

从中日韩“文艺大众化”论争看 马克思主义文艺理论的本土化

金 艳

内容提要 20世纪20—30年代中日韩三国在无产文学运动过程中都不约而同地遇到了“文艺大众化”问题，由此引发了文学界的论辩。“文艺大众化”的提出是左翼文学在民族矛盾、阶级矛盾、白色恐怖高压下，为“突出重围”自觉选择的结果。“文艺大众化”论争赋予了理想化、概念化的“大众”以阶级性，从而强化了文学的阶级性基础。与日本、韩国相比，中国的“大众化”论争，其范围、参与度以及涉及的角度、方面都更加广泛。而日本、韩国的“大众化”论争，由于迅速的“布尔什维克化”，未能进一步深入，在没有充分展开的情况下作出妥协，淹没在其他论争之中。中日韩三国的“大众化”理论都没有在文学创作中得到充分的实践，这是早期马克思主义文艺理论本土化未完成的任务。

关键词 马克思主义；左翼文学；文艺大众化；通俗性

尽管马克思主义历经复杂的历史变化，但对世界各国的影响是普遍而多样的，在文学领域也是如此。在研究马克思主义文艺理论的历史发展和当代价值时，各国对马克思主义文艺理论的接受是十分有价值的参考项，值得我们关注。考察不同国家如何从本土现实出发对马克思主义文艺理论进行独特的阐释，有助于我们更深入地理解各国马克思主义文艺理论的内涵。就中日韩三国的马克思主义文艺理论而言，它们不论是在理论源头上还是在传播、解读上，都表现出相似特点，在马克思主义文艺理论本土化的过程中，遇到了共同的或类似的问题，这些问题引发的思考又发展成为围绕相似主题的论战。20世纪20—30年代中日韩三国在无产文学运动过程中面临一个重要问题，即文艺的大众化问题，由此所引发的论争就是极好的例子。20—30年代苏联无产阶级文学理论的发展影响了中日韩三国“文艺大众化”思想的形成，中国“左联”及韩国“卡普”（KAPF）的“文艺大众化”讨论又直接受到日本

“纳普”（NAPF）的“艺术大众化”讨论的影响，表现出相似的问题意识，但又从各自不同的现实境遇出发形成了各自不同的思考路径与侧重点。基于这一事实，本文将通过分析中日韩三国“文艺大众化”论争的焦点、内涵及意义，把握马克思主义文艺理论的接受形态。

一 “文艺大众化”思想的理论来源

中日韩三国关于“文艺大众化”命题的探讨，其理论源头应追溯到20世纪20—30年代苏联无产阶级文学理论的形成与发展。俄国“十月革命”后，以波格丹诺夫为首的“无产阶级文化派”提出了“文艺组织生活论”，主张文艺是“阶级生活的组织形式”，是组织阶级力量的最强大的“武器”。在与列宁及俄共中央展开了几次斗争与辩论后，其理论核心由“拉普”（RAPF）的“岗位派”继承，从而提出要建立作为“无产阶级文化”组成部分的“无产阶级文学”，以便组织工人阶级和

广大劳动群众。“岗位派”强调文学是阶级斗争的“工具”，排斥“同路人”作家，而站在其对立面的“山隘派”反对将文艺当作阶级意识的产物，强调文艺是对生活的认识，应该接受“同路人”作家。两派论争在俄共（布）中央1925年6月18日通过《关于党在文学方面的政策》的决议后宣告结束^①。这一时期苏联的文艺论战被中日韩等国无产阶级文艺理论所接受，成为“文艺大众化”论争的理论基础。

日本无产阶级文学运动的领导者藏原惟人在《作为组织生活的艺术与无产阶级》（《前卫》1928年4月）中就以“艺术在某种意味上是生活的组织”这一论断开篇，并直接引用“山隘派”代表人物沃隆斯基的《艺术与生活》（1924年）中的主张：“艺术，首先是对生活的认识……艺术与科学都拥有同一对象——生活，那便是现实……科学借助概念认识生活，而艺术则是借助形象得以存活的感性直觉的形式来认识生活”^②。日本无产阶级文艺运动的骨干人物鹿地亘也受到苏联文艺理论的影响，在《克服所谓的社会主义文艺》（《无产者新闻》1927年2月5日）中强调无产阶级艺术是“组织大众的进军号”^③。

