

延安文学的“民族形式”对母语文学的“革命性”重构^{〔*〕}

杨经建

(湖南师范大学 文学院, 湖南 长沙 410081)

〔摘要〕延安文学以其“革命性”创新确立了新的文学话语体系,也成为母语文学现代性重构不可或缺的历史环节,而“民族形式”是延安文学重要的构成性元素。“民族形式”是延安文学对新文学发生以来重大问题清理和反思的结果,既是一种文学话语本身的内省,也是革命意识形态对文学的有意识改造,它一方面在客观上有助于对母语文学重构的深度调整,另一方面由于其过于偏重民间形式和缺乏现代意识的观照,也体现出对母语文学重构的消极取向。在延安文学中,“大众化”与“民族形式”具有对等的创作价值效应:“大众化”是“民族形式”的现代化和外来形式的民族化,更是延安文学区别以往文学的基本品格;问题在于,延安文学的“大众化”是与意识形态话语相适应的写作方式,对于母语文学来说这种文学时弊必须正视并值得警觉。

〔关键词〕延安文学;民族形式;大众化;母语文学重构

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2020.11.008

“真正的文学革命,都会在语言反映出来,并归结于语言。”^{〔1〕}20世纪前半期的中国文学尤甚。五四“文学革命”因白话文运动而起,1930年代的“革命文学”和瞿秋白主倡的文学大众化,也是由“文字革命”^{〔2〕}而兴,1940年代延安解放区文学同样是由语言变革(工农兵语言)而导致的文学的“革命”。“毛泽东精准地抓住语言问题,策动了从‘现代白话’到‘革命白话’的置换”。^{〔3〕}问题还在于,“在20世纪中国文学语言的‘现代化’进程中,母语文学的生命力和创造力被漠视和消解,与此同时,文学的母语写作即

使是在被‘解构’的状况下也一直处于‘重构’的努力中。”^{〔4〕}在此意义上,五四以来的新文学发展中,几乎所有的语言变革(运动)都关乎到母语文学的“解构”与“重构”。延安文学作为一种独特的文学话语叙事,凭借其理论和创作双向并举的系统化创制,不仅成为母语文学现代性重构不可或缺的历史环节,更是一种颠覆式创新和实验。它内化为特定的文学传统,在一个较长的时段牵引着母语文学现代化重构的运行方向。其中“民族形式”问题是延安文学形成,以及延安文学对母语文学现代性重构的不可或缺的话语元素。

作者简介:杨经建,文学博士,湖南师范大学文学院教授、博士生导师,主要研究方向为中国现当代文学思潮。

〔*〕本文系国家社科基金项目“20世纪中国文学的母语化进程研究”(15BZW149)的阶段性成果。

一、“民族形式”是延安文学对新文学发展的回顾和整理

关于“民族形式”的探讨,是五四以来中国新文学由来已久的一个话题。究竟应该采取“拿来”还是“改造”,是在对传统文学的扬弃中构制文学的发展方向,还是在对外来文学的吸纳中补充文学新的发展动力,一直缠绕着人们并论争不断。公允地说,只是到了延安时期,随着新的文学领导权的形成和“工农兵文学”的兴起,文学的“民族形式”问题集中爆发并得以暂时性解答。笔者以为,这既是偶然也是必然。“偶然”是指这一纠缠不休的问题会在延安时期——并非新文学发展繁荣之际呈显出来;必然是说延安文学作为对新文学发展的回顾和整理,它所承担的文学使命和历史要求,必然会导致对新文学发生以来重大问题清理和反思。于是,“民族形式”成为一个在必然律支配下发生的偶然性文学事件。

在延安文学之前,“民族形式”只是一个有待创造出来的目标,向林冰曾说:“‘民族形式’在目前,尚不是一个既成的存在,它的完成形态,尚需我们在抗战建国的过程中,通过螺旋形的实践发展的连锁而战斗的创造出来。”^[5]在延安文学的结构要素中,“民族形式”不是可有可无的,而是新的文学变革的重要基石,它为“工农兵话语”的确立提供了合法性基础,也可视为母语文学现代性重构中本土意识的深刻觉醒。延安文学从“民族形式”中图谋文学变革出于三个动机:其一是“为了把‘民族形式’这一马克思主义中国化的命题与文学上的民族主义富有历史性地关联起来,不管其自觉与否,在客观上正有这样的效果。”^[6]其二是为了使“文学开始重视民族、民间形式,已不单纯出于宣传利用的目的,进而包括了美学立场的转变,导致一种以前多年所罕见的民族主义审美意识产生”。^[7]其三,也包括文学外部历史的、时代的伦理诉求,即,由于全民抗战、谋求解放的民族战争背景,使“民族形式”

