

“群众”对“大众”的胜利

——从词汇变迁看革命文艺权力机制的转换

周 冰

“大众”在现代文艺批评中占有特殊的地位。从20世纪二三十年代左翼“大众化”讨论开始，一直到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，它一直是一个使用频率颇高的关键词。假如对此段现代文艺的发展历程做一简单考察，轻易就可拈出诸如“大众文艺”、“大众化”、“大众语”等由“大众”修饰组合而成的文艺词条。然而，引起我们注意的是，在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，“大众”却逐渐销声匿迹，渐次退出人们的文艺视野，而与此同时，“群众”却异军突起，开始崭露头角，被赋予强势的语词批评权力。是否《讲话》对“大众化”问题的解决，已使“大众”黯然失色，失去其固有价值而退出了历史舞台？抑或“大众”与“群众”的此消彼长隐含着什么玄机？

一、“大众”的形象想象：

从非阶级性到“革命”与“非革命”的对立

“大众”一词古已有之。《辞源》释大众为“多数之人”，此释例举《吕氏春秋·音律》：“仲吕之月，无聚大众，巡劝农事。”注：“大众，谓军旅工役也。”《战国策·燕二》：“燕赵久相支，以弊大众。”^{〔1〕}从示例来

看，“大众”本义指普通民众，在性质上没有社会分工或阶层的划分，不带有阶级性。黎锦熙在考察“大众”词义变迁时认为：“在上古的用法；大众‘是农民被征发而当兵做工的一大堆人。……近代普通的用法，则大众就是众人，不但阶级宗教种种限制都没有，并且也不必聚作一堆，就是散在的人们有时也可以叫做大众’。”^{〔2〕}到“五四”前后，“大众”主要和“民众”、“平民”等混合在一起，常可等量齐观。这种用法扩展到文艺领域，在当时的新文学话语里“‘大众’、‘平民’、‘民众’在与贵族或特权等级相对立的意义常常互换使用，而‘平民’、‘民众’两个词使用频率更高”^{〔3〕}。可以说，从古代延至“五四”，“大众”的含义比较稳定，其在应用上偏中性，基本不带褒贬色彩与附加意义。

“五四”之后，“大众”一词的语义开始发生变化。成仿吾较早给“大众”贴上阶级标签：“我们如果还挑起革命的‘印贴利更迩亚’的责任起来，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”^{〔4〕}。郁达夫在解释从日本舶来的“大众文艺”时，在“全体民众”的意义上使用“大众”，他讲道：“‘大众文艺’这个名字，取自

日本日下正在流行的所谓“大众小说”……我们的意思,以为文艺应该是大众的东西,并不能如有些人之所说,应该将她局限隶属于一个阶级的……我们只觉得文艺是大众的,文艺也须是关于大众的。西洋人所说的 by the people, for the people, of the people 这句话,我们到现在也承认是真的。⁽⁵⁾稍后,林伯修提出“普罗文学大众化”的问题,他似乎从社会分工的角度来理解“普罗大众”,却也是在一个宽泛层面上,“决不是单指劳苦的工农大众,也不是抽象的无差别的一般大众”;而是指那由各个的工人、农民、士兵、小有产者等等所构成的各种各色的大众层”⁽⁶⁾。从“大众”进入文艺领域的这几个关键步骤可以看出,从一开始,知识分子们就在“大众”的范围和属性判定上存在着差异,这种差异使得知识分子对“大众”的想象具有了弹性,直接影响了此后“大众化”讨论的两种倾向。

进入20世纪30年代,“大众化”讨论拉开帷幕。三次讨论内容范围甚广,对于“大众”是什么人,更是众说纷纭。左翼作家多取“大众”的无产阶级指向,郭沫若就认为“大众文艺!你要看清楚你的大众是无产大众,是全中国的工农大众,是全世界的工农大众”⁽⁷⁾,陶晶孙指出“大众乃无产阶级内的大多数人”⁽⁸⁾。而一些相对独立的作家所持意见则与左翼相悖,梁实秋说:“我所谓的‘大众’并不单指无产大众”,“我所谓的‘大众’与多数人,是以他们的文学品位之有无而分,并不是以他们的经济地位而分”。⁽⁹⁾鲁迅对大众的定义也较为宽泛,“说起大众来,界限宽泛得很,其中包括着各式各样的人”。⁽¹⁰⁾对“大众”的不同理解,延续了成仿吾和郁达夫对大众理解上的歧义,反映了知识分子对“大众”形象想象的差异,一方面激进的革命作家试图将“大众”无产阶级化,另一方面相对独立的作家又对这种倾向做着某种抵制,二者的合力使得在“大众”的界定上出现困难,从而营造出了“大众”的多面形象。

