

人民文艺的建构与文艺话语的一体化特征

——“十七年文艺”审美思想史研究之一

范玉刚

(中央党校 文史部 北京 100091)

[摘要]“十七年文艺”鲜明的国家、政党组织特性,形成了文艺话语的一体化特征。在毛泽东文艺思想指导下,文艺创作不断想象和建构新中国形象,为建设社会主义新中国鼓与呼。文艺发展的组织化体现在文艺生产方式的体制化保障,文艺家的体制化,生产资料的国家控制和调配,由此实现了文化统制。作为新中国精神发展的主要形式,“十七年文艺”清晰地烙上了时代政治的印记,以诠释新政权的合法性,书写民族战争的伟大胜利,实现了意识形态教化的有效性,培养了一批文艺新人,塑造了系列新人形象,形成了具有时代价值的文学经典,巩固了党的文化领导权。

[关键词]“十七年文艺”;人民文艺;文化领导权;国家组织化;体制化;文艺话语;一体化

[中图分类号]I206.7 [文献标识码]A [文章编号]1003-8353(2017)10-0129-09

DOI:10.15981/j.cnki.dongyueluncong.2017.10.016

从美学史来看,一个时代的美学观念必然影响文艺的发展,并通过文艺实践得以显现;相应地,从一个时代文艺创作的艺术追求及其生产方式和审美风格的特点,同样可以洞察时代的美学主导观念。“十七年文艺”在毛泽东思想指导下,不仅形成了文艺的“人民性”价值取向,重要的是整个文艺生产在国家组织下建构了“人民文艺”,及其话语方式的“一体化”特征,以相应于“美学大讨论”中马克思主义美学主导地位的确立。

一、文艺发展的国家组织化及其文化领导权建构

1949年10月1日,新中国的成立开启了中国历史的新纪元。这种“新”在艺术上表现为一种新的价值追求和审美风格的确立,新思想的激励使艺术创作充满革命激情,对广大艺术家产生巨大的精神感召力。从建国初到“文革”前,通常被学界称为“十七年”。“十七年”是新政权在政治、经济、文化等方面,基于对社会主义的无限憧憬,在全面向苏联学习的语境下,借鉴苏联模式来发动和号召学术、文艺为社会主义建设服务的时期,其文艺发展呈现出鲜明的国家组织和意识形态规训色彩。也就是说,“十七年文艺”发展有着鲜明的国家、政党组织的特点,以组织方式通过挤压社会空间不断把文艺纳入体制内,在意识形态上张扬人民美学的价值诉求,以合力建构了“人民文艺”及其话语的一体化特征。“人民文艺”是对十七年时期文艺发展的主导形态和性质的界定,它体现了社会主义文艺所追求的人民性,以艺术的人民性应和了马克思主义文论对人民主体地位的肯定,回应了马克思主义美学对人民审美创造的追求,形成了十七年时期文艺审美的崇高风格。

[基金项目]国家社科基金重大招标项目“20世纪中国美学史”(项目编号12&ZD111)。

[作者简介]范玉刚(1969-),男,中央党校文史部教授。

随着民族自信心和自豪感的增强,大众和知识分子都对新中国成立抱有极大的热情和期盼,有一种中华民族“站起来”的冲动。尽管经济基础薄弱、国家一穷二白,人们却有着一种精神上的充实和审美想象,人的面貌和文艺发展有一种新气象。新政权通过在学术领域对知识分子实施一系列思想改造运动,经由意识形态询唤促使其转变政治立场,在美学领域确立了马克思主义的指导地位;在文艺领域实施一套有别于学术领域的领导权建构方式和策略,以组织化方式实现了文艺话语的一体化特征,通过占据道德舆论优势掌握了党的文化领导权。为使新中国从战争状态转入和平建设,尽快形成社会稳定的政治、经济与文化相匹配的社会轴心结构,新的执政党始终把文化领导权建设提到政治高度,但国内外政治形势的风云际会,以及长期政治斗争的思维惯性,使整个社会难以实现快速有效转型,在稳定与发展的错置与错位中,文化领导权的建构不免带有“革命”的底色和“运动”的特点。以与大众文化生活紧密的戏剧为例,同其他艺术门类改造一样,新中国的戏剧有一个转制过程,在此过程中掌握戏剧界话语权的人大体上来自两个群体,一是曾在国统区从事“剧运”的人士,一是人民军队及各级政府从事宣传工作的“文工团”,戏剧转制主要是把文工团式的意识形态宣传与现实社会中作为民众日常文化娱乐生活重心的戏剧演出相结合,但发展理念的不同使戏剧改革非常艰难,甚至道路曲折。主要是文化政策的制定者及管理部门尚未把文艺从战时不计成本的意识形态宣传,真正转向和平建设年代通过为民众提供文化娱乐与艺术享受而谋生的特定文化行业,致使“戏改”因忽略戏剧生存的土壤而难以实现“百花齐放”,只是个别剧种如“新歌剧”一枝独秀,可见背离艺术发展规律的政策性规制难以促进文艺繁荣。

