

马克思主义文论中国化进程中的“中国性”

李金花

内容提要 1919年到1925年间，中国作家开始探索中国马克思主义文论的发展道路。虽然这一阶段中国既没有马克思、恩格斯的经典文艺论述，也少有苏俄、日本等国的“马克思主义文论”，但作家还是在苏俄、日本的无产阶级运动的文艺经验中提炼出保护“文化遗产”、发展“民众艺术”、倡导“无产阶级文化”、宣传“主义”/“革命”、争论“文艺自由”等理论问题。作家没有原封不动地将这些问题移植到中国，而是立足中国文艺现实、结合经典马克思主义，赋予这些问题“中国性”。从苏俄、日本等的无产阶级运动文艺经验“中国化”开始，中国马克思主义文论发生了；在“中国化”的过程中，马克思主义文论的“中国性”产生了。

关键词 马克思主义文论；中国性；民众艺术；无产阶级文化

马克思、恩格斯的理论著作，因在不同的历史时期和不同的地区国家有不同解读，形成了多种形态或多种模式。马克思主义文论也是如此。除了马克思、恩格斯本人的文艺思想之外，历史上还有第二国际、第三国际和西方的马克思主义文论等。那么“马克思主义文论”在中国有没有形成某种“形态”或“模式”？对此，徐曙海、黄念然、胡亚敏、张玉能等认为，当代正在形成马克思主义文论的“中国形态”^[1]。另有朱辉军、李志孝等提出，在世界范围内，存在着与苏联、西方相区别的马克思主义文论中国学派/模式^[2]。无论是提出“中国形态”，还是提出中国学派/模式，都表明学界越来越强调“中国”在发展马克思主义文论过程中的主体性以及“中国马克思主义文论”的独特性。不过，不能不承认一个基本事实：长期以来，所谓的“中国马克思主义文论”先后受“苏联模式”和“西马模式”影响，没有基于中国现实文艺问题形成自己的主体理论框架。另一个不可忽略的事实是，中国作家没有完全照抄、照搬苏联和西方的马克思主义文论，一方面以经典马克思主义去审视，另一方面基于中国文艺现实去发展，寻求解决当时问题的答案。马克思主义文论在中国化的过程中逐渐滋生出“中国性”。“中国化”是过程，“中国性”是结果。

从目前掌握的材料看来，文学研究中的“中国性”问题，是2000年以后黄锦树、王润华、朱崇科、朱文斌、许文荣等人在研究华文文学时提出的。华文文学试图在世界、本土与中国的关系中寻找自身的发展方向，存在着是否剥离“中国性”的焦虑。2010年殷国明等人从理论上探讨“中国性”这一“中国现代文学研究中的当下话语”的内涵，提出两个观点：其一，“中国性”中隐含“西方性”影响，但接受者有主动选择和再创造，强调的是本土意识和文化特性，但中国同时属于世界的，应当注意中国的世界性；其二，“中国性”的提出旨在建立中国的文化身份。中国的文化身份可以被理解为一个自我发现的过程，并不是一个简单的被表述问题。^[3]在探讨如何建设中国马克思主义文论时，张永清认为：“只有以我为主，立足当代现实，直面理论问题，才能对丰富的思想理论资源作合理选择和有效吸纳，才能建构体现时代精神、满足现实需求的批评理论，这样的批评理论才会充满生命活力，才会具有真正的‘中国性’。”^[4]在已有的讨论基础上，本文认为，以“中国性”来提炼马克思主义文论中国化的“结果”，一方面旨在清理外国理论经验的过程中，强调中国经验、凸显主体“中国”，丰富马克思主义文论的多样性。另一方面因为“中国性”是不断发展的，所以21世纪中国马

马克思主义文论的建设，不仅要关注历史提供的经验、教训，更要面对现实，回应时代。

学界较充分地讨论了“左翼十年”“抗日战争和解放战争”两个阶段的“马克思主义文论”的“中国化”实践。尽管没有高度的理论概括，但其中蕴藉的“中国性”被关注到了。一些学者描述了中国马克思主义文论的早期“建设”“历程”“传播”，但没有提炼出其中的问题。那么，在1919年到1925年间^[5]，即在马克思、恩格斯的经典文艺论述，也少有苏俄、日本等的“马克思主义文论”的情况下，中国作家是如何发展马克思主义文艺的？即一方面是如何理解“马克思主义”的，并以理解到的“马克思主义”解决了哪些文学问题；另一方面译介了各国无产阶级运动中的哪些文艺经验，是否赋予新内涵？已有研究较为全面地讨论了前一方面的问题，认为以早期中国共产党人作为代表的知识分子，用马克思主义唯物史观重新讨论文艺的本质、文艺与现实的关系，用马克思主义阶级理论探讨、宣传“革命文学”^[6]。后一方面的问题是本文的重点，因为现有研究多罗列相关文献，忽视了其中所涉及问题的逻辑关联，也忽视了这些问题在中国语境中的新生长。

