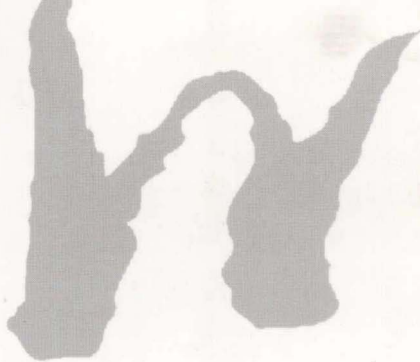


YANAN SHIQI
JIQI YIHOUE
WENXUE QU WEI



延安时期 及其以后的 文学趣味

YANAN SHIQI JIQI YIHOUE WENXUE QU WEI

寇国庆 著



黄河出版传媒集团
阳光出版社

178、

寇国庆 著

延安时期及其以后的文学趣味

YANAN SHIQI JIQI YIHOUE WENXUE QU WEI



黄河出版传媒集团
阳光出版社

图书在版编目(CIP)数据

延安时期及其以后的文学趣味 / 寇国庆著. —银川: 阳光出版社, 2010.12
ISBN 978-7-80620-760-4

I. ①延… II. ①寇… III. ①现代文学—文学研究—中国
IV. ①I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 249888 号

延安时期及其以后的文学趣味

寇国庆 著

责任编辑 戎爱军 王佐红

封面设计 王 菲

责任印制 郭迅生

黄河出版传媒集团 出版发行
阳光出版社

地 址 银川市北京东路 139 号出版大厦(750001)

网 址 www.yrpubm.com

网上书店 www.hh-book.com

电子信箱 nxhhsz@yahoo.cn

邮购电话 0951-5044614

经 销 全国新华书店

印刷装订 宁夏精捷彩色印务有限公司

印刷委托书号(宁)0005767

开 本	787mm × 1092mm 1/16	印 张	11.75
字 数	150 千	印 数	1000 册
版 次	2010 年 12 月第 1 版	印 次	2010 年 12 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-80620-760-4/I·134		

定 价 25.00 元

版权所有 翻印必究

感谢蚌埠学院对本书出版的资助

前 言

对于整个 20 世纪中国文学来说，在政党意志与领袖权威的影响下，延安时期及其以后（1942—1966）的文学创作，一定时期内，在和历史遗留与历史惯性下的各类文学的美学风格与美学趣味的反复较量中，努力建立起自己的统治地位。权力的介入是这一时期文学创作与争论的最为明显的特征，也显示出作为审美意识形态的文学活动与政治难以理清的纠葛。从文学趣味合法性的争夺这一角度重新审视这一时期的文学现象，无疑对趣味多元纷呈的当下文坛具有镜鉴意义。

20 世纪 40 年代的延安文学创作原则，尤其是毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）规约下的文学创作，在 1949 年新中国成立后作为文学创作圭臬，被推广到共产党政权的所有区域，新中国成立后文学在精神与血脉上与延安文学有着高度的同质性。有论者指出，“延安文学，从整体上说来，就是在延安思想指导下，表现以延安为中心的解放区的那个历史时期的革命与战争的生活”^①。延安及其以外的解放区文艺在指导思想、生存环境、文学观念以及文学品格等各方面都体现出很强的一致性，也正因为此，丁玲、贺敬之等人将“延安文艺”作广义解，而没有仅

①林焕平：《延安文学刍议》，《文艺理论与批评》，1992 年第 3 期。

仅局限于延安一地，这是符合文学发展实践的，即“延安文学所体现的文艺观，就是马克思主义、毛泽东思想的文艺观，它突出地体现在毛主席的代表作《在延安文艺座谈会上的讲话》里”^①。虽然周扬也提出过“解放区文艺”的说法，但是，比之“解放区文学”这一单从地域上命名的概念，“延安文学”的优势就在于它更深入地触摸到了这段文学史的核心要素，因为“从红军到达陕北，建立陕北根据地到全国解放、建立中华人民共和国，中国革命都是以延安为政治中心、思想中心和指挥中心”^②，而在延安思想指导下发展的文学用“延安文学”来指称似乎更可以突出它的意识形态特征。洪子诚在实际论述中也把当代文学史的起源延伸到20世纪40年代：“40年代后期的文学界，左翼文学界的领导者和重要作家十分清楚地认识到”，他们以后的主要工作，“是致力于传播延安文艺整风确立的‘文艺新方向’”，“以达到理想的文学形态的‘一体化’的实现”^③。这其中，本文所论及的文化以及文学趣味的一致性同样是“一体化”的美学上的要求。

