

沿着毛澤东文藝方向前进

紀念“在延安文藝座談會上的講話”發表十八周年

陸 耀 东

十八年前，毛主席發表了“在延安文藝座談會上的講話”（以下簡稱“講話”）這個“講話”，天才地創造性地發展了馬克思主義文藝思想，“使馬克思主義文藝思想有了完整的系統性，高度的科學性和強烈的戰鬥性。”^①在中國革命文藝運動上，第一次完滿地、深刻地解決了文藝工作中的一系列根本問題。它象一輪紅日，照亮了我国無產階級文藝向前發展的方向和道路，照亮了革命文藝工作者的思想，使我国的文藝發生了巨大的變化，出現了一個嶄新的局面。從此，我們的無產階級文藝就沿着毛主席所指出的方向和道路，勝利前進。

文學的歷史和實踐證明了：毛澤东文藝思想是最完整最科學的馬克思主義文藝思想，毛澤东文藝方向、文藝思想，是我国無產階級文藝的唯一正確指導方針。

“五四”以來的中國新文學，一開始就是在無產階級思想領導下的人民大眾的文學。從它誕生時起，到一九四二年“講話”發表，二十三年內，對於無產階級革命作出了偉大的貢獻，取得了巨大的成績。正如毛主席所指出：

在“五四”以後，中國產生了完全嶄新的文化生力軍，這就是中國共產黨人所領導的文化思想，即共產主義的宇宙觀和社會革命論。……由於中國政治生力軍即中國無產階級和中國共產黨登上了中國的政治午台，這個文化生力軍，就以新的裝束和新的武器，聯合一切可能聯合的同盟軍，擺開了自己的陣勢，向着帝國主義文化和封建文化展開了英勇的進攻。這支生力軍在社會科學領域和文學藝術領域中，不論在哲學方面，在經濟學方面，在政治學方面，在軍事學方面，在文學方面，在藝術方面（又不論是戲劇，是電影，是音樂，是雕刻，是繪畫）都有了極大的發展。二十年來，這個文化新軍的鋒芒所向，從思想到形式（文字等），無不起了極大的革命。其聲勢之浩大，威力之猛烈，簡直是所向無敵的。其動員之廣大，超過中國任何歷史時代。而魯迅，就是這個文化新軍的最偉大和最英勇的旗手。^②

但是，在“講話”發表前，由於客觀環境的限制（國民黨反動派的壓迫和摧殘），由於歷史的局限，最主要的是由於對文藝的一系列根本問題還缺乏明確的認識，更談不上徹底的

① 林默涵“更高地舉起毛澤东文藝思想的旗幟”“文藝報”1930年第1期。

② “毛澤东選集”第2卷690頁。（普及本，下同）

解决，因而还存在許多問題和缺点。

“五四”时期，在共产主义思想领导、影响下，以鲁迅为旗手，新文学以彻底的反帝反封建为内容，“以反对旧道德，提倡新道德，反对旧文学提倡新文学，为文化革命的两大旗帜，立下了偉大的功劳。”^①鲁迅的小說、杂文，郭沫若的詩，象匕首、象投枪，勇猛地向敌人进攻，充分体现了时代的精神。

这时候，提倡白話文，反对文言文，實質上是文艺大众化的最初傾向。

自然，封建文化不会自动退出历史舞台，于是展开了一场激烈的战斗。最后，封建复古主义者不得不发出失敗的哀鳴。

但这时候，中国共产党还未成立，工人运动还未蓬勃发展；在作家方面，还没有真正的无产阶级作家。因此，还不可能提出“革命文学”、“无产阶级的文学”的口号。还没有可能和工农群众相结合，文化运动也没有普及到工农群众中去。当时，虽提出了“平民文学”的口号，“实际上还只限于城市小资产阶级和资产阶级的知识分子，即所谓市民阶级的知识分子。”^②

一九二一年，中国共产党成立了。中国无产阶级的革命运动迅速地向前发展。这时候，文学运动也随着出现了新的特点。

应该着重指出的是：党成立后，就开始注意到作为整个革命事业的一部分的文学事业，要求文学为革命服务。当时，党的一些从事实际革命工作的（同时也是文学理论家）瞿秋白、邓中夏、恽代英等同志对文学工作者提出了許多新的正确的意見。

一九二三年，邓中夏同志就說：

我們承認人們是有感情的动物，我們承認革命固是因生活压迫而不能不起的經濟的political的奋斗，但是唤醒人們使他們有革命的自觉，和鼓吹人們使他們有革命的勇气，却不能不首先要激动他們的感情。激动感情的方法，或仗演說，或仗論文，然而文学却是最有效的工具。^③

这里，是提出了文学为革命斗争服务的要求，意識到文学是阶级斗争的武器和工具。在同一篇文章中，他还具体地指出了三点：“第一，須多做能表現民族偉大精神的作品”；“第二，須多做描写社会实际生活的作品”；“第三，新詩人須从事革命的实际活动”。邓中夏同志尖銳地批判了“为文艺而文艺”的虛伪的资产阶级的文艺观点。

