

革命文艺的“形式逻辑”

——论延安时期的“民族形式”论争问题

周维东

【摘要】20世纪中国革命进程中的文艺实践,在早期“形式”选择上面临内在困境:一方面,文艺形式具有为革命“塑形”的功能,需要有所创新;另一方面,文艺形式又必须符合具体革命实践的要求,与文艺旧形式保持一定的联系。如何消解这个难题,构成革命文艺形式探讨的内在逻辑。从革命文艺的内在逻辑来看,延安时期“民族形式”论争的缘起并非针对“五四”新文学发展中存在的一般问题,而是消解革命文艺发展初期形成的“新”与“旧”、“土”与“洋”等文化等级,为革命文艺的本土创新和民族化发展提供必要的理论空间,延安“民族形式”论争展开的方式充分证明了这一点。

【作者简介】周维东,四川大学文学与新闻学院。

【原文出处】《文艺研究》(京),2019.8.79~88

【基金项目】本文为国家社会科学基金项目“抗战时期国共辖区间的文学互动研究”(批准号:15BZW153)成果。

引言

延安时期的“民族形式”论争,是史学界与文学界共同关注的老话题,各自生产出系列研究成果,但值得注意的是,如果综合两个领域的研究结论,会发现学科差异造成了极为不同的历史认知。简单说来,史学研究借助“民族形式”论争,更关注延安政治文化变迁的内在逻辑^①;文学研究则侧重考察新文学发展的内在规律^②。同一研究对象因为学科差别呈现出不同的认知结果,既无可厚非,也有值得思考的空间。如杨奎松在《马克思主义中国化的历史进程》一文中,将“民族形式”论争置于共产主义运动民族化和马克思主义中国化的整体背景下来理解,发现20世纪30年代末中国革命与以苏联为中心的“国际主义”的根本冲突^③,解决了中国共产党首先提出“民族形式”话题的动机问题。此后,不少学者用更详实的史料说明,在这一讨论的背后,党内出现过革命路线的讨论和思想斗争,强化了“民族形式”讨论背后具有政治因素的结论。但限于研究范围,这些研究没有说明这一讨论最终发展到文艺领域的根本原

因。就文学研究而言,“民族形式”固然是新文学发展中的一般问题,但政治介入其中的原委也没有澄清。文学界关于“民族形式”论争的研究成果颇丰,汪晖曾将之概括为以下问题:“关于如何评价‘五四’文学运动,如何在民族战争的背景下重新审视‘五四’所确立的新/旧、现代/传统、都市/乡村的二元对立关系,如何处理1928年‘革命文学’论争和30年代左翼文艺运动所确立起来的阶级论的文艺观,如何在语言和形式上具体理解地方、民族和世界的关系,等等。”^④这些问题构成了“民族形式”论争过程中的问题谱系,基本可以概括为“五四”之后新文化和新文学面临的种种问题。虽然包括汪晖在内的很多作者也注意到这场论争的背景是马克思主义中国化,但关于这种政治背景与文艺问题结合的解释依然显得模糊,如汪晖给出的结论为“现代民族国家体系中中国的文化同一性问题”^⑤,这只能说是在理论上找到了问题的根源,并没有从史实角度找到二者结合的必然性,从而让理论历史化为具体问题。

实际上,如果完整审视历史上的“民族形式”论争,它应该包括三个层面:第一,“民族形式”讨论的政治背景,这也是此前历史学界深入讨论的问题,即在国际共产主义运动背景下“民族化”思想出现的原因及其在中国革命中的具体表现;第二,“民族形式”与新文化建设的相关问题,这也是此前文学界讨论的主要问题,即对于中国这样的后发现代性国家,如何解决现代化与民族化融合的问题;第三,作为政治话语的“民族形式”为何要渗透到文艺界的问题。关于这些问题,“民族形式”论争进入文艺界的结果有较多讨论,如贺桂梅的《“民族形式”问题与中国当代文学史(1940-70年代)的理论重构》便通过“民族形式”讨论的结果,重新认识“中国”的政治文化内涵,进而对当代文学的历史化提出自己的理论构想^⑥。然而对于“民族形式”进入文艺界的动因问题,研究者往往一笔带过,似乎是不必探讨的常识,但这是本文所要讨论的重点:“民族形式”从政治领域进入文艺领域,既包含一般理论问题,也包含更为具体的历史渊源。这个问题的意义在于,中国共产党在延安发起的“民族形式”讨论,无论在政治领域还是在文化领域,都不仅针对新文化建设中的一般问题,还有更具体的现实诉求。因此,讨论“民族形式”论争的结果,延安艺术的形式探索并不代表“民族形式”讨论的完成,由延安艺术向当代艺术转变的过程中,依然有许多理论问题值得探讨。

本文进行讨论的切入点,是革命艺术中的“形式”问题,焦点在于“形式”如何在革命艺术中成为一个政治问题,进而说明延安“民族形式”论争进入文艺界的必然性。应该说,艺术形式常常不仅是艺术内部的问题,在中国新艺术发展过程中,它往往成为争论焦点,如诗歌的形式变革等。革命艺术关于形式的争论的焦点不是“艺术”,而是“革命”,即如何通过艺术形式展示“革命”的内涵,为“革命”赋予一个全新的形象。这也是20世纪30年代“无产阶级文学”兴起过程中,创作方法、艺术语言、形式选择等问