文艺作为文化的核心,在与政治的既定关系中担当了重要角色,凸显政治向度是其社会功能的重要体现,文艺作为政治理念载体和宣教工具的政治功能在纵横捭阖、风云激荡的历史演进中被不断确认和强化,为政权的合法性进行文艺辩护。在文艺生产的国家组织及政策保障下,文艺成了传播社会主义意识形态的大众媒体,文艺创作不断想象和建构新中国形象,为社会主义新中国的建设鼓与呼。可以说,这时期的美学发展和文艺生产是国家的“文艺事业”,是新中国追求现代性进行现代化建设的一部分,并没有游离自1840年以来始自被动继而主动的现代性追求。

文艺生产固然是一种精神生产活动,但作为人类生产方式之一它必然离不开人、财、物的有效配置。文艺发展的国家组织化首先体现在文艺生产方式的体制化。新中国形象需要新的思想和艺术观念来创造和表达,就须有一个占主导性地位的力量,这个力量就是以中国共产党为核心的政治集团,在其主导下成立了文艺管理机构,仿照政治权力的等级模式建立各级文艺组织,包括文联、作协、美协、音协、剧协和中国电影工作者联谊会等,在行政上受中宣部和文化部领导。塑造新中国形象,除对艺术家进行选择,充分评估其所代表的力量,在体制上须有相应的方式来保证文艺生产和宣传等的顺利进行,这套新的机构和体制是新政权的重要组成部分。以美术创作为例,在中央政府层面由文化部对美术工作担当行政领导,由中国文联、美协组织美术活动,并对美术教育、出版、发行机构进行接管与改造,加上画院、研究机构、展览馆、美协、美术院校、美术出版社和专业杂志等各种文艺团体和文化机构共同构成新中国的美术生产和宣教体系。这套体系是计划性的,所有单位都要在分工基础上实行合作。在中共中央宣传部领导下,文化部主要管理美术院校及美术家的培养,管理群众文化普及和教育工作,其下属单位如群艺馆不仅负责艺术品的收藏,还要组织各种业余文艺活动;文联领导下的美协主要抓专业性美术创作,安排、分配各种创作任务,协调艺术创作中的各种关系;美术出版社和专业杂志在艺术生产中发挥连接生产与宣教的作用,同时承担把党的文艺政策、艺术观念、指导思想和创作原则传达给广大美术工作者的重任,建构传播各种观念、进行艺术争论和讨论的空间,开创了新中国美术发展的新格局。从功能上看,新中国的艺术创作,不论是文学、电影、戏剧还是美术等,一定意义上都不是单纯个人心志的表达,而是在思想上“教育人民、打击敌人的有力武器”,其在性质上逐渐向社会主义意识形态过渡并纯化。有学者指出“进入新中国美术生产体系的艺术家,首先是一个文艺战士,其次才是一个艺术家。作为制度保证,美术机构和美术干部体制必须使广大的文艺工作者严格服从文艺战线的需要。因此,这一体制的整个工作性质是计划性的、全国调配的。它可以在任何时候根据需要安排艺术家去从事与国家意

意识形态领域相关的工作。”^①新的艺术定位,几乎所有人都被纳入体制,所有的文艺工作者不论是来自解放区还是国统区都要进入单位,艺术家普遍被国家养起来,整个社会逐渐体制化,很难想象体制外还有个人生存空间。一方面文艺机构本身能保障文艺创作、传播活动正常运转,不至于在某些基本环节停下来;一方面为保证艺术服务社会主义的方向,干部体制发挥了重要作用,它作为艺术家生存所依托的唯一对象,关乎其生存和荣誉。另外,辅之系列文艺审查、奖励和批判手段,来保证艺术创作的方向。这些举措形成了新中国初期美术生产的国家特点,及其艺术审美的宏大追求,体现了新中国的气象和活力。

在文学领域有学者指出,第一次文代会是中国当代文学发生的历史和逻辑起点,它确立了文学的领导和被领导关系,制定了文艺方针,颁布了文学政策,建立了文学机构和组织。它还借助会议报告和个人表态整合并统一了文学观念和思想,进而完成了对文学创作的规范,由此,当代文学进入一个有计划的管理时代^②。第一次文代会对当代文学的影响有四:其一,中国现代文学学科最初的建制,得益于“文代会”的推动与指导。其二,当代文艺生产与管理体制的形成,是以“文代会”为发端,并得到最直接的理论支持。其三,20世纪五六十年代的文学史研究和评论,以及整个新的革命的文学观念的普及和推广,都被“文代会”的巨大影响所覆盖。“文代会”所形成的文学化以及那些基本概念、术语、思维习惯,很快渗透到普通的文化与文艺生活中。其四,“文代会”显示了一个特殊年代对于文学传统的理解力,同时也表现出难以超越的历史局限性^③。可见,正是中国文联及其作协干部管理体制保障了文学创作的顺畅和文艺政策的有效贯彻。因而,从总体上看“十七年”文学是一种服务于国家,由政府来监管的国家文学。有学者指出文学不再仅被视为出于个人情趣的一种爱好,而成了关乎国计民生的一项国家的事业。文学的国家化也就是文学的合法化,因而它必然要遵从国家的权力意志,需要以一定程度上牺牲其艺术生命作为代价^④。结果是文艺的政治功能和社会功能凸显,纳入体制内的文艺生产主体俨然是一支“文艺部队”,创作的个性化、差异化和超常的想象力受到压制,文艺越来越具有政党的色彩,越来越凸显“崇高”的审美风格,但收获了一系列具有国家整体风格的时代经典之作,充分发挥了文艺教化人心的使命。这一方面赓续了中国文学史的“诗教”传统,体现了中国文学“言志”、兴观群怨的特点;同时,也抑制了文艺创作的多样化追求和文化的自主表达,一定程度上为“文革”期间的文化沙漠化埋下伏笔。