瞿秋白同志在“赤俄新文艺的第一燕”一文中，极其肯定地指出：

真正的平民只是无产阶级，真正的文化只是无产阶级的文化。^④

恽代英同志在“文艺与革命（通信）”中，說：“倘若你希望做一个革命文学家，你第一件事是要投身于革命事业，培养你的革命的感情。”^⑤秋士在“告研究文学的青年”中，也提出类似的想法，并希望革命文学把工人阶级的生活反映出来。^⑥

① “毛澤东选集”第2卷693頁。

② “毛澤东选集”第2卷693頁。

③ 邓中夏：“贡献于新詩人之前”。

④ “瞿秋白文集二”

⑤、⑥ 載“中国青年”第31期(1924)、第5期(1923)。

所有这些，都表明了革命的发展，向文艺提出了新的要求。在很多問題上，向前迈进了一大步。

革命家的这些要求，在文学上引起了强烈的反映。郭沫若、蔣光慈、成仿吾等同志先后发表了文章，提出了“革命文学”的口号。从“五四”时期的“文学革命”到本时期的“革命文学”^①，这事实本身，就标志着革命文学探索着与革命結合的道路；向前发展。

在創作上，魯迅始終站在思想战綫的最前列，与无产阶级的敌人，进行坚决的斗争。郭沫若、蔣光慈、邓中夏等的詩和小说，开始流露出社会主义革命思想倾向。瞿秋白同志的散文，发出了社会主义的思想光芒。

然而，在这时期，除从事实际革命运动的同志外，几乎所有作家都还没有树立共产主义世界观。对于文学为什么人，还是十分模糊的。比如“表同情于无产阶级”的说法，便是一个例子。虽然說“到兵閤去，民間去，工厂閤去”，但对怎样改造自己的思想，獲得創作的源泉，并不明确。有一部分作家参加了革命的实际工作，也还不是象后来毛澤东同志所指出的那样，文艺要为工农兵服务，要“长期地无条件地全心全意地到工农兵羣众中，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去”。

在創作上，以工农兵和革命斗争生活为題材的还极少，也还没有既具有无产阶级的革命思想内容与完美的艺术形式相結合的杰出作品。

左联时期，是“五四”以后，延安文艺座谈会前，无产阶级文学最光輝的时期。

一九二七年蔣介石公开进行了反革命的大叛变。革命营垒中发生了变化，所以这时候，中国革命就不得不进入一个新的时期。由中国共产党单独地领导羣众革命。“这一时期，是一方面反革命的‘围剿’又一方面革命深入的时期。”^②

这时候，革命文学在党的直接领导下，有了大的发展。

一九三〇年中国左翼作家联盟的成立，标志着中国无产阶级文学的成长与壮大。全国大多数革命的和进步的作家，都团结在左联的旗帜下，一起战斗。公开正式提出了“中国无产阶级文学”的口号。左联理論綱領庄严地宣布：艺术只有作为解放斗争的武器，才能发出耀眼光芒，要“站在无产阶级的解放斗争的战綫上”；艺术“呈现給‘胜利，不然就是死’的血腥的斗争”；艺术必須“以无产阶级在这黑暗的阶级社会之‘中世紀’里面所感觉的感情为内容”。

与前一时期“表同情于无产阶级”、“替被压迫阶级說話的文学”等有了显著不同。魯迅在“对于左翼作家联盟的意见”中說“……无产阶级文学，是无产阶级解放斗争的一翼，它跟着无产阶级社会势力的成长而成长……。”这就明确得多了，达到了馬克思主义文艺理論的高度。

在实际活动中，左联开始注意工农作家的提拔和培养，开展了工农通訊員运动（这当然还只是一个开始）。又进行了关于“文艺大众化”問題的討論，企图探索創造出革命的大众文艺，普及到工农大众中去，（虽然并没有得到彻底解决）。意識到文学創作中存在着欧化傾向。

与此同时，同无产阶级文学的敌人“新月派”、“第三种人”、“民族主义文学”等展

① “毛澤东选集”第2卷695頁。

开了勇猛的斗争，取得了胜利。

在创作上，成就是巨大的。中国文化革命的主将鲁迅成了一个杰出的马克思主义者，他的杂文和小说，不仅在我国，而且在世界文学上，占有光荣的地位。革命先烈瞿秋白、方志敏、柔石、殷夫等同志的作品，给中国无产阶级文学，增添了重要的一页。杰出的小说家茅盾写出了“子夜”这样杰出的小说，具有比较明显的社会主义的因素。

更令人欢喜的是：在革命根据地的苏区，工农兵群众文艺运动开始萌芽。

无论那一方面，盛况空前。

但是，在这个时期，也还有一些缺点。第一，没有把作家深入生活（虽然有客观的困难）和思想改造提到日程上来。第二，文学作品中，工农兵群众及其英雄人物的形象还很少，即使写了，也是化了装的小资产阶级知识分子的形象。……总之，在这个时期，社会主义文学，基本上也还是在萌芽的状态。文艺还没有做到与工农兵相结合。

