

周揚文集

周揚文集



人民文学出版社

一九八五年·北京



21028857

1028857

DD-28/18

目 次

一九五〇年

关于地方戏曲的调查研究工作.....	1
——致程砚秋先生的一封信	
附 程砚秋先生来信	
程砚秋 西北戏曲访问小记	
中国民间文艺研究会成立大会开幕词	10
怎样批判旧文学.....	11
——在燕京大学的讲演	
论《红旗歌》.....	19

一九五一年

从《龙须沟》学习什么?.....	31
一九五〇年全国文化艺术工作报告与一九五一 年计划要点	38
——一九五一年四月二十日在政务院第八十一次 政务会议上的报告，并经同次会议批准	
坚决贯彻毛泽东文艺路线	50
——一九五一年五月十二日在中央文学研究所的讲演	

在中国共产党第一次全国宣传工作会议上的报告	65
反人民、反历史的思想和反现实主义的艺术	91
——电影《武训传》批判	
在文艺界《长征》座谈会上的讲话	119
整顿文艺思想，改进领导工作	127
——一九五一年十一月二十四日在北京文艺界整风 学习动员大会上的讲演	

一九五二年

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》 发表十周年	141
关于在戏剧上如何继承民族遗产的问题	156
——一九五二年六月十一日对中央戏剧学院的 同学和干部的报告（节录）	
改革和发展民族戏曲艺术	164
——一九五二年十一月十四日在第一届全国戏曲 观摩大会上的总结报告	
社会主义现实主义——中国文学前进的道路	182

一九五三年

在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会 主义现实主义问题的报告	192
为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗	234
——一九五三年九月二十四日在中国文学艺术 工作者第二次代表大会上的报告	

一九五四年

- 文艺思想问题 263
- 发扬“五四”文学革命的战斗传统 272
- 在中国共产党第二次全国宣传工作会议上的发言 283
- 我们必须战斗 306
- 一九五四年十二月八日在中国文学艺术界联合会主席团、
中国作家协会主席团扩大联席会议上的发言
- 在第二次全苏作家代表大会上的祝词 328

一九五五年

- 论艺术创作的规律 336
- 纪念《草叶集》和《堂·吉珂德》 356
- 在世界名著《草叶集》出版一百周年、《堂·吉珂德》
出版三百五十周年纪念大会上的报告

一九五六年

- 在全国青年文学创作者会议上的讲话 369
- 在全国戏曲剧目工作会议上的讲话 391
- 关于当前文艺创作上的几个问题 405
- 在中国作协文学讲习所的讲话
- 在中国音协第二次理事(扩大)会议上的报告 433
- 让文学艺术在建设社会主义伟大事业中发挥
巨大的作用 472

一九五七年

- 答《文汇报》记者问 483

解答关于“百花齐放，百家争鸣”方针的几个 问题	493
在北方昆曲剧院成立大会上的讲话	515

一九五〇年

关于地方戏曲的调查研究工作*

——致程砚秋先生的一封信

砚秋先生，

很高兴地读了您的来信和大作《西北戏曲访问小记》。

您这次到西北，发现了西北地方戏剧的丰富材料，预备更进一步作有计划的详细的调查，并有意思到青海、新疆去研究各民族的戏剧乐舞。我十分赞成您的这个计划，并预祝您的成功。西北民间艺术的宝藏确是很丰富的。我们在陕北的时期，曾经做了一些搜集、整理、研究的工作，现在流行的新秧歌与腰鼓就是那一时期工作的成果。马健翎同志在运用秦腔形式上也获得了显著的成效。我们将已掌握的民间艺术材料用新的观点和方法进行了初步的改造。但这个改造的工作显然是十分不够的。就全国范围来说，更是如此。对于尚活在各地方人民中的多种多样的民族传统的艺术形式，我们还未有普遍地、系统地、深入地加以调查研究，并充分地利用和改造它们。在若干文艺工作者的思想中，至今还存在有对自己民族传统的艺术形式重视不够甚至轻视的倾向。现在必须肯定，中国人民，作为中华民族数千

* 本文载一九五〇年二月二十六日《人民日报》。

年来所积累的全部艺术遗产之唯一合法的继承者，将以十分认真的态度来对待和处理这些遗产。我们要耐心地、仔细地将它们发掘出来，收集拢来，然后一一加以检验，照毛主席所指示的，去其糟粕，取其精华，使我们民族传统艺术中的一切优良成分得以保留并继续发展，让新的人民的文艺和人民传统的文艺衔接起来。这个衔接是非常重要的和必要的。没有这个衔接，新的文艺就不容易在广大人民中生根，因而也就很难完全代替与胜过旧文艺。这是摆在我们每个文艺工作者面前的一个巨大的历史性的任务。

搜集、整理与研究各种地方戏剧、音乐，对旧剧的改革与新歌剧的创造上，已经发生了重大的作用，而且，我相信，将来还会发生更重大的决定性的作用。京剧界有些朋友看不起地方戏，实在是错误的。您对地方戏如此重视，就更值得大家学习了。您指摘了盲目崇拜西洋的风气与对自己民族历史遗产的忽略，这些意见都是很正确的。但您认为把直接写实的方法渗入到旧剧里去，使旧剧改革走了错路，这一点似有考虑的余地。我不知道您所谓直接写实的方法是否即是指的话剧的手法？旧剧的改革固然需要适当地顾及中国民族歌剧所固有的许多特点和优点，不要过于轻易地破坏了它们；但同时也不能完全拒绝采用您所谓直接写实的手法。旧戏真正感人的地方每每正在它的写实力。因此就不应拒绝向话剧、电影等兄弟艺术学习。我们不盲目崇拜西洋，却必须向世界古典戏剧遗产、特别是苏联戏剧成就学习和借鉴，在这一点上，我们也不可以有故步自封的见解。我们的民族新歌剧还处在一个创造的、形成的过程中。我们鼓励各种改革的尝试，即使其中某些尝试在初期不可避免地要比较粗糙幼稚或失败，但经过戏剧界相互间的探讨批评与广大群众

的鉴定选择,相信必能使我们的民族戏曲更丰富更提高,更能担负历史任务。您说对吗?

回到本题,您问对各地方戏曲的调查工作,是否还有扩大范围的必要,我认为是有这个必要的。就目前政府力量所能做的,各省市文教主管机关及各文工团须有专门机构或专人来负责这种调查工作。河北、山西两省,已开始这样做,其他地方亦应如此。调查方法,除文字记录外,最好用录音器将唱词曲调收录下来。调查材料,要多复写几份,以免散失。我们现正计划组织民间文艺研究团体,以便广泛地、大规模地进行征集的工作。您的具体调查计划已拟就否?我很想知道,并愿尽我的力量来帮助您。

此覆, 致
敬礼

周 扬 一九五〇年二月二十日

〔附〕

程砚秋先生来信

周扬先生:

奉上《西北戏曲访问小记》稿一件,请阅后删正!

改进中国戏曲,据我个人的见解,总以为要把全国各地方的戏曲作一普遍而详细的调查,记录整理,综合研究。这样不但对我们的戏剧遗产可以明确认识,并且互相交流的结果,一定还可以打破了故步自封的旧见,而发生一种新的动向。去年西北之行,因为工具和工作人员的不足,记录工

作，只做了一个初步；今年当然还要再去一次，以底于成。同时西北当局为了要在西北建立一个稳固的京剧基础，因而相委，亦属义不容辞。一俟告一段落，当然还要遍访各省，完遂初定计划。

现在敬谨向您请教，这种的调查，是否还有扩大范围的必要？政府方面是否需要更详尽的记录？如果有，请指示一个方针，给予我们一些方便，我们愿告奋勇来负起这项工作的。

此致

敬礼！

程砚秋谨启 二月九日

西北戏曲访问小记

程砚秋

一九四九年十一月二日，我们开始第一次的西北旅行。这次到西北去，虽然也准备演出，但是更重要的目的，是为了调查和研究西北方面的各种戏曲音乐，作为改进中国旧剧的参考资料。

近几十年以来，中国的旧剧，显然是下降了。许多的技术和特点，随着故去的演员们，一批一批的埋到坟墓里去。京剧是如此，各种地方戏也是如此。所以然的原因很多；但在过去半殖民地的情况之下，和欧美资本主义的文化相接触，因而激起一阵盲目崇拜西洋的风气，轻率地忽略了应该对自己的历史遗产加以慎重的批判接受，不能不说也是一

个原因。

中国旧剧的特点，很有些人称它作“象征的艺术”。其实这是很错误的。如果我们仔细去研究研究中国戏剧的历史，很明白的可以看出，中国戏剧表演技术的构成，并没有丝毫象征的动机存在。一切原来都是从写实上出发的；但是中间却经过一番舞蹈的陶冶，因而形成了一种特殊的方式。近些年来，许多人都试把直接写实的方法，渗入到旧剧里去，结果新的道路并没开好，原旧的道路也模糊了。现在应该及早觉悟回头，总还不算太迟。我们立意要调查全国各地戏剧，目的即在此。比如一本得不到的书，却有几部残本在，不妨集拢起来配合一下，纵使得不着全的，但总会比其中任何一本要完整的。

中国的戏剧，一个来源是起自东南；另一个来源是起于西北。在这两个地区里，不但戏剧起源得早，而且若干年来，戏剧事业一直在很盛旺地发展着。其间很有些戏班，因为处在交通不便的城镇中，和外间较少接触，因而比较多保存下不少旧有的技术，或许正是大家认为已然失去的。这种情形，尤以西北为多。我们首先从西北开始工作，其原因便在此。

我们是十一月九日到达西安的。路途中曾在洛阳停留了一天。在那里看了一次曲子戏，表演得很不错；但更值得记载的，是他们的生活方式。这剧团名叫“农民剧团”。名副其实地全体演员都是以务农为本业。在秋收之后，来年的春耕以前，他们组成剧团来演戏。不单是演戏，他们还有一个临时的制鞋工厂。演员不上场时，便参加工作。那天的戏是《四进士》。当万氏教杨素贞时，我们到后台去参观。

演杨春的那位演员，正在和许多同伴做鞋底子。这种精神是很可佩服的。

到了西安以后，除去演戏和酬应以外，大部分的时间都是在做调查研究工作。西安的戏剧材料太丰富了。我们的准备太不充足，工具缺乏，工作人员也不敷分配，所以只记录下总的纲领和部分的主要材料，其余的只好等第二次准备充足了再去完成了。本来这次我们还计划到青海、新疆去研究各民族的戏剧乐舞，这一来也改列在一九五〇年的行程之中了。

西北的戏剧，主要的是秦腔。提起秦腔，不由使人联想到魏长生。魏长生所演的秦腔是什么样子？我们不曾看见过，但从《燕兰小谱》一类的书上看来，可以断定其唱法是很低柔的。现在的秦腔，唱起来却很粗豪，似乎不是当年魏长生所演的一类。起初我们还只是这样测想，后来无意中在残破的梨园庙里发现了几块石刻，从上面所载的文字中，得到了一点证明材料。这在中国戏剧史上，可以说是一个有趣的发见。

现今的秦腔，在西北很盛行。据说一共有百多个戏班，在西北各城市村镇巡回演唱。假使此话不虛，倒是值得注意的。秦腔的唱法，近似京剧的西皮，但比较复杂。服装、化装、做工、把子，也另有途径。可惜西安各班，近年来多京剧化了，要看明它的真正本来面目，还需要到各偏僻的地方去搜求一下。这次我们看见汉中洋县出品的戏剧泥人像，还保存着秦腔旧来的化装和盔头形式，很有些特异的样子。

秦腔之外，还有一种“迷胡”戏。有曲牌，有套数，形式很象南北曲。这种戏不仅是陕西有，山西也有。河南的南

阳曲子，实也是同源而异流的东西。北京的单弦也是从这里流传过来的，不过声调因各地四声之不同而互有歧异罢了。牌名有时也互不相同。例如山陕的“山查花”，实即北京单弦的“南锣北鼓”；山陕的“缸调”，似即北京单弦的“赐儿山”，又名“云苏调”、“高昌调”。所以称为“缸调”，也许是由于《锯大缸》用这调的原故吧。

西北的灯影戏很多种类：有遏工灯影、碗碗灯影、道情灯影、弦板灯影、拍板灯影各样各色。其中以遏工最高妙，现在已然不得看见了。其次则数碗碗。碗碗的特点是以一个演员来担任全部角色。这次我们看到的一个老演员，艺名叫作一杆旗，现已七十多岁。听他生旦净丑出自一人口中，如果不去后台一看，决不会相信的。并且他除了唱白以外，还兼管着一两种乐器。

西北的灯影和滦州影不同。最使人容易见到的有两点：一，西北皮影材料不用驴皮而用牛皮。二，滦州影人在幕上永远使人觉得是平面的；西北碗碗，有时竟能使人感觉到是立体的。

灯影以外，还有傀儡戏。杖头傀儡比较普通，和北京宫戏相似。提线傀儡很特别，它所用的偶人，是一个平面的纸板，上面稍加一层棉花，再蒙以布，彩绘而成。这形式只南洋一带曾见过，不想中国也有。

灯影戏、傀儡戏，假使加以改良，编些内容好的剧本，利用它们携带方便用人不多的特点，组织一些巡回演出队，分赴各小乡镇去演，倒是一种很好的教育工具。

本地戏剧以外，外来的戏剧能在西北立足的，也有好些种。如京剧、评戏、河南梆子、洛阳曲子、山西南路梆子，都

有许多观众。此外还有一种汉二黄，但和湖北的汉调颇不相同，和京剧反极近似。还有一种花鼓戏，来自安徽，昔年都曾盛极一时，今只在陕南尚存了。

西安的戏剧演员各有所属的固定团体，不象北京之散漫。所以排演新戏很容易。解放以后，各班竞排新本。《红娘子》《鱼腹山》《穷人恨》都很快地就上演了。据调查，排演《红娘子》的有六家，一共演了一百三十六场。西北平剧院演出的还不在此内。《鱼腹山》演出了六十三场，《刘胡兰》《王贵与李香香》也都改编为旧剧上演了。此外以排演新剧出名的易俗社，也自己编演了好几种新戏，如《林冲雪夜歼仇记》《陆文龙》《祥梅寺》等。豫剧狮吼剧团编演了《再生铁》，颇受欢迎。

西北平剧院除常常演出《红娘子》和《北京四十天》以外，最近又演出了王以达所作的《武大郎之死》，为潘金莲作翻案文章，写西门庆之倚财仗势。此外还有石天写的一本《从开封到洛阳》，尚未演出。

目前西北各剧团，最感困难的一个问题便是剧本缺乏。回到北京以后，此间也均有同感。这层困难，是必须早日克服的。昨日（二月七日）全国文联会议中，关于全国文联一九五〇年工作任务，首先提到组织创作，并给予文艺工作者以完成其创作任务所必需的和可能的协助。是的，这一步是很要紧的。据我见到的，剧本之缺乏，是由于太缺少专门写剧本的人。专门写剧本的人为什么缺乏？其原因有二：第一，许多人因为摸索不到主题而在观望、等待。这一点应该由文联方面设法多拟出些主题来做一番启发的工作。第二，写剧本的人，是必须规定其应得报酬的方式和数量的。

因为这样才可以使一些对于写剧有兴趣的人，敢于舍掉本来的职业而以编剧来作职业。

西北方面的群众，对于京剧也是很爱好的。但当地的京班，水准都太低，角色也不齐全。支持局而，全仗西北平剧院了。但平剧院最近就调往西南去，京剧的阵容便空虚了。西北文化部方面，拟定在戏曲改进处之下设立一个戏剧学校，内里也有京剧一科。同时还要组织一两个京剧实验剧团，巡回到西北各地上演具有新内容的剧本。因为那方面人事不敷分配，恰巧我们正在西安，便把这两件事委托我们来帮忙。我们为求戏曲改进工作在西北也早日活跃起来，完全答应了。不久我们还要回到西北去。但是我们很顾虑到自己的能力不足，所以很盼望各方面时常对我们指导扶持。全国文联一九五〇年工作任务中，提到要有系统的了解各地情况搜集材料，建立经常通信关系；要召开全国文联工作会议一次，主要为了解情况，交流经验，有系统的解决全国范围内普及与提高的正确关系问题，要推动各地成立戏曲改进的组织，团结广大旧艺人自觉地积极地进行戏曲改革工作。这几件计划给予我们不少的勇气。我们希望这些都快早实现，并且还希望有一个全国性的关于戏曲改进的杂志出现。

一九五〇年，是我们应该开始努力前进的时候了。

中国民间文艺研究会 成立大会开幕词

今天我们开这个会，召集了许多文艺界的朋友。成立民间文艺研究会是为了接受中国过去的民间文艺遗产。民间文艺是一个广阔的宝藏，它需要我们有系统的有计划的来发掘。在“五四”时期曾有些爱好民间文艺的文艺工作者，出版过不少各种的关于歌谣的刊物。在我们解放区也曾有过地方戏剧的研究，如今天优秀的歌剧作品，都是研究民间文艺的成果。但我们觉得最出色的民间艺术还没有发掘出来。今后通过对中国民间文艺的采集、整理、分析、批判、研究，为新中国新文化创作出更优秀的更丰富的民间文艺作品来。

不仅让对民间文艺有素养的文艺工作者来参加，还让那些只爱好民间文艺并非文艺工作者来参加。我们的民间文艺专家要和广大的民间文艺采集者紧密结合。

一九五〇年三月二十九日

怎样批判旧文学*

——在燕京大学的讲演

我们对旧文化、旧文学应该采取什么态度呢？

有人嘲笑过我们，说共产党没有文化，不要文化。无疑的，这种肆意的造谣是不值一驳的。可是有没有什么客观的因素使某些人有这样看法呢？有的，在对旧文化问题上，我们发生过偏向。在过去异常紧张的军事情势下，我们没能十分注意的研究这个问题，在个别解放区也错误地斗争过一些知识分子。

在今天，我们应该非常重视这个问题，我们应该怎样对待民族遗产，怎样继承民族遗产，是有极其重大的意义的。

新文化和五四运动分不开，从“五四”起，才有新文学。“五四”时期深刻地接受了西洋的民主主义、社会主义思想，严格地批判了封建文化、封建文艺；反对文言文、四六体，斥桐城派古文为妖孽，反对旧戏曲；介绍进来大批的现代小说、话剧、自由诗。五四运动借西洋的民主主义社会主义的武器，来反对封建文化、封建文艺，是完全革命的。五四运动表面上受了很多外来影响，实质上它却有深厚的民族基础。不要认为吸收外来文化就没有民族基础了。正是因为中国民族有这种需要，所以才有了五四运动。有人说“五四”新文化与旧的民族文化没关系，这是错误的。“五

* 本文为一九五〇年三月三十日在燕京大学的讲演，载一九五〇年四月十五日的《大刚日报》。

四”仅仅反对了旧文化中的落后部分、封建部分，同时却继承了人民的或比较接近人民的一部分。陈独秀、胡适力争白话文是文学的正宗，宣扬《水浒》、《三国演义》、《红楼梦》的价值，这是很正确的。（虽然后来胡适一直反革命，现虽没盖棺论定，怕也很难再争取到人民方面来。但我们有一种辩证的历史态度，我们不抹煞他的成绩。）

那么，五四运动有没有缺点呢？五四运动在总路线上是正确的，但也有些偏向。当时有一部分过“左”的人，说西洋一切都好，对整个中国旧文化采取一种完全否定的态度，认为所有的旧的只能进博物馆。这种倾向后来也被左翼文学继承下来。左翼批判了五四运动的不彻底，批判了胡适等人的资产阶级的思想。但是这种否定一切旧文化的偏向却没有克服。我当时也在左联，当时我们是坚决摒弃一切旧东西，反对旧戏，就连《水浒》也不主张叫人看的。抗战起来了，民族形式比较得到重视，但那也只认为是一种权宜之计，完全认不清采取民族形式是新文学发展的必然规律，仅只为宣传方面，拿来轻轻利用一下就得了。值得指出的是：鲁迅在这个问题上是完全正确的。鲁迅劝青年不要读线装书，那只是怕当时的青年还没批判能力，读了倒反受坏影响。鲁迅自己并不是把中国的旧文化一齐否定的。鲁迅的《狂人日记》是很受果戈理、尼采的影响，但到《呐喊》，《彷徨》却是中国作风与中国气派了。鲁迅自己把这摆脱外来的技巧影响，当作一种进步的表现。的确，不摆脱外来的影响，一个人是没法成为真正民族的作家的。不要认为鲁迅抛弃了民族传统，恰恰相反，正是鲁迅继承了民族传统。鲁迅细心地研究过中国旧文化、旧文艺，写了《古小说钩沉》《中国小说史略》等书。鲁迅举过一个很恰当的例子，说对于旧的应该“恰如吃用牛羊，弃其

蹄毛，留其精粹”。假如不分辨，连蹄带毛一起吞，当然很危险；反过来，要是把好肉当作蹄毛扔了，也未免太可惜了吧？“旧形式是采取，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”鲁迅早就把新旧的关系正确的指出了。可惜当时我们这些人不留意鲁迅的这些话，偏喜欢说洋东西，不喜欢中国的。这个问题还没能解决。抗战一起，《放下你的鞭子》等小剧流行，老百姓却说：你们这些人要救国，很好，戏也演得很好，就是有点不合乎咱们的口味，不好。这就是跟群众隔离了。毛主席在一九三八年就指出来：文艺宣传运动“不合民众神气等，与民众发生隔膜，必须切实的改一改。”“洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派。”当时我们也觉着这话很好，可是并没很好的把它贯彻到实践里去。我们那时没能真正体味毛主席的话，就象我们在那以前不能彻底了解鲁迅的主张一样。又过了四、五年，经过整风，毛主席文艺座谈会讲话，我们才纠正了这个偏向。

对于旧文化、旧文艺的基本观点，毛主席在《新民主主义论》中有极明确的说明：“中国现时代的新文化也是从古代旧文化发展而来，因此，我们必须尊重自己的历史。”“中国的长期封建社会中创造了灿烂的古代文化，因此清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸取其民主性的精华，是发展民族新文化、提高民族自信心的必要条件。”

这就是说新文化是旧文化的进一步的发展，新的和旧的是相互衔接的，而不是相互隔绝的。

这就是说尊重古代文化，批判地吸收其精华，是相信自己的民族，爱护自己的祖国的不可少的条件。新文化是反映新政治

和新经济的。新文艺是反映反帝反蒋，土地改革，劳资两利的。这只是横的一面，但还有纵的一面，新文艺必须是从旧的发展而来的。我们必须拿马克思主义这个武器来改造旧文学，发展其中的现实主义和唯物主义。不要把封建时期的文学和资本主义时期的文学贴上个封条就算完了。列宁说过：“在每个民族文化里面都有，那怕是不发展的，民主的和社会主义的成分，因为在每个民族里面有劳动的和被剥削的群众，他的生活条件必不能免地要产生着民主的和社会主义的意识形态。”比如故宫是供封建皇帝住的，但同时不要忘了它是劳动人民在封建压制下用自己的智慧创造出来的，长城更是这样，不过人民那时被统治着，所以只得按统治者的意思来创造罢了。列宁又说：“无产阶级文化应当是那人类在资本主义社会、地主社会、官僚社会压迫之下所造成的智力的合乎规律的发展。”人民在封建社会下，创造出来很多戏剧、唱词、民谣、音乐……这里面有很多是人民自己的东西。被剥削的生活条件下不可避免地使人要求平等、自由、反抗压迫专制。这里面有很多民主的革命的成分，不过因为时代限制，没有科学的革命理论指导，所以他们得到的结论也解决不了问题。不是以神仙式的幻想来结束，就是投降妥协，要不干脆就失败。但是我们必须承认他们的民主的斗争。我们祖先所不能解决的问题，也只有等我们这个时代才能解决。诸位朋友说解放后有位小姐看了《红楼梦》，一心想作林黛玉，因作不上林黛玉而大为烦恼。其实这是不必要的，自由恋爱不就把这个问题解决了么？

我们举个例来考察一下文学遗产里面进步的和民主的成分。

刚才提到的《红楼梦》，大家都知道是描写一个封建官僚家

庭从兴盛到没落，人民除了当作陪衬的刘姥姥外，在书里没有地位。但这里面就没有民主的成分么？贾宝玉、林黛玉这一派和贾老爷、薛宝钗这一派是恰恰对立的。假如贾宝玉生在现在，说不定是个民主人士，有住国际饭店的资格呢。贾宝玉不想当官，只想追求人间比较单纯的爱；反对等级制，对丫环小姐同是称姐道妹，一视同仁。不用说，他这种作风是为封建专制所不允许的，所以他结果也只有出家当和尚了。《西游记》里的孙猴子也是革命的，他反抗一切封建组织和封建纪律，他把天宫闹得熙熙攘攘，你怎么能说他不革命？从这里，我们找到这些书所以流行如此广而为广大人民所欢迎的原因。这就是说在分析批评这些作品时，我们要有阶级观点，要有历史的观点。我们切不可要求从前的人民象要求现在的人民一样。记得从前延安演郭沫若的《屈原》，演戏的人觉着屈原太懦弱了，屈原不该自杀，于是叫屈原的弟子婵娟小姑娘劝说屈原，结果是屈原没自杀，屈原和群众结合了。这完全不合历史。我们应该了解屈原在那种社会制度下只有牺牲。又有人演旧戏，把贪官打下去而让群众自选县长，群众看了戏虽然很满足，情绪很高，但是这把历史给歪曲了。我认为：在照顾观众情绪时，原则上是不能歪曲历史的。只要从历史上看是最革命的，那就行了。比如刚才说过在封建的贾府里，贾宝玉类型的人物是有革命性的。有位同志说：《水浒》里面除了官就是流氓，没有一个人民群众。这位同志是不完全了解《水浒》的。《水浒》一百单八将里有很多是劳动人民，比如李逵，阮小七等等。他又说宋江不好，宋江一直想作官。还是由于没有历史的眼光。你以为今天的农民要不是受共产党领导，受无产阶级的教育，就没有那种幻想么？例如在东北，有的农民发家了，就提出这样的问题来：我是纯洁的共产党员，但是我的经济

成分要上升到富农了，要剥削人了，怎么办？党教育他说要照顾大家，要帮助别人。农民离了共产党离了无产阶级是很容易走到从中农升到地主，继而组织军队，终局是想作皇帝的路上去的。宋江那时还没有共产党，没有无产阶级，我们要求他不想作官怎么成呢？

有人会问：过去的中国是落后的，文学里面的民主的、革命的、现实主义的因素比较少；西洋文学中的现实主义比我们多得多，我们为什么一定要这么重视旧文学，一定要发展旧文学呢？我们的回答是：这除了我们刚才已经说明过的那个文学本身发展的必然规律以外，还有一个爱国主义的问题。

在一百多年的帝国主义的压迫下，有些中国人不知不觉地丧失了民族自信心，无形中形成了民族自卑感，以为外国都是好的，中国的全不好。这实在是一个非常严重的思想上的问题。比如演电影一定要学好莱坞，搞话剧一定要模仿外国人，演讲起来也得耸几下肩膀，老百姓实在不懂你搞的是什么名堂。这就是由于忘了毛主席再三嘱咐我们的“要有中国气派、中国作风”。

问题在于我们究竟相信不相信我们的祖先。假如说我们的祖先不全是混蛋，假如说我们的祖先都有过为民主自由奋斗的历史，假如我们认识了这些血泪斑斑的事迹，明了了我们祖先为反对内外压迫者付出了光辉的代价，那我们就应该为我们的祖先而骄傲，我们就该敬爱他们尊崇他们。这是一个非常原则性的问题。

有人说哈姆雷特好。不错，哈姆雷特好，可是中国老百姓不知道他，中国老百姓不喜欢他。老百姓所熟悉的是关公、张飞、李逵、薛仁贵等等人物。我们应该请专家把民间流行的一切故事、歌谣、戏剧等等搜集起来，用马列主义、阶级观点、历史观点，

加以分析研究。决定哪些是好的，哪些是有用的，和哪些是没用的。把没用的送进博物馆，对于好的有用的，我们不仅只是消极地去继承它，而且更要积极地去发展它。我们希望有很多人来研究反映劳动人民生活的民间文艺。我们绝不忽视这个丰富的，宝贵的文学泉源。例如“孟姜女哭长城”是广泛的流行着的，正是反映着人民的反抗情绪。其调虽悲，但其悲足可以哭倒长城。要不注重民间的东西，比如只写自由诗吧，诗的思想性很高了，艺术技巧也很好，可是老百姓却偏好到西单、天桥听大鼓书，那又拿什么去打倒封建文化呢？光是一个燕大或者再加上一个文化部都是新民主主义文化，那还是不能解决问题吧？老百姓爱大鼓，那我就来编大鼓，唱大鼓。改造旧曲艺单靠艺人还不够，同时也要靠真正有修养的搞新文艺的朋友们。这些人读过莎士比亚、托尔斯泰，借他们的好东西来改造旧曲艺。例如《打渔杀家》吧，改一下就得了。《空城计》里面也许是还有好东西。要是我们写三、四个剧本是反映目前的现实题材的，那我们就应该拿出写一两本的力量来去作改造旧戏曲工作。旧曲艺的思想性虽然差，但是它的内容和形式是统一的。新的思想性虽然强，内容和形式却往往是分裂的，比如演旧戏，要打着令旗喊“我是政治委员是也”，岂不要闹笑话？我们对于这些旧的文学遗产一定要改造它，加以新的内容，提高其民主性，革命性，和艺术性。你好听大鼓，我们就有民族气派好的，音乐好的，思想好的大鼓给你听，那你为什么不喜歡呢？秧歌就因为这样改造了，所以秧歌就受到这样广大的欢迎。我们在分析旧文艺是必须分别清楚：哪些是只有修改一下就成了的，另外一些却是需要比较彻底改造的；再另外一些却只有某些好的成分供我们吸收的。

对于曾经流行过的而和现在人民隔绝了的文学，例如大学

里讲的《诗经》《楚辞》，我们也应该作一番清理工作，如果可能的话甚至作一番翻译工作，否则人民没法接近它，它没法成为人民的东西。特别是在大学里的人更有给人民介绍这些古代文学的责任。只有了解自己民族的历史，才会有高度的民族自信心。

也许有人要说北京是大地方，共产党进来也变成复古派了吧？那完全是过虑。我们对于旧文学仅是说：你是我的祖宗，好，我尊敬你，我接受你的好处。但是我是你的儿子，是你进一步的发展，那我当然就更有资格来裁判你。我们就是用这种科学的马列主义的态度来对待文学遗产的。

论《红旗歌》*

《红旗歌》在北京、天津、上海、南京、重庆、兰州等城市陆续演出，受到了广大观众的热烈欢迎，特别是工人们的欢迎。在上海已连演一百四十八场，现在还在继续，在南京的演出也突破了从来该地话剧卖座的纪录。

这个剧本的成功，是偶然的吗？

对于这个剧本，不只根据它的演出效果，而主要地根据剧本本身思想艺术价值的具体分析，作出一个比较恰当和正确的评价，是必要的。特别是因为关于这个剧本已有各种不同的批评的意见，有些批评的意见是不恰当、不正确的，对它作一比较恰当和正确的评价，就更有必要了。

必须肯定，《红旗歌》是一个好剧本。它之所以好，就在于：它是第一个描写工人生产的剧本；它用艺术的力量，表扬了工人在生产竞赛中的高度劳动热情，批评了工人中的落后分子，也批评了某些积极分子对待落后工人不去耐心团结教育而只是讥讽打击的那种不正确的态度；表扬了行政管理上的民主作风，批评了官僚主义、命令主义的作风。这一切都通过了活生生的个性的描写。作者在人物性格的雕塑与语言的运用上显示了优秀的才能。这就是为什么这个剧本具有教育人、感动人的力量；不管

* 本文载一九五〇年五月七日《人民日报》。

它还有某些缺点甚至比较严重的缺点，我们要给予这剧本以较高的评价。

剧本的故事是发生在人民解放战争转入胜利进攻，人民革命领导力量开始从农村进入城市的时候。我们进入城市第一个遇到的重要问题就是如何依靠工人，恢复与发展工业生产，学会管理工业。在这个问题上，我们曾不得不克服一个特殊的困难，就是：由于我们党自一九二七年大革命失败以后，退入农村，在农村坚持斗争二十年之久，在这二十年当中敌人一直占据了城市，因而造成了共产党与自己的阶级——工人阶级长期隔离的状态，以致我们胜利回到城市的时候，不但许多工人受了敌人长期欺骗宣传的影响，对自己的政党不能立刻认识；同时我们的许多干部，他们大都是农民出身或是长期在农村斗争过来的，对于自己的阶级群众、城市产业工人也一度发生了生疏的、“格格不入”的感觉。许多干部曾经缺乏明确的“依靠工人阶级”的思想；而如果这个根本思想、根本立场不建立起来的话，我们是没有办法恢复与发展工业生产，把工业管理好的。这种思想上的模糊，受到了党的及时的提醒。解放以后，工人阶级在生产战线上所表现的高度的自觉性和积极性，及他们所创造的各种模范事迹，充分表现了我国工人阶级的伟大，同时也大大加强了我国许多干部的“依靠工人阶级”的思想。

《红旗歌》第一次把工人在生产竞赛中所表现的高度的劳动热情及在生产竞赛中所发生的问题搬到了舞台上。

剧本一开幕就展开了生产竞赛的热烈的场面。女工们完全卷入红旗竞赛的热潮中了。当细纱组生产组长也是工会分会主任的老刘说：

……这些小闺女们哪，看着那红旗比命还值重哪！

一个女工马上答嘴：

……我们自个儿为了积极生产，发动的竞赛，自个儿流汗争来的红旗，为什么不值重呵！

这些女工们为了争取红旗，饭不吃、水不喝地干着活。正如老刘所说的：“……半年以前没解放的时候，她们做梦也没想到过会这么痛快，也没想到这辈子还有这么大心劲儿来干活！”工人们一经解放，他们的政治觉悟就很快得到启发和提高，他们蕴藏的劳动的创造的热情和精力就会象源源不绝的泉水一样喷射出来，他们凭着这股劲儿就能够改变世界的面貌，创造出历史的奇迹。在竞赛中涌现了大批积极分子，他们和落后分子划分了显明的界线。一切工人，前进的和落后的，都将在竞赛中受到严格的考验。

下面是一个年幼的积极分子仙妮和一个同样年幼的但是盲从的落后分子小美姑之间的一段有趣的对话：

仙 ……这会儿工厂是咱们自个儿的啦，为咱自个干活儿，积极生产，支援前线，得了红旗多光荣呵！

小 光荣？——光荣也吃不着的，也喝不着的，有什么用呵！

仙 多劳多得，你不知道吗？得红旗多了，到年底还发奖金哪！

……

小 到年底还有好几个月哪，谁知道到时候发不发呀？——你们没听我芬姐说呀，反正这会儿我们知道得了红旗也不多挣一斤小米儿，不得红旗也不少拿半张票儿，光图干活儿紧哪？——我们才不当那傻瓜蛋哪！

对于红旗的何等不同的看法呵！在这里就显示了工人中的积极分子与落后分子的全然不同的政治态度与劳动态度。一个

把工厂看成自己的，把得红旗看成顶光荣的事，一个仍然以过去工人对待私人厂主的态度对待国家工厂，仍然抱着多挣钱、少干活的老主意；换句话说，就是一个已经开始有了主人翁的感觉，一个则还根本没有这种感觉；她仍然保持着旧的习惯和旧的思想。

作者在这里作了一个戏剧性的安排：两个小鬼的吵嘴不过是积极分子与落后分子两方面的一个前哨战罢了，接着登场的是双方的“两员大将”，被称为“瞎积极”的张大梅与被称为“马蜂窝”的马芬姐，她们围绕红旗竞赛展开了一连串的斗争，成为剧本的中心纠葛。作者从始到终贯串了这样一个思想：就是工人中的前进分子必须耐心地去团结、争取与教育落后的分子。

所谓“依靠工人阶级”，是什么意思呢？主要就是依靠工人的觉悟性与组织性。对于工人中的落后分子必须启发他的政治觉悟，鼓励他的劳动热情。对于已经有了觉悟的工人中的积极分子必须进一步提高他的觉悟程度，提高他在生产劳动中的团结互助精神。

剧中作为落后工人的突出的代表的，是被积极分子骂为“顽固堡垒”的马芬姐。马芬姐是怎样一个人呢？据作者的介绍，她是“一个被旧世界的剥削、压榨、凌辱所歪曲了的性格”。她在日寇和国民党统治时期曾两次毫无理由地被开除，因此她给工厂记下了“大仇”。解放了，但在她看来，“今天解放啦，……可是工人还不是穷工人，助理员还不是助理员，人家还不是把咱当成拉套的牲口？！”特别是对于那位解放前开除过她，解放后还是那样看不起工人的助理员万国英，她一直记着仇。她完全用旧的眼光来看解放后的工厂和管工人员。“没有哪一回厂里不是向着管工的，还能向着咱们穷工人？！”对于竞赛，她自然是反对的。

“什么竞赛、红旗，还不是哄你们多干活儿？！”在竞赛的群众热潮中，她感到了孤立。“竞赛才不过两个星期，总共也只有二十天，就让你弄的我站没站处，立没立处，没处藏，也没处躲？！……你们把我当成大粪车子似的，谁见了谁恨，走到哪儿哪儿臭？！”在这种情况下，她就越发旷工、跑车，甚至扔白花，直到最后扔下围腰、证章，走出工厂。

马芬姐这样的人物是现实的吗？不管作者对于这个人物的孤僻倔强的个性的过分渲染，这个人物的落后思想心理是有它的社会根源的，是有它的一定的代表性的。工人与厂主历来是处于一种压迫与被压迫、剥削与被剥削的关系。职员虽然属于工人阶级的一部分，但由于他们工作职务、生活条件、思想意识比工人不同，因此工人与职员，特别是一些比较更接近资本家的上层职员之间，在过去也常常处于一种对立的关系。原来属于官僚资本家的工厂，现在属于人民的国家所有了，因而工人与工厂的关系发生了根本的变化：“工厂是工人自己的了。”但是要使每个工人意识并且适应这个变化，这就需要他在思想上认识工人是国家的领导阶级，并且根据他亲身的经验来达到这个认识。工人与职员的关系也要经过一番团结的努力才能获得协调。萧殷同志在评《红旗歌》的文章（载《文艺报》第十一期）中，认为象马芬姐那样“在旧社会里被压迫得深重的工人”，“应该很容易接受新社会的思想，很容易理解新社会与旧社会在本质上的不同。”他怀疑在解放了半年以后的工厂，还会有象马芬姐这样“顽固”“落后”的性格存在的可能，因此他觉得“马芬姐这个人物是不现实的，是缺乏社会基础的”。“应该”是一回事，“可能”又是一回事。在解放不过半年时间，工人的政治觉悟还没有普遍提高，工人物质福利还没有根本改善的情况下，工人中有象马芬姐

这样“顽固”“落后”的思想是完全可能的、现实的、并不奇怪的。就在今天也还是如此。

认识新社会与旧社会的本质的不同（不是表面上的不同），并不是象萧殷同志所说的那样一件容易的事。不错，马芬姐在旧社会受过压迫，反抗过；但那不过是一种个人的无政府主义式的反抗。对旧社会的这种反抗，到了新社会就不完全合拍了，有时反成为个人与新社会结合的障碍。这样的情形是常见的。认识和适应新社会，是需要一个过程的。对于旧社会所遗留给人民的坏习惯和坏思想，我们必须有足够的估计，用长期教育的工作去改变它们。蔡天心同志在《〈红旗歌〉的主题思想》一文（载同期《文艺报》）中，也同样忽视了旧社会遗留给广大人民思想上的坏影响。他说：“旧社会，工人阶级在统治者的残酷压迫之下，为了反抗，工人也学会运用自己的力量和智慧反对统治阶级，怠工、破坏，但一般的都是团结一心，而不是工人们彼此互相倾轧、诬陷。就是最没有觉悟的工人，也还讲一些义气，而不肯做损人利己的事。只有少数沾染了剥削阶级意识的流氓工人，才专门诬陷别人，而这样人也大都是统治者的狗腿子。”在这里，蔡天心同志只看到了大工业的发展与工人阶级的利害一致，促使工人团结了起来，但他没有看到旧社会的各种统治者如何用收买、分化等等方法来破坏工人的团结；工人中的行帮、宗派，对于工人的团结发生了多么有害的影响。一百年以前，《共产党宣言》中提出的“全世界无产者，联合起来！”的口号，今天还是全世界工人阶级共同奋斗的目标。因为民族的、地域的、宗教的、政治的种种原因而被分裂了的全世界工人阶级要在共同的政治方向下通过各种具体行动而日益扩大地团结起来，这是一个世界历史性的伟大的任务。如果工人已经“团结一心”了，那还用得着工

人阶级的先锋队——共产党用极大的努力在广大工人群众中间去进行团结工作和教育工作吗？难怪在蔡天心同志看来，马芬姐既然那么落后，不，简直是“无法无天”，对于她就应当实行“组织处分与纪律制裁”，而不应当那么委曲求全地去团结和争取她；他认为这种团结是毫无原则的。他以我们所要求于一个共产党员的组织性纪律性来要求一个落后工人，因而对她做出无情的判决。对于这个人物的这种处理方法，无论从艺术上或实际上说，难道是正确的吗？

工人阶级要团结和领导全国人民必须首先自己团结一致。积极分子应当成为团结的骨干。但是积极分子最容易犯的毛病却恰好是个人突出、脱离群众；而这种毛病在竞赛中就特别容易显露出来。大梅就是这样一个典型的代表者。美兰的本位主义不过是这种个人英雄主义的另一种表现罢了。因此在生产竞赛中必须强调个人模范与集体模范相结合，先进的帮助落后的，英雄带动大家，这才是真正新的集体主义的英雄主义。一切个人突出、骄傲自大、本位主义等等，也都是旧社会所遗留给我们的坏习惯和坏思想。剧本中对张大梅这个人物给予了适当的批评，是完全必要的，有教育意义的。

毛主席在《论人民民主专政》中说：

人民……用民主的方法，教育自己和改造自己，使自己脱离内外反动派的影响（这个影响现在还是很大的，并将在长时期内存在着，不能很快地消灭），改造自己从旧社会得来的坏习惯和坏思想，不使自己走入反动派指引的错误路上去，并继续前进，向着社会主义社会和共产主义社会发展。

在这里，毛主席明确指示了：第一，必须充分估计，反动统治者所给予人民思想上的坏影响是很大的，并将长期存在的；第

二，人民教育自己和改造自己，必须采用民主的方法。

要启发和提高工人的自觉性、积极性，主要关键就在管理民主化；工厂管理人员在工作中要走群众路线，要有民主作风。《红旗歌》表现了工人在生产战线上新的劳动态度（包括团结互助）与旧的劳动态度之间的斗争，同时也表现了工厂管理上两种不同的作风，即彭管理员所代表的民主作风与万助理员所代表的官僚主义、命令主义的作风之间的斗争，这两种斗争交错着，就构成了《红旗歌》的全部主题。

官僚主义、命令主义的思想根源是什么呢？主要就是“看不起群众”。万国英根本不相信工人的觉悟。他说：

……工人生成的就是想多挣钱、少干活儿，管理上就是想增加产量、提高质量、减低成本。管理和工人根本是矛盾的，……

……真要提高生产，达到标准数，只要管理上订计划、下命令、有魄力、有信心、勤查勤管，有错就罚，就会完成任务，根本用不着发动群众，根本用不着让她们自个儿管理自个儿！……

在他看来，什么“民主管理”，什么“生产竞赛”，都不过是“自找麻烦”。万助理员的这种思想和作风在新解放城市的旧技术人员中是相当普遍存在的。萧殷同志认为“这人物也是不够现实的”。他说：“据一般情形，城市解放之后，工人就有诉苦运动，对于有坏作风的旧人员，一定受到群众的批评教育，即令他们在思想上还存留着旧的渣滓，但他们懂得共产党是反对欺压工人的，他们绝不敢做得这么露骨（象万国英那样）。即使旧思想偶尔冒出来，欺压了工人，而工人们也绝不会认为他的欺压行为就是厂方的意志。”这里所举的理由是不充分的。一般的情形，城市解放之后，工人并没有诉苦运动。而旧人员的旧的作风也没有那样容易改变；他们习惯了那套旧的管理方法，那跟他们的整

个思想和经验是分不开的。他们思想上存留着的“旧的渣滓”，岂只“偶而冒出”一下，而是在他们工作中经常起作用的因素。象万助理员那样官僚主义、命令主义的作风，不但在新解放城市的旧人员中，而且在老解放区的一部分共产党员的干部中，也是存在的。正如刘少奇同志在最近庆祝五一劳动节的讲话中谈到我们工作中的缺点、错误时所说的：“错误中最严重的是命令主义的错误。”我们在生产工作及其他一切工作中都必须反对我们干部中的命令主义的错误作风。蔡天心同志不从这个实际情况出发，倒认为万国英是“一个品质很好的同志”，好象他的那种命令主义的错误，不过是工作作风上的一点“缺点”，并不严重；好象我们今天在工作中所要反对的，主要并不是干部的命令主义的作风，而是人民群众的“落后”。这难道是正确的吗？

《红旗歌》批评了万助理员的命令主义作风，表扬了彭管理员的民主作风，是完全需要的。自然，彭管理员还不是管理民主化的完满的体现者。但无论如何，他的作风是民主的，他对待自己的阶级兄弟，不是“吹胡子瞪眼”，而是带着满腔的热情与十分关切的态度。他关心他们的切身利益；他对他们的缺点错误耐心地进行说服教育，做到仁至义尽的地步。就是马芬姐也不能不讲他好：“你把我当人看”，这是从心里说出来的感激的话。

要发动和组织生产竞赛，单靠个别管理人员的民主作风和耐心说服教育的方法，当然还是不够的。生产竞赛是一个广大工人群众的自觉的运动，是行政管理上一个巨大复杂的组织的工作。没有坚强的党的政治领导和工会的积极活动，没有党、工会和行政组织在工作上的良好的配合，竞赛是发动不起来的，即使发动起来也是不能坚持下去的。《红旗歌》的主要的也是比较严重的缺点就是没有很好地表现出工厂中党的领导和工会活动

的作用。不错，彭管理员、老刘、金芳都是代表党的人物，但是看不见党的集体的领导，只看见彭管理员一人“单枪匹马”。党员的形象显得没有力量。具有光荣的斗争传统的上海工人，看了金芳这个人物，就觉得她太软弱了，不够他们所理想的共产党员的水平。他们的这个批评是很对的。工会的活动也太少，几乎完全成了行政的附庸。工会分会主任老刘的一个重要活动，就是送配卖面到马芬姐家中，并送还她的围腰、证章，通知她回厂，这一件事引起了正在绝望中的马芬姐思想上情感上激烈的变化，使她走上最后的转变。工会关心工人的物质福利，并在可能条件下改善工人生活，对于启发和提高工人的政治觉悟，巩固他们的劳动纪律，具有重大的意义。但是作为共产主义学校的工会，应当抓紧一切机会对工人进行阶级的政治的教育；作为工会分会主任的老刘却没有尽到这样的责任。他对马芬姐的错误没有进行过一次认真的批评。不但是他，就是彭管理员、金芳，在对待马芬姐的错误上，耐心说服是很够的，但有些地方却表现了过多的感情的迁就。就团结和教育的方法上的这种缺点来说，蔡天心同志的批评是对的。新社会的劳动纪律所以与旧社会的劳动纪律不同，就在：它是建立在广大工人自觉的基础上的；它首先是靠说服教育的方法建立与巩固起来的。但在工人自觉水平不齐的情况下，不能仅仅限于说服鼓励的方法，同时还要采取必要的强制手段来对付好吃懒做、破坏劳动纪律的分子，虽然马芬姐还不是这样的分子，她还不是真正存心破坏生产。

在《红旗歌》中，工厂的正规的民主管理制度并没有建立起来，这种制度是必须通过工厂管理委员会和工人代表会议等等组织形式才能正式建立起来的。这个工厂不过在管理民主化上走了第一步。《红旗歌》中的竞赛也带着生产竞赛运动的初期

的、甚至自发的形态。我们看到工人一经解放就立刻爆发出空前未有的劳动热情，这股热情是蓬蓬勃勃的，但还没有凝结起来，形成新的生产秩序与新的劳动纪律。《红旗歌》的许多场面给了人一个印象，好象在这竞赛中工人们并不在紧张生产，而只是在争执和吵架，这固然是为了展开剧中人物的思想斗争，并且因为正面表现生产过程受到舞台的限制，但同时也反映了这个工厂的生产领导还没有完全纳入正规。“红旗”竞赛也还只是单纯依靠工人的生产热情和提高劳动强度，而还没有转入到节省原料、减低成本、发明创造、改进技术的方面去。现在我们的工业生产，我们的生产竞赛是前进很远了！在东北，展开了群众性的新纪录运动。这个运动已由个人的新纪录发展到集体的新纪录，由单纯提高劳动强度的新纪录发展到改进技术操作、生产保安和发明创造的新纪录了。因为《红旗歌》中的竞赛还是初期的，在这竞赛中进步了、转变了的张大梅、马芬姐、万助理员，他们的进步和转变自然也还只是初步的，基础不稳固的，在他们面前还等待着有更多的考验。

《红旗歌》正是反映了我们工业生产战线上的初期的情况和缺点。作者对于当时的情况自然也还是没有反映得完全，他更没有比现实看得更远。

《红旗歌》没有足够地表现工厂中党的领导与工会活动的作用，但却过多地、不适当地描写了马芬姐的孤僻、顽强的性格，使工业生产上的严肃的思想斗争，在某些地方变成了大梅和芬姐两个不同性格的冲突，这形成了这个剧本的另一方面的缺点，削弱了这个剧本的教育意义。马芬姐的转变，在第三幕是已经完成了的，但为要表现马芬姐的那种特出的性格，作者故布疑阵，使观众担心，不知她到底转变没有，而当看到她最后那么热

情、那么激动地表白自己态度的时候，观众的心理就受到了更大的安慰和鼓动。这种戏剧的效果，就恰恰显示了艺术创作上有害的人为的痕迹。对马芬姐性格的某些过分的不适当的描写，萧殷同志的批评是正确的。

一九五〇年四月二十二日

一九五一年

从《龙须沟》学习什么？*

《龙须沟》在北京上演，得到了人们的好评。这是一个好剧本。老舍先生所擅长的写实手法和独具的幽默才能，与他对新社会的高度政治热情结合起来，使他在艺术创作上迈进了新的境地。《方珍珠》是一个成功，紧接着《龙须沟》又是一个成功，而且把《方珍珠》赛过了。这是值得我们大家高兴的、庆贺的。

我们必须从老舍先生的这个成功中取得经验；这就是说，必须从《龙须沟》的创作经验中学习一些东西。

首先，可以看到，老舍先生是以高度的政治热情来拥护人民政府的，正是这种热情，给了他一种不可克制的创作冲动。他在《我热爱新北京》一文中直率地、热烈地告白了他的这种心情。他说：

最使我感动的是：这个为人民服务的政府并不只为通衢大路修沟，而是也首先顾到一向被反动政府所忽视的偏僻的地方。在以前，反动政府是吸去人民的血，而把污水和垃圾倾倒在穷人的门外，教他们“享受”猪狗的生活。现在，政府是看哪里最脏，疾病最多，便先从哪里动手修整；新政府的眼是看着穷苦人民的。

* 本文载一九五一年三月四日《人民日报》。

他这里就是说的修龙须沟的事。他从这一件事上也清楚看出了新政府的真正人民的性质。他感激这样的政府。他在《〈龙须沟〉写作经过》中说：

感激政府的岂止是龙须沟的人民呢，有人心的都应当在内啊！我受了感动，我要把这件事写出来，不管写得好与不好。我的感激政府的热诚使我敢去冒险。

这里不但表现了一个艺术家最可宝贵的政治热情，而且也表现了同样可宝贵的艺术家的真正的勇气。他觉得歌颂这样的好政府是艺术家应有的责任。

对于象老舍先生这样一个具有丰富社会经验与观察和判断能力的老作家，从概念出发的描写或空洞的歌颂，都是他所不愿为的。他是那样熟悉旧的北京，又是那样热爱新的北京，他不能不注意与关心北京劳动人民生活中的一切变化，这些变化正反映出了共产党和人民政府的各种政策实施的结果。共产党和人民政府在人民中间进行的第一位工作就是给劳动人民以实际的看得见的物质福利，然后在这个基础上一步一步地去提高人民的政治觉悟和文化程度。这就是共产党和人民政府的一切政策的根本。《龙须沟》中的那位虽然胆子小、思想旧，但却是刻苦耐劳的可爱的王大妈，她也不得不承认：“共产党给咱们修茅房、抓土匪，还要修沟，总算不错。”她也感觉到了革命给龙须沟带来的好处。人民不是从政策条文，而是从他们的切身利益来判断和理解我们的政策的。作家要正确地表现政策，就必须经常地关心和了解群众的日常生活、日常利益，了解他们柴米油盐的事情，同时眼睛朝着他们的更美好的未来的远景。《龙须沟》正是从这些方面表现了人民政府的政策。

一切政策都要在群众中受到考验，群众对于政策的反应是判断政策的正确性的最可靠的标准。不修龙须沟，龙须沟的群众就不会那样热烈地拥护政府。老舍先生锐利地观察到了革命的影响所引起的各种人物的深刻的心理变化。龙须沟的人们，多少年来被压迫、被侮辱、被损害，他们不是一下子就能认识和相信共产党的。王大妈不是说了吗：“我就纳闷儿，现而今的作官的为什么这么爱作事儿？把钱都给咱们修盖了茅房什么的，他们自己图什么呢？”但世界上就的确出现了这么一种人，他们的名字叫共产党员，他们贡献自己的一切——包括自己的生命——给人民，而并不向人民索任何代价。这是奇迹。然而这是千真万确的。人们只能相信事实。龙须沟，正如新中国的一切其他地方一样，是在开始变化了。

作者没有将龙须沟写成天然的坏地方。它的脏、臭是旧社会所造成的。“作官儿的坏，地方才稀臭。”官僚恶霸的统治是龙须沟人们的一切灾难的根源。共产党来了，龙须沟就变样了。正如程疯子唱的：“从此后，沟水清，国泰民安享太平！”在人们心中自然地燃烧起了新的希望。四嫂说：“赶明儿个，沟修好了，人也变好了，有多么棒呢！”赵老头说的更肯定：“咱们这儿要光有几处新茅房，两条干净的街，人心都没变，那有什么意思呢？”事实上是一切都变化了。程疯子不疯了。不好好干活的丁四成为一个好的工人了。狗腿子改邪归正了。原来象死水一样停滞的龙须沟变得沸腾起来了。把龙须沟的金鱼池改造成一个美丽的公园，就不只是程疯子一个人的梦想，也成为了四嫂和一切龙须沟人们的合理希望。就这样，老舍先生描写了龙须沟和龙须沟人们的变化，有力地证实了人民政府和它的政策的旋转乾坤的力量。

《龙须沟》并没有什么特别的故事，老舍先生不过忠实记录

了修龙须沟的事件，但他没有作新闻报道式的记录，也没有写真人事，他创造了几个真正活生生的有性格的人物。他使这些人物都和龙须沟联系起来，用作者的话来说，“象沟的一些小支流”。他由人物的口中和行动中，巧妙地说明了臭沟，反过来又在每个人物对沟的关系上，巧妙地描出了各个人物的性格和人生观，他们整个的精神世界。在这里，老舍先生在描写人物和事件上，紧紧掌握了集中化的原则。他严格地选择了他的创作材料：他舍得抛弃材料中一切与当前主题无关的部分。他不使他的人物负担过多的或分外的任务。同时他从不孤立地去描写一个人物，而总是将他放在人与人之间的相互关系中去描写。作者创造人物性格的方法，是特别值得我们许多青年作者学习的。

龙须沟，一个多么脏、多么臭的贫民窟，但从那儿却生长出这么许多纯洁的、高尚的心灵。那么可爱的小妮子，当她还没有成长起来之前就被葬送了。心地那么善良、那么纯厚的程疯子却被人欺凌到那种地步。但是不管怎么，人们总得生活下去。龙须沟的人们就这样和压在他们头上的官僚恶霸，和折磨他们的贫穷、疾病与一切灾难斗争。老舍先生写出了劳动人民的勤劳，他们顽强的和坚韧的生活力量，以及他们对于更好的生活的渴望。王大妈，在龙须沟的穷人中是一个保守派，只有她才叫龙须沟“宝地”。她有她的道理：

这儿脏，可有活儿干呢！……

这儿不分男女，只要肯动手，就有饭吃；这是真的，别的是瞎扯！这儿是宝地，要不是宝地，怎么越来越多人越多？

可是王大妈的女儿，这位充满反抗性和进取心的青年姑娘，却恨不得早早跳出这臭沟。三心二意、可好可坏的丁四，为了要

躲躲这臭沟，宁可去蹬三轮。当然这都不是解决问题的办法。只有赵老头，剧中积极人物的代表者，他看的比较清楚。他说：

龙须沟啊不是坏地方！……

程疯子常说：什么“沟不臭，水又清，国泰民安享太平。”他说得对，他不疯！有了清官，才能有清水。我是泥水匠，我知道。城里头，大官儿在哪儿住，哪儿就修柏油大马路；谁作了官，谁就盖高楼大瓦房。咱们穷人哪，没人管！……

有那群作官的，咱们永远得住在臭沟旁边。他妈的，你就说，全城到处有自来水，就是咱们这儿没有！

赵老头，这位旧社会的抗议者，解放以后，就自然地成为了新政权的积极参加者、拥护者。新政府为人民铲除了恶霸黑旋风，修好了臭沟。龙须沟的人们是真正身受到解放的好处了。但是在这戏里恶霸并没有出场，也没有正面写群众斗争的场面。然而我们却依然感觉得到紧张的斗争。当狗腿子和赵老头谈话，威胁他的时候，你听赵老头是怎么回答：

赵老：大家选举我作委员，我就得为大家出力。好人，我帮忙；坏人，我斗争。

狗子：哼，你也要成为一霸！

赵老：黑旋风是一霸，我是恶霸的对头！……

狗子：好，你真是走对了路子，抖起来啦！

赵老：那并不是瞎碰出来的……我的劲儿是新政府给我的！

这是多么是非分明，多么锋利，多么有斤两的话。后来狗子转变了，赵老头叫他给程疯子来赔不是，四嫂在一旁劝疯子照样儿还给他一顿嘴巴，这时疯子却不打他，只要狗子伸出手给他看看，说了句：“啊，你的也是人手，……去吧！”

这么一个简单动作，一句简单的话，但是多么地震动人心，

多么地有力。老舍先生写出了真正生动的、经过提炼的、性格化的、有思想的语言。

老舍先生是十分熟悉自己的人物的，并且对他们那样充满了热爱。他有意识地避免描写他所不熟悉、不清楚的人和事，而紧紧抓住他所熟悉和清楚的人和事去用力描写。但他并没有停留在自己已有的经验范围内，他尽量去接触和理解新的环境，并且让他的人物放到这个新的环境中去成长、去发展，如果需要，他就赋与他的人物以某种浪漫的色彩，使现实和理想的因素取得和谐的结合。但究竟因为每个人物都在他的生活经验中有一定的张本，又凭借了他卓越的运用语言的能力，所以他创造出来的人物形象就不是概念化的、虚假的，而是活生生的、真实的。

从《龙须沟》，我们可以学到许多东西，主要的就是要学习老舍先生的真正的政治热情与真正的现实主义的写作态度。

在我们评赞老舍先生在《龙须沟》剧本创作中的成功的时候，我们必须同时提到焦菊隐先生和许多演员在演出上的卓越的成就。焦菊隐先生的导演很好地运用了史坦尼斯拉夫斯基的方法，这个方法的基本精神就是向生活学习。他在剧情安排和性格描写上对原作作了不少有益的补充，使原作的思想性和艺术性达到了更高的集中和提炼。在这里，导演完成了他的集体的创造性的任务。演员们的表演，也是认真的、出色的。演员们到龙须沟实际地去体验生活近两个月，这无疑地是表演成功的基本原因。北京人民艺术剧院的这种作法是值得一切演剧团体学习的。没有不断地追求生活、理解生活的顽强的坚忍的努力，我们是不能创造出真正现实主义的艺术，也是不能有效地防止或克服艺术上的公式主义、形式主义等等的错误倾向的。

《龙须沟》是一个现实主义的作品，也是一首对劳动人民的

颂歌,对共产党和人民政府的颂歌。老舍先生从革命吸取了新的创作精力,学习了许多新的东西,他还在继续不断地学习着。那末,让我们所有的文艺工作者都和他一同学习,并向他学习吧。

一九五〇年全国文化艺术工作 报告与一九五一年计划要点*

——一九五一年四月二十日在政务院第八十一次
政务会议上的报告，并经同次会议批准

一 一九五〇年全国文化艺术工作情况

一年以来，全国文化艺术工作总方针是普及与提高人民新的爱国的文化，而以普及为第一位的任务。在文化上的新旧统一战线与公私兼顾的原则下，一方面巩固和发展新的文化、艺术事业，另一方面有步骤有重点地改革旧有文化、艺术事业，一方面巩固和发展国家经营的文化、艺术事业，另一方面领导私人经营的文化、艺术事业，并有重点地扶助这些事业，使其更有计划性，而能与国营的文化、艺术事业取得良好的配合。在整个文化艺术工作中，首先选择那些对于开展普及工作最为需要，在广大人民中间最有影响的部门作为重点来进行。

现在就根据上述方针来检讨一年来的主要工作。

(一) 电影事业：

电影事业在整个文化艺术工作中，是第一个重点，这是因为电影是最有力量的艺术形式。据一九五〇年统计，全国全年电

* 本文摘自《新华月报》一九五一年六月号第四卷第三期（总第二十期）。

影观众达一亿五千万人以上。国营电影制片厂现有东北、北京、上海三厂。一九五〇年国营厂共出产故事片和纪录片二十六部，美术片一部，教育短片与纪录片十六部，新闻简报六十二本，和苏联合制的五彩纪录片二部，翻译苏联故事片四十三部，翻译苏联教育短片四十二部。国营厂的故事片和纪录片一般都能忠实地反映中国人民，特别是工农兵的生活与斗争，其中一部分在思想上和艺术上并已达到一定的水平。

在同时期内，私营制片厂共摄制故事片三十四部，大部分也能保有进步的思想内容和严肃的创作态度。

由于国营片与私营进步片的源源生产，苏联片的大量译制，加以观众政治水平的提高，在一年之内，使得城市影院进步片的观众，由少数而转为多数。一九五〇年底，进步片观众已占观众总数约百分之六十五至七十。在电影市场上，英美帝国主义国家的有害影片已基本肃清。即以美国影片势力最大的上海而言，一年来美国片也已为广大观众所唾弃，而以人民民主斗争为主题的国产影片则受到极大欢迎，这是电影市场的空前变化，是文化战线上的一个巨大胜利。

在影片发行方面，据现有统计，全国共有电影院六七四所，其中公营的三四二所，公私合营的十六所，私营的三一六所。电影局直辖的影片经理公司在各大行政区均设有分公司，以统一全国影片发行工作，在影院较多的城市中，采取了统一排片的办法，并力求做到民主协商、公私兼顾。为使人民电影能深入农村、部队、矿山和工厂，一九五〇年度训练了放映员一千八百余人，并建立了放映队所用十六毫米拷贝的小型手工洗印厂。全国原有一百多个放映队，放映机定货到齐之后，全国将有放映队七百个以上。一九五〇年，由于胶片数量的不足及洗印设备上

的限制，国营厂未能及时供应各地各方面以足量拷贝，到发生严重的供不应求的现象。因此，必须在今后数年内建立电影工业的基础，达到器材自给，同时加强电影干部的培养训练工作，为电影事业的更大发展准备必要的条件。

今天电影出品无论在量和质上都还不能完全满足观众的需要。国营厂所出影片中虽产生了若干优秀的故事片（如《白毛女》、《钢铁战士》、《新儿女英雄传》等）和优秀的纪录片，但也产生了一些思想性、艺术性薄弱，甚至在政治思想上有严重缺点错误，在艺术作风上反现实主义的作品（如《荣誉属于谁》）。对私营电影制片业，我们虽在经济方面分别情况地给予了不同程度的扶助，但对其制片的思想领导却是不够的。例如，昆仑公司的《武训传》，就是一部对历史人物与历史传统作了不正确表现的，在思想上错误的影片。因此加强对全国电影制片的思想领导已成为整个文化艺术工作中一项极端重要的任务。

（二） 戏曲改革工作：

旧戏曲有悠久传统，现有剧目在千种以上，大小剧种近百种，全国戏曲艺人约三十万人，旧戏曲观众全国每日在百万人左右；旧戏曲与广大人民的生活有如此密切的联系，因此戏曲改革工作也是文化艺术工作的重点之一。

一年多来，各地戏曲改革工作已获得初步成绩；新编戏曲为数不少，若干作品已证明为群众所欢迎；这一事实，大大地鼓励了广大艺人改革旧有戏曲的信心和勇气。其中尤以地方戏的改革更为活跃。越剧、评剧在表现现代生活上均取得了成功的经验。要使戏曲改革工作广泛开展，必须获得广大艺人的自觉自愿的努力与合作。一九五〇年内，全国艺人中已有三万多人参加学习。经过学习，提高了他们的政治觉悟，加强了团结友爱，并使

他们初步获得了文艺为人民服务的观点。

但各地的戏曲改革工作中，也曾发生过一些偏差和缺点。这表现在两个方面：一方面对于旧戏曲缺乏一定的审查标准与积极的改进方案，而单纯地采取禁演的办法，以致禁戏过多，在有些地区中在一个时期里，造成艺人们的生活困难，同时也引起了群众的不满；另一方面有的地方则又对旧戏曲采取放任自流的态度，没有积极的加以领导。此外，在戏曲的修改与创作方面，虽然有了若干成就，但也有不少作品是反历史主义的、公式主义的，这些作品不是按历史唯物主义的观点来反映历史真实，而是将历史人物“现代化”，将历史事迹与现代人民革命斗争的事迹作不适当的比拟。中央文化部在一九五〇年十一月下旬召开的全国戏曲工作会议，明确规定了以历史观点和爱国观点作为审查剧目的标准，旧有戏曲中一切有重要毒害的内容，及表演形式上一切野蛮、恐怖、残酷、猥亵、奴化的成分，必须坚决加以改革；存在于编改剧本工作中的某些反历史主义的，公式主义的倾向，必须加以纠正。会议鼓励中国现有各种戏曲形式的自由竞赛，而以对当地群众影响最大的剧种为主要改革与发展对象。会议并规定今后戏曲改革工作，应统一由各地文教主管机关领导。凡对人民有重大毒害，必须禁演的戏曲，则应统一由中央文化部处理。

（三）文艺工作团与群众业余艺术活动：

在普及工作上具有极大重要性的，还有遍布于全国的文艺工作团。对于文工团加强领导，也是文化艺术工作的重点之一。

据初步估计，目前全国文工团（队）在二百个以上，专业的戏剧、音乐干部约二万人（部队的文工团〔队〕和文艺工作干部远超

过此数,未计算在内)。

文工团是文艺工作与宣传工作的最重要的组织形式之一,是联系普及与提高的桥梁,是培养文艺干部的流动学校。他们深入农村、部队、工厂,演出了《白毛女》《刘胡兰》《红旗歌》《王秀鸾》及许多配合当前任务的宣传剧,对广大群众起了重大的鼓动与教育作用。他们长期地、艰苦地坚持了在群众中的文艺宣传工作,他们是对革命事业有贡献的。

除了综合性的文工团而外,在首都及上海、天津等大城市还建立了专业的话剧团,歌剧团,歌舞团,舞蹈团,音乐工作团及上演话剧或歌剧为主的剧院。

对全国文工团、剧团必须加以整顿和充实。首先要明确规定各级文工团、剧团的任务与分工:中央、大行政区、大城市的文工团、剧团向剧院发展,以建设剧场艺术为主;省、中等城市的文工团、剧团以剧场演出与巡回演出相结合;专区文工队则以巡回演出为主。对文工团员应予以学习和深造的机会,使之在业务上得到提高。

在文工团与文艺工作者的帮助指导之下,群众业余艺术活动有极大的发展。各大城市的工厂几乎都建立了自己的业余艺术组织,展开了戏剧、音乐、绘画及其他文艺活动,工人在艺术创作上也表现了他们的智慧和创造力。至于农村,老区和半老区的农村剧团,一年来数量大增,以省为单位计算,村剧团少者近千,多者四、五千。新区经过土地改革以后,农村剧团亦如雨后春笋,发展极为迅速。群众业余艺术活动,必须密切结合生产,不违背业余的、自愿的、季节性的原则,文工团及其他专业文艺团体必须对群众业余艺术活动负起指导的责任。

(四) 连环图书与年画;

发展新连环图画与新年画，改革旧连环图画与旧年画，这是美术工作方面的重点。

中央文化部于一九四九年底，发布了开展新年画工作的指示。一九五〇年全国有二十六个地区出版了新年画，根据不完全统计，共四百余种七百余万份。新年画中已有了一些优秀的作品。新年画实际上就是一种宣传画。

北京、上海及全国各地，一年多来，已出版新连环图画七百余种。上海向来是连环图画的出版中心，出版连环图画的书店有七十余家，出卖与出租连环图画的书摊有三千余处，历年来所出连环图画在两千八百多万册以上，大半为武侠神怪故事，其有害的影响是很大的。新连环图画绝大部分也是上海出版的。新连环图画已受到了干部和群众的重视与欢迎。但其中有不少作品，内容与形式尚存在着缺点，因而还不能为广大读者所满足。

在改革旧年画与连环图画的工作中，对旧年画与连环图画的绘画工作者和出版者曾进行了团结与教育的工作。许多旧年画与连环图画的绘画工作者热心地参加了绘制新年画、新连环图画的工作。但目前，上海某些私营出版业，仍在翻印旧内容的画片与连环图画，旧年画与旧连环图画，今天尚拥有广大的市场。加强与改进新连环图画与新年画的出版工作，是美术宣传方面的最重要的任务。

（五）文艺书籍的出版工作：

一九五〇年出版的文艺书籍，据初步统计，约有二千七百余种，一千七百余万册，文艺期刊及副刊九十种以上。在文艺书籍的出版工作中，存在着无计划无领导的自流状态。在全国的私营出版业中间，认真负责者固然不少，然而也有不认真不负责的出版商，单纯以营利为目的，粗制滥造的风气相当严重。

一九五〇年成立了国营的人民文学出版社。这个出版社将有计划地出版中国现代和古代的文学、世界古典的进步的文学，并与全国各地公私营文艺书籍出版业，实行正确的分工合作，使整个文艺书籍出版事业逐步走向正常的健全的发展。在整个文艺书籍的出版工作上，应特别注意通俗文艺书刊的出版，以满足广大群众的需要。

(六) 艺术教育事业：

在中央文化部直接领导下的培养艺术干部的机构，有中央戏剧学院、中央音乐学院、中央美术学院和中央文学研究所。在各大行政区，有东北的鲁迅艺术学院，华东的中央音乐学院上海分院和中央美术学院华东分院，西北有新建的西北人民艺术学院，中南有中原大学艺术学院和新建的华南人民文学艺术学院，西南有新建的西南人民艺术学院。这些艺术学院，除培养一般文艺青年外，一九五〇年中还调训了相当数量的地方与部队的文学干部。这些学院不只是教学机关，而且也是艺术创作与研究活动的中心，一般附设有创作及演出的部门，作为经常地直接地联系实际的桥梁。

各类艺术学院均必须注意与实际的联系，注意研究自己民族的艺术遗产，克服与防止艺术教育工作上的教条主义与盲目崇拜西洋的错误倾向。

(七) 文物与图书馆、博物馆的保护与改革：

我国历史悠久，具有宝贵价值的古迹文物是非常之多的。文物工作的方针就是：一、保护，二、搜集，三、有重点地整理与改革旧有博物馆、图书馆使其成为进行群众教育的重要工具。

在保护方面首先着眼于：一、防止珍贵文物的偷运出国；二、严禁毁坏古建筑、陵墓等及任意发掘各地古文化遗迹及古墓葬。

因此，曾呈请政务院发布了《禁止珍贵文物图书出口暂行办法》《古迹、珍贵文物、图书及稀有生物保护办法》《古文化遗址及古墓葬之调查发掘暂行办法》，以及《保护古文物建筑办法》的指示。年来文物偷漏出口事件已大为减少。但古建筑及珍贵文物之被毁坏却仍在陆续发生。因此，必须对群众及干部加紧宣传教育，同时对破坏文化古迹者予以应有制裁，才能保证政令之彻底执行。

在文物搜集方面，首先着眼于收罗民间旧藏，勿使散佚。一年来，中央及地方限于经费，尚不能大事收购散在民间的珍贵文物，但由于政府保护文物政策之正确，人民出其私藏，捐献归公，一时成为风气。在人民捐献的文物图书中有不少珍贵的东西。其次为征求有关革命的文物。自政务院发布《征集革命文物令》后，中央及地方收到有关革命的重要文物，已不下千余件，这是筹建革命博物馆的基础。

在整理并改革旧有的博物馆、图书馆方面，以北京图书馆及故宫博物院、历史博物馆作为重点，进行了初步改革工作。北京图书馆大量地增添了新书刊，并开展了群众工作，一九五〇年全年读者达五十万人；又曾举行图书展览二十七次，参观人数达二十二万五千余人。故宫博物院、历史博物馆由若干部分开始，已按正确的历史观点重新陈列。

（八） 科学知识普及工作：

科学知识普及工作是文化战线上一项新的工作。一年来，全国各地团结了广大的科学工作者通过讲演、展览、幻灯、出版等方式，开始了各种科学普及活动。据初步统计，全国各主要城市所举办较有规模的科学展览会共九十余次，观众总计约九百余万人；举办公开科学讲演约三百次，听众十余万人；通俗科学

书刊出版共达三百余种。在科学普及工作中，幻灯已证明是向广大群众，特别是农村群众进行时事政治宣传与文化普及工作的有力武器，今后必须大量地加以推广。

二 加强对全国文化艺术工作的思想领导， 调整与健全政府文化行政组织

过去一年，中央文化部的作品中一个比较严重的缺点，是对全国文化艺术工作的思想政策领导不够。这主要表现在对文化艺术方面的创造力量没有很好地加以组织和领导，没有充分地发动与组织文化艺术干部到各种实际的群众斗争中去，对文化艺术各部门的生产品没有足够地仔细地进行思想检查。对有关文化艺术工作的政策性问题，也研究得不够。这种缺点的形成，主要由于我们在思想上没有足够认识文化部的的工作是一个思想的工作；而将过多的精力放在一般行政事务上，致形成某种程度的事务主义作风。文化部组织机构上的缺点，最显著的是行政领导与事业经营不分，致领导方而忙于事业而放松面向全国的思想政策的领导，这种情形也助长了事务主义作风。中央文化部在三月间召开的第一届全国文化行政会议，通盘讨论并确定了中央文化部及各级文化行政机构的调整，将中央文化部所属各局合并改组为电影、艺术和社会文化事业三个管理局，将原属各局掌管的事业划出成立单独的事业或企业机构，这样调整以后，机构就更集中，分工也较合理了。

省、市文化、艺术机构目前大都不健全，省、市文教厅、局虽已由“教育”改为“文教”，但实际上大多“有教无文”。这也增加了中央对不同情况分设电影、艺术、社会文化三处(科)或单设文

化艺术一处(科)，并由正副厅、局长中一人专责领导。专署与县，则在文教科内指定或增设一至三人专做文化、艺术工作。

中央与地方文化行政机构经过上述调整与加强之后，对全国文化、艺术工作情况的掌握，政策思想领导的加强，相信可以比现在要好。

三 一九五一年工作计划要点

(一) 进一步发展电影事业：

1. 加强全国电影制片的计划性与思想领导，在适应普及要求的基础上，逐步提高国营影片的思想性与艺术性。一九五一年度国营厂计划摄制故事片十四部(其中有三、四部重点片)、纪录片十部，组织与协助私营厂摄制故事片二十部。争取在今年明年两年内做到国营与私营电影厂所产的进步片足够供应全国电影市场，达到在全国范围内完全肃清消极影片。

2. 加强与改进全国电影院的管理。并按照需要与可能，由国家或鼓励私人资本投资，在中小城市、大城市的郊区、工人区设置新的电影院。

3. 全国建立七百至八百个电影放映队，保证其影片供应(因胶片来源困难及洗印设备不足，一两年内电影放映队还不能更大量地扩充)。

4. 各国营发行单位全部实行企业化，各国营制片单位实行制片企业化；建立中国电影器材公司及放映机修理厂，完成大型机器洗印厂的设计计划。

(二) 加强戏曲改革工作：

1. 中央与有条件的大行政区建立戏曲研究院。在各省省会、

各大城市建立至少一个公营或公私合营或私营公助的剧场与剧团，按期定立戏曲节目的上演计划，逐步改革其内部管理制度，作为推进当地戏曲改革工作的据点。加强与改进全国戏曲剧场的管理，争取在两年内，做到在各省省会及各大城市中新的或经过修改的戏曲剧目与原有优良剧目的演出占完全优势。

2. 审定与修改旧有京剧剧本五十种。评剧、越剧及其他地方戏剧本各三十种（由中央文化部与各该剧种最流行地区的当地文化主管机关分工合作）。审定本由中央文化部加以刊行，推行全国。搜集、整理、研究各地民间戏剧、音乐材料，加以录音或刊印。

3. 组织新戏曲工作者与戏曲艺人合作，创作新的戏曲剧本。做到每一流行剧种，一年中至少产生一个至二个比较成功的剧本。

4. 继续举办艺人的训练教育工作，争取在两年内做到全国各地主要戏曲艺人都受到一定时间的训练。

（三） 整顿全国现有文工团和剧团，明确各级文工团和剧团的任务与分工，适当解决文工团干部的学习与提高问题。做到全国各重要省市每一规模较大之剧团或文工团，一年中至少产生一个大型的（多幕的）或三个小型的（独幕的）比较成功的剧本。

（四） 发展新连环图画、新年画。改进新连环图画内容与发行方法，加强对旧连环图画家与出版商的团结改造工作。出版连环图画定期刊物与较好的新连环图画五十种。争取在两年内做到在全国各大城市有害连环图画不再印行。培养绘画人才，供各地发展新年画、连环图画及通俗刊物之需要。

（五） 加强人民文学出版社的工作，整顿全国文艺书籍的

出版工作，调整全国文艺刊物，大量出版通俗文艺作品。

(六) 加强艺术教育工作。调整中央与大行政区各艺术学院的学制与课程。省市可按照需要与可能设立短期艺术训练班。艺术学院得视需要与可能设立专门班次，培养少数民族艺术干部。

(七) 巩固与发展农村、工厂的群众业余艺术活动。各级文教主管机关、文工团、队应负责供给适合的演唱材料。各剧团、文工团、队均应与一个以上的群众业余艺术组织建立经常的、固定的协助关系。

(八) 巩固与充实各地现有文化馆。争取在两年内做到每一个县有一个文化馆。在有条件的村镇设立农村俱乐部。文化馆、俱乐部确定以识字教育、时事宣传、文化娱乐及普及科学知识为主要任务。

(九) 发展幻灯事业，完成五千架标准幻灯机的制造。在有条件地区建立幻灯机制造机构。幻灯片一般由各地自行绘制。幻灯干部亦由各地自行训练，由中央文化部加以指导与帮助。

(十) 整顿并充实中央、各大行政区及省市现有的图书馆，在有条件的村镇设立图书室，发展农村图书网。

(十一) 整顿并充实中央、各大行政区及省市现有的博物馆、科学馆。改进陈列方法，加强群众工作（主要为对观众的解说工作）。加强文物古迹的保护与管理。筹设中央革命博物馆。在有条件的大行政区或省市，筹设地方的综合性博物馆。

坚决贯彻毛泽东文艺路线

——一九五一年五月十二日在

中央文学研究所的讲演

《在延安文艺座谈会上的讲话》的历史意义

文学艺术是对广大人民群众进行共产主义的人生观与人民民主革命的教育的有力武器之一。“五四”以来，新文艺的主流就是在共产主义思想与中国共产党的指导之下发展起来的，和中国人民反对帝国主义、反对封建主义的伟大斗争密切结合而不可分的。一九四二年毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》，把新文艺推进到了一个新的历史阶段。假如说“五四”是中国近代文学史上的第一次文学革命，那末《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表及其所引起的在文学事业上的变革，可以说是继“五四”之后的第二次更伟大、更深刻的文学革命。这个讲话，不但有力地扫荡了一切帝国主义、封建主义的反动文艺，而且特别针对各种小资产阶级的文艺思想和倾向，进行了严正而尖锐的批判。因为在进步文艺界，小资产阶级思想的根株特别地深，而革命的小资产阶级文艺家又时常以无产阶级面貌出现，最容易混淆无产阶级与小资产阶级的思想界限。因此，区别无产阶级思想与一切非无产阶级思想的界限，保卫无产阶级思想的纯洁性、严肃性，并把革命的小资产阶级文艺家真正吸引到无产阶级

方面来，是思想战线上的一个特殊重要的、困难的、复杂的斗争任务。毛泽东同志正确地提出文艺必须为工农兵服务，这就牵涉到作家的整个人生观、他们本身思想感情的改造的问题。而这就恰是一切问题的关键。毛泽东同志就从这个根本关键上解决了文艺与广大人民结合的任务，这是“五四”以来所一直企图解决而没有能够解决的任务。毛泽东的文艺思想武装了一切党的与非党的革命的文艺家，把他们引到了与工农群众结合的道路，使文艺与文艺工作者从此面貌一新。

为贯彻毛泽东文艺路线斗争

一九四九年七月，即中华人民共和国中央人民政府成立之前三个月，在北京举行的中华全国文学艺术工作者代表大会，对一九四二年以来的文艺创作上的成果作了一个初步的总结。毛泽东的文艺思想，取得了各个不同部门、不同倾向的文艺工作者的一致拥护。《在延安文艺座谈会上的讲话》成了新中国文艺运动的战斗的共同纲领。两年以来，毛泽东文艺思想在全国知识分子中有了极广泛的传播。在这个思想指导之下，文艺与工农兵群众达到了进一步的结合。文艺工作取得了许多新的成绩。

两年来，在文艺创作上比较优秀的作品，可以举出：表现人民解放军的战斗和他们的英雄主义的，有刘白羽的《火光在前》，立高的《永远向着前面》，寒风的《尹青春》，韩希梁的《六十八天》（以上小说），矫福纯的《海上风暴》（报道），胡可的《战斗里成长》（剧本），及最近的一些朝鲜前线的写得很好的通讯报道，如魏巍的《谁是最可爱的人》等；描写抗日战争与解放战争时期人民对敌斗争的英勇故事的，有徐光耀的《平原烈火》，陈登科的《杜大

嫂》《活人塘》(以上小说);描写解放后城市中劳动人民的生活和思想的剧烈变化的,有老舍的《方珍珠》《龙须沟》;描写农村建设与农民的新的生活的,有柯夫的《堤》(剧本),白危的《渡荒》,王安友的《李二嫂改嫁》,赵树理的《登记》,谷峪的《新事新办》(以上小说)等。描写工业建设的,有赵熙的《改造的开端》(小说),杜印的《在新事物的面前》(剧本)。特别值得注意的,是已经从工农群众中直接产生了新的作家。陈登科,《杜大嫂》、《活人塘》的作者,就是一个贫农出身,完全在参加了解放军以后才学文化写文章的。他的创作已证明他是一个优秀的有希望的作者。他写出了劳动人民的强烈的真实情感和力量。在他的作品中,简直不是作者在描写,而是生活本身在说话。生活本身就是那样一场惊心动魄、天旋地转的斗争的风暴。

人民电影在各种艺术中是最年青的,但也是最群众化的、最有力量的的一种艺术形式。两年来,电影上成功或比较成功的作品有:《白毛女》《钢铁战士》《上饶集中营》《新儿女英雄传》《内蒙人民的胜利》《团结起来到明天》等。人民电影已经获得了广大观众的喜爱,它坚决地抛弃了美国好莱坞电影的影响,开始建立了电影艺术上中国民族自己的、工农大众的风格。

两年来,改革民间流行的各种旧有艺术形式的工作,首先是戏曲改革的工作,收到了显著的成效。广大戏曲艺人表现了从所未有的政治积极性与艺术上的革新精神。他们创作了极大数量的新的戏曲剧本、唱词。旧年画、旧连环画的改革,结果就创造出了不少新内容、新形式的新年画、新连环画。在西北旧有的秧歌剧的基础上发展起来的新歌剧,推广到了全国各地,刺激了各地方原有的民间戏剧、音乐形式的新的发展,而这些民间形式,就不断地被吸收到新歌剧的创造中来。群众性的舞蹈发展

特别迅速，并且有了一些新的创造。

我们的文艺的群众性的特点，还表现在广大工农兵群众有自己业余的文艺活动上。这种活动已成为群众文化生活中的重要内容，群众自己教育自己的重要形式之一。我们的文艺就是由专业文艺活动与群众业余文艺活动两个部分组成的。现在，农村、部队、工厂中，业余剧团及其他各种文化娱乐组织是极普遍的。群众自编、自演、自唱，产生了许多优秀的创作。《不是蝉》、《六号门》两剧本以及工人创作的诗歌、绘画，特别表现了中国工人阶级在艺术创造上的天才。

我们在文艺工作上所获得的每一个成绩，都是由于正确地执行了毛泽东文艺路线的结果。但比起中国人民的伟大斗争及其在各方面的成就来，文艺工作的成就还是太小了。这除了许多原因之外，一个最主要的原因是我们执行毛泽东文艺路线还是不够。毛泽东文艺路线，就是文艺上的阶级路线、群众路线。文艺要为人民服务，首先为工农兵服务，文艺工作者就必须与工农兵群众相结合，没有这种结合，文艺创造就断绝了源泉，文艺工作者本身的思想改造也失去了依据。

毛泽东同志在他的伟大名著《实践论》中，最深刻而又最简要地说明了人的认识不能离开实践的这一个真理。他说：“无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于（实践于）那个事物的环境中，是没有法子解决的。”“如果要直接地认识某种或某些事物，便只有亲身参加于变革现实、变革某种或某些事物的实践的斗争中，才能触到那种或那些事物的现象，也只有在亲身参加变革现实的实践的斗争中，才能暴露那种或那些事物的本质而理解它们。”文艺是认识现实的手段之一。一个文艺工作者如果要真实地反映现实的话，就必须“亲身参加变革现实的

实践的斗争”。

毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中，向文艺工作者作了这样的号召：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切自然形态的文学和艺术，然后才有可能进入加工过程即创作过程，这样地把原料与生产，把研究过程与创作过程统一起来。”这是一个带有根本性质的指示。我们的文艺工作者在口头上没有一个不拥护毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》的，而且绝大多数人也是衷心拥护的；但在文艺工作者必须和工农兵群众相结合的这个根本问题上，却时常发生模糊、动摇和抵抗。毛泽东同志要我们“长期地、无条件地、全身心地”到群众斗争中去，而我们的有些文艺工作者却往往是“暂时地、有条件地、半身心地”。毛泽东同志要我们投入到群众的“火热的斗争”中去，而我们的有些文艺工作者却往往站在这个“火热的斗争”之外。有的文艺工作者甚至主张任何一种生活都有它的意义，不必特别地去追求群众斗争的生活，这样来使自己脱离群众、脱离实际的现状合理化。毛泽东同志要我们去“观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式”，而我们的有些文艺工作者却把自己创作的眼界限制在非常狭小的范围内。文艺上的公式主义的特点，就是把本来是多方面的、复杂的、曲折的生活现象，理解成和描写成片而的、简单化的、直线的。公式主义者不按照生活的多样性而按照千篇一律的公式去观察和描写生活，不但把复杂的生活现象简单化，而且把真正的政治，即

群众的政治庸俗化。另一方面，形式主义的特点，则是编造不现实的故事，绘声绘色，加以描写，以人为的、“戏剧性”的矛盾和曲折的情节来代替生活本身的辩证法，掩盖生活内容的空虚。公式主义和形式主义两者主要地都是来源于脱离实际、脱离群众。在文艺工作的某些部门，某些同志身上，是严重地存在着脱离实际、脱离群众的倾向的。这是目前文艺工作中最有害的倾向。

我们的文艺工作者一旦脱离群众、脱离实际，他就必然受到各种资产阶级、小资产阶级思想的侵袭，而成为那些思想的俘虏。脱离群众、脱离实际，这种倾向本身，按照列宁的说法，就是“资本主义社会所遗留给我们的最大祸害之一”。我们的文艺既然要有益于工农兵，既然基本上是为他们服务，那末我们的文艺思想便不能是资产阶级或小资产阶级的，而必须是无产阶级的。因为只有无产阶级的思想、立场，才能正确地认识工农及其他一切阶级；只有用无产阶级的艺术方法（革命的现实主义的方法），才能正确地反映工农及其他一切阶级；也只有这样，才能保证文艺经常地和人民群众的需要，和实际斗争的需要相符合。因此，我们目前的首要任务，就是在整个文艺工作中贯彻执行毛泽东的文艺路线，和一切离开这个路线的倾向进行斗争。

表现爱国主义的伟大主题

毛泽东同志在《中国人民政治协商会议第一届全体会议上的开幕词》中说：“占人类总数四分之一的中国人从此站立起来了。中国人从来就是一个伟大的勇敢的勤劳的民族，只是在近代是落伍了。这种落伍，完全是被外国帝国主义和本国反动政府所压迫和剥削的结果。……我们的民族将再也不是一个被人

侮辱的民族了，我们已经站起来了。”这个庄严的宣告，就规定了中国人民在现代世界舞台上的正确地位。表现“站立起来了”的中国人民成为爱国主义文艺的中心主题。

我们的文艺历来是爱国主义的，也就是说，历来是反对帝国主义侵略和封建主义压迫，充满了对一切侵略者、压迫者的仇恨和对自己民族命运的深刻关心的。现在中国人民推翻了国内外反动派在自己国土上的统治，建立了自己的政权——人民民主专政。中国人民当前的任务就是抗美援朝，继续反对帝国主义侵略；土地改革，彻底消灭封建主义；镇压和肃清反革命；恢复和发展生产，使中国摆脱过去历史所造成的经济上文化上的落后状况，而变为经济繁荣、文化发达的国家。中国人民正在为完成这些巨大的历史性的任务而奋斗。从来是勤劳、勇敢的中国人民，在长期革命斗争过程中，在人民民主制度下，经过锻炼、教育，日益提高了他们的觉悟程度。从他们中间不断涌现出新的人物，战场上、生产中，以及其他各种工作上的英雄模范。我们的文艺首先就要表现中国人民中的这些先进人物，表现中国民族与中国共产党的伟大力量，他们的高度的智慧和英雄主义。帝国主义、封建主义对中国人民长期残酷的黑暗统治，一方面造成了中国人民无限的革命毅力和决心，另一方面也在部分中国人身上造成了某种程度的民族自卑心，这种民族自卑心和中国资产阶级、小资产阶级所固有的动摇性、软弱性的特点是正好结合着的。文艺应当帮助人民扫清这种由于长期民族屈辱地位所造成的自卑心理，而建立起适应于我们今天国家地位的，伟大中国人民应有的民族自尊心，加强人民对自身伟大力量和光明前途的信念。可惜我们的文艺还未能完全做到这点。它还没有能够把“站立起来了”的中国人民的力量充分表现出来，它的人物常

常是在“精神状态”上并没有站立起来，有时甚至在形象上也是弯腰曲背的。对于人民的敌人——帝国主义者、封建主义者及一切反革命分子的罪恶暴行，应当加以有力的揭露；但有些艺术作品却错误地把敌人的力量描写得超过人民的力量，甚至把帝国主义者侮辱我们中国人民的行为也津津有味地加以描写，毫不感觉到损害自己民族的尊严。

中国人民经过长期的艰苦卓绝的斗争，终于取得了今天的胜利，最后摆脱了过去生活的悲惨命运，开始建设自己的新的生活。旧的、黑暗的、悲惨的时代已经一去不复返了。而我们的有些艺术作品却仍停留在对过去悲惨生活的单纯的痛苦的回忆，而没有足够地描写出人民今天新的愉快的生活的实际和明天更美好的生活的远景。艺术作品记录人民充满血泪的生活和斗争的历史，是十分需要的，但不能让历史的痛苦回忆过分沉重地拖累着我们。

我们的文艺作品描写了人民在斗争中改造自己的艰苦过程，这是十分需要的。这个改造过程将是长期的。文艺应当反映与推动这个改造过程，藉以帮助人民逐步地提高到新民主主义与社会主义的觉悟水平上去。但有些文艺作品却过分地热衷于描写人民中的消极人物和刻画人民身上残留的落后因素，而不去或不善于描写人民中的积极人物和刻画人民身上正在产生的新的因素。有些作者到群众中间去常常只看到落后现象，因而被这些落后现象所迷惑，而不知道在一切运动中、一切斗争中经常起作用的，决定一切的，是进步的、积极的因素，而不是落后的、消极的因素。有些作者就在描写积极人物的时候，也不是着重去表现他们的新的高尚的品质，而往往努力去寻找他们灵魂深处的某些弱点或阴暗的方面。

最近,《人民文学》第四卷第一期上发表的丁克辛的小说《老工人郭福山》,可以作为这样的一个例子。这篇小说写了郭福山的儿子郭占祥,一个被作者描写为一切方面都够模范的,“有能力,有威信,得到全支部党员的一致拥戴”的铁路工人领袖,又是工务段的支部书记,这样一个人物;这个人物,在美帝国主义侵略朝鲜的战争发生,敌机轰炸我国境的时候,忽然害怕起飞机来,成为了一个“怕飞机、怕轰炸、怕死的软骨头”。原来他过去曾被日本鬼子抓到北满去当劳工,有一夜,日本鬼子用机枪打死两百多劳工,他从死人堆里逃出来,从此他听到机枪的“哒哒哒……”声就害怕了。他的非党员的老父亲要求支部把他这个不肖的儿子开除出党,总支书记从宽处理,仅仅撤销了郭占祥的支部书记的职务。后来在他父亲的影响之下,他变成不怕飞机了,于是成了“父子英雄”。很显然的,作者不只歪曲地描写了一个模范的共产党员所应有的形象,而且完全抹煞了共产党的教育和领导的作用。似乎一个模范共产党员还不如一个普通老工人;似乎在最要紧的关头,决定一个人的行动的,不是他的政治觉悟的程度,而是由于某种原因所造成的生理上、心理上的缺陷和变态;似乎帝国主义者凶暴行为竟可以把中国工人吓倒;似乎使一个共产党员改正错误的,不是党的教育,而是父亲的教育。在整个事件中,起决定作用的是生理的因素,而不是政治的因素;是家族的关系,而不是党的关系。这样的作品,在政治思想内容上说,是完全错误的。

作为对照,同一《人民文学》第二卷第二期上寒风的小说《尹青春》,却有力地表现了人民战士的新的品质。主人公尹青春也是有缺点的,他犯了一点战场纪律,正因为这原故,他没有能够解决党籍问题。他痛苦,他争取入党的意志牢固地支配了他整

个的生命。他经受起了一切考验。正如政治委员所形容他的，“他是‘铁人’。有人常是不怕敌人，而受不了自己身上来的困难，这个人是什么都不怕，放到什么地方都是硬的。”他最后立了功，入了党。在批准入党的时候，他说：“这是党给我的光荣。到困难关头，我一想到党就有了力量，要不我值得什么呢？”

当一个战士单单为了保卫自己的家，保卫自己的一块土地而英勇战斗的时候，当一个农民单单为了发家致富而积极生产的时候，那末，还不能说他是新的人物。只有当一个人觉悟到能够为公共利益斗争，能够把国家和全体人民的利益放在个人的或家庭的利益之上的时候，这个人物才说得上是新的人物，他的品质才是新的品质。

我们的文艺作品必须表现出新的人民的这种新的品质，表现共产党员的英雄形象，以他们的英勇事迹和模范行为，来教育广大群众和青年。这是目前文艺创作上头等重要的任务。

爱国主义的另一面问题，就是如何对待历史的人物与传统的问题。毛泽东同志在《中国革命与中国共产党》一书中说道：“中华民族不但是以刻苦耐劳著称于世，同时又是酷爱自由与富于革命传统的民族。……在中华民族的几千年的历史中，产生了很多的民族英雄与革命领袖，……所以中华民族又是一个有光荣革命传统和优秀历史遗产的民族。”我们对历代一切曾经推动历史前进的、有过对人民有益的创造的英雄人物，必须肯定和加以表扬。但是我们不容许把历史上的反动者描写为革命者，如《武训传》电影所做的，同时就在描写历史上的革命英雄的时候，我们的表扬和歌颂也不能是违背历史的。历史上任何出色的革命英雄都不能拿来和现代工人阶级的伟大领袖相比拟。那样的比拟，就是在原则上错误的。德国一位资产阶级作家路得

维希和斯大林同志谈话的时候，曾提出把他和彼得大帝比拟。斯大林同志反对了这种历史上的比拟。他说要拿列宁和彼得大帝来相比的话，那末，“彼得大帝不过是沧海中的一粟，而列宁却是整个的汪洋大海。”这就是我们在估价历史人物上的一个重要原则。

继承民族文学艺术的优良传统

新的人民的文艺必须与我们自己民族文学艺术的优良传统衔接起来，发展与充实文艺创作的民族形式。

我国的文学艺术遗产是十分丰富的。毛泽东同志在《新民主主义论》中说：“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。因此清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸取其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件。但是决不能无批判的兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的民间文化即多少带有民主性与革命性的东西区别开来。中国现时的新政治新经济是从古代的旧政治旧经济发展而来的，中国现时的新文化也是从古代的旧文化发展而来，因此，我们必须尊重自己的历史，决不能割断历史。”以为新文化是完全从西洋移植过来的，而不是在自己民族基础上发生的；以为发展民族新文化，可以不经过清理古代文化的发展过程的必要的批判工作，民族新文化可以和民族旧文化不打交道，这是割断历史的有害的看法。不少文艺工作者和青年们盲目崇拜西洋，轻视民族文学艺术传统，轻视民间形式，轻视群众的爱好和趣味，这也正是一种失掉民族自信心与缺乏群众观点的表现。这是文艺的普及和提高的严重障碍。当然，我

们不是国粹主义者。我们必须向外国学习，特别是向苏联学习。社会主义现实主义的文学艺术是中国人民和广大知识青年的最有益的精神食粮，我们今后还要加强翻译介绍的工作。学习先进国家的经验，正是为了创造自己本国的经验；尊重别的民族的历史和文化遗产，更要尊重自己民族的历史和文化遗产，否则就不是真正的爱国主义者，也不是真正的国际主义者。真正的国际主义者，是不能自己两手空空的。我们在文学艺术上的技巧是十分不够的，需要学习与提高技巧。但是学习技巧不等于模仿西洋形式，而正是为了发展与丰富自己民族的形式。

形式中最主要的因素是语言。斯大林同志说过：“以社会主义为内容的无产阶级文化，在参加社会主义建设的民族中间依照语言风俗等等的不同，而采取各种不同的表现形式和方法。”语言和风俗是必须从人民的实际生活中，从本国人民传统的文艺中去学习的。毛泽东同志把学习语言放在头等重要的地位。当然文艺形式的因素不只是语言，还有其他的因素，例如结构等等。语言简练自然。人物性格明确。情节发展交代明白，有头有尾。这是我国文艺的优良传统，值得我们学习的。我们的文艺必须克服不大众化的缺点，而文艺的大众化是与民族化分不开的。鲁迅说：“旧文学衰颓时，因为摄取民间文学或外国文学而起一个新的转变，这例子是常见于文学史上的。”这个新的转变已经在中国发生。这就是从“五四”到《在延安文艺座谈会上的讲话》，中国新文艺的发展过程和道路。我们要以一切努力来加速完成这个转变。

要继承民族艺术的优良传统，一方面必须广泛地进行搜集、整理、研究工作，另一方面必须首先对于目前在群众中最流行的旧有艺术形式进行改革的工作。

中国戏剧遗产非常丰富，其中保存了许多优秀的历史故事和传统神话，这种戏曲形式至今为中国人民所喜爱。全国戏曲形式的种类是极多的。各种地方戏都带有各地方的语言、音乐和风俗的特色。对各种地方戏、民间小戏和曲艺应普遍地加以发掘、研究和改造，使之在新的基础上得到发展。依照毛泽东同志的指示与最近中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》，戏曲改革工作的主要方针，就是鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，以达到“百花齐放，推陈出新”。在音乐方面，应继续加强民间音乐的研究工作，并注意中国的戏曲音乐，说唱音乐及中国民族器乐的研究与改造。中国各兄弟民族的舞蹈是丰富的，而且健康的，应当广泛地加以采集和发展。绘画方面，应当继承与发展中国绘画的正确传统。中国文学遗产的整理研究工作是最艰巨的，首先需要做的是中国近代文学史与现代文学史的研究工作。

我们尊重自己民族的文学艺术遗产，不是采取盲目赞扬的态度，而是采取严格的科学的批判的态度。我们从全部遗产中，只“吸取其民主性的精华”，而断然“剔除其封建性的糟粕”；把这“民主性的精华”部分，作为优良传统接受下来，并在新的基础上加以发展。我们不把民族形式看成固定不变的，而把民族形式看成发展的，在实践中不断改造和革新的。我们在艺术问题上，如同在其他一切问题上一样，是发展的观点，而不是保守的观点。我们整个文艺工作的任务，主要的不是保存民族旧文学、旧艺术，而是发展民族新文学、新艺术。从事戏曲改革的同志应特别注意防止封建的毒素从各方面来的传染，要坚决改革旧有戏曲中反动的封建的内容，同时也要改革与那些内容血肉相联的一切腐朽的、落后的形式。只有这样，才能完成“推陈出

新”的任务。

正确地解决了继承自己民族文学艺术的优良传统的问题，我们的新文艺就将在广大人民中更深入地发展。

加强文艺工作上的批评与自我批评， 克服自由主义的作风和庸俗习气

今天中国的文学艺术是统一战线的，它包括工人、农民、小资产阶级、资产阶级的各种不同思想和倾向，但必须以工人阶级的思想、马列主义和毛泽东思想作为指导的方向。一切共产党员的和革命的文艺工作者必须努力提高马列主义知识的修养水平，这是提高文艺的思想性、艺术性、战斗性的先决条件。我们必须用马列主义的观点、方法，而不是用任何其他的观点、方法，在文艺战线上首先扫清帝国主义、封建主义的思想影响，同时对资产阶级、小资产阶级以及农民的一切错误思想进行批判。特别对于那些披着马列主义外衣的资产阶级、小资产阶级的反动思想要彻底地加以揭露。关于武训和《武训传》电影的论战，暴露了我们在思想工作和文艺工作上的一种严重状态，就是我们许多同志在新的环境下政治上思想上变得麻痹起来，开始失去一个共产党员所应有的思想上的锐敏，失去对敌对和错误的思想的辨别与批判的能力。这种状态是和我们许多文艺工作者中间所存在的自由主义作风有关系的；从领导责任上说，又是和我们文艺工作的领导上所存在的事务主义的作风有关系的。

必须克服在文艺的领导工作上的事务主义作风。事务主义的领导就是一种无思想的领导。它不注意从政治上思想上去领导文艺事业，不关心创作和批评的活动，习惯于以简单的行政方

法代替细致的思想工作。

必须克服文艺工作者中间存在的自由主义作风与庸俗习气。这些作风和习气表现在：对一切敌对的和错误的思想不批评，不斗争，与之和平共居，甚至随声附和；不喜欢听批评，用各种借口拒绝批评；在文艺工作者相互关系上，讲交情、讲面子，不建立正确的原则的关系；把严肃的思想斗争庸俗化。

要克服以上一切恶劣作风，最主要的方法就是开展文艺工作上的批评与自我批评。文艺批评，是实现文艺工作中党的领导的重要工具。必须进一步提高批评的政治思想内容，并使之与对具体作品的艺术分析结合起来。批评一方面要对文艺上的一切不良倾向进行斗争，另一方面又要注意发现文艺上的新的力量，新的成果和新的经验，加以提倡表扬。

在毛泽东文艺方向之下，在党中央和毛泽东同志个人对文艺工作的经常关心和指导之下，我们文艺工作的缺点是能够克服的。克服缺点，继续前进。为在整个文艺战线上贯彻执行毛泽东文艺路线而继续斗争吧！

在中国共产党第一次全国宣传 工作会议上的报告

我这个发言已经印出来了，里面有不妥当的地方，希望同志们提出来，以便修正。

我这个发言里面，包括四个问题：加强文艺工作的党的领导；加强爱国主义宣传；加强文艺的民族化和大众化；加强文艺的普及工作。其中，我想着重讲一讲加强文艺工作的思想领导和加强文艺的普及工作。

一 加强文艺工作的党的领导

党来领导文艺工作，是一个很重要的问题。我们的文艺工作，历来就是在党的领导下，在毛泽东同志的文艺思想指导下的。正因为是这样，所以我们的文艺工作得到了很大的成绩。在这一点上，我想我们有一种特别幸福的、特别好的条件，就是毛泽东同志有《在延安文艺座谈会上的讲话》，这是我们党领导文艺工作的一个特别好的条件。马克思、恩格斯、列宁、斯大林、毛泽东，都是注意文艺工作的，但是马克思、恩格斯没有写过很多关于文艺方面的作品，仅仅有几封信。列宁发表过一些文章，如《论党的组织与党的文学》，论托尔斯泰，这是在十月革命以前写的，以后列宁就没有可能来写文章了。斯大林对文艺工作是非

常重视的，他写过信，也发表过很多意见，在苏联，有许多重要的文艺问题，都是他提出来的，但是他也没有发表过长篇文章。在这方面，我们很幸福，在一九四二年，正是我们革命最困难的时候，毛主席恰恰有那么一个机会，在延安文艺座谈会上，作了这样一次讲话，把马列主义的文艺理论非常系统，非常全面地作了一个解释，作了一个发挥，这样，就使得我们对于文艺工作的领导有了一个纲领。假若说“五四”是中国近代文学史上的第一次文学革命，那么，《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表及其所引起的在文学事业上的变革，可以说是继“五四”之后的第二次更伟大更深刻的文学革命。这里面解决了一个什么问题呢？就是文艺同劳动人民结合的问题。这是“五四”以来所一直企图解决而没有能够解决的问题。从一个什么观点上解决了这个问题呢？《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后所引起的变化，不能与我们当时的整风运动分开，除了《在延安文艺座谈会上的讲话》以外，最有关系的是《反对党八股》，这的确对我们的文学革命起了很大作用。这是说明一个什么意思呢？这说明我们领导文艺工作有一个很好的条件；同时也说明我们党，我们的毛主席是非常重视文艺工作的，马克思、恩格斯、列宁、斯大林是非常重视文艺工作的。

他们为什么重视呢？这并不是什么趣味问题，并不是他们对文艺有一种什么个人爱好，而是文艺工作是对广大人民进行共产主义的人生观与人民民主革命的教育的一个重要的强有力的武器。所以文艺工作是思想工作中的一个重要部分，是整个党的宣传教育工作中的一个重要部分。其理由其原因就是它是对广大人民进行教育的一个强有力的武器。我举一点数目字，就可以看出它强有力到什么程度：譬如电影，在城市里每天都放，农

村还不是每天都放，据统计，有一亿五千万人看；中国有四万万七千五百万人口，其中有一万万五千万人看电影，这是相当大的一个数目；在戏剧方面，有多少人看呢？没有统计，据估计，旧剧每天有一百万人看，这是根据很多城市的统计做出的估计。上海每天有十万人看戏。全国有三十万艺人，经过改造，就等于我们的三十万宣传员。我们现在有多少文工团呢？我们初步统计了一下，大概是两百多个，人数有两万多，这完全是新的文艺工作者，革命的文艺工作者，历来就是配合我们党的工作任务、政策进行宣传的，这是我们现在文艺工作的一个重要力量，一个基本力量。这两百个文工团，两万多个文工团员可以成为我们的宣传员。实际上也是我们的宣传员。在部队呢？大大超过了这个数目。所以地方和部队的加在一起至少有四万到五万文工团员。在美术方面：只讲小人书，过去我们对小人书是不重视的，现在看一看，这也是一个很大的力量，单独在上海所出版的小人书就有一千二百万册，卖小人书的摊子至少有三千个。有一千一百万册小人书，就不只是一千二百万人看小人书，实际上一本小人书不止一个人看，而是几个人看，所以至少有好几千万人看小人书。广播，听的群众的数目也是很大的。文学的出版物，其成绩也是很大的，去年的文学出版物有一千七百多种，共三千多万册。如果说它不好，那它就是一个有害的武器；如果说它好，那它就是一个很好的武器。

从去年的数字来看，全国文艺活动的规模及它影响群众的广泛，就向我们提出了一个问题：就是我们必须注意文艺工作，不注意它是不对的。重视不重视文艺工作，这是一个对群众的政治教育负不负责任的问题，如果你对群众的政治教育负责，对文艺工作就应该重视。象那个陶鲁茄同志讲的那个例子：把一

个人爱看文艺书做为不能入党的条件。这样对待文艺的态度是完全错误的。

在这一点上，我们党自从毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，八、九年来，对文艺工作一般讲起来应该说是重视的，是很注意的。但是不是还有不重视的情况呢？也有，应该重视，也必须重视。但是过去不重视也有理由，就是因为文艺还没有和群众结合。过去一说“文艺人”，就觉得不好听。毛主席在整风之前对我讲过这样一句话，他说：“你是搞文艺工作的，你要知道，党内并不是那样看重你们的！”在古田会议毛主席就提出了要注意文艺，但是对“文艺人”，对从上海来的那些文艺人，就看着不顺眼。由于文艺同群众过去没有很好结合，所以过去曾经觉得文艺人不是那样被革命需要的，好象文艺人同革命不是那么融洽。自从毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，再加之经过整风运动，文艺工作有了一个很大的改变，它真正深入到群众当中，成了群众有用的东西。这种改变，这种影响，是一件很大的事情。过去我也做一点文艺工作，我讲一个笑话：一一五师，在抗战时期，有一个××同志，对文化人做了个鉴定，他说什么叫文化人呢？文化人有四个特点：第一、住房子一个人住一间；第二、办事情不讲话，开条子；第三、吃饭时只吃菜不吃饭；第四、骑马不拴马。在那时，环境那样艰苦，他要住一间房子；菜很少，他只吃菜；骑马，但他不自己拴马，该讲话他不讲，开条子，这还不是要给部队增加很多麻烦？！我们不要忘记这个例子。现在同工农兵没有结合的这种情况改变了，现在文艺工作者、文化工作者深入到部队里面，深入到工厂里面，深入到群众里面去了，因此就取得了群众的重视党的重视和干部的重视。我想这个重视是必须有的，因为这还不只是对文艺工作者的关

系问题，而且是对千百万群众的教育问题。我们去年组织了一个宣传参观团，到苏联去参观了一下，人家的确对文艺很重视（这倒并不是因为我是做文艺工作的，特别在这里宣传文艺，陶鲁茄同志知道，他也很受影响）。举一个小例子，联共党送东西从来不随便送，因为中国同志不大守时刻，就送表。他们送给我们的书大概有两种：一种是关于马恩列斯的书；一种是关于历史古典文学。联共中央送给中国共产党宣传代表团的书是有政治意义的。可是联共对文艺是有它的看法的。所以我想，我们的宣传工作干部要替文艺宣传一下，要大家重视文艺工作，要大家多去看一看那些文艺活动，要来管，如果不管是错误的，不管就不合乎毛泽东同志的思想。

