

馬克思主义的文艺批評准則

—紀念毛澤东同志《在延安文艺座談会上的講話》發表二十周年

刘 綬 松

毛澤东同志在一九四二年发表的《在延安文艺座談会上的講話》，是最科学、最系統、最完整的馬克思主义文艺論著。它不仅开辟了我国現代革命文学的一个嶄新的发展阶段，同时也大大丰富和发展了馬克思主义的文艺理論。《講話》所要解决的，是我国五四以来的革命文学艺术运动一直存在然而不能很好解决的最根本的問題，即为工农兵以及如何为工农兵的問題。圍繞着這個問題，毛澤东同志深刻地論述和完滿地解决了文艺与生活、文艺与政治、文艺的普及和提高、作家的世界觀和創作方法等一系列重大而复杂的問題。与此同时，毛澤东同志还对“文艺界的主要斗争方法之一”的文艺批評問題进行了前所未有的最精辟的闡述，提出了偉大的馬克思主义的文艺批評准則，指示了革命的文艺批評工作以最正确的方向和道路。

毛澤东同志教导我們說：“文艺界的主要斗争方法之一，是文艺批評。”这是概括了广闊丰富的历史經驗，又充分研究了文艺批評在整个文艺战綫上所应该担負的战斗任务而作出的科学的論断。

正象馬克思、恩格斯在《共产党宣言》里所总结的那样，“迄今存在过的一切社会的历史都是阶级斗争的历史”①，而作为社会意識形态之一的文学艺术，則始終是社会的的阶级斗争的直接的或曲折的反映，是这一阶级或者那一阶级自觉地或者不自觉地用以进行斗争的一种有力武器。在他们运用文艺創作进行斗争的同时，也运用了文艺批評这个武器。他們按着本阶级的利益和理想提出文艺創作的原則和准繩，鑑別文艺作品的优劣，凡是符合于本阶级利益和理想的則加以推崇和讚揚，反之則加以掙击和反对。文艺批評的阶级特征，較之文艺創作往往更为直接和显露。文艺战綫上的斗争，不仅表現在創作上，而且在更多的时候和更大的程度上表現在理論批評上。

馬克思主义的經典作家們，当国际无产阶级伴随着資本主义的发展而日益发展和壮大，并为了掙脫自身的鎖鍊、推翻旧的不合理的社会制度、实现社会主义和共产主义理想而斗争的时候，就开始要求文学艺术成为斗争的武器。虽然这时还很少无产阶级文学作品，但他們对同时代和过去的某些具有进步傾向的作家和作品在思想和艺术上都作过一些論述，指出了他們的优点和缺点，同时还駁斥了資产阶级对他們的歪曲和謬誤的評價。馬克思和恩格斯在这方面作出的貢獻是很大的。更远一点不說，即以十八、九世紀的詩人和作家而言，他們就論及过笛福、歌德、席勒、拜倫、雪萊、雨果、巴尔扎克、海涅……等人的作品。例如在論及拜倫和雪萊的时候，恩格斯就曾經这样写道：“天才的預言家雪萊和滿腔热情的、辛辣

① 《馬克思恩格斯文选》（两卷集）第一卷，莫斯科外国文書館出版局1954年版，第8頁。

地諷刺現社會的拜倫，他們的讀者大多數也是工人；資產者所讀的只是經過閹割并使之適合于今天的偽善道德的版本即作謂‘家庭版’。”^①而在與拉薩爾、明娜·考茨基、哈克納斯等人討論他們作品的通信里，馬克思、恩格斯更明白表達了無產階級在當時客觀條件下對文學藝術的正確的观点和要 求：第一，文學應該有強烈的傾向性，它應該通過對於現實的關係的忠實的描寫，來“打破對於這些關係的性質的傳統的幻想，粉碎資產階級世界的樂觀主義，引起對於現存秩序的永久性的懷疑”^②，如果“除了光滑的形式以外，再沒有別的什麼”，那就只能算是“現在的末流詩人”^③；第二，“除了細節的真實之外，還要真實地再現典型環境中的典型性格”，象納克納斯的《城市姑娘》，當工人階級已有五十年的光榮鬥爭歷史，但仍把它當成是“消極的羣眾”來描寫，沒有顯示出“工人階級對於壓迫他們的環境的革命的反抗，他們想恢復自己的人的地位的緊張的企圖”（這些是“可以在現實主義的領域中要求一個地位”的），那就不能算是再現了典型環境中的典型性格^④；第三，作家不應當把他的興趣放在代表反動階級利益的人物身上而應放在先進階級的人物身上，馬克思對拉薩爾的劇本提出的意見正是這樣的：“那些貴族的革命代表們——在他們的統一和自由的口號背後還隱蔽着舊的帝國和強權的夢想，——因此不應當象在你的劇本中那樣占去了全部的興趣。而農民（特別是這些人）和城市革命分子的代表倒應當成為十分重要的積極的背景。這樣，你才能在更大得多的程度上把最現代的思想表現在最素樸的形式中。”^⑤第四，作品應該有精心的結構和細節描寫，應該“有精確的個性描寫”，不能把個性完全“消溶到原則里去”^⑥，不能“把個人作為時代精神的單純導筒”^⑦。

