

人民性、大众性、民族性：《在延安文艺座谈会上的讲话》的三重身份叙事

◎ 赵 琴

内容提要 作为中国马克思主义文艺思想史和中国当代文艺思潮史上的一部纲领性文献,《讲话》以其强大的叙事逻辑和神圣化的身份认同力量而成为指导中国革命和建设时期各项文艺政策制定的基本依据。从文本叙事学的角度看,这种神圣化力量的获得是通过相互递进三重叙事逻辑而达到的,即:通过划定革命文艺的“人民性”属性而对传统文艺进行祛魅,以此确立中国革命文艺的阶级-政治身份;通过强调革命文艺的“大众性”特征来为自身存在的合法性辩护,以此厘定中国革命文艺的文化-美学身份;通过提升大众文艺的“民族性”属性来完成革命文艺的神圣化叙事,以此确立革命文艺的民族-国家身份。

关键词 《讲话》 人民性 大众性 民族性 身份叙事

(中图分类号)I200 (文献标识码)A (文章编号)0447-662X(2012)02-0090-06

1942年5月,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)出炉。^①作为延安红色政权在特殊历史时期的纲领性文献,《讲话》的基本目的是要在延安整风运动时期和抗日战争危难之际,“研究文艺工作和一般工作的关系,求的革命文艺的正确发展,求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助,借以打倒我们民族的敌人,完成民族解放的任务”。^②而作为亲自执笔撰写《讲话》的党的最高领导人,毛泽东的首要文艺职责却在于:引介能够代表当时全世界进步与解放理想的马克思主义思想给延安的各界知识分子,供作其自我改造砥砺的准绳,以使政党的文艺思想能够向无限普遍性提升,成为指导革命战争与民族战争的有力武器。这自然需要一种强大的叙事力量与身份认同逻辑对《讲话》文本予以支持。而《讲话》之所以成为此后一直指导

中国当代主流文艺思潮与文艺创作的旗帜,之所以能够指导并规约中国当代主流文艺的基本价值取向与审美趣味,从叙事学的角度看,就在于其本身内涵了这种强大的叙事力量。

本文不拟详细讨论《讲话》涉及的诸多文艺问题,而是从叙事学与身份认同的角度,详细梳理《讲话》隐含的三个渐次递进的身份叙事逻辑:(1)通过

* 本文为教育部人文社会科学青年基金项目《中国现代美学体系中的古典美学范畴研究》(11YJC751024)、西北大学科研基金“近代以来中国文学公共领域的形成问题研究”(10NW16)。

^① 毛泽东《讲话》正式发表于1943年10月19日的《解放日报》上,后收入1953年由人民出版社出版发行的《毛泽东选集》第3卷,在收入时对原作进行了较大幅度的修改。到20世纪90年代初,在尊重正文文献的情况下,又对注释作了较大幅度的改正。改正后的内容收入1991年出版的新版《毛泽东选集》第三卷中。这样,讲话就形成了三个版本:1943年原版,1953年修订版,1991年再修订版。本文所引文献均以1991年版为准。

^② 毛泽东《毛泽东选集》第三卷,人民出版社,1991年,第847页。

对政治他者与文化他者的祛魅化叙事铺垫而成的中国革命文艺的阶级—政治身份叙事。(2)通过对政治自我与文化自我的合法化叙事建构而成的中国革命文艺的文化—美学身份叙事。(3)通过对政治自我与文化自我的神圣化叙事提升而成的中国革命文艺的民族—国家身份叙事。这三重身份叙事通过“人民性”“大众性”“民族性”三个关键词而挽结在一起。

一、人民性：中国革命文艺的阶级—政治身份叙事

由无产阶级领导的中国革命文艺要“成为整个革命机器的一个组成部分”，要成为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”，^①就必须首先明确该种文艺的阶级—政治身份，坚持自己的文艺立场，弄清楚什么样的文艺是为无产阶级所提倡的，什么样的文艺是为无产阶级所反对的，什么样的东西应为无产阶级的文艺所歌颂，什么样的东西又应为无产阶级的文艺所暴露。《讲话》首先明确了革命文艺的身份与立场：“我们是站在无产阶级和人民群众的立场。”^②然而，要真正站稳这一立场，首先必须对传统文艺进行祛魅化的叙事，即祛除资产阶级的文艺思想和封建贵族文艺思想所代表的正统性与普遍性魅力，一方面揭发其中令人发指的霸权压迫及其内涵的统治阶级意识形态属性，将其驱逐出代表当时中国国家意识形态的中心地位之外；另一方面又挖掘其中感动人心的抵抗文本，从而使二者形成革命与被革命的自我改造关系，厥为革命文艺的滥觞。对于“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命文艺家的基本任务”。^③对于当时文艺界流行的共同人性论、“暴露黑暗”论、“光明黑暗并重论”、“超功利主义”、“教条主义的马克思主义”论、“小资产阶级的个人主义”论，等等，必须旗帜鲜明地批评。当然，这里的批评并非泼水弃婴，而是要注意批判继承与积极借鉴。一方面，“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批评的硬搬和模仿，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。”^④另一方面，“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作作品时候的借鉴。”^⑤

