



“人民文艺”的历史构成与现实境遇

罗 岗

内容提要 在新形势下重提“人民文艺”与20世纪中国文学的历史经验，并非要重构“人的文学”与“人民文艺”的二元对立，也不是简单地为“延安文艺”直至“共和国前三十年文学”争取文学史地位，更关键在于，是否能够在“现代中国”与“革命中国”相互交织的大历史背景下，重新回到文学的“人民性”高度，在“人民文艺”与“人的文学”相互缠绕、彼此涵纳、前后转换、时有冲突的复杂关联中，描绘出一幅完整全面的20世纪中国文学图景：既突破“人的文学”的“纯文学”想象，也打开“人民文艺”的艺术空间；既拓展“人民文艺”的“人民”内涵，也避免“人的文学”的“人”的抽象化……从而召唤出“人民文艺”与“人的文学”在更高层次上的辩证统一，“五四文学”与“延安文艺”在历史叙述上的前后贯通，共和国文学“前三十年”与“后三十年”在转折意义上的重新统合。

关键词 人民文艺；人的文学；印刷文化；视听文化

—

1947年7月6日，北京大学西语系教员袁可嘉在天津《大公报》的“星期文艺”副刊上发表了一篇题为《“人的文学”与“人民的文学”——从分析比较寻修正，求和谐》的文章^①，他以“人的文学”宗奉者的立场，诚恳地向“人民的文学”进一言。在袁可嘉看来，放眼30年来的新文学运动，不难发现构成这个运动本体的，或隐或显的二支潮流：一方面是旗帜鲜明，步伐整齐的“人民文学”，一方面是低沉中见出深厚，零散中带着坚韧的“人的文学”；就眼前的世纪的活动情形判断，前者显然是控制着文学市场的主流，后者则是默默中思索探掘的潜流。他进而区分了“人的文学”和“人民的文学”的不同特征：“人的文学”的基本精神，简略地说，包含两个本位的认识，就文学与人生的关系或功用说，它坚持人本位或生命本位，就文学作为一种艺术活动而与其他活动形式对着说，它坚持文学本位或艺术本位。……文学的价值既在于创造生命，生命本身又是有机的综合整体，则文学所处理的经验领域的广度、高度、深度及表现方式的变化弹性自然

都愈大愈好，因此狭窄得有自杀倾向，来自不同方向却同样有意限制文学活动的异教邪说都遭过否定，伦理、教训文学，感官的享乐文学，政治的宣传文学都不能得到“人的文学”的同情，因为对于生命的限制、割裂、舍弃上，他们确实是三位一体的。……也只有这样，文学才能接近最高的三个品质：无事不包（广泛性），无处不合（普遍性）和无时不在（永恒性）；也只有这样，东南西北连成一片，古今往来贯为一串，生命的存在才能在历史的连续中找出价值，文学创造自成一个逐渐生长的传统。……“为艺术而艺术”的理论，主要植基于文学对人生功用的全部否定，这与我们在这里所说的，通过文学的艺术性质而创造生命的见解是天南地北的；我们只是说文学必先是文学而后能发生若干作用，正如人必先是人而后可能是伟人一样……以我们所能见到的“人民的文学”的理论及创作为凭借，我们觉得这一看法的基本精神也不外二个本位的认识；就文学与人生的关系说，它坚持人民本位或阶级本位；就文学作为一种艺术活动而与其他活动（特别是政治活动）相对照说，它坚持工具本位或宣传本位（或斗争本位）。“人民本位”的意义是说，文学，特别是现阶段的文学必须属于人民，为人民

的利益而写作；人民在目前需要和平民主，因此文学也必须歌颂与和平民主有利的事实，抨击反和平反民主的恶势力。因为此时此地的人民是指被压迫、被统治的人民，因此人民本位也就有了确定的阶级性，相对于统治人、压迫人的集团。从这里出发，社会意识的合乎规定与否自然成为批评作品的标准，因此有异于这一标准的宗派或作品都被否定。尽管袁可嘉颇为坚定地站在“人的文学”的立场上，但也不得不承认，人包含“人民”；文学服役人民，也就同时服役于人；而且客观地说，把创作对象扩大到一般人民的圈子里去，正是人本位（或生命本位）所求之不得的，实现最大可能量意识活动的大好机会，欢迎不及，还用得着反对？……“人民文学”正是“人的文学”向前发展的一个部分、一个阶段，正是相辅相成，圆满十分。不过，仔细推敲，不难发现他承认的只是“人的文学”如何包容“人民的文学”，问题并不在原则上，“人的文学”不能或不肯容纳“人民的文学”——相反地，正确意义的人民文学正是它向前发展的一个重要阶段，使它向前跨出了一大步——而在人民的文学，为着本身的生长，全体的利益，必须在消除了可以避免的流弊以外，更积极地在基本原则守住一个合理的限制，不走极端，甚至根本上有所修正或改善。所以，袁可嘉最终强调的是“人的文学”高于一切：“我必须重复陈述一个根本的中心观念：即在服役于人民的原则下，我们必须坚持人的立场、生命的立场；在不歧视政治的作用下我们必须坚持文学的立场，艺术的立场。”^②

