

序

王 瑶

一九三六年，当中国历史与文学面临着新的转折的时候，鲁迅先生曾经指出，由于反对日本侵略者“是民族生存的问题”，是“中国的唯一的出路”，文学也将在三十年代的基础上“发展”到“民族革命战争的大众文学”而进入一个新的阶段^①。鲁迅的这一论断，对于我们研究四十年代的文学、文艺思潮及文艺理论，具有方法论的启示意义。即是说，一方面我们必须充分注意与把握四十年代文学的历史特殊性：它是以农民为主体的民族解放与革命战争条件下的文学；特殊的历史环境，要求文学肩负起特殊的使命，形成不同于前两个十年的另一种文学风貌，这应作为我们研究与讨论的出发点。另一方面，我们又必须把四十年代文学置于“五四”以来新文学发展的历史过程与联系中来加以考察。《中华全国文艺界抗敌协会宣言》^②里，首先肯定了二十年来新文艺反帝反封建的成绩，并说明了它在抗战中所面临的艰巨任务以及“联合起来”的必要性，这说明抗战文艺正是以反帝反封建为主要精神的“五四”以来新文学的发展；《抗战文艺》的发刊词里说“我们要把整个的文艺运动作为文艺的大众化运动，使文艺的影响突破过去狭窄的知识分子的圈子，深入于广大的抗战大众中去！”这说明抗战时期的文艺运动正是左联时期文艺大众化运动的更深入的发展。于是，我们可以发现，这一时期的

① 鲁迅：《且介亭杂文末编·论现在我们的文学运动》。

② 刊于《文艺月刊》战时特刊第九期。

文学思潮与理论和“五四”文学思潮,特别是三十年代文学思潮的密切联系;几乎所有的文艺论争都是第二个十年论争的继续和发展;而这一时期的理论成果及其历史局限,又直接连结并影响着新中国成立以后当代文学思潮的发展。我们的研究与讨论必须充分注意到这一“历史过渡性”的特点。

影响四十年代文学及其理论面貌的另一个重要因素,是这一时期全国划分为国民党统治区(简称国统区),共产党领导的解放区(抗战时期称敌后抗日根据地)和日本侵略者统治下的沦陷区三个部分;不同的社会制度和政治背景,形成了不同特点的文学运动。我们的研究与讨论自然应该重视这些“不同特点”,但也应将其放在适当的地位;因为四十年代的中国文艺运动毕竟是在同一时代、同一历史条件下发生的统一的文艺运动,不同地区的“不同特点”是服从于时代的“共同点”并受其制约的。例如这一时期文艺理论的主要收获《在延安文艺座谈会上的讲话》,虽然产生于解放区,也包含着对解放区文学的一些特殊要求;但其意义与影响显然不限于解放区,而是具有全国性指导意义的文艺论著,它在当时产生的影响及历史的深远意义都是不可否认的历史事实,因此自然也应成为我们研究与讨论的出发点。

(一)

四十年代文学不同于其他历史时代文学的最显著也最基本的特点是:它是在“全民族战争”的特殊条件下的文学。在抗日战争的新形势下,文学必须为抗战服务,成为教育和动员人民群众的武器。一九三八年三月二十七日,中华全国文艺界抗敌协会在汉口成立。在文协的《发起旨趣》里就号召作家“团结起来,像前线战士用他们的枪一样,用我们的笔,来发动民众,捍卫祖国,粉碎敌寇,争取胜利”。同时,随着大城市的沦陷,许多作家都改变了过去的的生活方式,走向部队或内地,参加了实际工作。战争,成为决定一切,支配一切,制约一切的时代中心;中国的每一位作家,从卢沟桥炮声一响,即已明确意识到,这场战争的胜

