

目 录

总序一 辉煌而悲壮的历程·····	谢 冕 1
总序二 《百年中国文学总系》的 缘起与实现·····	孟繁华 9
前言 夹缝中的“1962”·····	1
“1962”与“夹缝”的概念——小说与戏剧中心位置 的更替在“1962”所起的变化——“调整”的努力与 顾虑：从《文艺十条》到《文艺八条》——“1962”的 “非主流”或“异质”文学的特征	
一、古今生死共存亡——60年代初的历史剧与历 史小说·····	29
“帝王将相、才子佳人”：历史剧蓬勃的时代含义——古 与今的纠缠：有关历史剧的论争——“整顿纲维”：吴晗、 彭德怀、海瑞与《海瑞罢官》——生聚与教训：曹禺的《胆 剑篇》——生死与相知：陈翔鹤的《陶渊明写“挽歌”》和 《广陵散》	
二、人、鬼、情——在阶级斗争主题与革命英雄夹 缝中的“异端”·····	102

“人性与人情”的浮沉：高缨的《达吉和她的父亲》——“1962，你不选英雄事迹”：邵燕祥的《小闹闹》——“鬼”情有害吗？：孟超的《李慧娘》——“儿女情长”还是“小资产阶级”爱情？：刘澍德的《归家》

三、不“野”的百合花——杂文“三家”的时代角色

.....160

延安时期以来的“杂文”论述——杂文创作“高潮”与读者需要——“三家”的杂文：知识性的“武器”还是“平钝”的“弊帚”？——总结：不“野”的百合花

四、抒情的冲动与形式——困难时期的挚情、闲

情、矫情与激情..... 208

“大自然”与“记忆”：散文家与诗人情感的“载体”——“率尔命笔”：老一辈作家的挚情与闲情——把散文“当诗写”：杨朔的“诗意”与抒情的“失真”——浮肿病、“甘蔗林”与“青纱帐”：诗人郭小川病中的激情

五、家、国话语夹缝中的女性“自我”书写——茹

志鹃、刘真与宗璞..... 258

题材、风格多样化的讨论与女性创作的时代契机——“浪花”与“大海”：茹志鹃不平静的“春天”——从“英雄的乐章”到“长长的流水”：刘真与“童年”书写——“不沉的湖”：宗璞作为知识分子与女性的边缘“主体”

六、反思意识与“两面人”——60年代初转折中的

周扬.....308

“在夹缝中斗争”：周扬文艺思想中的一个重要转折——“红线”与纠“左”下的民主：对调整的认识与“文艺十条”——周扬的建设意识：文科教材工作与人才培养——

“异化”与“人性复归”：人道主义与“人性论”的再认识

年表(1961~1965).....	365
参考文献.....	378
后记.....	385

前言：夹缝中的“1962”

1. “1962”与“夹缝”的概念

回顾 20 世纪中国文学的历史进程，我们很“自然”会想起 1919、1927、1937、1949、1957、1966、1978、1989 等重要年头，因为一直以“教科书”形式出现的文学史文本，大多以有重大政治事件发生的年头作为分期的标准或标志。这个习惯或传统的形成，一方面是由于文学历史的书写者不自觉地受制于一种“以文证史”的文学史观念，另方面也反映这个世纪的文学，的确与风云幻变的中国政治息息相关。特别在 1949 年之后，“文学为政治服务”这种文学观的普遍化与文学生产的国有化，更使文学没法逃避政治的直接干预。

60 年代初的文学现象，在一般的文学史著作中，大都放在“十七年”（1949～1966）这个文学分期内作一般性论述。当我们尝试打破惯性的“以文证史”的文学史概念，打通文学固定的分期界限，更多地从文学自身的发展规律去考察 20 世纪中国文学的轨迹的时候，一些看来“不具关键意义的年头”和很少研究者注意到的

● 百年中国文学总系

“末端小节”^①，就会进入我们的视野。本书选择了“1962”这个年头作为研究对象，对前后的一些文学现象和作品进行重读、描绘和整合，为的是给这段时期的文学创作和批评，赋予新的历史内涵或重新定位。