很显然，作为具有某种左翼色彩的知识分子，袁可嘉对“人民文学”有着相当深切的同情和理解，比较充分地意识到“文学，特别是现阶段的文学必须属于人民，为人民的利益而写作；人民在目前需要和平民主，因此文学也必须歌颂与和平民主有利的事实，抨击反和平反民主的恶势力。因为此时此地的人民是指被压迫，被统治的人民，因此人民本位也就有了确定的阶级性，相对于统治人，压迫人的集团”；而且也力图将这种意识灌注到对“文学”的“艺术性”的思考中，譬如在讨论“新诗戏剧化”的问题时，袁可嘉将他的视野拓展到以前从来没有涉及的“朗诵诗”和“秧歌舞”，视之为“新诗现代化”的一种路向：“朗

诵诗与秧歌舞应该是很好的诗的戏剧化的开始；因为二者都很接近戏剧与舞蹈，都显然注重动的戏剧的效果。朗诵诗重节奏、音调、表情，秧歌舞也是如此。唯一可虑的是有些人们太迷信热情的一泻无余，而不愿略加约制，把它转化到思想的深潜处，感觉的灵敏处，而一味以原始为标准，单调动作的反复为已足，这问题显然不是单纯的文学问题，我还得仔细想过，以后有机会再作讨论。”^③正如邱雪松指出的，袁可嘉的思考“极具左翼色彩。‘朗诵诗’系随着抗日战争时期兴起的大众化诗歌运动，一直为现实主义诗坛所着力推广和践行，‘秧歌舞’则在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，作为解放区文艺为工农兵服务的形式而为人所熟知。袁可嘉在最早发表的文章中将二者纳入‘新诗戏剧化’的范畴，既显示了左翼对文艺界的强大影响力，也反衬了袁可嘉本人当时理论的包容度”^④。必须进一步补充说明的是，他的“理论包容度”只是试图用“人的文学”来包容“人民的文学”，并且坚持“人的文学”具有永恒的“普遍性”和“文学性”，而将“人民的文学”当作暂时的“阶级性”与“政治性”的体现。

历史地看，“人的文学”的普遍性和永恒性其实也是某种“政治”建构的产物。具体而言，“人的文学”和“人民的文学”作为两种具有内在差异的“文学想象”，背后蕴含着的是基于对“中国国情”不同理解而产生的两套“政治规划”，其根本分歧在于是否以及如何将原本不在视野中的“绝大多数民众”纳入相应的“政治规划”与“文学想象”。在中国现代历史的进程中，从晚清“革命派”与“改良派”的论争开始，“政治革命”与“社会革命”的关系问题，就成为了一个焦点，中经中华民国的建立及其宪政危机、国民革命的兴起及其失败、中国社会性质大讨论、抗战爆发和国共合作，然后到“延安道路”的确立和中共革命的胜利……逐渐形成了两套不同的“政治规划”。这两套“政治规划”的差异，从表现形态看，是依靠城市还是依靠乡村？是依靠沿海（发达地区）还是依靠内地（落后地区）？是依靠“市民”还是依靠“农民”……背后的关键依然是“政治革命”与“社会革命”的关系：是仅仅只需要“政治革命”，还是既需要“政治革命”更需要“社会革命”？用毛泽东的话来说，就是“反帝”

不“反封建”还是“反帝反封建”^⑤？核心问题则是如何将无论是经典的“资产阶级革命”还是苏联式“社会主义革命”都不曾纳入“政治规划”，并不被视为“政治主体”的广大农村与广大农民，重新纳入“政治规划”和重新赋予“政治主体性”？“人的文学”和“人民的文学”作为两种不同的“文学想象”，在“审美规划”的意义上构成了两套取向差异的“政治规划”的文化表象和形式表达：“人的文学”对应的是政治上的“民族国家”、文化上的“印刷资本主义”以及文学上的“具有内在深度”的“个人主义”；而“人民文艺”对应的则是政治上的“人民国家”、文化上的“印刷文化”与“口传文化”杂糅的复合形态、文学上的“为老百姓喜闻乐见的中国作风与中国气派”。两套不同的“政治规划”和“文学想象”的对应关系以及相互冲突、彼此纠缠的张力与矛盾，说明了20世纪中国无法简单地将“政治”和“文学”视为两个相互独立的领域，也意味着“文学”始终坚持了“从内部思考政治”的责任和使命，而这正是“20世纪中国文学”最可宝贵的经验。

