

文章编号:1674-8107(2019)03-0108-09

# “革命”逻辑与中央苏区文艺的历史选择

周建华

(赣南师范大学文学院,江西 赣州 341000)

**摘要:**中央苏区文艺研究目前已经进入到沉淀与深化阶段,探索现象背后规律性的问题越来越为研究者所重视。中国现代文学与政治的结缘,来自于上世纪初新文化运动中文学的历史承载,文学既是革命的对象,也是革命的主要路径。随着 20 世纪 20 年代初党派政治的形成,文学革命的标的逐渐清晰化为政治。中央苏区文艺接受了左联时期的无产阶级文学遗产,另一方面又因现实的具体时空条件与政治需求,强化了文艺的宣传功能,提升了文艺的政治身份,使得中央苏区文艺成为具有突出斗争特质的新型革命文艺。中央苏区文艺实践经验在当时的历史时空中发挥了巨大作用,却也需要突破模式固化和路径依赖等因素的拘囿,以适应新的时代要求。

**关键词:** 政治探索;中央苏区文艺;革命与文学;历史选择;路径依赖

**中图分类号:** G649

**文献标识码:** A

**DOI:**10.3969/j.issn.1674-8107.2019.03.016

关于中央苏区文艺的诸多论述中,将其与政治联系在一起是一种比较普遍的现象。比如,认为中央苏区文艺是“在风起云涌的革命斗争年代里诞生的革命化、大众化的战斗文艺”<sup>[1]</sup>,或是“作为革命武器”<sup>[2]</sup>,或将其视为一种意识形态化的文艺,认为中央苏区文艺“将具有强烈意识形态性的故事与鲜明情感倾向的文化心理有机地融合在一起”<sup>[3]</sup>。中央苏区文艺是为中华苏维埃政权生存服务的,政治性自然而然地成为它的天然属性。孤立地就文艺谈文艺,不利于认识中央苏区文艺的真实存在。孟子曰:“观水有术,必观其澜”,其大意是看水有一定的方法,就是一定要去看它壮阔的波澜。从根底上来说,中央苏区文艺是中国共产党寻求救国救民道路过程中特定历史时段的产物,也是近现代中国探索救国道路的历史产物之一。将其置于近代中国探索救国道路的历史时空链条中,选取五四新文化运动和革命文学论争这两个历史潮头,从革命与文学的双重视角来研究中央苏区文艺,可以更为全面、科学地呈现出的它的历史选择与经验得失。

## 一、“革命”与文学的历史承载

有学者在研究“革命”这一术语的使用时,惊奇地发现,在 1912 至 1917 年间,“共和”的使用次数明显多于“革命”;到 1919 年,“革命”才“终于结束了十年的低水平徘徊时期,以指数曲线上升,呈爆炸性趋势”;“到 1923 年就大增到近 2000 次,1926 和 1927 年,其使用次数更高达 4000 次以上。”<sup>[4](P385)]</sup>“革命”术语的使用情况,反映了当时社会思潮的变化情况。非常有意思的是,“革命”使用频率最高的年份不是出现在武昌起义爆发的 1911 年和中华民国成立的 1912 年,也没有出现在发生革命文学论争的 1928 年和左联成立的 1930 年。那么,其背后隐藏的密码究竟是什么,与文学存在怎样的内在关联?学者们的进一步研究显示,在 1899—1917 年间,“革命”的出现往往与“平等”、“独立”等词语呈高度相关性。而在 1919 年之后,“革命”的使用次数激增,将“平等”、“独立”远远甩在后面,此时“涉及‘革命’的关键词主要是‘社会革命’、‘俄国革命’、‘国民革命’和‘无

收稿日期:2019-01-03

基金项目:江西省社科“十三五”规划项目“俄苏资源与中央苏区文艺关系研究”(项目编号:17WX13)。

作者简介:周建华(1969-),男,江西吉水人,副教授,博士,主要从事中央苏区文艺学研究。

产阶级革命’，在语意上并不直接蕴涵平等和独立”。<sup>[4](P387)</sup>其奥妙之处，就在这关键词的变化上。据陈建华、金观涛等学者的考察，1919年之前，“革命”有进步、彻底变革及用暴力推翻旧制度等多种现代含义，主要是为了排满独立、消除不平等，树立民主、平等、独立的新道德是主要任务。概言之，此一阶段的“革命”主要在开启民智，即通称的启蒙；1919年之后，“革命”的内涵与观念发生巨大变化，由于中国学习西方现代社会组织方式的失败，知识分子们对前一阶段的学习进行了总结和反思，“辩证唯物论代替进化论成为新的天道”<sup>[4](P398)</sup>。中国现代革命获得新的科学理论的支持和现实榜样的引导，“革命”逐渐由彻底变革的社会革命向暴力化的阶级斗争方向发展。在这一“革命”演化的过程中，文学始终扮演着极为重要的角色，并且在不同时段，其角色与功能亦表现不同。

