



朱自清

論文藝問題

新民主主出版社刊行

論 文 藝 問 題

(在延安文藝座談會的講話)

毛澤東 著

新華書店

新中國書局總經售

論文藝問題

一九四九年五月初版

出版者 新華書店

全國各地

總經售者 新中國書局

上海福州路三八四號
北平天津南京漢口
長春瀋陽濟南開封
大連哈爾濱張家口
佳木斯香港等各大城市

版權所有
不准翻印

每冊基本定價七角

在延安文藝座談會上的講話

引言

——一九四二年五月二日

同志們！今天邀集大家來開座談會，目的是要和大家交換意見，研究文藝工作科一般革命工作中間的正確關係，求得革命文藝的正確發展，求得革命文藝對於其他革命工作的更好協助，藉以打倒我們的民族敵人，完成民族解放任務。

（在我們爲中國民族解放的鬥爭中，有各種的戰線，就中也可以說有文武兩個戰線，這就是文化戰線和軍事戰線。我們要戰勝敵人，首先要依靠手裏拿槍的軍隊，但是僅僅有這種軍隊是不夠的，我們還要有文化軍隊，這是團結自己戰勝敵人必不可少的一支軍隊。）「五四」以來，這支文化軍隊就在中國形成，幫助了中國革命，使中國的封建文化和適應帝國主義侵略的奴隸文化的地盤逐漸縮小，其力量逐漸削弱，以至現在反動派只能提出所謂「以量勝質」的辦法來和新文化對抗，就是說，反動派有的是錢，雖然出不出好東西，但是可以拚命出得多。在「五四」以來的文化戰線上，

文藝是一個重要的有成績的部門。革命的文藝運動，在內戰時期有了大的發展，這個運動和當時的紅軍戰爭在總的方向上是一致的，但在實際工作上却沒有互相結合起來，彼此都是孤軍作戰，這是因為當時的反動派把這兩支兄弟軍隊從中隔斷了的原故。抗戰以後，革命的文藝工作者來到延安及各個抗日根據地的多起來了，這是一件很好的事。但是到了根據地，並不等於與根據地人民的運動相結合，而我們要把革命工作向前推進，就要使這兩者完全結合起來（我們今天開的會，就是要使文藝很好地成為整個革命機器的一個組成部份；作為團結人民，教育人民，打擊敵人，消滅敵人的有力武器，幫助人民同心同德地和敵人作鬥爭）。爲了這個目的，有些什麼問題應該解決的呢？有這樣一些問題，就是立場問題，態度問題，對象問題，工作問題和學習問題。

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

態度問題。隨着立場，就發生我們對於各種具體事物所採取的具體態度。譬如說，歌頌呢？還是暴露呢？這就是態度問題。究竟那種態度是我們需要的？我說兩種都需要，問題是在對什麼人，有三種人，一種是敵人，一種是朋友，還有一種是自己，這就是無產階級及其先鋒隊。對於這三種人需要有三種態度，對於敵人，對於日本法西斯和一切人民的敵人，我們應該不應該給他們一歌頌呢？絕對不應該，因為他們都是萬惡的反動派。他們在技術上也許有些優點，譬如說他們槍砲

好，但是好的槍砲拿在他們手裏就是反動的。我們武裝軍隊的任務是在把他們的槍砲奪取過來，轉過去打倒他們。我們文化軍隊的任務是在暴露一切敵人的殘暴、欺騙及其必然失敗的前途，鼓勵抗日軍民同心同德，堅決地打倒他們。對於朋友，對於各種不同的同盟者，我們的態度應該是有聯合，有批評，有各種不同的聯合，有各種不同的批評。他們的抗戰。我們是贊成的；如果有成績，我們是贊揚的；但是如果抗戰不積極，我們就應該批評；如果有人要反共反人民，要一天一天走上反動的道路，那我們就要批評，就要反對。至於對人民羣衆，對人民的勞動和鬥爭，對人民的軍隊，人民的政黨，我們當然應該贊揚。人民也有缺點的，無產階級中還有許多人保留着小資產階級的思想，農民與小資產階級都有落後的思想，這些就是他們在鬥爭中的負擔，我們應該長期地耐心地教育他們，幫助他們擺脫其背上的包袱，使他們能够大踏步前進。他們在鬥爭中已經改造或正在改造自己，我們的文藝應該描寫他們的這個改造過程，而不應該只看到片面就去錯誤地譏笑他們，甚至敵視他們。我們所寫的東西，應該是使他們團結，使他們進步，使他們同心同德，向前奮鬥，去掉落後的東西，發揚革命的東西，而決不是相反。）

