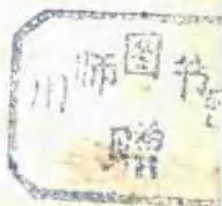


403723

7  
0-11  
62247

# 文艺名词解释

四川师范学院  
中文系文艺理论教研组  
编



# 文艺名词解释

四川师范学院中文系文艺理论教研组编

1973年3月

# 毛主席语录

思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。

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。

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。

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。

# 说 明

为帮助工农兵学员学好马列、毛泽东文艺思想，适应中学语文教学的需要，我们编了这本资料。在编写过程中，参考并采用了部分辞书、文艺论著和近年报刊上的材料。为节省篇幅，恕不一一说明。限于编者水平，定有不少疏漏和错误，请同志们批评指正。

1972年11月

# 目 录

## 第一部分 常用政治、经济、哲学和历史名词

世界观	3	多元论	31
辩证唯物主义	5	折衷主义	31
存在与思维	6	相对主义	32
唯物论的反映论	8	诡辩	33
认识过程的两个飞跃	10	实用主义	34
历史唯物主义	13	世界主义	35
生产方式	16	修正主义	36
生产力与生产关系	16	“合二为一”论	38
社会形态	18	“综合经济基础”论	40
上层建筑与经济基础	19	“道德继承”论	41
意识形态	21	无政府主义	43
唯心论的先验论	22	“唯生产力”论	45
经验主义	24	第一国际	47
机械唯物论	25	第二国际	48
形而上学	26	第三国际	49
一元论	28	乌托邦	50
二元论	29		

## 第二部分 无产阶级文艺的方针、政策和艺术实践经验

工农兵方向	55	普及与提高相结合	58
-------	----	----------	----

古为今用,洋为中用	61	创作原则	74
百花齐放,推陈出新	63	“三结合”文艺创作组	75
百花齐放,百家争鸣	64	无产阶级的英雄形象	77
文艺批评	66	转变人物	79
社会主义现实主义	70	革命现代戏折子戏	79
革命现实主义和革命浪漫主义相结合	71	群众业余文艺活动	81
“三突出”的无产阶级		故事会	83

### 第三部分 中国现代文艺思想斗争史

买办文化	87	延安文艺座谈会	111
新月派	88	毛主席看了《逼上梁山》	
“第三种人”	89	以后写给延安平剧	
“自由人”	91	院的信	115
文化“围剿”	91	对反动电影《武训传》	
中国左翼作家联盟	93	的批判	117
中国文艺家协会	95	对《〈红楼梦〉研究》	
“三十年代文艺”	95	和胡适反动思想的	
“四条汉子”	97	批判	122
国防文学	102	反对胡风反革命集团的	
民族革命战争的大众文		斗争	126
学	104	文艺界的反右派斗争	130
《赛金花》	106	毛主席关于文学艺术的	
汉奸文艺	108	两个批示	134
民族虚无主义	109	“文艺八条”	139

京剧革命 .....	142	“家村”的批判 .....	146
对《海瑞罢官》和“三			

#### 第四部分 文艺黑论点及其批判

“写真实”论 .....	153	“共鸣”论 .....	177
“现实主义广阔的道 路”论 .....	155	“为艺术而艺术” .....	178
“现实主义深化”论 .....	158	“全民文艺”论 .....	179
反“题材决定”论 .....	160	“创作自由”论 .....	183
“中间人物”论 .....	162	“辩证唯物论的创作方 法” .....	185
反“火药味”论 .....	165	“创作灵感”论 .....	187
“时代精神汇合”论 .....	166	“艺术良心”论 .....	188
“离经叛道”论 .....	168	“无冲突”论 .....	190
人性论 .....	169	“有益无害”论 .....	192
“人类之爱” .....	172	“有鬼无害”论 .....	193
“人的文学” .....	174		

#### 第五部分 文艺的一般原理

文艺思想 .....	197	综合艺术 .....	202
文学 .....	198	舞台艺术 .....	202
艺术 .....	199	阶级性 .....	202
文艺 .....	200	党性 .....	204
语言艺术 .....	200	倾向性 .....	208
造型艺术 .....	201	思想性 .....	209
表演艺术 .....	201	艺术性 .....	210

民族形式 .....	211	典型环境 .....	218
民族化 .....	213	典型性格 .....	219
群众化 .....	213	个性与共性 .....	220
形象 .....	214	艺术概括 .....	221
形象化 .....	215	典型化 .....	222
典型 .....	216	个性化 .....	223
典型性 .....	217	类型 .....	224

## 第六部分 创作方法、风格和流派

文学艺术传统 .....	227	自然主义 .....	237
文艺遗产 .....	227	批判现实主义 .....	238
古典文学 .....	228	神秘主义 .....	240
创作方法 .....	228	唯美主义 .....	240
文艺思潮 .....	229	抽象艺术 .....	241
文艺流派 .....	230	超现实主义 .....	242
艺术风格 .....	231	形式主义 .....	242
文风 .....	232	文艺复兴 .....	243
现实主义 .....	233	人道主义 .....	245
浪漫主义 .....	235	启蒙运动 .....	249
古典主义 .....	236	市民文学 .....	250

## 第七部分 文学作品的构成因素和表现方法

文学作品的内容和形式 .....	253	题材 .....	256
素材 .....	255	主题 .....	257
		人物 .....	258



主人公(主角) .....	258	过场 .....	271
模特儿(原型) .....	259	静场 .....	272
人物肖像 .....	260	净场 .....	272
故事 .....	261	背景 .....	273
情节 .....	261	文学语言 .....	274
非情节因素 .....	262	艺术构思 .....	276
场面 .....	262	艺术手法 .....	276
细节 .....	263	艺术技巧 .....	277
冲突 .....	264	虚构 .....	277
线索 .....	265	夸张 .....	278
序幕 .....	266	叙述 .....	279
高潮 .....	267	描写 .....	280
结局 .....	267	心理描写 .....	280
尾声 .....	267	白描 .....	281
结构 .....	268	抒情 .....	281
舞台指示 .....	269	意境 .....	283
幕与场 .....	270		

## 第八部分 文学作品的体裁和样式

体裁 .....	287	史诗 .....	293
诗歌 .....	288	小说 .....	294
韵律 .....	289	小小说 .....	295
格律诗 .....	291	科学幻想小说 .....	296
自由诗 .....	291	戏剧 .....	297
散文诗 .....	292	文学剧本 .....	298
抒情诗 .....	292	脚本 .....	299
叙事诗 .....	293	悲剧 .....	299

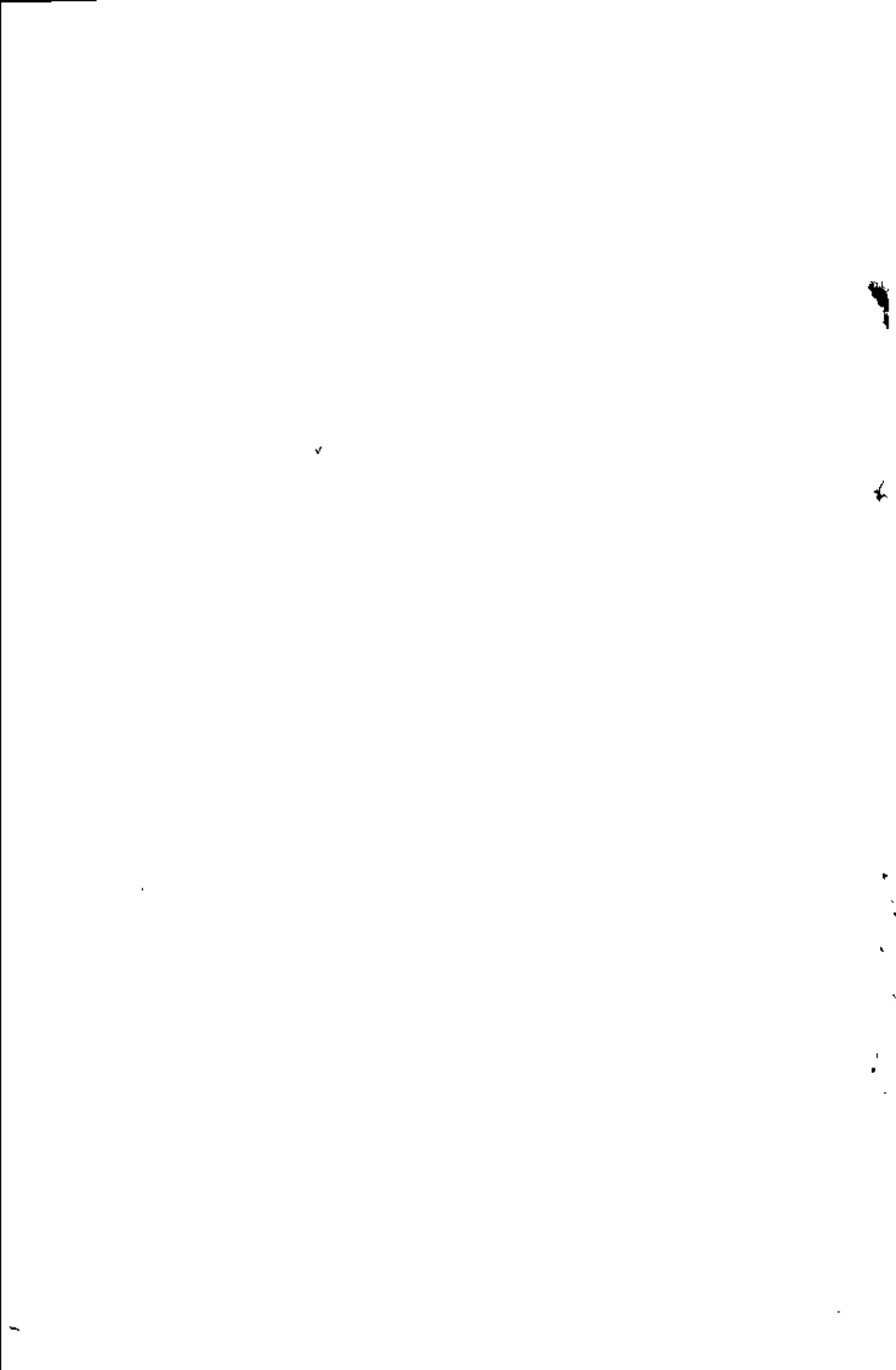
喜剧 .....	300	特写 .....	310
正剧 .....	301	速写 .....	311
现代戏 .....	301	革命小故事 .....	312
历史剧 .....	302	杂文 .....	312
传统戏 .....	302	小品文 .....	314
地方戏曲 .....	303	随笔 .....	315
京剧 .....	304	传记 .....	315
川剧 .....	305	回忆录 .....	316
话剧 .....	305	游记 .....	317
歌剧 .....	306	民间文学 .....	317
秧歌剧 .....	306	神话 .....	318
舞剧 .....	307	传说 .....	319
芭蕾舞剧 .....	307	寓言 .....	320
活报剧 .....	308	民歌 .....	320
散文 .....	308	歌谣 .....	321
报告文学 .....	309	曲艺 .....	322
通讯 .....	309		

### 第九部分 其他

科学教育影片 .....	325	画外音 .....	329
斯坦尼斯拉夫斯基		舞台调度 .....	330
“体系” .....	326	暗转 .....	330
裴多菲俱乐部 .....	327	画面 .....	331
蒙太奇 .....	328	诗学 .....	331
特写镜头 .....	328	美学 .....	332
淡入淡出 .....	329	组诗 .....	333
化出化入 .....	329	三部曲 .....	334

# 第一部分

常用政治、经济、哲学  
和历史名詞



## 世 界 观

又称宇宙观。它是人们对于世界（自然、社会和思维活动）的总的看法。人们在社会实践过程中，逐渐形成了对于世界本质，客观存在与人的思维活动之间的关系，以及事物发展的一般规律等问题的基本观点。这是世界观的基本内容。世界观的核心，是对物质与意识、存在与思维之间的关系的看法。唯物主义认为物质与存在是第一性的，意识与思维是第二性的；唯心主义则相反，认为意识与思维是第一性的，而物质与存在是第二性的。由于世界观上的这种根本分歧，形成了哲学史上唯物主义和唯心主义的两军对垒。唯物主义与唯心主义的对立和斗争又往往同辩证法与形而上学的对立和斗争交织在一起。

世界观是自然和社会存在在人们头脑中反映的产物，为生产水平和人们的阶级地位所决定。哲学史上唯物主义与唯心主义、辩证法与形而上学及各种唯心主义派别之间的斗争，归根到底总是反映着政治上的阶级斗争和路线斗争，总是为一定阶级的政治路线服务的。历史上进步的阶级要反对反动统治阶级的压迫，就运用唯物主义和辩证法，作为革命的批判的武器；而唯心主义和形而上学，通常是反动阶级用来欺骗和奴役人民群众的反革命舆论工具。唯物主义和辩证法也就在这种斗争中得到发展。

世界观是人们对于世界的规律性的认识，它指导人们的实践。各个阶级都要按照自己的世界观来改造世界。先进阶级的世界观总是起着推动世界历史前进的革命作用，落后的、反动阶级的世界观则总是阻碍世界历史的发展。在现代，就世界观来说，基本上只有两家，就是无产阶级一家，资产阶级一家；“无产阶级要按照自己的世界观改造世界，资产阶级也要按照自己的世界观改造世界。”（毛主席：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）马克思列宁主义的辩证唯物主义和历史唯物主义，就是历史上最先进的阶级——无产阶级的世界观。这个历史上最革命、最科学的世界观，这个“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》），乃是无产阶级认识世界、改造世界的强大的思想武器。

“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。”世界观是制定政治路线和政策策略的理论基础。党内两条路线的斗争，归根结底是两种世界观的斗争。文学艺术都是从属于一定的阶级和一定的政治路线的，是各个阶级按照自己的世界观改造世界的一种工具。因此，我们必须在学习马克思主义、列宁主义、毛泽东思想和学习社会的过程中，与工农兵相结合，自觉地刻苦地改造世界观。只有这样，才能正确理解和执行毛主席的革命路线，按照无产阶级先锋队的面貌改造世界，改造文艺。

## 辩证唯物主义

是马克思主义的世界观和方法论。它对于自然界、人类社会和思维的一般规律的见解和认识，既是唯物的，又是辩证的，是唯物主义与辩证法相互贯通、有机结合的一种统一的、完整的世界观，因此叫辩证唯物主义。

对于世界的本质、物质与精神的关系这个哲学的基本问题，辩证唯物主义的回答是：世界在本质上是物质的，物质是第一性的，精神是第二性的，人的意识是客观存在的物质世界的反映，客观世界是可以为人们所认识的；同时，精神对于物质又具有反作用。这些基本观点，既彻底地反对了唯心主义，又同一切旧唯物主义划清了界限。

对于世界上事物之间的关系和发展规律的问题，辩证唯物主义的回答是：世界上的一切事物都是互相联系、发展变化的；事物内部都存在着各自的矛盾性，都是一分为二的；事物内部的矛盾斗争是事物发展变化的根本原因。这些观点，彻底地反对了形而上学。它把旧的唯心主义的辩证法颠倒过来，使它同唯物主义统一起来了。

辩证唯物主义是马克思和恩格斯批判地研究了以往哲学所创造的全部精华，在当时工人运动和科学实践的基础上，于十九世纪四十年代创立的。这是哲学史上的一个伟大革命。它给无产阶级指明了摆脱精神奴役的出路，成为无产阶级认识世界、改造世界的强大思想武器。在同形形色色的机会主义

的斗争中，列宁、斯大林和毛主席继承、捍卫和发展了马克思主义的辩证唯物主义。

毛主席在《实践论》中明确指出：“马克思主义的哲学辩证唯物论有两个最显著的特点：一个是它的阶级性，公然申明辩证唯物论是为无产阶级服务的；再一个是它的实践性，强调理论对于实践的依赖关系，理论的基础是实践，又反过来为实践服务。”

辩证唯物主义是马克思列宁主义政党制定自己的路线、方针、政策和策略的理论基础。马克思主义发展的历史证明，一切新老修正主义者，为了改变无产阶级的革命路线，总是疯狂地攻击、歪曲和阉割辩证唯物主义的基本原理。刘少奇一类骗子也是如此。我们一定要用辩证唯物主义的世界观武装头脑，分清什么是唯物主义，什么是唯心主义，什么是辩证法，什么是形而上学，分清什么是正确路线，什么是错误路线，增强识别真假马克思主义的能力。

## 存 在 与 思 维

存在，是指不依赖于人的意识的客观外界的各种事物。思维，是指人使用概念、判断、推理等形式对客观世界的认识。毛主席指出：“认识的真正任务在于经过感觉而到达于思维，……即到达于论理的认识。”（《实践论》）可见，思维是在感性认识的基础上进行的，是认识的高级阶段。人们只有经过思维，才能认识客观事物的规律性。



思维与存在的关系，也就是精神与物质，认识与实践的关系。辩证唯物主义认为，存在和物质是第一性的，思维和精神是第二性的，思维是物质长期发展到一定阶段上的产物，是高度发展的物质——人脑对客观物质世界的反映。辩证唯物主义又认为，“一切矛盾着的东西、互相联系着，不但在一定条件之下共处于一个统一体中，而且在一定条件之下互相转化，这就是矛盾的同性的全部意义。”（毛主席：《矛盾论》）因此，思维与存在，即精神与物质，作为一对矛盾的两个矛盾着的方面，它们既在一定条件下互相依存，又在一定条件下互相转化，两者是有同一性的。就是说，一方面，存在决定意识，物质变成精神；另一方面，思维又反作用于存在，精神变成物质。这就是思维与存在，精神与物质的对立统一的辩证关系。正如毛主席指出的：“人们的社会存在，决定人们的思想。而代表先进阶级的正确思想，一旦被群众掌握，就会变成改造社会、改造世界的物质力量。”（《人的正确思想是从哪里来的？》）

马克思主义的敌人总是疯狂地攻击和歪曲思维与存在的关系的这些基本原理。叛徒杨献珍在1958年抛出所谓思维与存在无同一性的谬论，正是为刘少奇的资产阶级司令部恶毒攻击三面红旗提供理论依据。当时，刘少奇、彭德怀一伙狂叫三面红旗“太夸大了主观能动作用”，是“主观唯心主义”。杨献珍紧密配合，污蔑思维与存在的同一性是“唯心主义”，否认思维与存在在一定条件下的相互转化。很明显，他们的罪恶目的，归根结底就是反对用马列主义、毛泽东思想武装群众，反对用马列主义、毛泽东思想能动地改造世

界。1963年，毛主席写了《人的正确思想是从哪里来的？》这篇著名论文，精辟地阐明了“物质可以变成精神，精神可以变成物质”的伟大真理，明确地揭示了存在与思维的辩证关系，对思维与存在的同一性问题上的斗争作了科学的总结。

## 唯物论的反映论

是马克思主义的认识论，是同唯心主义的认识论即先验论相对立的认识论。

人的认识是从哪里来的？它的形成过程是怎样的？唯物主义和唯心主义对这些关于认识的基本问题的回答是绝然不同的，这就形成了两种绝然不同的认识论，也就是两条根本对立的认识路线。认识论上两条路线的争论，总是跟谁是历史的创造者，应当由谁来掌握国家和世界的命运这个历史观上的争论密切联系在一起的。这些争论，归根结底反映着各个时期激烈的阶级斗争。

毛主席指出：“人的正确思想是从哪里来的？是从天上掉下来的吗？不是。是自己头脑里固有的吗？不是。人的正确思想，只能从社会实践中来，只能从社会的生产斗争、阶级斗争和科学实验这三项实践中来。”（《人的正确思想是从哪里来的？》）这段话概括了两种认识论的对立和斗争。

列宁的《唯物主义和经验批判主义》，毛主席的《实践论》和《人的正确思想是从哪里来的？》等光辉著作，都系统

地、透辟地阐述了唯物论的反映论的基本原理。

唯物论的反映论认为，客观物质世界是不依赖于人们的主观意志而存在的，但它又是可以被人们认识的；认识，无论感性认识还是理性认识，都来源于实践，都是客观物质世界在人的头脑中的反映（反映论的名称就是这样来的）。

**“实践的观点是辩证唯物论的认识论之第一的和基本的观点。”“通过实践而发现真理，又通过实践而证实真理和发展真理。从感性认识而能动地发展到理性认识，又从理性认识而能动地指导革命实践，改造主观世界和客观世界。实践、认识、再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷，而实践和认识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度。这就是辩证唯物论的全部认识论”（毛主席：《实践论》）。**

可见，唯物论的反映论这种辩证唯物主义的认识论，既反对了把认识看作先于物质、先于感觉而存在的唯心论的“先验论”，又反对了那种认为客观世界不可能为人们所认识的唯心主义的“不可知论”。同时还同把认识对于客观物质世界的反映看成是一个消极的、被动的过程的旧唯物主义划清了界限，指出人的认识运动过程是一个充满着矛盾斗争的能动的、辩证发展过程。

马克思主义的认识论，是无产阶级革命政党制定战略策略的指针，是使无产阶级革命政党联系群众联系实际，永远立于不败之地的思想、认识路线。马克思主义的认识论认为，人的知识才能是在实践中获得的，人民群众的生产斗争和阶级斗争是历史发展的真正动力，无产阶级政党要领导

革命取得胜利，必须同群众的实际斗争保持密切的联系。马克思主义的敌人拚命反对这条唯一正确的思想、认识路线。刘少奇一类骗子长期以来大肆鼓吹认识先于实践、天才高于群众的唯心论的先验论的反动观点，其目的，是要引导我党脱离实际，脱离群众，好让那些资产阶级野心家、阴谋家以“天才”的资格篡夺党和国家的领导权，实行资产阶级专政。我们应该在批修整风的过程中彻底批判刘少奇一类骗子的先验论，逐步掌握马克思主义的认识论。

辩证唯物论的反映论，是毛主席无产阶级革命文艺路线的哲学基础。毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》一开始就指出：“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。”毛主席正是运用唯物论的反映论这个马克思主义的能动的认识论的基本原理，解决了无产阶级文艺运动中的一系列重大问题，制定了一整套无产阶级的文艺路线、方针和政策，彻底揭露和批判了王明、刘少奇、周扬一类骗子所贩卖的资产阶级文艺理论的唯心主义的反动实质。革命的文艺工作者，只有用辩证唯物论的反映论武装自己，才能更好地贯彻执行毛主席的无产阶级革命文艺路线。

## 认识过程的两个飞跃

毛主席在《实践论》和《人的正确思想是从哪里来的？》等光辉著作中，精辟地阐明了认识过程的两个飞跃以及它们

的关系。

毛主席指出：“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，由认识到实践这样多次的反复，才能够完成。”毛主席讲的由物质到精神，再从精神到物质，即从实践到认识，再从认识到实践，这就是认识过程的两个飞跃。

人们在生产斗争、阶级斗争和科学实验这三项社会实践中，客观外界的现象通过人的感觉器官直接反映到人的头脑中来，开始有了感性认识。感性认识的材料积累多了，经过思考作用，将丰富的感觉材料加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作功夫，从中找出本质的即带普遍性、规律性的东西，就形成了概念，上升到理性认识。这就是认识过程的第一个飞跃，即由实践到认识，由物质到精神的飞跃。“这是整个认识过程的第一个阶段，即由客观物质到主观精神的阶段，由存在到思想的阶段。”

人们经过认识过程的第一个飞跃得到的认识，是否正确地反映了客观外界的规律，还是没有证明的，还不能确定是否正确，“然后又有认识过程的第二个阶段，即由精神到物质的阶段，由思想到存在的阶段”。（以上见《人的正确思想是从哪里来的？》）这个阶段，就是把前一个阶段得到的认识放到实践中去，检验得到的理性认识是否正确，并完善和发展这种理性认识。人们的认识经过实践的考验，又会产生一个飞跃。这就是认识过程的第二个飞跃，即由认识到实践，由精神到物质的飞跃。

“认识的能动作用，不但表现于从感性的认识到理性的

**认识之能动的飞跃，更重要的还须表现于从理性的认识到革命的实践这一个飞跃。”**（《实践论》）就是说，认识过程的第二个飞跃，比起第一个飞跃来，意义更加伟大，更加深刻。这不仅因为第一个飞跃所得到的认识必须经过第二个飞跃在实践中检验并进一步发展和完善，才能逐步达到越来越正确的认识；还因为无产阶级和革命人民认识世界的目的，只是为了改造世界。只有经过第二个飞跃，把第一个飞跃所得到的认识用来指导革命实践，能动地改造世界，才能达到革命的目的。否则，这样的认识就毫无意义。

两个飞跃是整个认识过程中既有区别又互相联系的两个阶段，它们统一在实践的基础上。刘少奇一类骗子把这两个阶段割裂开来，把它们分裂成为毫不相干，彼此独立的两个过程，说什么“从思想的形成过程来说，是从客观到主观，从实际到思想。从办事情的过程来说，倒过来，是从主观到客观，从思想到实际”。讲认识来源时抽掉实践基础，讲实践时又否认认识客观规律的重要性。这同辩证唯物论的认识论的两个飞跃根本不是一回事，而是十足的主观唯心主义的货色。

两个飞跃这个辩证唯物论的认识论的重要原理，是关于认识过程的唯一正确的观点。无产阶级和革命人民自觉掌握了这一认识论的真理，就可以能动地认识世界，改造世界。文艺工作者也必须自觉地用它来指导自己的创作实践。江青同志亲自培育革命样板戏，千锤百炼，精益求精，使之成为巩固无产阶级专政的有力武器的过程，就是实践两个飞跃这一原理的生动范例。我们只要遵循毛主席的教导，学习和掌握辩证唯物论的认识论、努力实践，善于调查研究，认真总

总结经验，就能在认识世界、改造世界的斗争中取得一个又一个的胜利。

## 历史唯物主义

又称唯物主义历史观，即唯物史观。这个无产阶级的历史观，是马克思主义关于人类社会发展的最一般规律的科学，<sup>37</sup>同辩证唯物主义都是马克思主义哲学的不可分割的部分。它是无产阶级政党制定路线、方针、政策和策略的理论基础。

在马克思主义以前，人们对于人类社会历史的见解基本上都是唯心的和形而上学的，历史唯心主义在社会历史领域中占着统治地位。这种唯心史观，把社会历史看做是依精神力量为转移的，从人们的思想动机、卓越人物的意志或某种超自然的神秘力量来解释社会历史的发展，掩盖历史发展的客观规律，代表着剥削阶级的利益。到了伴随着生产力的巨大发展而出现近代无产阶级的时候，马克思、恩格斯在无产阶级阶级斗争的基础上，把辩证唯物主义的基本原理运用于社会历史领域中，彻底地发挥了唯物主义和辩证法，创立了历史唯物主义。

历史唯物主义认为：社会历史的发展，有着自身所固有的、不以人们主观意志为转移的客观规律；物质生活的生产方式，决定社会生活、政治生活和精神生活的一般过程；不是社会意识决定社会存在，而是社会存在决定社会意识，社会意识又反作用于社会存在；社会的发展主要是由社会内部

矛盾的发展所推动的，生产关系和生产力之间的矛盾，上层建筑和经济基础之间的矛盾，是推动一切社会发展的基本矛盾。在阶级社会中，社会发展的基本矛盾表现为阶级的对抗和冲突，表现为激烈的阶级斗争；阶级斗争是阶级社会发展的动力。而阶级斗争必然要集中地表现为夺取国家政权的斗争，表现为社会革命。正如毛主席所说：“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》）这些原理不仅有别于历史唯心主义，并且同旧唯物主义对于社会历史的解释划清了界限。

在同新老修正主义进行的尖锐斗争中，马克思主义的历史唯物主义明确指出：社会阶级矛盾和阶级斗争的发展，必然导致无产阶级革命和无产阶级专政。“社会主义制度终究要代替资本主义制度，这是一个不以人们自己的意志为转移的客观规律。不管反动派怎样企图阻止历史车轮的前进，革命或迟或早总会发生，并且将必然取得胜利。”（毛主席：《在苏联最高苏维埃庆祝伟大的十月社会主义革命四十周年会议上的讲话》）在社会主义制度下，在由资本主义过渡到共产主义的整个无产阶级专政的历史时期，继续存在着阶级、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。这些斗争通过敌我矛盾和人民内部矛盾表现出来。这些矛盾的发展和解决，仍然是推动社会前进的动力。因此，必须坚持在无产阶级专政下的继续革命，不断地解决这些矛盾。



：“是英雄创造历史，还是奴隶们创造历史”，这是历史唯物主义同历史唯心主义的根本分歧之一。历史唯物主义认为，社会发展的历史是人民群众实践活动的历史，人民群众不仅是社会的物质财富和精神财富的创造者，而且是社会变革的决定力量。“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”（毛主席：《论联合政府》）对于个人在历史上的作用，历史唯物主义从来就是充分肯定的。它认为，杰出的个人，即英雄人物，只能从人民革命斗争中涌现出来。他们只有代表人民群众的利益，符合历史发展的方向，同人民群众站在一起，才能推动历史前进。这些英雄人物的出现，正是人民群众创造历史的一种表现。特别是无产阶级政党和领袖的出现，对于人民群众创造历史的进程，有极大的推动作用。坚持人民群众是历史的创造者的原理，就必须坚持党的领导。

列宁说：“马克思的历史唯物主义是科学思想中的最大成果。”（《马克思主义的三个来源和三个组成部分》）它用社会发展的科学理论和认识社会、改造社会的科学方法武装了无产阶级和广大革命人民，是我们认识历史发展的总趋势，明确自己的历史使命，自觉掌握历史进程，进行革命斗争，推动历史前进的强大思想武器。它因此遭到一切剥削阶级以及他们在共产党内的代理人的疯狂攻击和恶毒歪曲。它也一直是在形形色色的唯心主义、修正主义的反动历史观的激烈斗争中不断发展的。

刘少奇一类骗子妄图扭转历史的车轮，把历史的客观进程纳入他们的“计划”，便大肆鼓吹历史唯心主义。什么“人性论”，什么“阶级斗争熄灭”论，什么“英雄创造历

史”的“天才史观”，什么“英雄和奴隶共同创造历史”的二元唯心史观，什么“群众落后”论和群众运动“天然合理”论，等等，都是对历史唯物主义的彻底背叛。我们必须认真看书学习，分清什么是唯物史观，什么是唯心史观，彻底批判剥削阶级的唯心史观，进一步提高执行毛主席革命路线的自觉性，把社会主义革命进行到底，推动历史的车轮不断前进。

## 生产方式

生产方式，即物质资料的生产方式。它是人类社会生活所必需的物质资料的谋得方式，是社会生活的基础和社会发展的决定力量。生产方式包括生产力与生产关系两个方面。参看“生产力与生产关系”。

## 生产力与生产关系

生产力，又称“社会生产力”。人们征服自然界的能力，就叫生产力。它是由劳动者和以生产工具为主的生产资料两个因素构成的。生产工具是社会生产力发展水平的客观尺度，是人类改造自然能力的物质标志。但这些工具是由劳动者创造、掌握和使用的，因此，劳动者是生产力中起主导的、决定作用的因素。

生产关系是指人们为了进行生产，在生产过程中彼此之

间发生的一定的社会关系。它包括：第一，生产资料所有制形式；第二，不同社会集团在生产中的地位和相互关系；第三，产品的分配形式。其中，生产资料的所有制形式，是生产关系的基础，它决定生产关系的性质。在阶级社会里，生产关系就是阶级关系。人类社会迄今为止，经历了五种基本的生产关系：原始公社制，奴隶制，封建制，资本主义和社会主义。今后还有共产主义的生产关系。

生产力和生产关系之间的关系是对立统一的辩证关系。

生产力决定生产关系。生产力“一般地表现为主要的决定的作用”。有什么样的生产力，就要求什么样的生产关系与它相适应。人类社会出现过的生产关系，即各种社会的经济制度，都是同该制度发展的一定的生产力水平相适应的。生产力是生产中最革命的最活跃的因素，随着生产力的发展，生产关系也要随之发生变革。生产关系一定要适合生产力的发展，这是人类社会发展中不以人们主观意志为转移的客观规律。谁不承认这一点，谁就不是唯物论者。

同时，生产关系又反作用于生产力。一定的生产关系在生产力的基础上一经产生，便对生产力起着巨大的作用。当着生产关系适合生产力时，就促进生产力的发展。例如，社会主义的生产关系，它容许生产力以资本主义社会所没有的速度向前发展，生产不断扩大，显示了适合生产力性质的新的社会制度的无比优越性。相反，当着生产关系不适合生产力时，就阻碍生产力的发展。资本主义世界反复出现经济危机和政治危机，就说明了资本主义生产关系严重地阻碍着生产力的发展。资本主义制度被社会主义制度所代替，是不可避免

的。历史事实说明，社会生产力的大发展，总是出现在新的生产关系建立之后。只有改变生产关系，才能进一步发展生产力，这是社会发展的一般规律。可见，“**当着不变更生产关系，生产力就不能发展的时候，生产关系的变更就起了主要的决定的作用。**”（毛主席：《矛盾论》）谁不承认这一点，谁就是机械唯物论者，就会陷入反动的“唯生产力”论的泥坑。

生产力和生产关系的矛盾，是社会的基本矛盾之一。在奴隶社会，封建社会和资本主义社会中，这种矛盾表现为敌对的阶级之间的对抗冲突。代表新生产力的阶级通过社会革命用暴力摧毁代表旧生产关系的反动阶级的统治，才能解决二者间的矛盾。在社会主义制度下，生产关系和生产力之间存在着“**又相适应又相矛盾**”的情况，但是这种矛盾不具有对抗性质。它可以通过贯彻党的正确路线和政策，及时加以调整，不断改革生产关系某些环节上的缺陷，从而促使生产力进一步发展。

## 社会形态

亦称社会经济形态，是人类社会的一定历史发展阶段上，以一定生产关系的总和为基础和特征的社会，是经济基础和建立在这个基础上的上层建筑的具体的、历史的统一。马克思指出：“**各个人借以进行生产的社会关系，即社会生产关系，是随着物质生产资料、生产力的变化和发展而变化 and 改变的。生产关系总合起来就构成为所谓社会关系，构成为所谓社会，并且是构成为一个处于一定历史发展**

**阶段上的社会，具有独特的特征的社会。”（《雇佣劳动与资本》）**

迄今为止，人类社会已经历了五种基本的社会形态，即原始公社制社会、奴隶社会、封建社会、资本主义社会和社会主义社会。每一种社会形态，都有它特定的经济基础和特定的上层建筑。任何经济基础以及同它相适应的上层建筑，都有其产生、发展和灭亡的历史，一切社会形态都不是永恒的。同时，在五种社会形态中，除原始公社制社会外，其余都以阶级的相互对立和斗争为其特征。所以恩格斯说：“**随着这种原始公社的解体，社会开始分裂为各个独特的、终于彼此对立的阶级**”（在《共产党宣言》1888年英文版上加的注）。

## 上层建筑与经济基础

上层建筑是指建立在经济基础之上的政治、法律等制度和与之相适应的政治、法律、道德、哲学、艺术、宗教等意识形态。经济基础，就是一定社会的生产关系的各个方面的总和。马克思说：“**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式与之相适应的现实基础。**”（《〈政治经济学批判〉序言》）

有什么样的经济基础就有什么样的上层建筑，上层建筑

是由经济基础决定的，但反过来又作用于经济基础。旧的上层建筑反映和代表着旧的经济基础的利益要求，竭力维护旧的生产关系，反对新的生产关系，对新的生产关系起着阻碍和破坏的作用。因此要使新的生产关系建立起来，就必须在上层建筑领域内进行革命，用暴力打破陈旧的政治上层建筑，夺取政权。

对立统一规律是宇宙的根本规律。在社会主义社会中，上层建筑与经济基础之间是又相适应又相矛盾的。我国是无产阶级专政的国家，以马克思主义、列宁主义、毛泽东思想为我们一切工作的指导思想，“**这些上层建筑对于我国社会主义改造的胜利和社会主义劳动组织的建立起了积极的推动作用，它是和社会主义的经济基础即社会主义的生产关系相适应的**”。但是，在上层建筑中，由于资产阶级意识形态的存在，国家制度中某些环节上缺陷的存在，又是和社会主义的经济基础相矛盾的。这个矛盾“**可以经过社会主义制度本身，不断地得到解决**”（以上见毛主席，《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）。

在社会主义社会中，上层建筑与经济基础、生产关系与生产力之间的矛盾仍然集中地表现为阶级斗争。毛主席为我们党制定的整个社会主义历史阶段的基本路线，指出了在社会主义时期还存在着阶级、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，并为解决这些矛盾制定了总路线和总政策。要使上层建筑适应经济基础，为它服务，要使生产关系适应生产力的不断发展，单有在生产资料所有制上的社会主义革命，是不够

的，并且是不巩固的。我们必须坚持在无产阶级专政下的继续革命，“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。”无产阶级文化大革命是继续革命的最好形式，它粉碎了刘少奇一类骗子复辟资本主义的阴谋，对巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟，建设社会主义，是完全必要的，非常及时的。

## 意识形态

即社会意识形态，也叫观念形态或思想形式。

社会意识，是社会存在（社会物质生活条件的总和）的反映，是人们对于自己周围环境、社会关系、社会过程的认识。社会意识的形式，是多种多样的，其中包括政治思想，法权思想，道德、哲学、艺术、宗教等形式。

意识形态是上层建筑的重要组成部分。“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是，它们又都互相影响并对经济基础发生影响。”（恩格斯：《致符·博尔吉乌斯》）随着经济基础的变化，意识形态也或快或慢地发生变化。但它又具有相对的独立性，当经济基础改变后，反映该基础的意识形态在相当长的时间内还有一定的影响。

在阶级社会里，各种意识形态都具有鲜明的阶级性，都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。超阶级、超政治的意识形态实际上是并不存在的。统治阶级的意识形态和

被统治阶级的意识形态是根本对立的。在意识形态领域里，无产阶级和资产阶级不能和平共处，不能搞“合二而一”，只能“灭资兴无”，对资产阶级实行全面的专政。资产阶级的理论家和刘少奇一类骗子，极力把意识形态说成是“全民的”超阶级的、超党派的，目的是为了掩盖他们的资产阶级意识形态的党性，从而掩盖他们的利益同工人阶级和广大劳动人民的利益的根本对立，麻痹人民群众的革命意识。

历史事实证明，“凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”我们必须重视意识形态领域里的阶级斗争，把政治战线和思想战线上的革命进行到底。

参看“上层建筑与经济基础”。

## 唯心论的先验论

是唯心主义的认识论，也就是先验主义。

先验主义这个名词来源于康德。康德是十八世纪末十九世纪初德国资产阶级唯心主义哲学家。在康德看来，人的正确认识根本不是来源于社会实践，而是人的“理智中先天赋有的”，也就是说，是先于经验、先于事实的，所以叫做“先验的唯心主义”，简称为“先验论”。康德根本否认规律是客观事物所固有的，认为“人给自然界颁布法律”，也就是说，人的头脑创造了规律。这完全是一套主观唯心主义的反动理论。



杜林认为思维的原则是先验的，是先于人类经验和客观事物之前，就已存在于某个地方，客观世界即自然界和人类社会只不过是先验原则的应用。所以，恩格斯称杜林的哲学为先验主义，并彻底批判了这种唯心主义的反动观点。

在二十世纪初，俄国1905年革命以后的一个时期内，也冒出一小撮所谓“经验批判论者”，如波格丹诺夫之流，他们用马赫主义来反对马克思主义哲学。列宁痛斥了这一伙政治骗子的背叛行为，一针见血地指出，他们所“批判”的正是经验的物质内容，而深深地投入了康德的怀抱。

唯心论的先验论，是剥削阶级和一切机会主义者所拚命鼓吹的认识路线，是同唯物论的反映论的认识路线根本对立的。

长期以来，王明、刘少奇一类骗子步老修正主义者的后尘，为了他们复辟资本主义的反革命需要，到处兜售康德的先验论，疯狂地反对毛主席的哲学思想，反对唯物论的反映论。刘少奇的臭名昭著的黑《修养》就是唯心论的先验论的一个活标本。1941年，刘少奇又抛出大毒草《人为什么犯错误？》，大肆鼓吹“脑髓产生思想”，“头脑制造法则”等反动谬论。刘少奇一类骗子疯狂鼓吹的“天才”论，否认人的正确认识对于实践的依赖性，是彻头彻尾的唯心论的先验论，是继承希特勒法西斯的“超人”哲学的衣钵，为“大树特树”他们个人的“绝对权威”，改变党的路线和社会主义制度，复辟资本主义的罪恶阴谋服务的。文艺创作上的所谓“灵感”论，也是一种唯心论的先验论。凡此种种，都必须予以彻底的批判。

## 经验主义

经验主义是哲学史上的一种资产阶级派别，它片面地夸大感性经验在认识中的作用。经验主义分两种：唯心的经验主义否认客观事物的存在，认为物体是由人们的感觉、经验结合而成的，其代表人物是十八世纪英国的资产阶级哲学家贝克莱；唯物的经验主义承认客观事物是感觉经验的来源和基础，但又否认理性认识的作用，它的代表人物是十七世纪英国的资产阶级哲学家培根。

毛主席在《实践论》中所批评的“经验论”，是指唯物的经验主义而言，它是主观主义在我们革命队伍中的表现。经验主义之所以错误，是由于他们认为只有感性认识才是可靠的而理性认识是靠不住的。经验主义者否认真理的相对性；否认任何正确的认识都是绝对真理和相对真理的统一。他们往往把自己一时一事一地的局部经验，误认为普遍规律，甚至把错误的经验当作正确的东西，因而陷入了盲目性。

经验主义者轻视从世界革命经验总结出来的马克思列宁主义、毛泽东思想的学习，醉心于狭隘的无原则的所谓实际主义，和无头脑无前途的事务主义。“他们尊重经验而看轻理论，因而不能通观客观过程的全体，缺乏明确的方针，没有远大的前途，沾沾自喜于一得之功和一孔之见。这种人如果指导革命，就会引导革命走上碰壁的地步。”（毛主席：《实践

论》)经验主义者一当情况的变化超过了个人已有经验的范围,就可能违背毛主席的革命路线,上那些号称懂得马克思主义而实际上并不懂得马克思主义的骗子的当。在我们党的历史上,叛徒王明曾经装出马克思主义的面孔,吓唬工农干部和天真烂漫的青年,骗了許多人。刘少奇一类骗子也是装出马克思主义的面孔,又骗了許多人。为了真正能够识别真假马克思主义,抵制和反对假马克思主义,我们必须克服经验主义,认真地、坚持不懈地学习马列主义、毛泽东思想,坚定不移地贯彻执行毛主席的革命路线。

## 机械唯物论

又称机械唯物主义。

毛主席说：“唯心论和机械唯物论，机会主义和冒险主义，都是以主观和客观相分裂，以认识和实践相脱离为特征的。”（《实践论》）具体说来，机械唯物论的特点是：

一、它承认物质第一性，精神第二性，客观世界决定主观世界。这是唯物的一面。但是它对客观世界的认识是机械的、被动的、消极的，即是形而上学的。它企图以机械力学的规律解释一切现象，认为万千世界是一成不变的，即使有变化，也只是机械的变化，即数量的增减或场所的变换；这种变化的原因不是在事物的内部，而是在事物的外部，是外力的推动所致。

二、它是一种消极的反映论。它不承认人的认识要在感

性认识基础上进一步发展到理性认识这一辩证运动，又不承认认识世界是为了改造世界，而是单纯地为了所谓解释世界，这就否认了认识的能动作用。因此，在机械唯物主义那里，主观和客观，认识和实践是分裂脱节的。

三、它不能正确地解释社会历史现象。它把自然规律硬搬去解释社会历史现象，认为世界社会历史现象，譬如社会的发展、历史的推移，不是由于生产力的发展、生产关系的改变，不是由于阶级斗争，而是由于气候变化、地理条件、人口增减等原因所致。这样，它就陷入唯心论的泥坑，同历史唯物论相对立。

机械唯物论违反辩证法，是一种十分错误的哲学观点，必须加以批判。

## 形而上学

形而上学是关于世界的发展法则的一种同唯物辩证法根本对立的见解。毛主席在《矛盾论》中深刻地揭露与批判了这个剥削阶级的宇宙观和方法论，指出它是维护剥削制度及其反动统治的思想工具。

形而上学的基本特点，“就是用孤立的、静止的和片面的观点去看世界。这种宇宙观把世界一切事物，一切事物的形态和种类，都看成是永远彼此孤立和永远不变化的。如果说有变化，也只是数量的增减和场所的变更。而这种增减和变更的原因，不在事物的内部而在事物的外部，即是由于外力

**的推动。”**（毛主席：《矛盾论》）形而上学否认世界上的事物有矛盾，否认事物之间的相互联系，否认事物的发展是由自身内部矛盾引起的，因此就不能解释事物的多样性，不能解释一种事物转化为他种事物的现象。这种单纯由外力推动事物发展的观点，就会导致把事物发展的根源归于“绝对观念”或上帝，走向唯心主义。

随着马克思主义唯物辩证法的出现，随着现代自然科学的发展，形而上学的世界观遭到了破产。但是各种反动势力却仍然抓住它不放，妄图阻止社会发展，维护其反动统治。毛主席一针见血地指出：“**在形而上学家看来，资本主义的剥削，资本主义的竞争，资本主义社会的个人主义思想等，就是在古代的奴隶社会里甚至在原始社会里，都可以找得出来，而且会要永远不变地存在下去。**”（《矛盾论》）资产阶级正是妄图用形而上学的观点来说明吃人的剥削制度将“永恒”地存在下去，无产阶级不必进行革命，借以达到维护剥削制度，破坏无产阶级革命的罪恶目的。可见，形而上学完全是一种资产阶级的反动学说。

刘少奇一类骗子为了他们复辟资本主义的需要，玩弄了种种花招，用唯心论的形而上学来代替马克思主义的唯物辩证法。什么“顶峰”呀，什么“一贯正确”呀，什么“一通百通”呀，以及其它五花八门的奇谈怪论，尽管形式不同，花样翻新，究其实质，都是形而上学的谬说，必须予以彻底批判。

毛主席说：“**共产党人的任务就在于揭露反动派和形而上学的错误思想，宣传事物的本来的辩证法，促成事物的转**

化，达到革命的目的。”（《矛盾论》）我们一定要认真学习马克思列宁主义和毛主席的哲学著作，坚持唯物辩证法，反对形而上学，不断改造世界观。

## 一 元 论

认为万物只有一个本原的哲学学说。

对于世界万物的本原的问题，有各种不同的回答。认为世界万物只有一个本原的，就是一元论。有两种一元论：一种认为世界的本原是物质，这是唯物主义的一元论；一种认为世界的本原是精神，这是唯心主义的一元论。马克思主义的辩证唯物主义以前的唯物主义的一元论是不彻底的或者是机械的。只有辩证唯物主义才是完全正确的一元论。它认为，世界的本原是物质，一切客观外界的现象都是运动着的物质的各种形态；精神只是客观存在的物质在人们头脑中的反映。

唯物论的一元论，是辩证唯物主义的基本观点。把这个观点运用到人类社会中去，就得出“是奴隶们创造历史”的一元唯物史观的结论，而唯心论的一元论得出的则是“英雄创造历史”的一元唯心史观的结论。

## 二 元 论

同一元论相对立的一种哲学学说。它认为世界万物的本原不是一种，而是两种各自独立、性质不同的实体，即物质实体和精神实体。二元论企图调和唯物主义和唯心主义，因此它在实质上不能不是唯心主义的。

用这种二元论来解释历史，就导致二元论的唯心史观。刘少奇一类骗子鼓吹的“英雄创造历史”的谬论遭到批判后，又鼓吹什么“英雄和奴隶共同创造历史”来进行诡辩。这个谬论，把英雄和群众说成是两种独立并行的推进历史的动力，是不折不扣的二元论的唯心史观。

在政治和艺术的关系问题上，以托洛茨基为代表的二元论者，反对艺术从属于政治的马克思主义原理，把艺术和政治割裂开来，认为艺术可以脱离政治而独立。1923年托洛茨基出版了他的反革命文艺评论集《文学和革命》，紧接着又连续发表《无产阶级文化与无产阶级艺术》、《党的文艺政策》等黑文，大肆鼓吹文学艺术上的二元论。托洛茨基胡说无产阶级专政是一个“短促的过渡时期”，“无产阶级在这短促时期里”，不可能“创造出新文化”，只有当无产阶级专政结束时，“才有古今无比的文化的建设，却又是没有阶级性的了”。据此，托洛茨基极其荒谬而武断地宣称：“无产阶级文化不但现在没有，就是将来也决不会有。”无产阶级和劳动者只能拜倒在资产阶级文学艺术的脚下，从“莎

士比亚，歌德，普希金和陀斯退也夫斯基的作品中”去吸取精神力量，使自己“变得更充实些”。这些谬论清楚表明，文学艺术上的二元论，实际上就是妄图使文艺脱离无产阶级政治而从属于资产阶级政治，为资产阶级的反革命利益服务。1924年前后，在斯大林领导下，苏联革命文艺工作者对托洛茨基的谬论进行了斗争。1925年6月18日，俄共（布）中央作出了《关于党在文学方面的政策》的决议，指出：“正如我国总的阶级斗争没有停止一样，文学战线上的阶级斗争也没有停止”。“无产阶级应当保持、巩固、日益扩大自己的领导，同时要在思想战线许多新的区域中也占有适当的阵地”，“在文学领域中夺取阵地，也同样地早晚应当成为事实”（《苏联文学艺术问题》）。沉重地打击了托洛茨基一再宣扬的二元论。

在我国，托派分子王实味，反革命分子胡风，右派分子冯雪峰，以至刘少奇、周扬一类骗子，都是托洛茨基这种反动二元论的忠实信徒。他们千方百计地反对无产阶级政治的统帅作用，反对文艺从属于无产阶级政治，为无产阶级的革命事业服务。毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》，深刻地、尖锐地批判了托洛茨基的“政治——马克思主义的，艺术——资产阶级的”这种二元论的反动谬论。为了彻底肃清文学艺术上二元论的流毒，我们要认真学习毛主席这篇光辉文献，摆正党的文艺工作和党的整个革命事业的关系，永远坚持文艺为工农兵服务的政治方向。



## 多元论

一种资产阶级唯心主义的哲学观点，和一元论相反而和二元论接近的一种哲学学说。它认为世界是由许多不同的实体所组成的，从许多出发点来解释世界。现代资产阶级实用主义哲学把世界看成是许多仅仅在外表上相联系的独立的实体，同时否定真理的客观性，提出“有用即真理”的谬论，这即是“真理的多元论”。从多元论同实用主义的结合我们可以看出，它完全是为现代资产阶级政治服务的反动理论。文化大革命中，刘少奇一类骗子鼓吹的反动的“多中心”即无中心论，也完全是同资产阶级唯心主义的多元论一脉相承的。

## 折衷主义

把各种不同的甚至对立的观点和理论无原则地、机械地拼凑在一起，叫做折衷主义。

折衷主义是同唯物辩证法根本对立的。唯物辩证法认为，事物的性质是由事物矛盾的主要方面规定的，主张全力捉住主要矛盾，坚持重点论。折衷主义貌似全面，似乎顾及到了事物的各个方面；其实，它恰恰混淆了事物的矛盾的主要方面和次要方面，把它们平列起来，等同起来，不分主要和次要，不分主流和支流，从而掩盖事实的真相，模糊事物

的本质。折衷主义是修正主义者惯用的手法。列宁指出：“把马克思主义改为机会主义的时候，用折衷主义冒充辩证法是最容易欺瞒群众的。这样能使人感到一种似是而非的满足，似乎考虑到了过程的一切方面，发展的一切趋势，一切相互矛盾的影响等等，但实际上并没有对社会发展过程做出任何完整的革命的解<sub>释</sub>。”（《国家与革命》）比如，俄国修正主义者妄图混淆唯物主义和唯心主义的原则界限，把马赫主义和马克思主义凑合起来。刘少奇一类骗子也摆出大谈“辩证法”的架势，极力贩卖折衷主义。他们鼓吹政治和业务轮流突出，胡说什么“生产可以促革命”，为反动的唯生产力论找根据。在政治与艺术的关系上，他们鼓吹什么政治与艺术“化合”论，抹煞政治与艺术的区别。从这种“化合”论，既可引出“艺术即政治”的右的错误，也可引出“政治即艺术”的形“左”实右的错误。

## 相对主义

一种唯心主义和形而上学的认识论。其特点是片面夸大认识的相对性，否认认识是客观存在的反映，否认绝对真理。相对主义认为，任何知识都是相对的，根本不包含绝对真理的成份。这样，相对主义就否定了真理的客观标准，从而导致怀疑论、不可知论和主观唯心主义。马赫主义者就是利用相对主义为他们的主观唯心主义辩护的。刘少奇一类假马克思主义的骗子也鼓吹相对主义，叫嚷“绝对真理是没有

的”，鼓吹“怀疑一切是对的”等反动谬论，妄图否定马克思主义、列宁主义、毛泽东思想的普遍真理性。辩证唯物主义承认人的认识受客观历史条件的制约，具有相对性，但坚决反对相对主义。辩证唯物主义认为，相对和绝对是相互联系的，绝对寓于相对之中，“无数相对的真**理之总和，就是绝对的真理**”（毛主席：《实践论》）。

## 诡 辩

抓住事物的表面相似之处，用似是而非的论据颠倒黑白，混淆是非，强词夺理，为各种谬论辩护的一种手法。它是形而上学的一种极为恶劣的表现形式。诡辩论者从他们的主观需要出发，或者割裂真理的相对性和绝对性的辩证统一关系，抛开事物的内在联系和客观事实，攻其一点，不及其余，尽量夸大；或者引用一些分明与当前实际情况根本不符的例子作为根据、证明；或者偷换概念，玩弄名词，抹煞概念的客观内容。一切反动派都用诡辩来为他们的剥削和侵略服务。正如列宁所说：“科学的发展在提供越来越多的材料，证明马克思是正确的。因此要同他进行斗争就不得不加以伪装，不是公开去反对马克思主义的原理，而是在表面上承认它，用诡辩来阉割它的内容，使马克思主义变为对资产阶级没有害处的神圣的‘偶像’。”（《第二国际的破产》）。国际共产主义运动中的新老机会主义者总是玩弄诡辩的手法，肆意歪曲和篡改马克思列宁主义，为他们的机会主义路

线辩护。刘少奇一类骗子也乞灵于谣言和诡辩，为他们搞反革命阴谋活动服务。诡辩是理亏虚弱的一种表现。毛主席教导我们：“无产阶级的最尖锐最有效的武器只有一个，那就是严肃的战斗的科学态度。”（《反对党八股》）“一切狡猾的人，不照科学态度办事的人，自以为得计，自以为很聪明，其实都是最蠢的，都是没有好结果的。”（《整顿党的作风》）

## 实用主义

现代资产阶级主观唯心主义的哲学流派。产生于十九世纪末，二十世纪初开始广泛流行。主要代表有美国的皮尔斯、詹姆斯和杜威。实用主义者把主观经验当作世界的基础，认为物质和意识的区别只是经验内部的区别。他们又把经验说成是一种心理体验或“意识之流”，强调个人按自己的愿望和需要选择其中的点滴而“创造”出客观事物。这就使他们的哲学具有唯意志论和反理性主义的倾向。实用主义者强调“实践”，但他们的“实践”不是生产的和革命的实践，而是个人应付环境的活动。“实践”的标准是所谓“兑现价值”和“效用”，凡是“有报酬”、“有效用”的就是真理。因此，他们把统治阶级“有效”地用来麻痹人民的宗教迷信、剥削人民的各种措施以及帝国主义的侵略政策和战争政策等，都说成是真理。可见，实用主义完全是一种盲目的行动的哲学，是帝国主义时代垄断资产阶级为了作垂死挣扎

而进行盲目冒险的思想反映。

刘少奇一类骗子，为了破坏广大革命群众学习马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，为了任意篡改、歪曲马克思主义的基本原理，适应他们改变党的基本路线和政策，颠覆无产阶级专政，复辟资本主义的政治需要，鼓吹什么“为我服务”的“活学活用”、“立竿见影”、“背警句”的所谓“学习方针”，既反对以马克思主义基本原理为指导，又反对以研究革命实际问题为中心，从根本上割裂了理论与实际的联系，破坏了毛主席历来倡导的理论联系实际的革命学风。他们鼓吹的什么“捷径”和“一本万利”，赤裸裸地暴露出他们奉行的正是资产阶级的反动的实用主义。正是从这种实用主义出发，他们玩弄种种反革命伎俩，用假马克思主义来欺骗人，用谣言和诡辩来迷惑人，利用我们的无知以售其奸。我们一定要彻底肃清这种反动的实用主义的流毒，进一步发扬伟大领袖毛主席一贯提倡的革命学风，“就是要

**有目的地去研究马克思列宁主义的理论，要使马克思列宁主义的理论和中国革命的实际运动结合起来，是为着解决中国革命的理论问题和策略问题而去从它找立场，找观点，找方法的。**”（〈改造我们的学习〉）

## 世界主义

为垄断资本扩张政策服务的一种反动的资产阶级思想。它攻击民族文化和传统和国家主权是“过时概念”，反对民族

独立解放斗争和爱国主义；主张取消国界，组织所谓“世界国家”、“世界政府”，统一世界经济和文化，企图把世界上一切民族国家都置于帝国主义的反动统治之下。世界主义是帝国主义、特别是美帝国主义用以掩饰侵略政策、垄断世界市场、妄图独霸世界的思想工具；也是各国反动派宣扬民族虚无主义、出卖民族利益的借口。它同无产阶级的国际主义是根本对立的。苏修叛徒集团背叛无产阶级国际主义，鼓吹什么“有限主权”、“国际专政”，同帝国主义的世界主义如出一辙，充分地暴露了它们社会帝国主义的丑恶面目。

## 修正主义

修正主义是工人运动中一种敌视马克思主义和无产阶级根本利益的政治潮流，是工人运动中的右倾机会主义流派。毛主席说：“否定马克思主义的基本原则，否定马克思主义的普遍真理，这就是修正主义。修正主义是一种资产阶级思想，修正主义者抹煞社会主义和资本主义的区别，抹煞无产阶级专政和资产阶级专政的区别。他们所主张的，在实际上并不是社会主义路线，而是资本主义路线。”（《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》）马克思主义在理论上的胜利，使它的敌人不得不装扮成马克思主义者，从工人阶级内部进行破坏和腐蚀活动，对马克思主义学说进行所谓“修正”，故名修正主义。

修正主义宣布马克思主义已经“过时”，篡改和阉割马

克思主义的基本原理和革命精神，“把资产阶级可以接受或者似乎可以接受的东西放在第一位来加以颂扬。”（列宁：《国家与革命》）他们在哲学上背弃辩证唯物主义和历史唯物主义，用庸俗进化论和诡辩论代替革命的辩证法；在政治经济学上修改马克思主义的剩余价值学说，竭力掩盖资本帝国主义的矛盾，否认资本主义制度的经济危机和政治危机；在政治上鼓吹阶级合作和资本主义“和平长入”社会主义，传播改良主义和机会主义思潮，反对马克思主义的阶级斗争学说，特别是反对无产阶级革命和无产阶级专政的学说。修正主义是马克思主义最凶恶的敌人，是无产阶级革命和无产阶级专政的死敌。