文艺发展的国家组织化还体现在文艺家的体制化。当时通过赋予不同类型的文化人以政治资本和象征资本(如名誉、政治级别、生活待遇等),使其(作家、编剧、演员、画家等)借助体制化保障迅速提高了政治地位,从社会底层进入新的精英层,使其在情感上很乐意接受和认同社会主义意识形态询唤,而成功地赢得艺术家政治上的支持和艺术上的合作,也契合了共产党政权让人民(底层民众)当家作主的宗旨。通过授予作家“人民艺术家”称号,实行国家工资制度,将作家纳入组织结构改写身份使其自觉真诚地为广大工农兵服务,从而夯实了国家主流意识形态传播的支柱,使创作者自觉担负起守门人职责。这种支持与合作使艺术在大众中积极传播新政权的合法性,书写演绎中共党史,建构新中国形象,塑造社会主义新人。同时,通过组织化、体制化,国家实现了对艺术家创作的某种规制,文艺生产不再是此前个体化的散漫自由创作,而有了一种文化生产的国家特点,越来越形成一体化话语结构。在此过程中,借助意识形态的力量——“意识形态不仅仅是一套观念体系,而是渗透和浸润社会生活一切方面的实践性力量和机制,意识形态的作用是维系社会的运作以及保障主体的再生产。”^⑤——带来了文艺生产主体意识和意志的改变,毛泽东思想非常看重因意识和意志的作用而发生的思想和情感及态度的转

① 邹跃进《新中国美术史》,长沙:湖南美术出版社,2002年版,第8页。

② 王本朝《第一次文代会与中国当代文学的发生》,《广东社会科学》2008年第4期。

③ 胡慧翼、温儒敏《第一次“文代会”与新闻学传统的规范化阐释》,《河北学刊》2008年第5期。

④ 路文彬《国家的文学——对于1949-1976年中国文学的一种理解》,《文艺争鸣》,1999年第4期。

⑤ 王杰《中国马克思主义美学的基本问题与理论模式》,《中英审美现代性的差异》,北京:中央编译出版社,2012年版,第10页。

变。可以说,改变了文化人的意识和意志,也就成功地转变了艺术家的情感立场,经由社会化改变文艺的生产方式,进而掌握了文化领导权。

文艺发展的国家组织化还体现在对生产资料的控制和调配。在生产资料的社会主义改造完成后,国家几乎掌控所有文化资源,政府按编制划拨经费,组织文艺生产和赞助艺术创作,以此实现了文化统制。这一时期通过对文艺机构和团体的逐渐国有化,实现了执政党对整个社会文艺生产的主导,文艺生产主体被赋予国家意志,体现鲜明的“党性原则”和国家性质,而呈现组织化、规范化特征。在诸多艺术形式中,因雕塑最有利于展示新政权和新的意识形态,高度契合新中国的形象建构,有利于宣扬政治主张和思想观念,重新书写人民的历史,为新政权的合法性进行阐释,而获得国家大量赞助。如人民英雄纪念碑、南昌起义、五四运动、虎门销烟等雕塑就体现了国家制作特点,展示了时代的艺术追求和审美风格,成为时代的经典之作。电影生产在建国后由私营完全转为国营,在高度行政管理体制下,新中国的电影本质是政治性的,政治电影成为主导模式,并创造了中国社会主义政治电影的经典,在1959和1962年前后形成电影创作的两座巅峰。在“政治上正确”理念主导下,电影创作所反映的生活比现实生活本身更有典型性和理想性,从而凸显了新中国电影的英雄主义崇高风格。在电影的艺术世界中,通过叙事策略和语言结构的意识形态化,形象地诠释了党和国家的方针政策,于艺术情节中嵌入意识形态的询唤,通过对历史重新编码,使电影观众不由自主地把银幕情景误以为是真实的现实,从而实现“国家对思维模式进行塑造,将对未来的憧憬附加于大众身上,形成大众自己的思考模式”^①。为保障电影教化的有效性,规划选题是当时电影生产的一大特色。“新中国的电影在很大程度上不是由电影制作者而是由负责题材规划的各个权力领导部门创作出来的”,“领导部门按照全面反映政策、配合当时形式的原则制定题材规划,创作人员则按照规定好的题材和主题去寻找人物和事件。在当时特定的情况下,文化现象已被简化为经济、社会或阶级的等同物。这种题材规划和好莱坞式的‘样式电影’有着根本的区别,题材规划直接反映的是政府的意识形态,而样式电影是为观众的口味拍摄的。”^②通过全面组织化和意识形态统制,十七年建构了“人民文艺”,开启全国范围内新意识形态的传播,歌唱新政权,弘扬社会主义伟大胜利,论证新政权的合法性。因而,这时期的艺术具有鲜明的社会主义性质,文艺与政治的关系空前密切,文艺体现了为工农兵服务,为5亿农民服务的毛泽东思想。“十七年文艺”,可以说笼罩在毛泽东文艺思想指导下,以毛泽东文艺思想和国家的名义来规划文艺生产,一定向度上确实创造了一批有鲜明时代特点的恢弘的艺术作品,特别是某些集体创作彰显了国家美学风范,如长篇歌舞剧《东方红》,巨幅美术作品《开国大典》,大型雕塑《人民英雄纪念碑》,大型长征组歌《红军不怕远征难》,大型音乐舞蹈史诗《东方红》,芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》等都是体现时代特征和美学风格的经典,成为后来“红色经典”生产和再生产挖掘不尽的艺术富矿。总体上说,在新中国刚成立的社会过渡期,这种规制是有效的,也是必要的,但在长期和平发展中因文艺和政治距离的消弭,文艺失去独立自主性,过度屈从于政治,就使文艺失去创造活力和自由生长空间,就会导致文艺萎缩。这表明执政党虽从思想上进入建设期,但在管理思维和文艺实践中仍流露出战时痕迹和惯性。

