

談文藝問題

冀東新華書店發行

談文藝問題

周揚

編者按：這是周揚同志在晉察冀邊區文藝座談會上的一個發言，會刊載在晉察冀日報增刊上，特轉載於此，供大家參考。

這次座談會開得很好，交換文藝工作的經驗，討論了當前文藝運動的問題，提出了今後工作的意見。根據大家討論的結果，中央局作了關於開展文藝創作、鄉村文藝運動、部隊文藝工作的三個決定，這是這次會議的重大收穫。在這次會上，聽了同志們的發言，我也學習了許多東西。現在就大家所提出和討論的問題，發表一點意見，同時也是對上述決定作一些解釋，供同志們參考。

這些決定的總的精神是什麼呢？

就是要：進一步發動與組織文藝界的力量，反映偉大愛國自衛戰爭，反映有空前歷史意義的土地改革，反映大生產運動，表揚群眾的新英雄主義，使文藝無愧於這個新的群眾的時代。

就是要：進一步發動與幫助工農兵積極參加文藝的創造，自己反映自己的生活 and 鬥爭，使新生的工農兵文藝得到豐滿茂盛的發展。

總之，就是要：文藝更好地爲工農兵服務，文藝工作者與工農兵更好的結合，進一步貫徹毛主席的文藝方針。

邊區文藝工作者，抗戰後就在敵後艱苦鬥爭環境中做了許多的工作，有不少的貢獻。特別是毛主席的「文藝座談會」以後，由於文藝工作者的人生觀藝術觀得到改造，實踐了文藝與工農兵結合的方針，產生了不少優秀作品，同時由於群眾文藝運動上正確地提出與執行了「窮人樂」方向，鄉村文藝活動，極大的開展，邊區文藝進入了一個新的階段。但是比起九年來邊區豐富的鬥爭歷史與當前豐富生動的實際，文藝創造上的反映仍然是顯得薄弱的。進一步開展文藝創作就有十分的必要。

文藝工作的中心問題就是創作問題。

「文藝座談會」以後，文藝創作的各個部門，不論戲劇、音樂、小說、詩歌、木刻、繪畫，都出現了新型的作品。它們在內容上反映了工農兵的生活和鬥爭，形式上採取了工農兵熟悉喜愛的形式。這種作品的產生是經過了一個相當時候的醞釀過程的。這是文藝工作者的思想情感與工農兵群眾的思想情感逐漸溶合的過程。這種作品是產生得不够多的，簡直可以說，還太少了。幹部與群要求文藝忠實地反映他們的事情，表現他們的思想情感，這種要求是迫切的、正當的。文藝工作者能及時地勝任愉快地滿足他們的要求嗎？在他們的請求面前，能够逃避責任或敷衍了事嗎？文藝工作者在整風

後對自己作品要求更高了。對人民的責任感更加强了。因而在創造上也就更加慎重了。同時不少文藝工作者做了行政的工作。另一方面，對創作鼓勵不夠，出版文藝作品較少，也是創作活動不够旺盛的原因。

這次會上，許多同志認爲今天應當從各方面來鼓勵創作，要來一個創作運動，這是很需要的。有的同志甚至尖銳地說一個作者創作上有些毛病不一定算是錯誤，只有擱筆不寫才是錯誤的，我想這種精神是挺好的。文藝工作者已經並且正在繼續經過各種努力與群眾實際鬥爭結合，這給我們的創作提供有力的保證。積極的寫吧！時代太偉大了，我們需要寫！群眾鬥爭中的英勇事蹟太多了，我們需要寫！一個新的人民文藝的時代正待我們創造，我們需要寫！

中央局關於開展文藝創作的決定，就給大家出了題目，號召大家寫！

主題是確定的：文藝工作者應當而且只能寫與工農兵群眾的鬥爭有關的主題。文藝工作者所熟悉，所感到興味的事物必須與工農兵群眾所熟悉、所感到興味的事物相一致。文藝工作者必須真實地反映群眾的要求和情緒，而且站在一定的政策思想水平上回答群眾從實際鬥爭中提出的問題。文藝反映政治，服務政治，主要就是把群眾在鬥爭中及執行政策中的豐富經驗加以吸收、消化，生動的描寫出來，使這些經驗返過來再普及到群眾當中去，並且藉文藝之力，潛移默化，深入人心。所謂「主題是

從作家經驗而產生的思想」，這就是說作品不能從概念出發，而對於一個革命作家來說，他的經驗又必須是時是群眾的經驗。如果要沒有經驗過群眾所經驗的，就必須到群眾的生活和鬥爭中去學習與了解他們的經驗。作者愈深入到群眾的生活和鬥爭中去，他對主題的選擇與處理也就愈自由且自然而然合乎政策，不致捉襟肘，顯出勉強和拘束狀態。文藝工作者觀察生活、批評生活的能力也只有有群眾實際鬥爭中才能正確的養成和發展。

鄭紅羽同志所談抗敵劇社的入伍經驗是很好的。他提供了文藝工作者思想情感改造的生動例証。部隊文藝工作者與戰士一起生活一起戰鬥中，自然產生了愛兵的思想。愛兵也就能愛兵之所愛，恨兵之所恨。從戰鬥中更體驗了戰士的偉大，感到自己渺小。這種思想感情的變化是很重要的；這正是深入連隊的一個具體結果。

文藝工作者深入工農兵群眾的生活與鬥爭，在今天仍有頭等重要意義。

寫真人真事，是「文藝座談會」以後文藝創作上的一個新現象，是文藝工作者走向工農兵、工農兵走向文藝的良好捷徑。群眾創作相當大一部份是寫真人真事的。「窮人樂」以及許多作品都是如此。真人真事，有模特兒，比較容易表現。而且本地的人物事件，大家熟悉，感到親切，因而也易於收到教育的效果。文藝工作者寫真人真事的作品，較早的，如「一個女人翻身的故事」，是為大家所稱

