

2018年(第三届)华宇艺术论坛

重估革命：历史、艺术与政治

2018年12月8日

海南三亚

THE THIRD HUAYU ART FORUM

THE REEVALUATION OF REVOLUTION: HISTORY, ART AND POLITICS

8th December 2018

SANYA, HAINAN

“文化革命”与“自然”的界限：革命群众文艺运动的真理瞬间及其危机时刻

朱羽（上海大学文学院）

一、作为“文化革命”的群众文艺实践

（一）克服臣属性：文化革命与无所畏惧的“主人”

迄今为止，中国的革命群众文艺运动最为极端的展示即大跃进群众文艺实践——尤其是大跃进时期的新民歌与新壁画运动。然而我们首先需要承认，研究“大跃进群众文艺”这一对象面临着种种理论和历史上的困难。且不说诸如“伪民间”、“取消现实与理想的距离”¹等当代评价已经为深入甚至是“接近”这一对象设置了层层障碍，就算是在当时，新民歌等也并未得到完全肯定的评价。据说“民歌搜集”的发起者毛泽东也曾认为“社会主义新国风”《红旗歌谣》“水分太多，选得不精”，“还是旧民歌好”。²而中共中央在1962年批转《关于当前文学艺术工作若干问题的意见（草案）》，实际上是重新确认了文艺“专业化”的必要性，因此有学者也称其为1960年代初文艺“重回秩序”的标志。³文艺上的调整对应着现实政治、经济方面的调整。人民公社这一“缺乏经验的前无古人的几

¹ 关于“伪民间”，参看梅秀：《论〈红旗歌谣〉的“伪民间”因素》，《当代小说》2010年第8期。“取消现实与理想的距离”参看单世联：《文化实验与政治工具：革命文艺的双重性质》，<http://www.aisixiang.com/data/9899.html>

² 周扬：《〈红旗歌谣〉评价问题》，见《民间文学论坛》1982年创刊号。

³ 参看李洁非：《工农兵创作与文学乌托邦》，《上海文化》2010年第3期，第32页。

亿人民的社会运动”⁴，经过1961年3月的广州会议到6月的北京会议再到1962年初的中央工作会议，可以说是步步退却：缩小社队规模，取消供给制和公共食堂，发放自留地，开放农村集市贸易，把基本核算单位下放给生产队。虽然人民公社保留了“政社合一”，“三级所有，队为基础”两个基本特征，但与1958年那座向共产主义社会过渡的“一大二公”的“金桥”已相去甚远。⁵也正是在1961年，中共中央正式放弃了喊了三年的“大跃进”口号。⁶“大跃进”理论宣传的“失误”在党内引发了反思；《人民日报》对于诸如“高速度”、“共产主义觉悟和共产主义教育”、“不断革命论”、“资产阶级法权”、“外行领导内行”等问题“简单化”、“主观主义”的报道遭到批评。⁷这一系列反思与否定提醒我们，深深卷入“大跃进”和人民公社建设初期之历史情境、体现着“全民跃进”的冲天干劲和劳动热情的新民歌、新壁画至少在历史效果上颇似“速朽”的文艺。随着将在不远的将来建成共产主义这一氛围的迅速消散（尤其是“三年困难时期”[1959-1961]进一步瓦解了丰裕想象），这些“群众文艺创作”很难简单在内容和形式上落实自身的意义。虽然国家肯定了其历史地位⁸，但是这一文艺实践自身的独特性和强度却随着时势的变换变得难以接近。这些困难不仅是政治上的同时也是美学上的，甚至于讨论这些“浮夸”、“幼稚”、“粗糙”的文艺本身仿佛会遭遇“被压抑物的回归”。然而这终究涉及：我们是否有可能言说“消逝”，如何呈现艺术中已经消失的部分，如何在已然过于常态化的思维中来思考“非常”状态。

针对层层叠叠的意识形态中介（这种意识形态最清晰地呈现在某些“主流”话语之中，诸如市场/计划、个体/集体、自由/压迫等一系列僵硬二元对立的构

⁴ 毛泽东：《在郑州会议上的讲话》（1959年2月27日），《建国以来毛泽东文稿》第八册，北京：中央文献出版社，1993年，第65页。

⁵ 林蕴晖：《中华人民共和国史第四卷·乌托邦运动——从大跃进到大饥荒（1958-1961）》，香港：香港中文大学出版社，2008年，第696页。

⁶ 参看罗平汉：《邓小平与20世纪60年代初国民经济的调整》，罗平汉：《当代历史问题札记》二集，桂林：广西师范大学出版社，2006年，第229页。

⁷ 参看胡乔木：《大跃进中理论宣传的几个问题（1961年5月25日在中共中央工作会议小组上的发言）》，《胡乔木文集》第二卷，北京：人民出版社，1995年，第372-376页。

⁸ 参看周扬：《我国社会主义文学艺术的道路》（1960年7月22日），中共中央文献研究室编：《建国以来重要文献选编》第十三册，北京：中央文献出版社，1996年，第457页。

造），本章并不准备直接从大跃进文艺作品的阐释入手⁹，而首先关注这一文艺运动本身的历史、政治内涵。大跃进运动作为社会主义建设的“加速”确实带来了一种别样的时间经验（“跃进”）和令人震惊的主体情感（干劲冲天、无所畏惧），但是这并不意味着大跃进文艺实践只是一种孤立的历史现象或单纯的“乌托邦运动”。¹⁰我想强调的是，从社会主义实践的脉络来看，它其实联通着一个重要的谱系——“文化革命”。通过“文化革命”这一视角，通过这一“血统”上的关系，大跃进时期的群众文艺实践不但可以更为具体地呈现自身的历史逻辑，也能够彰显出自身更为复杂的难题结构。

说起社会主义“文化革命”的“源起”，不能不提到列宁写于1923年的《论合作制》（被视为“五大政治遗嘱”之一¹¹）；正是在这篇文章中，列宁首次明确提出了“文化革命”与社会主义建设之间的联系：

我们面前摆着两个划时代的主要任务。第一个任务就是改造我们原封不动地从旧时代接受下来的简直毫无用处的国家机关；这种机关，我们在五年来的斗争中还来不及也不可能来得及认真加以改造。我们的第二个任务就是在农民中进行文化工作。这种在农民中进行的文化工作，其经济目的就是合作化。有了完全合作化的条件，我们也就在社会主义基础上站稳了。但完全合作化这一条件本身就包含有农民（正是人数众多的农民）的文化水平的问题，就是说，没有整个的文化革命，要完全合作化是不可能的。……现在，只要实现了文化革命，我们的国家就能成为完全的社会主义国家了。¹²

这一“文化革命”嵌入在新经济政策语境之中，其具体任务是使苏联公民“文

⁹ 事实上，是否可以沿用分析“经典”作品的方式来处理大跃进文艺，是首先需要考虑的问题。这也意味着首先反思我们自身“解读”、“阐释”文艺的方式的历史规定性。

¹⁰ 探讨“跃进”的时间观与中国社会主义实践之间的关系，会是一个饶有趣味的话题。在毛泽东的构想中，“跃进”是一种革命的时间性，可以说是对“自然史”的克服，是给予时间以“压力”，甚至是改造“时间”的尺度。毛泽东在1964年依旧坚持“跃进”的时间观，虽然“大跃进”实践已然过去五年。参看《毛泽东读读社会主义政治经济学批注和谈话（简本）》，中华人民共和国史学会编，2002年，第230-231页。

¹¹ 参看韩真：《列宁“政治遗嘱”中的文化革命问题》，《东欧中亚研究》1992年第3期，第15页。

¹² 列宁：《论合作制》，《列宁选集》第四卷，第687-688页。着重号为引用者所加。

明到能够了解人人参加合作社的一切好处，并把参加合作社的工作做好。”¹³此一“革命”的当务之急自然是识字扫盲。但是有评论者仅仅将这里的“文化革命”理解为“补习”普世的先进文化（包括科学知识）或西欧“文明”，则显然是一种去历史、去政治的读法。¹⁴他们没有抓住列宁“完全的社会主义国家”这一表述所包含的政治意味。杰姆逊（Fredric Jameson）就认为，这个文本完全可以与列宁《国家与革命》里的相关论述放在一起考察。所谓“文化革命”不单是提高劳动者的“生产能力”，更关乎主体性的革命转型。¹⁵对于列宁这一概念过于“实证化”的评论有意无意地忽略了社会主义脉络里的“文化革命”改造主体性和“移风易俗”的诉求。在中国革命史上，瞿秋白所设想的文化革命正是指向“底层大众的文化造反”，尤其具体表现为“拉丁化”这一文字革命。¹⁶毛泽东则早在土地革命时期就已强调“农民文化运动”的重要性，力主解除统治阶级加在工农群众精神上的桎梏并呼吁创造崭新的工农苏维埃文化¹⁷，这一想法在他的“在延安文艺座谈会上的讲话”中得到了更为辩证的表述，即“向工农兵普及”，“从工农兵提高”。¹⁸可见“文化革命”始终与工农群众创设自身的文化并进而争夺文化领导权联系在一起。新中国成立后，尤其是社会主义改造完成之后，暴风骤雨式的阶级斗争的暂时停息并没有动摇文化革命的核心诉求。甚至可以说，1950年代末的中国与列宁提出“文化革命”时的苏联有着更多的相似性——都面临着革命建国之后如何建设社会主义的问题。

1958年5月，刘少奇在《中共中央委员会向第八届全国代表大会第二次会

¹³ 列宁：《论合作制》，《列宁选集》第四卷，第683页。

¹⁴ 参看韩真：《列宁“政治遗嘱”中的文化革命问题》，《东欧中亚研究》1992年第3期，第21页。以及张文：《列宁“文化革命”思想试探》，《中共中央党校学报》2007年第1期，第95页。

¹⁵ Fredric Jameson, “Cultural Revolution”, in *Valences of the Dialectic* (London and New York: Verso, 2009), p. 270.

¹⁶ 参看杨慧：《多重缠绕的词语政治——瞿秋白“文化革命”概念考辨》，《马克思主义美学研究》2010年第1期，第92页。

¹⁷ 参看张京华：《从列宁到毛泽东——无产阶级文化革命概念述评》，《湖南科技大学学报》，2006年第1期，第31页。

¹⁸ 参看毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，竹内实编：《毛泽东集第八卷·延安期IV》，东京：北望社，1972年，第126页。

议的工作报告》里代表党中央正式提出了“文化革命”的任务：

扫除文盲，普及小学教育，逐步地做到一般的乡都有中等学校，一般的专区和许多的县都有高等学校和科学研究机关；完成少数民族文字的创制和改革，积极地进行汉字的改革；消灭“四害”，讲究卫生，提倡体育，消灭主要疾病，破除迷信，移风易俗，振奋民族精神；开展群众的文化娱乐活动，发展社会主义的文学艺术；培养新知识分子，改造旧知识分子，建立一支成千万人的工人阶级的知识队伍，其中包括技术干部的队伍（这是数量最大的），教授、教员、科学家、新闻记者、文学家、艺术家和马克思主义理论家的队伍。¹⁹

这一长串内容既包含了社会主义中国对于“近代文化”（在毛泽东看来，它对立与地主阶级的“古老文化”²⁰）的吸纳，也凸显出创设社会主义新文化和新主体的革命诉求。其中尤其值得注意的是“破除迷信”，虽然在这里它主要传递了字面意义，但旋即就成为大跃进时期的核心话语之一，指向工农克服依赖性和畏惧感、生成新的主体性的思想与文化运动。在这一脉络里，“文化革命”绝非是工农群众被动接受启蒙的过程，而是“工农群众和知识分子双方各向自己缺乏的方面发展”²¹，它的要义在于“工农群众知识化和知识分子劳动化”。在柯庆施看来，文化革命是“群众自己解放自己的事业”，其关键之一正是劳动人民“破除迷信”和“反对自甘落后的心理”。²²这就在很大程度上触及了消除劳动群众“臣属性”的问题。“臣属性”这一葛兰西式概念指的是弱势阶级精神上的次等感和服从的习惯。臣属性看似是心理学范畴，却有着客观的经济、政治起源（往往为后殖民批评所用）。另一方面，它虽然在客观上由经济和政治关系决定，却又无法通过纯粹客观的经济和政治转型来取消，因为“旧习惯”仍会发挥效用

¹⁹ 刘少奇：《中共中央委员会向第八届全国代表大会第二次会议的工作报告》，中共中央文献研究室编：《建国以来重要文献选编》第十一册，第304-305页。着重号为引用者所加。

²⁰ 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》（1956年8月24日），《建国以来毛泽东文稿》第六册，第178页。

²¹ 陆定一：《陆定一副总理在全国群英会上讲话》，《安徽教育》1959年11期，第2页。

²² 柯庆施：《劳动人民一定要做文化的主人》，《红旗》第1期，1958年。

（这凸显出“移风易俗”的重要性）。²³因此，文化革命在这一“克服”臣属性的过程中扮演着极为关键的角色：即构造新的习惯和生活方式，也可以说是“生产”新的内在自然、新的心理机制、新的“人性”，而非对于“等级关系”的简单颠倒。

如果说克服工农群众臣属性的冲动始终存在于无产阶级革命史之中，那么大跃进实践则为之赋予了别样的广度和具体性。在大跃进话语脉络里，克服臣属性涉及两个重要对象：一是自然界及其“法则”或“规律”，二是广义的文化知识（两者又是互相中介的——“征服自然”要求工农群众掌握科学知识，认识自然，认识“必然性”与“规律”，而后者又关联着文化领导权的实质内容）。前一方面体现为“向自然界斗争”。工农群众需要克服对于自然的恐惧并且获得“主人”意识。这种应对“自然”的积极姿态是小农意识和市侩意识无法想象的。此种姿态表现在新民歌里，就是唱响“高山低头、河水让路”。这在某种程度上类似于一般意义上的“启蒙”：摆脱恐惧、征服自然，获得关于自然的知识；在很多层面上又很像“童话”里的“孩子”不再惧怕未知的事物，以一种天真的方式表达了“勇气”。这种“启蒙”了的主体意识与其说是培根式的，毋宁说是布莱希特式的。在大跃进话语脉络里尤其是新民歌的文学修辞中，这一“斗争”超越了单纯的“自我保存”，而是凸显出一种追求新的自我意识的冲动：我不惧怕，我要创造，面对“真理”，我没有胆怯。

后一方面则被毛泽东归纳为“卑贱者最聪明”²⁴，其要义在于克服对于“知识”的恐惧。“破除迷信”在当时的历史语境中尤指工农群众破除对于专家、知识分子的“迷信”。范文澜曾指出“破除迷信”的三个主要方面为：摆脱对专家教授的畏惧感和自卑感、打破科学难学的错误看法、打破对书本和大师的错误看法。²⁵虽然这一系列措辞对于如今以“专家”和“精英”为上的文化语境来说显得

²³ Fredric Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, No.15 (Autumn, 1986), p.76.

