

論文藝政策

——毛澤東同志在文藝座談會上的講話

毛澤東同志在文藝座談會的講話

引言

——一九四二年五月二日——

同志們！今天邀集大家來開座談會，目的是要和大家交換意見，研究文藝工作和一般革命工作中間的正確關係，求得革命文藝的正確發展，求得革命文藝對於其他革命工作的更好協助，藉以打倒我們的民族敵人，完成民族解放任務。

在我們爲中國民族解放的鬥爭中，有各種的戰線，就中也可以說有文武兩個戰線，這就是文化戰線和軍事戰線。我們要戰勝敵人，首先要依靠手裏拿槍的軍隊，但是僅僅有這種軍隊是不夠的，我們還要有文化軍隊，這是團結自己戰勝敵人必不可少的一支軍隊。『五四』以來，這支文化軍隊就在中國形成，幫助了中國革命，使中國的封建文化和適應帝國主義侵略的奴隸文化的地盤逐漸縮小，其力量逐漸削弱，以至現在反動派只能提出所謂『以量勝質』的辦法來和新文化對抗，就是說，反動派有的是錢，雖然出不出好東西，但是可以拚命出得多。在『五四』以來的文化戰線上，文藝是一個重要的有成績的部門。革命的文藝運動，在內戰時期有了大的發展，這個運動和當時的紅軍戰爭在總的方向上是一致的，但在實際工作上却沒有互相結合起來，彼此都是孤軍作戰，這是因爲當時的反動派把這兩支兄弟軍隊從中隔斷了的原故。抗戰以後，革命的文藝工作者來到延安及各

個抗日根據地的多起來了，這是一件很好的事。但是到了根據地，並不等於與根據地人民的運動相結合，而我們要把革命工作向前推進，就要使這兩者完全結合起來。我們今天開的會，就是要使文藝很好地成爲整個革命機器的一個組成部分；作爲團結人民，教育人民，打擊敵人，消滅敵人的有力武器，幫助人民同心同德地和敵人作鬥爭。爲了這個目的，有些什麼問題應該解決的呢？有這樣一些問題，就是立場問題，態度問題，對象問題，工作問題和學習問題。

立場問題。我們是站在無產階級的和人民大眾的立場，共產黨員還要站在黨的立場，站在黨性和黨的政策의 立場。在這個問題上，我們的文藝工作者中間是否還有認識得不正確或者不明確的呢？我看是有的，許多同志常常失掉了自己的正確立場。

態度問題。隨着立場，就發生我們對於各種具體事物所採取的具體態度。譬如說，歌頌呢？還是暴露呢？這就是態度問題。究竟那種態度是我們需要的？我說兩種都需要，問題是在對什麼人。有三種人，一種是敵人，一種是朋友，還有一種是自己，這就是無產階級及其先鋒隊。對於這三種人需要有三種態度。對於敵人，對於日本法西斯和一切人民的敵人，我們應該不應該給他們『歌頌』呢？絕對不應該，因爲他們都是萬惡的反動派。他們在技術上也許有些優點，譬如說他們的槍砲好，但是好的槍砲拿在他們手裏就是反動的。我們武裝軍隊的任務是在把他們的槍砲奪取過來，轉過去打倒他們。我們文化軍隊的任務是在暴露一切敵人的殘暴、欺騙及其必然失敗的前途，鼓勵抗日軍民同心同德，堅決地打倒他們。對於朋友，對於各種不同的同盟者，我們的態度應該是有聯合，有批評，有各種不同的聯合，有各種不同的批評。他們的抗戰，我們是贊成的，如果有成績，我

們是贊揚的；但是如果抗戰不積極，我們就應該批評；如果有人要反共反人民，要一天一天走上反動的道路，那我們就要批評，就要反對。至於對人民羣衆，對人民的勞動和鬭爭，對人民的軍隊，人民的政黨，我們當然應該贊揚。人民也有缺點的，無產階級中還有許多人保留着小資產階級的思想，農民與小資產階級都有落後的思想，這些就是他們在鬭爭中的負擔，我們應該長期地耐心地教育他們，幫助他們擺脫其背上的包袱，使他們能够大踏步前進。他們在鬭爭中已經改造或正在改造自己。我們的文藝應該描寫他們的這個改造過程，而不應該只看到片面就去錯誤地譏笑他們，甚至敵視他們。我們所寫的東西，應該是使他們團結，使他們進步，使他們同心同德，向前奮鬥，去掉落後的東西，發揚革命的東西，而決不是相反。

對象問題，就是文藝做給誰看的問題。在邊區，在華北華中各抗日根據地，這個問題與在大後方不同，與在抗戰以前的上海不同。在上海時期，革命文藝作品的接受者是以一部分學生、職員、店員爲主，抗戰以後的大後方，範圍會有一些擴大，但基本上還是以這些人爲主，因爲那裏的政府把工農兵與革命文藝互相隔絕了。在我們的根據地就完全不同。文藝作品在根據地的接受對象，是工農兵及其黨政軍幹部。根據地也有學生，但這些學生和舊式學生也不相同，他們不是過去的幹部，就是未來的幹部。各種幹部，部隊的戰士，工廠的工人，農村的農民，他們識了字，就要看書、看報，不識字的，也要看戲、看畫、唱歌、聽音樂，他們就是我們文藝作品的接受對象。即拿幹部說，你們不要以爲這部分人數目少，這比大後方出一本書的讀者多得多，大後方一本書一版平常只有兩千冊，三版也才六千冊，但是根據地的幹部，單是延安能看書的就有一萬多。而且這些幹部許

多都是久經鍛鍊的革命家，他們是從全國各地來的，他們也要到各地去工作，所以對於這些人做教育工作，是有重大意義的。我們的文藝工作者，應該向他們好好做工作。

既然文藝接受對象是工農兵及其幹部，就發生一個了解他們熟悉他們的問題。而爲要了解他們，熟悉他們，在他們裏邊，在黨政機關，在農村，在工廠，在八路軍，在新四軍裏面，了解各種事情，熟悉各種事情，了解各種人，熟悉各種人，就需要做很大的工作。我們文藝工作者需要自己做自己的文藝工作，但是這個了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。我們的文藝工作者對於這些，以前是一種什麼情形呢？我說以前是不熟，不懂，英雄無用武之地。什麼是不熟？人不熟，文藝工作者和自己的描寫對象與接受對象不熟，或者簡直生疏得很。我們的文藝工作者不熟悉工人，不熟悉農民，不熟悉士兵，也不熟悉他們的幹部。什麼是不懂？言語不懂，你們是知識分子的言語，他們是人民大眾的言語。我曾經說過，許多同志愛說『大眾化』，但是什麼叫做大眾化呢？就是我們的文藝工作者自己的思想情緒應與工農兵大眾的思想情緒打成一片。而要打成一片，應從學習羣衆的言語開始，如果連羣衆的言語都不懂，還講什麼文藝創造呢？英雄無用武之地，就是說你的一套大道理，羣衆不賞識，在羣衆面前把你的資格擺得越老，越像個『英雄』，越要出賣這一套，羣衆就越不買你的貨。你要羣衆了解你，你要與羣衆打成一片，就得下決心，經過長期的甚至是痛苦的磨鍊。在這裏，我可以說一說我自己感情變化的經驗。我是個學校裏學生子出身的人，在學校裏養成了一種學生習慣，在一大羣肩不能挑手不能提的學生面前做一點勞動的事，比如自己挑行李吧，也覺得不像樣子。那時我覺得世界上乾淨的人只有知識分子，工農兵總是比較髒的。知識分子的衣服，

別人的我可以穿，以爲是乾淨的。工農兵的衣服，我就不願意穿，以爲是髒的。革命了，同工農兵在一起了，我逐漸熟悉他們，他們也逐漸熟悉了我，這時，只是在這時，我才根本地變化了資產階級學校所教給我的那種資產階級的與小資產階級的感情。這時，拿未曾改造的知識分子與工農兵比較，就覺得知識分子不但精神有很多不乾淨處，就是身體也不乾淨，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，腳上有牛屎，還是比大小資產階級都乾淨。這就叫做感情起了變化，由一個階級變到另一個階級。我們知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品爲羣衆所歡迎，就得把自己的思想感情來一個變化，來一番改造。沒有這個變化，沒有這個改造，什麼事情都是做不好的，都是格格不入的。

最後一個問題就是學習，我的意思是說學習馬列主義和學習社會。一個自命爲馬列主義的革命作家，尤其是黨員作家，必須有馬列主義的常識，但是現在有些同志，却缺少馬列主義的基本觀點。譬如說，馬列主義的一個基本觀點，就是客觀決定主觀，就是階級鬥爭和民族鬥爭的客觀現實決定我們的思想感情。但是我們有些同志却把這個問題弄顛倒了，說什麼一切應該從『愛』出發。就說愛吧，在階級社會裏，也只有階級的愛，但是這些同志却要追求什麼超階級的愛，抽象的愛，以及抽象的自由，抽象的真理，抽象的人性等等。這是表明這些同志是受了資產階級很深的影響。應該很澈底地清算這種影響，很虛心地學習馬列主義。文藝工作者應該學習文藝創作，這是對的，但是馬列主義是一切革命者都應該學習的科學，文藝工作者不能是例外。此外還要學習社會，就是要研究社會上的各個階級，它們的相互關係和個別狀況，它們的面貌和它們的心理。只有把這些弄清

楚了，我們的文藝才能有豐富的內容和正確的方向。

今天我就只提出這幾個問題，當作引子，希望大家在這些問題及其他有關的問題上發表意見。

結 論

——一九四二年五月二十三日——

同志們！我們這個會在一個月裏開了三次，大家爲了追求真理，有黨的非黨的同志幾十個人講了話，發生了熱烈的爭論，把問題展開了。並且具體化了，我認爲這是對整個文學藝術運動很有益處的。

我們討論問題，應從實際出發，不是從定義出發。如果我們按照教科書，找到什麼是文學、什麼是藝術的定義，然後按照它們來規定今天文藝運動的方針，來評判今天所發生的各種見解和爭論，這種方法是不正確的。我們是馬克思主義者，馬克思主義叫我們看問題不要從抽象的定義出發，而要從客觀存在的事實出發，從分析這些事實中找出方針、政策、辦法來。我們現在討論文藝運動，也應該這樣做。

現在的事實是什麼呢？事實就是：中國打了五年的抗日戰爭，全世界的反法西斯戰爭；中國大地主大資產階級在抗日戰爭中的不堅決和對內的高壓政策；『五四』以來的革命文藝運動——這個運動在二十三年中對於革命的偉大貢獻以及它的許多缺點；八路軍新四軍的抗日民主根據地，大批

文藝工作者與八路軍新四軍相結合；根據地的文藝工作者與大後方的文藝工作者的環境與任務的區別；目前在延安及各抗日根據地的文藝工作中已經發生的爭論問題——這些就是實際存在的不可否認的事實，我們就要在這些事實的基礎上考慮我們的問題。

