

毛主席语录

我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。

要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。

希望有更多好作品出世。

前 言

经过无产阶级文化大革命，在毛主席革命路线的光辉照耀下，在批林整风和批林批孔运动的推动下，一个以革命样板戏为榜样的群众性的社会主义文艺创作运动正在蓬勃发展。广大工农兵、革命干部和革命知识分子，以饱满的政治热情，创作出一大批作品，歌颂党、歌颂毛主席、歌颂毛主席的革命路线和社会主义新生事物，积极反映三大革命运动努力塑造无产阶级英雄形象，为巩固无产阶级专政，英勇地驰骋在文艺革命的战场上。他们为革命而创作的精神深深地教育和鼓舞着我们。

《文学创作常识》一书就是在文艺创作的大好形势下，为适应工农兵作者、革命知识青年和中小学教师的需要而编写的。

这本书的前五部分，着重谈了关于社会主义文艺创作的几个根本性的问题；其余的十一部分，简要地介绍了各种常用的文学样式。在编写过程中，我们始终得到我院党组织、陕西人民出版社和有关同志的大力支持与热情帮助。初稿写成后，曾作为我院文艺思想课和文学课教材的一部分，先后在美术系、师范系工农兵学员中进行了试讲。修改时，我们采纳了工农兵学员及校内外许

多同志提出的不少宝贵意见，参考了无产阶级文化大革命以来出版和发表的有关研究文艺创作的著作和文章。在此谨表示衷心的感谢。

由于我们阶级斗争、路线斗争觉悟和马列主义水平不高，对于毛主席革命文艺思想理解不深，其中的缺点和错误在所难免。恳切希望读者批评指正。

张定亚 茹桂

一九七四年十月一日于陕西省艺术学院

目 录

前 言

为革命而写作，为巩固无产阶级专政 而战斗·····	(1)
学习马列主义、毛泽东思想，深入工农兵 的火热斗争生活·····	(10)
坚持党的基本路线，努力写好阶级斗争·····	(22)
认真学习革命样板戏的创作原则和创作经验， 努力塑造无产阶级的英雄典型·····	(38)
坚持政治与艺术的统一，不断提高 创作质量·····	(55)
短篇小说·····	(66)
诗 歌·····	(93)
小 戏·····	(121)
散 文·····	(142)
革命故事·····	(153)
鼓词、曲词·····	(164)
快书、快板、数来宝、快板书·····	(184)
相 声·····	(211)
歌 词·····	(234)
连环画脚本·····	(248)
儿童文学·····	(262)

为革命而写作， 为巩固无产阶级专政而战斗

“无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面的专政。”这是伟大领袖毛主席向我们革命文艺工作者提出的光荣的战斗任务。无产阶级文化大革命，摧毁了刘少奇、周扬及林彪一类政治骗子所推行的反革命修正主义文艺黑线，为社会主义文艺创作开辟了无限美好的前景。以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，在实践无产阶级文艺方向上取得了辉煌的战果。工农兵英雄形象屹立在社会主义文艺舞台上，把被剥削阶级颠倒了的历史重新颠倒了过来。一支以工农兵为主体的无产阶级文艺队伍正在斗争中成长和壮大。他们所表现出来的饱满的政治热情，高昂的斗志，以及气势磅礴、摧枯拉朽的彻底革命精神，给社会主义文艺带来了一股清新的朝气。在革命样板戏的带动和鼓舞下，群众性的社会主义文艺创作正沿着毛主席所指引的**“文艺为工农兵服务”**的方向蓬勃向前发展。反映社会主义伟大时代工农兵斗争生活的优秀作品，如雨后春笋，不断涌现。社会主义文艺园地呈现出一派百花齐放、万紫千红的繁荣景象。

当前正在深入开展的批林批孔运动，是上层建筑领域里马克思主义战胜修正主义、无产阶级战胜资产阶级的政治斗争和思想斗争。这场斗争对于巩固无产阶级专政、防止资本主义复辟具有重大的现实意义和深远的历史意义，它必将有力地推动文艺革命的进一步发展。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中深刻指出：“**为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。**”为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务，为无产阶级政治服务，是无产阶级文艺的根本方向。要继续搞好文艺革命，就必须首先搞好思想革命，认真解决“**为什么人**”的问题。看方向，看路线，从思想上明确为谁服务，为谁创作。如果“**这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决。**”

在为什么人这个根本的问题上，历来存在着两个阶级、两条路线的殊死搏斗。两千多年前，孔老二为了实现其“兴灭国，继绝世，举逸民”的复辟奴隶制的反动政治目的，提出了“移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼”、“依于仁，游于艺”、“兴于诗，立于礼，成于乐”等反动文艺主张，竭力利用文艺为挽救行将崩溃的奴隶制度而大造反革命舆论，妄图推行他以“仁”为中心的所谓“礼治”。叛徒、卖国贼林彪为了在中国复辟资本主义，也和历代的反动派一样，继承了孔老二的衣钵，把“克己复礼”作为他“悠悠万事”中“唯此为大”的大事；效法孔老二利用文艺搞反革命复

辟的伎俩，鼓吹什么“笔杆子、枪杆子，夺取政权就靠这两杆子”，叫嚷要“掌握舆论工具，展开政治攻势”，先“把思想搞乱”，向无产阶级发动猖狂进攻。与此同时，他纠集一伙死党，通过出册子、编剧本、写条幅、吟诗、制歌等手法，恶毒攻击党和社会主义制度，肆意歪曲篡改党的历史，美化自己，为其反革命复辟的罪恶阴谋服务。这些历史和现实的阶级斗争充分证明：在阶级社会里，文学艺术总是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的，是各阶级用来进行政治斗争的工具。在社会主义社会这个相当长的历史阶段中，还存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争，存在着社会主义同资本主义两条道路的斗争，存在着资本主义复辟的危险性。这种斗争必然要在文艺战线上反映出来。无产阶级要利用文艺来巩固无产阶级专政，推动社会主义革命和建设，为实现共产主义的远大理想而斗争；资产阶级则企图利用文艺阵地，作为腐蚀群众、复辟资本主义的温床。因此，我们必须清醒地看到无产阶级与资产阶级在意识形态方面斗争的长期性和复杂性，把文艺创作提到捍卫、执行毛主席的无产阶级革命路线的高度来认识，正确解决为谁服务这个文艺创作的根本问题。

毛主席指出：“**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。**”明确地规定了文艺为工农兵服务的正确方向，从根本上划清了无产阶级文艺和一切剥削阶级文艺的界

限。文艺的工农兵方向，是毛主席革命文艺路线的核心。坚持不坚持工农兵方向，是关系到执行那一个阶级的文艺路线，为那一个阶级服务的根本原则问题。围绕着这个根本原则问题的斗争，贯穿于整个文艺运动的始终，也贯穿于整个文艺创作的过程。刘少奇、林彪一伙对文艺为工农兵服务的方向怕得要死，恨得要命，疯狂地进行攻击和破坏。他们一方面竭力鼓吹所谓“全民文艺”、“娱乐文艺”、“养人文艺”和“咖啡文学”；一方面又宣扬“方向问题解决了”、“关键还是抓创作”。公然抽掉社会主义文学艺术的阶级性和战斗性，抹杀阶级斗争的客观现实，把方向和创作对立起来，割裂开来。要我们只埋头搞创作，不要过问方向，以此对抗毛主席关于政治统帅业务的教导。其目的，就是妄图扭转无产阶级文艺方向，推行一条为其反动政治路线服务的修正主义文艺路线，使社会主义文艺蜕变为他们颠覆无产阶级专政、复辟资本主义的工具。

方向问题，实质上就是路线问题。文艺方向和创作实践是辩证的统一。方向指导创作，并决定着创作的性质；创作体现方向，并受创作思想的制约。两者不可分割。但在任何时候，方向都是矛盾的主要方面，起着统帅创作的决定作用。因此，我们要充分认识文艺领域里方向路线问题斗争的长期性和复杂性，永远保持高度的革命警惕，不断地在创作实践中认真解决方向路线问题。

列宁在《党的组织与党的文学》中指出，“文学应当成为党的文学”，并且强调：“对于社会主义无产阶级，文学事业不能是个人或集团的赚钱工具，而且根本不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。”把文艺创作当作党和人民的事业，还是当作猎取个人名利的手段，是两种世界观在文艺领域里斗争的一个焦点。经过无产阶级文化大革命的战斗洗礼和批林批孔斗争，广大工农兵作者斩断了资产阶级名利绳索的羁绊，一心一意地为革命驰骋在社会主义文艺阵地上。这是我们社会主义文艺事业兴旺发达的重要标志。我们应当继续发扬这种革命精神，更加自觉地为革命而写作，主动争取党的领导，紧密配合党在各个时期的政治斗争和中心工作，为巩固无产阶级专政而努力作战。

同时，我们也应当充分认识到，只要阶级斗争存在，只要复辟与反复辟的斗争存在，腐蚀与反腐蚀的斗争就不会结束。刘少奇、周扬及林彪一伙，曾经竭力宣扬“一本书主义”、“状元文艺”，胡说什么只要“有了作品，就谁也打不倒”。他们还以“三名”、“三高”为诱饵，腐蚀、瓦解革命的文艺队伍，诱骗文艺工作者把写作当成沽名钓誉的手段，当成向党和人民讨价还价的资本。在这条文艺黑线的腐蚀下，一些意志薄弱者很快地向修正主义精神贵族的泥坑滑去。不是有个曾经被周扬一伙捧为“神童”、“才子”的青年作者，打出“为三万元人民币而奋斗”的旗号，最后终于堕落

为右派分子了吗?! 这样的前车之鉴，我们应当记取。如果不努力提高改造世界观的自觉性，不彻底破除资产阶级法权观念，而是追名逐利，自我吹嘘，就必然和工农兵的观点不同，立场不同，感情不同。甚至会蜕化变质，被革命的滚滚洪流所淘汰。

因此，坚持文艺为工农兵服务的方向，必须“防微杜渐”，不断提高路线斗争觉悟。少数业余作者，以为自己根正苗红，本身就是工农兵，写作目的自然是明确的，只要拿起笔写就行了，改造思想似乎没有多大必要。这是很危险的。这种缺乏阶级斗争观念的错误思想，必然会给资产阶级思想的侵蚀以可乘之机。必然会在潜移默化之中背离毛主席的革命路线，滋长资产阶级的名利思想。有一位工人业余作者说得好：“要是抱着资产阶级名利观点写作，就会慢慢变成瞎子，看不见周围的新人新事，也写不出好文章，还可能犯政治错误，危害革命事业。”另一位解放军战士作者在谈到自己的亲身体会时，作过一个令人深思的比喻：“打比方说，自己的两只眼睛，其中的一只，常常注意着自己的名字。象打靶一样，两只眼睛盯着两个目标，自然就打不准。心里想出名，就要想歪点子让人家喝采，这是非坏事不可的。”我们应该向这些同志学习，拒腐蚀，永不沾，沿着毛主席的革命文艺路线不断前进。马克思为了全世界无产阶级的彻底解放，艰苦奋斗了几十年写成《资本论》，为此损坏了健康，鲁迅为了中国革命事业的胜

利，夜以继日地挥笔奋战，把别人喝咖啡的时间都用于写作。他们出于公心的战斗的一生，为我们树立了光辉的榜样。

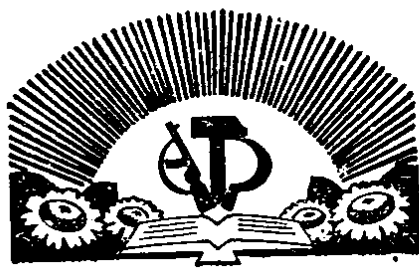
为工农兵而写作，还要时刻保持谦虚谨慎的态度，不断地反骄破满，坚持业余的原则。如果取得一点成绩就忘乎所以，被庸俗的捧场声搞得两眼向上、翘起尾巴，就会脱离群众，走下坡路。今天，我们之所以能拿起笔来，登上文艺舞台，占领文艺阵地，是因为我们的社会主义制度无比优越，有党的领导和毛主席的革命文艺路线的指引。一个作品的成功，首先在于广大工农兵群众创造了英雄业绩，为我们提供了丰富的创作素材；另外，还在于党的关怀、培养和群众的支持帮助。我们个人的努力，只是诸条件中的一个因素。一位把自己的创作比做“千人糕”的作者说得好：“真正的作者不是我，而是广大的工农兵群众。是他们在波澜壮阔的三大革命运动中每时每刻都在创作威武雄壮的作品。我记录下来的，只是这部伟大作品的一页。”所以，我们应该有自知之明，永远把自己当作群众的一员，争取为党和人民多做贡献。决不能写出一点作品，就企图脱离党的领导和群众的斗争生活，脱离本职工作，去追求什么“专业化”、“自由化”。实践证明，业余作者如果一旦离开自己赖以生长的“土壤”，就会很快衰萎，成为“一碟子绿豆芽”。我们更不能在有了一点成绩时，把功劳记在自己的帐上，自以为是，目空一切。要知道，

“如果把自己看作群众的主人，看作高踞于‘下等人’头上的贵族，那末，不管他们有多大的才能，也是群众所不需要的，他们的工作是没有前途的。”我们要以甘当老黄牛的态度，全心全意地为工农兵服务。任何时候都不脱离三大革命斗争实际，不脱离广大的工农兵群众，永远把自己置于党的领导之下，置于群众的监督之中。象户县农民业余美术作者那样，“身为工农画工农，还要恭恭敬敬学工农。”立足基层，坚持业余，始终保持劳动人民的本色。认真搞好基层宣传工作，既作抓革命、促生产的闯将，又当文艺战线上的尖兵。

鲁迅说过：“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真正的新文艺的。”并谆谆告诫青年作者要：“一、坚忍，二、认真，三、韧长。”要求青年作者发扬革命的闯劲和锲而不舍的韧性战斗精神。这些，对于我们坚持文艺为工农兵服务的方向，有着重要的现实意义。

革命样板戏之所以成为无产阶级革命文艺的光辉样板，正是由于在毛主席革命路线指引下，革命文艺战士冲锋陷阵，披荆斩棘，以顽强的革命毅力粉碎了资产阶级代表人物的各种阻挠和破坏，进行艰苦奋斗的结果。我们要学习革命样板戏创作的这种敢于斗争，勇于实践，坚韧不拔，知难而进的革命大无畏精神，鼓足干劲，大胆创作。这是阶级斗争和路线斗争的需要，是历史赋予我们的光荣的战斗任务。

我们正处在一个伟大的时代，正在做着前人没有做过的极其光荣而艰巨的事业。我们的革命，是一次最后消灭剥削阶级、剥削制度、从根本上消除一切剥削阶级毒害人民群众的意识形态的革命。要用文艺反映出这一伟大的斗争，需要付出艰苦的劳动，需要克服许多困难，甚至会遇到挫折和失败。决不会轻轻松松，一帆风顺。面对这种严峻的考验，我们要经常不断地同自己头脑中的非无产阶级思想作斗争，同资产阶级个人主义的“保身哲学”作斗争。彻底清除“文化工作危险论”的影响，敢于革命，勇于创新。永远坚持文艺为工农兵服务的方向，踏踏实实地为工农兵而创作，为巩固无产阶级专政而战斗。



学习马列主义、毛泽东思想， 深入工农兵的火热斗争生活

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：“马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。”号召我们“一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中”，把立足点移过来，“移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。”无产阶级文化大革命以来，毛主席又向我们发出了“认真看书学习，弄通马克思主义”等伟大号召。毛主席这一系列光辉指示，是我们坚持文艺的党性原则，贯彻文艺的工农兵方向，创造真正的无产阶级新文艺的根本保证。是用马克思主义世界观改造文艺队伍的根本途径，也是建设无产阶级文艺队伍的战斗纲领。

马列主义、毛泽东思想，是无产阶级的科学的世界观，是观察社会的望远镜和显微镜，是指导我们思想的理论基础。我们革命的文艺工作者必须首先掌握它。因为社会主义文艺创作，是建立在马克思主义认识论的基础上的。文艺是客观事物在作者头脑中的反映的产物。作品的好坏，取决于作者的创作思想。而创作思想则是

一定的立场和世界观在创作上的具体体现。在充满着尖锐、复杂的阶级斗争的现实生活中，如何认识生活和反映生活，塑造什么样的艺术形象，用什么方法来塑造典型，其选择和采取，都是在作者的世界观和创作思想的指导下进行的。只有把马列主义弄通了，路线才能搞对头，才能透过现象看本质，正确地认识生活、反映生活。因此，毛主席反复强调了世界观对认识和反映客观世界的指导作用，指出：“**世界观的转变是一个根本的转变**”，告诫我们“**要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。**”革命样板戏的诞生，正是革命文艺工作者努力学习马克思主义，贯彻执行毛主席革命文艺路线的结果。它的创作实践，进一步证明了毛主席教导的无比英明和正确，充分说明了鲁迅曾经讲过的一条深刻道理：“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命人’，倘是的，则无论写的是什么事，用的是什么材料，即都是‘革命文学’。”而“翻着筋斗的小资产阶级，即使是在做革命文学家，写着革命文学的时候，也最容易将革命写歪；写歪了，反于革命有害”。上海纺织工人的一首歌谣唱得好：

什么藤结什么瓜，
什么树开什么花，
什么时代唱什么歌，
什么阶级说什么话。

不管你是否承认，一个作者的世界观，总是要自觉或不自觉地通过作品反映出来。阶级立场不同，世界观不同，对社会生活的观察和结论，也必然迥异。反映到文艺创作上，拥护什么，歌颂什么，暴露什么，也必然作出不同的回答。鲁迅的作品，特别是他后期的杂文，其所以能够高屋建瓴，明察秋毫，深刻有力，正是因为他能结合斗争实践，努力学习马克思列宁主义，掌握和运用唯物辩证法的思想武器。他认为马克思主义是引导革命胜利的最明快的哲学，是摧毁旧世界的火与剑，读马列的书，为的是要获得清晰的革命见解，学习一切有效的战术，以便为全人类的解放事业而做一名革命的小兵。因此，他一面严格地用马克思主义无情地“解剖自己”，“狙击”自己的灵魂；一面用于观察社会，解决阶级斗争中所遇到的各种问题，和公开的敌人以及钻进革命队伍里的“蛀虫”进行顽强的战斗。由于他坚持学以致用用的马列主义学风，在改造客观世界的同时改造主观世界，不断提高自己的阶级觉悟和理论水平，终于使他由早期的“进化论”者转变到后期的“阶级论”者，成了**“向着敌人冲锋陷阵的最正确、最勇敢、最坚决、最忠实、最热忱的空前的民族英雄”**，**“成了中国文化革命的伟人。”**无产阶级文化大革命以前的十七年间，文艺界其所以被一条与毛泽东思想相对立的反革命修正主义文艺黑线专了我们的政，使我们在文化艺术领域中贯彻毛主席的革命路线受到严重干扰和阻碍，其根本原因

就是因为刘少奇及周扬等“四条汉子”利用它们所窃取的一部分权力，反对毛主席的革命文艺路线，反对文艺工作者学习马列主义、毛泽东思想和学习社会，反对按照无产阶级先锋队的面貌改造和建设文艺队伍。例如，他们曾经抛出所谓“离经叛道论”等反革命修正主义谬论，恶狠狠地叫嚷要离马列主义、毛泽东思想之“经”，叛革命战争之“道”。从根本上否定马列主义、毛泽东思想，否认阶级斗争，宣扬资产阶级的“人性论”，瓦解人民群众的革命斗志，抹杀革命战争与反革命战争的本质区别，明目张胆地鼓吹用资产阶级思想指导创作，妄图变无产阶级文艺为资产阶级文艺，以达到他们复辟资本主义的罪恶目的。我们有些同志，其所以对修正主义文艺黑线认识不清，抵制不力，少数人甚至作了俘虏，一个很重要的原因，也就是没有象鲁迅那样，刻苦地学习马列主义、毛泽东思想，不断改造世界观，提高阶级斗争、路线斗争觉悟，用马列主义的立场、观点、方法，去分析事物，研究问题，指导行动。无产阶级文化大革命，摧毁了资产阶级文艺黑线。广大业余和专业作者，在毛主席革命文艺路线指引下，以崭新的精神面貌，认真学习马列主义、毛泽东思想，在三大革命运动的火热斗争中用马克思主义的立场、观点、方法观察世界，观察社会，指导创作，开展了对孔孟之道的深入批判，不断肃清刘少奇、林彪一类骗子的反革命修正主义文艺路线的流毒。并通过斗争实践不断地擦亮眼睛，提高觉悟，

激发斗志，增长才干，向文艺革命的深度和广度进军，给社会主义文艺带来一派欣欣向荣的景象。但是，文艺战线上的两条路线斗争还要长期进行下去。革命的文艺工作者，要把学习马列主义和学习社会，逐步树立无产阶级世界观，作为自己终身的战斗任务，努力使自己能在纷纭复杂的阶级斗争中识别真假马克思主义；分清什么是香花，什么是毒草；什么是新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想，什么是旧的社会经济形态，旧的阶级力量，旧的人物和旧的思想；什么是毛主席的无产阶级革命路线和政策，什么是刘少奇、林彪一类骗子的反革命修正主义路线和政策。从而“**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。**”否则，就会脱离党的基本路线，搞错政治方向和文艺方向，这是非常危险的。

马克思列宁主义、毛泽东思想的本质是革命的、批判的，它的显著特点是它的阶级性和实践性。因此，只有和现实的阶级斗争、路线斗争紧密结合，和三大革命运动的实践紧密结合，和工农兵群众打成一片，才能真正学到“**在群众生活群众斗争里实际发生作用的活的马克思主义**”。同时，还必须把学习马列主义和学习社会同文艺创作实践结合起来，在斗争实践中学，在写作实践中学，用革命理论来指导我们认识生活，在不断认识生活中加深对革命理论的理解。这样，才能逐步按照无产阶级世界观、文艺观来“**改造自己和自己作品的面**

貌”，把文艺工作做得更好。

工农兵是社会实践的主体，工农兵的斗争生活，不仅是我們学习马列、改造世界观的重要阵地，而且是文艺创作的唯一源泉。是否深入工农兵的斗争生活，是唯物论的反映论与唯心论的先验论的根本分界。在这个问题上，斗争历来十分激烈。文艺工作者只有作为群众的一员，投身于工农兵的火热斗争生活，与工农兵群众同呼吸、共命运，爱其所爱、恨其所恨，才能理解群众的要求、愿望与呼声，把握时代的脉搏，坚持正确的方向，汲取丰富的创作素材。不如此，则将一事无成；不如此，文艺创作就会成为无源之水，无本之木。但是，长期以来，刘少奇、林彪一伙却公然对抗毛主席的革命文艺路线，贩卖唯心论的先验论，宣扬孔老二“上智下愚”、“生而知之”的“天才论”，鼓吹“文艺创作和其他工作不同，需要特殊的天才。”宣扬作家可以坐着汽车下乡，而且可以在上面吃饭睡觉；到各部门，各行业“都跑一跑”，“看”、“想”、“写”、“改”就行了。甚至胡说什么只要有了“如同电光石火，稍纵即逝”的所谓“灵感”，就可以“用聊天的方式”抓住“思想的闪光”，把“思想零件”“逐渐装配起来”，从而“综合”成为“好的作品”。这不仅颠倒了社会生活和文艺创作的关系，而且也否定了深入生活和改造世界观对文艺创作的决定作用，是同马克思主义的存在决定意识这一根本原则相对抗的。其根本目的，就是要阻挠工农兵占领文艺舞

台，反对文艺工作者深入三大革命运动的斗争生活和改造世界观，割断革命文艺工作者跟工农兵的血肉关系，堵塞社会主义文艺丰富的生活源泉，从而培养一批“三脱离”的精神贵族，成为他们“克己复礼”，颠覆无产阶级专政，复辟资本主义的反动社会基础。我们对此必须予以彻底的批判。鲁迅曾一针见血地指出：“天才们无论怎样说大话，归根结蒂，还是不能凭空创造”，“以为艺术是艺术家的‘灵感’的爆发，象鼻子发痒的人，只要打出喷嚏来就浑身舒服，一了百了的时候已经过去了”。无产阶级文化大革命以后，在革命样板戏的带动下，广大工农兵满怀革命激情，拿起战笔，反映自己的火热斗争生活，塑造无产阶级的英雄形象，创作出了大量的好作品，以实际行动有力地戳穿了刘少奇、林彪一类骗子的谎言。

在创作过程中，往往有这种情况，一些好的构思、好的情节，以至好的词句或精采的对话，有时会突然在作者的头脑中涌现出来。这种现象，在唯物主义者看来，是作者对自己在深入生活实践中长期所积累的丰富、生动的感性材料，经过分析思考，去伪存真，加以集中概括而形成的，是认识的深化和飞跃。这种看来似乎是偶然的現象，实际上是作者长期深入生活的必然结果，绝不是刘少奇、林彪一伙所谓的“灵感”“爆发”。短篇小说《朝霞》的作者，在《我是怎样写〈朝霞〉的》一文中，向我们介绍了他的创作过程：他是一个初学写

作的业余作者，本来没有想到要反映农场知识青年的战斗生活，也不懂得如何去反映它。一次，组织上为了培训医务人员，派他到农场去招收一批知识青年。此后，他才逐渐深入他们，了解他们，熟悉他们，热爱他们。他们叱咤风云、改天换地的革命精神深深地教育了他，特别是他们扎根农场干革命，坚持走与工农相结合的道路的高度路线觉悟，激励着他要用文艺的形式把他们反映出来。而他所听到的一位女青年的动人故事，更激发了他的创作激情。有一位扎根农场干革命并在那里入了团、入了党的女青年，一次在公共汽车上碰见了原来母校的一位老师。那位老师一见她便问：“你还在农村？怎么没有调上来？”车上的一些人也用一种怀疑的眼光打量着她。这位女青年豪迈地回答：“农场需要我们青年人！”这件事引起了作者的深思，他觉得这是两种思想、两种世界观的激烈斗争，自己有责任去反映立志扎根农场的知识青年。歌颂他们，赞扬他们，实际上就是歌颂毛主席的革命路线，就是发挥革命文艺的战斗作用，就是为无产阶级制造革命舆论。后来，在党组织的支持和鼓励下，在群众和出版社同志的帮助和启发下，使他鼓起了写作勇气，调动了他的生活积累，终于第一次拿起笔来，写出了这篇小说。这充分说明，革命实践出革命文艺，创作并不神秘，好的作品并不是什么“天才们”“灵感”的爆发，而是在社会三大革命运动的实践中，在毛主席革命文艺路线的指引下，依靠党的领导

和群众的智慧而创造出来的。

因此，革命的文艺工作者，“必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”才有可能使自己真正成为“群众的忠实的代言人”。然而，也有少数同志，由于受唯心论先验论的影响，对于深入生活的重要性仍然认识不足，思想上还存在着一些糊涂观念。个别青年作者，只凭间接听到的一些离奇的故事或只凭个人的一些想象，就着手写长篇小说，结果由于缺乏实际斗争生活而告失败。鲁迅曾经谆谆告诫青年作者：“写不出来的时候不要硬写”，又说，“作者写出创作来，对于其中的事情，虽不必亲历过，最好是经历过。”上述同志的政治热情和愿望是好的，但由于对生活是文学艺术的唯一源泉这个问题认识不足，“自己并不在这样的漩涡中”，而是“以意为之”地去“硬写”，结果只能象鲁迅所批评的那样：“绝不能真切、深刻，也就不成为艺术”。

还有的同志提出：“既然文艺创作不必受真人真事的局限，为什么一定要强调深入生活？”这是一种误解。文艺反映现实斗争生活，并不是机械的被动地再现，而是能动的革命的反映。“不受真人真事的局限”，并不等于离开生活任意虚构，或者象资产阶级作家那样

“从自我出发”，把创作当成“自我”表现。而是要求作者从工农兵出发，在深入生活的实践基础上，掌握大量的生活素材，研究众多的不同类型的英雄人物的性格，然后从生活的广度和深度上加以概括、提炼。所以，虚构和概括是以丰富的生活积累为前提的。只有源于生活，才能高于生活。“源”是基础，“高”是发展，高于生活是在源于生活基础上的飞跃。要在文艺创作上不受真人真事的局限，先要在生活积累上不受一人一事的局限。也就是说，必须在丰富的感性认识的基础上，经过去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里的改造制作过程，把握住生活的本质和主流，才能作到比现实生活更高，更强烈，更集中，更典型，更理想，更带普遍性。相反，如果生活积累太少，生活视野太窄，对工农兵英雄人物缺乏深刻的理解，就无法进行深刻的概括和提炼，就必然要受真人真事的局限。

有的同志虽然也承认深入生活的必要，但是却把深入生活仅仅看成捞取材料的手段。这是一种本末倒置的单纯业务观点。“人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏。”但是，“感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它。”一位革命曲艺工作者说得好：“下到农村，要当生活的主人，当贫下中农的知心人，深入生活的有心人。这样才能在生活中有所收获，在改造世界观上有所收获。”如果不把世界观的改造放在第一位，不用无产阶级世界

观、艺术观作指导，而是抱着单纯的业务观点向工农兵猎取材料，装璜自己的作品，就不可能认识新事物，就不可能理解和接受无产阶级的新思想、新品质，就把握不住生活的主流和本质。这种人，虽然身在生活的大海中，但“心”并不在生活中，没有和工农兵同甘共苦，心心相连。所以仍然没有真正的深入，而只是浮在生活的表面，自然也就不可能得到革命文艺作品所需要的“材料”。甚至会认丑为美，以伪为真，颠倒黑白，捞到一些歪曲生活的污水残渣。

另外，还有个别同志，认为自己是“土生土长”，本身就是工农兵的一员，整天在三大革命中“泡”着，生活问题已经解决了。说什么：“身在实践中，斗争打先锋，提笔就能写，怎会不成功！”这种想法也是不对的。工农兵业余作者生活在三大革命运动第一线，亲身参加改造客观现实的伟大斗争，为积累丰富的生活素材和进入创作过程，提供了最基本的条件。但如果我们以此为满足，以为只要置身于“宝山”之中，不经过辛勤的开掘，丰富、生动的创作“矿藏”就会自然获得，显然是不对的。马克思主义的反映论告诉我们，正确的认识来源于实践，并要在实践中发展、提高，同时受实践的检验。我们首先要参加火热的斗争生活，深刻地认识生活，然后才能提炼、概括生活，从而正确的反映生活。如果没有“认识”，就仍然没有“表现”的基础。这就要求我们长期地置身于三大革命斗争的实践中，了

解各种事情，各种人，尤其是要了解和熟悉三大革命斗争中涌现的工农兵先进分子。不仅要了解他们所创造的英雄业绩，而且要和他们的思想感情息息相通。象毛主席所教导我们的那样，把“**这个了解人熟悉人的工作**”作为我们“**第一位的工作**”。有了深厚的生活基础，特别是丰富的人物形象的积累，还要用马列主义、毛泽东思想的立场、观点、方法作指导，使我们的认识由感性阶段上升到理性阶段，达到由个别到整体，由现象到本质，由特殊到一般的飞跃。从而抓住生活的本质和规律，正确地选择和提炼生活素材，为创作作好准备。否则，就会身在“宝山”不识“宝”。这样提笔写作，不但不会成功，甚至会在文艺创作中离开无产阶级的方向。

根深才能叶茂。让我们在学习马列主义、学习社会、深入工农兵斗争生活的过程中，逐步树立无产阶级的世界观、文艺观，与一切剥削阶级的世界观、文艺观彻底决裂。以大无畏的革命精神，标社会主义之新，立无产阶级之异，创造出更多的好作品来。



坚持党的基本路线， 努力写好阶级斗争

伟大领袖毛主席总结了国际国内无产阶级专政的历史经验，为我党制定了一条在整个社会主义历史阶段的基本路线。明确指出：“社会主义社会是一个相当长的历史阶段。在社会主义这个历史阶段中，还存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争，存在着社会主义同资本主义两条道路的斗争，存在着资本主义复辟的危险性。要认识这种斗争的长期性和复杂性。要提高警惕。要进行社会主义教育。要正确理解和处理阶级矛盾和阶级斗争问题，正确区别和处理敌我矛盾和人民内部矛盾。不然的话，我们这样的社会主义国家，就会走向反面，就会变质，就会出现复辟。我们从现在起，必须年年讲，月月讲，天天讲，使我们对这个问题，有比较清醒的认识，有一条马克思列宁主义的路线。”这条基本路线，深刻地揭示了社会主义历史阶段阶级斗争的客观规律，指出了社会主义社会中的主要矛盾和解决矛盾的方法，规定了无产阶级专政下继续革命的战略任务，制定了正确区别和处理两类不同性质矛盾的总政策。这条基本路线，是照耀我们各项工作包括文艺工作的光芒万丈的灯塔。

坚持还是反对党在社会主义时期的基本路线，是当前两个阶级、两条路线斗争的实质。也是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的焦点。一切修正主义者，出于其复辟资本主义的反动本性，无不拚命地反对这条基本路线。刘少奇曾叫嚷：“阶级斗争已经基本结束”，“社会主义和资本主义谁战胜谁的问题已经基本解决了。”林彪也公开鼓吹：“社会主义在各方面基本战胜了资本主义。”胡说我国“已毫无修正主义了”。打着“歌颂”大好形势的幌子，公开宣扬什么资产阶级已经一下子打倒，牛鬼蛇神已经一网打尽，几千年的剥削阶级的思想已经一扫而光。等等。妄图以此麻痹革命人民的斗志，掩盖资产阶级对无产阶级的猖狂进攻，实现其“复礼”即复辟资本主义的罪恶目的。与此同时，他们在文艺领域里也声嘶力竭地鼓吹“阶级斗争熄灭论”的变种——“无冲突论”，提倡什么“无害文艺”、“娱乐性文艺”、“全民文艺”、“咖啡文艺”，妄图改变社会主义文艺的无产阶级性质，阉割革命文艺的斗争精神，使文艺这个无产阶级向资产阶级进攻的战斗武器，变成腐蚀革命的迷魂药、迷魂衣炮弹，为他们复辟资本主义制造反革命舆论。晋剧《三上桃峰》，就是一株为刘少奇翻案、鼓吹“无冲突论”的大毒草。剧中的老六和李永光上下勾结，合伙卖马骗人，挖社会主义墙脚。明明是二个阶级、两条路线的尖锐斗争，炮制者却在所谓“好人办坏事”、“本位主义思想”等幌子下，通过青兰一番

哀求式的人情感化，将严重的阶级斗争一笔勾销，挖空心思地捏造了一个“刀枪入库，马放南山”的“世外桃源”，“你好，我好，大家都好”的“君子国”。猖狂反对党在社会主义历史时期的基本路线，反对马克思主义关于阶级斗争和无产阶级专政的理论，反对毛主席关于在无产阶级专政下继续革命的伟大学说。

很清楚，刘少奇、林彪一伙鼓吹“无冲突论”，只不过是一种战略上的诡计。他们并不是主张文艺全都“无冲突”，而是要无产阶级文艺对资产阶级偃旗息鼓，罢兵休战。至于为反革命复辟效劳的文艺，他们不但主张要有“冲突”，而且冲突越厉害越好，恨不得把无产阶级专政一下子“冲”垮。林彪亲自填的黑词，他的死党所题的黑诗，以及他们一伙炮制的黑戏、黑书、黑文，都是蓄意篡改历史，为林彪实行反革命武装政变大造反革命舆论，向党和革命人民疯狂进攻的罪证。这些事实，充分暴露了林彪一伙利用文艺进行复辟的狼子野心和“无冲突论”的欺骗性和反动性。

刘少奇、林彪一伙所鼓吹的“无冲突论”，与孔老二宣扬的所谓“温柔敦厚”、“无邪”、“不淫”等反动诗教完全是一脉相承的。孔老二在奴隶奋起造反、奴隶制日渐崩溃的春秋末期，大肆鼓吹以“中庸之道”为哲学基础的诗教，目的全在于掩盖当时尖锐的阶级斗争，麻痹奴隶们的斗志，妄图复辟奴隶制。因此，批判“无冲突论”，必须和批林批孔紧密结合起来，从政治上揭

穿它的反动实质。只有把孔老二、林彪所鼓吹的“克己复礼”和“中庸之道”批深批透，才能把“无冲突论”批倒批臭。

以革命样板戏为标志的文艺革命，猛烈地冲击着资产阶级和一切剥削阶级的思想体系，有力地批判了反动的“无冲突论”。批林批孔运动以来，通过对“阶级斗争熄灭论”和“中庸之道”的群众性的批判，积极表现阶级斗争、路线斗争的革命文艺作品，正在不断涌现。但是，还应当看到，在文艺领域里，“无冲突论”的流毒并没有肃清。彻底清除它的影响，仍然是一项重要而迫切的战斗任务。

有的文艺作品，用“误会”和“巧合”来制造虚假的矛盾冲突。作品中出现的是“满台红，红一片”，“人人好，步步高”。只不过是出于偶然的误会而引起一阵争吵，一经解释，矛盾立即烟消云散，剧中人顿时握手言欢；有的作品，只罗列一些先进人物的先进事迹，只表现英雄人物与大自然界的斗争，而不表现英雄人物所从事的阶级斗争、路线斗争；有的作品，碰见矛盾绕道走，或者虽然写了矛盾冲突，却不敢激化矛盾和表现矛盾的转化；有的则把大好形势与阶级斗争对立起来，认为写了大好形势下的阶级斗争，就会歪曲现实，给社会主义制度抹黑。这是一种形而上学的观点。须知大好形势并不是从天上掉下来的，也不是从地上自然长出来的，而是革命人民在毛主席革命路线指引下，狠抓

阶级斗争、路线斗争，痛击阶级敌人猖狂进攻的结果。形势一片大好，斗争仍然激烈，这是客观现实生活本身的辩证法。正确反映大好形势下的阶级斗争，才能使人们认识到斗争后的胜利与胜利后的斗争。还有一种所谓“距离论”，胡说什么距离我们时代越远的东西越好写，越近的题材越难写，反对文艺表现社会主义时期的阶级斗争，尤其是表现无产阶级文化大革命。另有个别人，片面强调某种文艺形式的“特殊性”，排斥用该文艺形式表现阶级斗争和路线斗争。

上述种种，都是“无冲突论”在新形势下的具体表现。其实质，就是“阶级斗争熄灭论”。这些修正主义的病毒之所以会侵蚀我们的肌体，一条很重要的原因，就是我们队伍中某些人的世界观、文艺观还存在着这样那样的问题。因此，我们在批判“无冲突论”时，一定要同时批判“阶级斗争熄灭论”，一定要认真改造自己的世界观和文艺观，克服思想上的“文化工作危险论”。我们要把受腐蚀、受毒害的同志教育过来。我们要坚决打击一小撮阶级敌人的破坏活动。

鲁迅指出：“战斗正未有穷期，老谱将不断袭用”。只要有阶级斗争存在，就会有人在政治上鼓吹“阶级斗争熄灭论”，在创作上散布“无冲突论”。不要以为批判一、两次，它们就会绝迹。我们要做好长期斗争的思想准备，不管“阶级斗争熄灭论”、“无冲突论”在什么时候出现，变换什么颜色，披上什么画皮，都要及时识

破，坚决斗争。

社会主义的文学艺术，必须遵循党在社会主义历史阶段的基本路线，正确地、充分地表现我国革命各个历史时期阶级斗争的特点，深刻地揭示社会主义历史阶段阶级斗争的尖锐性和复杂性，正确处理好各种矛盾冲突。

正确表现阶级斗争，要认真解决思想认识问题。马列主义、毛泽东思想的核心，就是斗争哲学。毛主席亲自制定的党的基本路线，是社会主义革命、社会主义建设的灵魂。人类社会的发展，正是阶级斗争发展的结果。我们在政治上承认这一点，在文学艺术上就要大力反映、认真表现。写不写阶级斗争，关系到文艺的根本任务问题，关系到为哪个阶级服务，站在哪个路线上的问题。这对每一个专业和业余作者来说，都是一个严重的考验。我们要站在无产阶级立场上，从理论高度重视这个问题，大胆写矛盾冲突，积极表现阶级斗争。既不能等待观望，也不能绕弯回避。要真正把文艺当成武器，拿起笔来，歌颂共产党人的斗争哲学，正确地表现阶级斗争。揭露敌人，打击敌人，消灭敌人。

正确表现阶级斗争，要始终用党的基本路线指导创作实践，用阶级斗争的观点和阶级分析的方法观察社会，提炼生活，分析矛盾，概括矛盾。努力表现生活的本质，反映时代精神。要时刻警惕阶级敌人在这个问题上玩弄花招，搞政治麻痹、政治腐蚀、政治渗透。坚决

反对写所谓“高峰与更高峰的矛盾”、“先进与更先进的矛盾”等错误倾向，坚决批判所谓“对立面起点要高”、“不要写品质的差距，而要写思想的差距”等谬论。坚定不移地描写阶级斗争和路线斗争。否则，就会在生活的海洋里迷失创作方向，甚至滑入资产阶级、修正主义的泥坑。就不可能正确地反映在党的领导下，无产阶级战胜资产阶级、社会主义战胜资本主义、马克思主义战胜修正主义的伟大斗争。就不可能**“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。”**

正确表现阶级斗争，要掌握不同历史时期阶级斗争的规律和特点。阶级矛盾、阶级斗争在不同历史时期具有不同的特点。民主革命时期的主要矛盾，是中国共产党领导的无产阶级和广大劳动人民同帝国主义、封建主义、官僚资本主义及其政治代表国民党反动派的矛盾。斗争的主要形式是武装的革命反对武装的反革命。写民主革命时期的阶级斗争，就要显示出这个历史时期阶级斗争的时代特点：中国人民在毛主席革命路线指引下，用枪杆子改造旧世界，武装夺取政权。即使在作品中塑造的主要英雄人物是党的地下工作者，或者用一定的篇幅描写地下斗争，也不能孤立地表现地下斗争，而必须努力突出武装斗争的作用，正确地体现地下斗争是对武装斗争有力配合的伟大思想。

社会主义革命时期的主要矛盾是无产阶级同资产阶级的矛盾。在无产阶级专政的条件下，阶级敌人慑于无

产阶级专政的巨大威力，一般地说，不是一开始就亮出刀子、斧子，而是善于利用“合法”身份进行隐蔽活动，或者伪装积极，骗取信任，在党内寻找代理人，使人民内部矛盾和敌我矛盾交织在一起，进而窥视时机，以求一逞。只有当他们在无产阶级专政的铜墙铁壁上碰得头破血流，在革命人民穷追猛打下走投无路时，最后才不得不抛掉假面、孤注一掷，彻底完蛋。因此，我们在作品中描写阶级敌人的破坏活动时，不要一开始就表面化。因为暗藏的阶级敌人有个发展和暴露的过程，革命群众对他们也有个认识和斗争的过程。在描写阶级敌人的反革命活动时，要特别注意表现广大人民群众在英雄人物的带领下，保持高度的革命警惕，密切注视敌人动向，处处掌握斗争的主动权，因势利导，夺取斗争的胜利的过程。革命样板戏，无论是反映民主革命时期阶级斗争的《杜鹃山》、《红色娘子军》、《平原作战》、《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》；还是反映社会主义时期阶级斗争的《海港》、《龙江颂》，都鲜明地体现了不同历史时期阶级斗争的特点，是值得我们认真学习的。