就像袁可嘉所说，“人民的文学”关注的是“被压迫，被统治的人民”，是具有“阶级性”的“人民”。而在中国革命的政治视野中，“被压迫，被统治的人民”则转化为“被革命动员”的“人民大众”，也即作为一种“想象”的“政治共同体”。按照毛泽东的说法，“什么是人民大众呢？最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级”。^⑥这里既有阶级属性的区分，也有职业的区分，而决定这四种人的重要性的是他们在革命斗争中的“功能”意义——领导革命的阶级、革命中最广大最坚决的同盟军、革命战争的主力、革命的同盟者。这里的“人民大众”与其说是实际存在的社会群体，不如说更主要是一个被组织和动员到革命斗争中“创造”出来的“政治共同体”。毛泽东提出的“人民大众”构想，和五四新文化建基于“市民社会”基础上的“国民性”理论大不相同。因为正是在有关“人民大众”的构想和动员过程中，“90%”的、或许被认为有着“国民劣根性”而无法成为合格“市民/公民”的民众，尤其是那些很难被国家法律制度和官僚机器组织的乡村农民，被动员和被组织起来参与社会革命。可以说，毛

泽东定义“人民大众”的方式以及由此提出“工农兵文艺”，已经逐渐超越了五四启蒙文化的民族—国家构想的政治方案和文学方案。

不同于发生于现代都市，通过印刷资本主义和现代教育体系而完成的“人的文学”的创制和传播，“人民的文学”所面临的历史处境，是乡村中国和农民动员。就像周扬指出的：“战争给予新文艺的重要影响之一，是使进步的文艺和落后的农村进一步地接触了，文艺人和广大民众，特别是农民进一步地接触了。抗战给新文艺换了一个环境。新文艺的老巢，随大都市的失去而失去了，广大农村与无数小市镇几乎成了新文艺的现在唯一的环境。这个环境虽然是比较生疏的，困难的；但除它以外也找不到别的处所，它包围了你，逼着你和它接近，要求你来改造它。过去的文化中心既已暂时变成了黑暗区域，现在的问题就是把原来落后的区域变成文化中心，这是抗战现实情势所加于新文艺的一种责任。”^⑦“把原来落后的区域”也就是最广大的农村，“变成文化中心”，这就要求，不仅将“人的文学”和“人民的文学”作为文学观念和创作形态上的差异来看待，更重要的是把它们放在城市和农村、沿海与内地、印刷文化与口传文化等一系列相互转化的关系中予以把握，尤其需要注重相关历史背景和文化语境的差别，这样才能突破以往仅仅在文学内部讨论问题的局限，也能发现思想观念相似性背后的巨大差异。譬如30年代的左翼文学也曾提倡“大众化”，但在城市印刷资本主义主导的文化语境下，即使在观念上愿意“文章入伍、文章下乡”，但在现实中也找不到相关对应物，而“人民的文学”的成功之处，并非在理论上多大程度地超过了左翼文学提倡的“大众化”，只是随着抗日战争的爆发，几乎所有的大城市都被日本人占领，中国共产党必须重新面对中国农村社会，这是一种与城市截然不同的背景，在以“口传文化”为基础的情况下，“大众化”才真正找到它的历史实体。所以，“人民的文学”和左翼文学倡导的“大众化”不是纯粹的理念上的高下之别，而是能否在现实中找到对应物的区别。

随着抗日战争的深入，与城市印刷文化背景紧密结合在一起的“现代文学”格局发生了急剧的分裂与转变，京沪等大城市先后沦陷于敌手，所谓“沦陷区文学”依然延续了“都市文学”的

余绪；所谓“国统区文学”转而以重庆、桂林、昆明等西南边陲城市为重心，勉强维系着“现代文学”的传统；不得不迎来“变局”和“断裂”的是“解放区文学”，中国共产党领导的“敌后根据地”远离城市，扎根农村，“文学”必须面对的是绝大多数近乎文盲的农民和与此状况相关的农村口传文化背景。这是一种与以“阅读大众”为主体的都市印刷文化迥异的文化状况，“解放区文学”如果要发挥尽可能多地动员最广大的“人民大众”的作用，就不得不首先适应进而改造这一状况，从而与在“都市文化背景”下诞生的“现代文学”传统发生某种断裂，重新创造出一种“新的文学”也即“人民的文学”。正是在这个过程中，在“延安文艺座谈会”上的“讲话”重新提出了“文艺”为什么人服务的问题，重新界定了“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”；“解放区文学”突破了“书写文字”和“印刷媒体”的限制，拓展到“朗诵诗”、“新故事”、“活报剧”、“街头剧”、“秧歌剧”、“新编历史剧”和木刻、版画、黑板报、新年画等“视听文化”的领域，成为新型的“人民文艺”。