诉求具有了道义基础和情感认同。“因此,以创造老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派为核心的文艺‘民族形式’运动,不仅在延安轰轰烈烈展开,也在重庆、上海等国统区获得文艺家的积极响应和支持,形成一场遍及全国声势浩大的文艺论争思潮。这不仅在理论层面,而且在创作实践上都超越了‘五四’个人主义文艺的话语和实践空间,成为‘历史合理’、‘政治正确’的主张被普遍接受。”^[8]

对于如何创造文学的“民族形式”,周扬《对旧形式利用在文学上的一个看法》的阐述较为周全:以“五四”新文艺、新形式作为基础,以民间旧形式作为补充的手段,最后达成“文艺与现实之更接近,与大众之更接近”的“更高更完全的民主主义内容,民族形式的新中国文艺之建立”。^[9]相对而言,柯仲平的表述更为精确:“中国真正的民族形式的建立,有赖于以下三个方面的融合,即它不能把中国较优秀的那些旧的和半新半旧的形式除外,也不能把外来的、优秀可用的形式除外,更不能把抗战时期才产生的某些从未见过的新形式的萌芽除外。而是要把以上这些形式的特点融化了,经过了融化,去创造出使这一时代的新内容能得到充分表现的新形式。”^[10]从学理层面来说,柯仲平对“民族形式”的见解,更为普适性和理想化,可惜没有获得创作实践的同步响应。

延安文学毕竟是具有革命基因的文学形态,“革命”或“解放”意味着一种前所未有的思维途径和行为方式。毛泽东的《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》关于“民族形式”内涵,是由“民族的科学的大众的”新民主主义文化性质所决定的。然而,在延安文学的创作实际中,对“民族形式”的理论建构和创作追求却更多偏向于民间形式,其深层次原因不外乎战争文化语境中的民间形式更易于激发民族主义精神,更利于宣传、感召、动员处于民间或底层的工农兵大众,更能促进文学的“革命性”改造。

且以《白毛女》为例。《白毛女》由民间口头

的“白毛仙姑”传说——民间形式的歌舞——新歌剧文本,几经加工修改。从乡民之口、民间之形再经文人之手,遂上升为“工农兵文学”(文艺)经典之作。完全可以说,《白毛女》是一种典型的“民族形式”基础上形成的文学实践现象。它在形式来源、创作加工和传播方式上,既不同于五四以来到1930年代主要在知识分子和青年学生接受群体中流行的现代白话文学,又有别于原生态的民间文艺;既有明显的民间化、大众化色彩,又潜在地显示出受五四文学影响的“文化人”的加工痕迹;既以“旧瓶装新酒”的方式调整传统文本形式与革命性叙事内容的关系,又能用“新瓶盛旧酒”的状态整合革命的政治内容——“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的主题,与工农兵大众“喜闻乐见”的、“中国作风和中国气派”的“民族形式”之间的关系。^[11]《白毛女》堪称是延安文学“民族形式”的标本。

延安文学中的小说创作最能体现“民族形式”实绩的是两类作家的创作:“一是以赵树理为代表的解放区本土作家群,积极地然而有些偏执地从民间说唱文学的整理与发掘中,拓展现代民族文学表现形式的新路子;另一是以丁玲为代表的来自都市的‘左翼’作家群,在反复的摸索中敢于借鉴西方文学的表现方法,补充完善固有的民间说唱艺术而力求更完美地达到现代民族文学的表现形式。”^[12]两相比较,赵树理小说的“民族形式”成就更为显赫。“1943年,赵树理的成名作《小二黑结婚》发表的时候,‘民族形式’的论争早已尘埃落定,只是此次蕴含着意识形态内涵的文学理论争论,始终没有在文学创作本身得到明证,赵树理恰逢其时,由于他作品中对‘农村’和‘农民’的熟悉、简洁朴素的语言形式,很快就被视为解放区‘民族形式’创作的‘方向性’作家。”^[13]茅盾称颂赵树理的《李有才板话》“标志了进向民族形式的一步”,^[14]《李家庄的变迁》是“‘整风’以后文艺作品所达到的高度水准之例证”,是“走向民族形式的一个里程碑”。^[15]

实际上,“民族形式”不仅关系到文学书写

什么,更关系到如何书写。它是五四以来新文学与传统文学论争的一个延续,也涉及到今后一段时间内中国文学的运行道路和发展方向,隐含着文学语言自身发展的内在逻辑以及母语文学现代性重构的民族化陈诉。故此,“民族形式”不啻为一次弘扬本土文学传统的、源于语言本体的文学(形式)变革。

