

# 毛泽东“两个发扬”论的理论目标与意义

周平远

**内容提要** 毛泽东 1936 年提出的“两个发扬”论不但通过对苏区文艺和左翼文艺的系统整合，为即将创造并正在创造的延安文艺确立了目标、引领了方向，实现了苏维埃时期革命文艺红色基因的历史性传承、创造性转化和创新性发展，而且还以历史性和时代性、阶级性和民族性、党性和国性或中国性的辩证综合，为 1939 年的“三个法宝”理论、40 年代以《新民主主义论》为代表的“国民文化方针”和以《在延安文艺座谈会上的讲话》为代表的“党的文艺政策”提供了极具原创性、生成性、动态平衡性和张力关系的理论范式和话语体系。毛泽东的“两个发扬”论成为从 1929 年古田会议《决议》到 1942 年延安文艺《讲话》的中介和桥梁，具有极其重要的理论价值与实践意义。

**关键词** 毛泽东；“两个发扬”论；苏区文艺；左翼文艺；延安文艺

1936 年 11 月 22 日，中国文艺协会在保安成立。毛泽东在成立大会上作了重要讲话（为行文方便，以下简称为保安《讲话》）。毛泽东在讲话中最后号召：“发扬苏维埃的工农大众文艺，发扬民族革命战争的抗日文艺，这是你们伟大的光荣任务。”<sup>[1]</sup>

中央文献研究室宋贵仑在协助龚育之完成了《毛泽东论文艺》（增订本）的编辑工作后，出版了《毛泽东与中国文艺》一书。宋贵仑强调，由于毛泽东保安《讲话》“这篇文稿，不大为广大文艺工作者、理论研究者所注意”<sup>[2]</sup>，因此，1992 年在编辑出版《毛泽东论文艺》（增订本）时，“将这篇讲话作为卷首篇，应该说是最合适、很理想的”<sup>[3]</sup>。基于此，《毛泽东与中国文艺》一书对保安《讲话》给予了特殊关照。全书上中下三篇，每一篇都论及此讲话。上篇开卷即为《毛泽东与中国文艺协会》，宋贵仑指出，保安《讲话》“是毛泽东作为中国共产党领导人专门就文艺问题向文艺界所作的第一次讲话”，是“毛泽东文艺思想开始形成的标志”<sup>[4]</sup>。中篇介绍了《毛泽东论文艺》（修订本）新发表的 15 篇文稿，其中第一篇便是保安《讲话》。宋贵仑指出，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称延安《讲话》）的“一些重要思想在这里已有雏形”<sup>[5]</sup>，“这里包含了为工农

大众服务的思想，这是 1942 年《讲话》中提出的文艺为人民大众服务思想的雏形”<sup>[6]</sup>。下篇则再次强调，以“两个发扬”论为标志，“毛泽东文艺思想开始产生”<sup>[7]</sup>，“毛泽东文艺思想开始形成”<sup>[8]</sup>。宋贵仑的“标志”说得到了龚育之的支持，认为此说将“过去被忽略了的”、其中“有重要提法的”的保安《讲话》“作为毛泽东文艺思想的开端，这个论断就是新的、有见地的”<sup>[9]</sup>。不过，也有研究者对“标志”说进行了质疑。<sup>[10]</sup>

强调长期以来被忽略却又“有重要提法”的保安《讲话》“很值得注意”，极具见地。但是，仅仅将“两个发扬”论的意义归结为“包含了为工农大众服务的思想，这是《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的文艺为人民大众服务思想的雏形”<sup>[11]</sup>，是“文艺为工农大众服务、为抗战服务思想的雏形”<sup>[12]</sup>，却是远远不够的；认为保安《讲话》“标志”毛泽东文艺思想“开始产生”或“开始形成”，更是差强人意，似是而非。丁玲关于延安文艺有个提法值得注意：“这是在中国共产党的正确领导下，在毛泽东思想的哺育下，文艺工作者与广大人民密切联系，从苏区文艺、红军文艺、以及‘五四’以后新文艺与左联提倡的大众文艺等优良传统发展起来的。”<sup>[13]</sup>如果说宋贵仑之论着眼

于“到哪里去”，那么丁玲之论则偏重于“从哪里来”。从“五四”后新文艺、苏区文艺、红军文艺、左翼文艺来，到延安文艺去，比较清晰地勾勒了中国共产党领导下的中国革命文艺的来龙去脉。

1992年以前，毛泽东的保安《讲话》“不大为广大文艺工作者、理论研究者所注意”；在过去的30年里，人们对此仍鲜有关注。故本文细致研读这一重要文献，以就教于方家。当然，本文所关心的不是“两个发扬”论能否作为毛泽东文艺思想的“开端”，而是它的“来龙去脉”，是它所指向的历史和逻辑相统一的理论目标与意义。

## 一 “这是近十年来苏维埃运动的创举”

1935年12月，中共中央召开了著名的瓦窑堡会议。1936年6月，中共中央移驻保安。7月，美国记者埃德加·斯诺进入陕北苏区并采访了毛泽东，于是有了广为传播的《红星照耀中国》。11月，曾担任过“左联”党团书记的著名作家丁玲从国统区来到保安。“苏区来了名作家，对钻了近十年山沟的共产党和红军来说，无疑是一件盛事。”<sup>[14]</sup>故此，党中央以前所未有的高标准高规格高调接待了她。中宣部在窑洞里召开了盛大的欢迎会，中央领导人毛泽东、张闻天、周恩来、博古等悉数参加。毛泽东甚至赋《临江仙》一词相赠，并以军用电报发出。词曰：“壁上红旗飘落照，西风漫卷孤城。保安人物一时新，洞中开宴会，招待出牢人。纤笔一枝谁与似？三千毛瑟精兵。阵图开向陇山东，昨天文小姐，今日武将军。”<sup>[15]</sup>

