

从“中国气派”“双百方针”到“两个结合”： 百年中国艺术理论话语的政策性嬗变

刘旭光

(上海大学 文学院, 上海 200444)

摘要:百年来的中国艺术理论话语是中国整体社会变革在艺术领域的反映, 社会变革的总的目的, 会通过革命“纲领”转化为文化活动在“目的”层面的具体要求, 这些要求再具体化为文艺“政策”, 而这些政策是艺术理论话语的基本来源, 也体现着时代性的艺术价值论与艺术目的。文艺政策的变化推动着艺术理论话语的变化, 这个变化经历了从五四新文化运动所奠定的“平民的文艺”, 到新民主主义革命时期以“中国气派”为标识的文艺的民族性话语, 再到以“革命文艺”为中心的延安文艺话语; 再到社会主义革命时期所要求的“社会主义的民族的新文化”, 以及新时期以“人民性”为主导的文艺总方针, 其最新形态是社会主义新时代以“双创”与“两结合”为标识的文艺话语。百年中国艺术理论话语的演进, 体现着“政策”和艺术评论实践之间的紧密结合, 政策在具体的文艺活动中既是理论的核心, 也是批评的尺度。

关键词:艺术; 理论话语; 文艺观; 中国气派; 双百方针; 两个结合

中图分类号: I0 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-0246 (2024) 09-0020-18

如何评价齐白石的绘画、郭兰英的歌唱或者芭蕾舞剧《红色娘子军》这样的作品, 总是由一套理论话语决定的, 这套理论话语最核心的问题是关于艺术之目的确认, 也就是艺术的“价值论”。以对齐白石的评价为例:

他的艺术实践解决了过去的画家未曾解决的很多矛盾, 如: 古典艺术和民间艺术得到统一, 达到雅俗共赏, 把以前脱离人民的艺术交还于人民; 卓越的技巧和丰富的内容统一等, 展示了中国画艺术的发展前途, 为建设社会主义的民族新文化提供了借鉴的经验。^①

这是发表在《人民日报》上的对齐白石的官方评价, 在这个评价中, 出现了古典艺术与“民间艺术”的统一, 特别是其“雅俗共赏”“人民性”以及“社会主义”的“民族文化”, 这些话语并不是纯粹的审美理论话语, 也不仅仅是艺术话语, 但它们在百年中国的文艺发展中, 却实实在在地承担着艺术理论话语的功能, 引导着百年中国对于艺术的审美。这个现象本质上是政治话语与艺术话语的融合, 这种融合体现在现代以来中国文艺的各个方面, 并且主导了中国现代以来艺术理论话语的演进与评论实践。这种融合的发生, 是因为艺术创作活动是一个有“目的”的创造性行为, 艺术之“目的”, 是艺术家创作的导引, 也是对艺术进行审美与批评的基本“原则”和“尺度”, 因此确立艺术的“目的”是艺术理论话语的根本任务之一。问题是对艺术创作之“目的”的设定从哪里来? ——

基金项目: 国家社会科学基金艺术学重大项目 (20ZD28)。

作者简介: 刘旭光, 上海大学文学院教授, 研究方向: 美学与艺术理论。

^① 《学习现实主义大师齐白石的艺术》, 《人民日报》1958年2月15日, 第7版。

表面上看是艺术家根据本人立场自行设定的，但实际上艺术家作为一个社会人，他所持的艺术的目的论往往是由他选择接受的社会价值观决定的，是社会思潮的一部分。中国现代以来艺术活动的发展，是中国的整体社会变革的一部分，这场社会变革的总的目的，会通过革命“纲领”转化为文化活动在“目的”层面的具体要求，这些要求再具体化为文艺“政策”，而这些政策是艺术理论话语的基本来源，也体现着时代性的艺术价值论与艺术目的，本身是由中国的社会变革对文化活动的总要求决定的，是由文化活动的“社会目的”所决定的。

自五四新文化运动以来，中国艺术的理论话语随着时代的变革，特别是时代主要矛盾的变化一直在发生着显著变化，但变化本身是连续的，一些主要的问题贯穿其中，并在不同时期成为主旋律。整体来看，艺术理论话语的演进，是由三个问题构成的交响：一，艺术的民族性；二，艺术的大众性；三，艺术的革命性。这三个主题既是由具体的社会革命的内容决定的，又具体化为诸种文艺政策，在百年中国艺术理论话语的发展中各领风骚，又相互渗透。它们还是批评的尺度，对具体的文艺作品的评价，总是通过这三个尺度中的某一个或几个展开的；从某种意义上讲，它们在20世纪中国的文化实践中还成为审美理论话语，这三个主题包含着各自的审美精神，并在具体的艺术实践活动中显现出来，而这三个主题在不同的时期又各有不同的侧重，形成诸多新的理论话语。这三个主题及相互影响共同构成了百年中国艺术理论话语发展的精神内涵。

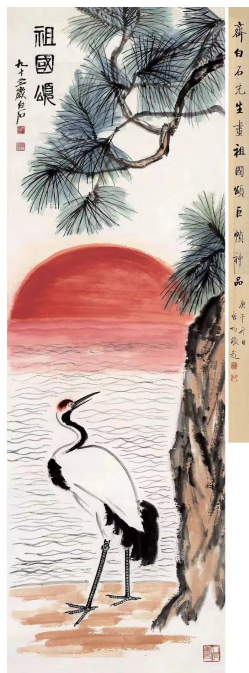


图1 齐白石《祖国颂》

一、平民之文艺：现代中国艺术理论话语之基本问题的诞生

关于这个时代所说的“艺术”的目的，中国古人大致的认识是：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作。”^①这是唐代张彦远在《历代名画记》中给出的答案，这个答案可以套用在中国古代的绘画、书法、音乐、园林等艺术之上，贯穿于中国古代艺术史的始终。对这个目的的更明确的阐释，可见于宋代《宣和画谱》中关于绘画之目的的设定，主要是以下观念：识魑魅，知神奸，明礼乐，著法度，夸大勋劳，纪叙名实，善足以观时，恶足以戒其后，多识虫鱼草木之名。^②《宣和画谱》特别强调了艺术的特殊功能——“游”：

“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”艺也者，虽志道之士所不能忘，然特游之而已。画亦艺也，进乎妙，则不知艺之为道，道之为艺……^③

以上诸说构成了基于“礼乐文明”的文化范式对诸种艺术的功能性要求，或者说设定了艺术的目的。但是这一套艺术功能论在五四新文化之后渐渐退场了，中国需要建设新文化，而新文化需要承担新的社会使命，这体现在胡适与陈独秀两位新文化运动引领者的文化观中。

胡适希望通过新文化运动“再造文明”，他着意于文学，但他的基本主张可以视为对整个文艺活动的要求，他在《文学改良刍议》中提出：

而惟实写今日社会之情状，故能成真正文学……吾所谓务去滥调套语者，别无他法，惟在人人以其耳目所亲见、亲闻、所亲身阅历之事物，——自己铸词以形容描写之。但求其不失真，但

① 张彦远：《历代名画记》，北京：中华书局，1985年，第7页。

② 参见俞剑华标点注释：《宣和画谱》，北京：人民美术出版社，2016年，第3页。

③ 俞剑华标点注释：《宣和画谱》，北京：人民美术出版社，2016年，第21页。

求能达其状物写意之目的，即是工夫。^①

这个主张要求文艺活动必须反映社会现实，要求文艺必须以求真为目的，但文艺本身并不是目的，相反，“新文化”的目的是胡适所作的这个概括：一，研究具体和实际的问题；二，输入学理；三，整理国故；四，再造文明。^②

这既是新文化之“新”，也是通往新文化之路，是胡适说的“中国的文艺复兴”的基本内涵，基于这个观点，他认为文艺的发展经历了这样一个由四个环节构成的历程：

中国文学的每一次新的发展，都可追溯为四个阶段的周期循环：每一种新的形式都起源于普通的民众之中；通过民众中无数不知名的艺术家们大胆和不拘一格的实验，和无数次的修改获得巨大的活力；当这一情况引起有学问的名家注意并吸引他们自己也去采取这种新的形式，并赋予其内容以深度，使其形式臻于完美，这时，它才达到成熟；最后，当它成为盲目模仿的对象，变得守旧僵化时，就到了衰落时期。^③

