

毛澤東同志「在延安文藝座談會上 的講話」發表十週年

周 揚

十年以前，毛澤東同志發表了他的天才著作「在延安文藝座談會上的講話」。在這個講話中，毛澤東同志提出了革命文藝發展的正確方針——文藝必須為工農兵服務的方針。要實現這個方針，一切前進的和革命的文藝工作者必須確立共產主義世界觀、人生觀，掌握正確的思想方法和創作方法，祇有這樣才能達到文藝真正和工農羣衆相結合，和羣衆的階級鬥爭相結合。

毛澤東同志的「在延安文藝座談會上的講話」，出色地把馬克思主義文藝理論具體地運用到中國環境中並創造性地加以發展，模範地使文藝理論和文藝政策緊密結合。這個著作不但成了中國人民文藝運動的戰鬥綱領，而且對世界人民的革命文藝運動發生了指導的影響和作用。

在延安文藝座談會以前，文藝工作上所發生和存在的許多問題，其中心關鍵何在呢？毛澤東同志解決文藝問題正如他解決中國革命的一切問題一樣有力地抓住了整個鏈條上的有決定性的環節，他在「講

話」中，開宗明義就提出：「我們的文藝是爲甚麼人的？」這樣一個根本的、原則的問題。針對我們的大部分是小資產階級知識分子出身的文藝家，他又進一步尖銳地提出問題：我們的文藝第一是爲着工農兵呢，還是第一爲着小資產階級及屬於小資產階級範疇的知識分子呢？毛澤東同志明確地、肯定地答覆：第一要爲工農兵。由於中國是一個廣大的小資產階級的國家，小資產階級文藝家在整個文藝戰線上是一個重要的力量。「五四」以來的新文藝作品主要就是描寫小資產階級知識分子的，對象也主要地是他們。現在提出文藝第一要爲工農兵，這就不能不引起中國新文藝的一個根本的歷史性的變化，同時也就不能不準備對大批小資產階級知識分子出身的文藝工作者進行長期的思想改造和思想批判的工作。

毛澤東同志正確地指出了小資產階級文藝工作者的思想改造的必要性和長期性。因爲小資產階級文藝家不經過思想改造，就不能正確地表現工農兵，就不能爲工農兵服務。小資產階級知識分子和工農羣衆結合必須經歷一個長期奮鬥的過程。

小資產階級知識分子在中國民主革命中是首先覺悟的成分，他們是曾經在一定歷史時期中演過先驅者的光榮角色的。這些知識分子，當他們還沒有和工農羣衆相結合的時候，他們對於舊社會勢力的鬥爭，就只能採取個人方式的反抗。他們中間真正願意進步的人們會竭力尋找羣衆，因爲只有和羣衆結合，他們才有依靠和出路。這些人終於找到了工人階級，並且毅然地參加了這個歷史上最先進的階級的鬥爭行列，將自己的命運和這個階級的命運結合起來，這時候，他們在思想上和藝術上就表現了新的無限的力量。這就是以魯迅爲代表的

「五四」以來許多前進文藝家所走過的道路。他們對中國人民事業是有極大貢獻的。

小資產階級知識分子出身的文藝家在和羣衆結合的過程中，是歷盡艱苦的，其中少數人始終沒有能够和羣衆結合而最後被人民所拋棄。當知識分子不只是從抽象信仰和理論概念上，而要從實際行動、從日常生活的思想感情上，去和工農羣衆結合的時候，這個結合並不是那麼容易的。小資產階級知識分子大都有他們個人奮鬥的歷史，這個歷史有時就成爲他們前進中的包袱，他們生活上長期地習慣於單獨工作或在很小的集團內工作，而在文藝修養上又往往感染以個人主義爲中心的資產階級文藝的影響較深，這一切條件就養成了小資產階級知識分子特有的個人主義心理和習慣，妨礙他們的前進，妨礙他們和工農羣衆的結合。小資產階級知識分子在沒有經過認真思想改造以前，不管口頭上如何稱讚羣衆，如何表示願意接近羣衆，實際上常常是輕視羣衆，並且安於脫離羣衆的狀態的。他們充滿知識分子的偏見、錯覺和幻想；他們總是看個人重於羣衆；而在他們表現工農羣衆的時候，不是將工農的形象描寫爲他們想像中的呆頭呆腦的人物，就是描寫爲完全小資產階級化了的、狂熱的、神經質的人物。在不少文藝工作者中間，這種小資產階級知識分子的個人主義的惡習是根深抵固的。這就是爲甚麼毛澤東同志「在延安文藝座談會上的講話」中特別針對小資產階級思想進行了那麼尖銳的批判的緣故。