然而,必须注意的是,在左翼作家看来,“大众文艺”具有“革命”和“反动”的区别。洛扬曾撰文认为:“广泛的大众,虽然并不读我们的作品,但他们是有文艺生活的,他们完全浸在反动大众文艺里。”⁽¹¹⁾何大白也说:“中国一般劳苦大众目下所欢迎的这大堆封建残余的文学,我们把它总括起来,也叫大众文学。这大众文学,但是,并不是大众自己所创造的,实在乃是封建社会的学士文人施与给大众的。”⁽¹²⁾寒生则道:“一般的工农大众享受着一些什么样的东西

呢?文化水平较高一点的,他们读着张恨水徐卓呆之流的半新不旧的东西,低一点的看看连环图画,哼哼时事小唱,听听大鼓说书,看看文明新剧,这些就是他们日常所享受的大众文艺。”⁽¹³⁾显然,“大众”与“大众文艺”并非只是左翼所专用的语词,也并不是只具有革命的一面。考察起来,讨论者所说的“反动大众文艺”指由鸳鸯蝴蝶派一脉而来的通俗文艺,它们具有通俗、娱乐、消闲等特点,与市场相关,饱含小市民色彩。在革命作家看来,这类文艺不把“大众”导向革命,反倒毒化了“大众”。因此,他们试图通过对“反动大众文艺”的批判来强化大众文艺革命的面孔,强化“大众”革命性的一面,但这却从侧面塑造出了大众文艺娱乐、消闲的另一幅面孔,反映出两种不同文艺观对“大众”的“革命”与“非革命”想象的相左。

实际上,在20世纪二三十年代左翼所在的上海,不仅有无产阶级政治文化的勃兴,同时也有自由主义文化、都市大众文化等的发展,后者所理解的“大众”与大众文艺和左翼的革命文艺观就呈现出极大的差异。以都市文化所孕育出的海派文学为例,此派代表者有张资平、曾虚白等人,他们所谓的“大众”并不是左翼所认可的阶级劳苦大众,而是文化市场上的消费大众。沈从文在考察张资平的小说时讲道:“张资平‘懂大众’,‘把握大众’,且知道‘大众’要什么,比提倡大众文艺的郁达夫似乎还高明,就按照那需要,造了一个卑下的低级趣味标准。”⁽¹⁴⁾由沈从文对张资平的批评可了解,张氏的“大众”跟左翼大相径庭,更与革命无关。茅盾在评论梁得所《小说》杂志所倡导的“大众”方向时指出:“梁先生对于‘大众’一语的解释,也与普通所谓‘大众’不同,梁先生所谓‘大众’,好像就是一般所谓‘小市民’。”⁽¹⁵⁾梁得所《小说》的“小市民”情调与革命也是不相容的。叶灵凤曾称自己创作的小说《时代姑娘》为“大众小说”,而他的目的则是“想将一般的读者由通俗小说中引诱到新文艺园地来”。⁽¹⁶⁾他的“大众小说”不过是通俗的代名词,这与左翼所倡导的“大众文艺”也有着极大的差别。如果按照左翼的革命大众文艺理论,海派所倡导的大众文艺无疑是“非革命”或“反革命”,其供给“大众”的只能是低级趣味,弱化“大众”所具有的革命精神。

不难看出,在20世纪二三十年代,“大众”是一个多面的形象,不仅有无产阶级劳苦大众,也有普通民众,更有海派诸人的消费大众(被边缘化)等,这也造

成对大众文艺理解、主张上的不同。论者理解虽然迥异,但大致可以梳理出两种倾向:一以左翼知识分子为代表,从革命立场出发,赋予大众以阶级内涵,力图将其塑造成革命的生力军;另一以相对独立的知识分子为代表,他们对“大众”的理解相对宽泛,某种程度上对左翼“大众”的阶级性进行了反拨,使其呈现出“非革命”的倾向。从“五四”时期“大众”的非阶级想象到此时的“革命”与“非革命”的对立,“大众”一词在模糊中承载了不同的意识形态内涵,被知识分子整合进了文艺领域。“大众”是什么人的问题似乎从没有获得过完美的解决,但这并不妨碍其在文艺思潮中的重要性和价值。它实际上反映了知识分子面对剧烈变化的社会现实所产生的新一轮焦虑与想象,是文艺的现代性要求在知识分子群体中所引起的自然反应。正是在这种情形下,“大众”一词被知识者应用得蔚为大观,形成了一套以“大众”作为修饰的文艺批评术语。