抗日战争初期，由于形势的发展和需要，“国统区的作家，开始试图走出过去的狭小天地，与人民群众有了一定程度的接触，也在群众中进行了一些文艺宣传活动。“文章下乡，文章入伍”就是在这时提出的。为了想使文艺为人民所喜闻乐见，也进行了关于“民族形式”问题的讨论。然而在国统区的文艺工作者根本不可能和工农兵相结合，国民党反动派绝对禁止这样作，不让作家与工农大众接近。还有一个重要原因，那就是许多作家的灵魂深处，还有一个资产阶级、小资产阶级的王国。

在解放区的作家，客观上的困难是不存在的，党给了文艺工作者以方便和帮助，使他们有机会接触工农兵生活，因而有些文艺工作者下了乡，到了部队中。农村和部队的群众文艺运动有了新的发展。

但是，由于大部分作家没有意识到思想改造的必要性和重要性，到了群众中，也仍然不能和群众打成一片，对群众、对群众文艺仍然是瞧不起，不熟不懂。在一九三九年以后的一段时期里，由于日伪和国民党反动派的进攻和经济封锁，解放区物质条件极为困难，于是反动分子暴露了真面目，立场不坚定的分子动摇了，出现了各种各样的反动文艺理论和创作倾向。

从以上极简略的概述中，我们可以看出：在“讲话”发表以前，我们的革命文学在党的领导下，沿着社会主义的道路，向前迈进。打击了形形色色的无产阶级文学的敌人。在各方面，取得了巨大的成绩。但是文艺并没有真正与工农兵相结合，文艺为什么人和如何为法，始终不明确或不够明确（在有些问题上，虽然曾进行了一些探索）。

方向不够明确，自然在创作上带来了一个最严重的缺点：那就是没有和劳动群众很好地结合。许多作品，并没有真实地反映劳动群众的生活、思想和感情，他们的声音笑貌，更用不着说劳动群众的风格和气魄了。劳动群众还没有成为文学作品中的真正主人公。在这些作品中，我们还很难找到几个真实的、丰满的革命的工农群众的形象。在形式上，还没有正确地继承民族传统，没有在民间文学的基础上进行新的创造，欧化的倾向还比较严重地存在着，一直没有得到克服。文学的群众化，民族化还做得很差。

产生这些缺点的原因很多，下列几点是最主要的。从客观上说，国民党反动派阻挠文艺与群众相结合。这是一个很重要的原因。毛主席说过：革命的文学艺术运动和革命战争，在总的方向是一致的，但在实际工作上却没有互相结合起来，这是因为当时的反动派把这两支

兄弟軍隊从中隔断了緣故（見“講話”）也正是因为反动派的从中阻碍，妨碍了文艺与羣众相結合。此外，与讀者羣也是有關係的。在国民党統治区，革命文艺的接受者是以一部分学生、職員、店員为主，工农大众閱讀文学作品的还极少。同时，革命文学作品本身在内容和形式上，还不是真正容易为工农大众所接受，为他們所喜聞樂見。从主觀上說，文艺工作者的思想沒有得到彻底改造，是一个主要原因。无产阶级文学，必須有一个先决条件，就是作家必須具有无产阶级的世界观。否则，是不可能有成熟的无产阶级的文学的，但是，这时的革命作家，几乎都是出身于资产阶级或者地主阶级的家庭，政治上虽然倾向于革命，而在灵魂深处还有一个资产阶级或小资产阶级的王国，这样，在感情上总是不能真正热爱工农兵的，也就不能看到工农大众的思想面貌。还有一个原因，就是历史的原因。在“五四”运动时，“許多领导人物，还没有馬克思主义的批判精神，他們使用的方法，一般还是资产阶级的方法，即形式主义的方法。……他們对于现状，对于历史，对于外国事物，沒有历史唯物主义的批判精神，所謂坏就是绝对的坏，一切皆坏；所謂好就是绝对的好，一切皆好，这种形式主义地看問題的方法，就影响了后来这个运动的发展。”（毛主席：“反对党八股”）

彻底解决这些問題，克服这些缺点，只有在“講話”以后才有可能。

事实証明了，凡是基本上符合后来毛主席的“講話”的精神的，就取得了出色的成績和长足的进展；凡存在着与“講話”精神不一致的方向，就妨碍了文艺的发展。

二

一九四二年，毛澤东同志发表了“在延安文艺座談会上的講話”。它繼承了馬克思主义文艺理論的全部精华，最科学地总结了文学发展的規律，特别是总结了我国“五四”以来革命文艺运动的經驗，发展了馬克思主义文艺思想。它的发表，給无产阶级文艺的发展，指出了明确的方向和道路，完滿地科学地解决了文艺的一系列根本問題。

