使天才产生的民众产生的，长育出来的，所以没有这种民众，就没有天才。”（《坟·未有天才之前》）人的聪明才智都是属于知识的范畴，不是人的头脑里先天就有的，而是后天在实践中取得的。毛主席说：

“人的正确思想只能从三大革命实践中来。”只有参加三大革命实践，才能在认识世界，改造世界的过程中获得知识，增长才干，变得聪明起来。文艺创作的才能也不先天就有的，而是在生活和创作的实践中取得的。毛主席指出：**“在某种意义上说，最聪明，最有才能的，是最有实践经验的战士。”**刘少奇、林彪一伙鼓吹唯心论的先验论，否认实践是知识、才能的唯一源泉，否认实践出真知，散布只有具备**“特殊天才”**的人才能搞文艺创作的谬论，是完全违背马克思主义的辩证唯物论的认识论的。建立在辩证唯物论的认识论基础上的唯物史观告诉我们：人民群众不仅是社会物质财富的创造者，而且是精神财富的创造者，。文化大革命和批林批孔运动以来，我国工农兵群众文艺蓬勃发展的大好形势生动证明了这一点。陕西户县群众性业余美术活动的开展，小靳庄群众性赛诗活动的出现，工人诗人黄声笑、农民

画家李凤兰等工农兵业余作者的成长，都无一不雄辩地证明了广大工农兵群众是文艺的主人。工农兵完全应该也完全能够掌握文艺的武器，完成创造崭新的无产阶级文艺的伟大使命。文艺创作并不神秘，只要我们遵循毛主席的教导，经过长期的生活实践和创作实践，一定能够掌握无产阶级文艺创作的特点和规律，写出最新最美的文艺作品。鲍狄埃的《国际歌》，李有源的《东方红》，当前工农兵业余作者的大量优秀作品，是对刘少奇、林彪之流散布的“创作需要特殊天才”的谬论的最有力的批判。

第二节 在斗争中建设无产阶级的文艺队伍

“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。”（《讲话》）实现文艺工农兵方向的关键，是要在两个阶级、两条路线斗争中，建设一支无产阶级的文艺队伍。如何建设这支队伍？《讲话》告诉我们，文艺工作者要认真改造世界观，同传统观念彻底决裂。而要改造世界观，必须学好革命理论，走与工农兵相结合的道路。

一、文艺工作者必须改造世界观

一切革命的或要革命的文艺工作者，必须彻底改造世界观，只有解决了立场问题，感情问题，态度问题，才有可能真正解决为什么人的问题，才能贯彻执行无产阶级的革命文

艺路线。这是毛主席在《讲话》中反复强调，一再告诉我们的建设无产阶级文艺队伍的核心问题。

“五四”以后，在我国革命文艺运动中，有些左翼文艺工作者也提出过文艺要为工农服务的口号，但是并没有认识到文艺工作者改造世界观的重要性。在“大众化”的讨论中，大多数人不是强调向工农学习，改造自己的世界观，而是强调“教导”大众，和大众的“无知”作斗争。到了延安以后，他们仍不能划清无产阶级思想和资产阶级思想的界限，把“大众化”变成了“化大众”。在《讲话》中，毛主席对此进行了深刻的批判，系统地解决了文艺工作者改造世界观这个根本问题。毛主席指出：“在今天，坚持个人主义的小资产阶级立场的作家是不可能真正地为革命的工农兵群众服务的”。这是因为在实际上，在行动上，“他们的兴趣，主要是放在少数小资产阶级知识分子上面”，“对小资产阶级知识分子比对工农兵还更看得重要些”。这也是一部分文艺工作者“对于文艺为什么人的问题不能正确解决的关键”。毛主席还指出：站在小资产阶级立场的作家，“他们是把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来创作的”。为什么会产生这种创作倾向呢？“因为他们自己是从小资产阶级出身，自己是知识分子，于是就只在知识分子的队伍中找朋友，把自己的注意力放在研究和描写知识分子上面”。“对于工农兵群众，则缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友”。这些“理论上”、“口头上”说站在无产阶级立场，而在“实际上”、“行动上”却站在小资产阶级立场上的人，他们的立足点还在小资产阶级方面，“他们的灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国”。这真是一针见血的剖析。从这里，毛主席得出了一个十分重要的马克思主义

的结论：“我们知识分子出身的文艺工作者，要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。没有这个变化，没有这个改造，什么事情都是做不好的，都是格格不入的”。文艺工作者的创作实践和文艺队伍的状况，证明了毛主席这一论断的无比正确。

首先，从世界观与路线的关系来看。路线斗争的事实告诉我们：路线是世界观的表现，世界观是路线的基础。有什么样的世界观就会制定和执行什么样的路线。文艺工作者的世界观是执行文艺路线的基础。有哪一家的世界观就会执行哪一家的文艺路线。刘少奇、周扬之流顽固推行修正主义文艺黑线，是由他们的剥削阶级世界观决定的。而这条黑线为什么能够在文艺界推行？为什么有不少人糊里糊涂跟着走？其中一个重要原因，就是大多数文艺工作者的世界观基本上还是资产阶级的。如果我们文艺工作者不树立无产阶级世界观，林彪一类如上台，推行修正主义路线时，我们又会识别不出，抵制不了，而跟着跑。现在，我们在毛主席革命路线指引下，正从事着对资产阶级实行全面专政的伟大事业，正进行着埋葬帝修反、解放全人类的伟大斗争。这是一场空前广阔、空前深刻的改造客观世界的革命。要使这场革命取得胜利，我们必须自觉改造主观世界，以提高贯彻、执行毛主席革命路线的自觉性。对于文艺工作者来说，只有努力改造世界观，同传统观念实行彻底决裂，才能坚持毛主席的革命文艺路线，识别和批判修正主义文艺路线，从而使我们手中的文艺武器在巩固无产阶级专政的伟大斗争中发挥战斗作用。

其次，从世界观对创作全过程的制约作用来看。“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的

反映的产物。”作家的头脑是进行文艺创作的灵魂，有什么样的世界观就会创作出什么样的作品。正如鲁迅所说：“从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血”。革命人做出东西来，才是革命文学”。比如歌颂什么，反对什么，这不是作者的随心所欲，而是由他所属阶级的世界观决定的，是作者世界观的“亮相”。“你是资产阶级艺术家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级艺术家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民；二者必居其一。”（《讲话》）浩然的《艳阳天》和赵树理的《锻炼锻炼》，虽然同是描写我国农业合作社的生活，但浩然同志用无产阶级世界观认识生活，热情歌颂了广大贫下中农走社会主义道路的积极性，歌颂了在激烈阶级斗争中成长起来的无产阶级英雄人物；而赵树理却从反动的资产阶级世界观出发，把广大贫下中农歪曲、丑化为反对社会主义道路的利己主义者，实际上歌颂了资产阶级和资本主义。文艺作品中塑造无产阶级英雄形象成功与否，也首先取决于作者的世界观。我们时代的英雄人物是用马列主义、毛泽东思想武装起来的，他们有坚定的无产阶级立场，高度的阶级斗争、路线斗争和继续革命觉悟，崇高的共产主义精神和彻底摧毁旧世界、建设新世界的雄心壮志。对于这样的英雄人物，我们只有站在无产阶级世界观的高度才能认识和理解。不是有人用资产阶级世界去看雷锋，认为雷锋的共产主义精神是“傻”吗？这样的人当然不可能在自己的作品里写出具有共产主义思想的英雄人物。没有无产阶级世界观的人，是无法理解和把握英雄人物的优秀品质和崇高精神境界，从而歌颂之的。革命文艺工作者要表现好英雄人物，必须首先学习好英雄人物，不断改造世界观。只有树立了无产阶级世界观，才能认识、理解英雄

人物，对英雄人物产生无比热爱的感情，从而调动一切艺术手段，塑造出源于生活，高于生活的无产阶级英雄形象。革命现代京剧《龙江颂》的创作过程就说明了这一点。在剧本初创作时，由于创作人员对贫下中农缺乏了解，思想空虚，对剧本中的主要英雄人物江水英凭空“拔高”，形成“高空作业”。后来他们多次到农村，接受贫下中农再教育，改造世界观。贫下中农先进人物对剧组同志言教、身教，使创作人员思想感情发生了变化，认识到无产阶级英雄人物不是高踞于群众之上，而是扎根于群众之中的，从而为他们把江水英塑造得高大、丰满创造了重要条件。可以说《龙》剧的创作排练过程就是剧组同志向贫下中农学习，改造世界观的过程。

再次，从我国文艺队伍状况和世界观改造的长期性来看。解放前，我们的许多文艺工作者都是出身于剥削阶级家庭，是受旧教育培养起来的，在从事革命文艺活动过程中，有些人经不起敌人的迫害而叛变了，或者经不起资产阶级思想的腐蚀烂掉了。在革命根据地，我们党培养了相当数量的文艺工作者，特别是在《讲话》发表后，他们有了正确的方向，转变了立场，在革命斗争中发挥了积极作用。但在全国解放后，由于刘少奇、周扬之流在文艺战线上推行了一条修正主义路线，千方百计地反对文艺工作者改造世界观，极力扩大资产阶级法权，用“三名”、“三高”腐蚀文艺队伍，致使有些人（包括一部分解放后参加文艺队伍的工农兵作者）在为工农兵服务的道路上停了步，掉了队，有的甚至掉进了修正主义泥坑，做了资产阶级的俘虏。经过无产阶级文化大革命和批林批孔运动，文艺队伍的面貌发生了很大变化，一支有大批工农兵参加的革命文艺队伍正在成长壮大。广大文艺工作

者在毛主席无产阶级革命路线指引下，深入三大革命实践，同工农兵结合，努力改造世界观，在为工农兵服务的道路上又继续前进了，并取得了可喜成绩。但是我们必须清醒地看到，文艺工作者的世界观改造是长期的任务。这是因为在社会主义历史阶段，还存在着阶级、阶级斗争，存在商品生产、货币交换、按劳分配，存在资产阶级法权这个旧社会的痕迹。一句话，存在滋生资产阶级、修正主义的土壤，使修正主义文艺黑线有复活、再生的基础。当前，资产阶级法权思想、资产阶级文艺思想、资产阶级生活作风和行帮习气，在文艺界还严重存在。这说明在文艺领域，有些方面资产阶级还占着优势，还存在着文艺黑线影响的种种表现，文艺革命的成果也不巩固，文艺队伍的改造是长期的。如果在这个问题上掉以轻心，放松思想改造，资产阶级就会乘隙而入，把一些人俘虏过去。

历史的经验告诉我们：在无产阶级专政条件下，用哪个阶级的世界观改造文艺队伍，是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的焦点。刘少奇、周扬之流胡说什么：“文艺工作者世界观不改造……也可以真实地反映生活”、“现实主义甚至能够克服反动世界观”等等。他们所说的“现实主义”，实际上是指的欧洲十九世纪的批判现实主义，这是一种资产阶级创作方法。运用资产阶级的创作方法进行创作，怎么能创作出无产阶级作品？又怎么能“创作”出无产阶级的世界观呢？所谓“真实地反映生活”，也不过是他们歪曲社会生活，暴露社会主义黑暗面的挡箭牌。马克思主义是不能自发地产生的。文艺创作活动当然也不能产生马克思主义世界观。他们散布这种谬论目的只有一个，就是反对文艺工作者学习马克思主义，改造世界观。

在文艺界，无产阶级改造和资产阶级反改造的斗争是长期的、尖锐的、复杂的。它关系到我们的文艺队伍的前途和命运，关系到文艺工作者能否真正为工农兵服务，为巩固无产阶级专政战斗。因此，一切新老文艺工作者，不论是出身于剥削阶级家庭，受过资产阶级教育的文艺工作者，还是出身于劳动人民家庭，在新社会成长起来的文艺工作者，都要用马列主义、毛泽东思想武装自己的头脑，破资产阶级世界观，立无产阶级世界观，把自己的立足点移到无产阶级这方面来，做一个无产阶级的革命文艺战士，完全彻底为中国人民和世界人民服务。

二、学习马克思主义，与工农兵相结合

文艺工作者如何改造世界观呢？毛主席在《讲话》中指出：我们的文艺工作者“一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中”，“把立足点移过来”，“移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。”学习马克思主义和学习社会，与工农兵相结合，这是文艺工作者改造世界观的根本途径，也是建设无产阶级文艺队伍的唯一正确道路。

文艺工作者改造世界观最根本的是认真看书学习，弄通马克思主义。马克思主义是无产阶级革命的科学，是指导我们思想的理论基础，也是我们改造世界观的强大思想武器。列宁指出：“马克思的学说所以万能，就是因为它正确。它十分完备而严整，它给予人们一个决不同任何迷信、任何反动势力、任何为资产阶级压迫所作的辩护相妥协的完整世界观。”（列宁《马克思主义的三个来源和三个组成部分》）。

毛主席指出：“马克思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。”（《讲话》）当前，我们应当特别认真学习毛主席关于理论问题的重要指示，学习马、恩、列关于无产阶级专政的论述。毛主席说：“列宁为什么说对资产阶级专政，这个问题要搞清楚。这个问题不搞清楚，就会变修正主义。要使全国知道。”毛主席指出了无产阶级专政的极端重要性，向我们发出了弄通无产阶级专政理论的伟大号召。无产阶级专政的学说是马克思主义的精髓。学习和掌握无产阶级专政理论，对于坚定地执行党的基本路线，把无产阶级专政下继续革命进行到底具有极其重要的现实意义和深远的历史意义。我们应当高度重视，在学习中，发扬理论联系实际的学风，努力运用无产阶级专政理论改造客观世界和主观世界。

学习马克思主义要解决方向、路线问题，提高识别真假马克思主义的能力。弄清什么是无产阶级思想，什么是资产阶级思想；什么是马克思主义路线，什么是修正主义路线；什么是社会主义道路，什么是资本主义道路。只要弄清楚了这些问题，当一种错误路线出现时，我们就能自觉抵制斗争，当一种错误思潮潮水般湧来的时候，我们就敢于反潮流。文艺阵地历来是地主资产阶级的“世袭领地”，文化大革命前，是刘少奇修正主义路线控制得最严密的地方。十月革命胜利后，一个极端反动的知识分子曾咬牙切齿地说：“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。经过文化大革命，刘少奇、周扬的修正主义文艺黑线被搞掉了。但是，搞掉这条黑线之后，还会有新的黑线，还得再斗争。因此，我们文艺工作者学习马克思主义、毛泽东思

想，要不断提高执行毛主席革命路线的自觉性，提高同将来的黑线进行斗争的能力，把文艺领域的社会主义革命进行到底。

学习马克思主义，还要解决立场、感情问题。文艺工作者要有正确的方向路线，必须解决立场、感情问题。没有无产阶级的立场、感情是不可能坚持正确方向、路线的。所以学习马克思主义，“一定要把立足点移过来”，“把自己的思想感情来一个变化，来一番改造”。毛主席说：“有些人读了一些马克思主义的书，自以为有学问了，但是並沒有读进去，並沒有在头脑里生根，不会应用，阶级感情还是旧的。还有一些人很驕傲，读了几句书，自以为了不起，尾巴翘到天上去了，可是一遇风浪，他们的立場，比起工人和大多数劳动农民来，就显得大不相同。前者动摇，后者坚定，前者暧昧，后者明朗。”在文艺队伍中也有这样一些人。他们读马列的书，只是为了装潢门面，做做样子，并没有在变立场、变感情上下功夫，结果一到革命的关键时刻就犯错误，跌跤子，甚至背叛革命。这种例子在历史上和现实中是屡见不鲜的。我们一定要记取这方面的教训，坚持用马列主义之“矢”射立场、感情之“的”，摧毁灵魂深处的资产阶级王国，彻底改造世界观。

文艺工作者改造世界观，必须坚持走与工农兵相结合的道路，到三大革命斗争实践中去，接受工农兵的再教育。愿意不愿意、实行不实行与工农兵相结合，这是检验革命文艺工作者能否真正树立无产阶级世界观的标尺。广大工农兵群众是历史的创造者，新时代的主人。他们立场坚定、爱憎分明，阶级斗争、路线斗争和继续革命的觉悟高，三大革命斗争实践经验丰富，在他们身上闪耀着马列主义、毛泽东思想

的光辉，是我们文艺工作者最好的老师。我们应该恭恭敬敬地拜工农兵为师，诚诚恳恳地向工农兵学习，虚心接受工农兵的再教育。我们只有到工农兵群众中去，才能真正学习他们的高度觉悟和高贵品质，逐步去掉自己身上的肮脏东西，把立足点移到工农兵这方面来。谁要是不走与工农兵相结合的道路，谁就会滑向修正主义，甚至在政治上走入歧途。同时，只有通过阶级斗争和接近工农群众，才能学到马列主义、毛泽东思想的立场、观点和方法，“把口头上的马克思主义变为实际生活里的马克思主义”。马列主义、毛泽东思想是无产阶级的革命斗争和广大工农兵群众三大革命斗争实践的**科学总结**。它反映了阶级斗争、路线斗争的客观规律和历史发展的必然趋势，体现了广大工农兵群众的愿望、要求和意志。我们只有在三大革命斗争实践中，在和工农兵相结合的过程中，才能亲身体会、亲眼看到马列主义、毛泽东思想对改造客观世界和主观世界的巨大能动作用，从而更虚心地学习马克思主义，更自觉地用马列主义、毛泽东思想指导自己的行动。

深入三大革命斗争，与工农兵相结合，必须积极参加生产劳动。毛主席指出：“广大干部参加集体生产劳动，是使共产党人免除官僚主义，避免修正主义，永远立于不败之地的**确实保证**”，是反修防修的“一件带根本性的大事”。文艺工作者与工农兵相结合，就更更要上山下乡，进行劳动锻炼，改变过去那种“三脱离”的状况，通过和工农共同劳动，达到和工农一条心。文化大革命前，一些文艺工作者变修，就是从脱离劳动开始。广大文艺工作者要坚决响应毛主席关于参加集体生产劳动的伟大号召，坚持走五·七指示的道路，在参加集体生产劳动的过程中，磨练意志，转变立场，培养

劳动人民的思想感情，实现世界观的改造。这对于抵制资产阶级思想和生活作风对文艺工作者的腐蚀，按无产阶级面貌建设和改造文艺队伍，具有重大意义。

深入三大革命实践，与工农兵相结合，必须正确解决改造世界观与创作的关系。要把改造世界观放在第一位，而不是把收集创作素材放在第一位；要把三大革命斗争第一线当作改造思想，脱胎换骨的最好熔炉，而不是当作猎奇取胜，收集材料的场所。只有认真改造世界观，既“身”入，又“心”入，才能有取之不尽用之不竭的源泉。

深入三大革命实践，与工农兵相结合，还必须是长期地无条件地全心全意地。这就是要坚持一辈子，下决心，排除万难，以做工农兵小学生为荣。曾海燕般顽强地为无产阶级革命讴歌的高尔基，在十月革命胜利后的1919年，就因为经不起资产阶级包围的“彼得堡”的围攻，而一度为资产阶级代言，为资产阶级知识分子奔走。列宁根据高尔基错误的根源——脱离工厂、农村、战壕，脱离了自己的阶级兄弟——劝告他走出“彼得堡”，回到自己的阶级兄弟中去。高尔基犯错误的根源和列宁给他指出的治疗错误的方法，生动说明即使是一个无产阶级的作家，也要时刻不脱离三大革命实践，不脱离工农兵群众。从十月革命胜利后的1919年，苏联“彼得堡”对高尔基的侵蚀，到60年代刘少奇、周扬修正主义文艺黑线控制的中国“彼得堡”——旧“作协”对我国部分文艺工作者的腐蚀，这整个半世纪的时间，深刻反映了两个阶级争夺文艺队伍斗争的长期性。这种斗争还将继续下去。广大文艺工作者只有长期地无条件地全心全意地到三大革命实践中去，与工农兵相结合，一辈子改造世界观，才能一辈子做工农兵的代言人，一辈子为工农兵服务。

刘少奇、林彪一类为了腐蚀文艺队伍，竭力反对文艺工作者到工农兵中去，把他们与工农兵隔绝开来。他们鼓吹“文艺工作特殊论”，胡说什么“文艺下乡如果有困难，可以开轿车去，作家可以在车上吃饭睡觉”。还声称文艺工作者不到工农兵中去“也还是可以结合的”。他们还大肆贩卖“闭门修养”、“灵魂深处爆发革命”等唯心主义黑货，诱使文艺工作者脱离实际，脱离群众，脱离阶级斗争和生产劳动，以扩大三大差别，培养精神贵族。我们一定要彻底批判刘少奇、林彪一类反对文艺工作者走与工农兵相结合道路的种种谬论，“从巩固无产阶级专政的高度，来认识和解决与工农相结合的问题。要看到，为了限制资产阶级法权，抵制资产阶级影响，逐步缩小三大差别，削弱资产阶级和资本主义产生的土壤，我们都必须坚持实行与工农相结合。这是我们文艺工作者在无产阶级专政下继续革命的必由之路，是发展无产阶级文艺和建设无产阶级革命文艺队伍的必由之路，是在文艺领域反修防修、巩固无产阶级专政的必由之路。”

（初澜《坚持走与工农相结合的道路》）

三、彻底批判文艺领域的资产阶级法权思想

《江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》指出：“我们的文艺是无产阶级的文艺，是党的文艺。无产阶级的党性原则是我们区别于其他阶级的最显著标志。须知其他阶级的代表人物也是有他们的党性原则的，并且很顽强。不论是创作思想方面，组织路线方面，工作作风方面，都要坚持无产阶级的党性原则，反对资产阶级思想的侵蚀。同资产阶级思想必须划清界线，决不能和平共处。”要坚持无产阶级文艺的党性原则，把革命文艺队伍建设成为“一支为政治斗争为

无产阶级专政服务的军队”，必须限制文艺领域中严重存在的资产阶级法权，彻底批判同样严重存在的资产阶级法权思想。这是文艺战线无产阶级和资产阶级、马克思主义和修正主义斗争的一个重要内容。

社会主义社会是刚从旧社会脱胎出来的，它在经济、道德、精神各方面都还带着它脱胎出来的那个旧社会的痕迹。资产阶级法权就是这种“痕迹”之一。在无产阶级专政下，资产阶级法权既是老的资产阶级分子赖以进行复辟活动的重要条件，又是不断产生新的资产阶级分子的重要的经济基础。地主资产阶级往往利用资产阶级法权和法权思想作为颠覆无产阶级专政，复辟资本主义的工具。因此，当前在我们文艺队伍的建设中，对资产阶级法权是限制还是反限制？对资产阶级法权思想是批判还是保护？这是一个十分重要的问题。文化大革命前，刘少奇、周扬一伙在文艺领域极力巩固、扩大和强化资产阶级法权，推行“三名”“三高”制度，使资产阶级法权思想自由泛滥，腐蚀、瓦解文艺队伍，为复辟资本主义服务。无产阶级文化大革命和批林批孔运动的滚滚洪流，有力地冲刷着一切剥削阶级意识形态的污泥浊水，不断地批判了资产阶级法权思想。而文艺工作者走五·七指示的道路，“扁担剧团”、“背篓剧团”、“板车剧团”等文艺轻骑兵，“三结合”文艺创作，工农兵参加文艺评论，群众文艺活动等等社会主义新生事物，是对文艺领域资产阶级法权的限制。但是，资产阶级法权和资产阶级法权思想在文艺界仍然严重存在。特别是“艺术私有”，等级观念等几种资产阶级法权思想的主要表现，在文艺界一些人身上影响甚深，危害极大。要“使我们的整个队伍在思想上和组织上都真正统一起来，巩固起来”，就必须彻底破除资产

阶级法权思想，同传统观念实行彻底决裂。不搬掉这个“拦路虎”，无产阶级文艺革命将半途而废，党的文艺会蜕变为资产阶级、修正主义文艺，资本主义在文艺领域复辟将是随时可能的。

毛主席教导说：“**为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。**”把文艺当作党的事业的一部分，为工农兵服务，还是当作个人的事业，为自己或小集团谋私利？艺术是公有还是私有？这是检验文艺工作者有没有无产阶级党性的试金石。《讲话》指出：“**无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分，如同列宁所说，是整个革命机器中的‘齿轮和螺丝钉’。**”这是无产阶级文学党性原则的一个主要内容。依据这个原则，革命文艺工作者要把文艺当武器，为无产阶级的解放而斗争。这是艺术公有。要做到这一点，文艺工作者首先必须解决做什么人的问题，努力使自己成为巩固无产阶级专政的战士，党的文艺事业的一名小兵。把自己的全部创作和整个生命都毫无保留地献给党的事业，不向党和人民要任何代价。这种艺术公有的观念，是革命文艺工作者的无产阶级党性的集中表现。而在资本主义社会，资产阶级不仅掌握着物质生产资料，同时掌握着精神生产资料，把作家“变成了它出钱招僱的僱佣劳动者”。作家也把文艺当成个人的事业，把作品当商品，当成依赖资本家的银袋，为资产阶级服务的本钱。这样，文艺就成了资产阶级发财致富的一种专利品。这种“艺术私有”，实质上是私有制观念的一种反映，是旧的社会关系的产物，是为私有制度服务的。刘少奇、周扬一伙曾利用“艺术私有”，把商品交换原则实行于文艺领域，宣扬“一本书主义”、“一出戏主义”，鼓吹什么“重赏之下，必有勇夫”，以把文艺队伍

演变为复辟资本主义的啦啦队。在他们的毒害下，文艺界有些人中了“艺术私有”的毒，把创作，甚至连同自己都当作商品和资本，向党和人民讨价还价，要这要那，追求名利享受，甚至堕落成为新的资产阶级分子。在这方面，刘绍棠是一个典型。现在，“艺术私有”还在散发着臭气，毒害着一部分文艺工作者。诸如“一招鲜，吃遍天”，业务第一，艺术至上；囤积居奇，待价而沽；集体创作“留一手”，个人创作“露一手”；争署名、争执笔、争角色；“同行是冤家”；爱听庸俗捧场，不爱听批评……都是“艺术私有”的表现。在无产阶级专政下，“艺术私有”是资产阶级失去了生产资料所有制以后，从文艺创作的渠道影响和腐蚀文艺队伍，向无产阶级进攻的一种手段。无产阶级应当清除“艺术私有”的毒焰，剥夺资产阶级进攻的手段。列宁早就指出：“对于社会主义无产阶级，文学事业不能是个人或集团的赚钱工具”，“我们不愿意而且也不会去当商业性的资产阶级文学关系的俘虏”。他号召革命文艺工作者摆脱资本、名位主义、资产阶级无政府主义的个人主义的束缚，同“艺术私有”决裂。（《党的组织和党的文学》）毛主席在《讲话》中也教导文艺工作者，要反对封建阶级的、资产阶级的、小资产阶级的功利主义。他痛斥用作品之“箭”，射名利之“靶”的周扬、丁玲一伙，为了追求“个人的或狭隘集团的功利”，把一些反党毒草当商品，“硬要拿来上市”。他说：这是“最自私最短视的功利主义”。这也是对“艺术私有”的彻底批判。

资产阶级法权思想在文艺领域的另一主要表现是等级观念。这一方面指的是在文艺界内部等级森严、工资悬殊、待遇相差很大。比如在一个剧团里，分成演员——乐队——舞

美工作人员，主要演员——一般演员——群众演员，A角——B角，等等。等级不同，待遇也不同，有时连化妆的镜子都因演员的地位不同而分成大小不同的等级。但等级观念主要表现在文艺工作者和群众的关系上。文艺工作者是“把自己当作群众的忠实的代言人”，还是“把自己看作群众的主人，看作高踞于‘下等人’头上的贵族”？这也是一个关系到文艺为谁服务、文艺工作者有没有无产阶级党性的原则问题。资产阶级和一切剥削阶级为了扩大体力劳动和脑力劳动的差别，维护其反动统治，一贯鼓吹“万般皆下品，唯有读书高”，“应该由贵人、贤人和智者来统治”的历史唯心主义谬论，以培植骑在劳动人民头上的精神贵族。在文艺领域，他们标榜“文艺工作特殊”，说什么文艺创作是“高贵的精神劳动”，文艺工作者是“特殊的人”，应该“高人一头”。刘少奇、林彪、周扬一类是这种唯心史观的吹鼓手。他们千方百计反对文艺工作者深入工农兵，极力扩大三大差别，培养新的资产阶级分子，为复辟资本主义创造条件。周扬等“四条汉子”及其同伙就是些满脑子等级观念、反对工农兵的“文艺贵族”。他们的资产阶级党性在对待工农群众的问题上表现得是十分顽强的。在他们的毒害下，文艺界有些人也是瞧不起工农兵，脱离群众，有时虽然也到工农兵中去，但精神上却与工农兵格格不入。这种资产阶级法权思想，在文艺领域至今还相当严重。有些人口头上承认学习工农兵，内心放不下“特殊架子”；视“特殊待遇”为理所当然，把劳动当成“负担”，还说什么：“在家要我朝后弯，下农村要我朝前弯”，“你是种田的，我是演戏的；我不会种田，正象你不会演戏一样。”等等。在无产阶级看来，历史是劳动人民创造的，**卑贱者最聪明！高贵者**

最愚蠢。搞革命文艺工作与从事其他劳动，只是革命的分工不同，而无高低贵贱之别。文艺工作者应该是工农兵的一体，与工农兵共同着生命，同工农兵结合，向工农兵学习。他们只有为工农兵服务的义务，而无要劳动人民从丰报酬，要吃特等饭、坐特等车、住特等房间的权利。这是革命文艺工作者的无产阶级党性的突出表现。把“向后弯”与“向前弯”、“种田”与演戏对立起来，实质上是把艺术凌驾于劳动人民之上，把自己特殊化，往资产阶级精神贵族的位置上摆。这是无产阶级所不取的。在《讲话》中，毛主席深刻论述了文艺工作者和群众的关系问题，彻底批判了等级观念。他指出：工农是“人类世界历史的创造者”，“拿未曾改造的分子和工人农民比较，就觉得知识分子不干净了，最干净的还是工人农民”。还说：文艺工作者如果自视比工农高一等，“那么，不管他们有多大的才能，也是群众所不需要的，他们的工作是没有前途的。”毛主席号召文艺工作者“彻底解决个人和群众的关系问题”，以伟大的鲁迅为榜样，“做无产阶级和人民大众的‘牛’，鞠躬尽瘁，死而后已。”我们文艺工作者要响应毛主席的号召，坚持无产阶级文艺的党性原则，记住“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”这个座右铭，永远置身于工农兵的战斗行列，老老实实地做工农兵的代言人。

早在三十三年前，毛主席就正确地指出：“文艺界中还严重地存在着作风不正的东西”，“需要展开一个无产阶级对非无产阶级的思想斗争”。（《讲话》）这里说的作风不正的东西，就包括了“艺术私有”，等级观念之类的资产阶级法权思想。解放之后，毛主席又反复揭露和批判了文艺界的资产阶级法权观念，一再向我们敲起警钟。最近，毛主席

关于理论问题的重要指示，使我们更深刻地认识到，文艺领域的资产阶级法权思想的严重危害性。我们应该把批判“艺术私有”、等级观念，提到巩固无产阶级专政的高度，提到造成使资产阶级既不能存在也不能再产生的条件的高度，把这一斗争进行到底。

第三讲 运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，塑造无产阶级的英雄典型

第一节 革命文艺应当根据实际生活塑造无产阶级的英雄典型

一、人民生活是革命文艺的唯一源泉

如何看待文艺与生活的关系，这是文艺理论中一个带根本性的问题。在这个问题上，唯物论的反映论与唯心论的先验论之间存在着尖锐、激烈的斗争。

唯物论的反映论是马克思主义文艺理论的哲学基础。伟大领袖毛主席根据唯物主义认识论的原理和文艺发展的历史，科学地解决了文艺与生活的关系问题，深刻地揭示了革命文艺创作的基本规律，为我们在这个问题上扫除一切唯心主义的奇谈怪论，提供了无比强大的理论武器。

毛主席在《讲话》中指出：“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。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。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。这是

唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。”这就告诉我们，一切文学艺术都是社会生活的反映，社会生活是艺术的唯一的源泉。这是马克思主义关于文艺和社会生活关系的基本观点。

文艺与生活的关系，实质上是意识与存在的关系。马克思指出：“**不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识**”（《〈政治经济学批判〉序言》）。马克思主义的认识路线科学地揭示了意识与存在、精神与物质的辩证关系，认为：人们的一切思想意识，就其来源来说，都是对于客观存在的社会生活的反映。“**我们的感觉、我们的意识只是外部世界的映象；不言而喻，没有被反映者，就不能有反映，被反映者是不依赖于反映者而存在的。**”（列宁：《唯物主义和经验批判主义》）马克思主义揭示了文学艺术的社会本质，指出文学艺术是一种社会意识形态，它跟哲学、宗教、道德一样，就是客观存在的一定的社会生活在观念形态上的反映。任何一个作家的作品，就是通过文学艺术这种形式把一定时代的社会生活作为认识和表现的对象。客观存在的社会生活是第一性的，作为观念形态的文艺是第二性的。文艺工作者的头脑只不过是文学艺术原料的“加工厂”，没有客观的社会生活所提供的原料，文艺工作者就不能起到“加工厂”的作用，也就产生不出文艺作品来。因此，社会生活是艺术的唯一源泉，离开了社会生活，一切文艺就必然变成无源之水，无本之木。由于封建社会农民与地主的尖锐对立和农民起义的发生，由于封建统治阶级瓦解农民起义的需要，产生了《水浒传》这部宣扬投降主义的反面教材。革命现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》和革命现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》以我国土地革命战

争、抗日战争、解放战争时期人民群众革命斗争生活为创作源泉，才能生动地描绘出工农兵火热斗争生活的壮丽图景，塑造出无产阶级的顶天立地的革命英雄形象。

一切种类的文学艺术都是社会生活的反映，这是唯物主义的认识论向我们揭示的客观真理，是我们认识文艺现象，从事文艺创作必须遵循的原则。

作为社会意识形态的文艺，它的最初产生是和人们的生产斗争、劳动生活联系在一起的，文艺起源于生产劳动。文艺源于生活，还表现在社会生活的发展变化决定着文艺内容和形式的发展变化，文学艺术的内容是来自社会生活，是受经济基础制约的。马克思说：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。”（《〈政治经济学批判〉序言》）在原始社会，由于社会生产力比较低，于是产生了“女娲补天”、“鲧禹治水”，“羿射九日”等充满人们想象征服自然力的神话故事。到了奴隶社会，奴隶主残酷地压迫和剥削奴隶，出现了《伐檀》、《硕鼠》等反映奴隶强激憎恨奴隶主贵族的诗歌。在封建社会，出现形象地揭示封建制度必然没落的古典名著《红楼梦》。人类社会进入无产阶级革命时代，无产阶级的英勇斗争，产生了《国际歌》、《母亲》等等讴歌无产阶级的作品。这些事实充分说明，不同社会的文艺，它们的内容截然不同，文艺的内容是随社会生活发展变化的。不仅文艺的内容是这样，文艺的形式也是不断发展变化的。一种艺术形式当它所表现的内容发生变化的时候，艺术形式本身也必然跟着发生变化。如神话传说产生在原始社会，诗歌盛行于唐代，戏曲流行于元朝。在社会主义时期，随着我国无产阶级专政下继续革命的需要，无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文

化领域中，对资产阶级实行全面专政，反映到京剧革命中，革命现代京剧不仅从内容上把被历来剥削阶级颠倒了的历史颠倒过来，使工农兵成了舞台的主人，而且在艺术形式上有许多成功的创造。《智取威虎山》中的“马舞”和“滑雪舞”，《海港》中的“披肩舞”都是文艺工作者深入生活，以生活为依据，吸收和改革了一些传统的舞蹈程或而创造出来的崭新舞蹈。以革命样板戏为代表的社会主义文艺明珠，都是工农兵斗争生活的反映。离开了工农兵三大革命实践，就没有社会主义的文学艺术。

一切文艺都源于社会生活。任何艺术作品，不管它是直接描写人物、事件的，还是直接抒发作者思想感情的，都是社会生活的反映，都可以从社会生活中找到它的根据。至于人类早期文艺创作中的神话以及后来根据神话、传说等编造的故事、童话、神话小说等，其中所写的神仙鬼怪，虽然并不存在于现实生活中，但仍然是社会生活曲折的反映。马克思说：神话是“通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。”（《〈政治经济学批判〉导言》）。毛主席指出：“神话中的许多变化，例如……《西游记》中所说的孙悟空七十二变……，这种神话中所说的矛盾的互相变化，乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化，并不是具体的矛盾所表现出来的具体的变化。”（《矛盾论》）。《西游记》中的天宫和玉皇大帝，反映了封建社会的朝廷和皇帝，孙悟空大闹天宫，正表现了人民群众反抗封建统治阶级的斗争精神。所以，神话小说也是源于社会生活。鲁迅曾经说过：“天才们无论怎样说大话，归根结蒂，还是不能凭空创造。描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，

所谓‘天马行空’似的挥写了，然而他们写出来的，也不过是三只眼，长颈子，就是在常见的人体上增加了眼睛一只，增长了颈子二三尺而已。”（《叶紫作〈丰收〉序》）

在阶级社会中，物质生产与精神生产的分工，也并没有改变文艺源于生活这一基本事实。在奴隶社会、封建社会和资本主义社会里，少数专门从事“精神生产”的所谓“文艺家”，他们脱离劳动，脱离劳动人民，他们的文艺作品绝大多数表现的是剥削阶级的生活、感情与愿望，而劳动人民则被歪曲、丑化。这些反动的文艺作品，同样是对社会生活的一种反映，是作者站在剥削阶级的立场上，对社会生活的歪曲反映，是历史的颠倒。

有人识为：文艺源于生活，也源于古代的和外国的文艺作品。这实质上是否认毛主席所提出的**社会生活“是一切文艺的取之不尽，用之不竭的唯一的源泉”**的科学论断，是唯心主义的“二元论”在文艺与生活问题上的反映。实际上**“过去的文艺作品不是源而是流，是古人和外国人根据他们彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料创造出来的东西。”**我们对古代的和外国的文艺遗产要批判地吸收其中的一切有益的东西，但是决不能代替我们的创作，代替我们深入生活。文艺工作者只有扎根于人民生活的沃土之中，才能真正获得创作的源泉。

在文艺与生活的问题上，历代的反动派和反动文人，都竭力否认文艺源于生活，大肆贩卖“灵感论”的黑货，从复辟狂孔老二到卖国贼林彪，都无一例外。林彪狂热地鼓吹文艺创作需要“特殊天才”，说什么“思想的闪光即所谓灵感，要抓住不放”，只要把这种“思想的火花”汇成“思想零件”，再“使这些零件逐渐装配起来……成为一个完整的东

西”，就是“天才”的“创造”，就是文艺。林彪的“灵感”论将文艺说成是“思想的闪光”的产物，这就从根本上颠倒了文艺与社会生活的关系，否认了存在第一性，思维第二性的辩证唯物主义的基本原理。马克思和恩格斯指出：“一切唯心主义者，不论是哲学上的还是宗教上的，不论是旧的还是新的，都相信灵感、启示、救世主、奇迹创造者。”（《德意志意识形态》）林彪鼓噪文艺是“灵感”、“天才”的“创造”，这就充分暴露出他十足的唯心主义的丑恶面目。

林彪宣扬“灵感”论的罪恶目的，就是从根本上反对用马列主义、毛泽东思想指导文艺创作，竭力否定社会实践对于文艺创作的决定性作用，妄图用封、资、修的反动思想意识，用孔孟之道毒害文艺工作者，引诱文艺工作者走脱离工农兵斗争生活的道路，变成高踞于人民群众之上的精神贵族，成为他们复辟资本主义的忠实奴仆。革命的文艺工作者必须彻底批判“灵感论”，在创作上肃清其流毒，坚持唯物论的反映论，到工农兵火热的斗争中去，从革命人民的生活中吸取丰富的创作管养，努力塑造无产阶级的英雄典型。

二、文艺是对社会生活形象的能动的反映

文艺是社会生活的反映，它是通过艺术形象来反映社会生活的。毛主席在《矛盾论》中指出：“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。”文学同哲学、政治经济学、历史等社会科学一样，都属于社会意识形态，都是一定的社会生活在人们头脑中的反映的产物，都有阶级性，都为经济基础所决定而又反作用于经济基础。在思维过程中，它们都要运用概念、判断、推理等逻辑思维形

式。文艺与哲学等社会科学的区别在于反映生活的方式不同。哲学等社会科学通过对社会现象的观察、分析，把握住事物的本质和规律以后，直接用概念、判断等逻辑推理对事物的本质和规律进行阐述，它抛弃了个别事物的外在形式和特征。而文艺在正确认识社会生活本质和规律的基础上，不仅没有抛弃生活中一切人物和事件的外在的个别特征，而且必须对生活现象进行提炼和概括，构成个别的具体的鲜明生动的艺术形象，通过艺术形象，描绘出带有普遍意义的生活图景，反映出事物的本质和规律。所以文艺反映生活的特殊形式是艺术形象。高尔基说：“艺术的作品不是叙述，而是用形象图画来描写现实。”（《同进入文学界的青年突击队员谈话》）

例如对中国工农红军的长征这一伟大历史事件，毛主席在《论反对日本帝国主义的策略》一文中的论述，与《七律·长征》一诗的描绘，就具有两种不同的表现形式。论文和诗篇都说明了一个共同的真理：长征是以我们的胜利、敌人的失败而告结束的，中国共产党领导下的工农红军是战无不胜的。但是，在表现形式上却显然不同。论文是通过对具体历史事实的科学概括，以直接论证的形式表现出来，而诗篇则是通过对红军战士英雄业蹟的艺术概括，以具体、生动的艺术形象表现出来。前者是抽象的论证，后者是形象的描绘。

用艺术形象反映社会生活是文艺的基本特征。所谓艺术形象就是文艺作品中经过艺术加工而创造出来的具体、完整的社会生活图画。在阶级社会中，由于社会生活的主要内容是阶级与阶级的矛盾斗争，所以艺术形象主要是指属于一定阶级的人物形象。有些艺术作品并不直接描写人物形象，而

是直接描写自然景物和社会环境。这种自然环境和社会环境有的单独构成一定的艺术形象，但它们都是与人的社会生活发生密切的关系，才进入文艺作品的。在文艺作品中的自然景物描写，已经不是自然形态的东西，而是观念形态的东西，它或者是为了表达作家一定的思想感情而构成的艺术形象，或者服务于作品的人物形象塑造。艺术形象反映生活的特征，概括起来说，就是社会生活中的人物或事件被本质地、具体地、活生生地描绘出来，给人们以如见其人、如闻其声、如临其境的感受，从而引起丰富的想象。这种特征，称为形象性。形象性是艺术形象所固有的属性，但是带有形象性的东西，并不都是艺术形象，我们要把艺术形象和形象化语言区分开来。文艺用来反映生活的形象不同于科学著作中的形象化用语。在一些科学著作中，为了使概念表达得更明确、更生动，常常采用比喻的手法把它具体化，因而也带有形象性。如毛主席在《星星之火，可以燎原》这篇论文中，以鲜明生动的形象化语言描绘了中国革命高潮即将到来的必然趋势：“它是站在海岸遥望海中已经看得见桅杆尖头了的一只航船，它是立于高山之巅远看东方已见光芒四射喷薄欲出的一轮朝日。它是躁动于母腹中的快要成熟了的一个婴儿。”从而有力地痛斥了林彪“红旗到底能打多久”的悲观主义谬论。尽管这段话形象性极强，但《星星之火，可以燎原》仍然是一篇光辉的科学著作，而不是文艺作品。文艺作品是通过一幅幅生动完整的社会生活图画反映生活。文艺工作者的思想情感和对生活的理解都是通过作品中完整的形象表现出来的，而科学著作中某些形象化的语言，只是为了更具体更鲜明更生动地说明作者要表达的某一个概念或论点，它只是一些艺术因素。

我们说艺术形象是文艺反映社会生活的特殊形式，但绝不是说艺术形象是一种神秘的东西，可以超越人类认识规律的制约。实际上，文艺作品的一切艺术形象都是源于社会生活，是对社会生活正确的或者歪曲的反映。文艺工作者创造艺术形象的过程，仍然是实践、认识、再实践、再认识的过程。艺术形象的创造总是在作者一定世界观指导下进行的，是作者对社会生活的一定认识的形象体现。在这个问题上，我们一定要坚持辩证唯物主义认识论的观点，否则就必然堕入唯心主义的泥坑。

文艺反映生活的另一个方面是能动地反映社会生活。毛主席在《新民主主义论》中指出：“一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定社会的政治和经济。”这就深刻地揭示了意识与存在、精神与物质，文艺与生活的辩证关系，作为社会意识形态的文艺，不是消极的、被动的、机械的反映社会生活。毛主席根据马克思主义能动的革命的反映论，深刻分析了文艺与生活的关系，指出：“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是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。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。”（《讲话》）毛主席这一精辟论述，充分肯定了文艺源于社会生活，同时强调了革命文艺的能动的革命作用，并且从创作的规律上，指出了革命文艺源于生活而又必须高于生活的原则，从而在文艺理论上划清了辩证唯物论同

机械唯物论的界线。

文艺能动的反映生活，表现在文艺工作者在创作过程中，不是机械地把生活中的人物原封不动地搬到作品中去，简单地照镜子式地再现生活，而是在纷纭复杂的社会生活中，对大量的生活素材进行一番“去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里的改造制作工夫”，对普通的实际生活进行选择、提炼，抛弃那些非本质的东西，集中概括那些能够代表事物的本质、具有普遍意义的东西，把社会生活中的矛盾和斗争典型化，艺术地再现典型环境中的典型人物。通过塑造艺术典型，更深刻更正确地反映生活，揭示出社会生活的本质，帮助人们认识生活，指导现实的斗争。例如鲁迅

《祝福》中的祥林嫂，就是在辛亥革命失败后，中国仍然处在半殖民地半封建社会的历史条件下，一个被压迫被剥削的农村劳动妇女的典型。祥林嫂的经历、性格和风貌有着鲜明的独特的个性，但在她身上概括了当时广大农村千千万万劳动妇女所共有的善良、勤劳、富于反抗精神的优良品质，表现出在封建的政权、神权、族权、夫权压迫下广大劳动妇女共同的悲惨遭遇。祥林嫂的形象，反映了旧中国劳动妇女被压迫被侮辱的悲惨命运，揭露了封建制度吃人的罪恶本质。

文艺能动的反映生活，还表现在作家的创作是根据一定阶级的利益和需要来确定作品的主题、题材和情节，按照一定的创作意图和理想塑造艺术典型，用文艺作品去影响社会。文艺是阶级斗争的工具。任何阶级创造文艺，都是为了按照本阶级的面貌改造世界。无产阶级的文艺不仅是为了正确地反映社会生活，帮助人们去认识世界，更重要的是为了能动地作用于社会生活，按无产阶级先锋队的面貌来改造世界，使文艺“作为团结人民、教育人民、打击敌人，消灭敌

人的有力武器”。毛主席在《讲话》中指出：革命文艺能够“使人民群众惊醒起来，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”，从而推动历史前进。江青同志亲自培育的革命样板戏，以党的基本路线为指导思想，深刻地反映了半个世纪以来，中国的无产阶级和广大人民群众在中国共产党领导下进行的艰苦卓绝的武装夺取政权的斗争生活，和无产阶级专政下继续革命的伟大斗争实践，成功地塑造了柯湘、洪常青、李玉和、郭建光、杨子荣，严伟才、方海珍、江水英等一系列无产阶级英雄典型。革命样板戏源于人民的革命斗争生活，同时又更深刻更典型地反映了人民的革命斗争生活，从而成为教育群众、鼓舞群众，“帮助群众推动历史的前进”的巨大精神力量。现在，在我们伟大的社会主义祖国里，从西藏高原到东海之滨，革命样板戏的雄壮歌声在祖国大地上回荡，从城市工矿到农村边疆，革命样板戏的战斗故事在亿万群众中家传户诵。学英雄，见行动，“越是艰险越向前”成了鼓舞工农兵奋勇前进的战斗口号；“龙江”风格已在工农业战线上蔚然成风。革命样板戏显示了无产阶级文艺的巨大威力，成为巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟的强大的思想武器。

