

ERSHI SHIJI ZHONGGUO WENXUE FAZHAN SHI

20世纪 中国文学 发展史

下卷

● 苏光文

胡国强

主编



8915

20 世纪中国文学发展史

(下卷)

苏光文	胡国强	主 编
王本朝	谢荣昌	副主编
蒲健夫	周晓风	

西南师范大学出版社
1996 重庆

责任编辑:子 杨
责任校对:月 月
封面设计:王 煤

20 世纪中国文学发展史(下卷)

苏光文 胡国强 主编

西南师范大学出版社出版、发行

(重庆 北碚)

重庆电力印刷厂印刷

新华书店经销

开本:850×1168 1/32 印张:13.375 字数:336 千

1996 年 8 月 第 1 版 2000 年 6 月 第 3 次印刷

印数:11001~16000

ISBN 7-5621-1491-9/I·92

全套两卷 定价:30.00 元

目 录

第四编 文学的意识形态中心化(1949~1976)

第一章 文学的意识形态中心化·····	(1)
第一节 文学政治功利性的强化·····	(2)
第二节 创作概述·····	(13)
第二章 小说·····	(22)
第一节 孙犁·杜鹏程·梁斌·····	(25)
第二节 赵树理·柳青·周而复·····	(34)
第三节 马烽·茹志鹃·李準·····	(44)
第四节 杨沫·欧阳山·峻青·····	(52)
第三章 诗歌·····	(63)
第一节 郭小川·贺敬之·····	(66)
第二节 闻捷·李瑛·····	(72)
第三节 毛泽东等的旧体诗词·····	(79)
第四章 戏剧电影文学·····	(90)
第一节 老舍·田汉·····	(92)
第二节 于敏·梁信·····	(98)

第五章 散文·····	(106)
第一节 杨朔·刘白羽·····	(109)
第二节 秦牧·吴伯箫·····	(116)

第五编 文学发展的多元态势(1976~)

第一章 文学发展的多元态势·····	(123)
第一节 文学新思潮的涌现·····	(123)
第二节 文学主体性讨论·····	(132)
第三节 文学本体讨论·····	(140)
第四节 文学批评模式的多种建构·····	(146)
第五节 创作概述·····	(154)
第二章 小说·····	(162)
第一节 王蒙·张贤亮·谌容·····	(165)
第二节 贾平凹·陆文夫·高晓声·····	(174)
第三节 刘心武·张洁·路遥·莫言·····	(182)
第四节 张承志·王安忆·梁晓声·铁凝·····	(193)
第五节 金庸·白先勇·李昂·····	(203)
第六节 刘绍棠·周克芹·古华·韩少功·····	(211)
第七节 汪曾祺·邓友梅·冯骥才·张炜·····	(222)
第八节 “先锋派”作家群·“新写实”作家群·····	(232)
第三章 诗歌·····	(246)
第一节 归来的诗人群·····	(249)
第二节 “朦胧”诗人·····	(257)
第三节 “第三代”诗人·····	(265)
第四节 纪弦·余光中·····	(270)

第四章 戏剧影视文学·····	(280)
第一节 崔德志·苏叔阳·····	(283)
第二节 沙叶新·高行健·····	(290)
第三节 叶楠·王兴东·王浙滨·····	(294)
第四节 黄允·李宏林·····	(303)
第五章 散文·····	(310)
第一节 巴金·杨绛·····	(312)
第二节 柏杨·三毛·····	(318)
第三节 徐迟·贾鲁生·····	(323)
结束语·····	(329)
大事记·····	(337)
本书执笔人名单及分工情况·····	(412)
本书执笔人所在单位情况·····	(415)
后记·····	(417)