二、“群众”之兴起及漫衍

与“大众”相似,“群众”一词也有着悠久的历史,古人多在“人的集合”意义上使用它,意为“众人”。进入近代之后,“群众”的词义和词性开始出现细微变化,而其“现代性转换”则是李大钊的功劳。1918年李大钊在《Bolshevism的胜利》一文中援引英国记者的话“Bolshevism实是一种群众运动,带着宗教的气质……”,后又说“二十世纪的群众运动,是世界人类全体为一大群众”。⁽¹⁷⁾李大钊取中国“群众”传统古意的同时,给其注入了无产阶级的阶级与阶层意识。自此,“群众”一词被激活,而其背后相对纯正的政党意识形态也越来越多地被人们接受。有学者认为“自从20世纪20年代开始,‘群众’这个词就成为列宁主义文献里受到青睐的用来翻译术语‘die Massen’,俄文为‘massy’的词了”⁽¹⁸⁾。这也可以看到此词与政党意识形态的紧密相关性。但是,在20年代初,论者把“群众”一词作为接受者引入到文艺批评中时,似乎并不太在意“群众”所蕴含的意识形态特性,如茅盾批评国人的审美观时认为“中国一般人看小说的目的,一向是在看点‘情节’,到现在还是如此;‘情调’和‘风格’一向被群众忽视,现在仍被大多数人忽视。……若非把这个现象改革,中国一般读者赏鉴小说的程度,终难提高”⁽¹⁹⁾。“群众”在这里实际上是与“一般读者”等同,与列宁政党理论的“群众”

观无关。

然而,随着马列主义“人民群众”历史观的广泛传播,列宁“文艺为千千万万劳动人民服务”的文艺观的介绍宣扬,再加之社会现实动员的需要,到20世纪20年代末,“群众”开始在文艺批评中出现,并由左翼“大众化”讨论而孕育了后发的优势与生长力。

在革命文学论争中,革命作家使用“群众”一词就比较强调其阶级性。蒋光慈在谈革命文学时认为应当描写群众,展示群众力量,“革命文学应当是反个人主义的文学,它的主人翁应当是群众,而不是个人;它的倾向应当是集体主义,而不是个人主义”,“革命文学的任务,是要在此斗争的生活中,表现出群众的力量,暗示人们以集体主义的倾向”。⁽²⁰⁾克兴在批评茅盾《从牯岭到东京》的文艺观时,指出“这完全是资产阶级拥护他们阶级利益底把戏”,指责茅盾“劳苦群众”天然只欣赏些滩簧小调花鼓戏等“观点的狭隘,强调革命文艺要‘努力唤醒他们的阶级意识,使他们组织起来,向统治阶级进攻’”⁽²¹⁾。很显然,这些革命作家对“群众”的运用已比较偏向李大钊所言及的阶级特性了。

到左翼“大众化”讨论时,“群众”伴着“大众”被应用得更为频繁。讨论伊始,沈端先就认为普罗大众文艺应该是“作品能够在广大的群众里面,送进鼓动和宣传的效果,在他们的生活里面,能够100%的消解,而成为他们自己的血肉”,在具体作法上则要“组织地将上述作品提供给广大的群众”。⁽²²⁾乃超在考虑“大众化”时,提出“大众”就是“群众”的看法:“‘大众’或‘群众’,究竟他(它)的内涵有什么意义呢?即使把它规限于被压迫阶级,它仍然能够分开许多阶层。”⁽²³⁾随着讨论的深入,群众形象、群众审美趣味、群众创作等也被提了出来。寒生不满意以往文艺对群众的丑化,要求文艺描写群众英雄形象,他说“个人主义的英雄主义的倾向——这一倾向的特点,就是蔑视了群众集体的斗争,把作品中的主人翁描写成‘天外飞来’救苦救难的英雄,群众都不知道斗争……像这种写法,不仅歪曲了现实,实则还在群众中散布着‘等待主义’的幻想。”⁽²⁴⁾瞿秋白认为文艺应当考虑群众的审美趣味,“利用旧的形式之优点——群众读惯的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”。⁽²⁵⁾瞿秋白又提出了“群众创作”的命题,“文艺大众化的运动必须是劳动群众自己的劳动,必须在无产阶级领导下。一定要领导

群众,使群众自己创造出革命的文艺”⁽²⁶⁾。左联所做的决议更是把文艺为群众服务提到了首位:“首先,‘左联’,应当‘向着群众’!应当努力的实行转变——实行文艺大众化,这目前最紧要的任务。”⁽²⁷⁾借着“大众化”讨论,激进革命者几无疑议地都把“群众”看成“大众”的所指,不仅从接受的层面来考虑文艺创作,而且也要求群众自我创作,这使得作为语词的“群众”表现出异军突起之势。

