

大眾文藝的 論理和實驗



編者 文化協會
出版 中華書局

大眾文藝的
理論和實驗

中華文化協會編

以來文人的理論和實踐

——

類別	解放版 劉石
部別	文藝理論
編號	0001

目 錄

馬克思主義與文藝	周揚
表現新的羣衆的時代	周揚
秧歌劇的形式	艾 庚
魯藝工作團對於秧歌的一些經驗	張 庚
鍾萬財起家創作的經過	軍法處通訊小組
鍾萬財起家（街頭報導劇）	軍法處集體創作
「劉生海轉彎」「鍾萬財起家」及其他	蕭 三
裴國文的工作團的秧歌	裴國文的工作團集體創作
動員起來（秧歌）	王大化
申紅友同志給我們上了第一課——「周子山」排演的經驗	崇 基
慣匪周子山	李 凱
劉玉厚領導的那家橋秧歌隊	朱 平
社火頭劉志仁	高仰雲
關於戲劇運動的三題	陳 明
「八一」劇團的轉變和收穫	馬 可
難民工廠的戲劇活動	
羣衆是怎樣創作的	

從「逼上梁山」談到平劇改造問題

劉芝明

關於大鼓書

我凱旋

羣英大鼓

趙浩國

趙浩國的大鼓書

李方正，燕景山

廟官（練子嘴快板）

編作者柘開科

練子嘴英雄柘老漢

蕭三，安波

一家人（彈詞）

作詞：孔厥，配曲：張魯

關於民歌

楊思仲

永遠活在我們心裏

柏樺

汪庭有和他的歌

艾青

盧號子（關中唐將班子的文化娛樂活動）

文教會藝術組

幾種美術宣傳方式的試驗

賈懷濟，劉莫冰，平凡，陳安亮

「新洋片」在農村

辛可，明坦，蕭三，施展執筆

關於影子戲的利用和改造

畫

文藝工作中的幾個問題

後記

馬克思主義與文藝

周揚

「馬克思主義與文藝」序言

毛澤東同志的「在延安文藝座談會上的講話」給革命文藝指示了新方向，這個講話是中國革命文學史、思想史上的一個劃時代的文獻，是馬克思主義文藝科學與文藝政策的最通俗化、具體化的一個概括，因此又是馬克思主義文藝科學與文藝政策的最好的課本。本書就是企圖根據這個講話的精神來編纂的。這個講話構成了本書的重要內容，也是牠的指導的線索。從本書當中，我們看到毛澤東同志的這個講話，一方面很好地說明了馬克思、恩格斯、列甫等人的文藝思想；另一方面，他們的文藝思想又恰好證實了毛澤東同志文藝理論的正確。

本書選輯了馬克思、恩格斯、首列哈諾夫、列甫、斯大林、高爾基、魯迅及毛澤東同志的有關文藝的評論和意見，按他們的內容，分爲五輯：一，意識形態的文藝；二，文藝的特質；三，文藝與階級；四，無產階級文藝；五，作家、批評家。他們意見雖是在不同的歷史情況之下，針對不同的具體問題而發的，但是在牠們中間却貫串着立場方法上的完全一致：最科學的歷史觀點與階級的革命精神之結合貫澈全書的一個中心思想是：文藝從羣衆中來，必須到羣衆中去。這同時也就是毛澤東同志講話的中心思想，而他的更大貢獻是在最正確最完全地解決了文藝如何到羣衆中去的問題。

文藝爲什麼是從羣衆中來的呢？馬克思主義者的回答：人類一切的文化，包括藝術與文學，都是羣衆的勞動所創造的。手本是勞動的器官，恩格斯却證明了牠同時是勞動的產物。正是由於勞動，由於羣

應日益複雜的新的工作，人的手才達到了這種熟練的程度，以致彷彿憑着魔力似地產生了拉斐爾的繪畫，托馬斯·莫爾的雕塑，巴加尼尼的音樂。普列哈諾夫根據他對原始藝術的精深研究，證實了勞動先行於藝術。魯迅在「門外文談」裏淺顯地、科學地解說了文學的產生與勞動：