洞中开宴会，招待出牢人。主席赠诗词，且以电报传。这是一种仪式，更是一种姿态，一个重大而明确的政治文化信号。它表明，在中央苏区的“西北”或“后瑞金”时代，艺术家、文化人在中共中央正在策动创建的抗日民族统一战线中所可能具有的重要地位和重大作用。正是在这一语境中，丁玲到达保安不久，中国文艺协会便宣告成立了。作为“党中央领导下的第一个全国性文艺团体”<sup>[16]</sup>，至少是长征结束后成立的第一个全国性文艺组织，中国文艺协会有两点值得特别关注：

第一，协会的命名。文艺协会由最初设想的

“文艺俱乐部”<sup>[17]</sup>，到讨论中的苏区“文艺工作者协会”<sup>[18]</sup>或“苏区文艺工作者协会”<sup>[19]</sup>，再到筹委会拟定的“中国文艺工作者协会”，最后在成立大会上，根据毛泽东建议一锤定音，改名为“中国文艺协会”<sup>[20]</sup>。

由“俱乐部”而协会，由“苏区”而中国，由“文艺工作者”而文艺，是极具创意与张力的。此前，中共领导的文艺社团，苏区的皆带有区域性、阶级性特点，如八一剧社、工农剧社等。国统区带“国”字号的文艺社团，如“中国左翼作家联盟”，则不但具有鲜明的政治性、党派性，而且具有明确的专业性、行业性。“中国文艺协会”则不然。由“苏区”而“中国”，不仅有一个空间的扩张，更有一个“去政治化”“去党派化”之嬗变。因为此时之“中国”已非区域性割据性的“中华苏维埃共和国”，而是统一的“中华民主共和国”<sup>[21]</sup>，其统战性质十分明显。而“文艺”之取代“文艺工作者”，则凸显了由传统的个人、同人呼朋引友式的文人结社，一跃而为现代社会意识形态的一个领域，上层建筑的一个部门。这一命名路径和思维方式的转换，不但在中国革命文艺史，就是在中国现代文艺史，都具有令人耳目一新的性质与意义，成为政治、政党、政权直接介入文艺宣示文艺主权和文化领导权的标志与界碑。对此，毛泽东的表述可谓直言不讳、痛快淋漓：“今天这个中国文艺协会的成立，这是近十年来苏维埃运动的创举。……就是说过去我们都是干武的。现在我们不但要武的，我们也要文的了，我们要文武双全。”<sup>[22]</sup>

“这是近十年来苏维埃运动的创举”这一提法表明，中国文艺协会之宗旨及其运作，乃在中国共产党领导的苏维埃运动的总体思路、总体框架和总体目标之内。“我们要文武双全”，则标志着经过近十年苏维埃运动的洗礼和淬火，文艺作为“整个革命机器的一个组成部分”，作为“文武两个战线”中“必不可少的”“文化的军队”<sup>[23]</sup>，从此真正进入了党中央的战略视野和顶层设计。革命文艺在中国革命整体结构和总体框架中的地位与意义，从此提升到一个前所未有的历史高度和理论高度。

第二，文艺的方向。如果说第一个问题强调的是我们“要”文艺，那么紧接的问题，便是我们要

的是“什么样”的文艺。对此，毛泽东的“两个发扬”论作出了明确界定和即时回应。

毫无疑问，“两个发扬”中的第一个“发扬”，指向的是“苏区文艺”；第二个“发扬”，则以对“两个口号”论争中的“民族革命战争的大众文学”口号的明确认同，而指向了“左翼文艺”。中国文艺协会发起人丁玲、成仿吾、李伯钊等，其实也正是苏区文艺和左翼文艺这两拨人。其中，丁玲担任过左联党团书记，代表左翼文艺应无问题。留苏归来的李伯钊，作为中央苏区蓝衫团团长兼蓝衫团学校校长（瞿秋白到中央苏区后，将其分别改名为中央苏维埃剧团和高尔基戏剧学校）和“首席”明星，可谓苏区文艺代表之不二人选。既为创造社元老、又亲历了长征的成仿吾，则堪称集“五四”后新文艺、左翼文艺、苏区文艺于一身的传奇人物。借助于聚集在保安的这支群英荟萃且全国绝无仅有的精英队伍，通过文艺建制、文化建制的力量，无疑对于促进中共所策动的战争转型与文化转型，具有事半功倍之效。“我们要文武双全”。事实上，中国文艺协会本身就是党中央的指示和大力支持下成立的。而以国统区来的丁玲为文协主任，一群九死一生、长征二万五千里的老红军却簇拥四周形成众星拱月之势，其强烈的政治与文化象征意味，自不待言。

因此，毛泽东的“两个发扬”论，实际上是在中国苏维埃运动的历史转折点和关捩点，通过对苏区文艺和左翼文艺的系统整合，昭告天下，并为苏区和左翼两支队伍共创党所需要的延安文艺，明确了奋斗目标，引领了前进方向。