道的，英模會上文藝工作者寫的英雄傳，其中也有不少佳作。邊區的「李國瑞」在寫真人真事的作品中應當佔有一個最突出的地位。它反映了真正士兵的生活和情感，又寫了部隊領導思想作風的問題，語言又是很成功的，這稱得上是一個優秀的劇本。

也許有人要問：寫真人真事，即便寫得再像，豈不也像高爾基所說的「一幅失掉社會教育意義的照像」嗎？文藝上創造典型的任務能够放棄嗎？創作缺少想像，那邊成嗎？這些問題，我想是不成問題的。我們寫的真人真事大半是群眾中的英雄模範人物和英雄模範事蹟，他們本身就是新社會中的典型，就帶有教育的意義。當然，寫了英雄模範，也不等於就創造了文藝上的典型。大家都知道，要創造一個新人物的典型，作者必須熟悉許多新的人物，把他們最本質的特點概括在一個人物身上。文藝工作者一般地與工農羣衆還不過是開始結合，他們創造典型還比較困難。而寫羣衆中實在的人物正可作他創造典型的準備。寫真人真事，不能有想像嗎？事實並不是如此，是容許而且需要想像的。作品中想像的貧乏基本上是由作者生活的貧乏而來的。一個文藝工作者，當他還不熟悉工農兵羣衆的生活和鬥爭，他的思想情感還沒有與工農兵的思想情感打成一片的時候，那就不管他寫甚麼，是真人真事也罷，不是也罷，他的想像的翅膀總是飛不起來的，要飛就會飛回到小資產階級的空想去，結果除了迷失方向以外，再不會有別的。我的意思，並不是特別着重寫真人真事，而只是一般地着重寫新

的人物和事實。文藝工作者必須學會描寫新的人物。

新的內容要求新的形式來表現；而技術就是賦予內容以一定形式求得內容與形式和諧的一套方法、一套手段。內容決定形式、思想指導技術，這是確定的，沒有問題的，但是形式對於內容也發生一定的影響，我們不能輕視形式、輕視技術。「文藝座談會」以後創作活動上的主要特點，就是內容爲工農兵，形式向民間學習。我們在民間形式的學習上是有很大收穫的。現在已經不再是簡單的「利用舊形式」了，而是對民間形式表示真正的尊重，認真的學習，並且開始對它加以科學的改造，從這基礎上創造新的民族形式出來。文藝上的民族新形式正在生長與發展的偉大過程中。今天各種形式，新舊交錯，雜然並陳，有的是新生的，有的是過渡的，新生的有的已經成熟或接近成熟，但許多還是幼芽，其中也有不一定能成長的。我們面前是一片新生氣象。所有這些形式，只要是群眾所喜歡所能够接受的，都應讓他們有自由發展的機會。讓群眾去選擇吧！群眾一定會挑選出最適合於他們的，因而也是最應合於我們民族的東西，而一切不適合的東西，最後必然要受到淘汰。文藝工作者的任務就是以十分注意的態度去尋找與發現群眾所熟悉所喜歡的形式，細心去研究他們，加以分析綜合，提高一步。在這裡，技術或作爲科學方法被使用，技術是需要的。我們所反對的：一是那種單純技術觀點，認爲技術無須受思想指導，有了技術，可以解決一切問題；二是技術上的保守主義，把技術固定

化、神秘化，不敢突破一步，沒有創造精神。學習民間形式，也不是單純着眼於形式，主要還是學習群眾表現他們的生活、思想、情感的方法。同時學習民間形式，是爲了改造與提高民間形式。學習民間形式中，學習民間語言是特別重要的。

主題、題材、語言、形式等問題雖解決了，創作的問題也就解決了。而這一切問題都不是在書齋中能够解決的，只有積極參加羣衆的鬥爭，同時積極反映他們的鬥爭，實踐、創作、再實踐、再創作，這樣再三反覆，才能解決。

文藝工作者除了自己的創作任務外，另一個主要的任務就是幫助工農兵自己的文藝活動，與他們合作，向他們學習。邊區的羣衆文藝運動，它的規模與深度都是驚人的。中央局關於開展鄉藝、部藝的決定中已作了正確的估計。根據去年底的統計，冀晉村劇團就有一千三百八十一個；冀中村劇團也是很活躍的，數字沒有統計，據估計也在一千以上。冀村劇團中出現了像柴莊那樣模範的劇團。它的創作道路與密切聯繫羣衆的作品，特別值得學習。羣衆創作，冀晉出版的已有十二種（這當然只是從羣衆創作中挑選出來的極小極小一部份）。在土地改革中，湧現了像安國護持寺那樣的翻身劇團；羣衆創作了許多翻身民歌，我看過一些，非常之好，應當加以搜集、介紹、出版。說新書的也有不少，陝甘寧有個韓一祥，我們這裡也有個王尊三，他的作品是很多的。今春美術工作者與武器民間畫匠

合作創作了十一種年畫，銷售達四十萬份以上，這可以說是美術運動上的創舉。邊區鄉村文藝運動所以有這大的發展，固然是由於黨在政治上、經濟上、文化上翻了身，但同時也是由於領導上提出並貫徹了「窮人樂」方向得來的。正如鄉黨決定中所說的：「『窮人樂』的方向是毛主席文藝方針在群眾文藝運動上的具體實踐」。勞動羣衆在文藝上表現了他豐富的創造性，「窮人樂」的方向就是積極地肯定與充分發揚這創造性。邊區文藝活動也是活躍的，戰士們把自己的生活和鬥爭反映在牆報、歌詠、快板、繪畫、戲劇上。「窮人樂」的方向應在連隊中也得到貫徹。工廠、藝文活動較少，工友們都希望文藝工作者去幫助他們，他們說文藝爲工農兵，把一個「工」字丟掉了。應當引起我們的注意。