题被不断抛向前台的原因。然而,如果说早期革命艺术的形式讨论,主要是为革命塑形,那么苏区艺术及之后的延安艺术,则兼具为革命塑形和为具体革命工作服务的功能。因此,革命蕴含的变革性与实用性就发生了内在冲突。为了表现革命的引导性,革命艺术需要具有让人耳目一新的形式,而为了凝聚更广大的革命力量,革命艺术的形式又必须尊重传统艺术的特点,如何解决这一冲突成为革命理论家必须突破的难题。由此视角审视,延安“民族形式”讨论不仅针对新艺术发展中的一般问题,更是革命的艺术和理论建构中必须克服的难题。探讨“民族形式”背后的革命逻辑,有助于学界理清“五四”新艺术、延安艺术和当代艺术的内在关联,更可以推动革命艺术的研究朝纵深发展。

一、苏区时期的“新”“旧”问题

探讨延安时期的“民族形式”论争,需要溯源革命艺术中出现的旧形式利用问题。“民族形式”讨论的根源,可以理解为如何彻底解决旧形式在新艺术蓬勃发展的背景下,在革命艺术中的合法性问题。如果回顾苏区时期的艺术发展状况,除“稚嫩”这一普遍特征外,“新”与“旧”的并呈也是十分明显的特点,苏区艺术最盛行的两种形式——歌谣和戏剧,前者带有“旧”的色彩,后者则完完全是现代艺术形式。

苏区艺术的发生,与同时期国统区的左翼艺术思潮并无太多关联,反而与革命实践有更加直接的联系。学界普遍将中国工农红军第四军第九次代表大会(古田会议)视为苏区艺术发展中的重要会议,就可看出苏区艺术的这种特点。该会决议案将“红军的宣传工作”作为红军发展的“第一个重大工作”^⑦,作为宣传工作的补充,歌谣、戏剧等艺术形式得到重视,相应的艺术组织得以建立^⑧,为苏区艺术的发展提供了契机。为“宣传”而发展起来的艺术,“新”与“旧”并举并不是一个特别重要的问题,在革命最艰苦的时期,“效果”一定是首要考虑的因素,相对于在

上海的左翼文艺,苏区文艺并不避“旧”。在苏区《俱乐部纲要》中,要求音乐歌唱方面收集本地民歌,编制山歌或练习中国乐器(锣鼓、“板笙笛”、胡琴等)编成音乐队;表演方面可以采用说大鼓书,说故事或者配上简单的音乐方式以至最简单的化妆表演^⑨。这样的文艺发展逻辑,在苏区的文艺作品中是普遍存在的。

革命工作必须务实,苏维埃又是一个新生事物,它必须通过具体的形式为普通民众树立清晰形象,“红色戏剧”就是这样的典型案例。历史上的苏区多处于文化相对落后的偏僻乡村,从务实的角度考虑,旧戏的传播效果必然胜过现代话剧,但苏区“红色戏剧”多采用话剧形式。此外,苏区很多文艺节目,如海军舞、儿童舞、乌克兰舞等,直接来自苏联,与苏区群众的接受习惯有相当距离。当然,如果回到苏区文艺的具体语境,“红色戏剧”并非没有务实的考虑。首先,苏区的“红色戏剧”并没有太高的艺术性,演出的形式极其简单。如苏区反映第三次“反围剿”的戏剧《庐山之雪》,由红一军团政治部副主任李卓然编剧,罗瑞卿担任导演,采用“兵演兵,将演将”的方式,除敌方阵营由罗瑞卿演蒋介石、童小鹏演宋美龄、李卓然演德国顾问外,军团政委聂荣臻演红军政委,军团长林彪演红军司令员,军团政治部主任罗荣桓演红军政治部主任^⑩。演出形式的自由可见一斑,相较于改编一个旧戏来说,成本也要低很多。其次,对于很多基层红军宣传人员来说,“旧形式”利用所要求的技能远高于话剧,如果没有充足的文艺人才储备,利用“旧形式”常常可望而不可即。引入苏联舞蹈也有同样的考虑,相比创造一种新型的艺术形式,舶来无疑是一种成本最低的方式。实际上,革命文艺中旧戏改造较为成功的作品,到延安文艺后期才大量出现,那时边区文艺人才储备充足,物质条件也有相当大的改善。但即便如此,苏区文艺并非没有“形式”的考虑,无论是歌谣还是戏剧,苏区文艺都严格遵循了革命文艺的生产逻辑。

苏区时期《革命歌谣选集》的编选者在“编完之后”中道出了对“革命歌谣”的认识:

有一些同志,保持着文学上贵族主义的偏见,表示轻视大众爱唱的歌谣。我们要说:我们用不着像酒鬼迷醉酒杯那样,迷恋着玫瑰色的美丽诗词,我们需要运用一切旧的技巧,那些为大众所能通晓的一切技巧,作我们的阶级斗争的武器,它的形式就是旧的,它的内容却是革命的,但这并不妨碍它成为伟大的艺术,应该为我们所欢迎所支持。^⑪