这个历程既是中国文学所经历的，实际上也可以放大为所有中国艺术所经历的，比如胡适在《一个历史家看中国绘画》一文中就以同样的思路分析了中国诸种艺术的兴衰问题^④，这个历程的描述使用的是一套关于中国艺术的历史话语，也看到了中国文化内在包含的阶层的对立与调和——中国的文化，是民众和智识阶层接力般共同创造的，这一方面打破了士大夫阶层和贵族阶层对于文化的垄断，另一方面强调了民众在文化创造中的主动地位，这是一种民主主义的文化观与艺术观。基于这个立场，胡适要求书面语以白话文代替文言文，这可以扩大化为如下要求：一切艺术形式都有其如同“白话”的形式，也有其如同“文言”的形式，要以白话的形式取代言文的形式。这是民间戏曲和昆曲、古琴的对立，也是白话小说与文言故事的对立，还是民间版画与文人山水画的对立。但同时，胡适的关于中国文化既二元对立又相互促进的叙事，强调了二者的一体性，二者共同创造，才产生了“中国文化”与“中国艺术”，这就肯定了“民族艺术”的普遍性。胡适的这套话语影响深远，民众的和士夫的，平民的和贵族的，这种区分奠定了现代中国分析艺术的基本理论话语。这个话语中包含了民族性与民众性之间的对立统一。但胡适仍然持有某种精英主义的立场，在评价中国画时，他说：

这门艺术曾起源于专门工匠和手艺人之中，只有当它成为当时最有高雅心灵的人物的思想情感的表达方式时，才能取得最大限度的成就。中国画的成就，可能就在于它体现了一个国家整个历史时期最具智慧的人们艺术的最美丽的结丽。^⑤

这意味着中国艺术的成就源于最高雅心灵的表现，虽然它是产生于民众之中的。胡适的思想在新文化运动的另一位旗手陈独秀那里，成为更激进的战斗口号：

曰，推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰，推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。^⑥

在这段话中，“贵族的”“古典的”“山林的”成为需要推翻的，而国民文学、写实文学、社会文学成为被倡导的，这个口号实际上是“新文化”的方向。这个方向用李大钊的概括，就是“平民主义”：“无论是文学，是戏曲，是诗歌，是标语，若不导以平民主义的旗帜，他们决不能被传播于现在的社会，决不能得群众的讴歌。”^⑦

① 欧阳哲生编：《胡适文集》第12卷，北京：北京大学出版社，1998年，第8-10页。

② 概括自欧阳哲生编：《胡适文集》第1卷，北京：北京大学出版社，1998年，第343-344页。

③ 胡适：《中国的文艺复兴》，欧阳哲生、刘红中编，北京：外语教学与研究出版社，2001年，第338页。

④ 胡适：《中国的文艺复兴》，欧阳哲生、刘红中编，北京：外语教学与研究出版社，2001年，第338-345页。

⑤ 胡适：《中国的文艺复兴》，欧阳哲生、刘红中编，北京：外语教学与研究出版社，2001年，第344页。

⑥ 陈独秀：《文学革命论》，载《陈独秀文集》第1卷，北京：人民出版社，2013年，第202-203页。

⑦ 中国李大钊研究会编注：《李大钊文集》第4卷，北京：人民出版社，1999年，第245页。

五四新文化运动所要求的平民的文艺，成为近百年来中国艺术理论话语建设的逻辑起点，在“平民的”这个要求中和文艺的发展方向的判断上，引发了一系列矛盾：古代的是贵族与士大夫的，现代的是平民的；文言的是士大夫的，白话是平民的；宫廷与山林的是贵族与士大夫的，现实的、生活的是平民的。这些矛盾会引发一系列问题，如在社会各阶层中谁是“平民”？如古代文化遗产中哪些是平民的，哪些是需要扬弃的贵族的？如诗经屈骚、四大小说、李杜诗篇、山水画花鸟画等，哪些是平民的，哪些不是？外来的文艺形式，如具象油画和现代的油画、话剧、流行曲、电影等，哪些是平民的？如果平民的文艺是民族的，那么贵族的是不是？民族文艺与平民文艺是什么关系？平民的文艺和社会革命是什么关系？

这一系列问题都肇始于五四新文化对“平民之文艺”这一方向的确立，这个方向实际上是百年来中国文艺建设的总方向，但这个方向上有许多具体的矛盾与问题，胡适的四阶段说是解决问题、调和矛盾的最初的尝试。随着中国社会革命的深化与演进，这一由文化的平民主义引发的矛盾在不同的时段有不同的表现形式，有不同的重点议题。

二、中国气派：新民主主义革命中文艺的民族性话语

1941年6月，舞蹈家戴爱莲和吴晓邦等合作在重庆抗建堂举办了一场盛大的舞蹈表演会，叫“新舞蹈表演会”^①，表演会上演了戴爱莲的独舞《思乡曲》《东江》《傜民》，及戴爱莲与吴晓邦合作的双人舞《国旗进行曲》等作品，这些作品本质上是现代舞，但具有民族风格。1944年发表的一篇评论文章说：“中国的舞蹈绝不能抄袭西洋，也不能回到古中国舞蹈的形式中去，它必须站在现实生活的基础上，表现近代中国人复杂的新感情，它一方面必须是中华民族精神的产物，它又必须是中国民众所爱好的。”^②民族精神、民族形式这些话语显然成为舞蹈评论的主导话语。在之后的几年，戴爱莲进行了边疆舞或民族舞的实践，对于她的舞蹈创作，有人讨论道：

最值得人们体会与寻味的，却在她的发掘“人民的艺术”这一点。观赏了戴女士的舞蹈，我们感受到一切艺术都应离开象牙之塔，而到民间去追寻，艺术之苗的茁生，全靠人民自己去灌溉，去培育……坚毅地吸受祖国的艺术传统，向广大的民间虚心学习，刻苦创造真正的足以代表中华民族精神的舞蹈。她对于舞蹈唯一的观点就是：“舞蹈是我们祖先传下来的艺术，是属于人民的艺术。”^③



图2 戴爱莲演出照1



图3 戴爱莲演出照2

传统、民间、中华民族精神、人民的艺术……这些话语反复出现在新民主主义革命时期的诸种艺术评论与理论著作中，这是一个社会变革时期的核心议题，这些议题体现着时代的要求。

① 洛名：《关于新舞蹈表演——17、18日在抗建堂》，《新华日报》1941年6月19日，第2版。

② 凯沙：《中国舞蹈艺术的再创造：写给吴晓邦先生舞蹈会》，《西京日报》1944年4月27日，第4版。

③ 勤生：《戴爱莲之舞》，《家》1946年第10期，第19页。

总体来看，五四文艺路线所要求的平民主义的文艺观在反帝反封建的新民主主义革命中，产生了三个新的要求。

第一个是反殖民的要求。这个要求在文化上体现为必须建设出矗立于世界民族之林的中华民族的民族文化，要建设中华民族的“民族艺术”。因此，在1920和1930年代，创造“民族艺术”，建设“民族文化”一直是跨越党派的话题，建设体现并振奋中华民族之民族精神，以及民族自尊心与自信心的民族艺术，在世界民族之林中确立中华民族文化的独立性，这成为一个时代的普遍追求。美术史家郑午昌在1934年发表的《中国的绘画》一文中呼应了这个时代的主旋律，他强调艺术的民族性，并且从反殖民的角度要求研究者要有民族意识：

若研究艺术者自认为中国人，为中国民族之一份子，并知中国民族所以能永久巍然存在于世界之最大能力，是在文化，则于研究外国艺术之暇，亦宜注意民族的艺术，要知在表面武力经济竞争急烈的现世界，而其里面的文化竞争，或许更较激烈。^①

1935年徐悲鸿在答记者问时说：

本人现尚有一个愿望，即会合艺术界之同志组织一美术会，而以发扬光大我国固有艺术精神为宗旨。盖我国历代之艺术作品，其振作奋发之精神，似非现代作品所可同日而语。值兹民族颓靡、人心沉醉之时，余以为复兴中国文化工作，与复兴民族应有同等重要之意义。^②

在建设民族艺术方面，画家王显诏也有相近的观念：

以为不论如何的创新和转变，须具有本国的民族本质，不必如三合土般的掺合而产生变质的作品，努力中国艺术的艺人，只得用西洋艺术或其他种种的素养，来作我们的养料，而我们能够消化，以充实我们的力量，而表现出一种有民族本质的更强有力的作品，因为我们的中国，已有了数千年的特殊的历史背景，和特殊的东方民族本质，更受了现代生活的熏陶，和种种有意和无意中的素养，已够使你自然地表现出一种特殊趣味的现代作品了，这些作品才是中国艺术作品，才是有中国民族本质的艺术作品……^③