邊區文藝工作者在鄉藝部藝工作上已有很多寶貴的經驗，值得我們大家研究，我在這裡僅談談以下兩個問題，一是在文藝創作上向群眾學習的問題，一是從群眾的需要與自願出發的問題。「窮人樂」的成功就是虛心向群眾學習得來的。羣衆有卓越的創造才能。我們必須信任他們的才能。羣衆有自有的文藝傳統，又受過新文藝的影響，自己多少有一些文藝的經驗，我們必須尊重他們的經驗。特別是羣衆固有的文藝形式，我們必須特別予以重視。邊區民間形式的儲藏總說是豐富得復的。這是人民的財產呀，民間藝人常常就是這些財產的不被注意的所有者、保存者。爲了學習和創造，我們訪民

間藝人做師傅罷！爲了建立鄉村文藝工作上的統一戰綫，團結民間藝人爲新社會服務，並改造他們，我們也需要與他們很好合作呀！只有當群眾學生，才能當群眾的先生，這句話在這裡不是一樣適用嗎？對民間藝人，採取排斥或輕視的態度，是不對的。當然，在文藝創作上向群眾學習，不只學習他們的經驗，同時要學習他們的新的經驗。而且舊的民間藝人經過改造之後也就變成新的民間藝人了，趙玉山就是一個典型。群眾的創作雖還是萌芽狀態的，却正充滿了生命力，必須十分愛護培植他們，在修改與潤色它們的時候，必須注意，保存與發揮它們原有的農民文藝的特色。文藝工作者應該多多的從他們吸收健康的養料，而不是以知識份子或小市民的所謂情調去煊染他們，結果將他們糟蹋，學習民間文藝對新文藝建設有極重要的作用。

在群眾文藝活動上，我們又必須堅持「群眾的需要與自願」的原則。一切應從群眾的需要與自願出發，而不應以文藝工作者的主觀願望、熱情、興趣出發。應當充分顧及我們今天的環境與條件：一是大規模戰爭，二是農村分散，三是群眾文藝活動是業餘性質，不脫離生產。這三點就規定了：鄉藝活動一般應有季節性，以本村活動爲主，創作上多採用小形式，村劇團消費由自己生產解決。村劇團開銷大小常常可以左右群眾對劇團的態度。村劇團是爲群眾服務的，不應加重群眾負擔。一切鋪張浪費脫離群眾的作風氣習必須克服。這些問題，在鄉藝的決定中，已規定得很明確，我不必多說了。

總之，邊區群眾文藝運動已經有了廣大的基礎，不管條件如何困難，它一定能够堅持與發展的。我們必須以更艱苦的努力來進行工作。文化工作特別需要耐心、毅力與持久精神。

我們正處在全國性革命鬥爭的大風暴的前夜，讓我們更深入在戰爭中、到群眾實際鬥爭中去吧！用我們的筆，並且也用群眾自己的筆和口，把這個偉大的時代從各方面，用各種形式反映出來吧！

幾個不能忽視的問題

劉芝明

——在東北文藝界座談會上的發言

(一) 新文藝運動的正統歷史在哪一方面？

我們同蕭軍做思想鬥爭，還有一個很重要的問題，即蕭軍想要竄改文藝運動史，把自己講成「正統」，企圖混淆是非。而且有些同志還不清楚中國新文藝運動史，現在我大概講講。因手頭材料不夠，也許還不夠全面，也許還有錯誤，只是爲了提醒同志注意一個問題，研究這個問題。

中國近代文藝運動，由於共產黨的產生和無產階級成爲革命的領導力量以後，發生了根本的變化，從此就開始了文藝運動的新時期。

這一時期的開始，是在一九二一年中國共產黨的誕生以後，這個文藝運動的特點，是以共產黨和無產階級爲領導的，以工農聯盟爲主體的人民大眾的文藝運動。

這一新文藝運動的歷史也如近代中國革命運動的歷史一樣是艱辛困苦，經過若干曲折迂迴，逐漸

擴大與發展起來的。中國近代的新文藝運動會配合歷史上三大革命戰爭時代，即一九二七年大革命，十年土地革命，八年抗日戰爭，以及三年來的人民解放戰爭。這是將近三十年的長期戰鬥過程，這個過程是新文藝運動與革命實踐與人民尤其是與工農兵逐漸結合的過程。並在這個過程中成長、撫養與鍛鍊了我們的文藝大軍和骨幹以及諸多優秀創作。

這個文藝戰線也如軍事戰線、經濟戰線一樣，是在鬥爭中、是在與各種不正確的思想鬥爭中，經過長期的戰鬥和不疲倦的戰鬥而獲得了發展。這條戰線不是輕易的創造出來的，它是在對外反對帝國主義、封建主義、官僚資本主義，而在文藝戰線內部展開兩條戰線的鬥爭，進行批評與自我批評，逐步的壯大起來的、發展起來的。

中國近代新文藝運動的第一個胚胎和源泉，是在工人階級。這是一九二一年以後幾年中，中國共產黨在城市、鐵路、礦山、工廠和工人階級中所進行的巨大革命運動，伴隨着個革命運動所進行的宣傳教育工作。當時工廠與工人群眾中的俱樂部，就是新文藝運動的陣地，在其中所進行的文藝活動如牆報、戲劇等等，就是這個文藝的萌芽。

