

# 评论

江苏省作家协会 编

凤凰出版传媒集团



江苏文艺出版社  
JIANGSU LITERATURE AND ART  
PUBLISHING HOUSE

JiangSuShengZuoJiaXieHui

2006 年卷

第二期

# 评 论

江苏省作家协会编

2006 年卷第二期

凤凰出版传媒集团  
江苏文艺出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

评论. 2006 年卷/江苏省作家协会编. -南京:江苏文艺出版社, 2006. 7

ISBN 7-5399-2412-8

I. 评... II. 江... III. 当代文学-文学评论-中国-文集 IV. I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 077591 号

书 名 评论·2006 年卷

编 者 江苏省作家协会

责任编辑 朱建华

责任校对 杨 梅

责任监制 卞宁坚 江伟明

出版发行 凤凰出版传媒集团

江苏文艺出版社(南京湖南路 47 号 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

照 排 南京水晶山制版有限公司

印 刷 宜兴市文化印刷厂

经 销 江苏省新华发行有限公司

开 本 850×1168 毫米 1/32

字 数 33 万

印 张 14.5

版 次 2006 年 7 月第 1 版, 第 1 次印刷

标准书号 ISBN 7-5399-2412-8/I·2285

定 价 30.00 元(共两册)

江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换

## 《评论》编辑委员会

主 任 王臻中

主 编 黄毓璜

副主编 费振钟

编 委 (以姓氏笔画为序)

丁 帆 王彬彬 王臻中 许 钧

许 荣(常务) 刘静生 陈 辽

陆建华 何永康 汪 政 范培松

费振钟 贾梦玮 晓 华(常务)

黄毓璜 董 健

## 启 事

为集中力量筹办文学评论杂志,本丛刊至2006年卷第2期止停刊。在此,特向多年来支持《评论》的所有作者和读者致以谢忱!

江苏省作家协会

# 目 录

## 世纪回望

- 1 单世联 革命文艺：在文化实验与政治工具之间（下）

## 新视角

- 27 陈 辽 抗日战争小说的历史发展和今后期望  
40 许永强 论郁达夫小说中“母亲”形象的文化冲突内涵  
52 吴志杰 文化与翻译互动的奇异景观

## 江苏作家研究

- 59 季红真 在东西方文化的交汇处确立艺术的精神  
70 徐兆淮 游走者的忧心与睿思  
79 吴周文 宗海银 黄蓓佳的诗性爱情书写

**诗之思**

- 92 叶 櫓 一只不停滚动的桶  
104 沈 健 嫁给叮当作响的镣铐

**自己的阅读**

- 123 唐金月 也说距离与美  
132 张 晶 自由的隐喻

**文学新观察**

- 143 黄毓璜 随感录(三题)

**重读与重释**

- 155 卞永清 个人动机阴影下的“革命”叙事

**现场批评**

- 173 潘新宁 颠覆“诗意”与质询“超越”的苦难话语  
182 吴毓生 在欲望的河流里沉浮

**记 忆**

- 189 施燕平 《人民文学》复刊和工作日记(四)

**新书品评**

- 214 何言宏 生的执著与热情  
218 朱先树 短诗的魅力



· 世纪回望 ·

## 革命文艺：在文化实验 与政治工具之间（下）

单世联

### 五、民间形式：被借用的和被改造的

革命理念来自德国，革命榜样来自苏俄，因此在确信其普遍性意义之后还需要赋予其民族形式，如此才能和内在的革命动力融合。从瞿秋白的“马克思列宁主义的中国国情观”到毛泽东“马克思主义与中国革命的具体实践相结合”，中国革命的形象才真正清晰起来。就文艺而言，民族化不但涉及到如何实现文艺的政治功能的问题，也涉及到革命文艺的无产阶级性问题。

瞿、毛都认为“五四”新文化的根本缺陷在其形式主义的欧化作风，无论是自由主义、个性解放的观念还是其根据西文而造成的新式“白话文”，其实都与下层工农无关。基于其纯粹的无产阶级文学理念，瞿认为传统民间艺术不能成为无产阶级艺术的基础：“说书，演义，小唱，西洋镜，连环图画，草台班的戏剧……到处都是中国的绅士资产阶级用这些大众文艺做工具，来对于劳动人民实行他们的奴隶教育。这些反动的大众文艺，不论是书面口头的，都有几百年的根底，不知不觉的深入到群众里去和群众的日常生活联系着。劳动民众对生活的认识，对于社会现象的观察，总之，他