一 保护“文化遗产”

俄国“十月革命”以后，《小说月报》《新青年》《民国日报》《东方杂志》等报刊，开始向国内介绍成功实践了马克思主义的“俄国”的政治、经济、教育、文化、文艺等新情况，助力中国探索新的发展道路。中国作家对“马克思主义”文艺的认识也是从接触俄国新文艺开始的，具体来说又是从关注新俄与美国的文艺舆论战开始的。王观泉指出，“在当时，保卫处于国际帝国主义列强勾结白俄残匪进攻中的苏维埃政权，从舆论的角度准确地及时宣传苏维埃社会和人民生活，就是最具体的马克思主义”，其中《文艺和布尔塞维克》《文学与现在的俄罗斯》《苏维埃政府底保存艺术》等就是为粉碎资产阶级宣传机器造谣目的而翻译的^[7]。这些文章对中国的意义不是看新俄政府如何在舆论上驳斥“帝国主义”的污蔑，而是第一时间提供了

经历了十月革命的俄国文艺新状况，给作家探索中国文艺出路“最具体的马克思主义”经验。

首先，布尔什维克在战争中注意保存文化。《文学与现在的俄罗斯》一文指出，布尔什维克“不是文化的破坏者”，没有哪一个党派比他更具有拥护文化的热忱与创造文化的力量^[8]。得一指出：“劳农政府不但无摧残文化之事。且极力革新之。扩张之。以建立新文化。”^[9]王统照译《新俄罗斯艺术之谈屑》和震泽译《文艺和布尔塞维克》等认为，布尔什维克不像美国资产阶级的报纸上描述的那样，在革命中有意毁坏艺术，相反他们积极保护艺术，在大战前搜集俄、法绘画，使得它们免于在战争中被破坏或流落海外。相反，A. Lunacharsky 著、震瀛译《苏维埃政府底保存艺术》和山川菊荣著、幼雄译《劳农俄国的文化设施》等指出，污蔑布尔什维克政府的有产阶级的军队在大战中任意破坏人类的生命和财产。

其次，创造无产阶级文化要继承“文化遗产”。蒋光慈发表于1924年8月的《无产阶级革命与文化》的开篇是他的诗歌《我的心灵》的末节：

我的心灵使我追悔
那八十年前的海涅——
多情的海涅啊！
你为什么多虑而哭泣呢？
多情的诗人，
可惜你未染着十月革命的赤色！

尽管德国诗人、政治家海涅在诗歌中抨击封建制度，批判资本主义，但是从蒋光慈的论述中发现他担心粗糙的共产主义者会破坏一切诗人所爱的东西、对社会主义没有充分理解。“虽然当无产阶级革命时，发生了一种反常的潮流，但是这种反常的潮流是一时的，而非永久的。整理过去的文化，创造将来的文化，本是无产阶级革命对于人类的责任，这种责任也只有无产阶级能够负担。”^[10]较前面几位作家单纯介绍俄国政府对“文化遗产”的保护，蒋光慈提出保护“文化遗产”的意义，即创造将来的文化。正如史挥戈、吴腾凰所论，蒋光慈“面对国际上帝国主义对无产阶级政权的污蔑，面对国内一些人主张‘全盘西化’”，“用自己所学的马克思列宁主义经典，正确地阐释了创造无产阶级

新文化与继承传统文化遗产的关系”^[11]。

最后，新俄国做了很多实际工作来保护艺术。其一，成立专门的艺术管理机关。如前述的译著《劳农俄国的文化设施》《苏维埃政府底保存艺术》等讨论了这一问题。其二，劳农俄国要把私人的收藏、皇宫富室的艺术品收集到一起，展示给百姓看，发展民众艺术。震泽译的《文艺和布尔塞维克》《苏维埃政府底保存艺术》，沈雁冰的《劳农俄国治下的文艺生活》等讨论了这一问题。

中国作家认识到说布尔什维克破坏艺术是不准确的；即使是有产阶级在革命时期也不可避免会破坏艺术。苏维埃政府成立了专门的艺术管理机关，关注大众的审美需要。以蒋光慈为代表的中国作家认为无产阶级新文化的创造要继承已有的文化传统，因此要保护“文化遗产”。这是新俄与美国舆论战给中国文艺发展的启示。