那么怎么管法呢？有几种管法，比如我也是管的，管得好不好呢？那是管得非常不好的。进城以后，特别在这一个时期，我在文联，在党的宣传部，都是管文艺工作，但是都管得非常少，非常不好。怎么不好呢？就是在文艺工作的领导上，缺少思想领导，存在着一种事务主义的作风。这种现象，恐怕不单是我这方面存在，恐怕也还有一些同志存在（当然有些同志管得很好），没有把文艺工作管很多，管得不好。所谓管得不好，就是没有从思想上来管。比如说，我们今天是不是同文艺工作干部发生联系呢？经常发生，各地的宣传部长、文化部长不能说不和文艺工作者发生关系，但是一种什么样的关系呢？是一种比较事务方面的、生活方面的关系比较多，而思想上的联系比较少。譬如找一个作家，我们来问问他的创作计划如何？他的作品那是管得很少。譬如《文艺报》是文联的刊物，它是起了很大作用的。可是在这方面在全国各大行政区，有的地方比较好，但有的地方也同样没有作好，我没有注意它。我们必须经过我们的文艺队伍，经

过我们十几万的文艺干部，新的文艺干部、旧的经过改造了的文艺干部，去领导文艺工作。我们同他们不是没有联系，没有来往的，看起来他好象在那里管，但就是没有在重要关键上去管，没有在思想上去管，没有去研究这些作品，哪些好该表扬，哪些坏该批评。这是今天我们领导文艺工作中最严重的缺点。当然，思想工作不只是文艺工作，还有其他建设性的工作，譬如研究哲学、研究社会科学等，但这些东西接近群众还少一点，而文艺这个部门却更带群众性，接近群众更多一些。但过去在这方面没有作好，所以，我现在想起来感觉非常难过。过去在思想管的不多，大概在这方面管的多：我要办一个刊物，你批准吧！我们的编制不够，请你给我们批准编制！这些问题应该不应该解决？应该解决，但如果把主要力量放在这方面，那就可以说是没有领导。难道说我们作文艺工作，就象一个总务科长的责任一样吗？！你要我批准刊物，就批准刊物；你要我解决编制，就解决编制；你发生纠纷，我去调解……。甚至于更坏的，就是太庸俗了。譬如我们改革旧戏曲，教育旧艺人，一般说是有很大成绩的，但是有的同志就不完全是这样，而是成了一种同旧艺人来往，去捧场，这种现象也有。譬如，言慧珠这个旧艺人，她今天有点进步当然很好，但是，她过去的名声并不太好，可是我们有一位同志认为她有点进步，就写了一个访问记，说言慧珠是“涅槃后的凤凰”。我们共产党的干部对她称之为“凤凰”，这就不好理解，这个“凤凰”是从哪里来的呢？她可以做凤凰？！我想这种情况就是缺少思想领导，没有采取严肃的态度，这是错误的。在我个人来说也要负一部分责任。所以，我们要在文艺上实行思想领导，要发生思想上的关系，而并不是在事务上、生活上发生关系。

我看，我们也不要把这件事情看的那么困难，党的文艺这个

东西复杂得很，麻烦得很，文艺的道理很多。文艺道理是有一点，如果说文艺没有道理，那就不成为一种艺术形态了，既然成为艺术，就是它有它的规律，但这并不那样困难去了解，我想我们每个党的宣传部长，至少省委、地委的宣传部长，是能够分析它是否正确反映了我们的政策。问题是在于我们是不是去看，去注意。如果不去看，或者把看戏只当做一种娱乐，或者只愿看旧戏，不愿看新戏（我想我们干部里面，宣传干部里面恐怕也有这种现象），那么我看他就永远不会懂得怎样领导文艺。

我们应该学习毛主席，毛主席不仅有《在延安文艺座谈会上的讲话》，而且他经常关心文艺，在电影里面的一些问题都是他提出来的，他并不是把看电影当做一种娱乐。老实说他是最应该当做娱乐的，因为他太辛苦了。可是他看到对人民有害的东西，他就提出来，我们做宣传工作的，连我包括在内，有时就不是那样的态度，真正在那里娱乐，马马虎虎地就看过去了。要对它采取一种认真的态度去看一下。学习领导文艺工作并不是那样困难，只要去注意，它哪个地方反映得不好，对真理、对政策反映的正确不正确，我们的宣传部长是容易看得懂的。

文艺工作现在最大的问题就是缺乏上边的帮助，缺乏政治上的帮助，他们最需要政治方面的帮助，就是如何使他们注意政策问题，注意人民生活中哪些是正当的问题，哪些是不正当的问题，领导他们对生活中所发生的重大问题发生兴趣，帮助他们去表现。今天我们有这样大的文艺队伍，能不能创造出很多的作品？其决定的关键就在于我们党的宣传干部能不能给他们以实际的帮助。当然，帮助的时候，要注意政策问题，注意思想问题，但也还还要注意艺术的最基本特点。这一点，只要对毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》研究一下，就很容易学到。譬如

我们要求文艺作品反映现实，有的不是在大的政治方面去要求，而是要求他写的同那个地方的事情一模一样，这个要求对不对呢？合理不合理呢？这个要求对比较高级的干部就不应该这样。毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》中讲过，他说：文艺比生活要更加集中，更加典型化，同本来的生活不完全一样。不在大的方面去要求，而要求它在小的地方完全一样，这样就做不到，对文艺就不能发展。艺术的表现方法，和新闻报道根本不一样，作用也不一样。譬如我们看苏联电影，它在大的方面是真实的，但在小的地方就不完全一样。不完全和实际情况一样，这是可以允许的，而且是需要的。举一个例子：譬如，《胜利渡长江》打仗的那个场面，炮排得很密，从军事方面看，觉得不对，哪里在打仗时把炮排的那样密呢？辽沈战役，在电影里有几万人往上冲，这都不合乎军事情况。但是你要向观众来表现我们过长江的规模，如果象原来那样：这个山上几门炮，那个山上几门炮，电影只有那么一块地方，怎么能表现出来呢？！你又不能说明这里有几门炮，那里有几门炮……，这样说，群众也看不见嘛！（笑声）群众看电影并不需要学习军事知识，他只要求看到我们军队的威力有多大。帮助我们拍《中国人民的胜利》的苏联同志介绍了一个故事：他说他拍《斯大林格勒保卫战》的时候，将军说：这炮不能排得很密。拍出来以后，斯大林同志一看非常不满意。他说：这是将军们要求这样排的，不然，他们说不真实。斯大林同志说：你这个电影主要不是给将军们看的，而是给群众看的。还有一个问题，你把炮排那么几门，兵工厂就会不高兴：我们制造了那么多大炮，结果在电影上就那么几门。你打仗要真实，兵工厂也要求真实。所以在这里面就提出了一个表现手段的问题。还有一个例子也可以讲一讲：譬如《宣誓》这部苏联历史影片，斯大

林宣誓实际上是在房间里，但在电影里面却是在广场上。这种不真实是允许的。因为斯大林的宣誓，是代表了苏联千百万人民的意志，如果是在房间里，那就表现不出来；在广场上，通过千百万人的那样一个大的场面，就把千百万人民的那种意志表现出来了，这种表现方法是很有力量的，所以，可以把斯大林在屋子的讲话，搬到广场上。《攻克柏林》也是一部历史影片；刚打开柏林时，斯大林并没有到柏林，可是在电影上，斯大林坐着飞机，什么也不带就到了柏林。实际上斯大林是以后到的，而且大概是坐着火车去的。这是因为攻克柏林，德国人民和苏联人民希望斯大林去，斯大林果然去了。这表现了一种精神，表现了人民的意志，表现了人民的欢笑。所以，我们对于艺术的要求，要注意大的方面。斯大林也好，毛泽东同志也好，都是注意大的问题。而我们往往只注意小问题而不注意大问题。思想问题总是比较大的问题，也是很具体的；原则问题才叫思想问题，如果是小的技术问题，那怎么能叫思想问题呢？所以我们要注意思想领导，就是要注意原则问题的领导。而在这方面我们恰恰是弱的。

我想加强文艺工作的思想领导，头一个任务就是要在我们广大的文艺干部中学习毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》和《实践论》，要重新学习、重新宣传。

加强文艺工作的思想领导，那末拿什么去领导呢？就拿毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》这个武器去领导。过去我们对这个武器没有很好运用，特别在全国胜利以后，在这样新的复杂环境下，我们没有很好运用这个武器。

在这一两年以来，毛主席在文艺座谈会上的讲话，这个思想在全国有很大传播。就是说我们的文艺工作者（包括几十万旧艺人在内）都接受了毛泽东同志的这个讲话，接受了毛主席的

文艺为工农兵服务的思想。在文艺思想上，没有哪个人对毛主席的这个讲话表示反对，都是拥护的，这是一个很大的胜利，我们应该承认这一点。但是，由于在传播中我们没有很好的宣传，没有很好地拿这个文艺思想来改造批评过去的那种文艺观点。所以毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神，毛泽东同志的文艺思想，一方面在传播，一方面又在传播中间遭到某种程度的歪曲曲解，把它的革命性降低了，冲淡了，把它庸俗化了。毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》的基本精神是什么呢？据我看就是作家的思想情感的改造问题，到实际斗争中去改造，必须学习马列主义才能改造。有些新的文艺工作者（新区恐怕比较多），没有经过很多的群众斗争，没有经过整风，他们对毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》的了解觉得很容易，觉得很简单。其实如果他们的思想情感没有经过改造，为工农兵服务那是一定做不好的。有各种情况，我不详细说了，譬如有的人讲：“毛主席的文艺思想是好，但是毛主席指导下的文艺作品不一定好，流行一下就过去了，还是洋东西比较好。”这种人口里这样讲，实际上是看不起毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》的。他认为解放区的文艺是农民文艺。我们是不是有一点农民文艺呢？检讨起来，有些文艺是带有农民思想的，但整个来说，并不是农民文艺，而是无产阶级的文艺。所以说对毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》有各种曲解。这是一方面。

另一方面，我们自己有些文艺工作者对毛主席的文艺思想也发生了一些模糊的认识，进了城以后，生活环境安逸了，于是就产生了一种倾向：脱离生产、脱离了群众生活、脱离了实际斗争。有的甚至在入城以前就发生过动摇；认为我们解放区搞的这一套譬如秧歌等，进了城就吃不开了，相当没有信心。当然，

我们不是说解放区那一套都好，我们承认是低级的东西，但是那是人民的東西，是代表正确方向的东西，是有前途的，在城市也是吃得开的，事实也证明在城市是吃得开的，受到了广大人民一致的欢迎！尽管它写的是农民，但是它是写的在农村中所进行的革命。脱离生活、脱离实际、偏偏强调技术，认为到处都有生活，自己的生活已经够了，我们现在是要提高；所谓提高就是要学习技术；所谓要学习技术，就是要学习西洋技术，这种倾向在一部分文艺工作者中是存在的。为要贯彻毛主席的文艺方向，就要首先反对这一部分人。因为这一部分人尽管很少，但是核心力量，是骨干力量；同时他们已经过初步的思想改造，他们有些革命经验，文学修养也比较高。在这种人有这种倾向最危险，必须加以纠正。

这里我讲的第一个问题：为要加强思想领导，首先就要对毛主席的文艺思想重新加以宣传学习，向一切离开毛主席的文艺思想的倾向作斗争。这是我们贯彻思想领导的头一件事情。

另外我要讲的就是：我们的文艺要实行思想领导，要看我们的作品，今天的一个中心主题就是要表现爱国主义。我们过去的作品是不是表现爱国主义呢？这个问题我不详细说了。但是这个爱国主义表现得很不够，尤其是对中国人民站起来了的这个情况，表现得很不够。过去的爱国主义主要是反对压迫者、剥削者，反对自己这个民族过去的黑暗，今天的爱国主义，主要是要表现今天中国人民的光荣以及中国人民过去的光荣。要转到这方面来，这个爱国主义才能充分、才能适合中国的情况。在这一方面讲，我们的爱国主义就表现的不充分了。有些文艺作品确是表现了中国人民站起来了，表现了我们中国人民的英勇斗争；但有些文艺作品就表现得还没有站起来，头还是那样低

着。比如有些作品，把敌人的力量扩大了，把敌人表现得那样残暴。我举一个最普遍的例子，也许这是同志们不大注意的：就是我们反对美帝国主义重新武装日本，把敌人强奸我们中国妇女的照片也登出来了。这在我们反对日本帝国主义的那样残暴上来讲，教育作用很好；但是在另一方面呢？敌人侮辱我们中国人的照片，今天就不应该登出来，而且这种照片是敌人自己制造的，可是画报上就登出来了。譬如过去美国人在跳舞厅强奸了许多妇女，也宣传。我想这个宣传也不好。尽管被强奸的那些妇女是一些小姐、太太们，但这样表现没有意思嘛！外国人侮辱中国人何必去宣传呢？！这里面缺乏民族自尊心。如果苏联人受了德国人的侮辱，苏联是绝不会去表现的。因为这不能教育人民，反而容易给人民一种消极的印象：我们被人家侮辱了。譬如写人物，往往是写一些消极的人物、写落后的人物。所以我们今天如果严格地检查我们的爱国主义，是很不充分的。有些问题是因为时间关系，我就不在这里讲了。

这里，我想特别提出一点，就是关于《武训传》和《荣誉属于谁》这两个电影的错误，对我们是一个很大的教育，特别对我自己是一个很大的教育，因为这两个电影我自己也看过也审查过，但是没有看出它的错误，没有加以注意就通过了，结果毛主席就看出来了。

《荣誉属于谁》这部电影，我们有些同志看过以后觉得问题在哪里呢？开始我个人也没有看出来，只是提出：表现新老干部的关系表现的不真实，态度上有些小气忿等等，可以举出很多批评。但是根本问题不在这个地方。根本问题在哪里呢？这个剧本是根据高岗同志那篇文章《荣誉属于谁？》编写的，高岗同志这篇文章是非常好的一篇文章，其中讲了三种干部，一种干部是

不好的，蜕化的，只看到个人利益；还有一种干部是没有朝气，工作没有创造性，一半为工作，一半为自己；另外一种干部是最好的，就是高岗提出的：革命性、创造性，事业精神很强。就是我们今天过去的那种革命环境转到了这个环境，要建设我们的国家，象毛主席所讲的：过去我们熟悉的东西又要闲起来了，许多不熟悉的东西，要强迫我们来熟悉。高岗同志在这篇文章中提出的：在这种新的任务面前，我们的干部要有一种新的事业精神，在工作中能够钻研创造，能够克服困难，这样把党给予我的任务完成的最多最好，荣誉是应该属于这种干部的。从整个来说，革命的荣誉是属于我们党的，属于中国人民的，但对干部来说，就是应该属于这种干部的。我觉得在高岗同志这里也是特别强调革命的创造的。但是这个电影跟高岗同志那篇文章的精神完全不同，它不但是消极的，而且是带错误的，把那个局长描写得非常没有脑筋，没有思想，很可笑的，拟了一个那么大的计划，这个人物本身，作家描写得就不完全，你说他是教条主义，是经验主义？都不是，你说他是经验主义？他有远大的计划，他反对旧作风；你说他是教条主义？他也很保守，很落后。总之，在这个人身上所表现的是没有思想，没有头脑，荒唐可笑的这么一种人。问题还不在这里，而是在那个荣誉应该属于他的这个人物。这个人物是不是很有思想，很有创造，象高岗同志的文章里面所说的那样有思想能力和创造精神？有什么特别的创造能力呢？看不出来。为什么看不出来呢？很简单，他只是简单地接受了苏联的调车法，采用人家的经验，采用人家的技术方法，单纯的一种技术方法，就可以得到荣誉，就是我们中国共产党最好的党员，最好的干部！这对中国共产党，对中国人民都是很大的歪曲。我不在这里讲，大家也都知道：我们中国的党是列宁主义的党，又

是最富有创造性的党，毛主席把马列主义跟中国革命实践结合起来，创造了自己的毛泽东思想——中国化的马列主义。在建党的问题上，在建政的问题上，在建军的问题上，都有自己的一套独立的创造；而且这个创造有许多是不完全依靠苏联的经验。一方面是过去我们跟苏联隔离了，这个经验不易传来，另一方面中国革命的实际情况，不完全合于苏联的经验。所以我们党里面最大的特点，就是以毛泽东为代表的他的创造性。我这一回到苏联去，有两种很大的感觉：一个感觉是苏联比我们前进得多，他们宣传工作的规模、方法、思想，都比我们高。而我们的宣传工作，这样不完备，规模这样狭小，制度这样不完备，思想水平比较低，比起人家差很多，这是一个感觉。第二个感觉更深刻，感觉苏联所实行的一套办法，基本的精神，基本的方法，都是毛主席在延安的时候，在那样的环境中提出来的（并不是依靠苏联的经验提出来的），这个东西对我的印象很深。毛主席在农村环境中提出的许多问题，有些同志认为那个方法只能用于农村、游击战争中间，进城后就不一定还可以用了，但是毛主席的基本精神和基本方法，在今天都是适用的，基本上都可以使用的，所以说我的印象非常深刻。我到苏联以后对毛泽东思想体会更深了一步。毛主席提出来我们的工作应该跟群众结合，那末苏联的工作都是与群众结合的。毛主席提出来党的领导要一元化，苏联党的领导完全是一元化的。许多的观点，宣传工作的观点，基本原则，基本方法都提出过，而是被我们经常地忘记！经常地忽视！这是说明什么问题呢？说明我们中国的党有很大的创造，以毛泽东为首把中国人民革命斗争的创造集中表现出来，这就是新民主主义的革命理论。今天这个片子要表现我们中国党最好的党员，应该有荣誉，则首先应该表现中国

党的这种创造精神，首先应该表现中国共产党真正能够把马列主义跟中国革命实践结合，创造自己民族独有的东西。我们中国党在世界上有地位，就是这样有地位。象片子上所写的人物，教条主义又是经验主义，一定会给我们中国革命很大的损失。这部片子表现的不是创造，而是一种单纯的技术方法，并且为一个技术方法问题又发生这样的争执，这对我们党的思想斗争是个很大的歪曲。我们党员的水平低得很，幼稚得很！要得到荣誉必须开动脑筋，创造新东西，得到荣誉，我看问题是在这里。而这些问题有时就不容易看出来。这是个很大的问题，这是对中国人民革命作鉴定，对中国共产党作鉴定。这部影片说，中国的党是有荣誉的。为什么有荣誉？因为他能用苏联新调车法，他得到荣誉就是这个新调车法。还有什么经验？有什么创造呢？我想这个问题应该这样来看。这里也说明了一个问题，就是说明我们自己的党员对中国人民、中国共产党，究竟有多么伟大是不知道的，没有这样伟大的感觉。他感觉能够用苏联的新调车法就已经够伟大了，已经可以得到荣誉了。这是歪曲了中国人民革命，歪曲了中国共产党，请代表们研究一下。比如苏联电影《宣誓》里面的斯大林，是在房子里面还是在房子外面？问题不在这里，重大的问题是看你描写苏联人民是很伟大的、很高尚的，还是不伟大的、不高尚的？《荣誉属于谁》也是这个问题，他把中国党的那样伟大、那样光荣、那样正确，描写成并不伟大、并不光荣、并不正确。看了《荣誉属于谁》以后，不能感到象少奇同志所指出的中国共产党是伟大的、光荣的、正确的，看不出这个问题。所以我们的文艺，如何表现中国人民、中国共产党？的确还是很大问题。你根本没有表现出他的伟大，就替他作结论，都是非常轻率的，而且一定要发生错误。

《武训传》也是作结论的问题，是对历史作结论，对中国人民作结论，对我们自己的祖宗作结论。但是武训是不是象许多同志讲的这个人怎么样的伟大、高尚、卓越呢？这个《武训传》闹得很热，许多人都写了评论，我们许多党员同志也写了评论，说这个片子好，好到什么程度？说武训是中国人民伟大的典型。中国人民连我自己也在这里面，的确有些麻木，人家给共产党作结论，给中国人民作结论，你又是共产党员，你又是中国人民，你也不吱声，说武训是中国人民伟大的典型，是不是伟大的典型？你也不吱声，所以我自己很难过，有些事情等到主席指示以后，我们才注意，而且到现在还没有发表很重要的批评文章，这种落后的思想，那就是乔木同志讲的，那实在是到了一个不能忍受的程度。

武训是这样的一个人，这里面（文件）都讲了：武训就是叫化子，如果讲成分，他原来的成分倒不错，但不能“唯成分论”，武训是雇农，成分很好，但贫雇农出身不能决定一切。他作了几年长工，因为不识字就吃了亏，他就得了一个生活教训，他就不作长工，去讨饭了，这样一来，他的生活就起了变化，他就开始乞丐的生活，这样的讨饭生活实际上已经脱离了农民阶级，离开了劳动生产，他有时也作一些生产，但主要生活还是讨饭，变成了职业乞丐，变成了游民。但是他思想里面有个主意，就是搞“义学”，那末，他一生就是办义学，就办了三个义学。问题在什么地方呢？拿我们现在的看法，他过去是贫雇农出身，以后变成了乞丐，成分是这样。成分不是重要的问题，问题是看他的思想，他所办的事情。他的思想是替劳动人民服务的，还是替统治阶级服务的？他的事业是对劳动人民有利，还是对统治阶级有利？这是评定一个人的最主要的方面。他办义学的事业，可以肯定的说，不是

为劳动人民服务的，不是为贫苦子弟服务的。大家捧他就是说他“为贫苦子弟办学校”。我开始也似乎有这样的想法，后来大家都研究这个事情，我越想他的好处越少，没有什么好处。他为贫苦子弟办学校，那么他的学校办在什么地方呢？办在柳林镇，……大的镇子里面。教课的是什么人呢？就是当时的进士、举人，这些都是比较高的知识分子，都是书生，按现在的话说就是地主、恶霸。学校设在市镇里面，学校里面又搞上这样的人教学，这样一种学校，我们估计，真正的贫雇农去住学校恐怕很难，真正的贫雇农子弟跑到市镇里面去住学校，那是不可能的。我们老解放区的学校不要钱，贫苦子弟都不住学校，他还要劳动，可想这种学校里面贫苦子弟不会多。这里也不要讲成分，也许有些贫苦子弟，问题是这些贫苦子弟也好，中农子弟也好，地主子弟也好，究竟培养出来干什么？培养出来还是只能为地主阶级服务，成为地主阶级的奴隶，仆从，不能有别的用途。所以我们说他办学校的动机、效果都不好。你说他有点改良主义，就是仅仅就他本来是想为贫苦子弟改变这种不识字的情况。使贫苦子弟由不能识字，变成能识字，在这一点上还是改良主义的色彩。那么改良主义也是最反动的，为什么呢？因为武训的思想是最封建的，他是封建统治下的奴隶，他最崇拜封建主义，他并不反对封建，他最大的特点就是对自己刻苦，对地主磕头，他非常相信地主的，他存钱也存在地主家里，他办学校也是由地主给他办，对封建秩序遵守得非常好。他请地主吃饭，地主来了，他都不敢和地主在一起吃。他说，他们是先生！我怎能和他们一起吃饭呢？他就外面吃饭。他对封建制度是最遵守的，对封建制度没有任何抗议，没有任何反抗，是最服从的，是封建思想最多的一个人。前几天的报纸上许立群同志他也写了篇文章，武训除

了讨饭以外，还给人家作媒人，包办婚姻，从中得到一点钱。反正封建社会中的那一套他都来。对自己能刻苦，什么都吃，吃屎、吃蝎子、吃屎、吃砖头，那真是相当奇怪。对人家就是磕头，这个人很厉害，他的厉害就是磕头，人家给他钱他也磕头，什么事情都是用磕头的办法来解决。这样一个人，你能说他是“俯首甘为孺子牛”！？什么叫为人民服务？为人民服务就是保护人民，反对人民的压迫者，统治者。而武训并不是这样，怎么能说他是为人民服务呢？“横眉冷对千夫指”，要跟人民的敌人作斗争，然后才能是“孺子牛”，对敌人没有仇恨，对人民就没有爱。这个问题我们也经常讲，这是基本问题。对人民的敌人有仇恨，对人民就有爱，这两个东西分开是不行的，只有哪一方面都不行，两方面一定要结合。有人说：武训有鲁迅的精神，那是不对的。鲁迅完全不是那样，“鲁迅的骨头是最硬的”。这是毛主席对鲁迅的称赞。鲁迅的骨头是最硬的，武训恰恰是最不硬的，说他有鲁迅精神，这种事情实在是非常可笑，非常荒唐的。对武训的表扬，过去的统治阶级表扬他，一点也不奇怪，满清政府表扬武训，并且给他立了牌坊，北洋军阀表扬武训，国民党表扬武训，反动统治阶级都表扬武训，一点也不奇怪，因为武训的确是他们利用的工具，对自己最刻苦，最遵守封建秩序。反动统治者就是叫人民对自己最刻苦，最服从他们的，所以反动统治者表扬武训完全是应该的，一点也不奇怪，而我们自己的文艺工作者也表扬武训，才真是奇怪。这说明什么问题呢？说明我们同志的思想中间，还不能区别什么叫改良主义？什么叫革命？什么叫落后的东西、黑暗的东西、错误的东西？把改良主义的东西，当成革命的东西，把黑暗的东西、错误的东西、反动的东西，当成先进的东西，革命的东西，进步的东西。在教育工作者来说，过去

人家要捧武训有很大的理由，陶行知先生捧过武训，现在陶行知先生的许多学生因此也来表扬武训。我们是爱陶先生的，但是我们更爱真理。陶先生早年是改良主义者，他想以“教育救国”，我们批评这种思想是改良主义的思想，陶先生早年也有这种思想，后来他赞扬武训跟他的改良主义思想是有关系的。当时也许还有个理由，因为当时反革命统治非常黑暗，简直不能活动，陶先生是以武训这样的东西来作工作，反对国民党，是为的作掩饰。我想这个理由在当时也许是个理由，但这也不是我们所应该取法的。我的报告里面写的是“是我们今天所不能取法的”，我看到许立群同志的文章是根本不能取法，不是今天不能取法，在这里还要修改一下，把“今天”两个字取消，承认错误，我的观点比许立群同志还落后，今天不捧武训，过去也不能捧武训。“今天”这两个字里面包含着妥协的味道，对陶先生不敢讲真理，我想这不好，许立群同志的观点是正确的，“今天”这两个字当场修改。对表扬武训，在过去在今天都不应该表扬，作为一个爱国者，我们不能赞成武训，武训是侮辱我们劳动人民的，是劳动人民的败类，是为统治阶级服务的，是统治阶级最好的工具，最理想的工具，我们不应该赞成武训，应该批评武训。我们应该有这种坚决的态度，然后才能严格地区别改良与革命、落后与先进、黑暗与光明、革命与反革命，否则就不能区别。所以对武训应该有这样的分析，应该从政治上来看。我们是爱国主义者，共产党员还不爱国，天天订爱国公约，反对帝国主义侵略，镇压反革命，那是爱国，可是在这些问题上常常表现出来的这个爱国就没有爱好，就是爱了我们国家不应爱的东西。不应该表扬的，你去表扬他，你的爱国主义到哪里去了呢？所以爱国主义一定要有无产阶级的立场，没有无产阶级立场的爱国就成了民族主

义的，小资产阶级的爱国主义了，甚至成为落后的反动的了。所以关于这个问题应该加强思想领导，加强爱国主义宣传。我们一定要加强爱国主义的艺术，形式上特别要强调民族化、大众化。要强调新文艺要与中国传统的文艺结合起来。“五四”以来的这个问题没有解决，那么今天应该解决，比如搞旧剧的应该把旧剧清理一下，检查一下，旧剧里面哪些是应该要的？哪些是不应该要的？应该要的就，不要，不要就不要，不然新东西不能发展。这个问题无论如何今天要解决。

我们同志中间有崇外的倾向，文艺工作者对中国民族的东西不重视，对传统的东西不重视，对于民间的东西不重视，只看重外国的东西，我自己在过去就是这样，只看到外国的东西，对西洋的东西看的高，对中国的东西对自己民族传统的东西看的低，很不重视。这种倾向在我们现在的文艺工作者中间还存在，戏剧是外国的好看，唱歌是外国的好听。文艺座谈会以后有了根本改变，中国有了我们自己的歌剧、秧歌。这个改变应该继续，应该继续反对文艺教条主义，反对崇拜西洋的思想；如果不反对这个东西，我们进城以后，文艺中盲目崇拜西洋的倾向就会抬头。苏联搞了三十年了，到现在还有崇拜西洋的，他不崇拜俄国，他不崇拜苏联，他崇拜外国——英国、美国、法国，就是世界主义。这是资产阶级思想的影响。我们应该看到这一点，这个影响是很大的。不要讲中国的资产阶级弱，中国内有资产阶级存在，外国帝国主义包围，外国的资产阶级思想也传到中国来了，所以盲目崇拜西洋，这个问题相当严重，这个工作是长期的工作。

这个工作从哪着手呢？如果去从《离骚》屈原——那一大堆东西作起，那多得很，一辈子也搞不完。我们今天应该首先从民

间流行的形式着手，如旧戏剧，旧连环画等，应该首先加以改变。一年多以来，我们这方面的工作是有成绩的，改编旧剧各地都有成绩，根据政务院的指示我们应该贯彻执行。

在这里提一下，旧艺人有很大进步。应该充分估计三十万旧艺人中间有相当大的一部分，特别是在大城市里面的，他们表现了很大的积极性，有很大的觉悟。如前天报纸上发表了常宝堃牺牲的消息。常宝堃是天津第一流的相声家，天津人民拥护他拥护到极点，真正是人民的艺术家。他过去对日本也曾经反抗过，解放后拥护人民政府，非常积极。我可以把他牺牲的事情简单地向同志们报告一下：他是曲艺大队的副队长，出发以前，所有的人都回家了，他没有回家。他叫“小蘑菇”，他父亲叫“老蘑菇”，“老蘑菇”的儿子没有回家，第二天问他，他说：我现在不能回家，我现在是干部了，我是曲艺大队的副队长，怎么回家呢？我对这些人有责任。表现了高度的积极性和责任心。后来在朝鲜前线，过鸭绿江的时候，他领导大家唱歌，喊口号，很受大家拥护。因为他是副队长，所以他很注意保护乐器——三弦、胡琴等这些东西。他说：这就是我们的枪。所以美帝的飞机轰炸的时候，他就不离开这些乐器，怕丢了就没有武器了，非常积极。后来轰炸的时候，因为他听说消灭了一万五千敌人，非常兴奋，飞机来了，别人都躲起来了，他就没有躲，对着飞机说：你不要厉害，过几天就要消灭你！后来就把他炸死了。他的牺牲在天津引起了很大的波动，追悼他，开会，大家都讲了话。“小蘑菇”的父亲他表现非常好。不知道是不是确实，我听人家讲，开始听到这个消息以后，不敢告诉“老蘑菇”和他的老婆，怕对他们刺激太大，就对他父亲讲：你儿子在朝鲜前线回来了，回到沈阳因为他的胃病复发而死了。他父亲听到很伤心，说：“为什么不死在前线？！”

死在 frontline 很光荣！”我们的干部对他父亲的觉悟程度估计得很低。（笑声）听了这个话以后，就告诉他：你的儿子的确是在前线炸死的。后来他父亲在大会上讲话讲得非常动人，当场就有很多老艺人报名要到前线去。听说有很多人经常去问什么时候出发？这样大的革命性！所以我们戏曲改进的方针——依靠他们，团结他们，改造他们的方针证明完全是正确的；也证明过去对这些旧艺人采取轻视、排斥的态度是错误的。所以我想，我们对于这些广大艺人应该承认他们是我们可以采取的一支很大的队伍，他们就是我们的活的遗产（遗产有两种：一种是材料，如书籍，房子等；一种是活的遗产——旧的专家、民间艺人等），这活的一种遗产更为宝贵，我们要尊重他们，团结他们，教育他们，改造他们。只有这样，我们的新文艺才能说在群众中生了根，否则就不能说在群众中生了根。这个问题我想可以这样肯定。中国民族艺术的大众化和民族化是不能分开的。

二 普及问题

我想普及工作中主要有三个问题：

第一，自从文艺座谈会以后，各地都作了许多普及的工作，群众的艺术有很大发展。过去的普及大体上是采取比较手工业的方式，一种农村的作风，小手小脚的，搞什么村剧团、小剧本子……，不是大规模的。现在有了新的条件，跟过去完全不同了，现在是和平的、全国统一的，有现代化的城市，现代化的工具。所以我们首先要把那种旧的普及概念克服掉，充分的利用现代化的工具——电影、广播、幻灯等，这些东西是我们最好的普及工具，我们要把它充分利用起来。同时对旧的工具——旧

戏剧、旧小人书等要统通加以改造。把旧工具加以改造，把新工具充分地利用起来，这样就可以使我们的普及工作大规模地展开。要把普及工作从比较低级的、分散的手工业式的水平提高到比较高的、集中的、大规模的水平。现在广大群众经过土地改革、发展生产，需要很多东西，但是供给不上，所以我们的普及工作要提高，要扩大规模，利用现代化的工具，供给统一的材料。但是现在他们得不到材料，成了“自编自演”。这个“自编自演”好不好呢？我个人的看法，群众自编自演，这表现群众有很大的创造性，表现了群众的天才，我们今后还是要提倡群众的创造，发动群众的创造。但是单纯靠群众创造，让群众创造大剧本子的这种现象是应该纠正的。最好到苏联看看，苏联的村剧团和工厂里的剧团也没有写大剧本子。我们中国的工人、农民比苏联还厉害，自己可以编，苏联他们自己编的戏很少。讲到这点，我想中国的农民、工人是值得骄傲的，比苏联还厉害，苏联的文化程度那样高，自己不编戏，我们编戏。但是另一方面，也说明这是我们工作的一种落后现象。我们的文化工作者既然是为工农兵服务，为什么不工农兵编戏呢？为什么叫他们自己编呢？所以我想这个问题应该从两方面来解决：群众的创造要发挥，但是更重要的是我们供给他们东西，否则单纯发动群众创造是不妥当的。只发动群众创造，也不去指导他们，也不供给他们材料，那就是不负责任。所以单纯发动群众创造也是脱离群众的，下边就讲：“当了多少年兵，天天背着枪，看兵、看戏、娱乐也是兵演兵。”所以我们要改变这种情况，一方面要自上而下的供给材料，一方面要自下而上地发动群众创造，两方面要结合起来。

第二，要正确地解决普及与提高的关系问题。我们现在作普及工作的同志很苦，文工团、宣传队……都是作普及工作的，

有两万人，这些人都相当普遍地感觉到一个问题，就是在下边搞文艺工作队，搞了多少年不能提高。对于他们就是提高的问题。过去对他们的提高工作作的是不够的。我们应该帮助他们，提高他们。我们的艺术学校里边应该训练他们，教育他们，提高他们。讲一个例子，也很感动：上海的音乐学院，因为条件的限制，不能收取更多的学生，我们三野文工团的人就自己带锅子，自己带伙夫，自己出伙食跑到上海音乐学院受教育，那样训练，提高。这个问题是个很大的问题，我们必须首先解决这些人的提高问题。

另外，我们作普及工作的同志是很辛苦的，他们有功劳，他们的方向是对的。但是有些作普及工作的同志，觉得自己在工农兵里边工作，于是背上一个包袱：我就是工农兵，我就是工农兵的方向，你们就不是工农兵的方向。对于那些专门家——活遗产，就采取非常粗暴的排斥态度，好象你是专门家，我是搞普及的，不是吸引人家一起工作，不是虚心请人家来，而是排斥人家，我想这种倾向也是非常有害的。只以为在群众里边，工厂里边，车间里边，村子里边才叫文艺，这是错误的。这样就把文艺变得非常狭隘。一九二五年苏联共产党决定党的文艺政策：是无产阶级的文学，不是工厂文学。中国今天的无产阶级是领导阶级，它的文学应该是反映各阶级的。你既然是领导他们，你就要反映他们，帮助他们，教育他们。我们对那些专门家、文艺遗产采取否定的态度，这是一种错误的态度。这样就把自己孤立起来了，这样不仅不能提高工农兵的文化，反而限制了他们的文化的发展。我想我们这些作普及工作的同志要同那些文化专家、文化遗产结合起来，而不是把它割裂开来；你是作文艺工作的，我是作普及工作的，你们走开！这种态度是不对的。在普及工

作里边要反对两种偏向：一方面要反对专家不作普及工作；另外方面，也要反对作普及工作的同志对那些专家、文艺遗产采取不正确的排斥的态度，只有这样才能结合起来。

最后，普及工作中要解决的一个问题，就是专业文艺工作者与业余文艺工作者的结合问题。现在群众的业余文艺活动有了极大的发展，许多工厂、农村都有业余的剧团、美术组、歌咏队等各种各样的艺术组织。我们应该帮助他们，指导他们，跟他们建立正常的关系，供给他们材料。

业余活动的方针必须和生产相结合，不能违背业余的原则、自愿的原则、季节性的原则。不要强迫人家唱歌。过去我们不了解这个问题，参加土改以后才了解这个问题。我们的农村干部搞村剧团，强迫命令，强迫人家演戏，人家不演。这个不好，要采取自愿。人家娱乐也要强迫，结果娱乐成为痛苦。群众娱乐应该自愿，不要违背业余的、季节性的原则，不要妨碍生产。同时业余文艺活动应该跟政治任务相结合，使娱乐与教育结合起来。

另外，过去我们的专业文艺团体与业余文艺团体发生联系是不固定的，高兴找就找，不高兴找就不找。以后我们要规定一种固定的协助关系，要供给他们材料。我们的文艺是不是为工农兵服务？就表现在我们能不能出很多为他们所需要的东西。我们过去出版了一千六百多种文艺书籍，有三千多万册，我们应该调查一下，看这三千多万册文艺书籍到底有多少到群众里边去了。如果这三千多万册书都还摆在书摊子上，或者是在学校里边，到工农兵中间去的很少，那我们的所谓“工农兵方向”就不是工农兵方向，这是非常重要的。否则，所谓群众文化运动的高潮，广大群众的文化没有提高，高潮只是少数人的

高潮，城市里边演戏，而农村广大群众看不到戏，这不叫高潮，这叫低潮。真正的高潮应该是广大群众的文化提高，有戏看，有书读，过正常的文艺生活，毛主席的文艺方针真正贯彻了，那时才能说是真正的文化高潮；否则不能说。

一九五一年五月十五日

反人民、反历史的思想和 反现实主义的艺术*

——电影《武训传》批判

五月二十日《人民日报》社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》的发表，引起了全国文艺界、教育界、社会科学界和一般知识界关于武训和电影《武训传》的广泛的热烈的讨论。这是一场十分严重的思想论争。因为论争的中心问题关涉到中国人民的历史的道路：中国人民所走的是革命的道路呢，还是改良主义、投降主义的道路？这是一个带有重大原则性质，必须正确地加以解答的问题。

两个月来，许多同志对电影《武训传》、《武训画传》及其他一切关于武训的反动宣传进行了严正的批判。最近发表的《武训历史调查记》以无可辩驳的逻辑的力量作出了关于武训问题的科学结论，并且在历史研究工作、社会调查工作和文艺批评工作的方法上作了很好的示范。我自己很早就看了电影《武训传》，但并没有能够充分地认识和及早地指出它的严重的政治上的反动性。虽然我在三月间举行的第一届全国文化行政会议上对这电影作了批评，但现在看了许多同志的文章和材料之后，感觉着我当时的批评是极其不够的。现在，武训的历史已经完全清楚了；

* 本文载一九五一年八月八日《人民日报》。

但对于引起这次论争的电影《武训传》本身，却还需要就它的思想和艺术作系统的批判。我的这篇文章就是为这个目的写的。

两种历史观

电影《武训传》是一部关涉中国近代历史的传记影片。对待历史有两种不同的观点。

一种观点认为：历史不是由阶级和阶级斗争造成的，而是由少数所谓先知先觉者造成的；社会的黑暗不是由于不合理制度的存在，而是由于人民自己没有教育、没有文化，因此要改造社会，可以无需经过人民群众的革命斗争，推翻旧制度，建立新制度，只需给人民以教育和文化，就可以达到新的光明的世界。因此历史的创造者和推动者，主要地不是劳动人民，而是有文化教养的人们以及热心于在人民中传播“教育”、“文化”的人们。这是一种反人民、反科学的历史观点。宣传这种观点就是在思想上解除群众的武装，散布幻想，叫群众发生一种错觉，以为在旧社会的制度下不经过群众的革命的方法而经过某些改良的方法就可以使他们的生活状况获得根本的改善。孙瑜在电影《武训传》中就是用艺术的手段巧妙地宣传了这种思想。他把武训的“兴学”描写为劳动人民求解放的最可靠的道路。于是他就把武训——这个封建社会中最丑恶、最虚伪、最反动的奴才，这个腐烂的封建文化的狂热宣传者——描写为“和封建统治者作了一生一世的斗争”的坚韧的革命战士，不，简直描写为一个神圣化了的人物：他“在云端向下界微笑，给正得着解放的本阶级劳动同伴们祝福”呢。就这样，这个历史上的反动派就成了中国人民的革命祖先，而解放了的中国人民就成了武训事业的继承者。这

对于具有光荣革命传统，今天正站在全世界反帝国主义斗争的最前线英勇地、坚决地战斗着的中国人民，难道不是绝大的污蔑吗？这种污蔑难道是能够容忍的吗？

另一种与上述观点完全对立的观点，认为：人类社会的基础既然是由生产组成的，那末人类社会历史的创造者，首先就是生产物质财富的劳动人民。劳动人民在他们每天创造物质财富的同时，不断地创造历史。特别在历史的转变关头，当新的社会力量起来和旧的社会力量进行斗争的时候，决定斗争的结局的总是广大的人民群众。人民群众是历史的主要推动者。历史上的每一个重大的进步或变革都必须经过人民群众的严重斗争，而不是单靠少数所谓先知先觉者所能完成的。任何英雄好汉，只有当他正确地代表了历史的前进方向，代表了或至少在某些重要方面代表了广大人民的意志和利益的时候，才能成为真正的英雄好汉。如果违背了历史的前进方向，违背了广大人民的意志和利益，不管他具有怎样的个人品质，怎样的才能、毅力，甚至有怎样的“奇行特操”，都只能成为可怜可笑的人物，最后终将被抛入历史的垃圾箱中去。只有根据这种观点来衡量和估价历史人物，这才是正确的。因此，我们的文学艺术，只能歌颂那些推动历史前进，对人民有贡献的人物，而决不应歌颂历史上的反动派，或对人民毫无贡献的人物。我们特别尊重自己民族的革命传统，我们要把人民今天的斗争和过去的革命传统正确地连结起来，因此我们决不能容忍对人民革命传统的任何歪曲或侮蔑。许多同志批评电影《武训传》及其他关于武训的错误文章，主要地就都是从这个根本点出发的。这是人民的、科学的历史观点。

人民的、科学的历史观点和反人民、反科学的历史观点，这就是马克思列宁主义思想和资产阶级反动思想的区别。

许多小资产阶级知识分子徘徊在两者之间，他们虽承认人民群众的革命斗争在历史上的作用，但对这种作用的认识往往是抽象的，估计往往是不足的。又由于他们个人的出身和教养，他们在解释具体历史现象或社会现象的时候，往往就自觉或不自觉地把文化看得高于一切，把个人的力量看得高于群众的力量，而特别有兴趣于个人的奋斗和成就，甚至个别的所谓“奇人奇事”。这和中国工业不发达、小生产占绝对优势、小资产阶级众多、文化落后的状况是有很大关系的。这些小资产阶级知识分子就形成了武训和电影《武训传》的盲目赞扬者的社会基础。他们的盲目赞扬武训和《武训传》，一方面固然是由于受了关于武训的反动宣传的欺骗，另一方面也正是因为这种反动宣传恰好乘了他们缺乏历史观点和缺乏群众观点的弱点，投合了他们的知识分子的个人主义的思想、情绪和心理。这就是为什么在武训的真面目已经被揭露之后，还有一些人要找各种理由为武训辩护，有些人甚至在理性上否定了武训，在感情上还是同情他。

那末，究竟武训和电影《武训传》有些什么地方那么迷人呢？

武训和电影《武训传》迷人的地方在哪里？

武训并不是历史上的什么重要人物，他不过是反动的封建统治者的各色各样的奴才之一，但他却是其中的一个比较特殊的、带有特别的虚伪性和欺骗性的奴才。电影《武训传》就以历史的伪造和艺术的渲染把他描画成一个革命人物和民族英雄。于是一具封建僵尸穿上了革命的衣服大摇大摆地走进人民的行列，在人民当中散布毒素。因此我们要批判电影《武训传》，首先

就必须揭露武训的真实面目。许多批评者从各方面进行了这个揭露的工作，而武训历史调查团则更作了一个关于武训的全面的、彻底的揭露。

武训和电影《武训传》有它迷惑人的地方。自然，许多人被迷惑，还不只是因为对武训历史真相不明白的原故，而主要的，是由于缺乏以马列主义观点辨别事物的能力。

武训出身贫农，从乞丐变为高利贷者兼地主，他一生的历史，基本上就是一个寄生者、剥削者的历史。根据武训历史调查团的调查，在武训的整个一生中，他只有过一年多时间的劳动，而且他所从事的又只是一些铡草、推磨之类的比较轻微的劳动，而不是生产中的主要劳动。在他的行乞生活中虽然有时也仍做些铡草、推磨的工作，但那已不过是他行乞生活中的一种点缀，或者如同他的变戏法一样，是行乞的一种节目而已。他事实上已经完全脱出了农民阶级的轨道，而成为了一个职业的乞丐，并且是一个耍着各种无赖手段的恶丐。电影《武训传》却把他描写为劳动人民的忠实的儿子，特别强调他的终生劳动，说他“除去在破庙里睡着了的时间以外，他的两手从不休息”，这样就把他的生活的堕落的寄生的性质掩盖起来了。但是如果我们用科学的、阶级的观点观察问题的话，那末，乞丐所属的游民阶层是和工人农民真正劳动阶级不相干的。游民是寄生者，又具有很大的破坏性，他们很容易变成为反革命的工具，这是马克思、恩格斯在一百多年以前写的《共产党宣言》中就讲了的。事实上历来反动统治者也总是从游民阶层中去物色、培养和提拔他的走狗的。武训的历史道路，也恰巧证明了这条真理。武训不是一个普通乞丐，而是一个打着“兴学”旗帜的政治乞丐。他有了这个旗帜，不但行乞方便得多，而更重要的是找着了和封建统治阶级

通气的门路。他果然得到了豪绅地主官吏的赞助和支持，使他办起了所谓“义学”，他自己也成为了地主兼高利贷者。但他和普通地主是不一样的。他虽然已经是一个三百多亩土地的所有者，而且以超过当时最高标准的利率放债，但是他的土地名义上是学田，而他的收租放债又都假“兴学”之名以行，因而就在世人眼中掩盖了他地主兼高利贷者的剥削者的身份。封建地主原是各式各样的：有庙田所有者的宗教地主，与武训合作办第二所“义学”的了证和尚就属于这一类地主；也有学田及其他公田所有者的政治地主，武训就是这样的一个政治地主。武训打着“兴学”旗帜，凭仗着地主豪绅官僚的势力，占有了大量的土地和高利贷资本，放肆地对农民进行无情的残酷的剥削。当地的贫苦农民叫武训为“财迷”。武训的剥削行为，就在赞扬他的许多传记里，也不能不透露一些出来，但在电影里却完全被掩盖了。武训对家庭所表示的态度：“我的事，你别管，兄弟分家不相干”，“不顾亲，不顾故”，“亲戚朋友断个净”，并不是如一些武训赞扬者所说的那样，表现了武训在亲属关系上的大公无私，而恰是表现了作为地主兼高利贷者的武训在对农民（包括他自己的亲兄弟在内）的剥削关系上的冷酷和坚决。这可以看作是武训背叛他所出身的农民阶级而投降地主阶级的决心书。从此，武训交上了娄峻岭、杨树坊、施善政之流的大豪绅地主恶霸，而成为了他们的座上宾。

武训的厉害还在于他虽然成了地主兼高利贷者，却始终穿着乞丐的衣服，并在行乞与强化布施中继续使用各种无赖的手段，他成为一个穿着乞丐衣服的流氓政治地主。因为如果脱下这衣服，他的欺骗作用就要失去，至少要大大地减少了。但是如果在确定一个人的阶级成分的时候，不根据一个人表面的

生活形态，而只根据他对生产资料的占有关系的话，那末，对于武训的鉴定除了他是地主兼高利贷者这个结论之外，就不能再有任何其他的结论了。

武训的更迷惑人的地方，是他的“兴学”的事迹。武训的“兴学”，加上他的印发善书、奖励节孝等等，本来完全是宣传最反动的腐朽的封建文化和封建道德，死心塌地地为封建地主阶级服务的；但是电影《武训传》却把他的“兴学”描写成反对封建地主统治，为农民求解放的义举。武训被描写成了“脑筋一点也不封建”，而且“坚韧地、百折不挠地和封建统治者作了一生一世的斗争”的革命英雄。这是一个绝大的诬骗。“兴学”的口号是能够骗人的，不但在武训生前，而且就在他死后的今天，这个口号还有迷惑人的力量。

“办教育总是好事”，许多武训的拥护者和同情者这样说，好象否定武训就是轻视教育似的。我们应当重视教育，但不应当把教育看成超阶级、超政治的。斯大林同志在《与英国作家威尔斯的谈话》中，有一段话说得非常好：

……教育是一种武器，其效果是决定于谁把它掌握在手中，用这个武器去打击谁。当然，无产阶级、社会主义是需要受过高等教育的人的。很明显，只要不是蠢才都能帮助无产阶级去争取社会主义，建立新社会。我并不过低估计知识分子底作用，相反地，我却强调他们的作用。问题只在于：所说的是哪一种知识分子，因为知识分子是有各种各样的。

事实很清楚，武训所办的“义学”是完全掌握在封建地主手中的。兴办“义学”，并不是武训的什么创举。早在清初的时候，封建统治者就在各地办了许多“义学”。那位一只手血淋淋地镇压农民革命，另一只手提拔武训的山东巡抚张曜，就是“义学”的

积极提倡者。那末这种所谓“义学”，究竟是“打击谁”，是打击地主，还是打击农民的呢？由这种“义学”所培养出来的知识分子，究竟是拥护农民利益的，还是拥护地主利益的呢？难道不是一眼可以判断出来的吗？武训自己也唱了：“坏人多，好人少，办个义学错不了。”武训的“兴学”就正是迎合了当时封建统治者笼络人心的反动政策，因而“义学”就成了他投降封建统治阶级并使自己爬上地主阶级行列中去的政治资本。

“在封建社会里，只能办封建教育，不能苛责武训。”武训的拥护者和同情者又这样辩护着说，好象否定武训就是否定一切过去时代的教育似的。

我们并不一般地否定封建社会、资本主义社会的教育，并且承认教育在各个历史时代中的一定作用，而新教育又正是从旧教育发展来的。在这一点上，我们不但要将武训和陶行知相区别，而且也要将武训和孔子相区别。陶行知的道路是从一个资产阶级改良主义者发展为革命的民主主义者的道路，他的教育学说中有不少观念论的因素，这是他的思想上的弱点。他错误地赞扬武训就正是他的这种思想上的弱点的表现之一。但就他整个的政治倾向和他在晚年努力使他的教育活动的內容革命化的事实来说，他无疑地是中国人民的杰出的教育家之一。武训是不能和他相提并论的。孔子是封建社会的伟大的教育家；他与武训不同，不只因为他生在二千多年前正当封建制度兴盛、封建文化放出灿烂异彩的时代，而武训所处的时代，则是封建统治基础已面临最后崩溃，而作为这个基础的上层建筑物的封建文化已腐烂到丧失任何生命力的时代；而且也因为孔子在教育思想和教育方法上有卓越的贡献，而武训则不过是以“兴学”作幌子，对教育一无所知、一无所能的一个骗子而已。有些教育工作

者把武训这样一个人物放在教育史上和陶行知、孔子并列，甚至高过陶行知、孔子的地位，这实在是教育界的一件耻辱的事情。

“武训为穷孩子‘兴学’，他的动机总是好的。”这是为武训辩护的一个最普遍、最动听的理由了。电影《武训传》就肆意渲染了武训为着穷孩子的一片苦心。

武训的动机是否真是为穷孩子“兴学”，这就不能单单根据武训所打出的“兴个义学为贫寒”的招牌，而要具体考察武训所办的“义学”的实际内容和效果。

本来，武训的“义学”，不论是从经费来源、教学内容、学生成分来说，都是一开始就完全掌握在地主阶级手中的。电影《武训传》却偏偏要说成是在武训死后才被地主们抢过去的。武训的兴学本来是以“又有名，又行好，文昌帝君知道了，准教你子子孙孙坐八抬大轿”为号召的，电影却捏造一些这样相反的场面：武训听到学生读“学而优则仕”，他的内心那样地感到彷徨和痛苦；他流着泪再三叮咛他的学生：“你们念好了书，千万不能忘记咱们穷人！”最后他又那样充满信心地说：“我不能休息！不等到每一个穷孩子都有书念，都有饭吃的时候……我是不会休息的。”这一切描写无非是要叫观众相信，不管“义学”的客观效果如何，武训的一颗赤热的心始终是为穷孩子的，为着农民的。事实真是这样吗？只消举出一个材料就可以解答这个问题了。据武训历史调查团的调查，武训所办的第一所学校“崇贤义塾”，头七年，根本没有蒙学，只有经班，而经班的学生全都是地主富农商人子弟，贫苦农民子弟是入不了经班的。武训的心如果真是为穷孩子，那末，七年之久，他的学校中没有穷孩子，他难道看不见吗？很显然，他的心中是根本没有什么穷孩子的地位的。

动机本来是主观存在的东西，只有当一个人的主观动机变

为行动而发生客观效果的时候，我们才能有根据和可能检验他的动机。正如毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中所说的“社会实践是检验主观愿望的标准，效果是检验动机的标准”。而效果的好坏则是以对人民有利或有害为标准的。为人民的动机与有利于人民的效果，必须统一起来。一个人的动机如果真是全心全意为人民服务的，那末，他就必然对自己所做的事情采取对人民十分负责的态度，而一当他发现自己所做的任何一件事情于人民不利的时候，他就立刻加以改正。一个人能否揭露并改正自己的错误缺点，这是检验他的动机是否真好的最重要的标准。批评与自我批评，就是使为人民的动机与有利于人民的效果统一起来的最可靠的良好方法。凡是观察事情不从唯物的、群众的观点出发而从唯心的、个人的观点出发的人，总是喜欢片面地强调动机，而忽视效果。凡是不愿或不肯认真地实行批评与自我批评的人又总是喜欢拿“动机”来作挡箭牌。

电影《武训传》及一切武训宣传者都特别歌颂了武训的精神，什么“三十年如一日”啦，“忘我精神”啦，“毅力”啦，“苦行”啦，在电影《武训传》中，更把武训的精神和马列主义者所主张的“为人民服务”的伟大思想混同起来。从这里，就产生了电影《武训传》的最迷惑人的效果。

人们同情着和赞叹着武训的苦行。但是只要稍稍分析一下，就可看出他的苦行只不过是变戏法的讹诈手段（如吃五毒、吃瓦片、喝脏水等）和磕头下跪的奴隶行为的混合罢了，至于吃粗粮、宿破庙、不娶妻等等，姑勿论武训的实际行为是否如此，这些事实本身又算得了什么苦行呢？如果这些都叫苦行，那末全国千千万万劳动人民不是更大的苦行者吗？

马列主义者是反对个人苦行的，这不只是因为苦行违反人

的生活的自然规律，而且更重要的是这种个人苦行不但不能解除或减轻群众的苦难，反而加深群众的苦难。被压迫、被剥削的劳动群众每天过着痛苦的生活，他们苦得够了，不再需要什么苦行，他们所渴望的是及早地尽可能地解除或减轻自己的痛苦。只有少数吃饱了饭，活得无聊的人才提倡苦行，从别人受苦中寻找自己的快乐。只有反动的艺术家，才把被压迫人类的痛苦加以美化。

不错，我们从来提倡艰苦奋斗的作风。但我们决不是为吃苦而吃苦，更不是以自苦为乐，而是为了要把全世界受苦的人们解放出来，引导他们到幸福的生活去，这样一个伟大的崇高的目的；正是被这个目的所鼓舞，我们才能够经受得起一切痛苦和磨难的考验，直至牺牲自己的生命。这种艰苦奋斗是跟任何不敢反抗不敢革命不敢牺牲生命的所谓“苦行”完全不同或完全相反的。正是因为这样，古今中外的反动统治者既不宣传整个劳动人民的痛苦，更不宣传革命家的牺牲，却愿意宣传那种对统治者无害因而统治者也无须去加害的以“苦行”招摇的个人。不少知识分子由于没有经历过群众斗争的大世面、群众斗争的大风雨，总是不能完全体味群众苦难的深沉和群众斗争的伟大，而只醉心于各式各样的个人的苦行及其成功，他们不知道任何个人脱离群众就要成为没有力量的，也不可能有任何真正的成就。

电影《武训传》特别强调武训具有鲁迅所说的“俯首甘为孺子牛”的精神。孙瑜在《编导〈武训传〉前后》一文中说：“鲁迅先前的这一名言自始至终地都写在我的剧本上。”但是在事实上，武训并没有向劳动人民俯首，更没有成为劳动人民的“牛”，相反，他只是要求“孺子甘为俯首牛”，向地主阶级俯首，也向武训本人俯首。而且，鲁迅的诗是两句，他的上句是“横眉冷对千夫

指”，孙瑜却故意隐瞒了。对人民，鞠躬尽瘁，死而后已；对人民的敌人，即使是最凶恶的敌人，决不低头。这就是鲁迅的这两句名诗的不可分的含义。也就是毛泽东同志所说的：“对己要和，对敌要狠。”只有两方面结合起来，才能成为革命者，才是“为人民服务”的正确的完整的观念。武训宣传者，把“为人民服务”的口号庸俗化了，割掉了它的阶级的革命的内容。“为人民服务”，第一，不是空洞的口号，而是有具体阶级内容的，充满战斗性的口号。不能笼统地来看人民，而必须分析人民这一概念中是包含了几个阶级的；为人民服务，就必须首先为工农群众服务，因为他们构成人民中的最大多数；他们是生产者，而工人又是人类历史上最先进的阶级。第二，为人民服务，必须对人民的各种敌人进行坚决的斗争，帮助人民打倒压在他们头上的反动派，清除反动派在人民中间所散布的影响。毛泽东同志这样地描写着鲁迅的性格：“鲁迅的骨头是最硬的，他没有丝毫的奴颜与媚骨，这是殖民地半殖民地人民最可宝贵的性格。”在《论人民民主专政》中，毛泽东同志又这样描写了一个真正革命者所应当具备的气概：“在野兽面前，不可以表示丝毫的怯懦，我们要学景阳冈上的武松。”我们所需要的就是鲁迅式的顽强性格、武松景阳冈打虎的勇敢精神。任何场合，我们都是反对对敌人磕头的，那是一种下贱的、奴隶式的叛徒的行为。“为人民服务”的战斗的口号必须和资产阶级的虚伪的服务精神区别开来。

为历来武训宣传者们所颂扬的武训一生的主要事迹，就是“行乞”、“兴学”和“苦行”，电影《武训传》就把这些本来是落后的、反动的、但尚能迷惑人的事迹再加上一层更迷惑人的、前进的革命的外衣，于是“行乞”变成劳动，“兴学”变成对封建统治者的反抗斗争，“苦行”变成“全心全意为人民服务”的榜样。把武

训这样地理想化了之后，孙瑜还说他对武训是用“批判的眼光”来描写的，他把历史的修改说成历史的批判；把对武训的巧妙的歌颂说成批评。他在《编导〈武训传〉前后》一文中说：“除了歌颂武训的忘我精神以作服务人民的榜样以外，影片里批评了他的改良主义和个人英雄主义的思想作风的。”既然是“个人英雄主义”，为什么又有可以作服务人民的榜样的“忘我精神”呢？这两者难道可以并存，可以相通吗？作者在这段话里如果不是说了双层的假话就是陷进了双重的错误：第一，武训所走的并不是什么改良主义和个人英雄主义的道路，而是十足的投降主义和奴才主义的道路；第二，作者在影片中并没有批评改良主义和个人英雄主义，而是恰恰相反借武训的所谓“行乞兴学”的事迹大大地鼓吹了落后的、反动的社会改良主义和个人英雄主义。《武训传》电影主题的反动性主要也就在这里。

电影《武训传》主题的反动性

关于武训的反动宣传都是有它历史的、社会的根源的。

反动统治者，从满清王朝到蒋介石，他们如出一辙地先后表扬武训，是不足为怪的，因为武训正是适合维护他们的反动统治的一个有用的工具。值得注意的是，他们的褒扬武训，都是在他们感到自己的统治摇摇欲坠的时候。满清朝廷准给武训“乐善好施”字样，作为旌奖，是在一八八八年，正当太平天国之后二十四年，辛亥革命之前二十三年，那时封建秩序遭受了农民大革命浪潮的冲击，正迅速地开始瓦解，而农民大革命正成了迎接历史新时代的先声。国民党反动派在一九三四年发动武训九十七周年诞辰纪念的运动，蒋介石特为从当时反革命军事中心地的南

昌行营给武训纪念题字，以及一九三八年国民党反动政府由林森、孔祥熙、何键、陈立夫会签正式颁布褒扬武训的命令，正是在全国人民走向抗日高潮、人民革命力量经过曲折向前发展的时候。这说明了：反动统治者到了自己快要灭亡的时候，就好象一个人掉在水里一样，抓住一切浮在水上、能够抓到手的东西来挽救自己的覆没，武训就是在农民革命浪潮中卷起的渣滓而被反动统治者当作宝贝抓住的。

现在中国人民在中国共产党和毛泽东同志的领导下，以自己英勇的、顽强的、坚决的斗争推翻了内外压迫者，为历来反动统治阶级所表扬的武训在新中国人民中应当再没有他的地位了。为什么关于武训的宣传不但没有敛迹，反而盛行起来呢？这就是资产阶级的反动思想的表现，这些思想在今天中国还有它的市场。国民党反动统治时期，资产阶级一方面不满意这个统治的专横残暴，另一方面，又不相信并且害怕群众的力量，因此就不敢向反动统治阶级坚决地进行斗争，而时常企图寻找一个可以不经过斗争而得到改良的局面。

陶行知晚年成为了一个革命的民主派，但在提倡武训这件事情上面却表现了他早年的改良主义思想的影响；表现了他在反对国民党反动派的斗争中的脆弱的一面。

在中国人民取得了全国性胜利之后，资产阶级参加了人民民主政权，但他们中间却仍有一部分人对于已经或正在死亡的旧制度、旧事物时常感到惋惜和留恋，而对于新生的事物表示冷淡和怀疑，对于人民革命更深入的发展则流露出彷徨恐惧的情绪。正如毛泽东同志在《论人民民主专政》中所说的：“……民族资产阶级的社会经济地位规定了他们的软弱性，他们缺乏远见，缺乏足够的勇气，并且有不少人害怕民众。”中国工人阶级的先

锋队——共产党就有一种特别的责任，必须和资产阶级破坏或妨碍人民民主专政的各种反动的错误的思想进行严肃的、坚决的斗争，肃清其在人民内部、特别是在人民的先进分子中、共产党员中的影响。在每个比较严重的政治斗争中，必须反对各式各样的改良主义投降主义的思想，否则斗争就不能胜利前进。在抗美援朝运动中，我们首先反对了亲美、恐美、崇美的思想；土地改革中首先反对了“和平分田”的思想；镇压反革命运动中，首先反对了“宽大无边”的思想。

电影《武训传》就是资产阶级的反动的改良主义思想在艺术上的表现之一。

电影借武训的所谓“行乞兴学”的事迹用艺术的力量宣传了这样的改良主义的思想：不触动旧的社会经济基础，不破坏旧的政治制度，只要在人民中普及文化教育，就可以根本改变人民的被压迫的地位。既然人民只要有了文化就能解放，那自然就用不着群众的革命武装斗争了。

电影中花了一千尺以上胶片来表现的武训做梦的场面（孙瑜电影小说《武训传》中的所谓“狂想三部曲”）正是表现了作者的主题思想的。

作者在这幻梦和狂想中，描绘着人类社会的历史：

呻吟辗转在脚底，在长鞭的尖端，流汗、流血的是万千的农民……象牛、象马在染血的重枷铁链下沉重地拉着犁，推着磨……

巨磨张着大嘴吞噬着无数的生命……血流成了红河；骨肉压榨成粘滞的酱……劳苦的人群世代地永远转不出那黑暗苦痛的轮回……张举人的狞笑忽然间把巨磨变成了大石碾；黑墨磨动时溅出毒汁，飞洒在大群“文盲”的眼睛里……

男、女、老的、小的……伸着手、扶着杖，用力睁着他们的看不见

事物的双眼，在人生的“奈何桥”上战战兢兢地摸索着走……左边是陡峭的悬崖，右边是无底的深渊；后面有张举人拿着尖刀的笔；赵熊、魏俊披头散发，举起大笔和巨墨在驱赶；前面的独木桥下刮起阵阵的阴风和凄厉的哀号……

“你们这些不识字的畜生，”举人魔鬼在笑喊，“你们这些睁眼瞎子！我把你们都打下苦海，叫你们永世不得翻身！哈哈哈……”（电影小说《武训传》101页）

原来，农民的痛苦生活并不是由于封建地主阶级在政治上经济上对他们的压迫和剥削的结果，而只是由于农民被地主阶级剥夺了受教育的权利，农民自己没有文化、不识字，他们的眼睛“看不见事物”。那末有什么办法“翻身”呢？就只有“学文化”了。

当武训在梦中听到义学的时候，他狂喜得大叫起来：“这不是从地底飞上了天吗？……”他举臂高呼：“穷孩子们！快跟我上天去！快跟我念书去！……”武训从这个快乐的梦中惊醒，张目四望，就“好象初次来到了一个新的光明的世界”。不识字的，活该入地狱，念了书可以上天堂。这就是电影《武训传》的中心思想。“念了书才可以多知道世上的事情……才可以找着过好日子道路……”这一段被作者形容为“包含着渊博的智慧”的老师的言语，难道不正是作者自己心中的言语、作者自己的思想吗？

这种思想倒也不是什么新奇的东西。

列宁早在一九二三年所写的《论我国革命》的一文中，就在关于文化与革命的关系问题上，严厉地批评了当时第二国际的社会民主党人，那些“怯懦畏缩的改良主义者”的老爷们，他们死咬着实行社会主义一定要先有相当文化水平，列宁尖锐地反驳说：为什么不能首先用革命手段造成这个相当文化水平的必要

前提，即首先驱逐地主和驱逐俄国资本家，然后向社会主义前进呢？他在同一年所写的有名的《论合作制》一文中，也说在革命以前，工作重心只能放在政治斗争、革命和夺取政权上面，而只有在革命以后，工作重心才能移到和平的广泛的文化建设的事业上来。当然列宁是正确的。俄国革命的历史经验完全证实了他的预言。

毛泽东同志在一九二七年所写的有名的《湖南农民运动考察报告》中也说过：“中国历来只是地主有文化，农民没有文化。可是地主的文化是由农民造成的，因为造成地主文化的东西，不是别的，正是从农民身上掠取的血汗。中国有百分之九十未受文化教育的人民，这个里面，最大多数是农民。农村里地主势力一倒，农民的文化运动便开始了。……农民运动发展的结果，农民的文化程度迅速地提高了。不久的时间内，全省当有几万所学校在乡村中涌出来，不若知识阶级和所谓‘教育家’者流，空唤‘普及教育’，唤来唤去还有一句废话。”

当然，毛泽东同志是正确的，中国革命的历史经验完全证实了他的预言。

中国革命的经验就是这样的：首先发动农民武装斗争，在广大农村中推翻反动统治，建立革命根据地；然后在这个根据地上面逐步地发展人民的经济和文化。现在，由于中国人民的全国性的胜利，特别是土地改革在全国实行，农民的文化获得了历史上从来未有的迅速的广大的发展。可以断定：在不久的将来，正如毛泽东同志在《中国人民政治协商会议第一届全体会议上的开幕词》中所预言的，“我们将以一个具有高度文化的民族出现于世界。”

这是很有意思的事情：一个在历史上曾经比欧洲其他资本

主义先进国家文化落后、文盲众多的沙皇俄国和一个在古代有过灿烂的文化，但在近代落伍了，文化落后、文盲特别众多的中国，正是西方和东方的这两个国家，首先取得了革命的大胜利。苏联现在不但成了世界上文化最发达的国家，而且正站在全人类文化的最高峰，指引世界人民前进的方向，新中国的新的人民的文化正在突飞猛进之中。道理是很简单的：社会主义革命和人民革命创造了人民文化无限发展的前提。

不错，孙瑜在《我怎样表现武训的“梦”》一文中说了：“单凭念书而不革命，不夺取政权，穷人受压迫的命运是无法改变的。”但是，第一，一个艺术家的口头上的表白，和他在艺术作品中所实际表现的有时并不完全是一回事，而且在作品中所表现出来的往往是作者的更真实的思想 and 情感，读者又是只能从作品出发来判断作者的；第二，社会民主党也好，资产阶级的改良主义者也好，他们一般地在口头上都不否定革命，他们倒是装出十分爱护革命的样子，他们说群众要革命，先要有文化，这样从实际上来否定革命。电影《武训传》，正是宣传了这种错误思想。

电影《武训传》写了以武训为代表的“义学”运动，同时也写了以周大为代表的农民革命，用作者的话，叫作“一武一文”，互相配合。但是这不但没有能够挽救，而且更加深了电影《武训传》主题思想的错误。武训和周大之间的友谊是一种完全违反历史事实的捏造，因为很显然地，反动派和革命派之间是不可能建立那样的友谊和事业上的合作关系的。作者在这里不过是以周大作武训的反衬，以夸大农民武装斗争的失败的和弱点的一面，来衬托出武训精神的伟大和他的兴学事业的至少某种程度上的成功。这样，就使电影《武训传》主题的反动性更加明显了。

武训生长在中国农民革命浪潮起伏的时期；山东多年都是

捻军活动的主要地区之一，就在他所出生的山东堂邑就有过农民武装起义。一八六〇年，在堂邑柳林镇距武训的村子武庄不过七里地的另一个叫作小刘贯庄的村子里，爆发了以著名的宋景诗为首的农民起义。距武庄五里地的柳林镇则是地主反革命武装的堡垒。柳林的民团是最凶恶、最顽固的；团长不是别人，正是支持武训办成第一所义学、在电影中被描写为“开明士绅”的柳林地主杨树坊的叔父杨鸣谦，杨鸣谦被宋景诗打死后不久，就由杨树坊继承了他叔父的这个反革命的民团团长的职务。宋景诗活动的期间，正当武训二十多岁的时候，他没有投奔宋景诗，却投奔了杨树坊，他就这样选择了他的反革命的道路。据武训历史调查团的调查，当地年老农民至今怀念着他们当年革命的领袖，一提起宋景诗便眉飞色舞，讲得津津有味，而一提到武训，便表示没有兴趣和冷淡。这就可以看出农民阶级的真实感情，他们的明确的是非和热烈的爱憎。我们当然不知道电影中的周大是否影射宋景诗，但是，无论如何，电影中的周大或实有其人的宋景诗和武训之间，除了农民和地主、革命和反革命之间的不可调和的敌对的关系之外，是不可能再有任何其他的关系的。

电影《武训传》对农民革命给与了极大的污蔑。它把周大和他所领导的队伍歪曲地描写为只是烧杀。请看下面的叙述和对话：

“呃，武七，跟咱们一块走吧！……”周大告诉武训。“这种世道不是人活得下去的！咱们就只有杀！杀尽那些狗官恶霸！”

“杀？……”武训所听过的父老传说和故事中，从李闯王和他手下的农民逼得明末的崇祯皇帝上吊煤山，到八十年前一度占领过堂邑、寿张、阳谷等县城的山东贫民首领王伦，都是一败涂地。洪秀全五年前建都南京，忘记了穷人。听说这两年败的败，擒的擒，两湖和

江西全入了曾国藩湘军手里，眼看大势已去！……杀，又有多大的用处？

“杀得完吗？杀几个恶霸就行了？……”武训迟疑地说：“周大爷，我还是打算讨饭积钱修义学……”（电影小说《武训传》135—136页）

而当最后一次武训与周大见面时，武训又一次说“……单凭杀就行吗？……那么多人怎么杀得完呢？……”，“周大的头不由得低了下来。他皱眉恨恨地说：‘可惜咱们就是少一个好的头领，给咱们好好地带路。洪秀全在南京登了宝座，就忘记了咱们穷人！……’”（电影小说《武训传》169—170页）

这不是什么正确的历史的批判，而恰是充分表露了作者对农民革命的一种消极的失败主义的看法和情绪。太平军和当时的其他农民革命虽然以失败来结束，但正是历史上几百次农民革命战争打击了封建地主阶级的统治，多少变动了社会的相互关系和推动了生产力的向前发展，因而多少改善了农民自己的生活地位。毛泽东同志就极高地评价了农民战争在历史上的作用，认为“只有这种农民暴动与农民战争，才是中国历史进化的真正动力”（《中国革命与中国共产党》）。因此并不能因为农民战争的失败而降低或甚至抹煞它在中国历史上的伟大作用。中国农民在历次反对封建地主阶级的斗争中所表现出来的坚决精神和英勇气概，则永远值得后人的歌颂。电影末尾，作者借女教师的口对农民革命作了这样的一个总的评价：“单凭农民的报复心理去除霸报仇，也没有把广大的群众组织起来。”这样，就把伟大的农民革命战争看成不过是一种无组织的、盲目的个人报复行动罢了。这对中国农民战争，难道不是一种极大的污蔑吗？

人们也许要说，无论如何，电影揭露了农民和地主的矛盾，

揭露了以张举人为代表的封建地主的罪恶。但是作者并没有把封建地主统治作为一种阻碍历史前进的社会制度来加以否定，而只是一方面暴露了封建地主中张举人之类的凶恶的人物，但是另一方面却歌颂了实际上同样凶恶的反动地主杨树坊之流，把他描写成“德高望重”的“贤明士绅”；另一个地主郭芬则简直被描写成了农民利益的热烈拥护者，请听他指责张举人的话：“难道你忘记了：你吃的、喝的、穿的、住的——都是从庄稼人身上刮得来的吗？”这哪里是地主的说话，简直是革命宣传家的语言了！更奇怪的是他的这一席话，竟博得了在座的除了张举人一人而外所有地主的赞赏。电影关于他的演说的效果是这样描写的：

激昂正义的呼声，象黄钟大吕响彻了大厅。武训怔怔地抬起昏花的眼，望着那年青的正义维护者。

.....

软坐在地上的武训，耳听着满厅里嗟叹赞许的声音，眼望着四下捐地捐钱的景象，兴奋、感激、惊讶，使他说不出话来。他被扶起，两行热泪象泉水般从脸上淌了下来……（电影小说《武训传》161—162页）

好一首对地主阶级的颂歌！既然作者是把武训当作“站稳了阶级的立场”“和封建统治者作了一生一世的斗争”的农民英雄来描写的，那末，可怜可怜，这位农民英雄在这群地主们面前竟是如此渺小、如此卑微，对于地主们的仁慈，如此地感激涕零呵！在这里，作者不是暴露地主而是歌颂地主，不是宣传农民对地主的阶级斗争，而是宣传农民与地主的阶级合作，这难道还不十分明显吗？

电影中的主题歌《武训赞》，一方面歌颂武训个人：“大哉武

训，至勇至仁”；另一方面诅咒时代：“世风何薄，大陆日沉”。即使作者诅咒的是过去的时代，这种诅咒也是错误的。所谓“世风”并不是统一的，有维护封建社会秩序的“世风”，也有破坏封建社会秩序的“世风”。武训受到了封建统治者从满清皇帝到当地官僚地主的一致的宠爱，他所办的“义学”又得到了他们的那样表扬和支持，那末，就封建统治阶级对武训个人的关系来说，这个“世风”不算薄了。但是广大农民是不拥护武训的事业的，他们唾弃武训那种在封建统治者面前卑躬屈膝的无耻的、下贱的叛变行为，而以自己坚苦卓绝的英勇斗争，有力地冲击着封建社会秩序的基础。武训时代的农民革命的大风暴，就是破坏封建社会秩序的大“世风”。代表几千年来封建制度的满清反动统治正面临最后死亡的命运。只有不从农民的立场而从封建地主的立场，不从人民的立场而从人民压迫者的立场来观察问题的人，才能有“世风何薄，大陆日沉”的想法和感觉。对于一个农民大革命的时代，更不用说对于今天人民大革命已取得历史性胜利的时代，发生“世风何薄，大陆日沉”的感叹，正是表露在历史的前进的、革命的、创造的力量面前一种没落阶级的情绪，表现对已经或快要死亡的旧事物、旧思想的惋惜和留恋，和对于正在诞生、成长的新事物、新思想的敌视和恐惧。紧接“世风何薄，大陆日沉”的下面两句是“谁启我愚，谁济我贫”，好象能够启发农民的觉悟，改变农民的贫穷状况的，只有“千古一人”的武训，而并不是农民自己起来斗争，经过斗争的方法来改变自己的贫穷状况，并在斗争中一步步提高自己的觉悟。这样一方面对武训的歌颂就达到了另一方面对农民革命的抹煞、歪曲和污蔑的目的。

“武训”形象的虚伪和丑恶

武训本来是封建社会中最丑恶、最虚伪、最反动的奴才之一，电影却要将他描写成为“典型地表现了我们中华民族勤劳、勇敢和智慧的崇高品质”的人物，这就需要艺术上的粉饰和欺骗。但是艺术什么时候都应当是现实之真实的反映，艺术的力量主要就在它的真实性；因此，不管作者费尽多少心机，仍然掩盖不住武训形象的虚伪和丑恶。

电影首先把武训写成劳动人民中的一个被损害与被侮辱的人物，这种人物是最容易博得一般观众、特别是知识分子观众的同情的。电影塑造了少年武训的形象：“那么的诚实、腼腆、吃苦耐劳、瘦长的个子”，“一副半傻气、半忠实的脸”。（实际上的武训则是虚伪、厚颜、不好劳动，“腰有案板那么粗”的壮实的人。）这个诚实的青年，就因为他为人老实而总是被人欺负坑骗。但他却有他的一套哲学，也就是作者的所谓“乐天的幽默人生观”，实际就是作者的哲学。

当小桃，那个在电影中比较可爱的人物，不平地对武训说：“你干啥专做那些顶脏顶沉顶苦的活？”“别人看你老实，都往你一个人头上推。”

武训怎么回答呢？“‘顶脏顶沉顶苦的活，总得有人做呀！’他象一个慈悲为怀的佛学家在说。‘我不做，谁做呢？’”（电影小说《武训传》66页）

当又一次小桃劝武训不要相信张举人并批评他“太老实”的时候，武训回答道：“可是我做事总得凭良心……”作者在这里作了一个肯定性的评语：“忠实的人永远都是忠实的——谁能

够说：人不应该忠实呢？”（电影小说《武训传》73页）

就这样，作者不但虚构了少年武训的舍命劳动的图画，而且把他的这种奴隶式的劳动态度和对封建地主的盲目忠诚加以美化，比作佛的慈悲心肠，看作一个人应当具有的忠实的品质。这正是地主阶级、资产阶级作家描写劳动人民惯用的观点和写法。

电影描写了武训第一次见地主张举人的场面：武训如何自惭形秽地把他那露出大趾头来的左脚窘急地移藏在右脚的后面去，一面掸着破袍上的尘土；听见钱妈叫“过来！”又如何惊慌中一跤仆倒在地上，并把钱妈错认作太太双膝跪在她面前，连呼“老太太”；而当听见周大叫了一声“老爷”，他又如何双膝吓得发颤，两条腿不由自主地跪了下来。这也许倒是“义学症，没火性”的武训的少年时代的真实画像，这是天生的软骨头、奴才相。他一生中的所谓“行乞兴学”就把他的这种奴才相加上流氓性充分发挥出来了。作者却把这样一个奴才当作劳动人民的典型，当作民族英雄来加以歌颂，这是每一个爱国的观众所不能容忍的。

当观众看到武训头上左边蓄着一条四寸长的小辫，肩上背着布褙，手上提着铜瓢，嘴里义学长义学短地咕噜着，见人叩头作揖的时候，特别看到他跪在地上，敞着衣襟，用拳自捶着胸口喊着“打一拳，两个钱……踢一脚，三个钱……”的时候，许多爱国的观众就都为这个侮辱劳动人民、侮辱中国民族的丑恶形象所激怒了。就是盲目崇拜武训的观众也不能不为这个丑恶的下贱的形象而感到不安了。

赵丹在《我怎样演武训的》一文中说了他创造武训这个形象的一段颇堪玩味的经验。他们特地到了山东武训的故乡去搜集材料。他找到了“几个所谓武训的后辈或徒弟，其中有一位简直以武训第二自居”，但这些人却使赵丹大大地失望了。他这样地

描写着他们对他们的印象：“这一批武训的事业‘承继者’，使得我厌恶、害怕，其为名利熏心的庸俗气，借行乞兴学为幌子的不事劳动的二流子，几乎连最起码庄稼人的气味都失掉了。我觉得这些人物是会伤害了真正武训的气质的。”这里，赵丹本来找到了理解“真正武训气质”的锁钥，但他却把它远远地抛开了，这是因为他不敢正视现实、发掘历史，他的创作态度不是从实际出发，而是从主观臆想出发的原故。他完全离开了现实主义的道路。他叙述他在当地“交了三个朋友，一个是庄稼人，一个是武训师范校长的小儿子，一个是学校里养着的一匹小骡子”。这三个朋友，就大大帮助了我们的艺术家的创造的工作。他说：“这一切似乎都与武训无关，但从这朴实的、雄厚的、人民的形象中，和那种真善真爱的感情中我看见了武训的影子。”亲爱的作者呵，你什么时候从小骡子身上发现了“人民的”形象和那种“真善真爱”的感情？你眼中的劳动人民，你们所常常那么赞扬的所谓劳动人民的“朴实”、“雄厚”等等，难道就是这种样子吗？小资产阶级、资产阶级的艺术家就是惯于这样去“表现”和“歌颂”劳动人民的呵！

因此，电影《武训传》虽然是歌颂武训的，却仍然没有能够创造出武训的什么可爱的形象来。

那末，究竟又有什么东西使得武训这个本来应当引起观众的憎恶和鄙视的形象竟引起了许多观众的同情和崇敬呢？

关键还不只是在于作者把武训描写为被损害、被侮辱，到处下跪求人，值得同情和怜悯的人物，而更重要的，是在把武训的到处磕头下跪的卑贱行为和他的所谓“为穷孩子兴学”的高尚理想与所谓“三十年如一日”的毅力结合起来，于是一个封建奴才的滑稽小丑变成了凭自己一人的力量终生反抗封建压迫的悲剧式

的英雄人物，因而就很容易地赢得了许多观众，特别是知识分子观众的赞赏和尊敬。

要使小丑变成英雄，不但需要艺术上的巧妙安排，而且需要理论上的解说。请听一听《武训传》作者孙瑜先生的充满“哲学”意味的议论罢：

逗得世上的人笑了——究竟比叫世人流泪好得多。

于是武训就这样勇敢地选择了他自己能力范围里的一条路，以小丑的姿态出现在百十年前的封建社会的街头，准备接受任何的艰苦和笑骂，想凭他个人的悲剧性的反抗，替穷人争一口气，为下一代的孩子们争取受教育的机会。从他的含泪的笑眼里，我们看出了武训——劳动人民的儿子——对他同命运的无产阶级（??—引用者）一种真挚的、农民的无比的热爱。（电影小说《武训传》115页）

电影《武训传》极力地渲染了他的个人反抗的悲剧性，正在这个悲剧性中，对个人奋斗和个人英雄主义作了最大的歌颂。他把武训故意描写为五岁丧父、七岁丧母的孤儿，一方面引起观众对孤儿命运易于引起的同情，另一方面好叫他从小就养成孤独的坚强性格，长大以后做出惊人的事业。他特意地穿插了一个对武训一生具有那样重大意义的带有象征味道的不倒翁：

不倒翁，不倒翁，
总在笑，总在冲。
扳也扳不倒，
摔了不喊痛。……

好象武训就是这样一个不倒翁，他为实现自己“兴学”的理想而坚韧地、百折不挠地奋斗一生，跌倒了，又爬起来。兴学成为武训的一生中的“美梦”、“美丽的理想”。这个“美梦”和“理想”

最后终于实现了。小桃，在影片中是除了周大之外唯一有反抗性的人物，但作者却让她那样早地夭折。她的死与其说是由于封建地主阶级的迫害，更不如说是由于她作了武训的理想的殉道者。她戴上她娘留给她的一朵红花死去。她的悲惨的死被美化了，这样，就无形之中大大削弱了由于她的死而必然引起的对封建地主制度的仇恨。

“人可以为一个美丽的理想快乐地死去，或者艰苦地活着的”，《武训传》作者这样写着。于是小桃的悲惨地死去，和武训的屈辱地活着，就都找着了最高尚的理由。

武训就这样被描写成一个孤独的理想主义者。“他走的是一条很苦很苦的路，也是一条很长很长的路。”一个“肩背布褙，手提铜瓢，在北方原野上迟缓地、但是坚定地走着”的孤独者的形象就庄严神圣地出现在观众面前，引起观众，特别是小资产阶级知识分子观众的感动和崇敬。

赵丹正是按照编剧者的这个企图和他自己个人的心境来扮演了武训这个角色。他在上述的《我怎样演武训的》的文章中，作了关于他的心情的忠实的自白：

……出狱后生活与工作都与时代形成了严重的脱节现象，同时又加上年青人之不甘屈服的倔强性，一面急于要回到现实斗争的生活中来，一面却又不知从何着手（这正是小资产阶级知识分子的性格）。基于这些错综痛苦的心境，找着了这位武训先生，就象找着一位知己，一位共过患难的朋友一样；我想我是有理由拥抱着他放声痛哭的。当时我简直觉得只有我才能完全的了解他……也只有我才知道当一个人傻气地为着真理正义进行每种事业而不被人们所了解，反之或加以诋毁讥讽时的心理的凄楚和寒冷的滋味呵！……我自感孤独……

革命的小资产阶级知识分子在没有和群众结合的时候总是表现脆弱的。在革命形势前进或后退的关头，他们都时常要发生彷徨的感觉，他们意识到自己和时代与人民的距离而感到寂寞孤独，他们抱怨别人不理解自己，仿佛自己心中不知有多少委屈，甚至觉得革命是只有傻子才干的事情。他们在感到自己脆弱的时候，就需要有一种力量来支持。或者是，从共产主义的宇宙观中，从群众的实际斗争中去吸取力量，这个力量是无穷的；或者是，从个人主义的哲学和个人的奋斗中去寻找救助和鼓励，这就将引导人们走上脱离群众反对群众的道路。电影《武训传》通过武训向群众指引的，正是这样一条道路。

电影《武训传》污蔑了中国人民历史的道路，宣传了资产阶级的反动思想，用改良主义来代替革命，用个人奋斗来代替群众斗争，用卑躬屈节的投降主义来代替革命的英雄主义。电影中武训的形象是丑恶的、虚伪的，在他身上反映了我国封建社会的黑暗和卑鄙，歌颂他就是歌颂黑暗和卑鄙，就是反人民的、反爱国主义的。

电影《武训传》的错误是严重的，孙瑜先生应当有勇气承认并揭露这个错误，并在自己以后的艺术行动中改正这个错误。这是真正人民的艺术工作者对于人民应有的起码的责任。

作者按：本文中，凡有引号的字句，未注明或说明出处者，均引自孙瑜所著的电影小说《武训传》。电影《武训传》与电影小说是一致的，但小说中许多为电影所不可能有的叙述和议论，却更有助于了解作者的思想。

在文艺界《长征》座谈会上的讲话

今天听了许多同志讲话，其中有许多很好的意见。

《长征》剧本的创作和演出，基本上是成功的、有意义的。这些成绩，是同志们努力的结果。

长征是最值得我们歌颂的主题。正如毛主席在《论反对日本帝国主义的策略》一文里所说的：长征这样伟大的史迹，是从三皇五帝到如今所没有过的。长征里的革命英雄人物，是自盘古开天地以来历史上所没有过的，因此表现长征，表现毛主席，是文艺工作者最光荣的任务，伯钊同志作了一个很好的开端。这开端是困难的，也是最有意义的。《长征》歌剧是好的，但这并不等于说它是十全十美的，完全无疵的。要在短的时间内把这样伟大的史迹一次就写得完整无缺是不可能的，还需要大家继续努力。不断地吸收群众意见，不断地修改充实，才能使它更加完整，使它在思想上艺术上价值更高。目前，尽管它还存在着缺点，但我们讲它是成功的，它的演出是有意义的，是值得庆贺的。

《长征》的好处在哪里呢？

第一，《长征》充分地表现了革命的乐观主义精神。革命的乐观主义精神是革命斗争中、长征中，最本质最有特色的东西。在《长征》歌剧里作者掌握了这革命的乐观主义精神，并且充分的表现了这一点，这正是《长征》歌剧最好的地方。任何一个艺术

创作，任何一个艺术作品，表现了革命的乐观主义精神的，对我们都是有意义的。同时，《长征》剧作打破了一种旧的格调，有新创造。过去每逢写艰苦的历史时，我们常常会不自觉的表现出非乐观主义的精神，甚至于悲观主义的精神。这并不是说作者怎样悲观，而是在作品中自然流露出一种悲观的、阴暗的情绪。例如表现人民受难，革命者牺牲；表现得不好的时候，就流露出感伤的忧郁的情绪来。这种作品不能被认为是反动的，因为作者还是看了人民受苦、革命干部牺牲了而感到难过，而且也很表同情。但是这样表现的结果，使观众得到的是抑压，而这种作品只能感动人不能给予人力量。当然观众也可能化悲痛为力量，但是作品本身必然使人感觉缺乏力量。因此，我们必须表现革命人物的英雄气魄，对牺牲、悲惨、感伤的一面，应当适当的避免。我们许多艺术工作者由于长期受压迫，很容易自然地流露出悲惨伤感的情绪来。在《长征》里，伯钊同志完全突破了这一点。过去还有一种错误，就是许多作者把敌人表现成非常强大，气焰压倒我们，或者把敌人写成非常无能；这都是不正确的。在《长征》中伯钊同志根本不表现敌人，这是很好的办法，但不是唯一的办法，在《长征》里伯钊同志不表现敌人，全部都表现乐观主义的精神，突破了传统的表现方式。

第二，《长征》正确的表现了人民解放军和红军的本质，在《长征》中出现了红军正确的形象，没有歪曲人民解放军和红军的形象。我们可以说《长征》里的人物性格刻画得还不够深刻，但基本上是正确的。这一点和伯钊同志的历史是分不开的，她生长在革命的大家庭里，而且是在比较重要的部分，在领导干部之中长大的，所以她有可能正确的表现他们的形象。她对红军有情感，她知道军民之间的情感，她熟悉长官士兵之间的情感。

而这正是所要表现的最基本的东西，在《长征》中伯钊同志抓住了人民军队的特点，并且很突出的把它表现出来，官爱兵、兵爱官，他们有情感，官兵象不可分的一家人，尽管有些地方人物刻画得还不够生动，人物个性还不够明显，但是每个人都是很可爱的。当然人民军队也有落后的一面，但那不是本质的东西，没有必要去描写它。有些同志用小资产阶级的观点去描写人民军队，例如《关连长》里的表现，是应该受批判的；《长征》的演员表演得也很好，尤其是许多演员同志们没有经过长期的生活体验，而能正确的表现了英雄形象，在表现英雄人物坚强的，乐观的，积极的，勇敢的精神这一点上，是非常成功的。

第三，《长征》在新歌剧上作了更新的尝试摸索和努力创造。自从《王贵与李香香》的演出，已经开始了在新歌剧上的尝试与摸索，新歌剧应该采取什么形式，应该如何吸收民间的东西，吸收多少民间的东西等等问题都陆续被提出来；新歌剧还没有完全定型。京戏是完全定型了的，它很难再发展，地方戏也是大致定型了，它还有发展（这可能是个人的偏见），但是新歌剧还没有完全定型，要从壮年逐渐发展至老年，它的发展前途很大。伯钊同志在新歌剧上的努力创造，是有成绩的。在《长征》中究竟有哪些积极的成就，应该肯定下来些什么，是值得专家们加以研究的。

以上三点是大家所肯定了的，也都是应该肯定的。此外，我觉得值得大家向伯钊同志学习的还有两点：

第一，伯钊同志有对人民、对战士、对党的忠诚与热爱，她的创作也是从这种感情出发，尽管她的技术不如许多其他的同志，但是她具有了这最宝贵的感情——艺术家创作的原动力，一切工作的原动力，使她成功的创作了《长征》，我们要学习伯钊同志

培养自己对人民、对战士、对党的忠诚与热爱，我们如何培养这种感情呢？那就是要到生活中去，到部队中去，到群众中去。如同《龙须沟》的演员是深入去体验实际生活一样，在实际生活中群众中，我们的思想情感起了变化，得到改造。无论是老干部、老革命、老党员都需要随时体验生活，培养这种感情。虽然说老干部、老革命、老党员都是来自群众中的，但是离开群众久了，感情就逐渐淡下去了，就象老朋友隔离了七八年就彼此失去了热情一样。到生活中到群众中去体验生活对老干部、老革命、老党员都如此重要，何况对我们这些知识分子呢？！我个人在这方面也是有缺点的。我们应该努力培养对人民、对战士、对党的热爱和深厚的情感。我们要时时想着要表现他们，歌颂他们。这样，毛主席在文艺座谈会上的讲话中所指出的问题也就解决了，否则还是不能解决的。今天，不写关于工农兵的作品就没有出路，所以一定要写工农兵，问题是在于如何表现工农兵。要表现必须有热情，有阶级情感，对人民、对战士、对党的热爱。当然，表现不能光靠情感，还需要具备其他条件，但是情感是最基本的因素。我们要努力培养自己的感情。

第二，严肃的工作态度。这次，伯钊同志和焦菊隐先生都是非常严肃认真的。没有这种对艺术工作的严肃态度，是搞不出好作品出来的，无论是艺术工作、科学工作，都是艰苦的斗争。

除了以上所说，我对《长征》还有三点意见：

第一，艰苦的一面表现得不够。《长征》的好处，是表现了乐观主义精神，但是为了表现革命的乐观主义精神，应该表现克服惊人的艰苦过程，革命的乐观主义精神必须建筑在克服艰苦的基础上。如果不发生艰苦的问题，事情很平淡，很快活，毫无困难，也就没有什么乐观不乐观了。必须在一种极艰苦的环境或

条件下，忍受着不可想象的艰苦，而我们不悲观，表现出乐观主义的精神才有力量；希望修改剧本时，能够想想办法，表现出使人感觉确实是苦，但是可以克服，不使人感觉沮丧悲观而是积极克服战胜困难的乐观主义精神。目前由于音乐鲜明，服装整齐，艰苦情节少，也影响了乐观主义精神的表现。关于服装，我反对歌剧中服装破烂，战士们应该穿得整齐的，尽管是有补绽，但是很干净，我们也可以参考旧戏的办法，例如叫化子的服装尽管是绸子的，但是有补绽。这些在这里不多谈了。

我认为乐观主义的精神是建筑在几个基础上的：

(1)相信我们革命事业的正义性——我们长征是为了北上抗日，这是正义的行动，因此，我们终于成功了。长征的乐观主义精神本质也就在于此，这一点在剧本中表现出来了，但是应该表现得更有力量些。

(2)相信领袖的力量——相信领袖，对任何困难都可以克服了，在朝鲜战场上的战士们，一想到毛主席，任何困难都不成问题了。这不是迷信，而是把革命事业的正义性和具体的领袖结合起来，相信领袖，就是相信人民最高最集中的代表，相信自己的力量。

(3)相信群众——乐观主义精神的产生也就是战胜困难的过程，在日常生活中要保持乐观主义精神，有一点就是要依靠群众，毛主席说：“长征是宣传队，是播种机”，说明了要依靠群众解决问题。在《长征》歌剧中，也表现了一些与群众的关系，例如毛主席和老艄公的谈话，第四场老百姓参军，第一场群众慰劳红军等，但是这些还不够，应该在修改剧本时加强这一点，多表现依靠群众的智慧来解决问题，加强表现群众的高度积极性。

《长征》歌剧整个比较干净，但是平淡一些。为什么平淡呢，

原因在于伯钊同志没有写敌人，因此缺少了斗争。虽然有雪山草地两场表现了与自然环境的艰险斗争，但这不是敌人造成的，同时自己内部又没有斗争，因此显得平淡了。另一个原因是群众场面太少了，差不多全是军队的场面。多写群众当然有条件限制，有困难，但是表现乐观主义精神就要表现依靠群众来克服困难。日常一个人悲观，常常就是他脱离群众的时候，觉得群众不了解自己，如果他完全忘了自己，与群众真正打成一片，就不会悲观了。《长征》歌剧里表现集体主义精神是很充分的，但是强调表现了军队中的集体主义精神，对军队与群众的关系表现得较少。同时，描写用思想用智慧解决问题也较少，虽然通过彝人区、大渡河两场里表现了，但不是集中的表现，显得分散了，不突出。表现勇敢坚决的地方也很多，例如打飞机、过雪山，但是表现智慧不够。又如剧中人物，团长、师长、政委等人用智慧的表现也不够。修改剧本时，希望能表现他们是更有本领，有办法的人物。这些人物都很可爱。忠于革命，勇敢，基本上是相同的，但是他们仍然有每个人不同的可爱之处。

我们要表现乐观，也要表现艰苦，也要表现敌人的残酷。但是表现敌人残酷，不一定象某些电影里那样的表现死人口里流出血来；尸体本来是丑的，但是苏联电影《普通一兵》就表现得非常好，没有表现尸体的难看像，人死了，还象活的英雄一样。因为它表现了内在的精神一面，不表现肉体的一面，表现了永远存在的一面，不表现暂时存在的一面。例如《刘胡兰》的处理，铡头的场面也是应该避免的。

第二，表现群众斗争与表现个人问题。《长征》表现了群众集体，这是好的，但是表现个人不够。过去资产阶级小资产阶级的文学艺术都是表现个人的，那是要不得的。今天，我们相反，

但也有的走了另一个极端的，完全表现群众，不表现个人。苏联文学也曾有过这个过程，例如小托尔斯泰的作品，但是现在又扭转过来，也要表现个人了。这并不是倒退，因为我们要表现的个人是群众中的个人，是群众中最集中最典型的代表人物，把群众的好品质，都集中在个人的身上来表现。《长征》里的每个人物都是可爱的，但人物与人物之间的区别还不够明显。例如团长、师长、政委等人看起来都差不多。我们要求更深刻地刻画人物，这样才能吸引住观众抓住观众。每人都有他自己的个性，例如陈锡联与王震将军都勇敢，都拥护毛主席，忠于党、忠于人民，但是他们的性格还是有不同的地方。当人物的个性被刻画出来的时候，感觉就不同了，会使得人觉得更亲切。伯钊同志很熟悉这些人物，可以吸收许多有关我们高级的军事干部材料，更进一步来表现这些人物。性格不是天生的，是在长期斗争中养成的，锻炼成的。描写人物性格是今后文艺创作中的重要问题，我们要抛弃那些只写个人的东西。我们要写群众，但是在写群众中也要写个人，因为要写群众的斗争，必须通过一定人物的性格，描写他们的斗争生长过程。

第三，歌剧中的说白与歌唱问题。我同意伯钊同志在《长征》的创作上，打破了旧的规格，不受形式的束缚。但是关于说白与歌唱的问题，我还有一些意见。在中国旧戏里是有说有唱的，西洋歌剧则全是唱。我个人认为：以后的歌剧一般地还有对白比较好。这个意见请同志们考虑。唱虽然比说好听，但如果全部用唱，就有许多问题不好解决了。唱的词都是诗，但是不可能有那么多诗，而诗与散文有所区别，诗要有韵，诗是表现情感更集中更洗炼的东西，是表现思想情感高度集中的语言。日常我们说“你的话有诗意”，那就是说他的话很集中，经过提炼的，但

是假如“报告连长”，就不能写成诗，谱成曲也不好听。又如“今天我们大家在这里开座谈会”，也不能写成诗句。《长征》虽然是在新歌剧的摸索阶段里，尝试着尽量减少说白，但是这还是应该保留疑问，值得考虑的问题。我本来是同意伯钊同志的意见的，在歌剧中歌唱的部分，我们要求把标准更提高一些，歌剧里唱的部分，从诗到歌曲，都应该叫人听得懂，如果有几段诗写得好，作曲也好，唱得也好，这几段就会突出了，这样也可以解决一部分太平淡的问题。我主张歌剧还是应该叫人听得懂的，不要强调歌剧本来就应该是听不懂的。我认为叫人听得懂是歌剧的标准，这是代表大多数人的意见，我希望歌剧创作中，有几个精心结构的片段，然后由群众选择，为群众喜爱的，自然就会流传出去了。

总之，《长征》创作的基本方向是正确的。为了希望《长征》在修改中能在思想上艺术上更完整更完美，以上这几点是值得大家讨论研究的。

一九五一年八月八日

整顿文艺思想,改进领导工作

——一九五一年十一月二十四日在北京文艺界
整风学习动员大会上的讲演

同志们!关于目前文艺界存在的严重现象,刚才乔木同志已有深刻的、中肯的批评。

文艺工作中存在的思想混乱的状况,是到了不能再容忍下去,必须加以澄清的时候了。在文艺工作中,以至在文艺领导工作的某些部分中,表现出一种相当浓厚的小资产阶级的思想倾向;如果不纠正这种倾向,毛泽东文艺路线就不能够贯彻,人民文学艺术的事业就不能够前进。由于文艺工作的领导上,放松或放弃了毛泽东文艺思想的领导,放弃了对一切非工人阶级的思想批判、思想斗争和思想改造的工作,这就给了资产阶级、小资产阶级思想以很大的间隙来占领文艺工作的领导地位。问题的严重性就在这里。这也就是电影《武训传》所以能够拍摄、放映以及一度受到盲目赞扬的根源。

我们的文艺是工人阶级所领导的人民事业的一个重要部分。我们的国家是由工人阶级及其先锋队共产党所领导的,马克思列宁主义与中国革命实践相结合的毛泽东思想已成为我们国家的领导思想。我们的文学家、艺术家、文艺的领导工作人员,负有以先进的工人阶级的思想、毛泽东思想去教育全体人民的重大的责任,我们应当努力使自己成为象高尔基所说的“阶级的眼

睛、耳朵和声音”，“阶级的感觉器官”。如果我们不用工人阶级的思想去武装自己、教育人民，而允许非工人阶级的思想、资产阶级、小资产阶级思想去教育人民的话；如果我们不以一切努力使文艺和自己阶级的政治和广大人民相结合，而允许文艺脱离政治、脱离人民的话；如果我们在文艺工作中，不发展批评与自我批评，而允许自由主义发展的话；那末就不能不说文艺工作的领导方面是犯了严重的错误。即使不是在全部的问题上，而是在部分的问题上犯了这种错误，都是严重的。我，作为文艺工作的主要领导人之一，应当负很大的责任。

整顿文艺思想，改进领导工作，这就是摆在目前文艺工作日程上的一个迫切的任务。我们必须在这次整风学习中来完成这个任务。

我们常常讲文艺的思想性。什么叫思想性呢？这就是，文艺应当和最进步的阶级，即工人阶级的思想，他们的世界观、人生观相结合，如果没有这个结合，那末，那样的文艺就不是人民所需要的，就是不能引导人民前进的；那样的文艺就不能在社会生活中起积极的作用。在阶级社会中，文艺总是表现一定阶级的意识，不是表现这一阶级的意识，就是表现那一阶级的意识。因此，在我们前面就有一个任务，必须对文艺作品中所表现的各种不同的思想、情感，以及社会上出现的各种不同的文艺观点，进行一番阶级分析的工作，区别其中哪些是工人阶级的思想，哪些是小资产阶级、资产阶级甚至封建阶级的思想。

革命的文艺家、批评家，特别是文艺的领导工作人员，必须具备这种思想辨别的能力，否则就必然会在文艺领域内引起思想的混乱。工人阶级不但要与帝国主义、封建主义划清思想界

线，肃清一切帝国主义、封建主义的思想残余，同时也要和人民内部农民阶级、小资产阶级、资产阶级划清思想界线。毛泽东同志早在《新民主主义论》中，就已指出，新民主主义的文化，只能由无产阶级领导，只能由共产主义思想领导，而决不能由任何其他阶级其他思想领导。他在《在延安文艺座谈会上的讲话》中又明确地指出：“真正人民大众的东西，现在一定是无产阶级领导的，资产阶级领导的东西，不可能属于人民大众。”如果在文艺工作中放弃了工人阶级思想的领导，那末，就是容许资产阶级思想的领导；那末，文艺就不是人民的了。毛泽东同志在《新民主主义论》中曾经指出，中国资产阶级的文化思想比它政治上的东西更落后。资产阶级是早已不能充当文化战线上领导的角色了。在文艺界影响比较最大的是小资产阶级文艺家，他们在政治上是倾向革命的，但是在他们没有经过思想改造以前，他们的思想和艺术作风基本上是属于资产阶级的。他们当然也不可能成为文化战线的领导力量。但是由于资产阶级、小资产阶级在国家政权中的地位，由于在经济上私人资本主义成分和小生产者个体经济成分的存在，资产阶级、小资产阶级思想就还有它相当广大的社会基础，这些思想就不能不在人民事业的各方面（包括文艺方面）顽强地表现出来，而且采取各种“革命”的形式表现出来。因此，工人阶级与资产阶级，特别是小资产阶级划清思想界线，用自己先进的思想去批判、去克服资产阶级、小资产阶级的思想，这就是思想战线上一个长期的斗争的任务。

毛泽东同志在《论人民民主专政》中说：

人民的国家是保护人民的。有了人民的国家，人民才有可能，在全国范围内和全体规模上，用民主的方法，教育自己和改造自己，使自己脱离内外反动派的影响（这个影响现在还是很大的，并将在长

时期内存在着,不能很快地消灭),改造自己从旧社会得来的坏习惯和坏思想,不使自己走入反动派指引的错误路上去,并继续前进,向着社会主义社会和共产主义社会发展。

这一段话是极端重要的,它指出了文艺工作以及整个思想工作的最中心的、最根本的任务。文艺必须用工人阶级的思想帮助国家来教育人民,帮助人民成长,领导人民向着社会主义和共产主义方向前进。用资产阶级、城市小资产阶级思想,或者用农民阶级思想,能不能够完成这个伟大的历史性的任务呢?那是绝对不能的。

资产阶级思想嘛,我们在电影《武训传》中领教过了,它宣传的是政治上的反动的改良主义和个人奋斗的路线。这难道和我们所要宣传的人民民主革命思想和集体主义的英雄主义的思想是相容的吗?

城市小资产阶级思想嘛,我们在小说和电影《我们夫妇之间》中也领教过了,它以知识分子的眼光和趣味歪曲劳动人民的形象,玩味着从旧社会带来的坏思想和坏习惯,把政治庸俗化。这难道和我们在创作上所提倡的,要正确地表现人民中的新的人物和新的思想,要严肃地表现政治主题的要求是能够相容的吗?