“講話”最偉大的功績在于：它解决了文艺为什么人和如何为法的问题。

这是一个极为重大和重要的根本問題。這個問題不解决，文艺就不能很好地与羣众結合，就不能很好地为政治服务，文艺本身也就不可能沿着正确的方向迅速发展。

文艺为什么人的問題，在我們文艺运动史上，一直是沒有明确解决的。“五四”时期，提出了“平民文学”的口号，而所謂“平民”，实际上是小资产阶级、资产阶级的知識分子。左联时期，虽然有些革命作家（如瞿秋白同志），提出了文艺为工农大众，但并不明确这是文艺的方向。許多作家也不重視這個問題，他們的立足点并没有改变，思想并没有得到彻底的改造，因而少数人在理論上或口头上承認了文艺为工农大众，实际上还是沒有做到。

在抗日战争时期，国統区作家用不着說了；就是解放区的革命作家，也仍然沒有得到解决。正如“講話”所指出：

有許多同志，因為他們自己是小资产阶级出身，自己是知識分子，于是就只在知識分子的队伍中找朋友……。他們是站在小资产阶级立場，他們是把自己的作品当作小资产階級的自我表現来創作的，我們在相当多的文学艺术作品看見这种东西。他們在許多时候，对于小资产阶级出身的知識分子寄予滿腔的同情，連他們的缺点也給以同情甚至鼓吹。对于工农羣众，則缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他們；倘若描写，也是衣服是

劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。

这也是对文艺的工作对象不明确，存在着糊涂观念的反映，也是作家的立足点不正确的反映。这样，实际上并不是或者不完全是为工农兵服务。

几次有关“大众化”问题的讨论，也由于在这一点上不明确，因而并没有彻底解决问题。

文艺为工农兵服务，实际上就是文艺和政治、文艺和群众的联系问题。因为无产阶级的政治，无产阶级的革命事业，是千千万万人民群众的利益和意愿的集中表现。文艺不为工农兵，就不能为无产阶级的政治和革命事业服务，革命文艺只有为工农兵服务，为无产阶级的革命事业服务，才能具有无比的长远生命力。

毛主席科学地阐明了文艺和政治的关系。他说：“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。……无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分……，是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的。”“文艺是从属于政治的，但又反转过来说来给予伟大的影响于政治。”

在这以前，尽管有些革命作家知道文艺是为政治服务的；但不明确文艺“服从党在一定革命时期的革命任务。”因而，在不同程度上有某种轻视工农兵，脱离群众的倾向。

如果说，在“讲话”以前，有一部分同志在口头上已经承认了文艺要为政治服务，那么，在如何为法问题上，可以说，都是不清楚的，因为马克思、恩格斯、列宁、斯大林，也还没有来得及解决这个问题。

在“五四”时期，根本没有提出这个问题，左联时期，提出了文艺家要学习马克思主义，这是一个巨大的进步。当时就能提出这一要求，是十分值得重视，应该予以肯定的。但这时却没有注意作家必须深入生活和改造思想。只有在“讲话”中，才第一次极其完整地科学地解决了这个问题。

这个问题是解决文艺与工农兵结合，为工农兵服务的最关键的问题。不解决这个问题，口头上说为工农兵，实际上还是一句空话，还是为小资产阶级。这是由于作家们大都出身于剥削阶级和小资产阶级，受的又是封建主义的或者是资产阶级的教育，资产阶级的一套，对他们有深刻的影响，这是妨碍他们为工农兵服务、与工农兵相结合的巨大障碍。

“讲话”给了文艺和文艺工作者一个具体的解决途径，一方面它指出了文艺家们必须深入工农兵群众生活，向他们学习，必须学习马克思列宁主义，必须改造自己的世界观、文艺观；另一方面，指出了必须正确地解决文艺普及与提高的问题。

这就为文艺为工农兵，文艺与工农兵相结合，提供了科学的完整的指示。

“讲话”热情地号召作家们深入到工农兵群众生活中去，向群众学习，向社会学习。怎样学习呢？“这就是说，要研究社会上的各个阶级，研究它们的相互关系和各自状况，研究他们的面貌和它们的心理。”而不是为了猎奇，不是为了别的什么。这里特别告诉作家们必须用阶级分析的观点去研究、分析认识社会。而又必须熟悉工农兵，和工农兵的思想感情打成一片。

毛主席指出：“马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能例外”。这是给作家以无产阶级灵魂的最重要途径。谁要是忽视这一点，他就会迷失方向。左联时

期關於革命文学的論爭，之所以爭論不清，原因之一也就在于：很多人沒有好好学习馬克思列宁主义。

深入生活、学习馬克思主义，是每一个革命作家改造自己，树立无产阶级世界观的唯一途徑。这两方面，是缺一不可的。过去有些革命作家（以魯迅为代表）在这方面作了一些探索。只有“講話”才第一次完滿地解决了这个問題。

