

中国现代文学史上“民族形式论争”研究

〔韩〕 金 会 峻

1. 前 言

1976年以后，中国社会进入了“新时期”。随着中国社会的迅猛发展，文学出现了天翻地覆的变化，而这一时期中国文学所呈现出来的种种迹象，不管是它所包含的某种思想革命性质，还是积极的对外开放势态都使人联想到早期中国现代文学中曾出现的各种现象，尽管其程度不尽相同。新时期文学对横向借鉴和纵向继承都采取了积极自觉的态度以追求中国文学崭新的发展。诸如用新的观点与方法对文学革命的进程、性质、结果以及以后中国现代文学的发展状况进行评价；又如多年来断断续续进行的“文学的民族化问题讨论”等都体现了这种姿态。^①

可见，关于“民族形式论争”的研究不管是在正确理解中国现代文学方面，还是在对新时期中国文学所要解决的问题以及以后的发展方向提出一些思考的方面，并进一步地研究文学本身的一般规律方面都具有一定的意义。

那么，有关民族形式论争的研究状况又是如何呢？我认为与其本身所具有的重要意义相比，对民族形式论争的研究是远不充分的。从民族形式论争的产生原因一直到其发展过程、各地论争的异同、诸家的论点以及论争的影响、结果和在中国现代文学史上所具有的意义等几乎在所有重要问题上仍存在着不同的观

点或见解,甚至还不难发现明显的误解或错误,而且对有些方面例如一部分地区的论争等等甚至根本没有着手去研究。所以,再次全面系统地分析研究上述的问题是在中国现代文学史研究领域里不无裨益的。

2. 研究结果

2—1 “民族形式论争”产生的背景

关于“民族形式论争”的产生问题,许多研究者历来认为是从1938年10月,毛泽东在题为《论新阶段》的报告中首次使用“民族形式”一词并提出这一问题而开始的。到了80年代以后,有些人提出这一论争是适应抗战爆发后所出现的新形势而提出来的,也有人将这一问题同30年代文艺大众化运动、抗战初期旧形式利用实践相联系认为是其发展的结果。但是这些观点大多没有较系统的说明,有些通过系统分析而得出的观点也不是很全面并带有一些偏重个别现象的倾向。

经过文学革命而诞生的中国现代文学是在有选择地借鉴西方近现代文学的意识、思潮、内容、技巧、表现方法等,并批判地继承中国古代文学中具有生命力的因素的基础上发展的。但是由于在中国现代文学的诞生中横向借鉴起到了自觉的、积极的、表面的作用,而纵向继承起到了非自觉的、消极的、潜在的作用(因而虽然取得了某些令人注目的作品成果,但同时也遗留了一个课题——自觉的世界化民族化与真正实现现代化在理论上和实践上的课题。

随着时间的推移,尽管对西方文化的借鉴仍在继续,但同时加强了对其文化的批判态度,并且有些人开始重视中国传统文化本身的潜在动力,而且在对外国文化的借鉴中苏联成为一个重要的对象。“民主”、“国民文学”、“平民文学”、“到民间去”等等主张逐渐地被多数文学家整理成为革命文学、无产阶级文学、

文学大众化问题，而且逐渐上升为代表文学现代化的一个中心问题。而在这一过程中，对无批判的西化问题的反省及对民族的重视却促进了苏联化这样一个片面的外来化，并且起到了助长复古化、国粹化的作用。尤其是传统的“文以载道”思想与这一倾向结合，不知不觉中以新的面貌出现，重蹈了文学工具化的覆辙。因而，现在为实现中国文学的现代化而必须对文学世界化、民族化明确认识及实践以外，还存在着新的一个课题——对在文学的现代化过程中逐渐地上升为代表这些认识和实践的中心问题的文学大众化的正确理解及实践。

抗日战争的爆发既要求解决这一课题，同时也创造了必要的条件。民族意识的高扬，超越思想与派别的大团结，重视大众思潮的形成和新的强有力的接受者——大众的上台，文艺家现实体验的深化和认识的转换等等，都成为重新考虑和实践过去中国现代文学所具有各种问题的条件与基础。这一现象，起初是从适应抗日战争的紧急情况而进行的大量创作通俗文艺对旧形式利用问题的讨论而开始的。到1938年，随着抗战呈现出持久战的征兆，抗战初期达到高潮的情绪逐渐地冷静下来，文学家们开始对前一阶段大量出现的通俗文艺进行反思，并开始注意文学本身的艺术要求，从而逐渐地寻找一种新的文艺——一种可称为“民族文艺”的——更为重要的文艺运动方向成为迫切的任务。在这种情况下，“民族形式”口号便出现了，并且在这口号下寻求新的道路。

可见民族形式论争与中国现代文学的诞生及其发展过程具有不可分割的关系，而且从中国现代文学的发展进程来看，在当时这还是不可避免的。也就是说，在中国文学走向现代化的过程当中，中国文学对世界化与民族化的追求时而向辩证统一的目标前进，时而却丧失了这种目标各奔东西，从而在中国现代文学的发展进程中呈现出各种具体的形态。作为对那时累积下来的