正如本书系所选择的任何一个年份，“1962”只是一个标志。因此，本书选择作“散点”式研究的文学现象（包括作品、作家、论争、批评、事件等），并没有限定在公元1962年，而是包括前后的一段历史时期，主要集中在1961至1962年间，也延伸到50年代末和“文革”前。不过，需要指出的是，任何由创作、批评、事件、政策等构成的文学现象，都不是孤立的，我们有必要把这些现象放在一定的时间跨度下，才能分辨出其前因后果，梳理清其发展脉络以及指出其复杂的历史含义。本书在内容上与本书系的前一册《1956：百花时代》和后一册《1967：狂乱的文学年代》有交叉之处，正体现了不同年代之间的联系和不同历史写作者之间的互相呼应。有些现象还需要追溯到更早的1948、1942或更后的1978、1985。这说明了“1962”不仅是由“十七年”与“文革”这两个文学时段组成的所谓当代革命文艺时期的一个段落，而是跟二三十年代革命文艺的兴起与论争，四五十年代解放区文学的规范化与反抗，“新时期”文学个性的张扬、情感的放纵和人道主义的推崇等方面都有历史的联系。

至于历史含义与定位问题，由于“文化大革命”在20世纪中国历史中占有极为关键的位置，而这个“大革命”又是以“文化”的名义出师的，因此，不少历史学

家把 60 年代初的文学现象以及与之相关的“大跃进”调整方案,阅读为“文革”的酝酿期。这样,对一些作品的解读,例如被认为是“文革”的导火线的历史剧《海瑞罢官》,很容易成为“文革”史的“注脚”。意思是说,人们关注的更多是文学作品的现实政治内涵,例如“罢官”是否有影射现实政治之嫌等,而不是其在文学内部发展中的位置,例如历史剧在 60 年代初的蓬勃与文学体裁发展的关系。我这样说,并不是否认文学与政治之间那互相纠缠的关系,“1962”正是处于中国当代两次“重大”政治事件(“大跃进”和“文革”)的“夹缝”之中,分析“1962”的文学现象完全不能抽离这个社会背景,但是,我们需要做的是通过种种当时独特的文学现象,说明这个历史时期的“夹缝”性在哪里?有什么“异质”的现象?意义何在?总的来说,是揭开被掩盖的“1962”文学自身的时代“个性”。

首先,我尝试从三方面概括地阐述“1962”所处的“夹缝”状态:一、从 50 年代到“文革”时期这段时间内,文学样式中心位置的更替在“1962”所起的变化;二、60 年代初调整文艺与政治的关系的《文艺十条》草案,在修订为《文艺八条》时所面对的顾虑与局限;三、“非主流”或“异质”文学在调整期内所表现的特征。

2. 小说与戏剧中心位置的更替 在“1962”所起的变化

在现存的当代文学史论著或选本中,被纳入“十七

年”经典作品之列的,大多以小说与戏剧这两种文学样式为主。小说方面,一些具有代表性的中、短篇,如赵树理的农村题材小说《登记》(1950)、《锻炼锻炼》(1958),王蒙的《组织部来了个年轻人》(1956),刘宾雁的《在桥梁工地上》(1956),宗璞的《红豆》(1957),茹志鹃的《百合花》(1958),刘真的《长长的流水》(1962),邓友梅的《在悬崖上》(1956),李准的《李双双小传》(1959),刘澍德的《归家》(1962),西戎的《赖大嫂》(1962),王汶石的《黑凤》(1963)等,当然各有风格和特色,但对于五六十年代的读者产生较大影响的,首先要数以长篇形式出现的革命历史题材小说,如杜鹏程的《保卫延安》(1954),曲波的《林海雪原》(1957),梁斌的《红旗谱》(1957),吴强的《红日》(1957),刘流的《烈火金刚》(1958),杨沫的《青春之歌》(1957~1958),冯德英的《苦菜花》(1957),欧阳山的《三家巷》(1960)、《苦斗》(1962),罗广斌与杨益言的《红岩》(1961)等。其次是刻画解放后的社会变化与矛盾冲突的作品,如赵树理的《三里湾》(1958),周而复的《上海的早晨》一、二部(1958、1962),艾芜的《百炼成钢》(1957~1958),周立波的《山乡巨变》(1957~1958),柳青的《创业史》第一部(1959~1960),浩然的《艳阳天》(1964),金敬迈的《欧阳海之歌》(1965)等,而这些现代题材的小说也大多是长篇。这些作品在当时说得上家喻户晓。研究当代长篇小说的陈美兰曾经指出,长篇小说在中国当代文学创作的整体格局中占有举足轻重的位置,它的成就可以说是当代文学成就的主要标志,而第一个高峰期出