文艺要为工农兵服务，就必须正确地对待和处理普及与提高的問題。以前，这个問題沒有引起足够的重視，更談不上正确地解决它。就拿解放区的艺朮院校和文艺工作者來說，都存在着忽視普及關門提高的偏向。“講話”指出：“我們的文艺，既然基本上是为工农兵，那末所謂普及，也就是向工农兵普及，所謂提高，也就是从工农兵提高。用什么东西向他們普及呢？……用工农兵自己所需要、所便于接受的东西。因此在教育工农兵之前，就先有一个学习工农兵的任务。提高的問題更是如此。”这就告訴我們，作家的一切都必須从工农兵的利益、需要和便于接受出发。必須首先糾正輕視羣众、輕視羣众創作的傾向，因为这在實質上是表明作家还不是完全站在工农兵一边。不論普及和提高，都必須从工农兵自己出发，而不能从別的立場出发，在这个前提下，沿着“在普及的基础上提高，在提高指导下的普及”的道路前进。

在这中間，“講話”特別指出，文艺家必須向人民羣众和他們的文艺学习，“和在羣众中做文艺普及工作的同志們发生密切的联系，一方面幫助他們，指导他們，一方面又向他們学习，从他們吸收由羣众中来的养料，把自己充实起来，丰富起来”。以前文艺界存在的所謂關門提高等等偏向，实际上是不同程度的輕視普及，輕視工农兵羣众文艺的表現，是非无产阶级文艺思想的表現。毛主席的指示，正是針對这种情况下的良葯。

“講話”不仅解决了文艺上最重大最根本的問題——为什么人和如何为法的问题，还解决了其他有關的一系列根本問題。

“講話”以科学的辯証唯物主义的思想，解决了文艺与生活、文艺批評的标准、繼承文学遺產等一系列問題。

毛主席說：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，則是人民生活在革命作家头脑中反映的产物。”生活是文艺創作的源泉，但文艺不是象鏡子照象那样反映在作品中。“文艺作品中反映出来的生活都可以而且應該比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。”只有这样，文艺才能起巨大的“推动人民羣众走向团結和斗争，实行改造自己的境况”的作用。

毛主席給了我們以强有力的理論武器，去粉碎那种以为文艺是“主观战斗精神”的表現等资产阶级唯心主义观点。也使我们划清了与机械唯物主义之間的界限。

毛主席的指示，是彻底的唯物論，是科学的辯証唯物主义观点。最科学地闡明了文艺与生活的关系。

《講話》从文艺与政治、文艺与革命的正确关系，提出了无产阶级文艺批評的标准。指出：“文艺批評有两个标准，一个是政治标准，一个艺朮标准。”“各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺朮标准。”但“任何阶级总是以政治标准放在第一位，以艺朮标准放在第二位的。”我們的要求是“革命的政治内容和尽可能完美的艺朮形式的統一。”这就給文艺創作和文艺批評以最銳利的武器，能最有力地打击敌人，最有效地提高自

己，对待任何文艺现象，不至迷失方向。

《讲话》对如何继承文化遗产问题，也作了精确的指示：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。”我们一方面反对对文学艺术遗产采取虚无主义的态度。因为“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”另一方面，我们反对复古主义和厚古薄今，因为这是极为有害的。“继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”今天有些同志犯的正是这个毛病。他们要我们去向十九世纪文学看齐，要我们向后看，而不是向前看。不是要创造出最美最新的共产主义文学，而是要我们创造十九世纪资产阶级的那种文学。这实质上是等于取消无产阶级的文艺，而代之以资产阶级的东西。所以，我们必须坚决批判这种错误思想。毛主席还进一步告诉我们，对待过去的作品，也必须把政治标准放在第一位，把艺术标准放在第二位。首先检查它对待人民的态度如何，而分别采取不同的态度，然后根据今天人民的利益和需要，批判地继承、革新创造。我们有些同志不了解或不重视这一点。他们不是以无产阶级的政治标准和艺术标准去衡量，而是以资产阶级的标准去衡量，因而认为《约翰·克利斯朵夫》等作品，是不可逾越的高峰。他们没有看到：这些作品，虽然在当时有一定的进步意义，但作者们的世界观是资产阶级的，因而在作品中宣扬了许多颓废的、感伤的、个人主义的、“人性论”等等与无产阶级思想格格不入，并且十分有毒的东西。他们也没有看到：这些作品虽然在艺术上有值得我们借鉴之处，但也仅仅只是借鉴，而不能代替我们的创造。我们需要的是无产阶级的高峰，而不是资产阶级的高峰。在无产阶级看来，这两个高峰是不可比拟的，无产阶级文学的高峰是自有文学以来从来没有过的一种新的高峰。

今天，我们正在以无产阶级的革命精神对文学遗产特别是十九世纪资产阶级文学进行重新估价的时候，必须以毛主席的指导作为准则，作为武器。

《讲话》还批判了资产阶级的“人性论”、“人类之爱”的反动观点；批判了所谓“写光明和黑暗并重”还是杂文时代，还要鲁法的荒谬论调。

《讲话》特别强调：为了革命的利益和无产阶级文艺事业的发展，必须展开“无产阶级对非无产阶级思想的斗争。”这是极为重要的一条，没有这个斗争，无产阶级的革命，无产阶级的文艺就不可能顺利地健康地迅速地发展。从新文学诞生时起，我们就一直在与各种敌对文艺流派中进行着斗争，这是阶级斗争在文艺领域的表现。是文艺上无产阶级与敌对阶级之间的你死我活的斗争。毛主席的这一指示是在今天，尤其具有特别突出的现实指导意义。