成果或错误以及对此进行的一次大规模检验的,就是这个“民族形式论争”。

2—2 “民族形式论争”的具体情况

如上所述,民族形式论争不以某一个人的意志所能产生的,实际情况也是如此。毛泽东的《论新阶段》将当时要追求适应新现实的新的文艺问题以民族形式这一具体的口号来代表,推动了对这一问题的集中讨论。然而,“民族形式”这一提法并非在毛泽东的《论新阶段》中首次使用,而且在报告中所说的“国际主义的内容,民族的形式”意味着马克思主义在中国的实践,是与文艺问题毫不相关的政治口号而已。虽然目前还较难断言,但根据陕甘宁边区文化界救亡协会的《我们关于目前文化运动的意见》(《解放》39,延安,1938.05.22.)等资料及其他种种情况来看,到1938年中半期以后已经开始有人论及民族形式问题,尽管还不成系统。最晚在出现毛泽东的《论新阶段》的1938年下半年,有关这一问题的讨论已在部分地区开始进行。

(1) 延安地区

关于民族形式问题的论争最早在延安开始进行。今天对延安地区“民族形式论争”的评价,一般说成是参与者观点“基本一致”,“很容易达成一致”。甚至有人评价说:“大多数意见都是正确的”。而事实却不然。

延安诸家,从整体上看可分为三种类型。第一类人要从宣传的角度认识民族形式问题,认为创造民族形式主要以旧文艺为基础,并以此做为基点发展民族文艺。这一类观点相对而言又可分为象陈伯达、萧三、罗思那样更倾向于旧文艺及宣传侧面的和如艾思奇、柯仲平、冼星海那样多少肯定新文艺的成果注重艺术侧面的两大类。第二类人也承认民族形式问题的宣传性侧面,但同时还努力从新文艺发展的脉络中认识这一问题,认为

民族形式创造的主要基础应为新文艺。属于这一类的可举何其芳、沙汀、茅盾、王实味等。第三类为周扬、张庚等提出一种折衷观点，他们设法在前两大类观点中保持均衡，但在具体问题上仍倾向于某一类型的观点。

延安的论争从整体看经过了以下几个阶段。(1)抗战这样一个特殊情况促使文艺家创作适合实际的作品，而在这一具体实践过程中人们感到有必要创造象“民族文艺”这样一个新的文艺。这种需要被“民族形式”这一概念所代表而导致诸家的讨论与探索。这就是论争的开端。(2)在民族形式问题上主要强调其宣传的一面，同时在民族形式的创造中否定新文艺，肯定旧文艺，并高度评价利用旧形式的意义占主流的阶段。(3)肯定民族形式问题的宣传侧面，但同时注重其对文艺本身的意义，从而在民族形式的创造上肯定新文艺、批判旧文艺，较低评价旧形式利用的价值而对前一段的主流观点加以批判的时期。(4)在这两种对立的观点中试图寻找折衷，对新旧文艺给予较均衡的评价，主张创造民族形式要根据现实生活的时期。(5)以对折衷论的反感及有关实践的摸索为代表的论争的深化以及后来的延安整风运动等的结束阶段。

(2) 香港地区

延安的民族形式论争对其他地区的有关论争也影响颇大，尽管如此，其他地区的论争并非全是受延安的影响而产生的。延安的论争达到高潮时，在香港、桂林也开始了民族形式论争，接着在重庆、晋察冀边区等各地都开展了关于民族形式的论争，而这些地区的论争具有共性，同时还有各自的特性。

在香港，早在1938年5月，南桌、茅盾等人已提出类似建立适应新现实的新的文艺之必要性的观点。而正式讨论民族形式问题则是在1939年8月以后，到1939年12月《大公报·文

艺》上接连发表数篇文章达到了高潮。但是随后其热潮突然冷却下来,到1940年上半年这一地区的民族形式论争告了一个段落,这也许与受殖民当局统治和日军威胁的这地区的特殊情况有关。实际上,从整体来看香港地区的民族形式论争并没有以某一方提出某种观点,另一方对此进行反驳的形式进行,而且也没有发表太多的文章以让人感到论争的激烈性。另外,他们的意见实际上也属于较初步的,而且他们的讨论或探索并没有联系到具体的实践。然而尽管如此,也不能过低评价他们的工作。

中央黄绳、楼适夷、贺绿汀、杜埃、宗瑛、安适、巴人、许子渊、袁水拍、周钢鸣、孟莘(冯雪峰)、老舍生等这一地区诸家虽把提出民族形式问题的原因在新文学过分欧化而脱离大众这一点上寻找,但他们与延安的陈伯达或艾思奇不同,并不认为民族形式问题的提出是旧形式利用的发展,而认为是新文艺的发展。因而一直到论争进行到一定的阶段时,他们仍慎用“民族文艺”的术语,对“民族形式”的术语采取慎重的态度。并且他们因为考虑到民族形式问题的提出并不是出于纯粹的民族主义立场,也因为考虑到与民族主义文艺运动的区别,就对于民族主义与国际主义的统一性等问题特别加以注意。另外,还强调艺术的地区特色与方言的运用问题,而且特别讨论到少数民族问题。并初步地论及现实主义问题,主张创造民族形式的源泉还是在现实生活当中。他们展望以后的文艺体裁将出现多样化趋向。这些特点不仅对重庆地区的论争产生一定的影响,而且由于这里的论争高潮紧接在延安地区的高潮之后,可以看到延安地区的民族形式论争是以如何形态传播到其他地区的。更为重要的是通过较少受到国共两党影响的这一地区论争可以判断“民族形式论争”并不是以单纯的政治运动之一部分而出现的。