馬克思和恩格斯這些卓越的批評見解，並不是用專題論文的形式來表達的，當時的無產階級在文藝事業上也還沒有積累多少經驗。但正是他們的這些見解奠定了無產階級文學的理論基礎，並在與資產階級文藝思想的鬥爭中捍衛了無產階級的革命利益，培育了正在生長中的無產階級文學的幼芽。

列寧在革命“正處偉大的鬥爭的前夜”的一九〇五年，發表了他的著名論文——《黨的組織和黨的文學》，第一次把黨的文學提到了鬥爭的日程上。他要求文學事業“成為無產階級的總的事業的一部分”。他揭開了資產階級的“創作自由”的虛假的面具。列寧在馬克思、恩格斯所奠定的理論基礎上，在新的歷史年代里，把無產階級文學理論推向了一個新的發展階段。為了黨的文學的建立和發展，列寧使用了批評的武器。他稱讚高爾基的《母親》為一本“非常合適的書”；他稱讚《國際歌》的作者歐仁·鮑狄埃“是一位最偉大的用歌作為工具的宣傳家”，“他就用自己的戰鬥歌曲來反應法國生活中所發生的一切巨大事件，喚醒落后的人們的覺悟，號召工人團結一致，鞭撻法國的資產階級和資產階級政府。”^⑧列寧

① 恩格斯：《英國工人階級狀況》，人民出版社1956年版，第291頁。

② 《馬克思恩格斯論藝術》第1卷，人民文學出版社1960年版，第6-7頁。

③ 同上，第31頁。

④ 同上，第9頁。

⑤ 同上，第33頁。

⑥ 同上，第6頁。

⑦ 同上，第33頁。

⑧ 《列寧論文學與藝術》第1卷，人民文學出版社1960年版，第128，129頁。

在托尔斯泰逝世后所写的一系列的論文，更是无产階級用批評作为斗争武器的輝煌的范例。他确切地論析了，作为偉大作家的“托尔斯泰的作品、观点、学說、学派中的矛盾”，是“十九世紀最后三十几年俄国实际生活所处的矛盾状况”的反映^①；他指出了托尔斯泰“作为艺术家，同时也作为思想家和說教者，在自己的作品里惊人地、突出地体现了整个第一次俄国革命的历史特点，它的力量和它的弱点”^②。正是在正确评价托尔斯泰的作品和思想的基础上，他称誉托尔斯泰“是俄国革命的鏡子”，駁斥了沙皇政府和自由派的報紙对于托尔斯泰的歪曲和利用，并指出了俄国人民应该向这位偉大作家学习一些什么东西。

文艺批評是文艺界进行斗争的一个主要方法，在我国現代革命文学的发展历史上也可以很显著地看得出来。正如我們通常所說的那样，中国无产階級革命文学一落地便是战斗的，而且是在不断战斗中成长和壮大起来的。在整个战斗的过程里，文艺批評正是一种不可缺少的重要战斗武器。