苏联早期文艺理论对中国左翼文学理论也产生过明显的影响。冯雪峰曾翻译日本学者升曙梦介绍苏联文艺的著作，其中《新俄罗斯的无产阶级文学》有一章就介绍了“岗位派”与沃隆斯基等人的论争^④。1928年，冯雪峰又根据藏原惟人和外村史郎编译的《新俄的文艺政策》，转译了1924年5月9日俄共（布）文艺政策专题讨论会发言记录。鲁迅也在同一年转译了该文，此外还有1925年1月第一次全苏无产阶段作家会议决议以及俄共（布）中央1925年6月18日《关于党在文学方面的政策》的决议。1928年“创作社”“太阳社”倡导建立“无产阶级文学”，引发了“革命文学”论争，其理论依据和主张明显带有经由日本“变异”而成的苏联“无产阶级文化派”和“拉普”思想的痕迹^⑤。而中国的“文学大众化”探讨正是在“革命文学”论战中逐渐酝酿而成的。

韩国早期的无产阶级文艺理论家也和中国一样，从苏联、日本引进了大量的无产阶级文学理论，其代表就是韩国“文艺大众化”论争的核心人物金基镇。金基镇将“无产阶级文化”翻译为

“被统治阶级教化”，借用苏联“无产阶级文化派”的观点，提出要建立能与一味地美化、赞美资本主义的“资产阶级文化”相抗衡的无产阶级固有的“美学”^⑥。韩国“文艺大众化”论争另一位重要人物——韩国“卡普”中央委员安漠的“无产阶级文化论”也间接通过日本或直接受到了苏联文论的影响^⑦。

列宁关于“文学人民性”的论断，则作为“文艺大众化”最直接的理论出发点，为中日韩“文艺大众化”论争提供了丰富的话语资源。列宁早在1905年就明确提出文艺要“为千千万万劳动人民服务”，并在十月革命后，正式提出“艺术属于人民”的理论。列宁指出：“艺术属于人民。它必须深深地扎根于广大劳动群众中间。它必须为群众所了解和爱好。它必须从群众的感情、思想和愿望方面把他们团结起来并使他们得到提高。它必须唤醒群众中的艺术家并使之发展。”^⑧藏原惟人曾以报社特派员的身份赴苏，期间接触了大量的苏联文艺作品和评论，阅读了列宁等人的著作，其中影响他最多的便是列宁的理论和俄共（布）中央《关于党在文学方面的政策》的决议^⑨。藏原在开启日本“文艺大众化”论争的重要文章《无产阶级艺术运动的新阶段——面向艺术大众化与全左翼艺术家的统一战线》（《前卫》1928年1月）中就指出，“无产阶级艺术运动的新阶段”需要的就是列宁所提出的“一、为大众所理解；二、为大众所喜爱；三、结合大众的感情、思想和意志，使其得到提高”^⑩的艺术。藏原的理论成为中韩两国“文艺大众化”论争的重要思想来源。

二 “文艺大众化”的提出和对“大众”的认识

日本“艺术大众化”论争是在日本无产阶级文学运动兴起并需要扩大其影响力的时代要求下产生的。为了克服日本无产阶级艺术团体、组织分分合合、各自为政的局面，藏原惟人在《无产阶级艺术运动的新阶段》中指出了形成全左翼艺术家统一战线的必要性。他认为，艺术运动已经从把少数有意识的人作为对象的时代转到必须把意识落后的大众作为对象的时代，“把普罗列塔利亚脱的艺术贯注到完全被压迫的民众的中间去”，

已成为无产阶级艺术运动的重要任务之一，关键是“把怎样的艺术贯注到大众的中间去”。藏原认为：“我们提到大众的时候，不要忘记那绝不是抽象的概念。大众并非与人对立的。我们的大众决不是抽象的整体，而是由工人、农民、小市民、士兵等具有各自特殊感情、习惯和思想的阶级一阶层组成……这样，才能说我们描写的是活生生的大众。”^⑩在藏原看来，大众并非抽象的整体性概念，大众来自工人、农民、小市民、士兵等阶层，有着作为个体的特殊感情、习惯及思想，因而在描写大众时，一定要描绘作为个体的人的生存状态。藏原强调“我们没有把我们的艺术强卖给大众的权利，大众也没有读我们的艺术的义务”，从而批判了中野重治在《如何具体的斗争？》（《普罗艺术》1927年12月）中提出的观点，即“我们把我们的艺术贯注到受压迫的民众中去，不是追随和适应每个个体的特殊性，相反，是在这等特殊性的正确认识之上，贯注于与这等特殊性的没有一定的艺术”^⑪。对此，中野在《关于艺术大众化的错误》（《战旗》1928年6月）中反驳，艺术的趣味性存在于艺术价值本身之中，艺术的价值取决于艺术如何描写生活的真实，如果艺术不受大众欢迎，那么应该停止模仿人家的趣味，去寻找作为艺术源泉的大众生活^⑫。鹿地亘也对“艺术大众化”持否定态度。他在《对抗小市民性的猖狂》（《战旗》）1928年7月）中强调无产阶级艺术的实现是未来之事，在革命尚未成功的当下，追求无产阶级艺术的高度只是幻想。他反对旧的为组织情感服务的一切技术，主张无产阶级意识形态才是首要的，认为艺术大众化只能威胁无产阶级艺术的根基^⑬。鹿地亘强调的是艺术的政治性，他不仅否定旧的艺术形式，还否定艺术性本身。藏原在《艺术运动当前的紧要问题》（《战旗》1928年8月）中批评鹿地亘的观点，指出应在无产阶级立场上批判地接受人类积累下来的艺术，艺术作品必然是旧形式装上新内容的产物。同时，他指出中野的核心观点是“最艺术化的作品最大众化，最大众化的作品最艺术化”，而这种观点太过理想主义、观念主义^⑭。