那麼，什麼是我们的問題的中心呢？我以為，我們的問題基本上是一個為羣衆與如何為羣衆的問題。不解決這個問題，或這個問題解決得不適當，就會使得我們的文藝工作者與自己的環境任務不協調，就使得我們的文藝工作者從外部從內部碰到一聯串的問題。我的結論，就以這個問題為中心加以說明，同時也講到一些與此有關的其他問題。

(一)

第一個問題：我們的文藝是為什麼人？

這個問題，在我們各個抗日根據地從事文學藝術工作的同志中，似乎是已經解決了，不需要再講的了。其實不然，很多同志對這個問題並沒有得到明確的解決。因此，在他們的情緒中，在他們的作品中，在他們的行動中，在他們對於文藝方針問題的意見中，就不免或多或少地發生和羣衆的需要不相符合，和實際鬥爭的需要不相符合的情形。當然，現在和共產黨、八路軍、新四軍在一起從事於偉大解放鬥爭的大批文化人、文學家、藝術家以及一般文藝工作者，雖然其中也可能有些人是暫時的投機分子，甚至還有敵人和國民黨特務機關派來的掛着文藝招牌的奸細分子，但是除了這些人以外，却都是在爲着共同事業努力工作着，依靠這些同志，我們的整個文學工作，戲劇工作，

音樂工作，美術工作，都有了很大的成績。這些文藝工作者，許多是抗戰以後開始從事工作的，許多則是還在抗戰以前就做了許多時的革命工作，經歷過許多辛苦，並用他們的工作和作品影響了廣大羣衆的。但是爲什麼還說即使這些同志中也有對於文藝是爲什麼人的問題沒有明確解決的呢？難道他們還有主張革命文藝不是爲着人民大衆而是爲着剝削者壓迫者的嗎？

誠然，爲着剝削者壓迫者的文藝是有的。文藝是爲地主階級的，這是封建文藝，中國封建時代統治階級的文學藝術，就是這種東西。直到今天，這種文藝在中國還有頗大的勢力。文藝是爲資產階級的，這是資產階級的文藝，像魯迅所批評的梁實秋一類人，他們雖然在口頭上提出什麼文藝是超階級的，但是他們在實際上是主張資產階級的文藝，反對無產階級的文藝的。文藝是爲帝國主義的，周作人、張資平這批人就是這樣，這叫做奴隸文化，奴隸文藝。還有一種文藝是爲特務機關的，可以叫做特務文藝，這種文藝的外表也可以『很革命』，但是實質却不出上面三種範圍。在我們，文藝不是爲上述種種人，而是爲人民的。我們曾說，現階段的中國新文化，是無產階級領導的人民大衆的反帝反封建的文化。真正人民大衆的東西，現在一定是無產階級領導的，資產階級領導的東西，不可能屬於人民大衆。新文化中的新文學新藝術自然也是這樣。對於封建階級與資產階級的舊形式，我們是並不拒絕利用的，但這些舊形式到了我們手裏，給了改造，加進了新內容，也就變成革命的爲人民服務的東西了。

那末，什麼是人民大衆呢？最廣大的人民，佔全人口百分之九十以上的人民，是工人、農民、兵士與小資產階級。所以我們的文藝，第一是爲工人的，這是領導革命的階級。第二是爲農民的，

他們是革命中最廣大最堅決的同盟軍。第三是爲武裝起來了的工農即八路軍、新四軍及其他人民武裝隊伍的，這是戰爭的主力。第四是爲小資產階級的，他們也是革命的同盟者，他們是能够長期地和我們合作的。這四種人，就是中華民族的最大部份，就是最廣大的人民大眾。還在抗日的地主階級、資產階級，我們應該聯合他們，但是他們不贊成廣大人民羣衆的民主。他們都有爲他們自己的文藝，我們的文藝不是爲着他們，他們也拒絕我們的文藝。

我們的文藝，應該爲着上面說的四種人。在這四種人裏面，工農兵又是主要的，小資產階級人數較少，革命堅決性較小，也比工農兵較有文化教養。所以我們的文藝，第一是爲着工農兵，第二才是爲着小資產階級。在這裏，不應該把小資產階級提到第一位，把工農兵降到第二位。而我們現在有一部分同志的問題，他們對於文藝是爲什麼人的問題不能正確解決的關鍵，正在這裏。我這樣說，不是說在理論上。在理論上，就是說在口頭上，我們隊伍中沒有一個人把工農兵看得比小資產階級還不重要的。我是說在實際上，在行動上。在實際上，在行動上，他們是否對小資產者比對工農兵還更看得重些呢？我以爲是這樣。有許多同志比較地注重研究知識分子，分析他們的心理，着重地去表現他們，原諒並辯護他們的缺點，而不是引導小資產階級出身的知識分子和自己一道去接近工農兵，去參加工農兵的實際鬭爭，去表現工農兵，去教育工農兵。有許多同志，因爲他們自己是從小資產階級出身，自己是知識分子，於是就只在知識分子的隊伍中找朋友，把自己的注意力放在研究與描寫知識分子上面。這種研究與描寫如果是站在無產階級立場上的，那是應該的。但他們並不是，或者不完全是。他們是站在小資產階級立場，他們是把自己的作品當作小資產階級的自我表

現來創作的，我們是在相當多的文學藝術作品中看見這種東西。他們在許多時候，對於小資產階級出身的知識分子寄與滿腔的同情，連小資產階級的缺點也加以同情甚至鼓吹。對於工農兵，則缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善於描寫他們。倘若描寫，也是衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。他們在某些方面也愛工農兵，也愛工農兵出身的幹部，但有些時候不愛，有些地方不愛，不愛他們的感情，不愛他們的姿態，不愛他們的萌芽狀態的文藝（牆報，壁畫，民歌，民間故事，民間語言等）。他們有時也愛這些東西，那是爲着獵奇，爲着裝飾自己的作品，甚至爲着追求其中落後的東西而愛的。有時就公開地鄙棄它們，而偏愛知識分子，偏愛小資產階級乃至資產階級的東西。這些同志的屁股還是坐在小資產方面，或者換句文雅的話說，他們的靈魂深處還是一個小資產階級的王國。這樣，爲什麼人的問題他們就還是沒有解決，或者沒有明確地解決。這不光是講初來延安不久的人，就是到過前方，在根據地八路軍、新四軍做過幾年工作的人，也是沒有澈底的解決。要澈底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。但是時間無論怎樣長，我們却必須解決它，必須明確地澈底的解決它。我們的文藝工作者一定要完成這個任務，一定要把屁股移過來，一定要在深入工農兵、深入實際鬭爭的過程中，在學習馬列主義和學習社會的過程中，逐漸地移過來，移到工農兵這方面來，只有這樣，我們才能有真正爲工農兵的文藝。

爲什麼人的問題，是一個根本的問題，原則的問題。過去有些同志間的爭論、紛歧、對立、不團結，並不是在這個根本的原則的問題上，而是在一些比較次要的甚至是無原則的問題上。而對於這個原則問題，爭論的雙方倒是沒有什麼紛歧，倒是幾乎一致的，都有某種程度的輕視工農兵、脫

離羣衆的傾向，我說某種程度，因為一般地說，這些同志的輕視工農兵、脫離羣衆，與國民黨輕視工農兵、脫離羣衆，是有些不同的，但是無論如何，這個傾向是有的，這個根本問題不解決，其他許多問題也就不易解決。譬如說文藝界的宗派主義吧，這也是原則問題，但是要去掉宗派主義，也只有把爲工農、爲八路軍、新四軍、到羣衆中去的口號提出來，並加以切實的實行，才能達到目的，否則宗派主義問題是斷然不能解決的。魯迅曾說：革命文藝戰線的不統一是因為缺乏共同的目的，而這個共同目的就是爲工農。這個問題那時上海有，現在重慶也有，在那些地方，這個問題很難澈底解決，因為那些地方有人壓迫革命文藝家，不讓他們有到工農兵羣衆中去的自由。在我們這裏，情形就完全兩樣，我們是鼓勵革命文藝家積極地親近工農兵，給他們以到羣衆中去的完全自由，給他們以創作真正革命文藝的完全自由，所以這個問題在我們這裏，是接近於解決的了。接近於解決不等於完全的澈底的解決，我們說要學習馬列主義和學習社會，就是爲着完全地澈底地解決這個問題。我們說的馬列主義，是羣衆生活羣衆鬥爭裏完全適用的活的馬列主義，不是單單書本上的馬列主義。把書本上的馬列主義移到羣衆中去，成了活的馬列主義，就不會有宗派主義了。不但宗派主義的問題可以解決，其他的許多問題也就可以解決了。

(二)

爲什麼人的問題解決了，如何爲法，這是第二個問題。用同志們的話來說，就是：努力於提高呢？還是努力於普及呢？

有些同志，在過去，是相當地或是嚴重地輕視了和忽視了普及，他們太不適當強調了提高。提高是應該強調的，強調到不適當的程度，那就錯了。我前面說的沒有明確地解決爲什麼人的問題，在這個問題上也表現出來了。因爲沒有弄清楚爲什麼人，他們所說的普及和提高就都沒有正確的標準，當然更找不到兩者的正確關係。我們的文藝，既然基本上是爲工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高。用什麼東西向他們普及呢？用封建的東西嗎？用資產階級的東西嗎？用小資產階級的東西嗎？都不行，只有用工農兵自己的東西，因此在教育工農兵的任務之前，就先有一個學習工農兵的任務。提高的問題更是如此。提高要有一個基礎，譬如一桶水，不是從地上去提高，難道是從空中去提高嗎？那末所謂文藝的提高，是從什麼基礎上去提高呢？從封建階級的基礎嗎？從資產階級的基礎嗎？從小資產階級的基礎嗎？都不是，只是從工農兵的基礎，從工農兵的現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高。也不是把工農兵提到封建階級資產階級小資產階級的高度去，而是沿着工農兵自己前進的方向去提高。而這裏也就提出了學習工農兵的任務。只有從工農兵出發，我們對於普及和提高才能有正確的了解，也才能找到普及和提高的正確關係。

普及也好，提高也好，它們的源泉是從何而來的呢？無論是那一等級的作爲觀念形態的文藝作品，都是人民生活在人類頭腦中的反映和加工的結果，革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映和加工的結果。人民生活中本來存在着文學藝術的礦藏，這是自然形態的東西是粗糙的東西，但也是最生動、最豐富、最基本的東西，它們使一切加工形態的文學藝術相形見絀，它們是