文学趣味作为意识形态

—

本书所论及的“文学趣味”是指对文学文化的感性价值审美判断。从字面上看，“趣味”（taste，品位、情调）是一个感官术语，和人的味觉享受紧密联系在一起，属于身体性感官，而不属于审美感官，它的引申义才是一个审美判断的术语。个人趣味是时代与环境的产物，本无可厚非，但如果以之凌驾于中国文学之上作为

①②林焕平：《延安文学刍议》，《文艺理论与批评》1992年第3期。

③洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社1999年版，第8页。

评价的标准，则难免跨越了必要的界限。有学者指出，从16世纪末开始，“趣味”成为一个审美判断术语并得到了广泛使用。中国先秦、西方古希腊时期都已开始在比喻的意义上用“味”来阐释艺术现象。齐梁之际的钟嵘秉承一以贯之的以味喻艺的传统，提出“滋味说”，将味纳入美学领域；西方则在16世纪开始广泛讨论趣味，中国美学直接将味引入审美领域，西方则在剔除趣味感性意义的基础上使用它。^①

美学史上，关于趣味是先天的还是后天建构的，是绝对的还是相对的，是主观的还是客观的，是唯心的还是唯物的等问题一直都存在着争论，一直都没有得到很好的解决。

其实，审美趣味源于生命的内在冲动。任何事物如果不能调动你的审美积极性、唤醒你的审美感受机能并从而产生审美愉悦的审美活动，都不能产生美感，也就不能产生审美趣味。但我们同样不能够否认，进入阶级社会以后，由于阶级的存在，不同阶级出于利益的因素，创造出不同的文化好尚与美学趣味，统治阶级的趣味往往占有统治地位，控制了人的意识。

在现代社会，有学者认为，“审美的自主性”是个很具有迷惑性的论调，审美的自主性是个近代出现的概念，康德就曾竭力想搞清审美活动与其他人类活动，如理性认识和道德判断的区别。他的“宏大叙事”把审美的自主性看作是普遍的人类共同感所致。也就是说，审美的自主性人皆有之，所谓人同此心，因而心同此理。而当代理论则对这种人类的普遍审美趣味和本性进行质疑，提出审美自主性不过是资产阶级意识形态的体现。无论哈贝马斯还是布尔迪厄，均指出这个所谓的人类共同感乃是资产阶级意识形态的借口。因此，经典的普遍人性论就被一种社会学的阶级分析论所取代。从

^①田春：《“滋味说”与“趣味批判”：以味论艺的中西比较》，《湖北大学学报》2007年第3期。

这个角度来理解，所谓的艺术自主性以及相关的概念，诸如趣味、审美判断、审美经验、鉴赏力，甚至风格、纯粹性、有意味的形式等等，都不是理所当然的，其中都包孕着资产阶级的意识形态。^①

作者进而指出，这其中，最明显的是文学经典的确立体现出的人为性，经典理论所强调的人类普遍性与当代理论所揭露的阶级特殊性，其实正是审美自主性的两面。我们在承认艺术自主性观念中包含有人类共同的因素的同时，也必须承认其中隐含了某些特定统治阶级的意识形态。需要进一步深入思考的正是这两个方面的复杂关系。自主性一方面反映了资产阶级意识形态，另一方面，由于获得了自律地位，艺术家又往往利用自主性反过来对抗资产阶级的价值观和生活方式。^②

可以说，趣味作为品味（taste），表现为感性的价值评价，康德曾把它理解为对一种无利害与无目的的审美状态的判断，它本质上是自主的（就其与宗教与道德等领域没有直接关联这一点而言），即所谓的“趣味无争辩”，如葛洪在《抱朴子·广譬》中云：“观听殊好，爱憎难同”。但是，我们也应该看到任何阶级阶层的文学趣味都是在一定文化中习得的结果。一切文化实践中存在的趣味，实际上往往与教育水平和社会出身两大因素密切相关。有什么样的文化消费者的社会等级，就有什么样的文学消费趣味差异。趣味判断涉及对象价值的高低、优劣、雅俗的区隔，有着不同的阶级阶层感性的价值标准。当代法国社会学家布尔迪厄认为，只有把对于狭义的高级“文化”的趣味，也就是对于合法文化（艺术、哲学、科学等等）的趣味，与一般认为形而下的、粗俗的文化经验（餐饮、美容、装修、摄影等等日常实践）的趣味结合起来，才能真正了解文化实践的意义。在布尔迪厄看来，文化趣味的区隔（高雅 / 通