五四时期和第一次国内革命战争时期在理論批評战綫上所进行的斗争，这里打算略而不論，只回顧一下十年内战时期革命文学陣营运用批評击败敌人、发展自己的概况。当时在理論批評方面的斗争大致表现在如下几个方面：（一）圍繞着文艺战綫的重大問題进行斗争。例如在中国左翼作家联盟成立前后与新月派的斗争，就是以文艺有无产階級性和文艺是否属于大多数人两个問題为論争的焦点。当时在我們党领导下的左翼文学陣营高举无产階級革命文学的旗帜，认为“我們的艺术不能不呈献給‘胜利，不然就死’的血腥的斗争”，“不能不以无产階級在这黑暗的階級社会之‘中世紀’里面所感觉的感情为内容”^③，而新月派则用資产階級的人性論来反对馬克思主义的階級論；左翼文学提倡文艺大众化运动，认为“普洛文艺应当是民众的。新式白話的文艺应当变成民众的”；“必須創造普洛的革命的的大众文艺”^④，而新月派則說：“大多数就沒有文学，文学就不是大多数的。”^⑤在这场战斗中，魯迅的《新月社批評家的任务》、《“丧家的”“資本家的乏走狗”》、特别是《“硬譯”与“文学的階級性”》等文，揭露了新月派“替新的反动去装点一下摩登化的东洋国故和西洋国故”^⑥的反动面貌，为年青的无产階級文学胜利进军扫清了道路。又例如，当一九三二年左右，无产階級文艺已象魯迅所說的那样，成了当时中国“唯一的文艺”，新月派和所謂“民族主义文学”都已为广大讀者所唾棄的时候，这时自称为“自由人”的胡秋原和自称为“第三种人”的苏汝，就打着“創作自由”的招牌，以伪装的中立面孔发动了一次向左翼文学的新的进攻。他們把文艺的思想性、政治性跟文艺的真实性、艺术性对立起来，要求无产階級放下文艺的武器。針对着他們的这些言論，魯迅的《論第三种人》、《“连环图画”辯护》、《又論第三种人》，瞿秋白同志的《文艺的自由和文学家的不自由》，起应（周揚同

① 《列寧論文学与艺术》第1卷，人民文学出版社1960年版，第283頁。

② 同上，第289頁。

③ 見左联成立大会上通过的《理論綱領》，《萌芽月刊》第1卷第4期

④ 瞿秋白：《普及大众文艺的現實問題》，《瞿秋白文集》第二冊，人民文学出版社1953年版，第855頁。

⑤ 梁实秋：《文学与革命》，《新月》一卷第4期。

⑥ 瞿秋白：《魯迅杂感序言》，《瞿秋白文集》第二冊，人民文学出版社1953年版，第993頁。

志)的《到底誰不要真理,不要文艺?》等文,雄辯地說明了在有階級的社会里要做一个超階級作家的不可能,同时也說明了只有站在无产階級立場上才有可能把作品的政治性跟艺术的真实性很好地統一起来。这些文章,不仅在当时是反击敌人的犀利武器,也是我們現代文学史上在理論批評方面的重要文献。(二)热情地肯定革命文学的創作成績,指出它們的优缺点,幫助作者繼續前进。在这一方面,魯迅和瞿秋白同志做了很多工作。魯迅对于左翼文学特别是青年作家在創作上的每一个新的收穫,是那样充滿了喜悅和激动的心情。他为許多青年作家的創作集(如叶紫的《丰收》、葛琴的《总退却》、肖紅的《生死場》、殷夫的《孩儿塔》等作品)所作的序文,就都是很好的批評文章。魯迅在这些文章中一再強調的,是文学的战斗作用和无产階級文学的无限美好的前途,使得資产階級那些所謂“为艺术而艺术”的东西,在这些艺术上虽不免有些粗糙,但卻生气蓬勃的作品前面,显得分外空虛腐朽,黯淡无光。瞿秋白同志沒有更多的時間来从事文学批評工作,但他留下的不多的批評文章,也无不迸射着无产階級的战斗的光芒。他的那篇《魯迅杂感选集序言》,就深刻地評論了魯迅杂文在思想战綫上不可磨滅的功績,論述了“魯迅从进化論进到級階論,从紳士階級的逆子貳臣进到无产階級和劳动羣众的真正的友人,以至于战士”^①的发展道路。这是我国最早的一篇系統的馬克思主义的批評文章。其它如对茅盾的《子夜》,既不諱言“它还有許多缺点,甚至于錯誤”,又充分肯定了它“是中国第一部写实主义的成功的小說”^②。对于張天翼的作品,瞿秋白同志稱讚了他的《二十一个》,但也指出了《鬼土日記》的缺陷。他要求作家繼續“尽力于活的現实的反映”：“与其画鬼神世界,不如画禽兽世界。”^③象这样的批評文章,一方面可以幫助作者在創作上取得更大的成就,又可以指導讀者怎样在作品中汲取有益的东西。(三)在肯定革命文学創作收穫的同时,也批判反动階級的所謂文学作品。魯迅和瞿秋白同志对于所謂“民族主义文学”的批判,就是很好的例子。魯迅的《民族主义文学的任务和命运》和瞿秋白同志的《狗样的英雄》,就很鋒利地揭露了黃震遐的《隴海綫上》《國門之战》两篇“作品”的反苏、反共、反人民的實質,“是紳商地主高利貸資产階級的杀人的号筒”^④。在整个第二次国内革命战争时期,由于階級斗争特別剧烈,所以反映社会生活的文学艺术方面的斗争,也是特別复杂而剧烈的。文艺批評在这一时期更成为了斗争中重要的一环,其收穫也較之五四时期和第一次国内革命战争时期更为丰富一些,这里所举的仅是几个比較突出的例子。“革命的文学艺术运动,在十年内战时期有了大的发展。”历史事实表明,这个发展,正是在与各式各样敌对的文艺思想和流派的不断斗争中取得的。