一切加工形態的文學藝術的取之不盡、用之不竭的唯一源泉。這是唯一的源泉，因為只能有這樣的源泉，此外沒有第二個源泉。有人說，書本上的文藝作品，古代的與外國的文藝作品，不也是源泉嗎？也可以說是源泉吧，但這是第二位的而不是第一位的，如果以這為第一位，便是顛倒的看法。實際上，書本和現成品不是源而是流，是古人與外國人根據他們彼時彼地所見到的人民生活中的文學藝術加工製造出來的東西。我們必須批判地吸收這些東西，作為我們的借鑑，作為我們從此時此地的人民生活中的文學藝術加工成為觀念形態上的文學藝術作品時候的借鑑。有這個借鑑與沒有這個借鑑是不同的，這裏有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分，所以我們決不可拒絕借鑑古人與外國人，那怕是封建階級與資產階級的東西也必須借鑑。但這僅僅是借鑑而不是替代，這是決不能替代的。文學藝術中對於死人與外國人的毫無批判的硬搬、模倣與替代，乃是最沒有出息的最害人的文學教條主義與藝術教條主義，和軍事上政治上哲學上經濟學上的教條主義的性質是一樣的。中國的革命的文學家藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到羣衆中去，必須長期地無條件地全身心地到工農兵羣衆中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，觀察、體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切羣衆，一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切自然形態的文學和藝術，然後才有可能進入加工過程即創作過程，這樣地把原料與生產，把研究過程與創造過程統一起來。否則你的勞動就沒有對象，沒有原料或半製品，你就無從加工，你就只能做魯迅在他的遺囑裏所諄囑咐他的兒子萬不可做的那種空頭文學家或空頭藝術家。

自然形態上的文學藝術雖是觀念形態上的文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬地生

動豐富的內容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者，這是為什麼呢？因為雖然兩者都是美，但是加工後的文藝却比自然形態上的文藝更有組織性，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。活的列寧比小說戲劇電影裡的列寧不知生動豐富得多少倍，但是活的列寧一天到晚做的事情太多，還要做許多完全和旁人一樣的事，而且能够看見列寧的人很少，列寧死後大家再也看不見他了。在這些方面，小說戲劇電影裡的列寧就比活的列寧強。革命的小說戲劇電影等類，可以根據實際生活創造出各種各樣的人物來。幫助羣衆推動歷史的前進。例如一方面是人們受飢餓受壓迫，一方面是人剝削人，人壓迫人，這個事實到處存在着，人們也看得很平淡，文藝就把這種日常的現象組織起來，集中起來，典型化，造成文學作品或藝術作品，就能使人民羣衆驚醒起來，感奮起來，推動人民羣衆走向團結和鬭爭，實行改造自己的環境。如果沒有加工的文藝，只有自然形態的文藝，那麼這個任務就不能完成，或者不能有力地迅速地完成。

普及的文藝與提高的文藝都是加工過的文藝，那麼它們還有什麼區別呢？有程度上的區別。普及的文藝是指加工較少、較粗糙，因此也較易爲目前廣大人民羣衆所迅速接受的東西，而提高的文藝則是指加工較多，較細緻，因此也較難爲目前廣大人民所迅速接受的東西。現在工農兵面前的問題，是他們正在與敵人作殘酷鬭爭，而他們由於長時期的封建階級與資產階級的統治，不識字，愚昧，無文化，所以他們的迫切要求就是把他們所急需的與所能迅速接受的文化知識和文藝作品向他們作普遍的啓蒙運動，去提高他們的鬭爭熱情與勝利信心，加強他們的團結，使他們同心同德地去和敵人作鬭爭。對於他們，第一步不是『錦上添花』的問題，而是『雪裏送炭』的問題。所以對於

人民，第一步最嚴重最中心的任務是普及工作，而不是提高工作。輕視忽視普及工作的態度是錯誤的。

但是普及工作與提高工作是不能截然分開的。普及者若不高於被普及者，則普及還有什麼意義呢？普及若是永遠停止在一個水平上，一月兩月三月，一年兩年三年，總是一樣的貨色，總是一樣的『小放牛』，總是一樣的『人、手、口、刀、牛、羊』，那末普及者與被普及者豈不都是半斤八兩？這種普及豈不又變成沒有意義了嗎？人民要求普及，跟着也就要求提高，要求逐年逐月地提高。在這裡，普及是人民的普及，提高也是人民的提高，而這種提高，不是在空中提高，不是關門提高，而是在普及基礎上的提高。這種提高，為普及所決定，同時又給普及以指導。就中國範圍來說，革命和革命文化的發展不是平衡的，而是逐漸推廣的，一處普及了，並且在普及的基礎上提高了，別處還沒有開始普及。因此一處由普及而提高的經驗可以應用於別處，使別處的普及工作與提高工作得到指導，少走許多彎路。就國際範圍來說，外國的經驗，尤其是蘇聯的經驗，只要是好的，也有指導我們普及工作與提高工作的作用。所以我們的提高，是在普及基礎上的提高，我們的普及，是在提高指導下的普及。但是一切提高工作的指導作用，都不是硬搬，硬搬就只會起破壞作用的。

除了直接為羣衆所需要的提高以外，還有一種間接為羣衆所需要的提高，這就是幹部所需要的提高。幹部是羣衆中的先進分子，他們一般都已受過羣衆所受的教育，他們的接受能力比羣衆高，因此他們不能滿足於當前的和羣衆同一水平的普及工作，不能滿足於『小放牛』等等。比較高級的

文學藝術，對於他們是完全必要的，忽視這一點是錯誤的。但是這種需要，暫時還只是幹部的需要，而不是羣衆的普遍需要；適應這種需要應該是一個方針，但是不應該成爲今天的整個方針或今天的中心方針。同時應該了解，爲幹部，也完全是爲羣衆，因爲只有經過幹部才能去教育羣衆，指導羣衆。如果違背了這個目的，如果我們給予幹部的並不能幫助幹部去教育羣衆，指導羣衆，那末，我們的提高工作就是無的放矢，就是離開了我們爲人民大衆的根本原則。

總起來說，人民生活中的文學藝術的原料，經過革命作家的加工而形成觀念形態上的爲人民大衆的文學藝術；在這種文學藝術中間，既有從低級程度的羣衆文學羣衆藝術基礎上發展起來的、爲被提高了的羣衆所需要、或首先爲羣衆中的幹部所需要的比較高級程度的羣衆文學羣衆藝術，又有反轉來在這種高級程度的羣衆文學羣衆藝術指導下的、爲今日最廣大羣衆所最先需要的比較低級程度的羣衆文學羣衆藝術（不是所謂低級趣味）。無論高級的或低級的，我們的文學藝術都是爲人民大衆的，首先是爲工農兵的，爲工農兵而創作，爲工農兵所利用的。

我們既然解決了提高與普及的關係問題，則專門家與做普及工作的同志的關係問題也就可以隨着解決了。我們的專門家不但是爲了幹部，主要的還是爲了羣衆。高爾基在主編工廠史，在指導農村通訊，在指導十幾歲的兒童，魯迅也用了許多時間與普通學生通訊。我們的文學專門家應該注意羣衆的牆報，注意軍隊與農村中的通訊文學。我們的戲劇專門家應該注意軍隊與農村中的小劇團。我們的音樂專門家應該注意羣衆的歌唱。我們的美術專門家應該注意羣衆的美術。一切這些同志都應該和在羣衆中做最低級的文學藝術普及工作的同志發生密切的聯系，一方面幫助他們，指導他們

一方面又向他們學習，從他們吸收羣衆的養料，把自己充實起來，豐富起來，哺養起來，使自己的專門不成其爲脫離羣衆、脫離實際、毫無內容、毫無生氣的空中樓閣。我們應該尊重專門家，專門家對於我們的事業是很可寶貴的。但是我們應該告訴他們說，一切革命的文學家藝術家只有聯系羣衆，表現羣衆，把自己當作羣衆的忠實的代言人，他們的工作才有意義。只有代表羣衆才能教育羣衆，只有做羣衆的學生才能做羣衆的先生。如果把自己看作羣衆的主人，看作高踞於『下等人』頭上的貴族，那末，不管他們有多大的才能，也是羣衆所不需要的，他們的工作是沒有前途的。

我們的這種態度是不是功利主義的？唯物主義者並不一般地反對功利主義，但是反對封建階級的資產階級的小資產階級的功利主義，反對那種口頭上反對功利主義、實際上是私自最短視的功利主義的偽善者。世界上沒有什麼超功利主義，在階級社會裏，不是這一階級的功利主義，就是那一階級的功利主義。我們是無產階級革命的功利主義者，我們是以佔全人口百分之九十以上的最廣大羣衆的目前利益與將來利益的統一爲出發點的，所以我們是以最廣與最遠爲目標的革命的功利主義者，而不是只看到局部與目前的行會主義的功利主義者。例如某種作品，只爲自己以及幾個朋友或數人的集團所偏愛，而爲多數人所不需要，甚至對多數人有害，硬要拿來上市，拿來向羣衆宣傳，以求其個人的或狹隘少集團的功利，還要責備羣衆的功利主義，這就不但侮辱羣衆，也太無自知之明了。任何一種東西，必須能在較多的人們中發生較大的益處，才是較好的東西。就算你的是『陽春白雪』吧，這也是貴族享用的東西，羣衆還是在那裏唱『下里巴人』，你不去提高它，只願罵人，那就怎樣罵也是空的。現在是『陽春白雪』與『下里巴人』統一的問題，是提高與普及統一的

問題。不統一，任何專門家的最高級的藝術也不免成爲最狹隘的功利主義，要說這也是清高，那只是自封爲清高，羣衆是不會批准的。

在爲工農兵與怎樣爲工農兵的基本方針問題解決之後，其他一切問題，例如立場問題，態度問題，對象問題，題材問題，寫光明與寫黑暗的問題，團結還是不團結的問題，功利主義還是超功利主義的問題，狹隘功利主義還是遠大功利主義的問題，便都一齊解決了。如果我們同意這個基本方針，則我們的文學藝術工作者，我們的文學藝術學校，文學藝術刊物，文學藝術團體和一切文學藝術活動，就應該爲這個方針而服務。離開這個方針就是錯誤的，和這個方針有些不相符合的，就須加以適當的修正。

(三)

我們的文藝既然是爲人民大衆的，那末，我們就可以進而討論一個黨內關係的問題，黨的文藝工作與黨的整個工作的關係問題，和另一個黨外關係問題，黨的文藝工作與非黨的文藝工作的關係問題——文藝界統一戰線問題。

先說第一個問題。在現在世界上，一切文化或文藝都是屬於一定的階級，一定的黨，即一定的政治路線的。爲藝術的藝術，超階級超黨的藝術，與政治並行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。在有階級有黨的社會裏，藝術既然服從階級，服從黨，當然就要服從階級與黨的政治要求，服從一定革命時期的革命任務，離開了這個，就離開了羣衆的根本的需要。無產階級的文學藝術是無

