

# 郭沫若“人民文艺”概念的提出

戎 琦

**内容提要** 中国语境中“人民”和“文艺”结合成为“人民文艺”概念有一段曲折的历程。20世纪40年代中期中国政治体制民主化变革的可能性刺激“人民”话语的大规模崛起。郭沫若1945年4月在重庆首次提出的“人民文艺”概念是基于“联合政府”和宪政蓝图的文艺想象，它既具有文艺统一战线口号的性质，也具有调整五四新文艺传统的内涵。郭沫若借鉴苏联社会主义文学经验，提出“民主的一元内容，民族的多样形式”，将外来的新形式改造成为民族形式和旧形式改造成为民族形式置于平行的地位，将方言文学和“国语的文学”也置于平行的地位，体现了他对五四新文艺“弥补式的深化发展”。

**关键词** 联合政府；郭沫若；人民文艺；人民性；民族形式

“人民文艺”是20世纪中国文学史的重要概念，1949年以来对这个概念的一般理解是，“指以延安文艺为起点、延续到新中国成立后较长时间段的主流文艺形态，以人民性为其本质特征。人民文艺以延安文艺（泛指以延安为核心的整个解放区文艺）为源头，延安文艺在1949年新中国成立之际，被命名为‘新的人民的文艺’”<sup>[1]</sup>。晚近二十年在重新研究中国革命文艺的风潮下，这个概念意义上的“人民文艺”研究不断深化发展，取得丰厚成果，但相对遮蔽的是历史上另外的“人民文艺”概念。从文学史看，40年代前期中国已经经历了第一波“民族形式”大讨论，产生了文艺的“人民性”概念，发表了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）。1945年4月，郭沫若在重庆首次提出“人民文艺”概念，此后四年间，国统区（包括台湾）、解放区、香港不同派别立场的作家广泛参与到“人民文艺”概念的舆论热潮中。1949年周扬在第一届文代会上的报告《新的人民文艺》之所谓“新”，实际上不仅仅是解放区文艺所呈现出来的新气象，还暗含着当时语境中不言而喻的对“人民文艺”概念作权威性澄清之意，即面对此前四年文坛已经存在的各种各样的“人民文艺”概念阐论，树立《讲话》内涵的“人民文艺”才是“新的人民

文艺”。正如概念史研究学者科塞雷克（Reinhart Koselleck）所指出的，一个概念或关键词的重要性或关键发展“取决于被论辩、被争夺的强度，或在某个历史时期的关键时刻的多义性和争议性，或在观察和解释社会、政治状况时的不可或缺”<sup>[2]</sup>，40年代中后期多种“人民文艺”概念登台的历史对于理解当时中国革命文艺与历史纠葛的复杂性具有重要意义，但现在这种角度的“人民文艺”研究不足，郭沫若“人民文艺”概念/思想研究亦需要在深度结合40年代中后期的大历史语境中做推进。

本文研究中共提出“联合政府”的历史语境与郭沫若提出“人民文艺”概念的关系，并非是在比较不同的“人民文艺”概念中为郭沫若的“人民文艺”争取地位，而是试图呈现和探析以下问题：郭沫若在40年代中后期这样一个政治体制变革真正充满可能性的时期，提出了怎样的文艺展望？这种文艺展望是怎样深嵌于新民主主义革命的探索过程之中，它具有怎样的文化和政治内涵？

## 一 “人民”：徘徊在文学口号之门口

要深入理解1945年“人民文艺”概念破土而出的时代意义，必须有一个长时段视野。晚清

以来中国文学革命不断，文学口号频出，“国民文学”“普罗文学”“大众文学”“群众文艺”等口号都已引领风骚，为何“人民文艺”概念口号迟至40年代中期才提出并产生重大影响？这和“人民”概念伴随近代中国革命发生概念演变的情况有十分重要的关系，也与中国革命文艺状况和郭沫若本人的思想紧密相连。

“民”“人民”在古汉语中的主要意思是和统治者相对的“平民百姓”，并不具有政治共同体的意涵。甲午战争以后，中国知识者引入西方启蒙运动以来的“人民主权”思想。“人民主权”意义上的“人民”是总体性的“人民”，是不可分割的集体意志，是现代国家政治正当性的来源和立法的基础。中国知识者介绍这种思想时选用“人民”和“国民”意涵大致相当。但在启蒙主义和民族主义思潮的双重影响下，中国近代革命话语口号一开始偏爱的是“国民”概念，而非“人民”概念。“国民”概念似乎更容易铸入现代国家之民自强自新的色彩，“人民”概念在指现实中国人时比“国民”概念更难摆脱传统积淀的“懵懵无知儿也”<sup>[3]</sup>的负面意涵。“国语”“国语文学”“国民文学”“国民革命”都旨在塑造理想的国民和国家体制。国民党一大宣言明确宣称民权主义与所谓“天赋人权”者殊料，“必不轻授此权于反对民国之人”<sup>[4]</sup>。1929年国民大会通过的训政时期纲领明确表示，“人民”须接受三民主义的种种政治训练，“始得享受中华民国国民之权利”<sup>[5]</sup>。20年代开始兴起的中国左翼文学运动中的关键词“大众文学”“普罗文学”则是无产阶级文学的代名词。1936年左翼文人在酝酿文艺界抗日统一战线口号时，胡风曾建议提出“民族解放斗争的人民文学”的口号，但被冯雪峰否定，认为“人民文学”不如“大众文学”<sup>[6]</sup>，后来正式定为“民族革命战争的大众文学”口号。“人民文学”不如“大众文学”关键在于，经过此前日本和中国左翼运动的洗礼，“大众”比“人民”更具备阶级色彩，“大众文学”/“大众文艺”概念面向下层民众的意涵已被熟知，而“人民文学”概念相当陌生。“人民”虽然还不太具有阶级色彩，但是携带着汉语传统中与“官”相对的底色，这也不利于成为抗日统一战线的口号。30年代中期中

