

文經45

表現新的 群眾的時代

著揚 周

版出在書年辰東山





2 037 2350 5

周揚 著

表現新的羣衆的時代

山東新華書店出版

表現新的羣衆的時代

著者 周揚

出版者 山東新華書店

一九四九年八月初版

〇〇〇〇一—一〇〇〇〇

前記

我收集了我在整風和「文藝座談會」以後所發表的幾篇文章，編成本集出版。

這些文章是我在文藝上經過整風與學習毛澤東思想的結果。我努力使自己做毛澤東文藝思想、文藝政策之宣傳者、解說者、應用者，雖然我所成就的是如此微小。

整風運動是一個偉大的思想革命，在文藝的領域內來說，又是一個偉大的文藝革命。「表現新的羣衆的時代」，是擺在每個文藝工作者面前的偉大的任務。這就是爲甚麼我用了這做我的書名；很顯然，並不是因爲在本集中那篇以這做題名的論秧歌的文章，我認爲特別重要或滿意的原故。

雖則本集中所收的文章多少反映了整風以來解放區文藝運動變化發展的面貌，也研究了當前文藝上的一些重要問題，一些新的成果，新的經驗；特別對自己個人來說，尤其帶有自我批評的嚴重的教育意義；但我却並不滿意它們。比之現實的運動，包含文藝運動在內，這些文章的內容是非常不完全，不夠深刻，並且難免錯誤

的。

出版它們的意思，除了希望它們對當前的文藝運動還能有一點積極的作用之外，就是希望藉此得到同志們的批評指示，使我能够更加進步。

一九四六、七、三

目次

藝術教育的改造問題·····	一
表現新的羣衆的時代·····	二二
馬克思主義與文藝·····	四二
「把眼光放遠一點」序言·····	五九
關於政策與藝術·····	六五
論趙樹理的創作·····	七二

藝術教育的改造問題

——魯藝學風總結報告之理論部分（對魯藝教育的一個檢討與自我批評）——

一 怎樣才叫做「從客觀實際出發」

由於整頓三風和文藝座談會，特別是毛澤東同志親臨魯藝的一次講演，改造魯藝的問題提到了我們的議事日程上。這對於我們大家是一個很大的興奮。說一句實在話，在這以前，我們中間的大多數同志都沒有十分認識在藝術教育中主觀主義教條主義的嚴重的毛病，因為這些毛病在藝術學習上所表現的徵狀是和在一概馬列主義理論的學習上所表現的不同的緣故。所以有同志說，我們藝術工作者讀馬列主義書籍太少，還遠談不上教條主義，因此也就處之泰然。更多的同志心裏想，技術這個東西，同教條主義有甚麼相干呢，放心地學吧，加緊地學吧，因此就在整風學習已經開始的頭一些日子裏，好些同志都暗自惋惜着被剝奪去了學習藝術，特別是技術的時間。到我們把根據文件精神，特別是毛澤東同志的指示和中央關於延安幹

部學校的決定來審查魯藝的教育方針與實施情況，作為學風學習的主要任務，提到大家面前的時候，學習文件的情緒就大大地為之一振，於是有學風結束時四天的大討論，關於教育方針與實施中一些具體問題的空前熱烈的爭辯。正如一篇通訊所標題的：「平靜已經過去了」。這個「平靜」，我想主要地應當是指思想上的「平靜」。大家都用了自己的腦筋來認真地思考自己所參與，而又每人都負有一分責任的整個魯藝的教育工作，而且開始嘗試着以新的觀點，新的標準來研究分析一切，衡量一切。不但在每人思想方法的學習和運用上是一個收穫，在為魯藝的改造之思想的準備上，也是一個收穫。

大家都用了這樣一個標準來衡量魯藝：它的教育方針是否「從客觀實際出發」的，實施中做到了理論與實際聯繫沒有。雖然關於「客觀實際」是甚麼，怎樣才是「從客觀實際出發」，不少的同志都還缺乏明確的觀念，但是把握了實踐是測量理論之正確與否的唯一可信的準繩，這就是整風學習給我們的益處。正因為是以實踐做準繩，所以開始分歧的意見接觸了具體的實際問題之後就漸趨一致，先後不同地，各種程度地接近了一個共同的結論：魯藝的教育和實際脫節的現象是很嚴重的，這現象並不是個別的，偶然的，而是貫串於從教育方針到每一具體實施的全部教學的過程中，這是根本方針上的錯誤。「關門提高」四個字出色地概括了方針錯誤的全部內容。我是同意大家的這個結論的，理由待後面慢慢地來說。自然也還有