三、塑造无产阶级的英雄典型，是社会主义文艺的根本任务

塑造无产阶级的英雄典型，是社会主义文艺的根本任务。这是无产阶级在文艺革命过程中，为贯彻执行毛主席的无产阶级革命文艺路线而提出的一项纲领性的战斗任务。

无产阶级革命导师一贯教导我们，要在文学艺术作品中描写无产阶级，歌颂无产阶级的革命事业，塑造无产阶级的

英雄典型，用社会主义、共产主义的思想去教育和鼓舞革命群众。早在无产阶级登上政治舞台的初期，马克思在《致斐·拉萨尔》的信中就曾经指出：“**农民和城市革命分子的代表（特别是农民的代表）倒是应当构成十分重要的积极的背景。这样，你就能够在更高得多的程度上用最朴素的形式把最现代的思想表现出来**”。马克思强调必须充分反映人民群众的历史地位和伟大作用，要以人民群众的斗争作为“**十分重要的积极的背景**”，才能反映历史的真实。恩格斯在批评德国所谓“真正的社会主义”的作家们时，谴责他们“**歌颂各种各样的‘小人物’**”，明确提出了无产阶级的文艺应当歌颂“**倔强的、叱咤风云的和革命的无产者**”。在帝国主义和无产阶级革命时代，列宁进一步指示：无产阶级的文学要为“**千千万万劳动人民，为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务**”（《党的组织和党的文学》）。他对高尔基塑造了自觉革命的工人阶级形象的长篇小说《母亲》作了充分的肯定，指出这是“**一本必需的书**”，“**一本非常及时的书**”，让参加革命运动的工人们“**读一读《母亲》，一定会得到很大的益处**”。伟大领袖毛主席在一九四二年系统地提出了一条无产阶级革命文艺路线，明确指出：“**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。**”教导革命的文艺工作者不应该再“**去投合旧世界读者的口味**”，必须深入工农兵，表现工农兵改造世界，创造历史的伟大斗争，满腔热情地歌颂“**新的人物，新的世界。**”毛主席的伟大教导，指明了无产阶级文艺的方向，规定了社会主义文艺创作的根本任务。

塑造无产阶级的英雄典型是时代提出的要求。我们现在正处于由资本主义向共产主义过渡的伟大革命时代。在我们

这个时代里，无产阶级是创造历史的真正代表，是时代的中心，决定着时代发展的方向，代表着共产主义的未来。无产阶级是人类历史上“最有远见、大公无私，最富于革命的彻底性”的阶级。生活中出现的千千万万的无产阶级的英雄是阶级的杰出代表，他们热爱党，热爱毛主席，热爱社会主义，具有崇高的共产主义理想和高度的阶级斗争、路线斗争觉悟。他们植根于群众斗争之中，相信群众，依靠群众，是带领革命群众对于阶级敌人进行战斗的朝气蓬勃的先锋战士。社会主义的文艺只有歌颂这些英雄人物，积极表现英雄人物生龙活虎的斗争生活，努力塑造无产阶级英雄的光辉形象，才能深刻地反映我们时代的真实面貌，使文艺成为伟大时代的号角，鼓舞人民，教育人民，推动历史前进。

在经历了无产阶级文化大革命以后的今天，在批林批孔运动普及、深入、持久开展的时候，毛主席作了关于无产阶级专政理论问题的重要指示。广大工农兵通过学习无产阶级专政的理论，涌现了一大批勇于破除资产阶级法权思想，坚决同传统的所有制关系和传统观念实行最彻底的决裂，坚持无产阶级专政下继续革命的坚强战士。这些英雄人物的行为和思想品质，代表了我国时代前进的方向，反映了生活的本质，显示了今天工农兵焕然一新的精神面貌。在英雄们的身上闪烁着毛泽东思想的灿烂光辉，表现了无产阶级共产主义的伟大胸怀。革命的文艺工作者，只有迅速地、积极地反映史无前例的无产阶级文化大革命以来从工农兵群众中不断涌现的这些新的人物和新的思想，满腔热情、千方百计地塑造无产阶级的英雄典型，才能使革命文艺跟上时代前进的步伐，发挥革命文艺在革命斗争中的战斗作用，为无产阶级的革命斗争服务。

塑造无产阶级的英雄典型，是批判资产阶级和修正主义，巩固无产阶级专政的需要。毛主席指出：“**无产阶级和资产阶级之间的阶级斗争，各派政治力量之间的阶级斗争，无产阶级和资产阶级之间在意识形态方面的阶级斗争，还是长时期的，曲折的，有时甚至是很激烈的。**”（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）历史经验告诉我们，无产阶级能不能战胜资产阶级，中国会不会变修正主义，关键在于我们能不能在一切领域，在革命发展的一切阶段始终坚持对资产阶级的全面专政。无产阶级要巩固政权，防止资本主义复辟，必须在文艺领域里对资产阶级实行专政。文艺领域阶级斗争的事实表明，哪个阶级的代表人物占据文艺舞台的中心，标志着由哪个阶级在文艺领域里实行专政。因此，在文艺舞台上以哪个阶级的英雄人物作为中心，历来就是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的焦点。革命文艺只有塑造无产阶级的英雄典型，才能使无产阶级牢牢地占领社会主义的文艺阵地，在文艺领域对资产阶级实行专政。

千百年来，剥削阶级为了确立和巩固他们的思想统治，推行他们本阶级的政治路线，总是在文艺作品中，在戏剧舞台上百般美化甚至“神化”本阶级的理想人物，按照剥削阶级的面貌改造世界。在中国的戏剧舞台上，帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神被当作“英雄”歌颂了几百年，而创造历史的劳动人民却被歪曲成了“渣滓”，这种历史的颠倒，登上了政治舞台的无产阶级必须颠倒过来。毛主席在《讲话》中说：“**对于人民，这个人类世界历史的创造者，为什么不应该歌颂呢？**”指出革命文艺必须表现工农兵改造世界，创造世界的伟大斗争。但是混进党内的资产阶级代表人物刘少奇、林彪、周扬一伙却疯狂地反对毛主席关于文艺革命的伟

大指示，顽固地推行一条反革命修正主义的文艺路线，千方百计地反对塑造无产阶级的英雄典型，妄图把文艺变成他们复辟资本主义，制造反革命舆论的工具。在反革命修正主义文艺黑线的控制下，资产阶级的文艺路线专了无产阶级的政。盘踞在文艺舞台上的，几乎全是封、资、修的货色。政治上被打倒了的地主资产阶级在文艺上却依然耀武扬威，而做了国家主人的工农兵在文艺上却照旧没有地位。刘少奇、林彪、周扬一伙修正主义分子利用窃取的权力，声嘶力竭地为剥削阶级的代表人物，为封、资、修唱赞歌。建国初期，他们就迫不及待地抛出了反动电影《武训传》，狂热地宣传封建主义文化，极力美化地主阶级的孝子贤孙。在生产资料所有制的社会主义改造基本完成后，他们又出版了毒草小说《上海的早晨》，无耻的吹捧资本家，为资产阶级树碑立传，贩卖刘少奇“剥削有功”的黑货。一九五八年八月，我党在庐山会议上粉碎了彭德怀反党集团的猖狂进攻，罢了他的官。刘少奇、周扬一伙贼心不死，为了替彭德怀翻案挖空心思地泡制了反动京剧《海瑞罢官》，竭力把彭德怀打扮成“为民请命”的英雄，他们还大肆赞美蒋匪忠实走狗，为国民党反动派涂脂抹粉，摄制了《红日》、《逆风千里》等反动影片。凡此种种，都充分说明资产阶级的代表人物，总是利用文艺这块阵地，塑造反动的人物形象，顽强地表现他们自己。

一九六三年，毛主席针对修正主义文艺路线控制下的我国戏剧以及其它艺术部门所存在的问题，明确指出：“社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这要从调查研究着手，认真地抓起来。”在毛主席的战斗号令下，无产阶级首先在京剧、

芭蕾舞、交响乐这些领域里发动了革命。江青同志高举文艺革命的战旗，披荆斩棘，冲破层层阻力，向反革命的修正主义文艺黑线展开了勇猛的攻击，明确地提出社会主义文艺的根本任务是塑造无产阶级的英雄典型。广大革命文艺战士在这一战斗任务的鼓舞下，经过艰苦斗争，终于取得了辉煌的战果，光辉灿烂的革命样板戏诞生了，工农兵英雄人物威武雄壮地登上了社会主义的文艺舞台，扫除了牛鬼蛇神，实现了无产阶级在文艺舞台上对资产阶级的专政。这场深刻的革命，推动了文艺革命的蓬勃发展，巩固了社会主义的经济基础，对上层建筑各个领域的革命起了巨大的鼓舞和推动作用。

中华人民共和国成立以来，文艺战线上两条路线斗争的事实证明：无产阶级如果不在上层建筑其中包括各个文化领域中实行专政，资产阶级就必然要在这些领域里复辟。社会主义文艺如果取消了塑造无产阶级英雄典型这一根本任务，就无法实行无产阶级在文艺领域里对资产阶级的专政，就会走上修正主义的歧途。革命的文艺工作者一定要从巩固无产阶级专政的高度出发，满怀对工农兵深厚的无产阶级感情，努力塑造无产阶级的英雄典型。

四、深入工农兵，才能表现工农兵

毛主席在《讲话》中指出：“既然文艺工作的对象是工农兵及其干部，就发生了一个了解他们熟悉他们的问题。……我们的文艺工作者需要做自己的文艺工作，但是这个了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。”革命的文艺工作者要创作出表现工农兵、服务于工农兵的作品，就要把了解工农兵，熟悉工农兵的生活放在第一位。如果文艺工作者对自

己所描写的对象和服务对象不熟悉不了解，不去深入工农兵的斗争生活，那么文艺的工农兵方向就会成为一句空话。

毛主席在《实践论》中指出：“**无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于（实践于）那个事物的环境中，是没有法子解决的。**”毛主席强调了社会实践是我们认识事物的基础和出发点，它对于文艺创作具有决定性的意义。毛主席号召革命的文艺工作者“**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。**”（《讲话》）毛主席这一教导，深刻揭示了革命文艺创作的唯物主义的认识路线，为革命文艺工作者表现工农兵指明了一条唯一正确的最宽广的创作道路，极大地推动了革命文艺创作的发展。

革命文艺创作的过程，从认识论上来讲就是文艺工作者对社会生活实践、认识、再实践、再认识的过程。文艺创作的原料“**不是从头脑中，而仅仅是通过头脑从现实世界中得来的**”（恩格斯：《反杜林论》）。作者只能从现实生活中选取这些文艺原料，经过头脑的艺术加工，才能形成文艺作品。文艺工作者深入工农兵火热的斗争生活，投身于三大革命的斗争实践，客观存在的外界事物，工农兵的思想感情和精神面貌，无产阶级英雄人物的英雄业绩和性格特征，才能反映到文艺工作者的头脑中来，被作者所认识。社会实践是认识生活的基础，是文艺工作者进行文艺创作的第一步。离开社会实践，作者就无法认识世界，也就创作不出文艺作品来。“**一个正确的认识，往往需要经过由物质到精神，由**

精神到物质，即由实践到认识，由认识到实践这样一次的反复，才能够完成。”（《人的正确思想是从哪里来的？》）这也是革命文艺创作的规律，是文艺工作者了解工农兵，熟悉工农兵的唯一途径。

文艺反映生活的特点是塑造艺术形象，是通过具体、生动的形象描绘来反映生活。因此它不但要求革命文艺工作者了解客观事物的发展过程，而且必须熟悉在各种典型环境中各种人物的具体思想，具体行动，具体的矛盾斗争。革命文艺工作者要描写斗争中的无产阶级英雄，就要熟悉在斗争中的无产阶级英雄的所作所为和思想品质，了解一切阶级，一切群众，取得生活中的直接经验，这样塑造出来的英雄形象才能光辉动人，具有强烈的艺术感染力。不亲自参加斗争实践，没有对于客观事物的直接经验，就谈不上正确认识生活和反映生活。正如鲁迅所说：“不在旋涡的中心，所感到的总不免肤泛，写出来也不会好的。”只凭一些道听途说，或用报刊上的一些例子来代替深入社会生活，这样塑造出的工农兵英雄典型，不是苍白无力，就是被歪曲了的形象。就会象工农兵群众所批评的那样，“听听广播看看报，骑个单车跑材料。几个通宵不睡觉，‘高级’作品出来了，观众看了打瞌睡，小孩看了哈哈笑。”这样的作品工农兵是不会欢迎的。所以革命的文艺工作者，决不能脱离工农兵的斗争生活，闭着眼睛想路子，关起门来编稿子，一靠脑瓜二靠笔桿子。必须长期生活在工农兵群众之中，置身于三大革命运动实践之中，以一个革命战士的姿态与广大群众一道参加火热的斗争，熟悉人民群众的斗争生活，了解他们的思想感情和愿望，才能获得丰富的创作原泉，塑造出高大丰满的英雄形象来。

正确地认识生活是正确表现生活的前提。鲁迅说过：“即使‘熟悉’，却未必便是‘正确’。”如果生活在工农兵之中，却对纷纭复杂的社会矛盾和各种人物的性格特征，如隔岸观火，若明若暗，那么即使“泡”在生活之中，也还是脱离生活。因此文艺工作者深入生活，必须和工农兵打成一片，把学习马列主义和学习社会联系起来，在火热的斗争生活中，下苦功夫“磨练”自己，彻底地改造世界观，去掉那些同工农兵格格不入的思想“渣滓”，培养出同工农兵水乳交融的思想感情，把立足点真正移到工农兵方面来。只有这样，才能作到以马列主义、毛泽东思想为指导，在深入工农兵的过程中，抓住事物的本质，正确地表现生活。

深入生活，对于专业文艺工作者尤其必要，对于战斗在三大革命运动第一线的工农兵业余作者来说，也同样存在着这个问题。生活的长河总是滚滚向前不断发展的，我们对生活的认识也决不能停留在一个水平上。我们已经熟悉的东西，在昨天来说，也许是新的；可是在今天看来，就已经不那么新了，被更新的东西所代替了。“运动在发展中，又有新的东西在前头，新东西是层出不穷的。”时代在发展，人民在前进，因此文艺工作者决不能满足于现状，要不断地从生活中获取文艺创作的新源泉。如果谁认为从此可以“啃老本”，“扯皮条”，走“捷径”，图省事，不在深入生活上下功夫，那就一定会脱离革命的现实，与无产阶级文艺努力反映“新的社会经济形态，新的力量，新的人物和新的思想”的根本方向背道而驰。文艺工作者一旦脱离了工农兵火热的斗争生活，“艺术生命”就象鱼儿离开了水，开头也许还能跳几下，但不久就免不了要干死。

在深入工农兵方面，革命样板戏的创作和演出单位的文

艺工作者做出了榜样，提供了丰富的经验。革命样板戏的创作成功，是革命文艺工作者响应毛主席的伟大号召，深入工厂、农村、部队、码头、虚心地向工农兵学习，接受工农兵的再教育，在斗争中改造世界观的结果。他们经过反复的生活实践和创作实践，才获得了丰富的创作源泉，成功地塑造了一批光彩夺目的工农兵英雄形象。例如在创作革命现代舞剧《白毛女》的过程中，该剧组的革命文艺工作者认真深入生活，与工农兵群众在思想感情上打成一片，经过反复的社会实践，根据旧社会千百万贫苦农民的悲惨遭遇和斗争精神，对大量的生活素材进行加工提炼，才塑造了喜儿这个苦大仇深具有革命反抗精神的贫农女儿典型，从而揭示出受苦受难的劳苦大众只有跟着共产党、毛主席闹革命，才能获得解放的伟大真理。

第二节 革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法

一九五八年，在我国社会主义革命和社会主义建设飞跃发展的历史时期，伟大领袖毛主席根据无产阶级专政下继续革命的学说，根据马克思主义不断革命论和革命发展阶段论相结合的思想，科学地总结了文艺反映生活的规律特点，制定了能够完美地描绘我们今天伟大历史时代的无产阶级创作方法——革命现实主义和革命浪漫主义相结合。这是完成社会主义文艺的根本任务的最好的艺术方法。

革命现实主义与革命浪漫主义相结合，这是文艺史上最先进、最完备的创作方法，是无产阶级创作方法发展的最新

阶段。它要求文艺工作在马克思主义者世界观的指导下，站在共产主义理想的高度去认识现实，把革命现实和革命理想统一起来，把革命精神与科学态度结合起来，以阶级斗争和路线斗争为纲，运用把生活中的矛盾斗争典型化和突出主要英雄人物等创作原则，调动一切艺术手段，从矛盾斗争的风口浪尖上塑造出比实际生活更典型、更理想的无产阶级英雄形象。用英雄形象所体现的崇高革命精神和共产主义伟大理想鼓舞和教育广大人民群众。毛主席的光辉诗篇和革命样板戏，是我们学习运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法的典范。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合这一创作方法的提出，是人类文艺发展史上一次伟大的革命。这是毛主席发展马克思主义世界观和文艺理论作出的巨大贡献之一。这一创作方法，从根本上划清了无产阶级创作方法与资产阶级批判现实主义和资产阶级浪漫主义之间的界限，为无产阶级文艺开辟了广阔的天地，对于繁荣和发展我国社会主义文艺创作和文艺批评具有伟大的指导意义。

《江青同志召开的部队文艺工作座谈纪要》明确指出：“在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。”是自觉运用这一无产阶级最好的创作方法，还是继续采用资产阶级和修正主义种种陈腐不堪的创作方法，这是文艺战线上阶级斗争和路线斗争在创作领域的一种反映。一切革命的文艺工作者，应当学习马克思主义，学好无产阶级专政的理论，改造世界观，努力掌握革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，为发展无产阶级文艺事业，为巩固无产阶级专政而斗争。

一、马克思主义世界观只能包括而不能代替创作方法

关于世界和创作方法的关系，毛主席在《讲话》中明确指出：“学习马克思主义，是要我们用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点去观察世界，观察社会，观察文学艺术，并不是要我们在文学艺术作品中写哲学讲义。马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义，正如它只能包括而不能代替物理学中的原子论、电子论一样。”“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术批评的方法。”毛主席这一精辟的论述，阐明了世界观与创作方法的辩证关系，深刻批判了资产阶级、修正主义把世界观与创作方法对立起来的种种奇谈怪论，同时也纠正了把世界与创作方法等同起来的错误倾向。它是我们正确理解和运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法的理论指导。

所谓创作方法，是作家、艺术家在一定世界观的指导下，认识生活，反映生活，表现理想，构成艺术形象的基本原则。它绝不是单纯的技巧和表现手段，而具有特定的阶级性和历史性。它从某一历史时期一定阶级的艺术实践中概括出来，反过来又帮助作家、艺术家遵循一定的原则进行文艺创作，为本阶级的政治路线服务。创作方法的中心问题是如何处理文艺、生活、理想这三者之间的关系。由于文艺为不同阶级政治服务的需要，由于作家、艺术家立场、世界观、政治理想和艺术准备不同，他们对现实生活的态度不同，因而对于文艺、生活、理想这三者之间关系的理解和实践不同，随之产生了各种不同的创作方法，如现实主义、浪漫主义、古典主义、自然主义、批判现实主义和各种形式主义等

等。革命现实主义和革命浪漫主义相结合则是最适宜于反映工农兵火热斗争，塑造工农兵英雄形象，表现无产阶级革命理想的创作方法，它把无产阶级的党性和对艺术实践规律的科学认识完全融合在一起。

为什么世界观只能包括而不能代替文学艺术的创作方法呢？

人们的一切社会实践，都是在一定阶级世界观的指导下进行的，艺术活动也不例外。物理科学中的原子论、电子论是人们对物质矛盾的规律性认识，而创作方法则是人们对艺术实践的规律性认识，这些认识活动无不表现出一定阶级的世界观。所谓世界观，就是某一阶级的个人他的全部政治思想和观点的总和。在文艺创作过程中，作家的世界观是通过遵循一定的创作方法，写什么和怎样写而表现出来的，所以任何文艺作品都是作家世界观的亮相。世界观对一切社会实践，其中包括艺术实践，具有决定作用、统帅作用，这就是矛盾的普遍性。然而，作家的世界观在文艺作品中不是赤裸裸地表现出来的。文学艺术的创作方法要求作家按照文艺的特点和规律来认识世界和反映世界，通过特定的途径去表现他的世界观，否则就成了在文学艺术作品中写哲学讲义，这是创作方法的矛盾特殊性。世界观和创作方法的关系，就是一般与个别，即矛盾的普遍性与矛盾的特殊性辩证统一的关系。矛盾的特殊性不能离开矛盾的普遍性，个别只能与一般相联系而存在，任何个别都是一般，这就是创作方法不能离开世界观，世界观包括创作方法的道理所在。然而矛盾的普遍性寓于矛盾的特殊之中，一般只能在个别中存身，任何个别只是大致地包括一切个别事物，创作方法有其区别于其他科学方法的特殊性，所以世界观不等于创作方法。世界观只

能包括而不能代替文学艺术的创作方法，就是这个道理。

毛主席关于世界观与创作方法辩证统一关系的这一指示告诉我们，在世界观与创作方法之间，作家的世界起着主导的决定的统帅作用，而创作方法则处于服从的地位，但同时创作方法又具有相对的独立性和能动作用，影响着作家在一定世界观指导下的文艺创作。

在文艺实践过程中，世界观对于创作方法的决定作用和统帅作用表现为：

第一，创作方法的产生，总是在一定阶级的作家的世界观基础上形成的。作家根据本阶级的政治需要，对自己所属阶级的艺术实践进行概括，提出某种关于创作方法的文艺观点。这是构成一定历史时期某一阶级文艺思潮的一个重要方面。例如在我国古代奴隶制向封建制过渡的历史时期，儒家的老祖宗孔丘出于他没落奴隶主阶级的世界观和反动立场，在政治上推行一条“克己复礼”、复辟西周奴隶制度的反动路线，在文化方面则鼓吹为这一反动路线服务的复古思潮。“述而不作，信而好古”就是孔丘提出的写作原则，也可以说是一种创作方法。它的形成和提出，是由孔丘的没落奴隶主阶级世界观所决定的。在欧洲，十九世纪初叶在资产阶级文艺思潮中占主导地位的批判现实主义，就是由于资产阶级作家面临资本主义社会内部矛盾的尖锐化，由他们的资产阶级世界观所决定而形成的一种创作方法。无产阶级的创作方法，则是无产阶级登上政治舞台以后，由无产阶级经典作家在马克思主义世界观的指导下，从本阶级的文艺实践中概括出来的创作原则。而它发展的最新阶段，就是毛主席所制定的革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。

第二，在创作过程中，作家的特定世界观决定他采取与

其相应的创作方法。作家世界观中的政治观点使他对社会各阶级采取不同的态度，对社会现象得出不同的结论，哲学观点唯物还是唯心，直接支配着作家对文艺与生活关系的看法，历史观点使他在守旧和创新的问题上对过去的文化遗产采取不同的态度，这些都影响到作家的文艺观点，使他采取不同的创作方法，遵循不同的艺术原则来反映生活，表现理想，塑造艺术形象。作家的世界观如果是反动的，就会导致他对客观现实的错误认识，并支配他采取落后、反动的创作方法；作家的世界观如果是进步的、革命的，他就能正确地认识和反映现实，并相应地选择和运用进步的、革命的创作方法。而且，作家的世界观的内部矛盾也必然在他所采取的创作方法中反映出来。比如俄国的托尔斯泰，由于他世界观的主导方面的进步性，“他对社会上的撒谎和虚伪作了非常有力的、直率的、真诚的抗议”，“无情地批判了资本主义的剥削，揭露了政府的暴虐以及法庭和国家管理机关的滑稽剧，暴露了财富的增加和文明的成就同工人群众的穷困、野蛮和痛苦的加剧之间极其深刻的矛盾”（列宁《列甫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》）。这些进步的思想因素使他能够运用“最清醒的现实主义”，采取批判现实主义的创作方法，对俄国沙皇专制制度，对地主阶级和资本主义的残酷剥削和警察、法庭等国家机构作了深刻的揭露和批判。但另一方面，托尔斯泰狂热地鼓吹宗教，主道“道德上的自我修养”，和“不用暴力抵抗恶邪”，是一个“托尔斯泰主义者”。他“绝对不能理解工人运动和它为社会主义而斗争的作用，同时也绝对不能理解俄国革命”。托尔斯泰的这些反动思想学说，使他不能深刻地认识俄国社会的阶级关系和阶级矛盾，也找不到俄国社会的正确出路，因而企图用虚伪的僧侣

主义打扮起来的“人道”、“博爱”来调和阶级矛盾和阶级斗争，这就在一定程度上干扰和破坏了他的批判现实主义的创作方法。

第三，世界观统帅着作家运用某一创作方法进行的艺术创作的全过程，决定他写什么和怎样写。这首先表现为作家在认识现实的基础上，根据表现一定阶级政治道德观点和生活的需要，对生活现象进行选择 and 概括，来确定作品的题材和作家的态度。现实生活是错综复杂的，有光明面，有阴暗面，有的现象是本质的，有的是非本质的。作家是歌颂光明还是暴露黑暗，是选择反映生活本质的重大题材还是相反，是正确揭示还是掩盖阶级矛盾和阶级斗争，这些都取决于一定阶级的立场和世界观。其次，表现在构成作品情节、塑造人物形象的过程中是采取把生活中的“矛盾和斗争典型化”的原则，还是违反生活逻辑和真实，采取主观随意化的错误方法。而作家世界观先进与否，最终决定着作品人物形象的性质、高度和深度，决定着作品的全部政治倾向性。

马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义是无产阶级的科学世界观，是革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法的灵魂。它科学地揭示了人类社会阶级矛盾和阶级斗争的客观规律，指出了资本主义的必然灭亡和社会主义的必然胜利，自觉地赋予了无产阶级伟大历史使命。无产阶级必须进行彻底革命，并且把无产阶级专政坚持到直至消灭一切阶级差别进入无阶级社会。革命现实主义和革命浪漫主义相结合创作方法，就是在马克思主义世界观统帅下，运用文艺这一阶级斗争工具为无产阶级政治路线服务，为无产阶级专政服务的最好方法。文艺工作者要掌握和运用这一方法，就必须牢固树立马克思主义世界观。只有具备马克思主义的世界

观，才能正确认识客观现实，洞察一切错综复杂的社会现象，识别事物的本质，分清主流与支流，热情歌颂工农兵和革命新生事物，才能高瞻远瞩，把握住事物的规律和历史的方
向，从革命现实的发展中看到共产主义的光辉远景，从而塑造出无产阶级的高大完美、光彩夺目的英雄典型。

世界观对创作方法起决定作用，但不是唯一起作用的因素。作家的社会实践和艺术实践的经验，对创作方法也产生很大影响。因此，革命的文艺工作者在深入三大革命运动实践，“学习马克思主义和学习社会”，树立无产阶级世界观的同时，必须进行长期的、艰苦的艺术实践，破除懦夫懒汉思想，积累经验，反复运用，才能真正掌握革命现实主义和革命浪漫主义相结合这一无产阶级最好的创作方法。

世界观只能包括而不能代替创作方法，世界观决定创作方法，这是马克思主义文艺理论的基本观点之一。而国际国内资产阶级、修正主义分子否定世界观对创作方法的统帅作用，反对用马克思主义世界观指导创作。他们把世界观与创作方法割裂开来，对立起来，鼓吹“创作方法万能”论。匈牙利现代修正主义分子卢卡契就说，“艺术家在错误的世界观的基础上仍然创作出千古不朽的艺术珍品。”刘少奇、周扬一类骗子则抛出了“现实主义广阔道路”论，“现实主义深化”论等一系列修正主义反动谬论，鼓吹创作方法的绝对独立性，宣扬所谓“先进”的创作方法与“落后”的世界观之间的矛盾，说什么只要作家按照现实主义创作方法对“真实性”的要求去写，就可以“不自觉地”离开“甚至违背”作家的反动政治思想和阶级成见，甚至还能改变作家原来的反动世界观，经过“弥补”、“深化”和“提高”的作用而“走向先进的世界观”。这同反革命分子胡风的“我们的现

现实主义实践，正是能够达到共产主义世界观”的反革命叫嚣，唱的是一个调。他们把创作方法在世界观指导下的相对能动作用，夸大到绝对的地步，以至可以超越世界观的指导，并进而操纵和支配世界观，这完全是主观唯心主义的梦呓。我们不否认创作方法在文艺创作过程中的相对能动作用，无产阶级的革命的创作方法能够帮助作家正确掌握文艺创作的规律和特点，在实践、认识、再实践、再认识的反复过程中加深对生活的理解，甚至改变原来的某些认识和艺术构思，从而正确地反映生活和表现革命的理想。但是，这一切仍然是在无产阶级世界观的制约下进行的。国内外修正主义分子在这一问题上的反动观点，是要用资产阶级的世界观来代替马克思主义的世界观，用资产阶级批判现实主义的创作方法来反对无产阶级革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，反对作家的思想改造，反对文艺的工农兵方向，妄图在文艺领域里继续对无产阶级实行专政，以达到他们用资产阶级文艺的破旧武器，来反对无产阶级专政，复辟资本主义的反革命目的。

二、革命现实主义和革命浪漫主义相结合是无产阶级最先进、最完备的创作方法

在人类的文艺发展史上，各个时代的各个阶级曾经提出和运用过各种各样、名目繁多的创作方法。然而，只有无产阶级的革命现实主义和革命浪漫主义相结合，才是最先进、最完备的创作方法。它之所以最先进，是因为无产阶级是历史上最先进、最革命，最有前途的阶级，马克思主义的世界观是历史上最先进、最革命、最科学的世界观。革命现实主义和革命浪漫主义相结合，是马克思主义世界观指导下的无

产阶级创作方法；它是最完备的，是因为这一创作方法最符合对文艺规律和特点的科学认识，它的提出是对文艺史上各种进步创作方法的科学总结，是能够完美地反映我们时代革命人民生活，表现出无产阶级昂扬战斗的时代精神的唯一方法。

在马克思主义产生以前，历史上产生过多种多样的创作方法，但正如高尔基所说：“主要的‘潮流’或者倾向，共有两个，这就是浪漫主义和现实主义。”浪漫主义有积极和消极之分。凡是歪曲生活，引诱人民逃避现实，开历史倒车，归根到底为反动阶级或反动政治集团服务的，是消极的、反动的浪漫主义；而从现实出发，鼓舞人民反抗腐朽的反动统治，战胜困难向前看，追求美好生活理想，归根到底为进步阶级或进步集团服务的，则是积极的、进步的浪漫主义。

现实主义和积极的浪漫主义最早产生于反映人民生产斗争和阶级斗争的劳动人民文艺创作。（下文“浪漫主义”凡不标明“消极浪漫主义”的，都是指积极的浪漫主义。）现实主义起源于最原始的绘画，浪漫主义起源于古代神话。随着物质生产和阶级斗争的发展，随着反映日益丰富和复杂的社会生活的需要，随着新的文艺形式和体裁的不断出现，在人们长期创作经验的基础上，现实主义和浪漫主义的创作方法也就不断发展和完备，逐渐成熟而成为两种主要的创作方法。

现实主义和浪漫主义在其发展过程中，在不同历史时代，有着特定的阶级性和历史特点。现实主义偏重反映既有的现实。它的主要特点是对生活作精确的、具体的描绘，按照生活的本来面目再现生活。它要求通过典型化的方法，对

客观现实进行广泛的艺术概括，择取具有本质意义和特征的生活现象，进行深刻的客观的历史描写。它不仅要求细节的真实，而且要求塑造出典型环境中的典型人物，揭示出社会生活的本质和规律，因此现实主义作品具有深刻的历史内容和较大的生活容量。如《诗经》中的《豳风·七月》，曹雪芹的小说《红楼梦》都是现实主义的代表作品。前者是农奴长年辛勤劳动，遭受剥削压迫的生活记录，后者是封建社会没落的形象历史。浪漫主义偏重于表现理想和愿望。所谓浪漫主义，实质就是理想主义。它的主要特点是按照一定阶级的社会理想来反映现实，在现实基础上描绘出作家认为应该如此的理想世界。它不注重对现实作精确细致的刻画，但磅礴的激情，夸张的手法，大胆的幻想，离奇的情节，理想化的人物，使浪漫主义的作品成为一幅色彩缤纷的理想境界的图画。如屈原的《离骚》，吴承恩的小说《西游记》，都体现出浪漫主义的基本特征。

然而，现实主义和浪漫主义这两种创作方法不是互相对立的。它们从不同的角度反映了特定历史阶段的现实。在文艺发展过程中，它们交相映辉，互相补充。现实主义有着理想的因素，而浪漫主义必须根植于现实的土壤。在人类历史上，劳动人民进行着艰苦的生产斗争和阶级斗争，创造了社会生活和全部历史，他们是现实主义者。他们在从事斗争的时候充满着希望，用理想鼓舞自己，又是浪漫主义者。因此，在最早的人民创作中，现实主义和积极浪漫主义结合的萌芽就已经出现。《诗经》中的《硕鼠》就是这样，它深刻地揭示出反动统治阶级对人民的残酷剥削，真实地反映了社会现实的阶级矛盾，同时它号召人民去开辟没有压迫，没有剥削的理想“乐土”。现实的描绘和理想的抒发结合在一起。

历史上那些以人民生活为源泉，从人民创作中汲取营养的优秀作家也无不如此。他们划分为现实主义的或浪漫主义的，只是就他们创作的主要倾向而言。实际上这两种倾向在各个优秀作家身上是不同程度地结合在一起的。《西游记》主要倾向是浪漫主义的，孙悟空是神话中的人物，在他的身上寄托了人民群众战胜邪恶势力的美好理想。他树起“齐天大圣”的旗帜，几次闹天宫，闯龙宫，上天入地，蔑视一切正统势力，提出“皇帝轮流做，明年到我家”的口号；这是对封建社会风起云涌的农民起义的曲折反映。《西游记》在一定程度上是与现实主义相结合。曹操的诗基本上是现实主义的。他的诗揭露了封建割据的不义战争和反动统治给人民带来的深重灾难，描绘出他为推行法家进步政治路线，南征北战，扫平封建割据的艰难程，反映了汉末动乱的社会现实，被人称为“诗史”“实录”。在《观沧海》《龟虽寿》中他以宏伟的气势，浪漫主义的手法描写了征途所见的山河壮丽景色，抒发了“老骥伏櫪，志在个里，烈士暮年，壮心不已”，为统一中国而战的进步政治理想。曹操的诗歌慷慨悲歌，豪迈纵横，在一定程度上是与浪漫主义结合的。现实主义和浪漫主义作为文艺史上两种主要创作方法，它们相互影响而发展，相互不同程度地结合而存在，这是历史上进步文艺创作发展的一个规律，它由文艺的性质和特点所决定。毛主席指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的产物。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。”

（《讲话》）任何文艺创作都包含着两个不可缺少的因素：对客观现实的反映和从客观存在中产生的作家的思想和理想。无论是现实主义还是浪漫主义，对于这两个因素可以有侧重面的不同，但不能丢弃其中的任何一个因素。

现实主义和浪漫主义在历史上虽然对于繁荣文学艺术和促进社会变革起过进步作用；一些优秀作家的创作也在某种程度上达到了二者的结合，但这种结合完全是不自觉的，并且是很不充分的。更重要的是，现实主义或浪漫主义反映的社会现实或表现的社会理想都有着很大的阶级局限性和历史局限性。毛主席指出：“**在很长的历史时期内，大家对于社会的历史只能限于片面的了解，这一方面是由于剥削阶级的偏见经常歪曲社会的历史，另一方面则是由于生产规模的狭小，限制了人们的眼界。**”（《实践论》）过去各个历史时期的现实主义和浪漫主义都是在奴隶主、地主、资产阶级占统治地位的社会基础上发展起来的，它们总是与剥削阶级的偏见和思想影响联系在一起，总是受到生产规模狭小的限制。历史上的现实主义作家和浪漫主义作家都不可能正确认识社会发展的方向，看不到推动历史前进的阶级力量。虽然他们的作品在一定程度上揭露了奴隶社会、封建社会或资本主义社会的某些矛盾，反映了社会生活的某些本质方面，表达了一定的社会理想，但这种理想往往是朦朧不清，缺乏科学基础的空想。他们不可能对社会作出深刻、全面的反映，也无法正确指明解决社会矛盾的革命出路。在浪漫主义作家那里，当他作品中脱离群众的个人英雄孤独反抗不合理的社会制度失败之后，往往发出消极出世的悲叹。近代资产阶级的批判现实主义，以地主资产阶级的“人性论”为其思想基础，他们在深刻暴露资本主义社会的矛盾，为它唱起挽歌的同时，却毒害麻痹劳动人民。

人们能够对社会的发展作全面的历史的了解，把对于艺术实践的认识变为科学，这是无产阶级登上政治舞台，产生了马克思主义的世界观，包括马克思主义的文艺理论以

后。无产阶级的创作方法，经历了半个世纪的革命实践，才进入了它最新、最完美的发展阶段——革命现实主义与革命浪漫主义相结合。在无产阶级革命时代，历史上一切旧的创作方法都已经不能适应表现新的世界，新的人物的需要。无产阶级革命导师马克思和恩格斯在几封著名的书信如《致斐·拉萨尔》、《致敏·考茨基》、《致玛·哈克奈斯》等和其他著作中已经开始探求无产阶级的创作方法。而列宁在《党的组织和党的文学》、论托尔斯泰和其它著作中对此作了进一步的阐述。十月社会主义革命胜利以后，在列宁和斯大林的领导下，无产阶级的苏维埃文学蓬勃发展。一九三二年斯大林正式提出了社会主义现实主义的创作方法，并且写进了一九三五年制定的《苏联作家协会章程》。这一创作方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地描写现实，并且必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。这一创作方法开始在一定程度上把革命浪漫主义作为一个组成部分包括进去。高尔基的《母亲》，是社会主义现实主义的奠基作品。

社会主义现实主义在二十——五十年代初期，对世界各国无产阶级文艺的发展作出了重要的贡献，产生了巨大的影响。毛主席在《讲话》中也曾肯定它是中国革命文艺工作者赞成的创作方法。但是五十年代末，赫鲁晓夫和勃列日涅夫修正主义集团先后上后，篡夺了党和国家领导权以后，资本主义在苏联复辟，政治上和文艺上修正主义思潮大肆泛滥，社会主义现实主义的创作方法受到践踏。在一九五四年苏联第二次作家代表大会上，文艺界的修正主义分子就集中反对从现实的革命发展中描写现实的原则，删去了用社会主义精神教育人民这一要求。这就从根本上阉割了社会主义现实主

义的革命精神，解除了作家马克思主义世界观的武装，使社会主义现实主义蜕化为资产阶级的现实主义，成为苏修统治集团颠覆无产阶级专政和复辟资本主义的工具。

伟大领袖毛主席在率领中国革命文艺工作者同修正主义文艺思潮的斗争中，根据无产阶级革命与无产阶级专政历史时代的要求，根据意识形态领域阶级斗争和路线斗争的特点，高瞻远瞩，在一九五八年中国共产党八大二次会议上明确提出了革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。这一无产阶级最好的创作方法，不但捍卫了社会主义现实主义的革命传统，而且是对社会主义现实主义的重大发展。它基于马克思主义对于文艺能动地反映生活的规律和特点的科学认识，总结了现实主义、浪漫主义到社会主义现实主义的人类全部创作经验，在马克思主义不断革命论和革命发展阶段论思想的指导下，在文学艺术创作方法上第一次明确提出，要求作家自觉地把革命的现实主义与革命的浪漫主义结合起来。所谓革命的现实主义，就是马克思主义的科学求实精神在文艺上的具体表现。它要求作家在辩证唯物论的反映论指导下，深入生活，进行观察、体验、研究和分析，从三大革命运动实践中获得真知，从而具体深刻地反映现实发展的客观历史规律。所谓革命浪漫主义，就是无产阶级的理想主义。它要求作家立足现在，放眼未来，从现实的必然发展中描绘共产主义的远大理想，在艰苦奋斗中，表现出革命的英雄主义和革命乐观主义。这二者的互相结合，就在思想上和艺术上达到把科学态度和革命精神统一起来，把革命现实和革命理想统一起来，把无产阶级的艰苦奋斗与革命英雄主义和革命乐观主义结合起来，塑造出更典型、更理想的无产阶级英雄形象。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法的理论基础是马克思主义的不断革命论和革命发展阶段论。马克思主义认为，对立统一规律是宇宙的根本规律。世界上一切事物都是通过矛盾对立面的斗争而发展的。新事物代替旧事物，革命的阶级战胜反动的阶级，这是历史发展的必然结果。事物的矛盾运动不会完结，无产阶级的革命也永远不能停止，因此无产阶级必须是不间断革命论者。然而矛盾发展的各个阶段有着不同的性质和特点，无产阶级革命必须正确区分不同阶段矛盾的性质和特点，才能完成特定历史阶段的革命任务，所以无产阶级又是革命发展阶段论者。不断革命论和革命发展阶段论要求作家既是革命的现实主义者，具有冷静的头脑和实际精神，不做超越历史发展阶段的空想家；同时又是革命的理想主义者，具有革命的理想和革命的热情，不做迷失方向的实际家。革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，就是在文艺创作中运用马克思主义不断革命论和革命发展阶段论相结合思想的艺术方法。这在历史上任何阶级的现实主义和浪漫主义，都是不能企及的。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合创作方法的提出，是时代的要求，是坚持无产阶级革命和无产阶级专政的需要，有着深厚的现实基础。无产阶级是我国的领导阶级，工农群众是我们时代的主人。无产阶级代表着历史发展的方向，有马克思主义世界观的指导，最具有科学的预见。把无产阶级专政坚持到消灭一切差别，彻底埋葬资本主义，在全世界实现共产主义，是它肩负的伟大历史使命。因此它最善于把当前的现实斗争和远大的革命目标联系起来，用崇高的革命理想鼓舞自己。在伟大领袖毛主席和中国共产党领导下，我国无产阶级和广大劳动人民，遵循着党的马列主义基

本路线，和阶级敌人斗，和错误思想斗，和大自然斗，和各种困难斗，改天换地，叱咤风云，涌现出许多为共产主义理想奋斗的英雄人物，创造着无数可歌可泣的人间奇跡。正如毛主席所说：“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。”（《介绍一个合作社》）他们不断地把理想变为现实，而面临新的现实又激发起更高的理想，焕发出冲天的干劲和革命热情。这是因为我们时代的理想是以被认识了客观现实的发展规律为基础的，而现实的发展又是以革命理想为指导的。在我们的人民生活中，宏伟的现实与革命的理想，社会主义的今天和共产主义的明天，已经结合在一起。我们的时代，“是世界上社会制度彻底变革的伟大时代，是一个翻天覆地的时代，是过去任何一个历史时代都不能比拟的。”面临这样的伟大时代，历史上任何现实主义与浪漫主义的创作方法都已经陈旧过时。惟有革命现实主义与革命浪漫主义相结合，才是能够完美表现我们时代的工农兵英雄人物，反映我们时代宏伟现实和远大理想的创作方法。它是适应这这一历史时代的需要而产生的。

三、“更典型”和“更理想”的有机结合是革命现实主义和革命浪漫主义相结合创作方法塑造英雄典型的基本要求

在《讲话》中，毛主席关于文艺源于生活而又高于生活的精辟论述，是后来提出革命现实主义和革命浪漫主义相结合这一创作方法的文艺理论基础。其中已经透彻地阐述了无产阶级文艺反映生活，塑造无产阶级英雄典型的基本要求，那就是“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。”文艺作品中反映出来的生活是由对各阶级人物之间关系的描绘体现出来的。在革命文艺，其中心就是无产阶级的英雄典型。所以毛主席关于文艺反映生活六个“更”的要求，首先是塑造无产阶级英雄典型的要求。只有在塑造英雄典型方面达到了这六个“更”的要求，文艺作品中反映出来的生活才能高于实际的生活。在六个“更”的要求中，核心是“更典型”“更理想”。所谓更典型，就是人物的描写要达到共性与个性的统一，塑造出恩格斯所要求的“典型环境中的典型人物”；所谓更理想，就是在现实生活的基础上，经过一定阶级政治理想的改造，从“帮助群众推动历史前进”的需要出发，把实际生活的英雄人物更加理想化，描绘出应该如此的生活和理想的英雄。达到了更典型和更理想，也就达到了比实际生活更高、更强烈、更集中，因此文艺作品中反映出来的生活和描写的人物也就具有更大的普遍性。

我们可以说，革命现实主义和革命浪漫主义相结合创作方法塑造无产阶级英雄形象的基本要求，就是要达到更典型和更理想的有机结合。从这一要求中，体现出革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法的基本特点。

在革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法中，更典型与更理想的要求是互相统一，互相结合，缺一不可的。更理想必须以更典型为基础。热烈的革命理想的抒发，体现在对英雄人物所从事的革命现实斗争的深刻描绘之中，而不是游离于现实之外，可以由作者随意加进去的。如果只有更典型而缺乏更理想，英雄典型就会缺乏理想的光辉，不能达到应有的理想高度。表现“典型环境中的典型人物”，这是对一般的现实主义创作方法的要求。如果仅仅如此，那就并

没有表现出与革命浪漫主义相结合应有的特点。如果只有更理想而缺乏更典型，不对客观现实作“典型环境中典型人物”的真实描写就无法深刻揭示现实发展的客观规律，就不可能使英雄形象牢牢植根于现实生活的土壤，理想的表现也就必然缺乏深厚的现实基础，这正是过去浪漫主义的一般倾向。这就无法体现出与革命现实主义相结合而应有的特点，并且往往会出现恩格斯所批评的那种情况：“为了观念的东西而忘掉现实主义的东西”（《致斐·拉萨尔》），“个性就更多地消融到原则里去了。”（《致敏·考茨基》）革命样板戏所塑造的一系列高大完美、光芒四射的英雄形象，无一不是更典型、更理想的无产阶级英雄形象。他们既是从一定历史时代尖锐复杂的革命阶级斗争的典型环境中矗立起来的英雄典型，又体现了比实际生活中英雄人物更加理想化，是无产阶级认为应该如此的理想的英雄人物。他们以革命的英雄气概压倒了一切敌人，战胜了一切艰难险阻，在矛盾斗争中处处居于主动地位。在他们的身上，共产主义的伟大理想放射出灿烂的光芒。革命样板戏是我们学习运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法，塑造更典型、更理想的无产阶级英雄形象的光辉典范。

现在我们从三个方面，分别说明运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法塑造无产阶级英雄形象的具体要求。

（一）塑造无产阶级英雄典型，必须达到共性和个性的统一。

文艺作品是通过艺术形象来反映生活的。所谓“典型”，就是典型形象。它是反映事物本质的高度概括的艺术形象。艺术形象包括人物和境环。因为人物形象是全部艺术形象的

中心，所以“典型”也往往是指作品中的典型人物。

文艺作品中的典型人物是一定阶级的代表，是共性和个性的辩证统一。典型的共性，就是典型人物的阶级性，是特定历史时期一定阶级、阶层和社会集团的阶级本质。典型的个性，就是体现着人物阶级性的具体性格和特征，如不同的思想行为方式、不同的性格、语言、兴趣、习惯、作风等等。毛主席说：“矛盾的普遍性和矛盾的特殊性的关系，就是矛盾的共性和个性的关系。其共性是矛盾存在于一切过程中，并贯串于一切过程的始终，……然而这种共性，即包含于一切个性之中，无个性即无共性。因为矛盾的各各特殊，所以造成了个性。”（《矛盾论》）典型的共性与个性的辩证统一关系，就是事物的一般与个别，矛盾的普遍性与矛盾的特殊性的辩证统一关系。矛盾的普遍性寓于矛盾的特殊性之中，一般寓于个别之中，个性寓于共性之中。世界上没有不体现共性的个性，也没有无个性的共性。在阶级社会里，每一个人都属于一定的阶级，人们不可能存在与其阶级性无关的“纯粹的个性”。然而阶级性离开了每个特定的人，离开了各人的个性特色，也就成了不可捉摸的东西。文艺作品塑造无产阶级英雄典型，如果不去表现无产阶级的阶级性，就是歪曲无产阶级的英雄典型。塑造英雄典型的高度，很大程度上取决于是否正确而深刻地体现出他所代表的阶级共性。但是缺乏鲜明生动的个性，英雄典型的阶级本质也就不可能得到有力的表现。毛主席告诉我们，要重视关于矛盾特殊性的研究，因为这对于指导我们的革命实践具有重要意义。恩格斯要求作家通过“卓越的个性刻画”来表现出人物的阶级性。因此通过鲜明生动的个性刻画表现出无产阶级的阶级本质，是塑造共性与个性统一的无产阶级英雄典型的唯