负将决定国家、民族的命运，决定中国文化（包括文学）的命运，也决定着自身的命运。为了夺取这场战争的胜利，就必须实行“全民族的总动员”，不仅是军事、政治、经济的总动员，而且是文化的总动员。正像《中华全国文艺界抗敌协会发起旨趣》里所指出的那样，“一个弱国抵抗强国的侵略，要彻底打击武器兵力优势的敌人，唯有广大的激励人民的敌忾，发动大众的潜力”，而“文艺正是激励人民发动大众最有力的武器”。这就是说，文学艺术也应毫无例外地纳入“民族战争”的总体制、总轨道中去。到了持久战时期，当战争的艰苦卓绝磨炼着人民的意志，当分裂和倒退的暗影沉重地压在人民心里的时候，人民群众对于文艺创作又提出了更高的思想感情上的要求与更高的美学趣味，于是引起文艺理论工作者从不同方面对于新的问题进行探讨，但是对于在战争中文艺地位、作用的认同，则仍与抗战初期是一致的，即文学艺术“军事化”（“军事”正是这一时期“政治”的集中表现）的特征是十分显著的。这首先就是作家队伍、文艺运动组织形式的“军事化”，即所谓“作家入伍”。抗战时期团结了国统区相当多的文人的著名的“第三厅”，即隶属于军事委员会政治部；活跃在广大战区、城乡的国统区的抗敌宣传队（后改组为演剧艺术宣传队），根据地的战地剧团（以及解放战争时期的文工团）也都成为部队政治工作的一部分。当然，更重要的是文学观念的变化。正像夏衍在抗战初期（一九三八年）的一个座谈会上所说，“抗战以来，‘文艺’的定义和观感都改变了，文艺不再是少数人和文化人自赏的东西，而变成了组织和教育大众的工具，同意这新的定义的人正在有效地发扬这工具的功能，不同意这一定义的‘艺术至上主义者’在大众眼中也判定了是汉奸的一种了”^①。这话里自然含有偏激的情绪化的成分，但其中所提供的信息却是十分重要的：抗日战争把中国知识分子与中国作家的忧患意识与社会、民族责任感发挥到了极致（这本也是“五四”新文学的一个传统）。文艺为“抗战”这一时代的最大“政治”服务，强调文学的“工具”性，重视文学宣传、教育、鼓动以至组织功能，这构成了

^① 见《抗战以来文艺的展望》，载一九三八年五月《自由中国》第二号。

四十年代文艺思潮的主流,一直持续于整个抗战时期文艺之中。即使有些作家不重视、不承认文学的宣传、鼓动功能,但在文学艺术要服务于“抗日战争”这一点上也似乎并无异议。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》正是在这种“时代共识”的基础上,更加明确地提出:“在我们为中国人民解放的斗争中,有各种的战线,就中也可以说有文武两个战线,这就是文化战线和军事战线。我们要战胜敌人,首先要依靠手里拿枪的军队,但是仅仅有这种军队是不够的,我们还要有文化的军队,这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队”,他由此而将文学艺术的性质、作用规定为“作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器,帮助人民同心同德地和敌人作斗争”。应该说,毛泽东在这里对文学艺术在民族解放战争中的地位与作用,以及由此而决定的“战争文学”的历史特征(例如特别强烈的时代性、政治性,以及宣传鼓动性)的概括,是反映了时代的要求与认识的。它得到了多数中国作家(不仅是解放区作家)的共鸣与认同,并不是偶然的。

我们说文艺与政治的关系是四十年代文艺理论的中心命题,并且是一系列文艺论争的焦点,大概不会有错。当时许多理论家在强调文学艺术的“工具”性质时,也强调不可忽视文学艺术这一特殊“工具”的特点,以及提高作品艺术性的必要。就连军委政治部第三厅制定的《艺术工作者信条》里也规定:“吾辈当知技术之良窳,直接影响宣传效果。故当从工作中磨炼本身技术,使艺术水平因抗战之持久而愈益提高”。用毛泽东的话来说,“兵”要“精兵”,“武器”要是“好武器”^①。这里的思维逻辑与用语也都是军事化的。这实际上也是三十年代鲁迅观点的延伸:一方面承认“一切文艺都是宣传,只要你一给人看”,一面又强调:“一切宣传却并非全是文艺……。革命之所以于口号,标语,布告,电报,教科书……之外,要用文艺者,就因为它是文艺”^②。这表示了三十年代左翼作家与四十年代大多数作家的一种“共识”:即充分发挥文艺的特性(即所谓艺术性),来达到最大限度的政治宣传效果。从这样的认识出发,毛