(三)

1942年，《讲话》发表以后，它成了文艺工作者行动的指南，产生了伟大的物质力量。粉碎了以王实味、萧军、丁玲为代表的反动文艺思想。革命文艺工作者原来存在的糊涂观念，也象春天阳光照耀下的积雪，一一融化了。《讲话》把我国无产阶级文艺推到一个崭新的阶段。

《讲话》象是一座光辉的界碑，在我国现代文学史上起了划时代的伟大历史意义。

第一，《講話》以后，文艺紧密地与整个无产阶级的革命事业结合起来了。做到了为“党在一定革命时期内所规定的革命任务服务”。工农兵群众文艺运动和创作，用不着说，是密切配合每个时期的中心任务的。如抗日、参军、肃奸、反霸、减租减息、歌咏互助合作、劳动生产等等，成了文艺的最主要的内容和主题。1943年延安春节，演出的五十六篇歌剧的主题，据统计：写生产劳动（包括变工、运动、二流子转变，部队生产、工厂生产等）的有二十六篇，军民关系（包括归队、优抗、劳军、爱民）的有十七篇，自卫防奸的十篇，对敌斗争的两篇，减租减息的一篇。文艺工作者的创作也是如此。无论《李有才板话》、《王贵与李香香》或者是《白毛女》，都是紧密地配合着当时的革命斗争的。

这是一个重大的根本的变化。

第二，工农兵群众文艺运动的蓬勃发展。由于党的领导、关怀、培养，由于文艺工作者和群众文艺的结合，在学习群众文艺的同时，也给群众文艺以帮助。工农兵群众文艺运动空前高涨。工农兵真正成了文化的主人。1943年春节，延安的文艺活动就是一个例子。工人、农民、干部、文艺工作者都组织了秧歌队，演出节目。朱德同志看了演出以后说：“今年的东西和往年不同了！”^①是的，延安文艺座谈会后，我们的文艺大不同了！

《講話》发表以后，由于贯彻了毛泽东文艺方针，工人文艺运动，蓬勃发展起来。过去，我们的革命文艺工作者曾零星地做了一些工人文艺运动的工作。如左联时期，作了很大的努力。但因反动统治者的压迫、破坏和摧残，没有能够坚持下来。1942年以后，在延安等城市中，工人文艺运动由于党的领导和培育，空前高涨。以后，随着革命形势的展发，大城市的解放，更进一步发展了，出现了象《不是蝉》（石家庄铁路工人魏连珍作）这样大型的优秀作品，可见其成长之迅速。

农民的群众文艺运动，在第一次国内革命战争时期，在各个革命根据地，开始出现。1942年以后，有了极大的发展。农村剧团遍地开花。据不完全的统计，太行地区在1948年冬至1949年春，农村剧团的创作，就达一百万字。晋察冀1947年的群众创作编写运动，就搜集了八十多种优秀剧本，冀中数目更多。可见一般。

部队的文艺工作，也克服了过去存在的一些脱离群众、脱离实际的倾向，出现了新的面貌。根据部队的特点，紧密结合战斗、生产、工作、学习，为战争和部队服务。战士“演唱运动”、“枪桿诗运动”、“兵演兵、兵写兵、兵画兵运动”大力开展，几乎人人会写、会唱、会画、会演。

工农兵的群众创作，具有一些共同的无可比拟的优点和特色。它密切配合革命中心工作，为一定时期的革命任务服务，进行思想教育，起了巨大的作用，作品的内容是工农兵自己的生活，思想感情。阶级意识明确，爱憎极为鲜明、强烈，具有高度的思想性；形式是群众自己创造的，为他们自己所喜闻乐见。

第三，文艺工作者的思想面貌和他们的创作起了根本性的变化。《講話》促使文艺工作者检查、批判了过去的毛病、缺点，促使他们真正和工农兵群众相结合。几乎所有作家深入到工厂、农村和部队中，和群众同吃同住同劳动。思想感情逐渐起了变化，因而在创作上，呈现了新的面貌。

① 引自蒋南奎：“在毛主席周围”

延安文艺座谈会后，无论诗歌、小说、戏剧，都起了巨大的深刻的变化，面貌为之一新。

这时期的作品，是紧密地为当时的革命服务的。作家们站在无产阶级的立场，正确地真实地反映了工农兵的生活和斗争，对解放区的光辉灿烂情景，作了动人的描绘。作品具有鲜明、强烈的革命思想，真正是叙人民之事，抒人民之情。作家们大都能从阶级分析的观点出发，对社会的主要矛盾、斗争，作了深刻的反映。不仅能正确地描写现实，而且能正确地展示社会的光辉未来。显示出伟大的革命理想。这是社会主义文学与过去文学的一个重要的区别，而我们的作品能达到这样的高度，正是标志着它的成熟。

