



全国马列文艺论著
研究会主办

马列 文论 研究

第五集

纪念马克思逝世一百周年

I0
35
2:5

纪念马克思逝世一百周年

马列文论研究

第五集

全国马列文艺论著研究会主办

中国人民大学出版社



B

369845

427

马列文论研究

第五集

全国马列文艺论著研究会主办

中国人民大学出版社出版

(北京西郊海淀路39号)

中国人民大学出版社印刷厂印刷

(北京鼓楼西大街石桥胡同61号)

新华书店北京发行所发行

开本: 850×1168毫米32开 印张: 13.5

1984年3月第1版 1984年3月第1次印刷

字数: 335,000 册数: 5,850

统一书号: 10011·38 定价: 1.25元



目 录

艺术哲学的革命

——纪念马克思逝世一百周年……………李思孝 (1)

马克思的文艺思想在马克思主义体系中的

地位……………张 凌 (18)

关于马克思文艺思想体系问题……………董学文 (31)

不要当“蹩脚的画家”

——马克思恩格斯文艺思想体系问题试谈 ……姜东赋 (45)

马克思主义文艺理论研究的出发点……………赵 凯 (56)

马克思文艺观浅探……………杨振铎 (69)

马克思恩格斯文艺理论的基本特征……………李中一 (78)

马克思论劳动和艺术……………向锦江 (92)

人对现实的审美关系是文艺产生和发展的直接

动力……………林清奇 (109)

文学作为上层建筑的特性……………马 达 (121)

马克思恩格斯关于文艺上层建筑性质的揭示

是对文艺科学作出的巨大贡献……………刘秀兰 (131)

唯物史观与文学艺术的规律……………李 戎 (143)

马克思恩格斯论艺术繁荣的条件……………潘必新 (157)

马克思的“相敌对”命题和“不平衡关系” ……韦于杞 (176)

资本主义生产同艺术和诗歌的敌对性……………王先霭 (192)

论精神文明与物质文明不平衡现象产生的

原因……………孙铭有 (204)

用社会主义文艺培养共产主义道德，建设社会主义精神文明

——学习马克思恩格斯关于文艺和道德的论述……周忠厚（212）

马克思论艺术生产与精神文明……高起学（231）

马克思早期文学思想探微

——学习《神圣家族》第五、第八章的札记……巫育民（247）

青年恩格斯的文学观初探……段文耀（262）

马克思美学思想在苏联的传播和研究……刘宁（272）

马克思恩格斯文艺论著在中国翻译出版情况

简述……刘庆福（294）

马克思主义和法国现代文学……吴岳添（307）

马克思主义文艺观和萨特的存在主义文艺观……马新国（326）

近年来马克思恩格斯文艺思想研究中若干理论

问题的新动向……刘介民整理（341）

斯大林与文艺大事记……武生编辑（390）

全国马列文艺论著研究会纪念马克思逝世一百

周年学术讨论会（第五次年会）讨论情况综

述……大会学术组徐达执笔（410）

编后记……（426）

艺术哲学的革命

——纪念马克思逝世一百周年

李 思 孝

(一)

在纪念马克思逝世一百周年之际，我想起恩格斯在马克思墓前的演说。恩格斯在追述了马克思发现历史唯物主义和剩余价值规律的伟大功绩之后，接着说：

“一生中能有这样两个发现，该是很够了。甚至只要能作出一个这样的发现，也已经是幸福的了。但是马克思在他所研究的每一个领域（甚至在数学领域）都有独到的发现，这样的领域是很多的，而且其中任何一个领域他都不是肤浅地研究的。”^①

恩格斯的这个论断，也完全适用于文艺领域。

近年来曾经讨论过这样的问题：马克思主义文艺理论究竟有没有一个完整的科学的体系？对此有人表示怀疑，有人则全然否定。其实，只要从资产阶级文艺理论的影响和偏见的束缚下解放出来，就应该承认：马克思主义文艺理论不仅有一个完整的体系，而且还是迄今为止最为科学的体系。为这个体系的宏大建筑奠定基石的，正是马克思（还有恩格斯，他是马克思的第二个我）。