正确表现阶级斗争，要敢于在作品中写矛盾的激化，同时还要正确地写矛盾的转化。要深刻地反映阶级斗争和路线斗争，首先要敢于写矛盾冲突，这是写好矛盾冲突的前提。与此同时，还要敢于写矛盾的激化。不敢激化矛盾，就会陷入“阶级斗争熄灭论”、“中庸之

道”、搞阶级调和一边去，连资产阶级也可以接受。有矛盾就有斗争，有斗争才有发展。通过矛盾的激化，旧事物才能消灭；通过矛盾的激化，新事物才能成长；通过矛盾的激化，才能塑造出光彩照人的英雄形象。革命样板戏《杜鹃山》有四对戏剧矛盾：柯湘与豪绅头子毒蛇胆的矛盾；柯湘与叛徒、内奸温其久的矛盾；柯湘与雷刚的非无产阶级思想的矛盾；柯湘与杜小山及自卫军战士的急躁情绪和自由散漫作风的矛盾。通过对这些矛盾的强化、激化，才推动了戏剧情节的发展，终于除掉了温其久，消灭了毒蛇胆，改造了雷刚的非无产阶级思想，纠正了杜小山及自卫军战士的急躁情绪和不良作风，使柯湘中流砥柱的英雄形象和反潮流的性格特征得到了深刻的体现。但是只激化矛盾还不够。毛主席教导我们说：“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。”写矛盾的激化，只是手段，还要善于写矛盾向有利于革命的转化，这才是写矛盾冲突的目的。分析作品，不仅要看其中的矛盾冲突是否激化，更重要的还要看怎样写矛盾的转化。社会主义文艺的任务，就是要形象地表现出正确一定战胜错误，光明一定战胜黑暗，无产阶级一定战胜资产阶级，社会主义一定战胜资本主义，马克思主义一定战胜修正主义，革命一定战胜反革命的历史规律。革命样板戏《杜鹃山》剧组在一篇总结经验的文章中指出：“疾风知劲草，烈

火见真金。矛盾斗争越是错综复杂、尖锐、激烈，越是表现英雄人物促使这些矛盾向有利于革命方面转化的英雄行为的好时机，英雄人物崇高的内心世界和驾驭风云的胆略才干，就越能得到充分的显示。”但是“组织了多方面的矛盾冲突而且很尖锐激烈，如果不以柯湘为中心并促使矛盾转化，那就造成主要英雄人物处于无能为力或反面人物满台转的局面，这也同样会歪曲英雄人物，歪曲主题，甚至走上‘揭露阴暗面’的修正主义道路。”这充分说明了激化矛盾的必要性和重要性。说明了矛盾的激化和转化，是事物发展的辩证法，是文艺创作把矛盾和斗争典型化的正确途径。

这里，我们要防止这样几种情况：其一是不敢激化矛盾；其二是写了矛盾双方的斗争，但激化不起来；其三是写了矛盾的激化，但不写转化；其四是矛盾转化简单、不合乎事物的发展规律。我们应当认真研究革命样板戏关于描写矛盾的激化和转化的经验，在创作实践中逐步加以解决。

正确表现阶级斗争，必须依据毛主席的无产阶级政策，在作品中严格区别两类不同性质的矛盾。矛盾的性质不同，处理的方针和方法也不同。如果处理不当，就会造成或认敌为友，犯右倾错误，或把某些人民内部矛盾当成敌我矛盾来处理，犯“左”倾错误的情况。

革命样板戏《海港》、《龙江颂》以及长篇小说《飞雪迎春》等关于正确处理两类不同性质的矛盾的经

验，值得我们认真学习。

对于胆敢进行现行破坏活动的阶级敌人，要严厉给予打击。方海珍对钱守维，江水英对黄国忠，都采取了针锋相对、步步进逼、穷追猛打的战斗姿态，不把他们揪出，决不罢休。体现了我党关于稳、准、狠以准为重点地打击敌人的一贯政策和策略。但在对敌斗争中也要把“规规矩矩，不乱说乱动”与“不规规矩矩，乱说乱动”的敌人区别开来，贯彻分化瓦解及给出路的政策。长篇小说《飞雪迎春》中，写清理阶级队伍开始后，暗藏的阶级敌人丁之勤为了转移目标，保护自己，要宋铁宝对连里那个“表现得还算老实的富农分子开展斗争。”宋铁宝坚决主张按照这个富农分子的表现，贯彻党的“给出路”的政策，结果分化了敌人，孤立了真正与人民为敌到底的死硬分子。

对于人民内部矛盾的描写和处理，既要掌握好思想冲突的分寸和对立面人物的基调，又要揭示路线、世界观冲突的不可调合性。要敢于充分展开矛盾，并通过斗争来解决矛盾，突出英雄人物的主导作用。《龙江颂》中，江水英和李志田之间两种世界观、两条路线的斗争是不可调合的，但它又属于人民内部矛盾的性质。因此江水英对李志田既不是采取排斥打击的态度，也不是采取姑息迁就的态度。而是一方面向李志田开展积极的思想斗争，帮助他提高阶级斗争、路线斗争觉悟；一方面又出主意，想办法，同他一起解决工作中的实际问题。

终于使掉了队的战友赶了上来。《海港》中，赵震山、韩小强的错误思想，虽然都给实行国际主义义务造成阻力，但他们又都是方海珍的阶级弟兄。他们的错误思想，都是认识问题而不是政治立场问题。基调定准以后，就把矛盾充分展开，韩小强错误思想暴露的越充分，方海珍的思想教育工作也就越得力。通过方海珍与他们的尖锐思想交锋，使他们悔悟过来，这样显示出了方海珍的崇高思想境界，也充分体现了党的政策的威力。

正确表现阶级斗争，要密切注意阶级斗争新动向，在正确路线的指引下，发扬敢于“打头阵”的精神，积极反映现实的阶级斗争。即使写历史题材，也要切实为现实斗争服务。写过去的斗争，是为了眼前和未来的斗争；写过去的战争，是为了现在和未来的战争。不能为写过去而写过去。《杜鹃山》、《红灯记》、《智取威虎山》、《平原作战》等革命样板戏，表现的都是民主革命时期的题材，但是由于它们正确地解决了为现实斗争服务的问题，因此让人看后觉得亲切、新颖、具有鲜明的时代特点和极其深刻的教育意义。

当前，正确反映无产阶级文化大革命，热情歌颂无产阶级文化大革命中涌现出来的新生事物和英雄人物，是摆在广大业余和专业作者面前的一项光荣而艰巨的战斗任务。愿不愿写，敢不敢写，是个感情问题，态度问题，立场问题。我们要清除“距离论”的影响，努力反映无产阶级文化大革命的光辉历程，反映这场大革命中

前进与倒退，复辟与反复辟，革命与反革命的斗争。

毛主席指出：“无产阶级文化大革命，实质上是在社会主义条件下，无产阶级反对资产阶级和一切剥削阶级的政治大革命，是中国共产党及其领导下的广大革命人民群众和国民党反动派长期斗争的继续，是无产阶级和资产阶级阶级斗争的继续。”广大工农兵是这场政治大革命的主力军，一大批本来不出名的革命青少年成了勇敢的闯将。他们紧跟毛主席、党中央的伟大战略部署，高举“对反动派造反有理”的大旗，坚决地向那些公开的、隐蔽的资产阶级代表人物展开了势不可挡的进攻，粉碎了以刘少奇、林彪为头子的两个资产阶级司令部，夺回了被他们篡夺了的那一部分权力，进一步巩固了无产阶级专政。推动了社会主义革命和社会主义建设的蓬勃发展。这是无产阶级文化大革命的主流和本质。这场革命在国际共产主义运动的历史上，是史无前例的。它触及了每个人的灵魂，触及到上层建筑各个领域。

“从来的群众运动都没有象这次发动得这么广泛，这么深入。”这场政治大革命的沸腾战斗生活，给我们提供了极其丰富的创作素材。我们要用文艺这个斗争的武器，保卫无产阶级文化大革命的胜利成果，宣传无产阶级文化大革命的必要性和及时性。要从塑造无产阶级英雄人物出发，歌颂无产阶级文化大革命给全国各条战线带来的翻天覆地的变化。在这方面，不少同志已经走在了前边。他们的创作实践和作品都说明，正确地反映无

产阶级文化大革命，用武之地非常广阔，最能体现时代特征。只有本质地理解了这场革命，才能真正的歌颂这场革命。长篇小说《飞雪迎春》，以无产阶级文化大革命清理阶级队伍这一重要阶段为历史背景，成功地塑造了具有高度路线觉悟，敢于斗争，善于斗争的青年工人宋铁宝的英雄形象。长篇小说《征途》，再现了无产阶级文化大革命的狂飙时代，成功地塑造了紧跟毛主席伟大战略部署，坚决走与工农兵相结合道路的红卫兵小将钟卫华的英雄形象。短篇小说《初春的早晨》，从一个侧面展现了无产阶级文化大革命“一月风暴”的宏伟场景，塑造了一个团结群众，把工人阶级队伍组织起来，粉碎反革命经济主义妖风的工人代表郭子坤的英雄形象。这些作品为文艺创作反映无产阶级文化大革命，进行了勇敢的尝试，积累了可贵的经验，值得我们学习和借鉴。

在反映无产阶级文化大革命这个问题上，我们要进一步肃清“文化工作危险论”的流毒和影响，克服“吃不准，看不透”等思想顾虑和怕犯错误的畏难情绪。要以马列主义、毛泽东思想为指针，多看、多想、多实践、多学习，努力熟悉我们应该熟悉的东西，深刻理解我们应该理解的东西。逐步由看不透到看得透，从吃不准到吃得准，决不要在斗争最需要的时候犹豫不决，甚至当逃兵。当然，表现无产阶级文化大革命的题材，目前还只是开始，经验比较少，这就更需要我们闯字当头，

开辟新路。是否犯错误，关键并不在于是否写无产阶级文化大革命，而在于作者的感情、态度和世界观。即使写历史题材，如果世界观有问题，也难免摔跤、犯错误。同是写无产阶级文化大革命，作者的世界观不同，就会出现两种截然不同的描写，得出两种截然不同的答案。上边提到的那些作品及其他许多好的或较好的作品，都从不同的角度揭示了无产阶级文化大革命的本质和主流。但也出现过极少数歪曲、丑化无产阶级文化大革命的毒草。众所周知，在小说《生命》中，我们看到的不是无产阶级革命派起来造反，夺一小撮走资本主义道路当权派的权；而是四清下台干部崔德利向广大贫下中农“造反”，向领导全村贫下中农学大寨，坚持走社会主义道路的党支部书记张春生“夺权”。阶级敌人的气焰极其嚣张，而贫下中农却处处被动。有这样一篇散文，也是否定无产阶级文化大革命的，它用“坏人斗好人”来歪曲无产阶级革命派对党内一小撮走资本主义道路的当权派的斗争，完全颠倒了文化大革命的历史，把它丑化为一场“坏人整好人”的灾难。难道这仅仅是“看不准、吃不透”吗？不！这是对无产阶级文化大革命的肆意诽谤，是阶级斗争的必然反映，是作者的资产阶级世界观的必然反映。广大革命的业余作者和专业作者，不要因为在大好形势下出个把毒草而大惊小怪，更不能从消极的方面总结教训，使自己畏缩不前。而应当化毒草为肥料，进一步增强我们积极表现阶级斗争和路线斗

争，正确反映无产阶级文化大革命，反映无产阶级与被推翻的剥削阶级以及新生的资产阶级分子的斗争，反映无产阶级反对资本主义倾向的斗争，反映在无产阶级专政下限制资产阶级法权、破除资产阶级法权观念的斗争的革命责任感，进一步加深我们对现实阶级斗争的认识和理解。勇敢地拿起笔来，投入战斗！



认真学习革命样板戏的 创作原则和创作经验， 努力塑造无产阶级的英雄典型

革命样板戏是实践毛主席革命文艺路线的典范，是无产阶级文化大革命的新生事物，是无产阶级文艺革命的伟大成果，是江青同志亲自培育出来的无产阶级的艺术明珠。革命样板戏是在两个阶级、两条路线的激烈搏斗中冲杀出来的。它的诞生和成长，标志着帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神统统被赶下台去，工农兵做了社会主义文艺舞台的主人。它把被颠倒了的历史重新颠倒了过来，实现了无产阶级在文艺领域里对资产阶级的全面专政。革命样板戏运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法，塑造了一大批光彩夺目的无产阶级英雄典型。积累了一整套具有鲜明的无产阶级党性原则的创作经验。它是党的宝贵财富，是无产阶级的宝贵财富。它得到了国内外革命人民的一致赞赏，使一切封、资、修的文艺相形见绌，黯然失色。

革命样板戏深刻地反映了半个世纪以来，中国无产阶级和广大人民群众，在毛主席和中国共产党领导下，

进行武装夺取政权和在无产阶级专政下继续革命的战斗历程，热情地歌颂了毛主席的无产阶级革命路线在中国革命各个历史时期所取得的伟大胜利，是中国革命的壮丽史诗和雄伟画卷。它深刻地体现了共产党的斗争哲学和“只有社会主义能够救中国”的真理。它是批判刘少奇所推行的反革命修正主义路线的锐利武器，也是批判林彪“克己复礼”的反动政治纲领和他所鼓吹的孔孟之道的锐利武器。围绕着对革命样板戏的态度而进行的斗争，是文艺战线上阶级斗争的焦点。一切企图复辟资本主义、开历史倒车的阶级敌人，都把攻击的矛头指向革命样板戏。刘少奇、周扬一伙，曾用种种毒辣手段，妄图在革命样板戏一诞生时就把它扼杀在摇篮里；林贼及其死党，挖空心思地施展阴谋诡计，妄想破坏和阻挠样板戏的大力普及。隐藏在文艺领域里的一些资产阶级代表人物，也叫嚷什么：“‘三突出’原则不适用”“创作不多是因为样板戏顶了台”。大毒草《三上桃峰》的炮制者和支持者，竟疯狂叫嚣要“突破样板戏的框框”。其目的，就是妄想“突破”毛主席的革命文艺路线对修正主义文艺黑线的专政，妄想“突破”无产阶级文艺创作的根本原则，重新从无产阶级手里夺回他们已经失去的“世袭领地”，让地主资产阶级的“逸民”们重新登上文艺舞台，为他们复辟资本主义鸣锣开道。

我们革命的文艺战士，要以实际行动捍卫革命样板戏，迎头痛击诬蔑诽谤革命样板戏的反动谬论。认真学

习革命样板戏的创作经验，让革命样板戏在革命文艺创作中大放光彩，生根开花。要用革命样板戏所体现的社会主义文艺创作的普遍规律，进一步指导和推动诗歌、小说、戏剧、散文、报告文学、革命故事、歌词、连环画脚本、相声、鼓词、快书、快板等各种文学形式的创作。

学习革命样板戏，就要把塑造无产阶级英雄典型作为社会主义文艺的根本任务。

文艺为政治服务，总是通过塑造人物形象来体现的。不同时代里的不同阶级，都毫无例外地根据自己的世界观和文艺观，在文艺作品中塑造自己阶级的理想人物，宣传本阶级的政治主张、道德观念，为维护本阶级的利益、巩固本阶级的统治服务。封建阶级为了巩固它的统治，在文艺作品中对所谓“忠臣”、“孝子”大加讴歌，而把劳动人民描写成为应该任他们宰割的“下愚”；资产阶级为了巩固它的统治，把一些嗜血成性的刽子手、嗜金如命的冒险家大加称颂，而把无产阶级描写成应该受他们驱使剥削的“牛马”。刘少奇、周扬及林彪一伙为了复辟资本主义，也在他们炮制的毒草中，把形形色色的叛徒、工贼、反革命分子、资本家等，作为“英雄”来大加歌赞，而把工农兵描写成浑浑噩噩、任他们牵着鼻子走的“群氓”。由此可见，塑造那个阶级的英雄人物，是文艺创作的中心问题，是谁改造谁，谁专谁的政的问题。

无产阶级为了将剥削阶级颠倒了的历史重新颠倒过来，为了巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟，明确地提出社会主义文艺的根本任务是塑造高大完美的无产阶级英雄典型。社会主义文艺的这一根本任务，在任何情况下都是不能改变、不能取消的。要是改变、取消了这一根本任务，就无法实现无产阶级在文艺领域里对资产阶级的专政，就会走上修正主义的歧途。革命的文艺工作者，必须牢记社会主义文艺的根本任务，必须对恶毒攻击社会主义文艺根本任务的种种反动谬论进行彻底批判。敌人越是反对这一根本任务，就越是说明塑造无产阶级英雄形象的重要。我们就越是要满腔热情、千方百计地塑造出无数具有高度阶级斗争觉悟、路线斗争觉悟、闪耀着毛泽东思想光辉的英雄人物的典型形象。充分发挥革命文艺巩固无产阶级专政的战斗作用，鼓舞和教育千千万万革命人民永远沿着毛主席革命路线奋勇前进。

要塑造无产阶级英雄人物的高大形象，必须彻底批判周扬一伙散布的“人性论”、“写真实论”、“中间人物论”等反革命谬论。

周扬一伙为了在文艺战线上实行资产阶级对无产阶级的专政，疯狂反对塑造无产阶级的英雄典型。胡说什么“不写缺点是不能想象的，我很不赞成写完美无缺的人物”。煽动文艺工作者去写“共产党员、工人、贫农”“品质上的缺点”。叫嚷文艺要“追求一种比较有

人性的真人”，而不能“只有阶级性”。狂热鼓吹“中间人物论”，要文艺去歌颂那些“不好不坏，亦好亦坏，中不溜儿的芸芸众生。”这些谬论虽然已遭到广大群众和革命文艺工作者的有力批判，但斗争还在继续。当前，又有人重新拣起这些破烂货，改头换面地拿了出来，妄图与无产阶级较量。他们胡说什么把塑造无产阶级英雄形象作为社会主义文艺的根本任务。“这就欠妥当。”还胡说什么“没有动摇就没有前进”、“每个人都在成长过程中，英雄人物也有缺点”。诬蔑我们的英雄人物“只有共性，没有个性”。千方百计地给无产阶级英雄人物脸上抹黑，反对无产阶级文艺的党性原则。用心极为恶毒。人们没有忘记，当反革命修正主义的毒草作品把叛徒、特务、地主、资产阶级作为英雄加以歌颂的时候，他们是何等高兴！当旧戏舞台被什么“包公”、“海瑞”、“施公”所充斥的时候，他们又是何等推崇备至！他们把地主、资产阶级的英雄人物，简直“美化”到了“神化”的地步。他们笔下的孔孟、项羽、海瑞直至《三上桃峰》中的青兰，有什么“缺点”或“动摇”呢？一点也没有。而无产阶级的英雄人物刚刚登上文艺阵地、戏剧舞台，他们就咬牙切齿，恨之入骨，无所不用其极地进行恶毒攻击，妄图让反革命修正主义文艺黑线沉渣泛起、死灰复燃。这就无遗地暴露了他们的反动立场和丑恶嘴脸。

敌人越是反对，就越能说明我们的正确。我们要以

革命样板戏为榜样，坚定不移地执行毛主席的革命文艺路线，满腔热情、全力以赴地塑造“集众美于一身”的无产阶级英雄典型。

学习革命样板戏，要认真学习 and 运用“三突出”的创作原则，即：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。

在所有人物中突出正面人物这条原则的基本要求是分清敌我，让正面人物特别是主要英雄人物压倒敌人，并对他们实行专政。它深刻地反映了阶级斗争的客观规律，反映了“**人民，只有人民，才是创造世界历史的动力**”这一历史唯物主义原理。毛主席教导我们：文艺创作“**也写反面的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪衬**”。文艺作品歌颂谁、暴露谁，直接关系到贯彻那个阶级的政治路线，为什么人服务的大是大非问题。反面人物和正面人物的关系，是敌我关系。革命样板戏在处理正面人物与反面人物这一对矛盾时，始终让正面人物处于主宰的地位，以反面人物反衬正面人物。满腔热情地歌颂正面人物“**要压倒一切敌人，而决不被敌人所屈服**”的英雄气概。革命样板戏《红灯记》在处理正面人物与反面人物关系时，正确地执行了这一原则。无论是面对敌人的武装搜查，还是在敌人摆设的酒宴前，或者在重刑下、刑场上，无产阶级英雄人物李玉和处处居于斗争的主动地位，始终牵着鸠山的鼻子转，斗得这个老

牌法西斯分子心胆俱裂，一败涂地。这是无产阶级党性原则在文艺上的体现，也是无产阶级专政在文艺上的体现。

沧海横流，方显出英雄本色。为了更好地表现英雄人物的斗争实践和革命力量的强大，必须触及尖锐复杂的矛盾冲突。需要恰当地刻划起陪衬作用的反面人物，使英雄有“用武之地”。在阶级关系上，主要英雄人物代表的无产阶级，是决定历史命运的主人；反面人物代表的黑暗反动势力，是必然被历史淘汰的渣滓。在刻划反面人物时，既不能把他们写得神气十足，气焰嚣张，造成“以邪压正”的局面；也不能采取简单化的方法，把阶级敌人写得不堪一击。要根据塑造英雄人物的需要，深刻地揭示出阶级敌人腐朽虚弱的阶级本质和他们必然灭亡的历史规律。同时，要以他们的色厉内荏、狡诈愚蠢来陪衬主要英雄人物的无私无畏、机智勇敢；以他们的假、恶、丑，陪衬出主要英雄人物的真、善、美。例如革命样板戏《杜鹃山》，刻划了温其久这样一个虚伪阴险的人物。他的虚伪和阴险，使斗争复杂化，增加了柯湘改造农民武装的困难，从而反衬出柯湘的干练和智慧。如果把温其久写得不堪一击，英雄人物柯湘战胜敌人的斗争精神和斗争艺术，就不能得到充分的展示。

在正面人物中突出英雄人物这条原则的基本要求，是正确处理正面人物与英雄人物之间的辩证关系，通过

正面人物的烘托突出英雄人物。正面人物与英雄人物，特别是与主要英雄人物的关系，是人民群众与无产阶级先进分子的关系。人民群众是创造世界历史的真正动力，是英雄人物赖以存在、生长的基础和土壤。而英雄又是群众的榜样，群众的带头人。因此，英雄人物不能脱离群众。如果脱离了群众，就会象禾苗离开土壤，就要枯萎；但是，英雄人物又要高于群众，如果和群众一样，就丧失了榜样的作用。在处理突出与陪衬（在人物关系上，一切人物都要陪衬主要英雄人物）关系上，有两种不同的办法，这就是“水落石出”和“水涨船高”。

“水落石出”是在其他英雄人物、正面人物或反面人物夺戏的情况下，不得不压低或砍掉这些人物的戏，以突出主要英雄人物。“水涨船高”则是强化、激化矛盾冲突，以加强其他人物的戏来烘托主要英雄人物。对于前者，不到必要时候不用；采用后者，涨水定要为了船高。革命样板戏《杜鹃山》采用的是“水涨船高”的办法。如《飞渡云堑》一场中，着力描写了雷刚强烈要求留下阻击断后，表达了雷刚对柯湘深厚的阶级感情。同时，也有力地衬托了柯湘自己留下断后，不顾艰险，舍己为人的崇高思想。这个例子说明水涨了，船也高了。

《杜》剧还让田大江、李石坚等正面人物从不同角度衬托了柯湘，突出了柯湘的英雄形象。在处理正面人物（其中也包括转变了的人物）与英雄人物的关系时，还涉及到英雄人物与转变人物的关系问题。因为要塑造无

产阶级英雄形象，就要让英雄人物置身于激烈复杂的矛盾冲突之中。有矛盾冲突，就有对立面。对立面除了反面人物外，还有转变人物。转变人物与英雄人物的关系是陪衬和被陪衬的关系，二者不能颠倒。要充分发挥英雄人物作为推动和解决矛盾的主导作用，体现出无产阶级在政治上、思想上、组织上的强大力量，为英雄人物增添光彩。有些作品写转变人物活灵活现，写英雄人物反而无神无彩；有的作品则让英雄人物跟在转变人物的后面“补窟窿”，这就颠倒了陪衬与被陪衬、推动与被推动的关系。转变人物的基调一定要定准，他们和阶级敌人有本质的区别，只是由于路线觉悟不高，才有这样那样的错误思想和行为，但是这些缺点错误的性质都属于人民内部矛盾，不能超越这个范围，否则就会“过线”，把转变人物推到敌人一边。在准确掌握分寸的基础上，还要大胆展开矛盾冲突，通过激烈的思想交锋把英雄人物的共产主义思想和品质展示出来；另一方面，转变人物的错误思想与阶级斗争有千丝万缕的联系，常常是敌人利用转变人物思想上的某些弱点，以售其奸，而转变人物的错误思想又掩护了敌人。正确揭示出这两者的关系，就会使人们得到这样的启示：如果不加强世界观的改造，不提高革命警惕性，就会偏离毛主席的革命路线，阶级敌人就会乘隙而入，给党和人民造成损害。对于转变人物觉悟过程的描写，不能采取一说就变、一点就通的简单办法，而要通过矛盾的层层

展开、步步深入的发展，激化和转化，使人感到变得合理、可信。没有尖锐的矛盾冲突，转变人物的“变”就没有基础，英雄人物也不会被衬托得高大丰满。

这里我们要划清正确地描写中间状态的人物和周扬一伙鼓吹的反动的“中间人物论”的阶级界限。毛主席指出：“**除了沙漠，凡有人群的地方，都有左、中、右，一万年以后还会是这样。**”左、中、右是客观存在。问题不在于中间状态的人物能不能写，而在于为什么去写和如何去写。我们写中间状态人物的目的是为了突出英雄人物。因此，要正确描写中间状态人物的改造过程，帮助他们摆脱背上的包袱，鼓励他们弃旧图新，大步前进。既不能欣赏美化，也不能挖苦嘲笑；更不能让他们与英雄并列，或把他们作为主角来描写。

《海港》、《龙江颂》对中间状态人物韩小强、李志田的描写，都很成功，我们应认真加以学习。

在英雄人物中突出主要英雄人物这一条原则的基本要求，是正确处理主要英雄人物与其他英雄人物的关系。让其他英雄人物都对主要英雄人物起烘托作用，全力以赴地突出在矛盾中起主导作用的主要英雄人物。恩格斯指出：“**主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表。**”革命样板戏在塑造英雄人物形象时，总是集中笔力，浓墨重彩地刻划主要英雄人物，让其他英雄人物象绿叶扶红花一样地把主要英雄人物烘托得高大完美起来。如果平均使用力量，就

会削弱主要英雄人物的形象。革命样板戏《沙家浜》，用阿庆嫂在地下斗争中表现的勇敢机智烘托出郭建光在沙家浜坚持斗争的决定作用。在“奔袭”战斗中，又塑造了“有主角的英雄群象”，烘托出郭建光的英武挺拔。

毛主席教导我们：“矛盾着的两方面中，必有一方面是主要的，他方面是次要的。其主要的方面，即所谓矛盾起主导作用的方面。事物的性质，主要地是由取得支配地位的矛盾的主要方面所规定的。”我们要以主要英雄人物为中心来组织矛盾冲突，体现主要英雄人物在阶级斗争、路线斗争的典型环境中推动矛盾、解决矛盾的主导作用和力量。有的同志认为只要让主要英雄人物站在舞台中心，或者是一出台就站在较高的地方，就算是突出了英雄，把突出主要英雄人物简单地看成了舞台调度问题。其实，舞台调度仅仅是一种艺术手段，如果人物不置身于矛盾冲突的焦点上，即使让他始终站在舞台的中心也仍然是无济于事的。在革命样板戏《龙江颂》的“堵江救旱”这场斗争中，以江水英代表的无产阶级革命力量为中心，设置了三对矛盾：同暗藏的阶级敌人黄国忠的矛盾；同有浓厚的资本主义自发思想的富裕中农常富的矛盾；同有本位主义思想的大队长李志田的矛盾。在敌我矛盾和人民内部矛盾相互交织的复杂斗争中，江水英始终居于矛盾的主导地位。依据堵江送水的进程安排每一场次的冲突，有重点、有层次地展现了江

水英高大、丰满的英雄形象。

学习革命样板戏，要正确运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法，以革命现实为基础，以革命理想为主导，突出刻画无产阶级英雄人物的路线觉悟和主要性格特征。革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，是毛主席根据马克思主义关于不断革命论与革命发展阶段论相结合的思想，根据文学艺术本身的规律和特点提出的，是毛主席为无产阶级文艺创作规定的最好的创作方法，是把塑造无产阶级英雄典型作为根本任务的社会主义文艺的理论基础。“两结合”的创作方法，要求我们在反映生活时，既要踏踏实实地立足于今天的现实，又要高瞻远瞩地看到明天的发展。要求我们把一定革命时期的斗争现实和共产主义的远大理想很好地结合起来。只有运用这种创作方法，才能使文艺作品中所表现的生活和塑造的英雄形象，**“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”**。

用“两结合”的创作方法塑造无产阶级的英雄典型，既要充分展现英雄人物“愿红旗五洲四海齐招展”

“为人民开出万代幸福泉”的宏伟壮丽的理想和崇高的精神境界，又要着力描写英雄人物的行动。如果不表现英雄人物崇高的共产主义理想，人物就会显得平庸萎琐，就不会产生巨大的鼓舞力量；如果不去深刻地表现英雄人物在现实革命斗争中的实干精神、严格的科学态度和

高度的政策观念，而只是孤立地说一些豪言壮语，就会被人看作是“语言的巨人，行动的矮子”。江水英要不是在发扬共产主义风格，淹三百亩、救九万亩的同时，严格执行现阶段党在农村的经济政策，发动群众，自力更生，力争补回或减少局部的损失，而是一个劲强调“丢，丢，丢！”要不是在准备开足闸门、提高水位、加快流速以前采取紧急措施，把十几户住在低洼地方的社员迁走，把秧苗移到高处，准备给被淹的三千亩排涝补种，而只是一个劲地强调“淹，淹，淹！”那么当李志田提出责问时，观众就不会把同情和支持全部倾注在她身上，她的形象就不会象现在这样高大。正如恩格斯指出的：“判断一个人当然不是看他的声明，而是看他的行为。”我们一定要把英雄人物的豪言壮语与科学态度的关系、声明与行动的关系、远大理想与现实斗争的关系处理好。

用“两结合”的创作方法塑造无产阶级英雄典型，要突出英雄人物高度的阶级斗争、路线斗争觉悟。革命样板戏中所塑造的一系列英雄人物，都是自觉执行毛主席革命路线的典范。这是英雄形象的本质。我们要在马克思主义的辩证唯物论和历史唯物论思想的指导下，从三大革命运动的实际出发，把英雄人物放在一定历史时期的阶级斗争、路线斗争的典型环境中，从社会的阶级关系和阶级斗争的各个侧面，突出他们对毛主席革命路线深厚的无产阶级感情，表现他们不仅能

够按照毛主席所揭示的社会发展的普遍规律去正确的认识世界，而且能够运用这种普遍规律去能动地改造世界。充分展现出他们彻底的唯物主义者无所畏惧的革命精神，以及高度的路线斗争觉悟。

用“两结合”的创作方法塑造无产阶级的英雄典型，要正确处理革命斗争的艰苦性、残酷性和革命乐观主义、革命英雄主义的关系。革命是一个阶级推翻另一个阶级的殊死的阶级斗争，从来不是一帆风顺的。郭建光等十八个伤病员被围困在芦荡里；杨子荣深入虎穴；赵勇刚与日寇周旋在平原上；方海珍、江水英、柯湘等面对人民内部矛盾和敌我矛盾相互交织的尖锐复杂斗争，都是很艰苦的。但也正是在这种阶级斗争、路线斗争的疾风暴雨中，才显示出了他们“挺然屹立傲苍穹”、“越是艰险越向前”、“虎穴龙潭任往还”、“偏向风波江上行”以及“等闲看惊涛骇浪”的无产阶级英雄本色。揭示出了他们无产阶级的苦乐观。描写革命战争的残酷性和斗争的艰苦性，是为了显示英雄人物的坚强斗志和必胜的信心，为了更有力地表现英雄人物的革命乐观主义和革命英雄主义，这两者是辩证的统一。我们决不能抛开革命的乐观主义和革命的英雄主义去渲染或颂扬革命斗争的“残酷”。那样做，就会掉进“写真实”论和“战争恐怖论”的泥坑中去，就会歪曲我们的伟大时代，丑化无产阶级英雄人物的形象。

用“两结合”的创作方法塑造无产阶级的英雄典

型，要善于突出刻画英雄人物的主要性格特征。文艺创作要创造既源于生活又高于生活的典型形象，就必须**“把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化。”**所谓典型化，就是要使人物的个性和共性、矛盾的普遍性和特殊性辩证地统一起来，用个性表现共性，用特殊性揭示普遍性。就象恩格斯所指出的：**“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’。”**这是典型化的重要原则。

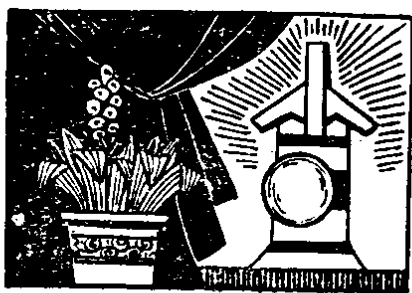
“每个人都是典型”，指文艺创作中每一个人物不是描写生活中个别的人，而是某个阶级、阶层、社会集团人们共性的高度概括；**“同时又是一定的单个人”**，指文艺概括某个阶级、阶层、社会集团的本质特征时，不能使人物的独特个性完全淹没到共性中去，不能排斥具体的描写。在进行典型化的过程中，“一般”只能依靠**“特殊”**来表现，“共性”总是包含在**“个性”**之中。概括提炼的过程，就是创造寓共性于鲜明的个性之中的艺术形象的过程。在革命样板戏中，洪常青、李玉和、郭建光、赵勇刚、柯湘、杨子荣、方海珍、江水英等英雄典型，都是中国无产阶级和劳动人民的杰出代表。这些英雄形象并不是现实生活中的某一个人，而是千千万万个无产阶级英雄人物的集中概括。他们的事迹，是无数惊天动地、可歌可泣的英雄业绩的集中再现。他们身上都具有无产阶级的共性，也就是共同的阶级本质。他们都是马列主义、毛泽东思想哺育成长的英雄，都有无

产阶级的宏伟理想和气质，都能坚决贯彻执行毛主席的革命路线。都有高度的革命乐观主义和革命的英雄主义精神。但同时又由于他们的出身、经历、环境等等的不同，各自又有鲜明的个性特征。没有鲜明的个性，就无从表现无产阶级英雄人物的共性。例如同是用毛主席人民战争思想武装起来的人民子弟兵指挥员郭建光和赵勇刚，个性却很鲜明。表现在对敌斗争上，郭建光坚守在芦荡，沉着冷静，指挥若定；赵勇刚则驰骋平原，有胆有识，灵活机智。在和人民群众的接触中，也反映出不同的个性特征。郭建光和沙奶奶的一段对唱，从诙谐风趣中表现出亲如一家；赵勇刚回到张庄见到大娘前的一段独唱，则是从无限关切中表现出情同骨肉的鱼水关系。在阶级社会里，每个人的思想无不打上阶级的烙印，他们的“个性是受非常具体的阶级关系所制约和决定的”。我们决不能离开人物的阶级本质，去搞什么“超阶级”的个性化，搞什么复杂的、离奇古怪的“恶劣的个性化”。

在社会主义的文艺创作中，必须克服雷同现象。从上述可见，典型化决不是一般的类型化。典型化的人物、环境、情节，都是最有个性的，都是个性与共性的统一。而雷同化的作品，则是把千差万别、多种多样的事物，变成了一般化的东西。要克服雷同现象，达到人物个性与共性的统一，就必须长期地无条件地全心全意地深入火热的斗争生活，和工农兵在思想感情上打成一

片，充分了解他们在斗争中的具体表现，充分掌握他们思想、性格、行动、语言各方面的特征，进行艰苦的艺术创造。

用“两结合”的方法塑造无产阶级的英雄典型，要坚决打破真人真事的局限。如果限于写真人真事，那就违反了典型化的原则，就谈不上从深度和广度的结合上对生活进行集中和概括，就会影响主题的开掘和无产阶级英雄典型的塑造。写真人真事，甚至会走上邪门歪道。或是为某些个人和错误路线树碑立传；或是陷入所谓“揭露阴暗面”的修正主义泥坑。广大工农兵是热爱高度典型化的作品而不满意那种写真人真事的作品。因此，我们要从工农兵的需要出发，在文艺创作中突破真人真事的局限，在深入生活的基础上，高度概括地写出无产阶级英雄人物崭新的精神面貌来。即使在报告文学中，也不要多写活着的真人。



坚持政治与艺术的统一， 不断提高创作质量

政治与艺术的关系，是文艺创作、文艺批评中的一个根本原则问题。我们工农兵业余作者，对这个问题一定要有一个正确的看法。任何时候都要始终不渝地坚持政治第一，坚持政治与艺术的统一。

对于一切革命工作来说，“**思想和政治又是统帅、是灵魂**”，是生命线。在文艺创作、文艺批评工作中，政治同样是起决定作用的方面。它决定文艺的阶级性质，决定文艺为什么人服务，决定文艺为什么政治路线服务。社会主义的文艺，必须摆正政治与艺术的关系，必须强调无产阶级政治对艺术的统帅作用。如果否定或颠倒了政治与艺术的统帅和被统帅的关系，社会主义文艺就会变质，就会跌到资产阶级、修正主义的泥坑中去。

在政治与艺术的关系问题上，历来存在着两个阶级、两条路线的激烈斗争。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。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。**”无产阶级文艺，必须在马克思主义世界观的指导下，自觉地为无

产阶级政治服务，把无产阶级政治标准放在第一位。但是，刘少奇、周扬一类骗子，出于其反革命立场，公然与毛主席的指示大唱反调。他们打着“要注意艺术，不要以政治代替艺术”等幌子，鼓吹一种把政治与艺术对立起来的“艺术特殊”论。胡说什么：“看电影，经常看到人物进行政治宣传，实在看得人生厌烦。人们不喜欢这种政治性”。这就一语泄露了“天机”。他们所谓的“特殊”，不过是要把艺术从马克思主义世界观和无产阶级政治之下“特殊”出来，纳入资产阶级世界观和资产阶级政治的轨道而已。事实是：他们并不是对所有进行了政治宣传的影片“厌烦”，而只是厌烦《南征北战》、《地道战》这样一些宣传毛主席人民战争思想，为无产阶级政治服务的影片。对于为蒋匪军官树碑立传，宣传“不成功便成仁”的反革命气节的反动影片《红日》及宣传“剥削有功”、鼓吹阶级调和的反动影片《不夜城》等，他们不但不“厌烦”，反而狂热地加以扶植和吹捧。由此可见，他们鼓吹的“艺术特殊”论，是一个极其阴险、极为狡猾的反动口号。他们并不是把“艺术特殊”和一切政治对立，而只是和无产阶级的政治对立，妄图在文艺领域中用资产阶级政治取代无产阶级政治。

叛徒、卖国贼林彪，更是步一切反动派之后尘，抛出所谓政治与艺术的“化合论”，胡说什么政治标准和艺术标准“两者不是混合，而是化合”，艺术作品要象

氢和氧化合成水一样，“能解渴”、“能养人”。你看，这个骗子前面煞有介事地大谈“两个标准”，似乎并不否定政治标准，而又考虑到艺术标准。但紧接着使个“障眼法”，把魔术棒一转，就一下子把两个标准“化合”了。这是从老牌修正主义者那里学来的“用折衷主义冒充辩证法”的卑劣伎俩。经他这么一“化合”，就“化”掉了文艺作品中思想性与艺术性的区别，就否定了政治对艺术的统帅作用和艺术对政治的从属关系，就把无产阶级文艺“化”成了资产阶级文艺。这种用“化合”法炮制出来的“林记咖啡文学”，能解什么“渴”呢？解的是为他们这一伙野心家、阴谋家、卖国贼妄图抢班夺权而大造反革命舆论的“渴”。能养什么“人”呢？养的是他们赖以复辟资本主义的基础即地、富、反、坏、右这伙“人”。而对于革命人民来说，这种“水”只能是腐蚀灵魂的精神鸦片，致人于死命的毒液。这和两千多年前孔老二曾经鼓吹过的文艺“可以兴、可以观”的反动谬论，是一脉相承的。

我们强调政治对艺术的统帅作用，强调必须把政治标准放在第一位，并不是说政治可以代替艺术，也不是说艺术性在文艺创作中无足轻重。毛主席指出：“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术批评的方法”，“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”。鲁迅先生也指出：“我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺，这正如一切花

皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”文艺是通过生动、具体、概括的生活图画即艺术形象来反映现实的。这是文艺区别于其它意识形态的本质特点。没有生动、感人的艺术形象，就不能成为艺术品。如果不去研究和掌握文艺本身的特点，就不能充分发挥文艺在为无产阶级政治服务中的特殊效能。因此，毛主席在着重强调了文艺必须为无产阶级政治服务的基本原则以后，紧接着就指出：**“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。”**在这个问题上，我们还必须彻底批判叛徒、卖国贼林彪竭力鼓吹的所谓“政治可以冲击艺术”的反动谬论。他所叫嚷的政治，绝不是无产阶级的政治。因为无产阶级的政治是不会冲击它所统帅的、为社会主义经济基础服务的文艺的。他的险恶用心，就是要用资产阶级、修正主义、法西斯的政治，把无产阶级政治冲掉，也把无产阶级艺术冲掉，进而把包括文艺事业在内的整个无产阶级革命事业冲垮，以便在中国复辟资本主义。

无产阶级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“标语口号式”的倾向。主张：**“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。”**广大业余作者和专业作者，应该把这一要求当作终身奋

斗的目标。

怎样才能使我们的文艺作品达到政治与艺术的辩证统一呢？

第一，加强世界观的改造，真正把立足点移到无产阶级这方面来，自觉执行和捍卫毛主席的革命文艺路线。划清马克思主义的政治与艺术统一的观点同反革命修正主义的“艺术特殊”论的界限，把为表现革命政治而力求“内容的充实和技巧的上达”，同单纯追求技巧的“艺术至上”论，严格区别开来。