们的宇宙观和人生观,差不多极大部分是从这种反动的大众文艺里得来的。这里,吃人的礼教仍旧在张牙舞爪,阎罗地狱的恐吓,青天大老爷的崇拜,武侠和剑仙的梦想,以及通俗化了的东方文化主义的宣传,恶劣的淫秽的残忍的对于妇女的态度……仍旧是在笼罩着一切,无形之中对于革命的阶级意识的生长,发生极顽固的抵抗力。”<sup>①</sup>“大众化”应当是一种严格的无产阶级化,它包含着对一切非无产阶级文艺的否定,所以即使传统的民间文艺,也是“反动的大众文艺”。作为这一主张的极端,瞿秋白主张以罗马字母代替中国汉字,坚信劳动民众自己口头说的普通话,包括各地的方言,绝对地有造成中国真正文学语言的可能,绝对地不必依赖汉字、依赖文言。然而,无产阶级大众文艺毕竟不能凭空而来,相对传统士大夫文化与五四后欧化的“白话文”来说,瞿秋白仍然同意旧式大众文艺是可资利用的资源:“革命的大众文艺必须开始利用旧的形式的优点,——群众读惯看惯的那种小说诗歌戏剧,——逐渐的加入新的成分,养成群众的新的习惯,同着群众一块儿去提高艺术的程度。旧式的大众文艺,在形式上有两个优点:一是它与品头文学的联系,二是它是用浅近的叙述方法。这两点都是革命的大众文艺应当注意的。”<sup>②</sup>

一个无产阶级文化论者可能会无可奈何地借用旧形式,而一个务实的文艺工具论者却会自觉选择群众“喜闻乐见”的旧形式。从《湖南农民运动考察报告》中“没有贫农,便没有革命”的分析到《新民主主义论》中“抗日的一切,生活的一切,实质上都是农民所给”的判断,毛泽东对农民的作用无限信任,并因此对戏曲、民歌、说唱、章回小说、连环画、年画、秧歌等农民文艺表现出巨大的亲和

① 瞿秋白:《大众文艺的问题》,《瞿秋白文集》文学编第3卷,第12页。

② 同上,第17页。

力，赋予其极端重要的政治含义，由此派生出两个文艺原则。首先，文艺为群众服务，就要以人民群众的艺术标准为革命文艺的唯一标准。虽然毛泽东提高与普及并举，但他总是强调一切文艺形式服从农民的欣赏水平和习惯：“普及的东西比较简单浅显，因此也更容易为目前广大人民群众所接受。”“对于他们，第一步需要还不是‘锦上添花’，而是‘雪中送炭’。”“普及工作的任务更为迫切。”即使在时过境迁之后，普及也仍然被当做一个政治问题。在1958年讨论建设共产主义文艺的会议上，原延安平剧院院长、时任文化部副部长的利芝明就提醒与会者：强调提高是要犯政治错误的。<sup>①</sup>其次，文艺为群众服务，文艺工作者就必须改造世界观。毛泽东批评文艺家“不爱他们的感情，不爱他们的姿态，不爱他们萌芽状态的文艺（墙报、壁画、民歌、民间故事等等）。”“你要和群众打成一片，就得下决心，经过长期的甚至是痛苦的磨练。”最终改变资产阶级和小资产阶级的思想感情，真诚地认为工人农民比资产阶级和小资产阶级都要干净，服务农民、歌颂农民，而不是“嘲笑和攻击”农民、“暴露人民”。延安时期的实践程序是，深入农村的文艺工作者把延安农民的生活，如围绕着支前、生产、识字、减租和打游击等等发生的事情，写成戏剧、秧歌、小调、快板书和章回小说，在农民中流传。以群众“喜闻乐见”为中国作风、中国气派的原则，五四新文化运动引进和创造的各种现代文艺形式都被判定为资产阶级知识分子的创作而基本绝迹，民族传统中的农民文艺实际上成为统治的艺术形式，如果说它在延安时期确具清新质朴的泥土芳香的话，那么，在政治文化反复倡导和规范之后，很快就失去其真正的民间性质而日益格式化。