以上这些材料说明，1930年代中国文艺界已经有了一种关于民族性的自觉意识，这种意识的激活是中国在政治上的半殖民地状态以及西方文化大举进入中国造成的。自觉的中西比较并强调中国文艺的“中国性”，强调中华民族在文化上的民族性，这成为普遍共识。这种文化上之民族意识的自觉，与政治上反帝国主义的斗争是相伴而生的，并随着抗日战争的开始更加被强调，并且在中国共产党人的文化政策中获得了更系统的理论表达。这种民族意识也有其反传统的一面，因为从这种民族性的角度来看，一些传统的文化形式所呈现出的思想精神是需要被否定的，比如中国画，有人认为“中国固有的绘画绝对不能认为民族的艺术”，它“不仅不是民族生活意识的产物，并且是一种畸形的艺术的表现，给予民族种种不良的影响”，对这种“阻碍民族进展”的固有绘画，“应该起来努力排除”。^④而在建筑领域，有人认为中国的传统建筑不是“属于帝王的建筑物”，就是“属于僧道的建筑物”，他们所代表的是“帝王的淫威与穷极奢侈”和“僧道的封建势力与宗教的气焰”，“不能代表我们中华民族的精神”，因此，“过去的中国建筑物，我们只能承认它是建筑上的材料而已”。^⑤这种从民族精神的角度反对传统艺术的倾向，源于现代民族意义建构中反封建的要求。这便涉及下文

^① 郑昶（郑午昌）：《中国的绘画》，载朗绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》上，上海：上海书画出版社，1996年，第352页。

^② 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社，1994年，第272页。

^③ 王显诏：《艺术的民族本质》，载刘玉山、陈履生编：《油画讨论集·美术论集·第五集》，北京：人民美术出版社，1993年，第142页。

^④ 这些观点概括自朱应鹏：《中国的绘画与民族主义》，载吴原编：《民族文艺论文集》，上海：上海书店，1984年，第313-351页。

^⑤ 参见杨民威：《中国的建筑与民族主义》，载吴原编：《民族文艺论文集》，上海：上海书店，1984年，第352-385页。

所欲谈论的第二个要求。

第二个是反封建的要求。这个要求在文化上最终落实在反对贵族与地主阶级的文化，反对建立在礼教之上的诸多文化形式，这就有了两个需要：第一个是对于非文人、非贵族与非地主阶级的文化形式的需要；第二个是对消费这种文化的消费群体的需要。第一个“需要”通过遴选古代存留下来的文化遗产来满足，一些介于文人艺术与市井艺术之间的作品与艺术形式得到重视，如话本及其衍生出的小说，以及诸种“俗文学”，诸种版画、宝卷、刺绣、戏曲等艺术形式，因为其具有平民性而获得智识阶层的关注；还有一些文人阶层不介入的农民与城市平民的艺术形式，如民歌小调、剪纸、泥塑、社戏等，具有更广泛的平民性，这两类艺术不具有封建性，但又是传统的，因此成为反封建的艺术观所看重的“传统文化”的部分。第二个需要的满足要通过对普通民众进行文化普及，一方面是用他们熟悉的语言与形式创作出为他们的艺术，另一方面是要让他们能够欣赏“为他们的艺术”，这个群体通常被称为“大众”，也被称为“群众”或“人民”。大众或人民没有精确的内涵，但通常统治阶层、贵族、士大夫、宗教人士（特别是宗教上层）、富裕阶层不在这个群体中。这个群体的内涵在不同的意识形态中有不同的定义，在诸种文本中需要根据特定的社会历史条件来确定。

第三个是建设新民主主义的“现代中国”的要求。“现代中国”是指一个由“无产阶级领导的、人民大众的、反帝反封建反官僚资本主义的中国”，是一个人民民主的中国，一个共和的中国。凡在内容上为这个目的服务的文化，凡在内容上满足现代中国民众诸种需要的艺术，都是中国的“现代文化”，现代文化在形式上是相对开放的，任何艺术形式，只要能承担“建设现代中国”这一使命，都可以被接受。由此，一切艺术形式，无论其来自古代还是现代，以及西洋，只要是服务于建设现代中国的，都可能被接受。这就为西洋的诸种艺术形式进入中国确立了合法性，虽然这一点与反殖民有冲突。

三个需要产生了几对重要的矛盾冲突：反殖民的要求和引进西方艺术形式之间的矛盾；反封建的要求和民族传统文化的冲突；民族民间的艺术和民族传统的艺术之间的冲突；现代的艺术和民族传统的艺术之间的冲突。鲁迅以这样的方针解决矛盾：“采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路。”^①而这一系列的矛盾在中国共产党的艺术观中，以这样的方式得到了解决：

新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。把国际主义的内容和民族形式分离起来，是一点也不懂国际主义的人们的做法。我们则要把二者紧密地结合起来。^②

毛泽东同志提出的“民族形式和国际主义的内容”相结合、创造“中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”，构成了文化艺术创作的一个方向性原则，这个方向性原则在其《新民主主义论》中有更直接的表达：

要把一个被旧文化统治因而愚昧落后的中国，变为一个被新文化统治因而文明先进的中国。一句话，我们要建立一个新中国。建立中华民族的新文化，这就是我们在文化领域中的目的。^③

“中华民族的新文化”——这是新民主主义革命为文化艺术之发展设定的总目的，这就是戴爱莲的舞蹈，徐悲鸿、刘海粟与齐白石的绘画，新歌谣运动，聂耳与冼星海的音乐，田汉的戏剧等艺术受到肯定的根本原因。现代中国的民族的人民的艺术，构成了这个时期艺术评价的总方针，变成了当时中国评价艺术的基本政策。中国共产党对这个新民主主义的新文化按毛泽东的论述给予定性：“所谓新民主主义的文化，一句话，就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”^④，因此它也可以称为“革命文化”。

① 鲁迅：《〈木刻纪程〉小引》，载《鲁迅全集》第6卷，北京：人民文学出版社，2005年，第50页。

② 《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1991年，第534页。

③ 毛泽东：《新民主主义论》，载《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1991年，第663页。

④ 毛泽东：《新民主主义论》，载《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1991年，第698页。

三、革命文艺：“革命性”与“大众性”话语在延安文艺活动中的确立

1943年2月10日的《解放日报》发表了时任《解放日报》总编陆定一（两年后成为中国共产党的宣传部长）的一篇文章《文化下乡——读古元的一幅木刻年画有感》。这篇文章是陆定一对一位青年版画家古元创作的一张版画的评论，陆定一说：

张愕同志送来了古元同志的一张木刻年画。古元同志的木刻，向来以描写陕北农村生活著名。他的木刻富于民族气派，老百姓看得懂，情调也是中国的，老百姓喜欢；画面是明朗的，快乐的，但又是严肃的，一丝不苟的。可以看出作者对于农民的爱，和对农民情感的深刻体会。这些特点，在当今的中国艺术界，即使不是独一无二，也是不可多得的。但古元同志以往的木刻，都注重写生，在写生中提高自己技术的修养。而这一幅，则有了新的内容，这就是增加了鲜明的政治斗争的意义。在这张木刻里，古元同志把艺术与宣传极其技巧地统一起来了。这张木刻虽然在技巧上还有些可以改进之处，但极其重要的意义，却在于它给了我们一个很好的范例，很好的榜样。这是整风运动在艺术领域的一个大收获。读了这幅木刻年画，令人想起了“文化下乡”的问题……文化为什么应该下乡？人们说：因为中国人百分之九十还是农民，要在文化上唤醒他们，中国才能得救，否则一辈子也救不了中国。这是很对的，但这还不完全……^①



图4 古元《向吴满有看齐》

民族气派、中国的、老百姓、政治意义、宣传……陆定一对古元的肯定全面体现了中国共产党当时所持的“革命的新文化”

这一观念。“革命的新文化”在文艺方面的内涵是通过毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》^②来具体展开的。在这个奠定中国共产党基本文艺观的文献中，毛泽东明确地提出了“革命文艺”的观念。这个观念既是新民主主义革命在战时（抗日战争和解放战争）背景下的特殊的文艺话语，也是马克思主义文艺观中国化的结果，以及中国革命主体的特殊性所决定的文艺话语。毛泽东结合当时的文艺实践的成功经验和遇到的具体问题，对“革命文艺”作出了多层次的展开。

第一，革命文艺是革命任务的一部分。“党的文艺工作，在党的整个革命工作中的位置，是确定了的，摆好了的；是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的。”^③同时，“革命文艺是整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉，和别的更重要的部分比较起来，自然有轻重缓急第一第二之分，但它是对于整个机器不可缺少的齿轮和螺丝钉，对于整个革命事业不可缺少的一部分。如果连最广义最普通的文学艺术也没有，那革命运动就不能进行，就不能胜利”^④。这是中国共产党对文艺之目的的总定位，这个定位使文艺活动成为政治活动的一个必要组成部分，决定了文艺工作在现代中国的社会进程中要承担的具体任务，并且决定了文艺活动的体制建设、艺术家的政治地位和文艺批评的标准。