“大众化”讨论之后,出于抗战宣传、发动群众的需要,延安文艺界把文艺的群众指向作为创作、批评的一种价值取向,掀起了文艺大众化运动。洛甫在《十年来文化运动的检讨及目前文化运动的任务》的长篇报告中指出今后文化界的任务:“第一要适应抗战,第二要大众化、中国化。他希望每一个文化人到群众中、斗争中以及到前线去生活去锻炼。”⁽²⁸⁾映华在《谈谈边区的群众戏剧运动》中对边区的戏剧考察时指出:“边区戏剧运动的特点在哪里呢?第一,戏剧是群众性的。剧本的内容、人物、表情完全从群众生活中来。第二,题材与对话通俗化。把群众生活的题材用群众自己的言语写出来,要他们看得懂也听得懂。”⁽²⁹⁾小丁考察表演艺术杂技时认为,杂技作为一种宣传方式,是颇受群众欢迎的,在宣传鼓动上的效果是很大的,认为新成立的“延安业余杂技团”,任务有二:“一方面是开展杂技的娱乐活动”;“另一方面是利用杂技作对群众进行宣传”,最终“使它成为群众工作的新武器”。⁽³⁰⁾影响所及,报纸的改革也要求“群众化”,肖军对《解放日报》提的改革意见就认为:“《解放日报》是全边区的唯一大报,应顾到大家的需要,群众化些。党的消息可占三分之一,群众消息可占三分之二。”⁽³¹⁾“群众”也常常成为刊物命名的关键词。中国共产党在国统区出版的机关刊物就以《群众》命名。1940年3月陕甘宁边区文化协会大众读物社创办边区党委机关报《边区群众报》⁽³²⁾,而在1942年2月16日,大众读物社结束,又正式成立边区群众报社。1942年根据地作曲家协会创办的《民族音乐》后来则更名为《群众音乐》。

通过以上分析可见,“群众”是伴随着“大众”进入了文艺批评领域的,或者说“大众”某种程度上孕育了“群众”。就此时文艺界用词频率而言,“大众”在语词权力上占据着绝对的优势;“群众”处于被“支配”的劣势,是作为“大众”的补充而存在的,并不太引人注目。然而,不管是人们有意还是无意把“群众”引入文艺批评的领域,“群众”在此时崭露头角已

可确定无疑,从它进入文艺被作为接受的主体来对待,从人们对群众审美趣味的考虑以至要求群众进行创作就可以证明这一点。但吊诡的是,在20世纪二三十年代的“大众化”讨论中,当人们试图从各个角度对“大众”进行想象性界定时,却从没有试图对“群众”进行过界定,似乎它是自明的,无须关注太多。而且,“群众”进入文艺并与之结合后,自始至终与商业化运作、小市民情调绝缘,人们从没有认为“群众”与文艺的结合会有商业化的后果,这与左翼作家批评商业化大众文艺娱乐、小市民情调形成了鲜明对比。如果说,“大众”与文艺的结合在被左翼赋予阶级意识形态内涵的同时,还带有小市民化、商业化隐性的一面,那么“群众”与文艺的结合就比较纯粹,它直接与意识形态相关,虽然也讲通俗,但通俗却不媚俗,甚至成为先进的代名词,考虑更多的是宣传、鼓动等革命现实效果。由“大众”孕育而出的“群众”却在继承的同时,“反叛”了“大众”,或者说,在剔除“反革命”因素后,在意识形态方面更为纯粹,更加突出。

三、“群众”对“大众”的胜利

面对激烈的抗战现实,急需实现文艺与民众的结合,但是当时倾向于革命的文艺阵营却在“大众”化的问题上纠缠不清,莫衷一是。早在“大众化”讨论之初,鲁迅就讲到如火如荼讨论背后的弊病:

多作或一程度的大众化的文艺,也固然是现今的急务。若是大规模的设施,就必须政治之力的帮助,一条腿是走不成路的,许多动听的话,不过文人的聊以自慰罢了。⁽³³⁾

鲁迅在承认制作大众化文艺紧迫性的前提下,看到了由于历史条件的限制,“大众化”只能流于纸上谈兵,并沦落到“文人的聊以自慰”地步。在鲁迅看来,大众文艺要想“大规模的设施”,就必须政治之力的帮助,鲁迅抓住讨论背后“政治之力”的缺失,先知性地预见到“大众化”讨论只能是一种空想。

1942年,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表,毛泽东以一个政治家的身份对“大众化”做了新的解释:

许多同志爱说“大众化”,但是什么叫做大众化

呢?就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。而要打成一片,就应当认真学习群众的语言。如果连群众的语言都有许多不懂,还讲什么文艺创造呢?英雄无用武之地,就是说,你的一套大道理,群众不赏识。在群众面前把你的资格摆得越老,越像个“英雄”,越要出卖这一套,群众就越不买你的账。你要群众了解你,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。⁽³⁴⁾

在这段话中,毛泽东从群众接受的角度来考虑“大众化”,其实这些观点并不新鲜,在成仿吾、郭沫若、瞿秋白等的论说中,此种思想早已在场,毛泽东只是做了进一步发挥。不同的是,政治家的言说身份给这些言说注入“政治之力”,从而使“大规模的设施”成为可能。在《讲话》的结论部分,毛泽东直陈文艺的核心问题:

那末,什么是我们的问题的中心呢?我以为,我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。不解决这两个问题,或这两个问题解决得不适当,就会使得我们的文艺工作者和自己的环境、任务不协调,就使得我们的文艺工作者从外部从内部碰到一连串的问题。⁽³⁵⁾

毛泽东把文艺界的纷扰状况归结为“群众”问题,在此,他已经完全转到用“群众”来阐释文艺最根本的问题了,“为群众”解决的是文艺的方向问题,“如何为群众”解决的则是文艺的方法问题。虽然中心问题只有两点,却有很大的涵括性,不仅关涉文艺的方向,同时也关涉文艺的形式、语言、情感等内容。毛泽东把这些问题提纯与加工,抑“大众”而扬“群众”,并把“群众”抬高到压倒知识分子的层面。由此,“群众”问题成为衡量文艺成败得失的最根本问题,这与早期人们在讨论大众化问题时用“大众”作为标准来衡量形成鲜明的对比。当然,无法否认,在《讲话》中,“大众”也在频繁的使用,但就我们对《讲话》中“群众”和“大众”的使用情况统计来看,“群众”的使用次数为101次,“大众”的次数为34次,而且大众在使用时只具有群众的内质(如“工农兵大众”),或者只是一种策略性的说法(如“人民大众”),显然“群众”对“大众”获得了压倒性的优势,这其实也标志着“群众”对“大众”胜利的开始。

《讲话》发表之后,为工农兵群众服务被确定为创作方向,延安在文艺整风的同时,也掀起了一场声

势浩大的新秧歌剧运动、平剧改良运动等,营造了群众创作的奇观。新的文艺创作状况呼唤新的批评术语的产生,文艺界人士开始频繁使用“群众”组合而成的文艺词条开展批评,建构了“群众”在批评中的语词权力。在此,笔者拟从众多由“群众”所组合而成的词条中拈出几个作重点分析,以考察“群众”对“大众”胜利之表现。

1.“群众性”。“群众性”在《讲话》发表之前的延安文艺界已在使用,但范围并不广。《讲话》后“群众性”在文艺评论文章中大量出现。丁里评论秧歌舞时认为“群众性决定了它为广大群众所喜爱好”,秧歌舞的长处是“集团活动的广大群众性”、“配合了当前的政治任务”、“秧歌舞是随着群众的进步而发展着”⁽³⁶⁾。周扬在观看新秧歌剧时评价道:“这次春节的秧歌成了既为工农兵所欣赏而又为他们所参加创造的真正群众的艺术行动,创作者、剧中人和观众三者从来没有像在秧歌中结合得这么密切。这就是秧歌的群众性的特点,它的力量就在这里。”在谈到秧歌剧是否已经“大众化”时,周扬用了“大众”一词,不过在回答“大众化不够”时却赋予它“群众”的内容,“就是说,秧歌中的群众观点,群众语言,群众感情,群众作风还不够”,并号召“每个文艺工作者都应当为表现‘新的群众的时代’而努力”⁽³⁷⁾。艾青也用“群众性”评价秧歌剧:“秧歌剧是群众的歌舞剧,从剧本的内容到形式,从秧歌队的组织到演出,都是最富有群众性的东西”,“我们已临到了一个群众的喜剧时代。……群众成了一切剧本的主人公,这真叫做‘翻了身’”⁽³⁸⁾。诸如崇基、王朝闻等对平剧和年画的批评还是使用“群众”,但实际上可看作与“群众性”的互文。崇基批评中央党校新编平剧《逼上梁山》,说它是平剧改革中“一个大有成绩的作品”,“在形式上也做到了相当的改革”,“第一是多了群众的场面”,“第二是脸谱问题……把反动统治阶级的人群都扮成丑角,而被压迫的群众,如开酒店的李小二,却是眉清目秀的英俊后生,这是做的非常对的”⁽³⁹⁾。王朝闻考察年画的内容和形式时认为,“年画是重要的美术形式,是群众需要的精神食粮”,“年画要是取有革命意义的历史故事作题材,可以肯定地说,会受群众欢迎的”,“群众不仅要求‘有名堂’,而且要‘名堂多’”;“为群众所喜欢的旧年画,它色彩明快、线条简洁、构图饱满……等优点,会被新年画所采用……并受群众欢迎的效果”同时他也认为年画必须要“适应群众的欣赏习惯和接受能力”⁽⁴⁰⁾。从这些言

论考察“群众性”的含义,其所指也即《讲话》所确立的文艺工农兵方向——语言、情感、形式、内容等方面的群众趋向。既然新的文艺创作以“群众”为方向,那么以“群众”作为词根,再附上一“性”字,标明文艺的倾向性,进而将其应用于批评,考察作品是否体现或违背《讲话》方向也就是顺理成章了。