农民阶级思想行吗?不错,解放区的许多文艺作品都是写农民的,写他们的生产和斗争的,但那并不是农民文艺。有些教授把解放区的文艺看成农民文艺,那是错误的。它们写农民,但是它们不是从普通农民的立场,而是从工人阶级的立场来写农民的,它们是用工人阶级的眼光来观察农民的命运,并且表现农民在工人阶级领导下的觉悟过程的。所以这些作品是工人阶级的文艺,如果不是这样的文艺,就不会在人民的运动而发生象

《白毛女》《刘胡兰》等剧本所已发生的那样巨大的作用了。表现农民思想的作品也有的，例如有的作品中简单地宣传“发家致富”，就是表现农民思想的，实际上就是宣传资本主义的思想。因此，很明白，我们要教育人民是既不能用资产阶级、小资产阶级思想，也不能用农民思想，而是只能用先进的工人阶级的思想的。

前年中华全国文学艺术工作者代表大会开过不久，上海的文艺界就提出了一个可不可以写小资产阶级的问题。毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中早就讲过，第一是为工人，第二为农民，第三为士兵，第四为城市小资产阶级，这个地位是摆定了的。问题是在：如何为法？是教他前进呢，就是说，把小资产阶级提高到工人阶级水平呢，还是教他落后，就是说，降低工人阶级的水平去迁就小资产阶级呢？有的人说电影的观众主要是小市民，所以就应该更多地注意小市民。要不要注意小市民呢？当然要的。问题仍然是在：是降低工人阶级的水平去迁就小市民的趣味、思想、爱好呢，还是把小市民的趣味、思想、爱好提高到工人阶级的水平来？我们的国营电影事业，执行了文艺为工农兵服务的方针，没有采取迁就和迎合小市民的作法，那是正确的。

全国文代会以后，相当长一个时期，文艺界是“平静”的，没有思想斗争、思想批判。直到《武训传》的讨论，这才打开了文化界、艺术界思想斗争的风气。这一时期，《文艺报》做了一些有益的批评的工作。文艺战线上的斗争，主要就是采取思想批评、文艺批评的方法，用马列主义毛泽东思想及其关于文艺的学说来批评一切错误的文艺思想和作品，以巩固和扩大马列主义文艺思想的领导地位。自然，还有同样重要甚至更重要的一个方法，就是作品竞赛，用前进思想和高度技术相结合的作品去排挤

和代替一切思想错误、技术低劣的作品。工人阶级的先进的文艺只有在自由竞赛中，在广大群众的严格的鉴别和考验中才能真正地成长出来。因此，我们必须反对文艺创作上粗制滥造和怠工的现象，因为那样就是削弱和缩小工人阶级文艺的阵地，使人民文学艺术的事业受到损害。

我们强调思想斗争、思想批判，不是为了削弱文艺上的人民民主统一战线，而正是为了使这个统一战线更加巩固。全国文代会以来，各方面的文艺工作者之间，党与非党的文艺工作者之间的关系，一般的说是合作的。一个根本缺点是相互间缺少批评，缺少真正诚恳的、坦白的、推心置腹的批评，缺少事业上的相互督促和勉励。我们和非党同志之间，日常工作上的接触多，思想上的接触就比较少。党外同志感觉党的同志对他们的帮助不够。什么地方不够呢？我想主要就是在政治上的帮助太少。党外同志也可以帮助我们，我们同样需要他们的帮助，需要向他们学习。他们有比我们许多党员同志更丰富得多的社会经验和艺术经验，他们可以帮助人民和青年的地方是很多的。如果我们在政治上帮助他们的工作做好了，他们也就会更好地来帮助我们的。只有经过这种相互帮助、相互批评、相互督促，才能使我们的关系更亲密更好，是真正好，而不是表面好。

要达到真正的更好的团结，没有思想改造是不行的。毛泽东同志在中国人民政治协商会议第一届全国委员会第三次会议上特别强调地指出了在文化教育战线和各种知识分子中广泛开展自我教育和自我改造的运动的重大意义。根据毛泽东同志的这个指示，这次会议提出了广泛展开思想改造运动，有系统地组织对于马克思列宁主义与中国革命实践相结合的毛泽东思想的学习作为当前全国人民的中心任务之一。这个任务，对于文艺

工作者说来，是格外地重要的。因为文艺工作者的职责就是通过自己的作品去教育人民和改造人民的思想。要教育和改造别人，首先就得教育和改造自己。毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中，解决了文艺上的许多基本问题，例如文艺与政治的关系，普及与提高的关系等等问题，但是其中一个最根本的问题，就是思想改造。毛泽东同志在那个讲话中用了很形象化的、通俗的语言向所有文艺工作者，尖锐地提出了一个问题：你的“屁股”坐在哪一面，如果是坐在小资产阶级方面，就“一定要把屁股移过来”，移到工农兵这方面来。这就是问题的关键。这个关键问题没有解决，什么艺术与政治的关系，普及与提高的关系等等问题，都是不能解决的，如果“解决”了，那都是假的。“屁股”坐在哪一方面的问题，也就是立场的问题，这个问题解决了，其他的问题也就都可以迎刃而解。许多文艺工作者没有认识思想改造的重要性和必要性。如果我们放弃对文艺工作者的思想改造的工作，那就是去掉《在延安文艺座谈会上的讲话》的革命内容，使这个讲话降低到一切资产阶级、小资产阶级的自由主义者都可以接受的程度；放弃思想改造，就是放弃共产主义的原则立场。因此，每个同志对待思想改造，都应该采取自觉的态度，缺少自觉，是改造不了的。老解放区的经过改造的同志，不要以为自己在延安经过了整风学习，就没有问题了。不是也有老区的经过整风的同志，到了新的环境，在各种资产阶级、小资产阶级思想影响的包围之下，就又露出了自己小资产阶级的尾巴吗？小资产阶级出身的知识分子和小资产阶级之间总是有千丝万缕的联系，不是容易断的，而他们和工农群众之间的联系，却是常常松懈的、容易断的。至于新解放区的没有经过改造的同志，他们的思想感情实际上是根本没有改变的。他们虽然口头上也讲工

农兵，心里喜欢的却依然是小资产阶级。一部分老的左翼的文艺工作者还有一个自以为很“革命”的包袱（这个包袱我也曾有过的），这就大大地妨碍了他们的进步；必须丢掉这个包袱。今天，全国的文艺工作者绝大部分都是需要改造的。不经过这个改造，向他们要求提高文艺的思想性，如果不是空谈的话，就只能提高他们小资产阶级的思想性。只有经过整风学习，经过思想改造，广大文艺工作者和他们所创造的文艺才会有一个崭新的气象产生出来。

在目前文艺工作中，存在有一种脱离政治、脱离人民群众的严重倾向。这种倾向，使得文艺工作缺乏蓬勃生气，创作不够旺盛，相当多的文艺作品缺少饱满的情绪。

两年来，我们的国家经历了巨大的变化和进步——抗美援朝、镇压反革命、土地改革、工人农民的爱国增产运动。对于这些伟大的人民的运动，文艺工作者中，有不少人是参加了的；但也还有许多人没有参加，他们离开这些人民斗争的大风雨远远的。就是参加了这些运动的，很多也都是不深入的，有的简直就是抱着一种单纯的“访问”、“采访”或“搜集材料”的态度。许多文艺工作者对新事物缺乏一种不断地探索和追求的努力；他们对于表现新的生活和新的人物缺乏高度的热情。为什么魏巍同志所写的几个短篇朝鲜通讯，如《谁是最可爱的人》《年轻人，让你的青春更美丽吧》《战士和祖国》等，受到了广大读者的那样热烈的欢迎，引起了他们那样强烈的感动？这就是因为作者在他的作品中传达出了为许多别的作者的作品中所缺少的那样一种鼓舞人心的阶级的热情、群众的热情。他真正探寻了英雄们的心灵深处，他从那里获得了灵感，获得了力量，于是他就用全部生命的力量和热情来歌颂那些英雄们。魏巍同志对于战

士们,那些“最可爱的人”们,是熟悉的,他真正爱他们,这就是他的作品能够那样打动人的秘诀。

我们经常强调文艺应当表现新的生活和新的人物,表现革命的乐观主义和英雄主义,这是十分需要的。但是,如果我们不对文艺工作者脱离人民的倾向进行坚决的斗争,那末,他们是不可能创造出新的人物的英雄形象来的。曾经有各种提倡脱离人民的倾向的错误议论,譬如说,生活是到处都有的,重要的是个人体验,就这样把自己关在个人体验的狭窄的小天地里而自满自足,过着他们所谓的“真正艺术家”的生活。有的作者就在这种安逸生活环境中使自己的头脑迷迷糊糊起来了。在他们中间政治空气渐渐稀薄起来。政治热情开始衰退。他们也到群众的生活当中去,却不是积极地去参加群众的活动和斗争,满腔热情地去关心人民的命运,他们关心的只是自己的创作。他们不是按照生活本身的法则,而是按照书本的法则,如象“剧作法”之类,去表现生活。他们斤斤于在生活中去寻找“戏剧性”的材料。这样,他们怎么能够发掘和表现人民生活中新的人物、新的英雄呢?因此他们在自己作品中处理政治主题的时候把政治庸俗化,描写工农兵,就把工农兵的形象歪曲。他们丧失了他们创作的生命源泉。中央戏剧学院创作室的失败就是这样来的,那正是在文艺工作上脱离政治、脱离人民的必然结果。

文艺与人民脱离的另一个最严重现象,是一些高级文艺机关和文艺专门家对广大工农群众中蓬勃发展、充满生命力的文艺活动没有加以足够的重视和指导。轻视普及工作的倾向依然存在,没有受到有力的纠正。

脱离政治的倾向还表现在政治和技术学习的关系上。在我们艺术学校里,有一种忽视政治学习而片面地强调技术学习的

偏向。他们把提高艺术性,错误地了解为就是单纯地提高技术,没有了解,提高作品的艺术性是同提高作品的思想性、群众性不能分开的。同时他们又错误地以为学习技术只是单纯学习一些技术的方法。技术的方法是应该学习的。但学习了这些方法,并不等于解决了技术学习中的全部问题甚至主要问题。主要问题,还是在培养文艺学徒一种观察和表现生活的能力,特别是从政治上观察生活的能力。以为技术加上政治就是好作品,这就完全是一种既不懂政治,又不懂艺术的单纯匠人的观点。谁也知道,要创造真正有生命的艺术作品,作者必须广泛地深刻地观察生活,只有人民的生活,才是艺术作品的真实基础。这是现实主义创作方法的根本原则。片面地强调学习技术,又是和盲目崇拜西洋的错误倾向结合着的。这种倾向在我们的艺术学校里是占据相当地位的。一些专家们认为学习技术就是学习西洋,中国是没有什么技术可学的;他们轻视中国民族艺术遗产,没有把对自己民族遗产的整理和研究摆在教学和研究工作的重要地位。这一切表现,都是反人民的、反爱国主义的。

由于放松或放弃了毛泽东文艺思想的领导,由于文艺工作中存在脱离政治、脱离人民的倾向,其结果,就必然在文艺工作中产生出一种严重的自由主义的作风。在文艺工作者中间几乎没有了批评和自我批评。有些同志开始公开表露厌恶批评的情绪。没有了批评的地方,那里的文艺工作实际上就陷入了停滞状态,并且不可避免地遭到了严重失败。文艺工作者中间的学习很差;既少马列主义理论的学习,又少对业务的钻研。文艺工作者是一种精神劳动者,他们的任务是生产文艺作品这么一种与广大人民有密切关系的精神食粮,他们应当是有劳动纪律的。一个文艺创作机关,或一个文艺作者一年两年没有产生作品,或

产生的作品是不能用的,那他就是没有完成生产任务,按劳动纪律讲,就是不允许的。现在我们的文艺工作者中间,这种劳动观念和纪律观念是很差的,或者简直可以说是还没有建立起来的。文艺的队伍,既然没有了战斗观念、劳动观念、纪律观念,就自然而然地涣散起来,失去了战斗目标和战斗力,失去了坚强的领导核心和骨干,文艺也就不成为一条战线了。

我在以上说了文艺工作中,特别是文艺领导思想上许多严重缺点和错误,同志们也不要以为整个文艺的领导都是一团糟的。无论是在文艺工作领导上,或广大文艺工作者中间,正确的、健康的因素是存在着的,而且起作用的,否则就不能说明两年来我们所已经取得的成绩。问题是领导方面没有很好地发动和组织这个正确的力量,去同那些错误的倾向进行斗争,并以正确的东西去克服错误的东西,因而使得领导的方向成为不明确的、不稳定的,使文艺事业的前进受到了障碍。

我们要整顿文艺领导思想,就不能不改进文艺领导的具体工作。文艺事业不是个人的事业,而是集体的事业。文艺事业,正如我前面所说的,是国家的人民事业的一个重要部分。文艺事业,除了国家和人民的利益以外,再也不能够有其他任何的利益。所以我们的党、我们的国家,十分注重这个事业。文艺工作者自己的团体应当很好来推动这个事业。

要改进领导工作方法,就要建立有思想的领导,反对事务主义的领导;就要建立集体的、科学方法的领导,反对个人灵感式的、手工业式的领导。

所谓无思想的领导,并不是思想上真正成了真空状态,只是缺少工人阶级领导的思想,缺少马列主义与中国革命具体实践

相结合的毛泽东思想。既缺少了这一方面的思想，那末，小资产阶级思想及其他一切非工人阶级的思想，就可以很方便地窜到领导的地位来。任何领导工作都应该是思想的，何况文艺工作本身是关系对千百万人民教育事业的一种思想工作，就更需要具有高度思想性的领导了。现在，我们的文艺事业已经成为具有广大群众性的事业。电影观众已将接近全国人口的数目。文艺刊物过去销行不过几千份，现在十几万、几十万份了，起码也是几万份。我们的文艺已经成为全世界进步文艺的一个重要组成部分了。东方和世界的人民注视我们国家的各方面事业，也注视着我们文艺的事业。我们的国家，由于毛主席的正确领导和在他领导之下全国人民同心协力的奋斗，已经在世界上赢得了这么一种崇高的光荣的地位。我们的国家在军事上、政治上、经济上已经取得了那么多的新的巨大的成就和胜利。我们文艺上的成就和这些一比起来，就显得是太不相称了。我们必须以一切努力使得它更相称一些。我们必须以高度的严肃性和政治责任心来对待文艺这样一种重要思想工作。我们不能容许文艺上粗制滥造的现象，不能丝毫降低我们对于艺术作品的思想要求。由于群众在政治上、思想上和文化上成长了，群众对文艺经常提出批评意见。群众批评，这是文艺领域内的一个新的现象，一个值得十分重视、拍掌欢迎的现象。这表示，人民对文艺的关系和过去的时代完全不同了，他们把文艺当作他们自己的事业，经常提出批评、提出要求。如果我们自己降低对艺术的要求，允许粗制滥造，那就使我们的文艺事业脱离人民和国家的需要。我们是不能够那样的。各方面文艺的领导工作人员，必须把审阅电影剧本和影片、审阅戏剧音乐上演节目、审阅刊物，当作一个重大的政治责任。

现在我们大家都在批评事务主义，似乎行政事务做得多了，所以就放松了思想工作。这是一方面的理由，但不是全面的理由，甚至不是主要的理由。你如果能够在工作过程中经常掌握思想动态，预见事情的发展的话，那末你做任何行政工作都是有思想的；如果你缺乏这种思想能力，那末，即使行政工作少，你的领导也不一定能保证具有思想性和预见性的。与其说行政事务多，妨碍了思想工作，不如说，正因为没有抓住思想领导，所以才陷入了行政事务的圈子。

行政当然是愈简化愈好，我们必须提倡文艺行政工作上的精兵简政，要求文艺行政工作中的纪律性和效率。我们必须坚决反对目前很多地方把主要的创作力量移用到文艺行政工作方面去的危险倾向，这是一种喧宾夺主、杀鸡求卵的办法。没有作家，没有作品，文艺行政工作和文艺组织工作还有什么服务的对象，还有什么存在的必要呢？但是无论如何，一切担任文艺行政工作的人员却不能借口行政事务多而放松了他们对于思想工作的责任。国家的事业是一天一天发展的，我们的工作任务只会一天天繁重的，群众的要求也会一天天增多和提高。我们不努力提高自己工作的质量，改善自己工作的方法，是不行的。

其次，就是必须建立集体的、科学方法的领导。现在我们的领导是灵感式的、手工业式的。这种领导的主要表现，就是缺乏计划和检查，工作秩序凌乱，问题来了，一个一个零碎地、被动地去解决，而不是主动地、系统地去解决。文艺工作者是比较习惯于这种个人灵感式的工作方法的。我们应当老老实实承认，我们这些在文艺团体作主席的，在文化机关作部长局长的，都还不大会运用国家机关，运用群众团体，运用社会力量，经过群众路线，采取科学方法去做工作。我们还得好好地认真地来学。

最后，必须切实地加强全国文联和各个协会的工作。现在这些文艺团体的工作情况，是极不正常的，普遍地存在着有名无实的现象。今后必须使得文联和各个协会真正成为组织文艺工作者创作和学习的中心。这些团体应当经常组织文艺工作者到人民的实际斗争中去，组织文艺工作者的创作和学习，组织广泛的创作研究和讨论，大胆展开批评和自我批评。刊物必须办好，要使它们具有明确的战斗方向和生气勃勃的内容。

经过这次整风学习，让我们克服文艺工作中一切错误的思想倾向，发扬一切正确的、健康的因素，在毛泽东文艺路线的指导之下，使我们文艺的队伍变成为真正具有战斗力的坚强的队伍吧！

一九五二年

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表十周年*

十年以前，毛泽东同志发表了他的天才著作《在延安文艺座谈会上的讲话》。在这个讲话中，毛泽东同志提出了革命文艺发展的正确方针——文艺必须为工农兵服务的方针。要实现这个方针，一切前进的和革命的文艺工作者必须确立共产主义世界观、人生观，掌握正确的思想方法和创作方法，只有这样才能达到文艺真正和工农群众相结合，和群众的阶级斗争相结合。

毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》，出色地把马克思主义文艺理论具体地运用到中国环境中并创造性地加以发展，模范地使文艺理论和文艺政策紧密结合。这个著作不但成了中国人民文艺运动的战斗纲领，而且对世界人民的革命文艺运动发生了指导的影响和作用。

在延安文艺座谈会以前，文艺工作上所发生和存在的许多问题，其中心关键何在呢？毛泽东同志解决文艺问题正如他解决中国革命的一切问题一样有力地抓住了整个链条上的有决定

* 本文载一九五二年五月二十六日《人民日报》。

性的环节，他在《讲话》中，开宗明义就提出：“我们的文艺是为甚么人的？”这样一个根本的、原则的问题。针对我们的大部分是小资产阶级知识分子出身的文艺家，他又进一步尖锐地提出问题：我们的文艺第一是为着工农兵呢，还是第一为着小资产阶级及属于小资产阶级范畴的知识分子呢？毛泽东同志明确地、肯定地答复：第一要为工农兵。由于中国是一个广大的小资产阶级的国家，小资产阶级文艺家在整个文艺战线上是一个重要的力量。“五四”以来的新文艺作品主要就是描写小资产阶级知识分子的，对象也主要地是他们。现在提出文艺第一要为工农兵，这就不能不引起中国新文艺的一个根本的历史性的变化，同时也就不能不准备对大批小资产阶级知识分子出身的文艺工作者进行长期的思想改造和思想批判的工作。

毛泽东同志正确地指出了小资产阶级文艺工作者的思想改造的必要性和长期性。因为小资产阶级文艺家不经过思想改造，就不能正确地表现工农兵，就不能为工农兵服务。小资产阶级知识分子和工农群众结合必须经历一个长期奋斗的过程。

小资产阶级知识分子在中国民主革命中是首先觉悟的成分，他们是曾经在一定历史时期中演过先驱者的光荣角色的。这些知识分子，当他们还没有和工农群众相结合的时候，他们对于旧社会势力的斗争，就只能采取个人方式的反抗。他们中间真正愿意进步的人们曾竭力寻找群众，因为只有和群众结合，他们才有依靠和出路。这些人终于找到了工人阶级，并且毅然地参加了这个历史上最先进的阶级的斗争行列，将自己的命运和这个阶级的命运结合起来，这时候，他们在思想上和艺术上就表现了新的无限的力量。这就是以鲁迅为代表的“五四”以来许多前进文艺家所走过的道路。他们对中国人民事业是有极大贡

献的。

小资产阶级知识分子出身的艺术家在和群众结合的过程中，是历尽艰苦的，其中少数人始终没有能够和群众结合而最后被人民所抛弃。当知识分子不只是从抽象信仰和理论概念上，而要从实际行动、从日常生活的思想感情上，去和工农群众结合的时候，这个结合并不是那么容易的。小资产阶级知识分子大都有他们个人奋斗的历史，这个历史有时就成为他们前进中的包袱，他们生活上长期地习惯于单独工作或在很小的集团内工作，而在文艺修养上又往往感染以个人主义为中心的资产阶级文艺的影响较深，这一切条件就养成了小资产阶级知识分子特有的个人主义心理和习惯，妨碍他们的前进，妨碍他们和工农群众的结合。小资产阶级知识分子在没有经过认真的思想改造以前，不管口头上如何称赞群众，如何表示愿意接近群众，实际上常常是轻视群众，并且安于脱离群众的状态的。他们充满知识分子的偏见、错觉和幻想；他们总是看个人重于群众；而在他们表现工农群众的时候，不是将工农的形象描写为他们想象中的呆头呆脑的人物，就是描写为完全小资产阶级化了的、狂热的、神经质的人物。在不少文艺工作者中间，这种小资产阶级知识分子的个人主义的恶习是根深蒂固的。这就是为甚么毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中特别针对小资产阶级思想进行了那么尖锐的批判的原故。

延安文艺座谈会以后，由于经过对小资产阶级的思想改造，我们的文艺和文艺工作者的面貌为之焕然一新，从此就开始了中国新文艺史上的一个新的时代。但是小资产阶级思想改造是长期的，经过十年，我们今天又在全国范围内提出文艺工作者的思想改造，并从去年电影《武训传》批判开始，对文艺上的资产阶

级、小资产阶级思想进行了正确的批判。

由于全国胜利之后，我们进入城市，以及在政治上和资产阶级合作，我们周围资产阶级思想的影响增大等等原因，加强对资产阶级思想的批判，成为了我们文艺工作上更迫切、更严重的任务了。城市中大批没有经过改造的文艺工作者把他们的各种各样小资产阶级、资产阶级思想都带到了革命文艺队伍中来，而一些经过初步思想改造，但保留有较多旧意识的文艺工作者进入城市之后又很容易地接受了资产阶级思想的影响。脱离政治，脱离群众，而沉溺于个人享受的、安逸的生活；轻视革命文艺，轻视延安文艺座谈会以来解放区文艺的成就，轻视民族传统、民间文艺，而醉心于西洋技巧；这些就都是资产阶级思想影响的种种表现。这是资产阶级从精神方面来的诱惑。还有从物质方面来的诱惑。由于在城市，在某些文化商人（出版商、戏院老板等）的奉迎引诱下，就使一些意志薄弱，爱好虚荣的人们产生了追求名利的欲望。这些人忘记了文艺是一种教育人民的高尚精神武器，而以粗制滥造的作品去猎取金钱和迎合市场的需要。他们掌握了文化企业，如戏院等，作为单纯营利的手段；错误地把这些企业的经济收入的利益放在对人民教育的事业的利益之上。他们对于完全以营利为目的的私营文化企业，不加以必要的监督和领导，而采取自由放任的方针；甚至在与这些私营文化企业打交道的当中，逐渐沾染上庸俗的商业化的习气。他们只看到旧有艺术（戏曲、连环画等）和旧有观众、读者（主要是小市民）的旧的联系——迁就和迎合观众的落后思想和低级趣味，就是这种联系的手段之一——而没有看到观众的变化。新的观众增加了，旧的观众进步了。旧有艺术经过革新之后，应当努力和新的观众——在城市应当首先是工人阶

级——去建立联系，灌输所有各种观众以前进思想和正当趣味。就在资产阶级的种种思想的和物质的诱惑之下，个人名利的思想在一部分文艺工作者的头脑中间滋长起来，把他们自己和文艺事业一齐引到堕落的道路上去。这一切错误现象经过“三反”“五反”的伟大斗争已开始得到纠正。这就不能不使我想起列宁在一九〇五年所提出的关于文学的党性原则的有名定义：“对于社会主义的无产阶级，文学事业不但不能是个人或集团的赚钱的工具，而且一般讲来，它不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。……文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分……”这段话对于我们今天具有特别新鲜的、现实的意义。毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》的整个精神也就是从这个基本原则出发的。

我们的文艺的队伍是一个在人民政协的共同纲领的政治基础上的，包括了各个不同阶层的文艺家的统一战线，主要地是工人阶级的、共产主义的文艺家和小资产阶级的、即一般革命的民主主义的文艺家的联盟。在我们国家的政治、社会、经济的生活各方面既已产生了具有决定作用的社会主义的因素，我们的以先进思想武装起来的文艺就应努力将这些生活中的新的因素真实地、突出地反映出来，借以用社会主义和共产主义的精神去教育工人、农民及其他劳动群众。革命艺术的新方法——社会主义现实主义应当成为我们创作方法的最高准绳。毛泽东同志在讲话中要求一切革命文艺工作者都“站在无产阶级的和人民大众的立场”，而共产党员作家，就更“要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场。”这些要求是无条件地必须遵从的。目前小资产阶级文艺家在文艺队伍中是人数较多的。正如毛泽东同志所指出的，他们比较地倾向于革命，比较地接近于劳动人民。因

而，他们也就比较容易地接受工人阶级、共产主义的思想。但是他们的知识分子的个人主义又使他们同样容易地接受资产阶级的思想。因此，对他们加强工人阶级思想的影响和教育，帮助他们克服资产阶级思想以及封建阶级思想的影响，使他们真正地、经过深思熟虑地、自觉地而不是虚伪地、敷衍地、勉强地站在工人阶级立场为工农兵服务，这就是我们文艺工作上一个特别艰苦的重要的任务。

思想改造是以工人阶级的先进思想去克服一切落后思想，这就包含了一个人的整个世界观、人生观的改变，整个思想、情感、心理、习惯、趣味的改变；对于被改造者来说，必然要经过一个相当时间的、剧烈的、痛苦的内心斗争的过程，这个过程时间的长短，痛苦的大小，就要看个人主观上自觉的程度和努力的程度来决定了。那些把思想改造当作“时髦”，当作儿戏，因而把思想改造简单化、庸俗化的人们，是不会懂得这个的。毛泽东同志指出：“要彻底解决这个问题，非有十年八年的长时间不可。”但是同时毛泽东同志坚决地、肯定地指出：“时间无论怎样长，我们却必须解决它，必须明确地彻底地解决它。”

文艺工作者的改造思想是和他的生活实践，和他的创作实践不能分开的；这就是说，思想改造不能关起门来进行；也不是一定要等到完全思想改造好了以后才进行创作。思想、生活和创作三者必须在文艺工作者本人的劳动和经验的基础上统一起来。而积极地参加群众的实际斗争，则是彻底改造自己思想，将自己的创作和工农群众的生活，和群众的阶级斗争真正结合起来的的关键。毛泽东同志对于文艺和社会的关系作了完全严格的唯物主义的说明，他把人民生活看成是文学艺术的源泉——并

且是唯一的源泉。他说：

无论是那一等级的作为观念形态的文艺作品，都是人民生活在人类头脑中的反映和加工的结果，革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映和加工的结果。人民生活中本来存在着文学艺术的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西，它们使一切加工形态的文学艺术相形见绌，它们是一切加工形态的文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外没有第二个源泉。

毛泽东同志的这个关于文学艺术和人民生活的正确关系的规定正表现了他的最彻底的唯物主义的美学观。毛泽东同志在他的两部伟大哲学著作《实践论》和《矛盾论》中所展开的关于历史的和辩证的唯物主义的丰富思想，提供了一切站在无产阶级现实主义立场上的文艺工作者以最好的、最有力的理论武装。

但是毛泽东同志并没有因为强调人民生活的第一位的意义就丝毫看轻文艺的重要作用。他说：

自然形态上的文学艺术（毛泽东这里就是指的人民生活）虽是观念形态上的文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟地生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而要求后者，这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是加工后的文艺却比自然形态上的文艺更有组织性，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。

既然人民生活是文学艺术的唯一源泉，文艺工作者就必须投身到这个源泉中去。毛泽东同志向一切革命的和前进的文艺工作者所发出的号召，是值得我们时常温习，永远铭记在心的：

中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、

分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切自然形态的文学和艺术，然后才有可能进入加工过程即创作过程，这样地把原料与生产，把研究过程与创作过程统一起来。否则你的劳动就没有对象，没有原料或半制品，你就无从加工，你就只能做鲁迅在他的遗嘱里所谆谆嘱咐他的儿子万不可做的那种空头文学家或空头艺术家。

从《在延安文艺座谈会上的讲话》以来，文艺运动的全部经验证明：我们的文艺工作，当它和群众联系密切的时候，总是显得生气勃勃的，方向明确的，而一旦失去或减弱了这种联系的时候，就立刻变得没有生气，没有方向，以至陷于停滞和瘫痪的状态。同时也就证明：当我们忠实地执行了毛泽东同志所指示的文艺路线的时候，我们就得到成功，而一旦离开了这个路线的时候，我们就遭受失败。十年以来，我们文艺工作上所已经取得的许多重要成就——最近获得苏联斯大林奖金的丁玲的《太阳照在桑乾河上》，周立波的《暴风骤雨》，贺敬之、丁毅的歌剧《白毛女》，就是这些成就的一部分——都是和毛泽东同志的文艺方向的领导分不开的。

目前文艺创作远落后于我们的人民的伟大斗争和国家建设的严重现象，其根源就是相当多的文艺工作者相当长时间地脱离实际，脱离群众；从去年北京发动文艺整风以来，这种状况已开始有了好的改变。

文艺的落后现象，主要还不在作品的量的方面，而是在质的方面。文艺表现新的人物，新的生活不够有力；反映人民生活的方面不够宽广；作品缺少应有的感动人、鼓舞人的力量。这就是说，创作上严重地存在着概念化、公式化的倾向。这是一种有害的反现实主义的倾向。这种倾向，如果不加以反对和纠正的话，

就会大大地妨碍文艺事业的前进和发展。我们批判了在表现群众的新的生活和新的人物上从资产阶级、小资产阶级思想而来的或者甚至从封建思想而来的各种明显的歪曲，这是完全必要的，今后还必须继续这种批判的工作。但是我们却容忍了一种最普遍大量存在的，而且似乎是“合法”的歪曲——概念化、公式化的倾向。概念化的作品把人民生活中本来非常丰富的、生动活泼的、新鲜的事物写成单调的、乏味的、千篇一律的公式；把本来是有血有肉的，有思想、有性格的，在一定环境下按照自己的意志行动的人写成没有血肉的，无性格、无思想的，完全任凭作者任意摆布的，象木偶似的人物；把本来是复杂的、严重的政治斗争写成简单的儿戏。这一切难道不都是很大的歪曲吗？这样的歪曲难道是可以容许的吗？

概念化、公式化的倾向所以能够“合法”存在，没有受到批评，有时甚至受到鼓励，主要原因就是文艺工作者以及一些文艺工作的领导者错误地了解了文艺服从政治的正确关系和真正意义。我们的文艺必须服从政治；必须以党和政府的政策作为指针，这是确定不移的。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中说：“艺术既然服从阶级，服从党，当然就要服从阶级与党的政治要求，服从一定革命时期的革命任务，离开了这个，就离开了群众的根本的需要。”因此我们必须反对文艺脱离政治的倾向，这实际上就是使文艺服从资产阶级政治利益的倾向。但是我们也要反对概念化、公式化的作品，反对在服从政治任务这个借口之下一任这种作品的制造和泛滥，因为这样的作品，是不能够达到为政治服务的真正目的的。毛泽东同志说：“文艺是从属于政治的，但又反过来给与伟大的影响于政治。”而概念化、公式化的作品是不能发生这种影响的。

究竟什么是一篇文艺作品所能够和应当完成的政治任务呢？文艺的任务是真实地深刻地描写生活，揭露生活中的矛盾，创造各种人物，显示前进人物的力量。只有真实的、生动的人物才能吸引读者观众，打动人们的心灵，使他们接受作品中的思想。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中已经正确地指出：“革命的文艺应当根据实际生活创造出各种各样的人物，帮助群众推动历史的前进。”因此文艺工作者必须参加到实际生活的一切方面去，深刻地去观察、体验和研究人民的生活。正如列宁所说的，政治是开始在千百万群众所在的地方。离开了群众，还能有甚么严重的政治和政策呢？离开了群众生活，群众的阶级斗争的真实描写，还能表现得甚么真正的政治和政策呢？概念化，公式化的作者的失败的根源，就在他们的创作总是从抽象的政治概念出发，而不从实际的人民生活出发。他们不注意人民生活的各方面，特别是不注意工农兵群众生活中的日常事物；在这些日常生活中正产生着人民的新的相互关系，新的情感和品质。我们的许多文艺工作者到工人，农民，士兵群众中去的时候不注意去在一切方面帮助他们解决生活中的各种实际困难，在文化生活上帮助他们提高，而是一伸手就想向他们要东西，找“创作材料”，他们实际上是把自已个人创作的利益看得比群众的利益要高得多，因此他们就不可能在群众中间交上知心朋友，就听不到他们的知心话，这样，他们就永远不可能把政策思想的正确传达和群众日常生活的真实描写有机地结合起来，同时也就永远不可能表现出真实的新的的人物的性格。我们的文艺应当培养人民特别是青年一代的新的品质；培养他们对祖国对人民的忠诚热爱，高度的劳动热忱，自我牺牲的英雄气概，远大而高尚的理想。在我们的劳动人民身上，在前线的战斗

英雄和工业、农业生产战线上的劳动英雄身上，在许多优秀的共产党员、青年团员和国家机关的工作人员的身上，我们已经看见这种新的品质了。我们的文艺应当表现这些新的人物的新的品质，以作为全体人民的表率。毛泽东同志在《纪念白求恩》的文章中提出了共产主义的人的标准：一个人只要有“毫无自私自利之心的精神”，“就是一个高尚的人，一个纯粹的人，一个有道德的人，一个脱离了低级趣味的人，一个有益于人民的人”。我们的文艺作品中如果真实地、生动地写出了这样的人物，就能对人们起共产主义教育的作用，也就是最好地完成了政治任务。概念化、公式化的作家不注意写人物，对于他们，人物仅仅是为了解说某项具体政策的需要而存在的，这样，艺术就变成了简单的化妆讲演；作品就变成了政策的简单的图解或者甚至政治概念的游戏了。

反现实主义的倾向，在处理历史题材的时候，就表现为反历史主义的倾向。我们的历史人物中，曾有不少反抗内外压迫者的英雄豪杰、仁人志士，只要真实地表现出了他们的反抗，他们的谋略和勇敢，以及他们对于自己的信仰的忠诚，就自然会激发起我们对于旧制度的仇恨，和对人类更美好未来的信心。反历史主义的作者却硬要将古代人物的行动写成合乎现代思想的水平和政策的标准，以便我们去向他们学习政策。这种反历史主义的创作方法也是和对文艺服从政治的庸俗的狭隘的了解有关系的。

概念化、公式化的倾向就这样地歪曲了文艺和政治的正确关系，因而也就妨碍了文艺和广大群众的真正的结合。

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中，一方面分析了艺术和政治之间可能存在的矛盾，另一方面却要求两者的统

一。他说：

我们的要求则是政治与艺术的统一，内容和形式的统一……缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。因此我们既反对内容有害的艺术品，也反对只讲内容不讲形式的所谓“标语口号式”的倾向，我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。

目前文艺工作上仍然应当进行这两条战线的斗争，这就是，一方面反对文艺脱离政治的倾向，另一方面也反对概念化、公式化的倾向。

人民要求既有充实政治内容，又有适当艺术形式的作品，思想性和艺术性统一的作品。这样的作品的形式又必须是大众化的。我们的文艺必须采取群众所喜爱的，便于群众接受的形式。毛泽东同志早在一九三八年党的扩大的六届六中全会的报告里说过：“马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过民族形式才能实现……洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”一九四〇年他在《新民主主义论》里又说：“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。”

毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中关于普及和提高的关系作了最正确、最科学的规定，这是毛泽东同志文艺学说中最有创造性的部分之一。文艺既然第一是为工农兵的，普及的文艺就应当放在第一等重要的地位。文艺如果不采取群众所喜爱的，便于群众接受的形式，就不可能普及到群众中去，同时自然也就不可能达到艺术的真正提高。每个民族的文艺都应当有表现自己民族特点的民族形式，何况是象中国这样一个有

五亿人口的，有大约四千年的悠久文化历史的伟大民族，它的文艺是必须具备自己的民族特有的形式的。因此，我们的文艺的大众化和民族化，具有特别重大的意义。十年以来，我们遵循了毛泽东同志的关于民族形式的指示，开始认真地研究人民的语言，研究民间文艺，就在这个研究工作的基础上，我们开始创造出了一些真正具有“中国作风和中国气派”的作品，这些作品受到了广大工农群众的热烈欢迎。

在形式问题上，语言是有头等重要意义的。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中关于“大众化”作了最正确最科学的定义：大众化就是“我们的文艺工作者自己的思想情绪应和工农兵大众的思想情绪打成一片。”接着他又指出：“要打成一片，应从学习群众的言语开始”。毛泽东同志在《反对党八股》的有名讲演中特别说明了学习人民语言的重要。他对那些“洋八股、洋教条”的先生们，那些口讲大众化而实是小众化的人，那些写起文章来，句法有长到四、五十字一句的，其中堆满了鲁迅所说的“谁也看不懂的形容词之类”的作家们给予了多么锋利的无情的批评呵！“洋八股，洋教条”的恶劣倾向在目前文艺工作上还是严重存在的，其主要表现是盲目地崇拜西洋资产阶级艺术，轻视自己民族的艺术传统，轻视民间文艺。这种“洋八股，洋教条”的倾向又是常常和上面所说的“概念化、公式化”的倾向结合的，这就使得我们的许多作品既内容空虚，又语言无味，给我们的艺术带来了最破坏、最有害的结果。另外则有些文艺作家在自己的创作中不适当地任意地采用方言、土语，对人民语言不做加工和提炼的工作，在语言上不下苦工，有些通俗化的文艺作家满足于沿用封建旧文艺中的陈词滥调，而不去努力汲取新鲜活泼的人民语言，也是错误的。我们必须强调提出为保护我们民族

语言的纯洁、健康而斗争，艺术家应当站在这个斗争的前列，他们的作品中的语言应当成为国民语言的模范。

我们民族的文学艺术遗产是极端丰富的。毛泽东同志在《新民主主义论》中，关于我们的文化遗产的丰富以及如何整理、继承并批判地发展这些遗产的问题，作了重要的指示。中国民族艺术的遗产和传统，很多至今还活在广大人民中间，它还有极大的强烈的生命力，人民又不断地以自己的新的创作去补充和丰富它们；其中，地方戏曲和民歌，特别值得我们的重视。我们的工人、农民及其他劳动人民喜爱它们。他们之所以喜爱这些艺术，并不只是因为这些形式为他们所熟习，而且也因为在这些人民的艺术创作中常常突破了封建统治思想的束缚而曲折地表现出了人民的思想、情感和愿望。中国的封建阶级，资产阶级，由于它们阶级的限制，都没有能够充分地正确地来运用和发展这些民间艺术；相反地，把它们歪曲和庸俗化，排斥和轻视它们。因此，这些丰富的民间艺术，就长期地处在被轻视的，被糟蹋的，因而得不到发展的可怜的地位。我们必须认真地有计划地来搜集、整理和研究这些广泛地散在民间的艺术遗产和民间艺人的创作，并在新的基础上把它们加以改造和提高。因此，我们必须反对轻视民族艺术传统的错误倾向，反对对待艺术遗产的粗暴态度；同时也要反对不肯革新、不求进步的保守主义的倾向。

毛泽东同志在关于普及和提高的关系问题上，特别指出了文艺专门家和做普及工作的同志之间建立正确关系的必要。他再三叫我们重视工农兵的萌芽状态的文艺，重视群众的墙报，军队和农村中的小剧团，群众的歌唱。当时因为我们还处在农村革命根据地，所以毛泽东同志主要地讲了军队和农村。现在工厂的工人群众文艺有了迅速的蓬勃的发展，应引起我们特别的重

视。一切真正愿意为工农兵服务的文艺家都应当注意工人的文艺,在城市群众文艺工作上,更应当坚决地实行第一为工人服务的原则。

今天纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表的十周年,我们文艺工作者应当:

继续改造思想,继续对文艺上资产阶级、小资产阶级的错误思想进行批判。

克服文艺创作上的概念化、公式化的倾向,为掌握无产阶级现实主义的方法而斗争。

克服文艺上的盲目崇拜西方资产阶级文化的“洋八股、洋教条”的倾向,为进一步发展文艺上的民族形式而斗争。

让我们所有文艺工作者团结起来,密切地联系群众,刻苦地钻研业务,继续为毛泽东同志所指示的文艺方向而奋斗罢!

关于在戏剧上如何继承 民族遗产的问题

——一九五二年六月十一日对中央戏剧学院的
同学和干部的报告(节录)

每一个民族不管大小都有它自己的特点，这种民族的特点就形成每个民族文化的特点，它丰富了世界文化，同时也是对世界文化共同财富的贡献。什么是民族的特点呢？斯大林举出形成一个民族的四要素，就是：共同的语言，共同的地域，共同的经济生活，以及表现于共同文化中的心理状况。因此在文学艺术上最能代表民族特点的，表现为民族形式的因素，是语言，心理状况，以及风俗习惯的不同。

第一，民族的语言。这里指的民族的语言是人民大众的语言，是大多数人的语言，是有代表性的语言。表现在艺术作品中则是从老百姓的语言中提炼出来的艺术的语言，所以它既不是方言、行话，也不是少数知识分子讲的话。为什么从我们的新作品中，感觉不到象《红楼梦》《水浒传》那样亲切的民族色彩呢？问题就在于我们的新作品采用的语言还不是真正的老百姓的语言，用的那些字汇还不是在老百姓中流行的字汇，表现方法也不是老百姓的表现方法。这样就使我们感到不习惯，不合乎中国语言的规律，不能表现民族的色彩。过去学习旧形式只学了些皮毛和渣滓，学了个“欲知后事如何，且听下回分解”，学了个“妈

的!”“欲知后事如何，且听下回分解”虽然普遍的存在中国文学中，但不是中国文学本质的东西，代表的东西，“妈的!”虽然是工农常说的，但也不是工农本质的东西，代表的东西。对民族的语言，我们也要加以区别，哪些是好的?哪些是不好的?我们应该找的，是合乎人民群众语言习惯的，反映新生活的，能自如的表现人民的情感和思想的那些话，那些字眼。音乐舞蹈也是一样，它们的旋律、节奏大体上和中国语言的规律差不多，大家一听就听得出这是否民族的音乐，一看也看得出这是否民族的舞蹈。但是语言不是唯一的问题，并不是语言问题解决了，民族形式的问题就解决了。

第二，民族的心理状况。这是指大多数人民的、经过历史上每个时代的劳动人民的、在长期阶级统治之下所形成的心理状况，也就是形成的思想，形成的感情。（当然，今天我们的心理和过去我们祖先的心理比较起来是有所改变的。）对遗产我们要加以辨别，对心理状况同样也要加以辨别。我们民族的文化产生于封建时代，其中有许多属于封建的部分需要剔除掉，但不是整个文化都是封建的，也有许多民主的部分，反封建的部分我们要继承下来。中国有许多伟大的作品，如屈原的作品，杜甫的作品，元曲等，其中都含有民主的，反封建的合理因素；中国戏剧中的京戏与地方戏也是如此，而地方戏、民间小戏中的民主性，反封建性就更浓更强烈，它们不一定都采取《水浒》《打渔杀家》一样的方式，拿起刀枪来搞人民革命，有很多是采取比较曲折的形式来反抗封建统治，反抗封建制度，反抗封建道德，表现了人民的愿望：老百姓喜欢它，就因为它表现了我们民族的心理状况。

毛主席说：“中国人从来就是一个伟大的勇敢的勤劳的民

族……”（《政协会开幕词》）我们民族的勇敢勤劳的优秀品质曾产生了一种力量，培养了我们人民的爱国主义精神。在我们民族中也有蒋介石这种败类，他虽是中国人，但决不是勇敢勤劳的中国人，他不能代表我们的民族，在我们生活中不起决定作用。在我们生活中起决定作用的是推动历史前进的东西，尽管有人裹小脚，尽管有人磕头，但是历史仍然前进，推动历史前进的就是中国人民勇敢勤劳的优秀品质。有些人认为老百姓喜欢京戏、地方戏是习惯那些形式，是落后的。这个看法不正确，群众喜欢京戏和地方戏和它的形式固然有关系，但更重要的是喜欢它的内容，中国的旧戏里虽然现在还存在一些封建的、肮脏的、丑恶的东西，但是它所以获得群众的喜爱，是因为从它里面可以找到许多合理的因素。群众为什么喜欢杨家将、薛仁贵、包公、为什么喜欢梁山伯、祝英台，为什么喜欢《白蛇传》，这里面都有个道理，因为他们代表了民族的心理，人民的心理。杨家将一家在边疆抗战（现在的山西北部），一家都牺牲了，而他们的功劳却让潘仁美夺去了，因此老百姓都同情他们，爱戴他们，你能说这种心理不好？我看这种心理是好的，代表了我们的民族勇敢方面的。再如《千里送京娘》和《柳毅传》，赵匡胤并不因为送了京娘回家就要娶京娘，柳毅也不因为救了龙女就要与龙女结婚，这种行为并没有什么不好，不虚伪，没有私心，算得上是侠义的行为，比那种帮助了人家一定要人家报酬自己的好得多，这不见得是封建道德，我们也可以学习的。旧戏里还有许多是描写了人与人之间的真诚的关系，不是虚伪的欺骗的，而是朋友之间的友谊，夫妇之间的恩爱，这也表现了我们优良的民族心理，这些都是在长期的封建内部统治和外来侵略压迫下形成的心理和美德，也是我们民族优秀的品质。当然，封建统治者也利用这些东西来麻醉人民，

使人民服从他的封建道德，老百姓也受到这种封建意识的影响，讲忠君尽孝，但是老百姓并不完全依照皇帝所想的那样做，他们还按照自己的经验从现实里得来的教训去生活，贪官污吏可恶，他们就要说贪官污吏可恶，最多加上个尾巴，皇帝是好的，假若连贪官污吏可恶都不允许他们说，那就不行！所以在我们民族的遗产里，特别是民间的东西里，保留了。反映了许多在黑暗年代里，人民的希望，人民的理想，人民的要求，以及不甘于受压迫要求反抗的心理。这些都是民主的因素，进步的因素，我们要善于去发掘，不能把它抛弃了，否则对我们是莫大的损失，当然，群众也不允许这样做，我们也不会把它抛弃掉。

第三，民族的风俗习惯。去过国外的同志都会感到这个问题，比如到苏联去，首先感到的是讲话听不懂，其次是吃外国饭不舒服，这就是风俗习惯。你说这是不喜欢苏联，不喜欢社会主义吗？完全不是，喜欢得很，拥护得很，但就是喜欢吃中国饭。如果你非要他吃面包，不准他吃中国饭，他还是想吃中国饭。

柏林斯基说，文学的民族性有三个要素：一是语言，一是宗教信仰，一是风俗习惯，而最突出的是风俗习惯。

作品必须忠实的描写生活，这必然写出来一个民族的风俗习惯，所以有人把文学作品称之为风俗画。没有民族风格的作品一定只剩下政治议论，我们写一个爱国增产的主题，假若没有自己民族的风格，你说它是在匈牙利也可以，波兰也可以，苏联也可以，因为这些国家也在进行爱国增产运动。好的作品为什么能打动人心呢？就因为它有民族风格。

风俗要改，但要慢慢的改，不能一刀斩断似的一下子就要改掉，柏林斯基讲过这样的话，违反人的习惯，等于把一个人的手捆起来叫他跑路，那他怎么跑呢？等于害他。这句话很深刻。当

然，象随地吐痰这种坏习惯是不能代表中国民族的，要坚决改掉。但又有一些习惯，比如我们表示不同意就摇摇头，这很好，又何必要耸耸肩呢？强迫改掉这种民族的习惯就没有什么必要了。新风俗是从旧风俗的基础上逐渐产生的。在我们的作品中，如《新事新办》，送嫁妆是旧风俗，在这个基础上改成送耕牛，老百姓很喜欢，因为它保留了旧风俗的一部分，而又添加了新风俗，假若不送耕牛，而送一架钢琴，大家就会奇怪，农村里怎么会出现钢琴呢？就会感到不伦不类。为什么会有这种感觉？因为这违反了我们的民族的风俗习惯。

我们改造旧戏也好，创造新歌剧也好，要注意的是这些根本的东西，构成我们民族特点的东西。要研究我们民族的语言，我们民族的心理状况，我们民族的风俗习惯。但是，我们有些搞戏改的同志没有学到这些根本的东西，他们在戏改工作中应该慎重的地方采取了粗暴的态度，应该改革的地方采取了保守的态度。《空城计》是一出表现我们民族智慧的戏，可以增强我们民族的自尊心，群众看了很高兴，引起了他们的骄傲心，但是有人偏要批评诸葛亮，说他是冒险主义的军事路线，并且要大家从这儿取得经验教训，然而结果怎样呢？诸葛亮并没有失败，相反的是成功了，那么到底是要学他好呢？还是不学他好呢？愈搞愈混乱。就在这种应该谨慎的地方采取了粗暴的态度。旧戏中的锣鼓，过去为适合露天演出的条件，所以锣鼓要打得响一些，现在搬到剧场里来演了，可以打得轻一些，然而还是打得那么响，我想这可以改，这不是旧戏的生命线，观众不会因为锣鼓声音小了就不来看戏的，但是我们的同志在这儿就不敢改；旧戏中的化妆也是这样，有些脸谱可以改一下，画得好看一些，然而我们的同志认为不合规格就不改；就在这种应该改革的地方采取了保守

的态度。

继承遗产，学习民间传统，这里面包括一个什么意义呢？就是一定要从这个基础出发，因此谈到新歌剧的建立问题，与研究地方戏的音乐是不能分开的。京戏也是从民间来的，但是被满清统治者劫持去，按照满清王朝的宫廷的需要提高了；而我们要的不是这种提高，是另一种提高，是把所有地方戏，连同京戏中为反动统治阶级所抛弃的，所看不起，所压迫的东西收集起来，整理起来，加以提高。如花鼓戏、秧歌等，过去我们没有重视，没有去搜罗，发现，任其自生自灭，多少年来它们有的被挤垮了，消灭了，有的是不死不活。中国的封建阶级没有很好的利用它们，中国的资产阶级也没有很好的利用它们，资产阶级并且给民间的传统加上黄色歌曲，加上爵士音乐，加上好莱坞手法，形成极端低级、庸俗、商业化、买办化的东西，完全失去民间传统的本来面目。然而封建阶级没有解决的问题，资产阶级没有解决的问题，今天我们都解决，而且只有我们才能解决，我们也必须解决。我们有决心把专家组织起来到各个地方去搜集这些丰富的民族遗产，这个工作不是短期能见效的，而是要一年、二年、三年，长期的进行，这样做，对于我们创造民族的戏剧会有无限的帮助，会决定我们新歌剧发展的前途。

旧戏的演技，比如欧阳院长、梅兰芳先生和其他一些名演员，他们在长期的艺术生活中都有很好的创造，这些东西也是要以加以整理，加以继承的。我们反对单纯技术观点，因为它不注意政治，不注意生活，不注意群众，但是我们不反对技术，要建设新的戏剧，学习技术是很重要的，我们继承的遗产，也包括我们民族多年积累起来的技术经验。

现在我们对各种地方戏提出“百花齐放”的口号，这是不是

要使中国的戏剧分裂呢？不是的，充分发展地方戏，正是建立统一的、民族的歌剧的必经之路。充分发展的结果，一定会有些地方戏采纳它周围能采纳的东西，充实自己。如常香玉的豫剧，现在已不仅是河南梆子，并且吸收了河南坠子、秦腔、河北梆子，甚至新歌剧；袁雪芬的越剧也在吸收；评剧也在吸收。这样一来它们流行的区域就广泛起来，比如豫剧，不但在河北演，在河南演，并且演到陕西去了，将来演到北京来，还要演到上海去，范围一天天扩大，逐渐在全国会出现几种特别突出的地方戏，它们慢慢地溶合起来，一种全民的统一的歌剧就产生了。这和斯大林所讲的语言的发展规律是一样的，我们是向着统一，而不是向着分裂，艺术一定要统一，因为愈统一教育人民的作用愈大。这种统一必须经过许多地方戏的互相竞赛，互相交流，互相观摩，互相吸收，慢慢形成起来的，但是究竟以哪一种地方戏为主，哪一种地方戏可以采用得多些，或是以我们现在的新歌剧，如《白毛女》《王贵与李香香》等为基础，增加地方戏的因素，民族戏剧音乐的因素，现在还很难答复这个问题，只有经过较长期的努力工作，一方面分散的发展，一方面集中的研究，经验集中起来，好的加以推广，在中国会出现一个戏剧的繁荣的时代，这个问题也将获得解决。

还有一个学习社会主义经验的问题，这与学习遗产是同样重要的。如果我们今天的艺术事业（包括戏剧事业）不向苏联先进的社会主义学习，我们会犯另一个错误，就是民族主义的，也就是狭隘民族主义的错误，只看到自己的东西，根本不看别人的东西。应该承认苏联的社会主义的文学、戏剧、舞蹈等比我们的好，就是那些历史较短的新民主主义国家，我们也应承认，他们的艺术创造在某些方面也比我们高明。这不是洋教条，而是虚

心的向社会主义文化学习，它们不仅是我们的榜样，并且是我们的一部分，那么多的苏联翻译小说，现在成为我们广大青年喜爱的读物，这种经过翻译的苏维埃文化难道不是我们文化的一部分吗？应该承认不仅仅是一部分，并且是领导的一部分，这在电影事业方面就看得更清楚了。在戏剧事业这一方面，我们同样的应该学习先进经验，比如学习他们怎样办学校的，怎样训练演员的，怎样进行舞蹈训练的，当然我们要保留自己民族的特点，发挥我们民族的特点，这样我们的戏剧事业才能建设起来。至于创作，它的唯一源泉还是生活，特别是剧本创作与演员的角色创造，都应深入生活，体验生活。虽然如此，却也不能丝毫降低我们向遗产学习，向传统学习，向先进经验学习的重要意义。

具体的来说该怎么做呢？一方面应有计划的组织专家深入各地作广泛的艺术调查，收集民族的遗产，民间的东西；另一方面搞创作的同志应长期深入生活，深入群众；同时要请苏联专家来帮助我们，甚至我们可以派人去学习。这样才能按照社会主义的方向，社会主义的规模来建设我们真正的民族的新的戏剧。在座的同志都应负起这一责任，我自己也有很大责任，我们也能把这一责任担负起来。尤其经过整风，经过三反，我相信，我们的戏剧事业是会不断前进的，是有光辉前途的。

改革和发展民族戏曲艺术*

一九五二年十一月十四日在第一屆
全國戲曲觀摩大會上的總結報告

觀摩演出的主要意義在於學習

這次觀摩會演，有全國各地在群眾中流行的二十三個劇種參加，它們以各自不同的風格表演了近一百種的劇目。象這樣大規模地把民族戲曲集中展覽，在中國戲曲史上還是第一次。從這次會演，我們可以清楚地看到：我們民族戲曲的遺產是這樣的豐富，我們必須重新來認識它，學習它，並在新的基礎上發展它。在我們面前的是一個真正的藝術的海洋。全國各種戲曲在它們的歷史發展過程中雖曾有過明顯的相互的影響，但從全體來說，卻長期地處於一種互相隔離的，甚至閉關自守的狀態，這種狀態現在開始被打破了。全國各種戲曲之間開始建立起一種新的關係：一種在友誼的自由的競賽中互相吸收、互相發展的關係。毛澤東同志所指示的“百花齊放，推陳出新”的方針，就是最正確地規定了各種戲曲的這種相互關係和它們共同的奮鬥目標。這次會演為各個劇種彼此間的互相學習觀摩提供了絕好的機會，對推動今后的全國戲曲的發展是一定會起極大的作

* 本文載一九五二年十二月二十五日《文藝報》二十四期（總七十七期）。

用的。

这次会演，不但集中地展览了几百年来民族戏曲的优良遗产，而且也表现了在人民政权下戏曲改革的新的成就。会演对优秀的剧目和表演进行了评奖，评奖的目的主要就是鼓励戏曲艺术的改革。评奖表示了我们所要提倡的是什么，所要反对的是什么。我们反对保守，也反对粗暴的改革。我们提倡正确的改革。我们主张按照人民的需要来改革和发展民族戏曲艺术，坚决抛弃戏曲遗产中的一切反动的、有毒素的、不利于人民的部分，而保存和发扬一切进步的、健康的、有益于人民的部分。对于自己民族的传统，我们应该尊重、爱护，而不应当任意抛弃和破坏。我们鼓励在艺术创作上的优秀的技术，因为那些技术是艺术家为了真实地表现生活，在长期刻苦的劳动中花了无数心血得来的结果，但我们却不赞成形式主义的、矫揉造作的、没有生命的所谓“技术”。

向优良的遗产学习，向优秀的技术学习，向戏曲改革的正确经验学习，这就是这次观摩演出大会的主要意义和任务。

各个剧种，凡是善于学习，善于吸收别人的长处，勇于改进和创造的，它的前途就会是无限的；反之，凡是故步自封，墨守成规，因而不能适应人民的新的需要的，就会在历史的演进中遭遇失败。

观摩演出的主要意义既然是在学习，因此评奖的目的主要也就是为了促进互相的学习。由于这次评奖仅限于参加会演的节目和艺人，因此有许多本来应该得奖的优秀剧本和优秀的演员得不到评奖的机会。但是这次会演，对于全国戏曲工作者说来，不管他有没有参加，有没有得奖，都是一个极大的鼓励。毛主席、周总理以及中央的许多负责同志对这次会演是十分关心

的，他们看了参加会演的各个剧种的演出，这对于我们是比什么都更宝贵的一种鼓励。这表现了党、政府和人民对于我们的殷切的期望。

这次会演是成功的。竞赛会演无疑地是推进戏曲艺术发展的良好方法。今后我们将要每隔几年举行一次这种会演。但是由于我们对会演缺少经验，又加以事先准备工作不够，这次会演工作中就不免有许多缺点。例如，全国还有一些重要剧种和优秀艺人，没有能够被邀来参加会演，或者虽然参加了会演，却没有得到适当的或充分的表演机会，因而评奖就不能作到十分周到和恰当。节目的选择和编排也还有不够完善的地方。这次会演虽有这些缺点而依然得到了很大的成功，这主要地就要归功于参加会演的全体同志的努力。

更好地为国家和人民服务是 戏曲工作者最光荣的任务

这次戏曲会演得到成功，受到人民和国家的重视，并没有任何理由可以使我们丝毫自满，而是相反地，大大加重了我们每一个戏曲工作者对国家和人民所负的责任。戏曲既是这样一种联系千百万群众的艺术，那末，它应当如何配合我们国家正在开始的大规模经济建设和文化建设，发挥出它更大的教育人民、改造社会的力量呢？它应当帮助国家正确地教育人民，用爱国的思想，民主的和社会主义的思想教育人民，传播社会的新的风气，提高人民的道德品质，丰富人民的精神生活。如果不能这样，在新的人民的生活中也就没有它的光荣的地位。

新中国成立以来，全国戏曲工作者为了使戏曲艺术适合于

国家和人民的需要，曾作了多方面的改革的努力。戏曲改革工作是有成绩的；这从这次会演的一些优秀节目和演出也可以看出来。特别值得指出的是，广大戏曲艺人三年来在戏曲改革上以及在各种社会政治活动上，表现了高度的积极性和爱国热情，对于共产党和人民政府表现了热忱的衷心的拥护。戏曲艺人们的这种情绪是完全可以理解的。因为在反动统治的旧社会中，他们长期地受着迫害侮辱，而他们的艺术则被轻视、糟蹋。许多艺人的演剧生涯是充满血泪的。中国人民革命的胜利，首先带给艺人的，就是他们自身的解放。他们在新的国家中的地位不再是被侮辱，而是被尊敬；他们的艺术也不再是被轻视，糟蹋，而是被重视，被珍贵了。广大戏曲艺人在各方面所表现出来的进步，就是用实际行动表现了他们没有辜负国家和人民对于他们的重视和期望。

但是不可否认，在戏曲艺人的面前还有许多困难。戏曲既然是人民在旧社会中所创造出来的，其中许多部分自然地避免地带有一些封建性的糟粕，而更重要的是人民的新的生活要求新的戏曲，因此要使戏曲更好地完全地适合新的社会的需要，必须有正确的改革和更多的创造。广大戏曲艺人在旧社会中大多被剥夺了受教育的权利，他们中间许多人缺少必要的文化知识和艺术修养，同时他们又或多或少的传染了旧社会的一些旧意识和旧习惯。为着改造和提高自己，使成为具有新的思想和作风、具有文化和艺术修养的、新的人民的艺术家，还需要戏曲艺人们作许多的重大的努力。

党和政府的责任主要就在帮助戏曲艺人克服旧思想、旧作风，而建立新思想、新作风；帮助艺人从政治上、文化上、艺术上提高；使他们了解国家的基本情况和政策；使他们接近人民的生

活，了解人民的需要，使他们在和新文艺工作者的密切合作之下来进行戏曲改革。各地党和政府的很多文化工作干部对待艺人和戏曲改革工作是采取了正确态度的，但也有不少干部采取了错误的粗暴的态度。这些干部不是在戏曲改革工作上和艺人建立亲密的同志般的合作关系，而是对他们采取一种居高临下的官僚主义的态度。他们不尊重艺人的技术，却轻视那些技术，认为都是些“落后”的、“应该消灭”的东西。对于艺人，只看见旧社会所遗留在他们身上的坏影响，而没有看到他们的进步，没有看到他们正在竭力地摆脱那些坏影响。在戏曲改革工作中，他们不是发动艺人的积极性、创造性，依靠艺人进行改革，而是自以为是地靠自己的“本领”抛开艺人单独蛮干。有的干部对待艺人甚至象旧封建统治者对待艺人一样。他们的这一切错误态度又是与他们的轻视民族艺术遗产，轻视人民传统，轻视群众的爱好等等相关联的。这些错误态度如果不加以克服，我们就不可能引导广大的戏曲艺术工作者更好地为国家 and 人民服务。

正确地发扬民族戏曲艺术的优良传统， 反对保守观念和粗暴作风

中国的戏曲遗产不但有悠久历史，丰富的内容，而且始终保持了和广大人民的密切的精神联系，为人民所喜爱。这些戏曲遗产，许多都是历代劳动人民或人民的文学家、艺术家所创造，因而具有强烈的人民性和现实主义的精神。虽然这些遗产曾经被封建统治者所肆意地加以利用和歪曲，但戏曲究竟是一种比较地最具有群众性、民主性的艺术形式，它的流传主要决定于广大观众的支持和爱好，而人民的爱好则不是任何统治者所得以

强迫的。人民以自己的眼光观察周围的现实生活，同时根据自己的生活经验，把历史和传说的故事加上自己的想象和判断，就在各种戏曲中创造了他们所向往，所喜爱的人物。人民的爱憎是分明的。和封建统治者的意志相反，人民的真正同情总是在被压迫者、被欺凌者的一面，那些弱小的、善良的人民一面，而对于那些骑在人民头上的凶恶的压迫者、剥削者，则表示了深深的愤怒和蔑视。他们歌颂那些敢于反抗压迫，反抗暴力，为自己的生存和幸福而奋斗的英雄的、正义的人们。他们喜爱那些大公无私，见义勇为的人物，憎恶那些胆小自私，见利忘义的卑鄙小人。人民是充满爱国心的。他们歌颂捍卫祖国的民族英雄，而憎恶背叛祖国的民族败类。这就是为甚么人民在戏曲中那样地歌颂岳飞、杨家将、薛仁贵，而反对秦桧、潘洪、张士贵（在这里，真正的潘洪张士贵究竟是否坏人并不重要）之类的人；那样地歌颂梁山泊的英雄们，而反对高俅、西门庆之类的人；那样地同情白蛇、青蛇，而厌恶法海。很清楚地可以看出：中国戏曲，虽然其中掺杂了不少封建性的糟粕，但它们的人民性和现实主义的光彩，却是始终不可泯灭的。

中国戏曲，正是由于表现了人民的生活，表现了人民的思想、感情、心理、意志和愿望，而其表现形式又具有人民的风格，所以为群众所喜爱。从中国戏曲中，我们不但感到了强大的现实主义的力量，而且也感到了强大的人民道德的力量。戏曲反映了中国民族的性格，反过来，又在民族性格、民族心理的发展过程上起了一定的作用。戏曲中所创造的英雄人物曾多少代地影响了中国人民。当我们谈到戏曲给予我们民族性格的这种积极影响的时候，我们又必须看到其中包含有不能代表我们民族性格的消极影响的一面。戏曲反映了人民在封建制度下的追求

自由的意志和愿望，表现了人民的勇敢、勤劳、智慧、善良的性格；但在另一方面，我们不可忘了：封建统治者也曾竭力地利用戏曲来培养人民的奴颜婢膝的消极屈服的性格，而且竭力使人民的一切优良性格来服务于维持和巩固封建统治的利益。人民是勤劳的，封建统治者就利用这种勤劳来让人民象牛马一样地供他驱使；人民是勇敢的，封建统治者就利用这种勇敢来让人民不惜性命地保护他的统治。在戏曲中，人民性常常象压在石头下面的草一样顽强地曲折地伸长出来，人民性和封建性的因素常常错综复杂地纠缠在一起。好些戏曲暴露了人民和封建制度的不可调和的矛盾，但找不到解决这个矛盾的正确出路，于是就以妥协的道路来使矛盾和解。《蝴蝶杯》就是这样的。这是一个非常富有戏剧性的戏曲，它的前半部充满了对于恶势力的正义反抗和对劳动人民的热烈同情，但到了后半部，就在一个被巧妙地安排的恋爱纠葛中，仇人变作了亲人，斗争变成了和好。这次会演的晋剧《蝴蝶杯》和秦腔《游龟山》（即其前半部）的剧本的修改，虽还不是完善的，但却是必要的，有益的工作。

《梁山伯与祝英台》和《白蛇传》是在中国戏曲中特别卓越的，它们是真正的人民的杰作。这次会演的越剧《梁山伯与祝英台》，川剧《柳荫记》（《梁山伯与祝英台》的另一名称），京剧和越剧的《白蛇传》的剧本和演出，都获得了不同程度的成功。这两个剧本强烈地表现了中国人民，特别是妇女追求自由和幸福的不可征服的意志，以及她们的勇敢的自我牺牲的精神，她们在远非她们的力量所能抵抗的强暴的压迫者面前竟敢于抵抗，没有丝毫动摇，没有妥协，她们至死不屈；简直可以说，她们的爱战胜了死。自然，她们的胜利只是在幻想的形式中取得的。一对爱人死了，怎么能够化为比翼双飞的蝴蝶，一个人压在雷峰塔下怎

么还能复活？这是幻想，但也是真实，因为它最真实表达了人民对于自由的不可抑止的渴望。不正是这种幻想鼓舞了一代代的人们为挣脱封建主义的婚姻制度的枷锁而不屈地斗争吗？雷峰塔不是终究倒塌了吗？鲁迅就曾以充满高度热情的词句歌颂了这种带有象征性的雷峰塔的倒掉。

在这里，我要顺便解释一下由于幻想而产生的神话传说与迷信故事的区别。无论是神话或迷信，本来都是反映了古代人们对于世界的一种幼稚的认识，一种对于超自然的力量信仰；但两者的意义却有不同。因为并不是凡涉及超自然的力量，都是应该唾弃的迷信；许多神话对于世界往往采取积极的态度，往往富于人民性；而迷信总是消极的，往往反映统治阶级的利益。这种区别最突出地表现在对待命运的态度上面。神话往往表现人们不肯屈服于命运，并在幻想形式中征服命运。相反的，迷信则恰恰是宣传宿命论，宣传因果报应，让人们相信一切都由命定，只好在命运面前低头。由于对命运的看法不同，因而对于作为命运主宰者的神就采取了不同的态度。神话往往是敢于反抗神的权威的，如孙悟空的反抗玉皇大帝，牛郎织女的反抗王母；迷信则是宣传人对于神的无力，必须做神的奴隶和牺牲品。因此，神话往往是鼓励人努力摆脱自己所处的奴隶的地位而追求一种真正的人的生活，迷信则是使人心甘情愿地安于做奴隶，并把奴隶的锁链加以美化。为什么我们反对迷信而又赞成神化，其理由就在这里。

可以看出，中国戏曲中的现实主义是具有它的独特之处的。它既真实地反映了封建社会的残酷的现实，又热情地表现了对未来美好生活的理想、希望和信心；在这里现实主义和浪漫主义取得了和谐的结合。中国戏曲所特有简练和夸张的手法，就

使这个结合达到了艺术的高度。我们不但在象《白蛇传》《梁山伯与祝英台》这样的大的悲剧中，而且也在象川剧《秋江》《评雪辨踪》、楚剧《葛麻》那样小小的喜剧中，都同样地看到了这种特点，那些喜剧把人民的机智、幽默和热情绝妙地糅和在一起了。

中国戏曲达到了相当高度的现实主义，并不是偶然的。中国戏曲，从它的黄金时代——元代到现在已经有了近七百年的历史；它在几百年的发展过程中不断被人民的创作所补充，修正和丰富。中国现有各种戏曲，都是由民间戏曲发展而来的。京剧虽曾进入过宫廷，但它的基础仍是民间的，并且始终保持了和人民的联系。大家知道，京剧在清代中叶开始形成和发展的时候，就是综合了当时的二簧、秦腔等几种比较出色的地方戏曲，并吸收了昆曲的精华而成的；它在内容上、语言上和音乐上都比昆剧更接近人民，因而就代替了昆剧的地位而统治了剧坛，在中国近代戏曲史上完成了一个重要的进步变革。京剧在音乐和演技上比其他地方戏曲更提高了，它能够更广阔地反映历史题材，更多方面地表现各种不同身份和性格的人物。但是，过去京剧的这种提高，是受着封建社会的限制的，这种提高的结果，逐渐产生了脱离人民生活的倾向，因而也就在某些方面产生了形式主义。反之，各种地方民间戏曲，则带有较多的人民性，更接近人民的生活，人民的语言，因而它们的内容就更生动活泼得多，形式就更自由、更新鲜。几年来，地方戏曲，特别是越剧和评剧，有了不少值得重视的新的创造。这次会演中许多地方戏曲博得了广大观众的格外欢迎，是很自然的。京剧应当从各种地方戏曲中重新吸取自己所需要的养料，增强自己生命的活力，突破那些妨碍自己发展的障碍，向着新的人民的方向提高。同时，各地方戏曲，特别是民间小戏，象一切其他民间艺术一样，具有朴素

的特色,但也不免有单调、幼稚的弱点,也都有待于提高。

中国戏曲艺术,在封建社会时代,以京剧的发达而达到了它的最高峰,从此便不再向前跃进,而陷入一种相当停滞的状态。虽然后来京剧曾继续地产生了不少天才的表演艺术家,但他们也都没有能够开创新的局面。虽然各地方民间戏曲仍在不断地生长着,发展着,但大都处于一种自生自灭的境地。这种停滞状态是有它深刻的社会原因的。封建统治阶级曾经从各种地方戏曲中培植了京剧,但是这个阶级也并没有给京剧多少积极的东西。资产阶级则由于它在文化上比政治还落后,又加以它本身所沾染的封建性、买办性,它对发展中国戏曲艺术的事业就从来没有起过任何独立的积极的作用;而更坏的是,它竟使某些戏曲丧失了自己原有的民族传统,而染上商业化、买办化的恶劣风气,把艺术变成商品,竞尚新奇,迎合小市民的落后趣味,将艺术引导到堕落的道路。比方,粤剧正走了这样危险的道路。粤剧在音乐上是有创造的,在舞台艺术上也有不少勇敢的革新;但它的整个艺术倾向却有极不健全的地方;剧本创作粗制滥造,追求离奇的情节,每个剧中都要凑足六个主角同时登场,并不适当地以奇异服装相炫耀,这一切不但不是艺术,而且恰恰是破坏艺术。粤剧艺人中有不少有天才的、有创造性的、富有爱国心的,他们应当起来彻底改变这种恶劣风气,而建立一种真正适合人民需要和艺术发展的新的、健全的风气。

中国工人阶级是过去时代所留下的一切文化遗产(包括戏曲遗产在内)的继承者。但是由于中国人民革命曾长期地处在紧张的战争环境,我们有可能大规模地、有系统地来整理和搜集我们的遗产,并且在新的基础上来发展它们。我们过去所做的工作,主要是从民族艺术形式中找到那些能够迅速反映现实

生活的比较简单的形式，例如秧歌，用来为当前的斗争服务。现在当中国人民已经成为国家的主人的时候，就必须把改革和发展戏曲遗产的责任担在自己肩上。中国戏曲也只有在工人阶级先进思想的指导下才能得到真正的改革和发展，才能获得新的生命，开辟新的前途。

毛泽东同志在《新民主主义论》中正确指出：“……清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件，但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。”中国戏曲基本上就是属于这种人民文化。因此，我们共产主义者必须以谨慎的严肃的态度对待这个遗产。我们一方面反对对遗产任意否定，随便窜改的粗暴作风，另一方面也反对对遗产不加批判，不肯改革的保守观念。有些从事戏曲改革工作的同志乱改旧有剧本，凭自己一知半解的知识，甚至凭个人感想，修改历史真实和人物性格，他们不是在改进面是在破坏传统，他们不懂得戏曲遗产是历代劳动人民创造的，是国家的精神财富；轻视传统，就是轻视人民，不爱祖国。这是一种不能容忍的，完全错误的作风，这是目前戏曲改革工作中最有害的倾向，必须首先加以纠正。

真实地表现人民新生活， 用新的正确的观点表现历史

戏曲遗产是反映过去人民的生活的，但新的人民生活，也要求新的戏曲来表现它。因此，如何用各种戏曲形式恰当地，而不

是生硬地来表现人民的新生活，成为戏曲工作者当前的，也是长期的一个严重的创造性的任务。广大群众渴望表现人民新生活的剧本。各地方戏曲，凡是上演这类剧本的时候，大多数都是受到欢迎的。评剧、沪剧及许多其他地方戏曲的形式都表现了它们能够反映现代生活的能力。这次评剧的《小女婿》、沪剧的《罗汉钱》等的获奖，是值得高兴的。《小女婿》和《罗汉钱》的剧本和演出无疑地都是比较成功的。这两个剧本真实地描写了新的农村中不合理的婚姻故事，但象许多旧有戏曲中所描写的那种婚姻悲剧，在这里是不存在了，代替的，是新的前进的力量对于旧的落后的力量的完全胜利。但这两个剧本在创作方法上也还是有缺点的。《小女婿》的前半部把女主人公香草本人和她周围的环境既然都写得那样进步，后来香草被迫嫁一个小孩就显得有些难于解释了，人物和环境的描写就成为不够统一，不够真实了。《罗汉钱》对人物和环境虽作了不少真实的、生动的描写，但在处理人物的转变上也同样显出了勉强的和不自然的地方。另外两个剧本，评剧《女教师》和曲艺剧《新事新办》，从它们表现农村中的新人物和新生活的主题来说，是好的，但由于剧本创作本身的严重缺点，并没有能够实现这个主题的企图，虽然演员在表演上也作了很大的努力。《女教师》的戏剧发展缺少集中性，作者没有集中地认真表现女教师在教育事业中的崇高精神，反而把生产及其他许多社会活动随便地加在她身上；作者罗列了农村生活中的许多问题，却并没有写出今天农村生活的真实面貌；许多地方是作者在说话，而不是人物自己在说话。《新事新办》也是不适当的，与主题无关地描写了过多的生产活动，仿佛农村中的新式结婚的意义只不过为了增加生产而已；而人物的性格和语言也是抽象的，不真实的。所有这些描写农村生活的作品的

缺点，其共同的根源，都在于没有深刻地揭露出农村中复杂的阶级矛盾以及这些矛盾在人民的生活、思想、习惯各方面的表露。

我的这些批评并不是说这些表现新生活的剧本，在这次演出的节目中都是不好的。相反，它们的方向是正确的，在艺术上也有不少是好的，值得欢迎的；它们的成功或失败的经验，都特别值得加以重视，加以总结。人民对于新的剧本是抱着多么热切的期望啊！我们要求更多更好的剧本。现实主义要求我们的作家真实地，而不是空想地去表现生活；要求作家创作有血有肉的、有性格的人物。这也正是我们新的剧作家应当向中国戏曲的优良传统学习的地方——要学习那种善于把许多矛盾集中在中心人物和事件上来尽情描画的方法。

当我们要求戏曲表现人民新生活的时候，又必须考虑到现在有各种戏曲形式和它所表现的新的内容之间可能发生的矛盾，因此，对于各种戏曲，必须在原有的基础上进行改革，首先整理和保存其旧有的优秀的或较好的剧目，在内容上剔除其封建性而发扬其人民性，在艺术形式上，不论是在音乐或表演艺术上，加以改进，以丰富和提高其表现现实的能力；然后按照各个剧种的发展的不同情况，凡适合于表现现代生活的，就使它在这方面得到充分的发挥，凡目前尚不适合于表现现代生活，而只适合于表现历史和民间传说的题材的，就不要强求它立刻表现现代生活，以致损害它固有的优点和特色，而只能逐步地引导它向这个方向发展。在这里，性急和粗暴是有害的。

中国戏曲，特别是京剧，多数本来是适合于表现历史故事的题材的，我们也需要用新的正确的观点来创作新的历史剧。

中国人民对于自己国家的历史和自己祖先的丰功伟绩，特别是对于近百年中国革命的历史是抱着极大的兴趣的。我们的

新的戏曲应当是以工人阶级的观点来观察和判断历史的事件和人物；戏曲应当帮助人民认识，推动历史前进的，站在人民一方面的有些甚么人；阻碍历史前进的，压迫，剥削人民的又有些甚么人。在旧有戏曲中，人民的历史常常是被歪曲的，被颠倒了。毛泽东同志曾经尖锐指出：“历史是人民创造的，但在旧舞台上人民却成了渣滓，由老爷、太太、少爷、小姐统治着舞台。”创造历史剧的任务，就是要恢复历史的真实面目，表现历史舞台上的真正主人。旧有戏曲中所反映的历史不但很多是关于帝、王、将、相的故事，而且多在古代甚至比较辽远的古代。鸦片战争以来一百多年中，中国历史的变化最大，但在过去的戏曲中却几乎完全没有甚么反映。今后创作历史剧应当努力从近代历史吸取题材。

无论表现现代的或历史的生活，艺术的最高原则是真实。历史的真实不容许歪曲，掩盖或粉饰。反历史主义者，例如杨绍萱同志，就是不懂得这条最基本的原则。他们以为为了主观的宣传革命的目的，可以不顾历史的客观真实面任意地在杜撰和捏造历史。他们不能区别，用现代工人阶级的思想去观察和描写历史，与把古代历史上的人物描写成现代工人阶级的思想是完全两回事。

历史上的英雄人物是应当加以歌颂的。但是历史上的任何英雄都不能不受他们所处的时代的条件的一定限制，因而他们的进步性，伟大性，就决不能和现代工人阶级的先进人物相比。而反历史主义者却总是尽量想把古代英雄人物描写成和现代的英雄人物一样；他们甚至把历史上并不是甚么英雄的人物也都描写成英雄了。

我们要从历史的错误中取得教训，因此也可以批评历史人

物的错误，但这种批评必须从人物当时所处的具体历史条件出发，而不能从我们今天的条件出发。但是反历史主义者却常常拿我们今天的尺度来衡量和批评古人，把不能由古人负责的错误妄加在他的头上，并且还要强迫他们进行自我批评。因此，这常常也是把古代人物“现代化”“理想化”的另一种表现。

我们尊重神话，因为它表现了古代人们对于世界的天真看法和对未来美好生活的幻想。但反历史主义者却硬要用神话来影射当前现实的斗争。《牛郎织女》中搭桥的喜鹊就改成了鸽子，无非因为鸽子是今天全世界人民所争取和平的象征。有位作者却更彻底了，不但叫喜鹊代表了和平，而且叫耕牛代表了拖拉机，同时把杜鲁门、飞机、坦克都一齐影射了。

反历史主义者的害处就在于：它不是以真理武装人民，而是把谎话和不伦不类的杜撰灌输给人民；它不是引导人民向前看，而是引导人民向后看；它不是培养人民的新的爱国主义的思想，而是培养人民狭隘民族主义的意识。

我们反对旧有戏曲中对历史的歪曲，同时也要反对反历史主义者冒充马列主义而对历史进行新的歪曲。这是我们为新的历史剧的创造而必须进行的一个思想斗争的工作。

无论是创作表现现代生活或表现历史的剧本，都需要真正的文学家，诗人来担任。我们的时代太伟大了。我们的历史太丰富了。我们需要新的关汉卿、马致远、王实甫，我们期待一个新的戏曲的繁荣的时代到来。

在民族戏曲传统的基础上，创造民族新戏曲

戏曲改革的首要问题是剧本，因为剧本是戏剧活动的基础。

但对于新戏曲(新歌剧)的创造说来,音乐同样具有决定性的意义。

中国戏曲艺术形式是极多样的,其中大多数是长久的历史发展的结果。因此,各种戏曲一方面具有共同的民族特点,另一方面又因各地语言和民间音乐的不同而带有鲜明的地方特色。各个剧种都必须按照自己的特点和需要,来吸收其他剧种的精华,这样来不断丰富自己,提高自己。

新的音乐工作者应当积极地参加戏曲改革工作。他们必须下很大的工夫来研究京剧及其他各种地方戏曲的音乐,并适当地参照欧洲古典音乐,特别是现代苏联音乐的先进经验,在乐器、乐曲、唱法各方面加以改进,以增强中国戏曲表现新的生活的能力,并使中国戏曲音乐和世界音乐文化沟通起来。这是一个长期的创造性的工作,决不是一个早上所能够成功的,也绝非少数人的力量所能做到的,新的音乐工作者首先就必须帮助各个剧种原有的乐师学习音乐,改进音乐。

中国戏曲音乐,就所有各个剧种的历史的总和来说,是丰富的;但就单独每一个剧种的表现力,特别是表现现代生活的能力来说,却又是贫乏的,十分不够的。中国戏曲特别是京剧的许多著名演员在声乐艺术上都曾有过很多的卓越的创造。昆曲的创始者魏良辅就是对戏曲音乐,特别是声乐艺术的建设有很大贡献的一人。中国戏曲的乐师在提高演奏技术和改进乐器方面也都有过很多的努力和创造。但是整个说来,中国戏曲音乐并没有根本的革新。乐师在戏曲中的地位和作用还没有足够地被重视和被发挥。因此,他们对戏曲改革就还没有能够尽到更大的推动的力量。要改革和发展戏曲艺术,必须将这些音乐力量充分发动起来,并从各方面帮助他们提高。

中国现在除了京剧和其他各种地方戏曲之外，已经产生了一种由《白毛女》所代表的新型的歌剧。这种新歌剧是在延安文艺座谈会以后，新的音乐工作者为了表现新的劳动人民的生活和斗争，主要以民歌和民间戏曲音乐为基础，同时吸收了外国音乐的先进经验而创造出来的。这种歌剧是新生的东西，它还没有成熟；但由于它的符合人民需要的新内容，也由于音乐上的一部分成功的创造，它已经受到了群众的欢迎；应当承认它是民族戏曲的一种新形式，这种形式是应当加以鼓励，扶植，加以发展的。但是这种新歌剧还没有充分地继承民族戏曲的丰富遗产，而新歌剧的发展只有在这个条件下才能找到光明的前途。它在广大人民中间的影响目前还远不及中国原有的各种戏曲，同时这些戏曲正在逐渐革新，有些地方戏曲在表现现代题材的时候，和新歌剧已经没有什么基本的区别了。因此，新的歌剧工作者必须努力地认真地向中国原有的各种戏曲学习，坚决地彻底地克服那种轻视民族戏曲传统的错误观点。必须认识，离开了民族戏曲音乐的基础，而空谈什么新歌剧的创造，那就会犯抛弃自己民族传统的错误。我们的新的音乐工作者应当大批地积极地参加到戏曲改革的工作中去，帮助改革和发展我们民族的戏曲艺术；只有当新的音乐工作者在整理民族戏曲艺术遗产的工作中累积了一定的经验之后，新歌剧的创造才有真实的、可靠的基础；否则是没有基础的，因而也是没有前途的。

中国戏曲的表演艺术，是杰出的；特别是因为中国戏曲综合了歌、舞、剧三者的艺术，就更显出了它的非凡的特色。中国戏曲，特别是京剧，曾产生了从程长庚到梅兰芳的一系列的天才的表演艺术家。他们在舞台上创造了各种不同的人物性格。他们的表演艺术是我们整个戏曲遗产的一个极其重要的宝贵的部

分，必须正确地加以继承和发展。另一方面，在表演艺术中，也存在有形式主义的、自然主义的、妨碍表演的、落后的东西，需要逐步加以改革。还有一些歪曲生活损害艺术的舞台形象，需要继续加以革除。但在进行改革时，对于每一细节，都应经过慎重研究和反复试验。比如，用幕来隐蔽检场，这虽是一件“小事”，但因为与表演密切联系，也就需要经过很多的研究和实验，才能达到完美的地步。又如脸谱，也是需要适当改革的，但也不是简单的一律的废止。首先需要改革的只是那些侮辱劳动人民、侮辱少数民族的、引起恐怖或表示迷信的符号和图案。其他如布景、服装方面的革新均需要有舞台美术工作者的精心设计。凡在演出与表演上的改革，都要一方面反对粗暴的急性的作法，另一方面，又要反对保守的不肯改革的思想。

中国的各种戏曲，只有从剧本到演出，全面地但是逐步地进行改革，才能最后地完满实现“百花齐放，推陈出新”的目的。

最后，要做好戏曲改革工作，必须加强党和政府对戏曲事业的艺术和艺术的领导。这是主要关键问题。为着加强这种领导，就必须在政策上作出一些规定，如建立统一审定剧目的制度，加强全国公私营剧团的管理，有计划地培养各种戏曲演员人才等等，关于这些问题，同志们提供了很多宝贵的意见，中央文化部将根据这些意见作出具体的决定，我不在此多谈了。我在这个报告中主要谈了一些关于戏曲改革的艺术思想方面的问题；对于戏曲，我现在还是门外汉，有说得不对的地方，就请大家指教和纠正吧。我相信，经过这些会演，我们的戏曲艺术事业是一定会大大前进的。随着中国经济和文化高潮的到来，戏曲的新的繁荣的时代也一定要到来的。让我们同心协力，来促进这个时代的到来吧！

社会主义现实主义—— 中国文学前进的道路*

伟大的苏联文学在中国人民的生活中占有重要的地位，并给予了中国文学以巨大的影响。

中国人民，不论在解放之前或者在已经取得伟大胜利之后，总是经常地从苏联文学中吸取斗争的信心、勇气和经验。在这个文学中，我们看到了世界上从所未有的一种最先进的、美好的、真正体现了人间幸福的社会制度，看到了人类最高尚的品格和最崇高的道德的范例。苏联文学的强大力量就在于：它是站在共产主义思想的立场上来观察和表现生活，善于把今天的现实和明天的理想结合起来，换句话说，它的力量就在社会主义现实主义的方法。

社会主义现实主义，现在已成为全世界一切进步作家的旗帜，中国人民的文学正在这个旗帜之下前进。正如中国新民主主义革命是无产阶级社会主义世界革命的组成部分一样，中国人民的文学也是世界社会主义现实主义文学的组成部分。毛泽东同志在《新民主主义论》中，关于“五四”新文化运动，曾经说过：

“五四”运动是在当时世界革命号召之下，是在俄国革命号召之

* 本文原载于一九五二年十二月号苏联文学杂志《旗帜》。一九五三年一月十一日《人民日报》转载。

下，是在列宁号召之下发生的。

在《论人民民主专政》中，毛泽东同志更深刻而明晰地述说了俄国十月革命对中国人民的意义。他说：

中国人找到马克思主义，是经过俄国人介绍的。在十月革命以前，中国人不但不知道列宁，斯大林，也不知道马克思，恩格斯。十月革命一声炮响，给我们送来了马克思列宁主义。十月革命帮助了全世界的也帮助了中国的先进分子，用无产阶级的宇宙观作为观察国家命运的工具，重新考虑自己的问题。走俄国人的路——这就是结论。

“走俄国人的路”，政治上如此，文学艺术上也是如此。

没有十月社会主义革命的伟大影响和苏联的援助，中国人民革命的历史性的胜利是不可想象的。同样，没有由十月社会主义革命所诞生的苏联文学的伟大影响和示范，中国人民文学在今天的成就也是不可想象的。

现代中国人民的文学是在中国现实生活的肥沃土壤上生长起来的，它继承了中国悠久的、丰富的、灿烂的文学遗产中的一切优良传统，并将这些传统和国家当前的新的任务巧妙地联结起来。在文学艺术的领域内，我们曾经反对了而且仍要继续反对一切盲目崇拜西方资产阶级文学的倾向。中国文学必须具有自己独特的鲜明的民族风格。但是中国文学的民族特点，决不是什么孤立的、狭隘的、闭关自守的东西，恰恰相反，中国文学可能而且应当在自己民族传统的基础上吸收世界文学的一切前进的有益的东西。

中国文学，在它整个发展过程中，就始终是以学习世界文学的先进经验来丰富和提高自己的。在各种外国文学中，俄国文学和苏联文学给了中国文学以特别巨大的影响。中国最伟大的作家鲁迅，早在一九三二年所写的《祝中俄文字之交》一文中，就

以充满感激的心怀热情地描写了俄国和苏联文学对中国人民的深刻影响以及由此而建立起来的中俄两国人民的牢固的精神联系。

鲁迅回忆着十九世纪末叶俄国文学刚被介绍到中国来的情况，这样地写道：

那时就知道了俄国文学是我们的导师和朋友。因为从那里面，看见了被压迫者的善良的靈魂，的酸辛，的挣扎……从文学里明白了一件大事，是世界上有两种人：压迫者和被压迫者！从现在看来，这是谁都明白，不足道的，但在那时，却是一个大发见，正不亚于古人的发见了火的可以照暗夜，煮东西。

这个崇高的估价是完全符合实际的，因为在文学作品中对阶级的矛盾和斗争的深刻揭露和描写，极大地帮助了中国人民寻求解放的道路，同时也帮助了中国文学走上革命的现实主义的道路。鲁迅自己在他的创作生活中从一开始就受到了俄国文学的益处。他在介绍俄国文学和苏联文学上做了模范的工作。他十分出色地翻译了果戈理的《死魂灵》和法捷耶夫的《毁灭》。

中国革命的民主的知识分子，从最老的一代起，几乎都或多或少地接触过俄国文学并为它所深深吸引。俄国文学之所以具有特别的吸引力，就在它表现了俄国人民如何为争取人类崇高理想而对人民的压迫者、奴役者作了坚忍不拔的斗争，表现了俄国人民的爱好自由的、智慧而勇敢的民族性格。不论是普希金和果戈理、托尔斯泰和屠格涅夫、契诃夫和高尔基，在中国读者的心目中是如同本国的作家一样亲近的；他们笔下的人物，对于我们也是一样地亲近。俄国古典文学作品中的人物，虽然有的，象俄国的伟大批评家杜布洛留勃夫所曾正确指出的一样，还缺少足够的行动的力量，但这些人却总是和他们周围丑恶的现

实不相容的，热烈地追求自由和光明的，正是在这点上，对当时中国先进的民主的知识分子给予了极大的启示和鼓舞。

高尔基在中国读者中享有了任何外国作家所无法比拟的最崇高的地位。读了他的《海燕》和《鹰之歌》，我们感到了一种真正俄国的革命气魄。读了他的《母亲》，我们第一次在文学中看到了战斗的俄国工人阶级的性格，这种性格可以作为世界工人阶级的光荣榜样。

法捷耶夫同志说：“在中国人民和俄国人民的性格中，有很多东西是相近的”。这种相近毫无疑问是由于两国人民曾处于类似的历史条件，因为两国人民都曾为争取自己民族的独立和自由而作了长期的斗争。我们为中苏两国人民在性格上的这种相近而感到自豪。

由于中国人民的历史性的胜利，为鲁迅所歌颂的中苏两国人民早已心心相印的“文字之交”，就在一个完全新的条件下获得了空前的开展和更进一步的巩固。现在苏联的文学、艺术和电影已经不只是作为中国作家和艺术工作者的学习的范例，而且是作为以共产主义思想教育和鼓舞广大中国人民的强大精神力量，成为中国人民新的文化生活的不可缺少的最宝贵的内容了。苏联的作品，如《铁流》《毁灭》《士敏土》《静静的顿河》《被开垦的处女地》《钢铁是怎样炼成的》《青年近卫军》《日日夜夜》《俄罗斯人》《前线》等，早已为中国广大读者所熟习。苏联的文学作品中所描写的苏联人民的高尚典型，已经不仅被千千万万的中国读者所热爱，而且永远活在中国人民的心中。保尔·柯察金、丹娘、马特洛索夫和奥列格已经成为我国无数青年的表率。

使我们感到特别高兴的，是年青的新中国的文学、艺术和电

影的作品在苏联受到了重视，它们的思想和艺术价值得到了苏联读者、观众的推崇。丁玲的《太阳照在桑乾河上》、周立波的《暴风骤雨》、贺敬之、丁毅的《白毛女》获得一九五一年斯大林奖金，使中国人民和中国文艺工作者感到极大的光荣。这是对于我们中国作家的一个最高酬报，而更重要的，也是对我们中国作家的一个鼓励，鼓励我们写出更好的作品。

中苏两国之间正在日益加强的文化交流，对帮助中国文学艺术的发展，具有重要的意义。这个意义还不只是文学上的，同时也是政治上的。大家都知道，伟大的中苏友谊是保卫东方和世界和平的最重要因素，而进一步加强中苏文化交流也就是进一步巩固这个伟大友谊的良好方法。

摆在中国人民，特别是文艺工作者面前的任务，就是积极地使苏联文学、艺术、电影更广泛地普及到中国人民中去，而文艺工作者则应当更努力地学习苏联作家的创作经验和艺术技巧，特别是深刻地去研究作为他们创作基础的社会主义现实主义。

目前中国文学，就整个说来，还不完全是社会主义的文学，而是在社会主义现实主义指导之下社会主义和民主主义的文学。毛泽东同志在《新民主主义论》中十分明确地指出：

新民主主义的政治、经济、文化，由于其都是无产阶级领导的缘故，就都具有社会主义的因素，并且不是普通的因素，而是起决定作用的因素。

.....

我们在政治上经济上有社会主义的因素，反映到我们的国民文化也有社会主义的因素。

判断一个作品是否社会主义现实主义的，主要不在它所描写的内容是否社会主义的现实生活，面是在于以社会主义的观

点、立场来表现革命发展中的生活的真实。我们的许多作品，例如上述得奖的丁玲等同志的作品以及赵树理和其他作家的一些作品，都是描写农民的生活和斗争的。但这些作品却不是农民文学或一般民主主义的文学，而是社会主义现实主义的文学。因为在这些作品中，作者并不是以普通农民的或一般的民主主义的观点而是以工人阶级的社会主义的观点来描写农民的，他们以工人阶级的眼光观察了农民的命运，表现了在共产党领导之下农民的从事革命斗争，他们的生活地位的变化和思想觉悟的过程。他们歌颂了农民无穷无尽的革命毅力，同时也批评了他们的各种保守的、落后的心理、意识和习惯。描写了农民的翻身，实际也就是描写了工人阶级对农民的领导。作品中的农民的积极分子和共产党员，已经不是普通农民，而是在农村的工人阶级的先锋队。描写人民解放军和人民志愿军的作品，在人民战士的身上体现了爱国主义和国际主义的高度的结合。

我们的国家正进入大规模经济建设的新的历史阶段。政治、经济、文化生活中的社会主义的因素无疑地将日益增长。在工业生产战线上，工人阶级是站在国家的领导阶级的地位，他们的高度的劳动热忱是和他们的社会主义的觉悟分不开的。在农村中，农民将逐步走上农业生产合作的道路。知识分子和青年学生正受着马克思主义世界观的教育。这一切就将要为文学上的社会主义现实主义提供日益扩大的现实的基础。

自然，中国要变为社会主义的社会，还需要经过一个相当的过程。虽然社会主义经济是整个国民经济的领导力量，并正在以可惊的速度发展着，但在广大范围内，中国目前仍可以说是一个小生产者的国家。在中国还有资产阶级存在，这种情况反映到文学上，就是文学中资产阶级、特别是小资产阶级思想的广泛影

响以及由此产生的社会主义现实主义者对于小资产阶级、资产阶级影响的强烈斗争。

必须承认，今天中国的社会主义现实主义文学还是远不够成熟的，它还在成长的过程中。这主要地是因为中国作家的马克思列宁主义的修养，生活经验和艺术造诣都还不够的原故。这就使得我们向苏联社会主义现实主义文学学习成为更加必要了。

那末，究竟向社会主义现实主义学习一些甚么，以及如何去学习呢？

社会主义现实主义首先要求作家在现实的革命的发展中真实地去表现现实。生活中总是有前进的、新生的东西和落后的、垂死的东西之间的矛盾和斗争，作家应当深刻地去揭露生活中的矛盾，清楚地看出现实发展的主导倾向，因而坚决地去拥护新的东西，而反对旧的东西。因此当我们评论一篇作品的思想性的时候，主要就是看它是否揭露了社会阶级的矛盾——这种矛盾是无微不至地表现在生活的各方面的——以及揭露是否深刻。任何企图掩盖、粉饰和冲淡生活中的矛盾的倾向，都是违背现实的真实，减低文学的思想战斗力，削弱文学的积极作用的。

三年来，中国人民在抗美援朝的英勇斗争中，在土地改革以及其他各种社会改革运动中，在经济的恢复和建设，获得了伟大的成就，在国家建设的各个战线上出现了无数的英雄模范的人物和事迹。这是我们的文学首先应当加以表现和歌颂的。但是同时必须指出，三年来我们的国家在毛泽东同志和中国共产党的领导之下所获得的巨大成就是从克服了重重的巨大困难得来的。中国人民一方而要继续和帝国主义进行斗争，另一方而要开始大规模的国内的和平建设。在我们国家，广大的分散的小生产者的存在是和国家工业化的要求相抵触的；人民意识和

生活中残留的旧思想、旧习惯，例如农民的自私保守观念，是和人民日益提高的政治觉悟相抵触的。我们的有些作家往往不敢去描写现实中的困难和矛盾，而不知道，表现我们国家的成就，就是要表现克服困难的艰巨的过程。我们的有些作家往往把革命的乐观主义简单化、庸俗化了，把胜利的得来写成非常容易。他们接触到生活中的矛盾的时候，不但不敢去展开它，并且把它冲淡，磨平，为的避免犯“错误”。这样，他们就把生活的奔流写成了风平浪静或者仅有微小的波瀾了。

法捷耶夫的《毁灭》叙述了内战时期的一支游击队的故事，这支游击队打到最后只剩下了十九个人，但从他们的不可征服的革命意志和信心来看，他们仍然是胜利的。因此，这篇作品感动读者的东西，就不但丝毫不是失败的情绪，而恰恰是顽强的革命乐观主义的精神。对于他的《青年近卫军》，也同样可以这样地说。“疾风知劲草”，只有在克服巨大的困难和矛盾中，才能显示出革命乐观主义的真正力量。

要表现生活中的新的力量和旧的力量之间的斗争，必须着重表现代表新的力量的人物的真实面貌，这种人物在作品中应当起积极的、进攻的作用，能够改变周围的生活。只有通过这种新人物，作品才能够真正起到用社会主义精神教育群众。我们的作家，一般地还不善于描写新的人物，对于描写旧的人物和事件倒是比较更为娴熟的。新的人物往往缺少性格，作家们常常是只描绘了新生活的外表，新人物的共同的政治的轮廓而没有深入地刻画出他们的个性，他们的心灵。这样，就造成了我们的许多作品的缺乏生命、枯燥无味和公式主义的毛病。苏联的文学创造了正在建设共产主义世界的完全新的人物的形象，这是特别值得我们的作家去学习的。

向苏联文学的社会主义现实主义学习,对于我们,今天最重要的,就是学习如何描写生活中新的和旧的力量之间的矛盾和斗争,学习如何创造体现了共产主义高尚道德和品质的新的人物的性格。

许多优秀苏联作家的作品,在这一方面都是我们学习的最好的范本。斯大林同志关于文艺的指示,联共中央关于文艺思想问题的历史性的决议,日丹诺夫同志的关于文艺问题的讲演,以及最近联共十九次党代表大会上马林科夫同志的报告中关于文艺部分的指示,所有这些,为中国和世界一切进步文艺提供了最丰富和最有价值的经验,给予了我们以最正确的、最重要的指南。

我们向苏联文学学习,决不妨碍,而是恰恰相反,正足以帮助我们的文学继承和发扬自己民族的优秀传统。中国文学的现实主义传统是历史久远的。“五四”以来革命的民主主义的现实主义,以鲁迅为代表,则在中国文学史上开创了一个新的时代,并准备了向社会主义现实主义发展的条件。

鲁迅的现实主义精神,主要表现在他对于旧中国的黑暗的仇视和对于新中国的热望和追求,以及他的是非分明,爱憎热烈的原则的态度上。他创造了阿Q的典型,一方面,对他的被侮辱与被损害寄予了充分的同情,另一方面,对他的不觉悟的致命的弱点给予了沉痛的鞭挞。

中国古典作家的许多现实主义作品,也都真实地描写了社会斗争,刻画了人物性格。六百年以前所产生的中国第一部伟大的小说《水浒》,就深刻地描写了农民对封建官僚地主的斗争,这个斗争,尽管带有它的不可避免的落后性和原始性,却达到了如此高度的形式:反叛的农民们建立了自己的根据地——梁山

泊，组织了自己的军队和政府。在《水浒》中刻画了一百零八个英雄，许多都是具有完全不同的个性的典型人物。另一部伟大的小说《红楼梦》中所创造的男女人物共达四百四十八人之多。这在世界文学史上也是罕有的现象。今天的中国文学应当把中国古代文学的这个善于描写斗争和性格的优秀传统很好地加以继承和发扬。新的社会主义现实主义的文学，只有当它有意识地、自然也是批判地吸收了自己民族遗产的优秀传统的时候，才能成为真正的人民的文学。

因此，我们必须以本国人民的的生活和自己民族的文学传统为依据，向先进的苏联文学学习。追踪在苏联文学之后，我们的文学已经开始走上了社会主义现实主义道路；我们将在这个道路上继续前进。

一九五二年十二月

一九五三年

在全国第一届电影剧作会议上关于 学习社会主义现实主义问题的报告

我今天这个报告，是作为我参加电影剧作会议学习后的一个发言，有许多意见不一定对，比较起来同志们的学习比我还要好，因为有好多次讨论我都没参加。同志们在这次会议中看了很多影片，苏联的以及我们自己的出品，并进行了很多具体的研究和具体的比较。我感到这次学习是认真的，是有收获的。这一次，由于在几个月前，胡乔木同志首先做过关于社会主义现实主义问题的报告，使大家在这一方面的学习能够有一个很好的文件，这是很难得的。

我今天讲的题目也是社会主义现实主义问题，这是同志们在讨论中所提出的问题以及我个人感到的一些问题，有一些意见说得不对时，请同志们加以指正。

在我们的文学艺术中，提出学习社会主义现实主义，特别是电影剧作会议这次的学习，我觉得是做了一个很好的开端，就是说，拿社会主义现实主义的理论（最具体地说，就是马林科夫报告中关于文学艺术的部分，以及社会主义现实主义的书籍和我们经常看到的苏联电影），作为一个标准，作为一个尺度来衡量我们自己的电影工作所达到的水平，和衡量我们创作中存在着

的问题。这样做，是最正确的。我们的艺术应该是什么道路？一定要走社会主义现实主义的道路。有的同志提出来，社会主义现实主义是不是太高了。社会主义现实主义是很高。这是人类文学艺术方面的最高峰，我们要学习的正应该是这个时代中最高东西。马列主义、毛泽东思想是不是最高的东西呢？是最高的。而我们也必定要学习的。同志们感到高，但不是高不可及，经过努力是可以及的。要达到苏联的水平，要使我们的电影和苏联的一样，那是困难的，至少在今天是困难的，但是我们是能够达到他们那样，而且也必须努力要做到那样。当然我们要学习社会主义现实主义，单单有一个目标还不够，我们应该有一个出发点。这个出发点是中国的现在的状况和我们这个国家的文学艺术的发展状况，以及我们国家民族艺术的传统，这三方面要结合起来，离开这三方面来谈社会主义现实主义那就变成空洞的了，变成没有对象的了。所以我们看了苏联影片，就是采取理论和实际相结合的办法，苏联电影和社会主义现实主义当作理论，我们的作品当作一种实际，这样的学习方法是我们学习社会主义现实主义的一个基本出发点，从中国的实际出发。中国的实际状况，就是在今天，中国不是社会主义社会，而是在建设新民主主义走向社会主义，我们国家的基本情况就是这样。社会主义的因素在我们国家的生活中，在人民的生活中是起决定作用的，是一天一天增大的。不能设想若干年以后，中国来一个突变，成为社会主义社会，而是社会主义因素今天在增加着。社会主义最基本的东西是国家工业化。为什么我们中国还不能成为社会主义社会呢？工业化不够，工业的比重太少，但这种比重是一天一天在增加着。这就是国营经济比重的增加；农业方面集体化程度的增加，就使我们国家一天一天走进社会主义。

我们不能把新民主主义和社会主义机械地划一个界线，而要我们的国家走向社会主义社会，基本问题是工业化问题。没有工业化就没有社会主义。在物质上面是这样。在思想方面就要对人民，首先是对工人阶级、农民阶级和广大的知识分子进行社会主义教育。这一个物质上的准备，一个精神上的准备，都是重要的。尽管在我们的国家里，存在着私有制度，而我们的教育不是去宣传那种私有，当然也不是宣传马上取消那种私有，而是宣传集体主义共产主义思想，宣传共产主义世界观、人生观。我想我们走向社会主义就是这样走的。在这里文艺就是进行社会主义教育的一种强有力的工具。提出学习社会主义现实主义就是从这个意义上来看的。

对人民进行社会主义教育，是社会主义的需要。但是按我们国家现在发展的实际情况来说，社会主义现实主义在我们的文艺中仅是占有一个指导地位，虽然，今天我们的好些作品中，已经是在运用社会主义现实主义的创作方法了。就是说我们的文学艺术中社会主义现实主义就已经有了很大的因素；但还不是很成熟的，也还不是最大量的。除了社会主义现实主义这样的文学作品以外，还有一种恐怕还不能说是社会主义现实主义的，而是一种革命民主主义的作品。

我们要学习社会主义现实主义，就应当从我们国家的实际情况出发，从我们的文学艺术所达到的水平出发。我们学习社会主义现实主义必须要和我们文学艺术的传统结合起来，我们的文学艺术是有深远的传统的。新的传统是从“五四”以来，鲁迅所代表的；旧的传统有几千年文学艺术的优秀创造。所以我想学习社会主义现实主义应该和我们的文学艺术传统联系起来，使我们的社会主义现实主义的作品真正具备一种民族的特色。

彩,民族的形式、民族的风格。如果我们抱着这种态度学习社会主义现实主义,从我们国家的实际情况出发,从我们国家文学艺术发展的实际情况出发,从我们的传统去研究,去使它们结合起来,这样的学习,对我们是有益处的。如果离开了这些来学习,那么就是无的放矢。毛泽东思想就是马克思主义与中国革命实际相结合。我们在文学艺术上也应该如此。我们一方面要看到我们的不足,比起苏联来我们差得很,大大落后于实际,但另一方面要肯定我们过去在创作中的成绩。我想对于电影也是这样,一方面肯定我们所拍的片子中间那些好的,进步的;另一方面也应看到我们的缺点,看到我们不足的地方。采取这样的态度去学习,不是一看人家是社会主义现实主义就觉得简直太不行了;应该有不行的感觉,甚至有很不行的感觉;但同时对自己的东西也应该要看到在中国目前情况下,我们所已达到的成绩,应该肯定这些东西。从现在的基础上出发,从现在已达到的成就的基础上想克服我们今天严重落后的状况,克服我们严重的缺点,向着社会主义现实主义前进。这是一个基本态度。许多人在谈这个问题时,也特别谈到过这一点,大家要向前看,要学习,另外一方面对我们自己的作品也应该提出恰当的要求。有些同志看了苏联那些片子以后得到一个印象,觉得我们的是一无所长,如果那样就不是实事求是了。所以我们是采取这样的态度,就是在我们现有的基础上来提高,按照中国的实际情况,按照中国文学艺术发展的实际情况,按照我们的传统向社会主义现实主义的目标前进!

第二个问题我想谈一下:学习社会主义现实主义对我们的创作提出了什么要求?