中国的“文学大众化”探讨是在“革命文学”论战中形成的。在“文学大众化”口号被提出之前，许多关于“文学大众化”的思考就已蕴含在

“革命文学”论战中。受“拉普”“纳普”的影响，“革命文学”论者将文学的功能和本质简化、抽象为“组织大众”的“阶级武器”。成仿吾、鲁迅、茅盾等人也发表了有关文学与大众关系的看法，正是他们的观点激发了“革命文学”倡导者们对大众的重视^⑮。林伯修在《一九二九年急待解决的几个关于文艺的问题》（《海风周报》12号，1929年3月）中，探讨了“文学大众化”的内涵、受众、目的以及作品的性质等问题，其主张明显带有藏原惟人的痕迹，受到《无产阶级艺术运动的新阶段》《艺术运动当前的紧要问题》《普罗列塔利亚艺术的内容与形式》《到新写实主义之路》等文章的直接影响^⑯，然而林伯修的主张并没有引起足够的重视。在“左联”成立后，“文学大众化”才成为中心议题。“左联”时期，一共有过三次关于“大众化”问题的讨论。第一次论辩是以《拓荒者》《大众文艺》为中心展开的。这一时期的论辩就“文艺大众化”的必要性基本达成一致。如，郭沫若主张“无产文艺的通俗化”；冯乃超认为“文学战线如果是解放斗争的一部分，那末，文学的大众化问题就是怎样使我们的文学深入群众的问题”；郑伯奇提出大众“和在政治经济各方面一样，他们在文化方面也要求有自己的文化，自己的艺术，自己的文学”，“大众文学应该是大众能享受的文学，同时也应该是大众能创造的文学”^⑰。第二次论辩发生在1931年末至1932年之间。在《北斗》、《文学月报》、《文学》（半月刊）、《文艺新闻》等报刊杂志上，就大众文学创作的方式、作品的内容以及形式等问题，展开了探讨^⑱。“左联”执行委员会发表《中国无产阶级革命文学的新任务》（1931年11月决议），高度强调了“文学大众化”的重要性：“只有通过大众化的路线，即实现了运动与组织的大众化，作品，批评以及其他一切的大众化，才能完成我们当前的反帝反国民党的苏维埃革命的任务，才能创造出真正的中国无产阶级革命文学。”^⑲第三次论辩在1934年，以《文学》、《太白》（半月刊）、《申报》（副刊《自由谈》）以及《中华日报》（副刊《动向》）等为媒介，涉及内容从文学延伸到语言以及文字，范围广泛，论辩参与人也扩大到了整个文艺界^⑳。

韩国“大众化”论争是在“卡普”第一次

“转向”^②后，伴随着左翼文学界强调文学的“目的意识”并开始思考如何将“目的意识”渗透到大众中去而产生的。最早关注无产阶级文学“大众化”问题的是张准锡。他在1928年5月号《朝鲜之光》上提出促进无产阶级文艺运动过程中“大众化”的必要性，得到金基镇等人的呼应，开启了韩国“大众化”论争的序幕。金基镇的“大众化”言论遭到了林和的强烈反对。金基镇曾说：“在极度无趣的情势下，我们‘作为武器的文学’应该作一定程度的妥协。”^③林和则在《对抗浊流》（《朝鲜之光》第86号，1929年8月）中批判金基镇这一看法是“缴械投降似的错误”“合法性的追随”，是“对指导艺术运动的马克思主义原则的强制放弃”^④。针对林和的攻击，金基镇强调，自己所提出的“大众文学”本身就是阶级文学，并对林和用自己的一句话否定一切的行为表示不满^⑤。接着，林和在《答金基镇》（《朝鲜之光》第88号，1929年11月）中怒斥金基镇是“改良主义者”，主张无产阶级文学前进的方向只有“不畏一切迫害与困难英勇斗争”^⑥，从而彻底否定了文艺的“大众化”。对此，金基镇提出关于“艺术大众化”的四个关键问题，即作家的意识与技术、大众的教养程度、发表机关与机会以及审查制度^⑦。随着“拉普”“纳普”确立了文学运动的“布尔什维克化”，韩国也受其影响提出了“布尔什维克化的大众化”。安漠强调：“实现艺术运动的布尔什维克化！这是朝鲜无产阶级艺术运动当前的中心任务”，从而批判金基镇的“大众化”论是对“大众意识水平的追随”，主张“新的文艺大众化”应是共产主义艺术的“布尔什维克性质大众化”，要求首先要明确革命的无产阶级意识形态^⑧。

