

培文书系
文学与当代史丛书

唐小兵 编

再解读

大众文艺与意识形态

增订版



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

唐小兵 编

再解读

大众文艺与意识形态

增订版



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

再解读:大众文艺与意识形态(增订版)/唐小兵编. —北京:北京大学出版社,2007.5

(文学与当代史丛书)

ISBN 978-7-301-12133-7

I. 再… II. 唐… III. ①现代文学—文学研究—中国 ②当代文学—文学研究—中国 IV. I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 066744 号

书 名:再解读:大众文艺与意识形态(增订版)

著作责任者:唐小兵 编

责任编辑:高秀芹

标准书号:ISBN 978-7-301-12133-7/I·0904

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址:<http://www.pup.cn>

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112

出版部 62754962

电子邮箱:pw@pup.pku.edu.cn

印 刷 者:三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者:新华书店

650 毫米×980 毫米 16 开本 19.25印张 310千字

2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷

定 价:32.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究 举报电话:010—62752024

电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

我们怎样想象历史(代导言)

唐小兵

一 大众文艺

如果说现代“通俗文学”这一概念更多的是认指此种文学形态的娱乐功能和消遣性质,凸现其在形式和内容两个层次上的广泛的流通性,那么,“通俗文学”所体现的实际上是市场经济的逻辑;其所追求的最终是文学作品的交换价值化,与商品的运作方式是同构同质的。因此,通俗文学作品可以说是城市/市民文化的必然产物。“通俗文学”在形式及内容上的“平民化”(democratization 或布莱希特所说的 plebeianization)和“社会性”(sociability)既可以具有激进的社会政治意义和能量,也可以固结为规约性主流意识形态——这一相左的象征性功能或许可以作为不同社会发展趋向和历史状态的参照指标;例如陈独秀大声呼吁的“平易的、抒情的国民文学;新鲜的、立诚的写实文学;明了的、通俗的社会文学”,实际上表达的是(在现代民族—国家这一政治地域性范畴以内)对现代城市文化和商品经济的向往,否定的正是前资本主义的文化生产和消费方式(“雕琢的、阿谀的贵族文学;陈腐的、铺张的古典文学;迂晦的、艰涩的山林文学”)——也就是说,“文学革命”最初投射的是一个平民化、等值化的现代市民社会,亦即“今日庄严灿烂之欧洲”。^① 而在阿多诺和霍克海姆所痛斥的现代“文

^① 陈独秀语,《文学革命论》(1917),见张若英编:《中国新文学运动史资料》,上海:光明书局,1934年,第40—44页。关于“文学革命”运动发生的历史环境和条件,罗家伦在《近代中国文学思想的变迁》一文中指出,第一是由于经济生活的改变,第二是由于世界大战的影响,第三是由于对国内政治的失望,第四是由于学术的接触渐近。陈独秀在《答适之——讨论科学与人生观》一文中亦明确肯定现代生产方式和城市文化对平民化白话文的需求:“常有人说白话文的局面是胡适之、陈独秀一班人闹出来的,其实这是我们的不虞之誉。中国近来产业发达,人口集中,白话文完全是应这个需要而生而存在的。”以上引文均见陈子展《文学革命运动》,阿英编《中国新文学大系(第十集)·史料·索引》,上海:良友图书,1936年,第22页。

化工业”和大众传媒里,通俗文学和好莱坞的电影正是通过完全的商品化而包容、化解“艺术”及“社会成员”的积极思维和抵抗意识,从而保证并且强化“管理型社会”所必需的“社会共识”——“文化工业提供给人的面包只不过是僵硬的分类所做成的石头”。^①

需要仔细地“和‘通俗文学’区别开来的,尤其在中国现当代文学史上,是‘大众文学’这一概念,或者更准确地说,‘大众文艺’,因为在‘大众文艺’和‘通俗文学’之间,我们可以看到两种几乎完全不同的文化生产、价值认同和历史想象。”^②“大众文艺”之所以较“大众文学”更为贴切,是因为前者概括了对文化及其生产过程的一次大面积重新定义,“文学”与“文字”在这一变动过程中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的囊括而吻合新定义中所隐含的价值标准和行动取向。在现代中国,“大众文艺”的实践及其最壮阔的展现自然是我们现在需要认真考察的“延安文艺”,因为在“延安文艺”里,“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。^③

重构“大众文艺”这一概念在新文学发展史上盘根错节的变迁,也许最终涉及的将是文学话语(以及更广泛意义上的象征行为)在现代民族—国家的营建过程中不可或缺的意识形态功能;“大众意识”仍然反映出现代社会对奠基性意义的寻求和认同。在眼下的讨论中,我们需要明确强调的是“大众文艺”所偏重的“行动取向”以及“生活与艺术

① Max Horkheimer 和 Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, 英译 John Cumming (New York: Continuum, 1988), p. 148. 又见该书第二章“Enlightenment as Mass Deception”, pp. 120—167.

