

函授教材

《在延安文艺座谈会上的讲话》

学习辅导材料

(初稿)

西南师范学院
中文系函授组 编写

一九七七年六月一日

目 录

时代背景.....	(1)
“引言”部分.....	(16)
内容提要	
段落大意	
名词解释	
学习体会	
思考题目	
“结论”部分.....	(23)
一、文艺为工农兵服务.....	(25)
内容提要	
段落大意	
名词解释	
学习体会	
思考题目	
二、文艺如何为工农兵服务.....	(47)
内容提要	
段落大意	
名词解释	
学习体会	

思考题目

三、革命文艺是整个革命事业的一部分..... (92)

内容提要

段落大意

名词解释

学习体会

思考题目

四、文艺批评的标准..... (108)

内容提要

段落大意

名词解释

学习体会

思考题目

五、文艺队伍的建设..... (149)

内容提要

段落大意

名词解释

学习体会

思考题目

《讲话》的伟大意义..... (156)

学习资料两篇..... (164)

一、光焰照万丈

——延安文艺座谈会简介

二、学习周总理的光辉榜样，沿着毛主席的革命文艺路线奋勇前进！

时代背景

《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）发表于一九四二年五月，是在两条路线的激烈论战中产生的。关于当时国内外形势和文艺战线的情况，毛主席在《讲话》“结论”的开头部分有一段简明的论述：“现在的事实是什么呢？事实就是：中国的已经进行了五年的抗日战争；全世界的反法西斯战争；中国大地主大资产阶级在抗日战争中的动摇和对于人民的高压政策；‘五四’以来的革命文艺运动——这个运动在二十三年中对于革命的伟大贡献以及它的许多缺点；八路军新四军的抗日民主根据地，在这些根据地里面大批文艺工作者和八路军新四军以及工人农民的结合；根据地的文艺工作者和国民党统治区的文艺工作者的环境和任务的差别；目前在延安和各抗日根据地的文艺工作中已经发生的争论问题。——这些就是实际存在的不可否认的事实，我们就要在这些事实的基础上考虑我们的问题。”毛主席指出的这七件大的事实，是我们了解《讲话》发表的时代背景的一个纲。其中前三件是讲当时国内外阶级斗争的总形势；后四件是当时文艺战线的情况。

当时国内外阶级斗争的总形势是怎样的呢？在国内，中国的抗日战争已经进行了五年，“正处于抗日战争的第二阶段，即艰苦的相持阶段。正如毛主席在《学习

和时局》中所指出的：“一九四一年和一九四二年为第二阶段。日本帝国主义者为准和和执行反英美的战争，将他们在武汉失守以后已经改变了的方针，即由对国民党为主的方针改为对共产党为主的方针，更加强调起来，更加集中其主力于共产党领导的一切根据地的周围，进行连续的‘扫荡’战争，残酷的‘三光’政策，着重地打击我党，致使我党在一九四一年和一九四二年这两年内处于极端困难的地位。”（《毛泽东选集》合订本第896页）

在国际，全世界的反法西斯战争正在进行。当时的情况是：“希特勒调动了一百五十万以上的兵力，附以飞机坦克的主力，向斯大林格勒和高加索作空前剧烈的进攻。”但是“遇到了苏联制其死命的策略。苏联采取了先则优敌深入，继则顽强抵抗的方针。”迫使希特勒“欲进不能，欲退不得，损失甚大，陷于僵局。”（《第二次世界大战的转折点》，《毛泽东选集》合订本第842页）

以上日寇所推行的“由对国民党为主的方针改为对共产党为主的方针”、对国民党“以政治诱降为主，以军事打击为辅”的政策以及国际法西斯势力的暂时嚣张，加重了中国大地主大资产阶级——国民党反动政府在抗日战争中的动摇和对于人民的高压政策。国民党反动政府加紧了与日寇的勾结，极力推行消极抗日，积极反共的政策。在政治上，连续发动了两次大规模的反共高潮，制造了震动中外的皖南事变。在军事上，一方面公开派遣数十万军队对解放区进行军事包围和经济封锁，妄图困死解放区军民；另一方面又在“曲线救国”的口号下，秘密派遣几十万军队投降日寇，配合日寇进攻解放区。

由于日寇的野蛮进攻和国民党反动派的包围封锁，当时解放区处于非常困难的地位。正如毛主席所指出的：“抗日的第五第六年，包含着这样的情况，即接近着胜利，但又有极端的困难，也就是所谓‘黎明前的黑暗’的情况”。

（《一个极其重要的政策》，《毛泽东选集》合订本第836页）

针对这种形势，我党在伟大领袖毛主席的英明领导下，采取了主力军、地方部队和民兵三位一体的群众性游击战争，贯彻了抗日民族统一战线政权的“三三制政策”，从而粉碎了日寇的“扫荡”。对国民党反动派则坚持斗争，采取了有理有利有节的方针。为了解决物质上存在的严重困难，我党实行了精兵简政的措施，并开展了大生产运动。“自己动手，丰衣足食。”这使我们在物质上立于不败之地。

在思想建设方面，毛主席和党中央为了进一步提高全党的马克思主义水平，清算“左”右倾机会主义影响，把党建设成为一个思想上政治上完全巩固的党，以保证毛主席的革命路线在全党的彻底贯彻，战胜前进道路上的严重困难，夺取抗战的胜利，就在抗日战争的相持阶段的一九四二年，开展了全党的整风运动。

当时文艺战线的情况又是怎样的呢？

“五四”以来的革命文艺运动，在二十三年中，对于革命事业有着伟大的贡献。“二十年来，这个文化新军的锋芒所向，从思想到形式（文字等），无不起了极大的革命。”

（《新民主主义论》，《毛泽东选集》合订本第658页）

在“五四”时期，以鲁迅为旗手和主将的文化新军，以反对旧道德、提倡新道德、反对旧文学提倡新文学，为文化革命的两大旗帜，向着帝国主义文化和封建文化展开了英勇

的进攻，使中国的封建文化和适应帝国主义侵略的买办文化的地盘逐渐缩小，其力量逐渐削弱，为发展革命文艺立下了伟大的功劳。

在十年内战时期，革命的文学艺术运动有了大的发展，战胜了国民党反动派的文化“围剿”，取得了文化革命的深入。特别是在三十年代的前期和中期，左翼文艺运动内部以鲁迅为首的一些革命文艺工作者，站在毛主席的无产阶级革命路线一边，同王明、刘少奇及其追随者所推行的“左”右倾机会主义路线，进行了坚决的斗争，捍卫了毛主席的无产阶级革命路线。

在三十年代前期，左翼文艺运动的某些领导人，在政治上积极推行王明的“左”倾机会主义路线，他们摆出一副“唯我独革”的极“左”面孔，以党的化身和当然的无产阶级革命派自居，与王明的“中间势力”是“最危险的敌人”的“左”倾机会主义谬论相配合，鼓吹“特别是对于右倾的斗争”，提出“反对‘失掉社会地位’的小资产阶级倾向”的任务。在他们主办的刊物上，充满了貌似很“左”，装腔作势，借以吓人的文章，充满了“辱骂”、“恐吓”和“无聊的攻击”。在组织上，他们以“整饬纪律，严密组织”为名，大搞关门主义和宗派主义，排斥和打击其他进步作家，把不同意他们错误观点的人，一律斥为“不革命”或“反革命”，特别是对于坚持毛主席革命路线、与他们的“左”倾机会主义路线进行斗争的鲁迅，极尽诬蔑、打击之能事。他们站在“左”倾机会主义路线上，诬蔑鲁迅“善于调和”，“带上了极浓厚的右倾机会主义色彩”，是“考茨基的和平革命论，戴白手套革命论”等等。在文艺上，他们

极力推行形“左”实右的资产阶级文艺路线，炮制和吹捧资产阶级文艺，其文艺思想实际上是俄国资产阶级文艺评论家别林斯基等人的思想。国民党特务张春桥化名“狄克”，在一九三一年出版的《当代文艺》创刊号上，抛出了一篇题为《一九三〇年中国文艺杂志之回顾》的黑文，竭力向国民党反动派献媚讨好，穷凶极恶地攻击以鲁迅为旗手的无产阶级革命文艺运动。他狂热地吹捧国民党一手策划的卖国投降的“民族主义文艺”，胡说“民族主义文学”的《前锋周报》和《前锋月刊》的发行，“颇引起国内文坛的震动”，“在国内大刊物中，《前锋月刊》要算是最突出的一个”，“有了它的问世，国内的文坛才为之起了一个绝大的波动”，吹虚“它的篇幅虽小，内容却极其精彩……含有雄浑激昂的气分（氛），使读者读了会引起向上的进取的心”。因此断言：“民族主义文艺是在现今必然产生的一种文艺思潮”。鲁迅曾一针见血地指出，“民族主义文学”所以要如此无休止地“呜呼阿呀死死活活”地“痛哭怒号，摩拳擦掌”，不过是为了掩盖主子蒋介石的“不抵抗主义，城下之盟，断送土地这些勾当”，好比“落葬的行列里”的“哭声”，“送死人埋入土中，用热闹来掩过了这‘死’，给大家接着就得到‘忘却’”，从而使日寇的铁蹄，从我们祖国的边疆到腹地“悄悄的隐隐的跨过去”。

特务分子张春桥对无产阶级文艺却恨之入骨，攻击宣传普罗文艺（即无产阶级文艺。“普罗”是Proletariat〔普罗利塔利亚〕译音的缩写。“普罗文艺”是在第二次国内革命战争时期为避免反动派注意而用的译名）的《萌芽》“厚厚的一册”，“实在没有一篇比较精彩的，有价值的”。还骂

鲁迅的杂文是“个人的牢骚”、“谩骂文字”等等。更无耻的是，他借评论《萌芽》为名，别有用心地“暗示国民党注意”《萌芽》：它是“左联的机关杂志，它的后台老板是鲁迅”，公然为蒋介石国民党出谋献策，妄图借反革命暴力，扑灭鲁迅领导下的无产阶级革命文艺运动。鲁迅最痛恨这伙“貌似公正”的“人面东西”，一针见血地揭露了他们的任务是“给主子嗅出匪类”（指一切反对国民党反动统治的人）。

鲁迅揭穿了张春桥之流伪装“革命”，实则投机革命、反对革命的反动本质，指出：“在左联成立前后，有些所谓革命作家，其实是破落户的漂零子弟”，“左翼兴盛的时候，以为这是时髦，立刻左倾，待到压迫来了，他受不住，又即刻变化，甚而至于卖朋友”，后来竟“和‘第三种人’一气”，成为革命的“蛀虫”。

到了三十年代中期，有些人又一个筋斗从极“左”翻到极右，在政治上，竭力吹捧王明的右倾投降主义谬论是“贤明的见解”，“天才的明确的指示”，“认识当前的现实和把握当前的任务最有力的最正确的指针”。在组织上，从关门主义到解散“左联”，另组“作家协会”（后改名“中国文艺家协会”），把鲁迅批判过的“翻着筋斗的小资产阶级”、“破落户的漂零子弟”、形形色色的资产阶级文人，都网罗其内，反诬不同意解散“左联”的鲁迅，是“左的宗派主义”、“狭窄的行会主义”、“托派”，攻击鲁迅“破坏统一战线”、“破坏国家大计”，在文艺上，他们背叛马列主义的阶级观点，放弃无产阶级的领导权，提出右倾投降主义的“国防文学”，具有“全民族的性质”，在“国防文学”的旗号下，无产阶级不应“以特殊的资格去要求领导

权”，而应“共同负起领导的责任来”。这实际上是抹煞文艺的阶级性、反对无产阶级在统一战线中的领导权，鼓吹阶级投降主义和民族投降主义。大叛徒刘少奇化名莫文华，先后抛出三篇文章，把“国防文学”美化为“前几年革命文学”的发展，极力鼓吹统一战线要“更大胆些，更放手些，把门完全打开”，不要“怕领导权被人抢去”。国民党反共分子、托派、叛徒、特务陈伯达也紧密配合，声嘶力竭地叫喊：“‘国防文学’——这个口号是不可驳倒的”，“‘国防文学’是作家关系的旗帜，同时也仍可以为一般作品原则的旗帜”，“不能否认这个口号的正确性”。特务张春桥也化名“狄克”，抛出了一篇《我们要执行自我批判》，他把批判的矛头指向鲁迅和革命文学，向敌人“缴械”投降。叛徒江青也争演“国防文学”《赛金花》，向蒋介石邀功请赏。针对“国防文学”的右倾投降主义的口号，鲁迅遵照毛主席关于建立抗日民族统一战线并在其中坚持无产阶级领导权的思想，提出了“民族革命战争的大众文学”这个无产阶级的革命口号。首先，鲁迅坚持马列主义的阶级观点，指出了这一口号的阶级内容：“民族革命战争的大众文学，是无产阶级革命文学的一发展，是无产阶级在现在时候的真实的更广大的内容。”（《论现在我们的文学运动》，《鲁迅全集》第六卷第475页）其次，鲁迅抓住无产阶级领导权这个关键问题，深刻阐明这一新口号的提出，“决非革命文学要放弃它的阶级的领导责任，而是将它的责任更加重，更放大”（《论现在我们的文学运动》，《鲁迅全集》第六卷第475页），从而捍卫了毛主席的革命路线，揭露了“国防文学”口号的右倾投降主义实质。

但是，“五四”以来的革命文艺运动，在二十三年中，也有许多缺点。主要缺点是：当时由于反动派的白色恐怖统治，党内“左”右倾机会主义路线的影响以及文艺工作者的世界观没有得到很好的改造，文艺“为什么人服务”和“如何服务”这个根本问题，没有得到明确彻底的解决。革命的文艺运动和当时的革命斗争，在总的方向上是一致的，但在实际工作上却没有互相结合起来。“五四”时期，虽然提出了“平民文学”口号，但是当时的所谓“平民”，实际上还只能限于城市小资产阶级和资产阶级的知识分子，即所谓市民阶级的知识分子。因此，这个文化运动，当时还没有可能普及到工农群众中去。十年内战时期，在左翼文艺内部，虽然提出过“文艺大众化”的口号，并进行了长期的讨论，但由于没有抓住“文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”这一关键问题，而只在语言、形式的通俗化上兜圈子，因此收效不大。特别是当时参加左翼文艺运动的某些人，站在资产阶级的立场，以贵族老爷的态度对待人民大众，首先不是强调向人民大众学习，改造自己的思想感情，使自己的“思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”，而是认为人民大众愚昧无知，只有“自然生长性”，没有“目的意识性”，大众化就是由具有“目的意识性”的知识阶层去“教化”大众，“去和大众的无知斗争”。他们所谓的“大众化”，实际上是“化”大众，用资产阶级思想毒害人民，用资产阶级世界观改造世界。因此，“为什么人服务”和“如何去服务”的问题，还不可能得到明确彻底的解决。

抗日战争爆发后，许多革命的文艺工作者从国统区或敌

古区来到延安和各抗日根据地。他们虽有革命的热情，也作了一些工作，但是到了根据地，并不是说就已经和根据地的人民群众完全结合了。这是因为，根据地的文艺工作者和国民党统治区的文艺工作者在环境和任务方面，都有根本的区别。从国统区或敌占区到革命根据地，不但是经历了两种地区，而且是经历了两个历史时代。一个是大地主大资产阶级统治的半封建半殖民地的社会，一个是无产阶级领导的革命的新民主主义的社会。到了革命根据地，就是到了中国历史几千年来空前未有的人民大众当权的时代。周围的人物，宣传的对象，完全不同了。在上海时期，革命文艺作品的接受者以一部分学生、职员、店员为主。在抗日战争以后的国民党统治区，范围曾有过一些扩大，但基本上也还是以这些人为主。在根据地就完全不同，文艺作品的接受者，是工农兵及革命的干部。

既然文艺工作的对象是工农兵及其干部，这就首先必须了解他们，熟悉他们。要了解和熟悉他们，就必须和新的群众相结合，彻底解决个人和群众的关系问题，把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。

然而，当时不少的文艺工作者，由于过去长期脱离工农兵群众，世界观没有得到很好的改造，他们的立足点还是在小资产阶级知识分子方面，他们的灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国。这就使得他们和周围的环境、任务不协调。他们都有某种程度的轻视工农兵、脱离群众的倾向。因此，在他们的情绪中，在他们的作品中，在他们的行动中，在他们对于文艺方针问题的意见中，就不免或多或少的发生和群众的需要不相符合的情形。不但文艺“为什么人服务”

和“如何去服务”的问题没有得到明确彻底的解决，而且严重地存在着许多作风不正的东西，还存在着唯心论、人性论、教条主义、空想空谈、轻视实践、脱离群众、自由主义、平均主义等等缺点。

其中，存在的主要问题是：“不熟，不懂，英雄无用武之地”。什么是不熟？就是文艺工作者对自己描写和服务的对象——工农兵及其干部不熟，或者简直生疏得很。他们的兴趣，主要是放在少数小资产阶级知识分子上面。对于工农兵群众，则缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他们，倘若描写，也是衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。什么是不懂？就是对于人民群众的丰富生动的语言不懂。根本问题是文艺工作者的思想感情没有和工农兵大众的思想感情打成一片。

因此，表现在文艺创作的思想内容上，不少文艺工作者站在小资产阶级立场上，把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来创作。如有的创作竭力抒发小资产阶级知识分子寂寞、空虚、苦闷、无聊的思想感情，“叹息”“碰上了没有诗意的恋爱”，回味“那些寂寞的夜晚，寂寞的黄昏”。有的作品大写特写小资产阶级知识分子由于“误会”而造成的恋爱纠葛或为了一个钉子而争吵不休的无谓纠纷。有的文艺创作虽然也写了工农兵，但实际上是对工农兵的丑化和歪曲。如有的作品竭力渲染一个农民妇女被敌人侮辱后的内心的痛苦。有的作品把一个朴实的农民，歪曲、丑化为“傻瓜”、“二不浪”，竭力表现其变态的嫉妒心理；把一个妇救会小组长、拥军模范，歪曲、丑化成“善于卖弄风情的女人”。表现在作品的语言上，他们的作品不但显得语言无味，而且里

面常常夹着一些生造出来的和人民的语言相对立的不三不四的语句。如有的诗中以“肺病色”形容“早晨”，有的诗中的语言“欧化”严重，甚至不知所云。

在抗日战争初期，延安及各抗日根据地中的许多作品都是歌颂革命和光明的，革命群众文艺运动轰轰烈烈。一九三九年以后，不少文艺工作者从国统区到了延安。他们里面，有些人的资产阶级世界观同延安新的现实和任务逐渐发生了尖锐的矛盾。怎样来解决这个矛盾呢？当时有的人不是引导作家改造自己的主观世界来适应革命现实的要求，而是反过来污蔑根据地的光明，不过是“借幻想所渲染上的辉煌色彩”，而“肮脏、愚昧、黑暗”才是“它本来面目”。因此，需要彻底改造的不是作家的主观世界，而是新的革命现实，就是要改造新的现实去适应作家的主观世界，也就是要按照资产阶级世界观的面貌来改造延安，改造党。

到了一九四一年和一九四二年，在解放区处于极端困难的情况下，反映在文艺战线上的两条路线斗争更加尖锐起来。有人为了大力推行王明的机会主义路线，配合日本帝国主义和国民党反动派对解放区的夹击围攻，又扯起“人性论”、“暴露文学”的黑旗，趁机向党、向毛主席的革命路线发动猖狂进攻，从而在解放区文艺界，掀起了一场两条路线的大论战。当时争论的主要问题有：歌颂光明与暴露“黑暗”问题；普及与提高问题；文艺与政治问题；宗派主义问题等。

在这场大论战中，叛徒丁玲于一九四一年七月十七日到十九日连续在她主编的《解放日报》文艺副刊上，抛出了反党大毒草《文学与生活漫谈》（三则），公开打出了“暴露

文学”的黑旗。他疯狂叫嚷“太阳中也有黑点”，攻击延安生活“单调”“狭窄”“呆板”，使他感到“刺目”。“痛苦和失望”，“容不下自己”。他宣称文艺要“不对黑暗宽容”，要对“新社会之弱点”，加以“批评匡正”；要揭破“被压迫者被剥削者身上”的“肮脏与黑暗”，而显示“剥削者压迫者阶级”的“光明与圣洁”。一句话，“暴露文学”，就是要暴露共产党和解放区的“黑暗”，暴露无产阶级和劳动人民的“黑暗”，而无耻地美化国民党反动派和剥削阶级。一小撮隐藏在延安文艺界的叛徒、特务、托派和其他反革命分子，都倾巢而出。他们以《解放日报》文艺副刊为主要阵地，向党发出一支支毒箭。仅从一九四二年三月九日至四月八日的一个月的时间里，先后抛出了丁玲的《三八节有感》（3·9），罗烽的《还是杂文时代》（3·12），艾青的《了解作家、尊重作家》（3·11），王实味的《野百合花》（3·13·23），肖军的《论同志的“爱”与“耐”》（4·8）。王实味、丁玲还在《谷雨》杂志上发表了《政治家、艺术家》与《在医院中》等。这些大毒草相继出笼，大肆捏造延安的所谓“黑暗”，掀起了一股反革命逆流。他们把歌颂革命光明的作品，污蔑为“把癣疹写成花朵，把脓泡写成蓓蕾”。以反对“功利主义”为名，反对党对文艺的领导，反对文艺为无产阶级政治服务。总之，他们“以革命者的姿态写反革命的文章”，狂叫要“枪口对内”，挥起“使人战慄”的“短剑”，来推垮革命根据地。

王实味和丁玲一伙的上述反动谬论和反党行径博得了国民党反动派的喝采，配合了日蒋反动派对解放区的进攻。国民党特务机关连声赞扬这些毒草作品提供了延安的所谓“沉

痛和凄惨的境况”，大胆地喊出了“反抗的呼声”。西安特务机关还特地将丁玲的《三八节有感》编剧上演，并翻印了《关于〈野百合花〉及其他》的小册子，在国统区大量发行，作为反共反人民的炮弹。

关于普及与提高问题，在抗战初期也是没有多大争论的，因为那时主要是搞抗日普及文艺宣传，也是王明及其追随者到了延安之后，才突出起来。他们一个时期内就是反对普及，关门提高的典型。在资产阶级世界观指导下，他们虽然和农民“毗邻而居，喝的同一井里的泉水，住的同一格式的窑洞”，但却“老死不相往来”。他们在理论上搞的也是别林斯基、车尔尼雪夫斯基、斯坦尼拉夫斯基的东西，文艺作品上鼓吹的也是资产阶级批判现实主义的大部头作品，如《安娜·卡特琳娜》等；创作上则提出面向全国、为大后方写作、为将来写作，有的人就一心想搞大部头，对于那些反映民族斗争、阶级斗争、生产斗争的短小作品看不起，名之曰“小玩意”“豆芽菜”；在戏剧方面，专演大、洋、古，在王明机会主义者的鼓吹和提倡下，当时延安地区演出的就有：

《上海屋檐下》、《太平天国》、《李秀成之死》、《求婚》、《雾重庆》、《伪君子》、《悭吝人》、《四美图》、《四郎探母》等，一演就是五、六个小时，因灯光条件关系，有的甚至一夜还未演完；在音乐会上演奏的则是什么《山在虚无缥缈间》、《叫我如何不想他》。广大工农兵群众讽刺他们说：“音乐哭爹喊妈，戏剧是装疯卖傻”。关于什么是普及与提高，沿着什么方向去普及、去提高，二者的关系是什么，就展开了争论，需要给予马克思主义的回答。

关于文艺与政治的关系问题，王实味公开宣扬托洛斯基

的“政治——马克思主义的，艺术——资产阶级的”反革命二元论。胡说什么政治家改造社会，艺术家改造灵魂。当两者发生关系时，艺术家是“指示”，政治家是“实行”。换句话说，不是政治决定艺术，而是艺术引导政治，艺术家指挥政治家。实际上是要按照资产阶级世界观的面貌来改造党。

至于文艺宗派主义问题，这是我国文艺运动中，特别是三十年代一直都突出存在的问题。在“左联”时期，有些人就结党营私围攻鲁迅。在延安，文艺界内占山头，争第一，互相攻击的现象也仍然存在。

四十年代初期在延安和各抗日根据地发生的这场文艺论争，是意识形态领域内一场尖锐的阶级斗争和路线斗争。为了从政治上、思想上彻底清除王明“左”右倾机会主义路线的恶劣影响，粉碎王实味和丁玲一伙的猖狂进攻，批判资产阶级文艺路线，纠正革命文艺队伍中的不正之风，明确地彻底地解决文艺“为什么人服务”和“如何去服务”这一根本、原则的问题，“求得革命文艺的正确发展，求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助，借以打倒我们民族的敌人，完成民族解放的任务”。随着全党整风运动的开展，解放区文艺界以延安为中心，也开展了整风运动。文艺整风运动，是整个伟大整风运动的重要组成部分。

为了推动和指导解放区文艺界整风运动的进行，在毛主席的亲自关怀和领导下，于一九四二年五月在延安杨家岭召开了具有伟大历史意义的延安文艺座谈会。

座谈会历时三周，大会开了三次。开会的第一天（五月二日），毛主席到会作了启发性的报告，阐明了会议的目的、要求，分析了“五四”以来，特别是当时革命文艺运动

状况，论述了文化军队的重要地位，提出了会议应当着重解决的主要问题，作为会议讨论的中心，目的在于“当作引子，希望大家在这些问题及其他有关的问题上发表意见”。这就是《讲话》中的“引言”部分。

毛主席讲话后，与会人员进行了热烈的讨论。五月八日，进行大会讨论，毛主席亲自参加，听取大家发表各种意见。在讨论过程中，不少文艺工作者检查了自己的思想，表示今后一定要遵循毛主席的教导，努力学习和工作。但也有人继续鼓吹“从来的文艺就在于暴露”，“还是杂文时代，还要鲁迅笔法”等谬论。托派分子王实味坚持反动立场，继续鼓吹托派的反革命文艺观点。反革命分子肖军公开发表文章，和毛主席的“引言”相对抗，并蛮横地拒绝参加整风运动，反动气焰十分嚣张。

根据讨论的情况，会议的最后一天（五月二十三日），毛主席又到会以文艺“为什么人服务”和“如何去服务”的问题为中心，就“五四”以来革命文艺界长期存在而一直未能明确彻底解决的一系列重大根本问题，特别是当时解放区文艺界两条路线大论战中的激烈斗争的根本问题，作了总结，阐明了马克思主义文艺理论的基本原理和党的文艺路线、方针、政策，批判了形形色色的资产阶级文艺思想，和各种反动谬论，指明了文艺为工农兵服务的方向。这就是《讲话》中的“结论”部分。

毛主席的这两次讲话汇集在一起，就是具有划时代意义的马克思主义的光辉文献——《在延安文艺座谈会上的讲话》。

“引言”部分

〔内容提要〕《引言》是毛主席在延安文艺座谈会开幕时的一个启发性讲话，以引导大家按照正确的方向深入地研究讨论问题，开好这次座谈会。其主要内容是：阐明召开这次座谈会的目的，是研究文艺工作和一般革命工作的关系，求得革命文艺的正确发展及对其他革命工作更好地协助，借以打倒民族的敌人，完成民族解放的任务。为了这个目的，文艺工作者必须解决立场问题、态度问题、工作对象问题、工作问题和学习问题。

〔段落大意〕《引言》可分四大段。

第一段（第一自然段）：阐明召开文艺座谈会的目的，是要解决文艺工作和一般革命工作的关系，使革命文艺更好地为无产阶级革命事业服务。

第二段（第二自然段）：科学地论述了在无产阶级革命斗争中，有文武两条战线、文武两支军队，以及两者必须互相结合起来的伟大战略思想。总结了“五四”以来革命文艺运动的历史经验，指明了革命文艺在整个革命事业中的地位和作用。

第三段（第三自然段至第七自然段）：具体阐明了当时文艺工作者所存在的五个问题及解决这些问题的基本观点和原则。要求文艺工作者必须站稳无产阶级立场，学习马克思

列宁主义，和工农兵相结合，努力改造世界观。

第四段：是《引言》的小结。要求参加座谈会的同志，就以上问题进行讨论，发表意见。

〔名词解释〕

(1) “五四”

指一九一九年五月四日爆发的中国人民反对帝国主义和封建主义的伟大革命运动。这一革命运动，简称“五四运动”，或“五四”。

第一次世界大战后，从一九一九年一月开始，各帝国主义国家在法国巴黎召开“和平会议”，即所谓“巴黎和会”。当时中国军阀政府在人民压力下向“和会”提出要求帝国主义国家放弃在华特权，要求取消日本帝国主义利用第一次世界大战时机向袁世凯政府提出的旨在独占中国的秘密条款“二十一条”，并收回山东的一切被日本夺去的权利。但英、美、法等帝国主义国家操纵的“巴黎和会”拒绝了中国的要求，并非法决定让日本继承战前德国在山东的特权，而中国军阀政府竟准备在和约上签字。消息传出，举国愤怒。五月四日，北京数千名学生在天安门前集会，高呼“外争国权、内惩国贼”、“取消二十一条”、“拒绝和约签字”等口号，并举行了示威游行。在北京爆发的这一爱国学生运动，虽遭军阀政府的残酷镇压，但很快遍及全国。到六月三日，中国工人阶级便在上海、南京、广州、杭州、武汉、九江以及山东、安徽等地，举行了中国历史上第一次政治大罢工，上海和全国各重要城市也先后举行了罢市，是为“六三

运动”。至此，“五四运动”发展到了一个新的阶段，即从青年学生打先锋的爱国反帝运动，发展到了以工人阶级为主力的包括城市小资产阶级和民族资产阶级参加的反帝反封建的群众运动了。在席卷全国的反帝反封建革命浪潮冲击下，中国军阀政府被迫释放被捕学生，罢免了卖国贼的职务，并拒绝在和约上签字。这次爱国运动取得了重大胜利。

“五四运动”是在俄国十月革命影响下和国内工人阶级壮大的条件下发生的，因此它成了以无产阶级为领导的以马克思列宁主义为指导思想的中国新民主主义革命的伟大开端。“五四”以来的文化革命运动，就是“五四”以来中国新民主主义革命的组成部分。“在‘五四’以前，中国文化战线上的斗争，是资产阶级的新文化和封建阶级的旧文化的斗争”，“属于世界资产阶级的资本主义的文化革命的一部分”。“‘五四’以后则不然。在‘五四’以后，中国产生了完全崭新的文化生力军，这就是中国共产党人所领导的共产主义的文化思想，即共产主义的宇宙观和社会革命论。”因此，“这个文化生力军，就以新的装束和新的武器，联合一切可能的同盟军，摆开了自己的阵势，向着帝国主义文化和封建文化展开了英勇的进攻”。“当时以反对旧道德提倡新道德、反对旧文学提倡新文学，为文化革命的两大旗帜，立下了伟大的功劳”。“而鲁迅，就是这个文化新军的最伟大和最英勇的旗手。”这一文化革命，不再“属于世界资产阶级的资本主义的文化革命的一部分”，而是“属于世界无产阶级的社会主义的文化革命的一部分”。（《新民主主义论》、《毛泽东选集》合订本657—660页）

三六（2）封建文化

封建文化即地主阶级文化。中国自周秦以来延续了三千年左右的社会是封建社会，而反映封建社会的政治和经济的占统治地位的文化，就是封建文化。封建社会，是以地主、贵族和皇帝占有土地、剥削农民（或农奴）的剩余劳动为基础的社会制度。保护这种封建剥削制度的权力机关，是封建领主或封建地主阶级的封建国家。这种国家，在政治上推行层层封建等级制度，皇帝具有至高无上的权力，而农民（或农奴）没有人身自由，没有任何政治权利。因而，作为反映封建社会的政治和经济的封建文化，是以维护封建剥削制度和封建等级制度、宣扬封建道德为特征的。“孔孟之道”则是中国封建文化的精神支柱。

在半殖民地半封建的旧中国，封建文化和帝国主义文化相勾结，结成文化上的反动同盟，反对中国的新文化，替帝国主义和封建阶级服务，是中国新民主主义文化革命的主要对象。

（3）买办文化

买办文化即反映买办资产阶级利益的文化。所谓“买办”，是指在殖民地半殖民地国家中，那些替外国资本家在本国市场上服务的中间人和经理人。在半殖民地的旧中国，依附外国垄断资本并直接为帝国主义服务的资产阶级叫“买办资产阶级”，如蒋（介石）、宋（子文）、孔（祥熙）、陈（果夫）四大家族，就是“买办资产阶级”的代表。又因为他们是大官僚，也称之为“官僚资产阶级”或“官僚买办资产阶级”。这是半封建半殖民地旧中国最反动的阶级之一。它出卖国家和民族利益，直接为帝国主义侵略服务。它和封建地主阶级一起成为旧中国反动统治的社会支柱。与

“买办资产阶级”的阶级特征相一致，“买办文化”“是反映帝国主义在政治上经济上统治或半统治中国的东西”

（《新民主主义论》），它也是以出卖国家民族利益、直接为帝国主义侵略服务为特征的，一切宣传奴化思想的文化，宣传侵略有理，卖国有理的文化，都叫“买办文化”，或帝国主义文化、汉奸文化。买办文人胡适，汉奸文人周作人之流，就是推行“买办文化”的代表人物。**“帝国主义文化和半封建文化是非常亲热的两兄弟，它们结成文化上的反动同盟，反对中国的新文化。”**（《新民主主义论》、《毛泽东选集》合订本第655页）

（4）所谓“以数量对质量”的办法

是三十年代以来国民党反动派大搞文化“围剿”所采取的手段之一。

国民党反动派为扼杀革命文化运动，曾大搞法西斯专政，疯狂地逮捕、监禁和屠杀革命文化工作者，捣毁进步的文化团体和书店，查禁进步的书刊，收买叛徒；与此同时，他们也懂得，“‘以马上得天下，不能以马上治之。’所以要剿灭革命文学，还得用文学的武器。”（鲁迅：《中国文坛上的鬼魅》，《鲁迅全集》第六卷第121页）所以也纠集了一伙反动文人，“用文学的武器”去“剿灭革命文学”。他们也开书店，出刊物，写作品，而且粗制滥造，虽然拿不出好东西，但是可以拚命出得多，企图用“所谓‘以数量对质量’的办法”，来夺取文化阵地，挤垮革命文化。但这一反动措施也失败了，因为那些“里面满是走狗”的国民党官办书店没人进，官办刊物没人读。

（5）大众化

二十年代末三十年代初，针对文艺脱离实际，不为群众所欢迎的情况，左翼文艺界曾提出过“文艺大众化”的口号。围绕这个口号，两个阶级、两条路线展开了激烈的争论。瞿秋白一伙一方面以极“左”的面目出现，不谈对国民党反动派的政治斗争，却侈谈什么一切文艺都要“大众化”；另一方面又否定文艺工作者、世界观的改造的重要性，胡说“大众文艺应当用什么话来写”、“是一切问题的先决问题”，把“大众化”当作文艺运动的中心。他们所谓“大众化”，实际上是要把他们那套地主资产阶级黑货强加在工农兵头上，以达到“化大众”的反革命目的。按照他们“化大众”的要求，首先不是向劳动人民学习，改造自己的思想感情，使自己的创作更好地为工农兵服务，而是站在地主资产阶级立场上，以贵族老爷的态度对待人民群众，提出“和大众的无知斗争”，实质上就是要用地主资产阶级的思想去毒害大众。以鲁迅为旗手的革命的左翼文艺工作者，驳斥了这些谬论，对文艺大众化问题提出了许多有益的意见。鲁迅在《文艺的大众化》一文中，从文艺从属于政治这个根本观点出发，指出：在当时的社会里“就要全部大众化，只是空谈”，并说：“多作或一程度的大众化的文艺，也固然是现今的急务。若是大规模的设施，就必须政治之力的帮助，一条腿是走不成路的，许多动听的话，不过文人的聊以自慰罢了。”（《鲁迅全集》，第七卷，第580页）“大众化”问题虽然经过多次讨论，但一般文艺工作者对“大众化”的关键问题是什么，并不明确，而往往在语言、形式的通俗化上绕圈子，加上国民党反动派的迫害和机会主义路线的干扰，大众化的问题在理论上和实践上都未能真正得到解