二

之所以将“人民的文学”称之为新型的“人民文艺”，是因为随着文化环境的变化，“人民文艺”的“文艺”形成了其特定指向，它概括了对文化及其生产过程的一次大面积重新定义。在这一变动过程中，“文学”与“文字”并没有被给予显赫的地位，反而被视作次要的、甚或需要扬弃的因素，而“文艺”却因为其对人类艺术活动和象征行为的更全面囊括而吻合新定义中所隐含的价值标准和行动取向。所以，以“延安文艺”为代表的“解放区文艺”，涉及到“朗诵诗”、“新故事”、“活报剧”、“街头剧”、“秧歌剧”、“新编历史剧”和木刻、版画、黑板报、新年画等“视听文化”领域，突破了“书写文字”的限制，在以文风改造运动中写作主体和文体的变化上，在以声音为特征的新故事和朗诵诗、以秧歌剧为代表的新曲艺，和图像艺术革新后的新美术等方面，都获得了新颖、活泼的形式。而1949年之后的“人民文艺”，不仅涵盖“当代文学”，而且包括了

电影、戏剧、戏曲、美术和曲艺等多种文艺样式。对“人民文艺”这一突出的打破了“文学/文字中心主义”的跨文类和跨媒介现象，以往研究虽然也很重视，而且在个案研究方面贡献良多，但在整体上对中国现代文学为何发生“文艺”转向的背景和语境缺乏深入思考，往往还是在启蒙与救亡、知识分子和民众、高雅与通俗、普及和提高……的框架中展开论述，忽略了由于抗日战争的爆发，从城市转向农村，从沿海走向内地，在这个过程中城市印刷文化逐渐让位给农村口传文化，从以“文字”为中心的“文学”因为文化背景的变化而发生了非“文字”中心的“文艺转向”，从而造就了“人民文艺”的繁荣。

这也是为什么1949年7月周扬在中华全国文学艺术工作者代表大会上所做关于“解放区文艺运动”的报告，题为“新的人民的文艺”的原因了^⑧。程光炜注意到，周扬的报告使用了两个“重要概念”即“现代民族国家”和“文艺政策”。纵观20世纪中国文学的发展，对“现代民族国家”的热烈向往，成为“现代文学”基本观念产生与发展的基本依据，也是我们考察它的历史走向的一条思想线索。但随着1949年中华人民共和国的成立，“先驱者们的理想开始实现了”，新的文化和文艺体制得以确立，周扬明确指出，文艺工作者应该“将政策作为他观察与描写生活的立场、方法和观点”，学习政策，“必须直接深入生活，深入群众；具体考察与亲自体验政策执行的情形”，“必须与学习马列基本理论与中国革命的总路线、总政策”结合起来，“离开了政策观点，便不可能懂得新时代的人民生活中的根本规律”。既然已经建立了“现代民族国家”，这意味着和这一历史使命相伴而生的“现代文学”的终结；而“时间开始了”，则标明另一种“新的人民的文艺”的诞生^⑨。

如果说现代小说、现代报刊以及启蒙知识分子在民族—国家的创制过程中扮演着极其重要的角色，那么正因为它主要依赖的是形成于都市的资本市场和教育系统。对于“现代文学”而言，是市场机制维系着文学的“自律”空间，构成其自足的文化场域；而一旦“文艺”被充分组织进民族国家“政策”之中，也就丧失了它原本哪怕是“半自律性”的制度空间。从这个角度来看，“当代文学”取代“现代文学”进而自我生成的过程，其实也是“农

村包围城市”路线在文学上的呈现。但随着中共取得全国性的胜利,工作重点转移到城市之后,在农村的环境下诞生的“人民文艺”如何重新面对城市,城市新的文化背景又怎样为“人的文学”某种程度上的复归创造条件,“人民文艺”与“人的文学”之间的矛盾、冲突、涵纳和融合,在新的历史条件和现实状况中又会怎样进一步展开呢?