²⁴ 毛泽东：《卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢》（1958年5月18、20日），中共中央文献研究室编：《建国以来毛泽东文稿》第七册，北京：中央文献出版社，1992年，第236页。

²⁵ 范文澜：《破除迷信》，作家出版社编辑部编：《大跃进杂文选第一集——破除迷信》，北京：作家出版社，1958年，第1-8页。

颇为刺耳（因为它不但尝试重新分配文化资本，而且试图破坏既定知识场域的“游戏规则”），但是需要注意到此种运动并非在宣扬“反智主义”，相反蕴含着对于劳动-知识主体的全新设想。²⁶更关键的是，从根本上来说，它首先是一种政治工程。工农群众从政治的主人进而为“文化的主人”，需要祛除“奴隶精神”²⁷，即文化上的臣属性。这一臣属性不仅是实证意义上知识多寡所招致的结果，更是一种沉淀着剥削关系的感统结构。

能够清晰表述克服臣属性、构造新的感统机制的冲动的另一个关键词是“主人”（譬如“劳动人民一定要做文化的主人”）。有学者指出“主人”概念在社会主义实践的语境中表征出一种尊严政治，同时意味着一种内在化的实践，“比如说，机器原来是工人的对象，现在，不仅机器不是对象，工厂也不是对象，一切都内化为我们自身的一部分。”²⁸但可以肯定的是，“主人”并不是私有化的隐喻，“内在化”也不能在“经典”的财产关系上来理解。毋宁说，主人的想象指向一种更具古典意味的英雄形象。主人对于事物的态度与其说是“内在化”毋宁说是一种绝对的“关联性”。大跃进时期所设想的群众的欢笑，在某种意义上正是“主人”的欢笑：“一般的笑、存在（本身）的笑，在最高的程度上表达了存在的至高欢愉，它超越了次等的存在。”²⁹此外，我们从“社会主义竞赛”这一表述中可以把握“主人”与“主人”的关系，这一关系也不能从现代市民社会出发来理解，反而类似于尼采所笔下的“希腊人的竞争”。在后者看来，现代意义上的“天才”具有排他性与垄断性，而希腊人则憎恶优势地位的垄断，总是在渴求与自己一样优秀的人出现来激励自己行动。³⁰社会主义话语巧妙地用“竞赛”替代“竞争”，在我看来并不单纯是文字游戏。“主人”形象的出现召唤出一种最高程度的

²⁶ 这一理想在“文革”时期继续得到贯彻，而“改革”则迅速与之告别，这提醒我们在关注两个“三十年”的连续性（主要是从资本积累与工业化角度出发）时不能遗忘这一“文化”上的显见“断裂”。

²⁷ 参看毛泽东：《在成都会议上的讲话提纲》（1958年3月），《建国以来毛泽东文稿》第七册，第115-116页。

²⁸ 蔡翔：《革命/叙述——中国社会主义文学-文化想象（1949-1966）》，北京大学出版社，2010年，第375页。

²⁹ Mikkel Borch-Jacobsen, “The Laughter of Being”, *MLN*, Vol.102, No.4 French Issue(Sep. 1987),p.748.

³⁰ Friedrich Nietzsche, “Homer on Competition”, in Keith Ansell-Pearson ed. *On the Genealogy of Morality* (影印本)，北京：中国政法大学出版社，2003年，第192页。

个体性，它一定意义上与社会主义传统所强调的“合作”之间有着紧张关系，然而，由于竞技—游戏意味的引入，就仿佛在主体内部植入了一个超越物质性的维度。因此，“合作”措辞的严格对立面是逐利的“竞争”而非追求古典个体性或曰主人感的“竞赛”。后者希冀在个体性与集体性之间构造出辩证的关系。在美学领域，“典型”与“榜样”机制征用的往往也是“竞赛”的图式。³¹

在这一脉络里，文化革命指向一种主体性革命，其要义在于使工农群众克服臣属性并使其产生真正的主人感；而在“不断加速”的社会主义建设的语境中，主体性革命又同劳动生产紧密结合在一起：诸如技术革新、艺术劳动化、多面手运动等等。接下来需要追问的是，“劳动”诸维度是如何整合进这一主体设想的。

1956年社会主义三大改造即生产资料所有制方面的社会主义革命基本完成。1957年“反右”之后，毛泽东认为“政治战线和思想战线上的社会主义革命”也基本告一段落，他却进一步提出了“不断革命”的要求：“现在要来一个技术革命，以便在十五年或者更多一点的时间内赶上和超过英国。……我们的革命和打仗一样，在打了一个胜仗之后，马上就要提出新任务。”³²提出“不断革命”旨在保持“革命斗争”始终如一的强度。毛泽东希望革命政治能够渗透进生产活动，或者说渗透进每一劳动主体（所谓“又红又专”）。这一渗透的可能性首先建立在政治紧迫性和潜在的战争威胁之上，因为在这种紧迫性中，“主人”与“主权”（或者说社会主义制度的存在权）的关系更为明显地呈现了出来。这在新民歌实践中是有所表现的，即所谓与“生产和政治斗争的直接联系”。³³另一方面，仅仅突出外在的敌人还不够，更需在生产过程之中强调斗争意志和进取精神。

³¹ 关于尼采思想与苏联社会主义文化的关系，曾有学者作过详细讨论，可参看Bernice Glatzer Rosenthal, *New Myth, New World: from Nietzsche to Stalinism* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002).

³² 毛泽东：《工作方法六十条》，《建国以来重要文献选编》第十一册，第45页。成都会议已有人提议“不断革命”在技术革命之外加入文化革命，而在第八届全国代表大会第二次会议中正式明确了“文化革命”。

³³ 参看天鹰：“社会主义的劳动者充分地了解自己工作的意义，他们的每一锹、每一铲都在巩固社会主义，增加和平力量。因此，他们自然而然地把自己的劳动，和对敌斗争联系起来。河南民歌说：炼铁炉，高又高，烈火浓烟冲九霄；浓烟呛死蒋介石，烈火烧死美国佬。”（《1958年中国民歌运动》，上海：上海文艺出版社，1959年，305-306页。）

值得一提的是，毛泽东在大跃进时期曾强调设置“对立面”的必要性。³⁴有对立面就有斗争的需要，而斗争能够唤起激情。因此不难理解，将“自然”视为“敌人”成了大跃进时期的一种普遍措辞。³⁵在具体实践中，“斗争”则需要建立在一种新的组织形式基础之上。毛泽东并非偶然地在人民公社建社初期强调“产业军”概念。其用意旨在使农民脱离小生产状态并且习惯于社会主义的民主集中制。³⁶“军队”和“军营”的隐喻在大跃进时期尤其是人民公社建社时期的涌现折射出“不断革命”所依托的现实路径（同样在1958年，对于“资产阶级法权”的批判也征用了革命军队的形象³⁷）。用施米特的话说，对于从“游击队理论思考问题”的毛泽东而言，和平本身包含着战争的可能性，便也包含着潜在性的敌对关系因素。³⁸和平建设时期的“生产斗争”如果不包含政治性因素（潜在敌我因素的在场），那么“斗争”就容易失去其应有的强度。如果自然成为“敌人”这一措辞不想变成一种可有可无的隐喻，那么就需要在这种紧张的政治性情境中落实其强大而持久的集体动员功能。

不过，将“斗争”修辞真正应用在生产劳动之上依然面临着一些理论和实践上的难题。“生产斗争”或一般意义上的劳动有着与“战争”（敌我斗争）、“阶级斗争”（包括和风细雨式的“说服”³⁹）不同的构型。一般说来，劳动的感觉总是受到具体劳动形式的规定。就农业生产而言，劳动总是呈现出一种自然的节奏（譬如由季节规定的农忙与农闲），而在现代生产方式之中，建立在高度分工基础之上的劳动（尤其是机器流水线生产）又难免陷入一种琐碎而重复的状态。

³⁴ 毛泽东：《在中共八大二次会议上的讲话提纲》（1958年5月），《建国以来毛泽东文稿》第七册，第194页。

³⁵ 参看《投入体力劳动——共产主义的大熔炉》（1958年9月30日《人民日报》社论），见劳动部劳动经济科学研究所编：《大跃进中的劳动与工资问题》，北京：人民出版社，1958年，第26页。

³⁶ 毛泽东：《对〈关于人民公社若干问题的决议稿〉的批语和修改》（1958年11月、12月），《建国以来毛泽东文稿》第七册，第573页。

³⁷ 参看张春桥：《破除资产阶级法权思想》，《人民日报》1958年10月13日第7版。

³⁸ 施米特：《游击队理论》，《政治的概念》，刘宗坤等译，上海：上海人民出版社，2004年，第308页。

³⁹ 毛泽东关于矛盾的划分：两类矛盾，即敌我矛盾和人民内部矛盾，后者包含阶级矛盾和先进落后的矛盾，参看《建国以来毛泽东文稿》第七册，第10页。

因此劳动本身在不断生产“常态性”，生产出抵制“革命政治”的惰性。有学者指出，在“治山治水”这类改造农业生产条件的劳动中，新中国农民更有“合作愿景”，也就相对容易接受“军事化”调配和政治动员，然而在常规性的农业生产过程中、特别是消费领域里，他们的“合作愿景”并不强烈。⁴⁰也就是说，“革命政治”能否找到持续渗入生产主体身心的方式，是中国社会主义“生产政治”的根本难题。更棘手的是，在社会主义体制下，按劳分配原则决定了劳动不可能与私己利益无关。特别是在物质条件达不到丰裕的情况下，这一因素总会干扰劳动的充分政治化。一旦革命政治无法充分确认自身与物质丰裕之间的关联，一旦现实的劳动分工同理想中的创造性劳动产生日趋严重的不一致性，那么“不断革命”也会从内部遭到损耗。换句话说，“斗争”的激情会遭到劳动自身诸种历史规定的抵抗和消磨。因此，社会主义制度本身存在着理想化的劳动和实际存在的劳动之间的张力。也正是在这里，1950-60年代中国美学讨论中对于劳动审美化的批判成为必要的提醒。

在社会主义革命过程中，劳动问题不可能是单纯的生产问题，它必然会受到政治、伦理的渗透，甚至本身就是一种政治问题。这就需要一种有别于既存文化的劳动构想与赋义过程。正如布洛威（Michael Burawoy）所说，相比于资本主义社会，社会主义国家有着“生产政治”和“国家政治”相融合的特点。这种融合可以是劳动者的自我管理（历史上昙花一现），也可以是中央计划（既存社会主义几乎都采取这一方式）。⁴¹或许指出这一点并不困难，难的是如何贴合中国历史情境来考察这一“融合”的具体特征及其所包含的危机。“大跃进”实践有着这样一种冲动：希望将劳动从私人逐利中逐渐解放出来，而要做到这一点，首先需要改变生产关系尤其是分配方式。⁴²而相比于苏联与东欧，生产政治与国家政治之间的中国式“融合”更加强调“人”的改造。为了从根本上保证

⁴⁰ 参看胡靖：“70年代：农村集体经济的成败之间”，《专题：70年代中国》，《开放时代》2013年第1期，第67页。

⁴¹ Michael Burawoy, *The Politics of Production* (London: Verso), 1985, p.158.

⁴² 值得注意的是大跃进运动过程中关于“工资”问题的讨论。“生产关系”的改变可以说既涉及到“平等化”这一政治取向也涉及到分配制度的改革，两者紧密关联在一起。可参考《大跃进中的劳动与工资问题》。

劳动的积极性，就需要“文化革命”铸造一种新的主体性和生活方式而非简单诉诸“物质刺激”。⁴³可以说以上两种实践贯穿在大跃进以及人民公社运动之中，大跃进实践的激进性也正在于此。

然而，确认劳动会成为人类的“需要”也并不必然带来“政治”保证，正如科耶夫曾谈及一种“历史终结后的动物”。⁴⁴对于中国社会主义实践来说，问题的关键在于是否可能有一种热衷于劳动的政治动物。⁴⁵也就是说，是否可能以一种投入斗争、介入集体政治生活的态度来面对日常劳动（这种对于劳动的构想不同于青年马克思所谓作为“类存在”活动的“劳动”）。某种程度上，大跃进实践可以视为对于这一问题的现实回应。虽然在理论宣传上，国家仍然坚持经典马克思主义关于“劳动”将成为“生活第一需要”的论述。⁴⁶随着1958年《马克思恩格斯列宁斯大林论共产主义社会》的出版，共产主义“劳动”观念也一度成为重要的符号资源。但在实践上，大跃进运动不但打破了“演进”到共产主义社会的时间序列（而是强调“跃进”⁴⁷），所关注的也不仅仅是经典话语对于“劳动本

⁴³ 在这个意义上，我们可以看到大跃进文化革命和整个政治经济转型之间的关系。工农的知识化、干部参加劳动生产、破除等级制同大规模集体协作劳动、分配方式的改革等有着联系。

⁴⁴ 科耶夫认为，如果人类再一次成为了动物，他的艺术、爱欲和游戏必须再一次成为纯粹“自然的”。因此需要承认，历史终结之后，人会像鸟类筑巢和蜘蛛织网那样构造建设物和构造艺术作品，会跟从蛙和蝉那样演奏音乐，会像年幼的动物那样玩耍，会像成年动物那样投入爱欲。人要成为人，人必须保持“主客体对立”，即使否定既定存在和错误的行动消失。见Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, p.159, p.162.有趣的是，科耶夫特别提到了“日本”历史终结的道路。此外，柄谷行人从“反面”来挪用施密特的政治概念，以此来确认走出“资本-国家-民族”圆环的可能：除了生产-消费合作社的联合之外没有别的扬弃国家的道路。在此，国家虽然还保留着，但已非政治性的东西。见柄谷行人：《跨越性批判》，第263页。

⁴⁵ 阿伦特在《人的境况》中认为劳动的状况是反政治的。是政治动物就不可能是劳动动物。阿伦特未能看到既存社会主义条件下的集体劳动，尤其是农业合作化劳动的意义生成。虽然劳动还是属己的、个体的，但其意义引导方式已经不仅是必然性的循环过程。