第一章 文学的意识形态中心化

1949年中华人民共和国的成立,标志着社会主义制度在中国大陆的确立。中国共产党根据马克思列宁主义的文艺观和领导革命文艺运动的实践经验,高度重视新中国文学的意识形态性质,一开始就把文学置于从属政治的地位。因此,《在延安文艺座谈会上的讲话》所阐述的理论原则,自然成为制定新中国文艺方针的经典依据;解放区革命文艺运动的传统,开始在全国范围内(除台湾地区)得到了延续与发展。在文艺从属于政治的神圣原则下,必然强调文学与政治的紧密配合与文学为政治服务的直接性,要求作家“学习政策,宣传政策”,在生活中寻找政策的具体体现,不断强化文学的政治功利作用。文学负载的政治任务越来越重,文学的特点与规律也就变得无足轻重了。虽然在建国后27年的发展过程中,曾在政治环境比较宽松的时候,出现过对单一文学观念的质疑与反拨,比如1956年前后出现的捍卫现实主义的文学思潮,就曾企图超越狭隘的为政治服务的规范,开拓更广阔的文学发展道路,但在“左”倾思潮的压制与政治运动的冲击下,很快就在文坛上消失了。每经历一次政治对文学的批判,文学的政治功利性就得到进一步加强,文学的特点与规律也就进一步被忽视,文学创作的天地也就变得更加狭窄了。如果说本时期前17年的文学,在“左”倾思潮受到抑制而艺术规律得到部分回归时,还出现过几度短暂的辉煌,那么,到了60年代后期与70年代前期,也就是“文革十年”,文学的政治功利性已被强调到无以复加的地步,文学完全丧失了自身

的特点与独立品格,彻底沦为政治的奴仆与阶级斗争的工具了。

第一节 文学政治功能性的强化

新中国文学从起步时就带有较强的政治功能性。在人民共和国即将成立的前夕,即1949年7月2日至19日,在北平(即今北京)召开了“中华全国文学艺术工作者全国代表大会”(即第一次文代会)。大会最具实质性指导意义的报告是周扬的《新的人民的文艺——关于解放区文艺运动的报告》。这位从30年代起就从事无产阶级文学运动的领导者,分别从解放区文学艺术的“新的主题、新的人物、新的语言和形式”以及群众文艺活动和旧戏改革等方面,详细介绍了解放区文艺运动的情况并概括了其实践毛泽东文艺路线的经验,把解放区文艺作为典范推荐给大会与全国文艺界。这实际上是把解放区在其特定历史环境中产生的文艺运动,当作毛泽东文艺方向的样板和新中国文艺的发展模式来确认的。他明确指出,毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的文艺为“为人民服务并首先为工农兵服务的方向也就是“新中国文艺的方向”,解放区文艺的实践证明了“这个方向的全面正确”,“除此之外,再没有第二个方向了”。由于这种文学观念是建立在阶级论与反映论基础上的,而且是以政党领袖的名义提出来的,是从政治角度来确定文学的地位的,把文学看作是“革命机器上的齿轮和螺丝钉”,因而也就必须要求文学从属于政治并为政治服务。这种文学观念,在阶级斗争与民族矛盾居于主导地位的30年代与40年代,有其历史的合理性,但新中国成立后的形势毕竟不完全等同于解放区的情况,因而应该根据新中国文艺界会师后的作家队伍、更广泛的服务对象与更新鲜的社会现实,来对文艺方针政策进行必要

的调整,丰富与发展解放区文艺运动的经验,使其更适合新中国繁荣文艺的需要。而这次大会并未根据新的时代特点对解放区文艺传统与经验加以调整,而是继续作为金科玉律照搬沿用,这就使得文艺与政治的关系无法得到正确的处理,文艺只得继续在为政治服务的轨道上运行;同时,也为“左”倾文艺思潮的泛滥提供了可乘之机,而且后来愈演愈烈,直到把文艺的政治功利性推向极端,使文艺难以得到健康发展与明显提高,最后陷入绝境。

由于政治对文艺的严重干预,新中国文艺一开始起步,“左”倾思潮也就随之萌动。就在第一次文代会刚刚结束之后,1949年8月至11月,在上海文艺界就展开了关于“可不可以写小资产阶级”的论争。在论争中那种把文艺为工农兵服务的方向庸俗化、机械化、简单化的倾向不但未受到应有的批评,反而使坚持正确意见的文艺家背上了“坚持小资产阶级文艺方向”、“是对毛泽东文艺路线的一种含有阶级性的抗拒”的罪名,这就无异于向人们表明,对文艺的工农兵方向是不允许有任何补充与修正的^①。又如1950年初在天津引发的关于文艺与政治关系的初步讨论,批判者把文艺为工农兵服务直接引伸为“为政治服务”,把政治标准视为文艺批评的唯一标准,否认对艺术规律与艺术性的合理探讨,这就必然助长了创作上图解、演绎政治概念的不良倾向^②。

但这时的“左”倾思潮在文艺界的表现还只是局部性的,到了1951年5月就发展为全局性的了,这就是持续半年之久的席卷全国的声势浩大的对电影《武训传》的批判运动。这场运动由于是毛泽东亲自发动和领导的,因而它对文艺界的强烈震撼与深远影响是任何文艺批评都无法比拟的。从此以后,文艺上出现的许多分歧与论争,往往都上升到阶级斗争的高度来看待,所谓文艺批评实际