二 发展“民众艺术”

仔细琢磨沈雁冰、袁振英介绍新俄罗斯为保护艺术所做的工作，会发现另外两个问题：一个是“艺术”与“民众”的关系，另一个是如何给民众以艺术的体验。这两个问题共同指向了“民众艺术”。尽管沈雁冰、袁振英尚没有形成自觉的理论表述，但同期已有作家开始关注“民众艺术”。文学研究会曾在《文学旬刊》上发起“民众艺术”讨论，黄小丽、罗立桂等认为，在讨论中作家是站在知识分子启蒙立场的。实际上，同期另有一群作家，受苏俄、日本无产阶级文艺运动的影响，沿着沈雁冰、袁振英未完全开掘的路，倡导艺术的大众化，让民众成为创造和鉴赏艺术的“主体”。宫岛新三著、李达译《日本文坛之现状》，山川菊荣著、幼雄译《劳农俄国的文化设施》，胡愈之《俄国新文学的一斑》等，介绍了将要在日本和新俄国发生或正在发生的民众艺术。

其一，中国作家在俄国经验中找到了“民众”与“艺术”关系的答案。幼雄介绍说，“艺术在资本主义的社会，专为有产阶级的玩弄品装饰品，与民众不生关系，若在社会主义的社会，则‘美’也和他种的财富一样，不可不为社会所共有”^[12]。

1922年，李达指出，在专制君主的统治下，一般民众受不到文化教育，不懂欣赏艺术和美；在私有制观念下，艺术依然被私自占有。到了革命时候，民众破坏帝国主义、资本主义文化，建设无产阶级文化，使艺术民众化^[13]。四年之后，李达又指出，随着无产阶级的觉醒，他们不仅要求“经济向上之余暇”，也“要求与民众生活有直接关系之民众艺术”；“民众艺术”，即罗曼·罗兰所谓“唤起伟大之目的，巩固意志，扩张对于生活之见解，使吾人情绪化为纯洁清深”的艺术；无产阶级艺术、社会主义艺术，都是民众艺术^[14]。

关于罗曼·罗兰的“民众艺术”，沈泽民在《民众戏院的意义与目的》一文中做过介绍。文中指出，从前流行的观念以为作为“娱乐”的戏剧是贵族阶级、资产阶级的特权，民众只要面包和水就够了。民众现在有了“势力”，他们的娱乐也成了问题。^[15]1923年，《学汇（北京）》较为系统地介绍了罗曼·罗兰的“民众艺术”，连载了景梅九的译文《民众艺术论》。不过，有中国作家以马克思主义“阶级理论”审视罗曼·罗兰的“民众艺术”，赋予新内涵。有人将其阐释为“劳动阶级”艺术，如，吕澂指出，倡导“民众艺术”的罗曼·罗兰将民众解释为“第四阶级”，认为“替这种阶级和中流阶级以下的人着想，要他们能够享乐的艺术，那便是民众艺术”^[16]。还有人将其升华为“无产阶级艺术”。如，沈雁冰认为，应当抛弃罗曼·罗兰的“民众艺术”，倡导“无产阶级艺术”，因为它是“有产阶级知识界的一种乌托邦思想”，现实中没有“不分阶级的全民众”^[17]。

其二，提供民众艺术的体验，使民众接近艺术。平林初之辅认为，应当通过改善剧场经营、普及教育、降低书价，使民众与艺术接近，但现实社会还不具备条件，根本上要改造社会^[18]。张闻天、李达受平林初之辅启发，赞同社会改造是使民众与艺术接近的根本办法。李达还提出，要培养创造新艺术的人才，刺激民众的创作欲望，提升他们的创作才能^[19]。

另外，中国作家还关注了“艺术”和“永久性”的关系。平林初之辅说：“与民众没有关系的艺术，有什么永远？”^[20]陈望道认为，“永久性”

论者“最爱把今日底问题放在‘永远相下’去看”，“为永远而牺牲今日”^[21]；在创作中通过“描出平民内心生活”^[22]，可以实现“永久性”。

苏联、日本的无产阶级文艺运动经验给中国提供了另一条“民众艺术”发展路径，即让民众成为艺术的“主人”。要想真正创造“民众艺术”，必须进行社会改造。中国作家以马克思主义的阶级理论重新解读罗曼·罗兰的“民众艺术”，认为“民众艺术”是劳动阶级或无产阶级的艺术；同时，还设计使“民众”获取“艺术”的方案。