人们一定记得恩格斯是怎样批判杜林的。杜林曾经写了三部

八开本的大部头著作，不仅囊括了哲学、政治经济学和社会主义等领域，而且精神的、道德的、自然的和历史的也一应俱全。他自负地以为，他不仅在外观上而且在内容上都创立了一个包罗万象的“体系”。现在我们都知道，这个“体系”在恩格斯的批判面前，是如何立刻就土崩瓦解的。恩格斯说他写《反杜林论》的目的，并不是以另一个体系去同杜林的“体系”相对立，只是希望读者不要忽视他所提出的各种见解之间的内在联系。然而恩格斯的论述，实际上正好简明扼要地为我们勾勒出整个马克思主义思想体系的轮廓。

恩格斯对杜林的批判，给了我们许多启示，使我们懂得：所谓体系，是对于对象领域的整体性的把握，这个把握要体现在严密的逻辑结构和有机的内在统一之中。它的内容不是凭着主观头脑随心所欲的臆造，而是主观头脑对客观事物及其规律的正确反映的成果。不是主观的辩证法决定客观的辩证法，相反，是客观的辩证法决定主观的辩证法，历史和逻辑在这里是统一的。就连它的思维范畴，也是自然界和人的规律性的表现。

如果循着这样的轨迹建立体系，那怕它只提出若干原理，它也是科学的，是真体系；否则，即使写出多少本著作，也是反科学的，是假体系。

作为一个体系，应该具备哪些特征？康德曾说人类思维应该有三个格律，即：“（一）自己思想；（二）站到每个别人的地位上思想；（三）时时和自己协合一致。”^②这三者分别代表悟性、判断力和理性三种格律，康德正是以它们为三大支柱，建立了自己的先验唯心主义体系的。抛开康德体系的神秘外壳，我们未尝不可以从中发现供人借鉴的合理内核。在我看来，康德所说的，实际是任何一个体系都应具备的独创性、系统性和一贯性。独创性要求人们不盲从，不迷信，敢于大胆创新，或者解决前人已经提出的问题，或者提出前人尚未发现的问题，也就是列

宁所说的：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的東西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的東西。”^③ 系统性要求从不同的角度，去研究同一对象的所有组成部分，给人们提供比较完整的认识，也就是列宁说的：“理论的认识应当提供在必然性中、在全面关系中、在自在自为的矛盾运动中的客体。”^④ 一贯性要求用一个思想把对象各部分贯穿起来，或者通过一系列纽结点，认识和掌握自然的现象之网，把它们象纤维织成布一样地组成一个整体，因为“每种现象的一切方面（而历史不断揭示出新的方面），都是互相依存的，彼此有极其密切而不可分割的联系，形成统一的、有规律的世界运动过程”。^⑤

马克思主义文艺理论完全具备这些特征。

如同整个无产阶级文化一样，马克思主义文艺理论也不是从天上掉下来的，更不是马克思主观杜撰出来的，而是根据无产阶级革命斗争的需要，在批判继承人类历史上一切优秀文艺理论遗产的基础上创建起来的。马克思凭着他渊博的学识和卓越的天才，对人类在文艺理论领域所建树的一切，几乎都探讨过，批判过，因而他的结论是这些遗产的合乎规律的发展。但是，它又不同于历史上任何一种文艺理论，而是以崭新的独特的面貌称雄于它们之上。这种创新决不限于在零碎的个别的细节上，象有些人所轻率断言的是什麼“断简残篇”，而是涉及到文艺理论领域内的基本原理等重大问题。这些问题包括：文艺的本质论、特征论、文艺的社会功用论，文艺的产生、发展论、文艺的创作、批评论，文艺的批判继承革新论等等。同时，每一重大问题中的细节，也没有被马克思所忽略掉，比如，在文艺的创作、批评论中，就涉及到文艺的真实性，文艺的倾向性，文艺的典型性，文艺的创作方法等具体问题。马克思主义文艺理论体系不象唯心主义那样，为了构想体系而忽视细节，或凭细节的堆砌而冒充体系，而

是在论述具体问题的基础上建立科学的体系，在整个体系的挈领下去阐明具体问题。在谈到这些问题时，处处闪烁着真知灼见和智慧的火花，使人感到，马克思主义文艺理论既非抽象的教条，也非即兴的琐见，而是深思熟虑的有血有肉的整体。