“文艺界的主要的斗争方法之一,是文艺批評。”这是毛澤东同志广泛地考察了国际的和国内的无产階級文艺运动发展的历史,縝密地分析了文艺批評在整个文艺运动上所起的重要作用,因而得出来的最科学的結論。运用馬克思主义的普遍真理,有的放矢地来解决我国革命运动(包括革命的文学艺术运动)中的实际問題,又从变革现实的革命实践中丰富和发展馬克思主义,把革命运动(也包括革命的文学艺术运动)不断地推向更高的发展阶段,这

① 《瞿秋白文集》第2冊,人民文学出版社1953年版,第987頁。

② 《‘子夜’和国貨年》,同上,第438頁。

③ 《画狗罢》,同上,第257—259頁。

④ 瞿秋白:《狗样的英雄》,同上,第269頁。

是毛澤東思想（包括文藝思想）最光輝的特征。

二

毛澤東同志指出：“文藝批評有兩個標準，一個是政治標準，一個是藝術標準”；而“這兩者的關係”，則是“以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位”。這個偉大的馬克思主義的批評準則的提出，是以對於藝術與政治的關係的正確解決為基礎的。

關於藝術與政治的關係，有兩種站在相反立場然而同是錯誤的看法。“教條主義者簡單地認為只要有政治，就有藝術。他們忽視藝術創作的特點和技巧的重要。他們的公式是政治即藝術，實際就是取消藝術，這當然是錯誤的。修正主義者的公式則是藝術即政治，這就是使政治服從藝術，實際就是使革命的政治服從於掩蓋在藝術外衣之下的反革命的政治。”^①

毛澤東同志關於藝術與政治的關係的理論，對於這兩種不同性質的錯誤看法，早就作了十分正確而扼要的回答。

毛澤東同志首先告訴我們：“在現在世界上，一切文化或藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的。為藝術而藝術，超階級的藝術，和政治平行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。”道理是特別明顯的，文學藝術是社會意識形態之一，總是通過它的用形象反映生活的特殊手段來為經濟基礎服務的，而“政治是經濟的最集中的表現”^②，因此，在階級社會里，文學藝術不能不從屬於一定的階級和一定的政治路線。但藝術對於政治，又不僅是簡單地從屬的關係，當作家通過自己的觀察、體驗、分析和創造把現實生活化為藝術形象出現在讀者面前的時候：它就會這樣地或者那樣地給予讀者以影響，也就是直接地或者間接地參與了社會的階級鬥爭。“文藝是從屬於政治的，但又反轉來給予偉大的影響於政治。”我們一方面既不可過分夸大文學藝術的作用，但也不可忽視或者小看它對於人們精神世界的巨大感染力量。正是因為這個緣故，所以“無產階級對於過去時代的文學藝術作品，也必須首先檢查它們對待人民的態度如何，在歷史上有無進步意義，而分別採取不同態度”，而對於當前的文藝運動，則“革命的思想鬥爭和藝術鬥爭，必須服從於政治的鬥爭，因為只有經過政治，階級和羣眾的需要才能集中地表現出來。”任何企圖使藝術脫離政治或者宣揚“藝術即政治”的公式，“使革命的政治服從於掩蓋在藝術外衣之下的反革命的政治”的修正主義的論調，都是我們必須堅決反對的。