① 毛泽东:《整顿党的作风》。

② 鲁迅:《三闲集·文艺与革命》。

泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中，提出了“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”的要求，并提出了“应该进行文艺问题上的两条战线斗争”的任务：“既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向”。应该说，四十年代围绕“文艺与政治关系”的论争大体上也是从这两个方面展开的；而这“两条战线斗争”是一直持续到五、六十年代的。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》提出的“政治标准第一，艺术标准第二”的原则也同样影响深远的。但就在四十年代也存在不同意见，冯雪峰在《题外的话》里就反对将作品的“政治性”与“艺术性”割裂开来，强调“对于作品不仅不要将它的艺术价值和它的社会的政治的意义分开，并且更不能从艺术的体现之外去求社会的政治的价值”。冯雪峰的意见本来也是可以讨论的，但一个时期却用“反毛泽东思想”之类的政治判决，代替了实事求是的学术探讨，其影响也很深远，教训自然也是深刻的。

今天的研究者也许对四十年代理论家们对于文艺“特性”的认识所达到的历史水平更感到兴趣。比较流行的观点是强调文学的形象性与真实性。这一时期最有影响的理论家周扬与胡风都多次论及文艺形象思维的特点。周扬在与王实味论战中，这样论述了他所认识的文艺：“特殊的一套：特殊的手段，特殊的方法，特殊的过程。这就是：形象的手段，一定的观察和描写生活的方法，组织经验的一定过程。而形象是最基本的东西，艺术家观察和描写生活，组织自己的经验，都依靠形象”^①。这一时期最有影响的诗人艾青在《我对于目前文艺上几个问题的意见》里，则指出：“文艺和政治的高度的结合，表现在文艺作品的高度的真实性上”；这与毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》强调“文艺的政治性和真实性”的“完全一致”，是表达了同样的意思与要求的。这一时期大多数理论家对于文艺“真实性”的认识是建立在唯物论反映论基础上的；其中一个重要理论来源即是俄国民粹主义美学家车尔尼雪夫斯基、

① 周扬：《王实味的文艺观与我们的文艺观》。

别林斯基、杜勃罗留波夫(即以后简称的“别、车、杜”)的美学理论。周扬在写于这一时期,影响很大的美学论文《唯物主义的美学——介绍车尔尼舍夫斯基的美学》里,对车尔尼雪夫斯基“美是生活”的美学命题进行了详尽的阐发;肯定“在现实之外没有真正的美”,“生活的美总是高于艺术的美,艺术不过是现实的一种苍白的、不完全的、甚至多少是片面的再现而已”,并由此得出艺术是“现实的再现”的定义,但“再现现实”又不同于消极的“摹拟自然”,而是包含着作家用形象的方法对生活的“说明”与“批判”,从而充当起“生活教科书”的任务。应该说,经过周扬介绍与阐发的“美是生活”的美学观,是影响了从四十年代到五、六十年代几代中国作家及其创作的。周扬也同时批评了车尔尼雪夫斯基美学观中“带有费尔巴哈哲学的直观的特点”,“常常片面地强调生活而过分地贬低艺术的价值”。车氏美学观的这一片面性在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》中得到了历史的纠正;毛泽东从辩证唯物主义观点出发,在强调“人类的社会生活”“是文学艺术的唯一源泉”的同时,又指出:“文艺作品中反映出来的生活却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,因此就更带有普遍性”。毛泽东把马克思主义的实践的观点引入了唯物主义美学观,强调艺术性与政治性的统一,政治性与真实性的统一,生活美与艺术美的统一,都必须建筑在作家“生活实践与创作实践的统一”的基础上,这就是他所说的“中国的革命的文学家艺术家,有出息的文学家艺术家,必须到群众中去,必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去,到火热的斗争中去,到唯一的最广大最丰富的源泉中去,观察、体验、研究、分析一切人,一切阶级,一切群众,一切生动的生活形式和斗争形式,一切文学和艺术的原始材料,然后才可能进入创作过程”。这可以说是毛泽东文艺思想的一个核心命题,曾长期成为指导中国文艺运动与文艺创作的根本方针,其深远影响与重大意义是不可低估的。

在这一时期引起很大争议的,是胡风对于文学艺术“特性”与创作规律的探讨。作为一个在三十年代左翼文艺运动中成长起来的左翼理论家、批评家,胡风从没有,也几乎不可能怀疑与否定“文艺为现实政治