① 详见1949年8月至11月《文汇报》与1949年第4期《文艺报》上何其芳的文章。

② 陈涌:《论文艺与政治的关系》,1950年《人民日报·人民文艺》第39期。

上变成了政治批判。不容讳言,电影《武训传》存在着这样那样的缺点甚至错误,但都属于文艺创作上的思想认识和艺术把握的问题,完全可以通过心平气和的讨论来取得比较科学的认识与实事求是的结论,而当时为了在政治上与资产阶级作斗争的需要,把本来属于思想认识的问题,提高到无产阶级与资产阶级的斗争高度来对待,把本来是一场文艺问题的讨论,变成一场性质严重的政治斗争来进行。这种以行政手段来解决创作问题的方式,对本时期中国文艺的发展,产生了巨大的消极影响。最显著的就是使文艺从属于政治的关系更加凝固化,文艺作品的政治功利性进一步强化,而且由于有当时享有崇高威望的政治领袖的直接干预,它的正确性达到了令人无可怀疑的地步。

就在批判电影《武训传》的斗争刚刚发动不久,对肖也牧创作倾向的批判又拉开了序幕。1951年6月10日,陈涌发表了《肖也牧创作的一些倾向》一文^①,肯定了肖也牧以前也写过反映农村生活的好作品,但认为《我们夫妇之间》、《海河边上》不健康,是“根据小资产阶级观点趣味来观察生活、表现生活”,这是“接受各种外来的非无产阶级思想的影响”的表现,它“带有严重的性质”。接着,批评调子越来越高,甚至要把肖也牧“评为敌对的阶级”^②。这种批判发展到后来已不仅仅局现于肖也牧的作品,并进而点名批判了电影《关连长》与原著小说(朱定)、长篇小说《我们的力量是无敌的》(碧野)与《战斗到明天》(白刃),而且由北京扩展到全国,形成了一场颇具规模的批判“小资产阶级创作倾向”的运动,与对电影《武训传》的批判运动紧密结合,相互呼应。这场批判运动向文艺界表明,从解放区开始的革命文艺传统不容更改,为工农兵服务的方向不可动摇,而且向人们作了明确的暗示:凡是离开工农兵题材的创

^① 《人民日报·人民文艺》,1951年6月10日。

^② 李定中(冯雪峰):《反对玩弄人民的态度,反对新的低级趣味》,《文艺报》1951年第5期。

作，都是脱离为工农兵服务方向的；同时又据此为文学创作划出了许多人为的“禁区”，使创作的表现范围更趋狭窄，作品题材更趋于单一化。

在接连不断的对文艺的政治批判声浪中，在新中国初期已经抬头的“左”倾文艺思潮又有了进一步发展。把文艺为政治服务进一步变成为具体政策服务、为当前中心工作服务，于是引发了许多新的弊端：文学创作上出现了相当严重的公式化、概念化倾向，文艺批评中教条主义方法与简单粗暴的作风盛行，文艺领导违背艺术规律采用行政命令方式和不恰当的干涉，给文艺创作带来的危害日益突出，这一切都严重地阻碍了本时期文艺的繁荣。在这种情况下，于1953年9月23日至10月6日，在北京召开了全国第二次文代会，就是为了总结四年来的正反两方面的经验教训，探讨繁荣文艺的新途径。这次大会提出了文艺在“过渡时期”的基本任务，确定了社会主义现实主义作为文艺创作与批评的“最高准则”，同时，积极清算了文艺创作上的公式化、概念化和文艺批评中的教条主义与粗暴作风以及文艺领导的行政命令方式，竭力为文艺的健康发展铺平道路。这次大会所作的种种努力，产生了良好的作用，在会议后的两三年中，不少过去卓有成就的老作家在创作上有了新的收获，同时也涌现出一批颇有才华的青年作家与富于生气的作品，出现了新中国成立以来文学创作的第一个丰收季节。这一事实证明，只有摆脱“左”倾思潮对文艺的束缚，只有遵循艺术的特点与规律，才能促进文艺的繁荣。

当政治批判的硝烟还未散尽，文艺工作者余悸尚存的时候，1954年毛泽东又亲自发动了对《红楼梦》研究的批判运动。如果说对《武训传》的批判是针对资产阶级改良主义的话，那么，这次对《红楼梦》研究的批判主要是反对资产阶级唯心主义，其目的是清除胡适派的资产阶级学术思想在我国文化界的影响，从思想上为社会主义改造与社会主义建设扫清障碍。两位“小人物”李希凡、蓝