现在 1957 年到 1961 年这五年内，以《红旗谱》的出版到《红岩》的问世作为界线。^②我基本上认同这个概括。的确，负载着主流意识形态的“三红一创”^③的备受推崇和广泛流传，说明小说在 50 年代后期到 60 年代初已占领文学的中心位置，而长篇小说如果不能说完全独领风骚的话，也可以说是中心的中心。中、短篇小说在这段时间内虽有“成绩”，但只是补长篇小说的不足，即较为灵活地表达对当下现实的情感和思考，特别是在 1956 年“双百”方针提出的时候。因此，60 年代初，长篇小说开始走下坡的时候，短篇小说还能维持一定的生命力，特别在农村题材小说方面。不过，小说作为一种文学样式的黄金时代已经过去，人们的注意力开始转移到当时备受重视的戏剧论争和创作上去。

长篇小说为什么在 60 年代初走向低潮？陈美兰认为主要是因为受到政治干预：“造成这种低潮的一个主要原因从客观上来说，是当时社会越益泛滥的‘左’倾思潮对长篇小说创作的粗暴干预。这突出表现在 1962 年间对长篇小说《刘志丹》的错误批判，莫须有地扣上‘利用小说进行反党活动’的罪名。这种说法使小说家们人人自危，于是对曾经兴旺一时的革命历史题材几乎无人再敢问津。”^④这样的解释有一定的道理，但未能充分说明问题的所在。当毛泽东在 1962 年 9 月召开的中共八届十中全会上批判长篇小说《刘志丹》，并念出康生递给他那写着“利用写小说进行反党活动，是一大发明”的条子的时候，当然打击了小说家写长篇的动机，但之后毛泽东也批判历史剧如《海瑞罢官》等，却没

● 百年中国文学总系

有令戏剧的发展减速，这个文学样式还随着文艺激进派思潮的高涨而占据了中心位置。或许我们需要从小说与戏剧这两种文学样式本身的艺术特点的比较出发，才能更清楚地看到1962年之后，戏剧为什么取代了长篇小说的中心位置，成为主要的政治意识形态载体。

首先，小说的主要艺术特征是叙事。根据查特曼（S. Chatman）的叙事学理论，小说的叙事包括“故事”（story）和“话语”（discourse）这两个层次^⑤。无论是关乎“叙述什么”的“故事”层次，或是关乎“怎样叙述”的“话语”层次，小说的主要特征都离不开“讲故事”。受著名前苏联理论家巴赫金（M. Bakhtin）的小说理论影响很深的麦维德夫（Medvedev）曾经指出，叙事性文类的长短，通常跟作品的视野有关。一般而言，短篇小说较适合对生活作轶事化的描述，而长篇小说则更多被用做刻画一个时代或较广泛的社会现象。因此，在切合性和功能的意义上，短篇与长篇小说是不能简单替换的。要创作长篇小说，必须懂得在一个宏大的范围内掌握生活中更深广的关系，才能写出像长篇小说的故事，这跟按个别的情景描述个别的故事有天渊之别。^⑥我尝试借助麦维德夫的理论，解释为什么长篇小说，特别是革命历史小说，能够占据50年代后期中国文学的中心位置，成为这个时期文学成就的标志。