第二，革命文艺一定是无产阶级领导的。“现阶段的中国新文化，是无产阶级领导的人民大众的

^① 陆定一：《文化下乡：读古元的一幅木刻年画有感》，载《延安文艺丛书·第一卷·文艺理论卷》，长沙：湖南人民出版社，1984年，第169-171页。

^② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第847-879页。

^③ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第866页。

^④ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第866页。

反帝反封建的文化。真正人民大众的东西，现在一定是无产阶级领导的。资产阶级领导的东西，不可能属于人民大众。新文化中的新文学新艺术，自然也是这样。”^① 根据这个原则，革命文艺就获得了更具体的目的——文艺为无产阶级服务，为人民大众服务，具体到延安革命斗争的实际，就是为工农兵服务。“那末，什么是人民大众呢？最广大的人民，占全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……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。”^② 人民群众是需要提高的，按照中国共产党人对当时大众文化的认识，有一部分属于“反动的大众文艺”，瞿秋白曾指出：“中国的劳动民众还过着中世纪的文化生活。说书，演义，小唱，西洋镜，连环图画，草台班的戏剧……到处都是，劳动民众的宇宙观和人生观，差不多极大部分是从这种反动的大众文艺里得来的”，它们被中国的绅士资产阶级当作工具，“来对于劳动民众实行他们的奴隶教育”。这种大众文艺让愚昧落后的封建思想牢牢地盘踞在城市平民和农民的头脑之中，因此瞿秋白认为必须在无产阶级领导下创造革命的大众文艺，即能够提高大众文化水平的文艺。^③ 向哪里提高？——“沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高”^④。

第三，革命文艺的核心任务是推动人民团结起来进行斗争——“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进……文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”^⑤ 这种战时基于斗争的文艺观与五四新文化运动所要求的启蒙的文艺观有差异，这种差异体现着五四文艺话语和延安文艺话语的根本不同。革命的文艺“是从属于政治的，但又反过来给予伟大的影响于政治”^⑥，因而，在文艺的批评尺度上也是政治标准先于艺术的标准。

第四，革命文艺源于革命化的生活。“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”^⑦ 而“革命的文艺则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”^⑧。这是马克思主义的唯物精神与认识论上的能动反映论在文艺话语中的体现，进而形成了这样一套创作方法论：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”^⑨ 这样深入生活之后，文艺才可以反映生活，而且是以比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更具有普遍性。这套方法按文艺理论的通常话语，称之为社会主义的现实主义，毛泽东明确地宣告：“我们是主张社会主义的现实主义的。”^⑩

第五，革命文艺作为为工农兵的和源自工农兵生活的文艺，应当采取一种工农兵喜闻乐见的形

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第855页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第855-856页。

③ 以上引文及论述引自瞿秋白：《大众文艺的问题》，载《瞿秋白文集》（文学编第3卷），北京：人民文学出版社，1989年，第12-23页。

④ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第859-860页。

⑤ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第818页。

⑥ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第866页。

⑦ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第860页。

⑧ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第860页。

⑨ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第860-861页。

⑩ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第867页。

式。《在延安文艺座谈会上的讲话》基于革命苏区的文艺工作经验，提出了这样一种观点：

我们的文学专门家应该注意群众的墙报，注意军队和农村中的通讯文学。我们的戏剧专门家应该注意军队和农村中的小剧团。我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。我们的美术专门家应该注意群众的美术……一切革命的文学家艺术家只有联系群众，表现群众，把自己当作群众的忠实的代言人，他们的工作才有意义。^①

第六，革命文艺确立起了这样一个处理古今中外文艺关系的立场：“对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。”^②“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴……我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，哪怕是封建阶级和资产阶级的东西。但是继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。”^③

总的来看，“革命的新文化”这一命题体现着上述矛盾的解决方案：新文艺建设不能全盘继承传统文化，必须剔除传统文化中封建性质的部分；不能移植西方文艺，应当是在继承五四新文化运动成果的基础上反映新民主主义革命的文艺；不能重复民族民间传统文艺，应当让其有革命的内容。“革命的新文化”作为一个总原则，其具体内涵还需要深入展开，但这个总则将“民族性”，也就是“中国气派”作为新文化的中心，这是对五四文化精神的进一步深化，也使艺术成为中国共产党领导的新民主主义革命的组成部分。古元的版画显然符合了以上革命文艺的内涵，从1940年中国气派的提出，到1949年中华人民共和国成立，十年间解放区文艺运动取得了丰硕的成果，在1949年召开的《全国文学艺术工作者代表大会》上，周扬作了《新的人民的文艺》主题报告，他在报告中说：

文艺座谈会以后，在解放区，文艺的面貌、文艺工作者的面貌有了根本的改变，这是真正新的人民的文艺。文艺与广大群众的关系也根本改变了。文艺已成为教育群众、教育干部的有效工具之一，文艺工作已成为一个对人民十分负责的工作。^④

“新的人民的文艺”观念是对“革命的文艺”之内涵的具体化，这意味着五四新文化运动所提出的“平民的文艺”经过30年革命奋斗，最终收获了“新的人民的文艺”的成果。“新”在哪里？首先是新的内容，解放区所有的艺术在内容上都是革命的，是反映无产阶级革命斗争生活的文艺；其次是形式新，它立足于民族民间传统艺术形式，又吸收了古今中外的诸多艺术形式，是民族民间形式的新样貌；第三是新的社会功能，它是服务于政治，服务于工农兵的文艺；第四是新的文艺工作者的艺术，他们不是文人，也不是五四时期产生的独立艺术家，而是党的文艺工作者，同时也有一批文艺作品本身就是工农兵群众创作的，他们都是新的艺术创作主体。“人民的”体现在文艺作品的受众是工农兵为主体的人民群众，形式是人民喜闻乐见的，内容是人民群众的革命生活。“新的人民的文艺”，构成了新中国文艺建设的起点，也一直是新中国文艺建设的方向。

四、社会主义的民族的新文化

1964年10月，毛泽东在中南海小礼堂看了芭蕾舞剧《红色娘子军》，他对这个采用了西方艺术

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第863-864页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第855页。

③ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第860页。

④ 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编辑：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，北京：新华书店，1950年，第69页。

形式但反映革命内容的作品评价道：“方向是正确的，艺术是成功的。”^① 这部作品也受到文艺界的普遍肯定，有一篇这样的评论文章：

在庆祝建国十五周年的首都舞台上，我们兴奋地看到了我国第一部反映现代革命斗争生活和以工农兵为主人公的芭蕾舞剧《红色娘子军》的诞生。这部舞剧是在党的文化革命的号召和有关领导同志的直接关怀下进行创作的。它的出现值得我们特别重视，它标志着我国芭蕾舞剧艺术的新发展……在芭蕾舞剧革命化、民族化、群众化的道路上，它迈开了坚实的第一步。关于欧洲的芭蕾舞剧在我国如何民族化的问题，在不少舞蹈工作者的脑子里，已经思考了不止一天。现在，希望终于变成了现实。^②



图5 《红色娘子军》剧照

芭蕾舞剧《红色娘子军》体现了新中国文艺发展的一个新趋势：艺术形式是西方的，但中国化或者说民族化了；内容是社会主义的，同时也是群众化的。在这段评论中提到的“革命化、民族化、群众化”三化，是十七年时期中国共产党文艺路线的总体性概括，是一套指称文艺发展方向与评价尺度的话语，这一套话语标示了新中国对待文化遗产、外来文化、民族民间文化的总方针。

中华人民共和国的成立对现代中国的艺术来说是一个里程碑，从新文化运动到中华人民共和国成立，封建的与殖民地的文化失败了，虽然留下了种种历史遗迹，但不再是文化舞台的主角。“平民的艺术”这一新文化运动的理想成功了，“革命文艺”也取得了成功，士大夫的文化及其诸种形式，要么经过改造成为人民大众的文化，要么成为革命对象，受到了否定与限制。周恩来对于革命文艺的建设成就有过这样一个概括：

从五四运动以后，我们的新文艺大军在跟敌人作战上，曾经取得很多的胜利。我们打败过封建文艺，20年来我们又打败过国民党反动派的法西斯文艺和为帝国主义服务的汉奸文艺。在毛主席的新民主主义的文艺方向下，我们建立了广泛的文艺战线。在解放区，许多文艺工作者进入了部队，进入了农村，最近又进入了工厂，深入到工农兵的群众中去，为他们服务。在这方面，