对民族形式的理解与对五四的认识直接相关。在当时“民族

---

<sup>①</sup> 参见黎之：《文坛风云录》，河南人民出版社，1998年，第144页。

形式”讨论中,向林冰就是在五四新文艺与传统民间文艺的对立中展开论述。在他看来,五四新文艺主要借鉴外来形式,完全成了少数近代化知识分子的专利品,未能普遍走入大众,在创造民族形式的起点上只能处于“副次的地位”;而民间形式内部尽管包含了大量“反动历史的沉淀物”,但它具有大众所“习闻常见的自己作风和自己气派”,在“本性上具备着可能转到民族形式的胚胎”,因此要“以民间形式为民族形式的中心源泉”。对民间形式的批判性运用,是创造民族形式的起点,而民族形式的完成,则是民间形式运用的归宿。<sup>①</sup>此论在事实上否认“五四以来的新兴文化形式”已经是现代中国文化的一部分,在理论上割裂了内容与形式,因此受到广泛批评。胡风犀利地指出:“民间形式的中心源泉论或旧瓶新酒主义本质上是反抗现实主义的,因为它违反了‘内容决定形式’的原则,把艺术的构造看成了外部的机械结构,使它变成了毫无有机的内容的东西,使形式(体裁)转化成了实体。”胡风反对以民间形式为民族形式的中心源泉,其理据不只是因为这种形式所包含的反动内容,而在于这种形式本身就是特定历史生活的产物。比如“……这种‘故事化’正是由于……封建的认识方法(对于历史和人的认识方法)底观念性的结果:‘叙述一事物,必先照事物的原有顺序,依次叙述……而且每件事,都要有因有果,有首有尾,……如新形式中突然而来戛然而止的笔法,是绝无仅有的’,这种‘直叙化’也正是在封建农村的社会基础上所形成的认识方法底界限,看人从生看到死,看事从发生到结束,宿命论或因果报应的思想就是它底根源。”同样,五四新白话也不是纯粹的外形式,“因为,所谓‘白话’,不过是构成文艺形式的基本材料,当没有通过创作者底一

---

<sup>①</sup> 向林冰:《论“民族形式”的中心源泉》,《中国文论选》现代卷下册,江苏文艺出版社,1996年,第76—79页。

定的观点、看法之前，只能是自然状态里的言语，一旦和创作者一定的观点、看法，五四精神底民主的科学的立场结合了以后，就必然要成为一种新形式了。”<sup>①</sup>新的民族形式只能是“反映了民族现实的新民主主义内容所要求的、所包含的形式”，它的现实完成也就非得通过五四的革命文艺传统并以此为基础不可。在毛泽东等人批评五四新文艺“欧化”、“西化”、“脱离大众”，试图以新民主主义文化超越五四科学与民主的1940年代，胡风旗帜鲜明地捍卫五四精神，强调吸收外来文化（从科学、民主到欧化语言）并结合民族解放斗争的现实来创造新的民族形式。

胡风的观点在理论上是正确的。瞿秋白批评民间艺术内容的反动性、毛泽东表彰民间形式的大众性，都分离了内容与形式，前者没有注意到旧形式本身的封建性，后者以为可以用旧形式表现新内容。正因此，他们都以不同的标准背离了五四精神。瞿秋白期待以无产阶级的大众化超越五四资产阶级的“新白话”；毛泽东虽然高度肯定五四以来的新文艺“是一个重要的有成绩的部门”，但同时强调“它只限于知识分子，而没有工人农民的参加”<sup>②</sup>。对此，胡风尖锐地指出：“以市民为盟主的中国人民大众底五四文学革命运动，正是市民社会突起了以后的、累积了几百年的、世界进步文艺传统底一个新拓的支流。那不是笼统的‘西欧文艺’，而是：在民主要求底观点上，和封建传统反抗的各种倾向的现实主义（以及浪漫主义）文艺；在民族解放底观点上，争取独立解放的弱小民族文艺；在肯定劳动人民底观点上，想挣脱工钱奴隶底运命的、自然生长的新兴文艺。”不承认这一点，抽象地肯定五四新文艺，却