三 倡导“无产阶级文化”

刘柏青在梳理日本无产阶级运动时，讨论了“民众艺术”如何发展为“第四阶级文学”的问题。在他看来，“以前的‘民众文学’的主张，‘工人文学’的倡导，工人出身作家的出现，都是为无产阶级文艺运动的正式出现创造了条件”^[23]。中国无产阶级文艺运动也有类似的发展路径。其一，中国古典文学有表现劳动阶级的传统。沈玄庐在以阶级理论审视古典诗歌时指出，“我们试从‘击壤歌’看到‘诗经’，就可以明白四千年前，已经是一片阶级制度底下劳动者的不平声了”^[24]。另外，《学汇（北京）》曾不定期推出表现平民的诗歌。其二，十月革命后各国出现了“劳动文学”/“第四阶级文学”。比如胡愈之《德国的劳动诗与劳动剧》《俄国新文学一斑》、郑振铎《俄罗斯文学史略》介绍了这一现象。其三，包括“劳动文学”/“第四阶级文学”在内的无产阶级文化是与资产阶级文化对立的，它们是人类文化的未来。比如胡愈之《劳动文化》、沈泽民《新俄艺术的趋势》等讨论了相关问题。此外，《校外教育及无产阶级文化运动》一文指出，无产阶级文化运动的目的在于创造无产阶级独立的精神文化，劳动阶级虽然创造自己的文化，却不完全抛弃过去时代的丰富遗产^[25]。

其中，“由谁来创造”无产阶级文艺受到中国作家关注。他们发现国际上对“由谁来创造”无产阶级文艺这一问题存在分歧。胡愈之说，俄国许多第四阶级作家都是出身于工厂的劳动者^[26]。又说“劳动诗人都不是出身于劳动阶级的”，要“同

情于无产阶级的革命”^[27]。李秉之也认为，诗人不一定出身劳动阶级^[28]，出身第四阶级或者描写了第四阶级的，都可以是第四阶级文学的作家^[29]。沈泽民没有纠结于“由谁来创造”这个问题，他更关心无产阶级作家所承担的使命。在他看来，无产阶级作家是民众情绪、意志的组织者，用文学表现被压迫者的欲求、痛苦和愿望^[30]。这一观点并非沈泽民原创，而是来自苏俄无产阶级文化派。

其实，当时国际上反对“无产阶级文化”的声音也传到中国，但中国作家没有过多关注。从《劳动文化》知道，侨居在美国的俄国新闻记者柏斯基认为劳动者在迈向艺术时，会脱离原阶级，加入知识阶级；劳动文化的群体精神同独创精神相矛盾，而劳动阶级倡导的劳动理想是主张群体精神的^[31]。在《苏维埃俄国下的艺术》中，周建人介绍说有人质疑“无产阶级文化”的倡导者，认为尽管他们用了很多政府的资源，但没有创造出劳动阶级的艺术^[32]。

俄国国内否定“无产阶级文化”的最大力量来自托洛茨基一派。托洛茨基在1923年的《文学与革命》中指出，革命年代无产阶级将精力用在夺取政权，而没有足够的时间创造“无产阶级的”文化，待到夺取政权就消散了他的阶级性，也就结束了阶级文化，进而致力于全人类文化的创造^[33]。在《无产阶级革命与文化》一文中，蒋光慈从经济基础与上层建筑的关系出发，间接驳斥了托洛茨基否定“无产阶级文化”的观点^[34]。

中国作家认识到无产阶级文化是人类文化的未来，无产阶级要创造自己独立的文化。当时俄国质疑“无产阶级文化”的观点也被介绍到国内，但没有引起作家关注。作家了解到国际上对“由谁来创造”无产阶级文艺存在分歧，但没有纠结“由谁来创造”，而更关心无产阶级作者的使命。

四 宣传“主义”/“革命”

在十月革命消息传入中国的同时，《俄过激派之对德态度》《所谓过激派者》《过激主义与民主主义之对抗》《欧俄之真相》《中国社会主义之过去及将来》等介绍说列宁重视“主义”的“宣传”，但