社会主义现实主义口号的提出是在十八年以前(一九三四

年苏联作家第一次代表大会，该会由高尔基主持)。在这个大会上，斯大林同志提出社会主义现实主义作为苏维埃艺术的基本方法，提出了作家是人类灵魂工程师。关于社会主义现实主义，苏联的理论家写了很多文章，数也数不清的，但最有权威的还是在一九三四年日丹诺夫第一次对于社会主义现实主义的解释，也是最正确的。我想大家都知道了日丹诺夫出席那次大会所讲的两点，乔木同志上次报告也谈过了，但我想这次还应该再提一下：第一条应该知道生活，了解生活，以便在文艺中把它真实的描写出来。但这种描写不是琐碎的，死板的，也不是作为客观的现实来描写，而是把现实安排在革命发展的情形中描写出来。就是说，要真实地反映现实。什么才是真实呢？就是说，要在革命的发展中去看生活，不是在静止的状态下去看生活；第二条是艺术描写的真实性与历史具体性必须和社会主义精神在思想上改造和教育劳动人民的任务相结合。这是文学艺术和文学批评的方法，也就是我们称之为社会主义现实主义的方法。但怎样把这两个任务结合起来呢？马林科夫的报告解决了这个问题，他说：“现实主义艺术的力量和意义就在于它能够而且必须挖掘和表现普通人的高尚品质和典型的正面特质，创造值得别人模仿的榜样和仿效普通人的明朗形象。”以我的了解，我感觉这句话就解决了这个问题。还有什么办法能结合？是不是在我们作品中作者随便地、任意地去写一些，讲一套社会主义思想，或者在我们作品中插一个拖拉机场面，讲一套社会主义道理，我想不是那样。而是通过对于先进人物的描写，先进人物在推动历史（推动历史发展的正是那些先进人物）推动社会的力量，以及代表社会先进力量的先进人物。如果我们要反映时代的真实而不反映那些人物那就不是真实。如果我们写了先进人物就可以

拿他们的榜样去教育人民。所以创造先进人物的重要性可不可以这样说：“创造先进人物的典型去培养人民的高尚品质，应该成为我们的电影创作的以及一切文艺创作最根本的最中心的任务。社会主义现实主义向我们提出什么要求？就是创造先进人物的形象。什么是先进人物？先进的人物就是先进阶级的代表，先进的社会力量的代表，时代的先进思想的代表。每一个历史时期总是有一个先进力量推动历史前进的，工人阶级就是先进的力量，先进的社会力量。社会主义的思想就是我们时代的先进思想，我想我们表现先进人物应该把这个先进的阶级的本质表现出来。这一点马林科夫的报告中有一句话很值得我们注意的：要写普通人，这是很有道理的。我们所要描写的英雄不是一种特殊的人，他所说的“普通”那就是工、农、人民，正如毛主席说的是工农兵。这里贯串了一个很重要的思想，那就是历史是劳动人民创造的，劳动人民是历史的创造者。所以我们写英雄人物不是写旧的，概念中的英雄人物，一种特殊的人，我们所要表现的是劳动人民中间的普通人，那一种高尚品质，不是某个人特有的而是很多人都有的或者说都可以具有的。我想，提出要写先进人物的问题过去我们是想得不大明确的，也没有很好的解决，另外一点，马林科夫的报告中“典型就是党性问题”，这一点，过去我们没有提得这样明确，在讨论中间也注意得不够，我想主要是这样：典型是表现社会力量的本质，与社会本质力量相适应，也就是说典型是代表一个社会阶层，一个阶级一个集团，表现他最本质的东西。关于先进的东西，新生的东西它才冒出一些头，还不是很多的时候，是不容易看出的。新生的力量是从小到大，（所谓新生就是过去所没有的，或者很少，所以就不容易看到。）同时，落后的社会力量是否能看到？现在在苏联也有一种

东西，有时也不容易见到。资本主义的残余是不是容易看到？恐怕也不容易看到，不然为什么苏联有那么高的马列主义水平还有“无冲突论”呢？那些资产阶级思想不会说：我是资产阶级的思想。他一定喊着无产阶级的，正因为是不容易看到才有“无冲突论”，他看见的是没有落后与前进了，都是好与较好的斗争了。所以要看先进的东西，真正看到阶级的本质，这是不容易的事，真正能看到本质以后，作家就是一个社会主义现实主义者了。现实主义者都应该把他所看到的東西加以夸张，因此我想夸张也是一种党性问题。他所赞成的东西，他所拥护的东西要加以夸大，尽管它们今天还不很大；他所反对的东西尽管是残余了，也要把它夸大，而引起社会对新的赞成，对旧的憎恨。这个夸张有人提出是否有标准，怎样夸张好？当然很难说出怎样是夸张的标准，但我想这种夸张是表现党性立场的。夸张，一个是有现实性，一个是有目的性，你夸张的东西一定要有现实根据的，没有根据的，你就不能夸张。在现实中所没有的，不可能有的东西你去夸张，便成为无中生有。所夸张的一定要可能有的，甚至现在是很少的东西，你把它夸张起来，将来它将要长大的。还有一个目的。为什么要夸张？不是很简单地穿衣服怎么样，讲话怎么样，那没有什么典型性值得表现，夸张是要将人最喜欢的地方，最恨的地方加以夸张。我们历代的文学创作中，创造了不少典型，资产阶级的文学，封建阶级的文学，我看都表现了它的党性，不只是我们社会主义现实主义的表现是有党性的。当然，我们表现的党性是最正确的，最自觉的。但过去的伟大作品也都表现了党性。资产阶级文学当他上升时也创造了很多人物，它表现它那时先进阶级的本质，社会力量的本质。当它上升时是充满精力的时候，当它代表人民利益时，它创造的那些人

物，就是有理想的人物，例如《浮士德》，以后为什么创造不出来呢？以后资产阶级只能够创造所谓否定人物，同俄国文学中的一种“多余的人”。甚至都不是资产阶级而是贵族阶级的。那种人物与他自己的阶级已游离了，我想这问题我们要做一些研究，联系每个阶级和它的发展，它的没落，我想是很有味道的。中国的文学也创造了很多典型，现在我们常讲外国文学中的典型，我想我们也可以把重心放在中国的典型分析上，我们封建时代的文学是很值得研究的，是创造了封建时代人物的典型的，创造出了封建时代的一些大军事家、政治家。如《三国演义》中所创造的曹操、孔明之类，外国文学里而究竟有没有这样一种典型带有这样广泛的普遍性，那样地深入民间？我看是没有的。不管多年以来，老百姓每一提出诸葛亮就有诸葛亮的印象，提起曹操就有曹操的印象，这就是把封建时代的理想创造了象孔明、曹操这样的一些典型人物。《水浒》《红楼梦》等里边的那些人物，“党”性都表现得非常明确，如果我们分析党性时，把那些作品来分析一下，那我们对党性就能得到明确的概念。所以我想提出这样一个任务，就是要创造先进人物的典型。只有创造很好的典型，才能很好的表现党性。典型创造得愈完全，党性也就表现得愈完全。马林科夫的报告就提出这样的问题。现在在我们的文学艺术中这方面的情况我们可以作一个估计；我们的电影中，文学作品中间可以这样说：正面的人物，正面的典型还没有很好地创造出来。几千年来的封建时代是创造了正面人物，正面的典型的，并且创造得很成功。中国的资产阶级还没有创造出来。这个阶级正如毛主席所说，在文化上要比政治上更落后，没有创造典型。你看中国资产阶级文学是否有正面人物呢？我看是很少的。“五四”以来的革命民主主义者那是创造了典型的，鲁迅写

《阿Q正传》时，他还不是共产主义者，他还是个革命的民主主义者，他创造了阿Q这样的典型，并且还创造得那样成功。他也写了正面人物，那些追求民主追求自由的人，有理想的人。而我们无产阶级的文学创造的典型很少，尤其是正面的典型更少。

一般地说，我们的文学作品中，写反面人物总是比正面人物来得好，比较来得生动。例如《南征北战》（同志们曾对他提出批评，但还认为是比较好的。）影片中的人物，比较起来，敌人的高级指挥员比我们的指挥员写得生动，有性格。我们的高级指挥员就不是那样生动。所以学习社会主义现实主义提到我们面前的一个严重的问题，怎样创造先进人物？我想今天着重把这个问题来讲一下。先进人物为什么创造不出来？新人物，正面人物为什么这样难于创造？同志们作了很多的讨论，我也想了很久，我觉得我们的重点是要去鉴别、认识新人物，并且在艺术中去表现他，这件事不是容易的，这件事关系着作家的立场、观点、方法。首先在写新人物时，有一种抵抗情绪，这种情形是否可以分为这样三种：（一）对描写新人物，描写先进力量，采取一种否定，一种怀疑的态度，所以，我想我特别要在这里引用一下毛主席在批评《武训传》时所说：“在许多作者看来，历史的法则不是以新事物代替旧事物，而是努力去保持旧事物，使它得免于死亡。”也就是说，作者不是去看新东西代替旧东西，而是舍不得那些旧东西、用种种努力去保持旧东西，使它免于死亡，不是以阶级斗争去推翻应该推翻的反动统治阶级，而是象武训那样否定被压迫人民的阶级斗争，向反动的统治阶级投降。我们的作者不去研究过去压迫中国人民的敌人是什么人，向敌人投降为敌人服务的人是否有值得称赞的地方，我们的作者也没有去研究自一八四八年鸦片战争发生以后，一百多年来中国发生着向

旧的社会经济形态以及上层建筑——政治文化作斗争的新的政治经济形态,新的阶级力量,新的人物,新的思想,而去表现什么东西可以歌颂,什么东西是应当反对的。所以,我想这问题的提出就是要写先进人物,正如毛主席说的,是一个阶级立场问题。有的作者在这个问题上实际上是站在旧事物方面,旧事物的立场上,不是站在新的事物立场。对于新事物是采取一种抗拒的情绪,一种怀疑的情绪,或者说,至少在精神上还不是那样完全合拍。因为我们小资产阶级对于群众,对于先进的东西,常常有一种怀疑的态度。有一种阴暗心里。因为过去多少年来社会是建立在剥削制度上的,在人们的脑筋里面对新的东西,对英雄人物新的品质有时不大相信,不能体会。因为我们作家,我们这一代的人有很多旧社会所遗留给我们的残余,他不相信会有一个连个人打算都没有的人,我们有一个长期的传统,说人总是要为自己的,“人不为己,天诛地灭”。如果有人可以不为自己,那么这种人是不可相信的,如果有人要描写英雄在临死前毫无动摇,他就说不合乎规律。他不知道世界上有一种人,他就是不怕死,劳动人民中间,当他接受新的思想以后,他是具备那些品质的,这是我们不容易感到也不容易体会到的。是不是这样,可以研究一下。列宁所说的:“知识分子是怀疑主义。”知识分子总不相信;世界上有一种人不想自己只想别人。他总不相信也许不是不自觉的,但他总表示怀疑。过去,曾发生过是否可写英雄的动摇这个问题。我想可以肯定地回答说:写英雄当然不能写他动摇,如果动摇,就不是英雄了。这是作家不轻易相信的。例如,在国庆节时,荆江分洪来了一个女孩子,她在劳动时,把手压断晕过去了,醒过来以后,她根本没有问她自己怎样而是问其余的人怎样了?是否完成任务了?等等这你就不能完全相信。她是个女孩子,

而把手压断时还丝毫没有个人感觉。后来有许多知识分子看到了她，表示对她关怀，问她怎样想？她说她很快乐，能看到毛主席，就是一件事很难过，不能鼓掌。失掉一只手是可惜的，她感到在这样社会里见到毛主席而不能鼓掌，没有比这更可惜的了。这种高贵品质，在得到解放后是很多的。但在作家中有一种东西妨碍着他们，就是往往以知识分子的观点去看人类的心灵。

另外也有一种人，他们的确也愿意看到新东西，但是他们到了农村中，总是看到缺点与落后的东西比新的先进的东西多。过去我与赵树理诸同志也曾谈过这个问题。我想这个问题不能简单地说明农村中没有缺点，或者与作家说你不要去写缺点，那不能解决问题。如果有缺点你不叫他写，那是反现实主义的。现实主义者就是什么都要看，有的同志在讨论中提出不要去看缺点，这也是违反现实主义的。看到落后比先进的多，我想主要有两种情形：一种情形作家对生活不熟悉。他看到的缺点不是缺点，而是农村中的实际生活，甚至还都是些很健康的生活，而知识分子把它看成缺点；另外一种原因是作家的马列主义修养太差。他们看不到农民阶级与工人阶级的差别。如果说我们看不到农民的缺点，那也是成问题，因为农民是有两方面：一方面是劳动；另一方面是小私有者。如果你在农民身上或者在农村干部身上看到缺点，那看作家对这些缺点是采取的什么态度，作家不是离开这些缺点去写新人物，如果作家他真正与先进人物站在一起，他就有一种义务，有一种热情，去找到农村中克服缺点的办法。作家必需要与先进的力量和先进的人物站在一起作斗争，如果作家事先有个高尚的品质的概念，再到农村中去套，结果没有，净感到只有缺点而回来了，这就是违反现实主义的。作家应当去农村中，首先感到的不是一团黑暗，而是在共产党底领

导下有步骤有计划地在进步着,发展着,那么你就应该看到农村中推动前进的本质力量。那些因素是些健康的思想,而不是去找抽象的空洞的高尚品质。应当去找那些为改变现状而斗争的,为克服缺点而斗争的先进人物。

作家产生的那些不正确思想,就是因为他没有这样做,他主要还是抱有一种中间态度,他没有站在新的事物中去与那些落后的思想作斗争。新的事物不是自己生长出来的,他必需经过斗争才能生长出来。如果新的事物,你去一看就看到了,那还算什么新的事物?那只不过是书面上的抽象的道德观念吧了。我最近虽然不搞创作了,在工作中却是感到了这个问题。我觉得,作为一个领导者或创作者,他不仅是一个共产党员,共产党员的领导者,共产党员作家,他说拥护毛主席,他就应该站在新事物的立场上,在与旧的东西作斗争。如果说拥护毛主席,但他又不与违反毛主席的思想现象作斗争,就不能说他是真正拥护毛主席。一个要歌颂新事物的,而没有站在新事物一起去和那些落后的旧的东西作斗争,那也不能说他是歌颂了新事物。所谓前进的,就是与落后的作斗争;所谓新的就是与旧的作斗争。如果没有斗争就无所谓先进与落后,也就无所谓新与旧;所以我们到农村中,必须把改变现状的力量本质找到。在机关里也是一样,为什么会有官僚主义?因为是非不分,和平共居,正不压邪。我们能为共产主义事业奋斗,但是没有能时时刻刻去与那些旧的不正确的东西作斗争,这就不能说是为共产主义事业奋斗。我们的作家在这种地方是缺乏那股劲与那股热情的。一个机关里面总是有正确的与不正确的思想、好的干部与坏的干部,一个领导者,平时左右看看都是无所谓,是看不到什么新人物与旧人物的,但是到了斗争中,新的人物就起来了。农村中也是一样,只

有在斗争中才能找到那种先进的因素。一个作家的革命性与革命热情就是从这些地方来的。否则一个作家站在第三者的中间立场，而不是为新的事物作斗争，再讨论多少新影片也是找不到新人物的，书面上的理论只是抽象的东西。要去鉴别新旧的东西是很不容易的，不是用一个抽象的道德标准去套就可以套到的，因为它是在那样环境那样具体情况下产生的。如果认为我们的农村和部队中净是缺点，那么我问你一个问题，推动农村和部队前进的力量究竟是什么呢？如果没有，那它为什么又会前进呢？有官僚主义的地方就一定有反官僚主义的力量，有单干户就一定有集体与合作在作斗争，总是在运动中会有一种矛盾与对抗的东西。所以作家写不出新人物，就是没有去找什么是新的东西，没有站到先进人物中去看问题。这个问题的产生，我想主要有这样几个原因：

第一，作者对于新人物抱有怀疑态度，他不相信新人物会不动摇，或者没有缺点。

第二，作者对英雄人物不敢写缺点，把英雄人物身上的缺点与生活上的缺点混淆起来了。英雄们生活上的缺点是可以写的，在马林科夫同志的报告中，这个问题就得到了解释，他说：“必须创造正面的艺术形象，表现新型人物光辉灿烂的人格，从而帮助培养我国社会的人们具有与资本主义所产生的毒疮和恶习完全绝缘的性格和习惯。”他在其中提到“完全绝缘”那几个字提得很好，我们要把我们几千年来的封建社会遗留下来的千丝万缕的联系割断，这是多少年的事，毛主席告诉我们是长期的，一直到社会主义的事。因为旧社会所给我们留下的旧思想旧习惯，不是一下就能克服的。我们文学家的任务就是要帮助赶快肃清这些旧东西。这就是英雄与缺点作斗争。

第三,我们应当看看缺点是属于那一方面的缺点,如果是道德品质上和政治品质上的,那么这种缺点是不应该有,如果是生活细节上的缺点,或者是工作过程中的一些过失,这就不能算为缺点,如果在这方面还没有缺点,那就把英雄变成一种神仙了。在苏联小说《收获》中,在前线上有一个小姑娘,她把眉毛画的很好看,部队的首长认为很难看,向她说不应画成这样子,意思是让她洗掉,她撒谎说这种眉毛在半年后才能擦掉,过了半年她已调了工作,有一次又碰到他原来的首长,又问她半年已经过去了为什么还没有擦掉,实际上她又去过理发馆,重新化装过,象这种例子就不一定算是什么缺点,如果说她有缺点,也仅在这个问题上不说实话,这是生活细节,这些生活也就是女孩子的心理,不能认为是政治上的问题。

我们要写这些英雄人物,主要还是从政治上不大成熟到成熟,从这样一些过程写他一些个性,个性有些是好的,有些是不好的,这样去写一个人物才是合情合理,人们才可以相信。如果从开始作者就把英雄写得象神仙一样,生活细节上与众不同,甚至那些英雄生出来就与众不同,使人们觉得英雄是不可做到的。例如《刘胡兰》就是这样,从小就有阶级觉悟,作者这样去强调她是没有必要的,因为强调这方面没有什么教育意义。斯大林同志他就不愿意写他少年时代的剧本,他不愿意写领袖少年时代就那么好,当然一个领袖少年时代一定会有不同,但你表现这方面能有什么好处呢?小的时候不同的人是很多,但小的时候是天才,大了就不一定是天才。真正的天才还是从群众斗争中把他培养锻炼出来的。所以我觉得要写英雄成长过程,就要写他的个性,但政治品质与道德品质上的缺点还是不要写,写了不能教育人。一般地说,苏联的《夏伯阳》《普通一兵》就是

这样,开始他在政治上不大成熟,斗争经验不大丰富,警惕性不高,纪律性很差等诸如此类的表现,后来在斗争中的锻炼,警惕性提高了,纪律性加强了,政治上也比较成熟了。这就是他的生长过程。他们有缺点,但这些缺点都是当成过程去写的。例如:《金星英雄》中的谢拉杰,他开始只想把本村搞好,有些本位主义思想,后来经过区委书记的帮助教育,他政治性提高了,他觉得应当照顾到全区。这能不能算为是缺点呢?我看是不能算为缺点的。主要是你对缺点怎样看——你是强调他们的缺点方面呢?还是强调他们的其他方面?中国谚语中说:“人非圣人,孰能无过”,有过者就应“知过必改”,“圣人之过,如日月之蚀”。这是把过失不当成缺点来描写,而是把“知过必改”当成很美的东西来描写,所以作家应当以高尚品质来描写,而不应当把这个方面当成问题去争论,也许我看的简单化了,我认为这方面不是什么大问题,主要是对英雄的缺点看法在概念上没搞清楚。

另外,关于从落后到转变的问题,《文艺报》有过很长的争论。如果认为从落后到转变的英雄是最普遍的英雄,这当然是错误的。对于英雄从落后到转变的创作方法,也是应当反对的。那种对落后到转变的描写,总是把落后写的很多,转变写的很少,这样的人物不是积极的人物,而是消极的人物,作品中最后才有个革命的尾巴,这是不对的。还有一个不好的地方,是作家对劳动人民的落后表示一种嘲笑态度,嘲笑劳动人民没有文化,嘲笑他们一些不可避免的农民意识,所以表示的不是真诚的、爱护的;而是一种轻视的、嘲笑的态度,反对这种创作方法是对的。

那么究竟可不可以写落后到转变呢?是可以写,但是要有另外一种写法,要把克服落后的力量放在主要的地位,不是把落后的人最后才有点转变放在主要地位,应当把改造落后的力量

放在主要的地位。这是写新的先进人物的一方面思想。

另外，我们不要以为到农村去了，与老百姓见了面，就是接近了先进人物。那就太简单了。那是别人已发现的，你只是去看看，欣赏欣赏，这是不行的。如果是别人发现的，你去访问，那是没有办法真正了解先进人物的。

在这个问题上，写先进人物，有个关键性的问题，这个问题苏联已经解决了。就是先进人物应该也必须从矛盾斗争中去表现，就是反对无冲突论。我们中国作品里是否有些无冲突论呢？好象还没有这方面的批评文章，这个问题还需要去检查一下，可能也有这种倾向，不管是理论方面的或作品方面的，都可检查。我们中国在生活中间的矛盾是很多的，周总理讲过至少有三点：（一）中国人民与国外帝国主义者的矛盾，具体地说就是抗美援朝中与美帝国主义的矛盾；（二）国内的阶级矛盾，也就是农民与地主的矛盾，工人阶级与资产阶级的矛盾，现在中国虽然进行了土改，解决了土地与经济上的问题，但在思想上尚未彻底解决；（三）人民内部、阶级内部先进与落后的矛盾，不管是工人阶级或农民阶级里面，都会有先进与落后，这先进与落后的形成就是矛盾。我们对敌人的主要矛盾，我看向来是了解的比较清楚，也比较注意；但对阶级内部，人民内部的矛盾，所谓新旧斗争，我们是有些无冲突论的思想，好象有点最好不去描写这些东西，至少是没有强调去描写这些东西。象这一类的理由与根据，都可以找得出来的。如《葡萄熟了的时候》和《人民的战士》这类作品都可以这样说。

作家创造人物，写人物来做什么呢？应当在人物身上来表现复杂的、政治的、思想的和阶级的矛盾，而且只有通过这些复杂的矛盾斗争，才能把人物性格展开，这个性格就是表现了社会主

义力量的本质。如果离开这个矛盾,离开这个斗争,社会力量的本质是无法表现的。这些复杂的阶级矛盾主要是表现在政治方面、社会方面、思想方面。有人提出矛盾太少,我看这种意见是不对的,虽然矛盾只有几个,可是它的范围都是很广的。如我们与帝国主义的矛盾看起来好象很简单,其实内容是非常复杂的,例如我们的和平公约,抗美援朝,和美帝国主义、和日本帝国主义、和英帝国主义等等矛盾都复杂得很。又如与地主阶级的矛盾,不只是减租减息、土改,在土改后还是有各种政策与各种思想问题的矛盾,如果我们把矛盾看得太简单了,那是个错误。农村中单干户与集体合作的这个矛盾是非常不容易解决的,这矛盾要用很多年的斗争才能解决的。

作家从斗争中去描写思想,过去是不明确的。怎样在斗争中去表现先进人物?我认为首先要克服间断情绪和抵抗情绪,也必须要克服嘲笑态度与冷淡态度,其次才是要用什么方法去表现,这就是要在斗争中去表现。如果我们不写矛盾,那我们作品就是没有思想,那些人物也都会是假的,是作者主观创造的。我们可以来看几部作品,如《葡萄熟了的时候》是否写了矛盾呢?它是写了矛盾,它写了一个合作社怎样不能为群众服务,不能为社员服务,如丁老贵就是代表了这种思想;另外党支部书记与青年团的支部书记,他们又代表了一种先进思想,这是矛盾。这里一种是愿意为群众服务的思想;另一种是不愿为群众服务的;或者说,主观愿意为社员服务,实际上不是为社员服务的;还有农村中农民与私商的矛盾,这些矛盾都是很值得写的,问题是作家没有在这个矛盾上展开,他是在这个矛盾上轻轻地滑过去了,并把这个主要矛盾转嫁到了老贵与周寡妇身上去了。结果仅仅是为了买卖葡萄,主题范围缩小了,因此也就没有什么很大的社会意

义,这两个人物看不出那方面是先进的或落后的代表,正如有些同志所批评过的,是落后与落后思想作斗争。这种批评是对的。丁老贵他的很正当,他的为公不要私情,结果是违反了群众利益,周大妈是完全为了自己,结果还是代表了群众利益。由于这种矛盾,也就不能引起人们的兴趣和同情,也就不能教育人民。这种矛盾是人为的,几个主要矛盾没能很好地展开。后来孙谦同志又写了一个《丰收》,那里的斗争就比较尖锐了,其斗争方向也比较正确了。所以过去的缺点主要是对农村看法的问题,不敢写落后与先进的斗争,没有写出推动农村前进的积极力量。在《葡萄熟了的时候》中就找不到谁是积极的,如果不是那样碰巧,从城里来了个工人,那整个村庄就一点办法也没有了,所以这个乡村里就不能形成一种本身前进的力量。总之,问题就是没有写矛盾,有些无冲突论。这个剧本的初稿,周大妈还写得落后一点,但后来还是改写她为先进的,头一句就是为了抗美援朝。和这个剧本比较起来的《金星英雄》,就不大同了,他们的矛盾斗争是明显的,尖锐的,是进步与落后的斗争,但先进力量是遇到很多困难的,例如代表先进力量的谢拉杰,他与老区主席的落后思想的斗争,他与本位主义思想作斗争,他又在建设中缺乏木材困难等等,这些困难都经过斗争克服了。但我们的《葡萄熟了的时候》中的村支部书记,根本就没有做什么工作,因此一比缺点,就更清楚了。

《南征北战》影片是对敌人作斗争,是表现运动中的战略思想,通过这个来表现部队内部状况,部队与群众之间的关系,但它也缺乏内部两种思想的斗争。这个剧本如果能按陈毅将军指示的那样去写,那恐怕一定会更成功的。他强调了反面人物,强调了内部坏分子的叛变,我对这个意见以前是不知道的。我们就是不敢写主要矛盾,如果能按陈毅将军的意见,那是对的。我们

是要写那些胆怯的，动摇的，叛变的人，只有这样，才能教育人民。苏联影片中有很多是写落后的，动摇的，胆怯的，虽然这是少数，但它却是代表了一定社会力量的本质。《南征北战》中的这个本质没有展开，如果是展开了，一定能把运动中的斗争思想更突出。由于这样，军队里的干部，个性也没有显出来。如果在贯彻毛主席的战略思想时没有思想斗争的话，那运动战和毛主席的战略思想也就没有什么可贵的了。关于写恋爱问题我是主张写的，以后还可以向这方面来大胆研究。写我们的军队撤退，不写军民的难过，为什么还写老百姓那样高兴呢？我想在这次学习中，是可以解决这个问题的，今后再写时，我们的艺术胆子完全可以放大一些，不要去听那些不正确的意见。有人提出问题，在撤退时要不要写难过，如果写了难过是不是失败主义，这个问题还可以讨论，我看是应当难过，如果不难过，是不合乎实际的。我们在作品中，每每写到感情时，就不敢写了，怕露出小资产阶级感情来，如张伐同志演《翠岗红旗》中的二猛子，他说他不敢用感情，他的宗旨，就是不求有功，但求无过，由于他的慎重，结果把解放军演得见人见事都是不动感情。我们不应当把感情看成是个人的，而应当看成是代表群众的，这是感情的标准。这种感情可以引导并激动我们敢于去斗争，我看这种感情不但可以去描写，而且应当去描写。过去作品中没有描写，那是错误。如《人民的战士》中，刘兴告诉了小万父亲说小万负伤了，而小万的父亲都不敢表示悲痛，还有刘兴打回家乡意外地看到了妻子和小孩，也都一点表情都没有，如表现一下感情就是小资产阶级的，这是违反真实的，因此也就不能引动别人的情绪。《人民的战士》因为前后修改过许多遍，关于它我不想多谈，但这里存在这样一个基本问题，就是不敢去写人民内部中的矛盾与困难。如果这个问

题不解决，那写英雄人物的许多问题也都无法解决。我们的作品如果不去揭露这个矛盾，不在人物思想上、政治上展开矛盾斗争，要想另外找解决描写人物的方法是不可能的。所以我认为方法只能解决这两个问题：一个是从人物思想去写斗争；一个是从斗争中去写人物。

有的同志提出用社会主义精神去教育人民，但什么是社会主义精神呢？我看主要的是深刻揭露社会的矛盾，强调地表现、引导与推动社会生活前进的那种力量，把人民的思想感情推向工人阶级所需要的方向——向共产主义方向来领导。由此提出了几个问题：一个是社会主义精神与民主主义精神到底有什么区别？第二个问题是表现社会主义精神是不是在作品里，把人物思想提高一步？或者表现乐观的，或者表现他特殊进步的社会主义思想？我对这些问题的看法是有区别的。它的区别的基本标志：新民主主义是取消地主的，官僚资产阶级和帝国主义在中国的私有财产，不是取消社会的私有制；而社会主义是取消社会私有制。社会主义是消灭一切剥削，但今天要用社会精神去教育人民，是不是在中国马上实施社会主义，提倡取消私有制，消灭剥削呢？这当然是不对的。社会主义精神不完全与民主主义精神是一样的，民主主义精神主要是反帝反封建，要求实行民主主义；而社会主义精神是要培养人民的共产主义世界观与人生观，培养人民爱国主义与国际主义思想，培养人有一种集体主义思想去克服个人主义思想。因为民主主义还有个人主义成分，有私有制的个人主义思想。社会主义思想就是对社会、对国家和对人民都是关心的，不是自管自己，这样去教育人民，在思想意识上准备走向社会主义，而不等于实行社会主义。这样，可能又有人说了，为什么意识又跑到存在的前面了呢？斯大林同志曾经

说过意识是在存在的后面，我想，在全国老百姓的思想来说，意识还是走在存在的后边，但对于人民先进的一部分工人阶级，是可以先有社会主义思想的。所以社会主义精神与民主主义精神还是有区别的，共产主义的人生观就是对于国家对于社会对于劳动对于集体是采取一种共产主义的态度，就是经常关心与感觉自己与国家的密切联系，把国家利益放在个人利益上边，就是培养这些思想。但这不等于说我们现在所有作品中的人物都有这种思想，如果抽象地提出来，就把我们人物思想提高一步，使他有社会主义思想，或者倾向于社会主义思想，我看也是不妥当的。例如，有的人说，《龙须沟》里的程疯子，也可以把他写成有社会主义思想的人，这种说法是不对的。他如果在那种情况底下，有社会主义思想，那就一定是作者强迫他接受的。除非换了另外一种情况他才可以有的。

有的人说，过去的先进人物都是为了打日本，为了个人目的，这种先进在今天来看已经很落后了，是否可以改一下更进步些呢？这种看法我看是包涵一种危险性，这是离开了具体的阶级斗争，离开了历史的真实性和历史的具体性，去抽象的写英雄，这是不妥当的。如果在抗日时代，他为了抗日而参加了共产党，还说他是不积极，那什么才算积极呢？除非按今天的党员八项条件，但那时还没有这八条。他参加党之后，受党的教育是不断提高的。但作者随便任意去提高，那就不合乎历史条件，才能产生当时的思想。

有的人为了要提高作品中的人物思想，往往把区长写成县长，把村支部书记写成区委书记，这种提法是太简单化了。这里又反映了一个错误观念，认为越上边越好，好象下边人物就没有什么高尚的品质，这是不对的。所谓提高，就是把村支部书记里

面的主要精神品质突出出来，不是外形的，如果只注意到外形的提高，那是看得太简单了。

因此要用社会主义精神教育人民，就不能把描写的真实性，历史的具体性与忠实于生活分开的。如果分开，就是反马克思主义的。作家不能把思想因素与现实因素忽略了，如不强调忠实生活，就是主观主义的，人物事件也都是假造的，因此也就不能令人相信的。

我们的作家，要以社会主义的观点，从社会主义的高度来观察一切人，一切的事物。而不是把一切事物都写成社会主义思想，这是两回事，是有区别的。比方，我们写农民，农民无非是土改，无非是生产，写的时候也可以写出两种作品来：一种完全是普通的民主主义观点或农民的观点，农民要土地，地主剥削他，使他失去了土地，经过土改后，得到了土地很高兴。如果一个作品只写到这个地方为止的话，我看那作品是不是社会主义现实主义还值得怀疑。人民要得到土地，发动了胜利的斗争，把地主的土地私有制变成农民私有，社会前进了一大步，生产力得到了解放，但是在无产阶级利益上怎样来看这个问题呢？无产阶级只看到这一点，把地主的土地拿到农民手中去了，他觉得就行啦，那是很不够的。农民得到了土地，工人阶级得到了什么呢？工人阶级得到了农民阶级。应该这样描写，农民得到了土地，工人阶级得到了同盟军。工人阶级取到农民的信任，工人阶级要用一种手段把农民阶级带到社会主义。就是写工人阶级也可以写出不是工人阶级的作品来，在写工人时，只写工人阶级在新社会里得到了劳动保险，得到了利益，感谢毛主席，如果这样作品是不是很高的作品呢？我看不是的。如果没有表现出工人阶级那种自觉性，没有表现他对国家对共产党那种真诚态度，没有感到自己

是国家的领导阶级，只知道自己在毛主席领导下得到了好处，那就不一定是社会主义现实主义作品，可以说是民主主义的作品。所以我觉得从社会主义高度去看问题，看的是比较高的。至于说那样写人物有没有社会主义思想，还要看他是什么人，看他可不可以有。如果写知识分子，那就看你是站在进步知识分子的观点写知识分子呢？还是以工人阶级观点去写知识分子。我们写资本家也是一样，看你是从什么角度去写资本家，老舍先生写资本家就遇到过这困难，他一写就写到“五反”上去了，他那个剧本前后改过四遍，这种精神是值得大家学习的，但这个主题实在不大好写，如你写它没有前途，那在政治上违反政策，你写它有很大前途，这就不合真理，所以只能写它没有什么很大前途，只能写它还不错就行了。所以我们必须从社会主义高度去看问题。

下边谈一下，写历史怎么办？写历史是否也可以有社会主义现实主义？如果我们写现在，写我们国家，那社会主义因素是很多的，不管是工人、农民、解放军、志愿军、青年团员、少先队员、国家机关工作人员、经济机关工作人员，在这些人身上都可以找到社会主义的品质，在这会上的人身上社会主义品质也是很多的，只是我们没能把它很好找出罢了。我有个小孩子在念中学，他的思想上社会主义因素多得很，他那些社会主义因素不是书本上来的，而是习惯上的，我们也仅能在理论上比他多。现在的少先队员、青年团员中社会主义思想最多了，因为他们的生活就是社会主义生活，他们的身上不会有什么缺点和动摇，如果提到动摇，他会感到很奇怪。

关于写历史就不同了。我看写历史基本上也还是要揭露社会的矛盾，写了矛盾的那个特征和那个推动社会前进的力量。那个力量发展起来，那个力量的胜利，就是使人类的解放更近了。

不能把古人写成有社会主义思想，那是反历史主义的。过去的文学家对于阶级的矛盾也写了一些，但是那个矛盾的主要一方面——即群众一方面他们写的很少。《三国演义》中写了多少群众呢？是不是《三国演义》那个时代没有群众呢？那时的老百姓是不是不吃饭不穿衣不生活不斗争？《三国演义》中就写了那些上层人物如刘备、关公等，刘备好象对群众比较好，打败了仗十几万老百姓跟他走，哭哭啼啼，但是那十几万老百姓究竟后来怎样生活的呢？没有下落，没有写。看起来刘备与群众还有联系，还有点群众观点，可以说是马马虎虎的群众观点。但是三国时代人民群众是怎样生活的，就不知道了。不用说《三国演义》，《水浒》也是一样。《水浒》写了那么多英雄，都是群众当中来的，阮小七阮小五他们的成分都是很好的，但是他们究竟跟老百姓怎样联系的，写得很少。所以，过去的文学家艺术家，包括最有天才的最伟大的作家，表现推动历史前进的人民的力量，都是不够的，可以说完全没写出来的。这只有社会主义现实主义者，只有我们才能够写出来。什么叫历史的先进力量？农民起义都是历史前进的力量，推动历史前进的。如果我们真正把农民起义写得很深刻，不是仅历史主义的，不是没有研究的，真实地把那时代的农民起义的原因和当时的矛盾写出来，把农民起义的人物写出来，我想这种作品是可以叫做社会主义现实主义的作品。伊万雷帝这些人物都是可以写的，要写他们，在他们那个时代里怎样把国家统一和独立了，那些人物就是社会的前进力量。因为他们把这个国家推向前进了。秦始皇，因为修筑了万里长城，使得中国避免了被北部那些更落后的民族的侵扰，秦始皇把文字统一使得我们今天还有好处。我们五万万人的民族（包括各种民族），如果没有文字的统一，困难今天要大得多，这些人物是值得我们来

写的。不过我们现在不一定来写秦始皇，只不过是举个例子，我们就是要写历史先进的力量。

如俄国的剧作家要把《伊凡雷帝》写成《伊万杀子》，把他写成坏人，品质不好，——这是当然的，因为他是皇帝。俄国有名的大画家列宾画了一个连环画，名叫《伊万杀子》，把他画得很刻毒，可是，社会主义现实主义看《伊万杀子》就先从政治上去看，这就是政治观点，马克思主义观点。如果写《伊万杀子》，拼命强调他的心理和性格，他是怎样残酷，怎样杀儿子，我看这种作品是没有多少意义。虽然他在这方面很残酷，但他却拯救了俄罗斯的命运，他使俄国统一也使俄国强大了。还有大科学家、大文学家，他们不一定有为人民服务思想，更谈不上有社会主义思想，可是与人民有联系，在科学方面作了研究，发明了一种东西，因为他们把人类走向共产主义的距离缩短了，如果没有他们，人类走向共产主义会更增加麻烦，时间也会更长。从这样一个历史的社会过渡来评价历史事件和人物，才是社会主义现实主义的，所以并不能写一个历史人物就有社会主义思想。如果有社会主义思想的人物，那当然不成问题应当去写，总面言之，不能不顾历史条件，如果写一个普通人，他是为了抗日为了个人参加的共产党，你一定要把他写成有社会主义思想，甚至写他要把农村变成社会主义，那是反现实主义的。

我们今天的作品，究竟哪部作品是社会主义现实主义的，我不在这里多讲，我们大家还可以再去研究。如《龙须沟》《葡萄熟了的时候》是不是社会主义现实主义的作品，是不是合乎这个标准？我们还可以再做具体研究，我们现在的中国作品，还没有一个最完全体现了社会主义现实主义的创作方法，也还没有一个标准，如《太阳照在桑乾河上》《暴风骤雨》这类作品，雪峰同志写

的文章评为是社会主义现实主义作品，我们也还可以再去研究讨论，我们的作品有些是不成熟的，社会主义现实主义，方法是走向社会主义现实主义的方法，有一些作品不是社会主义现实主义作品，还不能表现社会主义思想。一个作家，他从民主主义到社会主义现实主义，这中间是没有一个不可超越的界线，他可能开始的作品是民主主义观点的，但到第二部作品就可能是社会主义的，这是一个发展过程。鲁迅的道路就是这种过程，今天的作家也是这样。

至于有没有党性，那就要看是什么样的党性了。党性是阶级性的最集中的表现。在文学艺术方面最主要的是创造典型，选取每个人物的阶级本质。如果不选取阶级的本质还有什么阶级性呢？如果你不从阶级的观点看这个人物，不从阶级的矛盾阶级的斗争中去看，那末你还有什么党性呢？我看党性有各种阶级的党性，资产阶级有资产阶级的党性，无产阶级有无产阶级的党性，革命的小资产阶级，革命的民主主义者他也可以表现一种党性，一种革命性。因为他那个阶级是革命的，他虽然不是工人阶级，可是跟着工人阶级走的，他还是有党性的。人民性比党性的范围更大一些。人民性有时不一定用党性来看，人民性的确是站在中国人民的立场表现中国人民的力量。这个问题斯大林同志讲过一句话：“人民的文学可以有阶级性的。”

第三个问题我想讲一讲深入地研究生活和忠实于生活的问题。我想社会主义现实主义最基本的要求就是要真实，我上面提的意见也是根据这个观点。绝对不允许对生活虚构。比方我们表现新的人物，表现先进人物就要深入的研究生活。不是部分的体验一下，可是要提出来多方面的生活深入的去研究。现在我们最大的缺点是表现在没有思想领导，最基本的缺点是表

现对实际生活情况了解的太差。不要以为我们对生活有基础了，那种观点是坏的。我们现在还得要深入生活中去。认真地、仔细地、多方面地去研究，这样来克服创作上的公式主义的倾向。写新人物也完全可以写成公式的，现在我们的作品中间对于新的生活写得不够真实，有把生活简单化的倾向。我们一定要表现生活。把新生活新人物美化起来对不对呢？高尔基经常提到要把人来美化，不过和我们现在创作中所表现的那种美化是不同的。我们现在描写新生活有一种所谓另外的美化，想把它提高一点，就穿上新衣服吃饺子，或者把村长变成区长，把区长变成县长，另外还有把生活简单化的倾向。苏联同志对我们有个批评，我觉得那批评很恰当。看了我们《葡萄熟了的时候》以后，他们说是广告画的宣传。描写新生活画成了一幅广告说：你看这生活很美吧！但里面没有矛盾没有思想或是缺少思想。我想这一点值得引起大家注意。广告画的倾向结果会发展到形式主义。现在我们电影里有这么几条都是把生活简单化、不真实。由此我随便想到这么八条，这是我们电影中表现新生活时最常见的，或者说一种偷懒的简单的八条方法。（一）是唱歌。电影唱歌好不好呢？我觉得是非常好的，电影歌曲太少了。现在的毛病在哪里呢？现在的唱歌可以不顾情节，为唱歌而唱歌，这也是对生活不忠实。唱歌是表现生活中自然的愉快声音，但在一些影片中不该唱的也去唱，而且唱的还很长，这就把画面拉的很长，没意思了。究竟电影是以画面为主呢还是以唱歌为主或以情节为主？当然是情节为主，唱歌要服从情节的，不是情节服从唱歌。现在是情节服从了唱歌，为了唱歌增加情节，没有情节的情节。（二）“笑”的太多，近一年来的影片中这是特别流行的。苏联同志对我们的批评是很恰当的。当然劳动是愉快的，自觉

性的劳动都是愉快的，但是在劳动过程中并不愉快，劳动过程中还出汗，还是脏的，可是现在我们的片子劳动过程也在唱歌，苏联同志说：“你做导演的时候是不是也能一边导演一边唱歌？”因为劳动是跟自然界作斗争，是个紧张的艰苦过程。所以在这当中总是笑，提高到高度来看就是对生活不忠实。人民战士里面据他们统计笑了三十次。一天笑一次等于笑一个月。笑不等于乐观主义，三下江南时是最艰苦的日子，怎么能那样笑呢？（三）是“跳秧歌”。每一个剧本一定要跳个秧歌。秧歌当然是新生活中的一种好现象，但是我们作家在表现愉快时是不是还有别的方法呢？人家表现过的方法，就不要再去表现了。（四）是贴报纸。乔木同志上次也提出过，最近影片中比较少了。过去凡是在影片中时代转变了。这种贴报纸是最简单的。有的同志说：美国片子常有报纸，我说就不应该去学美国，美国报纸多是侦探消息，他贴报纸还与人物有关系的，报上登他是个强盗，来抓他了，看了很紧张。而我们的报纸与片中人物没有多大关系，甚至没有关系。如果说贴报纸是纪录片的方法，那么苏联《攻克柏林》也是纪录性的艺术片，在那中间就没贴过报纸。（五）解放军进关，山海关的场面太多。不知看了多少次了。是不是还有另一种方法可以表现解放军进关呢。如《六号门》中吕班同志表现的就比较巧妙一点了。他不表现解放军进城，只用一些人在楼上看到解放军，观众看了就觉得这稍微新鲜一点。观众要求新东西，有表现力、新花样就应当多方面的表现。（六）“冲啊！杀！”我们的影片凡是战斗中就是“冲啊！杀！”这个也很多。《伟大的转折》那样大的影片宣传战争场面只八分钟；而我们的《南征北战》虽没统计，可能打了全片的三分之一。打仗为什么那么长，以前也没看出来，这次学习才看出。打仗也应该更多的表现智慧

的指挥,表现科学的指挥。我们现在缺少这些东西,好象我们打仗时完全凭勇敢,这是不真实的。我们的军队是聪明的军队,是勇敢和智慧相结合的军队,而我们表现智慧很少。我记得东北有一个旧艺人,他批评我们新作品的时候,有这么一条,他说:他是写书的,中国旧书写打仗都是靠聪明的,我们新文学家写剧本打仗都是凭勇敢。我看这个批评很恰当,因为光打仗就显不出作品的思想性来。你看《三国演义》中打了多少仗,他每一个仗都是精心结构,人家看起来才有味道。(七)“感谢共产党,感谢毛主席”太多了。这话完全是真理,这都是老百姓常说的话。但这话讲的太多了,真理也没有真理的效果了,很多地方都是感谢共产党感谢毛主席。除了感谢毛主席这句就不讲旁的的话了吗?办法一定多的很。我是湖南人,湖南人感谢叫“搭帮毛主席”“搭帮毛主席”。但是作家表现时可以表现得不同些,为农民翻身,我随便举个例子,一个农民翻身后什么也不干,他糊墙,问他你为什么糊墙?他说糊墙为了贴上毛主席像。象这样的例子多得很,有一个老百姓他的一个瞎娘想念毛主席,那是什么道理呢?那不是给了她土地,也不是毛主席的共产主义思想感化了她,很简单的,她一个儿子以前是赌博的,解放后不赌钱了,就因为这她想念毛主席。各种表现的方法,多的很。但我们的作家没有完全表现出来。(八)写干部。讲空话,并用一套公式表现。差不多的干部都讲空话。这条相当严重,是不是我们的干部官僚主义比较多,所以写出来都比较空洞!可能这也是个原因。影片中的干部不大做事情,不大行动的,出来讲那么几句话:“你,这……很好!很好!依靠群众……”诸如此类。毛主席也感觉写正面人物写的不大好。而且成为格式了,甚至走路也有了个公式。我提个意见,是不是干部平常什么样就写他什么样子,因为

农民也可以做共产党的干部也可以做领袖，不要另外去找个格式。是不是你平常怎样讲的就怎样讲的，不要做特别一个另外的姿势。也可能因为干部本来讲的没有意思，所以只能做成演说式，因为他本来的话就象演说，如：“联系群众，好好工作，要努力。”他不说具体事情，不交待任务，但不能都是些官僚主义者。我觉得是最突出的就是几个例子。这表现我们对生活没有去追求，缺乏追求。我现在不搞创作也不写文章，写文章时无论如何也写不好，大概你们也有这个苦痛，写出来也还是老样子，只能叫“毛主席万岁！”成了一个格式。别人讲过的话，就不要再重复，这不是猎奇，也不是标新立异，你要表现社会主义的本质，就要反对偷取；马林科夫同志也讲过，你若偷取，但一个普通的法则怎样偷取呢？人家讲了一千句，你再去偷取，我想这是不真实。把生活简单化了。没把生活真正美化，他没有知道新生活的力量究竟在哪里。我想新生活的力量一定是在于它有那些些人物，那些人物正是不满足现状的，那些正是与群众有联系的，这些人物不管遭受了什么困难，都是可以克服的，这是新生活的力量。绝不是只穿上新衣服、嘻嘻哈哈的事，要找那些力量，不要找那些简单的表面化的东西，我这样说不是以后电影中就不能够笑了，不能穿花衣服，还可以笑，还可以穿花衣服，就是不要成为公式。我想今天把这个问题提出来，作为努力吧！另外，还有一种是表现生活时表现得比较窄狭，大家对《葡萄熟了的时候》都有这个批判。表现的狭隘，生活不丰富。在表现人物时，主要表现他在社会上的斗争，在劳动中的斗争，从他的政治、生活、社会活动和生产活动中去表现，不能单单从他的日常生活去写。主要是写他的劳动、生产而同时要表现他的家庭生活和周围环境的背景，表现他的内心的世界和周围的世界。现在的作品为

什么枯燥，窄狭？就是内心的东西表现的少，周围的东西表现的少。一个人他心里的话，大概总在家里讲，如果在家里不讲，他就不能讲了，你是作家，他在家里都不讲还能跟你讲？所以，家庭生活和周围环境的背景以及他日常生活怎样给儿子讲话？怎样给爱人讲话？饮食起居表现又是怎样？如果能把这些方面加以研究，并表现出来，就丰富多了。而我们恰恰在这点上表现的很差，《葡萄熟了的时候》是最典型的例子，不但看不见区的活动，甚至村里的活动也看不见，除了周大妈、丁老贵家，其他家庭的活动也看不见。这样就把生活搞得很狭窄，人物性格没办法表现。如果只是在车间，在开会，在田里边，那人物性格是不能从多方面表现出来的，但在这个问题上有一种误解要区别一下，写生活的多方面不等于要写得很琐碎。现在把生活写很狭隘相反的正是生活琐事。这是琐碎的倾向。你不能说开会、劳动都是假的，那都是真的，所谓琐碎，就是没写出他周围的环境。另外，我们的作品和我们时代的命运和国家的命运没能很好联系起来。不要把生活和社会隔离开来，写农村时只看到一个村子，一个家庭，写部队就只看到部队。看不到部队是人民的部队，人民的背景看不见，部队与人民的命运有什么关系？看不出来。如《南征北战》尽是强调写部队撤走时与老百姓的关系，怎样难过，那就更好更突出，也就会把部队与人民联系的更紧密了。你不写，部队和老百姓的命运就看不出来。假定你多写一下，老百姓在军队走时多么难过，在自卫时多么难过，难过不一定流眼泪，表现难过就行了。那么作品的教育意义就大。就显得我们军队和人民命运的联系强调出来了。在这一方面我们要学习苏联，苏联写《宣誓》《乡村女教师》《攻克柏林》，没有一个作品不是写一个人的生活与他的国家命运密切的联系，《乡村女教师》它

的背景是俄国革命，《宣誓》也是这样把个人的命运和国家的命运联系起来。这样作品才有思想，生活才广阔。所以，我想我们的作品是不是有这样两种情况：一种是不真实，简单化，写得很狭隘，不忠实于生活，不能写出时代的背景，没有着重写人物，过多写事件。今后着重写人物。但过去人物性格写得不够，是不是事件就写得很多了呢？我看问题不在于写人物太少，写事件太多，首先不应把写人物写事件对立起来，一个作品中大概不会只有人物而人物不做事的，或者只有事件没有人物，那是不可设想的。一个作品的形成，一个故事结构的形成，一个情节的形成，是有人物有事件。所以，问题不是事件写得太多，而是我们写每一件事，他的意义没写出来。对事件缺乏一种适当的选择，适当的安排。哪些事件该写，哪些事件不该写要有点选择；这件事跟那件事有联系要有安排。

我觉得我们目前的作品中结构也是很大的问题。我们现在写的短篇小说那一个真正具有比较好的结构，是不讲究的。而且我们许多新的作家好象认为结构的问题不是什么问题，这是不对的。我们写了许多模范事迹但是没写出模范人物来，是什么问题呢？作家在这个问题上采取了不慎重的态度，就是可以随心所欲地叫人物怎样就怎样。恩格斯讲得很对，人物的性格，不仅表现他是做什么，还要表现他怎么做。现在写英雄只写了事迹，没写出英雄的性格，恐怕正是没解决怎样做的问题。对于英雄是怎么做的，是带着种什么心情去做的，带着什么动机去做的，做了以后的效果又怎么样，恐怕这些方面考虑得不够。以后，我们写一个人物做一事件，都不能是无意的。现在，有些作品写人物的动作有无意的，有的意义也不明确，如《葡萄熟了的时候》中，丁老贵掉眼镜腿的动作是最深刻的了，但观众不明

白作家的意图，为什么丁老贵这样做？写不出个性，他那么烦躁，还是表现这人物耐心不好，还是好？我现在也没搞清楚，也许没很好的研究。有许多动作都是无意思的。只是为了观众好笑。所以真正的滑稽和哏头的区别在这地方，哏头是没意思。笑不笑呢？他一定要笑，比方一个人摔倒了，很好笑，但是另外一个也摔倒了，那是在另外一种情况下面表现你的心情，你的性格。那种在任何情况下都可以摔倒和在一定的情况下摔倒是不一样的。在做任何一件事情时，作家要想一想人物有这样行动时是什么动机？他为什么要这样做？他做了以后有什么效果？人家会怎么样想？也许这些道理都是ABC，同志们比我懂的还多，但这一点过去好象不大注意，因此许多动作都没有逻辑。有的同志说这样的人有点精神病，就是这样。因为他不合逻辑，为什么这样做？人家找不到合理的根据。恩格斯讲过这样一句话，他在给拉萨尔的信里面说，每一个人物行动的动机不应该从个人所存愿望而应从他们所适应的历史的潮流中去找。这句话我觉得讲得很深刻，一个人物为什么这样做？为什么革命？如果一个深刻的作家他一定要写他的整个的背景，他不会简单写这个人品质很好，是要革命。所以要找动机时候就应该把他适应在历史潮流中去找，他为什么想到要做这种事？为什么想到要入党呢？为什么要参加志愿军呢？他有个时代的潮流，那个潮流推动他，你要把那个潮流写出来。恩格斯这句话翻译得恐怕有点不大清楚，他说写各种人物的动机不是从琐碎的个人的愿望而应该从历史的潮流中去取择。好象动机也要人物去取择，不是这个意思，而是动机也要从历史中去找，所以作家这样一写就不同了，事件就有了生命，也活了。事件也就有思想了。所以事件多不多我看是这样，同样一件事，会写的可以写

得不同；不同的事件，不会写的他会写得相同。金圣叹也讲过这句话，他说会写小说的人，同样一件事，他可以写得完全不同。都是打仗，《三国演义》中的关公打了又打，他可以写得完全不一样，不会写的呢？哪怕是两件不同的事情他写得都一样。金圣叹这句话是有道理的，《三国演义》中写了好多打仗的事，都不同。还有一句话说：同树异枝，同枝异叶，同叶异花，同花异果。说：同一样的树，叶子不一样，都是一样的叶子花不一样，都是一样的花，果不一样。金圣叹不是什么了不得的批评家，他这话还是有道理的。看起来是多样性的统一，总是有差别，在相同的地方他能找出不同的地方，这还是过去的人，写《三国演义》的相同的人都写得一样。现在的人，写不同的人都写成一样了。事件是不是写得多了？我看要写有联系的一百件也不会多的，都可以集中在主人公上面，只你写得好。事件与事件是有联系的，如果没有联系，写两件事都是多的。中国旧小说，写的人物也多，事件也多，《红楼梦》《三国演义》《水浒》当然你不能说件件事情都好的，不得了，但人们看起来总看得下去，什么东西都有着联系。我最近翻了好多年没有看的旧小说象《三国演义》这本书写得实在是好，他写那么多人，一个来了，一个去了；太多了也许是缺点，但中心的东西它抓不到了。《红楼梦》里的人物人还没有出来，人家已感到人已经来了，王凤姐还没出来，人家已经感到王凤姐出来了，一听就知道是王凤姐；诸葛亮没出来，“三顾茅庐”那个空气浓得很，搞了整整一章，诸葛亮结果还没有出来。（大笑）他写空气的时候，写那个徐庶本领很大但比起诸葛亮来就小得很，以及刘备的心情，周围的环境简直是仙人的境界。这样使观众不能不感到诸葛亮是一个伟大的人物，他把他联系起来，他只顺了诸葛亮，他就是写诸葛亮。所以我想大家把中国的东西研究研究

可以学到很多东西。不管它有多少缺点，我想写事件恐怕是这样两个问题：一个是写事件的意义，一个是事件的联系。事件与事件是没有意义的就不用写，有些事件是有意义的但写进去是不行的。例如写技术可不可以写？写技术如果写技术本身那是不能写，但什么人发明了技术那可以写，重点是写那个人的思想心理，写那个人的先进品质。他就是一个先进工作者，他有发明，他有创造，你写出来了，这个东西是能与千万人可以联系的东西，千千万万的人都是先进工作者，但不是千千万万人都懂得那门技术，关键就是与群众的联系，你写技术，那学技术的人不一定要在作品中学技术，例如写开会，也可以写，既然是生活中的事，为什么不可以写？但在会中不要写会议本身，里面讨论几个问题，那没有什么可以写的，会议所讨论的问题也许明天就过去了，人家也不会在那里学，主要是写会议上，参加会议人的斗争，思想上的矛盾，每个人的性格，反映会场上各种不同的斗争与思想上的矛盾，这才有味道。例如《被开垦的处女地》也是开会，但我们看得一点不感觉沉闷，而且很生动。那些在会上吵呀，闹呀，至于吵得怎么样，那些具体的事情人家不会去注意，而是两种思想，两种作风，两种路线的斗争。我觉得总是要写明事件的意义。凡是表现人物性格的，人物与周围的关系，时代与背景的那些事件，不管写多少，把主要写出来了，那都是好的。人家不会感到多，不会感到是累赘，我觉得怎样写事件是不是有这样个问题，就是要写事件的意义，这样事件就有思想，作家的目的也就明确了。把人物也写了，事件也写了，然而形成一个很好的情节、很好的结构——作品。如果说作品不要结构或者不重视结构那是不对的。你没有结构，作者的思想就不能表现，群众不愿意接受你的思想，你有了情节，结构，群众可以接受你的

思想，你才能把他发动，否则你无法打动群众。

所以，为什么把生活简单化了，并不是我们把人物写少，而是对生活的复杂情况、对生活的规律，内部的联系，我们还不熟悉，还没有摸清楚。我想应该作为一个问题：要去熟悉生活，熟悉复杂的生活。有人说，我们与过去不同了，我们也体验了工农兵生活，懂得工农兵了，工农兵的样子也见了，但究竟还是比较单纯，那仅是在一个村里，一个车间里，一个连队里。我们现在要求熟悉更复杂一点的生活了，要求熟悉各方面的生活，不但要熟悉工农兵，也要熟悉工农兵的领导者和领导的角度，不但熟悉工农兵一方而的生活，在村子里的，在开会时的生活，也要熟悉他们的在家庭中的生活，不但要熟悉这个农村的生活，也要熟悉那个村的生活。如果不解决这些问题，想要把我们的作品提高，写出矛盾，写出先进人物那是不可能的。所以关键问题就是要多方面去研究生活，要忠实于生活，严格忠实于生活。不要以为在生活的基础上就可以创造出新的英雄品质来了。

第四是表现政策问题，这是大家谈得比较多的问题。我觉得我们的文艺作品中一定要表现政策，在这问题上有一种争论：觉得文学艺术可以不表现政策，甚至不能表现政策。当然大家都觉得应该表现政策。过去的缺点是从政策出发表现政策，把政策改变成图解来解释政策的条文，不是从生活出发去表现政策。错误就在这里。把政策变成图解式的工作在过去曾起过一定的作用。在当时那样的革命条件，向群众向人民用文学形式来宣传我们的政策甚至图解我们的政策，这是必要的，起了进步的作用，应该肯定这一点。因为艺术在尖锐的斗争中可以采取不同的形式来服务，当它只能用这种形式来服务的时候，它才采用了这样的形式。将来在那些农村剧团里面，在群众的娱乐里面可

能还会有这种情形，如婚姻法的连环画，你说一定要不得，可它也是艺术。如婚姻法的小调也可能在社会活动里面获得一定地位。但不能把这些东西，那样反映政策的方法当作文艺创作表现政策的正常方法，或者是说主要是采取这种方法，这样使我们的艺术的思想性，艺术性，现实主义受到障碍。那样要求文学来解释政策实际上就是取消了文艺的创作。我们所要求的文艺创作，就是表现人物，表现典型，反映时代的创作。如果不反对那种方法我们就不能前进。

同志们提出：反映政策是不是会过时？政策是不是束缚作家的自由？我认为，我们的作品中反映政策有过时的也有不过时的。那种宣传用的小册子象报纸一样，本来是过时的，应当过时，那种作品不过是一种宣传品，等于发传单，不过比传单迟一点。传单总不能说传之永久，就应该过时，但另一方面如果我们在作品中比较全面的，当作一种历史的记录来反映我们党的政策的，是否会过时？我想不会过时的。政策过时了，我们的作品还不会过时，相反地如果不反映政策，便会过时。如果反映我们农村里的斗争不反映农村的政策，反映工人而不反映工人里的政策，那根本谈不上过时了。你没有记录过历史，你就违背了这种历史的真实。所以我想政策过时问题，主要看我们怎样写，写得好是不过时的。至于政策约束作家主要决定于两方面，决定于我们作家对于政策的了解的能力同作家的表现能力。对政策，在思想上，上级掌握政策与下级掌握政策是有差别的。那些水平高的对政策的掌握他有一种思想，为什么这种政策是这样，而不是那样；那些低的呢？只知其当然而不知其所以然，在土改中经常发生这种情况，下面的干部感到上面的政策经常变，他只知政策变的那部分，没有知道政策不变的那部分。对待中

农，我们的政策是不变的，总是团结的，对于贫雇农，总是依靠的，对于富农有时候要消灭，有时候不要消灭，但最后还是要消灭的。因此他只看出政策变的地方，没有看到那政策的基本精神，不变的地方。所以他对政策的了解就是片面的。如果说作家在写的时候是片面的，在执行的时候就更是片面的了。

我的意思是要很好地在我们作品中间来反映政策。要在作品中把我们党卅年来在革命斗争中，在新民主主义建设中所累积起来的巨大经验，反映出来，无论是在革命中的战略思想，毛主席的哲学思想以及各种政策思想都要加以概括地描写。这是一个很大的任务。要表现我们的仗是怎样打胜的；根据地是怎样建立的，我觉得我们需要这样的作品。

有一天，有些部队来的同志说要写战略思想感到很吃力，很困难，是不是以后不要写了，还是写些普通的吧。这问题我是这样看的：不是所有的都要写战略思想，非战略思想不写，那当然也有些好高骛远，但要去描写毛主席的战略思想。凡是做了一年多的研究工作有了条件，就一定要坚持下来；我愿意从这方面向军委各方面的负责同志呼援，凡是有条件的，预定写的一定要把它写成，一年写不成两年，两年写不成三年，三年写不成五年。如果我们连这样最伟大的时代，毛泽东斯大林时代的思想都不写，还有什么值得我们写的呢？所谓的新人物，新品质也是在这种思想上培养出来的，也是在这种政策的指导下培养出来的。你不了解这个，你怎么能写出新品质新英雄？所以在这方面，一定要很好地研究我们党，我们军队发展和建立的历史，我们根据地的建立和发展历史。党的整个政策路线应当反映在我们的作品里，如果不表现政策就不能真实地反映现实，这就是历史的具体性；离开这个也就不能以社会主义精神去教育人民，什么是社

会主义精神,不是那种抽象的社会主义精神,而是中国的工人阶级怎样领导新民主主义革命的经验去教育人民的。不写这种政策,不写争取少数民族上层分子,而简单地与上层分子作斗争是错误的。不写少数民族的上层分子与群众的矛盾也是错误的。同样的,如果在解决少数民族问题上,不写要争取少数上层分子,那么将来我们的后代将不知道我们在解决少数民族问题时曾采取什么样的政策。不能从形象上了解马克思主义政策。只晓得工人阶级一定要与资本家斗争,农民一定要与地主斗争,而不知道这个斗争有多么曲折的过程。例如与资本家要有“三反”“五反”,要有团结,有斗争,有时对中农又犯了左倾的毛病。这是个具体经验,这就是历史也是最生动的东西,这就是社会主义精神,就是中国的社会主义者怎么样领导民主主义革命,过去各种政策才成功的。如果不表现这些所谓社会主义精神也是抽象的。所以说,问题就是不要从条文概念出发而应从生活出发,根本问题就在这里。政策是根据生活的规律,对生活规律的认识,根据群众的愿望与利益制定的;制定了以后又拿到群众那里去变成群众自己的东西变成生活,所以政策和生活在我们的时代,在苏联,在中国应该是一个统一的东西,是一个辩证的统一。我们的生活离开政策就不是生活,反过来说谁离开生活的那个政策也就不是正确的政策,那样的政策是放在桌上的政策,所以我觉得这个政策不要和生活对立起来。无论如何生活总比政策更困难。因为政策是生活中来的,政策固然指导生活,但生活究竟比政策困难。所以我们的作家在描写时就应该从生活出发这一点是肯定的。政策作为它的一个指南,作为他观察生活的一个指导,他能指导去观察生活的原则就是按照政策的观点去观察。政策的观点就是具体的马克思列宁主义的观点,具体的社会主义

观点。如果不强调这一点，那末，我们就很容易走到另外一个错误的方面去，列宁有一句话说：“政治不是开始在几个人所在的地方而是开始在千百万人所在的地方。”列宁又说：“政治观点是一个政治家的观点，就是群众观点。”不要把政策看成条文式的，它是开始就在千百万人的地方。文艺作品，社会主义现实主义的作品，是关系着千百万人的事情。所以千百万人的观点来观察事情的时候，不是按照抽象的，标准的，而是按照千百万人他实际去看，从千百万人的关系去看。列宁曾举过一个例子，很值得我们经常记着，他说：“一个叛徒叛变可以因为他胆小和存心出卖，这里面其他人的品质性格和政治道德上可能有所不同，但是其他人动机并不很重要，因为他们对群众带来的损失是一样的。”这就说明文学家应该首先以政治家的观点去观察问题。应该是个社会主义者；不能离开千百万人的利益而去找他们的灵魂。有人说这个人他本来还好，是想做好事的，不过以后犯了错误。到列宁说这个并不重要，不管他是投降抑还是叛变了，但给人民带来的损失是一样的。你动机好也是坏，动机不好也是坏。总归是出卖，损失是一样的，所以作家的政治观点很重要，就是他看问题总是从阶级的关系去看，从千百万人的利益去看。例如我们要争取少数民族的上层分子也是从千百万少数民族的下层利益去看的，是符合于他们的利益的。如果不团结就不符合下层的群众利益。所以发现政策是应该从这个标准出发，从政策所根据群众的欲望，群众的意志，根据人民的实际生活，群众中间的落后与前进的斗争，对于政策所不同反映，以及党的对于群众的领导出发去反映。只有这样，作品就不会过时，这样作品就会教育我们。当然要这样反映时，也就会写人物，写群众的实际生活，写群众的欲望，写群众的意志。如离开这些来空谈先进人

物，来谈历史的前进运动，那是错误的。

贯彻一点是我们要“学习”。这一次学习得很好，但仅是开始，这是很好的基础。我觉得我们要熟悉生活，学习马列主义，学习技术，一定要提倡学习，除了学习我想很少有别的办法。我们这次会是学习的开端，今后我们要多开这种会，要认真地来研究。要我们的思想水平和艺术水平提高，首先是向苏联学习，正如毛主席所提出的也正如象同志们所表示的，向苏联先进经验学习。这不是一般地学习，而是认真的象我们所做的那样一个片子对照一个片子来学习。现在，我们一定要防止一种倾向，学习苏联只是学习电影的一些画面，如果那样学习对我们只有坏处，那不是学习而是模仿。很多同志提出来我们的片子好象看出有模仿的痕迹。我想学习时难免于模仿，但我们要努力在我们的文学艺术中尽量避免，因为我们和实际生活和他们的实际生活里不一样，如果模仿他们的生活就会歪曲了我们的生活。我们是学习他们的精神，学习他们的方法，表现在技术上。

以后，我们一定要学习，向苏联学习，互相间学习，所有年老的，有经验的电影工作者和年青的在一起学习，党与非党的都要学习。我们要建立亲密的艺术关系，是互相批评、互相帮助的关系，而不是拿一个以社会主义现实主义党性的帽子，来把艺术方面的东西简单化，对社会主义现实主义这方面，我们还差得很远，还很不够，这要慢慢的提高到这个水平，接近这个水平，甚至提得更高。这样经过互相批评，互相研究，亲密的艺术合作要付出艰苦的劳动。不要怕失败，失败了再来。应该承认过去三年来电影方面已有的成绩，过去是坚持了工农兵文艺方向的，曾产生了一些好的作品，这些作品是中国人民所喜爱的。我们相信，经过这次学习，把我们的成绩更扩大，把我们的缺点更快地克

服。我相信我们是能够做到的，而且我也很愿意和大家在一起做这方面的努力。

一九五三年三月十一日

为创造更多的优秀的 文学艺术作品而奋斗*

——一九五三年九月二十四日在中国文学
艺术工作者第二次代表大会上的报告

一

从一九四九年召开第一次全国文学艺术工作者代表大会到今天，整整四年过去了。在这个期间，我们的国家经历了空前未有的、惊天动地的变革。由于中国人民革命的胜利，在中国历史上第一次建立了人民自己的国家，完成了土地改革及其他民主改革，恢复和发展了国民经济，并以抗美援朝的坚决斗争，保卫了祖国，维护了世界和平。现在我们的国家已进入大规模的、有计划的经济建设时期，正坚定而稳步地进行着社会主义工业化和社会主义改造的伟大事业。

劳动人民作了国家的主人；随着他们的物质生活状况的改善，他们需要新的精神生活。为满足群众的日益增长的文化需要，创造优秀的、真实的文学艺术作品，用爱国主义和社会主义的崇高思想教育人民，鼓舞人民向着社会主义社会前进，这就是文学艺术工作方面的庄严的任务。

* 本文载一九五三年十九期《文艺报》。

四年来，遵从着毛泽东同志所指示的文艺为工农兵服务的方向，我们的文学艺术活动随着整个人民事业的进展而一同前进。

新的人民的文学艺术已在基本上代替了旧的、腐朽的、落后的封建阶级和资产阶级的文学艺术。它们在联系群众最广的领域内占领了阵地，并正在继续扩大阵地。曾经占据我国电影市场的充满反动堕落思想和庸俗恶劣趣味的美国影片早已为人民所唾弃；广大观众对国家电影制片厂制作的影片，对具有高度思想性和艺术性的苏联及人民民主国家的影片，表示了最热烈的喜爱。民族传统的戏曲，在内容和舞台形象上，都经过了初步的改革，并创造出了一些新的优秀剧目；而这些新的、经过改革的戏曲，和新的话剧、歌剧一道，受到了更多的观众的欢迎。新的文学作品，包括翻译的苏联文学作品，销路比解放以前增加了十倍至二十倍。新的连环画、年画，新的歌曲、舞蹈都在群众中获得了广泛的传播。文学家、艺术家所创造的一切优秀的艺术作品都迅速地为广大群众所接受，成为他们共同的精神食粮；同时群众又通过多样的业余活动的方式积极地参加了艺术创造的事业；我们的艺术不断地为群众的创作所补充和丰富。所有这些，都使人民的文化生活改善了，丰富了，并使文学艺术和人民群众有了更进一步的密切的联系。

我们的文学家、艺术家努力地在自己的创作中表现了工农兵的形象，表现了他们的新的面貌和新的品质。中国革命的胜利，社会的改革以及对人民的广泛的政治教育和思想改造的工作，不仅改变了国家的社会经济面貌，而且也改变了人民的道德和精神面貌。人民的政治觉悟和劳动热忱的提高及其新的品质的生长，是我们革命的最重要、最宝贵的成果；这也正是我们的

艺术创作所首先需要加以反映的。

我们的作家们是比较更熟悉他们曾长期亲身经历的革命战争时期的生活和人物的。四年来所发表的作品，小说如柳青的《铜墙铁壁》，徐光耀的《平原烈火》，陈登科的《活人塘》，刘白羽的《火光在前》，马加的《开不败的花朵》，剧本如胡可的《战斗里成长》，以及电影如《白毛女》《钢铁战士》《南征北战》《上饶集中营》《翠岗红旗》，都比较真实地描写了国内革命战争和抗日战争时期的一些英雄人物，他们正是在那些艰苦年代里不可屈服的人民的斗争意志的化身。我们的作家们已开始写下了一些表现抗美援朝的伟大斗争的作品，魏巍的有名的通讯集《谁是最可爱的人》引起了广大读者的最热烈的反应。杨朔的小说《三千里江山》、陆柱国的《上甘岭》及其他描写朝鲜战争的短篇，虽还有不成熟的地方，但都在一定程度上表现了中国人民志愿军的高度爱国主义和国际主义的高尚品质和英雄形象。巴金的关于朝鲜战场的作品，以作者素有的全部热情歌颂了我们这个时代的真正的英雄。

我们的作家们试图表现产业工人的生产劳动和阶级斗争的主题，描绘工业领导干部和模范工人的形象；杜印的剧本《在新事物面前》，李庆升等的剧本《四十年的愿望》及白朗的小说《为了幸福的明天》，就是在这一方面所作的尝试。老舍继《龙须沟》之后的新作《春华秋实》，努力地表现了工人阶级反对资产阶级不法行为的伟大的“五反”斗争。在描写农村新生活的作品中，婚姻和家庭问题的主题占了显著的地位。青年男女对待婚姻采取了和过去完全不同的新的态度，他们不只是勇敢地争取婚姻的自由，而且自觉地把公共利益放在个人幸福之上。妇女的解放和整个社会的改革不可分地联系着，正是在剧烈的社会斗争

中培养了和锻炼了新的妇女的独立的勇敢的性格，这种性格在不少文学和戏剧作品中出色地反映出来了。

歌颂伟大祖国和保卫世界和平的主题，在一些优秀的诗歌、音乐和美术作品中得到了强烈的鲜明的表现。

文学艺术领域中的值得特别注意的现象，是继续不断地出现了新的工农的写作者，大家所知道的高玉宝就是其中的一个。同时开始出现了新的少数民族的作者，他们以国内各民族兄弟友爱的精神，真实地描写了少数民族人民生活的旧光景，创造了少数民族人民中先进分子的形象，他们的作品标志了国内各少数民族文学的新的发展。

在推进新的文学艺术创作的同时，我们改革和发展了现在还活在人民中间的民族固有的各种艺术，以便使艺术遗产中一切有价值的东西都能由人民充分地利用来建设他们新的文化的生活。新的文学艺术是不能脱离民族的传统而发展的，只有当它正确地吸取了自己民族遗产的精华的时候，它才能真正成为人民的。另一方面，旧的遗产也只有在新的思想基础上加以整理之后，才能完全适合人民的需要。人民珍爱自己民族的优良的戏曲，但是随着他们政治、文化水平和欣赏趣味的提高，他们对旧有戏曲中的某些消极的、有害的内容是不能接受了，看到舞台上丑化、侮辱劳动人民的形象及其他猥亵的粗俗的表演是不能忍耐了。他们要求戏曲的改革。几年来，新的、经过改革的优秀剧目，如《梁山伯与祝英台》《将相和》等，就格外地受到了群众的欢迎。地方戏曲在表现现代生活的题材上也创造了一些成功的经验。在戏曲改革工作上，我们着重批判了对待遗产的粗暴态度，同时也批判了墨守成规、不求改进的保守思想。

许多戏曲和曲艺的艺人，在戏曲和曲艺的改革上尽了他们

的努力。他们在新社会中所受到的国家和人民的重视，他们在和广大工农兵观众的接触中所受到的深刻的感动和启示，以及他们在参加各种社会政治活动中所受到的思想锻炼和教育，使他们大大地提高了爱国的政治热情和创造的积极性。可是我们的有些从事戏曲改革工作的同志往往看不见艺人的这种进步，在工作中不去依靠艺人的创造性和积极性，不尊重他们的技巧和经验，而单凭自己的一股热情或行政命令来办事，这种粗暴态度就使戏曲改革工作受到了一些损失。

去年和今年所举行的全国戏曲会演和民间音乐舞蹈会演，在改革和发展民族戏曲、音乐、舞蹈的事业上起了重大的推动的作用。民间的以及各少数民族的音乐、舞蹈，为新的音乐舞蹈艺术的创造提供了最丰富的源泉。只有经过对民间音乐、舞蹈的广泛的搜集、整理和加工才能找到发展音乐舞蹈艺术的正确道路。离开民间基础，凭空创造出来的东西，是得不到群众欢迎的。

新的年画、连环画的流行，正是由于它采取了民间的形式，这种形式和新的内容正在逐步地、适当地融合起来。但我们对民族绘画、雕塑、建筑艺术的全部遗产还没有给予应有的重视和系统的研究。民族画家正在开始探索如何改进和发展中国古典的绘画艺术的形式，使之和新的创造任务相适合。这是十分必要的。不解决这个任务，民族绘画的优秀传统就不能继续发展。很显然，群众希望在画中看到的首先是他们同时代的人物的形象，而不尽是那些属于遥远的过去的古装仕女；群众爱看日常生活中的美丽的花卉、虫鸟、山水，却不能欣赏那种遁迹林泉，没有人间烟火气的隐士的情调。一切不愿落在时代后面的艺术家都必须懂得并努力地适应群众的需要和爱好。

整个说来，新的文学艺术创作还是贫弱的。群众感觉新的文学艺术作品太少，特别是电影、戏剧作品太少。人民是有完全的权利要求文艺工作者产生比现在更多而又更好的作品的。因为人民在政治上和文化上迅速地成长了，他们对艺术的要求和趣味迅速地提高了，他们就不但要求新的文学艺术创作有足够供应他们需要的数量，而且还要求这些作品有适合于他们要求的水平。青年们特别尖锐地感觉我们的作品缺乏象苏联的作品那样高度的鼓舞和教育的力量。我们国家的生活是这样地充实和丰富，这样地充满了剧烈的变化，但在我们的作品中所描绘出来的生活图画，却常常是显得单调而乏味的。我们的人民中出现了那么多的忠诚于国家和人民事业的，具有新的高尚的精神品质的英雄，但在我们的作品中却十分缺少这种英雄人物的生动的形象，而人们是多么渴望着在作品中看到这种形象并将他们作为自己学习的榜样啊！

无可讳言，我们的文学艺术事业同整个人民和国家的事业相比，同人民的需要相比，是远远地落后了。

当我们将四年来的文学艺术的发展作一回顾的时候，我们可以看到，这个发展并不是一帆风顺的，而是经历了剧烈的思想斗争的。文学艺术是社会观念形态的一种形式，不可能不反映各个阶级的不同利益和思想。虽然在文学艺术上，我国资产阶级并没有甚么贡献和地位；但这并不等于说我们文学艺术就不经常受到资产阶级思想的侵袭，特别是因为工人阶级正处在和资产阶级合作的时期，这种侵袭的危险性就更应引起我们的警惕。

在解放战争接近胜利结束，我们即将从农村转入城市之前，在某些文艺工作者中间就已经发生了“解放区的文艺到了城市

能吃得开吗？”这样的怀疑，这实际上就是表现了对为工农兵服务的文艺方向的动摇。历史做了相反的证明：表现了新的群众的时代的解放区文艺立刻受到了工人和城市劳动人民及进步的知识分子的热忱欢迎。自然，同时我们也听到了一些这样的论调，说解放区的文艺作品是甚么“农民文艺”，说这些作品没有“人情味”，没有“情调”。说这些话的人实际上是瞧不起为工农兵的文艺的。他们的意见是不能代表人民群众的。

我们的文学艺术总是要表现工农兵思想和感情的，特别是表现工农兵群众中先进分子思想和感情，这就是说，要歌颂他们的坚韧的斗争意志、忘我的劳动热忱，表扬他们对集体、对国家、对人民利益的无限忠心，藉以培养人民的新的品质和新的道德，帮助人民推动历史前进。而资产阶级文学艺术就恰恰相反，它总是顽强地表现自己，宣传个人主义、个人崇拜、自我欣赏，灌输对国家和人民命运漠不关心、对群众斗争厌恶的思想，藉以竭力巩固人们的旧的思想、习惯、偏见，把历史拉向后退。电影《武训传》所以是极端有害的，就在于它巧妙地宣传了对反动的封建统治者投降的思想，宣传了资产阶级的改良主义和个人主义；影片中所歌颂的个人苦行不过是个人的个人主义的一种颠倒的、畸形的表现而已。电影《武训传》正是给这些有毒素的思想，加上艺术的形式，使广大观众和不少文艺工作者，包括某些党员的文艺工作者在内，受到了迷惑。问题的严重性就在这里。一九五一年党中央和毛主席所发起的对电影《武训传》的批判，及时地给了文艺上的这种资产阶级思想的侵袭以有力的回击，同时也给了我们文艺工作者特别是党的文艺工作者以极深刻的难忘的教育。这个批判运动和随之而来的文艺界的整风学习，以及积极地参加反对资产阶级的思想侵蚀和非法行为的“三反”

“五反”斗争，大大地帮助了文艺工作者在思想上划清工人阶级和资产阶级的界线。《武训传》批判是工人阶级在思想战线上的一个重大胜利，它使工人阶级思想在文艺领域内的领导地位，获得了进一步的巩固。

文艺界整风学习的结果，促使更多的作家、艺术家到工厂、农村和朝鲜前线去深入地体验生活。这就为文艺创作和广大群众斗争更进一步相结合开辟了广阔的道路。

在文学艺术战线上，我们必须对资产阶级思想的各种表现继续进行批判的工作；比方，盲目崇拜西方资产阶级文化，轻视自己民族的传统，就是资产阶级思想的典型的表现之一，这种思想就是必须加以批判的。对资产阶级思想的斗争，是我们的一个长期的任务。同时另一方面，我们又必须反对文学艺术创作上存在的概念化、公式化及其他一切反现实主义的倾向；如果不克服这些倾向，我们的文学艺术就不能前进。为文学艺术上的现实主义斗争，也是我们的一个长期的任务。

我们的文学艺术基本上是现实主义的。我们的文学艺术作品反映了作为历史创造者的工农兵群众的生活和斗争，反映了现实生活中的尖锐问题，紧密地服从了当前的政治任务，正因为这样，许多的作品对人民发挥了积极的教育作用，对人民的各种斗争和国家建设作了有益的贡献。我们文学艺术中的这个基本的现实主义的倾向，是不容忽视或抹煞的。但是另一方面，我们的文学作品直到现在还没有能够把中国人民在长期斗争中所积累的各方面的丰富经验在艺术上加以综合和概括，还没有能够创造出卓越的正面人物的典型形象，许多作品都还不免于概念化、公式化的缺陷，这就表现了我们的文学艺术中现实主义薄弱的方面。主观主义的创作方法是严重存在的。有些作家在进行

创作时，不从生活出发，而从概念出发，这些概念大多只是从书面的政策、指示和决定中得来的，并没有通过作家个人对群众生活的亲自体验、观察和研究，从而得到深刻的感受，变成作家的真正的灵感源泉和创作基础。这些作家不是严格地按照生活本身的发展规律，而是主观地按照预先设定的公式来描写生活。但是对大多数作家来说，这种主观主义并不是有意识的。他们参加了实际的群众生活和群众斗争，并且也极力想要真实地来描写生活，但是由于他们没有十分深刻地全面地认识生活和理解生活，而有些作家，特别是年青的作家，又还没有充分地掌握表现生活的创作方法和文学技巧，这就形成了产生概念化、公式化的最普遍最主要的原因。要克服创作上的概念化、公式化的倾向，关键就在于提高作家的认识生活和表现生活的能力。现在许多作家深入了群众生活，他们已进一步体会到，作家必须从斗争中、生产中、工作中去建立和群众的真实的亲密的联系，同时必须学会以马克思列宁主义理论及党和国家的政策的观点来考察、估量和研究生活，免使自己掉在生活的大海里而迷失方向。

文学艺术创作上的概念化、公式化倾向之所以不容易克服，还由于一种把艺术服从政治的关系简单化、庸俗化的思想作祟。

文学艺术区别于其他观念形态的根本特点是借助于形象来表达思想，没有形象，就没有艺术，而形象是只能从生活中吸取来的。我们的有些文艺工作的领导者和不少的作家，却往往不理解艺术的这个根本特点。他们离开艺术形象的真实性去追求抽象的政治性，不去要求作品创造有典型性的、有生命、有性格的人物，而只要求作品中的人物作某种思想的简单的传声筒；其结果，人物不是在一定环境中自然地、合乎规律地行动着、发展着

的活生生的人，而是听凭作者任意摆布的傀儡；思想不是渗透在作品的艺术组织当中，而只是一些硬加到作品中去的抽象的议论。作品中需要有人物好象只是为了借他们来解说各种具体的政策，而并不是通过具有高尚品质、思想、情感的人物的真实形象来感染和打动读者。马克思、恩格斯早就提醒作家不要为了席勒而忘了莎士比亚，不要为了思想的因素而忘了现实的因素。列宁、斯大林一再强调作家必须忠实于生活。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中也特别强调了作家必须深刻地观察、体验和研究人民的生活，他要求文学艺术的政治性和真实性的完全一致。

当然，文艺作品是应当表现党的政策的。文艺创作离开了党和国家的政策，就是离开了党和国家的领导。政策是根据社会发展的客观规律制定的，是集中地反映和代表人民的根本利益的。作家在观察和描写生活的时候，必须以党和国家的政策作为指南。他对社会生活中的任何现象都必须从政策的观点来加以估量。作家必须表现政策在群众生活中所产生的伟大力量。我们的政策总是依靠群众和干部来推行的。政策一经被千百万群众掌握之后就以无可抗拒的力量改变着和指导着人民的生活，决定着整个国家和人民的命运。因此，在艺术作品中表现政策，最根本地就是表现党和人民的血肉相连的关系以及党对群众的领导，表现人民中先进和落后力量的斗争，表现共产党员作为先锋队的模范作用，表现人民民主制度的优越性。因此，正确地表现政策和真实地描写生活两者必须完全统一起来。而生活描写的真实性则是现实主义艺术的最高原则。

文艺作品必须描写人物，描写人的思想和情感。只有通过人物，才能反映阶级斗争和生产斗争。因此有些描写生产的文

艺作品不去歌颂劳动，歌颂劳动者的奋斗精神和创造精神，而去单纯地表现生产技术过程，操作方法，甚至表现机器动作（如象好些舞蹈所表现的那样），那不但是违反艺术的要求，而且是缺乏政治思想内容的。

新的文学艺术一般地说还是比较年青的，它们正在成长的过程中。它们面前有许多困难。文艺工作的领导方面的主要责任应当是尽一切力量帮助它们健全地成长，支持它们的每一步的新的进展，同时耐心地帮助它们克服缺点和困难。新的年青的文学艺术事业是十分需要正确的、具体的、细致的领导的。

那末，现在看看，我们文艺领导工作的状况如何呢？不能不说，是十分不能令人满意的。这正是造成目前文学艺术工作的落后现象的严重原因。

列宁在一九〇五年所写的《党的组织和党的文学》的有名的文章中曾经指出：“文学事业应当必定成为和其他部分不可分离地联系着的、社会民主党的工作的一部分”，但他同时也指出了这个部分不能和其他部分“刻板地一样看待”，“文学事业最不允许机械的平均、划一，少数服从多数”，“在这种事业上必须无条件地保证给个人的创造性，个人的爱好以广大活动余地，给思考和幻想，形式和内容以广大活动余地”。这就是说，文学艺术活动必须受党和国家的领导，这是不可动摇的、确定不移的原则；但这种领导又必须十分注意文学艺术活动的特点。

我们在工作中常常违背了列宁的原则。一方面，没有把文学艺术事业经常看成党的整个事业的一个和其他部分不可分离地联系着的部分，没有帮助作家认真地研究党和国家的政策，积极地参加群众的实际斗争，致使文学艺术工作中发生脱离政治、脱离实际的现象；另一方面，又往往不顾文学艺术活动的规律，

在对文学艺术活动的指导上表现了粗暴的态度。

我们比较地习惯于采取简单的行政方式，而不善于运用社会方式来领导艺术创作的活动。有些文艺工作的领导机关在布置创作任务的时候，往往不顾各个作家的不同生活经验和写作能力而任意地象对待小学生似地给他们规定题目，规定完成创作的时限，甚至规定创作的形式。而在作品写成的时候，又往往简单地、轻率地加以否定，没有把一个作品的成功或失败当作重要事情看待，因而也就很少认真地去研究和总结这种成功或失败的经验来具体地帮助作家。这种对于创作的行政式的领导方法正是无思想、无政治的领导的表现，同时也就助长了创作上概念化、公式化的错误倾向。对文学艺术创作活动是更适宜于用社会方式来推动的。我们应当更多地依靠作家、艺术家自己的团体来组织他们的创作，更多地发动作家、艺术家相互间在创作上的自由竞赛，发动他们中间的正确批评和自我批评，发动正确的社会舆论来推动和指导创作；这样才能创造适宜于创作发展的气氛，创造作家的艺术劳动的最有利的条件。这些就是我们过去所忽视了的方面。自然，这样做并不是为了减弱党和政府对文学艺术事业的领导，而恰恰是为了更好地实现这种领导。

文艺批评是推动和指导文艺创作的最主要的方法之一。自电影《武训传》批判以后，我们对文艺创作中的资产阶级、小资产阶级的思想倾向以及对文艺创作上的粗制滥造、不负责任的现象进行了尖锐的批评，这是完全必要的。没有这种批评，我们的文学艺术就会陷于停滞或走入歧途。两三年来，我们的文艺批评工作是有成效的。在一部分文艺工作者中间，现在有一种害怕批评、憎恶批评的情绪，这种情绪，不能认为是正常的。但在我们的批评工作中发生了一些偏向，则应当加以纠正。首先必

须指出的是批评的态度。有些批评家往往没有把整个倾向是反人民的作品和有缺点甚至有错误但整个倾向是进步的作品加以区别，没有把作家对生活的有意识的歪曲和由于作家认识能力不足或是表现技术不足而造成的对生活的不真实的描写加以区别，而在批评的时候一律采取揭露的、打击的态度。任何缺点、错误，都是应当批评的，但只要它不是反人民的作品，就必须首先肯定其正确的方面，然后批评其缺点和错误，并积极地指出改正的途径。批评家对于作家缺乏应有的同志般的爱护的态度，没有将严正的批评和热情的鼓励，将对作家的严格的要求和对他的创作命运的关心正确地结合起来。批评一般是指责多而帮助少。其次，是批评的方法。有些批评家在批评一个作品的时候，常常不是从实际出发，而是从教条公式出发。他们常常武断地、笼统地指责一篇作品这样没有描写对，那样也没有描写对，但却很少指出究竟怎样描写才对。批评家往往比作家更缺乏对于生活的基本知识和深刻的理解，同时缺乏对作品作具体的艺术分析的能力。

报刊上所发表的一些粗暴的、武断的批评，以及在这种批评影响下所煽起的一部分读者的偏激意见，再加上文艺界的领导方面对文学艺术创作事业缺少关心、帮助和支持，这就使不少作家在精神上感到了压抑和苦恼。这种情绪是需要设法转变的。我们的批评必须有助于鼓励作家、艺术家的创造性和积极性，发挥艺术创造的潜力，而不能是相反。同时我们的作家也必须有所听取批评甚至听取不正确的批评的勇气和度量，并以作家的资格积极地、主动地参加批评的活动。我们的文艺批评，也正如创作一样，是年青的，它同样地需要支持和扶植。显然地，目前批评工作是必须加强而不能丝毫削弱的。纠正批评工作中的偏向，发

展有利于创作事业的正确批评，这是作家和批评家共同的任务。

上面所讲的文艺工作中的一些错误和缺点，都是和全国文联及文学、戏剧、音乐、美术等各个协会的工作状况分不开的。四年来，全国文联和各国协会的领导机关放松了甚至放弃了对文艺创作和批评的指导；对于作家、艺术家的创作和学习表现了不够关心的态度，既没有认真地进行有关文学艺术创作思想的讨论，又缺少和作家、艺术家在思想上和创作上的经常的接触。全国文联对各个协会的工作缺少监督和指导；对各地方文联也缺少应有的联系。这样，就使全国文联成为一个脱离群众，也脱离艺术界的没有活跃的工作，没有生气的机关。全国文联工作的这种不正常的状况，是应当受到指责的，是亟需加以改变的。

二

这次大会将要讨论当前文学艺术工作在创作方面和组织方面的任务。毛泽东同志早在《在延安文艺座谈会上的讲话》中就曾指出工人阶级的作家应当以社会主义现实主义作为创作方法。从“五四”开始的新文艺运动就是朝着这个方向前进的，这个运动的光辉旗手鲁迅就是伟大的革命的现实主义者，在他后来的创造活动中更成为社会主义现实主义的伟大先驱者和代表者。我们杰出的作家郭沫若和茅盾，都是三十几年来新文艺运动战线上的老战士。他们对革命艺术的创造是作了很多贡献的。毛泽东同志对以鲁迅为代表的“五四”以来的新文艺运动的成就给了很高的评价。《在延安文艺座谈会上的讲话》以后，我们的社会主义现实主义的文学艺术，就在毛泽东的文艺方针的指导下，在“五四”革命传统的基础上，取得了进一步的发展和新的

的巨大的成就。获得斯大林奖金的《太阳照在桑乾河上》《白毛女》《暴风骤雨》，就是其中优秀的作品。

现在的国家正在逐步地和广泛地进行着社会主义的改造；在人民生活中社会主义因素正日益迅速地增长着并起着决定的作用。强大的社会主义的国营经济已取得了整个国民经济中的领导地位。共产党作为国家政权的领导者在人民当中享有了无上的威信。马克思列宁主义的理论以及毛泽东同志关于中国革命的学说在全国人民中有极广泛的传播。这就使得社会主义现实主义的文学艺术的发展有了更广大的现实基础，因而进一步学习和掌握社会主义现实主义的方法对于我们来说就具有更迫切和更重要的意义了。一个作家如果不努力去熟悉人民的新的生活，努力用社会主义精神去教育群众，帮助他们前进，那他就将要不可避免地为人民所不需要，而成为时代的落伍者。

社会主义现实主义，对于一切真正愿意进步、愿意学习的作家、艺术家，都是能够达到的；它并不是甚么高不可及的、神秘的东西。重要的是在于学习。

除了学习，我们是没有别的捷径可走的。但现在我们却有一个特别便利的条件：苏联社会主义现实主义的文学艺术的巨大成就提供了我们学习的最好的范本。自然，这种学习必须是具有创造性的而不能是抄袭和模仿。

目前我国的作家、艺术家还存在着许多不同的思想意识和艺术观点，他们中间很多人今天还不能说已经站在工人阶级社会主义的立场，但他们却愿意站到这个立场上来，愿意和中国劳动人民一道走进社会主义社会。文学艺术界是一个广大的社会的领域，又是一个重要的思想的战线。我们在这个战线上首先要划分的，是人民和反人民的界线。一切站在人民立场的作家、艺

术家都应团结起来。一切于人民有益的作品，都应当受到欢迎。

我们把社会主义现实主义方法作为我们整个文学艺术创作和批评的最高准则，工人阶级的作家应当努力把自己的作品提高到社会主义现实主义的水平，同时积极地耐心地帮助一切爱国的、愿意进步的作家都转到社会主义现实主义的轨道来。在这里，性急的态度和狭隘的作风是有害的。各个作家、艺术家都是按照他们各人不同的生活经历和创作道路来达到社会主义现实主义的。一个作家要使自己变为一个真正的成熟的社会主义现实主义者，需要有一个极大的努力过程。我们的文学艺术是同党、国家和人民的整个事业的各个方面密切不可分地联系着的，因此它的活动必须是广泛的、多方面的，它的形式必须是多种多样的。我们提倡各种不同的艺术形式的自由竞赛。社会主义现实主义不但不束缚作家在选择题材、在表现形式和个人风格上的完全自由，而且正是最大限度地保证这种自由，借以发挥作家的创造性和积极性。毛泽东同志关于戏曲活动所指示的“百花齐放”的原则应当成为整个文学艺术事业发展的方针。我们既需要人物画，也需要风景画；既需要战斗的进行曲，也需要抒情的歌曲；我们既需要有比较高级的、复杂的艺术形式，也需要有大量的、比较简易的艺术形式。社会主义现实主义当然对一切文学艺术创作都是适用的。但在我们对一个具体作家或作品提出要求的时候，就必须根据各个作家在思想和艺术上的不同的倾向和成熟程度及各种不同艺术形式的发展情况和特点而有所区别。如果有人企图把社会主义现实主义方法变成艺术创作的死的格式，用他自己主观的尺寸来随便地硬套一切作品，那就和社会主义现实主义的精神正相违背了。

社会主义现实主义应当成为指导和鼓舞作家、艺术家前进

的力量。

社会主义现实主义首先要求我们的作家去熟悉人民的新的生活，表现人民中的先进人物，表现人民的新的思想和感情。

马林科夫同志在联共第十九次党代表大会上的报告中指出：

现实主义艺术的力量和意义就在于：它能够而且必须发掘和表现普通人的高尚的精神品质和典型的、正面的特质，创造值得做别人的模范和效仿对象的普通人的明朗的艺术形象。

毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》中也特别强调地提出了我们的文学艺术必须首先写光明，写正面人物。他说：

苏联在社会主义建设时期的文学就是以写光明为主。他们也写工作中的缺点，也写反而的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪衬，并不是所谓“一半对一半”。

毛泽东同志在这个讲话中号召当时革命根据地的作家们表现“新的人物，新的世界”，写出象法捷耶夫的《毁灭》那样的作品。

在关于电影《武训传》的批评中，毛泽东同志更明确地尖锐地指出：

在许多作者看来，历史的发展不是以新事物代替旧事物，而是以种种努力去保持旧事物使它得免于死亡；不是以阶级斗争去推翻应当推翻的反动的封建统治者，而是象武训那样否定被压迫人民的阶级斗争，向反动的封建统治者投降。我们的作者们不去研究过去历史中压迫中国人民的敌人是些什么人，向这些敌人投降甚至为他们服务的是否有值得称赞的地方。我们的作者们也不去研究自从一八四〇年鸦片战争以来的一百多年中，中国发生了一些什么向着旧的

社会经济形态及其上层建筑（政治、文化等等）作斗争的新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想，而去决定甚么东西是应当称赞或歌颂的，甚么东西是不应当称赞或歌颂的，甚么东西是应当反对的。

这里就提出了当前文艺创作的最重要的、最中心的任务：表现新的人物和新的思想，同时反对人民的敌人，反对人民内部的一切落后的现象。

我们的国家和社会，正在经历着一个巨大的改造过程。我们应当看到旧社会所遗留的坏思想和坏习惯在人民身上有根深蒂固的影响。但是同时更应当看到人民经过长期革命斗争的锻炼正在迅速地摆脱这些影响，特别是青年的一代就更少受到这些影响的拘束。在现实生活中，新的人物正在涌现出来。而文艺创作的最崇高的任务，恰恰是要表现完全新型的人物，这种人物必须是和旧社会所遗留的坏影响水火不相容的，恰恰是不只要表现我们人民的今天，而且要展望到他们的明天。只有这样，文学艺术作品才能培养人民的新的品质，帮助人民前进。

文艺作品所以需要创造正面的英雄人物，是为了以这种人物去做人民的榜样，以这种积极的、先进的力量去和一切阻碍社会前进的反动的和落后的事物作斗争。不应将表现正面人物和揭露反面现象两者割裂开来。但是必须表现出任何落后现象都要为不可战胜的新的力量所克服。因此决不可把在作品中表现反面人物和表现正面人物两者放在同等的地位。在我们的作品中可以而且需要描写落后人物被改造的过程，但不可以把这看为英雄成长的典型的过程。写英雄可不可以写他的缺点呢？这样提出问题就是不恰当的，笼统的。英雄是只能从人民生活中去发现的，而不能凭空地去虚构。如果一个作家还没有认识英

雄人物，还没有看清楚英雄的面目，就首先准备去寻找他身上的缺点，这岂不是很奇怪的吗？我们当然不应当把英雄“神化”或“公式化”。在现实生活中，作为特定的社会典型的人民英雄的性格是有共同性的，但各个英雄又具有自己的个性，他们的成长过程也是各种各样的。英雄所具有的品质是不断地在革命斗争的火焰中，在克服困难的斗争中锻炼出来的。在这里，我们必须把英雄人物在政治上思想上的成长过程，性格上的某些缺点以及日常工作中的过失或偏差和一个人的政治品质、道德品质的缺陷加以根本的区别。英雄人物的光辉灿烂的人格主要表现在对敌人及一切落后现象决不妥协，对人民无限忠诚的那种高尚的品质上，他之所以能打动千百万群众，成为他们学习和仿效的榜样，也就在于他所表现的那种先进阶级的道德的力量。英雄人物并不一定在一切方面都是完美无疵的。他并非没有缺点，但他对他自己的缺点采取不调和的态度，他能够勇敢地接受群众的批评和勇敢地进行自我批评；这正是一种优秀品质的表现。当然，这决不是说作家写英雄的时候都要写出他的缺点，许多英雄的不重要的缺点在作品中是完全可以忽略或应当忽略的。至于一个人物如果具有和英雄性格绝不相容的政治品质、道德品质上的缺陷或污点，如虚伪、自私甚至对革命事业发生动摇等，那就根本不成其为英雄人物了，他还有什么价值值得人去称赞和歌颂呢？我们的作家为了要突出地表现英雄人物的光辉品质，有意识地忽略他的一些不重要的缺点，使他在作品中成为群众所向往的理想人物，这是可以的而且必要的。我们的现实主义者必须同时是革命的理想主义者。

认识新事物，表现新事物，并不是一件很容易的事。首先需要的是，作家必须站在人民的先进的行列，和人民一道，为拥护

新事物和反对旧事物而斗争。他不能置身于这个斗争之外，对于这个斗争采取中立和旁观的态度。他必须抱有争取新事物必胜的决心，对新事物具有锐敏的感觉和高度的热爱，而对于旧的落后的事物则绝不调和妥协。他正是为了消灭生活中的落后现象以推动社会的前进，才去在普通人民中寻求一切先进的、积极的力量，而不只是为了替自己的作品物色“理想”的英雄。因此要表现先进人物，是不能离开现实社会中新旧的矛盾和斗争来描写的。人物只有在剧烈的斗争中，才能显示他的全部个性、性格和品质；反过来，时代的社会、政治和思想的种种错综复杂的矛盾又只有在人物的性格和相互关系上才能集中地、突出地反映出来。我们的许多文艺作品却往往离开社会生活孤立地去表现英雄，既看不出他周围环境的背景，更看不出他个人的命运和整个国家的命运的不可分的联系，因而英雄的性格就不能得到应有的展开；从故事的开头到结尾，几乎看不到人物的发展和成长。这就是表现新英雄人物的作品中最常见的毛病。这主要地就是因为我们的许多作家还没有深入到群众的实际斗争中，仔细观察和分析各个阶级、各种人物的性格和心理的原故。

作家要表现我们时代的先进人物，就必须站到这个时代的斗争的最前面。

我们的作家当然可以描写历史的人物；但也必须用新的观点去表现他们。我们决不是无目的地，更不是为了逃避现代生活而去寻找历史的题材。在我们的历史文学作品中所要表现和赞扬的，应当只是那些推动了历史前进的，对今天的人民还有鼓舞和教育作用的人物，例如历代农民革命的领袖，为国家的独立和统一而舍身奋斗的民族英雄，以及以自己在科学或艺术上的创造对人民作了贡献的伟大的科学家、艺术家们，因为正是这些

可尊敬的祖先们的努力，加速了人民获得最后解放的时间的到来，他们正是各个历史时代的先进人物。我们对待历史人物既不能丑化，也不应美化。历史是不容许歪曲的。这就是为什么我们必须严肃地批判文艺创作中的反历史主义的倾向的原因。

我们要求文学艺术作品在内容上表现新的时代的人物和思想，在形式上表现民族的作风和气派。一切作家、艺术家都必须认真地学习自己民族的文学艺术遗产，把继承并发扬民族遗产的优良传统引为己任。

在我们面前，有我们自己民族的丰富的文学艺术遗产的宝藏。这些宝藏是还没有很好地加以开发和利用的。“五四”新文化运动介绍了西方资产阶级民主主义文化和社会主义文化，同时把自己民族文化中的带有人民性的一部分，例如《水浒》《三国演义》《红楼梦》《儒林外史》等作品，提到了中国文学正宗的地位，给了高度的评价，这是一大历史功劳。但是“五四”运动没有正确解决继承民族文学艺术遗产的任务。当时的有些人对民族遗产采取了错误的完全否定的态度，这种态度，和对西方资产阶级文化的盲目崇拜相结合，就给了后来新文学艺术的发展以有害的影响。轻视民族遗产的观念在新的文艺工作者中间曾相当长期地普遍地存在，现在也还没有完全克服。不少的文艺工作者往往只看到民族遗产的封建性和落后性的一面，而没有认识到，这些遗产是我们伟大民族的精神宝库，其中蕴藏着不少具有丰富的人民性的、在艺术技巧上达到可惊的准确和精练程度的现实主义的作品。不少的文艺工作者常常只抓到了这些遗产的某些次要的、外表的特点，而没有领会它们的整个精神。他们对遗产价值的理解，常常是狭隘的、片面的。比方，谈到中国小说的特点，仿佛就只是“章回体”，绘画就只是“单线平涂”，音乐除了

民歌小调再没有什么。这些肤浅的、简单的看法就妨碍了我们向遗产作广泛的、深入的发掘。

系统地整理和研究民族文学艺术遗产的工作，就成为我们文学艺术事业上的最重要的任务之一。

这种整理研究的工作，决不只是少数专门家的事情，而是需要动员和组织各方面的文学艺术工作者（从文学艺术专门家到民间艺人）共同来进行的工作。

许多古典的和民间的优秀艺术作品应作为我们文学艺术工作者学习的典范。我们文学上的现实主义的 tradition，从《诗经》《楚辞》到鲁迅的作品；绵延两千多年之久，始终放射着不朽的光辉。我们民族的戏曲、绘画和音乐都有自己悠久的、优良的现实主义的传统。我们向民族遗产学习，主要就是学习它们勇于揭露生活真实的现实主义精神和艺术技巧。创作是一件困难的事业，作家不但要能够正确地认识客观世界，而且要能够用语言或其他的工具把自己的认识通过形象表现出来。我们的祖先是懂得这种困难的。一千多年前，我国的文学家陆机在他有名的《文赋》中就说过，作文章最怕的是“意不称物，文不逮意”，翻成现在的话，就是“思想不能反映客观事物，语言不能表达思想”。历代伟大的文学家为了掌握语言的技术，曾呕尽了多少心血啊！我们的许多的年青的作者对于作为语言艺术的文学的技术是太不注意了。我们只要看看施耐庵、曹雪芹、吴敬梓如何运用丰富生动的语言创造了那么多的令人难忘的人物性格的艺术形象，就知道我们该当如何地去努力了。

我们必须虚心地、诚诚恳恳地向文学艺术各方面的专家们以及老艺人们学习，许多宝贵的遗产就保存在他们的身上。我们必须重视他们的研究工作，尊重他们在艺术创造上的成就。

国家文学出版机关必须有计划地出版经过整理的、具有人民性的中国古典的文学作品，出版对于古典作家和作品的一切有价值的认真的研究著作。文艺机关团体必须组织力量，广泛而深入地搜集各地民间戏曲、音乐、文学、美术、舞蹈作品，加以整理和加工。注意帮助著名老艺人整理他们的艺术创造的经验。整理和研究民族艺术遗产，应当成为艺术学院的教学和研究的重点之一。

我们对待遗产又必须采取分析的态度。我们不是把遗产无区别地、全部地接受，而必须是有选择地只接受其中健康的、有生命的、有益于人民的部分。首先必须将遗产中的民主性和进步性的部分与封建性和落后性的部分加以区别，将现实主义的部分和反现实主义的部分加以区别。我们文学艺术遗产中人民性和现实主义的丰富，现在是没有人能够怀疑的了；这是我们所必须加以继承和发扬的。我们应当从学习古典作品中来更好地了解中国人民的过去，以便更好地来表现现代，指出现在的斗争和过去的斗争之间的不可分的联系，从而用爱国主义的精神教育人民。另一方面，我们必须断然地抛弃遗产中一切反现实主义的、形式主义的东西。如在民族绘画中，那种不注重描写现实生活，不注重艺术创造，而以单纯模仿古人笔墨为能事的积习和作风，是必须反对的；现在是恢复和继承民族绘画中现实主义正确传统的时候了。

我们民族的文学艺术，经过数千年来无数天才的祖先们的努力，创造了自己独特的，卓越的，表现了人民的心理和风习的，因而为人民所习惯和喜爱的风格。没有高度的技巧，是创造不出这种风格来的。那种以为要学技术，只能向外国去学，从中国自己的遗产是学不到什么观点，显然是错误的。但是我们必

须同时向外国的先进事物学习，来丰富我们自己的传统，来吸取我们所缺乏的东西。中国人民从来是善于学习和吸收外国文化中的一切先进经验的。现在我们必须继续地向各个时代各个国家的人民中的伟大作家、艺术家所遗留给人类的遗产学习。拒绝这种学习是完全错误的。我们的表演艺术家、声乐家、画家必须向外国学习一切进步的技术方法。人类所创造的一切先进的技术，是没有国界区别的。将我们从外国学来的方法，用来整理和提高自己民族原有的技术，用来进一步增强我们的表现能力，使民族风格得到更完满的表现而不是受到损害和破坏，这难道不正是我们所需要的吗？以长期的苦练苦学，使我们的艺术不但在思想上，而且在技术上达到世界的水平，这难道不正是我们所应努力的吗？在戏曲改革工作中，用反历史主义的方法破坏戏曲艺术中的现实主义，用从外国戏剧、音乐中学来的某些不适当的表现方法生硬地加在戏曲表演中，破坏民族戏曲的原有风格，在这些方面经常表现了急躁的、粗暴的、错误的态度，但在另一方面，在一些小小的技术的改革上，甚至在一些落后习惯的改革上，则又往往表现了非常的保守。我们必须在保持民族风格的原则下，在技术上力求改进和革新。

自然，民族风格也决不是一成不变的东西。随着人民生活的前进，我们必须在继承和发扬民族固有风格的基础上进一步努力来创造适合于表现人民新生活的新的民族风格。

整理和研究民族的古典文学艺术遗产和民间文学艺术的工作，一方而是为了使新的文学艺术的创造和自己的民族传统相衔接，同时另一方面又是为了要使这些民族传统的艺术经过科学的整理、改造和加工之后再普及到人民群众中去，真正成为今天人民的有益的共同的精神财富。

在我们的整个文学艺术工作中，如果我们只注意提高，而不注意普及，那我们就要走上错误的路线了。毛泽东同志所指示的文艺为工农兵服务的方向以及他关于提高和普及的正确关系的规定：“在普及基础上的提高”和“在提高指导下的普及”，是我们文学艺术事业上所必须严格遵从的原则。

首先，我们的文学家、艺术家必须注意文学艺术中一切有利于普及的形式，并努力采用这些形式。正因为如此，目前电影和舞台剧本创作的落后就成为了不可容忍的现象。我们的作家必须重视电影这种最群众化的、最有力量的艺术形式，而积极地参加电影剧本的创作。创造更多的、优秀的、能够表现我们的伟大时代的电影剧本，应当是全国作家的一个共同的责任。作家协会应当以组织作家参加电影剧本创作作为它的一个重要的任务。我们的文学家、诗人应当为我们的舞台创造更多的民族戏曲、新歌剧和话剧剧本。新的戏剧、音乐工作者，应当更积极地参与戏曲改革的工作。

我们的不少作家，特别是地方的作家，从事了通俗文艺创作的工作，这是十分需要的。通俗文艺方面已产生了一些思想性、艺术性都较好的作品，值得我们的重视。但是同时我们也必须指出，通俗文艺创作上存在粗制滥造的倾向：这种倾向损害了新的文学艺术创作在工农劳动群众中的信用，因而影响了新的文学艺术的普及。另一方面，有些作家又有一种不顾群众需要和主观能力的好高骛远的倾向：不愿写小的、通俗的作品，而盲目地去追求所谓“大型”的“高级”的创作。这两种倾向都是要不得的。

通俗文艺作品既是以工农群众为对象的，就应当特别保证它们是在以正确的思想而不是以错误的思想教育群众，它们是

在用优美的艺术形式提高群众的趣味水平，而不是在以粗劣的制造品去败坏群众的趣味。如果以为写给工农看的东西可以马虎些，只有写给知识分子看的作品才应当讲究艺术，那就根本错误了。一切进步的、真正愿意为工农兵服务的作家们都应当把创造能为千百万群众所理解和爱好的作品当作自己最光荣的任务。

几年来，工农兵群众的业余艺术活动有了蓬勃的发展。这些活动正是专业的作家、艺术家的活动的基础的一部分。专业的文艺工作者应当和这些活动保持固定的经常的联系，协助政府和工会的文教部门及军队的政治工作部门指导这些活动。

工农群众在艺术上也如在战斗和生产的活动上一样表现了他们的丰富的创造力。我们的文学艺术家应当积极地帮助和指导群众进行创作。轻视工农群众创作的贵族式的态度是需要继续加以克服和反对的。我们必须一方面采取各种方式将专业作家、艺术家所创造的一切优秀作品普及到群众中去，充分地重视他们的理解力和欣赏力，他们的爱好和趣味，并认真地倾听他们对作品的批评和意见；另一方面，必须帮助他们通过业余活动方式进行自己的创作和表演，从这些活动中发现和培养劳动人民中的艺术天才。

专业的文艺工作者在辅导工农群众的业余艺术活动的时候，又必须十分注意这种活动的业余的性质，必须明确，业余艺术活动的目的是提高劳动者的文化，而不是使业余艺术活动分子脱离他们基本的生产的活动。业余剧团向专业化发展，将业余的写作者、表演者或歌唱者任意地、不适当地从生产中抽出来使之专业化，是不妥的。

正确地帮助和指导工农群众创作，发现和培养工农作家、艺

术家，是我们文学艺术方面最重要的任务之一。

三

为了使我们的文学艺术事业更好地前进，更广泛地动员和组织全国的作家、艺术家的力量，更高度地发挥他们的积极性和创造性，以全力创造能够无愧于伟大时代的新的艺术作品，就成为当前文学艺术工作中最迫切的任务。而要适应这个任务，就必须加强文学艺术团体的工作，并按照新的情况对这些团体加以必要的改组。

全国文联在一九四九年全国文学艺术工作者代表大会之后成立，是具有重大的意义的；它体现了曾被国民党反动统治所分隔了的全国文学艺术工作者的第一次的大会师，大团结。但是，文联作为各个文学艺术团体，主要是各个专业的协会的联合会这样一种组织形式，要来直接地、具体地组织文学艺术各个不同部门的创作和学习，是有困难的。由于文学艺术各部门的特点不同，组织文学艺术创作的任务，宜于由各个协会分别地来进行。现在各个协会的组织和工作正在整顿和加强，今后全国文联将继续作为全国文学艺术团体的联合组织，在加强全国文学艺术界的团结和联系，动员文学艺术工作者参加国家建设和保卫世界和平的活动上起它应有的作用。

各个协会的全国委员会提议将各个协会的性质加以改变，并重新规定它们的章程。各个协会应当成为专业的作家、艺术家的自愿的组织，这就是说，它们不是普通的文学艺术爱好者的团体。协会应当以组织作家、艺术家的创作和学习作为主要的任务。因此，协会必须组织关于创作问题的广泛的研究和讨论，

组织艺术作品或表演的相互观摩和自由竞赛；开展文艺战线上的原则性的批评和自我批评；组织作家、艺术家对马克思列宁主义理论以及党和政府的政策的学习；按照各个作家不同情况，组织他们去参加各方面的实际的群众生活和群众斗争。新的章程草案规定了对古典文学艺术遗产，特别是民族遗产的学习的任务。改组后的协会应当更多地吸收古典文学研究者、民族戏曲家、民族画家、民族音乐家做会员，并参加领导的机构。这次大会已有不少这些方面的代表参加，这就表明人民的新的文学艺术队伍是比第一次文代会的时候更扩大了。“旧艺人”、“旧画家”等等名称将成为过去。指导文学艺术普及工作，培养青年作家、艺术家，列为协会的重要任务。作家协会所举办的文学讲习所及各种文艺刊物，应成为培养青年作家的有力的工具。

几年来，各省、市的文联，在组织当地文艺工作者进行创作和各种配合中心任务的文艺宣传以及辅导群众业余艺术活动上做了不少工作，是有成绩的。过去，省、市文联的方针任务是不明确的。今后应当规定，它们的性质不是团体联合会，而是当地文学艺术工作者综合性的、自愿的组织；它的成员应包括文学、戏剧、音乐、美术等各方面的文艺工作者。这样，在省、市，另外就不需要再分设各种协会了。为了使省、市文联成为真正组织当地文艺工作者从事文艺活动的有效的团体，它的会员也需要有一定的标准，而不应漫无限制地滥收。