延安文藝座談會以後，由於經過對小資產階級的思想改造，我們的文藝和文藝工作者的面貌爲之煥然一新，從此就開始了中國新文藝史上的一個新的時代。但是小資產階級思想改造是長期的，經過十

年，我們今天又在全國範圍內提出文藝工作者的思想改造，並從去年電影「武訓傳」批判開始，對文藝上的資產階級、小資產階級思想進行了正確的批判。

由於全國勝利之後，我們進入城市，以及在政治上和資產階級合作，我們周圍資產階級思想的影響增大等等原因，加強對資產階級思想的批判，成為了我們文藝工作上更迫切、更嚴重的任務了。城市中大批沒有經過改造的文藝工作者把他們的各種各色小資產階級、資產階級思想都帶到了革命文藝隊伍中來，而一些經過初步思想改造，但保留有較多舊意識的文藝工作者進入城市之後又很容易地接受了資產階級思想的影響。脫離政治，脫離羣衆，而沉溺於個人享受的、安逸的生活；輕視革命文藝，輕視延安文藝座談會以來解放區文藝的成就，輕視民族傳統、民間文藝，而醉心於西洋技巧；這些就都是資產階級思想影響的種種表現。這是資產階級從精神方面來的誘惑。還有從物質方面來的誘惑。由於在城市，在某些文化商人（出版商、戲院老闆等）的奉迎引誘下，就使一些意志薄弱，愛好虛榮的人們產生了追求名利的慾望。這些人忘記了文藝是一種教育人民的高尚精神武器，而以粗製濫造的作品去獵取金錢和迎合市場的需要。他們掌握了文化企業，如戲院等，作為單純營利的手段；錯誤地把這些企業的經濟收入的利益放在對人民教育的事業的利益之上。他們對於完全以營利為目的的私營文化企業，不加以必要的監督和領導，而採取自由放任的方針；甚至在與這些私營文化企業打交道的當中，逐漸沾染上庸俗的商業化的習氣。他們祇看到舊有藝術（戲曲、連環畫等）和舊有觀衆、讀者（主要是小市民）的舊的聯系——遷就和迎合觀衆的落後

思想和低級趣味，就是這種聯系的手段之一——而沒有看到觀眾的變化。新的觀眾增加了，舊的觀眾進步了。舊有藝術經過革新之後，應當努力和新的觀眾——在城市應當首先是工人階級——去建立聯系，灌輸所有各種觀眾以前進思想和正當趣味。就在資產階級的種種思想的和物質的誘惑之下，個人名利的思想在一部分文藝工作者的頭腦中間滋長起來，把他們自己和文藝事業一齊引到墮落的道路上去。這一切錯誤現象經過「三反」「五反」的偉大鬥爭已開始得到糾正。這就不能不使我想起列寧在一九〇五年所提出的關於文學的黨性原則的有名定義：「對於社會主義的無產階級，文學事業不但不能是個人或集團的賺錢的工具，而且一般講來，它不能是與無產階級總的事業無關的個人事業。……文學事業應當成為無產階級總的事業的一部分……」這段話對於我們今天具有特別新鮮的、現實的意義。毛澤東同志的「在延安文藝座談會上的講話」的整個精神也就是從這個基本原則出發的。

我們的文藝的隊伍是一個在人民政協的共同綱領的政治基礎上的，包括了各個不同階層的文藝家的統一戰綫，主要地是工人階級、共產主義的文藝家和小資產階級的、即一般革命的民主主義的文藝家的聯盟。在我們國家的政治、社會、經濟的生活各方面既已產生了具有決定作用的社會主義的因素，我們的以先進思想武裝起來的文藝就應努力將這些生活中的新的因素真實地、突出地反映出來，藉以用社會主義和共產主義的精神去教育工人、農民及其它勞動羣衆。革命藝術的新方法——社會主義現實主義應當成為我們創作方法的最高準繩。毛澤東同志在講話中要求一切革命文藝工作者都「站在無產階級