列宁说：“准备无产阶级获得胜利的必要条件之一，就是进行长期的、顽强的和无情的斗争，去反对机会主义、改良主义、社会沙文主义以及诸如此类的资产阶级影响和思潮，而这些影响和思潮是不可避免的，因为无产阶级是在资本主义环境中行动的。不进行这种斗争，不预先完全战胜工人运动中的机会主义，就根本谈不上无产阶级专政。”（《立宪会议选举和无产阶级专政》）马克思主义从它诞生的一天起就是在同修正主义的斗争中前进和发展的，这种斗争还要长期地进行下去。正如毛主席指出的，“在现在的情况下，修正主义是比教条主义更有害的东西。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》）

打着“红旗”反红旗，是从伯恩斯坦、考茨基，到赫鲁晓夫、勃列日涅夫以及刘少奇一类骗子所惯用的反革命策

略。列宁在同第二国际的机会主义作斗争时指出：“马克思主义的词句在我们这个时代已经成为完全背弃马克思主义行为的挡箭牌了；要成为马克思主义者，就必须揭穿第二国际领袖们的‘虚伪的马克思主义’，必须正视社会主义中两派的斗争，必须充分考虑这个斗争的问题。”（《英国的和平主义和英国的不爱理论》）要同修正主义作斗争，就必须不断地增强识别真正的马克思主义和“虚伪的马克思主义”的能力。

毛主席教导我们：“要搞马克思主义，不要搞修正主义”。搞马克思主义，还是搞修正主义，这是党内两条路线斗争的焦点。当前开展的批修整风的运动，是关系着党和国家命运的一场极为严肃的政治斗争，也是我们学习马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，提高识别真假马列主义能力的极好课堂。批修整风，首先是批修。我们一定要遵循毛主席的教导，“认真看书学习，弄通马克思主义”，深入持久地开展革命大批判，同形形色色的修正主义进行坚决的斗争。

## “合二而一”论

“合二而一”论，是一种唯心主义和形而上学的反动世界观，是刘少奇反革命修正主义路线的理论基础。这种理论曾经渗透到政治、经济、思想、文化、艺术等各个领域。政治领域中的“阶级斗争熄灭”论，史学领域中的“让步政策”论，文艺理论中的“时代精神汇合”论、“无冲突”论、“中间人物”论，以及杨献珍抛出的“综合经济基础”



论，都是“合二而一”论的具体表现。

列宁指出：“统一物之分为两个部分以及对它的矛盾着的部分的认识，……是辩证法的实质”。（《谈谈辩证法问题》）毛主席教导我们：“事物都是一分为二的。”

“事物的矛盾法则，即对立统一的法则，是唯物辩证法的最根本的法则。”毛主席的“一分为二”，是对对立统一规律的精辟而又简明的概括，是唯物辩证法的伟大发展。按照“一分为二”的观点，任何事物都包含着矛盾。矛盾着的两个方面的相互依赖和相互斗争，决定一切事物的生命。没有矛盾，也就没有世界。把“一分为二”的观点运用到社会主义社会，就是要承认在社会主义整个历史阶段，始终存在着阶级、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。要解决这些矛盾，必须加强无产阶级专政，坚持无产阶级专政下的继续革命。

但是，刘少奇一类骗子，却大反毛主席的“一分为二”的唯物辩证法，鼓吹“合二而一”的唯心论和形而上学。刘少奇在《人为什么犯错误？》等文章中，叫嚷：“矛盾的最基本的性质是矛盾的统一性”，“我们的方针是利用矛盾的统一性（不去扩大它的斗争性）”，“两个相反的东西，结合成为一个新的东西”。后来，杨献珍把这个反动谬论正名为“合二而一”论。极力鼓吹什么“任何事物都是‘合二而一’的”，对立面的同一就是“不可分离的联系”，就是“共同点”，“共同要求”。这种反动谬论，企图调和矛盾，取消斗争，否认转化，反对革命，是彻头彻尾的资产阶

级唯心论和形而上学。“合二而一”论的要害，就是那个“合”字，主张融合矛盾，取消斗争，否认矛盾的斗争性是无条件的、绝对的，矛盾的统一性是有条件的、相对的；它的政治目的，是要无产阶级和资产阶级、社会主义和帝国主义、马克思主义和修正主义“合二而一”，把无产阶级“合”到资产阶级那里，把马克思主义“合”到修正主义那里，把社会主义“合”到帝国主义那里，反对无产阶级革命和无产阶级专政，反对毛主席的革命路线，为帝、修、反的联合反华，为刘少奇一类骗子的篡权复辟大造反革命舆论。

## “综合经济基础”论

这是开国初期，当毛主席的革命路线和刘少奇的反革命修正主义路线激烈斗争的时刻，叛徒杨献珍按照刘少奇的旨意，精心炮制出来的一个反动谬论。他宣称：过渡时期的经济基础是“综合性的”，“既包括社会主义经济成分，也包括资本主义经济成分”，二者“能够平衡地互相衔接地发展”；社会主义的上层建筑要一视同仁地为包括资本主义经济在内的“整个经济基础服务”，“也要为资产阶级服务”。

杨献珍的这一谬论，一笔抹煞了社会主义经济同资本主义经济的根本对立和斗争，否认了上层建筑的阶级性，妄图在经济基础到上层建筑各个领域内，全面地搞阶级合作，阶级投降。这就是要改变我们国家的无产阶级专政性质，反对

建立社会主义经济基础，在我国永远保存和发展资本主义。

“综合经济基础”论，并不是什么新货色，无非是几十年来国内外新老修正主义者鼓吹的“唯生产力”论的变种，是为刘少奇的“两种经济合作，巩固新民主主义制度”的反动纲领制造理论根据。伟大领袖毛主席严肃地批判了刘少奇的反动纲领，指出其反动实质是发展资本主义。在毛泽东思想的指引下，1956年我国生产资料所有制的社会主义改造基本完成，党在过渡时期的总路线胜利实现，使刘少奇一类骗子的“综合经济基础”论在理论上遭到了彻底的破产。

## “道德继承”论

这是吴晗提出的反动理论。

1962年，吴晗化名吴南星，炮制毒草文章《说道德》，发表在旧北京市委机关刊物《前线》第10期上。他别有用心地提出：“无论是封建道德，还是资产阶级道德，无产阶级都可以吸取其中某些部分。”例如封建道德的“忠”、“孝”，资产阶级道德的“精打细算，多方赚钱”，无产阶级都可以吸收过来“为无产阶级的政治、生产服务”。他还胡说资产阶级的“精打细算，多方赚钱”“应该成为社会主义经营管理企业的一条重要原则”。这是明目张胆地为复辟资本主义制造反革命舆论。

道德，是一种社会意识形态，在阶级社会里，“人们自觉地或不自觉地，归根到底总是从他们阶级地位所依据的实

际关系中——从他们进行生产和交换的经济关系中，吸取自己的道德观念。”（恩格斯：《反杜林论》）一定阶级的道德，是一定阶级的政治、经济的反映，维护并代表一定阶级的政治利益和经济利益。封建的、资产阶级的道德，是为它们剥削、奴役工人阶级和全体劳动人民辩护的，代表了它们政治上、经济上的利益；我们工人阶级和劳动人民的道德观念，“完全服从无产阶级阶级斗争的利益。我们的道德是从无产阶级阶级斗争的利益中引伸出来的”。（列宁：《青年团的任务》）因而，是非善恶的观念，不同阶级之间，特别是敌对阶级之间，常常是直接矛盾着的。如对剥削的看法，刘少奇一类骗子说，剥削“有理”、“有功”，工人阶级和劳动人民则认为，剥削有罪，罪该万死。显然，无产阶级决不能继承封建的、资产阶级的道德，而是要和它们实行最彻底的决裂。在掌握政权以后，还要消除它们的影响，为巩固无产阶级专政而斗争。

吴晗为了逃避革命群众对他的批判，诡辩说：“我们所说的继承，应该是批判的继承”，实际上仍然是抹煞道德的阶级内容，鼓吹一种抽象的道德继承论。很清楚，道德从来就不是抽象的。地主阶级的封建道德，资产阶级道德，它们天经地义的道德，是要压迫人、剥削人的，难道我们能批判地继承压迫人、剥削人的东西吗？当然不能。因为我们是一个无产阶级专政的国家，我们是要建设社会主义，我们的经济基础是公有制，坚决反对那些压迫人、剥削人的私有制度。虽然有的词我们还在用，但内容是完全不同了。例如“忠”这个词，封建地主阶级是忠于君王，忠于封建阶级的社稷

的；我们是忠于党，忠于无产阶级，忠于广大劳动人民。又例如“节”这个词，封建阶级所谓的气节，是属于帝王的，属于封建阶级的社稷的，我们讲的是无产阶级的革命气节，这就是说，我们要对无产阶级的、共产主义的事业有坚定不移的信仰，决不向少数压迫人民、剥削人民的敌人屈服。所以，同一个“忠”字、“节”字，我们还在用着，但阶级内容完全是相反的。列宁曾尖锐地指出：“我们摒弃从超人类和超阶级的概念中引来的这一切道德。我们说这是欺骗，这是为了地主和资本家的利益来愚弄工农，禁锢工农的头颅。”

（《青年团的任务》）可见抽象继承论全是骗局。

刘少奇一类骗子抽掉具体的阶级内容大谈什么“公”和“忠”，就是为了掩盖他们的地主资产阶级的反动本性。这跟吴晗关于道德问题的说教完全是一路货色。

## 无政府主义

是一种小资产阶级的反动的社会政治思潮，一个以极“左”面目出现的机会主义派别。它的创始者是德国的施蒂纳，法国的蒲鲁东，以后俄国的巴枯宁和克鲁泡特金又继承并发展了无政府主义。

无政府主义的基本观点可以用蒲鲁东的一句“名言”来概括：“不要政党，不要权力，一切人和公民的绝对自由，这三句话，就是我们的政治和社会的忠实誓愿。”无政府主义者自称他们的“理想是无命令、无权利、无服从、无制裁、

绝对自由的社会”。他们反对任何形式的政府与国家，反对任何形式的权力，反对任何形式的纪律，认为一切的权力是罪恶，都是“屠杀人类智慧与心灵”的，主张“你喜欢怎么做，就怎么做，你怎样想，就怎样想”。无政府主义以抽象的绝对的“自由”否认无产阶级的革命纪律，以抽象的绝对的“民主”否认民主集中制，否认无产阶级政党的领导作用。列宁曾经特别指出马克思主义同无政府主义在国家问题上的根本区别，那就是：（一）马克思主义者的目的是完全消灭国家，但认为，只有经过社会主义革命把阶级消灭之后，这个目的才能实现；无政府主义者则希望在一天之内完全消灭国家。（二）马克思主义者认为无产阶级在夺取政权后，必须彻底破坏旧的国家机器，以无产阶级专政代替资产阶级专政；无政府主义者主张破坏一切国家机器，反对无产阶级运用国家政权，反对无产阶级专政。（三）马克思主义者主张在一定条件下，可以利用资产阶级的国家机器进行斗争，为无产阶级革命准备条件；无政府主义者则反对这一点。

无政府主义的“理论”，无论在生产领域还是政治领域，都是根本不能实现的幻想。这些“理论”的反动性，归结到一点，就是妄图要无产阶级放弃一切政治斗争，不要革命，不要无产阶级专政。

列宁一针见血地指出：“**无政府主义者的世界观是改头换面的资产阶级世界观。他们的个人主义理论，他们的个人主义理想是与社会主义直接对立的。**”（《社会主义和无政府主义》）无政府主义从“一切为了个人”的个人主义世界观出发，脱离阶级的解放而侈谈个人的解放，反对政治斗

争而推崇自发性，这实际上就是反对和阻挠无产阶级觉悟起来，组织起来，由自在的阶级变成自为的阶级，去完成推翻和消灭一切剥削阶级，实现共产主义的伟大历史使命。

列宁曾在批判无政府主义时尖锐地指出，无政府主义者“除了讲一些反对剥削的空话以外，再没有提供任何东西”。他们“（一）不懂得剥削的根源；（二）不懂得社会在向社会主义发展；（三）不懂得阶级斗争是实现社会主义的创造力量。”（《无政府主义和社会主义》）

无政府主义是非常反动的，是与马克思主义根本敌对的。它用超革命的极“左”词句把自己的反动实质掩盖起来，在国际工人运动中造成很大的危害。列宁说过：“无政府主义往往是对工人运动中机会主义罪过的一种惩罚。这两种畸形东西是互相补充的。”（《共产主义运动中的“左派”幼稚病》）

## “唯生产力”论

“唯生产力”论是伯恩斯坦、考茨基、赫鲁晓夫以及刘少奇一类骗子所鼓吹的一种反动谬论。它片面夸大生产力的决定作用，根本否认生产关系对生产力、上层建筑对经济基础的反作用，根本否认人民群众自觉的革命活动是推动历史前进的动力。按照这种反动理论，社会的发展只是生产力，主要是生产工具和生产技术发展的自然结果。只要生产力高度发展，不经过无产阶级革命，资本主义就可以“和平

长入”社会主义；在社会主义条件下，不加强无产阶级专政，不坚持继续革命，单纯依靠发展生产，就可以自然而然地过渡到共产主义。

在我国生产资料所有制的社会主义改造基本完成以后，刘少奇一伙假马克思主义者打着“唯生产力”论的破旗，大肆宣扬国内的主要矛盾是“先进的社会主义制度和落后的社会生产力之间的矛盾”，同毛主席关于国内的主要矛盾是“**工人阶级和资产阶级的矛盾**”的英明论断相对抗。他们胡说什么党和人民的“主要任务”是“尽快发展生产力”，妄图取消阶级斗争、取消无产阶级专政、取消继续革命，阴谋篡党篡政，复辟资本主义。他们诬蔑人民公社运动是“生产关系跑到了生产力的前头”，大刮“三自一包”、“单干”、开放城市自由市场的妖风，明目张胆地瓦解社会主义经济，发展资本主义。他们鼓吹什么“生产可以促革命”，反对“**抓革命，促生产**”的伟大方针，反对无产阶级政治挂帅，反对用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想教育群众，推销“技术挂帅”、“业务至上”、“物质刺激”等反革命修正主义黑货，妄图腐蚀群众，实现“和平演变”。

伟大领袖毛主席教导我们：“**革命就是解放生产力**”（转引自1967年8月3日《解放军报》）。“**在社会主义这个历史阶段中，必须坚持无产阶级专政，把社会主义革命进行到底，才能防止资本主义复辟，进行社会主义建设，为过渡到共产主义准备条件。**”（《关于赫鲁晓夫的假共产主义及其在世界历史上的教训》）我们必须坚持用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想挂帅，狠抓阶级斗争，不断巩固



和加强无产阶级专政，认真贯彻“抓革命，促生产”的伟大方针，狠批反动的“唯生产力”论，彻底肃清其流毒，才能坚定不移地沿着毛主席革命路线奋勇前进，夺取社会主义革命和社会主义建设的更大胜利。

## 第一国际

即“国际工人协会”，1864年9月28日在伦敦成立。马克思是第一国际的创立者和领袖。由马克思起草的《国际工人协会成立宣言》规定了第一国际的无产阶级革命路线。宣言庄严宣布：“夺取政权已成为工人阶级的伟大使命。”为完成这一使命，国际号召工人阶级建立自己的独立政党和加强各国工人阶级的国际主义团结。

第一国际内部充满了两条路线斗争。在马克思、恩格斯的领导下，革命路线先后战胜了蒲鲁东主义、工联主义、拉萨尔主义和巴枯宁主义等机会主义路线。由于国际同一切宗派主义分裂主义作坚决的斗争，特别是粉碎了两面派、阴谋家巴枯宁篡夺领导权的阴谋，保证了国际工人阶级在马克思主义基础上的团结，并且使国际的许多次代表大会都承认工人阶级为社会主义而进行政治斗争的必要性。

第一国际在“全世界无产者，联合起来！”的战斗口号下，发扬了无产阶级国际主义精神，积极支持了1871年巴黎公社的革命斗争，开展了保卫公社原则的巨大活动。列宁指出：“第一国际奠定了国际无产阶级争取社会主义斗争

的基础。”（《第三国际及其在历史上的地位》）巴黎公社失败后，欧洲工人运动进入了一个积蓄力量准备迎接革命新高潮的时期，国际的原有组织形式已经不能适应新的形势的要求，因而于1876年7月在马克思提议下宣告解散。一百多年来，第一国际的历史经验和坚持革命的精神，一直鼓舞着全世界的无产阶级。

## 第二国际

第二国际于1889年7月14日在巴黎国际社会主义者代表大会上成立。第二国际创建初期，在恩格斯的领导下，在反对无政府主义，广泛传播马克思主义，促进各国工人运动发展等方面起了积极的作用。

列宁在谈到第二国际时曾经指出：“第二国际是给工人运动在许多国家的广大发展准备基础的时代。”“这个运动当时是向横的方面发展，因此，革命的水平不免暂时降低，机会主义不免暂时加强，而终于使第二国际遭到可耻的破产。”

（《第三国际及其在历史上的地位》）1895年恩格斯逝世后，第二国际各国党内的机会主义势力迅速滋长，以德国伯恩斯坦、考茨基为头子的机会主义者把持了第二国际领导权，使第二国际蜕化变质，成为国际资产阶级的奴仆。以列宁为首的俄国布尔什维克党，高举马克思主义的旗帜，团结各国革命左派，同修正主义者展开了不调和的斗争，特别是揭露和批判了披着马克思主义外衣的考茨基的叛徒嘴脸。

1914年第一次世界大战爆发后，第二国际的绝大多数社会民主党公开背叛无产阶级，在“保卫祖国”的幌子下，狂热地为帝国主义战争尽忠效劳，并且百般鼓吹“劳资合作”，反对无产阶级革命和无产阶级专政，完全站到本国政府和本国资产阶级方面去了。第二国际在国际资产阶级面前放下自己的旗帜，宣告了它的彻底破产。

### 第三国际

第三国际即共产国际，是列宁创建的。第一次世界大战爆发后，列宁同第二国际考茨基等叛徒的社会沙文主义和社会和平主义进行了坚决斗争，团结了各国革命的左派，为创建共产国际准备了条件。十月社会主义革命的胜利，各国革命运动的发展和各国共产党的建立，进一步为创建第三国际奠定了基础。1919年3月2日，在列宁领导下，于莫斯科召开有三十个国家的代表参加的国际共产主义代表会议，通过了列宁的《共产国际宣言》、《共产国际行动纲领》和《关于资产阶级民主和无产阶级专政的提纲》，宣布建立第三国际。

第三国际成立后，它高举红色的革命大旗，“号召全世界一切被压迫阶级集合于其旗帜之下”（毛主席：《中国社会各阶级的分析》），为推翻帝国主义和资本主义统治，建立无产阶级专政，消灭剥削制度而斗争。列宁在《第三国际及其在历史上的地位》中指出：“第三国际承受了第二国际的

工作成果，清除了它的机会主义的、社会沙文主义的、资产阶级和小资产阶级的脏东西，并已开始实现无产阶级专政。”同时，第三国际在帮助各国组成真正革命工人政党上，在组织反法西斯战争的伟大事业上，有着巨大的功绩。

第三国际内存在着两条路线的斗争。列宁同叛徒托洛茨基的形“左”实右的机会主义路线与分裂活动进行过不调和的斗争。列宁逝世后，托洛茨基更加疯狂地攻击列宁主义事业的继承者斯大林，大搞破坏、暗害等阴谋活动，妄图篡夺国际与布尔什维克党的领导权。由于斯大林等马克思列宁主义者的坚决斗争，托洛茨基的阴谋未能得逞。

1943年6月，考虑到各国内部与各国之间的情况日益复杂多变等因素，原有的组织形式已经不能适应新的形势的要求，经各国共产党一致同意，第三国际宣布解散。

## 乌 托 邦

列宁在《两种乌托邦》一文中解释说：“乌托邦是一个希腊字，按照希腊文的意思，‘乌’是‘没有’，‘托邦斯’是地方。乌托邦是一个没有的地方，是一种空想、虚构和蠢话。”

英国早期空想社会主义者托马斯·莫尔（1478—1535年），于1516年写了一本《关于最完美的国家制度和乌托邦岛的既有益又有趣的金书》。书中以对话的形式批判了当时欧洲新兴的资本主义关系，臆想一个乌托邦岛上所建立的理想社会制度和合理地组织起来的人们的社会生

活。在那里，废除私有制，实行公有制，计划生产，人人劳动，共同消费，业余时间则从事科学和艺术活动。然而，这种理想的社会制度还保留着奴隶，并且是建立在中世纪的手工业和农业的经济基础上的，这本身就是一种空想。后来，人们把这种理想的，但是又永远不能实现的空想的社会制度，称为“乌托邦”，又把空想的社会主义，称为“乌托邦”式的社会主义。

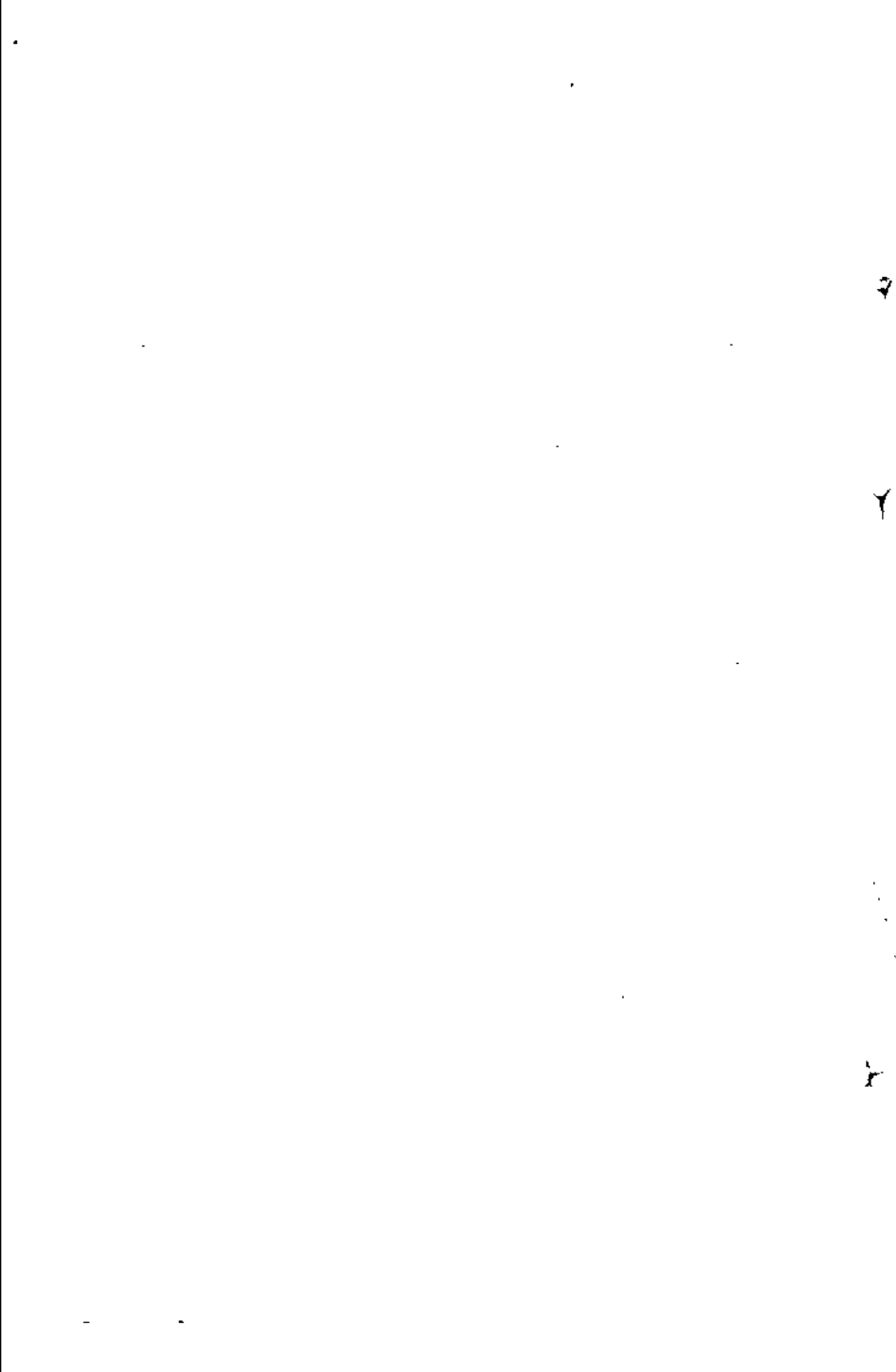
“乌托邦”式的社会主义，都具有强烈的批判成分。它批判现存的社会制度，“指斥它，咒骂它，幻想消灭它，幻想有比较好的社会制度出现，劝导富人，说剥削是不道德的”（列宁：《马克思主义的三个来源和三个组成部分》）。这种对旧制度的批判否定和对未来社会的积极主张，“提供了启发工人觉悟的极为宝贵的材料”（《共产党宣言》）。这种“乌托邦”式的社会主义，虽然看到了资本主义社会的阶级对立，也看到了统治者——资产阶级的腐朽、没落，然而它并不能给无产阶级争取解放指出正确的道路。正如列宁指出的那样：“它既不会阐明资本主义制度下雇佣奴隶制的本质，又不会发现资本主义发展的规律，也不会找到能够成为新社会的创造者的社会力量”（《马克思主义的三个来源和三个组成部分》）。“因此，他们拒绝一切政治行动，特别是一切革命行动，他们想通过和平的途径达到自己的目的，并且企图通过一些小型的、当然不会成功的试验，通过示范的力量来为新的社会福音开辟道路。”（《共产党宣言》）当无产阶级和资产阶级斗争十分激烈的时候，“乌托邦”式的社会主义的“超于阶级斗争的幻想”，“梦想用试验的办

法来实现自己的社会空想”，就成为极其反动的学说了。事实证明，只有马克思主义的科学社会主义的学说，才是一切被压迫阶级和一切被压迫民族，争取解放和取得胜利的唯一正确的学说。

关于一般所谓的“乌托邦”式的理想社会制度，在另外一些国家的文学作品里也有所描写。我国晋朝诗人陶渊明，在《桃花源记》中，描写了一个人人劳动，个个耕作，没有剥削，没有压迫的“黄发垂髫，并怡然自乐”的理想社会。德国诗人歌德，在《浮士德》中，也描写了一个幻想中的“自由的土地上居住着自由的国民”的“如同天堂一般”的国家。他们这些关于“乌托邦”式的理想社会的描述，表现了他们对美好的社会制度的渴望、追求和对腐朽的旧制度的不满，在历史上有一定的进步意义。但由于他们的时代和阶级的局限，其中也包含着很多消极的因素。尤其是陶渊明的“超脱”一切的老庄的遁世思想，引导人们消极厌世，逃避现实斗争，起着极坏的影响。因此，对古典文学作品中关于“乌托邦”式的社会的描写，既要看到其积极的一面，也要看到其消极的一面，给予正确的评价。

## 第二部分

# 无产阶级文艺的方针、政策 和艺术实践经验





## 工农兵方向

是伟大领袖毛主席为无产阶级文艺规定的根本方向，是马克思主义、列宁主义、毛泽东思想文艺理论的核心问题，是毛主席革命文艺路线的核心问题。

1942年，毛主席在延安文艺座谈会上，根据文艺的阶级实质和工农兵在整个无产阶级革命斗争中的极其重要的地位和作用，根据无产阶级革命斗争的历史任务的需要，从当时文艺工作的实际状况出发，明确地指出：“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。”这个方针为革命文艺指出了唯一正确的方向，是对王明、周扬一伙从三十年代到四十年代初期推行的机会主义文艺路线的摧毁性打击，是对国际国内无产阶级文艺运动的实践经验的科学总结。

马克思、恩格斯早在十九世纪五十年代就要求文艺表现劳动群众。1888年，恩格斯在给英国女作家玛·哈克奈斯的信中进一步指出：“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——半自觉的或自觉的，都属于历史，因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位。”1905年，在无产阶级革命的新的历史时期，列宁第一次提出“文学应当成为党的文学”的响亮口号，明确地规定文艺必须“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》）。毛主席继承、捍卫和发展了列宁的党的文学的原则，提出了文艺的工农兵方向，并且全面地、深刻地阐明了这个方针和与之相关的一系列重大问题，对马克思列宁主义文艺理论的发展作出了伟大的贡献。

文艺的工农兵方向，就是要文艺为工农兵的根本利益和斗争需要服务，为无产阶级夺取政权和巩固无产阶级专政服务，为宣传、执行和捍卫毛主席的革命路线服务。它要求文艺工作者在党的领导下，认真地学习马列主义，学习社会，

**“长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去”**，刻苦地改造世界观，把立脚点移到无产阶级和人民大众方面来；要求革命的艺术家从工农兵群众火热的斗争生活中去吸收丰富的艺术养料，创造出为工农兵服务的好作品，歌颂无产阶级，歌颂人民**“这个人类世界历史的创造者”**，“帮助群众推动历史的前进”；要求文艺工作者帮助和辅导群众的业余文艺创作活动，将文艺的普及和提高辩证地统一起来，把文艺的专业工作同广泛的群众文艺活动结合起来。只有这样，才能使我们的文艺**“很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争”**。

**“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”**是坚持工农兵方向，使文艺为工农兵服务，还是篡改和反对工农兵方向，使文艺为地主、资产阶级等一小撮剥削阶级服务，这历来是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的焦点。三十余年来，广大工农兵和革命文艺工作者沿着毛主席指引的工农兵方向，走与工农兵相结合的道路，认真学习马列主

义、毛泽东思想，彻底改造世界观，取得了伟大的胜利。而一切阶级敌人，对毛主席指引的这个根本方向却恨得要死，怕得要命，一次又一次地发起疯狂进攻。刘少奇、周扬一伙，在六十年代初期甚至正式打出“全民文艺”的黑旗，明目张胆地背叛和篡改文艺的工农兵方向，使文艺变成为他们复辟资本主义服务的反革命舆论工具。文艺领域两个阶级、两条路线的斗争异常尖锐激烈。正当无产阶级刚刚开始向反革命修正主义文艺黑线进行全面反击的时候，刘少奇一类骗子又跳出来胡说什么文艺的方向问题已经解决了，妄图以此麻痹革命文艺工作者的斗志，扑灭这场文化大革命的烈火，让资产阶级继续专无产阶级的政。

毛主席教导我们：“**要搞马克思主义，不要搞修正主义**”。在文艺领域内搞马克思主义，就必须坚持为工农兵服务的根本方向；违背这个方向，就必然搞修正主义。长期以来，围绕文艺的工农兵方向所展开的尖锐、复杂的斗争，归根到底，是依照无产阶级的世界观还是依照资产阶级的世界观来改造世界、改造文艺的斗争。我们“**只能依照无产阶级先锋队的面貌改造党，改造世界**”。否则，“**依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险**”。

斗争是长期的。只要有阶级斗争存在，围绕文艺为什么人服务的问题展开的斗争就不会止息。“**路线是个纲，纲举目张**。”我们一定要用毛主席制定的我们党在整个社会主义历史阶段的基本路线武装自己的头脑，任何时候，都要坚持文艺的工农兵方向，坚决地、不倦地同形形色色违背和反对工农兵方向的倾向作斗争，使我们的文艺始终沿着毛主席的革

命文艺路线胜利前进，为巩固无产阶级专政、防止资本主义复辟、建设社会主义而战斗。

## 普及与提高相结合

是解决我国革命的文学艺术如何为工农兵群众服务的一个基本方针。

“五四”以来，随着革命文艺运动的发展，文艺界多次争论过普及和提高的关系问题。例如，二十年代出现过“平民文学”的口号，三十年代对文艺“大众化”问题的讨论。但是，由于绝大多数文艺工作者的立场和世界观还是资产阶级、小资产阶级的，为什么人的问题还没有解决，他们所说的“平民”、“大众”，实际上并不是真正的工农群众，而只不过是城市小资产阶级和资产阶级知识分子，所以，无论普及和提高的标准还是二者之间的关系问题都不能正确解决。在延安，窃踞了文艺部门领导权的周扬一伙疯狂推行右倾机会主义路线，脱离实际，脱离群众，大搞关门提高；他们把普及和提高对立起来，强调“面向全国”，搞所谓“正规化”，大演古戏、洋戏、大戏，什么《日出》、《雷雨》、《钦差大臣》、《四郎探母》等都搬上了舞台，同当时民族斗争、阶级斗争的实践形成了尖锐的对立，引起了广大工农兵群众的强烈不满。

1942年，伟大领袖毛主席在延安文艺座谈会上，在解决文艺为什么人服务这个根本问题之后，接着就明确地阐述了普及与提高的标准和关系问题。关于普及与提高的标

准，毛主席指出：“我们的文艺，既然基本上是为工农兵，那末所谓普及，也就是向工农兵普及，所谓提高，也就是从工农兵提高。”“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。”这就要求我们的文艺既要创作工农兵群众目前所需要、所便于接受的初级的文艺，又要创作为被提高了的群众所需要、或首先为群众中的干部所需要的高级文艺。

关于普及与提高的关系，毛主席指出：“人民要求普及，跟着也就要求提高”，“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。正因为这样，我们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。”这就深刻地阐明了普及与提高的辩证关系。普及是基础，普及工作无论在任何时候都是一项基本的、不可忽视的工作。没有广泛的普及，就谈不上提高；没有一定的基础，就创作不出高级的文艺作品来。普及是提高的基础的观点，实际上是文艺工作中群众观点和群众路线的具体体现。为了不断满足群众的需要，普及工作又必须不断前进。这就一定要以提高为指导，在提高的指导下普及。提高为普及所决定，又给普及以指导，普及和提高在为工农兵服务的前提下统一起来。不断普及，不断提高，普及和提高相结合，无产阶级的文艺事业就能一浪推一浪地迅速发展。

毛主席关于普及与提高问题的精辟论述，尖锐地揭露和彻底地批判了周扬一伙在普及与提高问题上妄图篡改文艺工

农兵方向的罪行，是“五四”以来无产阶级革命文艺运动的科学总结。三十余年来，正、反两方面的事实，特别是革命样板戏的诞生和在群众中广泛普及并不断提高的事实，充分地证明普及与提高相结合的方针是发展无产阶级革命文艺的正确方针。

如何服务的问题，是同为什么人服务的问题紧密联系在一起，都是基本方针问题、路线问题。在阶级社会里，普及与提高都不是抽象的。不同的阶级，不同的路线，有着不同的普及与提高。刘少奇、周扬一类骗子常常玩弄鱼目混珠的手法，打着“革命”的旗号，在文艺的普及与提高问题上散布了种种谬论。他们时而大讲“普及文化”，鼓吹由所谓“先知先觉者”实行“开发民智”的“新启蒙运动”，搞什么“文艺下乡”、“送戏上门”，编什么“通俗文艺读物”之类，实际上是把充满地主资产阶级道德观念和反动思想毒素的破烂货向人民推销，以扩大剥削阶级的精神奴役和思想统治；时而又鼓吹“关门提高”，在所谓“我们急需提高”、“正规化”的幌子下，肆无忌惮地下令解散文工团，扼杀群众文艺创作，大搞封、资、修的“名、洋、古”，不准工农兵占领文艺阵地。显然，这是一条不折不扣的反革命修正主义文艺路线。他们实行的是毛主席早就批判过的资产阶级文化专制主义。事实证明，“只有从工农兵出发，我们对于普及和提高才能有正确的了解，也才能找到普及和提高的正确关系。”

毛主席教导说：“任何一种东西，必须能使人民群众得到真实的利益，才是好的东西。”我们必须坚决贯彻执行毛

主席关于普及与提高相结合的基本方针，继续大力普及革命文艺，运用文艺武器向亿万人民宣传马列主义、毛泽东思想，把封、资、修的一套旧文艺从各个角落清洗出去，在文艺领域内实行无产阶级对资产阶级的全面专政。

## 古为今用，洋为中用

这是在文艺为工农兵服务的总方针下，毛主席为无产阶级制定的对待中外文学艺术遗产的具体方针和具体政策。在《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》、《论联合政府》等光辉著作中，毛主席一再指示我们，对于古代和外国的文学艺术遗产，应该批判地吸收其中一切有益的东西，为创造社会主义民族新文艺所利用，为当前的三大革命运动服务。毛主席教导说：“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。”因此，“决不能无批判地兼收并蓄”，而应当是“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”。对于外国的文学艺术，毛主席指出：“中国应该大量吸收外国的进步文化，作为自己文化食粮的原料，……凡属我们今天用得着的东西，都应该吸收。但是一切外国的东西，如同我们对于食物一样，必须经过自己的口腔咀嚼和胃肠运动，送进唾液胃液肠液，把它分解为精华和糟粕两部分，然后排泄其糟粕，吸收其精华，才

能对我们的身体有益，决不能生吞活剥地毫无批判地吸收。”毛主席批评“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”，强调指出：“继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。”

在这个方针指引下，革命现代京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》和革命现代舞剧《白毛女》、《红色娘子军》，取得了丰硕的成果。毛主席在自己的著作里，广泛征引古代和外国文学艺术作品，批判地吸收其中一切有益的东西，加以改造发展，使民族遗产和外国文化很好地为现实的阶级斗争服务，更为我们做出了光辉的榜样。

但是，刘少奇一类骗子，长期以来，把“古为今用，洋为中用”歪曲、篡改为“全盘继承”、“全盘西化”，大搞颂古非今，崇洋非中，主张无批判地兼收并蓄，疯狂对抗毛主席的无产阶级革命路线，企图把我国的社会主义文艺引上资本主义的歧途。有时，他们又采取民族虚无主义和排外主义的态度，对古代和外国文艺遗产，不加分析地一概加以排斥。无论他们使用什么手法，都是为了适应他们篡权复辟的反革命政治需要，反对文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务的总方针和总政策。



## 百花齐放，推陈出新

伟大领袖毛主席于1951年4月8日给中国戏曲研究院成立时的题词。它是毛主席1942年10月20日给延安平剧研究院成立赠的“推陈出新”题词的进一步发展。

“推陈出新”高度概括了新事物代替旧事物的客观规律。毛主席在《矛盾论》中指出：“任何事物的内部都有其新旧两个方面的矛盾，形成为一系列的曲折的斗争。斗争的结果，新的方面由小变大，上升为支配的东西；旧的方面则由大变小，变成逐步归于灭亡的东西。而一当新的方面对于旧的方面取得支配地位的时候，旧事物的性质就变化为新事物的性质。”“世界上总是这样以新的代替旧的，总是这样新陈代谢、除旧布新或推陈出新的。”文学艺术的发展也不例外。我们要自觉地掌握唯物辩证法揭示的这一规律，指导我们的文艺实践。事实证明，毛主席关于“推陈出新”的题词是改革和发展中国戏曲艺术的正确方针，并且也完全适用于其他文艺部门。

“百花齐放，推陈出新”的方针，是对刘少奇、周扬一类骗子“崇洋复古”、“全盘继承”、“抢救遗产”、“颂古非今”的机会主义文化路线的深刻而严正的批判。这个方针，一方面要求戏剧工作者必须对优秀的传统剧目进行批判整理，剔除其反人民的封建性糟粕，保留其带有进步意义的民主性精华，并根据社会主义经济基础的要求加以改造，使旧

剧别开生面，才能让优秀的民族遗产很好地为社会主义服务。另一方面，更重要的是要求革命的新老戏剧工作者深入实际斗争，改造思想，取得丰富的创作原料，并且根据反映新生活的需要，批判地继承和借鉴中国古典戏剧和外来形式，创造出丰富多彩的、为中国老百姓喜闻乐见的社会主义新戏剧，让各种不同风格、流派的剧种在为工农兵、为社会主义服务的大方向下彼此交流，互相竞美，使社会主义的戏剧舞台欣欣向荣，百花齐放。总之，毛主席的方针是要“推”封建主义、资本主义之“陈”，“出”无产阶级社会主义之“新”。正是在这一正确方针的指引下，经过江青同志的精心培育和广大革命戏剧工作者的努力，创造出了一批批光辉夺目的革命样板戏。革命样板戏的创作（包括对京剧、歌剧、芭蕾舞、交响音乐等旧形式的利用、改造和革新）、演出和普及，使得全国许多濒于死亡的剧种恢复了青春，鼓舞和推动了各种形式、体裁和题材的作品的创作和上演；促进了社会主义文艺的进一步民族化与群众化。一句话，对社会主义文学艺术事业的发展 and 繁荣起了极大的推动作用。

## 百花齐放，百家争鸣

伟大领袖毛主席于1956年，在我国生产资料所有制方面的社会主义改造基本完成之后，根据我国的具体情况，在承认社会主义社会仍然存在着各种矛盾的基础上，为促进

社会主义科学、艺术的迅速发展和繁荣而提出的正确方针。毛主席指出：“百花齐放是一种发展艺术的方法，百家争鸣是一种发展科学的方法。”（在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话）主张只要有利于社会主义革命和社会主义建设，有利于巩固共产党的领导，艺术上不同的形式、风格和流派可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论；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，而不应当单靠行政力量和强制的方法去解决，用轻率地作结论的办法去解决。

“百花齐放，百家争鸣”是社会主义的百花齐放，是人民内部的百家争鸣。它是无产阶级的阶级政策。它有利于马克思主义、列宁主义、毛泽东思想在同各种非马克思主义思想的斗争中发展自己，从而使无产阶级在政治、经济和思想文化战线上最后战胜资产阶级；有利于培养和锻炼人民群众辨别香花和毒草的能力，学会同错误的东西作斗争，从而放社会主义的百花，锄反党反社会主义的毒草；有利于文艺、科学、文化工作者树立共产主义的世界观，从而更好地发挥他们为社会主义革命和建设服务的积极性和创造性；有利于宣传和传播马克思主义的唯物论和辩证法，揭露和反对资产阶级的唯心论和形而上学，加强马列主义、毛泽东思想在文艺和科学领域中的领导地位，实行无产阶级在上层建筑其中包括各个文化领域对资产阶级的全面专政。

刘少奇、周扬一类骗子，出于颠覆无产阶级专政、复辟资本主义的反革命政治需要，竟然无耻地把“百花齐放，百家争鸣”这一无产阶级的阶级政策歪曲为资产阶级自由化的

方针，在文学和艺术的各个方面散布了大量的反动谬论，其影响和流毒极为深广。我们必须继续开展革命大批判，坚决进行两条路线斗争，才能在思想文化战线上更正确、更彻底地贯彻执行“百花齐放，百家争鸣”的方针。

## 文艺批评

是对文艺作家、作品、文艺思想、文艺活动等文艺现象的分析和评价。在阶级社会中，文艺批评总是一定阶级的成员自觉或不自觉地从一定阶级的立场、态度和世界观出发，按照一定阶级的政治标准和艺术标准，对文艺作品的思想内容和艺术形式，对作家、艺术家的生活实践和艺术实践，对文学和艺术的活动以及文学思想等文艺现象进行的分析、评论和估价。

伟大领袖毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》、《关于正确处理人民内部矛盾的问题》和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》等光辉著作，深刻地论述了文艺批评的重要作用和批评标准等重大问题，为无产阶级文艺批评指出了明确的任务和方法，制定了一整套方针和政策。

毛主席说：“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》）“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，发愿科学、艺术，做好各项工作的好方法。”（《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》）无产阶级的文艺批评，不但是在文

艺领域内宣传和捍卫马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，贯彻党的政治路线和文艺路线，批判形形色色的封建主义、资本主义、修正主义文艺思想与文艺创作，促进社会主义文艺发展繁荣的有力武器，而且也是推动思想文化斗争、甚至整个无产阶级革命斗争的不可忽视的因素之一，是实现党对文艺工作的领导的重要方法。无产阶级的革命导师历来就很重视文艺批评的巨大战斗作用，写了许多极其重要的文艺批评论著。伟大领袖毛主席在中国革命各个历史时期，领导了一次又一次无产阶级对剥削阶级的文艺思想斗争，发表了一系列伟大的文艺论著和重要批示，引导无产阶级和广大人民群众不断夺取思想文化战线上的新胜利，为无产阶级的文艺批评树立了光辉的典范。

关于文艺批评标准的问题，毛主席指出：“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，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。但是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。”“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”在政治标准第一的前提下，坚持政治标准与艺术标准的统一，这就是无产阶级文艺批评的基本原则。要坚定不移地执行这个原则，就必须进行两条战线的斗争：一方面，“反对政治观点错误的艺术品”，另一方面，“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。”（以上见《在延安文艺座谈会上的讲话》）

毛主席在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中提出了区分香花和毒草的六条政治标准：“（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。这六条标准中，最重要的是社会主义道路和党的领导两条。”这是无产阶级专政条件下，我国人民政治生活中判断言论和行动是非的标准，也是文艺批评的政治标准。

至于艺术标准，毛主席历来教导我们，无产阶级的革命文艺“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》）；应该具有“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”（《中国共产党在民族战争中的地位》）；应该表现出“生动的，鲜明的，尖锐的，毫不吞吞吐吐”的“无产阶级应有的战斗风格”（《对晋绥日报编辑人员的谈话》）；应该学好人民群众的语言，做到“生动活泼切实有力”（《反对党八股》）。这些教导，概括了无产阶级艺术标准的几个主要方面。

刘少奇、周扬一类骗子，象蝙蝠害怕阳光一样害怕无产阶级的文艺批评。他们利用窃取的职权，疯狂压制无产阶级的革命的斗争的群众性的文艺批评，对文艺批评实行资产阶级

的垄断，推行修正主义文艺路线，扼杀社会主义新文艺，为反党反社会主义的毒草大开绿灯，妄图把文艺阵地变成象匈牙利裴多菲俱乐部那样的反革命桥头堡。他们千方百计篡改和歪曲无产阶级文艺批评的标准，或者鼓吹“艺术即政治”、“艺术第一”，反对无产阶级政治挂帅，反对艺术为无产阶级政治服务；或者胡说“政治就是艺术”，妄图架空无产阶级政治而推行资产阶级政治。在这些手法都遭到破产之后，他们又玩弄折衷主义，故意把政治标准和艺术标准等量齐观，说什么政治标准和艺术标准的关系“不是混合，而是化合”，就象氢和氧的关系一样，“氢和氧混合起来，就变成水，就能解渴，就能养人”。这些胡说八道，其实质都是要否定无产阶级的政治标准，推行地主资产阶级的反革命政治。

伟大的无产阶级文化大革命和批修整风运动，粉碎了刘少奇、周扬一类骗子的反革命阴谋，开创了以工农兵为主体的人民群众掌握文艺批评的新时代。然而，阶级斗争的长期性决定了文艺战线上的两条路线斗争的长期性。因此，无产阶级的革命的群众的文艺批评应该发展。当前，我们的文艺批评要遵循毛主席关于“进行一次思想和政治路线方面的教育”的号召，紧密结合阶级斗争、路线斗争的实际，以批修整风为纲，狠批刘少奇一类骗子散布的唯心论的先验论、地主资产阶级的人性论、一切剥削阶级的唯心主义“天才”史观，认真总结革命样板戏和其他革命文艺的创作经验，广泛开展群众性的文艺批评活动，坚决贯彻党的“百花齐放，推陈出新”、“古为今用，洋为中用”、普及和提高

高相结合等一系列方针政策，努力促进文艺队伍的思想建设和组织建设，迎接无产阶级文艺革命的新高潮。

## 社会主义现实主义

是无产阶级文学艺术的基本方法之一。二十世纪初，俄国工人阶级的解放斗争，是社会主义现实主义产生的社会基础。列宁在1905年发表的《党的组织和党的文学》，奠定了社会主义现实主义的思想基础。高尔基的文学活动给社会主义现实主义提供了丰富的实践经验。1932年在高尔基家里召开的文艺座谈会上，经过充分酝酿，由斯大林、高尔基正式提出社会主义现实主义。1934年，在苏联作家第一次代表大会上，这一口号被列入苏联作家协会的章程中。章程确定了它的基本内容和基本特点，指出：“社会主义的现实主义，作为苏联文学与苏联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。”正因为社会主义现实主义是无产阶级文学和文学批评的艺术方法，所以毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》中，明确指出：“我们是主张社会主义的现实主义的”。

1958年，毛主席提出了革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作方法，这是对马克思列宁主义文艺理论的重大发展，它使中国无产阶级文艺事业走上了新的发展阶



段。

苏修叛徒集团彻底背叛了社会主义现实主义。在1954年召开的第二届全苏作家代表大会上，他们取消了社会主义现实主义中“用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民”这一任务。中国的右派分子也遥相呼应，疯狂地攻击社会主义现实主义，把社会主义现实主义篡改为“社会主义时代的现实主义”。他们力图否定无产阶级世界观的指导作用，反对用共产主义精神教育人民，妄图取消党对文艺的领导，把文艺拉回到资产阶级的邪路上去。

## 革命现实主义和革命浪漫主义相结合

是毛主席在1958年，根据辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观，根据无产阶级文艺的历史使命和革命现实的发展要求，在总结了我国和世界无产阶级文艺运动正反两方面的经验的基础上提出来的。这是塑造高大、完美的工农兵英雄形象，发展无产阶级文艺最正确、最完备的创作方法。

毛主席的诗词是这一创作方法的光辉体现，江青同志亲自培育的革命样板戏是实践这一创作方法的成功范例。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，是建立在马克思主义的能动的革命的反映论的基础之上的。这种反映论认为，存在决定意识，人们的思想认识，是客观事物的反映；而正确的思想和认识又反过来帮助人们掌握事物的规律，改造客观世界。我们既反对忽视认识的能动作用的机

械唯物论，也反对脱离现实的主观唯心论。因此，马列主义者是实事求是的革命者，我们主张把高度的革命热情与严格的求实精神统一起来。也只有这样，才能既立足于现在，又能科学地预见美妙的共产主义远景；而在畅想未来的时候，又清醒地看到现实的斗争和曲折的道路。在文学上，就是要革命的浪漫主义和革命的现实主义的统一。我们的现实主义是具有共产主义理想的革命的现实主义，我们的浪漫主义是扎根于社会主义三大革命运动实践的革命的浪漫主义。因而，这种“两结合”的创作方法，既反对拘泥于“生活真实”的自然主义，也反对那种脱离现实、随心所欲的所谓“浪漫主义”。它用无产阶级的世界观和方法论去辩证地历史地观察现实，去描写现实的革命发展，不仅能正确地反映出革命的真实，而且能充分地表现出革命的理想。它把对现实生活的集中概括和革命的崇高理想结合起来，把对无产阶级英雄人物革命精神的热烈歌颂和对阶级敌人反动本质的深刻揭露结合起来，把艰苦卓绝的革命斗争和革命的英雄主义、革命的乐观主义结合起来，就能创造出既体现了革命理想，又是生动活泼、有血有肉、亲切感人的无产阶级英雄形象，创造出无愧于伟大社会主义时代的无产阶级新文艺。这种创作方法是世界文艺史上最先进、最完善、最科学的创作方法。这种创作方法同一切资产阶级的创作方法，如批判现实主义、资产阶级的浪漫主义、自然主义之类彻底划清了界限，是马克思列宁主义文艺理论的划时代的伟大发展。

毛主席提出的我们党在社会主义整个历史阶段的基本路线，是决定社会主义文艺发展方向的生命线，也是革命现实

主义和革命浪漫主义相结合的创作方法的灵魂。党的基本路线最深刻地揭示了社会主义社会矛盾冲突的阶级实质，指明了社会主义必然战胜资本主义的历史趋势。用党的基本路线指导文艺创作，就要求作者站在无产阶级立场上，用阶级斗争的观点去观察社会，提炼生活，概括矛盾，创造“**典型环境中的典型人物**”，揭示社会主义现实的革命本质；就要求作家把无产阶级的英雄人物始终放在阶级斗争、路线斗争的主导地位，在典型的矛盾冲突中完美地展现英雄人物内心的共产主义理想。只有这样，才能使文艺作品中反映出来的生活“**比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性**”（毛主席：《在延安文艺座谈会上的讲话》）。离开党的基本路线，文艺创作的典型化、理想化就成了一句空话。

周扬一伙竭力诋毁和歪曲革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。他们为了把文艺变成他们“干预”社会主义现实生活的反革命工具，鼓吹“写真实”，贩卖资产阶级的批判现实主义，反对塑造体现无产阶级理想的英雄人物，反对用革命理想去鼓舞人们从事社会主义革命和社会主义建设的热情。与此同时，他们又从唯心论的先验论出发，大肆宣扬文艺作品可以不根据现实生活而人为地“拔高主题”，竭力鼓吹离开现实生活的“高空作业”，似乎不要求源于生活也可以凭“热情”写出所谓非常政治化、调子高昂的作品。其目的，也是破坏毛主席倡导的创作方法，动摇这个创作方法的革命现实主义根基。他们把现实和理想割裂开来，把革命现实主义和革命浪漫主义对立起来，用唯心论和

形而上学偷换了革命的辩证法。我们要彻底批判周扬一伙散布的这些谬论，认真学习革命样板戏的创作经验，努力掌握毛主席倡导的这一创作方法。

## “三突出”的无产阶级创作原则

这是在毛主席革命文艺路线指引下，江青同志精心培育的革命样板戏，在塑造无产阶级英雄典型方面的一条重要经验。它要求在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。这条重要的创作原则，是毛主席关于要抓住主要的矛盾和主要的矛盾方面的光辉哲学思想在文艺创作中的具体运用。上海京剧团《智取威虎山》剧组，在《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》一文中，较早地总结了这方面的经验。

以什么样的人为主要人物，是哪个阶级占领舞台的大问题，决不能让帝王将相、才子佳人以及刘少奇一类骗子所鼓吹的“圣人贤人”窃踞文艺舞台。在我们的文艺创作中，刻画反面人物必须从塑造主要英雄人物的需要出发，要用反面人物陪衬主要英雄人物，并要深刻揭露敌人的残暴、阴险和必然灭亡的反动本质。主要英雄人物与其他正面人物的关系是辩证统一的关系，要用其他正面人物烘托主要英雄人物。伟大的英雄必然产生于伟大的集体。既不要使一般正面人物夺了主要英雄人物的戏，又不要把主要英雄人物写得脱离群众。

突出主要英雄人物，也就是要突出党的领导，突出和歌颂毛主席的革命路线；要从阶级斗争和路线斗争的高度来揭示、描写、赞颂无产阶级英雄人物的崇高精神境界。坚持“三突出”的无产阶级创作原则，就是坚持为工农兵服务的方向，就是坚持无产阶级文学的党性原则。

### “三结合”文艺创作组

是由工农兵群众、领导干部和专业人员参加的一种进行文艺创作的组织形式。

“三结合”文艺创作组，是在毛主席革命文艺路线指引下，在江青同志精心培育的革命样板戏的鼓舞和推动下，在以工农兵为主体的群众性的文艺创作热潮中出现的一个新生事物，是文艺领域斗、批、改的一个胜利成果。

“三结合”的文艺创作组，是文艺创作中坚持无产阶级的领导权、贯彻群众路线的具体体现，是培养无产阶级文艺队伍的重要途径。这种创作形式，打破了过去文艺创作中由少数资产阶级“权威”垄断的“一统天下”，工农兵成为创作的主人，把创作置于党的绝对领导之下。这样，就有利于坚持文艺为无产阶级政治服务、为工农兵服务的正确方向，有利于无产阶级牢固地占领文艺阵地，有利于造就无产阶级的文艺新部队。“三结合”创作组中的工农兵群众，来自三大革命运动第一线。他们对伟大领袖毛主席有着无比深厚的无产阶级感情，有为无产阶级掌握文权的强烈愿望，又有着丰富的生

活积累和对事物的深刻的认识能力。他们是“三结合”创作形式的主体和基础。参加到“三结合”创作组的领导干部，有比较丰富的斗争经验，能比较深刻地理解和比较全面地掌握党的路线、方针和政策，可以把握创作的正确方向。革命的专业创作人员是人民的财富。“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。”专业人员在“三结合”创作组中同工农兵业余作者“发生密切的联系，一方面帮助他们，指导他们，一方面又向他们学习，从他们吸收由群众中来的养料，把自己充实起来，丰富起来，使自己的专门不致成为脱离群众、脱离实际、毫无内容、毫无生气的空中楼阁”。（以上见毛主席：〈在延安文艺座谈会上的讲话〉）他们可以在工农兵的帮助下更好地转变自己的立场和思想感情，又可以用自己在创作中的经验和教训帮助工农兵更好地提高。近年来，这种“三结合”的创作组，象雨后春笋般出现，已经创作出一些好的和比较好的作品。

实践证明，“三结合”文艺创作组是一种很好的创作形式。只要参加创作组的同志认真深入三大革命运动，坚持不脱离劳动，不脱离群众，在学习马列主义、毛泽东思想和学习社会中不断改造世界观，就能沿着毛主席的革命文艺路线胜利前进；“三结合”文艺创作组这个生气勃勃的新事物，就一定会茁壮成长，开出更加灿烂的花朵，结出更加丰硕的果实，为实现毛主席关于“希望有更多好作品出世”的号召作出巨大的贡献；一批工农兵自己的优秀的无产阶级文艺作家，也必将从中涌现出来。

## 无产阶级的英雄形象

即社会主义文艺作品中塑造的工农兵英雄人物的典型形象。

文学艺术作品的题材内容和主题思想，主要是通过塑造人物形象来实现的。因此，历史上不同时代、不同阶级都力求在艺术作品中按自己阶级的世界观、艺术观来塑造本阶级的理想人物，宣传本阶级的政治主张，为本阶级的英雄人物树碑立传。无产阶级的文学、艺术，就是要满腔热情、千方百计地歌颂工农兵，塑造工农兵的英雄形象，借以帮助群众推动历史的前进。歌颂不歌颂、塑造不塑造无产阶级的英雄人物，是无产阶级文艺和资产阶级文艺的根本区别，是两个阶级、两条路线斗争的焦点。

早在一百多年前，恩格斯就曾经殷切期望在文学艺术中能够出现“叱咤风云的和革命的无产者”的英雄形象。伟大领袖毛主席从四十年代到六十年代，对于塑造无产阶级的英雄形象，发出了一系列的指示。1942年在延安文艺座谈会上，毛主席从理论上和实践上，反复强调要歌颂工农兵、塑造工农兵的英雄形象，对周扬一伙不歌颂工农兵而歌颂资产阶级的反革命罪行，进行了严厉的批判。毛主席明确指出：“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？无产阶级，共产党，新民主主义，社会主义，为什么不应该歌颂呢？”1944年，在《看了〈逼上梁山〉以后

写给延安平剧院的信》里，毛主席重申历史是人民创造的，决不能容许由老爷太太少爷小姐们统治戏剧舞台，要多编多演《逼上梁山》这一类戏剧，“蔚成风气，推向全国去！”1951年，毛主席为《人民日报》撰写社论，狠批了《武训传》歌颂封建统治阶级的奴才武训的反动行为，教导我们的作者应当研究“新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想，而去决定什么东西是应当称赞或歌颂的，什么东西是不应当称赞或歌颂的，什么东西是应当反对的。”1955年毛主席在《合作化的带头人陈学孟》一文的按语中还指出：“在中国，这类英雄人物何止成千上万，可惜文学家们还没有去找他们”。1963年至1964年，毛主席在关于文学艺术的两个批示中，对周扬一伙让“死人”统治着许多文学艺术部门，表示了极大愤慨，批评他们“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”。