「我們祖先的原始人，他是連話都不會說的，爲了共同勞作，必須發表意見，才逐漸地練出複雜的聲音來，假若那時大家抬木頭，都覺很吃力，却想不到要發表，其中有一個叫道「杭哈，杭哈」那麼這就是創作。大家也覺得那麼應用的，這就等於出版，倘若用什麼記號留存下來就是文學，他當然就是作家，也是文學家的「杭哈，杭哈」。

高爾基在蘇聯作家大會的報告中，開宗明義就是說勞動創造文化：

「勞動過程曾經使立立的動物變成了人，並且創造了文化的根本基礎；這種勞動過程的作用，從來不曾給以應有的全面和深刻的研究。這是十分自然的，因爲這樣的研究，對於勞動的剝削者是不利而於勞動的剝削者把羣衆的精力當作一種原料變成貨幣，在這裏當然不能提高原料的價值」。

這是一針見血之言！勞動的剝削者當然不會正確的評價勞動的作用。高爾基認爲一切思想，就連這種降貶了勞動的決定意義的思想在內，都是在勞動的基礎上創造出來的，但是在人類社會文化發展過程中，思想長期地與勞動分離，用高爾基的話說，就是頭腦脫離了兩手。高爾基說：「僅只在兩手教導頭腦隨後聰明一些的头腦教導兩手，以及聰明的兩手再度更有力地促進頭腦發展的時候，人類的社會文化的發展過程，才能正常的發展起來。勞動人民的文化發展的這種正常的過程在古代就由你們所知道的原因而中斷了。頭腦脫離了兩手，思想脫離了土地。在大批行動的人中間出現了一些冥想者，他們之解釋世界和解釋思想底發展是抽象的，是離開了那依照人類底利益和目的來改變世界的勞動過程的。」

這就是精神勞動與肉體勞動的分離。特殊階級內部有一部份人離開了勞動過程，「以製造這個關於自身的幻想作爲自己生產計劃內主要來源」（馬克思語）他們把科學，藝術及其他一切屬於智力

團的事業通通據爲己有。人類社會文化的發展走了一個之字路。首先是兩手和頭腦結合，以後是分離，再以後又重新結合。兩手與頭腦，肉體勞動與精神勞動之最後的完全的結合，是只有在共產主義的條件之下才能實現的，那是一種最高形態的結合。這就是馬克思主義的文化觀，同時也是文化革命的最終目的。

勞動分工是社會發展的必經之路，造成了社會物質生產力的偉大進步，牠大大發展了人類的文化，但却是以犧牲廣大勞動羣衆的精神生活做代價的。這是一筆很大的代價。分工所加於勞動羣衆的生命力與創造力的損害是不可計量的。馬克思說：「各個個人專的藝術才能的特別集中以及與之相關的廣大羣衆中間的這個才能的遭受壓迫——乃是分工的結果。」他預言到了共產主義社會，每個人都將擺脫職業上的限制和對於分工的依賴，那時「將沒有藝術家，而只有從事繪畫的人。」這樣藝術活動就將不是特殊階級的特殊領域，而成爲全體人類所共有的了。

所以馬克思從資本主義生產的特點找出了一條規律：「資本主義生產對於精神生產的某些部門是敵對的，對於藝術與詩歌，就是如此。」高爾基也說，從來對於資產階級在文化創造上特別是文學創造上的作用是過於誇大了的。自然，資產階級在牠還沒有完全取得統治地位，還是革命的階級，他們的利益還和全體勞動人民的利益相一致的時候，他們會產生了自己偉大的藝術家。文藝復興時代和啓蒙主義時代就是這樣。恩格斯稱文藝復興爲「人類所曾經歷的最大的進步的變革。」那個時代的活動家是創立了近代資產階級的統治，但卻沒有爲資產階級所限制的人們。他們熱情澎湃，富於思想，而又多才多藝，他們並沒有成爲後來所發生的那樣的分工的奴隸。他們生活在當時的一切利害中，公開站在這個或那個黨派裏面，參加實際的鬥爭。但是當資產階級完全取得統治地位，變成反動階級的時候，他就再也不能產生像這樣的藝術家了。