翎向著名学者俞平伯的挑战以及受到某些“大人物”冷遇的情况，被毛泽东认为是无产阶级与资产阶级思想斗争的具体反映。毛泽东从整个意识形态领域内的阶级斗争需要出发，发动了这场在全国范围内持续一年多的批判运动。运动由对俞平伯的《红楼梦》研究转向对胡适文学观的批判，由文学研究领域扩展到整个文化学术领域。由于是从阶级斗争高度来进行的政治批判，学术层面不可能充分展开讨论，因此许多批判往往缺乏科学的态度与客观的分析。这次批判运动使文化生态环境进一步恶化，“左”倾思想也因此有了进一步泛滥的基础。不但文艺创作中的公式化、概念化倾向没有得到克服，而且由于文艺批评中庸俗社会学开始盛行起来，更加深了公式化、概念化的通病。

关于《红楼梦》研究的批判运动尚未全部结束，1955年另一场规模巨大的对胡风文艺思想的批判运动又开始了。胡风（1903～1985）是20世纪中国文学发展史上独具特色的文艺理论家。从30年代开始，他与左翼文学内部的另一些理论家的分歧就已经壁垒分明了，而且论争持续到40年代。新中国成立之后，过去存在的分歧与论争仍然以或明或暗的方式继续着。从1952年起，文艺界就曾多次举行座谈会“帮助”胡风清算他理论上的“错误”。1953年初，林默涵、何其芳又在《文艺报》上发表文章，认定胡风文艺思想是“反马列主义的”。胡风不服，于1954年6月按组织程序上书党中央，递交了长达30余万字的《关于几年来文艺实践情况的报告》（简称《意见书》），主要内容是反驳林、何对他的批判，并全面阐述了自己的文艺观点。于是引发了在全国范围内展开对胡风文艺思想的批判。但从1955年5月中旬开始，性质发生了突变，《人民日报》在“关于胡风反革命集团的一些材料”的通栏标题下，陆续摘要公布了胡风写给他人的信件，并加上了毛泽东亲自撰写的编者按语，正式把胡风和他的朋友们确定为“一个暗藏在革命阵营的反革命派别，一个地下的独立王国，这个反革命地下王国，是以推翻中

华人民共和国和恢复帝国主义国民党的统治为任务的”^①。这不仅使胡风本人横遭迫害，蒙受牢狱之灾达 20 多年之久，而且还株连一大批人，造成本时期文坛上一桩最大的冤案。造成这一冤案的原因一方面在于胡风的文艺思想来源较为驳杂，并在特殊的历史环境中形成，因而具有与众不同的个性色彩。它是一种体验式的现实主义文艺思想，重视创作主体，强调“主观战斗精神”，这与从政治观照文艺的视角不同，就被那些主张文艺为政治服务的革命现实主义者视为异端。而在《讲话》前开始形成自己文艺思想在《讲话》发表之后又不愿放弃自己观点的胡风，在新中国成立后所形成的体制和排斥多元文学观念的存在下，就必然被列为讨伐的目标。他的文艺观点中那些片面与偏激之处，就被看作是对《讲话》的抗拒而不容申辩。而另一个重要原因是文艺界的宗派主义。宗派主义在文艺界由来已久，从 30 年代左翼文学阵营开始，直到新中国成立后的文艺界，宗派主义圈子之间的明枪暗箭从来没有停止过。胡风和他朋友们的许多书信，正是宗派主义的产物和表现，但却被人献上了政治斗争的祭坛，当成了反革命的密信，文艺思想问题一下上升为敌我斗争，引发了一场肃清反革命分子的政治运动，使胡风及其伙伴遭到灭顶之灾。

1956 年 5 月，毛泽东提出了“百花齐放、百家争鸣”的方针，其目的是为了调动一切积极因素，促进科学的进步和艺术的发展，促进我国社会主义文化艺术的繁荣。“双百”方针的提出使得长期遭受“左”倾思潮压抑的广大文艺工作者有“如霏化雨，如生春风”之感。于是在文艺界出现了由于思想解放而产生的空前活跃的局面。当时，文艺界热烈探讨的问题很多，在文学理论上集中表现在关于现实主义的争鸣上。针对教条主义的危害与创作上的公式化、概念化的顽症，出现了一批切中时弊、有探索创新勇气的文章，如秦兆