## 二 “发扬苏维埃的工农大众文艺”

根据毛泽东这一表述：“中国苏维埃成立已很久，已做了许多伟大惊人的事业，但文艺创作方面，我们干得很少。”中国文艺协会甫一成立，便创办了《〈红色中华〉红中副刊》。创刊号刊载的《中国文艺协会的发起》开首便写道：“中国苏维埃运动，已有近十年的历史，各种苏维埃国家的建设虽在炮火连天响的残酷战争中，但均有极大可观的成绩；惟文艺建设方面，在‘战争第一’的任

务下，远未能有极大创造。”<sup>[24]</sup>其实，“干得很少”是谦称，是低调。苏区文艺干得不少，且成就卓著。2019年5月，习近平总书记在江西视察时曾强调指出：“上世纪二三十年代，赣南等原中央苏区是中国共产党最重要的治国理政试验田，共产党人的文韬武略都在这里试验过、预演过。”<sup>[25]</sup>其中试验过预演过的“文韬武略”，就包括了“苏维埃的工农大众文艺”。

所谓“苏维埃的工农大众文艺”，顾名思义，指的是这种文艺既是工农大众的，也是苏维埃的，是具有苏维埃性质的工农大众文艺。政治上的革命性、阶级性和艺术上的通俗性、大众性，构成了苏区文艺所特有的本质规定性。作为一个特定词组和专门术语，“工农大众文艺”或“工农大众艺术”，在中央苏区是一个高频词。如1933年《红色中华》报道工农剧社活动所用的副题，便是“创造工农大众艺术的开始”<sup>[26]</sup>。《工农剧社歌》亦高唱“创造工农大众的艺术”<sup>[27]</sup>。《红色中华》文艺副刊《赤焰》发刊词更是强调：“我们是应该来为着创造工农大众艺术发展苏维埃文化而斗争的。”<sup>[28]</sup>

“工农大众文艺”的底层化、通俗化规约，无疑反映了自1917年“文学革命”以降，中国现代文艺对象文艺主体重心一路下移的历史走向。从“白话文学”“平民文学”“血和泪的文学”“民众的文学”，一直到“革命文学”，就突出表现了这一趋势。为倡导平民文学，俞平伯1922年曾呼喊：“泗水的，到水里去学；杀人的，到枪炮堆里去学；喜欢做诗的，必得到民间去学啊！”<sup>[29]</sup>为呼唤革命文学，郭沫若1926年便喊出了这一口号：“到兵间去，民间去，工厂间去，革命的漩涡中去。”<sup>[30]</sup>不过，尽管“五卅文学”“是带有阶级的，完全为主义的斗争”<sup>[31]</sup>，但是，五卅时期并没有真正的“工农大众文艺”，更没有“苏维埃的工农大众文艺”。苏维埃的工农大众文艺，是伴随着1927年9月开始的中国苏维埃运动出现的。

这里，便涉及“苏维埃的工农大众文艺”的革命逻辑与历史内涵。毫无疑问，就根本属性而言，苏维埃的一定是工农大众的，但工农大众的不一定是苏维埃的。底层逻辑与革命逻辑并不具有必然的互指性和可置换性。中国苏维埃既不是无产阶

级革命，也不是资产阶级革命，而是中国共产党领导的工人、农民、贫民兵士，即“工农贫民兵士”的革命<sup>[32]</sup>。用更确定的党内术语来说，便是“工农兵劳动贫民代表会议（苏维埃）”<sup>[33]</sup>，“工农贫民的革命独裁政权——苏维埃的政权”<sup>[34]</sup>，“苏维埃——无产阶级领导之下的工农民权独裁性质的政权”<sup>[35]</sup>。关于中国苏维埃性质，最终在《中华苏维埃共和国宪法大纲》（1931年11月7日）有了经典性法律化表述：“中国苏维埃政权所建立的是工人和农民的民主专政的国家。苏维埃全部政权是属于工人、农民、红军兵士及一切劳苦民众的。”<sup>[36]</sup>

中国苏维埃不是无产阶级专政而是工农民主专政，是由中国国情决定的。列宁曾论述俄国两种不同性质的苏维埃，即“二月革命”的苏维埃和“十月革命”的苏维埃，指出前者属于“无产阶级和农民的革命民主专政”<sup>[37]</sup>，后者则属于“无产阶级专政”<sup>[38]</sup>。由于中国是半封建半殖民地的落后国家，因此，中国苏维埃不可能是“无产阶级专政”而只能是“工农民主专政”。中国苏维埃的这一性质，决定了中国的苏维埃文艺不可能是无产阶级文艺，而只能是工农大众文艺。1932年中央苏区《工农剧社章程草案》批判事件突出表明了这一点。关于剧社名称是“工人”还是“工农”，以及“唤醒组织解放无产阶级”，被批判为“把广大的农民除外了”，“否认农民的伟大作用”等。该草案最终被定性为“偷运了反革命的托洛斯基主义”<sup>[39]</sup>。由此，可以对苏区文艺只能是“工农大众文艺”而非“无产阶级文艺”，得出更为深刻的印象。