50年代建立的“新的人民的文艺”,在制度和思想上逐步确立“一体化”的文艺体制,随着行之有效的思想运动的开展特别是“单位社会”的建立,在某种程度上确实解决了新文艺体制面对的诸多难题。正如张均颇为准确地指出,以“延安文艺”为基础的“人民文艺”,将对外于自身的自由主义文学、鸳鸯蝴蝶派文学,及内在于自身的左翼文学、革命通俗文学,展开漫长的收编与塑造。国家力量之外,挟带着不同观念和利益的各类文学势力,皆承认“人民文艺”的合法性,但由于各自的文学观念与“人民文艺”的亲疏程度不同,文学利益有异,它们也会以制度为工具,展开资源竞争,抑制或对抗异己的文学生产,以维护自身文学观念与审美形式的合法性。它们与国家力量共同作用,使文学制度变得驳杂。无论组织制度,还是出版制度,无论评论制度,还是接受制度,说到底都只是工具,它们可能为国家力量所用,也可能为寻求独立性的知识分子所用,更可能为观念分歧之外的势力冲突、私人恩怨所用^⑩。但需要补充的是,这种看似复杂斑驳的图景,依然内在于“人民文艺”新体制需要面对“城乡转换”所带来的矛盾。从创作上围绕着萧也牧的小说《我们夫妇之间》展开的讨论与批评^⑪,到更大规模的所谓“东西总布胡同之争”,都可以看作是在“文本内外”的“农村经验”和“城市状况”,围绕着“人民文艺”新体制展开的多重博弈^⑫。离开了这一背景,就很难理解50年代文艺界发出的诸多言论的针对性,譬如丁玲1950年在《文艺报》上发表几篇文章,讨论“普及与提高”“新文艺与旧趣味”的问题,既指出“群众的要求已提高,老是《兄妹开荒》、《夫妻识字》、老是《妇女自由歌》、《陕北道情》,人们是听厌了的”^⑬,又认为“不仅不要沉湎于张恨水,也不要沉湎于冰心、巴金”^⑭,表达了她希望“新的人民的文艺”不要满足于农村通俗文艺的层次,而是

在超越城市文学“旧趣味”的基础上,“跨到新的时代来”的焦虑心情。

60年代随着社会经济由“积累”向“消费”的发展与转移,丁玲式的“焦虑”不仅没有消失,反而有所加剧。“新的人民的文艺”必须进一步面对以“城乡关系”为核心的“三大差别”的挑战,必须更积极应对以“日常生活”为重点的“革命第二天”的“难题”。蔡翔曾这样概括“60年代危机”：“这一危机在某种简略的意义上,在以下两个方面表现出来：一是‘分配’,二是‘消费’。‘分配’不仅暴露并且激化了阶层之间的冲突,也暴露并激化了国家、集体、个人之间的矛盾……‘消费’则导致了个人观念的崛起,它不仅使得个人有可能游离于国家(集体)之外,而在在理论上开始威胁社会主义‘政治社会’的整体的形态构想。”^⑮面对新的危机,“60年代文艺”怎样迎接新挑战、如何处理新难题,是转向“30年代(左翼)文艺传统”吸取资源,还是试图用更激进的试验来克服困难?两种不同取向之间的矛盾、冲突和斗争,导致了遭遇危机的“人民文艺”在更极端的形态呈现中,暴露出自身难以克服的限度和僵局;正是这种危机的不断展现以及克服危机的持续努力,带动了70年代末至80年代初从“文革”到“改革”的转折,导致了“新时期文学”的形成及其变化:向上可以回溯到70年代早期,“政治”与“文学”之间的特殊形态以及相应试图打破僵局的改变,包括“地下形态”的思想、文学和艺术活动展示出来的多样性,这些都构成了后来被称之为“新时期文学起源”的“潜流”;向下则能够把握住整个“80年代文学”的走向,发现“人民文艺”自我变革的内在努力如何逐渐失去效应,“人的文学”重新成为主导话语,使得“85新潮”成为了整体上把握“80年代”的“85主潮”,并且导致了“20世纪中国文学”构想的提出和“重写文学史”潮流的涌现,进而用80年代建构起来的“艺术”、“诗意”和“美”的标准来重新评价“人民文艺”,认为高度的“政治性”和“意识形态性”损坏了其可能达到的“艺术高度”。这一潮流背后蕴含着的则是“现代化叙事”对文学史图景的重构,以及这种重构中必然包含的对“前现代的”、“乡村的”和“非审美”的“人民文艺”的贬斥。