国国内的抗日战线名称充满“人民阵线”“国民阵线”“民族阵线”的概念之争，中共一度把抗日统一战线命名为“人民阵线”，但最终放弃。30年代中期“人民”概念进入共产党的革命口号和进入左翼文学口号遭遇双重失败，然而“人民”概念反而伴随中国革命持续焕发新生。“人民大众”概念就在这个时候开始流行，正如鲁迅解释“民族革命战争的大众文学”口号时说：“这里的‘大众’既照一向的‘群众’‘民众’的意思解释也可以，何况现在，有‘人民大众’这意思呢。”<sup>[7]</sup>“人民大众”概念的流行使“人民”开始晕染广泛的下层阶级意涵。抗战时期毛泽东的新民主主义理论批判“国民”概念，将作为新民主主义革命主体的“人民”定义为排除了大资产阶级和汉奸之外的无产阶级、农民阶级、小资产阶级以及民族资产阶级的联盟，指出新民主主义革命是无产阶级领导的人民大众反帝反封建的革命。在此“人民大众”既是革命要召唤的阶级基础广泛的联盟，也继承着马克思对“人民主权”思想的发展，是具有革命集体意志的人民总体，因而具有先验的革命正当性和道德性。抗战时期中国共产党人经常把“中国人民”和“中华民族”并称<sup>[8]</sup>，使得“人民”概念也晕染上“民族”的色彩。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》主要面向解放区的文艺工作者，要求“文艺为人民”，但把“人民”分出层次，“第一是为着工农兵，第二才是为着小资产阶级”<sup>[9]</sup>。《讲话》实质上指明了文艺的工农兵方向，指明了中国共产党领导下知识分子和人民深度结合的范式。但在1945年之前，解放区似未直接提出“人民文艺”的概念口号。1943年以后，解放区文艺的关键词是“群众文艺”。“群众文艺”是共产党群众路线的一个部分，在此“群众”是一个和“党”相对的概念。有学者研究群众话语的政治功能，揭示“群众”话语的内在张力——“乌合之众”和“人民群众”，群众需要被倾听、被教育、被引导，革命政党须理顺党群关系，组织、领导群众，推动历史前进<sup>[10]</sup>。1946年以后在解放区，《讲话》内涵的“人民文艺”概念大致统摄了“群众文艺”概念。

郭沫若在1946年谈到，抗战最初三四年各地报章杂志上几乎看不到“民主”与“人民”的

字眼，1943年历史剧《虎符》剧本送审，文中的“人民”还被审查人员改成了“国民”<sup>[11]</sup>。此番言说有意凸显1944—1946年民主革命意义的“人民”话语在国统区冲破禁忌、日趋高涨的划时代意义。民国史学者邓野将1944—1946年视为一个独立的历史时期，认为它具有统一的历史主题，即随着反法西斯战争胜利在望，中国民族革命和社会革命的主次关系调整，国共两党主要通过政治谈判的方式，协商如何将一党训政的国家政体变为多党联合执政的“联合政府”<sup>[12]</sup>。文学史家唐弢认为，随着日本的投降，文学家情感发生变化，“民主感情代替了民族大义。这个变化是显著的，明晰的，同时也是浸渐的，交织的，很难从时间上截然加以划分”<sup>[13]</sup>。1944年9月中国共产党“联合政府”主张的提出标志着国共政争前所未有地到了协商国家政体民主化变革的程度。此前国民政府已经承诺战后结束训政，实行宪政，宪政运动兴起，而共产党的“联合政府”主张更加激发了民主党派和第三方面的政治活力，激发了社会舆论民主话语的大规模崛起，各种各样的“人民”话语交相辉映。“人民的世纪”“人民战争”“人民文艺”等概念都在这个时期兴起并产生重大影响。以“人民”命名的刊物特别是在1946年大量涌现<sup>[14]</sup>。

1940年前后随着新民主主义理论的传播和“民族形式”讨论的展开，郭沫若已经自觉不自觉地思考作为各革命阶级联盟的“人民”如何打造，“人民的文化”如何打造。郭沫若对“人民”问题的思考尤其聚焦知识分子和人民如何结合。他的战国题材历史剧、《屈原研究》和《先秦学说述林》收录的文章已经暗含着“以古鉴今”的初步思考。王璞研究重庆时期的郭沫若时也已指出，郭沫若纠结于想象新民主主义理论指示的人民联合的具体方式，“问题的症候点就是进步知识分子（‘士’）和底层人民如何结合，并在这种结合中如何保持启蒙的文化政治功能”<sup>[15]</sup>。从郭沫若“人民”概念的发生角度看，1944年仍是关键的年份。郭沫若著述越来越多地使用“人民”代替此前的“民众”，提出“人民本位”思想。这主要表现在他1944年以来的时评政论文章和《十批判书》。《十批判书》的写作动机除了新史学阵营同行的刺激之外，还与“联合