可以说，中日韩三国出现“文艺大众化”论争，是左翼文学在民族矛盾、阶级矛盾和白色恐怖的高压下，为“突出重围”而自觉选择的结果。对“前卫”“非大众”的无产阶级艺术来说，缩短与大众的距离、走向大众是必然的要求。我们能够发现，日本“艺术大众化”论争的基本立场，可以归结为三种：强调“大众化”的势不可挡，主张要针对不同阶层的需要提供不同的文学（藏原）；以“大众化”的必要性为前提，主张通过提高艺术性来推动大众化（中野）；强调艺术的政治

性，彻底否定“大众化”（鹿地亘）。相比之下，中国没有在文艺是否需要“大众化”这一问题上纠缠不清，很快就“大众化”的必要性、重要性达成基本一致，并深入到如何“大众化”的问题，即“大众化”的实施方案上。韩国则主要分为两派，以金基镇为代表的“大众化”倡导者和林和等反对者，两大阵营交锋激烈。而日本与韩国的“大众化”反对者立场十分相似，都认为文艺的“大众化”是“机会主义”道路，要坚守意识形态的主导性，即将文学的“政治性”放在首位。

在“大众”的定义方式和内涵的理解上，中韩都不同程度地受到了日本的影响。金基镇指出“大众”明确指代工人与农民。当“大众”一词被使用在这两类以外的大多数社会人群时，如果是学生阶层，就应叫做“学生大众”，如果是工薪阶层，就应该叫“工薪大众”，如果是教民，就应该叫做“信教大众”^⑨。沈端先对“大众”的定义是：“所谓大众，不是抽象的概念，而是生活在不同的感情，习惯，和思想里面的人间。他们，各不相同的文化水准，各有特殊的生活习惯。要使他们了解艺术，欢喜艺术那么第一当然应该描写这样的大众的活着姿态”^⑩。不难看出，金基镇与沈端先对“大众”的理解均受到了藏原的影响。而相比之下，中国“大众化”论争中主流声音定义的“大众”更加明确，即以工人和农民为主体的“被压迫阶级”，藏原理论中的“小市民（小资产者）”被排除在外^⑪。如，郭沫若在告诫《大众文艺》编辑部时说道：“大众文艺！你要认清楚你的大众是无产大众，是全中国的工农大众，是全世界的工农大众！”^⑫冯雪峰指出“大众，是被压迫的工农兵的革命的无产阶级，并非一般堕落腐化的游散市民”^⑬。日本“大众”的内涵，到1930年6月“纳普”中央委员会发表《关于艺术大众化的决议》后，才实现了具体化，即重要产业中的大工厂工人和贫农。决议规定“任何为‘小市民’或‘知识分子’创作的艺术”都是不允许的^⑭。可以说，中日韩三国的“文艺大众化”论争赋予了理想化、概念化的“大众”以阶级性，从而强化了文学的阶级性基础^⑮。

值得注意的是，日本与韩国的“大众化”倡导者，均以大众受教育程度低为由强调大众化的必要性，提出应向文化程度高和文化程度低的两类读者提供各自不同的无产阶级文学。藏原在