國民黨反動派蔣介石背叛大革命後，共產黨與工人階級先進份子被迫進入地下活動，從此這支剛萌芽的文藝花朵，被一陣冰霜暫時的摧殘下去了。

然而，爲時不久，中國革命又走上新的高潮，這就是一九二八年以井岡山爲根據地所開始的十年土地革命運動，在中國革命歷史上第一次的誕生了紅軍，誕生了農村的革命根據地，以及人民的革命政權。由於革命力量的增漲，新文藝運動開始了它的新的歷史階段。這時期，做爲文藝運動的領導者和支持者這一意義上來說，是已由大城市轉到農村根據地，而文藝的主要對象就由工人轉到農民以及穿起軍裝的士兵。一九二九至一九三二年在上海等地（主要的是在上海）的新文藝運動所曾達到的高漲，其基本原因乃是土地革命和工農紅軍勝利的擊潰了敵人的「圍剿」，由於這一革命高潮所引起的在白區（國民黨統治區）新文藝運動的高漲。而且也有不少的革命作家和先進的文藝工作者麇集上海，有文藝運動的骨幹，以及由於上海交通文化較便利交流，這些也都是原因。從此有十年之久，我們文藝運動是被敵人分割成爲兩支兄弟部隊的。一支是在白區以黨所領導的左翼文藝團體和共產主義者魯迅爲首的文藝軍隊；一支是在蘇區（革命根據地）由黨所領導主要是在紅軍中和農村中所進行的文藝運動。

這兩支兄弟部隊，由於所處的環境和條件不同，也賦與了不同發展的形式，以至所遭遇的命運也有不同，所發生的問題也各異；但這兩支兄弟部隊是基本上在共同的目標下進行戰鬥的，而在國民黨統治區裡文藝運動是遭受了迫害，摧殘，鬥爭得也很激烈，因之，文藝上所採取的形式也較爲迂迴

曲折，經驗也有所不同。

現在分頭來講講。

由於共產黨領導的紅軍，英勇善戰，創造了革命根據地與革命政權，文藝運動就很迅速的與農民結合起來（當然，這個結合也是經過若干曲折的），在農村中，在部隊中，廣泛的開展文藝工作。根據手上現有的極不完整的材料看來，紅軍中是極其重視宣傳工作的，「紅軍的宣傳工作，是紅軍第一個重大工作。若忽視了這個工作，就是放棄了紅軍的主要任務，就等於幫助統治階級剝削紅軍的勢力。」（毛澤東選集、紅四軍九次代表大會決議案，五六五頁）關於宣傳隊的組織也是有規定的（見同書五六九頁），「關於宣傳隊整理訓練問題」，認為是「黨要加緊努力工作之一」，「要從理論上糾正官兵中一般對宣傳工作及宣傳隊輕視的觀點，「閒雜人」，「賣假膏藥的」等等奇怪的稱呼，應從此取消掉」（見同書五六九頁），充實「軍政治部宣傳科的藝術股」（同上五七〇頁），「出版石印和油印的畫報。爲了充實軍藝股，應該把全軍繪畫人才集中工作，各支隊各直屬隊的宣傳隊均設化裝宣傳股，組織並指揮對群眾的化裝宣傳」，「以大隊爲單位，在士兵會內建設俱樂部」，「宣傳要切合群眾鬥爭情緒」，「宣傳文字要簡短，使他們頃刻間能看完；要精警，使他們一看起來一個印象」，「改造宣傳員成份……除新地方政府選派進步份子參加紅軍宣傳隊之外，從各部隊士兵中挑選優秀

份子爲宣傳員』。在農村中，據『才溪鄉調查』，上才溪：『俱樂部一個，在俱樂部工作的五十多人，內新劇團佔三十多人』（同上書一七一頁），『圖書館四處，每村一處，在日校門外，文章，學生教員做的多，群眾做的不過十分之一』，下才溪：『俱樂部一個，工作人員五十多人，牆報五處』。『長岡鄉調查』，『全鄉俱樂部四個，每村一個。每個俱樂部下，有體育、牆報，晚會等很多的委員會。每一個牆報，放在列寧小學，十篇文章中列小學生佔八篇，群眾佔兩篇。俱樂部都有新戲。』（同上書一四二頁）。毛主席在湖南農民運動考察報告中，記述二農很有趣的，但又可想見當時農村文藝活動之普遍的例子：『湘潭一帶小孩子看牛時打起架來，一個做唐生智，一個做葉開鑫，一會一個打敗了，一個跟了追，那追的就是唐生智，被追的就是葉開鑫。』打倒列強……』這個歌，固然街上小孩子幾乎人人曉得唱了，就是鄉下小孩子也有很多曉得唱了』（同上書四三頁）。

從這樣一些不完整的材料可以看出，在紅軍部隊中，在農村中，文藝運動是雖然粗糙但已經向着工農兵方向，已經是向普及方面發展；這是形成文藝爲工農兵任務的發展過程。

我們應該重視這一發展，因爲這是當時着文藝運動的源頭；而不能以某些人所講的，十年土地革命是沒有什麼文藝運動的，而是片面的強調當時只有上海才是有文藝運動的，這樣講法，就是只看到巨流而沒有看到水源。當然我們應該足夠估計當時上海文藝運動的重大意義與英重鬥爭的；正是恰恰

因爲有這一方面鬥爭的配合，給當時國民黨反動派以嚴重的打擊，爭取了群眾，教育了人民，培養了幹部，這些意義是很大的。

當時，上海環境是惡劣的。由於某種歷史和社會的原因，大批的革命知識份子和作家並留在白區，他們在文藝修養上，知識理論上，都是較有基礎。其中最傑出的如魯迅先生，是當時文藝戰綫上的主將，是文藝運動的集中表現者，其他如柔石、白莽……是被敵人屠刀殺死的，一批一批的革命作家坐牢，但又一批一批的新作家在出現。文藝戰綫上鬥爭很尖銳，外部有反對民族主義，法西斯主義文藝的鬥爭，在內部清除冒險的假革命派，以及展開對於第三種人的文藝鬥爭。至今這些由革命中培養出來的作家還是我黨在文藝戰綫上的主力軍和骨幹。