政府”酝酿和提出的时局刺激有细腻的关系。1944年6月，中共赴渝谈判代表林伯渠向国民政府代表递交“十二条”提案，其中全国性政治方面包括请政府实行民主政治、保障人民的言论出版等自由，承认中共及各抗日党派的合法地位和实行名副其实的人民地方自治<sup>[16]</sup>。中共在国统区进一步争取民主党派和民主人士，向他们告知国共双方提案，让林伯渠在重庆发表讲话透露“谈判距离尚远，但可以继续谈”<sup>[17]</sup>的信息。7月，郭沫若重返原本在2月就打算告别的古代研究，写作后来成为《十批判书》总纲性质的《古代研究的自我批判》。文章草稿写成没几天就交给赴渝谈判的林伯渠看，林伯渠手书诗作四首赞赏郭文。《古代研究的自我批判》从井田制的破坏、人民从奴隶身份的解放、铁器的使用等角度系统论证春秋战国是奴隶制向封建制转型时期。郭沫若对“民”字再度进行考古发微，他延续1929年《释臣宰》从金文考证得出“民”字本义为奴隶之说，但对“民”字本义的精神内涵阐述不再采用当年流亡日本的心境下别有所托的“不甘受异族统治”之辞，也不再采用“愚憨而暴戾者”这样的贬义之辞，而用“抗命平视”析金文字型的“横目”，认为“民”本是不甘被奴役的奴隶，从而为他阐扬“人民”所蕴含的反抗专制压迫的精神传统做铺垫。他申述人民从奴隶身份蜕变，演化为士农工商，尤其重视士阶层获得了“参预政权的门路”，作为“民间文化”和“上层文化”的媒介，起到了“文化对流”的作用，推动了历史的转折。这样的观点与延安的新史学代表范文澜对先秦士阶层的负面评价形成鲜明对比。郭沫若对士阶层的评价反映了他对知识分子在历史转折期的期待：知识分子以“人民为本位”，沟通“民间”和“上层”，创造革命的新文化，推动历史前进。

借春秋战国的“人民”发微毕竟还不足以阐明“世界—中国”视野下今日中国革命需要塑造的“人民”。1944年以来郭沫若在政论文章中“为革命的民权而呼吁”，阐发以“人民本位”为原则的“民族化”，阐发“人民本位”的“多样的统一”原则。郭沫若所谓的“民族化”是扎根中国人民现实生活的“中国化”之意，并非涉及民族认同问题。他对待世界文化遗产的态度是，“便是

对于古代的东西，不怕就是本国的，应该批判的扬弃；对于现代的东西，不怕就是敌国的，应该批判的摄取”<sup>[18]</sup>。郭沫若还强调“人民本位”应该遵循“多样的统一”原则。借鉴苏联“社会主义的内容，民族的形式”，“让各个人民自由地表现，自由地发展”<sup>[19]</sup>。郭沫若“人民本位”的“多样的统一”原则暗含着中国“联合政府”和宪政实践的想象：各政党合法平等，地方自治得以较大程度实现，各阶层、各地方、各职业人民的权力和自由得到保障、生活美满幸福。

## 二 “人民文艺”：“中间偏左”的文艺统一战线口号

毛泽东在1944年底发表的《一九四五年的任务》中提到，“联合政府”不能只靠和国民党及其他党派谈判，还需要“全体人民起来呼吁”<sup>[20]</sup>。1945年1月，郭沫若起草《重庆文化界对时局进言》（以下简称《进言》），响应“联合政府”主张，敦促政府召开党派会议，组成联合政府，废除书报审查体制，保障人民集会、言论、出版自由，保障创作和学术研究自由等。郭沫若还亲自参与运作签名活动，比如带着《进言》草稿和周恩来托其转送的延安红枣、小米看望徐悲鸿，请其签名。《进言》总共得到三百多名文化人的签名，包括茅盾、老舍、巴金等著名的新文学家。《进言》在重庆《新华日报》刊出后引起蒋介石的不满。3月底郭沫若主持的文工会被裁撤，他成了国民政府体制外人士，这反而使他“文化战士”的声望更加高涨。4月，“文协”总会组织第一届“五四”文艺节纪念活动。把“五四”设为“文艺节”来纪念是郭沫若等“文协”中的左倾作家积极运作的结果，针对的是1943年国民政府取消“五四”的“青年节”名分，另设带有国民党政治记忆的黄花岗起义日三·二九为“青年节”的做法<sup>[21]</sup>。第一届“五四”文艺节纪念活动明确具有和政治上民主运动相配合的目的。“文协”总会发布的《为纪念文艺节公启》总共约800字，出现13次“人民”，高度评价五四文艺运动的“人民性”，阐发五四文化、文艺运动走在政治运动“尖端”、推动和深化中国人