斗争服务”(在这一时期主要是为抗日战争服务)的原则,他曾经用十分明确的语言宣布:“现实主义者底第一义的任务是参加战斗,用他的文艺活动,也用他底行动全部”^①。在“艺术和政治结合必得通过艺术自身的特殊性,特殊法则”^②这一基本点上,他与他的争论对手之间,似乎也不存在根本分歧。问题仅仅在于,胡风对于文学艺术的“特殊法则”,以及由此决定的文学创作、文艺运动指导方针上,有着自己的独立探讨与独特认识。胡风的探讨与思考中心与出发点,是创作过程中的作家精神主体。在胡风看来,“客观对象没有进入人底意识以前,是‘不受作家主观影响的客观存在’,但成了所谓‘创作对象’的时候,就一定要受‘作家主观影响’的,否则就不会有什么创作”^③。因此,在创作过程中,作家的创作主体与描绘的客观对象之间,就不是一个简单的反映与被反映的关系,而是主、客体的互相“拥抱”、“突进”、“肉搏”,作家精神主体对客观对象不断渗透、体验与感受,以至获得与客观对象浑然无间的融合;在同一过程中,客观“对象也要主动地用它的真实性来促成、修正甚至推翻作家底或迎合或选择或抵抗的作用,这就引起了深刻的自我斗争”^④。这样,胡风强调突出了“感性”把握现实的审美方式在现实主义创作中的地位,从而纠正了将现实主义理解为单纯是对现实的理性把握的偏颇;同时又把“五四”文学传统中十分重视的人的主体因素,作家的个性因素(即所谓“主观战斗精神”)引入现实主义创作原则中,给予突出的地位,这对于现实主义对客观本体性的倚重,未尝不是一个必要的补充。胡风并没有否认“文学反映生活”的现实主义前提,他所提倡的是“主观精神与客观真理结合或融合”的“现实主义”^⑤。胡风对于现实主义与文学艺术特性的理解、把握,以及由此产生的文学选择——以发扬作家“主观战斗精神”作为推进文艺运动的中心环节,与前述周扬们

① 胡风:《论战争期的一个战斗的文艺形式》。

② 周扬:《王实味的文艺观与我们的文艺观》。

③ 胡风:《论现实主义的路》。

④ 胡风:《置身在为民主的斗争里面》。

⑤ 胡风:《现实主义在今天》。

着重从文艺的表现客体对象方面去理解、把握文艺的特性与现实主义原则,自然是不同的,由此而引起论争是必然的。但在论争中,不但根本否认二者之间确实存在的“互补”关系,而且越来越将认识上的差异、矛盾,推向“你死我活”的不可调和的极端对立,为五十年代混淆矛盾性质埋下了伏笔;这里的原因自然是复杂的,但与战争时期要求行动的高度统一,容易导致思想上的“独断论”,并由战争中矛盾的尖锐化,简明化而易产生“两军对垒”式的“非敌即友,非正确即错误”的“二元对立”的思维定势,也是有一定关系的。

如果把这一时期文艺思潮作为一个历史过程来把握,那么,大体可以说,尽管“文艺为政治(战争)服务”的观念贯串于全过程,但具体理解与把握却有一个发展过程;如果说抗战初期,比较偏重于从文艺作为宣传工具、战斗武器的“共性”方面去把握;随着战争与文学发展的深入,就越来越注重对文艺的“个性”,文艺创作的特殊规律的探讨。前述胡风理论中对于创作过程中作家心理、情感机制的探索,就是表明了这种倾向的。理论家们越来越重视理论与创作实践的结合:一方面进行理论的导向,一方面又通过创作实践经验的总结,推动理论自身的发展。收入本集中的周扬《论赵树理的创作》、闻一多的《时代的鼓手——读田间的诗》等作家、作品研究,都对这一时期、甚至五、六十年代的创作产生了很大影响。在此基础上又产生了一批探讨文体特点及创作规律的论著。最引人注目的是新诗理论建设的成就。李广田在一篇题为《论新诗的内容和形式》的文章里明确指出:“美的思想必须由美的形式才‘表现’得好。只有在表现上,艺术家才存在,艺术家的力量才有用武之地”。由于有了这样的自觉意识,这一时期先后出现了艾青《诗论》、朱自清《新诗杂谈》、李广田《诗的艺术》、朱光潜《诗论》等专著,以及阿陇等七月派诗人、袁可嘉等九叶集派诗人探讨诗歌艺术的论文,中国现代新诗因此而建立起了自己的现代诗学的雏形。其他文体的研究也取得了可观的成绩。如茅盾《论萧红的〈呼兰河传〉》中对现代抒情小说创作特色的探讨,郭沫若《历史·史剧·现实》等文章中对中国现代浪漫主义历史剧理论的阐发,胡风等人对“报告文学”的倡导与研究,田仲济对杂文特质的讨