没有说如何“宣传”。20世纪20年代初，以艺术作为宣传工具的理念被介绍到国内，且最初与“民众艺术”联系在一起；“民众艺术”被视作“宣传”的载体。比如，《民众艺术底理论和实际》一文指出，“今天日本底民众所能勉强涉足的艺术，只有‘寄席’和影戏馆之类”；“寄席”、影戏是有产阶级宣传的工具；“活剧、手枪、男女爱情等等都不过是为麻醉民众点缀这种露骨的情节罢了。这些都是把财产权底神圣，有产者是优越的思想，浸润到民众脑筋里面的，说表现了社会主义思想的作品是宣传艺术的诸君，视有产阶级底这巧妙的大计划的宣传当什么呢？诸君大概没有想到这也是宣传罢”^[35]。《共产主义之文化运动》一文特别强调：“共产党必须时常开创宣传与鼓吹之新法，以感动民众而引起他们的兴味，吾们应当知道，资产阶级素来用图画、幻灯，及教堂中各种游艺以蛊惑民众，所以最好也要利用电影、幻灯、艺术宴会及戏剧表演等于共产党中为政治宣传等之工具，共产党对于这一类运动还向来没有注意。”^[36]这两篇文章一方面具体讨论了主义“宣传”的手段，包括传统与新兴的民众艺术形式；另一方面提醒我们关注那些“隐蔽”的意识形态“宣传”。

中国作家从新俄国经验中认识到，一方面要调动一切大众易懂、乐于接受的形式进行“宣传”。因“艺术是宣传主义的最好工具”，“劳农政府除用了戏剧活动影片音乐等在全国各地宣传之外；又有广告画，到处张贴，引起人民的注意”^[37]。俄国政府将民众喜欢的“剧”作为宣传“社会主义”的工具，并且有成功的希望^[38]。另一方面诗人要以诗歌“宣传”布尔什维克。无产阶级的诗人“多半是共党党员，受政府的保护和补助，他们也很替政府尽力，成为共产政治的看守者和歌舞师”^[39]，故“鲍尔札维克派责罚那时的作家不替革命宣传努力”^[40]。

国内有作家对“宣传”有别种意见，如，在《为新文学研究者进一解》中，沈雁冰提出借助新文艺宣传新思潮，但他很审慎地对待“宣传”。沈雁冰介绍了德国 Konstantin Umanskig 博士的新著《俄国的新艺术》的观点，即“外间所传劳农政府利用艺术来鼓吹主义”，“却有一半不确”；“劳农政府……

并不曾欲将一切艺术都变为‘鼓吹主义化’”^[41]。这里“鼓吹”与“宣传”意思相近。在沈雁冰看来，这位作者不是“过激派”，判断相对公允。沈雁冰又译介了1923年8月9日第三国际机关报《国际通信》上有关“烈夫”的反对意见：“文学与艺术作为宣传的工具唯在革命之前是有力的有用的。那时需要文艺来唤醒群众；至如现在则文学与艺术已失其宣传革命的意义，因为无产阶级现已握住政权，必须向文化的与经济的建设方面用力，而非空吹革命了。”^[42]恰在两个月前，任国祯译的《苏俄的文艺论战》出版，该书介绍了“烈夫”的“宣传”。后来的理论和实践发展表明，随着社会主义国家主要矛盾的转变，文学的任务也发生变化，“空吹革命”被丰满的现实和自然的感情所取代。

从新俄国的经验中，中国作家已经意识到“民众艺术”在向大众宣传“主义”/“革命”中的作用。在“宣传”中，除了传统艺术形式，新的艺术形式，比如电影、幻灯也可以利用起来。不过中国作家，如沈雁冰，一边主张以艺术作为“宣传”的工具，一边又反思利用艺术来“宣传”这种做法。

五 争论“文艺自由”

从以上的讨论知道，文艺被作为向民众宣传的工具。那么不禁要问，文艺是否能自由发展，是否是政党的工具？政党是否能干预文艺？当时这些问题的联系没有被建立起来，但是“文艺自由”及相关问题已被中国作家关注到了。《社会主义下的科学与艺术》一文指出，社会主义制度下要“任创造行动以自由”，“只有自由是培养和繁殖艺术的方法”。具体来说，可以按照无强权主义派的办法使艺术家得到自由。无强权派虽然有许多缺憾，但艺术问题上，比国家社会主义好。艺术是因人性的无拘束而发生的，如果艺术家在权力下讨生活，无法按照自己的冲动去创作，且要揣摩别人的意思，就没有创造艺术的可能性了。^[43]幼雄《克鲁泡特金的艺术观》、胡愈之《克鲁泡特金与无治主义》等文章指出，无政府主义代表人物克鲁泡特金主张在较自由的世界中进行创作，而这根本上是与他反对国家权力、一切权力的政治理念相关的。