民政治觉醒的意义，明确指出“五四”文艺节的纪念应该放在“人民争取民主生活的伟大的斗争目标上面”，建议文艺节纪念要动员得越广泛越好，“一直到农工大众里面”<sup>[22]</sup>。这篇文章落款为“中华文艺界抗敌协会总会谨启”，文章是不是郭沫若的手笔有待考证。文中关于文化、文艺走在政治尖端的说法很像郭沫若“文艺应该做‘政治的主妇’，把政治领导起来”<sup>[23]</sup>的说法。

1945年4月20日郭沫若写下《人民的文艺——纪念“文协”七周年暨第一届“五四”文艺节》，正式提出“人民文艺”概念，4月29日文章在重庆《大公报》发表。此时正值中共七大召开，毛泽东于24日发表《论联合政府》报告。值得注意的是，从延安被派往重庆《新华日报》工作的周而复也为文艺节纪念写下同名文章《人民的文艺》，1945年5月4日在《新华日报》发表。周而复认为，“人民文艺”是政治民主化的解放区已经实现的文艺形态，号召全国范围为实现“人民文艺”而努力<sup>[24]</sup>。他们都在第一届“五四”文艺节纪念活动中提出“人民的文艺”概念，这是否来自延安方面的授意不得而知。从此“人民文艺”概念成为一个被热议乃至争夺的概念。

郭沫若1945年《人民的文艺》《文艺与民主》《向人民大众学习》《我们需要怎样的文艺》系列文章的核心内容是阐发文艺的民主精神。他将“人民”与“统治者”对举，将“人民文艺”与“歌功颂德的”“牺牲大众的幸福以供少数人享乐为使命的”“庙堂文艺”对举，认为一部文艺史是“人民文艺”和“庙堂文艺”的斗争史。他所说的“人民文艺”和“庙堂文艺”的对立，凸显的是民主精神与否的对立，不是文艺形式的对立，也不是创作主体身份阶层的对立。他强调文学史的一个规律，即民间的东西在新兴的时候给文艺注入新气象，待到它走向庙堂时就走向了死亡，以人民为本位的屈原改造民间体，成功创造了骚体，而宋玉的骚体则沦为上层的帮闲著作。那么文艺的“人民本位”如何实现，文艺知识分子和民众应该成为怎样的关系？郭沫若经常举的两个例子颇能说明问题。一是“向人民学习”的例子。他号召文艺家向人民学习，但重点在于文艺家深入老百姓的生活，熟悉他们的

生活经验，了解他们的思想情感，以便在文艺中真切地描写他们。他说19世纪初期专门画马的法国大画家德拉科乐亚却不太真正熟悉马，他画的奔马口角上没有画白沫，受了一位马夫的指摘，马夫在熟悉马的生活上便是专家<sup>[25]</sup>。这与《讲话》所倡导的知识分子“与群众的思想感情打成一片”有距离，自我改造的深度不如《讲话》所要求的深。郭沫若“向人民学习”的思想没有从根本上改变启蒙知识分子的立场。1946年，周扬在北平逗留，参加了北平民盟刊物《人民文艺》召集的“人民文艺”理论和经验探讨会。他向国统区作家宣传《讲话》精神的“人民文艺”，说明关键在于知识分子和群众思想感情打成一片，这显然抓住了《讲话》精神的“人民文艺”的重要内涵。

郭沫若的第二个例子是对恩格斯论巴尔扎克的回应。恩格斯论巴尔扎克的一个著名观点在30年代初期就被中国左翼作家介绍进来。恩格斯说巴尔扎克这样一个具有贵族思想的人，得益于秉持现实主义的创作方法，违背了自己的政治成见，写出了贵族们灭亡的必然性，恩格斯就此得出“现实主义的伟大胜利”观点。卢卡奇在30年代中后期继承发展了恩格斯的观点，他发掘了古典历史小说的“人民性”品格，指出司各特、托尔斯泰等人作品的主角虽然出身上层社会，但他们一生的事件反映出整个人民的生活和命运，从而得出当代文学必须向优秀的古典文学学习“人民性”的观点。这些观点在1938—1939年遭到苏联文坛主流的压倒性批判。1940年重庆左翼文学界选择性译介了这场批判。值得注意的是，当时重庆左翼文学界回应这场批判时只把论题引向“作家的世界观与方法论的关系”，而没有对文艺的“人民性”问题展开讨论，没有紧跟苏联文坛主流批判卢卡奇等人以“‘人民’这个抽象的概念来替代阶级的分析”<sup>[26]</sup>，没有批判他们把托尔斯泰、巴尔扎克等人称作“人民的作家”。就郭沫若而言，他创作的战国题材历史剧和春秋战国历史研究，同样塑造了一批出身上层社会却有人民意识、与下层人民的命运紧密相连的人物，这恰恰与卢卡奇论历史小说的“人民性”精神有一定程度的契合。郭沫若1945年阐论“人民文艺”概念，回应了恩格斯的巴尔扎克论。他不反对