论，周而复、贺敬之等对“新歌剧”的理论总结……，虽然由于处于战争的环境下，难免有些粗疏，但却表示了中国理论家的一种自觉努力，即将为伟大的民族解放战争服务的爱国热情与对文学艺术创作规律的科学探讨二者结合起来，这对于推动这一时期文艺理论与创作的健康发展，无疑具有重要的意义。

(二)

中国的抗日战争不是一般的战争，而是一场由最广泛的人民群众各阶层参加的，以农民为主体的，以争取民族独立与解放为目的的战争。文学服务于这样一种特殊性质的战争，就必然地将文学与人民（在中国特别是农民）的关系，文学的民族性问题置于十分突出的位置；文学的大众化与民族化，也就自然成为这一时期文艺理论与文艺思潮的另一个中心课题。

周扬在一九四〇年所写的一篇文章里谈到，“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。……过去的文化中心既已暂时变成了黑暗地区，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。“文艺人和广大民众，特别是农民进一步地接触”的结果，使广大作者有了一则以忧，一则以喜的发现：一方面，他们亲身感受到了“五四”以来的新文艺与生活在中国土地上的普通人民，尤其是占人口绝大多数的农民之间的严重脱节与隔膜；这对于一直以“文学启蒙”为己任，现在又急切地要以文艺为武器，唤起民众，为战争服务的中国作家，无异当头棒喝，并因此而引起痛苦的反思。另一方面，作家们又实地感受到了中国农民的力量、智慧，特别是他们

^① 周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》。

对新文艺、新思想、新文化的迫切要求,于是,中国农民真正地,而不是仅仅停留在口头上、书本上地,成为新文艺的表现与接受对象、以至服务对象。与此同时,作家们还发现了中国农民自己创造的民间艺术、及其内蕴着的中国传统文化的特殊魅力,而这正是许多新文艺的作者长期忽略与轻视的。唯其如此,对民间艺术的意外发现,就不能不引起新文艺作家们思想上的巨大震动。以上两个方面的发现,都激发起了对“五四”以来的新文艺进行新的调整与改造的自觉要求;这构成了贯串于这一时期的“民族形式”问题的讨论,以至延安文艺整风运动的深刻背景与内在动因。对“五四”新文艺的调整与改造,主要是在两个方面进行的:调整新文艺与传统文化,特别是民间文化的关系,以促进新文艺进一步的民族化;调整新文艺与农民的关系,以促进新文艺进一步的大众化;这两个方面同样构成了“民族形式”问题讨论与延安文艺整风运动的基本内容和主要目的与要求。

在一九四〇年关于“民族形式”的讨论中,潘梓年、艾思奇等人曾提出:“历史的每一时期都有它的中心急迫的任务”,“五四”时期“文坛的主流在于介绍吸取外来的东西,主流在此而不在彼”,而现在(新文学发展的第三个十年)着重提出吸取传统文化,特别是民间文化,强调文学的“民族化”,正是“表现着目前想求进一步的发展”^①。应该说,这是反映了新文学发展的客观事实与规律的:“五四”文学革命之所以不同于中国历史上的文学改革运动,就是因为它不以传统文化内部结构的调整为满足,而是自觉地汲取与借助外来文化的冲击,对于传统文学进行了根本的改造与变革,以实现文学的现代化。正像周扬在“民族形式”问题讨论中所说,“五四”时期的“新文艺是接受了欧化的影响的。但欧化与民族化并不是两个绝不相容的概念。当时的所谓‘欧化’,在基本精神上就是接受西欧资产阶级民主主义革命时的思想,即‘人的自觉’,这个‘人的自觉’是正符合于当时中国的‘人民的自觉’与民族自觉的要求的”,而“新的字汇与语法,新的技巧与体裁之输入,并不是‘欧化主义’