从实践的角度,苏区革命歌谣的产生很多是出于无奈,然而一旦进入理论层面,左翼文艺理论就成了主导话语形式,其中的核心词语,如“大众”“阶级斗争”“革命”“贵族主义”等,在上海的左翼文艺运动中也大量出现。其实,纯粹从宣传的角度,革命歌谣依然可以获得存在的合法性,但这样的思维逻辑只能出现在革命文件当中,还不能成为革命文艺理论所包容的对象,这不能不说是苏区文艺理论建设的缺陷。

苏区戏剧发展中对旧戏的抵制和批判,也让我们看到此时戏剧建设的一些细节。如因为一个旧戏班在瑞金演出旧戏,《红色中华》曾刊登一则号召抵制旧戏演出的消息:

同志们,戏剧是阶级斗争的工具,在这胜利的革命战争交战时期,一切利益要服从战争,不但不□□□□□□戏,□在赤化了的□□上面,反而□□□□公开散布封建阶级意识。我们应该大踏步向前开展苏维埃文化运动,应该努力创造工农自己的艺术,动员群众来彻底消灭封建残余!这次上中乡演封建戏,北郊的领导机关是要负责的,红校政艺部正在通知瑞金县委,要县委去调查和制止这些封建残余的活动!(方框为原文不清晰之处——引者注)^⑫

如果仅仅说很多旧戏在内容上存在宣传封建主义的弊端,并没有太多问题,但将旧戏与“苏维埃文化运动”对立,将其完全视为“封建残余”并不太准确,如在延安文艺中,通过改造评剧、郿鄠、秦腔等旧剧种,

很多作品都成为“工农自己的文艺”，旧戏与苏维埃文化之间并不存在格格不入的矛盾。这种情况只能说明，在苏区文艺运动中，理论创新是个“短板”，至少在“实践”和“观念”两个层面，两套话语无法很好兼容。如在实践层面，旧形式常常被红军宣传部门提倡，但真正进入文艺理论话语，似乎又无法对这些文艺形式进行恰当定位。

实际上，苏区文艺的发展一直在两个逻辑线条上展开：一个是来自实践的创新原则，一个是左翼文艺理论建构的“观念”原则。这种矛盾在苏区文艺中尚未集中暴露，关键是苏区文艺还处于相对较低的水平，相对于之后的延安文艺，更没有将文艺的宣传功能发挥到极致，这在一定程度上掩盖了“新”与“旧”在革命文艺中的内在矛盾。

二、延安文艺对旧形式利用的推进

中国共产党对文艺旧形式态度的转变，出现在中央红军胜利到达陕北之后，由于逐渐破除了“关门主义”的狭隘立场，文艺的传播功能更受到重视。在这种语境下，人们开始关注旧形式，对其利用的范围也变得更加广泛，不仅包括各种民间形式，还包括“五四”时期受到批判的旧文艺。譬如延安戏剧理论家白苓对旧戏持如是看法：

单就具有新形式新内容的话剧，也是不够的，为着普遍的宣传到民间，为着深入到民间起很大的效果，我们不得不尽量利用旧形式新内容的东西来一方面迎合民众的水准情趣，一方面提高民众抗敌的政治觉悟。因此我们对于旧形式，不但民歌小调都采用，连旧戏有时也宜选用。这正是目前所需要的手段。^⑬

白苓在这段文字中，不再从“无产文艺”和“大众文艺”的角度阐述使用旧形式的合理性，而是从“宣传效果”出发说明采用旧形式的必要性。这在理论立场上较之于以前发生了很大改变，至少在观念上，提倡者并不坚持教条主义的“无产文艺”标准，而是更注重实际效果和现实实用。其实，延安早期开始提

倡旧形式的作家和艺术家，都是从这个角度出发的。延安早期关于旧形式利用的讨论，看似是抗战爆发后文艺界普遍存在的现象，实际上是中国共产党的文艺方针开始从“关门主义”“教条主义”向立足实践的创新、转变。

不过，虽然在打破“关门主义”之后，务实的文艺观开始抬头，但碍于左翼文艺理论的巨大压力，延安对旧形式的提倡依然显得异常谨慎。从较早在延安提倡旧形式的理论家徐懋庸的文章中，我们能明显感受到这一点：

我们已有这样巩固、这样强大、这样有力的工作内容（为着苏维埃政权，为着无产阶级专政），他们能够而且应该表现于任何新的和旧的形式上；他能够而且应该改造、战胜、统辖、驾驭一切新的和旧的形式，其目的并不是在于和旧的形式调和，而是要使一切旧的形式，成为共产主义完全的、最后的、坚定的必然胜利之工具。^⑭

徐懋庸在此处转引了列宁的观点，可见在他的观念中，虽然认为旧形式的采用有现实依据，但上升到理论高度又缺少底气，需要借助革命导师的观点增加说服力；同时，将旧形式视为“工具”，可见他并没有将立足实践的文艺发展方向上升到理论高度。这说明，虽然因抗战的实际需要，立足实践需求的文艺观更受到重视，但在延安还没有占据主导地位并形成理论体系。