的和人民大眾的立場」，而共產黨員作家，就更「要站在黨的立場，站在黨性和黨的政策立場。」這些要求是無條件地必須遵從的。目前小資產階級文藝家在文藝隊伍中是人數較多的。正如毛澤東同志所指出的，他們比較地傾向於革命，比較地接近於勞動人民。因而，他們也就比較容易地接受工人階級、共產主義的思想。但是他們的知識分子的個人主義又使他們同樣容易地接受資產階級的思想。因此，對他們加強工人階級思想的影響和教育，幫助他們克服資產階級思想以及封建階級思想的影響，使他們真正地、經過深思熟慮地、自覺地而不是虛偽地、敷衍地、勉強地站在工人階級立場為工農兵服務，這就是我們文藝工作上一個特別艱苦的重要的任務。

思想改造是以工人階級的先進思想去克服一切落後思想，這就包含了一個人的整個世界觀、人生觀的改變，整個思想、情感、心理、習慣、趣味的改變；對於被改造者來說，必然要經過一個相當時間的、劇烈的、痛苦的內心鬥爭的過程，這個過程時間的長短，痛苦的大小，就要看個人主觀上自覺的程度和努力的程度來決定了。那些把思想改造當作「時髦」，當作兒戲，因而把思想改造簡單化、庸俗化的人們，是不會懂得這個的。毛澤東同志指出：「要徹底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。」但是同時毛澤東同志堅決地、肯定地指出：「時間無論怎樣長，我們却必須解決它，必須明確地徹底地解決它。」

文藝工作者的改造思想是和他的生活實踐，和他的創作實踐不能分開的；這就是說，思想改造不能關起門來進行；也不是一定要等到

完全思想改造好了以後才進行創作。思想、生活和創作三者必須在文藝工作者本人的勞動和經驗的基礎上統一起來。而積極地參加羣衆的實際鬥爭，則是徹底改造自己思想，將自己的創作和工農羣衆的生活，和羣衆的階級鬥爭真正結合起來的關鍵。毛澤東同志對於文藝和社會的關係作了完全嚴格的唯物主義的說明，他把人民生活看成是文學藝術的源泉——並且是唯一的源泉。他說：

「無論是哪一等級的作爲觀念形態的文藝作品，都是人民生活在人類頭腦中的反映和加工的結果；革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映和加工的結果。人民生活中本來存在着文學藝術的礦藏，這是自然形態的東西；是粗糙的東西，但也是最生動、最豐富、最基本的東西；它們使一切加工形態的文學藝術相形見绌，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，因爲只能有這樣的源泉，此外沒有第二個源泉。」

毛澤東同志的這個關於文學藝術和人民生活的正確關係的規定正表現了他的最徹底的唯物主義的美學觀。毛澤東同志在他的兩部偉大哲學著作「實踐論」和「矛盾論」中所展開的關於歷史的和辯證的唯物主義的豐富思想，提供了一切站在無產階級現實主義立場上的文藝工作者以最好的、最有力的理論武裝。

但是毛澤東同志並沒有因爲強調人民生活的第一位的意義就絲毫看輕文藝的重要作用。他說：

「自然形態上的文學藝術（毛澤東這裏就是指的人民生活）雖是觀念形態上的文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬地生動豐富的內容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者，這是爲什麼呢？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。」

既然人民生活是文學藝術的唯一源泉，文藝工作者就必須投身到這個源泉中去。毛澤東同志向一切革命的和前進的文藝工作者所發出的號召，是值得我們時常溫習，永遠銘記在心的：

「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。」

從「在延安文藝座談會上的講話」以來，文藝運動的全部經驗證明：我們的文藝工作，當它和羣衆聯系密切的時候，總是顯得生氣勃勃的，方向明確的，而一旦失去或減弱了這種聯系的時候，就立刻變得沒有生氣，沒有方向，以至陷於停滯和癱瘓的狀態。同時也就證明：當我們忠實地執行了毛澤東同志所指示的文藝路線的時候，我們就得到成功，而一旦離開了這個路線的時候，我們就遭受失敗。十年以來，我們文藝工作上所已經取得的許多重要成就——最近獲得蘇聯斯大林獎金的丁玲的「太陽照在桑乾河上」，周立波的「暴風驟雨」，賀敬之、丁毅的歌劇「白毛女」，就是這些成就的一部分——都是和毛澤東同志的文藝方向的領導分不開的。