刘少奇一类骗子及其在文艺界的代理人周扬等“四条汉子”，对毛主席的批评、指示，一贯阳奉阴违，经常变换各种手法，反对文艺塑造工农兵的英雄形象。有时被迫写写工农兵，却又千方百计加以歪曲和丑化。他们主张要暴露人民，鼓吹“写英雄人物可以写缺点”，强调要表现英雄人物的所谓“苦闷、寂寞和眼泪”，刻划英雄人物临死前还有“五分钟的动摇”。三年自然灾害时期，他们公开祭起“写中间人物”的黑旗，疯狂地丑化工农兵。与此同时，他们对地主资产阶级的代表人物，在《早春二月》、《不夜城》、《兵临城下》等毒草作品中，却不顾历史的本来面目而肆意加以美化，长资产阶级威风，灭无产阶级志气。



无产阶级文化大革命的滚滚洪流，横扫了盘踞在文艺界的一切牛鬼蛇神，荡涤了封、资、修的污泥浊水，创造了一批批光彩夺目的革命样板戏。革命样板戏的突出成就，是塑造了李玉和、杨子荣、郭建光、洪常青等崭新的完美高大的无产阶级英雄形象，占领了文艺阵地，深刻地、多方面地表现和宣传了马列主义、毛泽东思想和毛主席的无产阶级革命路线。

## 转变人物

指人民内部受错误思想影响的好人，如《海港》中的韩小强，《龙江颂》中的李志田等。转变人物，是正面人物的一部分，不是刘少奇一类骗子所鼓吹的“中间人物”；“中间人物”是对工农兵的丑化。

无产阶级文艺中，写转变人物，是为了衬托英雄人物。转变人物与英雄人物的关系，是衬托与被衬托的关系。转变人物不能与英雄人物平分秋色，更不能用转变人物压过英雄人物。当然，突出英雄人物并不是说转变人物可以随便处理，仍然要根据突出英雄人物的原则认真描写，否则就不能起到衬托英雄人物的艺术效果。

## 革命现代戏折子戏

就是从整本革命现代戏中抽出一个或几个关键的场次。

片断进行演出的戏。

“折子戏”的名称，起源于我国元代的杂剧。当时杂剧的结构，一般都是四折加一“楔子”。随着历史的发展，我国戏剧的结构形式也有所改变。后来，古代艺术家们又把整本戏中，在表演上富有特色的、精彩的场次，抽出来单独上演，这就称为“折子戏”。自明末以后，我国大量的戏剧多以这种单折形式演出，它是我国广大劳动人民喜闻乐见的一种传统的戏剧表演形式。

折子戏在内容上具有相对的独立性。选出一折或几折，有故事情节，有人物性格的一个或几个侧面，音乐伴奏等也自成一体。这种形式的演出不但不会割裂全剧，并且能突出重点，便于观众了解主要人物的思想性格。在表演上一般也侧重于表演艺术中某一方面的特点，如有的侧重于唱腔，有的侧重于念白，有的侧重于舞蹈，有的侧重于载歌载舞，以高度的艺术技巧表现人物形象和刻划人物心理活动，在我国戏剧发展史上是有过贡献的。然而，过去的旧折子戏，内容大都是表现帝王将相、才子佳人的封建主义糟粕，为剥削阶级服务；形式上也存在着死板僵化的程式。

在毛主席“古为今用”、“推陈出新”的伟大方针指引下，折子戏这一古老的传统表演形式，焕发出了革命的青春。革命现代戏折子戏，从思想内容到艺术形式，都是崭新的，是革命的政治内容和完美的艺术形式相结合的珍品，是旧折子戏无法比拟的。

折子戏，由于短小精悍，易于普及，给大力普及革命样板戏的工作以有力的促进，从而使更多的群众受到思想和政

治路线方面的教育。其次，这一民族传统戏剧表演形式的正确利用，有力地推动社会主义文艺创作的发展，特别是推动小戏创作的发展，使文艺阵地出现了一派繁荣景象。另外，折子戏的发展，便于继承和发扬某些古代艺术家的艺术技巧和表演风格，同时对于培养专业和业余的青年演员、演奏人员和其他戏剧工作者来说，也是一个重要的措施，因为它提供了更多的舞台实践和基本功训练的机会，能让演员充分发挥自己的特长和风格，提高社会主义文艺的表演艺术水平。

## 群众业余文艺活动

工农兵和广大革命群众在党的领导下，贯彻执行毛主席关于普及与提高相结合的方针，在工厂、农村、部队、机关、学校普遍开展的文艺创作、演出和评论等活动，是整个无产阶级革命文艺运动的重要组成部分。

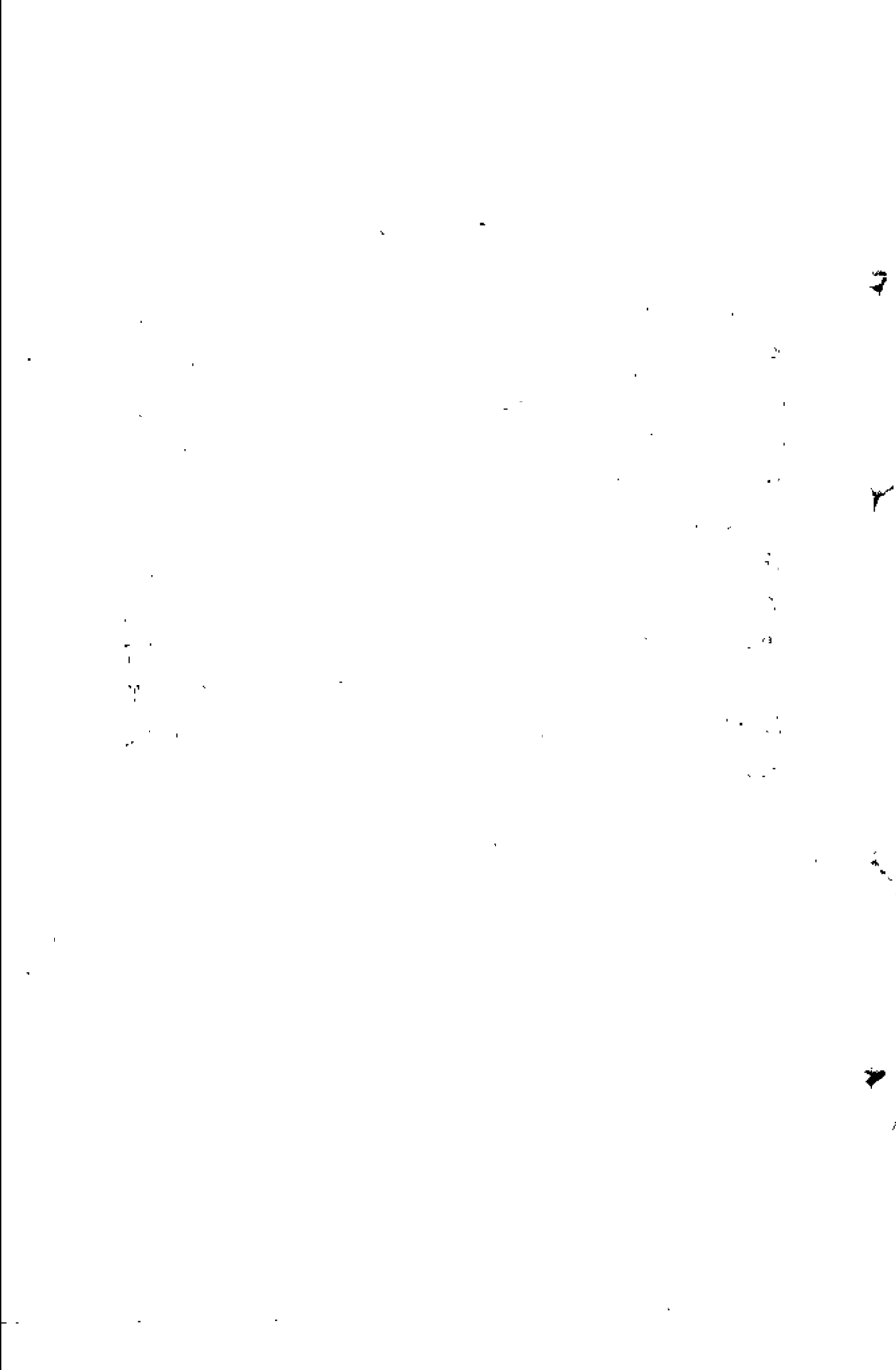
在群众业余文艺活动中，人民群众直接拿起文艺的武器，占领文艺阵地，投入思想文化领域的阶级斗争。这些活动密切配合党的各项中心工作，宣传党的路线、方针、政策，揭露和批判阶级敌人的破坏活动，歌颂群众中的新思想、新道德、新风尚，战斗在车间、田头、连队等三大革命运动的最前线，对于团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人，对于推动“抓革命，促生产，促工作，促战备”，发挥了十分巨大的作用。因此，群众业余文艺活动是无产阶级对资产阶级进行斗争的文艺战线上极为重要的一翼。

群众业余文艺活动的广泛开展，是文艺普及工作的重大成果，为更大范围、更高程度的提高准备了必要的条件。在大力普及革命样板戏的热潮中，广大群众学样板戏，演样板戏，使革命样板戏以前所未有的速度和规模在人民群众中普及开来。同时，群众的业余文艺活动也在学习样板戏的革命精神和创作经验中得以迅速提高。“**人民群众有无限的创造力。**”群众业余文艺活动把群众的创造力发挥出来，集中起来，创造和积累了丰富的创作经验。这些经验给专业人员有益的帮助。在群众业余文艺活动中涌现出来的大量短小精悍、活泼多样、具有浓郁的生活气息、为人民群众所喜闻乐见的作品，大大地丰富了社会主义文艺园地。从群众业余文艺活动积极分子中成长起来的成千上万业余作者，是无产阶级文艺创作队伍的一支很重要的部队。这些事实充分说明了群众业余文艺活动的重大意义。

毛主席教导我们：“**轻视和忽视普及工作的态度是错误的。**”实践经验告诉我们，群众业余文艺活动必须加强党的领导，坚持“业余、小型、多样”的正确方针和勤俭节约的原则；才能沿着毛主席的革命文艺路线健康发展，充分发挥战斗作用。刘少奇、周扬一类骗子对于群众业余文艺活动，不是打击、扼杀，就是鼓吹讲排场，摆阔气，搞“大、洋、全”，把群众业余文艺活动引上邪路，破坏文艺普及工作，腐蚀业余文艺活动的积极分子，使业余文艺活动成为推行修正主义路线的工具。我们一定要认真吸取历史的经验教训，正确执行毛主席的革命文艺路线，使群众业余文艺活动开展得更加蓬勃，更加兴旺。

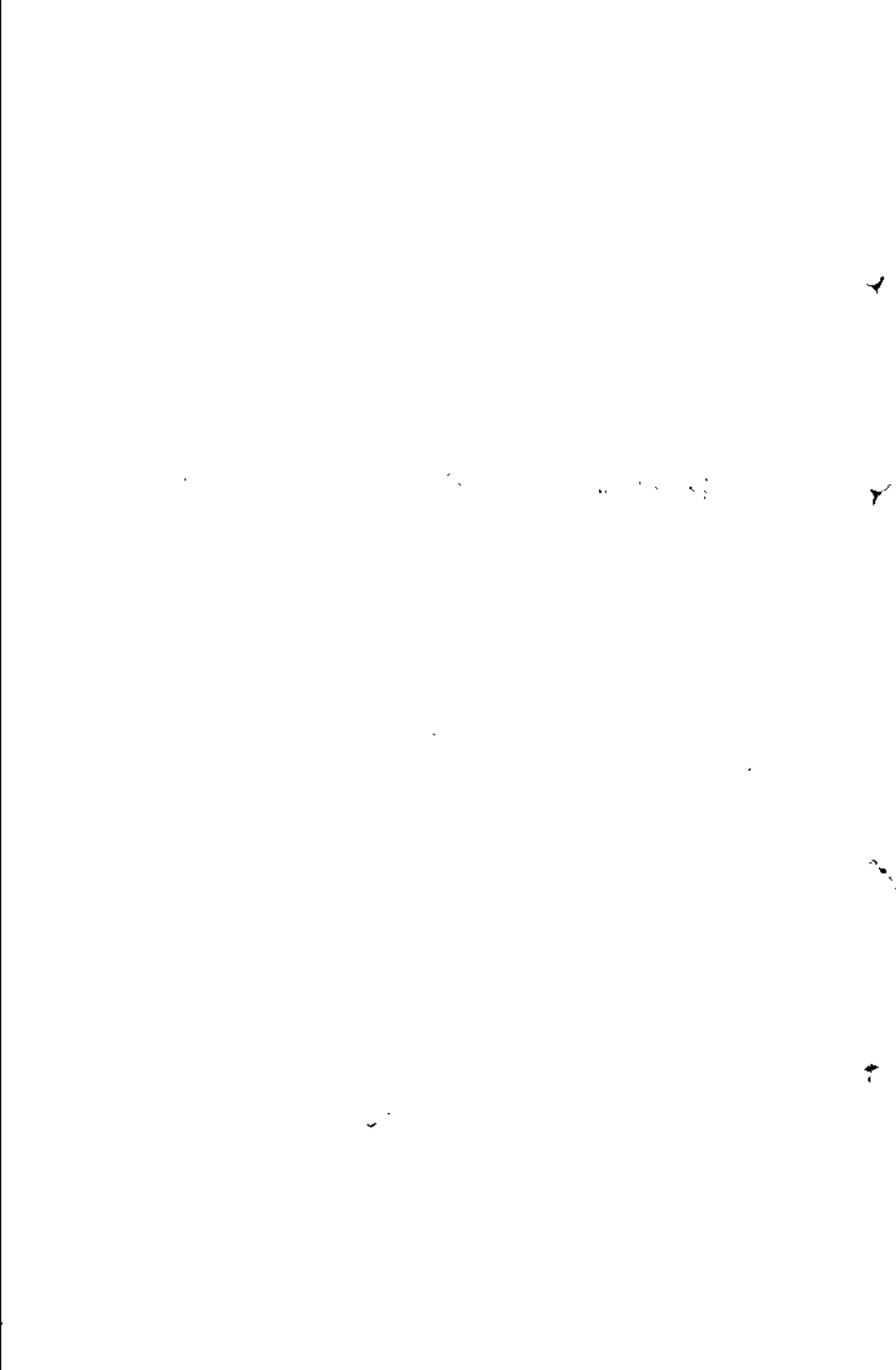
## 故 事 会

以讲革命故事为中心内容的一种群众文艺活动形式，是在两个阶级、两种思想、两条路线的激烈斗争中产生和成长起来的。它具有战斗性强、形式短小精悍、讲演简便易行、群众喜闻乐见等特点。讲述故事时，一不要舞台，二不要道具，三不用化装，田头、院坝、会前、会后都可讲。在阶级斗争、生产斗争和科学实验三大革命运动中，紧密配合党的各项中心工作，坚持文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务的方向，宣传马克思列宁主义、毛泽东思想，有效地开展“兴无灭资”的斗争，巩固地占领农村思想文化阵地，很好地发挥了“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的战斗作用。经过无产阶级文化大革命，这种形式有了新的发展。



### 第三部分

## 中国现代文艺思想斗争史





## 买办文化

买办，也叫“康白度”，是葡萄牙文的音译。殖民地半殖民地国家里，替外国资本家在本国市场上经管商业、银行业、工矿业、运输业的中间人和经纪人，他们是国际资产阶级的走狗。买办资产阶级直接为帝国主义服务并为他们所豢养，与农村中的封建势力密切结合，是帝国主义在殖民地半殖民地的主要社会支柱，是民族解放运动的敌人。

买办文化，就是依附于买办资产阶级并代表买办资产阶级利益的文化。在我国二十年代末到三十年代初的“新月派”，就是买办文化的代表。从实质上看问题，买办文化即帝国主义文化。毛主席在《新民主主义论》中说：“**在中国，有帝国主义文化，这是反映帝国主义在政治上经济上统治或半统治中国的东西。这一部分文化，除了帝国主义在中国直接办理的文化机关之外，还有一些无耻的中国人也在提倡。一切包含奴化思想的文化，都属于这一类。**”又说：“**帝国主义文化和半封建文化是非常亲热的两兄弟，它们结成文化上的反动同盟，反对中国的新文化。这类反动文化是替帝国主义和封建阶级服务的，是应该被打倒的东西。不把这种东西打倒，什么新文化都是建立不起来的。**”

## 新 月 派

新月派是1928年出现的代表中国买办资产阶级利益的反动政治团体和文学流派，因创办《新月》月刊而得名。

新月派的前身是现代评论派，主要成员除现代评论派的胡适、徐志摩、陈西滢（陈源）外，又纠合了梁实秋、叶公超、沈从文等辈。他们在北伐战争以前，依靠帝国主义，仰承北洋军阀，诬蔑、攻击共产党领导下的革命文艺运动，反对共产主义。1927年蒋介石发动反革命政变后，又转而卖身投靠蒋介石，无耻地向国民党反动派献策，宣传英美资产阶级“自由主义”的政治主张和文化思想。胡适曾宣称中国根本不存在封建势力和帝国主义统治，中国的落后是“贫穷，疾病，愚昧，贪污，扰乱”五大“恶魔”造成的，鼓吹“好政府”主义，用所谓“人权”与“约法”来反对工农群众的暴力革命，恶毒诬蔑共产党人，干了一系列反共反人民的罪恶勾当。

1928年出版的《新月》月刊，公开发表宣言和政论，在政治上疯狂反共反人民，在文艺上则拼命贩卖地主资产阶级“人性论”等谬论，攻击以鲁迅为首的革命的左翼文艺运动，充当国民党反动派反革命文化“围剿”的急先锋。在1928年《新月》第四期上，梁实秋发表了《文学与革命》，更疯狂、更露骨地向革命文学进攻，叫嚣什么“一切的文明，都是极少数的天才的创造”，“伟大的文学乃是基

于固定的普遍的人性”，“人性是测量文学的唯一的标准”，“文学家的心目中并不含有固定的阶级观念，更不含有为某一阶级谋利益的成见”，等等。这些极其反动的历史唯心主义谬论一出笼，立刻受到以鲁迅为首的左翼作家的无情揭露和有力批判。鲁迅曾写了《新月社批评家的任务》、《“硬译”与“文学的阶级性”》、《“丧家的”“资本家的乏走狗”》等文，对新月派的人们和他们的主张作了无情的剖析，深刻地揭露了“新月社”一伙充当国民党反动派在思想文化界的“刽子手和皂隶”的反革命面目，一针见血地指出了“新月社”批评家的任务就是“尽力维持”国民党反动派的法西斯统治。针对他们硬把“喜怒哀乐”当作人的“共同性”，鲁迅以无可辩驳的事实，指出：“文学不借人，也无以表示‘性’，一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性，无需加以‘束缚’，实乃出于必然。自然，‘喜怒哀乐，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检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，贾府上的焦犬，也不爱林妹妹的。”（《“硬译”与“文学的阶级性”》）

在以鲁迅为首的左翼作家痛击下，到1930年以后，猖獗一时的新月派就销声匿迹了。

### “第三种人”

1932年前后，革命势力的日益发展，逼得资产阶级

反动文人不得不改变其进攻策略。为了配合国民党反动派的反革命文化“围剿”，胡秋原、苏汶（即杜衡）之流，认识到这时再象“民族主义文学”、“新月派”那样公开地反对无产阶级的革命文艺是不行了，于是狡猾地穿上“中立”的外衣，自称居于左翼革命文艺阵营和国民党反动派之间，扮演“自由人”和“第三种人”的伪善角色。他们打着批判“民族主义文学”的幌子，鼓吹虚伪的“文艺自由论”，宣扬“超阶级的、永久的文艺”，狂叫“勿侵略文艺”，反对“政见与文艺结婚”，胡说“将艺术堕落到一种政治的留声机，那是艺术的叛徒”，实际上是反对文艺为无产阶级的政治服务。他们还诬蔑左翼文坛“横暴”，说什么限制了他们的创作自由，实际上顽抗革命文艺家对他们反共、反人民的罪恶行径的揭发和批判。

“第三种人”的反革命伪装，在三十年代就被彻底撕破。鲁迅在《论“第三种人”》、《又论“第三种人”》等文章中，狠揭猛批了胡秋原、苏汶的反动谬论，深刻阐述了文艺是阶级斗争工具的伟大真理，指出：“生在有阶级的社会里而要做超阶级的作家，生在战斗的时代而要离开战斗而独立，生在现在而要做给与将来的作品，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”。他们所宣扬的“超阶级的、永久的文艺”，不过是对国民党反动派“禁止刊物，杀戮作家”的血腥现实默不作声。显然，“第三种人”“好象不偏不倚”，其实只是“有意或无意的遮掩”，“乘机将革命中伤、软化、曲解”。鲁迅还揭露说：“第三

种人”写不出作品（即所谓“搁笔”），“原因并不在左翼批评的严酷。真实原因的存在，是在做不成这样的‘第三种人’，做不成这样的人，也就没有了第三种笔，搁与不搁，还谈不到。”于此，“第三种人”的反动性和虚伪性完全暴露于光天化日之下。后来，胡秋原和苏汶都做了蒋匪的文化特务。他们自己的可耻行径，无情地撕下了他们“不偏不倚”要当“第三种人”的虚伪面纱。

## “自由人”

“自由人”和“第三种人”招牌不同，实质一样。参看“第三种人”。

## 文化“围剿”

指第二次国内革命战争时期，国民党反动派对我党领导的国统区的革命文艺运动的疯狂围攻和镇压。

当时，在毛主席革命路线指引下建立起来的农村革命根据地里，革命文艺活动有极大的发展，流传至今的许多革命民歌就是那时的作品。在国民党统治区，以鲁迅为首的革命文化工作者，开始创作、翻译和出版具有革命内容的各种作品，揭露国民党反动政府的种种罪恶，批判形形色色的反动文化思想，宣传马克思列宁主义，对人民群众特别是广大青年起着极大的教育作用。革命文化运动的发展，吓坏了国民

党反动派。他们在对革命根据地进行接二连三军事“围剿”的同时，也在白区发动了对革命的文化运动的反革命文化“围剿”。他们操纵一伙反动文人，开动大批宣传机器，写文章、出书报，拼命地鼓吹法西斯主义和“尊孔读经”的封建复古思想，疯狂地抵制、反对革命的思想和文化。反动政府还颁布了许多“出版法”、“宣传品审查标准”、“图书杂志审查办法”等反革命法令，查禁进步书刊，迫害和屠杀革命的文化工作者。1934年，仅北平市被查禁和烧毁的书刊就有一千多种。1935年平津学生揭发国民党反动派上台以来，屠杀进步青年在三十万人以上。以鲁迅为首的革命文艺工作者，对国民党的白色恐怖，进行了英勇不屈的斗争。

毛主席在《新民主主义论》中总结这一段斗争时说：“这时有两种反革命的‘围剿’：军事‘围剿’和文化‘围剿’。……从当事者看来，似乎以为共产主义和共产党是一定可以‘剿尽杀绝’的了。但结果却相反，两种‘围剿’都惨败了。作为军事‘围剿’的结果的东西，是红军的北上抗日；作为文化‘围剿’的结果的东西，是一九三五年‘一二九’青年革命运动的爆发。而作为这两种‘围剿’之共同结果的东西，则是全国人民的觉悟。这三者都是积极的结果。其中最奇怪的，是共产党在国民党统治区域内的一切文化机关中处于毫无抵抗力的地位，为什么文化‘围剿’也一败涂地了？这还不可以深长思之么？而共产主义者的鲁迅，却正在这一‘围剿’中成了中国文化革命的伟人。”

在国民党反动派的反革命文化“围剿”中，周扬等“四

条汉子”同反动文人相勾结，排斥、打击和围攻鲁迅先生，充当了反革命文化“围剿”的别动队。

## 中国左翼作家联盟

中国左翼作家联盟（简称“左联”），1930年3月2日在上海成立的革命文学团体。

当时，正是第二次国内革命战争时期，一方面，蒋介石对我党实行全面的军事“围剿”和文化“围剿”，另一方面，党内以毛主席为代表的无产阶级革命路线和以王明为头子的机会主义路线斗争十分激烈。“左”倾机会主义者顽固地反对马克思列宁主义的普遍真理同中国的具体实践相结合的根本原则，从对革命形势的唯心主义分析和阶级势力的唯心主义估量出发，大肆推行“左”倾冒险主义和关门主义，盲目地命令少数党员和革命群众组织举行毫无胜利希望的城市起义，严重地危害了革命事业。伟大领袖毛主席与“左”倾机会主义作了针锋相对的斗争，对当时中国革命的形势、性质、道路等做了唯一正确的分析，不但在理论上，而且在实践中解决了建立农村革命根据地，以农村包围城市，最后夺取城市等一系列重大原则问题。在毛主席革命路线的指引下，红军得到很快发展，革命根据地迅速扩大。反映在文化战线上，在“左联”内部，两个阶级、两种思想、两条路线的斗争，也非常激烈。

“左联”从成立的那天起，始终存在着两条路线的斗

争。周扬、夏衍一伙篡夺了领导权，在政治上执行王明“左”倾机会主义路线；组织上执行关门主义和宗派主义；文艺思想上以俄国资产阶级文艺评论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫的理论作指导，形成一条三十年代文艺黑线。

鲁迅一直坚定地领导着左翼文艺工作者，团结他们一道同国民党反动派的文化“围剿”、同周扬一伙的三十年代文艺黑线进行了英勇的斗争。鲁迅是战斗的左翼文艺运动的伟大旗手。他在“左联”成立大会上的讲话——《对左翼作家联盟的意见》，是当时左翼文艺工作者的战斗纲领，是反对“左”倾机会主义的战斗檄文，是三十年代文化战线上两条路线斗争的重要文献。在这篇讲话里，鲁迅既批判了那些脱离实际的空谈家的主观主义作风，又批判了他们组织上的宗派主义，指出他们的目的根本不是为了工农大众，而是为了小团体或个人。并尖锐地警告：这种“左翼”作家是很容易变成右翼的。

历史的发展证实了鲁迅这个讲话的正确性，随着形势的发展，“左联”的成员发生了很大的分化。三十年代中期，周扬一伙跟着王明一下子从极“左”跳到极右，在王明的指使下，为了推行右倾机会主义路线，背着鲁迅，于1936年初把“左联”解散了。

鲁迅

鲁迅



## 中国文艺家协会

原称“作家协会”。这是叛徒、特务周扬一伙为了积极推行王明右倾投降主义路线，不顾鲁迅的坚决反对，擅自解散“左联”后，蒙蔽一部分文艺工作者和青年人，于1938年春成立的。他们打着“文艺界统一战线”的旗号，招降纳叛，垄断文坛，破坏以鲁迅为首的战斗的左翼文艺运动。为了掩盖自己的叛徒咀脸，捞取政治资本，他们还妄图把鲁迅也置于他们的控制之下，胁迫鲁迅加入该组织。在遭到鲁迅的严正拒绝后，便加以“破坏统一战线”的罪名，对鲁迅进行疯狂的“围剿”。

## “三十年代文艺”

所谓“三十年代文艺”是指三十年代国民党统治区左翼文艺运动中以周扬等“四条汉子”为代表的资产阶级文艺。在三十年代，共产主义战士鲁迅是革命文艺运动的伟大旗手，在同国民党反动派和形形色色的资产阶级反动文艺的斗争中，创造了光辉的业绩。周扬一伙当时窃据了“左联”的领导职位，政治上忠实推行与毛主席革命路线对抗的王明路线，先是“左”倾后是右倾的机会主义路线；组织上大搞关门主义和宗派主义，文艺思想上是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的思想。他们采取两面派手法，网罗叛徒、特务和反动文人，大肆攻击鲁迅先生，破坏革命文艺运动的团结和发展。特别是提出“国防文学”的阶级投降和民族投降的反动口号，对抗毛主席的革命文艺路线，反对鲁迅根据毛主席抗日民族统一战线政策提出的“民族革命战争的大众文学”。在他们的作品中和主办的刊物上，鼓吹地主资产阶级“人性论”，宣扬阶级调和，贩卖叛徒哲学，甚至公开吹捧卖国贼蒋介石，为国民党的反动统治效劳。夏衍、田汉之流把持的电影和戏剧，资产阶级的反革命倾向表现得特别突出。他们在三十年代破坏革命文艺运动的反革命罪行，曾遭到鲁迅先生的无情揭露和深刻批判。

伟大领袖毛主席对三十年代的文艺运动作过历史的总结。在《新民主主义论》中，毛主席在批判王明、刘少奇所推行的右倾机会主义的政治、军事、文化路线时，尖锐地批判了周扬一伙的资产阶级文艺路线，热情地赞扬了鲁迅所代表的新文化运动的方向。在《在延安文艺座谈会上的讲话》中，毛主席进一步系统地、全面地批判了王明和周扬一伙的资产阶级文艺思想。

长期以来，周扬等“四条汉子”，一直恬不知耻地把自己标榜为三十年代革命文艺运动的领导者，自封为“正确路线”的代表。而对当时革命文艺运动的伟大旗手鲁迅先生，则竭尽诬蔑诽谤之能事。在受到毛主席的多次批判之后，他们仍然顽固地坚持反动立场。从五十年代到六十年代，对所谓“三十年代文艺”的吹嘘越来越猖狂。他们为王明、刘少

奇的机会主义路线翻案，为他们自己树碑立传。在1958年4月，他们趁《鲁迅全集》第六卷出版，炮制了一条颠倒历史的注释，为他们的“国防文学”口号翻案。1960年他们无耻地召开“纪念‘左联’成立三十周年座谈会”，把三十年代文艺界的所谓头面人物纠集在一起，极力美化周扬一伙，把他们吹捧为“党的坚强领导者”，在当时“高高举起了无产阶级革命文艺的旗帜”，更加疯狂地攻击鲁迅先生。他们还编印种种“史料”，颠倒黑白，篡改历史，把三十年代的毒草作品《上海屋檐下》（夏衍）、《李秀成》（阳翰笙）等作为“优秀”剧目，到处上演。对历史的翻案是为了现实的阶级斗争。周扬一伙鼓吹“三十年代文艺”，就是为了继续对抗毛主席的革命路线，为刘少奇一伙复辟资本主义的罪恶阴谋服务。

#### “四条汉子”

是对文艺界三十年代到六十年代的反革命修正主义文艺黑线总头目和黑干将周扬、夏衍、田汉、阳翰笙四人的称谓。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。在三十年代，他们配合国民党的文化“围剿”，摆着“战友”的姿态疯狂地围攻鲁迅先生。鲁迅先生同他们进行了坚决的斗争，在1936年8月写的《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》一文中，痛斥了周扬等人的“国防文学”口号，坚决地捍卫了毛主席的革命路线。文中有这样一

殷：“去年的有一天，一位名人约我谈话了，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，还有另两个”。“另两个”即夏衍和阳翰笙。“四条汉子”的名称就是从这里来的。

叛徒、特务、反革命修正主义文艺黑线的总头目周扬，原名周起应，1908年生于湖南益阳一个大恶霸地主家庭。1927年第一次混入党内，几个月后“自动脱党”，逃至日本。1929年回国，在一个汉奸刊物搞翻译。1931年混入“左联”，1932年重新混入党内，并于1933年担任了“左联”党团书记，“左翼文化总同盟”执行委员。他利用职权，疯狂推行王明的“左”右倾机会主义路线，鼓吹资产阶级文艺思想，伙同田汉等人，招降纳叛，结党营私，组成反党集团。1936年初，他根据王明的右倾投降主义路线，强行解散“左联”，提出“国防文学”的口号，排斥、打击、围攻鲁迅先生。抗战爆发后，他到延安，窃踞陕甘宁边区教育厅厅长，延安大学副校长，鲁迅艺术学院副院长等职。他曾发表反革命文章《文学与生活漫谈》，恶毒攻击解放区和党的领导，掀起“暴露文学”的黑旗，并纠集王实味、丁玲、肖军等人向党进攻。毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》粉碎了他们的阴谋。解放后，他在大叛徒刘少奇的支持下，先后窃踞了中央文化部副部长，中宣部常务副部长，以及全国文联副主席等要职。他利用职权，网罗牛鬼蛇神，组织了一个以三十年代文艺黑线人物为骨干的反革命文艺队伍，提出“全民文艺”的反动口号，一次又一次疯狂地向党、向毛主席的革命文艺路线进攻，为复辟资本主义制造反革命舆论。

周扬是一个典型的打着“红旗”反红旗的反革命两面派，在历次重大斗争中，他都玩弄阳奉阴违、口是心非的手法来进行反党、反社会主义、反马列主义毛泽东思想的罪恶活动。在无产阶级文化大革命中，广大革命群众把这个两面派揭露出来，彻底清算了他三十年反革命生涯中的累累罪行。

内奸、特务、电影界的黑“霸头”夏衍，原名沈端先，1900年生于杭州一个大地主家庭。曾加入国民党，任国民党右派首领戴季陶的秘书。1927年从日本回国混入共产党，1930年加入“左联”，窃踞常委职务，伙同周扬忠实执行王明路线，围攻鲁迅。他不顾鲁迅反对，伙同周扬等人悍然解散“左联”，大肆鼓吹“国防电影”。1932年初，他抛出诬蔑丑化中国工人阶级、宣扬改良主义的报告文学《包身工》。4月，又炮制了鼓吹阶级投降、民族投降的《赛金花》，遭到鲁迅的痛斥。他在《保卫芦沟桥》中无耻吹捧蒋介石，在《上海屋檐下》中贩卖叛徒哲学、活命哲学。毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，他在国民党三青团中央剧社主办的反动刊物《戏剧时代》上，抛出《论正规化》一文大唱反调，并改编宣扬人道主义的《复活》和歌颂国民党反动统治的《芳草天涯》。解放后，他任文化部副部长，把持电影界，忠实推行刘少奇的修正主义路线。1959年，丧心病狂地提出“离经叛道”论，1961年抛出“创新”、“题材多样化”的谬论，炮制了大批的毒草；例如，为机会主义路线树碑立传的《革命家庭》，宣扬阶级调和、为资产阶级鸣冤的《林家铺子》，鼓吹资产阶级个人主义的《早春二月》等，把社会主义的银幕搞

得乌烟瘴气。

反共老手、叛徒、自封为戏剧界“祖师爷”的田汉，原名田寿昌，1898年生于湖南长沙一个富农兼手工业主家庭。1927年“四·一二”政变后，他曾率领“南国社”赶到南京为蒋匪献戏庆贺。1932年混入党内，1935年被捕，赶紧向国民党特务头子陈立夫、张道藩等人求救，公开脱党叛变。解放战争胜利的前夜，他溜到解放区，于1948年重新混入党内。解放后十几年间，在刘少奇、周扬的支持和庇护下，他在戏剧界纠集了一批反动戏霸和牛鬼蛇神疯狂地推行反革命修正主义文艺路线。整风反右前后，他抛出《为演员的青春请命》，又到处召开所谓“老艺人”座谈会，煽动和支持戏剧界的右派向党进攻。1958年抛出大毒草《关汉卿》，借古讽今，恶毒攻击无产阶级专政，无耻标榜自己。1961年又抛出《谢瑶环》，为复辟资本主义制造反革命舆论。田汉一贯诋毁、歪曲和攻击毛主席的革命文艺路线，破坏京剧革命。

文艺黑线的主要头目之一阳翰笙，原名欧阳继修，1902年生于四川叙府(宜宾)一个大地主家庭。1924年由叛徒瞿秋白介绍入党。1930年参加“左联”，窃踞要职。早在1928年，他就曾化名“华汉”攻击鲁迅。1933年他抛出《铁板泪红录》、《生死同心》、《塞上风云》等剧，宣扬阶级投降，攻击无产阶级领导。他是“国防文学”的积极吹鼓手。他的《天国春秋》、《前夜》、《李秀成之死》等宣扬阶级投降、民族投降的毒草，曾在国统区泛滥一时。解放后，先后窃踞文联秘书长、副主席、党

组书记，全国电影协会主席等职，同周扬、夏衍、田汉一起，积极为刘少奇的修正主义路线效劳。在三年困难时期，他又一次抛出《李秀成之死》，含沙射影，为右倾机会主义者鼓气和翻案。此后又抛出宣扬资产阶级“人性论”的《北国江南》以及《三人行》等毒草。

对于“四条汉子”的反革命面目和罪恶活动，鲁迅先生早有察觉，他说：“敌人是不足惧的，最可怕的是自己营垒里的蛀虫，许多事都败在他们手里”（1934年12月6日《给肖军、肖红的信》）。又说：“这里有一种文学家，其实就是天津之所谓青皮，他们就专用造谣，恫吓，播弄手段张网，以罗致不知底细的文学青年，给自己造地位，作品呢，却并没有。真是惟以嗡嗡营营为能事。……他们自有一伙，狈狼为奸，把持着文学界，弄得乌烟瘴气。我病倘稍愈，还要给以暴露的，那么，中国文艺的前途庶几有救”。

（1936年9月15日《给王冶秋的信》）。他不仅看穿了“四条汉子”的反动本质，并同他们进行了坚决的斗争。鲁迅同“四条汉子”的斗争，是毛主席的革命路线同王明、刘少奇“左”右倾机会主义路线的斗争在思想文化战线上的反映。事实证明，“四条汉子”长期以来混在革命队伍中，干了许多为公开的敌人所干不了的坏事。我们应当彻底肃清他们在文艺界的流毒，并从这里吸取丰富的阶级斗争的经验教训，以便更好地同周扬一类的反革命两面派作斗争。

## 国防文学

这是三十年代中期，周扬、夏衍、田汉、阳翰笙等“四条汉子”对抗毛主席的革命路线，追随王明、刘少奇的右倾投降主义路线，在文艺界提出的一个反动口号。

1935年华北事变以后，日本帝国主义更加疯狂地侵略我国领土。全国人民在伟大领袖毛主席和中国共产党的领导下，坚持党的立场，坚持无产阶级的领导权，坚持又联合又斗争和独立自主的原则，结成了广泛的抗日民族统一战线，掀起了波澜壮阔的民族解放运动的高潮。当时，叛徒王明从极“左”跳到极右，借口建立抗日民族统一战线，提出所谓“一切经过统一战线”、“一切服从统一战线”，实际上是“一切经过国民党”、“一切服从国民党”的投降主义路线。大叛徒刘少奇在白区宣扬、推行的也是一条右倾投降主义路线。与这条反革命修正主义政治路线相适应、相配合，周扬等“四条汉子”积极追随王明、刘少奇，于1936年初提出了“国防文学”的口号。

所谓“国防文学”，用周扬的话来说，就是“全中国民族的文学”，因而他们主张什么无产阶级“不应该挂起明显的徽章，……以至吓跑别的阶层的战友”，胡说什么“国防文学”具有“全民族的性质”，“国防的主题应当成为汉奸以外的一切作家的作品之最中心的主题”。还说“假使我们面前的是一个有才能的作者又忠于现实的话，那么，不管



他所属的阶层、所抱的信仰、以及他对于民族革命之真义的理解的程度，他一定能够在他的作品里面反映出这个革命的某些重要的方面来。”等等。至于领导权，周扬一伙说：“不必把这层强调地提出来”，因为“统一战线的‘主体’并不是特定的，‘领导权’并不是谁专有的”，应由“各派的斗士”“共同负起责任来”。

不难看出，这个反动口号打着全民族共同利益的幌子，抹煞阶级矛盾，取消阶级斗争，反对党在统一战线中的独立自主原则和领导地位，是彻头彻尾的阶级投降主义和民族投降主义，是对毛主席革命路线的无耻背叛。

周扬一伙为了扩大“国防文学”这个反动口号的恶劣影响，还掀起了一个所谓的“国防文学”运动。夏衍、田汉、阳翰笙之流纷纷抛出《赛金花》、《芦沟桥》、《李秀成之死》等“国防戏剧”、“国防电影”，百般美化汉奸、叛徒、卖国贼，肆无忌惮地反共、反人民、反革命。一时在报纸、刊物、舞台、银幕上，真是妖风四起，群魔乱舞。所谓“国防文学”，成了地地道道的国民党文学、卖国文学和汉奸文学。

当时，文化革命的伟大旗手鲁迅坚决反对这个口号，于同年4月提出了“民族革命战争的大众文学”这个无产阶级的战斗口号，并对“国防文学”的反动性进行了无情的揭露和批判，捍卫了毛主席的革命路线。鲁迅逝世后，党中央和毛主席对伟大的文化革命先驱鲁迅的崇高评价，宣判了三十年代以周扬为代表的资产阶级文艺黑线的死刑。但是，周扬一伙死不悔改，时时伺机反扑。五十年代中期，他们借批判

胡风、冯雪峰之机，大肆标榜自己，恶毒攻击鲁迅，为“国防文学”翻案。六十年代初期，配合刘少奇反革命修正主义路线，周扬一伙更把“国防文学”发展为“全民文艺”，千方百计宣扬三十年代的“国防文学”，为复辟资本主义大造反革命舆论。在无产阶级文化大革命中，广大革命群众在党中央和毛主席的领导下，已把周扬一伙及其臭名昭著的“国防文学”、“全民文艺”等黑货，统统扫进了历史的垃圾堆。

## 民族革命战争的大众文学

这个口号，是伟大的共产主义战士鲁迅，为保卫毛主席的革命路线，反击周扬一伙鼓吹的“国防文学”，根据毛主席关于建立抗日民族统一战线的光辉思想，于1936年4月底提出来的。它的基本精神有以下四点：

一、明确肯定了我们的文学的无产阶级性质。鲁迅深刻地指出，民族革命战争的大众文学，是无产阶级革命文学的发展，“所以，决非停止了历来的反对法西斯主义，反对一切反动者的血的斗争，而是将这斗争更深入，更扩大，更实际，更细微曲折，将斗争具体化到抗日反汉奸的斗争，将一切斗争汇合到抗日反汉奸斗争这总流里去。”（《论现在我们的文学运动》）这就同周扬的“国防文学”具有“全民族的性质”的反动谬论划清了界限。

二、坚持了文艺界抗日民族统一战线必须由共产党来领导的无产阶级党性原则。鲁迅同周扬一伙的阶级投降主义和

民族投降主义口号进行斗争时，紧紧抓住无产阶级领导权这个关键问题，指出：“民族革命战争的大众文学”这一新口号的提出，“决非革命文学要放弃它的阶级的领导的责任，而是将它的责任更加重，更放大”。并强调指出，只有这样，“这个民族的立场，才真是阶级的立场。”（同上）

三、体现了政治上联合、意识形态上斗争的无产阶级的革命原则和战斗精神。鲁迅指出：“我以为文艺家在抗日问题上的联合是无条件的，只要他不是汉奸，愿意或赞成抗日，则不论叫哥哥妹妹，之乎者也，或鸳鸯蝴蝶都无妨。但在文学问题上我们仍可以互相批判。”（《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》）

四、坚决反对周扬一伙理论上、组织上的宗派主义。

这四条中，最基本的是文学的无产阶级性质和党的领导。1935年华北事变后，日本帝国主义的侵略魔爪伸向我大半国土，民族矛盾成了当时的主要矛盾。在这民族危亡的紧急关头，党中央和毛主席向全国人民发出了停止内战，建立抗日民族统一战线，团结对敌的伟大号召。毛主席一再教导全党要坚持无产阶级在抗日民族统一战线中的领导作用。但是，王明、刘少奇却与毛主席的革命路线相对抗，推行一条彻头彻尾的右倾机会主义路线，放弃无产阶级的领导权。在两条路线的激烈斗争中，鲁迅坚决拥护党中央和毛主席关于建立抗日民族统一战线的政策。他在《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》一文中说：“中国目前的革命的政党向全国人民所提出的抗日统一战线的政策，我是看见的，我是拥护的，我无条件地加入这战线”。又说：“这政策在我

是认为非常正确的”。鲁迅提出民族革命战争的大众文学，正表明了自己坚定的无产阶级的立场，这个口号本身，也生动、具体地体现了毛主席的“独立自主”的抗日民族统一战线的方针，是无产阶级的革命口号。

民族革命战争的大众文学打中了“国防文学”的要害，刘少奇一类骗子疯狂地进行反扑。刘少奇化名莫文华写了《我观这次文艺论战的意义》，肆意歪曲和攻击鲁迅的革命口号。另一个国民党反共分子、托派、叛徒，则写了《文学界两个口号问题应该休战》，叫嚷两个口号的论争是“浪费气力”，使人“失望”，应当立即“休战”，妄图转移这一场原则斗争的目标：掩护“国防文学”，说它是“不可驳倒的”，攻击“民族革命战争的大众文学”，胡说它“不是联合阵线的口号”。自从“应该休战”出笼之后，周扬等“四条汉子”一直以此为“盾牌”作为他们“国防文学”口号“最后胜利”的标志。

今天，我们一定要在毛主席革命路线指引下，深入进行批修整风，彻底清算刘少奇一类骗子支持“国防文学”、攻击“民族革命战争的大众文学”的罪行。

## 《赛金花》

1936年4月，正当中华民族生死存亡的关键时刻，“四条汉子”狂热地在文艺界推行王明右倾机会主义路线，夏衍抛出“国防戏剧”的黑标本《赛金花》。剧中主要人物赛

金花，是清朝末年的一个汉奸妓女。赛金花，原名傅彩云，十五岁就在上海当妓女，被官僚洪钧带往德国，与德国军官瓦德西有了勾结。洪钧回国后不久死去，赛金花又到上海去当妓女。1900年，八国联军入侵北京，瓦德西当上了联军总司令。赛金花毫无半点民族气节，竟跑到北京卖身投靠了这个帝国主义头子。

剧本《赛金花》把这样一个汉奸妓女吹捧为救国救民的“民族英雄”，大肆渲染她的“外交手腕”，使帝国主义在谈判议和中让了步，而且竟劝说瓦德西放下屠刀，不再沿街屠杀中国人。这完全是为蒋介石、汪精卫之流投敌卖国制造舆论。剧本颠倒历史，恶毒地攻击和丑化义和团的反帝运动，把那些在反帝斗争中流血牺牲的英勇人民诬蔑为趁火打劫的强盗，为帝国主义制造“侵略有理”的反革命舆论。

《赛金花》出笼后，周扬等立即为之喝彩，捧为“给国防剧作开辟了一个新的园地。”（《现阶段的文学》）鲁迅在杂文《“这也是生活”……》里，愤怒地揭发和批判了周扬、夏衍一伙的阶级投降主义和民族投降主义的罪行。鲁迅写道：“作文已经有了‘最中心之主题’：连义和拳时代和德国统帅瓦德西睡了一些时候的赛金花，也早已封为九天护国娘娘了。”短短几十个字，便把周扬之流贩卖的“国防文学”的肮脏思想和丑恶灵魂都挖了出来，揭穿了他们的所谓“国防”，就是“卖国”，所谓“国防文学”，就是卖国文学，汉奸文学。

## 汉奸文艺

毛主席说：“文艺是为帝国主义的，周作人、张资平这批人就是这样，这叫做汉奸文艺。”

日本帝国主义为了灭亡中国，剥削、奴役我国人民，不仅从政治、军事、经济各方面大举向我国进攻，而且也从文化上进行疯狂的侵略。周作人、张资平一类无耻的汉奸卖国贼，就是日寇收买的文化走狗。这一小撮民族败类，卖国求荣，大搞汉奸文艺，贬低中国文化，宣扬帝国主义文化思想，帮助日本侵略者从精神上奴役中国人民。以周作为为例，他在抗日战争前夕，就竭力吹捧日本“文化”，说它虽杂取中国、西洋，却“自成一家”。平津沦陷后，他当了汉奸，主办汉奸刊物《艺文杂志》，并参加敌寇在北京召集的“更生中国文化座谈会”和“东亚文协”工作。

汉奸文艺的反动内容，或是公开歌颂血腥镇压中国人民的刽子手，向革命人民灌输只求苟活、不要斗争的奴才思想；或是提倡“无关抗战”的文学，使文艺脱离民族革命战争的正确轨道，为日本帝国主义的侵华政策服务（汉奸张资平在作品里宣扬色情，目的就在这里）；或是和日本法西斯文人一道，大肆推行所谓“大东亚文学”与“和平文学”，为日寇“建立大东亚新秩序”、建立“大东亚共荣圈”的欺骗宣传效劳，为汪精卫的失败主义和投降主义服务；如此等等。在毛主席抗日民族统一战线的革命路线指引

下，革命人民和进步文艺工作者，对周作人、张资平等一小撮汉奸、走狗、卖国贼及其“汉奸文艺”，进行了无情的斗争和有力的打击，揭露了他们媚敌求荣、出卖民族国家的奴才咀脸，撕开了他们所谓超阶级、超民族的画皮，大大激发了人民群众对日寇汉奸的无比仇恨和战斗决心。

## 民族虚无主义

虚无主义，指不加具体分析而盲目否定人类历史文化遗产、否定民族文化、甚至否定一切的态度或思想倾向。民族虚无主义，指对待民族文化遗产和传统的“全盘否定”态度。在中国，抱着这种态度的人，一方面崇洋媚外，什么都外国的好，极力贬低和抹煞我们民族的光辉灿烂的思想文化，一方面割断历史传统，否认今天的中国是历史的中国的继承和发展，主张凭空创造社会主义文化。反革命分子胡风，右派分子冯雪峰，是民族虚无主义的典型代表。刘少奇一伙骗子，也一贯散布民族虚无主义的种种谬论。在我国现代文学史上，民族虚无主义的实质，是鼓吹民族投降主义和阶级投降主义，充当帝国主义的文化掮客，为右倾机会主义和国民党反动派的卖国投敌政策制造反革命舆论。

抗日战争时期，胡风、冯雪峰，借民族形式问题论争的机会，散布了大量的反动文艺观点。胡风宣扬“割断论”，把“五四”以前的文学遗产，一概视为“封建文化”，甚至恶毒诬蔑《水浒传》中的英雄，也“不过是在封建意识里面横

冲直撞的‘苍蝇’”。同时还贩卖臭名昭著的“移植论”，宣扬卖国投敌、忘宗灭祖的奴才思想。他对抗毛主席关于“五四”新文化性质的英明论断，胡说“以市民为盟主的中国人民大众底‘五四’文学革命运动，正是市民社会突起以后的、积累了几百年的世界进步文艺传统底一个新拓的支流”，无耻的叫嚷要从“其他民族移入形式”。冯雪峰则宣扬最反动的世界主义，提倡“国际文化”，叫嚷什么“民族性的扬弃”，“民族性形式必然而且必须在世界化着，国际化着”，“民族性问题在文化上是失去了独立的意义的”。这种反动的世界主义观点，和胡风的“移植论”不谋而合，异曲同工。他们都极力散布民族失败情绪，反对爱国主义，反对文艺的民族化和群众化。他们的所作所为，得到周扬等“四条汉子”的支持和纵容，是直接为王明的右倾投降主义路线服务的。

在两条路线的激烈斗争中，关于民族文化问题，毛主席作了一系列的英明指示。毛主席明确指出：“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的运动，是有重要的帮助的”（《中国共产党在民族战争中的地位》）。毛主席还教导我们，批判地继承我国灿烂的古代文化，“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》）。无数历史事实证明，民族虚无主义者，对民族文化采取“全盘否



定”的态度，并不是不要文化遗产，而是不要中国的文化遗产，主张“全盘西化”，象反革命分子胡风那样，鼓吹排斥民族传统的“移植论”，贩卖西方资产阶级文学。

## 延安文艺座谈会

1942年5月，在伟大领袖毛主席亲切关怀下，在延安召开的一次关于文艺工作的座谈会，是无产阶级文艺运动中具有划时代意义的一次会议。毛主席的光辉著作《在延安文艺座谈会上的讲话》就是在这个会议上发表的。

1941年到1942年间，世界反法西斯战争面临着一个历史转折，革命战争处于相持阶段，也是最艰苦的年代。毛主席在《学习和时局》一文中，阐明了当时战争的形势，指出：“这一阶段内，我们虽然受了很大的损失，但是我们站住脚了，一方面打退了日寇的进攻，一方面又打退了国民党第二次反共高潮。”因此，毛主席形象地称这时期是“黎明前的黑暗”。抗战初期叛徒王明推行的右倾投降主义路线还未得到彻底清算，刘少奇又抛出唯心主义的《修养》，宣扬投降主义哲学。党内两条路线的斗争非常激烈。为了提高全党的马克思主义水平，加强党在马列主义思想基础上的团结和统一，迎接抗日战争的最后胜利，党中央抓住了抗日战争处于相持阶段这个极好时机，开展了一次全党的整风运动。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》等一

系列整风文献，号召全党“**反对主观主义以整顿学风，反对宗派主义以整顿党风，反对党八股以整顿文风**”。毛主席亲自领导的这次整风运动，是一场伟大的普遍的马克思主义的教育运动。毛主席后来谈到这次整风运动时说：“**抗日战争时期我党内部的整风运动，是一般地收到了成效的。这种成效，主要地是在于使我们的领导机关和广大的干部和党员，进一步地掌握了马克思列宁主义的普遍真理和中国革命的具体实践的统一这样一个基本的方向。在这点上我们党是比抗日以前的几个历史时期，大进一步了**”。（《目前形势和我们的任务》）1942年延安文艺界的整风运动，是整个整风运动的一个组成部分。

当时延安文艺界的情况很复杂。许多文艺工作者来到延安后，为革命文艺运动作了不少工作。但是由于世界观没有得到根本的改造，他们头脑里还存在着种种糊涂思想。特别是周扬一伙到了延安以后，把持了延安的文艺界，破坏革命文艺运动。他们继续贩卖“人性论”、“艺术第一”等资产阶级文艺思想，反对用马列主义指导文艺创作，反对文艺为无产阶级政治服务，崇拜外国资产阶级艺术“权威”。在“鲁迅艺术学院”，他们强调“正规化”，引导学生脱离实际，脱离群众，关门提高，使大、洋、古、封、资、修充斥课堂和文艺舞台。周扬、丁玲、王实味、肖军、艾青等，趁当时革命战争困难之机，利用文艺武器，疯狂向党进攻。早在1941年，周扬就在《解放日报》文艺“副刊”上用杂文的形式首先抛出了《文学与生活漫谈》，祭起“暴露文学”的黑旗。在周扬这一向延安红色政权进攻的反革命纲领的煽

动下，一小撮叛徒、特务和托派分子便纷纷出笼，疯狂攻击党的领导，诬蔑解放区，狂叫“反对功利主义”、“反对歌功颂德”、“还是杂文时代”等等。这股反党逆流是王明的投降主义路线在文化战线上的具体反映。文艺界的整风，就是要粉碎周扬一伙的猖狂进攻，清除王明推行的机会主义路线的恶劣影响，对文艺工作者进行一次马克思列宁主义的教育，促进他们改造自己的世界观，解决文学艺术的中心问题，即解决“一个为群众的问题和一个如何为群众的问题”。

毛主席十分重视文艺界的整风运动，亲自主持召开了文艺座谈会。这个座谈会是1942年5月2日到23日在延安杨家岭中央办公厅楼下一间屋子里召开的。参加会议的约七、八十人。大会共开了三次，还进行了分组讨论。在5月2日的第一次大会上，毛主席作了第一次报告，这就是《讲话》的“引言”部分。第二次会议是5月8日，毛主席到会听大家讨论。由于毛主席的启发引导，讨论始终十分热烈。会议结束时，毛主席给大家讲了形势。第三次会议是5月23日下午，毛主席作了总结报告，这就是《讲话》的“结论”部分。会议直到深夜才结束。毛主席的讲话受到广大工农兵和革命文艺工作者的热烈欢迎，立即得到广泛的传播。在群众的迫切要求下，延安《解放日报》于1943年1月19日全文发表了这个讲话。第二天又发表了中央总学委的通知，要求各地认真学习。各革命根据地的文艺工作者都根据这个讲话先后开展了整风。这个文件还以各种形式流传到当时的国民党统治区，产生了极其重大的影响。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，是在当时两条路

线的大论战中产生的。这部光辉著作从思想上和理论上彻底批判了王明、刘少奇一类骗子的“左”右倾机会主义文艺路线，继承、捍卫和发展了马克思主义世界观和文艺理论，系统地深刻地总结了“五四”运动以来我国意识形态领域中路线斗争的历史经验，为我们党制定了一条完整的无产阶级革命文艺路线。它是按照无产阶级先锋队的面貌改造党、改造文艺、改造世界的战斗纲领。无论在延安整风运动中，在三十余年来党的建设中，都发挥了极其伟大的作用。今天，仍然是我们进行思想和政治路线教育、巩固无产阶级专政的强大思想武器，是一切共产党员和革命群众必读的经典文献。

《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，给广大革命文艺工作者指明了前进的方向。在毛主席文艺思想的光辉照耀下，解放区的文艺战线很快出现了一派蓬勃的革命新局面。广大文艺工作者纷纷下乡、下厂、上前线，走与工农兵相结合的道路。群众性的革命文艺活动普遍开展，涌现了革命歌曲《东方红》、新秧歌剧《兄妹开荒》、平剧《逼上梁山》等许多优秀作品，显示了毛主席革命文艺路线的巨大威力。三十年来，王明、刘少奇、周扬一类骗子，从来没有停止过对毛主席“讲话”的诬蔑和攻击，千方百计地干扰和破坏毛主席的革命文艺路线。在激烈、曲折的斗争中，《在延安文艺座谈会上的讲话》始终象光芒万丈的灯塔，指引着革命文艺运动和革命文艺工作者不断前进，越来越显示出它的伟大的历史意义和无敌的威力。我们一定要认真地学习毛主席的“讲话”，提高改造世界观的自觉性，增强识别真假马列主义的能力，坚决执行毛主席的革命文艺路线，夺取新的更大的胜利。

## 毛主席看了《逼上梁山》以后 写给延安平剧院的信

延安文艺座谈会后，在毛主席革命文艺路线的指引下，广大文艺工作者深入到工农兵中去，革命的群众文艺活动蓬勃开展。在这个基础上，各个艺术部门都掀起了文艺革命运动。古老的京剧（当时称平剧），也在多次革新尝试的基础上，诞生了新编历史剧《逼上梁山》。

《逼上梁山》是一出反映宋代农民起义的历史剧，取材于古典小说《水浒》中有关林冲逼上梁山的故事。剧本初稿写好后由中央党校的教职学员组织的“大众艺术研究社”排演，1948年11月进行试演。试演之后，立即得到党中央领导同志的支持和鼓励。当时，康生同志和江青同志都曾亲临指导。参加编演的人有许多是党和军队的老干部，还有历史学者和文艺工作者。大家比较自觉地学习毛主席在文艺座谈会上的讲话和1942年10月为延安平剧院成立题的“推陈出新”的题词，用以指导自己的工作。这个剧本，基本上是以历史唯物主义的观点，根据《水浒》所提供的故事情节和历史文献资料，增加了一些原来没有的劳动人民的形象，经过反复研究，多次修改加工完成的。过去以林冲的故事为题材的戏剧作品，从明代李开先的《宝剑记》到辛亥革命以后杨小楼的《英雄血泪图》（又名《野猪林》），都只是突出描写林冲个人的不幸遭遇和悲剧性格，并宣扬了封