二、“一体化”话语建构与文艺规制

历史地看,中国共产党自成立起就非常重视文化,党的早期领导人都论述过文化的重要性,在革命战争中也善于利用文化的影响力。为了鼓动革命,瞿秋白重视大众文艺;为了革命的胜利,毛泽东作了两个战场两支队伍的论述。在抗战中成立“鲁艺”就是明确看到“艺术——戏剧、音乐、美术、文学是宣传、鼓动与组织群众最有力的武器”^③。新中国更是把文化统一作为建构文化领导权的基础,使马克

^①Bourdieu P. . *Practical Reason* , Oxford: Blackwell Publishers ,1988 p. 46.

^②姚晓濛《新中国电影意识形态史》北京:中国广播电视出版社,1995年版,第39页。

^③文化部党史资料征集委员会《延安鲁艺回忆录》北京:光明日报出版社,1992年版,第1页。

思主义成为全社会的指导思想和信仰,以文艺书写革命激情,使“人民文艺”占据道德舆论优势。为掌握文化领导权,革命领袖不仅从宏观上规划文化,还以“社论”等形式亲自领导、指导文化批判运动。历史表明,文化领导权的获得并非与经济、政治霸权的取得同步,即使一个政党掌握了文化领导权,还会有旁落的危险。由于毛泽东深谙文化领导权的重要性,格外关心文化建设,其文化思想充溢着一种“毛式”的大视野、大手笔、大气势。

“十七年”文艺在高度政治化的体制内展开,在一体化话语建构中演绎着自身的辉煌和不足。有研究指出:文学体制在一个完整的社会系统中具有一些特殊的目标;它发展形成了一种审美的符号,起到反对其他文学实践的边界功能;它宣称某种无限的有效性(这就是一种体制,它决定了在特定时期什么才被视为文学)。这种规范的水平正是这里所限定的体制概念的核心,因为它既决定了生产者的行为模式,又决定了接受者的行为模式^①。文学体制不但对文学发展有规范作用,还承担了掌握文化领导权、发挥主流意识形态规训的功能。文学新格局、新规范、新秩序的建构,既表现为对当时及未来文学发展的国家导向,也含有对一切文学历史存在的清理与价值重估。“‘十七年’文学思潮的发展过程,首先体现在一系列的文艺运动——批判、斗争——的交替更移中。这个过程,既是社会主义文艺理论建构的实际步骤,也是确立文学新规范、新秩序的重要部分。”^②文学规范的建构离不开一系列革命历史题材的红色经典。如《太阳照在桑干河上》(丁玲)、《保卫延安》(杜鹏程)、《红日》(吴强)、《暴风骤雨》(周立波)、《林海雪原》(曲波)、《红旗谱》(梁斌)、《青春之歌》(杨沫)、《战斗的青春》(雪克)、《三家巷》(欧阳山)、《红岩》(罗广斌、杨益言)、《风云初记》(孙犁)等,这些作品承担着以革命形象诠释革命意识形态的叙事功能,具有民族风格、民族气派、为工农兵喜闻乐见的特征,体现了新的历史语境下新文学的追求。这些作品“以对历史‘本质’的规范化叙述,为新的社会的真理性作出证明,以具象的方式,推动对历史的既定叙述的合法化,也为处于社会转折期中的民众,提供生活准则和思想依据——是这些小说的主要目的。”^③因作家生活经验、艺术想象以及所采用的叙述方式的差别,革命历史小说有多种形态:一部分长篇小说继承“史传”传统显现出对历史“本质”的“史诗化”追求;一部分借鉴现代“通俗小说”样式,延续古典的传奇叙事的表现形式和内部构造,通过加入“传奇”因素,将革命历史传奇化,而被称为“革命英雄传奇”。作为一种国家意志的张扬,“这些作品在既定意识形态的规限内讲述既定的历史题材,以达成既定的意识形态目的:它们承担了将刚刚过去的‘革命历史’经典化的功能,讲述革命的起源神话、英雄传奇和终极承诺,以此维系当代国人的大希望与大恐惧,证明当代现实的合理性,通过全国范围内的讲述与阅读实践,建构国人在这革命所建立的新秩序中的主体意识。”^④如《林海雪原》充沛的革命英雄主义的豪迈情感及传奇色彩,使读者油然而生对新中国的崇高感,以此实现对大众的意识形态询唤。通过对民族国家想象和新中国蓝图的建构,“革命”意识被植入广大民众思想中,自觉建构起与现代民族国家的关联,实现了对国家的现代化想象。这些小说多以民族艺术形式注入政治内涵,歌颂英雄领导群众进行阶级斗争,强化民族性、政治性向度,而忽视文学性和艺术性价值。如被称为大革命前后农民革命运动壮丽史诗的《红旗谱》,就以恢弘的气势,史诗化的审美质素再现了波澜壮阔的革命斗争史,昭示出“中国农民只有在共产党的领导下,才能更好地团结起来,战胜阶级敌人,解放自己。”^⑤小说不仅描写了“壮阔的农民革命的历史图画”,还塑造了“高大、完美”的农民英雄朱老忠的形象,这种史诗性使其成为“革命历史的审美化见证”^⑥,而成为红色经典的代表作之一。这些作品在叙事上实现了民间叙事与政治话语、宏大叙事与民族艺术形式的结合,追求审美上的“崇高”风格,凸显了文艺的政治向