任何一个新兴民族国家的建立，都需要借助叙述来争夺话语权和历史的阐释权。这可以通过以资料为基础的历史书写和文件记录得以完成，但更有效的途

径莫过于通过虚构的革命历史小说和反映一个大时代到来的社会建设小说，因为以文学形式出现的文本更贴近群众的阅读习惯，更容易达到“化大众”的效果。此外，作为虚构性文本，小说允许更大的想象空间，让一个新的、属于未来的“想象的”的社群或国度能够呈现在读者面前，发挥进一步的想象效果。因此，更适合刻画时代的变迁和生活的变化的长篇，便必然成为最理想、最受重视的文类。无论是当权者、作家或是人民，都需要通过这种文类去确立一个共同的记忆和确认所处身的新时代。长篇小说便责无旁贷地肩负起一个根本的任务：通过叙事塑造典型的英雄人物形象，作为负载政治意识形态的有形符号。中国长篇小说在建国后的几年内就出现一个繁荣期，可以说是这种文学样式如期地发挥它的历史作用。当《红旗谱》、《青春之歌》、《创业史》、《红岩》等一个一个可歌可泣的故事给讲出来，朱老忠、林道静、梁生宝、江姐等一个一个英雄人物给塑造出来的同时，新中国的形象也逐渐地建构起来了。然而，到了60年代初，“讲故事”已经满足不了新的社会形势。这个新的社会形势的开始是以1962年9月召开的中共八届十中全会为标志的。

毛泽东在这次会议上批判长篇小说《刘志丹》的作者利用小说反党，是基于他对当时形势的分析的。他认为修正主义者正在国内外进行资本主义复辟，因此必须“重新提起阶级斗争”，并要在国内长期跟敌对的资本主义阶级进行斗争。要进行阶级斗争，就必须突出阶级之间的矛盾冲突。毛泽东首先要就这方面做意

识形态工作和制造舆论。能最佳地表现矛盾冲突的文学样式,莫过于戏剧,因此,戏剧取代了长篇小说的时代角色,看来是顺理成章的。其实,戏剧(包括话剧、歌剧和戏曲)和长篇小说都具有叙事和反映矛盾冲突的艺术特点,但相对长篇小说,戏剧的叙述性是有限的,它依赖的更多是人物的对话而不是小说中或隐蔽或现身的叙事者的叙述,因此讲出来的故事的完整性是远不及长篇小说的。反过来,长篇小说反映矛盾冲突的功能(戏剧性)就比戏剧弱。正如一位戏剧理论研究者指出:“戏剧艺术的巨大优越性,正在于它能够通过演员的表演,把各种政治的、思想的、道德的、感情的、心理的矛盾冲突,直观地再现于舞台上,使观众身临其境。我们一再强调‘直观的再现’,正是因为,要拿戏剧和小说相比,这怕是它最主要的优越性了。”^⑦可以说,戏剧首先以“没有冲突就没有戏剧”这个普遍原则,逐渐从 50 年代的“潜中心”位置转向 60 年代的中心位置。此外,戏剧之所以能继承长篇小说的历史使命,也在于其塑造人物形象的能力,比小说有过之而无不及。意思是说,塑造英雄人物形象不单能够在戏剧创作本身中有效地完成,还可以通过改编小说,重现小说中已为人熟悉的英雄人物,例如歌剧《江姐》就是从小说《红岩》改编过来的,京剧《智取威虎山》则改编自小说《林海雪原》。

我说戏剧在 50 年代已经占有一个“潜中心”的位置,意思是戏剧在 60 年代蓬勃发展,并非一朝一夕的事。在解放区的文学创作中,戏剧被公认是最发达的

文学样式,这不仅表现在创作的数目上,形式的多样化(包括话剧、歌剧、秧歌剧、戏曲等)和本土化也是受到群众欢迎的原因之一。当年身在解放区的剧作家胡可曾经指出:“在整个解放区的文学创作当中,最为发达的莫过于戏剧了。这是因为,我们的服务对象主要是文化不高的农民群众和他们的拿枪的子弟——革命军队的指战员,而戏剧又是最易为他们所接受,最易成为动员群众、宣传群众的有力工具的缘故。”^⑧可以说,把戏剧看做斗争的工具这样的思想早已根深蒂固,争夺舞台犹如争夺对历史的发言权,是重要的革命策略。毛泽东当年看完京剧《逼上梁山》后就曾经说过:“历史是人民创造的,但在旧戏舞台上(在以前离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目……”^⑨解放后,毛泽东认为“老爷太太少爷小姐们”被赶下舞台,戏剧的战斗功能显得没有以前那么重要,其发展自然退居到小说之后。但戏剧保持一定的发展潜质,因为表现人民内部矛盾和配合政治任务这个需要仍然存在。例如1958年“大跃进”的开展,促进了一次话剧的热潮,演出的剧目大多是配合政治任务的“现代题材”,但艺术水平并不高,图解政治概念和政策条文特征很明显。^⑩1959到1960年间,随着意识形态的进一步分化,中国(及其他社会主义阵营国家)进入紧张的反美(代表帝国主义和资本主义世界)状态,同时又怀疑苏联开始变“修”,加上国民经济极度困难,戏剧在解放区曾经发挥的打倒敌人、