那么，如何识别那种以文化自我身份存在的资产阶级的文艺思想和封建贵族文艺思想？通过确立文艺的政治标准。《讲话》确立的文艺的政治标准是：文艺“为人民群众”服务。在此标准下，“一切利于抗日和团结的，鼓励群众同心同德的，反对倒退、促成进步的东西，便都是好的；而一切不利于抗日和团结的，鼓动群众离心离德的，反对进步、拉着人们倒退的东西，便都是坏的。”^⑥具体来说，“无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义”。^⑦显然，《讲话》提出的“政治标准”包含了后来胡乔木阐释《讲话》时使用的“思想标准”含义，后者将文艺作品是否真实地反映了人民群众的生产和生活愿望，是否能够引导人民群众创造历史、体认自我作为文艺评判的根本标准。由于政治标准本身所内涵的普范性——“这政治是指阶级的政治、群众的政治，不是所谓少数政治家的政治”^⑧——因而提倡政治标准就意味着曾经代表政治自我与文化自我的封建贵族文艺、资产阶级文艺自身陷入了普遍性的无限之域，沦为少数的、特殊的、个体性的政治他者与文化他者，进而走上自我否弃的逻辑环节。由此来看，用文艺的“政治标准”来鉴别资产阶级文艺思想和封建贵族文艺思想的过程，同时也是为处于中心地位的资产阶级的文艺思想和封建贵族文艺思想祛魅的过程。

资产阶级的文艺思想和封建贵族的文艺思想之所以需要祛魅，首要原因在于其失去了生存的现实土壤，不再具有历史的合法性。按照唯物主义的历史观，社会存在决定社会意识，社会存在的存续转嬗会直接或间接带来社会意识的因应变化。中国的民

^{①②③④⑤⑥⑦⑧} 毛泽东《毛泽东选集》第三卷，人民出版社，1991年，第848、848、871、860、860、868、869、866页。

族主义革命在经由五四新文化运动和新民主主义革命的历史铺垫后,到20世纪三四十年代,中国社会的性质已经由半殖民地半封建社会向新民主主义社会过渡。《讲话》敏锐地意识到:那种“大地主资产阶级统治的半封建半殖民地的社会”,正从时间和空间上移易为“无产阶级领导的革命的新民主主义的社会”,“过去的时代,已经一去不复返了”,我们已经进入了一个“中国历史几千年来空前未有的人民大众当权的时代”。^①因而,取代原本居于中心地位资产阶级的文艺思想和封建贵族的文艺思想,通过将其他者化的方式而使自我现身为新的主体性形象,就成为与祛魅化同步操演的文艺合法化过程。

然而,单纯通过对资产阶级的文艺思想和封建贵族的文艺思想的祛魅化叙事固然可以将其他者化为一种边缘性存在,但尚不足以确立革命文艺的正统性,而且极易使自身陷入身份迷失的危险。概由于传统的资产阶级文艺思想和封建贵族文艺思想所背负的守旧落后恶名,若不跳出传统,则难以摆脱近现代史以来已被反复污名化的形象;若完全跳出传统,很可能湮没于马克思主义所代表的普遍性而又沦为几欲逃脱的个体性。二者的悖论导致了《讲话》在对待传统与马克思主义的复杂态度:批判借鉴传统(非完全抛弃),以马克思主义为指导(而非教条主义式照搬)。要完全摆脱这一困境,就必须发明一套身份实践的方法,进入一种革命战争所要求的普遍性身份,获得革命文艺的身份合法性。

二、大众性:中国革命文艺的文化-美学身份叙事

大众性,抑或文艺大众化的思想,并不是毛泽东思想的独创,而是五四新文化运动以来中国进步文艺一以贯之的传统。但毛泽东的贡献在于:他以党的最高领导人身份,通过发表具有规约力的“讲话”、“报告”、“政论”,甚至言传身教的形式,而使这种思想得以制度化,从而使其在体制范围内获得了生存合法性。《讲话》关于文艺大众化的思想正是通过论述革命文艺的合法化问题而展开的。