產階級整個革命事業的一部分，如同列寧所說，是『整個機器中的螺絲釘』。因此，黨的文藝工作，在黨的整個革命工作中的位置，是確定了的，擺好了的。反對這種辦法，一定要走到二元論或多元論，而其實質就像托洛斯基那樣：『政治——馬克思主義的；文藝——資產階級的。』我們不贊成把文藝的重要性過分強調，但也不贊成把文藝的重要性估計不足。文藝是從屬於政治的，但又反轉來給偉大影響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部分。是螺絲釘，與別的部分比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但他是對於整個機器不可缺少的螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部分。如果連最廣義最普通的文學藝術也沒有，那革命就不能進行，就不能勝利，不認識這一點，是不對的。還有，我們所說的文藝服從於政治，這政治是指階級的政治、羣衆的政治而言，不是所謂少數政治家的政治。政治，不論革命的與反革命的，都是階級對階級的鬭爭，不是少數個人的行爲。思想戰爭與藝術戰爭，尤其是革命的思想戰爭與革命的藝術戰爭，必須服從於政治戰爭，因爲只有經過政治，階級與羣衆的需要才能集中的表現出來。革命的政治家們，懂得革命的政治科學或政治藝術的政治專門家們，他們只是千千萬萬的羣衆政治家的領袖，他們的任務在於把羣衆政治家的意見集中起來，加以提鍊，再使之回到羣衆中去，爲羣衆所領受，所實踐，而不是閉門造車，自作聰明，只此一家，並無分店的那種貴族式的所謂『政治家』，——這是無產階級政治家與有產階級政治家的原則區別，也是無產階級政治與有產階級政治的原則區別。不認識這一點，把無產階級政治與政治家狹隘化，庸俗化，也是不對的。

再說文藝界的統一戰線問題。文藝服從於政治，今天中國的政治第一個根本問題是抗日，因此

黨的文藝工作者首先應該在抗日這一點上與黨外的一切文學家藝術家（從黨的同情分子、小資產階級的文藝家到資產階級地主階級的文藝家）團結起來。其次，應該在民主一點上團結起來，在這一點上，有一部分文藝家就不贊成，因此團結的範圍就不免小一些。再其次，應該在文藝界的特殊問題——藝術作風一點上團結起來。我們是主張無產階級現實主義的，又有一部分人不贊成，這個團結的範圍大概會更小些。在一個問題上有團結，在另一個問題上就有鬥爭，有批評。各個問題是彼此分開而又聯系的，因而就在產生團結的問題譬如抗日的問題上也就同時有鬥爭，有批評。在一個統一戰線裏面，只有團結而無鬥爭，或者只有鬥爭而無團結，而實行如過去某些同志所實行的右傾的投降主義、尾巴主義，或者『左』傾的排外主義、宗派主義，都是列寧所謂跛了腳的政策。政治上如此，藝術上也是如此。

在文藝界統一戰線的各種力量裏面，小資產階級文藝家在中國是一個重要的力量。他們的思想與作品都有很多缺點，但是他們比較地傾向於革命，比較地接近於工農兵。因此，幫助他們克服缺點，他們為爭取到工農兵大眾服務的戰線上來，是一個特別重要的任務。

（四）

文藝界的主要鬥爭方法之一，就是文藝批評。文藝批評應該發展，過去這方面工作做得不够，同志們指出這一點是對的。文藝批評是一個複雜的問題，需要許多專門的研究。我這裏只談一個基本的批評標準問題，此外對於有些同志所提出的一些零星問題和一些不正確的觀點，也來略為說一

說我的意見。

文藝批評有兩個標準，一個是政治標準，一個是藝術標準。按照政治標準來說，一切利於抗戰團結的，鼓勵羣衆同心同德的，反對倒退，促成進步的東西，都是好的或較好的；而一切不利於抗戰團結的，鼓勵羣衆離心離德的，反對進步，拉着人們倒退的東西，都是壞的，或較壞的。這裏所說的好壞，究竟是看動機（主觀願望）？還是看效果（社會實踐）呢？唯心論者是強調動機否認效果的，機械唯物論者是強調效果否認動機的，我們與這兩者相反，我們是辯證唯物主義的動機與效果的統一論者。爲大衆的動機與被大衆歡迎的效果，是分不開的，必須使二者統一起來。爲個人的動機與狹隘集團的動機是不好的，爲大衆的動機但無被大衆歡迎對大衆有益的效果，也是不好的。檢驗一個作家的主觀願望，即其動機是否正確，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行爲（作品）在社會大衆中產生的效果。社會實踐是檢驗主觀願望的標準，效果是檢驗動機的標準。我們的文藝批評是不要宗派主義的，在抗戰團結的大原則下，我們應該容許包含各種各色政治態度的文藝作品；但是我們的批評又是堅持原則立場的，對於一切包含反民族、反科學、反大衆、反共的觀點的文藝作品必須給以嚴格的批判，因爲這些所謂文藝，其動機，其效果，都是破壞抗戰團結的。按照藝術標準來說，一切藝術性較高的，是好的，或較好的；藝術性較低的，則是壞的，或較壞的。這種分別，當然也要看社會效果。文藝家幾乎沒有不以爲自己的作品是美的，我們的批評，也應該容許各種各色藝術品自由競爭，但是按照藝術科學的標準給以正確的批判，使較低級的藝術逐漸提高成爲較高級的藝術，使不適合廣大羣衆鬥爭要求的藝術（即使是很高級的藝術）改變到適合廣大

羣衆鬭爭要求的藝術，也是完全必要的。

又是政治標準，又是藝術標準，這兩者的關係怎麼樣呢？政治並不等於藝術，一般的世界觀也並不等於藝術創作的方法論。我們不但否認抽象的絕對不變的政治標準，也否認抽象的絕對不變的藝術標準，各個階級社會與各個階級社會中的各別階級都有不同的政治標準與不同的藝術標準。但是無論什麼樣的階級社會與無論什麼階級社會中各別階級，總是以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位的。資產階級對無產階級的文學藝術作品，不管其藝術程度怎樣高，總是排斥的。無產階級對於資產階級的文學藝術作品，也必須排斥其反動的政治性，而只批判地吸收其藝術性。有些政治上根本反動的東西，也可能有某種藝術性，例如，法西斯的文藝就是這樣。內容愈反動的作品愈帶藝術性，就愈能毒害人民，就愈應該排斥。沒落時期一切剝削階級文學的共同特點，就是其反動政治內容與其藝術形式的矛盾。我們的要求則是政治與藝術的統一，內容與形式的統一，革命的政治內容與盡可能高度的藝術形式的統一。缺乏藝術性的藝術品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的。因此我們既反對內容有害的藝術品，也反對只講內容不講形式的所謂『標語口號式』的傾向，我們應該進行文藝問題上的兩條戰線鬭爭。

這兩種傾向，在我們的許多同志中是存在着的。許多同志有着忽視藝術的傾向，因此應該注意藝術的提高。但是現在更成爲問題的，我以爲還是在政治方面。有些同志缺乏基本的政治常識，所以發生了各種糊塗觀念。讓我舉一些延安的例子。

『人性論』。有沒有人性這種東西？當然有的。但是只有具體的人性，在階級社會裏就是帶着

階級性的人性，而沒有什麼超階級的抽象的人性。我們主張無產階級的人性，而資產階級小資產階級則主張資產階級小資產階級的人性，不過他們的口頭上不這樣說，却說成爲唯一的人性，因此在他們眼中，無產階級的人性就不合於人性。現在延安有些人們所主張的作爲文藝理論基礎的所謂『人性論』就是這樣講，這是完全錯誤的。

『文藝的基本出發點是愛，是人類之愛』。愛可以是出發點，但是更有一個基本出發點。愛是觀念的東西，是客觀實踐的產物，我們根本上不是從觀念出發，而是從客觀實踐出發。我們知識份子出身的文藝工作者愛無產階級，是社會使我們與無產階級處於同一命運，和我們的生活與無產階級打成一片的結果。我們恨日本帝國主義，是日本帝國主義壓迫我們的結果。世界上決沒有無原無故的愛，也沒有無原無故的恨。至於所謂『人類之愛』，自從人類分裂成爲階級以後，就沒有過這種統一的愛。統治階級提倡這個東西，孔夫子提倡這個東西，托爾斯泰也提倡這個東西，但是無論誰都沒有真正實行過，因爲他在階級社會裏是不可能實行的。真正的人類之愛是會有的，那是在全世界消滅了階級之後。階級使社會歸於分裂，階級消滅後社會復歸於統一，那時就有了整個的人類之愛，但在現時則還是沒有。我們不能愛法西斯，不能愛敵人，不能愛社會的醜惡現象，我們目的是消滅這些東西，這是人們的常識，難道我們的文藝工作者還有不懂得的嗎？

『從來的文藝作品都是寫光明與黑暗並重，一半對一半。』這裏包含着許多糊塗觀念。文藝作品並沒有從來都這樣。許多小資產階級作家並沒有找到過光明，他們的作品就只是暴露黑暗，被稱爲『暴露文學』；還有簡直是專門宣傳悲觀厭世的。相反，蘇聯在社會主義建設時期的文學就是以

寫光明爲主，他們也寫些工作中的缺點，但是這種缺點只能成爲整個光明的陪襯，並不是所謂『一半對一半』。反動時期資產階級文藝家把革命羣衆寫成暴徒，把他們自己寫成神聖，所謂光明與黑暗是顛倒的。只有真正革命的文藝家才能正確地解決歌頌與暴露的問題。一切危害人民羣衆的黑暗勢力必須暴露之，一切人民羣衆的革命鬥爭必須歌頌之，這就是革命文藝家的基本任務。

『從來文藝的任務就在於暴露』。這種講法和前一種一樣，都是缺乏歷史科學、缺乏歷史唯物論的見解。從來的文藝並不單在於暴露，前面已經講過。對於革命的文藝家，暴露的對象，只能是侵略者剝削者壓迫者，而不能是人民大衆。人民大衆也是有缺點的，但人民的缺點主要地是侵略者剝削者壓迫者統治他們的結果，我們革命的文藝家們只應該把它作爲侵略者剝削者壓迫者的罪惡去暴露，而不應該是什麼『暴露人民』。對於人民，只是一個教育和提高他們的問題。除非是反革命文藝家，才有所謂人民是『天生愚蠢的』，革命羣衆是『專制暴徒』之類的描寫。

『還是雜文時代，還要魯迅筆法』。把雜文和魯迅筆法僅僅當作諷刺來說，這個意見也只有對於人民的敵人才是對的。魯迅處在黑暗勢力統治下面，沒有言論自由，故以冷嘲熱諷的雜文形式作戰，魯迅是完全正確的。我們也需要尖銳地嘲笑法西斯主義和中國的反動派，但在給革命文藝家以充分民主自由，僅僅不給反革命特務份子以民主自由的陝甘寧邊區及各敵後的抗日根據地，雜文形式就不應該和魯迅一樣，可以大聲疾呼，不要隱晦曲折，使人民大衆不易看懂。如果不是對於人民的敵人，而是對於人民自己，那麼，『雜文時代』的魯迅，也不會嘲笑和攻擊過革命人民和革命政黨，雜文的筆法也和對於敵人的完全兩樣。對於人民的缺點是需要批評的，我們在前面已經說過了。