“生在有階級的社會里而要做超階級的作家，生在戰鬥的時代而要離開戰鬥而獨立；生在現在而要做給予將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影。在現實世界上是沒有的。”^③那麼，在我們的時代里，是不是也有超出於任何階級之外的不偏不倚的批評家，他們生活在戰鬥的時代里却要離開戰鬥而獨立，他們的批評工作不是為了現在本階級的需要而是為了遙遠的將來呢？這樣的批評家實際上也是不曾存在過的。魯迅就曾經說過：“我們曾經在文藝批評史上見過沒有一定圈子的批評嗎？都有的，或者是美的圈，或者是真實的圈，或

① 周揚：《文藝戰綫上的一場大辯論》。

② 列寧：《論工會、目前局勢及托洛茨基的錯誤》，《列寧選集》，第4卷，人民出版社1960年版，第436頁。

③ 魯迅：《論第三種人》，《魯迅全集》第四卷，人民文學出版社1957年版，第336頁。

者是前進的圈。沒有一定的圈子的批評家，那才是怪漢子呢。辦雜誌可以號稱沒有一定的圈子，而其實這正是圈子，是便于遮眼的變戲法的手巾。……我們不能責備他有圈子，我們只能批評他這圈子對不對。”^①魯迅在這裡所說的“圈子”，也就是批評家依據他自身的階級地位和美學觀點而形成的批評的標準和尺度。他們就拿着它去分析作品，詮評優劣，凡是符合他的“圈子”的，就加以贊美，不符合或者違反他的“圈子”的，就加以貶抑。批評家正是通過它自覺地或者不自覺地來參與社會鬥爭，也就是屬於一定的階級和政治路線的。

在這裡，我們不妨舉現代文學史上的兩個例子。第一個是關於茅盾的《子夜》的評價問題。1932年12月，茅盾完成了他的長篇小說《子夜》，翌年一月由開明書店出版。這是現代文學史上的一樁大事。正如瞿秋白同志所說的，“1933年在將來的文學史上，沒有疑問的要記錄《子夜》的出版。”^②這是因為《子夜》在廣闊的幅度上反映了1930年左右革命深入發展、“星火燎原”的中國社會面貌，並通過民族資本家吳荊甫的失敗道路揭示了半殖民地的中國不可能走向資本主義這一條鐵的历史法則，從而給了托派謬論以有力的駁斥。《子夜》的出現，正是我國無產階級革命文學在反革命的文化“圍剿”中闊步前進的時候，它顯示了無產階級革命文學的戰鬥實績和無限遠大的發展前途。但就因為這個緣故，《子夜》也受到無產階級文學的反對者的攻訐和貶抑。侍桁的批評文章^③即其一例。他是這樣來評價《子夜》的：“它是一部偉大的書，但它的偉大只在企圖上，而並沒有全部實現在書里”，因為作者“並沒有尋到怎樣展開他的企圖的藝術”，“在許多場景許多人物的表現上，都覺得非常不夠而不真實”。這樣，就把《子夜》一書完全否定了。看起來，侍桁彷彿是拿着“藝術”和“真實”的圈子來評論《子夜》的，但他所反對的恰好就是瞿秋白同志所肯定的：《子夜》“應用真正的社會科學（按即馬克思主義——筆者），在文藝上表現中國的社會關係和階級關係”，並用生動的生活邏輯證明了反動統治階級“身下的鋼絲軟墊忽然變成了刀山似的”，他們“總崩潰”的時日已經不太遠了。這正是二十世紀三十年代中國社會最大的真實。在這裡，“藝術”和“真實”等美好字眼，就恰好成了侍桁反對無產階級文學的“遮眼的變戲法的手巾”。

第二個例子是關於茅盾的劇本《清明前後》的評價問題。那是抗日戰爭剛剛勝利的時候，茅盾寫出了五幕劇《清明前後》。不必諱言，這個劇本存在着一些缺點。但它通過主人公林永清的道路提出而且指明了在蔣介石反動統治下面民族工業的出路問題；不僅這樣，它還淋漓盡致地寫出了當時豺狼當道的重慶的種種“矛盾、無恥、卑劣、與惡罪”，能夠喚起讀者與觀眾的憤怒和反抗。這個劇本在當時受到革命文藝界的热情肯定，稱之為“有着尖銳而又豐富的現實意義”的“力作”^④。但與此相反，當時胡風反革命集團則盡量貶低這個劇本，說它“所要表現的民主”，只是“用來勉強湊合事實的空洞口號”，說它“不是生動而感人的，是失去了生活基礎的抽象概念”^⑤。對於同一作品，從兩種不同的階級立場和政