^① 参考艾思奇《旧形式运用的基本准则》与潘梓年在“文艺的民族形式问题座谈会”上的发言。

的多事，而正是中国实际生活中的需要”^①。周扬所强调的正是“五四”新文学及其发展的主流。与此同时，如毛泽东所指出的，又发生了“五四”文学革命“本来性质的反动”，毛泽东称之为“形式主义向右的发展”与“向‘左’的发展”，即对西方文化与马克思主义的生吞活剥，教条化，偶像化，形成了新的“洋八股”与“党八股”^②。因此，作为“民族形式”问题讨论与延安文艺整风运动指导思想的毛泽东的号召：“洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。把国际主义的内容和民族形式分离起来，是一点也不懂国际主义的人们的做法，我们则要把二者紧密地结合起来”^③，这正是清楚地指明：这一时期对“文学民族化”问题的强调，不仅表现着文艺思潮主流、重点合乎规律的转移，它实质上是一次文学思想的解放，即使中国现代文学及其作家从以将西方文化和马克思主义偶像化为主要特征的文学教条主义与艺术教条主义的束缚下解放出来，进一步恢复与发展“五四”文学革命的科学性与民主精神。在讨论中，有的人主张民族形式的创造应该以民间形式为中心源泉或主要契机，对“五四”以来的新文学采取了完全否定的态度。他们以为“喜闻乐见”应以“习见常闻”为基础，因而认为创造民族形式应以“旧瓶装新酒”为“具体径路”，而“五四”以来的形式则认为是“畸形发展的都市的产物”，“在创造民族形式的起点上只应置于副次的地位”。这样，就完全否定了“五四”文艺传统，对旧形式采取无批判的投降态度。另一些人与此相反，对旧形式采取了全面否定的态度，无视于民间文学中的宝贵的精华，而认为那只是“濒于没落文化的垂亡时的回光返照”，一方面又看不到新文艺本身与群众缺乏紧密联系的弱点，把这只归因于人民大众的知识程度的低下，从而对“五四”以来的文学采取了全盘肯定的态度。其实这两种片面的错误看法在主要点是相通的，他们都

① 周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》。

② 毛泽东：《反对党八股》。

③ 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》（一九三八年十月）。在一九四二年延安整风运动中，毛泽东在《反对党八股》一文中又重申了这一号召。

没认识到新文艺未能大众化的根本原因在于作家还没和人民群众打成一片,又都没看到“五四”新文学与民族优秀传统文化之间并不是没有血缘关系的,只是联系还不够紧密而已。因此,“文学民族化”问题的提出与强调,决不是对“五四”新文学传统与方向的否定,而是一次积极的调整,也包括对“五四”以后出现的教条主义倾向的纠正。

应该说,这一时期为促进新文学的民族化所作的努力,无论在理论上与创作实践上都取得了积极的成果。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的有关论述,吸收了讨论中的各种有价值的意见,集中体现了这一时期关于“文学民族化”问题在理论上所达到的历史水平。毛泽东明确区分了“源”与“流”的问题,首先强调文学艺术的真正源泉是本民族人民的实际生活,这就纠正了将文学的民族化归结为“民族传统旧形式”的简单汲取的偏颇;正像周扬在讨论中所说,“民族新形式之建立,并不能单纯依靠于旧形式,而主要地还是依靠对于自己民族现实生活的各方面的绵密认真的研究,对于人民的语言、风习、信仰、趣味等等的深刻了解,而尤其是对目前民族抗日战争的实际生活的艰苦的实践”,“只要正确运用民族的语言文字形式,在活生生的真实性上写出中国人来,这自然就会是‘中国作风与中国气派’,就会是真正民族的形式”^①,这就抓住了问题的关键。毛泽东同时又强调,现代民族文化不可能产生于自我封闭之中,而必须广泛地汲取文学的各种源“流”,“我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人”。按照讨论中大多数理论家与作家的意见,“继承和借鉴”应该是极其广泛的,至少包括四个方面,即横向的向外来文化的借鉴,纵向的对古典文化传统、五四新文化传统,以及民间文化传统的继承。同时,“继承和借鉴”又必须是有分析,有批判的,并且决不可以“替代自己的创造”,这就是说,无论对哪一方面的文化传统,都必须进行创造性的改造与转化。正像人们在讨论中所指出的那样,“由于实际需要而从外国输入的东西,在中国特殊环境中具体地运用了以后,也就不复是外国的原样,而成为中国民族自己的血和肉之一有