决。直到毛主席《讲话》发表以后，才从根本上解决了这个长期争论而未解决的问题，毛主席指出：“什么叫做大众化呢？就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。”

〔学习体会〕

《引言》是毛主席在延安文艺座谈会开幕时的发言。篇幅不大，但《讲话》的整个精神、要点和根本问题的提出及其解决，毛主席无产阶级文艺路线的基本精神，都包含在里面了。《引言》是为这次文艺座谈会导航的。

学习《引言》，我们要着重领会革命的文化军队的地位和作用，以及为了充分发挥这支军队的战斗作用，文艺工作者必须解决的根本性问题。

〔思考题目〕

1. 文艺座谈会召开的目的是什么？为了达到这个目的需要解决哪些问题？
2. 如何理解革命的文化军队的地位和作用？
3. “五四”以来，革命文艺运动的成績和存在的问题是什么？

，来以眼斗。要
文等文的人些发从，不脚的基理夫雷虽不幸，基理林眼成
。第类情特衣而越至艺文题何而天印舞宝嘴，个起来，交出
将舞艺文而题何“**结论**”部 分文至基 韵音
资以图室，善善义宝韵学文指大，来典笔大心什韵国英，半
景排味点交出韵而艺文印舞宝嘴，来舞个里艺文而题何而

“结论”前言部分，毛主席写了四段话：（一）、对文艺座谈会作了肯定；（二）、提出了我们讨论问题“**应当从实际出发**”这个重要原则；（三）、具体分析了当时存在的国内外阶级斗争的事实（前三件大事）和革命文艺运动的基本状况（后四件大事），指出这些客观存在的事实，就是我们考虑问题的出发点；（四）、提出了问题的中心：“**基本上是一个为群众的问题和如何为群众的问题。**”毛主席的“结论”就是以这两个问题为中心，分五个部分全面深刻进行论述的。

“**为群众**”和“**如何为群众**”，这是贯穿《讲话》的红线，学习时必须牢牢抓住。这样，才能把握《讲话》的内在联系和精神实质。

从客观存在的事实出发，还是从抽象的定义出发，这是辩证唯物论的认识论和唯心论的先验论的根本区别。从客观存在的事实出发，这是毛主席无产阶级革命文艺路线认识论的基础；从抽象的定义出发，从头脑中固有的框框出发，这就是唯心主义先验论，是刘少奇、林彪、“四人帮”一伙推行的反革命修正主义文艺黑线的认识基础。

毛主席在“结论”开头部分指出“**应当从实际出发**”，是有针对性的，它从世界观和方法论上打中了王明之流的

一、文艺为工农兵服务

〔内容提要〕文艺为工农兵服务是无产阶级文艺的根本方向。世界观的转变是一个根本的转变，彻底改造世界观，是坚持文艺的工农兵方向的关键。学习马克思主义，同工农兵相结合，是改造世界观的根本途径。

〔段落大意〕共分六段。

(一)、提出了要解决的问题，(第一自然段)。

(二)、从分析当时文艺界的现状入手，尖锐地指出文艺为什么人的问题“并没有得到明确的解决。”(第二自然段)。

(三)、用阶级分析的方法，指出无产阶级文艺区别于一切剥削阶级文艺，是为人民大众服务的(第三自然段)。

(四)、通过解释什么是人民大众，论述我们的文艺必须为工农兵服务(第四自然段)。

(五)、说明文艺要为工农兵服务，关键在于文艺工作者和工农兵相结合，彻底改造世界观(第五自然段)。

(六)、进一步强调“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题”，指出“这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决。”

〔名词解释〕

(1) 梁实秋

浙江杭县人，反革命的国家社会党党员，资产阶级反动

文人，“新月派”的主要成员。早年曾留学美国，回国后狂热地鼓吹地主资产阶级的人性论、曾写过臭名昭著的《文学批评辩》、《文学与革命》、《文学是有阶级性的吗？》等文章，胡说“一个资本家和一个劳动者”的“人性并没有两样，他们都感到生老病死的无常，他们都有爱的要求，他们都有怜悯与恐怖的情绪，他们都有伦常观念，他们都企求身心的愉快”，公然抹煞无产阶级与资产阶级的区别和对立，提出“文学就是表现这最基本的人性的艺术”的反动主张。他竭力反对无产阶级革命，诋毁无产阶级文学，恶毒攻击中国文化革命的伟人鲁迅，充当国民党反动派反革命文化“围剿”的急先锋。鲁迅坚定地站在无产阶级和毛主席革命路线一边，与梁实秋之流进行了不调和的斗争。在《文学和出汗》、《“硬译”与“文学的阶级性”》、《“丧家的”“资本家的乏走狗”》等战斗檄文中，鲁迅有力地撕破了梁实秋超阶级、超政治的伪装，揭穿了他的反革命本质，指出这个道貌岸然的洋教授，不过是一条“丧家的”“资本家的乏走狗”，并对他所鼓吹的地主资产阶级人性论进行了严肃的批判。鲁迅说：“文学不借人，也无以表示‘性’，一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性，无需加以‘束缚’，实乃出于必然。自然，‘喜怒哀乐，人之情也’，然而穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王那会知道北京拣煤渣老婆子身受的酸辛，饥区的灾民，大约总不去种兰花，象阔人的老太爷一样，贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。”（《“硬译”与“文学的阶级性”》，《鲁迅全集》第四卷、第164页）

梁实秋（1）

（2）周作人 社会与革命 革命与文学 革命与文学

周。又名周启明、周遐寿等。早年留学日本，原为资产阶级反动文人，后来堕落为大汉奸。他一贯坚持大地主、大资产阶级反动立场，反对无产阶级革命，提倡资产阶级文学，反对无产阶级文学。五四运动前后，周作人伙同胡适之流，大肆贩卖资产阶级改良主义、人道主义。一九一八年五月，周作人在《新青年》上抛出了《人的文学》这篇大毒草，以资产阶级的人性论、人道主义来对抗无产阶级的革命斗争。所谓“人的文学”，照周作人讲就是“用这人道主义为本对于人生诸问题，加以记录研究的文学”；而所谓“人道主义”，则是一种挂着“利己而又利他，利他即是利己”招牌的资产阶级极端个人主义。周作人说：“希望从文学上起首，提倡一点人道主义思想”，来改变人生和社会。这就充分暴露了周作人之流提倡“人的文学”的反革命目的是要按资产阶级面貌改造社会，建立资产阶级专政。一九二八年一月，周作人在《在文学的贵族性》一文中，胡说什么文学是反映个人感情，反映一种“心灵苦闷”的，进而断言不管是什么阶级的文学家，都是“精神上的贵族”，恶毒诬蔑无产阶级文学是“鬼话连篇”。一九三六年鲁迅逝世后的第五天，周作人应反动文人林语堂之约，在《宇宙风》上抛出《关于鲁迅》、《关于鲁迅之二》的毒草，恶毒诬蔑鲁迅，狂吠：“现在鲁迅死了，一方面固然也可以如传闻乡式封门时所说，正是有恩报恩、有怨报怨的时候，一方面也可以说，要骂的、要捧的或利用的，都已失去了对象。”抗战开始后，周作人投降日寇在北京召集所谓“更新中国文化建设座谈会”，充任“华北傀儡政权的华北教育总署督办”和汪精卫汉奸政权的“国府委员”。一九四二年周作人随同汉奸头子

汪精卫到伪“满洲国”进行无耻的所谓“出国”访问。同年，日寇指使汉奸成立伪“华北作家协会”，由周作人任伪主席。周作人的卖国罪行，不胜枚举。抗战胜利以后，国民党反动派玩弄假批判真包庇的手法，使大汉奸周作人在南京“狱”中自由自在，继续进行反革命活动。新中国成立后，这个罪该万死的卖国贼周作人，却被刘少奇资产阶级司令部奉为“国宝”，百般庇护，使他逍遥法外，并提供优越条件，让他炮制毒草，以周遐寿等笔名出版了《鲁迅的故乡》、《鲁迅小说里的人物》等，肆意放毒，攻击鲁迅，污蔑革命，反对无产阶级专政。他们为大汉奸周作人辩护、翻案、正暴露了他们一伙的反革命的狼子野心。

（3）张资平

资产阶级反动文人。曾参加过创造社，早年留学日本，回国后专写三角恋爱黄色小说。鲁迅在《张资平氏的“小说学”》一文中，对张资平的反动面目及当时“推崇”张资平的歪风作了分析后指出：“现在我将《张资平全集》和‘小说学’的精华，提炼在下面，遥献这些崇拜家，算是‘望梅止渴’云。那就是——△”（指三角恋爱）。（《鲁迅全集》第四卷，第181页）一九三七年日寇占领北平、上海后，张资平叛变投敌，成为汉奸文人、民族败类。他在其作品中，宣扬崇日亲日的汉奸思想，是日本帝国主义的文化走狗。

（4）文化艺术遗产

本国和外国历代文学艺术家和人民群众创作的文艺作品和文艺理论批评著作，总称之为文学艺术遗产。中国文学艺术有悠久的历史 and 辉煌的成就。我们对遗产的态度应以历史唯物主义的观点、阶级分析的方法，取其精华，弃其糟粕，

批判他继承和借鉴，决不能无批判地兼收并蓄。

(5) 文学艺术传统

一定民族的文学艺术在批判继承与革新创造的历史过程中，得到不断发展的，具有本民族特色的艺术观点，艺术方法、艺术形式、艺术风格等的总和。

毛主席在《讲话》中指出：“**对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。**”社会主义文艺必须在批判地继承自己民族优良的文学艺术传统的基础上进行革新、创造，才能创造出“**为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派**”的作品。

(6) 文艺界的宗派主义

所谓宗派，是指学术、政治和宗教等方面的派别，指宗教的支派，亦指少数人为自身利益而形成的小集团。就革命阵营内部而言，宗派主义是指那种无视党和人民的利益、而从小集团的利益或某种不可告人的政治目的出发来分裂党、分裂革命队伍的小集团主义或山头主义。“**对内的宗派主义倾向产生排内性，妨碍党内的统一和团结；对外的宗派主义倾向产生排外性，妨碍党团结全国人民的事业。**”（《整顿党的作风》，《毛泽东选集》合订本第779页）

就党内两条路线斗争的历史来看，历来那些推行“左”右倾机会主义路线的头子或资产阶级野心家、阴谋家，无不热衷于大搞宗派主义，使其成为他们反党篡权的手段之一。

毛主席在这里提到的文艺界的宗派主义，主要是指王明机会主义路线及其追随者们自三十年代以来在文艺界从事的恶劣的宗派活动。在三十年代前期，他们在革命文艺组织——

“左翼作家联盟”里面，积极推行王明的“左”倾机会主义路线，取销党的统一战线策略，摆出一副极“左”的凶恶面孔，把“左联”搞成一个宗派主义、关门主义的团体。有的人甚至组成宗派小集团，和国民党的文化特务、反动文人、叛徒托派相配合，以放冷枪、射暗箭、造谣、诬陷、恫吓、搬弄事非、挑拨离间等各种阴险毒辣的手段，对鲁迅进行恶劣的宗派主义的排斥和打击，使得鲁迅“为了防后方，我就得横站，不能正对敌人，而且瞻前顾后，格外费力”。

（《鲁迅书简》第695页）。一九三六年后，他们为积极推行王明的右倾投降主义路线，又不顾鲁迅的反对，强行解散“左联”，提出了“国防文学”的投降主义口号，而反诬鲁迅提出的“民族革命战争的大众文学”这一体现正确路线的口号是“宗派主义”的口号。他们自成一伙，狼狈为奸，对坚决反对右倾投降主义的鲁迅大布围剿阵，说他“搞分裂”、“破坏统一战线”，说他是“左的宗派主义者”，“狭窄的行会主义”者，甚至说他是“托派”、“内奸”。对这伙人伏在大纛荫下的猖狂围攻、鲁迅毫不畏惧，带病撰文，对党的统一战线策略进行了精确地阐述，同时，对他们的反党宗派活动，给予了无情的揭露。鲁迅以辛辣的笔锋，维妙维肖地描绘了他们即所谓“指导家”们的丑恶嘴脸，说他们是“表面上扮着‘革命’的面孔”，“白天里讲些冠冕堂皇的话，暗夜里进行一些离间、挑拨、分裂的勾当”，是“借革命以营私”，“巧妙地扼杀革命的民族的力量”。说他们是“拉大旗作为虎皮，包着自己，去吓唬别人；小不如意，就倚势（！）定人罪名，而且重得可怕。”他们这些“所谓革命家，其实是破落户的漂零子弟。他也有不平，有反抗，有战

斗，而往往不过是将破落家族的妇姑勃谿，叔嫂斗法的手段，移到文坛上。噉噉喳喳，招是生非，搬弄口舌，决不在大处着眼。……这其实正是恶劣的倾向”。（《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》、《鲁迅全集》第六卷，第428——441页）

毛主席在《讲话》中提到文艺界的宗派主义时还指出：“这个问题那时上海有，现在重庆也有。”这是指他们有些人在抗日战争爆发以后，又逐渐由上海转入重庆，继续从事反党的宗派活动。

〔学习体会〕

毛主席在《讲话》中指出：“什么是我们的问题的中心呢？我以为，我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。不解决这两个问题，或这两个问题解决得不适当，就会使得我们的文艺工作者和自己的环境、任务不协调，就使得我们的文艺工作者从外部从内部碰到一连串的问题。”这段论述充分说明为工农兵群众服务，是文艺的根本方向。

文艺为工农兵服务，是毛主席革命文艺路线的核心问题，是解决一切文艺问题的关键，是无产阶级革命文艺区别于一切剥削阶级文艺的根本标志。毛主席对马克思主义文艺理论的发展，内容极其丰富，但归纳起来，集中到一点，就是从各个方面系统地、全面地解决了文艺与工农兵群众相结合这个根本问题。无产阶级关于文艺问题的理论、路线、方针、政策，都是以文艺为工农兵服务这个问题为核心的，同

时又都是为了解决和保证实现这个根本方向问题的。

文艺为什么人服务，也是马克思主义文艺路线与修正主义文艺黑线长期斗争的焦点。刘少奇、林彪和“四人帮”反党集团，他们抛出各种各样的反动文艺理论，归根结蒂，就是要使文艺为地主资产阶级服务，反对文艺为工农兵群众服务。因此，我们学习毛泽东文艺思想首先要弄懂弄通这个根本问题，从而深刻领会毛泽东文艺思想的精神实质，分清什么是毛主席的革命文艺路线，什么是反革命的修正主义文艺路线，不断提高执行和捍卫毛主席革命文艺路线的自觉性。

（一）文艺必须为工农兵服务

毛主席从历史唯物主义的基本观点出发，运用鲜明的阶级观点和群众观点，深刻而精辟地阐明了文艺必须为工农兵服务的道理。

首先，文艺为工农兵服务，是由无产阶级文艺的阶级性所决定的。在阶级社会中，文艺总是从属于一定的阶级，成为阶级斗争的工具。毛主席从文艺的阶级属性中剖析了自有阶级社会以来的各种文艺形态，揭示了不同阶级的文艺为不同阶级服务的规律：文艺是为地主阶级的，这是封建的文艺；文艺是为资产阶级的，这是资产阶级的文艺；文艺是为帝国主义的，这是汉奸文艺。毛主席驳斥了所谓“超阶级”的艺术主张，指出任何模糊文艺阶级性的谎言，说穿了就是“主张资产阶级的文艺，反对无产阶级的文艺”。譬如，二十至三十年代，资产阶级文艺团体“新月社”的梁实秋，就叫喊什么文艺“绝无阶级的分别”，攻击无产阶级文艺是

“把阶级的束缚加在文学上面”，鼓吹文学应当是表现各阶级共有的“最基本的人性的艺术”。鲁迅当时就以马克思主义的阶级论抨击了这种谬论，指出那个声称“不属于某一阶级”的梁实秋，实际上是“‘丧家的’‘资本家的乏走狗’”，他的文章正是“资产家的斗争的‘武器’”（《“硬译”与“文学的阶级性”》，《鲁迅全集》第四卷第166页）。毛主席在《讲话》中全面地总结了文艺发展中阶级斗争的规律，科学地论证了文艺与阶级的关系，指出我们无产阶级的**“文艺不是为上述种种人，而是为人民的。”**并指出，**“真正人民大众的东西，现在一定是无产阶级领导的。”**这就是说，无产阶级文艺是无产阶级领导的整个革命事业的一部分；而无产阶级革命事业正是亿万工农兵群众自己解放自己的伟大斗争；革命文艺的这一阶级属性，决定了它必须为工农兵的根本利益服务。这样，毛主席从理论上为我们指明了文艺所以要为工农兵服务的阶级基础。

其次，文艺为工农兵，是由人民群众在历史发展和革命斗争中的地位所决定的，是历史唯物主义在文艺上的集中体现。毛主席在《讲话》中一再强调，人民是**“人类世界历史的创造者”**。人民群众是改造自然、改造世界、创造历史的动力，他们占全人口中的大多数。毛主席分析了各阶级在革命事业中的地位 and 作用，确定文艺的服务对象必须是工农兵和广大劳动群众。毛主席说：**“我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们**

也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的。”毛主席指出，我们的文艺要为上述四种人服务，但又必须首先为工农兵而创作、为工农兵所利用。这是因为，工农大众是创造世界历史的动力，是成就革命事业的元勋。为他们服务，必然是无产阶级文艺的根本方向，是党的马克思主义路线在文艺上的集中表现。毛主席在强调文艺为工农兵服务的同时，指出我们的文艺还要为第四种人即城市小资产阶级劳动群众和知识分子服务。因为当时处在新民主主义革命阶段，小资产阶级劳动群众和知识分子也是革命的同盟者，他们能长期同工农兵合作。我们的文艺为他们服务，决不意味着可以同情、欣赏、辩护甚至鼓吹小资产阶级知识分子的缺点，而是引导他们去接近工农兵群众，去参加工农兵的实际斗争，描写他们通过接受工农兵的教育和革命斗争的锻炼逐步走上无产阶级思想轨道的改造过程，帮助他们克服自身的弱点，同自己的缺点错误作斗争，使他们能够大踏步前进。这样做，是同工农兵的根本利益相一致的。

文艺为工农兵服务，就是要为工农的革命斗争需要，为工农兵的根本的、长远的利益服务。而工农兵的斗争需要和根本利益，又总是通过一定的政治路线集中反映出来。所以，文艺为工农兵服务，在民主革命时期，就要为夺取政权的革命斗争服务；在社会主义革命和建设时期，就要为巩固无产阶级专政服务。今天，坚持文艺为工农兵、为无产阶级政治、为社会主义服务的方向，就要以党的基本路线为指针，积极而深刻地反映半个世纪以来在毛主席和中国共产党领导下的中国人民的革命斗争，特别是在无产阶级专政下继续革命的伟大斗争，根据实际生活创造出各种各样无产阶级

英雄人物为巩固无产阶级专政、防止资本主义复辟、建设社会主义服务。

毛主席说，为工农兵“**这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决**”。方向问题，本质上就是路线问题，也就是文艺为哪一条政治路线服务的问题。全部文艺问题，方向和路线是统帅，是灵魂。任何时候，只要方向对头、路线正确，革命文艺事业就得到繁荣和发展，离开了正确的方向和路线，就必然走到资本主义的邪路上去。正因为如此，一切革命文艺工作者坚持毛主席的革命文艺路线，总是把坚持为工农兵的文艺方向摆在首位。而刘少奇、林彪和“四人帮”抵制和破坏毛主席革命文艺路线，也总是首先在篡改和否定为工农兵的方向问题上煞费苦心。围绕着方向问题的论战，尖锐地反映着两个阶级、两条路线的激烈搏斗。

刘少奇、林彪和“四人帮”一伙推行的反革命修正主义文艺路线的要害，就是反对文艺的工农兵方向。三十年代，他们抛出“国防文学”，鼓吹不分“阶级”、“阶层”，不分“派别”、“信仰”，“联合”起来大写什么“全民族文学”，实质上就是取消无产阶级领导权，否定工农大众在文艺中的主人公地位，而去为那些特务、叛徒、汉奸、卖国贼树碑立传。四十年代，他们兜售“暴露文学”，公开诽谤革命根据地为“夕阳无限好，只是近黄昏”，叫嚣要“揭露”工农兵身上的“肮脏和黑暗”，充分表现出他们一伙是工农兵的死敌。五十年代，他们鼓吹“统一战线文学”，抹煞工人阶级和资产阶级的根本矛盾，宣扬“阶级斗争熄灭”论，反对毛主席关于无产阶级专政下继续革命的伟大学说。六十年代更大肆贩卖“全民文艺”论，作为文艺黑线的纲领性口

号，篡改文艺的工农兵方向，七十年代“四人帮”又提出“写与走资派作斗争的文学”，混淆阶级矛盾，颠倒敌我关系，妄图打倒一大批党和国家领导人，为篡权复辟制造反革命舆论。凡此种种，无一不是妄图否定和篡改文艺为工农兵服务的方向。

联系这一场接一场惊心动魄的斗争，重温三十多年前毛主席关于必须明确彻底解决文艺的工农兵方向问题的伟大教导，更感到无比的亲切和深刻！党的十大号召我们，“要重视上层建筑包括各个文化领域的阶级斗争”，以华主席为首的中央告诫全国人民，“一定要遵循毛主席指引的方向继续开展教育革命、文艺革命、卫生革命和科技战线的革命”。夺取文艺革命的新胜利，关键还是抓路线，坚持毛主席为我们指明的文艺为工农兵服务的方向。不能以为“四人帮”反党集团垮台了，文艺战线就太平了。修正主义仍然是当前的主要危险。在新的革命形势面前，资产阶级仍将以新的形式同我们继续较量，围绕着文艺方向问题的路线之争，还将长期进行下去。搞掉一条黑线之后，还会有将来的黑线，还有很多战斗在后头，我们决不可掉以轻心。

（二）表现工农兵 歌颂工农兵

文艺为工农兵服务，是通过具体的文艺作品和艺术形象来实现的。这就是毛主席在《讲话》中指出的，要在作品中“歌颂无产阶级和劳动人民”，“表现工农兵群众”。我们为工农兵而创作，就要以工农兵的斗争生活和战斗业绩作为歌颂和描绘的中心，就要塑造工农兵英雄形象，使其成为作

品的主人公，在文艺舞台上占据主导地位。从而发挥革命文艺“**团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人**”的战斗作用。

为什么我们的文艺必须以工农兵为歌颂和描写的中心呢？根据《讲话》的思想，可以从三方面来理解：

其一，必须表现和歌颂工农兵，因为工农兵是历史的主人，是这个时代的中心，他们决定着时代的主要内容，代表社会历史的发展方向。我们所说的文艺要反映社会生活的本质、历史发展的真实，这本质，这真实，就是广大工农兵群众改造社会、推动历史前进的可歌可泣的伟大斗争实践。毛主席在《讲话》中指出：“**对于人民，这个人类世界历史的创造者，为什么不应该歌颂呢？无产阶级，共产党，新民主主义，社会主义，为什么不应该歌颂呢？**”文艺应当“**歌颂革命人民的功德，鼓舞革命人民的斗争勇气和胜利信心**”。

但在一切反动的文艺作品中，剥削阶级总是把自己写成“圣灵”、偶像，而把作为历史主人的工农兵群众丑化为“群氓”、渣滓。“四人帮”反党集团也不例外，他们总是把自己描写成“圣贤豪杰”，而把人民群众只当作陪衬。这是对历史的颠倒。无产阶级文艺必须为工农兵立传，为人民群众歌唱，恢复历史的本来的面目。只有这样，文艺才能反映社会生活的本质，反映历史发展的规律，起到使人民群众振奋起来、推动历史前进的作用。

其二，必须表现和歌颂工农兵，是无产阶级革命新时代的要求。毛主席发表《讲话》的当初，大批文艺工作者从国统区来到延安和各抗日根据地，从地主资产阶级的一统天下来到工农兵当家作主的崭新天地，他们“**不但是经历了两种**

地区，而且是经历了两个历史时代”，新的历史环境向作家提出了新的任务，这就是应当表现和歌颂“新的人物，新的世界”。这“新的人物”，就是推动历史前进的工农兵英雄人物；这“新的世界”，就是毛主席所说的“中国历史几千年来空前未有的人民大众当权的时代。”新的时代，伟大的革命斗争，造就着无数的工农兵英雄人物，象雷锋、王杰、欧阳海、焦裕禄、刘英俊、杨水才、王国福、王进喜、李月华等，这类英雄人物何止成千上万。他们具有“爱憎分明的阶级立场，言行一致的革命精神，公而忘私的共产主义风格，奋不顾身的无产阶级斗志”。他们在社会主义革命和建设 中，创造出前所未有的英雄业绩，谱写出一曲又一曲的无产阶级胜利凯歌。在他们身上，闪耀着共产主义的思想光辉，表现着毛泽东思想的无穷威力，集中体现了我们伟大时代的革命精神。无产阶级文艺就是要塑造工农兵英雄典型，为人民群众提供学习的榜样，指出奋斗的目的。榜样的力量是无穷的。我们必须满腔热情地去塑造灿若群星的高大完美的工农兵典型形象，歌颂我们伟大的党、伟大的军队、伟大的人民，歌颂毛主席无产阶级革命路线的伟大胜利。

其三，必须表现和歌颂工农兵，归根结底，是建立和巩固无产阶级专政的需要。在《讲话》中毛主席指出，“五四”以来革命文化新军的功绩就在于使封建文化和买办文化的“地盘逐渐缩小”，并要求革命文艺工作者，进一步暴露敌人的“残暴和欺骗”，“坚决地打倒他们”。“地盘”就是舞台，“打倒”就是实行专政。文艺舞台从来就是政治舞台的一个缩影。自有阶级社会以来，当剥削阶级在政治上占据统治地位时，他们总是通过文艺塑造本阶级的理想人物，让

他们占领文艺舞台，通过他们宣扬剥削阶级的观点和理想，以实现本阶级在意识形态领域里的专政。地主资产阶级通过它们创造的那些“英雄”人物，如武训、海瑞、赛金花、谢瑶环、雷焕觉、肖涧秋、江涛、铁根等，宣扬剥削阶级的反动思想观点，对无产阶级和劳动人民实行反革命专政。无产阶级在占领了政治舞台的同时，还必须牢固地占领文艺阵地，努力塑造充分体现无产阶级政治理想和愿望的工农兵英雄形象，宣传毛泽东思想和毛主席革命路线，加强无产阶级专政。

是不是以工农兵为歌颂和描写的中心，一直存在着两条文艺路线的尖锐斗争。三十年代，就有人鼓吹大写“没有归宿的普通人”和资产阶级“小人物”。四十年代，在延安，他们感兴趣的，“不疲倦地歌颂的只有他自己，或者加上他经营的小集团里的几个角色”。五十年代，他们煽动要写“第四种人”，歌颂小资产阶级。国民党特务张春桥于一九五七年抛出了一篇《坚持工农兵方向》的黑文，指责说，要求文艺“写工农，演工农兵”，是对文艺为工农兵服务的“误解”；并且刻毒地说，这样做，就“好像人们每天洗脸照镜子一样，‘目不斜视’，看到的只有自己”。胡说什么工农兵需要反映“别的阶级”生活的作品，“甚至很愿意跟着孙行者”“到天宫或龙宫去‘体验生活’”等。六十年代，他们配合苏修文艺界提出的创作“非英雄化”，“写既说不上好也说不上坏的平凡人”的谬论，抛出了写“中间人物”论，主张写“不好不坏、亦好亦坏、中不溜儿的芸芸众生”。七十年代，“四人帮”又提出“反真人真事”论，妄图达到丑化和歪曲工农兵英雄人物，为“四人帮”树碑立传

的罪恶目的。围绕着歌颂什么人、塑造哪个阶级英雄形象的斗争，将是长期的、曲折的，有时甚至是很激烈的。我们必须提高警惕，永远坚持文艺为工农兵服务的方向，坚持毛主席的革命文艺路线。

(三) 文艺工作者转变立场，改造世界观是实现文艺工农兵方向的关键

立场和世界观问题，是决定一个文艺工作者能否执行毛主席革命文艺路线的关键。毛主席在《讲话》一开头，就尖锐地提出了文艺工作者的“立场问题”、“态度问题”、“工作对象问题”、“工作问题”和“学习问题”，概括地说就是一个文艺工作者立场世界观的改造问题，可见对这个问题何等重要。事实上，一定阶级的文艺路线是同一定阶级的世界观密切相联的，也可以说就是世界观在文艺工作中的具体运用。辩证唯物主义和历史唯物主义是毛主席革命文艺路线的理论基础。毛主席革命文艺路线的每一个环节，无论是“为群众的问题”，还是“如何为群众的问题”，都是马克思主义世界观在文艺创作上的表现。唯心主义和形而上学则是修正主义文艺路线的思想根源。

毛主席在《讲话》中指出，一切文艺工作者，如果真正的为工农兵服务，“就必须站在无产阶级的立场上，而不能站在小资产阶级的立场上。”因为文艺是一种观念形态，是社会生活在人类头脑中反映的产物。而怎么去认识和反映生活，取决于作家站在什么立场，以什么样的思想作指导。为

什么有的人不表现正确路线而专写错误路线？为什么有的人对工农兵火热的斗争生活缺乏革命激情，而对现实生活中的所谓“阴暗面”非常敏感？为什么有的人不努力塑造工农兵英雄形象，而对“中间人物”，以至低级庸俗的情调却很感兴趣？凡此种种，除了修正主义文艺路线的干扰和破坏外，一个基本的原因，就是作者的立场和世界观还不是无产阶级的。其作品不可能为工农兵服务。只有“革命人做出东西，才是革命文学”（鲁迅《而已集·革命时代的文学》）。我们的革命文艺工作者，应该“站在无产阶级的和人民大众的立场。对于共产党员来说，也就是要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场。”只有这样，作家才能对工农兵群众有正确的认识，才能深入工农兵，熟悉工农兵，热爱工农兵，努力地表现工农兵群众的生活和斗争，自觉地为工农兵服务。

毛主席深刻地指出：“在今天，坚持个人主义的小资产阶级立场的作家是不可能真正地为革命的工农兵群众服务的”，“因为他们自己是从小资产阶级出身，自己是知识分子，于是就只在知识分子的队伍中找朋友，把自己的注意力放在研究和描写知识分子上面。”事实确实是这样。我们做过一个统计，延安《解放日报》，从一九四一年五月创刊到一九四二年五月延安文艺座谈会召开之前，这一年时间，该报的文艺副刊，总共发表过六十五篇小说，大多数作品都描写了小资产阶级的人物，作品中的主人公是小资产阶级知识分子的就约有半数。从这里我们可以看到当时许多作家的兴趣，主要不是在工农兵群众身上，而是在小资产阶级知识分子身上。问题更严重的是，他们对小资产阶级的描写不是站

在无产阶级立场上，而是站在小资产阶级立场上，“他们是把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来创作的”，“对于小资产阶级出身的知识分子寄予满腔的同情，连他们的缺点也给以同情甚至鼓吹。”

这种作品都不同程度的美化小资产阶级知识分子，轻视工农兵群众，竭力抒发小资产阶级知识分子的寂寞、空虚、苦闷、无聊的思想感情，欣赏小资产阶级的温情主义，爱情至上，迷恋于小家庭生活等个人主义的东西。例如有一篇题为《结婚后》的小说，男主人公杜廉，是一个已经在延安呆了两年的知识分子，他喜爱文学创作，但他始终躲避去前方的机会，而沉缅于爱情的“欢乐”之中，“几乎忘了战争，忘了一切”。结婚之后，有了孩子，他又借口孩子的拖累，拒绝上前线。他准备写一篇通讯报告，题目叫《敌后方的军队与民众》，已动手三个月了，却还没踪没影。对于杜廉这样一个脱离工农兵群众，脱离革命斗争生活的知识分子，作者如果站在无产阶级的立场来描写他，批评他的缺点，引导他去接近工农兵群众，参加工农兵的实际斗争，接受工农兵的教育，那是可以的。但是，《结婚后》的作者却没有这样做，而是有意无意地为杜廉的不与工农兵结合，脱离革命斗争生活的错误作辩护。作者说，杜廉之所以不想上前方，是由于他“性喜安静，害怕别离”，这就说明了作者是在同情杜廉，对杜廉这样的小资产阶级知识分子的贪图安逸、贪图享受、个人主义等缺点作了无原则的同情、辩护。这样的作品，违背党对知识分子的要求，不符合工农兵的需要，怎么能为工农兵服务呢？

那些站在小资产阶级立场上的作家，描写知识分子尚且

如此，而对待工农兵群众，描写工农兵群众的作品又是怎样呢？毛主席指出：他们“对于工农兵群众，则缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他们；倘若描写，也是衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。”这种作品表面上写的是工农兵，实际上不能正确地表现他们。作者总是有意无意地把自己的小资产阶级知识分子的思想感情硬放在劳动人民身上，这就必然地会歪曲劳动人民的形象。例如有一篇题为《上山去》的作品，描写的是在延安开展的大生产运动中，八路军某一个班由王班长带着上山去砍伐木材，自力更生解决办公费用的事情。这本来是一个很有意义的题材。但是，整篇作品却没有描写八路军战士们在劳动中的崇高思想和英雄行为，而是写他们如何为了煮肉是少放盐好还是多放盐好而展开的无谓争吵。一个说肉里盐放多了，大家吃了就渴，渴了就要喝凉水，喝凉水就要生病；一个说盐放少了，吃起来不香，味道不地道。而且这个王班长就是争论者之一。这种描写有什么意义呢？显然，作者是把这种在小资产阶级知识分子中常有的无谓纠纷，硬加在八路军战士身上。又比如，作品对王班长有这样一段描写：作品中的“我”和王班长一同上山，走了一段路程，他们停下来，坐在一株盛开着白花的树荫下歇息，“明媚的春光，激励了王班长年轻的心，和着微风，唱了一首我听不懂的歌，歌声中，顺手折了一枝雪白的杏花，兴致勃勃之地向我赞颂着杏花的美貌！”看，这里的王班长，哪象一个劳动人民出身的八路军战士啊！他的思想感情和动作神态，很象一个多愁善感的小资产阶级知识分子。这正好说明作者对于工农兵不了解，不了解他们的思想，不了解他们的感情，不

了解他们表达思想感情的行为方式，而作品又不能不表现思想感情，于是就把小资产阶级知识分子的感情硬加在工农兵群众身上。这样，作品中的工农兵，自然便成了衣服是劳动人民，面孔是小资产阶级知识分子了。这种情况表明，作家站在小资产阶级立场上，即使描写工农兵，也不可能正确地表现工农兵，只能有意无意地歪曲工农兵形象，因而是不能为工农兵服务的。

毛主席还指出那些站在小资产阶级立场的作家，“他们在某些方面也爱工农兵，也爱工农兵出身的干部，但有些时候不爱，有些地方不爱，不爱他们的感情，不爱他们的姿态，不爱他们的萌芽状态的文艺（墙报、壁画、民歌、民间故事等）。他们有时也爱这些东西，那是为着猎奇，为着装饰自己的作品，甚至是为着追求其中落后的东西而爱的。有时就公开地鄙弃它们，而偏爱小资产阶级知识分子的乃至资产阶级的东西。”他们对待工农兵的这种感情在他们的创作中也是有表现的。有些作品把工农兵写成呆头呆脑，思想卑下，庸碌无能的人物。例如有一篇题为《厂长追猪去了》的小说，把一个参加过土地革命的工农干部写得十分无能和愚蠢，是一个碌碌无为的事务主义者。这表明他们的思想感情同工农兵是格格不入的，这样的作品显然是不能为工农兵服务的。

毛主席以大量的事实论证了站在小资产阶级立场上的作家是不能为工农兵服务以后，得出了非常有说服力的结论：“这些同志的立足点还是在小资产阶级知识分子方面，或者换句文雅的话说，他们的灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国。这样，为什么人的问题他们就还是没有解决，