第二，认真学习革命样板戏使政治与艺术达到高度统一的丰富经验。革命的文艺工作者在江青同志的直接领导下，为了让无产阶级牢固地占领文艺阵地，永远把牛鬼蛇神赶下舞台，千方百计地不断提高作品的思想性和艺术性。他们把政治标准放在第一位，首先着眼于主要英雄人物的塑造和主题思想的深刻性。例如《沙家浜》原来没有把武装斗争与秘密工作的主从关系摆正。毛主席看了这个戏后，指出应以武装斗争为主。剧组的同志立即重新改写了最后几场戏。突出了武装斗争和郭建光的英雄形象，让阿庆嫂从事的秘密工作只起配合作用。对前面各场的许多细节，也进行了调整。第二场《转移》原来是阿庆嫂安排好了一切，修改后是由郭建光进行反“扫荡”部署。这样，作品的主题就比以前更为深刻。《龙江颂》一九七二年演出本经过多次修改以后，江水英的革命风格有了更深厚的内容和更坚实的基

础，形象在观众的心目中显得更加高大。《海港》的新演出本，把戏剧冲突由以人民内部矛盾为主改为以敌我矛盾为主，更深刻地揭示了无产阶级专政下阶级斗争的新特点，进一步突出了方海珍的英雄形象，深化了主题思想。

与此同时，革命的文艺工作者还尽可能地调动一切艺术手段，为塑造英雄形象和深化主题思想服务。在音乐唱腔、舞台布景、舞蹈动作、唱词、台词及细节安排上，反复推敲，沥心沥血，精益求精。《沙家浜》剧组的同志为了在《坚持》一场突出表现郭建光这个用毛泽东思想武装起来的优秀青年指挥员的指挥才能和政治素质，抒发他的豪情壮志，七年如一日地反复实践，终于创造出了一套层次鲜明、气势浩瀚的新型板式结构。并逐字逐句琢磨唱词，使之尽可能完美。《平原作战》的精湛艺术，从其颇具匠心的唱词也可以看出。在第三场“鱼水情深”中，赵勇刚在平川上与敌周旋后回到张庄，一路上顶风冒雨，艰苦行进。到张庄已经夜深了，赵勇刚怕惊扰大娘，就让战士们在门外草棚中宿营。疏星渐露时，赵勇刚来到张大娘门前，侧耳细听，满怀深情地唱道：

“听屋内亲人安睡

无声响，

盼相见，盼相见却

又怕惊动大娘。

人民的安危冷暖要
时刻挂心上，……

不觉得雷雨过云
露星光。”

赵勇刚对亲人是非常思念的，盼望着立刻和大娘相见，但想到大娘日夜抢挖地道，备极辛劳，不愿在深夜时分打扰她，又压抑着立即想见面的急切心情。一个“盼”字，一个“怕”字，就把赵勇刚和人民群众的鱼水深情生动的描绘出来了。“不觉得雷雨过云露星光”，虽然是写时间推移，也透露出为了使大娘不受惊动，英雄在户外立了多少时间啊！

赵勇刚在第八场《青纱帐里》的那段主要唱段，也具有很强的艺术感染力：

“月色微黄，映照
着红高粱。

军情急如火，夜短
征途长。

风向不明计未定，
箭在弦上弓难张。

……

“月色微黄，映照着红高粱”，是青纱帐起时特有的景色。挺立的红高粱，既象征着不屈不挠的英雄性格，也反映出英雄对祖国一草一木的热爱。“红高粱”这个普普通通的词儿，经过艺术加工，出现在这一句里，就格外显得言简意赅，朴实生动。“风向不明计未定，箭在弦上弓难张”，也是精雕细刻过的唱词，形象而具体地写出了当时敌情不明，还不能立即决定行动的情况。接着让赵勇刚从毛泽东思想中汲取力量、智慧和信心，看穿了龟田故布的疑阵，当机立断，“炸军火决不动摇挥兵前往”。这一段里有景，有情，有回忆，有推想，有决心，有愿望，深刻地写出了英雄人物的光辉的精神面貌。使一切艺术手段都紧密地为表现政治内容服务。

对于每一句台词，样板戏也作了细致的推敲。在《智取威虎山》“深山问苦”一场中，原来杨子荣对小常宝说过这样一句：“孩子！有共产党、毛主席给你们作主，说吧！”以后改为：“孩子！共产党、毛主席会给我们作主的，说吧！”改动了两个字，就更加突出地表现出了杨子荣和小常宝之间的阶级感情，刻划出了杨子荣把自己看作是人民群众中普通一员的阶级素质。

为了刻划英雄人物，推动情节发展，深化主题思想，样板戏也精心安排了很多有特色的细节。在《龙江颂》“丢卒保车”一场里，李志田对堵江淹田想不通，要去找县委，江水英面临着一场两种世界观、两条路线的激烈斗争。这时候，她从小竹桌上拿起布鞋底来，一

边帮助李志田，一边纳鞋底。这个细节既增添了浓郁的生活气息，也有力地揭示出江水英始终保持着劳动人民本色的崇高品质。此外象《沙家浜》中一块年糕的几次转手，《龙江颂》中一壶风格水的三次出现等，都起了应有的作用。

由上述可见，革命样板戏既有高度的政治性，又有高度的艺术性。它把革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式辩证地统一起来，充分发挥了艺术武器的特殊效能，有力地服务于无产阶级政治。我们必须在批判反革命修正主义文艺路线的同时，认真学习这些成功的经验，努力提高文艺作品的政治质量与艺术质量。但应该注意，学习这些经验时，要方向正，目的明，方法对，舍得花气力、下苦功。要努力掌握精神实质，不能依样画葫芦的简单模仿。否则是学不好的。

第三，注意加强作品的深度。文艺作品的深度，是衡量作品的思想性、艺术性高低的一个标志，也是检验它的社会效果的一个标志。只有遵照毛主席指出的典型化原则进行创作，才能从广度（在面上、量上）和深度（在点上、质上）的结合上，塑造出光彩照人的无产阶级的英雄形象，使作品成为“**团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器**”。

整个作品的深度，是由主题思想、人物形象、情节结构、文学语言等各个方面所具有的深度共同构成的。但人物形象，特别是主要英雄人物的思想深度（指在塑

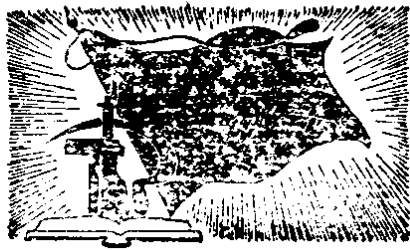
造英雄典型时，不仅要表现英雄人物在三大革命斗争中的英雄行为，还要深刻揭示英雄人物光辉的内心世界和力量的源泉），是各个方面的主要方面。主要英雄人物缺乏思想深度，就会减弱作品感人的力量。

要加强作品的深度，决不能光着眼于艺术技巧，而首先要认真学习马列主义、毛泽东思想，不断提高阶级斗争、路线斗争觉悟，同时还要不断深入生活，努力熟悉所要表现的人物和矛盾斗争。

第四，要使文艺作品达到政治与艺术的统一，必须彻底克服“但求政治无过，不求艺术有功”的创作思想。这种思想表现在作品中，政治上必然是回避矛盾、无棱无角、抹煞阶级斗争和路线斗争；艺术上，必然是粗制滥造、四平八稳、缺乏感染力量。这样的创作怎么能为巩固无产阶级专政服务呢？作为一个文艺战士，难道不应该把这看作是一种严重失职的“过”吗？我们应该振奋革命精神，端正创作态度，把“但求政治上无过，不求艺术上有功”这两句话，换成：“既求政治上成功，也求艺术上完美”。

第五，为了表现革命的政治内容，我们应该力求“内容的充实和技巧的上达”。既要坚决反对为技巧而技巧的资产阶级的“艺术至上”论；又要在无产阶级政治的统帅下，为革命而刻苦钻研技巧。因为技巧不熟练，就不能“表现出所要表现的内容来”。鲁迅深刻地以木匠手中斧的利钝，来说明文艺工作者掌握技巧，磨

砺技巧的必要。他说：“斧是木匠的工具，但要它锋利，如果不锋利，则斧形虽存，即非工具。”因此，我们应该在认真读马列的书和毛主席著作，努力深入工农兵斗争生活的同时，还必须下功夫学习马克思主义文艺理论，学习革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，努力掌握艺术创作的规律和表现形式，刻苦地磨炼艺术的表现技巧。为写出更多的革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式高度统一的作品而奋斗。



短篇小说

小说是以散文的形式，通过故事情节的叙述来塑造典型人物形象的一种叙事性的文学样式。它和其他文学形式一样，是阶级斗争的工具，反映社会生活，为一定的阶级、一定的政治路线服务。它不受真人真事的局限，可以而且必须在现实生活的基础上进行合理的想象、虚构与艺术概括；在表现手法上，它既不象戏剧那样受时间、空间的约束，也不象诗歌那样侧重于感情的抒发和气氛的烘托。它能够比较细致的、多方面的刻画人物，有完整的故事情节和对环境的具体描绘。

小说从作品所反映的生活的规模、容量的大小、篇幅的长短以及结构的特点等，可以分为长篇小说、中篇小说和短篇小说。

长篇小说的容量较大，所反映的社会生活和斗争比较广阔，人物众多，情节结构复杂，篇幅也长。许多长篇小说往往不是单线式的，除一条主线外，又围绕几组人物同时开展几条副线。它能够通过对各种不同人物形象的塑造和广阔的社会生活的描写，揭示出复杂的社会关系和阶级斗争的现象，从而比较完整地反映出某一特定历史时期的重大事件和历史面貌，反映时代生活的各

个方面，描绘人物性格的变化发展。为了适应这种庞大的规模和丰富的内容，它常常分为“章”、“节”甚至“部”来写。例如在《征途》这部长篇小说中，不仅比较成功地塑造了钟卫华兄妹、李德江、关爷爷、张大为、高放、方明、田小兵、梅英姿及荻兰等英雄人物和正面人物，同时还塑造了万莉莉、于春保等转变人物以及张山、狄大巴掌等反面人物。以大队党支部书记李德江为代表的贫下中农，围绕着怎样培养革命接班人的问题，对隐藏的伪满汉奸、现行反革命分子张山的阶级斗争，是作品的一条主线；和大队长于春保之间的路线斗争是一条副线。这两方面的斗争又是错综复杂地交织在一起的。要塑造这样众多的人物形象，反映这一阶级斗争的全过程，中篇和短篇小说是难以胜任的。

中篇小说是介于长篇与短篇之间的中等规模的小说。它所反映的生活面，不如长篇小说那样广泛，也不象长篇小说那样具有众多的人物和故事线索。但是却比短篇小说所反映的生活面广阔些，所描绘的人物也多一些。但大都围绕着一、两个英雄人物开展。塑造人物时，也不一定作全面的描写。《闪闪的红星》这部中篇小说，主要人物只有潘震山（冬子）一个，情节也是围绕着他开展的。作品在塑造冬子这一英雄人物形象时，只选取了他从一九三四年红军北上抗日到全国解放这一阶段的斗争生活，并且着重描写他牢记阶级仇，革命到底不回头的勇敢、顽强的主要性格特征。

一般地说，长篇小说与中篇小说之间，只是容量和篇幅的不同，并没有严格的界限。

短篇小说，是通过对生活中富有典型意义的一个片断或一件事、一个插曲的集中概括，来塑造工农兵英雄形象，迅速反映现实斗争，密切地配合当时政治运动的一种短小精悍的文艺武器。它比起长篇和中篇小说来，在容量和描写的范围上都比较小，篇幅也短，线索更单纯，主题更突出鲜明，人物更集中，情节和结构更简洁紧凑。但是，短篇小说并不是长篇或中篇小说的压缩或零头碎片，而是独立的、完整的艺术品。这里所说的“片断”、“插曲”，并不是一些零乱的、琐碎的生活小事，而是那些本身具有独立存在价值的、完整的、含有深刻思想内容的事件或生活片断、插曲。一组好的、集中反映生活某一侧面的短篇小说，分别看来，它并不是生活整幅画面的一角，而是一幅完整的独具艺术价值的单幅画。连续起来看，更是波澜壮阔的长幅画卷。诚如任弼同志在短篇小说集《小将》“代序”一文中所说的：“每篇就那么一两个人，一两件事，有的还只有一个闪光的片断，但合起来看，却在一定程度上表现了经过无产阶级文化大革命锻炼的我们青年一代的思想风貌”。一般说来，写短篇小说是初学写作者必要的基本功的练习。但决不是说因为它短小，就可以轻而易举，草率成章。它同样需要我们付出辛勤而艰苦的劳动。如《雨涤青松》（人民文学出版社），《延安的种子》、

《小将》、《朝霞》（上海人民出版社），《心愿》、《青松岭》（陕西人民出版社），《杨柳风》（北京人民出版社）等，就是无产阶级文化大革命以后出现的短篇小说集。这些作品从编创到出版，都付出了很艰苦的劳动。

一、短篇小说的基本特点

除了小说共同的基本特点之外，短篇小说还有它独自的一些特点，需要我们在创作中加以注意：

（一）短篇小说一般是截取生活中富有典型意义的片断或插曲，通过高度的艺术概括，来塑造典型人物形象，反映生活的本质和规律：

短篇小说由于篇幅短，主题集中，线索单纯，所以取材就更加严格。它只能截取富有典型意义的生活片断或插曲，加以集中概括，使读者能以此推知全体，如鲁迅所说的那样：“细看一雕栏一画础，虽然细小，所得却更为分明，再推及全体，感受遂愈加切实。”

在丰富多采的现实生活中，有大量富有深刻思想意义的事件和工农兵英雄人物在三大革命运动中的片断生活素材。它构成了我们生活激流中闪闪发光的浪花，集中体现了我们伟大时代的特征，有着丰富而深刻的思想内容。如果我们能够抓住这些具有典型意义的生活片断，深入开掘，并加以提炼和概括，进行锻造和加工，就能及时而准确地反映出现实生活的本质。从而起到

“借一斑略知全豹”的作用。

例如，浩然同志的短篇小说《一担水》（见北京人民出版社出版的《杨柳风》），就是透过平常的一担水，反映了我们时代的激流中所冲卷起来的不平凡的浪花。一个名叫马长新的贫农，从农业社刚刚成立时起，主动给一位名叫韩二叔的孤老贫农社员挑水吃。一直到十八年后，马长新入了党，文化大革命后又当了大队长，挑水的事却是十八年如一日，风雨不误，从未间断过。作者就是在这个富有典型意义的生活素材的基础上，截取了十八年中的四个横断面，即农业合作社以后我国农村阶级斗争呈现出激化状态的四个时期，进行了深入地开掘和高度的提炼、概括。从而把一担水的波澜与农村两个阶级、两条道路斗争的惊涛骇浪联系起来，为我们塑造了一位具有高度阶级斗争、路线斗争觉悟，敢于“**同传统的观念实行最彻底的决裂**”的贫农社员、共产党员马长新的光辉形象。这就从一个侧面深刻地揭示了十八年来我国农村两个阶级、两条道路的激烈斗争，反映了随着生产资料所有制的变革，广大农村中所出现的人与人之间完全新型的社会主义关系。这正是我们伟大时代的本质和主流。

可见，短篇小说不是靠篇幅的长短和反映生活的广度取胜，而是靠思想内容的深度即对现实生活高度的艺术概括，达到宣传教育群众的目的。浩然同志在谈到《一担水》的创作体会时说：“文学创作的艺术概括，

并不仅仅是表现手法和技巧的问题，主要是以马列主义、毛泽东思想为武器，对现实生活、原始材料进行分析研究，由此及彼，由表及里地认识过程。”浩然同志开掘《一担水》的思想意义，提炼《一担水》的思想主题和塑造马长新这一光辉的典型形象的过程，就是一个生动的例证。我们初学写作的同志，必须长期地无条件地深入到工农兵的火热的斗争中去，借助马列主义、毛泽东思想这个政治上的望远镜和显微镜，正确地观察生活，认识生活。象鲁迅所说的那样：“选材要严，开掘要深，不可将一点琐屑的没有意思的故事，便填成一篇，以创作丰富自乐。”刘少奇、林彪一类骗子，大肆宣扬所谓反“题材决定”论，主张“题材无差别”论，胡说什么“作家艺术家完全可以按照自己的不同情况，自由地选择与处理他所擅长、所喜爱的任何题材。”其目的就是妄图在题材上推行资产阶级“自由化”，诱骗作者写帝王将相、才子佳人，写资产阶级、小资产阶级的“儿女情”、“家务事”，使无产阶级文艺蜕化为他们复辟资本主义的工具。对此，我们必须予以彻底的批判。

(二) 短篇小说要求集中塑造少量的、最有代表性的人物形象，并突出刻画人物典型性格的主要特征。

塑造战斗在各条战线上的工农兵英雄形象，是无产阶级文艺的根本任务，也是短篇小说的根本任务。因此，短篇小说的写作，必须学习革命样板戏的创作经验，运用“三突出”的创作原则，调动各种艺术手段，

努力塑造无产阶级英雄典型。短篇小说不可能象长篇小说那样，描绘众多的不同类型的人物。它一般都是集中力量描写一两个具有代表性的英雄人物。在塑造典型的方法上，也不可能象长篇小说那样同时开展几条线索，从容而详尽地描绘人物的全部历史和性格的发展过程。而是要求截取人物的某一段历程或某一具有典型意义的片断或行动，突出地、细致地刻划人物性格的主要特征，来展示他的全貌和身世。但是，这并不是说，满足于对人物的局部了解，就可以写好短篇小说。恰恰相反，表现英雄人物的某一片断，应该对英雄人物的一生和他所走的道路作全面的了解。否则，就很难表现好他某段历程的阶级根源和实质，就会影响英雄人物形象的塑造。

例如短篇小说《特别观众》（上海人民出版社《朝霞》），在出场的四个人物——季长春、苏琪、郑大雄和林缨中，集中刻划了工人阶级先进典型季长春这个主要人物的光辉形象，其他人物则起着烘托、陪衬的作用。为了突出季长春这一英雄人物，作者精选了他多方面生活中最富于典型意义、最感人肺腑的一面，以他在看革命样板戏时，发现声音明亮度不够，决心进行音响设备革命这一当前事件为题材，通过他与老技术员苏琪之间的思想冲突展开情节。从以下几个方面显露出季长春性格的主要特征：1. 几千名观众的心弦都紧紧扣在剧情上，他却“注视着大厅穹形顶下悬吊的音柱，凝神倾听”。发现声音“明亮度不够”，“噪音也嫌太大”，便主动到

后台向演员作调查研究，而且马上意识到“我们的技术工作太落后”，决心要给“音响设备革个命”；2. 在签订技术合同时，苏琪让他“留有余地”，他却想的是“应该给需方留有余地”，在合同上签了“以需方满意为准”；3. 经过“两个月的奋战，一架钢琴式的调音控制桌终于研制出来了，机械色调鲜明，结构新颖，线条简洁”，“达到了国际先进水平”。苏琪本想“太平平地”把机器交出去，而季长春却对“轻微得象晴朗的天空中飘过一缕云丝”似的一点噪音也不放过。经过季长春、苏琪和广大工人的顽强战斗，在“纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年”演出时，一台高传真调音控制桌终于完满地诞生了。这样，就突出地刻划了季长春“无论革命的浪涛把他推向那里，他都知道怎样寻找自己的哨位，怎样寻找进攻的目标”、“不断开辟新路”、继续革命永不停这一主要性格特征。

在《特别观众》中，虽然也由扮演杨子荣的B角、青年演员郑大雄引出了唱A角的林纓，又通过林纓的回忆，补叙了季长春四年前在东海前哨某部的一次快艇演习中，顶风斗浪排除天线故障的惊心动魄的事迹。但是这一补叙也是紧紧扣住当前事件，并且是为了充实和加强主要人物季长春在当前事件中所显露的主要性格特征的。这样，就使作品有了思想深度，控制而不紧缩，简约而不局促。

(三) 短篇小说要求情节单纯，线索集中，通常以一个主要事件或物件作为贯穿全篇的主干。

如前所述，短篇小说与长篇小说相比，长篇小说所反映的生活面广，人物繁多，结构宏伟，所以情节也是错综复杂的。故事的来龙去脉，人物的来踪去迹，都需一一交代清楚。短篇小说虽然要有完整的故事情节，但由于篇幅短，不能铺设十分复杂，不容许有多条线索的交替穿插。要求情节单纯简洁，结构紧凑严整。通常以一个主要事件或物件作为贯穿全篇的主干，构成短小精悍、有头有尾的故事，来表现人物，突出主题。如前边所谈的《一担水》，就是以一担水为主干的，作品的情节和线索都集中在一担水上。这一担水的斗争贯穿了十八年的历史进程，也贯穿于小说的始终。

再如短篇小说《闪光的瓦刀》（陕西人民出版社，《心愿》），作者在构思上，选择了瓦刀作为贯穿全篇的主线，紧紧围绕它展开矛盾。转业军人、瓦工组组长梁师傅，胸怀革命全局，热爱本职工作，对党的事业忠心耿耿，都从对待瓦刀的态度上集中地反映出来。新学员周宁，开始不能摆正个人理想和革命需要的关系，不能正确认识革命分工，也集中地体现在不爱瓦刀上。在梁师傅言传身教、热情启发、耐心诱导和积极带动下，周宁终于提高了觉悟。对自己的革命岗位，从不爱到爱；对自己的武器——瓦刀，从不要到要。使本来“不起眼”的“平平板板的瓦刀闪出银色耀眼的光芒。”

二、短篇小说的结构 处理与情节安排

所谓结构，是指按照作者对生活的认识和对人物的理解，在选取题材之后，根据作品内容和主题思想的需要，对材料、人物、事件的组织安排与布局。犹如要建造一所房屋，具备了木材、砖瓦、水泥等材料，但不能把它们堆砌起来完事，而必须按照实用的原则和所设计的蓝图，经过一番合理的安排。根据它们的性能，分别安置到最恰当的地方，做到物尽其用，使之成为一个完整的统一体。

作品的结构是表现生活内容、塑造英雄人物形象和显示作品主题的重要的艺术手段。内容决定形式，形式又影响着内容，两者是不可分割的统一体。所以，结构并不是单纯技术性的安排，而是和作者的思想水平、路线斗争觉悟和分析、概括生活的能力分不开的。有些作品，由于主题思想不明确，人物性格模糊，所以结构也必然是零乱分散的；另外也有这样的情况，作者对所表达的主题思想是明确的，也积累了大量生活素材，但由于缺乏精密的构思，结构上缺乏精心的安排，巨细不分，面面俱到地填塞进去，结果形成情节紊乱，主题不明，人物性格特征也得不到集中表现。相反，作品的构思精巧，结构严谨，则有助于人物性格的刻画，使主题

更加集中明确。

各种文学作品因体裁不同，反映生活的方式不同，因而他们的结构也不尽相同。短篇小说因为必须是截取生活的横断面，事件的行程再长，也多是几个生活片断的组合。所以，要求结构更加集中、紧凑、严谨而结实。

下面谈一谈短篇小说结构布局上应注意的几个问题：

首先，结构必须为表现主题思想和展开人物性格服务。

主题思想是作者通过作品中的人物关系及其所展开的矛盾冲突所表现出来的、贯穿于作品的基本思想。这个基本思想就是整个作品的中枢。它决定着作品的生命力和战斗力，同时，也是结构作品时的依据和准绳。一篇短篇小说，如果缺乏贯穿全篇的基本思想，就会使读者抓不住中心，理不出头绪，让人感到“不知所云”。因此，在短篇小说中，人物的配置、情节和场面的安排、环境描写和细节的穿插等等，都必须紧紧地围绕主题，为充分表现作品的思想内容和塑造英雄形象服务。

以鲁迅的短篇小说《祝福》为例，作者通过作品的主人公祥林嫂一生的悲惨遭遇，反映了旧中国封建礼教对劳动妇女的残酷迫害，深刻地揭露了封建制度的罪恶和所谓“仁义道德”的虚伪性。为了充分地表达这一主题思想，作者塑造了祥林嫂这一劳动妇女的典型，并以她为中心，安置了鲁四老爷、四婶、柳妈、卫老婆子等

各种人物，展开矛盾冲突。

祥林嫂勤劳、纯朴、具有反抗精神。她两次死掉丈夫，两次到鲁家作女工，表现得“实在比勤快的男人还勤快”。但是，封建制度的卫道者鲁四老爷，却认为她是一个“败坏风俗”、“不干不净”的“谬种”。过年祭祀不准她沾手，使她精神一次又一次地受到打击。为了洗刷自己的“罪孽”，祥林嫂听信了柳妈的宣传，用辛勤积存下来的工钱到土地庙捐了一条门槛。但鲁四老爷和四婶依然不许她接触祭祀用的供具。在受尽鲁家的残酷剥削，精神上和肉体上遭到各式各样的酷刑之后，她又被鲁四老爷赶出家门，沦为乞丐，以至悲惨地死去。这一系列人物、事件和情节的安置，都是为了揭示祥林嫂性格发展的过程和她惨遭迫害的社会根源，充分地表现作品的主题思想。

其次，短篇小说要按照生活的规律，抓住主要矛盾，妥善地安排情节。

现实生活是丰富多采而又复杂错综的，存在着许多曲折动人的矛盾斗争。对某一矛盾斗争过程的描写，就构成了作品的故事情节。我们在进行作品结构时，必须从生活素材所提供的多种多样的矛盾中，抓住主要矛盾，加以集中概括。并根据短篇小说的特点，简洁紧凑、合情合理地安排情节。决不能为了追求情节的离奇而随意拼凑，以至违反生活的真实；也不能主次不分，结构上“平起平坐”，情节上平行发展，使作品缺乏贯穿全

篇的鲜明突出的情节主线而失去重点。在这方面，短篇小说《目标》（上海人民出版社《延安的种子》）的处理方法值得我们学习和借鉴。作者在农村大量真实素材的基础上，分析了本地区当前两个阶级、两条道路、两条路线斗争的各种表现，抓住“以粮为纲”和“钞票挂帅”这一带有普遍性的矛盾，并且从中提炼出三个富有典型意义的情节，展开了老队长和副队长大海之间的思想冲突。第一次是老队长在三岔湾关键时刻，毫不含糊，拦住大海想“乘空挡”出去“多搞些现金”的水泥船，坚持“扳舵”，拨正航向，朝积肥地点前进；第二次是在兄弟公社运肥船被碰坏时，老队长当机立断，把过磷酸钙移到自已船上，连夜为兄弟公社送去；第三次是为兄弟公社送罢磷肥，船行至黄蒲江边，广播里传来大风消息，农船不能出港，眼看第二天装肥票子就要过期作废。在这个节骨眼上，老队长毫不动摇，连夜掌舵顶风开船，胜利地完成了装肥任务。

由于作者抓住了主要矛盾，紧紧围绕人物性格的发展，单刀直入，快速推进，最后把两种思想的矛盾冲突自然地统一在共同的革命“目标”之下加以解决。所以使我们感到主线清楚，重点突出，既合乎情理，而又波澜起伏。集中地表现了老队长高瞻远瞩、坚持革命原则的路线斗争觉悟和性格特征。揭示了当前两个阶级、两条道路和两条路线斗争的实质。热情地赞颂了为革命而种田，把具体的本职工作和巩固无产阶级专政、解放全人类这一总的目标联系起来的共产主义风格。

再次，短篇小说的结构必须努力作到完整紧凑、和谐统一、引人入胜，给人以深刻启示和强烈鼓舞。

短篇小说所描写的是生活片断，作品中的人物要集中，线索要单纯，情节要紧凑，不允许存在松散、累赘和互不谐调的疙瘩，或者开端见尾，使人一览无余。这就要求作者在结构作品时，必须注意把生活材料组成一个完整紧凑、和谐统一的有机体，即根据故事的开端、发展、高潮、结局来组织材料。使作品各部分的安排前后连贯、谐调匀称，并且紧紧围绕矛盾的中心和情节的高潮。这样，才能使作品故事紧凑，结构严密，集中表现作品的主题和突出人物性格。浩然同志把开头第一笔称作“切取”，他说：“切取的好与不好，对一篇作品的结构紧凑还是松散起着决定性的作用。”我们试以短篇小说《一担水》为例：作品一开始，便开门见山地写“我”到燕山脚下去采访，遇到在一次农业社的会议上，讨论如何用集体力量，照顾一位孤老社员韩二叔生活问题的事。一位名叫马长新的中年社员主动承担了每天挑一担水的任务。本来，“这样简单的事情，用简单的办法解决了”。但是，“谁又料到，就是这样一个简单的事，竟引起一场很不简单的纠葛”。这就不但单刀直入、简洁了当地交代了故事发生的时间、地点和主要人物，而且为情节的发展作了必要的铺垫。接着，写“几天后的一个清早”，“我”目睹了马长新担水时，在韩二叔门前同韩耙子（韩二叔的本家侄子、一个落后

的富裕中农)发生的一场激烈的辩论。把矛盾充分展开，表现了马长新对社会主义道路的无比热爱和坚定信念；同时又通过马长新讲述韩家的身世和自身的遭遇，揭示了这一纠葛的阶级根源，从而把一担水的风波令人信服地提到了两个阶级、两条道路和两条路线斗争的高度，为进一步挖掘故事的社会意义、更好地塑造英雄人物形象提供了广阔的天地。最后，写十八年以后“我又重访这个使人怀念的山村”，紧紧围绕主线，生动地介绍了一担水斗争的历史延续，从正面和侧面分别集中描述了马长新高度的阶级斗争、路线斗争觉悟，深厚的阶级感情与坚韧不拔的革命意志。虽然前后写了十八年的事情，但由于作者进行了精心的结构，仍然给人以一气呵成之感。

短篇小说的开头应当开门见山，单刀直入，力求简洁。结尾应如绵绵长岭突起一峰，力求寓意深远，余味无穷。这就要求我们从整个作品的全局出发，来进行选择和推敲。胸中如果没有全局，就写不好局部，包括写不好精采的开头和结尾。在《一担水》中，这一切，都紧紧围绕斗争主线，把闪闪发光的生活片断精心地串结在一起。不仅纲目明确，线索清楚，而且有波澜，有伏笔，有照应，使作品成为一个完整和谐的统一体。作品的结尾也很有特色：

“在燃烧的朝霞中，一男一女两个青年，每人担着一担水，颤颤悠悠

地上了台阶，比赛似的向前跑去。”

“满面红光的马长新，两只眼睛笑眯眯地紧追着那两个从他肩上接过担子的新一代。”

这耐人寻味的一笔，形象地表现出马长新的革命精神与崇高品质，已经传给了下一代，寓意深刻地把读者引向更高更远的境界，使读者也和作者一起“被这动人的情景陶醉了。”

三、人物描写的几种主要方法

短篇小说中英雄人物的典型形象塑造得成功与否，直接影响着作品思想性的高低和所反映的生活的深度。而人物描写则是塑造典型形象的主要艺术手段。革命样板戏为各种文艺作品的人物描写，树立了光辉的典范。短篇小说的人物描写，也必须以革命样板戏为榜样，运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法和“三突出”的创作原则，努力塑造高大完美的无产阶级英雄形象。描写方法应该以作者对生活的观察理解和典型的艺术概括为前提，如果离开了这一条，那将是舍本求末，根本塑造不出典型的人物形象来。

人物描写的方法是多种多样的，从大的方面来说，有直接描写与间接描写（或叫正面描写与侧面描写）两

类。前者有行动描写、对话描写、肖像描写、心理描写等；后者有环境描写、景物描写、人物映衬等。这里，我们只就短篇小说中最常用的几种主要描写方法作以简要介绍：

（一）行动描写：人物的行动是受思想支配的，因此，通过行动描写，最能直接有力地揭示人物的思想性格和精神面貌。作品中的人物行动描写，并不是一般日常生活中无关紧要的举手投足，而是在一定的社会环境和事件中的所做所为。因此，我们在描写人物时，应该把人物放在三大革命运动的实践中，放在阶级斗争、路线斗争漩涡中去，并且选择那些既符合人物身份、阶级特性，又能充分表现人物性格和思想境界的典型行动来加以描写。这样，才能正确表现人物的性格特征，加强作品的教育、说服力量。

例如，在短篇小说《朝霞》中，作者选择了叶红一天夜晚来到北海滩，要求和几个共青团员一起植扎根树和进行庄严宣誓的行动：

“但见那女孩子“嚓”的一记，
双脚一并，胸脯一挺，昂着头，握紧
拳，激昂地说：‘但我是红卫兵，我
是毛主席的红卫兵，我也要在农场扎
根一辈子！’……”

当大家同意她进行补宣誓时：

“顿时，叶红笑容满面，她轻轻地把红枫树苗递到我手里，又严肃地理了理用橡皮筋扎着的短辫，拉了拉被海风吹拂的衣角，有力地举起了右手。……”

这一系列行动，既符合叶红的身份、年龄，又符合当时的特定环境，把红卫兵叶红对伟大领袖毛主席深厚的阶级感情和她扎根农村干革命的决心，充分地展示了出来，使人物血肉丰满地“站”了起来。给人留下深刻的印象。

恩格斯曾经指出：“我觉得一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做。”这就要求我们在描写人物行动时，不仅要写出人物的所作所为，而且要写出他是怎样做的，在“怎样做”的具体行动中揭示人物的性格特征和精神世界。

（二）肖像描写：就是通过对于人物的容貌、装束、姿态等外形特征的具体描写，来揭示人物的内心世界和性格特征。

作品中的肖像描写，要注意把人物的外貌特征和人物内在精神世界紧密结合起来。不仅要描写人物的静态，而且要描写人物的动态。同时，要抓住重点，突出

主要特征，通过“画形”而达到“传神”。正如鲁迅所说的：“要极省俭地画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。……倘若画了全副的头发，即使细得逼真，也毫无意思。”这就是说，要以省俭的笔墨突出人物的主要特征，避免那些“是啥写啥”的自然主义的现象摹拟和“形同”、“貌类”的抽象描写。鲁迅小说中的肖像描写，都是简洁生动，重点突出，往往粗粗几笔勾勒，人物形态就跃然纸上。例如《祝福》前后五次写了祥林嫂的肖像特征：

第一次，是在一年的冬天，丈夫死后，她到鲁四老爷家做帮工时，“头上扎着白头绳，乌裙、夹蓝袄，月白背心，年纪大约二十六七，脸色青黄，但两颊还是红的。”第二次是贺老六和儿子阿毛相继死后，她又到鲁家做佣人。这次，她的装束无甚变化，“只是两颊上已经消失了红色，顺着眼，眼睛上带些泪痕，眼光没有先前那样精神了。”第三次是听到柳妈讲了关于阴司的无稽之谈以后，她“第二天早上起来的时候，两眼上便都围着大黑圈”。第四次是她捐了门槛赎过“罪”之后，但祭祀时仍不准她动供品，“这一回她的变化非常大。第二天，不但眼睛窈陷下去，连精神也更不济了，记性尤其坏，甚而至于常常忘记了去淘米。”最后一次，当“我”见到祥林嫂时，她“五年前的花白头发，即今已经全白，全不像四十上下的人；脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛木刻似的；只

有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。她一手提着竹篮，内中一个破碗，空的，一手托着她更长的竹竿，下端开了裂：她分明已经纯乎是一个乞丐了。”

这里，作者通过面部神态、服饰以及眼神等描写，渐次加深地刻画了祥林嫂各个时期不同的肖像特征。这些特征又是随着故事情节的发展和她思想感情的变化而变化的。读者从这些肖像中，不仅看到祥林嫂性格的变化，而且清楚地看到旧中国豪绅地主和被孔孟之道支撑起来的旧礼教、旧制度是如何折磨、残害这个勤劳、朴实的农村妇女的精神和肉体的。

今天，我们要塑造无产阶级英雄人物的高大形象，对英雄人物的外貌描写应当有新的更高的要求。使之足以展示出人物的内心世界，表现伟大的时代精神。例如，短篇小说《区委书记》（上海人民出版社《延安的种子》）中对主人公苗俊敏的肖像描写：

“她是一个三十二岁的女同志，中等身材，短发齐耳。一张略显清瘦的脸上，挺拔端正的鼻梁，棱角分明的嘴唇，乌黑发亮的眼睛，闪射着青春的光泽。上身穿一件整洁的蓝布衣，肩挎一只褪色的黄帆布包，焕发着一股朝气。”

笔墨不多，一位朝气蓬勃的女共产党员就活生生地出现在我们眼前。

（三）对话描写：在社会生活中，人们总是靠语言来交流思想的。可以说，语言是人物性格的索引和思想的外衣。语言描写，就是通过作品中人物的语言，来表现人物的思想和性格。它主要有对话和说白两种。这里只谈谈短篇小说中常用的对话描写。

鲁迅曾经称赞我国古典小说《红楼梦》的对话艺术“能使读者由说话看出人来”。作品中的人物对话，不同于普通的谈话，它是在普通谈话的基础上，根据人物的阶级属性、身份、心情、年龄以及个性特征，按照作品主题的要求，经过提炼加工了的典型化的语言。它往往和行动描写结合在一起，使读者如见其人，如闻其声。请看浩然同志的短篇小说《铁面无私》中，房东大嫂和“侯小手”的一段对话：

“你侵占多少地方啦？你安的什么心哪？你不给自己往怀里搂点，不苦害苦害别人，你就肝肺颠个，手心发痒怎么着？”

……

“那……那不就差半尺宽吗？”

“半尺？就是一寸地盘，一块土坷垃，也不能让给你！你把小手赶快

给我缩回去没事儿，要不咱们就立刻找张书记去！”

“犯得上嘛？……”

“你不认错，咱们就走！走！走！”

“我，我不跟你个妇道人家纠缠，把沟儿往我院子这边改改不行吗？”

“你新挖的这个沟不能平！”

“我给你平上不好……”

“让你留着，你就给我留着！我要让干部社员们参观参观，分析分析，长长见识！”

“老嫂子，前后院住着，何必呢？”

“不用收了硬的来软的，我全不吃。告诉你，这是两种思想的斗争！”

“没完没了的，你不让我过日子了。”

“我让你过社会主义日子！咱们闲话少说，就这么办啦！”

……

这段对话，既具有浓厚的生活气息，又简洁、明

朗、口语化。从选词用句到语气，我们都能清楚地看出两个不同阶级、不同性格和不同思想境界的人物语言。侯大嫂理直气壮，步步进逼；侯小手理屈词穷，狼狠不堪。侯大嫂强烈的阶级斗争观念，高度的革命警惕性和坚持原则的精神，与侯小手投机取巧、损人利己的性格特征，形成了强烈的对照，给读者留下了深刻的印象。

（四）心理描写：是通过对人物在特定环境中内心活动的直接描写，来揭示人物的思想境界和精神面貌。我们在塑造人物时，不但要写出他做了什么，怎样做，而且要写出他为什么这样做，是怎么想的，挖掘出他的思想基础，就必须借助于心理描写。

《接班以后》（陕西人民出版社《陕西文学新作选》）中，在描写了返乡知识青年、党支部书记刘东海与第四生产队队长刘天印谈话之后，有这样一段心理描写：

“东海明显地感觉到，当一个人陷入一种错误，走上了邪道的时候，往往却把领导和同志的忠告当作敌意。

‘你怎么办？撒开手叫他钻死胡同，等着他摔跤以后再来扶，甚至处分他吗？’年轻的支部书记立即对自己在心里说：‘不能，千万不能，那是对革命，对同志的严重失职，一定要用毛主席的革命路线照亮他的心，使他

真正认识到自己的错误……，关键在于自己能否把工作做到点子上！’这是一种本领，是作为党的一个基层干部必须练会的本领。”

这段心理描写，揭示出刘东海光辉的内心世界，写出了他对党的事业，对同志的高度革命责任感和路线斗争觉悟。为他后来不辞辛苦地坚持斗争，耐心地团结教育同志，因势利导地打击敌人，提供了坚实的思想基础。

四、短篇小说中生产技术情节 的处理与细节描写

如何处理生产技术情节，是文学创作中经常碰到的实际问题。有些以工农业为题材的作品，往往喋喋不休地在生产过程和具体技术问题上大作文章，结果使人物与人物之间的思想冲突被淹没在生产技术过程之中。这样，势必形成故事情节停滞不前，人物性格和精神面貌突现不出的情况，使人感到拖沓臃肿，枯燥乏味。

毛主席指出：“我们的文艺工作者需要做自己的文艺工作，但是这个了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。”这不仅是我们在深入生活、学习社会中应该坚持的原则，在创作中也不能例外。我们在处理工农业题材

中的生产技术情节时，一定要摆好人与物的主从关系，注意摆脱生产技术过程的纠缠，集中力量在人与人的矛盾冲突中表现英雄人物的精神面貌和内心世界。如《特别观众》中描写季长春指挥生产的一段：

“季长春，是这场会战的总指挥，紧张的战斗气氛对他来说是太熟悉，太适宜了，他就象龙行于天、鱼跃于渊，浑身焕发出了令人难以置信的能量。他又似乎有了分身法，到处都看得到他，战斗的关键到了哪里，他就在那里。”

这里写的是制造高音控制桌这样一个技术性很强的生产大会战，但作者并没有涉及具体技术问题，而是跳出了人与物的矛盾，写了人与人之间的关系。以饱满的政治热情和简练的笔墨突出了主要英雄人物季长春的革命精神，简洁明快，生动活泼。

细节描写是文学作品中描写人物性格、事件发展、社会环境、自然景物的最小单位和不可缺少的因素。是作品的血肉。细节选择的适当与否，对作品的生活气息和真实性，都起着决定作用。在短篇小说中，一个精炼生动、蕴藏着丰富的思想内容的细节描写，往往能够细中见大，起到“画龙点睛”的作用。

例如，在短篇小说《朝霞》里，写到经过体格检查，各连队的青年都纷纷离去时，“我才发现手头上还留着一张空白体检表，上面写着叶红的名字。”于是便到麦田里去找叶红，准备“把教师工作的意义给她讲清。”这时，作者特意描写了这样一个细节：

“女孩子朝前走了几步，站停在麦田上，两手分别拎起泥筐上的两根绳子，肩膀一耸，泥块‘啪’的一声压在麦苗上。我着急地说：‘同志，压着麦子了。’女孩子微笑着招呼我蹲下来，又将一方泥块翻过身，风趣地说：‘你看，它不是睡的挺香吗？’

女孩子见我笑了，又轻轻地捧着一颗附着细泥的麦苗，说：‘你看这麦苗长得怎么样？’

这麦苗青嫩欲滴，惹人喜爱，但是女孩子话里有音。我便模棱两可地说：‘好象不错。’

女孩子指着麦根说：‘对，表面看来好象是不错。但是你仔细看看这根，根须都露在外面，这叫露苗子，等到秀穗的时候，麦子就站不住，就要倒在地上。所以现在得赶紧积肥、壅土，

把根扎深扎牢，夏熟就有好收成。’”

看来普通的一颗麦苗，一经作者的精心构思和艺术点染，就蕴含着深刻的哲理，给人以想象的余地。有力地表现出叶红决心扎根农场，誓作无产阶级革命事业接班人的宏伟志愿，以及“我”与叶红之间的思想矛盾。突出了叶红的英雄形象，深化了主题，起到了“**再现典型环境中的典型人物**”的作用。