，但必須是真正站在人民的立場上，用保護人民、教育人民的滿腔熱情來說話。如果用對付敵人時所需要的刻毒手法來對付同志，就是把自己站在敵人的立場上去了。我們是否廢除諷刺？有幾種諷刺：有對付敵人的，有對付朋友的，有對付自己隊伍的，三種態度各不相同。我們並不一定廢除諷刺，但必須廢除諷刺的亂用。

『我是不歌功頌德的，歌頌光明者其作品未必偉大，刻劃黑暗者其作品未必渺小』。你是資產階級文藝家，你就不歌頌資產階級而歌頌無產階級與勞動人民，二者必居其一。歌頌資產階級光明者其作品未必偉大，刻劃資產階級黑暗者其作品未必渺小，歌頌無產階級光明者其作品未必不偉大，刻劃無產階級所謂『黑暗』者其作品決定渺小，這難道不是文藝史上的事實嗎？對於人民，這個世界和歷史的創造者，為什麼不應該歌頌呢？無產階級，共產黨，新民主主義，社會主義，為什麼不應該歌頌呢？也有這樣的一種人，他們對於人民的事業，並無熱情，對於人民及其先鋒隊的戰鬥和勝利，抱着冷眼旁觀的態度，他們所感到興趣而要不疲倦地歌頌的只有他自己，或者加上他的愛人，再加上他所經營的小集團裏的幾個角色。這種小資產階級的個人主義者，當然不願意歌頌革命人民的功德，鼓舞革命人民的鬥爭勇氣和勝利信心。這樣的人不過是革命隊伍中的蠹蟲，革命人民實在不需要這樣的『歌者』。

『不是立場問題，立場是對的，心是好的，意思是懂得的，只是表現不好，結果反而起了壞作用』。關於動機與效果的辯證唯物主義觀點，我在前面已經講過了，現在要問：效果問題是不是立場問題？一個人做事只憑動機，不問效果，等於一個醫生只顧開藥方，病人吃死了他是不管的。又

如一個黨，只顧發宣言，實行不實行是不管的，試問這種立場，也是正確的立場嗎？這樣的心，也是好的嗎？事前顧及事後的效果，當然可能發生錯誤，但是已經有了事實證明效果壞，還是要做，這樣的心也是好的嗎？我們判斷一個黨，一個醫生，要看實踐，要看效果，判斷一個作家，也是這樣。真正的好心，必須顧及效果，總結經驗，研究方法，或者叫做表現的手法。真正的好心，必須對於自己工作的缺點錯誤有完全誠意的自我批評，決心改正這些缺點錯誤。共產黨人的自我批評方法，就是這樣採取的。只有這種立場，才是正確的立場。同時也只有在這種嚴肅的負責的實踐過程中，才能一步一步地懂得正確的立場是什麼東西，才能一步一步地掌握正確的立場。如果不在實踐中向這個方向前進，只是自以為是，說是『懂得』，其實是並沒有懂得的。

『學習馬列主義就是重複辯證唯物論的創作方法的錯誤，就要妨害創作情緒』。學習馬列主義，不過是我們用辯證唯物論和歷史唯物論的觀點去觀察世界，觀察社會，觀察文學藝術，並不是要我們文學藝術作品中寫哲學講義。馬列主義只能包括而不能代替文藝創作中的現實主義，正如它只能包括而不能代替物理科學中的原子論電子論一樣。空洞乾燥的教條公式是要破壞創作情緒的，但是他們不但破壞創作情緒，而且首先破壞了馬列主義。教條主義的馬列主義並不是馬列主義，而是反對馬列主義的。那麼，馬列主義就不破壞創作情緒了嗎？要破壞的，它決定地要破壞那些封建的、資產階級的、小資產階級的、自由主義的、個人主義的、虛無主義的、為藝術而藝術的、貴族式的、頹廢的、悲觀的以及其他種種非人民大眾非無產階級的創作情緒。對於無產階級文藝家，這些情緒應不應該破壞呢？我以為是應該的，應該澈底地破壞它們，而在破壞的同時，就可以建設起新

東西來。

(五)

我們延安文藝界中存在着上述種種問題，這是說明一個什麼事實呢？說明這樣一個事實，就是文藝界中還嚴重地存在着三風不正的東西，同志們中間還有很多的唯心論、洋教條、空想、空談、輕視實踐、脫離羣衆等等的缺點，需要一個切實的嚴肅的整風運動。

我們有許多同志還不大清楚無產階級與小資產階級的區別。有許多黨員，在組織上入了黨，思想上並沒有完全入黨，甚至完全沒有入黨，這種思想上完全沒有入黨的人，頭腦裏還裝着許多剝削階級的髒東西，根本不知道什麼是無產階級思想，什麼是共產主義，什麼是黨。他們想：什麼無產階級思想，還不是那一套？他們那裏知道要得到這一套並不容易，有些人就一輩子也沒有共產黨員的氣味，只有離開黨完事。當然還有一種比這更壞的人，就是組織上加入的也是日本黨、汪精衛黨、大資產階級大地主的特務黨，但是他隨後又鑽進了共產黨和共產黨領導的組織，掛着『黨員』和『革命者』的招牌。因此我們的黨，我們的隊伍，雖然其中極大多數都是純潔的，但是爲要領導革命運動更好地發展，更快地完成，就必須把內部從思想上組織上認真的整頓一番。而爲要從組織上整頓，首先需要在思想上整頓，需要展開一個無產階級對非無產階級的思想鬥爭。延安文藝界現在已經展開了思想鬥爭，這是很必要的。小資產階級出身的人們總是經過種種方法，也經過文學藝術的方法，頑強地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改

造黨，改造世界。在這種情形下，我們的工作，就是要向他們大喝一聲，說：『同志』們，你們那一套是不行的，無產階級和人民大眾是不能遷就你們的，依了你們，實際上就是依了大地主大資產階級，就有亡黨亡國亡頭的危險。只能依誰呢？只能依照無產階級及其先鋒隊的面貌改造黨，改造世界。我們希望文藝界的同志們認識這一場大論戰的嚴重性，積極起來參加這個鬥爭，向敵人，向朋友，向同志，向自己，使每個同志都健全起來，使我們的整個隊伍在思想上和組織上都真正統一起來，鞏固起來。

因為思想上有許多問題，我們有許多同志就不大能真正區別根據地和非根據地，並由此弄出許多錯誤。同志們很多是從上海亭子間來的，從亭子間到根據地，不但是兩種地區，而且是兩個歷史時代，一個是大地主大資產階級統治的半封建半殖民地社會，一個是無產階級領導的革命的民主主義社會。到了根據地，就是到了中國歷史幾千年來空前未有的工農兵和人民大眾當權的朝代，我們周圍的人物，我們宣傳的對象，完全不同了。過去的時代，已經一去不復返了。因此我們必須和新的羣衆相結合，不能有任何遲疑。如果同志們在新的羣衆中間，還是像我上次說的『不熟，不懂，英雄無用武之地』，那麼，不但下鄉要發生困難，不下鄉，就在延安，也要發生困難的。有同志想：我還是爲大後方的讀者寫作吧，又熟悉，又有『全國意義』。這個想法，是完全不正確的。大後方也是變的，大後方的讀者，不需要從根據地的作家聽那些早已聽厭的老故事，他們希望根據地的作家告訴他們新的人物，新的世界。所以愈是爲根據地羣衆的作品，才愈有全國的意義。法捷也夫的『毀滅』，只寫了一支很小的游擊隊，它並沒有想去投合舊世界讀者的口味，但是却得到了全

世界的影響。中國是向前的，不是向後的，領導中國前進的是革命的根據地，不是任何落後倒退的地方，同志們在整風中間，首先要認識這一個根本問題。

既然必須和新的羣衆的時代相結合，就必須徹底解決個人與羣衆的關係問題。魯迅的兩句詩『橫眉冷對千夫指，俯首甘爲孺子牛』，應該成爲我們的座右銘。『千夫』就是敵人，對於無論什麼凶惡的敵人我們決不屈服。『孺子』就是無產階級和人民大眾。一切共產黨員，一切革命家，一切革命的文藝工作者，都應該學魯迅的榜樣，做無產階級和人民大眾的『牛』，鞠躬盡瘁，死而後已。知識分子要與羣衆結合，要爲羣衆服務，這個過程可能而且一定會發生許多痛苦，許多磨難，但是只要大家有決心，這些要求是能夠達到的。

今天我所講的，只是我們文藝運動中的一些根本方向問題，還有許多具體問題需要今後繼續研究。我相信，同志們是有決心走這個方向的。我相信，同志們在整風過程中間，在今後長期的學習與工作中間，一定能够改造自己和自己作品的面貌，一定能够創造出許多爲工農兵和人民大眾所熱烈歡迎的優秀作品，一定能够把根據地的文藝運動和全國的文藝運動推進到一個光輝的新階段。

附錄：中共中央宣傳部

關於執行黨的文藝政策的決定

(一)十月十九日解放日報發表的毛澤東同志在延安文藝座談會的講話：規定了黨對於現階段中國文藝運動的基本方針。全黨都應該研究這個文件，以便對於文藝的理論與實際問題獲得一致的

正確的認識，糾正過去各種錯誤的認識。全黨的文藝工作者都應該研究和實行這個文件的指示，克服過去思想中工作中作品中存在的各種偏向，以便把黨的方針貫徹到一切文藝部門中去，使文藝更好地服務於民族與人民的解放事業，並使文藝事業本身得到更好的發展。

(二) 小資產階級出身並在地主資產階級教養下長成的文藝工作者，在其走向與人民羣衆結合的過程中，發生各種程度的脫離羣衆並妨害羣衆鬭爭的偏向是有歷史必然性的。這些偏向，不經過深刻的檢討反省與長期的實際鬭爭，不可能徹底克服，也是有歷史必然性的。這個真理已爲各根據地的無數事實所證實。因此各根據地黨的文藝工作者，都應該把毛澤東同志所提出的問題，看成是有普遍原則性的，而非僅適用於某一特殊地區或若干特殊個人的問題。無論是在前方後方，也無論已否參加實際工作，都應該找到適當和充分的時間，召集一定的會議，討論毛澤東同志的指示：聯系各地區各個人的實際，展開嚴格的批評與自我批評。各地方與部隊中黨的領導機關，應該普遍負責領導所屬範圍內文藝工作者的這個學習運動，並檢討本身過去對文藝工作的自由主義或認識不足等缺點。須知只有經過這個學習與批評，才能使真正屬於人民羣衆的文藝與文藝家成爲可能；而這種革命文藝與革命文藝家的產生，對於根據地人民事業是有重要意義的。又須知在今天的文藝戰綫上，與民族鬭爭階級鬭爭的其他戰綫一樣，不但存在着保持小資產階級錯誤思想的份子，而且還混有若干爲敵人反動派所派遣的奸細破壞份子，他們過去利用我們的尊重文化人（這是對的）？若干同志中的自由主義偏向（這是錯的）散佈思想毒素；進行反對人民的破壞革命隊伍與革命文藝隊伍的純潔性的活動。不經過認真的學習運動並使這些份子覺悟，則文藝事業的發展與根據地的鞏固都