資產階級社會的最偉大的文藝只能由資產階級的「浪子」所創造，這就是批判的現實主義的文藝。

高爾指出：這種現實主義由於牠對現存社會的批判態度而有很大的價值，牠在文字描寫藝術上的成就也值得我們高度的重視，但是這種現實主義是作者作為「多餘的人」的個人創作而產生的，這些人不能為生活而鬥爭，感到自己在社會裏是多餘的，他既反對資產階級，也不贊成無產階級，至少是不能理解無產階級，他常常自覺處在資本的鐵鏈與勞動人民的鐵錐之間，因此，這種現實主義雖然有力地批判了社會，却找不到逃出這個不合理社會的出路，牠只是否定，而不能肯定，甚至更壞，牠而否定牠曾經否定了的東西。至於資產階級中讀場和辯護本階級的文藝家，那就只有靈巧和庸俗，更是一種尾追了。在其他藝術部門，例如繪畫、藝術家，則是完全為市場而製造商品的，資產階級始終是雇主、立法者。

文學與藝術就這樣在資產階級社會更處於一個可憐的地位，而且隨着資本主義的衰落，牠已不再能在資產階級的基礎和方向上前進一步，牠已臨到創造的絕境了。法西斯主義更是給文學與藝術帶來了毀滅，文藝需求得到解放，得到解放，文藝本是從羣衆中來的，必須到羣衆中去，這反過來對於羣衆也是一個大的解放，他們多少年代被束縛和壓抑了的精神生活的解放，這個解放是只有革命才能給與的。

列甫在一九〇五年寫的「黨的組織與黨的文學」一文裏指出了真正自由的文學「將不為吃得飽飽的貴婦人，不為因為肥胖而寂寞無聊和苦悶的「上層黨人」，而是為作為國家的精華，國家的力量和國家的將來的百萬千萬勞動者服務。」在十月革命以後，他在和蔡特金的談話中，更是十分明確地發揮了他的這個思想：

「藝術是屬於人民的，牠的最深的根源，應該是出自廣大勞動羣衆的最底層。牠應該是為這些羣衆所了解和為他們所愛護的。牠應該將這些羣衆的感情、思想、和意思聯合起來，並且把他們提高起來，牠應該喚醒他們中間的藝術家和發展他們。」

列甫提出了並且解決了革命所提出的問題。他把藝術與羣衆直接服務於勞動羣衆當作藝術運動的全體。

方針提出來了。馬克思、恩格斯的時代，是還不能這樣提出問題的，因為那時還沒有進入無產階級革命的時代。馬克思、恩格斯在與拉薩爾的通訊中，他們批評拉薩爾的「吉里」，一篇描寫騎士暴動的劇本的一個根本缺點，就是沒有清楚地寫農民運動，恩格斯在給哈克納斯信中，對於哈克納斯的「城市姑娘」的唯一批評，就是說這篇小說裏面，把工人階級描寫成不能自救的消極的羣衆，恩格斯認為這樣的描寫在當時已經不是事實的，不是典型的了。因為當時工人階級已經參加了五十年來最烈的戰鬥，「解放工人階級應當是工人階級本身的事業」，已成了指導的原則，雖然在改重頭的王八皇帝不積極反抗，最消極服從，最消沉的。恩格斯指出了工人階級的革命鬥爭已是「屬於歷史的一部」，因此可以在現實主義的領域中要求一個地位」。