在中国现代文学进化史中，文学的现代化转化与“革命”的“进化”存在同构关系。1899年，梁启超提出“诗界革命”和“文界革命”口号。在此之前，梁氏因为戊戌变法的失败而流亡日本。在日本，他不仅发现“明治维新”与“明治革命”是一对同义语，其意义也不限于政治方面，而是含有万事万物皆有的“淘汰”、“变革”之义。梁启超由此受到启发，将“革命”引进文学，使得“诗界革命”获得与政治“革命”同等的意义。而且因为梁氏是戊戌变法的核心人物、《清议报》和《新民丛报》主笔等多重身份，“诗界革命”和政治“革命”之间边界模糊，两者若即若离，相激相生。后来邹容受此启发，著作《革命军》一书造成轰动效应，有力地促进了反满革命宣传。在文学方面，“‘诗界革命’提出后的《清议报》诗栏，出现了新的‘飞跃’，像‘自由’、‘共和’、‘革命’、‘民主’等名词在诗中大量出现。”<sup>[5](P208)</sup>此等局面的形成，达到了梁启超借诗界革命输入“欧洲之真精神真思想”的意图。换言之，梁启超“诗界革命”宣言的提出，是与其改良主义者的“革命”事业密切相关的。

“诗界革命”的意义在后来五四新文化运动中得到进一步的彰显。一方面，它启迪了陈独秀等知识分子的思想启蒙运动，另一方面开启了黄遵宪的诗歌语言形式革新、胡适等文学革命的努力。在袁世凯称帝、张勋复辟等一系列政治危机的强烈刺激下，激进的革命思想在新一代知识分子中迅

速形成并持续增长，进而引发了轰轰烈烈的五四新文化运动。陈独秀在《青年杂志》发刊词《敬告青年》一文中表明办刊宗旨的同时公开对青年的陈腐思想提出了批评：“吾见乎青年其年龄，而老年其身体者十之五焉，青年其年龄或身体，而老年其脑神经者十之九焉。华其发，泽其容，直其腰，广其膈，非不俨然青年也，即叩其头脑中所设想、所怀抱，无一不与彼陈腐朽败者为—丘之貉。”<sup>[6]</sup>并表达了对之进行改造的愿望：“盖改造青年之思想，辅导青年之修养，为本志之天职”<sup>[7]</sup>。陈独秀的做法获得其同道的响应。回国后，看到国内的现状，胡适“打定二十年不谈政治的决心，要想在思想文艺上替中国政治建筑一个革新的基础。”<sup>[8](P339)</sup>周作人表达了类似的想法，认为新思想的产生可以催生新的文学，进而影响现实生活：“我们如能够容纳新思想，来表现及解释特别国情，也可望新文学的产生，还可由艺术界而影响于实生活。”<sup>[9]</sup>在陈独秀、胡适等的启蒙视阈里，思想与文艺是作为等量的两个事物来看待的，他们推崇文艺，不只是因为它的美，还因为作家们卓越的思想。陈独秀在《现代欧洲文艺史谭》中推崇左拉、易卜生、托尔斯泰等就因为他们“非独以其文章卓越时流，乃以其思想左右一世也。”<sup>[10]</sup>革新文学的最终目的是要革新政治，而革新政治又必须扫荡那些盘踞于文学中的旧思想、旧观念、旧道德。认识到文学于政治革新的重要性，胡适们也在积极探索如何通过文学革命来达成思想革命，进而最终实现政治革新。

如果说梁启超“诗界革命”直接影响了黄遵宪的诗歌语言与形式革命，那么某种程度胡适的文学革命更多的是美国留学经历与国内社会现状直接刺激的结果，而且，胡适显然走得比黄遵宪更远。1917年1月，胡适发表《文学改良刍议》，揭开新文学运动的大幕，“八事”中的第一条就是“须言之有物”，这个“物”又包括情感和思想两个方面，其中“思想”即“见地、识力、理想”三个方面，它们“皆赖文学而传”。<sup>[11]</sup>胡适眼里，文学作为思想的载体，其重要性不言而喻，从文学入手进而革新思想，最终达成革新政治是一条有效而又比较理想的革命路径。作为新文学运动主将的周氏兄弟熟稔中外文学的发展状况，一方面他们认同胡适的文学革命道路，取文学作为思想革命的必须路径，“文学革命上，文字改革是第一步，思想改革是第

二步”<sup>[12](P4)</sup>。另一方面,他们又秉持进化论观念,认为当时中国文学已经进入到“写实主义”阶段,从人道主义立场出发,关注现实,关注人生,尤其是对平民和小人物生活的关注。鲁迅深恶将小说称为“闲书”,反对“为艺术而艺术”,认为文学必须是“为人生”的,他的小说“多采自病态社会的不幸的人们”,意在“揭出病苦,引起疗救的注意”。<sup>[13]</sup>无论陈独秀和胡适等的理论阐述,还是周氏兄弟等从文学创作对象出发的具体措施,无论文学是作为“革命”对象,还是借以作为“革命”的路径,其不变的核心只有一个,即服务于革新“思想”,政治只是一个潜隐的存在而已。这一平衡在1919年被打破。