那么，苏维埃的工农大众文艺是一种什么样的文艺呢？从发生学视角言，苏区文艺创造的直接动力，来自于对南昌起义失败的反思。南昌起义失败的原因是多方面的，其中一个重要原因，便在于“宣传工作极坏，兵士全不明白此次暴动的意义”，“因病落伍的兵士常被农民惨杀”<sup>[40]</sup>，“沿路疾病落伍及逃亡者不下七千人”<sup>[41]</sup>。中国共产党人因此痛彻地意识到政治宣传的极端重要性、紧迫性、不可或缺性，以致“不努力宣传就是反革命”<sup>[42]</sup>也出现在基层党组织的报告中。

因此，从根本上说，苏区文艺是中国共产党人为领导苏维埃革命而创造的一种政治宣传革命鼓

动的艺术。“工具”论“武器”论，也因之而成为最具苏区文艺特质的文艺本质观、价值观。所谓“为着抓紧艺术这一阶级斗争武器”<sup>[43]</sup>，“那些为大众所能通晓的一切技巧，作我们的阶级斗争的武器”<sup>[44]</sup>，“为着把握艺术这一武器应用到阶级斗争上面来”<sup>[45]</sup>，以及“我们是工农革命的战士/艺术是我革命的武器/创造工农大众的艺术/阶级斗争的工具/为苏维埃而斗争”<sup>[46]</sup>，莫不如此。

因宣传而文艺，以文艺来宣传，成为政治宣传艺术化、通俗化、大众化、民间化的不二选择。1927年11月中共湖南省委指示要“编辑革命歌谣”<sup>[47]</sup>。1928年4月中共江西省委要求“依照二度梅、梁山泊访友、四川调、闹五更、十杯酒等小歌调本来叙述万安暴动的情形，农工兵生活痛苦和出路，国民党的真象等等”<sup>[48]</sup>。1928年10月毛泽东起草的《中国共产党湘赣边界第二次代表大会决议案》，甚至提出这样的口号：“共产党是要在左手拿宣传单，右手拿枪弹，才可以打倒敌人的。”<sup>[49]</sup>“左手拿宣传单，右手拿枪弹”，实际上也就成为8年以后毛泽东保安《讲话》“我们要文武双全”的初级形态与历史先声。

就文艺性质和文艺形态而言，以政治宣传革命、鼓动社会、文化改造为目标的苏区文艺，从一开始便表现为党的文艺、红军文艺、工农大众文艺的高度一致与三位一体。

首先，苏区文艺是根据从中央到地方各级党委的决议、指示、训令建构起来的。如果说1928年7月中共六大《宣传工作决议案》，只是一般性地提出“文字内容务求通俗，须适合我党同志的程度”，“内容文字极平易简单通俗”<sup>[50]</sup>之类要求；那么，1929年6月中共六届二中全会《宣传工作决议案》则明确提出：“为要适合于一般工农群众的兴趣，与一般比较落后的女工童工苦力工人农民的文化水平，党必须注意编印发行画报画册及通俗小册子的工作。”要求充分运用“图画及照片”“联锁画附加通俗解释”的方式进行宣传<sup>[51]</sup>。

其次，由于“枪杆子里面出政权”决定了先有红军，后有苏区，所以，也就同时决定了苏区文艺首先表现为红军文艺。正如亲历者所言：“苏区的文艺活动主要在红军中进行，那时候军政基

本在一起，文艺宣传活动主要在军队。”<sup>[52]</sup>早在1928年11月，《红军第四军第六次党代表大会决议案》便明确提出：“连上须组织3人以上宣传队，战时平常不断地作宣传工作”；同时，还要“筹备各种娱乐”吸引士兵自动参加，“使其得到艺术的享乐”<sup>[53]</sup>。1929年12月，古田会议《决议》更是以“党规”“军规”，即毛泽东所标举的“红军法规”<sup>[54]</sup>的形式，强化了红军“宣传兵”“宣传队”的政治建设和组织建设。毛泽东还明确提出，要编制“革命歌谣”，要充实“军政治部宣传科的艺术股”，要“把全军绘画人才集中”，“出版石印的或油印的画报”，各支队各直属队“均设化装宣传股”，要“以大队为单位在士兵会内建设俱乐部”<sup>[55]</sup>，等等，从而极大地推动和规范了红军文艺的制度化、体系化建设。

苏区文艺首先表现为红军文艺，体现在苏区文艺的方方面面。苏区第一份铅印刊物《浪花》，是红四军政治部创办的（1929年7月27日创刊于闽西）。苏区第一个专业剧团“八一”剧团，隶属于红军学校政治部（创办于1931年底）。各军团也纷纷组建了自己的剧团，如红一军团的“战士剧社”、红三军团的“火线剧社”、红五军团的“猛进剧社”、总部直属队的“铁拳剧社”等。瞿秋白选编并作序的苏区唯一的剧本集命名为《号炮集》，实可谓名至实归，再贴切不过了。

党的文艺、红军文艺，同时也就是工农大众文艺。这是由党的性质、红军性质和苏维埃政权性质决定的。我们的党，是无产阶级先锋队。我们的政权，是工农民主专政。我们的军队，是工农革命军。正如毛泽东1927年《西江月·秋收起义》所称：“军叫工农革命，旗号镰刀斧头。”这一切决定了苏区文艺无论是主体、客体还是受体，都只能是工农劳苦大众。古田《决议》之所以强调“化装宣传是一种最具体最有效的宣传方法”<sup>[56]</sup>，根本原因，即在于它具有通俗性、大众性、趣味性、广场性等特点。

