

理论动态

汇 编 本

一九八三年 第二辑

中共中央党校理论研究室编



中共中央党校出版社



2 025 1710 6

理论动态

汇编本

一九八三年 第二辑

(总第二十三辑)

(第 415—432 期)

中共中央党校理论研究室编

内部读物
注意保存

中共中央党校出版社

理 论 动 态

汇 编 本

一九八三年 第二辑

(总第二十三辑)

(第 415—432 期)

中共中央党校理论研究室编

中共中央党校出版社出版

新华书店北京发行所发行 北京新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 6.5 印张 117 千字

1983 年 6 月第 1 版 1983 年 6 月第 1 次印刷

印数 15,200 册

书号 3230·106 定价 0.70 元

(内 部 发 行)

本书所引某些尚未正式发表的毛泽东同志和其他中央领导同志的言论,以及列举的数字,请勿公开引用。

汇编时部分文章原作者作了个别文字改动。

目 录

论作家、艺术家的马克思主义世界观问题

..... 郭 瑞 (1)

要从战略上研究城市发展问题 李铁映 (16)

技术进步的必由之路

——略论我国新兴的技术市场 易 之 (27)

理论研究工作的重点和方向问题 (38)

实现“翻两番”的目标在水资源问题上应采取

的对策 王长升 (43)

形势越好，头脑越要冷静 本刊评论员 (53)

谈平等原则、权利与义务不可分离原则 沈宝祥 (63)

对西欧“独立化”倾向的剖析 陈乐民 (74)

解决城市住宅问题要打破老框框

——关于大连市住宅问题的调查 魏富海 (86)

商业体制改革的初步探讨

——一九八三年四月六日在中央党校的

讲课稿 万典武 (98)

加速山区经济建设的一个关键

——湖北省罗田县积极发展小水电的调

查 本刊整理 (117)

关于干部制度的改革问题	任仲夷 (124)
共产党员要带头学习张海迪	本刊评论员 (127)
厂长三十二年	沙 叶 (134)
社会主义的基本特征和中国特色	吴振坤 (150)
从比较中认识省情	
——三省市访问记	何金铭 (168)
伟大革命家的宝贵精神遗产	
——学习《朱德选集》的体会	
..... 陈友群 孙济鲁 沈 沉	(180)
要在思想感情上来一个转变	
——谈落实知识分子政策要解决的一个	
问题	本刊评论员 (197)

论作家、艺术家的 马克思主义世界观问题

郭 瑞

在作家、艺术家的全部创作活动中，世界观起着重要的指导和制约作用。党的十二大把建设社会主义精神文明提到了战略的高度，这意味着向文艺工作者提出了更高的要求。进一步用马克思主义的科学学说武装广大文艺工作者，这是开创社会主义文艺全面繁荣的新局面的一个关键问题。

一

文艺工作者为什么必须坚定地学习马克思主义？这是历史给我们的启示，更是现实向我们提出的要求。

从历史上看，自“五四”运动以来，革命文艺的发展走过了曲折的道路。它的成就是在马克思主义指导下排除了各种错误思潮的干扰和影响而取得的。在这一历史时期中，“左”倾思想和教条主义曾给我们的文艺工作造成很大

的危害，它在理论上的一个突出表现就是庸俗社会学。所谓庸俗社会学，是指将马克思主义哲学、社会学学说简单化、庸俗化的理论倾向和思潮。它把马克思主义原理当作套解文艺现象的公式，对文艺与一定社会的经济、政治以及其他精神现象之间本来十分复杂的有机联系，进行过于肤浅的、直线式的说明，却根本不承认文艺除了具有与其他意识形态共同的本质和规律之外，还具有自己特殊的本质和规律，因此，在文艺与政治、文艺与生活、作家、艺术家的世界观与创作、文艺的社会作用、如何对待文艺遗产以及文艺批评的标准等一系列问题上，它总是表现出一种十分僵硬的、反科学的态度。

在我国文艺界，庸俗社会学是有其历史渊源的。“五四”以后，我国的无产阶级文艺运动从最初寻求马克思主义时起，就受到了当时国际上的、特别是苏联文艺界的“左”倾思想的很大影响。在一九二八年无产阶级文学的倡导运动中，以及一九三一年、一九三二年左翼作家关于文艺大众化的讨论中就有人提出：“一切过去的作品在于生活的描写，而现在最要紧的，在于如何应用文字的武器，组织大众的意识和生活推进社会的潮流。”（克兴：《评茅盾君底〈从牯岭到东京〉》）不但完全颠倒了主观与客观、文艺与生活的关系，而且根本忽视了文艺发挥审美教育作用的特点，并过分夸大了文艺的社会作用。有些人公开宣称，“文艺本来是宣传阶级意识的武器”，（同上）是“政治的留声机”，革命文艺的“内容是必然要适应于政治宣传的口号与鼓动