將遇到困難。

(三)在目前時期，由於根據地的戰爭環境與農村環境，文藝工作各部門中以戲劇工作與新聞通訊工作為最有發展的必要與可能，其他部門的工作雖不能放棄或忽視，但一般地應以這兩項工作為中心。內容反映人民感情意志，形式表演易懂的話劇與歌劇（這是融戲劇、文學、音樂、跳舞甚至美術於一爐的藝術形式，包括各種新舊形式與地方形式），已經證明是今天動員與教育羣衆堅持抗戰發展生產的有力武器，應該在各地地方與部隊中普遍發展。其未發展者則應加強指導，使其逐漸提高。各根據地有演出與戰爭完全無關的大型話劇和宣傳封建秩序的舊劇者，這是一種錯誤。除確為專門研究工作所需要者外，應該停止或改造其內容。報紙是今天根據地幹部與羣衆最主要最普遍最經常的讀物，報紙上迅速反映現實鬭爭的長短通訊，在緊張的戰爭中是作者對讀者的最好貢獻。同時對作者自己的學習與創作的準備也有大的益處。那種輕視新聞工作，或把這一工作敷衍從事，滿足於浮光掠影的宣傳而不求深入實際，深入羣衆的態度，應該糾正。由於過去許多根據地的文藝運動都會不適當強調提高，故在執行這兩項工作或其他任何工作中，目前的方針都應該特別着重普及方面：如戲劇工作者的主要精力即應放在指導地方與部隊的羣衆劇團或羣衆戲劇活動；新聞通訊工作者及一般文學工作者的主要精力，即應放在培養工農通訊員，幫助鼓勵工農幹部練習寫作，使成爲一種羣衆運動。在這一方面，專門化的文藝工作者必須深刻覺悟到過去對這個任務的不認識或認識不足；已經造成嚴重的損失，今後應以十分的熱誠與恒心來開始這個工作。在陝甘寧邊區工農（首先是工農幹部，八路軍與工廠工人）的學習條件較好，更應以大力有系統的進行之。

(四)毛澤東同志講話的全部精神同樣可適用於一切文化部門，也同樣適用於黨的一切工作部門。全黨應該認識這個文件不但是解決文藝觀文化觀問題的教育材料，並且也是一般的解決人生觀與方法論問題的教育材料。中央總學委會對此已有明確指示。鑑於根據地知識分子大多數都是受過小資產階級、資產階級或地主階級文藝的深刻影響的，在他們中間尤須深入地宣傳這個文件。

(一九四三年十一月七日)

周揚：談文藝問題

（在晉察冀邊區文藝座談會上的發言）

這次座談會開得很好，交換文藝工作的經驗，討論了當前文藝運動的問題，提出了今後工作的意見。根據大家討論的結果，中央局作了關於開展文藝創作、鄉村文藝運動、部隊文藝工作的三個決定，這是這次會議的重大收穫。在這次會上，聽了同志們的發言，我也學習了許多東西。現在就大家所提出和討論的問題，發表一點意見，同時也是對上述決定作一些解釋，供同志們參考。

這些決定的總的精神是什麼呢？

就是要：進一步發動與組織文藝界的力量，反映偉大愛國自衛戰爭，反映有空前歷史意義的土地改革，反映大生產運動，表揚羣衆的新英雄主義，使文藝無愧於這個新的羣衆的時代。

就是要：進一步發動與幫助工農兵積極參加文藝的創造，自己反映自己的生活 and 鬥爭，使新生的工農兵文藝得到豐滿茂盛的發展。

總之，就是要：文藝更好地爲工農兵服務，文藝工作者與工農兵更好的結合，進一步貫徹毛主席的文藝方針。

邊區文藝工作者，抗戰後就在敵後艱苦鬥爭環境中做了許多的工作，有不少的貢獻。特別是毛主席的『文藝座談會』以後，由於文藝工作者的人生觀藝術觀點得到改造，實踐了文藝與工農兵結合的方針，產生了不少優秀作品，同時由於羣衆文藝運動上正確地提出與執行了『窮人樂』方向，

毛澤東同志在文藝座談會的講話

鄉村文藝活動有極大的開展，邊區文藝進入了一個新的階段。但是比起九年來邊區豐富的鬭爭歷史與當前豐富生動的實際，文藝創造上的反映仍然是顯得薄弱。進一步開展文藝創作就有十分的必要。

文藝工作的中心問題就是創作問題。

『文藝座談會』以後，文藝創作的各個部門，不論戲劇、音樂、小說、詩歌、木刻、繪畫，都出現了新型的作品。它們在內容上反映了工農兵的生活和鬭爭，形式上採取了工農兵熟悉喜愛的形式。這種作品的產生是經過了一個相當時候的醞釀過程的。這就是文藝工作者的思想情感與工農兵羣衆的思想情感逐漸溶合的過程。這種作品是產生得還不够多的，簡直可以說，還太少了。幹部與羣衆要求文藝忠實地反映他們的事情，表現他們的思想情感。這種要求是迫切的，正常的。文藝工作者能及時地勝任愉快地滿足他們的要求嗎？在他們的要求前面，能够逃避責任或敷衍了事嗎？文藝工作者在整風後對自己作品要求更高了，對人民的責任感更加强了，因此在創作上也就更加慎重了。同時不少文藝工作者做了行政的工作。另一方面，對創作鼓勵不够，出版文藝作品較少，也是創作活動不够旺盛的原因。

這次會上，許多同志認為今天應從各方面來鼓勵創作，要來一個創作運動，這是很需要的。有的同志甚至尖銳地說一個作者創作上有些毛病不一定算是錯誤，只有擱筆不寫才是錯誤的，我想這種精神是很好的。文藝工作者已經並且正在繼續經過各種努力與羣衆實際鬭爭結合，這給我們的創作提供了有力的保證。積極的寫吧！時代太偉大了，我們需要寫！羣衆鬭爭中的英勇事蹟太多了，

我們需要寫！一個新的人民文藝的時代正待我們創造，我們需要寫！

中央局關於開展文藝創作的決定，就給大家出了題目，號召大家寫！

主題是確定的：文藝工作者應當而且只能寫與工農兵羣衆的鬭爭有關的主題。文藝工作者所熟悉，所感到興味的事物必須與工農兵羣衆所熟悉、所感到興味的事物相一致。文藝工作者必須真實地反映羣衆的要求和情緒，而且站在一定的政策思想水平上回答羣衆從實際鬭爭中提出的問題。文藝反映政治，服務政治，主要就是把握羣衆在鬭爭中及執行政策中的豐富經驗加以吸收、消化，生動的描寫出來，使這些經驗返過來再普及到羣衆當中去，並且藉文藝之力，潛移默化，深入人心。所謂『主題是從作家經驗而產生的思想』，這就是說作品不能從概念出發，而對於一個革命作家來說，他的經驗又必須同時是羣衆的經驗。如果沒有經驗過羣衆所經驗的，就必須到羣衆的生活和鬭爭中去學習與了解他們的經驗。作者愈深入到羣衆的生活和鬭爭中去，他對主題的選擇與處理也就愈自由且自然而合乎政策，不致捉襟見肘，顯出勉強和拘束的狀態。文藝工作者觀察生活，批判生活的能力也只有羣衆實際鬭爭中才能正確的養成和發展。

鄭紅羽同志所談抗敵劇社的入伍經驗是很好的。他提供了文藝工作者思想情感改造的生動例證。部隊文藝工作者與戰士一起生活一起戰鬭中，自然產生了愛兵的思想。愛兵，也就能愛兵之所愛，恨兵之所恨。從戰鬭中更體驗了戰士的偉大，感到自己渺小。這種思想感情的變化是很重要的；這正是深入連隊的一個具體結果。

文藝工作者深入工農兵羣衆的生活與鬭爭，在今天仍有頭等重要的意義。

寫真人真事，是『文藝座談會』以後文藝創作上的一個新現象，是文藝工作者走向工農兵，工農兵走向文藝的良好捷徑。羣衆創作相當大一部份是寫真人真事的。『窮人樂』以及許多作品都是如此。真人真事，有模特兒，比較容易表現。而且本地的人物事件，大家熟悉，感到親切，因而也易於收到教育的效果，文藝工作者寫真人真事的作品，較早的，如『一個女人翻身的故事』是爲大家所稱道的，英模會上文藝工作者寫的英雄傳，其中也有不少佳作。邊區的『李國瑞』在寫真人真事的作品中應當佔有一個最突出的地位。它反映了真正士兵的生活和情感，又寫了部隊領導思想作風的問題，語言又是很成功的，這稱得上是一個優秀的劇本。

也許有人要問：寫真人真事，即便寫得再像，豈不也只像高爾基所說的『一幅失掉社會教育意義的照像』嗎？文藝上創造典型的任務能够放棄嗎？創作缺少想像，那還成嗎？這些問題，我想是不成問題的。我們寫的真人真事大半是羣衆中的英雄模範事蹟，他們本身就是新社會中的典型，就帶有教育的意義。當然，寫了英雄模範，也不等於就創造了文藝上的典型。大家都知道，要創造一個新人物的典型，作者必須熟悉許多新的人物，把他們最本質的特點概括在一個人物身上。文藝工作者一般地與工農兵羣衆還不過是開始結合，他們創造典型還比較困難。而寫羣衆中實在的人物正可作他創造典型的準備。寫真人真事，不能有想像嗎？事實並不是如此，是容許而且需要想像的。作品中想像的貧乏基本上是由作者生活的貧乏而來的。一個文藝工作者，當他還不熟悉工農兵羣衆的生活和鬭爭，他的思想情感還沒有與工農兵的思想情感打成一片的時候，那就不管他寫甚麼，是真人真事也能，不是也能，他的想像的翅膀總是飛不起來的，要飛就會飛回到小資產階級的空想去。