② 魏绍昌在分析和民国相始终、并且与“五四”新文学保持对峙的鸳鸯蝴蝶派时认为,这类文学作品主要以沿海城市市民为主要读者对象,其变迁深受市场的支配。在其长达四十年的历程中,“为什么鸳鸯蝴蝶派始终能和新文学长期并存在同一个时代同一个环境里呢?其实原因也很简单,那就是鸳鸯蝴蝶派始终是一个自抱主张自成体系自立门户的流派,是一个可以不必依附于新文学的流派,是一个一贯拥有自己的发表出版园地和自己的读者群的流派。如果说新文学是河水,那么鸳鸯蝴蝶派就是井水,两者分别具有各自的来源,各自的用途,且可满足各自的需求”。《我看鸳鸯蝴蝶派》,香港:中华书局,1990年,第47页。

③ 毛泽东对“最广大的人民大众”的规定(工人、农民、兵士和城市小资产阶级)以及由此而衍生的“工农兵文艺”是“大众文艺”政策化的一部分,是从“运动”向“体制”转化过程中必然的结果,也可以说是“大众文艺”的合理发展。参见附录《语言·方法·问题》。以下两段讨论为爱荷华会议后补写。

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。1928年北伐失败之后,成仿吾提出的“从文学革命到革命文学”,便宣布至此为止一直是文学运动的“主体”的智识阶级必须重新认识自己和历史:

如果我们还要挑起革命的“印贴利更迨亚”(intelligentsia)的责任来,我们还得再把自己否定一遍(否定的否定),我们要努力获得阶级意识,我们要使我们的媒质接近农工大众的用语,我们要以农工大众为我们的对象。^①

作为对这样一个口号的呼应,创造社1929年便创办了期刊《大众文艺》,但这样一种以农工大众为“对象”的革命文学势必遇到一系列理论上的矛盾和实践上的困惑。1930年“左翼作家联盟”在上海成立,指出进步的艺术家和诗人“不能不站在无产阶级的解放斗争的战线上,攻破一切反动的保守的要素,而发展被压迫的进步的要素。”^②为了实现“左联”所规定的“中国无产阶级革命文学的新任务”(1931),“大众化”成为必由之路:不仅仅是作品语言的大众化,而且也包括作家在生活上大众化或无产阶级化。

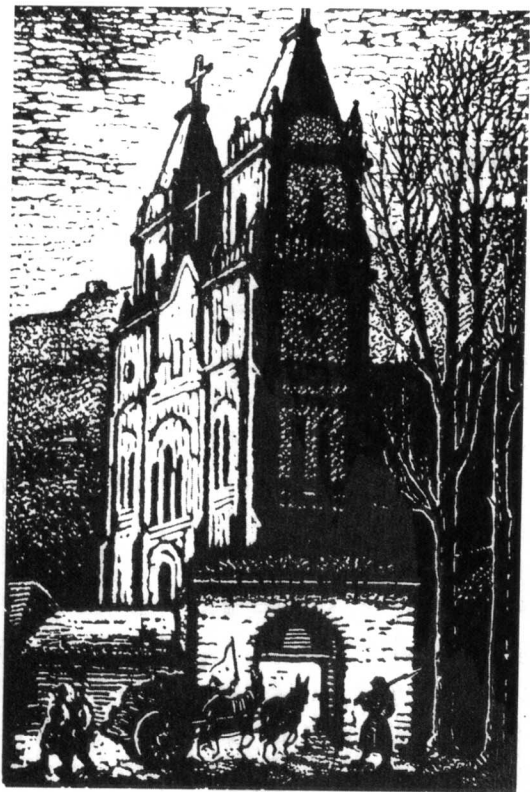
这里,不可忽略的是理论家、活动家瞿秋白的关键作用。除了在一系列重要文章〔《大众文艺现实问题》(1931),《普洛大众文艺的问题》(1932)〕里阐明“大众文艺”的性质并提出具体建议和方案以外,更重要的是瞿秋白的实践活动本身。1934年2月,这位从苏联归来的共产党人离开上海到达江西瑞金“中华苏维埃共和国”,就任工农民主政府教育部部长和苏维埃大学校长,并且领导了“高尔基戏剧学校”和苏区的工农戏剧运动。瞿秋白个人的这一次战线转移,从城市到农村,从国统区到苏区,从知识精英到群众领袖,从创作思辨到文艺运动,从间接影响读者到直接实现政治效益,无疑具有深远的范式意义和号召性。“大众文艺”作为文化革命运动正是以这样一个大的文化迁移为历史背景。