極少一部分同志仍然堅持着方針正確的意見。他們或則是不問實施情形如何，單從字面上來辯護方針的正確性；或則是對於方針抱有不同的看法。他們中間有的說，我們的教育方針就是新民主主義的方針，難道說新民主主義也有錯誤嗎？不錯，我們實施的是新民主主義的藝術教育，但是今天成爲問題的並不是我們應實行新民主主義藝術教育呢，還是實行社會主義的藝術教育。這是不成爲問題的。新民主主義規定了五四以來新文化的性質，現在的新文化還沒有走出這個新民主主義的階段。問題是，爲要有效地實行新民主主義藝術教育，魯藝這樣一個具體學校，它應如何按照着它本身的性質，在此時此地的條件下，定出自己的具體方針。方針的意義就在這個地方。又有的同志說中央不久以前明文規定了魯藝是培養藝術專門人材的，可見我們過去提高的方針沒有錯。我們有了成績。即使提高做法上有毛病，提高的方針總是對的。這麼一說，倒恰好接觸到問題的焦點了。魯藝既是以提高爲自己的中心任務，那末他的方針就正應建立在提高的目標與做法上。向甚麼目標提高，如何提高法，提高與普及的關係應當如何，這是魯藝教育方針必須包含的內容。假如我們從教育方針，且不說具體實施情形如何，單在條文字句上也找不着對於這些問題的正确回答，那末這樣的方針也就不能算是一個正确的方針。

正确的方針的訂立必須是「從客觀實際出發」的，這一點大家都看得對；但到底甚麼是魯藝方針所應從之出發的「客觀實際」，這就有各種不同意見，也有並不

十分妥當的意見了。有的同志把工作上的某些主客觀條件當作了全部客觀實際，如以戰爭環境，物質困難，教學設備太差，教學質量低等條件來證實提高之幾乎沒有可能，不過是一種主觀願望罷了。照這樣說法，並不是提高的做法有錯誤，應當改變做法，而只是因為提高沒有條件，所以不應提高。照這樣說法，如果將來一旦有了條件，就可以這樣放手提高了。再有的同志說，前方和根據地那麼迫切需要幹部，所以魯藝今天的任務就是培養大批幹部去做普及工作，根本用不到甚麼提高。又有的同志把客觀實際籠統的了解為一般的生活，從實際出發就是大家都到實際生活中去。這個方向是對的，意思也是很好的。但是照這些同志的邏輯，似乎既有了大魯藝（毛澤東同志對於生活之極巧妙地比喻的說法），小魯藝也就用不着，至少是沒有多大用處的了。上面這些，自然只是部分同志的看法，也還有很多同志是看得更準確的。

魯藝方針所應從之出發的「客觀實際」到底是什麼呢？這個問題，我們過去的確考慮得太少，這是我們應受大家批評的地方。我現在想，這個客觀實際應當是：抗日戰爭與抗日民主根據地，以及在戰爭中和民主政權下迅速而廣泛地展開的大眾的革命文化的工作。這就是我們所處的時代，環境，我們面前所擺着的任務。這三者，都是我們以前所從沒有遇到過的。它們要求今天的藝術運動藝術教育有適應於它們的新的方針和一套新的辦法。藝術應當如何與廣大戰爭，廣大農村，廣大民衆

結合成了一個重大問題。大眾對於文化的要求從來沒有這樣迫切，而又這樣不容易滿足，他們也從來沒有機會在文化上表現出自己如此可驚的創造力。藝術工作必須和軍隊工作、政權工作、文化教育工作配合起來。現在八路軍的政治宣傳部門裏面，文藝工作佔了一個相當的地位。部隊裏有不少規模相當大的劇團，有各種廣泛羣衆性的文藝組織，如文學小組，音樂小組，美術小組，戲劇小組，進行了舉行座談會，出版文藝牆報，作業餘演出等等文藝的活動。地方文藝工作也是蓬勃開展着的，許多地區設立了地方性的文藝領導機關，農村劇團成立了不少。這些都是文藝上的普及工作，做這工作的同志大都是從民衆本身和實際工作者中間應着需要自然湧現出來的；他們渴望着大批的在藝術上比較高明的同志去直接參加和指導他們的工作；他們中間，有一部分已在藝術創造上閃爍了自己的才能，預約了一個向藝術發展的前途的，又需要給以深造的機會。此外，各根據地中級的藝術學校，和一般中等學校，需要有相當數量的文藝教員，他們反過來又正爲魯藝準備了學生對象。報紙和文藝刊物的編輯、記者、通訊員需要大大擴展，補充和加強。這些就是魯藝所要培養的幹部的主要出路和來源。如果全國政治情況變得更好一些，從大後方來的文藝青年當然也是一個很大來源，但我們無法依靠這個來源。根據統計，魯藝出去的同志分配在我們部隊和根據地工作的佔全數百分之八十，而現在學生中，過去曾做過實際工作的，也佔了全數百分之四十九。戰爭和根據地在文化上的需要