①②周宪：《艺术的自主性：一个现代性问题》，《外国文学评论》2004年第2期。

俗，形式 / 功能，深刻 / 肤浅，尊贵 / 卑下，体面 / 粗鲁等等）实际上反映了一种权力关系。统治阶级通过塑造趣味与生活方式的“区隔策略”合法地进行符号权力的统治。^①趣味作为文化习性的一种突出表现，乃是整体的阶级习性的一个关键性的区隔标志。因之，趣味的重要性表现在它是统治阶级场和文化生产场最重要的斗争筹码。^②在布尔迪厄看来，阶级所强调的不同生活方式，也就是韦伯所说的“生活的风格化”，是最具分析价值的，因为生活方式的差异最能说明个人生长的环境，自然也是阶级特征最具说服力的表现。事实上，在生活中，在艺术中，几千年来，对于趣味的价值判断一直在进行着激烈的争辩。不同时代不同阶级的人们无不在为拥护自己的审美趣味而进行着顽强的斗争。因此从文学趣味上打破统治阶级的文化统治同样是无产阶级政治及文化革命实践的组成部分。即使作为自由主义文艺代表的朱光潜也同样认为：“实在是文学理论中一个极重要的问题”，^③“艺术是高级的意识形态，静止的来说，它是由经济基础所决定的。但是从其动态的艺术发展来看，艺术的发展有历史继承性。这就决定了传统——无论是文化传统还是趣味传统对艺术的发展有质的影响。其实，文化、时尚趣味这些东西都是意识形态的东西，它们和艺术一样被经济基础所决定，它们同艺术的距离很近，有时候是互相缠绕、互为因果的。”“趣味公众之间的主要差异是社会阶级，因为每一项文化内容都具有内在的教育要求，教育预示了文化偏好。”^④文学实践与其他文化实践一

①[美]戴维·斯沃茨，陶东风译：《文化与权力——布尔迪厄的社会学》，上海译文出版社2000年版，第202页。

②朱国华：《合法趣味、美学性情与阶级区隔》，《读书》2004年第7期。

③朱光潜：《作者与读者》，《朱光潜全集》第4卷，安徽教育出版社1988年版，第252页。

④[美]戴安娜·克兰，赵国新译，《文化生产——媒体与都市艺术》，译林出版社2001年版，第36页。

样，在调节各社会阶级之间对立关系的同时，还作为一种符号暴力，掩饰着社会不平等的事实，从而充当着将社会阶级的区隔加以合法化的功能，而教育系统，则强化了对社会不平等关系的再生产。

从某种意义上来说，艺术家族中的权力结构是整个社会权力关系的投射，中外文学的历史无不说明了这一点。我们知道，随着文字的发明与发展，文学的书面样式便取代口头样式成为其主导样式。在漫长的传统社会，由于教育的限制，以读书识字为前提的文学活动逐渐成为少数特权阶级的事，或者说能否从事和参与书面文学活动成了一种社会身份的象征。相比之下，下等人只能介入民间的口头文学活动，最多也只能从事绘画、音乐、雕塑这类远离文字又多少与工匠和物质有染的艺术活动。在传统社会，垄断“文字”的阶级也垄断了“精神”，即垄断了意义和价值的发明与解释权，他们的审美趣味不仅决定了艺术家族内部的权力分配和文学的霸主地位，甚至影响到文学内部的权力等级划分，比如诗与散文、悲剧与喜剧、精英文学和大众文学的等级区分。^①实际上，文学场与权力场或社会场之间同源关系的相互作用，在总体上来说，意味着大多数文学策略是由多重因素决定的，很多“选择”都是一石两鸟：其效果既是美学的又是政治的，既是内部的又是外部的。^②与其他社会实践一样，文学实践中的“雅”“俗”“正”“邪”之分，本身是一种符号暴力，掩饰着社会不平等的事实，从而充当着将社会阶级的区隔加以合法化的功能，而教育体系，则强化了此类社会不平等关系的再生产。当然，所谓的高雅艺术或者纯艺术是布