① 魯迅：《批評家的批評家》，《魯迅全集》第五卷，人民文學出版社1957年版，第348—349頁。

② 《子夜和國貨年》，《瞿秋白文集》第一冊，人民文學出版社1953年版，第438頁。

③ 《〈子夜〉的藝術、思想及人物》，《現代》四卷第一期。

④ 何其芳：《清明前後的現實意義》，論文集《關於現實主義》（海燕書店版）第271頁。

⑤ 王戎：《從清明前後說起》，轉引自何其芳《關於現實主義》一文的附錄。

治路綫出发，就会得出完全不同的評价。文学艺术属于一定的阶级，属于一定的政治路綫，在文艺創作方面是这样，在文艺批評方面尤其是这样的。

在阶级社会里，作家和批評家都不可能脱离阶级和政治而独立。这是不以个人主观意志为轉移的客观法则。由于客观现实的影响和教育，人們可以从一个阶级变到另一个阶级，从一种政治立場变到另一种政治立場，从一种美学观点变到另一种美学观点，但他不可能变成遺世独立的“超人”，他的美学观点和文艺見解始終要反映一定阶级的生活理想和政治路綫；在評論文艺作品的时候，不管他自己是否意識到，总是以他所屬阶级的政治利益作为衡量作品优劣的第一个标准，不过无产阶级的标准是工农兵羣众的革命利益，而资产阶级的标准則是少数剝削阶级的橫暴的利益罢了。把政治标准放在考察作品的首要地位上，这是所有革命文艺工作者應該自觉地、坚决地遵守和貫徹的批評原則。

政治标准第一这个原則是不变的，但是政治标准的内容則不是永恒不变的。每一历史时期的政治标准都各自有其具体的历史内容。文艺批評同文艺創作一样，都要“服从党在一定革命时期內所規定的革命任务”。例如在抗日战争时期，我們批評一篇文艺作品，就要首先看它是否有利于团结抗日：“我們的文艺批評是不要宗派主义的，在团结抗日的大原則下，我們應該容許包含各种各色政治态度的文艺作品的存在。但是我們的批評又是坚持原則立場的，对于一切包含反民族、反科学、反大众和反共的观点的文艺作品必須給以严格的批判和駁斥，因为这些所謂文艺，其动机，其效果，都是破坏团结抗日的。”社会主义革命和社会主义建設时期文艺批評的政治标准是什么呢？毛澤东同志在《关于正确处理人民内部矛盾的問題》中有十分明确的指示：（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設，而不是不利于社会主义改造和社会主义建設；（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，而不是有損于这些团结。这六条标准中，最重要的是社会主义道路和党的领导两条。”

毛澤东同志在1957年所提出的这六条政治标准，是我們社会主义革命和社会主义建設时期用以“鑑別人們的言論行动是否正确，究竟是香花还是毒草”的标准，对于任何科学和艺术的活动它都适用，自然也完全适用于文艺批評的范围。这六条标准，是毛澤东同志根据社会主义革命和社会主义建設的政治需要，为了我們的科学艺术事业的进一步繁荣和发展而提出的馬克思主义的批評准则，是他1942年提出的政治标准在社会主义时代的新的發展，是对馬克思主义的文艺批評理論的創造性的貢獻。它划清了文艺創作上的政治内容和艺术形式两种不同性質問題的界限，替文艺为政治服务开辟了无限广闊的天地。在不違反这六条政治标准的原則下，作家的艺术才能和創作个性将可得到最大限度的發揮。他可以在我們的沸騰澎湃的現實生活的海洋里選擇他所乐于表現的創作素材，也可以把他的笔端伸展到过去时代的历史領域里去。他可以海闊天空地馳騁他自己的幻想。他可以創造为人民大众所喜聞乐見的艺术形式和风格。他可以从各个不同方面滿足人們精神生活上的需要。这六条政治标准为我們的社会主义文艺在創作上的百花齐放和理論批評上的百家爭鳴創造了最为有利的条件。