⁴⁶ 见《关于人民公社若干问题的决议》（1958年12月10日中共第八届中央委员会第六次会议全体通过），《建国以来重要文献选编》第十一册，第614页。

⁴⁷ “跃进”一词最初正式使用，见《人民日报》社论：《发动全民，讨论四十条纲要，掀起农业生产的新高潮》，1957年11月13日第1版。毛泽东在1958年5月26日提到：“重看1957年11月13日人民日报社论，觉得有味，主题明确，气度从容，分析正确，任务清楚。以‘跃进’一词代替‘冒进’一词从此篇起。两词是对立的。”（《建国以来毛泽东文稿》第七册，第254页。）

能”的怀想，而是强调此刻“主人”式的对于“劳动”的态度。⁴⁸一方面，这源于一国建成社会主义向共产主义过渡的过程中始终存在外部敌人，因此战争的潜在威胁始终没有消散。劳动的好坏在被赋予意义的时候总会关联国家建设甚至范围更广的世界革命。另一方面，在大跃进时期，兴修水利等需要大量劳动力集体参与、互相协作的项目极大地改变了原有小生产者的劳动状态，从而带来了走出家庭、建构集体生活甚或军事化组织劳动的可能。在这一过程中，大跃进的劳动主体被设想为打掉了自卑感，砍去妄自菲薄，破除了迷信，具有“敢想、敢说、敢做的大无畏创造精神。”⁴⁹这是一种毫无恐惧的主体，即无所畏惧的“主人”。毛泽东甚至戏称之为“无法无天”。⁵⁰我们在上文中已然看到，这种“主人”意识包含着超越单纯“经济动机”的古典“德性”构想，在原则上召唤着一种积极的个体性。另一方面，此种主体的生成当然嵌入在集体事业之中——尤其是所谓“赶英超美”的任务，但是这一构想并不能被还原为经济诉求或被视为“历史的诡计”：国家“询唤”劳动主体最终是为了满足自身的“发展”。在此种叙事里，工农的主体似乎从未真正“到场”，他们的劳动与生活只是成了完成工业化、实现社会主义“原始积累”的“资料”。在我看来，这种叙事就算旨在为前三十年的社会主义实践“正名”，但却抹去了活生生的集体经验向度。我在接下来的讨论中将尝试说明：这一“运动”不可化约的特征尤其体现在大跃进文艺实践之中，呈现为“文化革命”所指向的新主体的生成瞬间。

（二）“共产主义文艺的萌芽”与消灭社会分工的设想

大跃进时期的文化革命可以说具体实现在一个走向“共产主义”的历史时刻。随着1958年大跃进运动的开始，大规模的农田水利建设在各地蓬勃展开，使得原有的社、乡界限被打破。这一方面催生出了社与社、乡与乡之间的矛盾，

⁴⁸正如柯耶夫所指出的那样，青年马克思所理解的非异化“劳动”所建构的是一种新的“自然”。也就是说，新的集体性不再建立在“政治”（或广泛地说，柯耶夫所说的精神-人性的“否定”环节之上），“自我意识”转化为“习惯”。这与革命政治所强调的高度的“意识”状态是有张力的。这种“习惯”与“高度意识”的矛盾始终存在但并未得到充分揭示。

⁴⁹毛泽东：《卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢》，《建国以来毛泽东文稿》第七册，第236页。

⁵⁰毛泽东：《在中共八大二次会议上的讲话提纲》，《建国以来毛泽东文稿》第七册，第194页。

另一方面也带来了跨越社、乡界限的劳动协作。⁵¹客观地说，人民公社有其现实起源，即农村劳动力频繁的跨区调配推进了合作社规模的扩大，劳动者的休息吃饭问题进一步催生出公共食堂、福利院、托儿所等新生事物。然而关键在于，毛泽东等中共领导人迅速将之转化为一种“继续革命”和进一步“改造”生活方式的契机，很快就将之制度化和普遍化了。1958年8、9月间，全国仅用一个多月时间就基本实现了公社化。⁵²作为“三面红旗”两大代表的“大跃进”和“人民公社”可谓互为犄角。在当时颇为理想的考虑中，人民公社的制度创新可以为大跃进运动提供“干劲冲天”的劳动主体。人民公社的基本构想是将工、农、商、学、兵组织在一个单位之中，奉行“一大二公”的原则，实行供给制和工资制相结合的分配方式。公社设有公共食堂、托儿所和幸福院等福利设施，并且倾向于以军事化原则来组织生产、用“集体化”来安排生活。⁵³我们在历史档案和农民壁画中常常可以看到“十三包”或“十五包”的场景（譬如有一种“十三包”的说法指包吃饭、穿衣、交通、医疗、育婴、死葬、婚恋自由、文化提高、洗澡、理发、供暖、穿鞋、娱乐⁵⁴），这一系列设计意在解放出更多的劳动力（比如家庭妇女）⁵⁵，并且逐步建成一种新的生活方式，帮助劳动群众克服私有意识及其他旧习惯。⁵⁶用胡绳的话说，就是“资本主义摧毁劳动人民的家庭，而社会主义使劳动人民重新有了自己的家庭。但是人们当然不是要回到个体生

⁵¹ 罗平汉：《关于人民公社建立的几个问题》，《当代历史问题札记》三集，桂林：广西师范大学出版社，2009年，第74页；以及林蕴晖：《中华人民共和国史第四卷·乌托邦运动——从大跃进到大饥荒（1958-1961）》，第156页以下。

⁵² 罗平汉：《关于人民公社建立的几个问题》，《当代历史问题札记》三集，第74页。

⁵³ 参看《中共中央关于在农村建立人民公社问题的决议》（1958年8月29日），《建国以来重要文献选编》第十一册，第449-450页。以及薄一波：《若干重大决策与事件的回顾》下卷，北京中共中央党校出版社，1993年，第741-744页。

⁵⁴ 参看农村壁画、河北遵化张允绘：《人民公社十三包》，河北省文化局选编：《河北壁画选》，石家庄：河北人民出版社，1959年，第70-76页。

⁵⁵ 参看《办好公共食堂》（1958年10月25日），《建国以来重要文献选编》第十一册，第517页。

⁵⁶ 这当然会遭遇顽强的旧习惯这一难题。比如当时有人提到，食堂吃饭，对来人待客、婚丧嫁娶有诸多不变。另外，人民公社的实际操作存在难度，“名实”难符之处很多，比如供给制和工资制合一，但工资难以发出，食堂的伙食水平有限。又比如，供给制有时反而对地主富农有利。这显现出生产关系的改造之难度。

产条件下的家庭生活，而必须适应社会主义的公有制度，建立新的生活。”⁵⁷当时中央反复强调“人民公社”是现阶段建设社会主义最好的组织形式，也将是未来的共产主义社会的基层单位。许多新民歌将人民公社比喻为“桥”正是抓住了社会主义向共产主义“过渡”的历史冲动。虽然共产主义社会仍被视为一种“愿景”，但在当时的语境中显然已被看作并非遥不可及。随着1950年代末苏联喊出向共产主义社会过渡。⁵⁸中国也在思考自己走向共产主义社会的道路。特别是在后斯大林时代中苏关系日趋紧张的情况下，探索一条独特的“过渡”之路变得尤为切要。除了“人民公社”的构想不同于苏联的国营农场之外（不强调机械化的优先性）⁵⁹，中国和苏联在消灭体力脑力差别上也存在显见的差异，从中我们也能见出中苏在构想“共产主义新人”时的不同取向。苏联的办法是将“工人的文化技术水平提高到工程技术人员的水平，把（集体农庄）庄员的文化技术水平提高到农艺师的水平”⁶⁰，而中国诉诸“教育与劳动生产相结合”，即上文所谓“文化革命”的“双向”运动。1958年9月25日《人民日报》刊发社论《投入体力劳动——共产主义的大熔炉》，其中提到：

共产主义社会的特点之一，就是要消灭脑力劳动和体力劳动的差别。如何消灭呢？过去在这个问题上还存在着一个糊涂观念，仿佛还要消灭脑力劳动和体力劳动的差别，只是体力劳动者单方面的问题，只是把体力劳动提高到工程师、技师水平；而脑力劳动者是不是需要学习体力劳动的技能，是不是需要养成体力劳动的习惯？这却没有人注意。显然，这种观点是错误的，它仍然反映了对体力劳动的不够重视。消灭脑力劳动和体力劳动的差别，必须两方面共同努力，既要求体力劳动者进行脑力劳动，也要

⁵⁷ 胡绳：《家务劳动的集体化、社会化》，《大跃进中的劳动与工资问题》，第70页。

⁵⁸ 1958年6月底，苏联科学院社会科学部在莫斯科举行会议，讨论苏联共产主义建设的理论问题。当时苏联已经认为自身“处于直接建设共产主义第二阶段时期”，“经济和文化建设的新阶段要求科学家积极研究直接有关从社会主义过渡到共产主义的理论问题。”参看《学习译丛》1958年第10期，第1页。

⁵⁹ 关于中国人民公社之独特性的讨论，可参看胡靖：“毛的理论应该来自于系统思想，可以将它解释为：低文化素质的农民也可以通过合作形成一种力量，产生巨大的生产力，并通过这种生产力在机械化还未实现以前改变农业的生产条件。”（《开放时代》2013年第1期，第68页。）

⁶⁰ 苏联科学院经济研究所编：《政治经济学教科书》下册，第607页。

求脑力劳动者进行体力劳动。体力劳动者不进行脑力劳动，不能成为全面发展的人，同样，脑力劳动者不进行体力劳动，也不能成为全面发展的人。⁶¹

应该说，脑力与体力劳动的差别不仅是技术意义上的分工，更是政治意义上的“等级”。这也是1957至1958年中央连续刊发“干部参加体力劳动”指示的缘故之一。⁶²在毛泽东看来，不提“技术决定一切”，“干部决定一切”之类的口号，也不提列宁的“苏维埃加电气化等于共产主义”，群众仍然保持冲天干劲的根由在于“群众路线”的贯彻执行。⁶³任何人都以普通劳动者形象出现，干部参加劳动，群众参加管理。⁶⁴一种聚焦于此刻的平等政治成为走向共产主义社会的基本保证。（当然，从现实的分配制度来看，“平等”还是一个远未实现的理想。⁶⁵）这里的情况与朗西埃（Jacques Rancière）所谓由“感知的分配”所决定的“美学-政治”有类似之处，即强调“等级”关系在感知上的抹除，对于干部与群众，脑力劳动与体力劳动之“区隔”的破坏。⁶⁶大跃进时期的“文化革命”与这一平等诉求密切相关。所谓克服臣属性也内在地关联着此种“双向”运动。

不过在具体实践中，分工问题依然是一个现实难题。而为了向共产主义社会过渡，为了追寻一种更具实质性的平等，又需要设想一种可行的弱化分工的方式。比如1958年11月，《新建设》刊登了一篇讨论“共产主义和分工”的文

⁶¹ 《投入体力劳动——共产主义的大熔炉》，《大跃进中的劳动与工资问题》，第27页。着重号为引用者所加。

⁶² 具体文献可见：《中共中央关于各级领导人员参加体力劳动的指示》（1957年5月10日），《建国以来重要文献选编》第十册，北京：中央文献出版社，1994年，第259页。《中共中央关于下放干部进行劳动锻炼的指示》（1958年2月28日），《建国以来重要文献选编》第十一册，第193页。《中共中央、国务院关于干部参加体力劳动的决定》（1958年9月25日），《建国以来重要文献选编》第十一册，第510页。

⁶³ 毛泽东：《在中共八大二次会议上的讲话提纲》（1958年5月），《建国以来毛泽东文稿》第七册，第196页。

⁶⁴ 应该说，“两参一改”在大跃进时期已然展开。参看《投入体力劳动——共产主义的大熔炉》，《大跃进中的劳动与工资问题》，第28页。

⁶⁵ 参看杨奎松：《从供给制到职务等级工资制——新中国建立前后党政人员收入分配制度的演变》，《历史研究》2007年第6期，第137页。

⁶⁶ 朗西埃的“美学的政治”与毛泽东的“不断革命”之间具有隐秘的关联。从朗西埃对于伦理向度的批判就可以看出：美学的政治就是感知不停地再分配，这是由于既有的伦理-形象秩序不断地会秩序化和固化。

章，作者特别强调了“分工的技术方面”和“分工的社会方面”之间的区别：前者关联于“生产的自然过程，是生产部门的独立化、专业化，是企业内部生产过程被分割而部分化。”⁶⁷后者关联于“生产的社会过程”，用马克思的话说，就是“把个人限制在特殊职业部门内做事的现象”。⁶⁸所谓逐步取消分工的重心落在：“农林牧副渔全面发展，工农商学兵相互结合，开展‘多面手’运动，工人农民学理论，以及建立工农群众歌舞团等等。”⁶⁹在作者看来，就算是“完全发展的共产主义社会”，分工的技术方面依旧会存在，而分工的社会方面将缩小并趋于消失。分工的技术方面关乎现代性的基本构造——毋宁说是一种强迫性结构，它指向生产力的强化发展（某种程度上受制于冷战结构），而分工的社会方面主要针对的是“三大差别”，尤其是“体脑差别”。然而，作者并没有明确告诉我们两种分工之间有着何种关系（在某种程度上，“两参一改”正可视为改变“分工”关系的重要实践）。⁷⁰技术方面的分工与社会方面的分工恰好对应着社会主义实践的“现代化”诉求和“革命”诉求。这也是社会主义国家所面临的结构性难点。⁷¹在这意义上，既存社会主义对于丧失生产力怀有恐惧，也与任何浪漫式的“回退”绝缘。下面我们就会看到，这一结构性难点是如何内在于大跃进群众文艺实践的。在这儿我仅想强调，在一个既要坚持生产的高速度和高积累（因此技术分工这一现代化面向甚至会日益加强）又要向共产主义过渡（因此必须强调工农与知识分子的互相转化）的结构中，群众性的文艺实践占据着一个极为关键的位置。文艺实践既被视为工农群众消除劳动疲劳、获得审美愉悦，并进而获得主体尊严的环节，同时也是一种象征性行为——劳动人民真正成为“主

⁶⁷卫兴华：《共产主义和分工问题》，《新建设》1958年11月号，第8页。

⁶⁸卫兴华：《共产主义和分工问题》，《新建设》1958年11月号，第8页。

⁶⁹卫兴华：《共产主义和分工问题》，《新建设》1958年11月号，第10页。

⁷⁰在阿尔都塞看来，劳动的社会分工与技术分工在实践中总会缠绕在一起，见阿尔都塞：《大学生难题》，吴子枫译，<http://www.cul-studies.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=39&id=450>。

⁷¹普殊同（Moishe Postone）对于“传统马克思主义”有一个稍显苛求但却切中问题的批判：社会主义往往被视为一种社会分配形式，它不仅更为公正而且更适合于工业生产。但传统马克思主义并没有展开对于“生产”的批判。见Moishe Postone, *Time Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*, p.9.相比于批判分配方式更为激进的批判，是对生产的批判，用Postone的话来说，首先需要揭示资本主义生产方式的固有的辩证动力，即抽象时间与历史时间的互相规定，一种转型与重建的辩证法。