关于苏区文艺的性质与特征，笔者曾以政治意识形态艺术化、审美文化形态大众化、苏维埃文化本土化、民间文化资源体制化<sup>[57]</sup>，进行过概括。正是这种卓越的意识形态传播策略及其强大的政治

的军事的社会的动员能力和组织能力，先进的中国共产党人才可能在落后的中国乡村成功上演了一场惊天动地而泣鬼神的苏维埃革命的社会历史剧。

### 三 “发扬民族革命战争的抗日文艺”

毛泽东保安《讲话》前，显然注意到了1936年6月至10月中国左翼文艺内部的“两个口号”论争。“两个口号都是对的，不过一个有立场，一个没有立场。”<sup>[58]</sup>毛泽东号召“发扬民族革命战争的抗日文艺”，可谓旗帜鲜明地表达了对“有立场”的“民族革命战争的大众文学”口号的肯定与支持。“毛泽东这个讲演中提出的‘两个发扬’，可否看作是对‘两个口号’的兼容并取，而又更倾向于‘民族革命战争的大众文学’这一口号呢？”<sup>[59]</sup>答案应该是肯定的。

中国左翼文艺运动是在国际苏维埃运动和中国苏维埃运动的引领下开展的，是中国苏维埃运动的重要一翼，与中国苏维埃运动具有深刻的关联性、关联域、关联度。<sup>[60]</sup>所谓“无产文学，是无产阶级解放斗争底一翼”<sup>[61]</sup>；“是广大工农斗争的全部的一分野”<sup>[62]</sup>；“是和劳苦群众的革命运动——苏维埃政权运动，联结在一起的”<sup>[63]</sup>，便充分表明了这一点。中国左翼文艺运动和中国苏维埃运动具有同源性、同质性、同步性等特点，决定了左翼文艺从一开始就将自己的目标与任务跟中国苏维埃革命联结在一起。正如左联成立时的行动纲领所称：“我们的艺术不能不呈献给‘胜利不然就死’的血腥的斗争。”<sup>[64]</sup>为了响应中共中央号召，左联更是明确提出“苏维埃文学运动”口号，号召“无产阶级文学运动应该为苏维埃政权作拼死活的斗争。苏维埃文学运动应该从这个血腥的时期开始”；“苏维埃文学运动应该为现苏维埃政权而斗争。……这不能不是苏维埃文学运动的使命”<sup>[65]</sup>。

基于此，我们可以认为，十年苏维埃运动时期国统区的文坛斗争，实际上是以“文争”的方式和形态，表现了国共两党之间极其深刻而惨烈的“政争”“党争”“主义之争”。唯其如此，才有了左联之如此控诉：“这样严酷的摧残文化，这样恶毒的屠杀革命的文化运动者，不特现在世界各国所未

有，亦是在旧军阀吴佩孚，孙传芳等的支配时代所不敢为。”<sup>[66]</sup>“中国的统治阶级的白色恐怖会更加逞威，国民党的法西斯蒂的压迫会更加凶暴，而我们的斗争也要更加艰苦，更加血腥。”<sup>[67]</sup>

面对国民党的政治高压、白色恐怖和文化“围剿”，左联照搬了一些党内纪律与组织原则，这是不难理解的。如“整饬纪律，严密组织”；“在左联内，不许有反纲领的行动，不许有不执行决议的行动，不许有小集团意识或倾向的存在”<sup>[68]</sup>，等等。当然，它也造成了另一种景象：左联“绝不似一个文学团体和作家的组织……而是一个政党，简单说，就是共产党！”<sup>[69]</sup>

如此高度政治化组织化的左翼内部之所以会出现“两个口号”论争，除了复杂的历史纠葛人际关系外，一个重要原因，便是对作为中共党内术语的“民族革命战争”概念缺乏认知。甚至在鲁迅《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》后，郭沫若仍要求“民族革命战争的大众文学”口号务必“撤回”，而且对“民族革命战争的大众文学”口号竭尽刻薄挖苦恶意嘲讽之能事：这儿有“民族”，有“革命”，有“战争”，有“大众”，而且“民族”的解释有问题，“民族革命”的解释有问题，“大众”的解释有问题，“战争的大众文学”的解释尤有问题，等等。一句话，“另起炉灶”的新口号既“不妥当”，也“不正确”，原来它并不是什么“电气炉”，甚至连“煤炭炉子”也不是，而不过“只是几个石块所拼凑起来的烧柴草的行灶”而已。<sup>[70]</sup>对于此番景象，刘少奇也看不下去了。他不但撰文批评了只可以有一个口号的主张是一种“文坛上的关门主义与宗派主义”，而且批评了郭沫若以“拆字法”对“民族革命战争的大众文学”口号嘲弄戏耍的无知与无礼，强调“民族革命战争，是一个现成的正确的名词，现在大家都懂得它的意义”<sup>[71]</sup>。

作为“一个现成的正确的名词”，“民族革命战争”提出于“一二八”淞沪抗战前夕，经历了一个与“革命战争”并置但革命战争优先，到革命战争“领导”民族革命战争，再到“民族革命战争”统一战线最终确立的过程。其话语内涵，也经历了一个由“抗日”“反蒋”“拥苏”三足鼎立，