建伦理观念，根本没有反映当时的社会背景和时代精神。  
《逼上梁山》把林冲的个人遭遇只作为贯串全剧的故事线索，在刻划林冲的同时，着重表现了人民群众反对封建统治的革命精神和当时那种民不聊生，民怨沸腾，民变蜂起的社会动态。使人们看到“天下百姓因受贪官污吏百般压榨，而群起反抗，四方英雄磨拳擦掌，向少华山、桃花山、梁山泊、二龙山聚集，以求生路”的如火如荼的革命斗争情景。这样，通过描写林冲和他周围的群众反对封建统治的斗争，就把历史的真实面貌集中地表现在舞台上，人民群众成了历史的主人。

在1944年元旦上演期间，伟大领袖毛主席曾两次到中央党校礼堂来观看此剧的演出。在第二次观看之前，还审阅了剧本。1月8日晚，毛主席第二次来看演出。第二天，毛主席就派警卫员送来一封写给编导人员的亲笔信。信中写道：“看了你们的戏，你们做了很好的工作，我向你们致谢，并请代向演员同志们致谢！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。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！”

《逼上梁山》演出的成功，是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后在京剧革命上获得的初步成果，是毛主席革命文艺路线的胜利。在《逼上梁山》之后，革命文艺工

作者又遵循毛主席的指示，继续创作，演出了革命京剧《三打祝家庄》。

毛主席看了《逼上梁山》后写给延安平剧院的信，继《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，为无产阶级文艺革命特别是京剧革命进一步指出了明确的方向，极大地鼓舞了广大革命文艺工作者的革命热情。二十多年来，周扬一伙总是千方百计地破坏京剧革命，抵制毛主席的指示。解放后，他们抬出《野猪林》来同《逼上梁山》对抗，妄图以此抵销《逼上梁山》的巨大影响。他们诬蔑《逼上梁山》是“反历史主义”，“不真实”，破坏、阻挠重新排演这个革命京剧。但是，京剧领域里的社会主义革命已经是势在必行，不可阻挡。在毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》和给延安平剧院的信的光辉思想指引下，江青同志带领广大革命文艺战士，同周扬一伙破坏京剧革命的罪恶行径进行了坚韧不拔的斗争和反复的较量，终于成功地创作演出了一大批崭新的革命现代京剧，工农兵成了京剧舞台上的真正主人。京剧这个古老的剧种，在为无产阶级政治服务中，发挥了它应有的重大作用，焕发出新的艺术青春。

志

自

## 对反动电影《武训传》的批判

是建国之后毛主席亲自发动的第一场文化战线上对资产阶级反动思想的重大斗争。

中华人民共和国的成立，标志着我国革命已进入一个新

的历史时期，即新民主主义革命阶段的基本结束和社会主义革命阶段的开始。中国向何处去？是走社会主义道路，还是走资本主义道路？两个阶级、两条道路、两条路线的斗争围绕着这个焦点激烈地展开。伟大领袖毛主席在全国解放前夕就明确地提出了“把中国建设成一个伟大的社会主义国家”的任务。叛徒、内奸、工贼刘少奇代表一小撮剥削阶级的利益，抛出一个“巩固新民主主义秩序”的反动纲领，妄图阻挡革命向前发展，把新中国拉向半殖民地半封建的旧社会。关于反动电影《武训传》的大辩论，就是这个政治斗争在文艺领域内的反映。

刘少奇、周扬一伙为了给他们的反革命纲领大造舆论，在大肆鼓吹卖国影片《清宫秘史》的同时，指使特务、内奸夏衍积极拍摄《武训传》。《武训传》是解放前夕由国民党反动派的伪“中国电影制片厂”根据他们破坏人民革命的反革命需要拍摄的，由于解放战争的迅猛发展而未能完成。夏衍却继承了这套衣钵，赶紧把它拍摄完成，经周扬“审查”、“批准”，于1950年12月在全国各地上映。它一出笼，便立即被刘少奇反革命修正主义集团封为“最好的国产片之一”，号召人们学习武训和“武训精神”。报刊、杂志上充满了吹捧的文章，各种介绍武训“事迹”的读物大量出笼。一场借着武训这个亡灵向新生的无产阶级专政和毛主席革命路线疯狂进攻的妖风，由刘少奇、周扬一伙刮起来了。

武训（1839—1896），原名武七，山东堂邑人。他生活在封建时代末期中国人民反对外来侵略者和国内封建统治者的伟大斗争风起云湧的时代，却背叛自己出身的



贫农阶级，用卑鄙无耻的奴才相和流氓手段，投入封建统治者的怀抱。他同官僚、地主、豪绅、恶霸相勾结，打着“兴义学”的旗号，招摇撞骗，欺榨人民，变成了一个十分凶恶的大地主、大债主、大流氓。他用残酷地剥削劳动人民得来的钱财，办了三所“义学”，疯狂地宣传封建文化，替封建阶级训练忠实的奴才，为维护封建地主阶级摇摇欲坠的统治效犬马之劳，因此先后得到清朝皇帝和北洋军阀、蒋介石、汪精卫等反动头子的旌奖。对这样一个历史小丑，电影《武训传》却不吝篇幅，调动种种艺术手段，百般加以美化，大唱颂歌，把他打扮成一个“为了千千万万的穷孩子”都能读书，使劳动人民因此得到解放的大慈大悲的“救世主”。电影中公然声称“要学习他的刻苦耐劳的作风，学习他全心全意为人民服务的精神”，要“拿武训做榜样”。电影还大肆诬蔑太平天国农民运动，居然用周大率领的一支农民起义军的失败来衬托武训道路的正确。就是这样一部诬蔑中国人民革命历史，为反动阶级的走狗树碑立传的反动电影，在“配合土改运动”、“迎接文化建设高潮”的一片鼓噪之中出笼了。他们妄图通过对武训和“武训精神”的歌颂，否定被压迫人民的阶级斗争和中国人民的革命传统，破坏正在进行的轰轰烈烈的土地改革和镇反运动，瓦解年轻的无产阶级专政，要刚解放的中国人民象武训那样去匍伏在帝国主义和地主资产阶级脚下，以便他们推行复辟资本主义的修正主义路线。很明显，《武训传》是刘少奇、周扬一伙用来反对毛主席的无产阶级革命路线，反对埋葬资本主义和一切剥削制度的社会主义革命，为他们走资本主义道路的反动路线制造反革命舆论

的一株大毒草。

《武训传》刚出笼，伟大领袖毛主席就洞察了它的反动性。江青同志根据毛主席的指示，通知周扬，这是一部宣扬资产阶级改良主义的反动影片，必须批判。但周扬拒不执行毛主席的指示，继续放映，吹捧之风因而愈演愈烈。为了粉碎阶级敌人的猖狂进攻，教育全党和全国人民，1951年5月20日，毛主席为《人民日报》写了题为《应当重视电影〈武训传〉的讨论》的社论，亲自发动了对这部反动电影的批判。毛主席尖锐地指出：“《武训传》所提出的问题带有根本的性质。象武训那样的人，处在清朝末年中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们所应当歌颂的吗？向着人民群众歌颂这种丑恶的行为，甚至打出‘为人民服务’的革命旗号来歌颂，甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂，这难道是我们所能够容忍的吗？承认或者容忍这种歌颂，就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中国民族的反动宣传为正当的宣传。”毛主席在这篇光辉著作中，以雄辩的说服力，批判了资产阶级唯心史观的反动性，捍卫了马克思主义的唯物史观，痛斥了刘少奇、周扬一伙的反革命罪行，对他们发出了严肃的警告，并号召全党和全国人民“展开关于电影《武训传》及其他有关武训的著作和论文的讨论”，揭开了建国以后思想文化战线上第一次两个

阶级、两条道路、两条路线重大斗争的序幕。一场轰轰烈烈的大批判斗争开始了。广大工农兵群众对这部反动影片义愤填膺，纷纷声讨。广大革命知识分子也在斗争中受到一次唯物史观和关于“什么东西是应当称赞或歌颂的，什么东西是不应当称赞或歌颂的，什么东西是应当反对的”这一文艺和文化工作中根本路线的教育。

为了将批判深入下去，彻底肃清《武训传》的流毒和长期以来武训在文化思想界的恶劣影响，这年6月，毛主席指示组织“武训历史调查团”，江青同志参加了调查团的工作。调查团突破了周扬的重重阻挠，粉碎了周扬派去的他的秘书钟惦棐的破坏，依靠广大群众，经过二十多天的努力，对和武训同时的当地的农民革命斗争、武训的为人、“义学”的性质、武训的高利贷剥削和地租剥削等事实，进行了详尽周密的调查。调查的结果就是7月23日至28日在《人民日报》连续发表的《武训历史调查记》。这篇经毛主席亲自修改，江青同志参加执笔的文章，以大量的铁的事实说明，武训是一个以“兴义学”为手段，被当时反动政府赋予特权而为整个地主阶级和反动政府服务的大流氓、大债主和大地主”，揭开了历史的本来面目，为这场大辩论作了最好的结论。

这场斗争是周扬一伙挑起的。当批判开始时，他急忙组织退却，逃避批判；事后，又装出“正确”的姿态来“总结”斗争，把功劳记在自己的帐上。这场表演，说明周扬是一个地地道道的反革命两面派。

这场斗争，证明了毛主席在全国解放前夕关于“在拿枪

的敌人被消灭以后，不拿枪的敌人依然存在，他们必然地要和我们作拼死的斗争，我们绝不可以轻视这些敌人”的教导是多么英明，多么及时，对全党和全国人民是一场极其深刻生动的阶级斗争和路线斗争的教育。

## 对《〈红楼梦〉研究》和胡适 反动思想的批判

建国以后，由毛主席亲自发动的第二场对资产阶级反动思想文化的重大斗争。

1953年，在胜利地完成了民主革命阶段遗留下来的任务并恢复了国民经济之后，我国进入了社会主义改造深入发展的重要时期。伟大领袖毛主席提出了党在过渡时期的总路线：“在一个相当长的时期内，逐步实现国家的社会主义工业化，并逐步实现国家对农业、对手工业和对资本主义工商业的社会主义改造。”在这条总路线的光辉照耀下，所有制的社会主义改造在各条战线上蓬勃发展。刘少奇一伙极端害怕社会主义革命的深入，猖狂反对社会主义革命、反对党的总路线。3、4月间，我们党胜利地粉碎了彭德怀、高岗、饶漱石等人的反党联盟。刘少奇贼心不死，仍然坚持他的资本主义路线，提出“确保私有财产”、“发展富农经济”等口号，并背着毛主席，以“反冒进”为名，大砍大杀刚刚建立的农业生产合作社。毛主席对这条代表地主、资产阶级利益的反动路线进行了严肃的批判，深刻地指出：“过渡时期充满

着矛盾和斗争。我们现在的革命斗争，甚至比过去武装革命斗争还要深刻。这是要把资本主义制度和一切剥削制度彻底埋葬的一场革命。”这场斗争必然反映在文化思想战线上来。

早在1951年10月，毛主席就明确地指出：“思想改造，首先是各种知识分子的思想改造，是我国在各方面彻底实现民主改革和逐步实行工业化的重要条件之一。”刘少奇、周扬一伙利用他们窃踞的职权，拼命宣扬、吹捧地主资产阶级文化和开始泛滥起来的修正主义思想，疯狂抗拒社会主义改造。《文艺报》在1954年9月发生的一件保护资产阶级“权威”，压制马克思主义新生力量批判《〈红楼梦〉研究》的反革命事件，就是他们的一次突出表演。

《红楼梦》是我国十八世纪中叶出现的一部优秀的古典小说。作者曹雪芹通过对中国最后一个封建王朝贵族家庭生活的具体描写，深刻地揭露了封建贵族阶级建立在劳动人民白骨堆上的糜烂透顶的精神生活和物质生活，客观上揭示了封建制度必然崩溃的历史趋势。对于无产阶级，它有着重大的认识作用和艺术上的借鉴意义。这部小说流传以后，影响很大，以至对它的研究在历史上居然成了一门学问，称为“红学”。“五四”时期及其以后，以胡适为代表的“新红学家”，在《红楼梦》的研究中散布了大量的资产阶级唯心论，造成极其恶劣的影响。胡适这个帝国主义的文化买办，把他从美国带回的反动的实用主义运用于中国古典文学的研究，提出“大胆假设，小心求证”的唯心主义口号，驱使和引诱人们脱离政治，钻到故纸堆中去搞烦琐的考证。胡适的

反动思想，从“五四”到全国解放初，在哲学、史学、文学等部门，成为一个最顽固的资产阶级唯心主义的派别。胡适对《红楼梦》的“考证”就是这一“方法”的典型运用。俞平伯直接继承胡适的衣钵，在1923年出版的《红楼梦辨》中，胡说曹雪芹“是感叹自己的身世”，“是情场忏悔”，“是为十二钗作本传”，最后把小说归结为作者的“色”、“空”观念的产物。为了论证这一反动观点，就进行大量极其恶劣的繁琐、庸俗、牵强、穿凿的“考证”。到了1952年，这个胡适派唯心论的代表人物把他三十年前的旧著《红楼梦辨》改头换面，以《红楼梦研究》为名重新出版。1954年，又抛出原封不动地保留旧观点的新作《红楼梦简论》。当时，有两个青年团员著文批判。他们先向《文艺报》探询能不能批判俞平伯，周扬一伙把持的《文艺报》不予理睬。后来山东大学学报《文史哲》发表了这两位青年团员批判俞平伯的文章《关于〈红楼梦简论〉及其它》。文章一发表，毛主席非常重视，予以高度评价。江青同志向周扬等人传达了毛主席的指示，要《人民日报》转载，以期引起讨论。周扬一伙在刘少奇支持下，说“党报不是自由辩论的场所”、不能登“小人物的文章”，公然拒绝转载。最后虽然同意在《文艺报》转载，又处心积虑地炮制了一个“编者按语”，极力贬低马克思主义新生力量，继续阻拦对胡适派反动思想的批判。

伟大领袖毛主席洞察一切，多次口头指示，揭露周扬一伙的阴谋，并指出：《文艺报》必须批判，否则不公平。这些指示仍遭到周扬一伙的顽抗。1954年10月16日，

毛主席针对文艺界资产阶级专政的严重现象，给中央政治局和其他有关同志写了《关于红楼梦研究问题的信》。毛主席在信中热情赞扬和充分肯定了两个“小人物”的革命行动，指出“这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”。同时愤慨地斥责了周扬一伙压制“小人物”的罪行，尖锐地指出：“事情是两个‘小人物’做起来的，而‘大人物’往往不注意，并往往加以阻拦，他们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，这同影片《清宫秘史》和《武训传》放映时候的情形几乎是相同的。”毛主席提醒全党注意文艺界资产阶级专政的严重形势，指出：“被人称为爱国主义影片而实际是卖国主义影片的《清宫秘史》，在全国放映之后，至今没有被批判。《武训传》虽然批判了，却至今没有引出教训，又出现了容忍俞平伯唯心论和阻拦‘小人物’的很有生气的批判文章的奇怪事情，这是值得我们注意的。”并号召“批判他们的毒害青年的错误思想”。

毛主席的信，是批判资产阶级唯心论的动员令，是无产阶级夺取思想文化阵地的战斗纲领。在毛主席亲自领导下，从10月到12月，由批判《〈红楼梦〉研究》和《文艺报》编者开始，进而掀起了全国范围内的对胡适反动思想的批判运动，广大工农兵群众和文学、史学、哲学、文化教育各界的革命知识分子投入了战斗。在无产阶级的强大反击面前，周扬一伙惊慌万状，他们玩弄种种阴谋诡计，洗刷自己的罪行，抹煞斗争的政治实质，拼命抗拒毛主席的指示。10月28日，《人民日报》根据毛主席的指示，发表了质问《文

艺报》编者的文章。周扬一伙又制造假检讨蒙混过关，准备寻找时机把运动拉向右转，实行新的反扑。然而，不管周扬一伙如何破坏和捣乱，这场斗争的胜利是重大的。通过批判，披着“学者”外衣的洋奴买办胡适的丑恶咀脸，彻底暴露出来，成了不齿于人类的狗屎堆，他的反动观点也遭到唾弃，失去市场。广大群众在斗争中受到了一次极为深刻的“什么是唯物论，什么是唯心论”的教育，提高了同资产阶级反动思想进行斗争的觉悟和能力。由于这次运动在更深入和更广泛的程度上宣传了唯物论，这就有力地促进了过渡时期总路线的贯彻和社会主义改造在各条战线上的深入发展。

## 反对胡风反革命集团的斗争

1955年进行的反对胡风反革命集团的斗争是一场在以毛主席为首的党中央亲自领导下的肃清暗藏反革命分子的尖锐斗争。

在党的过渡时期总路线的光辉照耀下，我国社会主义革命取得节节胜利。毛主席的《关于农业合作化的问题》等光辉著作的发表，使农业合作化运动迅猛发展，这是对刘少奇一伙复辟资本主义阴谋的毁灭性打击。革命的伟大胜利引起了一切反革命分子的惊恐慌恨和绝望的挣扎。长期潜伏在革命队伍中的反革命分子胡风，就在这个时候跳出来，向党的领导，向马列主义、毛泽东思想发动了猖狂的进攻。

胡风，原名张光人，又名谷非。出身于恶霸地主家庭。



他青年时代曾投机革命，后来在白色恐怖中叛变，跑到江西“剿共”军做反共的政治工作。在日本混过一段时间后，回国钻进了“左联”，大耍反革命两面派手法，围攻鲁迅先生，搅乱阶级阵线，破坏革命文艺运动。抗战以后，主编反动刊物，因反共有功，蒋介石曾“特予召见”。后来到重庆继续从事反革命阴谋活动。他鼓吹主观唯心主义的“主观论”，公开抗拒中国共产党对文艺工作的领导，对抗毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》。在胡风周围，有一批国民党的军官、特务、托派和其它反革命分子，组成了一个反革命集团。这个集团，从三十年代起就不断地疯狂攻击鲁迅先生，攻击毛主席的革命文艺路线和中国共产党领导的中国人民解放事业。他们以种种诡秘的方式和最无耻的手段，为国民党的反动统治制造反革命舆论，破坏人民革命，充当国民党的打手和帮凶。全国解放后，他们一伙潜伏下来，用派进去和拉出来的手法，千方百计打入我们的政治、军事、经济、文化教育等部门，混入群众团体，甚至钻入党内，窃取重要领导职务，发展反革命组织，建立反革命据点，组成了一个有明确的纲领、严密的组织、一整套策略的反革命派别和地下独立王国。他们到处散布反革命思想，破坏土地改革和抗美援朝运动。在文艺领域内，他们建立了自己的核心据点，疯狂地反对毛主席的革命文艺路线。他们采取表面上“顺着”，暗地里“窥测方向”、“准备条件”，“用橡皮包着钢丝打囚徒的鞭子，打伤了而又表面上看不出伤痕”的“方法”，利用各次政治运动和重大斗争，大放毒箭，网罗羽翼。1954年7月，胡风利令智昏，急不可待地向党中央

政治局抛出了一份名曰《关于文艺问题的意见》的三十万字的“意见书”。在这个“意见书”中胡风同毛主席的革命文艺路线针锋相对，提出了一个完整的反革命修正主义文艺黑纲领。他疯狂地攻击毛主席的文艺思想，恶毒地把作家学习马克思列宁主义、同工农兵相结合、进行思想改造、发扬民族传统和文艺为无产阶级政治服务诬蔑为“放在作家和读者头上的五把刀子”。这是对马克思列宁主义、对党的领导、对毛主席的革命文艺路线的全面挑战。

1955年1月，以毛主席为首的党中央决定给疯狂挑战的反动势力以迎头痛击。胡风见势不好，抛出了《我的自我批判》的假检讨，同时密令党羽们全面退却，“装死躺下”，“保存实力”。针对他们这种“以退为守”的反革命策略，无产阶级进行了穷追不舍的进攻。在毛主席领导下，一场气势磅礴的群众性的揭发批判斗争，轰轰烈烈地开展起来了。在无产阶级的强大攻势和正确政策的威力下，胡风反革命集团分崩离析，陷入群众斗争的汪洋大海之中。5月18日至6月10日，《人民日报》连续公布了关于胡风反革命集团的“三批材料”（胡风分子解放前后往来的密信）。毛主席亲自为这“三批材料”撰写了序言和主要按语，精辟地阐明了无产阶级专政下阶级斗争的规律和特点，深刻地揭露了阶级敌人向无产阶级进攻的策略和手段，特别强调了批判资产阶级唯心论的重要性和必要性。毛主席撕开了胡风反革命集团的种种伪装，指出：胡风集团“是一个以‘文艺’为幌子的反革命政治集团”，“他们的基本队伍，或是帝国主义国民党的特务，或是托洛茨基分子，或是反动军官，或

是共产党的叛徒，由这些人做骨干组成了一个暗藏在革命阵营的反革命派别，一个地下的独立王国”。毛主席深刻地分析和揭露了胡风集团的一整套反革命两面派策略，指出他们对无产阶级的革命事业，“公开的是‘不要去碰’，‘可能的地方还要顺着’党和人民；而暗中却更加紧地‘磨我的剑，窥测方向’，‘用孙行者钻进肚皮去的战术’，来进行反革命的活动”。毛主席谆谆告诫我们：“必须懂得他们这一套，必须研究他们的策略，以便战胜他们。切不可书生气十足，把复杂的阶级斗争看得太简单了。”毛主席写的序言和按语，是社会主义革命时期阶级斗争的历史经验总结，是马克思主义阶级斗争学说中极为宝贵的财富，是我们在无产阶级专政下开展阶级斗争的强大思想武器。它从政治思想上武装了全国人民的头脑，宣告了胡风反革命“地下王国”的最后覆灭，给刘少奇、周扬一伙及其反革命的社会基础以沉重的打击。

“三批材料”的发表，激起了全国人民对胡风集团的无比愤怒，一致要求深入揭发他们的罪行，并对胡风及其骨干分子实行无产阶级专政。一个声势浩大的反对胡风反革命集团和镇压一切反革命分子的群众运动在全国掀起来了。周扬一伙对这场运动进行了疯狂的抵制和破坏。他们先是包庇和纵容胡风分子，到了自己也有灭顶之灾时，便又把自己打扮成反胡风的“英雄”，从“保护者”变成“批判者”，在斗争中捞取政治资本，隐藏下来继续进行反革命活动。在毛主席的亲自领导下，粉碎了刘少奇、周扬一伙的疯狂抵制和破坏，这场斗争最终取得了伟大的胜利。它大大地巩固了我国

的无产阶级专政，推动了“一化三改造”的社会主义革命的深入发展。正如毛主席指出的：“我们的人必须学习，必须提高阶级警觉性，政治嗅觉必须放灵些。如果说胡风集团能给我们一些甚么积极的东西，那就是借着这一次惊心动魄的斗争，大大地提高我们的政治觉悟和政治敏感，坚决地将一切反革命分子镇压下去，而使我们的革命专政大大地巩固起来，以便将革命进行到底，达到建成伟大的社会主义国家的目的”（《人民日报》1955年6月10日）。

## 文艺界的反右派斗争

是1957年我国经济战线上所有制方面的社会主义改造基本完成之后，在政治战线和思想战线上对资产阶级的一次严重斗争。

在党的过渡时期总路线的光辉照耀下，由于胜利地排除了刘少奇一伙的干扰，到1956年，我国基本实现了对农业、手工业和资本主义工商业的社会主义改造。我国的社会主义革命和社会主义建设进入了一个更加深入发展的新时期。国际上，赫鲁晓夫在这年2月举行的苏共“二十大”上大反斯大林，提出一条全面背叛马列主义的修正主义路线。修正主义的思潮大肆泛滥，匈牙利发生了阴谋颠覆人民政权的反革命事件，世界各地出现了一股反共反人民的逆流。刘少奇一伙同赫鲁晓夫遥相呼应，大肆鼓吹“阶级斗争熄灭”论和“唯生产力”论，企图用“先进的社会主义制度同落后的社会生产力之

间的矛盾”来偷换“工人阶级和资产阶级的矛盾”，取消阶级斗争，反对在政治思想领域内继续革命，妄图使社会主义倒退到资本主义。他们一伙还背着毛主席把这些私货塞进了“八大”的决议。在这个关系到革命是否继续前进的历史关头，1957年2月和3月伟大领袖毛主席相继作了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的报告和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》。这两篇光辉著作，深刻地总结了我国和国际无产阶级专政的历史经验，明确指出：在所有制的社会主义改造基本完成之后，“**阶级斗争并没有结束。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。**”为了把社会主义革命进行到底，毛主席提出了在无产阶级专政下继续革命的一整套理论、路线、方针和政策，并且特别指出，“**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。**”这两篇光辉著作，是无产阶级专政下继续革命的伟大纲领，是巩固无产阶级专政、防止资本主义复辟、建设社会主义的强大思想武器。

1957年5月1日，中共中央发出了《关于整风运动的指示》，号召在全党进行一次普遍的深入的反官僚主义、反宗派主义和反主观主义的整风运动，提高全党的马克思列宁主义思想水平，改进作风，以适应社会主义革命和建设的需要。国内一小撮阶级敌人对迅猛发展的社会主义革命恨得要死，怕得要命，利用整风之机，向党发动了猖狂进攻，高叫要共产党“下台”，由他们“轮流执政”，妄图推翻党的领

导和社会主义制度。他们到处煽风点火，推涛作浪，上下串连，挑动闹事。霎时间，中国上空乌云翻滚，大有黑云压城欲摧之势。刘少奇是资产阶级右派的总后台，他还插手文艺界，纵容和支使文艺界的右派分子向党猖狂进攻。

在文艺界，修正主义的妖风在1956年就刮起来了。周扬一伙发表讲话和文章，到处反对所谓“春寒”，要求“春暖”，煽动右派起来争取“春天”，也就是妄图资本主义复辟。他们疯狂地鼓吹修正主义的文艺思想，反对毛主席的革命文艺路线，妄图取消党对文艺的领导，反对文艺宣传马列主义毛泽东思想，反对文艺为无产阶级政治服务。在他们的煽动下，所谓“创作自由”和“反教条主义”成了文艺界右派向党进攻的主要口号。早在1956年9月右派分子秦兆阳（化名何直），在《人民文学》上发表了《现实主义——广阔的道路》一文，是文艺界右派分子向党进攻的前奏。这篇文章把矛头直接指向毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，说它“过时了”，要另外开辟“广阔的道路”，即走资产阶级文艺的道路。这年12月，周扬的亲信钟惦斐在《文艺报》上发表《电影的锣鼓》，公然污蔑工农兵方向是“教条主义”和“宗派主义”，攻击党的领导是“简单”、“粗暴”，“行政命令”，鼓吹继承三十年代电影的“传统”。“锣鼓”一响，文艺界的右派分子纷纷张牙舞爪，向毛主席的革命文艺路线发起了极其恶毒疯狂的进攻。大右派吴祖光发表文章，要“党‘趁早别领导艺术工作’”。刘绍棠等狂叫《讲话》“过时了”，恶毒攻击普及与提高相结合的方针。他们还在“干预生活”的口号下，利用文艺形式，大写反党小说和诗

歌，揭露所谓“阴暗面”。刘宾雁的《本报内部消息》，竭力丑化党的领导干部，流沙河的《草木篇》，恶毒咒骂党和社会主义，煽动反党气焰。如此等等，真是不可一世，嚣张一时。严重激烈的阶级斗争现实说明，在政治思想战线上，资产阶级与无产阶级的一场阶级大搏斗是不可避免了。

毛主席亲自领导了反击资产阶级右派猖狂进攻的斗争。1957年5月起，毛主席发表了《事情正在起变化》、《文汇报的资产阶级方向应当批判》等重要文章和讲话，揭露了右派分子的阶级实质和罪恶阴谋，指出：“阶级斗争是客观存在，不依人的意志为转移的。就是说，不可避免的。人的意志想要避免，也不可能。只能因势利导，夺取胜利。”“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风，在路线问题上没有调和的余地。”毛主席在5月25日接见共青团第三次全国代表大会代表时指出：“中国共产党是全中国人民的领导核心。没有这样一个核心，社会主义事业就不能胜利。”“一切离开社会主义的言论行动是完全错误的。”他号召：“同志们，团结起来，坚决地勇敢地社会主义的伟大事业而奋斗。”早已对于右派分子的猖狂进攻义愤填膺的全国人民，响应毛主席的战斗号令，对右派分子展开了全面的反击。大字报铺天盖地，大辩论激烈沸腾。一场伟大的斗争在各条战线，首先在文艺战线轰轰烈烈地开展起来了。

反右派斗争一打响，周扬一伙就大耍两面派手法。他们本来是煽动和带领右派向党进攻的大右派，这时却摇身一变，成了反右派的“英雄”。在整风时，他们借机为丁玲、陈企霞这个在1955年即已由中央审判定案的反党集团翻

案，为他们的叛徒罪行洗刷，要“摘掉”他们的反党“帽子”，说“对丁陈的斗争有偏差，斗争过火”，纵容丁玲、冯雪峰等人向党进攻，直接把斗争矛头指向毛主席为首的党中央。现在，他们把自己的狰狞面目隐藏起来，打扮成左派。等到反右斗争一过，更俨然以“一贯正确”的姿态出来大做总结。周扬的《文艺战线上的一场大辩论》，即所谓文艺界反右斗争的总结，把自己打扮成是一个已经“丢掉个人主义包袱”，“同党一条心了”的人。并且借机翻案，篡改他们在三十年代推行王明右倾机会主义路线，提出“国防文学”这个投降主义口号的一段历史，以批判冯雪峰为名，借题发挥，反诬鲁迅是“宗派主义”。这些表演，又一次暴露了这伙政治骗子的丑恶咀脸。

在毛主席的英明领导下，工农兵为主力军的浩浩荡荡的革命队伍，以摧枯拉朽的革命气势，彻底粉碎了资产阶级右派的进攻，取得了反右派斗争的伟大胜利。这次斗争，有力地打击了资产阶级右派，加强了党的领导，巩固了无产阶级专政和社会主义制度，提高了广大人民群众的社会主义觉悟，为1958年的社会主义建设全面跃进奠定了思想基础，推动社会主义事业更深入地向前发展。

## 毛主席关于文学艺术的两个批示

为了揭露和批判刘少奇、周扬一伙在文艺界掀起的反革命修正主义复辟逆流，伟大领袖毛主席在1963年和



1964年先后对文艺工作做了两次批示。

在1958年的八大二次会议上，毛主席提出了“**鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义**”的总路线。在总路线的指引下，我国人民在农村创造了人民公社这一组织形式，工农业生产出现了一派热气腾腾的大跃进局面。在文化思想战线上，为了扩大1957年反右斗争的成果，毛主席在1958年1月提出对丁玲、王实味等人的毒草进行再批判，并亲自为《文艺报》的“再批判”专栏写了按语，指引群众进一步认清那些“**以革命者的姿态写反革命的文章**”的反革命两面派。对三十年代和当时出现的反动作品的群众性的批判，以新民歌为突出成就的工农兵群众创作活动，也蓬勃开展起来。在同刘少奇、周扬一伙的形“左”实右的干扰作斗争中，文艺战线上呈现出一派大好形势。

1958年以来，特别是我国遇到暂时经济困难时期，国内外阶级斗争空前尖锐。帝、修、反联合反华，甚嚣尘上。刘少奇一伙同这相呼应，向毛主席为首的无产阶级司令部和毛主席的革命路线发起了疯狂的挑战。1959年庐山会议上，在刘少奇支持下，大野心家彭德怀抛出一个“意见书”，诬蔑总路线“是‘左’倾冒险主义”，大跃进是“升虚火”、“发高烧”，人民公社“办早了”、“办糟了”，“群众运动是小资产阶级狂热性”，并且公开攻击伟大的毛泽东思想。以彭德怀为头子的反党集团的进攻遭到了无产阶级司令部的迎头痛击。对右倾机会主义者的打击，触到了刘少奇一伙的痛处。庐山会议以后，他们挂着“共产主义”招牌，借暂时经济困难之机，大刮翻案风、单干风、复辟风，

为彭德怀鸣冤叫屈，妄图翻1957年反右斗争的案。他们鼓吹“三白一包”（多种自留地，多搞自由市场，多搞自负盈亏企业，包产到户）和“三和一少”（对帝国主义要和，对现代修正主义要和，对各国反动派要和，对世界革命支援要少），肆无忌惮地妄图把革命拉向后退，复辟资本主义。

在文艺战线上，周扬等“四条汉子”与刘少奇的反革命修正主义政治路线积极配合，大肆推行反革命修正主义文艺路线，向党、向社会主义猖狂进攻。这场进攻，在党的八届十中全会之前，达到了高潮。1959年初，周扬一伙便打着“纠偏”的旗号，开始对1958年的文化革命进行反攻倒算。夏衍公开提出离马克思列宁主义、毛泽东思想之“经”，叛人民革命战争之“道”的“离经叛道”论。为彭德怀鸣冤招魂的“海瑞”戏，也到处上演。他们还把三十年代文艺抬出来，为自己树碑立传，为王明机会主义路线翻案，对抗和否定毛主席的革命文艺路线。1960年底，在他们的策划下，以吴晗的《海瑞罢官》为代表的反党新编历史剧纷纷出笼。1961年3月，邓拓、吴晗、廖沫沙合伙的“三家村”黑店也鸣锣开张，以“燕山夜话”和“三家村札记”为题，抛出一支支毒箭。接着《文艺报》抛出《题材问题》专论，提出反“题材决定”论。6月，他们又炮制了“文艺十条”（后修订为“文艺八条”）这个复辟资本主义的文艺黑纲领。1962年5月他们发表了鼓吹“全民文艺”论的黑文章《为最广大的人民群众服务》。他们还到处开会作报告，提出了一系列反革命修正主义的文艺口号。在“全民文艺”的口号下，反党、反社会主义、反马列

主义毛泽东思想的文章、作品纷纷出笼。紧接着《谢瑶环》、《李慧娘》、《怒潮》、《不夜城》之后，《早春二月》、《燎原》、《刘志丹》等一批为三十年代文艺翻案、为刘少奇一伙树碑立传的作品，也充斥了文艺舞台。霎时间，真是毒草丛生，乌烟瘴气，他们的反革命复辟活动达到了最疯狂的地步。

为了反击资本主义复辟逆流，毛主席早在1962年1月就指出：“**要警惕出修正主义，特别是要警惕在中央出修正主义**”。1962年9月毛主席亲自主持召开了具有伟大历史意义的八届十中全会，在会上发出了“**千万不要忘记阶级斗争**”的伟大号召，提出了党在整个社会主义历史阶段的基本路线，揭开了无产阶级文化大革命的序幕。针对文艺领域内资本主义全面复辟的严重现实，毛主席指出：“**利用小说进行反党活动，是一大发明。**”发出了要抓意识形态领域里的阶级斗争的号召。在毛主席的战斗号令下，全党和全国人民向刘少奇一伙盘踞的各个资产阶级阵地，开始了总攻击。在文化思想战线上，对一批鬼戏、坏戏、坏电影，对剥削阶级的唯心史观，对周谷城的“时代精神汇合”论的大批判烈火燃烧起来。周扬一伙在无产阶级的反击面前，气急败坏，凶相毕露，疯狂反扑。他们妄图利用自己所把持的文艺阵地，把反党反社会主义文艺黑线的力量继续保存下去。毛主席曾多次尖锐地公开批评周扬一伙把持的戏剧界和旧文化部，指出：戏剧“**光唱帝王将相、才子佳人和他们的丫头保镖之类**”，“**《戏剧报》尽是牛鬼蛇神**”，旧文化部是“**帝王将相、才子佳人部，或者外国死人部**”。但周扬之流竟公

开对抗毛主席的批评，吹嘘戏曲改革的所谓“巨大的成绩”，叫嚷什么“主张演牛鬼蛇神戏不一定是资产阶级思想”，并且根据彭真的黑指示，公开提出所谓“分工论”，说什么“特别是京戏，适合于表现帝王将相”。因此，毛主席于1963年12月12日，在柯庆施同志大抓故事会和评弹改革的一个材料上，作了重要批示，指出：“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。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。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。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。”“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”这一重要批示，揭开了十几年来文艺界极其尖锐激烈的阶级斗争的盖子，致命地袭击了周扬一伙及其后台老板。

周扬一伙极力抗拒毛主席的批示，到处大摆“成绩”，遮掩罪行。特别令人不能容忍的是，他们为了显示“戏剧创作上的大丰收”，对抗毛主席的“批示”，于1964年2月8日，竟在政协礼堂举办了一个臭名昭著的资产阶级夜总会式的“迎春晚会”，演出黄色下流腐朽透顶的节目。在有人向中央揭发这一严重事件后，陆定一、周扬见势不妙，急忙布置文联各协会进行假整风。这一时期，刘少奇一类骗子也借谈部队文艺工作为名，说什么文艺工作“方向问题解决

了”，蓄意对抗毛主席的“批示”。针对这种情况，毛主席于1964年6月27日，在《中央宣传部关于全国文联和所属各机关各协会整风情况的报告》上，再次作了极其重要、尖锐的批示：“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成象匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”对周扬一伙及其后台提出了严重的警告。毛主席的这个批示引起了周扬一伙极大的惊慌和恐惧，他们继续耍弄种种阴谋诡计，舍车马，保将帅，搞假批判。但是，革命的洪流是阻挡不了的。在毛主席“批示”的指引下，江青同志带领广大群众，冲破重重阻力，向周扬一伙把持的资产阶级文艺阵地发起了猛烈的冲击，攻破了一个又一个顽固堡垒，京剧、芭蕾舞剧、交响音乐的革命取得了巨大成绩。1965年初，在毛主席号召下，对杨献珍的“合二而一”论，周谷城的“时代精神汇合”论以及《北国江南》、《早春二月》等一批坏电影展开了全国性的批判。刘少奇、周扬一伙，无论怎样挣扎，等着他们的只能是一场无法逃脱的灭顶之灾。

## “文艺八条”

即所谓《关于当前文学艺术工作若干问题的意见》，是

周扬一伙炮制的一个在文艺界复辟资本主义的黑纲领。

1961年6月初，周扬一伙召集了全国文艺工作座谈会，对1958年大跃进以来的群众创作运动和庐山会议以来的批判资产阶级的政治运动疯狂反扑，大肆攻击毛主席的革命文艺路线。在这个会议上，抛出了“文艺十条”。后来又经过长时间的精心炮制，改为八条，取名为《关于当前文学艺术工作若干问题的意见》，在1962年4月由刘少奇盗用中央名义作为正式文件，转发全国，流毒甚广。这个反动文件，总结了周扬一伙从五十年代到六十年代在文艺领域进行资本主义复辟活动的反革命经验，给他们推行的那条资产阶级文艺思想、现代修正主义文艺思想和所谓三十年代文艺相结合的文艺黑线披上“合法”的外衣。

《文艺八条》攻击文艺为工农兵服务存在着“狭隘性、片面性”，要文艺“扩大”服务对象的“范围”，“广泛”满足各方面的需要，走一条“最广泛的道路”。这就是要搞“全民文艺”，彻底背叛文艺为工农兵服务这个根本方向。

《文艺八条》歪曲毛主席提出的“百花齐放，百家争鸣”的方针，抹煞“放”的阶级内容，说什么“对于题材问题，不作任何限制”。周扬在解释这个文件时公开说：“要搞一个‘自由市场’”。这就是要文艺摆脱党的领导，反对毛主席的革命路线，使文艺界成为给资本主义复辟制造舆论的裴多菲俱乐部。

《文艺八条》在“提高创作质量”的幌子下，一味强调“艺术技巧”和“艺术锻炼”。一伙牛鬼蛇神在谈创作、谈技巧的掩护下，借文艺评论的机会，大反毛主席的文艺思

想、攻击无产阶级文艺。他们狂热地鼓吹封、资、修的文艺，妄图取消无产阶级文艺与剥削阶级文艺的根本界线，把无产阶级文艺和平演变成封、资、修文艺。

《文艺八条》反对文艺工作者必须在学习马克思列宁主义、毛泽东思想和深入工农兵中改造世界观，疯狂地鼓吹“三名三高”（即名作家、名导演、名演员，高薪金、高稿酬、高奖金），以引诱文艺工作者追求个人名利和资产阶级生活方式，把他们变成“精神贵族”、“特权阶层”，从而破坏无产阶级文艺队伍的建设，为复辟资本主义培植社会基础。

总之，《文艺八条》从方针政策、文艺创作和组织建设各方面，全面地背叛和系统地攻击了毛主席的革命文艺路线，反对文艺为工农兵服务，反对党对文艺事业的领导，提出了一整套招降纳叛，建立资产阶级文艺队伍的修正主义制度，是一个彻头彻尾的反革命修正主义文艺纲领。这个反革命文件出笼后，周扬一伙异常活跃，要求文艺工作者“人手一册”，当成“座右铭”，并得意忘形地宣称：“只要今后工作中努力加以贯彻，整个文学艺术就会很快繁荣起来”。果然，在这个文件的鼓动下，牛鬼蛇神纷纷跳了出来，一时群魔乱舞，毒草丛生，危害极大。这不是文艺的繁荣，而是历史的倒退。

## 京 剧 革 命

是江青同志率领革命文艺战士，在毛主席革命文艺路线指引下，在二十世纪六十年代进行的一场文艺大革命。它从京剧艺术这个最顽固的堡垒轰开一个缺口，对资产阶级盘踞的文艺阵地发起了全面的、猛烈的进攻，推翻了文艺黑线的统治，实现了无产阶级对资产阶级的专政。

从延安时期到解放后，刘少奇、彭真及周扬等“四条汉子”就极力反对毛主席关于戏曲革命和“推陈出新”的指示，破坏京剧革命。刘少奇一再鼓吹“老戏很有教育意义，不要去改”。对叛徒戏《四郎探母》，他竟然胡说“唱唱也不要紧，唱了这么多年，不是唱出个新中国吗？”周扬一伙纠集了戏曲界的一伙反动“权威”，反对戏曲改革，说什么京剧表现现代生活“不应做一个方向来提”。1956年以后，周扬、田汉等在“挖掘传统”的旗号下陆续开放了全部禁戏。1959年以后，配合彭德怀的进攻，他们先后炮制了新编历史京剧《海瑞罢官》、《海瑞上疏》、《李慧娘》、《谢瑶环》等大毒草。十几年间，整个京剧舞台上，冤魂厉鬼、帝王将相、才子佳人、丫头保镖之类满天飞舞，而工农兵却备受排斥、打击和丑化。京剧舞台，成了刘少奇一伙复辟资本主义的顽固堡垒和前哨阵地，为他们制造反革命复辟的舆论。

1962年初，毛主席对这种情况提出尖锐批评，严厉



指出旧文化部是帝王将相、才子佳人部。江青同志根据毛主席的指示，深入剧团做了大量的调查研究工作，审查了一千三百多出京剧剧目。她号召京剧工作者做前人没有做过的事，自觉革命，站到戏剧革命最前线来。在江青同志领导下，首先开展了对鬼戏的批判。周扬、田汉对此暴跳如雷，为鬼戏辩护说：“主张演鬼戏不一定是资产阶级思想”。江青同志在上海同柯庆施同志一起组织了批判鬼戏《李慧娘》和“有鬼无害”论的文章，粉碎了周扬一伙的顽抗。正当斗争的关键时刻，毛主席在八届十中全会上发出了“**要抓意识形态领域里的阶级斗争**”的号召，京剧革命在毛主席的伟大号召和亲切关怀下掀起了新高潮。毛主席观看了一系列革命现代戏剧的演出，倡导在1964年举行全国京剧现代戏观摩演出大会。江青同志坚决执行毛主席的革命路线，率领广大革命文艺战士，向封建主义、资本主义、修正主义统治下的顽固堡垒京剧发动了猛烈的攻坚战。1963年底，江青同志向北京京剧一团推荐了沪剧《芦荡火种》，并亲自指导改编排演。同时，她又到中国京剧院和上海京剧院指导编排《红灯记》和《智取威虎山》。周扬一伙顽固坚持反动立场，对江青同志领导的京剧革命进行有计划、有步骤的疯狂反扑。他们阴谋出版《京剧剧目提要》等书，规定全国上演其中的剧目，并兜售什么“现代戏、传统戏两条腿走路”和“传统剧、新编历史剧、现代戏三并举”的黑方针。他们还同江青同志的“试验田”相对抗，搞黑“试验田”，糟蹋现代戏，妄图败坏革命京剧现代戏的声誉，破坏京剧革命。这场斗争到全国京剧现代戏观摩演出大会前后更加激烈。斗争的实质是要不要执

行毛主席提出的文艺工农兵方向，要不要塑造高大的工农兵英雄形象，要不要贯彻“百花齐放，推陈出新”、“古为今用，洋为中用”等重要方针。周扬一伙拼命反对工农兵英雄形象占领舞台，反对在舞台上对剥削阶级实行专政；说什么“要把反面人物写得有力量”，“不要认为他们是统治阶级便都是坏蛋”；对无产阶级的英雄则百般丑化、歪曲，说什么“写人物不要好的全好”。江青同志对他们兜售的谬论进行了针锋相对的斗争，指出：“要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象。这是首要的任务”。并在反复的艰苦的艺术斗争实践中总结出了充分体现无产阶级鲜明觉性的“三突出”创作原则。这是对毛主席提出的文艺的工农兵方向和革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作方法的具体实践和成功运用，也是对反革命修正主义文艺黑线的毁灭性打击。彭真、周扬之流还打着“京剧姓‘京’”的旗号，反对艺术形式上的改革，提出“活用传统”、“全面继承”来阻挠京剧革命。江青同志反击了他们的谬论和破坏，按照无产阶级艺术观，对京剧进行了脱胎换骨的改造，吸收其中有用的方面，作为创造新艺术的借鉴，使这种古老的艺术得到了新生，一批革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式高度统一的、闪耀着毛泽东思想光辉的革命现代京剧终于在斗争的风暴中诞生了。

1964年6月5日到7月31日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行。周扬一伙对江青同志培植的革命样板戏百般刁难，组织围攻，妄图把这些新戏搞垮。大会冲破了他们的破坏阴谋，演出了一批样板戏。伟大领袖毛主席亲自出

席观看，接见了全体演员，并作了一系列极其重要的指示。毛主席的关怀和指示，给彭真、周扬一伙以致命的打击。江青同志在演出期间作了《谈京剧革命》的重要讲话。这篇讲话，是对戏剧领域里阶级斗争的科学总结，深刻地批判了周扬一伙的文艺黑线，粉碎了他们破坏京剧革命的鬼蜮伎俩。这篇讲话还运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，从上层建筑与经济基础、文艺与政治的关系，阐述了京剧革命的伟大意义，并对京剧革命的一系列重大问题做了精辟的分析和指示，宣传了毛主席关于京剧革命的指导方针。

京剧革命，经历了长期的惊心动魄的阶级斗争，结出了丰硕的果实。革命现代京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》，在我国无产阶级专政的社会主义文艺舞台上，大放光彩，为我们无产阶级文艺创作树立了光辉的典范。在伟大的无产阶级文化大革命运动中，江青同志率领广大文艺战士，对样板戏反复琢磨，千锤百炼，精益求精，在政治内容和艺术形式上都有很大提高，以更加光辉的成就回击刘少奇一类骗子破坏革命样板戏的阴谋。在毛主席的亲切关怀下，样板戏的剧本陆续发表，并且陆续拍成电影在全国放映，在群众中掀起演样板戏，学样板戏的普及热潮，各地方戏曲也纷纷移植。样板戏已经成为批判资产阶级，巩固和加强无产阶级专政的强大武器，成为各条战线进行斗、批、改的光辉样板。它以自己强大的生命力粉碎了帝、修、反和刘少奇、周扬之流的破坏和诅咒。

在京剧革命的带动下，我国社会主义文艺的各个领域都掀起了翻天覆地的革命。京剧革命的伟大现实意义和深远的

历史意义，正在一天比一天更加鲜明地显示出来。

## 对《海瑞罢官》和“三家村”的批判

围绕着新编历史剧《海瑞罢官》展开的斗争，是以毛主席为首的无产阶级司令部同以刘少奇一伙为首的资产阶级司令部的斗争在文艺领域的集中表现。毛主席亲自发动和领导了对《海瑞罢官》的批判。

以《海瑞罢官》为代表的反党新编历史剧，在1959年庐山会议前后纷纷出笼，预示了国内外阶级斗争的新动向。还在庐山会议前，为了给自命海瑞的彭德怀在庐山会议上的进攻擂鼓助威，周扬亲自跑到上海向大戏霸周信芳推荐《海瑞上疏》的题材。这个戏在“骂”字上大作文章，狂叫要“骂倒当今”、“换个局面”。彭德怀的进攻被粉碎之后，周扬之流仍然抓住海瑞这具古老的僵尸不放，到处宣扬“海瑞精神”，到处煽动文艺团体“选择海瑞、包公”作“今天历史剧”的主角，为罢了官的右倾机会主义分子鸣冤叫屈，扬幡招魂。

党内反共老手吴晗，解放前一贯反动，解放后，作为历史学界的反动学术“权威”混入党后，曾窃踞北京市副市长要职，不遗余力地为刘少奇的反革命修正主义路线效劳。出于他的反革命本能，对周扬大搞海瑞戏的企图心领神会，在庐山会议前后，对宣传“海瑞精神”发生了狂热的兴趣，先后曾抛出《海瑞骂皇帝》、《论海瑞》，借歌颂海瑞为彭德怀大唱颂

歌，说什么海瑞是“被压抑、被欺侮、被冤屈的人们的救星”，对海瑞的被罢官鸣冤叫屈。更有甚者，还狂叫要“失败了再干”，“不怕挫折，不怕牺牲”。接着，自称对京戏是外行的吴晗就开始炮制他的《海瑞罢官》。这个戏在文化部的大小阎王和以彭真为首的北京市旧市委的修正主义集团的大力支持下，几次讨论和修改，于1961年1月在《北京文艺》上发表。

《海瑞罢官》歪曲和捏造历史，把明朝封建地主阶级中一个较有“远见”的人物，一个处处为巩固封建统治而斗争的封建王朝的“忠臣”，描写成“处处事事为百姓设想”的明代穷苦农民的“救星”。剧本写海瑞出任应天府巡抚与退休宰相徐阶的斗争。徐阶之子徐瑛，霸占民田，抢走民女，打伤人命，贿赂官府，造成冤狱。海瑞微服到任后，“为民作主”，“明断公案”，平反了冤狱，并强令乡官退回民田，因而触怒了徐阶。徐阶买通了朝官和太监，求得皇帝下旨，罢了海瑞的官。海瑞毫不屈服，竟然处决了贪官和徐瑛，然后才交出大印，昂然离职而去。

伟大领袖毛主席曾经尖锐指出：“《海瑞罢官》的要害问题是‘罢官’。嘉靖皇帝罢了海瑞的官，一九五九年我们罢了彭德怀的官，彭德怀也是‘海瑞’”。一针见血地戳穿了《海瑞罢官》的奥妙。很明显，它决不是“为古而古”的“清官戏”，而是“借古非今”的现代“翻案戏”。剧本中露骨逼真的描写，使有些人看了之后立即感到“此中有人”，呼之欲出”，有的人干脆说“海瑞”是谁“明眼人一看就知道”。这个戏还明目张胆地号召人们学习海瑞，吴晗自己说

过：“在这场斗争中，海瑞丢了官，但他并不屈服，不丧气。……值得我们今天学习。”剧本捏造海瑞处死徐瑛的情节，尽力渲染海瑞“刚直不阿”，让海瑞以胜利者的姿态喊出“将我罢职理不公”，“我海瑞丢乌纱心胸开朗，有一日再居官重振朝纲”。

《海瑞罢官》一出笼，就得到了大大小小的牛鬼蛇神的同声喝采。说它“极令人兴奋”，它的人物“予读者或观众以历史教育或现实斗争的指导。”刘少奇看后倍加称赞，说“可以多编一些这样的新历史剧……”。周扬更是卖力鼓吹，叫嚷要提倡“海瑞上本的精神”，并且大力炮制海瑞戏的所谓“全国一盘棋”计划。《海瑞罢官》最集中地体现了文艺黑线反党反社会主义的罪恶行径。

1965年9—10月间，毛主席向全党发出了“必须批判资产阶级的反动思想”的战斗号召，明确提出要对反党反社会主义的吴晗进行批判。刘少奇、彭真之流顽固对抗毛主席的指示。上海的无产阶级革命派，坚决执行毛主席的指示，在江青同志的指导下，姚文元同志写了《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文，11月10日在上海《文汇报》发表。明确指出《海瑞罢官》是一株毒草。文章发表后，影响很大，在意识形态领域内开展了对吴晗及其他反党反社会主义的资产阶级代表人物的批判。《解放军报》很快转载了姚文元同志的文章，并在编者按语中指出“《海瑞罢官》是一株大毒草”。广大工农兵群众对吴晗一伙的罪行义愤填膺，踊跃投入斗争。姚文元同志的文章，打乱了资产阶级司令部的阵脚。他们极其仇视，大为惊慌，妄图作垂死挣扎。他们

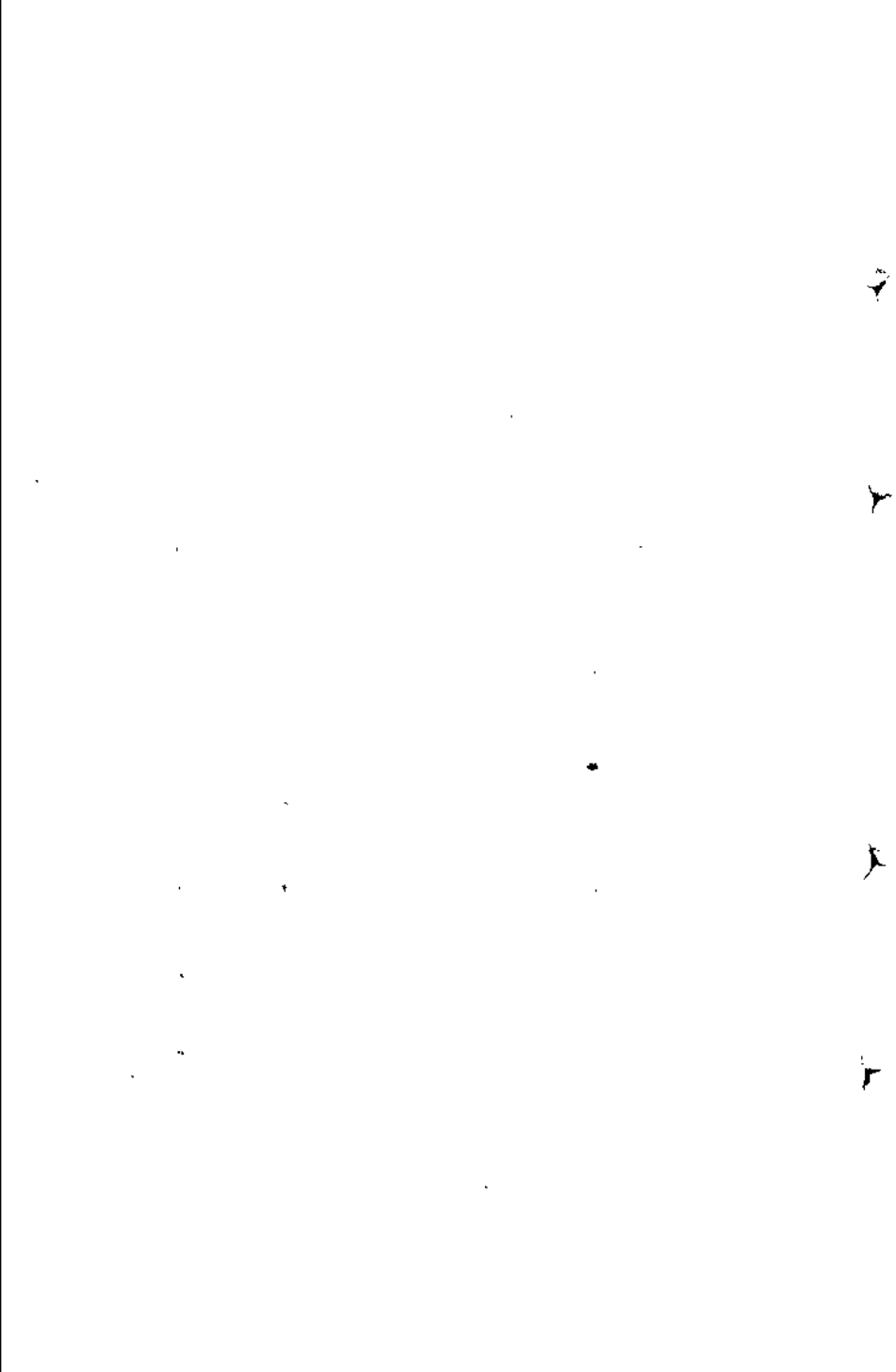
严密封锁姚文元的文章，不准北京各报转载。毛主席指示把姚文元的文章在上海出小册子发行全国，他们的花招因此破产。眼看封锁不住，他们便又使出另一手，大肆散布“吴晗的问题要作为学术问题讨论”、“在真理面前人人平等”的谬论，企图把对《海瑞罢官》的批判拉向右转，把一场严重的政治斗争变成“纯学术”的争论。在毛主席点明了《海瑞罢官》的要害，指出了这场批判的政治性质之后，他们又封锁毛主席的指示，不准涉及吴晗问题的要害，不准涉及1959年庐山会议上的斗争，极力回避政治问题。到1966年2月，彭真一伙在刘少奇支持下，采取不正当的手段，盗用中央名义发出一个《文化革命五人小组关于当前学术讨论的汇报提纲》，即臭名昭著的“二月提纲”，颠倒敌我关系，反对毛主席的文化革命路线，妄图保护吴晗和他们自己过关。在斗争异常尖锐的时刻，江青同志在上海主持召开了部队文艺工作座谈会。这个座谈会在毛主席的关怀和支持下，发表了经过毛主席多次审阅修改的“纪要”。“纪要”同“二月提纲”针锋相对，用马克思列宁主义、毛泽东思想回答了社会主义时期文化革命的许多重大问题，挖出了从三十年代到六十年代的一条文艺黑线。它对刘少奇、彭真、周扬一伙是一个沉重的打击。但是，这一小撮资产阶级代表人物还在作最后的挣扎。4月16日，他们抛出《关于“三家村”和《燕山夜话》的批判》材料和一个满篇谎话的编者按，装做要批判邓拓的样子，企图蒙混过关。以毛主席为首的党中央识破了这个大阴谋，通知各报不要转载。5月10日，《文汇报》和《解放日报》发表了姚文元同志的革