沈泽民指出，“文学家像科学家一样的，科学家但知求真理，真理之外不知有一切权威；文学家是表达出他心中的情绪，除此以外，他也不知有一切权威。因这缘故，所以我们要求创作的自由”；“娼妓式的文学家”很有可能“替政党做傀儡”，“抹杀良心说话”^[44]。沈泽民对“文艺自由”的认识受无政府主义影响：一方面他大概阅读过沈雁冰翻译的《社会主义下的科学与艺术》，另一方面他本人翻译过《克鲁泡特金的俄国文学论》。虽然沈泽民是中国共产党成立建党前的第一批党员，但当时文艺思想中有无政府主义因素。

萧楚女从唯物史观出发，批判了无政府主义的“文艺自由”。在他看来，相信唯物主义的人认为艺术是“人生底表现和批评”，但在相信二元论的人却主张艺术至上主义，要求艺术的创造自由。这在根本上是倡导世间一切皆为艺术所创造，颠倒了生活和艺术的事实因果。艺术和政治、法律、宗教、道德、风俗等一样，作为一种人类社会文化，是建筑在社会经济组织上的，随着人类生活方式的变迁而变迁。只可说生活创造艺术，艺术是生活的反映；只可说艺术可以要求表现一切的自由，却不可说艺术创造一切。主张摆脱一切束缚，解放艺术创造，实际上是要求艺术界的“安那其”^[45]。

在一些作家从理论上争论“文艺自由”的必要和限度时，就已经有人去考察正在实践社会主义的劳农俄国的“文艺”是否真的“自由”。有人指出，在无产阶级的专政下，俄国文学家受各种拘束，不能自由发挥^[46]。而有作家了解到的情况是劳农政府给予创作广泛的自由、鼓励形式的革新，沈雁冰《劳农俄国治下的文艺生活》，昇曙梦著、朱文叔译《苏俄文化设施之现状》等对此有所反映。

尽管有萧楚女以唯物史观批判无政府主义的“文艺自由”，但还没有作家阐释马克思主义的“文艺自由”。1926年，《中国青年》发表列宁的《论党的出版物与文学》（今译《党的组织与党的出版物》）译文，批评了无政府主义的“自由”，认为绝对自由是资产阶级底或无政府主义者的神话，只有在社会主义中作家才能摆脱压迫、资本、名利^[47]。在此之前，李秉之向国内介绍了俄国共产党执政后，党内发生的“文艺自由”之争。以托洛

茨基为代表的一些人主张文学应该保持自由和中立，不应受到外界势力的支配。又有人说，“我们可以争论形式的新旧，诗韵的利弊”，但“这些问题与共产党毫无关系”，共产党“不应当施行何种政策”，应“任凭各派文学家去自由保持或变更自己对于文学的眼光”。相反，一派主张党派文学，认为应当采取强硬的文艺政策。因为当文学在民众之中传播时，一些思想薄弱的人会受到其中隐藏的观念的影响，这时“文学”变为“政治上的利器”。所谓“无党派”的文学，也只是以更隐蔽的方式呈现意识形态^[48]。

无政府主义的“文艺自由”曾经影响了中国作家对社会主义下“党对文艺工作的领导”的判断，但很快萧楚女从唯物史观出发，指出无政府主义的“文艺自由”的错误。尽管俄国共产党党内的“文艺自由”之争被介绍到国内，但讨论没有深入展开。

结 语

一批先进的知识分子共同参与马克思主义文论的中国化实践。除了以往关注较多的中国共产党党员作家，比如萧楚女、沈雁冰、沈泽民、蒋光慈、瞿秋白等做了很大努力，其他党员作家如袁振英、胡愈之、李汉俊、陈望道、李达等也做了大量工作。一些党外作家在探索中国文艺发展道路的过程中对各国马克思主义文艺经验的介绍也应给予关注，即便是否定意见。在对国外无产阶级文艺运动经验的介绍中，无论是译介文献还是阐释文献，这些作家都有自己的立场。在1919到1925年间，马克思主义文论中国化进程中的“中国性”具体呈现如下：

其一，从理论渊源来说，中国马克思主义文论虽然受俄国、日本影响，但中国作家没有全盘移植。作家从俄国十月革命的成功中看到了另一条可以借鉴的改造中国的道路，其中也包括文艺问题。因为苏俄、日本也是刚刚发生无产阶级文艺运动，马克思主义文论也处在萌芽阶段，所以中国作家对他们呈现的经验尚不能判断是否正确，是否适合中国。他们没有完全地、不假思索地接受，其中有反