延安在“民族形式”概念提出之前对旧形式的提倡，都具有一定的自发性，提倡者多为参加过战地服务和从事具体宣传工作的文化人。虽然这种声音还十分微弱，但在抗日民族统一战线已初步建立的情况下，背后的力量 and 发展的潜力不容小视。提倡旧形式背后的实践立场，在中国共产党领导的革命斗争中一直存在，并且常常成为“制胜法宝”，只是缺乏理论建构的支持，无法在党内广泛传播。从革命的需要出发，延安文艺采取什么样的形式并不重要，重要的是什么样的文艺能够直接而迅速地对政治、军

事斗争产生最大效力。旧形式在早期延安文艺中受到广泛重视,完全是边区革命形势决定的。1937年4月15日,在抗日民族统一战线尚未完全建立时,党中央曾经发布“告全党同志书”,在谈到斗争方式问题时提及旧形式的利用,认为在革命形势“从革命战争转到民主的与合法的斗争,从同国民党政府对立转到同他们合作”的过程中,“还要懂得如何在旧形式中灌输新内容,旧躯壳中注入新生命。这种新的斗争方式与工作方式的研究学习与创造,今天成为展开党的全部工作的需(重)要关键”^⑮。这里的“旧形式”和“旧躯壳”,在内容上都超出了艺术的范畴,但道理是一样的,即用革命的对象和基础来决定工作的内容和方式。在抗日民族统一战线中利用旧形式,是因为革命的基础扩大了,“无产阶级、农民、城市小资产阶级的广大群众”^⑯都成为革命团结的对象,因此革命方式理应更加灵活。而就中国共产党在抗日战争中采取的策略来说,建立抗日革命根据地,必须发动广大文化水平低下的农民,必须解决“艺术家底技巧与群众底欣赏力之对立”^⑰的问题,这也是旧形式的采用能够形成潮流的重要基础。

三、“土”“洋”问题的出现

1938年,毛泽东在鲁迅艺术学院成立大会的讲话中提出文艺队伍的融合问题:“亭子间的人弄出来的东西有时不大好吃,山顶上的人弄出来的东西有时不大好看。”^⑱其中,“亭子间的人”是指延安外来的文艺工作者,“山顶上的人”是指经历过长征的原苏区文艺工作者。毛泽东谈到两支队伍的融合,也侧面证明了两支文艺队伍之间存在隔阂。这种隔阂在文艺创作中表现为“土”与“洋”的冲突。若干年后,丁玲为《延安文艺丛书》作序,便用这种眼光看待当时的隔阂:

后来,延安又拥来了更多的进步的文学艺术工作者,他们带来了大后方、大城市的一些中外闻名的文学艺术作品,对推动和提高延安文学艺术工作的

水平,起了很好的作用。但与此同时,有些人就觉得延安原有的文艺太“土”了,有的人认为原来的都是宣传品,没有艺术性……^⑲

与毛泽东从政治角度认识文艺问题相比,丁玲关于“土”和“洋”的回忆更具有直观性和日常生活气息,两支文艺队伍的隔阂在日常生活层面更多表现为文化偏见。如果把这些文化偏见细分一下,主要体现为三个方面。

第一个方面是文艺观念的冲突,表现为“文艺主导”和“革命主导”的矛盾。在革命文学兴起的过程中,鲁迅曾表达这样的看法:“但我以为一切文艺固是宣传,而一切宣传却并非全是文艺,这正如一切花皆有色(我将白也算作色),而凡颜色未必都是花一样。”^⑳其中反映的问题,正是两种不同立场的文艺观的差异。鲁迅的立场显然是尊重文艺自身规律,反对以“革命”的名义随意棒杀艺术家。不过,对早期倡导革命文艺的艺术家而言,所谓“革命立场”大多具有虚假性,只有部分艺术家直接参与了革命,更多作家并无具体的革命活动,所以鲁迅讥讽他们:“只在吹嘘同伙的文章,而对于目前的暴力和黑暗不敢正视。”^㉑

但在延安时期就不同了,苏区时期的“革命文艺观”是在战争和斗争中形成的,有着坚实的现实基础。譬如朱德在1940年到延安鲁迅艺术学院演讲时,就曾提出很多要求,如“一个马列主义的艺术家应当是一个好的宣传家”,“我们的艺术作品不是给少数人看的,而是给中国广大民众和军队看的”等^㉒,都是从革命需要出发的。再如贺龙对话剧《中秋》的批评。《中秋》是鲁艺教员刘因学习苏联导演斯坦尼斯拉夫斯基理论体系创作的四幕话剧,描写沦陷区农民的悲惨生活和战争的悲剧,当120师战斗剧团将其带回晋西北进行演出时,贺龙在观看时大怒:“怎么宣传起失败主义呀!人都死了,还抗什么战哟!”^㉓朱德和贺龙虽然不能算是苏区文艺工作者的代表,但在严峻的“反围剿”语境下成长起来的苏区文艺,要

为军事斗争服务是文艺基本理念之一,而这种理念的最佳代言人便是革命将领。朱德和贺龙的观点不是从“文艺理论”出发,但在战争语境下却也是文艺发展需要关注的维度,可以代表“革命主导”文艺观的立场。