① 刘汉民编写：《毛泽东谈文说艺实录》，武汉：长江文艺出版社，1992年，第210页。

② 叶林：《芭蕾舞剧艺术的革命——为芭蕾舞剧〈红色娘子军〉欢呼》，《人民日报》1964年10月7日，第6版。

我们已看到初步的成绩。^①

从1949年到1966年，“新的人民的文艺”继续加速前进，同时，它也承担了新的任务：中华人民共和国作为社会主义国家需要建设社会主义文化；中华人民共和国既是五千年中国文化的继承者，也应是中华文明的传播者，要让五千年中华文明以崛起的姿态矗立于世界文明之林；中国革命是世界亚非拉人民革命的一个部分，中国革命的成功及其在文化上的成就，理应为其他各被压迫民族的文化建设提供榜样；人民日益增长的对文化艺术的需要也应当被满足。这些新的任务推动中国共产党对文学艺术的理论话语体系进行了新的调整与补充。

在社会主义文艺的建设过程中，首先要做的就是确立处理古今中外文化之关系的原则，这个原则实际上在毛泽东的《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》中都提到过，那就是立足当下需要，古为今用，洋为中用，吸收一切人类文化优秀遗产并为我所用。这个原则最先需要解决的是如何对待“旧文化”的问题。1949年7月，中华全国文学艺术工作者第一次代表大会在北平召开，周恩来在作报告时专门阐述了“改造旧文艺的问题”。周恩来认为：

我感到我们对于旧文艺的改造的重视是不够的。凡是在群众中有基础的旧文艺，都应当重视它的改造。这种改造，首先和主要的是内容的改造，但是伴随这种内容的改造而来的，对于形式也必须有适当的与逐步的改造，然后才能达到内容与形式的和谐与统一。使我们高兴的，就是旧文艺界许多有成就的朋友，愿意参加这个改造的工作，而且希望同新文艺界的干部团结在一起来进行这个工作……旧文艺里一切坏的部分、一切不适宜于人民利益人民要求的部分一定会消灭，比如宣传封建思想和其他反革命思想的东西，就应该加以消灭；另外有一些合理的、可以发展的东西就会慢慢地提高、进步，逐渐变成新文艺的组成部分，这一部分就是有前途的，而不是被消灭的了。^②

周恩来的这个观点实际上成为社会主义时期中国共产党改造旧文艺的总原则。改造旧文艺需要制度与组织上的保障，因此周恩来传达了中央关于建立戏曲改革机构的决定，成立中华全国戏曲改革委员会筹备委员会。1951年3月，周恩来指示撤销戏曲改进局，组成艺术事业管理局，并在戏曲改进局的基础上成立中国戏曲研究院。4月3日，中国戏曲研究院正式成立，毛泽东为此题词：“百花齐放，推陈出新”。毛泽东没有阐释过这个题词，但这个题词成为中国共产党处理文艺发展问题的主要原则，同时也是一种审美理论话语。“百花齐放”意味着新旧中外雅俗文化的并置，只要能为我所用都可以；而“推陈出新”则意味着对于旧文化，要“出新”，要进行改造。这个题词在1956年再次得到强化，1956年4月28日，毛泽东在中央政治局扩大会议的总结讲话中指出：“艺术问题上的百花齐放，学术问题上的百家争鸣，我看应该成为我们的方针。”^③这就是文艺界作为创作指南的“双百方针”。双百方针的提出为文艺的多元发展，为多种艺术形式在新中国的发展奠定了政策条件，无论是来自延安时期的民族民间艺术形式，如民歌、连环画、墙报壁画、秧歌剧，还是来自西方的油画、歌剧、交响乐、芭蕾舞、美声声乐等形式都取得了发展；同时，在五四新文化指引下发展起来的新文艺，如文学、话剧、电影、新国画、设计艺术等中西交融的艺术形式也得到了继承。在社会主义的文艺建设中，只要内容是社会主义的，一切艺术形式都是可以接受的，这就是“双百方针”的实践结果。

1964年9月，毛泽东在《关于中央音乐学院的意见》的批语中又提出“古为今用、洋为中

^① 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编辑：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，北京：新华书店，1950年，第19页。

^② 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编辑：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，北京：新华书店，1950年，第29-30页。

^③ 毛泽东：《在中共中央政治局扩大会议上的总结讲话》，载《毛泽东文集》第7卷，北京：人民出版社，1999年，第54页。

用”^①，到了1967年“古为今用、洋为中用，百花齐放、推陈出新”^② 16个字被放在一起进行宣传，成为中国共产党艺术理论话语的“十六字方针”。这个方针实际上是对《在延安文艺座谈会上的讲话》以来中国共产党一直遵循的处理各种文化关系的基本政策的总结。在这个方针指引下，艺术领域从1942年到1967年，一直在艺术形式上采取一种开放态度，鼓励诸种艺术形式的交融。在为人们服务、为社会主义建设这个总目的之下，文艺发展上的古今矛盾、中外矛盾、民族性与社会主义性的矛盾等都被弱化了，文艺的一些更突出的性质超越了上述自新文化运动以来就存在的矛盾，成为文艺建设的更高的目的。文艺的这些在社会主义建设时期更突出的性质，在1950年代中期成为中国共产党在艺术领域中的一套核心话语。这套话语的基础是毛泽东在《新民主主义论》中的文化观和《在延安文艺座谈会上的讲话》的文化观，在此基础上，根据社会主义建设的需要调整为“社会主义的民族的新文化”，并在周恩来所指导的文艺实践中得到落实并观念化。

毛泽东认为新文化应当是“民族的、科学的、大众的”。“民族的”意味着中国的新文化有反帝国主义性，因此新文化必须为中华民族的独立和树立尊严服务，“必须将马克思主义的普遍真理和中国革命的具体实践完全地恰当地统一起来，就是说，和民族的特点相结合，经过一定的民族形式，才有用处，决不能主观地公式地应用它。公式的马克思主义者，只是对于马克思主义和中国革命开玩笑，在中国革命队伍中是没有他们的位置的。民族的形式，新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化”^③。这句话所表达的立场不仅仅是关于马克思主义的，适用于一切从西方而来的艺术形式与艺术观念，“民族的”甚至不仅仅是形式问题，更是内涵与精神价值问题。“科学的”是强调新文化的反封建性质，它反对一切封建思想和迷信思想，主张实事求是，主张客观真理，强调文艺对现实的研究与反映，强调艺术活动、艺术教育的科学性或者规律性。“大众的”也就是为人民服务的，在新民主主义革命时期是为工农兵服务的。民族的、科学的、大众的文化，构成了共产党人对于中国的新文化的初步规划，也确立了中国艺术理论话语的基本框架。这个框架在《在延安文艺座谈会上的讲话》得到了拓展，一方面是“大众性”得到了更深入、更具体的阐释，文艺为工农兵服务落实到文艺活动的各个方面；同时，《在延安文艺座谈会上的讲话》进一步强调了文艺的“革命性”并提出“革命的新文艺”这一观念（该观念的详细内涵见上一节内容），这样一来，毛泽东同志关于中国的新文化的理论，就形成了以“民族的”“科学的”“大众的”“革命的”这个价值立场为支点的话语体系与批评尺度，甚至是审美尺度。

这个框架在中华人民共和国成立后得到了继承与延续，并在具体的文艺实践中进行了落地与具体化。刘少奇1956年9月在党的八大上所作的政治报告中关于文化的部分有如下表述：“对于中国过去的和外国的一切有益的文化知识，必须加以继承和吸收，并且必须利用现代的科学文化来整理我国优秀的文化遗产，努力创造社会主义的民族的新文化。”^④ 这个表述相比新民主主义革命时期的文化理论话语，强调了“洋为中用”和“古为今用”的开放立场，是毛泽东“百花齐放、推陈出新”观念的再表述，并且阐明了科学的与民族的关系——用科学文化来整理文化遗产，民族的与外国的关系——继承民族文化同时吸收外国文化，这个新的文艺话语体系得到了新命名——社会主义的民族的新文化。“社会主义—民族”是这种新文化的根本特征。

八大报告中关于文艺的新表述在具体的文艺实践中，通过周恩来关于艺术的相关讲话得到了具体深化，并在周恩来对文艺活动的具体指导下落地为社会主义时期中国新文艺建设的基本原则。周恩来对于社会主义新文艺的基本理论主张主要体现在“三化”上——“民族化、大众化、革命化”。“三

① 中共中央文献研究室编：《建国以来毛泽东文稿》第11册，北京：中央文献出版社，1996年，第172页。

② 参见1967年6月17日《人民日报》转载的《红旗》第6期社论《欢呼京剧革命的伟大胜利》一文。

③ 毛泽东：《新民主主义论》，载《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1991年，第707页。