是很大的。我們過去對於這個需要的供給多少是被動的，無計劃的。我們教育方針沒有規定我們培養幹部的具體目的，並不是一個偶然的疏忽。

這樣說，是不是我們的教育只要顧目前，顧根據地，可以不管將來，不顧到全國？這是好些同志心裏的一個疑問。我們過去正是也多少被「全國性」這個觀念弄糊塗了的。這個問題，我在『王實味的文藝觀與我們的文藝觀』裏已經說到過，不必在此多贅了。總之一句話，將來的全國，戰後新中國，必然是個民主普遍實現的國家，一個人民和藝術更密切地結合起來的國家，那時候，人民對於藝術的要求只會比今天更大，更高。

從新文藝的歷史來看，新文藝雖是從五四以來一直向着大衆的，但和大衆結合的程度却仍然是非常之微弱。除開許多別的原因，新文藝本身有一個致命的缺點，它缺乏着『老百姓所喜聞樂見的，新鮮活潑的中國作風，中國氣派』，這個主觀原因是很關重要的。中國資產階級在文化上沒有，也不可能有何等的創造能力，因此沒有能夠爲後來者的我們打下自己民族的民主文化的深厚根基；他們硬搬外國的毛病倒傳給了我們；教條主義，宗派主義與洋八股的毛病，我們是害得很深的，我自己現在就痛切地感覺着。五四以來的新文藝，特別是左翼十年中的革命文藝的歷史傳統，我們必須繼承，離開它，我們便失掉了立腳點。但這個傳統中也混雜了些不好的東西，我們却必須拋棄。我們沒有革命藝術教育的傳統，教育機關歷來都

是被統治者所支配的。我們又必須向資產階級的藝術學校學習，在技術上向他們學習，因而在思想上也容易受到他們的影響。這些就大大地妨礙了我們的藝術和大眾的結合。新文藝能不能取得更大前途，完全決定於它能不能和大眾有更進一步的結合。藝術和大眾相互的關係應當是這樣：藝術從意識上去改造和提高大眾，同時又在大眾的方向和基礎上來改造和提高自己。毛澤東同志指示我們，文藝應為大眾，這就是新文藝運動的根本方針。在戰爭和農村，以及國內政治環境的種種限制之下要堅持這個方針；在戰後和平建國回到大都市的新環境之下仍然要，而且更要堅持這個方針。所以我們今天在根據地所實行的，基本上就是明天要在全國實行的。為今天的根據地，就正是為明天的全國。

所以『從客觀實際出發』的意義不是消極的，被動的，而是積極的，主動的；不是只看到部分，而是看到全體；不是只顧現在，而是也顧到將來。這就是我們對於『從客觀實際出發』的一個應有的理解。

二 我們的『糊塗觀念』及其所造成的偏向

沒有『從客觀實際出發』，魯藝的教育，從方針到實施，貫串了主觀主義和教條主義。理論與實際，所學與所用的脫節，在這裏主要表現在提高與普及，藝術性

與革命性的分離上。魯藝是一個培養專門人材的學校，要提高是對的，但我們却把提高和普及機械地分裂開來，成了提高普及二元論，造出了關門提高的錯誤。魯藝是一個藝術專門學校，注重技術學習也是對的，但魯藝是一個革命的藝術專門學校，藝術性與革命性必須緊緊結合。藝術性與革命性結合必須通過現實主義的創作方法。我們標榜現實主義是對的，但我們對於現實主義的理解却多少是一種非歷史主義的、片面的，因而不正確的理解，由此招致了技術學習上的偏向。這些便是方針錯誤的理論根源，我應當負主要責任的。

對於提高與普及的二元論的看法，就在認為兩者的分工可以是絕對的。做提高工作的人，只管向古典名作和大師去埋頭學習，埋頭提高；普及工作，他固然可以不做，就是指導普及的工作在他也是一種外加的負擔，一種責任；而做普及工作的人呢，他如果想要提高，就只有向我們這些專做提高工作的人來學習。他們原也帶了一點東西來學習的，他們在做普及工作中積蓄了不少經驗，也碰到過不少釘子；這些經驗，他們自己又往往沒有時間和能力來整理。他們到這裏來請教，但是一看，呵嚨不得了，這裏是史坦尼體系，那裏是托爾斯泰、契訶夫，真是堂皇得很，自己顯得十分寒酸，再也不敢開口。而我們也的確是看不起他們，並沒有主動地去探問他們的情形，幫助他們來研究他們的一些經驗，解決他們所曾遇到過的一些問題。於是另一方面提高工作對於普及工作在實際指導上顯出了自己的漠不關心與無