命檄文《评“三家村”——〈燕山夜话〉和〈三家村札记〉的反动本质》，一个气势磅礴的群众大批判运动更加轰轰烈烈地展开了。5月，在毛主席亲自主持下制定了中共中央1966年5月16日《通知》。这个伟大的马克思列宁主义文件揭露了彭真一伙的反动实质，粉碎了他们的阴谋，提出了无产阶级文化大革命的理论、路线、方针和政策。它号召全党必须“高举无产阶级文化革命的大旗，彻底揭露那批反党反社会主义的所谓‘学术权威’的资产阶级反动立场，彻底批判学术界、教育界、新闻界、文艺界、出版界的资产阶级反动思想，夺取在这些文化领域中的领导权。而要做到这一点，必须同时批判混进党里、政府里、军队里和文化领域的各界里的资产阶级代表人物，清洗这些人，有些则要调动他们的职务。”《通知》指出：“混进党里、政府里、军队里和各种文化界的资产阶级代表人物，是一批反革命的修正主义分子，一旦时机成熟，他们就会要夺取政权，由无产阶级专政变为资产阶级专政。这些人物，有些已被我们识破了，有些则还没有被识破，有些正在受到我们信用，被培养为我们的接班人，例如赫鲁晓夫那样的人物，他们现正睡在我们的身旁，各级党委必须充分注意这一点。”《通知》的英明论断和战斗号召，彻底粉碎了刘少奇一伙反革命修正主义分子破坏对《海瑞罢官》的批判的阴谋，敲响了刘少奇为首的资产阶级司令部覆亡的丧钟。在毛主席的亲自发动和领导下，一场史无前例的无产阶级文化大革命很快就在全国范围内波澜壮阔、势不可挡地开展起来了。



## 第四部分

# 文艺黑论点及其批判



## “写真实”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。周扬一伙是“写真实”论的狂热鼓吹者。长期以来，他们极力在文艺与政治的关系、文艺与生活的关系等问题上制造混乱，反对用马克思主义认识论来观察、反映社会生活，反对马克思主义的世界观对文艺创作的指导作用，妄图用超阶级的“写真实”反对无产阶级文艺的政治性，用资产阶级的批判现实主义的创作方法取代无产阶级的革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。

早在抗日战争时期，周扬在《鲁艺艺术公约》中就主张什么“不对黑暗宽容”，“对于新社会之弱点须加积极批评与匡正”。他在毒草文章《文学与生活漫谈》中大肆叫嚣“太阳里面也有黑点”，“党不是没有缺陷”的，公开打出“暴露文学”的黑旗，恶毒地诬蔑党的领导，把革命圣地延安描绘成漆黑一团。主子一呼，群魔乱舞，丁玲等人的反党大毒草纷纷出笼。为了打退周扬一伙的猖狂进攻，在伟大领袖毛主席领导下，延安文艺界对周扬、丁玲一伙进行了声势浩大的批判。但是，在全国解放后，周扬一伙仍然放肆地鼓吹“写真实”，叫嚷“艺术需要真实，真实是艺术的最高原则”，“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”。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”，这些“暴

露”人民，“暴露”无产阶级的反动口号，共同的理论依据都是这个以地主资产阶级“人性论”为基础的“写真实”论。可见，所谓“写真实”，就是“暴露黑暗”的同义语，所谓“写真实”论，就是鼓吹暴露社会主义“黑暗”的谬论。

无产阶级文艺也要求真实地反映社会生活。问题在于，究竟怎样才能认识和描写出客观真实。只有先进阶级的世界观，才能真正地“在实践中不断地开辟认识真理的道路”

（毛主席：《实践论》）。无产阶级所要反映的真实是具体的、感性的真实和本质的、历史的真实的统一。由于无产阶级这个人类历史上最革命的阶级代表了历史发展的方向，无产阶级的政治集中地表现了无产阶级和劳动群众的需要，所以，“我们的文艺的政治性和真实性才能够完全一致”。我们“必须站在无产阶级的立场上”，在无产阶级的世界观——马克思主义、列宁主义、毛泽东思想指导下深入地观察和分析社会生活，对感性材料进行选择、提炼、改造，构成艺术形象，才能反映出符合于生活本身发展规律的真实。“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命艺术家的基本任务。”（以上见毛主席：《在延安文艺座谈会上的讲话》）暴露敌人的残暴和欺骗，并指出他们必然要失败的趋势，歌颂共产主义的伟大理想，歌颂无产阶级的理想人物，表现无产阶级革命时代的历史主流，这就是无产阶级文艺所要描写的真实。

周扬一伙鼓吹的“写真实”，则是玩弄一种抽象的、超阶级的“真实性”的骗术，并把表现这种“真实性”称为文

艺术创作的唯一目的。他们站在资产阶级的立场，用唯心主义和形而上学的世界观观察社会，根本上颠倒了现实生活的本质和主流，掩盖历史发展的前进趋势。他们混淆黑白，把社会主义光明当成“黑暗”来暴露，肆意歪曲和丑化无产阶级和劳动人民。他们的险恶用心，是反对我们的文艺为无产阶级政治服务，反对文艺以共产主义精神教育人民，阉割革命文艺的政治灵魂，使无产阶级文艺蜕化变质成资产阶级、修正主义的文艺，为其颠覆无产阶级专政、复辟资本主义制造反革命舆论。

### “现实主义广阔的道路”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。1956年，右派分子秦兆阳（化名何直）在《人民文学》9月号上抛出了《现实主义——广阔的道路》一文，首先提出了“现实主义广阔的道路”论。然后，周勃在《长江文艺》12月号上抛出了《论现实主义及其在社会主义时代的发展》一文，也提出了同样的论点。他们打着“反教条主义”的旗号，大肆攻击社会主义现实主义，妄图用“社会主义时代的现实主义”来代替社会主义现实主义，从而达到取消社会主义现实主义的目的。

他们极力否认社会主义现实主义是文学史上的一次伟大的革命，是无产阶级革命文学实践经验的总结。认为社会主义现实主义同旧现实主义之间的区别，只是“时代的不同”。

同”，“在创作方法上，是没有，也不可能有什么区别的”。他们还竭力鼓吹现实主义的法则性、能动性作用，认为在文学创作中起决定作用的不是世界观而是创作方法；一个在思想上落后于时代精神的作家只要创作方法对头了，就会掌握“现实生活的逻辑”，战胜自己落后思想的周限性。这就是要否认世界观对创作方法的指导作用，否认马克思主义是社会主义现实主义的灵魂，否认作家改造世界观的重要性和必要性。

秦兆阳歪曲、篡改社会主义现实主义的险恶用心，更主要的是妄图从根本上反对社会主义文艺的政治方向和党对文艺事业的绝对领导。他把社会主义现实主义文学用社会主义精神教育劳动人民、配合当前的政治斗争、党对文艺工作的领导和文艺为工农兵服务的方针，统统诬蔑为“教条主义的表观”，“对文学事业的教条主义的束缚”。胡说什么“社会主义精神”是作家“硬加”到作品里去的某种抽象的观念，使作品成为“某种政治概念的传声筒”，“产生了无冲突论”；“由于片面地机械地解释了为工农兵服务的方针，就缩小了题材的范围”；“由于习惯于机械地用文学去进行一般的宣传”，“强调文学艺术配合任务”，就使作品“陷入一般化公式化”，成为“平平常常‘平均数’似的东西”。在这一连串的诬蔑、咒骂之后，他就歇斯底里地叫嚷：“要扩大现实主义的创造性的范围”，要让“作家们从千万条教条主义的绳子下解放出来”，根据“各人的生活经历、修养和气质、艺术个性种种条件的不同”，去探求“一个无限广阔的发挥创造性的天地”。

不沿着毛主席指引的工农兵方向前进，不要党的领导，这就是“现实主义广阔的道路”论的实质和要害。但是，历史已经证明、还将继续证明这并不是什么“广阔的道路”，而是一条文艺创作上的死胡同。中国工人阶级登上历史舞台，在中国共产党的领导下，进行了几十年艰苦卓绝的斗争，并建立了无产阶级专政的社会主义国家。人民群众成为国家的主人，社会主义事业蒸蒸日上，文艺不在党的领导下为工农兵服务，描写和歌颂工农兵英雄人物及其斗争生活，相反，要去为一小撮已被打倒的地、富、反、坏、右服务，不顾生活的真实面貌，无视现实阶级斗争的历史发展总趋势，逆历史的潮流而动，这还是什么“现实主义”？这样的“现实主义”又有什么“广阔的道路”？

“现实主义广阔的道路”论的出笼，是同当时国际上的修正主义文艺思潮密切呼应的。1954苏联召开了第二次全苏作家代表大会，会上修正主义分子借反对“庸俗论”、“无冲突论”为名，大肆攻击社会主义现实主义定义中规定的“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”，反对文艺为无产阶级政治服务，反对文艺用社会主义精神教育人民，使文学艺术纳入修正主义的轨道，为在苏联复辟资本主义制造反革命舆论。秦兆阳等上述的反革命叫嚣，与苏联文艺界修正主义分子完全唱着同一的调子，包藏着同一的反革命祸心。

## “现实主义深化”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。1962年8月，在大连创作会上，邵荃麟在鼓吹写“中间人物”论的同时，从创作方法上提出了“现实主义深化”论。

在周扬、邵荃麟一伙看来，无产阶级文艺描写工农兵英雄人物的革命理想和崇高品质，太“浅”了，不“深入”。为要“深入”，就要向现实生活 and 人民的灵魂深处去“深化”：一方面，要描写“社会主义思想的领导和农民实际要求的矛盾”，写出这种“内部矛盾”的所谓“长期性、艰苦性、复杂性”；另一方面，要通过大量的“中间人物”的形象，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”，表现他们“从个体经济走到集体经济”的“苦难历程”和“痛苦心理”，写出这种“内心矛盾”的“丰富复杂”。在他们看来，一个“内部矛盾”，一个“内心矛盾”，沿着这两个矛盾去“深化”，就能获得“现实主义的胜利”。邵荃麟还要作家去写社会生活中“大量存在”的“平平凡凡”的事物，从“一粒米看大千世界”。他甚至还胡说“在这个基础上，产生强大的革命浪漫主义，从这里去寻找革命现实主义和革命浪漫主义相结合的道路”。这些，就是“现实主义深化”论的主要内容。

“现实主义深化”论，阉割和对抗党在整个社会主义历史阶段的基本路线，鼓吹刘少奇一伙的“阶级斗争熄灭”



论，把“社会主义思想的领导和农民实际要求的矛盾”当成社会主义社会的“主要矛盾”，妄图用这个“内部矛盾”

“化”掉社会主义时期的敌我矛盾，“化”掉无产阶级和资产阶级、各派政治力量之间的阶级矛盾和阶级斗争。文艺不反映无产阶级反对资产阶级的斗争，不揭示社会主义必然战胜资本主义的趋势，还有什么“现实主义”可言！他们的所谓“内部矛盾”不过是掩护他们向无产阶级猖狂进攻的幌子。

“现实主义深化”论，鼓吹描写工农兵群众的所谓“阴暗心理”、“精神负担”和“在清水里泡三次，在血水里浴三次，在碱水里煮三次”的“苦难历程”，是对工农兵群众的恶毒诬蔑和丑化。在今天，文艺不描写无产阶级和劳动人民的革命斗争精神，不表现他们的崇高的共产主义理想，不塑造工农兵英雄人物的光辉典型，又有什么“现实主义”可言呢！他们所说的什么“阴暗”、“绝望”、“悲苦”的“内心矛盾”，不过是他们一小撮地主、资产阶级代表人物的丑恶内心世界的写照。

综上所述，可以看出，所谓“现实主义深化”论，就是要把“社会主义制度的阴暗面”“愤怒”地揭露出来；把没落阶级的心声反映出来。这是周扬一伙在四十年代宣扬的“暴露文学”和五十年代宣扬的“写真实”论在六十年代的变种。如果沿着这样的“现实主义”“深化”下去，展现在人们面前的就只能是一个悲惨卑琐的“大千世界”，就必然是对资本主义社会和剥削阶级的美化，对社会主义现实和工农兵群众的丑化。这种“深化”，从根本上“化”掉了按照党的基本路线反映社会矛盾这一文艺创作的基本原则，“化”

掉了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法的革命灵魂，其结果，必然把我们的文艺“深化”到修正主义的泥坑中去，使社会主义文艺变成为他们复辟资本主义制造舆论的修正主义文艺。我们一定要彻底肃清“现实主义深化”论的流毒，认真学习和掌握革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，满腔热情地歌颂社会主义的伟大胜利和无产阶级的崇高理想。

## 反“题材决定”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。1961年4月，在刘少奇、周扬一伙的授意下，由《文艺报》抛出《题材问题》专论，打着“题材多样化”的幌子，反对文艺描写工农兵的火热斗争的重大题材。1962年，周扬一伙炮制了一个所谓《文艺十条》的修正主义文艺纲领，其中重要的组成部分就是反“题材决定”论。这个黑纲领鼓吹“对于题材，不应作任何限制”，“一个作品的成功或者失败、教育作用的大小，并不完全决定于题材”。这是国内外修正主义者反对文艺表现工农兵、否定写重大题材的一条重要的理论根据。

题材问题，就是描写谁、歌颂谁的大问题，也就是一个关系到文艺的阶级性质和政治方向的大问题。文艺工作者选择什么题材，本身就是一个立场问题，世界观的问题。因而在题材问题上，从来就存在着两条文艺路线的尖锐斗争，不

同阶级的文艺工作者，对此都有着截然不同的态度。站在无产阶级的立场上，承认人民群众是人类历史的真正创造者的革命作家，对人民群众，对人民的劳动和斗争，对人民的军队、人民的政党，必然是热情地赞颂和描写，即从人民群众的生活中选取重大的题材加以提炼，创造出最具有典型意义的艺术形象。毛主席在延安文艺座谈会上，不仅尖锐地揭露和批判了周扬一伙反对描写工农兵及其斗争生活的罪恶行径，并从正面一再教导文艺工作者要写新的人物和新的世界。

毛主席还教导我们：“**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》）这不仅从反映论的原理阐明了作家的立场和世界观在选择、提炼题材上的重大意义，而且揭示了作品的思想和作品的题材的辩证统一的关系。题材的客观内容是第一性的，作品的主题思想是第二性的。没有被反映者，就不能有反映。反映和被反映的关系，主题（主题思想）和题材的关系，是不能颠倒的。革命的主题思想只能从革命的题材内容即人民群众的革命实践中概括、提炼出来。要反映和歌颂无产阶级的国际主义精神和共产主义风格，当然只能取材于无产阶级的战斗生活；资产阶级的腐朽生活，只能表现资产阶级的反动世界观和颓废、没落的阴暗心理。

如前所述，我们提倡写工农兵斗争的重大题材，就是坚信人民群众是创造历史的真正动力。相反，周扬一伙鼓吹的“题材决定”论，也就是否认历史是人民群众创造的这个客观真理。他们站在唯心史观的反动立场上，把革命群众看成

“群氓”、“暴徒”，把他们自己看成“先哲”、“神圣”，顽固地维护资产阶级和一切剥削阶级的代表人物在文艺上的主角和统治地位，反对工农兵的英雄形象占领文艺舞台。

总之，反“题材决定”论，否认题材的差别性，否认工农兵重大题材的重要地位，就是妄图从题材问题上打开缺口，改变文艺为工农兵服务的方向；就是反对文艺工作者深入工农兵，熟悉工农兵的斗争生活，改造自己的世界观；就是给封、资、修文艺的自由泛滥大开绿灯，让帝王将相、才子佳人继续霸占社会主义的文艺舞台，使文艺成为向无产阶级和劳动人民实行资产阶级专政的工具。

## “中间人物”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。1962年8月，原中国作家协会在大连召开了农村题材短篇小说创作座谈会。会上，邵荃麟肆意歪曲和篡改恩格斯关于描写“典型环境中的典型人物”的指示，背叛马克思主义文艺理论关于文艺描写工人阶级和劳动人民，“歌颂倔强的、叱咤风云的和革命的无产者”（恩格斯：《诗歌和散文中的德国社会主义》）的一贯的明确要求，正式提出我们的文学要大量描写“中间人物”的主张。而所谓“中间人物”；他认为，就是人民群众中，特别是农民群众中介于好人和坏人之间、正面人物和反面人物之间、先进人物和落后人物之间的人，

动摇于社会主义和资本主义两条道路之间的人，也就是所谓“不好不坏，亦好亦坏，中不溜儿的芸芸众生”。这种人，内心“丰富复杂”，思想“痛苦阴暗”，积压了“几千年来个体农民的精神负担”。他还认为，“中间人物是大多数”，“矛盾往往集中在这些人物身上”，应当通过写“中间人物”来教育“中间人物”。

什么“中间人物”！这个概念完全取消阶级分析，抹煞无产阶级和劳动人民根本区别于一切剥削阶级的阶级本质，抹煞他们所代表的历史发展趋势，也抹煞他们同一切剥削阶级之间不调和的、尖锐激烈的阶级斗争，完全是对人民群众的恶毒诬蔑和丑化。撕开这个概念的含糊抽象的外衣，就露出了这种“中间人物”臀部上鲜明的阶级印记。所谓“中间人物”，只能是行将灭亡的地主、资产阶级代表人物。

在文艺创作中，以什么样的人物的主要人物，是标志着什么阶级占领文艺阵地，什么阶级成为文艺的主人，按照哪个阶级的面貌来改造世界的大问题。这是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的焦点。工农兵的英雄人物，集中地代表了无产阶级的阶级本质，在他们身上体现了历史发展的趋势。努力塑造工农兵的英雄形象，歌颂他们崇高的思想品质和精神境界，是社会主义文艺的根本任务。只有完成好这个任务，我们的文艺才能引导那些在生活中暂时处于中间状态的人们向无产阶级先进分子看齐，帮助人民群众推动历史前进，我们的文艺也才能沿着毛主席指出的工农兵方向前进。周扬一伙提出的写“中间人物”的主张，完全是资产阶级、修正主义的文艺主张。它妄图通过大量描写“中间人物”来

贬低、排挤和取消工农兵的英雄形象在文艺创作上的中心地位；同时，用“中间人物”的形象来丑化工农兵，大肆宣扬资产阶级世界观，宣扬资本主义思想，按照所谓“中间人物”的面貌来改造文艺，改造群众，改造党。这不正是反对我们的文艺为工农兵服务，为社会主义服务的根本方向吗？

写“中间人物”论，是哲学上的“合二而一”论在文艺典型创造上的反映。地主资产阶级的“人性论”是它的理论基础。它是适应刘少奇一伙复辟资本主义的政治路线的需要提出来的。1962年，正当我国两个阶级、两条道路斗争十分尖锐的时期，周扬一伙抛出写“中间人物”论，站在反动阶级的立场上，对人民群众进行无耻的诽谤，竭力抹煞广大工农群众走社会主义道路的革命要求和积极性，否认群众中的英雄人物、先进人物的群众基础，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。

光辉的革命样板戏，实行“三突出”的原则，塑造了一个又一个光彩夺目的无产阶级英雄形象，满腔热情地歌颂了他们伟大的阶级品质和崇高的精神境界，正确描写了他们同人民群众的密切关系，深刻揭示了人民群众在改造客观世界的同时不断地改造主观世界的过程，对广大群众发挥了极大的教育作用和鼓舞作用，这正是对写“中间人物”论的有力批判。无产阶级文艺工作者，必须进一步清除刘少奇一类骗子写“中间人物”论的流毒，刘清描写中间状态的人物与写

“中间人物”论的界限，认真学习样板戏的经验，坚持“三突出”的创作原则，塑造越来越多的工农兵英雄形象，牢固地占领社会主义的文艺舞台，鼓舞人民群众团结在以毛主席为首的党中央周围，去争取更大的胜利。

## 反“火药味”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。长期以来，周扬一伙追随王明、刘少奇一类骗子推行“三和一少”的投降主义路线。他们抛出的反“火药味”论，就是这条路线的产物。它反对在文艺作品中歌颂毛主席的伟大的人民战争思想，反对表现革命人民的武装斗争。周扬狂吠“我们的文学作品火药味太多了，舞台上枪杆子太多了”，“人们听到我们的机关枪，大炮响，他就厌恶，就害怕，不要专搞大炮这东西”。林默涵在看了现代舞剧《白毛女》后叫嚷：“这个戏火药味太浓，武装斗争太突出了。”他们一方面鼓吹文艺的“娱乐性”，大搞所谓“轻松节目”，反对文艺表现人民革命战争；另一方面，在描写战争时，又抹煞正义战争和非正义战争的本质区别，大肆渲染战争的恐怖和残酷，诽谤革命战争破坏了个人的幸福，宣扬资产阶级人性论和活命哲学，丑化人民军队，美化阶级敌人。

马克思主义关于暴力革命的伟大学说，毛主席关于“枪杆子里面出政权”的光辉思想，是革命人民翻身求解放的无价宝。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》）革命战争的枪炮声是被压迫的民族和人民彻底摧毁资本主义旧社会，开创共产主义新世界的春雷。正确描写和热情歌颂革命的“枪炮声”、“火药味”的文艺作品，是对中国人民和世界人民的巨大鼓舞、巨大激励。只有帝修反和刘少奇、周扬一伙听到革命的枪炮声才“厌恶”和“害怕”，因为革命人民的枪炮已经或正要推翻他们所代表的那个阶级的血腥统治，将要整个旧制度彻底埋葬。革命样板戏，以最鲜明的无产阶级立场，歌颂了革命战争的正义性、进步性和它改造世界的巨大威力，揭露了一切反革命战争的反动本质和必然失败的命运，也彻底戳穿了所谓反“火药味”论的反革命本质。

周扬一伙鼓吹反“火药味”论，其罪恶目的是，以地主、资产阶级的人性论、人道主义、和平主义反对无产阶级的阶级论，反对马克思主义关于暴力革命的光辉学说；妄图利用文艺向无产阶级猖狂进攻，腐蚀劳动群众，解除革命人民的武装，让风雨飘摇中的帝国主义、修正主义和各国反动派的反革命专政得以继续维持下去。

## “时代精神汇合”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。1962年周谷城在《新建设》第二期上发表了《艺术创作的历史地位》一文，抛出了所谓“时代精神汇合”论。1963年



11月，他又在《光明日报》上发表了《统一整体与分别反映》一文，使这一反动谬论更加系统、完整。总括起来，它的内容有四点：1、时代精神是“广泛流行于整个社会”的思想；2、各个时代的时代精神是由各个时代的“各种不同的思想意识”“汇合”而成的，“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内；3、这种时代精神是统一的整体，但却由不同的阶级和个人“分别反映”出来，“不能彼此代替”；4、文艺作品反映不同阶级和个人的“精神”就形成创作的特征，而且各个阶级各个人的创作也都反映了时代精神。显然，这种“合二而一”的论调完全是一种抹煞阶级斗争，宣扬阶级调和的反动谬论。

列宁指出：认识时代，要看“**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**”（《打着别人的旗帜》）。因此，一定时代的时代精神，是由当代先进阶级和人民群众体现的推动历史前进的精神。至于反动没落阶级的腐朽思想，那是阻碍着历史的发展的，是时代精神的死敌。各敌对阶级的思想，进步与反动的意识，革命的和反革命的精神，从来都没有、也根本不可能“汇合”成“统一的”时代精神。我们的时代是革命人民当家做主人的新时代。我们时代的时代精神就是无产阶级的彻底革命精神。革命样板戏中的英雄人物就是一批闪耀着毛泽东思想光辉，体现着无产阶级的彻底革命精神的工农兵英雄形象。作家也只有站在无产阶级党性原则的立场上，满腔热情、千方百计地去塑造工农兵英雄形象，才能在作品中表现出当代的时代精神。

“时代精神汇合”论，为被打倒了的剥削阶级及其思想争夺地盘，为周扬一伙鼓吹的“全民文艺”论、“中间人物”论提供理论根据。用这种思想指导创作，必然歪曲、丑化工农兵，抹煞无产阶级的彻底革命精神，使社会主义文艺蜕变为资产阶级文艺，让资产阶级和一切剥削阶级思想毒害人民，为复辟资本主义制造反革命舆论。

### “离经叛道”论

是反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。1959年，苏修叛徒集团正在拼命鼓吹“三无”世界的谬论。刘少奇、彭德怀一伙大肆攻击总路线、大跃进、人民公社三面红旗，妄图颠覆无产阶级专政，复辟资本主义。周扬、夏衍一伙为了积极配合这股反动的逆流，抛出了“全民文艺”反动纲领，竖起了“离经叛道”论的黑旗。

特务、内奸夏衍在1959年夏天召开的全国故事片厂厂长会议上气势汹汹地说：“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。”

毛主席指出：“在阶级社会中，革命和革命战争是不可避免的，舍此不能完成社会发展的飞跃，不能推翻反动的统治阶级，而使人民获得政权”（《矛盾论》）。夏衍的赤裸裸的叫器，正暴露了他们一伙对马列主义、毛泽东思想，对革命

事业和革命战争，是何等仇视、何等害怕。这也正是夏衍这样一个混进党内来的，长期用文艺反党反人民反革命的特务、内奸的反动心理的自然流露。夏衍的叫嚣，同国际上的修正主义思潮相呼应，反对在马列主义、毛泽东思想指导下进行文艺创作，反对文艺歌颂无产阶级的革命事业和革命战争，反对文艺宣传马列主义、毛泽东思想。妄图用地主资产阶级“人性论”、人道主义代替无产阶级的阶级论，用资产阶级的和平主义代替无产阶级暴力革命的思想，使文艺遵循他们的修正主义之“经”和阶级投降之“道”，为刘少奇一伙在我国各条战线上复辟资本主义效劳。

## 人 性 论

所谓“人性论”，是地主资产阶级用来对抗马克思主义的阶级学说的一种唯心主义和形而上学的反动理论。它根本否认人的社会性和阶级性，大谈人与人之间的普遍的共同本性。从“人性论”出发，可以直接引出右的、或形“左”实右的机会主义路线，可以直接引出复辟资本主义、为地富反坏右等剥削阶级服务的修正主义理论。地主资产阶级“人性论”是修正主义文艺的理论基础。

伟大领袖毛主席指出：“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。我们主张无产阶级的人性，人民大众的人性，而地主阶级资产阶级则主张地主阶级资产阶级的人性，不过他们口头上不这样说，却说成为

唯一的人性。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）又指出：“在阶级社会中，每一个人都在一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印。”（《实践论》）在这里，毛主席用马克思主义的阶级论，尖锐地揭露了地主资产阶级人性论的虚伪性和反动性。

几千年来，地主资产阶级等反动统治阶级总是喜欢鼓吹“人性论”这种东西来欺骗人民群众。孔孟之道的所谓“仁学”，十八、十九世纪西方资产阶级狂热鼓吹的“人的尊严”、“个性解放”和“自由、平等、博爱”等等，都是“人性论”的破烂货色。我国“五四”以来，胡适、梁实秋等资产阶级文人，就赤裸裸地宣扬抽象的、超阶级的“人性”。国际共产主义运动中的新老修正主义分子，也都是地主资产阶级“人性论”的极其狂热的鼓吹者。他们的目的，就是要竭力掩盖和抹煞阶级和阶级斗争的存在，取消人民群众对剥削阶级的反抗斗争，使万恶的封建社会和资本主义制度得以苟延残喘。

王明、刘少奇一类骗子，同国际共产主义运动中的新老修正主义分子一样，是反动的地主资产阶级在共产党内的代理人。他们根本否认几千年来人类的历史是阶级斗争史，根本否认阶级、阶级矛盾和阶级斗争，根本否认无产阶级革命和无产阶级专政。他们继承历代剥削阶级的衣钵，拣来了“人性论”这个破烂作为推行“左”右倾机会主义路线的理论基础。他们从“人性论”出发，胡说“资本家和工人在人格上是平等的”，鼓吹“人类完全平等”，宣扬阶级调和、阶级合作，为“全民国家”制造理论根据；胡说什么“党性就是人

性”，妄图抹煞无产阶级政党的革命性，为“全民党”制造舆论；抹煞战争的阶级性质，渲染战争的恐怖，反对被压迫阶级、被压迫民族的革命战争；推销“个性解放”、“个人幸福”等资产阶级利己主义，诬蔑无产阶级革命破坏了“个人幸福与自由”，反对无产阶级的集体主义和革命斗争。这就清楚地表明，王明、刘少奇一类骗子鼓吹“人性论”，在无产阶级夺取政权之前，是妄图用地主资产阶级的改良主义、和平主义、人道主义、个人主义等谬论，对抗马克思列宁主义关于无产阶级革命和无产阶级专政的学说；在无产阶级夺取了政权，建立无产阶级专政以后，他们就用这一套谬论来阻挠和破坏在无产阶级专政下的继续革命，以实现他们颠覆无产阶级专政、复辟资本主义的罪恶目的。

在文艺上，“人性论”是地主资产阶级反动文人和新老修正主义者，用以反对无产阶级革命文艺、篡改党的文艺方向的理论工具。早在“五四”时期，买办文人胡适就鼓吹文艺的作用在于“表情达意”，随后“新月派”黑干将梁实秋更赤裸裸地叫嚷文学“是全人类的共同的人性的反映”，地主资产阶级在我们党内的代理人刘少奇、周扬一伙长期推行的“国防文学”、“暴露文学”、“全民文艺”等黑货，也是以“人性论”为理论基础的。对于文艺上的这种反动谬论，鲁迅先生进行过无情的揭露和深刻的批判。他说：“文学不借人，也无以表示‘性’，一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性”。“自然，‘喜怒哀乐，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检煤渣老婆子身受的酸辛”。又说：“倘以表

现最普通的人性的文学为至高，则表现最普遍的动物性——营养，呼吸，运动，生殖——的文学，或者除去‘运动’，表现生物性的文学，必当更在其上。倘说，因为我们是人，所以以表现人性为限，那么，无产者就因为是无产阶级，所以要做无产文学”（《“硬译”与“文学的阶级性”》）。

地主资产阶级“人性论”是一种根深蒂固、由来已久的剥削阶级意识形态，是资产阶级反动世界观的核心。它在认识论上是唯心论的先验论，在历史观上是唯心主义的“天才史观”。这种谬论，在政治、哲学、文艺、历史、教育、道德等上层建筑的各个领域，流毒甚广，危害极大。我们一定要认真学习马列主义、毛泽东思想关于阶级和阶级斗争、无产阶级革命和无产阶级专政的伟大学说，用这个锐利的武器不断地予以坚决的揭露和批判。

## “人类之爱”

是地主资产阶级“人性论”的核心口号。它否认阶级社会里人与人之间的阶级关系，否认“爱”的阶级的内容，鼓吹人与人之间要“仁”，要“博爱”，把这种虚幻的“爱”作为最高的道德准则。现代修正主义者高唱的什么“人与人是同志、朋友和兄弟”就是这种货色。为了推行机会主义路线的需要，刘少奇一类骗子，从四十年代到六十年代，也大肆贩卖这一套修正主义黑货。他们说什么“一切应该从‘爱’出发”，或者叫喊“文艺的基本出发点是爱，是人类之

爱”……鼓吹“爱”应当是文艺的“永恒的主题”。当这些谬论受到毛主席和广大革命群众的批判、抵制后，周扬在六十年代更凶相毕露地狂吠：“至于人类之爱，还是要的，不要人类之爱，难道要人类之恨吗？”

什么“人类之爱”，纯粹是骗人的鬼话。毛主席教导我们：“爱是观念的东西，是客观实践的产物。我们基本上不是从观念出发，而是从客观实践出发。……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。”

（《在延安文艺座谈会上的讲话》）在人压迫人、人剥削人的旧社会里，奴隶和奴隶主，农民和地主，工人和资本家之间，由于政治地位和经济利益的尖锐对立，自始至终都存在着不可调和的阶级矛盾和阶级斗争，根本不存在什么超阶级的“人类之爱”。地主、资本家用最残酷的手段剥削、压迫劳动人民，他们对人民群众何曾有一丝一毫的“爱”？！他们当然也讲“爱”，但那是以极端利己主义为核心的地主资产阶级的阶级“爱”。他们爱的是金钱，爱的是他们所属的那个阶级，爱的是地主资产阶级的专制主义，而决不是什么超阶级的“人类之爱”。同样，在奴隶主、地主、资本家的皮鞭下，劳动人民对一切剥削者、压迫者也没有什么超阶级的爱，有的只能是不共戴天的深仇大恨。

鲁迅先生在驳斥资产阶级文人对革命的斗争文学的攻击时曾经深刻地指出：“斗争呢，我倒以为是对的。人被压迫了，为什么不斗争？正人君子者流深怕这一着，于是大骂‘偏激’之可恶，以为人人应该相爱。现在被一班坏东西教

坏了。他们饱人大约是爱饿人的，但饿人却不爱饱人……这实在无须斗争文学作怪”。（《三闲集·文艺与革命》）刘少奇一类骗子鼓吹“人类之爱”，正是企图用“爱”的说教来模糊劳动人民的阶级意识，扑灭对地主、资本家的仇恨烈火，破坏人民群众反对帝、修、反的革命斗争精神，为剥削阶级尽一种“牧师的职能”。在他们的那些所谓“一切从‘爱’出发”的作品里，就是以他们的面目来涂改、歪曲、丑化人民群众，描写人民身上所谓的“精神奴役的创伤”。他们的“人类之爱”越是“深挚”，就意味着把人民群众描写得越是“卑微”，而把他们所代表的剥削阶级刻划得越是“圣洁”。在“人类之爱”的面纱下面掩盖着的，正是一切剥削阶级对于无产阶级和劳动人民的刻骨的恨。

毛主席指出，革命文艺必须“**作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争**”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）。周扬一伙高叫文艺要以所谓“人类之爱”为“出发点”，就是反对革命文艺为无产阶级和劳动人民的解放事业服务，妄图把文艺变成在阶级“调和”的掩护下向无产阶级进攻的反动工具。

## “人的文学”

这是刘少奇一类骗子，在三十年代两个阶级、两条路线的激烈斗争中，反扑无产阶级对“国防文学”的批判而提出



的一个修正主义文艺口号。它的政治目的，是为了推行王明、刘少奇所代表的右倾机会主义路线。

早在1918年，资产阶级反动文人、大汉奸周作人就曾抛出一篇题为《人的文学》的大虚草，说什么“人的文学”就是“用这人道主义为本对于人生诸问题，加以纪录研究的文学”，公开以资产阶级的人性论、人道主义对抗无产阶级和人民大众的革命斗争。刘少奇一类骗子继承了周作人的衣钵，在新的历史条件下，又抛出“人的文学”，声称：“在文学上，在一切艺术范围内，应该强调‘人的文学’，‘国民文学’，‘通俗文学’，‘为人生而艺术’的口号。”并且妄图在这个口号下，“把一切开明的文学家、艺术家”“不分阶级”地“联合起来”，搞一个欺骗人民的“启蒙运动”。显然，“人的文学”，实为“国防文学”的变种，是改头换面的资产阶级“人性论”。随着阶级斗争、路线斗争的不断深入和发展，他们还不断地变换其反革命手法。1942年，毛主席在延安文艺座谈会上，对刘少奇一类骗子鼓吹的抽象的、超阶级的“人”与“人性”给予了深刻的揭露和批判。但事隔不到一年，他们就改头换面地打出“革命人性论”的招牌，继续招摇撞骗。1957年，当资产阶级文人又用“人性论”向党进攻时，他们再次跳出来反对革命群众对此的批判，说什么“对于那一套抽象的名词，如人性、人类之爱、人道主义、人情味……老子根本不要，那也不必。我想用这些名词时，前面加上‘阶级’，好不好？”从四十年代到五十年代，他们用“革命”、“阶级”这些词句，来掩盖资产阶级“人性论”的黑货，真是一种极为阴险卑劣的手段。

“人的文学”的要害是在一个“人”字，刘少奇一类骗子企图把“人”说成是抽象的、超阶级的，从而贩卖文艺上的超阶级的“人性论”。

马克思主义认为，在阶级社会中，任何人都隶属于一定的阶级。马克思和恩格斯曾一再论及这个问题。在《关于费尔巴哈的提纲》和《德意志意识形态》等著作中，他们就指出：“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”；人不是作为个人而是作为阶级的成员处于这种社会关系之中。后来，又在《资本论》中进一步指出，一切个人，都被视为经济范畴之人格化，被视为特殊阶级关系与利益之代表。人既不能超阶级，始终在一定的阶级地位中生活着和斗争着，因而人的思想感情，也就不能超脱于阶级之外。正如毛主席教导我们的：“在阶级社会中，每一个人都在一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印。”（《实践论》）刘少奇一类骗子鼓吹超阶级的“人”、“人性”和“人的文学”，这本身就是一种资产阶级的世界观，并不能超阶级。因为他们所称赞的人，是地主资产阶级；他们颂扬的“人性”，是资产阶级的阶级性；他们所鼓吹的“人的文学”，即资产阶级的文学。他们所反对的是无产阶级及其世界观（包括艺术观）。

▲ 人性论，“人的文学”，是资产阶级文艺理论的基础。由此可以派生出“全民文艺”论、写“中间人物”论、“现实主义广阔的道路”论等黑论点。我们要粉碎这些黑论点，就必须彻底揭露和批判它们的理论基础。

## “共鸣”论

在文艺阅读、欣赏中，读者为作品的思想、感情所打动，产生和作者一样的思想观点和爱憎感情。这种现象，叫做“共鸣”。为什么会产生这种共鸣现象？这是由于读者和作者有着同一的阶级观点和阶级感情。无产阶级的革命文艺作品，能引起广大革命群众的热情赞扬，阶级敌人看了，却极端仇视和恐惧。可见，在敌对的阶级和敌对阶级的思想之间，有的只是不可调和的尖锐斗争，而根本不存在什么“共鸣”。文艺阅读、欣赏中的共鸣，是有阶级性的。

刘少奇一类骗子，却从资产阶级“人性论”出发，炮制出超阶级的“共鸣”论。周扬曾疯狂叫嚷：“任何一个阶级的艺术不只是给本阶级看，它引起所有人的共鸣”，“艺术作品是任何一个阶级都可以接受的”。这纯属反革命的欺骗宣传。文艺是有阶级性的，一定的文艺宣传一定阶级的思想，抒发一定阶级的感情，维护和代表一定阶级的利益。在阶级社会里，同一作品，不同阶级的人有不同的看法和态度，根本不能“引起所有人的共鸣”。例如大毒草《海瑞罢官》，为被罢了官的反党分子彭德怀鸣冤叫屈，只引起一小撮有反党思想情绪的人的共鸣；而广大革命群众则义愤填膺，愤怒声讨。

周扬一伙鼓吹“共鸣”论的反动政治目的，是要在无产阶级的文艺作品中，塞进地主、资产阶级的思想感情，在文

艺欣赏中，取消革命群众对反党反社会主义作品的政治警惕性；在文艺的根本方向上，反对毛主席的无产阶级革命路线；在文艺理论上，贩卖地主资产阶级的“人性论”，用什么“人情感化”、“沟通感情”来取消无产阶级对资产阶级的阶级斗争和思想斗争，篡改无产阶级文艺的阶级性质。

我们承认文艺欣赏中有共鸣现象，但坚决反对周扬一伙所宣扬的超阶级的“共鸣”论。

## “为艺术而艺术”

是资产阶级用以掩盖其艺术的政治倾向性的一个虚伪的艺术观点。

十九世纪末，欧洲资产阶级文艺走向没落的道路，出现了唯美主义、高蹈派、颓废派等各种反动的文艺流派。这些流派大多以“为艺术而艺术”的反动思想作为自己的理论根据。法国高蹈派作家戈蒂叶最早提出“为艺术而艺术”的主张，得到法国颓废派诗人波特莱尔、英国唯美派诗人王尔德等的响应。王尔德说：“艺术除自身之外，什么都不表现。艺术有独立的生命，只在艺术自身的途径上才有艺术开展。”“艺术不是人生的镜子而人生才是艺术的镜子。”这些极端唯心主义的论调，否认了作为观念形态的艺术对于人类的社会生活的依存关系，否认文艺对政治的从属关系。这种谬论鼓吹一种“艺术至上主义”，宣称艺术的目的在于它自身，除此之外没有别的目的，用以掩盖资产阶级文艺为资产阶级的

剥削制度服务的反动的阶级性，诱惑作家、艺术家逃避现实的阶级斗争，只去注意追求离奇怪诞的艺术形式而不关心作品的思想内容和社会作用。这是资产阶级面临无产阶级在政治和思想文化上的急剧兴起而采取的一种具有极大欺骗性的斗争手段。

无产阶级文艺在自己的发展进程中总是不断地同这种虚伪的理论作斗争。在我国现代文学史上，“新月派”等资产阶级反动文学流派，极力鼓吹“为艺术而艺术”时，以鲁迅为代表的无产阶级革命文艺工作者，曾予以严肃的批判。1942年，毛主席在延安文艺座谈会上，更对这一类反动理论给予了系统、深刻的批判。毛主席明确地指出：“**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。**”

现代修正主义者，周扬一伙，在延安文艺座谈会以后，为继续推行其反革命修正主义文艺路线，仍然打着各种旗号鼓吹“为艺术而艺术”的谬论，对此，我们必须予以彻底的再批判，肃清其流毒，使文艺更好地为工农兵服务，为无产阶级政治服务。

## “全民文艺”论

是刘少奇、周扬一伙长期以来疯狂推行的反革命修正主义文艺黑线的中心口号。

1962年周扬一伙借纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年的机会，同夏衍、林默涵、邵荃麟等纠集在一起，炮制了一批打着“红旗”反红旗的毒草文章。在《为最广大的人民群众服务》一文里，他们公然宣称：“人民民主统一战线内的以工农兵为主体的全体人民都应当是我们的文艺服务的对象。”明目张胆地背叛列宁提出的文学的党性原则，篡改毛主席提出的文艺的工农兵方向，正式打出了“全民文艺”的黑旗。这个“全民文艺”论是直接在地主资产阶级的“人性论”引申出来的。它的哲学基础是唯心主义的“合二而一”论。

刘少奇、周扬一伙一贯反对马列主义关于文艺从属于一定的阶级和政治路线的基本原则。在三十年代，他们提出了阶级投降主义和民族投降主义的“国防文学”口号，妄图取消和反对无产阶级在文艺界统一战线中的领导权。四十年代初，在延安，周扬、丁玲等人疯狂鼓吹“暴露文学”，要文学艺术“暴露”党和人民、“暴露”解放区，妄图用地主资产阶级的“人性”来改造党和人民群众。到了五十年代，周扬又公然声称：“今天中国的文学艺术是统一战线的，它包括工人、农民、小资产阶级、资产阶级的各种不同的倾向”，提出“统一战线文学”。随着修正主义思想的泛滥，他们又打出反对“教条主义”的旗号，主张写什么“解冻文学”，把文艺变成向党和社会主义进攻的反革命工具。到六十年代初，他们大叫揭露社会主义的“阴暗面”，要写“为民请命”的“愤怒文学”。凡此种种，就形成了一条又粗又长的“全民文艺”黑线。

“全民文艺”是一个极端反动又极端虚伪的地主资产阶级文艺口号。在有阶级存在的社会里，会有“全民文艺”吗？绝对没有！马克思主义者认为，在现在世界上，什么非阶级的、超阶级的文艺是绝不存在的。作为上层建筑之一的文学艺术，总是反映和表现着一定阶级的利益和愿望，为一定阶级的政治服务的。毛主席在延安文艺座谈会上明确指出：“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。”这是无产阶级文艺的根本方向，是无产阶级文艺的党性的表现。只有无产阶级文艺才能真正代表全体人民的根本利益，因为它充分反映和表现了无产阶级这个人类历史上最伟大的、以解放全人类为己任的阶级的思想、意志和利益。“全民文艺”论在“统一战线”的招牌下，要文艺为资产阶级服务。周扬一伙胡说：“全国人民都是服务对象。这一点和延安文艺座谈会时不同了，比那时广泛了”，文艺应该“为百分之百的人服务”了。这是对毛主席关于在无产阶级专政下继续革命的学说的彻底背叛。从党的七届二中全会以来，毛主席反复论述了社会主义时期的阶级矛盾和阶级斗争问题，指出在整个社会主义历史阶段，始终**“存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争，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”**。“全民文艺”论的提出者，否认社会主义时期的阶级矛盾和阶级斗争，抹煞人民内部的阶级划分，否认社会主义革命的阶级内容，篡改文艺的工农兵方向，就是要为他们所说的“人民”，即已被打倒和正在受到社会主义革命扫荡的一小撮地、富、反、坏、右争地盘，让文艺为他们复辟

资本主义所“使用”。什么“为百分之一百的人服务”的“全民文艺”，不过是百分之一百的资产阶级文艺的一块遮羞布而已。

无产阶级文艺要为工农兵服务，就必须歌颂无产阶级的英雄人物，歌颂人民群众的革命斗争，宣传马列主义、毛泽东思想，对资产阶级和一切剥削阶级的反动思想必须彻底暴露，坚决批判。“全民文艺”论提出“用一切办法广开文路”，要使文艺“象百货公司一样”，“满足各阶级多方面的需要”，要“表现一切人”。这就是要我们的文艺为地主资产阶级树碑立传，为他们向党和社会主义进攻开辟“广阔的道路”。

“全民文艺”论反对把文艺作为阶级斗争的工具，胡说：“文学的作用就是要在感情上把大家联系起来”。它还反对文学形象的阶级本质，提出写什么“真人真心”，就是写地主资产阶级的“人性”。它还反对用无产阶级世界观统帅创作，提倡歌唱什么“自我”，要作家搞“自我呈现”。这就必然反对文艺工作者改造世界观，转变阶级立场，使他们成为高踞于人民头上的精神贵族。

五十年代后半期到六十年代初期，国际国内的阶级斗争都极其尖锐复杂。赫鲁晓夫在“全民党”、“全民国家”的口号下，在苏联全面复辟资本主义。在1959年后，我国遭到暂时经济困难，苏修、美帝和各国反动派猖狂反华。刘少奇一伙与帝修反遥相呼应，鼓吹“阶级斗争熄灭”论，疯狂地推行反革命修正主义路线，掀起一股复辟资本主义的逆流。周扬等人拼命为复辟资本主义效劳，到处煽风点火。文



艺界妖风四起，毒草丛生，牛鬼蛇神得意忘形。他们接过苏修的口号，早在1958年就高喊过“全民族的文化”，“全民的文艺”。到了1962年，他们便公开地把“全民文艺”这面修正主义的黑旗打出来了。在两个阶级、两条道路的斗争极其复杂的时刻出笼的这个“全民文艺”论，完全是为了适应国内外阶级敌人的需要，掩护和鼓动一小撮阶级敌人向无产阶级专政进攻。这是周扬一伙在文艺领域内全面复辟资本主义，为刘少奇的修正主义路线制造舆论的反革命“宣言”，是对党的基本路线的疯狂抗拒。

“全民文艺”论出笼已经整整十年了。十年来阶级斗争的丰富经验表明：我们同刘少奇一类骗子的斗争，领域可以不同，形式可以变换，但是斗争的中心始终只有一个，这就是坚持还是改变党的基本路线。“战斗正未有穷期，老谱将不断袭用”。我们一定要牢记毛主席关于“千万不要忘记阶级斗争”的教导，记取这十年的斗争经验，用战斗来保卫社会主义艺术的生命线，让我们的文艺永远沿着毛主席指引的工农兵方向前进。

## “创作自由”论

这是资产阶级文人和混进党内的资产阶级代理人提出的一个反动理论，目的是反对无产阶级文艺的根本方向和党对文艺的绝对领导，妄图用资产阶级的“自由化”来取代无产阶级文艺的党性原则。列宁早在1905年，就在他的光辉

著作《党的组织和党的文学》中尖锐地批判了资产阶级的“创作自由”论，深刻地揭露了这种论调的虚伪性和反动性，并且指出，只有无产阶级的文学才是真正“自由的文学，因为它不是为饱食终日的贵妇人服务，不是为百无聊赖、胖得发愁的‘几万上等人’服务，而是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。”

刘少奇及其在文艺界的代理人周扬等“四条汉子”，从四十年代到六十年代，一贯顽固地宣扬这一反动谬论。在四十年代，他们要求给暴露革命和革命人民“黑暗”的“作家”，“艺术家”以“写作自由”的特权；五十年代，鼓吹作家要大胆“干预生活”，狂叫“外行不能领导内行”，把党对文艺的领导诬蔑为“行政干涉”，主张摆脱党的领导去办什么“同人刊物”，大搞资产阶级自由化；六十年代，更疯狂地在整个文艺领域复辟资本主义，要党“广开文路”，即为反党、反社会主义毒草出笼大开绿灯。他们假造的理论依据是：一曰“文艺特殊”，二曰“保护作家个性”，三曰群众需要“多样化的艺术”。总的说来，就是借文艺创作的特殊性来反对文艺的阶级性和党性，反对文艺事业应该置于党的绝对领导与监督之下。

世界上只有具体的自由，没有什么抽象的自由。在阶级社会里，文艺是属于一定的阶级和一定的政治路线的，它绝不能超阶级、超政党，作家也绝不能超脱于一定的阶级、政党之上而自由写作。因此，我们所说的自由，是党领导下的自由，而不是资产阶级的“自由化”，不是无政府主义。文艺也只有在党的领导之下，彻底摆脱了资产阶级在政治上的奴

役，思想上的腐蚀，和经济上的收买，才能得到真正的自由，才能为最广大的工农兵服务。正如毛主席所说：“我们鼓励革命文艺家积极地亲近工农兵，给他们以到群众中去的完全自由，给他们以创作真正革命文艺的完全自由。”

（《在延安文艺座谈会上的讲话》）刘少奇一类骗子鼓吹的“创作自由”论，就是在抽象的“自由”的幌子下，要反党、反社会主义的自由，要文艺为复辟资本主义大造反革命舆论的自由。

## “辩证唯物论的创作方法”

是二十年代苏联“拉普”（俄罗斯无产阶级作家联盟的俄文简称译音）提出的一种错误创作理论。它的错误在于以世界观代替创作方法，以马克思主义的一般原理代替文学艺术创作中的现实主义，否定生活实践对于艺术创作的重要意义，否定艺术反映社会生活的特殊规律。在这种理论的影响下，文艺创作中出现了一些“标语口号式”的作品。1932年前后，这种理论受到了批判。

在瞿秋白、王明“左”倾机会主义路线的影响下，二十年代末、三十年代初，我国有些文艺工作者曾介绍和提倡过“辩证唯物论的创作方法”，产生了一些以小说形式演绎政治概念的“标语口号式”的作品。1932年以后，我国对这种理论进行批判，周扬一伙却借机大肆贩卖私货，疯狂攻击马克思列宁主义，否定世界观对创作的指导作用。他们不

但公然叫嚷“学习马克思主义就会破坏创作情绪”，而且十分荒唐地宣称在反动世界观的基础上也可以创造出“伟大的艺术珍品”。这清楚地表明，他们批判“辩证唯物论的创作方法”，只不过是**为了反对马克思列宁主义，反对无产阶级的革命文艺，推行反革命修正主义文艺路线。**

毛主席在延安文艺座谈会上，批判了周扬一伙的谬论，阐明了学习马克思主义跟提倡“辩证唯物论的创作方法”的本质区别，明确地指出：“**学习马克思主义，是要我们用辩证唯物论和历史唯物论的观点去观察世界，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**”。针对周扬一伙“学习马克思主义就会破坏创作情绪”的反革命叫嚣，毛主席尖锐地指出：对那些封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族式的、颓废的、悲观的以及其他种种非人民大众、非无产阶级的创作情绪，“**对于无产阶级艺术家，这些情绪应不应该破坏呢？我以为是应该的，应该彻底地破坏它们**”。在这里，毛主席彻底揭露了周扬一伙右倾机会主义分子的反党面目，并给予了严重的警告。

毛主席关于世界观与创作方法的辩证关系的英明论述，不仅粉碎了当时周扬一伙的进攻，而且对二十年代以来我国文艺界关于这个问题的讨论，作了科学的总结。

## “创作灵感”论

一种关于创作活动的唯心主义观点。

毛主席教导我们：“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。”人类的社会生活是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉。离开社会实践，文学就成了无源之水，无本之木。因此，革命的文学家艺术家，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，参加三大革命运动，彻底改造世界观，才能获得生动丰富的创作材料，也才能正确地反映生活。否则，就会做“空头文学家，或空头艺术家”。

但是，刘少奇一类骗子，却大反毛主席的唯物论的反映论，鼓吹唯心论的先验论，即“创作灵感”论，胡说搞文艺创作要抓住“灵感”不放。所谓“灵感”，即“思想的闪光”，是“如同电光石火，稍纵即逝”。如何取得这种玄妙莫测的“灵感”呢？唯一的途径是“通过聊天，联想问题，发展思想”，即脱离工农兵火热的斗争生活，但凭酒后茶余，道听途说，冥思苦想，就可突然悟出一些什么真理来，就可写出伟大的“作品”。这样的作家，自然就是他们无耻吹嘘的“天才”了。

骗子们关于文艺源泉的这些胡说八道，决不是什么新创造，而是从地主资产阶级那里拣来的破烂货。古希腊唯心主义哲学家柏拉图就把文艺创作歪曲成由于“神力凭附”而得

到的“灵感”的产物。后来，德国唯心主义哲学家康德继承了柏拉图的“灵感论”，另名曰“天才”，说“天才是一种天赋的才能”，“作品有赖于作者的天才”。被周扬一伙吹捧为“世界戏剧史上唯一有体系的”，现代修正主义文艺理论奠基者之一的斯坦尼斯拉夫斯基，更大喊大叫“创作的主要源泉”是“上天降临的灵感”，“它是不可捉摸的，意识不到的”，是“昙花一现，一去不复返”的。

一定阶级的文艺思想是为一定阶级的政治路线和文艺路线服务的。刘少奇一类骗子起劲地鼓吹“灵感论”，就是对抗马克思主义的认识路线，企图把创作神秘化，吓唬工农兵群众，不让他们直接掌握文艺这个武器。同时以此欺骗文艺工作者，阻挠他们深入工农兵，反对投身到工农兵火热的斗争中去，诱惑他们去做那种空头的文学家或艺术家。从而由他们一小撮坏人独占和垄断文艺阵地，组织地下的反党、反人民的“裴多菲俱乐部”，使文艺为他们篡权复辟制造反革命舆论。但是，在毛泽东思想的照妖镜下，他们早已原形毕露，反革命阴谋遭到了彻底的破产。

## “艺术良心”论

这是反革命分子胡风反对无产阶级文艺的阶级性、党性而提出的一个反动口号。他胡说：“一个作家，如果是真诚的作家，如果是有党性（这在我们和艺术良心是同义语）的作家，他只能够和他身上能有的基础相应的对象结合，这个

结合才是真诚的，对象才能够……被造成真实的感人的艺术品。”

无产阶级的党性，是无产阶级阶级性的集中表现。胡风妄图用超阶级的、抽象的“真诚”和“艺术良心”来篡改、代替无产阶级的党性，坚持要用资产阶级的面貌来改造党，改造世界，改造文艺，从而反对文艺和文艺工作者接受党的领导。他曾凶相毕露地说：“作家不能写没有欲望写的东西，因为题材‘重要’，会有益‘立场’鉴定，于是就义务地或虚伪地去写。……作家就会丧失作为一个作家的基本品质，艺术良心或党性，从此完蛋大吉。”不难看出，胡风的“艺术良心”，就是资产阶级党性的同义语，就是他们一伙反革命分子的反动立场和世界观。

周扬一伙，也竭力兜售“艺术良心”论。他们气势汹汹地说：“谁都有自己的艺术良心，资产阶级作家也有”，当作家认为违反他的“艺术良心”时，“可以不写”。而所谓“艺术良心”，就是“忠于人性”。这些胡言乱语，是煽动文艺界的牛鬼蛇神坚持资产阶级反动立场，拒不接受党的领导，坚持用资产阶级世界观改造党，改造文艺。马克思主义认为，在阶级社会里，任何作家的创作，都要受自己阶级世界观的支配。作家的思想、感情（即所谓“良心”或“艺术良心”），都是有阶级性的，根本不存在什么抽象的、超阶级的“艺术良心”。马克思早就指出：“**共和党人的良心不同于保皇党人的良心，有产者的良心不同于无产者的良心。**”又说：“**特权者的‘良心’也就是特权化了的良心。**”（《哥特沙克及其同志们的审判》）胡风、周扬等反

革命分子，从“艺术良心”出发，既抹煞了文艺工作者的阶级立场，引出人性论，又取消了文艺工作者深入工农兵，改造世界观，引出先验论。这是十足的主观唯心主义、即唯我主义的反动论调，是扼杀文艺工作者为无产阶级政治服务、为工农兵服务的两把毒刀子。

## “无冲突”论

一种反对在文学艺术中反映阶级矛盾和阶级斗争的谬论。

无产阶级的革命文艺要反映工农兵火热的斗争生活，就必须遵循党在一定历史阶段的基本路线，着力于反映阶级斗争和路线斗争，特别是以塑造英雄人物为中心任务的戏剧和叙事性文学艺术作品，更要从阶级斗争和路线斗争中去提炼矛盾冲突，在典型的矛盾冲突中，在斗争的风口浪尖上表现工农兵英雄人物的精神品质。在这方面，革命样板戏做出了光辉的榜样。《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《红色娘子军》，就生动地展示了民主革命时期在毛主席和共产党领导下人民群众反对帝国主义、封建主义和官僚资本主义的阶级斗争。反映社会主义革命和社会主义建设时期的社会生活的《海港》、《龙江颂》，也同样深刻地反映了尖锐复杂的阶级斗争和路线斗争。

庸俗的“无冲突”论是作为“现实主义深化”论的另一个极端的补充而出现的，同样是刘少奇一类骗子大肆兜售的“阶级



斗争熄灭”论和“唯生产力”论在文艺领域的反映，并且都是导源于唯心史观的。“无冲突”论以“阶级斗争熄灭”论为依据，抛开阶级矛盾和阶级斗争，鼓吹写家务事，儿女情；并以“唯生产力”论为出发点，脱离阶级斗争的实际，单写人和自然的矛盾。他们有时也写“矛盾”和“冲突”，但是矢口否认错综复杂的社会矛盾最本质的是阶级矛盾，一笔抹去文艺作品中矛盾冲突的阶级内容，而用“误会”和“巧合”来构成作品的矛盾冲突。这种唯心的历史观、艺术观，与党的基本路线是根本对立的。“无冲突”论的鼓吹者的反动政治目的，是掩盖阶级矛盾，抹煞无产阶级专政条件下继续革命的斗争实践，涣散革命群众的阶级斗争和路线斗争意识，妄图搞和平演变，以达到复辟资本主义的罪恶目的。我们有些同志也不敢写矛盾冲突，恰好说明还没有从两种根本对立的世界观、艺术观的高度，与“现实主义深化”论和“无冲突”论划清界限。

“无冲突”论，还曾经是修正主义者攻击无产阶级文艺的一个口号。他们所说的“冲突”，是要文艺大量描写所谓的党群之间、领导与被领导之间根本的利害冲突，用以揭露“阴暗面”，使文艺成为向党、向社会主义进攻的武器。这同我们要求的写“冲突”的阶级内容和政治目的是绝然不同的。我们一定要掌握唯物辩证法，深入三大革命运动，遵循毛主席的无产阶级革命路线，正确认识和处理阶级矛盾和阶级斗争问题，彻底清除“无冲突”论的恶劣影响，使我们的文艺创作得到正确的发展。