人”的标志。大跃进群众文艺实践就是在这样一种结构性的矛盾中诞生的。

在上述脉络中，所谓“共产主义文艺”的萌芽，一般是指新民歌等反映了共产主义的

劳动精神。⁷²但究其实质，它指的是劳动群众在生产劳动有限的间歇创作诗歌、绘制壁画等，从而体现出打破“体脑劳动差别”的努力。⁷³此种“打破”方式尤为强调劳动者（亦包括参加劳动生产的下放干部和知识分子）用“脑力劳动”

（即创作诗歌等方式）来表现当下的“体力劳动”。因此，它也被视为“体力劳动与脑力劳动相结合”的典范。我们知道，马克思曾设想过工作日的缩短是人类从必然王国向自由王国迈进的根本条件。⁷⁴李泽厚基本上是从这一脉络来构想“共产主义社会”的“自然美”的。虽然马克思很可能不仅考虑到了转换社会劳动的结构而且也考虑过某种更为彻底的改造。如普殊同（Moishe Postone）所说，在价值形式取消之前，任何压缩工作日所产生出的额外时间，即“休闲时间”对于马克思来说亦是否定性的。此外，奈格里（Antonio Negri）等通过重新解读马克思的“实质吸纳”概念，也质疑了单纯缩短工作日带来解放的想法，即在资本主义条件下，越来越充裕的自由时间有可能被资本更深的层面所吸纳。⁷⁵而在大跃进氛围中，“劳动”本身撑满了整个意义空间。休闲时间被整合进了劳动的总体过程，呈现出一种独特的消除体脑劳动差别的尝试。⁷⁶譬如在邵荃麟所

⁷² 参看邵荃麟：《民歌·浪漫主义·共产主义风格》，《诗刊》编辑部编：《新诗歌的发展问题》第一集，北京：作家出版社，1959年，第108页。以及郭沫若：《就当前诗歌中的主要问题答〈诗刊〉社问》，《诗刊》编辑部编：《新诗歌的发展问题》第二集，北京：作家出版社，1959年，第2页。另外，也有论者强调了“体力劳动和脑力劳动相结合、物质生产和文艺生产相结合”这一特征，参看冬昕：《新民歌是共产主义诗歌的萌芽》，《新诗歌的发展问题》第二集，第136页。

⁷³ 关于“新民歌”作为共产主义萌芽，参看天鹰：《1958年中国民歌运动》，第141-144页。以及胡复旦：《为什么说新民歌是共产主义文学艺术的萌芽》，《兰州大学学报》1958年第2期，第73-74页。

⁷⁴ 马克思：《资本论》第三卷，第924-925页。

⁷⁵ Moishe Postone, *Time, Labour and Social Domination*, p.376. 以及夏永红、王行坤：《机器中的劳动与资本》，《马克思主义与现实》，2012年第4期。

⁷⁶ 普殊同对于中国社会主义消除体脑劳动差别的实践有着某种批判，在他看来，单纯混合既有的体力和脑力劳动并不能克服两者的差别。克服体力脑力劳动的分离，只能是改造既存的体力和脑力劳动的方式，即建构一种崭新的社会劳动结构和组织。而对于马克思来说，只有当剩余生产不再是必然建立在直接人类劳动之上时（也就是高度机器化），这才是可能的。参见Moishe Postone, *Time, Labour and Social Domination*, p.29. 普殊同的批判内在于批判理论重构马克思的脉络之中，他有意或无意忽略了中国社会主义实践在克服体脑差别时候的政治含义。

转述的新民歌的诞生场景中，“诗歌”和“劳动”可谓骨肉相连：

昨天，我访问了白庙村农民，问他们的诗怎么搞出来的；他们讲得很好。他们有个女生产队长，在水车灌溉麦田时，为了减轻疲劳提高干劲，把感情表达出来，她就说：“我们做诗吧！”劳动刺激了她的感情，她就唱了起来：“水车叮当响，麦苗你快长；我给你喝水，你给我吃粮。”这是多么朴素、刚健、清新。从此以后，做诗的风气就在这个村子里普遍展开了，现在成为有名的诗村。我们常讲创作灵感，农民的创作灵感，就是这样出来的。⁷⁷

问题的关键不是去简单质疑这一叙事的“真实性”，或是直接用“唱反调的民歌”的存在，来论证新民歌只是行政命令催生的伪作。所谓“写中心、唱中心”在当时是内在于新民歌创作的“政治”要求。⁷⁸那种单纯认为民歌需要包含“民怨”或只能表现某些特定情绪和对象的批评，忽略了社会主义实践并不抱定人的固有“本性”和某些固有“需要”，而且有意或无意地无视其教育改造农民的激进指向。因此，否定性的评价虽然能够揭示出新民歌的某些弊端，却先行压抑了这一艺术实践的自我理解，并且将其从具体历史政治情境中抽离出来，予以一种同样抽象的评判。邵荃麟的叙述试图呈现“新民歌”诞生的“原初场景”，也是呈现“艺术”自身的“起源”场景：“劳动”的原初“分化”——从沉默的劳动中分化出声音与形象，分化出不可化约的“距离”。这里问题的关键在于：是否有一种“新”的经验在这一创作的过程中迸发了出来。我关注的首先是这一叙事与当时“文化革命”之间的脐带关系。譬如“劳动刺激情感”、有情感就需要表达出来等等看似套路化的表述指向的是劳动群众开始敢于用艺术形式进行自我表达这一历史瞬间，这一叙事的要点在于，女生产队长所唱出的不再是无意义的声音，更不是嘶喊，而是被承认为参与公共生活的艺术形式。在某种意义上，劳动群众开始

⁷⁷ 邵荃麟：《民歌·浪漫主义·共产主义风格——7月27日在西安文艺工作者座谈会上的发言》，《新诗歌的发展问题》第一集，第107-108页。着重号为引用者所加。

⁷⁸ 北京大学哲学系四年级王立庄文化革命调查队：《黄村人民公社王立庄新民歌调查报告》，《北京大学学报》1959年第1期，第28页。另外可参考中国民间文艺研究会研究部编：《民歌作者谈民歌创作》，北京：作家出版社，1960年，第87-88页。

写和开始画要比他们写了什么或画了什么更为重要。这不是简单将群众提高到“知识分子”水平，确认劳动群众的“自我表现”。而这个时刻也就是“政治”的时刻：那些被排挤在“艺术空间”之外的人，那些仿佛从不会拥有“创作时间”的人，开始说出自己的声音，在那一“空间”中登场，进而“扰乱”了既定的雅与俗、劳动与休闲、必要与剩余的区隔。⁷⁹当然我们亦无需避讳这一“登场”有其组织化的一面。但从上述脉络来看，这里的文艺创作在整体上指向一种“生产性”本身。有情不得不表现，这就如同自觉“劳动”本身成了一种生活的需要，而不是单纯为生产出什么具体物品。在劳动难说“自觉”的时候，文艺创作先行显露了“劳动创造”的激进涵义。（某种程度上可以说，朱光潜关于“劳动—艺术”的讨论以抽象的方式抓住了这一点，但他没有充分打开其意义。）

在一则“农民歌手”对于自身创作起源的叙述中，我们可以看到群众创作在大跃进文艺运动展开之前的诞生场景：

我的创作是从55年的栽秧季节开始的。开始我还认为：叫我们泥腿子搞创作，那不是笑话吗？文化馆的干部说：“只要把你们的心里话说出来，能像秧歌一样唱出来，就可以算是一篇创作了。”有一天在秧田里大家唱老秧歌，唱得很热闹，我想了几句，就在秧田里唱起来：

跳下田来栽秧棵，
栽秧的人儿爱唱歌，
栽到稗子棵棵死，
栽到黄秧都活棵，
万担归仓收的多，
增产支援工业化，
改善生活笑哈哈。

回家以后我请别人记下来，送给文化馆干部看，他们说：“这是一篇很好的创作。”他们又搜集了我们俱乐部丁守廉、王书琴等的作品，没有几天

⁷⁹ 关于这一“政治”的看法，得益于朗西埃，可参看Jacques Ranciere, “Aesthetics as Politics”, *Aesthetics and Its Discontent*, trans. Steven Corcoran, (Cambridge and Malden: Polity Press, 2010), pp.19-44.

就印发到全县。⁸⁰

与其说这是某种对于个人经验的“回忆”，毋宁说是一种农民发声歌唱的“典型”场景。其中的关键不仅仅在于唱出与劳动紧密结合的经验，而且是在歌唱的过程中打消了“泥腿子”的顾虑，部分地克服了文化上的臣属性。这里有着一种政治体验：“旧社会我唱歌要挨打受骂，新社会培养我成了农民的歌唱家”。⁸¹ 1958年到来的“新民歌”运动则将此种“农民歌手”的歌唱进一步扩展为更多劳动群众的说唱实践。

在这个意义上，文艺创作与劳动有了一种更深层的对应性。这种对应性并不局限于将文艺创作视为一种嵌入“庞大的革命机器”的“劳动”形式⁸²，而是通过劳动的艺术表达来获得一种主体的尊严感，甚至带来超越此刻体力劳动的解放感——依托的是两种“劳动”之间不可化约的差异，而这一差异恰恰动摇了“必要”与“多余”之间的僵硬区分。进言之，有必要将“文艺为政治服务”重新放置在文化革命的语境中进行理解。这已不是劳动群众的生活世界如何得到再现的问题了，而是劳动群众在文艺生产中突破“分工”的尝试。虽然大跃进群众文艺嵌入思想政治宣传，但是它同样也指向新的主体性的生产。如果说它的经验内容是看似重复单调的宣传和夸张无度的抒情，那么它的“生产”本身却烙刻了“共产主义瞬间”的政治强度。1958年围绕新民歌展开的讨论主要将重心放在“新民歌”作为“新诗歌的发展道路”问题之上，不少论者力图论证新民歌可以进而为“主流”甚或经典⁸³，却相对忽略了新民歌实践超越固有文类划分甚至动摇专业分工的指向。

⁸⁰（安徽肥东县店埠人民公社社员）殷光兰：《唱的人人争上游，唱的红旗遍地插！》，《民歌作者谈民歌创作》，第60-61页。

⁸¹殷光兰：《唱的人人争上游，唱的红旗遍地插！》，《民歌作者谈民歌创作》，第66页。

⁸²邵荃麟：“物质生产和精神劳动当然是有区别的。做小说、写诗歌决不不同于炼钢铁、开煤矿，这是谁都明白的道理。但这只是劳动性质的区别，这种区别只决定它们工作方式与方法的不同。……当庞大的革命机器正以空前的速度在大转动的时候，文学艺术这个齿轮和螺丝钉有什么理由能够不跟着它加速地转动起来呢？”（荃麟：《杂谈文艺工作大跃进（四则）》，《大跃进杂文选第三集——智慧的海洋》，第2页。）

⁸³比如可参看李亚群：《我对诗歌道路问题的意见》，《新诗歌的发展问题》第一集，第180页。以及沙鸥：《新诗的道路问题》，《新诗歌的发展问题》第一集，第306页。

在我看来，大跃进群众文艺创作“模仿”了劳动生产的节奏，它本质上不是以“作品”而是以“生产”为尺度的。这就造成了“量”的问题在某种程度上超过了“质”。而在“一天等于二十年”的时代氛围中，在全国快速完成人民公社化的转型之中，在高速度、高积累的发展模式下，毋宁说“大跃进”是世界历史上绝无仅有地将“时间”意识即“新与变”贯彻到普通劳动群众意识之中的集体实验。这也构成大跃进文艺作品内在的时间意识。譬如这首新民歌所唱：

今年山歌加倍多，
信口唱出一大箩，
今年别留明年唱，
隔年的皇历用不着。⁸⁴

此即暗示大跃进作品的“可速朽性”。不妨说，大跃进文艺实践化身为作品，但作品并没有耗尽其存在。

二、新民歌和新壁画中的劳动、自然与主体

（一）生产与本源：重新定位群众创作

“文化革命”脉络里的群众文艺实践或许可以看成是某种“去自然化”的过程，上文所提及的时间意识以及“移风易俗”的指向——尤其是传统生活世界的作息节奏被一种高速度的劳动节奏所取代——将新人与新习惯的“生成”这一问题凸显了出来。但大跃进文艺实践同时又是一种重新自然化的过程：它被视为当家作主的劳动人民真实“心声”的呈现、其本真性的呈现。在这个意义上，新民歌依旧被把握为“直接出自深心的自发的自然音调”。⁸⁵毛泽东在1958年3月曾提出要“搞一点新的民歌”⁸⁶。这里的具体语境是毛泽东在成都会议召开前主持编选了一本唐、宋、明三代诗人论及四川的一些诗词，却觉得“净是些老古董”，由此

⁸⁴ 《唱得长江水倒流》（安徽宿县新民歌），郭沫若、周扬编：《红旗歌谣》，第57页。

⁸⁵ 参看黑格尔：《美学》第三卷下册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1979年，第204页。

⁸⁶ 毛泽东：参看《毛泽东年谱：一九四九——一九七六》第三卷，第322页。

想到搜集民歌。鉴于1958年以来某些新民歌喊出的豪言壮语已经为党中央的会议所引用⁸⁷，这儿显然有进一步“采风”的意思。这种“去自然化”与“再自然化”之间的辩证关系是考察大跃进文艺实践需要首先把握住的要点。而与之相关的问题，就是如何看待所谓“工农兵”创作或群众创作，因为诸如“国家”与“民间”以及“真”与“伪”之间的僵硬对立在这一问题上显得尤为严重。“新民歌”等大跃进文艺实践的生产情境在上文中已经有所提到，接下来想再做一些展开。我想先点明的是，围绕群众创作产生的真正难题并不在于“国家”和“民间”的对立，而是建构这样一种劳动-生产主体以及这样一种生活方式是否可能、是否可欲。其实在美学讨论中我们已经看到了此种张力的端倪。单纯捍卫大跃进群众文艺的正当性之所以无效正在于此。某种程度上，大跃进将社会主义实践的强度提升到一个前所未有的高度，因此使之遭遇到了前所未有的困难。诸如新民歌、新壁画等所显现的绝非是艺术自身的难度而是政治-经济的难度。大跃进群众文艺的意义并不在于它是否提供了一种替代性的方案——无论是关于人性还是关于生活方式，而在于它在“消失”的过程中展露出一一种“常态”视点所触及不到的维度。这一维度本身缠绕于失败的经验之中，但是它在那个历史瞬间获得了某种表达。因此，它是不稳定的、运动的和不断消逝的，从而静观的美学确实会错失其要点。只有先从“生产”而非“作品”本身出发，我们才能接近这一文艺实践的核心诉求及其内在难点。