或者没有明确地解决。”毛主席明确告诉我们，文艺工作者的小资产阶级立场和世界观是他们没有解决文艺为什么人的问题的关键。他们要解决文艺为工农兵服务的问题，就必须把立场移到无产阶级方面来，树立无产阶级世界观。革命文艺的实践证明，革命文艺作品的产生首先来自无产阶级革命立场。工人诗人欧仁·鲍狄埃之所以能写出声震环宇的无产阶级战歌《国际歌》，正是因为他作为捍卫巴黎公社的“街垒斗士”，真正意识到人民群众“重建世界”的历史主动性，并以坚定的无产阶级立场和百折不回的刚毅气概参加了创建第一个无产阶级政权的伟大斗争，才唱出了“英特纳雄耐尔就一定要实现”这一全世界无产者的心声。贫农诗人李有源，也正是因为他处于长期受压迫受剥削的阶级地位，共产党象太阳一样照亮了广大贫下中农的心，领导人民砸碎了千年铁锁链，他从自己的阶级地位和切身感受，唱出了“东方红，太阳升，中国出了个毛泽东”的伟大时代的最强音，这一切都生动地说明，只有坚定地站在无产阶级和人民大众的立场，站在党的立场，“我们的文艺才能有丰富的内容和正确的方向。”文艺为工农兵服务的问题才能真正解决。

毛主席指出的“学习马克思主义和学习社会”，这是我们改造世界观的根本途径。树立马克思主义世界观，绝不能脱离实际空谈理论，而必须坚持理论与实际相结合的原则。只有在深入工农兵，与工农兵相结合的过程中，才能学到“在群众生活群众斗争里实际发生作用的活的马克思主义”。

世界观的转变是一个根本的转变，绝不能靠一次“突

变”、一场“爆发”来解决。而是长期地无条件地深入到工农兵的三大革命运动中去，经过痛苦的磨炼，与工农兵的思想感情完全打成一片。林彪鼓吹的“灵魂深处爆发革命”论，实际上是鲁迅在四十年前就已批判过的世界观“突变之说”，鲁迅辛辣地讽刺说，那些宣称“突变”过来的“革命家”是“翻着筋斗”的“革命家”。“即使自说已变，实际上却没有变，所以有些忽然一天晚上自称突变过来的小资产阶级革命文学家，不久就又变回去了。”（《上海文艺之一瞥》，《鲁迅全集》第四卷，第287页）阶级斗争、路线斗争的长期性，决定了改造世界观的长期性。马克思主义的立场和世界观的获得，不能靠刘少奇的“闭门修养”，也不能象“四人帮”那样“带着问题下去生活”，而要尊重事物发展的辩证法，在改造客观世界的同时，不断改造自己的主观世界，永远坚持毛主席的革命路线，为工农兵服务一辈子。

【思考题目】

- （一）为什么无产阶级文艺必须为工农兵服务？
- （二）怎样理解为什么人的问题是一个根本的问题，原则的问题？
- （三）为什么说解决文艺为什么人的问题关键在于改造文艺工作者的世界观？
- （四）刘少奇、林彪、“四人帮”等歪曲、篡改文艺工农兵方向上的反动谬论及其手法是什么？并指出其反动实质。

二、文艺如何为工农兵服务

〔内容提要〕 文艺如何为工农兵服务的问题，即文艺的普及和提高的问题。必须从工农兵出发，正确处理普及与提高的关系，在普及的基础上提高，在提高的指导下普及。不论普及和提高，都要解决好文艺和现实生活、文艺的源和流的关系。革命的文学家艺术家必须到工农兵群众的火热斗争中去。

〔段落大意〕 共分六段

（一）、提出普及和提高的问题，指出普及和提高的出发点都是为了工农兵（第一——二自然段）。

（二）论证了文艺源于生活而又高于生活的辩证关系，指出文艺作品应该帮助群众推动历史前进。论述了源与流的关系，提出了批判继承文艺遗产的问题（第三——四自然段）。

（三）、论述了普及和提高及其相互关系。提出了以普及为基础，普及和提高相结合的原则。指出无论是初级的或高级的文艺，都是为人民大众的（第五——八自然段）。

（四）、论述了文艺专门家和普及工作者的关系，强调文艺专门家要注意群众的文艺活动，帮助、指导普及工作者，并虚心向他们学习（第九自然段）。

（五）、批判一切剥削阶级“超功利主义”的虚伪性和反动性，强调我们的文艺必须坚持革命的功利主义（第十自然段）。

(六)、小结。强调在为工农兵和如何为工农兵的基本方针问题解决之后，我们的文艺工作者必须按照这个方针去办（第十一自然段）。

文艺（名词解释）

（1）**观念形态** 观念形态就是意识形态，也称社会意识形态。意识形态是反映社会物质生活条件、物质资料生产方式的社会思想、理论、观点的总称，也就是社会的政治思想、法权思想、道德、哲学、文学、艺术、宗教等社会意识的各种形式。

马克思说：“观念性的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质性的东西而已。”（《资本论》第一卷第三版跋）在阶级社会里，由于世界观和阶级立场的不同，各个阶级的作家对社会生活具有不同的认识和倾向，当他们为了一定的政治目的而进行文艺创作时，也就是把生活“移入”文艺作品中去的时候，就对生活进行了不同的“改造”。因而，通过文艺作品体现出来的社会生活已经不是“自然形态”的东西（即未加工过的文学艺术原料的矿藏），而是变成一种观念形态的东西了，因此它具有强烈、鲜明的阶级性。

（2）**相形见绌** 形，比较；绌（chù），不够。意思是：互相比较，就显出了一方的不够。

（3）**文野之分**

文，精美；野，朴素。

(4) 文学教条主义和艺术教条主义

教条主义是主观主义的一种形式。其主要特点是轻视感性经验，夸大理性作用，不从实际出发，而从书本上的个别定义、词句出发，使理论和实践相脱离。这种教条主义表现在文学艺术上，就叫做文学教条主义和艺术教条主义。其主要特点是：在文艺创作上，不是从本国人民群众的现实生活和斗争实际出发，不是把人民生活作为创作的源泉，而是硬搬和模仿古人 and 外国人的文艺作品；在文艺理论和文艺批评上，不是从现实的文艺创作实践和文艺思想斗争的实际出发，而是生搬硬套，无的放矢。《讲话》中提到的“文学教条主义和艺术教条主义”，主要是指文艺创作中的教条主义倾向说的。

(5) 典型、典型化

通常所说的典型，是指在同一类型中最具代表性的人或事。文学艺术中的典型是指典型人物（或称典型形象、典型性格），即既具有鲜明、生动的个性特征，又能表现出一定社会阶级、阶层、集团的共同本质特征的艺术形象。恩格斯在《致玛·哈克奈斯》的信中提出：“要真实地再现典型环境中的典型人物。”

典型化，就是对现实生活中的人或事进行集中、概括的方法。革命文艺对于现实生活的反映并不是机械地再现，而是革命的能动的反映。革命文艺作品中的各种人物和事件，虽然应以现实生活中的原料为依据，但是决不能局限于现实生活中的真人真事，而应进行艺术概括和艺术加工，要比现实生活更高、更典型。典型形象的塑造，往往是综合了现实生

活中许多人物的事迹，经过艺术加工和改造，即加以典型化而写成的。毛主席在《讲话》中深刻地指出：“文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品”。鲁迅在《我怎么做起小说来》一文中，谈到自己的创作经验时说：“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江、脸在北京，衣服在山西，是一个拚凑起来的脚色。”这就是鲁迅对典型化经验的总结。

第六章（6）启蒙运动

“启蒙”是开发蒙昧的意思，使人从不懂得到多少懂得一点基本的入门的知识。“启蒙运动”一般是指十八世纪欧洲资产阶级为反对封建制度和教会权威而制造舆论的一次思想、文化运动。其代表人物有法国的伏尔泰、卢梭、狄德罗，德国的莱辛等。他们站在资产阶级立场上，摆出一付“救世主”、“恩赐者”的面孔，用建立“理性王国”和鼓吹“人权”、“自由、平等、博爱”之类的口号来“启发”、“教育”群众。启蒙运动在反对封建统治的斗争中起过进步作用，然而它的最终目的是为了蒙蔽和奴役劳动人民，发展资本主义私有制。二十世纪三十年代，刘少奇、陈伯达一伙，拣起了资产阶级的这面破旗，叫嚷要“开发民智”，提出了所谓“新启蒙运动的建议”，他们从资产阶级的“思想自由”和“个性解放”出发，为“新启蒙运动”提出一套适应帝国主义和国民党需要的政治纲领，企图把当时的一切文化运动纳入国民党反动派的轨道。在《讲话》中毛主席借用

“启蒙运动”这个名词，来强调当时的广大人民群众迫切需要一个马克思列宁主义的普遍教育运动和文化普及运动。它的内容不但和十八世纪的“启蒙运动”截然不同，并且同刘少奇、陈伯达一伙的谬论也是针锋相对的。

(7) 功利主义

是一种伦理论学说。不同的阶级有不同的功利主义。

资产阶级的功利主义认为，个人利益是人类行为的基础，凡有利于资产阶级就是有利于全社会的，因而是符合道德标准的。这种功利主义，是为资产阶级的剥削、掠夺服务的，我们坚决反对。无产阶级的革命的功利主义是以广大劳动人民的目前利益和长远利益的统一为出发点的。主张“为艺术而艺术”的资产阶级文艺家，极力污蔑我们的文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务是他们所谓的“功利主义”，并加以反对。毛主席在《讲话》中，深刻地揭露了资产阶级功利主义的虚伪和自私的本质，论述了无产阶级革命的功利观。毛主席指出：“唯物主义者并不一般地反对功利主义，但是反对封建阶级的、资产阶级的、小资产阶级的功利主义，反对那种口头上反对功利主义、实际上抱着最自私最短视的功利主义的伪善者。世界上没有什么超功利主义，在阶级社会里，不是这一阶级的功利主义，就是那一阶级的功利主义。”

点要个儿

高野灵空工从，又普灵空工向，

故景明庭明，点式出个一言要决首，高野味又普韵艺文
聊从景又，又普灵个聊向景，守个刻来激立韵婚个聊齐
个牵管只，界艺文变到相世出，强回个友？强高野去婚个

需时宜众雅另人大气阳相当附趣来，同各个友“低否慕自”
白。低否又普升文味低否育姓低普的义主宁既思京是个一要
既同且〔学习体会〕低否慕自”低否世八十低否不容内低

（一）向工农兵普及，从工农兵提高

基的毛主席在《讲话》“结论”的第二部分指出：“为什么
人服务的问题解决了，接着的问题就是如何去服务。用同志
们的话来说，就是：努力于提高呢，还是努力于普及呢？”
普及和提高的问题，关系到通过什么具体途径去实现文
艺为工农兵服务的问题。能否真正贯彻执行党的文艺上的阶
级路线和群众路线，直接关系到无产阶级在文化领域中对资
产阶级实行全面专政。正确理解普及和提高，处理好两者之
间的关系，有很大的理论意义和实践意义。毛主席深刻地阐
明了什么是普及，什么是提高，精辟地论述了普及和提高的
辩证关系，规定了普及第一的原则，明确地解决了文艺如何
为工农兵服务的问题。这是我们党的阶级路线和群众路线在
文艺工作中的具体运用，它丰富和发展了马克思主义文艺理
论的宝库，指导着无产阶级文艺创作蓬勃发展。我们学习文艺的普及和提高问题，必须抓住和理解下面
几个要点：

1. 向工农兵普及，从工农兵提高

文艺的普及和提高，首先要有一个出发点，即我们是站
在哪个阶级的立场来谈论它，是向哪个阶级普及，又是从哪
个阶级去提高呢？这个问题，在当时延安文艺界，尽管争论

得很激烈，但并没有解决。许多同志由于没有弄清楚文艺为什么人，“他们所说的普及和提高就都没有正确的标准，当然更找不到两者的正确关系。”毛主席针对这一情况，明确地回答了这一问题。他说，我们的文艺，既然是为工农兵的，又“所谓普及，也就是向工农兵普及，所谓提高，也就是从工农兵提高。”这是由无产阶级文艺的阶级性所决定的。一切离开工农兵立场，不从工农兵出发的所谓文艺的普及和提高，都是方向上的错误，都是应该反对的。按照毛主席的教导，向工农兵普及，就是“用工农兵自己所需要、所便于接受的东西”去普及。绝不能用地主资产阶级或者小资产阶级知识分子所需要，所便于接受的东西，去向工农兵普及。

工农兵所需要，所便于接受的东西，就内容上讲要紧密配合工农兵的三大革命运动，宣传毛主席无产阶级革命路线和党的各项方针政策，正确表现工农兵的思想、感情和愿望，热情歌颂社会主义新生事物，鼓舞人民群众同心同德地去和敌人作斗争，积极为完成党的总任务而奋斗，就形式上讲，应是人民大众所喜闻乐见的生动活泼的民族艺术形式。如：《讲话》发表后，延安地区的革命文艺工作者，响应毛主席“向工农兵普及”的号召，用工农兵群众所喜闻乐见的民族形式，编写了新秧歌剧《兄妹开荒》，热情歌颂了边区人民在四二年大生产运动中涌现出的英雄事迹，受到广大工农兵群众热烈欢迎。文艺工作者们积极响应毛主席的号召，纷纷到工农兵群众中去学习工农兵，表现工农兵，写出了不少深受工农兵群众欢迎的好作品。

提高的问题也是这样。提高要有一个基础，所谓文艺的

提高，是从哪个阶级的基础上去提高呢？当然，不能从地主、资产阶级或小资产阶级知识分子的基础上去提高，而只能从工农兵的基础上，从无产阶级的基础上去提高；并且，又只能沿着工农兵前进的方向、沿着无产阶级前进的方向去提高，而不能象“四人帮”那样，沿着他们篡权复辟的方向，把工农兵提到地主资产阶级的“高度”上去。向工农兵普及，从工农兵提高，这是毛主席对我们的普及和提高的阶级实质的正确概括，是党的文艺基本方针和群众路线在普及和提高中的具体体现，这是区别于一切剥削阶级的所谓“普及”和“提高”的根本标志，是能够符合工农兵需要、满足工农兵的要求、有效地服务于工农兵革命斗争的有力保证。

2、在普及的基础上提高，在提高的指导下普及

文艺的普及和提高，是互相区别而又相互联系的，两者的关系是辩证统一的。毛主席把普及和提高的关系，集中概括为在普及的基础上提高，在提高的指导下普及。

要搞清楚普及和提高的关系，首先要搞清楚什么是普及，什么是提高。毛主席指出：“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。高级的作品比较细致，因此也比较难于生产，并且往往比较难于在目前广大人民群众中迅速流传。”从作品本身来看，普及的东西比较简单浅显，高级的东西反映生活的面较广、较深，艺术上讲究精雕细刻；从创作上说，普及的东西产生得比较快，能迅速反映群众的需要，紧密配合政治斗争，而高级的东西，比较难于产生；从群众的接受程度来讲，前者因为简单

浅显，也就易为群众接受，后者就往往难于迅速流传。但我们必须明确，普及的作品虽然比较简单浅显，决不是粗制滥造，不讲究思想内容和艺术形式。我们说提高的作品比较细致，比较难于产生，也并不是说，作者可以脱离政治斗争和工农兵的迫切需要，去向资产阶级文艺的所谓“高峰”看齐。应该看到，普及的作品和提高的作品在本质上又是一致的。首先，源泉相同。都是工农兵大众的社会生活在作家头脑中反映的产物。其次，服务对象相同。**“无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的”**。最后，任务相同。都是为党在一定时期的政治路线和政策服务的。因此，我们既不能轻视普及，也不能忽视提高。

普及和提高是不能截然分开的，更不能把两者对立起来。只要普及，不要提高，或者只要提高，不要普及，都是片面的，错误的。普及是提高的基础，只有大力开展普及工作，才能给提高准备必要的条件和提供广泛的基础，促进提高工作的进行，因为**“人民要求普及，跟着也就要求提高”**，而提高既为普及所决定，给普及以指导，使普及工作更好地开展。因此，普及和提高是相辅相成、相互促进的关系，是辩证统一的关系。正如毛主席所说：**“我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。”**

3、普及第一，提高与普及统一

普及和提高虽然都是不可缺少的，但在二者中应以普及为主。这不仅是因为大力开展普及工作，能给提高工作准备广泛而深厚的基础，而重要的是把普及工作放在第一位，才

能发挥文艺的战斗威力，保证文艺真正为工农兵服务。毛主席根据当时延安的情况，十分明确地指出：“现在工农兵面前的问题，是他们正在和敌人作残酷的流血斗争，而他们由于长时期的封建阶级和资产阶级的统治，不识字，无文化，所以他们迫切要求一个普遍的启蒙运动，迫切要求得到他们所急需的和容易接受的文化知识和文艺作品，去提高他们的斗争热情和胜利信心，加强他们的团结，便于他们同心同德地去和敌人作斗争。”我们敬爱的周总理，在一九四九年第一次文代大会的“政治报告”中，也曾明确指出：“现在是不是普及第一呢？还是普及第一”（《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》第28页）。目前，广大工农兵群众的文化水平和延安时期、刚解放的一九四九年，当然不能同日而语，已经有了很大提高；但就全国范围来说，普及仍然是更为迫切的任务。同时，为了在无产阶级专政下继续革命，用毛泽东思想占领城乡文化阵地的需要。也必须以普及为基础。广大城乡文化阵地，历来都是阶级敌人利用封、资、修文艺腐蚀群众，毒害青少年，散布反动谬论的重要场所，无产阶级不去占领，地主资产阶级就必然继续霸占下去。我们应当象“乌兰牧骑”、“背篋剧团”那样，想工农兵之所想，急工农兵之所急，把工农兵最需要的普及文艺送到他们当中去。这是巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟的一项重要任务。普及、提高、再普及、再提高……，是人民群众掌握和提高文化的必然过程，而提高必须以普及为基础；所以普及第一，不仅现在如此，将来也必然是这样。

文艺的普及和提高问题，是一个关系到文艺的阶级性质，根本方向，发展道路和社会作用的重大问题，因此，在

这个问题上始终存在着尖锐的两条路线的斗争。

在王明、刘少奇的机会主义路线影响下，有的人利用他们所把持的一部分文艺大权，反对普及，大搞关门提高，胡说普及“产生不了伟大的作品”，“过去讲在广泛发展的基础上才能提高，只有一面道理”，竭力鼓吹“现在应该集中精力提高……普及的作品也要注意提高”。他们这样反对普及，孤立地强调提高，实质上就是妄图独霸文艺阵地，对广大人民群众实行文化专制主义，使文艺成为他们复辟资本主义的工具。

“四人帮”反党集团，在文艺的普及和提高方面的谬论和反革命罪行，较之刘少奇之流有过之而无不及。

大野心家、阴谋家江青，一再污蔑新民歌“色情”、“很下流”、“不健康”、“净是情郎妹子”，“不能表现现代生活”、“不能表现革命”，公然声称她对民歌“非常反感”、“最不喜欢”。一九七五年九月，她窜到大寨，大寨大队为她组织了一场文艺晚会，社员自演节目。她看了不到半小时，就愤愤退场休息去了。更为典型的是，“四人帮”在一次看了工农兵群众庆祝党的“九大”的文艺节目的电视广播后，一齐咬牙切齿地咒骂。江青说：“看了电视，一个晚上不能睡觉，他们采取了一种不能允许的资产阶级的表现手法”。张春桥说：“舞蹈动作有点发狂，这种现象很值得注意”。江青接着说：“青年人容易发狂”，“小调以后一律杜绝！”姚文元也恶狠狠地说：“现在旧的才子佳人不敢公开上，只有通过工农兵来表达”。这充分证明：他们对党、对广大革命群众、对革命群众文艺，怀有刻骨的仇恨。这些号称为“革命文艺的旗手”、“马克思主义理论家”和

“正确路线代表”的人，对革命群众文艺创作和活动，竟然如此仇恨，也真是绝妙的自我暴露。

“四人帮”怀着不可告人的目的，玩弄鬼蜮伎俩，疯狂破坏革命现代京剧的普及工作。他们先是下令：学演革命样板戏“不能走样”，大乐队、大布景、精美的服装和道具等也一律不准变；否则，就给扣上“阶级斗争新动向”、“破坏样板戏”的大帽子。他们表面上似乎很“尊重”革命现代京剧，实际上是从演出条件上卡革命群众，不准普及革命现代京剧。一九七〇年，毛主席针对他们的罪恶行径，发出了革命现代京剧要提高、要普及的指示，明确指出：为工农兵的革命样板戏，应当努力让广大的工农兵都能看到。凡是发表了剧本的革命样板戏，各地剧团和工厂、农村、部队、学校的业余文艺宣传队，都可以演出。在乐队编排、服装质料、灯光布置等方面，都可以根据自己的条件，灵活掌握。在毛主席这一英明指示的鼓舞下，革命样板戏获得了空前的普及，“四人帮”的罪恶阴谋破产了。他们一计未成，又生一计，同年下半年，江青在湖北省的一次座谈会上，一反常态，竟然胡说什么学演样板戏“非京、非驴、非马都可以，……只要不在铁梅的鼻子上涂白粉，不让杨子荣穿龙袍、提拐杖就行了”。江青从一个极端跳到另一个极端，无非是妄图破坏革命现代京剧的普及，对抗毛主席的英明指示。

“四人帮”对革命现代京剧提高工作的破坏，更为猖狂。毛主席指示修改《海港》时要突出敌我矛盾，“四人帮”却大唱反调，强调要改中心事件，要把方海珍改成造反派，加个犯走资派错误的区主任，把戏的主题改成造反派与走资派的斗争。由于剧团编导和演员们反对，他们的阴谋才

未得逞。更令人不能容忍的是，江青与林彪相勾结，妄图通过《智取威虎山》为林贼树碑立传。他们阴谋策划砍掉贯穿全剧音乐的《解放军进行曲》，改剧名《智取飞谷山》，改杨子荣为梁志彤，改少剑波为赵建博，改李勇奇为鲁勇勤，改座山雕为隋三刀……，并提出把小常宝改为真哑巴，说什么“这个戏我不要旦角唱！”是伟大领袖毛主席及时识破了他们的阴谋，加以制止，拨正了《智》剧的方向。我们敬爱的周总理，也曾几次对此剧的修改作过极宝贵的指示；但“四人帮”却置若罔闻。然而，狗头军师张春桥却三令五申，要大家对江青的“指示”“坚决执行”；否则，“就是对无产阶级司令部的态度问题。”如此等等，罄竹难书。

无数事实证明，“四人帮”反党集团是破坏革命现代京剧普及和提高的罪魁祸首。然而，他们却贪天之功以为己功，把革命现代京剧的一切成就攫为“帮”有，欺世盗名，招摇撞骗，阴谋将无产阶级文艺纳入他们反革命的轨道，成为他们篡党夺权的工具。

（二）文艺与社会生活

文艺和社会生活的问题，是“结论”第二部分的一个重点和难点。毛主席为了解决普及和提高的文艺作品从何而来的问题，根据辩证唯物论的反映论，最全面、最科学、最精辟地阐明了文艺和社会生活的辩证关系。在这里，涉及到文艺的本质、文艺的特点、文艺的创作规律、文艺的社会作用、生活美和艺术美等比较复杂的重要文艺理论问题，内容十分丰富。

我们应该把握哪些基本要点呢？

1、社会生活是文学艺术的唯一源泉

社会生活和文艺的关系问题，犹如哲学中存在和意识的关系问题一样，历来是唯物主义和唯心主义的分水岭。承认生活是第一性的，文艺是第二性的，文艺来源于生活，是生活的反映，这就是唯物主义的文艺观。这个问题，从来就是唯物主义和唯心主义、马克思主义和修正主义在文艺领域中斗争的重要焦点之一。

毛主席根据唯物论的反映论，深刻指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”人民生活“是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉”。并且着重强调：“只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。”这就明确地揭示了文艺作品对于社会生活的依赖关系。社会生活是第一性的，是文艺作品的源泉；作为观念形态的文艺作品是第二性的，是社会生活的反映，作家的头脑只是文学艺术的加工厂。离开了被反映者，反映就不存在；离开了社会生活，文艺的源泉就会枯竭，文艺就会变成无源之水、无本之木。一切种类的文艺作品都是如此，概莫能外。

古今中外文学史上的无数事实，都证明了毛主席这个论断的无比正确性。以文艺的起源来说，原始人类往往在紧张的狩猎和繁重的劳动的间歇，模仿狩猎和劳动过程的情景，练习狩猎和劳动的动作，这样就产生了原始的艺术。鲁迅在《门外文谈》中，曾生动地谈到劳动产生诗歌的问题。他

说：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，都想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作，大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’”。

（《鲁迅全集》第六卷第75页）由此可见，原始社会的艺术，是原始人类社会生活的反映。以文艺的发展来说，文艺的发展是以社会生活的发展为依据的，随着社会生活的演变，文艺作品的思想内容也跟着不同。比如《红楼梦》所描写的以贾、史、王、薛四大家族为代表的封建阶级衰亡的历史，只能出现在中国封建社会的末期；《阿Q正传》所勾勒的闭塞、落后、愚昧的未庄的生活情景和所抨击的精神胜利法，只能是半封建半殖民地的旧中国，特别是辛亥革命前后那样一个特定的社会历史环境的产物。不仅文艺作品的思想内容是受社会生活制约的，而且，文艺形式的演变，也是以社会生活的演变为前提。在中国文学史上，唐朝以前，主要是以诗歌和散文为主，宋朝以后，随着社会生活的发展，尤其是城市人口日渐集中，城市经济日趋繁荣，市民阶层的出现，为戏曲艺术和小说的发展，提供了良好的条件，于是有了宋朝短篇话本的崛起，元朝杂剧的盛行，明、清的小说，特别是长篇小说如异峰突起，雄踞文坛。“五四”以后，为了紧密配合急剧变化的革命斗争的需要，产生了鲁迅的杂文。解放以来，特别是一九五八年大跃进中，革命回忆录、“四史”等文学样式应运而生。总之，不同历史时期的社会生活，决定了不同历史时期的文艺作品具有各自不同的

面貌。

各种题材的作品，如直接抒发作者思想感情和描写自然景物的诗歌以及神话童话等，也都是来源于社会生活。

抒情诗决不是作者主观的产物，而是客观现实生活的反映。工人诗人黄声笑说过，战斗的诗篇来源于社会生活。黄声笑同志生在长江、长在长江，经历过长江的风云变幻，十分热爱长江。他说他一闭眼，就想到乌天黑地的旧社会，回忆起码头工人的苦难生活和斗争事迹；一睁眼，就看到码头工人为社会主义事业而劳动和斗争的英雄气概及动人情景。他有恨，他有爱，他就要唱歌，就唱出了这样豪迈的歌声：

长江摆下铁龙阵，号子就是战鼓声。

朝霞好似红旗展，月亮犹如照明灯。

四海货物集三峡，华中巨人铁臂伸。

肩挑嘉陵进吴淞，手提黄浦进山城。

——《长江摆下铁龙阵》

描写自然景物的作品，也决不是单纯模仿自然，而是在自然景物中渗透了作者的思想感情和生活感受。马克思说过，文艺作品的自然是“人化了的自然”（《一八四四年的经济学——哲学手稿》）。作家描写自然景物，是要通过某种自然现象反映一定的社会生活。作家借景抒情或托物咏志，总是抓住自然现象的某种特点，用自己的思想感情来渲染它，使其体现作者的情操、品格和时代精神。如自然界的梅花，是诗歌的传统题材。毛主席的《卜算子·咏梅》与陆游的咏梅词，虽然都描绘了梅花傲霜斗雪、一枝先开的特点，但体现了两种截然不同的世界观和生活态度，反映着不同的时代精神。陆游词调子低沉，色彩灰暗，思想消极，情

绪感伤，这是一个封建时代失意的士大夫的思想生活的写照。虽然词中以“碾作尘”“香如故”的操守自矜，但仍不免是弱者的可怜的自我安慰。毛主席“反其意而用之”，以唯物辩证法的对立统一观点，来反陆游词的唯心主义形而上学的片面静止的观点；以梅花俊俏风姿、傲霜斗雪的坚强气概和迎春报春、作时代前驱的革命精神来反陆游词的愁风愁雨、寂寞无主、零落成泥、任人践踏的颓废消极，以“谦虚，谨慎，戒骄戒躁”，“全心全意地为人民服务，一刻也不脱离群众”的无产阶级革命者的共产主义风格，来反陆游词的自命清高、独善其身、远离群众、孤芳自赏的封建士大夫处世态度。词格与词境之高下，真有天壤之别。

至于神话、童话等文艺作品，则是现实生活“在人们头脑中的幻想的反映”（恩格斯《反杜林论》第311页）。象《西游记》中所说的孙悟空七十二变和《聊斋志异》中的许多鬼狐变人的故事等等，“这种神话中所说的矛盾的互相变化，乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化。”（《矛盾论》，《毛泽东选集》合订本第305页）关于以幻想的形式出现的作品，鲁迅有一段话说得很好：“天才们无论怎样说大话，归根结蒂，还是不能凭空创造。描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，所谓‘天马行空’似的挥写了，然而他们写出来的，也不过是三只眼，长颈子，就是在常见的人体上，增加了眼睛一只，增长了颈子二三尺而已。”（《叶紫作〈丰收〉序》，《鲁迅全集》第六卷第175页）总之，任何形式的文艺作品，都不是凭空编造出来的，而是以社会生活为基础。

在文艺和生活的关系上，毛主席不仅向我们指出社会生活是文艺的唯一源泉，而且依据马克思主义认识论向我们指出了获得这个源泉的具体途径。毛主席指出：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”这是一条无产阶级文艺家应当也必须走的唯一正确的创作道路。毛主席运用历史唯物主义观点，强调人民群众是社会生活的主体，人民群众的社会实践，尤其是工农兵群众所从事的生产斗争、阶级斗争和科学实验这三大革命实践，对于革命文艺创作的重要性。文艺创作，从根本上来讲，是一种认识活动。而认识活动只能在社会实践中产生，在实践中不断深化，并通过实践来检验，反过来又指导实践，而且随着社会实践的发展而发展。所以，“生活、实践的观点，应该是认识论的首先的和基本的观点。”（列宁：《唯物主义和经验批判主义》第134页）只有认识生活才能反映生活，只有熟悉工农兵才能表现工农兵。对于文艺创作来说，间接经验是重要的，但更重要的起决定作用的是直接经验。因为文艺创作要准确、鲜明、生动地描写生活场景，刻画人物性格，揭示社会矛盾，有时甚至还要极细致地反映人物心理活动的变化，如果没有丰富而深厚的直接经验，是不能实现的。革命的文艺工作者只有到工农兵三大革命斗争中去进行观察、体验、研究、分析，才能获得正确的认识，才能创造出优秀的文艺作品来，也才能为工农兵服务。

承不承认人类社会生活是文学艺术的唯一源泉，文艺工作者要不要到工农兵群众中去，这是区分文艺上唯物论的反映论和唯心论的先验论的分水岭。“五四”以来我国文艺运动中两条路线斗争的历史表明，地主资产阶级和修正主义文艺辩护士们，编造了种种谎言，千方百计地攻击和反对社会生活是文学艺术唯一的源泉这一科学论断。他们胡说文艺的源泉不是一定的社会生活，而是作家的主观精神。帝国主义的走狗胡适说：“达意达得好，表情表得妙，便是文学”。反革命分子胡风说：文学艺术创作完全是作家“主观战斗精神”的“自我扩张”。刘少奇、林彪一伙，则公开抬出了唯心主义的鼻祖古希腊柏拉图的“灵感”论，“天才论”，反对唯物论的反映论。刘少奇及其追随者胡说什么“创作需要特殊的天才”、“灵感来时就有神来之笔”；林彪、陈伯达之流，胡说什么“希腊、罗马的古典文化”，“成为两千年来世界思想的根源”、“文章是茅房里想出来的”、“灵感”“如电光火石，稍纵即逝”，“抓住不放”，“思丝不断”，就能写出好的作品……。所有这些，都完全是地地道道的先验论，是对辩证唯物论的认识论的无耻背叛。

生活，实践的观点，是辩证唯物论的认识论的首要的和基本的观点。“观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已”。（马克思：《资本论》第一卷第二版“跋”，《马克思恩格斯全集》第二卷，第217页）。一个作家所以能写出优秀的作品，主要是长期地、在社会实践中，深刻而正确地认识了生活，从中吸取了丰富的创作源泉的结果，决不是“天才”“灵感”的产物。如果没有巴黎公社的伟大革命斗争，如果欧仁·鲍狄埃没有亲自参加

这一伟大革命实践，能够有《国际歌》的产生吗？鲁迅说得好：“即使天才，在生下来的时候的第一声啼哭，也和平常的儿童一样，决不会就是一首好诗”（《坟·未有天才之前》）。马克思主义者认为，天才无非是比较聪明一点，才能高一些，但这是社会斗争实践长期锻炼、培育的结果，决不是天生如此。鲁迅曾深刻地指出：“天才并不是自生自长在深林荒野里的怪物，是由可以使天才生长的民众产生发育出来的”（《坟·未有天才之前》）。在文艺创作过程中，有时确有文思泉涌、豁然开朗的情况，这是在生活实践的基础上，在认识过程中由感性认识到理性认识的一种飞跃现象，丝毫没有什么神秘。至于古代文化，毛主席明确指出它“不是源而是流，是古人和外国人根据他们彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料创造出来的东西”，怎么能成为文艺的源泉呢？文艺源于文艺，岂不荒谬绝伦？这种“文化源泉论”，也不是什么新鲜货色，而是孔孟之徒的“文章原出五经”谬论的翻版。刘少奇、林彪之流拚命宣扬上述种种谬论，故意颠倒社会存在和社会意识，社会生活和文学艺术的关系，其反革命目的，就是妄图把广大工农兵群众排斥于文艺大门之外，让地主资产阶级独霸文坛，垄断创作，并引诱文艺工作者脱离社会实践，拒绝深入工农兵、学习马克思主义和改造思想，从而使无产阶级文艺背离工农兵方向。

“四人帮”反党集团，更是打着红旗反红旗，拚命反对毛主席的社会生活是文学艺术的唯一源泉这一科学论断。文痞姚文元胡说什么“《诗经》是几千年来中国旧诗的源头”，

“对中国诗的现实主义方向发生了决定性的影响”，“新民歌的产生，……为专业诗人发展自己的创作，从人民口头创

作中吸取灵感，提供了最丰富的源泉”……他们还大肆推销胡适的“大胆假设，小心求证”的唯心主义货色，要作家“带着问题下去生活”，即根据他们篡权复辟的反革命政治需要，到处搜集材料炮制毒草作品。他们颠倒社会生活和文艺的关系，其反动政治目的，也是妄图篡党夺权，颠覆无产阶级专政，复辟资本主义。

2、文艺作品中反映的生活可以而且应该高于普通的实际生活

毛主席不仅以马克思主义的反映论，阐明了社会生活是文艺唯一的源泉，同形形色色的唯心主义划清了界限，而且以马克思主义的辩证法，阐明了文艺应该高于普通的实际生活，同各式各样的机械唯物论彻底划清了界限。毛主席指出：“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”

文艺反映生活而又高于普通的实际生活，是革命的能动的反映论的原理在文艺领域里的运用。^③马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中指出：“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改造世界。”在文艺思想上也是如此。文艺作品中反映出来的生活“应该”高于普通实际生活，因为文艺创作，不仅要正确地反映生活，更重要的是为了能动地作用于社会生活，“把这种日常的现象集中起来，把其中的矛

盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”“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。”

那么，文艺作品中反映出来的生活，为什么“可以”高于普通的实际生活呢？这主要是因为：

第一，文艺作品中反映出来的生活是经过艺术集中、概括了的生活，所以它可以比普通的实际生活更强烈、更典型、更带有普遍性。文艺对生活的反映，不是消极被动的再现，不是社会生活的简单记录或翻版，而是作家根据一定的创作目的，站在无产阶级立场上，从阶级斗争的观点出发，在纷纭复杂的社会生活中，选择那些典型的带有普遍意义的生活现象集中起来，加以提炼和概括，写成文艺作品。文艺是通过个别反映一般的。现实生活中有千家万户，文艺作品应该概括为一家一户；现实生活中有千万个英雄，文艺作品应该概括为一个英雄。反之，文艺作品中的一家一户，可以反映千家万户共同的阶级本质；文艺作品中所描绘的英雄人物，可以反映出千万个英雄共同的思想性格。