到“抗日”“反蒋”双重规定，并最终定格为“逼蒋抗日”“联蒋抗日”的过程。“两个口号”论争之时，正是由“抗日必反蒋”向“抗日不必反蒋”和“逼蒋抗日”转变的关键期。1936年9月1日《中央关于逼蒋抗日问题的指示》指出：“‘抗日反蒋’的口号，是不适当的”，“我们的总方针应是逼蒋抗日”<sup>[72]</sup>。毛泽东1936年9月8日《抗日反蒋不能并提》更是明确指出：“抗日反蒋并提是错误的。我们从二月起开始改变此口号。”<sup>[73]</sup>

毛泽东提出“两个发扬”论的20天之后，“西安事变”爆发并获得和平解决。“逼蒋抗日”转向了“拥蒋抗日”和“联共抗日”。因此，面对即将到来的新的历史时期，既具有抗日民族统一战线性质，又含有阶级性和政治独立性的“民族革命战争的大众文学”口号，无疑具有特殊意义。“发扬民族革命战争的抗日文艺”，也因此而成为将左翼文艺整合到既符合苏维埃历史目标，又符合抗日救国时代需要之最佳选择。

#### 四 “这是你们伟大的光荣任务”

作为“近十年来苏维埃运动的创举”，作为“这是你们伟大的光荣任务”，毛泽东“两个发扬”，实际上乃为会师陕北后的苏区和左翼两支文艺队伍所提出的新目标、所下达的新任务、所发出的新号令。传承苏区文艺左翼文艺的红色基因，发扬苏区文艺左翼文艺的红色传统，创建适合我党新战略新目标新路径所迫切需要的新文艺，成为整合后的苏区文艺和左翼文艺两支文艺队伍精诚合作共同创造新的延安文艺辉煌的新起点。

从更深层次的理论范式和话语体系历史建构的理论视角言，毛泽东“两个发扬”论以历史性和时代性、阶级性和民族性、党性和国性或中国性的辩证综合，其实也为1939年的“三个法宝”理论、1940年代以延安文艺《讲话》为代表的“党的文艺政策”<sup>[74]</sup>和以《新民主主义论》为代表的“国民文化方针”，提供了极具原创性、生成性、动态平衡性和张力关系的理论范式和话语体系，从而成为从“法规型”的1929年古田会议《决议》，到“理论型”的1942年延安文艺《讲话》之间的中

介、桥梁和理论先声。

1939年，毛泽东《〈共产党人〉发刊词》将中国共产党18年来的历史经验概括为“三个法宝”：“统一战线，武装斗争，党的建设，是中国共产党在中国革命中战胜敌人的三个法宝，三个主要的法宝。”<sup>[75]</sup>“两个发扬”的话语结构和底层逻辑，其实便相当明确也相当简约地暗含了这一思想。其中，如果说“发扬苏维埃的工农大众文艺”主要体现了“党的建设”思想，那么“发扬民族革命战争的抗日文艺”则主要体现了“统一战线”思想，而“武装斗争”思想充盈并贯穿于“两个发扬”的整体结构与话语逻辑之中。

众所周知，“十月革命一声炮响，给我们送来了马克思列宁主义。……走俄国人的路——这就是结论。”<sup>[76]</sup>俄国人的路是什么路？简单说，就是暴力革命武装夺取政权的路，也就是苏维埃革命的路。正基于此，中共一大纲领便宣布“承认苏维埃”<sup>[77]</sup>。二大则提出要“组织苏维埃”<sup>[78]</sup>。1923年中共正式加入了共产国际后，中共领导的中国革命更是成为国际共运和世界苏维埃革命的一部分。由于中国苏维埃乃是工农民主专政的苏维埃，中国红军也是中国工农红军，因此，无论是建党宗旨、建政目标，还是建军基石，都体现了以工农大众为本位的初心和原则。“发扬苏维埃的工农大众文艺”，体现的正是文艺领域以“党的建设”为内核、为灵魂的文艺的革命性、阶级性、党性。这实际上也就预设并确保了延安文艺所必须具备的政治立场、理论纲领和文化旗帜。

“民族革命战争的抗日文艺”和“苏维埃的工农大众文艺”有交叉、有重叠，但不完全重合。二者关系，相当于“统一战线”和“党的建设”关系。基于建立国际反法西斯统一战线和中国抗日民族统一战线的需要，中共继创议建立全中国统一的“中华民主共和国”后，又相继提出了苏维埃可以“改制”“去名”的建议，并宣布取消暴动政策及没收地主土地政策，停止赤化运动；取消苏维埃政府及其制度，改陕北苏区为陕甘宁边区；取消红军名义，改编为国民革命军。<sup>[79]</sup>

不过，在抗日民族统一战线的建立和实施过程中，始终存在着以革命的两手对付反革命的两手的

两面性政策。正如国民党五届三中全会既接受了中共提出的国共合作主张，又通过了《关于根绝赤祸之决议案》。因此，“以打对打，以拉对拉”的“革命的两面政策”<sup>[80]</sup>，也始终是我党所坚持的大政方略。唯其如此，1936年9月，中共既对外提出了建立全国统一的“民主共和国”主张，但对内又强调必须保持“苏维埃红军组织上与领导上的独立性”，“必须充分注意加强苏维埃的领导成份”；强调“对于忽视党的政治上与组织上的独立性，忽视巩固苏维埃与红军”等右的机会主义倾向，“必须及时的给以纠正”<sup>[81]</sup>。既要建立统一战线，又要“加强苏维埃”“巩固苏维埃”，这就是统一战线政策的两面性。所谓一切经过统一战线、一切服从统一战线，只讲团结不讲斗争的右倾机会主义路线，是不可接受的。