《新青年》六卷五号(1919年5月)出人意料地出现集中介绍马克思及马克思主义学说的现象,其中就包括李大钊的《我的马克思主义观(上)》,如果加上《俄国革命之哲学的基础(下)》、《巴枯宁传略》的话,其篇目占整卷的百分之六十,简直就像马克思主义专号。此后介绍马克思主义学说成为《新青年》常态,第七卷重点谈劳动、经济问题,八卷一到六号都开设有俄罗斯研究专题,九卷以后大谈社会主义、共产主义、马列学说以及苏维埃。而六卷以前,除三卷二号上陈独秀一篇关于俄罗斯二月革命的文章外,基本无涉任何俄苏革命和马克思主义学说。这除印证了金观涛等学者关于1919年“革命”这一关键词出现指数呈爆炸性增长这一现象,最关键的是,它昭示着《新青年》关于“革命”的内涵与方向变了,由原来的改造思想走向实实在在的改造社会、阶级革命。可能是思想改造的速度跟不上时代的“革命”要求,也可能是俄苏十月革命的刺激影响,“五四”之后,新一代的“革命”者更多的是像转向了的陈独秀那样的激进革命者,加之党派政治的形成,政治已经变成具体的革命标的。文学的使用一如既往地受到“革命”者的重视,文学的角色与功用则出现由对象和路径逐渐“工具”化转化的重大变异。

李大钊是较早关注俄国革命和关注文学与革命关系的马克思主义者。俄国十月革命胜利后,李大钊不仅发表了讴歌胜利的《庶民的胜利》和《布尔什维主义的胜利》等文章,而且高度关注文学在其中所扮演的角色,先后写下了《俄罗斯革命之远因近因》《俄国革命与文学家》《俄罗斯文学与革命》和《什么是新文学》等文章,称颂俄罗斯文学为

俄国社会“沉夜黑暗中之一线光辉,为自由之警钟,为革命之先声”<sup>[14](P234)</sup>。并表示,若要花木长得美茂,就必须要有深厚的土壤,新文学的这个土壤就是“宏深的思想、学理,坚信的主义,优美的文艺,博爱的精神”<sup>[15]</sup>。李大钊率先将文学与改造社会的政治直接挂起钩来,标志着文学新的使命的开始。1922年5月和7月,中国社会主义青年团第一次全国代表大会和中国共产党第二次全国代表大会分别在广州和上海召开,前者在关于与社会各团体关系的决议案中,提出了利用各种社会团体将文艺无产阶级化的决定。“对于各种学术研究会,须有同志加入组成小团体活动及吸收新同志,使有技术有学问的人材不为资产阶级服务而为无产阶级服务,并使学术文艺成为无产阶级化。”<sup>[16]</sup>后者做出了中国共产党正式加入共产国际支部的决定。加入共产国际,正式成为共产国际的一员,意味着中国共产党完全被置于共产国际领导下的同时,苏联的文学经验也成为中共文艺发展的学习蓝本。共产党员加入各种社会团体,利用学术文艺为党服务的举措通过决议案的形式,进一步明确了中国共产党文艺为政治服务的基本方向,文艺为政治服务的工具性质明晰化。随着共产主义运动的深入,1923年到1926年间,围绕着《新青年》《民国日报·觉悟》《中国青年》等聚集起来的一批年轻的共产党人邓中夏、恽代英、肖楚女等不断发表对新文学的感想,提出新的文学主张,形成了一个新的革命文学话语场。他们接过李大钊的文学土壤说,将目光从土壤转移到土壤的改造者,强调土壤改造者在其中所扮演的重要角色,明确了“土壤”改造的路径,即深入社会的底层,写出“真实的”生活,否则不配谈革命文学。“革命的文学家若不曾亲身参加过工人罢工的运动,若不曾亲自尝过牢狱的滋味同受过雇主和工头的鞭打斥骂……他决不能了解无产阶级的每一种潜在的情绪,决不配创造革命的文学。”<sup>[17]</sup>而经过底层社会锻造的革命文学家所创造的文学就是他们心目中激发民众感情鼓动民众走向革命的“最有效的工具”<sup>[18]</sup>。从思想革命到阶级革命,从革命对象到革命工具,文学在短短二十余年时间里,完成了角色和功能的转化,决定了日后它在中国现代文学发展历程中的走向与基本面貌。

## 二、中央苏区文艺的历史选择

1931年11月7日,中华苏维埃第一次全国代表大会在江西瑞金召开,会上成立了中华苏维埃共和国临时中央政府,并仿照苏联的政权形式建立了完整的组织架构。中华苏维埃政权的建立是现代中国革命道路探索的历史结晶,也是中国共产党政治探索历史选择的结果。随着1931年上海中央机关作出迁往瑞金的决定得到共产国际的认可,周恩来、张闻天、博古、王稼祥等中共领导人先后进入瑞金,中国共产党领导中央实现形式上的统一。中华苏维埃政权建立前,中共为建立政权做出了艰苦的努力,除军事上的斗争外,文化战线上也进行了积极的探索,极大地推动了革命文学的向前发展。1928—1929年间,因为无产阶级革命文学的倡导,后期创造社和太阳社展开革命文学论争,文学“革命”走上新的发展阶段:文学进一步呈现出激进的政治化姿态;马克思主义文艺理论的传播与运用进入更为自觉、系统的阶段;左翼文艺组织的建立和无产阶级文艺纲领的制定。文学观念上,革命文学理论成份比较复杂,主要受苏联和日本的无产阶级文学运动的影响,尤其是受波格丹诺夫的“文艺组织生活”论影响最大。“文艺组织生活”的实质就是“通过生动的形象组织社会经验”,无产阶级文学就是无产阶级“意欲和经验”的组织<sup>[19](P89)</sup>。波格丹诺夫的“文艺组织生活”论实质上是将政治与文学划上了等号,文学沦为宣传的工具。由于对马克思主义的粗疏了解和新型文学的急于创建,革命文学的宣传性和阶级性在激进左翼文艺组织的一些行动纲领中得到进一步的确认:“(一)我们文学运动的目的是求新兴阶级的解放。(二)反对一切对我们运动的压迫……”<sup>[20](P223)</sup>左联为此还发动过与自由主义文艺等不同派别文艺的论争,进行过文艺大众化讨论等种种努力。因为条件所限,无产阶级文艺没有能够真正建立起来。随着在上海的中共中央机关向瑞金的转移及中华苏维埃政权的建立,无产阶级文艺思想获得了新的发展土壤,它一方面接受了左联时期的无产阶级文学遗产,另一方面又因现实的具体时空条件与政治需求,强化了文艺的宣传功能,提升了文艺的政治身份,使得中央苏区文艺成为具有突出斗争特质的新型革命文艺。