第二，文艺作品中反映出来的生活，已经渗透了作家对这种生活的评价，倾注了作家的思想感情，宣扬了作家的社会理想，所以它可以比普通的实际生活更强烈，更理想。革命文艺家在认识生活，反映生活时，总是从无产阶级的革命理想出发去评价生活，描写生活，塑造形象，正确地揭示生活的本质和规律，艺术地指明社会发展的必然趋势，去表现自己所响往的理想世界，从而鼓舞人民群众为实现美好的理想而斗争。因此，文艺作品中反映出来的生活，不仅是现实

存在的普通的实际生活，而且还有作家理想中希望有、向往有，同时也是人们心目中愿望有的理想生活，它可激起人民群众对这种理想生活的热烈追求。如《红灯记》，作者通过对李玉和一家三代人保护密电码这一事件的描写，生动地表现了以李玉和为代表的我国工人阶级的革命英雄业绩。对于这样的生活内容，作者在马克思主义世界观指导下，以为革命先烈立传的创作目的，怀着无比敬佩的心情，显示了这个伟大阶级的不可战胜，不可欺凌的风格特色。李玉和在刑场上视死如归，威武不屈。高墙黑狱挡不住他放眼未来的理想世界，人们可以随着他的视线，透过腥风血雨，看到那“革命的红旗高举起，抗日的烽火已燎原”；链锁镣铐锁不住他的雄心壮志，人们可以凭着他的理想光焰，看到那“新中国，似朝阳，光照人间”。通过李玉和这一典型形象的描绘，凝聚了作者的理想和愿望，既再现了工人阶级的本质特点，也展现了伟大的共产主义理想。生活的光彩和作者的理想，二者交相辉映，使李玉和的光辉形象，成为照耀千百万革命群众进行社会主义革命和建设的一盏永不熄灭的革命红灯。

第三，文艺作品可以而且必须超越“真人真事”的局限、文艺创作不突破“真人真事”的局限，就很难塑造艺术典型，实现高于普通的实际生活。文艺创作中的典型化，既从现实生活中的先进人物和英雄事迹出发，又不能局限于真人真事。因为“艺术的真实非即历史上的真实……因为后者须有其事，而创作则可以缀合、抒写，只要逼真，不必实有其事也”。（鲁迅《给徐懋庸的信》，《鲁迅全集》第十卷，第198页）作家可以在更广阔的时代背景上，以丰厚的生活

经验为基础，进行艺术虚构。高尔基指出，作家要从几十个乃至几百个工人、小商人和官吏身上抽出他们特有的阶级特征、习惯、癖好、举止等等特点，体现在一个同类人物身上，达到典型化的目的。（《我怎样学习写作》）鲁迅也一贯主张，文艺创作要采取“杂取种种人，合成一个”（《〈出关〉的关》，《鲁迅全集》第六卷，第422页）的典型化方法。他在总结自己的小说创作经验时说过，人物的原型“没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拚凑起来的脚色”。而事件则是从生活中“采取一端，加以改造，或生发开去”。（《我怎样做起小说来》，《鲁迅全集》第四卷，第394页）这里所说的“缀合”、“拚凑”、“改造”、“生发”，都是对生活素材进行典型化的方法。鲁迅作品中的祥林嫂、阿Q就是用这种典型化的方法塑造的典型人物。

当然，文艺创作并不排斥以生活中的某一个人作为原型，在真人真事的基础上进行加工提炼，塑造成典型人物。如《奇袭白虎团》中的严伟才是以志愿军战斗英雄杨育才为原型的。但是，文学作品中的严伟才已经不是现实生活中的杨育才。在严伟才身上概括了中华民族的优秀儿女——中国人民志愿军战士的国际主义精神，概括了毛泽东思想哺育下的无产阶级英雄人物的崇高品质。当严伟才伸开双臂掩护崔大娘的时候，我们很自然地想起罗盛教、王杰、刘英俊的英雄事迹；当严伟才踏着地雷，在千钧一发之际排除危险的时候，我们的眼前也就浮现出黄继光、董存瑞、邱少云的伟大形象。

文艺战线上两个阶级、两条路线的斗争，在文艺与生活

的关系、典型化等问题上，也突出的反映出来。

“四人帮”反党集团的成员、反动文痞姚文元，在一九六一年的一篇讨论美学的黑文中，公开对抗毛主席关于文艺和生活辩证关系的科学论述，胡说什么“文艺和生活的关系是美和更美的关系”。

“文学和生活，是美和更美的关系，”这岂不是说文学必定比生活更美，所有的文学都比它所反映的生活更美了吗？我们不禁要问：《水浒》中所反映的比宋末伟大的农民起义的革命斗争生活“更美”吗？安东·尼奥尼的反动影片《中国》所反映的比我们新中国的工农群众斗争生活“更美”吗？《盛大的节日》、《欢腾的小凉河》、《反击》等反动毒草影片，也都比我们的现实生活“更美”吗？毛主席对生活美和艺术美关系的论述，是极其科学，极为辩证的。他肯定两者都是美，一方面指出艺术来源于生活美，生活美较之艺术美有不可比拟的生动丰富的内容，另一方面又强调指出文艺作品反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高……更带普遍性。也就是说艺术美“可以”、“应该”比生活美更美。但“可以”和“应该”，只是一种可能和要求，决不等于说：作家写出的文艺作品就一定比生活更美，更不等于说所有的文艺作品都比生活更美。要把“可以”和“应该”变为现实，需要一定的条件，这就是作家必须具有进步的至少是正确的立场和世界观，在深入生活的基础上深刻地认识生活的本质，掌握丰富的具有典型意义的生活材料，并有本领对生活进行高度的典型化。反动作家的作品，只能歪曲和丑化生活，根本不可能比生活更美。如果姚文元的说法是正确的话，那么，世界上就根本不存在歪曲和丑化

现实的反动作品了，文艺家转变立场和改造世界观也就毫无意义了，努力地进行高度的典型化，也就完全是多余的了。这充分说明一贯以“文艺理论权威”自居的姚文元根本不了解文艺与生活的辩证关系，对文艺创作更是一窍不通。

白骨精江青，出于篡权复辟的反革命政治需要，提出了所谓“三突出原则”，把一切文艺创作统统囿于“三突出原则”的刻板公式中，奉为金科玉律，强令所有作家必须遵循，为“四人帮”树碑立传，大造反革命舆论。这不仅说明他们在政治上反动，而且也暴露了他们对文艺创作的无知。因为文艺创作是一种复杂的创造性劳动。每一文艺品种的创作，都有自己独特的艺术表现的方式方法。即使是同一作者采用同一文艺体裁进行创作，也会因题材、主题等方面的不同而采用不同的表现方法。怎么能先验的规定一套创作公式，强行各种形式的文艺创作一律如法炮制呢？一首短小的抒情诗，既不刻划人物性格，也不描述矛盾斗争，有什么“三突出”可言？怎么体现“三突出原则”呢？至于讽刺性的漫画、相声等，就更无法体现“三突出原则”了。所谓“三突出原则”，完全是一种形而上学、唯心论的先验论。按照这种公式去“创作”，其结果必然是千人一面，篇篇雷同，就根本谈不到文艺的独创性。

所谓“反对写真人真事”，这是“四人帮”在典型化方面又一反动谬论。影片《创业》事件，就是最突出的典型例证。众所周知，影片《创业》的作者，在长期的丰富的生活实践的基础上，经过高度的典型化，成功地塑造了周挺杉、华程这样的无产阶级英雄典型，热情地歌颂了毛主席的无产阶级革命路线和我国工人阶级奋发图强、艰苦奋斗的革命精

神，反映了我国石油战线上的伟大斗争和伟大胜利。可是“四人帮”却强加“十条罪状”，进行反革命围剿。他们胡说什么“从影片的人物和事件中”“可以找到大量的生活原型”，主要人物的身份与某某领导“相似”，真是一派胡言乱语。并且狂叫“宣扬活着的人”，“后患无穷”；恶狠狠地质问：“《创业》给什么人树碑立传”！扬言要追查“送两论”的“背景”，把矛头直接指向我们敬爱的周总理。于是下令停演，勒令作者和有关部门作检查。然而，他们同时却又把《创业》和写大庆工人真人真事的报告文学相比，指责影片“不如报告文学感人”，“也不如报告文学脉络清楚”。真是语无伦次，自相矛盾。

所谓“写真人真事”，指的是作者完全按照现实生活中的某人某事来写作品，没有艺术虚构，不进行典型化。所谓“生活原型”，就是作者塑造形象和典型时所依据的模特儿，或者是基本上以生活中存在的一个人为主，或者是“杂取种种人”。而“四人帮”却把作品中人物一言一笑、事件的一鳞半爪，凡是在现实生活中能找到、见到和有点影子的，都叫有“生活原型”，就是客观存在的生活现象；他们指责的“写真人真事”的作品，就是写了实际生活现象的作品。那么，怎样才能使作品没有他们所指责的“生活原型”，不“写真人真事”呢？只有唯一的一条路，那就是不反映现实生活。如果按照这种“理论”来评论作品的话，这样的“典型”可是“上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见”的。这种完全游离于社会生活的“典型化”，却成了“神秘化”，在世界上不说“绝后”，也起码是“空前”的。用这种标准来衡量文艺史，那么岂止《国际歌》以来是段“空白”，就

是上溯到希腊神话，也统统是一片“空白”。因为马克思说过，希腊神话也是“在人民幻想中经过不自觉的艺术方式所加工过的自然界和社会形态”。

他们所谓“反真人真事”，实际上是害怕文艺作品塑造和歌颂老一代无产阶级革命家的崇高形象，因为这样的作品对他们妄图打倒一大批党、政、军负责同志，实现其篡党夺权的野心是十分不利的，所以要被他们视为“后患无穷”，必欲扼杀而后快了。

在文艺创作中大搞“写真人真事”的不是别人，正是“四人帮”自己。他们炮制《盛大的节日》，明目张胆地用剧中人物铁根影射王洪文，井峰影射张春桥。《反击》中的赵昕，特地让她戴上一副“江式眼镜”，来“启发”观众的“联想”。电影中连《黄河大学学报》的封面设计也和主要发“梁效”文章的某大学学报一模一样。“四人帮”的亲信要求作者“做一个忠实的记录员”，将他们的许多原话都搬入了作品。他们一方面假惺惺地说：“我最不喜欢上镜头”，另一方面又找扮演江涛和赵昕的两个主要演员密谈他们的所谓“高级政治生活”，说：“给你们一点形象化的东西”。总之，他们拚命将自己的假象塞进反革命作品，妄图为他们自己树碑立传、捞取篡党夺权的政治资本。我们必须给以彻底批判。

（三）文艺遗产的批判继承

批判继承文艺遗产的问题，是和文艺如何为工农兵服务，即普及和提高的问题密切关联的。因为各个民族的文

艺，都有自己独特的民族形式、民族风格和民族传统，各个民族的工农兵群众，都有自己的欣赏习惯和欣赏要求。我们要创作出为广大工农兵群众所需要、所便于接受、所喜闻乐见的普及或提高的文艺作品，就必须解决文艺遗产的批判继承问题。所以，毛主席在指出社会生活是一切文学艺术的唯一源泉之后，紧接着便强调指出：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。所以我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，那怕是封建阶级和资产阶级的东西。但是继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”在这一段精辟的论述中，包含着极其丰富的思想内容。毛主席从创造为工农兵的文艺作品的角度，对继承中外一切优秀文艺遗产的目的、作用、方法和原则，都作了深刻的马克思主义的论述，完整地体现马克思列宁主义关于批判继承文化遗产学说的基本观点和基本精神。

我们学习毛主席这段对于批判继承中外优秀的文艺遗产的论述，应该把握住下面几个要点：

1、必须继承和借鉴一切优秀的文艺遗产

为什么必须继承和借鉴一切优秀的文艺遗产？这是创造和发展无产阶级新文艺的迫切需要。

马克思列宁主义告诉我们，无产阶级文化，不是从天上

掉下来的，也不是什么“英雄”“天才”杜撰出来的，而是人类在奴隶社会、封建社会和资本主义社会压迫下创造出来的全部知识发展的必然结果。毛主席早在一九三八年党的六届六中全会上批判王明路线时，就向全党提出了一个学习历史遗产的任务，指出：“我们这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的许多珍贵品。对于这些，我们还是小学生。今天的中国是历史的中国的一个发展；我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给以总结。承继这一分珍贵的遗产。这对于指导当前的伟大的运动，是有重要的帮助的。”（《毛泽东选集》合订本第499页）中华民族有着悠久的历史，我国劳动人民经历了阶级斗争、生产斗争的严峻考验和锻炼。他们在长期的奴隶社会和封建社会中，创造了光辉灿烂的民族文化，给我们留下了宝贵的文艺遗产。它从不同角度记载了我们中华民族光荣的战斗历史，不同程度地揭露了剥削阶级对劳动人民残酷压迫的罪恶，歌颂了古代劳动人民百折不回的斗争精神和勤劳勇敢的优秀品质。无产阶级应该批判地继承它，从中吸取有益的阶级斗争和两条路线斗争的历史经验。

马克思主义指出，古代文学作品只要能够揭示当时社会生活的某些本质方面，对于我们来说就是一分重要的遗产。我们可以通过对它的阅读、批判，认识古代历史，了解阶级斗争的某些规律和经验，利用它所提供的思想材料，为当前的无产阶级革命斗争实践服务。巴尔扎克的《人间喜剧》，以数十部小说的规模从各个方面描绘了十九世纪三、四十年代法国社会、特别是巴黎上流社会的种种情况，为我们提供了一部法国资产阶级的发展史。恩格斯说：“我从这里，甚

至在经济细节方面（如革命以后动产和不动产的分配）所学到的东西，也要比从当时所有职业历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”（《致玛·哈克奈斯》、《马克思恩格斯选集》第四卷，第463页）

同样，《封神演义》、《西游记》、《水浒》、《儒林外史》、《红楼梦》等我国古代小说，也是古代阶级斗争经验的艺术概括。《封神演义》虽然采取了神话形式，但实际上却反映了我国殷周时代武王伐纣的一场大斗争，千军万马，轰轰烈烈。内中有个申公豹，是个叛徒，专门逆历史潮流而动，因而脑袋长反了方向，只能向后看。这给我们揭示了一条阶级斗争的规律：一切腐朽没落的反动阶级，总是面向过去，梦想复辟。毛主席在批判主观性、片面性，强调调查研究时，曾说：“《水浒传》上有很多唯物辩证法的事例，这个三打祝家庄，算是最好的一个。”（《矛盾论》）这就启发我们，研究问题、处理工作、进行斗争，切忌主观性、片面性，一切要从实际出发，努力使自己的主观认识符合客观实际情况。在批判军事冒险主义时，毛主席又借用林冲棒打洪教头的故事，帮助我们更具体地领会“敌疲我打”、“后发制人”等战略原则。《西游记》中的“三打白骨精”，描写孙悟空用“火眼金睛”，三番识破白骨精的假象，三次棒打白骨精的故事，实际上是总结和反映了劳动人民的某些社会斗争知识和经验。它告诉人们，妖魔鬼怪的本质是要吃人的，但它们为了达到吃人的目的，往往以种种假象来麻痹、欺骗那些警惕不高的善良的人。因此，对妖魔鬼怪的千变万化要保持高度的警惕性，要善于识别，要敢于扫荡。这对我们在国际上进行反帝反修斗争，在国内深入批判“四人

帮”反党集团，仍然有一定的启发教育作用。所以，毛主席曾经写了这样著名的诗句：“一从大地起风雷，便有精生白骨堆。僧是愚氓犹可训，妖为鬼蜮必成灾。金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃。今日欢呼孙大圣，只缘妖雾又重来。”通过《儒林外史》里“范进中举”的故事，我们不仅借一斑略见封建社会的世态人情，了解科举制度的荒谬与罪恶，而且可以懂得历来反动剥削阶级都是以孔孟那套“学而优则仕”的谬论来笼络知识分子，为自己培养舆论队伍。这有助于我们更加深刻地批判“读书做官”或其反面“读书无用”论。《红楼梦》这部我国古代思想性和艺术性结合得最好的作品，广泛地触及了清朝康、雍、乾时代的社会矛盾，尤其是官僚贵族集团内部狗咬狗的斗争，是了解我国封建社会不可不读的一部小说。《红楼梦》作者曹雪芹是把自己在直接实践中体验到的和从间接经验中了解来的客观生活材料，从自己认定的“事体情理”出发，采用“假语村言”，概括加工，敷衍铺陈，写出了总体上既不失其“真”，“复可破一时之闷，醒同人之目”的伟大艺术品。决不象胡适派所歪曲的那样，是什么“感叹自己的身世”，作所谓“情场忏悔”，而是他生活的时代现实关系，即尖锐的阶级斗争生活的典型再现。他“编述一集，以告天下”的，不是大荒山无稽崖青埂峰下的那块已通“灵性”的顽石，堕入红尘、重登彼岸的奇情异趣，而写的却是一部关于封建社会末期的形象化的“百科全书”，记载的是作为当时地主阶级典型代表的“四大家族”衰亡的历史过程。

总之，古代优秀的文学艺术作品，不论是中国的还是外国的，由于或多或少揭示了当时社会生活的本质，对于我们

认识古代社会，认识历史上阶级关系和阶级斗争的种种具体情况，总结阶级斗争的历史经验，是一项相当重要的材料。同时，这些作品还保存着古代人们留下来的许多实践经验，诸如政治和军事斗争策略，朴素的唯物主义思想，等等。这些经验，包含着某些客观真理的因素，如果批判地加以借鉴，对了解阶级斗争的规律，认识反动没落阶级的共同本质，指导我们当前的革命斗争和巩固无产阶级专政，是很有益处的。鲁迅曾经说过：“古人所传授下来的经验，有些实在是极其宝贵的，因为它曾验费去许多牺牲，而留给后人很大的益处。”（《经验》，《鲁迅全集》第五卷，第133页）

毛主席在利用中外文艺遗产为无产阶级革命事业服务方面，给我们作出了光辉的榜样。抗日战争时期，毛主席利用《列子·汤问》中“愚公移山”的寓言故事，教育和鼓舞全党、全军、全国人民以“挖山不止”的革命英雄主义精神，“下定决心，不怕牺牲，排除万难，去争取胜利”，为实现党的“七大”制定的政治路线而斗争。在一九四九年解放战争获得最后胜利的前夕，为了打倒蒋介石，解放全中国，粉碎美蒋假和谈的阴谋，批判民族资产阶级中的右翼分子散布的各种妥协思想，毛主席运用了古代希腊的寓言《农夫和蛇》，生动深刻地说明了一切反动阶级的本性是不会改变的，告诫全党和全国人民决不要被敌人的“可怜相”所迷惑，决不能怜惜蛇一样的恶人，号召全党全国人民将革命进行到底。仅从这两个例子中，就可以说明，中外优秀的文艺遗产，只要我们运用马列主义的立场、观点和方法，批判地继承，就可以使之成为今天的工农兵三大革命运动服务。

2、继承和借鉴必须贯彻革命的批判精神

对于文艺遗产，只能批判地继承，决不能兼收并蓄、毫无批判地照搬和模仿。列宁在谈到马克思对于遗产的态度时说：“凡是人类社会所创造的一切，他都用批判的态度加以审查，任何一点也没有忽略过去。凡是人类思想所建树的一切，他都重新探讨过，批判过，在工人运动中检验过”。

（《青年团的任务》，《列宁选集》第四卷，第347页）毛主席用生动的比喻教导我们：对于外国文化“如同我们对于食物一样，必须经过自己的口腔咀嚼和胃肠运动，送进唾液胃液肠液，把它分解为精华和糟粕两部分，然后排泄其糟粕，吸收其精华，才能对我们的身体有益，决不能生吞活剥地毫无批判地吸收。”（《新民主主义论》，《毛泽东选集》合订本第667页），生搬硬套，毫无批判地继承文艺遗产，是十分有害和错误的。

为什么要强调批判地继承呢？这是因为文学艺术是一种社会意识形态，是一种上层建筑。在阶级社会里任何文学艺术都是时代阶级的产物。文艺的上层建筑性质，文艺的阶级性，决定了无产阶级对于过去时代的文艺遗产必须批判地继承。马克思主义经典作家告诉我们，在阶级社会中，统治阶级思想在每一个时代都是占统治地位的思想。支配着物质生产资料的统治阶级，同时也支配着精神生产资料。列宁发展了马克思主义的这个学说，指出：“每一个民族文化中，都有两种民族文化。”（《关于民族问题的批评意见》，《列宁全集》第十二卷，第15页）毛主席进一步发展了列宁关于两种文化的学说，明确指出，继承古代优秀的文艺遗产，

“决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。”（《新民主主义论》，《毛泽东选集》合订本第668页）毛主席具体地分析了半殖民地、半封建社会的两种文化：一是在观念形态上反映旧政治、旧经济并为之服务的旧文化，即帝国主义文化和半封建文化；一是在观念形态上反映新政治、新经济并为之服务的新文化，即无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的新文化。在半殖民地半封建社会占统治地位的旧文化是我们革命的对象。无产阶级领导的人民大众，“不把这种东西打倒，什么新文化都是建立不起来的。不破不立，不塞不流，不止不行，它们之间的斗争是生死斗争。”（《新民主主义论》，《毛泽东选集》合订本第655页）；要发展无产阶级的新文艺，必须从思想体系上与在剥削阶级统治下产生的旧文化传统作最彻底的决裂。马克思恩格斯在《共产党宣言》中指出：“共产主义革命就是同传统的所有制关系实行最彻底的决裂；毫不奇怪，它在自己的发展进程中要同传统的观念实行最彻底的决裂。”无产阶级的新文化，只能在彻底批判表现私有制观念的旧文艺传统中产生和发展起来。

对于过去优秀的文艺遗产，也必须批判地继承。因为由于时代和阶级的局限，由于剥削阶级文化专制的结果，不论在当时多么进步、多么深刻，也不可能用阶级和阶级斗争的观点来认识现实、反映现实；其社会历史观点总的来说，还属于历史唯心主义的范畴。这是和无产阶级文学根本不同的。如果我们对于古代文学作品，毫无批判能力，完全跟着古人的观点跑，那就要走回头路，开倒车，做剥削阶级的继

承人。只有坚持革命的批判态度，用马列主义、毛泽东思想进行剖析，才能获得正确的认识，才谈得上消化吸收其中合理的因素。我们对中外优秀的文艺遗产要不要批判地继承，实质上是要不要在意识形态领域内搞阶级斗争的问题。这个问题在国防无产阶级文艺运动中是有深刻教训的。斯大林是个伟大的马克思列宁主义者，他对资产阶级的现代派文艺的批判是很尖锐的，但是，他对俄国和欧洲的所谓经典著作却不批判地继承，后果极坏。

我们批判地继承文艺遗产，必须站在无产阶级人民大众的立场，站在党性和党的政策的立场，“用马克思主义的方法给以批判的总结”。目的仍然是为了人民大众，为工农兵服务。毛主席说：“对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。”毛主席又说：“无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同态度。”这是批判继承优秀文艺遗产时应遵循的原则和标准。

我们运用辩证唯物主义和历史唯物主义的方法，对文艺遗产进行具体分析。由于有文学记载以来几千年的文明史，都是阶级斗争的历史，文学艺术又是一定时代一定阶级的社会生活在作家头脑中反映的产物。因此，当我们研究一部作品时，就必须运用阶级分析的方法，把具体作品放在一定的历史范围内，从分析当时阶级斗争的总形势入手，弄清作品产生的时代背景，分析作者的政治立场和世界观，看他在作品中描写的是什么，歌颂的是什么，暴露和批判的是什

么，同情和欣赏的是什么，表达的是哪个阶级的思想感情，表现的是哪个阶级的什么理想和道德。然后，才能确定它是属于“糟粕”，还是“精华”，在“精华”中又有哪些“糟粕”。一般说来，凡是在一定程度上描绘了劳动人民的社会生活和他们反抗统治阶级的斗争，暴露和批判了反动统治阶级的罪恶及其必然灭亡的趋向，表达了劳动人民和当时社会出现的先进阶级的思想和愿望，反映社会发展的本质方面，在历史上起过一定的进步作用，都应属于有一定民主性和革命性的精华。应当肯定，并给予应有的历史地位。反之，凡是诬蔑丑化劳动人民，维护和巩固反动统治阶级的剥削和压迫，宣扬封建道德、资产阶级处世哲学，为地主资产阶级歌功颂德，颠倒黑白，歪曲历史的，都是属于“糟粕”。这类作品，应当坚决排斥，彻底批判。对于那些基本属于“精华”的作品中，含有的某些“糟粕”成分，也必须予以批判，划清界限。对于过去的文艺遗产，要具体分析，区别对待。一方面，要把封建主义、资本主义的一切反动腐朽的东西，同优秀的人民的文学艺术，即多少带有民主性、革命性的作品区别开来；另一方面，又要把一些在历史上起过进步作用的优秀作品同无产阶级革命文艺区别开来。

马克思主义的历史主义认为，我们对于优秀的文艺遗产，不仅要确定作品在历史上的地位和作用，指出其时代和阶级的局限性，而且还要从无产阶级革命和无产阶级专政下继续革命的观点出发，指出它在今天的作用和意义。列宁曾经指出：应当“根据马克思主义世界观和无产阶级在其专政时代的生活与斗争条件的观点去发扬现有文化和优秀典范、传统和成果。”（《列宁论文学艺术》第609页）毛主席也指

出：“我们必须尊重自己的历史，决不能割断历史。但是这种尊重，是给历史以一定的科学的地位，是尊重历史的辩证法的发展，而不是颂古非今，不是赞扬任何封建的毒素。对于人民群众和青年学生，主要的不是要引导他们向后看，而是要引导他们向前看。”（《新民主主义论》，《毛泽东选集》合订本第668页）

古代文学全是私有制的产物，即使是优秀的、进步的作品往往也不可避免地包含着某些消极、落后以至反动的东西。例如《水浒》中梁山泊的英雄们杀赃官，诛酷吏，攻州陷府，反抗斗争如此坚决，但只反贪官，不反皇帝，最后接受“招安”。他们仍然是斯大林指出的那种“皇权主义者”，“反对地主，可是拥护‘好皇帝’”。（《和德国作家艾米尔·路德维希的谈话》，《斯大林全集》第十三卷、第100页）连起义军中正确路线的代表李逵的理想也还是：“杀去东京，夺了鸟位”，“晁盖哥哥便做大宋皇帝，宋江哥哥便做小宋皇帝。”这种阶级和时代的局限，是封建社会个体经济的农民无法克服的。《红楼梦》比《水浒》前进了一步，不仅反赃官，而且反皇帝，但对整个封建制度，同样并不否定。“无才可去补苍天”，《红楼梦》的作者曹雪芹还是想“补天”的，想补快要倒塌了的封建制度的“天”，曹雪芹不可能懂得封建阶级必然没落的真正原因，找不到解决社会危机的科学办法。他只能把封建贵族衰颓灭亡的命运同“荣辱自古周而复始”的宿命观念纠缠在一起；给贾宝玉、林黛玉的极其现实的悲剧披上一件神秘的外衣，解释为大荒山神瑛侍者和绛珠仙草的一段宿缘，甚至还不由自主地流露出对王熙凤、贾探春“理家之才”的赞赏……这些全部说明曹

雪芹毕竟是一个封建阶级的文学家，无法摆脱唯心史观的局限。

我们对于古代文学作品的分析批判，要注意划清阶级界限和时代界限，不能被古人牵着鼻子跑，时代在发展，革命在前进，古代作品的思想无论怎样进步，都不能同无产阶级的革命思想感情同日而语。因此，在阅读古代文学作品时，我们绝不能象鲁迅早就反对过的那样，“自己钻入书中，硬去充一个其中的脚色”。（《中国小说的历史变迁》，《中国小说史略》第307页。）对于《水浒》中着力渲染的“义气”，应有一个正确的认识。梁山好汉劫富济贫，患难相助，“为朋友两肋插刀”，把“义气”作为团结战斗的精神力量。这种“义气”同孔孟鼓吹的“仁义”的“义”虽然不同，包含着反剥削、反压迫的因素。可是，它毕竟是一种小生产者的道德观念，侧重于个人恩怨而不了解阶级的划分，并且不可避免地打上了当时统治阶级传统思想的烙印。武松为了报答阳谷县知县的赏识，甘心充当他的走卒；鲁智深向地主豪绅赵员外表示：“若蒙员外不弃贫贱，结为相识，但有用洒家处，便与你去”；李逵同宋江代表的接受“招安”的路线进行过多次斗争，但因为讲“义气”，终于成了宋江投降主义路线的牺牲品，这类情况充分暴露了小生产者的“义气”的阶级局限，是与无产阶级革命战士之间的阶级情义根本不同的。假如今天有谁盲目地学习这种“义气”，那就必然模糊阶级界限、丧失原则，丧失立场，以至被阶级敌人所利用。贾宝玉、林黛玉，这两个《红楼梦》里的主要人物，不满于封建礼教的束缚，看不惯贵族社会的种种丑恶行为，最厌恶热衷于功名利禄、仕途经济的无耻官僚；这种精神在《红

《红楼梦》所描绘的那个时代，无疑具有反封建的进步意义。但是，社会主义时代的青年决不能把他们当作学习的对象。毛主席说：“《红楼梦》里两位主角，一位是贾宝玉，一位是林黛玉。依我看来，这两位都不大高明。贾宝玉不能料理自己的生活，连吃饭、穿衣都要丫头服侍，这种全不肯劳动的公子哥儿，无论如何是不会革命的！林黛玉多愁善感，常常哭脸。她脆弱，她多病，只好住在潇湘馆，吐血、闹肺病，又怎么能够革命呢！我们不需要这样的青年！我们今天需要的青年是有活力，有热情，有干劲的革命青年！”转引自《新体育》1959年第1期）毛主席的这段教导，对于我们如何正确看待古代优秀的文学作品中的正面形象，有着普遍的指导意义。那就是要在立场观点、感情趣味、生活方式等原则问题上坚决划清阶级界限、时代界限。

3、继承和借鉴是为了创造新的文艺

对优秀文艺遗产的批判继承，核心问题是为什么人的问题。我们的文艺，不论是普及的还是提高的，都是为工农兵服务的。因此，我们批判继承一切文艺遗产，既不是为批判而批判，也不是为继承而继承，而是为了多快好省地创造出无产阶级的新文艺，更好地为工农兵服务，为无产阶级专政下继续革命服务。违背了这个目的，就不可避免地要犯根本性的方向路线的错误。正因为这样，所以毛主席为我们规定了对待文艺遗产的方针是：“古为今用，洋为中用”，“推陈出新。”我们批判地继承中外优秀文艺遗产的目的，是为了发展我国今天的无产阶级文艺。而“推陈出新”是批判继承文艺遗产的关键，也是“古为今用，洋为中用”的先决条

件。只有“推陈出新”才能改造旧文艺，发展新文艺，做到“古为今用，洋为中用”。“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的。”（鲁迅：《论睁了眼看》，《鲁迅全集》第一卷，第332页）

毛主席把批判继承的辩证关系概括为“推陈出新”。

“世界上总是这样以新的代替旧的，总是这样新陈代谢、除旧布新或推陈出新的。”“推陈出新”就是大破大立，有批判有继承。继承和批判、吸收和剔除、除旧和布新、推陈和出新，这些关系是辩证的统一。没有批判和剔除就不可能有真正的继承和吸收，没有以新的代替旧的不可能有发展。新陈代谢是宇宙间的普遍规律，也是文学艺术发展的规律。

文艺遗产是文学艺术的流而不是源，不能作为发展无产阶级文艺的依据，但是，中国现代的新文艺是从古代的旧文艺发展而来的，它有着自身的规律性。各个时代的文艺有着流的关系，后一时代对前一时代是有所承继的。如中国小说的发展大致是这样的：从古代神话、传说——六朝志怪、志人小说——唐代传奇——宋元话本——明清小说。中国的小说，是从神话故事、英雄传说发展而来的，从神话——志人，从简古——曲折，从短小——长篇。不管那一种文体对前代都有所继承，对后代都有所影响。但它们之间却不是单纯地继承，而是“推陈出新”，即从一种文艺形式发展到另一种文艺形式，既有继承和吸收，也有批判和创新。因此，“推陈出新”是文艺发展的重要规律。

我们必须遵循文艺“推陈出新”的发展规律，从优秀的文艺遗产中借鉴其积极的经验，繁荣和发展社会主义的新文艺。

中国的文学艺术，在几千年的历史发展过程中，形成了中国老百姓所喜闻乐见的中国艺术的民族形式和民族风格。文艺遗产中积累下来的概括和表现生活的特点，在刻划人物方面善于在行动中表现性格、表现方法上的白描手法，情节结构上的大故事套小故事、既能单独成篇又互相联系，以及现实主义和浪漫主义的创作方法等等。这些富有民族特色的艺术形式和表现方法，可以作为我们进行社会主义文艺创作时的借鉴。古典文学作品中，塑造了许许多多的典型人物，如李逵那样“舍得一身剐，敢把皇帝拉下马”的农民英雄形象，孙悟空那样“大闹天宫”的造反者的形象，贾宝玉、林黛玉那样的封建礼教叛逆者的形象，王熙凤那样“嘴甜心苦，两面三刀”、“上头笑着，脚底下就使绊子”、“明是一盆火，暗是一把刀”的残忍狠毒的封建统治阶级两面派的形象，……。被刻画得淋漓尽致，入木三分。当然，无产阶级所要塑造的英雄人物，与过去一切时代一切阶级的英雄人物有着本质的区别。但是，古代文学作品塑造人物的某些艺术手法，我们可以批判地吸收，作为我们进行文艺创作时的借鉴。如古典作家善于把人物放在矛盾斗争最尖锐、最激烈的环境中来刻划，《水浒》中打虎英雄武松的形象，就是在“或者把老虎打死，或者被老虎吃掉，两者必居其一”的最紧张、最尖锐环境中得到生动刻画的。这种表现方法，对于我们今天的文艺创作是有启发意义的。再如运用个性化的语言来突出人物性格，也值得我们借鉴。鲁迅说过：“《水浒》和《红楼梦》的有些地方，是能使读者由说话看出人来的。”（《看书琐记》、《鲁迅全集》第五卷，第587页）《红楼梦》中王熙凤第一次出场，首先给读者的印象是她的

笑语声，真是未见其人，先闻其声，把人物写活了。《水浒传》在描写和叙述方面，语言准确、形象、生动。如描写鲁智深拳打“镇关西”的情景：“……鲁达再入一步，踏住胸脯，提着那醋钵儿大小拳头，……扑的只一拳，正打在鼻子上，打得鲜血迸流，鼻子歪在半边。却便似了个油酱铺，咸的，酸的，辣的，一发都滚出来。郑屠挣不起来，那把尖刀也丢在一边，口里只叫打得好。鲁达骂到：‘直娘贼，还敢应口。’提起拳头来，就眼眶际眉梢只一拳，打得眼棱缝裂，乌珠迸出，也似开了个彩帛铺，红的，黑的，绛的，都绽将出来。……又只一拳，正着太阳穴上，却似做了个全堂水陆的道场，磬儿、钹儿、饶儿，一齐响。”这里运用当时群众所熟悉的比喻，把郑屠挨打的形象描绘得活灵活现。

中国文化伟人鲁迅的文艺创作，就是优秀文艺遗产推陈除新的光辉典范。他在《我怎么做起小说来》一文中谈到自己的创作：“要极省俭地画出一个人的特点，最好是画出他的眼睛。……倘若画了全副的头发，即使画得逼真，也毫无意义。”这就是中国古典文学艺术中“画龙点睛”的传统写法。鲁迅还说：“我力避行文的唠叨，只要觉得够将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。中国的旧戏上，没有背景，新年卖给孩子看的花纸上，只有主要的几个人，我深信对于我的目的，这方法是适宜的”。这便是中国古典文学中的白描手法。

批判地继承文艺遗产，虽然是发展无产阶级文艺的必要条件，但是，我们应当看到，优秀的文艺遗产，是过去的作家根据彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料创造出来的。它的一些表现形式和手法，不可能完全适合我们反映无