欧阳山曾这样描述过《高干大》的写作过程:“1946年,我在延安写《高干大》的时候,正碰到一个改造风格和改造语言的问题。就是说,我要从那以前的欧化风格和欧化语言,努力变成民族风格和民族语言,也就是中国作风和中国气派。当时,我正在辛勤地劳动和痛苦地挣扎当中摸索前进。”^[16]因其“语言的问题”,他在《高干大》中一改以往的艰涩文风和欧化色彩,在“痛苦地挣扎当中摸索”出一种“民族风格和民族语言”。至于延安文学中影响很大的叙事诗《王贵与李香香》,通篇都是采用陕北民间的大众语言:“人有精神马有劲,麻麻亮时开了枪。”“叫一声哥哥快来救救我,来的迟了命难活。”“快马上路牛耕地,闹革命是咱们自己的事。天上下雨地下滑,自己跌倒自己爬。”简朴活泼的言语,明白如话的句式,清新明快的格调、若断若续且具有流动性的诗情,以及跳脱自如、意境明朗的语言结构,不愧为延安诗歌“民族形式”的范本。

上述作品都经过了文学史的认证,它们在开发、改造旧形式基础上所建构的“民族形式”,对于母语文学现代性重构产生了较为深远的影响。

“民族形式”固然是文学话语本身的内省,同时也是政治意识形态对文学的有意识调整。“由于官方意识形态对普通民众有相当强的灌输力量,由此形成了官方色彩相当浓厚的普遍的政治心态和政治风尚,这又直接导致了主导的审美倾向的形成,并导致了诸多特殊文体的流行。”^[17]这里所说的“文体”涉及到文学作品的结构形态和审美形态,以及文学作品之所以形成的语言特点和语言构成,而作家在创作中对语言成分的选择和使用的差异,是文体区别的主要特

征。如李季、阮章竞的“民歌体”叙事诗,赵树理的“板书体”小说,柯蓝、马烽、西戎、孔厥、袁静等的“新英雄传奇”体小说,以及街头诗、街头剧、秧歌剧等延安文学独有的新文体形态,莫不如此。其中最具延安文学文体本色、最富实验性质的是街头诗,街头诗不仅是对传统诗歌观念的疾风暴雨式瓦解,更是对诗歌的功能和地位的反转式颠覆。

延安文学中流行的文体,在大胆地对民间文学形式进行借鉴、改造、吸纳的基础上,丰富了文学的表现形式,推动了文学在“民族形式”上的再发现和再创作。也正是在改造和利用中,这些文体不可避免地带有政治意识形态基质,使得“文艺的大众化之路打通了在革命与民众之间所设置的接受壁垒,将大众与革命紧紧地捆绑在一起,其所发挥的意识形态的建构功能深刻地影响到一个年代,甚至是一个漫长的时代对文学的想象与塑造。”^[18]如果说,“文体”涉及到文学作品的结构形态和审美形态,指向文学作品之所以形成的语言特点和语言构成,那么,上述带有政治意识形态基色的文体,对于母语文学现代性重构来说,亦不啻为一种形式创制和语言实验。

延安文学的“民族形式”和“工农兵话语”一样,奠定了“为工农兵服务”的语言方向和路径,对其后中国文学的语言变革和演化产生着重要的影响。这其实意味着,“民族形式”的“形式”意义远远大于通常所说的技巧层面,不仅具有形式创新的意义,而且还具有文学“革命”的力量。进而言之,“民族形式”的“民族性”担负着“民族—国家”的象征意义。延安文学提倡的“民族形式”实际上是对现代民族国家需要的文学形态的一种型塑,也是对母语文学现代性重构的某种期待。

必须看到,延安文学“民族形式”的初衷如《在延安文艺座谈会上的讲话》所要求,文学应继承“中国和外国过去时代所留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统”,但延安文学在“民族形式”中开发的主要是民间形式资