中央苏区文艺的发展空间是逼仄的,它主要表现在地域空间的相对狭小、文艺人才的严重短缺、政权生存压力空前三个方面,这些决定了中央苏区文艺选择空间的有限性。中央苏区又称中央革命根据地,主要从赣南、闽西革命根据地基础上发展而来,全盛时期辖江西、福建、闽赣、粤赣4个省级苏维埃政权,设有60个行政县,面积8.4万多平方公里,人口450余万,主要由客家人构成。中央苏区核心地域主要处于赣、闽、粤三省交界处,地处偏僻、多丘陵、交通不便、经济文化相对落后,国民政府的控制相对薄弱,这为地方政权建立提供了得天独厚的地理优势。但在国统区所讨论的那一套文学建设理论就很难照搬到中央苏区来,它必须照顾到当地民众的文化需求和实际文化水平,创造出新的大众文艺。中央苏区文艺发展还面临人才严重短缺的问题,专业的文艺人才几乎没有。当时的红军队伍基本由农民组成。古田会议之前,最能体现队伍文艺水平的宣传队,其成员由这样一些人员构成:俘虏、伙夫、鸦片鬼、逃跑嫌疑犯、残疾人员等<sup>[21](P4)</sup>,这表明队伍不重视宣传外,文艺人才奇缺是一个不争的事实。随着一些留苏人员和中央机关人员陆续进入中央苏区,出现了胡底、李伯钊、钱壮飞、石联星、赵品三等优秀文艺人才,但跟强大的人才需求相比,无疑杯水车薪,何况他们并非专业的文艺人员。当时,中央苏区解决文艺人才奇缺的办法一是创办学校和各种社团,如高尔基戏剧学校、工农剧社等自己培养人才;二是发挥集体智慧倡导集体创作;再就是在歌舞晚会时充分发掘民间艺人的艺术才能,现场吸收他们到晚会表演中来。无论是速成式的学校培养,还是临时凑合的集体创作等,它们只能勉强应付暂时的表演需求,无法达到真正满足群众精神文化需求、提升群众审美水平的要求。中央苏区文艺还面临着苏维埃政权生存压力的直接要求,从1930年到1934年,国民党政府先后对中央苏区工农红军发动了五次围剿,苏维埃政权面临生死存亡的严峻考验,它需要调动一切可以调动的力量为自己的生存服务。文艺作为最为有力的宣传工具,被纳入到政治这架高速运转的机器中来,成为政治的一部分,为政治服务,既契合了革命文学发展的内在逻辑,某种程度也是其历史的宿命。

中央苏区文艺直接服务于具体的政治任务,

或者说战争宣传需要。中央苏区政权组织结构中,没有文化部、文联和作协这些后来文艺界人士耳熟能详的组织机构,相关机构只有艺术局,它与初级教育局、高级教育局、社会教育局等一起隶属于教育人民委员部,教育人民委员部负责中央苏区教育、文化与宣传等方面的工作。因为没有独立、专门的文艺机构,这导致一个非常特殊的现象,即中央苏区没有专业的文艺政策、文艺方针,也没有专门的文件进行阐述,而是散见于各种决议案、章程或者简章之中,与其它各种政策混杂在一起。如著名的古田会议决议中毛泽东关于《红军宣传工作问题》就是《中国共产党第四军第九次代表大会决议案》的一部分,《文化问题决议案》是《闽西第一次工农兵代表大会宣言及决议案》的一部分,《俱乐部纲要》《高尔基戏剧学校简章》等是《苏维埃教育法规》中的一部分等。而且这些“决议案”、“纲要”、“简章”等基本不探讨诸如文艺理论、文艺创作等方面的问题,而是谈文艺组织、文艺任务,如“俱乐部机关必须每星期规定俱乐部工作日程,按照一定的计划进行自己的工作,而这些工作中,应当以政治动员为中心”<sup>[21](P35)</sup>、“用表演戏剧等的艺术宣传,参加一般的革命斗争,赞助工农红军的革命战争”<sup>[21](P27)</sup>。迎合工农大众的需要,创造工农大众的文艺也就成了中央苏区的必然选择。