诚然，仅仅具有独创性、系统性和一贯性，并不能保证一个体系的正确性、科学性。要保证一个体系的正确性、科学性，不仅要有一个把各个组成部分一以贯之的思想，而且这个思想本身应该是正确的、科学的。这样的思想不是别的，只能是世界观和方法论。这一点，康德、黑格尔都是认识到了的。黑格尔说：“作为一个体系，需要有一个原理被提出并且贯穿在特殊的东西里面。”^⑥康德也说：“体系要求方法……没有体系则永远不能获得哲学知识。”^⑦不过，贯穿在康德和黑格尔体系中的那些原理，如黑格尔的“绝对精神”，康德的所谓“典范性”、“先验性”等等，都是完全唯心主义的东西，从这样的体系中获得的知识，多半也是空泛虚妄的知识而已。

马克思主义的世界观和方法论，是辩证唯物主义和历史唯物主义，它是马克思主义文艺理论的思想基础。列宁说：“马克思的学说所以万能，就是因为它正确。”^⑧这首先是指它的世界观和方法论是正确的。依靠这个正确的世界观和方法论，人类历史上长期被唯心主义迷雾所笼罩而纠缠不清的文艺理论问题，都可以豁然开朗，迎刃而解了。所以鲁迅把马克思主义叫作明快的哲学，是非常恰当的。这样一个变化是非同小可的，它意味着整个艺术哲学发生了一场革命，其标志就是马克思主义文艺理论这一新的体系的诞生。这场革命，就其创新来说，早已完成了；就其发展来说，则还没有完成。它虽然解决了文艺领域的许多重大原则问题，建立起了宏伟的大厦，但是它并没有也不可能穷尽对客观真理的认识，相反它为认识真理开辟了广阔的道路，它的内部的许多细节还有待于不断地补充、完善和发展，这也许是好几代

人的事业，如同资产阶级经历了几百年才形成比较完整的文艺理论体系一样。借口马克思没有写出文艺理论的专著而否定他的体系的存在，是不对的。重要的是，“坚冰已经打破，航路已经开通，道路已经指明”，这个破天荒的伟大功绩是不容置疑的。

(二)

马克思主义文艺理论体系包含着异常丰富的内容，这里不能一一胪列，仅就有关文艺创作的问题，谈一下马克思的重大贡献。

首先，文艺的根源究竟是在天上、心上，还是在地上？

在马克思以前，西方文艺思想的发展，在德国古典美学里得到最完满的表现，除了歌德以外，德国古典美学同德国古典哲学相呼应，基本上采取两种形式：客观唯心主义和主观唯心主义，前者以黑格尔、谢林为代表，后者以康德、费希特为代表，席勒则徘徊于这两者之间。这样，对文艺的根源这一问题的回答，也就存在两种对立的倾向：或者认为文艺是来自某种客观存在的所谓“绝对理念”的，或者认为文艺来自主观的“自我”或“自我意识”的。前者同柏拉图的神启灵感说是一脉相承的，把文艺的根源放在天上，“神对于诗人们象对于占卜家和预言家一样，夺去他们的平常理智，用他们作代言人”^⑨。后者开了消极浪漫主义和现代派的先河，把文艺的根源放在心上，“它承认诗人的凭兴之所至是自己的基本规律，诗人不应当受任何规律的约束”^⑩。前者是脱离人世的客观精神，后者是脱离自然的主观精神。

马克思是怎样看待文艺的根源问题的呢？

在《政治经济学批判》序言中，马克思指出：

人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定

发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。”^①

这里所提出的经济基础与上层建筑、社会存在与社会意识的理论，是马克思主义文艺理论的基石。根据这种理论，文艺不过是一种社会现象，作为上层建筑，它是由一定的经济基础所决定的；作为上层建筑中的一种社会意识形态，它是反映社会存在的。无论经济基础，还是社会存在，都是人类的现实的物质活动，或人类感性的社会实践，总之，都包括在社会生活之内。因此，社会生活才真正是文艺的根源，文艺就是反映社会生活的，是在社会生活的土壤中滋生的灿烂花朵。这样，马克思就克服了上述两种艺术哲学的谬误，把文艺的根源从天上搬到地上，从超自然回归自然。