2.“群众化”。20世纪二三十年代的“大众化”几乎是人人耳熟能详的语词,其折射的是知识分子焦虑中对理想文艺的想象。但是《讲话》发表后,“群众化”开始进入人们的视野,在此仅以何其芳所提的“群众化”略作探讨。何其芳在批评解放区创作情况时认为,“最近一年多来,那边的艺术工作有了一个最重要的进步,也可以说是一个最基本的特点,新的艺术开始真正群众化了,新的艺术开始真正为广大工农兵所享有,推动了群众战斗的实际,而又因之开始改造了艺术自己”。他根据毛泽东《讲话》精神提出艺术“群众化”的两点主张:“从思想上解决为群众和如何为的问题”和“向群众学习”^{〔41〕}。在何其芳看来,延安的文艺活动在《讲话》发表后“群众化”了,而“群众化”的所指则是艺术“改造了自己”,实现了在内容上、形式上、情感上与群众的结合,“真正为广大工农兵所拥有”。值得注意的是何其芳在此对“改造”一词的运用,“改造”首先意味着前后的两种差异,其次也意味着后者对前者的扬弃。既然艺术“改造了自己”,这表明此时的艺术与早期相比,有了扬弃,有了质的变化。联想到毛泽东看了“改造后”的平剧《逼上梁山》所写的信:“历史是人民创造的,但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目,从此旧剧开了新生面,所以值得庆贺。”^{〔42〕}那么,这种“改造”这种“群众化”不仅意味着艺术自身的改造,同时也意味着对旧有文艺观的一种颠倒。从左翼的“大众化”到何其芳的“群众化”,虽然只有一字之差,但蕴含着的却是两种本质不同的文艺观。这不仅表明了大众的形象想象让位于群众的身份落实,也表明了知识分子与群众地位的位移,更象征着“五四”式的启蒙让位于政党意识形态式的启蒙,文艺性质产生了根本变化。

3.“群众文艺”。“大众化”讨论时重要文艺词条是“大众文艺”,但是《讲话》后“大众文艺”也退出了历史舞台,代之而起的则是“群众文艺”。邓拓在考察解放区《穷人乐》一剧时认为其“真实反映了高街

村群众从苦难到快乐的翻身过程”,我们可以从《穷人乐》中找到“一个发展群众文艺运动的新方向和新方法”^{〔43〕}。蔡子谔强调“群众文艺要沿着群众文艺自身的发展方向去提高的一个重要方面,就是要充分调动和发挥群众本身的创作才能”,这“必须使人民群众成为群众文艺的主人公”^{〔44〕}。1946年,边区政府在公布的1946年至1948年建设计划方案文教建设部分运用“群众文艺”一词,方案指出:“边区群众文艺在为人民大众服务的方向下,应团结一切文艺工作者,利用戏剧、音乐、秧歌、美术、文学及其他为群众所喜闻乐见的各种形式,反映并推进边区建设事业之发展”,“在发展群众文艺方面,须采取提供给剧本、唱词、及奖励群众创作等具体办法去帮助与改进民间秧歌队、自乐班、皮影戏、家戏、道情班子等群众文艺的组织活动及瞎子说书等内容”^{〔45〕}。而到1948年陕安宁边区文化协会编辑出版了以“群众文艺”命名的《群众文艺》。这一系列材料可以说明《讲话》发表给文艺带来的深刻变化,似乎预示着一个“群众文艺”时代的来临。考量“群众文艺”和大众文艺的区别,可以看到大众文艺实际上是由知识分子想象并掌握的,而“群众文艺”则偏向普通群众并由群众所执行,突出的是群众对文艺的权力。从它们的差别,我们可以发现政策制定者弃“大众文艺”而改用“群众文艺”之举流露出对“群众”一词的偏爱和良苦用心,彰显的则是“群众”介入文艺后的深刻影响及知识分子话语权力的旁落。

毫无疑问,“大众化”讨论时有关“大众”的身份想象到此时已演化为对“群众”蕴含意义的话语构建与实践。早期“大众”的含混倾向被“群众”的质实所代替,群众不仅以自我的文艺创作来确证“群众”一词所蕴含的力量,而且知识分子在《讲话》影响下也主动地在文艺批评中建构起“群众”的语词权。“群众”一词在《讲话》后借助于“政治之力”获得了空前的语词权力,从这一系列重要的文章标题,如《群众是怎样创作的》、《群众要求什么》、《开展群众新文艺运动》、《开展大规模的群众文教活动》等就可以发现此点。“大众化”讨论时出现的“大众”修饰词条,也让位于“群众性”“群众化”“群众语言”“群众时代”“群众文艺”等由“群众”作为修饰而成的语词,“群众”摆脱了被“大众”支配和“从属”的局面,一跃而获得了独立的语词权力。反观此时的“大众”,人们也还在运用它,但已受到文艺界的冷落,即使偶尔被人们用到,也仅仅徒具群众的内质,成为工农兵群众