對象問題，就是文藝做給誰看的問題。在邊區，在華北華中各抗日根據地，這個問題與在大後方不同，與在抗戰以前的上海不同。在上海時期，革命文藝作品的接受者是以一部份學生、職員、店員爲主，抗戰以後的大後方，範圍會有過一些擴大，但基本上也還是以這些人爲主，因爲那裏的政府，把工農兵與革命的文藝互相隔絕了。在我們的根據地就完全不同。文藝作品在根據地的接受

對象，是工農兵及其黨政軍幹部。根據地也有學生，但這些學生和舊式學生也不相同，他們不是過去的幹部，就是未來的幹部。各種幹部，部隊的戰士，工廠的工人，農村的農民，他們識了字，就要看書、看報，不識字的，也要看戲、看畫、唱歌、聽音樂，他們就是我們文藝作品的接受對象。即拿幹部說，你們不要以為這部份人數目少，這比大後方出一本書的讀者多得多，大後方一本書一版平常只有兩千冊，三版也才六千冊，但是根據地的幹部，單是延安能看書的就有一萬多。而且這些幹部許多都是久經鍛鍊的革命家，他們是從全國各地來的，他們也要到各地去工作，所以對於這些人做教育工作是有重大意義的。我們的文藝工作者，應該向他們好好做工作。

（既然文藝的接受對象是工農兵及其幹部，就發生一個了解他們熟悉他們的問題。而為要了解他們，熟悉他們，在他們裏面，在黨政機關，在農村，在工廠，在八路軍，在新四軍裏面，了解各種事情，熟悉各種事情，了解各種人，熟悉各種人，就需要做很大的工作。我們文藝工作者需要做自己的文藝工作，但是這個了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。我們的文藝工作者對於這些，以前是一種什麼情形呢？我說以前是不熟，不懂，英雄無用武之地。什麼是不熟？人不熟，文藝工作者和自己的描寫對象與接受對象不熟，或者簡直生疏得很。我們的文藝工作者不熟悉工人，不熟悉農民，不熟悉士兵，也不熟悉他們的幹部。什麼是不懂？言語不懂，你們是知識分子的言語，他們是人民大眾的言語。我曾經說過許多同志愛說「大眾化」，但是什麼叫做大眾化？就是我們的文藝工作者自己的思想情緒應與工農兵大眾的思想情緒打成一片。而要打成一片，應從學習羣衆的言

語開始，如果連羣衆的言語都不懂，還講什麼文藝創造呢？英雄無用武之地，就是說你的一套大道理，羣衆不賞識，在羣衆面前把你的資格擺得越老，越像個「英雄」，越要出賣這一套，羣衆就越不買你的貨。你要羣衆了解你，你要與羣衆打成一片，就得下決心。經過長期的甚至是痛苦的磨鍊。在這裏，我可以說一說我自己感情變化的經驗。我是個學校裏學生出身的人，在學校養成了一種學生習慣，在一大羣肩不能挑手不能提的學生面前做一點勞動的事，比如自己挑行李吧，也覺得不像樣子。那時我覺得世界上乾淨的人只有知識分子，工農兵總是比較髒的。知識分子的衣服，別人的我可以穿。以爲是乾淨的，工農兵的衣服，我就不願意穿，以爲是髒的。革命了，同工農兵在一起了，我逐漸熟悉他們，他們也逐漸熟悉了我，這時，只是在這時，我才根本地變化了資產階級學校所教給我的那種資產階級的與小資產階級的感情。這時，拿未曾改造的知識分子與工農兵比較，就覺得知識分子不但精神有許多不乾淨處，就是身體也不乾淨，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，脚上有牛屎，還是比大小資產階級都乾淨。這就叫做感情起了變化，由一個階級變到另一個階級。我們知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品爲羣衆所歡迎，就得把自己的思想感情來一個變化，來一番改造。沒有這個變化，沒有這個改造，什麼事情都是做不好的，都是格格不入的。最後一個問題就是學習，我的意思是說學習馬列主義和學習社會。一個自命爲馬列主義的革命作家，尤其是黨員作家，必須有馬列主義的常識，但是現在有些同志，却缺少馬列主義的基本觀點。譬如說，馬列主義的一個基本觀點，就是客觀決定主觀，就是階級鬥爭和民族鬥爭的客觀現實