^① 周扬:《对旧形式利用在文学上的一个看法》。

机构成部分了”，而民间旧形式由于“建立在个体的，半自足的经济之上”，本身“包含有封建的毒素”，因此不能“在那完全的意义上表现中国现代人的生活”，但经过改造与转化后，就“已经不是旧形式，而是新形式了”^①；这里显然已经包含有“外来文化民族化”与“传统文化（含民间文化）现代化”的思想因素。但这一时期还不可能作出这样明确的理论概括；而且，从总体来讲，“文学的现代化”问题在这一时期文艺思潮中还没有引起足够的重视。此外，在讨论中，曾经出现过“民族形式”不外是“‘大众化’的同义语”的意见^②，尽管有个别理论家提出不同看法^③，但在相当一段时期内（甚至延续到五、六十年代），这一显然偏颇的理论在理论界与创作界却一直颇有市场，再加上人们对外来文化理解的狭隘化，仅限于“外国进步文化”的汲取^④；这些理论上的偏差与局限，对本时期以至五、六十年代文学创作所造成的消极影响自然是不可忽视的。但总体来说，这一时期“文学民族化”问题的提出与强调，确实促使了作家从文学教条主义的束缚下解放出来，刻苦钻研中国的民族文学和民间文学形式，创造出具有民族风格的，为中国老百姓喜闻乐见的艺术形式。所有这些努力与成就都显示出文学发展的趋向：把“根”深深地扎在民族文化土壤与人民生活中，这无疑是主要在外来文化影响下产生的中国现代文学的一个历史性的新发展。

调整“五四”新文学与农民的关系，这是本时期业已成熟的时代文学课题。以“启蒙”为己任的中国现代文学，从本质上说，是不可能长时间与占中国人口大多数的农民隔绝的。“五四”时期“人”的发现就包含了对以农民为主体的下层人民独立价值的发现；以鲁迅小说为代表的“五四”新文学开始以农民为文学的主要表现对象。“五四”时期也提出了“平民文学”的口号；但正如毛泽东所指出，当时的新文学“还没有可

① 周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》。

② 郭沫若：《“民族形式”商兑》。

③ 如潘梓年在《新文艺民族形式问题座谈会上的发言》即明确表示：“民族形式问题的提出，不能和通俗化、大众化问题混为一谈”。

④ 参看胡风《论民族形式问题》。

能普及到工农群众中去”，作为新文学主要接受对象的“平民”，“实际上还只能限于城市小资产阶级和资产阶级的知识分子，即所谓市民阶级的知识分子”^①。在新文学的第二个十年，尽管更加明确地提出“文艺大众化”的口号，强调“以农工大众为我们的对象”，新文学的读者仍然限于城市市民和小资产阶级知识分子的范围，广大农民事实上并没有成为新文学的接受对象。鲁迅当时就指出，文艺的真正“大众化”“必须政治之力的帮助”，当时只能为迎接“大众能鉴赏文艺的时代”的到来作“准备”^②。到了本时期——新文学发展的第三个十年，一方面由于农民已经成为抗日战争的主力，他们也必然如毛泽东所说，成为“现阶段中国文化运动的主要对象”^③，另一面由于中国共产党领导的工农为主体的民主政权的建立，以及减租减息、土地改革的实行，农民在政治、经济翻身的同时，开始学习文化，摆脱文盲、半文盲的愚昧状态，这样，就有了接受新文学的客观要求与可能；正是在这样的新的历史条件下，占中国人口大多数的农民才真正开始成为“五四”新文学的“接受对象”：对文学“接受对象”的这一“发现”，在中国现代文艺思想发展史上无疑具有重要的意义。对于长期以城市市民与小资产阶级知识分子为接受对象的新文学作家来说，这是一个崭新的对象，他们“不熟，不懂”，也就必然陷入“英雄无用武之地”的困境。正是为了摆脱这一困境，调整新文学与新的接受对象农民的关系，毛泽东及时地向新文艺的作者提出：“了解人熟悉人”首先是了解与熟悉农民，“是第一位的工作”，号召他们与广大工农群众结合，“和新的群众的时代相结合”，这自然是十分适时的。正是在毛泽东的召唤下，在抗日根据地出现了一个自觉的文学潮流——努力地表现中国农民的思想、情感、心理、生活与命运，认真研究农民的审美趣味、习惯、心理，学习农民的语言，从农民自己创造的民间艺术中广泛吸取艺术养料，创造适应农民接受水平并为农民喜闻乐见的艺术形式。正是在这个文学潮流中，涌现出了赵树理这样的与广大农民