第一卷

(3) 重庆地区

重庆的艺术家们是在对文艺的大众化及旧形式利用的讨论中，到1939年上半年开始逐渐接触到建立可称为一种“民族文艺”的文艺这一更为根本性的问题。在这种提出民族形式问题的条件业已成熟的重庆，等到1939年中半期有关民族形式问题的延安地区诸家的文章开始发表后才活跃起来。自1940年上半年至1941年上半年，以创造民族形式的中心源泉是什么为主要争论焦点，争论一直延续到1942年上半年。

关于重庆地区的“民族形式论争”，学术界普遍认为：先有主张“民间形式中心源泉论”的向林冰派和主张“新文艺形式中心源泉论”的葛一虹派相互对立，后有郭沫若提出“现实生活中中心源泉论”而取得很大的成就，并找到了一个解决问题的线索。不少中国现代文学史中的有关阐述最容易使人感觉到重庆的论争只不过是延安地区的影响下出现的印象。甚至很容易让人误解为：重庆诸家的激烈论争是错误的，这是因为他们大体上具有不正确的认识所致。而这些评价或阐述与实际相距甚远。

首先，重庆诸家以中心源泉论为例可分为五个派别。第一派主张“民间形式中心源泉论”，向林冰、方白、玉冰洋等属于这一派。第二派主张“新文艺中心源泉论”，这一派包括葛一虹、梅林、艾青、戈茅、叶以群、胡绳、罗荪等人，但其中葛一虹有点特别，很难用一句话划定。第三派主张折衷的“无中心综合源泉论”，潘梓年、沙汀、光未然、张云远、力扬、长虹等属于这一派，其中长虹的主张有些混乱。第四派主张“现实生活中中心源泉论”，郭沫若、田仲济、姚蓬子等属于这一派。最后是胡风，实际上他也主张“现实生活中中心源泉论”，但他认为这些观点本身并无多少意义，并强调创造民族形式的具体实践，从现实主义角度深入地探讨了民族形式问题。从这一点上我们可将他归为独立的一派。

其次是有关郭沫若与胡风的评价问题。郭沫若的文章在民族形式问题上确认现实生活的重要性，这一点值得肯定。但同时带有不少偏见或错误，而且在许多方面与葛一虹、田仲济尤其是与田仲济的意见相似。尽管如此，郭沫若的文章，由于发表的时间及他在文坛的地位、事先商量的可能性等原因，对转换论争的局面起着一定的作用，这是事实。不过在这里要明确几点：第一，他的文章发表后，对他的反驳仍存在；第二，对论争方向的转变，他起着重要作用，但同时也不能忽略罗荪和胡风的重要作用，尤其是胡风所取得的成就与努力使重庆的中心源泉论争提高一个层次。在这一点上，胡风的贡献比郭沫若还要大。

重庆的论争晚于其他地区，但仍出现各种不同观点，也很激烈，这又如何解释呢？重庆的民族形式论争早在受其他地区影响之前就已经具备其自身充分的条件与动因。并且重庆的论争多少呈现混乱的局面，但这也是取得成果必经的过程，而且实际上重庆的论争在某些方面比延安的论争取得更为有益的成果。延安的论争在各种分歧还没有充分地讨论之前就试图以周扬的折衷论来将论争收尾，而王实味的反驳不能挽回这种形势。与此相反，重庆的论争中各种观点充分地进行激烈的讨论，从而其成果也相对地大一些。

(4) 桂林地区

桂林的民族形式论争，得益于作为“文化城”的桂林所富有的地理的和政治的特点，从多方面开展得非常活跃。这一地区的论争，到了1939年在原先自身打好的基础上吸收了延安地区论争的影响，在1939年10月份全面地展开了。此后的论争中大体出现了三个高潮。第一个高潮是在1939年10月至1940年初之间，这一时期主要讨论的是有关民族形式的一般性问题，其间黄药眠、林山、艾芜等人积极参与论争。后来对于这些一般性问题

反复讨论。屈行、周钢鸣、文宪、震撼、巴夫等人也都发表了各自的观点。第二次高潮是在1940年上半年。这一时期有关诗歌与音乐的问题相对引起更大的注目。其中对于前者黄药眠、官草、陈迹冬等较活跃，对后者绿冰、陆华柏等较活跃。第三次高潮是在1940年底到1941年初之间，主要集中讨论了关于戏剧的民族形式问题。主要由杜宣、宋云彬、聂绀弩、易庸、夏衍、欧阳予倩、黄药眠、蓝馥心、姚平、许之乔等参与讨论。后来虽比不上前阶段那么热，但论争仍持续相当长的时间。围绕民族文化与世界文化问题由邵荃麟、严明发表相互对立的观点，后又由王一樵、李子青、王平陵、张叔和等部分国民党派人参与了论争，论争一直持续到1942年初。