力，而另一方面普及工作對於提高工作也成了在藝術意義上絲毫不足輕重，可有可無了。這就是爲甚麼魯藝和前方始終沒有建立應有的聯繫，前方的同志感到了很大的不滿；這就是爲什麼在校的同志大多數都輕視普及工作，看不起民間藝術，不願做供應工作，突擊性的工作，認爲這些工作只是『完成政治任務』，沒有一點藝術創造的意義和價值。這不能怪同志們，責任是在領導方面。全部課程裏面，研究現狀，研究普及運動，研究民間藝術的課程，就幾乎不佔甚麼地位，技術課壓倒了一切。這就是我們的責任。

我們也曾想過把提高和普及聯繫起來，有的同志也多少做了一些普及性的工作，但這個聯繫却總是勉強的，不經常的，不堅固的。這是什麼道理呢？我想，主要的原因是沒有認識清楚：一、就整個文化工作來看，普及是第一位的工作，二、就提高工作本身來看，提高必須有普及做基礎。而提高必須有普及做基礎，又具有兩方面的意義：普及提高了老百姓的文化程度，欣賞能力和趣味，使他們能夠逐漸接受較高級的藝術，這是一方面的意義；還有另一方面的，對藝術本身來說甚至更重要的意義，是普及能够使原是以知識分子爲主的藝術在工農大眾的方向和基礎上逐漸改造和提高。對於我們，除了爲工農的藝術，除了向工農大眾去普及這種藝術與根據這種普及的基礎而加以提高，還有什麼第二個方向、第二個任務沒有呢？再也沒有了。如果說有，那就是錯誤的方向。所謂魯藝過去方針上的錯誤，就是由

於對這點缺乏理解。所以普及不只是關涉新文化藝術的量的問題，也是質的問題，不只爲新文藝提高對象，也是爲它提高主體。

我們很容易不正確地在提高工作與普及工作，職業性的文藝工作者的活動與民衆業餘性的文藝活動，高級形態的即公認爲藝術的作品與低級形態的民間文藝作品之間劃下一道似乎不可逾越的鴻溝。實際上，從發生根源說，一切文藝都是從民間來的，高級的東西也正是由低級的東西生長起來的；從內容來說，凡有價值的藝術作品，都應當是反映民衆生活的；從對象來說，民間文藝是自然地直接訴之於民衆自己的，革命文藝也應當是訴之於民衆的，即使目前常常是間接地，但必須有意識地努力來求得與民衆直接的結合。所謂高級藝術與低級藝術，「本是同根生」，它們的分別僅僅是藝術性的程度的分別。最高的藝術語言是由民間語言的精華部分，即生動而準確的部分中提煉出來的。好些偉大的古典作品的題材都取自民間生活中長久流傳的故事和傳說。經過技術加工的東西，和民衆原來的東西不用說是已經兩樣，但如果沒有可以加工的半製品，則任何技術都是無用的。提高應有普及做基礎，主要的意思就應當是在這裏。從事提高工作的人，即有較多技術能力的人，在今天都必須研究普及工作的經驗，吸收這種經驗，而且通過各種機會和方式，在一定時期內直接去參加和指導普及的工作，這樣他才能懂得民衆在文化上需要的是甚麼，喜歡的是甚麼，懂得他們的理解力、欣賞習慣、趣味、感情心理等等，這些如

識對於一個革命的藝術家是必不可少的。毛澤東同志爲提高與普及的關係所規定的一個公式：『在提高指導下的普及，在普及基礎上的提高』最正確地說明了兩者內在的聯繫。我是這樣理解的：提高建立在普及基礎上，而又反過去指導普及。因此只有普及基礎上的提高，才能指導普及，反之，能指導普及的提高才是有基礎的提高。

把提高和普及兩者機械地分開了，認爲後者僅僅是一種宣傳啓蒙性質的工作，對於藝術創造本身，即使不是消極的，也沒有更多的意義，這就是爲什麼好多同志都不願做普及工作，而對提高工作又竟那麼自信的原因。

我們提倡『專門化』與『正規化』，就是爲了執行這個錯誤的提高方針。教學制度的正規化，結束了早期魯藝教育行政和教學程序總是被不斷舉行的晚會所支配所紊亂的那種不正常的狀態，在這一點上，應當算是一個進步吧，但是我現在痛感到，爲克服抗戰初期延安學校的游擊作風，我們不知不覺地反而把那個時期由於受戰爭風暴的第一陣沖擊，理論與實際密切結合的精神也給克服掉了。那時候的教育，不管有多少游擊作風，在其基本精神與方法上是新教育的雛形。正規化的開端伴隨了教育上主觀主義教條主義的興旺，不是偶然的巧合。我們的正規化是建立在『學習第一』上面的，而不是建立在理論與實際，所學與所用的聯繫上。這就給了資產階級思想的影響在我們教育上增長的機會。對於專門化，我們着重的也僅只是