在当时的历史条件下，“工农兵创作”当然并不等于每一个普通劳动者都能拿起笔来写作或绘画。虽然大跃进时期的扫盲工作取得了不小的成绩⁸⁸，但是让刚刚识字的农民或工人熟练地运用诗歌或绘画等形式来表达情感或再现生活显然不切实际，也是一种苛求。从当时出版的民歌作者创作谈中可以看出，乡村中的一些老艺人、喜爱民间文艺的积极分子以及略有文化基础的青年文学爱

⁸⁷ 天鹰：“1958年二月初召开的第一届全国人民代表大会第五次会议上……普遍引用人民的豪言壮语。”（《1958年中国民歌运动》，第68页。）

⁸⁸ 参看《中国统计》资料室：《文化革命进入高潮——全国文教卫生事业突飞猛进》，《中国统计》，1958年第19期，第26页。据报，截止到1958年9月20日，“扫盲工作出现了空前大发展的新局面，全国已有1483个县（市）基本扫除了青壮年文盲，占全国县（市）总数的66%……在今年九个月中扫除文盲9393万人，相当于解放后八年扫盲总数（2800万人）的3倍。”

好者是新民歌创作的主力军。⁸⁹在一本完成于1959年8月的著作《白茆公社新民歌调查》中，我们可以看到较为中肯的调查数据，其中关于整个公社（乡）的创作人数、作品数量等，基本上能反映那一时期群众文艺创作“量”上的特征：

生产大跃进以后，很多人创作新民歌，估计全乡有5000多人[笔者注：白茆公社当时人口为19813人]，其中男的2750人，女的2250人。

参加创作的人青年最多，约有4000人，中年850人，老年150人。在青年中，学生约有1500人，占总人数相近三分之一。

经常创作的约有550人，其中乡文联会员250人，普通中学、农业中学和高小学生共250人，其他如乡级机关干部、中小学教师50人左右。……

从生产大跃进开始至今年春季，一年多来，群众创作的民歌、民谣、快板、小调、演唱、剧本等估计有10万篇，而其中民歌、民谣占80%左右，约有8万首。⁹⁰

在紧随新民歌运动而来的新壁画运动中，下放农村的专业画家和艺术学院学生更是一支重要的力量。譬如木刻画家古元、连环画家姜维朴等曾下放河北遵化，自己创作并指导农民群众创作了一大批壁画和墙头诗。⁹¹问题的关键在于，大跃进文艺的创作/生产过程中总是有工农群众“在场”，正如姜维朴所说：“大街是画室，墙头是画板，动笔有观众，左右皆老师”。⁹²新民歌和新壁画的创作是一种高度公开的艺术实践，有着极强的“可写性”。比如《上海民歌选》的序歌“什么藤结什么瓜”就是多位工人续写头两句选其最优的结果。⁹³工农兵创作打破的是孤独个体的“写作”，虽然不一定是群众亲历亲为但始终向群众敞

⁸⁹ 参看《民歌作者谈民歌创作》。

⁹⁰ 路工、张紫晨、周正良、钟兆锦编写：《白茆公社新民歌调查》，上海：上海文艺出版社，1960年，第45页。

⁹¹ 参看姜维朴编：《农民大跃进壁画》，上海：上海人民美术出版社，1959年。

⁹² 姜维朴编：《农民大跃进壁画》，第2页。

⁹³ 参看天鹰：《1958年中国民歌运动》，第148-149页。另，集体创作例证，可参看李根宝：“铁锤打出诗万篇”（《民歌作者谈民歌创作》，第32-33页。）

开。从生产过程来看，谓之“群众创作”可以说是有据可依的。赛诗会、群众诗歌创作展览会等新民歌活动方式也营造出一种文化翻身、人人参与的节日感和解放感。⁹⁴而在当时语境中，新民歌创作被有意识地纳入集体性的教育过程（包括政治思想教育）不但是正当的而且是必要的（其中的难点或许并不在于“行政命令”本身，而是“与时政相结合”这一要求高度凝神的感知状态自身的“危机”）。换言之，“与时政相结合”在当时是毫不避讳而且是极受鼓励的。这从一份当时北京大学学生下乡调研新民歌的报告中可以看出端倪：

目前王立庄隔天晚上有一次读报。读报是结合村内中心任务的。由于诗歌创作是“写中心”，读报与做诗便结合了。读报还能丰富知识、开阔眼界，对诗歌创作也有帮助。政治是诗歌创作的灵魂，因此继续通过各种形式来加强政治思想教育，始终是第一要紧的事。通过经常的政治学习，可以使社员不只是看到一个公社，而是看得更高更远，看到整个国家，看到全世界的共产主义事业。从而使社员气魄更大，风格更高。他们用诗来反映生活，就会更自觉更深刻。劳动与诗，就结合更紧。好诗也就会大量的涌现出来。⁹⁵

新民歌创作有其“组织起来”的因素，这是毋庸置疑的。纯粹自发的“民间”其实在当时语境中并不可欲。如今容易忽略的是这一点：劳动群众“主人感”的生成始终与劳动者与“政治”不断建立联系有关。在历史转型之中，充实的意义的生成恰恰不在于家庭或个人，而在于集体、国家甚至世界革命。劳动者由此“自为地”进入了“历史”。这同现实中合作化运动的快速展开构成了一种呼应。在这个意义上，大跃进群众文艺实践当然首先是政治性的，但这一政治性不能仅仅被还原为“行政命令”。当然我们也不能否认它的全面发动的确牵涉行政因

⁹⁴天鹰：《1958年中国民歌运动》，第26-31页。

⁹⁵北京大学哲学系四年级王立庄文化革命调查队：《黄村人民公社王立庄新民歌调查报告》，《北京大学学报》1959年第1期，第33-34页。着重号为笔者所加。

素⁹⁶，新民歌运动遭遇到挫折，部分原因或许正在于未能找到“教育”与“自发”之间更为“自然”的通道。更有意思的毋宁说是群众文艺的生产空间。这里涉及到的不但是体力劳动者与脑力劳动者的结合，同时也是劳动空间、创作空间与接受空间的连通（当然，这一连通在特定历史条件下也会带来“生活世界”的危机⁹⁷）。新民歌最早的研究者之一天鹰曾描述过民歌生产的空间形式：

群众创作园地的特点，除了诗亭、诗碑林立的普遍性外，还有一个是与生产场合的密切结合。如田头诗坛、鼓动牌、田头诗竹笺、田头木牌等，这一类园地，形式灵活，短小多样，鼓动性强。田头诗坛往往筑在大规模集体劳动的试验田边，让人们在火热热的劳动中，如有所感，即景赋诗。⁹⁸

一部分民歌集则转化为“扫盲课本”，在群众中影响很大，“公社的扫盲对象，人手一册，有些已经识字的人也要看。”⁹⁹此外，新民歌创作与大字报之间也有着极为紧密的联系，据说1958年各地大字报上的诗歌占到大字报总数的百分之三十到百分之四十。¹⁰⁰（值得注意的是，赵树理写于1958年的《锻炼锻炼》开首处就是一首歌谣体的大字报）。劳动空间（诗歌招贴于田头、车间）、教育的媒介空间（扫盲课本）、生活空间（比如画在家家墙壁上的新壁画）、政治空间（作为社会主义民主重要形式的“大字报”）都在某种程度上转化为艺术空间。诗歌的声音或绘画的形象在大跃进语境中成了一种新的普遍的媒介（政

⁹⁶ 参看天鹰当时有限度的反思：“从自愿上说，1958年的民歌运动，完全是出于群众的自愿的，只有在九、十月份以后，在某些地区，出现了某些不合理得规定任务、限期完成的强制现象。……但这并不是说，运动是自流地进行的，它不需要人们作主观上的努力。”“1958年民歌创作普及运动，在方法上也产生了某些缺点，大概在九、十月以后，某些地区和个别部门，为了进一步发动群众创作，在做法上过热了些，过急了些，不恰当地提出‘人人是画家，人人是诗人’的口号，因而使有些基层单位在发动群众创作时，偏重了数字要求，给那些没有写作要求，或没有写作条件的人，也规定了写作任务。”（《1958年中国民歌运动》，第76页，332页。）当时强调的是三个原则：需要、自愿、可能。

⁹⁷ 关于这一危机的分析，可参看蔡翔：“我并不完全同意人的日常生活可以独立于政治之外，但由此可以讨论的是政治究竟应该如何并且以何种方式进入人的日常生活。”（《专题：70年代中国》，《开放时代》2013年第1期，第19页。）

⁹⁸ 天鹰：《1958年中国民歌运动》，第19页。

⁹⁹ 参看《白岬公社新民歌调查》，第59页。

¹⁰⁰ 天鹰：《1958年中国民歌运动》，第13页。

治理论的话语形式是另一种，譬如各种新词汇和表述法）。重要的是考虑这一文艺实践所制造的“现象”带来了何种新的经验。当然问题的困难在于，大跃进运动落潮之后，新民歌和新壁画就开始逐渐消失。¹⁰¹（这里暂不考虑文革时期小靳庄农民诗和户县农民画的小规模勃兴以及当代农民画在市场经济中的“喜剧性重复”。¹⁰²）仅就“形式”和“内容”来为之讲出一个富有意义的叙事已变得十分可疑与困难。这也就要求我们尽可能地恢复群众文艺的生产过程及其时空情境——不仅是技术意义上的生产更是政治意义上的创造-生成。

就美学评价而言，由于大多数工农兵文艺缺乏必要的技术准备和创作训练，谈到工农兵创作总会涉及“丑”这一美学范畴（不是指道德意义上的“丑”，虽然社会主义美学在很大程度上主要是从政治和道德来展开美丑判断的，这可以参看姚文元在美学讨论中的论述）。虽然新民歌及新壁画诞生后招来一片叫好声，但是批评话语反复提及声音极为微弱的否定性评价（甚至是“发明”出这一评价¹⁰³）——比如“单调”、“粗鄙”、“公式化”——却暗示出一种证成“弱势文化”的焦虑。虽说在政治正当性上它可能是“强势文化”，但是在文化传统——包括“五四”以来的“新传统”中却依旧是弱势文化。事实上，大跃进群众文艺实践牵涉到“丑”这一范畴的历史实质。阿多诺曾提到西方近代对于丑的承认具有反封建性质——第四等级成为了艺术的合适对象。¹⁰⁴而当工农群众拿起工具开始文艺创作时，美的性质及审美评价发生了更为激进的转变。跟随“大跃进”而来的群众文艺创作大潮将这一问题推到了前台。比如解放军战士于思孟的《政委下连当兵给战士讲战斗故事》所引发的评论就颇为耐人寻味。就画本身来说，它好似一幅草稿，只是简单线条的勾勒：一群“战士”围着年长一些的“政委”听他讲故

¹⁰¹ 据称，新壁画创作活动到1960年已完全停止。参看吴继金：《“大跃进”时期的“新壁画运动”》，《艺苑》2008年第3期，第64页。

¹⁰² 参看倪伟：《社会主义文化的视觉再现——“户县农民画”再释读》，《江苏行政学院学报》2007年第6期。

¹⁰³ 譬如傅世梯对于红百灵的“批评”：一、攻击新民歌不应该成为当代诗歌的主流；二、攻击民歌是十分单调、粗鄙；“容量、思想、境界、面积都很小的牧童、农叟的竹笛单响”，没有艺术性；三、主张民歌需要在“诗人们帮助下好好改造才行”等等。（傅世梯：《对〈我对诗歌下放的补充意见〉的意见》，《新诗歌的发展问题》第一集，第167页。）

¹⁰⁴ T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.48.

事。人物形象近似漫画，也可以说称得上“造型丑陋”了。在评论这幅画时，画家力群虽没有隐讳这幅画在造型上的缺陷，却认为“只好甘拜下风”。这一新的审美判断即是：工农兵自己的趣味、情感和经验转化为艺术表达，虽然显得有些粗糙，却比知识分子对于他们的“表征”更真实、更自然、更为接近“本源”。因此，“草图”本身就比由知识分子加工后的“成品”更有价值。这是因为“谁也不可能比工农兵更了解他们自己的感性生活，更了解他们的思想和情感，谁也不可能比他们自己对他们的生活更有感情，感受更深，”而“工农兵群众和他们的生活是革命文艺创作的艺术原料源泉。”¹⁰⁵《政委下连当兵给战士讲战斗故事》通过“构图”本身——这直接来自经验，或者说是工农兵直接对经验的“摹写”（类似于“速写”）而无需知识分子冥思苦想来

“硬写”——成为一种“有意味的形式”：克服官僚主义，官兵上下平等、打成一片。与之类似，新壁画，尤其是农民自己画的壁画，尽管粗拙、夸张，无视透视规律，毫无写生基础，却因为是劳动者对自身生活经验的直接“表达”，从而超越了“白而专”的专业主义技巧和趣味。王朝闻在点评邳县农民画原作与漫画家的改作时，更是批判了“形象的完整性”的绝对性，并且条分缕析地谈论了为何农民的原作比专业者的改作更高明：

“丰收卷倒观潮人”原作那种由稻子构成的海浪一般冲击的威势，从感觉上给观潮者的强大的压力，在改作里都改掉了。似乎，漫画家认为稻粒的大小和色彩明暗，较之海浪似的冲劲更重要；可是因为丧失了海浪一般的威力，环境的具体性不鲜明，观潮派向后跌倒的形象反而显得有点做作了。“玉米树钻天”里的“树”，原作只有一株。虽然只有一株，观众不会以为它不是许多株的代表。似乎，漫画家把洗炼的艺术手法看成是简单化，追求的是“多多益善”，改作时加上好几株。本来是单纯的构图，现在被改得繁琐了。本来是重点鲜明的形象，现在改得平淡无奇了。……这，如果不是马虎，只能说是因为漫画家把原作的优点当成缺点的缘故。……这些作品使人觉得：农民画是创作，现在似乎要它接近素材。农民画是诗，现在一改把

¹⁰⁵ 力群：《如何看待工农兵美术创作》，《美术》1958年第11期，第9页。

诗意也削弱了。¹⁰⁶

王朝闻所看重的是农民生活经验直接“形式化”的可能性，用他的话来说就是“农民的歌颂漫画，显然不是像素描那样，可以靠用功能够学到手的一种技巧，而是从生活实践中培养出来的一种‘本能’”。¹⁰⁷“本能”一词尤其值得注意。