源,如体现延安文学主导方向的赵树理小说,以通俗易懂、喜闻乐见的民族、民间艺术形式和政治意识形态内容(“问题小说”)构成表里,旨在服务工农兵大众,而基本上忽略了民间形式之外的民族形式资源,对外来文化、文学更有意地无视。即使来自于延安解放区之外的作家如丁玲、周立波等人,除了苏俄文学资源外,其他外来文学形式一概被漠视。“虽然在文学民族化方面,四十年代延安作家表现出比‘五四’以及三十年代左翼作家更自觉、更鲜明的意识,并因此作出有别于‘五四’的另一种尝试,但这种尝试由于不是建立在吸取‘五四’以来的有效经验的基础上,不是以‘五四’形成并不断发展的现代民主思想来指导对中国传统俗文化遗产的有条件的继承,所以,这种尝试不仅丢失了现代文学开放兼容的新传统,也招致了现代文学民族化方向的偏失。”^[19]

正像五四以来新文学对外来文学的引入、借鉴、融纳不可脱离民族性、本土性根基,延安文学对民间形式的开发、改造、利用,也不能缺少现代意识的观照。以此检视延安文学的“民族形式”可以发现,其“民族形式”对民间形式的偏执,不但使得文学创作的“民族形式”趋向一种狭隘与偏见,而且由于缺乏现代意识的观照,很难具备中国新文学应有或必备的“现代性”质地和风貌。这对于刚刚走出简单的文言与白话二元对立误区,正在进行现代性建构的母语文学实在是一种消极取向。

尽管如此,延安文学的“民族形式”无论是理论阐发还是创作实践,都作出了不拘一格的创新和别具一格的尝试,展示了比五四白话文学和1930年代左翼文学更为丰厚的实绩,更为自觉的立场态度。而且,延安文学对五四以来新文学有关民族性的清理和努力,表明了中国新文学的发展方向不是西方语境中的中国文学,而是中国语境(确切说是无产阶级革命文学小传统或特定语境)中的语言变革和文学革命。是以,延安文学有关“民族形式”的阐发和实践,有助于对母

语文学现代性重构的话语结构、运行形式的深度思索。

二、“大众化”与“民族形式”具有对等的创作价值效应

在延安文学中，“民族形式”与“大众化”具有对等的创作价值效应，就像孙犁的陈述：“建立民族形式的过程，也就是彻底大众化的过程。”^[20]在此，追求民族形式便做到了大众化。倘若将孙犁的这番论断当作普适性话语，显然不妥。但用来估量以“工农兵话语”为体制的延安文学，却甚为得体。

不言而喻，大众化亦为五四以来新文学不断提及、不断阐释的命题，也一直涵括在母语文学现代性重构的话语范畴中。“新文学运动一开始，就向着两个中心问题集中了它的目标。怎样使作品的内容（它所表现的生活真实）适合大众底生活欲求是一个，怎样使表现的那内容的形式能够容易被大众所接受——能够容易地走进大众里面，是又一个……八九年来，文学运动每推进一段，大众化问题就必定被提出一次。”^[21]

五四文学的大众化，是在平民主义、国民意识的话语引导下出现的；而五四白话文学对传统文言文学的最终取代，为大众化文学传统的形成与发展提供了直接的支持。不过，“因为‘五四’新文学自产生至解放区文学出现之前，其接受群体就是精英知识分子和市民，市民可分上层和中下层，所以，市民对于新文学的态度就是大众的态度。”^[22]文学是语言的艺术，关于五四文学的语言大众化，笔者认同如下评析：“‘五四’以来的新文学，一直就以‘现代白话’为基础。这一点我们需要牢记。现代白话，解决了中国文化与世界文化间不协调的矛盾，解决了中国文学与世界文学难沟通、不同步的矛盾。但现代白话虽然试图解决，却没有解决文化、文学语言大众化的问题。”^[23]美国学者本杰明·史华慈（Benjamin I. Schwartz, 1916—1999）的阐述却近似苛刻：“‘白话文’成了一种‘披着欧洲外衣’，负荷了过

多的西方新词汇，甚至深受西方语言的句法和韵律影响的语言。它甚至可能是比传统的文言文更远离大众的语言。”^[24]

真正将文学大众化同现实问题密切联系在一起的，是1930年代以“革命文学”为主体的左翼文学。然而，“革命文学”尤其是瞿秋白主倡的文学大众化更多停留在理论的预设层面；况且，“革命文学”和文学大众化主要受“红色的30年代”世界文学思潮影响，其生涩的大众化理论，与新兴阶级的大众之间存在明显的隔膜，鲁迅曾嘲讽这样的大众化不过是“文人的聊以自慰罢了”；^[25]于是，“三十年代激进知识分子们梦想的大众语没有成为现实，但它并不是过眼烟云。它的乌托邦精神不久后即在另一种不但对整个中国的社会变革，而且对现代汉语的发展产生深刻而广泛的影响的语言实践中复活——那就是毛文体。”^[26]