延安文艺,亦即充分实现了的“大众文艺”,实际上是一场轰轰烈烈

① 见张若英编:《中国新文学运动史资料》,上海:光明书局,1934年,第380—387页。

② 《左联理论纲领》,见丁易:《中国现代文学史略》,北京:作家出版社,1955年,第70—71页;关于“左联”时期“大众化”讨论及瞿秋白的贡献,参见该书第二章二、三、四节,第68—93页。

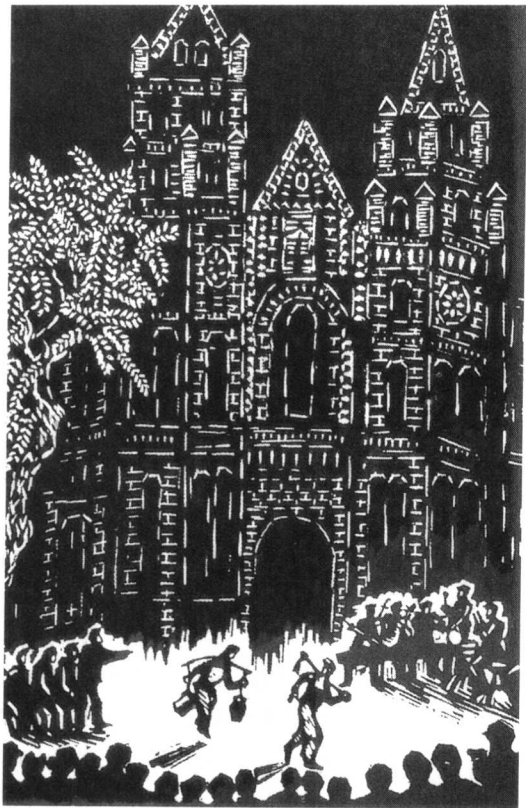
烈的文化革命运动,含有深刻的历史必然性和久远的乌托邦冲动。这一场大规模、有组织的文化革命的滥觞应当追溯到20年代末期江西苏维埃政权倡导下的戏剧运动、民歌搜集,纵贯了后来的抗战文艺、解放区文艺以及工农兵文艺。具体意义上的“延安文艺”(1937—1945)不仅引发了一系列民众性文艺实践(群众写作运动、街头诗运动、戏剧运动、秧歌运动,以及以“文化人”为骨干的“西北战地服务团”、“战歌社”、“抗战文化工作团”、“烽火剧团”),不仅促成了大批刊物杂志(《文艺突击》、《文艺战线》、《大众文艺》、《新诗歌》、《边区文化》),而且也留



1 《延安“鲁艺”校景》(木刻,1941),力群

下了有经典意义的作品(《白毛女》、《穷人乐》、《高干大》、《王贵与李香香》、《李家庄的变迁》)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。延安文艺又是抗日民族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。



2 《我的母校——延安“鲁艺”》(木刻,1945),刘蒙天

由此,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,亦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,^①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

^① 见毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942):“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,所以我們是以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。”载《中国解放区文学书系:文学运动/理论编》,胡采主编,重庆:重庆出版社,1992年,卷二,第913页。该丛书以下简称“解放区文学”。

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，并且同时获得噪音，而且也是因为这场运动隐约地反衬出对以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。

因此，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。如果我们这样把握这场运动的多质结构，当时很多理论上的命题和实践上的困惑或许可以得到新的解释，甚至可以说在很大程度上，当时的焦虑来自前现代的、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。对此，延安文艺的理论家们是有充分的认识的：

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。^①

在关于“艺术家”或曰“文化人”的讨论中，“文艺工作者”改造自己和自己作品面貌的要求具有如此强烈的号召感染力，正是因为在这口号后面许诺了新型的艺术与其作品，以及艺术家与其作品接受者的关系。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，亦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