工农群众一旦自己开始用艺术来形式化自身的经验，必然给专业艺术家或作家带来一种震惊。¹⁰⁸这种震惊与其说是源于艺术的内容或技巧，毋宁说是一种政治性的经验。事实上，当时“民族形式”问题的再度兴起暗示出一种为群众文艺创作寻找“源”的努力。¹⁰⁹正如有人指出农民壁画很像汉画或敦煌壁画，其根源在于农民身处“活”的传统之中。因此他们的创作并非“无法”。他们可能是依循习惯或“本能”来创作，但是蕴含其中的法则只是未能明晰条理化而已。¹¹⁰注意到这一时代氛围，也就不难理解大跃进时期的废名试图从“语言”上来确认新民歌的“天籁之声”：

语言技巧最难的是不用典故和难字，用眼前现成的东西。古典文学，像《诗经》和《楚辞》，是干干净净没有典故和难字的，我们今天读起来仿佛处处是典故，处处有不认得的字，那是时代久远，方言差异，传说故事有很大的变化……新民歌的语言不用典故，不要难字。……汉语五个字一句、七个字一句是最合乎歌唱的，所以古代的诗歌是大量的五言、七言诗，今天的新民歌也大量的是五言、七言体了。思想感情是第一件事，是有阶级性的；语言是全民共有的，古代汉语和现代汉语基本上是一个规律，在歌唱上节奏上完全没有差异，五个字一句、七个字一句是汉语的“天籁”，

¹⁰⁶ 王朝闻：《完整不完整？——文艺欣赏随笔》，《人民日报》1958年11月4日第7版。着重号为引用者所加。

¹⁰⁷ 王朝闻：《完整不完整？——文艺欣赏随笔》，《人民日报》1958年11月4日第7版。着重号为引用者所加。

¹⁰⁸ 注意知识分子评论家反复提到：劳动人民一旦开始创作……这一“语式”，仿佛蕴藏着一种焦虑感。参看沙鸥：《新诗的道路问题》等。

¹⁰⁹ 1958年5月，毛泽东谈及收集民歌即诗歌发展道路，民族形式问题再次得到强调。这与毛泽东诗词在1950年代中期的发表和新民歌的大兴有着直接关系。

¹¹⁰ 参看王朝闻：《工农兵美术，好！》，《美术》1958年第12期，第15页。

最自然的节奏。¹¹¹

废名在论证新民歌的五、七言句和古代诗歌相通的时候，借用了斯大林的语言论。在他看来，新民歌不仅内容好，而且“形式”也具有普遍性（语言有“全民性”，上通古人）。废名意在强调新民歌继承了古代诗歌语言富有生命力的一面，这并不是提倡摹古、仿古，而是将古人的活泼、生动的语言能量继承下来。¹¹²将大跃进群众文艺实践与“古源”建立关联，实质是强调其更为完整的存在方式，也就是强调它在一定程度上摆脱了“分化”/分工的历史后果，从而将文艺自身的“起源性”力量充分发挥了出来。（从大跃进时期废名的书写来看，他是真诚地认同群众创作的美学和历史意义的。知识分子对于群众文艺实践的评价卷入了后者的意义生成，因此不能视其为外在于作品或与作品的“真实”无关的附加物。毋宁说它是表征历史氛围的某一种形式。）

除了在“形式”上确认群众文艺实践与“本源”的接近之外，同样也有内容上的类似讨论。譬如天鹰就认为新民歌呈现出的“人与自然斗争”好似一个否定之否定（因此是“回复”）的过程：

社会主义时代的民歌，在表现内容上却又回复到与自然界的斗争上去，因为社会问题已经基本解决，人压迫人的斗争已经过去，当前人们的任务，是在更广阔的基础上去征服大自然，是在全副现代化武装的条件下去与自然界作战，因此对原始社会说，这是一个否定之否定，是在更高的阶段上出现的回复。¹¹³

“原始社会在更高的阶段上的回复”暗示大跃进的“当下”是一种新的“原初”时刻：社会主义改造基本完成以及开始向共产主义社会“过渡”。劳动者已经从阶级压迫中解放了出来，阶级斗争逐渐转变为新旧斗争，而“生产斗争”则成为社

¹¹¹ 废名：《新民歌讲稿》，王风编：《废名全集》第六卷，北京：北京大学出版社，2009年，第2835、2841、2842页。着重号为引用者所加。

¹¹² 值得一提的是，在大跃进时期，废名自己用歌谣体和简单的白话做了300首颂诗。参看废名：《歌颂篇三百首》，《废名全集》第六卷，第2925-3006页。

¹¹³ 天鹰：《1958年中国民歌运动》，第127页。

会生活的主导方面。¹¹⁴上文已经提到“斗争”一词最终指向劳动的政治化，即要求劳动主体像投入到战争中一样富有激情，成为敢于担当、不惧斗争的“主人”。而作为“主人”征服对象的“自然”在文艺创作中获得了一种具体的形态。天鹰所谓的“回复”是一个颇有意味的提示，它不仅表明“劳动生产”成为大跃进时期的主基调，也指出了“自然”在新民歌和新壁画中的核心地位。但是，在“大跃进”文艺中所呈现的“征服自然”到底意味着什么并不是一眼即可看穿的问题。对于此类“回复”，美学讨论参与者也对之多有质疑，其潜台词即大跃进时期的“共产主义文艺萌芽”与其说是劳动与艺术更高层面上的“和解”，毋宁说是对于“原始艺术”的重复（从中我们也能体味到一种隐含的但不可逃避的“社会阶段论”）。¹¹⁵虽然这一质疑有其合理性，却不是我们接近大跃进群众文艺的唯一路径。天鹰有一个提示在我看来十分关键：新民歌里的“夸张”实际并不代替原有的形象，反而不会使人造成误会。¹¹⁶的确，某种程度上说，现实主义所制造的“似真感”会比“浪漫主义”所构造的“幻想”更接近“幻象”。这也引导我们去思考，大跃进群众文艺到底“生产”出了什么“新”元素？如何来思考无法简单还原到“现实”的“幻想”的“现实性”？如果说上文基本是从“外部”厘清了大跃进文艺实践作为“文化革命”的面向，那么接下来的部分将关注新民歌和新壁画的作品本身，关注其修辞及其他形式特征。我想强调的是，恰恰是这些群众文艺实践的“形式”透露出“外部”分析难以捕捉的历史“内容”。外在历史情境以更具张力性和真理性的方式“刻写”在作品内部。

（二）“自然”之中的“自由”：劳动、丰裕与“新”

就当时两本最为“权威”的新民歌选本《红旗歌谣》（郭沫若、周扬编选，

¹¹⁴ 参看毛泽东：“马克思主义告诉我们：人类的主要矛盾是人与自然之间的矛盾和人与人之间的矛盾，这两种矛盾就体现为生产斗争和阶级斗争，在阶级消灭以后则体现为新旧斗争。”毛泽东：《对周扬〈文艺战线上的一场大辩论〉一文的批语和修改》，《建国以来毛泽东文稿》第七册，第95页。黑体字为毛泽东的改写。

¹¹⁵ 参看魏正：《关于美学的哲学基础问题——与朱光潜同志商榷》，《美学问题讨论集》第六集。

¹¹⁶ 天鹰：《1958年中国民歌运动》，198页。

《红旗》杂志社1959年初版)和《新民歌三百首》(《诗刊》社编,1959年初版)来看¹¹⁷,新民歌的“主题”或者说“题材”一般可以分为:歌颂共产党和毛主席、农业大跃进、工业大跃进和人民解放军保家卫国。其中份量最重的是农业大跃进题材(工业大跃进之歌有很大一部分属于地方工业和乡村工业,比如《新民歌三百首》所选的“钢炉顶天日不落”、“半山腰里冒白烟”等¹¹⁸描绘的都是村社工厂大炼钢铁)。说新民歌源于劳动并非虚妄之词。开始于1957年秋冬的兴修农田水利运动带来了大规模协作劳动,新民歌“颂歌”式的特征以及偏重夸张、幻想的表达方式与其鼓动劳动激情的作用是紧密相关的。据说著名的陕西新民歌《我来了》和《龙王见了打颤颤》就诞生于大兴水利的过程之中。¹¹⁹而在1958年4月《人民日报》发表社论《大规模地收集全国民歌》之后,新民歌作为劳动人民“自造自用”的文学创作逐渐被纳入“文化革命”的轨道,其基本风格则延续了下来。后起于新民歌的新壁画1958年7、8月间在江苏邳县、河北束鹿发端;1958年8月份江苏邳县的壁画在北京展出后,全国很快掀起了大规模的壁画运动,由此形成一股群众美术创作的洪流。某种意义上,新壁画可以视为新民歌的“视觉化”,它具有“诗画结合”的特点,即多配以墙头诗和墙头题词。从主题内容上说,壁画则更为“直观”地涉及农村生产劳动(包括大炼钢铁)和日常生活(房屋建设规划图、人民公社“十三包”图景以及宣传节约储蓄的“家常图”等¹²⁰)。某种意义上,新民歌和新壁画非常透明,看似没有秘密:

¹¹⁷ 参看袁水拍:《新民歌的一二艺术特点》,《诗刊》编辑部编:《新诗歌的发展问题》第四集,北京:作家出版社,1961年,第270页。《红旗歌谣》和《新民歌三百首》都选录各地各民族新民歌共300首显然是有追随《诗经》三百首之意。本文对于新民歌的评论也基本建基于这两本选集。

¹¹⁸ “半山腰里冒白烟”尤为明显:“半山腰里冒白烟,白烟冲过山那边,牧童见了哈哈笑,他说这是云升天。这回牧童看错了,村里工厂烧矿烟。”(《诗刊》编辑部编:《新民歌三百首》,北京:中国青年出版社,1959年,第238页。)

¹¹⁹ 参看天鹰:《1958年中国民歌运动》,第159页。

¹²⁰ 参看《河北壁画选》,第38页,第57页,第70-76页。

不仅表达毫无晦涩之处，而且内容十分“单纯”。¹²¹然而，正是因为诗画的对象格外明确，其“修辞”成分尤需注意。如果说新民歌和新壁画的核心对象或者说基本线索确是“自然”和“劳动”，我们尤其需要关注这一对象是如何呈现的。

1、新民歌与新壁画里的“自然”

为了落实我们对于大跃进群众文艺实践的形式分析并由此逼近所谓的“自然”议题，我们不妨以《红旗歌谣》和《新民歌三百首》这两本最具代表性的新民歌选本以及《河北壁画选》和《苏北农村壁画集》为例（江苏邳县、河北束鹿正是新壁画的发源地），先来厘清新民歌和新壁画中“自然”的意义层次，作为展开进一步讨论的基础。¹²²

首先在经验归纳的意义上，我将诗画中的自然表象较为机械地划分为以下三类。

第一，“自然”指的是作为“对象”的自然事物，当然这里需要指出的是，这里的“自然事物”并非“野性的自然”，而是已然处于具体劳动生产关系之中的自然，在很大程度上已然是李泽厚意义上的“人化的自然”（参看第二章对于李泽厚自然美的探讨）。这又可以粗略地分为：（一）劳作和收获对象，比如农业大跃进歌谣里的庄稼作物和农民壁画里的猪羊瓜菜。¹²³（二）水利建设对象——山岳河川，尤为显著的是引水开渠成为众多民歌的唱颂对象，比如这一首

¹²¹ 值得注意的是，在当时语境中，“晦涩”成为“知识分子”矫揉造作的标志。比如有人就指责卞之琳《十三陵水库工地杂诗》（1958年3月号《诗刊》）“出现了许许多多使人‘百思莫解’的句子”。他所举例句为：“奔水库投入海——荒山口蓝潮汹涌！叫四山环抱我骨头，从此排千陵万陵！自然有规律，缺头脑，什么主意也不管，别抱怨‘天地不仁’，我们造锦绣河山！”（见方歌今：《风格·形式·内容》，《新诗歌的发展问题》第二集，第140页。）

¹²² 当然这样做首先会面临一个方法论上的质疑：仅仅选择这些“选本”是否能见出大跃进群众文艺的特征？我的基本回应如下：首先，正因为这些是经过“筛选”与“加工”的权威选本，恰可见出劳动者、知识分子与领导人各种因素的多元决定，从而呈现出当时更为“一般”的情感结构特征。另一方面，抱定一种不受侵染的天真的“民间因素”，从而要求特殊的劳动群体“本真”的声音，很可能恰恰不符合当时的历史逻辑。当然，在可操作性的意义上，由于新民歌数量的巨大以及新壁画遗迹的缺席，使得我们也不得不首先通过一些权威选本来切入讨论。

¹²³ 比如邳县壁画里多见大肥猪、“玉米王”、“水稻王”，大萝卜。“号猪去”——一只大肥猪乐呵呵地坐在马车上（《苏北农村壁画集》，上海：上海人民美术出版社，1958年，第5页。）“叫我怎么进去！”——描绘了两个大萝卜进不了粮仓（《苏北农村壁画集》，第6页。）“挡住去路”——孙悟空被一颗犹如擎天柱的玉米挡住去路（《苏北农村壁画集》，第7页。）

“渠水围村转”：“前天夕阳下，河水在西洼；今晨旭日东，渠水到村东；中午日正南，渠水围村转。”¹²⁴（三）、提供基本工作条件——“光亮”——的太阳月亮。两者多以拟人化形象出现，比如这首“社员跟太阳比赛跑，累得太阳把替工找。月亮露面心里跳：‘啊，我替不了来替不了’。”¹²⁵（四）呼应人类劳动的自然事物。它们本身可能并不内在于劳动过程——主要也以拟人化形象呈现。比如“荒山穿起花衣裳，变成一个美姑娘，白云看见不想走，整天盘绕在身旁”¹²⁶里的“白云”以及“老头对老头，挖泥喊加油，引来老鹰停翅飞，乐得柳树直点头”¹²⁷里的“老鹰”和“柳树”。

第二，“自然”指人“自身的自然”，即人的体力、精力以及潜能，或许也可以涵括具有自发特征的情感，即民歌时常表现的“情”。当然，这一“自然”始终是受到社会-历史中介的，用马克思的话说，人自身的自然始终在人与自然的“物质变换”过程中发生着改变，因此更严格地说，这是人的“第二自然”或“第二本性”。有趣的是，新民歌（包括其视觉形式——插图或体现其“诗意”的壁画）所呈现的“人”的劳动能力大多被修辞化了。譬如这一首：“腰里揣着四十条，浑身好像火炭烧，干活力气添百倍，刨得天动地又摇。”¹²⁸而劳动主体的形象多被设想为巨人，也是一个值得注意的形式特征。尤其在《新民歌三百首》中，《我来了》里的“我”也由插图直接赋形为一个巨人。¹²⁹在当时的批评话语看来，“巨人形象”表现了“工人阶级和集体农民的集体英雄主义”。¹³⁰劳动主体的另一个的特征就是投身于打破作息“常规”的超强劳动：“公鸡拍翅叫出窝，家里人儿没一