目前大多数中国现代文学史几乎没有阐述桂林的民族形式论争，依我之见，这是不应该的。比如绝对多数研究者将重庆的中心源泉论争的结束当做整个民族形式论争的终结。而出现这个错误是由于缺乏对重庆民族形式论争的正确理解，更是由于这些阐述根本没有涉及到桂林方面。在桂林，从1941年以后论争仍然在继续进行，而且论争向深层化、专业化方向发展。另外，桂林的民族形式论争具有一层更为重要的含意，即民族形式论争并不是单纯地作为政治运动的一环来进行的，而是作为一种文学革命以来中国文学所走道路的总检阅，同时也是作为设计今后方向的一种努力来进行的。例如，论争初期既集中介绍延安的论争并深受其影响，但其结果却往往与延安有些差别；又如，在论争中期，随着重庆论争情况的迅速传入，对此表示一些共鸣，但又不仅仅停留在那些观点上，而寻求戏剧的民族形式讨论这样的突破口等等都说明这一点。

20世纪40年代中国文学的民族形式论争(5)晋察冀边区新文艺的普及、旧形式的运用等实际工作中遇

到种种障碍，在这过程中大概1939年中半期以后逐渐地开始接触到大众化、民族化的新的文艺问题。但是在晋察冀对“民族形式”口号进行讨论是在延安等其他地区的民族形式论争情况传入后的1940年中后期，而像样的论争却是在1941年上半年。田间以否定向林冰、肯定胡风、怀疑郭沫若的态度，以事实上批判晋察冀的旧形式利用情况而开始，此后由对田间有批判态度的左唯央、《晋察冀日报·晋察冀艺术》的编委会，与田间相呼应的冯宿海、孙犁，以及此外的康濯、林采、任均超、丁里等，除了理论问题外主要围绕着秧歌舞的改造这样一个具体问题进行论争。这一地区的论争结果大概是，以作为创造民族形式的一个组成部分肯定了利用旧形式的价值，在要经过批判、改造的前提下肯定了秧歌舞的意义。1941年中期以后论争大体上试图收场，到1941年底或1942年初宣告结束。

晋察冀的民族形式论争虽不及延安或重庆地区，但仍不乏引入注目的特点。由于晋察冀的民族形式论争是在其他地区的论争进入结束阶段的1941年上半年才达到高潮，因此吸收其他地区论争的成就是自然的。然而田间关于艺术鉴赏力、新文艺通俗化形式的阐述是并不重复别人的。此外是荷实践的结合。其中最为人注目的现象是他们常利用“接受遗产”的概念，摸索着吸收或借鉴外国文学与文艺的可能性，尤其是极为强调外国文学的借鉴问题。在深受延安影响的晋察冀出现这样的主张，考虑到后来中国文学出现片面强调延安的经验渐渐走向自我封闭状态，这是耐人寻味的。这同时还说明晋察冀的民族形式论争并非单纯地作为政治运动的一环，这异点从此外的几个现象中也可证实。首先这一地区论争的开展与竣始的意图无任何关系。另外在论争的进程及结束中，虽受到环境（包括政治环境）的影响没能充分地进行讨论，也没有达到更深层次认识上的飞跃，但却找不到被某个特定势力所利用的痕迹。更进一步讲在深

受延安影响的晋察冀，与延安的论争结果毫不相干。当初胡风的主张竟被肯定。

关于民族形式论争的结束，至今有许多专家阐述过。然而这些阐述不少是相互矛盾的，而且对此问题没有给予更多的解释，因此留下不少疑问。

上面我们已经看到，重庆的“中心源泉论争”结束后，民族形式论争仍在继续。依我之见，“中心源泉论争”结束后民族形式论争显示了三个特点。(1) 民族形式论争更加深层化了。对于“中心源泉论争”结束时取得较高成就的周扬、郭沫若、潘梓年、胡风等人的观点，不乏反驳、补充或从新的角度论及民族形式问题的成果。茅盾、罗荪、王实味、张天翼、姚雪垠、华石峰、防耳等人的工作就属于这一类，其中茅盾的成果尤其突出。(2) 民族形式论争趋向专业化。这时论争已经转入戏剧、诗歌、小说等具体体裁或语言等领域，特别是以桂林和重庆为中心展开的关于戏剧的民族形式问题的讨论自1940年底一直延续到1941年中半，而且讨论得非常热烈。(3) 对民族形式论争本身也加以批判。例如唯明、郑学稼、王平陵、严明、王一樵、李子青、张叔和、徐中玉等人的发言就是。他们虽对被政治目的所影响的民族形式论争进行比较正确的剖析，但同时他们自己也犯着同样的错误，因而出现否定民族形式论争本身的现象。

依我之见，这次论争1942年上半年结束了。其根据如下：各地区的论争这时候或更早些时候大体上已经结束；在这时发表的防耳的《民族形式再提起》（《新华日报》，重庆，1942. 6. 12）一文，不仅标题上而且在内容上都可以看出论争一直延续到这时而结束；此后发表的文章中我们看不出什么明显的焦点问题，也没有对某个问题进行集中的论争。

如此轰轰烈烈的民族形式论争到这时候结束的原因何在

呢？我认为有以下情况值得注意。第一，这与国共合作出现破裂、太平洋战争的爆发、经济状况的恶化等时局的变化有关。其中国共合作出现破裂影响最大。第二，这可能与艺术家的关心多极化、作品的创作等具体的实践活动有关。第三，这与民族形式论争本身的进行状况有关，这个原因可能更为直接。在民族形式论争中所涉及到的问题非常广泛且复杂，因而难以下结论。这些状况往往使得讨论没有取得明显的结果，终将论争引向无结论的终结。另一方面，没有及时出现能够证实那些理论探索的作品也可能是一个原因。最后各地区的调节或收拾工作，尤其是胡风的工作给人以论争已告一段落的效果，这对论争的结束也可能起了一定的作用。