但鬥爭來得殘酷，白色恐怖是更無前例……鬥爭有時要採取迂迴，曲折，甚而是穩做；這樣，就很難於廣泛的公開的聯系群眾，這樣，創作生活的圈子也就日漸窄狹……個人的獨立的作戰的時候多，因而，文藝運動中就容易發生脫離群眾的傾向，也容易保守，片面，限於個人的，帶有宗派傾向的情緒……這些就是這支兄弟部隊所處的客觀環境給與文藝工作上的困難。但它的戰鬥性強，政治敏感性強，文藝形式也較靈活；針對敵人鬥爭是很堅強，社會經驗也較豐富，但表現工農兵，則較爲差

了。

在革命根據地裡，文藝可以自由呼吸，可以自由汲取群眾的生命力，因之，文藝與群眾的結合就較爲緊密（當然，在某一時代也會有過乖戾），但由於缺乏有藝術修養與人才，而且大批作家不能自由進入根據地，這樣也局限一隅，不能更加提高一步。

抗日戰爭初期，這兩支兄弟部隊在陝北延安會師了，但還只是一部份或較大部份，還不是全部。這個文藝戰綫上的會師，是中國新文藝運動史上劃時代的階段。

這個會師是與一九四二年全黨思想整風相結合的。毛主席的文藝座談會講話，就是總結了這兩支兄弟部隊的文藝戰綫上的鬥爭經驗，加以歷史的原則的概括，發揚了優點，批評了各種不正確的文藝思想，展開兩條戰綫的鬥爭，全黨以及在延安的文藝幹部，就在毛主席的文藝政策方針上團結起來了，統一起來了。

從此文藝運動就廣泛的開展起來，生動活潑，爲工農兵服務、爲藝術普及、方針奮鬥，幾年來文藝創作是豐富起來了，幹部是大批的培養起來了，文藝這支軍隊是已經強大而形成爲中國文藝運動的主力了。

自從那以後，在全國範圍內，再沒有任何一支文藝部隊，那怕是在抗日戰爭時代的國民黨區域裏較進步的文藝活動也好，都不能比它更前進更有革命性，更有前途的了。

這支主力在三年解放戰爭中，也正如軍事、政治上的勝利一樣，是充實到各個解放區。目前，更多的黨員與非黨的文藝家和文化工作者將更全面的會同了。

由於共產黨領導的文藝大軍的擴大，以及全國勝利將要來到的情況下，文藝運動的任務是更加重大了，我們應該是一心的學習，提高自己，堅持共產黨與無產階級領導的文藝政策與方針，團結文藝戰線上的同盟軍，與非黨作家或文藝工作者進行有原則性的合作，為新民主主義文藝而奮鬥而努力！

瞻述以往新文藝運動史，竟會很明顯的說明了，新文藝運動是經過長期的鬥爭和艱苦工作才有了今天這樣的局面，而且是不斷的在對外與帝國主義、封建主義、官僚資本主義做殊死的鬥爭中，對內與各種地主資產階級的思想的反映做鬥爭中，才逐漸與工農兵結合起來。因此，新文藝運動史也是一部文藝思想鬥爭史。

這就充分的說明了新文藝運動史，必須是與中國革命鬥爭的實踐，馬列主義理論指導，以及共產黨無產階級領導相結合，才是真實的文藝運動史。中國新文藝運動史，只有這一個，而不能再有其他。

任何企圖曲解這部歷史的人們，想把中國近代文藝運動由資產階級、小資產階級、那怕是革命的

小資產階級、或由某個人來開端的說法，都是錯誤的。

比如從馬列主義的觀點來看，平劇改造這一問題，是不能把共產黨和無產階級領導的改造平劇工作，說成是從『槍斃閻瑞生』那裡來的，這個說法是沒有了解『槍斃閻瑞生』是把平劇引向小市民方向的改造。絕不能說我們的改造平劇是從『槍斃閻瑞生』那裡發展來的；兩者雖都是改造，但一個是向小市民方向，而另一個則是爲工農兵方向。另外，說抗日戰爭時代，抗日根據地的文藝運動是由國民區域裡的抗戰諸劇團發展來的，這也是不對的。這樣魚目混珠，是將工農兵方向和小資產階級，那怕是進步的小資產階級方向相混淆，這是否認共產黨和無產階級獨立的領導的文藝運動方向。

我們不能迷惑於『改造』這個詞，而要把『改造』的實質是小資產階級的，抑或是工農兵方向，加以區別。我們想溫習我們自己的文藝運動的歷史，加強信心，不能屁股往小資產階級和資產階級的方面移；否則，就是要犯大錯誤的。

新文藝運動的正統歷史，是在工人方面，尤其是無產階級方面，是在共產黨方面；不能在小資產階級方面，資產階級方面，或是某一文藝家或某一文藝團體方面。

蕭軍就是強調有人在文藝上的成就，他竟想把新文藝運動的功績歸到自己的名下，他想做新

文藝運動主流的領導者。

這是十分明顯的，他乃是企圖以小資產階級文藝思想來奪無產階級所領導的爲工農兵服務的文藝運動。

黨軍在文化報上把魯迅與左聯對立起來，把自己與魯迅聯系起來，說魯迅是「正統」，說左聯是「非正統」，其用意就在於曲解着文藝運動的歷史，就在於抬高自己，把自己講成「正統」，其實質是以小資產階級的立場來奪新文藝運動的歷史，這是卑劣的手段啊。

(二) 應不應該加強馬克思主義思想領導？

在文藝戰線上，要加強馬列主義思想領導，要加強無產階級領導地位，要加強文藝的群眾觀點。文藝戰線同軍事戰線和經濟戰線一樣的，其本質都是階級鬥爭。在今天東北解放後，以及不久的將來全國革命勝利後，階級鬥爭仍然是存在的，就中鬥爭形態在思想上的表現，將更形尖銳。因此，作爲思想戰線之一種形態的文藝戰線也將更形複雜；黨軍和文化報所反映的反動思想就是給我們送來了信號。