三

說政治标准第一的原則是不可改变或动摇的，但是否說，只要有了政治标准，艺术标准就不需要或者就不重要了呢？事实上决不是这样的。毛澤东同志教导我們，“政治并不等于艺术，一般的宇宙觀也并不等于艺术創作和艺术批評的方法。”魯迅也曾經說過：“一切文艺固然是宣傳，而一切宣傳却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡顏色未必都是花一样。革命之所以于口号、标語、布告、电報、教科書……之外，要用文艺者，就因为它是文艺”^①。仅仅注意和強調文艺作品的政治性而忽略它的艺术性，忽視艺术創作的特点和技巧的重要，就是不懂得文艺服务于政治的特殊途徑和規律，当然也不可能使文艺很好地为政治服务。因为“缺乏艺术性的艺术品，無論政治上怎样进步，也是沒有力量的”。

不妨再回顧一下我国无产階級文学倡导初期的一些历史事实。那时候，在腥风血雨的白色恐怖的年代里，早期倡导者們举起了无产階級革命文学的大旗，不仅发表了理論主張，而且有了初步的創作实践。这是当时一件特別振奋人心的事，因为无产階級革命文学的兴起，标志了我們党領導的文化革命的开始深入。它起了鼓舞人民斗志并向敌人示威的政治作用。但那时的无产階級文学也帶着它在开拓时期难以避免的缺点。由于作家缺少长期的生活积累和丰富的艺术經驗，不免以奔放汹涌的革命热情来代替对于实际生活的細致深入的描画，因而存在著标語口号式的傾向。当时資产階級的批評家如梁实秋之流就曾以这作为攻击无产階級文学的借口，而魯迅则一方面駁斥梁实秋之流，一方面也認為无产階級文学当求“內容的充实和技巧的丰达”。他在左联时期为青年作家和艺术家們所写的序文和通信中，該是多么關懷他們在艺术上的修养和成长呵！他把自己长期积累下来的艺术經驗毫无保留地教給了他們。

毛澤东同志也是很重視作家的艺术修养的。他認為，“文章是客觀事物的反映，而事物是曲折复杂的，必須反复研究，才能反映恰当；在这里粗心大意，就是不懂得做文章的起碼知識。”^②他教导我們，“語言这东西，不是随便可以学好的”，應該“下苦功”去学“民間的、外国的，古人的語言中的有用的东西”^③。他要我們創造“新鮮活潑的、为中国老百姓所喜聞乐見的中国作风和中国气派”^④。

很显然，毛澤东同志和魯迅都是很重視作家的艺术修养和作品的艺术錘鍊的。他們在要求文艺必須为无产階級政治服务的同时，也注意到了文艺怎样才能够更好地为无产階級的政治服务。他們充分考虑了艺术創作本身的特点。“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉”，“但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且應該比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活創造出各

① 《文艺与革命》，《魯迅全集》第四卷，人民文学出版社1957年版，第68頁。

② 《反对党八股》，《毛澤东选集》第3卷，人民出版社1953年版，第848頁。

③ 同上，第838—839頁。

④ 《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛澤东选集》第2卷，人民出版社1958年版，第522—523頁。

種各樣的人物來，幫助羣衆推動歷史的前進。”從生活的真實到更高境界的藝術的真實，除了作家的生活經驗和用以觀察和評判生活的世界觀起決定性作用而外，作家概括和描畫生活的藝術本領也起着重要的作用。作家創造的藝術形象越飽滿，越明朗，越帶有普遍性和典型性，那麼，他的作品感染和教育人們的力量就越強大；反之，如果一部作品寫得單薄而粗糙，沒有鮮明生動的藝術形象，語言枯燥而混亂，儘管思想內容正確，也很難產生多大的宣傳教育作用。正是爲了這個緣故，一切有成就的詩人和作家都從不放鬆對於自己的藝術上的要求，都不倦地多方面探索足以完滿有力地反映現實生活和表達思想感情的藝術途徑。我國人民和全世界進步文化界在最近熱烈紀念的唐代偉大詩人杜甫就是這樣的。他的“語不驚人死不休”的對藝術一絲不苟的精神，是他在詩歌上取得不朽成就的重要保證之一。也正是爲了這個緣故，所有卓越的理論批評家們，在他們的著作中，除了把對作品思想內容的研究擺在首要地位而外，也很重視藝術方法和技巧問題的探討。出現在我國齊、梁之際的理論批評巨著《文心雕龍》，自《神思》以下的二十四篇就都着重於藝術創作的規律和經驗的探討、總結，是有充分理由的。