1936年11月22日,中国文艺协会在陕北保安成立,毛泽东在成立大会上发表讲话,提出协会要“发扬苏维埃的工农大众文艺”。在后来的延安“讲话”中,他又对大众化做了清晰的界定:“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。”<sup>[22](P52)</sup>毛泽东关于苏维埃文艺大众化的界定高屋建瓴,所指主要体现于精神层面,至于具体的文艺大众化举措,如何通过这些举措使得文艺工作者的思想感情与工农大众的思想感情打成一片。或者说从外在角度予以考察发现,在文艺形态、文艺内容以及文艺活动形式上,中央苏区文艺都有着自已显著的特色。文艺形态上,它打破了文艺与宣传的界限,凡是为群众喜闻乐见、直观明白的各种类型的文字、表演、图画、音乐、舞蹈等统统被纳入到宣传的范畴中来,形成一种奇特的大杂烩文艺(如下图,图1是一条标语,“反对帝国主义进攻苏联”,图2是几个小朋友表演的“机器舞”)。

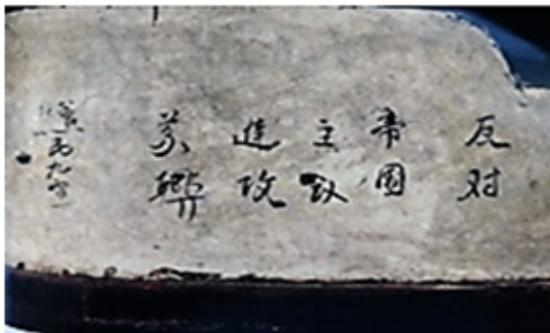


图1 标语“反对帝国主义进攻苏联”



图2 机器舞

这种处理“文艺”的方式符合宣传工作的要求,也得到领导人的积极倡导。“只有利用一切这些活泼的、群众的宣传鼓动工作的形式,我们才能把我们的政治影响传达到工厂中、农村中、学校中、兵营中的广大群众中去,我们才能用更多的方法来动员群众。”<sup>[23](P317)</sup>文艺内容上,其大众化选择是最能体现中央苏区文艺宣传与教化功力的地方。中央苏区文艺在取材上有一个特点,即喜欢选择与民众“密切相关”的斗争故事和农耕故事,借故事来营造某种道德情境,激发观众情绪。这些故事中要么敌人使坏得到清除,要么思想落后农民得到教育,在敌/我、好/坏、落后/先进二元对立的简单比照中,每一个故事都给予观众一个直观的结果,告诉观众们应该怎么做。那些斗争和农耕故事看似简单粗暴,没有多少艺术性可言,却直指人心,是非分明。无数次反复的“熏陶”之后,这些故事的内核就升华为一种无形的内质,这种内质就是:一种心理,两种思维、三种文化指向。一种心理,即救星心理,党和苏维埃政府是广大工农群众的救星。两种思维,即二元对立思维与利我思维。三种文化指向即身体性、一体性和群分性。<sup>[3]</sup>

如果说文艺形态、文艺内容上还可以见出左翼文艺大众化的“历史痕迹”的话,功能化的大众

化实践则是中央苏区文艺所独有的，是中央苏区这一特定时空环境中宣传与文艺相结合的动态化呈现。瞿秋白曾抱怨五四新文化运动对于民众影响的苍白，究其原因，语言是重要因素，“五四式的新文言（所谓白话）的文学，只是替欧化的绅士换换胃口的鱼翅酒席，劳动民众是没有福气吃的。”<sup>[24]</sup>没有福气吃，是因为鱼翅酒席名贵、多出现于深宅大院，农民当然吃不到。如将它请出“深宫”，转化为平民化菜肴，摆在农家小院、田间地头，民众就不仅可以品尝，还可以成为他们的家常菜了。相比左翼文艺的大众化实践，中央苏区文艺最成功的地方就是它解决了这个“历史遗留”问题。中央苏区文艺大众实践主要从两个方面入手：一个是广场化的文艺演出。由于宣传工作的需要，中央苏区的文艺演出基本都是应具体的宣传任务需要临时搭建舞台或就地演出，甚至将舞台置于战斗间隙，“行军途中常设有鼓动棚，由宣传队或宣传队和慰劳群众联合表演各种游艺节目，以鼓舞士兵作战，减少疲劳”。<sup>[21](P334)</sup>演出时，非常注重与现场观众的互动，还发动群众自由上场表演，或做游戏，或唱革命歌曲，形成“男男女女老老少少都是能歌善舞的演员”<sup>[21](P144)</sup>的局面。另一个是演出活动的组织化、规律化建构。在中央苏区，文艺活动不是一种娱乐，而是一项工作，它有严密的组织制度进行规范，从古田会议开始，文艺活动制度化地纳入到细密的组织活动中。“红军中连以上的单位都设有俱乐部，连队设有列宁室，俱乐部有管理委员会，下设有晚会、艺术、墙报、体育、文化委员；列宁室设有干事会，下设有演讲、游艺、体育、识字、墙报和青年等活动小组。”<sup>[25](P54)</sup>地方机关建制也是如此。这样从军队到地方，通过一级一级的组织安排，不论事情大小，只要需要，文艺就可以充分地开展起来，以致有老红军在回忆当年的文艺活动时，仍然记忆犹新。“当时的中央苏区和各革命根据地内，每当打土豪、分田地、打仗、生产、扩大红军等，都要唱几首山歌，或演一出戏进行宣传鼓动。”<sup>[26](P18)</sup>长期组织化、规律化的文艺演出活动，形成中央苏区典型的“事件+文艺”宣传模式。