十月革命以後，工人階級的革命鬥爭已經是屬於歷史的主導部份，在現實主義的領域中已經取得主導的地位了。列甫關於藝術與羣衆的關係的原則成爲了全世界革命文藝的總的方針。中國的革命文藝運動也是在列甫的原則的指導之下進行的。革命文藝一開始的時候就提出了大衆化的口號。文藝大衆化運動從一九二九——三〇年左右，一直到抗戰經過了將近十年的時間，中國掀起過論爭，也作了些實驗的努力，收穫不是完全沒有，却始終沒有得到應有的成績。要完全澈底地解決大衆化問題，當然是不可能的，因為當時缺乏這樣解決的政治條件，但是我們之所以不能做得更好，主觀指導上也有錯誤的。我們有過錯誤的經驗，錯誤的思想。

毛澤東同志在「文藝座談會上的講話」中，最正確、最深刻、最完全地從根本上解決了文藝爲羣衆與如何爲羣衆的問題。他把列甫的原則具體化了，豐富了牠的內容，使他得到了鮮明的發展。他解決了中國革命文藝運動的許多根本問題，首先是明確地全面地解決了革命作家人生觀的問題，並且把這個問題作爲全部文藝問題的出發點，同時這個問題的提出和解決恰是糾正了過去革命作家對於這個問題的疏忽與不

理解。我不準備在這裏對毛澤東同志這個講話中的各種問題一一加以說明，我現在只想說明下面的三個根本問題：

一、什麼叫做「大衆化」？

二、提高與普及的關係。

三、如何表現新的羣衆的時代。

這三個問題我們過去從沒有解決過，至少沒有完全解決過，有的甚至從沒有提出來過。這三個問題解決了，就解決了革命文藝的基本原則，基本方針。

「大衆化」。我們過去是怎樣認識的呢？我們把「大衆化」簡單地看做就是創造大衆能懂的作品，以為只是一國語言文字的形式問題，而不知道同時甚至更重要、更根本地是思想情緒的內容的問題。初期的革命文學者是自以為已經「獲得無產階級的意識」，「無產階級意識」當時也叫普洛列塔利亞特澤洛奇，是很時髦的。那時所理解的「大衆化」就是將這「無產階級意識」用大衆容易接受的形式灌輸給大衆，爲的是去改造大衆的意識。我們常常講改造大衆的意識，甚至提出過和大衆的無知鬥爭，和大衆的封建的，資產階級的，小資產階級的意識鬥爭的口號；却沒有提過改造自己的意識，我們從沒有想到或甚至很少想到過向大衆學習。雖也曾提出過「作家的無產階級化」的口號，但什麼是「無產階級化」呢，既然我們已經「獲得無產階級的意識」了？所以「無產階級化」結果被了解爲只限於一些表面的生活的細節，而且連這個自然也沒有做到。只有魯迅對於這個口號作了正確的解釋：「無產階級化」是要使革命作家「和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脈搏」。

「革命事業的實踐運動」是在大革命失敗之後旺盛起來的，這個運動在中國文學史上是破天荒的偉大運動，革命事業的實踐運動是「被從實際工作排出」的青年，在他們身上，對於實際的憂慮情緒和革命的狂熱糾纏

結合在一起，他們沒有放棄鬥爭，却離開了羣衆鬥爭的羣衆的中心，而在文學事業上代替了他們的鬥爭的門路。他們各方都表現出小資階級的思想情感，但都錯誤地把這些思想情感認錯了無產階級的思想情感。因此文藝工作者的思想意識的改造，就沒有提到日程上去。這就形成了革命文藝運動的最大的最根本的缺點。

魯迅懂得在中國最容易希望出現的是反叛的小資產階級的作家，同時他也懂得小資產階級作家是容易翻筋斗的。魯迅暴露了這些小資產階級作者的可恥的卑劣的心理：他們腳踏兩隻船，一隻是「革命」，一隻是「文壇」，當環境較好的時候，他就在革命的船上踏得重一點，分明是革命者，待到革命一被壓迫，則在文學的船上踏得重一點，他變了不過是文學家了。這自然是消極的現象，但這樣的現象難道少嗎？