从上面叙述可以看出，在文艺的根源中已经包含着文艺之所以成为文艺的质的规定，因而文艺的根源问题，实质上是文艺的本质问题。那么，同是反映社会存在的意识形态，文艺同其他意识形态又有什么区别呢？这又涉及到文艺的特征问题。马克思对这两个问题是联系在一起同时解决的。他在《政治经济学批判》导言中，在讲到古希腊艺术时指出，文艺反映社会生活的特征在于“形象化”。这就是说，文艺的独特方式是艺术形象，它的思维是形象思维。形象思维需要主观能动性的高度活跃，也需要想象力的广阔驰骋，这样一来，在文艺的根源问题上被排斥的天上的和心上的东西，在这里不但是容许的，而且是符合规律的。马克思在讲到原始社会时曾说：“想象力，这个十分强烈地促进人类发展的伟大天赋，这时候已经开始创造出了还不是用文字来记

裁的神话、传奇和传说的文学，并且给予了人类以强大的影响。”^⑫这是从一个侧面论述到文艺的特征问题了。

解决文艺的本质、特征问题，是解决文艺的其他问题的前提和关键，其他问题都是从文艺的本质、特征问题引申出来的。比如文艺的规律问题就不能离开文艺的本质、特征问题。因为本质和规律是同等程度的概念，都是人类对客观世界认识深化的标志。如果说本质是事物的内在必然联系，那么规律则是本质的运动或展开，或者说是本质的反映或本质的现象，不过它所反映的是现象中同一的和巩固的东西。因此，那种把文艺的规律划分为“内部规律”和“外部规律”，说马克思主义文艺理论只探讨了文艺的外部规律而没有或很少探讨文艺的内部规律的说法，显然是不恰当的，特别是当他们把文艺与生活的关系这一涉及文艺的本质的问题，被排斥于文艺的内部规律之外的时候，其错误就更加明显，离开了文艺的本质、特征，所谓文艺的规律从何谈起呢？

其次，文艺所描写的人的本质，是单个人所固有的抽象物，还是一切社会关系的总和？

对这个问题的回答，直接关系到文艺对人的描写。比如古希腊哲人学派的普罗塔哥拉提出“人是万物的尺度”的命题，与此联系，当时希腊艺术也带有人文主义性质，人不仅成为文艺描写的中心，而且被高度理想化了。但是这种人在中世纪神与人、灵与肉的斗争中，却成了基督教神坛上的祭品。从文艺复兴到法国大革命，人的太阳重又升起，自由、平等、博爱不仅被当作“天赋人权”，而且被当作革命的旗帜来挥舞。然而，资产阶级本身却是在“羊吃人”的血淋淋的资本主义原始积累过程中发展起来的。于是，这时的文艺，既有对现实的人的揭露，也有对理想的人的憧憬，即所谓“返回自然”或“人性复归”的号召。面对这种情况，连深思的康德也不禁迷惑地问道：“什么是人？”

回答是各种各样的。英国古典政治经济学认为，人是创造物质财富的劳动者。唯其如此，为了肯定私有制，为了增殖利润，人仅仅成了劳动者（或劳动机器）而不是人。黑格尔肯定了人是劳动者，并且提高到“自我意识”的高度，这看来是抬高了人，然而他所谓劳动仅仅限于抽象的精神劳动，因而实际上是后退了。费尔巴哈从唯物主义出发，批判了黑格尔唯心主义的虚妄神秘的成分，把人看成现实的感性的人。但是，他把现实不是看成感性的实践的，而是看成抽象的静观的，因而他所理解的人，还只是孤立的生物学上的人，把人的本质归结为“单个人所固有的抽象物”。

这些说法的共同缺陷在于：他们都离开人的社会关系及其实践，来孤立地抽象地片面地考察人。马克思同他们恰恰相反，他紧紧扣住人的社会关系及其社会实践，发现“人并不是抽象的栖息在世界以外的东西。人就是人的世界，就是国家，社会”^⑬。人的本质，“在其现实性上，它是一切社会关系的总和”^⑭。为了把人从导致异化的资本主义制度下解放出来，首先就要把这种关系“革命化”。