这些作品中，工农兵成了真正的主人公。而且在不少作品中，成功地塑造了一些工农兵群众中的新英雄人物。这是值得特别重视的。工农群众是物质财富和精神财富的创造者，但在社会主义文学出现前的所有作品中，几乎都没有把工农群众放在一个应有的位置上。无产阶级革命胜利后，劳动人民在经济上不再受剥削，政治上不再受压迫，他们真正成了生活的主人。社会主义文学就是要把这种情况反映在文学作品里。也只有这样，才能说是最真实地反映了生活，而新英雄人物，是我们时代精神的集中表现，只有成功地塑造了新英雄人物，文学才能最真实地反映我们的社会主义制度的优越性和时代精神。这就是我们为什么这样重视这个成就的原因。我们如果回忆一下1942年以前的文学情况，就更能清楚地看出在这一方向的跃进。在1942年前，有一些作品描写了工农兵及其英雄人物，但往往是面目模糊，缺乏血肉，或者是衣服是工农兵，而思想感情却是小资产阶级知识分子。这种情况，在《讲话》后，有了根本的改变。从作品中，我们可以闻到劳动人民的生活气息，看到他们的思想面貌。

在艺术形式方面，克服了过去的欧化倾向，群众化和民族化的风格开始形成。如李季的《王贵与李香香》，赵树理的《李有才板话》，歌剧《白毛女》，就是一些极明显的例子。

关于这一方面的成绩，我们有些同志过去还重视不够。他们不懂得，文学作品的民族化和群众化，是无产阶级文学成熟的标志之一。文学作品具有独创性的民族风格，其来源是我们时代人民的独创性和人民的新风格。我们的作品如果不具有这一特色，那还不能说是最完美地反映了我们的时代，我们的人民。我们的社会主义文学，是要为广大劳动人民所喜闻乐见，要使他们容易接受。而要做到这地步，只有民族化和群众化才行。自然，要做到标民族之新，立民族之异，要为群众们喜闻乐见，并不是容易的事，需要付出艰苦的努力。正因为如此，我们更应特别重视1942年后文学上的这一变化。试想一下，在这以前，可曾有那一部作品象《王贵与李香香》这样，在民歌的基础上，创造出具有鲜明的民族风格，为中国劳动人民所喜闻乐见的作品。

延安文艺座谈会后，我们的文学的变化是巨大的，多方面的，成绩是空前的，这里谈到的不过是几点主要的而已。

这些成绩的取得，最根本的原因，就是在《讲话》以后，文艺工作实践了毛泽东同志的文艺方针，按毛泽东文艺思想办事。康生同志在1943年春节看秧歌演出时对毛主席说：“如果不是你去年在文艺座谈会上的讲话，恐怕今年不会有这样受群众欢迎的东西囉！”^①这种估计，是十分正确的。没有《讲话》，是不可能取得这样伟大的成绩。

① 引自蒋南翔“在毛主席周围”。

許多作家的創作道路和創作實踐，也充分說明了這一點。著名的小說家周立波說，1942年以前，也曾到過鄉下，但沒有和農民打成一片，對農民的語言，生活和勞動，不懂和不熟，象客人似的呆了五十天，就匆匆地回到了小資產階級知識分子的圈子裏。延安文藝座談會後，“認識了自己的脫離羣眾、脫離實際的嚴重傾向，很想到火熱的鬥爭中去長期地鍛煉自己。到了部隊，就感到與指戰員的命運連在一起，心也連在一起；到了農村，和農民一同工作、鬥爭、生活，農民不把他當外人。只有這個時候，農民才把心眼的門向作家敞開，作家也才能真正了解農民。”●

為什麼兩次下鄉，迥然不同，效果不一樣？主要還是第一次下鄉時，對許多問題，認識不清。第二次下鄉，有了毛主席的指示，全身全意地投入了火熱的鬥爭中，和羣眾同甘苦，共呼吸，思想感情有了變化。可以想象，如果作家仍然和第一次下鄉一樣，怎麼能了解農民，那《暴風驟雨》是否能寫出，寫出是否能達到現在這樣高的水平，是很成問題的。

由於《講話》的啟示，由於作家們遵循着毛主席的指示，在生活 and 實踐中貫徹了毛澤东文藝思想，他們的創作才出現了嶄新的面貌。詩人李季，在《講話》前，他也寫過一些作品，也還具有相當濃厚的小資產階級自大狂，對人民的口頭創作，對民歌，在感情上是瞧不起的，認為“只不過就是那麼回事”。只是深入到羣眾的生活中，和羣眾打成一片以後，才被“單純而又深刻”的民歌惊呆了。認識到“人民，勞動人民是有無可限量的藝術創造才能的”。由於有了這個轉變，他才能誠心地向民歌學習，才能在自己的創作中，吸取了民歌的營養，並利用民歌“順天游”的形式，寫出《王貴與李香香來》。●