---

① 胡风：《论民族形式问题》，《胡风评论集》中册，人民文学出版社，1984年，第261、242、232页。

② 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》1卷本，第660页。

又要使它“和自己民族的文艺传统衔接起来”，就必然阉割其革命性，“不自觉地替当时的以及之后的复古运动作了辩护。”<sup>①</sup>就警惕民族形式潜在的复古倾向方面，瞿秋白与胡风一致，他也指出“完全盲目模仿旧的形式，那就要走到投降的道路上去”的趋向。<sup>②</sup>比较起来，胡风坚持五四，瞿秋白走出了五四，毛泽东则回到五四之前，这就是以农民革命战争的现实需要而否定五四的科学性与民主。在张闻天提出新文化必须是民族的、民主的、科学的、大众的文化后，毛泽东却指出：“这种新民主主义的文化是大众的，因而即民主主义的。”《新民主主义论》高度评价五四和鲁迅，但为政治服务、歌颂光明论一出，“杂文时代”与“鲁迅笔法”荡然无存；1943年2月，彭德怀在太行分局高级干部会议上发表有关自由、平等、博爱的讲话后，毛泽东不但当时就致信反对，还把它列为1945年以批彭为主题的“华北会议”的重要议题。冯雪峰晚年曾明确指出：“讲话的基本精神与五四精神和鲁迅精神恰恰是相反的。”<sup>③</sup>

但胡风此论在实践上又是可以讨论的。内容决定形式是原则，形式具有相对独立性则是事实。中国传统艺术历数千年之演进，其形式规范和技法程序早已成为一种相对稳定的模式，可以承载不同的时代精神和政治要求。在这个问题上，毛泽东又是符合实际的：“艺术离不开人民的习惯，感情以至语言，离不了民族的历史发展。艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保持几千年。古代的艺术，后人还是喜欢它。”<sup>④</sup>当然，形式的保守性是一回事，

① 胡风：《论民族形式问题》，《胡风评论集》中册，第235—236页。

② 瞿秋白：《大众文艺的问题》，《瞿秋白文集》文学编第3卷，第18页。

③ 引自牛汉在1998年3月为林贤治《人间鲁迅》一书再版研讨会上的发言，《读书》1998年第9期，第98页。

④ 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，《毛泽东论文艺》，第91页。

基于政治需要认同民间形式并最终传统形式为现代“民族形式”的基础是另一回事。

复杂的是，尽管毛泽东要求文艺家无条件地认同农民文化和民间形式，但又不能把其观念归结为民粹主义。正像把农民“组织起来”是为了改造农民一样，利用民间形式决不就是认同民间形式所负载的观念情感。真正的目标是利用旧形式灌输新内容，新内容就是革命意识形态和党在特定时期的工作中心。毛历来认为一家一户的个体小农经济必须改造，与之相应的思想感情也必须重新组织。1934年毛就指出：“实行文化教育的改革，解除反动统治阶级加于工农群众精神上的桎梏，而创造新的工农的苏维埃文化。”<sup>①</sup>1944年又在《文化工作中的统一战线》中提出“群众脑子里的敌人”这一概念。毛取自民间的，主要是其“形式”。他一再说明：“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成了革命的为人民服务的東西了。”民间文艺原不乏人间不平的咏叹和批评，但其中同样包含对交往和友爱的渴望，对爱情和幸福的向往。它有忧郁的调子，但没有极度的仇恨；它是反抗的表达，但没有强烈的斗争性。改造民间文艺的主要目的就是把阶级斗争的理念填充进去，驱动群众有组织地进行阶级斗争。赵树理的小说在延安时期被当成是农民的代表，但当他在1958年后稍微反映了一点农民的真话后，立刻就受到严厉批评，说明“民间形式”的提倡不是为了更好地表达民间愿望，而是为了控制农民、改造农民。

其实，民间形式的优先性只是相对于西方“资产阶级”的文艺形式而言，对于毛泽东这样一个志在改造中国的革命家而言，民族的、农民的形式也没有绝对价值。延安时毛曾说过：现在许多人谈