我們有些同志把文藝戰線看成爲十分「和平事業」的，總不大喜歡鬥爭，尤其是不大喜歡思想鬥爭，總是願意「息事寧人」，但結果呢，總是不能「平靜」的，這就是因爲文藝是條戰線，而不是「

『新條條兒』，是一十分嚴肅而有原則與思想的鬥爭，在某種意義上講，也是階級鬥爭的前線。

有些作家認爲自己是寫小說的，可以不需要馬列主義就可以把小說寫好的，寫小說的可以不管理論的，管理論的是文藝作家以外的事，又如搞文藝批評罷，也是屬於作家以外的事，當然，在文藝領域內，可以實行某種程度上的分工，但這個不能絕對化，尤其是馬列主義和文藝批評乃是每一個作家所必需而帶有普遍性質的。不能說一個作爲黨的或非黨的革命作家，可以不學馬列主義或者可以說可以不精通與不研究馬列主義。如果沒有馬列主義，請問作家的靈魂要算是一個什麼了呢？而且做爲一個黨的與非黨的革命作家對馬列主義無興趣，這算做一種什麼情緒呢？如果我們作家將馬列主義拋棄（不學或不精通），那就是向敵人『繳械』。

這是一種十分嚴重的錯誤思想。

我們的作 是戰鬥的作家，是在思想戰線上戰鬥的作家，我們是用文藝形式來進行思想戰鬥的，作爲鑑定作家的重要標幟之一，是要看他在思想鬥爭上的英勇而有原則性的戰鬥精神。一個作家的思想性模糊，不堅定，隨隨便便，這就證明這個作家是庸俗的，而且不會創作出優良作品的。

有些作家說，工作忙，收集材料忙。當然的，這都是忙，但做思想工作的人，應該是「思想忙」，而不只是事務忙。如果作家這種思想工作的人變成「事務家」，那末，便不能實現思想的領導，便

不能總結，概括，看出運動的方向，便不能提高人類、社會，以及階級覺悟。

忽視思想和思想鬥爭，這是我們文藝戰線上最嚴重的缺點和現象。我們隊伍不能首先在思想上集中統一起來，我們就會搞一些『小鬥爭』，『不關重要的鬥爭』或者像魯迅所講的搞些『噓噓噓』之類的鬥爭，這樣就降低了思想水平，就會『鼠目寸光』，就會渙散文藝戰線。

這是明顯的，馬列主義不靈，那末，地主資產階級思想，小資產階級倒退思想，就會抬頭，就會鑽進來，篡位；黨軍思想就是這樣鑽進來的，想要篡位。

在文藝戰線上由於馬列主義不夠堅強，也就直接的動搖了無產階級在文藝上的領導地位。因為馬列主義思想，就是無產階級領導力量的表現。

過去，我們的文藝戰線（就解放區來說）還比較單純，而且在這個戰線上的規模也是比較圈子小；現在以及今後則將大大不同了，在這樣一種環境中，堅持馬列主義和無產階級的領導，是比較複雜得多了。

但必須堅持，因為如果沒有馬列主義和無產階級領導，新文藝運動就會變了質，新的會變成舊的，而且會讓小資產階級甚而地主資產階級領導了去。

因為在歷史上証明了，小資產階級領導的文藝是沒前途的，是會脫離工農群眾的；而且文藝運動

史也證明了小資產階級作家及其作品，如果不能提高到無產階級水平上，不是半途而廢，就是變成地主官僚資產階級的附屬品。只有小資產階級作家不斷努力向無產階級水平提高，他們才能發展有前途的。

但爲了率領與改造這些作家，我們就必須是站穩無產階級的立場，實現在文藝戰線上的無產階級的領導作用。

爲了使小資產階級作家接受無產階級領導，這是一個艱巨的任務，但我們必須具有無產階級最大堅忍、耐心和說服性，善於與他們合作。

這就是我們在文藝戰線上所要堅持的無產階級領導的實際意義。

只有在文藝戰線上實現了馬列主義思想領導和無產階級領導地位，才能在文藝上有正確的群眾觀點。

文藝戰線脫離群眾，脫離了工農兵，是一種根本的原則的錯誤。今天這種危險的可能性是存在的，特別到了城市以後，這種可能性隨着滋長，我們應該警惕。

這種脫離群眾的傾向，在文藝領導骨幹和機關中，是最容易產生的，應當警惕。所謂「運動妨害創作」，所謂「作家不能與群眾工作」，所謂「作家不能教課，教課就妨害創作」，所謂「作家只管

寫作，不管思想鬥爭或不參加思想鬥爭」，所謂「作家只管創作，不管培養新幹部，給文藝青年通債」，就耽誤了創作」，……這些思想都是有偏差的，也就是脫離群眾的表現。

這是一方面。

其次，認為作家可以脫離領導，可以講：「領導是妨害創作自由的」、「創作不能配合當前緊急任務，如果這樣搞下去，是會絞殺創作的」。這就是創作可以不要領導，創作可以不緊緊的結合政治的迫切任務。這也是脫離群眾的另一方面的表現。

其次，在藝術形式上，只是追求「創作，一個長篇小說可以寫一年，辦文學雜誌成爲「同仁刊物」，通訊、報導、小的玩意、通俗讀物、不願寫、認爲這些儘管寫、「不成器」、總想「一鳴驚人」，拖拉時間，但群眾在文藝上是飢渴得得，文學還是知識份子氣味，群眾不但看不懂，念給聽也聽不懂。