## “有益无害”论

是刘少奇、周扬一伙提出来的一个反动的文艺口号。

1956年3月，刘少奇在旧文化部党组汇报工作时，“指示”说：“剧目，凡是无害，都可以演”，“戏改不要大改，有害稍改，无害不改”，“看了戏，能得到休息，使人高兴，就很好”。他又说：“世界各国的电影，只要无害的，……都可进口，有些改良主义的，也可进口。”陆定一、周扬秉承刘少奇的旨意，1959年3月，在全国文化工作会议上大肆鼓吹“有益无害”论。他们把文艺分为“有益的、无害的、有害的”三类，说什么“所谓无害，就是政治上没有害处，而在生活上还有点益处的。比如戏曲《游园惊梦》、山水画就属于这一类”。

毛主席指出：“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。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）这就说明，在阶级社会里，根本就没有超阶级、超政治的文学艺术。所谓“有益无害”文艺，实质上是为地主资产阶级服务的文艺，是封、资、修文艺的大杂烩，它所宣扬的是剥削阶级的腐朽没落、庸俗低级的情趣和生活方式。这样的文艺，对剥削阶级来说，是“有益的”；对无产阶级来说，不是“无害”，而是极端的有害，是腐蚀工农兵灵魂的鸦片。

“有益无害”论的实质，是取消文艺为无产阶级政治服

务、为工农兵服务的根本方向，取消无产阶级文艺的革命的、战斗的精神，妄图用表现剥削阶级阴暗心理和颓废情绪的文艺作品，来腐蚀革命人民的灵魂，要人民在这种所谓“有益”的“美的享受”中，忘记阶级斗争，忘记无产阶级专政，忘记世界革命，舒舒服服地“和平演变”过去。

## “有鬼无害”论

是繁星（廖沫沙）为孟超改编的鬼戏《李慧娘》作辩护而提出的一种反动文艺主张。1961年8月繁星在《北京晚报》上发表了《有鬼无害论》一文。文章说：“是不是迷信思想，不在戏台上出不出鬼神，而在鬼神所代表的是压迫者，还是被压迫者；凡是与‘压迫势力’斗争，敢于战胜‘压迫者’的鬼戏就不是宣传迷信，而是对反抗压迫的一种鼓舞。”

鬼神迷信思想是剥削阶级用来巩固其反动政权，对劳动人民进行思想统治，麻痹人民的斗争意志的工具。我们是无神论者，根本不相信世界上有什么鬼神上帝。把鬼分为好鬼坏鬼，并不能抹掉宣扬鬼神思想本身的反动性，正如列宁所说：“要表明蓝鬼比黄鬼好，这比根本不谈还要坏一百倍”（《1913年11月给阿·马·高尔基的信》）。所以，把鬼分为好鬼和坏鬼，这是一种狡诈的政治欺骗。解放后，一小撮剥削阶级的代表人物就打起鬼戏的黑幡，寓反革命之情于“鬼”，“借鬼讽人”，影射现实，恶毒攻击无产阶级专

政，为被推翻了的剥削阶级抚尸招魂，妄想变天复辟。

1961年，正当我国国民经济发生暂时困难，国内阶级敌人配合帝修反的反华大合唱，又一次猖狂向党向社会主义进攻的时候，孟超抛出了鬼戏《李慧娘》，这是配合《海瑞罢官》，为右倾机会主义分子翻案的一株大毒草。他借厉鬼李慧娘之口，恶毒咒骂我们“任意诛杀，苦害善良”，“杀害人民不露刀锋”，大肆发泄他们对党对无产阶级专政的刻骨仇恨，猖狂地向无产阶级反攻倒算，为右倾机会主义分子彭德怀鸣冤叫屈。繁星鼓吹的“有鬼无害”论，就是妄图煽动社会上没有改造好的地、富、反、坏、右分子和一切牛鬼蛇神起来向无产阶级进攻，颠覆无产阶级专政，复辟资本主义。

## 第五部分

# 文艺的一般原理

1875

1876

Y

Y

Y

Y

## 文艺思想

一定阶级对文艺现象的总的看法和主张。它是一定阶级的世界观的一个组成部分。伟大领袖毛主席的文艺思想，是无产阶级世界观的科学体现，是战无不胜的毛泽东思想的重要组成部分。

文艺思想的核心，是对文艺的本质及文艺为谁服务、如何服务等艺术基本问题的理解和主张。不同阶级的截然不同的文艺思想，就以这些基本问题为分水岭。现代资产阶级的文艺思想，在唯心论和形而上学的反动世界观的指导下，适应资产阶级的政治需要，千方百计地掩盖文艺的阶级实质，宣扬文艺是超阶级、超政治、超党派的，是“灵气”、“灵感”和“天才”的表现，或者说成是“为艺术而艺术”的。无产阶级的文艺思想，在马克思主义、列宁主义、毛泽东思想的指导下，科学地揭示了文艺的上层建筑的性质，指出它是一种社会意识形态。无产阶级的文艺，是无产阶级认识世界、改造世界的强大的思想武器。它通过典型形象来反映工农兵及其斗争生活，反映党内的阶级斗争和路线斗争，并为工农兵服务，为无产阶级政治服务，为贯彻执行党的政治路线和政策服务。

在阶级社会里，敌对阶级之间的文艺思想的对立和斗争是不可避免的，是被政治战线、经济战线和思想文化战线上两个阶级、两条路线的斗争所决定并为其服务的。在我国，

这种斗争的实质，是无产阶级和资产阶级在思想文化领域内争夺领导权的斗争，是资产阶级复辟同无产阶级反复辟的斗争。三十年代，突出地表现为代表无产阶级文艺思想的“民族革命战争的大众文学”与代表资产阶级文艺思想的“国防文学”两个口号的斗争；四十年代，集中地表现为毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》对王明、刘少奇、周扬一伙的资产阶级文化路线的彻底批判同他们这伙叛徒、特务的疯狂反扑的斗争；解放以来，由于阶级敌人因他们的政权的丧失而变得疯狂十倍，所以，毛泽东文艺思想和毛主席的革命文艺路线同资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合这条文艺黑线的斗争，也就更加激烈、曲折和复杂。

毛主席教导我们：“马克思主义必须在斗争中才能发展，不但过去是这样，现在是这样，将来也必然还是这样。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。”（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）中国无产阶级革命文艺的实践经验也充分证明了这一颠扑不破的真理。马列、毛泽东文艺思想就是在同形形色色的资产阶级文艺思想的斗争中发展起来的，并推动了社会主义文艺的发展和繁荣。

## 文 学

近代所谓的文学，是指以语言为手段，通过形象化的方



法反映生活的一种社会意识形态。它又表现为不同的形式，如诗歌、小说、剧本、散文等。在阶级社会中，文学都有阶级性，都是要为一定阶级服务的，都是阶级斗争的一种重要思想工具。文学的这一作用，鲜明地表现在它与政治的关系上。

作为观念形态的文学，都是一定的社会生活在作家头脑中的反映的产物。在创作过程中，作家总是在自己世界观的指导下选择题材和评价生活，表现一定阶级的倾向性。进步的革命的文学，能反映出生活的某些本质的方面，具有不同程度的认识作用；其进步的或革命的倾向性则能引导读者趋向进步或走向革命的道路，对社会的发展有不同程度的促进作用。反动没落阶级的文学，只能歪曲生活，宣扬反动的政治主张和没落情绪，或以黄色的、充满低级趣味的东西毒害人民。在世界文学史上，只有无产阶级的文学才是最革命、最先进的文学，才真正反映和代表了人民群众的根本利益，能帮助人民群众推动历史的前进。

文学本来是艺术的一种，但由于语言这一表现手段的特殊作用，使它在反映生活的广度和深度上，在描写的细致程度上，都有别于其它艺术，所以习惯上常常把它独立出来，与艺术并提（如称“文学艺术”）。

## 艺 术

是用各种不同的表现手段形象地反映生活的意识形态的

总称。艺术包括文学、音乐、绘画、戏剧、雕塑、舞蹈、电影等等。和文学一样，各种艺术都是社会生活在作家头脑中的反映的产物，都有阶级性，都是为一定阶级的政治服务的。

**“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。”**艺术家的社会理想总要体现在他塑造的形象中，因而进步的、革命的艺术作品都具有不同程度的思想教育作用。由于艺术作品都具有鲜明的形象性，因而易为广大群众所接受，所喜爱。无产阶级的艺术，是宣传无产阶级革命真理的重要思想工具，是**“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”**的有力武器。反动的艺术，或直接宣传其反动主张，或以消极、颓废情绪影响群众，或追求单纯的官能刺激，用荒诞、变态和疯狂的东西来麻醉群众。

由于表现手段的不同，艺术可分为：表演艺术（音乐、舞蹈），造型艺术（绘画、雕塑），语言艺术（文学）和综合艺术（戏剧、电影）等。

## 文 艺

文学与艺术的合称。参看“文学”和“艺术”。

## 语 言 艺 术

以语言为手段来塑造艺术形象，反映社会生活，发挥教育作用的一种艺术。语言艺术，就是文学。参看“文学”。

## 造型艺术

指用一定的物质材料（绘画用颜料、绢、布、纸等，雕塑用木、石、泥、铜、象牙等）塑造可以使人直接感触得到的平面或立体的形象，以反映客观世界具体事物的艺术。主要指绘画和雕塑，广义也包括装饰艺术和建筑艺术。

雕塑，由于构成形象的物质材料和艺术手段的特点，它还是一个立体的存在，占有一定的空间，直观性强，感染力大。但它不能描写十分复杂的心理和情节。特别是人体雕塑，不能描画连续性的动作，只能描绘某一瞬间的片断。在反映生活、塑造人物上，也有它的局限性。

## 表演艺术

就是用声音、节奏和旋律或人体动作（步法、身段、手势、面部表情等等）来塑造艺术形象以反映社会生活的一种艺术形式，主要是音乐和舞蹈。它的特点是必须通过一定形式的表演，才能把音乐或舞蹈形象表现出来，使观众了解所反映的生活和思想感情，从而受到感染与教育，故称表演艺术。如我国的革命现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》，钢琴伴唱《红灯记》，钢琴协奏曲《黄河》等。

## 综合艺术

通常指戏剧和电影。因为戏剧和电影融合了几种艺术成分来塑造艺术形象，故名综合艺术。戏剧和电影，不但需要演员的动作、语言来表达剧情；而且需要音乐的配合，场面要符合绘画；舞台布景则要绘画、雕塑和建筑艺术的帮助；剧本本身又是文学作品。

戏剧、电影虽然具有各种艺术形式的某些特点，但却以演员的表演为主体。

## 舞台艺术

戏剧艺术的通称。通常是指戏剧的舞台演出，借以区别于戏剧的文学部分（剧本）。

## 阶级性

在阶级社会中，阶级性是人的最基本的特性。

“所谓阶级，就是这样一些集团，由于它们在一定社会经济结构中所处的地位不同，其中一个集团能够占有另一个集团的劳动。”（列宁：《伟大的创举》）人类进入阶级社会以后，“压迫者和被压迫者，始终处于相互对立的地位，

进行不断的、有时隐蔽有时公开的斗争”。社会上的任何一个人，总是处于一定的生产关系中，长期地以一定的方式生产着、生活着和斗争着。“人们的观念、观点和概念，一句话，人们的意识，随着人们的生活条件、人们的社会关系、人们的社会存在的改变而改变”（以上见马克思、恩格斯：《共产党宣言》），这样就形成了人们各自的思想、观点、爱好和感情。正如毛主席指出的：“在阶级社会中，每一个人都一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印。”（《实践论》）文艺家当然也不能例外。

毛主席教导我们：“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。”文艺作品都是社会生活在文艺作家头脑中的反映的产物。因此，一切文艺作品都无不反映出文艺家的阶级观点：政治的、哲学的、道德的、文艺的以及对各种事物的看法、主张和爱憎感情，并服从和服务于作者所属的阶级。尽管文艺反映生活的方式有自己的特点，文艺家的阶级观点在作品中体现的方式也各有不同：有的比较鲜明直接，有的比较隐晦曲折；但它们都始终是渗透着一定阶级的思想感情，为一定的阶级服务，表现出一定的阶级性的。一部文学艺术发展的历史，充满了敌对阶级文学艺术之间的激烈斗争。这种斗争，正是各敌对阶级的政治斗争在文艺领域中的反映，是整个阶级斗争的一部分。

文艺作品的阶级性主要反映在两个方面：一、作家描写谁，歌颂谁，把谁作为自己作品的主要描写对象，塑造哪一

个阶级的理想人物。“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。”

（以上见毛主席：《在延安文艺座谈会上的讲话》）二、作家宣传什么阶级的思想、理想和政治主张。其它如题材的选择，情节的安排，人物关系的处理，甚至在细节描写和作品的形式上，都无不反映出作家的阶级观点。

文艺的阶级性问题，关系着文艺为谁服务的政治方向，是文艺理论中一个带根本性的重大问题。承认不承认阶级社会中文艺的阶级性，是无产阶级和资产阶级在文艺理论上斗争的焦点之一。长期以来，剥削阶级总是企图掩盖他们的文艺的反动的阶级性，而大肆鼓吹地主资产阶级的“人性论”。刘少奇、周扬一伙，从三十年代贩卖“国防文学”到六十年代宣扬“全民文艺”，都是反对马克思主义的阶级和阶级斗争学说，篡改无产阶级文艺的阶级性质，反对文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务。伟大领袖毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》，运用马克思主义的反映论和历史唯物主义的基本原理，深刻地、全面地阐述了文艺的阶级性问题，敏锐地批判了“人性论”等反动谬论。

文

中

中

## 党 性

党性是阶级性的集中体现和最高表现形式。列宁说：“严格的党性是高度发展的阶级斗争的同行者和结果”，“是使阶

级斗争成为有觉悟的、明确的、有原则的斗争的条件之一。”（《社会主义政党和非党的革命性》）在阶级斗争高度发展的情况下，各阶级为了适应斗争的需要，为了更自觉、更有效地开展斗争，就组织成了能集中代表本阶级或集团利益的政党。政党的纲领、路线、政策，最集中地体现了它所代表的阶级的利益。

集中代表无产阶级利益的党性，不是一般的无产阶级的阶级性，而是由其先锋队——共产党有组织地、有计划地、自觉地为捍卫整个无产阶级利益而进行的斗争中所表现出来的彻底的革命精神、崇高的革命理想、大公无私的革命品质和严格的组织纪律性，等等。

无产阶级文艺的党性原则，要求无产阶级文艺家“站在无产阶级的和人民大众的立场。对于共产党员来说，也就是要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场”（毛主席：《在延安文艺座谈会上的讲话》），自觉地、积极地为无产阶级和全体劳动人民的解放事业服务；同时要求把革命的文艺事业置于无产阶级政党的监督之下，接受党的全面领导，使之成为整个无产阶级革命事业的一个组成部分，绝不容许任何人把它作为追名逐利的工具。只有这样，无产阶级文艺事业才能在同一切剥削阶级文艺的斗争中得到繁荣和发展。

党性的基础是阶级性，不同的阶级有不同的党性。但是，只有无产阶级政党才公开承认，并向工人阶级和广大劳动群众积极宣传自己的党性。相反，资产阶级则千方百计地掩盖自己的党性，而鼓吹什么“非党性”，在文学艺术中则宣扬“文学无党性”。因为资产阶级的党性是同人民群众的

利益根本对立的，是要剥削人、压迫人，是要维护资产阶级的反动统治。列宁深刻地指出：“在以阶级划分为基础的社会中，敌对阶级之间的斗争（发展到一定的阶段）势必变成政治斗争。各阶级政治斗争的最严整、最完全和最明显的表现就是各政党的斗争。非党性就是对各政党的斗争漠不关心。”但是，在阶级社会里，任何人都不能超阶级、超政党，都有自己的政治倾向性，不倾向于这个党，就必然倾向于另一个党，第三条道路是没有的。所以列宁教导我们：

“政治上的冷淡态度就是政治上的满足。饱食者对一小块面包表示出‘冷淡’和‘漠不关心’，饥饿者在关于一小块面包的问题上永远是‘有党性的’。对一小块面包‘冷淡和漠不关心’，并不是说这个人不需要面包，而是说这个人已经永远不愁面包，永远不缺少面包，而是说他牢牢地依附于饱食者的‘政党’。在资产阶级社会中，非党性不过是属于饱食者的政党、统治者的政党、剥削者的政党的一种虚伪、隐蔽和消极的表现。”在我国现代文学史上，就有所谓“第三种人”的苏汶之流，实际上是国民党反动派豢养的一条伪善的因而也是极端凶恶的走狗。

“非党性是资产阶级思想。党性是社会主义思想。”（以上见《社会主义政党和非党的革命性》）这就是列宁得出的科学的结论。为了有力地推动无产阶级的革命斗争，根据列宁的教导，我们必须同资产阶级的“非党性”作斗争，必须随时用最明确的语言向工人阶级和全体劳动群众通俗、生动地阐明无产阶级的严格的党性，并尽可能以完备和完整的形式促其实现。在党内，则要按照党纲、党的策略决



议和党章，经常把那些利用党的招牌来鼓吹反党观点的个别资产阶级代理人从党内清除出去。列宁在《党的组织和党的文学》这篇划时代的光辉文献中，曾以觉悟的无产阶级所特有的不妥协的战斗原则精神，高呼“**打倒无党性的文学家！打倒超人的文学家！**”

毛主席继承、捍卫和发展了列宁的严格的党性学说，一贯主张要在党内外开展积极的思想斗争，坚决反对右的或形“左”实右的机会主义路线。《在延安文艺座谈会上的讲话》，是无产阶级党性学说在文艺问题上的最光辉、最集中、最生动的体现。解放后，毛主席又一再教导我们：“**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的标志。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。**”（转引自1967年5月29日《人民日报》）刘少奇、周扬一类骗子，长期以来顽固地反对毛主席的党性学说，在文艺的政治方向和组织路线上，鼓吹“国防文学”和“全民文艺”；在文艺创作上，宣扬“写真实”论和“现实主义深化”论，叫嚷“忠实于生活、忠实于真理、忠实于客观事物，这就是党性”。这是货真价实的资产阶级的主观唯心主义和形而上学，即资产阶级文艺的党性。它用抽象的“忠实”作掩护，妄图按照资产阶级的世界观来改造社会，改造我们伟大的党，改造我们的文艺。毛主席关于文艺党性原则的教导，是对刘少奇、周扬一类骗

子的反动谬论的致命打击。

## 倾 向 性

文学、艺术的倾向性是艺术家的政治观点、社会观点在文学艺术作品中的具体体现。作者在观察生活、确定主题、选择题材、安排冲突、塑造人物、描写环境，甚至处理细节等等方面，都要表现出他对政治问题和各种社会问题的看法以及他的爱憎感情。无倾向的文艺作品是不存在的。资产阶级文艺家主张什么“纯艺术”或“为艺术而艺术”，实际上是以这种虚伪的口号为幌子，掩饰其反动的倾向性。

文学艺术的倾向性，是实现文艺为政治服务、为阶级斗争服务的根本条件，是区别作品好坏的重要标志。因此，马克思和恩格斯不仅运用倾向性的原理来评价作家、艺术家的创作活动，而且还通过它来对艺术作品进行思想内容上和艺术价值上的分析，认为进步的倾向性是一切真正艺术的优点。他们把作品的倾向性同作家的政治思想立场和整个世界观密切地联系在一起加以考察。恩格斯在分析了埃斯库罗斯和阿里斯托芬、但丁和塞万提斯、巴尔扎克和海涅，以及席勒等人的创作后，指出他们都是强烈地表现出倾向性的作家、戏剧家和诗人。因为他们在自己的创作过程中，是站在明确的、一定的阶级立场上的。

革命文艺必须具有鲜明的政治倾向性。无产阶级文艺的政治倾向性，即鲜明的共产主义党性。不过，这种倾向，应

该通过活生生的形象表现出来。恩格斯说：“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来”（《1885年11月26日致敏·考茨基》）。

如果一定要简单地由作者指点出来，或者由作品中人物的咀巴直接说出来，用一些声明和论证的方式来表现，造成“标语口号式”的作品，那就始终是没有艺术力量的。

但是，我们必须特别警惕、揭露和批判现代修正主义者对马克思、恩格斯关于倾向性的原理的歪曲和篡改。他们歪曲恩格斯对巴尔扎克的评价，鼓吹倾向性对作家的创作不起作用，艺术创作不受世界观的制约。实际上，他们并不是一般地反对倾向性，反对的只是社会主义的倾向性，而在暗中大肆兜售的却是资产阶级的反动倾向性。

## 思 想 性

文艺作品的思想性，是指整个作品的艺术形象所表现出来的全部思想意义（或称政治思想性）。这是我们评价作品时首先要注意的大问题。作品的思想性，取决于作家世界观的先进与否和思想水平的高低，还取决于作品反映生活的深度和广度。历史上的进步作家，由于他们站在当时进步的立场上，能够在一定程度上反映出人民群众的历史要求和社会生活的某些本质的方面。我们无产阶级文艺作品的思想性，则取决于作者本人的路线觉悟。掌握了马克思列宁主义、毛泽东思想，以党的基本路线为指针，表现现实生活中的阶级斗争

和路线斗争，描写典型化的矛盾冲突，在矛盾的发生、深化和解决中，充分展示英雄人物的路线觉悟和崇高的共产主义理想，就能正确地、深刻地、全面地反映工农劳动群众的历史地位和他们创造人类历史的丰功伟绩。这样的作品，既能帮助读者正确地认识生活的客观发展规律，又能激发为实现共产主义理想而斗争的革命精神，从而具有巨大的思想意义。一切站在反动立场上的艺术家，他们总是竭力歪曲、丑化劳动人民，为垂死阶级的代表人物歌功颂德，或者宣扬颓废、没落、逃避现实等悲观厌世的思想。因此，我们通常所说的思想性，是指进步的、革命的思想而言。对于那些思想错误或反动的作品，一般不使用这个概念。

文艺作品的思想性，必须通过艺术形象表现出来，在叙事性的文艺作品中，首先是通过正面主人公的形象表现出来。

## 艺 术 性

指艺术家运用各种艺术手段（语言、色彩、线条、音响、动作等）和表现方法塑造形象、表达思想所达到的完美程度。艺术形象愈典型，情节愈引人入胜，语言愈准确、鲜明、生动，结构愈谨严完整，艺术性就愈高。无产阶级的文学艺术还要求独创性与艺术风格的民族化和群众化，务使文艺作品具有为广大劳动人民所喜闻乐见的特点。

不同的阶级对艺术性有着绝然不同的理解。马克思主义

认为，文艺作品的思想性和艺术性辩证地统一于具体的作品中，不能将两者割裂开来，也不能将两者等同起来。文艺作品艺术性的高低，艺术技巧的优劣，只有在文艺家运用艺术的表现手段以表现作品的思想内容时才能体现出来，才有意义。而对于评价作品来说，思想性是第一位，艺术性则是第二位的。资产阶级、修正主义则认为艺术性是离开思想性而独立的，主张单从艺术性去评定作品的艺术价值。这种形式主义，是资产阶级一贯用来反对无产阶级革命文艺的手法之一。刘少奇一类骗子除了鼓吹“艺术即政治”外，有时又以政治代替艺术，否定文艺作品艺术性的重要意义。毛主席教导我们：“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。”只有这样，才能使无产阶级的革命新文艺做到革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。

## 民族形式

指每一个民族的文学艺术，根据自己的语言、文字、风俗习惯和文化传统反映生活的独特方式。就文学作品来说，语言的特点，是民族形式的首要标志。

毛主席指出：“共产党员是国际主义的马克思主义者，但是马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过一定的民族形式才能实现。”“把国际主义的内容和民族形式分离起来，是一点也不懂国际主义的人们的做法，我们则要把二

者紧密地结合起来。”（《中国共产党在民族战争中的地位》）又说：“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。”（《新民主主义论》）毛主席的这些教导，充分地说明了民族形式的重要作用和我们对于民族形式应抱的态度，对于我们认识文艺的民族形式问题有着极大的指导意义。

每个民族的语言文字、风俗习惯和文化传统，是在长期的历史过程中形成的，用文学艺术反映生活的方式也有历史的继承性。各民族的文学艺术是本民族生活的反映；生活在发展，反映生活的艺术形式也必然随着发展，而且不可避免地要受到外来文化的影响。因此，任何民族的文艺形式都不可能固定不变；不但要继承历史上遗留下来的传统形式，而且要根据反映现实生活的需要，抛弃那些用不着的东西，改造旧形式，创造新形式。鲁迅先生说：“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”》）这是文艺民族形式发展的辩证法。

无产阶级的社会主义新文艺，要求：“**内容为社会主义而形式为民族的**”（斯大林：《论民族问题方面的各种倾向》）。这就要在表现工农兵英雄形象、创造社会主义新文艺的前提下，从当前现实的阶级斗争和路线斗争的需要出发，去批判地继承那些对今天仍然有用的传统形式，予以革新创造，并且根据发展社会主义民族新文艺的需要，适当地、批判地吸收有用的外来形式，以发展我国优秀的民族形式，使我国社会主义新文艺具有“**为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派**”。我国革命样板戏《沙家浜》、《红灯

记》、《智取威虎山》等，在运用民族形式和吸收外来形式并予以革新创造方面做出了光辉的范例，在唱、做、唸、打等等方面都既保留了传统的民族形式，又突破了旧形式的束缚，同时还成功地吸收了外来形式（如交响乐伴奏），使样板戏成为广大工农兵所喜爱的革命新文艺。

## 民 族 化

使文艺作品充分体现本民族特点的典型化方法。对于我国社会主义新文艺来说，要使它具有自己民族的特点，具有为广大工农兵群众所喜闻乐见的中国作风和中国气派，就必须在表现手段的运用上，在描写的方法上，在作品风格上，批判地继承自己民族文学艺术的优秀传统。民族化的关键在于群众化，在于文艺工作者深入工农兵群众的生活和斗争，熟悉工农兵的需要和爱好，能从工农兵出发去鉴别传统方法中的精华和糟粕，并予以取舍和改造。

## 群 众 化

指文艺作品在描写对象、思想感情、表现形式、艺术作风等方面都适合广大工农兵群众的需要和爱好。这是文艺能否很好地为工农兵服务的一个重大问题。陕甘宁边区革命民歌《咱们的领袖毛泽东》、《山丹丹开花红艳艳》等之所以为广大工农兵群众所欢迎，重要原因之一就在于它是群众化

的作品。

群众化的关键在于文艺工作者深入工农兵，与工农兵群众相结合，不断改造非无产阶级世界观，使自己的思想感情与工农兵的思想感情打成一片，熟悉和热爱工农兵群众的文艺创作，从中吸收营养，并且下苦功学习工农兵的语言。关于这个问题，毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》里曾作过深刻的论述。

## 形 象

文学和艺术中的形象，或叫艺术形象，都是文学家艺术家在自己的世界观的指导下，经过对社会生活的仔细观察和深刻认识，并且进行艺术加工而创造出来的、具有一定思想内容和艺术力量的具体生动的生活图画。文艺用形象的形式来反映社会生活的本质，这是一种与科学不同的反映形式。艺术形象是社会生活在文艺家头脑中的反映的产物，因此，不能把文学艺术作品中的形象与社会生活中的人物、自然景物和其他事物形象等同起来。

文艺是阶级斗争的重要工具，它以社会生活作为主要的描写对象。各阶级的叙事性文艺作品中的形象又总是以人物形象为主体，对自然景物和其他事物的描写，都是直接间接地为塑造人物形象服务的。只有通过人物形象的塑造，文艺作品才能更有效地宣传本阶级的世界观。

由于不同的艺术所采用的塑造形象的材料和手段不同，



形象构成的特点也不同。文学用语言塑造形象，这样的形象具有间接性，它要经过读者的生活经验和想象来接受这些形象。而戏剧、电影等除语言外，还借助于演员的形体、动作来构成形象，这样的形象具有直观性。

## 形 象 化

艺术作家运用艺术表现手法塑造形象，具体生动地反映社会生活本质的过程和方法。作家创造艺术形象，一般说来先有一个对生活的认识过程，然后才有表现的过程。形象化的过程主要是指后一过程（即表现的过程）而言。然而前一过程却是后一过程的基础，没有这个认识的过程，艺术形象是无法产生的。

文艺形象既要反映生活的本质，而且又要以具体生动的形式来反映这一本质。因此，形象化的过程，就是一个概括化和个性化的过程。所谓概括化，就是作家必须将自己在生活中积累的材料加以选择、集中，使它更富有本质意义；所谓个性化，就是使这一形象更加鲜明生动而富有个性特征。只有这样，文艺才能很好地发挥自己的社会作用。

“形象化”这一概念，有时也指在非文艺作品中使某一抽象的事物具有一定形象性的处理手法。

## 典 型

文艺作品中的典型，是进步的、革命的作家，以一定阶级的世界观为指导，根据自己对现实生活的深刻认识，通过艺术概括的方法创造出来的，具有鲜明性格特征并能反映一定社会历史本质或某些本质方面的艺术形象。在阶级社会里，它是作家对于某一特定时代、特定阶级、特定环境里的人物的思想品质的本质而具体的反映，是充分的阶级共性和鲜明的个性的统一。因此，在阶级社会里，文学典型是不能超阶级、超时代的。

在文艺作品中，典型主要是指人物（即典型性格），有时也指环境或事件（即典型环境或典型事件）。

典型创造是文艺作品的重要课题之一，它反映了艺术家认识生活、概括生活的广度和深度。成功的典型形象，必然是源于生活又高于生活，具有深刻的思想意义，个性鲜明突出，因而能在读者或观众的头脑中留下深刻的印象，产生巨大的教育作用和感染作用。

无产阶级的革命文艺，要求创造出足以反映伟大的无产阶级革命时代的新英雄人物——工农兵的典型。

无产阶级文艺作品中的英雄形象，既源于生活又“**比普通**的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”；它充分地反映现实的阶级斗争和路线斗争，展示无产阶级英雄人物的路线斗争觉悟，热情地赞颂人

民群众改天换地的革命英雄主义精神；因而也就能发挥榜样的教育和鼓舞力量，帮助群众推动历史的前进。革命样板戏中的李玉和、杨子荣、郭建光、洪常青等等就是这样的典型。这些英雄人物的出现，不但进一步地把过去为剥削阶级颠倒了的历史重新颠倒了过来，恢复了人民群众创造历史、推动历史前进的真面目，而且充分反映了在伟大的中国共产党和伟大领袖毛主席的领导下，广大的工农兵群众在对三大敌人所进行的斗争中取得的重大胜利。在文艺史上，也只有这批闪耀着毛泽东思想光辉的典型形象，才真正做到了充分的阶级共性和鲜明的个性的统一。参看“无产阶级的英雄形象”。

## 典 型 性

一般是指文艺创作中典型化所达到的高度。如以人物为例，是指这一个性化的人物，对于他所属的阶级是否具有充分的代表性，能否充分地或比较充分地揭示社会生活的内部规律。因此，在实际运用中，典型性也即是代表性的意思。不过，这一人物（事件、环境亦然）必须是个性化了的。类型化的人物尽管也“概括”了阶级的某些本质方面，但不能说它具有典型性。

## 典 型 环 境

指作品中所描写的充分地反映了一定历史时代的社会生活、阶级斗争、社会生产发展的状况和趋势，其中特别是阶级斗争的状况和趋势的具体情况。文学作品中的“环境”，主要是指作品主人公所生活于其中的那个影响其性格的形成和发展并驱使他行动的特定社会环境，也就是特定的阶级关系。

环境的创造不能由作者直接叙述出来，而要通过众多人物的描写反映出来，即通过众多人物的相互关系及由这些关系所造成的矛盾冲突表现出来。由作者直接地叙述环境的概况有时是需要的，但单纯的叙述是没有力量的。

作品中人物和环境的关系是异常密切的，是对立统一的关系，自始至终起着相互制约和影响的作用：人物的典型创造能突出环境的典型性；环境的典型创造，也能突出人物的典型性。反之，人物和环境如果其中一方面不够典型，必然会削弱对方的典型性。但人是一切社会关系的总和，一定的环境对具体的性格形成和发展是起着决定作用的。

无产阶级的革命文艺要求描写“典型环境中的典型人物”，即不但要创造出高大的革命英雄形象，而且要正确描写出英雄人物生活着和斗争着的那个环境。革命样板戏《红灯记》中，李玉和一家生活和斗争着的那个环境，一方面是日寇侵占我国东北，民族矛盾和阶级斗争空前尖锐，人民群

众生活在水深火热之中；一方面是党的领导、教育和群众的帮助，使老一代和新一代的革命者“前仆后继走向前”，“不屈不挠斗敌顽”，为革命贡献出一切。李玉和、李奶奶的牺牲，固然是由于叛徒的出卖，同时也表现了帝国主义者豺狼本性和虚弱本质，预示了斗争的胜利和敌人的彻底失败。这样的环境，更加突出了李玉和“顶天立地勇往直前”的英雄气概和“为革命粉身碎骨也心甘”的革命品质。

典型环境，也包括文艺作品经过典型化的途径和方法而创造出来的自然环境，如人物活动的场所和自然景物。自然环境比之于社会环境（人与人、阶级与阶级的关系），是第二位的。但是，如果能处理好两者的关系，精心加以提炼和典型化，对于表现文艺作品的主题和揭示典型人物的内心世界，仍有很大的作用，成为典型环境描写不可或缺的一部分。革命现代京剧《智取威虎山》中磅礴深邃的林海雪原，《海港》中红旗招展、阳光灿烂、千轮待发的上海港场景，对表现杨子荣、方海珍等英雄人物的豪情壮志，就起了极好的衬托作用。

## 典 型 性 格

即典型人物。在典型人物塑造中，最中心的任务是要着力描写人物的内心世界（即性格特征），故以“典型性格”称呼“典型人物”，以示其特点。在文艺评论中，有时单指具有典型意义的人物的思想、感情、兴趣、爱好等精神风貌，不包括人物的外部形象。参看“典型”。

## 个性与共性

个性，或称个别性，是和共性(或称一般性)相对立的一个概念。个性即属于个别事物的特性，它存在于一切现实事物中；共性是从同一类事物中抽象、概括出来的共同属性。但共性又只能从个别事物的分析、概括中得来，离开了个性就无从产生共性；个性也只有中共性的指导之下，才能显示出它的意义。两者是不能孤立起来和等同起来的。在现实生活中，任何事物都是个性和共性的统一体。关于事物的共性和个性的关系，列宁和毛主席都曾作过精辟的阐述。列宁说：“个别一定与一般相联而存在。一般只能在个别中存在，只能通过个别而存在。任何个别(不论怎样)都是一般。任何一般都是个别的(一部分，或一方面，或本质)。任何一般只是大致地包括一切个别事物。任何个别都不能完全地包括在一般之中，如此等等。”(《谈谈辩证法问题》)毛主席说：“共性，是绝对性。然而这种共性，即包含于一切个性之中，无个性即无共性。假如除去一切个性，还有什么共性呢？因为矛盾的各各特殊，所以造成了个性。一切个性都是有条件地暂时地存在的，所以是相对的。”(《矛盾论》)生活在社会里的人也是个性与共性的统一体。

文学作品中的典型人物也同样是个性和共性的统一体。在阶级社会里，每个人物的个性都打上了他所属阶级的烙印。典型人物所体现的共性，主要是指这一人物所代表的阶

级的阶级本质；个性是指这一人物所特有的兴趣、爱好、生活习惯和思考问题的方法等等。个性以自己的特殊形式体现着阶级性。文学创作要求通过鲜明、生动的个性来体现某一阶级的人物的最本质的东西（即共性）。所以恩格斯说：“**每个人都是典型，但同时又是一定的单个人**”。（《1885年11月26日致敏·考茨基》）。那种把个性消溶到原则里去了的做法，是错误的；同样，不通过个性表现一定的社会意义，揭示人物的阶级本质，也是错误的。

革命样板戏，在个性与共性的统一上做出了巨大的成绩。杨子荣、李玉和、阿庆嫂、李铁梅，每个人都充分地反映出无产阶级的革命理想和高贵品质，但每个人又都具有不同的性格特征，如杨子荣的有胆有识，李玉和的刚强坚毅，阿庆嫂的沉着机智，李铁梅的情高志昂，等等。总之，他们的这些性格特征是和无产阶级的阶级共性统一在一起的。

## 艺术概括

文艺创作的基本方法，也即是典型化的基本方法。文艺创作必须以社会生活作为源泉，但不能照抄生活，不能无选择地去记录生活。文艺工作者必须在进步的、革命的世界观的指导下，深入到生活中去，对生活素材进行去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作工夫，选取出最具有本质意义的形象，使之典型化。这样创作出来的作品，才是既源于生活又高于生活的富于教育作用和认识作用的艺术品。

## 典 型 化

进步的、革命的文艺工作者运用形象化的方法，高度概括生活的本质并赋予鲜明的个性，使之充分反映现实发展规律的方法。典型化与形象化的方法原是一致的，只是典型化对概括化和个性化都提出了更高的要求。这些要求只有进步的、革命的文艺家在进步的、革命的世界观的指导之下，深入生活的实际，充分认识了生活的本质规律之后，再采取高度艺术概括的方法才能达到。

毛主席曾经明确地阐述过文艺的典型化及其重要意义，指出：“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。如果没有这样的文艺，那末这个任务就不能完成，或者不能有力地迅速地完成。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）

典型化的方法一般运用在人物的创造、情节的提炼和环境的描写等几个方面，即人物的典型化、情节的典型化和环境的典型化。

人物的典型化，要求高度概括一定时代、一定阶级的人



的共性，同时赋予鲜明的个性。在这一过程中，概括化和个性化是同时进行的，是统一于一个单独的个人身上的。

情节的典型化，要求作家在提炼情节时，必须通过事件的发生、发展过程，以反映现实发展的规律性，即通过单独的事件的连续，从其因果关系的制约中来反映其必然性。在这里，概括化和个性化是表现在必然性与偶然性的统一中。

环境的典型化，要求作家在描写人物（主要是指作品的主人公）活动的背景（即环绕人物、影响人物行动的阶级关系）时，必须充分反映一定时代阶级斗争的趋势，而且这样的趋势必须体现在具体的各个人物的相互关系中，即各种各样的矛盾冲突中。

以社会主义时期人民群众斗争生活为题材的作品的典型化，必须从实际生活出发，遵循党在整个社会主义历史阶段的基本路线进行艺术构思，安排矛盾和冲突。革命现代京剧《海港》、《龙江颂》为我们提供了这方面的宝贵经验。

人物、情节、环境的典型化在具体的创作过程中是相互联系而不可分割的，作家在创作时必须全面安排，周密计划，付出巨大的劳动。

## 个 性 化

文学创作中赋予人物以鲜明的个性的过程和方法。在创作过程中，概括化和个性化的方法本来是同时进行和反复进行的，不是机械地先进行概括，然后才赋予个性。作家在进

行概括的同时，常常有意识地突出某一人物的个性，加深某一人物的个性特征，使这一人物在读者的头脑中留下鲜明的印象。如《沙家浜》中阿庆嫂的机智，不仅突出地表现在“智斗”一场中，同时也表现在“授计”、“斥敌”等场次中。这一性格特征留给读者和观众的印象是非常鲜明深刻的。这就是在创作时有意识地予以个性化的结果。

## 类 型

有两种不同的意义：一是指具有某些共同的或类似的特征的人物形象。其中有按人物所属阶级或者阶层来分的，如工人类型，知识分子类型；有按政治品质的不同来分的，如英雄人物类型，反动人物类型，等等。另一种意义是指文学作品中典型化程度不足的人物（一般称“类型化”）。意思是说，这样的人物只具有某些表面的阶级特征，而缺乏鲜明、丰富的个性和由这个性反映出来的深刻的本质特征。

## 第六部分

### 創作方法、風格和流派

1919

1919

## 文学艺术传统

是指一定民族的文学艺术，在其历史发展的漫长过程中，逐步形成的具有本民族特色的艺术观点、艺术方法、艺术形式、艺术风格等的总和。文艺传统是具体地体现在文艺作品和文艺批评及理论著作中的。例如文艺作品内容的民主性精华，具有本民族特色的为广大群众喜闻乐见的艺术形式与表现手段，现实主义和积极浪漫主义的创作方法，以及进步的理论、批评著作中的合理见解，都是民族文艺优秀传统文化的具体体现。

我们中华民族有悠久的历史，有优良的文学艺术传统。无产阶级的社会主义文学，要在对旧传统的批判、继承与革新、创造的基础上建立起来。

## 文艺遗产

本国和外国历代作家和人民群众创作的优秀文学艺术作品和文学艺术理论批评著作的总称。中国的文学艺术有悠久的历史 and 辉煌的成就，杰出的作家、作品很多，文艺遗产极其丰富，是人类文化的宝藏之一。

在对待文艺遗产的问题上，始终存在着两条路线的激烈斗争。毛主席的革命路线，是主张“古为今用，洋为中

用”、“百花齐放，推陈出新”，有批判地继承和借鉴中外文艺遗产，用以发展社会主义的民族新文化，提高民族自信心。刘少奇一类骗子，却打着“抢救遗产”、“挖掘传统”、“交流文化”的幌子，颂扬封、资、修文艺，推行厚古薄今、崇洋非中、兼收并蓄的右倾机会主义的方针。有时，又采取虚无主义态度，对文艺遗产不加分析地“全盘否定”。手法尽管不同，目的都在于反对毛主席的革命文艺路线，为复辟资本主义大造反革命舆论。

## 古 典 文 学

泛指各民族的古代文学。有时专指其中的优秀作品。“古典”，拉丁文意为“经典的”。欧洲文艺复兴时期，文艺理论批评家以古代希腊、罗马的优秀作品为典范，故有此称号。后用以兼指文学史上有定评的经典性作品。

## 创 作 方 法

又称艺术方法。作家、艺术家创作时所遵循的认识生活和表现生活的基本原则和方法。

在文艺创作过程中，作家、艺术家根据他们对社会生活的观察、认识 and 态度，以及个人艺术实践的经验，并接受艺术传统的某些影响，采取一定的创作方法，进行艺术形象的

塑造。由于作家、艺术家采取不同的创作方法，在他们反映社会生活、塑造艺术形象等方面，都有不同的特点。

历史上的创作方法，最基本的有现实主义和浪漫主义两种。这两种创作方法在历史上都起过进步作用。与之相对立的是自然主义和消极浪漫主义以及其他形形色色的反动的创作方法。毛主席倡导的革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，乃是世界文艺史上最先进的创作方法。

作家、艺术家采取哪一种创作方法，归根结底是由他们的世界观决定的。说世界观决定创作方法，自然不是说它可以代替创作方法。毛主席教导我们：“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科学中的原子论、电子论一样。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）

一定的艺术创作方法，也同时是一定的艺术批评方法。

## 文 艺 思 潮

在一定历史时期内，适应阶级斗争的需要，而在文艺上形成的一种思想倾向。在阶级社会里，每个阶级（或阶层）都需要文艺为自己的利益服务，总要提出自己的理论、主张或口号来指导创作。这种理论、主张或口号得了赞助和宣传，就会形成一种有影响的文艺倾向，也就是文艺思潮。一种文艺思潮的兴起和发展，往往要接受政治的、哲学的或其他社会思想的影响，并总要同与之对立的其它文艺思潮发生尖锐

的矛盾和激烈的斗争。

每一历史时期，总有一种占主导地位的艺术思潮，如欧洲十六至十七世纪的古典主义，十八世纪末十九世纪初的浪漫主义、批判现实主义。在同一的艺术思潮影响下，又有各种艺术倾向和流派。

## 文 艺 流 派

在一定历史时期里，艺术见解和艺术风格近似的艺术家之自觉或不自觉的结合。艺术流派具有鲜明的阶级性。在阶级对抗的社会里，艺术流派的更替和斗争总是同阶级斗争联结在一起，并接受艺术思潮的影响。

在社会主义社会里，某些艺术风格近似的作家，也必然会形成不同的艺术流派。我国文艺工作者，只要坚决执行毛主席的革命文艺路线，自觉接受党的领导，都有广阔的艺术天地，任何有利于社会主义文学艺术发展繁荣的艺术独创性，都会得到党和人民群众的支持，“**艺术上不同的形式和风格可以自由发展**”（毛主席：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）。在无产阶级的艺术流派发展中，不可避免地要和一切反社会主义的反动艺术流派进行你死我活的斗争。这种斗争，是整个社会主义历史时期两个阶级、两种世界观、两条路线斗争在艺术上的必然反映。



## 艺术风格

亦称艺术作风，指作者在文学、艺术创作中所表现出来的创作特色。这种特色是从文学作品的内容与形式、思想与艺术的统一中表现出来的。一个作家的艺术风格贯串在他一系列的作品中，形成自己创作上的独特个性。因而，鲜明的艺术风格使不同作者的作品显著区别开来，使文艺园地百花齐放。

在文艺创作中，由于作者立场、世界观、生活经历、艺术实践和个人爱好的不同，在塑造形象、运用各种艺术手段和表现手法等方面各具匠心，就形成了创作上的独特性，表现出不同的风格。风格最终是被一定时代的社会生活决定的。个人的风格在时代、民族、阶级的风格下形成，同时，又体现着一定时代的民族和阶级的风格。

毛主席在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中指出：“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。利用行政力量，强制推行一种风格，一种学派，禁止另一种风格，另一种学派，我们认为会有害于艺术和科学的发展。”我们社会主义的文学艺术，鼓励作者在为工农兵服务、为无产阶级政治服务、为社会主义服务的大方向下，发展不同的艺术风格。同时，坚决反对刘少奇、周扬一类骗子借题材和风格的多样性来篡改文艺的工农兵方向。

## 文 风

指写文章和讲话的风格（即特点）。它决不仅仅是一个文字技巧和语言表达的问题，而是和一定阶级的世界观、思想方法和政治品质有密切的关系。前者是后者的反映。“风格即人”，或“文如其人”，就是讲的这个道理。毛主席指出：“胡风分子写文章，即使是在写密信，也会有些文理不通的。这也是被他们的阶级本质所决定的”。

伟大领袖毛主席在《反对党八股》这篇光辉著作里，号召我们“采取生动活泼新鲜有力的马克思列宁主义的文风。”并且明确指出：“我们应该研究一下文章怎样写得短些，写得精粹些。”无产阶级革命导师的革命文风，充分体现了无产阶级朝气蓬勃的战斗风格，无所畏惧的革命精神，实事求是的科学态度，为我们树立了光辉的典范。

一定的文风，又是一定的政治路线的反映，并为一定政治路线服务的。无产阶级的文风，是我们党的优良作风的体现，是宣传党的路线、方针、政策的武器。它要求我们讲话或写文章要努力做到具有准确性，鲜明性，生动性。资产阶级的文风，是没落阶级的腐朽反动思想的表现。刘少奇一类骗守，政治上是反革命野心家、阴谋家和两面派，世界观上是资产阶级的唯心论和形而上学，反映在写文章和讲话上，必然是繁词冗语，空话连篇；装腔作势，吓唬群众；生造词语，晦涩难懂；出尔反尔，语言混乱，竭力吹嘘，哗众取宠……。

凡此种种，都是他们反马克思主义文风的恶劣表现。这种腐朽不堪的文风，往往是藏垢纳污的工具，是刘少奇一类骗子推行反革命修正主义路线、大搞反革命阴谋活动的舆论手段。

文风问题和无产阶级革命事业紧密地联系在一起，它关系到党的路线、方针、政策能否得到正确宣传，关系到是使革命精神获得发展还是受到窒息，关系到党的革命事业能否向前推进。因此，三十年前，我党在伟大领袖毛主席英明领导下开展的延安整风运动，就把整顿文风作为一项重要的内容。广大党员和革命群众批判了王明之流的党八股，使整风运动胜利进展，取得了伟大的成果。今天，我们仍然必须遵照毛主席的指示，坚持和发扬无产阶级的革命文风，并在深入批判刘少奇一类骗子的反革命修正主义路线及其反动思想体系的同时，对他们的腐朽文风进行彻底清算。否则，“生动活泼的革命精神就不能启发，拿不正确态度对待马克思主义的恶习就不能肃清，真正的马克思主义就不能得到广泛的传播和发展”（毛主席：《反对党八股》）

## 现 实 主 义

文学艺术上的基本创作方法之一。在文学艺术史中，现实主义和浪漫主义是两大主要思潮。现实主义提倡客观地观察现实生活，按照生活的本来面目再现生活，按照历史的真实面貌描写历史。所以高尔基说：“对于人类和人类生活的

各种情况，作真实的赤裸裸的描写的，谓之现实主义。”

（《我怎样学习写作》）

现实主义的上述原则，并非主张机械地照抄生活，象镜子那样地反映事物，而是遵循典型化的途径，要求对生活进行提炼与概括，力求忠实地反映事物的客观关系，使作品在认识上具有“不可辩驳的历史文献的价值”（高尔基：《果戈里论》）。同时，现实主义多用朴素的表现手法，对人物、事物和细节作精细的刻划，使作品的形象逼真动人。

现实主义并不排斥理想。现实主义作家的社会理想、爱憎感情以及作品的政治倾向性，是通过对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。不过，现实主义一般地不赞成对事物的理想化，因而过去的现实主义往往不善于描写鼓舞人心的正面理想形象。

现实主义有一个漫长的发展过程。古代的神话、传说，即包含了现实主义的因素。但也只是一些因素，随着社会生活和文艺的发展，现实主义才逐步形成为一种完整的体系。到了十九世纪初叶，则形成了一种新的创作流派，即批判现实主义。现实主义在各个历史时代的各民族各阶级文学艺术创作实践中所取得的成就是各不相同的。现实主义在中国有悠久的历史 and 很高的成就，如《诗经》和汉魏“乐府”中的一部分作品、杜甫的一部分诗篇、部分宋元“话本”、关汉卿的一些戏剧、施耐庵的《水浒传》、曹雪芹的《红楼梦》等等，便代表了现实主义的优秀传统。

现实主义虽然源远流长，在我国和世界各国都有优秀的传统，但它并不是唯一的创作方法。右派分子冯雪峰用现实主

义与反现实主义的公式去概括我国文学发展的规律的做法，是错误的，是唯心主义和形而上学的美学观。同样，也不能把现实主义说成是最好的创作方法，因而用现实主义去贬低或排斥浪漫主义，堵塞文艺反映社会生活的广阔途径。尤其要看到，尽管现实主义文艺的作家们，都宣称自己是按照生活的本来面目“忠实地”反映生活，或说“真实地”反映生活，但他们都要受自己所属阶级的世界观的制约，都有阶级和时代的局限。过去的现实主义，没有也不可能完美地把巨大的思想深度和意识到的历史内容，以及莎士比亚式的情节的生动性和丰富性融为一体；没有也不可能做到“**真实地再现典型环境中的典型人物**”（恩格斯：《致玛·哈克奈斯》）。因此，任何把“忠实地”或“真实地”反映生活歪曲为世界观对创作不起作用，或者篡改为实现主义可以战胜作家反动的世界观，或者用旧现实主义来取代无产阶级的创作方法，都不能不是资产阶级文人、新老修正主义分子反马克思主义的胡说八道和痴心妄想。

## 浪 漫 主 义

文学艺术的基本创作方法之一。浪漫主义在反映现实上，善于抒发对理想世界的热烈追求，常用热情奔放的语言、瑰丽的想象、夸张的手法来塑造形象。浪漫主义作为一种基本创作方法，有其独立的意义，各国文学艺术创作自始就有这种创作倾向。在我国古代，《诗经》中的一部分作品

就有浪漫主义因素，后如屈原、李白的诗歌，吴承恩的小说《西游记》，更具有鲜明的浪漫主义色彩。

浪漫主义作为一种文艺思潮，产生于十八世纪末十九世纪初欧洲资产阶级革命时代，在政治上反对封建制度，在文艺上与古典主义对立，是上升期资产阶级意识形态的反映，有一定的进步意义；但在浪漫主义作家中，有代表革命精神的积极派，称积极浪漫主义，如欧洲十八、十九世纪资产阶级革命时期，德国的哥德和席勒，法国的雨果，英国的雪莱和拜伦等的浪漫主义文学，表现了资产阶级的革命精神；也有逃避现实的消极派，称消极浪漫主义，如欧洲十八、十九世纪资产阶级革命时期，英国的柯勒律治，法国的拉马丁，德国的奥·希勒格尔等的浪漫主义文学，反映了封建贵族对革命运动的反抗；其中最反动的转向提倡返回中世纪、宣扬宗教神秘，如法国的夏多勃里昂、德国的诺瓦利斯等。

## 古 典 主 义

欧洲文艺复兴至十七世纪君主政体民族国家开始建立、资本主义开始发展的历史阶段产生的文艺思潮。以十七世纪法国发展得最为完备，在欧洲曾居支配地位，对近代欧洲各国文学的发展有很大的影响。古典主义是在当时风行于整个欧洲的唯理主义思想影响下形成的，在政治上是适应当时君主专制的要求。因此，它崇尚理性而蔑视情感，强调个人对社会和国家的绝对服从，主张用民族规范语言，刻划性

视普遍性而忽略个性，在艺术表现上追求高雅、均衡、和谐和统一，并且把这些加以格律化。它模仿古代希腊、罗马的文学，甚至采用古代题材。古典主义具有现实主义因素，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，但有较严重的保守性、抽象化和形式主义倾向。法国十七世纪戏剧家莫里哀、拉辛、高乃依等可为代表，文艺批评方面有布瓦洛，绘画方面有普桑等。古典主义文艺延续到十八世纪后的资产阶级革命时期，成为资产阶级反对封建专制、宣传民主主义的文艺武器。以浪漫主义为主的新的文艺思潮兴起之后，古典主义的历史时期即宣告终结。

## 自然主义

文艺创作中的一种有害倾向。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，忽视对生活现象的分析、概括和社会现实的本质方面，甚至歪曲生活。自然主义作为文艺思潮，是发生在十九世纪后期法国浪漫主义运动之后，以左拉为代表。左拉提出以实证主义哲学为基础的艺术理论，主张在文学创作中运用遗传学、临床病理学等原理，注意观察生活环境对人的影响，强调人的生物本能；某些作品描写了底层人民的日常生活，在一定程度上暴露了资本主义社会的某些黑暗现象，但由于无视社会的发展规律，不能正确反映资本主义制度下现实生活发展的主要方面。代表作

家还有龚古尔兄弟等。左拉的创作既有自然主义成分，也有批判现实主义的成分；龚古尔兄弟的创作中积极因素较少。第二次世界大战之后，自然主义已成为现代资产阶级艺术的普遍特征之一。在名目繁多的“主义”中，有大量的自然主义的描写，什么官能刺激，什么两性生活，什么人体美，资产阶级御用文人企图通过这类平庸琐碎、低级庸俗、消极颓废的人物、事件和思想来掩盖资本主义世界尖锐激烈的阶级斗争，转移工人阶级和劳动群众的视线，瓦解人民群众的革命斗志。渲染战争恐怖的自然主义作品，更是直接为帝国主义和社会帝国主义的侵略政策和强权政治效劳的一种反动工具。

## 批判现实主义

欧洲十九世纪初叶在文学艺术中开始占主导地位的文艺思潮。它是资本主义社会内部矛盾尖锐化在文学艺术上的反映。十八世纪以后，资本主义社会的矛盾日益尖锐。一些在生活中找不到自己理想地位的资产阶级、小资产阶级子弟，以及一些多少受到革命思潮影响的艺术家，用现实主义手法，通过对生活的真实描绘比较深刻地批判了现实。这种文艺的进步意义，也在于揭露和批判了封建制度和资本主义社会的罪恶，描写了贵族阶级的必然没落和资产阶级兴起与瓦解的过程，在一定程度上能引起人们对资本主义“永久性”的怀疑。但是，由于他们站在资产阶级和小资产阶级的立场上，用资产阶级的世界观来观察、评价和表现现实生活，狂



热地鼓吹资产阶级人道主义，因此，他们的批判是很不彻底的，不可能正确地指出社会发展的趋向和人民群众的真正出路。甚至如高尔基所指出：“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。”而且由于它只是批判，除了自己所宣扬的形形色色的资产阶级个人主义，并不肯定什么，也就不可能培养出社会主义的性格来。特别是他们的生活理想，为解决社会矛盾开的“药方”，都是改良主义的，空想的，反动的。当无产阶级已经登上历史舞台，并在科学社会主义思想指导下进行夺权斗争的时候，批判现实主义作家的生活理想和斗争手段，就愈益显露其反动性了。因而，地主资产阶级为了维护其反动统治，常常利用它们来抵抗无产阶级和人民群众的革命斗争。

在无产阶级专政的社会主义国家里，资产阶级右派分子，已被推翻的地主资产阶级和他们在党内的代理人刘少奇一类骗子，采取阴险、狡诈的手法，鼓吹“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义深化”论，实际上是宣扬资产阶级的批判现实主义，反对社会主义现实主义，特别是反对革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，主张暴露社会主义社会的所谓“阴暗面”，丑化工农兵，大写“中间人物”，妄图从文艺创作和文艺批评上来改变无产阶级文艺的性质，以达到他们颠覆无产阶级专政、复辟资本主义的罪恶目的。

在世界文艺史上，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、契诃夫等，代表画家有法国的库尔贝，德国的门采尔，俄国的列宾等。

## 神秘主义

十九世纪末产生于欧美帝国主义国家的反动思潮。神秘主义者认为，艺术并不是生活的反映，而是主观的表现，是超时间、超空间、超物质的活动，是和宗教相似的东西。因而强调文学艺术表现个人难以捉摸的感受、幻象，或某种超自然的幻觉。象征主义诗人的诗歌、颓废派的绘画、印象主义的音乐中都带有神秘主义色彩。

唯心主义和反理性主义是神秘主义的哲学基础。

神秘主义文艺在帝国主义资产阶级统治集团中特别流行。因为无产阶级革命运动的发展，使得他们惊惶恐惧，就利用神秘主义来毒害群众，破坏革命，所以神秘主义艺术得到帝国主义国家中大资产阶级的支持和鼓励。

## 唯美主义

十九世纪末流行于欧洲的资产阶级文艺思潮。主张“为艺术而艺术”，讲究艺术技巧上的雕琢，追求背离社会生活和现实斗争的形式美，反对文艺的社会教育作用，美化资产阶级个人主义的颓废生活。这是十九世纪末资产阶级的没落心理在艺术上的反映，他们企图以所谓纯粹的、抽象的美掩饰其绝望情绪。

唯美主义最先为法国戈蒂叶、波德莱尔所提倡，代表作家为英国的王尔德，认为“不是艺术反映生活，而是生活模仿艺术”；在理论上，培特更为系统化。在绘画中，表现为一种脱离现实生活、内容空虚、外表华丽的倾向。这种反动思潮三十年代曾流入我国。“新月派”买办文人徐志摩的诗，就有浓重的唯美主义色彩，影响极坏。

## 抽 象 艺 术

现代欧美资本主义国家最风行的美术流派，是资本主义垂死阶段，资产阶级反动腐朽的意识形态在艺术上的表现。开始于1910年，代表人物有康定斯基、蒙德里安、马勒维奇和波洛克等。这一流派的特征是：从主观唯心主义出发，彻底弃绝客观世界的具体形象和生活内容，纯粹在画面上作抽象的色彩和线条的游戏；从无意识、非理性出发，表现最大限度的糊涂和混乱。第二次世界大战时曾经中断，战后又再度发展，在巴黎有“新现实沙龙”组织，在美国更为风行，并波及印度和日本等国家。后来终于发展到利用驴子的尾巴、猩猩的巨掌、公鸡的脚爪等来作画。美国垄断资本家曾拨出巨款收购这类作品，给予大力培植和奖励。这是反动资产阶级对艺术的践踏和破坏。