“民族形式论争”没有得出明显的或一定的结论而结束了。那么，究竟毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）的哪一点给人“事实上给民族形式论争下了一个结论”这样一个印象呢？《讲话》的核心浓缩于“文艺是从属于政治的，但又反过来给伟大影响于政治”这一句话当中。只是在《讲话》里他采纳了民族形式论争中的一些成果，同时有力地阐述了自己的观点。他主张人民生活是文学艺术的唯一源泉，“书本上的文艺作品，古代的与外国的文艺作品”实际上不是源而是流。它给予了批判的纵向继承与横向吸收的可能性，但同时根据他将“萌芽状态的文艺”设在“人民生活”里面来看，实际上他把新的文艺的基础放在民间文艺上。而且他在将文学艺术的源泉定义为“人民生活”，同时把“人民”的范围限定在“中华民族的大部分的工农兵与小资产阶级”，从而不仅给文学艺术很大的限制，而且把民族形式问题中占主导地位的民族化问题包括在大众化问题上或干脆将两者之间划等号。不过他同时还解释说，所谓大众化就是文艺工作者本身的思想情绪与工农兵大众的思想情绪混然一体，从而在大众化问题上却打开了一个突破口，尽管

由郭沫若、周扬、胡风等许多人预测将来的民族形式将以多种形态出来，但实际上后来的中国现代文学在大众化的前提下走向工农兵文学这样一种单一的而且是封闭的道路。这与他的上述观点不无关系。基于以上事实，说毛泽东的《讲话》就是对民族形式论争的事实上的结论是没有根据的。然而这一结论是否正确或是否恰当却是另外一个问题。或许说毛泽东在《讲话》中对民族形式问题“下了他自己的结论”更为贴切。同样我们说民族形式论争实际上还是一次未竟的论争可能更符合实际。

参考文献：郭沫若、周扬、胡风等，见《中国现代文学史》（第四卷），北京：人民文学出版社，1985年，第2—3页。

（1）焦点及评价

“民族形式论争”始于1938年下半年一直到1942年上半年共约持续了三年多的时间，这期间论争在延安、香港、重庆、桂林、晋察冀边区以及上海、永安、金华、成都、昆明、晋冀鲁豫边区、晋绥边区等除沦陷区以外的中国各地展开。是次全国性的大讨论，虽没有获得某种理论性的结论或认识上的统一而告终结，但在论争过程中所提出的种种观点代表了当时中国文坛的认识水平，同时也展现了当时中国现代文学的现代化程度。就文学而言，它反映了中国现代文学的发展趋势及抗日战争这样一个特殊的历史环境要求一种强调民族性、大众性的新的文艺的诞生。“民族形式”这样一个还没有明确概念定义的口号就是在这样的环境下产生的。所以参与论争诸家对“民族形式”各做各自的解释并阐述各自的观点。除细节上的差别外，各自都做诸如“文艺的民族体裁”、“文艺的民族的形式”、“文艺的民族的风格”以及“相对现实而有的作为形式的文艺”等解释。甚至有人把这一概念扩大到与文艺无关的“国际性理论的中国式实践”这样一个范畴。如此概念使用及界定的不明确导致了论争目标与焦点的

混乱。只是在论争过程中冯雪峰、胡绳、光未然、郑伯奇、黄药眠、胡风等人指出这些问题并试图赋以明确的概念，这可谓一个进步。

关于民族形式问题的提出，尽管起初有人认为是从单纯的宣传层次出发的利用旧形式的问题。但后来逐渐地统一了认识，认为是为保持新文艺的方向，并争取其在新形势下能够得以能动地发展而提出的问题。关于民族形式问题乃文艺的民族化即中国化的一个表现以及它同时又与大众化问题不可分割这一点上似乎不存在分歧。问题在于除了潘梓年、光未然等少数人外，大多数人坚持认为这归根到底是文艺的大众化问题，并将它与大众化相提并论或把重点放在大众化上。这一观点后来发展到艺术性与大众性的直接统一思想，甚至导致了强调文艺的宣传性倾向。尤其是毛泽东的《讲话》起到了强化和扩大这一倾向的作用。

对文学革命以来的新文艺进行总体检讨。论争中大家肯定了新文艺的民族化、大众化进程，同时还指出存在的问题。与此同时，还指出其原因不在于新文艺吸收外来文艺，而在于客观上恶劣社会环境和主观上的新文艺作家认识中国现实的不彻底性及艺术修养的不足。这一点无疑是论争的一大成果，但在新文艺究竟是从外部移植的还是对中国文艺的正常继承问题上没有给予明确的解释。依我之见，中国现代文学是在选择地借鉴西方近现代文学的意识、思潮、内容、技巧、表现方法和批判地继承中国古代文学中具有生命力的传统的基础上发展起来的，而“作为内在根据的活的社会诸关系”就在其核心。因此我们可以说中国现代文学是中国古代文学的正常“发展”，同时也是一种“飞跃”。