及至延安文学，“工农兵话语”体制的确立将知识分子话语与大众话语连接起来，文学的大众化才切实有效地步入了理论和实践并列的轨道。确切地说，经过1930年代文学大众化的过渡，延安文学的“大众化”较之以往的大众化更具有理论的总结性和广泛的实践性，既是传统民族形式的现代化和外来形式的民族化，更是以政治意识形态化为目的的又一次深刻的文学变革，“因着延安时期特殊的历史境遇和现实状况，当文学为了实现革命的宏图，不得不依靠大众化步骤来调节文学的方向之时，文艺的大众化与革命的现代性乃至民族国家的现代性追求之间内在的勾连突然从若隐若现的暗影变得清晰起来。”^[27]延安文学话语由五四时期的“现代白话”、1930年代的“革命白话”向“工农兵语言”的转变，明显的后果就是文学表现上大众语的形成，以及由此引起的文学的书写、观念、范式都从内到外发生了巨大变化。

“大众”作为一个泛指概念，在五四文学中指代处在沉睡还未惊醒状态的劳苦民众，所谓“沉默的大多数”。在延安文学中“大众”含义发生了深刻的转变：从虚泛的称谓变成了可感可知

可言的实体——作为无产阶级革命事业和民族解放运动的主体的“工农兵大众”。而以“工农兵大众”为既定方向的文学变革,一旦体现于深层次的语言变革,它的表达方式、书写范式就会形成新的程式:以语言变革为起点,经过政治意识形态的滤选,形成新的表现样式,开辟出新的文学场域。比如赵树理的小说,“在小说的文体和语言上,赵树理的‘大众化’的表现,是在消化、理解‘五四’经验后的回归民间,并对民间进行再创造。因为是写给农民看的,他回归到评话的传统,创新了故事的民族叙事特征;以农民口语为基础,整合了现代政治语言、地方生活语言(并不滥用方言),而成为一种南北农民都能读懂读顺的书面白话。”^[28]“工农兵大众”在文学中不仅作为被言说的对象,而且还作为言说的主体参与到“自我”话语世界的建构中。

也因此,延安文学的话语空间包含了知识分子对大众的再认识,更包含了大众自我的再发现。文学大众化从五四时期的高蹈——对大众启蒙的形而上认知,演变到延安文学书写并服务“工农兵大众”的形而下实践。“由毛泽东发起的延安语言革命,在推进语言通俗化、大众化的历史进程中,加速了农民话语在‘象征体系’的中心化,也终结了五四以来新文学语言‘俄味’、‘欧化’等风格。语言以它特有的表达方式和作用方式介入并存活于历史进程当中,作为审美意识形态的文学作品,则是历史嵌入语言结构的一种外在表现。”^[29]

毋庸置疑,1930年代的“文学革命”为延安文学的大众化作出了必不可少的铺垫,瞿秋白倡导的文学大众化成果更是“工农兵文学”的预设式逻辑起点。但相对而言,延安文学大众化的形式、种类堪称丰盛繁实,前所未有。诸如,新秧歌剧《兄妹开荒》《动员起来》以及在此基础上改编、创新、升级的新歌剧《白毛女》,信天游形式的叙事长诗《王贵与李香香》,借鉴民间传奇和传统章回小说的《新儿女英雄传》《吕梁英雄传》,利用民间说唱艺术而改造、创作的“板话

体”小说《小二黑结婚》《李有才板话》,乃至于独具延安特色的“街头创作”系列的街头诗、街头剧、街头小说、街头画报。“延安时期文艺的大众化是一场有组织、有规划的运动式的文学活动,既有完备的理论体系——《在延安文艺座谈会上的讲话》和‘工农兵文学方向’作为指导的纲领,又有具体实现途径的规划,还有管理机构和组织机构上的保障,因而延安时期文学的大众化能取得瞩目的实绩也是在情理之中了。”^[30]至此,文学如何能为大众接受的问题才得到彻底解决,大众化成为延安文学理论构设和创作实践中的意象化指符,承担着对文学进行分类、归属等审美意识形态功能。

延安文学的大众化成功地把语言、文体、写作等话语运作方式施行于社会革命实践中,自觉地以“工农兵文学”体制为舍取。在此,文学创作已不再是简单的“写作”而获得了另外一种意义:通过语言方式而确认写作者在“工农兵文学”中的主体性。在这个过程中,“写作”使作家们进入创造新社会和新文化的各种实践活动,体会“理论联系实际”的要义,同时也历经“工农兵化”的磨砺。