小说的故事情节可以编排，而细节必须从生活中直接汲取。所以，深刻动人的细节，往往是作者长期深入生活的结晶。它虽然仅仅是整篇作品中的一个“点”，但它是在深厚的生活基础上，根据人物的塑造和主题思想的需要，经过提炼浓缩出来的强烈而富有表现力的一“点”。因此，只有深入开掘，从大处着眼，细处落笔，才能由“点”及“面”，使整篇作品增色。相反，如果缺乏深厚的生活积累和洞察事物本质的能力，或者脱离塑造人物和表现主题的需要，不分轻重主次，不精心进行选择取舍，过多地描写琐碎事物，就会陷入自然主义的泥坑。



诗 歌

我们曾经读到一位解放军同志写的一首诗歌，那题目就叫做《诗》。是这样写的，

星，
困低了头；
灯，
熬干了油，
我攻读《讲话》——
乘着这真理的快艇，
在诗海中漫游……

啊，诗，
从哪里来？
不来自诗人的心，
不来自歌手的口；
诗，
来自工厂，
来自田间，
来自哨卡，

来自码头……

诗花，
在斗争的土壤里开，
诗涛，
在革命的长河中流。
诗呀——
随着战士的脚步走……

诗是什么？

诗，
不是花，
供人欣赏；
不是酒，
供人浇愁。
诗是战鼓，
诗是匕首，
写诗啊，
就是战斗！

——一九七三年五月二十日 《光明日报》

这首诗写出了我们广大工农兵业余作者的心声。从事诗歌创作的同志，首先应该象这位解放军战士那样，对“诗”有一个正确的理解。

毛主席在《讲话》中指出：“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。”诗歌也不能例外。两千多年前，孔老二在他复辟奴隶制的反革命活动中，就一直很重视利用诗歌来为其开历史倒车制造舆论。他认为诗有“兴”、“观”、“群”、“怨”的作用。这就是说，诗歌应当起到鼓动奴隶主贵族搞复辟活动的兴奋剂的作用；能够用来观察“先王教化”的盛衰，考察奴隶制政治的得失；加强奴隶主贵族阶级的内部团结，联络复辟奴隶制的反动力量；对奴隶主贵族头子的朝政进行讽谏，小骂大帮忙。他把这种作用同“事父”、“事君”的反革命政治目的紧紧联系在一起，作为对诗的要求。妄图通过诗的教化，使人们变得“温柔敦厚”，没有“邪念”，不“犯上作乱”，规规矩矩地“事”没落的奴隶主阶级的“君”。这就形成了一条为复辟奴隶制的政治路线服务的反动文艺纲领。刘少奇、周扬一伙也继承孔老二的衣钵，竭力把文艺作为他们搞反革命复辟的工具。胡说什么“诗——永远是生活的牧歌”，企图用“软绵绵”的诗歌瓦解人民的革命斗志。林彪在大肆鼓吹“克己复礼”的同时，宣扬要把艺术作品当作“咖啡”和复辟资本主义的“觉悟品”。大量抄录、编写黑诗黑词，篡改历史，美化自己，为其反党篡权制造舆论。这些阶级斗争的历史事实，我们应该时刻警惕。

与此相反，无产阶级的诗歌，从它诞生的那天起，就成为无产阶级进行伟大革命斗争的有力武器。一百多

年前，欧仁·鲍狄埃的《国际歌》，以其彻底的革命精神和饱满的政治激情，向全世界宣传了马克思主义的真理，颂扬了巴黎公社的革命创举和革命精神，宣传了奴隶们创造历史的唯物史观，预示了无产阶级革命的光辉前景，成了“全世界无产阶级的歌”。我们伟大领袖毛主席在战火纷飞的硝烟中，在“马背上哼成的”光辉诗篇，用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的艺术手法，表达了无产阶级革命家的广阔胸怀和英雄气概，为无产阶级的诗歌树立了光辉的典范。

由此可见，革命诗歌，是表达无产阶级思想感情的一种最为简洁有力的文学样式。

革命诗歌产生于三大革命运动的火热斗争，它源于生活而又高于生活，是无产阶级和人民群众对敌斗争的锐利武器，是鼓舞群众战斗、前进的号角。写诗，就是战斗！

无产阶级文化大革命的伟大胜利，为诗歌创作进一步指明了方向。在毛主席革命文艺路线指引下，革命诗歌如雨后春笋，呈现出一派生气勃勃的繁荣景象。伟大的时代，要求我们创作出更多更好的诗篇，为巩固无产阶级专政发挥更大的战斗作用。

一、诗歌的基本特征

（一）高度集中凝炼地反映生活

一切文学艺术作品，都不能原原本本地把社会生活

的各个方面复制出来，而要求集中、概括的反映生活中具有典型意义的本质的东西。但是，与散文、小说等其他文学形式相比，诗歌是一种最为精炼的文学样式，对社会生活的艺术概括更为突出。它不需要全面、系统地叙述和描写，而是抓住生活中最富有典型社会意义的某一点、某一事物甚至某一片断或瞬间，深入下去，通过最有特征的形象集中，凝炼地反映出来。

例如《雷锋之歌》第四节中开始的一段：

……仿佛已经
十分遥远了
十分遥远了，
——那已过去了的
过去了的
许多情景……
那些没有光亮的
晚上……
那些没有笑意的
面容……
那些没有明月的
中秋……
那些没有人影的
茅棚……
在哪里呵，

爸爸要饭的

饭碗? ……

在哪里呵，

妈妈上吊的

麻绳? ……

在哪里呵，

云周西村的

铡刀? ……

在哪里呵，

渣滓洞的

深坑? ……

如果我们与散文《雷锋的故事》中“苦难的童年”一节加以比较，就可以看出，两者都是表现雷锋血泪斑斑的家史和苦难的童年，但表现的方法却大不相同。在散文里，作者从雷锋的母亲小时被送进长沙“育婴堂”的遭遇，五、六岁上到雷家做童养媳的情节，后来给地主唐四滚家做女工时所受的凌辱和迫害，以及一九四七年秋天的一个傍晚，母亲含泪告诉雷锋，爷爷、爸爸和哥哥先后被地主逼死的情况，直到母亲含着满腔仇恨悬梁自尽的悲惨情景，都作了具体而详细的描写。为读者绘制了一幅旧社会“人肉筵席”的罪恶画面。而在诗中，则舍弃了对具体情节的全面叙述和细致描写，将其加以浓缩，运用高度集中的手法，精选了一刹那所联想

到的几个最富有典型意义的、最有特征的片断和镜头，来揭示旧社会残酷的阶级压迫和剥削的本质。在这短短的十几行诗里，画龙点睛地表达了千言万语也难以诉完的深仇大恨，给读者留下了深刻的印象。它表面上看来不如散文那样完整，但在对生活的高度集中概括方面，却比散文更凝炼，更强烈。

（二）强烈的思想感情和丰富的想象

文艺作品既然是一定的社会生活在作者头脑中的反映的产物，就必然体现着作者的思想感情。诗歌比起其他文学样式来，感情更为强烈，常常以直接抒情的方式表达出来，而且伴之以丰富的想象。凭借想象，可以把作者的思想感情具体化，使诗具有鲜明的形象性，产生动人的力量。所以，诗中热烈奔放的感情和丰富大胆的想象总是结合在一起的。这种感情和想象，绝不是什么“天才”或“灵感”的产物。而是作者的阶级立场和世界观的反映，是从生活到艺术的一种实践活动，是诗的内容不可缺少的要素。作者的革命立场愈坚定，世界观愈正确，对生活的体验愈深刻，他的感情就愈健康，愈强烈。如《庐山颂》（人民文学出版社《风展红旗》）中的一段：

呵，庐山，
革命的庐山！

战斗的庐山！
胜利的庐山！
你钢铸铁打，
载入千秋革命史，
谱进万章胜利篇。

伴随着火热的革命激情，作者的想象如同一条七色的彩虹，将庐山的雄姿与惊心动魄的阶级斗争、路线斗争联结在一起，使诗的境界升华到新的高度：

回头望——
巍巍庐山，
绵绵井冈，
高高六盘……
毛主席竖起
一座座胜利的里程碑，
有了毛主席，
才有中国的今天。
看眼前——
浩浩长江，
滚滚洪流，
滔滔波澜……
粉碎了华尔街的迷梦，
淹没了新沙皇的狂喊，

乘风直下三千里，
江河奔泻过庐山。

“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的”，“阶级斗争和民族斗争的客观现实决定我们的思想感情。”显然，作者只有站在无产阶级立场上，对毛主席的革命路线满怀深情，才能比较深刻地体会到庐山是党内两条路线斗争的激烈战场，是毛主席革命路线战胜机会主义路线的历史见证。从而摆脱开一般的景物描写，从路线斗争的高度抒发出革命豪情，反映出事物的阶级本质。

（三）跳跃性的结构形式

诗歌不能象散文那样依次铺陈，而是随着思想感情的奔腾起伏，对事件的过程作较大幅度的舍弃，抓住最激动人心的镜头来表达主题思想。所以，诗歌在结构形式上具有一种跳跃性。例如：

五月——

麦浪。

八月——

海浪。

桃花——

南方。

雪花——

北方。

我走遍了

我广大祖国的

每一个地方——

呵，每一个地方的

我的

每一个

故乡！

——《放声歌唱》

这里，作者将时间的推移，地域的转换以及季节更迭的过程全部省略，文字的过渡和连接靠事物的内在逻辑及作品的内在思想感情来联系，并借助于读者的生活经验去想象和补充。如果用散文来写，就不但要顺着作者的行踪从春夏秋冬写到祖国的四面八方，而且要对作者到某一地方的具体感受作一番描绘，才算过渡自然，结构完整。

跳跃性是诗歌形式的特点，但跳跃幅度的大小，是由作品的思想内容和作者的思想感情来决定的，绝不是词句之间毫无内在联系的组合。

（四）语言精炼，大体整齐、押韵

诗歌的语言运用，必须异常精炼，起到以少胜多的

作用。它不仅要供人阅读，还要供人朗诵，因而它的语言必须具有鲜明的节奏与和谐的韵律。鲁迅曾指出：

“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”

毛主席关于新诗要“**精炼，大体整齐，押韵**”和要在民歌和古典诗歌的基础上发展的指示，为我们进一步提高新诗质量，加强新诗的艺术表现力，创造具有“**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**”的民族形式，指出了明确的道路。

1. 精炼，就是要言简意赅，精心地选择语言，锤炼加工，字斟句酌，用最恰当的少许字句，准确、鲜明、生动地表现出丰富而深刻的思想内容。例如《早操》

（人民文学出版社《阳光灿烂照征途》）一诗：

立正——一道长城，
前进——铁流滚滚，
一行行闪光的刺刀，
一双双明亮的眼睛。
祖国喊口令，
我们向前进！
一二三四……
脚步永不停。

全诗仅只八句，便以简洁的文字，形神兼备地表现

出了对象的特点，宛如一幅气势豪放的写意画，体现了我军一往无前的战斗精神。

一些较好的新民歌，也具备了语言精炼的特点，如《修田谣》（陕西人民出版社《战斗的春天》）：

茅棚搭在巴山巅，
银锄挥舞彩云端。
荒山应知咱心意，
稻花不开不下山。

短短四句，表现了广大贫下中农在毛主席关于“**农业学大寨**”的伟大号召下，自力更生创新业、荒山顶上绘宏图的革命英雄气概。词约而意丰，收到了“含不尽之意于言外，使人思而得之”的良好效果。

有时一个词，就能使形象突出，全篇生色，给人以强烈的感染。如革命样板戏《海港》一段唱词中“风狂红旗舞，雨猛青松挺，海燕穿云飞，征帆破雾行”这四句，其中的“狂”、“舞”、“猛”、“挺”、“穿”、“破”，不但活生生地描绘出了事物的神态，而且突出了方海珍的革命英雄气概。

我们要认真学习革命样板戏唱词的精湛语言，不断提高新诗的质量。有些诗中存在的平铺直叙，言多意少，刻意雕琢，空洞干巴的弊病，应当予以克服。

2. 大体整齐，就是诗句的长短、音组、节拍的多少

要大致均匀对称，既流畅而又有节奏地表现出作品的思想内容。例如：

人不——劳动——去找——歌，
犹如——瞎子——把鱼——摸，
好歌——见你——要藏——躲，
关门——那能——编山——歌？

——朱昭仲：《歌从劳动来》

这首民歌中每行七字，构成四拍。音节相等，字数相同，形成了整齐的格调。

新诗体每句字数长短不一，每行音组也不必固定为一定数目，更富于变化。但它并不是散文的分行排列，而是要大致相等，行与行之间有相互衬映。有的诗每句数字长短差别很大，甚至少到一两字，多则十余字，但还是通过音组之间有规律的停顿、反复，造成节奏感，读起来仍然朗朗上口。例如诗集《阳光灿烂照征途》中《咱们的“红花”》一诗：

夜——黑，
雨——大，
隔河——有——病人，
怎么——办？
下！

“扑——嚏！”

大河——溅——浪花。

.....

二钱——草药，

蜡黄——脸色——泛——红霞，

大嫂——拉住——“红花”——手，

流着——眼泪——把话——发：

“你——为俺——贫下中农，

忘掉——腿上——划破——挂——血花……”

诗句的长短、音组、节拍的划分，是为表现思想内容服务的。一般说来，诗行短则音组少，节奏短促，适于表现简短、有力、激越、跳跃式的情感；诗行长则音组多，节奏也较缓慢，适于表现比较舒缓的、庄严深厚的、复杂细致的思想情感。

诗歌不仅分行，而且除短小的抒情诗外，一般的还要分节。所以，要作到大体整齐，还应注意节与节的大致对称。

3. 押韵，是借助于音韵的有规律的重复，使人产生统一和谐的感觉，读起来顺口，听起来悦耳，富有音乐性，便于记忆和流传。在一首诗或一节诗里面，通常把韵母相同的字放在同一的位置上，多放在一句与另一句的末尾。所以又叫“韵脚”。例如，《韶山日出万代红》：

韶山竹，韶山松，
韶山松竹四季青；
韶山清泉流不尽，
韶山日出万代红。

一、二、四行句尾所押的韵“松”、“青”、“红”，都属“中东辙”。听起来节奏鲜明，音韵悦耳。

另外，在篇幅较长的诗歌中，为了避免同一韵过多的重复、雷同和语言的单调、板滞，适应不同的思想内容和情感，有时也需要中途换韵。

新诗的押韵，应当以有利于表现政治内容为标准，如鲁迅所说的，“押大致相近的韵”，“格式不要太严”，“不必依旧诗韵”。既不能削足适履，因押韵而束缚思想；也不能离开思想内容为押韵而押韵。要根据所表达的内容和情感的需要，选用不同的韵，力求准确，灵活，自然。

诗歌的节奏和韵律并不是绝对的和一成不变的，它因内容而变化，随内容而发展。张永枚同志的《西沙之战》，从崭新的内容出发，在这方面进行了大胆的尝试。该诗以三、五、七言的格式为主，吸收了民歌、京剧唱词和外国优秀诗歌的长处，加以融会贯通，达到了内容与形式的和谐统一，节奏鲜明，铿锵有力。

二、诗歌的种类

诗歌的种类较多,通常按照内容和形式来加以区分。

(一)按内容主要可分为抒情诗和叙事诗两种。

抒情诗:是以直接抒发作者的革命激情和革命理想为主体的诗,如《骑马挂枪走天下》、《庐山颂》、《阳光灿烂照征途》等。一般说来,抒情诗篇幅比较短小,不去详细地叙述生活事件的过程,不具体地描写人物的行动,也没有完整的情节。诗中常常是以作者“我”为主体的形象,通过对自己革命激情的直接抒写,表达出对事物爱憎分明的态度和政治见解,用炽烈的感情去教育感染读者。在结构上,抒情诗也不同于叙事作品,它是被作者所抒发出来的感情发展的脉络联结起来的。

思想感情是有阶级性的。“**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。**”革命抒情诗中的“我”,应当是无产阶级革命战士的代表;他所抒发的感情,应当是无产阶级之情,革命人民之情。应当把无产阶级的愿望和理想,凝炼、鲜明、响亮地抒发出来,鼓舞和教育群众。这方面,伟大领袖毛主席的诗词和革命样板戏中许多“抒豪情寄壮志”的重点唱段,是我们学习的光辉典范。

叙事诗:是以写人叙事为主的诗。它通过比较完整

的故事情节的描述和人物形象的刻划，来表达主题思想，反映现实生活。它在情节结构、人物塑造和叙事方式上，不同于小说。一般地说，它无须详尽地叙述事情的全部过程，而是选择事件发展中最关键、最典型的环节，以凝炼浓缩的形式，高度概括地表现出来；情节结构不象小说那样环环相扣，可以有较大的跳跃性；人物刻划不象小说那样细致，而是更加概括；叙事方式不是舒展自如地连续铺陈，而是受本身形式的约束，要求高度集中；它既要叙述故事和描写人物，还要倾注作者的全部激情，带有浓厚的抒情色彩。如《五凤山的歌》、《张勇之歌》、《油丫头》、《咱们的“红花”》等。

张永枚同志的“诗报告”——《西沙之战》的创作实践，为诗歌学习革命样板戏的创作经验，提供了一个成功的范例。在这篇叙事诗中，作者以饱满的政治热情，运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，按照“三突出”的创作原则，成功塑造了用马列主义、毛泽东思想武装起来的中国人民解放军和南海渔民的英雄形象。广大的诗歌作者都应该认真学习这个经验，努力创作出更多的歌颂伟大时代，歌颂英雄人民的新诗篇。

（二）按照表现形式可分为格律诗、自由诗和民歌体三类。

格律诗，也叫旧体诗，它有严格固定的格式和韵律，是我国诗歌的传统形式。其格律主要表现在：一首

诗的节数，每节的句数，每句的字数，都有定规；必须押韵，而且韵字大多用平声，韵字位置固定。一首诗内一般不换韵，如果换韵，也必须遵守一定的格式。平仄声调的排列调配有严格规定；某些句子讲究工整的对仗。

自由诗，是一种不受旧体诗规格限制的诗体，所以又叫新诗。它在节数、行数、句数、字数以及音韵方面都比较自由。一首诗的篇幅可长可短，段数、句数、字数也可多可少，以内容的需要而灵活安排。它要求有节奏，但不受格律的拘束。要求押韵，但不必过严。可根据需要押大致相近的韵，只要响亮顺口就好。一首诗中，随着内容和情绪的变化，可以换韵。行与行最好能相互衬映，但不要求某一位置上的句子一定要对偶。

民歌体，就是仿照民间歌谣样式写成的诗歌。民歌体没有固定的格式，一般以七言为基础，或基本形式是七言的，形式比较整齐。它富有生活气息，明白易懂，语言清新、明快、刚健。新民歌是广大群众喜闻乐见的一种诗歌形式，它的诞生，使诗歌创作的面貌为之一新。

三、诗歌的写作

（一）写英雄，颂英雄

塑造工农兵的英雄形象，是新诗创作的光荣任务，

叙事诗更是如此。在革命样板戏的推动和鼓舞下，许多诗歌已在这方面迈出了可喜的一步。《西沙之战》在突出刻画主要英雄人物钟海时，正确处理了他和其他人物的相互关系，成功地运用了正面突出、侧面烘托、反面陪衬等艺术手段，使得主要英雄人物钟海的形象丰满高大，光彩照人。在《咱们的“红花”》这首诗中，作者刻画了一位不畏艰险地尝药、试针，“痛在一身，利在万家”的赤脚医生的光辉形象。《油丫头》一诗，则为我们塑造了一位“身在油库想天下，风雷滚滚心头收”的“加油员”这个青年女英雄：

油衣、油手，
油套袖。
连眉毛下的大眼睛，
也滴溜溜，
黑油油。
人送个绰号，
叫她“油丫头”。

一把油枪握在手，
和“铁牛”、“铁马”交朋友。
嘴角常挂一串歌，
催得那机车放歌喉。
“轰轰隆隆”声声唱，

丰收歌儿唱不够。

加油员知道油宝贵，

油丫头呵更爱油。

滴滴点点，

都在血管里奔，

都在心头上流。

学会了哲学辩证法，

“眉头一皱……”

废油变好油。

啊，“铁马”飞，“铁牛”吼，

边疆土地春色稠。

油丫头，

身在油库想天下，

风雷滚滚心头收。

看星星之火已燎原，

恨不能再浇上一壶油。

这首诗以精炼的语言描写了一人一事，只有四节，二十八行，但却能小中见大，生动地描绘出“油丫头”的外貌和性格特征，深刻揭示出她立足本职、胸怀世界的共产主义理想。

（二）立意要高

毛主席教导我们：“诗言志”。能否写出好诗，关键在于作者的立意。立意，关系着作品主题的深度和教育意义的大小。作者站得高，看得远，作品的主题才能深，教育意义才能大。我们只要将毛主席和陆游的《卜算子·咏梅》加以对照，就可以看出：同是咏梅，同是有所寄托，但由于立意不同，思想内容就截然相反。陆游词中的梅花，是一个寂寞、凄凉、愤世忌俗、孤芳自赏的形象；毛主席则“反其意而用之”，把梅花描写成敢于斗争却不居功自恃，唤醒百花而又乐在“丛中”的报春使者。表现了坚强的共产主义者以解放全人类为己任的崇高理想与革命襟怀。

《阳光灿烂照征途》，也是一首立意较高的好诗。这里，作者并没有对天安门前的景物作一般性的描绘，而是高瞻远瞩，把“洒满金色的长安大道”和“红色铁流在前进”联系在一起。从“井冈山”、“遵义城头”到“大渡河上”、“长江岸畔”，都可以看到“红色铁流在前进”——

直到天安门城楼上
迎来了新中国
第一个早晨的
曙光万道……

这就深刻地揭示出革命的道路“绝不象漫步在宽阔的长安大道”上那样平坦笔直，而是复杂的、曲折的。接着，作者的思潮又随着革命的滚滚洪流继续奔腾，越过“千道曲折，万处暗礁”，进一步揭示出社会主义历史阶段阶级斗争的复杂性、尖锐性。歌颂了毛主席革命路线的伟大胜利，预示了无产阶级革命必将取得彻底胜利的美好前景。让我们“从天安门城楼远眺”，领略那“共产主义的朝霞，正把整个世界照耀”的无限风光，鼓舞我们“高歌向前，团结一道，沿着毛主席指引的航线，奔驰飞跑……”。

由上述可见，只有“认真看书学习，弄通马克思主义”，不断提高阶级斗争和路线斗争觉悟，“和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脉搏”（鲁迅语），才能从题材本身所蕴含的意义中开掘出深刻的主题思想。

（三）构思要新颖。

有了革命的思想内容，还要有新颖的构思，把形式和内容统一起来。鲁迅曾说：“依傍和模仿，决不能产生真正的艺术。”好的作品的长处是要学习的，但只能从中借鉴，使之化为进行创作的养料，而决不能代替自己的创造。如果只图简便、省力，依傍于别人的意境和构思，就势必平庸板滞，千人一面，没有新意。也不会写出真正的好诗。

《西去列车的窗口》就是一首构思比较新颖的好

诗。这首诗所表现的是当前的重大事件：我国青年一代响应毛主席的伟大号召，继承老一辈的革命传统，奔赴边疆，参加农村的社会主义革命和社会主义建设。作者并没有一般化地去描写开会动员、表决心、踏上征途的具体过程。而是精心构思，从“窗口”两个字落笔，把一切浓缩在“西去列车这个不平静的窗口”上。把车窗外“祖国的万里江山”和车厢里“革命的滚滚洪流”，把革命战士“胸中的江涛海浪”与“满天的云月星斗”紧紧地联系起来，构成了一幅宏伟壮阔的画面。让我们看到了革命接班人的战斗风貌，与他们发出共同的战斗誓言：“胜利呵——我们能够！”这样的构思富有创造性和表现力，使作品寓意深刻、新颖感人。

新颖的构思取决于作者的马列主义水平和观察生活、认识生活的能力，来自于现实的斗争生活。决不是叛徒林彪胡说的什么“电光”、“火石”的产物。

（四）掌握几种诗歌常用的表现手法。

为了适应诗歌以精炼的语言高度集中的概括生活，以鲜明的形象表达强烈的革命感情这一特点，夸张、比喻、拟人、反复等修辞手法常常得到广泛地运用。

夸张，是作者在描写人或事物以及抒发自己炽烈的革命情感时，为了强调其本质特征，通过合理想象，有意夸张或缩小，作出超过这一特征的强调，给人以鲜明、突出的印象。例如铁人王进喜同志的一首诗：

石油工人一声吼，
地球也要抖三抖。
石油工人干劲大，
天大困难也不怕。

“地球也要抖三抖”，显然是夸张的句子。但它却真实而充分地表现出了我国工人阶级在毛主席革命路线指引下，独立自主，自力更生，奋发图强，向地球开战，向帝修反开战的革命英雄气概和气吞山河、旋转乾坤的豪情壮志。因而不但合情合理，而且更深刻地反映了事物的本质。这里应当注意，夸张必须从真实情感出发，以现实生活为基础来正确运用。如果脱离现实，就会变成浮夸和空喊。

比喻，就是我们通常所说的“打比方”，它是用两种本质上不同的事物，取其基本特征相同的一点，使所要表现的事物的特征，在另一事物中得到更突出、更形象的表现的一种手法。且看下面这首诗：

西湖的碧波漓江的水，
比不上韶山冲里的清泉美。
毛主席就是那引泉人，
浇得春满园啊，
花也红来叶也翠！

海底的珍珠深山的宝，
比不上井冈山顶的青松好。
毛主席就是那栽树人，
栽上万山绿啊，
革命的青松永不老！

十五的圆月满天的星，
比不上延安窑洞灯火明。
毛主席就是那掌灯人，
照得天地亮啊，
革命人民心里红彤彤！

雨后的彩虹清晨的霞，
比不上天安门广场旗如画。
毛主席就是那绘图人，
绘出万年景啊，
四海同开胜利花！

——刘兰新：《赞歌献给毛主席》

在这首诗中，每一节的一、三两句，都采用了比喻的手法。作者运用确切、新鲜、生动、形象的比喻，把自己对伟大领袖毛主席无比热爱的深厚感情形象而生动地表现出来，给人以深刻的印象。

比喻要注意思想性、阶级性，要用得贴切、新颖、具体、生动、鲜明易懂，启发人们的联想，加深人们的印象。

拟人，是借助丰富的想象，赋予客观事物以思想感情或行动，把它加以人格化，使所描写的事物活起来，给人以形象生动、亲切的感受。从而增强诗歌的感染力，更好的表现诗歌的思想内容。例如：

钢呵，钢呵，
在烈焰中，
你炼出了——
更红的心，
更硬的骨，
为党为民，
增长了千倍的用处。
但是呵，
你依然保持着矿石的风度：
不丢本色，
不摆新谱，
实实在在，
朴朴素素，
象我们千千万万个
忠于革命事业的好干部！

——李学鳌：《矿石颂》

这里托情于物，借物抒情，赋予实物以人的思想感情和行为，把钢和矿石人格化了。是赞颂矿石，更是赞颂“我们千千万万个忠于革命的好干部”的那种艰苦奋斗不忘本，继续革命永向前的无产阶级革命精神。

反复，就是在诗歌里，为了突出某一事物或思想，强调感情的强度，增强音律的节奏感，在一首诗内或一首诗的各节内重迭使用和反复出现某些词语、句子。例如：

忘不了，韶山升起红太阳，
山山水水映朝晖！
忘不了，毛主席亲手缔造党，
把历史车轮向前推。

忘不了，五百里井冈红旗飘，
雷鸣电闪壮军威！
忘不了，遵义的霞光延安的灯，
照亮千山和万水！

忘不了啊，北京城里春风起，
山青水碧惹人醉。
文化革命擂战鼓，
塞北江南涌风雷！

——崔合美：〈韶山红日照胸怀〉

这三节诗内的“忘不了”，就是反复。由于这样“反复咏叹”，使作者汹涌澎湃的革命激情表现得更为强烈。

有时反复隔段使用，或间隔更长。如《西去列车的窗口》，就三次连用了“呵，祖国的万里江山！……呵，革命的滚滚洪流！……”这两句诗句。这样用，强调了重点，增强了气势，保持了结构的完整，承上启下，回环照应，是一种很好的过渡形式。

诗歌中修辞手法的运用，是表现思想内容的一种辅助手段。我们在选用各种修辞格式时，必须从思想内容的需要出发，而不能本末倒置地滥用。



小 戏

小戏是戏剧的一种。戏剧被人们称为综合艺术，它有机地综合了文学、音乐、美术、舞蹈、表演各种因素。在构成戏剧的所有因素中，文学因素——剧本，是关键性因素。江青同志在谈《京剧革命》一文中指出：“我认为，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。”

每一种艺术形式，都有它自己独特的艺术手段，因此，在反映生活的方法上都有它自己的特点。作为综合艺术的戏剧，与作为语言艺术的报告文学、叙事诗、小说等，是不同的。后者虽然也必须反映现实生活中的矛盾斗争，但它们是供人们阅读的。在刻画人物、表现主题时，不受时间和空间的限制，可以从各个角度进行概括叙述和具体描写。必要时，甚至作者可以站出来对人物和事件进行评论。而戏剧只能通过剧中人物的台词和行动，把所要表现的矛盾斗争集中在一定的时间（大戏一般控制在两小时左右，小戏一般控制在半小时左右）和空间（舞台），活生生地表演出来。它既不能从各个角度进行叙述和描写，更不能由作者出面对人物、事件

进行评论。必须让观众直接看到矛盾冲突的发生、发展、激化、解决的全部过程。否则，就不能达到戏剧创作的目的。

小戏在反映生活的方法上，既具有戏剧的共同点，又具有自身的特点。在这里我们着重谈一谈小戏剧本创作方面的一些问题。

一、小戏的选材和提炼

大戏的篇幅较长，容量较大，可以安排较多的人物，较多的线索和较多的场景，表现较复杂的矛盾。小戏的篇幅短，容量小，因此人物不能多，场景不能多，线索不能杂。不宜反映重大事件的全过程，适宜于表现重大事件的一个横断面。反映的题材不一定要求有广度，但必须有深度。它要求人物、事件、场景高度集中。

小戏在反映现实斗争时，常常采用“以小见大”的方法。所谓“小”，是指篇幅、容量而言，而不是小在意义上和作用上。“以小见大”，就是要见阶级斗争之“大”，路线斗争之“大”，社会主义革命和社会主义建设之“大”。就是要求在小的篇幅内，精选一个典型事件，从一个片断、一个侧面反映出事物的本质，从思想和政治路线的高度揭示出它的深刻意义。而不是要求小戏在反映生活时走大戏的路子，搭大戏的架子。那种认为小戏篇幅小，不能反映重大题材的观点，是错误

的、站不住脚的。

实践证明，小戏完全能够反映重大题材。越剧《半篮花生》和楚剧《追报表》，就是“以小见大”的好例子。《半篮花生》中的红小兵晓华，利用课余时间拣了半篮“地脚”花生。她本来是要颗粒归仓交给公家的，但是保管员叔叔劳动还没有回来，仓库大门上了锁。于是晓华准备吃了晌午饭再去给队上交，暂时把半篮花生交给妈妈保管。头脑里有“私”字的晓华妈，以为晓华是给自己拣的，打算煮熟了给晓华吃，从而在家庭里引起了一场风波。这看起来似乎是平平常常的一件小事，但“小”中大有文章。原来是摘帽地主王有财故意在浮土里藏下好花生，叫他儿子来约晓华去拣，妄图把贫下中农作为挡风的墙。作者没有停留在半篮花生这个表面现象上，而是透过现象看本质，从矛盾的特殊性出发，对这一矛盾冲突进行了具体分析，深入开掘，从而揭示了人民内部“公”与“私”两种世界观斗争的普遍性，揭示了农村中两个阶级、两条道路斗争的普遍性，形象地说明了矛盾的普遍性与矛盾的特殊性的辩证关系等一系列哲学上的重大问题。表现了“**让哲学从哲学家的课堂上和书本里解放出来，变为群众手里的尖锐武器**”这一重大主题。有力地批判了孔老二和林彪所鼓吹的“上智下愚”的唯心史观。

《追报表》的情节是这样的：某生产队只差两头猪就可以达到超纲要的指标，沾染了浮夸作风的小会计，

为了小集体的利益，想方设法要虚报产量。而一贯实事求是的老队长坚决不同意虚报。围绕这一事件，在老队长与小会计之间展开了一场斗争。在老队长严肃、耐心的帮助下，小会计终于认识了自己的错误。表面上看起来，好象只是两头猪的“小”问题。但它却反映了两条路线、两种世界观的斗争。表现了这样一个重大的主题：干革命，必须做一个讲真话，不讲假话，一切按科学态度办事的老实人。否则，就会滑到修正主义的邪路上去。在毛主席向我们发出“三要”、“三不要”的指示和批林批孔运动深入开展的今天，这一主题尤其具有重大政治意义。

“以小见大”是小戏的一个特点。但能不能说不论什么“小”都能见“大”呢？不能！因为“小”不是抽象的、绝对的，而是包含着具体内容。有的“小”可以见“大”，有的“小”只能见“小”。这里涉及到一个重要的选材问题，或者叫做选择矛盾冲突的问题。

社会生活中的矛盾冲突集中反映到戏剧作品中来，就构成戏剧冲突。没有矛盾冲突就没有戏剧。大戏、小戏都必须反映社会生活中的矛盾冲突。但是社会生活错综复杂，存在着各种各样的矛盾冲突，有的反映了生活的本质和主流，有的并没有反映生活的本质和主流。因此，我们在选择矛盾冲突时，应该注意下列问题：

（一）在社会主义社会中，最主要、最本质的矛盾，是两个阶级、两条道路、两条路线的斗争。我们应

该选择那些事关路线、事关大局的矛盾冲突，决不能选择那种“家务事”、“儿女情”之类的东西。

(二) 要选择那些能够紧跟斗争形势、配合中心任务的事件和矛盾冲突。

(三) **“政策和策略是党的生命”**。选材时要认真掌握党的各项政策，如工业政策、农业政策、干部政策、知识分子政策、对可教子女的政策等。决不能离开政策盲目选择矛盾冲突，更不能把错误的当正确的来歌颂，或把正确的当错误的来批判。

(四) 不要把一点无关大是大非的事情无限上纲，拼凑戏剧冲突。

(五) 不要把一些有内在联系的、辩证统一关系的事物（如抓革命与促生产；以粮为纲与多种经营；自力更生与必要的支援等）对立起来加以表现。

(六) 要彻底肃清“无冲突论”的流毒，反对用所谓“误会”和“巧合”的方法去虚构矛盾。

(七) 要选择那些有人物活动、有曲折变化、能够成功地搬上舞台、诉诸视觉的材料。否则，宁肯采用其它文学样式而不要写成小戏。有人打比方说：生活象一条长河，戏剧作者要选择反映的是那激起浪花的地方，而不是波平如镜的地方。

我们工农兵业余作者，只有认真学习马克思列宁主义、毛泽东思想，不断提高阶级斗争、路线斗争的觉悟，才不至于在生活的海洋中目迷五色，才能够准确地

选择足以反映现实生活本质和主流的矛盾冲突。

矛盾选准了，还要深入开掘，即努力揭示出事件中蕴藏的社会意义，从政治路线和世界观的高度，提炼出深刻的主题。小话剧《雷雨之前》如果只是停留在表扬先进人物、教育气象预报员如何报准天气上，而不是从两条认识路线的高度写起，揭示出只有坚持马列主义的认识路线，理论联系实际，才能真正做到人定胜天的真理，就不会有现在这样大的教育意义；淮剧《拣煤渣》如果只是把矛盾冲突仅仅停留在节约几吨煤的经济问题上，而不是深开细掘，揭示出这一矛盾的实质是两种世界观的斗争，涉及到怎样看待平凡的工作，怎样培养无产阶级革命接班人的大问题，也不会有现在这样感人的力量。

鲁迅指出：“选材要严，开掘要深，不可将一点琐屑的没有意思的事故，便填成一篇，以创作丰富自乐。”我们应遵循这一原则。

二、小戏的情节安排

小戏必须有“戏”。所谓“戏”，就是在矛盾冲突中揭示人物思想性格及作品主题思想的戏剧情节。没有生动的戏剧情节，小戏就不能塑造出无产阶级英雄形象，表现出鲜明的时代精神；没有生动的戏剧情节，小戏就不能引人入胜，感人至深，发人深省，促人振奋。我

们写小戏的时候，必须注意精心安排戏剧情节，努力做到恩格斯指出的那样：“**情节的巧妙的安排和剧本的从头到尾的戏剧性。**”

安排戏剧情节，应该注意以下几点：

（一）必须确定一个中心事件，才能集中地反映出矛盾冲突。例如，《半篮花生》所写的两种世界观、两个阶级、两条道路的斗争，是紧扣学习《矛盾论》，通过“半篮花生”这个中心事件展开戏剧情节的；《新来的管理员》所写的全局观点与本位主义的矛盾，是围绕如何处理“小仓库”这个中心事件展开戏剧情节的；《渡口》写革命青少年与暗藏阶级敌人的斗争，是围绕水莲对背筐人那只藏有反革命罪证的筐的揭露这个中心事件展开矛盾冲突的。没有一个具体的中心事件，小戏的戏剧冲突就组织不起来，矛盾斗争就会不突出、不连贯，就不会有好的戏剧效果。

（二）要大处着眼，小处着手。大处着眼，就是立意高；小处着手，就是要选取一点，反映全貌，通过生动的细节来刻画人物，点明主题。如《拣煤渣》通过三看煤渣这一细节的深刻描写，就把两种思想斗争的实质充分揭示了出来。

（三）精心安排矛盾冲突，做到波澜起伏，扣人心弦。人们常说：“文似看山不喜平，戏如观水欲浪生”，这话是有道理的。革命样板戏在安排矛盾冲突方面，都是独具匠心的。《龙江颂》中共产主义风格和本位主义

思想之间的斗争，一个回合接着一个回合，情节波澜起伏地向前发展，江水英的英雄形象才显得丰满高大。小戏《新来的管理员》围绕着全局观点与本位主义思想之间的斗争，也精心安排了波澜起伏的情节，因此艺术感染力较强。

戏剧情节的安排，不能离开人物思想发展的逻辑和现实生活中矛盾冲突的内在规律。否则，就会滑到故弄玄虚的邪路上去。

三、小戏的布局结构

戏剧布局的顺序，也就是戏剧的矛盾冲突产生、发展、激化、解决的过程。小戏的结构布局一般分为四个部分：

开端——在这一部分提出矛盾。小戏要求从事件的紧要关头开场。开端起介绍、说明的作用。初步介绍出场人物的身份、彼此间的关系、环境背景、矛盾发生的前因。提出的问题，要充分引起人们的关心，并为剧情的发展作好铺垫。《追报表》一开始，介绍了故事发生在新年除夕之夜，公社等着生产报表做年终总结。老队长郑重嘱咐会计小张：“数字如实报”。而小张在数字核算清楚以前，就主观肯定粮、棉、猪三超《纲要》没问题，要求队长先在会上宣布一下，让大家高兴高兴。通过这些情节，初步显示出老队长实事求是的作风

和小会计浮夸、骄傲的苗头。这两种作风、两种态度的对立，预示着一场矛盾冲突即将开始。

发展——这是矛盾层层展开的部分。不能平铺直叙，要回旋跌宕、波澜起伏地向高潮推进，紧紧吸引观众看下去。《追报表》中，小会计核算的结果，粮、棉都超了《纲要》，唯独生猪这一项差两头才能超《纲要》。他打算自己在表上加上两头，但又想到老队长刚才的郑重嘱咐，没有敢加。他为了获得“丰产红旗迎进门，报社记者来访问”的光荣，甚至于想要母猪的生育规律服从他的主观愿望。在这阶段中出现了层层波澜：小会计正盼望老母猪快生时，饲养员二嫂来报告说：“生了”。小会计高兴地要在“生猪图案画”上挂“超”字时，二嫂告诉他是牛生了一头小牛犊，他又由高兴转为失望。这是第一个波澜；公社统计员小李来催报表，他以“合理的估计”为借口，虚报两头，在报表上填了生猪超《纲要》。他这种作法，必然导致和老队长的矛盾加剧。这是第二个波澜；老队长开总结会回来，发现小会计虚报生猪两头，耐心地对他进行了思想和政治路线方面的教育。小会计表示要重改报表，减去两头。但小李已拿走了报表，老队长决定立即去追。这是第三个波澜；正在这时，二嫂来报告说，老母猪生下十六头小猪。小会计急追老队长，二嫂也急喊小会计追下。这是第四个波澜。二嫂为什么也要去追呢？在这里却没有交代，这就造成了戏剧上的“悬念”，使观众急欲探知究竟。就

在这一波未平、一波又起的矛盾冲突发展中，越来越清晰地展现了各种人物的思想性格。矛盾的“发展”部分为后面高潮的出现造成了应有的声势，是一个渐变的过程。

高潮——这是矛盾最尖锐并急剧转化的部分。戏剧冲突由渐变形成突变局面，矛盾的双方即将决定胜负。也是戏剧最精彩、最激动人心的场面。《追报表》中，老队长着急地追小李于前；小会计高兴地追老队长于后；二嫂也紧张地追小会计于后。为了数字的增减，展开了激烈的争论。情节发展到这里，就进入了“高潮”，观众的心情随着剧情的发展也达到了高潮，急切地想看到“追”的结果。

结局——这是剧情发展的必然结果。在结局中，要使前面提出的问题得到圆满的答案，要使前面布置的“悬念”得到“释念”。如果写的是敌我矛盾，就要把敌人彻底暴露出来，把敌人的罪行揭深揭透。如果写的是人民内部矛盾，就要彻底分清是非曲直，决不能让观众带着疑问离开演出场所。有的小戏不但圆满的解决了前面提出的问题，还在剧本结束时给观众留有想象的余地，使人感到旧的矛盾解决了，一场新的斗争正在开始。同时我们应该注意，解决矛盾时必须依据斗争的规律性发展，不能硬加进去一些外在的因素。《追报表》中，老队长与小会计正在相持不下时，二嫂赶到了，她说明老母猪在十二点半生了两头，接着又生了十四头，

一共十六头。在这种情况下，老队长问报表怎么改？小会计说：“这十六头猪都应该算今年的，表上还是要减两头”。戏写到这里，老队长的英雄形象树立了起来，小会计这个人物发生了转变，前面提出的问题得到了解决，“贫下中农最听党的话，实事求是，不浮夸”的主题得到了完满的体现。

四、小戏的人物塑造

“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”。小戏应当结合自身的特点，认真学习革命样板戏“三突出”的创作原则，塑造出高大的无产阶级英雄形象。