对民间文艺的多角度检讨也是民族形式论争的一个重要组成部分。起初一般地认为民间文艺既是民众自己的，同时还具有

很强的表现力。但紧接着就出现了认为民间文艺不能表现中国的新现实，它之所以仍可发挥较强的影响力只是由中国社会的停滞状态所致的相反的观点。就这样两派的观点相对对立时有人提出了一种折衷的观点，周扬的观点就是代表。他指出，民间文艺虽然不能表现现代中国的新现实，但它一方面在某种程度上表现了民族生活的现实和愿望，另一方面民间文艺的内容与形式及其风格也在某种程度上适合当时大众的欣赏水平和爱好。由于当时教育的普及水平还很低，因而民间文艺在当时民众当中发挥很强的影响是不足为奇的。另外，他们剖析民间文艺的优缺点，特别是肯定了民间文艺中使用口语化词汇的价值，这也是论争的重大成果。然而同时也存在着一些问题。尽管随着论争的深入发展，开始时的那些对民间文艺的过分肯定的态度逐渐减弱，但是许多人仍然坚持民间文艺是将能全部地或部分地被再创造成为新的文艺的文艺形态的观点。总之过高评价民间文艺的观点仍然占了主流。结果，后来毛泽东的《讲话》中吸取这样的倾向，实际上把民间文艺当做人民生活的一部分而上升到文学艺术的源泉地位上。

对文人文艺，起初当做封建统治者的封建文艺而干脆排除在检讨对象范围之外，后来虽然光未然、茅盾等人强调文人文艺，但从整体上看否定文人文艺的观点始终占据主流，即使采取肯定态度的人也对此评价不高。然而依我之见，不管是民间文艺还是文人文艺，旧文艺不是整体本身（或形式本身）而是某个特定部分在表现某些“中国的”东西时还是非常有效的。而且仅从创造新的文艺过程中吸收词汇这一侧面考虑，民间文艺的词汇和文人文艺的词汇都有各自的优点，因此我们不能单纯地依照群众容易理解或口语性强等片面的标准来给这些问题下结论。从这一点上讲文人文艺与民间文艺的区分是毫无意义的。

如何创造民族形式，其源泉和基础是什么等问题始终成为

民族形式论争的中心问题。首先在延安，主张创造民族形式的主要基础是民间文艺的陈伯达、萧三、罗思、艾思奇、冼星海、柯仲平等人的观点和主张那是新文艺的沙汀、何其芳的观点相互对立，后由周扬为转换局面提出所谓“现实主义的方针”。就在这时候，重庆地区对此进行更为激烈而深入的论争，后又发展为“中心源泉论”。向林冰、方白、王冰洋等的“民间形式中心源泉论”，葛一虹、梅林、艾青、戈茅、叶以群、胡绳、罗荪等的“新文艺中心源泉论”，潘梓年、沙汀、光未然、张云远、力扬、长虹等的“无中心综合源泉论”等观点相互论争不休，结果出现了郭沫若、田仲济、姚蓬子等的“现实生活中中心源泉论”。此外，其他地区的论争中虽不像延安、重庆那么明确，但也大体上出现了类似的结果。“现实主义的方针”及“现实生活中中心源泉论”所主张的内容是：“民族形式的中心源泉是现实生活”，要吸收新文艺、民间文艺、文人文艺、外国文艺的一切有益部分。这显然是论争的一个成果。但是从另一个角度看这也只不过是一种折衷的和抽象的原则上的评价而已。这是因为在民族形式问题中关键不在于表现民族现实本身，而在于如何表现的问题上。因此王实味、罗荪、胡风等人一方面同意“现实生活中中心源泉论”，但另一方面对其模糊性加以批判，并阐述了自己的观点。其中胡风的“在文艺上面，对象是民族的现实，方法是现实主义”的观点尤其值得重视。结果毛泽东把这些成果和错误直接吸收进来，并结合自己的观点，在《讲话》中下了他自己的结论。也就是说，他把现实生活与目前的文学比喻为“源”和“流”的关系，同时给予批判的纵向继承与横向吸收的可能性，可谓吸收了论争的成果部分，而只把民间文艺当做现实生活的一部分而做为新的文艺的文艺基础，这一点又可谓发展了论争的错误部分。

从上述情况来分析，旧形式的利用问题也是一个重要的论争焦点。他们几乎一致同意旧形式的利用在宣传上是有益的，但

是对其艺术上的意义存在着相当大的分歧。一开始，如陈伯达、向林冰等人也有全力支持利用旧形式的，但渐渐地单纯利用旧形式是不可能创造民族形式的认识普遍被人接受。显然这是论争的一个成果，但尽管如此他们仍对旧形式的利用抱着过大的希望。我认为在新的艺术的建立中旧形式的利用不是决定性的，也不是主要的部分。无论是民间艺术还是文人艺术，旧艺术不可能通过单纯的改造，更不可能通过形式层次上的改造来实现脱胎换骨，而只有通过它所包含的具有生命力的各种因素同另一种体系艺术的有益因素及可谓新发明的某些新的因素融合，才能实现再生，而这样才可能成为新的艺术的一个领域，这样才是新形式的创造。