《艺术运动当前的紧要问题》（《战旗》1928年8月）中强调，要将艺术运动的指导机关和鼓动大众的宣传机关截然分开^③。在藏原看来，大众并非文学艺术具有主体意识的、能动的“享有者”或“接受者”，而是宣传鼓动的对象。金基镇受藏原影响，也主张根据受众的教育程度，将无产阶级小说和“新的大众小说”区分开来。认为大众无知、迟钝，且由于长期遭受艰难困苦，对未来失去希望与勇气，是低级享乐、奴性精神难以根治的中毒者，需要花相当长的时间去教育和训练^④。相比较而言，中国“文学大众化”虽然也意识到大众文化知识匮乏、思想落后的现状，但同时也提出了文学创作主体的问题，即知识分子的“改造问题”（在这一时期没有进一步展开），指出文学大众化的障碍并不在大众而在于创作者，正如瞿秋白指出的：“也许群众比作者更加理解革命得多，群众自己在那里干着革命的斗争。正因为作者的不理解革命，而且在文艺的形式方面和言语方面不肯向群众去学习，不肯承认自己的文字的艰难，——所以普洛文艺‘依然不能够影响大多数的群众’。”^⑤中国“文艺大众化”的这一主张，与以下事实有很大关联，即中国通过晚清和五四时期启蒙浪潮中的“文学民众化”论争，拉近了上流社会作家与下层民众之间的距离，并在之后的“革命文学”论争中提出作家“克服小资产阶级的根性”、与普通大众融合的必要^⑥，从而在一定程度上实现了“文艺大众化”的初始化。

三 “文艺大众化”的实践方案

在日本“艺术大众化”论争中，藏原与中野的最大分歧在于，中野考虑的是如何将无产阶级文学投入到被压迫民众之中去，藏原思考的是将怎样的艺术投入到大众中去。在《无产阶级艺术运动的新阶段》中，藏原强调要描写大众作为个体的人的生存状态。中野也提倡真实地描写生活，但在藏原看来，认为只要“客观描写大众的生活”就能实现文艺的“大众化”是不切实际的，“大众”不是抽象、笼统的概念，而是由有着特殊情感、习惯和思想的个体组成的，因此，藏原主张要针对不同的阶层提供不同的大众文学。然而，中野与藏原都未能进一步提出“大众化”的具体

方案。对此，林房雄从创作角度出发提供了一些参考。他在《无产阶级大众文学的问题》（《战旗》1928年10月）中提出，大众文学必须“有趣”才能被大众所接受，即要包含丰富的“游戏成分”，要有丰富的情节变化，充满奔放的想象、幽默、讽刺、健康的情欲与痛快淋漓的英雄主义^⑦。虽然林房雄的观点不免过于倾向“娱乐性”，但突出了“大众文学”所需的“通俗性”和“趣味性”特点，产生了一定的影响。

藏原与中野等人主导的日本“艺术大众化”论争在持续两年之后，随着“纳普”发表《关于艺术大众化的决议》而草草结束。由于“急于复制苏联模式”，藏原等人的理论被“纳普”迅速加以“布尔什维克化”，导致日本左翼文学“大众化”理论未能在日本的社会现实中实现“在地化的变异”^⑧。

韩国“文艺大众化”的实现方案是由金基镇提出的。他强调：“我们文艺的任务之一就是使读者大众摆脱他们的趣味。完成这项任务的先决条件就是我们的作品必须先走进读者大众中去。……这里便出现我们不得不降低作品迎合现当今大众喜好的问题。”^⑨他认为，无产阶级文学想要走向大众，必然需要借助“通俗小说”的力量。他将小说分为“通俗小说”与“非通俗小说”两大类，同时将读者也分为普通大众读者与有教养的读者两类^⑩。之后，金基镇用“大众小说”概念替代了“通俗小说”。他主张，无产阶级文学应根据大众受教育程度，分为一般的“无产阶级小说”和新的“大众小说”两类。一般的无产阶级小说可以面向有教养的工人、极少数农民，以及激进的青年学生，题材、文章可以高级、逻辑性强，而大众小说则以知识水平不高的农民与工人、妇女为对象，题材、文章应平凡、通俗，以获得更多读者^⑪。这与藏原在《艺术运动当前的紧要问题》中所提出的观点基本一致。藏原主张要将艺术运动的指导机关和鼓动大众的宣传机关分开，前者刊载无产阶级艺术作品、批评、理论、历史研究等，后者刊载照片、漫画、宣传画、绘画故事、读物和大众小说。