根据上述视角和具体语境，我们可以发现，“发扬苏维埃的工农大众文艺”和“发扬民族革命战争的抗日文艺”的统一，体现的正是我党“革命的两面政策”。而“党的建设”和“统一战线”本身，也是一体两面的，即所谓“统一战线政策就是阶级政策，二者不可分割”<sup>[82]</sup>。

由是观之，毛泽东“两个发扬”，其实暗含或昭示了尽管中国苏维埃运动正在转型或已经转型，但苏区文艺、左翼文艺的性质与目标，没有改变，更没有过时。对此可为参证的，是1937年8月1日在红军即将改编之际，中央军委总政治部强调：必须“保证党在红军中的绝对领导”，必须“依据马克思列宁主义的立场进行民族的与阶级的教育”<sup>[83]</sup>。同一天，《中央关于南方各游击区域工作的指示》也提出：要普遍建立党的秘密组织，“要有计划的有系统的举办党校与训练班”，以重新训练党的干部与党员。<sup>[84]</sup>1937年8月25日乃红军正式改编之日，中央军委命令：改编之后“必须加强党的领导”，必须确保红军在改编后，仍成为“共产党的党军”。<sup>[85]</sup>

显然，在抗日民族统一战线建设和实施过程中，中国共产党政治上的独立性及十年苏维埃运动的奋斗目标及其历史经验，始终在场。质言之，苏维埃并未退场。苏维埃始终在场。苏维埃必须在场。苏维埃首先在场。“党校”和“党军”、“拿枪

的军队”和“文化军队”、文艺的“党性立场”“党性原则”等等，无不体现了“党的建设”在政策系统和话语系统中的绝对威权。正基于此，毛泽东“两个发扬”论不但成为“三个法宝”的历史先声，更成为延安文艺“工农兵方向”的理论先驱。

“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”<sup>[86]</sup>这一问题被毛泽东归纳为“根本方向问题”。因此，在“为人民”“为人民大众”和“为工农兵”等一系列命题中，毛泽东最终所确立的是“为工农兵和怎样为工农兵”这一“基本方针”和“根本方向”。因此，延安《讲话》所确立的，乃是文艺的“工农兵方向”。“人民方向”和“国民文化”方针，主要体现在《新民主主义论》而非延安《讲话》这一文本中。<sup>[87]</sup>

基于上述分析，可以发现，延安时期毛泽东文论话语体系实际上由性质、结构、功能及价值取向上不尽相同的两套话语系统构成：一套立足于党的“最低纲领”和“统一战线”立场，一套立足于党的“最高纲领”和“党的建设”立场；前者表现为人民性、民族话语和国民文化方针，后者表现为阶级性、党性话语和党的文艺政策。以延安《讲话》为代表的“党的文艺政策”和以《新论》为代表的“国民文化方针”既自成系统，又相互关联，互动互补，集成为一套具有整体性、稳定性和动态平衡性的话语体系；其中，主导性话语是党性话语。毛泽东文论话语体系极具结构性张力，为中国文艺和文化的发展创新提供了丰富的思想资源和生生不息的内源性动力。<sup>[88]</sup>显而易见，毛泽东延安时期文论话语体系的深层结构，实际上就潜含在保安《讲话》“两个发扬”的逻辑关系之中。

[本文系国家社科基金重点项目“中央苏区文艺理论研究”（项目编号19AZD035）的阶段性研究成果]

[1] 毛泽东：《在中国文艺协会成立大会上的讲话》，《毛泽东文集》第1卷，第462页，人民出版社1993年版；毛泽东：《在中国文艺协会成立大会上的讲演》，《毛泽东论文艺》（修订本），第4页，人民文学出版社1992年版。

[2] 宋贵仑：《毛泽东与中国文艺——〈毛泽东论文艺〉（增订本）编辑手记》，《新文学史料》1993年第2期。

[3][4][5][6][7][8][11][12][16][59] 宋贵仑：《毛泽东与中国文艺》，第6页，第4—5页，第88页，第89页，第141页，第155页，第5页，第156页，第3页，第89页，人民文学出版社1993年版。

[9] 龚育之：《序》，见宋贵仑《毛泽东与中国文艺》，第2页，人民文学出版社1993年版。

[10] 参见王少青《关于毛泽东文艺思想形成的时间与标志——兼与宋贵仑同志商榷》，《湘潭师范学院学报》1996年第5期；《什么是毛泽东文艺思想形成的标志——与宋贵仑同志商榷》，《江汉论坛》1997年第2期。笔者并不赞同该论者提出的“标志”乃为毛泽东1934年1月的“二苏大”报告一说。囿于论旨，容当另论。