首先,《讲话》通过阐明“文艺为谁服务”的问题来为革命文艺的合法性进行辩护。《讲话》指出:“我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的,为工农兵而创作,为工农兵所利用的。”^②“人民大众”所涵盖的范围,包括“工人、农民、兵士和城市小资产阶级”,“这四种人,就是中华民族的最大部分,就是最广大的人民大众”。^③他们代表了进步的阶级和中国社会的绝大多数。革命文艺的任务,就是要通过创造“中国作风、中国气派”的作品,实现对大众的启蒙与民族的救亡。要实现对大众的启蒙,首先需要创作为群众所喜闻乐见的作品,创作那些能够表达群众情感、抒发群众情感、鼓励群众成为社会存在主体的作品。历史地来看,不管是“五四”时期所倡导的“平民文学”,还是二、三十年代的文学大众化运动,以及因民族抗战所催生的文艺的“民族形式”问题的讨论,均是以文艺的大众化为中心而展开的。然而,限于作家与民众生活的隔膜,这一时期的大众文学运动,并未普及为一种规模性的底层文学实践,而多带有文人作家的观念倡导与意识想象性质。真正的大众文学,真正为工农兵的文艺,真正无产阶级的文艺,首先要求文艺工作者在立场和感情上“移到工农兵这方面来,移到无产阶级这方面来”,^④“我们的专门家不但是为了干部,主要地还是为了群众。我们的文学专门家应该注意群众的墙报,注意军队和农村中的通讯文学。我们的戏剧专门家应该注意军队和农村中的小剧团。我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。我们的美术专门家应该注意群众的美术。一切这些同志都应该和在群众中做文艺普及工作的同志们发生密切的联系,一方面帮助他们,指导他们,一方面又向他们学习,从他们吸收由群众中来的养料,把自己充实起来,丰富起来,使自己的专门不致成为脱离群

^{①②③④} 毛泽东《毛泽东选集》第三卷,人民出版社,1991年,第876、863、855-856、857页。

众、脱离实际、毫无内容、毫无生气的空中楼阁。我应该尊重专门家,专门家对于我们的事业是很可宝贵的。但是我们应该告诉他们,一切革命的文学家艺术家只有联系群众,表现群众,把自己当作群众的忠实的代言人,他们的工作才有意义。只有代表群众才能教育群众,只有做群众的学生才能做群众的先生。”^①惟如此,才能创作出真正意义上的大众文学,实现文艺为大众服务的任务。

其次,《讲话》通过论述文艺大众化的广泛生活基础与巨大的现实功用来为革命文艺的合法化论证。《讲话》指出,大众生活是文艺创作的源泉与基础。“革命的文艺,则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物,人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最生动、最丰富、最基本的东西。在这一点上说,它们使一切文学艺术相形见绌,它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉。”^②《讲话》通过反复使用“最”、“一切”、“唯一”等全称判断的命题形式,为革命文艺的生存合法性进行论证。

与此同时,大众文艺的革命性与建设性双重属性又决定了其本身具有破坏与建设的双重功能。从革命文艺具有的重大社会功用角度看,革命文艺的合法性过程既要求作家走出纯文学想象的私人空间,投身于由革命大众所建构的公共领域,同时也要求作家超越那种一味抒写普遍人性的超阶级想象,而参与到时代的社会历史想象与建构当中。其中的关键步骤,是要进行一种既破坏又建设的工作,即“要破坏那些封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族式的、颓废的、悲观的以及其他种种非人民大众非无产阶级的创作情绪”;^③同时,“一切革命的文学家艺术家只有联系群众,表现群众,把自己当作群众的忠实的代言人,他们的工作才有意义”。^④文艺创作“必须和新的群众相结合”,因为“愈是为革

命根据地的群众而写的作品,才逾有全国意义。”^⑤这样,那些一向被视为“下里巴人”的大众文艺、民间文艺等非主流文艺,不再定位为被边缘化的他者,而被重新界定为革命文艺的主体。而大众文艺的“社会主义的现实主义”属性由于强调文艺的阶级性,突出“无产阶级的人性和人民大众的人性”,^⑥所以可与封建剥削阶级文娱及资产阶级文艺构成一种新的中心与边缘关系,在此关系下,大众文艺自我身份的实现仰赖自我砥砺与自我修炼,并通过其与曾经处于中心地位的文艺形成一种临摹改造关系,从而使自我的特殊性能够上升到普遍性。