從“政治和藝術的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和尽可能完美的藝術形式的統一”的要求出發，“我們既反對政治觀點錯誤的藝術品，也反對只有正確的政治觀點而沒有藝術力量的所謂‘標語口號式’的傾向。我們應該進行文藝問題上的兩條戰綫鬥爭。”這是毛澤東同志提出的最全面、最深刻的馬克思主義的批評原則。它劃清了無產階級的文艺思想與資產階級、修正主義的文艺思想之間的界限，又反對了教條主義的只要政治、不要藝術的錯誤傾向。它告訴我們，在無產階級的批評戰綫上，既不可以只有藝術標準而沒有政治標準，也不可以只有政治標準而沒有藝術標準；把藝術標準的重要性駕凌於政治標準之上是十分錯誤的，但強調了政治標準第一而忽視了藝術標準第二，也是不利於無產階級革命文艺事業的發展的。我們的批評家有責任總結無產階級文学藝術在創作上的一切成功經驗和失敗教訓，找出並分析它們成功或者失敗的原因，幫助作家們發揚所長，克服所短，繼續向前邁進；有責任研究一些卓有成就的作家們的創作道路，研究他們的獨特的藝術風格，讓他們在已有成績的基礎上取得更豐饒的收穫和更巨大的成功，並為青年文艺工作者提供學習的榜樣。我們的批評家應當善於發現作家在創作上剛剛顯露出來的創作才能，幫助他們沿着正確的道路更快地成長；也應當善於發現作家剛剛露頭的某些缺點，幫助他們儘快地克服。批評家不僅應當告訴作家們應該這麼寫，還應當告訴作家們“不應該那麼寫”。批評家是忠誠又辛勤的園丁，他對於藝術園地里的香花，是那樣熱心愛護，加意培植，使遊客們得以盡情觀賞；但他對於那些以眩眼的顏色掩蓋其害人本質的毒草，則又是那樣善於發現，慎於辨別，勇於鋤除，剝開其美麗的外衣，顯露其害人的本質，使人們不致迷於它的外形而受到毒害。

沒有批評，社會主義的文学藝術就不能前進。沒有明確的政治標準和藝術標準，或者混淆、顛倒了政治標準與藝術標準的第一第二之分，社會主義的文艺也不可能沿着正確的方向和道路前進。就批評家說來，掌握和運用毛澤東同志提出的文艺批評標準，並不是輕而易舉的事。作為一個真正的社會主義文艺批評家，應該首先具有堅定的無產階級的世界觀和藝術觀，具有敏銳、深刻的從政治和藝術上發現並分析問題的能力。他對於我們時代豐富多采的現實生活，應該具有深厚的感情和透徹的理解，此外；他還應該具有比較廣博的社會科學和

文学艺术的知識。他應該比一般作家站得更高一些，看得更深更远一些。要具备这样的条件，批評家就應該象毛澤东同志所指示的那樣，在深入工农兵羣众的斗争生活中，在学习馬克思主义和学习社会的过程里，改造自己的世界觀，并在較深广的範圍內了解党的政策方針在人民生活中所引起的巨大深刻的变化。他也必須“观察、体验、研究、分析一切人，一切階級，一切羣众，一切生动的生活形式和斗争形式”。只有这样，他才有可能站在无产階級的政治高度上，和基于对人民生活的正确理解上，恰如其分地分析和評價一部作品的生活內容和政治意义。与羣众結合，是一个革命作家搞好創作的根本關鍵，也是一个革命的批評家做好批評工作的根本關鍵。孜孜不倦的学习精神，对于一个批評家說来，也是必須具备的。他應該广泛地研讀一些著名作家的作品，从其中探求艺术的規律，总结他們的成功經驗。“操千曲而后曉声，观千劍而后識器”^①。从艺术上評價一部作品决不是易事，这里是需要支付长期的辛勤劳动和刻苦鑽研的精神的。

“学习的敌人是自己的滿足，要認真学习一点东西，必須从不自滿开始”^②。只要我們記住毛澤东同志的这个教訓，不滿足于已經取得的成績，認真学习和坚决貫徹毛澤东同志提出的馬克思主义的批評准則，我們是一定可以在文艺批評战綫上取得更大的胜利和收穫的^③。

一九六二年四月二十六日于北京西苑

① 刘 勰：《文心雕龙·知音》。

② 《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛澤东选集》第2卷，人民出版社1955年版，第523頁。

③ 以上所有引文未註明出处者，均引自《在延安文艺座談会上的讲话》，《毛澤东选集》第3卷，人民出版社1955年版，第849—878頁。