省、市文联既然是以个人为会员的当地文艺工作者的组织，它的主要任务就必须是组织自己的会员从事文艺创作以开展当地的文艺活动。现在，好些省、市文联都设有专业的创作组，这在有比较成熟的创作人员的地区，不失为一种可行的过渡的办法。但省、市文联组织创作的对象不能只限于创作组，而对其他

的创作力量弃置不顾，它必须给予一切具有创作能力的会员以应有的帮助。

辅导群众的业余艺术活动，是省、市文联的另一个主要的任务。这种辅导应当侧重于供应群众业余艺术活动的材料和指导群众的创作这两方面，以便和政府文化主管部门的工作互相配合而不互相重复。

地方的文化刊物应当成为发现和培养当地青年作家，供给群众通俗文艺读物，供给群众业余艺术演唱材料的有效工具。

关于这次大会所要解决的创作方面和组织方面的任务，我就讲了上面的这些意见，希望代表同志们加以考虑和研究。我相信，经过这次大会之后，我们的文学艺术的创造事业必将获得新的发展和繁荣。

一九五四年

文艺思想问题

目前有一个普遍的呼声与要求，就是提高文艺的思想性与艺术性。这表示今日的文艺已不能完全满足人民的要求，文艺工作者自己也不满足，深感有提高的必要。这也反映人民十分看重文艺，对文艺有了更高的要求，要求艺术作品更能教育人民。中华人民共和国成立了，毛主席说：“中华民族将以一个有高度文化的民族出现于世界。”因而我们的文艺要能与我们今天的国家地位与中国人民的伟大业绩相称，更能代表人民与国家的利益。

今天放在文艺工作者面前，除了普及这第一位的工作以外，就是跟着普及而来的提高的工作。自然，普及工作是最迫切最重要的。广大人民缺乏文化，或是只有封建旧文化。他们还没有机会享受新的文化生活，我们还是要“雪中送炭”。不要看到这儿上演《莫斯科性格》，那儿上演《战斗中成长》，就以为自己新文艺的力量很大了，那是错觉。我这并不是长旧文艺威风而灭新文艺的志气，这是冷静的估计。我们一切努力应根据冷静估计出发。今天中国大部分地区，连“五四”的文艺也没有达到，更不用说解放区的文艺了，这是指新解放区。我们再看看普及工作已有相当基础的老区。

石家庄专区这五个县之中，据初步估计就有一百四十多个

旧戏班子(当然不完全是职业性的)。平均一县就有二十八个。旧戏在各地仍然受到群众的欢迎。新年画,今年全国印了约三四百种,五百万份左右,看起来很多了吧?不,这简直是沧海一粟。太原市上今年旧年画就有七千多种,而新年画只有少数几种。在北京的同志很容易忘记这一点:我们革命是反帝反封建,今天人民解放了,但绝大部分还是生活在封建文艺中,在这一点上,人民的精神上还是没有解放。

紧跟着普及而来的是提高的问题。普及的工作已经很多很重,提高也好不容易。比如秧歌吧,所有新解放地区,秧歌成为风气,秧歌恰好地表现了人民解放的快乐情绪。但过了些时候就冷落了。《兄妹开荒》现在已普及到了天桥,家家戏院都有,几乎成了经常节目,这很好。新旧文艺两种货色摆在前面,群众要比较的,要选择的。新旧文艺的斗争是关涉到广大群众的思想,爱好,习惯的问题,因此就不能采取简单行政办法解决问题。我们发展新文艺,并提高它的质量,使新文艺在量和质两方面都胜过旧的文艺,经过竞争最后完全代替旧文艺,只有这样才是唯一正确的办法。新文艺是新中国统治的文艺,但它现在还没有充分实现与发挥这种统治的作用,这就是说,它在广大的人民中间,在与旧文艺的竞争中,还没有取得事实上的优势,这是一个十分严重的问题。新文艺,第一没有普及,第二普及了,若不跟着提高,叫群众老是看《兄妹开荒》,群众要厌倦的,旧文艺就会卷土重来。所以提高与普及两者是不能分开的,提高如果跟普及脱了节,普及工作就要受到阻碍,而提高工作本身也要发生偏差,整个文艺运动就会走上错路。

所以提高比起普及来不是第一位的工作,但是带决定性的工作,因为普及要在提高指导之下,指导不好,就无法普及,指导

是决定的关键。

所谓提高，就是提高作品的思想性和艺术性。提高思想性，主要是提高作品的政策思想水平，因此就必须解决文艺与政治，即文艺与现实结合的问题。提高艺术性，主要是提高作品的技术水平即技巧熟练的程度，因此就必须解决向遗产学习的问题，特别要有正确地对待民族遗产的态度，要承继并发展民族传统的艺术形式。文艺与政治结合了，它就在现实中生了根，文艺承继并发展了民族传统，它就在历史中生了根。一个是“结合”问题，即文艺与现实的横的关系问题；一个是“继承”问题，即文艺本身的历史连续性问题，亦即今天的文艺与过去的文艺的纵的关系的问题。这两个问题解决得正确，普及与提高的正确关系就基本解决了。

今天没有人会说文艺不必服从政治，不必与政策结合。但是也不能就没有了问题，结合并不是那么简单的事。文艺界提出了“赶现实”，“赶任务”的问题，就是说文艺要结合现实，反映政策，完成任务。可是现实发展快，政策变化多，任务时时有，文艺老在后面追，追不上，就有“疲于奔命”之势，又因为是“赶任务”，“赶现实”，急就章不免标语口号。这种情况，从客观上说，是反映了革命斗争发展迅速而又复杂，反映斗争的紧迫，文艺不能不适应这种情况。革命的文艺如果回避了这些任务就不成其为革命的文艺了。

但是另一方面，这种情况，从主观领导上说，也反映一种对政治的比较狭隘的了解。认为目前的那些日常工作任务就是政治，除此之外都不是政治，政治眼光比较小。出题目做文章，不大考虑文艺创作过程的特点。他只向作家订货，而不善于真正从政治上帮助作家。这也往往是引起作家“苦闷”的原因之一。

有的同志这样来强调文艺与政治的统一，认为“艺术即政治”，既然艺术即政治，那末，只要艺术搞好，政治就不成问题，这种说法实际上是强调文艺的一面，而拒绝文艺与政治结合的努力。有的同志抽象的承认文艺要与政治结合，但却拒绝文艺反映各种具体政策，离开了具体政策，政治就成了空的了。还有一些同志把文艺与政治的关系庸俗化，好象政治是调料一样可以任意加到任何一个作品中去。

什么是政治？政治是关系千百万群众的事情。正如列宁所说：“政治是发生在千百万群众所在的处所。”一个人有无政治就要看他是否注意到千百万人的事情。千百万人，不是几个几十个人，几千人。我们的某些文艺工作者往往只注意少数人的事，甚至只注意他自己一个人感兴趣的事。注意千百万群众的事情，关心他们的利益，这不是每个人都做得到的，要做到这点，最要紧的，就是要与工农群众的思想感情打成一片，这样他脑子里才有群众。这是一个带根本性质的问题，整风的文艺座谈会讲话主要就是要解决这个问题。

政策是根据千百万群众生活中的基本事实得来的，反映群众利益与愿望，决定群众的命运。它是从生活中产生出来而又反过去影响生活的，从群众中来而又回到群众中去的。政治既然与群众生活有如此重大关系，我们就不能想象一个作家热爱群众却不去关心与研究群众生活有如此重大关系的政策，那末，这种热爱不是假的也是空的，作家是否注意政策，也可以测量他对群众的生活与命运是否关心，也就是说他是否真正热爱群众。常常听说作家要与群众的脉搏一同跳动，要拥抱群众，这都是好听的话。重要的是懂得群众生活的实际情形，真正感触得到他的脉搏的跳动，否则所谓群众不过是一个假想的幻影，同幻

想拥抱当然是最容易的呵！一个作家如果真是关心群众的，他就必然要注意政策，研究政策，并在作品中反映出来，而不会觉得是一种负担。这样，文艺服从政治反映政策，就会是主动的，自觉的，有力的，而不会是被动的，勉强的，无力的。这样，就可以脱出“赶政治”，“赶任务”的那种勉强状态。

政策是否会限制了作家创作的视野呢？不！真正的政治是扩大作家的视野的。毛主席说：“革命的文学家、艺术家，有出息的文学家、艺术家，必须到群众中去，必须长期地、无条件地、全身心地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去观察、体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众。”毛主席说有出息的文学家、艺术家都应当这样，反过来说，不这样做，就是没有出息的了。要作家长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，观察、体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众。这里，第一，是“长期地、无条件地、全身心地”，而不是“临时地、有条件地、半身心地”，是到生活中“观察、体验、研究、分析”，而不是“走马观花”，这就是说，文艺家对于群众要爱到极点，对现实要深入又深入，最执拗地去了解。第二，要“在火热的斗争”中去观察和体验，而不是站在斗争之外冷眼旁观。第三，“观察、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众”，而不是“一个人、一个阶级、一部分群众”，这不是在作家面前展开了无限广阔的天地吗？列宁在《做什么？》一书中说过，“当工人阶级还没有学会根据政治事实用唯物主义观点观察所有其他阶级、阶层的所有表现及一切阶级相互关系时，就不能说他有真正无产阶级意识。如果有人把工人的注意观察力完全或主要集中于工人阶级本身的话，那就无真正工人阶级意识，他就不是共产党人的观点。”这说得透彻。我们若只看见自己阶级而看不见

其他阶级，那这就不能说我们政治觉悟高，而只能说是政治觉悟不够。工人阶级既然是革命的领导阶级，如果他不注意被他所领导的一切其他阶级，如小资产阶级等等的活动和表现的话，那他又怎能领导他们呢？我们解放区的作品反映了工农兵的生活，这是正确的，这并不等于说我们不应反映工农以外其他阶级和阶层。我们要首先引导不熟悉工农兵的知识分子作家去熟悉去了解工农兵，使他们的思想情感与群众的思想情感结合，这自然是首要的，也是最基本的工作，可是已在大体上掌握了工农群众思想情感的作家，就要用工农劳动群众的观点去观察与描写其他阶级。我们要把能以劳动群众的观点来观察一切其他阶级的能力做为我们政治水平提高的一个标志。所以，“能不能写小资产阶级？”这个问题是不能成立的。提出这问题的中心意思似乎是在：“能不能不必写工农兵？”可不可以离了工农群众的火热的斗争去写小资产阶级？如果是这样，那的确是不值得写的。脱离了群众的火热的斗争，去描写小资产阶级或其他任何阶级，那不会写出真实来的。小资产阶级特别是小资产阶级知识分子自然也有内心的斗争，这种内心斗争说起来比任何人还复杂微妙，还要激烈，但不管怎样，这不过是如一位伟大批评家杜勃罗留勃夫所说的“茶杯里的风暴”，只有群众的斗争，才是“大风雨”“大世面”。

政治就是引导作家从群众斗争的观点去观察一切，这是构成政治家文学家的共同条件。

文艺作品要反映群众生活中最根本的东西，最本质的东西。什么是本质？本质就是斗争，阶级斗争与生产斗争，主要的是阶级斗争。政协纲领中说文艺要“提高人民政治觉悟，鼓动人民的劳动热情”，这两条包括了这两种斗争，因而很好地概括了文艺

的主要内容与任务。有的人感觉得这样好象不够深刻，我们要问：什么叫深刻呢？所谓深刻就在充分揭露事物的内在矛盾，特别当这种矛盾大家还看不见或看不清楚的时候。目前的主要斗争是战争、土改、生产、民主。这四种斗争中主要的是生产，战争与土改都是为了解除对生产力的束缚。民主的目的主要也是为了生产。因此生产是压倒一切的任务。文艺作品要写斗争中的困难及如何克服困难。比如说民主的问题吧，即使在老解放区已充分获得民主权利的地方，也还有不民主存在。农民中的封建意识习惯，干部的强迫命令作风。山西五十县在两月之中妇女因婚姻问题自杀被杀的有四百六十人之多，这证明《小二黑结婚》中的问题还没有解决。我们常常听到唱“解放区的天是明朗的天”。不错，解放区的天比起过去国民党统治区来当然是明朗的，一个天上，一个地下，那是不消说的。但这到底只是一种诗的说法，在现实中，并不那么简单，解放区是在不断克服困难中成长起来的。我们许多作品的结尾，总要唱一两句“共产党是大恩人”，“跟着毛泽东”，这当然也是反映了广大群众的普遍情绪的，可惜这些作品都没有能够通过具体事实来表现这种情绪，没有着重教育人民如何认识与相信自己的力量，如何去斗争，去克服困难，这才是真正拥护毛主席呵！我们在一切群众工作中都依靠群众，反对“恩赐观点”，而在文艺作品中却常常不自觉地宣传了这种“恩赐观点”。

文艺作品如何服务政治，及服务的好坏，就要看它对人民起的教育作用如何。我们应努力加强作品的教育作用。社会主义现实主义就是把真实地具体地从革命发展中去描写现实这个任务，和以社会主义的精神去教育人民的任务紧紧结合的。

过去我们的群众教育工作，一般都是与当前中心任务紧密

结合的，确实起了很大作用，但缺点是产生了一种缺少思想、缺少分析、缺少预见、单纯就事论事的经验主义的教育方法。这种情况也反映在文艺创作上。“真人真事”的创作方法，有许多好处，但也包含了这种缺点。因此这种教育常常只解决眼前的问题，今天解决了这个，明天又解决那个，这个问题与那个问题往往缺少联系，没有将更根本的东西告诉群众，即是从根本上启发群众的觉悟，并将这种觉悟提高到更高的水平，如将农民思想提高到工人阶级思想的水平。

加里宁说：“教育与训练不完全是一回事，训练只告诉人某种知识或某件事，教育则主要是告诉人用什么观点去观察与认识一切问题。”即告诉人一种人生观。“真人真事”“赶任务”“赶现实”的作品所起的作用就常常不能达到这种程度。

文学的主要教育作用是培养人民爱祖国，爱人民，爱劳动，爱科学，爱公共财产的品德，这“五爱”是彼此关联，不可分割的。爱祖国，就是爱祖国的人民，人民中劳动人民最多，当然要爱劳动，而科学与公共财产又都是人类精神劳动与体力劳动的产物，当然要爱科学与公共财产。歌颂人民不是空洞的，抽象的歌颂，而是具体表现人民中最优秀的品质，对这种品质要加以扩大、夸张，还是在这个意义上，革命的现实主义容许浪漫主义，而且必须包含浪漫主义作为它的构成部分。毛主席说：“有了人民的国家，人民才有可能在全国范围内和全体规模上，用民主的方法教育和改造自己，使自己脱离内外反动派的影响（这个影响现在还是很大的，并将长期存在着，不能很快地消灭），改造自己从旧社会得来的坏习惯和坏思想，不使自己走入反动派指引的错误路上，并继续前进，向着社会主义社会和共产主义社会发展。”我们的文学就要帮助人民如何摆脱旧习惯旧思想，引导人民前进，走

向社会主义社会与共产主义社会，这就是文学最基本最伟大的任务，文学上的现实主义与浪漫主义在这个基础上结合了，文学上的现实主义与浪漫主义正是反映了政治上的实际精神与革命精神，实践与预见。

今天因时间关系暂告一段落，下次再谈第二个问题，如何对待与发展民族遗产的问题。

一九五四年三月四日

发扬“五四”文学革命的战斗传统*

五四运动是伟大的反帝国主义、反封建主义的革命运动，同时也是伟大的文化革新运动。毛泽东同志在《新民主主义论》中对这个文化革新运动给予了极高的评价。他说：

五四运动所进行的文化革命则是彻底地反对封建文化的运动，自有中国历史以来，还没有过这样伟大而彻底的文化革命。当时以反对旧道德提倡新道德、反对旧文学提倡新文学，为文化革命的两大旗帜，立下了伟大的功劳。

而鲁迅，正如毛泽东同志所指出的，就是这个“文化革命的主将”，“最伟大和最英勇的旗手”。

现在距离五四运动已经三十五年了。从“五四”开始的新民主主义革命已在中国共产党和毛泽东同志的领导下取得了完全的胜利，我国人民正为把祖国建设成一个新的社会主义国家而进行着创造性的劳动和艰苦的斗争。从“五四”开始的人民文学艺术运动，正以空前广大的规模，沿着为工农兵群众服务的方向和社会主义现实主义的创作原则而向前发展着。

“五四”文学革命提出了文艺上的现实主义的原则，提出了文艺为人民和社会的利益服务的原则，创造了以接近群众的语言描写人民的现实生活和斗争，反映人民的民主革命要求的文

* 本文载一九五四年五月号《人民文学》。

艺作品，这是中国文学历史上从来没有过的完全新的现象。“五四”文学革命，不管它在理论上和创作实践上还有些甚么缺点和限制，是中国文学史上的第一次真正伟大的革命。可以毫不夸张地说，没有这个文学革命，也就没有我们今天的人民文学艺术运动。

一九四二年毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》及其在文艺上所引起的变革，是“五四”文学革命在新的历史条件下的继续和发展。毛泽东同志根据马克思、列宁主义的理论，概括地、批判地总结了“五四”以来新文学运动的历史经验，促使我们的文学艺术运动进入了一个新的阶段。

整理和研究“五四”文学遗产，继承并发扬其中一切优秀的、正确的传统，是我们文学艺术工作中的一项重要任务。

“五四”文学革命所遗留给我们的好的传统究竟有些甚么东西呢？

这个文学革命，作为反帝反封建革命斗争的一种形式，它的力量首先就在它的反对封建文化的彻底性和坚决性。中国新文学的第一篇作品，鲁迅的《狂人日记》，就是一篇对封建主义充满正气和勇敢的宣战书。它象烈火一样地烧毁了封建宗法思想和制度的全部假面，无情地揭露了几千年来封建礼教的吃人的本质，它发出警告：“将来容不得吃人的人，活在世上”，号召人们过“真的人”的生活。

中国人民，在长期封建的经济剥削和政治压迫之下过着贫穷困苦的奴隶式的生活；封建统治者为了使人民服从他们的统治，极力把人民培养成奴隶的性格。鲁迅再三地慨叹着中国人民从来没有争到过“人”的价格，至多不过做奴隶，有时连奴隶还不如。在鲁迅看来，中国人民如果不能摆脱这种奴隶地位，特别

是摆脱在精神上被奴役的地位，中国民族也就不能在现代世界上生存。鲁迅的彻底的反对封建的精神，正是从这样一种深沉的爱国心情出发的。列宁在《论大俄罗斯人底民族自傲心》一文中曾提到车尔尼雪夫斯基说过：“可怜的民族，奴隶的民族，上上下下都是些奴隶”，这样的话，列宁认为是由于车尔尼雪夫斯基感慨大俄罗斯人民群众缺少革命性而吐露的爱国心情。列宁对于俄国伟大启蒙主义者的这个评价，不是完全全适合于鲁迅吗？

“五四”反帝反封建运动的发生，如大家所知道的，是中国民族资本主义和无产阶级发展的结果，是当时广大知识分子青年感染了西方先进的民主主义和社会主义思想的结果。五四运动正是发生在这样一个世界历史的时代：在西方资产阶级的民主主义的革命性已经衰亡，而无产阶级社会主义的革命性正方兴未艾。俄国十月社会主义革命唤起了中国人民的民族觉醒，向中国传进了马克思、列宁主义的思潮。“五四”反对封建文化的运动所以具有那样的彻底性和坚决性，就正是从这里得到了鼓舞的力量。

在“五四”新文学作品，特别是鲁迅的作品中，充满了热烈的爱国主义、对于封建秩序及一切阻碍中国进步的旧事物的不可调和的仇恨和对人民利益的深切关怀。在这些作品中，出现了中国文学史上从未有过的彻底反封建的新的主题和人物。

农民成了作品中的主人公。这是自然的，农民是最大的革命民主派，是反封建斗争的主力。在中国历来的文学作品中，农民是从来没有地位的。不错，《水浒》描写了历史上一次规模宏大的农民武装起义，作者以高度的同情刻画了农民起义的领袖人物，而把锋芒集中在封建统治阶级中最上层和最凶恶的大贪

官污吏和恶霸地主，但由于历史的和阶级的条件所限制，这个起义并没有脱出原始的、宗法的形态，而作者也没有对整个封建宗法的制度和思想从根本上给予彻底的批判和否定。“五四”的时代就不同了，作者们是从根本否定封建制度的立场出发，以革命的民主主义者的观点来观察和描写帝国主义和封建主义的双重压迫，他们的生活地位除了革命再没有别的出路，他们迫切地、强烈地要求革命；但是中国资产阶级所领导的旧民主主义革命却没有给他们带来解放，而他们自己又由于没有一个先进阶级来领导他们而不能自己解放自己，他们还缺乏觉悟性和组织性，这种弱点正是封建统治者从精神上对于农民长期施行迫害和奴役的结果。“五四”的作者们一方面对封建宗法制度和思想的整个上层建筑作了猛烈的抨击，另一方面也指出了并沉痛地批判了农民的落后性。

鲁迅对于农民是有极深刻的理解的，对于他们的命运是最关心的。他作为一个启蒙主义者，提出了一个严重的问题——如何启发农民的革命性，提高农民的民主主义的觉悟。他发现了农民不能不革命的悲惨的生活地位和他们在主观上还缺乏民主主义的革命觉悟性两者之间的矛盾，找不出解决这个矛盾的出路。他曾在他早期所写的一篇文章中述说了先进的思想家、诗人对于奴隶们的态度是“哀其不幸，怒其不争”，在他说来就是一方面对农民的不幸的境遇感到深切的沉痛，而另一方面对他们的缺乏觉悟和缺乏斗争性则又感到极大的愤懑，这正表现了一个真正革命人道主义者的胸怀和革命启蒙主义者的特色。

几千年来，农民被封建的经济剥削和政治压迫、宗法制度和宗法思想、迷信观念以及农村的各种保守落后习惯所层层束缚，不解脱这些束缚，农民是不能够彻底翻身的。而作为启蒙主义

者的鲁迅所最感痛心的是封建统治者对农民的精神上的奴役。正是这种奴役造成了农民的精神麻木状态或行动起来时的盲目性和自发性。他在他的关于农民的小说，特别是杰出的、著名的《阿Q正传》中，最深刻地、集中地批判了农民的消极的、落后的、不觉悟的方面。辛亥革命没有给农民以真正的利益，没有依靠农民，启发他们的觉悟性和积极性，引导他们走上革命的道路，这就注定了辛亥革命的必然失败。在这里，鲁迅对于农民的弱点方面的批评，同时也正是对于辛亥革命的一个严正的历史的评判。鲁迅把占我国人口最大多数的农民的精神上的弱点也是当作国民性的弱点来批判的，他要求国民性的改革。当然这些弱点是不能代表我们民族性格的真正的特点的。当我们讲到国民性或民族性格的时候，我们不能不区别哪些是代表广大劳动人民的根本利益，反映他们勤劳、勇敢的本质的真正民族共同的精神状态，哪些不过是从剥削阶级的狭小集团利益出发，由他们所强迫灌输到劳动人民意识中去的偏见和恶习。农民的不觉悟，不团结，都是封建统治者所造成的。这种情形是鲁迅所深切了解的，因而也就是他所最感痛心的。

鲁迅以全部的力量抨击了封建制度及其代表人物，号召和教育人民去仇恨这种制度和这些人物，同时在他笔下的农民，不管他们是如何保守、落后、愚昧，但他们的性格却是多么善良、勤劳、正直啊！他们应当有权利过人的生活。鲁迅彻底地有力地揭露了旧中国的黑暗，这种黑暗甚至浸透到了被压迫被剥削者的灵魂深处，虽然如此，鲁迅并没有在任何黑暗势力面前表示悲观，他始终是一个历史的乐观主义者。他有意识地在他的作品中删削黑暗，增添欢容，预示人民一定会过到一种从来没有的新的合理的生活。在这里，他的现实主义和理想主义取得了很

好的结合。这正是“五四”现实主义新文艺的一个重要精神，这个精神使“五四”现实主义新文艺具有了比一般批判的现实主义更大得多的彻底性和斗争性而和社会主义现实主义更相接近。

鲁迅对于封建旧秩序是决不妥协，决不调和的，对人民的幸福前途是坚信不疑的；只是他还没有找到，因而也就不能明确指出人民达到幸福生活的具体的道路。在五四运动的当时，无产阶级还没有通过自己的先锋队和广大农民相结合，领导农民进行民主革命；那时候，鲁迅以及“五四”的不少领导人物都还没有认识无产阶级是唯一能够给农民带来解放的新兴的社会力量。鲁迅的一个时候的彷徨苦闷就是由此而来的。当他终于找到了无产阶级这个最彻底的革命民主派的时候，他就立刻把自己的整个生命和无产阶级的命运结合为一了。

只有在中国工人阶级和共产党的领导之下，中国人民获得解放，农村民主革命取得胜利之后，农民的生活和精神面貌，农民的命运，才有了根本的改变。他们已不再是奴隶，而成为国家的主人了。他们在推翻国内外反动派的斗争中，在生产建设中，高度地发挥了他们的民主主义的革命觉悟性，并且表现了社会主义的觉悟。这个农村的大变化，在丁玲、赵树理、周立波以及其他一些新的作家的作品中得到了鲜明的反映。社会主义现实主义的文学是只有作者站在工人阶级的思想和党的政策的立场来观察和描写社会阶级的矛盾和斗争，并真实地表现了推动这个斗争前进的一切先进的和社会主义的因素的时候，才有可能。

当我们目前正在争取国家社会主义建设和社会主义改造的时候，文艺工作者的一个重要任务，就是创造完成了人民民主革命，正在对农业实行社会主义改造的农村新人物的形象，表现他

们的新的生活、劳动和斗争，他们的新的思想和情感，他们的民主主义和社会主义的觉悟不断提高的过程，并帮助加速这个过程。

“五四”时代的先进的作家们为我们留下了旧中国农民生活的悲惨的图画，他们是曾经那样痛苦地感慨着农民的不觉悟和缺乏斗争性，而对于人民的各式各样压迫者、剥削者提出了火焰似的抗议。现在中国人民已经用自己的力量把那可诅咒的旧中国连根破坏了，而正在建设着一个美好的、幸福的新中国。但是旧社会所残留的各种坏思想、坏习惯的影响还在人民的生活和意识中存在着，肃清这些影响需要有一个长期的、持久的、坚韧的斗争。我们应当继承“五四”的战斗传统，从“五四”的优秀遗产中，学习我们的伟大的先驱者们对于旧中国的极其深刻的解剖和鞭挞以及他们对于阻碍中国进步的一切陈旧的、落后的事物的顽强战斗的精神。

在“五四”新文学作品中出现的另一个新的主题是描写新式知识分子的生活和斗争。这也是自然的，因为知识分子在民主革命运动中是首先觉悟的成分。中国知识分子感受了西方先进的科学和先进的文化思想的影响，对自己所身受的民族压迫和封建压迫的痛苦，感觉特别敏锐，他们迫切地要求解脱封建宗法的制度和思想所加于他们的精神束缚，他们要求个性的解放。争取婚姻自由成了作品中常见的主题，易卜生主义成为了一时的风尚。这个个性解放的要求，在反封建的斗争中无疑地是具有它的积极的、进步的意义。“五四”许多作家的作品中，都描写了这种具有民主倾向的新式的男女知识分子的形象，他们就代替了中国历来封建旧文学中公子小姐、才子佳人的地位而成为时代的主人。这些知识分子很多是有思想、有才能、有自己的抱

负和理想的，并且也常常是有良心的、正直的人。但是在旧中国，他们的命运如何呢？他们对旧社会极端不满和仇视；他们具有强烈的反抗精神；但当他们没有和群众结合而只是孤军奋斗的时候，他们的反抗总是要失败的。鲁迅在《在酒楼上》《孤独者》《伤逝》等作品中就深刻地描写了这类知识分子的遭遇和命运。知识分子，不管他们具有多么热忱的民主主义的理想，也不管他们的性格是多么坚强、优美，在他们没有与广大群众结合的时候，他们是不能有所作为的，他们的命运只能落到悲惨的结果。个性解放，如果没有民族解放和社会解放作前提，个人如果不与群众相结合，那末，所谓个性解放，往往不过是造成个人悲剧而已。知识分子的唯一正确的出路，就是和广大群众结合，把个人的奋斗和人民的斗争、人民的事业相结合。五四运动的时候提出了“到民间去”的口号。当时先进的知识分子在民主主义和社会主义思想的激荡之下，脱下了长衫，真正跑到了群众当中去，这些人后来就成为了中国人民革命运动的中坚力量和骨干力量。毛泽东同志说过：“革命的或不革命的或反革命的知识分子的最后分界，看其是否愿意并且实行和工农民众相结合。他们的最后分界仅仅在这一点。”这就是被“五四”以来知识分子的全部历史所完全证实了的真理。

在“五四”文学作品中，资产阶级式的个性解放的思想，往往和对社会主义的向往结合在一起。在“五四”以后第一个最卓越的诗人郭沫若的个性歌颂的诗歌中，以同样的高度热情歌颂了社会主义，歌颂了工人农民的力量，歌颂了伟大的列宁。郭沫若在他的作品中表现了强烈的革命浪漫主义的精神。

现在压在中国人民身上，束缚他们个性发展的民族压迫和封建压迫已被彻底推翻了，人民的个性取得了最广大的多方面

发展的条件。我们文艺工作者的一个重要任务，就是帮助人民培养和发展新的个性。我们所要求的个性应当是与人民联系的、和人民打成一片的个性，是愿意把自己的一切贡献给人民的事业的个性，这才是建设性的个性。我们必须反对和人民脱离的、同人民对立的个性，反对资产阶级的卑鄙的个人主义的个性，那是破坏性的个性，和新社会不相容的。我们的文艺作品应当以积极培养人民集体主义思想，克服人们意识中的个人主义作为自己的任务。

“五四”的先驱者们为我们留下了旧中国知识分子的悲惨的遭遇和命运的图画，描写了他们如何被旧社会的不合理制度所压迫、摧残和埋没，在他们没有和人民结合的时候曾经经历了多少的摸索，走了多少的弯路，受尽了多少的痛苦。现在我们的国家正从广大人民中涌现出新的知识分子，旧的知识分子经过思想改造和实际锻炼的方法，也逐渐取得了新思想和新作风，变为人民的知识分子了。从“五四”的文学遗产中，我们可以看到知识分子所走过来的道路，从中吸取经验和教训。

“五四”文学革命，是彻底的反封建思想的运动，同时又是文学形式上的大革命。“五四”的代表人物反对文言，提倡白话，对从来君临一切的封建文学及其表现形式的文言给予了一个致命的打击，而把中国历来被封建统治者所排斥的，接近或比较接近人民生活和人民语言的文学作品放到了正宗的地位，同时从西方介绍了先进的民主主义和社会主义的文化思想以及各种先进的文艺形式，这样，就使中国的文学从内容到形式都获得了革新而更丰富、更生动了，这是“五四”文学革命的很大的功绩。

“五四”新文学，虽然在开始的时候主要还是局限在知识分子的圈子，没有普及到工农群众中去，但无论如何使文学和广大

人民大大接近了一步。当时很多的文章是新鲜的、活泼的、充满生气的。特别是鲁迅的作品，由于采用了人民群众的生动的口语并且进行了加工，达到了艺术上高度的简练，应该成为我们文学创作的范本。

“五四”的白话文学自然还是有很大缺点的，它还不够大众化。一部分人在盲目崇拜西方文化的观念支配之下，不顾民族传统和广大群众的习惯，机械地搬运西方文学艺术形式，成为“洋教条”，曾大大地妨碍了新文艺和广大群众的结合。我们文艺工作者的一个重要任务，就是严格遵从文艺为工农兵服务的方向，努力使文学更加接近广大工农群众的生活和语言，并逐步成为他们自己的文学。文艺工作者必须在积极参加群众的实际斗争的生活当中，不断地改造和锻炼自己，努力提高艺术修养，加强艺术实践，使我们的成就超过前人。

我们必须批判地、创造性地继承“五四”的遗产。我们应当首先整理和研究鲁迅的著作，它们是“五四”遗产中最光辉、最重要、最有价值的部分。

自然，当我们说到继承“五四”遗产的时候，我们必须看到中国新文学的发展是经过了外部和内部的各种矛盾和斗争的，因为文学的发展决不能脱离社会的发展，脱离阶级斗争的历史。以鲁迅为代表的现实主义形成了“五四”以来新文学运动的一道主流，它是在和文化战线上的各种反动思想——从封建复古派到改良主义派的思想，和文学艺术上的形式主义、颓废主义以及其他各色各样反现实主义、反人民的倾向作斗争的当中发展壮大起来的，而鲁迅自己也经历了从革命民主主义者到共产主义者的发展过程。自一九二四年至一九二七年的革命以后，随着“农村革命”和“文化革命”的深入，在文艺战线上出现了无产阶级

的、左翼的文学运动；正如鲁迅所正确评价的，这是当时国民党反动统治下的黑暗中国的“唯一的文学运动”。鲁迅就在这个时期成为了伟大的共产主义者，在他的创造活动中成为了社会主义现实主义的伟大奠基人。

我们说“五四”以来的新文艺从一开始就是向着社会主义现实主义发展的，这是指它的整个发展的趋向而言。我们不能采取从地图上找地名的办法，简单地根据作品中的个别字眼来判定哪一篇文学作品是社会主义现实主义的，哪一篇不是。我们在文学作品中所应当看取的，是作者对于生活的忠实，对于阶级矛盾的揭露的深刻，对于黑暗势力的强烈的仇恨和对于人民利益的坚决的拥护，这些就是我们从“五四”文学遗产中所必须当作优秀传统来加以继承和发展的东西。

继承“五四”传统，就是要进一步发扬光大它，继续完成在“五四”当时的历史条件下所不能完成的工作。现在，摆在我们面前的任务，是过去文艺上所没有过而且不可能有的任务。我们的文艺工作者必须表现中国历史上空前未有的社会主义建设和社会主义改造的伟大事业，表现社会主义和民主主义阵营反对帝国主义反动集团的巨大斗争。文艺作品必须表现新的工人、新的农民、新的知识分子；批判和鞭撻一切阻碍人民前进的旧事物旧思想，引导人民积极参与建设社会主义和保卫社会主义的伟大斗争。这就是今天人民所要求于文艺工作者的最严重也最光荣的任务。

在中国共产党第二次全国 宣传工作会议上的发言

我今天讲三个问题：一如何积极发展适合广大人民利益和需要的文艺创作；二如何开展群众的、工矿、农村的文艺工作；三党对文艺工作如何领导。

如何积极发展适合广大人民利益 和需要的文艺创作

积极发展适合广大人民利益和需要的文艺创作，这是一个头等重要的任务，创作就是生产，没有创作，就没有产品，文艺工作就是空的。基本的问题就是要搞生产。

人民要看电影、戏剧等，这就是需要。人民看了戏、电影、文学作品以后，要能够教育他，提高他的社会主义觉悟，提高他的文化水平，这就是利益。所以文艺是党和国家对广大群众进行社会主义教育、共产主义教育的强大武器之一。所以创造社会主义新文学、新艺术是建设社会主义新文化的一个极重要的部分。所以文化工作是过渡时期总路线的一个重要方面。我们认为这样讲是适当的。

说它重要，是因为它每天都联系千百万群众，影响千百万群众的精神生活，因为每天，人们都要看戏、听广播、看书。我们党

就应当利用这个工具来影响人民的精神生活，提高人民的精神生活，培养人民新的道德品质，建立新的社会风气，要移风易俗。所以我们党一定要抓住这个武器。

现在我们国家的中心任务，就是社会主义工业化和农业社会主义改造。一个是社会主义建设，一个是社会主义改造。建设社会主义经济的任务，是全体人民和全党的任务。应当把国家的经济建设任务和文化建设任务的关系摆在正确的位置上。文艺作为上层建筑来说，是帮助社会主义经济基础的形成，巩固社会主义的经济基础。现在社会主义的经济基础还没有成为唯一的经济基础，文艺工作的任务就是帮助它形成，使它成为唯一的经济基础，并巩固这个基础。不要因经济建设而忽略文化建设工作，应当把它当做要实现社会主义经济建设不可缺少的东西。这是从理论上讲，例子很多。农民非常需要文化，很多同志反映，这问题现在成了农村中最迫切的问题之一。

人民在生产发展以后，就需要提高文化，提高技术，得到正当的文化娱乐活动。这问题应当看做是发展社会主义经济不可缺少的。毛主席曾说过这样深刻的话：我们在经济建设的时候，如果不相应地发展文化，不办学校，不提倡技术学习，文化学习，发展文艺，结果就会妨碍经济的发展。从这个角度来看，就会把文化工作的位置摆对，文化工作应当为经济建设服务，经济建设不能缺少文化工作的配合。

几年来文艺工作有很大的发展，基本上贯彻了党所规定的文艺方针、文艺政策。几年来所执行的方针、路线基本上是正确的，文艺工作有很大的发展。但目前的文艺工作能不能令人满意呢？应当说不能令人满意。总的说来，文艺工作、文艺创作，无论在数量上或质量上都还远远落后于人民和国家的需要，这

是基本的情况。这是一个矛盾，人民的需要和我们文艺出产的矛盾。文艺工作的任务就是要生产能够适合、提高他们的作品。人民不需要粗制滥造的、不能提高他们的作品，而需要新的文学艺术，适合他们的、能够提高他们的作品，但这种作品的生产还远远不能满足人民的需要，这使我们感到负担很重。广大青年都喜欢看苏联小说，这当然是好的，因为苏联小说的艺术、思想水平高，可是我们自己的作品则不能满足我们青年的需要，这是个缺点，这是基本问题，这是落后于人民需要的根本情况。

造成这种情况的原因很多，有客观原因，历史原因，那么在主观上指导方面有没有缺点呢？有很多缺点。

几年来在指导方面有缺点错误。首先就是指导思想是不是什么时候都那么清醒呢？指导文艺要以社会主义思想来指导，保证文艺作品都是社会主义思想，至少要不相违背。换句话说要同文艺上各种资产阶级、帝国主义、封建主义残余影响、小资产阶级思想做斗争，同文艺上落后的思想做斗争。在这个阵线上我们是不是做的很好呢？这几年来，特别是文艺整风以前，文艺领导思想上曾经表现过摇摆，在某些问题上表现软弱，对觉察文艺上的资产阶级、小资产阶级思想的感觉不灵敏。第一次宣传工作会议的时候正是批判《武训传》的时候。这是中央和毛主席看出和发起的。《武训传》的批判对我们是有深刻教训的，对我来说也是个深刻的教训。我们在这个问题上有错误。错误不在于拿这片子放映，因为当时对私营影片没有规定审查制度，问题是看了片子而没有看出问题。中央指出以后，才看出来。所以我们在文艺战线上要保卫无产阶级的利益、无产阶级的观点，在这点上，我们有时是模糊的。相当一个时期，我们没有采取正确方针积极发展和指导新文艺。因为新文艺是社会主义的，人民

的新文艺,它比较年青,有些不成熟,需要大力支持,积极发展。我们过去对作品的要求有些不当,但在最近两年有很大改变。过去,电影剧本很多被否定了,是否都否定得对呢?不见得。对他们缺少积极的鼓励和指导,有些要求和目前实际情况不符合,缺少正确的指导方法,而采取简单的行政的方法。如只简单的说,这个作品行,还是不行。我们应采取细致的思想工作方法,研究每个作家和作品的情况,找出经验,帮助作家。这种简单的、行政的、粗暴的方法,从主观方面、领导方面来说曾妨碍了文学创造事业的发展。领导工作不是做的那样好。我们过去的工作是有成绩的,有很大发展,基本上贯彻了党中央和毛主席的文艺方针,但还有缺点、错误。

去年第二次文代会时,中央曾有个指示说,积极发展文学艺术创作,积极鼓励作家、艺术家按照为人民服务的方向和社会主义、现实主义的原则努力创作。

中央书记处、政治局讨论文代会会议问题时,中央同志,特别是毛主席对“五四”以来的文艺做了充分的历史的估价。这种估价我们在过去是不明确的。早在《新民主主义论》一文中,毛主席就曾经说过,新民主主义文化是共产主义、共产党领导的,应该说在文艺方面的社会主义、现实主义的指导思想在“五四”以后就存在了。“五四”以后文艺运动主要的发展趋势就是社会主义,现实主义,不是象我们所说的那样,从延安文艺座谈会以后才有这种文学。我们不敢承认我们作品的基本方向,领导方面是社会主义和现实主义的,和毛主席的估计相差很远。当然,我们和苏联作品比较起来“化”的程度还相差很远,“化”的程度不同,但基本方向是社会主义、现实主义的。这一点提高了我们的信心和勇气,给我们以极大鼓励,对今后的创作创造了一个最

有利的条件。毛主席说，不要妄自夸大，也不能妄自菲薄把自己看得一钱不值。这些话又是鼓励，又是实事求是的，毛主席充分的估计了整个革命文学运动的发展成果。毛主席不赞成我们一讲文艺就从文艺座谈会讲起，他说要从“五四”讲起。

用什么办法积极发展创作呢？现在创作的状况是否已很兴旺了呢？同志们也会感到还不够兴旺，应该更兴旺、更活跃。但也应说一年来是有兴旺气象的。如果指导的好就能旺盛起来。好多事实可以证明这一点。如电影剧本的创作是最突出的例子，以前许多电影剧本被否定了，但从去年以来好些了，所有创作的剧本差不多都通过了，完成了计划，这是从有电影事业以来前所未有的。去年的文学、戏剧创作都比前年好，创作家的情绪很好。特别是在文代会受到中央鼓励后，情绪是饱满的，他们都有一种热情和决心，要积极行动起来，只有这样，才能不辜负人民的期望和党的期望。现在的问题就是党宣传部如何把创作发展起来。

第一个关键问题是，怎样学习和掌握社会主义现实主义的创作方法和批评方法。尽管中央做了估计说，我们的文艺是社会主义现实主义的方向，但这只是基本的，指导的方向。并不是说，我们每篇作品和文章都做到了社会主义现实主义。所以第一个关键问题就是如何学习和掌握社会主义现实主义的创作方法和批评方法。什么是社会主义现实主义呢？简单的说就是艺术所要求的真实性和用社会主义教育人民相结合。过去伟大的艺术作品都是忠实地反映真实的生活的，但它没有社会主义。用社会主义精神教育人民，反对人民思想中的非社会主义东西，批判群众思想中的资产阶级、小资产阶级、甚至封建阶级的东西。所以说，文艺是过渡时期复杂、尖锐的阶级斗争的一种

形式、一种反映、一种工具。我们的文艺作品一定要深刻揭露社会阶级斗争和矛盾，扶植新生的进步的事物，反对落后的事物，培养人民社会主义的思想、社会主义道德品质。所以说文艺工作是一个阶级斗争的战线。在《武训传》讨论前，对这一点是不够很鲜明的，常常忘记了这点，实际上文艺是资产阶级、小资产阶级思想最容易表现的地方，公开地写文章宣传资产阶级思想，小资产阶级思想就容易被觉察，而披着文艺的外衣，就不容易被人民所觉察，需要我们格外地警惕。如《武训传》，看不出他有问题的不是我一个人。不喜欢《武训传》的人很多，但看出它是资产阶级向无产阶级进攻的不多。

在文艺上，资产阶级、小资产阶级对我们的影响很严重。在文艺队伍上（包括共产党员在内）受资产阶级、小资产阶级影响也较深。因而我们领导上的工作就是当文艺工作与社会主义相违背，离开社会主义方向时把它纠正过来，对与社会主义相违反的东西就加以揭露。我们曾有这样的著作，专门描写个人温情，投合小资产阶级的爱好。最近一些描写志愿军的作品，在歌颂志愿军时，因不了解志愿军的本质，就用自己感情代替军队的感情描写个人温情，把残酷斗争和个人温情结合起来，这种作品看起来很好，温情、友爱、恋爱还不好吗？但这种作品不是以国际主义、爱国主义唤起人民的斗争，而是以对个人、家庭的爱唤起人民的斗争。又如描写我们生活的改善本来是需要的，但过分描写就会把生活中的艰苦奋斗和矛盾冲淡。党要求我们要用社会主义精神教育人民，使人民看到困难和矛盾，鼓励人民去斗争，但根据我们目前情况看来是不能满足人民的需要，甚至有些作品对人民有害。我们要注意这个问题，看他是否是真正工人阶级的情感还是小资产阶级的情感。

目前,广大人民所享受的文化生活,有很多是落后的。广大劳动人民所看的旧剧很多是没有改革过的或是用庸俗方法改革的。有一些东西是不适合劳动人民的。如北京的天桥、天津的三不管就是这样。这些情况使我们感到难过,我们为什么让劳动人民看那些东西呢?为什么不能给他们看更好的东西?不仅从文坛、文艺界来看,作为全国文艺生活来看,艺术中落后的、封建的、资产阶级、小资产阶级的东西是很多的。就艺术界的领导和主导方面来看是有新的社会主义的东西,但对旧的方面、范围也不要估计太低。如天津三不管所宣传的就不是社会主义、现实主义的,那是封建主义、商业主义的,但要改革全国人民的文化生活不是一个五年计划就能解决的,要一步一步的改变。不要急躁冒进,但要重视。人民群众现在所看的还是《七侠五义》、黄色歌舞,天津的三不管还在唱黄色、无聊的东西,而其对象则是一些工人、店员。我们一时还不能禁止,用新东西代替它,但我们可以在报纸上展开批评,用新东西去挤他们。文艺战线是党所领导的,一定要对反动的落后的现象进行斗争,天天批评,报纸不给它们登广告,和它们打对台,向群众宣传不要看无益的戏,要看健康的有益的东西。

第二个关键问题是为社会主义现实主义的优势而斗争。要发展创作就要解决继承自己民族传统和建设社会主义文化的关系。我们要发展社会主义文化是在什么基础上发展呢?社会主义的新文化、新艺术必须建立在民族文化传统的基础上。新文化是新政治、新经济的反映,这是主要方面,但同时它是从中国几千年旧文化发展来的,必须看重、继承自己民族文化的优良传统,决不可轻视。过去长期存在一种盲目崇拜西洋,看不起自己的艺术传统的思想。苏联奥布拉兹卓夫来的时候,要看要狮子,

我们有的同志不敢让他看耍狮子，说这是低级艺术。我也承认这不是高级艺术，但它是民间艺术，并且在去年的“世界民主青年学生和平与友谊联欢节”上得了第一奖。但我们自己却认为不好，如果是有外国味道的东西我们就觉得很好。

几年来，我们在整理、改革、发现民族艺术方面（包括少数民族艺术）做了很多工作，少数民族艺术有很大发展，过去长期被统治阶级或文化工作者所忽视的少数民族艺术，现在被重视了。少数民族的歌舞是很好的，少数民族的诗也非常好，最近在云南发现的《阿诗玛》就是一首很好的诗，是劳动人民的天才创作。今后我们要继续在这方面做工作。但在继承民族传统时要有两个原则：第一，对民族遗产的继承必须采取科学的批判态度，把其中封建的、落后的东西坚决加以摒弃、改革。有的是封建的，有的是落后的，如锣鼓打的很响，灯光、设备都不好，对这些，我们不能说是封建的，但是落后的。第二，我们不要忘记继承民族艺术传统是为了什么目的。我们的目的是为了发展民族的新文化、社会主义文化，而不是简单的保存，如果是为了简单的保存，我们就可以把它们放到博物馆里去了。为了继承文化传统，保存是我们的出发点，但不是我们的目的地，如果以保存、整理古代文化为满足，那是最没出息的。总之对民族遗产一定要批判，区别好坏，另外不能单纯保存它，还要发展它。

几年来，在戏剧改革中我们严厉地批判了滥禁滥改的粗暴现象。他们改得荒谬的很，如说孔明“借东风”不好、提倡迷信，就把他拉下来打一顿，但我们要知道那是孔明“借东风”而不是我们借东风。又如说包文正不好，说他是统治阶级的更巧妙的代理人，也把他拉下来打一顿。又如《玉堂春》戏剧中竟开斗争会，斗争王金龙。这种粗暴态度是反历史主义的，我们批判、纠

正了这些现象，现在虽然还有，但已比较好些了。另外对墨守成规、不肯改革的保守倾向也进行了批评。目前在中央和各大区，如北京保守倾向相当严重。这种保守倾向，目前已成为戏曲改革事业再前进进一步的主要障碍。这种现象很值得我们重视，过去我们在戏剧改革方面，有时大胆的很，大胆到关云长、包文正都成了坏人，这不是改变他个人的鉴定，而是在改变群众的眼光。这是一种无组织、无纪律，随便乱改成分、作鉴定的表现。我们要知道，只要那个统治者给老百姓一点好处，老百姓就会纪念他几百年、几千年。开封老百姓直到现在还说包文正好呢。随便改是不行的。有些地方很保守，一个桌子，两个椅子多放一个也不行，锣鼓声音小一点也觉得困难，因为这是他们技术上的习惯。周瑜、孔明出来时威风凛凛，令人敬佩，可是老百姓出来时，鼻子上必须搞个白点，把老百姓都看作废物，拿老百姓开玩笑，表现了严重的个人崇拜。张春华在外国演戏时，脸上没有白点就不行。让他们锣鼓打的小一点，他们就说：不能打小，小了黑头出来，精神就没有了。改变这种现象有很多困难，但是可以改变的。现在张春华出来时就没有白点了，不是一样可以表演吗？现在锣鼓打的小一些也一样可以演，习惯是可以改变的。旧戏对人民的影响很大，不改革是不行的，但在改革时，一方面不应有粗暴态度，随便乱改关云长、包文正，另一方面要多鼓励作家，不要要求一下子都改好了。这些旧剧都是在封建、落后的物质条件下、封建思想支配下的劳动人民天才的艺术创作，现在要把封建、落后的东西去掉是很复杂的工作。在开始，改的一定不象，但慢慢地改就象了。这些戏的内容原来是很调和的，改后会破坏它的调和，我们就要找出新的调和，怕破坏调和，不改是不行的，但在过渡时期不要太苛求了，还是多鼓励大家去做。

目前,历史神话剧很多,但表现现实生活的戏剧题材不多,这是一个严重问题。要京剧表现现代生活是不成的,有些地方戏可以。有些地方戏也不是那样容易。过去周总理说不要太勉强了。于是有些人就跑到另一方面去专搞神话传说,认为这样可以讨好。神话是现成的,不用费力,而搞新的东西比较难。天津解放后,演了很多新戏,把原来的身段都忘了,演出的戏人家也不爱看了。我们一方面要保存旧艺术,一方面还要发展新剧。目前《梁山伯与祝英台》一剧到处上演,这个戏的艺术很好,许多老百姓看后都想变蝴蝶。

目前,我们对现代作品注意少,对古代作品注意多,对新歌剧、话剧注意的不够,对民族传统强调的多,对学习苏联的艺术不够,对歌舞注意的也少,这应当引起我们的注意。现已注意并开始端正了。应当学习苏联的先进经验,用苏联的先进经验、思想、艺术改造我们的艺术,提倡多写表现现实生活的话剧、新歌舞,同时改造民族遗产。关于继承发展民族遗产问题,这是一个长时期的工作,是一种专门、复杂的工作。中国戏剧的方向到底怎样呢?中国各地的戏剧是大同小异的,但也有差别很大的,这问题不在这里详细谈了。

我们应该鼓励多方面的尝试,如果不把中国民族戏剧、音乐传统充分加以利用和掌握,就会缺少自己的民族的基础。所以我们认为,要鼓励做多方面的实验、革新,并要准备失败。我们的遗产是丰富的,但还没有经过大文学家、音乐家的整理,把它继承起来,这有待于将来,只要政策对、道路没有走错,是会有结果的。

第三个关键是发展文艺创作,必须对文艺有正确的批评和鼓励政策。毛主席所讲的“百花齐放,推陈出新”,这应成为我们

整个文艺发展的方针。但我们有些同志常把这句话写成“推陈出新，百花齐放”。我认为“百花齐放，推陈出新”的讲法是有道理的，这里面包括了文艺创作事业发展的方针问题。“百花齐放，推陈出新”是什么意思呢？翻成比较不通俗的话就是经过文艺的自由竞赛，在自己民族文化传统的基础上创造新文化。目的是创造新文化，道路是自由竞赛。“百花齐放”就是自由竞赛，“推陈出新”就是让群众、让历史来判断，好的花就开下去，不好的花，开一下就完了。

我们领导文艺方面有一个重要政策，就是鼓励各种文艺创作的自由竞赛，苏联很强调这一点。我们所说的“百花齐放，推陈出新”是有领导的，是为工农兵服务的方向，以社会主义现实主义为指导的原则。我们应该鼓励党内外作家创作的不同的体裁、风格。过去我们曾批判过盲目崇拜西洋，这是对的，但我们也不能因提倡自己民族的音乐，拉提琴的就没有地位了，也不要因唱山歌、唱民歌，就不敢弹钢琴。无论是自己民族早就有的，还是“五四”以来输入的都让它在群众中开花，通过自由竞赛，采用斗争的方法，社会主义新文艺才能健全的成长。斯大林说，无产阶级的文艺，只有在与各种非无产阶级文艺自由竞赛中才能形成，才能得到发展。这是一条原则，我们一定要鼓励社会主义的东西。

为什么要鼓励呢？因为它是人民的社会主义的，他年青，需要鼓励，需要支持，但鼓励工人阶级、社会主义的东西应采取什么方法呢？我们不是把它孤立起来，而是鼓励它和其他文艺竞赛，如你说你的新歌剧好，人家的旧剧封建，就要和人家竞赛，你说你的歌唱的比大鼓好，也要和人家竞赛。要去群众面前竞赛，考验，而不是要加以禁止、限制。这是一条原则。自由竞赛就是

在群众面前竞赛、考验，艺术不能专制。为什么戏剧有那么多的人民性，因为戏剧是民间创作的。是给老百姓看的，就不能不按照老百姓的爱好创作。封建统治可以利用戏剧进行宣传，控制宣传工具，但他不能强迫群众的爱好，他也不敢宣传压迫人的人好，还是要宣传讲义气、正直的人好。艺术的特点就是它是社会的现象和产物，如果不注意这点，认为用温室的办法可以把它培养起来这是错误的。

在和各种非社会主义文艺竞争、比赛时，党要帮助他们在竞争、比赛时打胜仗。同时，就是在社会主义文艺内部也一样，自由竞争可以鼓励文艺个性、风格、题材多方面的发展。如果限制的太厉害，只讲地方戏或只讲新歌剧都是有害的。但特别注意支持一种进步的，接近或就是社会主义的东西是可以的。

艺术和人的个性是有关系的，艺术有各种特点。每个人写文章时，如果真正是创作的话，都有特点。个性，正是通过其特点，反映生活，不是公式主义，不是八股。小资产阶级的个性当然不好，但从艺术角度上观察，其特长应予以充分发挥。他喜欢这种形式、风格，就让它充分发挥。

还有一个问题是鼓励创作必须发展文艺批评，鼓励自由竞赛，鼓励文艺批评。第二次文代会上批评了某些批评，说他们的批评没有起鼓励作用，而参加文代会被批评的人则感觉在文代会上没有受到鼓励，反而受到了批评。在文代会后一个时期，批评是不够的。应讲清楚，要发展文艺、发展创作一定要发展批评，假如批评与自我批评是我们一切工作的动力，那末对创作来讲，是更需要的，所以我们要大力开展批评。现在文艺工作的主要缺点就是批评少。文艺批评是党实现文艺政策的主要手段之一，党领导文艺不能依靠指示办事，主要应靠文艺批评。文艺斗

争的主要方法，第一是创造上的自由竞赛，第二就是批评上的自由讨论。这才是正常的发展道路，不是采取行政方法，说这个戏要演多少天，那个就不能演，只有对反动的戏剧才能使用禁止办法，落后的戏就不好禁止（当然对落后的太厉害的戏也可以禁止），如锣鼓打的响就不好禁止，你说让它打的小一点，他们就说：你不愿意听就不用来听，锣鼓就是打的这么响，庸俗化的不好禁止，迎合落后的观众的也不好禁止，唯一的武器就是批评，或用更好的戏把他的群众抢过来。批评是有利于创作的，不是打击，有些同志写的批评不好，是因没有党的领导，没有掌握正确的批评，常凭个人感情、爱好来写批评，这样批评是有害处的。我们的批评应该是正确地集中表达党和群众对文艺创作的意见，是党和群众的喉舌。现在许多人不了解这一点，不是个人的批评。爱好那种作品就宣传那种作品好，不爱好那种作品就给予批评，而不管党喜爱哪些东西，群众喜爱哪些东西。党不领导，他就不知道党的意见和党的政策是什么，我们的批评一定要有利于发展创作，不是打击。首先要看到主要的方面是好的就要肯定，对个别缺点要帮助改进，而不是首先看到个别的缺点。如苏联肖洛霍夫所著《静静的顿河》虽有严重错误，但因他基本上是好的，对人民有益，所以斯大林说这本书是好的。批评一定要有利于团结。对反动的文艺家当然要打击。批评如果只限于个人的爱好，狭隘圈子的爱好，这种批评是不利于团结的，不对的。苏联一些办刊物的同志经常见面，形成了一种爱好，互相吹嘘，刊物、机关都成了吹嘘的地方，苏联对这种情形进行了批评。如果总的方面是按照党的观点、群众的观点办事，然后再对作品进行具体分析就不会发生这种现象了。这里面有个政策问题。我们的爱好能够统一吗？形式上的爱好可以允许不统一的，你

可以喜欢川剧，我可以喜欢山西梆子，一定要强迫喜欢这种或那种是不可能的。不同爱好是被允许的，但不能因为你是宣传部长、文化部长，你喜欢京剧就提倡京剧，不喜欢京剧就打击京剧，应根据政策、根据群众需要办事。批评能代表党的意见，群众的意见，就一定能够有利于团结，如果不这样，一定对团结没好处。

对党外作家、文艺家不能采取关门的态度。是否对党外作家、艺术家的作品要求标准低一些呢？马克思主义的标准只能有一个，不能有两个，这就是社会主义现实主义的标准。无论批评党内、党外的作家都是这个标准。不能在批评党外作家时就离开马克思主义的立场，站到普通民主主义的立场。但在批评、对待他们时，是否和对党内的一样呢？不应该一样。不但对党外、党内作家不能一样，就是对年老的和年青的作家也不应一样。立场的一致性和策略的灵活性要统一。对党外作家的批评有一个政策、策略问题，就是不能排斥他们，使他们望而生畏，应使他们更加靠近社会主义。如果一个党外作家单纯歌颂共产党、毛主席怎样好，尽管这作品是肤浅的，不深刻的，但如果他过去不歌颂我们，现在歌颂了，我们首先批评他肤浅呢？还是首先欢迎他呢？我们应该首先欢迎他。因为他原来是不歌颂、不写你们的，可是现在歌颂、写你们了，这就好。共产党作家不应是旁观者，而应表示新的、真实的情感，如果党外作家不是这样表示，而是从他的观点、立场看问题，只要真实我们就欢迎他。如巴金曾写过一篇通讯说在志愿军部队做客怎样好，他虽然不是用我们的正面真实的情感写的，但他没有歪曲真实思想情感，描写如何被志愿军所感动，这对革命有利，我们就不能批评他说这是旁观的。这是党对党外作家的一个政策问题。标准、立场是一个，

但在这个标准、立场上我们要团结他们，使他们的作品中的社会主义更多而不是减少。不使他们感到社会主义可怕，而是给以可能和方便使他们慢慢走到社会主义。帮助他们克服困难，给他们以勇气。这样文艺队伍才能扩大。第一次、第二次文代会有这种情形，不仅分党内、党外，就是在党内还要区分老区、新区，老区的就正确，新区的就难得正确，这是人为的界线。各有各的优点，各有各的长处，大家都是在一条道路上。我们要掌握正确的批评政策，才有利于创作、团结，把文艺队伍搞的很大，而不是分作很多小集团、小宗派。党外作家的力量是很大的，我们必须做好这个工作。

批评应当与鼓励相结合，对任何缺点的批评都应当含有鼓励的成分，鼓励他改进缺点，而不是把缺点收集起来做判决，说他不行。应当首先说他好，然后把缺点找出来，帮助他改进。苏联的《为苏维埃政权而斗争》写得很坏，受到批评，但改了以后就受欢迎。《青年近卫军》也有严重缺点，受到批评，改进后受欢迎。苏联的一位音乐家，犯了严重错误，但改了以后获得斯大林奖金。这就给人一种信心，在改进以后还可以受到人民和国家的鼓励，以至于奖励。所以批评一定要和鼓励相结合，这是人民的艺术，要爱护它。我们过去采用的戏剧会演、评奖都是发展文艺创作的方法，鼓励、奖励的方法，是很好的，应当继续采用这方法。前年的戏剧会演，去年的民间歌舞会演都起了很大的作用，这比发个指示、作个决定效果大的多。

第四，要爱护、培养、提高文艺创作人才。发展创作要有人才，包括作家、演员、导演等，不要认为写文章才是创作，导演、演员都有创作，有的演员演得好，有的演员演得不好，为什么呢？就是因为一个有创作，一个没有创作。文艺干部水平不够是个

严重的问题，有一部分是原来的旧艺人政治水平、思想水平也不高，还有些是革命队伍培养的新文艺工作者，相当大的部分是文工团毕业的，好处就是受过锻炼，但不是科班出身，演的很好、唱的很好的有几个，他们只是宣传员。迫切需要在政治上、业务上提高他们。这次来了许多苏联导演、画家、舞蹈家、音乐家，很解决问题。办了个导演训练班，来考的都是文工团比较好的团长、副团长、导演、副导演。结果五、六十人只有二十三人及格，这不仅对他们是个刺激，对我们也是个刺激，有很多人政治不及格。过去没有抓紧教育他们，连总路线都考坏了，问现在国家资本主义怎样，将来过渡到社会主义时国家资本主义怎样？有个副导演回答说不知道。他不但没看报，恐怕四中全会决议也没看，这问题很严重。考业务不行，考政治也不行。在业务上苏联专家给他们做了三条鉴定，其中主要的两条是，第一他们太不学习了，第二是满口政治术语。讲话只是讲政治术语，具体的一概不知，问他看过什么书，演过什么戏，他就讲文艺座谈会，社会主义现实主义，苏联专家不满意。我们解释说，过去都是文工团的，在战争环境里没有机会读书。苏联专家尖锐的说，现在解放几年了？这五年并没有打仗啊！过去我们没有重视和领导他们读书，这次整了一下，现在大家天天看书。只要我们要他读书，他们就很努力。以前我们天天开会，讲些政治术语，是不能把戏演好的，我们要学习政治，还要学习业务。我们提出一些办法来提高业务，这是最迫切需要的。

作家应继续深入生活，有同志讲要建立生活根据地，这句话很好。现在已有很多作家到工厂、农村中去，但还要继续深入。

加强艺术实践。过去天天学习、看报、开讨论会，就是不演

戏。周总理曾批评过多少次。苏联天天演戏。我们有的演员两年不演戏，这也是领导上的官僚主义。演戏的长期不演，唱歌的长期不唱，写作的长期不动笔，这种情况要改变。要注意艺术实践、加强艺术实践。

这里要特别提一下，各地要培养地方作家。现在有很多作家是业余的，要注意关心、培养他们。以市为单位，我们在第一个五年计划内（还有三年）每年培养一个作家，共培养出三个来，不知是否可以。培养作家当然是困难的，有的甚至培养不成。作家要地方化。北京、上海应有许多作家，但作家都集中在北京、上海这是错误的办法。就是中央的作家，也应在地方上有根据地。苏联有许多作家都是地方的。如《金星英雄》的作者巴巴耶夫斯基；《收获》的作者尼古拉耶娃都是地方作者，肖洛霍夫是全世界的作家，他一次也没有离开过顿河。又如中国柳青就是一一直在西北。有许多作家同志有这种长期打算，有的同志准备长期在鞍山呆下去，李季准备在玉门油矿呆下去，这种办法很好。发现作家的最有希望的，最可靠的来源有二：一是部队，二是地方。老作家很重要，但数量有限，对新生活不如年青的熟悉，所以我们将来的希望应放在地方和部队作家身上。

对少数民族文艺人才如跳舞、唱歌等要采取办法，加以培养。

艺术人才要注意去发现。艺术人才的培养不象普通教育，小学、中学、大学这样上来的。目前全国新文艺干部只有两千人，数量很少，将来要大力发现。苏联考取戏剧学校学生时，导演亲自去看哪个有天才，一年只招几十个。艺术方面要有特殊条件，唱歌一定要嗓子好。演戏的也要有天才，有的演戏的让他看书就头痛，让他演戏就熟的很快。戏剧中有梅兰芳、常香玉，

有好的名声，这里是否有个人崇拜？对个人不能宣传的太厉害了，但要去发现。要改革戏剧没有演员参加是不行的，党委制要有书记，演员也要有出色的演员和演员领袖。

现在，我们对演员的健康保护很差，嗓子喊哑了，就换一个，总是这样，一个也培养不出来。我们一定要对戏剧干部加以爱护，对他们加以特殊照顾，把他们做为文艺战线的重要力量。现在文艺界戏剧人员有十万人以上，新文艺干部两千多，专业干部一千多。必须把他们当作国家重要文艺力量，改造、提高他们。去年，中央对文化部报告批示中说，应注意在戏剧界中发展党、团员。使他们成为戏剧改革中的骨干。袁雪芬、张云溪现在已成为党员了。戏剧改革从外边改革是不行的，要靠他们自己，靠那些主要演员，所以在里面发展党、团员是很有意义的。

第五，加强党对文艺工作的领导（此问题在下面讲）。

开展群众性的文化工作

开展群众的文化工作，首先是面向工矿，其次是面向农村。满足工矿，满足农村群众的迫切需要。艺术创作出来，不是为艺术家自己去看，而是为了输送到群众中去，为工农兵服务，所以要依靠群众进行创作。开展群众文艺工作，满足群众需要是很大问题。如何开展群众文艺工作有两方面，一方面把新文艺产品通过国家掌握的机构——电影院、放映队、剧场、剧团、文化馆、图书馆、博物馆、报馆等和群众见面。怎样把这些工具利用起来，各地文化局是管这些事情的，它除了管发展创作以外，也要把这些机构管好，充分地、正确地利用起来。现在就没有充分、正确地利用。有些国营剧场有单纯商业观点，马连良演戏卖座，他们就

欢迎，两方面分红，而我们剧团自己去演戏就要很高租金，让你演不成。这是把戏剧当作商业资本，并且为马连良个人捧场（当然我不是反对马连良，他也是个优秀的艺人）。我们要歌舞、要国营剧场为的是宣传社会主义、宣传新文化，而不是为了赚钱。

把文艺作品输送到群众中去，首先要搞好电影放映队工作。我们要积极发展电影放映队，希望宣传部门注意。全国电影放映队，部队有一千多个，政府、工会系统是二千二百八十八个。每年群众七亿人次，电影是最强大的工具，希望各地大力发展它。五年之内要发展到八千多个单位，希望大家努力。现在平均一个放映单位有十几万群众。苏联平均是四千多，捷克平均是三千多，波兰是一万一千多。就是我们到一九五七年，放映队发展到八千多个，平均也是七万多人。放映队要搞好：第一、现在要初步固定放映队伍。第二、改善放映节目。不演不适合人民需要的片子。特别是改进农村放映的片子。苏联片子，农民看不懂，镇反时放映《丹娘》，农民认为是反革命，还鼓掌。第三、解释影片工作要做好，军队在这方面就做得好。他们放片子时都用扩大器作解释，我们也可以采用这个办法。第四、我们要培养、提高放映队人员的政治、业务水平。过去在放映一个片子当中要断掉好几回，部队同志反映：这等于看话剧，三幕九场。中央电影局在这方面正在改进。

其次，国营剧团必须经常到农村中、工矿中演出，歌剧去年演了三万场。但我们只依靠国营剧团不行，还要依靠民间的剧团。我们现在已将“私营剧团”改称“民间职业剧团”了（这个指示一两天内即可发出）。这是因为这些剧团中已没有了剥削、老板，是艺人自己合作经营，以此为职业来维持生活的，我们要很好的把他们利用起来。现在国营剧团仅有一百四十八个，而民间职业

剧团有一千六百五十一个，估计人数在十万人以上，国营剧团与民间职业剧团是十与一之比。“民间职业剧团”不是资本主义，我们对民间职业剧团不必采取对资本主义的方法来改造他们，主要是提高他们的思想业务水平，从思想上进行社会主义改造，使他们成为国家重要的宣传工具。他们也愿意接受我们的帮助、领导。对这个问题很快要有个指示，希望各地注意。更希望各地注意对这种剧团的领导，并加以保护。

再次，要搞好文化馆、流动图书馆、文化挑……的工作。我们的文艺作品，就是要通过以上这些工具，把它们输送到群众中去。

另外一方面，要正确的指导群众，特别是工农群众业余的、文化的艺术活动。现在许多机关中有业余剧团。业余剧团数目很大，每个省有七、八千，估计全国有八万到十万个，所以我们必须加以领导和指导。这里面有几个问题，就是方针问题，有许多地方不大重视这个问题。最近我们和全总联合起草了一个《加强工矿企业群众文化工作的指示》，党已通过了，宣传部、文委审查后就可以发表了。工矿、农村的业余文化活动应是工人、农民进行自我教育的工具，应保证思想指导的正确性，保证娱乐应有的健康性，并提高他们的政治水平。它是一种文化娱乐，又是一种共产主义教育的工具。业余剧团文艺活动的内容应该有助于提高人民，扩大人民的眼界。不要都自己来写，也不要只写当地的真人真事或简单的表现生产过程，要写好的戏，叫他们感到愉快。不要老是机器，开会时是机器，休息看戏还是机器，这样结合生产是狭隘的。工人是国家的领导阶级，应该知道全国人民、军队的情况，享受最好的文化艺术生活。但要搞好群众的业余文化生活有两个关键，一个是动员文学家、艺术家搞好的材料供

给他们，再一个是训练工农文化活动骨干分子，现在我们正在研究按照苏联经验成立一个专门管群众业余艺术活动的机构。它的任务是搞材料，训练干部，收集整理民间艺术。

加强党对文化艺术工作的领导

群众文化活动党不领导，就搞不好，所以必须加强党的领导。几年来党和宣传部对文艺工作给了很大重视和关怀，参加会的同志要求我多讲些就是证明。重要性不多讲了，例如党委书记陶铸同志讲文艺工作，效果很好。党委书记讲文艺工作重要，只要讲一次也好，就会起很大作用。现在问题就是宣传部要把文艺工作抓起来，放到工作日程上来。党委对宣传部注意不够，宣传部对文艺注意也不够，当然中央宣传部还是重视的。有的地方党委是重视的，有的地方党委就不大重视。如果都注意，工作没作好就是我的过错。希望各地领导起来管起来，“灵魂工程师”的灵魂要好，作家要有社会主义的灵魂，如果不管“灵魂工程师”，他们就要乱搞了。那么领导什么呢？一是方针，政策的领导而不是具体的搞。党委的领导就是监督其思想内容，进行方针政策的领导，演了戏，编了歌子，发表了文章，宣传部长一定要去看看，有的党委在那呆了两年，可是连地方戏都没看过。这情况不好，就是看一次也好，看看他到底是什么味道。宣传部长注意一下，副部长就好做，党委注意一下，宣传部长就好做，宣传部管文艺就等子党委管宣传部一样，要抓思想不要抓别的工作。方针、政策中央规定了，各地要保证执行。看看作品哪个好，哪个坏，有什么倾向，毛病，组织批评，介绍贯彻中央的方针、政策——戏剧改革的政策、创作的 policy、批评的政策，把它纠正起来。

其次，是管文艺干部。监督、挑选文艺干部，发现人才，培养和提高他们。这两件工作不算多，是可以管起来的。

怎样管法呢？文艺有特殊性。有的人看了文艺头痛，觉得文艺家髻髻扭扭，怪里怪气。现在文艺工作者不是过去那样，已经有了进步，“士隔三日，要刮目相看”，我代表他们讲话，他们是愿意和希望党领导的。文艺干部也有很大改变。经过文艺座谈会，文艺整风后大不同了，他们愿意努力，愿意接受党的领导，希望党的领导。

任何科学都有其特殊规律，文艺也有它的特殊规律。斯大林讲，灵魂工程师主要是培养人民优良的道德品质。这是可以了解的，不是很困难的。有的人要求文艺与报纸上的新闻一样，这是不合理的。天津演《曙光照耀着莫斯科》，总路线一来，就停排了，有人认为演这个剧本不能配合当地总路线的宣传，这种要求是不适当的。又有人认为《妇女代表》把农村写的太落后了，不符合工农联盟，这种要求也是不适当的。评论艺术的好坏是看他是不是反映了人民的生活，是不是对人民有教育意义，艺术的真实和报纸的真实是不一样的。只要是反映了新生活的矛盾和斗争的文艺，反映了新东西的文艺都是好的，不一定要和原来的一模一样，而且必须不一样。艺术是艺术，他是允许夸大的。斯大林“宣誓”，是在露天宣的，实际上是在屋子里宣的，但我们不能说这是造谣吧，不符合事实吧！如果在露天宣誓就能更好地代表它的时代意义，斯大林同志的话代表了千百万群众的意志，因此，他要在群众中宣誓，如果安排在房间里宣誓就不能代表其时代意义了。《攻克柏林》中，斯大林坐飞机到了柏林，并且是没有保卫人员就下了飞机，还和安德列也夫握了手。实际上，斯大林并没有到过柏林，这不过表现了群众的一种情绪和希望。

周总理说，他在苏联时，在一次会议上看到了安德列也夫，他问斯大林，是否可以到斯大林桌前去，斯大林说可以，并对他说：我们在柏林早见过面了。斯大林也没有讲这是造谣。艺术是想象、形象，它是允许某些情节改变的。这就是它的特点之一。

一方面，党宣传部长要经常去看戏，去接触它，就可以了解文艺的特点，对文艺工作加以指导，另一方面，要反对文艺干部强调文艺的特殊性，不受党的监督，把它看作与其他工作无关，把文艺当作独立王国，甚至拒抗宣传党的政策。我们一定要和这种脱离政治的倾向做斗争。文艺干部中还有分散主义，我自己也有，很多事情应向中央请示报告，而没有向中央请示报告。闹分散主义、独立性是很容易的，党委、宣传部应加以注意。文艺创作的领导者要通过很多的社会活动方式，社会方式就是利用社会的活动，如批评、竞赛、舆论、奖励等，不是通过行政方式。这是领导文艺最有效的方法。反对禁止，禁止一种作品，不如在报纸上写批评。

党通过政府领导全国文艺生活，党从思想上、政策上、方针上给予政府文化部门工作的监督和指示，文联是文艺生产的合作社，任务就是组织自己干部搞创作和学习，党则通过这个文艺团体进行文艺工作。党、政府、文艺团体要共同为发展社会主义，建设社会主义文艺以不辜负党和人民对我们的期望而努力。为着社会主义建设，文艺工作不应落在后面，而通过我们的工作和努力，使文艺工作与国家建设事业相适应，与人民的需要相适应。

一九五四年五月二十二日

我们必须战斗*

——一九五四年十二月八日在中国文学艺术界联合会主席团、
中国作家协会主席团扩大联席会议上的发言

我们正在进行的对俞平伯在《红楼梦研究》及其他著作中所表现的胡适派资产阶级唯心论观点的批判，是又一次反对资产阶级思想的严重斗争，同时也是反对对资产阶级思想的可耻的投降主义的斗争。郭沫若同志在十一月九日发表的谈话中关于这次斗争的目标、任务和意义作了精确的说明，这就是我们在今后斗争中所应遵从的方向。我们的大会已开了八次，许多同志都发表了很好的意见，我现在也说一点我的意见和看法。在这个斗争中，我们是不应当沉默的。

一 开展对胡适派资产阶级唯心论的斗争

这次斗争使我们不能不想到三年前对电影《武训传》的批判，那是中华人民共和国成立以后第一次大规模对资产阶级思想批判的运动。

文艺上的思想倾向的斗争总是反映阶级斗争的过程的。从一九四九年中国人民民主革命胜利后，我们的国家就进入了

* 本文载一九五四年十二月十日《人民日报》。

社会主义改造、即社会主义革命的新的历史阶段。对资产阶级唯心论及其在文艺上的反现实主义倾向的斗争就成为思想战线上一个比以前更加迫切的严重的任务。

电影《武训传》是在开国之后不久上映的。刚刚获得解放的人民渴望从文艺作品中看到中国人民为了自己的解放在历史上曾经走过一些什么道路，哪一条道路走对了，哪一条道路走错了？影片在这个重大问题上给了极端错误的解答。它宣传了资产阶级的社会改良主义和个人苦行主义，实际就是宣传了对封建统治者的卑躬屈节的投降主义，而对人民斗争的正确的历史道路则作了不能容忍的歪曲和诬蔑。

差不多在同一时候，另一部电影《清宫秘史》也带有同样反动的性质。这部影片虽然在全国一度上映之后就停演了，却没有象《武训传》那样受到严正的批判。影片夸大了改良派的变法运动的进步意义，把光绪皇帝加以理想化，而完全颠倒了和诬蔑了义和团反抗外国侵略者的英勇斗争的历史，给观众以这样的印象，似乎外国侵略者屠杀中国人民——义和团，占领北京，驱逐中国政府是正当的。影片表示的思想是投降外国侵略者的卖国主义的思想。

解放了的中国人民懂得，我们今天的胜利是和我们祖先的过去的斗争分不开的。我们十分重视中国人民革命的传统，决不能容许资产阶级学者、作家用反人民的、反爱国主义的观点来歪曲和抹煞这个传统。

假如说电影《武训传》的批判关涉到如何正确地对待中国人民的革命传统的问题，那末，对俞平伯的《红楼梦研究》的批判就关涉到如何正确地对待中国人民的文化遗产的问题。我们要建设新的、社会主义的文学艺术，就必须对于我们民族的文学艺术

遗产给以正确的评价,接受其中一切有用的、优良的传统,在新的基础上加以发展。批判地接受旧的遗产,这就是我们建设新的文化的出发点。因此,我们决不能容忍资产阶级学者、作家用唯心论的观点来曲解和贬低我们祖国文学遗产的真正价值以及对这些遗产采取诽谤的虚无主义的立场。

《红楼梦》是我国最优秀的文学遗产之一。从它刊行之日起,它就引起了广大读者的注意和喜爱。“开谈不说《红楼梦》,纵读诗书也枉然!”可见其风行之盛。两百年来,对于《红楼梦》的研究成为了一门专门学问——“红学”,决不是偶然的事情。

人们对于《红楼梦》历来有两种不同的评价。封建统治者曾把它看为“淫书”、“邪说”而严行禁止。封建阶级和资产阶级文人也只迷恋于它的婉转缠绵的“艳情”的故事。但是人民和接近人民的作家却接受了这个伟大作品对封建社会的批判的意义和反抗的精神。会上,锺敬文先生提到的清末梁启超所编辑的《小说丛话》中,一位署名侠人的作者就对《红楼梦》的反封建的伟大意义作了一定的评价。广大读者的同情则历来都是在贾宝玉、林黛玉、晴雯、尤三姐这些人方面,而不是在贾政、薛宝钗、袭人、凤姐那些人方面。关于林黛玉、晴雯的故事,成了民间说唱和戏曲的流行题材之一。

五四运动重新评价了《红楼梦》以及《水浒》《三国演义》等古典作品;因为“五四”新文化运动提倡新道德,反对旧道德,提倡白话,反对古文,这些作品就受到了广大读者的新的重视和推崇。但是胡适对《红楼梦》及其他中国古典作品的研究,却是完全从美国资产阶级主观唯心论——实用主义的观点出发的,因而也就没有可能作出正确的真正科学的评价。首先,他对古典作品的考证和评价,完全是为了反对革命的目的,这已由他自己明白

宣告了。其次，他对古典作品又单纯地只从它的语言形式，即白话来着眼，而不注重作品的思想内容和艺术价值。如果他对作品的思想内容和艺术价值作出什么判断，那几乎是完全错误的。胡适在《红楼梦》里面所看到的只是一个富贵家庭“坐吃山空”“树倒猢猻散”的趋势，他认为这个家庭之所以破产，仅仅是由于这个家庭的成员“讲究吃喝、讲究场面”“不会理财、不肯节省”。他认为《红楼梦》的“真价值”只是在它“平淡无奇的自然主义”的描写手法。可怜，这就是这个充满铜臭的资产阶级学者眼中的艺术境界！然而，胡适的思想在古典文学研究的领域内竟长期地占有了统治的地位。

俞平伯先生是胡适派资产阶级唯心论在《红楼梦》研究方面的一个代表者。俞平伯的考证和评价《红楼梦》，也是有引导读者逃避革命的政治目的的。他认为《红楼梦》不过是一本“感叹自己身世”的“情场忏悔”之作，而完全抹煞它对封建社会的深刻的全面的批判的意义；他认为作者对自己所创作的人物无所褒贬，而完全抹煞了作者对待自己人物的爱憎分明的态度，抹煞了这一点，就是取消了作者的倾向性，因而也就是取消了作品的积极意义。他在《红楼梦》里面所看到的，所欣赏的，是“色空”观点，是“怨而不怒”的风格。他关于《红楼梦》作了一些考证工作，但他的考证不是为了在事实的基础上对作品作全面的、历史的、科学的考察，而是醉心于个别无关重要的细节，使读者对作品得不到正确的完整的概念。他在说明《红楼梦》和过去文学的继承关系的时候，不是着重地去阐明作者的独创性，反而是牵强附会地去推论作者的模仿性。所有这些，就必然达到贬低《红楼梦》的客观价值的结果，达到《红楼梦》不可知论的结果。

胡适派买办资产阶级学者既怀着反对革命或引导人们逃避

革命的政治目的，相信美国资产阶级的反动的主观唯心论哲学——实用主义，他们当然是没有可能认识《红楼梦》的真价的。对于他们，《红楼梦》的确是不可知的。有的批评者指出俞平伯先生的文学见解不但是资产阶级的，而且是封建的。实际上，这种封建性正是中国资产阶级学者的特点。

抹煞文化遗产中一切进步的于人民有用的东西，贬低它们的价值，这也是现代世界资产阶级文艺学者的共同特点。这种特点，在中国又和对西方资产阶级文化的盲目崇拜相结合，就形成对待自己民族遗产的反爱国主义的虚无主义的态度。

我们要用马克思主义观点来解释和研究古典文学作品，阐明它们的真正价值，就必须对资产阶级唯心论的各种表现进行斗争。正确地继承自己民族文化的一切优良传统，在整个思想战线上树立批判的旗帜，这就是目前思想工作和文艺工作中一项十分重要的任务。

李希凡、蓝翎两同志对俞平伯的生气勃勃的、战斗的批评，在反对古典文学研究领域资产阶级唯心论思想的斗争中起了先锋的作用。他们用马克思主义的武器具体地批判了反马克思主义的思想，表现了一种为我们许多年纪较大一些的作者所那么缺乏的，然而又是那么需要的锐气和战斗精神。接着，很多作者陆续地写了批评俞平伯的文章，俞平伯先生自己在大会上也表示了愿意修正自己的错误观点。这个批判，一方面为《红楼梦》的真正科学的、客观的研究扫清了道路，另一方面将斗争的锋芒指向了胡适的反动的哲学思想和文学思想。

一个多月来，对俞平伯《红楼梦研究》的批判，已经收到了这样的效果：古典文学研究者们进一步认识了只有用马克思主义的观点和方法才能阐明《红楼梦》及其他古典作品的真正意义和

价值，唯心论的观点和烦琐的考证是只能把人引入迷途的。青年们在阅读和理解《红楼梦》上得到了正确的帮助，冲破了资产阶级学者们所散布的神秘主义的迷雾，唾弃了颓废主义的欣赏趣味。同时在整个学术界开始了对胡适思想，特别是他的实用主义哲学的批判。

我们知道，实用主义(或实验主义)是帝国主义资产阶级哲学家为了反对现代唯物论，挽救垂死的资产阶级而制造出来的一种反动哲学。它片面地强调主观“经验”，曲解“实践”，它根本否认外部物质世界及其客观规律性的存在；它认为凡是对于一个人有用的事情就是真理；引申来说，剥削、侵略对于帝国主义资产阶级有利，剥削、侵略也就是真理。这种哲学的主要企图，就是在宣扬“经验”“实践”的幌子下来反对作为人类科学最高成就和世界普遍真理的马克思主义。胡适在一九一九年发表了一篇明目张胆地攻击开始传播到中国来的马克思列宁主义学说的题为《多研究些问题，少谈些“主义”！》的文章；在这篇臭名昭著的文章中，就表现了他是中国马克思主义和社会主义思想的最早的、最坚决的、不可调和的敌人。

胡适在政治上的反动，是人人皆知的。但他在学术思想上的反动性却不是人人都认识的。从“五四”以来他所长期宣传的实用主义的哲学思想在知识界还有它的影响。中国资产阶级思想的代表人物当然不只胡适一人，但他却是中国资产阶级思想的最主要的、集中的代表者。他涉猎的方面包括文学、哲学、历史、语言各个方面。而他从美国资产阶级贩来的唯心论实用主义哲学则是他的思想的根本。资产阶级唯心论是有各式各样表现的，它在人民和知识分子的头脑中还占有根大的地盘。不能设想，不经过马克思主义在各个具体问题上的彻底批判，唯心论

思想可以自然消灭。因此，全面地、彻底地揭露和批判胡适派资产阶级的唯心论，就是当前马克思主义者十分重要的战斗的任务。只有经过这种批判工作，才能使马克思列宁主义在中国学术界树立真正领导的地位。“不破不立，不塞不流，不止不行”。这个批判运动，同时也就是一个马克思主义思想建设的运动。

要反对资产阶级唯心论，我们必须首先反对在我们中间对资产阶级思想的可耻的投降主义。《文艺报》在关于《红楼梦》研究问题上，就是犯了这种投降主义的错误。

二 《文艺报》的错误

关于《文艺报》的错误，袁水拍同志在《人民日报》发表的文章中已经作了严正的批评。《文艺报》的主要错误就是对资产阶级思想容忍和投降，对马克思主义和宣传马克思主义的新生力量采取资产阶级贵族老爷式的压制态度。几次大会继续揭发和批判了《文艺报》的许多错误和缺点，并对整个文艺工作的领导方面也提出了应有的批评。

《文艺报》的错误，当然不只是一两位编者的。我们放弃了对资产阶级唯心论的批判和斗争，实际上就是对资产阶级思想投降，这是我们工作中最大的错误。我也就是犯了这种错误的。几年来，我把精力大部分放在政府文化行政工作上，这一方面的工作，我也是没有做好的，而很少注意研究文艺思想问题和认真地阅读作品。我和各方面作家的接触是很不够的。对于《文艺报》这样一个重要刊物，我一直关心很少。因此《文艺报》的错误，我要负严重的责任。我有负于党和人民的委托。

《文艺报》主编冯雪峰同志已在《人民日报》上发表了检讨文章。我想我们现在所需要的正是大家严正的批评，而决不是任何虚伪同情的眼泪。我们必须严肃地、彻底地揭发我们工作中的错误及找出错误的主要根源。

《人民日报》的文章中曾指出《文艺报》同资产阶级思想和资产阶级名人有联系，而同马克思主义和宣扬马克思主义的新生力量则疏远得很。这里所指的联系，当然首先是思想上的联系，这就挖到了《文艺报》以及我们一切工作中的错误的根子。《文艺报》编者们的思想中严重地存在着资产阶级的唯心论和个人主义，他们的“权威”思想和骄傲自满情绪，就正是资产阶级个人主义作风的突出的表现。他们脱离了实际斗争，脱离了群众，失去了新鲜事物的感觉，这就使他们自然而然地和腐朽的资产阶级思想情投意合，而和新生力量就自然而然地疏远起来，甚至对新生力量采取排斥、打击、压制的罪恶态度。

《文艺报》编者们身上既然存在了资产阶级思想和资产阶级作风，那末，他们在编辑思想和实际工作中就必然要发展到违背马克思主义的立场和党的文艺方针，违背工作中的集体领导和批评与自我批评的原则。

必须指出：《文艺报》对去年十月第二次全国文学艺术工作者代表大会所决定的方针，不但没有坚决地执行，而且采取了消极的抗拒的态度。

第二次文代会提出了在文艺上和资产阶级思想作斗争的严重任务，而且特别指出了目前资产阶级思想侵袭的危险性。不久，党中央宣布了党在国家过渡时期的总路线，这是我们国家和人民生活中的重大事件。在去年十二月份《文艺报》上发表了一篇题为《国家在过渡时期的总路线和文学艺术的创造任务》的

社论。在这篇社论中，不但没有提出文艺工作者在总路线宣传中的创造任务，而且也没有提出在文艺上对资产阶级思想斗争的任务。社论作者离开了这些具体任务而抽象地强调文艺工作者特殊的“方法”和“路线”，照社论作者的话说来，这就是“描写人民的灵魂及其斗争”。无疑地，文学是有自己的特殊方法的，文学是应当描写人的灵魂的。但问题是在，离开当前现实斗争的具体内容和任务而抽象地提出描写人民的灵魂及其斗争，这就使人感到似乎文学作品描写的人民的灵魂可以离开人民反对反动派残余、反对剥削制度、克服困难障碍而建设社会主义的实际斗争孤立地来表现。这样一种创作思想，正是和唯心论一脉相通的。

第二次文代会提出了创造正面的先进人物的形象，创造值得千百万人仿效的性格，是当前文艺创作上的最重要的任务，因为这样，文学的积极的改造社会的作用，作家作为“人类灵魂工程师”的作用才能最充分地发挥出来。在大会前《文艺报》曾连续几期地登载了关于创造新英雄人物的讨论。但在编者们的思想中却缺少对于创造正面人物的积极要求和热望，而热心于利用作品中创造正面人物的缺点散布对于创造正面人物这一任务本身的怀疑。他们错误地认为要使正面人物是有血有肉的，不是概念化公式化的，就必须着重描写人物的内心矛盾甚至人格分裂；把新人物内心生活的丰富性和意志坚定性同小市民的内心复杂性以至两重人格混同起来，把正面人物所必须具备的先进阶级的优良品质和他的个别的缺点或错误混同起来，甚至武断地认为一个人的任何缺点错误都是品质问题。这种思想实际上是对新社会中新人物的新品质缺乏信心的一种表现。很显然，这种思想和第二次文代会的精神是没有共同之点的。《文

艺报》关于新英雄人物的讨论之所以没有能够得出结论来，不正因为这种思想上的抵触吗？

第二次文代会提出了对于新的人民的文学艺术事业应当采取积极扶植和鼓励的方针，反对了文艺批评工作中的粗暴态度。《文艺报》曾经发表过不少粗暴的“判决”式的批评，陈企霞同志就是这种批评的主要作者之一。我们的批判应该是有党性的，对于敌对思想应当毫不容情，而对于站在人民立场的作者，即使他们有缺点错误，在批评他们的时候也必须采取同志式的与人为善的态度。粗暴批评打不倒敌人，却很容易地打伤自己和朋友，扼杀新生力量。在第二次文代会以后，批评的粗暴作风似乎是稍稍敛迹了，但《文艺报》编者并没有真正从思想上解决问题，他们只是采取了消极抵抗的态度，特别是陈企霞同志，从那时以来就表现了作为一个共产党员是不可容许的消极态度，同时一有机会，粗暴批评仍然会“脱颖而出”地表现出来。今年一月间《文艺报》上李琮对于李准的《不能走那一条路》的批评就是一个例子。

在对《文艺报》的批评中，党特别指摘了对新生力量的资产阶级贵族老爷式的压制态度，这是值得我们十分重视和警惕的。几年来，从地方和部队产生了不少优秀的青年的作家，他们已成为我们文艺运动的生力军，他们是我们文艺事业的希望。李希凡、蓝翎一年前还是山东大学的学生；《保卫延安》的作者杜鹏程在解放战争期间是西北野战军的记者。我们的责任就是以满腔热情的态度来扶植和保护我们文艺事业上的新生力量。我们爱护青年的方法当然不是一味向他们唱赞美歌，而是关心他们的发展，对他们给以具体帮助和经常向他们提出严格要求。严格要求必须与热情爱护相结合，这与《文艺报》经常表现的那种

对于青年作者的冷酷的苛求的态度是毫无共同之点的。

《文艺报》的错误还由于编者们在工作上违背了集体领导同批评与自我批评的原则。编者们的“权威”思想和骄傲自满情绪发展到了完全拒绝别人批评，也从不进行自我批评的地步。这是一条规律：凡对别人实行粗暴批评的人，对别人批评自己，即使是温和的批评，也总是采取粗暴的压制态度的。他们对待批评和自我批评，不是把人民和国家的利益，文艺事业发展的利益放在第一位，而是把个人权威、友情或刊物“威信”放在第一位。

正是由于这些错误，《文艺报》愈来愈脱离党的领导，同群众和文艺界的联系愈来愈疏远，因而也就愈来愈失去了群众和文艺界的支持。对于《文艺报》的这些错误、缺点，我们过去并不是完全没有看到，没有察觉到的；但没有及时地有效地加以纠正，这也是我们应负的一个严重的责任。

我们批评《文艺报》，并不是认为它过去的一切都错了。必须肯定，几年来，《文艺报》作了不少有益于人民的工作，并且获得了一定的成绩。它宣传了文艺为工农兵服务的方向，宣传了马克思主义文艺理论和社会主义现实主义的创作原则，对艺术作品的批评也有不少是正确的，对于青年作家也不是一概压制的。根据大家的讨论，中国文联主席团和中国作家协会主席团作出了关于《文艺报》的决议，提出了端正今后编辑方针和改组编辑机构的办法。这是这次大会讨论的一个积极的成果。我们有决心改正过去的错误，并真正把《文艺报》办好。

三 胡风先生的观点和我们的观点之间的分歧

胡风先生在会上积极地发了言。我们欢迎他参加对胡适派

资产阶级唯心论的斗争，也欢迎他对《文艺报》错误的批评。但是从他的发言中，我们必须指出：他的许多观点和我们的观点是有根本的分歧的，不管是在对《红楼梦》的评价上，在对马克思主义的看法上或是在对《文艺报》的批评上。胡风先生是以“马克思主义者”自命的，有些人也是这样地看他，因此就有特别的必要来说明他和我们之间的分歧。

胡风先生在会上给了《红楼梦》一个在他说来是很高的评价，这是一个值得欢迎的进步。我们知道胡风先生对于民族文化遗产历来也是采取虚无主义的态度。他把“五四”以前的中国文学一律看成“封建文学”，而且在“封建文学”和“民间文学”两者之间画下等号。因此他认为，在过去中国文艺作品中“得不到民主主义观点的反映，甚至略略带有民主主义观点底要素底反映也很难被我们发现”。就是在《水浒》里面，他也认为决没有“发自贰心的叛逆之音”，这就是说，它也仍然不过是一部拥护封建的书罢了（见海燕书店一九五〇年三版《论民族形式问题》四七一四九页）。在《水浒》里面没有听到“叛逆之音”的胡风先生，这回，由于大家的讨论，在《红楼梦》里面微微地听到这种声音了。这应当说是一个进步。但是，虽然如此，他对《红楼梦》仍然没有做出正确的评价。他说《红楼梦》超出于中国以前一切文学作品的地方，就在它对于女性的态度，把女人当人、社会人来描写，而在过去的文学作品中，女人不是“性的化身”，就是“封建道德的化身”，顶好的也只是一种“单纯的反抗观点的化身”。这样说法是不合乎事实的。如果两千多年来在全部中国文学作品中，女人从没有被当作“人”来描写过，那末，《红楼梦》以前我国文学遗产还有什么价值呢？有什么理由能够说象《西厢记》中的崔莺莺、红娘那样的女性也只是“性的化身”或“封建道德的化身”

呢？而且，《红楼梦》的价值和积极意义主要也决不是在把女人当人来描写这一点。这种说法实际上仍然是贬低《红楼梦》的积极意义，仍然是表现了对祖国文学遗产的极端轻视的观点。

胡风先生在会上批评了某些人不把马克思主义当作斗争武器的“学究式的态度”。是的，对待马克思主义的学究态度是有的；我们历来都是反对这种态度的。但是胡风先生实际是在反对“学究式的态度”的口号之下来反对对马克思主义理论的学习和宣传。我们知道，他从来都是片面地强调什么主观“战斗精神”，而轻视马克思主义的世界观和马克思主义理论的。目前，在人民群众，特别是知识界当中系统地学习和宣传马克思主义不是太多，而是太少。在这种状况下，胡风先生的轻视马克思主义理论的态度就具有特别的危险性。胡风先生应该知道，李希凡、蓝翎两同志的文章，正是他们认真地学习了马克思列宁主义理论的结果。

聂绀弩同志在会上提到了十年前胡风先生在他所主编的刊物《希望》上发表过舒芜先生的有名的《论主观》——这是一篇狂热的宣传唯心论和主观主义的纲领式的论文，胡风先生在《编后记》中特别推荐了这篇文章，认为作者提出了“一个使中华民族求新生的斗争会受到影响的问题”。这篇文章是一九四四年发表的。大家记得，一九四二年中国共产党在毛泽东同志领导下发动了具有伟大历史意义的全党整风运动，着重地进行了反对主观主义的斗争。正是在这个运动之后，胡风先生推荐了《论主观》这篇实际上是提倡主观主义的文章。从此，他就以他的主要锋芒来攻击当时文艺界他所谓的“客观主义”倾向。他反复宣传，对于一个作家，最重要的是他所谓的“主观精神”、“主观思想要求”、“战斗要求”、“人格力量”，或者他这次所称呼的“斗争要

求”等等。胡风先生应该知道，群众、小人物，在他们的“斗争要求”下可以“接近、投入和掌握马克思主义”，也可以“接近、投入和掌握”旁的主义。欧洲的工人阶级和劳动群众在他们主观的“斗争要求”下就曾经接受过民粹主义、工联主义、无政府主义、改良主义等等错误思想。社会改良主义思想至今是欧洲工人阶级和劳动群众革命化的严重障碍。保卫马克思主义的纯洁性，和散布在工人阶级当中的这些资产阶级思想欺骗作斗争，曾是列宁毕生的战斗的工作。他早在《做什么？》中就严厉地抨击了俄国经济主义者的崇拜自发性而强调地宣传了社会主义意识是只能“从外面”灌输到工人群众的头脑中去的。列宁说：“工人本来也就不能发生社会民主主义的意识。这种意识只能从外面灌输进来。各国历史证明：工人阶级凭自己的力量，只能造成工联主义的意识。”他又说：“对于工人运动自发性的任何崇拜，对于‘觉悟成分’作用，即社会民主党作用的任何轻视，都是——不管轻视者自己愿意与否——加强资产阶级思想体系对于工人的影响”（重点都是原来的。文中社会民主主义意识，即共产主义意识，社会民主党即共产党）。鼓吹“主观精神”的胡风先生就正是这种“自发性”的热烈崇拜者，他认为“发现并反映这个自发性”是作家们的“庄严的任务”（见一九五一年泥土社出版《论现实主义的路》一二三页）。这就决不是偶然的了。

十年前，当舒芜先生宣传反马克思主义的唯心论的时候，党是及时地指出了这种理论的错误和它的危险性的，胡风先生却不听党的忠告，对这种错误理论狂热地捧场；当解放以后，舒芜表示愿意抛弃他过去的错误思想，愿意站到马克思主义方面来的时候，党对他的这种进步是表示欢迎的，而胡风先生却表现了狂热的仇视。这就是胡风先生对于共产党和马克思主义的最典

型的态度。

胡风先生集中力量攻击《文艺报》宣传了庸俗社会学，他认为这就是《文艺报》的思想基础和错误根源。是的，庸俗社会学是有的。有许多人把马克思主义庸俗化了，对文学现象作机械的社会学的解释。他们不了解或不承认文学艺术的特点；认为文学作品的对象不是具体的真实的人的生活本身，而是一般的社会法则；认为文学作品只是政治概念的形象化，而不重视人物创造和表现人物内心活动的意义；认为一切过去时代的文学都只是过去时代的经济和政治制度的宣传者和拥护者；认为新时代的文学必须离开旧时代的遗产而重新开始。是的，我们过去对这种庸俗社会学批评得很不够，甚至在不少企图宣传马克思主义的文艺思想的文章中也混杂着这种庸俗社会学的观点。这是我们的错误，我们必须纠正这些错误，同文学领域的一切庸俗社会学观点作斗争。如果我的文章中也有这种错误观点，我一定坚决纠正。在这里，顺便也要说到，胡风先生对祖国文学艺术的遗产、对文学艺术的民族形式、对文学艺术的技巧等等的虚无主义态度，也就是这种庸俗社会学的一种流派。我们对于庸俗社会学的这个流派，同对于庸俗社会学的其他流派一样，都没有进行坚决的斗争，这当然也是错误的，必须纠正的。

但是现在的问题还不在这里。现在的问题是在：胡风先生假批评《文艺报》和批评庸俗社会学之名而把关于文学的许多真正马克思主义的观点一律称之为庸俗社会学而加以否定。

必须说明，《文艺报》发表过宣传庸俗社会学的文章，也发表过反对庸俗社会学和真正宣传马克思主义的文章。《文艺报》无论犯过多少错误，无论在多么不充分、不积极、不明确、无计划的条件下，究竟也发表过一些这样的文章，这些文章宣传文学的阶

级分析，宣传文学的政治任务，宣传文学要为工农兵服务，宣传作家要深入工农兵，宣传文学要表现有迫切政治意义的主题，宣传文学要创造人民中的先进的、正面人物的形象。而胡风先生怎么说呢？请听吧：“原来也不是说《文艺报》所肯定的作品，完全都肯定错了，它所否定的作品完全都否定错了，不是这个意思。问题在于肯定了那里面的什么，否定了那里面的什么，而且更在于如何肯定、如何否定，是怎样分析了的。重点弄错了，分析错了，那也要起一种消极作用，要带来妨碍实践的影响的。……这些肯定、否定、打击和捧场，基本上是从庸俗社会学的思想态度和思想方法出发的，形成了《文艺报》的最基本的特点。”就这样，《文艺报》形成了一条“庸俗社会学的思想战线”。原来，不管《文艺报》肯定什么也好，否定什么也好，对也好，错也好，反正一概都是庸俗社会学！

这就是胡风先生对《文艺报》全部批评的根本秘密所在。

你要宣传社会现实的知识 and 共产主义世界观对一个革命作家的重要吗？如果你不强调什么“主观战斗精神”“人格力量”等等而强调深入群众斗争，学习政治，学习马克思主义，那末，你的“重点”就弄错了，你就是庸俗社会学！

你要在作品中表现工农兵吗？如果你不表现他们身上的“精神奴役的创伤”，他们斗争的“自发性”“痉挛性”“疯狂性”，而要表现他们的有组织的斗争，他们的高尚的、先进的、英雄的品质，那末，你的“重点”就弄错了，你就是庸俗社会学！

你要研究和提高文学艺术的技巧，宣传文学艺术上的民族形式吗？你就是形式主义，就是“向资产阶级美学投降”，而形式主义就是“庸俗社会学的表现在美学上的特征之一”！

胡风先生指摘《文艺报》宣传了形式主义，“树起了形式主义

的旗帜”。我们知道对于作为表现内容的手段的形式的追求和形式的分析同形式主义完全是两回事。所谓形式主义，是轻视内容，把形式本身当成目的。《文艺报》不管有多少错误，但是宣传形式主义的罪名是无论如何安不到它头上来的。胡风先生作为罪证举出的是，《文艺报》曾发表过关于诗的“笔谈”，中国作家协会曾组织过关于中国诗歌形式问题的讨论。我想，尽管在有些笔者或发言者中有不正确的观点，但是这种讨论，正是表明诗人们为了提高自己作品的艺术水平和使自己的作品更能为群众所接受而作的一个努力。我们应当鼓励文学家、艺术家多方面去探求优美的形式和群众所易于理解、接受的形式。胡风先生之所以坚决地反对关于诗歌形式的讨论，正如袁水拍同志所揭发的，是胡风先生又在贩卖他一向否认技巧和反对民族形式的错误理论的私货。

毛泽东同志说过：“无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”我们的文学艺术必须具有“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。这正是关于文艺的人民性的列宁主义原则的发挥。

俄共(布)中央一九二五年《关于党在文艺方面的政策》的历史性的决议中关于这个问题更作了明确的规定：“党应当强调必须创造给真正广大的读者——工人和农民读者所阅读的文艺。应该更大胆和坚决地打破文学上的贵族偏见，并且在利用旧技巧底一切成就时，要创造出千百万人所能理解的适当形式。只有解决了这个伟大的任务，苏联文学及其将来的无产阶级先锋队才能完成自己的文化历史使命。”(重点是原有的)

只有解决了“创造出千百万人所能理解的适当形式”这个

“伟大的任务”，“苏联文学及其将来的无产阶级先锋队才能完成自己的文化历史使命”。这莫非也是形式主义吗？这里难道不正是表现了胡风先生的“贵族偏见”吗？

因此，表面来看，在反对对资产阶级思想的投降主义的问题上，在反对对新生力量的压制态度的问题上，胡风先生是和我们一致的，而且特别地激昂慷慨，但是谁要看看这个外表的背后，谁就可以看到，胡风先生的计划却是借此解除马克思主义的武装！

在这里，存在着我们和胡风先生的根本分歧。胡风先生在会上没有直接坦白地说出来他的历来的观点，他所准备说的四个问题也只说了一个问题。因此今天我们不能详细讨论我们和胡风先生的全部分歧。但是我认为必须说明，我们强调对于进步的、社会主义的作家，共产主义世界观的重要性，强调文学作品应当表现有迫切政治意义的主题，应当创造人民中先进的正面人物形象，强调民族文学艺术遗产的重要性和文学艺术上的民族形式，这些都是完全正确的，而这些也是胡风先生所历来反对的。在反对对资产阶级思想的投降主义的时候，不但不允许丝毫减弱这些观点，而且要千百倍地加强它们在我们的文学中的地位，因为有了这些，也就没有了马克思主义的文学理论，也就没有了反对资产阶级文学思想的武器。

胡风先生又指摘四年前《人民日报》批评阿垅是打击“新生力量”，打击“革命作家”的“破天荒的耸人听闻”的事件。关于这个问题，袁水拍同志已作了答辩，我现在只简单地说几句：

阿垅先生在他的一篇《略论正面人物与反面人物》的文章中，引证了马克思在《新莱茵评论》中的一段话，这段话的意思说，作家们对一八四八年革命中资产阶级政党的领袖们，一向没有

写出他们的真实形象，而往往把他们描写为“脚穿高底靴，头上环绕神光”“在神化的拉斐尔式的图像里失却叙述的一切真实”。同时马克思提到两本秘密警察特务的著作，认为他们虽然深入到这些大人物的私生活，却并不因此“接近于这些人物和事件的真实的忠实的叙述”。阿垅所引用的译文是有许多严重错误的，但问题不在阿垅先生引了错误的译文，而是在于：第一、为什么阿垅先生隐瞒那两本著作的作者是秘密警察特务？第二、为什么要把马克思所明明批评了的两本特务的著作硬说成是马克思当作“范例”甚至“方向”来推荐的作品，这种推论就是在阿垅所根据的错误译文中也是无论如何得不出来的。这不是歪曲马克思主义，又是什么呢？

阿垅先生文章发表的时间是一九四九年，那时中国人民革命刚刚取得了胜利，劳动人民由长期被奴役被压迫的处境升到了国家主人的地位，这是一个世界历史性的变化。这时，新的国家和人民向文学艺术工作者提出了新的任务：表现作为国家新的主人的工农兵的正面的先进的形象。那时进步文艺工作者都表示愿意按照毛泽东同志所指示的文艺为工农兵服务的方向来努力，并以马克思主义思想来改造自己。正是在这种时候，阿垅出来说不要把“正面人物”“神化”，文艺不能仅仅以工农兵为艺术人物而不描写其他阶级。试问有谁人，在什么文章中曾经说过我们的文艺只写工农兵不写其他阶级这样荒谬不通的话呢？这种无的放矢，不过是一种烟幕而已。真正的意思是在他文章中的这句话：“……其他的阶级，在新民主主义的阶段，也是这里那里地各式各样地活动，因此在文艺上也有作为一定主角的资格”。原来，阿垅先生就是要在文艺创造中为其他阶级来与工农阶级争“主角的资格”！阿垅曲解恩格斯关于巴尔扎克的现实主

义伟大成就的评价，借强调现实主义之名而贬低马克思主义世界观的作用。我们认为，在今天，一切进步的、社会主义的作家，他们的世界观和创作方法必须是统一的。社会主义现实主义的公式是马克思列宁主义对文学艺术方法的基本观点和历史贡献。毛泽东同志说：“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”，这就是说，现实主义应当包括在马克思主义里面，只有马克思主义才能对现实主义作最完满的理解，同时现实主义又有自己特殊的规律。谁否认了这点，谁就不是马克思主义者。

因此，我现在仍认为，四年前我们对阿垅的批评即使还有缺点，在基本上却是必要的和正确的。

路翎先生在他的发言中对文艺界过去对他的作品的批评表示了愤慨的态度。在批评路翎作品的某些文章中，正如在其他不少批评文章中一样，曾表现了一种粗暴的态度。路翎先生不满意这种批评是应该的，有理由的。但不能因此就说所有的批评都是如此，而且就在那些粗暴的批评中，也还有值得作者认真考虑的可取的意见。

路翎是一个有才能的而又努力的作家，但对于一个作家重要的还不只是他的“才能”，而且是他的创作的倾向，他的才能发展的方向。胡风的错误理论在他的创作上有长期的不良的影响。

路翎在本年一月号《人民文学》上发表的《初雪》是受到读者欢迎的，我也是这种欢迎者之一。但当我继续读到在三月号同一刊物上发表的《洼地上的“战役”》及其他几个描写朝鲜前线的短篇的时候，我感到作者创作方法上的倾向在他表现英雄的人民志愿军和朝鲜人民的画卷上已带来损害的效果。《洼地上的“战役”》描写了中国人民志愿军战士和一位朝鲜姑娘一场在革命纪

律约束下不能实现的恋爱的悲剧。当然，这类事情是有的；同时一个作家在描写战争的作品中也可以表现恋爱的情节，在西蒙诺夫的《日日夜夜》及其他关于战争题材的苏联作品中也写过的；但是问题是在，关于恋爱情节的处理和表现必须和整个战争的气氛合拍，而不应当成为与战争气氛相抵触的东西，如果作品中所反映的这个战争是人民的，正义的战争的话。更严重的问题是，在抗美援朝战争中中国人民志愿军战士和朝鲜姑娘的恋爱是违背国际主义的最高利益的，因而也是为革命纪律所不许可的。作者虽然在故事情节上使主人公服从了纪律而牺牲了个人最纯洁的、高尚的恋爱，同时最后也牺牲了自己的生命，但是在作者所刻画的人物的心理或精神状态上却是浓厚的感伤主义占了完全的上风，正是在这一点上，作者严重地歪曲了人民志愿军战士的思想面貌，而宣传了资产阶级个人主义的和感情。因此，这篇作品在读者心中所煽起的，决不是昂扬的战斗的意志和情绪，而只能是一种对于战争中不能实现的恋爱的牺牲者的无可奈何的惋惜心情。

因此，我认为，对路翎的这类作品中的倾向给予严正的批评是必要的和正确的。

我在上面说了我们和胡风先生等在文艺思想上的基本分歧，但这并不等于否认胡风先生、阿垅先生、路翎先生在文艺事业上的劳绩。同时，胡风先生和路翎先生在大会上所发表的意见也有一些是好的，值得重视的。他们的一切正确的意见，我们都愿意诚恳地接受。

从这次思想批判运动中我们大家都感到过去文艺战线上没有斗争的风平浪静的状态并不是一种正常的现象，而只是一种严重的病态。我们应当把这种状态愈早地结束愈好。鲁迅的战

斗的一生，就是我们的光辉榜样。我们要学习他的韧性的战斗精神，他对于敌人和敌对思想的决不妥协的精神。我们要正确地开展学术界、文艺界的自由讨论和批评，我们就必须把对于真理的虚心探讨的态度和对于敌对思想的坚决斗争的精神很好地结合起来。为着保卫和发展马克思主义，为着保卫和发展社会主义现实主义，为着发展科学事业和文学艺术事业，为着经过社会主义革命将我国建设成为一个伟大的社会主义国家，我们必须战斗！

在第二次全苏作家代表大会上的祝词*

亲爱的同志们,朋友们:

在二十年前,第一次全苏作家代表大会上,作为那次会议的主持者的伟大作家高尔基在他的开幕词中曾经满怀信心地预言,在第二次全苏作家代表大会上将会有西方和东方的好几十个外国作家参加。关于东方国家,他特别提到了中国和印度。这个预言现在是实现了。今天我们作为人民中国的作家代表和苏联作家及许多其他国家的优秀作家的代表们一道,来参加这个大会,我们是感觉十分荣幸的。让我们首先以作为你们的年青兄弟和学生的中国作家的名义,以作为苏联文学的忠实读者的中国人民的名义,向我们最敬爱的苏联作家致敬,并且通过你们向伟大的苏联人民,向胜利地领导苏联文学事业前进的伟大的苏联共产党和苏联政府致敬!