目前文藝創作遠落後於我們的人民的偉大鬥爭和國家建設的嚴重現象，其根源就是相當多的文藝工作者相當長時間地脫離實際，脫離羣衆；從去年北京發動文藝整風以來，這種狀況已開始有了好的改變。

文藝的落後現象，主要還不在作品的量的方面，而是在質的方面。文藝表現新的人物，新的生活不够有力；反映人民生活的方面不够寬廣；作品缺少應有的感動人、鼓舞人的力量。這就是說，創作上嚴重地存在着概念化、公式化的傾向。這是一種有害的反現實主義的傾向。這種傾向，如果不加以反對和糾正的話，就會大大地妨礙文藝事業的前進和發展。我們批判了在表現羣衆的新的生活和新的人物上從資產階級、小資產階級思想而來的或者甚至從封建思想而來的各種明顯的歪曲，這是完全必要的，今後還必須繼續這種批判的工作。但是我們却容忍了一種最普遍大量存在的，而且似乎是「合法」的歪曲——概念化、公式化的傾向。概念化的作品把人民生活中本來非常豐富的、生動活潑的、新鮮的事物寫成單調的、乏味的、千篇一律的公式；把本來是有血有肉的，有思想、有性格的，在一定環境下按照自己的意志行動的人寫成沒有血肉的，無性格、無思想的，完全任憑作者任意擺佈的，像木偶似的人物；把本來是複雜的、嚴重的政治鬥爭寫成簡單的兒戲。這一切難道不都是很大的歪曲嗎？這樣的歪曲難道是可以容許的嗎？

概念化、公式化的傾向所以能够「合法」存在，沒有受到批評，有時甚至受到鼓勵，主要原因就是文藝工作者以及一些文藝工作的領導者錯誤地了解了文藝服從政治的正確關係和真正意義。我們的文藝必須服從政治；必須以黨和政府的政策作為指針，這是確定不移的。毛澤東同志在延安文藝座談會上的講話中說：「藝術既然服從階級，服從黨，當然就要服從階級與黨的政治要求，服從一定革命時期的革命任務，離開了這個，就離開了羣衆的根本的需要。」因此我們

必須反對文藝脫離政治的傾向，這實際上就是使文藝服從資產階級政治利益的傾向。但是我們也要反對概念化、公式化的作品，反對在服從政治任務這個藉口之下一任這種作品的製造和泛濫，因為這樣的作品，是不能夠達到為政治服務的真正目的的。毛澤東同志說：「文藝是從屬於政治的，但又反轉來給與偉大的影響於政治。」而概念化、公式化的作品是不能發生這種影響的。

究竟甚麼是一篇文藝作品所能够和應當完成的政治任務呢？文藝的任務是真實地深刻地描寫生活，揭露生活中的矛盾，創造各種人物，顯示前進人物的力量。只有真實的、生動的人物才能吸引讀者觀衆，打動人們的心靈，使他們接受作品中的思想。毛澤東同志「在延安文藝座談會上的講話」中已經正確地指出：「革命的文藝應當根據實際生活創造出各種各樣的人物，幫助羣衆推動歷史的前進」。因此文藝工作者必須參加到實際生活的一切方面去，深刻地去觀察、體驗和研究人民的生活。正如列寧所說的，政治是開始在千百萬羣衆所在的地方。離開了羣衆，還能有甚麼嚴重的政治和政策呢？離開了羣衆生活，羣衆的階級鬥爭的真實描寫，還能表現得出甚麼真正的政治和政策呢？概念化，公式化的作者的失敗的根源，就在他們的創作總是從抽象的政治概念出發，而不從實際的人民生活出發。他們不注意人民生活的各方面，特別是不注意工農兵羣衆生活中的日常事物；在這些日常生活中正產生着人民的新的相互關係，新的情感和品質。我們的許多文藝工作者到工人，農民，士兵羣衆中去的時候不注意去在一切方面幫助他們解決生活中的各種實際困難，在文化生活上幫助他們提高，而是一伸手就想向他們要東西，找「創作材料」，他們實際上是