^①余虹：《文学的终结与文学性蔓延——兼谈后现代文学研究的任务》，《文艺研究》2002年第6期，第16页。

^②皮埃尔·布尔迪厄，刘晖译：《艺术的法则：文学场的生成和结构》，中央编译出版社2001年版，第205页。

迪厄所说的“有限生产场”中的艺术，而非“大规模生产场”中的艺术。现代艺术由于与生活实践的距离导致了艺术的自主性的形成，可同时因为距离的存在也使高雅艺术或者纯艺术重新介入生活更为有力。正像哈贝马斯所言，艺术既有可能堕落为宣传性的大众艺术和商业艺术，也有可能成为反文化的颠覆力量。^①

在阶级差异中，存在着由成型于童年时代，通过家庭与学校的教导，把看待事物的方式加以内化并且完成人格建构的“习性”。所谓的“习性”在布尔迪厄看来，是与存在条件的特定阶级相联系的条件作用形成的，是持久的、可变换的一些性情系统，是一些被建构的结构。^②不同的阶级也有不同阶级的习性。虽然布尔迪厄承认有些人是有天分的，他解释说：我们强调天资不同的提法在某些条件下所具有的思想功能，并非不承认人能力的天生差异，也没有理由不承认遗传学的偶然性可能把这些不同的天资在不同的社会阶级之间进行不同的分配。但是，这一原则是抽象的，社会学研究应当怀疑并逐步揭露以天资差异为外衣的受社会条件制约的文化方面的不平等。^③

无疑，在特定的文化语境中，影响文化文学趣味的因素很多，民族传统、时代风潮、个人禀赋、地域差异等，但不可否认，在阶级社会，阶级出身、家庭背景以及所受到的教养，还有阶级阶层的价值取向，这些具有相似的因素往往会型塑一些共同的文化文学品位与趣味。

① 哈贝马斯，刘北成、曹卫东译：《合法化的危机》，上海人民出版社2000年版，第110页。

② 布迪厄、华康德，李猛、李康译：《实践与反思：反思社会学导引》，中央编译出版社1998年版，第171页。

③ 布尔迪厄等，邢克超译：《继承人：大学生与文化》，商务印书馆2002年版，第99页。

二

中国文学发生发展的历史也同样彰显着社会等级权力的游魂，文学的正统 / 异端、主流 / 边缘、高雅 / 低俗的区隔的命名的权力无疑是作为文化生产者的文人士大夫在政权可以容许的情况下运作的结果。有学者认为，譬如，中国的雅俗文学显然是一个动态系统，《诗经》在春秋以前是俗文学，以《诗经》为代表的诗歌到了汉代首次成为雅文学，尤其在郑玄笺注以后，更成为不易的经典，使之与民歌对立起来。此时的汉乐府是俗文学，但到了魏晋南北朝和唐代便成了雅文学。唐代兴起的词是俗文学，但等到苏轼“为词立法”，使词成为时代精神的表现者，便成了雅文学。^①有学者论证指出，就发展趋势和本质而言，唐以前的文学是典雅的、山林的、贵族的文学，宋之后则是通俗的、市井的、平民的艺术。（“五四”时期曾提出要打倒典雅的、山林的、贵族的文学，其实这些特点主要是唐之前文学的特点，宋之后，虽然有传统的延续，如词的典雅化、诗至明代“诗必盛唐”的复古运动，散文至清代的桐城派等，表现了传统的巨大惰力和两个历史时期紧密联系不可分的一面，但也确实出现了与传统迥然不同的审美思潮。）唐之前着重表现的是士人的社会生活和精神风貌，以及与之密切相关的自然山水，宋之后则扩大到更为广阔的世俗生活（当然包括前者）；唐之前的文学更多的是书面的、典雅的语言，宋之后则更多地趋向于口语的、俚俗的、平朴的语言；前者的审美趋向是与自然山水密切相关的意象方式，后者的潮流趋势是主体情怀的直接抒发；前者的审美标准是“以美为美”“以雅为美”，后者除保留并光大这些特点外，更本质的潮流是“以丑为美”，“以俗为雅”。总之，唐宋之际，从文学的

^①冷成金：《中国文学的历史与审美》，中国人民大学出版社1999年版，第266—274页。

体裁到表现对象、艺术方式、审美标准及语言特质都发生了质的飞跃。^①当然，中国传统社会中儒道释的互相渗透也是文学雅俗区分的趣味转变的一个重要因素，此处不赘。

无论对个体还是群体来说，文化文学的趣味指向绝不是天然形成的，这其中文学趣味的功利与意识形态性隐约可见。应该看到，传统中国社会是一个等级分明的四民社会，文人士大夫阶层的文化及其文化趣味是社会的中心价值与标准。与此同时，代表王权的宫廷文化和底层草根的民间文化互相影响与渗透。但是在中国历史的大部分时间内，拥有文化生产权的文人士大夫主导着文化文学以及文化文学趣味的走向。