团结人民的功能，再次被调动起来。例如田汉在中国戏剧家协会第二次会员代表大会（1960）上作报告时，就用了“两个世界，两种戏剧”^①来强化两种意识形态的不可妥协性或冲突；《上海戏剧》一位评论员更用“我们的戏，就是炮弹”来煽动人民“一齐对准世界人民最凶恶的敌人”^②。文化部分别于1960年2月及4月举办的“话剧观摩演出会”和“现代题材戏曲观摩演出会”，集中地呈现戏剧发展的“推陈出新”势头，发挥着“以共产主义思想教育人民”面对由“大跃进”带来的“人民内部矛盾”的功能^③。除了“现代题材”外，“革命战争题材”的创作也得到鼓励^④。

总的来说，1958至1960年间，国内外的政治形势迫使戏剧快速地发展起来。不过，与“现代题材”和“革命战争题材”同时发展起来的历史剧，由于在1961至1962年比其它两类题材的戏剧更受欢迎和得到关注，使60年代初出现的戏剧“高潮”没有一面倒地成为斗争的工具，减缓了戏剧往配合政治任务这个方向发展的步伐。1962年3月，文化部和剧协在广州召开的全国话剧、歌剧创作座谈会（“广州会议”），进一步促进了戏剧创作往艺术方向发展的势头。在这个调整期中具关键意义的会议中，论者纠正了对“反映矛盾冲突”的“图解”化理解^⑤，推动“艺术多样化”^⑥，提出对人物的“性格、性格冲突”的重视^⑦和“戏剧语言”的重要性^⑧等问题，最终是要把戏剧从沉重的意识形态包袱和战斗任务中解脱出来。可以说，历史剧的热潮与引起的历史剧讨论，与当时的文艺调整精神是配合的，但历史剧

也因此戏剧中心化后成为“异端”，受到批判。“广州会议”所指导的改革方向，也没有被毛泽东和江青等文艺激进派所接受，反而转向另一个极端，加速了1963年后戏剧舞台政治化或中心化的步伐。

历史剧的蓬勃让毛泽东和江青等觉得历史的舞台有可能又一次被“帝王将相”所代表的资产阶级颠倒过来，因此，他们再次要争夺艺术舞台的领导权，把他们认为逐渐被颠倒的历史再次颠倒过来。我们可以从1963年12月12日毛泽东发出的第一个针对文学艺术的批示的内容和修辞中，洞悉他这段时期对“抓”戏剧的迫切感：

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。^①

可以看到，毛泽东把戏剧放在各种艺术形式之首，小说却几乎排行最后（在“文学”的范畴内）。这个批示对于加快戏剧的中心化，起了关键的作用（当然也有江青对戏剧情有独钟的因素在内），这不仅是文学发展意义上的，也是政治意义上的：戏剧艺术与主流意识形态和中心政治领袖人物的投向取得了空前的契合。1963