三

正如洪子诚所言,在讨论“20世纪中国文学”的构想和“重写文学史”的潮流时,“一种颇有代表性的看法是,这30年的大陆中国文学使‘五四’开启的新文学进程发生‘逆转’,‘五四’文学传统发生‘断裂’,只是到了‘新时期文学’,这一传统才得以接续”。^⑥这意味着以“人民文艺”为核心的“延安文艺”传统与“五四”新文学传统——这一传统常常被表述为“人的文学”——之间存在着不容回避的矛盾、冲突乃至“断裂”。但随着90年代以来“再解读”思路的兴起,逐渐改变了这种二元对立、前后断裂的状况^⑦。“再解读”的思路虽然分享了“重写文学史”的内部研究转向,但它提供的不仅是新鲜而具体的文本解读方法,更在于其以西方“批判理论”的视野和意识形态分析的方式,重新呈现出“延安文艺”的“政治性”,而且显示出这种“政治”与“现代”之间暧昧复杂的关系。唐小兵在给《再解读》所写的“代引言”《我们怎样想象历史》中,力图重新为“延安文艺”进行历史与价值的“双重定位”。“延安文艺”,也即充分实现了的“大众文艺”,实际上是一场轰轰烈烈的文化革命运动,含有深刻的历史必然性和久远的乌托邦冲动。……具体意义上的“延安文艺”不仅引发了一系列民众性文艺实践……促成了大批刊物杂志……而且也留下了有经典意义的作品……和相当完备的理论阐述。延安文艺是新兴的政治军事力量不可或缺的一个环节,同时也依靠这一逐渐体制化的权力机构,建立起新的话语领域和范式,规定制约新的文化生产。延安文艺又是抗日战争总动员的一部分,但通过激发强烈的民族意识和反帝精神,延安文艺同时也帮助普及了新的政治、文化纲领,从而为更大规模的社会变革提供了语言、形象和意义。我们必须同时把握延安文艺所包含的不同层次的意义和价值,也即其意识形态症结和乌托邦想象:它一方面集中反映出现代政治统治方式对人类象征行为、艺术活动的“功利主义”式的重视和利用,另一方面也表达了人类艺术活动本身所包含的最深层、最原始的欲望和冲动——直接实现意义,生活的充分艺术化。从这个角度来看,延安文艺是一场含有深刻现代意义的文化革命,这不仅仅是因为我

们可以从中看到“大众”作为政治力量和历史主体的具体浮现,并且同时获得嗓音,而且也是因为这场运动隐约地反衬出对现代城市为具体象征的市场经济方式的一种集体性抵抗意识,尤其是对资本主义生产方式所带来的“感性分离”、价值与意义的分割所催发的无机生存的下意识恐慌和否定^⑧。

为了凸显出“延安文艺是一场含有深刻现代意义的文化革命”,既需要将“延安文艺”重新放到五四新文化运动和左翼文学运动的历史延长线上,将其视为历史发展趋势的一个组成部分,而非简单的历史“断裂”与“突变”,这体现在“再解读”对“大众文艺”的重新阐释上:它不只是与城市文化背景下诞生的、追求市场交换价值的商品化“通俗文学”区别开来,而且也不同于一般意义上的“大众文学”。“大众文艺”之所以较“大众文学”更为贴切,是因为在“延安文艺”中,“五四”新文学运动中一直孕育着的,在30年代明确表达出来的“大众意识”,才真正获得了实现的条件以及体制上的保障,“大众文艺”才由此完成其本身逻辑的演变,并且同时被程序化、政策化;同时又必须意识到“延安文艺”作为“含有深刻现代意义的文化革命”,并非完全依靠文学内部的变动,更依赖于中国现代历史特别是中国革命的某种方向性转移,也即走上了“以农村包围城市”的道路。需要明确强调的是,“大众文艺”所偏重的“行动取向”以及“生活与艺术同一”的原则,因为“大众”作为意义载体在新文学话语中的出现,是与新起的社会运动和历史主体密不可分的,尤其是与20年代后期内战中涌现出来的农民力量密不可分的。

如果这样来把握这一运动的多重结构,当时很多理论上的命题和实践或许可以得到新的解释,甚至可以简略地概括为,当时的焦虑在很大程度上来自前现代的、农业式感觉方式与现代的、城市文化之间的历史性冲突碰撞。但是,“再解读”的思路不是将“农村”与“城市”、“前现代”和“现代”简单对立起来,而是认为“延安文艺”突破了“现代”与“传统”的二元对立,反而可能通过“功利主义”式地与前现代的农业社会的认同,暴露出“自律性艺术”——既可以是“为艺术的艺术”,也包括了“为人生的艺术”——可能的弊端和致命的弱点,也反衬出以城市市民为读