一正确途径。革命样板《龙江颂》中的江水英，她对伟大领袖毛主席和中国共产党的无限热爱，自觉执行毛主席革命路线的坚定性，对阶级敌人强烈的仇恨和高度警惕，对贫下中农和自己同志的热忱关怀和无比温暖，崇高的共产主义风格，忘我的革命精神，体现了我国无产阶级的共同本质，而这一共性又是通过江水英高瞻远瞩、沉着细心、刚强朴实的鲜明生动的个性体现出来的，达到了共性和个性的完美统一，成为社会主义条件下坚持无产阶级革命和无产阶级专政的英雄典型。

事物矛盾的特殊性，是一事物和他事物区别开来的依据。在现实生活中，同一阶级的共性表现为这个阶级成员的千差万别的个性。人们的个性是在社会实践中形成的。由于所处历史时代和环境的不同，以及各自生活经历、身分、教养和气质的不同，即使是同一阶级的人们，也具有各不相同的个性特征。这就是艺术作品能塑造出众多的典型人物，并且避免一个阶级只有一种典型或“千人一面”类型化的客观依据。革命样板戏为我们塑造了个性各异的众多的无产阶级英雄形象，比如即使同是人民军队的侦察英雄，杨子荣和严伟才不同，同是党的地下工作者，李玉和与阿庆嫂不同，同是党的基层工作者，方海珍与江水英不同，同是人民军队的指战员，郭建光与赵永刚不同，同是革命军队的党代表，洪常青与柯湘不同等等。他们都是无产阶级的革命英雄，然而却有着鲜明生动、各自不同的个性。

在典型问题上，我们首先要批判资产阶级、修正主义者把共性与个性割裂开来，否定典型的共性即阶级性，或者鼓吹无阶级性的个性，把艺术典型说成是“共同人性”，“全人类性”的反动谬论；同时，也要反对忽视个性描写，造成

“千人一面”类型化的创作倾向。作出鲜明的个性刻画，决不是单纯的艺术技巧问题。只有深入工农兵，熟悉生活中的英雄人物，对英雄人物上升到理性的高度来认识，正确把握他们的精神实质和在特定环境中的具体表现，才能鲜明的表现出英雄人物的个性特点，达到共性与个性的高度统一。

(二) 必须在典型环境中塑造无产阶级英雄典型。

恩格斯指出：“据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”（《致翥·哈克奈斯》）这也是革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法塑造英雄典型的一个基本要求。

典型环境虽然也包括自然环境，但主要是指典型的社会环境，这就是一定历史时期阶级斗争发展的总趋势和人物在其中活动的具体环境。列宁说：“马克思的方法首先是考虑具体时间、具体环境里的历史过程的客观内容，以及首先了解，在这个具体环境里，哪一个阶级的运动是可能推动社会进步的主要动力。”“哪一个阶级是这个或那个时代的中心，决定着时代的主要内容，时代发展的主要方向，时代的历史背景的首要特点等等。”（《打着别人的旗帜》）这就是典型环境的核心内容。在我国新民主主义革命和社会主义革命的历史阶段，如果离开了中国共产党领导下的无产阶级，离开了毛主席的革命路线，离开了党在不同历史时期的革命任务和策略，文艺作品也就没有典型环境可言。在文艺作品中，典型环境主要是由典型人物与其他人物之间的阶级关系体现出来的。整个历史时代的普遍规律性，阶级斗争的总趋势，通过特定的具体环境而得到表现。例如浩然小说《艳阳天》，在东山坞展开的典型环境是具体人物活动的特定环境。又概括了我国农村社会主义时期阶级斗争规律、特

点，阶级斗争发展的历史趋向。

典型人物和典型环境的关系是辩证统一的关系。环境创造人，时代造英雄，阶级斗争和民族斗争的实践决定着人们的思想感情，这是马克思主义的一个基本观点。在文艺作品中，典型环境同样对典型人物起着决定的、制约的作用。典型人物的阶级本质和性格特征是在典型环境所展开的阶级斗争实践中产生和形成的。只有活动在典型环境中的人物，才是典型人物。无典型环境，就无典型人物可言。恩格斯批评英国女作家哈克奈斯的小说《城市姑娘》没有达到“典型环境中的典型人物”的要求，就是因为《城市姑娘》对十九世纪后半期英国工人阶级经历了将近五十年的革命斗争，“工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗”没有得到应有的表现。小说对环境的描写违反了历史的真实，是不典型的，所以活动于其中的人物也是不典型的。

我们是马克思主义的辩证唯物主义者。我们在强调环境创造人的同时，还认为人们对于他所生活在其中的周围环境具有能动的反作用。环境是由人来改变的。文艺作品中的英雄典型活动于典型环境之中，并且影响和改变着他的环境，推动事物的发展。离开了英雄典型，典型环境也就不可能存在。因此，典型环境必须围绕塑造英雄典型来展开，为塑造英雄典型服务。例如革命样板戏《杜鹃山》所反映的第一次和第二次国内革命战争的历史转折时期，在杜鹃山展开的“工农武装割据”典型环境，就是通过柯湘在其中的革命活动，通过她对雷刚的影响，对毒蛇胆和温其久的斗争，按照毛主席的政治、军事路线改造农民武装而展现出来的。柯湘在这一典型环境中活动，并且改变着周围的环境，推动革命事业的发展，消灭毒蛇胆，清除温其久，取得了革命胜利，

显示了“星星之火，可以燎原”的强大革命威力。在这一典型环境展开的过程中，柯湘高大的英雄形象也就巍然而立。

运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，必须坚持从典型环境中塑造英雄典型。典型环境是英雄典型能够矗立起来的基础。只有对英雄人物活动于其中的历史时代，作出符合历史本质的典型概括，英雄人物才能成为无产阶级时代精神的代表，才能展现出时代生活的广阔画面。只有通过英雄人物对周围环境的能动改造作用，才能体现出历史发展的正确方向和无产阶级的伟大历史使命。革命样板戏所以能够达到历史的广度与思想深度的完美统一，就是因为它站在路线斗争的高度来认识和表现生活，抓住中国革命各个历史时期的基本矛盾，深刻揭示出矛盾的性质、特点和发展规律，热情歌颂了各个历史时期毛主席革命路线的伟大胜利，从典型环境中塑造出无产阶级的英雄典型。因此，它为我们展现了一幅雄伟壮丽的中国革命的历史画卷！从反映第一次和第二次国内革命战争这一历史转折时期“工农武装割据”斗争的《杜鹃山》，到反映十年内战时期的《红色娘子军》、《白毛女》；从《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》所展开的抗日战争的壮丽画面，到《智取威虎山》消灭蒋匪军，解放全中国的嘹亮军号；从中朝人民并肩作战，反对美帝侵略的国际主义凯歌《奇袭白虎团》，到反映社会主义革命和无产阶级专政的《海港》、《龙江颂》，历史的画卷多么雄壮、鲜明，从中巍然挺立的英雄形象多么灿烂夺目！我们应当认真学习革命样板戏的创作经验，努力实践，为塑造更多的无产阶级英雄典型而坚持不懈。

（三）必须把英雄人物所从事的革命实践同他的崇高理想结合起来，把实际精神和革命气概结合起来，把革命斗争

的艰苦性、严酷性与英雄人物的革命乐观主义、革命英雄主义结合起来。

革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法的根本特点；是应该而且可以达到革命现实与革命理想的完美结合。它要求文艺既反映无产阶级革命的斗争现实，又展现无产阶级的崇高理想，在共产主义理想的指导下描写发展中的革命现实。如果不对现实革命斗争作真实的反映，作品就会脱离实际，表现不出生活中阶级斗争的尖锐性复杂性，因而失去革命文艺应有的认识意义和教育意义。但是如果忽视了革命理想，就会变成爬行的现实主义，起不到革命文艺振奋人心的巨大鼓舞作用。科学的马克思主义世界观，无产阶级在共产主义理想鼓舞下进行的革命实践，革命现实主义与革命浪漫主义相结合的艺术方法，这些都为无产阶级文艺达到革命现实与革命理想的统一提供了充分的保证。

革命现实与革命理想的结合，在文艺作品中主要是通过无产阶级英雄典型的塑造而体现出来的。它表现为：

第一，必须把英雄人物所从事的革命实践同他的崇高的理想辩证统一起来，表现出实际精神和革命气概的完美结合。

文艺作品中的英雄人物是无产阶级的先进代表。他所从事的革命实践和崇高理想，就是无产阶级彻底推翻资产阶级和一切剥削阶级，用无产阶级专政代替资产阶级专政，用社会主义战胜资本主义，改造自然、改造社会，从而在全世界实现共产主义的革命实践和伟大理想。无产阶级在每一历史阶段所从事的革命实际斗争，都是同实现最终的革命目标联系在一起。他在为本阶级最近的革命目的和利益奋斗的同时，坚持着运动的未来。毛主席指出：“民主革命是社会主

义革命的**必要准备**，**社会主义革命是民主革命的必然趋势**。而一切共产主义者的最后目的，则在于**力争社会主义社会和共产主义社会的最后完成**。”（《中国革命和中国共产党》）失掉了共产主义这个大目标，就不是真正的共产党员。然而，放松了当前的革命努力也不可能是真正的革命者。因此，共产党员必须是实事求是的模范，只有实事求是，才能完成确定的任务。共产党员又应该是具有**远见卓识的模范**，只有**远见卓识**，才能不失前进的方向。革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法要求，必须充分描写英雄人物为完成当前的革命任务而进行的**艰苦卓绝的努力和实事求是的态度**。同时，把英雄人物所从事的革命实践同他的共产主义远大理想结合起来，表现出他的**远见卓识和革命气概**。

革命样板戏《智取威虎山》在塑造杨子荣这一光辉英雄形象时，充分表现了杨子荣为**消灭顽匪座山雕**，实现毛主席关于“**建立巩固的东北根据地**”的伟大指示而进行的**脚踏实地的艰苦奋斗精神**。杨子荣有着饱满的革命热情，但是他不是单凭热情去工作，为打进匪窟，全歼座山雕匪帮，他在党委领导下，对周围环境和斗争条件作了周密的调查研究。他深山问苦，依靠群众，绘制了上山道路的草图。他依靠集体的智慧，几审栾平，提出利用“献图”打进匪窟的作战方案。他分析了自己对付座山雕的三个有利条件，并充分利用敌人的内部矛盾。在实事求是的科学态度基础上，他对这一斗争充满了必胜的信心。他打虎上山，深入匪窟，智毙栾平，计送情报，在重重困难和死亡威胁面前，表现出他为革命“**越是艰险越向前**”、“**刀丛剑树也敢闯**”的大无畏英雄气概。剧本通过杨子荣**脚踏实地，艰苦卓绝的革命斗争**，着重揭示了他崇高的内心世界，表现出他远大的革命理想，把

当前消灭座山雕匪帮的革命任务与粉碎美蒋进攻，解放全中国，并最终在中国和全世界实现共产主义的伟大革命目标联系起来。他“抗严寒化冰雪”的力量源泉，就在于“胸有朝阳”，那就是光辉的毛泽东思想和共产主义的远大理想：“愿红旗五洲四海齐招展”，“迎来春色换人间”。在杨子荣身上，革命现实和革命理想，实际精神和革命气概，达到了完美的结合。这样，矗立在我们面前的杨子荣，就是一个英勇机智，胸怀宽广，具有无产阶级的彻底革命精神，顶天立地的无产阶级英雄形象。

第二，必须把革命斗争的艰苦性、严酷性与英雄人物的革命乐观主义、革命英雄主义结合起来。

无产阶级革命是一场彻底消灭私有制，彻底消灭一切剥削阶级的伟大革命。无产阶级和资产阶级之间的阶级斗争是你死我活的斗争。无产阶级夺取政权之前，同阶级敌人的斗争是在艰苦的环境中进行的。在社会主义条件下，无产阶级的阶级专政必然会遇到阶级敌人的疯狂反抗和垂死挣扎。这就决定了无产阶级革命斗争的艰苦性和严酷性。《江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》指出：“作品中一定要表现我们的艰苦奋斗，英勇牺牲，但是，也一定要表现革命的英雄主义和革命的乐观主义。”在这二者之间的关系上，我们既要坚持反对渲染和颂扬革命斗争和革命战争的“苦难”或“恐怖”，又要反对不写英雄人物的艰苦奋斗、英勇牺牲，把革命写成“世外桃源”的牧歌。前者是修正主义“战争恐怖”论的表现，后者是修正主义“无冲突论”的反映，其实质都是为了否定无产阶级的阶级斗争。然而，我们必须弄清楚什么是矛盾的主要方面。在无产阶级英雄人物身上，革命的英雄主义和革命的乐观主义始终是矛盾的主要方面。

写革命斗争的艰苦性、严酷性，是为塑造英雄典型服务的。是为了突出英雄人物的革命英雄主义和革命乐观主义精神，表现出“这个军队具有一往无前的精神，他要压倒一切敌人，而决不被敌人所屈服。”（《论联合政府》）同时作品还必须体现出英雄人物的血汗换来的是人民革命事业的辉煌胜利，“为有牺牲多壮志，敢教日月换新天。”热情歌颂无产阶级的阶级斗争和革命战争。

革命样板戏《红灯记》里李玉和光辉形象的塑造为我们作出了榜样。李玉和在敌占区从事党的地下工作，他被捕、坐牢、受刑，直至壮烈牺牲，充分反映了革命斗争的艰苦性和严酷性。但是，在这艰苦严酷的斗争中，李玉和的高大形象巍然挺立，光彩四射。他被捕，“锁住我双脚和双手”，但“锁不住我雄心壮志冲云天”；他坐牢，却“不怕把牢底来坐穿”；他受刑，高唱出“只能把我的筋骨松一松”；他的英勇牺牲，换来了人民革命事业的辉煌胜利。《红灯记》在写出李玉和所从事的革命斗争艰苦性和严酷性的同时，调动一切艺术手段来突出他的革命英雄主义和革命乐观主义精神，突出他的崇高革命气节。“赴宴斗鸠山”一场，不是鸠山审问李玉和，而是李玉和宣判鸠山必然灭亡的下场，把鸠山斗得狼狈不堪，汗流浹背。李玉和就义时居高临下，怒斥鸠山，红光、青松把他的形象映衬得更加高大光辉，顶天立地。《红灯记》是歌颂无产阶级革命气节响彻云霄的一曲赞歌。李玉和是闪耀着革命英雄主义和革命乐观主义精神的革命先烈的英雄代表。

上面，我们从三个方面叙述了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法对塑造英雄典型的基本要求。实际上这三方面在塑造英雄典型的过程中，在英雄典型身上，都是

不可分割、互相联系、互相结合在一起的。英雄典型共性与个性的统一，不能离开典型环境，并且不能不体现出革命现实与革命理想的结合；革命现实与革命理想的结合不能离开典型环境中的典型人物；而典型环境是通过在革命理想鼓舞下英雄人物的革命实践而展开、而发展的。因此，上述三个方面的具体要求，对于革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术方法来说，是缺一不可的，在英雄典型的塑造上是完美统一在一起的。

四、把生活中的矛盾和斗争典型化是革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法塑造英雄典型的基本原则

我们已经讲到，革命现实主义与革命浪漫主义相结合创作方法的核心问题，是塑造更典型、更理想的无产阶级英雄形象。那么在文艺创作过程中，它又是通过怎样的具体途径来达到呢？毛主席在《讲话》中向革命文艺提出了六个“更”的要求之后，紧接着为我们指明了达到这一要求的具体途径。毛主席说：“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。例如一方面是人们受饿、受冻、受压迫，一方面是人剥削人、人压迫人，这个事实到处存在着，人们也看得很平淡；文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，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。”这就明确告诉我们，把“日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化”，是塑造更典型、更理想的无产阶级英雄形象的具体途径和基本原则。

典型化在文艺创作中，包括人物的典型化，环境的典型化，情节的典型化，语言的典型化等等。而这些都是通过“把日常的现象集中起来”，对生活中的人物、现象进行典型化来达到的。所以典型化是文艺工作者在认识生活，表现生活，进行艺术构思的过程中，不受生活中真人真事的局限，对生活现象进行“去粗取精，去伪存真”的选择、提炼、集中、概括，并且通过作者的想象和虚构进行艺术创造的过程。

典型化这一过程，对于革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法来说，应当包括概括化、个性化与理想化这三个方面在内。这三个方面在典型化过程中是互相制约、互相渗透，不可分割的。概括化与个性化的过程就是作者对生活中的人物、现象由感性认识到理性认识，由理性认识到塑造艺术形象的过程。在现实生活中，任何事物都是由一般与个别，共性与个性、本质与现象组成的矛盾统一体。作者的认识过程只有从事物的片面的、现象的外部联系，进入到事物的全体的、本质的内部联系，从感性认识提高到理性认识，才能“在周围世界的总体上，在周围世界一切方面的内部联系上去把握周围世界的发展”（《实践论》），才能对社会生活作出正确的认识和反映。所谓概括化，就是这样一种对社会生活作出认识和反映的概括过程。而个性化，就是把对一般事物的本质的认识集中地表现在个别事物身上，构成艺术形象，达到共性与个性的统一。这就是高尔基所说的，“从二十个到五十个，以至几百个小商人、官吏、工人的每个人身上，抽出他们最特征的阶级特点、性癖、趣味、动作、信仰和谈风等等，把这些东西抽取出来，再把它们综合在一个小商人、官吏、工人的身上，——那么这个作家靠

了这种手法就创造出典型来。”（《我怎样学习写作》）但是，革命文艺工作者对于生活的能动的反映，不仅表现在认识生活，构成形象的概括化与个性化的过程中，而且表现为在这一过程中同时进行着理想化的加工。作者从“帮助人民群众推动历史的前进”这一革命要求出发，在反映生活的过程中，充分发挥着自己的想象、幻想和理想的能动作用，根据一定阶级的愿望和政治理想，对现实生活进行改造。通过概括化与个性化，塑造出合乎自己理想的英雄形象，表现出应该如此的生活。这一与概括化、个性化同时进行的理想化过程，正是革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法独具的特点。革命样板戏《智取威虎山》中杨子荣打进匪窟“献图”一场，杨子荣“献图”始终占据舞台中心，载歌载舞，牵着座山雕的鼻子满台转。在献图时，杨子荣居高临下，而座山雕率领众匪整衣拂袖，俯首接图。这在现实生活中可能是不存在的，然而这一理想化的处理，却完全合乎事物的本质，使人更加感到真实可信。这不仅是由于杨子荣握图在手，使座山雕垂涎欲滴，根本说来，因为杨子荣的英雄形象代表着无产阶级在革命斗争中始终处于矛盾的主导地位，而且必将取得胜利。而座山雕代表着反动势力，在无产阶级的革命进攻下必然步步被动，趋于灭亡。它大长了无产阶级的志气，大灭了资产阶级的威风。广大工农兵群众对这一艺术处理予以批准，赞扬说：“好得很！”“大快人心！”

造成文学艺术作品的典型化过程大致有以下三种情况：一是把生活中大量存在的人物和现象加以集中、概括，构成典型形象，即鲁迅所说的“杂取种种人，合成一个。”（《出关的“关”》）这是文艺创作中常见的方法。鲁迅作

品中的阿Q、祥林嫂，浩然《艳阳天》中的肖长春等都是这样的典型。二是以生活中的某一真人真事为基础，但不受它的局限，对它进行提炼、概括和改造，创造出典型人物。如最初的歌剧《白毛女》就是以生活中真实发生的故事为原型的。革命现代舞剧《白毛女》在歌剧《白毛女》的基础上重新加工、改造，创造出反抗阶级压迫，进行革命斗争的贫农女儿喜儿这一典型形象。三是对生活中并不普遍存在，甚至还不很完备的萌芽状态的革命新生事物加以理想化，使它扩大和完善起来，创造出鲜明的典型形象。这就是高尔基所说，“不仅把人物描写成现有的模样，而且描写成将来所应有和必然会有的模样。”（《谈手工艺》）革命文艺“不仅要解释过去，而且要大胆预察未来。”（列宁《卡尔·马克思》）要走在生活的前面，按照生活发展的必然趋向，热情歌颂新生事物的成长。高尔基《母亲》中符拉索夫这个崭新的无产阶级典型形象就是这样。小说在十月革命前的1906年写成。当时象符拉索夫那样的人还处于萌芽状态的少数。但符拉索夫的形象却预示了俄国无产阶级革命必然到来。所以小说发表不久，列宁就赞扬它是“一本非常及时的书”。它对提高工人阶级的觉悟，配合列宁领导下俄国无产阶级的革命起到了巨大的作用。

文艺作品中人物、环境、情节、语言的典型化是通过对生活中的人物、现象进行典型化来达到的。然而，对生活现象进行典型化，它的核心和实质是什么呢？毛主席告诉我们，那就是“把其中的矛盾和斗争典型化”。因为事物的本质就是事物内部的矛盾运动。对事物内部自始至终的矛盾运动进行分析，这是认识任何事物发展过程所必须应用的方法，也是文艺认识和反映生活所必须应用的方法。所以，正

正确认识生活中的矛盾斗争，把矛盾斗争典型化，是文艺创作中一切典型化过程的基础，是塑造典型环境中英雄典型的根本途径。革命样板戏的经验告诉我们，只有在尖锐、复杂的矛盾斗争的风口浪尖才能塑造出无产阶级的英雄典型。这就离不开对矛盾斗争进行典型化。对生活中矛盾斗争典型化的过程，也就是在矛盾冲突中塑造英雄典型的过程。那么如何对生活中的矛盾进行典型化，如何在矛盾冲突中塑造英雄典型呢？

第一，把生活中的**矛盾和斗争典型化**，就是要透过纷繁复杂的生活现象，抓住其中具有本质意义的社会矛盾。在阶级社会里，那就是阶级斗争、路线斗争和有关的思想斗争。文艺作品的基调如何，作品中往后矛盾发展和激化的基础是否深厚，取决于他所选择的矛盾斗争典型化的程度。如果矛盾斗争没有作到典型化，就不可能深刻揭示生活的本质。不能揭示生活本质的人物形象，就不可能是高大完美的无产阶级英雄典型。不但如此，如果作为主线的基本矛盾是不典型的，非本质的，造成的作品往往就会严重地歪曲生活，起到反动的政治作用。毒草小说《生命》就是这样。在《生命》里，无产阶级文化大革命的“一月风暴”，不是无产阶级革命派联合起来向党内一小撮走资派夺权，而是走资派支持牛鬼蛇神夺了无产阶级的权。这就完全歪曲了无产阶级文化大革命的性质，颠倒了历史。选择具有本质意义的矛盾斗争作为作品的主线，表现在英雄典型的塑造上，就要根据特定历史时期阶级斗争的性质、规律和特点，选择好英雄人物的“对立面”。各种不同的“对立面”人物的存在体现着不同性质的矛盾和特点，是矛盾冲突发生、发展的基础。没有“对立面”，英雄人物便没有用武之地，就不可能塑造出高大的无

产阶级英雄典型。因此在突出英雄人物的同时，要塑造好“对立面”典型人物。以党的基本路线为纲，正确表现生活中的矛盾斗争，是选好和写好对立面的关键。革命样板戏《龙江颂》为江水英设置了三个对立面人物：李志田、王国忠、常富。其中李志田是江水英的主要“对立面”。江李之间的矛盾是构成全剧的基本矛盾，它体现了党内，人民内部的两条路线和“公”与“私”的两种世界观的斗争。王国忠利用了李志田的本位主义思想进行破坏活动。剧本通过江水英与暗藏阶级敌人王国忠的尖锐斗争，表明了江水英与李志田的矛盾正是阶级斗争在党内的反映。江水英和富裕中农常富之间，则是人民内部程婴主义道路与资本主义自发倾向的矛盾。无论构成剧本的基本矛盾或互相交叉的其他矛盾，都是社会主义历史时期具有重大意义的本质的矛盾。剧本正是根据这些矛盾的不同性质和特点，为江水英设置了性质和程度各不相同的对立面人物。作为江水英主要“对立面”的李志田，主要是思想问题，是如何正确处理局部和全局的关系问题。这就恰到好处，使李志田没有“过线”或豁边。江水英在与这些对立面人物的矛盾斗争过程中，揭露了王国忠，转变了李志田，教育了常富，使无产阶级英雄大有用武之地，从而塑造出“龙江风格”的代表江水英的光辉形象。

第二，把生活中的矛盾和斗争典型化，包括着矛盾发展的全过程。矛盾的发展必然要达到矛盾的激化，表现为两种人物或两种思想之间直接的剧烈的交锋。革命样板戏《沙家浜》最后一场，安排了郭建光率领突击排战士正面打进去，这不是为了表演武打，而是为了使英雄人物郭建光与日寇黑田、民族败类胡传魁、刁德一之间正面开展矛盾冲突，用武装的革命消灭武装的反革命，突出武装斗争的作用。矛盾的

激化必须是典型化了的，那就是要以主要英雄人物为中心，正面展开矛盾冲突。不论矛盾线索的多少，主要英雄人物必须处于中心地位，否则就会在对敌斗争中造成英雄人物“挨斗”，或者喧宾夺主的局面。在对敌斗争中，让谁居于矛盾的中心地位，这是屁股坐在哪一边的问题。在反革命修正主义分子炮制的《红灯记》剧本中，第六场李玉和受刑后，开初根本不让他上场，后来又让他趴在地上起不来。在《刑场斗争》一场中，让李玉和抓着铁栏，在鞭打李奶奶声中背上阵阵抽搐。这种矛盾的所谓“激化”，不但违反了矛盾斗争典型化的原则，而且完全为阶级敌人服务，往无产阶级英雄脸上抹黑。

第三，把生活中的矛盾和斗争典型化，还包括矛盾发展全过程中矛盾的转化，也就是矛盾的解决，这是矛盾发展的必然结果。矛盾的转化必须是典型化了的，那就是革命势力压倒反动势力，无产阶级战胜资产阶级，先进思想改造落后思想，英雄人物教育了转变人物，因为新旧事物的新陈代谢，是事物发展的必然规律。在这方面，革命样板戏为我们作出了榜样。革命文艺的实践证明，矛盾的揭示和激化，对造成英雄人物的思想深度有重要意义，而矛盾的转化，解决矛盾，同样具有重要意义，并且它对观众和读者产生直接的教育作用。如果仅仅写了矛盾的激化，而没有令人信服地表现出矛盾的生动转化，这就不但没有真正作到把生活中矛盾和斗争典型化，不可能塑造出有血有肉、感染力强的无产阶级英雄典型，而且往往还会造成对立面人物放毒而没有消毒的后果。这是必须引起我们注意的。

革命样板戏在塑造无产阶级英雄典型的实践过程中，为我们总结出了在所有人物中突出主要英雄人物的重要创作原则。这一创作原则是在人物关系处理上，具体运用毛主席关于

把生活中的矛盾和斗争典型化的指示的结果。马克思主义的辩证唯物论告诉我们，事物的性质是由占统治地位的主要矛盾的主要矛盾方面决定的。把生活中的矛盾斗争典型化，就要求艺术作品充分地表现出推动事物发展的内部矛盾中主要矛盾方面始终所占据的主导地位。无产阶级英雄和他所代表的广大革命群众，是艺术作品所反映的阶级矛盾和阶级斗争的主要矛盾方面，他们决定了革命的无产阶级性质。而在革命阶级这个主要矛盾方面中，无产阶级英雄人物又是起着主导作用的因素。无产阶级英雄人物是团结和带领广大革命群众向着阶级敌人进行战斗的无产阶级先进分子，而广大群众正是他的阶级基础和力量的源泉。突出无产阶级英雄典型，正是为了突出他所代表的那个阶级，生动地描画出他那个阶级的伟大革命作用。因此，艺术作品把生活中的矛盾和斗争典型化，在人物关系的处理上就必须贯彻在所有人物中突出主要英雄人物的创作原则，那就是：在所有人物中突出正面人物，用反面人物陪衬主要英雄人物；在正面人物中突出英雄人物，用其他正面人物烘托主要英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物，用其他英雄人物烘托主要英雄人物。革命样板戏成功地运用了这一重要创作原则，构造了光彩夺目、绚丽缤纷的无产阶级英雄典型的艺术画廊。革命样板戏《海港》，就是运用突出主要英雄人物的创作原则，塑造了方海珍这一高大的无产阶级专政下继续革命的英雄典型。《海港》用反面人物钱守维、转变人物韩小强来衬托其他正面人物，并且突出了主要英雄人物方海珍。钱守维与以方海珍为代表的其他正面人物的矛盾是敌我矛盾，是贯穿全剧的主要矛盾。第一场高志扬、赵震山和钱守维争论装运稻种问题，直接为方海珍的初次上场作了铺垫，使他一开始就处于矛盾

冲突的中心地位。通过第三场由方海珍在现场发现玻璃纤维，第四场让方海珍当众揭穿钱守维掩盖罪证的诡计，特别是第五场让方海珍在斗争最紧迫的关头单独和钱守维展开了一场交锋，直至最后抓住叛国投敌的钱守维。这一切都是为了从方海珍与隐藏的阶级敌人钱守维的斗争中，表现出她的高度政治觉悟和阶级斗争观念，她的敏锐的判断力和高度的斗争艺术。韩小强不自觉地受了阶级敌人的利用，但他的错误思想是认识问题而不是政治品质问题。第五场和第六场韩小强和方海珍、马洪亮的思想冲突都很尖锐，但剧本通过韩小强错误思想的充分暴露，突出了方海珍思想工作的深入细致和耐心教育。第六场通过方海珍对韩小强进行港史和革命传统教育，用共产主义思想和无产阶级世界观武装韩小强，通过方海珍的大段成套唱腔“忠于人民忠于党”和“毛泽东思想东风传”，使方海珍的国际主义精神得到了充分的展示。韩小强的转变，衬托出方海珍的思想教育效果。在其他英雄人物马洪亮、高志扬与主要英雄人物方海珍的关系上，剧本突出方海珍，用马洪亮和高志扬来衬托方海珍。查清散包事件，解决钱守维，韩小强转变，主导力量是方海珍。而高志扬和马洪亮这两个英雄人物，前者侧重于协助方海珍追查散包事件，后者侧重于帮助教育韩小强。他们都对方海珍起着有力的衬托作用，犹如星月映辉。而方海珍始终处于解决两类矛盾、夺取斗争胜利的关键地位。

第三节 批判反对塑造无产阶级英雄典型的反动文艺观点

歌颂工农兵，塑造无产阶级英雄典型，是社会主义文艺

的根本任务。但是长期以来，刘少奇、林彪、周扬一伙顽固抗拒毛主席的革命文艺路线，推行一条修正主义的文艺黑线，妄图变无产阶级文艺为资产阶级文艺，使文艺成为他们复辟资本主义的“土围子”、黑据点。多年来，这条文艺黑线在创作领域造成了牛鬼蛇神登台，群魔乱舞的局面。而“中间人物论”、“写真实论”和“无冲突论”，就是他们攻击文艺的工农兵方向，反对塑造无产阶级英雄典型，反对文艺领域里无产阶级对资产阶级专政的主要反动谬论。

一、“中间人物论”是反对文艺塑造无产阶级英雄典型的反动谬论

刘少奇、周扬一伙炮制的“中间人物论”，是在1962年大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上正式出笼的。这一反动谬论鼓吹：“人人都可以做主角”。文艺应当“写中间状态的人物”，那就是“不好不坏、亦好亦坏、中不溜儿的芸芸众生”。文艺应当深入刻画这类人物“错综复杂”的“内心矛盾”，反映出他们走社会主义道路的“苦难的历程”。因为“文艺的主要教育对象是中间人物”，所以只有写“中间人物”才有教育意义。

从政治背景来看，这一反动谬论的提出，是基于对我国社会主义现实和广大革命人民的诬蔑和歪曲，直接配合了国际上帝、修、反掀起的反华大合唱。当时，中国人民在党和毛主席的领导下，经受了严重考验，克服了苏修社会帝国主义和自然灾害给我们造成的重重困难，但是阶级斗争和路线斗争十分剧烈。在党的八届十中全会上，毛主席指出：“在社会主义这个历史阶段中，还存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争，存在着社会主义同资本主义两条道路的斗争，存在着

资本主义复辟的危险性。”但是周扬之流在大连小说黑会上说什么“社会主义和资本主义”的矛盾已经“退到了次要的地位”，而“人民内部”即所谓“社会主义思想的领导与农民实际要求的矛盾”上升为“主要矛盾”。这一主要矛盾集中地表现在“中间人物”身上，所以文艺应当大写“中间人物”。周扬一伙在刘少奇“阶级斗争熄灭论”的烟幕下，对无产阶级和社会主义制度大肆进攻。他们胡说“农民实际要求”是与社会主义道路相矛盾的。因此，“农民从个体经济走到集体经济”是一个极其“苦难的历程”。毛主席早就指出，“**广大农民是愿意在党的领导下逐步地走上社会主义道路的。**”（《关于农业合作化问题》）周扬一伙诬蔑广大贫下中农和革命群众是动摇于社会主义和资本主义之间的“中间人物”，抹杀他们的社会主义积极性，这是企图否定走社会主义道路的阶级基础和群众基础，鼓吹刘少奇的“三自一包”，复辟资本主义。

从文学主张来看，“中间人物”论一方面鼓吹要把劳动人民当作“中间人物”来暴露，另一方面要用貌似劳动人民的资产阶级分子形象来取代无产阶级的英雄形象，反对塑造无产阶级英雄典型，取消社会主义文艺鼓舞人民、教育人民的巨大战斗作用。他们恶毒攻击革命文艺必须塑造无产阶级英雄典型的主张是“简单化、教条主义、机械论”。他们叫嚷“英雄都是有缺点的”，“写人物不要坏的尽坏，好的尽好。”而他们所说的“不好不坏、亦好亦坏”的“中间人物”是什么人呢？这种人物有“阴暗心理”，有“精神负担”，经历着“苦难的历程”，一直到最后还坚持错误，“不解决问题”。在社会主义制度下，这样的人物绝不是广大的贫下中农。广大贫下中农是革命的阶级，在旧社会苦大

仇深，他们热爱党和毛主席，热爱新社会，走社会主义道路最坚决。在他们身上不存在那种“精神负担”和“苦难的历程”，而是充满着创造幸福生活的蓬勃朝气。周扬之流所赞赏的具有没落阶级阴暗心理的“中间人物”，只能是因为自己的利益和人民利益相对立而“苦难”的人，抱着敌视的眼光看待社会主义社会的人，坚持走资本主义道路而不肯向社会主义方向转变的人。一句话，这是社会主义社会中老的或新生的资产阶级分子。让这样的人当“主角”，去占领社会主义文艺舞台，这就意味着资产阶级在文艺领域的复辟。工农兵英雄形象被排挤掉了，无产阶级的思想被取消了，社会主义文艺鼓舞人民、教育人民的革命作用也就没有了。无产阶级文艺蜕变为资产阶级的文艺，成为刘少奇、周扬一伙用资产阶级思想腐蚀人民的工具。这就是“中间人物论”所谓“写中间人物”“最有教育意义”的实质所在。“中间人物论”的黑标本之一，影片《北国江南》中的董子章，就是用“中间人物”的外衣掩盖起来的农村资本主义分子。赵树理的小说则堆满了如“实利主义”的潘永福（《实干家潘永福》），对社会主义集体经济“耍奸又取巧”的“小腿疼”（《锻炼锻炼》），专搞投机买卖的“糊涂涂”（《三里湾》）等等，无一不是仇视社会主义，坚持走资本主义道路的资产阶级蛆虫！

“中间人物论”鼓吹的“中间人物”，并不是我们所说的在现实生活里或文艺作品中暂时处于中间状态的人物，这完全是两回事。在现实生活中暂时处于中间状态的人物是不断向两极分化的。在我们社会主义制度下，由于伟大的毛泽东思想的无比威力和党的思想路线教育，他们中间的绝大多数向着好的方面转化，少数人蜕化变质，而绝不是“不好不

坏”的“芸芸众生”。在文艺作品中，它们之间的区别在于：首先，在革命文艺作品中，暂时处于中间状态的人物是作为无产阶级英雄人物的一个“对立面”而存在的，而且是一个“转变人物”。从暂时处于中间状态人物的转变过程中，突出英雄人物的作用，为塑造无产阶级英雄典型服务。

“主角”是英雄人物，在矛盾冲突始终占据主导地位的是英雄人物，而绝不是暂时处于中间状态的人物。其次，对于暂时处于中间状态人物的描写，态度必须端正，既不是欣赏和美化，也不能讽刺和挖苦，而是通过英雄人物崇高的思想行为，以满腔热忱的态度和严肃认真的批评，帮助他们克服身上存在的缺点。第三，我们正确描写“转变人物”而产生的教育意义与“中间人物论”根本不能混同，“转变人物”之所以具有一定教育意义，是因为他与英雄人物的无产阶级世界观相比较而存在，相斗争而转变。对读者和观众起教育和鼓舞作用的，主要是英雄形象所体现的社会主义、共产主义思想和崇高的精神品质。只有塑造出鲜明的无产阶级英雄典型，才能使读者从“转变人物”身上看到错误的实质，找到克服错误的方向，才能得到正面的鼓舞和提高。革命样板戏《海港》和《龙江颂》对“转变人物”韩小强和李志田的描写和处理，就是最好的说明。

“中间人物论”虽然受到了广大群众的批判，但它的流毒并没有肃清。“中间人物论”的又一黑标本晋剧《三上桃峰》在文化大革命之后出现，它的炮制者狂叫要“突破样板戏的框框”，以及当前有人叫嚷“吃了‘根本任务论’的亏”等等，这些都说明反动阶级是不甘心于工农兵英雄形象昂首阔步登上文艺舞台的，他们时时企图复辟。《三上桃峰》中的青兰，尽管披上了贫下中农、共产党员的外衣，仍

然是林彪、孔老二“忠恕礼让”、中庸之道的卫士，是一个为刘少奇反革命修正主义路线喊冤叫屈、树碑立传的反面人物。而那些叫喊塑造工农兵英雄形象使文艺“吃亏”，使自己“吃亏”的人，却正好暴露了他们的文艺是资产阶级文艺，他们的立场是与无产阶级英雄人物相对立的资产阶级立场。我们必须坚持批判“中间人物论”及其变种，让工农兵英雄形象牢牢占领文艺舞台，为巩固无产阶级专政发挥巨大的战斗作用。

二、“写真实论”是反对文艺歌颂工农兵的反动谬论

“写真实论”是刘少奇反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。一九四二年在延安以周扬为首的丁玲、王实味等反党分子向党进攻，一九五七年资产阶级右派向党进攻，都是打着“写真实”的旗号。“写真实论”用周扬的话来说，就是“真实是艺术的最高原则”，文艺的任务就是“写真实的生活”。他们在超阶级的“写真实”口号之下，用资产阶级世界观取代马克思主义认识论对文艺创作的指导，用资产阶级的批判现实主义取代革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，以便“揭露社会主义制度的阴暗面”，丑化工农兵，反对文艺塑造无产阶级英雄典型，使文艺成为攻击无产阶级专政，复辟资本主义的工具。

马克思主义者从来认为，客观事物是不以人们意志为转移的真实存在，文艺反映生活要有真实性。然而，文艺作品中的真实已经不是生活中自然形态的东西。它是作者根据自己的立场和一定阶级的世界观认识生活、概括生活的产物，具有鲜明的阶级性。不同阶级对文艺的真实有着不同的看法

和标准。只有站在无产阶级的立场，用马克思主义世界观作指导，深刻地揭示出生活的本质和历史发展的趋势，这才是文艺应有的真实。在这里，关键是马克思主义世界观的指导。“写真实论”首先反对的就是马克思主义世界观的指导作用，这里暴露了周扬之流这一口号的虚伪性和它的资产阶级性质。周扬似乎有所发现似的说道，作家应当“信任自己的眼睛，用它来看周围的一切”。难道有谁不用眼睛来看东西吗？没有。但我们知道，眼睛只是人的一个感觉器官，眼睛所见到的仅仅属于感性认识的范畴，而要正确地认识和反映事物，就必须经过头脑的作用，由感性认识上升到理性认识。毛主席说：“我们的眼力不够，应该借助于望远镜和显微镜。马克思主义的方法就是政治上军事上的望远镜和显微镜。”（《中国革命战争的战略问题》）周扬之流强调“信任自己的眼睛”，就是不信任马克思主义世界观的同义语。所以他们声称作家只是“记忆过去的形象和感情”，它“比理智还真”，抹煞理性认识指导创作的决定意义。他们公然叫嚣作家只根据自己“所感受到、所见到的写”，即使“见错了，感错了也还要这样”。周扬之流反马克思主义的立场是何等的坚决，气焰是何等嚣张！没有马克思主义世界观的指导，戴着资产阶级的有色眼镜，他们所谓的“写真实的生活”只能是对生活的歪曲和诬蔑。

“写真实论”，实际上就是提倡资产阶级的“暴露文学”。周扬曾无耻地标榜自己是十九世纪资产阶级批判现实主义的“忠实信徒”。如果说，过去的批判现实主义在暴露资本主义制度的不可救药方面还起过一定进步作用的话，那么今天“写真实论”者用这一破烂武器来暴露无产阶级和社会主义制度，无疑是十分反动的了。歌颂什么，暴露什么，

这是检验文艺为什么人的重要标志。“你是资产阶级文艺家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级文艺家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民；二者必居其一。”（《讲话》）早在延安时期，周扬之流就攻击延安“肮脏、愚昧、黑暗”，叫嚷“太阳中也有黑点，新的生活不是没有缺陷，有时甚至很多”，宣称“不对黑暗宽容”，要对所谓“新生活之弱点”加以“批评与匡正”。他们纠集了混进革命根据地延安的反党分子丁玲、王实味、罗烽、肖军等人，大写反党文章，抛出了《三八节有感》、《野百合花》、《还是杂文时代》等一批捏造延安“黑暗”的毒草。当时国民党文化特务机关把周扬一伙的反动杂文大量翻印，甚至编成剧本上演，大肆喧嚣“延安在黑暗中响遍了苦闷的呼声”。一九五六年，在周扬一伙“写真实”、“干预生活”、“揭露社会主义制度的阴暗面”的鼓动下，资产阶级右派分子接连抛出了《本报内部消息》、《草木篇》、《来访者》等黑文，诬蔑党的领导，攻击社会主义制度，妄图恢复资产阶级已经失去的天堂。很清楚，周扬之流鼓吹的“写真实论”，就是为国民党反动派，为地主资产阶级卷土重来效劳的反动谬论。在他们那里，光明与黑暗，歌颂与暴露的对象，完全是颠倒的。他们暴露的是无产阶级、革命人民、社会主义制度；他们歌颂的是丁玲《在医院中》陆萍那样的资产阶级个人主义者，是《本报内部消息》中黄佳英那样的资产阶级右派分子的政治代表。

马克思主义认为，任何事物都是在新旧两个矛盾对立方面的斗争中发展的。只有新生的东西代表着事物发展的方向，才是事物的本质。在阶级社会里，只有决定时代发展方向、推动历史前进的阶级，才是历史的本质。文艺只有反映

了生活和历史的本质，才具有最大的真实。“对于人民，这个人类世界历史的創造者，为什么不应该歌颂呢？”歌颂工农兵，塑造无产阶级的英雄典型，这就是无产阶级艺术的最大真实。“写真实论”反对文艺歌颂工农兵，集中表现在反对革命文艺必须塑造无产阶级的英雄形象。周扬之流说什么要揭露“被压迫者被剥削者身上”的“肮脏与黑暗”，鼓吹写“共产党员、工人、贫农”的“品质上的缺点”，要写英雄人物“一分钟的动摇”。他们攻击塑造无产阶级英雄形象是“‘空想’的标准”。说穿了，他们就是要丑化工农兵，把无产阶级“当作批判的对象”。他们对革命样板戏塑造的无产阶级高大光辉的英雄形象恨得要死，怕得要命。在刘少奇、周扬一伙的支持下，一小撮资产阶级代表人物肆意歪曲和丑化革命样板戏中的英雄形象。他们让李玉和在斗争的剧烈关头溜回家中偷酒喝，硬塞给他“热泪涟涟”，“哪有孝子当汉奸”等封建伦理道德观念和资产阶级的人性论的黑货。他们把杨子荣弄成一个满咀黑话、浑身匪气的江湖客，让他上山时哼着黄色小调，上山后又与座山雕的干女儿玫瑰花打情骂俏，大讲下流故事。他们叫嚷惟有如此才符合“生活的规律”。资产阶级的“写真实论”就是他们的反动理论根据。他们用资产阶级的批判现实主义来反对革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。实际上周扬一伙并不是不要“理想”，只是不要从无产阶级英雄人物身上体现出来的共产主义理想，反对用无产阶级的崇高精神品质和共产主义理想教育人民。他们要的是资产阶级的“理想”，他们吹捧十九世纪美国资产阶级诗人惠特曼的《草叶集》有“崇高的理想”，妄想在今天仍然按照资产阶级的理想来改造世界，用资产阶级个人主义的理想英雄来取代无产阶级的英雄

形象，为复辟资本主义鸣锣开道。

“写真实论”在无产阶级文化大革命中虽然遭到了工农兵群众和革命文艺工作者的迎头痛击，但资产阶级是决不会轻易放下他们的思想武器的。它的影响还在，阴魂不散。我们必须把学习毛主席的革命文艺路线同批判刘少奇、林彪、周扬一类骗子的反革命修正主义文艺路线结合起来，彻底批判资产阶级的“写真实论”，努力塑造出更多的闪耀着共产主义理想光辉的无产阶级英雄形象。

三、“无冲突论”是反对文艺领域里无产阶级专政的反动谬论

“无冲突论”是刘少奇、林彪一类骗子“阶级斗争熄灭论”、“合二而一”的阶级调和论和他们所宣扬的孔孟“中庸之道”在文艺领域的表现。它否定社会主义历史时期存在着阶级、阶级斗争，抹杀无产阶级和资产阶级两个阶级、社会主义和资本主义两条道路，马克思主义和修正主义两条政治路线之间的剧烈斗争。“无冲突论”是在“阶级斗争熄灭”的烟幕下，资产阶级向无产阶级进攻的重要思想武器。它的实质是企图否认无产阶级专政的必要性，而代之以资产阶级专政。

叛徒、卖国贼林彪鼓吹“两斗皆仇，两和皆友”，叫喊“中庸之道……合理”，使反动儒家头子孔老二这具僵尸复活，帮助他复辟资本主义。在文艺上，他们竭力反对从无产阶级战胜资产阶级，社会主义战胜资本主义的阶级斗争中去塑造无产阶级英雄形象。他们鼓吹“闭门修养”、“从灵魂深处爆发革命”，反对无产阶级的斗争哲学。他们用“无冲突论”引诱作家离开党的基本路线，去写所谓的“好人好

事”，离开阶级斗争去写人与自然的斗争。对革命文艺巩固无产阶级专政的“火药味”，他们深恶痛绝，鼓吹“如水一般”的“养人文艺”，要有“娱乐作用”。一句话，“无冲突论”就是为了取消社会主义文艺的战斗作用，就是要用地主资产阶级“克己复礼”的阴谋家、野心家的丑恶形象去取代表为巩固无产阶级专政而斗争的英雄形象。