在中国传统审美文化中，从具体的理论资源上看，中国的审美文化观念自然离不开儒、道、释思想，并且充溢着世俗化精神，“天道远，人道迩”，“道不远人”以及佛教禅宗的“佛法在世间，不离世间觉”的思想，主现世、尚人间、讲功用的审美趣尚的形成无不如此。尤其是唐宋以后儒、道、释三家互相渗透，从而使中古以后的文人趣味具有浓厚的世俗色彩。

近代以来，中国传统的文人士大夫阶层进行着艰难的转型与分化，在近代公共空间舞台上逐渐转变为知识分子文人与学者。士大夫阶层虽然发生分化，但作为一个阶层被彻底颠覆，从根本上消灭其再生机制的则是于1905年科举制的废除。科举制废除后的文人士大夫群体，已不再居于社会的中心地位，“他们不仅疏离了国家，也游离了社会，成为无所依附的自由漂浮者”^②。这其中现代传播媒介的兴起使文人士大夫阶级发生了最为明显的分化，许多文

①王洪：《略论中国文学的分期》，《中国人民大学学报》1995年第1期。

②许纪霖：《20世纪中国知识分子史论》，新星出版社2005年4月版，第3页。

人士大夫借助现代传媒成为公共知识分子。^①由他们主导的文化生产与趣味导向也出现新的特征。

特别是在“五四”时期，由传统文人士大夫脱胎而来的自觉地承担起启蒙者的角色的现代知识分子的出现，他们自觉地承担起通过文学变革来改变社会的走向。这其中鲁迅的“铁屋子中的呐喊者”的形象，最是启蒙者活脱脱的写照，这在“老大帝国”里是个从未有过的现象。当然，“五四”时代的启蒙者所代表的文化主要为资产阶级小资产阶级的文化，“五四”落潮以后，“五四”知识分子群体在艺术审美趣味上开始分化，一部分作家回归古典与雅致，一部分作家继承“五四”传统，一部分作家创作迎合市民口味；到本文论述的20世纪40年代，左翼、海派与京派作家群体大致划分了此时的文学版图，他们创作中表现出来的不同审美趣味在1949年以后也呈现出不同的际遇。

近代社会的阶层化又带来了审美趣味的阶层化，而审美趣味的阶层化便带来了文学创作的类型化。相对于传统中国的四民社会而言，在近代的较早开发的工商业城市中，资本主义社会得到一定发展，新的生产关系带来的新的阶级的产生。资产阶级、小资产阶级与小市民阶层相应生产出自己的文化与趣味。这其中小资产阶级是文化与趣味生产的主力，小市民阶级的文化主要体现为对上流文化与趣味的追随。

^①思想史家张灏在论述转型时代的时候就指出了传播媒介的价值与意义：“所谓转型时代，是指一八九五至一九二〇年初，前后大约二十五年的时间，这是中国思想文化由传统过渡到现代，承前启后的关键时代。无论是思想知识的传播媒介，或者思想的内容，均有突破性的巨变。就前者而言，主要变化有二：一为报纸杂志、新式学校及学会等制度性传播媒介大量涌现，一为新的社群媒体的出现。”转引自唐小兵、田波澜：《现代中国报刊的涌现与知识分子自我形象的变迁》，《衡阳师范学院学报》2005年第4期。

三

在中国现代文学史上，“小资产阶级”可谓命运多舛。当然，“小资产阶级”是个复杂的概念，诚如有学者指出的那样，在上个世纪中叶，对于“小资产阶级”及其文化的认定，无产阶级革命领袖毛泽东的相关论述造就了其反复遭受打击与批判的命运。从毛泽东的早期著作《中国社会各阶级的分析》对阶级的分析到二三十年代左翼作家的言论，从著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》对阶级与文学关系的论述，到五六十年代此起彼伏的文学论争，“小资产阶级”始终是一个带有贬义的概念。人们对于小资产阶级的分析通常伴有程度不同的贬抑、讽刺和挖苦。早在18世纪中叶，马克思和恩格斯的《共产党宣言》就断言，资产阶级和无产阶级决战的历史时刻即将来临。这个意义上，小资产阶级仅仅是两大阵营中间灰色的过渡地带。小资产阶级时刻处于分化瓦解的状态：要么战战兢兢地做依附于资产阶级的尾巴，要么被抛到了贫困的无产阶级队伍之中。毛泽东的分析显然承袭了这种历史观念。《中国社会各阶级的分析》详细地将小资产阶级置于地主、买办阶级、中产阶级和半无产阶级、无产阶级的序列之中，并且解析为左、中、右三个部分，进而分别考察经济地位的差异如何转换为小资产阶级分子投身革命洪流的不同姿态。根据这些考察，小资产阶级软弱的文化性格，例如患得患失，摇摆不定，很大程度地源于暧昧不定的阶级身份。虽然毛泽东阐述了小资产阶级的多种社会来源，但是，从20世纪的二三十年代到六七十年代，这种文化性格逐渐凝聚到知识分子的形象之上。^①就近代百余年的历史中小资产阶级在中国的作用而言，在我们看来，无论是自认为“小资产阶级”还是以“小资产