高爾基也是最猛烈地反對了小市民在文學上的影響，市繪主義的各色各樣的表現。市繪們有他們共同的哲學：就是總想沿着「抵抗最小的路綫」工作，來求個人發展，在兩個力量之間來尋找某種穩定的平衡，實際也就是腳踏兩邊船，這種情形假如在蘇聯社會主義的條件下還存在的話，那麼在中國就更嚴重了。自然，中國小資產階級的文藝家是表現了很大的進步性、革命性的，但是就在革命的交鋒裏面，也不能說已經擺脫了這種市繪主義的影響。

所以一方面，在文藝界統一戰線的各種力量裏面，小資產階級文學家在中國是一個重要的進步的力量，這是毛澤東同志指出的；另一方面，在革命文藝陣營內部，小資產階級的思想對於無產階級思想來說却又是反動的東西。文藝界需要整風的運動。毛澤東同志恰當其時地警惕了我們：「小資產階級出身的人們總是經過種種的方法，也經過文學藝術的方法，頑強地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識份子的面貌來改造黨，改造世界」。毛澤東同志有力地指摘了革命文藝工作者的「小資產階級思想和作品的缺點，這一切缺點都只有在文藝工作者真正做到了和工農兵大衆結合才

能克服。毛澤東同志作了關於「大衆化」的完全新的定義：大衆化「就是文藝工作者自己的思想感情與工農兵大衆的思想感情打成一片」。這個定義是最正確的。

對於從事語言藝術的文藝工作者，要與羣衆打成一片，首先要學習羣衆的語言。毛澤東同志在「反對黨八股」的講話裏既反覆申述了革命工作者學習人民語言的重要。他說：「人民的語言很豐富的，生動活潑的，表現實際生活的。」所以他指出在學習人民的、外國的、古人的三種語言中要特別學習羣衆的語言，在學習人民的語言中又要特別學習工農兵的語言。過去文藝大衆化的運動雖是把語言當作中心問題的，且曾有過大衆語的運動，我們會拿「讀出來可以懂得」做爲文標準，這是不錯的。但問題是，如何達到這個標準呢？如果我們先不懂得羣衆的語言，又如何能達到這個標準呢？而且大衆化不單純地爲了讀出來可以聽懂，這當然是首要的條件，同時也爲了使文藝語言本身更豐富，更生動活潑，更富於表現力，這樣學習羣衆語言就是革命文藝工作者的一個最中心最根本的任務，但是我們却沒有把這任務這樣提出來過。我們介紹過司馬遷的語言理論：文學語言是從勞動羣衆口頭上採取來的，但卻經過了文學家們的加工，他們從日常語言的自然奔流中，敲選了最正確、恰當、逼切的語言。但我們先就強調了加工的一面，而沒有尊重原料的採集。沒有原料，又何從加工呢？我們的文藝作家一般地都只在描寫人物的對話中，採用了民間口語（這比初期革命文學者寫工農兵，都是滿口知識份子話，與羣衆隔絕很大的進步），但卻沒有學會在作敘述描寫時也運用羣衆語言，自然是經過提煉了的羣衆語言，與羣衆隔絕甚至沒有感覺到這樣做的必要。於是人物對話中的土語方言至大堆的歐化語的敘述描寫中成了不過一個耀目的點綴罷了。文藝作品中「歐化」的毛病，並沒有因爲大衆化的提倡而得到適當的改正。因爲既看輕了羣衆的語言，又看輕了羣衆攝取新詞彙新語法的消化力，於是就不去以羣衆的語言爲基本，而逐漸地加進新的字眼和語法，形成了一方面是「歐化」的革命文藝，另一方面是「大衆化」的革命文藝，兩個截然對立的領域，提高與普及完全分離。魯迅關於大衆語文的理論，與羣衆隔絕正確的，他提倡方言土語，而又主張新