毛主席指示我们：“**列宁为什么说对资产阶级专政，这个问题要搞清楚。这个问题不搞清楚，就会变修正主义。**”社会主义是刚刚从资本主义社会中产生出来的，它在经济、道德和精神方面都还带着它脱胎出来的那个旧社会的痕迹，它充满着垂死的资本主义与生长着的共产主义之间的斗争。由于被推翻的地主资产阶级还有国际基础，还有广泛的社会联系，他们要向无产阶级作拚死的斗争；由于小生产是经常地、每日每时地、自发地和大批地产生着资本主义和资产阶级；由于社会主义经济基础还不稳固，资产阶级法权在所有制方面还没有完全取消，在人们的相互关系方面还严重存在，在分配方面还占统治地位；由于在一部分工人和党员中都有发生资产阶级生活作风而脱化变质；由于在上层建筑的各个领域，有些方面实际上仍然被资产阶级把持着，资产阶级还占着优势；所以，无产阶级专政在整个社会主义历史阶段，都是必要的。社会主义文艺就是要把这些生活中的矛盾和斗争典型化，在无产阶级专政这一历史时期的典型环境中，塑造出为巩固无产阶级专政而斗争的光辉英雄典型，反映出社会主义历史时期的两个阶级、两条道路、两条路线的剧烈斗争，歌颂无产阶级对资产阶级专政的伟大胜利。革命样板戏的光辉成就，是对刘少奇、林彪鼓吹“无冲突论”的一记响亮的耳光，它是帮助我们学习无产阶级专政理论的生

动、形象的教材。

林彪一类骗子宣扬的“无冲突”论，由于蒙上了“写好人好事”的外衣，因而具有一定的欺骗性。在阶级社会里有没有抽象的人和事呢？没有。任何人都一定的阶级地位中生活，所做的事都有一定的阶级内容。不同的阶级对于“好人好事”有着不同的评判标准。我们所说的好人好事，那就是带领群众向着阶级敌人战斗的无产阶级先进分子和他们的革命业蹟，而林彪却攻击我们对反动阶级的专政是不讲“忠恕”。林彪要写的“好人”，是为他们树碑立传的“天马行空”的“天才”，是为林家法西斯王朝卖命的奴才，或者是对他们的反革命修正主义路线“理解的要执行，不理解的也要执行”的浑浑噩噩的糊涂虫，不然就是“闭门修养”、“忠恕礼让”的伪君子。总之，是披着工农兵衣服为资本主义复辟效劳的资产阶级人物。林彪有时也讲“矛盾”、“斗争”，然而这和他叫嚷“政权就是镇压之权”一样，是鼓动他的死党、走卒与无产阶级顽抗到底，把“矛盾”、“斗争”写得适应资产阶级的需要。列宁指出：“只有承认阶级斗争，同时也承认无产阶级专政的人，才是马克思主义者。”林彪之流，正是无产阶级专政的死敌！

“中庸之道”、“无冲突”论的出现，不仅表明了阶级斗争的存在，而且表明了强大的无产阶级专政下反动阶级的行将灭亡。鲁迅先生说过：历史上的一切剥削阶级“倘有权力，看见别人奈何他不得，或者有‘多数’作他护符的时候，多是凶残横恣，宛然一个暴君，做事并不中庸；待到满口‘中庸’时，乃是势力已失，早非‘中庸’不可的时候了。”（《通讯》）因为矛盾的存在，历史的前进，阶级斗争的发展，必然导致他们覆没的命运。所以他们一方面掩盖

矛盾，不敢公开承认阶级斗争的存在，而另一方面在“中庸”和“无冲突”的喧嚣声中，向无产阶级进行垂死的攻击。刘少奇、林彪一类骗子的全部反革命历史不就证明了这一阶级斗争的规律吗？

今天，刘少奇、林彪这两个资产阶级司令已经完蛋，然而从他们这块资产阶级土壤里产生的理论垃圾还在腐烂发臭，“无冲突论”的影响依然存在。在这一反动谬论的影响下，有的作品离开党的基本路线，用“误会”、“巧合”来代替现实生活中尖锐复杂的阶级斗争；有的制造“茶杯里的风浪”，无限上纲，人为地制造虚假的矛盾；有的认为小戏无法反映复杂的阶级斗争和路线斗争；还有人搬出“娱乐论”，鼓吹描写“花红柳绿”“令人陶醉”的“优美的自然景色”等等。这些都说明，“阶级斗争熄灭”论、“无冲突”论的余毒还在某些人的头脑里作怪。彻底批判刘少奇、林彪一类骗子的“无冲突”论，仍然是文艺战线上的一项战斗任务。**共产党的哲学是斗争哲学**。无产阶级专政是阶级斗争在新的历史条件下的继续。革命文艺工作者应当根据实际生活中的阶级斗争和路线斗争，在矛盾冲突的风口浪尖，努力塑造无产阶级英雄形象，**推动人民群众走向团结和斗争。**

第四讲 无产阶级对文化遗产 必须批判继承

中华民族是“一个有光荣的革命传统和优秀的历史遗产的民族”。劳动人民通过阶级斗争和生产斗争创造了人类历史，也创造了全部灿烂的古代文化。在浩如烟海的文化遗产中，文艺遗产是一个重要部分。正确对待古代文化遗产，是发展无产阶级民族新文化，建设社会主义文艺的必要条件。毛主席教导我们：“学习我们的历史遗产，用马克思主义的方法给以批判的总结，是我们学习的另一任务。我们这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的许多珍贵品。对于这些，我们还是小学生。今天的中国是历史的中国的一个发展；我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给以总结，承继这一份珍贵的遗产。这对于指导当前的伟大运动，是有重要帮助的。”

《中国共产党在民族战争中的地位》）

第一节 正确对待文艺遗产是无产阶级 文艺革命的一个重要问题

一、无产阶级文艺革命必须同传统观念实行最 彻底的决裂

无产阶级文艺革命和对文化遗产的批判继承，是无产阶

级建设社会主义文艺，在文艺领域实行对资产阶级专政这一问题的两个方面。无产阶级文艺革命必须解决好对文艺遗产的批判继承；对文艺遗产的批判继承，服务于建设社会主义的无产阶级民族新文艺。同传统观念实行最彻底的决裂，是无产阶级文艺革命的一个重要原则，是贯彻对文艺遗产批判继承方针的一个重要方面。

马克思和恩格斯在《共产党宣言》中指出：“**共产主义革命就是同传统的所有制关系实行最彻底的决裂；毫不奇怪，它在自己的发展进程中要同传统的观念实行最彻底的决裂。**”所谓传统观念，就是以私有观念为核心的历代占统治地位的剥削阶级思想意识。“**同传统的观念实行最彻底的决裂**”，就是要在意识形态包括文艺领域内开展一场无产阶级对非无产阶级思想的斗争，批判地主资产阶级和一切剥削阶级的观念，批判修正主义，打倒它们在思想领域的统治优势，牢固确立无产阶级在意识形态领域包括文艺领域的全面专政。

毛主席在《新民主主义论》中指出：“**文化革命是在观念形态上反映政治革命和经济革命，并为它们服务的。**”在无产阶级革命以前人类历史上的社会制度变革，除了原始公有制被奴隶制替代以外，都是以一种私有制替代另一种私有制的革命，是一个剥削阶级取得另一个剥削阶级统治权力的革命。反映并服务于这种政治革命和经济革命的地主、资产阶级的文化，尽管形形色色、千差万别，但总是在阶级剥削和阶级压迫的共同形式中运动的，它们都是私有制的产物，都属于剥削阶级的意识形态。因此它们之间不仅不存在彻底决裂的关系，而且可以从它们的先辈那里直接承继所需要的东西。例如十五世纪资产阶级的“文艺复兴”，可以穿上奴

隶制时代古希腊罗马的服装来进行。中国的地主阶级在他们取得统治权力的一个时期以后，随着政治上日趋反动，奴隶主思想家孔丘的反动儒家学说也就直接成为封建大地主阶级所需要的东西。

社会主义社会和以往的任何社会有着本质的不同。封建的生产关系可以在奴隶社会内部逐渐产生，资本主义的生产关系可以在封建社会内部孕育发展，社会主义的生产关系则不可能从资本主义社会内部产生。无产阶级革命是以消灭一切剥削制度和最终消灭一切阶级与一切阶级差别为目标的革命，是社会主义、共产主义公有制取代一切私有制的人类社会的根本变革，无产阶级必须通过暴力革命夺取政权，彻底摧毁地主资产阶级的所有制，才能建立起社会主义的生产关系。无产阶级的政治革命和经济革命这种“同传统的所有制关系实行最彻底的决裂”的性质，决定了无产阶级在意识形态领域内必然要同传统的观念实行最彻底的决裂。

历史上的一切剥削阶级采取种种方法，也通过文艺这个重要渠道，把本阶级的思想灌输到社会的一切阶级和阶层中去。支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料，统治阶级的思想是每个时代的统治思想。剥削阶级的传统观念在古代文艺遗产中必然居于统治的地位。存在于历史上和人们头脑里的旧传统观念，是奴隶制经济、封建经济和资本主义经济的上层建筑的一部分，是为阶级剥削的私有制经济基础服务的。春秋末期奴隶主阶级的代言人孔丘在文艺上鼓吹《韶》、《武》古乐，打击“郑卫之音”的新乐，是与他政治上推行“克己复礼”、复辟西周奴隶制相适应的。他的“兴观群怨”、“温柔敦厚”的诗歌主张，是维护奴隶制统治的反动思想“中庸之道”在文艺上的反映，要求

文艺作品的思想内容不准违反奴隶制的等级制度和“仁义礼智信”的道德规范。在封建社会里占统治地位的地主阶级的反动文艺，如“汉赋”中的大部分辞赋、六朝的宫体诗、大量的诗词、戏曲、小说，宣扬的是“三纲五常”、“忠孝节义”、封建迷信，尊孔读经等反动封建意识和奢侈淫靡、腐化享乐的剥削阶级的生活方式。它歌颂帝王将相，美化剥削阶级，丑化劳动人民，诬蔑人民的反抗斗争，完全颠倒历史，为其反动的政治和经济基础服务。资产阶级文艺同样属于剥削阶级的文艺，不同的是它在夹杂了许多封建余毒的基础上，适应了资本主义政治和经济的需要，是资产阶级专政和资本主义私有制的传声筒。它宣扬人道主义、个性解放、金钱万能、爱情至上，以及利己主义、享乐主义和悲观厌世的虚无主义等等。资产阶级的唯利是图和资本主义的自由竞争在资产阶级文艺中得到了充分的反映。由此可以看出，在文艺遗产中占统治地位的剥削阶级文艺无不浸透着剥削阶级的思想意识和传统观念。统治阶级的这种统治思想也必然影响到历史上的劳动人民文艺创作和剥削阶级中某些优秀的进步作家的文艺创作。存在于古代文艺遗产中的剥削阶级思想意识和传统观念，它们是阶级压迫和阶级剥削的社会制度赖以存在的精神支柱。这种“传统是一种巨大的阻力，是历史的惰性力”（恩格斯：《社会主义从空想到科学的发展》），对于今天的社会主义经济基础，它们只能起到破坏和瓦解的作用。因此，无产阶级在进行经济革命和政治革命的同时，必须在意识形态领域进行无产阶级的文化革命，彻底扫荡一切旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯，与一切旧的传统观念实行最彻底的决裂，建立与社会主义经济基础相适应的社会主义文化和全部上层建筑，巩固和发展社会主义的经济基础。

无产阶级文艺革命是无产阶级文化革命的一个重要组成部分。进行无产阶级文艺革命，最核心的问题就是要在文艺领域对资产阶级实行专政。同一切剥削阶级的思想意识和传统观念实行最彻底的决裂，是巩固无产阶级专政的要求。马克思在《一八四八年至一八五〇年的法兰西阶级斗争》一文中明确指出，“改变由这些社会关系产生出来的一切观念”是无产阶级专政的一项重要任务。如果不在上层建筑其中包括文艺在内的各个领域实行无产阶级的全面专政，资产阶级的复辟将是随时可能的。社会主义时期的阶级斗争事实告诉我们，被打倒的地主资产阶级决不甘心于他们的失败，他们往往利用在意识形态某些领域长期造成的优势和影响，向无产阶级进攻，瓦解社会主义经济基础，颠覆无产阶级专政。文艺领域，更是被他们用作宣传反动世界观，复辟资本主义的桥头堡。存在于古代文艺遗产中和人们头脑里的剥削阶级思想意识和传统观念，是他们复辟资本主义的得力帮手。刘少奇、周扬一伙说什么要“把旧时代的意识形态做为系统的东西保留在今天的文艺中”，实际就是从古人那里寻找向无产阶级进攻的武器，利用和宣扬剥削阶级的反动思想，为他们的反革命复辟服务。长期以来，他们利用窃取的权力让帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神统治文艺舞台。他们请出“历史的亡灵”，泡制了反动电影《清宫秘史》、《武训传》，反动戏剧《海瑞罢官》、《谢瑶环》等，同无产阶级争夺思想文化阵地，大造反革命舆论。林彪一类骗子更利用残存于人们头脑中的私有观念和剥削阶级的传统偏见，宣扬“利己多欲乃规律”的反动思想，妄图通过“诱以官、禄、德”，扩大资产阶级法权，实现其复辟资本主义的迷梦。斯大林说过：“旧社会遗留下来的旧的习气、习惯、传统和偏见是姓

会主义最危险的敌人。这些传统和习气控制着千百万劳动群众，它们有时笼罩着无产阶级各阶层，有时给无产阶级专政的存在造成极大的危险。”（《关于俄共（布）第十三次代表大会的总结》）因此无产阶级文艺革命必须通过文艺领域里剧烈的阶级斗争，彻底批判一切剥削阶级的旧文艺，彻底破除存存乎古代文艺遗产中和大帮头脑里的剥削阶级思想意识和传统观念。“不把这种东西打倒，什么新文化都是建立不起来的。不破不立，不塞不流，不止不行，它们之间的斗争是生死斗争。”（《新民主主义论》）

无产阶级文艺革命在扫荡旧的意识形态的同时，必须建设反映社会主义的政治和经济，为无产阶级专政服务的社会主义新文艺。社会主义文艺以无产阶级的世界观为指导，属于自有人类历史以来最革命最科学的社会主义、共产主义的思想体系。它大力宣传马列主义、毛泽东思想，歌颂社会主义的新生事物，发扬共产主义精神，成为批判修正主义，批判资产阶级，批判一切腐朽没落阶级意识形态，抵制资产阶级腐蚀的有为武器。在无产阶级文艺革命中光荣诞生的革命样板戏，是无产阶级文艺与旧的传统观念实行彻底决裂的典范。

毛主席亲自发动和领导的无产阶级文化大革命，摧毁了刘少奇和林彪两个资产阶级司令部，也粉碎了他们利用文艺颠覆无产阶级专政的阴谋，修正主义黑线在文艺领域的反革命专政被推翻了。经过无产阶级文艺大革命和批林批孔运动，以京剧革命为开端，以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命正在文艺领域深入发展，无产阶级文艺革命取得了伟大胜利。但是这一革命成果还有待进一步巩固，还不能说文艺已经完全适应社会主义经济基础的需要，满足了无产阶级

专政的要求。在文艺领域，产生修正主义文艺黑线的政治思想根源和经济基础仍然存在，斗争没有结束。毛主席最近关于理论问题的重要指示，是我们进行社会主义革命和社会主义建设的指路明灯，也是深入搞好文艺革命，把文艺领域的社会主义革命进行到底的指路明灯。革命文艺工作者必须从理论与实践的结合上学好无产阶级专政的理论，在世界观的改造和文艺创作方面认真作到与传统观念实行最彻底的决裂。

二、无产阶级文艺革命必须处理好对文艺遗产的批判继承

无产阶级文艺革命对传统观念实行最彻底的决裂，就是要以革命的批判精神对待文艺遗产，区分其中民主性的精华和封建性的糟粕，彻底批判一切剥削阶级的思想意识，从阶级性质上划清社会主义文艺与古代文艺遗产的界限，并不是对古代文艺遗产一概否定、摒弃，拒绝批判地继承。

列宁针对苏联二十年代的“无产阶级文化派”全盘否定文化遗产的错误倾向，强调指出批判地继承文化遗产对建设无产阶级文化的重要作用。他说：“应当明确地认识到，只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化。”（《青年团的任务》）毛主席从来反对对文化遗产不作具体分析，采取好则一切都好，坏则一切都坏的形而上学态度，指出，“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件。”（《新民主主义论》）并且提出了“古为今用、洋为中用”，“推陈出新”这一批判继承的伟大方针。

无产阶级是马克思主义的历史主义者。任何事物都是在历史的演进中发展的。无产阶级的文艺革命同样不能割断历史。马克思说过：“人们自己创造自己的历史，但是他们不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”（《路易·波拿巴的雾月十八日》）马克思主义就是无产阶级的革命导师根据国际工人运动的实践，批判地吸取德国黑格尔哲学的辩证法，英国古典政治经济学和法国空想社会主义而产生的。无产阶级文艺不是臆造的产物，而是根据马克思主义世界观和无产阶级革命与专政时代的斗争生活，发扬古代文化的优秀传统和成果而产生出来的。毛主席明确指出：“中国现时的新政治新经济是从古代的旧政治旧经济发展而来的，中国现时的新文化也是从古代的旧文化发展而来的，因此，我们必须尊重自己的历史，决不能割断历史。”（《新民主主义论》）

无产阶级以批判继承的态度对待文艺遗产，除了尊重历史的辩证法以外，还由于古代优秀文艺遗产在今天仍然有其一定的借鉴作用和现实意义。

批判地继承优秀的文艺遗产，可以提高民族自信心，为现实斗争服务。

中华民族有数千年的历史，在长期的生产斗争和阶级斗争的实践中，创造了灿烂的古代文化，出现了许多伟大的思想家、文学家和艺术家，有着丰富的文艺遗产和优良的文化传统，这是我们民族的一笔很可宝贵的财富。批判地继承这一份珍贵的遗产，可以使我们看到中华民族酷爱自由，勇于反抗内外压迫的光荣革命传统；看到古代劳动人民的智慧和创造才能，进一步认识“中国人从来就是一个伟大的勇敢敢

劳的民族”，更加坚信中国人民“有自立于世界民族之林的能力”，从而有力地驳斥帝国主义和社会帝国主义的种种反华谬论，大大提高我们的民族自信心。

古代文艺遗产中的劳动人民创作和进步作家的优秀作品，对于今天的无产阶级仍然有着重要的认识价值和一定的批判借鉴的现实意义。有些作品比较真实地反映了古代劳动人民在阶级斗争和生产斗争中的思想感情和美好的愿望，表现了他们敢于反抗压迫、剥削的革命精神，以及与大自然作斗争的艰苦奋斗精神，如神话中有关共工的故事，《精卫填海》、《投杖化林》，《诗经》“国风”中的不少作品，寓言故事《愚公移山》，小《西游记》等。有些作品在一定程度上真实地反映了当时的阶级斗争和阶级矛盾，暴露了反动统治阶级的凶残和腐朽，揭示了当时社会的某些本质方面。如屈原的尊法反儒的诗篇、《红楼梦》等。也有的作品总结了前人在生产劳动，政治斗争和军事斗争中某些方面的经验和教训，或多或少地触及到了事物发展的某些客观规律。如《三国演义》、《触龙说赵太后》。这些作品经过马克思主义的分析和批判，可以帮助我们认识不同历史时代社会生活的某些方面。正如列宁在评价托尔斯泰作品时所说的那样：“俄国工人阶级研究列夫·托尔斯泰的艺术作品，会更敏捷地认识自己的敌人；而全体俄国人民分析托尔斯泰的学说，一定会了解他们本身的弱点在什么地方，由于这些弱点他们不能把自己的解放事业进行到底。为了前进，应该了解这一点”。（《托尔斯泰和无产阶级斗争》）恩格斯在称赞法国十九世纪的现实主义作家巴尔扎克时，就说他的《人间喜剧》“给我们提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史，……我从这里，甚至在经济细

个方面（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。”（《致玛·哈克奈斯》）

批判地继承古代文艺遗产，是发展社会主义民族新文艺的必要条件。

毛主席一贯强调“必须将马克思主义的普遍真理和中国革命的具体实践完全地恰当地统一起来”，并且明确指出：“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。民族的形式，新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。”（《新民主主义论》）

社会主义文艺，就是无产阶级的思想内容与民族形式的完美统一。它在从当前革命人民的生活中获取文学艺术创作原料的同时，必须继承和借鉴古代优秀的文艺遗产，经过批判的改造，从中汲取有用的东西，为建设社会主义的民族新文艺服务。这是繁荣和发展无产阶级的社会主义文艺不可缺少的一个因素。

对优秀文化遗产的批判借鉴包括内容和形式两个方面。列宁在谈到马克思主义的时候曾经指出：“马克思主义这一革命的无产阶级思想体系赢得了世界历史性的意义，是因为它并没有抛弃资产阶级时代最宝贵的成就，相反地却吸收和改造了两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的东西。”（《论无产阶级文化》）十九世纪俄国进步文艺某些有价值的思想内容，就曾经对我国无产阶级新文艺的发展产生过较好的影响。鲁迅先生说过，中国的进步的知识青年还在十九世纪末就知道了俄国的进步文学，“从那里看见了被压迫者的善良的灵魂，他们的辛酸和挣扎，从文学里明白了第一件事，就是世界上有两种人，压迫者和被压迫者”（《祝中俄文字之交》）。毛主席在党的七大闭幕词中引用

了我国古代寓言《愚公移山》，对它进行了批判的改造，赋予了崭新的历史内容和思想意义。“愚公移山”的精神，鼓舞着中国人民昨天推翻帝国主义、封建主义和官僚资本主义“三座大山”的英勇斗争，也鼓舞着中国人民今天反帝反修和改天换地、建设社会主义的英勇斗争。

古代优秀作家的某些创作经验和艺术技巧，从语言、结构到人物的刻画，对于今天无产阶级的文艺创作在批判改造的基础上仍然具有一定的借鉴作用。中国的音乐、绘画、戏剧、舞蹈、文学有着自己发展的历史和规律，形成了独特的民族形式和民族风格。我国古典小说的叙述和描写，简洁、生动、形象，兼用白描手法，讲究“画龙点睛”，叙事性强，直接通过人物的语言和行动展开情节而较少大段的议论。我国的古典诗词有着自己独特的音韵、格律和结构。我国的古典戏剧从来就是说、唱、做、打的有机结合。批判地继承和借鉴古代文艺遗产中某些有用的艺术形式，是建设社会主义民族新文艺不可忽略的一个方面。毛主席的诗词和革命现代京剧，为我们对传统民族艺术形式的继承革新作出了榜样。在革命样板戏的推动下，小说、诗歌、美术在批判地继承文艺遗产方面也取得了可喜的成绩。如诗报告《西沙之战》就从表现人民战争的政治内容出发，对诗歌艺术进行了大胆的革新。它在把叙事和抒情很好地结合起来的基础上，对诗歌的格律也进行了大胆的突破，从而为新诗更好地抒发无产阶级的革命激情，塑造无产阶级英雄形象，表现革命的政治内容开辟了新的道路。

第二节 无产阶级如何正确对待 古代文化遗产

一、运用历史唯物主义观点，区别文化遗产的 精华和糟粕。

“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清算古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来”。（《新民主主义论》）

马克思主义的阶级分析方法，是研究一切社会现象和历史现象的基本方法；也是我们认识中外文化遗产必不可少的一把钥匙。毛主席说：“阶级斗争，一些阶级胜利了，一些阶级消灭了。这就是历史，这就是几千年的文明史。拿这个观点解释历史的就叫做历史的唯物主义，站在这个观点的反面的是历史的唯心主义。”（《丢掉幻想，准备斗争》）坚持阶级斗争的观点和阶级分析的方法，就是坚持历史唯物主义的立场。在阶级社会中，包括文艺在内的各种意识形态都是在阶级对立的条件下产生和发展的。由于历史上各阶级之间斗争的复杂性，由于统治阶级的思想始终是统治的思想，反映到文化上，出现了鱼龙混杂，迷离混沌的复杂现象。列宁指出：“马克思主义给我们指出了一条基本线索，使我们能在这种看来迷离混沌的状态中找出规律性来。这条线索就是阶级斗争的理论。”（《卡尔·马克思》）只有坚持历史

唯物主义的观点，运用阶级分析的方法去研究中外文艺遗产，才能正确地揭示过去时代一切文学艺术现象的阶级实质，才能正确区分古代文化遗产中的精华和糟粕，“**剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华**”，做到“**古为今用，洋为中用**”，“**推陈出新**”，为发展社会主义的民族新文艺服务。

怎样运用历史唯物主义观点和阶级分析方法来区分古代文化遗产中民主性的精华和封建性的糟粕呢？毛主席在《讲话》中为我们提出了一条明确的标准：“**无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同态度。**”这是我们阅读古典作品，研究文艺遗产的唯一正确标准。凡是从根本上于人民有利，在历史上起过进步作用的，这就属于民主性的精华；反之，就是封建性的糟粕。坚持这一标准，就是要看到在任何历史时代，“**一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定社会的政治和经济；而经济是基础，政治则是经济的集中表现。**”（《新民主主义论》）就是要尊重历史的辩证法，给历史以一定的科学地位，把文艺遗产放在它产生的具体历史环境中，从它所反映的一定社会的政治和经济关系，来考察它们为那个阶级或政治集团的政治路线服务，符合那个阶级的利益，是促进了历史的发展，还是逆历史潮流而动，从而确定它们在历史上有无进步意义，对它们采取不同的态度。

把这一标准运用于古代文艺遗产，我们认为必须作到：

第一，从文艺遗产的阶级属性方面，把历代被压迫、被剥削的人民群众的文艺创作与奴隶主、地主、资产阶级这些

统治阶级的文艺区分开来。列宁指出，每个民族都有两种文化。在资本主义社会的现代民族中，除了占统治地位的地主资产阶级文化外，“每个民族的文化里面，都有一些那怕是还不发达的民主主义和社会主义文化成分，因为每个民族里面都有劳动群众和被剥削群众，他们的生活条件必然会产生民主主义和社会主义的思想体系。”（《关于民族问题的批评意见》）劳动群众的文艺，直接来源于他们阶级斗争和生产斗争的伟大实践。它们直接表达出人民思想和愿望，深刻揭露统治阶级的压迫和剥削，热烈歌颂自己阶级的革命起义和各种反抗斗争，追求美好的理想社会，描绘出征服大自然的宏伟图景。例如《诗经》“国风”中的大部分诗歌，特别是《伐檀》《硕鼠》《七月》等作品，汉乐府民歌中的《东门行》等，南北朝的民歌《敕勒歌》，还有历代农民起义的颂歌以及农民起义领袖如洪秀全的《吟剑诗》等等，无不抒发着劳动人民的思想感情，闪耀着战斗的光芒。人民群众的文艺创作，在思想内容的革命性和乐观主义方面无疑胜过一切剥削阶级的文艺。在艺术形式方面，从四言诗经过五言诗到七言诗，从民间说唱到话本发展为白话小说，从民间歌舞杂耍发展到戏曲，劳动人民在自己的艺术实践中根据表达社会生活内容的需要，不断创造出新的艺术形式。它为人类文艺的发展源源输送着新的血液。劳动人民创造了历史，也创造了全部古代灿烂文化。然而在阶级压迫的社会中，劳动群众被剥夺了掌握文化知识的权利，优秀的民间文艺创作只能在口头流传而不免散失，见于书面的有限部分也遭到统治阶级的摧残和篡改，大量的靠劳动人民血汗造成的占统治地位的统治阶级文化。然而从仅存的民间创作中，依然闪耀着不可磨灭的艺术光辉。劳动群众的文艺是古代文化遗产

中最积极最革命，在历史上最有进步意义的部分。我们学习古代文化遗产，应当把它放在首要地位。

第二，对于历史上统治阶级的文艺，应当把这些阶级上升时期的文艺和它的反动没落时期的文艺区分开来。毛主席告诉我们，应当研究在不同时期，“发生了一些什么向着旧的社会经济形态及其上层建筑（政治、文化等等）作斗争的新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想。”（《应当重视电影〈武训传〉的讨论》）从而分别采取不同的态度，肯定或否定，称赞或反对。在奴隶制向封建制过渡和封建制向资本主义过渡的两个历史转变时期，当时的地主阶级和资产阶级都处于上升阶段。当然，从根本上推动历史前进的，是伴随地主阶级同时产生的农民，和伴随着资产阶级同时产生的工人阶级。但当时的地主阶级和资产阶级分别作为封建制和资本主义这两种新的社会经济形态的代表，他们在奴隶和农民起义的推动下，出于自身的阶级利益，曾分别向着旧的社会经济形态及其上层建筑（政治、文化等）作了一定程度的斗争。在取得统治权力以前和取得统治权力以后的一段时间内，他们是生气勃勃的，是真老虎，铁老虎，他们在历史上起了一定的进步作用。这时为地主阶级政治路线服务的文化艺术，较之奴隶主阶级的文化艺术无疑是进步的；同样，为资产阶级政治路线服务的文化艺术，如十五、十六世纪文艺复兴时期的资产阶级文艺，较之已经没落的地主阶级文化艺术是进步的。然而当他们分别取得政权的一个时期以后，随着被压迫阶级的反抗斗争，特别是工人阶级自觉地登上政治舞台以后，他们就由真老虎、铁老虎变成了纸老虎、豆腐老虎，终究被和将被人民所推翻。他们的文化艺术也随着他们政治上的腐朽没落走向反动。例如在

我国奴隶制向封建制过渡时期，当时新兴的地主阶级从经济、政治和文化各方面，向没落奴隶主阶级发动了猛烈的进攻，出现了采取尊法反儒的进步政治路线的商鞅、韩非、李斯、秦始皇等新兴地主阶级的思想家和政治家。当时为这一进步政治路线服务的地主阶级文艺破坏着奴隶主阶级的艺术故宫，并且比较敢于创新，出现了带有比较活泼的生活气息，适应地主阶级政治需要的“郑卫新声”。当时还出现了具有尊法反儒倾向的诗人屈原的光辉灿烂的诗篇如《离骚》。然而，经过地主阶级取得政权以后的一个历史阶段，它在政治上逐渐走向保守和反动，由尊法反儒的进步政治路线改变为尊儒反法的反动政治路线。地主阶级文艺的趋势也随之变为反动和没落。从唐代儒家文人韩愈开始的文化上的复古运动到了明代“前后七子”，变成了模拟因袭古人的傀儡，尊儒反法的封建糟粕大肆泛滥，如攻击王安石的《拗相公》、宣扬封建道德的《琵琶记》，诬蔑农民起义的《荡寇志》，歌颂投降变节的《四郎探母》，就是这一类中影响较大的作品，清楚地反映出地主阶级的反动和没落。

第三，把统治阶级内部一些进步作家的优秀作品，即多少带有民主性和革命性的东西与占统治地位的剥削阶级的腐朽反动文化区分开来。如曹操、李白、刘禹锡、杜甫和白居易的部分作品，优秀的古典小说《红楼梦》。这些进步作家作品的思想内容虽然没有超出剥削阶级的范畴，但他们对当权的大地主反动集团的腐朽政治不满，大胆揭露，同情人民，有的表达出革新政治路线或统一祖国的要求。它们与历史发展的潮流基本一致，因而在某种程度上符合人民愿望，具有进步意义。

第四，历代劳动群众的文艺，处于上升时期统治阶级的

文艺和统治阶级内部少数进步作家的优秀作品，这是我们批判继承的对象。然而对于这些曾经在历史上起过进步作用的文艺，也必须把其中所包含的**民主性精华**与**封建性的糟粕**区分开来，并且还要把其中的**民主性精华**与今天的无产阶级文艺从性质上区分开来。对于劳动群众的文艺，在充分肯定它的进步作用，恢复它应有的历史地位的同时，要剔除其剥削阶级的思想影响和经过歪曲篡改的一面；对于处于上升时期的统治阶级文艺和统治阶级内部少数进步作家的作品，在充分肯定它们当时的进步历史意义和今天具有的认识价值，给予它们一定的历史地位的同时，要看到它们内容上精华与糟粕并存的复杂性，批判它的阶级局限和对历史发展的消极的一面。

比如，产生于十八世纪中叶的《红楼梦》，是我国灿烂的古代文化中一部很有价值的政治历史小说。具有初步民主主义思想的曹雪芹，通过对贾、史、王、薛“四大家族”衰亡过程的艺术概括，给处于没落时期的中国封建社会摄下了广阔的阶级斗争的画面，对封建的政治、经济、思想、文化进行了全面的批判，深刻地揭示了封建阶级和封建制度必然崩溃的历史趋势，是一部形象的“四大家族”衰亡史，封建社会没落史，在今天仍然“**有可以为启发先进阶级提供宝贵材料的批判成分**”。要了解什么是封建社会，不可不读《红楼梦》。但是，由于曹雪芹受到时代和阶级的局限，作品里掺杂了不少封建性的糟粕。作者对封建社会的揭发和批判中渗透着浓厚的悲观主义和虚无主义色彩，对被压迫、被摧残的女奴的贵族阶级偏见，对封建统治阶级无可奈何地没落下去的无限惋惜，对贵族阶级叛逆者身上庸俗恶习的赞美，说明他是站在封建贵族的立场，抱着“无才补天”的悔恨写作透

部小说的。社会主义时代的读者决不能无视或欣赏作品中这些消极落后的因素，而要用无产阶级立场、观点正确评价这部小说：“**删除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华**”，为今天的现实斗争和无产阶级文艺提供借鉴作用。

至于历史上占统治地位的剥削阶级的腐朽反动文艺，在文艺遗产中数量最大。它们颠倒历史，美化歌颂反动统治阶级，诬蔑劳动人民，宣扬地主资产阶级的反动思想，反对社会变革，阻碍历史前进。这类散发着霉烂臭气的东西，即使有某种艺术性，也在坚决摒弃之列。

二、古为今用，洋为中用，推陈出新

“古为今用，洋为中用”，“推陈出新”，这是毛主席为我们制定的对古代文化遗产和外国文学艺术批判继承的总方针，这个方针是对马克思主义关于“批判继承”人类文化学说的一个重要发展。“古”与“今”，“洋”与“中”，“推陈”与“出新”，它们都是辩证统一的关系。今天的文化是从古代文化发展而来的。人类的文化是在互相联系和交流中发展的。新陈代谢是一切事物矛盾发展的规律。马克思主义的科学态度，要求一个革命者不仅要研究现状，具备革命理论和实践经验，而且要懂得中国和外国历史。这对于指导当前的伟大运动，有着重要的帮助，对于革命的文艺创作和文艺运动，同样也是如此。然而在这里，矛盾的主要方面是“为今”“为中”和“出新”。这是批判继承和借鉴的目的所在，而用“古”，用“洋”和“推陈”是手段。这个方针有着鲜明的阶级性。毛主席说：“**对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。**”

（《讲话》）这里的“今”，是无产阶级专政的社会主义社会，“中”是中国的工农兵，“用”就是为今天社会主义时代的工农兵所利用。所以“古为今用，洋为中用”，“推陈出新”就是批判继承古代文化遗产和借鉴外国文学艺术，必须为今天的现实斗争服务，为无产阶级政治服务，为建设社会主义新文艺服务。它是在对待文艺遗产方面贯彻工农兵方向的根本方针。

要做到“古为今用，洋为中用”首先要“推陈”，“推陈”才能“出新”。“界面上总是这样以新的代替旧的，总是这样新旧代谢，除旧布新或推陈出新的。”（《矛盾论》）“推陈”就是批判，“出新”就是在批判继承的基础上创新。这是毛主席对批判与继承之间辩证关系的科学概括。这就要求我们必须坚持马克思主义的革命批判精神，“破”字当头，反对资产阶级的“兼收并蓄”；必须坚持历史唯物主义观点和阶级分析方法，反对资产阶级的“客观主义”；必须坚持不破不立、有破有立，有批判有继承、有扬弃有保存的辩证观点，反对好则绝对的好，一切都好，坏则绝对的坏，一切都坏的资产阶级形而上学观点。列宁曾这样谈到马克思：“凡是人类社会所创造过的一切，他都用批判的态度加以审查，任何一点也没有忽略过去。凡是人类思想所建树的一切，他都重新探讨过，批判过，在工人运动中检验过，于是就得出那些被资产阶级狭隘性所限制或被资产阶级偏见束缚住的人所不能得出的结论。”（《青年团的任务》）我们对于文艺遗产同样应该采取这种革命的批判态度。没有批判就没有继承，批判是继承的前提。前面已经谈到文艺遗产中的优良传统，它们的精华部分是我们继承的对象。然而就是对于这些精华部分，也必须经过批判的改造。从现实阶

级斗争出发，根据无产阶级革命运动的实践和需要，用马克思主义的立场、观点、方法对它们重新进行检验和分析。因为这些文化遗产中的精华部分，毕竟是在阶级剥削和阶级压迫的社会中产生的，有着阶级的局限性和时代的局限性，与今天的无产阶级文艺有着本质的差别。只有用无产阶级的思想对古代文化遗产中的精华部分进行批判的改造，赋予新的革命内容，才可能为今天的工农兵服务，为无产阶级政治服务，为社会主义经济基础服务。毛主席在领导中国人民进行阶级斗争、路线斗争，反对帝、修、反的伟大革命实践过程中，总结了阶级斗争和路线斗争的历史经验，经常灵活地运用和改造文化遗产，用来教育全党和全国人民，打击反动派，为现实的阶级斗争服务，在这方面同样为我们作出了光辉的榜样。比如，毛主席在《中国革命战争的战略问题》一文中经常运用我国历史上春秋战国之际发生的多次著名的战例，借以说明革命运动的路线、政策和策略。在无产阶级文化大革命中，毛主席用《战国策》中《触谗说赵太后》的故事来教育广大干部和人民。这个故事反映了封建制代替奴隶制初期地主阶级内部财产和权力的不断再分配，所谓“君子之泽，五世而斩”，就是这个意思。毛主席从中指出：“我们不是代表剥削阶级，而是代表无产阶级和劳动人民，但如果我们不注意严格要求我们的子女，他们也会变质，可能搞资产阶级复辟，无产阶级的财产和权力就会被资产阶级夺回去。”（转引自江青同志《为人民立新功》）毛主席对这一故事进行了革命的批判和改造，赋予了崭新的政治内容，深刻地形象地说明了无产阶级培养接班人、巩固无产阶级专政、防止资本主义复辟的必要性和重要性。目前深入开展的评法批儒，就是贯彻毛主席“古为今用”的伟大方针，

出无产阶级的立场、观点和方法总结儒法斗争的历史经验。这对于深入开展批林批孔运动，反修防修，具有重大的现实意义。

无产阶级的文艺革命，包括对文艺遗产的清理和总结，就是通过革命的大批判，与历史上一切剥削阶级的意识形态划清界线，在崭新的无产阶级革命和无产阶级专政的基地上，根据现实阶级斗争的需要，改造并吸取文艺遗产中的精华部分，作为建设社会主义新文艺的借鉴。“**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。**”（《讲话》）拒绝继承和借鉴古人和外国人是**不对的**，这不利于发展无产阶级文艺。但是，贯彻“**古为今用，洋为中用**”，“**推陈出新**”这一批判继承文艺方针，是为了尊重历史的辩证发展，是为了向前看，而不是引导人们向后看。因此在借鉴古人和外国人的同时，必须反对一切颂古非今，厚古薄今，崇洋复古的错误倾向。

毛主席在《讲话》中告诉我们，古代的和外国的文艺作品，是古人和外国人根据他们那时生活中的文学艺术原料创造出来的东西，对于我们，它们是“流”而不是“源”。贯彻“**古为今用，洋为中用**”、“**推陈出新**”的方针，就是要把批判地吸收古代和外国的文艺作品中一切有益的东西，作为我们从当前革命人民的生活出发创造文艺作品时的借鉴。这种继承和借鉴决不可以代替人民生活这个文学艺术的唯一源泉，决不可以代替自己的创造。“**推陈出新**”的根本含义就在这里。因此，批判继承、借鉴外国的进步文化和古代文艺遗产，不能生吞活剥、盲目搬用，而是如同我们对于食物一样，必须经过口腔的咀嚼和肠胃的消化作用，排泄其糟粕、吸收其精华，变成自己的东西，溶化在今天社会主义的新文

艺之中。“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”（《讲话》）它与“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的方针是根本对立的。是“推陈”出“陈”，还是“推陈出新”，这是在对待文艺遗产的问题上两条路线斗争的焦点。标社会主义之新，立无产阶级之异，这是“古为今用，洋为中用”的落脚点。只有真正做到了“推陈出新”，才能做到“古为今用，洋为中用”。所以“推陈出新”是全部问题的核心所在。

为什么要立足于创新呢？首先，不立足于创新，就不能发展和繁荣社会主义新文艺。我们不是为继承而继承，而是为了发展和繁荣社会主义文艺而继承。如果继承而丢掉创社会主义之新，那就是丢掉了我们继承的根本目的，实质上就是复旧。马克思指出：“一切已死的先辈们的传统，象梦魇一样纠缠着活人的头脑。”（《路易·波拿巴的雾月十八日》）不把创新作为立足点，过去时代的文艺就会形成巨大的阻力，束缚、压抑社会主义文艺的发展。其次，不立足于创新，无产阶级就不能巩固地占领文艺阵地。在无产阶级专政条件下，资产阶级往往利用旧的文艺进行复辟活动。如果我们不努力创造社会主义新文艺，在创新的过程中改造旧文艺，取代旧文艺，就不能把被地主资产阶级长期统治的文艺阵地占领下来，就会保留资产阶级的“土围子”。第三，不立足于创新，古代文艺遗产的优良传统也会枯萎、死亡。时代变了，文艺的内容和形式也必须随之而变。对文艺遗产原封不动，全盘保存，就是把它当作已经死亡了的老古董。惟有创新才能使优良传统有所发展，才是真正的继承。

毛主席诗词，革命样板戏是无产阶级文艺创新的典范，为

革命文艺工作者指明了创新的方向和途径，积累了丰富的经验。如芭蕾舞它是西方资产阶级文艺中最顽固的堡垒，演的是王公贵族、仙女鬼怪，为少数贵族资产阶级服务。它在形式上也是老一套，已经僵化了。要创造为工农兵服务的革命的民族新舞剧，就不能拜倒在旧芭蕾舞这个所谓“高峰”面前，而必须大破大立，“推陈出新”，彻底革命。革命现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》就是在毛主席革命文艺路线指引下，江青同志率领广大革命文艺战士经过无产阶级文艺革命，对旧芭蕾舞进行彻底改造的产物，它使芭蕾舞从内容到形式都发生了极大的革命。既保留了芭蕾舞语汇的基本特点，又从革命人民的生活实际出发，结合中国民间舞蹈的某些方面，对它进行了革新和改造，使它能反映现实斗争的重大题材，表现工农兵的英雄形象，抒发无产阶级的豪情壮志，为千百万工农兵群众服务，为社会主义经济基础服务。所以，“推陈出新”就是要在批判继承的基础上，从反映当前革命人民斗争生活的需要出发，创造出具有中国作风和中国气派的无产阶级新文艺。它不但要求有崭新的革命内容，而且具有人民群众喜闻乐见的民族形式，作到“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”

每一个民族的文艺都有它自己的艺术形式和艺术特色。我国的音乐、绘画、戏剧、舞蹈、文学有着长期发展的历史，有它独特的规律，形成了鲜明的传统民族形式和民族风格。批判继承和借鉴古代艺术的民族形式和优秀技巧，是发展社会主义民族新艺术的必要条件之一。如果对它采取民族虚无主义的态度，那是错误的。同时，我们还应该以中国人民的实际需要为基础，批判地吸收世界各族人民的优秀艺术形式、艺术特色，取长补短，作为发展民族新文化的借镜。

鲁迅说过“采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰富是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路”（《木刻纪程小引》）鲁迅自己的作品就是这样。他的《狂人日记》吸收了俄国作家果戈理同名小说的某些艺术形式，却完全植根于本民族的阶级斗争生活之中，猛烈地抨击了“吃人”的封建礼教。作品也有精细的景物描写和人物的心理刻画，然而却与我国传统的“画龙点睛”和白描的手法溶合在一起，简洁明快而不冗长繁琐，有着自己民族独特的风格。

继承和借鉴传统的艺术形式，绝不是全盘肯定，必须贯彻“推陈出新”的方针。毛主席说：“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变为革命的为人民服务的东西了。”（《讲话》）对传统艺术形式“推陈出新”决不能采取“旧瓶装新酒”的改良主义办法。内容决定形式。过去的艺术形式是为古代作品所反映的社会服务内容服务的。今天时代发展了，社会主义文艺的根本任务是塑造工农兵的英雄形象，反映我们时代的火热斗争生活。内容起了根本的变化，古代的艺术形式和性格描写，在今天已经不够用了。因此必须从反映今天的生活出发，打破旧艺术形式的框框，抛弃其中一些陈腐的东西，批判地吸收并改造其中有用的东西，创造出为革命的政治内容服务的崭新的民族艺术形式。这也就是鲁迅说的“旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”（《论旧形式的采用》）

革命样板戏中英雄人物的音乐形象和舞蹈形象的产生，都是批判继承和改造了旧京剧艺术中 useful 成份而进行创新的

结果。每个英雄形象的成套唱段，对传统的唱腔和唱法都进行了革命，既有强烈的时代精神，又发挥了京剧唱腔的艺术特色。革命现代京剧不是丢掉了京剧的基本功，而是原有基本功不够用了。有些不能表现今天新生活的，如水袖、脸谱、开场锣鼓等技巧和形式也必须抛弃。同时从现实生活中提炼和创造了许多新的表演手法，发展和丰富了京剧的基本功。例如《智取威虎山》杨子荣“打虎上山”中一段马舞，就是为了表现杨子荣的英勇豪迈而设计的。它保留了京剧表演程式中“踮马”的基本功，但又根据现实生活中各种骑马的动作提炼出各种虚拟的表现手法，对它进行了加工和改造，大大丰富了它的表现力。从马闻虎啸不断窜跳引出杨子荣的各种矫健敏捷的勒马动作，表现出杨子荣“马动人静”、沉着冷静、精细机智的性格特点。如果不对旧京剧中的“踮马”程式予以改造加工，它就不能为塑造杨子荣的英雄形象服务。

从工农兵的需要出发，批判地继承和借鉴古代及外国文化遗产，通过生活实践和艺术实践不断创新，根据人民群众的革命斗争生活创造出具有民族形式和革命内容的社会主义新文艺：这就是贯彻“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的唯一正确途径。这里的关键是革命文艺工作者深入工农兵，改造世界观。只有熟悉、了解工农兵，知道工农兵群众的需要和爱好，才能从工农兵出发继承、借鉴文艺遗产；只有投入火热的三大革命运动实践，具备了从生活中来的十分丰富的文学艺术原料，才能在批判继承的基础上大胆创新，进入创作过程。思想上的推陈出新、不断改造、继续革命，是进行艺术上“推陈出新”的根本保证。否则，就有可能背离毛主席的革命文艺路线，走到资产阶级的邪路上去。

三、反对历史唯心主义，批判“全盘继承”的反动谬论

在文艺遗产问题上，是坚持马克思主义的历史唯物主义，还是贩卖资产阶级的历史唯心主义；是贯彻“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的方针，还是搞“全盘继承”、“崇洋复古”，这是文艺领域内无产阶级和资产阶级两条路线斗争的一个重要方面。无产阶级革命就是要同剥削阶级所有制关系和传统观念实行最彻底的决裂。为了建设社会主义新文化，实现在上层建筑各个领域对资产阶级的全面专政，无产阶级必须运用历史唯物主义观点，对文艺遗产采取批判继承的方针。日暮途穷的资产阶级，为了苟延残喘，对抗无产阶级革命和无产阶级专政，他们“他们战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助”，而古代文化中占统治地位的剥削阶级传统观念正是他们祈求的亡灵，是他们毒害无产阶级和革命人民，复辟资本主义的得力帮手。这就决定了他们在文艺遗产问题上必然贩卖历史唯心主义，大肆宣扬“全盘继承”、“崇洋复古”的谬论。