（一）样板戏的经验告诉我们，在戏剧创作中，必须集中力量突出主要英雄人物，要让主要英雄人物在矛盾冲突中始终处于主导地位。不能让英雄人物跟在一般人物尤其是反面人物后面转。观众的注意力，是以矛盾的中心究竟在什么人物身上为转移的。小戏篇幅短小，要做到这一点，就必须敏锐地抓住能够揭示阶级斗争和路线斗争实质的矛盾，并很快地把它展开、激化，使主要英雄人物一出场就置身于阶级斗争、路线斗争的风口浪尖上。要用浓墨重彩全力刻画主要英雄人物。对其他人物的刻画要相对地省俭笔墨，不能平均使用力量。小话剧《新来的管理员》新改本，就是这样做的。这个剧

本原来登场的人物中有老管理员曾来富，作者用了不少笔墨写他发料时贪图省事，不讲原则。这些情节看起来似乎有一些“戏剧效果”，但是这个人物的出场，不仅使矛盾推进缓慢，而且也抢了新来的管理员王坚的戏，不利于英雄人物的塑造。经过反复考虑以后，作者把老管理员曾来富推到幕后，一开始就让牢记毛主席“**要提倡顾全大局**”、“**勤俭办工厂**”的教导、坚持革命原则的王坚，与缺乏全局观念、大搞本位主义、分散主义的“小仓库”的罗大刚展开了尖锐激烈的冲突，并使矛盾迅速激化。对于其他登场人物季师傅、小杜，只是用笔省俭地勾勒出了他们对王坚的烘托作用，这样，就使主要英雄人物的形象更加鲜明突出。

河北梆子《渡口》，也没有让爷爷夺水莲的戏。而是笔酣墨饱，全力以赴地写水莲向暗藏敌人背筐人展开主动的进攻战。这样，就使得毛泽东思想哺育的小英雄水莲，始终处在矛盾斗争的主导方面，形象鲜明而高大。

（二）要抓住最能表现英雄人物特点的一个主要侧面进行刻划，还要在有限的篇幅内力争多侧面地刻划。要以路线斗争为纲，深刻地揭示出英雄人物的崇高思想境界。淮剧《拣煤渣》通过“三看煤渣”的细节描写，深刻地表现了老工人李海洲对社会主义事业的赤胆忠心和对于革命接班人的热情关怀、耐心培养。同时，还表现了李海洲对“点点滴滴”和“千千万万”的辩证关系

的深刻认识。此外，作者又通过高红梅的大段唱词，多侧面地表现了李海洲“思想红老当益壮”、“革命、生产当闯将”、“坚持原则敢斗争”、“二十几年如一日”的无产阶级崇高思想境界。突出了中心，兼顾了其它侧面。

(三) 要处理好写人与写事的关系。写事是为了写人，不能见物不见人，不能让生产过程与技术介绍淹没了人物。

小戏在人物设置上必须高度集中，决不能让可有可无的人物出现在作品中。《渡口》上有三个人物：水莲、爷爷、背筐人。水莲是主要英雄人物；爷爷是烘托水莲的；背筐人是水莲的对立面。缺一不可，多一也不可。我们写小戏时，切不可主观随意增加人物或减少人物。

五、小戏的语言特点

语言是剧本创作的基本材料。剧作者只有认真掌握戏剧语言的特点，才能得心应手、运用自如地刻画人物，表现主题。小戏和大戏在语言方面的要求大体上是一致的。

戏剧语言一般包括台词、唱词、提示词三个部分。

(一) 台词——包括对话、旁白、独白。戏剧的台词，和其它文学形式的语言是有区别的。台词专指剧中人物的语言。其它文学形式的语言，不仅指作品中人物

的语言，同时还包括作者进行描写和叙述的语言。在剧本中，人物的性格只能通过剧中人物的台词来表现，不能用作者的语言来描述。剧情的发展只能通过人物的对话和行动来推进，不能通过作者的叙述来交代。

对话又称对白，是台词中使用最多而又最重要的一环。如《追报表》中老队长和小会计关于核实数字的交谈等，就是对白。小戏作者要努力把对话写好。

旁白又叫背白，是剧中某个人物背着另外一个人物对观众说话。河北梆子《渡口》中，当水莲听到背筐人说山葡萄是新摘的，就对着观众说：“新摘的葡萄怎么又蔫又瘪的？”这就是旁白。旁白往往用于表现人物之间在特定情况下的互相探查、怀疑、判断。如果用得恰当，很有戏剧效果。

独白是戏中人物的自言自语。如《追报表》中小会计焦急地向外张望，说：“大母猪又不争气，二嫂也不来报个信”，就是独白。独白也是为了展示人物的心理活动。但这种台词不宜多用。

写台词时，要注意以下几点：

1. 语言要个性化——剧中人物由于出身和经历等不同，因此，各自的语言也必然会打上不同的阶级烙印。正如一首民歌所说：“什么藤结什么瓜，什么阶级说什么话”。而同属于一个阶级的人，也往往因为职业、环境、生活习惯、性别年龄等等差异，所说的话也有其不同的个性特征。共性寓于个性之中。剧作者要善于运用

人物个性化的语言，表现出他们的阶级本质，做到倾向鲜明、色彩强烈、准确生动。避免“千口一腔”。小戏《追报表》中，老队长教育小会计时说：“不上高山，不知平地，比起先进，还有差距”、“豆腐莫打老了，大话莫说早了”、“眼里不能进沙，革命不能掺假”、“丁是丁，卯是卯”，都是能够表现实事求是作风的个性化语言。而小会计说的“合理的估计”、“内在根据”等主观片面、缺乏实事求是精神的话，也只有刚刚走出校门还没有经过三大革命风雨锻炼的小青年才能说出，也具有个性特征。《半篮花生》中，当晓华知道花生还没有煮，可以马上给队里交去的时候，就说：“矛盾已经解决啦，散会，散会！”晓华妈也说：“算了，算了！”晓华爹则说：“有了矛盾，就不能掩盖、调合，要彻底解决，就得充分揭露！”。这些个性化的语言，比较准确地表现了晓华的天真烂漫，晓华娘想要回避矛盾的思想以及晓华爹对待家庭矛盾的正确态度。

2. 语言要具有行动性——戏剧是要在舞台上进行表演的，语言缺乏行动性就表演不起来。写台词时，我们要注意语言与行动的紧密配合，以便有力地展现人物性格，推动剧情向前发展。《追报表》中“夜追”时的人物语言、《渡口》中爷爷与水莲的对话及水莲盘查背筐人的对话，行动性都是很强的。

3. 语言要口语化、形象化——死板板、干巴巴的语言，难于表现丰富多采的生活和深刻的主题思想，也不

能塑造出巍然屹立的无产阶级英雄形象。因此，戏剧语言要求口语化、形象化。这方面样板戏为我们树立了榜样。《龙江颂》中江水英到后山访旱，对盼水妈说：“手心手背都是贫下中农的肉，山前山后都是人民公社的田哪！”短短一句话，表达了江水英对灾区人民、对人民公社深厚的阶级感情。既生动形象，又通俗易懂。《平原作战》用“芝麻开花——节节高”形容革命人民抗日情绪日益高涨，用“秋后的蚂蚱——蹦跶不了几天了”比喻日寇必败的历史规律；《杜鹃山》中，杜妈妈用“砍不尽的南山竹，烧不死的芭蕉根”比喻革命人民杀不完，革命火种扑不灭；雷刚用“豪门不入地狱，穷户难进天堂。”说明不打倒地主，穷人翻不了身。都是十分生动贴切的。小戏《半篮花生》中，晓华爹说明正确的结论产生于调查研究的末尾时，用了这样的比喻：“咸菜缸上面加了盖，不知腌的是瓜还是菜，掀开盖子看一看，正确的结论才出来”；《追报表》中，二嫂形容老队长实事求是的作风，用了这样的话：“办起事一步一个脚板印，说句话落在地下砸个坑”，都具有上述特点。

生动、形象的语言不是凭空产生的，要靠我们从人民群众的语言——口语、谚语、成语、熟语、歇后语中进行加工提炼。鲁迅说的“出于自然，又加人工”，正是这个意思。

4. 语言要精炼、概括——小戏演出受时间的严格

限制，语言应力求概括、精炼。人物的语言要力争作到增一句则太多，减一句则太少，不多不少，恰到好处。对话要言简意丰，有利于演员的表演，为观众留下想象的余地。例如《渡口》中的一段：

背筐人：哎呀，起风了！小姑娘，遇见风浪这船你撑得了吗？

水莲：毛主席说，“大风大浪也不可怕”，我就是要在大风大浪里锻炼。别说眼前这点风浪，就是再加上三四级，我也撑得了。

这两段对话表面上说的是自然界的风浪，实际指的是阶级斗争的风浪，话里有话，显示出水莲的机警、大胆、沉着、镇静、攻势凌厉，不可阻挡。背筐人听了不得不胆颤心惊。这种对话，也就是通常所说的“潜台词”。

5. 必要时，让某些语言反复出现，加深观众印象，增强戏剧效果——《新来的管理员》中曾多次从罗大刚口中说出“有备无患”，使人感到他是在用这个词给自己班组的“小仓库”作挡箭牌。后来他说“有备无患的思想，实际上是备而有患”，显示了他的思想转变。《半篮花生》中“一颗也不能少”这句话出现了多次，表现了不同人物的思想性格和心理状态，给人的印象很深，戏

剧效果很强。

台词一般都是用口语，但根据需要，也可以采用韵白。革命样板戏《杜鹃山》，就成功地运用了韵白。

(二) 唱词——唱词是用歌唱方式来表现的一种台词。在小歌剧、小戏曲中，既有台词，又有唱词，二者互相配合，相辅相成。唱词与唱腔配合，最能抒发英雄人物强烈的思想感情。也可以用来渲染气氛、烘托人物、进行辩论、阐明事理、叙述事件。唱词可以分为一般唱段、主要唱段和核心唱段。一般唱段和主要唱段，可以处理成独唱、对唱或合唱的形式。核心唱段往往采用净场独唱的形式，用以抒豪情，寄壮志，展示英雄人物崇高的精神世界。

写唱词时，应该注意几个问题：

1. 唱词要虚虚实实，虚实结合。运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的方法，既写出英雄人物光辉的理想，也写出英雄人物的科学态度。革命样板戏《智取威虎山》的核心唱段“共产党员”、“迎来春色换人间”等，都是很好的典范。

2. 唱词要写得新鲜动人，具有诗意，同时要符合人物的性格。

3. 每段唱词要突出一个中心思想，要能用唱段中的某一句作为全段的题目。如《渡口》中的“迎着那惊涛骇浪向前划”等。

4. 唱词要深入浅出，通俗易懂，响亮动听，富于音

乐性。对唱词的处理既要从声韵上去考虑，更要从功能作用、表现情感等方面去考虑，使形式服从内容。

5. 在有些大段唱词中，可以适当插入说白，以使场面活跃。一段唱词结束时，要注意过渡到后面的情节，推动剧情向前发展。

6. 唱词要安排适当，不要太多或太少。应给主要英雄人物安排几个主要唱段和一个核心唱段。不能让其他人物与主要英雄人物抢戏。该唱的地方要唱得淋漓尽致，不该唱的地方不要勉强安排唱词。

(三) 提示词——又称舞台说明。其作用如下：

1. 通过人物表，对剧中人物作一个概要的介绍(姓名、年龄、职务、性别，以及与其他人物的关系等)。

2. 说明故事发生的时间、地点、场景、道具、灯光、音响、舞蹈、造型动作、上下场等。这种说明一般用半个方括号表示。

3. 说明剧中人在念白和演唱时的情绪、动作、以及所用的声腔板式等。这种说明一般用圆括号表示。

六、小戏创作应该注意的其它问题

(一) 写小戏时，要根据具体情况，决定哪些情节应该放在前台，哪些情节应该处理在幕后，哪些情节通过剧中人物的口进行交代。这样做既可使小戏在内容上避免臃肿庞杂，又不致脉络不清，产生漏洞。

应该放在前台演出的是那些矛盾冲突最尖锐，行动最强烈，最能激动人心，最能突出主要英雄人物形象的部分。例如《渡口》中爷爷考水莲、水莲盘查背筐人以及与背筐人在水中搏斗的情节，《新来的管理员》中王坚与罗大刚进行思想斗争的情节等。

应该推在幕后处理的是某些次要人物的活动。如《新来的管理员》把原来的管理员曾来富放到幕后，更有利于突出主要英雄人物。如果戏有两条线索，可以把主线放在台前，副线放在幕后。有些事物没办法搬上舞台，或者没有必要搬上舞台，有一些情节观众可以想象到的，都可以处理到幕后。如《雷雨之前》中张利华和小齐到黑牛山调查雷雨状况，遇到落地雷劈断一棵老树砸伤张利华的情节等。

应该在舞台上通过剧中人物之口交代的，有下面几种情况：介绍事件发生的背景、革命和生产的形势，如《半篮花生》中晓华爹第一次出场，通过唱词介绍了哲学解放到山乡后的情况；侧面烘托英雄人物的思想性格，如《追报表》通过二嫂之口介绍了老队长一贯实事求是的事迹；说明某些事件对人物的思想影响，如《渡口》通过水莲之口交代自己曾到刘庄大队看了阶级教育展览，这件事对于她阶级斗争觉悟的提高很有帮助；此外，还可以通过剧中人之口，介绍人物间的关系、矛盾冲突发生的原因及引出将要出场的人物等。

（二）回忆对比是解决戏剧矛盾冲突的一种重要手

段。运用得好，可以收到烘托主要英雄人物、促使转变人物幡然省悟、弃旧图新等效果。小戏是否运用这种手段，应根据具体情况而定。在必须运用回忆对比时，要把回忆对比纳入全剧的艺术构思之中，做到紧扣主题，针对性强。例如《拣煤渣》中的张小虎轻视拣煤渣的工作，老工人李海洲就用“旧社会逼我拣煤为活命，今日里为革命拣煤乐无穷”的新旧对比来教育他。针对性很强，与主题扣得很紧。

革命样板戏在写回忆对比方面，给我们提供了宝贵的经验，我们要认真学习其观察生活、概括生活时的立场、观点和方法，努力写好回忆对比。而不要照搬模仿，或把那些主观想象出来的、与主题和人物无关的回忆对比情节，硬贴到小戏上去。



散 文

散文的含意有广义和狭义两种。广义的散文，是与韵文相对而言，凡是不受韵律限制的散体文章，都叫散文。这里所谈的是狭义的散文，是与诗歌、小说、戏剧并称的一种文学样式。它篇幅短小，取材广泛，形式自由活泼，能够迅速而及时地反映火热的斗争生活，直接抒写作者在三大革命实践中的感受，歌颂社会主义新生事物。也可以借助形象来说明事理，批判资产阶级和一切剥削阶级意识形态。无产阶级文化大革命以来，在毛主席革命路线指引下，散文这一文学样式也别开生面，成为社会主义文艺阵地上一支十分活跃的轻骑兵。

一、散文的分类

散文的形式，主要有叙事散文、抒情散文和说理散文三类：

（一）叙事散文：以叙事写人为主，侧重于事件的叙述和人物的描绘。但又不象短篇小说中那样一定要有完整的人物形象，也不要求有一个贯穿始终的情节。而是在简洁的叙述中，勾画出人物的轮廓，并往往融进抒

情和议论成分，使主题得到充分的表现。《第三碗奶酒》，就是一篇较好的叙事散文。作品通过叙述蒙族某生产队为庆祝公社那达慕大会胜利闭幕祝酒的故事，塑造了一位具有高度路线斗争觉悟的朝鲁老人的光辉形象，表现了“**团结起来，争取更大的胜利**”这一重大主题。文章故事情节比较简单，紧紧扣住了这样一个片断：朝鲁老人为敬祝毛主席万寿无疆和庆祝人民公社繁荣兴旺，连续喝干两碗奶酒。他儿子阿拉坦却提议“为我们生产队的巨大成绩和荣誉，干杯”。老人“再不肯喝这第三碗奶酒”。直到阿拉坦表示：“让我们永远牢记毛主席的教导，谦虚谨慎、戒骄戒躁，团结起来，去争取更大的胜利，干杯”后，他才“带头举起第三碗奶酒，一饮而尽。”作品通过这一富有典型意义的片断，突出了主题。对人物的外貌和动态的描写，都很简洁，只是勾画出一个轮廓。无论是叙述和描写，都倾注着作者强烈的感情，很能激动人心。

（二）抒情散文：以抒发作者的思想感情为主。它常常借景生情，或者抓住某一典型事件和人物抒发感情，歌颂新的人物和新的思想，常常以作者感情的发展为文章结构的主要线索。《船台放歌》，就是一篇饱含革命激情的抒情散文。作者借波涛滚滚的黄浦江来抒发感情，歌颂了英雄的造船工人，歌颂了毛主席革命路线的伟大胜利。他“登船台，放眼望”，面对黄浦江的滚滚波涛，浮想联翩，心潮起伏。用黄浦江的波涛将过去、

现在和未来联连接起来，作了强烈的对比，表现了主题。

（三）说理散文：是文艺和政论密切结合的一种文学形式，主要指杂文。这类散文不同于一般的学术论文，它借助于形象说理，政论和抒情结合，用文学语言揭示客观事物的本质，抒发情怀，表达观点。它短小精悍，尖锐泼辣，如鲁迅所说：“是匕首，是投枪”。能够迅速反映急剧发展变化的革命形势，及时参加战斗。鲁迅的杂文，是说理散文的优秀范例。《在现代中国的孔夫子》就是鲁迅后期的一篇著名杂文，全篇只用了短短几千字，就戳破了孔老二道貌岸然的纸扎偶像，使这个“大成至圣文宣王”的狰狞面目昭然若揭。在当前的批林批孔运动中出现的《孔夫子在莫斯科》、《如此怪癖》等，都是紧密配合现实斗争，战斗性很强的杂文作品。

正确地运用讽刺，是加强杂文战斗性的一个重要因素。毛主席指出：“**讽刺是永远需要的。但是有几种讽刺：有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。**”运用讽刺手法，必须分清敌、我、友。今天，我们对帝修反和刘少奇、林彪一类骗子，必须抓住要害，予以无情的揭露和嘲讽，致敌于死命；而对于人民内部的缺点错误，则应站在人民的立场上，以正面引导为主，采取批评、教育、团结的态度，既要指出错误的性质，分析错误的原因，又要提出改正错误、克服缺点的有效办法，帮助有错误思想的同志一

道进步。

二、散文的基本特点

(一) 及时、迅速、准确、深刻地反映现实斗争

散文篇幅短小，形式多样，写法自由，能够迅速反映现实生活，及时地配合政治斗争。在这方面，散文可以走在各种文学样式的前面，及时抓住生活的本质和主流，挖掘出深刻的思想内容，支持那些**“鼓励群众同心同德的，反对倒退、促成进步的东西”**，反对那些**“鼓动群众离心离德的，反对进步、拉着人们倒退的东西。”**使杂文真正成为无产阶级**“感应的神经”**、**“攻守的手足”**。

(二) 形式自由灵活

散文从写人记事、言志抒情到剪裁提炼、结构布局，都较其他文学样式具有更大的灵活性。它可以叙述事物的发展变化，可以刻画人物，可以描绘景物，可以展开富有诗意的联想，又可以抒发感情或发表议论。

在各种艺术手法的综合运用上，散文的特点也很突出。一般情况下，一种文体以一种方法为主。散文则不受限制，它可以时而叙述，时而描写，时而抒情，还可以直接发议论、谈主张。鲁迅先生的《从百草园到三味书屋》，就是一个很好的范例。这篇散文通过作者童年生活的一段经历，生动地反映了他对毒害儿童的封建教

育的反抗，有力地批判了孔孟之道。文中有对百草园变迁情况的叙述，有对景物、鸟虫的描写，有对他的启蒙老师的刻划，还有由“赤练蛇”到“美女蛇”的联想，以及对“做人之险”的感慨。文中交织着记忆的芬芳和战斗的火花。各种艺术手法交相运用，恰到好处。

有人认为：“散文就是一个‘散’字”。这种看法是不对的。散文形式的灵活自由，并不等于漫无边际的信笔挥洒。它的主题思想必须高度集中，做到线索分明，层次清楚，“散”而不乱。

（三）短小精悍

这是散文的显著特点之一。短小，指篇幅短小，结构单一，情节简括；精悍，指内容深刻，主题鲜明。短小与精悍是互相联系的，是内容与形式的有机统一。散文不但要有深刻的思想内容，还要有完美多样的表现形式，力求把丰富的内容和深刻的道理熔铸在精炼的篇幅里。当然，散文篇幅的短小，只是比较而言，并没有一个固定的标准。长短可根据内容的需要来决定。鲁迅的《论“费厄泼赖”应该缓行》与《文学与出汗》两篇散文，前者较长，后者则只有数百字。但都写得中心突出，说理透彻，尖锐泼辣，生动形象。

三、散文的写作要求

（一）选取具有重大意义的题材

现实斗争生活，是我们选择题材的无比丰富的矿藏。只有选取具有重大意义的题材，才能反映生活的本质，达到为无产阶级政治服务的目的。无产阶级文化大革命以来，出现了许多较好的散文。《最新最美的图画》就是其中的一篇。在这篇散文中，作者从工地一角，反映了我国工业飞速发展的大好形势。工地上气象万千，动人场面和先进事迹数不胜数。作者在这个背景下，集中描写了一对师徒日夜奋战的事迹，生动地反映了工人阶级一不怕苦、二不怕死的革命英雄气概。深刻揭示了只有坚持自力更生、艰苦奋斗的方针，才能多快好省地建设社会主义这一重大主题。再如《夜宿楚玛尔河》这篇散文，以“我”去楚玛尔河兵站运送施工器材的一段际遇为题材，通过对兵站激动人心的场景的描绘和对“老高原”张进的几个侧面的描写，反映了经过无产阶级文化大革命和批林整风运动，我军广大指战员朝气蓬勃，继续革命的战斗风貌。

在散文选择题材的问题上，我们要深入批判资产阶级代表人物曾经鼓吹的所谓散文是什么“园林扇画”、“案头清供”及散文只适于“写小事”、“挖掘社会的死角”等反动谬论，彻底肃清其流毒。

（二）立意要高，构思要新

选择了好的题材，要根据源于生活，高于生活的原则，深入开掘，精心构思，确定恰当的表现形式。在《神泉日出》这篇记叙散文中，作者并没有停留在历史

事件的回顾和一般景物的描绘上，而是寻找出一条深刻而完整的线索，以深情的笔触，把毛主席的伟大革命实践活动与神泉人民发扬革命传统、艰苦奋斗的继续革命精神，有机地结合在一起，热情歌颂了毛泽东思想的伟大胜利。

（三）结构要紧凑集中

散文要在短小的篇幅里表达深刻的思想与丰富的内容，必须有一条线索贯穿，通过若干层次表现出来。对所选的材料，先讲什么，后讲什么，那些该详，那些该略，都要经过精心琢磨，妥善安排。避免平铺直叙，松散臃肿。

散文的结构没有固定的格式。常见的有以下几种：

1. 以某一事件为线索，按照事物发展的顺序安排结构。如《夜宿楚玛尔河》，开始写“我”傍晚到达楚玛尔河兵站时的沸腾景象和工棚里的摆设：“床头摆着一张没有油漆的桌子，桌上放着一本《法兰西内战》，书角揉得卷了起来，书里夹了不少纸条”，“书旁边放着一个翻开的笔记本，上面写着：老老实实当‘社会公仆’，‘全心全意为人民服务’……”。看到这些，“我”便对“读书人”产生了好感。接着，“我”走出工棚，通过黑夜铲石子的战斗以及“我”和张进的交谈，表现了他朝气蓬勃的革命精神。然后又写张进指挥卸车、冒雪给汽车盖保温套、拣废品等，这些行动激励得“我”忘记了旅途的疲劳，“也帮着他一起干起来”。最后写第

二天清晨张进上山打柴的动人镜头，“我”以崇敬的心情，望着“张进正迈开大步，甩起臂膀，从一个山头，向前面那个更高的山头走去……”。这种结构形式，眉目清楚，层次分明。

2. 按照观察的顺序安排结构。记叙散文中的访问记、参观记等，多用这种形式。《劳动人民创造了新文化》，是一篇学习户县农民画的活动散记。作者按照观察的顺序，先写“从西安到户县，真是一派大好的丰收景象”，展示出社会主义新农村欣欣向荣的崭新面貌，点明了环境；再写“一到户县城，犹如走进美丽的画廊”，“户县的画，画中的户县相互衬映，充分体现了社会主义的新时代，和新时代的新人”；接着写去秦渡公社秦三大队访问刘志德同志的情形，突出了“书记门前的自画像”，说明“十五年来，他就象画中所表现的那样，不脱离劳动，保持着劳动人民的本色”；继而写到李凤兰同志的家乡——光明公社西韩村大队学习访问，通过李凤兰同志的家庭环境、室内摆设，以及她谈起艺术创作的切身体会，说明这位农民女画家“紧握画笔，沿着毛主席的革命路线前进，为贫下中农服务一辈子”的坚强决心；最后，写户县农民美术业余作者在党的关怀和培养下，在激烈的阶级斗争的大风浪中成长壮大，坚持“来自工农画工农，还要恭恭敬敬学工农”，改造世界观的自觉性不断提高，并以《国际歌》中“是谁创造了人类世界？是我们劳动群众”两句结束全文，画龙点睛

地道出了主题思想。这样写，重点突出，线索分明，亲切具体，给人以临其境的感觉。采用这种结构，应注意避免纯客观的记叙和有闻必录的自然主义倾向。

3. 按照作者思想感情的发展顺序安排结构。抒情散文大都采用这种结构形式。请看散文《船台放歌》中的一段：

“登船台呵，放眼望，大江奔腾
入海洋。

呵，长江口外奔腾汹涌的大海
呵，你象我们造船工人宽阔的胸膛！

在我们心潮澎湃的胸脯里呵，飞
腾着黄海的漫天风云，映照着东海的
万里朝霞，滚动着南海的怒涛巨浪！

祖国漫长的海岸线，就是咱们造
船工人宽广的战场！

我们要铺上海上“铁路”，我们
要筑起不可摧毁的铁壁铜墙！

让咱们亲手造的海轮，满载着人
民友谊和革命真理，送到世界每一个
海港！

**‘中国应当对于人类有较大的贡
献’。这就是咱们造船工人最崇高的
愿望！”**

在这段文字里，作者面对奔腾的黄浦江，通过联想，表达了对伟大祖国的无比热爱和崇高的革命理想。随着思潮起伏，感情抒发一层深似一层。这条思想感情的发展线索，就是文章结构的主要线索。

4. 根据所阐明的论点和作品主题的需要安排结构。说理散文大多用这种结构方法。例如鲁迅的《文学和出汗》这篇杂文，旨在揭露和批判梁实秋之流所鼓吹的超阶级的地主资产阶级“人性论”，论证文学的阶级性。作者紧紧抓住论敌的要害，逐层进行解剖、批判。在扼要地摆出敌人的反动论点和论据之后，先从逻辑上证明它根本是捏造的，荒谬的，为全文确立了批判的靶子。接着以人类进化的史实，雄辩地论证了从来就没有什么“永久不变的人性”，一举推翻了梁实秋反动论点的基础。然后再以出汗为例，说明汗分香臭是因为人分阶级的道理，进一步论证了文学的阶级性。最后将敌人的“谈文”与道士的“论道”并列起来，彻底揭露了梁实秋之流的反动本质和丑恶面目。

（四）要认真锤炼语言

散文的语言，必须鲜明、形象、朴素、精炼、富有诗意。例如《神泉日出》开头一段：

“九月，是陕北高原上一个金色的月份，尤其在黄昏来到的时刻，眺望那霞光辉映的万千山头，象大海里

金光闪闪的波涛似的，载着成熟了的
糜谷的鲜甜气息，向天际荡荡而去。
此时，山也美，川也美，沟沟壑壑满
是一派清丽的生气勃勃的景象。”

这段散文的语言，不但感情色彩鲜明，生活气息浓郁，而且朴实精炼，平易自然，象诗歌语言一样言简意丰。

有些形式短小的抒情散文，更加集中凝炼、隽永含蓄，饱蕴着诗的激情和意境，但没有诗歌那样的鲜明节奏，也不分行。这类散文，介乎诗与散文之间，被称为散文诗。鲁迅的《野草》就是一部深刻优美的散文诗集。



革 命 故 事

革命故事是为广大群众所喜闻乐见的口头文学，是一种新型的社会主义文学样式。这种革命的新文艺，是两个阶级、两条道路、两条路线斗争的产物，是在和那些神仙鬼怪、帝王将相、才子佳人等封建的、资本主义的旧故事唱“对台戏”中产生、发展和壮大起来的。无产阶级文化大革命以来，在毛主席革命文艺路线指引下，革命故事在更广阔的范围内和更深刻的意义上得到了普及和提高。广大农村、工厂、部队、学校和街道，到处都有革命故事员在进行战斗。进一步开展群众性的革命故事活动，创作更多更好的革命故事作品，这对于用马列主义、毛泽东思想占领和巩固城乡文化阵地，捍卫和发展无产阶级文化大革命的伟大成果，批判以孔孟之道为代表的剥削阶级意识形态，和旧的传统观念实行彻底的决裂，将意识形态领域的革命进行到底，都具有重大的意义。

革命故事讲的是革命人，说的是革命事，既富有革命性，又富有故事性。它把革命性与故事性相结合，通过较完整地记叙一件富有典型意义的事件，来塑造工农兵英雄形象，歌颂三大革命运动中的新人新事。并通过故

事员口述的方式，达到宣传教育的目的。它情节生动曲折，故事性强，语言通俗上口，入耳动听，为广大工农兵所喜闻乐见，容易普及，具有广泛的群众基础。它讲起来不受时间、地点限制，能见缝插针，灵活简便。它短小精悍，来得快，战斗性强，能及时配合党的中心工作，紧密为三大革命斗争服务。总之，革命故事是生动、有效地宣传马列主义、毛泽东思想，进行思想和政治路线教育的一种新型的文艺形式，是思想战线上灭资兴无、移风易俗的轻武器。

各种文艺形式都有其共同的规律，也有其各自的特点。革命故事是一种口头的文学创作，它主要是供口头讲给观众听的，是故事员讲革命故事的“脚本”。我们在编写时，应注意以下几点：

一、要有深刻的革命思想内容

思想内容是革命故事的灵魂。没有正确的政治观点和深刻的革命思想内容，就不成其为革命故事，就无法起到宣传教育作用。革命故事的根本任务，就是宣传毛泽东思想和毛主席的无产阶级革命路线，宣传在毛主席的无产阶级革命路线指引下，战斗在各条战线上的工农兵英雄人物的先进事迹。对群众进行思想和政治路线方面的教育，鼓舞群众斗志，推动现实斗争，为巩固无产阶级专政服务。例如，根据现代革命舞剧改编的

革命故事《白毛女》，以及革命故事《红莲用药》、《一块银元》、《起根发苗》等，就是富有革命思想内容的比较优秀的革命故事作品。

“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。”

要使革命故事作品具有革命的思想内容，作者必须努力具备无产阶级的立场和世界观，用马列主义、毛泽东思想指导编写的全过程。同时，要紧紧抓住阶级斗争、路线斗争这个纲，从贯彻党的路线、方针、政策的实际出发，选择三大革命运动中富有深刻思想教育意义的典型题材，并围绕主题思想处理题材，不受真人真事的局限，通过比较尖锐曲折的斗争过程，突出一个或几个人物，使听众受到教育和鼓舞。例如《起根发苗》（陕西人民出版社出版，革命故事集《接班人》）这篇革命故事，就是通过队委委员张宝响应毛主席关于“**养猪业必须有一个大发展**”的号召，尽快实现“一人一猪”、“一亩一猪”的典型事件而展开矛盾冲突的。它生动地反映了“**农业学大寨**”运动中，贫下中农自力更生，奋发图强，为共产主义理想而奋斗的这一带有方向、路线性的大问题，使故事具有了深刻的思想内容和教育意义。

一个革命故事，要有鲜明的主题思想，作到中心突出，主次分明，使故事员好讲，听众好记，从而加强宣传教育的效果。

二、努力塑造工农兵英雄形象

努力塑造工农兵英雄形象，是编写革命故事的根本任务。革命故事的思想内容，是通过人物在三大革命运动斗争实践中的活动来体现的。如果只有事件的过程而不突出英雄人物形象，就很难起到教育群众的作用。革命故事中的人物，要求具有鲜明的阶级立场和突出的性格特征。在塑造人物形象时，要认真学习 and 运用革命样板戏“三突出”的创作原则，调动一切艺术手段，突出主要英雄人物，把人物放在阶级斗争和路线斗争的风口浪尖上去进行刻画。不但要写好英雄人物的革命行动，而且要展现出英雄人物的崇高精神境界。革命故事以叙述为主而不侧重描写，这就要求人物在故事的发展过程中，用自己的行动和对话来表现思想性格特征。通过心理活动展示崇高的精神世界。我们既反对那种重情节轻人物的见事不见人的倾向，也要防止让人物游离于情节之外的现象。要让人物推动事件，用事件加强人物，使人物和事件始终浑然一体，密不可分，不要过多地停留在静止的描绘上。例如在《石头赶车》（陕西省工农兵艺术馆编《群众艺术》1973年10—11期）这篇革命故事中，作者在塑造返乡知识青年张志学这一先进人物形象时，把他放在青龙寨生产队社会主义和资本主义两条道路、两种思想的激烈斗争中，让他和车把式李广乾的

资本主义倾向展开针锋相对的斗争，并通过追马、练鞭、驯马、赶车等故事情节，来表现他坚强的革命意志和广阔的革命胸怀。作品没有过多的静止描绘，主要通过人物的行动、对话以及恰当的心理描写，有力地加强了人物形象，推动了情节的发展。故事讲完了，石头的光辉形象也栩栩如生的站在听众面前。

革命故事的描写，必须简洁凝炼，为塑造人物形象服务。如《石头赶车》中也写了故事发生的环境，描绘了青龙寨的景色，侧面刻划了李志学的外貌。但这些都是以简炼的笔触勾勒出了个轮廓，并且是组织在事件中，为突出人物形象服务的。如果描写太细，或者过多地停留在静止的描绘上，就势必使故事冗长沉闷，情节发展缓慢，人物形象苍白无力。

三、生动曲折，紧凑完整的情节结构

作为一种口头文学，革命故事要求故事性强，有生动曲折、紧凑完整的情节结构，一环扣一环，层次分明，一浪高一浪，逐步深入。有力地表现主题思想，深刻地揭示英雄人物的优秀品质。这就要求革命故事的作者在反映矛盾冲突、开展故事情节方面注意做到以下几点：

（一）开门见山、引人入胜。故事的开头，可以根据内容采取多种多样的方式。有的以人物开场，如《石头赶车》；有的以事件起头，如《槽头戏》；有的先交

代时间、地点，如《智取情报》；有的先描绘特定的场景和气氛，如《双舟并进》。但都应当做到开门见山，引人入胜，让主要英雄人物尽早地带着“故事”出场，迅速提出矛盾。不要平铺直叙地拉得很长，然后才“言归正传”，使人感到沉闷。也可以先埋点伏线，给听众造成急于寻根究底的欲望。

如《石头赶车》就是这样开头的：

“石头姓张，青龙寨生产队的记工员。这小伙怎么赶起大车来呢？咱就来个老婆纺棉花——牵住头儿慢慢拉。”

记工员究竟为啥赶起大车来？这就造成悬念，产生了使听众急切想知道下文的效果。《女屠宰员》是用事件起头的，四句开场诗之后，很快让主要人物“屠宰员”出场：一个衣帽整齐、英武精干的“青年小伙子”立即与听众见面。他那种干净麻利快杀跑猪的精采技术，热汤、刮毛、破肚、撕肠、倒肚的到家功夫，都被作者描绘得活灵活现。等到他摘下帽子擦汗时，才把在场的人弄了个愣里愣怔——这个故事中的主要人物，原来是健康、朴实的大姑娘吴英姿。这样起头，使人物一上场就带有强烈的行动性，使听众也很快卷入故事之中，同样是引人入胜的。

(二) 中心突出，线索清楚。开门见山地提出矛盾之后，就要紧紧抓住主要矛盾逐步展开，使情节围绕中心层层发展，环环相扣。按开端、发展、高潮、结尾的大体顺序，把故事的来龙去脉交代清楚，避免节外生枝。这样，才能使英雄人物的形象清晰地印到听众的脑子里，从而受到深刻的教育。在《石头赶车》中，以鞭杆子掌握在谁的手里为枢纽，围绕石头与李广乾之间两条道路、两种思想的斗争，层层展开矛盾。石头驯枣红辕马以及和他母亲之间的冲突等，都是为了加强和陪衬这一主要矛盾的。结尾又回到赶车上。因而使故事中心突出，线索清楚，脉络分明。《槽头戏》讲的是老饲养员马大爷培养接班人小虎的故事。这爷儿俩是一对“戏迷”，开始你一句“穿林海跨雪原”，我一句“抒豪情寄壮志”，同唱一台戏。可是时间一长，这戏却唱不到一起了，知识青年小虎认为“喂牲口平凡没意思”，要学“唱戏”，从而开展了两种思想的激烈冲突。接着县文工团来骏马滩演戏，小虎一心扑在戏上，连给牲口添草的事都忘了，矛盾达到高潮。最后，通过革命样板戏的教育和马大爷的言传身教，小虎终于转变过来，树立了为革命养马的思想，爷儿俩的戏又唱到一起了。作者精心设计了“戏”中“戏”的情节，把整个故事串了起来，结构精巧紧凑，层次分明。

(三) 生动曲折，波澜起伏。生活中的矛盾是曲折复杂的。革命故事也要曲折动人。情节发展既要波澜起

伏，跌宕顿挫，又要合情合理。《智取威虎山》中杨子荣舌战栾平；《红灯记》中李玉合粥棚遇险；《红色娘子军》中洪常青打进南府，都具有波澜起伏、张弛开合、跌宕多姿的特点。我们应该很好地学习革命样板戏的创作经验。有些故事作品，情节过于单调，揭示矛盾时直来直去，一览无余地合盘托出，一开始就露了“底”，缺乏生动感人的故事性；或者违背生活规律，脱离主题思想和人物塑造，单纯追求“无巧不成书”，搞唯心主义的曲折离奇。这就不但不能令人信服，而且有损于主题思想和英雄人物形象。

（四）结尾要响亮有力，发人深省。故事讲完了，一定要收尾。如果急转直下，草率收场，或者拖泥带水，势必使听众感到不满足或者厌烦。好的结尾，一般都是在矛盾充分展开，得到合理解决之后，结束得响亮有力。不但给人留下完整的印象，还能引起回味，启发听众深思。如《槽头戏》以小虎写墙报结尾，落在“立足槽头，永远革命”八个大字上，使听众感到干净利落、响亮有力，收到“画龙点睛”的效果。又如《起根发苗》用了首尾呼应的手法，故事开头点出老队长叮咛张宝“咱队上能不能尽快地实现一人一猪，一亩一猪，可就靠这群猪娃起根发苗哩！”，张宝经过废寝忘食地艰苦奋战和反复实践，终于消除了妻子的思想疑虑，使队里的养猪场由原来的二十七头猪娃，发展成猪满圈，崽成群、自繁自养的兴旺景象。结尾又回到“起根发

苗”上来。张宝对妻子说：“认识没止境，实践没尽头，我现在喂猪，才是‘起根发苗’呀！”既完满又富有回味，把张宝坚持继续革命的精神和淳朴、谦逊、实干的崇高品质更加形象地表现了出来。而《女屠宰员》最后则用琅琅上口的诗句，概括了全篇的主要思想内容：

“虚心接受再教育，知识青年破旧俗，今讲姑娘学杀猪，下回说，英姿革新屠宰机。”也给故事增添了光彩，富有新意。

革命故事的结构多种多样，上面所谈的只是一些基本要求和常见的几种。我们决不能把它仅仅看成是个技巧问题，而应该作为体现主题思想、塑造英雄人物形象的主要环节之一，在实践中不断地丰富它。

四、口语化、形象化的语言

革命故事要讲起来有劲，听起来有味。在运用语言上比小说、散文更加口语化、形象化。不论是刻画人物或描写场景气氛，还是对白、说表，都要通俗易懂，有声有色，新鲜活泼，动作性强。且看《起根发苗》开始的一段：

“农业学大寨，新人新事多。今个，我把我家的事情向大家说一说。说啥呢？说一段‘起根发苗’。前年春

上，油菜花开的时候，我们队办起了小型养猪场，从外地买进来二十七头良种猪娃。老队长领着我哥，把新修的猪圈，前前后后，里里外外，转了个一周八匝，然后兴冲冲地对我哥说：‘张宝，你是咱队的委员，社员也信得过你，从今往后，你就给咱侍候这群张口要吃的。’我哥二话没说，满口答应说：‘成’。”

这段文字朴实、生动、精炼、口语化，很富有地方特色和生活气息。给人以如临其境，如见其人，如闻其声的感觉。

革命故事在使用一些“谚语”、“歇后语”和“顺口溜”时，一定要注意分析，力求内容健康，形式新颖。对于那些反映剥削阶级、小生产者意识或低级油滑的谚语、歇后语、顺口溜，要坚决予以摈弃，不能不加分析批判地乱用。

口语化、形象化的语言，来自现实的斗争生活。要把现实生活中群众的口头语言提炼成上口动听的文学语言，必须遵照伟大领袖毛主席的教导，深入到火热的斗争中去，和工农兵的思想感情打成一片，虚心“向人民群众学习语言”，因为“人民的语汇是很丰富的，生动活泼的，表现实际生活的。”

五、讲改结合，精益求精

很多好的革命故事，是故事员自编自讲的。他们先从群众中收集素材，编好提纲，到群众中去讲。同时虚心听取群众意见，不断加工和丰富，逐步写成完整的本子。这是革命故事创作的一个宝贵经验。我们在革命故事创作中，必须贯彻群众路线，注意讲、改结合。做到由群众中来，再到群众中去，千锤百炼，精益求精。

总之，只要我们以毛主席的革命文艺路线为指针，从工农兵斗争生活的实际出发，选择表现三大革命运动中富有典型意义的重大题材，进行精心的加工提炼，就一定能够创作出更多的思想意义深刻，人物形象鲜明，结构完整，情节生动，语言活泼的好的革命故事来。这也就是群众对革命故事所要求的“六好”，即：思想好、选材好、结构好、人物好、开头结尾好、语言好。



鼓词、曲词

一、鼓 词

(一) 什么叫鼓词呢? 简单地讲, 凡是基本句式为七字句的唱词都可以总称为鼓词。它包括大鼓 (如京韵大鼓、乐亭大鼓、京东大鼓等)、渔鼓 (如湖北渔鼓、河南坠子等)、弹词 (如长沙弹词、弹词开篇等)、琴书 (如北京琴书、山东琴书等)、走唱 (如西北的二人台、东北的二人转等) 的唱词。说这些曲种的唱词句式基本上是七字句, 并不等于说句句是七个字, 也可以在七字句的基础上发展变化各种句式。鼓词通常由一对对的上下句组成。