口号的”。(钱杏邨：《从东京到武汉》)还有人提倡“革命文学”的创作方法也就是“努力获得辩证法的唯物论，努力把握唯物的辩证法的方法”，(冯乃超：《艺术与社会生活》)认为，“只要获得普罗列塔利亚特底意识，而成为一个普罗阶级意识者，即可创作普罗艺术了”，(沈起予：《艺术运动底根本概念》)企图用一般的哲学方法取代文艺的创作方法，并且把掌握无产阶级世界观视为轻而易举的事情。上述主张和看法导致了三十年代初期“革命文学”创作中公式化、概念化的不良倾向。

对于上述种种，鲁迅等人从一开始就进行了抵制和批评。此后，毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中也作过纠正。但是，“五四”以来文艺界长期存在的“左”倾顽症，一直没有得到彻底克服，在某些条件下还表现得相当严重，在“文化大革命”时期竟达到了登峰造极的地步。

其实，还在马克思和恩格斯在世的时候，就已经警觉到了庸俗社会学的危险。恩格斯曾对当时德国社会民主党内“青年派”的代表人物保尔·恩斯特提出了尖锐的批评，严厉告诫他们不要把唯物主义方法当成剪裁历史事实的公式，因为后者在评论易卜生的剧作时把对德国小市民阶层的看法一成不变地硬套在对挪威小市民阶层的分析上了。历史已经证明，革命导师的批评至今仍是具有现实意义的。因此，我们应当把学习和掌握马克思主义看作一项具有战略意义的基本建设，只有这样，才能把庸俗社会学的幽灵限制在最小的活动范围之内。

再让我们来看看现实。粉碎“四人帮”以来，广大文艺工作者在拨乱反正的伟大斗争中，对文艺领域内的“左”倾思潮、庸俗社会学进行了清算，大大解放了艺术生产力，文艺界是很有成绩的部门之一。这表明，广大文艺工作者通过总结正反两方面的经验教训，大大提高了马克思主义的水平。但同时也不能不看到，在文艺界的一部分同志中间，学习马克思主义的空气不够浓厚，有的人对于学习马克思主义甚至表现出了厌倦以至厌烦情绪，这是必须引起注意的。

造成这样一些情况的原因相当复杂，需要作具体分析。

首先应当说，这是“文化大革命”及其以前很长时间内“左”倾错误造成的直接恶果。十年动乱中，马克思主义被阉割歪曲、肆意践踏，文艺界黑白颠倒、是非混淆，这些事实不能不极其严重地损害马克思主义的声誉。有的人对于“马克思主义是否仍具有强大的生命力？”“马克思主义究竟能否恢复其权威？”这样一类问题得出了否定的结论。还有的人，把以马克思主义词句为盾牌的反马克思主义的东西当成了真正的马克思主义，投鼠而伤器。这种对于马克思主义的怀疑和误解，在粉碎“四人帮”以后虽然有了很大的克服，但并不能说已经完全消失。

其次，这种情况的出现与西方马克思主义“危机论”的影响有关。从二十年代开始，特别是五、六十年代以来，西方一些以马克思主义者自居的理论家，提出了马克思主

义陷于危机之中的说法，他们认为，马克思主义理论是在十九世纪“古典”资本主义社会提出的，其“革命概念”已不能适应今天社会变革的需要。他们提出“重建”和“发展”马克思主义、将马克思主义“现代化”的任务。这种论调归根结蒂代表的是一种怀疑、否定马克思主义的思潮。前一阶段文艺界部分人中间出现的思想混乱以及某种程度的资产阶级自由化倾向，就直接或间接地反映了这类“危机论”的影响。

此外，这种情况的出现与文艺队伍成分的变化也有一定的关系。几年来，一批年轻人加入了文艺工作者的行列。他们大都经历过一定的磨难，有一些切身的的生活体验，敢于正视现实、勇于思考、政治上十分敏感、对于现实生活中的丑恶与黑暗现象、保守与落后状态怀有极大的愤慨，并迫切要求改变现状。同时，由于正是在他们世界观形成的重要年代里，马克思主义遭到了践踏和嘲弄，所以，他们对此缺乏认识和分辨能力。狭隘的、局部的经验、个人的经历和情感往往使他们得出与马克思主义不同的结论。他们在“红海洋”中行驶过来，却发现与马克思主义原来是疏远和陌生的。当他们向林彪、“四人帮”进行还击的时候，又常常自觉不自觉地向“左”倾思想以至西方现代派哲学寻求武器。