### 三、中央苏区文艺及选择的反思

中央苏区文艺实践因为红军的向西转移而告一段落，但它在实践中所获得的经验、所应规避的

负面效应值得我们研究和反思。关于中央苏区文艺宣传活动的盛况，当时的《红旗》杂志做了这样的描述：“每晚有人作政治报告，有人讲故事、说笑话、演戏剧、唱歌、呼口号。此外还有各种各样的乐器，全乡男女老幼每晚相聚一堂，欢呼高歌，真是十分热闹。”<sup>[27](P25)</sup>面对农民们自愿自觉地接受文艺宣传的这种现象，美国记者埃德加·斯诺这样评价：“这些剧团使我奇怪的不是他们向世界提供什么艺术价值的东西，他们显然没有，而是他们设备这么简陋，可是却能满足真正的社会需要。”<sup>[21](P207)</sup>斯诺的评价非常中肯，又道出了事实的关键所在。在绝大多数农民眼里，什么是艺术，什么是宣传，其界限在哪儿，他们大抵无法分辨清楚。但活生生的人、鲜活的事、简单的对错，他们却是能够理解、也分得清楚的。简单、轻松的胜利往往更容易给生活简单、头脑单纯的他们带来生命的幻觉。中央苏区的文艺宣传者们无意中创造了一个神话，“当时，从16岁到25岁的青年女子都基本参加了少先队、赤卫队，和男同志一起参加武装斗争，站岗放哨，而且还担负帮助部队侦察、通讯等任务”<sup>[28](P73)</sup>。这个效果是相当惊人的，而这个神话的编撰密码又是如此的简单：将革命的暴力问题转化为生活的压迫与反抗问题、抽象的阶级对抗转化为真实可感的生活道德冲突。这个密码所创造出来的故事编撰方法、所引起的从文学观念到审美风格要求的变化，乃至由此产生的民众与文艺之间的关系等等，都深深影响到后来延安文艺乃至当代文学的发展。

故事的编撰方法上，中央苏区的文艺宣传工作者们创造出了“阶级斗争+生活故事”的简单有效的故事结构方法。任何一部戏剧，一曲歌谣，抑或是一出活报剧演出，都将它简化为一个阶级斗争或阶级压迫的生活故事。如歌谣《可怜的秋香》本是一个描绘孤儿秋香孤苦伶仃生活的曲子，传入中央苏区后被改编为《可怜的民众》，内容转化为农民受地主剥削压迫的悲惨故事。独幕剧《地主婆》明明写的是长工王妈向雇主冯氏借钱未果的事情，却牵扯出冯氏与另一个农民黄氏之间的利息催缴事件，冯氏的冷酷形象跃然而出。著名的《父与子》剧本，讲的是一个叫王老五的监狱看守众叛亲离的故事。故事以王老五与妻儿之间的矛盾冲突为主线展开，王老五为人刻毒，思想顽固，

平时在家也一副高高在上的样子。儿子不满其行为,偷偷参加革命,后失踪。妻子天天祷告,祈求儿子平安,遭到王老五训斥。后来一个叫王振青的青年被押解到王老五的看守所,被王老五发现,但并没有得到王老五的同情和相认,反而遭到他的叱骂。后儿子越狱逃走,王老五不仅不喜,反倒自责失职。这本是个简单的家庭成员之间的生活矛盾故事,却演绎成了一出尖锐的政治斗争故事,故事的结局具有鲜明的隐喻意义:参加革命的儿子获得了新生,反动、刻毒的王老五最终走向了灭亡。在后来的文艺创作中,革命者新生、反动派灭亡几乎成了革命文艺作品结尾的标配。

从文艺到政治,是一个如何服务的问题;从政治到文艺,是一个内容和形式的转化问题。前者是方向,后者是技巧。正是这两者的特定融合,规定了中央苏区文艺从艺术形态到审美风格的独特性:多样化文艺形式中的简单归一。左联时期的文学大众化,是知识精英倡导下的大众化,上不具备政策的支持,下不具备工农民众的思想情感和生活基础,只是在语言、内容、形式的理论阐释上转圈圈。中央苏区文艺之所以指称为文艺而不是像左联时期那样称为文学,关键就在于文艺创作的主体变了,知识精英为工农大众所取代,承载工具变得驳杂,而不只限于文学作品,像标语、口号、漫画、活报剧、水兵舞等那样的非文艺作品和生活“模仿秀”都是宣传的重要工具,亦纳入到“文艺”的范畴。如图3所示,图3是一副漫画(原图保存在赣州市石城县横江镇友联村虎尾坑小组),其实也是一条标语。画面中间是一只形象丑陋的狗,狗身再配上“蒋介石狗头”几个字,形象又直观地表现出作者对蒋介石国民党的憎恶,引导村民如何做出“正确”的选择。这是一种非常初级的宣传,图画中的“狗”连狗的雏形都谈不上,更谈不上文艺,但配上这几个字,意思就清晰了,笨拙的画面反而获得了传神的戏剧性效果。这种文艺与政治简单、直接对接的结果是,形成了中央苏区文艺简单、粗糙、粗暴的美学风格。