①[德]彼得·比格尔《文学体制与现代化》,周宪译,《国外社会科学》,1998年第4期。

②朱栋霖等主编《中国现代文学史1917—2000》,北京:北京大学出版社,2007年版,第5页。

③洪子诚《中国当代文学史》,北京:北京大学出版社,1999年版,第106页。

④黄子平《革命·历史·小说》,香港:牛津大学出版社,1996年版,第2页。

⑤梁斌《漫谈〈红旗谱〉的创作》,《人民文学》,1959年第6期。

⑥雷达《〈红旗谱〉为什么活着》,《文艺报》,2010年7月7日。

度,其教化意味明显。“十七年文艺”通过不断强化自身作为国家意识形态的手段和对象,把广大民众纳入一种国家规范的道德意识和政治意识中,在政治与艺术、时代要求与传统继承的夹缝中书写了自身的辉煌,生产了一系列在当代文学史上有重要影响的红色经典。虽然不同艺术家所处的社会地位和政治文化观点不同,不同艺术门类所表现的内容和产生的效应有很大差距,但都强调文艺的政治教化作用。几乎所有的艺术都不是艺术家的个性张扬,而是时代或群体乃至政党的意志使然,至少是某种集体潜意识的流露,不仅展示了新中国的新气象,还充溢着人民当家作主的欢乐情绪。

总体上看,“十七年文艺”基本上都被纳入一体化话语结构。洪子诚认为,一体化是当代文学的本质。首先,它指的是文学的演化过程,一种文学形态,如何“演化”位居绝对支配状态,甚至几乎是唯一的文学形态。其次,“一体化”指的是这一时期文学组织方式、生产方式的特征。包括文学机构、文学报刊、写作、出版、传播、阅读、评价等环节高度的“一体化”组织方式,和因此建立起来的高度组织化的文学世界。再次,“一体化”又是这个时期文学形态的主要特征。这个特征,表现为题材、主题、艺术风格、方法等的趋同倾向^①。新中国文艺发展的国家规划,使“十七年”在美学上成为意识形态与审美活动现实感距离最近的时代,也是社会主义意识形态与社会主流文化价值观缝隙最小的时期。多元杂糅的价值诉求与艺术多样化的文艺形态,在政治挂帅的要求下,伴随马克思主义美学在学术研究中主导地位的确立,有着丰富表征的文艺不断聚焦“人民文艺”的建构,在风格上不断趋向崇高。可以说,“十七年文艺”几乎是配合政治逻辑展开,那些激情澎湃的作品大多遵循政治逻辑。因时代的际遇,意识形态的规训,对文化的整合和改造,及对现实文化的询唤,在凸显文艺的政治向度时使政治文化与文化政治很大程度上处于共鸣状态。“‘文艺为政治服务’的观念在‘十七年’文学创作中得到强化和系统化,在描写革命历史题材的作者那里,更有一种圣洁的仰视和庄严的使命,他们唯恐歪曲了历史,损害了英雄的形象;唯恐减低了作品的教育意义。”^②“十七年文艺”作为新中国精神发展的主要形式,清晰地烙上了时代政治的印记,诠释新政权的合法性,书写民族战争的伟大胜利,经新的意识形态询唤使文艺生产愈加趋向话语的一体化。以“政治上正确”保障了意识形态的有效性,培养了一批文艺新人,并赋予其政治资本,在统一文化基础上巩固了党的文化领导权,这在当时有着积极的意义和合理性。这种对文化人的精神意识及其文艺观念的重塑,强化了社会主义意识形态的认同和共产主义的信仰,使文艺在发展中不断凸显人民美学的价值取向,及其对崇高风格的追求。