这一论争在艺术大众化方面确实获得了几个进展和成果。首先，他们根据亲身体会和实践认识了老百姓的真实情况，而且通过这样的认识参加具体的实践，同时开展论争这一事实本身就说明比以前进了一大步。他们一方面揭露恶劣的社会环境并表明改善这一现实的意志，另一方面要求作家正确认识中国的现实、提高艺术的表现力，这也是一个进步，周扬、郭沫若、胡风、茅盾等人在这方面提出了尖锐的意见。后来毛泽东的《讲话》中吸取和发展他们的意见断然指出：“什么叫做大众化呢？就是我们的文艺工作者自己的思想情绪应与工农兵大众的思想情绪打成一片”。这一观点虽隐藏着导致大众追随倾向的危险性，但绝不能与向来艺术表现形式的通俗化或利用群众所亲熟的文艺格式、体裁来描写群众生活等观点相提并论的。

在民族形式论争中，参与者的政治观点及特定政治势力和政治环境起着巨大的作用，这可能是这次论争的最大缺点。建立新的艺术的要求与“民族形式”这口号上结合本身就很能说明这一点。在论争正在走向深化时出现人为的引导倾向，尤其在论争中出现影响自由讨论的各种意图更显然是当时时代的局限性所

致。参与当事人的政治观点对论争的制约也许起了更大的作用。在论争中出现的种种错误，如向宣传性侧面的单方面倾斜、对民间文艺及旧形式利用的过分肯定、民族化与大众化的混淆、向世界文艺的开放只限定在所谓“世界进步文艺”等等都与此相关。更为严重的是后来毛泽东的《讲话》根据特定时期、特定地区、特殊情况及他本人的好恶，把论争的部分成果及错误偏向地再生产出来，此后随着他的影响力的扩大，他的那些结论被人们放大适用；甚至1976年新时期到来之前起到了决定中国文艺方向的纲领性作用。^①此外，在民族形式论争的过程中文艺理论水平普遍地得以提高，这也是一个成果。当然，在使用“民族形式”及“旧文艺”、“民间文艺”、“旧形式”、“民间文艺形式”等术语上出现混乱，过分拘泥于“形式”问题而在相当长的时间里精力都集中在这个问题上，多数人被向林冰的所谓“新质旧质说法”困扰而过分热衷于“中心源泉论争”等也是论争的不足之处。但随着论争的深入进行这些问题逐渐地被克服，尤其是胡风在很多问题上以具有说服力的理论进行批评，这也是论争的一个成果。关于民族形式问题，积极探讨语言及其拼写、文艺的全国性与地方性等问题也可算是成果的一部分。另外，尽管受到外部政治、社会环境的影响，但参与者对待论争的真诚态度及当事人之间基本上互相尊重的态度是在此前此后时期都难以看到的。^②最后，尽管民族形式论争是作为具体实践的一个部分提出来的，但却令人感到其精力长期过分地集中在理论探讨上也是论争的不足之处，当然这也不是说民族形式论争当时完全没有具体的实践。特别是在部分地区，民族形式论争结束后依照毛泽东《讲话》中的观点，积极开展了大规模的实践运动。

(2) 具体的实践

抗战初期，老舍为抗战的宣传一心致力于利用民间文艺形式的通俗文艺创作，但到1942年放弃这一工作恢复小说创作。

通俗读物编刊社的拟定目标为宣传抗日、教育民众，其方法为将一些民间文艺形式抗日内容及新知识结合起来。后来他们在民族形式论争中把向林冰当做自己的代表，主张所谓的“民间文艺中心源泉论”。但这一主张受很多人的批评而彻底地被否定了。他们的作品在反映人民现实生活方面获得了一定的成功，受到民众的欢迎。但是由于宣传教育的观点及“旧瓶装新酒”的方法所具有的本质上的局限性，未能充分地扩大和发展这一经验。

欧阳予倩一开始就极力否定“旧瓶装新酒”而主张旧剧的改革。确实，他的戏剧在形式方面采用新的东西，但还没有达到理想的标准。他的作品在主题上表现了新的观点。这显然是一种成就，但绝对多数作品取材于古代的事件、传说等，这是其局限性。有关旧剧的改革，在进行更大规模实践的地区，情况也如此相似。例如被誉为1942年后延安旧剧改革之成果的《逼上梁山》、《三打祝家庄》也取材于古代。相反，在民族形式论争中提出来的“新歌剧”就是以群众性的小型秧歌剧为基础，把秧歌剧、西方歌剧、中国旧剧、话剧等相融合在一起而创造出以《白毛女》为代表的所谓“民族新歌剧”。

采用章回体形式的谷斯范的《新水浒》起到了民族形式论争的一个有效范例作用。《新水浒》在主题与题材上显然是具有现实意义的，但小说中描写的主要人物却缺乏生命力，也没有充分地表现现实的复杂性。这是和作家艺术修养的不足及章回小说本身的局限性有密切关系的。

1943年发表的赵树理的小说在几点上取得了巨大的成就。在形式上运用了人民大众的实际生活语言，既吸收了章回小说的各种传统技巧又学习了新文学，使章回小说的面貌焕然一新。这又与内容密切相关，关键在于他的小说如实地再现了中国农

民的习惯、心理状态及他们所关心的问题等。当然赵树理的小说也并不是完美无缺，而且被周扬等人有意抬高也是事实。然而即使把这些因素都考虑进去，他的小说担当起作为民族形式论争之目标的民族形式即新的文艺建立的一翼是确信无疑的。