图3 漫画“蒋介石狗头”

从认识论的角度上来说,中央苏区文艺大众化实践真正的意义不在于它动员了多少民众投入到中华苏维埃政权的保卫斗争中来,而在于它让人们知道,革命离不开民众,民众需要艺术和需要什么样的艺术,怎样宣传和组织群众为政治服务,尤其是文艺作为“武器”的重要性。这种认知直接影响到后来延安的文艺政策和文艺实践,也影响到毛泽东文艺思想的形成,并因此影响到中国当代文艺的发展。文学对于启蒙的重要性已为学者们充分地认识,将文艺作为工具并上升至“武器”的高度却是在日益激烈的阶级斗争和政权争夺中总结出来的。毛泽东是中国共产党内第一个从战略高度真正认识到并系统地予以总结阐述的理论家。早在1929年《古田会议决议案》关于“红军宣传工作问题”的细则中,毛泽东就将宣传工作提高到帮助武装群众、建立政权的高度,将宣传工作视为红军第一个重大工作,还极为详细地介绍了如何组织、如何宣传,规定了选取什么内容,如何训练等。这个细则也是红军中关于宣传工作的第一个规范化文本。毛泽东在他后来那篇著名的《新民主主义论》中,正式将革命文化提升为人民大众的“革命的有力武器”,接着又在《在延安文艺座谈会上的讲话》中将无产阶级的文学艺术定性为“无产阶级整个革命事业的一部分”、“整个革命机器中的‘齿轮和螺丝钉’”<sup>[22](P69)]</sup>。从“工具”到“武器”再到“齿轮和螺丝钉”,这是文学艺术身份的重大转变与“质”的飞跃,标志着中国共产党经过具体的文艺宣传实践,获得了关于文艺与政治关系的最为真实也最为深刻的认识,也懂得如何将文艺最大限度地服务于革命斗争的需要。

过去的做法一旦形成经验,依照惯性,它就会成为日后行事的重要参考乃至行动标准。回顾毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,其核心内容一是确定文艺的“齿轮和螺丝钉”地位;二是文艺服务对象是工农兵主体的确定;三是解决文艺如何服务工农兵的问题;四是解决文艺队伍和文艺创作的规范化问题。这四个问题,三个与中央苏区的大众文艺实践密切相关,甚至某种程度可以说直接来自它的实践经验,是它的理论升华。即使是文艺创作的规范化问题,苏区时期,亦并不缺乏,比如说第九十九期《红色中华》上对短剧《谁的罪恶》的批评,1933年10月3日《红色中华》对哑

剧《武装保护秋收》的批判以及对一些所谓落后民间文艺团体演出的批判斗争。“讲话”根据变化了的形势及大量知识分子出身的作家加入的实际，提出了文艺队伍内部知识分子出身作家非无产阶级思想的改造问题，冀望通过改造，“使我们的整个队伍在思想上和组织上都真正统一起来，巩固起来”<sup>[22](P81)</sup>。事实上，苏区文艺经验不仅在延安，也在后来新中国的文艺文方针、文艺政策中得到清晰的体现。“第一次文代会确立了新中国的文艺发展方向，也就是以毛泽东‘延安讲话’为根本的指导思想，不同政治信仰、文学立场的作家都被统一到相同的政治规范下进行文学实践活动。”<sup>[29](P2)</sup>

环境变了、形势变了、自己的角色与身份变了，选择的历史语境亦发生改变，文艺政策应该相应地进行调整。过去革命年代的文艺斗争经验在新的和平年代下成为主导性的文艺规范指导文艺创作，这是一种历史的惯性，也是文艺管理者思考的惰性显现，是一种严重的路径依赖症。中央苏区文艺是特定历史时空中的产物，它依靠强大的组织动员能力和通俗、生活化的文艺宣传，有效地存续了中华苏维埃政权。在这个实践中，文艺宣传的成功刺激了中国共产党利用它来获取更大“报偿”的“革命”努力，另一方面，成功的丰厚“回报”又强化了既有的机制和规范，并沿着既定的方向不断地自我强化。这个强化没有因中国共产党最终夺取政权而走向创新，而是不断走向强化后的不适并最终引发一系列的文艺问题乃至文艺界悲剧。问题是疾风暴雨式的革命斗争已经不复存在，经济建设也不同于革命斗争。“可惜的是，我们只是基本肯定和照搬了解放区的一套东西，将这些东西（文艺政策和具体做法）推广到全国去。与此相对应的是，国统区的许多好的东西（如国统区作家写知识分子题材的经验），没有得到肯定

和继承。这些都对后来的发展产生过一定的影响。”<sup>[30](P461)</sup>中国当代文艺问题是体制问题，是过去文艺体制与新的社会历史条件的不相适应问题，也是路径依赖症问题，它比附于社会制度这棵大树，只有进行制度的创新才有可能走出“依赖”的困境。