① 周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》，1940年，“解放区文学”，卷二，第1338—1339页。又见《晋东南文化界第二次代表大会上的报告提纲》（1941？），“解放区文学”，卷一，第702—703页：一、敌后文化第一个形态是农村的。二、敌后文化的第二个形态是战争动员的。三、敌后文化的第三个形态是统一战线的。四、敌后文化的第四个形态是面对敌人的奴化宣传作肉搏战的。五、敌后文化第五个形态是走向新民主主义的道路的。

分层和劳动分工所导致的一个独立的“部门”或“机构”。正如孙犁在论及“宇宙观、实践、创作”三者关系时所说(1938):

在这里,我们强调地主张写作和生活统一的重要性……我们要求着一个作家同时就是一个工人,一个农夫或一个战士,在可能的范围内,我们希望文学和劳动再统一起来,融合起来。我们反对把写作看成特殊工作的倾向,它应该和一切生产部门结合起来叫生产决定着创作,叫创作润泽着生产,一个作家除开他会运用笔杆以外,他还应该运用步枪、手榴弹、锄头或木做的锯斧。^①



3 《朗诵诗》(木刻,1938),卢鸿基

① 孙犁:《现实主义文学论》,“解放区文学”,卷二,第1276页。

在西欧的先锋派文学和艺术运动中,达达主义同样表现出取消“艺术”这样一个独自存在的“机构”的欲望。“先锋派的目的是把艺术重新融合进生活实践,而正是在先锋派的抗议声中揭示了在(艺术的)自律和其缺乏任何实际效果之间有必然的联系。”^①西欧先锋派激进的政治意识是要使已经成为市场机制一部分的艺术非机构化,走出象牙塔,重



4 《文工队员下连队》(木刻,1946),杨涵

新回到生活实践中去;延安文艺在“落后的农村”这样一个环境里则是要竭力阻止艺术游离于政治效应之外,使其始终直接属于社会生产和再生产的有机的一部分。换言之,延安文艺正是通过功利主义式地与前现代的农业社会的认同而剥露出现代自律性艺术可能的弊端和致命的弱点,

^① Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: Minnesota UP, 1984), p. 22.

也反衬出以城市平民为读者群的“通俗文学”(鸳鸯蝴蝶)的商品性质。

这就构成延安文艺的“反现代性现代先锋派”的精神特质,也就是我们提及的久远的乌托邦冲动和意识形态的历史性汇合。正是在这样一个混合体中,我们可以开始体会到“现代”所蕴含所激发的矛盾逻辑和多质结构,我们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,是因为延安文艺仍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“自律状态”、“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”。换言之,艺术自由的代价是艺术的结构性的无效应,而这二者正好都是延安文艺决定牺牲和拒绝的。这是历史的选择,自然含有历史的必然和合理性,尽管当时不无各种方式的质疑和抵制。1939年5月出版的《文艺突击》“革新号”这样描述“今天文艺界的总的趋向”:

文艺界愈来愈更与抗战有关,为着共同参加到抗战的工作中,文艺界在全国的范围里空前广泛地团结起来,文艺界到前方和民众中去组织,文艺大众化的努力,旧形式的利用与新形式的探求,新的作家与新作品的产生,这一切的活动,都向着一个总的目标走去:为抗战,为建国,文艺和抗战,文艺和政治,有着多么密切的关系?在现在已经不是理论的问题,而成了事实的存在了。^①

既然延安文艺的运作模式是“集体生产”而不是“等价交换”,其中心存在价值是“改造生活”而不是“理解现实”,那么,延安文艺既可以是“大众化”的(普及),也可以是“化大众”的(提高),但根本的出发点是与“大众”认同,并且为“大众”提供一个强化主体意识的自我镜像,而不是一面将“大众”客体化、对象化的镜子。“真正有价值的艺术创作,都是战斗者的创作,都是社会战斗的一种特殊形式。它不是静观现实的死的镜子,而是要在战士的地位上反映现实,要有推动和变革

① 《文艺界的精神总动员——代革新号创刊辞》,《解放区文学》,卷一,第268页。

现实的力量。”^①因此,“大众”在这种文艺活动中并不是从陌生化的角度来观看自己,而是确认自身的无限和万能;与此同时,艺术是通过“集体创作”而实现的,艺术家,如果还依稀可辨的话,只应该是和工人、农民、匠人同行的“执笔”。诗人严辰这样论述“被大众所化”(1942):