④ 刘少奇：《中国共产党中央委员会向第八次全国代表大会的政治报告》，《人民日报》1956年9月17日，第1版。

化”出自1963年6月周恩来的《音乐舞蹈工作座谈会上的讲话》，在讲话中他并没有明确提出“三化”的概念，他的说法是：

阶级性、战斗性、民族化、现代化（或叫时代性），这四个问题，实际上回答了阶级、革命、中外、古今这四个问题。我们讲一切艺术的思想内容的时候，必须从这个基本观点出发。有了这样思想内容的尺度，就容易提出艺术作品的标准的尺度了。^①

民族化与大众化是这个讲话的重要内容之一，而为当下的大众服务，就是他所说的现代化或时代化的内涵；阶级性与斗争性可以概括为革命化，因而在这个讲话发表之后的中央媒体的宣传和各艺术领域对这个讲话的学习中，周恩来提到的四个问题被概括为“三化”，1963年下半年很多音乐工作者分别从自己的创作与表演经验谈对三化的认识，并结集为《论音乐的民族性、大众性和革命性》^②。实际上，“三化”是1939年周恩来在中央政治局会议上的发言提纲^③中提出的，字面上看和毛泽东同志关于“革命的新文艺”在内涵上一致，但“三化”在1963年再次提出，相比于1939年的讲话，有了一些新变。周恩来重申了“革命文艺”的内涵：

（1）文艺工作的对象，是为工农兵服务。这从延安时提出，进城以后又再三强调，但有的时候还会忘记。

（2）文艺工作的目的，是为社会主义服务。为我国的革命、今天的无产阶级政治服务，也为世界革命服务。

（3）文艺工作的方针，是百花齐放、百家争鸣。一九五一年毛主席提出“百花齐放，推陈出新”；以后又提出薄古厚今的问题。我觉得可以把这四句话结合在一起：百花齐放，推陈出新，百家争鸣，薄古厚今。我们是为今天服务的，对古代的东西是批判地吸收过来，为今天所用，所以要推陈出新，薄古厚今，以今为主。应当在六条政治标准的基础上，坚决贯彻这个方针。

（4）提倡革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作方法。文艺界一般都接受了这条革命文艺路线，现在的问题是怎样用到实践中去，这就需要文艺工作者勤奋工作。^④

这次重申最显著的变化是“革命文艺”的内涵扩大了，在演讲时周恩来说：“今天讲的题目是：要做一个革命的文艺工作者。我说的革命，是广义的范围，从不反对革命，到赞成革命，参加革命，坚持革命，一直到彻底革命。革命的性质，在我国现阶段是社会主义革命。在世界范围，把亚洲、非洲、拉丁美洲的民族民主革命，西方国家的人民民主革命，都包括在革命阵营中。文艺工作者要把自己放在这样一个革命范围里，为我国社会主义革命服务，为世界革命服务。”^⑤

为世界革命服务——这是万隆会议后中国社会主义文化建设的新变，这个变化在绘画、音乐、舞台表演等各个方面都有普遍影响，它增加了社会主义文艺的内涵，把亚非拉各民族的文艺形式引入中国，并且在艺术的各个门类中增加了各民族反殖民与反帝国主义的解放斗争的内容。

另一个变化是，周恩来强调了在处理古今问题时“厚今薄古”，在处理中西关系时“中、外分开”，“现代化的应占多数，古代的应占少数；中国的多，外国的少；这就比较合适了”^⑥。按这个原则，发展与西方艺术并行的民族艺术，强调民族的舞蹈语言，民族的发音方式，将二者分开，而不是努力将二者融合。周恩来指出：“有人说，没有芭蕾舞的底子，就不能成为很好的舞蹈家。我不同意……搞芭蕾舞的，必须学芭蕾舞的基本功，我不反对。学民族舞蹈的，就不要这样。中国的民族舞

① 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，北京：人民文学出版社，1979年，第183页。

② 音乐出版社编辑部编：《论音乐的民族性、大众性和革命性》，北京：音乐出版社，1964年。

③ 中共中央文献研究室编：《周恩来传（1898-1976）》上，北京：中央文献出版社，2008年，第504页。

④ 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，北京：人民文学出版社，1979年，第165页。

⑤ 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，北京：人民文学出版社，1979年，第149页。

⑥ 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，北京：人民文学出版社，1979年，第184页。

蹈，从孔子时代就讲了，从春秋、战国到秦，中国就有乐有舞，有载歌载舞了。那时没有芭蕾，东方舞蹈也不把脚尖翘起来，也不托举，一样是美。”^① 基于这一观念，在艺术上从强调中西融合，转向中西平行发展，而且这种艺术形式上的中西平行发展，获得了体制上的保证：中央歌舞团和中央民族歌舞团成立、北京中国画院和上海中国画院成立、中国音乐学院成立以及中央民族乐团成立……这些机构的成立，为中国传统艺术、民族艺术与西方艺术的并行发展与人才培养、展演方面提供了机制保障。

社会主义的民族的新文化是十七年文艺建设的总方针，它继承了新民主主义革命时期中国共产党在文艺上的主导性政策与观念，强化了内容上的社会主义性和形式上的民族性，也体现了万隆会议之后亚、非、拉国家民族解放运动对文艺的新要求，更为重要的是，社会主义的民族的新文化在体制上得到了保障，相关的艺术教育机构、艺术展演单位的建立，把政策转化为教育方案，把政策转化为评论的尺度，强有力地推动了社会主义的民族的新文艺。

五、人民性：新时期中国文艺的总体方针

社会主义的新文艺以社会主义的内容为引领，创造出了诸种“洋为中用、古为今用”新的文艺形式，这些新文艺既属于胡适所倡导的平民主义的文艺，也是中国气派的，更是社会主义的，民族性、革命性与大众性的原则得到了全面贯彻，并上升为批评的原则与审美的导引。这种社会主义新文艺创作的特点在改革开放时期得到了一个更高的理论概括——文艺的人民性。

“文艺的人民性”是为适应改革开放的中国对文艺的新需要而产生的，这一时期的文艺观基于一个重要转变：不提文艺从属于政治这一新民主主义革命以来中国共产党的一贯主张。邓小平提出，“我们坚持‘双百’方针和‘三不主义’（‘不打棍子、不扣帽子、不揪辫子’），不继续提文艺从属政治的口号”^②。他认为这一口号容易成为对文艺横加干涉的理论根据，并指出，实践证明该口号对文艺的发展利少害多。^③ 并且强调了关于“写什么和怎么写”的问题，只能在艺术实践中来解决^④。这种观念体现了我们党对文艺工作领导方式的新要求：一方面，“党对文艺工作的领导，不是发号施令，不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务”^⑤；另一方面，邓小平又指出领导文艺工作应该“根据文学艺术的特征和发展规律，帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业，提高文学艺术水平”^⑥。

领导方式的转变是因为对文艺的性质与责任的认识发生了转变。毛泽东认为文艺是新民主主义革命与社会主义革命的战线，既是斗争的武器，又是培养革命战士和发动人民群众的手段，随着中国社会主要矛盾的转变，人民的诸种需要与落后生产力之间的矛盾成为新时期的主要矛盾。邓小平认为文艺工作的“不能代替的重要责任”是“满足人民精神生活多方面的需要”，其次是“培养社会主义新人”，乃至“提高整个社会的思想、文化、道德水平”。^⑦ 这一要求无疑寄予文艺工作者以厚望，要求文艺“满足”人民精神生活的需要和“提高”人民精神生活的水平，这是中国共产党的文艺政策的新向度；“社会主义新人”是指“四有”新人，是社会主义培养的建设者与继承人，培育“新人”的目标要求人的全面发展，其所要培育的是“表现那种有革命理想和科学态度、有高尚情操和

① 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，北京：人民文学出版社，1979年，第177页。

② 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第220页。

③ 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第220页。

④ 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第185页。

⑤ 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第185页。

⑥ 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第185页。

⑦ 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第181页。

创造力、有宽阔眼界和求实精神的崭新面貌”^①的人。邓小平提出文艺“提高”社会思想、文化、道德水平的责任，与革命文艺以“普及”为文艺主要任务相比，显然是把文艺的主要任务确立为“提高”，而这也体现出新时期中国社会对文艺的新要求。为此邓小平把文艺工作者定位为“人类灵魂的工程师”，而革命文艺观则把文艺工作者定位为文艺战线的战士。