金基镇在阐述“大众化”方式问题时，还提到大众小说的创作方式必然与大众的“趣味”联系在一起。大众在读小说的时候并不会把它当作

生活的必需品,也不会以寻求什么、学习什么为目的,单纯是为了“解闷”“娱乐”^⑤。可见,金基镇的“大众化”论也有林房雄关于大众文学“有趣”论的影子。

值得一提的是,金基镇在吸收日本“艺术大众化”理论的基础上,形成了自己独特的关于大众小说创作内容、形式的具体方案,对应该写什么、如何写,作了具体要求。在选题方面,他要求:在工人与农民日常见闻范围内选材;以物质生活的不公平与制度不合理导致的悲剧为主要素材,让读者明确认识其原因;展示迷信、奴隶意识、宿命论思想导致的悲剧,同时展现充满新希望的新人生;写新旧道德、人生观冲突引发的家庭风波,并以新思想的胜利结尾;写贫富矛盾引发的社会性事件,最终以正义的方式解决问题;写恋爱题材,避免频繁出现情爱场面描写,使恋爱关系尽量成为背景或核心,更多地描写其他事件。在写作手法方面,他要求:文章要平易,尽量避免语句太长,要适合朗读,描写、说明简明扼要,突出人物所处的境遇和事情的起伏,采取辩证的写实主义态度,力求在整体上做到客观、现实、实在,从而“多多少少迎合他们的兴趣,拯救他们于低级享乐趣味、忠孝观念、奴性服务精神和宿命论思想之中”^⑥。

金基镇的方案不仅在题材选择上考虑到了大众的文化水平、审美趣味以及旧文化的影响,还在创作方法上涉及了语言、描写方式以及情节的构成,并且强调了“辩证的写实主义”态度的重要性。他受到了藏原的“无产阶级写实主义”影响,但不同于藏原把无产阶级写实主义理解为无产阶级文学本身,金基镇没有把握好内容与形式的统一,他把什么是无产阶级文学当作已经完成的命题^⑦,将重点放在了如何创作上。由此可见,韩国的“大众化”论争,以向读者大众传达的作品的思想内容已经成熟为前提,只围绕着以何种形式传达给大众这一问题展开,表现出了其局限性^⑧。

此后,权焕在安漠提出“布尔什维克化的大众化”的基础上,根据“纳普”中央委员会的决议(1930年6月),在《朝鲜艺术运动当前的具体过程》(《中外日报》1930年9月)中规定了无产阶级文艺创作应选取的10类题材。这10类题材与“纳普”决议提出的10类题材十分相近。最大的

不同之处在于,第7项和第8项提到了揭露帝国主义的侵略,并与无产阶级的斗争相结合的作品,以及揭露本土资产阶级及其走狗与帝国主义苟合所采取的敌对的、反动的行为,并与无产阶级斗争相结合的作品。关于这两类题材的创作要求,突出了韩国所处的殖民地现实。此外,权焕还主张,为了让工农大众接受艺术,应发行机关杂志,区分以大众宣传为目的的杂志和不直接以劳苦大众为对象的“专门杂志”。这一点也是藏原理论韩国化的表征。但值得注意的是,提供不同文学给不同阶层的主张在“纳普”的决议中被否定,而韩国在这一问题上并没有追随“纳普”的决议。然而,权焕等主张的“布尔什维克化的大众化”并没有在文学实践上有何建树,这反而凸显了金基镇的“大众化”论的现实意义^⑨。

中国左翼文学的“大众化”第一次论辩部分涉及“形式”问题,但并没有直接提出具体的大众化方案。如,沈端先点到了“大众化”面临的具体问题为“1.制作大众性的作品。2.组织地将上述作品提供给广大的群众”^⑩。郑伯奇提出在创作手法上要用“普罗列塔利亚写实主义”,知识阶级应该接近大众意识和感情,“抛却自己的洁癖,学习大众的言语,大众的表现方法”,要充分利用俚谣、短剧、插绘本小说等形式,“帮助大众去创作民谣,编排戏剧”^⑪。阳翰笙主张:“创造出简单明了,真实平易的新的内容和新的形式,大胆地向无产阶级上层部分和已经获得了相当的文化水准的广大读者伸展去”,“制作出各式各样的最通俗最流行最大众化的作品(如木人戏,插画小说,歌谣曲调等等)去接近他们”^⑫。大多数左翼作家对于从普通大众的审美取向出发,采用“民间化的文学形式”,并与在西欧和日本流行的“新型化的文学形式”,如报告文学、鼓动小说、工场剧、木人戏、电影、海报等相结合表示支持^⑬。第一次论辩,焦点主要集中在“大众化”的必要性和“大众”的性质上,并未深究如何实现“大众化”,或者说没有具体、深入地探讨文艺自身的问题。尽管也有对文学形式的讨论,但第一次论辩“一直缺乏从文学自身的角度对‘文学大众化’的形式进行探索,从而限制了大众化的文学作品的美学意义的发挥”^⑭。