¹²⁴ 《渠水围村转》，《红旗歌谣》，第182页。

¹²⁵ 《找替工》，《红旗歌谣》，第129页。

¹²⁶ 《白云看见不想走》，《红旗歌谣》，第230页。

¹²⁷ 《老头对老头》，《红旗歌谣》，第155页。

¹²⁸ 《新民歌三百首》，45页

¹²⁹ 参看，《新民歌三百首》，第57页。关于巨人形象，更可参看《新民歌三百首》，第58页，59页。集体主体与“巨人”形象，如《我来了》图绘，《凭咱这双手》又是图绘巨人，见《新民歌三百首》，第81页。

¹³⁰ 参看天鹰：《1958年中国民歌运动》，第190页。

个。原说公鸡比人早，哪知家家都是空被窝。”¹³¹

第三，“自然”更深一层的意味即法则、规律或者说人类难以克服和超越的外在与内在因素，即作为“必然王国”的“自然”。由于新民歌和新壁画多以“夸张”和“幻想”现身，而且杂糅着许多“上天入地”的神话因素，因此这一“自然”似乎在其中并没有位置。事实上此种“自然”不但在大跃进群众文艺中扮演着极为重要的角色，而且在作品中有其痕迹——虽然它往往以具体的拟人化形象出现，且处在一种被“征服”的状态。比如这一首：“正在好干活，太阳往下梭，赶快搓根索，套住往上拖”。¹³²类似于上文所举例证，这里的“太阳”提供基本工作条件——光亮，因此也隐约指向工作时间。再细究之，这一虚构与其说指向克服时间流逝的现实冲动，毋宁说彰显出一种劳动意志，一种“主人”的劳动。可以说，整个大跃进群众文艺的形式驱动力之一就是在形象和修辞中不断地克服作为“规律”和“法则”的“自然”——包括一系列旧有的人性规定。

这第三方面尤为重要，这里存在一个与马克思主义政治经济学之间的隐秘通道，即关于“规律”的把握，尤其是对于“价值规律”的全新意识。此种意识规定了整个“大跃进”的基本特质。毛泽东在1958年号召党的干部阅读斯大林的《苏联社会主义经济问题》和苏联《社会主义政治经济学教科书》，他在相关谈话中强调了这样一种关于“价值规律”的看法：

价值规律作为计划工作的工具，这是好的，但是，不能把价值规律作为计划工作的主要根据。我们搞大跃进，就不是根据价值规律的要求来搞的，而是根据社会主义经济的基本规律，根据我国扩大再生产的需要来搞的。如果单从价值规律的观点来看我们的大跃进，就必然得出“得不偿失”的结论。从局部、短期看，大办钢铁好像是吃了亏，但是从整体、长远来看，这是非常值得的。因为经过大办钢铁的运动，把我国整个经济建设的

¹³¹ 《原说公鸡比人早》（《红旗歌谣》，第100页。）相关例证太多，不胜枚举。比如《月儿弯弯星未落》（《红旗歌谣》，第102页。）以及《起三更，闹三更》（《新民歌三百首》，第164页。）

¹³² 《太阳往下梭》，《红旗歌谣》，第117页。这里尤其涉及大跃进时期的关键问题——“时间”。参看一丁：“如果说，资本主义者最宝贵的是金钱的话，那么，共产主义者最宝贵的是时间。”（《共产主义者的时间观念》，《大跃进杂文选第三集——智慧的海洋》，第54页。）

局面打开了，在全国建立了很多新的钢铁基地和其他工业的基地。这样就使我们有可能大大加快建设速度。一九五九年冬，全国参加搞水利的人有七千七百多万。我们要继续搞这样大规模的运动，使我们的水利问题基本上得到解决。从一年、二年或者三年来看，花这么多的劳动，粮食单位产品的价值当然很高，单用价值规律来衡量，好像是不合算的。但是，从长远来看，粮食可以增加得更多更快，农业生产可以稳定增产。那么，每个单位产品的价值也就更便宜，人民对粮食的需要也就更能够得到满足。¹³³

在所谓“不能以人们的意志来改变”、类似于“自然规律”的“价值规律”¹³⁴面前，毛泽东凸显了“大跃进”的“政治经济学”本质：它看似是对于“等价交换”原则的暂时打破（所谓“得不偿失”），却为整体性的“快速发展”奠定了基础——这被视为“丰裕”的真正基础。工业上新基地的纷纷建立以及农业上水利条件的完善，将会为社会主义生产提供前所未有的条件。当然，这也意味着此种“积累”首先需要无数的劳动者在“大跃进”这个特殊的历史瞬间付出超常的努力。毛泽东在这里看到的不仅是一种可能性，而且是一种“现实性”，即“大规模的运动”已然搞起来了，成千上万的普通劳动者已然投入了看似“得不偿失”的生产活动。因此，不但自古以来人的“自然”规定是可以商榷的，人性在特定的历史瞬间是可以改造的，而且如“自然”一般的经济规律也是可替代的。如果不考虑到“大跃进”这一基本的政治经济学规定，我们就无法理解“大跃进”群众文艺实践的诸多特点。然而，另一方面，这里所许诺的“未来”并不简单意味着一种留待将来的“兑换”，即鲁迅所谓“未来的黄金时代”的虚设。劳动者此刻的超强劳动也并不仅仅停留于“为子孙万代谋幸福”的“牺牲”精神（虽然对于此种“牺牲”之意义的强调充盈在关于社会主义“美德”言说之中）。如果只是这样，社会主义的时间就和历史主义的“空洞”时间了无分别了。所以我们会看到“文化革命”和

¹³³ 《毛泽东读社会主义政治经济学批注和谈话（简本）》，第263页。着重号为引用者所加。

¹³⁴ 参看薛暮桥：《社会主义制度下的商品生产和价值规律》，《红旗》1959年第10期。以及孙冶方：《论价值——并试论“价值”在社会主义以至于共产主义政治经济学体系中的地位》，《经济研究》1959年第9期。

“人民公社”实践的同步展开，即每一个时间的细胞都充满了转型的力量，时间具有了质的特征。单纯用“牺牲”的“谎言”来定位“大跃进”对于“价值规律”的超克，正是源于无视这一历史瞬间所具有的转型特征。

正是在此种“价值规律”暂时被打破的氛围里，新民歌和新壁画的诸多修辞（甚至是整个“大跃进”的修辞）才是可理解的。固有的“自然”突然产生了松动与摇摆。它所带来的强度突然使“社会主义”内部产生了一个“断裂点”——所谓“共产主义社会”突临所带来的震惊感。面对此种难以表现的、“早熟”的、充满歧义的“新”，文艺诸多的“媒介”形式承担了艰苦的“翻译”工作，某种程度上也可以说是一种“妥协”，一种“情感结构”的“缝合”工作，一种感觉与习惯层面的接续与转化。

2、“形式”的“内容”之一：从“浮夸”说起

接下来我将转而分析更为隐秘的一种信息。

上述“自然”（包括“情感”）在新民歌和新壁画中的呈现方式都是高度修辞化和风格化的，因此绕过“虚构”去直接探讨“内容”——无论是读出客观方面的“时代内容”还是读出主观方面的“英雄气概”——可能仍会错失这一形式本身的意义。虽然大跃进时期的群众文艺实践必然嵌入整个“大跃进”的“语法”，但是过于简单地在现实批判和文艺批判之间建立短路性的关系，亦会损耗历史经验的复杂性。接下来我尝试考察新民歌和新壁画的几个核心“设置”及其“修辞”特征。首先就从征服“自然”（尤其是作为“规律”的“自然”）这一问题谈起。

严格来说，批判大跃进群众文艺实践过于“浮夸”，实质指的是新民歌和新壁画普遍呈现出对于“必然性”、“规律”（不管是自然规律还是经济规律）的想象性克服，或是它们为不可能之事提供了虚构性的形象。比如新民歌里的“石头捏出清水”、扁担“挑着一座山”、拉住太阳拖住月亮等表达超常劳动意志和能力的诗句¹³⁵；或是“麦堆赛过大山岗”、“一座粮山高万丈”¹³⁶，以及新壁画里表现

¹³⁵ 《红旗歌谣》，第34、116、174页。

¹³⁶ 《红旗歌谣》，第219、220页。

得更为“直白”的“丰裕”场景——农民爬上高粱树、攀上大南瓜、小朋友围着大树一样的白菜玩耍等。¹³⁷与之形成对照的是，大跃进时期曾刊出颇具“科教”性质的《农业大跃进中的珍闻》等“纪实”性文献，当时的新闻摄影也提供了大量粮食果蔬“卫星”的镜头（包括所谓“建国以来最有影响的虚假照片”——于澄建拍摄的《一颗早稻大“卫星”》¹³⁸）。乍一看，新民歌和新壁画似乎亦内在于这样一种呈现“人间神话”或“奇迹”的叙述脉络。1958年，“现代汉语研究班新民歌研究小组”在谈论新民歌的“夸张”特征时，并不让人感到意外地提到：

一亩土地生产出几万斤粮食，油菜比人高，一个南瓜要三人抱；一夜之间工厂林立，钢水沸腾，山沟里也闪耀着照亮的电灯；到处是学校，家家户户有读书声，科学院士是普通的工人、农民；小猪变小象、鸡蛋变鹅蛋，河水上高山，吃饭穿衣不要钱……这一切不正是美丽的人间神话吗！因此，我们说这种富有革命浪漫主义的“夸张”手法正是劳动人民移山倒海的英雄气概的表现。¹³⁹

这段叙述为我们呈现了大跃进时期各种“珍闻”的拼贴，最终缝合出一种现实与幻想相混合的“人间神话”景象。然而，作者所引“体现劳动人民移山倒海英雄气概”的民歌却恰恰因其极度“夸张”，撑破了现实的“幻象”：“脚一踢，高山飞翻，山神逃滚沙滩！口一吹，海水翻天，龙王吓奔荒山！”¹⁴⁰换句话说，大跃进文艺实践恰恰因其比“幻象”更“夸张”，因其将想象再推进一步，反而具有了逃脱“幻象的瘟疫”的可能性。我所关注的正是这一诗歌和绘画“生产”所产生的剩余性因素——即不可完全化约为上述“幻象”的因素。这也使我尤为关注“修辞”及其他形式因素。新民歌在“想象”中征服“自然”，往往会带来“童话”特征。

¹³⁷ 参看《苏北壁画选》，第9页、第10页。《河北壁画选》，第7页。值得注意的是，农村壁画并不全是呈现此种“幻想”或“夸张”形象的图画，也有较为写实的对于劳动与生活的描绘。参看邳县运河镇农民壁画：“刨鱼鳞坑”，《苏北壁画选》，第4页。

¹³⁸ 晋永权：《红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩》，北京：金城出版社，2009年，第109-114页。

¹³⁹ 现代汉语研究班新民歌研究小组：《谈新民歌的修辞特点》，《北京师范大学学报》，1958年第6期，第30页。着重号为引用者所加。

¹⁴⁰ 现代汉语研究班新民歌研究小组：《谈新民歌的修辞特点》，《北京师范大学学报》，1958年第6期，第29页。

虽然围绕新民歌的评论多采用“神话”一词，但多是流俗性的使用，即指新民歌里出现诸如嫦娥、龙王、孙悟空等神话人物，而并未上升到概念层面。其实，“神话”恰恰指向人类屈从于自然的情境，它包含着人类的原初恐惧。相比之下，在“童话”里，自然事物变得不再陌生，它们不但驯服于劳动的主体，而且呼应着他的行动，成为人类的“助手”或“盟友”。正如本雅明所言：“童话告诉我们人类早期如何设法挣脱神话压在人们胸襟的梦魇。”¹⁴¹进言之，童话经验中没有真正的恐惧，却有人类（尤其是孩子）的机智和奋勇。

与童话特征紧密相关的就是拟人化这一修辞手法，或者说，拟人化是童话特征得以落实的关键要素。天鹰曾将新民歌对于自然的拟人化归纳为三类：一、对人所要征服的直接目标的人格化。二、对一般自然物、那些与人的日常生活有密切联系的动植物的拟人化（类似于传统童谣里的拟人化）。三、借用自然界事物的活的反应来加强所描写事物的气氛。¹⁴²其实这三种拟人化的自然形象可以分为两大类：驯服的自然，比如“牵着淮河鼻子走，叫它乖乖向北流，流到那，富到那，万亩旱田变稻洲”。¹⁴³以及亲和的、呼应的自然，比如上文所举的“老头对老头”，又譬如这首“新水井”：

新水井，亮闪闪，
好像姑娘水汪汪的眼；
看得玉米露牙笑，看得地瓜浑身甜，
看得谷子垂下了头，
看得高粱羞红了脸，
看得粮食堆成山，
看得日子像蜜甜。¹⁴⁴

而在新壁画里，拟人化主要呈现为笑逐颜开的巨型庄稼农作物，玉米王、

¹⁴¹ 本雅明：《讲故事的人》，汉娜·阿伦特编：《启迪》，张旭东、王斑译，北京：三联书店，2008年，第112页。

¹⁴² 参看天鹰：《1958年中国民歌运动》，第206-211页。

¹⁴³ 江苏涟水民歌：《牵着淮河鼻子走》，《新民歌三百首》，第65页。

¹⁴⁴ 山东临清，张志鸥：《新水井》，《新民歌三百首》，第118页。

水稻王、小麦王等等“各显神通”。¹⁴⁵拟人化是一种克服距离的方式，通过赋予自然事物以人的脸庞（有时是赋予其声音，不过这在新民歌和新壁画中倒不多见）和人的动作，它暗示出一种形象或想象中的和解，即一种将外部事物吸收进自身生活世界的方式，而与之形成对照的或许是一种彰显人类有限性的自然形象，一种不对称的、不可穿透的关系。诚如威廉斯（Raymond Williams）所言，人与自然关系的表述源于人与人之间的关系。¹⁴⁶依此逻辑，新民歌和新壁画中拟人化的自然——无论是驯服还是亲和——实则表征出一种对于新型的社会关系的渴望。可以说，这里的自然形象关联着劳动群众废除臣属性、生成为主人的问题，同时也暗示出劳动群众某种普遍的愿望。

在“夸张”和“拟人”之外，还有一个“比喻”的问题值得关注：一方面新民歌在表现农业劳动以及新农村之“美”时，往往会运用手工艺的“语汇”；另一方面，表现“工业大跃进”的新民歌往往会引入自然形象。关于前者，可参看这两首歌谣：

“哥在田中织绫罗”

哥在田中织绫罗，
四肢着泥忙投梭。
织出绫罗千万匹，
织了大墩织山坡。

哥在田中织绫罗，
手脚忙忙心里乐。
绿绫要换黄金谷，
一亩千斤还有多。¹⁴⁷

“田似绿毯河似线”

¹⁴⁵ 比如“各显神通”，《苏北农村壁画集》，第13页。“集体照相”，《苏北农村壁画集》，第13页。

¹⁴⁶ Raymond Williams, “The Idea of Nature”, in his *Culture and Materialism*, p.84.