三、历史的反思与现实的期望

当时,“美学大讨论”尽管形成四派,但研究范式和哲学基础的同构性,使“十七年”不同艺术门类在创作原则和审美风格上出现同质化倾向,聚焦于主导性的“人民文艺”和审美的崇高风格。这一时期,人民美学和国家主义的价值取向对文艺发展的规约,不同程度地影响了各门类艺术的存在形态,体现出文艺创作的实用理性和狂热的政治激情的结合,呈现出阶级斗争的二元对立思维模式的普泛化,以及民族主义、爱国主义热情的膨胀,对西方文化及其思想观念全面排斥,对待传统文化出现虚无主义倾向。相应于“美学大讨论”中的美学研究的褊狭,“十七年文艺”尽管生成一批红色经典,但这时期的文艺生产除了受苏联日丹诺夫式文艺的影响,基本上是在封闭环境下完成的。如当时深受大众喜爱的电影因在封闭环境中运行,而脱出了世界电影发展主潮,法国的“新浪潮”运动、新德国电影、以黑泽明导演为代表的日本电影,以及意大利的新现实主义等现代主义思潮(表现手法),都被视作资本主义的产物遭到拒绝和排斥。对中国电影产生重要影响的是苏联社会主义现实主义影片,主要是苏联蒙太奇学派的对立冲突观念,日丹诺夫式的“党性原则”及政治功利主义理论,好莱坞电影只作为供内部观摩批判使用。有学者指出:“为了强调政治的优越性而强调新生文化的优越性,而为了强调新生文化的优越性,

^①洪子诚《问题与方法》,北京:北京三联书店,2002年版,第188页。

^②孔范今主编《二十世纪文学史》,济南:山东文艺出版社,1997年版,第1016页。

就要排斥其他文化,把所有官方艺术以外的其他所有艺术视为敌对和反动的。这样新中国电影在世界电影从传统时期向现代电影转变过程中未能同步,与世界电影在技术和艺术观念上越来越疏远,中国电影逐渐走向了封闭自足。”^①这与“中国美学”的理论建构几乎异曲同工,其研究范式形成于苏式审美话语膨胀和压抑西方美学话语中。因此时美学研究与文艺实践的互动、审美观念与艺术体验之间的复杂关联,展现了一幅色彩斑斓又有着同质化底色的美学画卷。

建国初的现实国情和毛泽东文艺思想决定了“十七年文艺”在创作上主要趋于普及,沿着延安文艺道路,在“为政治服务”的方针指导下,文艺拨弄了时代的政治琴弦。文艺作为无产阶级革命宣传机器上的“齿轮”和“螺丝钉”,要用艺术的审美方式去塑造革命传统,以史诗般的庞大气魄感染和凝聚新一代中国人对现代政治革命理念的价值认同。通过讲述“革命故事”论证新的现实秩序的合法性,解决“我们从哪里来”;通过现实题材(工业题材、农业题材)作品解决“我们是谁”和“我们向哪里去”,即通过主体本质的构建来确立现实意义秩序。革命战争题材、当代农村题材、名著改编影片、反特片是当时最具时代特色的主流电影。其中,革命历史题材片过百部,居各类题材之首,从风格样式上大致分三类:英雄成长片、革命战争/斗争片、史诗传奇片。在主导性的英雄成长类型中,对英雄形象的刻画取代了情节设计,性格冲突取代了事件冲突,过度关注形象塑造,导致部分国产电影忽视情节,出现拖沓、人物造型僵化的弊端。不仅电影创作充斥着意识形态教化意味,电影批评和学术研究也愈加政治化,以政治标准为主要或唯一的批评标准,注重思想内容、社会内容评价,缺乏美学批评,尤其缺少电影美学分析,用政治斗争话语取代学术批评分析,成为当时文艺批评的主要方式。在“走群众路线”“文艺为工农兵服务”的口号下,似乎电影的职责就是政治教化,使观众接受和遵循这些教化,而不是娱乐观众。电影阐释的是“没有共产党就没有新中国”的历史法则,叙述的是“只有社会主义能够救中国”的宏大主题。因而,“十七年文艺”成为“国家建构过程中的一个关键手段,是现代中国民族国家中不可缺少的文化纽带,是中国民族主义的一个基本政治因素。”在此过程中,“既包含一套特殊意义的生产与分配,也试图抑制或阻止其他意义的潜在扩展。它总是被利用来作为文化——经济抵抗的策略,以及在面对国际控制时主张民族自治的手段”^②。正是“十七年文艺”担当了意识形态对公民的询唤功能,以其艺术的探索创作出具有民族风格、形态多样的作品,成为大众记忆中难以磨灭的红色经典。不可否认,“十七年文艺”的高度政治性,使其呈现文艺的政治化和政治的美学化倾向,但这不仅是权力意志的体现和意识形态教化的需要,更是当时社会情境下人民群众的政治期待。在毛泽东文艺思想的强有力领导下,特定的历史时期和时代际遇,使社会主义意识形态与社会主流文化价值观处于共鸣状态,二者之间的缝隙和落差达到有史以来的最小值。在发挥鼓与呼的社会功能中,文艺与政治的关系愈加密切,这种关系不应仅被简单理解为政党对艺术的利用和改造,也是文艺自身深刻复杂的文化内涵的体现。

当时,在贯彻“双百”方针中,戏剧界提出“推陈出新”的发展观。究其意味,二者之间的价值取向存在某种错位,“百花齐放”意味着政府要营造一个艺术发展的自由宽松环境,通过适当规范与价值引导,使文艺创作能够自主发展,体现了对艺术多样性发展规律的尊重;为“推陈出新”而进行“戏改”则是政府的直接行为,是政府权力对文化领域的干预,通过向民众提供符合政府意志的作品,以改变大众欣赏趣味。一些经改编的传统剧和创作剧目,确实受到当时民众的喜爱,它们在艺术上的成就,也一直为后人称道^③,一定程度上体现了“五四”新文化运动的革命理想,得到很多激进知识分子的认同。但随之出现的“演出剧目贫乏”问题始终未解决,有论者反思到“戏剧事业在整体上是否符合戏改的理想目标,仿佛并不是戏剧繁荣的标志而且恰相反。换言之,尽管世纪初以来两代文化人坚信的文化与审美理想,在1950年代以后的戏改历程中出人意料地成为主流意识形态,它所导致的最终结果,却远不像倡导者们当年想象的那样美好。十分接近于激进主义审美理想的戏改,不仅没有实现使中国戏剧脱胎换骨成