至 1964 年间的两次汇演(“华东地区话剧观摩演出”和“全国京剧现代戏观摩演出”),则奠定了戏剧往革命化或样板化的方向迈进的基础。1964 年 1 月号《文艺报》的社论有过这样的描述:“近来戏剧舞台上出现了令人振奋的新气象:反映我国社会主义时代人民生活 and 斗争的新剧目逐渐增多了,舞台的时代气氛逐渐增强了,创作和上演反映当前现实斗争的现代剧,逐渐成新的风气。”被推到时代前端的“现代剧”,在这段时间的确有所收获,现代题材的话剧如《霓虹灯下的哨兵》、《雷锋》、《年青的一代》、《祝你健康》、《李双双》、《丰收之后》、《龙江颂》等,还有 1964 年 6 月至 7 月在北京举行的“全国京剧现代戏观摩演出大会”所演出的剧目如《红灯记》、《红色娘子军》、《智取威虎山》等,都格外引人注目。这些现代戏成为“文革”时期革命现代京剧和革命现代舞剧的范本。在推动演革命现代戏的同时,毛泽东与江青等并没有停止批判一些他们认为是替资产阶级和封建阶级说话的戏剧团体、机构、刊物和剧目。毛泽东在 1964 年 6 月 27 日对文学艺术所作的第二个批示是一个引子,他说:

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数(据说有少数几个好的),十五年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造,势必在将来的某一天,要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。^②

江青出席京剧现代戏观摩演出人员的座谈会时，也对毛泽东这个批示的内容作出呼应。她说：“在戏曲舞台上，都是帝王将相，才子佳人，还有牛鬼蛇神。”^①之后不仅京剧《谢瑶环》、昆曲《李慧娘》、历史剧《海瑞罢官》等先后被批判，文艺机构也需要作自我检讨，例如《戏剧报》检讨说：“多年来一贯对社会主义的革命现代戏采取了冷淡、挑剔的态度。而对于表现帝王将相、才子佳人的传统剧、历史剧则一味叫好，大力宣扬。”^②

总的来说，戏剧在 50 年代的“潜中心”位置走向 60 年代的中心位置的过程中，“1962”发挥了一种减缓速度的作用。在这个历史的“夹缝”中，无论创作或是讨论，都显得较为多样化和风格化，但这样的调整方向和努力并未能扭转整个戏剧发展的大趋势，最终走向全面的单一化和样板化。在“八亿人口只看八个样板戏”的“文革”阶段，戏剧占有了前所未有的“中心的中心”位置。不过，60 年代中期戏剧取代了小说的中心位置后，除了江青以现代化的综合舞台艺术技巧翻新了一些剧目的面貌，使革命样板戏在观感上和情感上能够抓住观众，达到“占为今用”的目的和维持较久的艺术魅力外，在创作题材和风格上，都没有很大的突破，总体成就不如 50 年代中后期占有中心位置的长篇小说。

3. “调整”的努力与顾虑：从 《文艺十条》到《文艺八条》

60 年代初，试图调整文学与政治的关系，可以说

是整个文艺界(包括关注文艺的党政领导人如周恩来、陈毅等)从上而下的努力,而草拟《关于当前文学艺术工作的意见(草案)》(简称《文艺十条》),更是核心工作之一。另外,文艺界领导层在这段时期召开了三个会议,这些会议起了重要的带动作用,成为文艺界称道的事情。它们是“新侨会议”、“广州会议”和“大连会议”。“新侨会议”是1961年6月到7月在北京新侨饭店召开的“全国文艺工作座谈会”的简称。这个会议由中宣部副部长周扬主持,是《文艺十条》广泛征询意见的重要场合,参加者来自全国各省市的宣传和文艺部门。在这个会议后(8月1日),《文艺十条》再印发到全国各地征求意见,最后修订为《文艺八条》,于1962年4月30日由中宣部经文化部党组、文联党组批转全国文化艺术单位贯彻执行。“大连会议”(“农村题材短篇小说创作座谈会”)则在1962年8月2日至16日召开,是继“广州会议”讨论戏剧问题后,另一个针对特定文学样式(小说)的会议。会议由邵荃麟主持,参加者包括赵树理、茅盾、周扬、西戎、李准等作家,就如何反映人民内部矛盾和农村题材短篇小说创作问题进行讨论。与“新侨会议”同时召开的,还有“全国故事片创作会议”,会议由夏衍主持,审议了文化部提交的《关于当前电影工作的意见(草案)》(《二十三条》)。除了“大连会议”外,周恩来在上述各会议上都讲了话。

这个时期召开一连串的会议,是文艺界贯彻中央为了扭转“三年困难时期”(1959~1961)的困境而制定的八字方针“调整、巩固、充实、提高”的相应活动。文