第三,《讲话》通过大众文艺所具有的文化-美学标准来为文艺大众性辩护。从大众文艺的“艺术标准”来看,那些社会主义现实主义文艺作品,特别是民间文艺、群众文艺,由于植根于民间及民众生活的事实,以直接的现实生活为源泉、为素材,所以,“可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性”,^⑦从而在大众文艺的文化-美学方面体现出自我合法性。而大众文艺在文化-美学方面自我合法性的建立为其确立政治合法性提供了必要的支持。因为一种新政权的建立,不仅需要政治上的合法性,更为根本的是需要文化合法性的支撑。对延安正在进行的军事斗争、政治斗争、文化斗争不能仅仅停留在阶级认同、政治认同层面,还需要上升到文化心理的认同。因此,继承“五四”运动和新民主主义革命以来形成的中国现代文化与文学传统,并在文艺的性质、文艺的方向、文艺的功用方面与守旧落后的传统文艺划清界限,同时吸收“五四”运动以来的“救亡与启蒙”并重的文学革命传统,创造性地发展新民主主义革命以来经由左翼作家联盟所践行的马克思主义文艺理论话语,并在文艺的

^{①②③④⑤⑥⑦} 毛泽东《毛泽东选集》第三卷,人民出版社,1991年,第863-864、860、874、864、876、870、861页。

性质、文艺的对象、文艺的功用、文艺的创作、文艺的批评以及文艺队伍建设、文艺统一战线等问题上进行全新的阐发,成为《讲话》论证革命政权合法性、革命文艺合法性的一种重要身份叙事方式。

三、民族性:中国革命文艺的民族-国家身份叙事

如果说对资产阶级文艺思想与封建贵族文艺思想的祛魅化叙事只是清除了革命文艺出场的屏障,对无产阶级所秉持的中国革命文艺的合法化叙事也只是为革命文艺工作开展作了学理铺垫,二者均尚不足以构成一种强大的文艺力量,尚不足以构成一种价值合理性,那么,以中国革命文艺的民族性承继为己任,通过对中国革命文艺享有的民族-国家身份的神圣化叙事,则完成了一个信仰与想象的“共同体”建构,后者作为一种普遍性的身份成为中国现代民族-国家建构的全新的文化与政治理想。它所隐含的叙事逻辑是:通过引介象征进步与革命的马克思主义思想,来建构革命文艺的先进性、普遍性;通过阐扬民间文艺与大众文艺所潜藏的民族性(“中国作风,中国气派”)来建构革命文艺的正统性。在获得文艺身份合法性前提下,进一步超越自我特殊性而至普遍性,继而取代原本处于普遍地位的中心文艺,成为新的神圣化的合法化叙事。

首先,《讲话》论证革命文艺的进步性,并对革命文艺进行性质的界定与提升。“现阶段中国的新文化,是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化。……新文化中的新文学新艺术,自然也是这样。”^①革命文艺作为批判的武器和武器的批判,需要从理论和实践两个层面进行自我提升:“对于人民,这个人类世界历史的创造者,为什么不应该歌颂呢?无产阶级,共产党,新民主主义,社会主义,为什么不应该歌颂呢?”^②对于那些一直处于边缘地位的民间文艺,如墙报、壁画、民歌、民间故事等尚处于“萌芽状态的文艺”,由于其与“封建主义的文艺”、“资产阶级的文艺”、“汉奸文艺”等相对,因而能够成为代表中国革命与历史进步的方向。这样,“民

间性”这一原本代表弱势与边缘的东西,经由国家-民族关系的层层建构,遂被擢升为正统与主流的东西(“民族性”),并因天然享有历史进步主义的意涵而代表了无产阶级文艺的方向。民间文艺因而超出其单纯的文学题材、题材与风格指称,而径直指向一种“想象的共同体”,后者要求所有进步主义文艺及文艺家进行自我身份的改造、塑造,并召唤所有进入这一“想象共同体”的群众参与这一富有意义的身份认同与建构活动。“革命的文艺,应当根据实际生活创作出各种各样的人物,帮助群众推动历史的前进。”实际的生活是:人们普遍处于被剥削、被压迫的境遇,文艺的重要使命或重要功用,就是把这些人日常生活中“看得很平淡”的现象集中起来,“把其中的矛盾和斗争典型化,……使人民群众惊醒起来,感奋起来,推动人民群众走向团结和斗争,实行改造自己的环境”。^③通过革命文艺所建构的“想象的共同体”的感召力量,文艺就实现了“政治和艺术的统一,内容和形式的统一,革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”,^④获得权威性 与神圣性,成为民众念兹在兹、感怀心系的对象。