产阶级专政下继续革命的伟大时代的需要。因此，“**继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。**”继承和借鉴不过是一种手段，“推陈”的目的是要“出新”，“借鉴”的目的是为了“创造”。继承与创新，是矛盾的对立统一，而矛盾的主要方面在创新，不立足于创新，无产阶级就不能繁荣和发展社会主义新文艺。毛主席指出：“**对于过去时代的文艺形式，我们也不拒绝利用，但这些旧形式到了我们的手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。**”工农兵当权的社会主义新时代，为文学艺术产生了崭新的革命内容。新的内容，要求有新的艺术形式去适应并表现它。内容决定形式，内容变了，形式也要变，艺术形式一定要完全服从于革命内容的需要。中外文艺遗产中的艺术形式和艺术手段，都是几百年、几千年适应旧文艺的内容的需要而形成的；今天用来反映社会主义新时代、表现工农兵的英雄形象，不经过改造是根本不能适应的。我们发展社会主义文艺创作，必须有自己的时代特点，才可能发展文艺的民族特点。因此，我们要标社会主义之新，立无产阶级之异、要敢字当头、抛弃那些不能表现社会主义内容，不适应于树立工农兵英雄形象的旧形式，在工农兵三大革命运动斗争生活的基础上，吸取并改造中外艺术形式中有用的东西，进行大胆的创新，创造出能够完美表现社会主义内容的崭新的民族艺术形式。

【思考题目】

- 1、为什么说正确解决普及与提高的问题，实际上是文艺如何为工农兵服务的问题？

2、什么是普及，什么是提高？二者的辩证关系是什么？

3、向谁普及，拿什么东西去普及？从什么基础上提高，沿着什么方向提高？

4、如何理解只有弄清楚文艺的源泉问题才能正确指导文艺的普及与提高工作？

5、为什么说人民生活是文艺的唯一源泉？文艺工作者必须到这一源泉中去的重要意义是什么？

6、怎样理解“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”？

7、用毛主席关于文艺与生活的辩证关系的观点，彻底批判“天才”论、“灵感”论和“带着问题下去生活”论。

8、正确理解“源”与“流”的关系，对文艺的普及和提高有何意义？

9、批判继承文艺遗产的原则和目的是什么？

10、阅读古典文学作品的有何意义，应抱什么态度？

。退三公共 [意大整编]

工艺文命革：(一)

。(二)

。(三)

。(三)

三、革命文艺是整个革命事业的一部分

〔内容提要〕毛主席在这一部分，论述了革命文艺工作的党内关系问题和党外关系问题。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。无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分，党的文艺工作必须服从党的领导，服从党在一定革命时期内所规定的革命任务，革命的思想斗争和艺术斗争必须服从于政治斗争。在党外关系上，必须在党的领导下，坚持文艺界统一战线又团结又斗争的无产阶级革命路线。

毛主席在这一部分，严厉地批评了王实味、丁玲一伙反对党对文艺的领导，反对文艺为无产阶级政治服务以及“左”右倾机会主义对文艺界统一战线的干扰和破坏。

〔段落大意〕 共分三段。

（一）、提出这一部分要阐明的两个问题：革命文艺工作的党内关系和党外关系问题（第一自然段）。

（二）、毛主席阐明了文艺与阶级、文艺与政治路线的关系，发展了列宁关于无产阶级文艺是无产阶级整个革命事业一部分的思想；并且精辟论述了什么是政治，无产阶级政治家与资产阶级政治家的原则区别，指出了无产阶级文艺的政治性能够完全一致的根本原因（第二自然段）。

（三）、阐明了文艺界的统一战线问题，在统一战线中

坚持又团结又斗争的方针，并指出争取小资产阶级是一项特别重要的任务。反对和批评了统一战线中的“左”右倾机会主义路线（第三、四自然段）。

〔名词解释〕

（1）文艺界统一战线

统一战线，是无产阶级政党在一定历史条件下，为了反对主要敌人同其他革命阶级和一切可能团结的力量结成的联盟。在《讲话》中，是指在抗日战争时期，中国共产党从抗日和民主的两大原则出发，同其他阶级和一切可能团结的力量在文艺界组成的联盟，即文艺界统一战线问题。

统一战线的巩固和发展，要求无产阶级政党在思想上、政治上和组织上保持独立性，坚持革命的领导权。毛主席在《中国共产党在抗日时期的任务》一文中指出：“**这个中国革命领导责任的问题，乃是革命成败的关键。**”（《毛泽东选集》合订本第241页）在统一战线问题上，革命文艺战线内部存在两条路线的尖锐斗争，以鲁迅为首的革命文艺工作者，根据党的抗日民族统一战线的政策，提出了“民族革命战争的大众文学”的口号。这一口号、既坚持了无产阶级文学的党性原则，又体现了党的统一战线政策。而有的人却根据王明、刘少奇的右倾投降主义路线，提出了“国防文学”口号。他们胡说无产阶级“不应该挂起明显的徽章，……以至吓跑别的阶层的战友”，这实质上就是取消无产阶级政党在文艺界统一战线中的领导权，推行一条阶级投降主义和民族投降主义的路线。所以毛主席在《讲话》中尖锐地指出：

“在一个统一战线里面，只有团结而无斗争，或者只有斗争而无团结，实行如过去某些同志所实行过的右倾的投降主义、尾巴主义，或者‘左’倾的排外主义、宗派主义，都是错误的政策。政治上如此，艺术上也是如此。”

（2） 为艺术而艺术

是一种资产阶级文艺思想。它否定文艺是现实生活的反映，否定文艺的社会作用，认为文艺是一种与政治无关、独立自主、至高无上的东西；它为它自身而创作，而存在，除本身的“美”之外没有任何其他的意义。所以这种思想也叫做“文艺至上主义”。十九世纪后期以来欧美的各种反动的创作方法和文艺流派，如唯美主义、形式主义、颓废派之类，大都以这一文艺思想为其理论的根据。这种思想诱导作家逃避乃至反对现实的革命斗争，沉湎颓废没落的资产阶级生活方式，追求光怪陆离浮夸畸形的艺术形式。这种思想是资产阶级日趋腐朽没落的表现，它表面上说是超越政治，为艺术而艺术，实际上则是麻痹人的斗志，为资产阶级的利益服务，有着极其明显的反动的政治倾向。

最早提出这种主张的，是十九世纪法国高蹈派作家戈蒂叶，响应者有法国颓废派诗人波特莱尔、英国唯美派诗人王尔德等。王尔德在其文艺评论著作《谎言的衰朽》中说：“艺术除了表现它自己之外，不表现任何别的东西”。
“一切坏的艺术的根源都在于要回到生活和自然”，
“生活对艺术的模仿远远多过艺术对生活的模仿”，
“‘谎言’，即关于美而不是真的事物的讲述，乃是艺术的本来的目的”。
这段话充分暴露“为艺术而艺术”这种文艺思想的极端唯心主义的反动实质。

(3) 二元论或多元论

在哲学上，“元”是本原、根本的意思。二元论或多元论是和一元论相对立的哲学。一元论认为世界的本原只有一个：唯物论认为是物质；唯心论认为是精神。二元论认为世界的本原是两个：物质和精神二者，企图调和唯物主义和唯心主义。多元论则认为世界的本原有许多个：金、木、水、火、土五种元素构成的。不论是二元论或多元论都是唯心主义的哲学观点。恩格斯指出：“世界的真正的统一性是在于它的物质性”（《反杜林论》，马克思恩格斯选集》，第三卷，第83页）。精神的东西不过是物质的东西的反映，是高度的物质的产物，绝不能脱离物质而单独存在，承认精神能够脱离物质而独立存在，是唯心主义的根本特征。

在政治和艺术的关系问题上，以托洛茨基为代表的二元论者，反对艺术从属于政治的马克思主义原理，把艺术和政治割裂开来，认为艺术可以脱离政治而独立。一九二三年托洛茨基出版了他的反革命文艺评论集《文学和革命》，紧接着又连续发表《无产阶级文化与无产阶级艺术》、《党的文艺政策》等黑文，大肆鼓吹文学艺术上的二元论。托洛茨基胡说无产阶级专政是一个“短促的过渡时期”，“无产阶级在这短促时期里”，不可能“创造新文化”；只有当无产阶级专政结束时，“才有古今无比的文化的建设，却又是没有阶级性的了”。据此，托洛茨基极其荒谬而武断地宣称：

“无产阶级文化不但现在没有，就是将来也决不会有。”无产阶级和劳动者只能拜倒在资产阶级文学艺术的脚下，从“莎士比亚，歌德，普希金和陀斯退也夫斯基的作品中”去吸取精神力量，使自己“变得更充实些”。这些谬论清楚表

明，文学艺术上的二元论，实际上就是妄图使文艺脱离无产阶级政治而从属于资产阶级政治，为资产阶级的反革命利益服务。一九二四年前后，在斯大林领导下，苏联革命文艺工作者对托洛茨基的谬论进行了批判。一九二五年六月十八日，联共（布）中央作出了《关于党在文学方面的政策》的决议，指出“正如我国总的阶级斗争没有停止一样，文学战线上的阶级斗争也没有停止”，“无产阶级应当保持、巩固、日益扩大自己的领导，同时要在思想战线许多新的区域中也占有适当的阵地”，“在文学领域中夺取阵地，也同样地早晚应当成为事实”（《苏联文学艺术问题》，第8、9页），沉重地打击了托洛茨基一再宣称的二元论。

在我国，托派分子王实味，反革命分子胡风，右派分子冯雪峰，叛徒刘少奇、林彪及江青一伙，都是托洛茨基这种反动二元论的忠实信奉者。他们时而叫嚷“文艺决定政治”，时而又胡说什么“政治可以冲击其他”，千方百计地反对无产阶级政治的统帅作用，反对文艺从属于无产阶级政治，为无产阶级革命事业服务。为了彻底肃清文学艺术二元论的流毒，我们要认真学习毛主席的《讲话》这篇光辉著作，摆正党的文艺工作和党的整个革命事业的关系，永远坚持文艺为工农兵服务的政治方向。

（4）托洛茨基

托洛茨基（一八七九年——一九四〇年），是苏联托洛茨基反革命集团的头子，列宁主义的死敌、一九〇三年起，与孟什维克一起反对列宁和布尔什维克。一九一二年组织反党的八月联盟。一九一七年八月混入布尔什维克及中央委员会。十月革命后，反对列宁关于社会主义革命和社会主义建

设的路线。列宁逝世后，组织“托洛茨基——季诺维也夫反党联盟”，对抗以斯大林为首的联共（布）中央委员会。一九二七年十一月，联共（布）中央决定把托洛茨基及其同伙开除出党。一九二九年托洛茨基因进行叛国活动，被驱逐出境。在国外继续从事反革命活动，一九三二年被开除苏联国籍。一九四〇年死于墨西哥。

托洛茨基把他的“理论”标榜为“不断革命”论，实际上同马克思列宁主义的不断革命论，是根本对立的。托洛茨基反动理论的要点是：（一）无产阶级在进行资产阶级民主革命时，“不仅要最深刻地侵犯封建所有制，而且要最深刻地侵犯资产阶级所有制”，甚至会 and 广大农民群众“发生敌对的冲突”。因而托洛茨基主张跳越资产阶级民主革命阶段直接进行社会主义革命。他一贯否认农民是革命力量，否认无产阶级能领导农民。（二）在无产阶级进行社会主义革命时，托洛茨基反对列宁关于社会主义革命可能首先在一个国家胜利的理论，认为社会主义在俄国一个国家取得胜利是不可能的，只能等到欧洲其他国家发生革命时一起取得胜利。（三）根据这种“理论”，托洛茨基还胡说什么在社会主义革命取得胜利后，无产阶级和农民的矛盾是不能克服的，必然引起“内战”。他把这种“敌对的冲突”和“内战”说成是社会主义革命“不断性”，这在实际上就是取消工农联盟，取消无产阶级专政。

托洛茨基的“不断革命”论一出笼，就遭到列宁的尖锐批判。列宁把这种谬论称为“荒唐的左的‘不断革命论’。”斯大林指出：“托洛茨基是以‘左的’和最最革命的词句掩饰自己的机会主义。”

我国第一次国内革命战争失败后，也出现了少数托洛茨基分子，他们与陈独秀叛徒相勾结，于一九二九年形成反革命小组织，宣扬托洛茨基主义，反对无产阶级革命，并公开参加国民党的特务机关，后又领取日寇津贴，成为帝国主义和国民党反共、反人民、反革命的工具。

(5) 政治性、真实性

政治性，即政治倾向性，指作家艺术家的一定的阶级观点和政治理想在文艺作品中的体现，也就是作家艺术家的社会理想和对于现实生活的爱憎态度的反映。

真实性，指文艺作品形象地反映出社会生活发展的真实面貌，揭示出某种社会现象的本质意义。

(6) 艺术方法 艺术作风

艺术方法，又称创作方法、创作原则，是指作家、艺术家在某世界观指导下进行创作时所遵循的基本原则和方法。在这里，“方法”二字不是艺术手法、写作技巧的意思，而是和组成人们世界观的立场、观点、方法的“方法”同义的，是指认识和反映生活的方法。在创作过程中，作家、艺术家总是站在一定的阶级立场上，根据他对社会生活的认识和理解，采取一定的创作方法，进行艺术形象的塑造，作家、艺术家采用那一种创造方法，主要是由他的世界观决定的。

艺术作风，也叫艺术风格，指的是作家、艺术家在反映社会生活、塑造艺术形象、表达思想感情、运用语言等方面所表现出的创作特色，它不是一种抽象的东西，总是深刻地打上阶级的烙印，是一定时代一定阶级的风格在各个作品中的具体体现。

(7) 社会主义的现实主义

一九〇七年，高尔基发表了以描写工人革命运动为题材的小说《母亲》奠定了苏联无产阶级文学的基础。以后，在国内战争暴风雨中所产生的富尔曼诺夫的《恰巴耶夫》、绥拉菲莫维奇的《铁流》、法捷耶夫的《毁灭》等优秀作品，遵循并丰富了高尔基在《母亲》中所体现的创作原则，使苏联无产阶级文学获得了进一步发展。为了用精确而具体的文学术语来概括苏联无产阶级文学的特点和实质，以便更好地指导创作实践，促使文学事业的不断繁荣，二十年代苏联文艺界展开了热烈的讨论，出现了革命的现实主义、英雄主义的现实主义、社会主义浪漫主义、辩证唯物主义的现实主义等名称。一九三二年十月二十六日，斯大林在高尔基的高所召开了文艺座谈会，许多作家充分交换了意见，提出了社会主义现实主义这个创作方法。在一九三四年召开的第一次苏联作家代表大会上，日丹诺夫和高尔基对社会主义现实主义理论作了具体的阐述。在大会通过的《苏联作家协会章程》中对此作了明确的规定：“社会主义的现实主义作，为苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”（《苏联文学艺术问题》）

一九五三年斯大林逝世后，赫鲁晓夫篡权复辟，修正主义思潮泛滥。在一九五四年底召开的第二次全苏作家代表大会上，叛徒西蒙诺夫、老右派爱伦堡之流，赤膊上阵，攻击社会主义现实主义的定义，反对“艺术描写真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的

任务结合起来”，其目的是反对文艺为无产阶级政治服务。这次会议阉割了社会主义现实主义的革命灵魂，从而背叛了列宁关于文学的党性原则，使苏联文学纳入修正主义轨道。

〔学习体会〕

这一节的中心思想是说明文艺与政治的关系，即关于文艺工作的党内党外关系问题，也就是文艺在党的整个革命事业中的作用和地位。这个问题，涉及到许多理论问题：文艺有没有阶级性？文艺怎样为政治路线服务？如何理解文艺和政治的辩证统一关系？如何正确地估计文艺的伟大作用及其重要性？文艺的政治性和真实性是否一致？等等。所有这些问题，历来都是无产阶级同资产阶级在文艺上斗争的焦点。毛主席发展了列宁关于文艺是整个革命机器的“**齿轮和螺丝钉**”的光辉思想，对文艺和政治的辩证统一关系，作了精辟的论述。

(一) 党的文艺工作和党的整个工作的关系

文艺属于一定的阶级，属于一定的政治路线

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。”

作为观念形态的文艺都是社会生活在作家头脑里的反映的产物。在阶级社会里，社会生活是充满着阶级矛盾、对立和斗争的。而创造文艺作品的作家，总是**一定阶级的成员**。毛主席说：“**在阶级社会中，每一个人都在一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印**”。（《实践论》）列宁指出“**没有一个活着的人能够不站到这个或那个阶级方面来（既然他懂得了它们的相互关系），能够不为这个或那个阶级的胜利而高兴，为其失败而悲伤，能够不对于敌视这个阶级的人、对于散布落后观点来妨碍其发展以及其他等等的人表示愤怒。**”（《我们究竟拒绝什么遗产？》，《列宁全集》第二卷第471页）作为一定阶级成员的作家，也毫不例外，他的思想、感情、世界观，无不受一定的阶级地位的支配和影响。“他往往不可避免地是阶级的器官和感官。他感受自己的阶级和集团的气氛、欲望、不安、期待、热情、利害、缺点和美点，赋予它以形式而表现出来！”（高尔基：《论现实》）作为专门从事精神生产、替本阶级“**制造幻想和思想**”的作家，比起其他成员更为敏锐地感觉到阶级斗争的动向，更为深刻地理解到本阶级的利益和需要，因此，高尔基称作家是“**阶级的眼睛、耳朵和声音**”。（《论现实》）

在阶级社会里，作家既然属于一定的阶级，思想感情也打上了阶级的烙印，那么，他们在反映社会生活这个问题上，就决不可能采取“超然”和“客观”的态度。相反的，总是自觉或不自觉地站在某一阶级的立场上，以某一阶级的世界观作指导，去反映生活，并通过艺术形象，表现某一阶级的思想感情和社会理想。从而表明作家歌颂什么，暴露什

么。正如毛主席所指出的：“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；二者必居者一。”任何作家的任何作品，在阶级斗争中，总是支持这个阶级反对那个阶级，维护巩固现有社会制度，或是瓦解破坏这个制度，不表现任何思想倾向、政治观点的作品是不存在的。

描写自然景物的作品也同样具有阶级性。因为文学描写自然景物，并不是对自然现象作物理化学分析，而是着眼于自然景物与人类生活的关系，把它当作人类社会生活的一个方面加以表现。作家往往是通过描写自然景物，抒发自己的情怀，寄托自己的意愿，因此在作品中就流露出不同的阶级倾向。譬如，古往今来许多文学作品都描写了秋天的景色，但展现的境界和寄托的思想感情却大不相同。“秋花惨淡秋草黄，耿耿秋灯秋夜长。已觉秋窗秋不尽，那堪风雨助秋凉。”这是《红楼梦》中寄人篱下的叛逆者林黛玉的诗，表现了她对“风刀霜剑严相逼”的恶劣环境的愤激和对渺茫前途的忧戚绝望。“秋风起兮百草黄，秋风之性劲且刚。能使群花皆缩首，助他秋菊傲秋霜。秋菊枝枝本黄种，重楼叠瓣风云涌。秋月如镜照江明，一派清波敢摇动？昨夜风风雨雨秋，秋霜秋露尽含仇。”这是资产阶级民主革命者秋瑾的《秋风曲》里的诗句，昂扬刚劲，表现了她对清朝封建黑暗统治的深恶痛绝以及“痛欲黄龙自由酒”的热切向往。“一年一度秋风劲，不似春光。胜似春光，寥廓江天万里霜。”这是毛主席在《采桑子·重阳》里对秋天所作的刻画，象征了革命人民斗争生活的壮丽情景，抒发了无产阶级革命家的

战斗豪情。同样都是写秋天，但其阶级性是何等的鲜明强烈！又如同样是咏菊花，陶渊明写的是“采菊东篱下，悠然见南山”，表现士大夫阶级的恬静悠闲、怡然自乐的情趣。而黄巢的《题菊花》诗：“飒飒西风满院栽，蕊寒香冷蝶难来。他年我若为青帝，报与桃花一处开。”却表现了农民起义领袖的政治抱负和美好理想。虽然，有些描绘自然风景的作品，其阶级倾向性不象直接反映阶级斗争的作品那样鲜明，但只要联系这些作品产生的时代背景和作者的具体情况，它的阶级色彩还是可以清楚地看出来的。

作家是阶级的代言人，作为观念形态的文艺作品必定打上深刻的阶级烙印。这是不以人的意志为转移的客观规律。一些剥削阶级的文学家企图否认这一规律，宣传超阶级的文学观，可是到头来，却反而暴露了他们屁股上的剥削阶级印记。三十年代，就曾有一些自称“第三种人”的文学家，他们标榜要写既不属于无产阶级，也不属于资产阶级的“第三种文学”，可是写来写去，仍旧跳不出资产阶级的圈子。原因只有一个，就是他们本来不是什么“第三种人”。鲁迅无情地嘲笑和揭露了他们的丑态，指出：“生在有阶级的社会里而要做超阶级的作家，生在战斗的时代而要离开战斗而独立，生在现在而要做给与将来的作品，这样的人，实在也是一个心造的幻影，在现实世界上是没有的。要做这样的人，恰如用自己的手拔着头发，要离开地球一样，他离不开，焦急着，然而并非因为有人摇了摇头，使他不敢拔了的缘故。”

（《论“第三种人”》，《鲁迅全集》第五卷，第36页）

文学是阶级斗争的工具，反映在文学和政治的关系上就是文学为一定阶级的政治服务。马克思主义的唯物史观认

为，整个社会由经济基础和上层建筑两部分构成。经济基础就是一定社会的生产关系总和，即社会的经济制度。上层建筑是在一定经济基础上产生的政治、法律、哲学、宗教、艺术、道德等观念形态，以及适合于这些观念形态的政治法律等制度，简单地说，就是国家政权及其意识形态。上层建筑与经济基础是辩证的统一：一方面，经济基础的性质决定上层建筑的性质，上层建筑是经济基础的反映；另一方面，上层建筑对经济基础的反映决不是消极的，它要帮助自己基础的形成和巩固，或者起着削弱破坏作用。

文艺是社会意识形态之一，属于上层建筑的范畴。在上层建筑中，政治是核心，是经济的集中表现，因此无论是经济基础对文艺的决定作用，或是文艺对经济基础的反映，都必须通过政治。毛主席在《讲话》中指出：“文艺是从属于政治的，但又反转来给予伟大影响于政治”，而政治，“都是阶级对阶级的斗争”。“革命的思想斗争和艺术斗争，必须服从于政治的斗争，因为只有经过政治，阶级和群众的需要才能集中地表现出来”。因此，作为阶级斗争工具的文艺，必然要为一定阶级的政治服务。

在阶级社会里，各个阶级都要求文艺按照自己的政治观点来反映社会生活，反映自己的政治要求、政治理想，为夺取政权或巩固政权服务。超政治的文艺，不为一定政治服务的文艺是不存在的。文艺象阶级的神经器官一样，敏锐地反映出各个阶级的政治动向。如俄国一九〇五年革命之前，高尔基就唱出了《海燕之歌》（1901年），呼唤“让暴风雨来得更厉害些吧”！预示着一个革命高潮即将到来。“五四”运动前夕，鲁迅写了《狂人日记》，敏锐地反映了人民群众的

反帝、反封建的要求，成为“五四”运动的先声。同样地，反动的文艺作品也常常把反动阶级的政治动向最先反映出来。当斯大林同志逝世不久，苏修作家爱伦堡就首先抛出了《解冻》，它预示着赫鲁晓夫全面复辟资本主义的开始。在我国，生产资料所有制的社会主义改造基本完成以后，资产阶级右派和修正主义者于一九五七年发起向党猖狂进攻的时候，文艺领域内最先出现了象刘宾雁的《本报内部消息》等反党反社会主义的毒草。它实际上是资产阶级反革命大合唱的开场锣鼓。总之，每当阶级斗争形势发生急剧变化的时期，不同阶级的政治动向往往首先从文艺作品中表现出来。因而鲁迅称文学艺术为阶级的“感应的神经”、“攻守的手足”。

（《〈且介亭杂文〉序言》）

只有懂得这一点，才能摆正无产阶级文学在无产阶级整个革命事业中的位置。毛主席在论述党的文艺工作和党的整个工作的关系时指出：“**无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分，如同列宁所说，是整个革命机器中的‘齿轮和螺丝钉’。**因此，党的文艺工作，在党的整个革命工作中的位置，是确定了的，摆好了的，是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的。”党在各个革命时期内的革命任务，是根据毛主席的革命路线制定的。它集中体现了无产阶级和广大人民群众的利益和基本要求，反映了历史发展规律和革命斗争的实际需要，是全党全军全国人民共同的行动纲领和奋斗目标。各条战线都要为实现党所提出的革命任务而奋斗。作为无产阶级整个革命事业一部分的革命文艺工作当然也必须服从党在一定革命时期内所规定的革命任务。服从还是背离党在一定革命时期内所规定的革命任务，也就

是服从还是背离党的领导、服从还是背离毛主席革命路线的问题。

三十多年来，文艺战线上的斗争无一不是尖锐地反映了每个历史时期政治路线上两个阶级、两条路线的搏斗。它具体地说明了文艺斗争从来都是服从于政治路线斗争的。毛主席说：“革命文化，对于人民大众，是革命的有力武器。革命文化，在革命前，是革命的思想准备；在革命中，是革命总战线中的一条必要和重要的战线。”这是对革命文艺在路线斗争中的作用的深刻概括。

在社会主义革命和建设时期，无产阶级文艺要为无产阶级革命路线服务，就必须以党在整个社会主义历史阶段的基本路线为纲，指导文艺创作和评论。毛主席教导我们：“路线是个纲，纲举目张。”“社会主义和资本主义的矛盾，并且逐步解决这个矛盾，这就是主题，就是纲。”无产阶级文艺必须遵循党的基本路线，正确反映社会主义时期的阶级矛盾和阶级斗争，为落实毛主席提出的“抓纲治国”的战略决策服务。

(二) 党的文艺工作和非党的文艺工作的关系

毛主席从文艺服从于政治的前提出发，根据当时的情况，揭示文艺界应该在抗日、民主、艺术方法、艺术作风方面团结起来，建立统一战线，组织浩浩荡荡的文艺大军，去争取抗日战争的胜利。这个统一战线的核心力量，是无产阶

级文艺家，对一切非无产阶级文艺家，只要他们抗日，我们就团结他们，对他们中存在的问题，我们要进行批评、教育和改造。这就是对他们实行又团结又斗争的方针。只有这样才能巩固地建立起文艺界的统一战线。但是王明、刘少奇及其追随者们一贯对抗和破坏毛主席的统一战线政策；或者执行“一切斗争，否认联合”的“左”倾机会主义政策；或者执行“一切联合，否认斗争”的右倾投降主义政策，毛主席进行了深刻地揭露和批判，指出：“在一个统一战线里面，只有团结而无斗争，或者只有斗争而无团结，实行如过去某些同志所实行过的右倾的投降主义、尾巴主义，或者‘左’倾的排外主义、宗派主义，都是错误的政策。”

在今天，为了繁荣社会主义文艺，进一步巩固无产阶级专政，更好地发挥文艺的战斗作用，必须加强党对文艺的领导，落实党对知识分子的政策，团结、教育、改造他们，引导他们走与工农兵相结合的道路，彻底改造世界观。坚持贯彻毛主席制定的“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针。彻底批判“四人帮”反党集团推行文化专制主义、实行“帮”花独放的反革命政策，更好地调动文艺界的一切积极因素，为巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟，建设社会主义服务。

〔思考题目〕

- 1、为什么说“在现在世界上一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的”？
- 2、在文艺创作中如何体现文艺为无产阶级政治服务？
- 3、联系毛主席关于党在社会主义历史时期的基本路线，阐明党对文艺工作加强领导的必要性。

四、文艺批评标准

〔内容提要〕 毛主席指出文艺批评是文艺界的主要斗争方法之一。文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。任何阶级社会中的各个阶级都是把政治标准放在第一位，把艺术标准放在第二位的。无产阶级根据自己的政治标准和艺术标准，要求文艺作品达到政治和艺术的一致，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。同时，毛主席针对当时隐藏在革命队伍内部的丁玲、王实味一伙的反党活动，以及有些同志“缺乏基本的政治常识”而发生的“各种糊涂观念”，驳斥了八种谬论，对于资产阶级和修正主义的文艺思想进行了最深刻、最彻底的批判，为我们应用无产阶级文艺批评的标准，开展文艺批评，作出了最光辉的典范。

〔段落大意〕 共分三段。

(一)、文艺批评是文艺界的主要斗争方法之一，应该发展，需要专门的研究（第一自然段）。

(二)、论述文艺批评的政治标准、艺术标准及其相互关系（第二、三自然段）。

文艺批评的政治标准和艺术标准，包含三层内容：什么是我们的文艺批评的政治标准和艺术标准；革命的文艺批评要坚持辩证唯物主义的动机和效果的统一论；必须坚持文艺批评的两个标准，发挥文艺批评的战斗作用。

文艺批评的政治标准和艺术标准之间的辩证关系，包含

这样几层内容：任何阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和艺术标准，从来没有抽象的绝对不变的政治标准和艺术标准；任何阶级都坚持政治标准第一，艺术标准第二，这是一条客观规律；无产阶级的要求是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。既反对政治观点错误的艺术品，又反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓“标语口号式”的倾向。

(三)、针对当时延安文艺界出现的八个有代表性的资产阶级文艺观点，逐个加以批驳揭露其反动实质（第五至十二自然段）。

〔名词解释〕

(1) 唯心论

也称唯心主义，是一种同唯物论根本对立的哲学派别和思想体系。唯物论认为物质是第一性的，它是不依赖于人们的精神而独立存在的。物质决定精神，存在决定意识，精神是第二性的，是物质的反映。唯心论则相反，把精神与物质的关系完全颠倒了。它认为意识、精神是第一性的，认为世界是“意识”、“绝对观念”、“宇宙精神”的体现，认为只有人们的意识才是真正存在的，而物质世界、存在、自然界只是意识、感觉、表象、概念的产物。

主观唯心主义认为，存在物的基础是个人的（主体的）感觉、表象和意识、否认在感觉之外存在着作用于我们的感官、引起我们的感觉的、存在的、不依赖于人的主观意志的客观事物。

客观唯心主义和主观唯心主义不同，它认为第一性的不是个人的、主观的意识，而是某种神秘的“客观的”意识，即存在于人类之外的“世界理性”、“绝对观念”、“普遍意志”等等，现实世界（包括文艺）都是由它们派生出来的，都是它们的感性显现。实际上，任何客观的、即不依赖于人而存在的意识是没有而且也不可能有的。

唯心主义萌芽思想的产生是由于原始人的迷妄无知，但促使这种思想发展成为哲学体系的社会条件，乃是脑力劳动和体力劳动的分离、阶级和剥削的出现。唯心主义代表剥削阶级的利益，是反动剥削阶级的世界观。

用唯心主义世界观去解释社会历史现象，就是唯心史观，它认为历史的创造者是“英雄”、“豪杰”、“天才”人物，人民群众只是后知后觉的“群氓”。而马克思主义的唯物史观，则认为“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”（《论联合政府》，《毛泽东选集》合订本第932页）

（2）机械唯物论

即机械唯主义，也叫直观唯物主义。十七世纪至十八世纪是它的极盛时期，其代表人物有霍布斯、笛卡儿、斯宾诺莎及十八世纪英、法的唯物主义者。

机械唯物主义虽然承认世界是物质的，但它以孤立的、静止的、片面的观点去认识世界。认为万千世界是永远彼此孤立和一成不变的，即使有变化，也只能是机械的变化，即数量的增减或场所的变换，其原因不是在事物的内部，而是在事物的外部，是由外力作用即物体相互冲撞所引起的物体在空间的机械移动。所以，它不能解释事物为什么有质的差

异及其相互的转化。特别是在理解社会历史现象，譬如社会的发展，历史的推移时，认为不是由于生产力的发展和生产关系的改变，不是由于阶级斗争，而是因为气候的变化、地理条件、人口增减等等原因所致。毛主席在《实践论》中指出：“唯心论和机械唯物论，机会主义和冒险主义，都是以主观和客观相分裂，以认识和实践相脱离为特征的。”（《毛泽东选集》合订本第272页）

（3）内容和形式

文学作品的内容指经过加工并形象地再现的现实生活及其所包含的思想意义，包括主题、题材、人物、情节等要素。文学作品的形式指作品的组织方式和表现手段，包括体裁、结构、语言等要素。

（4）艺术性

文艺是通过艺术形象反映生活和表达思想感情。所谓艺术性，就是指作品在艺术形象描写上所达到的准确性、鲜明性、生动性，作品的语言、结构、表现技巧所达到的完美程度。作品的艺术性是为作品的政治内容服务的。

（5）人性论

指撇开人的社会性和阶级性去解释人的普遍的共同本质的观点或学说。所谓“人性论”，就是否认人的阶级性，否认马克思主义阶级斗争的学说和阶级分析的方法，即抽掉人的社会性和阶级关系，讲超阶级的人的“本性”、“本能”和人的“共同性”。实质上是把地主资产阶级的剥削本性说成是唯一的人性。毛主席在《讲话》中指出：“在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。我们主张无产阶级的人性，人民大众的人性，而地主阶级资产

阶级则主张地主阶级资产阶级的人性，不过他们口头上不这样说，却说成为唯一的人性。”毛主席深刻地科学地论证了马克思主义的阶级性，尖锐地揭露了地主资产阶级人性论的虚伪性、欺骗性和反动性。

几千年来，代表反动统治阶级利益的孔孟之道的所谓“仁学”，就是反动的人性论的集中表现。他们鼓吹“仁者，爱人也”，“泛爱众，而亲仁”，侈谈“人性”之“善”“恶”，把剥削阶级的仁义道德说成是共存于一切人身上的“本性”，为维护奴隶主阶级的反动统治效劳。

十八、十九世纪，西方资产阶级的思想家狂热地鼓吹“人性”、“人性的尊严”、“个性解放”，鼓吹资产阶级的“自由、平等、博爱”的反动世界观。十八世纪的反动哲学家休谟写了一本书，就叫《人性论》，资产阶级启蒙运动的代表人物卢梭鼓吹“人类本是同一上帝的儿女”，“大家都是兄弟”，把资产阶级的剥削本性说成是人类与生俱来的共同的唯一的人性。资产阶级所谓的“人性”、“个性”、“人类共性”、“人类之爱”，其实是人格化了的资本，是牧师的说教。其目的是掩盖资本主义社会的阶级矛盾和阶级对立，要无产阶级去“爱”资产阶级，听任他们的剥削和压迫，以维护万恶的资本主义制度。

一切修正主义者，都是地主资产阶级人性论的吹鼓手，他们以此对抗马克思主义的阶级论，宣扬阶级调和，鼓吹阶级合作，极力推行反革命修正主义路线，疯狂反对毛主席的无产阶级革命路线，为复辟资本主义制造反革命舆论。

“人性论”在上层建筑的各个领域影响甚广，流毒甚深。在文艺上，否认作家的阶级属性和作品的阶级性，鼓吹

“永恒的人性”，它是一切资产阶级、修正主义文艺思想的核心，是修正主义文艺黑线的理论基础。张春桥、江青等顽固坚持反革命立场，自三十年代到七十年代，从投降主义的“国防文学”到篡权复辟的“与走资派作斗争”的文学，拚命贩卖地主资产阶级人性论的黑货，向毛主席的无产阶级革命文艺路线发起猖狂进攻。

地主资产阶级的人性论是资产阶级反动世界观的核心。它在认识论上是唯心论的先验论，在历史观上是唯心主义的“天才史观”，与马克思主义、列宁主义、毛泽东思想是根本对立的。我们一定要用马克思主义的阶级论彻底批判地主资产阶级的人性论，将意识形态领域内的阶级斗争进行到底。

(6) 暴露文学

在资本主义社会或半封建半殖民地的社会里，某些作家从一定的阶级立场和阶级观点出发，所写的暴露社会黑暗的作品，一般地称为暴露文学。在抗日战争时期，玉实味、丁玲、肖军、艾青、罗烽等一批托派、叛徒、反革命分子、坏分子却公然在革命圣地延安打出了“暴露文学”的旗号，煽动作家起来“暴露”解放区的所谓“黑暗面”，胡说“太阳中也有黑点”，攻击延安“太狭窄”、“太呆板”、“容不下自己”，要“力求改进”，要“包罗万有”。还叫嚣什么“从来的文艺作品都是写光明和黑暗并重，一半对一半”，什么“从来文艺的任务就在于暴露”，什么“我是不歌功颂德的，歌颂光明者其作品未必伟大，刻画黑暗者其作品未必渺小”，并在丁玲主编的《解放日报》副刊上抛出了一大批诸如《野百合花》、《三八节有感》等反革命毒草。