1930年代瞿秋白倡导的文学大众化以“文字革命”来实施“文学革命”,借此抵达文学大众化终途;延安文学的大众化也是从语言变革而切入,力求用工农兵语言创作工农兵所喜闻乐见的文学作品。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》就强调了语言变革的重要性,将大众化的问题最终归结为语言的问题:“既然文艺工作的对象是工农兵及其干部,就发生一个了解他们熟悉他们的问题——我说以前是不熟,不懂,英雄无用武之地。什么是不熟?人不熟——什么是不懂?语言不懂,就是说,对于人民群众的丰富的生动的语言,缺乏充分的认知。许多文艺工作者由于自己脱离群众、生活空虚,当然也就不熟悉人民的语言,因此他们的作品不但显得语言无味,而且里面常常夹着一些生造出来的和人民的语言相对立的不三不四的词句。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？”《在延安文艺座谈会上的讲话》以语言问题为延安文学树立了大众化标准和规范。“延安文学对语言问题的重视表现在两个方面，首先，改变文风是由最高领袖提出来，具有绝对的权威性。其次，毛泽东高度重视语言问题，在各种文章、文件中反复提到，一定程度上把语言的大众化作为建构新型‘工农兵文学’的关键问题。”^[31]

从国统区来到延安的何其芳曾“诊断”自己之前的创作病症：“我们的语言文字之如此贫乏，如此知识分子气，也就是我们读书本多于与活人谈话，与知识分子在一起多于与工农兵接触的缘故。”^[32] 在其何其芳那里，语言问题不仅关涉到语言，还归结于作家的创作精神与思想感情。知识分子作家是否放弃自己惯常的话语模式而习得、服膺工农兵语言，成为认同文学大众化的标志。

赵树理小说被树为“赵树理方向”，一个重要原因是其小说提供了一种清新、朴实、俭省、醇厚、幽默的大众言说方式，成功地在民间的“评书”和“新小说”（不是传统的章回体小说）之间搭建了桥梁，创造了一种大众化小说范本。曾写出《三八节有感》并遭受谴责的丁玲，在《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，话语立场和语言观念出现了前所未有的调整：“作家要使作品成为伟大的艺术，属于大众的，能结合、提高大众的感情、思想、感动的作品，那么他必须使作品取得大众的理解和爱好。因此他不特具有大众的情操，同时也得运用大众的语言。大众的语言是最丰富的，最美的，最恰当的；却不一定是一个普通农民，普通士兵能说出的，这些人常常能说出最简单的几句话。不过如果在大众里搜求，集千万人的语言为一人之语言，则美丽的、贴切的、有味的语言全在这里。”^[33]

五四文学革命语言变革的动力来自思想启

蒙，在延安文学语言的变革中，“革命”和“大众”是整个语言变革体系的关键词。“如果没有大众对革命的接受和认同，语言的变革是不可能实现的；反过来如果没有语言的变革，大众连最基本的语言都听不懂，又谈何接受呢？由此可见语言的变革与文学的变革之间是一个互为作用，互相影响的过程。”^[34] 而无论是五四文学精英化的“现代白话”，还是延安文学面向民间的大众语言，其实都是母语文学现代性重构中，文学母语不同层面的构成性资源。问题仅仅是，作为不同的文学语言理念，分别源于文学发展过程中不同阶段、不同文学选择的侧重。

笔者以为，既然是文学语言的变革，必然会形成对文学语言观念和话语方式的挑战和探索。延安文学通过“现代白话”→“革命白话”→“工农兵语言”这样脱胎换骨的转化过程，在“大众化”的弘扬和实践中彰显出实验性质和创新冲动——将前所未有的形式实验和无所顾忌的功利内容，凭由大众化有效地连接在一起。于是在延安文学中，由知识分子和工农兵大众共同制造的文学文本构成了特定的文学情境，形成一个“工农兵文学”的话语场域。如，延安诗歌的大众化从诗歌朗诵开始，朗诵诗作为诗歌语言和形式的变革，突破了原来书面化、意象化、精致化的限制，形式上也没有固定的格式和框子。而诗歌朗诵的一度盛行拉近了与“工农兵大众”之间的距离。李季的叙事诗《王贵与李香香》源于对信天游民歌的借鉴和改造，它自觉地汲取民间词汇和民众语言，在表达农民大众自由、朴素情感的同时注入抗战的内容。