第二次论辩在第一次的基础上进一步提出了

“大众化”语言、形式、体裁、内容和描写技术等问题^⑤。“左联”执行委员会在1931年11月的决议中专门针对创作问题提出了要求。题材方面，要求“作家必须注意中国现实社会生活中广大的题材，尤其是那些最能完成新任务的题材”，要求作家“必须将那些‘身边琐事’的，小资产阶级知识分子式的‘革命的兴奋与幻灭’，‘恋爱和革命的冲突’之类等等定型的观念的虚伪的题材抛去”。创作方法上，要求作家“必须从无产阶级的观点，从无产阶级的世界观，来观察，来描写。作家必须成为一个唯物的辩证法论者”。形式上，要求“作品的文字组织，必须简单易解，必须用工人农民所听得懂以及他们接近的语言文字；在必要时容许使用方言”，“作家必须竭力排除知识分子的句法”，并且“批判地采用中国本有的大众文学，西欧的报告文学，宣传艺术，壁报小说，大众朗诵诗等体裁”^⑥。

第三次论辩涉及语言问题。汪懋祖的“复兴文言”主张引发了文言与白话之争。“左联”提出“大众语”方案反击汪懋祖的“复古主义”言论，文言和白话之争“发展成为白话文与大众语、拉丁化之间的论争”^⑦。关于“大众语”问题的论争继承了五四新文学革命以来中国语言（文字）的“大众化”这一“中国式”命题。

可以看到，中国的“大众化”论争从“大众化”的必要性到“大众化”的创作主体、受众、题材、体裁、创作方法、语言（文字）等方方面面的诸多问题进行了多角度的探讨，有过许多激烈的交锋。

比较中韩两国“文艺大众化”具体方案的提出，可以发现：首先，金基镇的“大众化”论涉及作家的意识与技术、大众的教养程度、发表机关与机会问题以及审查制度等问题，将讨论范围从诗歌、小说扩大到了其他艺术领域，在形式上强调诗歌的大众化，在内容上主张使大众摆脱旧诗歌颓废的、享乐的、利己主义的思想趣味，使他们认识到自己具体的生活状态和社会阶级地位，将他们对社会的不满激发出来，使其升华为马克思主义的斗争精神^⑧，也从题材和创作方法上给出了具体的要求。这与“左联”的“大众化”论争中涉及的问题有相当多的交集。但金基镇的主张并没有得到充分展开，没有引发或形成“左联式”

广泛的讨论和思考。其次，在利用民间形式的问题上，韩国也没有给予必要的重视。虽然金基镇在谈借用古典小说形式时论及这一点，但这也和他的其他主张一样，没有得到充分的重视，引发更加深层次的思考。再次，韩国“大众化”论争没有重点讨论到作家的身份问题（日本也是一样），而这一问题一直伴随着中国的“文艺大众化”论争的全过程。如郑伯奇所说：“大众文学的作家，应该是由大众中间出身的，至少这是原则。唯其由大众出身的作家，才能具有大众的意识，大众的生活感情。”^⑨“左联”重视新作家的培养，特别是提拔工农作家。在“左联”《中国无产阶级革命文学的新任务》决议发表后，左翼文学界广泛探讨了培养大众自己的作家这一问题。然而中国当时的大众一直处于社会底层，教育程度和思想意识都比较落后，培养大众出身的作家在短时期内无法实现，因此小资产阶级出身的作家能否成为“文学大众化”的践行人这一问题也引发了广泛的探讨。最后，语言（文字）的“大众化”问题是中国“文学大众化”提出的比较特殊的问题。

总体而言，20世纪20—30年代中国的“大众化”论争与日本、韩国相比，其讨论的范围、参与度以及涉及的角度、方面都更加广泛。正是因为有了如此广泛的论辩作为基础，才有了之后中国“文艺大众化”的理论发展与文学实践。而日本、韩国的“大众化”论争，由于迅速的“布尔什维克化”，未能进一步深入，在没有充分展开的情况下作出妥协，淹没在其他论争之中。但这一时期中国的“大众化”论争也存在着一些偏颇之处，如部分论者将大众化等同于通俗化或过度强调文学的政治性。这一现象同样也出现在日本、韩国“大众化”论争中。此外，与日本、韩国一样，中国的“大众化”理论也没有在文学创作中得到充分的实践。这是早期马克思主义文艺理论本土化未完成的任务。

[本文得到中央民族大学“中央高校建设世界一流大学（学科）和特色发展引导专项资金”资助]