外来文艺工作者带来的“洋”,部分原因出自他们对作品艺术性的追求。外来知识分子初到延安时的作品,如丁玲的《一颗未出膛的枪弹》《入伍》,周立波的《麻雀》《阿金的病》,何其芳的《我为少男少女们歌唱》等,从中都能感受到他们的艺术追求。对这部分作家而言,追求艺术并非刻意为之,而是保持文艺创作的惯性,这在文化相对贫瘠的边区,就演变为一种“洋”。

第二个方面是文化生活习惯的差别,可直观概括为“都市”与“乡村”文化习惯的不同。在很多回忆录中,外来知识分子带来的“洋”常表现在日常生活层面,是都市文化中产生的文化消费习惯。它们在革命叙事中常常被表述为“小资产阶级”习气,譬如茅盾笔下的鲁艺:

月明之下,树影婆娑,三人五人一小堆一小堆的青年,席地而坐。有靠着一株树的,也有在游廊的石级上的;有人在低语谈心,有人在月光下看书,有人琮琤地弹着曼陀琳,有人在低声合唱,其声如微风穿幽篁,悠然而又洒然。渐渐地合唱者多了,从宿舍里也传出了歌曲的旋律,于是突然,男中音、女高音,一齐迸发,曼陀琳以外又加进了小提琴和箫管,错落回旋。^②

类似的例子举不胜举。除兴趣爱好与众不同外,很多外来知识分子在行为上也特立独行,这是新文化深入人心后出现的积极效果,但在弥漫着军事气息的边区就显得格格不入。此外,这些外来知识分子喜欢西洋美术、音乐,与朴实的边区工农兵就产生了距离,构成了所谓的“洋”。

第三个方面为文化发展方式的不同,表现为“学院文化”和“社会文化”的差别。外来文化人大多接

受过一定程度的现代学校教育,注重知识的积累和创新,注重专业人才的技能培养,但政治性和实用性并非考虑问题的首要出发点。从根本上说,边区并不排斥现代学院教育,鲁艺及其一系列高等教育、研究机构的成立都说明了这个问题,但在实际运行过程中,迫于现实常常更注重实践。譬如在鲁艺建立之初,毛泽东就号召鲁艺师生走出“小观园”到“大观园”里去,他在演讲中说:“现在你们的‘大观园’是全中国,你们这些青年艺术工作者个个都是大观园中的贾宝玉或林黛玉,要切实地在这个大观园中生活一番,考察一番。你们的作品,‘大纲’是全中国,‘小纲’是五台山。”^③可见,在毛泽东心目中,高等教育和研究机构并非青年学子安身立命的地方,走出校园并投身革命实践才是最终的目的。但随着高等教育、研究机构的设立,学院派文化也开始发挥自身的影响力。譬如周立波在鲁艺讲授的《名著选读》,仅依据留存下来的讲稿,便可知他重点讲述了蒙田、司汤达、巴尔扎克以及托尔斯泰等作家,间接涉及贺拉斯、爱默生、弗洛伊德、伊壁鸠鲁、霍布斯、柏格森、斯宾塞、哈代、安徒生以及维吉尔等作家和理论家,整个课程估计涉及作家、理论家超过百人,基本是外国文学史的架构,如此渊博的知识自然获得鲁艺学子的欢迎。对整个中国现代文学来说,外国经典文学在20世纪40年代依然是“学习”的重要对象,“洋”是学院派文化自然散发出来的气质。

相对于前文所谈的“新”“旧”问题,“土”“洋”的背后表现出不同的文化偏见:“新”“旧”是新文化运动后形成的现代与传统之间的对立,这种对立随着革命文学的兴起,凝固为革命立场的差别;“土”“洋”则是近代国门打开后中西文化之间形成的差异结构,“洋”代表了文化的先进性,“土”则成为落后和保守的象征。如果从革命实践的角度出发,无论是“新”“旧”或“土”“洋”,都是可以利用的文化资源,旧形式的利用和对外来知识分子的吸纳,都说明边区有吸纳和利用这些文化资源的意图。但文化等级却

成为整合这些资源的障碍,要解决这个问题,除了调解知识分子之间的矛盾,一个更重要的任务是消解这些文化等级。

四、“民族形式”讨论的展开

其实,新文学(新文化)发展至抗战时期也遭遇了瓶颈,表现为不能满足抗战对文学和文化的需要。在进行战时动员的过程中,宣传工作者必须依赖新文学(新文化)之外的旧文学和旧文化。周扬曾经反思:“中国的新文学创作差不多都是欧化的,近几年来技术的水准的确是大大提高了,但是同时我们不能否认这些在技术上优秀的作品的基本读者,还只限于狭小的知识分子学生的阶层。欧化的文字技巧在作者和落后的读者中间筑起一道障壁。”^⑧宗琨则认为:“(新文学的)一些作家往往忽略了吸收旧文学的传统中底优秀的描写方式这些问题,因而有时候在他们所刻画的人物底思想故事中,大抵缺乏一种深厚的中国人所特有的气息和活生生的现实。”^⑨虽然这些反思与“民族形式”讨论有若干联系,但如果没有新文学在抗战时期暴露出来的问题,这类质疑很难进入公共视野。而从两位质疑者讨论的问题看,“逐洋”与“求新”恰恰成为问题的焦点。所以不能不说,新文学(新文化)在抗战中暴露出来的问题,为边区解决革命文艺中的问题提供了契机。