演唱鼓词时, 必须用鼓、板、弦乐、弹拨乐进行伴奏, 不象说快书、快板那样, 只用铜板、竹板敲击节拍; 另外, 演唱鼓词时, 还必须运用具有鲜明特色的声腔, 不象说快书、快板那样, 只用韵诵的调子。因此, 它对唱词的要求比快书、快板严格得多, 一定要做到声和韵谐, 否则就不能上口入弦。

(二) 怎样写鼓词

1. 合辙押韵——所谓“辙”, 就是韵脚。说唱文学中

通用的辙口就是“十三辙”。“十三辙”是怎么来的呢？这是民间说唱文学的作者、演员为了便于押韵，根据自己创作和演出的实践，把收音相同的字归纳成了十三类。

十三辙每一辙都有一个辙名，辙名是从每一辙中选出来的两个字构成的。例如“言前”（yán—qián），就是从收an音的这一类字中选出来的。如果不用“言前”而另挑两个收an音的字，也是可以的。但之所以选“言前”而不用别的字，是因为它在长期流传、使用的过程中，已被大家公认了。

“十三辙”很重要，因为不仅写鼓词、曲词离不开它，就是写其它歌唱性和韵诵性的作品也离不开它。因此，我们要努力掌握它的规律。

下面，我们对“十三辙”逐一做个大略的介绍：

（1）“发花”（fā—huā）——凡收a（啊）、ia（呀）、ua（挖）音的字都属于这一辙。例如：家、他、拉、扎、花、华、挖、夸等。

（2）“梭波”（suō—pō）——凡收e（鹅）、o（喔）、uo（窝）音的字都属于这一辙。例如：歌、河、婆、坡、多、夺、作、活等。

（3）“乜邪”（miē—xié）——凡收ie（耶）和üe（月）的字都属于这一辙。例如：贴、跌、捏、别、捷、节、杰、靴等。

（4）“姑苏”（gū—sū）——凡收u（乌）音的

字都属于这一类。例如书、珠、锄、骨、福、读、出、猪等。

(5) “一七” (yī—qī) ——凡收—i (日)、er (儿)、i (衣)、ü (迂) 音的字都属于这一类。例如：衣、移、批、曲、旗、里、西、迹等。

(6) “怀来” (huái—lái) ——凡收 ai (哀)、uai (歪) 音的字都属于这一辙。例如：台、材、开、排、栽、来、衰等。

(7) “灰堆” (huī—duī) ——凡收 ei (欸)、ui (威) 音的字都属这一辙。例如：飞、雷、梅、归、挥、吹、锤、谁等。

(8) “遥条” (yáo—tiáo) ——凡收 ao (熬)、iao (腰) 音的字都属于这一辙。例如：刀、涛、高、烧、超、牢、飘、霄等。

(9) “油求” (yóu—qiú) ——凡收 ou (欧)、iu (优) 音的字都属于这一辙。例如：头、楼、牛、休、洲、秋、留、流、球等。

(10) “言前” (yán—qián) ——凡收 an (安)、ian (烟)、uan (弯)、üan (冤) 音的字都属于这一辙。例如：天、边、尖、安、山、欢、观、年、泉等。

(11) “人辰” (rén—chén) ——凡收 en (恩)、in (因)、un (温)、ün (云) 音的字都属于这一辙。例如：奔、心、人、门、春、军、村、民等。

(12) “江阳” (jiāng—yáng) ——凡收 (ang)

(肮)、iang (央) uang (汪) 音的字都属于这一辙。
例如：纲、忙、旁、章、香、光、强、枪等。

(13) “中东” (zhōng—dōng) 凡收eng (鞞)、ing (英)、ong (翁)、iong (雍) 音的字都属于这一辙。例如：风、功、英、升、征、胸、穷、雄等。

鼓词是怎样合辙押韵的呢？现在我们举一个例子加以说明：

乌云滚滚布满天 (diān) ，
朔风呼呼叫的欢 (huān) 。
大雪纷纷落不住，
山河处处铺银毡 (zhān) 。
公路上一辆快车驰如箭 (jiàn) ，
顶风冒雪冲向前 (qián) ，
别的乘客咱先不表，
单说那进城看病的某部二连指导员 (yuán) 。

——《风雪旅途中》

“乌云滚滚布满天”，是这首鼓词的“起句”，这句末一个字“天”叫“起韵”（鼓词要求起句押韵）；第二句最末一个字“欢”与“天”合上；第四句最末一个字“毡”又与“欢”字合上；第六句最末一字“前”又与“箭”字合上；第八句最末一个字“员”又与“前”字合上。再往下去老是这样单转双合（即上句不合下句

合)，就叫合辙押韵。如果上下句都能合辙（如第五句是个单句，最末一个字“箭”却押了韵，第六句的“前”与“箭”字合上，就是上、下句合辙）更好，但难度较大，一般不这样要求。鼓词合辙押韵，就好听好唱。

如果我们把前面引的那段词改成下面这个样子：

乌云滚滚布满天 (diān) ，
朔风呼呼不住吹 (chūi) ，
鹅毛大雪纷纷下，
山河处处换银装 (zhuāng) 。
公路上一辆快车驰如箭，
顶风冒雪向前冲 (chōng) ，
别的乘客咱先不表，
单说那进城看病的某部二连指导员 (yuán)。

第一句末一个字押的是言前辙的“天”字；第二句末一字却押的是灰堆辙的“吹”字；第四句末一字却押的是江阳辙的“装”字；第六句末一字押的却是中东辙的“冲”字；第八句末一字押的却是言前辙的“员”字。仅仅八句，就串了四个辙。这就叫做不合辙，不押韵，这样的鼓词是既不好听，又不能唱。

除了十三道大辙外，还有两道小辙儿，就是“小言前儿”和“小人辰儿”。这两道辙叫做“儿化韵”。什么叫儿化韵呢？我们知道普通话中有一个特别韵母，它

和所有的声母都不拼音，可以单独存在，这就是er。儿(ér)作为词尾带在别的音节后面，不再成为独立的音节，和前面的音节结合成为一个卷舌音节，它就被称为“儿化音”。

“小言前儿”(yán—qiánr)——凡是韵母a(啊)、ai(哀)、an(安)后面加上个儿尾都属于“小言前儿”辙。例如：

三步两跨一个拐弯儿(wānr)，
马路上追上那个小孩儿(háir)，

“小朋友你回家做鱼给你这个，
这个半斤韭菜正好二分钱儿”(qiánr)。

——〈两分钱〉

“小人辰儿”(rén—chénr)——凡在韵母i(衣)、ü(迂)、i(日)、ê(诶)、ei(欸)、u(乌)、e(鹅)、o(喔)、en(恩)的后边加上一个儿尾的都属于“小人辰儿”。

例如：

解放军新战士小刘和小陈儿(chén)，
你看我，我看你，两个人可直愣神
儿(shénr)。

他们两个瞧着桌子十个大鸡子儿，
看样子好象遇到了啥问题儿 (tír) 。

——《十个鸡子》

在十三辙中，按发音宏亮的程度可分阳辙阴辙两类：

阳辙——包括中东、人辰、江阳、言前四辙。这一类因为是鼻音收音，共鸣的强度大，发音很宏亮。发花辙虽然不属于阳辙，但发音也比较响亮，可以放在这一类。

阴辙——包括遥条、怀来、梭波、油求、灰堆、乜邪、姑苏、一七等辙。

“十三辙”按可用的字、音节和可搭配的词儿的多少，又可分为宽辙与窄辙两类：

宽辙——包括言前、中东、人辰、江阳、发花、梭波、遥条、一七等辙。怀来辙包括的字虽然较少，但经常使用，因此也把它放在这一辙。

窄辙——包括乜邪、灰堆、油求、姑苏四辙。姑苏辙虽然包括的字数较多，但这些字能够搭配成反映现实生活的词儿不多，从发音上来说，它又是闭口音，音色很暗，因此把它放在这一辙。

写鼓词时，不能信手拈一个韵字就写，这样往往会写在中间被卡住。特别是鼓词要求每一段必须一韵到底，不能象快板那样自由换韵，因此在动笔前必须周密

考虑，精心选择。

选韵一般根据以下几个原则：

①根据需要表现的情绪来选韵——表现奔放、豪迈、慷慨激昂这一类情绪的可选江阳、中东、人辰、言前、油求、怀来等辙；表现抒情性的可选江阳、言前等辙；写诉苦可选言前、一七等辙；写比较活泼、轻快、幽默风趣的情绪可用一七、梭波、小言前儿、小人辰儿等辙。两道小辙不宜用来表现庄严、激昂的情绪。

②根据所要表现的题材来选韵——写工业学大庆、农业学大寨、战斗生活、军事训练这一类题材，可选江阳、言前、中东、人辰、怀来等辙。

③根据作品中经常出现的人名、地名、事物等选韵。如写一个题为《两个铁姑娘》的鼓词，一个姑娘名叫周春芳，一个名叫李菊香，她们家住桂花庄，她们修水利战斗在飞龙岗。那你就可以选用“江阳辙”。

押韵时还需要注意的一个问题，就是押的要自然，不要勉强凑韵。例如，不能因为要合“遥条”辙，而把“消灭”这一词改成“灭消”；也不能因为要合“江阳”的辙，而把“听良言”这一短语改成“听言良”。这样做的结果，就会破坏祖国语言的纯洁和健康，影响或损害所要表现的政治内容。

2. 辨别平仄——平仄含义是什么呢？我们先看下面一个例子：

翻 (fān) 烦 (fán) 返 (fǎn)

饭 (fàn)

这是普通话中 fan 这个音节的四声。画在主要元音 a 上的四种符号，叫做调号。画在 ā 上的这个符号，代表第一声阴平；画在 á 上的这个符号，代表第二声阳平；画在 ǎ 上的这个符号，代表第三声上声；画在 à 上的这个符号，代表第四声去声。读阴平、阳平的字叫做平声字，读上声、去声的字叫做仄声字。这四种声调的特点是，阴平高而平，阳平向上升，上声先下降后上升有拐弯，去声由高处向下冲。平声字能把音调拉长而不会变成别的字音。仄声字如要拖长，就会变音。韵分平仄，就能使唱词显出抑扬顿挫，好唱好听。在格律诗中，要求句子中间平仄交替，即“平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平”，要求句子上下平仄对立，这就是通常所说的“上仄下平”。现在的鼓词，对句子中间的平仄不必严格要求，可是对句子上下的平仄，却严格要求做到上句落尾字用仄声，下句落尾字用平声。例如：

投递员来到向阳庄，(zhuāng, 起句平声)

进村找到张大娘。(niáng, 平声)

递给大娘一封信，(xìn, 仄声)

还有一个小邮包鼓鼓囊囊。(náng, 平声)

大娘接过来面带笑，(xiào, 仄声)

转身叫孙女张小芳：(fāng, 平声)

“准是你叔叔来的信，(xìn, 仄声)

也不知邮包里把什么东西装？

(zhuāng, 平声)

你快给我念一念，(niàn, 仄声)

也省得奶奶我闷得慌。”(huāng, 平声)

——《千里寄草药》

这一段鼓词除第一句最后一个字是平声外（鼓词要求起句押韵并且用平声字），下面一对一对的句子中，都是上句用仄声，下句用平声，完全符合鼓词“上仄下平”的规律。这是写鼓词应该注意的一个问题。

鼓词如果不符合“上仄下平”的要求，而在一段的上下句末一字全用了仄声，就会有抑无扬，不能唱；如果把一段的上下句末一字全用了平声，唱的时候就会只有扬没有抑，也不行。

辨别字的平仄并不很难，只要在创作实践中坚持苦练（练习一个音节四种声调的读法）、勤查（查韵书、查字典），就能较快地学会。

3.掌握音节——鼓词是要唱的，必须有鲜明的节奏。鼓词的句子，一般说来，要求切成三个段落，即分成三个音节。如果切不开，就唱不成。因此，不能把鼓词写成楼梯诗一样的句子。例如：

……唔、必须把

赶路的大嫂

护送到家——

现在是

夜深、雨大、

路远、泥泞……

这种句子的音节，完全适合朗诵，但却不适合唱。
如果要唱，就需要改写成：

现在是——夜深雨大——路难走，
必须把——赶路的大嫂——送到家。

鼓词的基本句式是“二、二、三”的七字句。例如：

“革命——意志——冲霄汉，
英雄——浩气——贯长虹。”

它可以切成句头、句腰、句尾三个部分，唱起来很顺口。

在七字句的基础上，后来又逐步发展成下列各种句式：

“四、四”的八字句。例如：

“东风劲吹——春雷隆隆，
七亿人民——高唱雷锋。”

“五、五”的十字句。例如：

“中西药结合——百里寻药方，
银针驱病魔——草药引春光。”

这两种句式是七字句的变体，只有句头、句尾，没有句腰，但因为它能够切开音节，还是可以唱的。

“三、三、四”的“拙十字”句。

例如：

“指导员——和大家——同声歌唱，
工农兵——手拉手——团结向前”。

“三、四、三”的“巧十字”句。例如：

“打破那——封建残余——老习惯，
咱们要——下定决心——立新风。”

此外还有“三、二、三”、“二、二、四”的八字句；“三、四、四”的十一字句；“三、三、七”的十三字句等。写鼓词时，我们不要受某一种句式的限制，要在句子能切得开的前提下，尽量使句子富于变化。因为唱词是创制唱腔的依据，句子灵活多变，就会使唱腔

丰富多采。句法呆板，就会导致唱腔音乐的单调。歌颂共产主义战士雷锋的京韵大鼓《一片深情》、乐亭大鼓《风雨行》和歌唱英雄地质队员的京韵大鼓《悬崖峭壁绘宏图》等鼓词的句法，都是很灵活的，其中既有最基本的句式七字句，也有几十字以上的句子。例如：

“快把那——激动的琴弦——来拨动，
唱英雄，热爱公社，心比火红——不
愧是，毛主席的好战士，优秀的共产
党员——我们伟大时代的青年先锋！”

4. 衬字和嵌字——在唱词中，为了加强语气，充实内容，描写复杂的环境、紧张的气氛，还可以加“衬字”和“嵌字”（嵌句）。

衬字要加在句头或句腰，不能加在句尾。

七字句加衬字的如：

“田野（里的）庄稼多茂盛，
道边（的）花草香味（儿）浓。”

“三、四、三”十字句加衬字的如：

“他不顾（身边的）风化岩石（扑簌
簌）往下掉，

他不顾（脚下的）树根枯朽（卡哧哧）断枝摇。”

“三、四、四”十一字句加衬字的如：

“向下看，峭壁千丈（渺茫见）蜿蜒小道，朝上看，石面溜平（象）剑劈刀削。”

嵌是镶嵌的意思。嵌字有三字嵌、四字嵌、五字嵌三种。加嵌字时要注意这样几点：各种嵌字必须成双成对，要把嵌字加在下句，一般嵌在句子中间，也有的嵌在句首。

三字嵌，如：

“老洪他一颗红心向党交，（矿山图，已画好，坠下山，何足道），人亡图在虽死应含笑，愿同志接力朝前跑，把锦绣山河去画描”！

“（兴冲冲，忘疲劳，下山来，寻旧道，攀峭壁，挽藤条，踏石棱，脚登牢），险峰视作平川道，（撑雾伞，跨云桥），放眼前程无限好，笑把未来瞧！”

四字嵌，如：

“有时候，（扒住岩石，胸贴峭壁），象壁虎贴墙靠；
有时候，（紧握山藤，纵身飞翔），似秋千空中摇。”

五字嵌，如：

“（背包肩上挎，铁锤别在腰），
二十年来如一日，登山涉水不辞劳，
用毛主席给他的铁肩膀，在祖国的大地上把最新最美的图画描。”

5. “开头”和“结尾”

鼓词的开头不容忽视，要一下子把听众抓住，使之产生要把节目听到底的强烈愿望。

常见的开头有三种：

（1）一开始就单刀直入地进入故事。如京韵大鼓《一片深情》的开头就是这样的。

（2）从环境的描写，时间的交代中引出主要人物。如《风雪旅途中》的开头就是这样的。

（3）从别的事物说起，然后转入正题。用这样的开头，要使那种起衬托作用的事物与自己所写的故事情节有关联，同时要转得自然、巧妙。

常见的结尾也有三种：

(1) 直接用本事结束，例如《十个鸡子》的结尾：

这就是拥军爱民一件小事儿，
咱军民鱼水深情一家人儿。

(2) 用赞颂、庆贺、希望的话作结束。

(3) 故事的矛盾临近解决，但作者不直接写出结局，给听众留下思索、判断的余地。

二、曲 词

什么叫曲词呢？凡是基本句式是长短句的唱词，都可称为曲词。曲词包括杂曲和牌子曲两类。

杂曲的曲调由民歌小调整理加工而成，一段杂曲往往反复使用一个曲牌，比较单一。

牌子曲比杂曲复杂一些，它是由多种曲牌组合起来的一种以唱为主的曲艺形式。例如单弦联唱《铁打的骨头，举红旗的人》，就是由“曲头”、“太平年”、“怯快书”、“流水板”、“柳子腔”、“曲尾”等几个曲牌组合成的。

鼓词与曲词有相同的地方，也有不同的地方。

相同的地方是：要合辙押韵，要辨别平仄，要掌握音节，除部分杂曲外，不能单纯抒情，要求有人物、有故事，要求在情节的发展中去刻画人物。

不同的地方是：鼓词是由若干一上一下的双句组

成。曲词有曲牌，要按谱（经过改革的曲谱）填词。一段鼓词要求一韵到底，不能中途改换韵辙。一段牌子曲可以根据曲牌的变换、情调的变换改换韵辙。如在《铁打的骨头，举红旗的人》中，就换了“油求”、“江阳”、“中东”三个辙。

三、创作鼓词、曲词时当该注意的一些问题

（一）认真学习革命样板戏的创作经验，努力刻划无产阶级英雄形象。无产阶级文化大革命以来，广大业余和专业作者批判了旧鼓词、曲词创作中的修正主义思想倾向，大胆革新，在学习运用革命样板戏的经验方面取得了可喜的收获。其中单弦联唱《铁打的骨头，举红旗的人》，就是一个比较成功的范例。

这段单弦联唱，通过大白楼生产队打谷场上一场惊心动魄的两个阶级、两条路线的斗争，塑造了共产主义战士王国福的英雄形象。

作者对王国福出场的安排和英雄行为的描写，都很不一般。当时，资本主义自发思想严重、官迷心窍、妄图篡权的刘老四，在打谷场上煽动大伙留下好粮自己吃，挑出坏的交公粮；个别私心严重的人随声附合；一小撮地、富、反、坏、右分子蠢蠢欲动；而广大贫下中农则坚决反对。正当这两军激烈交锋的关键时刻，响起了一个熟悉而坚定的声音：“损害国家利益，我不同

意！”王国福出现在斗争的风口浪尖。他坚决支持贫下中农的革命行动，义正词严地谴责刘老四的错误作法，狠狠地打击了阶级敌人的反革命气焰。同时他还进行路线教育，提高了广大群众的觉悟，鼓舞了广大群众的斗志。在这种形势下，刘老四眼看就要败下阵来，却忽听场外车铃响，从崭新的自行车上跳下来一个名叫胡朋的人。他的任务，就是到大白楼撤王国福的职，扶刘老四上台，强令推行“三自一包”。在群众的支持下，王国福又与胡朋进行了坚决的斗争，终于取得了胜利。这段单弦就是在这一波未平一波又起的激烈斗争中，塑造英雄人物的高大形象的。

北京琴书《传家宝》，通过钳工组长李师傅与青年工人小包之间的一场尖锐的思想斗争，塑造了坚持要把艰苦奋斗这个传家宝一代一代传下去的老工人的英雄形象。这段琴书在反映人民内部矛盾时，以阶级斗争为纲，比较深刻地揭示了人民内部两种思想、两种世界观斗争的实质。

京东大鼓《送女上大学》，以一条扁担的今昔对比为线索，既塑造了一个具有高度阶级斗争、路线斗争觉悟的老贫农的形象，又塑造了一个立志接好革命班的贫农后代的形象。从而较好地表现了工农兵上大学这一新生事物的深远意义。

乐亭大鼓《风雨行》，在刻划主要英雄人物时，用正面人物烘托主要英雄人物，以反面人物陪衬主要英雄

人物。作者用了大量篇幅，正面描写雷锋同志英雄事迹，同时，还通过大嫂回忆旧社会受国民党匪军残酷迫害的血泪往事，从侧面烘托了雷锋的英雄形象。

（二）鼓词、曲词是唱给群众听的，要努力运用经过加工提炼的新鲜、生动、朴实、准确的文字和群众口语，人物的语言要性格化。

《铁打的骨头，举红旗的人》的语言，就比较切合人物的性格特征。例如：“刘老四你为什么坑害国家买人情？！”这句，就比较生动地写出了王国福对错误行为的愤恨之情。“坑害”比“危害”一词，更口语化、性格化。又如“贫下中农做得好，坚决和错误行为作斗争。阶级敌人蠢蠢欲动，要坚决打击不留情。”四句话，爱憎分明，政策性很强，既强调了对资本主义自发思想严重的人的批判教育，又强调了对阶级敌人的坚决打击。严格区分了两类不同性质的矛盾。这些话出自阶级斗争觉悟、路线斗争觉悟很高的王国福之口，是恰如其分的。

在《十个鸡子》这段坠子中，儿化韵用得很自然，口语也用得很好。写人状物、情趣盎然。例如：“草堆里飞出一只黑母鸡儿，你看它，翘着个翅膀张着个嘴儿，喂喂嘎、嘎喂喂，欢蹦乱跳出了村”，几个象声词一用，黑母鸡欢蹦乱跳之状便跃然纸上。“可给他俩出了个难题呀，唉啊呐啊呀啊哼啊哎！”几个感叹词一用，小刘小陈为难的神情就活活画出。描写小刘、小陈发现小黑母鸡的一段：“两个人边走边说正打趣儿，见一只黑

母鸡正在啄食儿。哎，你看它，黑色的毛儿裹全身儿，两只眼睛真有神儿，脑门上有白印儿，乐坏了小刘和小陈，二人急忙追过去，（白）这真是跟踪追鸡（击），（唱）可来了神儿。”写得细腻入微，而“跟踪追鸡（击）”一词则又是妙语双关。“小鸡心里挺纳闷儿，他们两个直追为的啥原因？”两句，用了拟人化的手法，使人感到很有兴味，加强了作品的艺术感染力。

（三）鼓词、曲词要求紧紧围绕主要英雄人物和主要事件展开故事情节，不能有旁枝杂杈。否则就会使听众觉得头绪杂乱，不得要领。故事情节要迅速展开，如果推进缓慢，就会给人以拖沓之感，抓不住听众。

（四）鼓词、曲词篇幅短，容量小，在创作时要善于通过一个片断，一个侧面，塑造无产阶级的英雄形象，以小见大地揭示出正确路线对英雄的革命行为的决定作用。根据样板戏《红色娘子军》改编的京韵大鼓《椰林红旗》，选择了“刑场斗争”这一片断，通过洪常青与南霸天的激烈交锋，展现了共产党员威武不屈的光辉性格。京韵大鼓《一片深情》，则选择了雷锋连一双新袜子都舍不得买，把破袜子千连万缝，补了又补，却把积蓄下来的一笔钱献给人民公社的情节，深刻地表现了雷锋毫不利己、专门利人，“一心向着党，向着社会主义，向着共产主义”的崇高思想境界和艰苦奋斗的革命本色，从一个侧面表现了共产主义战士“生命之花开得美，光辉的历史页页红”这一重大主题。

快书、快板、数来宝、快板书

一、快 书

快书包括山东快书、陕西快书。它们都属于韵诵类的曲艺。

山东快书是由专唱宋代农民起义英雄武松故事的民间曲艺形式发展而来。表演时不用乐器伴奏，只用两块半月形的铜板敲击节拍。山东快书形式轻便灵活，反映现实迅速，便于上山下乡，便于在农村、厂矿、连队普及，深受工农兵的欢迎。

陕西快书是在“练子嘴”（方言快板）基础上逐步形成的一个新的曲艺品种，它用陕西关中方言表演，具有高亢激越的特点。在表现手法上基本上与山东快书相同。

（一）快书的形式

常见的快书基本上有两种形式：

快书小段——又叫“小书帽”，一段大约有六、七十句，适宜写情节简单的小故事。一段快书演完、听众要求再来一个时，把它作为加演之用。例如《让坐》、《赔茶壶》（《解放军文艺》1973年第5期）都属于这

一类。

单段快书——这是快书的主要形式。一般在一百五十句左右，也有长达三百句左右的。由于篇幅较长，它可以展开比较复杂的故事情节，可以多侧面地塑造英雄人物。山东快书《郭大娘探亲》、陕西快书《灯》等，都属于这一类。

（二）创作快书时应该注意的一些问题：

1. 要努力塑造工农兵英雄人物的形象。新快书创作学习革命样板戏的经验，塑造了许多工农兵英雄人物的形象。如《郭大娘探亲》中顶风冒雪为解放军带路的郭大娘；《紧急电话》中急群众之所急，想群众之所想的邮电所营业员李秀娥；《打坦克》中朝气蓬勃的解放军某部郭团长。陕西快书《灯》中把艰苦奋斗的延安精神传给北京知识青年的洪大爷。根据样板戏移植的快书《斩秦平会师百鸡宴》，通过尖锐复杂的斗争，塑造了杨子荣高大的英雄形象。在批林批孔运动中出现的《看幻灯》，则塑造了解放前勇敢地与凭借孔孟之道残害劳动人民的地主斗，现在又与为林彪、孔老二扬幡招魂的地主分子斗的老贫农丁大成的英雄形象。快书对英雄人物形象的塑造，我们试以《郭大娘探亲》为例加以说明：

郭大娘冒着大雪要去向阳庄看望生病的闺女玉芳。走在中途，发现一队野营训练的解放军在茫茫大雪中迷了路。她主动上前去问解放军要上那里去，战士告诉他说要去小龙岗。她心中暗暗思量：小龙岗离这儿足有十

五里，解放军人地生疏，眼下急需向导带路，这一任务自己不担当，谁来担当？可是当向导和看闺女一个往南一个往东，怎么办呢？这时，她想到：“战备训练是为人类得解放，看闺女不过是个人私事一小桩”，便毅然决然地要把解放军亲自送到目的地，然后再回来看玉芳。

且看下面这一段：

“郭大娘茫茫雪地来带路，
解放军同志后头紧跟上。
转眼间来到龙山腰，
坡陡路险不好上。
大娘想：毛主席教导‘全国学人民解
放军’，
学习解放军就要学思想。
可不能因为累了一点就掉队，
‘两不怕’精神大发扬。
她咬紧牙关坚持往上爬，
豆大的汗珠滴滴答答往下淌。
解放军同志看大娘爬山很吃力，
都争着过来扶大娘，
（白）‘大娘，我扶着你！’
‘我背着你，大娘……，’
‘咳！这是咋着啦！’
别看你大娘快五十啦，

论爬山比你们小伙也不瓢。
我只挎着个小竹篮，
可你们又背背包又扛枪，
这山高路险不好走，
来，快把背包给大娘。”

作者在这里通过郭大娘不怕苦、不怕累，坚持爬山的行动，以及郭大娘不但拒绝战士扶她背她，反而要求替班长背背包的一段话，就把人物刚强而又风趣的性格勾勒出来了。演员能够根据这些句子，进行绘声绘色的表演。

山东快书《打坦克》，在塑造英雄形象方面也有新的尝试。作品没有停留于对郭团长的一般化介绍，而是让他置身于矛盾斗争的漩涡之中，通过其英雄行为，显示出他的高大形象。

在马鞍岭的练兵场上，一个入伍不到两个月的新战士牛铁锁，正在与一辆横冲直撞、气势凶凶的坦克搏斗。他扔出了反坦克手雷，但由于没拉开导火索，手雷没有响。他又奋勇地跃上了坦克顶，想去撬开坦克的炮塔盖。可是“炮塔一摇打了个旋儿”，“把小牛甩出去一丈多”。在这危急的时刻，郭团长对刘连长说：“看来钢刀虽好要开刃，我下去交代交代这个小家伙！”连长说：“对首长的安全要负责”，表示自己要去。郭团长回答说：

“嘻！我又不是泥儿捏的，
又怕碰来又怕磕。
咱们练兵需要传、帮、带，
这是咱老战士的新职责。
再说，和战士摸、爬、滚、打在一起，
就好比老刀、新刀一块磨！
我要不经常补补课，
锈成了疙瘩你负责？！”

这一段话，既有原则性，又很风趣，使人感到郭团长是一个对战士的安危、成长极其关心，对自己传、帮、带的职责决不放弃，继续革命的决心极其坚定的优秀指挥员。

郭团长毅然决然，迈开大步，下了山坡。他亲切地告诉小牛，愿意给他当打坦克的参谋。他问小牛刚才挨摔的教训是什么？小牛说他没有想过这个问题。他对小牛说：

“要想！咱对付的是苏修和美帝，
它们又草包来又凶恶！
战略上应当藐视它，
战术上掉以轻心要不得！
咱不做那鲁莽的军事家，
要有勇来又有谋。

到了战场上，才能战必胜，攻必克，
打得敌人焦头烂额，骨断筋折不能
活！”

正说话的时候，一辆坦克又冲到了他们的面前。小牛怒气冲冲又要上，郭团长一把拉住他说：

“慢！这一回咱俩来个小协作，
你打头来我打脚。
注意，仗怎么打，兵怎么练，
要带着敌情做动作；
要记住，咱脚下就是珍宝岛，
决不让敌人来撒泼！”

说完，郭团长“突然，一猫腰抱起那半截枣木桩，腾！一步窜去五尺多！”郭团长飞、腾、冲、刺朝前扑，牛铁锁窜、蹦、跳、跃后跟着。郭团长眼疾手快，看准时机，终于把枣木桩戳进了牙轮履带最合适的夹空，使那辆坦克“咕噜噜原地直打转，象是老牛掉进了烂泥窝……”。

作品通过上述的语言和行动，充分显示出郭团长的英雄风貌和崇高思想。除了直接写郭团长的语言和行动以外，作者还通过小牛对他在抗美援朝战争中的英勇表现的叙述，通过坦克手、刘连长的赞叹，烘托了郭团长的英雄形象。

快书要敢于接触矛盾冲突，要努力写好阶级斗争，要在阶级斗争和路线斗争中塑造高大的无产阶级英雄形象。

快书具有“一人多角”的特点，演员要把各种角色都加以形象地表演。快书作者除了突出刻画主要英雄人物之外，对其他正面人物以及反面人物的性格特征也要加以刻画。例如《打坦克》除了突出主要英雄人物郭团长以外，也对新战士小牛和其他人物进行了描写。

快书的故事要生动感人，英雄人物要栩栩如生。写快书时，可以运用夸张、对比、反衬等手法，力求把人物写得“各人有其性情，各人有其声口”，防止“千人一面，千口一腔”的倾向。

2.“扣子”要系好。所谓系“扣子”，就是作者把所要解决的矛盾，所要讲述的故事，先不露底，使读者怀着迫切想要了解“后事如何”的心情听下去，直到揭开底，才悬念顿释。扣子系得好，解得妙，才能使作品具有强烈的吸引观众的力量。但必须明确，系扣子是为了更好地表现作品的政治内容，而不能为扣子而扣子。

一段快书中往往有一个大扣子，还有很多小扣子，这些扣子环环相套，构成曲折动人的情节。

试以《紧急电话》为例：

邮电所营业员李秀娥正在有条不紊地细心工作，忽听见电话铃响。李秀娥拿起话筒：

(白) “喂，是，我是邮电所。”

“啊？什么？”

话筒里的声音很紧迫。

李秀娥越听越觉得事严重，

不由得浑身紧张脸变色。

“是，同志，放心吧，

这件事情交给我。

人命关天这么大的事，

我一定想尽办法来解决，

啥，不用谢，

这是我应当尽的职责。”

“啪！”秀娥这里挂了电话，

顾客们我看你来你看我：

“怎么回事呀！”“不知道哇！”

电话里的事情费琢磨。

这么“紧迫”、“严重”，使李秀娥“浑身紧张脸变色”，让“顾客费琢磨”的，究竟是怎么回事呢？作者先不交代出来，让听众怀着急切的心情听下去。这就是本段快书中的大扣子，也就是主要矛盾、中心情节。接着，作者交代了给李秀娥打电话的是某厂的工作人员，名叫广德。厂领导临时决定叫他当天晚上八点去宁波出差。他打电话让母亲给他准备行装。他在厂里办完事回到家里已经七点多了，背起背包就上火车站。火车飞驰二百

多里路以后，他打开背包一看，“呀！”里面出现了一个药瓶儿。广德一见药瓶发了愣，浑身紧张脸色白，嘴里连说“糟糕”，急得满身汗水往下落。为什么广德见了这个药瓶就急得这样呢？作者还没有交代出来，这是一个小扣子。接着作者写到列车员看到广德焦急的样子，过来询问情况。广德说，他母亲把药瓶装错了，给他装的是治小孩感冒的药水，把他要带的有毒的癣药水留在了家里。今晚十二点，他的三岁小孩小波就要喝药，如果孩子误喝了癣药水，就有生命危险。列车员听后立即一看表，已经十点多了。这又是一个扣子。列车员建议他在下站停车时，给李秀娥打个电话，秀娥接到电话，一看表已经十一点半啦。于是，她给广德家打电话，但没有叫通。这又是一个扣子。她想亲自去送信，道路太远时间不许可。这时她给广德家附近的邮电所打了个电话，但那个邮电所只有一个人值班，脱不开身。这又是一个扣子。她又想到自己的家和传呼电话紧对过，想叫爱人跑一趟，但一想这个办法也不妥当，因为自己的家比这还要远，时间更是不许可。“这时候墙上的闹钟嗒嗒嗒的往前走，李秀娥头上的汗水嗒嗒嗒的往下落。怎么办？怎么办？距离十二点还有整一刻”。这里又是一个扣子。这时李秀娥突然想到派出所，她就给当地派出所打了个电话，民警小罗接到电话后，差五分就十二点了，他十分着急，马上往外跑，见院子里放着一辆自行车，一推推不动，原来上了锁。他赶紧拔腿冲上街，一

边跑着一边看表，“四分钟、三分钟、还有两分钟，就觉得时间快如梭”。这又是一个扣子。正当小罗飞跑时，广德娘在家里一看表差两分钟就到十二点，就把药水放进调羹，倒好了开水，“嘴里不住叫孩子：‘小波，小波，赶快起来把药喝’。这孩子迷迷糊糊坐起来，老大娘手拿调羹刚要喂小波，突然听到有人把门叫，‘啪啪！’叫门的声音很急迫。”这又是一个扣子。“大娘一听是小罗，她叫小罗等一等，我先给孩子把药喝。”说到这里听众紧张得把心都提到嗓子眼了。这又是一个扣子。只听大娘说：

“到底啥事这么急呀？
只好把药水放在桌。”

人们这才松了一口气，把心放了下来。这里也就是把扣子解开了，也就是释念。

《紧急电话》的扣子作到了环环相扣，引人入胜。在扣子不断出现的过程中，也就是在情节不断发展的过程中，显示了李秀娥、小罗等先进人物的共产主义风格。这些扣子虽然很巧，但又有生活依据，不是故弄玄虚，因此令人可信。上边讲过的《打坦克》，扣子也系得很好。

3. 快书中“包袱”的运用

快书是一种具有诙谐风格的曲艺形式，因此它也要有“包袱”（俗称笑料）。虽然“包袱”在作品中所

占的位置不如相声那么重要，但也要恰当安排。

山东快书《烧炕》是写王大娘热爱子弟兵的故事，其中有很多包袱。王大娘家新盖了三间正北房，三间房两头住人都有炕，外间里垒着锅台当伙房，两个锅台一边一个通着炕。数九寒天，解放军千里野营训练，来到王家庄，住到王大娘家的东间屋里。大娘为了使子弟兵晚上睡好，每天在东边的锅台烧水做饭。战士看见这个情况对大娘说：“大娘你住在西间里，应该用西边的锅台烧热炕，你上了年纪身体弱，俺年轻小伙不怕凉。”大娘回答说：

“傻孩子你可不知道，
俺有个毛病不平常。”
（白）“啥毛病？”
“俺从小就怕睡热炕，
一睡热炕就起不了床。”

这一段最后一句是“包袱”。

第二年夏天，原来在那里住过的解放军又来到王家庄支农，仍然住在大娘家东间屋里。大娘立刻和孙子把东灶上的锅搬掉，要去安到西灶上。

这祖孙俩，正给风箱来搬家，
三班长发现了这情况。

“哎！大娘！您为啥又用西锅烧开水呀。”

大娘说：“瞎！在那儿烧反正都一样。”

“哎！可不一样，西锅烧火西炕热，热不着战士热大娘。

俺记得大娘有个老毛病，

一睡热炕就起不了床。

（白）对吧大娘？”

“这个……瞎！”

大娘心想：“哟！你瞧瞧，

他这记性还挺强呢！”

这一段中“一睡热炕就起不了床”和“他这记性还挺强呢！”两处，都是“包袱”。

（白）“大娘！不要搬啦！俺不怕热。”

“哎！搬了吧！”

“不要搬。”

“瞎！你这班长还不知道。”

“不知道啥？”

“俺这毛病特别怪，

冬天夏天不一样；

冬天睡觉怕炕热，

夏天睡觉怕炕凉。”

(白) 嘿! 她又变啦!

这一段也是“包袱”。

大娘为了让子弟兵在冬天睡热炕，故意找出一个奇怪的理由：“俺从小就怕睡热炕，一睡热炕就起不了床。”人们听了禁不住要发笑。解放军为了让大娘在夏天睡凉炕，有意举出她不能睡热炕的奇怪理由，人们听了也同样会发笑。当战士不许大娘把风箱从东锅台搬到西锅台时，她又找出更奇怪的理由：“冬天睡觉怕炕热，夏天睡觉怕炕凉。”演唱者议论了一句“嘿! 她又变啦!”于是“包袱”就响了。通过这些“包袱”，就刻划出了大娘风趣的性格，表现出了大娘对子弟兵的关心，子弟兵对大娘的热爱。这里对“包袱”的运用，并不是为笑而笑。

构成“包袱”的手法，除了夸张、对比、意外等以外，在快书中还经常采用说“大实话”这种手法。例如《紧急电话》的开头：

火车站里有火车，
车站里边有旅客；
旅客手里提包裹，
不是上车就是下车。

(白) 哎! 大实话!

当然，并不是说不管什么题材，毫无例外的都要有包袱。有的段子如《紧急电话》，涉及到对一个儿童生命的抢救，听众都在为儿童的安危担心，就可以不必强调写包袱。只要有扣子就行了。我们在运用“包袱”时，要掌握这样一个原则：服从于思想内容和人物刻画，风趣一些是可以的。但千万不能搞庸俗的东西。

4.快书的开头、结尾和景物描写。

快书的开头，经常见到的有以下几种：

点出题目。例如《烧炕》：

毛主席革命路线是个纲，

纲举目张凯歌扬。

有段故事取名叫《烧炕》，

写下了军民团结的新篇章。

（白）对！新篇章。你就听有多新吧！

由时间叙述、景物描写引出人物事件。例如《郭大娘探亲》：

说的是腊月初三落太阳，

北风呼呼刮得狂，

霎时间乌云满天鹅毛大雪纷纷下，

一夜间卧龙山披了一身白衣裳。

社员们都议论这场大雪下得好，

明年的小麦丰收有保障。
社员们是越谈越高兴，
这边可急坏了贫农社员郭大娘，
只因为闺女玉芳捎来了个信，
说有病叫娘去看望。

一开始就把主人公点出来。例如《打坦克》：

革命部队英雄多，
我表一回老团长，传经打坦克。
老团长名叫郭宏志，
他是抗美援朝的老英模。

开头要求紧扣主题，引人入胜。一、三两例固然与主题扣得很紧，第二例一开始的雪景描写也不是多余的。因为郭大娘不怕困难为解放军领路的高尚风格，正是在大雪纷飞、行路艰难的典型环境中表现出来的。此外，还有用几句幽默风趣的话开头的。如《紧急电话》写了四句“大实话”，但它也是和主题有关联的。

结尾经常见的有以下几种：

以人物表示决心、愿望、理想结束。如《桂香探亲》：

俺决心要为人类多贡献，
红心永向红太阳。

以对英雄人物的赞颂结束。如《紧急电话》：

这就是新人新事新风尚，
它体现了社会主义新风格。

在结束故事的同时，留下一个让读者在想象中去继续开展故事的悬念。如《郭大娘探亲》：

山山岭岭唱新歌，
拥军爱民谱新章。
这就是郭大娘探亲一个段，
下一回再说子弟兵护送郭大娘。

除以上三种外，山东快书《为革命而练》结尾时，让小演员象征性地举着红旗，唱着《运动员之歌》下场，也是别开生面的。

快书的结尾要干净利索，余味无穷。上述只是几种结尾的办法。作者可根据具体内容，大胆创新。

快书描写景物时，要注意活写，即通过人物的眼睛来写景。不要静止地大段大段去描写。例如《桂香探亲》：

自行车顺着公路往前跑，

嗨！好一派三秋会战的新景象；
你看那，飞车骏马奔腾急，
铁臂银镰收割忙，
风吹五谷飘香气，
拾棉的姑娘们排成行。
丰收景象惹人喜，
桂香浑身添力量。

快书的写景，也要为写人服务，不能为写景而写景。

5. 快书语言的运用

由于快书直接来自人民群众，因此它的语言朴实、明快、形象、上口，并带有明显的方言土语色彩。这种语言风格，应保持和发展。对方言土语要加工提炼。过于生僻或内容不健康的方言土语，应避免使用。

快书中展开故事情节，主要靠人物的活动和对话。不是靠作者出面来叙述的。因此我们要掌握快书语言表现上的特点，努力写好人物的对话。

快书除了用唱词写人、状物、叙事、对话以外，还可以使用夹白。夹白的形式有以下几种：

人物对白。这种对白用在唱词中的对话不足以表现某种环境气氛、某种人物情态的时候。《紧急电话》中，老大娘正要把癣药水当治感冒的药水给小波喝的时候，民警小罗来叫门的情节就用了对白：

(白) “谁呀?”

“我! 大娘, 我是小罗!”

“噢! 小罗呀,

你先在门外等一等,

我先给孩子把药喝。”

这里用对白, 就把当时的紧张气氛写出来了。

人物独白。一般用在呼叫、惊叹或表现某种内心活动的时候。《紧急电话》中的小罗一边跑着, 一边数着时间, 就用的是独白:

(白) “四分钟、三分钟, 还有两分钟!”