《講話》還給一些原來屬於民主主義者範疇的老作家以“新的文藝生命”（老舍語）。他們在《講話》的指引下，努力學習馬克思主義毛澤东思想，深入生活，虛心向工農兵學習，改造自己的思想，逐漸走上了社會主義文學的道路。如老舍和曹禺，就是其中的代表。還在1952年，老舍就說：

在學習毛主席“在延安文藝座談會上的講話”以前，我不可能寫出象最近兩年來我所寫的東西。這兩年來我所寫的東西雖然並不怎麼好，可是和我的解放前的作品比較起來，本質上是大大不相同了。●

曹禺在學習了《講話》以後，深刻地檢查了解放前自己作品中的問題，批判了其中的“人性論”因素。在毛主席的文藝思想指導下，寫出了具有嶄新的革命思想內容的《明朗的天》等新作。

隨着歷史的發展，更進一步證明了毛主席的《講話》的永恆的光輝偉大指導意義。

解放後，我國的無產階級文學在毛主席的直接領導下，取得了更偉大的勝利。

我們在文藝戰線上，及時地與反對毛澤东文藝思想的資產階級文藝思想進行了堅決的鬥爭。這是社會上的階級鬥爭在文藝領域內的反映。一切已經或正在被消滅的剝削階級，是不

● 周立波“談思想感情的變化”見“光明日報”社編印的“毛主席在延安文藝座談會上的講話”發表十周年。

● 請參看“作家談創作”193—199頁。

● 老舍：“毛主席給了我新的文藝生命”“人民日報”1952.5.21。

會甘心于自己的滅亡的，他們必然會作垂死掙扎，向無產階級進攻。在文藝上，他們集中對毛澤東文藝方向和毛澤東文藝思想進行污蔑、攻擊。我們粉碎了敵人的進攻，這就保證了文藝工農兵方向的進一步順利貫徹，保卫了無產階級文學，使之能順利地向前發展，在鬥爭中，也使一些立場不堅定的人得到鍛煉和改造，使年青一代文藝工作者能夠健康地成長。

由于堅決貫徹了毛澤東文藝方針，按毛澤東文藝思想辦事。無數工農兵的作者迅速地成長起來，老干部中出現了許多優秀的作家，新作家如雨后春筍般湧現。工人階級的作家隊伍空前壯大，優秀作品成批地創作出來。特別是1958年的新民歌運動，波瀾壯闊。共產主義文學萌芽，象早晨的太陽從地平線上升起。毛主席從馬克思主義的不斷革命論的哲學，文藝的發展規律，和大躍進的革命現實出發，提出了革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合的創作原則，這就為作家們指出了一條走向共產主義文學的大道。為文學开辟了新的發展道路。而毛主席的詩詞，又為我們創造共產主義的文學，樹立了光輝的典範。

歷史事實告訴我們一個真理：誰要是遵照毛主席的指示，誰就可以取得勝利。誰要是稍微離開了毛主席的指示，那麼，他的創作必然會出現絕路，走向危險的深淵。柳青在《講話》前寫的作品，具有自然主義傾向。《講話》發表後，痛下決心，按毛澤東文藝思想做，經過一段時期，終於克服了缺點，寫出了《銅牆鐵壁》、《創業史》這樣優秀的作品。陸柱國在1956年前後，受了資產階級文藝思想的影響，離開了毛主席的指示，結果犯了嚴重的錯誤，創作中出現了嚴重的危機。●這是一個對照，也是一個生動的說明。

今天，絕大部分文藝工作者是認識到了毛澤東文藝方向，是唯一正確的方向，毛澤東文藝思想是最完整、最科學、最富有戰鬥性的馬克思主義文藝思想。而無產階級文學的敵人，憑着他們的反革命的敏感，也了解毛主席的文藝方針和文藝思想是我們的靈魂，是命根子。因此總是要千方百計地對《講話》進行攻擊、活蔑。反革命分子胡風等是如此，反黨分子馮雪峯是如此，右派分子徐懋庸、劉紹棠也是如此。右派分子徐懋庸叫囂《講話》“過時”了，劉紹棠也惡毒地如此污蔑。明眼人當然看得很清楚，這是階級敵人對無產階級的猖狂進攻。

我們必須隨時注意，提高警惕，堅決粉碎這種進攻。

目前，還有人在宣傳“藝術即政治”的反動觀點；有人污蔑羣眾創作比蟬嘈還難聽；有人宣揚文藝沒有階級性，主張用資產階級的“人性論”、“人道主義”來代替無產階級的革命思想……。所有這一切，都向我們敲起了警鐘：文藝上的兩條道路的鬥爭還是十分激烈，十分尖銳的。我們必須堅決徹底批判資產階級修正主義文藝思想，保卫毛澤東文藝思想。這是我們每一個無產階級文藝工作者的神聖的職責。

我們必須象向日葵朝太陽一樣，沿着毛澤東文藝方向，英勇邁進！

1960年4月26日

● 請參看“解放軍文藝”1930年第3期，陸柱國：“沉痛的教訓”一文。