決定我們的思想感情，但是我們有些同志却把這個問題弄顛倒了，說什麼一切應該從「愛」出發。就說愛吧，在階級社會裏，也只有階級的愛，但是這些同志却要追求什麼超階級的愛，抽象的愛，以及抽象的自由，抽象的真理，抽象的人性等等。這是表明這些同志是受了資產階級很深的影響。應該很澈底地清算這種影響，很虛心地學習馬列主義。（文藝工作者應該學習文藝創作，這是對的，但是馬列主義是一切革命者都應該學習的科學，文藝工作者不能是例外。此外還要學習社會，就是要研究社會上的各個階級，它們的相互關係和個別狀況，他們的面貌和他們的心理。只有把階級弄清楚了，我們的文藝才能有豐富的内容和正確的方向。）

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

結 論

——一九四二年五月廿三日

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

我們討論問題，應從實際出發，不是從定義出發。如果我們按照教科書，找到什麼是文學、什麼是藝術的定義，然後按照它們來規定今天文藝運動的方針，來評判今天所發生的各種見解和爭

論，這種方法是不正確的。我們是馬克思主義者，馬克思主義叫我們看問題不要從抽象的定義出發，而要從客觀存在的事實出發，從分析這些事實中找出方針、政策、辦法來。我們現在討論文藝運動，也應該這樣做。

現在的事實是什麼呢？事實就是當中國打了五年的抗日戰爭；全世界的反法西斯戰爭；中國大地主大資產階級在抗日戰爭中的不堅決和對內的高壓政策；五四以來的革命文藝運動——這個運動在二十三年中對於革命的偉大貢獻以及它的許多缺點；八路軍新四軍的抗日民主根據地，大批文藝工作者與八路軍新四軍相結合；根據地的文藝工作者與大後方的文藝工作者的環境與任務的區別；目前在延安及各抗日根據地的文藝工作中已經發生的爭論問題——這些就是實際存在的不可否認的事實。我們就要在這些事實的基礎上考慮我們的問題。

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

第一個問題：我們的文藝是爲什麼人的？

這個問題，在我們各個抗日根據地從事文學藝術工作的同志中，似乎是已經解決了，不需要再講的了。其實不然，很多同志對這個問題並沒有得到明確的解決。因此，在他們的情緒中，在他們的作品中，在他們的行動中，在他們對於文藝方針問題的意見中，就不免或多或少地發生和羣衆的需要不相符合，和實際鬥爭的需要不相符合的情形。當然，現在和共產黨、八路軍、新四軍在一起從事於偉大解放鬥爭的大批文化人、文學家、藝術家以及一般文藝工作者，雖然其中也可能有些人是暫時的投機分子，甚至還有敵人和國民黨特務機關派來的掛着文藝招牌的奸細分子，但是除了這些人以外，却都是在爲着共同事業努力工作着，依靠這些同志，我們的整個文學工作，戲劇工作，音樂工作，美術工作，都有了很大的成績。這些文藝工作者，許多是抗戰以後開始從事工作的，許多則是還在抗戰以前就做了多時的革命工作，經歷過許多辛苦，並用他們的工作和作品影響了廣大羣衆的。但是爲什麼還說即使這些同志中也有對於文藝是爲什麼人的問題沒有明確解決的呢？難道他們還有主張革命文藝不是爲着人民大衆而是爲着剝削者壓迫者的嗎？

（誠然，爲着剝削者壓迫者的文藝是有的。文藝是爲地主階級的，這是封建文藝，中國封建時代統治階級的文學藝術，就是這種東西。直到今天，這種文藝在中國還有頗大的勢力。文藝是爲資產階級的，這是資產階級的文藝，像魯迅所批評的梁實秋一類人，他們雖然在口頭上提出什麼文藝是超階級的，但是他們在實際上是主張資產階級的文藝，反對無產階級的文藝的。文藝是爲帝國主義的，周作人、張資平這批人就是這樣，這叫做奴隸文化，奴隸文藝。還有一種文藝是爲特務機關

9

的，可以叫做特務文藝，這種文藝的外表也可以「很革命」，但是實質却不出上面三種範圍。在我們，文藝不是爲上述種種人，而是爲人民的。我們曾說，現階級的中國新文化，是無產階級領導的人民大眾的反帝反封建的文化。真正人民大眾的東西，現在一定是無產階級領導的；資產階級領導的東西，不可能屬於人民大眾。新文化中的新文學新藝術自然也是這樣。對於封建階級與資產階級的舊形式，我們是並不拒絕利用的，但這些舊形式到了我們手裏，給了改造，加進了新內容，也就變成革命的爲人民服務的東西了。