在未来的新社会里,及在今天的新环境里,已经完全是集体主义了。只有集体才有力量,只有集体才能发展,非个人时代可代替的。在诗歌上发现个人的东西,早已不再为人感到兴趣,从天花板寻找灵感,向醇酒妇人追求刺激的作品,早就被人唾弃,早就没落了。只有投身在大时代里,和革命的大众站在一起,歌唱大众的东西,才被大众所欢迎。那么,企图把个人和大众划分开来的想头根本是要不得的了。除了为大家,还有什么个人的价值?除了大众化,还有什么别的诗歌的存在与出路呢?^②



5 《改造西洋景》(木刻,1940年代中期),石鲁

由于这样一个无所不包的“大众”被确认为历史的主体,同时也承担着全部的意义和价值,诗人与“大众”的认同在使前者获得正当的政治身份和可辨的社会面目的同时,也曲折地满足了一种更普遍更隐秘的“回归母体”的欲望。当一种对成人世界的稚儿性恐惧转化成政治

① 艾思奇:《旧形式运用的基本原则》,1939年,“解放区文学”,卷二,第1310页。

② 《关于诗歌大众化》,1942年,“解放区文学”,卷二,第1390页。

能量时,便表现为对现代社会的支离感和劳动分工的原始拒绝。所以,在延安文艺的话语体系里,大众化的过程也即是诗人不断的自我克服,或者说稚儿化的过程,而传统文艺形式的重新发现和利用则反衬出诗人在本体意义上的肢解消失,或者说进一步标明了诗人已转化成一项功能,退缩为“大众”这一硕大母体的自然延伸。

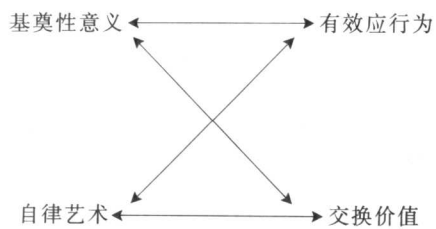
恋母情节的理性升华使“大众”同时伸展为意义的起源和意义的归结;延安文艺以这样一个伸缩吐纳的集体化历史主体为其核心想象域,决定了文艺实践必然是行为导向,而不是思辨导向,存在规范是他律而不是自律,叙事逻辑是平面联结而不是纵深探求。由此出发,我们可以进一步区分“大众文艺”和“通俗文学”,并且同时考察其他社会象征行为。

如果说“大众文艺”的理想状态是诗人和听众同时认同于一个想象性的集体化历史主体,是诗人和听众双方相互间自我镜像的积极投射和映证,那么“通俗文学”,由于市场的中介和商品经济对“交换价值”的崇拜,推动的却是一个客体化、甚至物化的过程。也就是说,在“通俗文学”的生产过程里,作家的写作以“再现”而不是“认同”为出发点,目的则是提供能为最大数量读者(消费者)或者接受或者幻想的“现实”;与此同时,读者在阅读过程中获得的快感和愉悦最终取决于在多大程度上读者发现自己在被观看,并且意识到自己早已是某一客观现实的一部分,一成员。^①因此,“通俗文学”的叙事模式必然是对平民的、日常的生活的肯定,是对细节的推崇甚至张扬。而西欧的现代主义文学,作为对通俗文学及其密切映照的中产阶级自满心态的反抗,正是要从个体的角度来揭示这种细腻的日常生活的平庸和脆弱。^②延安大众文艺,则不仅仅要克服通俗文学的客体化成分,也要摈弃现代主义的个人化政治,因此大众文艺的具体形式就包括了放弃“长篇的体裁,复杂性格心理的描写,琐细情节的描写”等(周扬语)^③,转而强

① 例如,1933年9月1日,范烟桥主编的鸳鸯蝴蝶派刊物《珊瑚》刊出一组征集各地读者“为什么看小说”的意见,南通的“玉懿”答道:“(1)为转移不良的心境而看。(2)为消磨孤寂的人生而看。(3)为调剂苦闷的生活而看。(4)为明了神秘的社会而看。”见魏绍昌:《我看鸳鸯蝴蝶派》,第9—10页。

② 参看 Fredric Jameson(詹明信), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell UP, 1981) 中第五章“Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad”, pp. 206—280。