## 超现实主义

现代资产阶级文艺思潮。第一次世界大战时，先在瑞士出现达达主义，继后在法国演变为超现实主义。超现实主义的哲学基础是极端的主观唯心主义、直觉主义和弗洛伊德精神分析学说，认为“下意识的领域”、梦境、幻觉、本能是创作的源泉；他们甚至把精神病（神经错乱）作为创造艺术和认识现实的方法，根本否定文学艺术反映现实的基本规律。超现实主义的诗歌、散文、绘画所表现的是荒谬混乱的感觉和印象，完全违反正常思维规律，反映了第一次世界大战后欧洲资产阶级青年一代对现实的恐惧心理和狂乱不安的精神状态。法国作家布洛东1924年在巴黎发表第一篇《超现实主义宣言》；参加超现实主义集团的作家有苏波、查拉等，画家有阿尔普、马松等；稍后还有画家达利、米罗等。超现实主义派中有一些人后来转向进步文艺阵营。第二次世界大战后，它在美国大为流行，成为帝国主义的宣传工具。

## 形式主义

片面追求形式而忽视或否定内容的一种资产阶级的观点、方法和作风。它认为不是内容决定形式，而是形式决定内容；或者把形式和内容机械地割裂开来，脱离内容，绝对

地看待事物的表面形式。按照这种观点，艺术的真正价值不在内容的丰富深刻，而在形式的特出和完善，不在于反映生活的深度与广度，而在于同现实斗争的隔绝。这样，形式主义就从根本上把艺术的真正价值抛弃了。形式主义的思想根源是形而上学和唯心主义。在文学艺术上，形式主义是现代资产阶级文艺创作的一般倾向，如现代主义、构成主义、未来主义、立方主义、达达主义、超现实主义等，都属形式主义流派。这些流派的主要特征都是脱离现实生活，内容空虚，单纯追求奇特怪诞的表现形式。

刘少奇、周扬一伙贩卖资产阶级形式主义文艺，流毒极广。形式主义的思想基础是唯心论和形而上学。只看事物的外部标志，不管事物的内部联系，这种对待事物的方法就是形式主义的方法。不坚决反掉形式主义的思想方法及其在文艺创作上的种种表现，马列主义就不能发展，战斗的、生动活泼的无产阶级文艺就无法产生出来。

## 文 艺 复 兴

是十四至十六世纪在欧洲发生的一次资产阶级思想、文化运动。最初开始于意大利，后来扩大到德、法、英、荷等欧洲其他国家。这一时期，由于古希腊、罗马文化又重新受到重视，因而有“文艺复兴”之名。

在十四、十五世纪，西欧各国在封建社会内部，先后出现了手工业工场和发达的商业贸易，资本主义因素不断增

长，资本主义关系逐渐形成。新的经济基础需要新的上层建筑为它服务，在文化上，资产阶级的思想家们为了新兴资产阶级的利益和要求，便开始宣传“人文主义”。他们声称自己“发现”和“肯定”了“人”，提出以“人”为中心的世界观。鼓吹以“人”来代替“神”，用资产阶级的“人道”反对封建阶级的“神道”；宣扬现世幸福高于一切，用资产阶级的纵欲主义反对封建阶级的禁欲主义即不公开的纵欲主义；他们高唱“我的思想只以我自己为唯一的目标”，把资产阶级利己主义、享乐主义、疯狂的占有欲都说成是“自然”赋予的“普遍人性”，用以对抗和粉碎封建阶级的思想统治，为资产阶级夺取政权大造舆论。当时，数学、物理、地理等自然科学和诗歌、绘画、雕刻、建筑、音乐等文学艺术方面，都有一定的发展。

文艺复兴对历史发展起过积极作用。恩格斯曾经指出：**“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代”**（《自然辩证法·导言》）。但是，“一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映”（毛主席：《新民主主义论》）。资产阶级在反封建反教会的斗争中打起“文艺复兴”的旗号，除了用以激发自己的战斗热情之外，主要是为了掩盖资产阶级革命的狭隘性，以欺骗和蒙蔽广大劳动群众，从而实现在当时多少带有前进意义的资产阶级的政治要求，即实现从封建社会向资本主义社会的演变。而在无产阶级专政条件下，刘少奇、周扬一类骗子要把“文艺复兴”作为“奋斗目标”，则完全

是代表已被推翻的资产阶级，适应他们复辟资本主义的反革命需要，即通过“复兴”资产阶级旧思想、旧文化来复辟旧政治、旧经济，复辟旧的剥削制度，使社会主义社会向资本主义社会倒退，使社会主义的新中国重新沦为半殖民地半封建的旧中国。

## 人 道 主 义

是“文艺复兴”运动的中心思想，是资产阶级的意识形态，是资产阶级世界观的理论基础之一。这个词译自拉丁文，在中国有三种译法：除“人道主义”一种译词外，还有译做“人文主义”或“人本主义”的。就其原始的也是较狭窄的含义说，它代表希腊、罗马古典学问的研究，侧重于原字的文化方面，故译为“人文主义”。“人本主义”，则偏重于它的哲学方面的意义，因它与基督教的神权中心说相对立，提出以“人”为中心的口号。“人道主义”有一个演变的过程，含义比较广泛，故有谓人文主义是人道主义在文艺复兴时期的特定名称。

资产阶级的“人道主义”，是与资本主义的历史发展过程相始终的。在资本主义发展的不同历史阶段，“人道主义”具有不同的内容，起着不同的作用。

十四至十六世纪，资产阶级刚刚登上政治舞台，就进行了一场轰轰烈烈的文艺复兴运动。它用古典文化学术的人本主义来对抗基督教的神权主义、禁欲主义和来世主义，肯定

人的作用，倡引人能认识自然，征服自然。这时的“人道主义”，曾是新兴资产阶级反封建、反教会的武器，对西方近代科学技术和工商业的发展也起过一定的积极影响。但是，资产阶级极力鼓吹“关怀人”、“尊重人”、“个性解放”等口号，只不过是这些东西为幌子，掩盖资产阶级革命的狭隘内容，为向封建贵族手中夺取政权，建立资本主义秩序大造舆论罢了。

十七、十八世纪，资产阶级力量日渐强大，随着产业革命出现的巨大生产力和封建生产关系之间的矛盾更为尖锐。当时正在进行反封建主义革命的资产阶级，为着要争取劳动人民的支持，不得不高唱“理性”、“人权”、“自由”和“平等”，他们打着“全民”的旗号，来对抗封建阶级的专制主义，进而以资产阶级统治取代了封建贵族的统治。随着资产阶级革命的获得胜利，资产阶级的“人道主义”就丧失了它唯一的反封建的革命内容，而完全变成资产阶级用来制止人民反抗资本剥削的工具了。

十九世纪下半叶，资产阶级开始由自由竞争阶段进入垄断资本主义的阶段，无产阶级以资产阶级掘墓人的战斗姿态登上了政治舞台。这时，一方面资产阶级的财富日益集中，一方面广大劳动人民日益穷困，劳资的矛盾日益尖锐激烈，工人运动和农民运动日益蓬勃发展；资产阶级内部互相竞争亦日益激化，随之而来的向外扩张亦更为扩大。在这种情况下，腐朽没落的资产阶级一则大肆鼓吹“人人当老板，人人当工人”、“人人都快乐和幸福”的“博爱主义”或“仁慈主义”，妄图以此来麻痹劳动人民的斗争意志，调和尖锐的阶



级矛盾，反对无产阶级对资产阶级的阶级斗争，同时也用这种“博爱”、“仁慈”的说教，伴随他们的炮舰，开拓殖民地，实行对“落后的”民族的殖民扩张和殖民统治。他们还竭力宣扬国家应该“为个人利益而存在”、“我是我的一切”的极端个人主义（并由此而导向悲观主义和颓废主义），以此维护私有制的统治。“博爱主义”也好，个人主义也好，两种手段，一个目的，就是维护资产阶级损人利己的私有观念，麻痹劳动人民的斗志，挽救垂死的资本主义剥削制度。这时的“人道主义”，疯狂地反对无产阶级的革命运动，它已由反对封建阶级的武器变成了反对无产阶级的反动舆论工具。

总之，“人道主义”这面旗帜自资产阶级在文艺复兴时期举起后，几百年来，一直被资产阶级作为掩盖自己的阶级面貌的遮盖布。及至世界历史进入到今天的时代，国家要独立，民族要解放，人民要革命，已经成为不可抗拒的历史潮流，帝修反便力图以“挖心战”来从内部瓦解革命力量，挽救他们垂危的命运。列宁曾经深刻指出：“所有一切压迫阶级，为了维持自己的统治，都需要有两种社会职能：一种是刽子手的职能，另一种是牧师的职能。刽子手镇压被压迫者的反抗和暴动。牧师安慰被压迫者，给他们描绘一幅在保存阶级统治的条件下减少痛苦和牺牲的远景（这些话说起来就特别容易，因为不用担保‘实现’这种远景……），从而使他们忍受这种统治，使他们放弃革命行动，打消他们的革命热情，破坏他们的革命决心。”（《第二国际的破产》）新老修正主义者，从第二国际的叛徒伯恩斯坦和考茨基到苏联

的赫鲁晓夫、勃列日涅夫，直至中国的刘少奇一类骗子，无不在资产阶级“人道主义”破旗下，贩卖麻痹、毒害人民群众的鸦片。伯恩斯坦、考茨基一伙，胡说什么无产阶级革命只能“通过民主制度和人道主义”来实现；以苏修叛徒为代表的现代修正主义者，则叫嚣“人道主义是马克思列宁主义的核心”，“共产主义的座右铭是一切为了人”；刘少奇一类骗子更狂叫要“把阶级斗争和人道主义结合起来”，要在万里长城上大书特书“自由、平等、博爱”，等等。他们的说法虽然不同，但目的都是企图以修正主义的路线和政策篡改马列主义的路线和政策；以“人道主义”来冒充和代替共产主义；以和平主义来反对革命人民抵抗颠覆和侵略、反抗压迫和奴役的革命战争。他们既反对本国人民的革命斗争，又反对世界人民的革命斗争。因此，在无产阶级革命和无产阶级专政的时期，资产阶级“人道主义”就更加露出了它反对无产阶级革命和无产阶级专政，反对社会主义和共产主义的反动性。

无产阶级的伟大领袖，在同新老修正主义的长期斗争中，对资产阶级的“人道主义”及其理论基础作了深刻的揭露和批判。马克思主义认为，共产主义同人道主义是两种截然对立的世界观。毛主席在《新民主主义论》中指出：“共产主义是无产阶级的整个思想体系，同时又是一种新的社会制度。这种思想体系和社会制度，是区别于任何别的思想体系和任何别的社会制度的，是自有人类历史以来，最完全最进步最革命最合理的。”因此，马克思和恩格斯早就一再警告和揭露说：不能把共产主义消融在人道主义之中，用人道主义抹煞阶级斗争的人，只不过是资产阶级的奴仆；那些把共

产主义归结为爱的呓语的人，正是显示了他们的懦怯和虚伪（见马克思、恩格斯：《德意志意识形态》、《反克利盖的通告》）。现代修正主义者，把无产阶级的共产主义歪曲、篡改成资产阶级的“人道主义”，力图使两种不同的世界观“合二而一”，鼓吹“人和人是同志、朋友和兄弟”，正是在帝国主义面前表现出“懦怯”，向豺狼们“献媚”，用“人道主义”的虚伪说教来欺骗工人阶级和广大革命群众。

## 启 蒙 运 动

“启蒙”是开发蒙昧的意思，使人从不懂到多少懂得一些基本的知识。“启蒙运动”，一般是指十八世纪欧洲资产阶级反对封建意识，用“自由、平等、博爱”之类的资产阶级谎言欺骗蒙蔽群众，为建立和巩固资产阶级专政制造舆论的一次思想、文化运动。

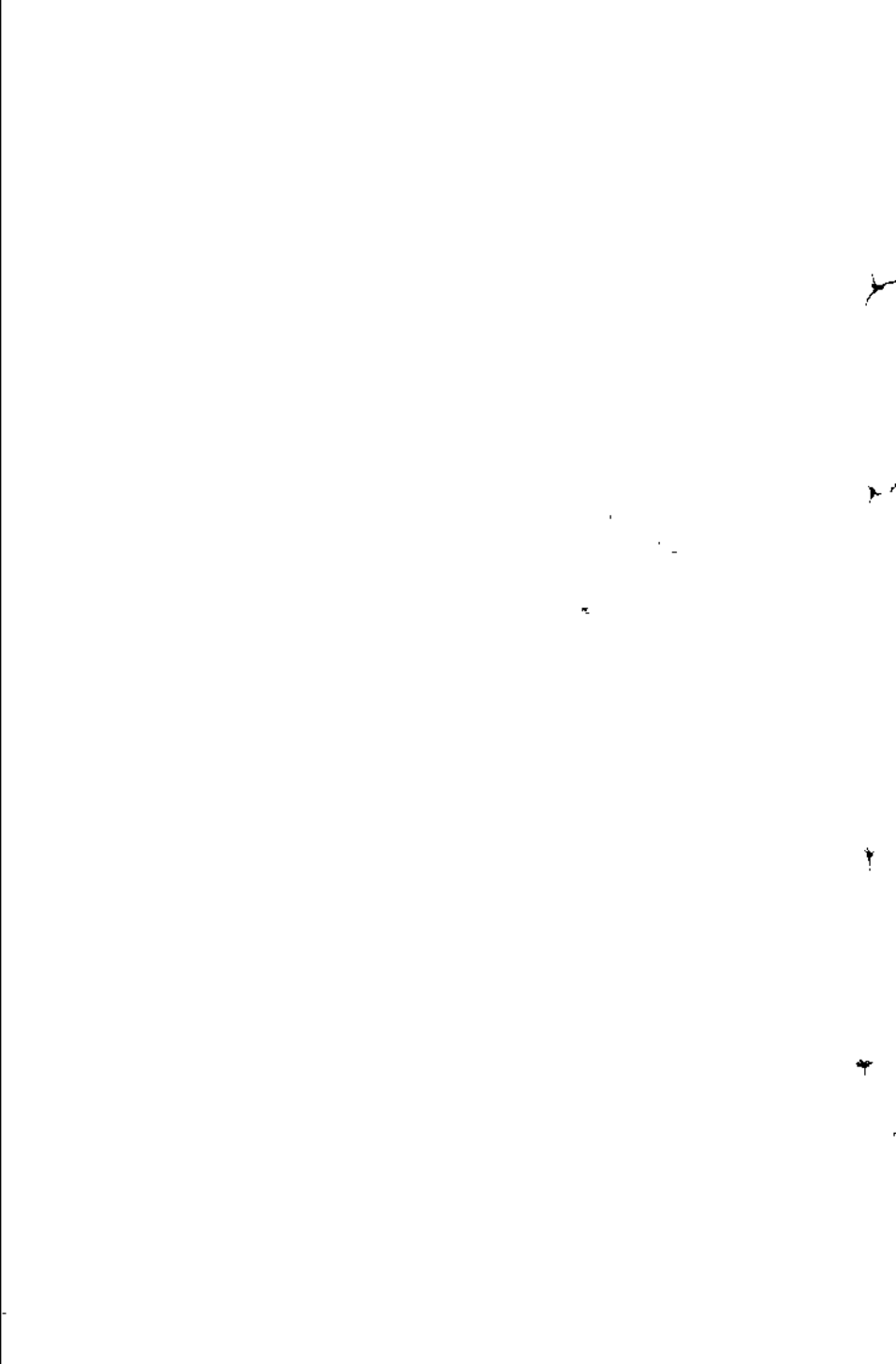
毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》中提到的“启蒙运动”，是指马克思主义的普遍教育运动和文化普及运动；要求向工农兵普及“**他们所急需的和容易接受的文化知识和文艺作品**”，使他们掌握马列主义的基本观点，增强对敌斗争的胜利信心和决心，从而同心同德地和敌人作斗争。

## 市 民 文 学

封建社会末期，手工业商业城市兴起后，适应城市居民需要而产生的一种通俗文学。内容大多描写市民社会中家庭生活和爱情生活的悲欢离合，反映市民阶层的要求和愿望。在揭露和批判封建主义的黑暗统治上，市民文学有一定进步意义，但由于时代和阶级的局限，在有进步倾向的作品中，也带有封建性的糟粕和低级趣味。欧洲市民文学于十一世纪左右在意大利出现；我国从唐代传奇开始，而以宋人话本最为突出。晚期的市民文学已是现代资产阶级文学的先驱。

## 第七部分

# 文学作品的构成因素 和表现方法



## 文学作品的内容和形式

文学作品的内容，是经过作家评价、提炼后描绘在作品中的社会生活，以及作家的思想、感情、政治见解和生活理想。它的构成因素，主要有题材、主题和人物。

文学作品的形式，是文学作品内容所呈现出的具体形态（样子），是作家反映社会生活、表达思想感情所采用的表现手段、手法和方式的总和。它的构成因素，主要有情节、结构和语言。

内容和形式之间的关系是相对的。以情节为例，就它是作品中所描写的一组有内在联系的生活事件说，是内容，但就它是人物性格构成的历史说，是形式。

在内容和形式的关系中，内容居于主导的、决定的地位。革命现代京剧《智取威虎山》，在环境的渲染上，现在的演出本和原演出本不同，正表现了内容决定形式的客观规律性。原演出本，为了削弱、损害杨子荣的光辉形象，写杨子荣上山之前，在所有的有追剿队指战员出现的环境里，都用了一些枝垂干曲的树木，蓄意渲染一种萧疏冷落的气氛。现在的演出本则相反，在第一、三、四、五、九场的背景中，都用的是枝干挺拔的参天大树。特别是第五场，一株株高人云端的栋梁松，夹着从树隙中射入的道道光柱，与“气冲霄汉”的雄壮歌声交相辉映，生动有力地体现了杨子荣豪迈刚强、坚贞不屈的英雄形象。又如某些题材，需要寻求某些形式来

加以反映。鲁迅在谈到自己的创作时曾经说过：“有了小感触，就写些小文，夸大点说，就是散文诗，……得到较整齐的材料，则还是做短篇小说”（《自选集》序）。其他如情节的安排，语言的运用，乃至细节的描写等等，无不表现内容对形式的决定作用。

内容是最生动、最活跃的因素。从文艺发展的过程来看，内容的发展、变化比形式的发展、变化要迅速得多，而内容的变化又引起了形式的相应变化。“五四”及其以后，由于中国工人阶级和中国共产党登上了政治历史舞台，中国革命进入了新民主主义的历史阶段。阶级斗争形势的急剧改变，促使文艺的内容发生了很大的变化，因而文艺的形式也就随着发展和变化。正如毛主席在《新民主主义论》中所说：“从思想到形式（文字等），无不起了极大的革命。”不仅旧形式被利用、被改造，变为新形式以适应新内容的需要，而且还创造出为过去不曾有过的崭新的形式。

既然内容决定形式，在创作过程中，作家就不能离开表现内容的需要而一味追求形式技巧，否则就会走上形式主义的邪路。文学史上不少例子说明，文艺创作上的形式主义，不仅妨碍内容的表达，而且也使形式本身僵化，甚至衰落和死亡。帝、修、反文艺的一个特点，就是用光怪陆离的形式，以掩盖其反动、落后、空虚的内容。

内容决定形式，并非形式是消极的因素，而是反作用于内容。一个作品的艺术成就，无疑首先决定于内容的社会意义和思想深度，但形式是否能恰当地表现内容，也直接影响作品质量的好坏。因此，毛主席教导我们：“处于没落时期



的一切剥削阶级的文艺的共同特点，就是其反动的政治内容和其艺术的形式之间所存在的矛盾。我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”只讲内容不考虑形式的“左”倾空谈主义，也完全是错误的。它直接有损于文艺，最终有害于政治。“我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”

（以上见《在延安文艺座谈会上的讲话》）

内容决定形式，也并不是说同一个内容只能有一种形式。《红色娘子军》，就有京戏、芭蕾舞剧、电影、革命故事、美术等多种多样的形式；根据不同文体的特点，在结构和表现方式上，更是多种多样，各尽其妙。

一般说来，形式本身是没有阶级性的，不同的阶级都可批判地采用本民族的传统艺术形式和吸收外来艺术形式为本阶级服务。不过，在批判地采用和吸收的过程中，根据作品内容表达的需要，常常表现出作家所属阶级的美学观点和艺术趣味。我国革命现代京剧和革命现代舞剧，对民族京剧和欧洲芭蕾舞剧形式的采取、利用和改造，即是典型的事例。

## 索 材

是作家、艺术家在创作之前从社会生活中摄取得来，尚未经过去粗取精，去伪存真，由此及彼、由表及里的改造制作功夫的原始材料。

革命的艺术家在学习社会、深入工农兵的火热斗争生活

时，要留心素材的积累，特别要留心积累那些足以表现工农兵先进人物的鲜明性格、富有教育意义的素材。素材积累得多与少，在文艺创作过程中，对于选择题材，确定主题，刻画人物，提炼情节，都会起到很大的作用。素材是题材的基础。

## 题 材

是指文学家或艺术家根据自己对客观世界的认识，把从现实生活中摄取来的材料加以选择、概括、集中、提炼而成为某一文艺作品中的一组社会生活现象，即作品中描绘的具体事物。

作品的题材是作品内容的构成因素之一，与作品的主题有密切的关系。一定的题材，显示一定的中心思想（主题）；一定的主题又必然受一定题材范围的限制。主题不能离开题材外加进去，也不能凭空拔高，它只能在题材的基础上建筑起来，只能通过题材提供的具体的矛盾冲突和艺术形象来概括、提炼。但主题一经确定之后，又必然对题材的处理起着积极的作用，根据深化主题的要求，对题材内容作进一步的选择和加工。所以说，选择题材和提炼主题是一个统一的创作过程。而这又不能离开作者的阶级立场和世界观及其生活经历。

题材来源于现实生活。在现实生活中，就题材而言，有重大题材与非重大题材之分。那些反映工农兵的火热斗争生

活、足以表现我们今天伟大时代的时代精神的人物、事件和生活现象，就叫做重大题材。无产阶级艺术家应该从现实生活中选择那些具有重大社会意义的题材，努力反映工农兵的火热斗争生活，千方百计地塑造工农兵的英雄形象。因此，我们必须批判周扬之流所鼓吹的“题材无差别”论和反“题材决定”论。

## 主 题

艺术作品的主题是指作品中描绘的社会生活所表现出来的中心思想，又称主题思想。它是作家经过对现实生活的观察、体验、分析、研究，经过对题材的提炼而得出的思想结晶，是作家对所描绘的现实生活的认识和评价。也是作者对现实生活所抱的具体态度。它是艺术作品内容的主体和核心。高尔基曾说：“主题是孕育在作家的体验中的一种思想，这种思想是生活暗示给作家的，它潜伏在作家的印象仓库里还未成形，当它需要用形象来体现时，它会唤起作家心中要形成这种思想的欲望。”可见，作品的主题是作家在长期的生活实践中获得的，决不是如反革命分子胡风所叫嚣的是作家的“主观战斗精神”和“自我扩张”的结果。

作品的主题是作家认识生活的结果，它必然要受作家的阶级立场和世界观的支配。由于作家的立场和世界观不同，即使对同类的题材，也往往作出不同的甚至针锋相对的评价，也就产生出不同的甚至针锋相对的主题。人类历史在不断前

进，一个时代有一个时代的生活内容，作家参与的生活和斗争，接触到的人物和事件，在作品中提出并企图解答的问题，都具有一定的时代特点。因此，在阶级社会里，文学作品的主题，必然具有一定的阶级性和时代性。所谓超时代、超阶级的“永恒的主题”，实际上是不存在的。

## 人 物

指文艺作品中所描绘的人物。人物是文艺作品内容的重要构成因素，艺术形象的主体。文艺作品（如小说、戏剧和绘画中的人物画）都是通过对人物和人物的活动以及相互关系的描写来反映现实生活的。无产阶级的文艺作品力求塑造典型环境中的典型人物，用以反映一定历史时期社会生活的本质或某些本质的方面。毛主席教导我们：“**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。**”革命样板戏塑造工农兵英雄人物的重要经验是：在作品的所有人物之中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。

## 主 人 公（主 角）

是指文学艺术作品中着重描写的中心人物，即小说、戏剧、电影等文艺作品中集中刻划的主要人物（在戏剧作品

中称为“主角”)。他是作品中构成矛盾冲突的主体，是作品的主题思想的集中体现者。一部作品情节的展开及其他人物的出现和活动都以主人公及其活动为中心。一部作品一般有一个或几个主人公，人数的多少要看作品反映的生活内容而定。但描写得最突出的人物往往只有一个，并以它为中心来建立人物关系。

在阶级社会里，哪个阶级的人物充当作品主人公的问题，是文艺为哪个阶级服务的根本问题，也是在文艺阵地上谁专谁的政的问题。任何阶级都要利用文艺为本阶级立传，塑造本阶级的理想人物，宣传本阶级的主张，维护本阶级的利益。无产阶级文艺必须以工农兵英雄人物为主体，千方百计地塑造工农兵的英雄形象。

## 模特儿(原型)

模特儿是英语的音译，原意是“模型”，主要指做模型的穿衣人或裸体人。它是绘画、雕塑时作为造型参考的对象，或练习绘画技巧和研究人体构造的对象。在叙事性文学作品或戏剧作品中，作家塑造人物形象所依据的现实生活中的真人，一般称做原型。文艺创作的实践表明，作家往往不取一个真人作模特儿，而是杂取一些人。正如鲁迅所说：“小说也如绘画一样，有模特儿，我从来不用某一整个，但一节一节，总不免和某一个相似，倘使无一和活人相似处，即非具象化了的作品”。(《1936年2月21日给徐懋庸的信》)

## 人 物 肖 象

来自绘画中肖像画一词。这里是泛指文艺作品中所描写的人物的音容笑貌、衣服装饰、谈吐风度、姿态表情、举止动作等外部特征的总和。一句话，即人物的外部形象。

人物肖象，在塑造人物形象上的作用，是为展示人物的内心世界，刻划人物的性格特征，从而揭示出作品的主题。因此，在人物外形描写上，既要注意用极精练的笔墨勾画出一个人物的外部特征，更要注意揭示人物的内心世界，不能为描写外形而描写外形。鲁迅先生在刻划人物的肖象上，就善于深刻地通过外形来揭示内心。在《故乡》里，他描写闰土的外貌：少年时是“紫色的圆脸，头戴一顶小毡帽，颈上套一个明晃晃的银项圈”。中年时期是“先前的紫色的圆脸，已经变作灰黄，而且加上了很深的皱纹”，“他头上一顶破毡帽，身上只一件极薄的棉衣，浑身瑟索着……那手也不是我所记得的红活圆实的手，却又粗又笨而且开裂，象是松树皮了”。通过这简括的外形描写，准确地揭示出闰土先后截然不同的两种境遇和心情，从而深化了反帝、反封建的主题。在这里，人物内心世界，因外形特征而得到生动具体的体现；外形特征，以展示了人物的内心世界而具有典型意义。

## 故 事

指文学作品（如小说、戏剧）中一系列有因果联系的事件。由于它循序发展，环环相扣，构成有吸引力的情节，所以又称故事情节。故事情节是为表现人物性格、揭示主题思想服务的。故事一词，有时是指文体，属散文中的一种，又称叙事散文，侧重于事件过程的描述，对人物性格较少作细致的刻划；但生动的故事作品中的主要人物也能给读者留下鲜明的印象。

## 情 节

指叙事性作品和戏剧中所反映的生活事件的过程。情节的组成部分，包括开端、发展、高潮和结局。情节的作用，在于展示人物的性格，表现人物和事件的关系，揭示作品的主题。由于有展示人物性格的作用，情节又被称为人物性格成长和构成的历史。恩格斯认为“倾向应当从场面和情节本身流露出来”，也正表明情节具有表现主题的功能。情节的丰富生动，是使文学作品或戏剧作品产生强大艺术感染力的重要因素。

革命现代京剧《海港》，贯串全部冲突的典型情节是“散包”事件。这一事件，有一个发生、发展、激化和解决的过程。

程，即散包错包、追查事故、深夜翻仓、揭破阴谋等阶段。方海珍的英雄性格和剧本的国际主义主题，就是从事件的发展过程中逐步展示和表现出来的。同时，这一事件的发生、发展及解决的过程，又正确地反映了在党的领导下，只要发动群众揭发暗藏的阶级敌人，定能战而胜之这一社会主义社会中阶级斗争的本质规律。

现实生活中的矛盾冲突，是文学作品情节的基础。

## 非 情 节 因 素

在叙事作品中，非情节的因素，指提示，交代，议论，插叙等等。这类作品之所以要有非情节因素，是因为只依靠情节，有时还不能丰富多采地展示人物性格，充分表达作者的思想感情。于是，作家往往在情节的前后或在情节发展的过程中，加入一些必要的非情节因素。如鲁迅的小说《阿Q正传》，里面，开头的序言，第四章开头一段，以及结局处作者所发的议论，都是非情节因素。

## 场 面

叙事文学作品或戏剧演出中，人物同人物在一定时间、地点里相互发生关系而构成的生活画面。以戏剧为例，随着人物的上场或下场，场面也就发生了转换。在一定的时间、



地点里，一个人物的活动，也可以构成一个场面。场面是构成情节的基本单位。在情节的各个基本因素中，都包括一个或一个以上的场面；各场面之间，都有内在的逻辑关系。如革命现代京剧《红灯记》第二场“接受任务”，就有四个场面。幕启，李奶奶一人在舞台上，唱一段“西皮散板”，表达了革命者坚信革命一定要胜利的宽阔胸襟。这是第一个场面。铁梅挎货篮进屋，铁梅与李奶奶之间的关系构成了新的生活画面，转换到第二个场面。通过人物对话，表明这是一个革命家庭，并为李玉和、交通员行将上场作了伏笔。当李玉和背交通员上，舞台上有四个人，这就是第三个场面，也是第二场的一个主要场面。前两个场面都是过渡性的，是情节发展的阶段。最后，李玉和送交通员下，李铁梅上，是第四个场面。

## 细 节

是文学艺术作品中描绘人物性格、事件发展、社会环境和自然景物的最基本的组成单位，是作者用形象反映社会生活的重要手段。具体指文学艺术作品中人物的形体动作，声容笑貌，手势眼神，服装衣饰，心理活动；大自然界的风云雷雨，湖光山色，草木虫鱼，飞禽走兽；人们生活中使用的各种物件，等等。

文学艺术作品没有细节和细节描写，犹如一个人有骨骼骨架而无血肉，必然苍白无力，干瘪难看，不能产生应有的

艺术感染力。因而细节描写对刻画人物性格，推动故事情节发展，突出作品主题，都有很大的作用。当然，细节必须典型，真实，要在生活的基础上提炼、加工；一切繁琐、虚假的细节，不仅不能发挥细节描写的艺术作用，反而会损害人物的性格和作品的思想性。

革命现代京剧《红灯记》中的红灯，《红色娘子军》中的那一面红旗，都是出色的细节描写。《龙江颂》第一场中还有这样一个典型细节：当江水英带着上级党委“堵江送水”的决定回到村里时，龙江村的干部和社员都焦急地等着她传达抗旱会议的精神和了解旱区的情况。但江水英不谈这一切，却拿出水壶，先叫大家尝尝从旱区井底打来的水。阿坚伯喝了一口后叫道：“哎呀，好苦啊！”然后，江水英才讲“堵江送水”的意义和指示。剧作者通过这一细节，很好地表现了江水英性格的一个侧面，即她善于做政治工作，从而使英雄人物个性鲜明地活现在观众的眼前。

## 冲 突

现实生活中人们由于利害关系、立场观点、思想感情、要求愿望的不同产生的矛盾斗争在艺术作品中的反映。在叙事性文学作品中，冲突是构成情节的基础，是展示人物性格的关键；戏剧作品特别注重冲突的揭示，没有冲突就构不成戏剧。优秀的叙事性文学作品总是充分地揭示一定社会生活中的重大矛盾斗争，描写人物之间的尖锐冲突，从而使人物性

格鲜明，主题思想深刻，艺术感染力强，对读者和观众产生重大的、积极的社会影响。

无产阶级的叙事性文学和戏剧作品中的冲突，是现实生活中两个阶级、两种思想、两条路线斗争的反映。但能否正确地、深刻地反映生活中的矛盾和斗争，对无产阶级的文艺工作者来说，就取决于是否能站在毛主席提出的思想和政治路线的高度去认识三大革命运动中的各种矛盾斗争现象，正确理解和处理敌我矛盾和人民内部矛盾。

革命现代京剧《海港》和《龙江颂》，在这方面做出了很好的成绩。在这两个剧本中，剧作者都深刻地揭示了无产阶级专政下阶级斗争和路线斗争的新特点：敌我矛盾常常和人民内部矛盾交织在一起，两个阶级、两种思想、两条路线的斗争，往往通过人民内部矛盾表现出来。阶级敌人慑于无产阶级专政的巨大威力，不得不采取极为隐蔽、阴险的反革命策略，或搞“和平演变”一手（如《海港》中的钱守维），或利用人民内部某些人的私有观念而兴风作浪（如《龙江颂》中的黄国忠）。这些惊心动魄的戏剧冲突的描写，能使我们惊醒起来，提高阶级斗争和路线斗争的自觉性。

## 线 索

指贯串在整个叙事性文学作品和戏剧、电影的情节发展中的脉络。它把显示人物性格发展的各个事件联结成为一个

整体。鲁迅先生的《故乡》的线索是“搬家”；《一件小事》的线索是“我”的自我反省和自我解剖。每一叙事作品都有一条或一条以上的线索（长篇作品常常如此），但主要线索只有一条。主要线索称主线，其余的叫副线。主线和副线有内在的联系，不应游离和割裂，副线要围绕主线来开展。

革命现代京剧《龙江颂》有三条线索：一是江水英和李志田的冲突，一是江水英和常富的矛盾，一是江水英和黄国忠的斗争。江、李之间的冲突是主线，余为副线。剧作者根据自己对两类矛盾的内在规律性的理解，围绕水的问题，写黄国忠妄图利用人民内部矛盾来实现其反革命目的，既煽动常富给他打头阵，又利用李志田和阿更的思想问题来煽风点火，施展阴谋。这样，就把副线同主线紧密地联结了起来，副线促进了主线的发展。

## 序 幕

文学作品的情节结构的组成部分之一。原是戏剧术语，指某些多幕剧在第一幕以前的一场戏，用以介绍剧中人物历史和剧情发生的远因，或预示全剧的主题。后泛指某些叙事文学作品（如小说），在矛盾冲突尚未充分展开之前，对人物所处的时代背景和社会环境，以及主要人物之间的关系所作的交代或提示。革命现代舞剧《红色娘子军》“满腔仇恨，冲出虎口”一场，即为序幕。

## 高 潮

在戏剧或叙事性文学作品中，指矛盾冲突发展到最尖锐、最紧张的阶段，为情节的组成部分之一。在高潮中，主要人物的性格、作品的主题思想都获得充分的体现。在戏剧术语中，高潮又称“顶点”，通常出现在全剧的后半部。如革命样板戏《红灯记》第八场“刑场斗争”中，李玉和、李奶奶、李铁梅在《国际歌》乐曲声中，昂首挺胸，走赴刑场，英勇就义，整个剧情发展到了最高点。

## 结 局

在文学作品中一般指情节的最后一部分。是叙事性文学作品或戏剧中人物性格和情节发展的最后阶段，即矛盾冲突已经解决，人物、事件有了最后的结果，主题思想得到充分的展示。如在《红灯记》的第十场“伏击歼敌”中，柏山游击队惩办了日寇鸠山和叛徒王连举，展示了全剧矛盾冲突的最后结果。

## 尾 声

文学作品情节结构的组成部分之一。在叙事性文学作品

品（如长篇小说）中，多是作品的最后一部分，交代结局。在大型戏剧作品中，指最末一幕后的第一场戏，是作家根据创作意图和结构的需要，在故事结束后，用以展示人物的命运、事件发展的远景；有时也用以表现故事的结局和深化主题。尾声经常同序幕相呼应。如《红灯记》第十一场“胜利前进”。

## 结 构

是文学作品形式的构成因素之一。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，都属于结构的范畴。所以，结构实为作品内容诸因素的组织与安排。叙事性文学作品的结构，主要指情节的安排和人物关系的处理。

文学作品结构的意义，在于完美、深刻地揭示主题，描写人物，抒发作者的思想感情和抱负。如何组织安排一篇作品，决定于作品的思想内容和作者的艺术构思。例如，革命现代京剧《龙江颂》在结构上的特点，是以主要英雄人物为中心，有区别有联系有层次地组织戏剧冲突。江水英和李志田之间的冲突，是作品的主线；江水英和常富、江水英和黄国忠之间的冲突，是副线。副线服从主线。这三条线索，又都以江水英为中心来展开，使主要英雄人物江水英始终处于矛盾冲突的中心地位。这样的结构，就有利于揭示无产阶级专政下阶级斗争的新特点，充分表现江水英这个无产阶级先锋战

士所代表的无产阶级革命思想和崇高共产主义风格，宣传和颂扬毛主席的无产阶级革命路线。

在叙事性文学作品中，结构的主要工作即情节的组织与安排。但不一定都按照情节发展过程的阶段顺序（序幕、开端、发展、高潮、结局）来安排情节，作者可以根据揭示主题和刻画人物的要求创造性地予以处理。例如鲁迅先生的《祝福》，就以情节倒叙方式来安排情节，先写祥林嫂的惨死（结局），然后按时间先后来叙述她一生的悲惨遭遇。这样做的目的，是以此来渲染悲剧气氛，突出人物悲剧产生的典型环境，使作品更有效地揭露政权、族权、神权、夫权所代表的全部封建宗法思想和旧社会制度的吃人本质，激发读者对封建势力的仇恨和对劳动人民（特别是劳动妇女）的同情，从而与之抗争。

文学作品的结构是多种多样的，同一内容可以用不同的结构来表达。但在无数作家的独创性中，又明显地表现出作品结构的一般规律，即往往遵循以下一些原则：服从主题的需要；注意更好地建立人物关系，服从人物性格的发展；注意自身的完整、和谐和统一；适合体裁的特点。等等。

## 舞 台 指 示

戏剧术语。剧本里的叙述性文字说明。写在每一幕（或场）的开端、结尾，或台词中间，一般用括号标明。内容包括对人物形象特征、情感变化和景物、气氛等的描绘；时间、

地点、动作的说明以及对灯光、布景等艺术处理的要求。是作家创作剧本的一种艺术手段。

## 幕 与 场

幕与场都是文学剧本的结构单位。在分幕又分场的剧本中，幕是大的单位，场是包括在幕中的小单位。在只分幕或只分场的剧本中，则没有这种大小的区别，幕或场都是独立的结构单位。革命现代京剧不分幕只分场，而且一般都在七至十场之间。这是由重大的革命主题和迅速发展的剧情等内容因素的需要所决定的。

幕或场相当于小说的章节。但在表现方法上又有所不同。这是由于演出条件的限制（演出需要布景，人物不宜过多，演出时间不宜过长），和完成戏剧效果的需要而形成的，如必须把最重要的人物关系和事件压缩在每一幕（或场）中，次要的应剪掉；剧情的推进必须紧凑，幕（或场）之间的连接必须紧密；交代、开端、发展、高潮、结局必须鲜明地出现在一定的场次中，使之富于戏剧效果；每一幕（或场）必须具有相对的完整性（即必须有起有结），等等。

在分场较多的剧本中，有重点场与非重点场之分。重点场在刻画人物性格，表现主题，展示剧情等方面都负有特别重要的使命。如革命现代京剧《红灯记》的第五场“痛说革命家史”、第六场“赴宴斗鸠山”和第八场“刑场斗争”等三场即为这一剧本的重点场。在这三场戏中，李玉和一家



三代立雄心、树大志，誓死继承先烈革命遗志，“不屈不挠斗敌顽”、“雄心壮志冲云天”的英雄气概和“筋骨断，体肤裂，心如铁坚”、“前赴后继走向前”的坚强决心和视死如归的革命精神，得到了充分的体现。当然，说重点场的任务特别重要，并不意味着其余场次就无关紧要，每一场戏在全剧中都有其特定的任务，是整个链条中必不可少的一环。

## 过 场

是某些剧本中独立场次中间的过渡场次，起着承上启下的作用，有如一般文章中的过渡段。在剧情发展中，具有交代、补充、铺垫、过渡、引出等作用。它虽然在时间上很短暂，构不成完整场次，但也决不是可有可无的点缀，而是全剧的有机组成部分。如《红灯记》“刑场斗争”一场中，当鸠山以严刑逼取密电码遭到惨败后，在黔驴技穷之时，妄图以窃听器偷听李玉和母子会面后的谈话，从中得到有关密电码的线索。从李奶奶大义凛然上场，经义正词严地审判凶顽，到李奶奶走下，即是一个过场。这个过场，既交代了鸠山无可奈何的窘态，又揭露了敌人阴险的豺狼本性，既表现了李奶奶坚毅、刚强的性格，又为英雄李玉和赴刑场斗敌顽作了有力的铺垫。

## 静 场

根据塑造英雄形象和剧情发展的特殊需要而采用的一种场上无人无声的艺术方法，这种历时极短的场面叫做静场。它一般多用在渲染庄重肃穆的气氛。如《红灯记》“刑场斗争”一场戏，当李玉和一家三代为革命视死如归、慷慨就义之时，在雄壮的《国际歌》声中挺胸走下。为了表现英雄崇高的无产阶级革命气节，而在短暂时间内，场上采用了空无一人、静无一人的艺术方法，就造成了一种庄严、肃穆的气氛。在这样的特定艺术气氛里，能激发观众对革命先烈的无限崇敬之情。

## 净 场

在革命现代京剧中，为了调动一切艺术手段塑造主要英雄人物，贯彻“三突出”原则，当主要英雄人物以核心唱段或主要唱段抒发无产阶级豪情壮志和共产主义宏伟理想之时，场上只有主要英雄人物而无其他人物的场面，叫做净场。如《红灯记》的“刑场斗争”，当无产阶级英雄李玉和以响遏行云的气势演唱“雄心壮志冲云天”这个核心唱段时，就是采用净场的方法。又如《智取威虎山》“打虎上山”，当英雄杨子荣以主要唱段“迎来春色换人间”抒发他共产主义远大

理想和无产阶级宽广胸怀的时候，也是采用淨场的方法。一般说来，凡是为主要英雄人物精心设计的抒情专场，大多采用淨场的艺术方法。

## 背 景

背景有两层含义。一指作品产生的某一时代、社会和阶级斗争的总形势，因而又叫时代背景、历史背景或社会背景。所谓时代和社会，都是以一定经济关系和阶级关系来划分的；阶级斗争主要是政治斗争，故又有政治背景之称。作家及其作品，在阶级社会里，都不能超阶级、超时代，因而任何文学艺术作品，都可以找得出产生它的时代根据和社会原因。例如毛主席的伟大诗篇《七律二首·送瘟神》，就产生于1958年大跃进时期。当时，党制定了“**鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义**”的总路线，全国人民高举总路线、大跃进、人民公社三面红旗，精神振奋，斗志昂扬，意志风发，各条战线都出现了“一天等于二十年”的蓬蓬勃勃的战斗局面。这个局面，就是这两首诗产生的背景。诗前面的那段小序，是毛主席对背景の説明。

背景的第二层含义，是指叙事性文学作品和戏剧文学中，典型人物所生活着和斗争着的自然环境和社会环境，它反映现实的阶级斗争状况及其发展趋势。例如《祝福》描写的鲁镇除夕的风俗画和自然景色，特别是以祥林嫂为中心而展现出来的人与人之间的具体的阶级关系，就是这篇作品所描绘

的特定环境。这个环境，从鲁镇这一个具体的侧面，反映出旧民主主义革命时期阶级斗争的总形势，即虽然经过辛亥革命，封建的清朝政权被推翻了，但在广大农村，封建势力仍然很强大，劳动人民仍然处于被压迫的地位，特别是穷苦劳动妇女，深受神权、政权、族权、夫权等恶势力的迫害，必须再来一次彻底地反帝反封建的新的民主革命，人民才能解放，中国才能前进。恩格斯在提到巴尔扎克的现实主义创作时就曾讲到作品的背景，指出：“他在《人间喜剧》里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，他用编年史的方式几乎逐年地把上升的资产阶级在1816年至1848年这一时期对贵族社会日甚一日的冲击描写出来”。又说：“在这幅中心图画四周，他汇集了法国社会的全部历史”（《致玛·哈克奈斯》）。

在绘画中，背景指衬托主体的背后景物。在戏剧中，指舞台上的布景（幕景）。但无论哪一种艺术形式，背景都是为了刻画人物性格，揭示主题思想，展开故事情节，或烘托艺术气氛。所以分析文学艺术作品往往要联系时代背景或社会背景，以及作品人物活动的特定环境，才能正确、深刻地揭示它的意义。

## 文学语言

有广义的和狭义两种不同的含义。广义的文学语言，是指在民族共同语基础上经过了加工的书面语言，它包括文

学作品的语言，也包括科学著作、政治论文和报刊杂志上所用的一切书面语言，以及经过加工的口头语言。语言学上所用的“文学语言”的概念，一般都是指广义的文学语言。狭义的文学语言，则专指诗歌、散文、小说、戏剧文学等文学作品的语言，以及人民口头文学创作中经过了加工的语言。文学理论中所讲的“文学语言”的概念，通常即指狭义的文学语言。

一切文学语言，无论是广义的或狭义的，都不是独立于人民口头语言之外的一种特殊语言，也不是由某些所谓“天才”作家凭空创造出来的。它来源于人民的口头语言，是在民族共同语，特别是人民群众的生动、丰富的口头语言的基础上，经过加工、提炼，在漫长的历史过程中逐渐形成、丰富和发展起来的。因此，它更加准确、鲜明、生动，更富有形象性和艺术感染力。伟大领袖毛主席在《反对党八股》中号召革命的文艺家要用很大的气力去学习语言：第一、要向人民群众学习语言；第二、要从外国语言中吸收我们所需要的成份；第三、要学习古人语言中有生命的东西。

文学语言的一般要求，是准确，鲜明，生动。所谓准确，就是要正确反映事物的本质，不能模棱两可、似是而非；所谓鲜明，就是要把话讲清楚，不能含糊其辞、晦涩难懂；所谓生动，就是要灵活多变、新鲜有趣、传神毕态，不能刻板呆滞。三者之中，准确又是前提，不准确就难以做到鲜明、生动；鲜明、生动，又可赋予准确的语言以强烈的表现力和感染力。因此，只有把三者辩证统一起来，才能写出工农兵群众喜读爱看的作品，从而学到革命的真理。

文学作品的语言(即狭义的文学语言)，除准确、鲜明、生

动外，还要求做到形象化和个性化（尤其是小说和戏剧的语言），并且有感情色彩和音乐美（特别是诗和戏曲的语言）。因为文学是语言的艺术，它要用语言作工具来塑造艺术形象，反映社会生活。离开语言，也就没有文学。所以，高尔基把语言称为“文学的第一个要素”。

## 艺术构思

文学艺术家在孕育和创作文学作品时贯穿于草创和修改定型的全过程中的一系列思考活动。如确定主题，选择、提炼题材，考虑人物的性格、活动和人物间的相互关系所构成的矛盾冲突，研究全面的布局，探索最恰当的表现形式和手法等。一部大型文艺作品的构思过程常常是很长的，它与文学艺术家的思想改造过程和生活实践过程往往紧密地结合在一起。

## 艺术手法

文学艺术中所运用的各种具体的表现手法。在文学创作中是指叙述、描写的方法，如倒叙、顺叙、插叙、白描、反衬、烘托、伏笔、修辞以及开端、高潮、结局的安排，等等。

## 艺术技巧

文学艺术家在创作过程中用以塑造形象、表达思想并使之尽可能完美地反映社会生活时所运用的一整套掌握语言、色彩、线条、音响等手段的本领，也是创造完美的艺术形式以表现进步的、革命的内容必不可少的条件。艺术技巧的获得，既要求文学艺术工作者不断地观察生活，发掘生活的内在意义，掌握一事物不同于他事物的特殊本质；也要求他们苦练基本功，勤于艺术实践，善于钻研和学习前人的经验。单纯的技术锻炼是不能称作技巧的，只有在熟练地掌握了艺术创作的基本手法以后，能够创造性地（不是对前人的摹仿和重复）反映生活，恰如其分地表达内容的时候才能称作技巧。艺术技巧能影响作品的艺术性，对表现作品的内容有着积极的作用；但它不能弥补文学艺术家思想上的缺陷和生活经验的不足。只有在正确的世界观的指导之下，才能很好地使艺术技巧发挥它应有的作用。

## 虚 构

文学艺术创作过程中，为了使人物、事件、情节更具典型性，文艺作者根据自己对生活本质的认识和积累的素材，运用丰富的想象力，创造出作品需要的人物、事件和情节的

方法。文学艺术的创作都要以现实生活作为基础，但生活中的个别人物和个别事件很难充分地反映生活的本质意义。因此，只有研究了众多的人物和大量的事件之后，从中选取最能反映本质意义的性格特征或事件，进而综合、补充、提炼成为具有典型性的人物和事件，才能更加充分反映出生活的本质和规律，这就需要虚构。因此，虚构应建立在正确地认识现实的基础上，而不能凭空臆造。文艺创作中，一般都采取这种方法。如革命样板戏中的李玉和、杨子荣、郭建光、阿庆嫂都不是某一个真人，但我们从生活中许多无产阶级的英雄人物身上都能看到类似他们的行为和品质。那些写真人真事的作品，如通讯、报导和革命回忆录等，则不采用虚构的方法。

## 夸 张

或称艺术夸张。文艺创作中为了加强艺术效果，更鲜明地揭示事物的本质，给读者或观众以深刻的印象，突出描写对象的某些特点的一种艺术手法。如对正面人物进行歌颂时，就尽力予以美化，使美的更美；对反面人物进行揭露时，就尽力予以丑化，使丑的更丑。在讽刺作品中，夸张手法运用得更为广泛。这种手法也常见于文学语言中，如“热血沸腾”、“心如潮涌”等等。

夸张必须根据事实，否则就会失去意义。鲁迅先生说：“‘燕山雪花大如席’，是夸张，但燕山究竟有雪花，就含着一点诚实在里面，使我们立刻知道燕山原来有这么冷。如



果说‘广州雪花大如席’，那可就变成笑话了。”（《漫谈“漫画”》）这说明夸张是突出了事物原有的特点，而不是把原来没有的东西强加给它。

## 叙 述

文学作品的基本表现手法之一。指作者对人物、事件和环境所作的一般说明和交代。这种说明和交代，是为了加深读者对人物、事件的理解，或者推动故事情节的发展。中篇小说《高玉宝》第一章，开头描写群众听说鬼子兵来了，纷纷逃回家去，准备坚壁清野。这时太平村的村公所里走出两个人来。作者用漫画的手法，几笔勾勒之后，接着就有一大段叙述，比较详细地交代和说明了阎王保长周长安和秃顶屯长王红眼的罪恶历史，以及穷人对他们的刻骨仇恨。随即很自然地引出这两个家伙与日寇的勾结，故事情节也就向前推进了一步。

叙述有顺叙、倒叙和插叙三种形式：按人物事件发展的正常次序叙述，叫顺叙，如《高玉宝》；把人物事件发展的结果提前，然后再按时间顺序叙述，叫倒叙，如《祝福》；在叙述过程中，对个别人物、事件过去的情况作一些交代、说明，称为插叙，如前面所举《高玉宝》第一章中关于周长安、王红眼的叙述。

## 描 写

叙事性文学作品的基本表现手法之一，指作者对人物、事件和环境所作的具体描绘和刻画。目的是为了塑造出栩栩如生的艺术形象，透过形象表达自己对生活的评价和理想，从而引起读者思想感情上的强烈反响。在阶级社会里，作者总是从一定的阶级立场和世界观出发去描写事物，这就必定带有鲜明的阶级性和倾向性。

描写手法，从描写对象上看，可分人物描写、景物描写、细节描写；从描写方式上看，又分为直接描写、间接描写等。

## 心 理 描 写

指作家在文艺作品中对所创造的人物的思想活动、内心世界的具体描写，是描写人物的一种方法，目的在于展示人物的精神境界和性格特征。由于“在阶级社会中，每一个人都在一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印”，因而现实生活中每个阶级、阶层和社会集团里的人对现实的感受是不同的，他们的内心活动和精神境界也是不同的。这就决定了心理描写要符合人物的阶级和性格特征，不能把周扬之流所鼓吹的剥削阶级的“复杂心理”、“精神分裂”等病态心理强加在工农兵英雄人物的身上。

## 白 描

原为一种绘画手法。这种画法，不用色彩的烘染，也没有浓淡的层次，只用概括洗练的线条，勾勒出对象的主要特征。线条是这种画法的主要手段。好的白描作品，靠了准确而又富于美感，变化多姿而又结构谨严的线条，描绘丰富多采的生活场面，传达出人物的神采气度，还能表现出衣着和景物的质感，具有相当高的艺术价值。白描画法在我国绘画中有着优秀的传统和丰富的遗产。

文学上，我们借用白描这个术语来指那种不多加渲染和铺陈，而用简括精练的笔墨，抓住形象的主要特征来进行描写的手法。这种手法，要求作者准确地抓住描写对象最突出、最生动的特征，用不多的笔墨就要尽传精神。正如鲁迅先生所说：“‘白描’却并没有秘诀。如果说有，也不过是……有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄而已。”（《南腔北调集·作文秘诀》）白描是我国文学中一种为群众所喜闻乐见的传统的描写手法。在我国优秀的古典文学作品和鲁迅先生的作品中，积累了丰富的经验，值得我们认真地借鉴和学习。

## 抒 情

是作者表达思想感情、刻划人物性格和渲染艺术气氛的

一种方式。如革命样板戏，常给主要英雄人物创作大段的抒情唱段，正是为了抒发革命的豪情壮志，揭示英雄人物崇高的精神境界，塑造出完美高大的形象。

不同的文体，有不同的抒情途径和手法。但基本的有两种：一是直接抒情，一是间接抒情。所谓直接抒情，即作者把自己的思想感情直接倾吐出来，不借景、物、人、事来传情达意；所谓间接抒情，即古人说的“寓情于景”、“托物咏怀”，要凭借景、物、人、事来传情达意。

在阶级社会里，感情是有阶级性的。无产阶级的文艺，要抒无产阶级之情，并且要处理好激情与抒情的关系。抒情是作者深厚的无产阶级革命激情在作品中的艺术体现；激情是抒情的基础。没有革命激情的抒情，难免要走向缠绵悱恻，低诉微吟。无产阶级的作者，要喊出时代的声音，写出工农兵的强烈的革命感情。然而这种激情要能更有力地感动别人——譬如一首抒情歌曲，要能达到一人唱了万人和，使人听了心潮澎湃、浑身添劲的境地——就需要用抒情手法把它艺术地传达出来。有时甚至需要辅以渲染、夸张的手法，做到一唱三叹，情意婉转，荡气回肠，使读者受到崇高的共产主义精神的强烈感染。因此，要使我们的文学艺术发挥更大的政治思想教育作用，应该以革命样板戏为光辉榜样，尽可能地把革命的激情和艺术的抒情高度统一起来。

抒情手法，常与叙述、描写、议论等手法结合使用，语言讲求感情色彩，以之增强作品的艺术表达力。

## 意 境

指文艺作品中所描绘的具体可感的生活情景（或自然景色）和表现出的丰富强烈的思想感情融合一致而形成的一种艺术境界。它能使读者根据自己的生活经历和思想感受，通过想象与联想，进入作品特定的境界，在思想感情上产生强烈的反响。比如，我们一读到毛主席的伟大诗篇《沁园春·长沙》，眼前就出现了“万类霜天竞自由”的生动景象，彷彿自己也到了岳麓山下，橘子洲头；触景生情，神驰遐想，从生机勃勃的自然景色又跃进到历史的革命洪流，大革命时期工农群众如火如荼的战斗情景，历历在目；与此同时，也感到了伟大领袖毛主席对革命大好形势的赞颂之情，“问苍茫大地，谁主沉浮”的博大政治胸襟。这就是说，读者进入了特定的生活境界和思想境界，即进入了毛主席在诗篇中所创造的宏伟壮丽的意境。

意境包括作品描绘的生活图景和表现出的思想感情两个方面，也就是简称的情和景，境和意。但两者不是并行或相互孤立的；情是主导一面，写景是为了抒情。写景而不抒情，景必丧失其生命力；借景抒情，情也就得到形象生动的体现。一篇优秀的文学作品，总是在一定主题的统帅下，把生活图景和思想感情融为一体，即古人所谓“情景交融”。交融的方式，就诗而言，则多种多样：或先写景后抒情；或边写景边抒情；或只写景而不直抒胸臆，寓情于景。还有一类

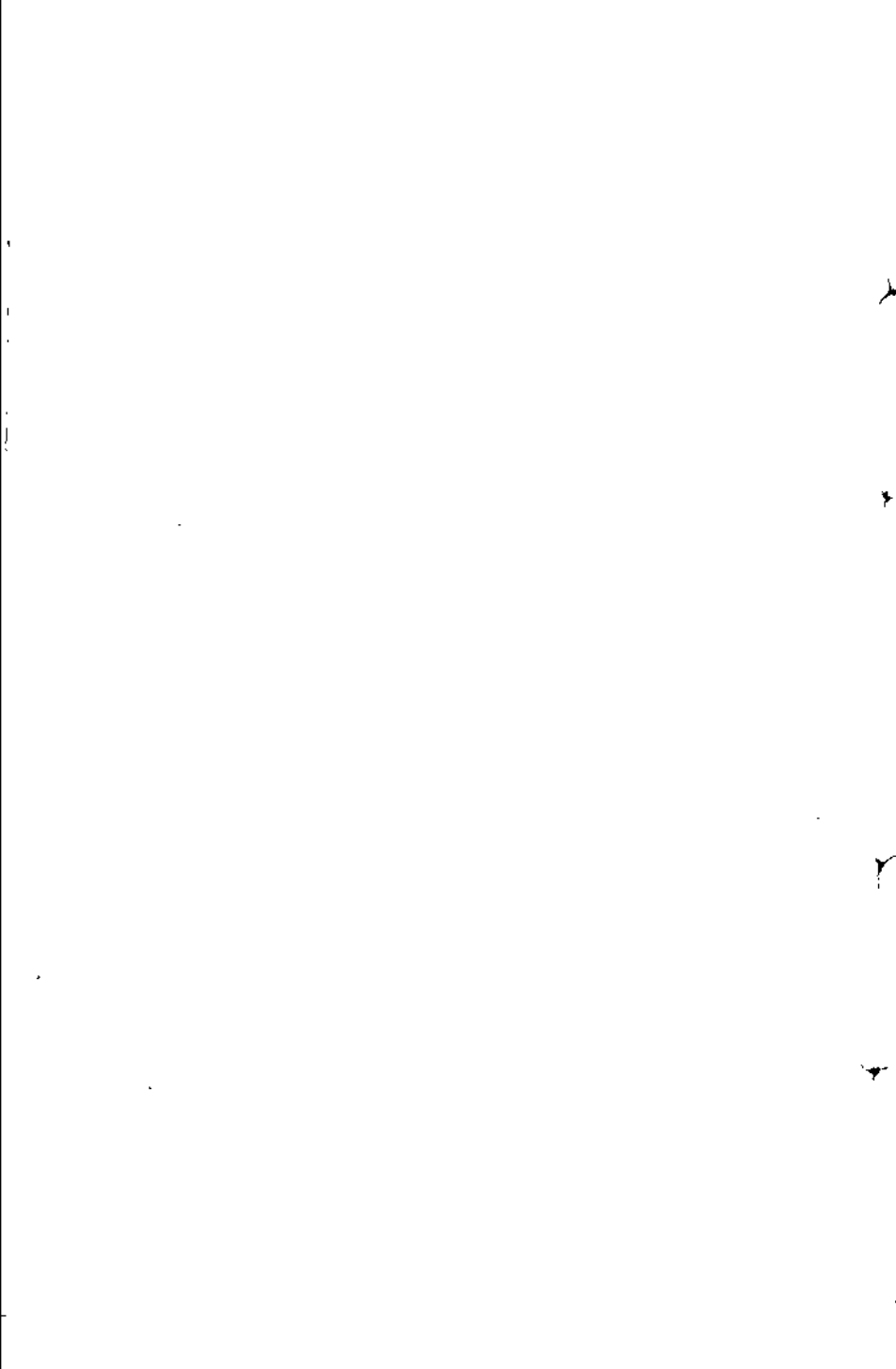
诗，只抒情而不写景，着力于创造一种鲜明的思想境界（如某些政治诗和哲理诗）。如确有思想境界，感情源于生活，来自群众，并得到提炼，同样可以引起对生活情景的联想。