他们以地主资产阶级的人性论为武器，打着虚伪的所谓“人类之爱”、“人道主义”的幌子，把革命圣地延安描绘成一个等级森严、冷酷无情尔虞我诈的“人间地狱”。这种所谓“暴露文学”的出现，绝非偶然，在抗日战争的艰苦阶段，它直接配合了日本帝国主义和国民党反动派对解放区的猖狂进攻。

（7）“还是杂文时代，还要鲁迅笔法”

杂文，是直接而迅速地反映社会生活的文艺性政论文。它的特点是，短小精悍，尖锐泼辣，如鲁迅所说的“是匕首，是投枪”。

中国文化革命的主将鲁迅，从“五四”到逝世为止，写了大量的杂文，特别是他后期的杂文，概括了丰富的阶级斗争经验。杂文是鲁迅一生中向阶级敌人进行战斗的主要武器。由于鲁迅生活在黑暗的旧中国，没有言论自由，为了战斗的需要，而形成了冷嘲热讽、隐晦曲折、尖锐锋利的战斗风格。鲁迅杂文及其“笔法”，是由于旧中国反动势力的统治和压迫所造成的。但在四十年代的延安，是人民大众当权的时代，“不但是经历了两种地区，而且是经历了两个时代”，“我们可以大声疾呼，而不要隐晦曲折”。然而，反党分子罗烽却抛出了大毒草《还是杂文的时代》，提出还要用鲁迅笔法，使文艺成为“短剑”去“划破黑暗”，别有用心地煽动作家攻击党、攻击革命。毛主席在《讲话》中对这种反动观点进行了有力的批判。

（8）辩证唯物论的创作方法

二十年代末和三十年代初，苏联的一个文艺团体“拉普”（俄罗斯无产阶级作家联盟的简称）所提出的错误的创

作理论，并在国际上流行一时。这种创作方法的错误是，把作家的世界观和创作方法混为一谈，以世界观代替创作方法。认为作家只需要掌握辩证法的范畴，并在人物的行动和心理中反映这些范畴的斗争和运动就够了、作品的艺术成就以它符合辩证法规律的程度为依据。它否定了艺术的特点，忽视文艺必须用形象来反映社会生活的艺术法则，而代之以空洞的公式。在这种理论的指导下，当时曾产生了一些以小说形式来演绎政治概念的标语口号式的作品。由此可见，辩证唯物论的创作方法的错误不在于强调作家必须学习马克思主义，而在于把马克思主义与文艺创作方法简单地等同起来。联共（布）中央于一九三二年四月二十三日通过了《关于改组文学艺术团体》的决议，批判了“拉普”派的错误，并解散了这一文艺团体。中国文艺界在瞿秋白、王明“左”倾机会主义路线影响下，二十年代末三十年代初，我国有些文艺工作者曾介绍和提倡过“辩证唯物论的创作方法”。以后，有人又借批判这种创作方法为名，疯狂攻击马克思主义，否定世界观对于创作的指导作用。他们公开叫嚷：“学习马克思主义就会破坏创作情绪”，而且十分荒唐的宣称在反动世界观的基础上可以创造出“伟大的艺术珍品”。有的作家还从资产阶级立场和世界观出发，片面强调“与你所熟悉的人和事”，而不提倡作家学习马克思主义，不要求作家用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点去观察世界、观察社会，结果就出现了许多歌颂小资产阶级知识分子、写身边琐事的作品。直到抗日战争时期，许多作家从上海来到延安，这种创作倾向仍然存在着，所以一提学习马克思主义，就有人认为是“重复辩证唯物论的创作方法的错误，就要妨碍

创作情绪。”毛主席在《讲话》中对这种错误观点进行了有力的批判，并对世界观与创作方法的关系做了全面深刻的阐述，指出：“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”，“但是马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。”

〔学习体会〕

毛主席在《讲话》“结论”的第四部分，对文艺批评的标准问题作了精辟的论述，全面地深刻地解决了文艺批评中一系列根本问题。不仅阐明了文艺批评的性质、地位和作用，而且在历史上第一次明确地提出了文艺批评的两个标准，从文艺与政治的关系方面，从文艺的特征方面辩证地解决了两者的关系，从而保证了马克思主义文艺批评的战斗性、革命性和科学性。遵照毛主席关于文艺批评的指示，就能有力地促进社会主义文艺事业沿着毛主席的革命文艺路线胜利前进。

（一）文艺批评是文艺界的主要的 斗争方法之一

文艺批评是一定阶级根据自己的政治观点和文艺观点对各种文艺现象进行分析、研究和评价的科学。包括对文艺创作的分析、研究和评价；对文艺工作、文艺运动的评论；对

各种文艺思潮、创作方法的评论，对各种文艺问题的探讨，对各种反动的、错误的文艺思想和创作的批判等。对文艺创作的分析、研究、评价，是文艺批评的主要内容。

关于文艺的批评性质，毛主席在《讲话》中作了明确地回答：文艺批评是“文艺界的主要的斗争方法之一”。在阶级社会中，文艺具有阶级性、党性，为一定阶级的政治路线服务，是一定阶级进行政治斗争的武器。因而，各个阶级都要贯彻本阶级的文艺路线，宣传本阶级的文艺思想，肯定、提高本阶级的文艺创作，扩大本阶级的优秀作品在群众中的影响；要反对、批判敌对阶级的文艺路线、文艺思想和文艺创作，抵制、消除它们对群众的腐蚀和毒害。这就是文艺领域内阶级斗争、路线斗争的基本内容。

无产阶级文艺批评，是无产阶级在文学艺术领域里进行斗争的一种主要形式，是执行和捍卫毛主席无产阶级文艺路线，批判资产阶级、批判修正主义文艺路线和文艺思想的锐利武器，是发展和繁荣社会主义文艺创作的战斗武器，也是党领导文艺的重要方法，党运用批评去进行文艺斗争，指导文艺创作，贯彻执行党的文艺路线、方针和政策。同时，文艺批评又是人民内部在文艺问题上辩明是非的重要方法，正如毛主席所说：“应该容许各种各色艺术品的自由竞争；但是按照艺术科学的标准给以正确的批判，使较低级的艺术逐渐提高成为较高级的艺术，使不适合广大群众斗争要求的艺术改变到适合广大群众斗争要求的艺术。”

伟大革命导师马克思、恩格斯、列宁、斯大林历来十分重视文艺批评，并亲自写下了许多极其重要的文艺批评论著，这些经典性的论述，奠定了马克思主义文艺批评的理论

基础。如马克思、恩格斯《给裴·拉薩尔的信》，恩格斯《给敏·考茨基的信》、《给玛·哈克奈斯的信》，列宁对歌仁·鲍狄埃、高尔基、托尔斯泰的评论，斯大林关于文艺的社会内容和民族形式的论述，至今闪耀着无产阶级文艺批评的战斗光辉。

伟大领袖毛主席继承、捍卫和发展了马克思主义文艺批评的战斗传统，在亲自领导文艺战线斗争的同时，写下了许多重要的文艺批评和文艺理论论著。如《在延安文艺座谈会上的讲话》、《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》、《应当重视电影〈武训传〉的讨论》、《关于红楼梦研究问题的信》、《关于文学艺术的两个批示》、《关于电影〈创业〉的批示》等，抓住了当时文艺领域内两个阶级、两条路线斗争的核心问题，击中了反革命修正主义黑线要害，指明了无产阶级革命文艺前进的方向，引导着无产阶级和广大人民去夺取思想文化战线的新胜利。历史的经验证明：“凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”因此，革命的斗争的无产阶级文艺批评，是推动思想文化、甚至整个无产阶级革命斗争的不可忽视的一个重要因素，是实现党对文艺工作的领导的重要方法。

无产阶级文艺批评的首要任务，是以马克思列宁主义、毛泽东思想为武器，进行文艺战线上的思想斗争，批判修正主义、批判资产阶级世界观，进行上层建筑领域里的革命。特别是批判资产阶级文艺思想和修正主义文艺路线，进行文艺革命。

党的基本路线指出，社会主义是一个相当长的历史阶

段。在这整个历史阶段中，存在着阶级和阶级斗争，存在着社会主义和资本主义两条道路的斗争，存在着资本主义复辟的危险性，存在着帝国主义和社会帝国主义侵略和颠覆的威胁。意识形态领域的斗争也不能不是长期的、复杂的，有时甚至是很激烈的。在这种情况下，无产阶级文艺批评的根本任务就是开展文艺战线上兴无灭资的斗争，为巩固无产阶级专政而战斗。忘记了兴无灭资的斗争，忘记了党的基本路线，就不再是无产阶级的文艺批评，而必然把文艺批评弄成资产阶级手里的工具。

用党的基本路线为指导来开展文艺批评，就要密切注意文艺领域阶级斗争的新动向，对一切反党反社会主义的毒草予以及时、有力地回击，揭露它的反动实质，把毒草化为肥料。这样既打击了敌人，也教育了群众。毛主席《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》指出：“**革命的战斗的批评和反批评，是揭露矛盾，解决矛盾，发展科学、艺术，做好各项工作的好方法。**”革命的文艺批评工作者，一定要坚持阶级分析的观点，善于发现敌情，敢于揭露矛盾，敢于主动进攻。

要及时觉察文艺战线上阶级斗争的新动向，就要善于分辨各种各样的文艺思潮。如所谓“新纪元”论、“三突出”论、“反真人真事”论，还有“写与走资派作斗争的作品”等。我们如果用马克思主义的观点对这些谬论加以分析，就会发现它们都是为“四人帮”反党集团的修正主义路线服务的，目的是为了篡党夺权，复辟资本主义。因此，我们开展文艺批评，就必须着重在政治上的批判，着重在路线上的批判。不批判修正主义的政治路线，对文艺黑线也就批不到根

子上，批不到要害处。

无产阶级文艺批评的另一任务，就是浇灌社会主义的鲜花，铲除资本主义的毒草，促进社会主义文艺创作的发展和繁荣。

革命的文艺批评应该有破有立，批判和破坏旧的，正是为了培育和发展新的。毛主席说：“**不破不立。破，就是批判，就是革命。破，就要讲道理，讲道理就是立，破字当头，立也就在其中了。**”（引自中共中央一九六六年五月十六日《通知》）社会主义的鲜花也只有在同资本主义的毒草的反复较量中才能茁壮成长。因此，我们的文艺批评就不但有一个锄草的任务，还有一个浇花的任务。用鲁迅的话来说，叫做“灌溉佳花”，“剪除恶草”（《并非闲话》（三），《鲁迅全集》第三卷，第152页）。

剪除恶草和灌溉佳花，是一场阶级斗争。革命的新文艺必然代替腐朽没落的旧文艺，这是不可抗拒的历史潮流。但是，革命的新文艺的成长绝不是一帆风顺的。正如毛主席所说的：“历史上新的正确的东西，在开始的时候常常得不到多数人承认，只能在斗争中曲折地发展。正确的东西，好的东西，人们一开始常常不承认它们是香花，反而把它们看作毒草。……同旧社会比较起来，在社会主义社会中，新生事物的成长条件，和过去根本不同了，好得多了。但是压抑新生力量，压抑合理的意见，仍然是常有的事。不是由于有意压抑，只是由于鉴别不清，也会妨碍新生事物的成长。”

（《毛泽东选集》第五卷，第388页）。无产阶级革命文艺的发展也是这样。因此，我们就必须善于鉴别佳花，保护佳花，帮助佳花的成长。用马列主义、毛泽东思想去鉴别文艺

作品，对于那些方向对头的革命作品，哪怕它很幼稚，也要热情支持，¹使其逐渐成熟起来。鲁迅早就说过：“幼稚对于老成，有如孩子对于老人，决没有什么耻辱；作品也一样，起初幼稚，不算耻辱的。……独有老衰和腐败，倒是无药可救的事！”（《未有天才之前》，《鲁迅全集》第一卷，第155页）。当然，我们也要实事求是地指出作品的不足之处，满腔热情地期待作者进一步提高，坚决反对那种一味捧场的资产阶级庸俗作风。对资本主义的毒草要坚决铲除，不能让它们自由泛滥。

要浇灌和扶植社会主义的香花，最根本的是要抓创作思想。要坚持唯物论的反映论，使文艺源于生活，而又高于普通的实际生活，既要批判“灵感论”等唯心主义货色，又不要受真人真事局限；要坚持革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，彻底批判形而上学的“三突出”；把矛盾和斗争典型化，努力塑造典型环境中的典型性格，反对“无冲突论”和“中间人物论”；要坚持革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一，进行文艺问题上的两条路线斗争。

要正确执行无产阶级文艺批评的任务，就必须站在无产阶级的立场上，坚持文艺为工农兵服务的方向。否则，文艺批评就会走向资产阶级的邪路。比如一九七四年一月二十八日《长江日报》发表了一篇《文艺的任务》，作者提出什么“文艺的主要任务就是感染人”，呼吁人们去描写“花红柳绿”的景色，表现“细腻雅宜”的风格，搞“轻歌漫舞”式的文艺，而反对写“有时代精神、调子高昂、雄壮豪迈”的作品。很明显，这是资产阶级文艺家们所鼓吹的一种陈腐反

动的观点。与无产阶级的文艺批评任务是完全背道而驰的，只能迎合帝、修、反和国内资产阶级的需要，因此必须彻底批判。

（二）政治标准和艺术标准的辩证关系

开展文艺批评必须有正确的标准。只有根据正确的标准，才能对文艺现象作出科学的、正确的评价。由于文艺批评的对象——文艺创作包括政治和艺术、思想内容和艺术形式两个方面，因此，文艺批评也随之有政治和艺术两个标准。所以毛主席在《讲话》中明确地指出：“文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准”。

1、文艺批评的政治标准和艺术标准

政治标准，就是对文艺作品的思想内容进行分析的尺度，它是一定阶级的政治观点在文艺上的反映。文艺作品的思想内容，包括作品选择了怎样的社会生活，显示出怎样的政治倾向，具有怎样的社会意义等。评价文艺作品的思想内容和政治倾向，也就是检验它是否符合本阶级的政治需要，是否有利于本阶级，从而对它抱肯定或否定的态度。

艺术标准，就是检验艺术上的美、丑和高、低的尺度，它是一定阶级的文艺观点的集中反映。毛主席指出：“按着艺术标准来说，一切艺术性较高的，是好的，或较好的，艺术性较低的，则是坏的，或较坏的。”一切文艺批评都是根据政治和艺术这样两个标准来衡量文艺作品的。

无论政治标准，还是艺术标准，都不是超阶级的、绝对不变的，而是随着时代、阶级的不同而不同。它的具体内容

总是与一定历史时期的阶级斗争相联系，与一定阶级的利益相适应的。毛主席说：“我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准，各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺术标准。”因为在阶级社会中，各个阶级的文艺批评标准，都是根据自己阶级的利益和艺术观点而制定的，所以，离开阶级标准的文艺批评是根本没有的。剥削阶级由于他们的标准是与广大劳动人民的利益相对立的，他们往往不敢公开承认自己文艺批评标准的阶级性，并千方百计地掩盖它。鲁迅尖锐地指出：

“我们曾经在文艺批评史上见过没有一定圈子的批评家吗？都有的，或者是美的圈，或者是真实的圈，或者是前进的圈。没有一定的圈子的批评家，那才是怪汉子呢。”标榜文艺批评无“圈子”，“是便于遮眼的变戏法的手巾”。（《批评家的批评家》，《鲁迅全集》第五卷，第348页）。

在文艺史上，奴隶主阶级、封建地主阶级和资产阶级，都从维护本阶级的反动统治出发，提出了自己的政治标准和艺术标准。顽固地站在奴隶主阶级立场上的孔老二，从“克己复礼”的反动政治纲领出发，提出文艺批评的政治标准是“思无邪”（《论语·为政》），即思想内容要合乎“周礼”，反对“异端邪说”。从这样的标准出发，他对歌颂奴隶主的《韶》推崇备至，吹捧为“尽善”、“尽美”（《论语·八佾》）的好作品，在“礼崩乐坏”的情况下听了一次《韶》乐，竟然，使他着了迷，“三月不知肉味”（《论语·述而》）。与此相反，而对于主张革新的新兴势力的“郑声”（郑国的音乐）则深恶痛绝，斥之为“淫邪”，有背于“克己复礼”，提出“放郑声”（《论语·卫灵公》）的反

动主张，必欲置之死地而后快。封建地主阶级在政治上要求文艺维护封建等级制度，宣扬孔孟之道，提倡忠孝节义，粉饰太平。在艺术上则要求“富丽堂皇”、“雍容华贵”、“温柔敦厚”、“闲情逸致”的艺术风格，要求雕章琢句，遵守法定的程式，制造了许多束缚人们思想的条条框框。资产阶级在其上升时期，提倡人性和“个性解放”，以反对封建阶级的统治秩序和伦理道德观念。其文艺批评的政治标准就是资产阶级的所谓人道主义。他们针对着中世纪封建统治以“神”为中心的世界观，提出以“人”为中心的世界观，说什么“我是人，人的一切我无所不有”，反对把“人”说成上帝的仆从，主张“人性解放”、“人格独立”。后来，又提出“天赋人权”——宣扬人身自由和在法律面前一律平等；“人类理性”——通过“社会契约”建立“理性国家”，即资产阶级共和国。他们追求的是资产阶级的独立、解放、自由、平等，是以资产阶级的专制统治代替地主阶级的专制统治。这一套传到俄国别林斯基等人手里，在文艺批评上就出了一个“人民性”的概念。显然，这个“人民性”不过是资产阶级的阶级性，是不包括工人和贫下中农的。因此，“人道主义”也好，“人性论”也好，“人民性”也好，作为资产阶级文艺批评的出发点，都是以有利于资产阶级专政为标准的。这个标准在资产阶级反对封建制度时期是有其进步意义的。而到资产阶级的没落和现代修正主义时期，则要求文艺宣扬资产阶级的极端利己主义和扩张主义，鼓吹阶级调和，贩卖地主资产阶级人性论，反对无产阶级和人民群众的革命斗争。这就是苏修、美帝和各国反动派文艺批评的政治标准。在艺术上则以形式主义、唯美主义的艺术表现为

美。帝国主义和现代修正主义则完全走向没落，现代派绘画、爵士乐、扭摆舞风靡一时，宣扬色情、凶杀、颓废的思想和情趣。

无产阶级文艺批评的标准，是以符合无产阶级和劳动人民的利益为尺度的。它与一切剥削阶级的文艺批评标准有着根本的区别。

就无产阶级的政治标准来说，它是由无产阶级的政治观点和政治路线所决定的。在新民主主义革命和社会主义革命的各个不同历史阶段，由于阶级斗争、路线斗争的形势不同，革命的具体任务不同，文艺批评的政治标准也不同。在抗日战争时期，无产阶级文艺批评的政治标准是：“一切利于抗日和团结的，鼓励群众同心同德的，反对倒退、促成进步的东西，便都是好的；而一切不利于抗日和团结的，鼓动群众离心离德的，反对进步、拉着人们倒退的东西，便都是坏的。”到了社会主义革命和社会主义建设时期，毛主席根据无产阶级专政下继续革命的需要，在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文中，提出了六条政治标准：“（一）有利于团结全国各族人民，而不是分裂人民；（二）有利于社会主义改造和社会主义建设，而不是不利于社会主义改造和社会主义建设；（三）有利于巩固人民民主专政，而不是破坏或者削弱这个专政；（四）有利于巩固民主集中制，而不是破坏或者削弱这个制度；（五）有利于巩固共产党的领导，而不是摆脱或者削弱这种领导；（六）有利于社会主义的国际团结和全世界爱好和平人民的国际团结，而不是有损于这些团结。这六条标准中，最重要的是社会主义道路和党的领导两条。”（《毛泽东选集》第五卷，第393）这是

我国人民生活中，判断一切言论和行动是非的标准，也是文艺批评中鉴别香花和毒草的政治标准。

以毛主席制定的这些政治标准为锐利武器，对文艺作品进行认真的政治分析，看它是否符合无产阶级和劳动人民的根本利益，是否正确体现了党的路线和政策，这是我们的文艺批评的革命灵魂。文艺作品中是表现革命的政治内容还是表现反动的政治内容，文艺批评中向读者宣传革命的政治内容还是反动的政治内容，是关系到文艺为谁服务的根本方向问题。因此，我们在文艺批评中，一定要坚持首先从无产阶级政治需要出发，从政治内容上进行分析。

当时延安文艺批评中存在着主观主义和宗派主义。“左”右倾机会主义者，从宗派小集团的利益出发，坚持形而上学的动机与效果分裂论，破坏了文艺界的团结，妨碍了无产阶级文艺批评的正常开展。毛主席针对这种“分裂论”，指出：“检验一个作家的主观愿望即其动机是否正确，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行为（主要是作品）在社会大众中产生的效果。社会实践及其效果是检验主观愿望或动机的标准。”在客观实践的基础上，将主观愿望和客观效果统一起来的分析方法，是辩证唯物主义的分析方法。只有用这种方法，才能对作家作品做出符合实际的分析，得出正确的结论。相反，不管作品的实际情况和社会效果，只相信作者自己的美好宣言，去判断作品的好坏，则是唯心主义的分析方法。这种方法势必导致十分荒谬的结论。尤其是在无产阶级专政条件下，狡猾的敌人，总是打着马克思主义旗号反对马克思主义。因此，要正确地鉴别香花和毒草，就必须坚持辩证唯物主义的分析方法。

就无产阶级的艺术标准来说，毛主席指出：“一切艺术性较高的，是好的，或较好的；艺术性较低的，则是坏的，或较坏的。”这里所说的艺术性的高低、好坏，自然指的是无产阶级的艺术标准。那末，这个艺术标准有哪些具体内容呢？

第一，无产阶级文艺，应该努力运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，表现“新的人物，新的世界”，歌颂工农兵及其斗争生活；应该比普通的实际生活“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。衡量文艺作品的艺术性的高低，首先要看它塑造的艺术形象 and 实际生活相比，在怎样的程度上实现了这六个“更”字的要求。典型化的深度和广度不同，艺术形象的感染力就不一致，作品的艺术水平也就有高低。

第二，应具有“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”。文艺作品具有民族风格，尤其具有“生动的，鲜明的，尖锐的，毫无吞吞吐吐”（《对晋绥日报编辑人员的谈话》）《毛泽东选集》合订本第1217页）的无产阶级战斗风格，才能为广大群众所喜爱，从而产生强烈的感染。

第三，语言要“准确、鲜明、生动”。文学作品是语言的艺术，语言是作家塑造形象、表达思想的重要手段，我们知道，绘画、雕刻等造型艺术，主要运用线条、色影描绘生活；音乐、舞蹈等表演艺术，主要运用音响、旋律、节奏和形体动作塑造形象；戏剧是综合艺术，它可以用多种艺术手段去反映生活；文学就不同了。在文学作品中，生活场景、自然色彩、人物的举止动作、思想感情、音容笑貌，都是用

语言表现出来的。“如闻其声，如见其人”，并不是真闻其声，真见其人，而是作家的语言描绘使我们想象出那些事物的样子，给我们以真的一样的感觉。作者能否把他从生活中捕捉到的形象，所获得的感受转化为语言；并通过富有表现力的语言传达给读者，使读者在心目中唤起相应的想像和感情，这是文学作品艺术性高低的重要标志。

在文学语言的准确、鲜明、生动上，毛主席的所有诗词都是光辉的范例。不仅每一首诗词所描绘的整个形象是准确的，鲜明的，生动的；一个词、一个字也都用得恰到好处。

《忆秦娥·娄山关》的上半阙：“西风烈，长空雁叫霜晨月。霜晨月，马蹄声碎，喇叭声咽。”生动地描绘了一副红军在深秋的早晨急速行军图。用“烈”字形容西风刚劲，用“碎”字形容马行急骤，用“咽”字形容军号紧迫，一种严酷、艰巨的战斗环境，一种紧张激越的革命气氛，十分鲜明地显现在我们面前。

在文学作品中，语言的准确、鲜明、生动，主要应表现在对人物形象的描绘上。如鲁迅在《故乡》里写“我”与中年的闰土会面时的情景：

我这时很兴奋，但不知道怎么说才好，只是说：

“啊！闰土哥，——你来了……”

我接着便有许多话，想要连珠一般涌出：角鸡，跳鱼儿，贝壳，獐，……但又总觉得被什么挡着似的，单在脑里回旋，吐不出口外去。

他站住了，脸上现出欢喜和凄凉的神情；动着嘴唇，却没有作声。他的态度终于恭敬起来了，分明的叫道：

“老爷！……”

我似乎打了一个寒噤；我就知道，我们之间已经隔了一层可悲的厚障壁了。

这段描写简洁而又准确、传神而有层次地展开了这对少年时的朋友在相隔二十年后再次见面的情景和复杂微妙的心理活动。盼望了久久的少年朋友，终于见面了，“我”怎么不高兴呢？顿时仿佛回到小的时候，许多趣事一齐涌上心头；可是面对着这形容枯槁、神情麻木，与往昔判若两人的中年闰土，又怎么能吐得出口？千言万语，不知从何说起，于是只招呼了一声：“啊！闰土哥，——你来了？”就说不下去了。与“我”相见，到这儿时彼此的称呼，即使在闰土麻木的心中何尝不浮现出欢喜？但眼看面前立着原是一个穿长衫的先生，与自己的社会地位相隔岂止一道鸿沟？因而欢喜就转为凄凉，只是“动着嘴唇”，说到嘴边的话只好又吞回肚里。随着思想的逐步回到现实，态度也随之“恭敬起来”，最后终于选择了他认为最适合又是他对象“我”这样一类人物所习惯的称呼“老爷！”这里就把封建社会由于壁垒森严的等级观念而造成的这对往昔的少年朋友之间的可怕的鸿沟充分表现出来了。看了这段描写，谁都为作者体察生活之深入，揣摩人物心理之细微，捕捉形象之敏锐和选择词语之精确所惊叹！

语言的准确、鲜明、生动表现在人物的语言和对话上，应“能使读者由说话看出人来”。即人物的语言和对话，应该准确地表现人物的思想感情和性格特征，也就是通常所说的“语言的性格化”。《沙家浜》的“智斗”一场之所以受到群众的喜爱，从艺术表现上说，不仅因为矛盾尖锐，斗争

紧张，唱腔优美，还因为几个人的唱词和对话十分准确而生动地表现了他们的思想性格，做到了“性格化”。阿庆嫂沉着机智地和敌人虚与周旋，不动声色地对敌人深入细致地观察，刁德一对阿庆嫂的怀疑试探但又碍着胡传魁的面子不能不有所忌諱而阴阳怪气，胡传魁这个草包既反动而又愚蠢地不辨真假，所有这一切都在人物自己的唱词和对话中活生生地表现出来了。在一些古典文学作品中，也有这方面的例子。如《水浒》第七十一回，写梁山泊好汉在忠义堂排座次，饮酒述怀，宋江作《满江红》一词，渴望招安。这立刻引起各种不同的强烈反响。只见：

武松叫道：“今日也要招安，明日也要招安去，冷了弟兄们的心！”黑旋风便睁圆怪眼，大叫道：“招安、招安，招甚鸟安！”只一脚，把桌子踢起，颠作粉碎。宋江大喝道：“这黑厮怎敢如此无礼？左右与我推去，斩讫报来！”众人都跪下告道：“这人酒后发狂，哥哥宽恕。”宋江答道：“众贤弟请起，且把这厮监下。”众人皆喜。……吴用劝道：“兄长既设此会，人皆欢乐饮酒，他是个粗卤的人，一时酒后冲撞，何必挂怀，且陪众兄弟尽此一乐。”宋江道：“我在江州，酒后误吟了反诗，得他气力来，今日又作满江红词，险些儿坏了他性命！早是得众兄弟谏救了。他与我身上情分最重，因此潸然泪下。”便叫武松：“兄弟，你也是个晓事的人，我主张招安，要改邪归正，为国家臣子，如何便冷了众人的心？”鲁智深便道：“只今满朝文武，多是奸邪，蒙蔽圣聪，就比俺的直裰染做皂了，洗杀怎得干净？招安不济事，便拜辞了，明日一个个各去寻趁

去。”……

这里写的是梁山泊围绕招安问题的一场重大争论，反映了农民起义队伍中两条路线的斗争。每个人的语言、态度都表现了自己的立场和性格特征。出身贫农的李逵，对官府最憎恨，听到官府就发火。鲁智深和武松有相同的一面：反对招安；又有不同的一面，虽然他们看透了贪官，却对皇帝还有幻想，加上他们二人性格上粗中有细，语言行动就比李逵和缓委婉得多。宋江深受他阶级出身的影响，身在梁山，心向朝廷，把招安说成“改邪归正”，一副妥协和投降的奴才相。军师吴用面对这场重大的原则斗争，不想正面表态，来个和稀泥，想把矛盾掩饰过去，既表现了暧昧的立场，又表现“智多星”的特点。你看，他们的语言多么准确鲜明地表现了他们的立场和性格，真是能够让读者“由说话看出人来”。

第四，要敢于创新。文艺作品有无独创性，是衡量艺术性的重要标准之一。一部艺术性较强的作品，在结构、情节和塑造形象等方面，都别开生面，与众不同，使读者和观众耳目一新。

文艺作品的生命在很大程度上依赖于结构，而结构是作者构思成果的集中体现。艺术高的作品，总是经过作者精巧的构思，将复杂而分散的生活素材，从不同的位置、角度，汇集到主题这个思想焦点上来，并为说明这个主题思想服务。艺术性差的作品，常常是平铺直叙，一览到底，构思不巧妙，缺少新意，只注意了矛盾发展的必然规律，而不懂得必然性要由偶然性来表现。俗语说：“无巧不成书。”没有必要的巧合和偶然，既不符合生活真实和事物发展的规律，

又无法产生艺术悬念和艺术感染力。作家总是将丰富的生活素材加以提炼、概括，使之典型化，通过特殊表现一般，由偶然体现必然。我们常说的意料之外，情理之中，正是说的这个辩证关系。在一些成功的艺术作品中不论是矛盾发展、情节安排，还是人物关系、性格描写，都有巧妙的构思，崭新的笔触。如《红灯记》中李玉和、李奶奶、李铁梅一家异姓三代共同浴血斗争的构思，就概括了一代中国工人阶级的壮丽斗争史。作品在纵的方面以象征革命的红灯贯串全剧，把抗日民族解放斗争同第一次国内革命斗争联系起来，把民族斗争与阶级斗争联系起来，把李玉和的斗争与前辈的斗争、与下代的斗争联系起来，突出了中国工人阶级在党的领导下前赴后继的革命精神。在横的方面，作品以密电码作为敌我双方争夺的焦点来展开矛盾，把地下工作与武装斗争联系起来，反映了抗日斗争波澜壮阔的风貌。通过这样独特而又缜密的艺术构思，《红灯记》真正做到主题明确、结构谨严，人物突出。在人物关系设计上，异性三代组成一家，这种情况虽然很巧，带有偶然性，但它体现了工人阶级同生共死、亲如一家的阶级共性和前赴后继、战斗到底的必然规律。由于这个巧妙的设计，使整个戏有了独特的艺术构思，使“痛说革命家史”、“形场斗争”等场次有着扣人心弦、感人肺腑的艺术力量，使重于泰山的阶级情义得到了细致刻划和生动的体现。

我们的文艺作品如果不讲究艺术构思，就容易结构雷同，人物概念，没有新意，缺乏感人的力量。艺术构思不单纯是艺术技巧问题，更重要的是作者的思想深度和生活积累问题。如歌词《一壶水》（《解放军歌曲》一九七二年第二

期)的作者,由于用马列主义、毛泽东思想,去提炼和概括生活素材,虽然以野营训练为题材的诗歌作品我们见过不少,但《一壶水》却有着自己独特的艺术构思,它不是用一些概念性的语句来描述野营训练如何好,不是就事论事地平铺直叙,更不是让人物空泛地发议论,而是通过一壶水的典型细节的刻划来展示解放军干部和战士们崇高的无产阶级感情。

在“一路行军一路歌”的野营训练途中,指战员冒着盛暑骄阳,爬山越坡,奋勇前进。连长关切地问大家渴不渴?战士们回答:“要说渴真是有点渴,嗓子冒烟脸冒火,我能喝它一条江啊,我能喝它一条河。说不渴也不渴,这点困难算什么,祖国的江河在胸中,我的心里荡清波”。接着,“连长把水壶递过来,一股暖流涌心窝。我传给你,你传给我,全连同志尽情地喝。”可是“一壶水,没喝完”。在这里令人惊异,引人发问:这是为什么?作品作了很好的回答:“你说这是为什么?小小水壶装着五湖四海,……盛着官兵团结的心一颗”。作品篇幅不长,但构思独特,含意深刻。如连长问大家渴不渴时,作者没有采取一般化的处理方法写“大家回答说不渴”,而是写又渴又不渴,讲渴而且渴得很厉害,写“渴”是为了突出“不渴”,写艰苦性是为了突出战士的革命乐观主义精神。写到连长拿出水壶时,作品也并没有一般地描写大家推让不喝,而是写你传给我,我传给你,“尽情”地喝,这种渲染为的是突出后面的“一壶水,没喝完”。作品通篇抓住“水”字做文章,围绕着“一壶水”,通过完整精美的艺术构思,通过铺垫和跌宕,把蕴藏在“一壶水”里的深刻含义作了充分揭示,生动地表现了

解放军在野营训练中发扬革命传统，官兵团结，艰苦奋斗的精神面貌。最后，扣住“水”字的结尾画龙点睛，用“小小水壶装着五湖四海”点明了主题思想。

独特的艺术构思，必须做到作品结构谨严把所描绘的个别形象组织成细致、缜密、和谐、完美的形象整体，充分表现作品的主题思想。例如鲁迅的《祝福》，用倒叙的形式，以“我”遇到流落街头的祥林嫂向他询问“灵魂的有无”和紧接着听到祥林嫂的死讯开始，引起关于祥林嫂的悲惨身世的回忆。从始至终笼罩着一层浓重的悲剧气氛。小说没有平铺直叙地描写祥林嫂整个的一生，而是选取人物“半生事迹的断片”联结起来，把它安排在与鲁家，特别是与鲁四老爷的冲突中，来揭示她的悲剧的性质和社会根源。而在受雇期间，祥林嫂受到的迫害一定很多，但作品并没有一一都写，作品主要是通过几次祝福的场面，来揭示矛盾冲突，展开情节，并用强烈的对照，表现出祥林嫂前后的变化，其中穿插侧面描写，借别人的口叙祥林嫂的一些事迹。小说以热热闹闹的祝福开始，也以祝福结束，这就更加反衬出祥林嫂之死的悲惨。当那鞭炮声响，仿佛“天地圣众歆（xīn）享了牲醴和香烟，都醉醺醺的在空中蹒跚，预备给鲁镇的人们以无限幸福”的时刻，祥林嫂却寂寞地倒毙在雪地上。画面无情，一经这样的对照，就仿佛都在说话，读来更使人觉得祥林嫂死之惊心动魄，这里，就有一种结构的力量在起作用。作品的每一个场面细节都被主题思想这个红线贯穿着，形成一个有机而和谐的形象整体，对吃人的封建制度作了最强烈的控诉。