把自己個人創作的利益看得比羣衆的利益要高得多，因此他們就不可能在羣衆中間交上知心朋友，就聽不到他們的知心話，這樣，他們就永遠不可能把政策思想的正確傳達和羣衆日常生活的真實描寫有機地結合起來，同時也就永遠不可能表現出真實的新的的人物的性格。我們的文藝應當培養人民特別是青年一代的新的品質；培養他們對祖國對人民的忠誠熱愛，高度的勞動熱忱，自我犧牲的英雄氣概，遠大而高尚的理想。在我們的勞動人民身上，在前線的戰鬥英雄和工業、農業生產戰線上的勞動英雄身上，在許多優秀的共產黨員、青年團員和國家機關的工作人員的身上，我們已經看見這種新的品質了。我們的文藝應當表現這些新的人物的新的品質，以作為全體人民的表率。毛澤東同志在紀念「白求恩」的文章中提出了共產主義的人的標準：一個人只要有「毫無自私自利之心的精神」，「就是一個高尚的人，一個純粹的人，一個有道德的人，一個脫離了低級趣味的人，一個有益於人民的人」。我們的文藝作品中如果真實地、生動地寫出了這樣的人物，就能對人們起共產主義教育的作用，也就是最好地完成了政治任務。概念化、公式化的作家不注意寫人物，對於他們，人物僅僅是為了解說某項具體政策的需要而存在的，這樣，藝術就變成了簡單的化裝講演；作品就變成了政策的簡單的圖解或者甚至政治概念的遊戲了。

反現實主義的傾向，在處理歷史題材的時候，就表現為反歷史主義的傾向。我們的歷史人物中，曾有不少反抗內外壓迫者的英雄豪傑、仁人志士，只要真實地表現出了他們的反抗，他們的謀略和勇敢，以及他們對於自己的信仰的忠誠，就自然會激發起我們對於舊制

度的仇恨，和對人類更美好未來的信心。反歷史主義的作者却硬要將古代人物的行動寫成合乎現代思想的水平和政策的標準，以便我們去向他們學習政策。這種反歷史主義的創作方法也是和對文藝服從政治的庸俗的狹隘的了解有關係的。

概念化、公式化的傾向就這樣地歪曲了文藝和政治的正確關係，因而也就妨礙了文藝和廣大羣衆的真正的結合。

毛澤東同志在延安文藝座談會上的講話中，一方面分析了藝術和政治之間可能存在的矛盾，另一方面却要求兩者的統一。他說：

「我們的要求則是政治與藝術的統一，內容和形式的統一……缺乏藝術性的藝術品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的。因此我們既反對內容有害的藝術品，也反對只講內容不講形式的所謂『標語口號式』的傾向，我們應該進行文藝問題上的兩條戰綫鬥爭。」

目前文藝工作上仍然應當進行這兩條戰綫的鬥爭，這就是，一方面反對文藝脫離政治的傾向，另一方面也反對概念化、公式化的傾向。

人民要求既有充實政治內容，又有適當藝術形式的作品，思想性和藝術性統一的作品。這樣的作品的形式又必須是大衆化的。我們的文藝必須採取羣衆所喜愛的，便於羣衆接受的形式。毛澤東同志早在一九三八年黨的擴大的六屆六中全會的報告裏說過：「馬克思主義必須和我國的具體特點相結合並通過民族形式才能實現……洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代之以新鮮活潑的，爲中國老百姓所喜聞樂見的中國作風和中國氣派」。一九四

○年他在「新民主主義論」裏又說：「中國文化應有自己的形式，這就是民族形式。」

毛澤東同志「在延安文藝座談會上的講話」中關於普及和提高的關係作了最正確、最科學的規定，這是毛澤東同志文藝學說中最有創造性的部分之一。文藝既然第一是為工農兵的，普及的文藝就應當放在第一等重要的地位。文藝如果不採取羣衆所喜愛的，便於羣衆接受的形式，就不可能普及到羣衆中去，同時自然也就不可能達到文藝的真正提高。每個民族的文藝都應當有表現自己民族特點的民族形式，何況是像中國這樣一個有五億人口的，有大約四千年的悠久文化歷史的偉大民族，它的文藝是必須具備自己的民族特有的形式的。因此，我們的文藝的大衆化和民族化，具有特別重大的意義。十年以來，我們遵循了毛澤東同志的關於民族形式的指示，開始認真地研究人民的語言，研究民間文藝，就在這個研究工作的基礎上，我們開始創造出了一些真正具有「中國作風和中國氣派」的作品，這些作品受到了廣大工農羣衆的熱烈歡迎。