从旧形式利用问题升华为“民族形式”大讨论,表面上看是一种话语策略:与曾作为新文学革命对象的旧形式相比,“民族形式”没有天然的“原罪”,且在民族战争的语境下,它还具有不言自明的合理性——这似乎是为旧形式辩护。实际上,不管在话语层面还是在之后的讨论中,“民族形式”都不等同于“旧形式”,其灵活性在于:无论是旧文艺还是新文艺,都不是天然的“民族形式”,但也都都可以成为“民族形式”的重要资源。这为“民族形式”的论争埋下了伏笔,但同时也为建设新的革命文艺的实践创造了机遇,更重要的是为本土创新的革命思想拓展了

理论视野。

延安“民族形式”论争的这种特点,可以在论争展开的组织过程中发现端倪。这次论争是一场有组织的论争,这既表现在论争展开的组织过程中,也表现在理论话语的形式上。早期关于“民族形式”讨论的文章,不是零散地出现在报刊上形成自然交汇的格局,而是有组织的批量出现的。

在毛泽东提出“民族形式”概念的《论新阶段》(1938)发表后,1939年4月16日的《文艺战线》同时刊出艾思奇的《旧形式利用的基本原则》和陈伯达的《关于文艺的民族形式问题杂记》两篇文章。两位作者都是党的宣传部门的领导人,从文章的题目和语气明显可知,其目的是释放信息,在文艺界掀起一场关于“民族形式”的讨论。之后,1939年6月25日的延安《文艺突击》杂志推出一组关于文艺的“民族形式”的文章,包括艾思奇《旧形式新问题》、柯仲平《介绍查路条并论创造新的民族歌剧》、杨松《论新文化运动中的两条路线》、罗思《论美术上的民族形式与抗日内容》以及萧三《论诗歌的民族形式》等。这几位作者都是延安文化界的知名人物,他们参与讨论的方式是结合自己所从事的艺术门类,使得“民族形式”的讨论开始从政治向学理层面拓展。从几篇文章的观点来看,它们都对“民族形式”持认同的立场。在此之后,1939年11月16日,《文艺战线》开辟“艺术创作者论民族形式问题专辑”,文章包括冼星海《论中国音乐的民族形式》、罗思《论美术上的民族形式与抗日内容》、萧三《论诗歌的民族形式》、柯仲平《论文艺上的中国民族形式》、何其芳《论文学上的民族形式》以及沙汀的《民族形式问题》等。这组文章与《文艺突击》上的文章有部分重合,三位新作者也是延安文化界的知名人士,他们并不完全赞同“民族形式”,使得这场讨论开始有了论争的味道。不过这种“论争”被规约在专辑编者的设计中:

下面是一个民族形式问题特辑,专请艺术各部

门的几位创作者执笔的。因为是创作者,从事的部门又不尽同,所以都献出了各自的心得与独见。大家的意见,在对文艺上民族形式之建立的积极主张上,是一致的。新文艺过去还民族化、中国化、大众化得不够,正因为不够,所以需要向这方面特别努力,这也是大家所共同承认的。自然,在个别具体问题上,在对新文艺过去成就的评价上,还不免有意见上的若干差异,如在民族化的具体做法上,在对旧形式及其可能利用的限度的估计上。这些问题是需要讨论的,更仔细更深入的,这样才能使民族形式问题的理论更为精密与坚实。^②

到了1939年12月,香港举行了关于“民族形式”讨论的座谈会,香港《大公报·文艺》副刊连续发表了关于“民族形式”的讨论文章,“民族形式”讨论随即在香港、桂林等地展开。1940年初,重庆《文学月报》同时刊载潘梓年、葛一虹和向林冰的文章,表明延安的“民族形式”论争开始在重庆等地受到关注,这场讨论已扩展到全国范围。需要注意的是,《大公报》和《文学月报》上的文章,几乎都提到延安“民族形式”讨论的情况,对此的解释只能是,延安方面有意识将“民族形式”问题推广到全国进行讨论。

如果我们仔细体会延安有组织推出的文章,就会发现这种安排的背后有着非常清晰的理论建构的思路。在毛泽东《论新阶段》发表后,艾思奇和陈伯达是最早针对这个报告进行阐述的理论家。从理论建设的角度看待他们的文章,其共同特点之一是非常明确地强调了艺术的传播功能。艾思奇认为:“旧形式,一般地说,正是民众的形式,民众的文艺生活一直到现在都是旧形式的东西,新文艺并没有深入民间。”^③陈伯达则在文中强调:“文艺是精神的力量,但应该并可能,如许多民族的革命历史所证明了的,变成物质的力量,这就是说,必要文艺真正能感召起千百万人民起来,必要文艺真正能把握大众并能为大家所把握。”^④与之前关于旧形式的论述相比,两人对抗战中文艺传播功能的强调更加自信,并从这个

立场出发,对新文艺进行了或多或少的批评。此外,两人都对旧形式与新文艺做出了辩证的解释,认为强调旧形式并不是否定新文艺,而是对后者的发展。不过,两文对这个问题的论述还显得不够充分,在某种程度上使旧形式、新文艺和“民族形式”的关系变得暧昧不清。