^① 《“关于胡风反革命集团的第二批材料”的按语》，《人民日报》1955 年 5 月 24 日。

阳的《现实主义——广阔的道路》、周勃的《论社会主义的现实主义》、钱谷融的《论“文学是人学”》等等。其中以秦兆阳的文章反响最大，一度成为争鸣的热点。秦兆阳认为，现实主义应该是一条广阔的道路，而教条主义把这条路搞得越来越狭窄，为此必须反对教条主义。他批驳了苏联的社会主义现实主义的定义，认为对“真实”的修饰与限制是扭曲与破坏了现实主义的“真实”，削弱了现实主义真实的客观性，是文艺上概念化、公式化的一个重要来源。他认为，对《讲话》的庸俗化理解与阐释，主要集中在文艺与政治的关系上，就是把文艺为政治服务的命题绝对化、庸俗化，把它简单看成是为当前的具体政策、具体工作服务，把文艺工作完全视为政治工作的传声筒，根本无视文艺特性和文艺规律，把文艺领导也完全变成行政命令。他认为“现实主义文学的思想性和倾向性是生存于它的真实性和艺术性的血肉之中的”，片面强调政治性、离开艺术性、真实性要求政治性思想，这就是造成创作上公式化、概念化难以克服的一个重要原因。教条主义者不能正确区分《讲话》的基本原理和因时、因地而实行的具体策略，往往把后者也等同于前者，结果既不能领会《讲话》精神，也不能用以指导现实主义文艺的发展。在争鸣中，还批评了把社会主义现实主义只看作“肯定的现实主义”的狭隘观点，把革命文艺限定于仅仅是歌颂职能，把政治标准简单化、庸俗化的思想。通过理论争鸣，加深了文学界对现实主义的认识，增强了捍卫现实主义的信心和勇气，这对“左”倾文艺思潮是一次有力的冲击。

与此同时，与理论的先导相呼应，在文学创作领域内出现了“写真实”、“干预生活”的创作潮流。许多作品敢于直面现实，尖锐地揭露与抨击社会生活中的消极落后现象与腐朽庸俗的思想作风，高扬文学现实主义的批判精神，产生了振聋发聩的作用。如王蒙的《组织部新来的年青人》、耿简的《爬在旗杆上的人》、南丁的《科长》、李準的《灰色的帆篷》、何求的话剧《新局长到来之前》、杨

履方的话剧《布谷鸟又叫了》、何迟的相声《买猴儿》等等。还有的大胆涉足当时被视为“禁区”的爱情题材，揭示了人们在爱情上的道德情操与丰富复杂的内心世界，既给人以思想冲击又给人以审美感受，恢复了文学是人学的本质特征。当时影响较大的作品在小说方面有宗璞的《红豆》、陆文夫的《小巷深处》、邓友梅的《在悬崖上》、李威仑的《爱情》、丰村的《美丽》等，话剧有岳野的《同甘共苦》等。

然而，这种欣欣向荣的景象，很快就被 1957 年下半年的反右斗争浪潮冲刷得衰败不堪了。一批敢于“干预生活”与突破“禁区”的文学作品，被打成“反党反社会主义的大毒草”，一批经过独立思考、有真知灼见的理论，被斥责为“修正主义文艺思想”，一批有成就的老作家、有探索精神的理论家与有才华的青年作家，被划为“右派分子”被逐出文坛，剥夺了创作与研究的权利。在阶级斗争扩大化的推动下，“左”倾文艺思潮迅速膨胀，以往那些分散表现出来的“左”倾文艺思想，现在都汇集在一起，以空前强大的声势袭击着本时期文坛。一些本来已经澄清的问题，又重新被搅乱或歪曲并推向“左”的极端。比如，在文艺与生活的关系问题上，歌颂与暴露是个焦点，而运动全面否定了文艺的暴露功能，只承认有歌颂功能；在“写真实”的问题上，重申不能使用“鲁迅笔法”，不能容忍描写阴暗面，把“写真实”定性为反党反社会主义，对“真实论”进行了激烈的批判。又比如在文艺与政治的关系问题上，不但强调文艺从属于政治、必须为政治服务，而且要求作家为当前政治任务与具体政策服务，认为凡是不愿意这样做的作家，都是企图“脱离社会主义，脱离当前人民的斗争，摆脱党的领导”^①。对于那些维护现实主义原则，反对教条主义观点，提倡“人性”、“人情”的主张，要求创作自由与艺术民主的呼声，一律扣上反对文艺为政治服务、否定文艺的阶