思、有创造、有搁置，但没有跳出俄国、日本的总问题。一方面，比如沈雁冰引进“第三方”谈“宣传”的观点，为作家从更加客观、公允的角度审视俄国、日本的无产阶级文艺运动提供支持；另一方面阐释、发展从俄国、日本引进的无产阶级文艺运动经验，如以马克思主义的“阶级理论”深化“民众艺术”内涵。不过，中国作家当时对新俄国党内的“文艺自由”之争保持缄默。

其二，从发展进程来说，虽然在这一阶段中国马克思主义文论已经初步涉及保护“文化遗产”，发展“民众艺术”，倡导“无产阶级文化”，宣传“主义”/“革命”，争论“文艺自由”等问题，但社会情势的未定以及理论见识的有限，使这些问题没法充分展开。不过，在后来左翼文艺运动的蓬勃发展中，作家讨论的诸多马克思主义文论问题都以此为基础。比如，“革命文学”论争中，作家因接触了托洛茨基，质疑“无产阶级文化”的可能；作家以非马克思主义的“苏联无产阶级文化派”思想丰富中国“无产阶级文艺”内涵。又比如，“文艺自由”虽然是苏维埃政府党内的一次论争，但在中国的“文艺自由论辩”中，却从学术讨论升级为中国共产党党员作家与党外作家的政治斗争。再比如，“民众艺术”的发展在革命的现实要求中转化为“文艺大众化”运动，其中围绕“旧形式”的讨论回到了如何对待“文化遗产”这一问题等。在某种程度上说，当下文艺理论中的重点问题，依然与这一阶段的讨论有关联，比如“坚持以人民为中心的创作导向”“加强和改进党对文艺工作的领导”“创造性转换创造性发展”等。中国马克思主义文论的内在精神在传承中发展、创新。

[本文系中国社会科学院博士后创新项目“中国马克思主义文艺理论发展史(1919—1949)”(项目编号 ZBH20192001) 的阶段性研究成果]

[1] 参见徐曙海《马克思主义文艺学的中国形态》(南京师范大学博士论文 2008 年)，黄念然《马克思主义文学批评中国形态的历史进程》(《中国人民大学学报》2012 年第 2 期)，张玉能、张弓《论马克思主义文学批评的中国化与中国形态》(《福建论坛》2012 年第 8 期)，胡亚敏《马克思主义文学批评“中国形态”探讨》(《中国文学批评》2015

年第 4 期) 等。

[2] 参见朱辉军《马克思主义文艺理论的中国模式与苏联、西方模式之比较》(《天津社会科学》1992 年第 1 期)，李志孝、安涛《中国现代马克思主义文艺理论的特点与局限》(《天水行政学院学报》2011 年第 1 期) 等。

[3] 殷国明等：《对话：“中国性”与“现代性”》，《广西民族师范学院学报》2010 年第 1 期。

[4] 张永清：《时代境遇中的马克思主义批评理论》，《文学评论》2016 年第 5 期。

[5] 本文将研究的时间范畴界定为 1919 年到 1925 年之间，主要以思想资源为根据。从目前掌握的材料来看，李大钊写于 1919 年 12 月的《什么是新文学》是马克思主义在文学中的最早应用；到 1925 年 8 月，几乎只有任国祯译《苏俄的文艺论战》“系统”介绍苏俄前沿文学批评动态，引进他国马克思主义文学批评，但其中的思想也没有立刻转化为作家的批评资源。之后，苏俄、日本、美国等的理论资源才涌入，被用到中国马克思主义文学批评建设中。1932 年底才有马克思恩格斯经典文学论述。当然，考虑到问题的延续性，写作中会涉及 1925 年之后的文献。

[6] 参见王观泉《“天火”在中国燃烧》(天津人民出版社 1984 年版)、许道明《中国现代文学理论批评史》(贵州人民出版社 1986 年版)、吕德申《马克思主义文艺理论发展史》(高等教育出版社 1990 年版)、李衍柱《马克思主义文艺理论在中国》(山东文艺出版社 1990 年版)、钱竞《中国马克思主义美学思想的发展历程》(中央编译出版社 1999 年版)、黄曼君《中国 20 世纪文学理论批评史》(中国文联出版社 2002 年版)、刘勇《马克思主义与二十世纪中国文学》(百花洲文艺出版社 2006 年版)、刘永明《左翼文艺运动与中国马克思主义文艺理论的早期建设》(中国文联出版社 2007 年版)、童庆炳《20 世纪中国马克思主义文艺理论研究》(北京大学出版社 2012 年版)、季水河《论 20 世纪早期初级形态的中国马克思主义文学理论》(《学习与探索》2014 年第 8 期) 等。