而《文艺突击》上的一组文章,从不同的艺术门类阐明了旧形式、新文艺和“民族形式”的关系。其大致关系可以概括如下:旧形式并不等于“民族形式”,而是创造“民族形式”的重要基础;新文艺只能通过“民族形式”才能真正成为民族的新文艺,因此创造“民族形式”是新文艺发展的必经阶段。这个关系表面上看没有太大漏洞,但实际却认同了一个理论预设:新文艺要发展,必须创造“民族形式”,而创造“民族形式”,就必须研究和采用旧形式。在此处,旧形式的采用既不是抗战时期的权宜之举,也不是与新文艺并列发展的另一种艺术形式,而是新文艺向前发展的必然选择。就这样,旧形式的研究和采用,在理论上就获得了压倒性的优势。但在这组文章里,所有人没有讨论什么是“民族形式”,而这本是“民族形式”理论是否成立的基础。从文艺发展的经验看,“民族形式”只能是历史选择的结果,任何艺术形式只要被广泛接受都有可能成为“民族形式”,它并不在艺术家可以掌控的范围之内。

在《文艺战线》上刊出的“艺术创作者论民族形式”专辑中,冼星海、何其芳以及沙汀三人“在对新文艺过去成就的评价上,在对旧形式及其可能利用的限度的估计上”^⑤有不同意见。譬如,冼星海认为“新内容配合旧形式是有点不调和”^⑥;何其芳认为“欧洲的文学比较中国的旧文学和民间文学进步,因此新文学的继续生长仍然主要地应该吸收这种比较健康,比较新鲜,比较丰富的养分”^⑦;沙汀则“不赞成在文艺价值上把旧形式估价得过高,因为目前民众的现实生活已经和旧形式当中所表现的有着相当的距离了”^⑧。作为在“五四”运动后成长起来的艺术家,

他们坚持新文艺传统,对旧形式利用的限度给予了充分的估计。但他们的反对意见与认为“民族形式”并不等于旧形式的论争参与者的观点并无齟齬,没有对“民族形式”理论的基础产生冲击,因而只是在“如何创造民族形式”上提出了不同意见。

从传播的效果看,冼星海、何其芳和沙汀的文章其实强化了“民族形式”讨论的导向性。虽然,《文艺突击》上的文章已经开始引导“民族形式”论争的方向,但由于没有造成“论争”的效果,因此无法真正形成旁观者关注的“焦点”。冼星海、何其芳和沙汀的文章则代表了一大批站在“五四”新文艺传统的立场上,对“民族形式”持疑虑态度的文艺工作者的意见,他们的参与使“民族形式”讨论朝重新评价和认识“五四”新文学的方向发展,这也是“民族形式”论争发起者的重要目的之一。

“民族形式”论争对“五四”新文艺的质疑,主要观点在左翼文化发轫期就曾经出现过,涉及问题包括“欧化”和不够“大众化”等问题。不过,作为左翼文艺大众化理论的一部分,其影响力局限在左翼文化阵营内部。在抗日民族统一战线的背景下,重新提及这一观点,其影响就不仅限于某个阵营。与之相适应,旧形式的意义就不再是特定的战争背景下的权宜之举,而是新文艺继续发展过程中需要充分重视和汲取的源泉。事实也证明如此,随着“民族形式”论争从延安拓展到全国文艺界,论争也朝纵深发展,讨论的范围超越了革命文艺的范畴,成为对新文艺若干年发展的回顾和总结。不过,虽然“民族形式”成为文艺界普遍关心的问题符合延安首倡者的初衷,但当它完全成为新文艺发展经验的总结后,就成为另一个学术问题,延安“民族形式”论争已经实现它的初衷并告一段落。

结语

通过对延安“民族形式”论争缘起的考察,可以明确,抗战时期文艺界关于“民族形式”的讨论至少包含两个层面:一个是革命文艺建设的内部问题,一

个是新文学发展中的一般问题。就其在抗战时期发生的过程看,前者是后者的基础,没有革命文艺建设的迫切性,“民族形式”论争不会首先在延安提出,并成为文化界普遍关注的一个“事件”。

从革命文艺建设的内在逻辑出发,延安“民族形式”论争并非纯学理层面的讨论,即如何建构新文艺的“民族形式”,进而对“五四”以来的新文艺和传统文艺进行重新评价,而是建构革命文艺本土化发展的话语空间,打破革命文艺形成的形式偏见,为革命文艺的民族化奠定基础。革命文艺形式偏见的形成,始于革命文艺发生的初期,当等级化的革命逻辑进入文艺之后,新、旧文艺形式的等级结构在革命文艺中形成并逐渐固化,这是“民族形式”论争首先在革命文艺内部发生的缘由。

“民族形式”论争之后,特别是毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》后,“中国作风”和“中国气派”成为革命文艺具有标识性的特征,延安文艺对“民族形式”的探索基本告一段落。然而,延安文艺对“民族形式”的探索并不表明对新文艺改造的完成,或者说新文艺已经获得了它的“民族形式”,因为延安文艺的探索依然只是革命文艺发展到一个阶段的产物,很多在“整风”中受到批评的作家通过创作具有“民族形式”的作品表明自己的转变,更说明“民族形式”兼具的革命内涵。革命文艺需要一种较为“激进”的形式,在革命文艺发展初期,各种新形式的倡导都带有标新立异的特点,“民族形式”的提出表面改变了革命文艺的“激进”特征,实际上依然符合“革命”的逻辑,相对于新文艺已经取得的“正统”地位,“民族形式”具有“再革命”的特点。