这次大会距离第一次大会,已整整二十年了。这二十年当中,中苏两国人民都经受了光荣的严重的考验。苏联人民曾以无比的英雄主义和自我牺牲精神粉碎了德国法西斯的进攻,并援助中国人民击败日本侵略者,从而胜利地结束了第二次世界大战,把人类从法西斯奴役的威胁下解放出来,给世界人民,特别是欧亚两洲的人民开辟了和平、民主和民族独立的道路。正

* 本文载一九五四年二十三、二十四号《文艺报》。

是在这个胜利的鼓舞下，中国人民最后地消灭了帝国主义和国内反动派的统治，完成了伟大的人民民主革命。目前中国正和其他人民民主国家一道走上了社会主义建设的道路，而作为我们光辉的先进榜样的苏联则已建成了社会主义社会，并正在建设着共产主义社会。中苏两国人民的深厚友谊和亲密无间的团结，已成为保卫世界和平的最强大的力量。这种友谊团结在最近中苏会谈的公报中得到了进一步的发展和巩固。

苏联的文学，是人类最先进的、最富有生命力的文学，是向广大人民进行共产主义教育的有力工具，是为世界和平，为社会主义和人民民主而斗争的锐利的武器，这是举世公认的。这种文学给了全体进步人类以光和热，以温暖和力量，因而很自然地赢得了人们的衷心喜爱和崇高敬意。俄国古典文学——苏联文学正是继承并发展了它的一切优良传统——在整个上一世纪世界文学历史中达到了最高峰，我们从来把它看作不但是俄国人民的骄傲，而且是全体文明人类的骄傲。同样地，现在我们也把苏联文学看作不但是苏联人民的骄傲，而且是全体进步人类的骄傲。

现代中国文学在它整个发展过程中所受于俄国和苏联文学的益处是无法估量的。伟大作家鲁迅在他的创造活动中从一开始就感受了俄国作家的影响，他本人在介绍俄国和苏联文学的事业上也做了十分出色的工作。他所翻译的果戈理的《死魂灵》和法捷耶夫的《毁灭》是他的整个文学遗产的一个极可珍贵的部分。

当然，俄国和苏联文学所给予中国人民的影响是远远超出了文学范围的。从一九一九年五四运动以来，中国先进的知识分子早就从俄国古典文学作品中感染了一种为人民的美好理

想而斗争的战斗精神。多少年来苦难深重的中国民族渴望着自己的独立和自由。在俄国古典作家锋利的笔下所揭露出来的沙皇的、地主资产阶级的俄国的黑暗，和我们的国家是多么相象呵！在他们的作品中所描绘的人民为争取自身权利和幸福的英勇壮烈的斗争又是多么地使我们神往呵！在我们的眼前闪现了“黑暗王国中的一线光明”，那不正是我们所要不顾一切地去追求的东西吗！在那些作品中，我们也看到了那种虽然憧憬光明，但由于意志脆弱而不能有所作为的、华而不实的罗亭式的人物，但是真正吸引了和鼓舞了我们的当然并不是知识分子的那种染上怀疑主义的苍白色的思想，而是对于周围环境的深刻不满和对于光明未来的千方百计的探索和追求。当我们读到社会主义现实主义的伟大奠基者高尔基的作品的时候，我们就找到了光明的力量本身，这就是人民群众的力量，无产阶级的力量。中国进步的作家和读者认出了高尔基是真正伟大的人民的作家，工人阶级自己的作家。

伟大的十月社会主义革命所诞生的早期的苏联文学作品被介绍到中国来，是正当中国人民处在国民党反动统治下的最黑暗的年代。那时的出版界，象鲁迅在《铁的奔流》中译本的《编校后记》中所说的，正处在“岩石似的重压之下”。我们读到了绥拉菲摩维奇的《铁的奔流》，这是我们读到的第一首苏维埃人民革命集体主义和英雄主义的史诗，我们深深地被感动了。《铁的奔流》——这就是不可战胜的人民力量的象征。我们又读到了法捷耶夫的《毁灭》，对于这篇作品，毛泽东同志在一九四二年延安文艺座谈会上的讲话中曾给予了崇高的评价，这篇小说向我们展示了在革命烈火中锻炼成长的苏维埃人民英雄的第一批难忘的形象。我们在莱奋生身上看到了布尔什维克领导者的典型。

农民出身的游击队员莫罗兹卡虽然满身带着旧社会所遗留的缺点，但他对于革命的事业是何等地赤胆忠诚呵。与他相对照，那位“优美”的知识分子个人主义者美谛克却在决定关头背叛了革命，背叛了人民。我们从这里受到了新的启示：人民群众才是真正的英雄。在格拉特科夫的《土敏土》和萧洛霍夫的《被开垦的处女地》中，我们看见了为恢复和建设工业，为实现农业集体化而英勇奋斗的苏联工人和农民的形象。中国读者从苏联作家所创造的一系列的英雄人物的形象中，看到了伟大苏联人民——全体进步人类的战斗先锋队——从缔造和建设社会主义的事业上所走过的光荣的道路，而这也正是我们所将要走的道路。

在苏联反对希特勒德国的伟大的卫国战争期间，同时也是中国抗日战争期间，西蒙诺夫的《俄罗斯人》、《日日夜夜》，考涅楚克的《前线》，戈尔巴托夫的《不屈的人们》以及其他一些同类题材的优秀作品大大鼓舞了中国人民反对外国侵略者和国内反动派的战斗决心。《前线》在当时的革命根据地曾被当作对干部进行教育的材料。戈尔洛夫成为了我们党反对干部中的经验主义、保守主义和恶劣的骄傲自满情绪的标本。《日日夜夜》在中国人民解放军中成了最被爱好的读物之一。

中华人民共和国的建立，使中苏两国人民之间早已存在的深刻的精神联系得到了广大的充分的发展。苏联的文学艺术作品在中国人民中找到了愈来愈多的千千万万的忠实的热心的读者；青年们对于苏联作品的爱好简直是狂热的。他们把奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》，法捷耶夫的《青年近卫军》，波列沃伊的《真正的人》中的主人公当作了自己学习的最好榜样。巴甫连科的《幸福》，尼古拉耶娃的《收获》，阿扎耶夫的《远离莫斯科的地方》等作品都受到了读者最热烈的欢迎。他们在这些

作品中看到了人类历史上前所未有的完全新型的人物，一种具有最高尚的共产主义的精神和道德品质的人物。在根据实际生活创造正面人物典型的工作上，可敬爱的苏联的作家们完成了他们作为“人类灵魂工程师”的最光荣的任务。

建国五年来，苏联文学作品被译成中文的有六百余种之多，有的书每种销数达一百万册以上。苏联的电影在向中国广大人民进行共产主义教育上起了巨大的作用。据一九五三年全年统计，苏联电影观众达二亿七千万人次。苏联的戏剧作品在我国普遍上演。由苏联的卓越的作家、艺术家们所组成的文化艺术团体的每次来我国的访问和表演，都成为了我国文化生活中的重大事件。

中国人民深切地感觉到了苏联的文学艺术真正是他们在精神生活上最亲近的良师和益友。车尔尼雪夫斯基所说的文学作为“生活教科书”的使命，再没有比在苏联文学对中国人民的关系上表现得更明白的了。

苏联文学正在突飞猛进之中。它不断地克服自己的缺点，不断地向自己提出新的、更高的前进目标。苏联文艺界的批评和自我批评精神是永远值得我们学习的。但是当我们看到苏联个别的“理论家”片面地夸大苏联文学作品中的某些缺点而完全不适当地贬低它的高度思想艺术价值的时候，我们作为伟大苏联文学的受益者，很容易地可以判断这种评价的极端错误。苏联作家的作品对于世界人民的巨大革命影响是正确地估价苏联文学的一个最重要的尺度。千百万人民——不只是苏联的，而且是中国的以及全世界的人民——的爱好和判断，自然要比少数所谓“理论家”的教条主义的见解或文学上的贵族偏见正确得多，有力得多。

对照着苏联文学艺术的繁荣兴盛，现代世界资产阶级的文学艺术正经历着堕落和解体的过程。很显然地，这正是新世界日益成长壮大，旧世界日益没落衰亡的反映。现代世界资产阶级最反动的文学艺术——美国好莱坞电影就是集中的代表——正在一方面鼓吹战争的狂热，民族间的仇恨，来毒化国际和平的空气；另一方面宣扬着性乱和谋杀的事件，描绘强盗、赌徒、侦探之类的人物来腐化人们的心灵。资本主义国家中，一切有良心的、诚实的文学家、艺术家正在站到人民的方面来，站到和平、民主和社会主义的阵营方面来。这些人正是他们本国文化的最优秀的代表，只有他们才真正反映了他们本国人民的利益。

苏联文学已成为整个世界进步文学运动的核心。中国有句古语：“譬如北辰，居其所而众星拱之”，可以用来恰当地形容苏联文学与世界各国进步文学的关系。为和平、民主、和社会主义而斗争，为积极地发展各国人民自己的民族的文化，反对现代资产阶级的反动的文化和思想而斗争，这是摆在全世界进步文学艺术工作者面前的共同的最重要的任务。苏联的作家们总是光荣地站在斗争的最前线。

中国人民的文学在它的历史发展过程中曾和各种资产阶级错误思想倾向进行了不断的斗争。从“五四”以来，中国文学一方面从俄国和世界古典文学优秀遗产中吸取了有益的营养，另一方面也曾受到了现代世界资产阶级文学艺术中颓废主义、形式主义倾向的一些毒害。以鲁迅为代表的进步的和社会主义现实主义的倾向象一股洪流一样把那些毒害冲洗了。在解放以前，美国好莱坞的影片曾经统治了我国的电影市场，但是在中华人民共和国成立不到两年的时间内，中国的观众就完全唾弃了它们。自然，资产阶级思想在我国广大人民的意识中还是大量

地存在着，有些作家的作品就在有意识无意识地传播着这种思想。在我国向社会主义过渡时期，对资产阶级唯心论及其在文学上的反现实主义倾向的斗争就显得更加重要和更加迫切了。在这个斗争中，苏联文艺界对反动的世界主义和狭隘民族主义以及资产阶级思想的其他各种表现的有力批判，特别是苏共中央关于文学艺术问题的有名的历史性的决议大大地帮助了我们。马克思列宁主义的原则在世界进步文学运动中取得了愈来愈大的胜利。

苏联文学艺术创造事业所具有的世界历史意义，是愈来愈重要、愈明显了。苏联作家、艺术家所创造的优秀作品已成为全体进步人类的共同财富，同时苏联对各国人民的进步的文学艺术作品给予了充分的崇高的估价，并将它们汇合到苏维埃的社会主义文化的总流中。苏联作家在他们的创造活动中表现了高度的国际主义精神，这种精神与苏维埃爱国主义是浑然融合的。他们用自己的创作服务于国际和平的事业，把文学作品当作加强各国人民之间的友谊和精神联系的有力的工具。不少苏联作家从国际革命运动的历史经验中，从世界各国人民为争取和平、民主和民族独立的现实斗争中吸取了创作的题材和灵感。天才诗人马雅柯夫斯基——这是中国读者所最熟悉的、最爱戴的，也是影响中国诗人最大的一位苏维埃诗人——早就用热烈的诗句歌颂了中国革命。全世界进步的读者期望苏联作家们用他们卓越的艺术技巧真实地表现各国人民的运动，这也是苏联作家所应担负的一个光荣的、国际主义的责任。

苏联文学在它三十多年来的历史发展中积累了丰富的、巨大的艺术创造的经验。这些经历提供了我们学习的范例。我们相信，第二次全苏作家代表大会将对这些经验作出全面的正确

的总结，并在这个总结的基础上提出苏联文学今后的任务。这无疑地将把苏联文学推到新的发展的高峰，并将鼓舞和帮助全世界进步作家按照各国不同的历史和民族特点沿着社会主义现实主义的共同轨道胜利前进。敬祝大会成功！

一九五五年

论艺术创作的规律*

对艺术的规律、特性过去是存在不正确的认识,我想讲讲这个问题。艺术的规律是什么,艺术认识现实的手段是什么?——科学和艺术都是反映现实的,艺术反映现实的特点是通过形象,通过艺术的特殊规律——形象思维,不是艺术没思想,任何艺术都是有思想的,和科学、政治不同的地方是艺术通过形象表达思想,艺术的特点是形象思维。科学也是反映物质的,物质中最小的是原子,原子里还有原子核,认识了这些才能制造原子炸弹,以原子作动力。艺术科学都反映现实,影响现实,只是手段不同,艺术是通过形象。形象思维和逻辑思维的问题,这会上讨论很多,这个问题不要神秘化,逻辑思维实际上就是概念,逻辑就是正确的、科学的概念,逻辑的基础是概念,离开了概念就没有逻辑。譬如“你是人,你不能不是人”,假如没有逻辑就不得了了,“你是你,好象又不是你”;没有概念就不能思想,“这是茶杯,又不是茶杯”,“人不是鬼”,人是人,鬼是鬼,一定要有个概念。艺术与科学不同,就是科学以概念为基础,没有概念作人都不行了;逻辑和概念都是抽象的,如“桌子”、“人”都是概念,把具

* 本文是作者一九五五年二月二十日在电影创作会议上的报告的后四部分

体的东西抽掉，这人同那人的区别抽掉，把根本的留下，——就是“人”，这就是概念。艺术就不能抽掉这些，就要具体，如“豪爽”、“勇敢”、“勤劳”是概念，究竟怎样勇敢法，怎样勤劳法？逻辑要是搞具体人，人有好多人，姓张、王、李、赵……这么多姓，那逻辑搞不成。人，什么人？他的全部特点？感情？样子？脾气？眉毛黑不黑？眼睛大还是眼睛小？有没有酒窝，有多少社会关系，这些都要，少一点形象就有残缺。这里专家很多，不知我讲的对不对？

观察人，就要全部观察，勇敢、豪爽、先进……都是概念，不是要知道勇敢的概念，而是要知道许多具体人，而不是抽掉了具体的概念。艺术同科学不同之处是艺术用形象，同科学相同的是都有概括的过程，科学的概括同艺术的概括不同，艺术要看许多人、许多个性、许多英雄，作了观察，抽出来变成一个人，这个人和一个普通人又同又不同；相同的是“一个人”，不同的是经过了综合，如只是具体没有概括，那就变成画像。艺术要观察具体的，通过形象，形象要经过概括的过程，和逻辑一样同是经过概括的过程。没有经过概括，就不能提高到事物的本质。不同之处是概括的问题，一个是用形象，一个是用概念。一个是能看到、感觉到，一个是看不到感觉不到。二者有区别也有共同，有联系。艺术没有逻辑思维、没有概念就不能活下去，必须有逻辑思维，因为逻辑思维反映了客观，我们常常用逻辑代表规律，就是总合乎规律，逻辑思维是形象思维的基础，但不能代替形象思维，那可以说是一篇革命的文章，但不能说是艺术品，是宣传，是提纲，而不是艺术。艺术是要通过形象，要感人，具体的形象是个别的，又是经过概括的。是个具体人，他什么都有，内心、外形、环境历史都有。这具体人又是经过许多人概括、综合集中在

这人身上就是典型，否则就不是典型。个别怎能成典型呢？这个问题并不太复杂，就是个形象问题，形象才可以感人，人的形象，事物的形象，风景的形象；首先是人的形象。艺术的思想要通过人的形象表现，不能离开人来表现，高尔基讲：“文学就是人学”，这名字多怪，他给文学起个名字叫“人学”。艺术就是通过人的形象，影响人，通过人的形象，反映社会，各个社会阶级关系的渗透，通过人的形象影响人，影响人的精神，形象问题是个关键问题。古时有句话“现身说法”，也就是说讲道理就最好用个人来说，用具体人来讲，这只是讲话，是有概念成分，如果能有一完整形象则感人更大，证明这是一个真理。为什么革命宣传要化妆讲演？因为化妆讲演比不化妆好，要人去打日本，要讲一套道理，化妆讲比不化妆讲好，它是有根据的，所以说世界上事都有一个道理。但这比我们现在的艺术创作要差多了，“现身说法”，实际上就是真人真事，真人真事有它的力量，但也有它的限制，说某个道理时就以某人为例，说：“大家要爱国，要交公粮，”就有人出来交粮，下面看的人说：“呵，有这么回事”。如果这人是真实的、完整的，观众对这人的印象不仅是交粮，还有旁的事，那么可信性就更大了，看见这人不但交粮，还做其他的事，就不会想这人交粮但不是其他各方面都好，观众不但看见他交粮，还看见他做其他的事，就更可信。形象的力量就是生活真实的力量，生活是最能教育人的，全面的生活更能教育人，形象把生活集中起来教育人。任何理论，随便什么事都没有生活更能教育人，生活是人人都有的，人人都懂的，理论不一定人人都懂，“形象的力量就是生活真实的力量”，这话很好，“现身说法”即说明形象的力量，但“现身说法”是有限制的。中国还有句古话也很好，就是“潜移默化”，使你看了以后，不知不觉就受了它的影

响,造成一种环境,使你几个钟头内进入这个真实的环境,能不潜移默化?如果艺术不造成这种环境,就不能潜移默化,顶多是引起你的同感。而艺术是要在不知不觉中把你的灵魂塑成作品中的人物一样,让你不知不觉就象小说里的人物一样。鼓动只是做一件事,你让我交粮,我交了,下回你又来说我,后来要征兵,又说征兵,作用是临时性的。“化装演讲”也有它的作用,这点应该承认,不承认鼓动的作用,就是不承认鼓动工作。但艺术不是鼓动,不是教人做某一件事,而是教人怎样做人,告诉整个社会真理是什么,形象的好处就在这儿。所以要创造形象,否则为什么要创造形象呢?那还不如化装演讲。艺术作品中要有生活的真实,要有道德的力量,美的力量,这三者结合在一起。美的魅力使人看了以后要为什么事情奋斗,要恨某人,要爱什么,哪些是令人喜欢的,哪些是丑的?《红楼梦》社会真实的道德力量就是确立了反对封建道德的道德标准,就是人要自由恋爱,林黛玉就是美的典型,不是外表的美,而是灵魂的美,真实的道德的力量就是有这样的美的。有时,我们太忽视艺术的美的作用,道德的作用与美的作用结合在一起。艺术培养人的情感、趣味、感受都提高了,是不是有这样的作用?我想是有的。强调艺术的特性,就是找到了艺术的真正的力量,任何事物把它的特性放弃,如大炮的特性是射程很远,但把它拿来当棍子多么不当,如果造不出大炮就用棍子,能造出大炮就要用大炮,艺术的真正力量就是潜移默化,艺术世世代代都影响着人,旧时的艺术能影响人,为什么新的艺术不能影响人了呢?使艺术影响人,使艺术与政治结合,就是最好的为政治服务。如果艺术不与政治结合就不能最好的为政治服务,我们追究艺术的力量,找到力量就会有影响,大家开会就是找这力量,原子核是看不见的东

西，但找着了它的特性，找到原子核的规律就可制原子弹，我们如果找不着艺术的规律，说：“这是共产党员写的，你一定要看，”看完了，他也不高兴，说：“你是教育我呢，我接受，下次有事，你再告我。”我们艺术是影响人的一生，不是告诉人一件事，告诉一件事说什么事该做，什么事不该做，这不是艺术的主要功能。当然人家要这样做，要把艺术搞得象广告画，我们也不能禁止，你画是可以的，你那就是广告画，你化装讲演，你就是化装讲演，我是艺术，我们不反对广告画，不反对化装讲演，这也需要，但你要创造艺术就要富有生活的真实，就要努力创造。古人创造了好多艺术作品，至今还感动我们，我们要创造，今天创造不出，明天要创造出，我创造不出，我的儿子要创造出，儿子创造不出，孙子要创造出，一定要创造出来。我写不出，也一定要写，要认识艺术的规律，艺术的规律就是形象问题，就是要创造人的形象，苏共中央给第二次作家代表大会的贺电中说：“要创造光荣的同时代人的真实、生动而鲜明的形象”，这话也应该成为我们的号召，什么形象？——光荣的同时代人的形象，古时候的人可不可以写，可以写的，但主要要写光荣的同时代人，因为我们的同时代人比贾宝玉要高明些（当然贾宝玉还是值得纪念的），我们同时代人比林黛玉要高明一些，起码不那么孤独，不那么容易流眼泪，我们同时代人还是比较富于行动的吧？！为什么是“光荣”的同时代人？因为我们是要建设社会主义、共产主义，是要开辟历史上新的一页。过去任何时代都是有剥削的，现在我们正要开辟没有阶级、没有压迫、没有剥削的历史的新的新的一页，还不光荣？要创造真实的、生动的形象，这形象是真实的，不是概念化的，是真实的，不是假的，不只是真实的，而且还是生动的形象——是很值得我们考虑的。苏联同时代人要创造共产主义社

会，我们比他们迟几十年，但我们跟着走，我们要建设社会主义，我们同时代人是最值得写的。这一点在五三、五四、五五年的文代会上都讲过了，我们形象没创造好，主要就是因为艺术的规律还没找到。

形象没创造好，我认为有以下几个原因：

第一、作家对创造典型的政治意义认识不足。为什么说非要创造人物不可呢？因为不通过典型就不能表现艺术的党性，应该把典型问题，当作立场问题、政治问题、党性问题，不创造典型就是政治不行，“我反映运动，我政治行”，不，你的政治就是不行，政治很差，不要认为我写运动、写生产就是我政治行，现在我们就把它标清楚了，你就是政治不行，对生活、对现实、对阶级没有正确的观点，就是政治不行。我这样提问题，不知道是不是可以？

艺术作品的价值，艺术作品的思想价值，不在于表现政治运动、生产过程。而要向创造世界的人，创造政治运动、生产过程中的人，把他当主人，而不是运动的附属品、不是运动的傀儡，现在我们把人当作生产的附属品，写运动，把人安进去。应该运动是背景，中心是人，这人不是你的工具，不是傀儡，不是作者可以支配的，人，是有独立性的，有自己的思想、情感，按照客观的规律行动，要创造这样的人。现在的人没有独立性，去掉也可以，加一句话，少一句话都可以。这点很值得我们注意的。过去，我就常给别人的作品加一句话，的确是很粗暴的，但固然我是粗暴，同时也证明这作品中的人物本来是假的，要是真的，就加不进；随便可以加一句话，这就证明是傀儡，要他讲什么，就讲什么，任何人可以随意增删。人物应该有他自己的思想感情，按客观规律行动，

这人该怎么样，不但领导不能变动，就是作者也不能变动。你们常讲人物没树立起，这就是没有树立起。以后要花时间创造，把人物活起来，在创造人方面，作者要付出最大的劳动，创作者创造得差不多了，作者自己也不能指挥他了。是不是这样说“神”了，说“活”了，就是活了，我有时创作——我的创作是写文章——我当然写不好，写起来以后往往不是原来所想的，因为把想的写下来时，文章的逻辑要求严格，就要推翻许多原来的观点；原来想的以为写下来一定头头是道，到写下来时就感到不行，因为在脑子里是主观的，一到纸上就成了客观，就不听自己指挥。文章写出来，人家要看，自己也要看，看文章通不通，不通就要改。写人也要逻辑，他是这样发展的，你写他，最后这人要死，你不能叫他活，我们有时候领导上看作品，认为人死得太多了，这人最好不死，人家感到很奇怪，我们的确是相当野蛮的，要他死就死，要他活就活。所以法捷耶夫写美谛克时，本来要美谛克自杀的，写到最后写得不能自杀了，而必须叛变了，在这个问题上，把法捷耶夫的世界观改变了。而现在对人物作者可以随便处理，领导上也可以随便改变，自杀好，还是不自杀好，可以听我们自便。曹雪芹写《红楼梦》，处理贾宝玉、林黛玉的结局就是合乎生活真实的规律的，你想：“林黛玉可不可以不死”？领导上说：“林黛玉死太悲观了”，改一改，叫她不死，而且最后肺病也好了，这样可以不可以？那样艺术就没有它的规律了，不合乎客观了；艺术的规律就是要反映客观，林黛玉只能死，贾宝玉只能做和尚。他也不能和林黛玉结婚（虽然我们都这样希望）。因为这是规律，假使贾宝玉和林黛玉结了婚，那作者的政治态度就改变了，就歪曲了生活，就是说，在封建社会也可以有婚姻的自由，那《红楼梦》的进步政治倾向就没有了，就成了反动的倾向

了。典型的政治倾向非常清楚，现在是不是把创造人物提高到这样的程度？雕刻家一天雕一点，后来雕出来，就不能改变了，因为它已经成长了，已经成了客观，这不是说写了作品就不能修改，而是如果真正写成了，成了客观存在，要改就困难了。譬如巴尔扎巴写《高老头》，写到老头要死的时候，自己躺在地下也奄奄一息了，当然我不是说写人死就要你们自己也死死，而是说我们写人物是不是花了心血，我们没花心血，怎么感动人呢？这例子多得很，请同志们努力，无论是编剧、导演或演员今后都应该把创造人物提到首要的高度。

第二、对人物创造过程的简单化的、片面的、颠倒的了解。

形象从哪儿来？形象从生活中来，而且能从生活中来，但是我们创造过程中经常发现，作者先有一个概念再去找人物，当然也不是说绝对不可以这样，但一般是应该先有了生活，有了人物，再形成主题。即使先有了主题，当时，一定经过对生活和人物的观察、了解才能写。现在却相反，是先想好主题，再去找人物。这种方法的缺点是限制了我们对人物作全面的考查，先确定了一定要写先进、落后的斗争，再下去找生活，这种颠倒的方法，不是从生活出发，而是从主观、从假想出发。

还有一种情况是对人物有一固定的概念，是勇敢的，豪迈的，然后到生活中去找合乎这个概念的人物，这过程是不对的，不能这样做，先进、落后不是抽象的，勇敢、豪迈都不是抽象的，怎么先进，怎么落后，怎么豪迈，都要到生活中观察。概念是有的，但不要把概念变成强制，要到生活中去看。到生活中不要说这人先进，那人落后，在运动中先进的也能变成落后的，落后的也能变成先进的。人物创造过程应该先有人物，然后确定作者的具体思想。现在创造过程主要都是颠倒的，好象是，观察了生

活，实际上这种观察是片面的，有局限性的。这是第二个问题。我们对人物的观察应该强调全面和多方面的，对这个人物作全面的、多方面的观察，而不是说先进的对创造发明什么样，落后的创造发明什么样？先进农民对合作社什么样，落后的又是什么样，——这是我们创作公式化的主要来源。在座许多人经过土改，发动群众诉苦时，什么时候不是费很多事，才搞起来。我们有时搞群众工作，就是指挥，把群众当傀儡，不是以人为主，而是以运动为主，很少去启发群众的觉悟。真正的诉苦是你一句，我一句，东一句，西一句，如果大家讲的一样，那一定是有布置的，否则就是透了，但很少是真透了，百分之九十是布置的，斗地主各人有各人的目的。作品应写群众的各种思想、各种问题，有一个人参加斗争很积极，每次都来，我问她“想什么”，她说：“什么都不想，就是想儿子生病想去看儿子。”他在斗地主，想着另外的事，各人有各人的想法。对人要全面考查，在会上考查，在会后考查，了解人们的各种顾虑。

第三个原因是不是我们对新的人物的性格掌握不了：新人物的本身就较难写，他也正在成长，没有定型，所谓新生的社会主义的过去是没有的，过去没有社会主义，新的生长起来还没有稳定，掌握起来不容易，如掌握工业干部，不说作家不会掌握，就是领导也难掌握，发展中的事物是不容易了解的，固定的事物容易了解，三仙姑、二孔明容易了解。赵树理虽有天才，但这些人物要不是几千年来就这样，写起来也是困难的。对新生的东西不容易写生动，还有个原因也很重要，作为艺术工作者对新人物的思想、感情有距离，和新的思想没有打成一片。作者可以赞美它，喜欢它，但是没和它一致起来，还是有距离。要打成一片，毛主席讲要十年八年。作家表现正面人物简单化，也应鼓励他努

力,要防止过分谨慎,写得不好,不要随便责备,因为他也没有把握。演员演劳动英雄,没演过不熟悉,这方面要多帮助他、鼓励他,不要过分地责备他,朝这方向努力就是好的。英雄是可以表现的,现在没有全部掌握是我们的思想感情有距离,生活有距离。还有个问题是水平问题,譬如作家要描写高级干部,就要有高级干部的水平,或者还要更高一点,才能批判他,了解他,应该承认和正视这个事实。许多艺术家想和人民结合,和人民接近,应赞扬、鼓励,说:“不要紧,你们创作吧!”在熟悉的基础上创作,不要过多的责备;或者说:“是死人”,或者说:“过火了象小资”。那他就要说:“还是少表现些好,”要多鼓励,要体会创作谨慎小心的心情,好的地方要估计。这方面苏联不同,苏联演员和人们的联系多,我们作家和人们的联系也不断增加,新的文艺工作者和人民的联系更多一些,但应该承认比苏联要少些。加强联系,经过联系才能熟悉人民的思想、感情,才能有创造的自由,创造的自由的获得是要在对新人物的掌握的基础上的,没有熟悉,怎么能有自由。创作高级干部,怎么创造,要形象化,没有了解,怎么“化”呢?他只能写高级干部的“嗯,啊!”就要差不多,他不懂就是没办法,不应付怎么办呢?演员不懂,就按老办法演,但如果这样办,会不会受欢迎呢?进步了就要鼓励,顾虑减少一点,干部也可以表现,干部也是人,也有个人主义,不要想“神”了,有些也是知识分子出身。

讲这个问题,是不是这三个原因?为什么创造不好?是不是对典型的意义认识不足、创作过程颠倒的问题,对新人物没有掌握的问题,想抓,抓不住,这都是创造不好人物的原因,是可以克服的,对不对请同志们考虑。

今后我们要把创造人物放在第一位,放在最重要的第一位。

多方面地表现人物的性格，过去我们对人的观察、理解，常常是片面的，创造方法也是片面的，要克服。观察这种人，好人、坏人都要观察，要多方面表现人物的性格，因为人物性格是多方面的，但人的性格又是统一的，一个人只有一个性格，如果一个人有两个性格，那就非驴、非马了。性格只能有一个，性格可以改变，可以发展，变好或变坏，但大体是统一的。性格可以有矛盾，性格表现在人对各种事的看法，情感的反映。所谓性格表现在许多方面，性格可以有矛盾，矛盾有各种性质，也有两重人格，这矛盾就大。人可能是虚伪，性格还是统一的——就是虚伪。这人的性格虚伪，人前是一个做法，人后又是一个做法，但他还是一个性格。性格的矛盾要多方面表现。苏联第二次作家代表大会上提到：“要多方面地表现苏维埃劳动人民的社会主义生活和个人生活的统一，”过去我们表现劳动人物，就只表现劳动，也表现家庭生活，但我们在家也是劳动，连觉都睡不着，在家也搞创造发明，休养时弄一堆沙土，还是搞创造发明。表现葡萄连结婚也是葡萄，兴修水利就结婚也修水利，合作社就只有合作社，创造发明就只有创造发明，脑子里就一件事，人的生活不是这样的。多方面表现性格的问题，我们在理论上是解决了，应该多方面表现人，除了劳动外，还有社会生活、个人生活。西蒙诺夫特别提到感情问题，从来的作品都表现人的感情生活、表现恋爱，我们的作品对这点作了个“革命”，我偏不表现。恋爱没有从前那么重要了，但它还是有自己的地位的，没有过去重要，不是放在第一位，现在却把它的地位搞掉了，不给它一个地位，古往今来，人就有爱情，爱情最能体现对人的关心，对爱人最能讲真心话，谈恋爱的时候，个性最没有拘束，对人的关心提到了最高的程度，很有些好的东西呢。讲恋爱是人的感情生活的重要的

一部分，不能排斥它，应该包括它，把它放在适当的地位。和过去的地位不同，这是需要的，不是《红楼梦》《西厢记》的地位，但可以把它放在“收获”的地位，总之得给它个位置。那时有人提出：“为什么作品中一定要写恋爱？”吃饭，在生活中也是重要的，为什么作品中不写吃饭？中国的饭好吃，还有北京的烤鸭也不写，恋爱是每个人都经过，吃饭也是每个人都经过呵，恋爱还有时间限制，年纪大了就不谈恋爱，吃饭可没有限制……但恋爱更能表现人的情感，吃饭能不能表现情感，从多方面表现性格，要注意这方面，以后作品会好一些。

正面反面人物的问题，我们说反面人物比正面人物写得生动，但绝不能得出结论说，以后可以不注意反面人物，正、反面人物都要同时强调，现在说反面人物写得好，只是在某种意义上讲。我们有没有喜剧？没有，这是缺点，我们需要喜剧，需要讽刺作品。无论正面、反面人物都需要典型，想象、夸张。要典型就要想象，因为典型在生活中是没有的，要创造典型就要想象。想象少就是典型化不够的主要关键。要典型就要想象、夸张，许多作品平淡乏味就是想象、夸张太少。香港片这些地方就比我们好，虽然有些低级，但它夸张了，好笑。我们就不敢，怕坏事。要夸张，要突出，对正面人物要夸张，反面人物也要夸张，能使人爱和恨，如果正反人物都差不多，怎么能引起人的感情——爱和恨呢？要使主人翁的奋斗经过多少阻碍、困难，引起观众对主人翁命运的关注，对坏人恨，恨透了，这样才有艺术效果，政治目的才能达到，夸张也是党性的问题。过去的影片如《白毛女》《钢铁战士》《赵一曼》《翠岗红旗》《渡江侦察记》是有缺点的，不管缺点多少，为什么给观众的印象深？一个原因是因为有人物。《白毛女》的人物就很突出，最重要的原因还是因为斗争比较严

重,正面人物经历了较多的考验,是不是这样?可以研究。因为受了考验,观众对人物有了情感。《白毛女》里并没有多少细致的描写,但为什么能打动人?就是因为它把人物放在严重的斗争中。反映了多少年中国妇女受的迫害,“我要活”、“我要活”,也不过就是:“我要活”、“我有仇”!《钢铁战士》的小刘讲的话也很简单,也不过就是:“革命到底!”“我有仇!”“我要革命!”那样讲了,而且那样做了,就打动了人,就产生了力量。白毛女说“要活”,是很难活下去,革命困难,但要革命到底,如果没有这些,可以活,可以不活;革命可以到底可以不到底,——没有环境逼迫,观众就不能被吸引。要夸张,这些片子夸张了,有较严重的斗争,这是不是可以做一条经验?我总认为《白蛇传》没改编成电影,是很遗憾的一件事,很希望哪位艺术家把它写出来,这个故事表现了女性对自由的追求,高度的自我牺牲精神,明知不可得的,还要为它坚决的斗争;明知不可抵抗的,还是要抵抗;明知不可靠的,还是要去追求;明知爱情要付出多大代价,还是要斗争,小青为了友谊,不论付出多大代价,还是要干到底。哪个人能把这种精神表现出来呢?希望哪个大师把它表现一下,尤其是《断桥》这场戏最好了。

关于写人物,不在写多少话,主要把人性格、精神写出来,鼓舞人们!现在就需要这样的作品,这个问题解决了,电影艺术将提高一大步。《夏天的故事》很好,写了人物。这个问题就讲这些。

以后创作,想象,夸张要多运用一下,这是艺术概括的基本手法,要创造典型,要艺术概括,没有想象、夸张就不行,没有选择,艺术创作选择是很重要的,这是艺术概括的力量。

要创造人物就要技巧，没有技巧，就不行。这个会议很好的一件事就是强调了技巧，这是这个会的收获。过去，我们反对片面强调技巧，认为有技巧就有饭吃，有技巧任何政府都吃得开，反对这些是对的。另外还有一种看法认为只要有思想，技巧就不成问题，这个观点，我们反对得很少，要反对这种观点，这种观点是同样有害的；目前更有害。目前应该提倡学习技巧，钻研技巧，我们生活中就要谈技巧，谈思想，谈对生活的观察、判断，形成谈技巧的空气。技巧这个问题怎么提法呢？技巧不是以别的为标准，而以表达内容为标准，为了表达内容，而寻找新的适用的形式，新的内容，需要新的形式。技巧是为了寻找观众最喜爱的形式，技巧是关系作品的成败的问题，内容和形式不统一，内容好，没有形式要失败，所以是成败问题，是作者的思想、立场问题。思想明确，形式也一定明确，不要以技巧差没关系，技巧差是思想不清楚。形式常是表达思想的，我们都有这经验，问题讲不清楚。不单是生活的表现方法问题，而是思想就没有清楚，思想清楚了，一定可以讲清楚的，所以技巧是思想、立场问题，技巧把作者的思想、立场表达出来，找到一个媒介和观众接近。如为人民服务，找不到人民喜爱的形式，怎么为人民服务？我们的小说、诗歌、电影都要寻找群众喜爱的、更美的形式，技巧问题应当当作严重的问题，技巧与生活是分不开的，生活了很久，才能积累形象。不是单纯强调技术，认为只要有了技术就可以表现生活，技巧是从观察生活时开始的，不是在写作时、坐在桌子上才有的。所谓形象思维，观察人的每个行动是什么意思？技巧是从观察生活开始，对生活加以思索，技巧是观察生活、表现生活的整套手段，整套观察生活的方法。思想、生活是密切联系着的，离开了思想、生活谈技巧是抽象的，是匠人观点。技巧是从观察生

活开始的,是观察生活的能力,表现生活的能力,所以,我们这个会强调技巧这个问题是有好处的。不着重技巧,认为技巧就是形式主义,这种说法实际上与形式主义是共同的。形式主义讲形式不讲内容,不要形式是反面的形式主义者,同样地把形式和内容割裂了,以为只要有内容形式自然就来了,不知道技巧就是观察、表现生活的手段,形式和内容是一齐来的,二者是辩证的统一,是艺术的规律,破坏了这个规律,就破坏了艺术,我想我们过去对艺术的看法是错误的。现在要改变这看法,技术问题是很高的,如语言问题。

语言问题。电影技巧另一个问题是语言,荒煤同志和总顾问都谈到了,现在的电影语言很多,不好。语言的作用:一是用来传达一件事,另一方面是表现一种性格,我们现在的语言是只传达一件事而没有性格,不是性格的语言。作为艺术语言要求简练和性格化,否则,我可以写,陆定一同志可以写,滕部长都可能写了。没有性格、没有个性即概念的语言。《南征北战》中,陈戈同志演的那个师长,最后讲到什么大后方的斗争、民主改革,等那样一大段话,是不真实的。

结构问题。今天不能详细谈,许多同志不注意这个问题,尤其是一些年青同志,认为不重要。我们要讲讲结构,不怕说是形式主义。任何艺术形式都有它的规律,应该讲究这些:结构、处理问题、情节、线索等等,一条线索说几条线索,一个情节还有几个副情节,我们现在是混淆不清。写得好的,应该一条主线很清楚,不管有多少条副线。还有人物的出场问题,主要人物随便出场,使观众都不知道,随随便便就出来了。主要人物嘛,应该引起观众注意,旧剧就很好,先是龙套,然后是旗牌,一道一道,最后主帅才出来,给观众很好的准备;还有报纸上的所谓“新闻道

语”。总之，可以使人一目了然，清楚了是讲什么一回事。象安娜·卡列尼娜一开头就很好：“所有的幸福家庭都是相似的，每个不幸家庭有他自己的不幸。”证明了作者有一定的高度，你要跟着他的思想走。结构要起这样的作用，观众要跟着你的布局走，要有这样的本事，如苏联同志给我们提意见，电影院、剧院里不应该有钟，应该把钟去掉，有钟观众就老想看钟，分散了注意力，我想剧演不好，观众就老看钟，戏写得好，演得好，抓牢他，他走不了，要有这样的本事。所以我说以后还要钟，演不好他就要看钟。如《三国演义》里写孔明登场，就费了好大的工夫！开头写徐庶如何如何厉害，但是说孔明比他还厉害！写了两、三章，使观众等了这么久，这样重要，你就忘不了，出来的派头就不同，《红楼梦》中宝玉、黛玉登场、凤姐登场，凡是这几个重要人物的登场，都有所不同，都有个布局，京戏里倒板的作用也在于此。人还没出来就吸引起观众的注意，倒不是给观众个特殊印象，而是有特征，主人翁嘛，观众看到就愿意跟着他走，就要密切地关心他的命运，这里面不能有平均主义，有的人就要写得多，有的人就不可能写很多。

这些东西都要研究，花工夫，如果说艺术的特征，那么这也是个特征。故事情节要安排得好，有高潮，有低潮等等。

技巧的来源是从对生活的观察，从学习古典作家而来的，多看些书，看他们是怎样写的，当然不是模仿，而是借鉴，我主张“文无定格”，没有一定的规格。象《欧也妮·葛朗台》中巴尔扎克写葛朗台的性格就是要钱，对金钱的狂热，什么都没有感情，也没有别的愿望；也不想游历，也不想女人，老婆死了也无所谓，只是要钱，非常简单，但我们就是感到这就是活人，谁看过后脑子里没有葛朗台这形象？作家就是在某一点上抓住了，加以夸张、发挥。

掌握技巧的关键在于劳动，技巧是能够掌握的，但是没有一本书来解答这个问题，“小说作法”、“诗法”都不能解决这个问题。不能找到一本书能说明写好作品，用什么方法。

创造人，掌握技巧，进一步深入的观察生活，研究生活，掌握了马列主义基础，深入的研究生活，这是解决公式化的道路，除这条道路外，没有别的道路。有的同志说：我们的生活差不多了，有生活就是写不出。我们反对这种说法，要写作一定要有技巧，技巧是从观察生活中学来，我们要防止“生活已差不多了”的说法，这说法是危险的，生活是没有止境的，生活前进得非常快，赶还赶不上，任何作家、艺术家不能说：“对生活已熟悉了”，任何艺术家不能说：“我马列主义已掌握”，“我技术已掌握”，这些都是没止境的，如果这样就把生活的源泉割断了，说自己马列主义够了，思想就会堕落。问题一定要这样提，会上反对这说法是对的。了解生活，生活是复杂的，进展得非常快，追求生活，进一步了解生活，是作家的经常的任务，同时，提这个问题还有一点，不只生活没止境，向前进展的快，我们体验生活是怎样的呢？过去我们体验生活是有成绩的，但也要承认，过去体验生活带片面性、局限性的。不能说已经够了，解放以后是出了很多作品，但我们应该有这样的觉悟，承认自己的不是，不要以为已熟悉了。在座的人，对生活比我熟悉，但是不是真的就熟悉了呢？过去体验生活的方法是，跑到工厂、跑到农村、跑到区里，是好的，但局限性也很大，到区里就只看见一个区，到工厂就只看见工厂，把生活割裂。苏联反对把文学割裂，所谓“工厂的文学”的说法，同样也不能把生活割裂，不能对部队熟悉就光写部队，熟悉农民就只写农民，分成部队文学、农民文学。生活是整个的，如《葡萄熟

了的时候》、《一件提案》就有缺点，就是把生活割裂了，过去体验生活有成绩的，但还有缺点，有的对体验生活是旁观的，担任工作有临时性、有旁观的，不是积极参加斗争。胡风认为到处都有生活，它的危险是在于叫作家不要到群众的生活中去，既然到处都有生活，苏联作家协会为什么要保证作家和群众的联系，到处都是生活，作家也是人，那就在作家协会就行了。不行，我们是要同广大人民生活在一起，我们过去号召作家到生活中去，到工农兵中去，缺点是把下面体验生活孤立起来，下面是生活，上来就没有生活，当然就错以为花园饭店是没生活的，是生活的空虚地带，那是由于作家不是经常的注意生活，通过各种方法与生活联系。可以交朋友、可以写信，我们反对到工厂才有生活，回来就没有生活，这种看法使得作家的视野非常狭小。编剧、导演、演员对生活应该当作社会现象了解，观察生活，对观察的对象和资产阶级作家的态度不同，不是把生活当做材料，当做盗取革命之名的材料，而是把它当主人。还要有观察生活的能力，判断生活的能力，自己能估价生活，找出生活的意义。应该以马列主义政策的观点观察生活，但不是只要有马列主义就行了，而是一种帮助。生活是什么样的？马列主义不能告诉，政策只能告诉要依靠贫雇，团结中农……你还要到生活中看贫农怎样，中农怎么样？政策没告诉这些，只告诉要依靠，但依靠什么，为什么可以依靠？你还要观察。有人说土改依靠贫农，合作社要依靠中农，思想是模糊的。为什么要依靠贫农，政策只给我们一个路线、方针，具体的要自己观察，判断，作家要有独立判断生活的能力，现在只是用生活来证明政策条文，我们依靠贫农，开会了，正是根据政策的观点去全面观察生活，作出判断，作出独立的估价。过去体验生活是孤立的、旁观的、缺乏判断能力，怎么能说生活已经够了？

何况生活进步的很快，还要进一步的研究生活，要参加到生活中去。有一说法说作品中有公式化，生活中也有公式化，譬如开会有公式化的，但如果把生活全面考查，是没有公式化的，如果看见公式化，那只是表面的，而没全面、本质的了解，如《三年》中赵秀妹穿灰衣服，为什么一定要穿灰衣服，现在就有穿花衣服的，可见穿灰衣服不是本质，即使要穿灰衣服，可以不要穿的那么难看。开会，有公式化，但也有不公式化的，生活中公式化是暂时的，局部的，是被否定的现象。对新生的东西要爱，但新生的不一定就全好，要看那棵树是能长成大树的。作家观察生活，不要满足，要深入的观察、评价生活，作家才能成为生活的主人，生活的教师，在生活中奋斗的战士，离开了这个，任何问题都是没基础的。

最后一个问题是编剧、导演、演员要建立创作上的合作关系，编剧、导演、演员创作上要经常互相交换意见，互相补充，我看你的戏，看了要研究，互相补充，电影是集体的艺术，主要是编剧、导演、演员，当然还有摄影、美工等等。但最主要的是编剧、导演、演员。剧本只是基础，导演有发挥的余地，编剧应该鼓励、依赖导演和演员。导演、演员也要深入了解剧本，不要有些内容因导演的粗心而被忽视。创作是具体的，创作要经常交流，互相补充、丰富，这是艺术的新道德，要克服任何个人主义，平均主义。平均主义也是个人主义。要服从整个艺术创作的需要，我个人演什么角色是服从整体的，现在我们已是这种关系，但还要继续建立，建立这种创作上的、集体主义的合作关系。建立这种关系的基础是对国家、对人民的责任心。我们对国家、人民我们是负责的；不要互相推诿，是要在大家提高政治、艺术水平的基础上建立这种关系。统一战线是严肃的友谊关系，是严肃的艺术

事业的合作关系，是对人民的责任感。对待艺术的水平提高了，合作精神也就提高了，我们的创作就会好。我们有信心，我们的水平的提高正是要由我们在座的同志的努力，在党和上级的领导下，向苏联学习，我们互相帮助，取得更大的成就。

纪念《草叶集》和《堂·吉珂德》*

——在世界名著《草叶集》出版一百周年、《堂·吉珂德》
出版三百五十周年纪念大会上的报告

在我们面前是两部文学名著，一部是诗集《草叶集》，一部是小说《堂·吉珂德》。

世界和平理事会决定，在今年除了纪念四位世界文化名人之外，还纪念《草叶集》出版一百周年和《堂·吉珂德》出版三百五十周年，因为这两部作品在世界进步文化中已经作出了最奇异的贡献。

在这两部名著中，西班牙伟大作家塞万提斯的《堂·吉珂德》，无可置疑地是人类天才的不朽作品。一致公认，文艺复兴时代最优秀最先进的思想感情，体现在这部作品中。而另外的一部，美国民主诗人惠特曼的《草叶集》却是发生过一些争论的作品。但这些争论，拆穿了原来只是资产阶级反动派对这位大诗人的有意歪曲，恶意诽谤和极度仇恨的表现。他们无法否认他是大诗人，但他们死不愿意肯定他的革命性、他的诗篇的进步意义与伟大影响。

事实上，《草叶集》是属于美国的人民大众的，也属于世界进步人类的。在《草叶集》中，我们能听到诗人对人民、民主、自由

* 本文载一九五五年十一月二十七日《人民日报》。

和劳动等等的歌颂，能听到诗人对人类的明天的预言，而且能听到反对人奴役人的行动的呼号，夹杂着战斗的号角和鼓声。这种呼号，直到今天，整整一世纪，还没有失去它的现实意义。

世界和平理事会的决定给予了《堂·吉珂德》以应有的荣誉，并且在世界人民面前肯定了《草叶集》。

中国人民，通过他们的知识界，对这两部作品早已不陌生了。解放以来，我们重温了这两部非常熟悉的文学名著。最近全国的报刊更发表了不少文章，介绍和研究它们。

值得注意的是中国人民对于惠特曼所发生的极大的兴趣。早在一九二〇年，诗人郭沫若就在一首诗中向惠特曼，向“太平洋一样的惠特曼”，高呼晨安。这首诗在精神和形式上，都是和惠特曼非常接近的。惠特曼对我国另外许多诗人也都发生过影响。

我们是在第一、二次国内战争、抗日战争和解放战争时期译出了惠特曼的诗的。这些诗篇是鼓舞人心的。现在，让我们先来看一看，《草叶集》究竟是怎样的一部作品？

《草 叶 集》

十九世纪的前半叶，美国还存在着一种明目张胆的奴隶制度。有成千万黑人受着南方奴隶主、种植园主的残酷、血腥的奴役和压迫。

到十九世纪中叶，奴隶制度已经阻碍了正在迅速发展了的美国资本主义了。但是北方的资产阶级还是和南方的奴隶主保持着妥协。

妥协的办法终究不能解决矛盾。在人民反对奴隶制的情绪

日益高涨的压力下，到一八六一年南北战争开始，跟着解放黑奴的宣言公布了。美国工人、农民、手工业者担当了反对奴隶主的武装斗争的主要力量。这个战争结束于南方奴隶制度的基地被摧毁。

但这个反奴隶主战争的胜利果实并没有落到美国人民手中。美国资产阶级夺取了政权，黑人奴隶制度又被变相地恢复，而雇佣奴隶制度更加专横暴戾了。十九世纪后半叶，美国垄断资本发展后，统治阶级一面加紧镇压日益高涨的工人运动，一面加紧向国外扩张。

诗人惠特曼就生在这一个历史时期。

生于这样一个历史时期的诗人反映了这一切。

惠特曼于一八一九年生在长岛的赫丁顿。父亲是木匠。在诗人身上流着劳动者的血液。小学毕业后，他做过律师事务所雇役、排字工人、印刷工人、小学教员，后来成为新闻记者。从他笔下出现过一系列反对美国领土扩张、反对奴隶制度、反对企业家对工人的剥削等等热情的政论。因为他的民主观点，他先后被几家报馆解聘。最后，由于惠特曼憎恨那些资产阶级的卑鄙活动，他又回到劳动人民中间，加入建筑业，从事他父亲的手艺，木匠的劳动。

约在一八五〇年开始，他的诗歌的才能成熟了。一八五五年夏天，纽约出版了一本小小的诗集，绿色封面上画着几枝草。这就是《草叶集》的第一版，其中包含《自己之歌》《欧罗巴》《职业之歌》《我歌唱带电的身体》等十二首诗。

《草叶集》第一版是诗人用自费、自己排字、自己印刷出版的，共印了一千本。照诗人后来自己说，真正卖掉的，可一本也没有。书评家给了他很严厉的批评，但诗人根本没有理会他们。

一年之后他出版的《草叶集》第二版增加到三十二首诗。一八六〇年，在内战前夕，又增加一些诗，他出了第三版。内战时期，他为这个具有伟大意义的解放战争写了一部组诗《鼓声》。战后他还是不断地写，不断修改诗作。这样一再增订、删改、再版，直到诗人于一八九二年逝世的一年，共经过十版，有二百九十六首诗了。

但是，《草叶集》第一版中的诗，是这部伟大作品的内核。它包含了惠特曼整个发展中的基本精神。

在《草叶集》的许多篇页中，洋溢着诗人对黑人的爱和同情。

著名的诗《自己之歌》，在歌唱诗人自己和木匠、铁匠、农民、猎户、船夫等等普通人民的同时，突出地歌唱了黑人。在第十首内，诗人描绘了一个逃亡的黑奴形象。这个黑奴来到他门前。他看见他精疲力尽，坐在木头上，东张西望、惶惑不安。诗人把他领进了门，叫他安心，给他倒水、洗脚、洗身，给他换干净衣服，在伤口上涂药膏。他给他一间内室。他们在一起吃饭，而且保护他，“我的火枪斜放在屋子的一角”。住了一星期，看到他复原了，就把他送到了美国的北部。

《自己之歌》第十三首，他又精细地描绘了一个赶着工场里的马车的“黑人紧紧捏着四匹马的缰绳”。在他的笔下，出现了一幅令人难忘的图画——阳光照耀着这个精力饱满的黑人，穿着蓝衬衫，黑皮肤上发出光辉，帽子推在后面，露出黑的鬃发，站在马车上，他驾驭着，顾盼安详和威严。

对黑人的爱和同情很自然地激起了他对奴隶制度的憎恨。他投入斗争，写了诗，写了政论。一八五〇年起，许多辛辣的讽刺诗在纽约报纸上发表。《血腥的金钱》《波士顿山歌》《给政府》等诗，猛烈地抨击了匍伏在奴隶主面前的国会议员和总统。在一

八五六年写的一首诗中，他喊出了：

让法官和犯人对掉一下！让监狱官进监狱！让犯人拿着监狱门上的钥匙！（你说！对掉一下为什么不好？）

让奴隶变成主人，让主人变成奴隶！

对国会议员、总统、法官、奴隶主，他给以无比的愤恨的咒诅，并说，他要发出“动员武装斗争的号召，如果必要，一直号召到多少年代后，多少世纪后”。

许多资产阶级的传记家硬说惠特曼在这个斗争中是一个旁观者。可是当一八六一年武装斗争象火山一样爆发时，惠特曼热情横溢地说了：“能参加它是一个极大的权利。”

关于他在南北战争中的三年，他自己“总结”了一下。他说到他在医院、军营和战地进行了六百次以上的探问和巡视，估计全部接触过八万到十万的伤病员，他鼓舞他们的精神，照顾他们的身体。这样长期和病人在一起使他后来自己得到了风湿病，卧床多年。

我们完全可以说，在作家如何参加斗争生活的问题上，惠特曼提供了杰出的范例。他自己说，“我照顾下的伤病员，不论来自南方或北方，我全了解他们，几乎没有一个例外。这些工作使我产生了绝对梦想不到的深厚的情感，我怀着最大的热情，了解到各州的情况……”

要抹煞和忽视惠特曼在这个斗争中的工作，只能引导到对他的误解或歪曲。应该说，惠特曼恰恰是，并且首先是一个以行动反对奴隶制度的战士和歌手。在南北战争中，他写出了《鼓声》，共有四十三首诗的组诗。

《鼓声》组诗有着那样鲜明的主题，忠实地描绘了人类历

史中一个具有重要意义的解放战争。当时，马克思曾经致书林肯，说：“欧洲的劳动人民，出于阶级本能地感觉到，现在星条旗上带有他们的阶级命运。”而惠特曼在他的诗中，也说，“现在，显示给世界看，你（美国）的子女，成为集体以后，是何等样人！”是何等样人呢？他把他们显示在这一个组诗中了。

《鼓声》组诗中的许多诗，包含《敲呀，敲呀，鼓啊》都是谱上了音乐，成为群众歌曲的。

自然，也许在这里我们应当指出，惠特曼所根据的还是资产阶级民主主义的理想和原则。即使在他的晚年，他对资产阶级已经深恶痛绝的时候，他还不能超越他的局限。

但是，就是有局限，惠特曼仍然以无限的喜悦、热情和力量写出了光辉的诗篇。如一八五五年所写的《欧罗巴》，那里面歌颂了欧洲无产阶级的闪电一般的出现：“脚还踏着灰烬和破烂，手已扼紧了帝王的咽喉。”他一点也不为一八四八年革命的失败而精神挫折。正是在这首诗中，他描绘了革命先烈，歌颂他们精神永生，以乐观的精神叫道：“自由，让别人对你失望——我永不对你失望。”在这首诗结束处，他还说，“自由就要回来，他的报信人已经到达。”

惠特曼深深懂得革命斗争的长期性和艰苦性。在意大利、匈牙利、法国、德国的人民革命运动相继失败后，他在一八五六年写了一首《致一个失败的欧洲革命家》，鼓舞他们。他深深感到他和这些革命家的精神联系。

一八七一年，当巴黎公社失败后，他仍然在《啊，法兰西的明星》中歌唱了未来的胜利。他认为革命家在斗争中犯的错失是无可责备的，失败终究要成为胜利。他歌唱了那高高照耀在欧洲上空的再生的法兰西明星，将要比以前更加明亮，而且永远放

光明。

请看，惠特曼是这样歌颂革命的。怎么能叫资产阶级反动派来喜欢他？

在惠特曼的诗歌中，民主、自由、平等是他的基本概念，用他自己的诗来说，是他的“歌唱的节目单”。

胜利和欢乐是他永远不变的信仰；人类必然能获得它们。

惠特曼的诗歌中，也歌颂了大自然。他说过，大自然和人类是他的两大主题，所以“草叶”是他的诗集总名。他确实描绘出无数幅美妙的风景画，他的诗篇中充满了户外的清新空气。

但是在他描绘大自然的同时，他象所有的现实主义作家一样，还刻画了无数幅人物肖像，并深刻地显露了这些人物的精神面貌，例如前面讲过的那令人难忘的黑人形象就是其中之一。惠特曼描写了各种各样的劳动者，他们是他的正面人物，他歌颂他们。

这里可以谈一谈，有些人看到惠特曼写了《自己之歌》，便以为他是一个个人主义者，歌唱“自我”的诗人。可是《自己之歌》里面就歌唱了许多人物。在他的《题记》第一首诗中，他就说明，他是“一个简单的单独的人，却发出了‘民主’这个字，和‘集体’这个字。”

惠特曼的奇异贡献是他在他的诗篇中创造了“人”的一种光辉形象。读了他的诗，人们就好象能够看见一种惠特曼式的人，一种新型的人，身体健康，心胸开朗，有崇高的理想，劳动创造的手，并且永远乐观。

诚然，悲哀是不属于惠特曼的。甚至于死亡，对于惠特曼，也象他在后期的一首诗中所说的是他的“最后的战斗岗位——最后一声响亮的呼喊”。

人类的导师斯大林表示过，他很欣赏这种惠特曼式的人。他在一封信里引用了惠特曼的诗句：“我们活着，我们鲜红的血液沸腾着，好象那消耗不尽的力量的火焰。”斯大林说：“美国人惠特曼把我们的哲学表达得十分准确。”惠特曼式的人，肯定的说，是一种新的人，是一种足资我们学习、模仿的光辉榜样的人。

利用了诗歌的形式的特点，惠特曼画出了在一刹那之间的一整个城市和一整个国家。他在《向世界致敬》一首著名的诗里描绘了这整个世界。惠特曼的《草叶集》所描绘的是他的时代和社会的巨幅图画，很少有一个诗人象他那样地气概宏伟。

他用的是人民的言语，劳动者的言语，他是自由诗形式的创造者之一。在文学形式上，他确实也是一个大胆的革新者。

而民主和人类进步的原则，对于未来胜利的信心，贯穿在他的巨幅图画中。正是这个使他成为世界伟大诗人之一。

我们敬爱惠特曼，但也很知道惠特曼所描写的那种乌托邦社会是如何地不现实。我们纪念惠特曼，也不用讳言他的局限性。惠特曼在十九世纪七十年代以后，更多用散文的形式来表达他的思想。在《民主的远景》等热情的政论式的小册子中，他也精辟而且深刻地论述了资产阶级社会的腐败没落与绝望，愤恨地咒诅了金元统治。但是他对于社会主义和无产阶级革命只模模糊糊地感到，象他对他的谈话录作者托洛贝尔说过的，“有时候我想，我觉得几乎可以肯定，社会主义就要跟着到来了。我有时也对它有些畏缩，但这也许是唯一的出路。”

我们，解放了的中国人民，是以特殊的兴趣来读，例如，他在《大斧之歌》中所歌唱的伟大的城的诗句的，“那里没有奴隶也没有奴隶的主人”，“那里的公民是有思想、有理想的”，“妇女取得席次如同男子一样”。我们知道，诗人曾经用那样热情的眼光注

视未来，注视我们的今天。他确实看到了我们今天的一些情况。

诗人曾歌唱《新的友谊之城》，“全世界的其他地区不能征服它”。这样的城今天矗立在地球之上，它们是莫斯科，是北京，是从河内到柏林，那些人民民主国家的城市。

惠特曼受到世界进步人类的敬爱，因为他正是向我们歌唱的。在他的一首小诗里，他向我们说，“请想象我和你们正是在一起吧。（不要太肯定我的不在，我现在正是和你们在一起。）”

今天我们在纪念《草叶集》，惠特曼正是和我们一起。

在我们的耳朵旁边，响着他的歌唱，响着他的行动呼号，夹杂着战斗的号角和鼓声。

《堂·吉珂德》

现在，让我们再看那另一部世界名著。

塞万提斯的《堂·吉珂德》是产生于那样的一个时代的，欧洲正从中世纪跨向一个新的世纪，其时封建制度的基础已开始瓦解，文艺复兴运动正在大陆上如火如荼地开展。恩格斯曾经指出，这个时代经历了“人类前所未有的最伟大最进步的巨大的变革”，并且说“新的文学就被创造了，这就是最初的现代文学”，其中包含了以塞万提斯为最杰出代表人物的西班牙文学。

塞万提斯于一五四七年生在阿尔卡拉，他的家庭是没落的小贵族。幼年时候受到了在当时是新的教育，他自己正是他的世纪的一个典型。为冒险性格所浸润，二十一岁上当了兵，他参加过一五七一年西班牙和土耳其间的勒班陀海战，当时他抱病奋战在战舰甲板上，三次受伤，竟把左手打坏。后来他还参加了其他的战役。一五七五年，他在归途中为土耳其海盗所俘，囚居

阿尔及利亚，三次逃跑都失败，直到一五八〇年才由亲属用赎款给他赎回了自由，回到祖国。

这以后，他生活很困难，为国家流了血，却找不到一个工作。他开始从事文学创作，写出了爱国主义的悲剧《奴曼西亚》等剧本，牧人小说《加拉泰亚》等。一五九〇年以后，他更加困难了，曾经几次被捕入狱。据说《堂·吉诃德》的最初的稿子就是在狱中写成的。

一六〇五年，《堂·吉诃德》第一部问世，立即风行一时。这一回是成功了，只在几个星期之内，就出现了三个盗印的版本，自然作家本人也就不能从这个成功中得到什么好处了。而且他的辛辣的讽刺也招致了当时的统治阶级、反动集团的不满与憎恨，他的生活仍然困难。一六一三年，又出版了他的一部包含许多优秀短篇的《训诫小说》。一六一四年，《堂·吉诃德》的第二部也完成了。一六一六年，他就逝世了。身后萧条，连墓碑也没有一块。

但是，《堂·吉诃德》却成了世界文学中最杰出的作品之一。

大家都非常熟悉，拉曼却地方的骑士“堂·吉诃德”，本是一个瘦削的、面带愁容的小贵族。他爱读骑士文学，爱得迷了心窍，竟致后来骑上一匹瘦马，穿上一副旧铠甲，手执盾牌和长枪，还带着一个骑驴的农民桑科·判扎做侍从，离开家乡，周游天下，要去锄恶扶民，洗雪天下不平事。

从此堂·吉诃德就生活在狂热的骑士文学的幻想中，所作所为，都是极尽荒唐的。堂·吉诃德曾经把原野上的风车幻想为巨大的魔鬼，尽管桑科·判扎告诉他这是风车，他也不信。他挺起长矛向它刺去，结果风车的叶轮把他打倒在地，长枪断成几段。这是一个世界著名的讽刺，几乎很少人不知道的。

堂·吉诃德还把羊群当作军队，单骑冲入厮杀。他又打跑了护送囚犯的兵士，释放了他们，最后反被他们用石子投掷。有一次，他昏睡未醒，又梦见了魔鬼，跳起身来，把装红酒的皮囊当作魔鬼，一阵子刀砍，红酒流了遍地，他还醒不过来呢。堂·吉诃德这种由于无边无际的幻想而造成的荒诞不经的故事，阅读这部作品时，是没有人能够忍住不笑的。

《堂·吉诃德》是一部热情澎湃的讽刺作品，它讽刺了当时泛滥在市场上的毫无意义的骑士文学以及当时还有不少残余的骑士制度，特别是那种骑士们的用打抱不平的方式来改造社会的空想。《堂·吉诃德》一书出版后，西班牙就再没有出过一部新的骑士文学，而本来已经在衰落的骑士制度遭到了这样无情的嘲弄，可以说受到了致命的一击。而直到今天，无论哪一个国家，无论哪一个人，只要是生活在虚妄的幻想中，而又横冲直撞，以致到处碰壁，弄得头破血流的，人们都可以赐与一个“堂·吉诃德”的称号。

《堂·吉诃德》的伟大，还因为它是一部现实主义的作品。在这将近一百万言的作品中，出现了西班牙在十六世纪和十七世纪初的整个社会。公爵、公爵夫人、封建地主、僧侣、牧师、兵士、手工艺工人、牧羊人、农民，不同阶级的人，在塞万提斯笔下出现了男男女女约七百个人物。主人公的游侠生活使他把西班牙的城市、村镇、河流、山脉都游历到了。在他的自传式的《俘虏的故事》等插曲中，还描写了勒班陀之战，摩尔人和阿尔及利亚的奴隶生活。塞万提斯用精确的笔描绘了形形色色的当时的时代。

在人们已不再阅读骑士文学的时候，《堂·吉诃德》倒成为保存骑士文学的形式和中世纪社会、风俗、生活习惯的最优秀的作品了。塞万提斯更不愧是西班牙语语言的大师。他这样熟练地

应用着各种各样的语言，在主人口中放进了非常雕琢的骑士文学的语言，又在侍从口中吐出了普通人民的丰富的口头语言。

从典型创造来说，塞万提斯给世界文学创造了最活生生的典型人物。堂·吉珂德的形象的生动，真是到了所谓“须眉毕现”的程度。闭上眼睛，这位骑士就立刻显现在我们跟前，而且我们又这样熟悉他内心的精神，他矛盾的性格。

堂·吉珂德无疑是神智不清的，疯狂而可笑的，但又正是他代表着高度的道德原则，无畏的精神，英雄的行为，对正义的坚信以及对爱情的贞洁等等。他愈疯疯癫癫，造成的灾难也愈大，但他的优秀品德也愈鲜明。堂·吉珂德是可笑的，但又始终是一个理想主义的化身。他对于被压迫者和弱小者寄以无限的同情心。从无数篇页中，我们都可以找到他以热情的语言歌颂自由，反对人压迫人，人奴役人，并可以看到他是言行一致的。可是也正是通过这个典型，塞万提斯告诉了大家，一个人依照幻觉行事是只会把好事办坏，把自己陷入绝境的。

桑科·判扎也是一个刻画入微的成功的典型人物。这是一个西班牙的劳动农民，他一开口就有成套的谚语。明明看出了主人的疯狂，但真心热爱着堂·吉珂德，他怎样也不肯离开他，跟着他为了理想去受折磨。桑科代表了有才能而常识丰富的西班牙农民。有时他被他主人的口才所迷惑，但最终还是他的聪明才智战胜了。他做“海岛总督”（实际上是管一个小村镇）的一段经历便是一个很好的例子。虽然他是公正地治理着，但由于当地的贵族对他的残酷的捉弄，最后不得不辞职。当他辞去总督职务时，他说：“我到这个政府来没带一个钱，离开时也没带走一个钱，这一点就和别的海岛上的总督不同了。”这个插曲是塞万提斯的最好的一个讽刺故事，因为桑科·判扎这一个普通的

农民证明了他远比那些腐败无能的封建地主能更好地治理国家。塞万提斯指出了，西班牙人民渴望一个良好社会的理想只有在人民自己的努力下才能实现。

《堂·吉珂德》是中国人民所喜爱的一部现实主义的作品。从这部作品中，我们能够学习到许多东西。

我们今天在这里纪念这两部世界名著，不能不想到它们在它们自己的祖国的命运。《堂·吉珂德》在法朗哥统治下的西班牙，被任意歪曲。法西斯野蛮人企图把西班牙拉回到中世纪去。《草叶集》在美国也受到了各种各样的歪曲与污蔑，甚至宣称惠特曼也象那些战争贩子、战争挑拨者一样，是主张领土扩张政策的。

但是全世界人民今天纪念它们，认识这两部伟大的作品的真正价值。惠特曼和塞万提斯所想望的正义的社会，伟大的城和新的人类早就出现了，而且正在胜利地发展着。《草叶集》和《堂·吉珂德》也将和全世界人民一起，永远不朽。

一九五六年

在全国青年文学创作者会议上的讲话

这次会议开得很好，很多同志作了报告，老作家们也讲了话，会议开得很圆满。现在我只想谈谈我们怎样做一个新时代的作家。

我不是作家，没有写过小说，也没有写过诗，算不上什么“文人”，但却被归到作家的队伍里来了。我现在做党的行政工作，做一些创作的组织工作，而在文学理论批评工作方面做得很少。我用的是逻辑思维，不是形象思维。

我要讲的不一定适合于同志们，如果说换换口味还可以。讲得对不对请同志们考虑。

在座同志大都是二十几岁的人，是新时代的人，是社会主义时代的人，也就要做一个社会主义的作家。苏联共产党在给苏联第二次作家代表大会的祝词中曾提出：做一个新型作家，要求作家成为为共产主义而奋斗的热情的战士。我们作个作家，首先就应该成为一个热情的战士。我们过去有很多伟大作家，为了人类的进步而奋斗，但是那时他们看不到共产主义，他们在阶级社会里看不到将来没有阶级，没有剥削的远景，我们因为有了马列主义，不但看得见，而且正在为实现世界上没有阶级、没有剥削的伟大理想而斗争。我们是为共产主义而奋斗的战士，用什么

奋斗呢？用笔。工人用生产机器，农民用增产粮食，科学家以发明原子能，发现自然界的秘密来为共产主义事业服务。我们用笔，用形象来为共产主义事业奋斗。这是一件光荣任务，这是前所未有的。假如我们不是为共产主义事业奋斗的战士，我们还能写出比托尔斯泰、曹雪芹更伟大的作品吗？他们反映了他们的时代，而且没有谁能超过他们。

青年文学创作者会议这个名称很好，表示会议的谦虚，在座同志都写过几篇作品，但并不等于都已经是作家了，当然很多同志将要成为作家，成为很有才能，很有希望的作家。我想在座的同志们，或不在座的同志，甚至于没有开始写作的青年中，一定会产生伟大的作家写出伟大的作品的。至于谁是这样的作家，究竟产生多少作家，那就需要许多条件；依靠我们的工作，依靠个人的才能和个人的努力，特别是个人的努力，因为勤劳是才能最主要的表现，世界上很少只凭才能而不坚持劳动就能成为名人的。谁也不能说我将来是伟大的出色的作家。当然我们希望作家越多越好。但文坛不仅从数量上看、还是从质量上看，我们需要培养许多杰出的作家，象其他艺术方面一样，在文坛上独创风格，形成一种学派。但是这样大的青年作家队伍，也许象高尔基所说，一千一万个当中只能产生几个杰出作家。才能可以有大小，成就可以有大小，但所有作家都应该为共产主义奋斗，如果不为共产主义奋斗甚至是反抗的话，那就应该从作家队伍中清洗出去，那些人不应该在作家队伍里，特别不应该在青年作家队伍里。这是我们的人生观，这是我们的世界观，因为我们是为共产主义而奋斗的热情战士。

我们要求同志们在开会之后，要成为这样的战士。我们是共产主义军队里的一支作家军队；我们文学的任务，就是用共产

主义精神教育人民，既然这样，作家首先就应该是具有共产主义思想，社会主义、共产主义的觉悟的人，这是对所有作家的要求。我们不可能要求每个作家都是天才，但我们必须要求每个作家都是站在共产主义的立场上，这是我们的世界观，共产主义的世界观。

同志们很注意世界观与创作矛盾问题，在座有很多搞文艺理论的同志，应该研究这个问题。应该肯定，青年作家必须具有共产主义世界观，必须具有马克思列宁主义的世界观，如果没有，必须努力。有没有这种世界观，就是我们是不是社会主义现实主义者的根本区别。我想这样说不是庸俗社会学。历代作家的世界观是有矛盾的，这是研究文艺理论的人应该探索的问题。

旧时代作家的世界观往往充满了矛盾，是不统一的。马克思列宁主义形成对世界统一的想法（什么是马克思列宁主义世界观，这问题后面再谈），对世界最科学最正确的看法。作家既然是研究现实，当然应该具有对现时生活的看法，一个作家对世界没有一定的认识和看法是不可能把真理写出来的，过去作家没有马克思列宁主义世界观，但还有其他进步的世界观，在他们的世界观里不是完全没有进步因素的。如果他们的观点是完全落后的，怎么能看出世界上的真实呢？作家对世界没有一定的看法，发展下去一定是使创作走向无意识的、神秘的、无思想的道路上去。把创作引导脱离当代进步思想，走上神秘的道路，这是资产阶级艺术理论最大的特点，也是胡风的特点。这种东西服从于资产阶级唯心主义思想，个人主义思想。过去没有马克思主义这是时代的限制，是旧时代作家的不幸，因为他们生得比我们早，对自然和社会的认识没有象马克思列宁主义思想那样形成完整的观点。我们的时代是最高的科学水平的时代，这是我们的幸

福,我们有了马克思列宁主义武器,这与没有这个武器有很大区别。没有马克思列宁主义的作家就不能写出真实作品。那么,过去托尔斯泰、曹雪芹为什么写出真实作品?为什么我们革命的作家写出公式化概念化作品?岂不是没有马克思列宁主义反比有了好呢?过去的作家没有马克思列宁主义也可以看到真实,我们今天有了马克思列宁主义看生活就看得更深刻鲜明。举个例子也许不大好,马克思列宁主义是我们的最新式的武器——“原子弹”。过去没有“原子弹”用手榴弹、步枪也可以打胜仗。过去作家因为没有先进世界观,有多少痛苦,多少限制,看世界比较困难,但还是看得到。因为他们去研究生活,有各种知识、才能、技巧,如果把世界观孤立起来看,认为有了先进的世界观就有了一切,那就是庸俗社会学。世界观带有积极作用,这是必须肯定的。旧现实主义者看世界很困难,他看到时代的黑暗,但他看不到光明在哪里。契诃夫看到时代的黑暗,知道将来一定有光明,但光明在哪里呢?他看不到。因此,有马克思列宁主义和没有马克思列宁主义是一个很大的区别。马克思列宁主义就是武器,不过,有了武器还要会用。对我们的作家不要教条地来谈世界观与创作矛盾。如果不去分析具体作品,离开时代背景来谈,那对我们是没有多少益处的。

作家不具有时代的最先进的思想,是不可能成为伟大作家的。如果不具有我们时代的先进思想就不能成为新时代的作家,这个问题在作家中是不应该成为问题的。而理论研究者却应该研究过去作家的世界观与创作矛盾在什么地方,可以提出不同意见,进行公开讨论。

关于世界观问题,我想讲两点。世界观是人对世界的看法,人生观包括在世界观里,世界观包括对自然和社会的看法,也包

括着对人生的看法。作家的世界观包括作家的哲学观点，政治观点，道德观点，美学观点，这些观点的总和，就形成作家的世界观。

世界观对作家有什么用处呢？首先解决根据马克思列宁主义世界观对文学事业应有的看法问题。我们都是搞文学创作的，既然要干这一行，我们对它就应该有一种看法，我想大家开始写文章时，绝对不会考虑这个问题。只是看到人家写，自己也写，作品发表以后，看到自己名字变成了铅字，而且有时还和老作家的名字并列在一起，因而感到非常兴奋，得到一种满足，这种心理是可以理解的，也是很自然的。但是文学事业是什么事业？这个问题必须考虑。文学不同于其他艺术，不需要专门训练，自己关在屋子里写出作品来就可以成为作家，而学芭蕾舞就不同，就需要长期的训练。这次开会业务会议，同时也是政治性质的会议，大家应该对文学事业取得一致的看法，要有共同的世界观。如果没有共同的想法，就不能成为共产主义的作家队伍，而会成为小资产阶级的作家队伍，资产阶级的作家队伍。如果要准备终生从事创作工作，更要好好想想应怎样看待文学事业。在五十多年前，列宁给我们提出了一个看法，这个看法是马克思、恩格斯没有告诉我们的，列宁说：“文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分”，又说文学“将不是替饱食终日的贵妇人服务，不是替百无聊赖和胖得发愁的‘几万上等人’服务，而是替千千万万劳动人民服务”。这些劳动人民是国家的精华、国家的力量、国家的未来。这个问题是不是在我们同志中间都解决了呢？我看并没有完全解决。

文学为工人阶级劳动人民服务是列宁的原则，到了一九四二年被毛主席加以发挥，提出文学为工农兵服务，这是文学最

重要的一条原则。一个作家刚开始创作时，可能并没想到自己创作是为了甚么，只是为着发表而写作品。但必须加以考虑的是，为什么要发表它？那就是因为作品能影响人民，帮助人民，教育人民。文学不是为个人利益服务，不是为了满足自己的发表欲，而是为了反映人民的利益和要求。这些话虽是老生常谈，但也确是最基本的原则。列宁在《党的组织与党的文学》中说：我们要摆脱资产阶级个人主义世界观，与无产阶级结合起来，成为无产阶级事业的一部分。什么叫资产阶级个人主义世界观呢？资产阶级个人主义把文学当成了个人猎取名利的手段。列宁的文章提到：所谓文学在资产阶级社会里是为资产阶级服务，因为钱和刊物、剧院，掌握在资产阶级手里。现在刊物剧院掌握在国家手里，对钱的问题也没有那么看重。但是不是就没有资产阶级思想了呢？不是这样的，我们要摆脱资产阶级物质关系的影响，比较容易，但摆脱资产阶级精神方面的影响是比较困难的。“三反”反对糖衣炮弹——贪污，这是物质方面的，我们还要反对精神方面的“糖衣炮弹”——一本书主义。同志们应经常注意防止灵魂上的“糖衣炮弹”，经常反省自己。有名利思想应该感到可耻，不要因作品没有发表而损害自尊心。在座的同志有搞钱思想的比较少，想出名的比较多。物质关系比较容易打破，而“一本书主义”的成名思想则不容易打破。一个共产主义者要有伟大热情，写多少本书也会感觉对人民贡献还小，不应该有满足的时候。

应该考虑文学事业还是整个革命事业的一部分，不是超过其他事业之上。列宁告诉我们，文学事业是整个事业的一部分，首先是反映人民的斗争。我们许多同志为什么思想搞不通，问题就在于位置摆得不对。所谓立功、立德、立言，首先是许多英雄模范创造事业，然后才有反映英雄模范的作品。作品之所以

伟大,是因为有伟大的人,有伟大的人民的斗争,伟大的人民的劳动。因此我们的事业应该与其他事业相配合。我们作品的公式化概念化往往是因为配合问题,不过要看你怎样配合,有一种高级配合,有一种低级配合。文学要配合任务。如果不为当前斗争服务,那又为什么服务呢?所以第一要把位置摆正,第二要把关系摆好。而只有摆好关系才能发挥作用。第三我们文学既然不是为了个人名利,满足个人欲望,而是为了服务人民、教育人民,那么我们拿什么去教育人民呢?肯定地说,是拿共产主义,集体主义思想教育人民,而不是拿个人主义教育人民。我们必须与资产阶级世界观划清界限,我们的作品在任何时候都是宣传共产主义思想,集体主义思想的,宣传历史是群众创造的,而不是哪一个英雄创造,不是哪一个领袖创造的。我们的作品表现群众,表现有个性的群众,表现普通人。公式化的作品并不在于他写了群众,而在于他写的群众没有个性,我们的作品任何时候都要表现群众的作用,人民的伟大,真正的艺术家写的群众应该都是有个性化的,不过作品所反映的个性,应当是与社会主义、共产主义思想相联系的,而不是与资产阶级个人主义思想相联系,这是非常重要的。

青年人应当有他自己的个性,写出的作品也应当有它的个性,使个性全面发展。有人认为提倡党性就是不要个性、个性就是党性,典型是一定社会力量的本质,毛主席已批判了这种思想。个性有两种,一是创造性的个性,一是破坏性的个性。创造性个性与社会主义思想集体主义思想相联系;破坏性个性与资产阶级个人主义思想相联系,资产阶级个人主义个性是把个人放在群众之上,集体主义个性是和群众在一起,它的力量是从群众来的。文学作品的中心任务,就是创造新的个性,社会主义的个

性，这是文学创作最根本的任务。古典作品创造了很多典型与个性，外国的哈姆雷特、吉河德，中国的贾宝玉、林黛玉、孔明、李逵、张飞，这些是旧时代的个性与典型，我们要创造我们时代的新的个性、新的典型；这种个性与资产阶级世界观是战斗的关系，而与共产主义世界观是有密切联系的。

我们的思想感情，很多是与旧时代相联系的，个人崇拜就是旧时代残余；我们的思想里面（包括许多年青同志的思想）有很多东西与旧社会有联系，这并不奇怪，因为我们是一代一代地走过来的。我们共产党继承了好的东西，但坏的东西也不可能没有反映，个人主义就是一个例子。我们的祖先是不是都是个人主义呢？不是。我们祖先很多是劳动人民，现在许多古典文学作品里，创造了很多典型人物，表现了我们的民族性格，见义勇为，那不是个人主义，封建社会里个人主义并不很多，个人主义是资产阶级社会的产物，资产阶级很提倡个人主义，而封建主义则提倡孝悌忠信的道德。我们祖先有很多好的东西，勤劳勇敢、善良……，这些好的东西我们都继承了下来。另外，坏的东西是否也有被继承下来的呢？同时也反映在作品里面了呢？个人崇拜是旧时代的遗产，封建时代崇拜皇帝，资产阶级崇拜个人英雄，我们小的时候崇拜过拿破仑、华盛顿的伟大，充满了这些英雄豪杰观念，仿佛历史就是英雄创造的。这样的思想，在我们同志们思想中难道没有吗？作品里难道没有吗？有的，问题是我们没有去分析和研究。今天《人民日报》发表的《真理报》编辑部专论，批评斯大林，斯大林是现代最强有力的马克思主义者，继承列宁事业，在反对托派、布哈林，在苏联工业化、农业集体化方面有很大的功劳，对世界革命也有很大功劳，是一个十分伟大的人。但他个人还有错误，错误在于个人崇拜。人家崇拜他，他容

许这样崇拜，助长了这种崇拜。因此在工作上取消了集体领导，造成很大错误。专论对他的批评，我们一下不能接受，因为斯大林是我们敬爱的领袖。但是他有错误，我们要崇拜真理，不能崇拜偶像，从这要得到一个教训，就是象斯大林这样伟大的人物身上都还有个人主义，那么，在我们文学队伍中要反对个人主义在我们思想上是一个长期艰巨的任务，使我们思想感情与旧时代割断联系，旧时代认为历史是个人崇拜，那我们就是对人民犯了错误。

所以说共产主义世界观与资产阶级个人主义是战斗的关系，这是关于世界观的一方面。另一方面文学作品里，全心全意为人民服务这是我们的立场，我们的世界观，我们的政治原则。这个政治原则与真实描写生活这个创作原则相结合。我们拿什么东西为人民服务呢？就是拿对生活的真实的描写，不是脱离生活、歪曲生活。世界观在文学方面一是政治原则——为人民服务的；一是现实主义——创作原则。怎样从生活出发，怎样忠实于生活。艺术，按照列宁主义的党性原则，就是为工人阶级和劳动人民服务，为工农兵、知识分子服务，艺术反映真实，是现实主义的原则。我们对文学就是看这两条原则。文学任何时候都是为人民服务，任何时候都是要忠实于现实。要为人民服务，就不能是个人主义的。在思想上不要存在着唯心主义，而要具有唯物主义的观点。在艺术上要有现实主义不要有反现实主义、公式主义、自然主义。这两个原则是我们文学事业坚定不移的立场。

忠实于生活不是忠实于生活外表，而是忠实于生活本质，忠实于人民事业，把人民利益、国家利益，放在一切之上。为什么要讲人民利益、国家利益？因为国家集中反映人民今天的利益

与将来利益的结合。严格忠实于生活，不允许对生活的歪曲，也不允许对生活的粉饰，要以这种对生活的真实教育人民，要对人民讲真话。理事会曾讨论了反对公式主义、自然主义问题。这个问题大家都比较清楚，但是现在的创作中还有一种自然主义的倾向，自然主义就是忠实于生活的外表，认为这些东西就是生活，把这些东西如实地写出来就是现实主义。实际上这是对现实主义的歪曲，对现实主义、庸俗化的看法，在创作上主要就是要反对这两种倾向。

关于公式主义、自然主义，很多同志指出它们产生的各种原因。公式化是一种社会现象，我们的生活是很丰富的，但反映生活时有些公式化的东西。“党八股”文章是公式化，党八股式方法也是公式化，但从作家方面来看这个问题，我觉得公式主义主要是作家对生活理解不深和艺术表现力不够的问题，也就是创作经验、生活经验不够。不能说开一个方子，公式主义就可以克服，它必须随着作家生活经验、创作经验、思想水平的提高增长而逐步得到克服。在这个问题上不要企图去找“秘方”，不要希望开会回去就解决了，这是不可能的，在这方面需要付出很大的努力。在这里只能讲它的害处，如何去克服还需大家自己努力。

我们要努力追求生活，追求表现方法，关于写生活中矛盾冲突问题，许多报告都提到了。现在的作品写矛盾冲突不够。应该写矛盾冲突。这些话也有点变成教条主义的了。有些批评家以“矛盾斗争不够，人物内心世界不丰富”这两把斧子砍掉了不少作品。我们不要把矛盾冲突神秘化。矛盾冲突是什么东西？有些人对矛盾冲突的了解比较片面比较狭隘，我们现在生活中最本质的矛盾冲突就是资本主义与社会主义的矛盾。矛盾分对抗性矛盾和非对抗性矛盾。过去中国人民与帝国主义、封建主

义的矛盾是基本的矛盾,是對抗性的矛盾。人民与帝国主义、反革命残余势力的矛盾,人民与剝削,压迫者之间的矛盾,这也是對抗性矛盾,另外人民内部也有矛盾,这矛盾具有两种形态,一种是先进与落后的矛盾,另一种是个人内心的矛盾。矛盾是多方面的,人民内部矛盾不是對抗性的,现有前进落后,将来也是有的。要善于区别各种不同的矛盾,善于掌握不同的矛盾,矛盾是不是一下子就能看出来呢?不是的,不要把矛盾简单化了。这一个矛盾解决了,另一个矛盾又产生,矛盾是错综复杂的,如写敌我矛盾,抗美援朝,土地改革,解放战争这些矛盾不是那样容易写的。现在写矛盾好象只是写内心斗争,这是不全面的。我们与苏联情况不同,中国现在还有阶级,苏联阶级消灭了,中国还有资产阶级,小生产者,这一方面不能忽略。我们要从中国的生活实际情况出发。苏联关于矛盾冲突问题在理论上曾经是摇摆的。一九四二年日丹诺夫批评左琴科以后,又倒到另一边去——似乎只有好与更好,而没有前进落后的斗争了;批判了这种无冲突论,一下又转到写主观真实写讽刺,这在前年又受到了批判。我们在生活与创造中要养成独立能力后应该认真研究生活,从实际出发。矛盾斗争不只是先进与落后问题,同时也不能忽略敌我矛盾,我们也不能夸大现实生活中的矛盾,苏联第二次作家代表大会批判了夸大矛盾的理论。斯大林在这个问题上也是有错误的。斯大林认为社会主义成功,阶级消灭,斗争更尖锐。这个理论我们也讲过,后来成为公式,结果发生错误。当然,最后斗争是尖锐的,如消灭私人资本主义,但是不是越到最后斗争越激烈呢?按照斯大林的理论,就是现在比过去激烈,事实上不是这样,在无产阶级的力量超过了敌对阶级的时候,可以采取和平改造的方法解决这个问题。说不尖锐不对,说更激烈也

不对，因为这不符合事实。我们写敌我矛盾，要按照真实情况，要注意深和广。要从实际生活中去找。矛盾是并不容易被发现的。现在有些作家误认为正面人物、反面人物都摆在那里，其实没有那样容易。矛盾是错综复杂的，开始不很显露，慢慢才显露出来，解决这一矛盾以后，新的矛盾跟着产生。我们要观察生活中的矛盾，要区别对抗性的矛盾和内部矛盾，不要人为地制造，要去观察。生活中前进与落后的事物，这是永远有的。要看到生活中的矛盾，不但应具有艺术上的眼光，而且必须有政治眼光。有些同志提出不敢写矛盾，是受到政策限制。这是不恰当的。写作品从政治条文出发，从概念出发是错误的，但不应该说，不能写出矛盾是由于政策的妨碍，政策是帮助我们了解生活矛盾的，它反映了当前人民生活中间的矛盾；同时政策又是总结和解决矛盾的。搞土改依靠贫农，团结中农，就是解决贫农与中农的关系，或者说贫农与中农的矛盾问题。矛盾的解决应依靠贫农团结中农。有人提到写民族政策问题很难写，因为兄弟民族的上层人物是群众所反对的，不喜欢的，而政策却是要团结他们，这样作品就不好写。应该这样看：我们的政策是要这样规定的，要团结兄弟民族上层人物的根据就在于他们与群众有联系，因为这些人代表他们的部落，群众也还承认他们的头人。当然，他们是压迫牧民的，但是这问题只有在牧民觉悟之后，组织起来才能解决。作品既然是反映兄弟民族的问题就要反映政策。否则作品就不真实。但反映政策并不等于不反映矛盾，是可以反映上层人物与群众的矛盾的。政策是要团结上层人物，但群众与他们有矛盾，同时群众又是拥护政策的，把这种复杂的情况真实地反映出来，与政策基本上没有矛盾，但不要人为地制造矛盾。有些事物表面上有矛盾，实际上没有矛盾，有时外表很困

结，实际是死对头，矛盾究竟在哪里？这是复杂得很的。

我觉得青年作家要学会深刻地观察生活，突破外表，看到内心，要象做思想工作一样能看到没有露出的矛盾，并用正确的思想去解决它。

写矛盾冲突与正面人物，作家必须要参加斗争。不能想象站在斗争之外而能写出矛盾，那样即使写出也不能深刻。少奇同志谈到作家与人民群众联系的问题，他特别强调与人民斗争的联系。在群众中作家首先应该联系先进部分，这样才能从先进思想的角度看问题。一个机关先进人物与落后分子的看法完全不同，如果与落后联系，就只有看到消极一面。我们反对肖军的“太阳里有黑点”的论调，他说解放区也有黑暗面，当然他讲这话是不怀好意的，但在某些方面说也是有道理的。因为它总有阴暗的方面。一个人走路总是有点摇摆的，完全不动摇就走不过去。消极分子只看到消极一面，左啦，右啦，太阳出来他不看，他指着树荫说，你看那里不是阴暗吗！他不看太阳，死也不肯换一个方向看，而且他还认为看到黑暗是有根据的，苏联有位理论家罗诺恰斯基说，有些作家看社会主义建设，与看建筑一样，他们不看地基，而跑到上面看，说房子没有屋顶，他只看没有完成的部分，或者是将要完成的部分。我们要做共产主义的热情战士，就要看先进的东西，同时也要看到阴暗而，对阴暗面不是指手划脚、不是唉声叹气，而是勇敢地去克服它。一个作家没有这种精神而以落后的眼光写看到的矛盾，那一定是假的。我们对于正面人物反面人物问题，不要做教条主义的了解，人民有先进分子和落后分子，任何时候都是这样，而且同一个人也有先进和落后的方面，但表现人落后方面的可以不表现。斯大林这样伟大的人物还有落后东西，过去十多年宣传斯大林的先进方面这

是完全正确的，但落后方面过去没有看到，当然我们不是完全没有感觉，我们只从好的方面去想，这是对领袖的情感，其实这是有害的。先进落后应该按照人物的真实面貌来看，要用马克思主义的观点来看，任何一个地方都有先进，资产阶级工商界中也有先进的一面，就是它愿意接受改造。任何阶级、任何集团也都有先进的方面。对于前进落后是看它在当时条件下所起的作用怎样，而不能简单化。个人崇拜阻碍社会前进。一个人是不是正面人物，要看他的思想和行为是不是推动社会前进，皇帝也有好的，不过他们没有共产主义思想。李希凡、蓝翎同志的文章赞美贾宝玉、林黛玉是否过分是可以研究的。我赞成说贾宝玉是先进人物，在当时的条件下，他是有一定的进步性的。贾宝玉反对封建思想统治，主张自由，应该说是小民主人士，尽管他乱搞对象，但他要求男女平等在家庭里起了作用，是有进步性的。同样李逵、宋江、程咬金摧毁封建统治也是有进步性的。封建统治者内部也有一些比较清醒的人受封建思想影响比较少，他们能动摇封建统治，这就是推动社会前进。正面人物、反面人物除了要看他在社会生活中起的作用是推动社会前进还是阻碍社会前进以外，没有其他标准。我们反对清朝皇帝，他压迫我们几百年，但他统一了中国的版图，这一点还是不能一概否定的。

评定历史人物或现代人物，看他是否促进社会前进，也就是毛主席所说的是促进社会主义还是促退社会主义。个人崇拜，歌颂小生产者就是促退，凡是能促进的就是正面人物。勇敢、勤劳、善良，这些都是好的性格，可是这只是抽象地说，你说在压迫别人方面勇敢或是善良得敌我不分也能算好的性格吗？我们必须具体地、历史地评定人物，标准只一条，就是看他的劳动，对社会是促进还是促退。

劳动产生社会价值，一个作家写出作品，在社会上发生积极影响，他就是有价值的。另外有一个人讲话很漂亮，文学知识丰富，就是不写作，对社会没有贡献，他就没价值。写人物就是要写他对社会的贡献，当然也要写私生活，每人都有私生活，劳动有分工，但私生活是共同的。劳动不能引起共鸣，写对朋友，对老婆，对家庭可以全面展开人物性格，表现人物思想感情，同时在读者中能唤起共鸣，但这不是写人物的最主要部分。最主要的还是他的工作，他对劳动的态度。在作品中工作过程是不是可以写呢？可以写。问题在于怎样写，工作过程不只是写创造发明，不能太多地写技术，主要写他的思想情感，写他对工作的态度，不要把过程写得罗嗦，要有剪裁。《居里夫人》这影片非常好，有相当高的思想性，艺术性，这部影片一开始写她怎样对镭发生兴趣，直到实验成功这就是写的工作过程，可是我们不觉得讨厌，因为对工作过程有剪裁，不繁琐，主要写她对科学献身精神，也写出她的其他方面生活。所谓写人物私生活就可以把人物写活的论调我是不同意的，我认为主要的还是人物的社会生活。

中国古典文学里创造出很多典型人物，有很多是写了家庭生活的，如《红楼梦》中宝玉吃饭穿衣，睡觉洗澡是不是自然主义可以研究。可是这样把人物写的很丰满，揭露了贵族生活。此外，如《三国演义》中的诸葛亮，应该承认他也是典型，但是他有什么私人生活呢？诸葛亮是智慧与真诚的高度结合，完全可以做皇帝，但他忠于刘备，这是封建社会所要求的理想人物。他从出场到死都是动人的。他死的场面动人，出场时也很动人，作者先花了很多篇幅徐广怎样能干，然后指出还有比他更高明得多的人，就介绍诸葛亮出场，这给读者以很深的印象。诸葛亮死时讲了

一句话：臣死之后再不能巡视军营了。他根本没有想到自己的死，只想到他的事业，作品没写私生活，也创造出了典型。刘备的结婚是私生活但也是有政治性的。

私生活可以写，但不应过分强调，也不应作一般化的描写。现在有些作品总要加上一点私生活，一个孩子是红领巾，爱人生病，他因为工作忙不去看她，这些看起来有点乏味，领导人物也写得不好，不是生龙活虎，为什么呢？诸葛亮为什么写得那样生动呢？因为他有办法，遇到敌人能打胜仗。现在写党委书记没有办法，遇到困难只会说“与群众商量商量”“大家研究研究”，只会故作镇静，背着手走来走去，如果诸葛亮一遇到什么事情也说“大家商量商量”这就没意思了，一些作品所表现的集体领导很没味道，关键就是作者对他所写的人物不了解。

关于要不要写缺点的问题，有人不敢写，我同意写缺点，但在写之前同时要看人物是怎样工作的，如果不是官僚主义者，工作还好，应该首先研究一下他是怎么做好工作的，不管他有多少缺点，但应把这一点抓住，可能这是党的力量，群众的力量，但总还有他个人的作用。所以要写冲突与矛盾就是要去了解，找到真正的力量在哪里，真正的弱点在哪里，他的真正力量，不在乎他老婆生病不回去看。老婆生病不回去，胡子不刮，不睡觉，这样的领导同志任何人都可以做。如果司马懿打来了，诸葛亮只是不刮胡子就行吗？这是幼稚的写法。我们的一些作品把革命家写成好好先生，实际革命家并不是这样，他们对敌斗争很勇敢，在困难前面能想出办法来克服。所以为什么有个人崇拜呢，就是领导者是有点本事，他看得比人家远就能领导人。写党委书记要写他看得比人家远，人家不能解决的问题他能解决。而且要告诉读者他是怎样解决的。诸葛亮的“空城计”怎样打退敌

人，历史家已告诉我们。我们要去追究这些东西。不了解人物全面精神和工作方法，只在他脸上抹胭脂擦粉是不行的，正面人物在舞台上很尴尬、很被动，老是防御的，遇着事情毫无办法，只会故作镇静，不能很明确地处理问题，来了事情就大家商量商量。很多外国朋友对话剧会演提出很好的批评，他们说有些剧的致命缺点是观众了解的，演员还不了解；这种批评很深刻。

有些剧本的正面人物，反面人物却被简单化了；正面人物没有力量，往往落后于反面人物，因而有些人物的转变不是正面人物进行工作的效果，而是求助于某些外来的，偶然原因如天灾人祸等等。话剧《前进，再前进》故事很好，写落后工人转变，最初无论如何不愿试验新产品，怕妨碍生产，后来作了很多教育工作，党委书记、他的同志、朋友都不能使他转变，最后才转变了。他的转变是因为女儿和特务恋爱，知道儿子在朝鲜牺牲，其实不是这样人物也完全可以转变，为什么要叫他这样悲痛呢，这个表现方法是太不相信人能够转变。本来是完全可以用正面力量教育，却硬要教他难堪，然后再转变。现在的观众都会做诸葛亮，台上的戏一看就知道它的结果。所以作家应突破公式，真正去了解人物的斗争。

对一个人应该多方面观察，反复观察，追求真实，克服公式化，自然主义没有捷径可走，只有参加实际斗争，站在先进分子的行列里，热情的理智的去观察生活，深刻地理解生活的变化，少奇同志说，现在作家写作品是不是有这样缺点，就是他还没有弄清楚就在写作。这话很正确，要写矛盾，必须搞清楚是什么性质的矛盾。哪些是矛盾的表面现象，哪些是本质现象，怎样去观察人。苏联教育家马卡连柯告诉我们观察人物的方法。他的学生上汽车有两种现象，一种是让座位时让大家知道，一种是偷

偷地让坐,我们要从这些方面去观察。盗窃人家东西不可怕,另有一种人不是盗窃,但当无人的时候他脚上有很多泥就在扫得很干净的地毯上面走过。他说这样的人在讨论会上的发言是很正确的,可是他剥削别人的劳动。这样的人比偷盗还狠,因为他危害集体利益的行为别人看不出。马卡连柯看人非常深刻。一个人的性格、品质常常是在细小的地方表现出来的,观察人应该注意看他没有人或背着人时他做些什么。深入群众斗争中去深刻地、反复地观察,不要满足,认为已经了解了一个人。有时甚至是亲密朋友也不是一下子就可以了解的,要经过反复考虑。

作家应该忠实于人民、忠实于社会,忠实于人民要忠实到无条件,忠实于眼前利益和将来利益,忠实于生活的本质,要找到生活和矛盾的本质,人的本质。在艺术上加以概括,加以表现,不找到不罢休,并一定要找到表现本质的最独特的手法来表现,如果只满足于一般的表现生活表面现象的手法,我们就不可能写出好的作品。

关于修养问题。具有无产阶级世界观的作家要忠实于人民,忠实于生活,要深入斗争中去观察生活,另外也要有修养,作家要有政治方面的修养、文化方面的修养,另一个是道德方面的修养,做为一个新时代的作家,应该有这几方面的修养。应该学习马克思列宁主义理论,作家至少不少于一个普通工作者所读的马克思列宁主义理论,作家不读马克思列宁主义理论是错误的,那样的作家不会有出息。作家应该研究党和国家政策,注意国内国际大事,如果什么也不知道,那就是落后作家。作家还要会用政治眼光去观察问题、处理问题,和大家关系搞不好是政治问题,政治修养高的与人家关系就搞得不好,凡是搞不好的就是政治修养低。政治上不行,做个小组长别人也会反对。政治修养

包括很多方面，除了学习马克思列宁主义、政策、时事以外，还要学会工作。

文化修养首先是文艺修养，作家应该具备丰富的知识，这方面我们都不够。少奇同志提出对作家的要求，要做真正的作家应该有丰富的知识，首先要有历史知识，有许多作家不知道中国的历史，还应该读古今中外文学名著，要有科学知识，外国文知识（搞理论批评工作的同志，起码要懂得一种外国文）。这样才算一个有文化的人。我们有许多土作家，我们不是反对土作家，要洋作家，我们要求有世界知识水平的作家。

关于道德品质问题，我们应该成为品质很高的作家，否则就不能担当新时代作家的称号，中国有两句古语“文人无行”，“文人相轻”，这是历来对作家面貌的概括，我们要努力把它消灭。文人无行有两方面，一种是古代文人道德并不糟，应该说是他们在进行无政府主义的反抗，宝玉在贾政看来是“无行”，但我们看来，他是革命，对当代社会的反抗，所谓“无行”实际上是有行。这种“无行”新社会已不需要。还有一种就是真正的无行。另外，还有自高自大的“文人相轻”，过去作家与生产脱离，搞的是上层建筑，他以为他做的事情是世上最伟大的。歌德说：一个人要认识他自己，有一种方法，就是：不是根据他自己所想的来认识，而是给他工作做，那样他便会知道他自己的本事。写合作化，自己办一个社才知道什么是先进，什么是落后，依靠先进怎样依靠。所以歌德说得很好，你一具体做就知道困难了。有时能指出别人作品的公式化概念化，但给我出题作文我是写不出的，作品有些公式化概念化是难免的，我们要保护它，要体会创作困难，象陈企霞式批评家，最好让他自己去写一下。我们要使“文人无行”“文人相轻”成为历史上的名词。

新时代的作家是有行的，道德品质是高尚的。是不相轻的，作家应该与其他艺术家紧密团结，与音乐家结合，与作曲家结合，同戏剧家结合，同电影演员结合，和画家结合。使我们的艺术又是分工，又是综合。共产主义的艺术一定要高度综合。经过分工后的综合，因此要求作家艺术家要团结，“文人无行”、“文人相轻”是旧社会的遗毒要消灭掉它。还有最要紧的一点就是要消灭骄傲自满，它是我们的敌人。骄傲与无知相结合，这不是因为知识多才能高，骄傲是知识贫乏、才能贫乏的表现。骄傲自满是陷阱，只能毁灭自己。要把骄傲当做最危险的敌人，《人民日报》特别提出这个问题。并不是说只有青年人才能骄傲，如果要骄傲，人人可以骄傲，年老的可以骄傲，年青的也可以骄傲。在这个问题上要想通，世界上这么大，有什么可以骄傲，庄子曾经说过：“吾生也有涯，而知也无涯”，宇宙生命是不可计算的，知识是无穷无尽的，我们知道的那一点是很渺小的，对骄傲自满不要从道德标准提问题，应该以一种科学态度对待。

关于工作和写作问题。应该以业余创作为主，专业作家是少数的，将来也是少数，要培养大量的业余作家。少奇同志认为青年作家绝大多数应该是业余，不要让他们脱离工作。这也许与大家的愿望相违背，但是不能无限度的满足大家的愿望，如果那样就害了大家。有些确实有东西可写的人，可以给他一定的创作假期。做了很多工作，有创作才能，并且已经有了很丰富的生活经验，这样的人可以考虑调出当专业作家，而大多数人还是要搞业余创作。所以同志们要有思想准备，要坚持业余创作。当然党、政府一定要给同志们很多支持。但同志们自己首先要安心工作。我们希望同志们坚守工作岗位，要成为工作模范，自己就是先进人物。如果自己是落后人物，怎么能写好先进人物

呢，至少也要与先进人物在一起，所以同志们要与群众搞好关系。机关里的群众也是群众、是革命干部。

有些同志做编辑工作不大安心，少奇同志说，编辑工作是高级创作，是培养作家的。编辑工作应该做得更好，今年准备开编辑会议，讨论编辑工作、交流工作经验。

最后谈谈领导的责任。同志们提出很多意见，要求加强作家协会工作，加强文联工作，加强刊物工作，办训练班，这些意见要求大都是很好的，作协、中宣部将采取适当办法实现同志们的愿望和要求。我们要求同志们坚守工作岗位，同志们要求我们帮助的，我们一概给以支持。除了错误行为以外一概给同志们撑腰，但是有一条就是同志们要坚守工作岗位、坚持业余创作。

青年作家已经成为文学队伍的主力军，数量比老作家多，起了很重要的作用，今后我们一定要大力帮助青年作家，我们特别注意工农出身的青年作家，但对于这些人我们决不使他们脱离工作。工农出身的同志要排除一种错误观点，他应该改变过去瞧不起知识分子排斥知识分子的错误看法。知识分子的家庭出身可能是小资产阶级、资产阶级、地主，但他本人是劳动知识分子，是国家工作人员，或是青年团员、共产党员。所以排斥这些人，认为文学队伍只要工农出身的作家，知识分子出身的作家不是主要的，这是错误的看法。

对兄弟民族作家过去注意不够，今后我们要特别注意培养，帮助兄弟民族的作家，希望他们写出很多作品反映他们本民族的生活，汉族作家反映其他民族的生活不免有些隔阂，当然我们也提倡互相反映，但更重要的是自己反映。我曾问过新疆的同志对我们发表的反映新疆人民生活的诗的意见，他们认为不太满意，对他们的生活有某种程度的歪曲。我们应真实反映兄弟

民族生活，不要猎奇。兄弟民族应该培养自己的作家。注意培养这两方面的作家应该成为我们培养工作的重点。

对青年作家我们应该是热情地鼓励、严格地要求，我们已经看到：青年作家的力量是很大的。青年作家是我们的希望，很多作品都是青年作家写的，这些作品有多少缺点，但都从各个方面反映了新的生活。假使只靠老作家是不行的，老作家有经验、有创作技巧，但是他们也有限制。新生力量普遍全国。可以从各个岗位上反映新社会的生活，因此就打破了这个限制，从集体事业来说，这是值得夸耀的。这是我们国家的骄傲。青年作家是我们国家新的创作力量，是值得珍贵的。我们要用各种方法帮助他们成长。同时又对他们提出严格要求，要求他们提高政治修养、文学修养，成为道德品质优良，在写作上有高度技能的作家，这样可以把中国文学事业推到世界高峰，在这个高峰上产生一个鲁迅、两个鲁迅、三个鲁迅、很多的鲁迅，很多优秀作家，使我们文学创作事业走上历史上空前的繁荣和茂盛的时代。

一九五六年三月

在全国戏曲剧目工作会议上的讲话

一

由于这几年在戏曲工作中实行了“百花齐放，推陈出新”的正确方针，所以戏曲有很大的发展，成绩比较突出，有些地方有显著的成绩。最近，党中央和毛主席特别强调“百花齐放，百家争鸣”。就是说，在学术上允许有各种不同的意见，不是只许有一家，而是要有百家；在艺术上不是只有一朵花，而是要有百朵花。我们想把“百花齐放”的方针，贯彻到所有的艺术部门中去。艺术不是某一个人或某一个领导，说它好它就好的；它要在群众面前竞赛，要在群众面前受考验。比如昆曲，过去曾经受过考验，现在又再受到考验，经过考验，就证明了它有很强的生命力。党和政府的方针，不是要去特别扶植某一剧种，说它的艺术形式特别好，某一剧种又特别差，而是说所有剧种都好。因为各种艺术形式都在为人民服务，我们要特别说明这点。不要只喜欢京戏，而排斥地方戏，或者只喜欢某一种地方戏，而排斥其他地方戏，要让它们都有发挥的机会。要使艺术的花朵更茂盛，主要决定于两方面：一方面决定于党和政府的扶植；而更重要的一方而，是要决定于自己的努力。“百花齐放”的方针是正确的，问题在于如何贯彻。现在有的地方还没有执行这一方针，也有些地方执行的不彻底。我们必须贯彻“百花齐放”的方针，使所有的地方

剧种都受到重视，受到扶植，而得到发展。

几年来，戏曲工作中最重要的问题是剧本问题。剧本是戏剧的基础，演员的基础。我们有过很多很好的剧本，如《十五贯》，是最突出的。现在的问题，是在于好的剧本还太少，剧目还太单调。