，結果除了迷失方向以外，再不會有別的。我的意思，並不是特別着重寫真人真事，而只是一般地注重寫新的人物和事實。文藝工作者必須學會描寫新的人物。

新的內容要求新的形式來表現；而技術就是賦予內容以一定形式、求得內容與形式和諧的一套方法、一套手段。內容決定形式，思想指導技術，這是確定的，沒有問題的，但是形式對於內容也發生一定的影響，我們不能輕視形式、輕視技術。『文藝座談會』以後創作活動上的主要特點，就是內容爲工農兵，形式向民間學習。我們在民間形式的學習上是有很大收穫的。現在已經不再是單的『利用舊形式』了，而是對民間形式表示真正的尊重，認真的學習，並且開始對它加以科學簡改造，從這基礎上創造新的民族形式出來。文藝上的民族新形式正在生長與發展的偉大過程中。今天各種形式，新舊交錯，雜然並陳，有的是新生的，有的是過渡的，新生的有的已經成熟或接近成熟，但許多還是幼芽，其中也有不一定能成長的。我們面前是一片新生氣象。所有這些形式，只要是羣衆所喜歡所能够接受的，都應讓他們有自由發展的機會。讓羣衆去選擇吧！羣衆一定會挑選出最適合於他們的，因而也是最應合於我們民族的東西，而一切不適合的東西，最後必然要受到淘汰，文藝工作者的任務就是以十分注意的態度去尋找與發現羣衆所熟悉所喜歡的形式，細心去研究他們，加以分析綜合，提高一步。在這裏，技術就作爲科學方法被使用，學習技術是需要的。我們所反對的：一是那種單純技術觀點，認爲技術無須受思想指導，有了技術，可以解決一切問題；二是技術上的保守主義，把技術固定化，神秘化，不敢突破一步，沒有創造精神。學習民間形式，也不是單純着眼於形式，主要還是學習羣衆表現他們的生活、思想、情感的方法。同時學習民間形式，

是爲了改造與提高民間形式。學習民間形式中，學習民間語言是特別重要的。

主題、題材、語言、形式等問題解決了，創作的問題也就解決了。而這一切問題都不是在書齋中能够解決的，只有積極參加羣衆的鬭爭，同時積極反映他們的鬭爭，實踐、創作，再實踐、再創作，這樣再三反覆，才能解決。

文藝工作者除了自己的創作的任務外，另一個主要的任務就是幫助工農兵自己的文藝活動，與他們合作，向他們學習。邊區的羣衆文藝運動，它的規模與深度都是驚人的。中央局關於開展鄉藝、部藝的決定中已作了正確的估計。根據去年底的統計，冀晉村劇團就有一千三百八十一個；冀村村劇團也是很活躍的，數字沒有統計，據估計也在一千以上。在村劇團中出現了像柴莊那樣模範的劇團。它的創作道路與密切聯系羣衆的作風，特別值得學習。羣衆創作，冀晉出版的已有十二種（這當然只是從羣衆創作中挑選出來的極小極小一部份）。在土地改革中，湧現了像安國護持寺那樣的翻身劇團；羣衆創作了許多翻身民歌，我看過一些，非常之好，應當加以搜集、介紹、出版。說新書的也有不少，陝甘寧有個韓杞祥，我們這裏也有個王尊三，他的作品是很多的。今春美術工作者與武強民間畫匠合作創作了十一種年畫，銷售達四十萬份以上，這可以說是美術運動上的創舉。邊區鄉村文藝運動所以有這樣大的發展，固然是由於羣衆在政治上、經濟上、文化上翻了身，但同時也是由於領導上提出並貫徹了『窮人樂』方向得來的。正如鄉藝決定中所說的：『「窮人樂」的方向是毛主席文藝方針在羣衆文藝運動上的具體實踐』。勞動羣衆在文藝上表現了他們豐富的創造性，『窮人樂』的方向就是積極地肯定與充分發揚這個創造性。連隊文藝活動也是活躍的，戰士們

把自己的生活和鬭爭反映在牆報、歌詠、快板、繪畫、戲劇上。『窮人樂』的方向應在連隊中也得到貫徹。工廠文藝活動較少，工友們都希望文藝工作者去幫助他們，他們說文藝爲工農兵，把一個『工』字丟掉了，應當引起我們的注意。

邊區文藝工作者在鄉藝部藝工作上已有很多寶貴的經驗，值得我們大家研究，我在這裏僅談談以下兩個問題：一是在文藝創作上向羣衆學習的問題，一是從羣衆的需要與自願出發的問題。『窮人樂』的成功就是虛心向羣衆學習得來的。羣衆有卓越的創造才能。我們必須信任他們的才能。羣衆有自己的文藝傳統，又受過新文藝的影響，自己多少有一些文藝的經驗，我們必須尊重他們的經驗。特別是羣衆固有的文藝形式，我們必須特別予以重視。邊區民間形式的儲藏聽說是豐富得很的，這是人民的財產呀，民間藝人常常就是這些財產的不被注意的所有者、保存者。爲了學習和創造。我們訪民間藝人做師傅罷！爲了建立鄉村文藝工作上的統一戰線，團結民間藝人爲新社會服務，並改造他們，我們也需要與他們很好合作呀！只有當羣衆學生，才能當羣衆的先生，這句話在這裏不是一樣適用嗎？對民間藝人，採取排斥或輕視的態度，是不對的。當然，在文藝創作上向羣衆學習，不只學習他們舊的經驗，同時要學習他們的新的經驗。而且舊的民間藝人經過改造之後也就變須新的民間藝人了，趙玉山就是一個典型。羣衆的創作雖還是萌芽狀態的，却正充滿了生命力，必成十分愛護培植他們；在修改與潤色它們的時候，必須注意，保存與發揮它們原有的農民文藝的特色。文藝工作者應該多多的從他們吸收健康的養料，而不是以知識份子或小市民的所謂情調去渲染他們，結果將他們糟蹋。學習民間文藝對文藝建設有極重要的作用。

在羣衆文藝活動上，我們又必須堅持『羣衆的需要與自願』的原則。一切應從羣衆的需要與自願出發，而不應以文藝工作者的主觀願望、熱情、興趣出發。應當充分顧及我們今天的環境與條件：一是大規模戰爭，二是農村分散，三是羣衆文藝活動是業餘性質，不脫離生產。這三點就規定了：鄉藝活動一般應有季節性，以本村活動爲主，創作上多採用小形式，村劇團消費由自己生產解決。村劇團開銷大小常常可以左右羣衆對劇團的態度。村劇團是爲羣衆服務的，不應加重羣衆負擔。一切鋪張浪費脫離羣衆的作風氣習都必須克服。這些問題，在鄉藝的決定中，已規定得很明確，我不必多說了。總之，邊區羣衆文藝運動已經有了廣大的基礎，不管條件如何困難，它一定能够堅持與發展的。我們必須以更艱苦的努力來進行工作。文化工作特別需要耐心，毅力與持久精神。

我們正處在全國性革命鬭爭的大風暴的前夜，讓我們更深入在戰爭中，到羣衆實際鬭爭中去吧！用我們的筆，並且也用羣衆自己的筆和口，把這個偉大的時代從各方面，用各種形式反映出來吧！

蕭三：堅決執行文藝爲工農兵的方針

談由城市入鄉村、又由鄉村入城市的種種

中國共產黨成立之初，就開始在城市裏（和在礦山、鐵路、港口、碼頭……）作工人運動。「馬克思主義與工人運動一結合，就成爲物質的力量」。中國的馬克思主義者最初作工人運動的着手方法，就是爲工人辦文化教育事業。從長辛店到長沙……到處都辦了工人補習學校或工人夜校。爲工人辦學校是宣傳與組織工人的初步辦法。在這些學校裏除識字等文化政治課外，並有許多歌唱和演戲的。迨各工會成立後，學校、訓練班、俱樂部等組織就更多了（作爲中國工運一支雄厚力量的「安源工人俱樂部」——實即路礦總工會——更有大量的藝術活動——那裏面組織的有軍樂隊，有新戲、舊戲，經常在俱樂部的舞台上演出，經常有成百成千的職工觀衆）。

文化藝術活動在中國工人運動中，起過巨大的作用。

第一次大革命時期，以中國無產階級的代表——毛澤東同志爲首的中國布爾塞維克積極作農民運動，湘粵贛鄂等省的千百萬農民羣衆「暴風驟雨」似的起來了。這一偉大的力量促成了北伐軍的迅速勝利和革命運動的普遍高漲。毛澤東同志曾說：「論功行賞，如果把完成民主革命的功績作十分，則市民及軍事的功績只佔三分，農民在鄉村革命的功績要佔七分」。「這個貧農大羣衆，乃農民協會的中堅，打倒封建勢力的先鋒，成就那多年未曾成就的革命大業的元勳」（引句均見毛澤東同志寫的「湖南農民運動考察報告」）。

大革命失敗，反革命統治一切城市，工人運動被打入地下。以毛澤東同志爲首的中國共產黨人退入鄉村，發動廣大農民羣衆，建立根據地與人民武裝——紅軍，使革命走上新的階段。這一土地革命支持了十年。

「七七」事變，日寇大規模侵略全中國。中國共產黨人仍是以廣大鄉村爲根據地，發動農民羣衆，推動，聯合各抗日階層，加強八路軍新四軍與民兵堅持抗戰，實行游擊戰術，深入敵後。這一抗日戰爭支持了八年，直至把日寇打垮。

日寇投降後，蔣介石國民黨反動集團依靠美帝國主義，發動反革命內戰。中國共產黨人，聯合領導一切革命民主份子，進行人民解放戰爭，起初仍是從鄉村出發，發動廣大農民羣衆，實行土地改革，發展生產，支援戰爭。偉大的人民解放軍戰無不勝，攻無不克。到了現在，解放區日益擴大，已經收復了和正在收復着許多大中小城市。毫無疑問，中國人民革命戰爭眼看就要在全國得到勝利。

二十年來的經驗，特別是兩年半來人民解放戰爭的經驗，證明了中國革命的領袖——無產階級和毛澤東同志「以鄉村包圍城市」這一戰略是完全正確與非常英明的。

無產階級過去派遣了自己的隊伍下鄉，在鄉村中工作了二十年，現在又回到了城市。

在這廿年中，我們的文化藝術工作也在鄉村和部隊中開展了起來。大革命時代，以湖南爲例，「農村裏剝削階級勢力一倒，農民的文化運動便開始了」。他們却大辦其夜學，名之曰「農民學校」……平均每一個鄉農民協會有夜學一所」（見「湖南農民運動考察報告」）。土地革命時期，

在中央蘇區就有了「高爾基藝術學校」，在其他蘇區及紅軍部隊中都有文化娛樂活動，甚至在二萬五千里長征途中都沒有停止過唱歌演戲等鼓動工作。抗日時代，各抗日民主根據地新民主主義文化教育事業發達起來了，鄉村中有了許多冬學及民辦公助的學校和民間藝術團體。特別是自延安文藝座談會以來，我們的文藝工作者遵循着毛澤東同志的文藝思想與方針——爲工農兵，在鄉村及部隊中作了不少的文藝活動，有了不少的創造與成績。作家、詩人、藝術家及職業劇團普遍下鄉、入伍，創造了許多有價值的關於農村與部隊的文藝作品。地方的——農民自己的村劇團和部隊自己的劇團也到處成立起來了。文藝的普及運動在農村中和在部隊中得到了大量的發展。