注释:

①史学界对“民族形式”论争的探讨,主要从两个维度展开,一是马克思主义中国化的视角,代表成果有杨奎松《马克思主义中国化的历史进程》(《中国共产党与中国社会科学——中国社会科学院纪念中国共产党成立七十周年论文集》,社会科学文献出版社1991年版,第56-73页)、李

建勇《“马克思主义中国化”研究》(中央编译出版社2012年版);二是中国共产党党史研究的视角,代表成果有高华《红太阳是怎样升起的》(香港中文大学出版社2000年版)。两种视角分别从理论和史实说明,“民族形式”讨论是中国共产党自主探索中国革命道路在理论上的尝试。

②文学界对“民族形式”论争研究成果丰硕,主要集中在思想史和文学史两个维度,将这场论争置于“五四”新文化和新文学发展的整体背景下来认识是较为普遍的视角。代表成果有汪晖《地方形式、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的讨论》(《汪晖自选集》,广西师范大学出版社1997年版,第341-375页)、石凤珍《文艺“民族形式”论争研究》(中华书局2007年版)、李松睿《民族形式论争中的地方性问题》(载《广西师范学院学报》2018年第3期)等。

③杨奎松:《马克思主义中国化的历史进程》,《中国共产党与中国社会科学——中国社会科学院纪念中国共产党成立七十周年论文集》,第72页。

④⑤汪晖:《地方形式、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的讨论》,《汪晖自选集》,第342页,第345页。

⑥贺桂梅:《“民族形式问题”与中国当代文学史(1940-70年代)的理论重构》,载《文艺理论与批评》2019年第1期。

⑦⑧毛泽东:《中国共产党红军第四军第九次代表大会决议案》,《毛泽东选集》,东北书店1948年版,第565页,第566页。

⑨《俱乐部纲要》,汪木兰、邓家琪编《苏区文艺运动资料》,上海文艺出版社1985年版,第37页。

⑩田本相、宋宝珍:《中国百年话剧史述》,辽宁教育出版社2013年版,第184-185页。

⑪《革命歌谣选集》编完以后》,《苏区文艺运动资料》,第223页。

⑫《开展文化战线上的斗争——反对瑞金演封建戏》,载《红色中华》1933年9月27日。

⑬白苓:《关于戏剧的旧形式与新内容——问题的提起》,载《新中华报》1938年2月10日。

⑭徐懋庸:《民间艺术形式的采用》,丁玲主编《延安文艺丛书·文艺理论卷》,湖南文艺出版社1987年版,第659页。

⑮《中国共产党中央执行委员会告全党同志书——为巩固国内和平,争取民主权利实现对日抗战而斗争》,中央档案馆编《中共中央文件选集》第11册,中共中央党校出版社1991年版,第203页。

⑯毛泽东:《为争取千百万群众进入抗日民族统一战线而斗争》,《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1991年版,第278-279页。

⑰张振亚:《读〈边区自卫军〉》,载《文艺战线》第1卷第3号,1939年4月16日。

⑱毛泽东:《统一战线同时是艺术的指导方向》,中共中央文献研究室编《毛泽东文艺论集》,中央文献出版社2002年版,第13页。

⑲丁玲:《〈延安文艺丛书〉总序》,王巨才主编《延安文艺档案·延安文论·延安文论作品》第40册,太白文艺出版社2015年版,第333页。

⑳㉑鲁迅:《三闲集·文艺与革命(并冬芬来信)》,《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社2005年版,第85页,第85页。

㉒朱德:《三年来华北宣传战中的艺术工作——在延安鲁迅艺术学院所作报告的提纲》,《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第1册,解放军出版社1988年版,第10页。

㉓莫耶、杨子江:《武将率兵》,《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第1册,第327页。

㉔茅盾:《记“鲁迅艺术学院”》,黄钢主编《中国解放区文学书系·报告文学编》二,重庆出版社1992年版,第1050页。

㉕毛泽东:《在鲁迅艺术学院的讲话(一九三八年四月二十八日)》,《毛泽东文集》第2卷,人民出版社1993年版,第124页。

㉖周扬:《抗战时期的文学》,载《自由中国》创刊号,1938年4月1日。

㉗宗珏:《文艺之民族形式问题的展开》,载(香港)《大公报·文艺》1939年12月12日。

㉘㉙《艺术创作者论民族形式》“编者按”,载《文艺战线》第1卷第5号,1939年11月16日。

㉚艾思奇:《旧形式利用的基本原则》,载《文艺战线》第1卷第3号,1939年4月16日。

㉛陈伯达:《关于文艺的民族形式问题杂记》,载《文艺战线》第1卷第3号,1939年4月16日。

㉜沈星海:《论中国音乐的民族形式》,载《文艺战线》第1卷第5号,1939年11月16日。

㉝何其芳:《论文学上的民族形式》,载《文艺战线》第1卷第5号,1939年11月16日。

㉞沙汀:《民族形式问题》,载《文艺战线》第1卷第5号,1939年11月16日。