（那末，什麼是人民大眾呢？最廣大的人民，佔全人口百分之九十以上的人民，是工人、農民、兵士與小資產階級。所以我們的文藝，第一是爲工人的，這是領導革命的階級。第二是爲農民的，他們是革命中最廣大最堅決的同盟軍。第三是爲武裝起來了的工農即八路軍、新四軍及其他人民武裝隊伍的，這是戰爭的主力。第四是爲小資產階級的，他們也是革命的同盟者，他們是能够長期地和我們合作的。這四種人，就是中華民族的最大部份，就是最廣大的人民大眾。還有抗日的地主階級、資產階級，我們應該聯合他們，但是他們不贊成廣大人民羣衆的民主，他們都有爲他們自己的文藝，我們的文藝不是爲着他們，他們也拒絕我們的文藝。）

我們的文藝，應該爲着上面說的四種人。在這四種人裏面，工農兵又是主要的，小資產階級人數較少，革命堅決性較小，也比工農兵較有文化教養。所以我們的文藝，第一是爲着工農兵，第二才是爲着小資產階級，在這裏，不應該把小資產階級提到第一位，把工農兵降到第二位。而我們現

在有一部份同志的問題，他們對於文藝是爲什麼人的問題不能正確解決的關鍵，正在這裏。我這樣說，不是說在理論上，在理論上就是說在口頭上，我們隊伍中沒有一個人把工農兵看得比小資產階級還不重要的。我是說在實際上，在行動上，他們是否對小資產者比對工農兵還更看得重些呢？我以為是這樣，有許多同志比較地注重研究知識分子，分析他們的心理，着重地去表現他們，原諒並辯護他們的缺點，而不是引導小資產階級出身的知識分子和自己一道去接近工農兵，去參加工農兵的實際鬥爭，去表現工農兵，去教育工農兵。有許多同志，因為他們自己是從小資產階級出身，自己是知識分子，於是就只在知識分子的隊伍中找朋友，把自己的注重力放在研究與描寫知識分子上面。這種研究與描寫如果是站在無產階級立場上的，那是應該的。但他們並不是，或者不完全是。他們是站在小資產階級立場，他們是把自己的作品當作小資產階級的自我表現來創作的，我們是在相當多的文學藝術作品中看見這種東西。他們在許多時候，對於小資產階級出身的知識分子寄予滿腔的同情，連小資產階級的缺點也加以同情甚至鼓吹。對於工農兵，則缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善於描寫他們。倘是描寫，也是衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。他們在某些方面也愛工農兵，也愛工農兵出身的幹部，但有些時候不愛，有些地方不愛，不愛他們的感情，不愛他們的姿態，不愛他們的萌芽狀態的文藝（牆報、壁畫、民歌、民間故事、民間語言等）。他們有時也愛這些東西，那是爲着獵奇，爲着裝飾自己的作品，甚至爲着追求其中落後的東西而愛的。有時就公開地鄙棄它們，而偏愛知識分子，偏愛小資產階級乃至資產階級的東西（這些同志的屁

殷還是坐在小資產階級方面，或者換句文雅的話說，他們的靈魂深處還是一個小資產階級的王國，這樣，爲什麼人的問題他們就還是沒有解決，或者沒有明確地解決。這不光是講初來延安不久的人，就是到過前方，在根據地八路軍、新四軍做過幾年工作的人，也是沒有澈底的解決。要澈底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。但是時間無論怎樣長，我們却必須解決它，必須明確地澈底地解決它。我們的文藝工作者一定要完成這個任務，一定要把屁股移過來，一定要在深入工農兵，深入實際鬥爭的過程中，在學習馬列主義和學習社會的過程中，逐漸地移過來，移到工農兵這方面來，只有這樣，我們才能有真正爲工農兵的文藝。

爲什麼人的問題，是一個根本的問題，原則的問題。過去有些同志間的爭論、紛歧、對立、不團結，並不是在這個根本的原則的問題上，而是在一些比較次要的甚至是無原則的問題上。而對於這個原則問題，爭論的雙方倒是沒有什麼紛歧，倒是幾乎一致的，都有某種程度的輕視工農兵、脫離羣衆的傾向，我說某種程度，因爲一般地說，這些同志的輕視工農兵、脫離羣衆，與國民黨的輕視工農兵，脫離羣衆，是有些不同的，但是無論如何，這個傾向是有的，這個根本問題不解決，其他許多問題也就不易解決。譬如說文化界的宗派主義吧，這也是原則問題，但是要去掉宗派主義，也只有把爲工農、爲八路軍、新四軍、到羣衆中去的口號提出來，並加以切實的實行，才能達到目的，否則宗派主義問題是斷然不能解決的。魯迅會說：革命文藝戰線的不統一是因為缺乏共同的目的，而這個共同目的就是爲工農。這個問題那時上海有，現在重慶也有，在那些地方，這個問題很