总之，五四文学中惯用的个人式、感伤式、反叛式语言表达，被自然的、质朴的、直白的、通晓的大众化语言取代，大量的方言、俗语、俚语、口语堂堂正正地进入了文学文本，成为文学语言的主体。周扬在《论赵树理的创作》中认为，周立波和孔厥的小说虽然也体现出大众化创作的努力，但仍存在着叙述、描写语言与人物对话不协调现象——叙述、描写语言的欧化和人物对话的

方言、土语化,并将他们与赵树理对比后说:“他在做叙述描写时也同样用的群众的语言,这一点我以为特别重要。写人物的对话应该用口语,应当忠实于人物的身份,这现在是再没有谁作另外主张的了;唯独关于叙述的描写,即如何写景写人等等,却好像是作者自由驰骋的世界,他可以写月亮,写灵魂;用所谓美丽的辞藻,深刻的句子;全不管这些与他所描写的人物与事件,是否相称以及有无必要。要创造工农兵文艺,这个世界有打扫一番的必要。”^[35]不止是赵树理,“从华北敌后辗转来到延安‘鲁艺’当研究生和教员的孙犁,也在《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后两年连续推出初期代表作《荷花淀》、《芦花荡》等,开创了40年代以后革命文学独具风貌的浪漫主义一枝。赵树理和孙犁,一写三晋风习,一涉冀中民俗,语言上都部分地实现了‘五四’以来文学大众化的理想,确立了后来中国文学语言的一个既旧又新的传统。”^[36]

应该说,文学大众化的演进对于文学语言的变革有着十分紧密的内在联系:每一次文学大众化运动的发生都伴随着对于语言的规范和要求——文学语言的变化在某种意义上伴随着文学大众化的步伐。“归根结底,40年代的文艺大众化承载着未来民族国家的文化道路和方向,所以,这一转变的意义就非常重大。”^[37]延安文学的“大众化”尽管有政治意识形态的权宜之计,但它作为20世纪中国文学大众化的重要组成部分,其所开辟的文学大众化路径值得深入探讨。

由于语言变革与文学变革相互胶着,延安文学的“大众化”变革就落实在了语言观念的变革上。“大众化”作为被尝试、被创造的文学语言实践,同时也是一种新的文学思想、文学观念出场的标志。而人们对于延安文学的把握的重要途径,往往就是对大众化文学语言的解读,甚至是对大众化母语写作的联想。其中一个重要原因是,大众化是五四以来中国新文学区别古典文学的基本品格,也是母语文学现代性重构不可或缺的现代性元素。也许,延安文学的许多作品就

其本身而言,并没有太大的美学价值与深刻的思想文化内涵,但是仍然能被文学史不断重提,缘于它们在新旧文学观念转换上,以及对文学语言的创新、实验等探索上起到了重要作用。

实际上,如果不把大众化作为新文学(语言)发展不证自明的出路,那么,从新文学(语言)的形成与发展的角度来看,一方面,文学语言的大众化对五四后新文学语言严重欧化倾向的反拨,有其存在的合理性;对过于欧化的文学语言的拨正,一直是母语文学现代性重构所关注所思虑的问题。另一方面,文学的大众化不仅是延安文学乃至新文学发展面临的重要命题,也是其后新文学,尤其是当前文学面临的现实问题。虽然延安文学的大众化与当前文学的大众化具有不同的语境和途径——当前文学中现实功利与经济利益促使文学大众化的情境重现,但是中心主旨却异途同归。由是,对于延安文学“大众化”的梳理和思辨,不仅是对历史的一种反思,也给予母语文学现代性重构以镜鉴和提示。易言之,以什么样的尺度和标准来衡量文学的大众化,这直接关系到母语文学现代性重构的问题范畴。

延安文学的“大众化”既是文学的一次自觉的内省,也是政治意识形态主导下的一次文学的调整。不仅参与文学创作的人员数量多或大众化,而且依靠组织性、运动式来完成,将文学创作由之前的个体化书写转换到集约化书写。这种以“工农兵方向”为肇始、以大众化机制产生的集约化创作,一直延续到1970年代的中国文学创作中。如1950年代的长篇小说《红岩》和大跃进时期的“新民歌”运动,以及“文革”期间的“革命样板戏”都是文学大众化思潮的范例。笔者认为,以大众化为目标的集约化创作,无异于本雅明所谓的“机械复制时代的艺术作品的复制”,它的产生到传播、接收都受到大众读者的极大规约,从而不可避免地产生了脱离文学的审美约束力的弊端。