^①南帆：《小资产阶级：压抑、膨胀和分裂》，《文艺理论研究》2006年第5期。

阶级”及其文化作为批判的靶子来说，“小资产阶级”及其文化更多地是出于一种想象。对“小资产阶级”及其文化，暂按下不表，后面还有专门的章节详加论述。与遭受批判的“小资产阶级”及其文化命运相似的是小市民阶级及其文化。

近代的中国的小市民阶层，就其成员构成来说，主要包括小业主、小商贩、个体劳动者、城市贫民、无业游民、家庭妇女和中小知识分子等，他们既有没落的剥削者，又有被剥削者。小市民的文化趣味中具有半封建半殖民地都市中守旧安闲的特点，带上浓厚的娱乐性、消遣性和趣味性。从现代理性角度看，小市民阶层的人生观念、审美观念带有封建思想、殖民文化的投机取巧、苟且偷安与见利忘义的犬儒特征，是弱势文化的集中体现。在1949年以后的很长一段时间内，小市民文化也是被批判与改造的对象。

在“小资产阶级”与小市民文化的孤岛之外是传统民间文化，尤其是农民文化。在中国文学的历史上，相对于文人士大夫的高雅文化文学，民间农民的文化文学自然被看做低级的。一些传统文艺形式例如口头故事，传统戏曲、俚谣、评书、山歌、秧歌舞蹈、插绘本连环画、章回体小说在农民那里广受欢迎，却被文人士大夫鄙夷不屑。但在上个世纪前半叶，理论界对文化与阶级联系观点的强调，由于民粹主义的兴起与政党的政治需要，底层民间文化的地位却发生了戏剧性的变化。

在20世纪大部分时间内，对文学的阶级属性的强调与看重使文学显得过于沉重。早在20世纪30年代梁实秋与“左联”之间著名的“人性”与“阶级性”的论争中，冯乃超就指出，艺术史说明，阶级性深刻地渗透到文学之中，“阶级不同，时代不同，鉴赏同一文学或艺术的态度是不同的。”^①

^①冯乃超：《文艺理论讲座》（第二回），《拓荒者》1卷2号（1930）。

毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》也拒绝“审美无功利”的观点。他明确指出：世界上没有什么超功利主义，在阶级社会里，不是这一阶级的功利主义，就是那一阶级的功利主义。我们是无产阶级的革命的功利主义者，我们是以占全人口百分之九十以上的最广大群众的目前利益和将来利益的统一为出发点的，所以我们是最广和最远为目标的革命的功利主义者，而不是只看到局部和目前的狭隘的功利主义者。在他看来，一方面是人们受饿、受冻、受压迫，一方面是人剥削人、人压迫人，这个事实到处都存在着，人们也看得很平淡；文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品和文艺作品，就能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。如果没有这样的文艺，那么这个任务就不能完成，或者不能有力地迅速地完成。他进而对文艺上很有市场的“人性”观也是从阶级的立场给以新的阐释：

我们主张无产阶级的人性，人民大众的人性，而地主资产阶级则主张地主资产阶级的人性，不过他们口头上不这样说，却说成唯一的人性。有些小资产阶级知识分子所鼓吹的人性，也是脱离人民大众或者反对人民大众的，他们的所谓人性实质上不过是资产阶级的个人主义，因此在他们的眼里，无产阶级的人性就不合于人性。^①

既然文学是具有阶级性的，工农大众的文学就应当为工农大众服务。至于如何为工农大众服务，在毛泽东看来，“以工农的思想为思想，以工农的习惯为习惯”是“文艺为工农兵服务”的准绳。

^①毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》（第3卷），人民出版社，1991年版，第870页。