作家的思想对创作的指导，而是这样解说：“巴尔扎克虽然是保皇党，但他所希望于法国王朝的是开明的路，虽然有立场和时代的不同，他在同情王朝的情绪当中包含有对于人民的同情，这是为他的创作所开出的一线生路。假使他是赞成路易暴政，而从根腐败的作家，那他是决不会有值得人传诵的作品出现的。故从主观方面说，一个作家，不管是有意识或无意识，必须有民主的精神，然后才能有象样的作品。”<sup>[27]</sup>这样的观点在40年代中期的语境中颇具统战意味，意味着只要不是赞成一党专政而从根腐败的作家，只要有意识或无意识地具有民主精神，对人民怀抱同情，仍然有希望写出好的作品。1945年《人民的文艺》笼统抽象地概括“人民文艺”的内涵，“人民的文艺是以人民为本位的文艺，是人民所喜闻乐见的文艺，因而它必须是大众化的，现实主义的，民族的，同时又是国际主义的文艺”，但没有具体展开，最后弹性化地解说“人民文艺”的民主性，“它不容许我们采取排它的态度，但也不容许我们宽容别人的排它的态度。它和一切变相的帝王思想、个人主义、法西斯主义、侵略主义等等是完全绝缘的”<sup>[28]</sup>。这种“人民文艺”概念既不触及左翼内部的分歧，也不挑战其他民主文艺力量，郭沫若富有弹性地阐发“人民文艺”的民主尺度正与他所倡导的人民本位的“多样的统一”的原则相契。这样的“人民文艺”概念相当于文艺上的统一战线口号，凸显的是反抗专制意义上多种文艺样式和多种文艺力量的联合。用郭沫若1946年在《和平建国纲领》通过后展望文艺的话来说，他不唱高调，倡导的是“中间偏左”的文艺<sup>[29]</sup>。进入新中国，郭沫若修改出版的文章删去40年代中期对“中间偏左”的文艺的倡导。

### 三 “人民文艺”：“民主的一元内容，民族的多样形式”

1946年1月，郭沫若以“第三方面”无党派人士身份参加党派会议性质的政治协商会议。会议通过了以中共草案为基础的《和平建国纲领》。《和平建国纲领》是在宪法颁布之前解决如何施政的纲领。它基本落实了中共“联合政府”主张，政治方

面明确各党派平等合法；保障人民言论、出版等自由；顾及全国各地、各阶层、各职业人民之正当利益，保持其平衡发展，中央与地方权限采取均权主义，确立省级以下地方民选政府，省可以颁布法规，因地制宜<sup>[30]</sup>。然而会议结束不久，国民党内顽固派就修改宪草和改组政府问题发起反扑，国共在东北战场上持续争执，民众反苏游行大规模爆发，中国政局呈现出“相当无序的、多向发展的现象”<sup>[31]</sup>，《和平建国纲领》存在被打破的危险。中共和许多民主人士在舆论上极力呼吁和平民主。郭沫若大力宣传《和平建国纲领》，称它不仅是施政纲领，还是文艺工作纲领，“那九纲五十三目，差不多每一条每一句都可以成为文艺上的主题，那些正是今天中国的人民大众所需要的民主限度”<sup>[32]</sup>。在争取和平民主的历史语境下，郭沫若继续描绘“人民文艺”的蓝图，阐发“民主的一元内容，民族的多样形式”的内涵。“民主的一元内容，民族的多样形式”是他对苏联“社会主义的内容，民族的形式”口号的改写。他对文艺的民主精神的阐发不仅在于内容上争取人民的民主，还在于“民族的多样形式”这个概念。郭沫若所谓“民族的多样形式”的基本内涵是，从新/旧维度看，外来的新形式和本民族的旧形式特别是民间形式都能经转化创造成民族形式，两者构成平行关系；从地方/中央维度看，国家内部的“方言文学”和“国语的文学”也构成平行关系。

郭沫若1945年考察苏联后向国人大力介绍苏联歌舞的民族形式经验。他说苏联歌舞大抵分为两种，“一种是欧美形式（便宜上这样说），一种是民族形式”。两种形式都以社会主义实践为内容，而在形式上是“兄弟姐妹般的独立性”“兄弟姐妹般的雁行”的关系<sup>[33]</sup>。他还介绍乌兹别克集体农场的农民既能表演本民族的文艺，又能欣赏西方音乐和戏剧，介绍乌兹别克共和国“人民艺术家”的荣誉既授予给表演莎士比亚剧作《奥赛罗》的名演员，也授予给演唱乌兹别克本土民歌的歌手。有鉴于此，他认为中国今后的人民文艺创作，受西方影响较多的新形式和本民族的特别是民间的形式都能创造民族形式，两者构成平行关系。这种民族形式观较之1940年《“民族形式”商兑》有所改变的