這叫做「提高」，其實是脫離群眾的「提高」。

至於一鳴驚人的個人打算當然也是脫離群眾的。

爲什麼產生了這種脫離群眾的現象呢？

這就是忽視與忘記了文藝爲工農兵，不僅是在於你所採用的題材和主張是工農兵，而還在於你要

用什麼形式傳給工農兵；如果你寫的是工農兵，但工農兵看不到，聽不到，或者是看到了聽到了，但都是不懂，這就不能算是澈底的爲工農兵服務的。

這種情況就是沒有認真的實現文學中的無階級的領導，就是沒有堅強的馬列主義的思想原則，或輕或重的帶上了小資產階級、個人主義，和脫離群眾的傾向。

有了這樣一種錯誤傾向之後，就會把「同仁」、小資產階級群、甚而部份人的思想見地……當成群眾的、或工農兵群眾的。

脫離群眾的傾向，正是小資產階級、資產階級的觀點。

正是非馬列主義觀。而非無階級領導的結果。

(三) 怎樣進行與對待批評與自我批評？

在我們文藝戰線上今天存在的嚴重現象是：被批評者怕批評，經不起批評，一批評，就不再寫作了，因爲不寫了說什麼也批評不到自己身上。其實，因爲批評而不寫東西，才是個大錯誤，但這個錯誤大家不批評，好像認爲是對的，沒有公開的舉這些同志的名字，使他懂得「不寫」也是不對的。

我們的作家還沒有認到怕批評是小資產階級的東西，還是爲了個人打算的。還沒有認識到「不寫了」好像是沒有錯誤，其實錯誤不在文字上表現罷了，但它定會在其他方面犯的。只有在不斷的

批評中，鍛鍊自己，終究會寫出更好的作品。好的作品是在不斷改正錯誤中創造出來的，如果一個作家不怕批評，而又勇敢於改正錯誤，有思想，有生活，又是不斷的寫，他將是一個了不起的作家。

其次，在批評者方面，還不能恰當的批評，在批評態上，嚴肅負責的態度還不够，全面的批評不够，教育幫助還不够，有時，只看到缺點，或誇大缺點，對成績和優點估計不够。

其次，在文藝戰線上存有一種不正確的風氣，即喜歡『鼓勵』，『誇獎』，不喜歡指出缺點，說不好的。

聽到鼓勵覺得光榮，聽到批評覺得不光榮，這是舊社會的看法；我們現有一種風氣，鼓勵固是光榮，能聽到批評也是光榮，我們要有『聞過則喜』的風貌。

有人說，文藝界批評太多了，鼓勵不够。這話不全不對。如果鼓勵與批評不結合，因而鼓勵也會出了毛病。今天管理鼓勵也同時管理批評。在某種意義上，在批評基礎上的鼓勵，這個鼓勵才會正確的，也是鼓舞作家的正確認識。

本來批評是包括鼓勵的，那種只有批評而無鼓勵的批評，還是片面的批評。這種批評不是馬列主義的批評。

另外批評也應該與自我批評結合起來，只有批評而無自我批評，這個批評也是片面的，結果也常

常不會甚好的。馬列主義的批評基礎，是建立在自我批評這一原則之上的，凡帶有自我批評性質的批評，總都是大體上會正確的，全面的，也具有說服性。相反的，是會壞的。

我們今天的狀況，是批評多，尤其是屬於「賊賊察察」一類的批評多，自我批評是較少的，嚴肅的自我批評也還不多，有也不太深刻的。

其次，我們的批評與自我批評，還不是領導與群衆相結合，還是非組織性的爲多，這就是有領導有組織的進行批評與自我批評還不够。安危同志對文委的批評是對的，我們過去是做得不夠的，我們努力改進工作，希望大家繼續批評。

因此，應該建立起來有組織的批評生活和民主生活，這是開展文藝批評的關鍵。

有計劃有步驟地進行舊劇改革工作

——華北人民日報

我們對於舊劇，必須加以改革，因為舊劇也和舊的文化教育的其他部門一樣，是反動的舊的壓迫階級用以欺騙和壓迫勞動群眾的一種重要的階級鬥爭的工具，我們不需要欺騙與壓迫勞動群眾，相反，我們要幫助和鼓勵勞動群眾去反對與消滅這欺騙和壓迫。所以我們對於舊劇必須加以改革。在華北解放區據初步調查，有平劇、河北梆子、評劇、各路山西梆子、秦腔、秧歌、柳子調、老調、絲絃、高調、道情等二十餘種，它們絕大部分還是封建的內容，沒有經過一定的必要的改造。在農村中，雖然新型的農村劇團已經相當普遍。雖然農民喜歡看舊戲，自己還會演新戲，但廣大農民對舊戲還是喜愛的，每逢趕集起廟唱舊戲的時候，觀眾十分擁擠，有的竟從數十里以外趕來看戲，成為農民生活中重大事件。在城市中，舊劇更經常保持相當固定的觀眾，石家莊一處就有九個舊劇院，每天觀眾達萬人。各種舊劇中，又以平劇流行最廣，影響最大。我們雖然對於平劇及其他各種舊劇進行了若干改革的工作，但這個工作是做得很不夠的。舊劇的各種節目，往往不受限制、不加批判地任

其到處上演，在廣大群眾的思想中傳播毒素。這種現象，是與新民主主義文化建設的方向相違反的，是必須改變的。現在人民解放戰爭勝利形勢飛躍發展，大城市相繼被解放，舊劇改革的任務，便更急迫地提到我們面前，需要我們認真地加以解決。