外國語和文言，和毛澤東同志在「反對黨八股」中所主張的「從大體相同的」。但毛澤東同志却更明確地強調地提出了學習人民語言特別是工農兵語言的任務。

參毛澤東同志把感情的變化看做由一個階級到另一個階級的標誌。這種感情的變化對於文藝工作者是特別地重要的。高爾基說文學者是階級的文學家，文學以血和肉地和着思想。魯迅也說文人的是非要格外分明，愛憎格外熱烈。一篇文藝作品如果不管階級的，就必然不是一個階級的詞藻主義，就是瘦骨嶙峋的公式主義，或者二者兼而有之。文藝工作者是當於革命的，所以革命的文藝工作者必須有革命的無產階級的愛情。但我們這工作着差不多都還不知道給予思考，他們大都份對於革命，對於無產階級的認識是抽象的，他們的多少接受了個人知識份子的知識。這有過自己特殊的趣味，愛好，他們有過自己小小的感情的世界。他們有體驗過什麼大的意義巨大的意義和歡喜。個人情感常常成爲了一種太大的負担。高爾基說過：『人們被歷史的兩種力——小市民的過去和社會主義的未來——所牽引，明顯地在搖搖着，情緒的根源便同過去，現實的根源傾向未來』，這並不是主觀感情和理智可以分開，如像有些同志常常爲自己辯證的罪狀，而且是說明了感情的偉力之大，立異的徹底轉變不容易，這是一種危險的動搖狀態。經過學風，我們文藝工作者的感情是大大改變而見了，毛澤東同志所說的『小資產階級的王國』受到了空前的轟殺，我們要在生活和工作的實踐中來進一步也更徹底地改變我們的情感，使得我們的思想情感真正地做到與工農兵大眾的思想情感打成一片，這才能完成文藝大衆化的任務。

現在移到普及與提高的問題來談。這是一個既相互聯繫而又不同的問題。我們過去的錯誤是把普及和提高機械地分開，而提高放在第一位。毛澤東同志則把普及和提高有機地聯結起來，而普及放在第一位。在毛澤東同志，一切問題的中心就是一個爲羣衆的問題。他正允許工農出錢解決普及和提高的關係。他說：

「我們的文藝既然基本上是爲工農兵，那麼所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高」。

他規定了表示普及與提高的正確關係的有名的公式：

「我們的提高，是普及基礎上的提高，我們的普及，是提高指導下的普及」。

我們過去爲什麼錯誤的呢？列甫在論藝術應常屬於人民的那篇談話中曾說過一句話：「我們必須時時刻刻地把工人和農民放在我們的眼前」，我們就沒有這樣做；這是一切錯誤的根源。列甫到了新的偉大的共產主義的藝術只有在最廣大的人民的文化基礎上才能真實地生長出來，而在這個路線上，「知識份子」要解決許多最重要和最高的任務。這就是說真正的提高必須是在普及基礎上的，列甫把「知識份子」在這個工作過程中所要解決的任務看成是「最重要和最高的」。我們過去的藝術普及向我們的輕視民間文藝是有關係的。一切偉大藝術都在民間藝術中有牠們的淵源，這道理我們都有很明白的認識。高爾基對於勞動人民的口頭文藝是評價很高的，他說：

「最深刻，最鮮明，在藝術上達到完美的英雄典型乃是民話；勞動人民的口頭創作，是創造的」。

「如果不知道人民的口頭創作，那就不可能懂得勞動人民的真正的歷史，這種人民的口頭創作是不斷地和決定地影響到最偉大的哥本文學作品的創造的。」

魯迅也是極端重視民間文學的。他認爲民間文學雖不及士大夫文學的細緻，但卻剛健清新，牠能給舊文學一種新的力量，舊文學衰頹時往往因爲攝取了民間文學而起一種新的變化，他曾辯護了連環圖畫是藝術，而目主張了從唱本說書裏可以產生托爾斯泰，佛羅培爾。他在「舊形式的利用」，文說過一段有名的話：