#### 四、结语

中国现代文学因“革命”而兴，革命尚未成功又催生了新的“革命”，中央苏区文艺“应运而生”成为了“革命”的工具。华裔学者王德威在论及中国现代小说之发展时说：“由涕泪飘零到嬉笑怒骂，小说的流变与‘中国之命运’看似无甚攸关，却每有若合符节之处。”<sup>[31](P1)</sup>王德威之意，中国现代小说的发展与中国现代社会的历史进程密切相关。中央苏区文艺是历史的产物，它参与中国现代社会历史进程，具有历史的合法性。问题不在于参与的合法性与否，而在于参与的身份。从五四新文化运动之思想革命，到中国共产党之无产阶级革命，此“革命”不是彼“革命”，两者的内涵和外延都截然不同。文学所担负的功能亦完全不同，中央苏区文艺不是中国现代文学合乎逻辑的发展，而是历史变异所催生的文学变形。它逸出文学的常轨而融入政治，最终依附政治，成为政治的一部分。作为一个“成功者”，中央苏区文艺大众化实践所积聚的历史经验形成巨大的内生力量，强化其既有的经验，推动自身向原有的轨道加速前进。当然，文艺本身只是工具，关键取决于工具的运用者，当形势发生了根本变化的时候，过去的经验必须加以必要的扬弃，而不是照搬、强化。中央苏区文艺经验在中央苏区时期、延安时期是有效的，但其经验无法在1949年之后的新型社会环境中加以复制、照搬，路径依赖症必须破除。

#### 参 考 文 献

- [1] 汪木兰.苏区文艺是战斗的号角[J].江西社会科学,1982,(3).
- [2] 曾芸.作为革命武器的苏区文艺[J].文艺理论与批评,1993,(3).
- [3] 周建华.文艺娱乐、意识形态与文化心理融合的成功范例——中央苏区文艺大众化新论[J].红色文化学刊,2017,(12).
- [4] 金观涛,刘青峰.观念史研究——中国现代中药政治术语的形成[M].北京:法律出版社,2009.
- [5] 陈建华.“革命”的现代性:中国革命话语考论[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [6] 陈独秀.敬告青年[J].青年杂志,1915,(9).

- [7] 记者.通信[J].青年杂志,1915,(9).
- [8] 胡适.胡适谈国学谈哲学谈人生[M].北京:中国华侨出版社,2014.
- [9] 周作人.文学上的俄国与中国[J].俄国文学研究,1921,(9).
- [10] 陈独秀.现代欧洲文艺史谭[J].新青年,1915,(12).
- [11] 胡适.文学改良刍议[J].新青年,1917,(1).
- [12] 张菊香.周作人代表作[M].郑州:黄河文艺出版社,1987.
- [13] 鲁迅.我怎么做起小说来[A]鲁迅全集;第4卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [14] 中国李大钊研究会.李大钊全集;第2卷[M].北京:人民出版社,2006.
- [15] 李大钊.什么是新文学[J].星期日,1919,(12).
- [16] 记者.中国社会主义青年团第一次全国代表大会纪略[J].新青年,1922,(7).
- [17] 泽民.文学与革命的文学[J].觉悟,1924,(11).
- [18] 邓中夏.贡献于新诗人之前[J].中国青年,1923,(12).
- [19] 苏联“无产阶级文化派”论争资料[M].北京:人民文学出版社,1980.
- [20] 陈寿立.中国现代文学运动史料摘编(上)[M].北京:北京出版社,1985.
- [21] 汪木兰,邓家琪.苏区文艺运动资料[M].上海:上海文艺出版社,1985.
- [22] 毛泽东.毛泽东文艺论集[M].北京:中央文献出版社,2002.
- [23] 张闻天.张闻天文集[M].北京:中共党史资料出版社,1990.
- [24] 宋阳.大众文艺的问题[J].文学月报,1932,(6).
- [25] 江西省文化厅,江西省老年文艺家协会.江西文艺史料(第十一辑)[M].江西文艺史料编辑部.1991,(12).
- [26] 刘云.中央苏区文化艺术史[M].南昌:百花洲文艺出版社,1998.
- [27] 叶春.文化建设与苏区文化传统[M].银川:宁夏人民出版社,1999.
- [28] 舒龙.客家与中国苏维埃革命运动[M].北京:中央文献出版社,2004.
- [29] 高玉.中国现当代文学史(下册)[M].杭州:浙江大学出版社,2013.
- [30] 高占祥.文化管理手册[M].长春:吉林人民出版社,1991.
- [31] 王德威.想象中国的方法[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1998.

## Logic of “Revolution” and Historical Choice of Literature and Art in Central Soviet Area

ZHOU Jian-hua

(School of Chinese Language and Literature, Gannan Normal University, Ganzhou 341000, China)

**Abstract:** With the in-depth study of literature and art in Central Soviet Area currently, more and more attention is paid to the research on exploring underlying rules for the emergence of literature and art in Central Soviet Area. The combination between Chinese modern literature and politics started from the historical bearing of literature in the New Culture Movement in the early last century. Literature serves both as the object of revolution and the main path of revolution. With the formation of party politics in the early 1920s, the target of literary revolution gradually became clear in politics. The literature and art in the Central Soviet Area, inherited from the proletarian literature of the Left Alliance, has strengthened its role of propaganda and promoted its political identity to meet the need of reality and political requirements. It becomes a new form of arts with the characteristic of revolutionary struggle. It has played a huge role in the historical space and time, although it still needs to break through the confinement of model solidification and path dependence to adapt to the requirements of the new era.

**Key words:** political inquiry; literature and art in Central Soviet Area; revolution and literature; historical choice; path dependence

(责任编辑:庄暨军)