演员插白。即以表演者身份出面说话。

使用插白有以下几种情况:

为了引导故事向下发展。例如《饭店新风》中唱完了“俺今天就来说说大老冯”以后, 演员说一句: “啊? 大老冯是谁呀?” 下面接着介绍大老冯, 故事就向前发展了。

为了抖开包袱。例如《烧炕》说完了“两个锅台一个样, 为的是烧火做饭炕不凉”后, 插了句: “大实话!” 就起的这种作用。

为了赞扬正面人物。例如《烧炕》说了“有段故事取名叫《烧炕》, 写了军民团结的新篇章”后, 说了句:

“对！新篇章，你就听有多新吧！”

为了讽刺反面人物。例如《放牛娃智擒美伪兵》中，放牛娃对三个美伪兵大喊一声：“喂，你们到哪里去？！”三个美伪兵立即“张着嘴，瞪着眼，一个个头皮发炸腿发麻，想跑可又不敢跑，跪了几跪没跪下”。演员紧接着说了一句：“吓挺啦”，进一步描绘了美伪兵的狼狈相，引起听众对他们的憎恨和嘲笑。

6. 快书的韵辙和句式

快书也用的是十三辙，合辙的规律也是单句转（可以不押韵）、双句合（押韵）。

一段快书要求一韵到底，不能任意转辙。

上句要求用仄声（上声、去声），下句要求用平声（阴平、阳平）。快书是韵诵性的，在平仄要求上没有鼓词那样严格。有时下句的末字用仄声字是容许的。山东快书开头第一句最好用平声字，不要用仄声字。

快书的基本句式也是二、二、三的七字句。如：

阳光——灿烂——照山河

但也可以在七字句的基础上进行各种变化。如三、三的六字句：

春色美——百花放

如四、四的八字句：

有条不紊——细心工作。

如二、二、四的八字句：

忽听——门外——有人唱歌。

如三、二、三的八字句：

转眼间——来到——龙山腰。

如三、三、三的九字句：

社员们——选菜籽——紧忙活。

如三、二、四的九字句：

战友们——红心——紧紧连着。

如五、五的十字句：

处处有亲人——事事暖心窝。

如三、三、四的十字句：

新社会——金桥银桥——通天堂。

如四、四、三的十一字句：

战鼓声声——兵强马壮——斗天地。

此外还有字数更多的句子：

解放军同志——一听大娘到小龙岗去
——走亲戚。

总之，快书句子的字数变化的幅度是很大的，只要能切得开、合节拍就行。一段快书如能交错使用各种句式，还会使人感到自由活泼。

二、快 板

（一）快板的特点

快板是一种比快书具有更广泛的群众性和更强烈的战斗性的曲艺形式。

快板短小精悍，合辙押韵。它有“三便”：编起来方便，说起来方便，记起来方便。因此在工厂、农村、部

队到处都能听到看到快板。在全国各地都能找到快板诗人。

快板易编、易演、易记，能迅速及时地反映现实生活，有力地进行宣传鼓动。在抗日战争、解放战争中，曾涌现了大量的战斗“板人”。无产阶级文化大革命以后，快板诗人更是层出不穷。他们在社会主义革命和社会主义建设事业中，充分发挥着积极的战斗作用。

（二）除了短快板，单口快板外，还有以下几种形式：

1. 对口快板——由两人演唱，互相接替着把故事发展下去。它可以有人物、情节。如《女铁匠》通过生动的情节，塑造了一个勇敢地同地主婆、“黄眼狼”进行斗争，决心为农业机械化贡献力量的回乡女知识青年洪向阳的英雄形象；《雷锋颂》通过生动的情节，塑造了共产主义战士雷锋的光辉形象；《“拥军树”与“爱民果”》通过曲折的故事，表现了军爱民、民拥军的主题等。它也可以没有人物、故事，直接地宣传党的政策，宣传先进人物或先进经验。如《综合利用开红花》等。但我们主张以有人物、故事的快板为主。

2. 群口快板——也称为快板群，由三个以上的演员进行表演。这种形式既可以让演员始终以作品中人物的身份出现，也可以让演员以第三人称的口气唱人物、唱故事，可以进入角色或退出角色。

3. 快板剧——演员必须完全进入情节，扮演剧中人

物。不能随时进入或退出。一个演员只能始终以一个人物的身份出现，不能一人演几个人物。台词以快板为主，“白口”不宜多用。天津快板《盖水泥》、《喜看“沙家浜”》都属于这一类。

（三）创作快板时应注意的几个问题

1. 开头和情节转换处，要打破“打竹板，哗啦啦响，听我把××讲一讲”，“打竹板，响连天，听我再把××谈”这些陈规老套。对口快板《“拥军树”和“爱民果”》，用了“毛泽东思想映红天，拥军爱民谱新篇，鱼水深情激动我，唱一段拥军树和爱民果”四句，自然导入正文，就很好。

2. 长快板除了应该具有鲜明的主题以外，还应该有什么巧妙的艺术构思和曲折动人的故事情节。

3. 语言要生动，形象，口语化，做到深入浅出，直说明言，字字明白，句句清楚。

4. 快板的用韵很重要，不但韵要顺当、响亮，而且有时要出奇制胜。快板虽然可以隔句押韵，但应力争做到句句押韵。快板还允许使用“花辙”（较频繁地换韵）。如《“拥军树”和“爱民果”》：

苹果树第一次结下了大苹果，
全连同志人人心里象团火。（梭波辙）
果实累累喜心怀，
轻轻地把它摘下来。（怀来辙）

有“红玉”，有“国光”，
同志们专拣好的装了十八筐。（江阳辙）

三、数来宝

（一）数来宝的特点

数来宝是以竹板敲击节拍，流行在北方的一种曲艺形式。它灵活自如，不要求具有快书那样严密的故事结构。它不必一韵到底，可以根据内容需要，经常换辙。演唱时，一人打竹板，一人摇节子。演唱前，二人合奏，打开头板。演唱中单用节子伴奏，打句与句之间的小过门。它不受舞台、道具条件的限制，便于迅速反映现实生活，紧密配合政治运动。无产阶级文化大革命以后出现的较好作品，有《安家》、《学雷锋》、《治眼记》等。

（二）数来宝的形式

1. 单数——由一人演唱，有即兴表演的特点。
2. 对数——由两人演唱，一呼一应，一问一答。类似对口相声的“逗”与“捧”。不同于对口快板的接替关系。这一形式表现力丰富，采用的人较多。
3. 群数——由三人以上进行表演。甲作为一方，其余演员作为乙方，乙方中的演员轮流接替，是对数的一种发展变化。

（三）创作数来宝时应注意的一些问题

1. 数来宝的基本句式是“六、七”单尾句。例如，“要打眼，要放炮，要把危石清除掉”，上句六字是“三、三”音节组织，下句七字是“四、三”（或“二、二、三”）的音节组织。在这一基本句式的基础上，还发展了很多长短不同的句式，并非一成不变。

2. 押韵和快书不同。快书要求一韵到底，而数来宝押的是花辙。快书押韵要求同辙而不同声，数来宝则要求同辙同声。例如：

“看到的平地真不少，
大的大来小的小。
大的足有二亩半，
小的能栽三头蒜。”

——《安家》

其中一、二句押的韵属于“遥条”辙，“少”与“小”又都是第三声。三、四句押的韵属于“言前”辙，“半”与“蒜”又都是第四声。

3. 数来宝可以在适当的地方设置一些“包袱”。

四、快板书

（一）快板书的特点

快板书是在“数来宝”的基础上，吸收了山东快书

的一些特点创造出来的，是曲艺革命中产生的一个新品种。原来的数来宝只有“三、三、七”一种句式。快板书增加了三字头，如：“手上的茧子赛钢锉，不怕磕，不怕碰，不怕磨，不怕蹭，不怕扎，不怕钉，扎不透，拉不疼，是又坚又硬还又灵”。四字联，如：“独眼龙他冒名顶替，逃进山区，装成可怜虫”。五字联，如：“你刚才来借宿，转眼又要走，你说伤势重，腿脚又不疼，到底你是什么人？”快板书的语言灵活多变，感情炽烈，战斗性强。基本上由一人演唱（一人多角）。

（二）创作快板书时应该注意的一些问题

1. 快板书要求每段一韵到底，不能象数来宝那样使用“花辙”；快板书的押韵规律是上句可以不合辙。数来宝则是上下句都得合辙，而且还必须是同声字。

2. 快板书必须有故事情节，数来宝可以有，也可以没有。

3. 快板书要学习革命样板戏的创作经验，塑造无产阶级的英雄人物。根据同名革命样板戏移植的快板书《奇袭白虎团》，充分发挥了快板书本身的特点，成功地塑造了侦察英雄严伟才的光辉形象。《峻岭青松》通过两个阶级、两条路线的激烈斗争，塑造了心红胆壮、智勇双全的大队护林员赵青松的高大形象。作品一开始，就用挺立的峻岭青松，对站立在虎头崖顶上的老英雄进行了烘托。接着又用传统手法描绘了老英雄铁骨铮铮的外貌和神态。用“往远处看，能识别山猫野兽的保

护色，朝近处瞧，能辨认各类不同的小爬虫”等句子，寓意双关地写出他善于识别敌人的高度政治嗅觉，让他始终掌握着斗争的主动权。当隐藏二十多年的逃亡地主“独眼龙”刚一出现，他就从这个家伙的穿着打扮、言行举止上看出了问题。于是细心探查，断定他是一个“白骨精”，他与敌人展开了一场针锋相对、短兵相接的激烈战斗，终于生擒了敌人。与此同时，作者还通过“多年来，他认真学习马列主义、毛泽东思想，是一直坚持苦用功，他的小孙女下学回山给他上课，孙女当老师，他当学生”等描写，展示了老英雄的阶级根源和思想基础。并通过公社来信、春玲和民兵出现等具体情节，表现了党和群众的作用。

我们希望广大的曲艺作者也能象《峻岭青松》等快板书的作者那样，努力写好英雄人物，努力表现党的基本路线，使快板书这个新生的曲艺品种，在巩固无产阶级专政的斗争中发挥更大的作用。



相 声

相声是广大群众所喜闻乐见的一个曲艺品种。经过无产阶级文化大革命，在毛主席革命文艺路线指引下，革命的曲艺工作者对相声进行了“推陈出新”的改造，剔除了那些专门表现剥削阶级情趣的糟粕，注入了革命的思想内容。使它别开生面，重展新颜地开放在社会主义文艺的百花园中。

这里，我们打算根据无产阶级文化大革命以后涌现出来的一些相声新作，谈谈有关相声创作的问题。

一、歌颂光明，歌颂社会主义的新生事物，塑造工农兵英雄典型，暴露鞭笞一切危害人民群众的黑暗势力，是革命相声的根本任务。

社会主义文艺的根本任务是塑造工农兵的英雄形象。相声这一形式当然也不例外。但是，在相声应该表现什么这个问题上，长期以来，一直存在着两条路线的激烈斗争。周扬一伙胡说相声只宜于进行“讽刺”，实质上是要丑化社会主义制度。还有人胡说什么：“人们听相声，是为了在紧张的劳动以后，能够开心地大笑一

场”，“相声只是揭露那些‘又可气，又可笑’的现象，是专门找‘笑柄’的”。在这些人看来，相声不过是“逗人一笑”的消遣品，不能反映重大题材和革命内容。他们所谓的“找笑柄”，说穿了，就是要让相声专找社会主义制度和工农兵的“笑柄”，用林彪所谓的“马大哈”来丑化和诬蔑革命人民。在这条反革命修正主义文艺黑线的统治和影响下，曾经出现了许多坏相声。有的肆意丑化工农兵，恶毒攻击社会主义制度；有的把中间人物、反面人物作为主角去歌颂；有的油腔滑调，大耍噱头，散布低级趣味。成为刘少奇、周扬一伙用来腐蚀革命群众的工具。

无产阶级文化大革命中，广大工农兵及革命曲艺工作者，彻底批判了反革命修正主义文艺路线，以革命样板戏为榜样，大胆创新，写出了许多反映重大题材、歌颂工农兵英雄形象的好相声。例如，《高原彩虹》通过铁道兵在世界屋脊喜马拉雅山开山放炮、筑路架桥的动人事迹，塑造了一个认真攻读马列著作和毛主席著作，艰苦奋斗，勇挑重担的铁道兵班长的英雄形象；《海燕》通过一系列生动的情节，塑造了一个敢于同轻视妇女的孔孟之道斗、同阶级敌人“虾米皮”斗、同海上的狂风恶浪斗的返乡女知识青年海燕的英雄形象；《红梅》塑造了一个急群众之所急，想群众之所想的居民代销店代销员二嫂子郑红梅的高大形象；《线路畅通》通过“电话跟人跑”、“无线也通话”、“电话追火车”

等生动情节，刻划了全心全意为人民服务的电话兵的英雄形象；《友谊颂》塑造了发扬无产阶级国际主义精神，披荆斩棘，不怕困难，帮助发展中国家修建坦赞铁路的中国工人的英雄形象；《保卫西沙》塑造了一个誓死保卫祖国，与西贡伪军进行英勇斗争的老渔民的英雄形象。这些作品的创作实践充分说明，相声完全能够反映重大题材，歌颂无产阶级英雄人物。

分析无产阶级文化大革命以后出现的较好的革命相声，可以看出以下几种创作手法：

（一）有的作品让英雄人物以第一人称直接出现在作品中。如《线路畅通》中的电话兵，《友谊颂》中的中国工人；有的虽不完全以第一人称出现，但在演员的叙述中，英雄人物始终处于中心地位，如《海燕》中的海燕，《红梅》中的二嫂子等。这两种情况，都重视了突出工农兵英雄形象。

（二）让作品中的正面人物烘托主要英雄人物。如《高原彩虹》让到工程兵中去参观学习的“甲”，烘托铁道兵班长的英雄形象；《红梅》让石奶奶烘托二嫂子的英雄形象；《海燕》让到渔船上去当顾问的“甲”烘托海燕的英雄形象。《线路畅通》中出现的一些正面人物如医院的院长、生产点上的战士、部队的领导干部，都从不同的角度烘托了主要英雄人物。这种手法的运用，是学习革命样板戏“三突出”创作原则的结果。

(三) 通过新的“捧”“逗”关系突出英雄人物。常见的对口相声，由甲、乙两个演员进行表演，甲称为“逗哏”，乙称为“捧哏”。“逗哏”是主要表演者，“捧哏”是辅助表演者。“逗”与“捧”通过彼此的矛盾关系(如“捧”对“逗”讲到的事物常常提出疑问，相互之间进行辩论等)展开故事情节。旧相声的“逗”与“捧”，往往是油腔滑调，乱开玩笑，互相挖苦，自我嘲讽。而革命相声与旧相声在“逗”、“捧”关系上是完全不同的。在《友谊颂》和《线路畅通》中，作为第一人称的甲，是以先进人物的形象出现的。除了作品中的人物关系以外，还有一个甲、乙之间的“逗”、“捧”关系。它们掌握一条原则，就是让“逗”、“捧”中间既有矛盾，又恰当的掌握分寸。有矛盾才能推动故事情节的发展，才能深刻地揭示主题思想；恰当掌握分寸，才能抓住中心，成功地塑造英雄人物形象。

(四) 调动一切艺术手段，为塑造无产阶级英雄形象服务。《友谊颂》、《高原彩虹》、《红梅》、《海燕》、《线路畅通》等相声，为了把英雄人物塑造得高大丰满，不但批判地继承了相声中“说”、“学”、“逗”、“唱”、韵文垛句、小贯口(一口气叙述很多人名、书名、地名或其它事物，累累如贯珠，编织具匠心，使人感到悦耳动听)等表现手法。而且还吸收了对口词和朗诵诗的一些长处。

相声中是否歌颂光明，是否歌颂无产阶级英雄人

物，是一个立场问题。“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。”

我们主张相声歌颂光明，并不是说相声就不能暴露和讽刺。问题是站在什么立场上，暴露谁？讽刺谁？

“我们并不一般地反对讽刺，但是必须废除讽刺的乱用”。对于侵略者、剥削者、压迫者，要怀着满腔仇恨，讽刺暴露得他们“入木三分”。《群众是真正的英雄》这篇相声，就尖锐地讽刺和批判了阴谋家林彪大肆鼓吹“天才论”的反革命罪行。

《保卫西沙》在歌颂英雄人物的同时，也有力地暴露了西贡伪军贪婪狡诈、凶恶愚蠢的反动面目。对人民内部某些人的缺点的批评，“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。”决不能混淆两类不同性质的矛盾，在相声中随意乱用讽刺。《安全行车》这段相声批评了个别司机不遵守交通规则开“冒险车”、“斗气车”、“英雄车”的错误作法和“行车跑马三分险，突然事故很难免”的错误论调。但作者着重在指出这种错误作法对国家财产，人民生命安全造成的严重后果，指出这是一个路线问题。借以引起犯过此类错误的同志幡然悔悟，努力做到“安全行车”、“礼让三先”。并不是把这些错误当做“笑柄”来嘲讽。而且从整个作品来看，这种批评性的描写只占

很少篇幅。作者利用大部分篇幅，重点刻划了一个经常注意路上行人动态和情况的变化，善于总结安全行车经验的先进司机班长的形象。在这个班长和其他同志的帮助下，一度开“英雄车”发生事故的小李，以自己的实际行动改正了原来的缺点。

二、相声的艺术的特色

相声这一具有特殊风格的语言艺术，要把革命的思想内容融化在生动形象、诙谐幽默的谈吐中，给听众以强烈的感染，达到宣传教育的目的。因此，相声要具有打动听众、引人入胜的艺术力量，就必须有鲜明的思想和巧妙的艺术构思，努力反映现实生活中的大是大非问题。在有节制、有分寸的笑声中不断地提出矛盾，解决矛盾，有起有伏，层层深入，紧紧地抓住听众。既要说得妙趣横生，引人发笑，又要“寓庄于谐”，有一定的教育意义和思想深度。因此，笑料（相声术语称为“包袱”）就成为相声中一个不可缺少的组成部分，也成为区别于其它艺术形式的特点之一。而笑料往往又是与夸张手法密切相关的。在这个问题上，曾经有人认为，相声可以“象哈哈镜那样，也许把你的脖子照成二尺长，也许把你的下巴照没了。人们向来不因哈哈镜丑化了人的形象而责备它，反倒觉得那较平的哈哈镜索然无味。”这种谬论的实质，就是企图让相声在反映现实

生活时起哈哈镜的作用。对此，必须予以彻底批判。我们在相声中采用夸张手法的目的，是为了更好地反映事物的本质，突出英雄人物的形象，使听众受到更深刻的启发和教育。这种夸张是以现实生活为依据的，是严格掌握分寸的。正如鲁迅先生所指出的那样：“虽然有夸张，却还是要诚实。‘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，使我们立刻就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。”由此可见，相声的“笑料”应该来自现实生活，应该具有鲜明的阶级性。我们在创作中既要克服那种通篇充塞着枯燥冗长的对话，使人听后感到味同嚼蜡的缺点；又要克服那种离开作品的主题思想，为逗笑而逗笑甚至因“笑”损意的不良倾向，划清无产阶级和劳动人民健康的笑和资产阶级庸俗的笑的是非界限。防止“油滑”这一资产阶级病毒对革命相声的侵蚀。

三、相声的“逗笑”手法与结构特点

（一）逗笑手法

一段相声往往需要十几个或者更多一些“包袱”（笑料）。而“包袱”必须先“结”，然后才能“抖”。所谓“结”就是铺垫，就是笑料的准备和酝酿过程；“抖”，就是把包袱“甩响”的时刻。如果“结”不好，就“抖不响”。例如《友谊颂》：

甲：我每次出外都有很大的收获。

乙：噢，最近您又到那儿去了？

甲：我出国了。

乙：到外国说相声去了？

甲：外国听得懂相声吗？

乙：听不懂没关系，有翻译呀。

甲：噢，一个演员旁边站一个翻译，说一句翻译一句？

乙：那多好哇。

甲：现在我们开始说段相声，

乙：威诺比根呢柯芬司套克。

甲：相声是中国的民间艺术，

乙：柯劳司套克耶色伏克阿特音恰纳。

甲：形式活泼，战斗性强，

乙：伊泰斯来夫力安密勒腾特。

甲：这个形式是绸鞋不用锥子——真(针)好；狗撵鸭子呱呱叫！

乙：这……

甲：翻哪！

甲说外国听不懂相声，乙偏说可以翻译。甲先说了

几句，乙都翻过来了，给人的印象是乙的理论可以站住脚了，这就是在酝酿笑料。突然甲又说了两句中国特有的歇后语，乙就张口结舌，翻译不出来了，使人感到笑不可抑，这是抖“包袱”。如果没有前面的“铺垫”，就没有强烈引人发笑的效果。

相声中逗笑的手法很多，经常运用的有如下几种：

言出意外——情节的发展，突然出乎人们的意料之外，使人乍一听感到“牛头不对马嘴”，甚至大吃一惊。但是，当你听到解释以后，又觉得别有新意，不得不笑出声来。例如《写总结》：

甲：我看着王代表，老半天才挤出两句话：“往后你怎么干，我就怎么干！”

乙：就这两句？

甲：这是我的决心啊！打这以后，我认真看书学习，刻苦地改造自己。坚决遵照毛主席的教导办事，努力把立足点移到工农兵这方面来。王代表挑土我打夯，王代表送饭我端汤，王代表破竹我编筐，王代表上房我上房……

乙：别忙，上房干什么呀？

甲：那是一天晚上，风大雨急，
房盖被掀掉了，我和王代表
上房加盖。

甲在前面讲要向军代表老王学习，老王怎么干，他就怎么干。接着说的三种情况，都是正常的劳动现象。但猛然冒出了一句“王代表上房我上房”，却使观众感到莫名其妙。经过解释以后，才知道上房是因为风大雨急，营房盖被掀掉了，王代表为了保护集体财产，顶风冒雨上去加盖，甲也跟着干了。说明甲言行一致，不但能在一般情况下向军代表老王学习，即使在危险的情况下，也能向军代表老王学习。这样一经解释，却在情理之中。

再如《友谊颂》中的一段：

甲：那一天，我们正在原始森林
里搞勘测，就听见“哞”的
一声窜出一头野牛来，这头
牛连蹦带跳，连吼带叫！

乙：哎呀，糟了！

甲：没关系，沉住气，这时候一
位非洲朋友迎面跑过来要与
野牛搏斗，我说：“马尔丁，
不行，你快躲开，木辛加到
我后边去，老赵千万别管

它，有我呢！”

乙：你怎么办？

甲：我藏起来。

乙：啊，藏起来呀。

甲：我藏到一个有利的地形，端起猎枪，
啪！啪！啪！就是三枪。

乙：把野牛打死了？

甲：我吓唬吓唬它。

乙：不真打呀；

甲：野生动物是非洲人民的宝贵
财富，不到万不得已不能轻
易伤害它。

乙：对，爱护非洲的一草一木。

在野牛迎面扑来的紧急关头，甲发出了“有我呢！”的豪言壮语。但当乙问：“你怎么办？”时，甲却回答说：“我藏起来！”人们听到这里就不禁感到惊疑：“他不是刚才准备和牛搏斗吗？为什么这会儿却要藏起来呢？”但当听到甲说：“我藏到一个有利的地形，端起猎枪，啪！啪！啪！就是三枪。”时，立即疑团顿释，感到他善于利用地形，荫蔽自己，打击野牛，是一个有勇有谋的英雄。这个“藏起来”的“藏”字用得好，使人莫辨究竟。如果换成“荫蔽”二字，就不会使人惊疑了。紧接着乙问：“把野牛打死了？”甲回答说：“我

吓唬吓唬它！”人们就又产生了疑问：“为什么不真打呢？”他却回答说这是为了爱护非洲人民的野生动物资源。这就使人觉得很合乎情理。

谐音打岔，异物相混——利用谐音字或名同实异的人物或事物所造成的错觉，使听众发笑。

例如《亲如一家》中的一段：

甲：我挑完水，缸里倒，劈完柴，
屋里抱，扫完了院子扫街道，
干完了这些我去放泡。

乙：放什么泡？

甲：“拍挤泡”。

乙：在那儿放？

甲：屋里放。

乙：屋里放得了吗？

甲：常在屋里放，这有什么呀！

乙：什么样的“迫击炮”？

甲：拍挤泡，拍挤泡，就是脚掌
子拍地挤出来的泡。

乙：水泡哇？

甲：你嚷什么呀？新兵第一次参
加野营训练，脚上打几个泡
是正常现象，所以别人问
我，我就绕弯儿！可你这一

嚷不要紧，让大娘知道啦！

乙：谁嚷的呀？

甲：俺们班的小刘呗！瞧，大娘端热水来啦，非让我烫脚不可，还要亲自为我挑泡。

乙：大娘太好啦！

甲：当时我是又感动又不敢动啊！

乙：怎么又感动又不敢动啊？

甲：大娘这样热爱人民子弟兵，我能不感动吗？

乙：那怎么又不敢动哪？

甲：大娘正拿针给我挑泡哪，我能随便乱动吗？

把“拍挤泡”听成“迫击炮”，把“不敢动”听成“不感动”，就是谐音打岔，异物相混。但这样写不是为逗笑而逗笑，而是为了表现军民一家的深情厚谊和战士的幽默感。

妙语双关——用一个词语，同时关联着两件事物，使人思考之后，产生笑意。

例如《找水》中，甲讲洪大伯告诉他们鲛鱼洞地势险要，自古以来没人进去过，传说里面有毒蛇、猛兽，还有一只大象。但工人阶级什么都不怕，在梁师傅带领下

来到鲛鱼洞，远远地看见在洞口有一只又高又大的——

乙：大象？要当心啊！

甲：勿要紧，我佢走过去，它动也勿动。

乙：唔！你们人多，它也吓的。

甲：不！是一块大石头。

乙：勿是大象？

甲：样子象一只大象。

乙：原来是假象。

甲：对，我佢看问题，勿要被假象所迷惑。

这里的“假象”就是双关。乙说的“假象”，是指样子象大象的一块大石头；而甲说的假象属于哲学范畴，指那种颠倒表现出来的与事物本质不一致的现象。由假的大象，关联到假的现象，令人深思，引人发笑。

三翻四抖——又叫“三顶四撞”。这种“包袱”不是一次抖开，而是要经过几个曲折，经过反复诘问和解说，最后才抖出来。这种手法利于把一件事物中所蕴含的不平常的意义揭示出来。例如《老号兵》写向阳庄的群众都争着要给解放军带路，相持不下。向大爷说让他去带路，条件最合适。就用的“三翻四抖”：

甲：“行！第一，我是共产党员！”

乙：政治条件好。

甲：“第二，我是老交通。”

乙：山路熟悉。

甲：“第三，我年轻。”

乙：啊？向大爷年轻？多大？

甲：“二十三。”

乙：二……二十三哪？

甲：当时，我也纳闷呀！向大爷胡子都白了，怎么才二十三呢？后来一问，我才明白。

乙：怎么回事呀？

甲：虚年龄六十五，实足二十三。

乙：噢！他算的是实足……瞎！这算的什么账啊？

甲：一九四九年，向大爷光荣地加入了中国共产党，他说：“俺那岁数，得从在党旗下宣誓的那天算起！正好二十三。”

向大爷胡子都白了，但他却说自己只有二十三岁。这是怎么一回事呢？经过“三翻四抖”，最后点明他原来算的是党龄。人们不禁会心地笑了。通过这一手法，

充分地显示出向大爷热爱党的思想感情，幽默、开朗的性格和老当益壮的精神面貌。

巧妙重复——把同一句话在不同情况下反复说出来，使人发笑。例如《友谊颂》：

甲：经过一个时期的努力和非洲朋友热情传授，常用的几句话我都能说了。

乙：那我问你，这工作怎么说？

甲：库发尼亚卡齐。

乙：学习哪？

甲：学习叫库基风杂。

乙：向坦、赞朋友学习？

甲：库基风杂夸马拉菲克。

乙：向朋友问好？

甲：库基风杂夸马拉菲克。

乙：向朋友致敬？

甲：库基风杂夸马拉菲克。

乙：向朋友致谢？

甲：库基风杂夸马拉菲克。

乙：你怎么老是学习呀？！

甲：老是学习就对了。我问你，非洲人民一贯反帝反殖的革命精神值不值得我们学习？

“库基风杂夸马拉菲克”是斯瓦希利语“向朋友学习”的译音，这是不错的。但当乙把学习换成“问好”、“致敬”、“致谢”时，他仍然重复原词，就使人觉得好笑。但他重复这个词，是为了强调学习非洲人民的革命精神，因而不是为逗笑而逗笑。

对比——用新与旧、先进与落后、成功与失败、真善美与假恶丑的对比，显示事物的本质。

例如《商业新兵》中的一段：

甲：就见我们的老支书包起来既快又好，包上那包儿都有个样儿，包住是：四棱见角，提起来，不散不跑，再一打开，原样满好，您再瞧我包的。

乙：怎么样？

甲：我包住是歪七扭八。

乙：提起来？

甲：稀里哗啦！

乙：再一打开，

甲：全面开花。

乙：得，全碎了。

这是先进与后进的对比。通过这种对比，烘托出老

支书的高大形象，显示了老支书的基本功是很过硬的。使新来的营业员受到教育，促使他转变思想，安心商业工作，为革命苦练基本功。

相声“逗笑”的手法是多种多样的，除了上面提到的以外，还有“题解式”、“比喻”、“倒反”、“夸张”等。它们在相声中往往是交叉运用的。进行相声创作时，可以根据作品内容，灵活选用恰当的“逗笑”手法，并在创作实践中根据需要不断创造新的表现手法。

（二）结构特点

相声一般由“顶”（或称垫话）、“正话”、“底”三个部分组成。

“顶”是相声的开头。开头写得好，能够给情节的发展创造有利条件，能够烘托出一种有利于演出的气氛，能够巧妙自然地引出主题，紧紧抓住听众。否则，就会减弱听众的兴趣。开头忌平铺直叙或离题乱扯。

《喇叭声声》是这样开头的：

甲：我发现话一到你嘴里就特别有意思啊！

乙：相声就是用语言表达感情嘛！

甲：你的嘴很会表达感情，这点我就得很好向你学习。

乙：咱们互相学习。

甲：你向我学习没用，咱俩的嘴巴不一样啊！

乙：不一样？不都这样吗？

甲：不一样。你的嘴巴可以说出很有风趣的语言，丰富多采的词句，成千上万的单词。我的“嘴巴”就会一个字。

乙：哪个字？

甲：“嘀——”。

乙：唔！这不是嘴巴，这是喇叭！

甲：对！汽车的喇叭，司机的嘴巴。

乙：喇叭和嘴巴不是一回事。

甲：在我们来说是一回事。行车途中我们驾驶员的心里话都是通过喇叭传出去的……

这段相声的开头，由人的嘴巴说到汽车的喇叭，又说到汽车的喇叭就是司机的嘴巴，然后再引出正文的情节。巧妙自然，顺理成章。

此外，象《友谊颂》、《红梅》、《高原彩虹》、《炉旁歌声》的开头都写的较好。

“正话”就是相声的主体部分，由很多小段落构成。

每个小段落之间必须环环相套，紧扣主题。每个段落都要有引人发笑的“包袱儿”，要一浪高一浪地把故事情节推向高潮。《友谊颂》、《红梅》、《高原彩虹》等比较好的相声就是如此。如果小段落缺少“包袱”，就会使“话儿”（相声段子）“瘟”（平淡无味），引不起听众的兴趣。

相声的结尾叫“底”，或叫“攒底”、“包袱底儿”。结尾要有力，有劲，把包袱甩响，使听众放声大笑，留下深刻的印象，回味无穷。相声演员不愿意说那种没有好“底”的相声，如果有好“底”而没有把包袱甩响，演员就会感到很遗憾。因此有一句话说：“无底难下台”。好“底”应与前文相照应，它是故事情节发展的必然结果，而不是附加上去的。

请看《雪地露营》的“底”：

甲：我正睡的迷迷糊糊，忽然想起一件事。

乙：想起什么来了？

甲：要是打起仗，我们身上暖暖和和，敌人冻的哆哆嗦嗦，连长一声令下，我就举起手榴弹，拧开保险盖，嘿！

乙：给它来个遍地开花！

甲：我越想越兴奋，于是一使

劲，连长说话啦：“别拧盖
儿……”。

乙：怎么了？

甲：我拿水壶当手榴弹啦！

这个结尾不但生动有趣，而且与主题扣得很紧。雪地露营的目的，是锻炼革命意志和“一不怕苦，二不怕死”的革命精神，加强敌情观念，苦练杀敌本领，做好反侵略战争的准备，应付可能出现的各种复杂情况。甲在梦中都想到掷手榴弹，说明他敌情观念很强，警惕性很高。

再如《友谊颂》的底：

甲：我们在汽车上也高呼：“夸
嗨利尼”！（再见）

乙：“夸嗨利尼”！

甲：“夸嗨利尼”！

乙：“夸嗨利尼”

甲：……

乙：怎么没声了。

甲：汽车拐弯了。

我国支援坦赞铁路人员回国时，当地人民依依送别，热情高呼“再见”。援外人员也热情高呼“再见”。汽车拐弯，但双方的“再见”声仍然连绵未绝。使人感

到中、非人民的战斗友谊是牢不可破的。

这个底在出现前，先让乙询问甲“夸嗨利尼”是什么意思？哪种动作表示男的再见？哪种动作表示女的再见？进行了铺垫和渲染。然后通过甲、乙由强音到弱音连续呼“夸嗨利尼”，把故事情节推向高潮，使听众放声大笑。然后又一个跌宕，说：“怎么没声了？”“汽车拐弯了。”使人回味无穷。这是运用“重复”、“呼应”、“夸张”等手法组成的“连环式”的“包袱底儿”。构思精巧，效果很好。

相声结构要努力做到：开头吸引人，结尾有余韵，前面有铺垫，后面有呼应，包袱不断抖，段段衔接紧。

四、相声的表演形式

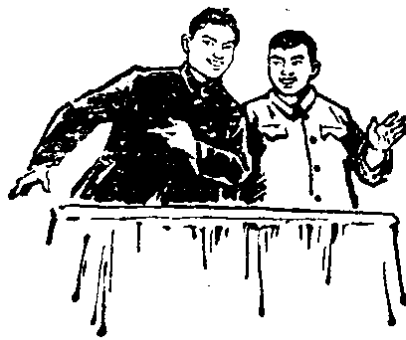
相声有三种表演形式：

（一）单口相声——由一个演员表演，有点象故事员讲革命故事。不同的是故事中要有“包袱儿”，要使听众在不断的笑声中受到思想和政治路线方面的教育。这类作品目前较少，应该进行创作尝试。

（二）对口相声——由“逗”、“捧”两个演员表演。有以“逗哏”为故事叙述人，“捧哏”为辅助对话者的“一头沉”（沉即重，就是由“逗哏”承担主要任务的意思）；有“逗哏”“捧哏”平均承担任务，以剧中人物身份出现，通过辩论开展故事情节的“子母哏”。

对口相声生动活泼，是目前相声创作的主要形式。

(三) 群口相声——最少需要三个演员，除“逗哏”、“捧哏”外，还要加上一个演员。人数再多一些也可以。这种形式已接近于相声剧。



歌 词

歌词是歌曲创作的基础，是歌曲的重要组成部分。没有革命歌词，就不可能产生革命歌曲，词与曲二者相辅相成，相得益彰。

在歌词创作上，历来存在着两个阶级、两条路线的激烈斗争。在刘少奇、周扬一伙所推行的修正主义文艺黑线的统治下，曾经出现了不少坏歌。它们是戕害革命人民的腐蚀剂。野心家、阴谋家、卖国贼林彪，也利用写反动歌词，为其抢班夺权、复辟资本主义制造反革命舆论。在无产阶级文化大革命和批林批孔运动中，广大革命群众对那些反动歌词进行了深入的批判。但是，被推翻的地主资产阶级并不甘心他们的失败，他们还在某些角落填坏词，唱坏歌，隐蔽地或公开地同无产阶级争夺思想文化阵地。对此，我们决不可掉以轻心。我们应该写出更多更好的革命歌词，谱出更多更好的革命歌曲，为巩固无产阶级专政而战斗。

一、歌词的题材、主题和思想感情

(一) 歌词必须反映重大题材

题材问题，即写什么的问题，实质上也就是一个阶级对另一个阶级在意识形态领域内实行专政的问题。刘少奇、周扬一伙曾经抛出反动的反“题材决定”论，胡说什么：“题材问题上不要做那么多的文章，还是广泛一点好”，竭力鼓吹创作上的资产阶级“自由化”，妄图让地主、资产阶级的“儿女之情”、“身边琐事”、“奇闻异事”等丑恶腐朽的东西成为创作的主要题材，以便腐蚀人们的思想，复辟资本主义。对此，我们必须予以彻底批判。

革命的歌词创作，要注意选择现实生活中有关两个阶级、两条路线斗争，有关社会主义革命和社会主义建设的重大题材。例如：歌颂伟大、光荣、正确的中国共产党，歌颂伟大领袖毛主席；歌颂工人阶级、贫下中农高举大庆红旗，发扬大寨精神，抓革命，促生产的战斗业绩；歌颂全国人民学解放军，解放军学全国人民的动人事迹；歌颂军爱民、民拥军的鱼水深情；表现中国人民和世界人民团结战斗的国际主义精神；反映广大青少年在毛泽东思想阳光照耀下的茁壮成长；宣传无产阶级文化大革命中涌现的新生事物以及批林批孔的伟大意义等等。

反映同一重大题材，可以选择不同的角度，运用不同手段。既可以用概括的语言去表现，也可以通过具体的人物和事件去反映。如歌颂伟大领袖毛主席的歌词，前者有《颂歌献给毛主席》，后者有《延安儿女心向

毛主席》、《草原上的红卫兵见到了毛主席》；歌唱大庆精神的，前者有《工业学大庆》，后者有《马查拉工人学大庆》、《纺织工人学大庆》；歌唱大寨精神的，前者有《农业学大寨》，后者有《大寨人心向红太阳》、《太行儿女学大寨》等。

（二）歌词必须表现鲜明的时代精神

我们所处的时代，仍然是帝国主义和无产阶级革命的时代。用马列主义、毛泽东思想武装起来的无产阶级居于时代的主导地位，决定着历史发展的趋向。歌词作者要使自己的作品具有时代精神，就必须站在路线斗争的高度，着重表现无产阶级英雄人物为捍卫毛主席革命路线而战斗的崇高品质和英雄性格，表现他们在无产阶级专政下的继续革命精神和战斗豪情，表现他们经过无产阶级文化大革命的战斗洗礼后的崭新面貌。对这些表现得越充分，时代精神就越鲜明。例如《毛主席率领我们反潮流》，就是一首豪迈有力的进行曲。它写出了无产阶级敢于斗争的反潮流精神，生动地表现了工农兵群众在毛主席和党中央的领导下，反对复辟，反对倒退，勇往直前的革命精神和昂扬斗志，时代精神是非常鲜明的。这些优秀歌词，也是对四条汉子所鼓吹的“时代精神汇合论”的有力批判。

（三）歌词要有饱满的无产阶级革命激情

歌词是要谱曲的，歌曲的感情是以歌词的感情为依据的。如果歌词写得干干巴巴，缺乏饱满的无产阶级感

情，就不可能谱出激动人心的旋律。歌词感情的强烈与否，取决于歌词作者对英雄人物感情的深浅程度。因此，歌词作者只有深入工农兵的火热斗争生活，改造思想，改变感情，才能把握时代的脉搏，写出饱含着无产阶级感情的作品。

歌词要表现的各种特定的思想感情，可归纳为革命的激情与革命的抒情两种。可以根据内容和题材的需要而有所侧重，但必须使激情与抒情有机地结合起来，体现音乐的辩证法。要把无产阶级的革命抒情与资产阶级、小资产阶级的颓废之情与靡靡之音严格区别开来，决不能让它们侵蚀无产阶级的抒情歌曲。

二、歌词创作也必须学习革命 样板戏的经验

革命样板戏的创作经验，同样适用于歌词创作。歌词作者应认真学习，努力塑造叱咤风云的无产阶级英雄形象。在女声合唱《女电焊工之歌》中，作者运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，既描写了女电焊工“迎朝阳，披晚霞，手握焊钳绣春花”的实干精神；又写了她“不怕骄阳晒，何惧风霜打，笑看双手飞金霞，更喜江山美如画”的革命毅力和革命乐观主义；还揭示了她的“咱绣春花满天下”的崇高理想；尤其重要的是还写了她力量的源泉：“毛主席夸咱半边

天，电焊工人雄心大”。通过个性反映共性，表现了新中国劳动妇女崇高的精神境界。

没有人物、情节的抒情歌曲，可以通过抒发主人公的革命情怀，表现重要的政治内容。

三、歌词的集中概括与艺术构思

(一) 在高度集中概括生活方面，歌词比诗歌的要求更严格。

诗歌可短可长，歌词则只能短，不能过长。比如，在歌颂中国共产党成立三十五周年的诗歌《放声歌唱》中，作者从第一个共产主义小组、秋收起义、南昌起义、井冈山的斗争、二万五千里长征、宝塔山、延安窑洞不灭的灯光，写到了解放后在党的领导下各方面所取得的巨大成就。并写了他在旧社会的苦难遭遇以及在党的教育下的成长过程。篇幅很长，描写很详尽。而同类题材的歌词《歌唱伟大、光荣、正确的中国共产党》，则只有十六句。但却从党的成立，一直写到经过无产阶级文化大革命的战斗洗礼，党变得更加坚强。对一系列漫长、艰巨、复杂的斗争历程，只用了“半个世纪前赴后继英勇战斗，党在革命的大风浪中壮大成长”予以高度概括。

有些大联唱、大合唱虽然篇幅较长，但并不是连绵不断，而是由若干首短小的歌曲组成的。它的篇幅比一

般齐唱、独唱歌曲要长一些，但比起长诗来，仍然是很短的。

(二) 歌词和诗歌一样，要求具有新颖的艺术构思和深远的意境。

《颂歌一曲唱韶山》、《一壶水》等歌词，在构思和意境上都很有特色。

颂歌一曲唱韶山哪哎，
韶山红日多温暖哪哎。
毛主席走过这山中路，
播下火种遍地燃哪哎。

颂歌一曲唱韶山哪哎，
韶山清泉多甘甜哪哎。
毛主席引来了幸福水，
源远流长满人间哪哎。

——《颂歌一曲唱韶山》

韶山是红色的故乡，革命的山川，红太阳升起的地方，可以歌颂的方面很多。但作者匠心独运，只着重写了“韶山红日”，“韶山清泉”，以及由此引发出来的毛主席播下的革命火种、引来幸福水的典型情节，就富有特色而意境深远地表达了韶山是亿万革命人民温暖的热源、幸福的水源的主题。

表现解放军野营训练生活的《一壶水》，也是富有巧思的好作品。它选择了行军途中比较普通，但又具有典型意义的一个细节——一壶水，表现了解放军指战员的革命乐观主义和官兵之间深厚的阶级情谊。