如何在现有的基础上使剧目丰富起来，提高起来呢？这是我们大家要讨论的关键问题。

在服装问题上，现在宣传要品种更多，花色更多。我认为，在戏曲中也要品种多，并且要花色好看。我们现在要解决的人民文化的需要，与革命战争时期有所不同。在革命战争的特殊情况下，要用戏剧去宣传鼓动，为了配合任务，就有“动员参军”、“送公粮”、“瓦解敌军”等节目，作为政治鼓动。现在我们处于和平建设的时代，我们在建设社会主义，人民需要社会主义的精神食粮，情况就不同了。过去宣传鼓动的戏，在野外演，大家来看，看完了就上前线；现在则是在大剧场演戏，观众都要花钱买票，并且要排队买票，戏如果不好，他们就不来，所以我们必须有些本领才行。因此，我们现在要提出，剧目要好，要多样，要符合群众的需要。

那末，我们是否能象旧社会一样，用色情、布景、神怪等去投观众之所好呢？不能。我们的方针还是要教育人民。我们的戏剧、电影都包含着两个方面：一方面要能教育人民，即提高人民的思想，提高人民的感情，提高人民的道德品质，提高人民的精神品质，用爱国主义、社会主义去教育并影响他们。这一教育与报纸不同，与演说、报告不同，它是要通过艺术形象去教育人民的。另一方面，它们又要满足人民的美感的需要。这两方面要结合起来。我们过去搞戏剧，不大注意美感的需要。旧社会的戏剧是注意到美感的需要的，但它不是高尚的美感需要，是低级

的美感需要；现在我们要培养人民的健全的、高尚的趣味，使他们得到一种欣赏。我们的戏剧要能起教育人民的作用，要有潜移默化力量。

我们的戏曲剧目如果只要多，而不好，就会落在群众后面，群众就不会满足，不来看。假如我们把所有旧的剧目拿出来，原封不动的上演，群众也不会满足。现在，剧目不能满足人民的需要，一方面是由于我们执行政策上有清规戒律和粗暴；而更重要的一方面，是由于人民的需要不同了。我们的观众有了变化，拿以前的东西给他们，他们就不满足，不要看。我们试用科学的态度去看看这个问题吧！刚解放，由于人们有一种“革命情绪”，连《梁山伯与祝英台》《贵妃醉酒》都接受不了，但过了一两年，就能接受了。这里面反映着时代的变化。所以关于艺术，我觉得应当从历史的发展过程上看，应当考虑到满足人民美感的需要与教育人民的两个方面。

法国是世界上艺术标准最高的国家，可是我们的戏曲，在法国轰动一时。不能说他们因为好奇。而是由于他们看到了我们艺术的真正价值。我们的艺术，经过改革，就象一颗珠宝去掉灰尘，显示出它的光彩。卓别麟以前看过京戏，现在他又看了我们的京戏，他的看法也改变了，这不是因为他的脑子经过“整风”，他是完全从艺术方面着眼的，更重要的是我们的艺术改变了。所以说，我们这几年的改革，是有很大成绩的。我们应该研究一下，在这次会议中，把几年来的经验总结一下，把成功的经验加以发挥，把失败的经验加以克服。我们有成功的经验，也有失败的经验，失败的基本原因，就是对“推陈出新”这几字机械地去理解，以为把陈的推掉，才能出新的。我以为应该用辩证的方法去认识“推陈出新”，理解为从陈里面推出新的。所谓“百花齐放，推陈

出新”，就是要经过各个剧种的自由竞赛，在民族的艺术基础上，创造新的艺术。新的东西，一定要从陈的东西里面出来，一定不能离开陈的东西，不能把陈的东西一脚踢开。这是一条重要的经验。仅仅去掉坏的东西是不够的，要从陈的里面推出新来，要把陈的里面的好东西细心保留并加以发挥。有些人粗暴，就是因为他把好的坏的东西一齐去掉。

我们试研究一下成功的剧目，不论《十五贯》或《将相和》《梁山伯与祝英台》《秦香莲》《陈妙常》《野猪林》等，大概都有这样几条规律可寻：一、在原来的基础上，去掉一些东西，把原有的好东西保留，没有重搞一套，没有搞进反历史主义的东西，或现代化的东西。二、所有这些剧本，都经过相当的改革，但没有离开原有的基础。三、所有这些戏都有好的演员演出，好的演员，才能在舞台上给剧本以生命。《搜书院》虽是根据海南戏改编的剧目，但也是根据粤剧的特点、特长加以革新的，也很好。

所以，我认为应从两方面去看“推陈出新”，一方面不离开原有基础，另一方面又要有变动。陈的是基础，新的是结果。所以我很赞成文化部提出的关于剧目的方针，就是第一要发掘整理，第二要改编创作，但是特别强调发掘整理。这个方针是正确的。我们要创作，在新的社会主义时代，难道不能创作吗？我们要超过古人，难道我们还要墨守成规吗？但是，我们又为什么还要强调发掘整理呢？就是因为我们创作要有基础。发掘、整理、改编、创作，并不是截然分开的东西。在我们发掘整理当中，就有了我们的创作的源泉，发掘出来，再加以整理，变动大一点的，就是改编。所以经过我们整理过的剧本，改编过的剧本，就有我们的创作（当然，创作是要有本钱的，我们不能仿效投机生意，随便

多加上些东西,而是有多少本钱,作多少生意)。如果我们整理过很多剧本,已经非常熟悉,那时本钱充裕,就可以有办法去和古人相比。我们要写古人的事,还想和关汉卿相比,就必须熟悉古人的材料。因此,我们提倡以发掘整理为基础,就不仅是为了满足目前剧本的迫切需要,还要为了培养创作的能力。我们提倡创造性,不是提倡好高骛远,不是提倡狂妄的态度。我们提倡一种科学的态度:要有超过古人的志向,但是不要随便改动古人的东西、民间老百姓的东西,我们应该非常谦虚,在古人的剧本面前我们是一个小学生,我们要先去熟悉它,再去整理它。所以我们提倡大胆创造。但要同时承认整理改编的本身就是创造。如果改编得好,也许改了很少,就很高明,那就成为古人的先生,创造很大,可称得画龙点睛,点石成金。如果把原来的东西抛掉,而去另搞一套,就不见得能搞得好。

我们要把发掘整理放在重要的地位,将来政府还要在这方面多作些工作,将来戏曲研究院也要在这方面多作些工作,发掘的剧本要大量印行,甚至一个《白蛇传》可以有几十种。各个地方的《白蛇传》都有很好的东西,所以我主张把各个地方的《白蛇传》都印出来,由中国戏曲研究院去专门研究,这样做可以保留民间创作中的许多好东西。

二

发掘整理是一件很重要的工作,政府及各方面都要尽很大的努力。各个省都作了很多工作。在这里面,有几个问题要谈谈。

有人为了在作品中找人民性、艺术性,往往把还可以保留的

剧目抛掉。

人民性的问题很难讲,大致说来,人民性是指一个作品里面表现了人民的思想、人民的感情、人民的愿望。不一定反映人民的生活才有人民性。有的反映统治阶级内部生活的作品里面,也会反映了人民的思想、人民的愿望、人民的感情。因为统治阶级与人民之间,可以有相通的东西,并且要看是什么样的统治者。我们讲人民总是讲被剥削阶级、劳动人民,是不是剥削阶级就没有人民呢?这一问题在苏联有很多议论。有人提出:资产阶级是剥削阶级,有没有人民性?算不算人民?他们这样解释:说资产阶级是不是人民,要看在什么样的历史条件。在资产阶级革命时期,资产阶级的思想是平等、自由的,这是代表人民的,算人民。一般的讲,人民是指被剥削者,劳动人民,但在剥削阶级、统治阶级内,要看具体情况,有时反映他们生活的也可以表现人民性。

我们的戏曲应该忠实于历史的真实性。历史的真实性与人民性是一致的,凡是真实地反映了历史的,就有人民性。因为历史是人民创造的。……我们演古人,是要尽量照着古人的面貌,最根本的是掌握古人的精神状态,古人的思想感情,古人的生活环境,要特别真实,而个别的细节很难与古人相同。

我们现在整理剧本,最重要的是要忠实于历史。我们要反对反历史主义和公式主义。凡是反历史主义的,都是公式主义,即按照现代生活的公式去改编戏。反历史主义与公式主义是破坏遗产的东西,违反古代人的生活,也违反戏剧性。传统戏曲的文学性很高,在结构上也很有特点,很能抓住人,但我们有些同志,却一定要照着话剧的方法,照着现代生活的样子,即照着公式去改编。听说广东戏把《昭君出塞》的汉元帝改得很丑,还以

为这是社会主义现实主义。我没有看过剧本，但这里，我们应当研究一下，许多皇帝如唐明皇、汉元帝，是不是一定要把他丑化。汉元帝当然是很糟的皇帝，但是没有必要把他搞得很阴险下流。元曲也不是这样写的。在元曲中，他是一个懦弱无能的人，我认为那样还较好一些。总之，我们不要反历史，历史是什么样子，就还他一个什么样子。

这样说，我们是不是要为历史而历史呢？不！我以为，戏曲忠实于历史的面貌，就与我们有关。中国的戏曲，从历史里面表现了一种东西，使我们看到，我们是从古代来的。我们看过去，就知道我们的今天，也就知道我们的将来。我们可以从戏里看到过去的人的命运，看到他们所处的环境，看到他们是怎样生活过来的，是怎样奋斗过来的，他们是怎样追求一种比他当时更好的生活、更好的制度。这样就鼓舞了我们。我们知道，我们的祖先吃过那么多苦头，婚姻不自由，女子读书不自由，要读书，还得要象祝英台那样女扮男装，这就使我们知道，现在我们不能想象的，正是过去曾经存在过的。

戏曲也表现了我们民族的美好、善良的东西，是非分明，这是我们好的传统。我们要继承那些表现人民愿望的、要求更好生活的、表现人民性格美好善良的东西，这些东西能鼓舞我们。我们还要继承长期锻炼出来的戏曲形式——歌舞结合起来的艺术。我认为中国戏曲当得起马克思所说的希腊艺术有永久的美的那样评语，拿整个表演与内容来说，我们中国戏曲可以与希腊媲美。总之，我感觉到戏曲里面有一种永久的美丽，一种永远的魅力，使人看了舒服愉快。有人问：戏曲是否能合乎我们的具体时代？现在我们的戏曲，就已合乎具体时代了。这一点我们不要动摇。我们的戏曲要一直到共产主义，到永久，因为它是人民创造

的,所以只会发扬光大,而决不会衰落灭亡。我认为中国戏曲不但不会衰落灭亡,并且将来条件具备之时,还会走到世界舞台上。当然这需要有好的演员、编剧家,并经过更大的改动。

戏曲里的人民性是很丰富的,不要用狭隘的观点去看它,而认为统治者就没有人民性。统治者也有有人民性的。如况锺、包拯等人,他们是统治阶级,而且包拯的官还很大,但他对人民好,人民对他寄托了很多理想,因此从这里面可以看到很多表现人民愿望的东西。中国戏曲的好处,是它比其他文学作品更有人民性,因为它经常在老百姓面前演出,它必须得到老百姓的喜爱。虽然京戏、昆曲已经宫廷化了,但是它们多半是在老百姓中间演出,所以能具有很大的人民性。

有一种戏,它不直接表现人民愿望和思想,但人民在它那里可以学到一些智慧,所以人民喜欢它。比如《群英会》,就不见得有什么人民的愿望,但是人民可以从里面得到智慧。人民不见得只需要表现他的事情和思想,有时他要看对他有益的东西。三国戏也不见得有多少人民性,但人民可以从那里面得到智慧。人们看看,周瑜怎样整蒋干,鲁肃又怎样着急,就觉得很有趣味,他们可以从各种角度去接受它。

中国的戏曲有一个很大的特点,就是政治戏很多,如“列国”、“三国”、杨家将、岳飞等都是。中国人也可以在戏里学到不少政治。这里所谓政治,就是如何处理人与人的关系。中国人民长期在封建社会里积累的政治哲学、伦理哲学、君臣父子之道等,尽管都是封建的东西,但我们还是可以从这里面学到一些东西的。比如说,从《群英会》里就可以学得打仗的知识。《打金枝》,有人说不好,但是我认为它很好,我们可以从它里面学到东西。这些当然都是封建的一套。郭暧因为妻子不给他父亲拜寿,就

不管她是公主而打了她，郭子仪就把儿子捆起来送到皇帝面前请罪。这一个戏里，郭暖、公主这两个青年的性格都很真实；而郭子仪却有一套哲学；皇帝对这件事也处理得很好，所谓“不痴不聋，不作阿姑阿翁”。我们是不是在发生了什么事时，也可以去学一学这种政治家的风度呢？这种关系，就是责备自己、不责备别人，使别人安心而不心怀芥蒂，中国人很讲这一套，我看这一套东西是很需要的。

还有一类戏，也无所谓智慧，但是人们喜欢它，它也并不表现人民的愿望，只是叫人看了愉快，它有一种艺术的美，有一种自然的美。有人问：花有人民性没有？是不是说花没有人民性就不要花？这里，还发生了齐白石画的虾有没有人民性的问题。有些东西，是不要勉强去解释的。群众有多方面的需要，他需要表现自己的情感，需要能教育他的东西，同时他又需要了解别人，了解旁的阶级，又需要一种愉快。有人讲人民性，只是讲艺术对人的精神最重要的作用，最能鼓舞他、教育他的东西，于是对戏曲的要求就简单化了，齐白石的虾也就不行了。有一种戏，里面没有表现什么，但它的武功是好的，老百姓喜欢看。他们并不是因为这武功里有人民性，或者现实主义，他们欣赏的是这个武功，因为这个武功是演员曾经花了很大的劳动练来的技术，表现了动作的准确性，演员在舞台上一踢腿，他们就在台下叫好。他们就欣赏这种技术。有些名演员，在台上本来没精打采（我是不赞成这样的），但是后来忽然来了劲唱了两句，观众就鼓掌。他们要买票看，大概就是为了听这两句。这是不是艺术至上主义？是不是要反对它？不要去反对它。如果这两句与思想内容结合起来，我们应该承认它的价值，即或这两句并没有什么内容，而它能引起美感，也好。

人民性是很复杂的，这里面包括人民的需要，人民的爱好，或者人民从这里面可以得到智慧，得到愉快，满足一种美的需要或愿望。我们的艺术要搞得好的话，是要在满足人民的愿望当中，去宣传爱国主义思想、共产主义思想。艺术性与政治性的结合，就是这种结合。过去我们对人民性了解得很狭隘，就把戏曲里许多好的东西抹煞了。……我希望同志们整理传统剧目时，要防止反历史主义和公式主义，要认真的找出艺术里能感动人的、吸引人的是什么。

表现人民美好的东西、善良的东西，不应当是概念，不是说某些东西任何时代都是美好，任何时代都是善良。这里面既有差别，也有共同。如果说，过去我们承继了共同，以为过去的美好东西与今天的美好东西完全没有差别，这样是错误的。但我们也应注意，不同中也有共同。例如说忠君，我们今天没有皇帝，而且反对个人崇拜，谈不到忠君；但忠，古今却有共同的，我们忠实于社会主义事业，而过去则忠实于一个人，那种忠诚，都能感动人。中国戏曲里面“忠肝义胆”一类的戏，尽管他们服务的目的是为了个人，或为了少数朋友，在我们看来是渺小的，但那种“忠肝涂地，义胆包天”的气概是与我们共同的。我们认为这是人民里面美好的东西，善良的东西。封建时代的东西，与我们有共同点，才能引起共鸣。又如《千里送京娘》，他们二人结为兄妹，在路上不能发生不正确的男女关系。这当然是基于封建道德了，但这也与我们有共同点，表现了讲得到，就做得到，完全没有自私目的，这是中国人民的美德。至于赵匡胤本人到底是怎么样人，这一点并不重要。《柳毅传书》也好，《拷火下山》也好，都表现了中国人的一种气概，就是要救人、帮助人，但决不要求得报酬。这种道德，岂不是要胜过资本主义的个人主义的哲

学吗？……

另外，还有很多艺术上的东西，也是值得研究的。比如我们中国戏曲里面有很多喜剧、悲剧，我们是不是也应当从艺术的方面去加以研究它？我们不但要从人民性、现实主义的角度去研究戏曲，同时也要从现实主义的艺术，即从美的角度去研究戏曲。艺术既然是一种很复杂的现象，就不可能没有规律，很值得研究。中国的喜剧很多，而中国的喜剧都是很优秀的，这些戏里都有小丑，他们的鼻子上都涂上一点白，很有趣，是不是应当研究一下？中国有喜剧的传统，虽然没有《钦差大臣》，但有《炼印》《借靴》《打面缸》《葛麻》等很多喜剧，都很有趣。我们要在戏曲里发挥喜剧性和悲剧性，我们的戏曲太平淡了，是不是由于对这方面的规律还掌握得不够之故呢？《白蛇传》之所以不够，就是因为它应该是大悲剧，但它现在还不及《梁山伯与祝英台》悲，我希望田汉同志或别的同志能把它搞成一个大悲剧，叫人看了能震动。《白蛇传》里面有很多斗争，关系非常复杂，这是白蛇与许仙爱情上的悲剧，并且悲剧性还不仅是由于外来的干涉，还由于这悲剧是内在的，白蛇的性格上有悲剧，她那么勇敢，但在爱情上又那么软弱。白蛇的性格更坚强些就没有悲剧了，许仙更好一些也就没有悲剧了，这个悲剧是多方面的。旧的《白蛇传》当然有毛病，但能感动人。现在看来，可以加强悲剧性，把许仙写得较复杂一些。许仙怀疑白蛇，也是有道理的，白蛇是一个妖怪，他当然要害怕，给白蛇喝雄黄酒，可以是有意的。旧《白蛇传》是有意灌酒的，现在则改成无意，总觉勉强。旧本这一场很激烈，许仙非叫白蛇喝酒不可，白蛇不肯喝，但又不能不喝，所以才有悲剧性，所以才能震动人，所以才能把社会上最突出的矛盾表现出来。假如把悲剧性冲淡了，在艺术上看来比较合理，但看

起来总觉不够。崇高、优美，想必也都有其法则。《秋江》虽然没有很多意义，但看来很优美。《牛皋扯旨》却有一种崇高的感觉。它们有这种东西，才能抓住观众。因此，我们在整理传统时要避免粗暴，避免由于我们不熟悉而只看到它落后的一面，而没有看到它好的一面。……

我们不要摆架子，不要靠共产党员、老革命的牌子，或人民性、现实主义、社会主义现实主义这一套去吓人。我们那样不虚心，那样自高自大，这里面就有宗派主义，从事戏曲改革工作的同志，千万要反对这一条。宣传部长陆定一同志的报告《百花齐放，百家争鸣》，主要就是反对我们干部里面的宗派主义、教条主义。同志们的勇气应大一点，要对宗派主义教条主义抵抗，要向那些不被我们注意的，具有真才实学的人低下头来，向他们请教。……

关于剧目的领导，是否可以采取这样一个办法：自上面下的推荐与自下而上的发掘相结合。一个剧团，自己去发掘；上面推荐一些（当然它不一定要演）。如果剧团发掘出好的剧目，就向全国推荐。这样反复的，从上面搞下去，又从下面搞上来，彼此交流，不会太死。实际上地方的力量比中央力量还要大。这不是说中央的剧团水平低，而是究竟中央的剧团少，全国地方戏的剧团多。这是合乎规律的说法。不是说中央不行，而是地方应该有更大的创造性。

另一方面，是关于领导的干涉问题。这个问题是不是可以这样提：一个剧团演戏，一概不经审查。因为国营剧团里面都有共产党员，很多艺人都很进步，我们应信任他们，鼓励他们去创造，他们如果有错误，可以帮助他们修改。每一个剧团都可以提出他每年的上演计划，它如果整理出一些旧的剧目或演一些其

他的剧目，可以不经审查，只管演就是。

以前文化部曾禁演了二十多出戏，我们还可以审查一下，是不是有些戏还可以考虑。有些戏没有明令禁演，但现在已不演了，如黄天霸的戏与《四郎探母》等，我们开完会，就要研究一下，这些戏究竟用什么形式演出好，就这样演，还是修改一下再演。还有民族问题，农民暴动问题等，也要具体研究一下。有一些民族问题的戏，在民族地区，就不要演了，因为刺激民族感情。农民暴动的戏，如《珠帘寨》这类戏，我认为可以演。这个戏没有歌颂李克用，而且对他还有一些挖苦，如果说，请他出来打黄巢，那是比较间接的。如果这样不能演，岳飞也不能演了，因为他打过杨么。历史人物要看他的主要方面，不要看他的每一细节。我们今天对干部也是这样。

现在的观众水平提高了，许多编剧者、艺人的水平都提高了，他自己可以掌握了，放心让他们搞好了。搞错了，由他们负责，有了错误，再去帮助他们，而不是去打击他们。

据说戏在演出前，要请首长看，他们说“考虑考虑”，一考虑就几个月。我想，所有人都可以提意见，但可以自己考虑，不一定要改，还是可以演出。过去有这种情形，首长看戏，提出某一地方不好，要改，明天又有另外一位首长要改回来。首长是共产党员，我们很爱护他，又不敢反抗，因此下面的人很难办。现在，首长可以聪明一些，看了戏说“好！好！”就算了，至于批评，让那些剧评家、艺术家去搞好了，这样可以清闲些。

少奇同志在作家协会谈过，对作品可以提意见，但改不改可以听作家自便。如果说，戏里那一点有政治错误，提出后作家不服，就可以由文化局提书面意见，说那一点有错误，那一点应改。不然过后他可以不承认，说他只是讲了一点感想。以后凡首长

说考虑的，我们可以照常上演。这样作不能算反领导，这是采取了认真的态度，对人民，对国家，对党负责的态度。这是爱护领导，不要他随便不经考虑就讲话。听了领导的话，许多戏搞不出来，就是害了这个领导，所以要坚持一下。以后是否可以采取这样一个办法，如果地方上要禁某个戏，而这个戏不应当禁，可以告到中央来。中央在这种问题上，一定会处理的，因为中央保护艺术的发展。当然，戏里面不要有政治上的错误。只要不是政治上的错误，我们就可以有很大的自由，可以把意见碰回去，同时可以在报纸上发动讨论，甚至某些问题可以不作结论。

一九五六年六月十二日

关于当前文艺创作上的几个问题

——在中国作协文学讲习所的讲话

应该老实说，对于一些大问题，如社会主义现实主义问题，典型问题，没有很好的研究，这里只把自己的看法作为交换意见和同志们谈一谈。

最近中央提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，也许同志们不大感觉到这个问题，但在一些老科学家和老作家中，是引起了欢欣鼓舞的情绪的。而且不但在中国，就是对全世界也有很大的影响，全世界都在注意着这个问题。很自然，这和苏共第二十次代表大会提出对斯大林的批评有关。不管这个批评的本身怎样，它有一个很大的好处：就是思想解放，迷信破除。斯大林是最被人尊敬的，并且在今天还是一样被尊敬的，但就是这样的人也不是没有错误的，对他也不可以迷信。我们不否认对于斯大林的批评在全世界引起了很大的混乱，但这个混乱现在看起来不是主要的，主要的是收获。我们是在这样一个状况下提出“百花齐放，百家争鸣”的，所以得到了世界上特别是东欧国家的非常强烈的反应。不知道同志们是否了解，他们搞得很厉害，在波兰和捷克斯洛伐克，有些人甚至连社会主义现实主义也不赞成，认为这是错误的，认为这个看法是斯大林提出来的，还是二十年代的东西，不一定适合于今天。又认为捷克在解放以后没有出过好作品，说苏联自从提出社会主义现实主义创作方法以后

也没有好东西。捷克有几位作家甚至认为不要提什么主义，艺术就是艺术。象这样的一些议论，正在他们国内公开讨论。所以批评斯大林的好处是揭开了盖子，让大家独立去思考，因为今天的共产主义者已经成熟到这样的程度，社会主义的力量已经可以允许这样独立地去思考，公开地发表自己的意见。也正因为这样，所以在提出“百家争鸣”的方针后，立刻获得了大家的赞成，不但是中国国内赞成，就是外国也赞成。南斯拉夫的同志碰到我的时候说：陆定一同志的报告很好，但有一点，在报告中还是讲社会主义现实主义是最好的创作方法，对于这一点他们不满意。他说他们也是站在社会主义的立场的，但是不赞成社会主义现实主义就是最好的创作方法。在我们，过去有些同志不但承认这是最好的方法，甚至认为是唯一的创作方法。再来看看苏联的反应。有人问米丁对于陆定一同志的报告的意见，他认为对于社会主义现实主义，好象还肯定得不够。米丁是苏联有名的大哲学家，他的看法是很有代表性的。这说明我们提出了“百花齐放，百家争鸣”以后，一方面获得了各方面的欢迎和拥护，同时其中也有不少问题引起了争论。比如我们主张可以有宣传唯心主义的自由，米丁就是不同意这样的看法。不知道同志们是否认为：唯心主义可以自由宣传，而我们又是反对唯心主义的。这是不是矛盾呢？是不是去年的气候跟现在大变了呢？不是的。其实，在今天不能不让唯心主义自由。苏联也是一样：有宗教，允许宗教自由，就等于允许有宣传唯心主义的自由，除非不让宣传宗教，所以实际上在苏联也是有宣传唯心主义的自由的。既然如此，倒不如象我们这样漂亮一点，承认它的自由。

关于“百花齐放”，的确是有很大的意义的，我们现在正研究

这个问题，在文艺工作的许多方面，都准备要改变一下做法。“百花齐放”这句话最初是从戏曲方面提出来的，提出来以后，毛主席写了八个字，即“百花齐放，推陈出新”。我们现在理解“百花齐放，推陈出新”，就是各种艺术互相竞赛。提出了“百家争鸣”以后，有的同志认为也应该加四个字，比如郭沫若先生认为争鸣应该有目的，不然也许会混乱，主张加上“实事求是”四个字，意思是不能乱争，要求真理。还有一位民主人士提出加上“去伪存真”四个字。我说这些意见都是很好的，但后面的字还是不加的好，我们的“争”是有目的的，我们争的是真理，争的结果真正的真理一定会出来。“百花齐放”虽然最初是从戏曲方面提出来，并且要“推陈出新”，照我想，不但在戏曲方面要这样，同时还应该推行到各个艺术部门中去。

要在艺术方面蓬勃地放出花来，得解决几个问题。花，它总是要在一定的土地上生长，有两种东西是艺术的花开放的必要条件，一个是生活，还有一个是传统。对于作家、艺术家来说，只有通过人民的生活，才能很好的放出花来。为什么“百花齐放”提出后戏曲方面会获得那么大的发展，当然，这与政策方针有关；但是不能不指出一点：对于戏曲方面的粗暴和干涉，是在所有的艺术部门中最厉害的。可是花还是放出来了，昆曲的《十五贯》，就是一个最显著的例子。还有一个重要的原因：它的根扎得很深，它在人民的生活中早就有了很大的影响。所以对作家，应该解决他们对生活和对传统的关系问题。所谓“推陈出新”，“陈”就是传统。“新”就是社会主义，我们是在建设社会主义的文化，要求这两个问题——生活问题和传统问题在艺术里面都能解决得很好。这是一方面。另一方面，要使花开得好，还要有一个适宜的气候，可是现在的气候并不十分适宜，阻碍了花的成

长。这是因为有几种东西在作怪：一个是教条主义，一个是宗派主义，还有一个是领导方面对于文学艺术所采取的行政方式。这三个东西是妨碍“百花齐放”最严重的东西，假如我们能把教条主义、宗派主义和领导方面的行政方式去掉，作家能够同生活和传统结合，那一定可以做到真正的“百花齐放”。根据上面所说，结合同志们提的问题，今天谈三个问题。（一）作家对生活 and 典型的认识问题，（二）如何对待传统的问题，（三）对于文学艺术的行政领导问题。

同志们提出的都是关于社会主义现实主义的问题，就是解决作家同新生活的关系，同人民的关系的问题，也就是艺术应该反映社会主义时代这样一个问题，看来同志们对这个问题是比较偏重的。对于这个问题有没有教条呢？有的，包括我自己在内，而在苏联则更多。现在我们一方面要感谢苏联，他们给了我们很多的作品和理论，使我们得到很大的帮助，可是对有些东西，我们做了机械的搬运，没有看出它是教条主义。为什么有些国家的作家对社会主义现实主义那么不满意，这有它一定的原因。我们不能因为这样就武断地说这些作家都是资产阶级的。他们的看法就是资产阶级思想，这里面有进步作家，也有共产党员，他们就是对这方面有反感。在中国，艺术理论上的教条主义方法，完全是搬的苏联那一套，至于东欧国家，比我们还要搬得厉害，几乎是苏联怎样讲的，他们也就怎样讲。所以要注意。对于社会主义现实主义的学习，决不能陷入教条主义的泥潭。

但是，我们的创作是否需要一个方向呢？同志们自己也可以研究一下。我现在的想法：社会主义现实主义这个口号不应该去掉，社会主义现实主义是人民艺术发展的新方向，为什么我们要反对这个新方向？社会主义现实主义继承了世界文学艺术

中最优秀的现实主义传统，继承了来做什么呢？来表现人类为实现社会主义和共产主义而进行的伟大的斗争，来反映这个伟大的斗争。这样一种继承了过去好的传统，为反映人类走向社会主义和共产主义进行伟大斗争的文学艺术的新的方向，又有什么不对呢？我看不出有什么不对的地方。有一位南斯拉夫的同志遇到我的时候说：“你给苏联《旗》杂志写过一篇谈社会主义现实主义的文章，现在你们提出了‘百花齐放，百家争鸣’，你是否准备修改你的意见？”我说，我写的那篇文章可能有些错误，但提出“百花齐放，百家争鸣”不一定和社会主义现实主义有矛盾。所以我们应当肯定社会主义现实主义这个方向，肯定我们的文学是社会主义的和现实主义的。在这个问题上我们毫不犹疑。同时，也应该肯定苏联的文学是社会主义和现实主义的，不管你怎样批评它，它在世界仍是起了很大的影响的。现在有些同志只看到苏联文学的一些公式化、概念化的缺点，采取全盘否定的态度，而没有从正面去看它有更多的好东西教育了全世界的人。中国有那么多的青年从苏联的文学作品中获得益处，这难道不是好的吗？所以对于苏联的文学，我们还是要肯定，我们今后还是要向他们学习，当然不是教条主义式的学习，至于它应当克服缺点，应当进一步提高，那是另外一回事。对于社会主义现实主义的应否肯定，同志们没有提出这样的问题，如果有怀疑的话，可以大胆的提，不要害怕提了会被当作是政治思想问题。

根据以上所说，我们应该把社会主义现实主义了解为一种新的方向，而不能把它当作教条，或者当作创作上的一种公式。不然的话，就有很大的危险。但是，过去乃至现在，在我们的创作上是存在着把社会主义现实主义当作教条和公式的情况的，苏联也是如此。社会主义现实主义不是有一个定义吗。现

在有些人对这个定义是很不满的。“从现实底革命发展中真实地，历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写底真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”这个定义很可能是也许就是斯大林拟定的，所以现在波兰、捷克斯洛伐克和南斯拉夫有些人对社会主义现实主义的反感，还加上了一个对斯大林的情绪在内。

这个定义是否有毛病呢？如果一定要挑毛病是可以挑得到的。定义后面所指的相结合，好象是把社会主义的精神从艺术的真实描写之外加进去的。实际上在革命——这个革命当然是社会主义和共产主义的革命——的发展中，一定有社会主义和现实主义，也就是说，在对现实的真实的描写中本来就有社会主义和现实主义。所以后面的相结合的那句可以不要。又如有人指出定义里面对于文艺的特点说得太少，文艺创作要创造典型，要在典型环境中描写典型性格，斯大林的定义里面就没有关于典型的，而典型恰恰是艺术的特点，要挑毛病，这也可以算上。同志们挑了没有？我想可能是不敢去挑，其实是研究学问的话，任何人的毛病都可以挑，连毛主席的东西也可以挑，这不是什么政治思想问题，在学术上完全可以不同意别人的看法和保持自己的意见。当然，也不能随便去挑毛病，随便去反对，应当用脑筋，有自己独立的见解。

不管定义有没有问题，我觉得我们不必去强调它，不要把它搞得太狭隘。我们过去对作家有这样的情况：作家应该这样写，不应该那样写，定得死死的，这对作家有很大的害处。他写得真实不真实，艺术造诣高不高，可以根据社会反应来判断，可以由人民群众来判断，把社会主义现实主义定为很固定的创作方法，那没有什么好处。事实上，一个有才能的作家，决不会按照创作

的定义或规律去从事创作，只有低能的没有生活的人，才会按照教条去写，而这种作家也确是有的，他觉得如果不按照教条写，而是按照生活写，按照特殊的感受和特殊的经验写的话，就好象不合创造的公式，就会被人批评。我们认为社会主义现实主义只是指示人们一个方向，引导艺术朝社会主义的方向走。至于具体的方法，决不是立一个定义所能规定得了的。作家不是按照创作的定义去进行创作的，而是按照生活的逻辑去进行创作的。生活的逻辑是怎样，有时候作家自己也不能作主。一个作家，如果真正忠实于生活的素材，当然还没有写到纸上，还在他脑子里酝酿，逐渐融化成为作品的胚胎。这时，作家自己也不能指挥人物，它已经成为客观的东西，它一定只能按照生活的逻辑来发展，而不能按照定义或批评家和理论家的要求来发展。我没有实际创作的经验，但这可以说是一种创作上的常识，谁也不能否认的。当然，这必须作家对生活的感受和观察是正确的，如果不正确，那就会相反的写出歪曲的东西来。

把社会主义现实主义当作创作的教条和公式的害处，还在于对不是社会主义现实主义的作家起了排斥的作用，因为他们不合乎教条。不是社会主义现实主义的作家，在世界上多得很，因为这样，就不能跟他们建立正确的关系，只有打击他们，而不是在创作上互相合作。我们认为社会主义现实主义是最先进的倾向和最好的创作方法，但这并不等于世界上除此以外就再没有别的好的文学，要么就是社会主义现实主义，要么就是反社会主义现实主义，不应该是这样的。在苏联，在一个相当长的时期内对别的东西完全看不起，特别是在一九四八年批判了世界主义以后形成的一个倾向，就是苏联第一，对于其他国家的东西，差不多只有批评和反对，很少加以肯定，什么都是俄国第一；有

一个时期甚至把沙皇的侵略都说成是好的，总而言之俄国的一切都好。这样的做法现在看起来是有偏向的。比如对批判的现实主义，现在已经承认它同社会主义现实主义是朋友，而在过去就不是这样讲的。除了批判的现实主义外，还有一个形式主义，对这两个东西我们应该给予恰当的估价。

批判的现实主义对现实是不满的，是暴露的；但同时它也不同意社会主义。我们是首先看它对旧社会的暴露，还是看它的不赞同社会主义？应该是首先看它对旧社会的暴露。象安得烈那样的作品，使人看不见社会主义的前途，但是可以使人看到资本主义的前途，这是好的，人们对资本主义不相信，慢慢的就会相信社会主义。所以苏联过去对批判的现实主义的估价是不够的。

再说形式主义，这是苏联反对得最厉害的。对于这个东西，似乎也可以研究一下，是不是“形式主义”里面一点好的东西都没有。我觉得至少有一些现象值得注意。有不少革命的作家、艺术家，在政治上是进步的，有的还是共产党员，可是在艺术上是形式主义，有所谓超现实主义，如毕加索，马蒂斯，在绘画方面还有所谓“抽象派”，完全是追求一种形式，在音乐方面也有同样的现象，大概是因为这几种艺术的形式因素比较重。对于这些是否要一笔抹煞，是否这里面就没有一点可取的地方。对于这个问题的看法就是在苏联也并不是一致的。比如爱伦堡，他就喜欢这类追求形式的画，他跟我说你们中国的招贴画是最坏的，为什么会坏，因为学了苏联。他说苏联的画是照相，他认为中国最好的是齐白石的画，说这才是真正描绘现实的。我虽然不懂画，但对这样在追求形式方面是否还有可取的地方，总觉得还是一个问题，值得我们考虑。

不能使社会主义现实主义这个东西成为一块铁板，成为向别人学习的障碍。苏联的社会主义现实主义一方面反对形式主义，另外一方面又不承认别的国家的文学有可取的地方，估价很低。过去它对像中国这样的国家的文学，从来没有给予社会主义现实主义的评价，只说是革命的或进步的文学。对于资本主义国家的作家，只要不是现实主义的，就用“形式主义”打过去。总之，门关得紧紧的。这种现象最近两年来才有了改变，在苏共第二十次代表大会上才提出要向别的国家学习。事实上也是如此。每一个民族，每一个国家都有它自己独特的可取的东西。所以我们决不能把社会主义现实主义狭隘地理解为是一种教条；它是一个指路的方向，只要是忠实于生活的人，自然会慢慢地走到社会主义方面来。但是，当社会主义思想还没有成为作家的血肉和灵魂时，勉强地要他表现社会主义思想，恐怕是很难的。资本主义国家说苏联的作家要有党性，萧洛霍夫回答得很好，他说：是的，党性对我们苏联作家说也就是良心。要党性变成作家的良心，变成作家的灵魂，脑子里处处都是党的影子，而不是勉强的外来的“党性”，在这方面是不能丝毫作假的。

社会主义现实主义和社会主义现实主义以外的艺术流派所存在的不正常的关系（只有打击，没有合作；只教训别人，不向人家学习），这恐怕也是一种教条主义的表现。我们中国也有这样的情况。很多新文艺工作者，开口就是社会主义现实主义，对于那些“五四”时代的老作家，对于老艺人，对于国画家，统统都瞧不起，其实他们有很多东西值得我们好好的去学习。不知道我们文学讲习所的同志有没有这样的情形，以为看了一些苏联的小说小册子就行了，如果这样，那是大错而特错的。苏联的东西决不是我们所要学习的全部，这只是要学习的一部分；我们要向自

己民族的优秀传统文化学习，要向我们的老作家学习；要向世界的文学学习。

对于社会主义现实主义，我还有一点感觉，就是对浪漫主义强调得好象不够。高尔基把浪漫主义作为社会主义现实主义的一个因素和一个部分包括在里面，这是很好的，把浪漫主义和现实主义这两个向来都是对立的观念统一了起来。但是我又觉得，浪漫主义在历史上也是一个流派，并且是一个独立的流派，浪漫主义作为一个独立的流派，对它的估价似乎还不够，过去在这方面有些忽略，提倡得比较少。中国艺术家的传统中自然主义比较少，中国的文学作品创造了许多典型（关于典型问题，我们下面还要谈到），可惜我们过去在对典型的讨论中很少接触到中国的典型。在中国的传统里有这样一个特点：即现实主义和浪漫主义比较结合在一起，我们看一些中国的戏曲，艺术上的魅力是非常强烈的，很容易使人感动。为什么现在有些新的作品看起来非常枯燥，而古代的作品那么敢于想象。有很多国际友人看了中国的画和中国的戏曲，常常提出这样两点批评：第一，认为中国的画和戏剧特别是话剧，自然主义很浓厚，过分的模仿了苏联，第二，中国的画家和戏剧家为什么不向自己的传统学习，他们认为中国自己的传统中有许多很好的东西。

我们的文学和戏曲里面浪漫主义丰富得很。而且我们还感觉不出它是不现实的，相反的以为是很现实的。为什么？因为它表现了人民的愿望和理想，对于在旧社会里不可能得到实现的理想和愿望，采用了幻想的方法，这种幻想给了人民很大的鼓舞。要举例子的话不知道有多少。象梁山伯祝英台化蝶的故事，活着的时候不能如愿，死了以后还要化蝶在一起，这是多么美丽的幻想。又如《窦娥冤》，这是关汉卿的名作，现在不大演

了，感染力也是非常强烈的，将来应该拿出来演。又如《活捉王魁》，王魁是一个陈世美型的人物，他考中状元做了官，就抛弃了原来的爱人，结果她死了以后变成鬼去活捉王魁。中国戏曲处理这样的事通常有两种办法：一种是出清官，如包公、况钟之类，替人民泄不平，但是不平的事是那么多，光靠几个清官解决不了，所以又有一种采取完全的幻想——变成鬼也要报仇，这表现了人民对旧社会旧制度的愤懑，过去认为戏里出鬼是宣扬迷信，其实出鬼的戏有很多是好的。再说中国的绘画，有些人瞧不起，挑剔它没有明暗，不合透视原理等等。中国画强调神似，讲究“精神”，主张神形兼备，要能传神。这里的“神”能不能说它是唯心主义呢？我看是不能这样说的，这个“神”也可以看成是典型。所以我看中国的艺术中确是有很多好东西的，浪漫主义就是一个例子，它是和现实主义完全结合在一起的。

总之，对于社会主义现实主义，我们要反对把它当做教条，不要去推敲它的定义，这对我们是毫无益处的。但是，必须肯定它是一种方向。至于对作品的具体评价，可以从他对生活的反映深刻不深刻，生动不生动，概括的深度如何等方面去看。过去的经验是值得我们研究和学习的，无论是社会主义现实主义作家的经验，外国的和中国的作家的经验，都可以去研究，但不要使它成为教条，成为捆在我们身上的“绳子”，不要被社会主义现实主义的定义的“绳子”捆住。

对于典型问题（这里说的典型，当然是社会主义现实主义里面的典型）也同样存在着教条。我觉得文学界有两个问题可以好好讨论（不一定要作结论）：一个是典型问题，还有一个是传统问题。在讨论时，不要去引用苏联的条文。我们自己有那么多的典型，为什么不去研究？诸葛亮不是一个典型吗？李逵不是

典型吗？杨四郎不是典型吗？鲁迅以及现代作家的作品中不是也有许多典型吗？所有这些，统统可以来研究一下，不必去考虑定义，中国的典型不一定同外国的典型完全一样，我们要解放一下，我们要独立地去研究，不要钻在定义里面，马林科夫不是下了一个定义么，现在被推翻了，我们还没有马林科夫高明，而且那时候斯大林还在，大概也是经过斯大林同意的。所以追求定义没有什么好处，先研究自己的问题，把这两个问题——典型和传统问题在文学界讨论半年一年，这里面是有着分歧意见的。

要创造典型，这不会错，可以说是普遍的真理，文学作品一定要创造典型。同时，我们提出要创造先进人物即正面人物的典型，这话错了没有？我看应该说也是没有错的。因为创造新时代的正面人物的典型，过去从没有人做过。所以这样提完全正确的。现在一般作品中写的人物，大体上都是工人、农民以及比较下级的干部（高级干部写得比较少），写这样一些人应当说是正确的。我们现在写的方面还不够广泛，还应当写学生，写商人，应该在今后克服这种现象；但我们写群众，写劳动人民，还是我们今后的主要方向。特别对于我们青年作家，这是时代所给予的任务，过去的作家包括“五四”时代的作家都没有写过的我们来写。正因为过去没有人写过，所以要求不要太高了，最初写群众的作品中，里面有灵魂，也有趣味，但正如毛主席所批评的是“小市民”的灵魂。我们强调艺术上写个性，但如果不去研究新的个性而企图以旧的个性来代替，那一定会失败。所以我们现在正走在困难的路上，我们看到了群众，我们的作品中也反映了群众。但是我们只反映了一个模模糊糊的影子，反映了一个外表的轮廓（当然，这里面又有反映得比较清楚或模糊之分），我们现在的问题是到群众中去，把他们的千变万化的个性找出来，

不仅是写群众的外表，而且要写出群众的内心，不是写一堆堆的群众，张三李四，无所不包，看多了会忘记；而是一个个地方出来。我想写新的人物应该是我们最主要的任务，因为这是从前没有过的，而艺术作品也只有这样才能产生作用。决不能因为写新的人物比较难，就去改写别的东西。

写新人物既然要肯定，那么毛病在什么地方呢？毛病在于我们只强调写新的人物，好象就不必写落后的或中间状态的人物了。这是有偏向的。艺术世界和现实世界一样。应该有各种不同的人物，我们可以强调写新的个性，新的人物，但不等于只要写新的个性、新的人物，更不等于写新的个性就是没有个性，好象新的人物一切都是好的。所以现在最主要的是写出新的个性来，这是我们时代的任务，但是我们的作品没有完成这个任务。

就是在我们的实际生活中也有这样一个问题，即所谓抹煞个性（这在最近已开始注意了）。我们过去强调集体主义、爱国主义，强调纪律性，反对个人主义，于是许多英雄人物出来了。如黄继光、罗盛教……等，这对人民有教育作用。是它积极的一面。但是也有它阴暗的消极的一面：因为反对个人主义连个性也反对掉了，因为强调集体主义把个人的事情忽略掉了，只承认党性，不承认个性，这可以说是我们这几年来实际上的倾向，这种倾向多多少少地反映到文学作品中来，于是就有些公式化。强调集体主义和反对个人主义、分散主义，这是对的，我们今后还要继续强调。可是不能忽略了另一方面，所谓“大公无私”，好当然好，但这只是理想，不大可能办到，所以毛主席说要“大公有私”，这就对了，这才是辩证的。先是公，后是私，个人利益要服从集体利益，但不能把个人利益一笔取消。所以，个人利益和集

体主义的关系的正确解决，党性和个性的关系的正确解决，和我们文学作品有很大的关系。又如青年团组织和大、中、小学，现在已开始注意了，过去也是存在这样的问题的。青年有一点个人的表现都不行，有一个青年学俄文，渐渐的练习翻译投稿，得到了稿费，青年团的组织就斗争他，说这是个人主义的表现，只图个人利益，一直到这个青年被迫放弃俄文为止。试想学俄文又有什么不好呢？象这样的例子可以举出很多，总之，它不让你有个性，不让你发表不同的意见，在开会的时候都是说一样的话。从这里，可以看出我们作品的公式化和概念化，是反映了一定的社会风气，因为作家认为这样是对的，所以也就这样反映了。现在我们最重要的是要反映个性，而且要有新的个性。旧的和个人主义相联系的个性，我们过去的文学作品中写得不少，而我们现在是要创造社会主义的新个性，它和旧的个性是不同的。旧的个性是和社会对立的，凡是好人，象林黛玉、贾宝玉、梁山伯、祝英台、罗亭、皮喀林……等，都是同社会对立的、都是同社会不可调和的，要么被迫害而死，要么就妥协投降，只有这两条出路。我们所要写的新的个性当然不是这样，但是谈谈容易，写起来就难了。新的个性和周围的人可以有不同，但他不是对立的，新的个性应该在新社会里面有很大的作用。这里要指出：新社会里面也有旧的东西，需要作者敏锐的去观察和选择。过去的教条主义是要写光明，忘记了新东西里面也可能掺杂很多旧东西。比如现在的官僚主义，这不是旧东西吗？而且新东西和旧东西结合起来，往往比旧东西还要厉害，假如在新民主主义制度里面搞进了旧东西，它的危害性就远远要超过资本主义制度，现在的官僚主义者要做起坏事来，群众无法逃避，而且也不能抵抗，从上面一直到村干部，大小报刊一齐发动，谁能吃得消？所以

我们要注意，做错任何一件事都会害死人。还有是否新的东西都是好的呢？这作者也要好好考虑，新的东西不一定是好的，我们不能忽略旧的残余还存在，再说新的东西不一定都经得起考验，公式化和概念化也是新东西，还不是经不起考验吗？所以作者要仔细观察哪些是旧的残余，哪些东西全然是新的，但是并不合理，它是一时的产物，副作用很大，它不是真正有生命的东西。

我们现在要培养新的个性，在教育方面提出要因材施教，全面发展，要发挥个人的特长。过去提倡模范班，提倡先进集体，每个人都要求是五分，都要五分能否做得到？可以做到的，但是这样一来个性被抹煞了，有些特长就不能发挥了。所以不但在文学上，就是在文学上，就是在社会生活中，也存在着抹煞个性的现象，忽略了党性和个性、集体和个人的正确解决。“百花齐放、百家争鸣”的提出，对于我们个性的发展有很大的好处，大家可以讲话，各人可以有自己独立的见解。为什么苏联把这些问题联系到个人崇拜，这是值得我们注意的。什么事情都由斯大林想好了，好象斯大林想的决不会有错误，于是大家都可以不去想了。中国也有这样的现象，过去延安有这么一句话：“天塌下来有毛主席”，这样大家可以不想了，但毛主席一个人又怎样想呢？不是这样，应该大家都想，就我们文学工作者说，不要因为是搞文学的，就只想文学方面的，也要想国家大事，有自己的见解。毛主席经常教导我们的有两条，即：“坚持真理，修正错误”，是真理一定要坚持，有错误就应主动纠正，不要等人家批评你时才去检查。总之，写新的个性是非常重要的，在文学方面还有一个特殊任务，就是帮助社会上培养新的个性，使人们受到影响。所以讲到典型问题，下面这些问题就很值得注意，即：新时代的个性和

旧时代个性的区别，新的个性和社会的关系是怎样，旧的个性和社会的关系又是怎样。可惜我们在研究典型的时候很少注意到，这一方面因为我们对新的个性不熟悉；还有一方面，就是社会上有这样一种空气，好象新的个性可以不要，具体表现在作品的一般化和简单化上。

从写个性联系到典型，我看我们对典型的了解，恐怕也有些问题。现在一说起典型，常常拿高尔基所说的话来作为定义，即把许多同一个阶层的人的共同特征概括起来放在一个人身上成为典型。我觉得我们搞创作的人，最好不要这样教条式地去理解，因为这个说法有时候会产生毛病，仿佛典型就是共同的特征，劳动人民是勤劳勇敢的，先进人物是大公无私的。于是在写一个先进人物时，就把勤劳勇敢、大公无私统统找来，放在他身上。我们不能承认这就是典型，典型决不是把共同的特征抽出来加在一起，这样简单的加法是害死人的，是违反生活的真实的。这样去理解典型，使得作家在观察生活时看不见个别的东西。他在创作上只追求共同的抽象的东西，他不是把人当作一个活的整体看待。最大的危害性在这里。

我们在创作上应当去观察个别事物，把个别事物看透了，然后再从个别的事物中找出一般性的根本性的东西来。有时要观察的不只是一个个别事物，而是应该在观察许多的个别事物中，找出带有根本性的东西来。所以一个作者最重要的是去观察个别事物，而不是去找共同的特征，我们要根据自己的观察，歌德说：“观察个别事物的能力，就是艺术的生命”，有些作品的公式化、概念化，就是因为忽略了这些。对于个别事物的观察应该达到透彻的程度。如果你能把一个个的人看透了，差不多也就可以创造典型了，如果这个人有艺术才能的话。而我们既没有看透

人，同时也不准备去看透人，只是找些共同的特征加起来，那当然是假的，因为世界上没有这样的人。我最近把十几年前译的那本《生活与美学》重新校对了一下，那本书虽然不能说它完全正确，但二十七岁的人能写出这样的东西来，的确是天才的著作，对于我们来说只有惭愧。车尔尼雪夫斯基对典型的看法很有独特的见解，他不同意典型就是很多共同的特征加起来，他举了一个例子：把人身上的精华加起来决不是典型，比如酒精，它是酒里面最好的东西，是酒提炼出来的，但是酒一旦变成了酒精，就不再是酒了，酒是可以喝的。我们看到谁喝过酒精没有？所以以为典型是把最好的东西加起来的看法是错误的，实际上它已经变质了。如同酒的变成酒精一样。我们现在创造的典型或人物，象到有些象，但不是活的，不是真实。所以在这个问题上我们应该改变一下和解放一下：就是去观察个别事物，深入地去观察，反复地去观察，无数次地去观察，然后再在他身上找出共同性和根本性的东西。观察一个不够，就观察二个、三个……，把着重点放在观察个别事物上。事实上，一般的东西离开了个别就没有一般。在每一个个别中都有一般，只有把他观察得很深刻了，他身上的个人主义，他身上的旧社会的影响……都被搞出来了，而且是很完整的，这时，再根据你自己的见解，根据从他身上找出来的东西给予恰当的评价。周遐寿（即周作人）写了一本书，《文艺学习》批评他不注意典型等等，最近《人民日报》上又有人写文章批评《文艺学习》的那篇文章，我是同意《人民日报》的批评的，周作人是鲁迅的兄弟，对鲁迅青年时代的事情当然比较熟悉。从他的书所介绍的来看，可知鲁迅年青时接触的农民并不太多，也没有象我们那样到各地去观察和体验生活，就是因为鲁迅观察得深刻，对于那些农民有感情，同时他自己有新的思

想，所以能创造出典型来。鲁迅并没有去找什么共同特点来概括成为典型，不但鲁迅没有这样去做，所有世界的大作家都不是这样做的，因为这是违反创作的规律的。那末为什么我们要抓住这个东西不放呢？高尔基说那句话的意思，是说一个人观察得多了，深刻了，自然就能找出共同的东西来，并不是说原来就有一个共同的东西在。要到每个人身上去找出来，简单的加在一起。如果是这样，那是主观主义的创作方法，是公式化、概念化的创作方法。所以对同志们来说：一个是注意个性，注意新的个性；还有一个是注意个别事物，这是最重要的。

黑格尔这个人可以说是最大的唯心主义者，但他对艺术的看法有些地方是很深刻的，他反对把一般和特殊对立起来，他认为一般的東西都是在特殊之中的，离开特殊就没有一般的東西，而我们现在恰恰相反。他在一本书里讲了一个很有趣味的故事：“有一个哲学家，喜欢搞抽象的东西，习惯了抽象，脑子里面什么都是抽象的。一天他病了。医生诊治了以后劝他多吃水果，于是他的仆人给他送来一些水果，大概总是櫻桃、苹果之类，他拿着水果说这是水果吗，水果是这样的吗？”我们现在对典型也有这样的情况，那个哲学家拿着水果不知道是水果，要找世界上没有的那种抽象的水果，而我们都在找没有那种典型的典型，这是很好笑的。还有歌德的一本书——《爱克曼的谈话》^①——中（我看的是原文，不知道译本译得怎样），在这方而比许多理论家讲得还要好，爱克曼是歌德的秘书，经常纪录歌德的谈话，写这本书时歌德已七十五岁，这里面对于文学艺术、自然科学等等方而的一些意见，有许多是很成熟的，值得我们深思，究竟是大

^① 现译为《歌德谈话录》。爱克曼辑录，朱光潜译，人民文学出版社一九七八年九月北京第一版。

作家的毕生经验，他非常强调个别事物，在这一点上，我认为他是现实主义者。他说只有你仔细的深刻的观察过和想象过，那么写出来的东西就没有谁能模仿。因为没有一个人会和你有同样的经验，作同样的观察和想象。同时，他认为任何个别事物中决不会没有共同的东西。所以我们要改变方法。不要去找共同特征，这个东西是没有的，正如世界上没有抽象的水果一样。这里提出注意个别事物这一条，作为一个建议供大家参考。当然，这也不等于说理论就不要学了。

“典型”表现一个时代的特征，不能够离开阶级，也不能离开阶级，也不能离开时代，这是对的。但是我们不能抽象地了解典型就是阶级性，就是阶级的特征，这是不对的。典型是表现在一定的阶级基础上的东西，但不只是这个阶级有，别的阶级也有。比如，阿Q是人民阶级的，可是表现在阿Q身上的“精神胜利法”难道说也是人民的？所以对于典型不要理解为阶级的特征，因为实际上要比阶级的特征广泛得多。这个阶级和那个阶级是互相影响的，统治阶级影响被统治阶级，被统治阶级也可以影响统治阶级，比如被统治阶级起来革命以后，统治阶级中有一部分进步的就会转变过来。还有时代的特征，我们不能超越历史，有时候人民的意志也可以在封建统治阶级身上表现，比如《说唐》《杨家将》等，文学价值不高，但它们在戏曲里面经过一代一代的人民艺术家的创造，形成了许多典型，在这些典型身上，表现了人民的的东西。人民的意志也可以从资产阶级身上表现出来。比如纳赛尔，现在是全世界最注目的人物，他是反对共产主义的，但埃及人民的力量加在他身上表现出来了。他的表现是不是偶然的？不是的。因为社会主义的世界已空前壮大，国际上有强大的苏联和中国存在，所以他才有反对帝国主义的力量。我

们分析典型不能拘泥于教条和定义，就说纳赛尔，他是资产阶级，按照教条，资产阶级一定要向帝国主义投降，可是纳赛尔并没有这样，如果我们光根据教条而离开时代背景——苏联和中国的存在——去分析，那是得不出答案来的。所以我们对于典型的分析，不能离开时代特征，不能离开阶级间的相互影响，也不能离开个性的特征。

我们不要把这个问题看得很简单化，要深入地观察，比如要写农民，你去观察个别的农民。一个不够，再观察两个，观察南方的农民不够，再到北方去观察，但总要有一两个农民跟你非常熟悉，什么话都敢跟你讲，然后你才能写农民，才算观察透了，不然就不能写。作家要创造典型，就要熟悉到这样的程度，不然的话，随便你看多少理论，歌德的也好，高尔基的也好，马克思的也好，都是没有用的，理论可以帮助我们怎样去观察人。怎样去研究时代背景和阶级背景，至于他究竟是个什么样子，还得根据你自己的观察。观察了以后，你可以根据马列主义来解释，解释不通，可能在观察中有片面性，那末就再去观察，如果观察结果硬是这样，你就可以放开这些理论，按照你观察的生活的真实去写。我们必须服从生活，生活是第一的。

有同志提出陈毅同志讲过社会主义现实主义是理想的，说这和苏联的定义不同。这很容易理解，毛主席在延安的时候就说过社会主义和共产主义是我们最高的理想，最美妙的理想。我们不要去追究这些定义，定义从来不可能是完全正确的，列宁说：定义是最唯心的东西，因为社会的生活很难用一二十个字来概括，一概括的话，就必有漏洞。不要因为我们的定义和苏联的定义不同，就认为是个问题，不同就让它不同，有两个定义就让它有两个定义，甚至没有定义也可以，反正社会主义是好的，现

实主义是好的，至于怎样来解释，可以有不同的看法，等到时代过去，到了共产主义的时候再来作结论，看哪个对哪个错。在现在应该放弃这个包袱，你只去深入观察，从个别事物中去发现特点，看哪些东西是属于他个人的，哪些东西是有社会意义的，对于他的行为可以根据马列主义来作解释，但你首先要了解他的行为。我们不要以为观察一个人很容易，不是这样，对你自己最好的朋友，甚至于自己的爱人，你敢说了解他的一切吗？如果你过早的说了解他的一切，都是要上当的。了解一个人可难了，他脑子里面有些什么，打的是好主意还是坏主意，是高尚思想还是卑劣思想，你能绝对正确的判断吗？恐怕是不见得，一定要观察多了，深了，才会慢慢的清楚起来。所以歌德不主张青年作者写长篇，因为长篇作品是整个时代的概括，青年对社会只能有一部分的感受，不可能知道得很全面，所以写短篇还可以，有多少东西就写多少东西，如果没有东西硬写的话，结果一定会把原来是好的东西也糟蹋掉。所以在这个问题上，我们一定要绝对尊重生活。

关于传统问题。（因为时间关系，只能讲得简单一点。）总的说来，我觉得我们在文学艺术方面对传统的注意是不够的。尽管注意了传统戏曲，昆曲也出来了，国画也出来了，但是轻视遗产、排斥遗产和以粗暴的态度对待遗产，在目前还是存在的。如果不解决这个问题，我们的文学艺术就不能前进。或者至少前进起来非常缓慢。

就文学来说，和戏剧有些不同，它是斗争过来的。现在可以说完全是新文学，但是有没有新问题呢？有的，比如对“五四”的传统就不够尊重。“五四”尽管有这样的偏向，过分地强调了外国的东西，但这不是主要的，主要的是革命的一面。同时“五四”

也继承了它以前的传统，鲁迅先生不必说了，象郭沫若、茅盾、老舍等“五四”作家，他们读的旧书比我们多得多，恐怕我读的旧书又比你们多些，说到生活经验、斗争经验，可能你们是超过了他们，在读书这一方面，在继承传统方面，恐怕是一代不如一代的（我说得很不客气，可能你们读的书也很多）。现在青年中有这样的倾向：只看苏联的书，对中国旧东西知道得很少，有的不知道《西厢记》是什么，有一个大学生考中国文学史（采用口试的方式），老师问到《红楼梦》里的薛宝钗，这个大学生答得很好，但再问他薛宝钗这三个字怎样写，他竟写不出来。大学生不知道薛宝钗三个字怎样写，一开口就是社会主义现实主义，可见我们对传统的东西是太不重视了。

关于戏曲方面的传统问题，复杂得很，这里就不说了。总而言之轻视传统在今天主要的。我是主张继承传统的，但检查起来我恐怕还有些调和，究竟身上外国的东西多些。传统问题对自己还没有很大的感觉。过去对那些轻视传统的倾向没有去作斗争。在文学方面，赵树理有些意见是偏的（我当面也提过），他把“五四”的传统和中国旧的传统划了一条鸿沟，他总认为“五四”以来的文学是知识分子的文学，“五四”没有把它以前的很多民间的好东西接受下来，而我们今天又只接受了“五四”的传统。这个说法是偏激的。但也值得我们注意。现在的情况就是这样，凡是西洋没有的，总要想尽办法把它去掉，我们没有办法，就干脆让它唱对台戏，比如，单独设立一个国画院，又如有一个戏剧学院，再来一个戏曲研究院。培养打鼓的，打鼓的是西洋没有的，于是它在中国也就失去了地位，好象可以不要，由西洋的东西来代替。西洋的东西可以吸收进来。油画是西洋的，我们吸收进来，这很好；但为什么不让彩墨画得到同样的发展呢？话剧、歌

剧很好；但为什么一定要它来代替京剧和地方戏呢？外国有歌剧、舞剧，我们的京戏有歌有舞，这是我们的特点，西欧的国家还应该向我们学习，为什么我们就不承认它是歌舞剧呢？为什么西洋没有打鼓这样的打击乐器，我们就一定要取消它呢？以为这样就提高到世界性的水平了！实际上这是对外国东西无批判的硬搬的艺术教条主义，对于这种教条主义，这几年来我们没有很好的批判。现在当权的人，包括宣传部长、宣传处长、文化局长、艺术剧院的院长等等，几乎都是西洋艺术训练出来的。这当然并不坏，但这样使他们有一个成见，更恰当的说是形成了一种习惯，就是把中国的艺术看得低些。什么都是外国的好，戏要看歌剧、话剧，音乐要听交响乐。象我这样的人还算是觉悟的，对传统的东西喜欢，但是喜欢得不够。这种风气如果不改变，会得到一个非常痛心的结果：毁灭我们的传统和遗产，使我们的后代不知道自己的先人曾经创造过如此丰富的艺术。

我们不能犯这样大的罪恶，让民族的传统毁灭在我们的手里。当然，应该消灭封建的遗毒，剔除传统里面的糟粕；但是好的东西不应当消灭。不但不应当消灭，而且要加以继承和发扬。试问打鼓的有什么阶级性呢，打鼓的是封建落后的吗？彩墨画在运用色彩上也许比油画更好些。为什么一定要抹煞它，不让这种有民族特色的表现方法存在呢？难道放在画架就一定好，放在桌子上画就不行吗？要知道这些正是我们传统的民族的特点。有些人也承认我们的传统里面有现实主义和人民性，但忽略了它的特点，这是非常错误的。

现在在文学方面也很少注意传统问题，研究民间文学和民族传统好象只是大学教授的事，跟搞创作的人不相干，这个风气要改。曲艺这个东西是过去赵树理再三呼吁过的，我原来对它

也不够关心，现在想起来心里很不安。其实任何一种艺术都有它的特点，曲艺主要继续了中国散文的传统，它是群众所喜欢的表示形式之一，最近准备在这方面鼓励一下，把它们整理好的东西赶紧印出来。还有诗歌方面，象格律诗这个东西，是否应该继承成为今天诗歌里面的一个流派，这是值得我们考虑的。难道说从诗经一直下来到唐宋的诗词里面就完全没有可以继承的东西吗？恐怕不是这样的。所以关于传统问题，特别是它的特点。它是民族艺术发展的规律，每一个民族的艺术都有它自己的特点和发展规律，我们向外国学来了不少东西，同时外国的东西也确实给了我们不少的好处。我们应该承认这一点。但是外国的艺术有它的特点和发展规律，企图以外国东西来代替中国东西，忽视了自己的特点和发展规律，这也是非常错误的。

必须指出：中国艺术的发展规律有自己的特点，许多地方如果按照外国的说法就讲不通，就说民族问题吧。斯大林的定义是有了资产阶级以后才有民族，如果按照这个说法，我们中国要到一九四九年才有民族，因为资产阶级民主主义革命到这时候才成功，而以前好象就没有民族了？事实上不是如此。中国从汉代开始就有民族了。又如最近《学习译丛》上登了一篇苏联作家的论文，他认为现实主义是在文艺复兴以后有的，也就是说在有了资产阶级以后才产生的。这样一来，中国就成了问题，好象中国过去就没有现实主义了。不要忘记中国是在东方。西方国家与国家之间的规律还比较相同。而东方在一个相当长的时间内是和西方割断的，东方和西方文化上的交流，还是近百年来发生的事情，特别是“五四”以后的事情。而西方的文化很高，他们经过了资本主义，有的已经达到了社会主义。现在我们古代的文化和西洋的文化碰头了，问题就在这个碰头上。在我们吸收的时

候，还是把自己的一切取消，把西洋的全部搬过来，还是一方面吸收他们的优点，参考他们的经验，另一方面把我们的传统找过来，发扬自己的特点？我认为一定要找自己的规律，找自己的特点！中国这样大的国家，有着几千年的悠久历史，而且这个历史从来没有中断过，怎么能够在我们这一代把它割断呢？对于西洋的规律，我们可以承认它是科学的，但不一定能适合于东方。我们必须找出自己的规律和自己的特点来，西洋的东西也要，自己的东西也要，我们自己民族的东西吸收了外来的经验和技術后，应该是使得它更丰富，而不是变形和消灭。

除了艺术的规律和特点外，还有一个方法问题。我们承认他们表现的方法是科学的，但这是根据他们国家的经验，他们的经验可以参考，但不一定完全适合于中国的情况。比如史坦尼斯拉夫斯基的表演体系好是好，但如果原封不动地搬到中国的戏曲中来，也是不合适的。不能认为人家的方法是科学的，自己的方法是不科学的，于是就拿人家的东西硬套，有了这种思想，按照这种做法搞下去，最后会把我们的艺术在形式上完全成为外国的东西，所剩下的只有一个内容，而内容中国可以这样写，外国也可以这样写，这样，我们的艺术就没有自己的特点了。特点不一定是封建的。认为打鼓的不好，格律诗不好，曲艺不好，彩墨画不好，难道这些东西是封建的吗？这实际上是一种固执的偏见，是对西洋东西的迷信。我们可以展开争辩，主张这些东西不好的人，不妨写文章发表，公开谈一谈。我相信是讲不出什么道理来的，再不好也是自己民族的东西，难道起码的爱国主义和自尊心都没有吗？起码的创造力——把自己的传统发挥一下的能力都没有吗？一定要学西洋吗？简直太不上进了！我们要在一切学外国的影响下解放出来，把这当做一个方向：你们如果写成

《水浒》那样的东西，就是你们的成功，如果写成苏联的小说那样，就是你们的失败，因为那样写就不能表现中国的现实。尤其艺术和别的东西不一样，它要保持自己民族的特点和风格，对于传统问题过去也提过，但提得不够有力，大家好象都忘记了似的。现在我们要很有力量的提一下，号召大家起来反对洋教条！

最后谈一谈关于领导问题。

假如我们把传统问题解决了，推出了“陈”，就要进一步去“出新”，让艺术放出社会主义的花朵来。我们现在正处在一个过渡时期：自己的民族传统继承下来了，我们要进一步去完成产生社会主义的艺术的任务。领导方面在完成这个任务起保障作用。要起到保障作用，主要是对艺术不采取行政的手段，反对教条主义，反对宗派主义。

不能否认，我们存在着严重的宗派主义，新文艺工作者对老艺人，新画家对国画家，新作家对老作家都有那么一种“优越感”，你们党外的都是落后的，我们是新的，我们是共产党员。这种排斥传统的宗派情绪，实际上恐怕比我们想象的还要严重。我们来看看几个协会的情况。美术家协会的主席齐白石，他是国画家，是九十多岁的老头子，连话也说不清楚了，摆在那里只是一块牌子。下面的副主席如江丰、蔡若虹、吴作人等，都是搞新画的，没有一个国画家。戏剧家协会的主席是田汉，田汉本人是比较注意传统的，并且还有梅兰芳、程砚秋等。但是下面办事的干部都是共产党员，洋得很，没有一个搞戏曲的。音乐家协会的情况也大致相同。我们上面已经够厉害的了，下面的还要厉害，有些新文艺工作者就有那么一股骄气，不讲道理，强不知为知，开口就是我们是共产党，我们是社会主义现实主义，我们要学习苏联先进经验，就这样把那些老人吓住了。谁敢反对共产党？谁敢说

不要学习苏联先进经验？我们要反掉这种宗派主义！要使那些国画家、曲艺家、民间音乐家……在社会上都有地位，并且不是作为名义上的牌子，而要使他们真正有权。甚至我们可以考虑自由办刊物，不必将一些刊物都成为各个协会的机关刊物，定得死死的（当然，这个问题我们还要研究）。这样可以解放创造力，让各种艺术流派在社会里面有充分发表的自由，打破目前这样的沉闷状态。当然，目前的状态是长期以来形成的，从全国解放以后，经过抗美援朝、土地改革、三反五反、反胡适等一系列的运动，这些都是必要的，对这一点我们丝毫不能怀疑。把帝国主义和资产阶级搞臭了，资产阶级完全孤立了，然后我们再来自由讨论。有人问为什么去年把资产阶级唯心主义打得那么凶，而现在又允许资产阶级唯心主义自由？要知道不把资产阶级唯心主义打一下，就根本谈不到什么自由讨论，学术界思想界被唯心主义统治了，还讨论个什么？所以首先要推翻唯心主义，然后才能有讨论自由。

总起来说：领导方面要搞掉教条主义和宗派主义，要搞掉行政方式。许多问题如典型问题、传统问题，让大家去自由讨论，一时作不了结论也没有关系。也许有人问这样发生了问题怎么办呢？过去是北京方面怎么说或怎么办，就照着怎么做或怎么办；现在得改变一下，让自己去想，你认为是怎样就是怎样。比如典型问题，不管陈毅怎么说，马林科夫怎么说，恩格斯怎么说，他们说的都很重要，但还得你自己去想。

解决了作家和生活的关系，解决了典型上的问题，克服了轻视传统的倾向，反掉教条主义和宗派主义，才能使艺术界的创造力充分地发挥出来，才能真实地反映生活，表现我们民族的特点和风格，才能去掉作家和艺术家们思想上和精神上的顾虑，才能

充分发挥他们艺术上的独创性。

一九五六年八月十日

在中国音协第二次理事 (扩大)会议上的报告

这次音乐周开得很好，理事会也开得很好，非常遗憾，音乐周的节目我只看了一部分，很多好的节目都没有看。在音乐周进行当中有很多座谈会、讨论会我也没有参加，仅仅看了座谈会的记录。音乐中专门问题很多，会上也有各种不同意见，争论也很多。关于这些问题同志们也听到毛主席、周总理他们都发表了些意见。目前一方面说明很好、很旺盛、很热闹，另一方面也说明有很多问题、有不同意见。在这种情况下，我讲话有些害怕，讲话没有很大把握，虽然在文艺方面工作很久，但对音乐问题理解很差，所以我只能讲些意见，是一般的艺术工作中的意见。现在是百家争鸣，我勉勉强强算一家吧，对音乐也不内行，把个人意见谈一谈，说错了同志们可以纠正。

这次会开得好，百花齐放，百家争鸣，把各种不同意见都发表出来，把各种形式的音乐作品都拿出来表演，让听众来评判，艺术只有让群众鉴定，艺术的高低不是任何一个人可以评定的，只能由群众来判断。就是毛主席，也不能毛主席说好就算好。群众都讲好才算好，要经得起群众的考验、时间的考验。艺术要让群众去欣赏去评判。艺术上的问题就让艺术家自己来讨论。没有一致的意见是正常的现象。艺术上的意见一致并不一定是正常的现象。当然在方针上应当一致，如果不一致也没有办法。可

能他对方针有怀疑，他个人可以保留意见。但文化部、党应该有方针。对于艺术，有人说好，有人说不好，群众的喜爱不喜爱，不是任何人可以勉强的，有些意见不一致，包括协会几个主席的意见不一致，也不要认为有什么了不得，同志们可以判断、研究，找出正确的道路。会开得很好，这是很不容易的。当然可能有错误的意见，工作上也可能犯错误，但有这样的会是很好的。

我今天谈四个问题，方针问题，看法问题，措施问题，团结问题。

一、方针问题：我们在文学艺术工作中的总方针是：建设社会主义的民族的新文化，其中包括音乐文化。使我们这个文化经济落后的国家不落后，——过去有传统，今天还是落后的，我们不要一定说不落后——头一步使人民从没有文化到有文化，从不识字到识字，从没有现代知识到有知识，从没有新的艺术享受到有艺术享受。文化工作首先是文化革命，这中间无所谓社会主义不社会主义，文化问题不是社会主义问题。首先使我们的人民能认字、看书，能经常看戏，群众能做到这些了，我们给他们什么文化呢？要给新的文化，而不是旧的文化。我们这些人就是要创造这种文化，创造一种新的社会主义的文化，不是封建主义的、资本主义的，而是我们这一代人创造的，我们的子孙继承我们的事业继续创造，这种文化是中国历史上从来没有的，比任何时期都高，内容高嘛，社会主义共产主义，这是文化工作的总任务，使国家有文化，不是普通的文化，是社会主义的文化。

要建立这样的文化，建立新的音乐文化，能不能凭空建设呢？不能凭空建设，凭空建设是不可能的。即使建设起来也是很低的，象原始社会的人那样，劳动完了唱一首歌，因为他们没有文化传统，没有遗产。要建设社会主义的新文化必须在传统

的基础上,只能在自己的民族传统上面才能建设,可不可以说不要传统?只有社会主义思想就可以建设?不可能。要建设这样的文化:

1. 一定要继承传统、发扬传统,这一条是方针,不能够离开传统,想离开也不行。就是传统很落后也不能离开,去搬一套西洋现成的来。就好象父亲生了我,他是地主,我是共产党员了,我不要这个父亲,因为父亲没有我革命,这样是不行的,你总得有个父亲,你不是天上掉下来的,不要恐怕不大科学。

2. 我们这个国家与旁的国家不断地发生文化交流,从古这样,现在更是这样,我们要建设社会主义新文化,一定要吸收外来的东西,一定要向外国学习。

传统一定要,外国的一定要学,如果对传统采取抛弃的态度,对外国采取拒绝的态度,都是错误的。这是方针。

还有没有方针呢?还有方针性的问题:无论继承传统、学习外国都应采取批判的态度,都不能采取无批判的态度,只要民族传统一概接受,只要是苏联的、外国的一概接受,都不能一概接受。社会主义者共产主义者,有这么一点独立性。不抛弃祖宗、传统,但对于祖宗的东西有批判。我们要向外国学习,首先是向苏联学习,但有独立性,哪些我们该接受,哪些我们不该接受,根据自己的情况来批判地接受。如果失掉了这种独立的立场,批判的态度,我们就变成了教条主义者。外国的东西不能动,中国古代的东西不能动,那就变成了教条。这也是方针:无论是学习古代、学习外国都应采取批判的态度,都应按照需要,用得着的我们要,用不着的我们不要,有些东西今天用不着明天用得着,那还是要的。用得着的、有价值的、有益的要,没价值、没益的东西为什么要呢?这方针早就讲过,毛主席的文章和许多报告中

都谈到过。

这是基本的方针、长时间的方针，可以管几十年，是我们历来的方针。在这方针上摇摆一下——或轻视传统，轻视学习外国，或教条主义的学习态度都是错误的。既然是对国外对古代都不应轻视，为什么现在特别强调地提出，特别强调地把轻视民族传统，粗暴地对待民族传统当做主要的倾向来反对呢？理由何在？

我们提出反对什么是根据具体条件的。保守主义不学外国要反对，世界主义、虚无主义都要反对，为什么把第二个问题当作重点提出，是不是无的放矢呢？当做重点提出，放在第一位是有根据的、有原因的。这并不是说，几年来文艺工作者、音乐工作者对民族传统完全不重视，政府对这方面完全采取轻视。要做客观的公正的估计。几年来，文艺工作者音乐工作者对民族音乐的重视大大进了一步，并且做了工作。搜集了许多民歌，这是解放前没有做过的（那时没有全国的政权，全国的条件），新音乐工作者，民族音乐研究所搜集了上万首民歌、民族音乐材料，这是很有价值的工作，很多同志在自己的创作当中不管它的成败如何，很努力地追求民族风格，尤其对改编民歌，做了很多尝试、很多工作，这是不可否认的。我们的许多音乐工作者参加了戏曲改革工作，尽管发生了粗暴现象，但是以很大热情参加这个工作的，而且在许多方面是有成效的，人民不会抹煞这些进步，这些成绩的。不是说现在文艺工作者音乐工作者更加轻视民族传统了，不是这样，而是比过去重视多了，做了很好的工作，有成绩。也不是说现在没有保守主义了，比较起来，轻视传统的危险更大些。既然已经重视了为什么还要提呢？

这个问题应当从历史上来看，我们的民族传统被轻视有相

当长的历史,说起来是叫人难受的。我们搞新文化工作的,在座的诸位,除了极少数以外,都是受的西方现代的文化教育,对西方、外国的知道的比较多,而对中国的东西,知道的比较少,要承认这个事实。我读书很少,但在这很少的书里面,还是外国的东西印象深。过去在上海根本不看京戏,田汉同志让我看京戏,我认为那是落后的表现,大不以为然。在延安时都不大看京戏的,转变很慢。后来思想转变了,转变成现在这个样子。大概也是转变得不中不西吧!轻视民族传统是长期的影响,不是从“五四”开始,要更早一些。西太后时期专门排外,叫洋鬼子。但后来洋鬼子一变为洋大人,差不多有一百年的时间,中国人抬不起头来。轻视民族传统的原因是很复杂的。第一、我们这个民族的文化的确是落后的,它有给人轻视的根据,欧洲文化走在前面了,因为他们有了资本主义,我们承认他有近代文化,尽管过去我们走在前面,隋唐的时候,也许走在欧洲的前面,可是后来欧洲走到我们前面去了。不能说我们的确也很近代化了,从来不停滞,我们的确落后了。落后了,再加上政治上的原因:半封建半殖民地的国家,人家看不起,帝国主义看不起,这是引起我们痛心的,因为我们的国家过去在世界上没有地位,所以我们的古代文化,现代文化被他们看不起,被西方资产阶级漠视、歪曲。比如鲁迅,因为中国没有地位不被重视,所以鲁迅的地位就不被重视,现在才开始慢慢认识了。中国的戏剧过去在世界上不被认识,过去认识只是当个落后的东西来看的。演戏在台上吐痰,对这个印象很深,中国戏剧,中国艺术有多少好东西呢,看不见。世界上的文学史、音乐史、美术史、哲学史中对中国的、东方的文学、哲学摆在不重要的地位上,这种不公平的待遇大概总有一、两百年了。长期以来中国民族的东西,整个东方的文化不被重

视。东方就是野蛮，这是伤害我们的自尊心的。我们的确也有野蛮、落后的地方：辫子、小脚、人力车，所以不被重视是有长久历史的，以致我们这些西方文化教育出来的人，对自己的东西也是不重视，也觉得自己的东西不好，这历史不是三年五年，是一百年了。如果说我们开国以来提倡民族艺术就已把这些观点纠正过来了，这样估计就太乐观了，对自己民族东西轻视是根深蒂固的。现在世界上的有些人，比我们转变还要快些，差不多所有到中国来的外国朋友，都讲中国传统的艺术好，这一点和政治上的因素不可分离的。因为人家对中国在政治上另眼相看了，国家是世界上第一大国，革命胜利了，对你的传统文化，另眼相看，果然看见好东西了。说中国戏好，画好，音乐好，外国朋友发现了这些好，那种热爱比我们自己的人还要超过些。很多外国朋友批评我们不重视民族的东西，从来没有批评我们重视民族东西太厉害了（至少我没有听到过），人家的话是否可以引起我们的注意呢？这些外国朋友是有高度文化的，如果这些话出自地方干部、老粗之口，同志们也许觉得不必重视，但是外国朋友说的应该重视，他们说中国的绘画有很好的传统，为甚么要抛弃呢？觉得我们的戏剧有很好的传统，为什么我们的话剧不向传统学习呢？出国表演的节目中民族的节目最受欢迎，大家都看见的。所以在我们中间轻视民族传统这问题并没有完全解决。这是我的看法。这种轻视不是有心轻视，因为多少年来都是学外国东西，对自己民族东西中究竟有多少好的东西，并没有真正去摸过，戏曲对我就是一个很好的教训，越来越发现它有好的东西，开始看觉得好，以为差不多了，以后又看，又有。所以说轻视并不是有心，轻视传统并不就是世界主义，不爱国，因为不知道，来源是由于认识，不知道这个朋友到底有多少好的东西，不认识

不清楚，对西方的东西很熟悉、有感情，对自己民族的东西没有感情，不熟悉它，这样的原因较多，这是很自然的。现在许多青年对自己的传统也是不爱的，但我告诉同志们一个事实，只要我们把这些告诉青年，让他们去看民族的东西，肯定的他们会改变过来。对传统的力量我们估计太不足。我们引导青年去听听中国戏，听中国音乐，看中国小说，他们立刻就会爱的，究竟是中国人嘛。一个民族，几千年来文化没有断过的大民族，对自己祖先的东西——具有高度成就的——怎不发生热爱呢？只要我们介绍给他们。

轻视民族传统中还有一点，现在我们在摸索整理传统中发生粗暴现象，由于认识不深、爱得不深、感情不深，整理时容易粗暴，只看到它落后，简单的地方，而看不到它好的地方。要很细心对待，里面有很多珍珠，宝贵的东西，外面蒙了灰，要把灰去掉，稍微感情不深，就不耐烦，容易随便一抛，这样危险很大，对遗产粗暴把好的坏的一起抛掉了。轻视是由长期历史形成的，粗暴是我们在继承遗产中新发生的，这都可能对传统带来破坏，和消极影响。为甚么提出反对轻视传统，除了指出历史影响、粗暴对于传统的害处，为什么经常提呢？因为搞新音乐的是当权派，那些搞民族音乐的不会破坏你的交响乐，他破坏不了的，你说它落后，你可以破坏它，因为你挟近代文化之优势，音乐院院长并不是国乐家，吕骥同志总是洋的吧，你们掌有生杀予夺之权。领导的意见，群众的意见没有你们的权力大，领导批评你们觉得不舒服，领导只是讲一下，而你们是天天在那里搞的，权可大了，轻视也好，不轻视也好，你们在搞。我们是拥护你们当权的，并不想暴动，推翻你们，人民政府、共产党都没有这个意思，请你们放心。没有准备政变，把你们搞掉，只是向你们建议：民

主一点,开放一点,对民族艺术要重视,搞外国东西可以,为的是把民族的东西提高,发扬光大,但它也有可能把这个艺术破坏,你们有这个权,而民族艺术不可能把你们的钢琴交响乐破坏,这个危险不存在。学院、剧院、协会都在新的、洋的手里,不发生这问题。白云生先生不会粗暴对待学院,说你的学院教学不要这样做,要按照我们的方法做。(我这些可能是外行的意见,但专家听听外行意见有好处,外行是多数,虽然不一定少数服从多数,但听听总有好处。)把权交给有近代音乐文化修养的人是正确的、对的,但应该告诉他们,你们掌握近代音乐文化,有权,你们应该运用这武器来整理自己民族的音乐文化,不应该抛弃民族音乐艺术,不应排斥民族音乐艺术。任何抛弃,任何排斥,任何冷淡都是使人不能忍受的。你说它落后,正是因为它落后——假定承认它落后一点——它的经验没有整理,更应该有责任帮助它整理,帮助它科学化,去扶植它。我们天天讲它落后有什么好处呢?讲它落后它还不是落后?只有具有责任的时候,使它不落后,把中国民族的东西整理了、科学化了、系统化了、发扬光大。我们的音乐学院、美术学院、歌剧院里的民族音乐系、民族绘画系、民族乐队,现在的比重很小,它常常不被重视。所以把这个问题当做主要的倾向来反对,主要的就是你们当权,当权就更应该注意这个问题。粗暴不会来自民族音乐家。如果说领导粗暴,这也是厉害的,也需要反对,但它虽厉害很难改你的作品,他没有这个办法。搞民族形式的如果粗暴了,它尽管发牢骚,但他可以听,可以不听。他不敢禁,不能改,如果他要禁要改,就会登在《人民日报》上了。你们听说没听说哪个地方的党政领导要改交响乐?他顶多背后讲话,看到时不满意,他粗暴顶多是这样程度,当然这已经相当厉害了,这也要反对。民族艺术家、民间

艺人、民族音乐家他不能改西洋的东西，他即使改，那危害也不大，因为外国的东西改掉了外国还有嘛，民族的东西你要改，改当然是好的，一定要改，但改得不好，你有个轻视，有个粗暴，改掉了，到外国找不回来的。日本研究中国的音乐史、美术史、戏剧史比我们做得好，我们自己没有研究，我们现在没有中国文学史、戏剧史、美术史、音乐史。我们这样一个国家，重视遗产，但还没有日本重视。日本这一点还是值得我们佩服的，虽然他侵略过我们，这也是文化侵略，但他还是帮我们整理了、研究了。要和同志们讨论一下，不是说保守偏向不要反对，粗暴偏向不要反对，都要反对，但在我们这个圈子里，特别要提请搞音乐的同志注意的，因为你们有权，在你们手里，掌握了民族音乐发展的命运，培养干部是你们、研究也是你们、创作也是你们、表演也是你们（主要的是你们吧），你们掌握了表演机构、研究机构、教学机构的大权，要提请注意，防止对自己民族音乐遗产的不重视、粗暴。至于会不会轻视外国，一般地说不会的。这种可能有，如果群众和干部不向外国学习，天天在那里风言风语，大合唱不好，洋嗓子不好，这是个教育问题。目前对于群众不好责怪，责怪群众是劳而无功的，群众受到责怪是没有办法的，责怪领导是可以的。在这里我要自我批评一下，对于洋嗓子，群众不能接受是可以原谅的。对于我，过去在文化部工作，现在也还做文化工作，曾在上海讲话，挖苦洋嗓子，那时我是有点情绪，相当左。周小燕同志对我讲的那个故事有意见，他的批评完全对的，我在工作岗位上，好象讥笑洋嗓子。身为文化部工作人员，到上海挖苦洋嗓子，在这里我要向同志们承认这个错误。这是三、四年前的错误。我有机会就检讨，以后再不讲这种话了，以后再讲，说明记性太坏了。对于群众来说，你说中国的群众落后，但我们不能责

怪群众，我们有我们的工作嘛，改进工作，提高群众，要用具有民族风格的合唱，具有民族风格的交响乐，具有民族风格的改编民歌，使群众慢慢接受这些，应该采取这种态度，这是群众观点。如果去骂群众有什么好处呢？记得土改工作中，中国共产党曾经讲这一句好话，是邓子恢同志讲的，“没有落后的群众，只有落后的工作”，这话很深刻，群众有什么落后呢？中国几千年来老百姓没有接触过西方文化，只有民歌，山歌土调，没有洋歌，群众说不习惯这有什么可以责怪的呢？同志们不要责怪群众，可以责备干部，干部也都可以责备，搞文化工作的干部可以责备，但一般的干部也不要责备，应当重视他们的艺术趣味，对他们做工作。经常到各地举行音乐会，最重要的是我们的作品要具有民族风格。

使老百姓喜闻乐见，听得懂，喜爱，听起来比原来的更好，愿意接受，这是起码的群众观点，民主作风。还是骂群众落后，让他们五十年后再听，这种说法，我个人是不赞成的，应当争取现在的群众就喜欢我的作品，是不是所有的群众呢，当然越多越好。所以强调重视民族传统是这样的意义。学过西洋音乐的同志们，交给你们责任，和民族音乐家一起合作，改革，发展中国民族音乐艺术，如果不给你们这个责任，认为你们，要求你们只搬西洋的，不能创造，那反而是看不起你们，降低了你们，把你们建设社会主义文化的使命丢掉了。一定要求同志们担负这个使命，把中国长久的丰富的音乐传统加以整理发展，把我们学来的技术、方法都用来整理，发展民族的东西。如果我们不去批评、轻视民族遗产，对遗产粗暴的倾向——哪怕是很小的倾向——我们也不能完成这个任务，关于方针问题，我只讲这些，请同志们考虑。

二、看法问题：关于民族遗产问题，或重视不够，或粗暴对待，有两个问题，一个是看法问题，一个是措施问题，没有采取措施，这是党和政府的责任，不是音乐工作者的责任，主要是我们工作中的缺点。关于思想问题，看法问题，我想讲讲这几个问题，大家研究一下：①对传统的看法，②对民族风格的看法，③对学习外国的看法。

①传统 现在大家都讲传统，这个传统究竟是什么东西。同志们讲到，传统的稳定性，可变性。黑格尔讲传统讲得好，他虽然是个唯心主义者，但他的确是伟大的，他对于哲学、艺术问题讲得非常好。他说，传统不是一个管家婆，把财产管住，一代一代传下去，传统不是这样的，传统也不象自然一样，自然是不变或变化很少，泰山古时到现在虽有几千年了，恐怕变化不大，它是自然界。也不是象一种思想一样不动的，传统象一条河流。这句话讲得非常好，传统是条河流，河流怎么能够断呢？而且这河流，越到后来越大，旁的地方的水吸收进来了。这条传统的河流，流到隋唐的时候，西域的文化来了，涨得好高啊，可能长出不中不西的东西来了。流到一九一九年，五四运动和“五四”前后的时候，便忽然膨胀，越到后来越膨胀，西方的文化来了。河流总是这么流，传统也总是这么流，流到后来越来越大。我们要继承传统，发扬传统，创造我们新的传统，在我们这一代，要创造出一种新的叫社会主义传统，如果我们只是保守过去的传统，那就太没骨气了，那就是黑格尔讲的管家婆。现在我们连管家婆都没做好，粗暴对待了嘛，先做好管家婆吧。不然东西都给人偷掉了，东西都搞坏了，粗暴嘛，东一摆、西一摆，东放西放，不知放在哪里好，管家婆都没做好。当然现在的问题不只是管家婆，要爱护传统。

既然传统是一条河流，我们就要反对一种看法：把“五四”的传统和“五四”以前的传统对立起来，这看法是错误的。这个河流流到“五四”时它膨胀了，吸收了外来的东西，“五四”还是从古时流传来的，鲁迅对民族文化古代的东西懂得比我们多，郭沫若、茅盾都要接上那个源头的。源头从哪里来的？就象黄自这些人，从美国回来的，据贺绿汀同志讲，他回来就要接上这个源头，所以这个传统是不能割断的。毛主席说得好，这传统你说他好也好，不好也好，反正不能割断，这是没办法的事，好处是更丰富了，传统更长了，坏处是没有经过现代文化，很长一段时间我们没有整理好。这很麻烦，是没有传统好一些吗，没有传统我们就不会发生争论。现在我们是几千年的传统，发生了争论要如何对待它，“五四”是我们新的传统，不能割断的，比如我们强调聂耳、冼星海是革命的社会主义的，但也不要忘记了他们开始也并不是社会主义，冼星海开始是一个爱国主义者、民主主义者，我们也都是这样，开始是民主主义者，反对帝国主义、反封建、闹家庭革命、自由恋爱。有什么好多社会主义呢，无产阶级思想以后才有的，也是从民主主义者成为社会主义者，他个人发展是这样，他的艺术风格的发展也是这样，开始有些形式主义，不够民族化，后来慢慢民族化了；也不能把冼星海、聂耳看成到了顶点了，成绩的程度也不是已经到了鲁迅的地步了，因为还年青，死得早，他们还可以有一段道路。我们给他们很高的地位，应该给他们很高的地位，但是要知道我们社会主义的文化是从民主主义文化来的，要承认他们，也要承认黄自，要承认黄自就应该承认黄自以前的中国整个的音乐文化，一个个排队，拿掉一个都不行，象祖宗牌位一样，你说你喜欢他，拿掉一个不行的，一个个排着的拿不掉。牌位有大有小那是可能的，那就等将来做历史鉴

定时，大家来议论一番了，拿掉黄自行吗，不行，这是一个继承关系。民主主义和社会主义的发展，没有民主主义就没有社会主义，没有民主主义革命就没有社会主义革命。要否定，否定不掉，说就聂耳、冼星海是我们的传统，那是不对的，社会主义的传统就是社会主义的文化，那怎么对呢，社会主义文化传统是民主主义的文化，资本主义时代的、封建主义时代的、奴隶社会中的所有好的文化都是我们的传统，民主主义的文化和我们隔得很近，是最直接的——好象民主主义革命和社会主义革命连得很紧一样，它本身就是从民主主义到社会主义，黄自没有走到社会主义，如果今天在，我相信他会走社会主义的，他非走不可，他一定变成社会主义者，所以在传统问题上要有一个历史主义的观点，民主主义文化到社会主义文化的一个发展过程，这是从内容上讲。从形式上讲，把外国的东西搬进来以后是一个民族化的过程，不要以为“五四”是外来的，“五四”是把外国的东西移植过来以后，立刻开始民族化的过程，这个过程有的开始得比较好，完成得比较好，有的完成得比较差，有的甚至于愈走愈远，各个人不一样，吸收了外来的东西以后，立刻和本民族的东西结合起来了，不只在内容上结合起来了（这内容是表现本民族生活的），而且和本民族的传统也结合起来，这个传统就是存在在他脑筋里面，他的修养里面，鲁迅写《狂人日记》比较欧化，模仿果戈理的《狂人日记》，但他在后来写《彷徨》的时候，那种个人悲愤，写《狂人日记》时的那些东西就比较少了，没有了，有另外一方面了，摆脱了外来影响，更加民族化了。这是鲁迅自己讲的。鲁迅把这个摆脱外来影响的过程当做进步，但很多人不是按照鲁迅的方向，他们反而愈学愈象外国，而不是愈学外国愈不象外国，把外国好的东西都拿来，所以我觉得这问题的关键在于你愈学

愈象外国呢，还是愈学愈不象它。如果是愈学愈象外国，那这学习是很危险，如果是愈学愈不象它，那么中国还有点志气。我把你的东西都学来了，但是我不象你，我有这个本事，如果愈学愈象你，那我看本事不算大，那只能说是模仿，模仿阶段那幼稚得很，或者说得更不好听，就是没出息。

所以说“五四”这个传统，从内容上说从民主主义到社会主义，形式上一天天地民族化，整个它是民族化的，如果只承认社会主义是我们的传统，那就是宗派主义了。民主主义作家也是我们的传统，在封建社会中，那些与人民有联系的、有若干民主主义因素的作家也是我们的传统，这样来看，传统从古代象一条河一样，比黄河还要长，一直流到大海里去，大海就是社会主义，中国海也不是太平洋也不是大西洋，不要割断传统，不要把“五四”和“五四”以前民主主义传统对立起来。

“五四”有没有缺点？有的。“五四”以后有些人就把洋的看成一切都好，中国东西一切都不好，这是“五四”的严重缺点，而且对我们的影响也很严重。我们都受“五四”消极一方面的影响，看不起自己的东西，“五四”时说要打倒旧剧，“五四”提出“全盘西化主义”六个字，把中国的小说《红楼梦》《水浒》都不重视了，“旧戏应当消灭”。那个“五四”好厉害，他走错了，过左了，但那些写文章的人是有传统的，就是革命革得太过火了，把民族的东西统统抹煞了。这问题不再分析了，当然不是简单的，他也表现了革命性，打倒桐城派的古文、骈体文，打倒迷信，打倒封建，这一方面是革命的，把历来古代民间中的文化也一概打倒了，错误在这个地方。他把中国文化中那些好的东西也一概抛弃，这是错误，一部分的错误，一部分的偏向，而不是整个的趋向，整个的趋向是正确的，是进步的。这次音乐方面解决了这个问题，但不只

是音乐方面有这个问题，文学、电影方面也有这个问题；这和我们讲话讲得不完全有关系（割断传统），就是“文艺座谈会以来”，这一来，文艺座谈会以前的都把它“来”掉了，刀一样一砍，那一刀好厉害，文艺座谈会以前呢，以前是资产阶级。一个“文艺座谈会以来”，一个“工农兵”，这本来是好东西，文艺座谈会以来文学艺术有了很大的发展，文学的面貌改变了，可是变成了宗派，实际上不承认“五四”，不承认东北电影制片厂以前还有上海电影，还有很多导演、很多编剧，编剧中还有共产党员夏衍，不承认，“五四”的作家不承认，“五四”以后的音乐家、美术家，不承认。这种东西可能我们强调工农兵方向，强调文艺座谈会的作用，产生一种副作用，在很多同志中间形成不知道有“五四”了，“五四”的人也不知道有传统。现在我们把祖宗牌子都要放上去，一个都不能忘了，忘了一个都不行。不但要知道“五四”以前，清朝末年的一些改革运动，梁启超，黄遵宪做了很多改进，提倡写小说、提倡写白话诗，并不是胡适才提倡的，古代两千多年还有许多伟大文学家、艺术家。这样就不会有宗派主义，“五四”不承认京剧、昆曲，我们要承认，不承认是错误的，这民族文化的创造怎能不承认呢？对于传统是否应该有这样一种看法，现在我们的看法可以取得一致了，至于具体的对于一个作家的评价，那么可以讨论，对冼星海、聂耳、黄自、萧友梅各种评论可以自由讨论，给予他们评价，评价高一点低一点完全可以自由讨论，他们人都死了，不必忙于结论，我不喜欢他，你觉得他好，我觉得他的价值没有这么大可以大家研究，有他的作品作证、言论作证、人民判断作证，不是哪一个人随便可以鉴定的，问题在于不能抹煞，抹煞不好，抹煞就不能判断。这次把“五四”很多作家的作品演出是很好的，包括黎锦晖先生的作品，大家重新来估价，重新

判断，好的东西一定要承认、要继承。有许多同志对传统，一种是割断传统，一种是看传统不那么重要。割断传统和轻视传统，实际是一回事，就是说传统可有可无，我觉得这是很大的错误。说接受西洋的文化处处都比中国进步，为什么还要一定去找这个传统呢，同志们不知道这个传统的重要，我们这些人都不大知道传统的重要。为什么一个民族能够形成，一个民族形成除了经济上的许多条件以外，还有民族共同的语言，共同的心理，生活习惯。传统很难下定义，传统有好坏，大体来说就是人类在各个时代共同生活当中，劳动和斗争的果实。他们的创造、发明，一代一代累积下来，他们的聪明才智，他们的创造发明、科学、哲学、宗教信仰也好，文学作品也好，创造了很多精神文化，这些精神文化，有的用文学把它巩固下来了，有的口头在民间流传，一代一代的传下来，传下来之后，成为这个民族的共同的心理，形成这个民族的一种共同的生活方式，形成这个民族的共同的道德信仰，这些是精神上巩固一个民族的因素，一个民族的巩固除了经济联系，还有精神上的联系，靠这些精神上的东西联系在一起了，和其他民族有区别，如果去掉了这些东西，我们有许多轻视传统的人，仿佛这些都可以去掉，他们不知道去掉了这些就去掉了民族了，还有什么民族呢？苏联也讲共产主义，我们也讲共产主义，不同在什么地方呢？我们想想看，将来全世界都讲社会主义共产主义，全世界都用大提琴，都用交响乐，将来各民族的区别在哪里呢？很长时间中会保留下来的，语言、心理、习惯，我相信同志们到外国去会有这种感受的，坐火车一到奥得堡，就立刻感到民族不同，第一讲话不同，吃饭不一样，那时候就感到：还是有民族啊。都是共产党，都信仰马克思主义，都信仰唯物主义，可是讲的话还有不同，有什么道理？没什么道理，如果过去都讲

一种话,也没什么不好,免得翻译,可以节省人力,但他已经讲两种话,吃两种饭,也未尝不好,多样性嘛,用翻译,多一种职业有什么不好呢,总之不管好不好,这是个事实。现在许多艺术家一定要抹煞这个东西,客观上要抹煞,传统就是一个民族的语言、心理、习惯,一代一代传下,传统中有很多是内容上的东西,比如革命传统,现在讲的文化传统,还有政治上的,革命传统,历代我们的祖先就富有斗争性、反抗性,形成一个传统,你说有这样传统和没有传统,有没有区别呢,照我想有很大差别。我们反正都是共产主义,有传统没传统有什么关系呢,看苏联小说不是一样吗,看《远离莫斯科的地方》和《青年近卫军》不更好些吗?这些都是共产主义的,何必看自己的呢?不行,自己的不一样,当然它不一定是共产主义,可是对我们的影响更大,我们知道中国的杨家将、李逵,他们这些英雄都没有超过现代,和我们隔得很远,也不是共产主义的,可是他们最能鼓舞我们,我们觉得有那些人是我们的骄傲,中国妇女受了几千年的压迫,可是在文学中很受表扬,穆桂英挂帅,外国有没有?没有,穆桂英挂帅好厉害,还有梁红玉、木兰从军,中国的妇女很受压迫,但在戏里面都是英雄,外国的歌剧好,能不能挑出这三出戏来呢?有穆桂英同没有穆桂英有什么区别呢?有穆桂英心里面舒服一点,没有穆桂英心里不舒服,有穆桂英、梁红玉(她还是个妓女)心里很舒服,是一种骄傲,我们的祖先那样厉害,现在的妇女干部那算什么,好早就有穆桂英了。有了《青年近卫军》,共产主义嘛,何必还要穆桂英呢,我看还是要好,穆桂英、梁红玉穿的衣服处处都使观众愉快,又能鼓舞人,唱得好听,穿得好看,事情又能感动人。这种东西说不要,没有西洋歌剧好,这个道理很难说服我。我这个人已经是转变分子,但要说服我很难,过去我不看京戏,转变以后,我

就很坚决，坚决拥护杨家将，拥护岳家军，没有办法，一个民族有这个传统和没有这个传统差别很大。这是说战斗传统，民族传统中还有好的传统，应该承认的。朱总司令说：中国音乐好，中国的音乐“主和”，使人调和，和平，不要乒乒乓乓打仗，这看法有道理，中国的音乐的确有主和的一方面，当然也有主战的，穆桂英挂帅，梁红玉主战，三国之战，可不少呢，就是说音乐中那种气氛情绪叫人家和睦，听起来舒服。是否主和还可以研究。我们共产党也讲了很多道理，要团结、要让步，廉颇、蔺相如团结，大敌当前要团结。但是几千年的团结和现在的团结心理上不一样，如果你说我很团结，我听了心理不一定感动，看到蔺相如、廉颇那样团结，心里就感动了，因为那是两千多年前的事。主观主义，官僚主义我们经常反的，看《十五贯》时觉得很亲切。所以传统对于一个民族影响之深之大之必要在过去我们不懂，传统和人民的联系、道德上的联系，世世代代影响人民的精神状态，中国人民的很多好处和我们的传统不能说没关系。

团结，治病救人这一点也是传统，这比其他许多兄弟党好一些。许多民族中有许多好的东西，今天的东西和历史上的东西，历史上有功也有过，完全两样，可以告诉广大群众许多新道理，这些道理新的共产主义团结的道理，告诉人民这些道理后，人民就会到历史中去从传统里面知道我们的祖先是怎样斗争的，怎样团结的，它就不一样了，道德取得了民族形式，取得了民族自己的性格，自己的风格，传统不只是形式问题是内容问题，精神问题，形式也是传统问题，传统的形式。文化也是一定的形式，建筑，文学戏剧音乐，都有自己的形式，表现祖先的心理的时候，他用一定的形式来表现，这种形式也是一代一代传下来的，所以人民就熟悉了它，你要改变它就不大容易了，而且有许多东西用

不着改，为什么要改呢？别林斯基谈到传统说得好，传统是习惯的力量，想改变一个人，一个民族的习惯，等于用绳子把一个人捆起来，然后用鞭子去打他，要他跑。别林斯基这个形容，可以说到家了，要人改变习惯那么难，那种痛苦可以想见了，强迫人家要抛弃自己的习惯，接受新的习惯，你想想接受的人，拿绳子捆起你来用鞭子抽你，你这就是落后，不能欣赏我的东西，那么好，这个事情太苦了，既然叫欣赏，这个欣赏法，那就太吃苦了，改变一种习惯不是那么容易的，戏曲音乐工作很多同志参加了，很努力，为什么引起那么多的同志反感呢？对我们搞戏改工作的同志决不要丧气，他们还是应当继续试验，尝试，应当知道群众欣赏的习惯，重视这个问题，用不着讲很多道理，讲不出道理来为什么一定要反对这个传统。打鼓打得不好，太吵了，小一点可以不可以，小一点你不要反对它，这事情讲不出什么道理来嘛，用筷子不好，用叉子好点，用筷子是落后，但筷子已经用了几千年了，而且筷子不见得一定不好，现在叫他改不要用筷子，非用刀叉不可，这可以改，但不大容易，筷子是不是那么不好，也还值得研究了。

过去《大公报》搞了一栏“中国第一”，毛主席第一个反对，后来去掉了，什么都要中国第一？苏联有一个时期也有这种毛病，甚么都是俄国第一，什么东西都是他先发明，爱国主义爱得太过火了，都是你第一，人家搞到第三、第四、第五去了，如果都是苏联第一，中国第一，其他人都搞到末尾，倒数第一名了，这种爱国主义就是反科学的，不是真正的爱国主义。真正的爱国主义承认自己的落后，人家先进就是先进，这是真正的爱国主义。当然不要菲薄自己，落后当然不是件好事情，咬着牙承认，我要改变这种落后，批评这种落后，我决不欣赏这种落后，决不以落后为

可以欣赏，可以骄傲。但也决不妄自菲薄，把自己讲得一钱不值，尽是落后，那为什么活了这么久啊，早就该消灭了，总有些东西在里面。所以传统不是可有可无的，一定要有，一定要重视。传统不能割断的，都是传统，首先我们要继承“五四”的传统，但不要割断“五四”以前的传统。

②民族风格 有些同志有一种看法，觉得民族风格只是个内容问题，内容是表现民族生活的就自然是民族风格。对这点我稍有点不同的看法，这种说法很流行，我不完全同意，民族风格固然是内容决定的，但它不是对民族传统没有影响。有这样一种说法，只要表现了中国民族的语言、心理、习惯就是民族风格的了，他忘记了一点，当你要作一个曲子的时候，当你要写一篇文章的时候，你总不能够凭空写，或者你是按照西洋的格式，或者你按照中国的格式，你可以突破那格式，你总要按照一个，所以说风格完全依靠内容这句话实际上是不真实的，实际上不是这样的。当你要表现的时候，你决不是象一个文盲一样，你的脑筋里总先有一个格式。我写文章也相当恼火了，大家看过我的文章，因为我不搞创作，马马虎虎，大家原谅了，写得党八股一点，人家原谅，因为不是创作不是艺术。但我自己有这个经验，当我要写的时候，脑筋里所有的就是西洋学来的那一套，决不是中国的格式，小时候也读过中国书，但在学校里主要是看外国书，所以这一点如果不承认，说风格可以独立，实际上不对，你有一个西洋的风格在那里，掌握着你，我这意见提供参考。假如你说独立，按照生活去表现，你脑筋里不可能不存在一个传统，或者是西洋的传统或者是中国的传统，你完全没有传统那不可能，那你字都写不出来，怎么写？文章写不出来，你没读过别人的文章，怎么写，可见你读过外国人的文章，那么你写文章的方法也照着

那个样子写。我倒不反对按照外国人的方法写，我自己也是按照外国人的写法，但我想艺术作品，恐怕更多地要按照民族的风格，所以除了表现民族生活以外是有一个问题，风格的问题，是你个人的风格，但也是民族的风格。个人在民族中间，如果你对民族的东西接触的比较少，修养比较少，吸收的东西必然象外国的，这样一种说法危险性在哪里？在于只要内容是民族的，自然就是民族风格，危险性就在这些同志不去研究追求民族风格，又不去熟悉中国的民族形式中有多种多样的形式，很多地熟悉深刻地去研究，结果把传统割断了，只要表现民族生活嘛，不要民族传统嘛，民族形式固然是民族语言、心理、习惯这些内容决定的，但仍然还要有一个民族的形式，传统的形式，历来的这种形式，听胡琴听琵琶，听了上千年，尽管胡琴、琵琶是外国来的，但都是汉民族的了，习惯了。唱歌历来都是那样唱法，听惯了，我想一定要追求民族形式、风格，那种解决内容就解决形式问题的说法，把形式看做比内容还重要固然是错误的，不估计形式的重要，不估计形式有一定的独立性，我看也是不对的。不承认形式有一种连续性，一代一代传下来的，我想这问题是最中心的问题，要大家努力来创造民族的新风格，它既不等于过去的，更不是外国的，它继承了自己民族的传统，但这风格同过去不一样，他学习了外国的技术，外国的风格，但它和外国的完全不一样。毛主席说标新立异，我看这方面就要标新立异。毛病就在这里，我们的同志们在这问题上太不肯标新立异了。外国的形式压着我，我偏要和你不同。有许多问题是共同的，技术、科学的东西应该学，乐器可大量输入，演奏形式如大合唱等都可学，但要找到自己的东西，使形式更带有民族的色彩，民族原来的那些特点不是把它摘掉，而是把它保存。标新立异不是个人立异，是说凡是

这个民族所喜欢的与旁的民族不同的地方保留。不同的东西可能有的落后了，落后不是他的技术落后，形式落后，不是风格落后，风格中国人看起来很喜欢，有甚么落后不落后呢，风格是形式，形式看起来好看，喜闻乐见，有什么落后呢，现在问题就在于学了西洋的东西不要把那些民族特有的东西搞掉或冲淡，而是加强，凡是外国没有的我偏要留，我看这样独树一帜，我这东西不能与外国的比，技术不科学，表现力不丰富，我们把它丰富起来，丰富起来并不等于和西洋的一样，民族风格也掌握特点，不是去掉特点。

谈到西中并存，中西混杂的问题，我想同志们有自己的理解，个人理解是这样的意思，在我们的音乐、舞蹈、绘画里面，现在有两种形式，一种是民族原有的：二胡、琵琶、民歌、戏曲音乐；另一种是外国移植进来的：大合唱、交响乐、西洋歌剧。外国移植进来的有的比较普及一些，有的普及程度小一些，对于这两种形式，所谓并存就是学了外国的东西不要一定把民族的东西去掉、排斥，都应当发展，无论是外国移植来的也好，民族原有的也好，都应该发展，形式是愈多愈好，世界上只有一种形式了，胡琴、琵琶变得没有了，民族唱法也没有了，只有一种唱法了，为什么一定要那样呢？我看争论就在这个地方，外来的东西，移植的东西很好，我们需要，但民族的原来有的也要发展，那么这两种东西原来的应当是更丰富、更提高。外来的就永远是外国的，话剧、大合唱就是外国的，也能这样说，比较来说是外国移植进来的，中国原来没有的，这应当加速的使它更有民族风格，不要因为有了外来形式就排挤、代替民族原有形式，认为原有形式落后把它排挤掉，不要因为管弦乐队很好就排斥民族乐队，不是排斥吧，放在不重要的地位不去发展它，或者把民族乐队提高和管弦