邓小平关于文艺的诸多思想可以概括为“人民的文艺”。和革命文艺思想相比，尽管两者的根本都是“文艺为人民服务”，但“人民”这一概念的内涵在二者看来是有差异的。这种差异体现在，毛泽东首先是在革命斗争主体的问题上来思考“人民”一词的，这一角度是以人的阶级划分为基础的，因此他所讲的人民首先是“工农兵”；而邓小平所讲的“人民”，则主要是指全体社会主义现代化事业的建设者。所以，在文艺方向问题上，我们的口号也由毛泽东时代的“文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务”改变为“文艺为人民服务，为社会主义服务”。文艺为人民服务使得文艺的题材与形式获得了更大的发展。邓小平说：“我国历史悠久，地域辽阔，人口众多，不同民族、不同职业、不同年龄、不同经历和不同教育程度的人们，有多样的生活习俗、文化传统和艺术爱好。雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒怀和哲理，只要使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。英雄人物的业绩和普通人们的劳动、斗争和悲欢离合，现代人的生活和古人的生活，都应当在文艺中得到反映。我国古代的和外国的文艺作品中、表演艺术中一切进步的和优秀的东西，都应当借鉴和学习。”^②这段话说明：双百方针和社会主义新文艺的主要内涵都得到了继承，题材与形式都得到了拓展，中心又调整到了“满足与提高”。这说明，随着改革开放与社会主义现代化建设的深化与加速发展，党的文艺政策作出了新的调整，与“革命的文艺”相比，文艺政策的重心发生了转移——从是否有利于革命斗争转移到是否有利于现代化建设、是否有利于人民的全面发展，转移的发生是时代发展的必然结果，是实事求是的体现。基于满足与提高的“人民的文艺”，是新时期中国共产党文艺观最显著的特色。

对于文艺的基于“满足与提高”的社会主义性质的强调，贯穿于整个新时期中国共产党的文艺观，无论是江泽民同志提出的“弘扬主旋律，使我们的精神产品符合人民的利益，促进社会的进步，不断满足人民群众日益增长的精神文化需求”^③，还是胡锦涛同志提出的“在社会主义先进文化引领下，大力建设和谐文化”^④，都以“满足”和“提高”为社会主义文艺的核心功能。需要强调的是，新时期初期邓小平同志依旧对文艺工作者提出要求，即首先“应当认真钻研、吸收、融化和发展古今中外艺术技巧中一切好的东西”，从而“创造出具有民族风格和时代特色的完美的艺术形式。”^⑤民族风格的问题再一次被提出来，之后文艺的中国风格、中国气派，文艺与民族精神的关系，在整个新时期都被反复强调。这说明，“社会主义的民族的新文艺”是社会主义新中国一以贯之的文艺政策。

六、双创与两结合：社会主义新时代的文艺观

2021年8月，舞蹈诗剧《只此青绿》上演，这部舞剧广受好评，被认为把握了中华优秀传统文化的宝贵价值，立足以人民为中心的创作导向，在文博、舞蹈、音乐、文学和非遗传承中探寻和提炼符合当代视角的审美精髓，是创造性转化、创新性发展的成果，有人如是评价这部作品：“山峦起伏、人影婀娜……还原北宋名画《千里江山图》的舞剧《只此青绿》惊艳神州。赓续五千年不断的

① 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第182页。

② 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第182页。

③ 江泽民：《论党的建设》，北京：中央文献出版社，2001年，第134页。

④ 胡锦涛：《在中国文联第八次全国代表大会中国作协第七次全国代表大会上的讲话》，《人民日报》2006年11月11日，第4版。

⑤ 《邓小平文选（一九七五—一九八二）》，北京：人民出版社，1983年，第184页。

中华文脉，在创造性转化、创新性发展中汇入新时代澎湃向前的洪流。”^①也有人分析《只此青绿》的出圈原因：“如果归纳这部舞剧‘圈粉’年轻人的最大原因，那就是‘这很中国’。说到底，是中国人的文化底蕴与文化自信造就了‘青绿’的成功……今天的中国青年，对中华民族灿烂的文明发自内心地认同、从精神深处自信。”^②

这些评论体现着新时代的艺术理论话语：中华优秀传统文化的创造性转化与创新性发展，文化认同，时代需要，文化自信。这些话语来自习近平文化思想。

2023年10月，全国宣传思想文化工作会议提出了习近平文化思想。^③该思想代表着中国共产党新时代里在文化领域的核心战略与建设理念。习近平文化思想从中国共产党文艺观的发展演进来看，有几个显著的特点：

第一，习近平文化思想的根本目的是建立中华民族之精神大厦。这一大厦的建立，首先需要促进物质文明和精神文明协调发展：“要认清物质文明建设和精神文明建设的最终目的是什么……最终目的就是要促进人的全面发展，包括改善人们的物质生活、丰富人们的精神生活、提高人们的生活质量、提高人们的思想道德素质和科学文化素质等等”^④，“丰富”和“提高”再次得到强调，但这一次丰富和提高的目的不只是满足人民，还包括对“民族精神”的强化，正如习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》中强调的那样：“当高楼大厦在我国大地上遍地林立时，中华民族精神的大厦也应该巍然耸立。”^⑤以民族精神为文艺建设的总目标，这秉承了新民主主义文艺建构关于中国气派的呼唤、社会主义的民族的新文艺对于民族性的强调，但强调的重点从人民群众喜闻乐见，转化为民族的“文化自信”。

第二，文化自信成为文艺建设的指导原则之一。习近平总书记指出：“要坚定文化自信、担当使命、奋发有为，共同努力创造属于我们这个时代的新文化，建设中华民族现代文明。”^⑥坚持建设新时代的新文化，建设中华民族的现代文明，这是五四之路的延续，但强调文化自信，意味着中国文化的现代化之路在经历了百年发展之后，进入了一个复兴时代。文化自信是国家民族发展中最为重要的力量，“没有高度的文化自信，没有文化的繁荣兴盛，就没有中华民族伟大复兴”^⑦，而坚定文化自信也是全面建设社会主义现代化国家的必然要求，正如习近平总书记在党的二十大报告中所指出的那样：“全面建设社会主义现代化国家，必须坚持中国特色社会主义文化发展道路，增强文化自信。”^⑧因此，“我们说要坚定中国特色社会主义道路自信、理论自信、制度自信，说到底是要坚定文化自信”^⑨，这一论断概括出了文化自信的内涵及必要性。

第三，中国共产党的文艺话语中所强调的阶级性，在坚持文艺的社会主义性质的同时转化为一个更为宽泛的概念——“人民性”。党的十九大报告指出：“社会主义文艺是人民的文艺，必须坚持以人民为中心的创作导向。”^⑩文艺的人民性是从文艺的创作者、发展动力、服务对象、文艺的社会影响等角度对文艺性质的概括。人民是物质和精神的创造者和传承者，中华文明的博大精深离不开人民

① 施雨岑、王鹏、徐壮：《守护文明根脉 激扬自信力量》，《人民日报》2022年7月23日，第4版。

② 王璿：《“这很中国”，这很“圈粉”》，《人民日报》2023年5月3日，第8版。

③ 《创造属于我们这个时代的新文化——深入学习领会习近平文化思想评述》，《人民日报》2023年10月16日，第1版。

④ 习近平：《之江新语》，杭州：浙江人民出版社，2004年，第95页。

⑤ 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，《人民日报》2015年10月15日，第2版。

⑥ 习近平：《在文化遗产发展座谈会上的讲话》，《求是》2023年第17期。

⑦ 习近平：《决胜全面建成小康社会 夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利——在中国共产党第十九次全国代表大会上的报告》，《人民日报》2017年10月28日，第1版。

⑧ 习近平：《高举中国特色社会主义伟大旗帜 为全面建设社会主义现代化国家而团结奋斗——在中国共产党第二十次全国代表大会上的报告》，《人民日报》2022年10月26日，第1版。

⑨ 习近平：《坚定文化自信，建设社会主义文化强国》，《实践》（思想理论版）2019年第7期。

⑩ 习近平：《决胜全面建成小康社会 夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利——在中国共产党第十九次全国代表大会上的报告》，《人民日报》2017年10月28日，第1版。

群众的创造建设与传承不息。只有充分尊重人民群众的主体地位和首创精神，将人民放在文艺创作的中心导向之中，书写人民群众喜闻乐见的内容，歌颂人民群众的事迹与精神，才能在文艺事业中汇民心、聚民力，开创文化发展的新局面，谱写文化自信的新篇章。坚持人民群众是一切文化创造的最深厚的根源和动力，是文化自信的重要原则。人民群众的社会实践是人类精神财富的唯一源泉，中国人民依靠自己的勤劳、勇敢、智慧，培育了历久弥新的优秀文化。历史地看，文化为人民服务，这是中国共产党一以贯之的文化思想，但从共享共建、文化自信的角度来肯定文艺的人民性，则是新文化运动以来平民主义文化思想在新时代的新发展。