是，不再否认改造民间形式可以成为民族形式的路径，同时仍然坚持的是“五四”以来外来的新形式可以创造民族形式的路径。这种“民族的多样形式”观念有别于“延安文艺”的民族形式的取向。当今学者归纳出，经过抗战时期的民族形式讨论，延安文艺在理论和实践中获得的共识是：“在五四引入西方文化所建构的‘现代文化传统’和中国自己的‘民族文化传统’中，后者高于前者；而在民族文化传统内部，又存在着长期与统治者结盟的上层主流文化和属于劳动人民的下层民间文化，后者包含着朴素的人民性，通过阐释和改造，可以成为创造新的人民文化的历史基础。这一理论使‘民间文化’在中国文化向内转和向下看两个向度上凸显出新的意义”。<sup>[34]</sup>郭沫若“民族的多样形式”构想对新旧形式的关系处理则不同于对“五四”构成“向内转和向下开放”的“双重转向”，而更接近于对“五四”“弥补式的深化发展”，弥补“五四”新文艺对本民族的尤其是民间文艺开掘的不足，推进新文艺走向更广泛的下层民众，但不构成对五四新文艺文化向外开放的内转。当时郭沫若、茅盾、冯雪峰等人都有类似的“民族的多样形式”观念，并且这种观念还有苏联文艺理论的支持。1944年以来，戈宝权大力译介顾尔希坦论社会主义现实主义文艺的“人民性”“民族形式”理论，文章相继发表在重庆《群众》周刊、胡风主编的《希望》，1947年还以《论文学中的人民性》为题编成单行本出版。顾尔希坦与以卢卡奇、里夫西兹为代表的“潮流派”对“人民性”与阶级性问题理解有别，但他在民族形式方面的观点为郭沫若、胡风等国统区左翼文人所接受。戈宝权特别说明 Народность（他用的是拉丁化写法，即 Narodnosti）这个词在字典里有国风、国民、国民性、民风、人民主义等解释，他和几个朋友主张翻译成“人民性”<sup>[35]</sup>。俄苏文论中的重要概念 Народность 自19世纪20年代诞生以来就携带着西方现代化刺激下寻找自身民族性的底色，苏联无产阶级文艺运动一度不够重视民族文化遗产，20世纪30年代中期进行了纠偏。1937年普希金逝世百周年纪念中，普希金又被热烈地尊为俄国“民族的诗人”。顾尔希坦论苏联文学的社会主义的内容和民族的形式提及普希金创作

的“欧化”(或者国际主义化),认为普希金深深契合俄国人民生活的历史趋向,他的“欧化”反而使他的诗歌显著地成为了俄国的民族的形式。顾尔希坦认为,“社会主义的内容,民族的形式”的多样性既包含将“民俗文学”“口头文学”应用到创作中,也包含已经成为人民一部分的知识分子所创造的文学。顾尔希坦的理论蕴含着民族性与国际主义的辩证,他将民族形式视为走进共产主义达到文化大同远景之前的历史范畴,倡导各民族在国际文化交流中创造民族形式,并且把“各民族的相互影响”应用到对文学遗产的研究中<sup>[36]</sup>。

郭沫若“民族的多样形式”对苏联社会主义文艺经验的借镜不仅包含新/旧形式的维度,还隐含地方/中央的维度。他在访苏期间特别有意考察苏联的民族自治制度。他赞赏莫斯科国立剧院演出令人眩目陶醉的乌克兰舞,赞赏乌兹别克共和国中学均用乌兹别克语授课,俄语则作为第二必修科,老百姓能流畅书写乌兹别克文字。回国后他向国人介绍说,苏联很好地兑现了民族自治制度,各民族“言语、风俗、信仰,都保存着民族独自的自由”<sup>[37]</sup>。郭沫若对苏联民族自治制度的宣扬并不意味着他认为中国也应实行联邦制,而是思考中国革命如何探索自己的地方自治和发展地方文化。40年代中期,“中央与地方权限”问题成为“联合政府”谈判和修宪协商的重要内容,共产党和许多民主人士在政治协商和社会舆论中极力争取更高层次的地方自治。郭沫若1946年初呼吁巩固和平,尽快落实政府已经承诺的四项宣言包括“由地方自治以推行普选”<sup>[38]</sup>。1946年11月政协会议最后通过的“五五宪章”修正案草案规定的中央与地方均权内容比孙中山的均权更加推进一步,前所未有地规定了省为地方自治的最高机关。虽然草案最后形同具文,但也反映了作为宪政实践重要内容的地方自治理念深入人心,反映了新民主主义革命依据革命现实对地方自治形式的持续探索。日后国共从政争走向战争,“联合政府”和宪政能否在战后实现抑或新民主主义革命能否取得更大胜利还是个未知数,但与地方自治精神有相关性的文学运动反而兴起。1947年9月,蒋介石有意将国民党统治力量薄弱的广东建成“戡乱建国”的大本营。1947年