「舊形式的採取，必有所刪除，既有所刪除，必有所增補，這結果是新形式的出現，也就是變革」。魯迅的這些意見，很正確地說明了民間形式在文學藝術上的決定作用的，從它們裏面可以產生像

大作家，能够蜕變出新的形式，但這些意見並沒有得到大家普遍的注意和正確的理解。

參考室寄

但是不論是高爾基，或魯迅，都沒有把普及與提高的相互關係從理論上最有系統地全面地加以解決；對於這個問題的解決，毛澤東同志是有很大功勞的。他對於普及與提高問題的解決是馬克思主義方法論在文藝理論上的最傑出的應用。

毛澤東同志在「文藝座談會上的講話」的最後，指示了文藝工作者必須與新的羣衆的時代相結合。假如說大衆化解決了文藝普及與提高解決了方法，那末，這裏就提出了革命文藝的當前任務了。毛澤東同志指出了根據地與非根據地的區別，不但是兩個地區，而且是兩個時代。進到根據地，就是到了中國歷史幾千年來空前未有的工農兵和人民大衆當權的時代。因此根據地的作家必須描寫新的人物，新的世界。這個問題，在魯迅和毛澤東同志這個講話以前，我們很多作家也是沒有清楚認識的。在延安有過寫光明與寫黑暗之爭論，有過所謂「暴露黑暗」，實際是毀謗光明的作品的風行，有過「雜文時代」「魯迅筆法」的宣傳的提倡，這段經驗，在我們應當是很痛苦的，不能忘記的。也是毛澤東同志他出來糾正了文藝工作者中間有的這一切糊塗觀念。他正確地解決了歌頌與暴露的問題。他說：

「一切危害人民羣衆的黑暗勢力必須暴露之，一切人民羣衆的革命鬥爭必須歌頌之，這就是革命文藝家的基本任務」。

他這樣尖銳地把問題提在每個文藝工作者面前：

「你是資產階級文藝家，你就不歌頌無產階級而歌頌資產階級，你是無產階級的文藝家，你就不歌頌資產階級而歌頌無產階級與勞動人民，二者必居其一」。

無產階級文藝家應當歌頌無產階級與勞動人民。這是一個巨大然而困難的任務。我們文藝工作者一方面沒有和羣衆緊相結合，他不懂得，不熟悉羣衆，另一方面又沒有完全擺脫過去文學的陳舊傳統，他們比較地習慣於揭露，寫現實的缺陷而還不善于歌頌新時代的光明，蘇聯似乎也有過和我們相彷彿的經

驗，高爾基在一九二九寫的「青年的文學和他的任務」一文裏指摘了當時蘇聯的文學對於蘇聯的國家和人民的復興過程還反映得很微弱，而他認為這個微弱的主要原因就在：「文學的注意力主要地放置在正在死亡的東西上」，「她被動地被屈服於對於現實的揭發的和否定的態度的陳舊的傳統之下，沒有充分鮮明地反映出第二種現實，在描寫陳舊的真理當中沒有指出新的真理，沒有指出在崩潰的古老事物的混亂中間，人的裏面那種新的東西，那種已經生長，而且將要成世紀的生存下去，不會消滅，只會變得更好的東西」。

蘇聯文藝界現在當然不同了。他們已經產生了反映社會主義的偉大時代的藝術作品，而且為目前的愛國戰爭作了有效的光榮的服務。他們已無愧於斯大林所給與他們的「靈魂的工程師」的稱號。比起人家來。我們是只有慚愧的。新民主主義的偉大時代也應當產生牠的偉大的作品，而且我相信，只要有了正確的方向和堅持的努力，一定會產生偉大的作品，我們急起直追吧！毛澤東同志的「在文藝座談會上的講話」，就是對我們的一個有力的鞭策和號召。