第四，明确“两个结合”是中国特色社会主义的文化发展之路。习近平总书记在庆祝中国共产党成立一百周年大会上明确提出“两个结合”，即“把马克思主义基本原理同中国具体实际相结合、同中华优秀传统文化相结合”^①。这是对中国文艺之发展的总体性方向的思考。当代中国文化的建设，是建立在两个支点上的：其一，当代中国的立国之基是马克思主义，我们的理论、道路和制度的基础是马克思主义的。其二，当代中国是在五千多年的中华文明历史之上建立起来的，中国的历史与文明有其独特而丰富的文化内涵，至今仍有强大的生命力。只有坚持马克思主义道路，才能建设出中国共产党领导的以人民为中心的社会主义文化；只有继承优秀传统文化，才能建设出“中国文化”。深植马克思主义于中华文明土壤，让中华文明在马克思主义所引领的现代化道路上创造新的变化，这两者的有机结合是理论与历史的有机结合；将马克思主义与中国具体实际相联系，以马克思主义的普遍真理指导中国具体实践的发展，用经过实践证明的中国方案与中国智慧促进马克思主义的不断中国化，则是理论与实践彼此碰撞的深层互动。在两个结合中，第二个结合有重大文化意义，“第二个结合”的提出，明确而有力地回答了新时代中国特色社会主义文化建设与中华优秀传统文化之间的关系问题，为今后的文化建设事业指出了又一康庄大道，标志着我们党新时代文化建设总纲领的确立，是习近平文化思想创新性的重要标志。

第五，强调“双创”是中国特色社会主义文化的基本手段。双创是指“着力赓续中华文脉、推动中华优秀传统文化创造性转化和创新性发展”^②。中华优秀传统文化与马克思主义，要求我们要继承传统优秀文化，但继承不是保守主义，而是在赓续中华文脉的基础上发扬、创新，以期推动中华优秀传统文化创造性转化和创新性发展。双创的目的是满足当下中国人民的文化需要与精神需要，双创的本质是通过改造和利用传统文化，建设社会主义新文化。既坚持文化的马克思主义方向，坚持文化发展以无产阶级、以人民群众的发展为导向的社会主义性质，又吸收优秀传统文化资源，建设出有中国气派、中华风度、中华美学精神的社会主义文化。那么中华优秀传统文化的内涵是什么？习近平指出：“亲仁善邻、协和万邦是中华文明一贯的处世之道，惠民利民、安民富民是中华文明鲜明的价值导向，革故鼎新、与时俱进是中华文明永恒的精神气质，道法自然、天人合一中华文明内在的生存理念。”^③同时，习近平提出，“要认真汲取中华优秀传统文化的思想精华和道德精髓，大力弘扬以爱国主义为核心的民族精神和以改革创新为核心的时代精神，深入挖掘和阐发中华优秀传统文化讲仁爱、重民本、守诚信、崇正义、尚和合、求大同的时代价值”^④。“中华优秀传统文化”即符合以上精神内涵的传统文化。

第六，中国共产党文艺政策一贯强调洋为中用、古为今用的原则，但在具体的文艺创作实践中，厚今薄古、厚中薄西，在改革开放的大背景下，文化建设应当促进文明交流互鉴。习近平指出：“中

① 习近平：《在庆祝中国共产党成立100周年大会上的讲话》，《党的文献》2021年第4期。

② 《习近平对宣传思想文化工作作出重要指示》，新华社北京10月8日电，中华人民共和国中央人民政府网站，https://www.gov.cn/yaowen/liebiao/202310/content_6907766.htm?jump=true，浏览日期：2024-5-15。

③ 习近平：《深化文明交流互鉴 共建亚洲命运共同体——在亚洲文明对话大会开幕式上的主旨演讲》，《人民日报》2019年5月16日，第2版。

④ 《把培育和弘扬社会主义核心价值观作为凝魂聚气强基本的基础工程》，《人民日报》2014年2月26日，第1版。

华文明是在中国大地上产生的文明，也是同其他文明不断交流互鉴而形成的文明。”^①他又强调：“文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富。文明交流互鉴，是推动人类文明进步和世界和平发展的重要动力。”^②以开放包容的胸襟推动人类文明进步，应对全球共同挑战，以文明交流超越文明隔阂，以文明互鉴超越文明冲突，以文明包容超越文明优越，推动中国文化走出去，这形成了一套评价与接受中华文明之外的文化艺术的新话语。

新时代的文艺观至少为文艺建设设定了这样一些工作：保护文化遗产是推动文化传承发展的重要基础，梳理、挖掘、保护中华优秀文明资源，处理好保护和传承的关系；增强城市历史文化记忆，建立有中国特色、中国风格、中国气派的人文学术；建设中国特色社会主义文化需要构建中国话语和中国叙事体系，提高中国文化软实力，引导国际社会形成正确的中共观和中国观，讲中国故事，挖掘中国故事背后的思想力量和精神力量，加快构建中国自主的知识体系、学科体系和美学体系，努力形成同我国综合国力和国际地位相匹配的国际话语权；建设符合生态观念的新文化、可持续发展的文化、青山绿水的文化、自然与人和谐发展的文化。这些任务构成了新时代社会主义新文艺的导向，同时也是新的文艺创作的指引和批评尺度，服务于这些工作的文艺就是好的，实现了这些任务的文艺就是优秀的，这些工作任务本质上是一套艺术理论话语。

纵观百年来中国艺术理论话语的历史发展，中国现代的艺术理论话语是中国社会革命的一部分，在这种理论话语中，革命的要求转化为文化政策，文化政策引领文化实践，同时文化政策又作为理论话语评论文化实践，并推动文艺批评实践与文艺理论建设。现代以来中国艺术理论话语的这种发展路径，以及理论话语的如此这般的建构方式，从现代艺术理论发展史的角度来看，有鲜明的中国特色，它展现了社会变革、国家政策、意识形态、艺术创作与艺术理论话语之间的复杂关系。

责任编辑：王艳丽

^① 习近平：《文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富》，载《习近平谈治国理政》，北京：外文出版社，2014年，第260页。

^② 习近平：《文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富》，载《习近平谈治国理政》，北京：外文出版社，2014年，第258页。

ABSTRACTS

From “Chinese Ethos” and the “Double-Hundred Policy” to the “Two Integrations” : The Policy Evolution of Chinese Art Theoretical Discourse Over a Century

Liu Xuguang (20)

The development of Chinese art theoretical discourse over the past century reflects the broader social transformations within the country's artistic domain. The overarching goals of social revolutions are translated into specific cultural objectives through revolutionary “programs”, which are then further concretized into literary and artistic “policies”. These policies serve not only as the foundation for art theoretical discourse but also as expressions of the artistic values and purposes of their respective eras. The evolution of these literary and artistic policies has driven changes in art theoretical discourse, progressing through distinct stages: from the “Populace Literature and Art” established during the May Fourth Movement, to the nationalist discourse characterized by “Chinese Ethos” during the New Democratic Revolution, to the “Revolutionary Literature and Art” centered around the Yan'an discourse, and further to the “Socialist National New Culture” advocated during the Socialist Revolution. In the contemporary era, the principle of “People's Orientation” has become predominant, leading to the latest discourse marked by “Mass Entrepreneurship and Mass Innovation” and the “Two Integrations”. The century-long evolution of Chinese art theoretical discourse highlights the close integration between “policy” and artistic criticism, where policy functions as both the core of theoretical frameworks and the benchmark for critical evaluation in specific cultural activities.

Is Locke's Empiricism a Materialist Philosophy? —— A Critical Examination of An Essay Concerning Human Understanding and Its Significance

Nie Jinfang (65)

Traditional interpretations often distinguish between materialism and idealism within empiricism, viewing Locke as the “completer” of the materialist empiricism system. However, an analysis of *An Essay Concerning Human Understanding* reveals that in Locke's empiricism, the concept of “idea” is central and serves as the primary focus of his research. His entire exploration and argumentation revolve around this concept. Locke's framework progresses from a passive state devoid of ideas to the development and establishment of simple ideas, then from the elaboration of simple ideas to their complex forms and numerous manifestations, ultimately culminating in a rigorous and systematic knowledge framework. While Locke's theory does consider external things as the basis of experience—which includes materialist elements—this focus is not the main aim of his philosophy. Therefore, categorizing Locke's empiricism as purely materialistic is not entirely accurate. By transcending conventional boundaries and emphasizing the significance of “ideas” within Locke's empirical system, we not only recover the original logical structure of this philosophical masterpiece and the philosopher's genuine thought process but also gain valuable insights into the evolution of Western philosophy influenced by Locke, particularly in relation to Marx's concept of “new philosophy”.