在形式問題上，語言是有頭等重要意義的。毛澤東同志「在延安文藝座談會上的講話」中關於「大衆化」作了最正確最科學的定義：大衆化就是「我們的文藝工作者自己的思想情緒應和工農兵大衆的思想情緒打成一片。」接着他又指出：「要打成一片，應從學習羣衆的言語開始」。毛澤東同志在「反對黨八股」的有名講演中特別說明了學習人民語言的重要。他對那些「洋八股、洋教條」的先生們，那些口講大衆化而實是小衆化的人，那些寫起文章來，句法有長到四、五十字一句的，其中堆滿了魯迅所說的「誰也看不懂的形容詞之類」的

作家們給與了多麼鋒利的無情的批評呵！「洋八股、洋教條」的惡劣傾向在目前文藝工作上還是嚴重存在的，其主要表現是盲目地崇拜西洋資產階級藝術，輕視自己民族的藝術傳統，輕視民間文藝。這種「洋八股、洋教條」的傾向又是常常和上面所說的「概念化、公式化」的傾向結合的，這就使得我們的許多作品既內容空虛，又語言無味，給我們的藝術帶來了最破壞、最有害的結果。另外則有些文藝作家在自己的創作中不適當地任意地採用方言、土語，對人民語言不做加工和提煉的工作，在語言上不下苦工，有些通俗化的文藝作家滿足於沿用封建舊文藝中的陳詞濫調，而不去努力汲取新鮮活潑的人民語言，也是錯誤的。我們必須強調提出為保護我們民族語言的純潔、健康而鬥爭，文藝家應當站在這個鬥爭的前列，他們的作品中的語言應當成為國民語言的模範。

我們民族的文學藝術遺產是極端豐富的。毛澤東同志在「新民主主義論」中，關於我們的文化遺產的豐富以及如何整理、繼承並批判地發展這些遺產的問題，作了重要的指示。中國民族藝術的遺產和傳統，很多至今還活在廣大人民中間，它還有極大的強烈的生命力，人民又不斷地以自己的新的創作去補充和豐富它們；其中，地方戲曲和民歌，特別值得我們的重視。我們的工人、農民及其它勞動人民喜愛它們。他們之所以喜愛這些藝術，並不祇是因為這些形式為他們所熟悉，而且也因為在這些人民的藝術創作中常常突破了封建統治思想的束縛而曲折地表現出了人民的思想、情感和願望。中國的封建階級，資產階級，由於它們階級的限制，都沒有能夠充分地正確地來運用和發展這些民間藝術；相反地，把它們歪曲和庸俗化，排斥和輕視它

們。因此，這些豐富的民間藝術，就長期地處在被輕視的，被踐踏的，因而得不到發展的可憐的地位。我們必須認真地有計劃地來搜集、整理和研究這些廣泛地散在民間的藝術遺產和民間藝人的創作，並在新的基礎上把它們加以改造和提高。因此，我們必須反對輕視民族藝術傳統的錯誤傾向，反對對待藝術遺產的粗暴態度；同時也要反對不肯革新、不求進步的保守主義的傾向。

毛澤東同志在關於普及和提高了的關係問題上，特別指出了文藝專門家和做普及工作的同志之間建立正確關係的必要。他再三叫我們重視工農兵的萌芽狀態的文藝，重視羣衆的牆報，軍隊和農村中的小劇團，羣衆的歌唱。當時因為我們還處在農村革命根據地，所以毛澤東同志主要地講了軍隊和農村。現在工廠的工人羣衆文藝有了迅速的蓬勃的發展，應引起我們特別的重視。一切真正願意爲工農兵服務的文藝家都應當注意工人的文藝，在城市羣衆文藝工作上，更應當堅決地實行第一爲工人服務的原則。

今天紀念毛澤東同志「在延安文藝座談會上的講話」發表的十週年，我們文藝工作者應當：

繼續改造思想，繼續對文藝上資產階級、小資產階級的錯誤思想進行批判。

克服文藝創作上的概念化、公式化的傾向，爲掌握無產階級現實主義的方法而鬥爭。

克服文藝上的盲目崇拜西方資產階級文化的「洋八股、洋教條」的傾向，爲進一步發展文藝上的民族形式而鬥爭。

讓我們所有文藝工作者團結起來，密切地聯系羣衆，刻苦地鑽研業務，繼續爲毛澤東同志所指示的文藝方向而奮鬥罷！

人民出版社出版・新華書店發行

定價400元・印數1—4,101・1952年5月初版