共产党的哲学是斗争的哲学。马克思主义必须在斗争中才能发展。在如何对待文艺遗产问题上，毛主席的革命文艺路线就是在同以刘少奇、林彪、周扬为代表的修正主义文艺路线斗争中发展起来的，并且取得了伟大的胜利。早在延安时期，毛主席就为延安平剧研究院成立写了“推陈出新”的题词，并且在《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》中指出，要把历来剥削阶级所造成的“历史的颠倒”，运用历史唯物主义的观点“再颠倒过来，恢复历史的面目”。针对刘少奇、周扬一伙长期霸占文艺阵地，用旧文艺、旧戏曲

蛊惑群众、大肆散布地主资产阶级思想毒素，毛主席一再强调“推陈出新”这一无产阶级的根本方针。全国解放初期，毛主席在《人民日报》发表了给戏曲改进会的题词：“推陈出新”。以后，又在《天津日报》上发表了“百花齐放，推陈出新”的题词。可是刘少奇、周扬之流顽固抗拒，刘少奇公然叫嚷“宣传封建不怕……和尚尼姑都不禁，还禁戏？”周扬拚命鼓吹崇洋复古，说什么“从京戏和地方戏传统剧本中间，精选出几十本稍加整理，可以一直演到共产主义社会。”并且要求“把莎士比亚的戏挑选若干出，找人编成京剧，用来向中国观众普及，丰富京剧的上演剧目。”让古人和洋人合流来永远霸占社会主义戏剧舞台。为了运用马克思主义的方法批判地总结古代文化遗产，毛主席多次强调要坚持“辩证唯物论的全部认识论”，“必须洗刷唯心精神”，彻底批判在文艺遗产问题上的历史唯心主义观点。一九五一年毛主席亲自领导了批判刘少奇、周扬一伙泡制的电影《武训传》所宣扬的唯心史观和阶级投降主义的斗争，一九五四年毛主席针对《红楼梦》研究中的胡适派主观唯心主义，号召必须开展“反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争”，并且严厉斥责刘少奇、周扬之流“同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线，甘心作资产阶级的俘虏。”（《关于红楼梦研究问题的信》）开展了一场轰轰烈烈的批判胡适派资产阶级唯心论的斗争。周扬等一小撮在隐蔽自己蒙混过关的同时，叫嚷“不要因为传达了毛主席的批示，而搞得‘左’了”，顽固对抗、破坏运动，企图把这场尖锐的政治斗争变成“纯学术”的讨论。一九六三年十二月和一九六四年六月，毛主席在《关于文学艺术的两个批示》中，对刘少奇、周扬一伙的修正主义文艺黑线作

了深刻的批判和猛烈的抨击，指出文艺领域内“社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。”“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不提倡社会主义的艺术”，“不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设”，并且特别指出：

“至于戏剧部门，问题就更大了。”针对刘少奇、周扬一类骗子鼓吹“崇洋复古”造成的这些严重恶果，一九六四年九月，毛主席在《对中央音乐学院的意见的批示》中，为无产阶级批判继承文艺遗产制定了“古为今用，洋为中用”的伟大方针。江青同志根据毛主席的指示，率领广大革命文艺战士冲破刘少奇、周扬的反革命修正主义文艺黑线的层层阻挠，战腥风顶恶浪，开始了以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，这一革命随着整个无产阶级文化大革命的滚滚浪涛，不仅使无产阶级英雄形象从此占领了舞台，在文艺领域实现了无产阶级专政，而且用它的光辉成果革命样板戏全面落实了毛主席“古为今用，洋为中用”，“推陈出新”的伟大方针，成为无产阶级批判继承文艺遗产的光辉典范，给资产阶级的历史唯心主义和“全盘继承”、崇洋复古等反动谬论以有力的批判。毛主席亲自领导的批林批孔运动，是在意识形态领域内马克思主义战胜修正主义，无产阶级战胜资产阶级的政治斗争和思想斗争。林彪反党集团为了颠覆无产阶级专政、复辟资本主义，在文化遗产的问题上大搞崇洋复古、尊孔读经、尊儒反法、以古非今的丑恶咀脸，也在这一斗争中得到了深刻揭露和彻底批判。它为我们清理古代文化，批判继承古代劳动人民和法家的优秀文化遗产指明了方向。

无产阶级和资产阶级在文化遗产的问题上长期的剧烈的

斗争，实质是无产阶级革命和资产阶级反革命、资产阶级复辟和无产阶级反复辟的政治斗争在文艺领域的反映。只有肃清文艺遗产问题上资产阶级唯心论和“全盘继承”论的流毒，才能贯彻毛主席“古为今用，洋为中用”“推陈出新”的伟大方针，全面坚持社会主义文艺的工农兵方向。

资产阶级的历史唯心主义在文艺遗产问题上，一方面表现为歪曲和扼杀我国古代文艺遗产中具有民主性和革命性的精华部分，宣扬民族虚无主义，拜倒在外国资产阶级洋人脚下，实行“全盘西化”；另一方面则打出“全盘继承”的超阶级的旗号，使死人复活，大肆贩卖腐朽反动的封建糟粕，但不论哪种表现，说到底都是为了适应资产阶级向无产阶级进攻的需要。

狂叫“被马克思、列宁、斯大林牵着鼻子走也算不得好汉”的胡适，是中国官僚买办资产阶级反动思想的主要代表者，是美帝国主义和国民党反动派豢养的文化走狗。这个资产阶级御用文人以“红学”权威自居，在《红楼梦》研究中，竭力推销资产阶级实用主义反动哲学，鼓吹“大胆的假设，小心的求证”这种主观唯心主义。他通过“索隐派”的烦琐考证，把《红楼梦》这部中国古典文学中最优秀的政治历史小说，歪曲为曹雪芹“感叹自己身世”、“情场忏悔”的“自叙传”，抹杀《红楼梦》对封建社会阶级剥削和压迫的血泪控诉、揭示出封建制度必然灭亡的深刻历史内容和巨大的政治意义。与此同时，他又大肆贬低和诬蔑民族文化“实在很贫乏，谈不到太丰富”，“思想内容实在不高明”，全面否定中国的民族文化遗产，无耻吹嘘“西方文明”，要中国人民向西方资产阶级“认错”，实行“全盘西化”，为帝国主义侵略中国大造反革命舆论。对于这样一个帝国主义、官

僚买办资产阶级的走狗，刘少奇一类骗子早在三十年代就大加赞赏，公开声称“很同情”胡适的反动历史唯心主义说教。在刘少奇、周扬之流窃取了文化领域的领导权以后，他们在《红楼梦》和古典文学研究领域里千方百计保护胡适派的反动观点，阻碍“两个小人物”用历史唯物主义观点向胡适派的唯心论开火。他们跟在胡适的屁股后面大肆鼓吹崇洋、西化，要中国人民拜倒在十五世纪资产阶级文艺复兴、十八世纪资产阶级启蒙主义、十九世纪资产阶级批判现实主义文艺所谓“高峰”之下。林彪无耻地叫嚷“希腊罗马古典文化”“成为两千年来世界思想的根源”，妄图篡改我国史无前例的无产阶级文化大革命的阶级性质，把它说成是源于希腊罗马文化的“四次文化革命”之一，颠倒历史，混淆阶级界限，宣扬历史唯心主义，抬高资产阶级的历史地位，妄图用剥削阶级的历史传统来代替无产阶级的政治大革命。这就完全暴露了林彪一伙复辟资本主义，充当资产阶级洋人奴才的真面目。

所谓“全盘继承”论，就是地主、资产阶级复古论。它以超阶级的伪装出现，鼓吹要把文化遗产中的“精华”与“糟粕”兼收并蓄，一概“继承”。然而历来的革命阶级总是继承历史上进步的文化传统，而反动阶级所需要的则是文化遗产中的腐朽糟粕。周扬不打自招地说：“不能不搞遗产，把旧时代的意识形态做为系统的东西保留在今天的文化中。”

“系统”的“旧时代的意识形态”，这只能是占统治地位的剥削阶级的腐朽反动的意识形态，这就是他们所要“全盘继承”的东西。

刘少奇、林彪、周扬一伙是“全盘继承”论的吹鼓手，同时必然是文化上的尊孔复古派。他们无耻吹捧“孔子在中

国文化发展史上，曾有其划时代的功绩，其在我国民族事业上的贡献，是不能掩盖的。”叫嚣五四时代提出“打倒孔家店”的口号有“片面”性，说什么“不要忘记，孔家店的后院还有一个很大的仓库。那里有几千年的文化遗产”。他们把孔家店视为全部中国文化遗产的仓库，抹杀古代优秀的人民文化，把“糟粕”伪装成“精华”。林彪一伙大搞颂古非今、尊儒反法，把主张变革主张进步的法家栽诬为“罚家”，咒骂秦始皇“焚书坑儒”，胡说“儒家的学说是历史唯物主义的”，鼓吹“忠孝节义”、“忠恕”、“仁爱”这些腐朽的封建道德，可以“用其内容”，“在现代可以成为新的美德”。他们“全盘继承”孔孟之道，鼓吹尊孔复古，绝不是什么发思古之幽情，而是为了从孔老二那里寻找进攻无产阶级的武器，颠覆无产阶级专政。林彪就是一个逆历史潮流而动，干着反革命复辟勾当的现代中国的孔老二。

搞复辟就是坚持复古，搞复古就是为了搞复辟，复古与反复古从来就是革命和反革命两条政治路线的剧烈斗争在文化领域的反映。文化大革命前，在“全盘继承”的黑旗下，文艺舞台上一度造成帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神群魔乱舞的局面。孔孟之道的“三纲五常”、“三从四德”、“忠孝节义”、“忠恕仁爱”在旧戏舞台上都成为被歌颂的对象。例如元朝末年镇压过农民起义的封建官僚高明（高则诚）写了一本戏曲《琵琶记》。这是一部全面宣扬“忠孝节义”、“三纲五常”等封建伦理观念的反动作品。在当时就是为元朝反动统治者推行反动政治路线服务的东西，历代的尊孔复古派吹捧它“冠绝诸剧”，甚至把它抬高到和“四书五经”并列的地位。然而这样一部不仅政治上十分反动、艺术上也十分低劣的作品，却被刘少奇、周扬一伙看中。在资产阶级司令

部的指使下，《琵琶记》和其他宣扬孔孟之道的旧戏曲一起，在全国各省市广泛改编、演出过。一九五〇年他们借“讨论”为名，对它大加吹捧。文艺界“四条汉子”之一的田汉就大叫《琵琶记》有“人民性”，“不能说忠孝节义全是封建道德”等等。他们妄图通过大肆吹捧《琵琶记》所宣扬的孔孟之道，把“忠孝节义”这一套孔孟之道“继承”下来，向无产阶级司令部进攻。由此不难看出，刘少奇、林彪、周扬一伙鼓吹的“全盘继承”究竟是什么货色！

为了达到复古复辟的反革命目的，他们为“全盘继承”论制造了种种荒谬的论据，混淆视听，欺骗群众。

一曰“古代文化是新文化的出发点。”他们荒唐地说什么封建时代的文艺是“祖父”，“五四”以来的文艺是“父亲”，而今天无产阶级文艺就是他们生出来的。这一谬论不仅从唯心论出发，根本否认社会生活是文艺的唯一源泉，否定一定的文化是一定的政治和经济在观念上的反映，而且混淆阶级界线，抹杀社会主义文艺的无产阶级党性，把历史上的剥削阶级打扮成人类文化的“创造者”，妄图用剥削阶级文化来代替无产阶级文化，使社会主义文艺蜕变为资产阶级、修正主义的文艺。

二曰“对待文艺遗产就象对待马褂一样，马褂这种形式过时了，但料子是好的，只要把形式改一下，就可以适应无产阶级的要求。”这种“马褂”论说明了“全盘继承”的鼓吹者正是不折不扣的贩卖地主资产阶级文艺黑货的“旧货商”。“料子是好的”，就是说地主资产阶级文化所宣扬的剥削阶级思想正是他们所需要的，只要变换一下形式，把它乔装打扮一番，就可以鱼目混珠，掩人耳目，钻入无产阶级文艺行列之中。这正是一切反革命修正主义分子惯用的伎

俩，无产阶级必须善于识别他们，引起警惕。

三曰“抽象继承法”。这和“道德可以抽象继承”的谬论一样，是资产阶级用来对抗马克思主义阶级分析方法的一种手段。表现在对待文艺遗产上，就是离开作品的思想内容来谈艺术形式，离开古代作品的阶级性来谈所谓“人民性”，把古代文艺作品中包含着具体阶级内容的思想、观点抽象为所谓各阶级都可以接受的“爱情”、“生与死”、“善与恶”等空洞的概念，视为文艺的“永恒主题”等等。马克思主义认为，不可能有脱离特定历史内容的艺术形式的抽象继承，不存在超阶级的“人民性”，离开了个别的、具体的阶级内容也就不存在一般的抽象的概念。“抽象继承法”实质上是用貌似“抽象”的外衣，掩盖剥削阶级文艺的反动思想内容，并且把它美化为“代表人民”的超阶级的东西，来与无产阶级争夺思想文化阵地。

“全盘继承论”在今天已经破产，刘少奇、林彪一类政治骗子的文化复古主义遭到了可悲的失败。然而，“**陈旧的东西总是企图在新生的形式中得到恢复和巩固**”，无产阶级要在上层建筑各个领域对资产阶级实行全面专政，在对待文艺遗产的问题上，必须坚持历史唯物主义观点和阶级分析方法，贯彻“古为今用，洋为中用”，“推陈出新”的无产阶级方针，彻底批判资产阶级唯心主义和“全盘继承”，崇洋复古的反动谬论，肃清它的种种流毒。我国古老的文化遗产，经过无产阶级去芜存菁的清理和科学的总结，必将焕发出更亮的光彩。在批判继承的基础上，它对发展社会主义文艺的借鉴作用将得到充分的发挥。

第五讲 党的“百花齐放，百家争鸣”方针与无产阶级的文艺批评

第一节 以党的基本路线为纲，坚决执行“百花齐放，百家争鸣”方针

一、“百花齐放，百家争鸣”方针提出的根据

毛主席在一九五六年五月二日最高国务会议上提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，一九五七年二月，毛主席又在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中，把“百花齐放，百家争鸣”提出的根据作了全面而确切的论述：“它是根据中国具体情况提出来的，是在承认社会主义社会仍然存在各种矛盾的基础上提出来的，是在国家需要迅速发展经济和文化的迫切要求上提出来的”。这段话既说明了提出“百花齐放，百家争鸣”的现实基础，又指明了这个方针在哲学上的理论根据。

(1) “百花齐放，百家争鸣”方针是在承认社会主义社会仍然存在着各种矛盾的基础上提出来的。

全国解放后，在毛主席和党中央的领导下，经过土地改革、镇反和肃反等一系列的政治运动，地主阶级和买办资

产阶级已被推翻，反革命分子的主要力量已经肃清，特别是一九五六年前后生产资料所有制的社会主义改造基本完成，使我国无产阶级专政空前巩固，社会主义革命和社会主义建设取得很大胜利，马克思主义已经被大多数人承认为指导思想，全国人民的思想觉悟有很大的提高，我国知识分子的政治思想面貌也发生了显著的变化。但是，我国社会主义制度还刚刚建立，“**社会主义社会是一个相当长的历史阶段。在社会主义这个历史阶段中，还存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争，存在着社会主义同资本主义两条道路的斗争，存在着资本主义复辟的危险性。要认识这种斗争的长期性和复杂性。要提高警惕。**”历史经验证明，这种阶级斗争的长期性，不仅在经济战线和政治战线上表现出来，同时在意识形态领域里的斗争也是十分激烈的。毛主席亲自领导的对反动电影《武训传》的批判，对《〈红楼梦〉研究》和胡适派反动思想的批判，对胡风反革命集团的批判，都集中地说明了无产阶级同资产阶级、社会主义同资本主义在意识形态领域的斗争，更是长期的，尖锐的。因此，在进行这种斗争的时候，就必须坚持无产阶级专政下继续革命的学说，就必须以党的基本路线为纲，正确处理两类不同性质的矛盾，谨慎识别香花和毒草。对无产阶级和社会主义的新生事物就要大力支持，宣传；对资产阶级和资本主义的毒草，就要铲除，进行批判和斗争，但这种批判**“应当力求用辩证方法。要有科学的分析，要有充分的说服力”**。（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）。也只有通过这种批判和斗争，无产阶级才能战胜资产阶级，社会主义才能战胜资本主义，马克思主义才能战胜修正主义，正确思想才能发展。也只有通过这种斗争，才能改革一切不适应经济基础的上层建筑，为巩固和发

强无产阶级专政服务。“百花齐放，百家争鸣”方针，就是在承认社会主义社会仍然存在着各种矛盾，又要解决这个矛盾的基础上而提出来的。

(2) “百花齐放，百家争鸣”方针是在国家需要迅速发展经济和文化的迫切要求上提出来的。

上层建筑必须适应经济基础。“随着经济建设高潮的到来，不可避免地将要出现一个文化建设的高潮。”（《政协开幕词》）一九五六年，由于生产资料所有制的社会主义改造基本完成，我国的社会主义经济获得了迅速的发展，生产力大大解放，工农业生产都取得很大的成绩。因此，随着社会主义经济的发展，就要求迅速发展社会主义的科学文化，在政治、思想和文化战线上开展一系列革命运动，使其能更好地为经济基础服务。但是由于刘少奇、周扬一伙的破坏和干扰，作为我国社会经济基础的上层建筑之一的文化艺术，却与社会主义经济基础发生了不相适应的矛盾，而要解决这个矛盾，就必须有一个政治战线、思想战线和文化战线上的社会主义革命。因此，就必须发动广大工农兵群众和革命知识分子积极参加文化领域里的革命和建设，才能打破资产阶级对文化的垄断，才能迅速有效地发展和繁荣社会主义科学文化，才能使我国的文化艺术适应社会主义经济建设发展的需要。“百花齐放，百家争鸣”方针，就是根据这种革命的迫切需要而提出来的。

(3) “百花齐放，百家争鸣”方针提出的理论基础。

“百花齐放，百家争鸣”方针的理论基础是唯物辩证法的对立统一学说。

毛主席教导我们：“马克思主义的哲学认为，对立统一规律是宇宙的根本规律。这个规律，不论在自然界、人类社

会和人们的思想中，都是普遍存在的。”（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）科学和艺术，当然是毫不例外地受着对立统一规律所支配的。在科学和艺术领域里，正确的东西总是在同错误的东西作斗争的过程中发展起来的。真的、善的、美的东西总是在同假的、恶的、丑的东西相比较而存在，相斗争而发展的。从科学、艺术发展的历史来看，正确的东西，真的、善的、美的东西，人们一开始常常不承认它们是香花，反而把它们看作毒草。如十六世纪的波兰天文学家哥白尼关于太阳系的学说，就曾被反动教会看作是错误的东西。当然，在社会主义社会中，科学、艺术的发展获得了无比优越的条件，但是由于阶级斗争的存在，由于资产阶级代表人物窃取了部分权力，由于旧的传统习惯势力的影响，压抑合理的意见，仍然是常有的事。如一九五四年，由冯雪峰所把持的《文艺报》就以资产阶级贵族老爷式的态度压制“小人物”对资产阶级“权威”俞平伯的批判。除此以外，还有一种情况，就是有时不是由于有意压抑，只是鉴别不清，也会妨碍新生事物的成长。因此，“艺术和科学中的是非问题，应当通过艺术界科学界的自由讨论去解决。通过艺术和科学的实践去解决，而不应当采取简单的方法去解决。”（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）提出“百花齐放，百家争鸣”的方针，就是为了正确地解决科学和艺术中的是非问题，让真的、善的、美的东西在斗争中得到发展，让假的、恶的、丑的东西在斗争中逐渐消亡，使我国社会主义科学文化事业迅速发展和繁荣。正如周总理所说：“百花齐放，百家争鸣的过程，正是思想斗争的过程，只有同资产阶级思想的斗争中，才能发展无产阶级思想，只有同毒草的斗争中社会主义香花才能开放”。

综上所述，“百花齐放，百家争鸣”的方针是在承认社会主义社会仍然存在着各种矛盾的基础上提出来的，是在国家需要迅速发展经济和科学文化的迫切要求上提出来的，其理论基础是马克思主义的辩证唯物论。“百花齐放，百家争鸣”的方针是对于马克思主义世界观和文艺理论的继承、捍卫和发展，是我国和各国革命思想运动、文艺运动的历史经验的最新的总结。

二、“百花齐放，百家争鸣”方针是无产阶级在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面专政的阶级政策。

毛主席提出的“百花齐放，百家争鸣”方针有着鲜明的阶级性和强烈的战斗性，其目的是要加强党的领导，巩固无产阶级专政，抓意识形态领域里的阶级斗争，发展马克思主义，促进社会主义文化事业的繁荣和发展，是无产阶级在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面专政的阶级政策。

（1）抓意识形态领域里的阶级斗争。

在意识形态领域里，不是无产阶级思想占领，就是资产阶级思想占领，不是无产阶级专政，就是资产阶级专政，这是社会上阶级、阶级矛盾和阶级斗争在意识形态领域里的必然反映。资产阶级及其代表人物总要采取各种手段，企图以文艺为阵地，造反革命舆论，腐蚀群众，为复辟资本主义作准备。因此，无产阶级要巩固政权，就必须在意识形态领域里主动向资产阶级发动进攻，批判修正主义，批判资产阶级世界观，改革一切不适应经济基础的上层建筑。

无产阶级实行“百花齐放，百家争鸣”的方针，就是为了

在和资产阶级及一切剥削阶级思想的斗争中，发展马克思主义思想，建立无产阶级在意识形态领域里对资产阶级的专政。这个方针，就字面看，是没有阶级性的，无产阶级可以利用它，资产阶级也可以利用它。但是，我们所提倡的“百花齐放，百家争鸣”是为工农兵服务的，是在马列主义、毛泽东思想指导下的，因此，毛主席为它规定了六条政治标准。符合六条政治标准的就是社会主义的香花，违背六条政治标准的就是反党反社会主义的毒草。而对那些反党、反社会主义、反马克思主义的毒草，则坚决批判，坚决斗争，决不能让它们自由泛滥，这就是在意识形态中无产阶级对资产阶级的专政。

无产阶级和资产阶级在意识形态领域里的斗争是长期的，我们不要怕有对立面，不要怕有斗争。毛主席指出：**“要他们不反映不表现，是不可能的。我们不应当用压制的办法不让他们表现，而应当让他们表现，同时在他们表现的时候，和他们辩论，进行适当的批评。毫无疑问，我们应当批评各种各样的错误思想。不加批评，看着错误思想到处泛滥，任凭它们去占领市场，当然不行。有错误就得批判，有毒草就得进行斗争。”**（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）毛主席的这一精辟论述，包含着非常深刻的辩证唯物主义思想，充满着彻底的唯物主义者是无所畏惧的革命斗争精神。只有让毒草出土，才便于锄掉它们，只有锄掉了出土的毒草，社会主义科学、艺术的百花园才会更加繁茂，无产阶级专政才会更加巩固。一九七〇年所发生的围绕着对于大毒草《上海的早晨》的翻案和反翻案的斗争就是一个例子。反动小说《上海的早晨》是一株狂热鼓吹刘少奇反革命修正主义路线、为刘少奇复辟资本主义鸣锣开道的大毒草，广大

工农兵群众早就对它进行了批判。但是，桑伟川却打着“百花齐放，百家争鸣”的幌子，迫不急待地跳出来为《上海的早晨》这株大毒草翻案，为刘少奇反革命修正主义路线翻案。广大工农兵群众奋起毛泽东思想千钧棒，对于以桑伟川为代表的资产阶级思想的猖狂进攻进行了迎头痛击。通过斗争，化毒草为肥料，使大家受到了一次生动的阶级斗争、路线斗争的教育，加深了对于党的社会主义时期的基本路线的理解，为社会主义文艺的繁荣清除了又一个障碍。因此，我们必须抓好意识形态领域里的阶级斗争，不断加强和巩固无产阶级对资产阶级在上层建筑其中包括各个文化领域中的专政，将思想战线和政治战线上的社会主义革命进行到底。

(2) 加强党的领导，批判资产阶级的“自由化”。

实行“百花齐放，百家争鸣”方针，就必须加强党对意识形态领域的领导。因为“百花齐放，百家争鸣”是在“六条标准”前提下的“百花齐放，百家争鸣”。“六条标准”中最根本的两条是社会主义道路和党的领导。离开党的领导和社会主义道路，就不是无产阶级的“百花齐放，百家争鸣”，那就成了资产阶级的“自由化”。

阶级斗争的历史经验表明：把马克思主义的政策加以歪曲、篡改和阉割，改变为适合资产阶级政治需要的修正主义口号，这是资产阶级向无产阶级进攻时惯用的手段。刘少奇、陆定一、周扬一伙就是这样来反对“百花齐放，百家争鸣”方针的，他们叫嚷什么：“百花齐放就是自由竞赛”，极力鼓吹资产阶级自由化。

刘少奇一类骗子所谓的“自由竞赛”是什么货色呢？就是只准帝王将相、才子佳人、资产阶级洋人占领文艺阵地，而不让无产阶级、劳动人民的英雄形象去占领，就是只准牛

鬼蛇神散布封、资、修思想毒素，而不让马克思主义者去回击。在文化大革命前，就是在这个黑口号的掩护下，“放”出了大量反党反社会主义的毒草。他们“放”出了《海瑞罢官》、《谢瑶环》这样的借古讽今的反动戏剧，“放”出了《燎原》、《不夜城》这样的为刘少奇一类骗子树碑立传、为资产阶级涂脂抹粉的反动电影；“放”出了《风雷》、《战斗的青春》这样的为修正主义路线歌功颂德、为革命队伍里的叛徒开脱罪责的反动小说……。但是，对于坚持无产阶级立场，宣传马列主义、毛泽东思想，批判资产阶级、修正主义的革命文艺创作和文艺评论，他们却恶毒地攻击为“教条主义”、“简单化”、“光扣帽子”，强使对资产阶级、修正主义的批判就此刹车，对江青同志亲自培育的京剧《红灯记》等革命样板戏，他们污蔑为“话剧加唱”，“不象京剧”等等。总之，刘少奇一伙的丑恶表演，贯穿着一条反动宗旨，那就是：只准资产阶级向无产阶级进攻，不准无产阶级奋起反击，只有毒草出笼的自由，没有工农兵批判的自由，这就是他们所鼓吹的“自由竞赛”的反革命本质，是彻头彻尾的资产阶级方针。

“百花齐放，百家争鸣”的方针，就是要坚持党的领导和社会主义道路，就必须彻底批判资产阶级“自由化”的方针。毛主席在《关于公开放映和批判电影〈北国江南〉、〈早春二月〉的报告上的批示》中指出：“不但在几个大城市放映，而且应在几十个至一百多个中等城市放映，使这些修正主义材料公之于众。可能不只这两部影片，还有别的，都需要批判。”决不给资产阶级贩卖封、资、修黑货的自由。如果允许它们有这种自由，让牛鬼蛇神、反党反社会主义毒草自由泛滥，那就是上了资产阶级“自由化”的当，那就

要资本主义复辟，社会主义就要半途而废，国家就要灭亡。

在加强党的领导，批判修正主义对“百花齐放，百家争鸣”方针的歪曲、篡改时，我们也必须反对和防止教条主义错误。

（3）要正确处理两类不同性质的矛盾。

贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针，要认真学习毛主席关于严格区分和正确处理两类不同性质矛盾的学说。在社会主义历史阶段，存在着两类不同性质的矛盾，这就是敌我之间的矛盾和人民内部矛盾。这是性质完全不同的两类矛盾。要正确处理两类不同性质的矛盾，谨慎地辨别什么是真的毒草，什么是真的香花，这是为了实现无产阶级战胜资产阶级，社会主义战胜资本主义所必须掌握的一项根本政策。

阶级斗争的现实证明，刘少奇、林彪一类骗子为了复辟资本主义，必然利用文艺和其他意识形态进行反党反社会主义活动，我们同这一小撮阶级敌人的矛盾是敌我矛盾，对这条修正主义路线及其各种谬论，必须进行彻底的揭露和批判。但是这种敌我矛盾，在任何时候都是少量的，大量的则是属于人民内部的矛盾，例如有些同志由于路线觉悟不高，或者受了封、资、修的影响，写过错误作品，散布过错误观点。他们的错误是与无产阶级意识形态相对立的，必须分清是非，批评其错误。但他们的错误是属于人民内部矛盾。因此，必须严格地区别和处理两类不同性质的矛盾，要“**注意把资产阶级的反动学阀、反动权威，同具有一般的资产阶级学术思想的人，严格区别开来**”。（《中共中央关于无产阶级文化大革命的決定》），如果没有严格的区分，就必然没有正确的政策。只有对两类不同性质的矛盾作具体的分析，才能采取正确的方针和斗争形式，按着“百花齐放，百家争

鸣”方针的精神，处理好两类不同性质的矛盾，使马克思主义和社会主义文艺在斗争中胜利发展。

三、贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针，促进社会主义文艺创作和文艺批评的发展。

“百花齐放，百家争鸣”方针是符合社会主义文艺发展繁荣客观规律的，只要坚决贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，社会主义文艺创作和文艺批评就能不断繁荣和昌盛。

(1) “百花齐放，百家争鸣”是文艺创作和文艺批评发展规律的经验总结。

“百花齐放，百家争鸣”是毛主席在社会主义历史条件下，对文艺发展规律的历史经验总结，是对马克思主义文艺理论的继承和发展。列宁早就指出：“无可争论，文学事业最不能作机械的平均、划一、少数服从多数。无可争论，在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”。又说：

“这一切决没有推翻那个对资产阶级和资产阶级民主派是格格不入的和奇怪的原理，即文学事业必须无论如何一定成为同其他部分紧密联系着的社会民主党工作的一部分。”

(《党的组织和党的文学》)。这就是说，文学艺术领域，在党的领导下，在为无产阶级政治服务的前提下，应当保证作家的创造性，应当鼓励“基本上不同的形式和风格可以自由发展”，这才有利于社会主义文艺的繁荣和发展。

“百花齐放，百家争鸣”是文艺创作规律的经验总结，它揭示了文艺发展的本质规律和自身特点。毛主席指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的艺术，则是人民生活在革命作家

头脑中的反映的产物”（《讲话》）。人民生活，就是工农兵的三大革命斗争实践，特别是我们党所领导的社会主义革命和社会主义建设，更是丰富多采，是社会主义文艺取之不尽用之不竭的唯一源泉，它决定了文艺作品在内容和题材上丰富多采。而且，每个革命作家在三大革命斗争中有着不同的生活斗争经历；每个革命作家在文艺创作时又有着各自不同的艺术风格和擅长于不同的文艺体裁。因此，在为工农兵服务的前提下，社会主义文艺的内容和形式必然是丰富多采的。

江青同志亲自培育的革命样板戏，就是贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针的典范。这一批闪耀着毛泽东思想光辉的革命样板戏，无论是内容还是形式和风格，都是丰富多采的。从内容来说，有反映中国人民在中国共产党和毛主席的领导下进行民主革命的《红色娘子军》、《沙家浜》等；也有反映社会主义革命、社会主义建设和无产阶级国际主义精神的《海港》、《龙江颂》、《奇袭白虎团》等。从形式来说，既有革命现代京剧，又有革命现代舞剧，还有革命交响音乐等等，这都充分说明，只要我们认真地贯彻执行党的“百花齐放，百家争鸣”的方针，社会主义文艺园地就一定会百花盛开，春色满园。贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针，可以进一步促进文艺批评的发展，可以调动一切积极因素来共同研究和探讨文艺创作、文艺运动和文艺批评的各种问题。例如，一九七三年，上海《文汇报》开展了对《虹南作战史》的讨论，在讨论中坚持了无产阶级文艺批评的方向，摆事实，讲道理，发表各种不同的意见，研究文艺创作中的一些问题，这就是在文艺批评上贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针的具体表现，推动了社会主义文艺创作。

我们主张社会主义文艺创作和文艺批评要贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，与刘少奇、周扬一伙所讲的“广开文路”是有本质的区别的。他们所说的“广开文路”，就是要为资产阶级文艺开辟道路，在他们“广开文路”的黑旗下，像《逆风千里》、《球迷》、《锻炼锻炼》等反动作品都应运而生，在“喜剧性”、“讽刺性”的幌子下，对社会主义制度和工农兵进行恶毒的攻击、丑化和谩骂，而为一小撮国民党反动派、对社会主义心怀不满的人物涂脂抹粉，为“中间人物”大唱赞歌，这就是为复辟资本主义鸣锣开道。

(2) 只有开展文艺领域里的斗争，才能发展和繁荣社会主义文艺。

贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针就是要进一步推动文艺领域里两个阶级、两条路线的斗争，使社会主义文艺在斗争中发展壮大，无产阶级革命艺术的明珠——革命样板戏就是在斗争中成长起来的。京剧的形成，已经有很长历史，在它长期发展过程中，始终为封建地主阶级和资产阶级服务，浸透了剥削阶级的意识形态，成为剥削阶级对广大劳动人民实行专政的工具。毛主席向来十分重视这个阵地，早在一九四四年看了延安平剧院演出《逼上梁山》后，就写信庆贺并给予高度评价。毛主席说：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”全国解放后，毛主席又提出了“百花齐放，推陈出新”、“古为今用，洋为中用”等重要方针。然而，刘少奇、周扬一伙，为了复辟资本主义，公开对抗毛主席的伟大指示，叫嚣什么“宣传封建不怕”，公开

支持宣扬孔孟之道、吹捧牛鬼蛇神的坏戏出笼，使社会主义的戏剧舞台为帝王将相、才子佳人所统治着。一九六三年、一九六四年毛主席发表了《关于文学艺术的两个批示》，指出：“许多部门至今还是‘死人’统治着”，“至于戏剧等部门，问题就更大了”，针锋相对与刘少奇一伙进行斗争。在党的八届十中全会上，毛主席又发出了“千万不要忘记阶级斗争”的伟大号召。江青同志在毛主席无产阶级革命路线的指引下，率领广大革命文艺战士，向刘少奇、周扬一伙所长期把持的这个顽固堡垒，展开了英勇顽强的进攻。经过无产阶级文化大革命，一批革命样板戏光荣诞生了，工农兵英雄形象占领了文艺舞台。文艺战线上两条路线斗争的实践，证明这样一条真理：要发展社会主义文艺，就必须开展文艺领域里的阶级斗争。在社会主义社会中，资产阶级和小资产阶级反马克思主义的思想还会长期存在，这种斗争还要进行相当长一个历史时期，只有阶级完全消灭，斗争才会止息。因此，我们贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针，就是为了更好地促进这种斗争，让社会主义新文艺不断成长发展，让那些剥削阶级文艺在斗争中逐渐消亡，使我国社会主义文艺事业能得到迅速的发展和繁荣。

(3) “百花齐放，百家争鸣”有利于调动一切积极因素为发展社会主义文艺服务。

“百花齐放，百家争鸣”方针是毛主席相信群众，依靠群众，尊重群众的首创精神的伟大思想的具体体现。

要发展社会主义文艺，必须充分调动一切社会主义的积极因素。贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，有利于文艺工作者的思想改造，有利于团结一切可以团结的人，有利于正确地发挥专业和业余文艺工作者的社会主义积极性，有利

于一切革命的文艺工作者在毛主席的无产阶级文艺路线的指引下，解放思想，勇于实践，努力标社会主义之新，立无产阶级之异。

在毛主席革命文艺路线的指引下，有大量工农兵参加的革命文艺队伍正在成长壮大；工农兵的文艺创作是社会主义文艺的雄厚基础，工农兵是发展社会主义文艺的主力军。一些专业文艺工作者在与工农兵相结合的道路上正在发挥着积极作用，他们不仅精神面貌发生了一定变化，而且创作出一些优秀的作品，为发展和繁荣社会主义文艺做出了贡献。可见，在社会主义过渡时期，用“百花齐放，百家争鸣”方针团结、教育、改造知识分子，更有特殊的意义。

第二节 无产阶级文艺批评的性质和任务

一、文艺批评是文艺界的主要斗争方法之一

文艺领域里的阶级斗争，是整个阶级斗争和路线斗争的一个组成部分。“文艺界的主要斗争方法之一，是文艺批评”。这是毛主席对文艺批评性质及任务的高度概括。

文艺批评往往最敏锐最集中地反映了各个阶级对文艺的要求，因为任何一个批评家“都在一定的阶级地位中生活”，他的思想感情、政治态度和文艺观点都打上一定阶级的烙印，“你是资产阶级文艺家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级文艺家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民；二者必居其一。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）文艺批评就是从这一定的阶级立场出发，根据自己的政治观点和文艺观点，通过对各种文艺创作的评

价，对各种文艺现象的议论，来宣传本阶级的政治路线和文艺观点，保卫和促进本阶级文艺的成长和发展，排斥和反对敌对阶级的文艺及其所表现的政治思想和文艺主张。实际上就是把文艺批评当作一种斗争方法，参加文艺斗争和社会的阶级斗争，达到为一定的阶级、一定的政治路线服务的目的。例如，一九四二年，周扬一伙发表的《文学与生活漫谈》、《还是杂文时代》等文艺评论，就是以文艺批评的方式宣传资产阶级的政治观点与文艺主张，向党和解放区的广大军民发动进攻，这就是阶级斗争；无产阶级文化大革命以来，广大工农兵群众写了许多富有战斗性的评论，狠批了刘少奇、林彪、周扬一伙所散布的反动文艺理论和文艺创作，批判了修正主义文艺黑线，批判了以孔孟为头目的儒家的文艺观，这也是以文艺批评为武器，参加了无产阶级对资产阶级的斗争，参加批林批孔的战斗。文艺批评是文艺领域里进行阶级斗争、路线斗争的主要方法之一，没有超阶级的文艺批评。

从文艺发展的历史来看，自觉的文艺批评是文艺发展到一定阶段以后的产物。它是伴随着阶级斗争而产生的。各个阶级都懂得文艺在为自己阶级政治服务、巩固其经济基础中所产生的作用，因此，都非常重视对文艺作品的评价，都在大力抓文艺批评，都把文艺批评做为主要的斗争方法之一。

在我国，没落奴隶主阶级的反动思想家孔子就建立了一套奴隶主的文艺批评。他公开鼓吹“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》），这就是说，诗与乐都必须以“礼”作根据。还提出所谓“《诗》三百，一言以蔽之，思无邪”的标准。在孔老二看来，“循礼无邪”，合乎“礼”就是“思无邪”，“礼”就是衡量作品的标准。正是从这个

反动观点出发，孔子大力推崇奴隶主贵族阶级的文艺，胡说虞舜周武的古乐是“尽美”、“尽善”，而对于那些能适应社会变革的新兴文艺横加攻击，他破口大骂“郑声淫，佞人殆”，主张要“放郑声，远佞人”。孔子吹捧奴隶主古乐，反对“郑声”，这是他反动政治立场在文艺批评上的表现，也是他妄图以文艺批评为武器来达到复辟奴隶制的目的。

在封建社会里有地主阶级的文艺批评，它是维护封建地主阶级利益的，因此，对那些描写帝王将相、才子佳人的作品和宣扬封建伦理道德、忠孝节义的封建文艺，地主阶级的文艺批评就一概加以赞扬，明代统治者吹捧《琵琶记》，要广大人民群众都知道《琵琶记》，做到“家喻户晓”，就是企图通过像《琵琶记》这类封建文艺的传播，来宣传本阶级的世界观与政治路线，宣扬封建伦理道德观念，从精神上奴役劳动人民，维护地主阶级的政治统治和经济剥削；另一方面，对那些在历史上有进步意义的作品如《红楼梦》，则进行诽谤、歪曲和攻击，诋毁为“诲淫”之书，对于在历次农民起义中，由劳动人民创作的歌颂农民起义，反抗剥削压迫，抒发美好理想的诗歌，如有关太平天国和义和团的歌谣等，则加上“犯上作乱”、“海盗”的罪名，害怕这些进步的文艺在人民中间产生好的影响。

资产阶级的文艺批评，则是宣扬资产阶级文艺、反对无产阶级文艺的工具。资产阶级从自己的阶级利益和政治要求出发，运用文艺批评的工具肉麻地吹捧歌颂利己主义、和平主义、个人幸福、爱情至上的反动作品。刘少奇、周扬一伙就是利用文艺批评这一斗争方法，来宣传资产阶级世界观和政治路线的。他们把卖国主义的影片《清宫秘史》说成是“爱国主义”的，把诬蔑农民革命斗争、颠倒中国历史、丑化中华民族的影片《武训传》吹捧为“为人民服务”的影

片；把为右倾机会主义翻案的天寿草《海瑞罢官》，说成是“为民请命”、“有人道主义”的“珍品”，把为刘少奇翻案、否定无产阶级文化大革命的《三上桂峰》，说成是“宣传共产主义风格”的戏等等。而对无产阶级文艺明珠革命样板戏则诬蔑为“非驴非马”、“三类苗”等。这一褒一贬就充分地说明了周扬一伙对一部作品的肯定或否定，都是从其反革命政治路线的需要出发的。

无产阶级也要运用文艺批评这一斗争方法来为无产阶级政治服务，促进无产阶级文艺的发展。无产阶级文艺批评同封、资、修的文艺批评有根本的区别，它是建立在马克思主义世界观与方法论基础上的，其本质是革命的、批判的。无产阶级革命导师历来都很重视文艺批评，一直把文艺批评看作是整个思想战线的重要组成部分。马克思和恩格斯都亲自对许多文艺作品进行评论，写了《致斐·拉萨尔》与《致玛·哈克奈斯》等信件，阐述了有关无产阶级文艺批评的许多原理。列宁也一向把文艺批评看作是党的战斗工作中的一部分，指出要“把文学批评也同党的工作，同领导全党的工作更紧密地联系起来”（《致阿·马·高尔基》），并且亲自写了论欧仁·鲍狄埃、高尔基和托尔斯泰的一系列文章，是马克思主义文艺批评的光辉典范。伟大领袖毛主席从来就重视文艺批评，在《讲话》里明确指出：“文艺批评应该发展，过去在这一方面做得很不够”，提醒无产阶级要重视文艺批评工作。毛主席关于文艺批评的论述、批示和指示，如《应当重视电影〈武训传〉的讨论》、《关于〈红楼梦〉研究问题的信》等光辉著作，为无产阶级文艺批评奠定了理论基础和指明了方向。无产阶级要重视文艺批评工作，加强党对文艺批评工作的领导，加强无产阶级文艺批评的思想性，

战斗性与科学性。

总之，各个阶级都有自己的文艺批评，在文学史上经常出现这样一种现象，即对于同一部作品，各个阶级都有不同的，甚至截然相反的评价。比如，右派分子丁玲在四一年所写的大毒草《在医院中》，却被胡风分子吹捧为“有搏击人的力量，……而成为特色的，是一些新社会底阴影一面之暴露，这也是真实”；而在无产阶级看来，《在医院中》是在周扬一伙鼓吹的揭露解放区“阴暗面”的黑旗下出笼的反动作品，在作品里吹捧反党分子，攻击党的领导，歪曲解放区，丑化劳动人民，是一部彻头彻尾的反动作品，也是周扬、丁玲一伙的反动思想的大暴露。这个事实说明了各个阶级都把文艺批评作为武器，通过对文艺作品的具体评价，来宣传本阶级的利益、世界观和政治要求，推荐为本阶级政治路线服务的文艺作品，打击敌对阶级的文艺创作，达到为本阶级经济基础服务的目的。文艺批评是有阶级性的，是文艺界的主要斗争方法之一，它不是“超阶级”的茶余饭后的消遣品，也不是什么“单纯艺术欣赏”。

二、无产阶级文艺批评是在文艺战线上实行对资产阶级专政的工具。

无产阶级文艺批评是站在无产阶级的立场上，运用马克思列宁主义的观点和方法来研究、分析和评价文艺作品和各种文艺现象。它不仅限于评论作品，还包括对作家的文艺思想和创作倾向的评论，对文艺运动、文艺思潮和文艺传统等等问题的研究，它是在文艺领域里对资产阶级文艺思想和修正主义文艺路线进行斗争的重要思想武器，是在文艺战线上实现无产阶级对资产阶级全面专政的有力武器。

无产阶级文艺批评的战斗任务，首先是要通过对各种文艺现象和文艺作品的分析、评论来宣传马列主义、毛泽东思想，宣传毛主席的文艺路线和党的文艺方针政策，肯定无产阶级文化大革命的伟大成果，坚持文艺为工农兵、为无产阶级政治服务的方向。文艺战线上两条路线斗争的历史证明，毛主席的无产阶级文艺路线是发展无产阶级文艺的生命线，每当我们贯彻执行了毛主席的革命文艺路线，文艺运动就蓬勃发展，文艺创作事业就欣欣向荣；每当毛主席的革命文艺路线受到修正主义文艺路线的干扰和破坏，无产阶级文艺运动就受到挫折，文艺创作就偏离了毛主席的革命文艺路线。所以刘少奇、林彪、周扬一伙总是妄图用修正主义文艺路线来反对和代替毛主席的无产阶级文艺路线。从三十年代的“国防文学”到六十年代的“全民文艺”，从刘少奇的“把方向搞明确”，到林彪的“方向问题解决了”，其实质都是极右的，都是从方向、路线上向无产阶级发动进攻。因此，无产阶级文艺批评就是要宣传马列主义、毛泽东思想，宣传和捍卫毛主席的无产阶级文艺路线，让毛主席的革命文艺路线深入人心，家喻户晓。例如，京剧革命是文艺领域里一场尖锐复杂的阶级斗争，革命样板戏就是在毛主席文艺路线指引下诞生的。无产阶级文艺批评在分析和评论革命样板戏的过程中，首要的任务就是要大赞大颂毛泽东思想和毛主席的无产阶级文艺路线在京剧革命中取得的伟大胜利。《智取威虎山》其所以会取得这样的成功，就是上海京剧团的同志们在创作的过程中，认真学习了毛主席关于人民战争的论述和《建立巩固的东北根据地》的指示，明确了方向，加深了作品的思想意义和艺术深度，充分地体现了毛主席人民战争的思想。因此在评论《智取威虎山》时，满腔热情地歌颂毛主席

席人民战争思想的伟大胜利，是无产阶级文艺批评的首要 and 根本的任务。

无产阶级文艺批评必须遵循毛主席关于“进行一次思想和政治路线方面的教育”的教导，高举革命批判的大旗，坚持对资产阶级文艺路线、文艺观点及其创作的批判，开展文艺战线上两个阶级、两条路线的斗争。毛主席指出：“我们现在思想战线上的一个重要任务，就是要开展对于修正主义的批判”（《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》）。文艺是为一定的政治路线和经济基础服务的，周扬一伙利用在文艺部门暂时窃取的那一部分权力，办刊物、搞出版，大肆散布修正主义文艺思想，炮制大量的毒草作品，为刘少奇、林彪一伙的反革命修正主义政治路线摇旗呐喊，阴谋颠覆无产阶级专政，复辟资本主义。无产阶级文艺批评则要给予他们以尖锐有力的批判，为捍卫毛主席的革命路线与之进行针锋相对的斗争。姚文元同志在文化大革命初期所写的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》，不仅是批判了《海瑞罢官》这株大毒草，而且为无产阶级文化大革命造了舆论，是无产阶级文艺批评向资产阶级政治路线和资产阶级思想进行斗争的范例。正如毛主席在《讲话》中所指出，如果不对资产阶级思想进行批判，迁就它们，“实际上就是依了大地主大资产阶级，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”。无产阶级文艺批评就是要肩负起批判资产阶级思想，批判文艺领域里的资产阶级法权思想的各种表现，宣传无产阶级思想的战斗任务。

当前，我们要以党的基本路线为纲，重视上层建筑包括各个文化领域的阶级斗争，深入批判林彪一类骗子散布的各种反动观点，批判资产阶级唯心论的先验论、地主资产阶级

人性论、剥削阶级的唯心史观，肃清其影响和流毒，批判孔孟之道，揭露反动阶级吹捧孔孟的反动实质，批判像《三上桃峰》这样一类否定无产阶级文化大革命的毒草作品，同时还要批判苏联现代修正主义在我国文艺界所散布的毒素，所造成的恶劣影响，把上层建筑包括意识形态领域里的社会主义革命进行到底，充分发挥无产阶级文艺批评的战斗作用。