① 毛泽东：《新民主主义论》。

② 鲁迅：《文艺的大众化》。

③ 毛泽东：《论持久战》。

血肉相联的新文艺作家，产生了《小二黑结婚》、《王贵与李香香》、《白毛女》这样的真正为农民所接受的新文艺作品，从而结束了“五四”新文学与中国农民互相隔绝的历史，新文学自身也从中获取了新的活力，显示出新的特色；这都是应该充分肯定的历史积极方面。

但在这同时也潜伏着某种危机，即对新文学的创造主体——中国现代作家与知识分子有意无意的贬低，对新文学的表现与接受对象——中国农民有意无意的美化。理论家胡风正是敏锐地抓住了这一当时尚处于萌芽状态的倾向，从另一方面提出了“革命知识分子是人民底先进部分”的命题，并且重申“五四”时期“改造国民性”的思想，强调了用现代民主主义思想引导农民，帮助农民摆脱“精神奴役创伤”的极端重要性^①。胡风的这些“提醒”，本是对前述毛泽东观点的适时补充，但却被断然拒绝；新文学作家（知识分子）与农民关系问题上的偏颇在五、六十年代又有了进一步的发展，终于造成了严重的后果；这都是人们所熟知的。

但所有这一切——无论是理论上已经达到的，或尚未认识到的，对于后来者都是宝贵的财富。前者将成为新的探讨的起点，后者则提供有益的鉴戒。事实上，新文学第三个十年所提出的理论课题，无论是文艺与政治的关系，还是新文学与外来文化、传统文化的纵横关系，文学民族化、现代化、大众化的关系，以及新文学的创造主体与它的表现对象、接受对象的关系……都继续为中国当代的理论家们所关注。对当年艰难探索中的得失做历史的回顾，也就具有了某种现实的意义：这大概就是编辑与出版本书的目的所在罢。

① 胡风：《论现实主义的路》。

目 录

序	王 瑶 (1)
---------	---------

方针与政策篇

关于发展文化运动的指示	中共中央 (3)
关于各抗日根据地文化人与文化团体的 指示	中央宣传部 中央文化工作委员会 (5)
在延安文艺座谈会上的讲话	毛泽东 (8)
关于文艺工作者下乡的问题	凯 丰 (32)
关于党的文艺工作者的两个倾向问题	陈 云 (43)
关于执行党的文艺政策的决定	中共中央宣传部 (50)
看了《逼上梁山》后写给杨绍萱齐燕铭二同志的信 ..	毛泽东 (53)
关于大后方文化人整风问题的意见	周恩来 (54)
在中华全国文学艺术工作者代表大会上的 政治报告	周恩来 (55)
附录一：我们所需要的文艺政策	张道藩 (67)
附录二：三民主义文艺政策的提出和其意义	王集丛 (91)

历史回顾篇

孤岛上的文化	周而复 (105)
抗战时期南洋文艺运动	谭庭裕 (109)

- 抗战文艺运动鸟瞰……………罗 荪 (113)
- 抗战期间中国文艺运动的发展……………茅 盾 (131)
- 关于“抗战八年文艺检讨”……………梅 林 (139)
- 记一个文艺座谈会
- 和平·民主·建设阶段的文艺工作……………茅 盾 (148)
- 在广州三个文艺团体欢迎会上的讲演
- 略论国统区三年来的电影运动……………阳翰笙 (159)
- 关于解放区电影工作……………袁牧之 (163)
- 在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺……………茅 盾 (169)
- 十年来国统区革命文艺运动报告提纲
- 新的人民的文艺……………周 扬 (186)
- 在中华全国文学艺术工作者代表大会上
关于解放区文艺运动的报告

理 论 探 讨 篇

- 马列主义和文艺创作……………欧阳山 (209)
- 文艺思想性和形象性漫谈之一
- 文章下乡,文章入伍……………老 舍 (212)
- 新文艺运动应走的新途径……………郭绍虞 (216)
- 我对于今后剧运的意见……………熊佛西 (239)
- 庆祝第四届戏剧节
- 马克思主义与文艺……………周 扬 (241)
- 《马克思主义与文艺》序言
- 当前的文艺诸问题……………郭沫若 (254)
- 文学再革命纲领(草案)…………… (261)
- 我对于中国诗歌的意见……………《文艺先锋》社辑 (265)
- 为建设新中国的人民文艺而奋斗……………郭沫若 (270)
- 在中华全国文学艺术工作者代表大会上的总报告