[7] 王观泉：《“天火”在中国燃烧》，第 23—24 页，天津人民出版社 1984 年版。

[8] 哥尔基：《文学与现在的俄罗斯》，郑振铎译，《新青年》第 8 卷第 2 号，1920 年 10 月 1 日。

[9] 得一：《劳农俄国对于文化之设施》，《教育杂志》第 12 卷第 10 号，1920 年 10 月。

[10] [34] 蒋侠僧(蒋光慈)：《无产阶级革命与文化》，《新

青年(季刊)》第3期,1924年8月1日。

[11] 史挥戈、吴腾凰编著:《蒋光慈与读书》,第104页,明天出版社2001年版。

[12] 山川菊荣:《劳农俄国的文化设施》,幼雄译,《东方杂志》第18卷第8号,1921年4月25日。

[13][19] 李达:《劳农俄国研究》,《李达全集》第2卷,第351—353页,第354页,人民出版社2016年版。

[14] 李达:《现代社会学》,《李达全集》第4卷,第116页,人民出版社2016年版。

[15] 沈泽民:《民众戏院的意义与目的》,《戏剧》第1卷第1号,1921年5月31日。

[16] 吕澂:《什么叫民众艺术》,《美育》第5期,1920年5月。

[17] 沈雁冰:《论无产阶级艺术》,《文学周报》第172期,1925年5月11日。

[18][20][35] 平林初之辅:《民众艺术底理论和实际》,海晶译,《小说月报》第12卷第11号,1921年11月10日。

[21] 晓风(陈望道):《日本文坛最近状况》,《小说月报》第12卷第11号,1921年11月10日。

[22] 陈望道:《平民艺术和平民的艺术》,《民国日报·平民》(平民百期增刊),1922年4月29日,第4版。

[23] 刘柏青:《日本无产阶级文艺运动简史》,第16页,时代文艺出版社1986年版。

[24] 沈玄庐:《诗与劳动》,《星期评论》第48号,1920年5月1日。

[25] V.Kergenceff:《校外教育及无产阶级文化运动》,瞿秋白译,《改造》第4卷第1号,1921年9月15日。

[26] 化鲁(胡愈之):《俄国文学与革命》,《东方杂志》第19卷第20号,1922年10月25日。

[27] 化鲁:《德国的劳动诗与劳动剧》,《东方杂志》第18卷第10号,1921年5月25日。

[28][48] 李秉之:《苏俄现代文学之命运》,《京报副刊》第87期,1925年3月13日。

[29] 昇曙梦:《革命俄罗斯底文学》,馥泉译,《民国日报·觉悟》1922年8月20日,“文学”,第1—2页。

[30] 泽民:《文学与革命的文学》,《民国日报·觉悟》,1924年11月6日,“言论”,第2—3页。

[31] 化鲁:《劳动文化》,《东方杂志》第18卷第9号,1921年5月10日。

[32]《苏维埃俄国下的艺术》,松山(周建人)译,《东方杂志》第18卷21号,1921年11月10日。

[33] 脱洛斯基:《论无产阶级的文化与艺术》,仲云译,《文学周报》第216期,1926年3月14日。

[36] 项莱、克鲁朴斯嘉:《共产主义之文化运动》,奚澍译,《新青年(季刊)》第1期,1923年6月15日。

[37]《新俄国的宣传绘画》,《东方杂志》第18卷第3号,1921年2月10日。

[38] 化鲁:《新俄国的剧场》,《东方杂志》第19卷第4号,1922年2月25日。

[39] 愈之:《俄国的革命诗歌》,《东方杂志》第19卷第9号,1922年5月10日。

[40] Ida Treat O'neil:《俄国文学与革命》,沈雁冰译,《文学旬刊》第96期,1923年11月12日。

[41] 沈雁冰:《一本详论劳农俄国国内艺术的书》,《小说月报》第12卷第4号,1921年4月10日。

[42] 罗皮纳:《关于“烈夫”的》,沈雁冰译,《文学周报》第195期,1925年10月18日。

[43] 罗塞尔:《社会主义下的科学与艺术》,雁冰译,《解放与改造》第1卷第8号,1919年12月15日。

[44] 泽民:《文学者底人格》,《民国日报·觉悟》1922年7月23日。

[45] 楚女:《艺术与生活》,《中国青年》第38期,1924年7月4日。

[46] 化鲁:《俄国的自由诗》,《东方杂志》第18卷11号,1921年6月10日。

[47] 列宁:《论党的出版物与文学》,一声译,《中国青年》第144期,1926年12月6日。

[作者单位:中国社会科学院文学研究所]

责任编辑:吴子林