---

① 引自陈晋等：《毛泽东邓小平江泽民与中国先进文化》，第43页。

旧瓶装新酒,我看新瓶新酒,旧瓶旧酒都可以,只要对抗战有利。动员农民就不能不利用这些旧形式。1942年,毛泽东以赞赏的语气肯定彭湃与农民一起去拜菩萨并借机发动农民的做法:“如果不去,人们就会认为他这个人不大正派,连菩萨都不信。”<sup>①</sup>革命本来是要打倒菩萨,但革命者却要先拜菩萨,为适应环境、取信农民,旧形式只是权宜之计。既然民间形式只是工具,那么不但目的一旦达到,工具就可以放置,而且要反复推敲这个工具是否是最有效的工具。1963年9月,毛一改他对旧形式曾经有过的尊重,主张“内容变了,形式也得变,推陈出新出什么?出社会主义。要提倡搞新形式。”<sup>②</sup>从1944年赞扬《逼上梁山》到1963年的“两个批示”,毛泽东总是一面利用旧形式一面又批判旧形式。50年代初开始的“戏改”之所以直到“样板戏”才令毛满意,就在于旧的民间形式至此才“出新”。作为原则的“推陈出新”完全可以视情境的不同而有重点的不同:在动员农民投身革命、批判知识分子的西化作风时,“推陈”放在首位;在改造农民建设新世界时,“出新”更为重要。<sup>③</sup>

## 六、深刻矛盾:政治需要与创作自由

革命不常有,文艺却亘古常新;政治是集体事业,文艺却首先是个体创造,文艺与政治可以配合也可能冲突。毛泽东对此当然

---

① 引自陈晋等:《毛泽东邓小平江泽民与中国先进文化》,第38页。

② 本节毛泽东有关艺术形式的论点,均引自陈晋:《文人毛泽东》,第297、186、539页。

③ 有关毛泽东与农民文化的关系,参见单世联:《1956年与毛泽东文化思想的结构》。



不是毫无意识。胡乔木回忆说：“《讲话》正式发表后，毛主席说：郭沫若和茅盾发表意见了，郭说：‘凡事有经有权’。毛主席很欣赏这个说法，认为是得到了一个知音。‘有经有权’，即有经常的道理和权宜之计。毛主席之所以欣赏这个说法，大概是他也确实认为他的讲话有些是经常的道理，普遍的规律，有些则是适应一定环境和条件的权宜之计。”<sup>①</sup>毛泽东实际上也承认《讲话》的原则有其时空环境的限制和特定的政治目的，并非都是普遍真理。我们无需从中外文艺史上分析文艺政治论的动机和效果，因为瞿、毛不但有一套革命文艺论，也有自己的创作生活，他们的实践已经显示出文艺与政治的非同一性。

从《赤都心史》中“中国之‘多余的人’”到绝笔《多余的话》，瞿秋白从不讳言多年的政治生涯并没有改变其绅士性格和情感方式，革命理论和党的政策也没有浸透其人格心理和情操趣味。1923年他在上海大学教书，工农大众文艺没有引起他的赏爱，倒是新世界小黑姑娘的京韵大鼓和其他人的说唱、可以用留声机收听的小调唱词和京剧名角的唱片吸引着他。<sup>②</sup>他兴致勃勃地教王剑虹、丁玲等按节吹箫学唱昆曲《牡丹亭》，还把花鸟画在绸布或棉布上，题上诗词，再教她们动手绣，甚至鼓励她们从事文学而不要去搞政治。丁玲记得他的居所环境是：“一张宽大的弹簧床，三架装满精装的外文书籍的书橱，中间夹杂得几摞线装书，大的写字台上放着几本书和一些稿子、稿本和文房四宝，一盏笼着粉红色纱罩的台灯，把这些零碎的小玩艺儿加一层温柔的微光。”<sup>③</sup>显然，这些

① 《胡乔木回忆毛泽东》，第269页。

② 羊牧之：《我所知道的瞿秋白》，《忆秋白》，人民文学出版社，1981年，第94—95、76—77页。

③ 丁玲：《我所认识的瞿秋白同志》，《忆秋白》，第136页。