③ 《对旧形式利用在文学上的一个看法》,“解放区文学”,卷二,第1337页。

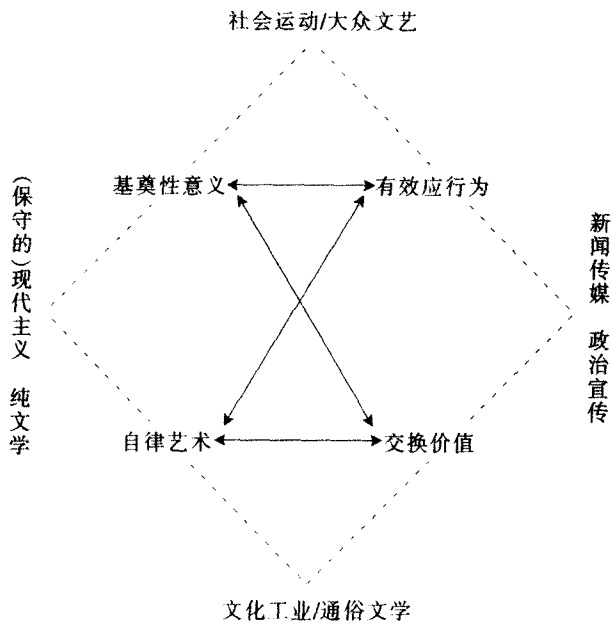


6 《庆胜利》(木刻, 1948), 牛文

调戏剧、曲艺、民间文艺以及带有狂欢节色彩的集体欢庆活动。

通俗文学的叙事最终必须呈现一个屡经周折过后的平衡“状态”，现代主义的感觉追求的是不可探测的“深度”，大众文艺则自觉地投入一个“过程”，一场历史性全方位的变迁。能为这一意识形态提供最佳叙事范式的，是集体的“救亡”和“革命”。“救亡”和“革命”之所以会成为大众文艺的经典叙事范式，是因为这二者都可以是缓解个人存在意义上的焦虑或者无聊的途径，亦即提供了超越现代主义和通俗文学的方法。在很大程度上，克服奠基性终极意义和有效应、可叙述的实践行为之间的分离甚至矛盾，是现代集体性政治文化运动的起点，也是解决个人存在危机的契机之一。从“意义”与“行为”这一根本冲突出发，我们可以得到如下一个符号学意义上的表意矩形。

这个矩形展示的是各个不同意义项之间的逻辑联系和相互作用。意义和行为构成不可排解的“矛盾”，“交换价值”却是这一矛盾体之外的第三项，既非意义也非行为，只是“意义”的负值衍生或者戏仿；同样，“艺术”的现代特征正是其“无效应性”和“纯粹性”，也必然是“交换价值”的对立面。而每两个意义项的结合与调和，便使我们获得这样一个综合性图解，也可以说是我们分析解读至此的总结：



二 再解读

在延安大众文艺的发展过程中,由于对传统、民间文艺形式的利用已不仅仅是形式问题,而且也涉及到大众文艺的认同和社会功能,在大众文艺运动内便发生了一场围绕着对“五四”新文学传统的检查和重新评价的讨论论争。当时的理论家艾思奇的判断是:

“五四”文学运动的口号,是提倡平民的写实的文学,而反对贵族的山林文学,它否定过去的与民众生活无关的旧文艺,想把它改造成唤醒民众的工具。“五四”是中国的一个很大的启蒙运动,然而当时的新文学运动,一开始就是包含它的发展的限制。首先,这运动并不是建立在真正广大的民众基础上的,主要的是中国的力量薄弱的市民阶级的文艺运动,它并没有向民间深入。其次,它对于过去的传统一般地是采取极端否定的态度,因此它的一切形式主要地是接受了外来的影响,或外来的写实主义的形式,而忽视了旧形式的意义。新的文艺,一开始就有了这样的矛盾:一方面有现实主义和平民化的要求;另一方面,生活在广大的民众之外的作者和外来的写实形式,不能达到真正的现实主义和平民化的目的。^①

对于这样一种分析,周扬提出了不同的看法:

如果不是我的偏见,新文艺无论在其发生上,在其发展的基本趋势上,我以为都不但不是与大众相远离,而正是与之相接近的。“五四”的否定传统旧形式,正是肯定民间旧形式,当时正是以民间旧形式作为白话文学之先行的资料和基础。就是当时新文学之最激烈最顽固的反对者的梅光迪,也不能不承认“文学革命自当从民间文学着手”。虽然当时关于“民间”、“平民”的概念带有很大的限制性,但总是向民众接近了一大步,为文学与民众接近的斗争,是“五四”的一个光荣战斗传统,应当由我们来继续和发扬的。^②

① 《旧形式运用的基本原则》,“解放区文学”,卷二,第1314页。

② 《对旧形式利用在文学上的一个看法》,“解放区文学”,卷二,第1336页。