隨着革命戰爭驚人的勝利，我們現在又進入了許多城市和還要進入許多城市。下鄉二十年的無產階級這部份隊伍，現在可以告訴城市中廣大的無產階級羣衆說：兄弟們！我們回來了。我們回到城市時所帶來的第一個禮物，便是讓城市無產階級羣衆知道，我們在鄉村和部隊中作了些什麼，我們這廿年的工作，沒有辜負城市無產階級的期望。無產階級的代表——毛澤東同志，中國共產黨告訴了我們，要我們全都了解鄉村的重要，了解到：我們作農村工作，也就正是爲了解放工人階級和全體勞動人民。他告訴我們：四萬萬五千萬人口中就有三萬萬六千萬是農民，如果無產階級並不發動領導這個廣大的羣衆，使成爲自己的同盟軍，革命就無從勝利，無產階級及全體人民也就不能得到解放。我們信服了這個真理，按照這個方針做了。現在在藝術上所反映的，大家可以看到的，是在帝國主義、封建制度和官僚資本統治下受剝削欺凌壓迫，而在新民主主義統治下翻了身的農民，是改革土地、消滅封建、發展生產、支援前線、參軍參戰的農民，是千百年來飢餓、窮困、悲慘苦

痛、無識無知，而今天衣暖、食飽、愉快、積極、有覺悟、有文化的農民。這個農民大眾在鄉村革命的功績，要佔人民解放鬥爭功績的十分之七，他們實在是新民主主義革命的先鋒與元勳。無產階級應該熱烈歡迎這個廣大的同盟軍，繼續緊密地和他團結起來，乃能徹底推翻帝國主義、封建勢力與官僚資本，完成新民主主義革命。毛澤東同志又告訴我們：「在中國，離開了武裝鬥爭，就沒有無產階級的地位，就沒有人民的地位，就沒有革命的勝利」。因爲「中國革命的特點同時也是優點，是武裝的人民反對武裝的反革命」（斯大林）。因爲「以農業爲主要經濟的中國的革命，以軍事發展暴動，是一種特徵」（毛澤東）。「槍桿子底下出政權，出一切」——這真是經驗之談，所以是至理名言。人民的槍桿子，人民的武裝，人民的軍隊，毛澤東式的軍隊，是中華民族、中國人民、中國無產階級、中國共產黨所有一切最好的東西所集中表現的地方。那裏面有最優秀的人物，有最嚴格最有紀律的組織，有最民主最集中的制度。那是中國有史以來第一個知道爲什麼而戰的軍隊，「是爲着正義的人民戰爭，爲着廣大人民羣衆的利益，爲着全民族的利益，而結合，而戰鬥的」（毛澤東：「論聯合政府」）軍隊，那是人民自己的軍隊，自己的子弟兵，因而官兵關係與軍民關係是非常團結友愛的軍隊，那是無限英勇，「具有一往無前的精神，它要壓倒一切敵人，而決不被敵人所屈服」（同上）的軍隊。是具有莫大的智慧，機動靈活的戰略策略，從前能打游擊戰，打運動戰，現在又能打陣地戰、攻堅戰，特別是殲滅戰的軍隊。這軍隊簡直是一所大學，是一座熔爐，到了那裏面，落後的變爲進步的了，自私的成爲捨己的了，人底一切優良品質、聰明才智，都在那裏面表現出來和得到發展。常言說的『動天地而泣鬼神』或『可歌可泣』的事蹟，都在這個軍隊裏

面出現。我們文藝工作者遵照着爲兵服務的方針，到部隊裏去，描繪它的指揮員、戰鬥員、政治工作人員和後方勤務工作人員……部隊的這些人員自己，也很會描繪自己的生活、戰鬥，自己的各種人物。（現今部隊中盛行的戰士自己作的各種快板、槍桿詩……就是例子之一）。

城市無產階級以及小資產階級，對所有這些農村的和部隊的文藝，該採取什麼態度呢？該不該說，那是落後的、原始的，或者說，這種文藝是『不足以登大雅之堂』的呢？我們說：不然，絕對不然！第一，農民是人民中的絕大多數。所謂民間藝術，主要是從農民中間來的。民間藝術向來是非常豐富的。人民不僅只是物質的，而且也是精神文明的偉大的創造者。一切真正偉大的文藝創作是由集體的民間創作所培養、薰陶得來的。一切真正偉大的作家、詩人是要從無量深刻、多樣、有力和智慧的人民間詩歌底泉源裏汲取靈感（高爾基語的大意）。其次，自從無產階級的隊伍到了鄉村之後，自從革命的文藝工作者深入農村與部隊之後，他們向農民和兵士學習，聯繫農民與兵士，和農民與兵士共同創造一種新的藝術，這個藝術更加發揮了民間藝術所固有的健康、活潑、樸素、真實等等優點。這是從普及的基礎上提高了一寸的藝術。這是切切實實地爲人民利益服務和人民自己的藝術。它是很有價值的，值得非常尊重的。我們絕不能採老爺式輕蔑的、高高在上的態度來對待它。

自然，由於客觀環境的關係，由於文藝工作者自身還有很多缺點，還沒有能够把自己的創造和人民的創造好好聯結起來，這種新的藝術還沒有達到它應有高度，許多新的創造或則只是萌芽、嘗試，或則停留在一定的階段上而還沒有得到更進一步的發展與提高，現在獻給城市工人兄弟們看的

還遠不够美好，在主題方面，特別是描寫農民在解放後和土改後積極生產的勞動熱忱的作品，比較大規模地正面描寫革命戰爭與解放軍指戰員的英勇作戰的作品，都還很少——這些我們應該自我檢討、批評，力求進步。我們決不能自滿。但是我們也決不能自卑、自餒、自棄，我們的這個方向是對的。我們這一初步的努力是有意義的。我們還要繼續努力。一輩子也不放鬆它。比如我們現在雖然回到了城市，但絕不能一天一時忘掉鄉村（中國還有非常廣大的農村沒有解放，就這一點，已够說明農村工作之不能忽視了）。我們還要繼續作農村工作，作農村的文化文藝工作，提高那獲得解放的廣大農民羣衆的文化，改進農業生產技術……我們還要繼續作部隊的文化文藝工作，提高部隊的文化，加強部隊的戰鬥力，因爲『沒有文化的軍隊，是最蠢的軍隊，是不能打勝仗的』，中國人民革命，取得政權，維持政權，都迫切需要軍隊；人民解放軍迫切需要文化與文藝。如果我們不這樣做，那就是忘本。——這是一方面。

另一方面，我們一部分的文藝工作者現在又回到了城市。再則，假如人民解放戰爭在東北、華北以及在華中大都是以鄉村包圍城市，即我們先解放鄉村，後解放城市；那麼今後在長江以南我們大概先解放城市，後解放鄉村，文藝工作者在那裏首先就要在城市中工作。城市有廣大的工人階級——最集中、最有組織、最革命的階級。沒有這個階級的領導，革命就不能勝利，全體人民就不能得到解放。革命的文藝工作者現在又要多多努力爲工人服務，聯系工人，表現工人，描寫工人階級無限積極英勇的精神，描寫他作爲革命領袖的作用，這又是天經地義的事。這裏真是有一片廣大無垠的天下！有無數可歌可泣的動人的事蹟。我們試看，長年以來，解放區的工人是

如今在極端困難的條件下，艱苦奮鬥，克服一切障礙，進行生產，支援前線的！有多少工直人參接受加革命戰爭，表現無限的英雄氣概，不愧爲工人階級優秀子女的！在蔣管區的工人是如何艱苦、英勇地作反抗反動統治的鬭爭的！在蔣匪軍一時佔駐、解放軍即將收復的城市工人是如何忠誠機智地保存機器、物資，阻止匪軍破壞，將這人民財產保護起來，交給解放軍與人民政府的！在解放軍入城之後，工人們是如何積極擁護，或很快就恢復工作，或仍然全部照常開工的！他們在蔣匪鎮壓剝削時怠工、罷工、反抗……一經解放，他們是如何熱烈積極生產的！在一般解放了的城市工人，爲了建設大業，是如何英勇奮發、克己爲公、高度發揮勞動熱忱、自動加工、節約、減輕成本、提高前所未有的產量與質量的！工人，過去是被奴役、受壓榨的奴隸，現在感覺自己是工廠的主人了！是新社會的主人了！這一心理、情感、精神的變化，不是千年未有的偉大的革命嗎？這不是馬克思、列寧主義和毛澤東思想的光輝的勝利嗎？文藝工作者在這個領域內能發現無限的題材，能汲取無量的靈感，這還不非常明顯嗎？

我們再到工廠裏，礦山中，到鐵路上，碼頭上去吧！去向工人學習，去體驗他們的生活，學習他們的語言，去了解他們，熟悉他們，把自己的思想感情和他們的思想感情打成一片，然後寫他們，畫他們，演、唱他們吧！這幾年以來，我們的文藝工作者在農村中能够吃苦耐勞，誠誠懇懇，和農民交朋友，切切實實替農民謀利益；從現在起，我們再到工廠去的時候，也同樣能够誠誠懇懇和工人交朋友，切切實實爲工人服務，這還有什麼疑問嗎？

在中國共產黨成立之初，我們作了些工人的文藝活動，但那是很微小的。後來十年內戰中，農

村和部隊的文藝活動也是比較微小的——那時革命的文化大軍是在城市活動，沒有可能和人民軍隊與農民結合。抗戰時期才不斷有革命的文藝工作者來到人民軍隊和農村。延安文藝座談會以後，特別是土改中，才有大批的文藝工作者下鄉，大批的文藝工作者經常在部隊中工作。但爲工人的文藝在這時期是受了限制，而非非常小的。現在呢，我們又有可能大量作工人的文藝活動了。我們有廣大可能，來全面實現『爲工農兵』的總任務了。我們總的目的是：要使廣大的農民羣衆、廣大的工人羣衆和武裝的工農——兵士羣衆都有自己的文化文藝，因爲『藝術是屬於人民的。它應該憑自己最深的根走進廣大勞動羣衆的最密層裏去。它應該爲這些羣衆所懂得，爲他們所愛好。它應該聯結這些羣衆底感覺、思想和願望，提高他們。它應該在他們中間喚起藝術家和發展他們』（列寧，見蔡特金回憶）。要使城市與鄉村的關係，工人與農民的關係，在新的政權下面日益改進和更加團結起來，以澈底打倒帝國主義、封建主義與官僚資本對人民的統治，完成新民主主義各方面的建設，增進工人、農民和革命知識分子的福利，這就是新民主主義文化文藝底當前政治的任務；這就是新民主主義文化文藝本身建設的任務。

革命的文化文藝工作者們，努力吧！

城市廣大的學生羣衆和知識界的朋友們，和我們一道走向勞動羣衆的陣營，用自己的文化武器爲勞動者服務吧！

勞動人民中不少藝術的天才，你們自己來寫、來演、來畫、來歌唱自己吧！『工人作家不是現成地從天上掉下來的，他們只是在寫作過程中慢慢成長的。祇是需要更大胆地來幹，碰幾回釘子就會學會寫作的』。讀了斯大林在一九一二年五月五日『真理報』創刊號社論裏的這些話，我們無量地興奮，我們更有信心。