无产阶级文艺批评的另一战斗任务，就是要热情支持、扶植新生事物，要热情赞颂那些体现了毛主席思想的文艺作品，从思想上和政治路线上来总结革命样板戏的经验，总结社会主义文艺实践的经验。发展社会主义文艺创作，是无产阶级在文化领域里对资产阶级实行全面专政的重要措施。在毛主席的革命文艺路线的指引下，产生了不少优秀的无产阶级文艺作品，特别是无产阶级文化大革命以来，以革命样板戏为榜样的群众性的革命文艺创作运动有了新的发展。广大工农兵群众的阶级斗争、路线斗争和继续革命的觉悟有了很大的提高，他们登上上层建筑斗批改舞台，创作了各种形式的文艺作品，像诗报告《西沙之战》，短篇小说《特别观众》、《朝霞》、戏剧《战船台》等等，都是社会主义文艺新作品，促进了我国社会主义文艺创作的深入发展，这就要求无产阶级文艺批评要及时地跟上工农兵群众文艺创作蓬勃发展的形势，要旗帜鲜明地站在无产阶级立场上，及时地、热情地歌颂这些为工农兵服务的好作品，浇灌社会主义香花，扩大这些作品在群众中的影响。要帮助文艺工作者总结学习革命样板戏的经验，正确的理解革命样板戏的思想内容和艺术技巧，并成功地运用这些经验去进行文艺创作。无产阶级文化大革命以来，广大工农兵群众为革命样板戏写了许多思想性、战斗性很强的评论，对宣传毛泽东思想，普及革

命样板戏和促进社会主义文艺创作，起了很大作用。

无产阶级批评还必须对中外文艺遗产进行分析和评价，以革命、战斗的方向引导人民群众正确对待中外文艺遗产。过去的文艺作品，今天还在流传，并对人民群众产生这样或那样的影响。特别应当指出，在社会主义历史阶段里，阶级敌人往往通过古典文学的评论，散布唯心论、孔孟之道、英雄史观，把读者引上歧途。例如，《红楼梦》的研究中，地主阶级的封建道学家把它说成是“淫书之甚，有伤风化”完全否定了《红楼梦》的反封建意义；而资产阶级的所谓“红学家”，又把《红楼梦》说成是“情场忏悔”的爱情小说，是曹雪芹的“自叙传”等等，宣扬地主、资产阶级人性论，完全抹煞了《红楼梦》是形象的中国封建社会没落史，揭露了封建社会的矛盾，揭示了封建社会不可挽回地走向衰败和溃崩。因此，无产阶级文艺批评就必须肩负起用马列主义、毛泽东思想来正确分析、评价文化遗产中精华和糟粕，对那些反动的思想必须彻底的批判，使读者免受其害；对那些还有革命性的内容，也必须采取批判继承的态度，从中吸取有益的东西，抵制剥削阶级意识的侵蚀。特别应当重视的，无产阶级文艺批评必须同古典文学研究领域中的资产阶级、修正主义的文艺批评，进行不调和的持久的斗争。

三、开展战斗的群众性文艺批评，打破资产阶级对文艺批评的垄断

开展无产阶级文艺批评必须广泛地开展工农兵文艺评论活动。文艺批评依靠谁？这是方向路线问题，是无产阶级文艺批评区别于一切剥削阶级的文艺批评的一个重要标志。

怎样对待群众性的文艺批评，历来就存在着两种对立的观点。无产阶级文化大革命以前，刘少奇、周扬一伙统治文艺界，一小撮所谓“权威”、“语言大师”垄断了文艺，也垄断了文艺批评。他们污蔑群众性文艺批评是“教条主义”、“大帽子吓唬人”、“内容空，水平差”，妄图打击群众性文艺批评活动，把广大工农兵群众排斥在文艺批评的大门之外，而让这一小撮牛鬼蛇神永远垄断文艺批评这个“世袭”领地。他们这样做的目的，就是要推行反革命修正主义文艺路线，抵制毛主席的革命文艺路线，吹捧毒草，打击香花，把广大工农兵赶出文艺舞台，为复辟资本主义造反革命舆论。

马克思主义者对待群众性的文艺批评，同资产阶级、修正主义是针锋相对的。马克思主义者认为，文艺事业应当是广大工农兵群众自己的事业，工农兵应当是文艺创作的主人，同时，也是文艺批评的主人。马克思早就指出：“**人民历来就是作家‘够资格’和‘不够资格’的唯一判断者**”（《第六届莱茵省议会的辩论》）。毛主席一贯重视群众性文艺批评中出现的新生事物，在一九五四年，马克思主义新生力量写了批判《红楼梦研究》的文章，毛主席给予积极支持，说这篇批判文章“**是三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火**”（《关于红楼梦研究问题的信》）。江青同志在部队文艺工作座谈会上，也明确指出：“**要提倡革命的、战斗的、群众性的文艺批评，打破少数所谓‘文艺批评家’（即方向错误的和软弱无力的那些批评家）对文艺批评的垄断，把文艺批评的武器交给广大工农兵群众去掌握，使专门批评家和群众批评家结合起来**”。把文艺批评的武器交给工农兵群众去掌握，这是文艺批评史上

次伟大的革命，建立一支工农兵文艺批评队伍，是发展社会主义文艺的一项战略任务。

无产阶级文化大革命以来，广大工农兵群众拿起了文艺批评的武器，写了很多具有鲜明的无产阶级党性的评论文章。例如，去年我省文艺调演中，广大工农兵群众参加文艺评论，他们把搞好文艺批评提高到执行和捍卫毛主席革命文艺路线、批判修正主义文艺黑线的高度来认识，他们立场坚定，旗帜鲜明，积极投入文艺批评的战斗，在调演中有一出叫《矿山货郎》的戏，被某些人吹捧为香花，拍了剧照，扬言是出好戏。但是，工农兵评论员却及时地敏锐地发现了问题，指出这是一出为右倾机会主义路线翻案的戏，有严重的问题，并积极开展了对这出戏的批判，写了文章，肃清流毒。这个事例就充分说明，工农兵评论员是满腔热情地宣传毛主席的革命文艺路线，颂扬革命样板戏和文艺革命的新成果，同时也批判了刘少奇、林彪的反革命修正主义路线，批判了为这条路线服务的各种反动文艺观点，批判了那些反党反社会主义的毒草作品。在文艺批评战线上，工农兵的群众性的文艺批评，发挥了巨大的战斗作用，显示了无比旺盛的生命力。

工农兵的群众性的文艺批评，在战斗中形成了自己独特的战斗风格。这就是，这些文艺批评的文章，立场坚定，爱憎分明，具有鲜明的政治倾向性，同时是理论联系实际，有分析有说服力，言之有物，准确中肯，能够抓住实质，击中要害，是文艺批评中的匕首和手榴弹，而且在语言上通俗易懂，朴素生动，深入浅出，很受群众的欢迎。这种工农兵群众性的文艺批评，和那些“权威”、“大师”的文艺批评立场错误，吹捧毒草，软弱无力，卖弄词句等恶劣作风，是

截然不同的。可以说是开了一代文艺批评的新风，为无产阶级文艺批评积累了丰富的经验。

我们主张开展战斗的群众性的文艺批评，但这不等于不要专门家的批评，我们的要求是群众性批评与专门家的批评结合起来。毛主席早已指出：“我们应该尊重专门家，专门家对于我们的事业是很可宝贵的。但是，我们应该告诉他们，一切革命的文学艺术家只有联系群众，表现群众，把自己当做群众的忠实的代言人，他们的工作才有意义。只有代表群众才能教育群众，只有做群众的学生才能做群众的先生”（《讲话》）。专门家必须虚心地向群众批评家学习，从群众性的文艺批评中吸取政治营养和艺术营养。同时，也要关心和帮助群众的文艺批评活动，使专门家文艺批评和群众性的文艺批评结合起来，打破少数资产阶级“权威”、“大师”对文艺批评的垄断，在马克思列宁主义、毛泽东思想指引下，搞好无产阶级文艺批评。

第三节 正确理解和运用无产阶级文艺批评的标准

一、无产阶级文艺批评的政治标准和艺术标准

文艺批评的标准问题是文艺批评的基本问题。在阶级社会里，任何阶级的文艺批评都有一定的标准。文艺批评的标准是文艺批评的阶级性的具体表现，所谓没有批评标准的文艺批评在世界上是不存在的。毛主席在《讲话》里明确指出：“文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准”。这是毛主席对文艺批评规律的最科学的概括。因为，

在阶级社会中，“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。”（《讲话》）文艺是通过它特有的艺术形象来表现一定阶级的世界观和政治路线的，都有鲜明的政治内容，正如恩格斯所指出，文艺作品的“**主要人物事实上代表了一定的阶级和倾向，因而也代表了当时一定的思想。**”（《致拉萨尔的信》）所以文艺批评必然要有政治标准；然而，文艺又是以形象来反映生活的，必然要运用一定的艺术手段和艺术形式，正如鲁迅所说：“我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，还用文艺者，就因为它是文艺”。（《文艺与革命》）这就是说，文艺反映生活不同于其他意识形态，有个艺术表现的高低问题，这就是艺术性，所以文艺批评还要有艺术标准。

政治标准是指各个阶级从政治上来鉴别文艺作品好坏的标准。艺术标准是各个阶级用来衡量文艺作品艺术性高低的标准。文艺批评的政治标准，是一定阶级的阶级利益和政治要求的反映，文艺批评的艺术标准，是一定阶级的审美观点和艺术要求的表现。毛主席明确指出：“**各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺术标准。**”（《讲话》）文艺批评的历史，就是一部各个阶级从本阶级的阶级利益和政治要求，从审美观点和艺术要求出发，对文艺作品进行不同评价的斗争的历史。

坚持文艺批评的政治标准，从政治上考察文艺作品对哪一个阶级有利，是为阶级斗争的要求所决定的，在历史上不同的阶级有不同的政治标准。例如在我国奴隶社会，孔子论诗，重在“思无邪”，重在“迩之事父，远之事君”，“事

父”、“事君”是孔子大讲“兴、观、群、怨”注重诗、乐的社会作用的政治目的，而“无邪”则是衡量“兴、观、群、怨”的政治标准。所谓“无邪”就是“循礼无邪”、“中正无邪、礼之质也”，也就是按照奴隶主的“仁”、“礼”为标准来评价作品，这反映了孔老二对文艺的政治要求，因此，他吹捧奴隶主古乐是“尽善”、“尽美”。他攻击民间文艺的“郑声”，诬蔑“郑声淫”，这就是奴隶主阶级评价文艺作品的政治标准。刘少奇、林彪、周扬一伙骗子则胡说什么“人道主义”、“人性论”，“暴露黑暗”是评价一部作品的尺度，这就是资产阶级修正主义的政治标准。无产阶级也有自己的政治标准，从原则上讲，“团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人”这四句话，是我们衡量一切文艺作品的基本政治标准，使无产阶级文艺“为工农兵服务，为无产阶级政治服务，为社会主义服务”。

各个阶级的文艺批评虽然都有两个标准，但并非绝对不变。随着社会的发展，斗争情况的变化和任务的不同，一定阶级在政治和艺术上的要求也不总是一样，文艺批评的标准也就随之而变。正如毛主席所指出：“我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准。”（《讲话》）就拿无产阶级文艺批评的政治标准来说，在抗日战争时期，毛主席在《讲话》里概括了政治标准的具体内容。毛主席指出：“按照政治标准来说，一切利于抗日和团结的，鼓励群众同心同德的，反对倒退、促成进步的东西，便都是好的，而一切不利任抗日和团结的，鼓动群众离心离德的，反对进步、拉着人们倒退的东西，便都是坏的”。根据这个政治标准，我们就可以判断出丁玲的《在医院中》、王实味的《野百合花》都是“不利于抗日和团结的”，政治

上是极端反动的，都是坏作品。随着民主革命的胜利和社会主义革命的深入发展，一九五七年，毛主席又在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中提出了六条政治标准：“（一）有利于团结全国各族人民，而不是分裂人民；（二）有利于社会主义改造和社会主义建设，而不是不利于社会主义改造和社会主义建设；（三）有利于巩固人民民主专政，而不是破坏或者削弱这个专政；（四）有利于巩固民主集中制，而不是破坏或者削弱这个制度；（五）有利于巩固共产党的领导，而不是摆脱或者削弱这种领导；（六）有利于社会主义的国际团结和全世界爱好和平人民的国际团结，而不是有损于这些团结。”并强调地指出：“这六条标准中，最重要的是社会主义道路和党的领导两条。”这是在新的历史条件下推动无产阶级文艺批评沿着正确方向发展的明确的政治标准，是完全符合无产阶级和广大人民群众的要求和利益的。这六条政治标准，是判断我们一切言论和行动是非的标准，也是鉴别一部作品是香花或者是毒草的标准，根据这六条政治标准，我们完全可以肯定革命样板戏《海港》是一出好戏。作品突出地塑造了当代中国工人阶级的英雄形象，真实地反映了我国工人阶级的斗争生活，从方海珍的高大形象中，我们看到了她身上焕发出来的毛泽东思想的灿烂光辉，她为祖国社会主义革命和建设事业，为支援世界被压迫人民的革命斗争，意气风发地战斗在海港。根据这六条政治标准，我们也可以判断出《海瑞罢官》是一株大毒草。作品借助历史上的亡灵，塑造了一个假海瑞，向党、向社会主义发动猖狂进攻，疯狂地为右倾机会主义分子翻案。而其要害就是罢官，把矛头指向我们伟大领袖毛主席。象《海瑞罢官》这样的作品，不论在政治上或艺术上都是极端反动的，都必须彻底批

判。

按照什么政治标准来开展文艺批评，总是同当时的两个阶级、两条路线斗争紧密联系的。它是政治问题，也是路线问题。超阶级的政治标准是不存在的，刘少奇、林彪一类政治骗子出于其复辟资本主义的反革命政治需要，极力推行反革命修正主义文艺路线，疯狂反对无产阶级的政治标准。胡说什么“人道主义”“人性”是衡量作品的“一个最基本，最必要的标准”，用这种虚伪的“人道主义”、“人性”为幌子，兜售其资产阶级政治。他们把《红楼梦》说成是一部写超阶级的“男女恋爱”、“儿女之真情”的“永恒主题”的作品，妄图抹杀《红楼梦》的历史内容和社会意义。这种“人性论”的资产阶级政治标准，随着文艺黑线的回潮又一次出笼了，如他们在评论西欧古典无标题音乐时，又胡说什么这种音乐“没有什么社会内容，仅仅表现某种情绪的变换和对比”，是“健康、明朗”的。这就是用“人性论”来掩盖资产阶级音乐的阶级性。其实西洋音乐中的无标题音乐并不是什么超时代的“情绪的变换，”它的思想感情始终没有超出“个性解放”这样一个中心内容，是资产阶级个人主义思想的表现。今天，这种超阶级的“人性论”的谬论重新出现，是与政治上复辟与反复辟的这场阶级斗争紧密联系着的。

政治标准，是从政治上来衡量作品好坏的。那么，这里所说的好坏究竟是看动机还是看效果？毛主席在《讲话》里明确指出：“唯心论者是强调动机否认效果的，机械唯物论者是强调效果否认动机的，我们和这两者相反，我们是辩证唯物主义的动机和效果的统一论者”。动机是指着主观愿望说的，效果，是指着社会实践说的，也就是作品内容及其所

产生的社会影响。我们再以《海瑞罢官》为例，看看动机和效果是如何统一的。吴晗为什么要写《海瑞罢官》呢？用他们一伙的话说：要让这个戏“起着‘大字报’的作用”，有“现实意义”，要做到“将历史研究和参加现实斗争结合起来”。因此，他歪曲历史人物，捏造矛盾冲突，作品就成为刘少奇一类骗子用以反对毛主席无产阶级革命路线，妄图颠覆无产阶级专政的反革命政治炮弹，其反革命动机和反革命效果是完全一致的。动机和效果问题，就是主观感望与客观实践的问题。客观实践是检验主观愿望的标准，对于一个作家来说，他的社会实践之一就是文艺创作。我们检查一个作家的动机是否正确，是否善良，不是看他口头上的宣言，而是看他写出来的作品的内容和在社会上产生了什么效果。毛主席指出：“真正的好心，必须顾及效果”，“只凭动机，不问效果”，立场也是错的。

艺术标准，就是衡量一部作品的艺术性的高低的标准。毛主席在《讲话》里指出：“**按着艺术标准来说，一切艺术性较高的，是好的，或较好的；艺术性较低的，则是坏的，或较坏的**”。艺术评价的目的就是要“**使较低级的艺术逐渐提高成为较高级的艺术，使不适合广大群众斗争要求的艺术改变到适合广大群众斗争的艺术**”。艺术是为政治服务的，无产阶级对一部作品的艺术评价，就是从为工农兵服务这个最根本的原则出发，单纯的“为艺术而艺术”的评价是不存在的。

艺术标准也是有鲜明阶级性的，抽象的绝对不变的艺术标准是不存在的。不同的阶级对于什么是艺术的美，什么是丑，各有不同的观点，也就形成了各自不同的艺术标准。因为作品中描写什么，如何描写，都受到作家的世界观和艺术

观的制约。因此抒发个人精神空虚、内心苦闷的地主、资产阶级情调的艺术表现，以及热衷于追求自然主义，形式主义的所谓“美”的艺术，常常被剥削阶级的批评家吹捧为所谓“高尚”的艺术，而在无产阶级看来恰恰是艺术性最坏的作品。周扬吹捧“汉魏骈文很华丽，有文采”“鬼戏有绝技，如鬼步，很美”，这正是他的资产阶级世界观和艺术观的大暴露，无产阶级是决不会欣赏这种“美”的。同样，在我们革命样板戏中，无产阶级英雄典型所体现的崇高的共产主义理想，以及塑造这些无产阶级英雄典型所运用的各种艺术手段，如从英雄典型的塑造，情节安排，场次处理，到语言运用，细节描写等等，也是一切剥削阶级的批评家所不能理解，不能接受，并且起劲地地反对的。例如《红灯记》第八场、《刑场斗争》，安排了李玉和在就义前的大段唱腔，充分地表现了李玉和的大义凛然，对党、对人民无限忠诚，对革命充满着必胜信心的共产主义精神。这一场戏，不仅在政治上革命的，而且有着很高的艺术性，它使李玉和这个无产阶级英雄典型更加高大，使矛盾斗争更加尖锐、激烈和深化，使英雄形象始终掌握着斗争的主动权，饱含着非常浓厚的无产阶级激情，是革命现实主义和革命浪漫主义的高度结合。但是，周扬一伙却污蔑为“不真实”“生硬”等等，可见，艺术评价中也存在着激烈的阶级斗争。

那么，什么是无产阶级文艺批评的艺术标准呢？无产阶级文艺批评的艺术标准，是以正确地表现无产阶级革命的思想内容，适合广大人民群众的战斗需要为前提的，是根据无产阶级革命斗争的需要而提出来的新的更高的艺术要求。正如恩格斯所说的：“古代人的性格描繪在今天是不再够用了”。因此，我们在艺术表现上要标社会主义之新，立无产

阶级之异。无产阶级的艺术标准同历史上一切剥削阶级的艺术标准有着本质的区别，它反映了无产阶级的审美观点和艺术要求。毛主席的许多指示为我们指出了无产阶级文艺批评艺术标准的基本内容。即：“**艺术作品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**”，这就是艺术典型化的深度；“**新鲜活泼的为中国老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派**”的民族化群众化的艺术表现；“**认真学习群众的语言**”，坚决克服“**语言无味，象个瘪三**”的现象，这就是语言的准确，鲜明和生动；总之，艺术作品的内容与形式的高度统一，通过完美的艺术形式来表现革命的政治内容是对艺术作品的最高要求。当然，我们也不能教条主义的简单化地来理解毛主席的教导，艺术表现的具体内容是作为一个整体紧密地联系在一起，不能割裂开来，孤立起来，也不能把无产阶级的艺术标准理解为千篇一律的东西。在文艺为工农兵服务的方向指引下，由于作家的经历和感受的不同，由于在艺术借鉴上的来源不同，特别是由于作品的题材和主题对于艺术手段的需求的不同，因此，社会主义文艺在艺术表现、艺术形式和艺术风格等方面必然是多种多样的。毛主席提出的“**百花齐放、推陈出新**”的方针为艺术上的不断创造和发展开辟了广阔的道路。

无产阶级的艺术标准和政治标准一样，也是在不断地发展变化的。随着革命形势和社会生活的发展变化，艺术作品在艺术的表现上也要不断地改革和创新，才能适应发展的革命的政治内容和丰富多采的社会生活的需要。革命现代京剧，舞剧，交响音乐《沙家浜》，钢琴协奏曲《黄河》等，在艺术形式和艺术表现上的改革和创新，为我们提供了丰富

的经验。

二、无产阶级文艺批评必须坚持政治标准

第一，艺术标准第二，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一

文艺批评有两个标准，二者之间的关系如何呢？政治标准第一，艺术标准第二。毛主席在《讲话》中明确指出：“任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。”为什么各个阶级总是把政治标准放在第一位，把艺术标准放在第二位呢？这是由文艺的阶级性、文艺为政治服务所决定的。任何阶级的文艺都是服从于一定的政治路线的。政治和艺术在文艺中是主和从的关系，政治是统帅，是灵魂，“没有正确的政治观点，就等于没有灵魂。”因此无产阶级文艺批评的两个标准，是统帅与被统帅的关系，任何时候都要把政治标准放在第一位，把艺术标准放在第二位。无产阶级革命导师对艺术作品都是首先从政治上来给予评价的。马克思、恩格斯对拉萨尔的悲剧《佛朗茨·封·济金根》的评价，就是把对政治内容的批评放在首位的。他们一致指出，拉萨尔不应把剧本的主要人物——代表反动阶级的济金根理想化，更不应该把济金根失败的原因，说成是济金根的外交错误。“他的覆灭是因为他作为骑士和作为垂死阶级的代表起来反对现存制度，或者说得更确切些，反对现存制度的新形式。”（马克思、恩格斯《给拉萨尔的信》）。列宁在评价高尔基的《母亲》时说：“赶写得很好，这是一本必需的书，很多的工人都是不自觉地，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”。“这是一本非常及时的

书”。指出了这部书在政治上的重大意义。毛主席在《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》中也首先是肯定该剧把“由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒……再颠倒过来，恢复了历史的面目。”这也是首先从政治上加以肯定。广大工农兵群众评价革命样板戏也是把政治标准放在第一位，肯定他们从不同的角度反映了不同时期的党的基本路线，生动地反映了新民主主义和社会主义革命时期两个阶级、两条道路、两条路线的斗争。

对过去时代的文艺作品，也必须循照毛主席的指示，首先从政治上给以历史的评价，毛主席指出“无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同态度。”

（《讲话》）这就是把政治标准放在第一位的原则。比如，我们说《水浒》是一部宣扬投降主义的小说，因为《水浒》只反贪官，不反皇帝，美化叛卖农民革命事业的地主阶级分府宋江，鼓吹宋江接受招安、镇压方腊的投降主义路线，并且以方腊农民起义的英勇不屈而失败，来反衬宋江投降主义路线的“正确”，完全歪曲了历史上的农民起义而符合地主阶级巩固反动统治的需要。因此，我们必须加以批判，但是，刘少奇及其周扬一伙，极力否定对古典文学作品评价的政治标准第一，艺术标准第二的批评原则，胡说什么，“政治标准第一，艺术标准第二不适合古典作品。”事实果真如此吗？不是。刘少奇一伙吹捧《四郎探母》、《梅龙镇》等大毒草，也是把反革命的政治标准放在第一位的，是从复辟资本主义的罪恶目的出发，为那些吹捧帝王将相才子佳人的文艺大开绿灯，毒害人民的。从上面的分析可以看出，各个阶级对文艺作品的评价

都是首先着眼于政治内容的好坏，其次才看艺术性的高低。这是文艺批评的一条规律。政治标准第一，艺术标准第二，也不能理解为分析作品的“次序”，而必须是贯穿着评价作品的整个过程。从作品的主题思想到人物形象的分析，从情节结构，环境描写以及语言的运用的评价等等，都必须坚持政治第一的原则。因为在文艺作品中，艺术性是为思想性服务的，正如毛主席所指出：“有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。”（《讲话》）

至于坚持无产阶级文艺批评的政治第一，艺术第二，这是我们的原则立场。但并不等于轻视和忽视艺术标准，并不等于艺术标准是可有可无的。政治标准和艺术标准既有联系又有区别，不能把两者对立起来，也不能互相代替。文艺虽然服务于政治，但政治并不等于艺术。在创作上，艺术性虽然服务于政治性，但政治性并不等于艺术性，在文艺批评上也是如此。毛主席指出：“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术批评的方法。”（《讲话》）这就是说两个标准的位置是确定和摆好了的，但是不能互相代替。因为，文艺作品的政治内容是通过一定的艺术形式和艺术手段表现出来的，艺术表现的高低不仅直接影响作品的思想内容和人物形象的塑造，而且影响了作品的社会效果。可见，缺乏艺术性的作品，无论政治上怎样进步也是没有力量的。无产阶级革命导师既重视文艺作品的思想内容，也重视文艺作品的艺术性。马克思在给拉萨尔的信中，严肃地批评拉萨尔把人物“描写得太抽象”、“让人物过多地回忆自己”，反对“把个人变为时代精神的单纯的传声筒”。恩格斯在给微·考茨基的信中指出，文艺作品的政治倾向“应

当从场面和情节本身流露出来，而不应当特别把它指点出来”。可见，革命导师在评价一部文艺作品时，都是从思想内容和艺术形式两方面来考查的。所以，那种认为文艺作品有了思想性就有了一切，说什么“不怕艺术分析干巴巴，就怕政治出偏差”的认识是错误的。毛主席早就指出：“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”。（《讲话》）

政治性和艺术性的高度统一，这是我们对文艺作品的要求。无产阶级在文艺批评中一定要按照“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”的要求来评价作品，只有这样才能促进无产阶级文艺创作的繁荣与发展。

三，批判政治艺术“化合”论。

在文艺批评中要不要坚持无产阶级政治标准第一，要不要用无产阶级政治统帅艺术，是两种文艺思想、两条文艺路线的尖锐斗争。从托洛茨基“政治——马克思主义的，艺术——资产阶级的”胡言，刘少奇、周扬的“艺术好才能政治第一”，政治和艺术相比“决定的问题是艺术的感染力”的乱语，到林彪一类骗子提出的政治与艺术“两者不是混合而是化合”的谬论，都是拼命反对无产阶级的政治标准第一的原则。

林彪一类骗子胡说什么政治与艺术“两者不是混合而是化合”，象氢和氧一样“化合起来，就变成水，就能解渴，就能养人”，这种“氢和氧化合起来”就是“艺术作品”。这种论调貌似全面，既说了政治，又讲了艺术，实则是典型

的折衷主义，用二元论冒充辩证法，其目的是从根本上否定和取消无产阶级政治在和艺术的关系中的统帅作用和主导地位，也就是取消文艺的无产阶级政治内容。辩证唯物主义认为，政治与艺术，内容和形式，政治标准和艺术标准的关系，是对立统一的关系，在这个矛盾统一体中，政治，内容，政治标准是矛盾的主导方面，是起决定作用的方面。林彪一类骗子却把它们说成是氢和氧的简单“化合”，这就否定了主要矛盾和非主要矛盾，主要矛盾方面和非主要矛盾方面的区别，抹煞了他们之间的关系是主从关系，从而取消了政治对艺术的统帅作用，否定了政治标准第一，艺术标准第二的原则。如果按照“化合论”来评价作品，其结果也必然是取消文艺批评中的无产阶级政治标准第一，而代之以资产阶级反动的政治标准第一，以便使文艺批评为他们复辟资本主义的政治目的服务。林彪一类骗子虽然在口头上提出“化合”论，但实际上他们并不这样做，仍然是把资产阶级政治标准放在第一位，他一面鼓吹“化合”论，一面叫嚷“活的思想第一”，指使其爪牙作歌、谱曲，搞文艺创作，为其反革命路线涂脂抹粉，妄图“化”无产阶级文艺为资产阶级文艺，为其颠覆无产阶级专政，复辟资本主义制造舆论。

四、提高路线斗争觉悟，正确运用无产阶级文艺批评的武器

在文艺批评中，我们应该注意哪些问题，解决哪些倾向，是我们正确运用无产阶级文艺批评的武器的一个关键。

(1) 坚持无产阶级党性原则，加强文艺批评的战斗性。

无产阶级的文艺批评是建立在马列主义、毛泽东思想基

础之上的，只有掌握了马列主义、毛泽东思想这个政治上的望远镜和显微镜，才能从政治上、艺术上对文艺作品作出正确的评价。江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要中指出：“文艺评论要成为经常的工作，成为开展文艺斗争的重要方法，也是党领导文艺工作的重要方法。”要使我们的文艺创作沿着正确的政治方向发展，就必须坚持党的领导，坚持无产阶级党性，发扬革命的战斗风格。“我们党所办的报纸，我们党所进行的一切宣传工作，都应当是生动的，鲜明的，尖锐的，毫不吞吞吐吐。这是我们革命无产阶级应有的战斗风格”。（《对晋绥日报编辑人员的谈话》）文学批评也是如此。

当前，文艺批评的一个重要任务是要以党的基本路线为纲，密切注意文化艺术领域里两个阶级、两条路线斗争的新的动向，在文艺领域里实行对资产阶级的全面专政。要深入批判刘少奇、林彪、孔老二的反动文艺观，批判文艺领域里的资产阶级法权思想。同时，还要展开对各种错误的创作倾向和文艺思潮进行批判。例如，当前文艺创作中比较普遍地存在着“无冲突论”的倾向，以及艺术手法雷同的缺点。对于这些，我们应该运用无产阶级文艺批评这个战斗的武器加以分析、批判，及时指导文艺创作健康地向前发展。文艺批评一定要与现实的阶级斗争紧密结合，为现实的阶级斗争服务，如果脱离现实斗争，不搞革命大批判，而热衷于搞什么“纯学术研究”，对于在文艺战线上出现的种种复辟倒退的现象漠不关心，那就是在阶级敌人的面前主动退却，放弃阵地，那就很容易走上修正主义的邪路。

（2）贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针。

毛主席在《讲话》中指出：“我们的批评，也应该容许

各种各式艺术品的自由竞争。”这就是说在党的领导下，在为工农兵服务的原则下，文艺批评也应该贯彻落实“**百花齐放，百家争鸣**”的方针，反对宗派主义，反对压制批评，既容许批评者的自由，又充许被批评者反批评的自由。“**艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。**”以便最大限度地调动广大人民群众和文艺工作者的积极性与创造性，推动社会主义文艺事业的发展。这就要求我们按照毛主席制订的辨别香花和毒草六项政治标准，去识别香花和毒草，反对资产阶级自由化。在对具体作品的评价中也可能有不同的看法，不同的意见，这是正常的现象。在文艺领域里，正确的东西和错误的东西往往不是一下子就能鉴别清楚的，“**因此，对于科学上艺术上的是非，应当保持慎重的态度，提倡自由讨论，不要轻率地作结论。**”

（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）“**在我们的社会里，革命的斗争的批评和反批评，是揭露矛盾，解决矛盾，发展科学、艺术，做好各种工作的好方法。**”（《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》）我们不但提倡革命的斗争的批评和反批评，还要求每一个文艺工作者，要敢于坚持真理，勇于改正错误。自己的意见是正确的，就要有反潮流的大无畏精神，敢于坚持；认识到自己的观点是错误的，也要有严于解剖自己的精神，勇于改正，要“**经常想一想自己的弱点、缺点和错误**”，一分为二地对待自己。文艺批评要实事求是，反对浮夸和说过头话，同时也要防止简单粗暴的态度，要真正做到既有政治把关，又有艺术分析。对那些敢于创社会主义之新的作者和作品要给予鼓励，给予实践的机会，要在“双百”方针的指引下，促进社会主义文艺事业的不断繁荣和发展。

(3) 要严格区分两类不同性质的矛盾。

无产阶级文艺批评要善于运用党的方针、政策来衡量作品，要划清好的、比较好的、或者有缺点错误的作品和反党反社会主义的毒草的界限。要注意把宣传马列主义、毛泽东思想不够的作品同恶毒攻击、贬低马列主义、毛泽东思想的毒草区别开来；把反映党的历史、表现党的基本路线不够的作品同歪曲党的历史，为错误路线树碑立传的毒草区别开来；把塑造英雄人物不够的作品同丑化工农兵，歌颂“中间人物”的毒草区别开来；把反映社会主义革命和建设不够的作品同专门暴露社会主义“阴暗面”，攻击社会主义制度的毒草区别开来；把表现革命英雄主义和革命乐观主义不够的作品同宣传和平主义的毒草区别开来；把表现阶级斗争的长期性、复杂性不够的作品同鼓吹“人性论”的毒草区别开来；等等。在这些区别上要体现无产阶级政策，根据不同的性质，采取不同的态度，以毛主席提出的六条政治标准为准则。对于思想倾向和艺术表现都好的作品，就应当象鲁迅所说的那样，用“灌溉佳花”的态度，满腔热情地予以支持；对于思想上或艺术上虽有缺点，但主流是好的作品，也要给予鼓励。在肯定成绩、鼓励进步的同时，也要恰如其份地指出缺点和不足之处，热情帮助作品在思想、艺术上进一步提高。只有坚持在文艺批评中，既有思想分析、又有艺术的评述，才能达到鼓励创作，不断提高作品的思想性和艺术水平。“灌溉佳花”和“剪除恶草”，这两者的关系也是对立的统一，对立的斗争。毛主席说：“有比较才能鉴别。有鉴别，有斗争，才能发展。”对敌斗争，要做到稳、准、狠，对于那些披着“革命”的外衣而出笼的毒草，不管其艺术性如何就应剪除，就应进行原则性的斗争，毋使滋漫。也就是

说，对坏作品，要进行原则性的批评。不要以为经过无产阶级文化大革命，就不会再出现坏作品了。只要阶级和阶级斗争存在，毒草就必定要生长的。文艺批评要特别注意那种貌似“佳花”的毒草，不要被它蒙住了人们的眼睛，而应通过文艺批评，帮助和教育广大群众提高对于香花和毒草的识别能力。

(4) 坚持一分为二、实事求是的态度，具体情况具体分析。

毛主席教导我们：“凡属于思想性质的问题，凡属于人民内部的争论问题，只能用民主的方法去解决，只能用讨论的方法，批评的方法，说服教育的方法去解决，而不能用强制的、压服的方法去解决。”因此，文艺批评必须从实际出发，对人民内部的矛盾，应按照“团结——批评——团结”的方针，通过自由讨论弄清是非，使犯有错误或有缺点的作者迅速改正，这就必须坚持摆事实，讲道理。

摆事实、讲道理是发展真理，批判谬误的方法之一。我们在分析作品的时候，要把它放在一定社会历史阶段的具体环境和背景上去考察，从党在各个历史时期的基本路线和任务去鉴别，从政治、艺术上作出事实求是，一分为二的，既不夸大，也不缩小的评价。要坚持无产阶级的党性原则，旗帜鲜明，立场坚定，对于好的和比较好的作品，不但要作到好处说好、坏处说坏、还要有充分的论据和说理，要从作品的政治和艺术上作深入细致的科学的分析。对于反党反社会主义反毛泽东思想的毒草作品要抓住实质，彻底批判，肃清其流毒和影响。在批判的时候，必须重证据、重调查研究，要运用大量的历史的，现实的，正反两方面的材料，通过分析、批判，阐明正确的观点，作到以理服人。在对作品的分析批

判中，要同那种无原则的庸俗捧场，面面俱到，不疼不痒的批评和空话连篇；不能击中要害的、没有什么货色的坏作风进行原则的斗争。要坚持“**对于具体情况作具体的分析**”，坚持辩证的分析方法，反对主观武断，反对肯定一切，或者否定一切的分析方法。

(5) 既反对只讲艺术、不讲政治的“**艺术第一**”，也反对只强调政治，不注意艺术的倾向。

“**艺术第一**”是资产阶级为反对无产阶级政治第一而提出的反动观点，是资产阶级为了掩盖其反动的政治而打出的幌子。从三十年代以梁实秋为代表的一小撮资产阶级文艺家鼓吹的“超阶级的文艺”，到刘少奇、周扬的“艺术即政治”，“艺术好，才能政治第一”，他们都虚伪地撇开作品的政治内容而高谈艺术的决定作用，鼓吹“艺术第一”，以便把作家和创作引入追求资产阶级艺术的泥坑，改变文艺为工农兵服务，为社会主义服务，为无产阶级政治服务的方向，变无产阶级文艺为资产阶级文艺，达到复辟资本主义的目的。因此，对所谓“艺术第一”的谬论，我们必须坚决批判，把它扫进历史的垃圾堆。但是，在无产阶级文艺批评中还必须注意另一个有害的倾向，正如毛主席所指出：“**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**”。鲁迅也说过：“诚然，前年以来，中国确曾有许多诗歌小说，填进口号和标语去，自以为就是无产文学。但那是因为内容和形式，都没有无产气，不用口号和标语，便无从表示其‘新兴’的缘故，实际上并非无产文学。”（《“硬译”与文学的阶级性》）可见，那种“标语口号式”的文学，既不是无产阶级文艺的要求，也起不了无产阶级文艺的战斗作用。我们所要求的是

革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。只有这样，才能鼓励文艺工作者在创作实践过程中，写出更多的思想性和艺术性都好的作品，塑造出更多的无产阶级英雄典型。

文艺理论术语选释

【说明】关于艺术的内容与形式、风格、流派等问题，《马克思主义文艺理论》讲义中没有专章论述，这里主要是选释与此有关的术语，另加若干条目，供参考。

艺术	流派
文学	文艺思潮
文艺	文艺复兴
思想性	启蒙运动
艺术性	现实主义
内容和形式	批判现实主义
素材	浪漫主义
题材	积极浪漫主义
情节	消极浪漫主义
细节	古典主义
线索	感伤主义
冲突	自然主义
主题	现代主义
结构	形式主义
体裁	辩证唯物论的创作方法
民族形式	社会主义现实主义
创作方法	裴多菲俱乐部
风格	“三基一夫”

“三家村”	“现实主义的深化”论
“四条汉子”	“反‘题材决定’”论
“三名三高”	“中间人物”论
文艺黑八论	“反火药味”论
“写真实”论	“时代精神汇合”论
“现实主义广阔的道路”论	“离经叛道”论

艺 术

凡是通过塑造形象而具体、生动地反映社会生活的社会意识形态，统称艺术。由于表现手段不同，又分表演艺术（音乐、舞蹈）、造型艺术（绘画、雕刻）、语言艺术（文学）和综合艺术（戏剧、电影）等。

艺术是一定的社会生活在一定阶级的作者头脑中反映的产物，具有强烈的阶级性，从属于一定阶级的政治路线并为之服务。无产阶级的艺术是革命斗争生活在无产阶级作者头脑中反映的产物，源于生活而又高于生活，是无产阶级革命事业的一部分，是“**团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器**”。（毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》）

社会主义是从旧社会脱胎出来的，艺术领域同其他上层建筑领域一样存在着激烈的阶级斗争和路线斗争。被打倒的地主资产阶级及其在党内的代理人，力图利用他们在艺术领域的传统势力和影响，为他们实行反革命复辟服务。无产阶级必须坚持无产阶级专政下的继续革命，狠抓意识形态领域的阶级斗争，遵循毛主席的无产阶级革命文艺路线，以革命样板戏为榜样，创造、发展和繁荣无产阶级的艺术，在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面的专政。

文 学

“五四”以前，我国把一切类型的书面著作，包括哲学、历史、政论等等统称“文学”。现在，文学专指用语言塑造形象以反映社会生活的艺术，也称语言艺术，由于表现手段和形式不同，包括有诗歌、小说、剧本、散文等。

文 艺

文学是艺术中最大的一个门类，人们习惯于把文学和艺术合称为文艺。

思想性

文艺作品通过艺术形象表现出来的思想意义。是我们评价作品的首先要注意的大问题。作品的思想性是作者的世界观、对于社会生活的认识水平、政治倾向和思想感情在作品中的体现。只有在先进的世界观指导下认识生活、表现生活，文艺作品才能正确而深刻地揭示社会生活的本质，从而具有进步的、革命的思想内容，表现出较高的思想性。无产阶级的文艺工作者，必须认真看书学习，弄懂弄通马克思主义，深入三大革命斗争实际，努力改造世界观，深刻认识社会生活的本质，然后才有可能通过生动完美的艺术形象，深刻揭示生活的本质和历史发展的客观规律，使作品获得高度的思想性，成为无产阶级革命和专政的武器。无产阶级文艺高度的思想性，是用马列主义、毛泽东思想认识生活、表现生活的思想结晶，离开了马克思主义，离开了毛主席的革命路线去追求所谓“思想深度”“独到见解”，就必然要堕入地主资产阶级的思想泥坑。

艺术性

文艺作品通过艺术形象反映社会生活所达到的完美和感人的程度，主要表现在艺术形象是否典型，是否达到共性与个性的高度统一，情节结构是否严整完美、充分表现了事件矛盾斗争，引人入胜，语言是否准确、鲜明、生动，具有高度的形象化，各种艺术技巧运用得是否充分、自然、有利于表达一定的思想内容等等。艺术形象愈栩栩如生，艺术形式、表现手段愈完美并富有创造性，就愈能表现主题，艺术感染力就愈强，艺术性就愈高。不同的阶级对艺术性也有着不同的理解，资产阶级把靡靡之音，自然主义和形式主义的东西都称之为有艺术性，无产阶级则排斥之。

艺术性和思想性互相制约、依存。离开了艺术性，作品就失去了艺术感染力量，思想意义就会受到损害和削弱；如果作品的思想内容是反动的，那么作品的艺术形象便不真实、不感人，艺术性也就不会很高。但是，绝不能由此得出艺术即政治或政治即艺术的结论。思想性和艺术性有联系又有区别，各有相对的独立性。有的作品思想性较高，艺术性较低；有些政治上反动的作品，也可能有某种艺术性。革命的文艺作品力求高度的思想性和艺术性的统一。“**内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。**”“**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。**”（毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》）

内容和形式

文艺作品的内容，是指作品中再现的现实生活及作者对它的认识、态度和评价，包括人物、题材、情节、主题等要

素。

艺术作品的形式，是指作品的组织方式和表现手段，包括结构、语言、体裁等等。

艺术作品的内容依靠形式来表现，形式为表现内容而存在；内容决定形式，形式又反过来影响内容，并具有相对的独立性。在创作过程中，内容和形式常有矛盾的现象。革命文艺应当努力做到“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《在延安文艺座谈会上的讲话》）

素 材

作者在深入生活过程中积累的、未经提炼和改造制作的原始材料。素材是题材的基础，在创作过程中，素材积累的多少，对于选择题材，确定主题，刻划人物，提炼情节，都会起到很大作用。

题 材

有广、狭二义。广义的题材指作品反映哪方面的生活，表现什么问题，如说工业题材、农业题材、战争题材，如说关于知识青年上山下乡的问题、关于培养革命接班人的问题、关于反对资产阶级法权的问题等等。狭义的题材，指作者用来表达主题的生活材料，是经过作者选择、集中和提炼，反映到作品中并构成作品内容的生活现象。

题材是作品的思想内容存在的基础，思想内容寓于一定的题材之中。作者选择什么题材，如何处理题材，决定于他的立场、世界观和生活实践的基础。无产阶级文艺要描写重大的社会题材，就是因为重大的社会题材可以为作品革命的

主题思想提供广阔而深厚的社会生活基础。反革命文艺黑线宣扬的“题材无差别论”和反“题材决定”论必须彻底批判。

情 节

指文艺作品中所描写的属于一定阶级的人与人之间、人与自然之间矛盾冲突所造成的一个、一组或若干组事件的发生、发展和解决的过程，用以展示人物性格和表现主题，也是人物性格发展的历史。情节以现实生活中的矛盾斗争为根据，经作者的组织、结构而成，一般包括开端、发展、高潮、结局等组成部分。

情节是为表现主题、展示人物性格而存在的，离开这一要求而追求情节的曲折离奇，是必须加以注意和克服的资产阶级创作倾向。

细 节

文艺作品中描绘人物性格、事件发展、社会环境和自然环境的最基本的、具体的组成部分。这种具体的描写，也叫细节描写。如作品中人物的声音笑貌、形态动作、心理活动的具体描写，对自然景物、生活环境的具体刻画，都是细节描写重要内容。

完整的艺术形象是由一系列的细节描写所组成的，缺乏细节描写，作品就会枯燥无味，缺乏感染力量，就不能生动具体地反映生活本质。但是，细节描写必须服从于塑造典型人物、表现主题的需要，不能“为细节而细节”。繁琐、虚假、庸俗的细节，只能损害人物形象，冲淡、模糊、甚至歪曲形象和主题，破坏作品的思想性。

线 索

叙事性文艺作品情节发展的脉络称为线索。它将用来显示人物性格发展的各个事件联系成一个整体。每一个叙事性文艺作品都有一条或一条以上的线索，但其中必须有一条线索是主要的，其余线索都要服从和配合主线，构成有机的整体，用以多侧面地表现人物性格。例如革命现代京剧《龙江颂》中，江水英和李志田的矛盾线索是主线，江水英和常富的矛盾、江水英和黄国忠的矛盾是两条副线。这两条副线服从和配合主线，构成有机整体，多侧面地表现了江水英的英雄性格。

冲 突

是现实生活中各种矛盾斗争，特别是阶级斗争和路线斗争在文艺作品中的反映。冲突是构成情节的基础，是展示人物性格的手段。任何叙事作品，如果缺乏真实深刻的冲突，就不会有真实生动、扣人心弦的情节。

冲突是展示人物性格的关键。不反映生活中的矛盾冲突，也就不能真实地表现人物的相互关系，人物性格便无从明朗地显示出来。塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务。只有把英雄人物推上阶级斗争、路线斗争的风口浪尖上，才能充分揭示英雄人物的性格，展现人物的内心世界；也只有战斗在三大革命运动的风口浪尖上，才称得上无产阶级的英雄。文艺创作中的“无冲突”论，抹煞社会生活的矛盾斗争，在作品中或者根本不写矛盾冲突，或者把矛盾冲突建立在“误会”“巧合”之上。这样的作品必然要歪曲生活，为孔孟之道和修正主义路线张目，成为地主资产阶级

妄图复辟的工具。

主 题

文艺作品通过艺术形象表现的中心思想，也叫主题思想。它是一部作品所显示的总的思想意义，是作者经过观察、体验、研究、分析，通过作品表现出来的对社会生活的认识和评价。

主题是作品的核心和统帅。作者在创作过程中所作的材料取舍、情节安排和结构布局等等，都必须服从表现主题的需要。

由于作品的主题是作者在一定世界观指导之下认识社会生活的结果，所以，任何作品的主题思想都具有鲜明的阶级性和时代性。所谓超阶级的、超时代的“永恒的主题”是不存在的。先进的世界观能帮助作者正确地认识现实生活，提出具有重大社会意义的主题。世界观反动的作者，总是提出反动的、歪曲生活的主题。即使同一题材，作者的世界观、政治立场不同，可以表现不同的甚至截然相反的主题。在我们当今的时代，只有站在无产阶级立场上，用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想武装头脑，深入革命斗争生活，才能提出和表现具有深刻革命意义的主题。

结 构

根据作者对生活的认识，根据塑造人物形象、表现主题思想的需要，也根据不同体裁的特点和要求，把一系列的生活材料、人物和事件，用各种艺术手法加以合理的组织安排，力求达到和谐、完整。文艺作品的这种内部的组织或构造，称为结构。在文学作品中，人物关系的处理，情节的安