《一壶水》没有平铺直叙。而是运用了铺垫、跌宕、夸张、比喻等手法，充分揭示一壶平常的水中所包含的不平常的思想意义。小小的一壶水，全连同志传来传去尽情地喝，可是还没有喝完。难道这是神话传说中那种永不枯竭的“宝壶”吗？不是。作者最后揭开谜底，原来壶里“装着五湖四海，盛着官兵团结的心一颗”。含意深邃，耐人寻味。这个细节所以典型，是因为时当六月，骄阳似火，喝水的要求很迫切。在这种情况下，关心战士口渴，足以显示阶级兄弟的情谊。而且由壶中的水才能自然地联想到江河的水，五湖四海的水，才能在这些情节中开掘出深刻的思想意义。这说明歌词创作中的艺术构思，是很重要的。

四、歌词的结构特点

(一) 诗歌在结构上既可以回环反复，也可以自由延伸。但歌词则要求采取回环反复的形式，并要求把一些关键句和重点句加以反复再现，从而加深听众的印象。《革命青年进行曲》、《扛起革命枪》、《工农的子弟工农的兵》、《雄伟的天安门》、《无产阶级文化

大革命就是好》等，都具有这样的特点。

有些歌词还带有“副歌”。如《歌唱伟大、光荣、正确的中国共产党》、《毛主席走遍祖国大地》、《伟大祖国胜利前进》等。但是，“副歌不副”，它是主歌内容的发展概括，是歌曲圆满结束的部分。写副歌的目的，是为了强化作品的主题。

（二）歌词要整齐、对称，整齐中富有变化。

歌词的对称有以下几种：

句与句的对称——如“灿烂的朝霞，升起在金色的北京，庄严的乐曲，报导着祖国的黎明”。这两句在字数和节奏上都相同，就叫做对称。字数不同，在节奏上相同，也可算作对称。如果在字数上相差悬殊而节奏又不相同，就叫做不对称。

段与段的对称——一首多段的歌词，要求每段的句数都相同（如果是ABA的形式，则要一、三段句数相同，也是对称）。如果每段的句数多少不等，就叫做不对称。写两段以上的歌词，还应该注意同一曲谱下的内容和感情不能相差过远，以免给谱曲造成困难。

词性和形象的对称——如“东海扬波红日升，南岭起舞飘彩云。珠穆朗玛雪峰献哈达，草原上赞歌唱不尽”这四句，基本上是名词对名词，动词对动词，形容词对形容词，壮丽的景色对壮丽的景色，这就叫词性与形象的对称。

写歌词时注意了对称，既可以使歌词整齐统一，又

可以使歌词在整齐统一中富于变化。同时还可以加强气势，便于谱曲、歌唱、记忆。

五、歌词的语言和声韵

(一) 歌词的语言

歌词的语言，不仅要求简洁明快，易唱易懂，而且要求生动准确，具有强烈的感情色彩。一般化的语言或缺乏感情色彩的语言，是不可能表达出深刻的思想内容和具有强烈的感人力量的。

象那滚滚的江河汇成海洋，
象那巍巍的群山挽起臂膀。
团结起来，争取更大的胜利，
前进在毛主席的革命路线上。

这是《团结起来，争取更大胜利》这首歌词的前四句。作者在开头一连运用了两个比喻。前一个比喻说明只要在毛主席革命路线指引下团结起来，我们的力量就会无比强大，任何人都阻挡不住我们前进的步伐。江河滚滚，一泻千里，气势已经不小了，更何况还汇成海洋呢！后一个比喻，说明只要在毛主席革命路线下团结起来，我们的力量就会无比坚强，任何人都不能动摇。巍巍群山，已是“我自巍然不动”，更何况还挽起了臂膀

呢！这两个比喻形象、准确、有力地表达了歌词的主题。

一花引来（呀）万花开，
全国农业学大寨哟。
毛泽东思想来哺育啊，
大寨红花遍地开。

这是合唱《一花引来（呀）万花开》的前四句。“一花引来万花开”这个起兴句用得很好。“一花引”贴切、形象地说明了大寨的旗帜作用；“万花开”贴切、形象地说明了大寨深远而广泛的影响。一句带动全篇，使这首歌词别具特色。

多少个大庆为时代列车加油，
多少个大寨把祖国山河改造。

这是齐唱《伟大祖国胜利前进》中的两句。这两句都写得好，其中第一句尤为精采。通过“多少个大庆为时代列车加油”这一比喻，既形象地表明了大庆的特点，又深刻地体现了亿万工人发扬大庆精神，为祖国社会主义革命和建设贡献力量的豪情壮志。

方格子窗棂再糊上一层纸，

烧滚的姜汤再加上一把柴。

这是女声表演唱《解放军野营到山村》中的两句。作者表现山村人民喜迎亲人时，没有只满足于“把锣鼓敲起来，把火把举起来，把新房腾出来，把热炕烧起来”的描写，而是更进一步通过具有强烈感情色彩的语言和浓厚生活气息的细节，写出了人民群众对子弟兵的热爱。方格子窗棂原来已经糊着纸，房东还怕给亲人挡不住寒风，再去糊上一层纸；姜汤已经烧滚了，房东还怕给亲人暖不了身子，再去加上一把柴。虽然糊上的是薄薄的一层纸，但是使人感到情厚千层；虽然加的是轻轻的一把柴，但是使人感到情重万钧。

生动、准确的语言，是认真学习群众语言的结果，也是对自然形态的语言进行反复锤炼的结果。歌词作者必须在语言上多下功夫。

（二）歌词的声韵

歌词必须具有丰富的歌唱性和音乐性。这两者与声韵都是密切相关的。

歌词句尾的平仄规律是上仄下平，如果句尾统用平声字，或统用仄声字，或上平下仄，就会影响歌词的音乐性。

歌词不同于快板，不能频繁换韵，一首歌词最好一韵到底。

韵辙在响亮度方面，有属于“洪亮”级的，如江

洋、中东、言前、人辰、发花等辙；有属于“柔和”级的，如油求、摇条、怀来、梭波等辙；有属于“细微”级的，如灰堆、乜斜、姑苏等辙。一首歌词的韵辙可根据题材、主题所要表现的感情来选定。

六、歌曲的各种体裁和演唱方式对歌词的具体要求：

歌词的体裁不同，演唱方式也不同。它们对歌词的写法除了上述共同的要求外，还有各自的具体要求。

现分述如下：

（一）齐唱——是一种群众歌曲的形式。它主要表现亿万革命人民在某个时期对某一事件的看法、愿望和情绪。因此，歌词观点要鲜明，要具有鼓动性、战斗性、号召性。要充满革命激情。同时篇幅要简短，语言要干净利落，以便记、唱和传播。《全世界人民一定胜利》、《踏着“铁人”脚步走》、《优质高产当尖兵》、《毛主席率领我们反潮流》、《批林批孔当闯将》等歌词，都具有上述特点。

（二）独唱、重唱（包括男、女声）——它往往用第一人称来直接抒情叙事。要求抒情性强一些，同时应注意激情与抒情相结合。语言的诗意应较齐唱更浓一些，句子也可以灵活自由一些。如《延安儿女心向毛主席》、《红太阳照边疆》、《我爱这蓝色的海洋》、《我为伟大

祖国站岗》、毛主席的革命路线指引咱永向前、《祝福毛主席万寿无疆》（男、女声二重唱）等。

（三）小合唱（男声、女声、混声）——歌词要求写得更生动活泼一些。可以有一些情节的因素。但它的情节一般没有表演唱那样具体，同时也不出现人物和运用道白。它的思想内容与情绪，主要通过声部来表现。有些小合唱表演性也相当强，很难与表演唱绝对区别开来。如《为咱亲人补军装》、《山乡盼着你们来》等。

（四）表演唱（男声、女声、混声）——歌词要求有具体的故事情节，并且要富于行动性，以便于表演。歌词中可以有一些说白。例如《我们是藏族女民工》、《金珠玛米亚古都》、《彝家热爱子弟兵》、《延河畔上女石匠》、《解放军野营训练到山村》、《扬鞭催马送公粮》等。

（五）一般合唱——歌词应具有一定的气势，要适合于各个声部歌唱。如《毛主席是各族人民心中的红太阳》、《伟大的祖国胜利前进》等。

（六）大合唱——这是一种大型歌曲。它由合唱、齐唱、对唱、独唱、小合唱、表演唱各种歌曲组成，通过各个角度，来表现一个共同的主题。它比其他歌曲体裁更能多侧面地塑造无产阶级英雄人物。歌词在布局上要注意激情与抒情、快与慢、张与弛的对比。一个表演性的大合唱，最好有一个情节的贯穿线，以免结构松散。

（七）儿童歌曲——歌词要充分反映少年儿童丰富

多采的生活，要着力表现他们蓬勃向上的革命精神。并通过各种角度对他们进行共产主义思想教育，进行生动的路线教育。让毛主席的革命路线在少年儿童的心中深深扎根。创作儿童歌曲的歌词时，要充分考虑到少年儿童的年龄特点。歌词的篇幅要力求短小精悍，语言要生动活泼，浅显易懂。所写的事物要为儿童们所熟悉。切忌用“成人化”的语言。例如《我爱北京天安门》、《火车向着韶山跑》、《傣族少年心向毛主席》、《我们是朝气蓬勃的红小兵》、《大庆花开遍地红》、《歌声飞向地拉那》、《小小螺丝帽》、《送饲料》、《喂鸡》、《林彪、孔老二都是坏东西》等。

让我们在毛主席无产阶级革命文艺路线指引下，在革命样板戏的带动下，创作出更多的好歌词来。



连环画脚本

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》一文中，谈到普及和提高的关系时指出：“轻视和忽视普及工作的态度是错误的。”“普及的东西比较简单浅显，因此也比较容易为目前广大人民群众所迅速接受。”连环画，就是一个通俗普及的文艺品种，它文图并茂，故事性强，通俗易懂，被群众亲切地称为“小人书”，为广大工农兵特别是青少年儿童所喜闻乐见。因此，它是社会主义革命文艺的一个不可缺少的组成部分，是无产阶级文艺的重要一翼，是用马列主义、毛泽东思想对青少年进行政治思想和路线教育，培养无产阶级革命接班人的有力武器。鲁迅生前就曾写了《〈连环图画〉辩护》、《连环图画琐谈》等战斗杂文，严厉痛斥了资产阶级反动文人攻击革命连环画是“不登大雅之堂”的“低级形式”等谬论；热情鼓励创作者要“着重并且努力于连环图画”的创作；并亲自把麦绥莱勒的连环画《一个人的受难》介绍到中国来。因此，这一文艺形式，应该引起我们的足够重视。

在连环画创作的领域里，一直存在着尖锐、复杂的阶级斗争。封建阶级、资产阶级和现代修正主义者，都

把它作为宣扬孔孟之道和反动政治主张的工具。刘少奇、周扬一伙，则打着“全民文艺”、“养人文学”等幌子，拚命用帝王将相、才子佳人、神仙仕女的连环画，毒害青少年，麻痹人民群众，为他们复辟资本主义的罪恶阴谋服务。无产阶级文化大革命的伟大胜利，粉碎了反革命修正主义的文艺黑线，使连环画创作出现了一个崭新的局面。在毛主席革命文艺路线指引下，根据革命样板戏编绘的连环画和反映三大革命斗争、歌颂工农兵英雄人物的优秀连环画作品，正在大量涌现，发挥着**“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”**的战斗作用。

连环画不同于单幅的绘画创作，它除了画面的连续性等特殊要求以外，还象戏剧、电影一样，必须依据文学脚本进行创作。因此，连环画文学脚本不但是连环画创作的基础和依据，而且本身也是艺术创作。为了进一步繁荣连环画创作，满足广大工农兵群众和广大青少年的要求，我们广大业余作者和专业作者都应该多写、写好连环画脚本。

连环画脚本是文学形式的一种，它的基本创作方法相同于一般的文学创作方法。脚本的创作者，也必须深入工农兵的火热斗争，用无产阶级世界观去观察、分析、研究生活。做到既有丰富的生活素材，但又不受真人真事的局限。要努力反映现实斗争的重大题材，正确处理和表现阶级斗争、路线斗争。要学习和运用革命样

板戏“三突出”的创作经验，千方百计地塑造无产阶级英雄人物的光辉形象。同时，连环画又是通过文学语言和美术形象相结合的形式来塑造英雄典型形象、反映三大革命斗争生活的，文字和图画两者是密切配合、相得益彰而又互相制约的。所以，连环画脚本的创作和改编者，还必须掌握脚本的一些基本特点和艺术规律。

一、要有强烈的故事性

连环画不同于单幅画。单幅画是以一个画面提炼、概括形象的，故事情节集中在一个典型的瞬间和空间；连环画则是文图结合，通过叙述故事情节来阐明主题思想的。它除了提炼概括之外，还必须注意在完整的故事中，通过连续的画面，把矛盾的发生、发展、高潮、结果交代清楚，即通过各个情节场景的描绘，运用“多侧面”的方法来刻画人物的思想性格，从而塑造出高大的无产阶级英雄形象。因此，如果没有曲折生动的故事，就不能产生引人入胜的多幅连续画面。

所谓故事，是指人们在三大革命斗争的实践中所发生的事件，是现实生活中各种复杂的矛盾与冲突的反映。文艺作品中的故事，正是作者从现实生活中所发生的大量真实故事中提炼加工出来的。它是以人物为中心，以人物为转移的。有了人物的活动，才有故事。比如，有了杨子荣这一英雄人物的活动，才产生了“深山问

苦”、“打虎上山”、“打进匪巢”、“计送情报”、和“会师百鸡宴”等惊心动魄的故事。否则，这些故事是不会产生的。

要使连环画具有强烈的故事性，产生巨大的艺术感染力，在编写脚本时首先就应该着重刻划人物，突出主要英雄人物的性格特征。在一般文学作品中，刻划人物的方法是多种多样的：可以用人物自身的行动和语言去显示，也可以运用心理描写来刻划，还可以通过肖像和侧面描写来表现。连环画是文图结合的，它不仅是供人读的，而更重要的还是供人看的。因而在创作或改编脚本时，就必须以简炼的手法，配合图画，说清故事，刻划人物，并且要特别注意加强人物的行动性。要抓住主要的矛盾线索，循着这条主线开展情节。要以主要人物为核心，随着情节的不断开展来表现人物的性格发展，使画面既有丰富的变化而又主线清楚。如果侧重于细腻的心理描绘、冗长的对话和哲理性的议论，故事就无法铺开；如果用过多的笔墨作肖像描写，则势必和画面重复。这些都会使读者不耐烦，削弱作品的艺术感染力。这是不符合连环画脚本故事性的要求的。例如《一块银元》（人民美术出版社出版）这本连环画，作者通过在中国人民解放军某部的阶级教育诉苦会上，班长陈亮以随身携带的一块血泪斑斑的银元的故事，展开情节，曲折生动地叙述了他全家在旧社会的血海深仇，有力地控诉了地主、资产阶级对劳动人民的血腥统治和残酷剥削。

这里，没有过多的心理描绘或哲理性议论，而是以波澜起伏、曲折生动的连续性情节，使读者从中受到深刻的阶级教育。

其次，应着重表现人，而不要侧重于表现物。连环画要求故事性强，需要交代较多的环境和场面，因此必须正确地处理人和物的关系。有些连环画脚本，过多地描绘繁杂的景物，致使人物淹没其中；有的不是着眼于活动着的人物和故事情节，而是不厌其烦地描写技术细节和生产过程（科学技术图解或生产挂图的说明文字例外）。其结果，“内行不愿看，外行看不懂”，人物的精神面貌得不到充分刻画，故事也无法推进，画面更难于有丰富的变化。这样的连环画必然不会受到群众的欢迎。然而，这并不是说，连环画不能出现技术操作和生产过程，而是说不能牵人就物，或者“见物不见人”。

再次，要合理地、巧妙地安排故事情节。我们经常遇到这样的情况：同一个故事，会讲的，可以讲得活灵活现，使听者如临其境；不会讲的，则讲得平淡无味，使听者闷闷欲睡。其中除了是否具有深刻的思想内容外，主要的原因之一，就是由于前者对故事情节作了巧妙的安排。他考虑到那里应该具体描写，那里只须约略一提，那里应该埋下伏线，那里应该布置悬念。因而能够紧紧抓住听众。连环画脚本也是同样的道理。只有具备了生动紧凑的故事情节，作到有起伏，有高潮，一波未平，一波又起，变化多端，再加上美好的画面，才

会富于强烈的吸引力，更有力地发挥其教育感染作用。

《塘边脚印》、《海螺渡》、《海花》、《青春的花花》等连环画，在故事情节的安排上都具有上述特点。再如根据我国神话小说的有关章节改编的连环画《孙悟空三打白骨精》（人民美术出版社出版），也是如此。孙悟空和唐僧等去西天取经途中，忽然天色阴沉，但见峭壁千丈，妖雾弥漫，形势险恶。孙悟空告戒说：“师弟子们留意，这里怕有妖怪！”唐僧顿时双眉紧皱，勒马犹豫不前。读者看到这里，也会感到紧张。这时，天空飘来一朵乌云，孙悟空立刻腾空查看，乌云却一眨眼飞进深山，不知去向。面对这种情况，八戒撅着长嘴嘲笑悟空多此一举。于是读者心中也将信将疑。但“悟空刚走，那朵乌云又从深山里飘出来，在唐僧师徒头上打转。”而且“躲在云里的是个老狼精，它是这山上白骨洞的一个魔王，正在巡逻。”这时，读者不禁为唐僧师徒的安全担心。接着，妖精用各种伪装来掩盖自己的狰狞面目，出来作祟，故事情节也随着一张一弛地向前发展。这样，就紧紧地抓住了读者的情绪，使读者从白骨精善变的花招中，联想到刘少奇、林彪一类反革命两面派的阴谋活动，领悟“妖为鬼蜮必成灾”的道理。并从唐僧那种人妖颠倒，真假不辨的错误中吸取教训。从而在富有魅力的神话故事中，领悟它深刻的现实教育意义。激发“**要扫除一切害人虫，全无敌**”的彻底革命精神。

如果我们要根据文学作品来改编连环画脚本，就必须注意选择故事性强的作品，并且深入理解原著的主题思想与艺术表现上的特色，然后根据连环画的艺术特点加以再创造。而决不能不加选择地分段节录，搞成简单的绘图提纲。我们只要将小说《闪闪的红星》、《延安的种子》和根据这些小说所改编的连环画脚本加以对照，就可以看出作者在改编时是如何对情节进行调整、取舍和加工的，从中得到有益的借鉴。

故事性不单纯是一个技巧问题，它要求作者以马列主义、毛泽东思想来观察、认识生活，在深厚的生活基础上，经过细针密线的创造，深刻、形象地表现人物。

二、要有紧密的连续性

鲁迅曾经说过：“‘连环图画’这名目，现在已经有些用熟了，无须更改；但其实应该称为‘连续图画’的，因为它并非‘无环无端’，而是有起有讫的画本。”连环画中的每一幅画面，既是整部连环画一个不可缺少的环节，又要相对独立地来概括说明这一幅所表现的局部情节和内容。因而，前后画幅之间必须有紧密的关联，做到环环相扣，连续不断，脉络清楚，线索分明，故事完整。这样，才能充分表达主题思想。如果前后画幅脱节，中间跳跃性很大，甚至有割裂的情况，就会破坏故事的完整性，造成阅读的困难。但是，连环画脚本

的这种连续性，又不同于电影脚本。电影的表现手法是将故事情节分作若干段落，每个段落又分作若干场面，最后场面本身又由许多从不同角度拍摄的片断组成。连环画脚本则是由一幅幅静止的画面来表现的。这就要求在注意连续性的同时，还必须注意简洁性，即在整个故事中选择不可缺少的情节来写，使每一条画幅成为整个作品中不可缺少的一环，从而连成完整的故事。使人感到增加一幅则累赘，减少一幅就不连。否则，就会形成类似电影呆片的机械排列，造成作品的烦琐拉杂，冗长乏味。根据革命样板戏改编的连环画《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》以及以伟大的十月社会主义革命为题材的连环画《列宁在十月》和《列宁在一九一八》等，就是既根据舞台和银幕，又充分发挥了连环画的这一艺术特点的。因此，人物形象突出，故事情节紧凑完整，简洁明快，体现了原作的基本精神和风格，取得了良好的艺术效果，值得我们很好的学习和借鉴。

另外，连环画脚本在结构上，对于倒叙、插叙等表现手法也不宜过多运用。在文学作品中，作者安排情节时，可以打破故事的发展顺序，而把某些事件或结局先行展示，然后再回转来叙述该事件产生的原因和发展过程；或者为了丰富作品的内容，往往在描写主要情节时，插入另一事件，然后再回到中心事件上来。这种倒叙和插叙的手法在小说中是经常运用的。在连环画脚本中也有用得比较好的例子。例如《鸭绿江畔》这部连环

画，在叙述钟潮清和张阿强为“挖地龙”而发生争执和抢救朝鲜亲人的小舢板时，就先后采用了倒叙手法。在根据浩然同志的同名小说改编的连环画《艳阳天》中，当肖长春的父亲肖老大担心地问肖长春：“离着明年秋收还有三百多天，你有办法不让社员们挨饿吗？你能让东山坞恢复元气吗？这可不是容易的事呀！”时，作者并没有马上让肖长春回答，而特意插入了一段肖长春在解放战争中跟一位老交通班长到城外送秘密文件的故事，介绍了肖长春是如何在革命斗争中锻炼成长的。接着，把这种革命传统与现实斗争紧密联系起来，仍然回到肖长春如何领导大伙与困难作斗争的中心事件的叙述上来。这种倒叙和插叙手法的运用，必须加以适当控制，或者根据连环画的结构特点加以妥善安排。如果运用过多，或安排不当，将会破坏连续性，使读者感到头绪繁多，眉目不清。连环画《艳阳天》中关于肖长春的那段插叙，原作中本来安排在另一个地方：肖长春在水利工地上接到焦淑红和马之悦两封不同内容的来信之后，当晚返回东山坞，一路上触景生情，想起父亲过去给地主扛长工时，他和父亲往返奔波在这条山路上，接着插入了那段情节。但是脚本的改编者并没有简单地照搬节录，而是把它提置在去水利工地之前，并在肖老大语重心长的提出问题之后，让“肖长春冷静下来，仔细一想，感到担子的确很沉重。忽然间，他想起十年前，跟区里一个老交通班长送文件的事。”经过这样“再创

造”以后，在不多的画幅中既交代了肖老大的思想性格，又使后边的故事发展显得更为紧凑。

三、要考虑到造型艺术的特点

连环画强烈的故事性和环环相扣的连续性的特点，必须与画面的视觉形象紧密配合。要以画面为主，充分发挥画面上人物形象的能动作用，力求文图并茂。所以，我们在编写脚本时，必须考虑到画面造型艺术的特点。那些人物出场？如何突出主要人物？选择那些动作？环境、背景是什么？前后幅之间是否雷同？怎样充分体现思想内容？等等，都要仔细考虑，精心设计。要能为绘画者提供构思、构图和造型上的依据，而又不致束缚绘画者的创作。有些脚本的作者，只“编”而不考虑“绘”，给绘画作者造成各种困难。例如，有的使很多条幅局限在一般的开会、谈话等同一场面中，造成画面的呆板与画幅之间的雷同；有的一条说明词中平列好几个细节，使绘画者无所适从，即使勉强从中挑出一个场面来画，也难于和前后画面呼应；有的不厌其烦的对人物的心理活动作细腻描绘，或者大写人物对话，结果既使绘画者难于表现，又减弱了画面的连续性和完整性；有的文字写得空洞抽象，一般的概念和议论过多，视觉形象似是而非、游离不定，也造成绘画表现上的困难，等等。这些情况的产生，都是因为作者只考虑到文学创

作的一般要求，而忽略了连环画本身独特的表现形式和艺术规律。

在连环画《智取威虎山》中，提审栾平之后，申德华前来请战，“少剑波叫申德华再去召开一次民主会，根据新的情况，好好讨论一下”。接着，申德华开完民主会，赶来告诉少剑波说：“大家仔细研究了敌情，认为我们只能智取，不能强攻，必须派一个同志打进匪剿。”等到杨子荣请求承担任务时，少剑波又让申德华通知下去：“我们开个支委会”。紧接着，少剑波和杨子荣仔细商定了作战方案，叮嘱杨子荣要“大胆，谨慎”，并表示“还要开支委会讨论决定，用集体的智慧战胜敌人”。这里，“民主会”、“支委会”和“研究敌情”、“商定作战方案”，都是简略带过。作者并没有局限在会议和谈话的场面中，而是从会议效果中表现出来。所以，人物的相互关系和形象表现富于变化，情节推进很快，画幅之间非但不雷同，而且更加丰富多彩。

脚本的每一幅说明，最好只描写一个具体情节。如因篇幅限制，必须在一段说明中叙述几个情节时，就要把主要情节加以突出，使绘画者有所依据。例如《一块银元》第三十幅：“我们靠吃野菜度过了夏季，转眼又是秋去冬来，地里再没有野菜可挖了，日子可怎么熬啊！一天，我伴着有病的姐姐在庙台上，冷得浑身哆嗦，饿得肚子直叫唤，等待着娘要饭回来。”这样的文字，虽然容纳了较长的过程，但是后一情节的人物、环

境、神态、行动却很具体，使绘画者能够看到主要应该表现什么。同时所表现的主要情节，又与前后画面紧密关联着。又如《智取威虎山》第九十幅：“杨子荣语气双关地说：‘崔旅长，联络图一到手，这牡丹江一带可都是我们的啦！’‘对对对，老胡说的对。’座山雕得意忘形地说：‘等国军一到，我就是司令。你们都弄个师长、旅长干干。’杨子荣望着这帮末日临头还在做梦的匪徒，不禁发出一阵冷笑。”这里，只在原作上巧妙地加了座山雕的“得意忘形”和匪徒们“末日临头还在做梦”几句，而省却了众金刚“全仗三爷，哈哈！”等具体情节，并没有作细腻的心里描绘和一般议论，对话也没有单独去辟“天窗”，而是与说明文字揉合在一起。这样处理，是适合连环画造型特点的。它保证了画面的完整，突出了英雄人物的高大形象。

四、要有通俗易懂、生动 简洁的艺术语言

毛主席教导我们：“**共产党员如果真想做宣传，就要看对象，就要想一想自己的文章、演说、谈话、写字是给什么人看、给什么人听的。**”连环画既然是以工农兵和青少年为主要读者对象的普及读物，语言就要浅显有趣，通俗易懂，生动活泼，简洁明快。使人读起来感到亲切和振奋。同时，好的连环画的文字，不只是起着

解说画面的作用，还应该补充画面的不足，增强画面形象的艺术感染力，与画面相互依存，相辅相成。《智取威虎山》、《沙家浜》、《列宁在一九一八》、《鲁迅——伟大的革命家、思想家、文学家》、《无产阶级的歌》、《鸭绿江畔》、《青春的火花》、《一块银元》以及《孙悟空三打白骨精》等比较好的连环画作品，在语言的运用上，大都具备上述特点。有的朴素自然，通俗易懂。如：“上海朝阳中学高中毕业生赵凌华和她的战友们一起来到东海之滨的红旗农场‘五·七’连队，决心扎根农村干革命”（《青春的火花》第二幅）；有的不仅描写和概括了画面，还对读者起到启发和提示作用，表现出画面以外的深刻内容：“大路小路四通八达，可就是找不到穷人的活路。我们走啊，走啊……在那天昏地暗的年月，哪里有穷人落脚的地方？”（《一块银元》第八幅）；有的言简意明，但却饶有情趣：“婆子回头一看，见是孙悟空，吓得脸唰地白了。想逃，金箍棒已当头劈下。”（《孙悟空三打白骨精》第三十八幅）；有的不但简炼，而且文学性也较强，富有艺术感染的力量。如《鸭绿江畔》第五、第七幅：“几天颠簸，眼前但见：鸭绿江水曲曲弯弯，波光艳艳；大铁桥飞架南北，顶天立地；这江水呵，被中朝人民的鲜血洒遍；这铁桥呵，把中朝两国紧紧相连。”“呜——在江中交会的中朝船舶汽笛齐鸣，相互致意。坚如磐石的友谊呵，万古长青！”宛如一首清新、优美的散文诗一样亲切动

人；有的采用诗歌、快板等形式，读起来琅琅上口，很受广大读者的欢迎。例如连环画《黄继光》的脚本，诗句铿锵有力，迸发出了英雄黄继光共产主义思想的火花；四川巴县农民版画组自编自绘的木刻连环画《一块石板》的脚本，采用顺口溜的形式，生动活泼，地方色彩浓厚，适于普及和流传。

总之，连环画脚本要充分发挥文字的特长，写得简炼、准确、鲜明、生动。既能概括画面，描写画面，又不重复罗嗦。而且能够把画面开掘得更深，启人遐想。这需要我们广大连环画脚本的作者在实践中反复研究和提高。



儿 童 文 学

儿童文学，顾名思义，就是指以少年儿童为阅读对象的各种文学作品。社会主义的儿童文学，是无产阶级文艺事业的一个不可缺少的组成部分，是意识形态领域中的一条重要战线，是对少年儿童进行马克思主义、列宁主义、毛泽东思想教育，培养无产阶级革命事业接班人的形象化教材。

一、应当重视儿童文学创作

儿童文学和其他种类的文艺作品一样，都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。在这个领域里，长期以来存在着两条路线的激烈斗争。刘少奇、周扬及林彪一伙，为了实现其复辟资本主义的罪恶阴谋，竭力兜售地主资产阶级的“人性论”，鼓吹所谓“儿童中心论”、“童心论”，反对儿童文学反映阶级斗争，反对塑造工农兵英雄形象。要儿童文学作者专门去写什么“天上的神仙，地上的动物”，抽象地表现什么“天真”、“纯洁”、“可爱”等，妄图通过文艺形式与党争夺下一代，诱使广大少年儿童脱离三大革命运动，堕入

修正主义泥坑，成为资产阶级接班人。我们必须开展革命大批判，彻底肃清儿童文学领域中的种种修正主义流毒。

无产阶级文化大革命以来，在毛主席革命文艺路线指引下，儿童文学创作也出现了前所未有的大好形势。许多工农兵业余作者和专业作者，以强烈的革命责任感，积极投入儿童文学的创作活动，写出了不少内容健康、形象生动的好作品。这是十分令人欣喜的现象。

但是，我们也应当看到，在整个社会主义历史阶段，无产阶级和资产阶级争夺少年儿童一代的斗争，还是十分尖锐、复杂的。培养无产阶级革命事业的接班人，是一项长期的、艰巨的战略任务。我们的儿童文学创作，与飞速发展的革命形势及党和人民的要求，还有一定的距离。有些人对儿童文学创作还存在着某些糊涂的认识，认为这是“小玩艺儿”、“二等文艺”，不肯花费心思。这是十分错误的。早在四十年前，鲁迅就曾在《上海儿童》一文中，尖锐批评那些忽视儿童教育的人，说他们是“只顾现在，不想将来。”因此，进一步繁荣儿童文学创作，是摆在我们面前的一个重要课题。我们必须时刻想到共产主义的“将来”，深刻认识两个阶级激烈争夺下一代的“现在”，把儿童文学的创作提到阶级斗争和路线斗争的高度来认识。把为少年儿童创作看成是培养和造就千百万无产阶级革命接班人这一战略任务的一个重要方面，看成是关系到我们国家前

途和命运的大事。积极热情地拿起笔来，努力创作出更多闪耀着马列主义、毛泽东思想光辉的儿童文学作品，完成时代所赋予我们的光荣任务。

二、努力塑造工农兵和少年儿童的英雄典型

儿童文学所以叫儿童文学，并不是因为这种文学是专门写儿童的，而是因为它是为儿童写的。无产阶级儿童文学的任务，就是通过生动感人的艺术形象，用共产主义思想教育儿童。这就要求儿童文学创作者，必须认真学习革命样板戏的创作原则和经验，打破真人真事的局限，源于生活，高于生活，调动一切艺术手段，努力塑造工农兵英雄形象，塑造无产阶级革命事业接班人的先进典型，正确地反映儿童的生活和理想。

榜样的力量是无穷的，对于少年儿童尤其是这样。塑造工农兵的英雄形象，热情歌颂革命先辈所进行的艰苦卓绝的革命斗争，可以使少年儿童了解革命先辈在伟大领袖毛主席和中国共产党的领导下，抛头颅，洒热血，前赴后继夺取革命胜利的光辉历程；了解工农兵英雄人物在社会主义革命和社会主义建设的各条战线上，发扬继续革命的战斗精神所创造的英雄业绩。少年儿童具有善于模仿、积极向上的特点，最容易接受艺术形象的教育和熏陶。儿童文学中的英雄形象，能够强烈的吸引他们，成为他们沿着毛主席的革命路线健康成长的巨大的

精神力量，鼓舞他们“好好学习，天天向上”，立志当好革命事业的接班人。

中篇小说《向阳院的故事》，通过革命前辈老工人石头爷爷和暗藏的阶级敌人胡礼斋争夺下一代的阶级斗争，着力塑造了一位苦大仇深、心明眼亮、大公无私、具有高度路线斗争觉悟的老工人石头爷爷的高大形象。体现了老一辈对少年儿童一代的亲切关怀和希望。是对少年儿童进行阶级斗争、路线斗争教育的生动教材，很受广大小读者们的欢迎。

即使篇幅短小、语言浅显的儿歌中，也有工农兵英雄形象塑造得比较成功的例证。如《号扁担》就是其中的一首：

我的爷爷不服老，
做根扁担比人高；
硬梆梆，两头翘，
拿来叫我号一号。
我问爷爷怎么写？
他银须一捋嗓门高：
“你就写——
泰山压顶不弯腰！”

这首儿歌，用白描的手法，勾画出了一位朴实的老贫农的形象。前四句朴素无华的叙述和描写，为后四句

进一步揭示老贫农的内心世界作了巧妙自然的铺垫。

“银须一捋”，不仅点出了人物的高龄，而且写出了他老当益壮的神态。“嗓门高”，生动地刻划出了他精神抖擞，身骨硬朗。最后一句铿锵有力的豪言壮语，非常准确地表现了这位老贫农光辉的内心世界，与开头的“不服老”相呼应，起了画龙点睛的作用。

儿童文学在大力塑造工农兵英雄形象的同时，也要努力塑造少年儿童的先进典型，反映少年儿童在毛泽东思想的阳光雨露哺育下茁壮成长的精神面貌。这是儿童文学创作的一个重要方面。在我国革命的各个历史时期，都涌现过许多少年英雄。尤其是经过无产阶级文化大革命，广大少年儿童在阶级斗争的大风大浪中进一步得到锻炼，先进事迹更是层出不穷。我们应该满腔热情地去描写他们，反映他们，歌颂他们。使描写儿童生活题材的作品，在儿童文学中占有一定的比例。

中篇小说《闪闪的红星》，比较成功地塑造了主人公潘震山(冬子)的英雄形象。作品通过这个红军战士的孩子在党组织和革命群众的关怀下，经过长期革命斗争风雨的锻炼，成长为坚强的革命战士的过程，形象地揭示了只有在毛主席革命路线指引下，中国革命才能不断从胜利走向新的胜利，千百万劳动人民才能翻身得解放这一伟大真理。作品比较成功地处理了历史题材怎样为现实斗争服务的问题，是对广大少年儿童进行革命传统教育和现实斗争教育的好教材。冬子的光辉形象，深深

地印在广大小读者的脑海里，成为鼓舞他们前进的巨大精神力量。散文《海螺渡》中，塑造了一位“紧急任务担在肩，大风大浪脚下踩”的小姑娘的英雄形象。作者从岛上日常生活中，选取了海岛小姑娘摇橹摆渡这一典型情节，在战风浪、闯乱礁的细节描写中，刻画了主人公的坚强性格，挖掘了她的内心世界，突现出她的战斗风貌。短篇小说《七月槐花香》，着力塑造了一位少年英雄——红小兵张槐香的形象。在“天上刮热风，地下裂口子”的七月天，小学校师生支援公社抗旱保丰收的大队出发时，李老师布置了一个任务，要张槐香把一首宣传节约用电的快板抄到大街上的几块黑板报上，让大家注意节约用电，以便保证机器运转、浇地保苗。张槐香克服重重困难，“抄了一块又一块，一直抄到太阳落西山。”当晚天快亮时，张槐香从床上爬起来，想给爸爸和妈妈做好面汤送到地里去。到后院割韭菜时，看见从篱笆上透过来一道白光，立刻引起警惕。再仔细观察，发现地主“一肚坏”有意开着灯，安心搞破坏。于是和阶级敌人展开了坚决的斗争，并且在斗争实践中懂得了“干革命的事儿，不能光靠好心眼和勇敢劲，还得讲究策略”、“注意阶级斗争新动向”的道理。作品把少年儿童斗争生活与社会上的阶级斗争紧密联系起来，使得人物形象更加丰满感人，教育作用更为深刻有力。

阶级斗争是青少年的一门主课。无产阶级革命事业的接班人是在大风大浪中成长起来的。儿童文学塑造什

么样的典型人物，体现着用什么样的思想教育儿童，培养什么样的接班人的大问题。革命导师列宁指出：“**只有把自己学习、教育和训练中的每一步骤同无产者和劳动者不断进行的反对旧的剥削者社会的斗争联系起来，才能学习共产主义。**”以培养无产阶级革命事业接班人为使命的儿童文学，要象上述作品那样，反映重大题材，反映阶级斗争和路线斗争，宣传马列主义、毛泽东思想。用工农兵和少年儿童的典型形象，引导少年儿童到三大革命运动的广阔天地中去，在火热的斗争中经风雨、见世面，帮助他们逐步树立共产主义世界观。

三、充分注意少年儿童的特点

毛主席教导我们，对革命青年一定要“**经常进行生动的、切实的政治教育**”，同时又“**不要将他们一般看待，抹杀了他们的特点**”。同样，儿童文学也必须从特定的读者对象出发，充分注意少年儿童的特点。

有少数儿童文学作品，由于作者没有考虑到儿童读者的特点，语言成人化，孩子的形象也成人化，既不符合生活真实，又使儿童觉得并不好理解，不喜欢看。

少年儿童正处在长身体、长知识的时期，富于幻想，有着强烈的求知欲望，渴望了解社会、认识世界，增长改造世界的才干，对现实生活中的一切事物，都有广泛的兴趣。正如鲁迅生动描述的那样，他们“常常想

到星月以上的境界，想到地面下的情形，想到花卉的用处，想到昆虫的言语；他想飞上天空，他想潜入蚁穴……”。因此，儿童文学作者一定要使自己的作品容易为儿童接受，让他们喜闻乐见。在题材、内容和形式上，要丰富多采一些。不仅要有小说、散文、革命故事、诗歌、歌曲、舞蹈、剧本、电影、连环画等，也要有富有革命政治思想内容的童话、寓言、民间故事等等。适合于低年级和学前儿童阅读、演唱的各种形式的文艺作品，也要予以足够的重视。努力用无产阶级思想牢固占领儿童文学这个阵地，满足广大少年儿童的要求，使他们在**“德育、智育、体育几方面都得到发展，成为有社会主义觉悟的有文化的劳动者”**。

儿童文学要适应少年儿童的理解和接受能力，作品主题应尽可能鲜明、单一；内容要深入浅出，通俗易懂。短篇小说《“小管家”任少正》，就是一篇为少年儿童所喜爱的好作品。故事情节生动而简明，单纯而曲折。任少正和二伯之间的“争论”，阶级敌人耍花招、“变戏法儿”，以及“秘密”、“捉贼”、“胜利”等情节，故事性都很强，能紧紧抓住小读者们的心。

儿童文学的语言，要接近少年儿童的口语，通俗晓畅，富于形象，使他们读起来亲切、顺口。鲁迅在谈到连环画创作时指出：“但要启蒙，即必须能懂”，又说：“‘懂’是最要紧的”。他在为少年儿童翻译外国文学作品时，甚至考虑到：“不用什么难字，给十岁上下

的孩子们也可以看。”我们要以鲁迅为榜样，全心全意地为少年儿童们服务。避免词藻堆砌或使用生僻的字眼，防止把儿童文学写得内容晦涩，头绪繁多，让孩子们看了以后烦倦扫兴，不得要领。

近几年来出现的不少较好的儿童文学，语言都很适合少年儿童的口味。

如《树上鸟儿叫》中的一段：

树上鸟儿叫，树下孩子笑。

鸟儿为啥叫得这么好听呀？它的羽毛长全了，要到天空上飞翔。

孩子们为啥唱的这么高兴呀？他的个子长高了，要到田里劳动。

又如《红灯闪闪》中的一段：

屋角放着一盏红色的信号灯。小丽拿起红灯举过头顶说：“爸爸，我象铁梅不？”还没等爸爸答话，哥哥就抢着说：“不象”。小丽不高兴了：“哪块儿不象呀？”

“思想不象”。

“思想怎么不象呀？”

哥哥说：“铁梅思想红，骨头

硬，不怕苦，不怕死，你象她吗？”
小丽一挺胸脯说：“我也不怕苦，不怕死。”哥哥不相信地撇撇嘴说：“那也不象”。

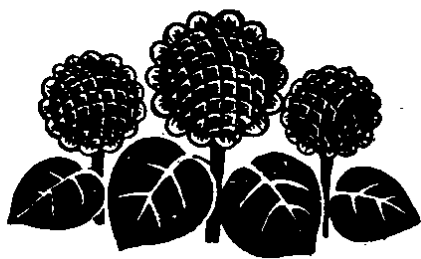
“象！”

“不象！”

“就象，就象！”小丽带哭腔了。爸爸连忙解围说：“小丽，只要你好好读毛主席的书，学习铁梅的革命精神，就会成为铁梅那样的人。”

小丽笑了。

鲁迅说：“为了新的孩子们，一定要给他新作品。”今天，社会主义文艺创作正在蓬勃发展。让我们在毛主席革命文艺路线的指引下，到火热的斗争生活中去，观察、研究阶级斗争的新动向，了解、熟悉少年儿童们的斗争生活，把握住儿童文学的特点，创作更多的为儿童所喜爱、对儿童有教育意义的文艺作品。



[G e n e r a l I n f o r m a t
i o n]

书名 = 文学创作常识

作者 = 张定亚 茹桂

页数 = 271

SS号 = 10752621

出版日期 = 1975年04月第1版

前言

目录

目 录 前 言 为革命而写作

，为巩固无产阶级专政而战斗

学习马列主义、毛泽东思想，

深入工农兵的火热斗争生活

坚持党的基本路线，努力写好

阶级斗争

认真学习革命样板戏的创作原则

和创作经验，努力塑造无产阶级的英雄

典型

坚持政治与艺术的统一，不断提

高创作质量

短篇小说

诗 歌

小 戏

散 文

革命故事

鼓词、曲词

快书、快板、数来宝、快板书

相 声

歌 词

连环画脚本

儿童文学