意境不是主观自生的东西，归根结底，是社会生活在作家头脑中的反映的产物。在阶级社会里，作家的立场、观点和感情不同，意境也就有性质上的区分。同一阶级的文学作品由于题材不一，作家艺术作风各异，意境也就呈现出不同的特色。无产阶级文学作品意境的共同特色，是鲜明、崇高、深邃、宏伟、壮丽，并具有完整性和独创性。毛主席的伟大诗篇，篇篇有意境，首首不雷同，是我们学习的光辉典范。

优秀的作品有意境，但有意境的作品并不都是好作品。我们要进行阶级的分析。我国古典文艺批评，常以意境衡量作品艺术成就的高下；但由于强调作者纯个人的主观感受，并把它视为艺术造诣的极致，不免流于玄秘，失之片面。

## 第八部分

# 文学作品的体裁和样式





## 体 裁

文学作品表达思想内容的具体样式，是形式的构成因素之一。

在社会发展过程中，文学作品反映社会生活和表达思想感情的方式、手段也在变化发展中不断丰富起来，逐渐形成各种不同的样式。不同样式的作品，形象塑造、组织结构、语言运用和篇幅体制都有所不同，它们影响读者，发挥其社会教育作用的具体方式和途径也不同，因此，在反映社会生活、表达思想感情方面也就有各自不同的功能。根据这些特点，就可以把文学作品分成各种不同的体裁。人们也正是根据不同体裁所具备的各方面的特点，来选择某种体裁进行文学创作的。

在我国，根据文学在发展过程中所形成的特点，按照传统习惯，把文学作品分为诗歌、小说、戏剧和散文四大类。这就是通常所说的“四分法”。这种分类法，充分注意了作品的体制和语言运用的特点。它定名具体，易于掌握，同时突出了小说的地位，充分肯定了在我国文学中有着优良传统和丰富遗产、至今仍然发挥着巨大的社会作用的散文。在各大类里，又按照它们的内容和形式各方面的不同特点，分了若干小类。比如小说包括长篇小说、中篇小说、短篇小说、小小说等，诗歌包括抒情诗、叙事诗、史诗、讽刺诗、颂诗、政治诗、哲理诗、童话诗等，戏剧包括悲剧、喜剧、正剧、

多幕剧、独幕剧、活报剧等，散文包括通讯、特写、速写、杂文、抒情散文、小品文、传记、三史(厂史、村史、家史)、革命回忆录以及书信、日记等。

在外国，长期以来流行的是“三分法”。它着重从作品反映生活、塑造形象的方式、特点出发，把文学作品分为叙事的、抒情的和戏剧的三大类。通过事件的描述刻画人物性格，借以反映生活、表达作者的思想感情的是叙事性作品，包括叙事诗、小说、寓言等。通过作者的直接抒情来反映现实生活的是抒情性的作品，包括抒情诗、抒情散文等。那些把人物安置在舞台上，让人物通过自己的行动来表现性格、反映生活的是戏剧性作品，它同前面所说的“四分法”中的戏剧相同。这种分类法，把没有人物形象或完整情节的许多散文作品排斥在文学之外，把在体制和语言上有着明显的共同特点的抒情散文和叙事散文、抒情诗和叙事诗分别列入抒情类和叙事类。

由于文学作品各种体裁的产生、发展都有社会的根据和自身的发展规律，并且互相影响，体裁的分类就只能是大体的、相对的，不可能是绝对的。在对作品进行分类时，我们要从实际情况出发，不要机械地生搬硬套。

## 诗 歌

文学的一大类别。诗歌源出于原始人的劳动呼声，是最早出现的一种文学体裁。在产生的初期，诗歌和音乐、舞蹈结

合在一起，不具独立的形式。

诗歌的主要特征是：高度集中地反映社会生活，饱和着作者丰富的思想和感情，富于想象，语言凝炼而形象性强，并带有音乐感（有鲜明的节奏和韵律），新诗一般都分行排列。

中国诗歌源远流长，优秀作品极为丰富，如《诗经》、《楚辞》、汉乐府以及其它无数诗人的作品。中国古代，不合乐的称为诗，合乐的称为歌，现在一般统称为诗歌。

诗歌的分类，按内容性质及主题表达方式，可分为抒情诗、叙事诗，也有分为抒情诗、叙事诗及史诗三类的；按语言有无格律，可分为格律诗和自由诗；按是否押韵，可分为有韵诗和无韵诗；按诗的题材、社会作用及使用范围，可分为政治诗、讽刺诗、童话诗、寓言诗、街头诗等。

## 韵 律

诗歌中的声韵和格律。在诗歌中，音的高低、轻重、长短的组合，匀称的间歇或停顿，一定地位上相同声音的反复出现以及句末或行末利用同韵同调的音相和协，就构成为韵律。它能加强诗歌的音乐性和节奏感。

不同民族的诗歌，由于语言结构不同，韵律的规则也就不同。汉语古典诗歌的平仄、格式、对偶、押韵，外国诗歌中的轻重音、长短音、音步、顿数等都是韵律的具体运用。

诗歌起源于劳动生活。不同的劳动有不同的节奏、不同

的呼声。诗歌的韵律是美化了的劳动节奏和呼声，是为了统一劳动动作，提高劳动效率。在古代，诗歌与音乐、舞蹈密切结合，要有韵律才能同音乐、舞蹈谐和一致。现代的诗歌虽不一定入乐，但为了易读、易记，为了抒情的反复咏叹和造成某种特定的艺术气氛以感染读者，也需要韵律。诗还是一种语言艺术，而语言本来就有一定的高低、强弱、轻重、长短，说话也有一定的间歇或停顿。韵律就是根据各民族语言本身结构的规律性，利用其特点而形成的，决不是诗人的主观臆造。同时，也由于语言具有民族特征，韵律也是诗歌民族化的一个重要因素。无产阶级的伟大领袖，都十分重视韵律。马克思谈到斐迪南·拉萨尔的剧本《弗兰茨·冯·济金根》的缺点时说：“既然你用韵文写，你就应该把你的韵律安排得更艺术一些”（《1859年致斐·拉萨尔》）。列宁更强调指出：“没有调个子算什么诗呢？它们达不到人的心灵。”（转引自舒尔庚：《难忘的会见》）鲁迅先生也主张“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听”（《给蔡斐君的信》）。

毛主席写的旧体诗词，都遵循我国传统诗歌的严格韵律，语言极富音乐美。但对新诗，毛主席教导我们应该写的精练，大体整齐，押大体相近的韵。内容决定形式，生活在发展，诗歌要反映新的社会主义现实生活，韵律也就不能一成不变。

## 格 律 诗

诗体的一种。形式有一定规格，音韵有一定规律，倘有变化，需按一定规则。中国古典格律诗中常见的形式有五言七言的绝句和律诗。词、曲每调的字数、句式、押韵都有一定的规格，也可称为格律诗。欧洲格律诗大体是一句一行或一句二行，每节有一定行数，每行有一定字数、顿数，起韵、押韵、换韵都按一定规律。

现代的新格律诗，形式比旧格律诗自由，但仍讲求格律，故有称半格律诗的。常见的半格律诗，是每节四行，二四行押韵，每行并有大体相等的音组。但押韵较宽，有时为了不以词害义，个别地方也可不押韵，只求读来上口。

## 自 由 诗

诗体的一种。语言不讲究格律、音韵，但注意节奏，诗的段数、行数、字数也没有一定规格。在西方以美国诗人惠特曼为创始人。我国“五四”以来也流行这种诗体。由于诗体解放，不象我国旧体诗词格律那样严格，当时有的革命诗人曾用以宣传反帝、反封建的民主主义思想。诗人郭沫若更使用这种诗体比较好地表现了自己狂飙突进式的革命激情。缺点是不够民族化和群众化。

自由诗形体结构虽较自由，但必须顾及诗的其它特征，尤应努力创造出诗的意境，否则就不是诗，不能起到诗的艺术感染作用。

## 散 文 诗

兼有散文和诗的特点的一种文学体裁，是诗的一种。篇幅短小，有诗的意境，但象散文一样，不分行，不押韵。如鲁迅的《野草》，就是优秀的散文诗。

## 抒 情 诗

诗歌中的一类。没有完整的情节和人物形象，直接抒发诗人的思想感情，并借以反映社会生活。篇幅一般比较小。因其内容的不同，旧日又分颂歌、哀歌、挽歌、情歌等。

抒情诗虽然没有完整的情节和人物形象，但也有人物和片断的情节，或某些生活场面，自然风景，历史文物，等等。这些景、物、人、事，是作家从现实生活中选择提炼成的艺术形象，借以抒发自己的思想感情。故托物咏怀，寓情于景，是抒情诗普遍使用的表现手法。人物形象，有时就是作者自己，或称为抒情主人公。

抒情诗要抒情。托物言志、寄情山水一类的抒情诗，由于政治倾向性不易看出，曾被修正主义者篡改改为超阶级的文

学形式，鼓吹写什么“人类普遍的感情”，这是完全错误的，反动的。无产阶级的抒情诗，要抒人民之情，抒无产阶级的豪情壮志，要有鲜明的无产阶级的政治倾向性。

## 叙 事 诗

诗歌中的一类。有比较完整的情节和人物形象，但不一定有具体细致的描写。一般包括史诗、英雄颂歌、叙事诗和剧诗等。

叙事诗要叙事，但也要抒情，要求把抒情与叙事紧密结合起来。叙事诗，特别是格律体或半格律体的叙事诗，由于语言讲求韵律节奏，写景状物、叙述事件和刻画人物，就不如小说那样灵活多变，细致入微，因而往往要借抒情来弥补自己的短处。叙事诗中的抒情，多在以下几个方面运用：写人物的内心活动，人物的独白，或者对人物活动的环境、时间的描绘，等等。诗人的插言和旁白，也是发挥抒情作用的重要地方。

## 史 诗

指古代叙事诗中的长篇作品。反映具有重大意义的历史事件，塑造著名英雄的形象，结构宏大，充满着幻想和神话色彩。著名史诗有古代希腊诗人荷马的《伊里亚特》和《奥

德赛》。

在现代文艺评论中，史诗这一名称，往往被作为修饰语广泛使用着。譬为，对比较全面地反映一个历史时期社会面貌和人民群众多方面生活的优秀长篇叙事作品（如长篇小说），有时也称史诗，或史诗式的作品。有的抒情诗，如毛主席的光辉诗词，由于巧妙地运用抒情诗的表现手段，对生活进行高度的艺术概括，通过短小精悍的有限形式，从各个侧面记叙、描画了中国人民在中国共产党和毛主席的革命路线指引下，民主革命和社会主义革命阶段的斗争史实，歌颂了工农兵群众的丰功伟绩，抒发了无产阶级的壮志豪情，具有党史的价值，是形象化的党史，故亦称为史诗。这些称呼，虽然不是文体概念，但从侧面也说明了史诗的主要特征。

## 小 说

近代所谓小说，是一种叙事性的文学样式。一般以散文语言为表现手段，以人物的刻画为中心，通过生动的故事情节和具体环境的描写多方面地反映社会生活。小说由于通过叙述者的叙述，因而能多方面地描绘社会生活；由于它运用散文的语言，因而能细致地刻画人物性格，具体地描写环境和细节。较之戏剧和诗歌作品，小说所受到的限制较少。

小说这种样式，是适应反映日益复杂的社会生活的需要产生和发展起来的；由于具体作品反映生活的广狭程度不同，



小说分为长篇、中篇和短篇。长篇反映的生活面相当广阔，结构复杂，人物众多，故事情节完整，容量大，有的长篇能反映一个历史时期。中篇小说结构单纯，人物不多，但也有较完整的故事情节。短篇小说往往描写生活的某一断面，结构更为简单，只着重刻画一个或两个人物，不一定有完整的情节。

在我国，小说的发展有悠久的历史。它最早起源于远古的神话传说。据鲁迅先生的研究，远在汉朝就有“或托古人，或记古事”的“小说”了。但一直被视为不能登大雅之堂的“残丛小语”、野史外传。迨至宋朝，才有取材于现实生活的民间小说——“话本”。明清之际，随着商品经济的日益发展，小说遂作为一种主要的文学体裁流行于世。现代，由于小说这种文学体裁本身的不受时间、空间限制和可以从多方面反映社会生活的优点，便成了各阶级都很重视的有力的阶级斗争工具。我国新文化运动的伟大旗手鲁迅，最先用小说这种文艺武器对封建主义进行了深刻的揭露和有利的批判，并且在短篇小说的创作上取得了卓越的成就。

## 小 小 说

即短篇小说，因比一般短篇小说还短，故名。

小小说是大跃进的产物。当时在毛主席制定的“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”的总路线指引下，全国人民精神振奋，斗志昂扬，意气风发，社会生活

“一天等于二十年”。文艺如何迅速及时地反映这种沸腾的社会生活，多快好省地为人民群众提供精神食粮，推动社会生活的更大跃进，是摆在文艺工作者面前的一个重大课题。于是，小小说就适应这一革命形势的需要而诞生了。

小小说的特点是短小精悍，能够及时生产，迅速流传。它以写新人新事为主，主题、人物、故事都较单纯，常常截取生活激流中的一两个片断，描写一两个人物，若干个场景，或几个插曲。在艺术处理上，注意突出人物，深化主题，常常能收“小中见大”的艺术效果。

农民高凤阁的《垫道》（载《北方》1958年10月号），是当时脍炙人口的一篇佳作。鲁迅先生的《一件小事》，也有称作小小说的，更值得学习研究。

## 科学幻想小说

依据科学上的某些新发现、新成就以及在这基础上可能达到的预见，用幻想方式描述人类利用这些发现以完成某种奇迹的小说。无产阶级的科学幻想小说，能很好地把科学和艺术结合起来，把知识教育和政治教育结合起来。它用辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观教育青少年读者，培养他们对科学和文学的爱好，使他们在德育、智育两方面都得到发展。

## 戏 剧

一种通过演员在观众面前的表演以完成其社会作用的艺术。戏剧演出时用的剧本，则称戏剧文学。戏剧的特点是：首先必须通过剧中人物的语言和动作集中地反映社会生活。因受舞台条件和演出时间的限制，剧本篇幅不能过长，人物不能过多，故事不宜太复杂，人物活动的场景也不宜过多地变换。其次，要反映一定社会的矛盾和斗争（在阶级社会里主要是阶级矛盾和阶级斗争），以构成展示人物之间的关系和人物性格的发展的戏剧冲突。“没有冲突就没有戏剧”。

戏剧是一种综合艺术，它是由文学、音乐、美术、雕塑、建筑、舞蹈等多种艺术综合而成的表演艺术。因此，它的创作活动也必然是集体的，即由剧作者、导演、演员、舞台设计者、美工人员等集体创作而成。戏剧这种艺术很富于直观性和群众性，因此在我国已成为广大工农兵群众所喜爱的一种艺术形式。

戏剧是戏剧类艺术的总称。由于综合的主要的手段的不同，可分为话剧、歌剧、戏曲、舞剧、歌舞剧、哑剧等。由于演出方式的不同，可分为舞台剧、广场剧、街头剧、活报剧等。由于它所反映的矛盾性质、运用的表现手法和对读者的感染作用的差异，可分为悲剧、喜剧、正剧、笑剧、闹剧等。由于题材的时代差别和编演年代的不同，又分为现代剧、历史剧、传统戏。由于容量的大小不同，可分为独幕剧和多

幕剧。

在实际运用中，戏剧一词有时是专指话剧。在文学作品的分类中，也有和诗歌、小说、散文等体裁并列的“戏剧”（实际上应称为戏剧文学），使用时应加以区别。

## 文学剧本

文学剧本一词有两种含义。其一是指与舞台剧本相区别的专供读者阅读而不能上演的剧本。革命导师恩格斯在给拉萨尔的信中就曾谈到这两种剧本的不同点。另一种含义则指作为综合艺术的戏剧的组成因素之一，即与其中的音乐、绘画、舞蹈、建筑……等因素相对的文学因素，或称戏剧文学。当前一般是指后一种含义。

文学剧本在整个戏剧艺术中占有十分重要的地位，因为它规定了一个戏的主题思想、人物、情节、语言和结构，是舞台演出的基础和依据。江青同志指出：“关键是剧本。没有剧本，光有导演、演员，是导不出什么，也演不出什么来的。有人说‘剧本，剧本，一剧之本’，这话是很对的。”

文学剧本因所属剧种的不同而有所区别，常见的有话剧剧本和戏曲剧本；话剧剧本是通过剧中人的台词和舞台说明来刻画人物、推进剧情和表达主题思想；戏曲剧本则是由说白、唱词、舞台说明三部分结合起来完成上述任务的。

革命现代京剧的文学剧本，是一种崭新的戏剧文学体裁。它成功地塑造了高大的工农兵的革命英雄形象，表现了

伟大的主题和无产阶级的崇高理想，反映了毛主席的无产阶级革命路线的伟大胜利，并有着完美、严谨的艺术结构，是无产阶级艺术的光辉样板。

## 脚 本

剧本的通称。常指经过导演处理，用于演出的剧本，也指戏曲、歌剧等剧本的文学部分。

## 悲 剧

按照欧洲文艺史上的流行说法，悲剧是描写正面主人公遭受黑暗势力的压抑或迫害，以主人公的死亡或遭受巨大不幸为结局的一种戏剧形式。悲剧作者所追求的戏剧效果，是通过上述悲剧冲突和主人公的死亡，以唤起人们的“悲悯与畏惧之情”（亚里斯多德：《诗学》），对正面主人公的高尚精神表示崇敬，从而对黑暗势力加以谴责或反抗。为此，在演出中，它的基调是庄严和雄伟，气氛是严肃的。所谓“正面主人公”，无非是说他体现了“完美的人性”；所谓“悲剧冲突”（正面主人公与黑暗势力之间的尖锐矛盾和对立），归根结底，无非是指表现“人性”同“非人性”的斗争。这是一种唯心主义的美学观点。恩格斯批判了这个流传很久的悲剧理论，指出：悲剧是由“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间”（《致斐·拉萨尔》）的矛盾冲突所构成的。

## 喜 剧

是揭露、嘲笑生活中的一切丑恶的、可鄙的、庸俗的社会现象的戏剧。喜剧的主人公多是坏人或品质低劣的人，某些喜剧则是描写某些人的荒诞行为。它的戏剧效果是通过对这些不良现象的嘲笑或鞭挞，以引起人们对一切丑恶现象的憎恶，从而激发出消除这些现象的思想感情。

喜剧又分为讽刺喜剧和幽默喜剧。讽刺喜剧是用特别夸张的讽刺手法来揭露某些丑恶现象或鄙陋现象；幽默喜剧则是用不太夸张的手法来描写人物的荒谬行为或性格上的某些缺陷。革命的喜剧多是用以揭露帝国主义者、国民党反动派和其他阶级敌人的丑恶面貌，如反帝斗争中演出的活报剧通常都是用讽刺喜剧的手法演出的。也可以写人民内部矛盾，但要防止讽刺、嘲笑的乱用，要分清敌、我、友。毛主席教导我们：“对于人民的缺点是需要批评的，我们在前面已经说过了，但必须是真正站在人民的立场上，用保护人民、教育人民的满腔热情来说话。如果把同志当作敌人来对待，就是使自己站在敌人的立场上去了”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）。

我国大跃进时期，还出现过一种歌颂性喜剧。

## 正 剧

是介乎悲剧与喜剧之间的一种体裁。它既不象悲剧那样雄伟庄严，也不象喜剧那样讽刺夸张，是一种更接近于日常生活的一种戏剧体裁。在生活中，纯粹的悲剧事件或喜剧事件都是很少的，正剧的特点就在于能把两者很好地统一起来。剧中既有对于正面人物的歌颂赞扬，也有对于反面人物的讽刺批判。

正剧这种戏剧样式是在资本主义逐渐发展，社会生活日趋复杂化的条件下产生的，原因就在于这种样式能多方面地反映复杂的生活现象。在近代戏剧中，正剧已成了主要的体裁，我国和外国的多数近代剧作都属于正剧。

革命样板戏中的《沙家浜》、《智取威虎山》、《白毛女》、《红色娘子军》等都是正剧。革命的正剧主要是对革命英雄形象的歌颂，同时对阶级敌人也予以揭露和讽刺，反映了在伟大的中国共产党领导下全体军民战胜国内外敌人的一系列斗争事迹。

## 现 代 戏

即以现代生活为题材的戏剧（与历史剧相区别）。在我国，是指以中国共产党领导下进行革命斗争这一时期的现实

生活为题材的戏剧。戏剧舞台应充分表现当代工农兵的生活和斗争，这是社会主义文艺的根本任务。周扬等“四条汉子”却极力提倡编演“历史剧”和“传统戏”，让死人、洋人占领社会主义的文艺舞台，这是一股极端反动的逆流。这次无产阶级文化大革命彻底粉碎了这股逆流，创造了革命样板戏《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《红色娘子军》、《白毛女》等革命现代戏。

## 历 史 剧

即以真实的历史事件、历史人物为题材的戏剧。处理历史题材，应运用历史唯物主义观点，宣传和表现劳动人民创造历史、推动历史前进的丰功伟绩，而且应在有益于当前的阶级斗争和路线斗争的前提下适当地编演。但周扬一伙在提倡历史剧的幌子下，抛出了大量的毒草（《海瑞罢官》、《谢瑶环》、《李慧娘》等），对无产阶级进行猖狂的攻击。这一阴谋虽已被粉碎，但其谬论和流毒仍须继续进行批判，加以肃清。

## 传 统 戏

即一个民族中前人编演流传下来的戏剧。优秀的传统戏对于发展社会主义的戏剧艺术具有一定的借鉴意义，但必须



是在反映当代工农兵生活的前提下，由戏剧工作者根据创造无产阶级戏剧艺术的需要，予以批判地吸收。而周扬等一伙为了复辟资本主义的需要，借口开放传统剧目，繁荣戏剧艺术，大量贩卖宣扬忠孝节义、鬼神迷信思想和美化帝王将相、才子佳人的旧戏，以毒害观众，动摇社会主义经济基础。这股逆流，在这次无产阶级文化大革命中，始被彻底粉碎。

## 地 方 戏 曲

戏曲是我国传统的戏剧形式，是包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等各种因素的综合艺术。戏曲剧本一般都兼用韵文和散文，分“折”和“出”，近代戏曲则多分场。剧中人物分由生、旦、净、丑等脚色行当扮演；表演上即按脚色行当而各有不同的程式动作和唱、做、念、打的不同专长。它富于舞蹈性，技术要求很高。音乐体式有唱曲牌的“联曲体”、唱七字句或十字句的“板腔体”，或综合使用二者。我国的戏曲艺术中最有代表性的是“京剧”和“昆腔”。

地方戏曲是指各地区发展起来的戏曲艺术，都带有各自地区的特点和传统，如川剧、豫剧、秦腔、楚剧、滇剧等。根据1959年统计，各民族各地区的戏曲剧种共约三百六十余种。

## 京 剧

流行于全国的戏曲剧种，有一百多年历史。其音乐基本上属于板腔体，有西皮、二黄、反西皮、反二黄等腔调，导板、原板、慢板、三眼板（快三眼、慢三眼）、散板、摇板、回龙、二六、流水、快板、垛板等板式，伴奏以京胡、二胡、三弦和鼓、锣、钹等打击乐器为主。表演上唱、做、念、打并重，虚拟性的程式动作丰富细致，技术要求很高，形成了相当完整的艺术体系，对各地方剧种有很大的影响。

京剧是以汉剧的西皮和徽剧的二黄为主要腔调，并吸取其他地方戏曲的曲调、剧目和表演方法逐渐形成的。本起于民间，在十八世纪末进入宫廷后，为清朝统治者所垄断，长期以来都以表现帝王将相、才子佳人的生活为主要内容，成为替封建阶级服务的艺术，音乐和表演也日趋僵化、陈腐。陕甘宁边区《逼上梁山》、《三打祝家庄》等剧的演出，把过去京剧舞台上颠倒了的历史重新颠倒了过来，是京剧革命的良好开端。革命现代京剧《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》等革命样板戏的创作和演出，把京剧革命推向一个崭新的阶段；帝王将相、才子佳人被扫进了历史垃圾堆，京剧舞台全部被工农兵英雄人物所占领。京剧的音乐、表演艺术也为之一新，成为为无产阶级政治路线服务的、广大工农兵群众热烈欢迎的革命新艺术。

## 川 剧

流行于四川和云南、贵州部分地区的戏曲剧种。音乐艺术有高腔、胡琴、昆腔、乱弹、灯戏等，其中高腔最具特色。高腔中的集体伴唱，更为其他剧种所少有。表演艺术细腻，技术要求严格。解放前，川剧舞台一直为帝王将相、才子佳人所占据。解放后虽有某些改革，但没有去触动其中最根本的东西。文化大革命以来在京剧革命的影响下，川剧也在逐步进行改革。

## 话 剧

舞台艺术的一种。其主要表现手段是演员的对话和形体动作，并配合舞台布景、灯光、道具、效果等刻画人物、推进剧情和表现主题。因为是以语言(对话)为主要表现手段，所以话剧长于细致地刻画人物性格和表现人物心理状态。话剧艺术在我国只有几十年的历史，但由于它适合表现现代题材，发展颇为迅速。从三十年代起，革命的话剧舞台被田汉、夏衍、阳翰笙等反革命修正主义分子所占领，使话剧艺术长期脱离工农兵，一味追求所谓的“名、洋、古”，宣扬资产阶级的思想感情和生活方式。在这次无产阶级文化大革命中，话剧艺术正在经历一场深刻的社会主义革命。

## 歌 剧

舞台艺术的一种。以演员的歌唱和美化了的形体动作为主要表现手段，音乐伴奏也居于重要地位，同时配以布景、灯光等，由于歌剧是以歌唱为主要手段并配以伴奏，所以它长于抒发人物的思想感情，形式生动活泼，是广大工农兵群众所喜爱的演出艺术。我国传统的戏曲艺术也属于歌剧的一种，不过因为它以唱、做、念、打同样重要而有别于一般歌剧，所以另设一类。

## 秧 歌 剧

是流行于中国各地的民间舞蹈。起源于农业劳动，多在节日里表演。因流传的地区不同，有陕北、河北、东北、山东等秧歌。从形式上可分地秧歌和高跷秧歌两大类。地秧歌是舞者手执扇子、手帕作舞，动作一般朴实、健康。演出形式上包括大场（亦称过场）和小场。大场为集体欢舞，热烈红火，有各种复杂的队形变化；小场是两三人表演的带有简单情节的舞蹈和歌舞小戏。陕、甘、宁边区创作演出的秧歌剧，就是以当地流行的秧歌为基础发展起来的。这种新创作出来的秧歌剧既有革命的新内容，又有经过改革的大众化的形式，所以深受广大工农兵欢迎，很好地配合了当时的政治任务。

## 舞 剧

以舞蹈为主要手段，结合音乐、哑剧动作等塑造人物形象、体现情节的戏剧形式。舞剧中的舞蹈一般以古典或民间舞为基础。舞剧中的音乐，除了具备一般舞曲的特点外，还必须展现剧情，制造气氛，烘托角色。舞剧中的哑剧动作是经过提炼和美化的生活动作、手势和姿态。中国古代和民间的舞蹈中，有不少具有故事情节的舞蹈和小型舞剧。

## 芭 蕾 舞 剧

芭蕾是法语的音译。欧洲古典舞剧的统称。以舞蹈为主要表现手段，并和音乐、哑剧动作结合在一起以表现性格和阐明剧情。芭蕾中的舞蹈主要分古典舞和性格舞两种。古典舞中的女舞者大都用脚趾直立进行舞蹈，故又称“足尖舞”。芭蕾作为独立艺术，起源于意大利，形成于法国。我国解放后，在毛主席“古为今用，洋为中用”、“百花齐放，推陈出新”方针的指导下，批判了刘少奇一类骗子崇洋复古的修正主义路线，经过江青同志的精心培植，批判地吸收了芭蕾舞剧中的有用成分，结合我国的民族舞蹈和民间舞蹈形成了一种新型的革命现代舞剧（如《红色娘子军》和《白毛女》），不但思想内容是崭新的，表现形式也具有鲜明的民族风格。

## 活 报 剧

也叫“活报”。意为“活的报纸”。戏剧作品的一种样式。特点是篇幅短小，形式活泼，常用夸张的手法塑造漫画式的讽刺形象，或用速写的手法歌颂新人新事，可在街头、广场或舞台演出，便于进行宣传鼓动。

## 散 文

我国古代，为区别于韵文、骈文，凡不押韵、不重排偶的散体文章，包括经传史书在内，都称散文。随着文学概念的演变和文学样式的发展，在某些历史时期又将小说、戏剧及其它抒情、记事的文学作品统称为散文，以区别于讲求韵律的诗歌。现代散文是指与诗歌、小说、戏剧并称的一种文学样式。

散文的主要特点是：能及时、迅速地反映三大革命运动中出现的新人新事新风尚，宣传毛主席的革命路线；通过对国际国内阶级斗争事件、社会问题以及一地一时的生活见闻的描述，表达作者的思想感情，并揭示其社会意义；篇幅一般不长，形式自由，不一定具有完整的故事；语言不受韵律的拘束，可以叙事，可以抒情，也可以发表议论，甚至这三种方法结合使用。散文可分为：1、抒情散文；2、叙事散

文(这里又分:报告文学,包括特写、通讯报道、速写等;传记文学;革命回忆录、工厂史、公社史、部队史等;游记); 8、议论性散文(包括杂文等); 4、随笔(这里又分:文艺随笔;知识小品;随感录;日记、书简)。

## 报 告 文 学

散文的一种。是通讯、速写、特写等体裁的总称,是文学创作中的“轻骑兵”。多数取材于当前现实生活中具有典型意义的真人真事,经过适当的艺术加工,迅速及时地为当前的政治斗争和生产斗争服务。报告文学不仅要写事,更重要的是写人,写出人物的精神面貌来。它通过情节和细节的描写来刻画人物,也通过人物的行动和语言来刻画人物。但它跟小说、戏剧不同,要求写真人真事,不能任意虚构,应在真人真事的基础上去选择细节,提炼足以表达人物精神面貌的情节和语言。

## 通 讯

是报纸上常用的新闻与文学相结合的体裁之一。从写作方法看,它以记叙、描写、议论等手法,比较详细而全面地反映客观事实。它不只是一般消息的记载,而要用文学的方法来叙述和描写,使读者了解事件内情细节;或者纵观某一

事实的过程，使读者不但了解事实本身，而且知道事实的因由和影响。通讯和消息的区别是：消息一般只是告诉读者发生了什么事情；通讯则要通过人物和事实的报导，来体现和说明某一种思想。通讯的作者应该在马列主义、毛泽东思想的指导下，以锐利的眼光、深刻的理解和正确的判断，从许多事件中把广大工农兵群众所关心的、最深刻最典型的人物和事件叙述出来，描写出来，并加以评价，使读者读了不但感到身临其境，而且在它的主题思想的启示下，认识生活，受到教育。

## 特 写

是新闻与文学相结合的一种文体，它和通讯有相同之处，即都是以真人真事为基础的报导性文体。但它和通讯又有不同之处：通讯是比较着重于多方面地描写人物与事件；而特写却往往是在其中选择最富有典型意义的一个片断，通过艺术加工，细致地表达出来。特写反映的人物事件可能不如通讯的完整，但从它所反映的一角来看，则要比通讯更为集中、生动而感人。有人认为特写是处于通讯与小说之间的一种文体，说特写的写作锻炼是通往小说创作的一条途径，就是指的这个意思。特写能迅速及时地反映现实，篇幅短小，形象突出，在三大革命运动中起着巨大的宣传教育作用。



## 速 写

是从绘画中借用来的一個术语。在绘画中，速写是为了记录生活场面和形象，准备创作材料，培养画家的观察能力和描绘技巧而采用的一种绘画方法。它用概括、简练的线条，极省俭的笔墨，抓住对象最突出的特征，在很短的时间里，扼要地画出对象的形体、动作和神态。好的速写作品，是一种有独特艺术价值的艺术品，因此速写又成为这种绘画样式的名称。

在文学中，速写作为散文体裁的一种样式，就是指的那些篇幅短小、文笔简练生动、描写生活中具有一定意义的某一侧面或片断的作品，一般事件简单，人物很少。它在简约的生活画面中，记录和表达作者对生活的感想和激情。这种体裁，是作家培养自己的观察能力，锻炼写作的基本技巧，积累文学创作素材的好形式，也是能够迅速地反映生活，发挥其社会作用的一种较为轻捷灵便的体裁。

鲁迅先生曾说：“作者必需天天到外面或室内练习速写才有进步，到外面去速写，是最有益的。”（《第二次全国木刻联合会流动展览会上的谈话》）这不仅是对美术工作者的要求，对于文学工作者也是很有教益的。

## 革命小故事

是报纸上常用的一种新闻体裁。它篇幅小，可以只取一个场面，一个冲突，或一个情节，灵活多样地反映当前的现实斗争，配合、推动中心工作的开展；同时适宜于从不同的侧面和角度，广泛反映广大工农兵群众的新思想、新道德、新风尚，宣传我们伟大社会主义时代的时代精神，鼓舞人民前进。

革命小故事虽然篇幅小，但可以而且应该做到“从一滴水中见太阳”，从一个小故事中看出大道理，从看来平凡的事件中表现出马克思列宁主义、毛泽东思想。题材虽然广泛，但应着重反映三大革命斗争的实际，坚决反对资产阶级的趣味观点。

这种文体，由于是一种新闻体裁，必须写真人真事，不能凭空虚构（包括情节、细节）；但又是一种新闻性文学作品，需要进行必要的艺术概括，使之具有典型性；人物和情节，力求做到有血有肉，相对完整。

## 杂 文

是直接而迅速地反映阶级矛盾和阶级斗争的、很富于战斗性的文艺性论文。它以短小、活泼、锋利、隽永为特点，

叙述、抒情、说理相结合。但主要是说理，叙事、抒情都为说明道理、发表议论服务。杂文内容广泛，形式多样，有关政治、经济、文化斗争的杂感、杂谈、随笔，都可归入这一类。中国自战国时代以来，诸子百家的著述中就多有这一类文章。

“五四”以后，特别是在三十年代两个阶级、两条路线的激烈斗争中，中国文化革命的主将鲁迅为了揭露国民党反动派的法西斯专政，粉碎蒋介石的反革命文化“围剿”，回击周扬等“四条汉子”对左翼文艺运动的叛卖性进攻，戳穿这一伙假马克思主义骗子们的种种阴谋诡计，使用的主要战斗武器就是杂文。正由于鲁迅积极参加当时现实的阶级斗争和路线斗争，把杂文作为刺向国内外阶级敌人的锋利的投枪和匕首，他的杂文具有极可宝贵的战斗风格，在我国文学史上写下了光辉的一页。

我们的伟大领袖毛主席，对鲁迅的杂文给予了高度的评价，并曾经多次号召我们读鲁迅杂文，无产阶级文化大革命以来也屡次提出过这个问题。我们一定要热烈响应毛主席的号召，认认真真地进行学习。鲁迅的杂文，特别是鲁迅后期的杂文，是他所处时代的阶级斗争和路线斗争的产物，是中国人民用鲜血换来的宝贵经验中的一个重要部分。它从文化战线上反映了无产阶级和革命人民怎样同阶级敌人作斗争的规律，例如怎样认识阶级敌人的活动，怎样识别混在革命队伍内的反革命两面派，怎样发扬“打落水狗”的彻底革命精神，怎样更好地运用辩证唯物论和历史唯物论的武器痛击敌人等等，对我们当前批修整风的斗争和全党全国的思想建设

都有极其深刻的意义。

我们学习鲁迅的杂文，除了学习他坚定的无产阶级立场，爱憎分明的阶级感情，英勇无畏的战斗精神和科学的分析方法外，还要学习他丰富、精湛的杂文的写作经验和战斗风格，深入批修蒋风，发展社会主义文艺创作，彻底揭露和批判刘少奇一类骗子妄图在我国复辟资本主义的罪行，把无产阶级专政下的继续革命进行到底。

## 小 品 文

散文的一种，是隽永而精辟的短小文章。它的特点是深入浅出，夹叙夹议地讲一些道理，或简明生动地叙述一件事。我国唐宋即有这种体裁，明清更为盛行，如“唐人小品”、“明人小品”之类就是。现今的小品文因内容不同，一般分为讽刺小品、时事小品、历史小品和科学小品等。

鲁迅认为，小品文形式虽小，但它不应该是供少数有闲阶级在茶余酒后摩挲赏鉴的“小摆设”，不能低诉微吟，吟风弄月，而要挣扎和战斗。他指出：“生存的小品文，必须是匕首，是投枪，能和读者一同杀出一条生存的血路的东西”（《小品文的危机》）。但是，以买办资产阶级文人林语堂、周作人之流为代表的“论语派”，趁民族矛盾日益深重的1937年之际，配合国民党反动派的反革命军事“围剿”和文化“围剿”，大肆提倡“闲情逸致”的小品文，为国民党反动派粉饰太平，并以此和革命文学相对抗，充当国

民党和帝国主义的帮凶。针对这种情况，鲁迅写了《小品文的危机》一文，给予了深刻、有力的批判。今天，在同帝、修、反和国内阶级敌人的斗争中，我们应向鲁迅学习，使小品文成为战斗的投枪和匕首。

## 随 笔

散文的一类。随手笔录，不拘一格的文字。中国宋代以来，凡杂记见闻，也用此名。“五四”以后，随笔十分流行，一般以借事抒情、夹叙夹议、意味隽永为其特色，形式多样，短小活泼。

解放后，随笔是我国报刊常用的一种文学体裁，和杂文很近似。它把文学表现手法和政论结合起来，有很强的战斗性和感染力，是一种文艺性的短篇政论文。

## 传 记

或单称“传”，是一种记载人物事迹的文学样式。传记一般由别人记述；也有自述生平的，称为“自传”。传记大体可分为两大类：一类以记述史事为主，如史传或一般纪传文字。其中也有富于文学色彩的，像《史记》中的纪传，就有许多是优秀的文学作品。另一类属文学范围，多用形象化方法，描写各种著名人物的生活经历、精神面貌及其社会环境。无论哪一

类传记，都应以史实为根据，不能任意想象和虚构。

我们无产阶级的传记文学，应为无产阶级英雄人物树碑立传，用他们的英雄事迹和崇高的共产主义精神教育广大青少年和劳动群众。因此，在创作中要以毛主席提倡的革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法为指导，根据阶级斗争和路线斗争的需要，突出本质的东西，舍弃不必要的东西，把准确、生动的历史事实和典型化的艺术描写高度结合起来，充分发挥传记文学的特点。

## 回 忆 录

是作者用叙述性的文学形式和形象化的方法，回忆本人或他所熟悉的人物过去的生活经历和社会活动的一种文学体裁。这种文体要求写真人真事，在真人真事的基础上，可以进行适当的艺术加工。

我国解放后，由一些革命的老一辈写作的革命斗争回忆录，是一种新型的传记文学和回忆录。它用文学的方法描述在中国共产党领导下的群众革命斗争史实或革命战争事迹。这是一种进行革命传统教育的良好教材，深受工农兵群众和青少年读者欢迎。

## 游 记

是一种以记载和描绘某一地区风貌为主的文章。它善于反映一个地方的自然景物、社会情形和风俗习惯等等。

游记和其他文章一样，要求把政治思想性和艺术性高度统一起来。无产阶级的游记，就国内题材说，既要赞颂祖国河山的无比雄伟壮丽，又要描写社会主义时代的新人新事新风尚，把社会风貌和自然景物溶为一体。在人与景的关系上，要特别突出工农兵的精神风貌，颂扬他们移风易俗、改天换地的英雄业绩，以激发读者的革命激情。

刘少奇、周扬一类骗子，在游记写作中，一贯散布自然主义，鼓吹为写景而写景，只见山水不见人；或把游记文章视为消闲小品，吟风弄月，猎奇搜异，引诱读者纵情山水，脱离无产阶级政治。总之，妄图使游记文学脱离现实的阶级斗争和路线斗争，不为无产阶级的政治服务。

## 民 间 文 学

指在阶级对抗的社会里，处于被压迫地位的劳动人民所创作的文学。包括神话、故事、歌谣、平话、谚语、说唱、戏曲等。它们的共同特点是：群众集体口头创作、口头流传，并不断地集体修改、加工，大多数直接反映了劳动人民的愿望、要

求和理想，表达劳动人民的思想、感情和意志；有的受到统治阶级的思想影响，也杂有封建性的糟粕。健康的、优秀的民间文学，对各个时代文学的发展起推动和促进的作用，甚至影响一代的文风。用文字记录下来的历代民间文学，大多经过文人的整理、加工、修改，有的提高了，有的被篡改。

在社会主义社会里，民间文学主要指工农群众继承和发扬原有民间文学的传统特色的一种口头创作。但不一定都是口头流传，随着劳动人民文化水平的不断提高，也能用文字记载下来。因此，今天一般称这类文学为群众文艺，或群众创作，以别于专业艺术工作者的艺术作品。

## 神 话

反映古代人们对世界起源、自然现象及社会生活的原始理解的故事和传说。它并非现实生活的科学反映，而是由于古代生产力的水平很低，人们不能科学地解释世界起源、自然现象和社会生活的矛盾、变化，产生幼稚的想象和主观的幻想，把自然力拟人化的产物。神话往往表现了古代人民对自然力的斗争和对理想的追求。古希腊神话对欧洲文学的发展起了很大的作用，马克思说它表现了人类童年的天真。中国神话极为丰富，许多神话保存在古代著作中，如《山海经》、《淮南子》等。广义的神话包括历代创作中假借传说中的神反映现实或讽喻现实的作品在内，实系模拟神话的文艺创作。



马克思说：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了”（《〈政治经济学批判〉导言》）。今天再没有谁去创作神话；但神话写人、写事的艺术传统，却在近代小说里得到继承和发扬，它对理想世界的追求，想象、夸张的手法，在各种浪漫主义文艺作品中更得到广泛的批判吸取和发展。

在处理文学遗产和工艺美术题材时，我们一定要把反映古代劳动人民反抗封建剥削压迫、向往美好生活、具有浪漫主义色彩的神话，同宣扬因果报应的封建迷信故事和鬼戏区别开来。

## 传 说

指民间长期流传下来的对过去事迹的记述和评价，有的以特定历史事件为基础，有的纯属虚构的故事，在一定程度上表现了人民群众的要求和愿望。但在统治阶级的歪曲、篡改下，也有封建性的糟粕。历史上的反动统治阶级常利用这种文学形式，写了不少宣扬剥削阶级的思想意识的坏作品，应进行阶级的分析。

传说和神话，同属叙事性文学作品，是近代小说的源头。

## 寓 言

是一种带有劝喻或讽刺意义的小故事。其结构大多简短，主人公可以是人，可以是有生物，也可以是无生物。主题多是借此喻彼，借远喻近，借古喻今，借小喻大，使得深奥的道理从简单的故事中体现出来。我国春秋战国时代，寓言已经盛行。诸子百家的著作中都有不少的寓言。

在剥削阶级统治的社会里，寓言常常是劳动群众和进步作家进行阶级斗争的一种犀利武器。在反动统治者的剥削、压迫下，没有言论自由，人民群众就采用曲折、隐晦的手法（如暗示、譬喻等）来写寓言，以揭发时弊，或讽刺权贵。因此，寓言又被称为“奴隶的语言”。

## 民 歌

民间文学的一种。劳动人民的诗歌创作。在原始社会里，主要是反映当时人们对减轻劳动的要求和征服自然的愿望；在剥削阶级统治的社会里，大多数民歌表达了劳动人民对剥削者、压迫者的仇恨和反抗；但也有部分作品因受剥削阶级思想影响而带有不健康的成分。在劳动人民当家作主的社会主义社会里，新的民歌反映劳动人民翻身后的欢乐情绪，革命理想和生产斗争、阶级斗争的情景。

各个时代的民歌的共同特点是：表达劳动人民的思想、感情、意志、要求和愿望，具有强烈的现实性和战斗性，成为各民族文艺中的一个重要组成部分。民歌一般是口头创作，口头流传，并在流传过程中经过集体的加工。历史上比较有成就的诗人，大多受过民歌的哺育。民歌对于诗歌的发展，有很大的促进作用。我国解放后的新民歌，在毛主席革命文艺方针指引下，从内容到形式，都有极大的发展，是群众文艺的重要组成部分。其创作、加工和流行方式，也和旧时代的民歌不同，是发展工农兵群众喜闻乐见的无产阶级社会主义新诗歌的重要基础。

## 歌 谣

民歌、民谣和儿歌、童谣的总称。民间文学中的一种。在中国古代，以合乐的为歌，不合乐而口头传唱的为谣，现代统称为歌谣。民谣是人民群众创作的，往往有鲜明的阶级感情，词句简练，大多押韵，风格朴素清新，是人民群众用以表达思想、促进生产和进行阶级斗争的武器。过去，大部分歌谣口头传诵，有一部分经过文人加工或删改，用文字记录下来，因此其中杂有表现统治阶级的反动、落后思想的作品。

## 曲 艺

各种说唱艺术形式的通称。包括大鼓、相声、快板、评话、弹词、琴书等。基本特点是由极少数的演员（少则一二人，多则六七人），用极简单的工具，如醒木、扇子等，或加以乐器伴奏，向群众说表或说唱；形式活泼，演出简便。一般以叙述为主，代言为辅；也有专门抒情的。是劳动人民创造的带有表演成分的口头文学，多数并同民间音乐相结合。世界上许多民族都有自己的说唱艺术。中国曲艺历史悠久，最早可溯源于汉代，唐宋以来，“说话”、“鼓子词”、“诸宫调”等曲艺形式十分流行，明清两代更出现了许多新的曲种。据1958年统计，全国各民族、各地区共有三百多种曲艺，足见其丰富多彩。

解放前，曲艺受到统治阶级的鄙视和迫害，大都衰落消亡。解放后，在毛主席“百花齐放，推陈出新”方针的指导下，普遍得到扶植、改革和发展，革命的曲艺工作者，积极编演反映社会主义时代的新人、新事、新风尚的好作品。无产阶级文化大革命以来，在批判刘少奇一类骗子的修正主义文艺路线后，曲艺和曲艺队伍得到新的发展，及时反映工农兵的斗争生活，宣传毛主席的无产阶级革命路线，大力普及革命样板戏，已成为文艺战线上一支不可缺少的“轻骑队”。

## 第九部分

其 他

1911

1912

1

2

3

4

## 科学教育影片

简称“科教片”。它是编剧和导演，根据自己的世界观，用形象化的手段，解释自然和社会现象，对各种科学技术知识作通俗的说明，向观众进行科学教育的影片。无产阶级的科学教育影片，是形象地用辩证唯物论和历史唯物论阐述自然现象和社会现象，介绍先进的科学技术和生产经验，帮助人们正确认识阶级斗争、生产斗争和科学实验三大革命运动中的客观规律，更好地进行改造自然和改造社会的斗争。列宁曾把科教片看做苏维埃电影生产的三种形式之一，要求影院平行地放映三种影片（即艺术片、新闻纪录片、科教片）。他非常重视运用电影来普及知识，要求把一些先进的生产技术摄成电影给党员和群众看，“更广泛地更有系统地利用电影进行生产宣传。”帝国主义和社会帝国主义的科教片，是散布唯心主义世界观、宣传资产阶级物质文明、对殖民地半殖民地人民进行奴化教育的反动工具。

我们的科教片，必须坚持为工农兵服务、为三大革命运动服务的方针，正确处理政治、科学、艺术三者之间的关系，把政治与科学、科学与艺术辩证地统一起来，既要正确阐明自然和社会的发展规律，又要表现人民群众创造世界历史的伟大作用，也要注意科教片本身的特点。

过去，刘少奇一类骗子，利用科教影片宣扬资产阶级唯心主义的天才史观，否定劳动人民是改造自然和改造社会的

伟大动力；鼓吹什么“纯科学”、“纯技术”和所谓“雅俗共赏，老少咸宜”的猎奇和趣味，抹煞无产阶级和资产阶级之间的界限，等等。他们力图把科教影片引上资产阶级艺术的邪路，为复辟资本主义效劳。

## 斯坦尼斯拉夫斯基“体系”

斯坦尼斯拉夫斯基（以下简称斯坦尼），是俄国一个资产阶级反动戏剧艺术“权威”。斯坦尼斯拉夫斯基“体系”，就是他炮制的一整套戏剧表演艺术理论。这个“体系”的核心用斯坦尼自己的话来说，就是“自我”。围绕这个核心，他鼓吹：“演员不论演什么角色，他总应该从自我出发”；演员的“最高任务”就是从扮演的人物中“找到和本人的心灵一脉相通”的“种子”；艺术创作的“规律”是“通过有意识的心理技术达到有机天性的下意识的创作”，等等。

这个“体系”是彻头彻尾的主观唯心主义的资产阶级反动戏剧理论。斯坦尼鼓吹“从自我出发”，就是坚持资产阶级个人主义的反动立场，用资产阶级、小资产阶级的思想感情去丑化和歪曲工农兵的精神面貌，反对文艺为工农兵服务。斯坦尼鼓吹的“种子论”，就是资产阶级的人性论，主张“扮演好人，要找他坏的地方，扮演坏人，要找他好的地方”，企图用剥削阶级腐朽、丑恶的灵魂来掩盖工农兵的光辉形象，大反无产阶级的阶级论。斯坦尼宣扬的“下意



识”的创作活动，就是胡诌人的活动是属于动物生理上的本能表现，反对文艺工作者用马列主义指导自己的创作，抗拒思想改造。

毛主席教导我们：“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。”文艺工作者必须从工农兵的革命利益和需要出发，而不能从“个人”或小集团的私利出发，不能鼓吹一切应该从抽象的、超阶级的“爱”出发，不能把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来创作，而要学习马克思列宁主义和学习社会，深入生活、改造思想。显然，斯坦尼“体系”是对马列主义文艺思想的一个反动，是适应资产阶级的政治需要而产生的，是为沙皇反动政府绞杀无产阶级革命制造反动舆论。在我国，从三十年代开始，周扬一伙大肆贩卖斯坦尼“体系”，也完全是为了对抗毛主席的革命文艺路线，作为他们篡权复辟的一个罪恶工具。

## 裴多菲俱乐部

匈牙利一反革命组织。1956年4月在纳吉反革命集团指使下成立。它假借匈牙利爱国诗人裴多菲的名义，以举办各种学术讨论为幌子，进行反党、反人民、反社会主义的活动。1956年10月匈牙利反革命叛乱期间，成为反革命据点之一。叛乱平息后被解散。

## 蒙 太 奇

法语音译。原义为构成、装配。用在电影方面，有剪辑和组合的意思。在影片创作中，将一部影片所要表现的内容，分成许多镜头（画面），分别拍摄完成后，再按原定创作构思，把这许多不同的镜头（画面）有机地组织起来，使之产生连贯、对比、联想、衬托、悬念等作用，从而构成一部既能完整地反映生活、表达主题思想，又能为广大观众所理解的影片。这种表现方法，称为蒙太奇。它不限于画面与画面之间的组合关系，也包括画面、音响和色彩等相互间的组合关系。

## 特 写 镜 头

电影摄影机与被摄对象在极近距离内所摄取的一种画面叫特写镜头。特写镜头将拍摄对象放大，如人象的面部，人体的一个局部，一件物品或物品的一个细部，以造成强烈和清晰的视觉形象，借以突出人物的思想境界，感情变化和性格特征等。

## 淡 入 淡 出

也叫“渐显渐隐”。电影中表示时间转换的方法之一。“淡入”是一个画面从完全黑暗到逐渐显露，以至完全清晰的过程，表示剧情的一个段落的开始。“淡出”与此相反，是一个画面从完全清晰到逐渐转暗，以至完全隐没的过程，表示剧情的一个段落的结束。运用这种方法，可使观众产生完整的段落感，相似于舞台演出上的开幕与闭幕。

## 化 出 化 入

也叫“溶出溶入”。电影中表示时间和空间转换的方法之一。在一个画面逐渐隐去（化出）的同时，另一画面逐渐显露出来（化入）。运用这一方法，可使一种戏剧情境徐徐过渡到另一种戏剧情境，造成前后互相联系的感觉，或省略两者之间无须表现的过程。

## 画 外 音

凡影片中来自画面以外的声音，即不是由画面中的人或物体直接发出的声音，都称为画外音。

## 舞 台 调 度

指导演对戏剧场景中演员活动的安排，例如上场、下场、起、坐、离、靠、走前、退后等。导演根据戏剧的规定情景，角色的心理活动，安排演员的动作，并控制其分寸、幅度和节奏，协调演员与对手和景物间的位置，借以揭示人物的思想境界、感情变化和相互关系，从而在观众中造成预期的情绪效果。

### 暗 转

戏剧演出时，同场剧中用灯光变换剧中时间或地点的一种方法。即在演出段落之间关灯而不闭幕，以示时间间隔或抢景转换剧中地点，复明时继续演出。这种方法能紧密连接情节段落，使观众情绪和注意力不致涣散。它有突暗和渐暗之分。

《红灯记》“刑场斗争”一场开始时，地点是在日寇宪兵队监狱一角，暗转后，由监狱一角转到刑场一角。暗转时，灯光渐暗，在这短暂时间内，抢换另一时间、场地的布景，待灯光再亮，已是另外的时间和场地。又如《沙家浜》“转移”一场，当鬼子开始“扫荡”，指导员郭建光在转移之时布置完战斗任务以后，需要变更时间和场地，这时灯光转

暗，炮声、枪声渐近，远处火光起。灯光渐亮。阿庆嫂、赵阿祥扶老携幼，布置群众转移。日寇枪杀群众，群众愤怒地挺身反抗。灯光渐亮之后就已变换了上述的时间和场地。

## 画 面

绘画名称。指绘画作者选取生活的一个断面来表现主题时精心设计的构图。绘画作者在创作时必须选择那富于典型意义的人物和事件，然后把它集中在一瞬间的行动和关系中，而这一切又必须在只有二度空间（指长度和宽度）的平面上表现出来。因此如何突出主要人物的主要动作，安排主要人物与次要人物的关系、人与景的关系等等，是需要作者深入构思，精心设计的。为了能收到更好的艺术效果，作者还须考虑一幅画在内容需要的前提下，线条、色调、光影、比例、层次、平衡、重心等的处理是否符合艺术要求。但绝不能把画面只看作线条、色调、光影、比例……等技术性的东西。

画面一词，有时也用在电影、摄影等艺术作品的分析中。

## 诗 学

古希腊哲学家亚里斯多德（公元前384——322）

所著的系统阐明文艺基本问题的著作，是最早的一部文艺理论著作。后来欧洲历史上相沿成习，将一切阐述文艺理论的著作统称为诗学。现代各国专称研究诗歌原理的著作作为诗学，以区别于一般阐述文艺理论的著作。

## 美 学

哲学的一个部门。主要探讨艺术对现实的关系，审美活动的规律性，以及美的本质等。古代的哲学家和文艺理论家在他们的著作中（如中国先秦的《礼记·乐记》、南北朝刘勰的《文心雕龙》，古希腊亚里斯多德的《诗学》等），早已研究了若干重要的美学问题。但正式试图建立美学这一学科，始于德国的鲍姆加登。他在1750年出版《美学》一书，认为美学是研究人的感性认识的科学，感性认识的完满就是美。这是一种唯心主义的理论。1790年，康德出版《判断力批判》一书，比较系统地探讨了人类审美意识的各种特点。1838年，黑格尔的《美学讲演录》三卷出齐，全面地联系人类艺术发展的历史，建立了完整的资产阶级唯心主义的美学体系。狄德罗、莱辛和车尔尼雪夫斯基等唯物主义者，曾为反对唯心主义的美学作过不断的斗争。其中车尔尼雪夫斯基的《生活与美学》一书，提出了“美是生活”的命题，强调艺术对现实的依赖关系，但也仍然具有机械唯物主义的局限性，不懂得艺术源于生活又高于生活。不仅如此，还表现出人本主义的思想。只有在马克思主义产生

以后，有了辩证唯物主义和历史唯物主义的哲学基础，才有可能彻底破除唯心主义的美学，建立真正科学的美学体系。

## 组 诗

用一组（几首或十几首）诗来表现一个题材的诗歌形式。每首诗自具独立性，彼此之间没有明显的连续关系，但又共同成为某一主题的组成部成。如李瑛的《红花满山》和《我们时代的巨流》（《解放军文艺》1972年第5、9期）。

《红花满山》，由《山鹰》、《风雨夜巡》、《邻居》、《风雪夜》、《赠勘探队员》、《木筏天上来》、《告别深山》等七首短诗组成。题材，是写工人、解放军战士建设边疆和保卫边疆的战斗生活；主题，是热情赞颂工人、解放军战士在战斗生活中表现出来的豪情壮志和“一不怕苦、二不怕死”的彻底革命精神。在总的题材和主题下，每首诗又各有具体的题材和主题，可独立成篇。

组诗的作用，是便于比较全面地反映某一方面的社会生活，较充分地抒发作者的思想感情。在某种程度和意义上，组诗可以收到长篇抒情诗或短篇叙事诗的效果。

### 三 部 曲

源出于古代希腊，指情节连贯的三部悲剧，又称“三联剧”。如埃斯库罗斯的《普罗米修斯三部曲》，就是由《被缚的普罗米修斯》、《被释放的普罗米修斯》和《带火的普罗米修斯》三部连贯性的悲剧组成的。现在泛指三部内容各自独立而又互相连贯的文学作品，如高尔基的自传体小说《童年》、《在人间》、《我的大学》。