恩格斯把马克思的这些思想运用到文艺领域，提出了文艺描写人物的几条重要原则。

其一、既然文艺是反映社会生活的，那么文艺就不能只描写王公贵族和资产阶级，也不应歌颂“穷人”和各种各样的“小人物”，而应该歌颂倔强的、叱咤风云的和革命的无产者。恩格斯是从理论和实际的结合上提出这一要求的。理论上，历史活动是人民群众的事业，人民群众是历史的创造者，这是马克思主义唯物史观的精髓。实际上，无产阶级已经从自在发展到自为，从“灰姑娘”成长为“大力士”，他们以自己争取解放的英勇斗争，开创了一个“新的历史纪元”。这一切“都属于历史，因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位。”

其二、既然人是文艺描写的中心，那么文艺对人的描写就不能只限于一般的形象，而要塑造典型形象。典型人物形象体现了一般与个别、主观与客观的统一，它既是“一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表”，“但同时又是一定的单个人”。典型的巨大意义就在于：因为它概括了社会生活的本质、特征，体现了历史发展的趋向，符合新旧斗争的革命辩证法，因而更能向人们提供“现实主义历史”，向世界揭示“政治的和社会的真理”。

其三、既然人的本质是社会关系的总和，那么文艺就应把人当作社会关系的焦点来描写，特别是要真实地再现“典型环境中的典型人物”，这是现实主义的一个根本原则。按照马克思主义的观点，人和环境是辩证的统一：人是环境的产物，又是环境的改造者；人在改造客观环境的同时，也改造了主观自己。因此，只有把人放在具体的社会关系中，通过人和环境之间的相互作用，历史地具体地展现整个发展过程，才能再现社会生活的本质真实。

恩格斯通过以上三点，把马克思关于人的本质的思想，在文艺领域具体化了，并且概括为现实主义的创作原则，这些原则直到今天仍然是正确的。

最后，文艺的功用，仅仅停留在主观的感受，还是要进入客观的实践？

文艺的功用问题，历来是众说纷纭的问题。文艺要给人快感，文艺要给人教益，文艺要寓教于乐，大体上概括了对文艺的功用的主要看法。同其他问题一样，这个问题在德国古典美学里也得到充分的论述，而且也采取了对立的形式。

大家知道，康德美学思想是以先验唯心主义为其特征的。审美活动在他看来，不仅是完全主观的，而且还是不涉及概念、利害和目的的。但这种主观的审美趣味由于二律背反的辩证作用，

却可以获得它的普遍有效性，而这种普遍有效性，仍然是主观的，静观的。席勒在美学思想上是从康德出发的，特别强调要进行审美教育，作为他解决社会矛盾的主要手段。这在一定程度上比康德前进了一步，但由于他把艺术看作是一种游戏，把文克尔曼所概括的“高贵的单纯和静穆的伟大”的希腊古典艺术作为理想，所以他的美学是逃避现实的，表现了“那种沉缅于不能实现的理想的庸人倾向”。

黑格尔是从主观和客观的统一中，考察文艺的本质和功用问题的，他看出了人们能够把自己的本质对象化，能够在改造环境的活动中获得审美快感。这已经涉猎到实践的领域了，不过这种实践既不是客观的，也不是物质的，而纯粹是精神的，就是说，仍然局限在“自我意识”的范畴之内。

马克思把实践看作人们改造客观环境的感性物质活动，它兼具感性直观和抽象思维两种品格，是认识的出发点和归宿，是检验真理的唯一标准。把实践引入认识领域，使马克思克服了黑格尔客观唯心主义的思辨性，又克服了费尔巴哈机械唯物主义的直观性，从而得出这样革命的结论：“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界。”^⑮

文艺的功用能不能也从主观的感受进入到客观的实践呢？马克思的回答是肯定的，这充分表现在他提出的艺术是人类“掌握世界”的一种方式这一命题中。

马克思是在思维的范围内，提出这一命题的，是把艺术同理论的、宗教的、实践的、精神的四种方式并列提出来的。他认为这四种方式都能够“掌握世界”，所谓“掌握世界”就包含既要认识世界又要改造世界的意思。那么，这是否意味着，艺术活动象有的人所解释的那样，就是一种生产劳动呢？完全不是。艺术本质上是一种精神活动，它的任务是生产精神产品，尽管这些精神产品大部分要采用物化的形式存在，但它仍然只满足人们精神