叙事性的文学作品，要求情节的丰富性和生动性。“文

似看山不喜平”，即矛盾冲突，情节发展，不能平铺浅露，松松垮垮，而要波澜起伏，回旋跌宕，张弛有致，引人入胜，突出了人物形象，深化了主题思想，产生了强烈的艺术效果。如《沙家浜》第七场“斥敌”中，由于芦荡里的新四军安全转移，胡传魁、刁德一的诡计落空，便抓了一些老百姓来审问，结果什么线索都没有得到。阴险的敌人就来个狗急跳墙，想出了一条毒计，准备对阿庆嫂明请暗审。话音刚落，阿庆嫂就出人意外地自动上门，她一踏进敌司令部的门槛，又是向胡传魁道喜，又是祝贺他要成亲，并毛遂自荐要在成亲那天为他张罗应酬。这一段情节，使得紧张的戏剧气氛霎时松弛下来，呈现出活跃的局面。正当这时，刁德一以烟筒击案，厉声而问，整个舞台又立刻充满了杀机。戏剧冲突似满月之弓，十分紧张，敌人明审沙奶奶，暗察阿庆嫂。但是，阿庆嫂身在虎穴，声色不动，端然稳坐，剧情发展中出现了迂回曲折的试探与反试探的斗争，如潮汐涨落，起伏更迭。形成动中有静，静中有动，动静相衬，有机统一。当顽敌把沙奶奶拉出去扬言要杀害时，气氛骤然紧张，几乎要爆炸一般。敌人剑拔弓张，观众为之哗然。这时，阿庆嫂突然喊一声“胡司令”，一下子把敌人的注意力集中过来、全场戛然无声，令人屏气敛息。台上台下，千百双眼睛注视着阿庆嫂，敌人满以为阴谋得逞，幻想从阿庆嫂口中得到线索；观众为阿庆嫂的安危担忧，捏着一把冷汗。谁知，在片刻的静默之中，阿庆嫂想出了一个既能救沙奶奶，自己又不露一点破绽的办法，她款款而起，若无其事地说：“我该走啦。”这句话，对敌人来说，真是当头一棒，希望落空；对观众来说，心境一振，宽释得多，气氛又立刻活跃起来。两

句话之间，相隔不到半分钟，但剧中人和观众的情绪却经历了陡起陡落的变化过程。一波刚平，一波又起，刁德一虚叫阿庆嫂送沙奶奶回去，实为进行试探，戏剧冲突又由松弛转入紧张。阿庆嫂对敌人的诡计了如指掌，佯装同沙奶奶厮打，剧情又为之一转。待她到狼窝蛇巢后，便借题发挥，既打消了胡传魁的狐疑，又进一步打击了刁德一。至此，阿庆嫂在这场特殊斗争中取得了全胜。通过跌宕生姿，波澜起伏的戏剧冲突，成功地塑造了阿庆嫂这位女共产党员的光辉形象，表现了她履险如夷，克敌致胜的机智无畏，刻划了她玩敌人于股长之间的高明的斗争艺术，给观众留下了难以磨灭的印象。

作品艺术性的高低最主要的看形式与内容是否能达到完美的统一，内容决定形式。但艺术形式也有相对的独立性，情节、结构除了塑造形象表达思想的根本目标之外，本身还有一个由严整性和统一性而产生的形式美问题。如照映、埋伏就是一例。所谓照映者就是瞻前，凡是前面写到的在后面都要有呼应；所谓埋伏者就是顾后，凡是后面所写的都要在前面有伏笔。作品所写人物、事件都能瞻前顾后，就做到结构、情节的严整性和统一性。以鲁迅的《故乡》为例，这篇小说写得十分自由灵活，有点近似散文，实际上结构是十分严整统一的。其中的人物、情节、画面、以至于细节都有照映埋伏。这里只举“我”与宏儿的两次对话描写为例，第一次是母亲出去、杨二嫂出场之前。

母亲站起来，出去了。门外有几个女人的声音，我便招宏儿走近面前，和他闲话：问他可会写字，可愿意出门。

“我们坐火车去么？”

“我们坐火车去。”

“船呢？”

“先坐船，……”

粗看似乎完全是一些闲笔，其实是为结尾坐船离家埋下的伏笔；同时也使宏儿的活动线索不至于间断过久，更有机的贯串全篇。没有这些插笔，不仅有损小说的严密统一，而且文势的发展也就显得单调、平板、缺乏变化。第二次写与宏儿的谈话是离家后在船仓之中：

我们的船向前走，两岸的青山在黄昏中，都装成了深黛颜色，连着退向船后梢去。

宏儿和我靠着船窗，同看外面模糊的风景，他忽然问道：

“大伯！我们什么时候回来？”

“回来？你怎么还没有走就想回来了。”

“可是，水生约我到他家去玩咧……”他睁着大的黑眼睛，痴痴的想。

从宏儿的谈话中所反映出来的他与水生的亲密而纯洁的感情，除了作为“我”与闰土之间可悲的关系对比，更使“我”产生对这种隔膜的无限的感慨和对“新的生活”的热切希望之外，就是为了照映前面宏儿与水生友情的描写，使他们的关系最后有一个交代和了结。和第一次谈话描写一样，都是为了求得结构自身形式上的相对完美。这些与语言的形式美一样，虽然是属于技巧问题，不能作为评价作品艺术性的主要依据，但在全面衡量一个作品的艺术价值时，是必须考虑的。

以上是关于艺术标准方面的基本要求。

2、政治标准第一，艺术标准第二

又是政治标准，又是艺术标准，这两者的关系又怎样呢？毛主席指出：“任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。”文学艺术作为社会意识形态之一，它总是为一定阶级的政治服务。所以在阶级社会中，任何阶级在评价文艺作品时，总是把政治标准放在第一位，而把艺术标准放在第二位。

历代统治阶级对于在政治思想上符合他们的要求的文艺作品，无论艺术上怎样低劣，他们总是要保护和推崇的。在苏联社会帝国主义，现在有一些作家和作品“红”得发紫，并不是因为这些作家的作品有什么艺术成就，事实上那些作品几乎都是政治上反动，而艺术又拙劣、粗制滥造，不堪卒读的。它们“红”的原因正在于适应了社会帝国主义政治上的需要。十年前，苏联出现了一本反动小说，叫做《日瓦戈医生》。这部作品艺术性的低劣，连资产阶级的反动批评家也不得不承认，可是帝国主义者却授予它一九五八年的诺贝尔奖金。理由是这部小说“否定了苏维埃政权的合法，否定了被称为社会主义建设的根据——十月革命和马列主义。”一九七四年，台湾国民党反动派演出了话剧《孔夫子》。国民党《中央日报》大吹大擂，反动头子陈立夫也出来捧场，说它是“一篇活的教科书”。其原因也在政治。因为批林批孔挖了蒋介石的祖坟，他要挣扎一下，《孔夫子》正好有用。至于艺术，当然是其次的。仅从《中央日报》上所吹的“弦歌雅乐，古韵悠然，谦谦乎君子之代，泱泱乎大国之风”，

就可见多么腐朽了。

“资产阶级对于无产阶级的文学艺术作品，不管其艺术成就怎样高，总是排斥的”。这种情况说明，资产阶级的文艺批评也是政治标准第一。例如，鲁迅的杂文，不仅革命性很强，而且艺术性很高，但是资产阶级的反动文人却进行恶毒攻击，说鲁迅的杂文是惹事生非，败坏文坛，说鲁迅的杂文集是“骂人文集”，是不能成为让人佩服的伟大的文学家。针对这种攻击，鲁迅在《准风月谈》后记中说：敌人的讨厌，更见得杂文的重要。又说：我的杂文，格局虽小，但照见了当时的时事，勾划了反动派的嘴脸，“虽然又因此更招人憎恶，但又在围剿中更加生长起来”。在这里，鲁迅揭露了阶级敌人对他的杂文进行攻击的政治原因，并表明他坚持以杂文为武器向着阶级敌人永远进击的坚定立场。

历代统治阶级由于他们在政治上的反动性，因此他们不可能对文艺作品的思想内容做出正确的评价，他们总是进步文艺的迫害者和屠杀者。

毛主席教导我们：“马克思主义认为，政治与业务、政治与军事、政治与经济、政治与技术的关系，政治总是第一，政治总是统帅，政治总是头，政治总是率领军事，率领经济，率领业务，率领技术的。政治与业务这一矛盾中，主要矛盾方面是政治。把政治抽去了，就等于把灵魂抽去了。没有灵魂就会迷失方向，就会到处碰壁，所以政治第一，政治统帅业务，不能平起平坐。如果把它们平列起来，就是折衷主义。”遵照毛主席的教导，我们的文艺批评必须坚持无产阶级的政治标准第一，艺术标准第二的原则，运用无产阶级的政治标准首先检查文艺作品的思想内容和政治倾向，积极

支持思想内容革命，政治方向正确的文艺作品，坚决反对思想反动，政治方向错误的文艺作品。如果离开了无产阶级的政治标准第一，艺术标准第二的原则，就会美丑不辨，鲜花毒草不分，犯方向路线的错误。毛主席指出：“**有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥**”。这是对为什么要坚持无产阶级的政治标准第一，艺术标准第二的原则的最深刻的说明，最明确的态度，最坚定的立场。

马克思主义经典作家在评论作家作品时，都是首先从政治倾向上着眼，来分析他们的成败得失。马克思在《致斐·拉萨尔》的信中，评论剧本《弗兰茨·冯·济金根》时，首先指出作者拉萨尔对于农民运动的忽视，认为“**农民（特别是这些人）和城市革命分子的代表倒应当成为十分重要的积极的背景。这样，你才能在更大得多的程度上把最现代的思想表现在最朴素的形式中**”（马克思恩格斯《论艺术》（一）第33页）。恩格斯评价席勒的《阴谋与爱情》说：“**主要价值就在于它是第一部德国的政治的倾向戏剧**。”（马克思恩格斯《论艺术》（一）第6页）列宁也是首先根据无产阶级的政治要求，肯定了高尔基的小说《母亲》是“**一本必读的书，很多的工人都是不自觉地、自发地参加了革命运动，现在他们读一读《母亲》，一定会得到很大的益处**。”（《列宁论文学与艺术》（二）第882）毛主席根据无产阶级的政治标准，对鲁迅作了极高的评价，深刻地指出：“**鲁迅是中国文化革命的主将，他不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和伟大的革命家**。”“**鲁迅的方向，就是中华民族新文化的方向**。”（《新民主主义论》。《毛泽东选

集》合订本，第658页）无产阶级革命导师对于反动作品的批判，也总是首先从政治上来加以否定的。毛主席对于反动影片《清宫秘史》和《武训传》的批判，就是这方面的光辉典范。

3、政治标准和艺术标准的辩证统一

在政治标准和艺术标准的关系问题上，我们既要反对艺术标准第一，又要反对政治标准唯一，既反对把二者平列起来，又反对把二者对立起来。恩格斯在谈到他对未来戏剧的期望时曾经提出：“较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性的完美的融合”。毛主席发展了恩格斯的观点，他揭示出政治标准第一艺术标准第二这个文艺批评的普遍规律之后指出：“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”这是从艺术服从于政治，艺术又反作用于政治，内容决定形式，形式又反作用于内容的辩证观点来提出要求的。

我们坚持政治标准第一，艺术标准第二的文艺批评原则，但政治标准决不能代替艺术标准。因为政治并不等于艺术，如鲁迅所说：“一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺，……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。”（《文艺与革命》，《鲁迅全集》第四卷第68页）作为一种意识形态，文艺是以它所特有的活生生的艺术形象来为政治服务的。毛主席明确地指出：“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。”因此，在坚持政治标准

第一的前提下，我们必须用无产阶级的艺术标准来评价作品艺术性的高低强弱，“使较低级的艺术逐渐提高成为较高级的艺术，使不适合广大群众斗争要求的艺术改变到适合广大群众斗争要求的艺术”。因为，“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”。无产阶级对于文学艺术作品的要求是全面的，既要政治也要艺术，决不象资产阶级、修正主义者所诬蔑、攻击的那样，只要政治，不要艺术；只强调思想性，不重视艺术性。无产阶级革命导师对文艺作品政治思想进行深刻的剖析的同时，也十分重视对作品艺术性的分析。马克思在批评拉萨尔的《济金根》时，指出这部作品的主要缺点就是“席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”。提出要“更加莎士比亚化”的问题。又如恩格斯在批评敏·考茨基的《旧和新》时说：“在阿尔诺德身上，个性就更多地消融到原则里去了。”提出：“倾向应当从场面和情节中自然地流露出来，而不应当特别把它指点出来。”正是从革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一这个要求出发，毛主席强调指出：“我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”这是我们同修正主义、教条主义的根本区别。

毛主席所要求的“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”，这“尽可能完美”几个字，很有分寸，也很有分量。他给艺术的创造指出了广阔的天地，有利于调动文艺工作者创作的积极性。他给我们指明了提高作品的艺术的形式尽可能完美地表现革命的政治内容。我们的文艺批评应该遵照毛主席的指示，引导文艺工作者坚持又红又专的方向，

在“认真看书学习，弄通马克思主义”，深入工农兵的三大革命实践，努力改造世界观，不断丰富生活基础的同时，努力提高艺术表现能力，逐步实现毛主席所提出的要求。这是完全可以做得到的。如白洋淀渔民诗人李永鸿，他在写《白洋淀渔歌》的“苦歌”一节中，原来有这样的诗句：“渔民难，渔民难，渔民眼泪湿衣衫。”这在思想内容上是好的，它反映了解放前渔民的苦难生活。但从艺术表现来说，它还不够完美。“渔民难，渔民难”强调的是渔民生活的景况，“渔民眼泪湿衣衫”这是把渔民生活景况具体化的形象描写，但这一描写没有突出渔民苦难生活的特点。后来，李永鸿听了渔民的议论：解放前，渔民一年到头含着眼泪撒网捕鱼，泪水和淀水也分不清了！他很受启发，把诗句改成“渔民难，渔民难，流泪如同网出水，滴滴泪水流满淀”。这一改，就更形象更鲜明地展示了一幅解放前渔民苦难生活画面，更贴切地反映了渔民苦难生活的典型特征，而含意也就更深刻了，艺术感染力也就更强烈了。可见，要做到“尽可能完美”，必须在艺术上精益求精。

在政治与艺术，内容与形式这一对矛盾中，政治统帅艺术，内容决定形式，但艺术形式并不是消极被动的因素，而是直接影响着政治思想内容的表达，对内容有一定的反作用，即可以帮助或阻碍内容的表现。适应内容的完美形式，不仅有利于作品内容的正确表现，而且可以增强作品的艺术感染力。相反，粗糙、低劣、不适合内容的艺术形式，必然阻碍内容的表达，削弱艺术作品的感染力。因此，政治内容与艺术形式的关系是辩证的统一，两者是互相依存、互相制约的，但在文学艺术发展过程中，作品的政治性与艺术性出现

不平衡的情况，甚至有时还可能发生不同程度的矛盾。这有两种情况：一种是革命的文艺在产生的初期由于对表现新时代特点的新艺术形式尚在探索、创造过程中，艺术经验积累不够，因而在一些作品中往往出现先进的、革命的思想内容与尚不够完美的艺术形式之间的矛盾现象，这种现象会随着创作实践经验的丰富而被克服；另一种情况是“处于没落时期的一切剥削阶级的文艺的共同特点，就是其反动的政治内容和其艺术的形式之间所存在的矛盾。”历史上的一切剥削阶级，已经积累了比较成熟的艺术创作的经验，掌握了比较完美的艺术表现手法。当它们处于没落时期，利用文艺的形式表现其反动的政治观点和腐朽没落的思想感情时，就会出现作品的政治内容反动，艺术形式却有比较完美之处的情况。例如西方十九世纪初某些反动浪漫主义作品，为封建阶级失去的天堂唱挽歌，表现了凄伤、颓废的情调，但却有某种艺术性。又譬如毒草电影《早春二月》，有人也吹嘘说“艺术造诣很高”云云。其实说穿了，这些艺术上的雕琢，都不过是为了兜售其反动的政治内容。工农兵把这种作品称之为“糖衣炮弹”，真是一针见血。对这种作品，就应该认真对付，不但要从政治上批深批透，还要从艺术上深入解剖，让人们看清它的真面目。有的同志说，政治上批判了，艺术上还可以借鉴，好比“吞下糖衣，吐出炮弹”嘛。这是把政治和艺术分开了，把内容和形式割裂了，在理论上就叫政治、艺术二元论，实际上是做不到的。它的“糖衣”和“炮弹”，浑为一体，形式和内容，相互渗透，无论如何也不能把它们分开来。有些人名为欣赏《早春二月》的艺术性，说穿了，还是欣赏其政治性，欣赏肖涧秋、陶岚等身上

散发出来的资产阶级思想感情。

没落时期剥削阶级文艺的内容与形式的矛盾，还表现为反动的政治内容对艺术形式的破坏。法国现代派画家乔治·马蒂斯，他画了一副《蒙古人的侵入》的巨画，是离画布六公尺站住，把颜料摔到画布上，就用这个古怪的方法，在一小时内完成的。西方资产阶级艺术竟然堕落到如此可悲又可叹的地步。

4、为捍卫马克思主义的文艺批评原则而斗争

毛主席关于政治标准第一，艺术标准第二的原则的论述，是马克思主义的唯物辩证法在文艺批评问题上的具体运用。毛主席在《矛盾论》中指出：“**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，主要的由取得支配地位的矛盾的主要方面所规定的**”。那么一篇具体的文艺作品，它是内容和形式的矛盾统一体。在这里，政治内容是矛盾的主要方面，起着主导作用，处于支配地位，规定着文艺作品的性质，决定着文艺为哪条政治路线服务。这是区分无产阶级的革命文艺和剥削阶级的反动文艺的主要分界线，也是区分文艺作品在政治上正确与错误的主要分界线。

根据毛主席提出政治标准第一，艺术标准第二的原则，我们在进行文艺批评时，必须首先抓住作品总的思想倾向，划清香花和毒草的界限。树立革命性与科学性相结合的批评作风，严格区分两类不同性质的矛盾。我们必须把宣传马列主义、毛泽东思想不够好而存在一些缺点的作品，同反对马列主义、毛泽东思想宣扬修正主义思想的毒草区别开来；把

反映党的历史，反映两条路线斗争的某些情节处理不当，歌颂毛主席革命路线不够有力的作品同专写错误路线，歪曲党的历史的毒草区别开来；把那些在塑造工农兵英雄形象和描写正面人物成长过程中存在一些缺点的作品，同歪曲和丑化工农兵形象，专写“中间人物”的毒草区别开来；把那些对革命斗争的艰苦性处理不当，宣扬革命英雄主义和革命乐观主义不够的作品，同鼓吹和平主义，大肆渲染战争的恐怖和灾难的毒草区别开来；把表现无产阶级专政下的继续革命，刻画阶级斗争的长期性、尖锐性和复杂性方面还存在着这样那样缺点的作品，同专门暴露社会主义的所谓“阴暗面”，污蔑社会主义制度的毒草区别开来。对于大方向对头，基调好的作品，就要满腔热情地支持，并帮助作者不断提高其政治思想性和艺术水平，不能求全责备，不能简单否定。对反党反社会主义反毛泽东思想的毒草要坚决铲除，毫不留情。

在文艺批评中，是坚持无产阶级政治标准第一，艺术标准第二的原则，还是颠倒两者的关系，或者把两者不分主次地并列起来；是坚持无产阶级的原则立场，还是抛弃和背叛这个立场；是加强党的领导，贯彻执行党的文艺政策，还是对抗党的领导，破坏党的文艺政策，搞宗派主义，这是两个阶级、两条道路、两条路线的斗争在文艺批评领域的反映。从王明、刘少奇到林彪和王张江姚反革命“四人帮”，为了达到他们篡改毛主席革命文艺路线，复辟资本主义的罪恶目的，在文艺批评问题上散布了种种谬论，罪行累累，必须彻底批判。

“没有艺术性就没有思想性”，“艺术好，才能政治第一”，这是刘少奇反革命的修正主义文艺路线在文艺批评问

题上的反动观点。这种把艺术凌驾于政治之上，把“艺术好”作为实行“政治第一”的先决条件的谬论，是资产阶级的“艺术至上”主义的翻版。有人还为这种谬论辩解：“政治是灵魂，灵魂要依附在肉体上。……艺术就是肉体，没有肉体，灵魂就无所依附了”，政治和艺术相比，“决定的问题是艺术感染力”。按照他们的逻辑，这岂不是说有艺术才有政治，是艺术性决定思想性，文艺批评的两个标准应该是艺术标准第一了吗？他们鼓吹这种谬论是有险恶用心的。这是他们为推行反革命修正主义文艺路线而制造的反动理论，是打击工农兵群众创作的棍子，又是让封资修黑货畅行无阻的绿灯。这种反动谬论的实质就是妄图用资产阶级的艺术来反对无产阶级的政治标准第一，用虚伪的“艺术好，才能政治第一”的面纱把他们的资产阶级政治包装起来，以达到用资产阶级的艺术来否定无产阶级的艺术，用资产阶级的政治来取代无产阶级的政治的目的。

“政治标准和艺术标准两者不是混合，而是化合”。这是叛徒、卖国贼林彪为了“把人们的思想搞乱”，以达到他篡改毛主席革命路线的罪恶目的，而制造出来的一种反动谬论。这种“化合”论的反马克思主义实质，就在于它把文艺批评的两个标准不分主次的平列起来，从而否定政治标准第一，艺术标准第二的原则，用折衷主义代替马克思主义的唯物辩证法。

结成一帮，大搞宗派，垄断文坛，称王称霸，大开“帽子工厂”和“钢铁工厂”，“摆出奴隶总管的架子，以鸣鞭为唯一的业绩”，以经营“四人帮”的帮天下为唯一的使命，帽子满天飞，钢鞭到处打，大摆“围剿”阵，一语定生

死，顺我者鲜花，逆我者毒草，合于私意者，捧着它上天，悖于私意者，按着它入地，这是王张江姚反党集团的文艺批评的反动特征，是文艺批评史上罕见的宗派主义典型。他们疯狂对抗毛主席关于文艺批评的指示，全面篡改毛主席制定的文艺批评标准。他们另立标准，自定原则，一切以能否为“四人帮”篡党夺权的反革命阴谋服务为出发点。他们丧心病狂地扼杀《创业》和《园丁之歌》，打击排斥《万水千山》和《长征组歌》，把音乐舞蹈史诗《东方红》、歌剧《白毛女》、《洪湖赤卫队》、革命现代豫剧《朝阳沟》、革命话剧《豹子湾战斗》等一大批优秀的革命文艺作品打入冷宫，摧残《红嫂》，压制《南海长城》《海霞》，等等，都是从他们的反党政治目的出发的。他们的文艺批评是破坏文艺革命、扼杀无产阶级革命文艺，对革命文艺工作者实行法西斯专政的大棒。

〔思考题目〕

- 1、怎样理解文艺批评是文艺界的主要的斗争方法之一？
- 2、为什么要政治标准第一，艺术标准第二？如何理解？
- 3、什么是无产阶级文艺批评标准和艺术标准？
- 4、为什么“我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向”？

5、如何理解“处于没落时期的一切剥削阶级的文艺的共同特点，就是其反动的政治内容和其艺术的形式之间所存在的矛盾”？

- 6、怎样正确运用无产阶级的文艺批评标准进行文艺批评？

五、文艺队伍的建設

〔内容提要〕毛主席指出文艺界严重地存在着作风不正的东西，为了加强文艺队伍的思想建设，需要有一个切实的严肃的整风运动，开展无产阶级对非无产阶级的思想斗争。文艺工作者必须和新的群众的时代相结合，彻底解决个人和群众的关系问题，以鲁迅为光辉榜样，全心全意地为无产阶级和人民大众服务。

〔段落大意〕共分三段。
(一) 指出文艺界严重地存在着作风不正的东西，需要有一个切实的严肃的整风运动（第一、二自然段）。
(二) 以鲁迅为光辉榜样，彻底解决个人和群众的关系问题，和新的群众的时代相结合（第三、四自然段）。
(三) 总结《讲话》全文，号召革命文艺工作者在为工农兵服务方向指引下，为无产阶级革命文艺事业作出新的贡献（第五自然段）。

〔名词解译〕

(1) 虚无主义

虚无主义原指流行于十九世纪六十年代俄国的一种小资产阶级思想。一八六二年，俄国资产阶级作家屠格涅夫在他的小说《父与子》中，把主人公巴扎洛夫否定一切旧事物，批判地对待“公认的东西”，不屈服于传统的观念、习惯和

政治权威的态度，称为虚无主义。后来，俄国反动政客和资产阶级自由派利用这一名词来诽谤当时的革命民主主义思想家，称他们为虚无主义者。实际上，资产阶级革命民主主义者和虚无主义者不同，他们是从空想社会主义的原则出发来否定沙皇农奴制度、资产阶级剥削及其思想体系的。

现在，虚无主义一词通常用来指不加具体分析而盲目否定一切、怀疑一切的错误态度或思想倾向。它是唯心主义、形而上学世界观的一种具体表现，对于无产阶级革命事业有着极大的危害。

（2）法捷耶夫的《毁灭》

法捷耶夫（1901—1956），苏联无产阶级作家。他的小说《毁灭》（1927）和《青年进卫军》（初版本完成于1945年，改写本出版于1951年），在俄国发生了很大影响。

《毁灭》描写苏联国内战争时期远东游击队的活动和斗争。这支游击队由西北利亚矿工、农民和革命知识分子组成，在指导员莱奋生的领导下，与外国侵略军和反革命白匪军进行激烈的斗争，最后突破敌人的重重包围，保持坚强的战斗单位，完成了组织上交给他们的重要任务。在浴血斗争中，队员牺牲很多，一百五十人剩下了十九人，但他们意志坚定，信心百倍，准备迎接新的胜利，为苏维埃政权为社会主义作出新的贡献。

法捷耶夫在小说中强调了布尔什维克党的领导作用和组织力量，歌颂了在斗争中成长的、对革命赤胆忠诚的莱奋生，描写了消除旧思想的影响而献身于革命的矿工木罗式加，批判了投机参加革命而最后成为叛徒的资产阶级个人主义者美谛克。

在国民党反动派白色恐怖的黑暗年代里，鲁迅为了促进我国革命事业和无产阶级文学的发展，不顾生命的安危，翻译了《毁灭》。他说：“铁的人物和血的战斗，实在够使描写多愁善病的才子和十娇百媚的佳人的所谓‘美文’，在这面前淡到毫无踪影。”（《关于翻译的通信》、《鲁迅全集》第四卷，第311页）这句话可以帮助我们理解毛主席所指出的《毁灭》“并没有想去投合旧世界读者的口味”的深刻含义。

（学习体会）

在《讲话》“结论”的最后一部分，毛主席从两个阶级、两条路线和两种世界观斗争的高度，论述了文艺工作者改造世界观的重要意义、核心问题及根本途径，为建设无产阶级文艺队伍规定了明确的方向。

（一）必须开展一个切实的严肃的整风运动

抗日战争爆发以后，王明及其追随者一伙也从上海到了延安，窃据了延安文艺界的领导权。他们不仅从国民党统治区带来了他们那套反动的文化专制主义的恶劣作风，以“大作家”、“大文豪”、“大权威”自居，称王称霸，争权夺利，闹得乌烟瘴气；而且适应王明、刘少奇之类骗子的右倾投降主义路线的需要，竭力鼓吹资产阶级、修正主义文艺

思想，使延安文艺界产生了严重的作风不正的情况，干扰和破坏了毛主席的无产阶级革命文艺路线的贯彻执行，影响了整个无产阶级革命斗争的开展。因此，迫切地需要有一个切实的严肃的整风运动。

文艺战线上的斗争，是政治战线、思想战线上两个阶级、两条路线斗争在文艺上的反映。所以，斗争的实质仍然是按照哪一个阶级的面貌来改造党，改造世界观的问题，是要建设什么样的政权，什么样的社会的问题。资产阶级、小资产阶级要求人们按照资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。针对这种情况，毛主席严肃地指出：“你们那一套是不行的，无产阶级是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险。只能依谁呢？只能依照无产阶级先锋队的面貌改造党，改造世界。”

毛主席把文艺界两个阶级、两条路线的斗争，提高到理论上、提高到世界观的高度来加以解决，是马克思主义文艺路线战胜修正主义文艺黑线的保证。所以，毛主席指出，不仅要在组织上整顿，而且首先要在思想上整顿，要开展一个无产阶级对非无产阶级的思想斗争。在毛主席亲自发动和领导下，以文艺座谈会为起点，延安文艺座谈会的整风运动轰轰烈烈地开展起来。广大革命文艺工作者，以《讲话》为武器，对修正主义文艺黑线发起了进攻，揭发批判了丁玲、艾青等炮制的反党毒草，揪出了披着共产党员外衣的托洛茨基匪徒王实味，清算了种种资产阶级、小资产阶级错误思想，因而和反革命分子、资产阶级和小资产阶级思想划清了界线。通过整风运动，不仅使革命文艺队伍在思想上、组织上进一步

真正统一起来，巩固起来，而且推动了革命文艺工作者深入部队、工厂、农村，到工农兵群众中去，更好地为广大工农兵服务，为无产阶级革命斗争服务。

(二) 学习鲁迅的榜样，做无产阶级和人民群众的牛

世界观的根本问题，是为什么人的问题。为工农兵还是为剥削阶级，为广大人民群众还是为个人，这是区别无产阶级世界观和资产阶级世界观的分界线。因此，毛主席在《讲话》中指出：“必须和新的群众相结合”，“必须彻底解决个人和群众的关系问题。”这是改造世界观的核心问题。

早在《讲话》之前，毛主席就曾经说过：“是一个假马克思主义者还是一个真马克思主义者，只要看他和广大的工农群众的关系如何，就完全清楚了。”（《青年运动的方向》，《毛泽东选集》合订本第531页）这就告诉我们，愿意并且实行与工农兵相结合的，就是革命的政治家、文艺家；反对与工农兵相结合的，就是资产阶级的政治家、文艺家。在无产阶级看来，文艺家和群众的关系，只能是相结合的关系，只能是先当学生后当先生的关系，是从群众中来到群众去的关系，是做群众忠实代言人的关系，而不能是其它。要解决个人和群众的关系，首先必须摆正个人和群众中的地位。个人与群众相比，只是沧海一粟。任何时候都不能自视特殊、自封高明、自以为是，不能在群众面前逞英雄、摆架子、翘尾巴。只有老老实实当群众的小学生，放下架子，

虚心接受工农兵的再教育，使自己的思想、立场、感情“来一个变化，来一番改造”，才能使自己的世界观由一个阶级到另一个阶级的转变。

在谈到解决个人与群众的关系问题时，毛主席再次号召广大革命文艺工作者要向鲁迅学习。鲁迅之所以伟大，就在他从激进的民主主义者成长为坚强的共产主义战士的道路上，能够坚持革命实践，坚持无情面地解剖自己，刻苦学习，刻苦改造，始终如一地做无产阶级和人民大众的“牛”。广大革命文艺工作者和一切革命者，一定要遵循伟大领袖毛主席的谆谆教导去做，“都应该学习鲁迅的榜样，做无产阶级和人民大众的‘牛’，鞠躬尽瘁，死而后已。”

同无产阶级的政治家、文艺家相反，一切机会主义者和地主资产阶级文艺家，都是历史唯心主义者。他们总是把个人摆在群众的对立面，奉行个人至上的哲学，自命为群众的“救世主”、“太上皇”。所以，在他们的文艺作品中，也总是把他们自己写成“神圣”，把人民群众写成“天生愚蠢”的“暴徒”，颠倒历史，混淆黑白。叛徒、卖国贼林彪和江青同他们的复辟祖师爷一样，极端仇视劳动人民，把自己看作高踞于“下等人”头上的“至贵”、“圣人”。林彪狂热地宣扬反动的“天才论”和“英雄史观”，恶毒诬蔑工农兵群众只知道“招财进宝”，搞“油盐酱醋柴”，而自比是“独往独来”的“超人”的“天马”。江青则以“女皇”自居，做起二十世纪七十年代的吕后、武则天和慈禧太后，作威作福，耀武扬威，骂工人“懂个屁”，诬蔑工人、农民“不费脑筋，整天劳动”，同林彪相比，真是有过之而无不及。事实证明他们是一批吸工人血的吸血鬼，同工人、贫下

中农和一切革命人民处于对立之中。充分暴露了他们资产阶级野心家、阴谋家、两面派、叛徒、卖国贼的丑恶嘴脸。倒退是没有出路的，凡是骑在工农兵头上的反动“政治家”、“文艺家”，最终都要被群众唾弃。林彪折戟沉沙、“四人帮”一朝覆亡的可耻下场，并非偶然，乃是历史发展的必然结果。

【思考题目】

- 1、文艺队伍建设问题上两条路线斗争的实质是什么？
- 2、为什么必须依照无产阶级先锋队的面貌改造和建设文艺队伍？
- 3、学习鲁迅的榜样，做无产阶级和人民大众的“牛”，这对于建设无产阶级文艺队伍有什么重大意义？

无产阶级文艺革命的伟大意义，一

无产阶级文艺革命的伟大意义，一
，是文艺革命的伟大意义，一
无产阶级文艺革命的伟大意义，一
无产阶级文艺革命的伟大意义，一
无产阶级文艺革命的伟大意义，一

《讲话》的伟大意义

《讲话》这篇光辉著作，是马克思列宁主义的普遍真理和中国革命文艺运动的具体实践相结合的典范，具有伟大的历史意义和现实意义。它不仅是马克思列宁主义关于文艺问题高度概括的历史文献，而且是按照无产阶级先锋队的面貌改造客观世界和主观世界的伟大纲领。它为我们党制定了一条完整的无产阶级革命文艺路线，也为共产党员、革命干部和革命知识分子指出了同工农兵群众相结合的光明大道，继承和发展了马克思列宁主义的世界观和文艺理论。

《讲话》是发展无产阶级革命文艺的指路明灯，是依照无产阶级先锋队的面貌改造党、改造世界观的战斗纲领，是我们同形形色色机会主义思潮作斗争的锐利思想武器。

一、无产阶级革命文艺的指路明灯

《讲话》高举马克思主义的革命批判大旗，彻底清算了王明、刘少奇一伙的“左”右倾机会主义文艺路线。继承、捍卫和发展了马克思主义的世界观和文艺理论，是马克思主义的经典文献。在马克思主义世界观方面，阐明了辩证唯物主义和历史唯物主义一系列根本问题，例如存在和意识、主

观和客观、动机和效果、理论和实践、主要的矛盾和主要的矛盾方面、马克思主义的认识论是能动的革命的反映论、人民群众是历史的创造者等一系列重大哲学问题。在马克思主义文艺理论方面，深刻地论述了文艺与阶级、文艺与政治、文艺与生活、文艺与群众、批判与继承、世界观与创作、内容与形式、文艺批评、文艺工作者的思想改造以及文艺战线上的两条路线斗争等一系列重大问题，丰富了马克思主义的思想宝库，指引着广大革命文艺工作者，不断沿着无产阶级革命路线胜利前进。《讲话》还系统地总结了“五四”运动以来我国意识形态领域中路线斗争的经验，一方面肯定了“五四”以来的革命文艺运动在二十三年中对于革命的功绩。另一方面又深刻尖锐地指出了这个文艺运动的缺点，主要是为什么人这个根本原则问题，没有得到明确彻底的解决。而“这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决”。这就一针见血地指出了问题的症结所在，对革命文艺运动的发展，有着不可估量的指导意义。

在上述基础上，《讲话》进而为我们党制定了一条完整的无产阶级革命文艺路线，确立了文艺为工农兵服务的方向，指出了文艺工作者和工农兵相结合的道路。它象一盏光芒四射的指路明灯，照亮了革命文艺运动的道路，开创了文艺为工农兵服务的新时代，开辟了革命文艺运动的新纪元。

《讲话》发表以后，许多革命文艺工作者满怀革命豪情，积极响应毛主席的号召，到工厂去，到农村去，到部队去，和工农兵群众打成一片，全心全意为工农兵创作，为工农兵服务，文艺战线上出现了一派蓬蓬勃勃的新局面，群众

文艺运动一浪高过一浪，涌现出许多优秀的革命文艺创作。例如革命歌曲《东方红》，新秧歌剧《兄妹开荒》，平剧《逼上梁山》，木刻《减租会》等，就是在《讲话》的光辉照耀下创作出来的。这些优秀的革命文艺作品，深受群众欢迎，在广大工农兵中迅速流传，鼓舞着人们跟着毛主席，跟着共产党，沿着无产阶级的革命路线，从胜利走向胜利。

三十五年来，特别是全国解放以后，在毛主席《讲话》的指引下，广大的革命文艺工作者以主人翁姿态自觉地拿起文艺武器和帝国主义斗，和地主资产阶级斗，和修正主义斗，紧密配合了党在各个时期的革命任务，广大的革命文艺工作者深入工农兵，努力反映工农兵斗争生活，塑造工农兵英雄形象，创造了大量的优秀作品，无论在民主革命阶段或社会主义革命和社会主义建设阶段，都发挥了巨大的战斗作用。