難澈底解決，因為那些地方有人壓迫革命文藝家，不讓他們有到工農兵羣衆中去的自由。在我們這裏，情形就完全兩樣，我們是鼓勵革命文藝家積極地親近工農兵，給他們以到羣衆中去的完全自由，給他們以創作真正革命文藝的完全自由，所以這個問題在我們這裏，是接近於解決的了，接近於解決不等於完全的澈底的解決，我們說要學習馬列主義和學習社會，就是爲着完全地澈底地解決這個問題。我們說的馬列主義，是羣衆生活羣衆鬥爭裏完全適用的活的馬列主義，不是單單書本上的馬列主義。把書本上的馬列主義移到羣衆中去，成了活的馬列主義，就不會有宗派主義了。不但宗派主義的問題可以解決，其他的許多問題也就可以解決了。

二

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

（有些同志，在過去，是相當地或是嚴重地輕視了和忽視了普及，他們不相當地太強調了提高。提高是應該強調的，強調到不適當的程度，那就錯了。我前面說的沒有明確地解決爲什麼人的問題，在這個問題上也表現出來了。因為沒有弄清楚爲什麼人，他們所說的普及和提高就都沒有正確的標準，當然更找不到兩者的正確關係。我們的文藝，既然基本上是爲工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高也就是從工農兵提高。用什麼東西向他們普及呢？用封建的東西嗎？

用資產階級的東西嗎？用小資產階級的東西嗎？都不行，只有用工農兵自己的東西，因此在教育工農兵的任務之前，就先有一個學習工農兵的任務。提高的問題更是如此。提高要有一個基礎，譬如一桶水，不是從地上去提高，難道是從空中去提高嗎？那末所謂文藝的提高，是從什麼基礎上去提高呢？從封建階級的基礎嗎？從資產階級的基礎嗎？從小資產階級的基礎嗎？都不是，只有從工農兵的基礎，從工農兵的現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高。也不是把工農兵提到封建階級資產階級小資產階級的高度去，而是沿着工農兵自己前進的方向去提高。而這裏也就提出了學習工農兵的任務。只有從工農兵出發，我們對於普及和提高才能有正確的了解，也才能找到普及和提高的正確關係。

普及也好，提高也好，它們的源泉是從何而來的呢？無論是那一等級的作為觀念形態的文藝作品，都是人民生活在人類頭腦中的反映和加工的結果，革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映和加工的結果。人民生活中本來存在文學藝術的礦藏，這是自然形態的東西，是粗糙的東西，但也是最生動，最豐富，最基本的東西，它們使一切加工形態的文學藝術相形見绌，它們是一切加工形態的文學藝術的取之不盡，用之不竭的唯一的源泉。這是唯一的源泉，因為只能有這樣的源泉，此外沒有第二個源泉。有人說，書本上的文藝作品，古代的和外國的文藝作品，不也是源泉嗎？也可以說是源泉吧，但這是第二位的而不是第一位的，如果以這為第一位，便是顛倒的看法。實際上，書本和現成品不是源而是流，是古人與外國人根據他們彼時彼地所見到的人民生活中的

文學藝術加工製造出來的東西。我們必須批判地吸收這些東西，作為我們的借鑑，作為我們從此時此地人民生活中的文學藝術加工成為觀念形態上的文學藝術作品時候的借鑑。有這個借鑑與沒有這個借鑑是不同的，這裏有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分，所以我們決不可拒絕借鑑古人與外國人，那怕是封建階級與資產階級的東西也必須借鑑。但這僅僅是借鑑而不是替代，這是決不能替代的。文學藝術中對於古人與外國人的毫無批判的硬搬、模仿與替代，乃是最沒有出息的最害人的文學教條主義與藝術教條主義，和軍事上政治上哲學上經濟學上的教條主義的性質是一樣的。中國的革命的文學家，藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到羣衆中去，必須長期地無條件地全身心地到工農兵羣衆中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，觀察、體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切羣衆，一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切自然形態的文學和藝術，然後才有可能進入加工過程即創作過程，這樣地把原料與生產，把研究過程與創作過程統一起來。否則你的勞動就沒有對象，沒有原料，或半製品，你就無從加工，你就只能做魯迅在他的遺囑裏所諄諄囑咐他的兒子萬不可做的那種空頭文學家或空頭藝術家。）

（自然形態上的文學藝術雖是觀念形態上的文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬地生動豐富的内容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者，這是爲甚麼呢？因爲雖然兩者都是美，但是加工後的文藝却比自然形態上的文藝更有組織性，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。活的列寧比小說戲劇電影裏的列寧不知生動豐富得多少倍，但是活的列寧一天到晚做的事情