[13] 丁玲：《〈延安文艺丛书〉总序》，第3页，湖南文艺出版社1987年版。

[14] 陈晋：《毛泽东文艺生涯》上卷，第201页，人民文学出版社2014年版。

[15][18]《丁玲研究资料》，袁良骏编，第14页，第14页，知识产权出版社2011年版。

[17][20][24]《〈延安文艺丛书〉文艺史料卷》，第303页，第303—304页，第311页，湖南文艺出版社1987年版。

[19] 王志岗：《中国文艺协会的成立》，《延安大学学报》1990年第2期。

[21] 1936年8月25日《中国共产党致中国国民党书》明确提出了“中华民主共和国”的概念与主张，并宣布：“全中国统一的民主共和国建立之时，苏维埃区域即可成为全中国统一的民主共和国的一个组成部分，苏区人民的代表，将参加全中国的国会，并在苏区实行与全中国一样的民主制度。”（《中共中央文件选集》第10册，第78—79页，中共中央党校出版社1985年版）

[22][54][55][56][73]《毛泽东文集》第1卷，第461页，第81页，第100—101页，第101页，第438页，人民出版社1993年版。

[23][86]《毛泽东选集》第3卷，第847—848页，第857页，人民出版社1991年版。

[25] 引自《全省领导干部会议材料〈传达提纲〉》，2019年5月23日，南昌。

[26]《红色中华》第59期，1933年3月9日第4版。

[27]《工农剧社歌》，《中央苏区革命文化史料汇编》，第242页，江西省人民出版社1994年版；《闽浙赣苏区革命文



- 化史料汇编》，第329页，江西人民出版社1997年版。两处歌词略有不同，但“创造工农大众的艺术”是一致的。
- [28][43]《红色中华》副刊（红中文艺副刊“五一”纪念专号）第1版，1933年4月23日。
- [29]王运熙主编：《中国文论选·现代卷》上册，第236页，江苏文艺出版社1996年版。
- [30]《文学运动史料选》第1册，第446页，上海教育出版社1979年版。
- [31]王运熙主编：《中国文论选·现代卷》中册，第130页，江苏文艺出版社1996年版。
- [32][33][34][35][39][41]中央档案馆编：《中共中央文件选集》第3册，第321—322页，第326页，第335—336页，第374页，第341页，第360页，中共中央党校出版社1983年版。
- [36]中央档案馆：《中共中央文件选集》第7册，第464页，中共中央党校出版社1983年版。
- [37]《列宁选集》第3卷，第26页，人民出版社1972年版。
- [38]《列宁专题文集·论无产阶级政党》，第186页，人民出版社2009年版。
- [39]中共苏区中央局组织部：《党的建设》第5期，1932年10月25日。
- [42][47][53]《井冈山·湘赣苏区革命文化史料汇编》，第27页，第32页，第42页，赣出内图字（1996）第0004号，南昌。
- [44][45][46][52]《中央苏区革命文化史料汇编》，第390页，第386页，第242页，第469页，江西省人民出版社1994年版。
- [48]《湘鄂赣苏区革命文化史料汇编》（内部资料），第26页，1996年4月，南昌。
- [49]《毛泽东年谱》（1893—1949）（修订本，上卷），第252—253页，中央文献出版社2013年版；《井冈山·湘赣苏区革命文化史料汇编》，第39页。
- [50]中央档案馆：《中共中央文件选集》第4册，第255、256页，中共中央党校出版社1983年版。
- [51]中央档案馆：《中共中央文件选集》第5册，第265页，中共中央党校出版社1983年版。
- [57]参见周平远《论中国苏维埃运动的意识形态策略》，《南昌大学学报》2014年第3期。
- [58]毛泽东语。转引自陈晋：《文人毛泽东》，第156页，上海人民出版社1997年版。
- [60]关于中国左翼文艺运动和中国苏维埃运动的关系，参阅周平远《论中国左翼文艺运动与中国苏维埃运动的关联性》，《南昌大学学报》2015年第2期。
- [61]《鲁迅全集》第4卷，第241页，人民文学出版社2005年版。
- [62][63][64][65][66][67][68][69]《文学运动史料选》第2册，第196页，第211—212页，第186页，第205页，第211页，第215页，第244页，第330页，上海教育出版社1979年版。
- [70]郭沫若：《蒐苗的检阅》，《“两个口号”论争资料选编》下册，第606—614页，知识产权出版社2010年版。
- [71]莫文华：《我观这次文艺论战的意义》，《“两个口号”论争资料选编》下册，第762—764页。
- [72][79][81][83][84][85]中央档案馆：《中共中央文件选集》第10册，第84—85页，第135、179—184页，第90—91页，第302—304页，第300—301页，第324页，中共中央党校出版社1985年版。
- [74]1943年10月19日延安《讲话》在《解放日报》首次公开发表后，同年11月《中央宣传部关于执行党的文艺政策的决定》颁发。《决定》不但将《讲话》界定为“党的文艺政策”，而且也成为以“文艺政策”为题名的第一份中共中央文件。
- [75][80][82]《毛泽东选集》第2卷，第606页，第782页，第785页，人民出版社1991年版。
- [76]《毛泽东选集》第4卷，第1471页，人民出版社1991年版。
- [77][78]《中共中央文件选集》第1册，第5页，第78—79页，中共中央党校出版社1982年版。
- [87]参见周平远《〈讲话〉“人民方向”与“工农兵方向”考察报告》，《湖南社会科学》2012年第4期；《〈讲话〉“工农兵方向”再认识》，《马克思主义美学研究》15卷2期（2012年）。
- [88]参见周平远《毛泽东延安文论话语体系论》，《文艺理论与批评》2014年第5期。
- [作者单位：赣南师范大学文学院]  
责任编辑：吴子林