①尹鸿等《新中国电影史》,长沙:湖南美术出版社,2002年版,第22页。

②鲁晓鹏《文化·镜像·诗学》,天津:天津人民出版社,2002年版,第67页。

③张庚主编《当代中国戏曲》,北京:当代中国出版社,1994年版,第48页。

为一种新的、更有生命力和更繁荣的艺术样式的初衷,反而导致它丧失了自身生存发展的动力,并且不可遏止地落向衰亡,这样的结果,肯定是知识分子们始料未及的。”^①从意识形态的规训来看,戏改是当时文化改造的一部分,它不仅“改戏”,还“改人”“改制”,通过把戏剧纳入一个控制严密的社会梯级结构,以硬性的文化制度使其担当传播社会主义意识形态的使命。其实,“改戏”体现了新时代对待文化传统的态度。1956年8月24日,毛泽东在会见中国音乐家协会负责人时,曾明确谈到“中国的语言、音乐、绘画,都有它自己的规律。过去说中国画不好的,无非是没有把自己的东西研究透,以为必须用西洋的画法。当然也可以先学外国的东西再来搞中国的东西,但是中国的东西有它自己的规律。”“应该是越搞越中国化,而不是越搞越洋化。”^②1955年,周扬在中国美术家协会全国理事会第二次全体会议上讲话时,曾指出“必须反对两种偏向,一是对待遗产的虚无主义,一是保守主义。”“目前主要应反对对虚无主义倾向,同时在一些画家,特别是国画家中,也应反对保守主义倾向。”^③此时虽确立了社会主义革命文艺的文化霸权,但一些追求“资产阶级现代性”文艺思想与美学的作品依然隐约可见。短暂的“百花时代”出现过文艺审美的多样性,显现出普适性的民主、自由价值观的强大生命力。一些描写人性、人情的小小说,展示了“人”的情感世界和精神生活的丰富,出现“非英雄化”倾向,这些作品以青春的激情和干预生活的勇气表明文学的“人学”本质,在“一体化”话语中闪现多样化艺术之光。如王蒙的《组织部新来的青年人》、萧也牧的《我们夫妇之间》、路翎的《洼地上的“战役”》等作品。可惜这些作品只是“十七年文学”创作的潜流,仅在文学整体性的单一色彩上涂抹了一些斑斓。针对“十七年文学”中向来被忽视的历史扭结,有学者揭示“尽管1949年以来文学界领导反复、强调小说创作作为现实的政治斗争服务,甚至倡导小说创作要配合某一时期的政策,而且总的文学倾向也大致环绕着政治运行,但是仔细考察就会发现,‘十七年’小说与古今中外文学传统依然保持着密切联系,并非横空出世般的‘无产阶级文学’。”^④说到底,文艺发展必须尊重艺术规律,过于追求“政治正确”和“长官意志”只能使文艺脱离大众世俗常情而被架空。

“无戏可看”的结果折射出大众文艺需求的多层次性被歪曲为单一审美理想的强制性,艺术创作的多样性和民众自主审美表达空间几被完全封闭;揭示出对待民族文化遗产的某种虚无主义倾向,忽略传承与发展及其文化氛围的培育。把戏剧演出完全纳入国家意识形态宣教系统,凸显其政治向度,虽然符合政治理想,但忽视了戏剧发展的基础——在根本上戏剧演出既是一个拥有数十万从业人员的特殊行业,又关乎民众的日常文化娱乐。过于“纯洁”不染尘俗而单调的“新剧目”,因无法激发民众欣赏的兴趣,难以实现繁荣戏剧的目标,市场的凋敝,难以通过演出收入维持艺人的生活,文艺试图以凸显政治功能和融入无限的激情实现自身使命,却演变为政治话语和权力意志的牺牲品,使作为一个特殊行业的戏剧演出活动严重萎缩。“因之,由单一的、意识形态化的美学理想统揽一切的艺术制度,注定无法通过政府、文化人、民众三方互动,建立通过不同社会阶层的审美趣味与理想的妥协,以维持艺术与审美整体上多元的均衡。”^⑤如新歌剧发展到极致,蜕变为激进主义思潮和政治道德化的极端,割裂了左翼戏剧表达人性、人情的传统。艺术发展只有基于健全的文艺生态,在运作中与大众形成良性互动,以其自然而非人为设定的方式生存、发展,才能形成繁荣发展的基础。当时,因对表现现实生活题材的诸多限制,古代题材创作反倒有更多自由想像和发挥才能的空间,田汉、郭沫若、曹禺、丁西林等老一辈作家的新编历史剧成绩斐然。田汉的《关汉卿》(1958)、《文成公主》,郭沫若的《蔡文姬》(1959)、《武则天》(1960),曹禺的《胆剑篇》(1961),丁西林的《孟丽君》(1961)等是这一时期的代表作。虽然这些作品多是顺应形势或为某些活动进行的“命题创作”,创作初衷多为“古为今用”,人物性格、情节设计多是对时代政治