者群的“通俗文学”——以“鸳鸯蝴蝶派”为代表的消费文学——的商品性质。

因此,唐小兵不无争议地提出,“延安文艺”的复杂性正在于它是一场“反现代的现代先锋派文化运动”。正是在这个混合体中,可以体会到“现代”所蕴含所激发的矛盾逻辑和多质结构,才可能想象出为什么延安曾经会使如此众多的“文化人”心驰神往的同时也焦虑痛苦。其之所以是“反现代”的,是因为延安文艺力行的是对社会分层以及市场的交换—消费原则的彻底扬弃;之所以是“现代先锋派”,是因为延安文艺依然以大规模生产和集体化为其最根本的想象逻辑;艺术由此成为一门富有生产力的技术,艺术家生产的不再是表达自我或再现外在世界的“作品”,而是直接参与生活、塑造生活的“创作”。因此,“文艺工作者”虽然没有获得只有市场经济才能准予的“自律状况”、“独立性”或“艺术自由”,但同时却被赋予了神圣的历史使命、政治责任以及最有补偿性的“社会效果”。这种新型关系的最大诱人处,就是艺术作品直接实现其本身价值的可能,也即某种存在意义上的完整性和充实感,以及与此同时的对交换价值的超越。在这里,生活本身就是艺术,艺术并不是现代社会分层和劳动分工所导致的一个独立的“部门”或“机构”^⑨。

尽管当时有人不同意唐小兵借助比格尔(Peter Burger)的“先锋派理论”(Theory of the Avant-Garde),将“延安文艺”称之为“反现代的现代先锋派文化运动”^⑩。但“再解读”思路的关键不在于是否同意这个命名,而是突破了80年代“重写文学史”不断强化的“现代”与“传统”的二元对立,“可以体会到‘现代’所蕴含所激发的矛盾逻辑和多质结构”,将“现代”把握为一个有可能“自己反对自己”的“悖论式结构”,意识到各种各样的矛盾冲突不只发生在“现代”与“传统”之间,有可能因为“现代”的介入,“传统”也成为了“现代”的某种“不在场”的“组成部分”,从而想象一幅更为复杂的历史图景。

四

沿着“再解读”的思路,如果要突破“重写文学史”的限制,则必须在更高层次上重返“革

命叙事”和“人民文艺”。只不过,这种“重返”并非简单地否定“现代化叙事”和“人的文学”,而是希望在复杂变动的历史过程中把握相互之间的关系。

在20世纪中国文学发展的历史中,“人民文艺”与“人的文学”相互缠绕、彼此涵纳、前后转换、时有冲突……构成了一幅波澜壮阔、曲折蜿蜒的文学图景。越来越多的研究已经意识到要超越“人民文艺”与“人的文学”的二元对立,力图进一步寻找两者的历史联系和现实契合,但在讨论“人民文艺”与“人的文学”关系的过程中,有可能把“人的文学”看作是一个历史性建构的范畴,却没有同时将“人民文艺”客观化与相对化,仍将其作为固定不变的文学史范畴,没有进一步设想如何在变动的形势下通过辩证否定达到更高层次的综合:一方面,80年代形成的以“人的文学”为核心的文学话语构造正日益显现其片面性,文学的标准从“政治”转向“审美”,“纯文学”的观念与体制渐渐取得了支配地位,转向“内在”、关注“形式”的文学虽然在艺术探索的层面上有所进步,却逐渐失去了回应急剧变动的现实的能力。历史地看,这一针对逐渐僵化的文学与政治关系的转折,具有时代的合理性与必然性,也造就了80年代以来文学的繁荣与发展。但是,这一具有广泛影响力的文学话语构造,就文学史研究层面而言,假如一味冷落乃至贬低“人民文艺”的文学传统,就不能描绘出一幅完整的20世纪中国文学的图景;就文学创作而言,假如只是停留甚至沉溺于“纯文学”的审美规划,就难以贡献出无愧于这个时代的伟大作品。另一方面,90年代已经开始的“突破”,大多还停留在希望既有的文学话语能够吸纳和容忍“人民文艺”的存在,而非重新构想以“人民文艺”为主体的文学话语。即使具有了重新构想“人民文艺”的意识,却又容易陷入与“人的文学”二元对立的格局中,譬如新世纪以来日渐强势的“底层文学”及其话语,就未能有效摆脱这一思维定势^⑪。

因此,在新形势下重提“人民文艺”与20世纪中国文学的历史经验,并非要重构“人的文学”与“人民文艺”的二元对立,也不是简单地“延安文艺”直至“共和国前三十年文学”争取文学史地位,更关键在于,是否能够在“现代中国”