改革舊劇是一個歷史的任務。「五四」新文化運動一開始就提出了改革舊劇的問題，後來一部分戲劇工作者陸續繼續做了不少舊劇改良的工作，而且獲得一定成績，但因為歷史的、社會的與政治的種種條件的限制，終有根本解決這個問題。在解放區，對舊劇的改革雖然也作了不少工作，並且產生了「蓮上梁山」、「三打祝家莊」、「釣魚平劇」、「血淚仇」一類的新秦腔，特別有成效的，是開展了廣大群眾性的新秧歌運動，但由於過去虛在農村的分散的游擊戰爭環境，由於當時人力物力條件的限制，仍然沒有可能根本解決舊劇改革的問題。現在華北人民政府組織華北戲劇音樂工作委員會，以主持整個華北戲劇音樂的工作，目前並以改革舊劇為重點，從平劇開始，進行審查修改編寫工作。這是有計劃地、有系統地比較大規模地進行舊劇改革的二個有希望的開端，這是值得興奮、值得慶賀的一件事情。

着手改革舊劇，首先必須對於舊劇有一個正確的態度。有幾種態度是不正確的：一種是強調群眾喜愛舊劇，幹部需要娛樂，到處敲吹演舊劇，盲目地、無批判地支持舊劇班；有的地方竟藉口繁榮市面，或單純照顧戲園的營業而使一些不應上演的節目得到上演；有的幹部任意點演一般群眾都認為有

害的節目，自以爲幹部看看沒有甚麼妨碍，在群眾中造成極端惡劣的影響；個別部隊、地方機關甚至將未經改造的舊戲班變成機關部隊劇團，作爲單純娛樂的工具；這一切都是錯誤的，必須糾正。在藝術工作者中，有些同志，對於舊劇的技藝，盲目崇拜，在掌握舊技藝的口號下，實際上拒絕對舊劇的改造，這也是不正確的。另一種態度則是有些同志對舊戲深惡痛絕，主張一律禁止，這也是錯誤的。因爲他祇看到舊劇有害的方面，而沒有看到它的群眾性與它還有一些可以保留採取的東西。而且不論怎樣，凡是關係到千百萬群眾所愛好與習慣的事物，都不是採取單純行政命令辦法所能改變的。再一種態度，就是有些文藝工作者對舊劇不聞不問，他所關心與感到興趣的，祇是他心目中的所謂高級文藝，至於舊劇呢，雖然關係千萬人的事情，但在他看來，低級得很，他是不屑於去過問的。這種態度，自然也是錯誤的。

舊劇是中國民族藝術重要遺產之一，和廣大群眾有密切聯系，加以新劇發展的歷史還短，本身尚有缺點，在群眾中還沒有完全生根，而舊劇在群眾中則保持着深厚的基礎，因改造舊劇是一個非常重要的任務，也是一個非常複雜的思想鬥爭。對於舊劇只能採取積極改革的方針。在這裡，任何單純行政命令或急性的都是不能解決問題的。

改造舊劇的第一步工作，應該是整理舊劇片，分清環境。首先，我們必須確定審查的標準。我們

要以對人民的有利或有害決定取捨。對人民有利或者利多害少的，則加以揚和推廣，或者去弊取利而加以若干修改；對人民絕對有害或害多利少的，則應加以禁演或大大修改。但採用行政命令禁演的節目，不應太多。而應着重在宣傳上對於舊戲中有害的政治內容及思想內容加以批評和反對，使舊戲班自動、演、觀眾自動不看那些有害的舊戲。在現在舊劇內容中，大體上可以分成有利有害與無害三大類，應具體研究，分別對待。

第一，是有利的部分，這是舊劇遺產的合理部分，必須加以發揚。這包括一切表現反抗封建壓迫、反抗貪官污吏的（如『反徐州』、『打漁殺家』、『五人義』等），歌頌民族氣節的（如『蘇武牧羊』、史可法守揚州』等），暴露與諷刺封建階級內部關係的（如『四進士』、『賚后罵殿』等），反對惡霸行爲的（如『蚩蠟廟』、『樵園府』等）以及反對家庭壓迫，歌頌婚姻自主，急公義，勤儉起家的劇目。

第二，是無害的部分，如很多歷史故事戲（如『群英會』、『蕭何月夜追韓信』等），對群眾雖無多大益處，但也無害處，從這些戲裡還可獲得歷史知識與歷史教訓，啓發與增加我們的智慧。

第三，有害的部分，包括一切提倡封建壓迫奴隸道德的（如『九更天』、『翠屏山』等），提倡民族一節的（如『四郎探母』），提倡迷信愚昧的如舞台上神鬼出現，調宣傳神仙是人生主宰者

等等，至於一般神話故事，如孫悟空大鬧天宮的戲，則是（可以演的），以及一切提倡淫亂享樂與色情的（如「遊龍戲鳳」、「醉酒」等），這些戲應該加以禁演或經過重大修改，或在重要關節上加以修改後方准演出。

第一與第二類節目都是不加修改或稍加修改即可演出的，第二類尤其佔舊劇日中的極大部分。在修改對象上，除了舊劇以外，應當特別着重地方戲的改革。各種地方戲的劇目是很多的，應當有計劃有組織地加以搜集。這些戲許多是口頭傳授的，保留在舊劇人的腦子裡，應當把它們記錄下來，加以研究審定與修改。這部分遺產的發掘，對於改革與建設中國民族的新歌劇，將是極為珍貴的。

改革舊劇、審定劇目，當然還只是第一步工作，真正的工作是修改與創作，而為了應付目前的急需，修改又是主要的。我們修改與創作的的方法必須是歷史唯物主義的。我們首先應該對那些被統治階級歪曲了！歷史事實加以翻案，恢復歷史本來面目（如改編「霸王起義」等）。我們是從現代無產階級的觀點來客觀地觀察與評實歷史的事件，人，而不是將歷史的事件與人物染上現代的色彩。舊劇的改革，有賴於文藝工作者與舊藝人的通力合作。新文藝工作者有負責指導與實際參加舊劇改革的工作，同時還應耐心地團結與幫助那些舊藝人共同研究、合力改造，並在他們實踐中進行試驗

不斷地求其完善。