①傅谨《“戏改”与美学的意识形态化》,《文学前沿》(第3辑),北京:首都师大出版社,2000年版,第152页。

②金铁宽主编《中华人民共和国教育大事记》(第1卷),济南:山东教育出版社,1995年版,第354页。

③原魁英等《回顾美术战线上的思想斗争》,《美术研究》,1959年第2期。

④董之林《旧梦新知“十七年”小说论稿》,桂林:广西师范大学出版社,2004年版,第16页。

⑤傅谨《“戏改”与美学的意识形态化》,《文学前沿》(第3辑),北京:首都师大出版社,2000年版,第154页。

动向的某种呼应,但历史叙事与现实的时空距离毕竟给作家的艺术创作提供了延伸和拓展的可能性,无论是题材选取、剧情结构、人物塑造还是语言运用,与现实题材的剧作相比,历史剧表现出较强的创作个性和主体精神。如《关汉卿》就带有作者田汉自况的意味,表现出对知识分子自由精神的揄扬,传递了新潮文化的信息。尽管有历史题材的“保护色”,但这些历史剧仍存在过于完美、过多颂扬之词的瑕疵,可见所谓“客观”的历史事件也会随着政治局面的变化而变幻莫测。

今天看来,在当时的历史文化语境下,“十七年”文化领导权的建构不是通过激励创新、艺术创造及其表现形式的多样化和欣赏的多层次性,而是经倡导文艺的普及化,把创作主体的复杂性这个现代性的核心问题简单化为与工农兵大众相结合,以及一定程度上“双百”方针的贯彻实施来实现。其文化领导权“不是通过技术的进步导致审美模式的变化来实现,而是通过对艺术家情感和内心世界的改造和进步来实现的,也就是说,主要是通过价值观和意志的转变来实现的。”^①这在特定历史时期高度契合了毛泽东文艺思想,高扬了人民的主体性,文艺领导权主要通过转变艺术家的情感立场和文艺生产方式,使之契合人民大众的需求来实现的。因中国现代化的晚发和输入特征及其本土问题的复杂性,“十七年文艺”不是作为审美现代性的批判力量,而成了推动社会变迁和为人民服务的上层建筑的现代性驱动力,这形成了有时代特色的政治正确与审美合理性之间的矛盾。“十七年文艺”依托国家体制支撑的人民美学的高远的审美理想成为时代强音,成为时代主导性文艺形态,有力地配合了当时的文化统制,但在“文艺为政治服务”口号下,因忽视个体的创作自由和艺术自主,而抑制了艺术的繁荣。历史地看,“十七年文艺”在政治向上强化了历史理性的合理性,表现为对新政权的歌颂和合法性的艺术辩护。但在对艺术的人文维度及其人性理解的深度上开掘不够,停留在生活表层而掩盖了深层的复杂性,凸显了现实的合理性,忽视了更真实的某些细节、弱者和不同心灵心态下的体验和遭遇,进而遮蔽了在“宏大话语”下的“小”的感受。也就是说历史理性和人文关怀之间的张力被撑破了,“理性”过于强大,“人文”弱小得以至于发不出声。因此,在艺术创造上,“十七年文艺”的张力失度了,仅有的一些微光也被压抑或者湮灭了,在文化领导权建构中,对文艺复杂性做了简单化处理——歌颂、凸显政治向度。事实上,只有以艺术逼近生活的真实和复杂性,才能达到艺术真实,给人以心灵的震撼,自觉地祈向文学的理想。实践表明,生活真实一定会呈现出一定的悖论性,只有抓住悖论性才会洞察生活的本真状态,才会生成文学的亮点,这是新文学的经验也是历史的教训。

21世纪以来压抑文艺创造性、丰富性的可能不再是政治强权,而是市场条件下的经济霸权,文艺有可能再度“失据”而成为市场的奴隶,这正是令人担忧的,也是习近平总书记在文艺工作座谈会重要讲话中警示我们的。随着“五位一体”现代化事业总体布局和“四个全面”战略构想的深入,文化发展迎来了最好的时期。文艺发展“只有牢固树立马克思主义文艺观,真正做到了以人民为中心,文艺才能发挥最大正能量。以人民为中心,就是要把满足人民精神文化需求作为文艺和文艺工作的出发点和落脚点,把人民作为文艺表现的主体,把人民作为文艺审美的鉴赏家和评判者,把为人民服务作为文艺工作者的天职。”^②究其根本,社会主义文艺就是人民的文艺,随着人民内涵的丰富,“人民不是抽象的符号,而是一个一个具体的人,有血有肉,有情感,有爱恨,有梦想,也有内心的冲突和挣扎。”^③“十七年”时期的“人民文艺”在当下获得了新的形态和审美风格。

[责任编辑:王源]

^①王杰《中国马克思主义美学的基本问题与理论模式》,《中英审美现代性的差异》,北京:中央编译出版社,2012年版,第8页。

^{②③}习近平《在文艺工作座谈会上的讲话》,北京:人民出版社,2015年版,第13-14页,第17页。