①参见王志松：《大众文学的“民众欲望”表达及其艺术性——“文艺组织生活论”与日本左翼的“文学大众

- 化”争论》，《俄罗斯文艺》2006年第2期；程正民等：《20世纪俄国马克思主义文艺理论研究》，第222页，北京大学出版社2012年版。
- ②⑩⑪⑫⑮⑯ [日] 藏原惟人：《藏原惟人评论集》第1卷，第130页，第84页，第85页，第83—84页，第164—176页，第174—176页，新日本出版社1974年版。
- ③⑬⑭⑱ [韩] 赵镇基编译：《日本无产阶级文学论》，第117—118页，第320页，第352—366页，第410页，太学社1994年版。
- ④参见艾晓明：《中国左翼文学思潮探源》，第24—25页，北京大学出版社2007年版。
- ⑤参见汪介之：《回望与沉思：俄苏文论在20世纪中国文坛》，第133—138页，北京大学出版社2005年版。
- ⑥参见 [韩] 金基镇：《统治阶级教化与被统治阶级教化》，《开辟》1924年1月刊。
- ⑦参见 [韩] 李慧真：《菽白安漠的无产阶级文化论》，第114—124页，《语文研究》2016年第2期。
- ⑧《列宁论文学与艺术》，第435页，人民文学出版社1983年版。
- ⑨参见王志松：《话语权的争夺与丧失——列宁〈党的组织和党的出版物〉在日本1920—30年代的接受》，《俄罗斯文艺》2011年第2期。
- ⑩⑮⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿郭国昌：《二十世纪中国文学的大众化之争》，第83—86页，第91—92页，第46—55页，第140—141页，第102页，第107—109页，百花洲文艺出版社2006年版。
- ①⑦参见王成：《“直译”的“文艺大众化”——左联“文艺大众化”讨论的日本语境》，《中国现代文学研究丛刊》2010年第4期。
- ①⑧②⑤⑤文振庭编：《文艺大众化问题讨论资料》，第8—19页，第3页，第437页，上海文艺出版社1987年版。
- ①⑨②①参见张大明：《不灭的火种——左翼文学论》，第124页，第124页，四川文艺出版社1992年版。
- ②②指韩国“卡普”内部由朴英熙主导的从“自然发生”“自然生长”的无产阶级文学转向有“目的意识”的无产阶级文学。
- ②③④⑦ [韩] 金基镇：《辩证的写实主义——关于样式的草稿》，《东亚日报》1929年2月25日—3月7日。
- ②④②⑥④⑨ [韩] 林奎灿、韩基亨编：《卡普批评资料丛书Ⅲ：第一次转换方向与大众化论争》，第604—605页，第611—613页，第26页，太学社1990年版。
- ②⑤⑤③参见金京勋：《“卡普”与中国“左联”文艺理论及作品比较研究》，韩国教员大学国语教育系博士学位论文，第46页，第46—47页，2000年。
- ②⑦参见 [韩] 金基镇：《关于艺术大众化》，《朝鲜日报》1930年1月1日—11日。
- ②⑨ [韩] 安漠：《朝鲜无产阶级艺术家当前的紧急任务》，《中外日报》1930年8月16日—22日。
- ②⑨③⑦④④⑤④⑥ [韩] 金基镇：《论大众小说》，《东亚日报》1929年4月14日—20日。
- ③⑩沈端先：《文学运动的几个重要问题》，《拓荒者》1930年第1卷第3期。
- ③①参见王志松：《“藏原理论”与中国左翼文坛》，《中国现代文学研究丛刊》2007年第3期。
- ③②郭沫若：《新兴大众文艺的认识》，《大众文艺》1930年第2卷第3期。
- ③③画室（冯雪峰）：《我希望于〈大众文艺〉的》，《大众文艺》1930年第2卷第4期。
- ③④《日本无产阶级文学集别卷：无产阶级文学资料集·年表》，第95页，新日本出版社1988年版。
- ③⑧瞿秋白：《“我们”是谁？》，《瞿秋白文集》第2卷，第877—878页，人民文学出版社1953年版。
- ④①徐秀慧：《无产阶级文学的理论旅行（1925—1937）——以日本、中国大陆与台湾“文艺大众化”的论述为例》，《现代中文学刊》2013年第2期。
- ④② [韩] 金基镇：《文艺时代观片段——迎合大众是一种堕落》，《朝鲜日报》1928年11月14日。
- ④③参见 [韩] 金基镇：《文艺时代观片段——小结》，《朝鲜日报》1928年11月20日。
- ④④参见 [韩] 赵镇基：《韩日无产阶级文学论比较研究》，第160—161页，蓝色思想2000年版。
- ④⑤沈端先：《所谓大众化的问题》，《大众文艺》1930年第2卷第3期。
- ④⑤⑤⑨郑伯奇：《关于文学大众化的问题》，《大众文艺》1930年第2卷第3期。
- ④⑤②华汉（阳翰笙）：《普罗文艺大众化的问题》，《拓荒者》1930年第1卷第4、5期合刊。
- ④⑤⑥张大明：《中国左翼文学编年史》，第881页，社会科学文献出版社2013年版。

[作者单位：中央民族大学朝鲜语言文学系]

责任编辑：何兰芳