排，环境的布置，议论、插话、抒情的穿插，段落层次的划分，都属于结构的范围。

作品的结构既要注意服务于塑造形象、表现主题，做到不落俗套、引人入胜；又要符合生活发展的客观规律，做到自然合理、完整和谐。

体 裁

文学作品的具体样式，通常分为诗歌、小说、散文、戏剧等四大类。因为体裁是表达一定的思想内容、反映社会生活的具体样式，受着社会生活的制约，因而随着社会生活的发展变化而不断地发展变化，由简单到复杂，由低级到高级。例如在原始社会只有简单的口头创作，到了奴隶社会出现了形诸文字的诗歌、散文，以后随着社会阶级斗争的发展，要求文学艺术能比较全面地、细致深入地反映社会生活，又产生了小说、戏剧，以及电影文学。为了充分地、迅速地反映社会主义时期三大革命斗争生活，工农兵群众还发展和创造了报告文学、小小说、革命故事、枪杆诗、对口词、厂史、村史、家史等等新体裁。

民族形式

各民族的文学艺术，在表现本民族的社会生活的长期过程中，逐渐形成起来的独特的艺术形式，包括艺术的品种和某一相同品种中各民族所具有的独特的表现手法等等。

毛主席说：“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。”（毛主席《新民主主义论》）要有“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”。（毛主席《反对党八股》）中华民族在自己悠久的历史中，创造了光

辉煌灿烂的文化，形成了为广大人民群众所喜闻乐见的中国作风和中国气派。中华民族文化艺术的民族形式是丰富多彩的。我国无产阶级艺术的完美的艺术形式，也应当是中华民族的艺术形式，而这种民族的艺术形式历来是以时代和阶级的要求为依据的，受时代和阶级的影响和制约的。因此，今天无产阶级艺术的民族形式，必须是对过去的民族形式加以改造、利用和创新，必须是批判地继承和推陈出新。无产阶级必须剔除剥削阶级对民族形式的一切歪曲、污染，增添和创造为今日无产阶级所需要的新的成份，从而使民族形式更完美地表现无产阶级的革命内容，收到良好的艺术效果。革命现代京剧样板戏对于京剧这种民族形式推陈出新的伟大成就，完美地实践了毛主席关于民族形式的马克思主义的理论。

创作方法

文艺作者在创作过程中按照一定的观点认识生活、表现生活、处理艺术与生活的关系的基本原则和方法，又叫“艺术方法”。例如，或者认为文艺创作要反映现实生活，或者认为离开现实生活越远越好。就是同样主张文艺应该反映现实生活的，有的力图按照生活的实际样式来反映生活，有的力图按照一定阶级所理想和愿望的生活所应有的样式来反映生活。这样一些不同的主张和原则，连同它们在创作过程中的实践表现，就形成了不同的创作方法。

创作方法不是一个纯技巧性的概念。任何创作方法都受一定世界观的制约，世界观起着主要的、决定性的作用。因而，创作方法具有鲜明的阶级性。作者采取哪一种创作方法虽然和他的生活实践、艺术实践有关，但主要为他的世界观所决定。

世界观决定创作方法，但世界观不等于也不能代替创作方法。否定世界观对创作方法决定性的制约作用是错误的，以世界观代替创作方法也是错误的。斗争实际表明，修正主义者往往否认世界观对创作方法的制约作用，其目的就在于反对文艺工作者树立马克思主义世界观，反对用无产阶级的世界观指导文艺创作，从而把文艺变成他们颠覆无产阶级专政、复辟资本主义的工具。创作方法在文艺创作中是起着重大作用，掌握了革命的创作方法就能促使文艺工作者更深刻地反映革命斗争生活，塑造无产阶级英雄典型。

风 格

文艺作者在创作实践中形成、经过艺术作品表现出来的艺术特色。由于作者的生活经历、艺术锻炼、个性特征不同，在塑造形象、运用语言等方面都有不同于其他作者的特色，形成创作上的独特性，并贯穿在一系列的作品中。所谓“文如其人”也正是指的风格。作者的艺术风格是在时代、阶级、民族风格的前提下形成的。我国社会主义文艺鼓励在为工农兵服务、为无产阶级政治服务、为社会主义经济基础服务的前提下，发展不同的艺术风格，鼓励文艺工作者在艺术表现上的独创性。同时，要坚决反对刘少奇、周扬一伙借风格的多样化来篡改文艺的工农兵方向。

流 派

在一定历史时期内，一些文艺作者往往在文艺见解、文艺创作的风格上相近似，表现在对于题材的选择和评价、形象的塑造、结构的方式、语言运用等方面也有共同特色。这些文艺作者自觉不自觉地结合成社团或较松散的派别，并具

有一定的影响。

一定的流派是在一定的历史条件下产生的，不同的历史时代产生不同的流派，有着鲜明的阶级性和时代特色。流派的矛盾斗争是文艺界阶级斗争的表现。在无产阶级专政条件下，文艺作者在文艺思想、创作风格上，仍然不可避免地存在着差异，受着不同阶级的影响和制约，因而也就不可避免地形成这样或那样的文艺流派。无产阶级文艺是党领导下的无产阶级整个革命事业的组成部分，无产阶级的文艺工作者，在党的领导下，从事着共同的社会主义文艺事业，担负着兴无灭资、对资产阶级实行全面专政的共同任务，在基本指导思想和创作方法上是一致的，因而在无产阶级文艺队伍内部没有必要、也不允许结成不同的派别。无产阶级文艺工作者应当在党的领导下，积极开展文艺斗争，不断地战胜资产阶级、修正主义的文艺流派，壮大自己的队伍，发展和繁荣无产阶级的社会主义的文艺事业。

文艺思潮

一定历史时期的阶级斗争、社会变革，必然要影响到文艺。适应阶级斗争和社会变革的需要而产生、形成的一定的文艺思想和文艺创作倾向，就是文艺思潮。文艺思潮的对立斗争和更替，是阶级斗争、社会变革的反映，从中可以看到阶级斗争的变化发展。一定的历史时期，总有一种文艺思潮占主导地位，而在同一文艺思潮影响下，又有各种不同的文艺风格和流派。

文艺复兴

十四至十六世纪，资产阶级上升时期的一次思想、文化

运动。最初发生在意大利，后来扩展到法、英、德、荷等欧洲其他国家。文艺复兴运动是西欧封建社会向资本主义社会过渡这一历史进程中，新兴资产阶级社会革命的组成部分，是他们反对封建专制，建立资产阶级专政的舆论运动。“文艺复兴”的代表人物打着研究和复兴古希腊、罗马文化的旗号，鼓吹资产阶级的“人文主义”即人道主义，用以反对封建主义的精神统治，为资产阶级夺取政权大造舆论。文艺复兴运动在文学方面的代表人物，意大利有但丁、彼特拉克和薄伽丘，法国有拉伯雷，英国有莎士比亚，西班牙有塞万提斯。

“文艺复兴”作为新兴资产阶级反对封建专制的思想、文化运动，在当时历史条件下，有一定的进步作用。但是随着历史的发展，在帝国主义和无产阶级革命的时代，“文艺复兴”所宣扬的“人道主义”等货色，已经成为资产阶级用以掩盖阶级矛盾、欺骗群众、反对无产阶级革命的反动思想武器。反革命修正主义分子刘少奇、周扬之流，无耻吹嘘“文艺复兴”，叫嚷要搞所谓“东方的文艺复兴”，其实是复要兴地主资产阶级的思想文化，颠覆无产阶级专政。反革命复辟狂林彪，将资产阶级“文艺复兴”和我国无产阶级文化大革命混为一谈，说什么“小巫见大巫”，这是对资产阶级的无耻吹嘘，对无产阶级的公开背叛；也是他反对和破坏无产阶级文化大革命，妄图“克己复礼”的罪恶阴谋的大暴露。

启蒙运动

欧洲十八世纪资产阶级启蒙学者、作家为行将到来的资产阶级推翻封建贵族的革命而掀起的思想文化运动。其代表人物，法国有伏尔泰、狄德罗、卢梭、博马舍，英国有绥福

特、狄福，德国有莱辛、席勒、歌德等。

启蒙运动的代表人物激烈攻击封建制度及封建王权的支柱天主教会，认为社会罪恶的根源在于愚昧无知和缺教育，而教会又在维持这种蒙昧主义。他们以资产阶级“人性论”为理论基础，极力鼓吹“人权”“自由、平等、博爱”等等，用来“启蒙”，“改变普通人的思想”。其实质是以资产阶级世界观反对封建主义的世界观，为建立他们“理想化的王国”即资产阶级专政的国家进行舆论动员和准备。启蒙运动是资产阶级的思想文化运动，对于资产阶级革命起过一定的进步的历史作用。但同时，对于与资产阶级同时诞生的无产阶级，“启蒙运动”却完全是欺骗、蒙昧和毒害；对于无产阶级先驱者反对资产阶级的任何独立运动，都只能起阻碍、破坏作用。刘少奇、周扬之流，胡说资产阶级的“启蒙运动”和全体劳动人民的利益完全“一致”，其目的就在于美化资产阶级，抹煞无产阶级和资产阶级的矛盾斗争，否认无产阶级革命和无产阶级专政的必要性。

“启蒙运动”一词，后来被借用来泛指任何经过普遍的宣传教育，使社会接受新事物而得到进步的舆论运动。无产阶级政党和革命导师也有“启蒙运动”的说法。无产阶级所说的“启蒙运动”与资产阶级“启蒙运动”有本质的不同，它不是由少数“先知先觉”的“天才理论家”来“开发民智”“指挥一切”，而是亿万人民群众自己的事业，是群众自己教育自己，是普遍的、深入的马克思主义的教育运动。

现实主义

是文学艺术发展史上的基本创作方法之一。现实主义和浪漫主义是文艺发展史中两种基本创作方法。

恩格斯说：“据我看来，现实主义的意思是，除细节的

真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”（恩格斯《致敏·考茨基》）这是关于现实主义基本特征的科学概括。现实主义的基本特征是，不仅要以真实可信的细节，按照生活固有的样式反映生活，而且必须在现实生活的基础上进行典型化的工作，表现典型环境中的典型人物，使文艺作品不仅在细节方面真实可信，而且能表现现实生活的某些本质方面，因而从本质上看也是真实的。

现实主义强调按生活的本来面貌精确地描写现实生活，但并不排斥理想。现实主义作家的社会理想、爱憎感情和政治倾向性是通过生活的真实的、具体的描绘，通过形象本身自然地流露出来的。

现实主义并不是超时代、超阶级、抽象地存在着，而是随着社会历史条件的不同和作家阶级立场和世界观的不同而具有不同的阶级性质。在文学发展的各个历史时期，现实主义表现为不同的形态，如古典的现实主义、批判的现实主义等。现实主义是旧时代的创作方法，由于受到时代和阶级的限制，现实主义不可能完美地把巨大的思想内容、以及完美的艺术形式统一起来，更不可能充分地来反映社会主义革命和社会主义建设的斗争生活。

批判现实主义

欧洲十九世纪初在资产阶级文艺中开始占主导地位的现实主义的文艺思潮。批判现实主义的代表作家有法国的巴尔扎克、司汤达，英国的狄更斯，俄国的托尔斯泰、契可夫等。

批判现实主义是资本主义社会内部矛盾尖锐化在文学艺术上的反映。十九世纪初，资产阶级的统治在欧洲一些国家已经确立，资本主义的掘墓人——无产阶级已经登上政治舞

台，无产阶级与资产阶级的矛盾开始激化，资本主义固有的矛盾也进一步暴露出来。一些资产阶级的作家、艺术家就运用批判现实主义的创作方法，在作品中在一定程度上揭露和批判封建社会和资本主义社会的丑恶现象，描写贵族阶级的没落和资产阶级兴起与瓦解的过程。他们“批判”“揭露”的出发点，是为了在“批判”和“揭露”中找寻医治资本主义的药方，根本不愿意也不可能触动整个资本主义制度本身。正如高尔基所说的：“这种批判只局限在阶级‘战略’——要阐明资产阶级在巩固政权的斗争中所犯的 error，希望他们改正以巩固资本主义制度，而不是打垮。”因此批判现实主义的作品往往宣扬改良主义、悲观主义、‘勿抗恶’等等，它一方面对资本主义制度的罪恶和腐朽做了一些揭露，客观上动摇了资产阶级世界的乐观主义，写出了资本主义社会必然要崩溃的某些历史现实；而另一方面又要粉饰资本主义制度，掩盖阶级斗争，起着麻痹和阻碍人民群众去推翻资本主义制度的作用。

周扬等“四条汉子”无耻地吹捧批判现实主义“不论在思想上、艺术上都是高峰”，并从批判现实主义繁衍出来“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义深化”论等等资产阶级、修正主义的反动文艺主张，煽动文艺作者步批判现实主义作家的后尘，“勇于揭露生活真实”，“揭露社会主义制度的阴暗面”。其目的就在于反对无产阶级文艺革命，妄图利用文艺为地主资产阶级颠覆无产阶级专政、复辟资本主义服务。

浪漫主义

是文学艺术的基本创作方法之一。

浪漫主义的主要特征是作者力求按照自己理想中生活的面貌去描绘和表现社会生活。浪漫主义的文艺作品中反映出来的生活不是现实生活的固有的样式，而是作者认为生活应该具有的样式，也就是作者对生活的理想或幻想。可以说，浪漫主义者是理想主义者。

浪漫主义作者经常用想象、夸张、象征的手法，运用强烈的富于感情的语言来塑造形象。

浪漫主义不是超时代、超阶级的，而是随着时代的不同和作者的阶级立场、世界观的不同，有着不同的性质。在文艺发展史中，浪漫主义有两种基本的倾向：积极的浪漫主义和消极的浪漫主义。

积极浪漫主义

浪漫主义的一种进步倾向。

积极浪漫主义的作家及其作品，对反动统治阶级和黑暗的现实是不满的，并从现实出发，向往未来，追求理想的世界，鼓舞人们与腐朽反动的事物进行斗争，有一定的进步意义。但是由于阶级和时代的限制，历史上的积极浪漫主义都是有局限性的。它的理想往往是矇矓、不切实际的，不能揭示社会生活的真正未来，也不能指出走向未来的正确道路，因而它的反抗和斗争也就不可能超出封建的或资产阶级的精神和理想的范围，也就是说不可能不打上剥削阶级的思想烙印。

积极浪漫主义曾经是欧洲十九世纪文学中的一个进步流派。代表作家有法国的雨果，德国的席勒，俄国的莱蒙托夫，英国的拜伦、雪莱。

消极浪漫主义

又叫反动浪漫主义，是浪漫主义中的一种反动倾向。消极浪漫主义作家站在反动的立场上，不满现实中的新事物、新趋势，缅怀过去，厌弃人生，妄想逃避现实，开历史的倒车。消极浪漫主义的作品，经常运用的题材多是妖魔鬼怪，死的恐怖，命运之谜，冥思遐想等，并通过这些来散布“人生如梦”“命中注定”“因果报应”等消极悲观情绪。

消极浪漫主义是腐朽没落的反动阶级的意识在文艺创作中的反映。它作为一种文艺思潮，曾在十九世纪的欧洲风靡一时。代表作家有英国诗人华兹华斯，法国小说家夏布多里昂，俄国诗人茹科夫斯基等。

古典主义

欧洲文艺复兴后产生的一种资产阶级文艺思潮，以十七世纪法国发展得最为完备，在欧洲曾占支配地位。十七世纪法国国王路易十三和路易十四统一了全国，提倡商业资本主义，袒护一些资产阶级作家，因而这些作家在作品中发挥“忠君爱国”的思想，拥护有利于民族统一的君主专制政权，拥护工商业资产阶级。他们号召要向古代希腊、罗马的古典文学学习，所以自称为“古典主义”。古典主义者在政治上拥护王权，宣扬个人服从封建国家的纪律，同时又谴责封建专制，崇尚理性、理智，批判不合理的封建道德，反映了资产阶级的两重性。古典主义无论在创作和理论中，都以古希腊、罗马的艺术为典范，甚至大量采用古代的题材，来表达对现实生活的态度。古典主义的美学标准或文学艺术的创作原则是：要有健康的思想（如资产阶级爱国主义，完成

公民的义务，讲究道德），合乎理性的逻辑观念，情节的发展要合情合理，语言文字的运用要典雅晓畅，艺术表现上要高雅、均衡、和谐和统一，并且把这些加以格律化。古典主义的作品，在一定程度上反映了当时社会生活的面貌，反映了反对封建专制主义和教权主义的斗争精神，对欧洲近代文学艺术的发展曾产生很大的影响。但是，它有较严重的保守性、抽象化和形式主义倾向。在法国，莫里哀的讽刺喜剧、高乃依的历史悲剧、伏尔泰的悲剧，是古典主义中有代表性的作品。布瓦洛的《诗学》是古典主义文艺理论的代表作。

感伤主义

欧洲十八世纪后半期资产阶级启蒙运动中的一种文艺思潮。因出现在欧洲浪漫主义运动之前，而又与后来的浪漫主义有某些共通之处，故又称“前浪漫主义”。它是对贵族冷酷的理想主义和僵化的古典主义的反抗，提倡抒发感情，憧憬投入大自然的怀抱，崇拜大自然。感伤主义小说多用第一人称，采用日记、自白、书信、游记、回忆录等形式，着重内心刻划和风景描写。早期的感伤主义在反封建这一点上起过一定的作用，但随着十八世纪末资产阶级革命的发展，它便日益成为反动的文学流派。

感伤主义的代表作家有英国的斯特恩（“感伤主义”一词是由他的小说《在法国和意大利的感伤的旅行》一书产生的）、查理逊；法国的卢骚；德国的歌德和席勒的早期创作也接近感伤主义。俄国十八世纪的感伤主义，却是没落贵族文学的一个流派，它的领袖卡拉姆辛把农奴制的农村生活理想化，把地主说成是“农民的父亲”，这更是反动透顶。到了资产阶级没落时期，感伤主义的文学内容庸俗空虚，成为

悲观、绝望的哀鸣，完全是反动腐朽的东西。

自然主义

文艺创作中一种反动的艺术方法。它着重描写现实生活的个别现象和琐碎细节，追求事物的外在真实，忽视事物的本质方面，其结果是歪曲生活。自然主义者认为文艺的任务在于摹写现实，对现实生活作照相式的临摹。自然主义作品中充塞着对日常生活的各种生理的病理的细节描写。

自然主义作为一种资产阶级文艺思潮，发生在十九世纪后期法国浪漫主义运动之后，以法国的左拉为代表。左拉（1840—1902）要求作家必须具有冷静的“科学”头脑，对现实作“忠实”的写照。他把社会现象和生物现象混为一谈，主张作家要象生物学家在显微镜下检查微生物那样，来观察人和社会现象，纯客观地记录人的活动。他反对对人物进行政治的、道德的和美学的评价。更为反动的是，他认为人在本性上是一个动物，受着遗传学规律的控制，产生了各种生理要求，如饮食、男女、喝酒、谋杀的欲望等等。他的作品《萌芽》（《卢贡·马卡尔家族》中的一部），丑化工人形象，调和阶级矛盾，完全是站在资产阶级的立场描写现实、评价现实，并不是什么“纯客观”地记录人的活动。此外，法国的龚古尔兄弟也是自然主义的代表。

自然主义的哲学基础是法国孔德的实证主义，它的理论基础是法国泰纳的实证主义美学。自然主义符合没落的资产阶级的利益，反映了当时西欧资产阶级掩饰现实矛盾、害怕揭示生活真理的政治要求。在我国，胡适等人曾大力提倡自然主义，目的是为维护地主、资产阶级的反动统治。第二次世界大战之后，自然主义更有了恶性的发展，成为现代资产

阶级文艺腐朽没落的显著特征之一。

现代主义

帝国主义时期资产阶级文艺的许多小派别的统称，如唯美派、印象派、象征派、超现实主义、达达主义、表现主义等等。其特点是歪曲现实，破坏文艺固有的形式和基本规律，否定传统，否定典型，宣扬世界主义和各种反动思想。由于上述这些流派都有消极、颓废的思想，从思想上来归纳，就把它们合称为“颓废主义”或“颓废派”。由于他们在艺术表现上都主张“为艺术而艺术”，忽视思想内容，只在艺术形式上枉费心思，所以它们又可合称为“形式主义”。这些流派都是产生在欧洲十九世纪末和二十世纪初的，资产阶级文艺学就说它们表现了十九世纪的“世纪末的悲哀”，称之为“世纪末文学”；又说它们是赞美现代，反对复古的，而且产生于近代和现代，所以又称为“近代派”“现代派”或“现代主义”。

列宁对这些乌七八糟的现代主义艺术进行过尖锐的批判。他曾说：“我不能认为表现派、未来派、立体派和其他‘各派’的作品是艺术天才的最高表现。我不懂它们。它们不能使我感到丝毫愉快。”（《列宁论文学》1959年中文版第136页）

形式主义

忽视、否定文学艺术的内容，片面追求形式效果的一种创作倾向。形式主义者由于一味追求形式上的离奇新颖，往往不仅内容空虚，而且形式怪诞荒谬。他们把文学创作当作毫无意义的文字游戏，杜撰各种华丽的但没有意义的新词，拼

凑各种莫名其妙的音响，破坏艺术形式的一般规律。在文学艺术的发展史中，形式主义是和现实主义、积极浪漫主义相对立的创造方法和创作倾向。它是反动阶级腐朽没落的思想在文艺上的表现。各个不同的历史时期，形式主义有不同的表现形态。例如汉代的大赋，唐以后科举采用的试帖诗，北宋初期的西峴体，明代的台阁体等，都是形式主义的货色。

“五四”以后，资产阶级御用文人如徐志摩写的诗也是形式主义的东西。现代资产阶级文学中，形式主义更是一种普遍的创作倾向，如现代主义、未来主义、达达主义、立体主义、超现实主义等等，都是属于形式主义的流派。这些流派的主要特征都是脱离现实生活，内容空虚，单纯追求表现形式，或以奇特怪诞的形式掩盖其反动、腐朽的思想内容。

辩证唯物论的创作方法

这是苏联“拉普派”（即“俄罗斯无产阶级作家协会”）提出的错误口号。在二十年代末三十年代初，拉普派成为苏联文学发展的绊脚石。阶级异己分子篡夺了该协会的— 领导权，歪曲党的文艺政策，否定文化遗产，排斥非党作家，对作家采取命令主义。拉普派的反动领导集团提出的所谓“辩证唯物论的创作方法”，是在马克思主义词句掩盖下的反动谬论。他们要作家脱离现实，宣称艺术性的标准就是作品的主题思想和故事情节一定要符合辩证逻辑的这条规律或那条规律；他们要作家以抽象的公式或教条主义的“革命”口号来代替对生活的描绘。这种论调在当时就受到了批判和抵制。一九三二年苏共中央解散了“拉普”，接着在一九三四年召开的苏联作家第一次代表大会上，进一步肃清了“拉普派”的流毒。在我国，周扬等“四条汉子”于三十年

代初，贩卖了“拉普派”的“辩证唯物论的创作方法”，在文艺工作中造成了极为恶劣的影响。在“拉普派”受到清算以后，周扬一伙又借口反对“辩证唯物论的创作方法”，反对文艺工作者学习马列主义，反对用无产阶级的世界观指导文艺创作。毛主席在《讲话》中曾经对周扬一伙的阴谋作了深刻的揭露和批判。

社会主义现实主义

一九三四年第一次苏联作家代表大会正式提出并规定为苏联的文学创作和文学批评的基本方法。那时的苏联作家协会章程中规定：“社会主义现实主义，作为苏联文学和文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时，艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”高尔基一九〇六年发表的长篇小说《母亲》被公认为社会主义现实主义文学的奠基作。在一九五四年召开的苏联第二次作家代表大会上，苏修把社会主义现实主义“用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民”这一区别于旧现实主义的本质特征一笔抹煞，彻底背叛了列宁的文学党性原则，把社会主义现实主义篡改为资产阶级可以接受的东西。我国周扬等“四条汉子”也紧步苏修叛徒的后尘，阉割社会主义现实主义的灵魂，为他们吹捧资产阶级、丑化劳动人民、复辟资本主义大造反革命舆论。

裴多菲俱乐部

匈牙利反革命组织。一九五六年四月在纳吉反革命集团指使下成立。它假借匈牙利十九世纪资产阶级革命诗人裴多

菲的名义，以举办各种“学术讨论”为幌子，进行反革命活动。一九五六年十月，匈牙利反革命叛乱期间，成为反革命据点之一。“裴多菲俱乐部”已成为资本主义复辟舆论工具的代名词。

“三基一夫”

俄国资产阶级文艺评论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫以及戏剧方面的斯坦尼斯拉夫斯基等四人的合称。别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫是俄国沙皇时代资产阶级民主主义者，他们的思想不是马克思主义，而是资产阶级思想，他们对当时沙皇制度作了某些抨击，表现了一定进步的倾向，他们的文艺观有不少是唯物论的，革新的，在今天仍有一定批判继承的意义。但是资产阶级民主革命，是一个剥削阶级代替另一个剥削阶级的革命，只有无产阶级的社会主义革命，才是最后消灭一切剥削阶级的革命，因此，决不能把任何一个资产阶级革命家的思想，当成我们无产阶级思想运动、文艺运动的指导方针。至于斯坦尼斯拉夫斯基，却是俄国一个资产阶级反动戏剧艺术“权威”，他的戏剧“体系”是唯心的，他所鼓吹的“种子论”，就是资产阶级人性论，用资产阶级思想来歪曲工农兵，反对文艺为工农兵服务。但是，周扬一伙，从三十年代起，极力贩卖“三基一夫”的货色，奉若神明，把他们的文艺主张作为“文艺理论”的基础，冒充为马克思主义的文艺理论。解放后，刘少奇、周扬之流利用“三基一夫”的“理论基础”，极力推行反革命修正主义文艺路线，对抗毛主席的革命文艺路线，为他们颠覆无产阶级专政、复辟资本主义服务。

“三家村”

由邓拓（旧北京市委书记处书记、《前线》杂志的主编）、吴晗（旧北京市副市长）、廖沫沙（旧北京市委统战部）组成的一个反党反社会主义的反革命小集团。其总后台是叛徒、内奸、工贼刘少奇。

这个反革命小集团化名为吴南星（“吴”是吴晗，“南”是马南邨即邓拓，“星”是繁星即廖沫沙），以《前线》杂志为阵地，以“三家村札记”为栏目，从一九六一年十月至一九六四年七月，发表了大量的反党黑文，向以毛主席为首的党中央进攻。他们恶毒地攻击党，攻击毛主席，攻击社会主义制度，攻击无产阶级专政，大肆宣扬地主资产阶级腐朽反动的思想意识，在思想领域中推行“和平演变”的反革命策略。他们利用我国三年自然灾害之机，从政治、经济、文化等各个方面，向无产阶级发动了全面进攻，为刘少奇复辟资本主义作舆论准备。

以毛主席为首的无产阶级司令部，识破了“三家村”的阴谋。一九六六年五月，在毛主席亲自发动和领导下，全国广大工农兵群众，向这个反革命小集团发动了猛烈的进攻，揭发和批判了他们反党反社会主义反毛泽东思想的罪行。这场斗争实际上是摧垮刘少奇资产阶级司令部的一次前哨战，是无产阶级文化大革命的一个重要战役。

“四条汉子”

指反革命修正主义文艺黑线总头目周扬和黑干将夏衍、田汉、阳翰笙。他们是混进革命队伍的一伙叛徒、特务和反革命修正主义分子，是王明、刘少奇的“左”右倾机会主义

路线在文化界的代表。

三十年代初，他们混入了“左联”，运用两面派手法，窃取“左联”的领导地位，狂热推行王明、刘少奇的“左”右倾机会主义路线，以宗派主义手段打击、围攻中国新文化运动的伟大旗手、共产主义战士鲁迅。一九三六年初，周扬一伙根据王明、刘少奇的右倾机会主义路线，抛出了“国防文学”的口号，宣扬阶级投降主义和民族投降主义，并对鲁迅提出的“民族革命战争的大众文学”这一无产阶级口号进行围攻，破坏党的抗日民族统一战线，充当了帝国主义和大地主大资产阶级的走狗。鲁迅在一九三六年写的《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》一文中说：“去年的一天，一位名人（按：即夏衍）约我谈话了，到得那里，却见驶来了一辆汽车，从中跳出四条汉子：田汉，周起应（按：即周扬），还有另两个（按：即夏衍、阳翰笙），一律洋服，态度轩昂……”鲁迅当时就深刻地揭露了“四条汉子”是钻进革命阵营的“内奸”，活画出了他们的丑恶嘴脸。“四条汉子”也由此得名。

四十年代初，正当日寇向革命根据地进攻，抗日战争处在艰苦的相持阶段，周扬之流在延安又掀起了一股反动逆流，向党和人民进攻。而田汉、夏衍、阳翰笙则在“国统区”抛出大量反动作品，为人民公敌蒋介石歌功颂德，与周扬的反党活动相呼应。毛主席发动和领导了延安整风运动，并发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》等一系列伟大著作，粉碎了周扬一伙的进攻。

解放后，在刘少奇的包庇重用下，周扬窃取了中共中央候补委员、中共中央宣传部副部长、文化部副部长、全国文联副主席、作协副主席等要职；夏衍任文化部副部长，把握

了电影界的领导权，田汉任文化部艺术局局长、戏曲改编局局长、剧协主席等职务，阳翰笙任全国文联秘书长、副主席、党组书记、作协理事等要职。他们利用窃取的职权，变本加厉地推行反革命修正主义文艺路线，为刘少奇之流反革命政治路线效劳。特别是在六十年代初，他们和帝修反的反华大合唱相呼应，大造反革命舆论。他们抛出《文艺十条》黑纲领，鼓吹“全民文艺”论，反对马克思主义文艺理论和毛泽东文艺思想。他们在文艺界打击左派，包庇右派，招降纳叛，结党营私，组织反革命文艺队伍，为刘少奇复辟资本主义作干部准备。他们还带头抛出《谢瑶环》《林家铺子》《北国江南》等大毒草，带头兜售封、资、修的黑货，毒害人民，妄图实现“和平演变”的阴谋。

无产阶级文化大革命中，“四条汉子”和他们的黑后台刘少奇，终于被广大革命群众揪了出来，受到历史的清算，这是毛主席无产阶级革命路线和无产阶级文化大革命的伟大胜利。

“三名三高”

是“三名主义”（名作家、名导演、名演员）和“三高政策”（高薪金、高稿酬、高奖金）的简称。它是刘少奇及其在文艺界的代理人用以扩大资产阶级法权，网罗牛鬼蛇神，培植新的资产阶级分子，豢养资产阶级精神贵族，在文艺界复辟资本主义的黑手段。

文艺黑八论

指《江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中点名批判的“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实

主义的深化”论、反“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论、“离经叛道”论等八种修正主义文艺观点。

“写真实”论

修正主义文艺黑线的反动观点之一。反革命分子胡风、右派分子冯雪峰都宣扬过“写真实”论，叛徒、内奸、工贼刘少奇及其在文艺界的代理人周扬之流，也竭力地鼓吹这种反动论点。

周扬之流叫嚷：“艺术的最高原则是真实”，文艺的根本任务就是“写真实”。他们认为无产阶级文艺作品的政治倾向性与反映生活的真实性是矛盾的，作家要为无产阶级政治服务，作品就会“不真实”。不论作家的世界观如何，只要他“忠于现实”，愿意“写真实”，就可以写出好作品。

“写真实”论在不同的历史时期有不同的表现。从四十年代的“暴露文学”，到五十年代的“解冻文学”，到六十年代的“愤怒文学”，其理论依据都是“写真实”论。

在无产阶级专政条件下，“写真实”论，是向无产阶级专政和社会主义进攻的反动口号。

马克思主义认为，文艺作品只有反映了社会生活的本质，才是真实的，歪曲社会生活的本质就不是真实的。无产阶级是人类历史上最先进最革命的阶级，无产阶级的政治利益代表了历史发展的方向。因此，站在无产阶级立场上，用马克思主义世界观认识生活，通过文艺表现生活的本质，这样的文艺不仅能为无产阶级政治服务，而且所反映的生活也一定是真实的。一切离开无产阶级的政治立场，离开马克思主义观点指导的文艺创作，都不可能反映生活的本质，所谓

“忠于现实”，“写真实”，恰恰是忠于生活的表面现象，写非本质的方面，从而违背现实，歪曲生活本质。

“写真实”论者“忠于现实”是假，忠于地主资产阶级的政治利益是真；“写真实”是假，要“揭露社会主义制度的阴暗面”是真。他们“写真实”的实际行动完全证明了这一点。从文化大革命前右派分子刘宾雁的《本报内部消息》到文化大革命中的《新时代的狂人》《生命》等作品，无不标榜所谓“写真实”，其实都是借“写真实”的幌子，捕捉和渲染无产阶级专政的社会主义制度下的非本质的东西，用以冒充“真实”，歪曲生活，向无产阶级专政和社会主义制度疯狂进攻。

一切革命的文艺工作者要识破“写真实”论所谓“忠于现实”的骗局。要认真看书学习，弄懂弄通马克思主义，站稳无产阶级立场，正确地认识生活和反映生活，坚持文艺为工农兵服务，为无产阶级政治服务。只有这样，作品才是真实的，才能达到政治性和真实性的完全一致，革命理想和革命现实的高度统一。

“现实主义广阔的道路”论

修正主义文艺黑线的反动观点之一。右派分子秦兆阳，化名何直，在一九五六年九月号《人民文学》上发表了《现实主义——广阔的道路》这篇大毒草，首先提出了“现实主义广阔的道路”论，成为文艺界右派向党进攻的黑纲领。周扬，邵荃麟等也是这一反动谬论的积报鼓吹者。

“现实主义广阔的道路”论者胡说“现实主义”是一种万古不变的“创作客观法则”，社会主义文学同以往各个时代的旧现实主义文学，在“内容特点上”，“在创作方法

上，是没有也不可能有什么区别的”，抹煞无产阶级文艺和资产阶级文艺的本质区别，用抽象的“现实主义”反对无产阶级文艺的党性原则，妄图用资产阶级的反党反社会主义的文艺代替无产阶级文艺。

秦兆阳之流胡说什么《在延安文艺座谈会上的讲话》“过时了”，为工农兵服务的道路“太窄了”，是“死硬的教条”，是“给人们画出一条固定不移的小路”。他们叫嚷要开辟什么“广阔的道路”，鼓吹“创作自由”，要人们离开无产阶级的立场，离开工农兵的方向去探求“无限广阔的发挥创造性的天地”。周扬还胡说什么“作家要做到有这个勇气、创作自由，要丢掉各种束缚，有形的与无形的束缚。”

“现实主义广阔的道路”论的要害是反对文艺为无产阶级政治服务，妄图把文艺变成所谓“忠于客观现实”，其实是歪曲现实，反党反社会主义的资产阶级的思想武器。

“现实主义的深化”论

修正主义文艺黑线反动观点之一，一九六二年八月在大连召开的“农村题材短篇小说创作座谈会”上，邵荃麟首先提出，周扬一伙赞同并积极鼓吹。

“现实主义深化”论反对文艺以党在整个社会主义历史阶段的基本路线为纲，正确反映无产阶级对资产阶级的两个阶级、两条路线的斗争。他们提倡文艺要描写“社会主义思想的领导和农民实际要求的矛盾”，只有写出这种“内部矛盾”，才能向现实生活“深化”。而这种“内部矛盾”是怎样一种情况呢？他们说，无产阶级专政的社会主义制度，党的三面红旗，搞得“天聋地哑”“天怒人怨”，人民群众觉得“今不如昔”“没个盼头”。文艺作品的“现实主义深

化”，就要写这样的“内部矛盾”，来暴露“社会主义的阴暗”。这就是要用文艺向无产阶级专政的社会主义制度进攻，向党进攻，向三面红旗进攻。

“现实主义深化”论者还反对文艺描写工农兵英雄人物的革命理想和崇高品质，鼓吹要着力描写人民群众身上的“旧东西”，概括“几千年来个体农民的精神负担”，否则就是“现实主义基础不够”。这就是要按照地主资产阶级的观点去描写表现工农兵群众，就是要丑化工农兵，就是要宣扬地主资产阶级的意识，按照他们的世界观来改造世界。

很显然，“现实主义深化”论，就是要将地主资产阶级的政治观点和世界观“深化”到文艺中来，并通过文艺将这些“深化”到整个社会生活和人们头脑中去，从而为地主资产阶级颠覆无产阶级专政，复辟资本主义服务。

反“题材决定”论

修正主义文艺黑线反动观点之一。一九六一年，在陆定一、周扬等人煽动下，文艺界刮起了一股反“题材决定”论的妖风。由周扬直接策划出笼的文艺报《题材问题》专论，就是最系统、最集中地宣扬反“题材决定”论的大毒草。它猖狂地把文艺描写社会主义革命和社会主义建设的重大题材诬蔑为“清规戒律”，“有彻底破除之必要”，叫嚷要“广开文路”，胡说什么“作家艺术家完全可以按照自己的不同情况，自由地选择与处理他所擅长、所喜爱的任何题材。”同年六月，周扬一伙泡制的修正主义文艺纲领《文艺十条》出笼，叫嚷“对于题材，不应作任何限制”，大肆鼓吹反“题材决定”论。

题材问题，即写什么的问题，固然不是决定作品价值的

唯一条件，但它从来是一个重大问题，是文艺应该表现和歌颂哪一个阶级的问题。各个阶级的文艺，在选材的时候，都以表现本阶级的生活为中心，总是把本阶级的人物作为文艺作品的主人公，歌颂和表现本阶级的生活和精神、理想。作者选择什么题材，本身就是一个立场问题，世界观问题。无产阶级文艺工作者必须站在无产阶级的立场，描写和歌颂工农兵及其火热的斗争生活，表现“新的人物、新的世界”。陆定一、~~周扬~~之流反对写“重大题材”否认题材的差别性，反对提倡描写工农兵斗争生活的重大题材，就是反对无产阶级文艺革命，反对工农兵做文艺舞台的主人；就是要在“题材多样化”的幌子下，实行资产阶级的创作自由，让帝王将相、才子佳人永远霸占舞台，实行地主资产阶级的文化专制主义。

“中间人物”论

修正主义文艺黑线反动论点之一，一九六二年八月在大连召开的“农村题材短篇小说创作座谈会”上，在周扬的支持下，与“现实主义深化”论相配合，邵荃麟提出了“中间人物”论。

“中间人物”论者认为，“中间人物”就是人民群众中、特别是农民群众中介于好人和坏人之间，动摇于社会主义和资本主义两条道路之间的人。这种人“痛苦阴暗”，并说“中间大，两头小，好人坏人都比较少。广大的各阶层是中间的，描写他们是很重要的”，“矛盾往往集中在中间人物身上”，“文艺作品主要教育对象是中间人物”，“应该通过写‘中间人物’来教育中间人物”等等。

“中间人物”论作为一种社会观点，完全是对广大人民

群众特别是对贫下中农群众的诬蔑。广大人民群众，广大的贫下中农蕴藏着极大的社会主义积极性。在他们的头脑中，也存在无产阶级思想与非无产阶级思想的斗争，但他们是前进的，积极向上的，而决不是所谓“痛苦阴暗”的。在社会主义时代，一心向往资本主义道路，充满“痛苦阴暗”心理的人，决不是占大多数的人民群众，而只能是被推翻的地主资产阶级和新产生的资产阶级分子。在文艺创作中，以描写哪个阶级的人物为主要任务，是标志着什么阶级成为文艺的主人，实行哪个阶级的专政，按照哪个阶级的世界观改造世界的原则问题。工农兵英雄人物集中代表了无产阶级的阶级本质，体现了革命的时代精神。努力塑造工农兵英雄形象，歌颂他们崇高的思想品质和精神世界，是社会主义文艺的根本任务。“中间人物”论鼓吹“应当通过写‘中间人物’来教育中间人物”，就是明目张胆地反对文艺表现和歌颂工农兵英雄人物，反对用共产主义的精神教育人民群众，就是大力要求表现和歌颂那些有着“痛苦阴暗”心理的地主资产阶级的人物，并用他们的精神来“教育”人，按照剥削阶级的反动愿望来改造世界。

“中间人物”论是适应刘少奇一伙复辟资本主义的政治路线提出来的。一九六二年，正当我国两个阶级、两条道路斗争十分尖锐的时期，周扬一伙抛出“中间人物”论，站在反革命立场，对人民群众进行无耻的诽谤，竭力抹煞广大工农兵群众走社会主义道路的革命要求和积极性，否认社会主义革命和社会主义建设的群众基础，散布对社会主义道路的怀疑和动摇情绪，从而也就从根本上否定了党的社会主义建设总路线，否定了三面红旗。这完全是为刘少奇一伙复辟资本主义的罪恶行径大造反革命舆论。

“反火药味”论

修正主义文艺黑线观点之一，一九五九年，苏修头目赫鲁晓夫提出“三无世界”（没有武器、没有军队、没有战争的世界）的反动理论以后，苏联文艺界的反革命修正主义分子肖洛霍夫、西蒙洛夫等，积极为之宣传鼓吹，他们利用文艺作品，大肆宣扬资产阶级和平主义，反对革命战争，渲染战争的“恐怖”和“苦难”，贩卖“活命哲学”和投降主义，为赫鲁晓夫修正主义集团的政治路线服务，为帝国主义效劳。在我国，周扬、夏衍一伙，与苏修相呼应，配合刘少奇“三和一少”的投降主义路线，提出了“反火药味”论。他们一再叫嚷我们文艺作品中的“火药味太浓了”，“舞台上枪杆子太多了，这样就没有艺术性了”。又胡说什么“尽是打仗……怎么行”，“人们听到枪炮声就厌恶和害怕”。他们诬蔑写革命战争的电影和戏剧“枯燥无味”，“色彩单调”，“没有人看”。这些谬论混淆正义战争和非正义战争的界限，反对文艺作者描写革命的正义战争，反对表现革命战争中的革命英雄主义和革命乐观主义。它是政治上的投降主义、活命哲学在文艺问题上的表现。

毛主席指出：“**正义的战争，是拯救人类拯救中国的至高无上的荣誉的事业。是把全世界历史转到新时代的桥梁。**”（《中国革命战争的战略问题》）无产阶级文艺要以鲜明的无产阶级立场，热情歌颂战争的正义性、进步性和改造世界的巨大威力，揭露反革命战争的反动本质和失败的必然性，教育和鼓舞人民群众为彻底埋葬帝、修、反而斗争。“反火药味”论的要害就在于反对文艺表现和歌颂毛主席的人民战争思想，表现和歌颂“枪杆子里面出政权”的伟大真理，妄

图利用文艺宣扬和平主义、投降主义、活命哲学，解除革命人民的武装，为垂死的帝、修、反效劳。

“时代精神汇合”论

修正主义文艺黑线反动观点之一。一九六二年，周谷城在《新建设》（第十二期）发表《艺术创作的历史地位》一文，抛出了这一反动观点。

“时代精神汇合”论的鼓吹者认为，各个时代“各种不同的思想意识”汇合而成为每个时代的时代精神，阶级社会里则由压迫与被压迫、剥削与被剥削等各个“不同阶级”的“各种思想意识”“汇合而成为当时的时代精神”，“非革命的、不革命的乃至反革命的种种精神”，都包括在时代精神之中。这种精神是“统一的整体”，但却又从“不同阶级乃至个人反映出来”，这种不同“进入”艺术作品“即成为创作的特征或独创性”，或“天才的表现。”各个阶级各种“具体作品”，都是时代精神的反映。这些谬论完全抽掉了时代精神的阶级内容，是哲学上“合二而一”论和政治上阶级调和论的翻版。

自从原始公社制瓦解以来的全部人类社会历史，都是阶级斗争的历史，是在阶级斗争中运动发展的。各个阶级都有它发生、发展、灭亡的历史。革命阶级改造世界的斗争，成为推动时代前进的根本力量。要认清时代的基本特征，就要知道“哪一个阶级是这个或那个时代的中心，决定着时代的主要内容、时代发展的主要方向、时代的历史背景的主要特点等等。”（列宁《打着别人的旗帜》）一定时代的时代精神，就是那个时代代表着历史发展方向的先进阶级的革命精神。反动没落阶级的意识，是腐朽的，与先进阶级的意识是

对抗的。敌对阶级相对抗的意识形态不可能“汇合”成“统一的整体”，构成“广泛流行于整个社会的时代精神”。当今在帝国主义和无产阶级革命的时代，无产阶级是最先进的、彻底革命的阶级。无产阶级的历史使命是彻底消灭剥削阶级、消灭一切阶级差别，要同传统的所有制关系和传统观念实行最彻底的决裂，逐步实现共产主义。无产阶级改造世界的革命实践，是无产阶级革命时代精神的客观内容；无产阶级改造世界的革命理想，是无产阶级革命时代时代精神的反映形式。无产阶级彻底的革命精神就是当今的时代精神。无产阶级要同传统观念实行最彻底的决裂，因而根本谈不上与资产阶级的精神相“汇合”。文艺作品要表现时代精神，就是要通过塑造叱咤风云的无产者的英雄形象，歌颂无产阶级实行两个决裂、为共产主义而战斗的革命斗争生活和崇高理想。这种表现和歌颂无产阶级革命时代的时代精神的文艺事业，是用马克思主义世界观武装起来的无产阶级和广大革命群众的事业，而决不是任何阶级、任何个人的所谓“天才的表现”。

“时代精神汇合”论抽去时代精神的阶级内容，把时代精神谬说成各个阶级意识的“汇合”，就是妄图把地主、资产阶级的腐朽没落的思想意识、世界观冒充为时代精神，宣扬阶级调和，抹煞敌对阶级意识的对立斗争，妄图把文艺创作引向宣扬剥削阶级传统观念，阻碍无产阶级实行两个决裂的歧途，为地主资产阶级颠覆无产阶级专政、复辟资本主义制造反革命舆论。

“高经叛道”论

修正主义文艺黑线的反动观点之一。一九五九年夏天，

反革命修正主义分子夏衍在全国故事片厂厂长会议上疯狂叫嚷：“我们现在的影片是老一套的‘革命经’，‘战争道’，离开了这一‘经’一‘道’，就没有东西。这样是搞不出新品种来的。我今天的发言就是‘离经叛道’之言”。

《江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》一针见血地指出：“所谓‘离经叛道’论，就是离马克思列宁主义、毛泽东思想之经，叛人民革命战争之道。”“离经叛道”论，就是反对在马列主义、毛泽东思想指导下进行文艺创作，反对文艺宣传、歌颂马列主义、毛泽东思想，歌颂人民革命战争和整个无产阶级革命事业。他们要出“新品种”，就是要出夏衍亲自培植和炮制的《赛金花》、《林家铺子》《革命家庭》这类反革命大毒草，就是要宣扬封、资、修的“经”和“道”，为地主资产阶级复辟作舆论准备。

〔附录〕

反 面 材 料

(供批判用)

第一部分：刘少奇、周扬一伙的反动文艺言论摘录

- 一、鼓吹“全民文艺”论。
- 二、鼓吹地主资产阶级“人性论”。
- 三、鼓吹“写真实”论。
- 四、鼓吹“现实主义广阔的道路”论。
- 五、鼓吹“现实主义的深化”论。
- 六、鼓吹“反题材决定”论。
- 七、鼓吹“中间人物”论。
- 八、鼓吹“反火药味”论。
- 九、鼓吹“时代精神汇合”论。
- 十、鼓吹“离经叛道”论。
- 十一、鼓吹“崇洋复古”论。
- 十二、鼓吹“有益无害”论。
- 十三、鼓吹“有鬼无害”论。
- 十四、关于“三十年代文艺”的反动言论。
- 十五、鼓吹“天才”、“灵感”论。

第二部分：林彪的反动文艺言论摘录

第三部分：孔丘的反动文艺言论摘录

〔附录〕

反面材料（供批判用）

第一部分

刘少奇、周扬一伙的反动文艺言论摘录

一、鼓吹“全民文艺”论

现在我们的国家已经组成了。这个国家机构有两条任务：一条是实现专政；另一条是组织社会生活。第一条任务愈来愈小了，不是愈来愈大了。阶级斗争基本结束，反革命分子少了，刑事犯也少了，所以国家专政的机构可以缩小……。今后国家最重要的任务是组织社会生活……。