10月中共香港局发起了华南方言文学运动,郭沫若给予积极支持和理论倡导。郭沫若认为国语的统一应该是“多样的统一”,是各种方言“相互影响,相互吸收之下,而形成的辩证的综合”,他阐述方言文学与国语文学的关系时专门使用“中央化的文学”概念代替“国语文学”,凸显着“地方/中央”的相对关系。他认为方言文学应和中央化的文学“平行而使之丰富化”,就像“苏联的文学除俄文文学之外,有乔尔基文学,乌兹别克文学等的平行存在”<sup>[39]</sup>。郭沫若将苏联少数民族语言文学和俄语语言文学的关系类比为中国的方言、方言文学和国语、国语文学的关系思维在中国左翼脉络中有传统可循。20年代末以来中国拉丁化运动对待方言与国语的关系,就参照了苏联拉丁化运动对待少数民族语言和俄语的关系。中国拉丁化运动在理念上比国民政府主导的国语运动更加注重发展融合方言建设民族统一语的路径。郭沫若1949年之前对于中国拉丁化运动的支持不仅限于创制拉丁化新文字,也包括支持它的语言理念。华南方言文学运动的发起人冯乃超、邵荃麟和积极参与的茅盾对方言文学与国语文学的关系的理解也与郭沫若相似。冯乃超、邵荃麟在《方言问题论争总结》中说明新的历史语境下对瞿秋白语文思想的发展。相比瞿秋白在30年代初期致力于建立共通性的“中国普通话”,把建立“方言文”放到长远的未来,他们则主张在不反对现行国语的文学前提下,当下就开始建立方言文学。这样的理念也可谓对五四新文艺“弥补式的深化发展”,弥补“五四”对于地方性问题的重视不足,重视地方的特殊性,面向广大民众,发展方言文学和地方文化,同时促进方言更大程度地融入国语。遥遥呼应的还有台湾地区。战后台湾地区文化重建中处理台湾地区的“特殊性”与中国的“一般性”始终是重点。二·二八事变后,“台湾文学”概念被热烈探讨起来。台湾的“人民文学”倡导者大多支持“台湾文学”概念。其中也有人表述过类似的“民族的多样形式”说法,在承认台湾地区属于中国的前提下阐述台湾文学与整体中国文学的关系时也援引苏联多民族文学并行发展的经验<sup>[40]</sup>。

由此可见40年代中后期郭沫若等左翼文人的

民族形式理念较之1938—1942年第一波“民族形式”讨论的拓展。1938—1942年的“民族形式”讨论对五四新文艺传统的调整是，正视中国广大中西部农村现实，在深化重建新文艺文化中重构农村与都市的不平衡关系。40年代中后期郭沫若等人的“民族形式”理念仍然包含对农村与都市不平衡关系的处理，但除此之外还包含对文化政治意义上“地方”与“中央”关系问题的思考，尤其是思考与“中央”在语言、文化、政治上特别具有张力的地方与中央的关系。当时的台湾、广东就属于这样的“地方”。1949年8月，随着人民民主专政的新中国成立在即，郭沫若、茅盾主动改变对方言与国语关系的主张。他们在回复毛泽东关于语文问题的征询信上称，方言拉丁化会构成国语统一的阻力<sup>[41]</sup>。他们已经感到新中国的“国语”（后来称为“普通话”）运动和新中国的“人民文艺”不适合采取他们在民国时期的主张。40年代中后期中国左翼文人还来不及考虑少数民族意义上的“地方”与“中央”的关系，这个议题要等到新中国的“人民文艺”去考虑。

郭沫若40年代中期提出的“人民文艺”概念不仅仅具有文艺统一战线口号的性质。“联合政府”“地方自治”关乎未来的国家体制。郭沫若的“人民文艺”概念也是对未来国家的新文艺的初步构想，但在当时动荡不定的革命形势中没有深入展开。郭沫若的“人民文艺”概念以其自身对新民主主义革命的想象，以文艺整合阶级、地方，打造以人民为本位的“多样的统一”的新文化，但不同于延安的“人民文艺”那样重视农村问题，重视知识分子与政党结合的自我改造路径。还值得一提并做参照的是意大利共产党人葛兰西发明的意大利语 *nazionale-popolare*（民族的、人民的）概念。葛兰西理论和马克思主义中国化都具有反思启蒙的普遍性，追寻革命的本土化的意义。不过郭沫若不及葛兰西那样站在革命政党的角度深入思考革命政党需要怎样的知识分子，虽然响应“联合政府”时期他发挥着作为亲共的第三方面知识分子的特殊的政治活力。郭沫若的“人民的、民族的”话语与葛兰西“人民的、民族的”话语的不同还在于，郭沫若和大多数中国新文学家都是在继承五四新文艺文化

传统的前提下进行反思，而葛兰西对意大利文艺复兴的世界主义倾向影响意大利建立民族国家的批判力度，远远大于20世纪40年代中国新文学家对“五四”的反思和批判，葛兰西对意大利“从来不曾有过，现在依然没有‘民族的、人民的文学’”<sup>[42]</sup>的论断，也不同于40年代中国新文学家在理论和实践上对中国本民族文化遗产的开掘和发扬。

[本文系国家社科基金青年项目“解放战争与‘人民文艺’思潮研究”（21CZW042）的阶段性研究成果]

[1] 卢燕娟：《人民文艺再研究》，第1页，文化艺术出版社2015年版。罗岗回答如何理解或界定“人民文艺”的问题，也采用卢燕娟的这个理解。参见罗岗、张高领《在新的历史条件下重返“人民文艺”——罗岗教授访谈》，《当代文坛》2018年第3期。