的另一代名词。

四、结论

经过以上讨论,我们可以尝试做出如下结论。在40年代之前,“大众”一词的所指是相当含混和模糊的,知识分子对它的使用与他们对大众的形象想象相关。虽然左翼所认定的革命大众始终处在支配地位,并且意识形态因素逐步加强,但在诸如鲁迅等富有声望、相对独立的作家的影响下,“大众化”始终处在一种焦灼的张力中,没有完全成为艺术家理论批评与学习的价值取向。这形成了“大众”的模糊特性,也给当时的文艺界创造了一定的自由空间。凭着这样的文艺空间,当时的讨论保持着理论弹性,知识分子而不是政党牢牢掌握着文艺的话语权。但是在《讲话》发表之后,“大众”的指代空前明确:

那末,什么是人民大众呢?最广大的人民,占全国人口百分之九十以上的人民,是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。所以我们的文艺,第一是为工人的,这是领导革命的阶级。第二是为农民的,他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的,这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的,他们也是革命的同盟者,他们是能够长期地和我们合作的。这四种人,就是中华民族的最大部分,就是最广大的人民大众。⁽⁴⁶⁾

这里毛泽东说了“四种人”,但实际上只有三种人,或者说是两种人。所谓的“城市小资产阶级劳动群众和知识分子”只是策略性的“统一战线”考虑,而且“要为这四种人服务,就必须站在无产阶级的立场上,而不能站在小资产阶级的立场上”,这实际也就取消了为小资产阶级劳动群众和知识分子服务的可能性。“大众”的模糊与多义性,或者说早期有关大众的形象想象已不适合此种更为确定的意义,也不适合政党对文艺控制的需要,这为“群众”的出场提供了可能。

再来看“群众”,“群众”从被李大钊介绍马克思主义而激活后,就与政党意识形态相关,似乎是自明的,人们虽然没有试图对它进行界定,但它却带着纯粹的所指,它不是一种想象,而是已经被俄国十月革命所证明的伟大力量。知识分子把“群众”引入文艺领域正是看重此词背后所含的巨大阶级能量。他们

在推动“群众”进入文艺之初并不因领袖的倡导而积极主动,而是在他们对紧张时局、对文艺焦虑性思考后,在“群己关系”上“小我”“大我”碰撞后的选择。他们希望凭借着群众进行革命,创造一个新的世界。同时,党的理论主张是由马克思主义而来,“群众历史观”是基本的观点,此种历史观被毛泽东拿来后演变为“工农兵”历史观,使用“群众”或“工农兵群众”更能凸现此种意识形态内涵,也更符合政党建国的需求。对政党而言,把“群众”引入文艺领域,正是政党伦理的体现,是其意识形态主张向文艺扩展、渗透的必然结果。由此,知识分子与政党在文艺的群众观点上达成共识,进而合谋,知识分子踊跃参与到政党文艺意识形态型塑中,“群众”被强调到了空前的地步,群众对文艺语言、形式、审美等的权力要求也借机得以实现。这是一个权力彼此渗透的过程,更是一个权力互动的过程。在这样一个复杂的权力运作过程中,“大众”的模糊想象让位于“群众”的正统纯粹,“群众”逐渐取代了“大众”。在言语行为理论大师奥斯汀看来,语言不仅具有表述功能,同时还具有行事功能⁽⁴⁷⁾,如果“群众”取代“大众”反映了如上事实,那么它的“行事功能”又表现在哪些方面?我们可以看到,“群众”对“大众”大获全胜后,随之而来的是一整套“群众话语”,此种话语借助文艺政策的导向作用,逐渐成为评判文艺成就高下、进步与落后、价值与意义的绝对尺度。它创造了一种新的有关权力与意识形态的话语实践模式,实现了革命文艺权力的转换,并最终发展为文艺的“群众路线”,渗透在《讲话》后革命文艺生产与消费系统的各个层面。

然而,悖论在于,这些“事”的发生超出了以智识者自居的知识分子之本意,其结局令他们始料不及。他们的本意是,策略性地引入“群众”来解决现实社会与文艺的焦虑性问题,但不承想,在权力互动的过程中,自己反过来却被群众所“颠覆”,成为群众思想、感情、审美等的学习者、体现者和代言人。建国后,文艺创作中群众形象的空前突出,批评领域群众标准的专断,接受传播的群众化趋向等,无不证明“群众”侵入文艺领域所带来的权力机制转换。当此种思潮发展到极致时,知识分子就会被群众的洪流淹没,他们的话语权也会被取代,文艺所具有的审美娱乐张力空间也随之被宣传、教育所替代,政治审美压倒文艺审美,而这正是建国后屡次文艺运动高潮最基本的特征。

[本文系西南科技大学博士基金“大跃进文艺研究:以群众为中心的考察”(项目批准号11sx7102)的阶段性成果。]

注释:

- (1)《辞源》第1卷,商务印书馆,1979年版,第670页。
- (2)黎锦熙:《大众语真诠》,《申报·自由谈》1934年9月10日。
- (3)吴晓黎:《作为关键词的“大众”对二三十年代中国相关讨论的梳理》,《思想文综》,暨南大学出版社,1999年版,第105页。
- (4)成仿吾:《从文学革命到革命文学》,《创造月刊》1928年第1卷第9期。
- (5)郁达夫:《大众文艺释名》,《大众文艺》1928年1月1日。
- (6)林伯修:《一九二九年急待解决的几个关于文艺的问题》,《海风周报》1929年3月23日第12期。
- (7)郭沫若:《新兴大众文艺的认识》,《大众文艺》1930年第2卷第3期。
- (8)陶晶孙:《大众化文艺》,《大众文艺》1930年第2卷第3期。
- (9)梁实秋:《文学与大众》,《新月》1930年第2卷第12期。
- (10)华圈:《门外文谈》,《申报·自由谈》1934年8月24日-9月10日。
- (11)洛扬:《论文学的大众化》,《文学》1932年第1卷第1期。
- (12)何大白:《文学的大众化与大众文学》,《北斗》1932年第2卷第3、4期合刊。
- (13)寒生:《文艺大众化与大众文艺》,《北斗》1932年第2卷第3、4期合刊。
- (14)沈从文:《郁达夫张资平及其影响》,《沈从文文集》第11卷,花城出版社,1984年版,第142页。
- (15)茅盾:《小市民文艺读物的歧路》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海文艺出版社,1981年,第470页。
- (16)转引自吴晓黎:《作为关键词的“大众”对二三十年代中国相关讨论的梳理》,《思想文综》,暨南大学出版社,1999年版,第145页。
- (17)李大钊:《Bolshevism的胜利》,《新青年》1918年第5卷第5号。
- (18)〔德〕李博:《汉语中的马克思主义术语的起源与作用》,赵倩、王草、葛平竹译,中国社会科学出版社,2003年版,第404页。
- (19)《玄》,《评小说汇刊》,贾植芳编:《文学研究会资料》(上),河南人民出版社,1985年,第693页。
- (20)蒋光慈:《关于革命文学》,《太阳月刊》1928年第2期。
- (21)克兴:《小资产阶级文艺理论之谬误——评茅盾君底从牯岭到东京》,《创造月刊》第2卷第5期,1928年12月10日。
- (22)沈端先:《所谓大众化问题》,《大众文艺》1930年第2卷

第3期。

- (23)乃超:《大众化问题》,《大众文艺》1930年第2卷第3期。
- (24)寒生:《文艺大众化与大众文艺》,《北斗》1932年第2卷第3、4期合刊。
- (25)宋阳:《大众文艺的问题》,《文学月报》1932年6月创刊号。
- (26)瞿秋白:《“我们”是谁》,转引自文振庭:《文艺大众化讨论资料》,上海文艺出版社,1987年版,第100页。
- (27)《关于“左联”目前具体工作的决议》,1932年3月15日《秘书处消息》第1期,左联秘书处出版。
- (28)(29)转引自艾克恩编纂:《延安文艺运动纪盛》,文化艺术出版社1987年版,第37页,第47页。
- (30)小丁:《延安杂技团的职业化问题》,《解放日报》1942年1月10日。
- (31)莫艾:《本报革新前夜访问各界意见》,《解放日报》1942年4月2日。
- (32)1947年又创办《边区群众报副刊》,而在1948年两报同时又更名为《群众日报》,《群众日报副刊》。
- (33)鲁迅:《文艺的大众化》,《大众文艺》1930年第2卷第3期。
- (34)(35)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,1966年版,第808页,第810页。
- (36)丁里:《秧歌舞简论》,《解放日报》1942年9月23日。
- (37)周扬:《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月21日。
- (38)艾青:《秧歌剧的形式》,《解放日报》1944年6月28日。
- (39)崇基:《逼上梁山》,《解放日报》1944年1月8日。
- (40)王朝闻:《年画的内容与形式》,《解放日报》1945年5月18日。
- (41)何其芳:《关于艺术群众化问题》,《何其芳文集》第4卷,人民文学出版社1983年版,第41页,第49-51页。
- (42)毛泽东:《看了“逼上梁山”以后写给延安平剧院的信》,《红旗》杂志1967年第9期。
- (43)邓拓:《沿着“穷人乐”的方向发展群众文艺运动》,《邓拓文集》第1卷,北京出版社,1986年版,第385-391页。
- (44)蔡子谓:《沿着群众文艺的发展方向去提高》,《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》(第二册),解放军出版社1988年版,第197页。
- (45)《关于群众文艺》,《解放日报》1946年5月25日。
- (46)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1966年版,第812页。
- (47)〔英〕奥斯汀:《如何以言行事》,外语教学与研究出版社,2002年版,第1-12页,第133页。

(作者单位 西南科技大学中文系)