毛主席亲自发动和领导的无产阶级文化大革命，彻底清算了刘少奇、林彪反革命的修正主义路线，使马克思主义、列宁主义、毛泽东思想得到空前的普及，广大文艺工作者的路线斗争觉悟和继续革命的自觉性得到进一步的提高。毛主席和周总理亲自关怀、培育，革命文艺工作者辛勤创作的革命现代戏，改变了“死人”统治的局面。革命文艺进入一个新的历史阶段。

祸国殃民的“四人帮”，特别是叛徒、野心家江青，多年来欺世盗名，窃取文艺革命的成果，抹杀毛主席《讲话》的伟大指导作用，无耻地把自己装扮成历次文艺思想斗争的发动者，开拓文艺革命“新纪元”的“旗手”。他们疯狂地推行反革命的修正主义路线，妄图砍倒毛主席革命文艺路线的伟大旗帜，从根本上篡改文艺为工农兵服务的方向，以适

他们反革命的政治需要，把文艺变成他们篡权复辟的舆论工具。

毛主席和他的亲密战友周恩来总理，对“四人帮”反革命的修正主义路线一直进行坚决的斗争。在文艺上，毛主席和周总理多次批评由于“四人帮”的破坏造成的文艺作品少的状况，多次批评他们违背党的方针政策，在文艺上打倒一切、歪曲历史的罪恶行径。毛主席一九七五年七月关于电影《创业》的批示，同年八月关于《水浒》的批示，十一月关于鲁迅著作出版和研究问题的批示，就是对这伙野心家、阴谋家、投降派的严正鞭策。毛主席指责他们“求全责备”，“不利调整党内的文艺政策”，就是对他们推行的反革命的修正主义文艺路线的尖锐批判。

文艺战线的斗争历史证明：只要我们坚持毛主席革命文艺路线，我们的革命文艺事业就进步，就发展，什么时候偏离毛主席指引的路线，我们就受挫折、犯错误。我们要更高的举起毛主席革命文艺路线的伟大旗帜，在《讲话》这盏无产阶级文艺革命指路明灯照耀下，全面落实英明领袖华主席提出的抓纲治国的战略决策，深入揭批“四人帮”反革命的修正主义文艺路线，巩固和发展文艺革命的胜利成果。

二、进行思想和政治路线教育，建设无产阶级文艺队伍的战斗纲领

文艺战线两个阶级、两条路线的斗争，归根到底，是按照那个阶级的面貌改造党、改造文艺、改造世界的斗争。

九四二年前后，王明、刘少奇及其追随者在延安文艺界所推行的“左”右倾机会主义文艺路线，其核心就是妄图按照资产阶级的面貌改造党、改造文艺、改造世界。针对这一情况，毛主席在《讲话》中，把文艺战线上两条路线斗争的实质，提到按照那个阶级的面貌改造党、改造文艺、改造世界的高度，一针见血地指出：“你们那一套是不行的，无产阶级是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险。只能依谁呢？只能依照无产阶级先锋队的面貌改造党，改造世界。”这就戳穿和粉碎了他们一伙的阴谋，并论证了“为要从组织上整顿，首先需要在思想上整顿，需要展开一个无产阶级对非无产阶级的思想斗争”的必要性。

毛主席在《讲话》中所着重阐明的为什么人的问题，从根本上说，是一个世界观的问题。是为工农兵服务，还是为地主资产阶级服务，这是区别无产阶级世界观和资产阶级世界观的根本分界线。毛主席在《讲话》中十分重视世界观的改造问题，反复强调这是解决为什么人的关键问题。《讲话》中所一再强调的立场问题、态度问题、思想感情问题、工作对象和工作问题，归根到底，都是世界观的问题。文艺战线两个阶级、两条路线的斗争，实质是按照那个阶级的面貌改造世界观的斗争。毛主席在《讲话》中所指明的文艺工作者必须同工农群众相结合、彻底改造世界观的道路，是革命文艺工作者和知识分子彻底解决为什么人的问题的唯一道路，也是发展无产阶级文艺的唯一道路，不仅是建设无产阶级文艺队伍和知识分子队伍的战斗纲领，也是建设无产阶级政党和革命队伍的指导方针。

解放以来，刘少奇、林彪、“四人帮”一伙，出于篡权复辟的反革命政治需要出发，极力反对文艺工作者同工农兵相结合、彻底改造世界观，妄图用他们的反革命面貌，即按照地主资产阶级的面貌改造党、改造文艺、改造世界。拚命推行反革命修正主义文艺黑线，疯狂反对毛主席的革命文艺路线。但是，不论他们如何伪装，如何变种，都在《讲话》这面照妖镜下现出了原形。

三、批判修正主义的锐利武器

三十多年前，在延安整风运动中，《讲话》这部光辉的马克思列宁主义文献，发挥了巨大的战斗作用。它不仅武装了革命的文艺工作者，而且武装了全体共产党员和革命人民，教育大家以马克思主义的立场和世界观来观察问题和解决问题，从而大大提高了人们识别真假马克思主义的能力，使全党在思想上分清了什么是正确路线什么是错误路线，什么是无产阶级思想什么是非无产阶级思想，保证了党在政治上、思想上、组织上的空前团结和巩固。

《讲话》中所提出的文艺为工农兵服务的方向，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，划清了马克思主义路线和修正主义路线的界限，使文艺从少数人的手中解放出来，从几千年来为少数剥削者服务，为维护私有制服务的窠臼中解脱出来，而成为无产阶级批判剥削阶级，彻底埋葬私有制的锐利武器。对于这场伟大的革命，剥削阶级不可能束手就范，它们必然要作拚命的反抗。

《讲话》刚发表不久，国民党反动派凭着它的反革命政治嗅觉，立即预感到《讲话》必将产生巨大的物质力量。一九四二年九月一日，文化特务头子张道藩发表了《我们所需要的文艺政策》一文，针锋相对地提出，文艺“要以全民为对象”，“要绝对泯灭阶级的痕迹而创造全民性的文艺”，说什么文艺的服务对象“一是统治阶级，二是资产阶级，三是地主阶级，四是工人阶级，五是农民阶级，六是被统治阶级。”语无伦次，荒诞不经。到了社会主义革命时期，胡风分子恶毒咒骂《讲话》是“图腾”，是“屠杀生灵”的“刀子”，坚持工农兵方面是“唱独角戏”，党领导文艺是“机械论统治”。右派分子则叫嚣《讲话》“过时了”，为工农兵服务就是把文艺引向“灾难”和“泥坑”，胡说党领导文艺“今不如昔”。他们全盘否定无产阶级文艺的成就，反对党对文艺的领导，反对工农兵方向，反对社会主义革命。

工农兵方向的提出，是无产阶级革命时代剧烈阶级斗争的产物，反映了无产阶级登上政治舞台，以武装夺取政权，用无产阶级专政代替资产阶级专政的必然要求。资产阶级用公开的形式反对这一方向是无济于事的，于是他们改变了策略，钻进了共产党内，打着红旗反红旗，千方百计地歪曲这一方向，阻挠这一方向的贯彻。一九六四年前后，刘少奇叫嚷文艺界“方向不明确”，“需要有个指示或者文章，把方向搞明确”，抹杀毛主席早就明确提出的工农兵方向，妄图另立方向。而林彪则胡说什么在方向问题上，已经没有斗争了，可以安心抓创作了，制造和平假象，掩护资产阶级的进攻。这是又一种尝试。这些尝试都彻底失败了，继之而起的是王张江姚“四人帮”。他们集党内外反动派之大成，完全

承袭了张道藩、胡风分子、右派分子、刘少奇、林彪的衣钵。但手法更加阴险，气焰更加嚣张。他们一会儿拾过张道藩、刘少奇的牙慧，鼓吹“阶级斗争熄灭论”、“全民文艺论”；一会儿又学着胡风分子、右派分子的腔调，把一百多年的国际无产阶级文艺运动史说成是一片“空白”，特别将《讲话》发表到文化大革命这二十多年党领导的文艺事业说成是一团漆黑，所谓“创业期论”就是他们的有代表性的论点。胡说“无产阶级从巴黎公社以来，都没有解决自己的文艺方向问题”，直到江青染指文艺革命以后，“这个问题才解决了”，才开始了“人类历史上的第一次开天辟地的文艺大革命”，开始了无产阶级文艺的“创业期”，才为发展社会主义文艺事业“奠定了基础”，“开辟了无产阶级文艺的新纪元”。

这种“创业期论”是彻头彻尾的反动理论，它绝不是无产阶级文艺的创业期，而是国民党法西斯文艺，刘少奇、林彪修正主义文艺的继续，是极端腐朽的资产阶级文艺的恶性膨胀，垂死挣扎。其目的就是要阉割工农兵方向，砍倒毛主席的伟大旗帜，竖起江青这面黑旗，把无产阶级变成资产阶级文艺，为篡党夺权制造反革命舆论。

但是，乌鸦翅膀怎能遮得住太阳的光辉？“四人帮”制造的种种谬论抹煞不了文艺为工农兵服务的方向的伟大意义和影响，《讲话》将永远光照人间。让我们在英明领袖华主席的领导下，高举毛主席的伟大旗帜，沿着毛主席指引的文艺为工农兵服务的方向胜利前进！

学习资料两篇

光 焰 照 万 丈

——延安文艺座谈会简介

在纪念毛主席的光辉著作《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）发表三十五周年的日子里，我们仰望宝塔山，心向杨家岭，激情满怀，更加怀念伟大的领袖和导师毛主席。

毛主席的《讲话》是一九四二年五月，在延安杨家岭中央办公厅楼会议室召开的文艺座谈会上发表的。

杨家岭位于延安城西北方向四公里处，滚滚延河从山前流过。这里原来是一个住有十多户人家的小山村，两座高山中间夹一条小沟，十分僻静。一九三八年十一月，日本帝国主义的飞机轰炸延安城时，毛主席、党中央由城内凤凰山麓转移住这里。毛主席在这里居住了五个年头，党中央机关一直住到一九四七年三月最后撤离延安。因机关聚居，修建颇多，真是房屋满山沟，窑洞遍山坡。现在保留的有毛主席、周总理、朱委员长的旧居，中央干部招待所，中央大礼堂（“七大”会址），中共中央办公厅楼等。

中共中央办公厅楼共三层，是梯形，两边对称。从山上往下看，很象飞机形状，三楼是“政治局会议室”为“机头”，一楼南头的会议室与北头的中央图书室为“两翼”，

所以，大家也叫它“飞机楼”。大楼由当时中央机关两位普通的总务干事设计的。他们根据当时的物质条件与气候特点，就地取材，以大量石料与少量木料为材料，四周墙壁内留有供冬季取暖用的火道。楼基依山，二、三层各有木桥通到山上。中央首长进楼开会、办公很方便。一九三九年秋，工程动工，中央首长和各机关工作人员都参加了义务劳动，于一九四一年竣工，当时成为延安的第一流建筑。

一九四二年五月，在全党整风运动蓬勃开展的时候，为了进一步推动文艺界的整风运动，毛主席亲自主持在一楼南头的会议室（原来也作饭厅用）召开了延安文艺工作者座谈会，并发表了著名的《讲话》，室内陈设简单，放有一条长方桌，几把木椅和几十条长木凳，可容百人。

延安文艺座谈会共开过三次大会。

第一次是五月二日。会前，毛主席站在门口，同前来参加会议的文艺工作者一一握手问好。人员到齐后，毛主席作了动员讲话，提出了文艺工作者必须解决的立场问题、态度问题、工作对象问题与学习问题，作为引子，供大家讨论。这就是《讲话》的第一部分——《引言》。

第二次是五月八日。全天进行大会讨论。毛主席亲自到会听取大家的意见。他手里拿着铅笔，桌上放有稿纸，把每个同志讲的要点与有争论的问题都一一记下来。毛主席很少插话，以便让大家充分地发表意见。为了启发、诱导同志们更深入地思考一些问题，有时毛主席也加上几句很幽默的话语，使会场的气氛既严肃、紧张，又热烈、活泼。会上，有人在文艺定义上大作文章，引经据典，长篇大论，许多人要求停止他的发言，毛主席耐心地说，让他说完，并记下要

点。后来在《讲话》的《结论》部分，毛主席一开始就指出：“我们讨论问题，应当从实际出发，不是从定义出发。”予以批判。有个剧团的负责人讲到他们下乡演出，受到了群众的热烈欢迎，纷纷送鸡蛋给演员吃，大家一边吃着鸡蛋，一边走向新的演出地点，鸡蛋壳掉了一路。这个负责人说到这里，看了全场一眼，以夸耀的口气说：“如果你要找我们剧团，根本不用问路，只要顺着鸡蛋壳走，就可以找到了。”这时毛主席插话说，你们下乡为群众演出这很好。你们吃了群众慰劳的鸡蛋，就应该拿出更好的节目为群众演出，更好地为群众服务，可千万不能骄傲自满呀，不然，下次群众就不会给你们吃鸡蛋了。毛主席的教导，给大家以深刻的育教。

第三次是五月二十三日下午，主要是毛主席作总结。会议开始后，毛主席又亲切地询问：大家是不是还有话要讲呀？有几个人站起来要求发言，毛主席就耐心地等着他们一直把意见讲完。中间休息时，毛主席和朱德、康生等中央首长同文艺工作者在门口照了象。然后，毛主席开始作总结，即《讲话》中的第二部分——《结论》。吃饭时间到了，会议暂停，毛主席留文艺工作者在杨家岭吃了晚饭。晚上，会议继续进行。毛主席作总结报告的消息传出后，中央机关许多同志都赶来听了，人数一下增加了许多，会议室容不下，只好移到院子里。临时找来三根木椽支起架子，挂了汽灯，毛主席就站在汽灯下作完了《结论》部分的讲话。座谈会结束时，夜已很深了。

毛主席的《讲话》迅速传遍各地，极大地推动了整风运动的深入发展，特别是文艺界以《讲话》为指导，明确了方

向、道路，开展了整风运动，精神面貌为之一新，各种形式的为抗日战争服务的，为广大工农兵所喜闻乐见的优秀剧目诞生了。陕北民歌《东方红》，陕北秧歌剧《兄妹开荒》，歌剧《白毛女》，新编历史剧《逼上梁山》等，就是《讲话》发表后出现的代表作。

一九四三年十月十九日，为纪念鲁迅逝世七周年，《讲话》在《解放日报》公开发表。十月二十日，中央前学委特此发出通知说：《讲话》“是中国共产党在思想建设理论建设的事业上最重要的文献之一，是毛泽东同志用通俗语言所写成的马列主义中国化的教科书。此文件决不是单纯的文艺理论问题，而是马列主义普遍真理的具体化，是每个共产党员对待任何事物应具有的阶级立场，与解决任何问题应具有辩证唯物主义历史唯物主义思想的典型示范。”要求“在干部和党员中进行深刻的学习和研究”。同年十一月七日，中共中央宣传部又发布了《关于执行党的文艺政策》的决定，指出，《讲话》“不但是解决文艺观文化观问题的育教材料，并且也是一般地解决人生观与方法论问题的教育材料。”

由于《讲话》的伟大历史作用，使这次座谈会的会址，也载入史册，闻名中外。

一九四七年三月，胡宗南匪徒占领延安后，中央办公厅楼的顶部、门窗均遭到破坏。解放后，人民政府为了更好地宣传毛泽东思想，使之代代相传，于一九五五年按照原样修复了办公厅楼与其它各革命旧址。一九六一年，国务院将这座大楼与延安的其它革命建筑列为全国第一批重点文物保护单位。延安文艺座谈会会址将世代代保存下去，《讲话》的光辉将永远照耀着文艺革命的前程。

一九七三年六月九日，我们敬爱的周总理陪同外宾来到延安，参观了办公厅楼文艺座谈会会址，文艺工作者现场演出在《讲话》指导下出现的陕北秧歌舞与秧歌剧《兄妹开荒》，受到了周总理的热情赞扬和亲切鼓励。

《讲话》发表三十五年来，文艺界经历了长期的、尖锐激烈的两个阶级、两条路线的斗争。但是，无论情况怎样复杂，只要用《讲话》这面照妖镜一照，一切妖魔鬼怪就会原形毕露。叛徒江青长期以来披着“学生”、“战友”的外衣，以“旗手”、“功臣”自居，与特务张春桥、阶级异己分子姚文元、新生资产阶级分子王洪文抱成一团，狼狈为奸，疯狂反对《讲话》，真是罪行累累、罄竹难书。他们这群跳梁小丑，攻击、诬蔑《讲话》，逆历史潮流而动，不过是狂犬吠日，只能被历史的车轮碾得粉身碎骨。我们一定要在英明领袖华主席为首的党中央的领导下，永远高高举起毛主席的伟大旗帜，彻底肃清“四人帮”的流毒，用战斗迎来百花盛开的灿烂春天！

（原载《文汇报》一九七七年五月二十三日）

学习周总理的光辉榜样 沿着毛主席的革命文艺路线奋勇前进！

——纪念毛主席在延安文艺座谈会上的讲话发表三十五周年 文化 部 理 论 组

在深入揭批“四人帮”反党集团的伟大斗争中，我们迎来了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年的光辉节日。捧读这部不朽的马克思主义经典文献，联系三十五年在文艺战线上的尖锐激烈的阶级斗争，我们心潮澎湃，无限怀念我们伟大的领袖和导师毛主席，同时，深切缅怀一贯高举毛主席文艺思想伟大红旗的周总理。敬爱的周总理忠于人民、忠于党、忠于毛主席、忠于毛主席革命路线，在文艺事业上，也是坚决执行、勇敢捍卫毛主席革命文艺路线的光辉典范。周总理在文艺战线的辉煌业绩，永远鼓舞着我们坚定地贯彻执行毛主席的文艺方向，把无产阶级文艺革命进行到底！

一

文艺为工农兵服务，为社会主义服务，为无产阶级政治服务，这是伟大领袖和导师毛主席为无产阶级文艺指明的正

确方向。三十五年来，特别是新中国建立以来，文艺战线经历了几次重大的路线斗争，斗争的焦点都集中在文艺的工农兵方向问题上。无论是在硝烟弥漫的革命战争年代，还在波澜壮阔的社会主义革命的进军中，敬爱的周总理始终搏风击浪，砥柱中流，坚定地贯彻文艺为工农兵服务这个方向，在历次路线斗争中英勇地捍卫毛主席的革命文艺路线。

革命的文艺工作者永远不会忘记，一九四二年，在革命圣地延安，毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，周总理为宣传、贯彻毛主席的文艺方向，倾注了满腔的热忱。当时，一个运用民间艺术形式反映工农兵斗争生活的新秧歌运动正在蓬勃兴起。这是贯彻毛主席文艺方向的成功尝试，得到了毛主席、周副主席的高度重视。毛主席、周副主席经常来到广场、地头，和战士、干部、老乡们挤在一起，兴致勃勃地观看演出，给文艺工作者极大的鼓舞和支持。周副主席热情鼓励演员们说：你们这样面向工农兵，是符合毛主席文艺方针的，应该坚持下去，好好为人民服务。一九四三年，在周副主席亲自关怀下成立的我国第一个无产阶级电影机构——延安电影团，拍摄了南泥湾开荒生产的纪律片。毛主席为影片亲笔题了自己动手，丰衣足食八个大字。周副主席兴奋地鼓励电影工作者走遍陕甘宁，把人民的电影送到人民群众中去。一九四五年，周副主席对新歌剧《白毛女》的首演给予高度评价，号召文艺工作者要创作更多的反映阶级斗争和生产斗争的戏剧。

曾经战斗在暗无天日的国民党统治区的革命文艺工作者同样不会忘记，长期以来，国民党反动派隔绝了蒋管区和解放区两支文艺队伍的联系，正是周副主席用毛主席的文艺思

想,努力把这两支兄弟队伍结合起来。从抗日战争初期起,周副主席就根据毛主席的教导,广泛团结蒋管区要求进步的文艺工作者,把他们组织起来,并亲自领导了蒋管区抗敌演剧队的活动,致力于革命的抗日宣传工作。《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后,周副主席领导的《新华日报》全文刊载,并组织蒋管区的文化工作者认真学习,把《讲话》精神传到蒋管区各地。

新中国建立以来,周总理为发展我国的社会主义文艺,同刘少奇、林彪和“四人帮”推行的反革命的修正主义文艺路线进行了长期的斗争,捍卫了毛主席的文艺方向。一九四九年七月,在中华全国文学艺术工作者第一次代表大会上,周总理深刻阐述了在解放战争全面胜利的新形势下贯彻毛主席文艺方向的战斗任务,号召文艺工作者“表现这个伟大时代的伟大的人民军队”,表现中国农民“艰苦卓绝、英勇奋斗的业绩”,强调指出要使工人阶级“成为我们的文艺创作的重要主题”。周总理深情地说:“我们应该感谢毛主席,他把中国革命领导到今天这样伟大的胜利,我们应该感谢毛主席,他给予了我们文艺的新方向。”为了贯彻毛主席的文艺方向,周总理在大力提倡表现伟大时代的新文艺同时,又对旧文艺的改造,尤其是对旧戏曲的改造,付出了巨大的精力,采取具体有力的措施,努力引导传统戏曲艺术为工农兵服务。

周总理对毛主席在《讲话》中指出的革命文艺要“歌颂革命人民的功德,鼓舞革命人民的斗争勇气和胜利信心”的教导,一贯身体力行。在万马奔腾的大跃进年代,周总理更是热情奔放地支持文艺革命。他指示电影应该积极反映当前

大跃进的现实，在一时拍摄不出艺术故事片的情况下，可以采取艺术性记录片的形式来歌颂大跃进现实生活中的英雄模范人物，迅速反映大跃进的壮丽图景。他还教育话剧工作者：现在农村正在起着巨大的变化，你们应该马上去，搞出反映现实斗争的好作品来。周总理还语重心长地说：只要你们努力反映现实斗争，哪怕就是搞出一个活报剧，我也要来看的。充分表达了一个伟大的无产阶级革命家扶植社会主义新生事物的满腔热情。

三年暂时经济困难时期，刘少奇及其在文艺界的代理人抛出了反动的“全民文艺”论，肆意篡改为工农兵服务的文艺方向。一时妖风四起，牛鬼蛇神充斥舞台、银幕。毛主席首先向全党敲起了警钟。周总理也敏锐地觉察到文艺界问题的严重，严厉地批评戏剧舞台和其他文艺领域中封、资、修文艺泛滥的现象。周总理愤慨地责问他们：“我和你们斗争了十三年，还要和你们斗几个十三年？”一九六三年，周总理多次观看了话剧《霓虹灯下的哨兵》，并责问他们：你们不是说现代戏不好写吗？现在不是写出来了吗？你们看怎么样啊？你们不要老写死人了，写写现代戏吧！周总理把反映现实斗争生活的剧目创作，放在十分重要的地位。有一次，他因工作到南京，看到一个反映农村阶级斗争的好戏，就叫秘书打电话到北京，指示中央歌剧院移植。

一九六三年十二月和一九六四年六月，毛主席关于文学艺术的两个重要批示先后发表，周总理衷心拥护。他用激情澎湃的语言表达了这种崇高的感情：“实在应当登高一呼，把主席的话广泛地传播开，而且在行动上来证明，真正是拥护党和毛主席的话。”并语重心长地号召文艺工作者“必须把

毛主席的文艺方向贯彻到底”。在毛主席的号令下，整个文艺领域掀起了轰轰烈烈的革命。实践毛主席无产阶级文艺路线的这场文艺革命的伟大指导者、组织者、实践者，就是敬爱的周总理。他亲自抓典型、搞调查、看排练，对《红灯记》、《智取威虎山》、《红色娘子军》等革命现代剧目，都作了原则的和具体的指导。一九六四年的京剧现代戏会演，是毛主席为首的党中央决定举行的，周总理是积极的倡导者。他观看了绝大部分剧目，提出了许多宝贵意见，并在会上作了重要讲话，高度评价了京剧演革命现代戏的重大意义。歌颂中国人民革命斗争的音乐舞蹈史诗《东方红》的创作和演出，是文艺革命的一个光辉范例。这部作品是在周总理提议下产生的。在日理万机的百忙中，周总理抽出时间，亲自领导和参加《东方红》的排练工作。演员们都亲切地称呼敬爱的周总理为“我们的总导演”。文艺革命的朵朵鲜花，都凝聚着周总理的心血和汗水。

无产阶级文化大革命以来，“四人帮”伙同林彪一伙，利用窃取的权力，在文艺界大肆推行资产阶级文化专制主义，否定革命文艺传统，扼杀《创业》等革命文艺作品，把大批工农兵英雄形象打下去，妄图让资产阶级野心家、阴谋家占领舞台。无产阶级同“四人帮”的这场斗争，是一场保卫毛主席文艺方向的严重斗争。在这场斗争中，周总理始终立场坚定，旗帜鲜明，又一次捍卫了毛主席的文艺方向。他多次斥责“四人帮”一伙禁锢文化大革命前的一些好影片、好剧目、好音乐作品的文阔行径。“四人帮”妄图压制《万水千山》、《长征组歌》的演出，周总理挺身而出，给予有力的支持。在病重期间，周总理还提取《长征组歌》的录音

带，关心这部作品的上演。他老人家扶病观看了人民音乐家聂耳、冼星海作品音乐会的电视转播，热情建议让这些作品同工农兵群众见面，多给工农兵演出。在影片《创业》问题上，周总理同“四人帮”进行了有力的斗争，重病之中，大力支持了敢于斗争的革命文艺战士。几十年波澜壮阔的斗争历史雄辩地证明：正是敬爱的周总理，高举毛泽东文艺思想伟大红旗，在尖锐激烈的路线斗争中，率领广大革命文艺工作者，沿着毛主席的文艺方向，乘风破浪，奋勇前进。

伟大领袖和导师毛主席提出的“百花齐放、百家争鸣”的方针，是促进文艺发展、科学进步的方针，是促进我国的社会主义文化繁荣的方针。敬爱的周总理是这一方针的伟大实践者和捍卫者。

遵循毛主席的方针，周总理指出，在文艺为工农兵服务的前提下，要充分发挥文艺工作者的创造性和积极性，大力提倡艺术上不同形式、不同风格和流派的自由发展，提倡对文艺界各种学术问题展开自由争辩。并主张在文艺创作的题材选择上，既要反映当代工农兵斗争生活为主，也要注意广泛和多样。他认为：凡是反对党、反对社会主义的东西，一定要与之进行斗争；但是对于人民内部的思想问题，对于艺术上的是非问题，则必须慎重对待，反对乱打棍子，乱扣帽子。他主张对意识形态领域里的阶级斗争问题要作具体分析，区别什么是政治问题，什么是思想问题，什么是惯习势力。在实践上，周总理既重视“五四”以来出现的新的艺术

形式的发展，也重视传统的艺术形式的推陈出新。对于丰富多彩的戏曲艺术，周总理一贯热心扶持。新中国建立初期，他就明确指示：“中国戏曲种类极为丰富，应普遍地加以采用、改造与发展，鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，促成戏曲艺术的‘百花齐放’。”周总理的指示及时地挽救了一批在国民党反动派摧残下濒于灭亡的剧种。对于地方戏尤其是民间小戏，周总理特别重视，主张地方戏的改革不能脱离原有剧种的基础，要有自己的特点。一九五七年，周总理亲笔为石家庄市丝弦剧团题词，勉励他们发扬地方戏曲的特长，好好地为人民服务。对于歧视地方戏曲的粗暴作风，周总理进行了坚决的斗争。一九六一年，他看到当时文化部一个负责人姿意否定川剧的材料，便十分愤慨地责问：“人民喜闻乐见，你不喜欢，你算老几？”铁铮铮的语言，感人肺腑。周总理非常重视美术工作，中国画院成立时，周总理亲临祝贺，在讲话中号召美术界要加强团结，让百花齐放，众美争妍，为创造社会主义的新美术而奋斗。周总理还十分关怀曲艺、杂技以及少数民族的革命文艺，内蒙古乌兰牧骑代表队就受到周总理十二次亲切接见。对于电影、话剧、歌剧、儿童剧、交响乐、芭蕾舞等艺术形式的革命化、民族化、大众化问题，周总理也花了巨大的心血。周总理一贯主张建立有中国作风、中国气派的我们民族的革命的艺术。他热烈赞扬利用民族艺术形式表现革命政治内容的新歌剧《洪湖赤卫队》和中国舞剧《小刀会》等优秀作品。我们的周总理不愧为我国社会主义文艺的伟大的园丁。

周总理最反对“一言堂”。他根据毛主席的一贯教导，大力提倡“群言堂”，提倡民主作风。他曾严肃告诫某些专

横武断的领导人不要学西楚霸王项羽，说，“如果有哪个想当霸王，必然要‘别姬’的”。他坚决主张在艺术的是非问题上要自由讨论，各抒己见，允许批评，允许发表不同意见。在这方面，周总理自己总是以身作则。他在向文艺工作者作指示时，总是那样谦虚谨慎，平易近人，循循善诱。他每次作指示，总是声明他的讲话主要是想引起共同讨论，说是“树个‘的’，让大家来射；树个活靶子，让大家来攻击”。唯其这样，文艺工作者同敬爱的周总理在一起，聆听他的教导，更感到亲切温暖，一种崇敬和爱戴的心情油然而生。

一个为了坚决执行和捍卫毛主席的“百花齐放、百家争鸣”方针，周总理同刘少奇、林彪、“四人帮”之流进行了不调和的斗争。当刘少奇一伙大搞资产阶级自由化，致使文艺舞台群魔乱舞，毒草丛生时，周总理坚决给予严厉批评，指示：《四郎探母》、鬼戏，不好，应当禁演。昆曲《李慧娘》“大为有害”。周总理还严正指示：“‘百花齐放’，是在为工农兵服务、为社会主义服务的方向下的‘百花齐放’。”对刘少奇一伙推行的资产阶级自由化给予迎头痛击。

万恶的“四人帮”公然践踏毛主席制定的“双百”方针，在文艺界搞一帮独霸，实行资产阶级文化专制主义。敬爱的周总理始终坚定地捍卫毛主席的“双百”方针，对“四人帮”的篡改、破坏活动进行了坚决的斗争。江青信口雌黄，动辄宣判这个剧种“不可救药”，那个曲调“没法要”，肆意践踏我国劳动人民喜闻乐见的艺术创造。周总理针锋相对，坚决保护地方剧种和民间艺术，并为这些艺术的革命指

明了方向。一九七二年，周总理看了粤剧演革命现代戏，称赞改革搞得不错，指示要保持和发扬粤剧唱腔特点。当江青胡说什么“我最不喜欢民歌”的时候，周总理当场加以批驳，指出：“《东方红》就是民歌。”有力地揭露了这个叛徒指桑骂槐、反对歌颂毛主席的罪恶居心。对于“四人帮”破坏“双百”方针，造成百花凋残的局面，周总理多次进行尖锐的批评。一九七〇年，周总理指出：现在就是要提倡在毛泽东思想指引下的“百花齐放”，鼓励文艺工作者要冲上去，搞文化大革命后的新歌舞。一九七三年元旦，周总理根据毛主席指示的精神，当着“四人帮”的面，尖锐批评了文艺作品少的严重现象，指出：“群众提意见，说电影太少。”

“我们要拿革命的新的东西给他们。”周总理义正词严，说出了工农兵心里的话，打倒了“四人帮”的痛处。“四人帮”恼恨交加，丧心病狂地恶毒攻击周总理。周总理横眉冷对，在病中仍然为了捍卫毛主席的革命文艺路线和方针政策、为繁荣社会主义文艺而不倦地对“四人帮”进行斗争。

“四人帮”作恶多端，自食其果，终于导致了自身的覆灭。周总理日夜辛勤浇灌的社会主义文艺花园，迎来了阳光明媚的春天。

三

建立一支和工农兵相结合的强大的文艺队伍，是无产阶级文艺革命的一个战略任务。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》一开始就明确指出：“要有文化的军队，这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队。”毛主席并为这支军

队的团结、教育和改造，制定了一套马克思主义的方针政策。敬爱的周总理为了贯彻执行毛主席的教导，几十年来，作出了不可磨灭的贡献。

广大文艺工作者深入工农兵的火热斗争，改造世界观，是实践工农兵文艺方向的关键。周总理在文艺队伍的建设上，始终抓住了这个关键问题。他谆谆教导文艺工作者：

“要歌颂工农兵必须熟悉工农兵，这是一定要彻底解决的问题。”在大跃进年代，周总理热情鼓励文艺工作者马上到工农兵火热斗争生活中去，语重心长地说：“机不可失，时不再来啊！”一九六三年春节，周总理根据文艺队伍的思想情况，明确指出：“克服旧的思想、意识、作风，是我们文艺工作者当前的重要课题。”他联系自己在革命实践中的亲身体会，提出文艺工作者要过好思想关、政治关、生活关、家庭关和社会关，热切地期望文艺工作者活到老，学到老，改造到老。在毛主席关于文学艺术的两次重要批示之后，周总理一针见血地指出：“文艺队伍的整顿，必须到生活实践中去，到工农兵中去。”一九六五年，他号召文艺工作者在今后五年中，要拿出五分之三或三分之二时间下去生活，至少也要用两年半时间下去生活，改造自己，这是根本问题。在无产阶级文化大革命期间，周总理又一次明确提出，要“认真地同工农兵相结合，使我们的文艺大军成为无产阶级化的战斗化的文艺队伍”。他还亲自安排中央直属文艺团体和艺术院校到五七干校和部队去接受再教育，勉励大家“劳动锻炼，改造思想”，“永做工农兵的小学生”。

周总理非常注意团结广大文艺工作者。他提出，在文艺队伍中，要“团结一切应该团结的人，帮助一切愿意接受帮

助的人，改造一切接受改造的人”。他对文艺战士的点滴进步都热情地加以肯定，并语重心长地希望他们不要停滞不前，更不要后退。对于犯了错误的同志，周总理总是严肃批评，热情帮助，从不乱扣帽子，不准革命。文化大革命中，他勉励犯过错误的同志“努力学习，努力改造，努力工作”。

敬爱的周总理既是文艺界的严师，又是最亲切的长者。周总理十分爱护文艺工作者，总是抓紧一切机会和文艺工作者接近，关心他们的进步。对于不同意见，他开诚布公地谈出自己的看法，但决不强加于人。在原则问题上他从不后退，坚持马列主义原则，但总是细心地说服，耐心地等待，决不盛气凌人。对于广大文艺工作者的工作条件和生活问题，周总理并不因其小而忽视，有些极细小的事情，他也考虑到了。有一次，一位老摄影工作者在天安门城楼侧方拍摄毛主席的镜头，敬爱的周总理怕他摔下去，一把攥住了他的衣襟。由于周总理的关怀，天安门城楼从此装上了安全栏杆。象这样感人至深的事例，说不尽，唱不完。周总理对革命文艺工作者的深切关怀，情深如海，远非言语所能表达；革命文艺工作者对周总理的敬仰和思念，胜过滔滔江水，永不止息！

为了执行和捍卫毛主席的革命文艺路线，为了发展无产阶级的文艺事业，敬爱的周总理真是鞠躬尽瘁，竭尽了毕生的心血。我们文艺战线所取得的每一个胜利，都同伟大领袖毛主席的教导和周总理的关怀密切相连。在纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年的今天，我们一定要高举毛泽东思想的伟大旗帜，学习周总理模范地贯彻毛主席革命文艺路线的伟大实践，坚决响应华主席的战斗号

召，彻底批判“四人帮”反革命的修正主义文艺路线，繁荣社会主义的文艺创作，把无产阶级文艺革命进行到底！

（原载一九七七年五月二十四日《人民日报》）

新华社北京一九七七年五月二十四日电）

后 记

这本辅导材料（初稿）是为了帮助函授学员学习毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》而编写的。考虑到大多数函授学员未系统学习过文艺理论知识，所以，我们在“学习体会”部分，谈得详细一些，以供大家学习《讲话》时参考。在编写过程中，参阅了一些兄弟院校的有关教材，受到不少教益，特此感谢！本书承通江县印刷厂排印，在此也一并表示感谢！

由于我们水平和人力所限，加上时间仓促，编写得十分粗糙，缺点和错误在所难免，希望函授学员提出宝贵意见，然后再作修改。

西南师范学院中文系函授组

一九七七年六月一日

貴州省圖書館

3

(25)