在延安文学中,“大众化”作为文学组织化、运动式症候的集中表现,它的实用理性和不证自

明的先验性,都体现着天时地势对文学功能的无限扩张和放大。它在启动集体创作的复制程序的同时,必然导致延安文学的“一体化”创作态势。“由此可见,在延安文艺发展历程中得到提倡的集体创作,已经不是一种具有自然、自足意味的写作方式,而是一种与新的意识形态话语相适应的写作方式,是与‘党的文学’观相适应的文艺生产方式。”^[38]这种文学时弊对于母语文学现代性重构而言,的确是一个不能回避和值得警觉的问题。

注释:

[1][23]李洁非、杨勃:《形式实验场(下)》,《小说评论》2009年第2期。

[2]瞿秋白:《新中国的文字革命》,《瞿秋白文集·文学编》(第3卷),北京:人民文学出版社,1998年。

[3]张卫中:《论延安文学语言变革的背景与意义》,《甘肃社会科学》2013年第4期。

[4]杨经建、王蕾:《解构与重构:20世纪中国文学的母语化进程》,《社会科学》2017年第11期。

[5]向林冰:《论“民族形式”的中心源泉》,《大公报》1940年3月24日。

[6]袁盛勇:《宿命的召唤——论延安文学意识形态化的形成》,复旦大学博士学位论文,2004年,第35页。

[7]杨匡汉主编:《20世纪中国文学经验》,上海:东方出版中心,2006年,第203页。

[8][37]石凤珍:《左翼文艺大众化讨论与延安文艺大众化运动》,《文学评论》2007年第3期。

[9]周扬:《对旧形式利用在文学上的一个看法》,《中国文化》创刊号,1940年2月。

[10]柯仲平:《论文艺上的中国民族形式》,《文艺战线》第1卷第5号,1939年11月。

[11]参阅孟悦:《〈白毛女〉演变的启示》,唐小兵编:《再解读——大众文艺与意识形态》,香港:牛津大学出版社,1993年,第68-89页。

[12]王玉树、陈荣毅:《略论解放区文学对民族文学形式的探讨》,《天津社会科学》1990年第3期。

[13]毕海:《“新形式”与“民族形式”典范的被确立——赵树理创作研究》,《文艺争鸣》2012年第11期。

[14]茅盾:《关于〈李有才板话〉》,《解放日报》1946年11月2日。

[15]茅盾:《论赵树理的小说》,《文萃》第2卷第10期,1946年12月。

[16]欧阳山:《欧阳山文集》(第10卷),广州:花城出版社,1988年,第4108页。

[17]朱晓进:《文学与政治:从非整合到整合——20世纪中国文学的政治化思潮管见》,《社会科学辑刊》1999年第5期。

[18][27][30][34]张英芳:《论延安文艺的现代性与中国新文学的发展》,陕西师范大学博士学位论文,2013年,第139、115、119、121页。

[19]倪婷婷:《关于延安文学民族化、现代化问题的再思考》,《江苏社会科学》1998年第3期。

[20]孙犁:《孙犁文论集》,北京:人民文学出版社,1983年,第404页。

[21]胡风:《大众化问题在今天》,《胡风全集》(第2卷),武汉:湖北人民出版社,1999年,第503页。

[22]李楠:《海派文学、现代文学的通俗化走向》,《文学评论》2008年第3期。

[24][美]本杰明·史华慈:《〈五四运动的反省〉导言》,王跃等主编:《五四:文化的阐释与评价——西方学者论五四》,太原:山西人民出版社,1989年,第9页。

[25]鲁迅:《文艺的大众化》,《鲁迅全集》(第7卷),北京:人民文学出版社,1981年,第350页。

[26]李陀:《汪曾祺与现代汉语写作——兼谈毛文体》,《花城》1998年第5期。

[28]吴福辉:《农民大众文学与市民大众文学并存的新局面——谈1940年代文学全景中的重要一角》,《井冈山大学学报(社会科学版)》2010年第4期。

[29]胡玉伟:《“本体”的进入与问题的重识——解读李洁非的延安文学研究》,《渤海大学学报(哲学社会科学版)》2010年第4期。

[31]张卫中:《论延安文学语言变革的背景与意义》,《甘肃社会科学》2013年第4期。

[32]何其芳:《改造自己,改造艺术》,《解放日报》1943年4月3日。

[33]丁玲:《作家与大众》,《大众文艺》第1卷第2期,1940年5月。

[35]周扬:《论赵树理的创作》,《解放日报》1945年8月26日。

[36]郜元宝:《1942年的汉语》,《学术月刊》2006年第11期。

[38]袁盛勇:《延安时期的集体创作——作为一种意识形态化写作方式的诞生》,《中山大学学报(社会科学版)》2005年第3期。

[责任编辑:李本红]