刘少奇：《在各省、市委组织部长会议上的讲话》

（1956年12月4日）

世界各国的电影，只要无害的，能介绍情况，帮助了解情况的，都可进口；有些改良主义，也可进口。

刘少奇：《在文化部党组汇报工作时的指示》

（1956年3月8日）

人民中有工人、农民、知识分子，还有其它爱国人士，甚而至于包括牢里的囚犯。

陆定一：《在上海华东话剧现代戏观摩演出大会等

两个会议上的讲话》（1963年12月26日）

与政治无关的影片，只要在宣传上无害处，有艺术上的

价值就可以。

陆定一：《关于电影工作给东北局宣传部的指示》

（1948年11月16日）

我们要文艺变成全世界人民的文艺，使它不再带阶级的烙印。

周扬：《在北大中文系主讲的“文艺问题讲座”》

（1958年12月）

什么叫社会主义文化呢？就是全民的文化。

周扬：《在解放军第二届文艺会演大会干部座谈会

上的讲话》（1959年6月1日）

艺术作品是任何一个阶级都可以接受的，一个阶级产生的作品不能只是供本阶级欣赏。否则这个作品是失败的。有的作品则是既反映阶级利益又反映全体人民利益。

周扬：《在全国故事片创作会议上的发言》

（1961年6月23日）

工人、农民、士兵、知识分子、学生、职工、商业工作者等等，都是我们服务的对象，全国人民都是服务的对象。这一点和延安文艺座谈会时不同，比那时广泛了。

周扬：《在文艺工作座谈会上的讲话》（1961年

7月28日）

共鸣与阶级性的关系不大，任何一个阶级的艺术绝不只是给本阶级看的，它引起所有的人的共鸣……所以艺术作品是任何一个阶级都可以接受的。一个阶级产生的作品不能只写某一种职业，不能工人只写工人，兵只写兵。如果这样做，文艺作品就不能为各种人接受。

周扬：《在北京文艺工作座谈会上的总结报告》

（1961年7月28日）

“党的文学”这一提法也不好，好象我们要把文学都变成党的东西。

周扬：《在〈文学概论〉讨论会上的讲话》

(1961年10月21日)

毛主席提出的为工农兵服务，就是把为少数人服务的文化，变成多数服务的文化，变成百分之九十五以上的人服务的文化，最后变成百分之百的人服务的文化，这就是文化革命。

周扬：《关于文化部整风运动的总结报告》

(1965年4月)

群众有多方面的要求，因此，我们的文学艺术要满足这个要求，就象百货公司一样，那里面什么东西都有。满足各阶级多方面的需要。

林默涵：在艺术院校关于《文艺与政治》讲话（1959年）

关于喜剧的创作问题，我们的确想多搞一些，甚至搞些低级喜剧也还可以的。因为目前有些低级趣味的人存在。

夏衍：《在上海对创作人员的讲话》

(1962年9月)

要放松为革命服务的尺度。……过去很少提到娱乐性。……我们叫文化娱乐嘛！以前忘记了这件事。这当然不好。……群众老是看一些教训味道很重的诗，话剧，叫人受不了。……所以要放松为革命服务的尺度。

田汉：《在旅大市文艺座谈会上的讲话》

(1961年9月24日)

二、鼓吹地主资产阶级“人性论”

什么是党性，党性就是人性。

刘少奇：《关于建党中几个问题的讲话》（1944年10月23日）

一个代表无产阶级的人，他要反动了是“一念之差”。……所以立场的变更是容易的，共产党员——无产阶级的战士，一下可以变过去，因此，其他阶级也可以一下变过来。

刘少奇：《在政协全国委员会民主人士学习座谈会上的讲话》（1951年5月13日）

我们的目的，是要使工人、农民、小资产阶级、资本家互相尊重，各得其所。这样，社会秩序就可以安定，大家就好努力地进行建设工作。

刘少奇：《在工商业家座谈会上的讲话》（1949年4月25日）

不要把我们的人性单纯化。我们写的人，可怕，太单纯，太单调，过去三十岁的人象小孩子一样，是有问题的。要写人就要有三个丰富：思想、感情和趣味，这才是新人。

周扬：《在电影学院一次座谈会上的讲话》（1961年6月）

至于人类之爱，还是要的，不要人类之爱，难道要人类之恨吗？

周扬：《在长春话剧演员座谈会上的讲话》（1962年7月20日）

从文艺来说，要写人性；要写个性。……文学主要是写人，这没有什么不对。

周扬：《在全国故事片创作会议上的发言》（1961年6月23日）

我认为，道德的基础不是个人幸福的追求，而是共同幸福的追求，个人幸福和共同幸福相结合。……人们说，文学艺术的永恒主题是爱和死。大概爱就是幸福，幸福的反面就是死。历来写恋爱的作品意义，……在于相互信赖，坚贞不二，自我牺牲的精神。《白蛇传》、《茶花女》等都是这样。

周 扬：《在全国文化工作会议上的讲话》

（1959年12月12日）

皇帝，我们总以为他没有感情，实际上，他的感情可特别丰富。他成天没事干，就专搞感情的事。汉帝和王昭有感情也可以嘛！人的感情是有矛盾的，坏人有的时候也有感情。他还有好的一面。

周 扬：《在剧协第四次常务理事会扩大会议上的报告》（1956年4月19日）

人民性的说法不能废除，如果只用“阶级性”来进行分析的话，很多问题就解释不清了。

林默涵：《在中等音乐美术教育会议上的讲话》

（1961年8月24日）

是人，总有喜怒哀乐，是人，总有“人之常情”，是人，总有个人长处和短处，总有个人优点和缺点。

夏 衍：《生活·题材·创作》（1962年）

三、鼓吹“写真实”论

你们不要怕真实地反映这些东西，……你们不要怕反映黑暗的东西。

刘少奇：《对华北记者团的谈话》（1948年10月2日）

外国记者强调他们的新闻报道是客观的、真实的、公正

的报道；客观的、真实的、公正的报道，是他们的口号。我们如果不敢强调客观的、真实的报道，只强调立场，那末，我们的报道就有主观主义，有片面性。

刘少奇：《对新华社记者的指示》（1956年5月28日）

你们要在尖锐的斗争中锻炼出几十个成名的记者，他们不造谣，讲真话，不仅对帝国主义讲真话，而且对共产党的错误也讲真话。

刘少奇：《对新华社工作的第二次指示》（1956年6月19日）

所有的假象，都要揭露，揭露后会出现光明。有人说，揭露，怕说成漆黑一团，如果确是如此，就说它漆黑一团，这是实事求是。

刘少奇：《在“西楼会议”上的讲话》（1962年2月）

一切好事情都有它的坏的方面，无产阶级专政也有阴暗的一面，……

刘少奇：《关于高级党校工作问题对杨献珍、侯维煜的两次谈话纪要》（1956年7月）

太阳也有黑点，新的生活不是没有缺陷，有时甚至很多。

周扬：1941年5、6月间的讲话。

艺术需要真实，真实是艺术的最高原则。

周扬：《在中央新闻纪录片厂的讲话》（1954年2月）

我们的刊物应该揭露我们的缺点，应该揭露社会主义制

度的阴暗面。

周扬：《在文学期刊编辑工作会议上的总结发言》（1956年12月1日）

如果把文艺比作一面镜子，那么，人不能因为照出了丑恶的东西，就把过错推在镜子上。要作家只写光明，不写黑暗，只写先进，不写落后，这种公式主义的批评现在早已过去。

周扬：《论〈雷雨〉和〈日出〉》（《光明》1937年2卷8期）

在现在的条件下，有才能的、忠实于现实的作家、艺术家有可能通过自己的创作道路和生活实践走向先进的世界观。

如果作家没有马克思主义世界观，是否也可以真实地反映生活呢？如果他从生活的实际出发，创作方法正确，应该承认也有这个可能。一定要承认有这个可能。

他观察对头了，也可以写出。一要有经验，二要有才能，三要有技巧，缺一不可。

周扬：《在北京文艺工作座谈会上的总结报告》（1961年7月28日）

写作品一定要有真实的感情。作家塑造人物一定要描写得合情合理。把正面人物写成完美无缺，四平八稳，不苟言笑，无动于衷……是往往会不能引起读者和观众的共鸣和好感的。

夏衍：《生活·题材·创作》（《剧本》1962年第6期）

四、鼓吹“现实主义广阔的道路”论

可表现现代生活的，就演现代生活的戏；不能表现现代

生活的，就演历史戏。让大家看了戏，好好休息，就是鼓励社会主义劳动热情。

刘少奇：《在文化部党组汇报工作时的讲话》

（1956年3月8日）

党对文艺采取政治上的干涉，有的是应当的，……有的是粗暴的，或者干涉错了的。……负责同志的话，也应该看做是读者、观众的意见，尊重他们的意见是完全应该的，……但作家如果不同意，可以不改。……你有你的自由。

刘少奇：《在中国共产党第八次代表大会上的政治报告》（1956年9月15日）

无害作品的阶级基础就是资产阶级中间派。中国那么大，专有人搞无害作品可以不可以？可以。为什么要害怕？有什么了不起？“老子就是无害作家，中间作品！”容许他。不讲清楚这是不行。错误缺点就是排除这种东西，搞到“写钢铁，演钢铁……”。周瘦鹃搞盆景，鸳鸯蝴蝶派的，容许他搞。有那么一些人，“但求政治无过”，反他干什么！也算一花。不要千篇一律，让他们自由，有益无害。

陆定一：《在讨论修改〈文艺八条〉会议上的讲话》（1961年10月9日）

艺术的行政领导，样样审查会阻碍风格，应大力铲除。创作责任通过创作集团自己的探讨研究，也就是说把创作责任交给作家自己。

周扬：《在电影局召开的“限制性”厂长会议上的讲话》（1956年1月26日—11月上旬）

有时甚至要求一部分文艺不表现政治。山水花鸟画就没有政治内容。……没有政治内容的东西，也可以为政治服务。

周扬：《在一次小会上的讲话》（1961年7月）

我们向民族遗产学习，主要就是学习它们勇于揭露生活真实的现实主义精神和艺术技巧。

周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》（1953年）

苏联专家严厉地批判了我们表演艺术上的公式主义、形式主义，指出了我们表演情绪，表演形象的严重缺点，把我们引向了以社会主义现实主义为内容的斯坦尼斯拉夫斯基体系的正确道路。

田汉：《话剧艺术健康发展万岁》（1956年）
生活是不断地发展，是极复杂多样的，浩瀚无边的。社会主义现实主义就是要反映这样的生活，它本身也要不断地发展，所以它的方法也是多种多样的，给作家的创作天才提供的是广阔的道路。所以他们在表现方法上也是多种多样的。

阳翰笙：《在剧协组织的赴苏观摩座谈会上的讲话》（1957年）

现实主义之所以不同于其他的流派，就在于他是用积极的态度去面对现实，去追求生活的真理，去追求艺术的真实性和创造性，以达到在最大的程度上反映现实并影响现实。因此它的道路比任何艺术流派的道路要宽阔得多。

何直（按：即秦兆阳）：《现实主义——广阔的道路》（1956年）

文学的现实主义，不是任何人所定的法律，它是在文学艺术实践中所形成、所遵照的一种法则。它以严格地忠实于现实，艺术地真实地反映现实，并反转来影响现实为自己的任务。它是指人们在文学艺术实践中对于客观现实和对于艺术本身的根本的态度和方法。这所谓根本的态度和方法，不

是指人们的世界观（虽然它被世界观所影响所制约），而是指：人们在文学艺术创作的整个活动中，是以无限广阔的客观现实为对象，为依据，为源泉，并以影响现实为目的；而他的反映现实，又不是对于现实作机械的翻版，而是追求生活的真实和艺术的真实。

这是现实主义的一个基本的前提。现实主义的一切其他的具体原则，都应该是紧紧地依据这一前提来产生。如果离开了这一根本性质的前提去考虑一些更具体的问题，则所谓现实主义，所谓创作方法，它的意义就含糊了，狭小了。

何直：《现实主义——广阔的道路》（1956年）

五、鼓吹“现实主义的深化”论

不要老是报喜不报忧

刘少奇：《在“西楼会议”上的讲话》（1962年2月）

人物总是千差万变的，而不可正面人物一切都是正面的，反面人物一切都不行。

周扬：《在上海党内文学界创作座谈会上发言》（1961年）

我们强调人物健康的方面，不应该强调被伤害的一面，但不等于说他没有被伤害，不要去表现。旧社会给人遗留的落后，迷信，偏见，猜忌和和私有制的许多残余，不是一下子就可以去掉的。我们的文学作品要帮助人克服这些东西，但不是掩盖抹杀这些东西。

周扬：《在全国故事片会议上的讲话》（1961年6月31日）

不敢写讽刺剧，不敢写悲剧。……不敢写英雄人物的缺点，失败。英雄人物不能有缺点，不能失败的，不能有内心

情感的，不能有个人生活的，更谈不得恋爱。

阳翰笙：《在广州创作会议上的讲话》（1962年3月）

现实主义是我们创作的基础，没有现实主义就没有浪漫主义。我们的创作应该向现实生活突进一步，扎扎实实地反映出现实。……现实主义深化，在这个基础上产生强大的革命浪漫主义，从这里去寻求革命现实主义和革命浪漫主义相结合的道路。

邵荃麟：《在大连农村题材短篇小说创作座谈会上的讲话》（1962年8月）

思想意识的改造是艰巨的，甚至是痛苦的过程。知识分子从旧到新，是“苦难的历程”。“在清水里泡三次，在血水里浴三次，在碱水里煮三次”，这还不艰巨、痛苦？……农民从个体经济走到集体经济，也是这样。……为什么说写人民内部矛盾不能激动人心？就因为把长期性、艰苦性、复杂性估计不足。

（同上）

在现实性方面，我们的有些作品也达到了相当的深度，有些作家对农村斗争的长期性、艰苦性有深刻的认识。会上对赵树理同志的创作一致赞扬，认为前几年对他的创作估计不足。赵树理同志对农村的问题，认识是比较深刻的。……这个会上，对赵树理同志谈得很多，有人认为前两年对他评价低了，这次要给以翻案。为什么称赞老赵？因为他写了长期性、艰苦性。现在看来，他是看得更深刻些。这是现实主义的胜利。

（同上）

英雄人物有局限性，局限性就是一种缺点。

刘胡兰、向秀丽都有局限性。

夏 衍：《在新桥饭店会议上的总结报告》
(1961年7月)

写英雄人物可不可以写他们的苦闷、寂寞和流泪呢？我认为完全可以写，只不过要按具体的情况来写，而且要有分寸。

夏 衍《生活·题材·创作》(1962年1月15日)
英雄都是有缺点的。天下没有“完人”，完人就完蛋了。……写人物不要坏的尽坏，好的尽好。

田 汉：《在广州全国话剧歌剧儿童剧创作座谈会上的报告》(1962年3月)

六、鼓吹“反题材决定”论

(现在社会主义有很多东西)还没有反映，如：三年自然灾害等。形式要注意多样，象一些投机倒把等题材也可以写。

刘少奇：《接见××代表团时的讲话》(1964年4月9日)

题材问题，党从未加以限制。只许写工农兵题材，只许写新社会，只许写新人物等等，这种限制是不对的。文艺既要为工农兵服务，当然要歌颂新社会和正面人物，同时也要批评旧社会和反面人物，要歌颂进步，同时要批评落后。所以，文艺题材应该非常宽广。在文艺作品里出现的，不但可以有世界上存在着的和历史上存在过的东西，也可以有天上的仙人、会说话的禽兽等等世界上所没有的东西。文艺作品可以写正面人物和新社会，也可以写反面人物和旧社会，而且，没有旧社会就难以衬托出新社会，没有反面人物也难以衬托出正面人物。因此，关于题材问题的清规戒律，只会

把文艺工作室息，使公式主义和低级趣味发展起来，是有害无益的。

陆定一：《百花齐放、百家争鸣》（1956年6月13日）

一定要取反映边区八路军或至少有关抗战的题材，这虽是一种可尊敬的责任感，却可以反转成一种对于创作的限制的。在题材、样式、手法等等上必须容许最广泛的范围。在延安，创作自由的口号应当变成一种实际。

周扬：《文艺与生活漫谈》（1941年7月19日）

文艺工作者，不要只写工农兵。百花齐放，百家争鸣，就是说，你感到古的、洋的，只要好的，什么都可以写。

周扬：《在中国青年文学训练班毕业典礼上的讲话》（1957年）

文艺为政治服务不能理解得太窄了，只准一种，路子就窄，就限制了服务范围，限制了作家的积极性，要提倡多种题材，天仙妖怪都可以写。

周扬：《在文学创作座谈会上的讲话》（1959年2月18日）

作品的取材上……作家应当有完全的自由。

每个作家，艺术家都可以根据自己的政治责任心根据个人的生活经验、兴趣和特长来决定选择什么题材和采取什么表现形式。

周扬：《在第三次文代会上的讲话》

尖端题材不是人人都写得出来的。大家可以写自己熟悉的题材，熟悉古代的写古代的，熟悉现代的写现代的。

周扬：《在剧协第二次代表大会上的讲话》（1960年8月4日）

为工农兵，不一定就是写工农兵，只要对人民有利，小资产阶级、资产阶级、特务都要写。

夏衍：《在私营电影制片厂座谈会上的总结讲话》（1949年8月）

题材问题上的片面化，狭窄化的理解，必然会形成一些清规戒律。如果把描写重大题材强调到绝对化的程度，某些看来不那么重大，但是比较有意义的题材，某些侧面描写，因小及大的尝试，就会受到冷淡。如果把描写正面人物，描写新人新事物强调到不适当的程度，处理喜剧性讽刺性的题材，描写反面人物，落后人物的作品就会受到压抑，而描写旧社会生活，……也会被认为旧人旧事而受到忽视了。……必须用一切办法广开文路，促进创作题材的多样化的发展。

1961年《文艺报》：《题材问题（专论）》

七、鼓吹“中间人物”论

散漫性、狭隘性、落后性、对于财产的私有观念，对于封建主的反抗性及政治上的平等要求等等。这就是农民阶级的特性。

刘少奇：《人的阶级性》（1941年6月）

中间人物可以写，包括神仙、鬼、寓言都可以写。

陆定一：《在中宣部办公室会议上的讲话》

（1964年11月27日）

人人都可以做主角。

周扬：《在文联全委会扩大会议上的讲话》

（1963年4月22日）

赵树理的《三里湾》就是……一个优秀成果。

作者成功地创造了“糊涂涂”，“常有理”等几个老中

农的典型形象，……作者热爱农民，也深知农民作为小生产者的弱点，他在批判农民落后的时候，就往往流露出亲切的温和的微笑。

周扬：《建设社会主义文学的任务》（1956年3月25日）

写英雄人物主要写斗争的一面，在斗争里面有爱情，有友情，都可以，所以苏联前年的作家大会，苏共中央的贺电里面关于写人物这一条是很对的，表现人物要在劳动社会生活和个人生活统一当中去塑造人物，实际上是两个东西，公、私。没有私当然不好，应当有一些私人生活的描写。

周扬：《在第一届全国话剧观摩演出会上的报告》（1956年3月）

你说英雄就没有主观主义、思想方法上的缺点？所以不能得出结论：不能写缺点。尤其现在扩大到劳动人民都不能写缺点，品质上的缺点，如贫农、工人、党员，说这是有损他的出身，这我不赞成。为什么共产党员、工人、贫农出身的就不可能有品质上的缺点呢？为什么不可以写？我认为可以写，这是把他们当作批判的对象。

周扬：《在华北区话剧歌剧观摩演出座谈会上的讲话》（1965年4月1日）

描写部队中落后战士转变的作品，是特别具有教育意义的。

周扬：《新的人民的文艺》（1949年）

光题材多样化，还不解决问题。只有人物多样化，才能使创作的路子宽广起来。

邵荃麟：《对〈文艺报〉编辑部的意见》（1961年3月）

两头小，中间大，英雄人物与落后人物是两头，中间状态的人物是大多数，应当写出他们的各种丰富复杂的心理状态。文艺的主要教育对象是中间人物。最进步最先进的人，用不着你教育。写英雄是树立典范，但也应该注意写中间状态的人物。只写英雄模范，不写矛盾错综复杂的人物，小说的现实主义就不够。创造性格，主要是依靠人物自己的行动，心理状态来反映他性格的矛盾。修正主义宣扬内心生活的阴暗，把我们吓住了，阴暗心理可以写，为阴暗而阴暗就不对了。

邵荃麟：《在大连农村题材短篇小说创作座谈会上的讲话》（1962年8月）

作家要有勇气。有勇气也确实不大容易。赵树理写了《“锻炼锻炼”》中的小腿疼，也有许多人责难他。作家对此要顶风。

（同上）

整个说来，反映中间状态的人物比较少。中间大，两头小，好的坏的都比较少。广大的各阶层是中间的，描写他们是很重要，矛盾往往集中在这些人物身上。

（同上）

英雄都是有缺点的。天下没有“完人”，完人就完蛋了。写人物不要坏的尽坏，好的尽好。

田汉：《在广州创作会议上讲话》
（1962年3月）

八、鼓吹“反火药味”论

我们共产党人，就是首先主张和平的人，……只要不是白痴，不管他是那一个阶级，那一个民族，在今天这种环境

之下，一定会要求和平，或同意要求和平的。

刘少奇：《为了国内和平与远东和平，起来奋斗啊》（1945年10月5日）

今后，我们的题材，首先是反映国家建设的，战争的题材应该是历史的题材了。

周扬：《在制片厂厂长联席会议上的讲话》（1952年7月15日）

如果天天进行曲，天天是“起来……”，没有轻音乐，我看恐怕连寿命也会缩短的。

周扬：《在上海文艺界座谈会上的讲话》（1959年4月）

人道主义总比帝国主义好一点，和平主义总比搞侵略战争好一点

周扬：《在文艺工作者座谈会上的总结报告》（1961年7月28日）

“题材尽是打仗，死人闹革命、坐班房、出事故、哭哭啼啼，怎么行？”要搞“轻松的，多样化的题材”。

周扬：《在看了国庆十周年献礼影片片名后的谈话》（1959年）

现在生活已经很紧张了，不要看戏的时候，也都搞得那么紧张，人们都在紧张的劳动，我们表现紧张的戏，告诉人们应该怎样紧张，这是一种配合，同时在人们紧张之余，叫人们轻松愉快一下，也是一种配合，所以要搞些轻松愉快的东西出来，当然艰苦奋斗的题材要写，而轻松愉快的也要写，可以大搞喜剧影片，大搞滑稽影片，上海是有这个条件的。要专门培养喜剧演员，发掘喜剧演员。

周扬：《在上海市电影局召开的春节茶话会上的发言》（1962年2月）

我们就喜欢打仗、斗争，不要和平，只讲艰苦不要福利，不要人道，这就使人很不容易理解，怕我们，以为我们是怪物，是“黄祸”，把世界都会搞得不安，人家是这么看我们就可怕了。

周扬：《在长影的讲话》（1962年7月17日）

这个戏（按：指革命芭蕾舞剧《白毛女》）火药味太浓了，武装斗争太突出了。

林默涵：《看完芭蕾舞剧〈白毛女〉后的谈话》

第二次世界大战以后，东欧国家人民受战争摧残，死亡人数太多了，差不多每家都有牺牲者。他们怕看战争片，因此，中国战争片去那里是不受欢迎的。

夏衍：《在一次会议上的讲话》（1956年）

生当然是共性，都喜欢活不喜欢死。……战争当然是残酷的，认为战争是乐观的，我想没有这种人吧！军人也不会这样讲的。

夏衍：《在解放军电影剧本创作座谈会上的讲话》

（外国人）看到我们的机关枪、大炮响，他就害怕。老是大炮响，他就不看，他一看就恼火。

不要专搞大炮这个东西（因为）这涉及到我们的方向问题。

田汉：《部队戏剧花朵颂歌》（1959年）

既要写重大题材也要写生活趣味。……我们也不要过于狭隘，仿佛没有几声惊人的爆破或机枪大炮的轰鸣就不成其为部队戏。……我们的笔将描写一切题材，……以前，我们对部队表演后方生活还有些顾虑，现在应该没有这个顾虑了。

欧洲的部队戏反映一般社会生活情趣的很多，正面写战争的很少。有些兄弟国家因为在第二次世界大战中牺牲惨烈，人们听到枪炮声就厌恶和害怕。这也是可以理解的。

(同上)

九、鼓吹“时代精神汇合”论

“人民”就是无数人，姓张的、姓刘的、姓李的，男的、女的，中国的，外国的，工人、农民，这些人集合起来的。

刘少奇：《在政协全国委员会民主人士学习座谈会上的讲话》（1951年5月13日）

两个相反的东西，结合成为一个新的东西。

刘少奇：《人为什么犯错误》

这里涉及到共鸣问题。共鸣与阶级性的关系不大，任何一个阶级的艺术绝不只是给本阶级看，它是给所有的阶级看的，引起所有人的共鸣，至于它引不引得起来，那是另一回事。……所以艺术作品是任何一个阶级都可以接受的，一个阶级产生的作品不能只供本阶级欣赏，否则这个作品是失败的。

周扬：《在全军二届文艺会演大会干部座谈会上的讲话》（1959年）

不同阶级、不同个人的思想意识汇合而成为统一整体，曰时代精神。……所谓时代精神，仅仅指时代的，仅仅是属于时代的，即尼克松、佐藤荣作也包括进去。

周谷城：《在复旦大学历史系批判会上的答辩》

（1971年1月7日）

……如何才叫创作呢？曰，要有超出摹仿的东西。

超出摹仿的东西，就一方面说，虽属出于创作；然就另一方面说，却是广泛流行于整个社会的时代精神。在原始氏族社会，因着人与自然的斗争，部落与部落的斗争，常形成各种不同的思想意识，汇合而为氏族社会的时代精神。在奴隶社会里，生产力比以前大大进步了，社会分裂成为剥削与被剥削的不同阶级，压迫与被压迫的不同阶级。随着阶级而出现的有国家制度。这时的人，除与自然作斗争外，尚有阶级与阶级的斗争，民族与民族的斗争。所有这些，又形成较前此更复杂的思想意识，汇合而为更复杂的奴隶制社会的时代精神。由奴隶制社会进入封建社会，由封建社会进入资本主义社会，生产关系随着不同，各种斗争亦随时代而有异。封建时代，农民反抗封建地主的剥削和压迫，不断爆发斗争。因此封建时代又有各种思想意识，汇合而为当时的时代精神；资本主义时代又有各种思想意识，汇合而为当时的时代精神。各时代的时代精神虽是统一的整体，然而不同的阶级乃至不同的个人反映出来，又各截然不同。这种种的不同，进入各种艺术作品，即成创作的**特征或独创性**，或**天才的表现**。就其广泛流行于整个社会而言曰**时代的精神**，就其分别反映于具体作品而言曰**天才的表现**。

周谷城：《艺术创作的历史地位》（1962年）

关于不同阶级的不同思想意识，及其汇合而为不同时代的时代精神，……就全体或总的方面说，曰不同时代的时代精神；就部分或部分的方面说，曰不同阶级的思想意识。两者自始就是同在一块的，不仅汇合而已。……统一的整体，自始就包括不同的部分；不同的部分自始就构成统一整体，而且互相联系着，互相斗争着，互相制约着。时代精神包括

不同阶级的思想意识，有什么稀奇？

周谷城：《评茹行先生的艺术评论》（1963年）

十、鼓吹“离经叛道”论

马克思列宁主义、毛泽东思想，到底是“是”还是“非”，要研究一翻才知道，没有学习没有研究，就没有发言权。

刘少奇：《在政协全国委员会学习座谈会上的讲话》（1951年11月4日）

中国也要反对个人崇拜，不要喊万岁，不要唱东方红。

刘少奇：《在庐山会议上的讲话》

（1959年8月17日）

马克思主义是辩证唯物主义，对政治经济学、社会科学原理已确定了，但文学艺术有许多问题只留下几条原则，要进一步研究。

陆定一：《在文科教材会议上的讲话》

（1961年4月27日）

……如果我们搞得不好，双百方针不贯彻，都是一些红衣大主教，修女、修士，思想僵化，言必称马列，言必称毛泽东思想，也就是够叫人恼火的就是了。

周扬：《在全国故事片创作会议上的讲话》

（1961年6月16日）

不要讲用社会主义的精神教育人民，作家不能按照定义去创作。

周扬：《在全国文化工作会议上的总结报告》

（1957年）

马克思主义文艺理论传到中国来二十多年了，但没有和

中国的文艺运动、文艺实践和民族的传统很好地结合起来。

周扬：《在组织国庆十周年文艺创作座谈会上的讲话》（1958年9月13日）

我们现在的影片是老一套的“革命经”，“战争道”，离开这一“经”一“道”，就没有东西。这样是搞不出新品种来的。我今天的发言，就是离经叛道之言。为了要大家思想解放，要贯彻百花齐放，要有意识地增加新品种。

夏衍：《在北京召开的故事片厂厂长会议上的讲话》（1959年）

艺术作品叫做创作，创，就是创造、创新的意思。“拾人牙慧”，走别人走过的老路，讲别人讲过的多少的陈言，是不能称为创作的。……这是艺术家应有的雄心大志。宋代大诗人姜白石所说的：“人所易言，我寡言之，人所难言，我易言之”，也就是这个意思。

夏衍：《把我国电影艺术提高到一个更新的水准》（1961年10月）

我们要反对修正主义，不能单靠《在延安文艺座谈会上的讲话》。

田汉：《在纪念〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表二十周年筹备会上的发言》。
（1960年1月22日）

十一、鼓吹“崇洋复古”

要学习塔斯社，同时也要学习资产阶级通讯社。

刘少奇：《对新华社工作的讲话》
（1956年5月28日）

你（按：指苏修舞蹈“专家”古雪夫）象佛一样，给我

们舞蹈界传经播道起了点化作用，您的学生以后就会在这里把您的真经传下去。……您就是佛嘛，中国舞蹈艺术的始祖嘛，他们都是您的弟子。

刘少奇：《在民族宫看舞剧〈鱼美人〉后接见古雪夫时的谈话》（1959年10月）

新民主主义时代的音乐、小说、诗歌、戏剧，在艺术水平上讲，不如封建时期的高，现在写的小说、剧本也常常不如封建时期的好，所以演戏就演“帝王将相”、“才子佳人”。

刘少奇：《同某国文化代表国的谈话》
（1964年4月19日）

对文化遗产必须实行“学习、批判、再学习、再批判”，在学习时不要忘了批判，批判时要注意学习……。

陆定一：《代中央起草的关于〈文汇报的学术版很受上海学术界欢迎〉一文的批示》
（1961年1月30日）

俄国不到一百年的时间，出现了普希金、莱蒙托夫、托尔斯泰、屠格涅夫、涅克拉索夫等一大批作家，还有一大批评论家。他们都象我们的高产作物一样，一个卫星接着一个卫星。

围扬：《在北京大学的报告》
（1959年8月3日）

搞戏剧的有个很重要的“斯基”。有人说，“打倒斯基”，这是很不对的了。这要学，人家有很重要的成就，是在世界戏剧史上唯一有体系的，根本不能打倒，也打不倒，为什么要打倒？

周扬：《在沈阳与辽宁文艺界的谈话》
（1962年7月26日）

世世上没有一个文艺批评起过象俄国十九世纪文艺批评

那样大的作用，是那么感动人，是那么的富于战斗性，……

周扬：《建设中国的马克思主义的美学》

（1958年11月22日）

要学古人，外国人，整理遗产，不要改。中西结合要多少年，要先分后合，先恋爱，再结婚。什么叫油画民族化？把外国油画学到家，画中国人的生活，就是民族化。

周扬：《在一次会上的讲话》（1956年）

中国古代的诗，就它的时代范围、题材范围和知识范围之内来看，可以说达到了最高的水平了，再高恐怕高不上去了。所以我们要向它学，要去读。

周扬：《在创作工作座谈会上的发言》

（1959年2月20日）

“五四”时代提出打倒孔家店的口号，是个革命的口号，但有片面。……不要忘记，孔家店的后院还有一个很大的仓库。那里有中国几千年的文化遗产。

周扬：《在教材编选组组长、秘书会上的讲话》（1961年5月17日）

十九世纪文学是一个高峰。文艺复兴出现高峰，十八世纪启蒙主义又是一个高峰，十九世纪文学不论在思想上，艺术上都是高峰。

周扬：《在文艺工作座谈会上的讲话》

（1961年6月16日）

十二、鼓吹“有益无害”论

戏改不要大改，有害稍改，无害不改，有些老戏很有教育意义，不要去改。剧目凡是无害的都可允许演。

刘少奇：1956年一次讲话，

取缔黄色书刊，要有东西代替，要根据有益、无害、销得掉的原则，大量印旧书。

刘少奇：《对林枫关于取缔黄色书刊的意见》
(1955年)

文艺方面的东西，我们的经验是不要只分好坏两种，而是分三种，有益的，无害的和有害的。……而假如把无害的也去掉，就僵化了。

陆定一：《在接见××文化代表团时的讲话》
(1960年2月17日)

不能排斥娱乐性的东西，……有些作品没有表现什么阶级斗争内容，但还是健康的，即所谓无害的作品：政治上无害，生活上有益。

周扬：《在文艺工作会议上的发言》
(1963年4月9日)

无害的相当多，有益的不那么多。无害的东西人民也是需要的。我们提倡有益，但不排斥无害的东西，不然艺术路子搞得很窄。轻音乐也可以听。无害的东西，也能丰富人民的精神生活。人不一定每天都听进行曲。

周扬：《在文联一次会议上的报告》
(1960年1月22日)

不要把政治标准庸俗化。可以分为：有益、无害、有害几种情况。……所说无害，就是政治上没有害处，而在生活上还有益处的。比如戏曲《游园惊梦》，山水画就是属于这一类，看了之后，在政治上没有害处，在生活上能给人一点美的享受。

周扬：《在全国文化工作会议上的总结报告》
(1959年)

十三、鼓吹“有鬼无害”论

“宣传封建不怕，几千年了，我们不是胜利了？和尚、尼姑都不禁了，还禁戏？”

刘少奇：1949年一次讲话。

现在演鬼戏，不要禁，不要一棍子打死。

陆定一：《在一次学术问题座谈会上的讲话》（1956年10月20日）

主张演鬼戏的不一定是资产阶级思想，我们不是说有鬼的作品都不好。

周扬：《在戏曲工作座谈总结会上的发言》

大家知道，神也好，鬼也好，戏剧上都是允许的。这并不是相信鬼神，共产党员都是无神论者，谁也不相信鬼。这种东西在舞台上出现时，往往是代表一种反抗精神。象李慧娘就代表了人民的愿望，死了还要报仇。

田汉：《在中央高级党校的报告》

（1963年3月11日）

“鬼比神能散发出更多的人性”，“虽是鬼魂，情感完全和人一样”，“如果是个好鬼，能鼓舞人们的斗志”。

（同上）

十四、刘少奇一伙关于“三十年代文艺”的反动言论

广泛的统一战线与广泛的领导权是分不开的一件事。抛开统一战线来谈领导权，那是完全不可想象的。……在人民阵线中的各党各派各个阶层都想建立与稳固自己的领导权。

刘少奇：《人民阵线与关门主义》（1936年6月）

文学界两个口号的问题，现在应该休战了。……我认为

“国防文学”——这个口号是不可驳倒的。

我认为：“国防文学”是作家关系间的标帜，同时也仍可以为一般原则的标帜。

陈伯达：《文学界两个口号问题应该休战》

（1936年9月16日）

“五四”以来，特别是左翼十年中的革命文艺的历史传统，我们必须继承，离开它，我们便失去了立足点。

周扬：《艺术教育的改造问题》（1942年）

应该首先肯定二个口号都有它的优点，也有它的缺点。

“国防文学”提得最早，影响很多人，各方面人士都接受，连最落后的都接受。……“国防文学”就是要保卫祖国的文学，救亡文学，很通俗，反映了当时大多数人民的要求，发生了很大的影响。缺点是不能表现阶级立场，各阶级都可以有它的国防文学。作为进步作家的口号是不够的。“民族革命战争的大众文学”，它有“革命”，有“大众”，也蛮好，有阶级规定，但一般人就不容易接受了。这两个口号应该互相配合，互相补充，不应该互相反对，互相攻击。——此外，双方都有宗派情绪，……肯定两个口号都是对的。

周扬：在《中国现代文学史纲要》讨论会上的讲话（1962年11月3日）

电影界就有人只承认解放以来的电影，不承认以前。解放前的电影也是传统，有些好片子共产党员也参加工作的。为什么一概说成资产阶级的呢？就算资产阶级吧，也有进步的，现在资产阶级已经进步到社会主义里去了。

周扬：《在美协各地分会秘书长会议上的报告》

（1956年10月11日）

“文艺创作，这需要一种才能，正象探求星际旅行需要

另一种才能一样，它并不是人人具备的。

创作，需要才能，并非人人都能成为作家。

吴雁（王昌定）：《创作需要才能》

（1959年8月号《新港》）

我不想掩饰对于这女主人公（按：赛金花）的同情，我同情她，因为在当时形形色色的奴隶里面，将她和那些能在庙堂上讲话的人们比较起来，她多少的还保留着一些人性！

夏衍：《历史与讽喻》（1936年6月）

十五、鼓吹“天才”、“灵感”论

文学艺术和其他工作不同，需要特殊的天才。

刘少奇：《对周扬、刘白羽的指示》（1956年）

1961年8月，周扬窜到天津，狂叫，“难道说创作不需要才能吗？”1964年，周扬又一次给王昌定（即吴雁）翻案，说：“我们赞成你这篇文章，创作需要才能。”

摘自天津《文艺革命》第41期

文学艺术是需要天才的。搞文学创作的人不但要有文学能力，而且要有艺术感觉。……这些人比较做行政工作和做组织工作的人需要有一些特殊的条件。

周扬：《在文艺工作座谈会上的总结发言》

（1961年）

第二部分：林彪的反动文艺言论摘录

……这样的天才，全世界几百年、中国几千年才出现一个。

引自《林彪与孔孟之道》

我的脑袋长得好，和别人的不一样，特别灵。有什么办法呢？爹妈给的么。

引自《林彪与孔孟之道》

我们同志的脑筋不是普通农民的脑筋，也不是普通工人的脑筋。他们想的是怎样搞钱，怎样搞米，油盐酱醋柴，妻子儿女。……我们的思想与他们的思想是有天壤之别的。

《在中国共产党第七次全国代表大会上的发言》

(1945年5月22日)

有些人不承认天才，这不是马克思主义。不能不承认天才。

《在中央政治局扩大会议上的讲话》

(1966年5月18日)

我还是坚持天才这个观点。

《在九届二中全会开幕会议上的讲话》

新鲜的比喻，思想的闪光，即所谓灵感，要抓住不放。要“思丝不断”，这就是使自己的思想，象密集的雨丝一样，一滴一滴连成线。深入生活，思想的火花会不断地迸发出来，成为“思想零件”。而好的思想，往往如同电光石火，稍纵即逝。因此必须抓住不放，使这些“零件”逐渐装配起来，综合成为一个完整的东西，并使之之逐步完善。

《怎样学会写文章》

文艺工作抓什么？我认为关键还是抓创作。抓创作是贯彻毛泽东文艺方针的具体措施。当方向问题没有解决的时候，要抓方向；方向问题解决了以后，除了继续坚持党的文艺方向，抓党的方针政策，学习毛泽东思想以外，具体地说要抓创作，……

《对部队文艺工作的指示》（1964年5月9日）

革命的文艺，不能只有一个标准，要有两个标准，就是要有政治标准和艺术标准。两者不是混合，而是化合。我们的艺术作品要象水一样，水是氢和氧的结合，而且结合得很好。如果只有氢，在一定条件下就会引起爆炸；如结只有氧，在一定条件下就容易使物质燃烧。氢和氧化合起来，就变成水，就能解渴，就能养人。

《对部队文艺工作的指示》（1964年5月9日）

文艺工作者搞好创作，要有过硬的功夫。就是要三过硬：学习毛主席著作过硬，深入生活过硬，练基本功过硬。

《对部队文艺工作的指示》（1964年5月9日）

搞创作的人要做到“四边”：就是要边看、边想、边写、边改。边看，不只是看，应包括边听、边做、边深入生活实践、边同群众商量等。不看就想，是空想；看而不想，就提不高，就会忘记。经过看和想，随身带着本子记下来，然后就要写，写的时候还要有理论指导，写了以后就要反复修改，多次修改。反复地看，反复地想，反复地写，反复地改，（再版时或演出后还可继续修改）经过多次反复，才能提高，才能写出好作品来。搞文艺工作一定要付出辛勤劳动，懒人是不会写出好的东西来的。灵感不是凭空而来的，没有正确的思想作指导，不去体验生活，就不能产生灵感。

《对部队文艺工作的指示》（1964年5月9日）

我们部队的文化艺术工作要行行出“状元”。“状元”是比出来的。要先在军区比，全军范围比，然后在全国比，也要争取够得上在世界范围内比的水平。通过这“四比”，我们的东西才能过硬。

《对部队文艺工作的指示》（1964年5月9日）

世界上有各种各样的文学，帝国主义修正主义是欺骗人

的，腐蚀人的；我们是使人觉悟，提高人的素质。他们的文学是麻醉品，我们的革命文学是觉悟品；他们是吃鸦片，我们是吃咖啡，鼓舞斗志。

《怎样学会写文章》

写通讯、特写或报告文学，主要是写人，写人的活思想，不能见物不见人。……要写出好的作品来，不但要接触人，还要懂得人的心理、感情，熟悉人的动作、语言。这样才能刻划出人物的性格，有力地歌颂英雄人物，才能引起读者的共鸣，引起群众的注意，起到宣传教育作用。这也是人的因素第一，活的思想第一嘛。所以平时注意接触社会上的各种人，丰富感性知识。用聊天的方式，往往可以发现很重要的问题。通过聊天，联想问题，发展思想，对写作有很大的好处。

怎样学会写文章》

“希腊、罗马的古典文化”是“两千年来世界思想的根源”。

转引自1974年3月14日《人民日报》

第三部分：孔丘的反动文艺言论摘录

【原文】

《诗》三百，一言以蔽之，曰：“思无邪”。

《论语·为政》

译：《诗经》三百篇，用一句话概括它，就是“思想没有邪恶的”。

【原文】

《关雎》，乐而不淫，哀而不伤。

《论语·八佾》

译：《关雎》这首诗，欢乐而不至于无节制，悲哀而不至于伤身体。

【原文】

小子何莫学夫《诗》？《诗》，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。

《论语·阳货》

译：你们这些学生为什么不学习《诗经》呢？学习《诗经》，可以启发和感染我们的思想感情；可以从诗中考察政治的得失；可以懂得互相商议达到团结的重要；可以引诗讽谏朝政。就近可以用其中的道理奉事父亲，及远可以用来服事君主；而且可以多知道一些鸟兽草木的名称。

【原文】

兴于《诗》，立于礼，成于乐。

《论语·泰伯》

译：启发思想在于《诗经》，立身行事在于周礼，完成奴隶主的思想教育在于古乐。

【原文】

人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？

《论语·八佾》

译：人要是离开了仁，如何能履行礼教呢？人要是离开了仁，如何能履行乐教呢？

【原文】

子谓《韶》，“尽美矣，又尽善也。”谓《武》，“尽美矣，未尽善也。”

《论语·八佾》

译：孔子评论《韶》乐时，说：“曲调美极了，内容也好极了。”评论《武》乐时，说：“曲调美极了，但是内容还不够好。”

【原文】

吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。

《论语·子罕》

译：我从卫国回到鲁国之后，就把诗歌和音乐加以整理和修正，使《雅》和《颂》的诗歌、乐曲都得到了适当的安排。

【原文】

述而不作，信而好古，窃比于我老彭。

《论语·述而》

译：传述前代旧章而不创新，深信并爱好古代的东西，我愿意自比为老彭。

【原文】

颜渊问为邦。子曰：“行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》舞，放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”

《论语·卫灵公》

译：颜渊问怎样治理国家，孔子说：“用夏朝的历法，坐殷朝的车子，戴周朝的礼帽，音乐采用舜时的《韶》舞，

排斥郑国的音乐，斥退花言巧语的人。郑国音乐（起于民间的新乐）表现太过分，有伤雅正的古乐；花言巧语的人太危险。”

【原文】

诵《诗》三百，授之以政，不达，使于四方，不能专对，虽多，亦奚以为哉？

《论语·子路》

译：能背诵《诗经》三百篇，要他办理政治，却不能通达事理；派他出使外国，又不能独立应对，背诵得再多，又有什么用呢？

【原文】

六艺于治一也。《礼》以节人，《乐》以发和，《书》以道事，《诗》以达意，《易》以神化，《春秋》以道义。
史记·滑稽列传》

译：六经在巩固统治的作用方面是一致的。《礼记》用来约束人们的行动，《乐经》用来抒发温和的情感，《尚书》用来记载历史事件，《诗经》用来表达思想意志，《周易》用来推演微妙难穷的变化，《春秋》用来宣传仁义。

【原文】

移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼。是故圣王修礼文，设庠序，陈钟鼓，天子辟雍，诸侯泮宫，所以行德化。

《说苑·修文》

译：移风易俗，再没有比音乐更好的了；要天下太平，再没有比礼教更好的了。所以古代圣王制礼作乐，设

立学校，陈设钟鼓（乐器），天子有自己的大学，诸侯也有自己的大学，用这些东西来进行宣传教育。

【原文】

哀公命席。孔子待坐，曰：“……言谈者，仁之文也；歌乐者，仁之和也。……”

《孔子家语·儒行》

译：鲁哀公请孔子坐。孔子陪坐，说：“……言语谈吐，是仁的外在表现；诗歌音乐，是和仁相呼应的。……”

【原文】

子路鼓琴，孔子闻之，谓冉有曰：“甚矣，由之不才也！夫先王之制音也，奏中声以为节，流入于南，不归于北。夫南者生育之乡，北者杀伐之城。故君子之音，温柔居中，以养生育之气。忧愁之感不加于心也，暴厉之动不在于体也。夫然者，乃所谓治安之风也。小人之音则不然，充丽微末，以象杀伐之气。中和之感不载于心，温和之动不存于体。夫然者，乃所以为乱之风。……由今也匹夫之徒，曾无意于先王之制而习亡国之声，岂能保其六七尺之体哉！”

《孔子家语·辨乐》

译：子路弹琴，孔子听到琴声，对冉有说：“仲由太不成材了！先王制作乐曲，演奏中正和平之音来节制，风格接近南方，与北方不同。南方是和平生育之乡，北方是杀伐之地。所以君子的音乐，温柔敦厚而又中正和平，用这种音乐来养生育性，内心没有忧愁之感，自身没有超越礼制的粗暴行动。这就是所谓太平盛世的风气。小人的音乐则不是这样，声音高而尖，表现杀伐的气氛，内心没有中正和平的感觉，

52) 身上没有温和的举动。这就是所谓乱世的风气。……现在仲
仲由也是小人之徒，从不留心学习先王的传统，而去学习亡
国之音，这岂能保住自身呢！”

【原文】

入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，《诗》教也；……

《礼记·经解》

译： 到一个国家，它的教化可以知道。这个国家的人温柔敦厚，就是《诗经》的教化；……

【原文】

恶紫之夺朱也，恶郑声之乱

家者。

《论语·阳货》

译： 可恶的是紫色（杂色）；可
恶的是郑国的乐曲扰乱了雅正的
与言利口的
人颠覆了国家。

【原文】

子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮’何谓也？”子曰：“绘事后素。”曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也！始可与言《诗》已矣。”

《论语·八佾》

译： 子夏问：“‘美丽的脸上笑得多么妙啊，黑白分明的眼珠转得多动人啊，素白的底子好绘彩画啊。’这三句诗的含意是什么？”孔子说：“绘彩画后面要有素夺的底色。”子夏问：“这是不是说立身行事也要用礼去做基础呢？”孔子说：“启发我的是卜商啊！现在可以同你谈《诗经》了。”