这些情况说明，在我们的文艺队伍中间，目前还存在着某种怀疑、忽视和轻视马克思主义的错误思想情绪，在全面开创社会主义现代化建设新局面的历史时期，为了防

止“左”和右的倾向，保证社会主义文艺事业健康、顺利地发展，继续坚定地学习马克思主义，仍然是十分重要和完全必要的。

二

几年来文艺界围绕着一系列问题展开的讨论，由于注重把作家、艺术家世界观问题与文艺创作的特殊规律联系起来，所以认识提到了一个崭新的高度。

但是，有些同志由于不能正确地认识文艺创作的特殊性，产生了无视进步世界观对创作的重大作用的倾向。他们肯定文艺的本质就在于“表现自我”，把“客观地表现自己的情绪”奉为创作的宗旨。

当然，现在恐怕不会有谁会简单地否定文艺要“表现自我”的说法了。因为，现在人们开始普遍倾向于从感性与理性、主观与客观、感情与理智的统一上来把握文艺的本质，把文艺作品理解为审美主体对于客观现实的审美体验的物化形态。这样，构成文艺本质的一个重要方面，即从事创作的审美主体的主观方面，便得到了应有的重视。如果说，文艺创作应当发挥作家、艺术家的创作个性，注重他们对现实的独特的审美体验的话，那么，这种要求当然是有其合理性的。但结合一些文艺作品的实际来看，情况却并非完全如此。有的同志说，文艺要“客观地表现自己的情绪”，而他们的作品实际是将“自己的情绪”当作创

作的源泉和最高的真实的。他们的逻辑是：只要我的感觉是真实的、感情是真实的，那么用文艺作品把它们表现出来也必然是真实的。所以，所谓“客观地表现自己的情绪”，强调的并非是自己情绪中的客观内容和客观意义，却是指“自己的情绪”应当丝毫不受干扰地、原封不动地加以表现。这样，就把创作中的主观因素推向了绝对化，因此也就必然忽视了“自我”与客观现实的关系。有人说：“怎么写由我，懂不懂在你”，正是这种把主观的自我强调到高于一切的创作意识的表现。

上述创作主张的出现不是偶然的。在某种意义上或许可以说，这是对林彪、“四人帮”实行法西斯专政、践踏社会主义民主的一种抗议和反叛，是在特定条件下历史情绪的一种反映。当这个“自我”是林彪、“四人帮”摧残、迫害的对象时，它与广大人民群众的政治态度是一致的，思想感情是相通的。但同时，如果这种“自我”是一种缺乏马克思主义理论指导的、朴素的、自发的反抗意识的产物，则又必然带有一定的盲目性，它往往与“左”的或右的错误思想纠缠在一起。对此若是缺乏清醒的认识，那么，随着历史的前进，它脱离党的领导和社会主义事业的无政府主义、自由主义、个人至上主义的倾向就会越来越明显地表现出来，并给社会主义文艺事业带来损害。

在资本主义社会，一些资产阶级作家、艺术家也强调“表现自我”，发展文艺创作中的非理性方面。这往往与他们在资本主义社会的种种危机、灾难面前感到软弱无力和

难以理解的绝望情绪有关。由于他们看不到现实生活中的正义力量和理性的作用，因而力图在唯一可以由自己作主的本能与个人意识领域中保持一个独立王国。他们普遍表现出来的内倾的创作倾向虽然可能给自己带来关于自我价值的某种虚假的、暂时的满足，然而另外一种严重的恶果——否定现实世界的客观性和可知性、对宿命论与神秘主义的宣扬，也同时出现了。研究与借鉴西方现代派文学本是无可非议的，但需要注意的是，我们不应当忘记它们所暴露和批判的是资本主义社会的现实和垄断资本主义的时代，也不应当忘记西方现代派作家、艺术家的“自我”与社会主义作家、艺术家的“自我”的本质区别。遗憾的是，在近几年出现的有的作品中我们很难看出这种区别。其中，有的表现了在严酷现实面前的绝望情绪，有的表现了对情欲刺激的追求和道德、精神的堕落，也有的表现了信仰的幻灭和遁入空门的愿望……列宁在批判民粹主义社会学时写道：“我们应该按哪些标志来判断真实的个人的真实‘思想和感情’呢？显然，这样的标志只能有一个，就是这些个人的活动，……个人的社会活动，即社会事实。”（《列宁全集》第1卷第383页）而“主观社会学的最显著的特点就是害怕直接而确切地说明现实和分析现实，宁愿飞翔到……小市民的‘理想’中去”。（同上，第190页）与西方现代派作家不同，我们的作家、艺术家在表现个人的思想感情时尽可以采取各种各样的形式，但却必须将它们与一定的现实社会关系联系在一起，必须自觉地探求产生它们的社会因