艾青的诗抗战爆发以来达到了自由体诗歌创作的顶峰，这是因为他那炽烈情绪的爆发同恰当的诗歌形式相吻和所致。1941年3月到达延安后，他的思想感情发生激烈的变化，特别是延安文艺座谈会前后文艺要以工农兵为对象，要为他们服务的思想支配着他的创作。这一变化不仅导致了他在诗歌的主题、题材上的变化，还影响了形式上的变化。在他看来，此前他所追求的诗创作技巧难以被工农兵群众接受，所以他放弃了过去的风格去追求新的东西，可惜他没有获得成功。

我们从以上民族形式论争当时及其后来的实践经验当中可以明确以下几个事实。(1)首先民间文艺本身不适合表现现代中国人的生活，所谓“旧瓶装新酒”方法不切合实际。并且由于民间文艺具有它本身的组织和体系，要掌握它需要相当大的努力，而且在这一过程中弄不好会失去方向，会陷入它本身的逻辑。(2)虽然民间文艺本身无法表现现代中国人的生活，但它对将来中国的新的文艺有参考价值是毫无疑问的。问题在于单纯的民间文艺的袭用或改造无法满足新的文艺的要求。就像民族形式论争中提出的观点那样，只能以对现实生活的深入体验和认识为基础。通过各种文艺成分的吸收及新因素的发明，就是说名符其实的“创造”才能完成这个要求。(3)从这一点上讲赵树理的小说是成功的，但尽管如此也不应该只强调他的方向或沉浸于此而放弃其他的可能性。也就是说，新的文艺若只以民间文艺为基础或从中吸收大量营养的方式是难以实现的。因为如果作家成功地表现民族现实，那么它有可能发展成民族形式（或者是民族文学）的创造。新的文学的建立乃一切作家共同的目标，而这

一目标只能通过每个作家对人生的态度和题材及适合题材的作家艺术手法来实现。因而不应该放弃作家个人的艺术个性，相反要尽可能地保持和发扬作家个性的多样性。

综上所述，不得不再一次指出在民族形式论争中“事实上”得到共识的观点，则：在民族形式的创造（或者是民族文学的建立）中现实生活是源泉，因而作家应该要强化对现实的体验与认识，同时要在肯定新文艺成果的基础上批判地吸收民间文艺、文人文艺和外来文艺的有益成分，从而迈向建立新的文艺的目标。从这一角度上看，如丁玲、何其芳、沙汀、郭沫若、巴金……等等的与当时的现实直接相关的作品且不用说，如钱钟书、张爱玲、萧红、师陀……等等的与当时的时代主流具有一定距离的作品所取得的成就，也非纯属偶然或个别的现象。

（3）影响

民族形式论争对后来中国现代文学的影响是巨大的。当然其中最为直接的影响当属作家们对文学的民族化及大众化问题的关注。作家们首先对过去自己脱离现实进行反省，并努力根据直接的经验和正确的观察深化对现实的认识。另外，作家们还注意吸收民众的生活语言。从过去比较倾向于横向借鉴的限制中摆脱出来，开始积极地、有意识地注重纵向继承。还有民间文艺的整理研究深入发展，与此同时使用其形式的因素也飞跃地增加。随着这些进展，在中国现代文学中大量出现了具有新内容、新形式、新风格的焕然一新的成功之作。

然而由于过分强调纵向继承且过高估计民间艺术的价值，因而超出过去欧化倾向的反省程度，助长了拒绝横向吸收的倾向。结果导致了后来新文艺的风格、流派、形式的单一化，甚至导致了某种自力更生主义和复古主义。更为严重的是民族形式论争对文学的政治从属化起到了一定的作用。经过文学革命，中

国现代文学出现了文学具有自身的独立生命力的可能性，但是由于社会环境的不断恶化、马克思列宁主义文艺观的扩散、如抗战这样的社会危机的出现等原因，文学的工具化倾向开始死而复燃了。在这种情况下进行的民族形式论争不仅成为学习和运用马克思列宁主义及其文艺理论的一个机会，而且对毛泽东思想及其文艺理论的形成与传播起了一定的作用，从而更加加剧了文学向政治的从属化。也就是说，毛泽东吸收民族形式论争的成果与错误而下他自己的结论时所主张的“政治标准第一，艺术标准第二”等观点后来得以被推崇为文学艺术的纲领不能单纯地归结为他的政治地位与权威。事实上其背后还存在着一个重要的原因，那就是在民族形式论争中提出来的对文艺与政治相互关系的错误观点被扩散的一面。

总之，民族形式论争成为了反省在中国现代文学的发展过程中忽略对中国传统文学的批判继承问题而关注文艺民族化的一个契机。但同时它留下了后来误入不考虑与世界化相结合的民族化甚至是排斥世界化的民族化的可能性。这种可能性变成现实，从而延误了中国现代文学的真正现代化。新时期以来，中国文艺致力于借鉴包括过去认为是资产阶级文艺思潮而否定的西方现代主义在内的世界文学，从而重新探讨文学的民族化与世界化问题，这大概与民族形式论争所留下的影响不无关系。从这一角度上讲，可谓民族形式论争乃至今仍有有效的未完的论争。

注释：

① 为简明起见，本篇一律省略关于“论争”诸家的具体主张与文章篇目。这在中国国内是更易找到的资料。