与“革命中国”相互交织的大历史背景下,重新回到文学的“人民性”高度,在“人民文艺”与“人的文学”相互缠绕、彼此涵纳、前后转换、时有冲突的复杂关联中,描绘出一幅完整全面的20世纪中国文学图景:既突破“人的文学”的“纯文学”想象,也打开“人民文艺”的艺术空间;既拓展“人民文艺”的“人民”内涵,也避免“人的文学”的“人”的抽象化……从而召唤出“人民文艺”与“人的文学”在更高层次上的辩证统一,“五四文学”与“延安文艺”在历史叙述上的前后贯通,共和国文学“前三十年”与“后三十年”在转折意义上的重新统合。具体到文学史研究,“人民文艺”如何回溯性地建立与“五四”新文学和左翼文学之间的历史性联系?怎样前瞻性地面对80年代以后文学观念的转折以及90年代以后“市场经济”和“大众文化”兴起的挑战?这都需要重新回到“20世纪中国文学”鲜活具体的历史现场和历史经验,再次寻找新的、更具有解释力和想象力的文学史范式。

就像毛泽东当年所说,这是一个“大变动的时期”^②,但无论时代如何变动,文艺都不能忘了“最广大的人民群众”,因为“人民是文艺创作的源头活水,一旦离开人民,文艺就会变成无根的浮萍、无病的呻吟、无魂的躯壳”^③。重返“人民文艺”的路途上,我们任重而道远!

[本文系国家社会科学基金重大项目“人民文艺与20世纪中国文学的历史经验”(项目编号:17ZDA270)阶段性成果]

- ①②袁可嘉:《“人的文学”与“人民的文学”——从分析比较寻修正,求和谐》,《大公报·星期文艺》(天津)1947年7月6日。
- ③袁可嘉:《诗的戏剧化——三论新诗现代化》,《大公报·星期文艺》(天津)1948年4月25日。
- ④邱雪松:《呈现与建构:关于袁可嘉〈论新诗现代化〉的思考》,《文艺争鸣》2017年9期。
- ⑤毛泽东在1939年的《中国革命和中国共产党》、1940年的《新民主主义论》等一系列重要著作中,肯定并总结了对中国社会半殖民地半封建性质的分析,并制定了“反帝反封建”的新民主主义革命理论。
- ⑥毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》(第3卷),第855页,人民出版社2006年版。
- ⑦周扬:《对旧形式利用在文学上的一个看法》,《中国文

化》创刊号(1940年2月15日)。

- ⑧周扬:《新的人民的文艺——在中华全国文艺工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》,中华全国文学艺术工作者代表大学宣传处编:《中华全国文艺工作者代表大会纪念文集》,第69—78页,新华书店1950年版。
- ⑨程光炜:《文学想像与文学国家——中国当代文学研究(1949—1976)》,第13页,河南大学出版社2005年版。
- ⑩参见张均:《中国当代文学制度研究(1949—1976)》,第15页,北京大学出版社2011年版。
- ⑪近年来不少研究者对萧也牧《我们夫妇之间》以及相关批评进行了重新讨论,比较新的成果有李屹的《从北平到北京:〈我们夫妇之间〉中的城市接管史与反思》,《文艺争鸣》2017年第4期。
- ⑫关于“东西总布胡同之争”的讨论,参见苏春生:《从通俗化研究会到大众文艺创作研究会——兼及东西总布胡同之争》,《中国现代文学研究丛刊》2003年第2期,张霖:《两条胡同的是是非非——关于五十年代初文学与政治的多重博弈》,《文学评论》2009年第2期。
- ⑬丁玲:《谈谈普及工作》,《文艺报》1950年2卷第6期。
- ⑭丁玲:《跨到新的时代来——谈知识分子旧趣味与工农兵文艺》,《文艺报》1950年第2卷第11期。
- ⑮蔡翔:《革命/叙述:中国社会主义文学—文化想象(1949—1966)》,第325页,北京大学出版社2010年版。
- ⑯洪子诚:《关于50至70年代的中国文学》,《文学评论》1996年第2期。
- ⑰参见唐小兵编:《再解读——大众文艺与意识形态》,香港牛津大学出版社1993年版。2007年,北京大学出版社出版了《再解读》的增订版,以下所引《再解读》的文字,皆据增订版。
- ⑱⑲唐小兵:《我们怎样想象历史》,《再解读——大众文艺与意识形态》,第3—6页,第9页。
- ⑳参见《再解读》所附《语言·方法·问题》一文,这是围绕该书“代引言”《我们怎样想象历史》的讨论,参加者有李陀、黄子平、孟悦、刘禾、邹羽、张旭东和唐小兵,第253—269页。
- ㉑参见刘复生:《纯文学的迷思与底层写作的陷阱》,《江汉大学学报》(人文科学版)2006年第19期。
- ㉒语出1957年2月16日毛泽东在中南海颐年堂的讲话,参见洪子诚:《材料与注释:毛泽东在颐年堂的讲话》,《现代中文学刊》2014年第2期。
- ㉓习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》(2014年10月15日),第15页,人民出版社2015年版。

[作者单位:华东师范大学中文系]

责任编辑:萨支山