乐队一样，按照它的风格提反对这样的东西。所谓并存，几种形式都要发展，外来的总归会接受的，中国民族会接受的，世界上都有大合唱、交响乐，就是这六万万他接受，不会的，中国人还没那样保守。如果工作作得好，民族风格多，接受得快，如果总是洋教条，跟听众作对，弄些东西难听，那么当然将来也会普及，过程痛苦一些就是了，双方面都痛苦，听众也痛苦，演的人也痛苦，希望大家都愉快一些，过程快一些，我了解中西都要是这样的。中西并存不是有一个中就要有一个西，不是那样的意思，有个国乐队，一定要搞个管弦乐队，有个管弦乐队，一定要搞个国乐队。哪里有那样机械的事，风格中的不中不西，我个人了解也是反对那么一种倾向，反对因为西方的形式和中国民族自己的形式（我们应充分估计到它们都有长期的历史），西方文化发展得高，他的交响乐、合唱很高的，你要动他，不那么容易，中国民族的东西比较起来有它的弱点，也要承认。西洋的经验更科学更系统化了，但民族的总是自己的，几千年的历史，老百姓都喜欢，你要是改它总是不容易的。两个东西，一个东方、一个西方，这与俄国与欧洲的关系还要不同些，东方西方非碰头不可，不能不要它碰头，中搞中的，西搞西的，那里有这意思，帝国主义者基普林说：东方是东方，西方是西方。那个是帝国主义者讲的话。现在要结合在一起，问题在于两种东西各自都有长期发展的过程。总理的意思是学了西洋的东西还没有融化就把它强附到民族的东西里面去，强加于民族艺术，把民族艺术的许多特点去掉，所谓不中不西，造成破坏民族传统的一种生硬的结合，这结合不要生硬的结合，要变成有机的结合，经过融化，象鲁迅一样把外国的和中国的东西结合起来，不经过融化，生硬地勉强地结合在一起，如果那样还不如不结合。我觉得总理这意见很好，很体会艺

术家的情况，与其勉强结合不如慢一点结合，唱西洋歌的、唱民族的，唱不好可以慢一点，不反对你把西洋的东西完全掌握好，民族的东西固然要提高、要改进，但不要搬西洋的那么急，慢一点嘛。艺术上的改革不要采取突变，慢慢地比较自然地有机的结合，自然地发展有机的结合，这发展比较自然。艺术中的规律可以研究，我个人有此体会，艺术的形式形成了，突然的一刀斩断恐怕不行，梅兰芳先生是个大艺术家，他说：“移步不换形”，路要走，京戏要改，但不要把这形式改变了。有些同志反对说：京戏太保守了不能改。这句话可以做为保守的意思来解释，就是说京戏不能动，形式不动，但也可以做正确的解释，我是偏于这样解释，他这句话中正确的因素相当多，你要发展京剧，移步可以，这样走过去，一步一步走，但不要换形，一下子看去不是京戏了，艺术家的话是有经验的，至少应当引起我们的重视。艺术的发展，形式的发展不能突变，可以一般的讲突然变化，对艺术的形式发展规律值得考虑。要谨慎，一下子变得完全不象了不行，他要变了，但又没有变，就象一个人你打扮了，头发梳得很光，看起来移步了，但还是你这个人，如果有一天你完全变了样，看不出是你了，是有点不习惯呢，如果你告诉我是另外一个人，你过去没见过，那我精神上还有准备。如果是新歌剧，搞个花脸进来了，我就不能接受啊！头发光、衣服整齐、胡子刮了是比以前好了，如果突然变化，这里边是有个心理作用，张记、李记，新来的有精神准备，艺术家也要研究群众心理，不要一概认为群众落后，你们也太粗暴啦，把群众都看成落后，要研究它的原因。梅兰芳很懂得群众的心理，不只如何评价他的艺术上的刻苦，对群众的注意，群众观点，这个人值得我们学习。

民族风格要追求，要找这个东西，不是说改变民族东西时不

要吸收西洋技巧，不应当把它的风格有所改动，我个人看不是这样，不能动，没有人讲这话，外国东西不能动这是教条主义，中国东西不能动也是教条主义，也要反对，都要动，要动得好，现在的问题是动的人对于民族艺术缺乏一种了解，一种爱，他动的时候有时粗暴，动手术时把人开死了，就有那么一种危险。并不是说你不应该动，我觉得民族风格我们要去追求，要研究民族艺术中的特点，尽量寻找、重视，作为我们音乐工作中最大的斗争，主要的斗争。大家都来努力，目标是新的民族风格，民族风格是新的，西洋的虽然新的但不是民族的，民族的虽然好，但不够新，要追求新的民族风格。

在这个问题上，所谓继承传统，发展传统，真正的继承一定要发展。如果不发展，就这么保存，这个不是继承，这不是爱国主义的传统，这是刚才讲过的管家婆，管家婆永远只做管家婆，我们不做管家婆，我们要发展自己的传统，要发展自己的传统就要依靠他们。我想发展传统有这么几方面：头一个是曲调问题，自己创作的歌曲这是主要的，这一次音乐周所表演的节目，不知座谈会所谈的数字是否确实，百分之三十三是民歌改编，戏曲、曲艺，如果是这样，那么比重占得很大了。在我们的创作里面，一种是新的作曲，除了新的作曲以外，现在问题最多的，也可以说是改编，也可以说是创作的，一个就是改编民歌，一个就是戏曲音乐，现在分歧和争论最多的就是这两个东西，民歌改编，戏曲音乐。这两个东西和创作比较起来，当然后者要自由一点，自己创作要搞大合唱等各种形式比较自由一点，这个问题是不是这样，道理也很难讲出什么道理。有些听众说民歌改编走味，这话也很难讲，什么叫走了味，这味也有不同，你说走了味，他说没走，是否大体上还是要保持民族风格，比创作保存得更多一些，

因为它是民歌。民歌是老百姓唱的，人家一听民歌，他那思想上就想是一个老百姓在唱，是这样子，也许我这个心理作用不一定对了。一听蒙古民歌，就想这是在那沙漠里面或在草地上面，一个男孩子或者一个女孩子在唱，如果配器、和声搞得非常复杂，这是不是一种很好的办法，可以研究。有许多民歌经过改编以后，费了很多的气力，听的人反而觉得不那么亲切。这一点，很可以考虑一下。我这样说，并不是反对把好的民歌做大的加工，大的改编，在这问题上是否采取讨论的方式，尽管民歌改编搞得有点不中不西了，也还是采取批评、讨论的方式。我个人比较偏于更多地保持民歌的风格比较好，既然是民歌，为什么要把它搞得不象了呢？搞得不象，另外创作一个好了，就好象拿吕骥同志做比方，你干脆不要叫吕骥同志，你另换一个人好了。你不要叫民歌了，名不正则言不顺，人家一看你这是“新疆民歌”，新疆人一听，这不是我们那里的民歌呀，这一点，你有权利创作，他也有权利问，我是新疆人嘛，他来问你，假定你用上一个名字，“周扬民歌”，当然你有创作自由了，不管你怎么唱法都可以，可是我也有一定的权利，你既然用我的名字，这民歌我实在没有唱过。

是不是可以这样提问题，不能提，一提就是粗暴，那就没办法了，听你去唱好了，反正你这不是“周扬民歌”，你怎么唱都可以，反正我没有唱过。这里面有个群众观点问题，他就觉得不对头了，尤其汉族和兄弟民族，恐怕更要注意这个问题。舞蹈也好，音乐也好，要尊重他，这里面包含一个尊重他的问题。民族的东西，传统的东西，我不随便给你改动，我尊敬你。当然，一个民歌，这是社会财富，人人可以改，但也还是尊重原来的作者比较好。我对民歌改编，我觉得应当改编，应当鼓励改编，许多音乐家从不注意民歌，现在注意民歌了，但是否更多地注意民歌的特

点,更多地保留民歌的特点。苏联总顾问的发言,我觉得很好,他也讲到民歌,格林卡就非常看重民歌。

戏曲音乐也是同样的道理,将来文化部是否能想点办法,可以划一两个地方去试验,不要到处去试验,有些地方你普遍试验有点危险。试验的时候,有许多演员他吃不消,这里面牵涉到一个社会问题,你的音乐他不能唱,或者唱起来味道就没有了。我觉得可以做些尝试,音乐学院,和上海音乐学院做的尝试都是好的,如《打猪草》。这种尝试可以成功,可以失败,我们鼓励尝试,允许尝试,但一定要把尝试和普遍推广区别开来,尝试的结果成功了,可能是普遍推广,但我们要把试验同普遍推广适当地加以区分,不要随便去推广。

因为这牵涉到许多艺人的问题,牵涉到许多观众的问题,这个工作不能够急性,曲调问题,这是个根本问题了,希望同志们多写点文章,在报上讨论,关于戏曲音乐,到底怎么改革,民歌改编到底怎么改编,展开讨论。

第二个问题,唱法问题:这是个很老的问题,民族唱法、西洋唱法,我也主张展开讨论。楼乾贵同志写了一篇文章,讲到西洋的唱法,发声法是好的,也有些缺点,比如咬字不清,这是大家都感觉到的。贺绿汀同志讲西洋发声法是很好的,但为什么听起来,总是不大习惯呢?甚至于唱中国歌,听起来都不大习惯呢?关于中国语言的特点,关于民族音乐的特点,特殊风格,是否有时候考虑得不够,太去追求那声音的效果了,没有注意到一个人听歌,他不会单纯听那声音的,也许我是不懂音乐的,音乐的声音总是人的语言,声音的一种表现,人的声音是最宝贵的,民族的音乐是最宝贵的最基本的,音乐的声音总归是次要的,总是音乐声音去模仿人的音乐,不是人的声音去模仿乐器的声音吧,这话

不是我讲的了，切林谢夫斯基不是讲这话吗？一千多年前《文心雕龙》——中国第一本文艺理论的书——的作者，他有一篇论声律。头一句话，他说音律哪里来，从人的声音来的，是乐器描写人的声音，不是人去模仿乐器！

这是一千多年以前文艺理论家讲的话嘛，我不想论甚么音乐，总要反映民族的声音，民族的语言。地方戏很明显，为什么有这么多地方戏，因为地方语言不同的原故，如果没有地方语言，恐怕地方戏的音乐就不会这样多咧，这不统一也有好处，搞出好多音乐来了，这一方面音乐家做了很多研究了，给了很多重视了。做为一个最普通的听众，音乐上没有准备的听众，我是有代表性的。听起来第一咬字清楚，白云生先生讲过，昆曲练功当中，非常注意咬字的，如果说这是传统的话，这是个好传统。这问题也是采取讨论的方式，多写些文章，多做些试验，也不要头一次试验就下结论，说唱民族法的一唱西洋的就坏，是否多做一些试验，据说王昆同志在学的过程中，反而把她嗓子原来的好处失掉了，李波同志觉得西洋唱法还是有好处，这证明在这个问题上多做一些试验，多做一些讨论，没有害处的，因为这些问题，也很难一下做出结论来，也不需要立刻做出结论。总的目标是追求民族的东西，民族风格，道路可以多一点，也可能原来学民族的，后来搞了一点西洋的，也可能原来搞西洋的，后来搞了一点民族的，条条道路通罗马，我们把道路开多一点。曲调、唱法、乐器演奏主要三个问题所谓创作问题，比较起来曲调问题是头一个重要的，曲调问题大家一致承认的，作曲，其次唱法，第三个问题是乐器演奏。这演奏和乐器的问题恐怕那天毛主席也有这样的意见，恐怕和乐器的关系是有的。

中国的乐器不应当不重视，应当重视民族的乐器，古琴这次

反映很好。古琴、笛子这些民族乐器要大大发展，大大地发展民族乐器，改良民族乐器，乐器也许改得不好，关系还不大，比改戏，改民歌好一点。民歌改不好，就给你改掉了，改戏也有这样的危险，人家不知道你把戏里的好东西改掉了，人家就不知道了。乐器改一下，还可以比较，改民歌、戏曲我主张把原本统统保留，所有的民歌，戏曲不管它怎么不好，原本一概保留，恐怕这样比较好。还有后之来者，也许后之来者比我们高明，也许我们改把好的东西改掉了也可能。还有一个时代的问题，也许今天要改，也许将来不要改，戏曲就是个明显例子，开始改的时候厉害得很，这也不行，那也不行，现在尺度放宽了，《四郎探母》《黄天霸》出来了，这些问题将来还可以研究，是否《四郎探母》《黄天霸》就一定那么好，也还值得研究。也不要一阵风，民族乐器可以试验可以改良，应当改良，可以伴同西洋乐器在一起演奏，方针就是要重视，要发扬民族的东西，道路开得很宽，不要很窄。

③学习外国的问题 学习外国当然要很好地学习。说不要学外国了，学了就是洋教条，那是不对的。要学习外国先进的方法、经验，可以有两个方面，一方面就是把外国的东西介绍进来。这种介绍不论在文学、戏剧、音乐、美术等等方面都应该介绍，大量介绍，这不发生什么民族风格的问题。把外国的东西介绍进来，这等于是一种翻译。把外国的东西搬进来，使中国人知道，世界上有那么多作曲家，好象我们翻译歌德、莎士比亚、托尔斯泰一样的，让我们大家都接触到。不能世界上都翻译了、都介绍了就中国不知道，那怎么行？全世界都演莎士比亚的戏就是中国不演，那么架子太大了，中国太厉害了，人家都听柴可夫斯基，就是中国不去听，世界都听，就这六亿人不听。我讲了好几次了，希望多灌唱片，多宣传，让中国人都知道，那天主席让中学生毕

业出来都懂外国文，或者英文、或者俄文，都懂得世界上的文艺作品，世界上的名画，都听过世界上有名的音乐，看过世界上有名的戏剧，这民族才算是一个有文化的民族吧。这一方面没有问题，就是要做，要翻译，要介绍，这里面民族风格的问题不多，也许有一点，有的时候，也许太多了反而不好。你演莎士比亚的戏演得象中国的一样，那是不是就一定好，至少还值得研究，也可以尝试一下，我讲过笑话，京戏是不是可以演莎士比亚，京戏、地方戏如果能演莎士比亚，那对于莎士比亚的推广有好处。京戏、地方戏都演《李尔王》，那多厉害。都演《罗米欧与朱丽叶》，那才厉害呢，可以风行全国。这句话是随便开玩笑的了，因为这样搞将来非得不中不西不可了，一般地讲介绍外国的东西，总是尊重原曲，尊重原来的风格。你弹萧邦的曲子，尊重萧邦的风格，你不能弹萧邦弹出中国民族风格吧，那是不行的。至于有许多东西经过翻译就比较中国化了，我主张把西洋的名曲统统翻成中文，并且主张翻成中文后咬字还可以听得清楚，如果能做到这一步，那就是中国音乐界很大的功劳，象电影上有译制影片一样，这个问题我想没有问题了，没有人反对，要介绍西洋的东西。

再一个方面就是学了西洋的东西，用到自己的创作里来，现在问题就发生在这里，学了西洋的技术、方法用来整理自己民族的遗产，用来创造有民族风格的作品。问题就在这里，学西洋技术结果把西洋风格也学来了。是不是把西洋的技术学来，但是不把它风格学来，能不能做到这样，把西洋的方法学来风格不学，风格不但不学，而且一定要跟你的不一样，有心不跟你一样，你西洋歌剧是这样吧，我偏要和你不一样，我就是要象中国的。是不是要求同志们在这方面多来点标新立异，总之不要象外国，包括苏联在内，为什么要象苏联呢？我们拥护苏联，我们是共产

主义者，同苏联永远是好朋友，但为什么风格都要学他呢；是不是将来都要讲俄国话？是否不讲俄语就是没有国际主义呢？还是不讲俄国话方便一点。很多东西都要学，就是一个风格问题、特点问题，在这方面有两个问题，可以特别提出研究研究。一个就是要研究自己民族艺术的特殊规律，除了共同规律之外还有特殊规律，是否戏剧中的规律，斯坦尼斯拉夫斯基都讲完了，是否斯坦尼斯拉夫斯基那些规律都统通适合中国戏剧，要有疑问。如认为这个体系把戏剧的包括无遗，采取那样的态度去学这个体系，难怪有些同志采取坚决态度，我也觉得还是不学好一些，你那样学法害人嘛。我们应当承认有很多共同的规律共同的方法，如发声的方法有共同的部分，是否还有特殊的部分，因为中国语言不同，至少可以研究一下，有共同规律是否还有特殊规律；但是我们有許多新文艺工作者，不去找这个特殊规律，他觉得西洋的规律完全可以包办，这一点我是不能同意的。总还有它的特殊规律，现在几个人也还做了一些工作了，究竟还做得太少了，要找那个特殊规律共同规律对我们有很大帮助，有很多共同规律，现成的西洋规律可以解释中国的现象，但有很多还不能解释，要我们去找出规律来，这是一个问题，找出特殊规律来。还有一个问题，也是很多同志不重视的。是否用西洋技术来发展民族的时候，在风格上面，由于采用的技术相同，因此风格也变得同它们一样呢，还是风格两样？显明的例子，比如中国的戏曲，有歌、有舞，有表演；当然我们也可以讲这是落后的，分开来才是科学的，又跳、又唱不行。也许你有点理由，但你也要承认，这个歌、舞、表演结合就是中国戏曲的特点，应当承认，而且这种特点是世界艺术没有的，同时它这种特点不是很低级，有高度的技巧，有人不承认，不重视这一点，我觉得我们应当重视那些使我们特

别的地方,不但不要去掉,而且要加以保存,不要以为这是一个无关重要的问题,要认为这是很重要问题。不要以为我们有了共产主义道德了,古代人的道德就对于我们不重要了,什么廉颇蔺相如对我们都不重要了。不要那样认为,我们有共产主义道德,但古代人的道德对我们仍然重要。我们有许多从西方学来的新的表现方法,但那些传统的表现方法对我们很重要,不要以为那个特点不重要。我觉得有的同志表现方法对我们很重要,不要以为那个特点不重要,我觉得有的同志有时轻视形式,轻视特点,实际上就是相信西洋的形式。如果我这话讲的不过火的话,因为你总有一个形式在这里面,一个民族的文化如果没有形式,就等于没有脸,这也是别林斯基讲的。脸上没有眼睛,学习西洋的方法,共同规律,一定要学会,学了之后,还要去寻找中国的特殊规律,是共同规律所不能包括,不能解释的,把它找出来。学了西洋的方法以后,是要使我们的艺术的民族特点,民族风格更加强调,更加强烈了,而不是去削弱它,使中国戏剧、歌舞、表演三者的结合,更加结合得好,使中国的打击乐器更加有新的发展。不是取消打击乐器,把歌剧中的三种结合变成不结合,或者变成只是唱,或者变成哑剧,我们恐怕在这个问题上是有分歧的意见的。当然也不反对做那样一种提倡,那样一种西洋剧,就是没有舞的,只唱,但是我看主要是发展我们民族的戏曲,这是第二个问题。保存特点,寻找规律,发扬优点,寻找共同规律与特殊规律,共性与个性。现在许多同志只承认共同规律共性,不承认形式上的特殊规律、个性。我不是讲内容,有的同志说,有了内容就有了风格,我觉得这个话是有毛病的,那么外国人写的是不是也有民族风格了?外国人跑到中国来,写一个以中国内容为题材的,我们可不可以说他这作品是有民族风格的?如果按照刚才那种

理论，只要内容是民族的就有民族风格，那么他应当有民族风格，恐怕他写出来没有民族风格，因为他是用外国人讲话的方法，外国人思想的方法，用外国人观察问题的方法描写的，虽然他写的是中国人，中国人的心理，中国人的风俗，但他是外国的。我们的中国人尽管写外国的题材，但我们的作家是民族的，他对于民族的艺术掌握得很好，他写出来是民族的。所以只承认内容，不承认形式，这种说法是有危险的，你总不要轻视这个形式，我们的形式重要得很，中国人怎么站，中国人怎么讲话，有些同志一定反对唱歌的时候，双手放在胸前不好，说这是西洋方式，我倒也并不反对，在没有更好的方法以前，这样子也可以。因为中国没有独唱过嘛，如果中国独唱过，一定要他双手放在胸前，那么也不一定了，我们中国没有独唱过，现在独唱已经介绍进来了，这样放手也可以增加一种形式也很好。如果不愿那样做，当然也可以了，这个问题上采取完全自由主义，总之让大家看起来舒服就行了。中国人有很多东西是不能接受的，比如讲话时肩膀耸一耸，我看过外国小说了，外国人常常讲话耸一耸肩，在外国待得很久久的同志，都会耸，可是我这个人没有在外边待得很久总是耸不来，在这耸一耸肩膀里面究竟有什么健康成分？说这样对身体好一些，说这样很美，我看不见得，说中国人不耸肩膀就一定不美，手非要放在胸前，这就有点迷信了。是否要打破迷信，为甚么一定要这样呢？这是个形式问题，但这形式问题很重要，你只要耸一次，人家取这样一个重要的措施，使民族艺术能够得到充分的发展而不致受到一些障碍。所谓先分后合，也不一定后合了，把民族艺术的训练机构、表演机构、研究机构，分离出来，研究机构有戏曲研究院，民族音乐研究所，国画研究会，起码有三个，文学研究所，这都是研究民族艺术的。表演机构也有，教

学机构中也有，民族音乐系、彩墨画系、民族戏剧系，但是现在看一看状况不大令人满意，这一点也要实事求是。我们工作做了，状况不令人满意，彩墨画系七个学生，堂堂的中国画世界有名，齐白石是美协主席，有个国家还给他一个院士，可是只有七个学生，能不能说这是重视呢？不管怎样说，也许我们主观上是重视的，我承认我也是重视的，但七个学生怎能说是重视呢？

上海音乐学院戏剧音乐系，郭兰英同志发言中也说到，民族唱法不那么受尊重。是做了些工作，恐怕比重还是小的，这种情况，使我们感到一个问题，也许分开来不一定恰当，但可以试验一下，因为放到那里，往往被挤掉了，西洋的一套是完整的，中国的民族唱法，就是没有一套完整的，两个放在一起，那一套是完整的，就把你挤掉了。管弦乐队厉害得很声音很大。民族乐队就会说，这个人洋里洋气，看的时候不那么顺眼，当然你要说洋也是有些不中东西，大概西比较多，学习外国还是要找到特殊规律、特点，死死地抓住这两个东西，正要找这个东西，有这个特点，我一定不放，不轻易放弃，特殊规律一定要找到，中国艺术只能影响人家，西洋的规律是不能解释的，不能包括的。

三、措施问题：上面讲的学习外国也好，民族风格也好，发扬传统也好，可能在看法上有些不一致，也可能有些看法不妥当，我这看法也不一定妥当，我预先声明很可能不妥当。轻视遗产和看法不正确有关系，但是同我们缺乏一些措施也有关系，这是党和政府缺少一些办法，不能把一切过错都推给新音乐工作者，没有把搜集的音乐材料出版，这是谁的责任，也许是客观困难，我们的工作没做好。民研所是鸡立鹤群，周围房子都大，不是鹤立鸡群，这也许是客观困难，也许民研所就应当是个鸡，在全国所有文教机关的比重做一个研究的结果，不要本位主义。你在西

郊只能做一个鸡，做鹤不成，也许是财政困难，也许是工作的缺点，我们争取不够。宣传部也好、文化部也好，工作中有缺点，应当承认，说民族音乐工作没做好，都是音乐工作者的事，那是不合事实的，不公道，在具体措施中要求声音又小，管弦乐队一敲一打它在那里就相形见绌，在旁边就有些抬不起头来。所以为了扶植民族艺术，是否把表演机构训练机构都分离出来，便于加强。研究团体本来已有，不用分了，训练机构没有，训练民族乐队的机构没有，戏曲学院没有，训练戏曲音乐的乐队也没有。这里面还有个问题，美术学院、音乐学院训练的方法完全按照西洋的一套方法，把国画改叫彩墨画了，现在又恢复了，我也是不大赞成彩墨画的，不然搞国画的有意见了，为甚么，这是国画，油画不是国画吗？叫做国画，这是个习惯，中国过去的画，历来的传统的画叫国画。名字一改就夸大了，让学生画国画也挂起来，立着画象用画板一样，因为苏联是这样，科学嘛，如果拿着毛笔都这样立起来画，恐怕那也有问题的。也许将来证明我在这个问题上一点也不武断，也许将来证明就应该是这样，就是要这样。但现在还没有证明过去那样画不行啊。音乐学院训练的戏剧音乐偏重于管弦乐，对打击乐比重比较小，也许这是正确的，将来就是这样，同样地但现在还没有证明，打击乐器不可以发展。为了多方面试验起见，总理也提出来，把训练机构也分出来，表演机构分出来，民间合唱队、民间乐队也分出来，分庭抗礼，先分，也许有一天会合起来，证明办一个国画院、一个美术学院是不行的。也许长期的不合也可能，我看戏曲学院戏剧学院长期不会合，如果说话剧和京剧也合起来，恐怕是不可能的，不必要的，如果合起来那个剧院就很大，恐怕不合也可以，有许多东西不一定要合，有的将来也许会合起来，表演机构、研究机构、训练机构分

出来，便于发展民族艺术。分出来并不是说就搞土的专门搞土的，就是搞国画的搞民族音乐的机构，也还要调一批搞西画的搞西洋音乐的到这里来。来了以后，同原来的音乐学院、美术学院有什么区别呢？都是搞新的，有区别在哪里？原来的那个音乐学院、美术学院大多数都是搞洋的，搞民族音乐、民族戏剧的只是少数，少数民族经常在那里不那么舒服，大民族很厉害，又是科学的、近代文化的，钢琴几十架，这么一搞，阵势一摆，那个胡琴在一边嘎嘎嘎地相形见绌。我这里有一架钢琴，我是洋嗓子，可是我听见那胡琴一天嘎嘎嘎地响，那胡琴受统治嘛，就是不舒服。分开以后，心里就不同了，以我为主，胡琴也来，钢琴也来，搞国画的也来，搞外国画的也来，按照我的，我可以接受多少就接受多少，到那一天可以这样立着画了就这样画，我觉得不行就还这样伏案作画，现在戏剧学院音乐学院十几个，用一个来试验一下，这不等于说，现在搞洋的就专门搞洋的了，它们都分出去了，彩墨画系都走了，我可以专门画油画了，国画也不看了，搞音乐的说我天天搞洋嗓子，专门唱外国歌，中国歌也不唱了，不是这样的。你们可以按照你们的方法唱，按照西洋的教学方法，把民族的东西拿来证明，拿来解剖，哪样发展，听你们去搞，你们搞什么样，就是什么样。但另外一部分人他也可能有些保守，不按照你们的搞，就按照他的搞。先分后合就是这么个意思，搞这么一些独立的机构，并没有对立的意思，搞创作的都分开，说唱洋歌的只准唱洋歌，唱民歌的只准唱民歌，到一九五八年十月一日国庆以后，国务院下命令说：好，全国现在都合起来。我看没有这样的意思，如果这样的搞成了笑话了，大家也不是这样地了解这个意思。创作上不能分，要吸收外来的，外来的要民族化，要吸收中国的，都应该吸收，很好地吸收。而且机构也不是要都分

开，比如省的一个剧团，或者地委的文工团的一个剧团，原来只有两把提琴、两把胡琴，或者五把提琴、五把胡琴，好，现在都分开，说是国务院的方针，五把提琴搞一个乐队，五把胡琴搞一个乐队，为甚么要这样呢？五把胡琴，五把提琴还是在一起合作，不要分了。分的问题不要机械，主要是把中央的几个主要的机构分出来，便于加强，便于独立发展。要在上海搞一个国画院，北京搞一个，已经不少了。戏剧（曲）学院培养打锣打鼓的，音乐学院，不见得那么培养，它就那么培养嘛。打锣打鼓改不改，由他们作主，不由吕骥同志作主，吕骥同志可以反对，你说：我不同意这样搞，但他还是要这样培养。你也可以提意见，你也可以另外在中央音乐学院里搞一个戏剧（曲）音乐系，搞一个现代化的。他也搞，都搞，这样恐怕妥当一些，至于将来证明分开不行，硬是要合，再合容易得很，都是我们的同志嘛，分开以后也还合作嘛，常常去讲课，国画院的人常常到美术学院去讲课，美术学院的人常常到国画院去讲课，戏剧学院也可以到戏曲学院去讲课，如果欧阳予倩先生做两剧院的院长，只是“剧”、“曲”相差一个字，老百姓还不一定搞得清楚，我们搞得清就行。不要把事情看得现在分了，统统都分了，中央的措施是一个重要的措施，如果说试验是一个重要的试验，我相信这样做对于发展民族艺术是有好处的。除了措施以外，还有些工作要作，比如搜集工作，要大量的搜集。搜集工作、出版工作，还有中小学音乐教育工作，现在开始办艺术师范学院了，同志们提了很多意见，这是好的。这是可以做的，大家都来做，党和政府积极支持出版工作，音乐演奏的场所。民间音乐的搜集工作、中小学音乐教育工作，一个一个地做，使得民族的艺术、民族的音乐得到发展，得到保护。

四、团结问题：不管我们中间有多少不同的意见，音乐工作

者之间有不同的意见,甚至音协的主席有不同的意见,党政负责同志之间有不同的意见,但是我们有共同的一点,就是要创作新的音乐文化,共同点就是在自己的民族的基础上创造新的音乐,在自己民族的基础上吸收外来的东西。轻视遗产一定要反对,拒绝学习外国一定要反对,在继承遗产和学习外国采取无批判的态度要反对,其他都可以讨论。民歌如何改编,戏曲音乐如何改编,民族乐器如何改良,这都需要有很多试验,尝试,需要很多的争论,不要怕。最后一条就是要团结,新的音乐工作者、搞民族音乐的同志大家团结起来,和党同政府合作,党同政府也要依靠大家共同努力,把音乐事业推向前进。

关于几个协会的工作,剧、音、美、作四大协会,舞蹈、曲艺两个研究会,过去和贺绿汀同志、孟波同志谈过了,今后协会的工作应当更加贯彻“百花齐放,百家争鸣”的方针,使协会成为所有音乐工作者、音乐家自己的团体。几个协会都有这个缺点,协会中民族艺术的专家少,美协主席齐白石,他九十多岁了,很难要求参加实际领导工作,他是旗帜,做实际领导工作的还是我们的党员同志。音协贺绿汀同志、吕驥同志、马思聪同志都是搞新的。所以我们的协会要吸收更多的搞民族戏剧的、民族音乐的、民族绘画的,不但作为会员更多地吸收,而且更要请他们参加协会的领导工作,吸收到领导机构中来,使协会真正体现为搞新音乐的、搞传统的民族音乐、民间音乐的共同组织,党与非党的共同组织。现在宗派主义主要表现在这两方面,党的文艺工作者,对非党的文艺工作者采取宗派主义的态度,许多事情我们共产党员包办。协会是群众团体,有很多事情共产党员包办了,我们要少包办一些,应当和非党的同志共同领导协会。还有新的包办了,搞民族绘画、民族戏剧、民族音乐的没有到协会里来。这中间

也有宗派主义，你说哪个同志心里有个宗派主义想排斥人，不知怎么就形成了，包办的现象很多，形成了宗派主义，我是党员，也是文联会员，我也有包办之嫌，也许这包办的少数人都是好人，贺绿汀同志、吕驥同志，讲良心话，都是好人，说要排斥人的思想好象没有，但习惯上做起来，就包办了，做起来方便，很少同党外人士商量，搞新音乐的人很少和那些搞民族艺术、民族音乐、民间音乐家商量。剧协好些，田汉同志重视戏剧，又有程砚秋、梅兰芳先生在，但主席不那么顶用，危险在于那些做实际工作的。孟波同志不是国乐家吧，就有危险存在呢。共产党员对于党外文艺工作者不大尊重，搞新的对搞民族艺术的不大尊重，宗派主义主要表现在这两方面。现在共产党员都有些觉悟了，感觉到有必要改变这情况，要更好地团结，大家团结起来，新音乐工作者和老音乐工作者，搞西洋形式的和民族形式的，党的文艺工作者与非党的文艺工作者，大家团结起来，有问题展开讨论，有意见互相批评，开辟这么一个空气。音乐周音协理事会开了一个端，希望大家共同努力把今后工作做好。

一九五六年八月

让文学艺术在建设社会主义 伟大事业中发挥巨大的作用*

听了刘少奇、周恩来、邓小平同志的报告，我完全拥护。现在我就文学艺术方面的问题说一些意见。

社会主义革命在我国的胜利引起了社会文化生活的巨大变化。要建成社会主义社会，必须解决文化革命的任务。关于这个问题，少奇同志在他的报告中已有说明。文学艺术是整个文化战线的一个重要方面，是影响人民精神生活的一种有力工具。今天它必须在建设社会主义的伟大事业中发挥巨大的作用。

我们的作家、艺术家，和群众保持了亲密的联系，努力地在自己的作品中表现了劳动人民在新时代的生活和斗争。文学、艺术和电影事业有了很大的进展。为人民所喜闻乐见的传统形式的戏曲、音乐、舞蹈、绘画，有了广泛的发展和革新。群众业余的文艺活动在全国范围内蓬勃展开。文艺的新生力量不断地涌现。文学艺术的这种群众化，也就是真正民主化的过程，在我国文化史上是破天荒的现象。

应该估量：我们的作家和艺术家在创作上取得了不少的成就，受到人民的称赞。但是，也无可否认，我们今天的文艺创作还不能满足人民的要求。群众对一些平庸的、千篇一律的、公式

* 本文是作者在中国共产党第八次全国代表大会上的发言。载一九五六年九月二十五日《人民日报》。

化的作品感到不满；他们要求作家写出更多的能够打动读者心灵的好作品。

由于我国人民革命的历史性的胜利和亚非国家的兴起，具有古老传统的中国和东方的文化艺术越来越受到世界人民的重视；他们对于我国在文化上的努力寄以很高的期待，希望我们产生出有民族特色的新的作品以参与世界文化的创造。

这就需把文化艺术界一切积极因素充分发动起来，把作家、艺术家的创造热情进一步地鼓舞起来，把我国的文化艺术推进到一个新的繁荣的时代。

党中央提出了“百家争鸣，百花齐放”的方针，这就是鼓励文艺创作和科学研究中的自由竞赛，鼓励文化艺术工作者充分发挥个人的才能和特长来共同建设社会主义的新文化。

全国文化艺术界人士热烈欢迎这个正确的方针，认为这个方针的提出是必要的和适时的。他们认为，经过解放以来一系列革命斗争的锻炼，经过对文艺界胡风反革命派别的斗争之后，广大的文艺工作者已经在为人民服务的共同思想基础上更紧密地团结起来，这就为实现“百家争鸣，百花齐放”创造了最有利的条件。

正如列宁所指出的，社会主义文学是真正自由的文学。在我国，作家可以在自己的作品中公开地揭露帝国主义、资本主义与和平敌人的罪恶，歌颂民族独立和人民革命的伟大，歌颂各国人民的友谊，宣扬崇高的共产主义理想，可以大胆地批评新社会中的一切落后现象，说自己要说的话。他们可以到工厂、农村、部队和一切他们愿意去的地方去，到处受到群众的爱护和尊敬。我们永远不会忘记，在国民党反动统治时期，我国无产阶级文学的第一批作家为了争得这种自由曾经付出了鲜血的代价。在今天

的某些所谓“自由世界”的资本主义国家里，多少进步作家、艺术家为了争取这种自由还在进行着艰苦的斗争。

当然，我们的作家也清楚地知道，只有在他透彻地理解自己的时代，透彻地理解人民的生活、愿望和要求的时候，只有在他的作品能够真实地表现这个时代而又为群众所理解，所喜爱的的时候，他的创作自由才能得到最充分、最有效的发挥。作家脱离了现实，脱离了人民，那他的“创作自由”，只不过是一种主观的，假想的，渺小的“自由”罢了；我们是不希罕那种“自由”的。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的巨大贡献，就在于向文艺工作者指出了唯一正确的创作道路，指出了新时代的作家、艺术家只有和人民群众相结合才能找到发挥自己创作才能的真正自由。

社会主义革命为一切创造性的劳动开辟了道路。但是在我们中间，经常发生的文艺上的教条主义、宗派主义，以及对待文艺工作的简单化的、粗暴的态度，却严重地束缚了作家、艺术家的创作自由，成为了实现“百家争鸣，百花齐放”的主要障碍。

教条主义是扼杀艺术的独创性的。文艺只有打破教条才能有活泼旺盛的生命。“五四”新文化运动推翻了文言文的统治，打倒了旧八股、旧教条的权威，这样就开创了一个文学革命的新局面，在文学史上第一次出现了新的民主主义的、社会主义的文学。延安的整风运动和文艺座谈会上的讲话继承了“五四”新文化运动的革命传统，同时又打破了“五四”以来文艺界对洋教条的崇拜，这样，就使我们的文艺创作在为工农兵服务的新思想的基础上，从自己民族传统的和民间的文艺中，吸取了养料，使文艺更好地和群众相结合，因而改变了文艺的面貌。我们今天的文学艺术上的教条主义，主要表现在把马克思主义的美学观点

庸俗化和简单化，给文艺创作制定了许多僵硬的“清规戒律”，束缚了作家、艺术家的手足。教条主义和宗派主义结合起来，给文艺的发展造成了损害。

无论是教条主义、宗派主义或者是对待文艺工作的简单化的、粗暴的态度，都有历史的、社会的根源，同时又是和对文艺上的一些重要问题，如文艺服从政治，社会主义现实主义，继承与发扬传统等等问题的看法相联系的。因此，我们必须澄清对于这些问题的不正确的看法。

我们的文艺是在和人民革命斗争的密切联系中发展起来的。过去斗争的紧张形势要求文艺配合当时当地的迫切任务，在群众中立刻发生政治鼓动的效果，这种要求是完全正当的；文艺在当时所起的战斗作用，应当得到肯定的评价。文艺是应当为当前的政治斗争服务的。鲁迅就曾经正确地指出：“为现在抗争，也正是为现在和未来的战斗的作者，因为失掉了现在，也就没有了未来。”但是，鲁迅从来不赞成标语口号式的文学，因为这种文学在政治上也是没有力量的。鲁迅的有名的杂文就很好地反映和推动了当时的革命斗争，同时本身又是不朽的作品。他找到了自己适合的题材和艺术形式来为革命斗争服务。

文艺为政治服务，在今天就是为建设社会主义祖国和保卫世界和平的事业服务。文艺发生作用的范围比过去是大得多了。作家、艺术家可以采取各种不同的题材，利用各种不同的艺术形式来服务于这个伟大的时代。

我们的革命为文艺创作打开了无限广阔的天地。我们的生活是丰富无比的。生活本身要求在文学艺术中得到生动的、多样化的表现。文艺作品应当具有丰富的内容，同时又具有优美的形式。假如说在过去，在紧张斗争环境中，有些作品即使内容

比较简单，形式比较粗糙，只要它能够起一定革命的宣传作用，人们也不去苛求它；那末，现在人们就要求艺术作品更加丰富多采。文艺的任务是通过对于现实生活的形象的描绘来帮助人认识世界，从情绪上感染人，陶冶人的性格。我们的文艺应当以共产主义精神教育人民，培养人们高尚的美感，树立新时代的美的观念。要求文艺服从政治，不是机械地规定作家写什么和怎样写，作家在作品的取材和形式上应当有广泛的自由。离开内容去追求形式，固然是不对的，但是忽视艺术风格的优美和多样性，也会使作品的内容变得单调贫乏起来。作品的政治性应当力求和艺术性相一致。

我们认为社会主义现实主义是人类艺术发展的新方向。苏联文学给予了人们以深刻的革命化的影响，博得了全世界读者的感动和热爱；它的成就是大家公认的。社会主义现实主义是一种最进步的创作方法，我们提倡这种方法。世界各国的作家、艺术家正在保卫和平和发展艺术的共同事业上团结起来，这不单纯是一种政治上的合作，而且也是一种互相学习、互相交流经验的创作上的联系。我们有充分的可能从世界各种艺术流派吸取于自己有用的东西。我们应当尊重别人在探求新的表现方法上的成就，研究他的成功或失败的经验，而不应把任何对于形式的追求一律看成形式主义而加以唾弃。正确的创作方法可以大大帮助作家更深刻地认识和表现现实；但这必须是作家自愿地采取，经过作家自己的探索，而是丝毫不能勉强的。如果把社会主义现实主义当作教条，当作简单的创作公式，到处乱套，那就只会带来害处。我们的新文艺应当包罗各种能够表现生活的不同的风格和流派，而且容许不同的创作方法并存。社会主义现实主义者应当团结一切爱国的作家，共同建设祖国的文艺。社

会主义现实主义是和宗派主义根本不能相容的。只有在各种风格和流派的文艺创作的自由竞赛中，社会主义的文艺才能得到最坚实、最健康的发展。

有的人承认现实主义，就不承认浪漫主义，是没有道理的。我们热爱一切伟大的作品，不论它是现实主义的还是浪漫主义的。过去许多卓越的现实主义的作品往往带有热烈的浪漫主义的气氛，同时，许多卓越的浪漫主义的作品，也往往包含丰富的现实主义。这在我国文学史上也是屡见不鲜的。我国古典的作家、艺术家在表现生活的时候，很少对现实作照像式的、自然主义的摹写，而十分注重表达事物的本质和内在精神；在他们的作品中充满了大胆的幻想和想象。社会主义的文艺应当是最富于理想的，它应当是真实性和革命热情的高度的结合。革命浪漫主义，是我们所需要的。但是我们却常常忽略了这种浪漫主义，在我们的许多作品中，特别地缺少想象、诗意和热情。

提倡艺术作品表现工农兵的形象，创造我们时代的先进人物的典型，是完全正确的。同时我们也提倡题材的多样性，作家完全有自由去选择他所愿意写的题材。我们有些作家因为对于新生活的体验不深，在表现工农群众的时候，往往只写了一般化的抽象的群众，而没有写出群众中千差万别的个性；只写了一个人物的外表而没有写出他的真实的思想和情感。尝试表现新时代的人物，本来不是一件容易的事情，因为这是前人没有表现过的，我们应当在这方面给作家以最大的鼓励。表现新的社会主义的个性，是文艺创作的一个最重要的任务。但是，有些人却趋于极端，变成只准许作家描写工农兵，描写先进现象和先进人物，而描写先进人物又常常是从抽象的道德概念出发而不是从实际生活出发的。这样，许多作品中出现的人物就成了没有生命的，

没有个性的。新旧斗争中的复杂的现实被磨去了棱角。生活中的矛盾、困难和缺点被加以掩盖。有些作家丧失了批评落后事物的勇气。粉饰和简单化地描写生活的结果，就使作品失去了真实性，读者也就不信任这样的作品了。

社会主义的作家、艺术家应当善于歌颂，也勇于批评。

社会主义的文学艺术必须具有自己民族的形式，它是在民族传统的基础上发展起来的。“百花齐放，推陈出新”的方针，不但适用于戏曲，也适用于文学艺术的一切部门。

我们必须继承我国的文学艺术的优良传统。同时，为了创造和发展我国的文艺，又必须吸收外国文学艺术中进步的、有益的成分。排斥民族传统或拒绝向外国学习，都是错误的。但是，无论继承传统或学习外国，都必须有批判的态度。毛泽东同志曾经指出：“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”这些话对我们今天仍有重大的意义。

中华人民共和国成立以后，在保护和发扬民族文化，整理和出版古典文艺作品，整理和研究民间文艺，推广各少数民族艺术，特别是在改革和发展戏曲上，进行了一系列的工作，取得了不小的成绩。

但是，这方面的工作，还只是开始。轻视、排斥和粗暴地对待民族传统，仍然是目前文艺界一个主要的错误倾向。

有些同志，在他们的头脑中，是只有西方文化的地位而没有自己民族文化的地位的。这一方面是由于对外国的盲目崇拜，另一方面也是由于对本国遗产缺乏知识，缺乏理解，因而不爱、不尊重自己民族的传统。就以我个人来说，对遗产的认识也是逐步加深的。在这些同志看来，我国固有的艺术是已经过时了，

不合今天的需要了。他们或者根本不要传统，对学习本国遗产不感兴趣，或者在采用和发展民族艺术形式的时候，把一些外国的东西生硬地加进来。他们不是把外国的经验经过自己溶化吸收到创作中来，把外国的东西和中国的东西有机地、自然而然地结合，而是生吞活剥，勉强拼凑；不是用从外国学来的技术来发展和丰富我国艺术的特点和风格，而是用西洋的风格来代替中国的风格，取消自己民族的特点。这种作法显然是不仅违反广大群众的艺术欣赏习惯，而且也是违反我国文艺事业的利益的。

继承传统，当然不是原封不动地加以保存，也不是无批判地模仿。保守主义，故步自封，只能使传统陷于停滞和衰落。传统只有经过创造性的发展才能得到真正的继承。但发展应当是逐渐的，有规律的。革新决不能割断历史。在文化艺术问题上，急躁和粗暴是最有害的。

在戏曲改革中用新的观点整理和改编旧有剧目，对舞台艺术作适当的革新，这是完全需要的，正确的。我国戏曲是一种活在民间的遗产，它兼有古典和民间的风味。它的人民性是很强烈的；它的独特的精练的表演艺术引起了世界的惊异。经过新的整理和加工，就剔除了它所包括的封建的落后的因素，而使它原有的人民性和艺术性更加鲜明和提高了。最近《十五贯》的成功，就是一个范例：它真实地反映了历史而又具有现实的教育意义，同时在演出上保持了原有的高度的技巧。但是有些人在整理和改编剧本的时候却违背历史的真实，生硬地把一些现代的政治概念和术语加到历史人物身上，把古代人现代化，这是一种反历史主义的倾向。我们曾经严厉地批判了这种错误的倾向。在舞台艺术的革新上，有些人硬套西洋歌剧或话剧的格式，以致损害了戏曲特有的风格，这种作法也是不妥当的。

我国文学艺术在长期的历史发展过程中形成了自己独立的风格和特点，有自己特殊的发展规律。有些同志错误地认为只有外国艺术的技术方法是科学的，而中国的方法是不科学的。歌、舞和表演三者的结合，本来是我国戏曲的一个特色，但因为不合西洋歌剧的规格而被认为“落后”；虚拟的表演方法被看作是违反现实主义的。国画的笔墨技法因为不同于西洋绘画的方法而被斥为“不科学”。我们尊重科学，尊重西方近代文化的成就。但是我们决不能认为中国的东西都是不科学的，而且也决不当硬搬外国艺术的现成经验；我们应当用科学的方法来研究本国艺术创作的_{经验}，从中找出它的特殊规律和方法。把我国艺术创作的丰富经验科学化、系统化，正是我们的文艺家不可推卸的责任。为了有计划地整理和研究民族遗产，我们还必须采取许多必要的具体的措施。在这方面，我们过去所做的工作是十分不够的。

要发展民族固有的艺术形式，也要从外国移植新的艺术形式。认为“五四”以后所产生的新文艺是外来的，非民族化的，把它和我国固有传统对立起来，是不对的。事实上，外来形式一经在中国的土壤上生根之后，就渐渐变成自己民族的东西了。我国人民从来都是善于向外国学习的。我国文化在很早的年代就曾受到印度和阿拉伯国家的有益影响。后来，我国人民又从西方国家学习了许多东西。我们这一代印象最深，受益最多的是俄国和苏联的文学。我们今后还应该努力向苏联先进的文学艺术学习。

随着我国新生活的需要，随着中外文化交流的日益展开，我们将更好地更大量地吸收世界各国一切优秀的文化成果。学习和研究东方国家的文化艺术遗产，尤其是我们的一项特别重要

的任务。

翻译工作者在介绍世界各国文化的工作上，已经作了有益的贡献；今后应更有计划地培养精通外国语文而又具有高度文化修养的翻译人才。轻视翻译工作的观点是错误的。

继承传统和借鉴外国，都是为了有助于我们的新的文学艺术的创造。毛泽东同志说过：“继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造。”新的现实生活，要求创造出许多新的艺术形象、新的艺术形式。我们应当以具有自己民族特色的新的文艺创作来贡献于世界文化的宝库。只有这样的文艺才能受到本国人民和世界各国人民的欢迎。

最后，我谈一谈党对文艺工作的领导。

强调艺术的特殊性到绝对化的程度，认为文学艺术的发展是一个完全自发的过程，根本不应当受共产党和人民政府的领导，这是错误的。这种看法忽略了我们党和国家的人民的性质，只会把文艺引导到脱离人民、甚至反对人民的道路上去。

但是，应当指出，在我们对文艺工作的领导方法和领导作风上，是存在着缺点或错误的。我们时常用简单的行政命令的方法去领导文艺工作，粗暴地干涉了一些不应干涉的事情，特别是有些地方极粗暴地干涉了民间戏曲的活动；有的同志甚至以感想代政策，以个人好恶来取舍艺术作品。这些都是妨碍文学艺术的发展的。

党的指导作用，首先是在帮助文艺工作者认识自己对国家和人民的责任，帮助他们经常和群众生活在一起，坚定地站在为人民服务的立场，用进步思想和马克思列宁主义的世界观武装自己，同文艺领域中各种反人民的、反社会主义的倾向作斗争。

为了进一步加强文艺界的团结，必须克服各种形式的宗派

主义。有些新文艺工作者，轻视传统的和民间的艺术家；有些党员文艺工作者不尊重党外的作家、艺术家，这是目前最有害的宗派主义的表现，是我们必须首先加以克服的。我们党的文艺工作者应当虚心地向党外作家、艺术家学习。谦虚和学习应当是我们永远的口号。

文学艺术团体应当成为团结和包罗一切站在人民立场的文艺家的组织；应当努力扩大文学艺术的队伍，必须注意培养新生力量，培养少数民族的文艺人才。文艺刊物上应当发表各种不同风格的艺术创作和展开不同艺术见解的自由讨论；任何团体或刊物都不应成为少数人包办、垄断的工具。

艺术性质的问题应当主要依靠文艺工作者自己的创作实践和互相讨论来解决。我们必须发展健全的、正确的文艺批评，保证文艺工作者有进行艺术实践的充裕的时间和条件。我们应当采取各种具体措施，包括提供必要的物质条件，来发展和繁荣创作，彻底地实现“百花齐放”的方针，让文艺工作者能够充分发挥他们潜在的创造力，做出更大的成绩来。我相信，我们的作家、艺术家是一定能够回答这个伟大时代的要求，是一定不会辜负党和人民的期望的！

一九五七年

答《文汇报》记者问*

【本报驻北京记者姚芳藻报道】陈其通等四位同志合写的《我们对目前文艺工作的几点意见》(刊于一月七日《人民日报》)一文发表以后,曾引起了学术界、文艺界的各种反应,并在实际上有碍于“百花齐放,百家争鸣”方针的贯彻。为了使知识界对这一发展科学、文艺的全面方针有更明确的认识,本报记者特访问了中共中央宣传部副部长周扬同志,就这一情况提出几个问题:

- (一) 自从去年党中央提出“百花齐放,百家争鸣”的政策以来,在学术界、文艺界有什么重要收获?
- (二) 你觉得在这几个月中“百花齐放”是不是放得够了?“百家争鸣”是不是鸣得够了?如果不够的话,你以为什么阻碍了“百花齐放,百家争鸣”政策的贯彻执行?
- (三) 你对陈其通等四同志的《我们对目前文艺工作的几点意见》一文有什么意见?对《文艺报》评论员《电影的锣鼓》一文又有什么意见?批评这些文章,对开展“百花齐放,百家争鸣”有什么意义?
- (四) 你对我报所进行的电影问题讨论有什么意见?
- (五) 你认为应该怎样进一步开展“百花齐放,百家争鸣”,使科

* 此篇答问,原载于一九五七年四月九日上海《文汇报》,四月十一日《人民日报》转载。

学、文艺更加繁荣起来？

下面是周扬同志对记者所提这些问题的答复：

一 自从去年党中央提出“百花齐放，百家争鸣”的政策以来，在学术界、文艺界有什么重要收获？

答：“百花齐放，百家争鸣”作为发展科学和艺术的全方位方针提出来，还不到一年，在这样短暂的时间内，就要求有伟大的文艺作品和科学著作产生出来，当然为时尚早。但是这个方针提出以后所产生的积极效果却已经可以看出来。学术界自由讨论的风气浓厚起来了。一年来，关于遗传学，关于中国历史、中国哲学史，关于美学，关于文学艺术中的现实主义等等问题，都展开了不同意见的争辩。学术和文艺刊物大为增多，颇有“雨后春笋”之势。由于提倡“百花齐放，百家争鸣”的方针，由于提倡“向科学进军”，去年出版的学术著作比从一九五〇到一九五五六年内所出版的全部加起来还要多。剧目开放是戏曲界的一件大事。去年全国各地挖掘出了大量的传统剧目，其中不少剧目经过整理加工在舞台上重新取得了生命。文艺创作的取材范围比以前广阔得多了，体裁和风格也更加多样化了。尖锐地揭露和批评生活中的消极现象的作品，愈来愈引起了人们的注目。所有这些，基本上都是好的，正常的，健康的现象。这是一种活跃和兴旺的气象。

科学和艺术的发展需要有一种适合于它的环境。对于科学家和艺术家，社会主义社会的条件比资本主义社会的条件自然不知道要好多少倍。但是我们的环境中也还存在着一些不利于

科学和艺术发展的东西，例如教条主义、宗派主义和对待科学艺术工作的官僚主义的行政命令的方法。有了这些东西，科学家、艺术家的积极性、主动性、创造性就会受到压抑、挫折，他们的研究和创作事业就会得不到应有的鼓励和支持。不少科学家和文艺工作者经过几年来的思想改造，开始摆脱了资产阶级唯心主义世界观的束缚，却又多多少少受到了教条主义的束缚。只有当我们的学术界摆脱了这两种束缚之后，他们的积极性才能在一个新的基础上得到发挥。“百花齐放，百家争鸣”的方针，就把知识界的这种新的积极性鼓动起来了。大家开始重视独立思考和客观分析；不迷信，不盲从；敢于坚持自己正确的意见和反驳任何人的不正确的意见；敢于批判和揭露生活中的不合理的现象。科学和艺术是一种高度创造性的工作，需要有理论上的勇气和创作上的勇气。现在大家的勇气是比以前大得多了。当然，要产生伟大的艺术作品和科学著作，单有积极性和勇气还是不行，还需要有切实的刻苦的努力。科学家需要大量地占有材料，需要有正确的研究方法；艺术家需要有丰富的生活经验和表现技巧；这些都是不消说的。“百花齐放，百家争鸣”的方针使科学家、艺术家的积极性大大提高了，这就是最重要的收获。

“百花齐放，百家争鸣”是一个有效地调动科学界和艺术界的一切积极因素来共同建设社会主义文化的政策。要调动积极因素，同时不可避免地也会出现一些消极因素。学术上的唯心主义思想，文艺中的资产阶级、小资产阶级倾向，对待遗产不分好坏不加区别地一概接受等等现象就都出现了。但这并没有甚么可怕。这是必然要有的现象，因为各种不同的思想都是一定社会存在的反映，它们是客观地存在着的。我们应该清醒地估计到，在我们的社会条件下，积极因素总是居于主导的优势的地位，

而消极因素中有些东西在正确的政策下也可以转变为积极的东西,例如,封建文化和资本主义文化中的许多部分经过改造可以变成适合人民需要的新文化,其中不能改造的部分,就会自然而然地被淘汰;从唯心主义者的哲学学说中也可以吸取若干合理的成分。同时,我们知道,真理只有和谬误斗争才能发展。我们不但要让人民看到真理、看到美的和善的东西,同时也要让人民了解甚么是谬误的、丑的和恶的东西。对于反面的事物,我们的任务不是禁止人民去接近,而是帮助人民去辨别真伪,美丑和善恶。我们相信人民的辨别力,相信唯物主义的力量,相信真理的力量;同时,我们要努力不断地提高人民的辨别力,不断地加强真理和谬误斗争的力量。

二 你觉得在这几个月中,“百花齐放”是不是放得够了?“百家争鸣”是不是鸣得够了?如果不够的话,你以为什么阻碍了“百花齐放,百家争鸣”政策的贯彻执行?

答:“百花齐放,百家争鸣”是党的长期政策,根本不发生是否放得够了和鸣得够了的问题,因为没有一天能说是够的时候。即使到了共产主义社会,大多数人都具有了共产主义意识的时候,在学术上还会有各种不同意见的争论,在艺术上也还会有各种不同风格和流派的互相竞赛。科学上的许多旧的原理将不断地被新的原理所代替。文学艺术将不断地得到革新。正确和错误,先进和落后,将是人类生活中永远的矛盾。不过到了共产主义社会,人们意识中的资产阶级思想残余逐渐消灭,体力劳动和脑力劳动的区别逐渐消除,那时候,人人都具有相当广博的科学

知识和艺术能力,学术上的垄断将成为不可想象的事,到了那时候,“百花齐放,百家争鸣”的局面自然就完全改观了。这是多少年以后的事,现在不必去说它吧。

目前是什么东西阻碍了“百花齐放,百家争鸣”政策的贯彻执行呢?从思想倾向的角度来看,我们认为主要是两种思想上的片面性:“左”的教条主义和右倾机会主义的倾向。

我们信奉马克思主义唯物主义,在文化上坚持为工农兵服务的方向。但是教条主义者和机会主义者却把这个和“百花齐放,百家争鸣”的方针对立起来。在教条主义者看来,似乎要马克思主义唯物主义,要工农兵方向,就不能同时要“百花齐放,百家争鸣”,至多只能口头上讲一讲,点缀点缀门面,他们对于这个方针实际上采取了一种怀疑、否定的态度。相反地,机会主义者对于“百花齐放,百家争鸣”方针倒是表示“欢迎”的,但他们是抱着另外一种心情来“欢迎”的,因为他们对马克思主义唯物主义,工农兵方向等等东西,早已有些厌倦了,现在既然有了新的方针,就可以理直气壮地把马克思主义、工农兵方向等等都当作甚么“教条主义”、“庸俗社会学”一古脑儿甩掉,好象不这样就会妨碍这个新的方针的执行似的,表面上看来似乎他们是在拥护这个方针,实际上他们是在葬送它,因为他们把这个方针的灵魂勾掉了。教条主义者和机会主义者都把肯定成绩和纠正缺点对立起来。所不同的是,教条主义者只许肯定成绩,不许批评缺点,实际上他们是在竭力保护缺点。相反,机会主义者在批评缺点的时候,却把成绩一概否定了。我们的态度是既要积极宣传马克思主义,又要贯彻执行“百花齐放,百家争鸣”方针;既要肯定成绩,又要坚决改正错误和缺点。

对待思想问题的“左”的错误,是不采取说服的方法,而采取

压服的方法；不采取说理的态度，而采取命令的态度；不是循循善诱地引导人家自觉自愿地接受马克思主义，而是企图强迫人家接受马克思主义。相反地，在这个问题上的右的错误则是根本放弃马克思主义思想教育的工作，对资产阶级思想，采取迁就、迎合、投降的态度。

因此要贯彻执行“百花齐放，百家争鸣”的方针，必须进行既反对“左”的教条主义，又反对右倾机会主义的两条战线的斗争。

三 你对陈其通等四同志合写的《我们对目前文艺工作的几点意见》一文有什么意见？对《文艺报》评论员的《电影的锣鼓》一文又有什么意见？批评这些文章，对开展“百花齐放，百家争鸣”有什么意义？

答：陈其通等四同志的文章，强调在文学艺术战线上应当毫不动摇地坚持为社会主义、为人民服务的立场，同时指出了目前文艺上的一些的确值得引起注意的现象，这是好的，应当肯定的。但这篇文章包含一些重要的错误。第一，他们对“百花齐放，百家争鸣”提出以后的文艺界的情况，作了不正确的估计，看不到积极现象（这是主导的方面），把一些次要的，个别的消极现象不适当地夸大了。第二，就以他们所指摘的消极现象而论，他们的批判也是缺乏分析的，而且有些现象并不是，至少不完全是消极现象，象关于社会主义现实主义的讨论，传统剧目的挖掘整理，描写家庭和爱情生活的作品和讽刺作品的增多，这些都不能说是消极现象；其中虽有某些消极成分，但就主要方面说，是积极的，健康的。第三，对待他们所认为错误的思想，不是采取说

理的态度,而且采取简单化的,粗暴的态度。当现在正在要求排除“百花齐放,百家争鸣”的障碍、鼓励大家来“放”和“鸣”的时候,这篇文章实际上起了一种障碍“放”和“鸣”的作用。因为照这篇文章所举的例证看来,“百花齐放,百家争鸣”的方针提出来还不过半年多的时间,就产生了如此之多的消极现象,以致反映在文艺上,“时代的面貌模糊了,时代的声音低沉了”,那末,必然达到的逻辑的结论,就只有将这个方针收起来。放呢,还是收?在这个迫切的问题面前,我们的作者根据错误的判断作出了错误的回答。造成这个主要错误的原因就在作者对当前文艺状况的考察是片面的,他们是用教条主义的眼光,带着宗派的情绪去观察事物的。

如果说《我们对当前文艺工作的几点意见》一文反映了一种“左”的教条主义的倾向的话,那么《电影的锣鼓》一文则是右倾机会主义的表现。写《电影的锣鼓》的《文艺报》评论员就是以朱煮竹的笔名在一月四日的《文汇报》上发表的《为了前进》一文的同一作者。他是一个和电影工作有较多接触的同志,他如果能够站在正确的立场,实事求是地,恰当地来批评电影工作中的缺点和错误,那是有好处的。可惜他没有那样作。他的批评采取了抹煞一切的态度,把解放几年来电影事业的成就全部否定了。照作者的眼光看来,似乎我们的电影事业,从影片的内容到制片的生产体制,没有一点好处,似乎我们越强调电影的工农兵方向,观众就越少,越加强领导,电影的生产就越糟。我们的电影当然要得到观众的爱好,某些影片不能满足群众的需要,这当然必须引起电影工作者的郑重的注意。但是作者在这里不正确地提出了一个“票房价值”的问题。他说我们的电影“票房价值”低,这第一,是以局部的事实掩盖了全体;第二,我们的作品要得

到群众的爱好，但决不是无原则地去追求“票房价值”，我们总是把电影教育人民的作用放在第一位。作者在强调“票房价值”，强调过去电影的“传统”（无疑地这种传统是应当受到尊重的）的口实之下，轻轻一笔，就把电影的工农兵方向否定了，这种错误的观点如果发展下去而不加以纠正，就有将我们的电影事业引向资本主义道路的危险。作者公开叫出了“要倒退”的口号，看来并不是偶然的。这种右倾机会主义的“倒退”的理论，显然是有害的。

批评《我们对目前文艺工作的几点意见》和批评《电影的锣鼓》，就是批评两种思想上的片面性，批评从“左”和右两方面来的对党的政策的歪曲，这种批评，对贯彻执行“百花齐放，百家争鸣”的方针和提高我们大家的思想都具有重要的意义。

四 你对我报所进行的电影 问题讨论有什么意见？

答：我认为《文汇报》的电影问题讨论是有益处的。电影工作有缺点错误，是客观事实，并不是《文汇报》讨论了才有的。在讨论以前，电影事业的领导方面也已经注意到了这些问题，并且准备进行适当的改革。这个讨论对改进电影工作起了推动的作用。

报上所发表的电影工作者的意见，大部分都是好的。他们反映了电影工作中存在的缺点和问题，并且提出了积极的改进意见。至于说讨论中有不正确的论点，既然是讨论，那就一定会有不同的论点，正确的和错误的都有，即使在同一个人的意见中也可能同时包含着正确和错误的部分。这是不足为奇的。不能

要求报上刊登的每一篇文章的意见都正确。正确或比较正确的结论，往往只有在经过不同意见的充分的自由的讨论之后才能达到。

五 你认为应该怎样进一步开展“百花齐放，百家争鸣”，使科学、文艺更加繁荣起来？

答：这需要进行多方面的工作。

首先，必须克服“左”的教条主义和右倾机会主义，因为它们是目前贯彻执行“百花齐放，百家争鸣”的主要障碍。关于这一点，前面已经说得很多了。

其次，必须在知识分子中积极提倡学习马克思主义，加强他们和劳动人民的联系。“百花齐放，百家争鸣”的开展将促进更多的知识分子，在自觉自愿的基础上接受和信服马克思主义，同时将促使那些已初步具有马克思主义世界观的人，更进一步提高自己的水平，善于结合实际，创造性地运用和发展马克思主义。我国科学家们已初步制定了十二年内发展自然科学和哲学社会科学的规划，作家们也订出了各人的深入群众生活和创作的规划。党和政府将为保证实现这些规划提供最广泛的条件。

第三，必须改善党对科学和艺术工作的领导。要领导得好，首先要依靠科学家、艺术家，要很好地和他们合作，信赖他们，遇事多和他们商量，同时，领导者要学会掌握科学和艺术工作的规律。对于我们来说，最重要的是学习。要向科学家、艺术家学，因为在业务上，他们总是比我们懂得多得多。我们不能老是不懂，懂了一点以后也不要冒充内行，自以为了不起。

我们的科学家、艺术家绝大多数都是相信我们党，愿意接受党的领导的，可是领导上的主观主义、宗派主义、官僚主义却是他们所不欢迎的，他们所厌恶的。只要认真克服主观主义、宗派主义、官僚主义，事情就好办了。一切工作都是如此。科学和艺术工作也不例外。

解答关于“百花齐放，百家争鸣” 方针的几个问题

编辑工作是非常辛苦的，“百花齐放，百家争鸣”总得发表文章、或者在报刊杂志上，或者印成单行本，编辑工作的作用很大。同志们都是编辑，编辑有很多工作上的困难，希望召集一个会争鸣一番，谈谈这方面的问题。这很好，作家协会来组织，讲习所的负责同志主持，谈了以后还可以在《人民日报》或《文艺报》发表。

过去中宣部对编辑方面的问题注意得不够，最近已有人在报纸上批评。对文化部也有很尖锐的意见，比如说文化部象“武化部”，“文化”太少，“武化”太多，这就是说文化部的工作很粗暴。总的说来，从中央到地方在这方面都有缺点，经过这次整风，在地方上对编辑工作人员要重新作些规定，一定要改进这方面的状况。首先一点，要求党委关心编辑，让编辑多参加一些会，能看到党内的文件，使编辑和党委通气，知道党的意图。毛主席一再强调第一书记要管思想工作，思想工作当然也包括了领导刊物，有许多事情不能光靠宣传部，宣传部只是中央的一个办事机关，它不能够独立的发号施令，而且也不应该独立的发号施令，必须通过党委第一书记。如果党委第一书记不抓起来，就不要说是宣传部，更不要说是文化部和文化局了。现在的情况已经改变，很多地方的第一书记在亲自出马抓思想工作，报纸上天天

有报道，所以今后同志们的工作要好办得多。

其次是搞编辑工作的同志怎样改善和作家的关系，这也是一个重要问题。编辑和群众的关系要通过和作家的关系。编辑和作家的关系好，能团结许多作家，作家文章发表的多，刊物和群众的关系也就扩大了。茅盾同志说得对：编辑和作家要互相尊重，首先是编辑尊重作家，作家也同样要尊重编辑。对于稿子一般就不要改，过去有一个时期大改，同当时的整个环境有关系，今后就不应该再是这样。

再一个是编辑本身的提高问题，这也是非常重要的。在今天，也包括象我这样的人，都迫切需要提高自己。同志们在这里学了几个月，将来回去还必须在工作中继续学习，要争取做一个比较有学问的编辑。我们许多人——老革命、共产党员在过去很长一个时期是靠政治，老革命当然是好的，光荣的；但要把今后的工作做好，就不能光靠政治，同时还必须有知识。我们国内的阶级斗争已经基本上结束，今后要靠知识吃饭。共产党员在各个岗位上，比如做剧团团长，他必须懂得戏剧；做大学校长，他必须能够讲课，做报刊的编辑，他必须能够写文章。现在的情况还不完全是这样，当剧团团长的不懂戏剧，当大学校长的不会教课，当报刊主编的不会写文章。这种状况必须改变，不然就不可能领导起科学，这是当前全党的一个重要任务。我们当编辑的也要有这样的决心，至于工作忙，可以设法挤出时间来，象改稿子一类的事就少做点。挤出时间来看书，多下去跑跑，接近群众和了解群众。

同志们的意见是对的：一个是领导，一个是同作家的关系，再一个是本身的提高，这几个问题不解决，编辑工作就搞不好。

我们国家正处在一个大变革的时期。大家参加革命以后，

大概还没有见过报纸上可以这样大大地“放”，这样公开地批评共产党。这对我们必然会有所感觉，或者感到过瘾，或者感到痛快，也可能担忧，也可能不高兴，我不知道同志们的思想情况怎样，我估计也会有上述的各种感觉的。因为这种情况我们过去没有经历过，甚至连想也没有想过。面对这样的新的形势、新的任务和新的方法，在我们党内不是一下子能够接受的，很多同志担心这样搞下去又怎么得了，岂不是天天要挨骂吗？所以毛主席说对“百花齐放，百家争鸣，长期共存，互相监督”的政策，在我们党内的干部中，有百分之九十是懂得的。这十六个字提出已经相当久了，为什么毛主席在今年二月最高国务会议上还要讲这样的话呢？这是因为我们的干部包括高级干部对正在大变化的形势缺乏敏感，认识落后于现实的发展。

大家知道我们已经完成了两次革命——民主主义革命与社会主义革命和三个改造——对农业、手工业和资本主义工商业的社会主义改造。在三个改造中，农业合作化是主要的环节，全国百分之九十六的农户参加了合作社，几亿农民从个体经济转化为集体经济，纳入了社会主义的体系和轨道。小生产者没有了，个体经济失去了市场，所以资本主义也非得改造不可，资产阶级敲锣打鼓庆祝改造是有原因的。倒不是个人崇拜，主席英明的地方正在这里：当我们党内还有很大一部分人对合作化抱着怀疑和主张收缩时，主席就决定要很快的推动农民进入社会主义，接着就搞资本主义改造。这不要说太远，就是在前年我们也是不敢讲这问题的。当一九四九年完成人民民主革命时，我们究竟走资本主义的道路，还是走社会主义的道路，可以说还没有定，尽管政权是掌握在无产阶级手里；直到合作化以后，才最后的定下来，农民再要从集体经济回到个体经济是不可能的了。所

以农业合作化是一件最大的事情，它使中国走社会主义的道路定下来，同时使社会主义制度基本上也巩固了下来。

我们面对的就是这样的形势：阶级斗争已基本结束，资本家虽然还在拿定息，但已被固定下来，今后只有越来越少，所以剥削阶级也基本上消灭了。这是一方面。另一方面，我们这些人，都是从阶级斗争中训练出来的，打日本，打蒋介石，抗美援朝，土地改革，“三反”“五反”，都是打阶级敌人，愈是老干部，搞的时间愈长。阶级斗争最主要的形式是武装斗争，很多老干部是从武装斗争中锻炼出来的。逐渐的搞斗争和群众运动成为我们的拿手好戏，也就是说我们思想上习惯了这一套，习惯了对付敌人。当然，现在敌人还有，在国外有帝国主义，在国内还有隐藏的反革命分子，但这究竟是极少数。今天我们面对的绝大多数都是自己人，是人民内部，很可能他受了敌对东西的影响，有一些敌对思想和情绪，但他不是敌人。面对这种新的情况，我们就得采用新的方法，“百花齐放，百家争鸣”就是新形势下的新方法之一。这种新方法是过去不熟悉的，我们习惯的一套是整敌人，巴甫洛夫的条件反射学说在这上面也适用，看到什么不顺眼的东西就当作敌人，恨不得整他一下。至于对自己人要说服，要讲道理，在他脑子里还缺少这样的反应。

我们必须把这两种矛盾——敌我矛盾和人民内部的矛盾严格的区分开来。这两种矛盾有时容易区分，有时又很难区分，尤其是在思想是敌对的而又不是敌人的情况下。这时如果不注意，就很容易犯错误，肃反运动中出偏差的主要原因就在于此。

对待这两种矛盾的态度和方法是不同的：对敌人是以“力”压人，对人民内部只能以“理”服人。对敌人根本不能讲什么道理，试问同艾森豪威尔和蒋介石还有什么道理可讲？至于对人

民则决不能用压力。解决人民内部矛盾的方法对我们是新的，在我们思想上还没有很好的认识。人民内部矛盾在历史上就有，比如我们党对军队订出“三大纪律、八项注意”，军队要吃老百姓的饭，要住老百姓的房子，这里面当然有矛盾。党一方面订出“三大纪律、八项注意”，同时号召老百姓拥军优属，这样就调和了军队和人民的矛盾，使我们的军队得到人民的拥护。过去虽然也有这样的问题，因为那时主要是打敌人，人民内部矛盾还比较次要。现在敌人基本上消灭了（这是从国内来说），人民内部的矛盾提到了重要的地位。这是一种情况。

还有一种值得我们严密注意的重要情况。所谓阶级斗争的基本结束和社会主义改造的基本完成，意味着社会阶级的大变动。几亿农民从个体经济进入集体经济，资产阶级从剥削者变成自食其力的劳动者。这种大变动不可能不在我们的思想上表现出来，现在不但我们党内有些同志思想落后于现实，就是一般人民也是思想落后于现实的。农民走上合作化了，但思想还停留在个体农民的阶段；资本家变成了劳动者，但思想还是资产阶级的。知识分子经过思想改造，也有很大的变化，七八年来的思想改造，其中确也有些粗暴的地方，从最近发表出来的意见，可以看出他们对这方面有着抵触的情绪，这种情绪发出来是有好处的。为什么要说“春寒”？这在他们看来这七八年的思想改造是“严冬”，到今天才感到有些“初春”气候。现在大家正争论是“春寒”还是“春暖”，根据这几天的情况，他们可能感觉到暖和一点，也许有些共产党员会感到“寒”了一些。

知识分子总是依附于一个阶级的——或者是地主阶级，或者是资产阶级，或者是无产阶级。过去所有的老学者，都是依附于地主阶级的。后来的一些新知识分子，包括我们这些人，则是

依附于资产阶级的，是资产阶级的教育训练出来的，即使是老一点的共产党员，很早就参加了革命，在实际斗争中七磨八磨，但原来的资产阶级思想不一定全都磨掉。现在资产阶级的经济基础没有了，知识分子过去的阶级基础也没有了，所以上海方面有人说“皮之不存，毛将焉附”。他们的意思是说你们不必再谈改造资产阶级思想，因为资产阶级的基础已经没有了。其实，基础没有了，思想还是有的，而且还会长期存在的。

对于这样一个社会阶级的大变动，一定会反映到我们的意识形态中来；而人们对它会有不同的看法和意见，也是很自然的。

现在知识分子中有许多意见，包括资产阶级思想和毒草，还是压制它，还是让它放出来？他们过去的阶级基础没有了，最后总是要依附到无产阶级来，你这个社会主义基础采取什么态度？还是让他的“毛”附到我们的上面慢慢地来改造，还是把他一脚踢开？基础改变了，上层建筑也会跟着起很大的变化，我们还是抓紧好呢，还是放松好？我看是放松的好。我们越放松，他们越靠近我们；我们越抓得紧，他们越感到不舒服。他们的基础没有了，只能走社会主义的道路了，可是你这个社会主义又搞得他如此难受，这是没有好处的。在走什么道路——资本主义道路或社会主义道路还没有最后决定，反革命分子还没有肃清，资本家还在剥削，那就只能是一家独鸣；没有那时候的一家独鸣，就不可能有今天的百家争鸣。

现在阶级斗争已基本结束，几亿人民走上了社会主义，知识分子经过思想改造有了很大的进步，在这样的情况下，我们提出百家争鸣的方针——大放，把人民内部的民主扩大，越扩大人民内部的民主，就越能团结。我们今天的任务是团结全国人民建

设社会主义，如果不要团结，社会主义就会垮台。有人说，只要团结工农就够了，你知识分子我们就要压，这样行不行呢？对于这个问题要分两方面来说。只要几亿农民走上合作化的道路，只要把农民问题解决得好，问题就简单。中国社会主要靠农民，历史上人民起来造反主要也是农民，农民要是拿起枪来那可真厉害的。至于知识分子在这方面是不如农民厉害的，所谓“秀才造反，三年不成”，秀才造反如果不同农民结合，恐怕不仅是三年不成，而是永远不成，在中外的历史上，就找不出秀才单独造反而成功了的例子。知识分子只有嘴巴厉害，笔厉害，其他是并不厉害的。所以我们要放心，不要怕天下大乱，只要农民拥护我们，就不会有什么大问题。这是一方面。另一方面，以为只要农民拥护我们，就可以什么都不放，我只依靠基本群众，就不把你知识分子看在眼里。当然，你一定要压他，他也没有办法。但是，只依靠基本群众而不依靠知识分子，就不可能建设社会主义。

因为，建设社会主义必须团结一切积极的力量，建设社会主义就是文化革命和技术革命。阶级敌人打垮了，摆在我们面前的任务是同自然界作斗争，把我国的工农业生产放在先进的技术基础之上，我们现在是革落后的“命”——革经济和文化落后的“命”；而要革这样的“命”，就要团结全国一切人，包括广大的知识分子尤其是高级知识分子，来积极参加建设。如果不是这样，我们的国家就不能摆脱落后的现状，所谓建设社会主义，就只能是一句空话。在这个意义上，我们就必须团结知识分子，动员他们一起来参加社会主义建设。一方面，我们自己培养大量的社会主义知识分子（准备十五年的时间），同时发挥老的知识分子的积极性，同他们搞好关系，使他们在参加建设中，逐步变

成社会主义的知识分子。

以上是第二种情况。

第三种情况。我们党是代表人民的，党和人民群众有密切的联系，党在人民中有很高的威望。《人民日报》讲一句话为什么会有那么大的威力呢？不要说《人民日报》，就是《文艺报》讲一句话也是不得了的，《文艺报》要批评某一个教授教得不好，第二天学生就会责问，你就教不下去。党的威力相当大，我们过去就处于这样的地位，事实上有许多事情都是党在决定的。这几天报纸上好多民主人士提出批评，说民主人士有职无权，或有职、有责而无权。事实也确是这样，在政府机关里很多问题都由党组决定，不要说政府机关，就是人民团体如作家协会等单位，也都是共产党员所包办的，这是老实话。当然并不是根本不听取党外的意见，问题是他们最后还是听我们的话。这样就形成党内的人有职有权，或者职还超越他的权；党外的人有职无权，或者有职、有责而无权。这种情况要改变。现在批评的目标都集中在我们共产党身上，这是应得的，谁叫你包办？包办就得挨骂。最近民主党派都批评共产党，这也是合理的，因为民主党派是被领导的党，共产党是领导党。我们党是大党，威望高，影响大，而在这个时期中，的的确确有许许多多的官僚主义、宗派主义和主观主义。原因很多，如对建设社会主义没有经验，长期习惯于搞阶级斗争那一套，再还有是做了官。不是存在决定意识吗，共产党员作了官，他的意识习惯和情感就慢慢的象一个官的样子，别人也把他当作官看待。

以上讲的都是新的形势，是过去没有的。社会主义改造基本完成了，而前摆着社会主义建设的艰巨任务。领导这个建设是我们共产党，这个党在全国有很高的威信，同时也的确有许多

官僚主义、宗派主义和主观主义。在这样的情况下，我们党决定了“大放”的方针。

对于“百花齐放，百家争鸣”的意义，我们最初是估计不足的，这说明我们的思想落后于现实。很多同志包括省市的负责同志，“左”的味道很浓，拿我自己来说也是如此。陈其通等同志的文章成了一个盖子，我在初看的时候，也只觉得文章有些简单化，看不出有多大的问题。所以这篇文章如果不是在这个时候出来，也不会有什么大不了，它是运气不好，刚巧碰上，正当我们要“大放”的时候，他们来开第一枪，这个第一枪不好开，有时候开好，有时候会开坏，于是就成了典型。据我知道还有一些同志比他们地位还要高，也写了文章，问题还要严重，可惜没有发表出来，不然就又碰上了。所以我们不要把世界上的事情看得简单，相反的复杂得很。我们说政治上高或低，主要看你能不能看清形势和环境，编辑是做思想工作的，我们要做一个有政治头脑的编辑，最重要的条件就是要懂得形势和环境。我们有些人政治就是不高，看不见形势的变化，甚至到现在还有抵触。毛主席批评《人民日报》主要也是针对这方面：二月开最高国务会议，三月开全国宣传会议，到四月还不见《人民日报》发表什么东西，同时对陈其通等的文章也不表示态度。主席说办报首先要联系环境，不联系环境，根本不管世界发生什么变化，那就是“书生办报”。

当然，也不是听到一点东西马上就搞，我们要能辨别环境，要知道政治气候。所谓知道政治气候，就是要看到环境的变化和形势的变化，要看到阶级关系的变化。要象人们对待自然气候一样——随着天气的冷热增减衣服。一个人政治的高低，决不在于他多读了几本马列主义的书，而在于这些地方是否敏感，

在于能否从环境出发去影响环境。拿刊物来说，它必须在社会上起作用，如果你讲的话十年以前或十年以后都适用，那人家可以不看你的刊物，过十年再看也还不迟。也许你认为你的东西是“永久真理”，其实“永久真理”是没有的，刊物要反映时代的浪潮，“永久”的东西是不可能离开时代的。只能这样说：反映时代有深浅之别，如果你根本不反映时代，那就绝对不会有永久性。

现在我们把人民内部矛盾“放”出来，一般人有两个最大的顾虑：一个是毒草可不可以放？一个是人民闹起事来又怎么办？在这方面，我们的认识是一步步加深的。比如毒草可以放，在中央没有讲这个话以前，我是不敢讲的。事实上这个道理也很简单。

第一，从政治上讲，对人民只能允许他言论自由，对人民只能讲民主，不能讲专政。既然如此，他要讲唯心主义，他要放资产阶级思想，你又有什么权利禁止他？他又不违反宪法，宪法上并没有规定不许讲唯心主义和资产阶级思想。宪法上规定保障宗教信仰自由，宗教就是唯心主义，既然允许宗教信仰自由，为什么又不准他讲唯心主义？所以只好让他讲，除非他讲反革命的话。再退一步，甚至于讲反革命的话也不见得就是反革命分子。北京舰空学院一个学生贴了许多反动标语，“清华”一个学生说要杀几百万、几千万人，当然首先要杀我们这些共产党。就是说了这样的话，我们也没有抓他们，甚至也没有开除他们，还是让他们在那里读书。当然，这种反动的话就不必登到报纸上去。总之，如果他要放毒草，你不能禁止他，只要言之成理，有一定的学术水平和艺术水平，就得让他放出来。

第二，毒草和香花也确实难以区别。如果我们对任何来稿都登，那还要编辑干什么，有个收发就行了。总得有个标准。可

是对于作品中不好的阴暗的东西，有时容易辨别，有时却不容易辨别。所谓毒草，我的看法就是反社会主义和反马克思主义的东西；至于非马克思主义的有点资产阶级和小资产阶级思想的东西是否算毒草，我看还可以研究，不然毒草未免太多了。因为真正的马克思主义的东西是非常少的，往往是，又有点马克思主义，又有点资产阶级和小资产阶级思想的似毒非毒的东西比较多。正因为是些似毒非毒，你就难以区别，你就难以定出一个香花和毒草的标准。

第三，既然香花和毒草的标准难定，你要禁止毒草的时候，往往把香花也禁止掉了。香花和毒草常常联在一起。我们发动大家创作，他可以创作出好作品，也可能创作出坏作品，如果下一道命令只许出好作品，不许出坏作品，能够做到的话，我也举手赞成，问题是做不到。所以你要香花，就得让毒草同时放出来。毛主席说，要在田里种庄稼就没有办法不让它出草，香花和毒草同时出来是辩证的。毛主席批评斯大林在某些问题上忽略了对立物的统一，事实上的确如此。世界上的事物是两个对立的相反的东西，互相矛盾的事物又互相联系在一起，这是没有办法的，你不能只要一面而不要另一面，你只能在矛盾中去扶植好的一面，并逐渐克服坏的一面。人也是如此，一个人的优点和缺点常常是结合在一起的。比如这个人聪明能干，可是又有个人英雄主义；如果去掉他的个人英雄主义，又变得没有什么棱角了。再如那个人是老好人，老好人当然不坏；可是另外一面他没有用，不解决问题。这种情况在生活中是常见的，好与坏、美与丑、善与恶等是互相变化着的，主席一再说过：只有好的，没有坏的，那是不可能的，是违反客观事物的规律的。再说有了毒草对香花也没有什么坏处，香花和毒草可以比较，可以竞赛。

假如世界上的东西都是香花，香花也就不存在了。假如世界上的东西都是正确的，也就没有正确的东西了。假如世界上的人都是美的，都好看，都漂亮，就没有丑的，没有丑的就不能比较，不能比较就没有美的人了。所以高尔基说他读了不少坏书，对他很有帮助。这话很有道理。我们如果指导青年读书的话，不一定要给他开书目，让他自己去看各种各样的书，不一定要全看好书，光看好书，就分辨不出哪些是坏书。

香花和毒草难以定出标准，香花和毒草只好同时让它放，是不是说我们编辑就可以不动脑筋了呢？不是的，在“放”的当中，编辑还是要动脑筋的。

现在的情况《人民日报》胆子还是小，就数《文汇报》胆子大，什么都放，什么都不怕。当然，也是我们让它这样做才做的，因为政权在我们手里，共产党事先不讲一句话，它还是要怕的。到现在为止，已经“放”出许多东西来，我们还要继续“放”。在最近的“放”当中，共产党发言的人比较少，《文汇报》上一篇文章“将”了我们一“军”，说“你们共产党的人为什么不敢讲话，是不是教条主义还没有解放？”这个话很厉害，但仔细研究一下也不一定对。当然共产党应该讲话，不过不一定要在报纸上讲。现在是党外的人讲的多，在党外的人中又是中派的人讲得多。为什么他们敢讲，就因为他是中派，和我们的关系比较密切，可以不怕。如果我们注意的话，可以发现右的骂共产党的意见也开始在出来了，或者说不是骂，就是话说得厉害，比如说过去对知识分子的思想改造搞错了，镇反、肃反搞错了，某些共产党员做校长没有能力，象木头一样。还有人说共产党的领袖是好的，就是下面人坏，顶讨厌的是那些想入党的人，整天搞汇报，鬼鬼祟祟地象特务一样。还有人不同意《人民日报》对雷海宗的发言加按

语，天津方面就有人认为这是妨碍“放”。现在看起来按语似乎加得重了一些，加还是要加，不然共产党变得太客观主义了；但不必加得那么多。右派的意见就是不要马克思主义，就是不要共产党的领导，我们要让这些意见出来，不要因此而紧张。中国长时期来是封建统治，解放前是蒋介石的独裁统治，这几年来我们又是一家独鸣，所以今天让这些意见出来是好的。也许有人问，右派的意见出来了有没有危险？我们说没有关系，右派的意见会受到批评，中间派的人会出来批评。现在报纸上发表的意见，照我看来大部分是正确的；当然也有些意见是不好的，但也要让它出来，使我们知道世界上还有不好的意见。左派的共产党员现在慢一点讲话还是可以的，不然会给人一种感觉：你们讲了七八年了，我们讲了才不过七八个星期呢。对放出来的意见有不同的看法，可以慢慢的来讨论。我们党现在已开始整风，这种党外的压力对我们是有好处的，如果党外没有这样的压力，要想改进我们的工作困难的，这种压力对推进我们的工作起了积极的作用（消极的东西也有，但主要是积极的）。

以上是关于思想方面的问题。在行政方面的问题，也有一些是许多同志想不通的，比如允许人民闹事，允许罢工罢课。当然，这个问题很清楚，我们不提倡人民闹事，我们不提倡罢工罢课，我们提倡的是大力克服官僚主义，要尽可能的防患于未然。但如果已经闹起来，那就让他闹，这一条不少同志在思想上有抵触。事实上，如果闹事的群众是正确的，你共产党员还是得站在群众方面。我们现在要大放，要习惯听取不同的意见，要等待人家来反对我们，要能听得进去，并能分辨这些东西。中央把整风提前是有原因的，因为提出百家争鸣、百花齐放以来，开了最高国务会议和全国宣传会议以来，整风实际上已经开始了。原来想到明

年才全面开始，但是形势变化了，群众已经起来了，所以中央决定提前整风。事物的发展是很有意思的，你要贯彻百家争鸣、百花齐放，就必须在党内打通思想，整掉主观主义、宗派主义和官僚主义，就是毛主席说的要创造一个有利的环境，不然是放不出来的；反过来百家争鸣、百花齐放也替党的整风提供了条件，整党要社会上整，现在百家争鸣已经发动起来，也就造成了整党的环境。要社会风气改变，首先要党改变，因为我们党是执政的。我们把反官僚主义放在第一，是因为现在官僚主义最厉害。与提前整风同时，中央另一个重要决定，就是领导人参加体力劳动，对这件事情，不但在国内，就是全世界都是很注目的。领导同志参加体力劳动，可以改变社会风气，使我们党的一些领导干部提高一步，只有在这样的基础上，建设社会主义和共产主义才有保证。

建设社会主义和共产主义比完成民主主义革命要困难得多，十五年前的一次整风，保证我们胜利完成了两个革命；十五年后的今天又来一次整风，是准备为建设社会主义和共产主义的胜利打下基础。整风的意义就在于此。

现在的官僚主义非常严重，近来报纸上天天在揭发，大家一定都已看到。那么大的国家，那么多的人口，所有的国家机关都是用过去老解放区的办法——“干不干，两斤半”，全部包下来，又袭了苏联的一套，工作分得很细，干部只能进不能出，不象资本主义国家或国民党那样，干部可以不要。机关衙门化，一个部里有部长、副部长、部长助理、局长、副局长、处长……，机构庞大，行政人员比业务人员还多，而且只能升，不能降，这种状况长此下去是不得了的，不改变这种状况，要进行文化革命和技术革命是不可能的，所以国家机关的一些制度恐怕得好好研究改变

一下。

宗派主义也是非常厉害的，最突出的表现在文化战线上。许多老干部和解放以后培养起来的新干部，对老人都很不重视。年青的讲师和助教在大学里面起了很大的作用，现在的编辑也都是年青的，做了不少工作，这些都是事实。但是有许多年青人看不起老人，对老人怀有宗派情绪，这也是事实。他们不知道比起学问来年青人要差得多，我们年青的编辑能比得上王统照、郑振铎那样的老编辑吗？我看是很难比的。你们读了多少本中国古书，读了多少本外国书？能不能看古文，能不能看外国文？这些当编辑的都该懂，编辑不能看古书，古典文学的稿子来了怎么办？这是很现实的问题。所以在这些方面，我们一定要克服宗派主义和骄傲情绪，向老人学习。上海有人批评年青艺人不重视老艺人，所谓老艺人，就是象袁雪芬那样四十岁上下的人，这是事实，他们认为解放后为什么一个好演员都出不来，就是一些年青人只靠政治，只靠聪明，不虚心地向老人学习。解放后出了一些有为的年青作家，有些青年同志的评论文章的确写得不错，但年青人的社会经验决不及老作家，他们读的书还是不多的，现在我们的修养还没有摆脱主要是看苏联作品的状况，这种状况不摆脱，我们的水平就不能提高。这不等于说苏联作品不该学，苏联作品是应该学的，苏联和俄罗斯文学在世界上都是处于最先进的地位的，但光学苏联作品是不够的，何况它里面确也有些教条主义和公式化、概念化的东西。

要消除宗派主义，首先要下决心向老人学习。每一个同志所在的地方都有值得我们学习的老人，但不一定知道，倒是外国某地出了一个什么人物反而知道，这是很糟的。也许你那个地方没有新文学家，但老秀才总是有的，象念古文，点破句等何尝

不可以向他们请教。现在我们好象有点满足于自己的知识，这是非常危险的，我们要下决心读书，不要只看小册子。我们所以有教条主义和公式化、概念化，同我们的看书少、经验少有很大的关系，决不是我们主观上要搞教条主义和公式化、概念化，你要讲话，你要写文章，但就那么些东西，于是就只好讲一些概念。

说到领导，现在当然是党在领导，党有没有领导得好？我看没有领导得好，真正领导一定要是内行。在文学方面左翼文学运动开展得早，党的力量比较强。在科学方面就差了，共产党的科学家非常少。一定要科学家领导科学，美术家领导美术，音乐家领导音乐……。编辑应该是政治性较强的作家，他可以少写点文章，但他必须会写文章。现在的状况是不健全的。所以我们想对中央建议，凡是能做实际工作的人，包括教授、讲师、助教、编辑、学术研究等等，就尽量减少他的行政工作，我们要建设文化，要把马克思主义队伍的核心在思想战线上建立起来，就必须由真正有马克思主义无产阶级思想的有学问的人组成一支坚强的力量，然后才能解决思想战线上的问题。现在的情况据我估计还没有改变，而要改变这种情况，就需要我们在科学界、文艺界……等等方面培养许多专家，在目前则是努力克服宗派主义，不要再轻视老人。他们也是中国人，不过过去没有参加革命，不是共产党员，他们一生专心搞一门东西，搞了几十年，中国人是勤劳勇敢和智慧的，难道只有共产党员才有智慧，他们就没有智慧吗？

主观主义不要说了，主要是教条主义，厉害得很，一定要去掉这些东西。

高级干部参加一点体力劳动是中央的创造。乡和合作社的

干部，本来就不应该脱离生产，高级干部每星期有那么半天义务劳动是很必要的。所谓联系群众，所谓和群众打成一片，要怎样去打成一片呢？为什么有些作家到下面体验生活时不能同群众打成一片呢？我认为一定要从劳动中去和群众打成一片，不然永远只能打成“两片”。因为工人农民的生活主要就是劳动，建设社会主义主要就是劳动。最近即将召开的青年团代表大会上，就讲六个字——学习、劳动、团结，学习的目的是为了劳动，团结也只能在劳动中去团结。列宁说：“共同劳动就是共产主义”；又说：只有在劳动中和工农群众打成一片，才能成为真正的共产主义者。这几句话是非常精辟的。并不是说领导干部都要去种地，至少你要有种地的经验，然后才能体会他们的感情，他们也才会把你当作自己人。我们领导上的有官僚主义，最基本的特点就是和劳动脱离，所以参加一点体力劳动是很必要的。在脑力劳动方面，也存在着问题，中央将要规定，凡是当学校校长的一定要兼教课，共产党派到科学研究机关当院长、所长的一定要参加研究工作，你不能研究物理、化学，你总可以参加研究中国革命史。领导干部担负一些与业务有关的劳动，有很多好处，做校长的兼教课，他就不会光去想人事、财务等等方面的问题，他也会考虑教学上有些什么困难，并想出办法来解决。总之，对于我们这些领导干部，过去是改造别人的，现在先要搞一个思想改造，并且也来一个“劳动改造”，把官僚主义、宗派主义、教条主义等东西去掉，使党内党外面貌一新。如果不是这样的话，我们的工作难以推动的。

同志们提出过去几年为什么不提出“百花齐放，百家争鸣”的方针，这前面已经讲过。至于是否还可以稍早一点开始，当然

稍早一点开始是可能的，但总要在社会主义制度基本巩固，社会主义改造基本完成的时候才能提出来，没有这个条件是不可能提出“百花齐放，百家争鸣”的方针的。

刊物是一家，还是百家？我认为刊物既是一家，又是百家。刊物在“百家争鸣”中是一家，同时在刊物上又要贯彻“百家争鸣”的精神，这样可以使刊物活跃。如果办成圈子比较小的同人刊物，当然也可以，象现在的《诗刊》和将要在上海出版的《收获》，就都是同人刊物。至于同人刊物是否会形成宗派主义和一家独鸣，那是另外一个问题。但如果是协会的刊物（包括各地的分会），我认为是要办成百家争鸣的，不能是谁编谁就独裁。因为协会的刊物要对协会负一定的责任，它一方面要有独立性，协会不去干涉它；另一方面又多少要能代表协会。我个人觉得刊物还是办得更广泛一点好，这并不会影响刊物的质量。

有同志提放出了《吻》和陈其通等同志的文章后，各方面进行围攻，是不是会妨碍“百家争鸣”？《吻》这样的东西可以登，登出来以后也可以批评，错误的东西不批评就是右倾机会主义。问题在于批评的时机和方式，问题在于不能采取那种围攻的态度。

茅盾同志说现在的编辑部还是“半开门”，没有别的含意，就是批评我们的刊物开门还开得不够。

前几天有位“法新社”的记者同我谈话，他说你们共产党报纸上天天讲矛盾，“主义”很多，这样是否走的路太窄，一不当心就碰上了什么“主义”？我说“主义”讲得过多、帽子加得过多确是不好的，至于共产党员走的路窄不窄，要看这个共产党员是否真正的马克思主义者，如果他不是真正的马克思主义者，头脑中有主观主义，那么他的路就比较窄。我们要寻找正确的道路，因

为我们要对人民负责，我们走错了道路受损害的是人民。只要是正确的道路，即使有危险，很狭窄，我们也乐于走。

对于陈其通、锺惦棐等同志要不要检讨，现在也是议论纷纷的。锺惦棐现在还是《文艺报》的编委，曾经有人主张不要他当编委，我们觉得这不妥当，不能因为犯了错误连编委也不让他当。至于陈其通同志，现在还是军委总政治部宣传部的副部长，他想写一篇检讨，写一篇作用还是有的，免得别人误会被撤职了，被打入冷宫了。但我觉得要写就写一些自己的感受，有多少感受就写多少，不要交代式的检讨。

批评要掌握时机和方式，过去的方式是在阶级斗争的环境中产生的，大家围攻，强迫检讨，对待自己人乃至怀有敌对思想的人，这已经是不适宜的了。今后一般要采取讨论的方式，有不同的意见，可以不接受，可以反驳，决不要勉强检讨，勉强检讨的结果，过一个时候他会翻案。我们不要围攻，现在党外的人还在看我们，他要看得很久，甚至看上十几年，要到那个时候他才会放心。当然，批评还是要的，你有这样的意见，为什么我不可以有那样的意见。

对于刊物来说，我们还是要争取登好作品，如果办一个专门放毒草的刊物，那也是不对的，放毒草不等于提倡毒草，我们要有意识地放毒草，而不是毫无辨别地放毒草。所以文章总还是要选好的登，哪一篇先登，哪一篇可以搁一下，做编辑的人也应当选择。

“根据‘百花齐放，百家争鸣’的方针，社会主义现实主义与其他创作流派的关系是怎样的？是领导与被领导的关系，还是平等的关系？”首先我觉得这样提问题就不妥当。创作流派是属于思想方面的问题，必须通过作品来领导，必须通过具体的人来

实现。你——社会主义现实主义究竟能不能领导，不能通过决定或法律。刊物出不出，出一个还是两个，这可以通过决定；至于对刊物起领导作用，还得靠作品本身。鲁迅先生没有做作家协会主席，但他还是领导了文学界。作家通过他的作品、他的威望、他的为人，经过多少次的考验，他才能够领导。刊物在群众中树立了威信，它才能够领导。社会主义现实主义文学能不能领导，首先要靠它的质量，要靠它的思想内容和是否具有时代的特色。创作流派之间的关系是平等的，它们之间没有领导与被领导的关系，不同流派的作品也不存在领导与被领导的关系，至于你的作品影响大，在实际上起了领导作用，那种情况是有的。为什么苏联的许多作品在青年中影响很大？尽管有些作品的水平还不是很高的，就因为它反映了时代。为什么有一个时期象《白毛女》《刘胡兰》这样的作品能领导群众？也因为它反映了时代。如果要继续领导，就得提高水平。过去的小册子可以领导我们，慢慢的就不能领导我们，到那时候需要艺术水平更高的作品才能领导。能领导与不能领导，要看它是否同群众的要求和兴趣相结合。那个时候群众革命热情高，小册子起作用，连鲁迅先生的书也不要看，至于《红楼梦》一类的书更看不进去了。现在，时代环境变了，虽然革命热情还是一样高，但人们的精神要求不同了，他要求写革命的时候写得更深一点，同时除了写革命以外还要求旁的东西，他要求你写得比较好，给他一种美的魅力。这时候你写的作品，要既是社会主义的，又是艺术水平高的，然后你才能领导。如果艺术水平不高，不如资产阶级的书，人家就不看你的，人家的书卖一万本，你的书只卖一千本，这又算什么领导？所以能不能领导，在过去主要靠时代和政治，今后还是要靠时代和政治，但光靠这些已经不够了。过去当编辑的主要靠共

产党,今后还是要靠共产党,但光靠共产党也已经不够了。有一个时期,大家热中于争论社会主义现实主义能不能领导,其实这没有多大意思,如果你的书销不出去,承认你领导也无非是句空话。现在就是要真刀真枪,拿出货色来同人家争,争不过的话就只好认输,承认自己没出息。我相信共产党是有出息的!

对胡风等人的文艺思想和文艺创作如何估价?关于这个问题早就讲过。现在胡风等大多数人已作了处理,有的开除了党籍,有的撤消了工作,但还没有刑事起诉。有的没有什么问题,如吕荧,我们最近就准备发表他的文章。再如满涛,一直是上海政协的委员,我们根本没有整他,只不过在材料上发表了他的名字。在这里面的人,有些是思想问题,有些是历史问题,还有一些是搞错了的,三批材料中有名的人,不一定是胡风分子,也有些人不是,但和胡风搞在一起的。我们过去有错误,现在也有错误,但对过去的工作如思想改造、整风等,要从整个来看,对正确的必须首先肯定。当然,有些问题将来还可以讨论,比如肃反肃错了没有,有人对把肃反的数字定为百分之五表示不满,因为实际上不到百分之五,他不知道当时有很多地方搞到百分之三十,中央定出百分之五是起了限制的作用。关于肃反运动,党中央还没有作结论,我觉得我们对问题应该这样看,有反革命,搞出一个也是对的,有反必肃——这就是原则。说整出一个反革命,伤害了几个好人,这是不是不好?这和打仗一样,要打败敌人,就不可能使自己的人不受到伤害。列宁说:在阶级斗争最尖锐的时候,拳头打出去是不可能选择地方的。的确是这样,可能打到致命的地方,也可能打到不致命的地方;可能打到应该打的地方,也可能打到不该打的地方。

同志们提出愿意读书,渴望提高,更愿意下去生活,但在时

间上没有保证，要参加社会活动则没有机会，这怎么办？关于这方面，作家协会曾经决定编辑每年可以有一个月到三个月体验生活和创作的时间，你们是否也可以采取这样的办法。作家协会作了这样的决定，可以建议文化部和出版部门讨论并作出规定，编辑有一定的时间体验生活和创作是完全必要的。

现在可以放毒草，同志们也不要害怕放毒草，各地党委的第一书记正在亲自出马抓思想工作，编辑一定会得到较多的关心，相信同志们今后的工作也一定会比过去好做了。

一九五七年五月十三日

在北方昆曲剧院成立大会上的讲话*

祝贺北昆剧院的成立。剧院的成立是经过了許多困难的，任何事业都要经过艰苦奋斗才能得到成功，我希望剧院在继续克服各种困难中不断地成长。

昆曲是我国最古老的可以称为真正古典的剧种，是我们的一份极可宝贵的戏剧遗产，他经历了一个较长的停滞时期，由于这个历史原因，解放以来，他没有其他剧种那么活跃。同时文化领导方面对昆曲也注意得比较迟了一点，积极扶植不够。去年浙江昆苏剧团《十五贯》的成功，才引起了大家的注意。北方昆曲界的几位同志，比较早地参加了北京人民艺术剧院，帮助进行了训练舞蹈演员的工作，却没有搞昆曲，从发展昆曲来说是个损失，但是把古典戏曲中的舞蹈动作交给了年青演员，并使一些新文艺工作者对昆剧这一古典戏剧形式发生了兴趣，这种努力还是有价值的；现在的北昆剧院有一些新文艺工作者参加，也可以说是过去工作几年的结果。

从中国戏曲发展的历史来说，昆曲是最老的剧种，谈到中国戏曲遗产、戏曲传统，就不能离开昆曲。中国的京剧和其他发展得较高的地方戏，没有一个不是从昆曲中得到营养的，昆曲好象母亲一样，用自己的乳汁哺育了许多剧种，使京剧和其他的发展

* 本文载一九五七年第十四期《戏剧报》。

得比较高的地方戏得到营养和发展。现在南方已有昆曲团，北方又成立了昆曲剧院，我们要很好的发展昆曲艺术。

几年来我们国家的戏曲事业有很大的发展，百花齐放的方针，首先由戏曲界的同志提出来，被党中央、毛主席所肯定，成为发展整个文艺事业的方针。在百花齐放的方针指导下，全国各种地方戏，无论大小普遍受到重视，去年开放剧目，全国挖掘出的剧目，数量惊人，全国戏曲这样大规模的发展，在戏曲史上是空前的。虽然工作中还有不少的缺点，偏差和错误，但整个的来说，成绩是很大的，中国的戏曲正处在一个大繁荣时代。

昆曲是老大哥，他哺养出来的许多的年青的弟弟妹妹们都发展起来了。昆曲剧院虽然成立得迟了一点，但是后来居上，这朵花一定会开放，它要经得起新时代的考验，恢复自己的青春，并且比过去更富有生命力。这个剧种从剧目、音乐、表演技术方面，都是发展很高的，我想今后不论还有多少困难，这个剧种在百花齐放当中，在和各个兄弟剧种的竞赛当中，它会走到前面去，它应当站在各剧种的前列，而不应当落在后面，我想经过同志们的努力，这是一定能做到的。

“百花齐放，推陈出新”的思想，就是鼓励各个剧种自由竞赛，在继承传统的基础上发展新戏曲，任何艺术形式，只有当它能够表现新内容，适应新时代的需要的时候，它才能够发展，否则就会停滞。各种艺术竞赛的目标是推陈出新，在旧的基础上产生新的艺术。“推陈”不是“抛弃传统”，“出新”不是“凭空创造”。抛开传统中的好东西去凭空“创造”所谓新的东西，是没有效果的；吸收传统中的好东西越多，我们的新文艺就会发展的愈结实，水平就愈高。“推陈出新”就是对于遗产的继承和发展。继承和发展是一种辩证的关系，这个关系处理得好，我们的艺术事

业就能顺利前进,否则就会停滞或走弯路。要有所继承,才能更好的发展;要有所发展,才能更好的继承。我们从过去的遗产出发,在社会主义社会条件下,在马列主义思想基础上,建设新文化。人类文化遗产是长年累积的,离开了遗产,文化的发展就低。比如各种地方戏,离开了昆曲,京戏,不从它们里面吸收好的东西,完全从民间发展起来,它就发展得慢,发展得低。只有当它吸收前人的遗产时,才能发展得高,发展得快。所以我们一定要“继承”,这一条是肯定的。但继承是为发展。我们继承遗产干什么呢?是为着使它——遗产中一切好的东西,在新的条件下得到发展,如果不发展,那么,我们的全部遗产只有摆到博物馆去。

昆曲本身就是我国戏曲的一个新发展,它继承了南曲北曲,还吸收了当时其他一些地方戏的精华加以溶合发展,所以才创造了一个新的剧种——昆曲出来。京剧的发展也是如此。程长庚,谭鑫培等人以及现在京剧界的梅兰芳、程砚秋等同志,都对京剧有所革新。凡是今天在艺术上有成就的,可以说都是革新派,所以一定要革新。可是革新必须通过艺术家自己的创造和试验。我们的戏曲改革工作开始时期,反对了一些有严重毒素的剧目,和一些色情的恐怖的表演,这是完全必要的,我们的戏曲应当是健康的,应当对人民有益,至少无害。几年来出现了不少优秀的剧目,舞台艺术也有很大的革新,这应当说是很大的进步。在戏曲改革工作中曾发生了不少偏差,主要是粗暴的现象,这种现象现在已经有所改正。

我们戏曲遗产中有珠玉,也有泥沙,我们必须善于辨别、挑选,要采取十分谨慎的态度,不要错把珠玉当作泥沙。革新要经过艺术家自己,这样就不会粗暴,因为只有他们懂得,这种艺术

里那是些前人的心血、结晶，政府和党只能在工作方向上加以指导。革新需要谨慎，也需要勇敢，所谓粗暴就是缺乏谨慎，保守就是缺乏勇敢。很多参加戏曲改革的同志，他们有革新的勇气，但是对这门艺术不懂，缺乏慎重。我们是全人类文化遗产的继承者，所以尽管我们不懂，但是历史给了我们这样一个任务，只有历史上最前进的阶级——工人阶级才能继承人类所创造的一切文化遗产，我们在这个任务面前，要学会谨慎，学会鉴赏，学会鉴别，学会懂得遗产中哪些是好的，哪些是坏的。在刚刚解放时，有一点粗暴，也是难免的，现在那个时期过去了，我们要采取谨慎态度。如果在我们手中，把前人遗产中的好东西，糟蹋了一点一滴，也是不能容许的错误。当然，我们承继遗产，决不是把它当古董，我们是革新它，发展它。因此，我们又要有革新的勇气，要突破前人，凡是值得我们尊敬的前辈，都是突破前人的。创造就是要突破前人，没有不突破前人而具有创造的，这一点不但对于戏曲事业如此，对于一切艺术均是如此。要做好继承与发展的工作，必须以最大的谨慎与最大的勇气相结合，这就是说对于遗产完全熟悉了，掌握了，对于遗产做了谨慎的鉴别，在这样的基础上产生了勇气，才是真正的勇气。

昆曲是古老的艺术，发展很高，这是它的优点；但另一方面，它的古雅不易为群众所接受，这又是它的缺点。

因此对昆剧的革新也许比其他地方戏要困难些。这只有通过昆曲界、戏剧界许多专家们的努力，才能做到。我给韩世昌诸同志信中曾提到“雅俗共赏”，昆曲很雅，能更通俗就好了，就是说艺术性要与群众性相结合，不单专家看了喜欢，普通观众看了也喜欢，不但专家看了懂得，普通观众看了也懂。在推陈出新中，要保留“雅”，但是这个“雅”要与“俗”结合起来，所谓“俗”，我

想做一种好的解释，那就是要大多数人都能懂得，而且于人有益；这样就解决了不是“庸俗”“低级”的意思。“雅俗共赏”就是说耍昆曲的优美艺术，跟今天的广大群众的爱好的结合起来。刚才白云生同志讲，他们在工厂农村演出昆曲都曾受到欢迎，这是个好消息，我想一方面演出的剧目要使观众容易接受，能够欣赏，同时又能保有很高的艺术性，把昆曲很好的传统保存下来。如果能这样，那么昆曲就能发展。一个艺术能不能发展，决定于它的艺术水平如何，观众接受如何，艺术水平高，内容好，观众欢迎它，它就有前途。我相信昆曲在我们新社会里是会得到观众的，这不是极少数对昆曲有特别修养的那些观众，而是千千万万普通不懂得昆曲的，修养上比较差的观众。当昆曲得到他们拥护时，昆曲的发展前途就是无限制的。

最后，我再一次祝贺北方昆曲剧院的成立，预祝它在广大的群众中间生根，受到广大群众的爱护，得到新的发展。

一九五七年六月