[2] 转引自方维规《关于概念史研究的几点思考》，《史学理论》2020年第2期。

[3] 许慎：《说文解字注》卷十二下，段玉裁注，第32页，清嘉庆二十年经韵楼刻本。

[4] 《中国国民党第一次全国代表大会宣言》，第14页，新时代教育社1927年版。

[5] 《确定训政时期党政府人民行使政权治权之分际及方略案》，《中央党务月刊》1929年第10期。

[6] 胡风：《胡风回忆录》，第56页，人民文学出版社1997年版。

[7] 鲁迅：《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》，《鲁迅全集》第6卷，第553页，人民文学出版社2005年版。

[8] 参见黄兴涛《重塑中华：近代中国“中华民族”观念研究》，第344—345页，北京师范大学出版社2017年版。

[9] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《解放日报》1943年10月19日。

[10] 李里峰：《“群众”的面孔——基于近代中国情境的概念史考察》，《新史学第七卷：20世纪中国革命的再阐释》，第56页，中华书局2013年版。

[11] 郭沫若：《民主运动中的二三事》，《天地玄黄》，第477页、第478页，大孚出版公司1947年版。

[12][31] 邓野：《联合政府与一党训政：1944—1946年间国共政争（修订本）》，第2—6页，第337页，社会科学文献出版社2011年版。

- [13] 唐弢:《四十年代中期的上海文学》,《文学评论》1982年第3期。
- [14] 新创刊杂志有《人民世纪》(1946,天津)、《人民世纪》(1946,北平)、《人民世纪》(1946,上海)、《人民文艺》(1946,北平)、《人民戏剧》(1946,佳木斯)、《人民艺术》(1946,昆明)、《人民画报》(1946,邯郸)、《人民时代》(1946,重庆)等。
- [15] 王璞:《孔夫子与“人民”:郭沫若和革命儒家的浮沉》,《上海书评》2018年8月30日。
- [16] 《中共中央向国民政府提出之意见书》,《中共中央文件选集》第14册,第341页,中共中央党校出版社1992年版。
- [17] 《关于国共谈判问题林伯渠同志谈话》,《新华日报》1944年7月2日。
- [18] 郭沫若:《谢陈代新》,《群众》周刊1944年第18期。
- [19] 郭沫若:《奉行国父遗教,向苏联看齐》,《中苏文化之交流》,第106页,生活·读书·新知上海联合发行所1949年版。
- [20] 毛泽东:《一九四五年的任务》,《解放日报》1944年12月16日。
- [21] 参见张艳《“青年节”抑或“艺术节”:20世纪三四十年代的五四纪念节问题探析》,《史学月刊》2015年第8期。
- [22] 中华全国文艺界抗敌协会总会:《为纪念艺术节公启》,《抗战文艺》1945年第2期、第3期。
- [23][29][32][33] 郭沫若:《文艺工作展望》,《群众》周刊1946年第9期。
- [24] 周而复:《人民的文艺》,《新华日报》1945年5月4日。
- [25] 《我们需要怎样的文艺:郭沫若先生在沙坪坝演讲》,《新华日报》1945年5月8日;郭沫若:《走向人民文艺》,《新华日报》1946年6月24日。
- [26] 《最近苏联的文艺论战》,铁弦编译,《文学月报》1940年第5期。
- [27] 郭沫若:《文艺与民主》,《青年文艺》1945年第6期。
- [28] 郭沫若:《人民的文艺》,《沸羹集》,第285—286页,大孚出版社1947年版。
- [30] 《和平建国纲领》,《中共中央文件选集》第16册,第47—48页,中共中央党校出版社1992年版。
- [34] 卢燕娟:《以“人民性”重建“民族性”——延安文艺中的“民族形式”问题》,《文艺理论与批评》2014年第3期。
- [35] 顾尔希坦:《文学的人民性》,戈宝权译,第6页,天下图书公司1949年版。
- [36] 顾尔希坦:《论文学中的人民性的问题(下)——〈社会主义现实主义诸问题〉的一章》,戈宝权译,《群众》1944年第20期;顾尔希坦:《论苏联文学中的民族形式问题》,戈宝权译,《希望》1946年第2期。
- [37] 郭沫若:《〈亚洲苏联〉序》,《中苏文化之交流》,第76—77页。
- [38] 郭沫若:《巩固和平》,《新华日报》1946年1月15日。
- [39] 郭沫若:《当前的文艺诸问题》,《文艺生活》海外版1948年第1期。
- [40] 如陈大禹认为“台湾文学和边疆文学同样可以归属于中国文学的一圈,作为构成中国文学的成份之一的意思,正如苏联之允许各地有其冠以地域名词的文学名称(如乌克兰文学等等)仍不失其苏联文学总名词的意思”。参见陈大禹《濂南人先生的误解》,《台湾文学问题论议集1947—1949》,第169页,人间出版社1999年版。
- [41] 郭沫若、马叙伦、沈雁冰:《郭沫若、马叙伦、沈雁冰八月二十八日复毛主席信》,《吴玉章文集》上,第658—659页,重庆出版社1987年版。
- [42] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere Volume terzo*, Torino: Giulio Einaudi editore, 1977, p.2118.

[作者单位:广东外语外贸大学外国文学文化研究院、阐释学研究院]  
责任编辑:何兰芳