其次,《讲话》通过援引民族文化资源与民族革命实际,将民族文艺的特殊性提升为一种民族国家的普遍性身份。世界民族革命史发展反复表明,一个真正的革命者在进行民族文化认同与自我建构时,少不了要援引民族国家所共享的民族文化资源。联系《讲话》发表正值中国抗日战争与世界反法西斯如火如荼之际,讨论文艺的“民族性”问题就不单是一个文艺的合法性问题,而是一个更为根本的文化政治学问题:以民族文艺的普遍性形式声援民族国家战争与民族文艺存活的合法性,以民族文艺的神圣性将延安红色政权所代表的抽象的正义与延安红色文艺所操演的实践的正义统一起来。因而,当《讲话》以民族主义意识形态的方式现身情境时,所表白的恰好是某种世界史立场。用本尼迪克特·安

^{①②③④} 毛泽东《毛泽东选集》第三卷,人民出版社,1991年,第855、873、861、869-870页。

德森的话讲,《讲话》是要建构一种现代民族国家、民族大众、民族文艺的“想象的共同体”,作为一种精神团契而动员、感召并指导当时的革命斗争工作。“人民”、“大众”、“民族”、这些日常生活的无限定人称代词,都被赋予了历史哲学(进步主义)与道德哲学(权利优先于善)的含义。即言,无论是“人民”、“大众”还是“民族”,要成为“新文化”、“新文学”、“新艺术”的主力,首要需要剔除其世俗情态与落后面貌,而将其改造提升为一个崇高的社会群体/意象,并赋予其诸如“领导革命的阶级”、“革命战争的主力”、“革命的同盟者”、甚至“历史前进方向”等多重意义。同样,作为由人民群众所创造、为人民大众所激赏的革命文艺,要成为“整个革命机器的一个组成部分,作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器”,^①要成为“文化战线”和“文化军队”,就必须在政治斗争惨烈之际承担起抒写现代民族国家叙事话语的重要职责,就必须在民族国家危难之际承担起建构现代民族国家“想象共同体”的重要使命。

最后,由于毛泽东本人在党内的领导地位,《讲话》就以国家意志的形式获得了神圣化的威权力量,并成为此后指导中国主流文艺的神圣纲领。事实也是,在1943年10月20日,即《讲话》刊发翌日,《解放日报》又刊发了中央总学委关于学习《讲话》的通知,“通知”指出:“《解放日报》十月十九日发表的毛泽东同志在一九四二年五月延安文艺座谈会上的讲话,是中国共产党在思想建设理论建设的事业上最重要的文献之一,是毛泽东同志用通俗语言所写成的马列主义中国化的教科书,此文件决不是单纯的文艺理论问题,而是马列主义普遍真理的具体化,是每个共产党员对待任何事物应具有的阶级立场,与解决任何问题应具有的辩证唯物主义历史唯物主义思想的典型示范。”^②1943年11月7日,中央宣传部作出《关于执行党的文艺政策的决定》,“决定”要求“全党的文艺工作者都应该研究和实行这个指示,把党的文艺方针贯彻到一切文艺部门中去,使文艺更好地服务于民族与人民的解放事业”。^③

美国学者梅·所罗门曾指出,“毛泽东在他的延安文艺座谈会的讲话中,强调大众化和现实主义的重要性。和这一过程相关联的,就是要求运用艺术中的民族性和人民性因素,通过群众的朴实的表达方式和他们自己喜闻乐见的形象,来打开联系群众的渠道。”^④所罗门这里所指出的,实际上是《讲话》隐含的“人民性”、“大众性”和“民族性”三种身份叙事形式。这三种叙事形式是任何一种革命话语能够成为意识形态威权话语的必要逻辑。我们的观点是:人民性强调文艺的现实主义艺术导向,确立了中国革命文艺的阶级-政治身份;大众性强调文艺的生活性来源,厘定了中国革命文艺的文化-美学身份;而民族性则是二者的升华,具有文化传承与精神团契的功能,它表征的是中国革命文艺的民族-国家身份。

作者单位 《西北大学学报》编辑部

责任编辑:杨立民

^① 毛泽东《毛泽东选集》第三卷,人民出版社,1991年,第848页。

^{②③} 《中央总学委关于学习毛泽东同志〈在延安文艺座谈会上的讲话〉的通知》,中央档案馆编《中国中央文件选集》(第14卷),中央党校出版社,1992年,第102、107页。

^④ [美]梅·所罗门《马克思主义与艺术》,文化艺术出版社,1989年,第239页。