^① 周扬：《文艺战线上的一场大辩论》。

级性、抗拒思想改造、反对党的领导的罪名大加讨伐。反右斗争仍然沿用了政治运动与群众斗争的方式,简单粗暴就成为必然,生机勃勃的文坛遭到了全局性的严重摧残,从此,“不求艺术有功,但求政治无过”成了文艺界人士的普遍心态。

在“反右”斗争之后,1958年夏天在中国大地上又掀起了“大跃进”的狂潮。这股潮流以蔑视客观规律、搞“瞎指挥”、刮“浮夸风”和“共产风”为主要特征,它把国民经济推到了崩溃的边缘,使人民群众陷入巨大的灾难之中。这股社会思潮在文学上的反映就是“新民歌运动”。在从中央到地方各级领导的重视之下,新民歌运动以空前规模在城乡蓬勃兴起。这些民歌,除了少数作品之外,绝大多数都是“左”倾狂热、浮夸空想的产物。它是“左”倾幼稚病的具体表现,是文学对政治采取实用主义和迎合态度的结果。而当时的《文艺报》、《人民日报》还发表社论,对此大加肯定,认为新民歌开一代诗风,是共产主义文艺的萌芽,是革命现实主义与革命浪漫主义结合的典范。于是,新民歌运动的做法被带到整个文艺界来,“演中心,画中心,唱中心”成了指导文艺创作的口号,“领导出思想,群众出生活,作家出技巧”,成了盛行一时的创作方法,文艺的政治功利性得到了前所未有的强调,文艺的作用就只是为当前中心工作服务了。在这种情况下,粗制滥造成风,公式化、概念化流行,使本时期文艺又一次出现严重的倒退现象。

经历了1957年的反右斗争与1958年的“大跃进”运动,文艺界与其他领域一样,“左”倾错误迅速蔓延开来,形成了一种强大的政治威压,使大家喘不过气来,很需要一个休整的机会,然而形势仍继续紧张下去,因中苏关系恶化与国际共产主义运动的分歧,1959年冬又开始进行反对修正主义的斗争,文艺界首当其冲。1960年7月22日至8月13日,在北京召开的全国第三次文代会,就是以反对修正主义作为大会基调的。在这种情况下,大会的基本倾向必“左”无疑,很难有多少符合文艺规律的理论建树。大会

的第一个内容就是突出修正主义在文艺上的各种表现,再次把“人性论”、“人道主义”、“和平主义”等列为批判重点,为文艺创作划出一个又一个“禁区”,其中把许多本来是正确的文艺观点也作为修正主义来批判。大会的第二个内容是强调文艺为政治服务,特别是为当前政治服务,在当时就是为“反右倾”、“反修正主义斗争”服务。第三个内容就是提倡革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。大会在阐释时由于立足于当时政治需要,也没有从文艺自身的特点与规律来作科学的论证。大会的第四个内容是再次阐述了“双百”方针的重要性与正确性,但却把过去那些违背“双百”方针的做法加以肯定和赞扬。幸好大会之后不久,为了改善全国困境、纠正“左”倾错误,开始贯彻党中央提出的调整方针,第三次文代会确定的反修斗争纲领才没有在文艺界大规模地实现,才没有继续造成更大的危害。

1960年冬,党中央和毛泽东开始纠正农村工作中的左倾错误,并且决定对国民经济实行“调整、巩固、充实、提高”的方针。文艺界的调整工作是在周恩来的领导下进行的,从1961年到1962年文艺领导部门做了大量工作,收到了积极的效果。但是,1962年9月召开了党的八届十中全会。在会上,毛泽东提出了“千万不要忘记阶级斗争”的口号,会后,毛泽东又先后对文艺问题作了两次批示。他认为,文艺界已“跌到了修正主义边缘”,已到了非彻底改造不可的地步了。江青伙同康生等人,于是大肆煽动文艺界“左”倾思潮,掀起否定一切的文艺大批判的恶浪。康生把小说《刘志丹》打成“为高岗翻案的大毒草”,江青判定剧本《李慧娘》是“借厉鬼向共产党复仇”,同时还发起对“中间人物论”、“现实主义深化论”的批判,并殃及一些具体作家与作品。此外,对电影《早春二月》、《北国江南》、《林家铺子》、《舞台姐妹》等,强加“阶级调和论”、“资产阶级人性论”、“中间人物论”等罪名,把这些影片统统打成“修正主义的毒草”。这些批判采用了过去惯用的政治运动的方式,断章取义,穿