的需要，就象在远古时期艺术文学并未用文字等物质形式，只在口头流传以满足人们精神的需要一样。但是，文艺作品虽属精神产品，但对人的作用并不仅仅停留在主观感受上，而要跃进到客观实践。马克思同费尔巴哈的区别就在于：“费尔巴哈说我们的‘我’只是因为受客体的影响才认识了客体。马克思反驳道：我们的‘我’只是因为自己对客体的影响才认识了客体。”^{①⑥}认识的这种主观能动性的具体表现就是革命的实践，文艺就是促进人们进行革命实践的方式之一。一个是作为精神产品的艺术，一个是作为具有直接现实性品格的实践，这两者是怎么沟通起来的呢？其实，这两者之间并没有不可逾越的鸿沟，关键在于一个“变”或“飞跃”。马克思早就指出，人以劳动“来影响外在的自然并且改变它，同时也改变他自己的本性”^{①⑦}。文艺则是首先从精神上影响人们的本性，进而影响和改变外在环境，换句话说，从主观的感受进入客观的实践。这就是马克思所说的“理论一经掌握群众，也会变成物质力量”，毛泽东同志后来所概括的物质变精神、精神变物质的道理。

以上三个问题概括起来就是：文艺从何而来？文艺应该怎样描写人？文艺应该具有什么社会功用？这些都是文艺理论中的重要原则问题。马克思对这些问题都作了创造性的科学的正确的回答，仅此一端，即可想象到他的美学体系的博大精深了。

（三）

马克思主义文艺理论一经传到中国，中国革命文艺运动的面目就为之一新，换句话说，马克思主义文艺理论在中国也引到起了一场革命。

在中国漫长的封建社会中，给我们留下了极为丰富的文艺理论遗产。可惜，这些遗产，总的说来，一是没有形成完整的科学的

体系，二是很少有人运用正确的观点和方法对它加以系统的发掘和整理。中国资产阶级由于自身的经济、政治上的软弱，在包括文艺理论在内的整个文化思想领域，并没有什么突出的建树，这决定了他们只能搬运西方现成的东西来武装自己。这种情况大体上同十八世纪德国资产阶级启蒙运动初期的情况相似。斯达尔夫人曾说：“德国文学或许是唯一始发于评论的文学；在任何其他地方，评论总是出现在杰作之后；但在德国却是评论导致杰作的产生。这种差别是由于德国文学达到顶峰较晚。”^⑮严格地说，中国资产阶级是既没有评论，更没有杰作的。他们的不幸在于：他们所处的时代已经不是资产阶级革命的18世纪，而是无产阶级进行革命的19世纪末和20世纪初。资本主义已经发展到腐朽、没落的帝国主义，资产阶级也趋向反动，他们的意识形态已经失却了以前的进步性，以对抗马克思主义和为资本主义辩护为己任。他们的文艺逐渐沦为“世纪末”和“现代派”那样的极端主观主义、非理性主义、神秘主义和颓废主义。相反，无产阶级文艺则以新的面貌和方兴未艾的势头登上世界文坛。这个历史条件决定了，中国资产阶级从西方资产阶级武库中，只能搬运一些反动的破烂货，用这些东西是不足以同帝国主义和封建主义文化相抗衡的，这样的任务只能落在中国无产阶级的肩上了。

如同中国资产阶级向西方学习往往经过日本的中介一样，中国无产阶级学习马克思主义更多的是经过俄国的中介。早在“五四”运动时期，马克思主义文艺理论就零星地介绍到中国来了，然而真正传播还是后来大革命时期和“革命文学”论争时期。为了同形形色色的反动文艺进行斗争，为了建设无产阶级的革命文艺，革命的知识分子如饥如渴地翻译、介绍马克思主义文艺理论。其思想之活跃，论争之热烈，成果之显著，影响之深远，可以说都是空前的。比如郭沫若同志提出的“社会主义的写实的文学”的口号，就比苏联“社会主义现实主义”的提出还要早。但