果关系，并力求通过自己心灵的窗户向人们展示生活前进的方向和富有动力的历史内容。我们应当坚持革命现实主义的创作道路。

如此说来，我们是否怀疑或不承认感情在创作中的作用呢？当然不是。“没有情感就没有诗人，也没有诗”（别林斯基语）。强烈而丰富的感情，不但是作家、艺术家必须具备的素质，而且也是艺术思维活动中必不可少的因素。然而，一部文艺作品固然必须蕴含着作家、艺术家的真情实感，缺乏真情实感只能产生艺术膺品，但这只是问题的一个方面。问题还在于：这种真情实感究竟具有怎样的美学价值和社会价值，还必须看它作为社会意识的性质，看它究竟是属于推动历史前进的战斗激情，还是属于妨碍社会发展的消极、没落情绪？作家、艺术家的个人的真情实感只有与广大人民群众的命运与感情交融在一起的时候，才可能具有真正的价值，所以，我们决不是否认最富有个人特征的感情在创作中的作用，而是反对那种企图把感情说成是纯粹个人的心理和生理现象的观点。我们认为，在强调感情对于作家和艺术家的重大意义的时候，排斥思想的、世界观的作用的看法是片面的。

一位社会主义的作家、艺术家，他对党和社会主义事业的无限忠诚、对现实生活中的重大问题的密切关注、对人民命运和国家前途的巨大热忱、对于一切危害社会主义制度的丑恶现象的强烈愤怒等等，所有这些感情态度的形成与发展决不是一种自发的过程。一般地说，它们总是作家、

艺术家自觉地以马克思主义世界观为指导，在长期的社会实践与艺术实践中不断解决个人与社会主义现实、个人与人民、个人与党的相互关系问题的结果。要获得与广大人民群众心心相印、息息相关的感情，不能不经过长期艰苦的努力。“愤怒出诗人”、“艺术家永远是对现实不满的人”，对这样的说法，我们的文艺工作者应当加以分析。

三

历代优秀的作家、艺术家在人民中间都享有特殊的荣誉和尊敬，在社会主义社会，尤其如此。党的十二大提出，包括文艺工作者在内的各种文化工作者，“在建设社会主义精神文明中担负着特别重要的责任”。这不但从战略的角度估价了文艺工作者在整个社会主义事业中的重要地位，而且也进一步指明了文艺工作者在社会主义建设中的特殊使命。这就要求我们的文艺工作者必须自觉地以马克思主义武装自己。

这种要求首先是由社会主义社会的意识形态与经济基础的相互关系的特殊性决定的。与以往的私有制社会不同，社会主义经济基础的建立与发展不是在无产阶级夺取政权以前，而是在无产阶级夺取政权之后才开始的。在这种情况下，社会主义的上层建筑及意识形态便具有巨大的、积极的能动作用。在物质文明还不发达的我国，包括文艺在内的社会主义精神文明的建设不但对物质文明的建设起着

强有力的推动作用，而且保证着它的正确发展方向。因此，社会主义的艺术生产不能不克服资本主义艺术生产的盲目性和无政府状态，不能不具有明确的目的性和倾向性，不能不具有对于社会效果的自觉意识。社会主义文艺在题材内容和表现形式方面应当而且必须有广阔的天地，但是其性质只能是社会主义的。这就决定了社会主义作家、艺术家在对客观现实进行审美体验并将它们再现出来的过程中，必须坚持以马克思主义世界观为指导。

此外，创造社会主义时代的具有高度艺术质量的文艺作品，也要求文艺工作者必须具有较高的马克思主义水平。恩格斯曾经写道：“……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，大概只有在将来才能达到，……我认为这种融合正是戏剧的未来。”（《马克思恩格斯选集》第4卷第343页）从美学观点与历史观点的结合上指出了无产阶级、社会主义的文艺作品应有的艺术质量。这里所说的“较大的思想深度”，指的是作家、艺术家结合着作品的题材和主题所表现出来的审美认识、审美评价应具有较大的深刻性；而“意识到的历史内容”则是指作家艺术家应当表现经过自觉的历史意识选择和加工的内容。显然，要达到这样的质量要求，不掌握辩证唯物主义和历史唯物主义原理是不可思议的。所以，应当说，在恩格斯关于无产阶级、社会主义文艺的要求中是包括着对于作家、艺术家的世界观的要求的。马克思对欧仁·苏《巴黎的秘密》的批判、马克思和恩格斯对拉