¹⁴⁷ 《哥在田中织绫罗》（江西），《红旗歌谣》，第121页。

庄连庄来坡连坡，
小河弯弯接大河。
田似绿毯河似线，
缝的牢牢撕不破。¹⁴⁸

第一首“哥在田中织绫罗”虽然表现的是农耕，然而用的却是“织”、“投梭”这一手工艺活动，更将农作物比作“绿绫”这一“织物”。第二首“田似绿毯河似线”在呈现农村风光时同样运用了手工艺的语汇，将整片农田比喻为了一件“缝”得极好的织物。单纯在修辞的意义上，这两首诗或许并没有特别出彩之处，然而值得追问的是，为何“手工艺”会渗透进农业的美学呈现？为何这两种“劳动”的其中之一更切合“美学化”？这一审美化的历史内容到底是什么？

另一方面，相比于“工业”来说，“农业”和“手工业”其实都更接近“自然”。在“工业”跃进之歌中，我们能够看到一个相当值得玩味的想象，即“工业场景”的“诗化”往往会征用“自然”意象，工业产品和场景往往会被比喻为自然形象或与“自然”相当切近的事物。比如以下几首民歌：

“顶住日不落”
钢水红似火，
能把太阳锁，
霞光冲上天，
顶住日不落。¹⁴⁹

“小高炉”
小高炉，像宝泉，
铁水源源汇成川。

小高炉，像笔杆，
蘸着铁水画乐园。

¹⁴⁸ 《田似绿毯河似线》（湖南武冈），《红旗歌谣》，第168页。

¹⁴⁹ 《顶住日不落》（湖北大冶）《红旗歌谣》，第293页。

小高炉，真好看，
吞下矿山吐铁山。

小高炉，全民办，
全国竖起千千万。¹⁵⁰

无论是第一首里的“太阳”、“霞光”还是第二首里的“宝泉”，都是用自然意象来比喻工业场景。而“小高炉”里的“笔杆”一语更是用“书写文化”的符号来表现工业生产资料。再看这首“烟囱”：

高高伸向白云边，
青烟缕缕飘蓝天。
哪棵大树有你高？
哪根天竹有你甜？

你是一根铁手臂，
高呼口号举上天；
你是一支大毛笔，
描画祖国好春天。¹⁵¹

这首歌谣里的多层次“比喻”赋予“烟囱”多种象征意义，“大树”、“天竹”是将之“植物化”，“手臂”是将之身体化，而“毛笔”则是“书写文化”甚至是旧有“高级文化”对于工业的“转码”。有意思的是，此种“修辞”处理并不仅见于新民歌中，而是为诸多现代诗歌所共享。反过来说，我们却很少见到将自然物表现为“工业”产品的写法，也很少看到对于“自然”的“工业化”处理（当然也不是没有例证，比如本雅明提到的格兰维尔的漫画¹⁵²）。在这个意义上，“修辞”本身就包含着丰富的历史信息，或者说受到具体历史性的规定。然而我们需要在此进一

¹⁵⁰ 《小高炉》（山东青岛）《红旗歌谣》，第306页。

¹⁵¹ 《烟囱》，《红旗歌谣》，第273页。

¹⁵² Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth Century: Exposé of 1939”, in *Arcade Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge and London: Harvard University Press, 1999), pp17-18.

步辨识的是，大跃进文艺此种表征“惯例”在何种程度上关联于更为普遍的现代性难题，又在何种程度上表达出自身独特的历史经验。这里或许透露出这样一种意味：“大跃进”的整个感觉机制未能随着短暂的“跃进”式发展产生根本性的变化。“跃进”有着一种内在的“不平衡性”。这种不平衡性与其说体现在新民歌的“主题内容”上，毋宁说表现为“形式”的“内容”——尤其经由特定修辞的重复以及某些“表达”的不可逆推性得以呈现。

3、形式的内容之二：“诗画转化”与主体出场

从艺术效果上来说，非人的事物拥有了人的特征，意味着“表现”的“轴心”已然确立，从而某些未知的事物可以部分获得“熟悉”的肢体形象。因此“拟人化”更容易带来视觉表现的可能性。这或许是新民歌和新壁画可以互相“转化”的一个关键因素。后者由于是对农民生活世界之中现实事物的夸张性“模仿”，问题相对要简单一些。而对于新民歌来说，由于语言自身包含着并不能完全转化为视觉经验的因素或者说抵制视觉化的因素——比如诗歌中的抒情主体（指示出来或未指示出来的“我”或“我们”），因此视觉化总会留下剩余性。虽说有些新民歌本身就带有很强的视觉性特征¹⁵³，甚至有些就是以壁画为中介来构思的。¹⁵⁴但有一些若充分视觉化，即采用图画形式来表现，意味就会显得有所耗损。这首《一颗红心跳蹦蹦》就是一个有趣的例证：

一片灯火一片红，
一颗红心跳蹦蹦；
跳得瓦刀点头笑，
跳得红砖漫天跑。

¹⁵³比如这首《社里高粱长得大》：“社里高粱长得大，长到天宫织女家，织女探头窗外望，撞了一头高粱花”。（《新民歌三百首》，第179页。）又比如与新壁画有着互文性的《包谷杆儿高齐天》，《新民歌三百首》，第182页。

¹⁵⁴ 参看天鹰：《1958年中国民歌运动》，第326页。作者所举的是河北束鹿县的一首民歌：“一个谷穗不算长，黄河上面架桥梁；十辆汽车并排走，火车驰过不晃荡。”值得注意的是，这里颇有一些幽默的成分。

跳得砖墙随风长，
转眼烟囱入云霄；
心啊心啊为啥跳？
总路线啊宣布了！¹⁵⁵

这首新民歌一方面有着很强的拟人化特征和视觉表现性，另一方面，如果对之进行充分视觉化，就会发现只能以类似于“漫画”的方式来表现，而且其中存在难以妥帖再现的因素，譬如“红心”、“总路线”：“红心”在这里暗示一种激情的主体性，而“总路线”更是一个难以简单视觉化的“概念”。《一颗红心跳蹦蹦》其实具有很强的运动感，很难为画面所固定下来（或许更适合于动画电影来表现）。更重要的是，其中的抒情性因素——特别是最后一句“总路线宣布了！”，更是难以直接再现的对象。寻常来说，我们大多认为新民歌是一种单纯、简单甚至是非常套路化的艺术形式，某种意义上也就是认为它普遍可以视觉化，甚至主要是可以“漫画化”——这一潜在的评价又与所谓“浮夸”的批评紧密相关。而新壁画恰恰又为之提供了现实的对应物，仿佛更加确证了新民歌的“单纯性”。但是我在这里想换一种路径来进入这个问题，即从诗、画两种媒介的可转换性以及难以转换性来展开思考。大跃进群众文艺两种最重要的形式——民歌和壁画——确实是值得比较的对象。通过绘画经验来思考诗歌经验或者相反的方式，正是看到两者紧密联系又能见出其中微妙差别的方式。而这为我们把握大跃进群众文艺实践的政治内涵提供了基本的形式线索。

对于群众诗画经验的差别，其实在当时已经有人注意到了，而这又直接关系到所谓“革命现实主义”和“革命浪漫主义”相结合的问题。废名以下一段评论尤为关键：

我们读通川的一首新民歌：
阳春三月好风光，
四川出现双太阳
青山起舞河欢笑，

¹⁵⁵ 《一颗红心跳蹦蹦》（黑龙江富拉尔基），《红旗歌谣》，第50页。

人民领袖到农庄。

这首诗二三句所表现的盛大的感情，谈何容易写得出来，而在汉语里显得非常不费力，汉语的东西具有“载华岳而不重，振河海而不泄”的方便！曾见报纸上将通川这首新民歌加了插图，图上就画了两轮红日，很显得笨拙，失掉了诗的新鲜活泼精神很远很远。这位画家是企图用现实主义的表现方法来写“四川出现双太阳”的“景”，很显然，这是不可能的。中国戏台上不能布景看，相当于“四川出现双太阳”难以容得下一幅插图，这说明中国艺术的民族形式不是现实主义的表现方法所能范围得了的。¹⁵⁶

废名所谓的“现实主义的表现方法”并不单指文学，而是关乎一种以视觉为中心的创作方式。¹⁵⁷在这篇文章的前面部分，他谈到“中国小说的传统表现方法”重于“说”，而鲁迅的《药》为代表的现代小说则“不是设想由作者说给读者听，是设想有那么一张照片似的，或者象舞台上的布景。”¹⁵⁸即其重在一种视觉经验。废名想要提出的是，如何在民族传统中来理解“浪漫主义”以及现实主义和浪漫主义相结合的问题。在我看来，“浪漫主义”难以视觉化这一提示对于理解新民歌十分重要。在《新民歌三百首》里，著名的《我来了》也配有一幅插图，画面上一个农民巨人推开两座山峰，脚踏滚滚江流。抒情主体则喊出：

天上没有玉皇，
地上没有龙王，
我就是玉皇，
我就是龙王，
喝令三山五岳开道，
我来了！¹⁵⁹

¹⁵⁶ 废名：《美学讲义》，《废名全集》第六卷，第3139页。《新民歌三百首》为这首诗歌配了插图，参看《新民歌三百首》，第27页。着重号为引用者所加。

¹⁵⁷ 废名：“外国的小说、戏剧、电影本来都是一个性质的表现方法，通常谓之现实主义的表现方法。”（《废名全集》第六卷，第3133页。）

¹⁵⁸ 废名：《美学讲义》，《废名全集》第六卷，第3132页。

¹⁵⁹ 《我来了》，《新民歌三百首》，第57页。

虽然诗歌中的“我”获得了一种巨人形象，但是仍然显得不够妥帖，无法将集体主体生成的强度展现出来。这个抒情主体“我”其实颇难形象化。其难以再现的特点可以反过来引导我们来思考新民歌实践甚至新壁画实践中主体性生产的问题。我们看到，新民歌首先呈现出一种可形象化或视觉化的特征，尤其是自然的拟人化特征使民歌和壁画更加容易发生互相转化或跨媒介“互译”。这首先是因为新民歌与新壁画分享了同一个生活世界的基底，是对大跃进劳动实践的表现（当然正如上文所指出的那样，这一“表现”又是经过诸种修辞中介的，因此不可视为“生活现实”的“镜像化”）；所有对象都直接源于劳动人民此刻的生活世界（这并非说这些对象是对现实事物的“再现”，而是说对象的范围不溢出于现实生活）。因此在大跃进群众文艺中，此种形式的“自然的人化”屡屡出现就不令人奇怪了：劳动条件、劳动对象和劳动过程，尤其是农民的生活资料和生产资料在新民歌和壁画中直接呈现出人的面庞。后于民歌出现的壁画运动则更加强烈地表现出农村劳动群众对于“丰裕”的渴望。在这里我们也可以看到农业和工业之间的差异：工人与其生产资料及生活资料之间的关系有别于农民。正如赵树理曾提到工人不会想到将火车头带回家。农业因其与“自然”更为接近的位置，呈现出更为直接的丰裕想象，其中别有一种暧昧的意味。

然而值得注意的是，在巨大的玉米、高粱、肥猪的呈现以及劳动场景和劳动者形象的再现之中，不仅可以看到劳动者（尤其是处于新的生产关系之中的农民）对自身生活世界的极大肯定，而且能体味出一种难能可贵的“幽默”态度。这种“幽默”尤其表现为“夸张”。譬如一颗谷穗架在黄河上，这不能够简单读作“浮夸”，而是蕴含了一种“虚构”所带来的欢乐。如今极易忽略的是，新民歌甚至新壁画还包含了一个不那么容易视觉化或者具现的部分——一个劳动者在创造诗画过程中生产自己的过程，一个“我来了”或“我们来了”的“主人”到场的瞬间。这里同样也有“幽默”的成分，即在新民歌和新壁画的修辞性生成中（注意不是“现实主义”），工农成为了“作者”——一种超越“模仿”本身的虚构的态度。可视觉化的部分与不可视觉化的主体性部分都是非常重要的环节，而相比之下，后者更容易被忽略，但它是“消失的艺术”真正消失的部分。

4、“重复”的辩证法

值得注意的另一个重要问题是，“重复”是整个新民歌和新壁画的根本特征之一（甚至是所有民歌的特征）——无论是事例的重复，还是语言与表达法的重复（“双太阳”的意象，山河欢笑的形象，拖天阳、留月亮等等）。民歌的“可重复性”其实是民歌以及诸多民间艺术的本质规定之一。当然，一方面，这可以非常实际地读解为工农创作的贫乏性，他们只拥有有限的、套路化的表达手段，也只着眼于有限的题材，特别还受到时事政策的极大影响。但是这一解释落入了“遵命文学”的阐述俗套，也是从今天的眼光来苛求工农创作。如果从更为内在的脉络来看——譬如上文提到的“文化革命”、工农克服臣属性、生产新主体的问题，“重复”的问题就会呈现出更为复杂的意味。“重复”的辩证意味在于：它既是对于生活世界的一次次肯定，呈现出生活世界的有限性特征。这种“节奏”内在于民歌可重复性的“仪式”基底，毋宁说表现出一种独特的更古老的时间性。民歌与其说是一种诗的词汇汇集，毋宁说是一种“句法”，有其“句式”的力量。民歌正如黑格尔所说，并不具备“普遍”人性，后者指的是黑格尔所理解的无限的自我复归的精神所具有的特征。相比之下，民歌却具有封闭和有限的特点。马克思主义作为一种现代思想，其一大特征即是走出了对于古代世界的怀旧。如果说古人提供了一种狭隘的满足，那么现代世界则让人们不满足。¹⁶⁰“大跃进”所带来的时间意识根本上取消了局限于有限满足的可能，而是开启了通向无限的旅程——这特别明显地体现为走向“共产主义社会”的历史运动。因此，新民歌自身包含了一种时间的悖论。求新的欲望（无限）与有限的形式——有限的形式背后是更古老的时间性的持存、仪式性时间的持存——相结合，就产生了重复。

另一方面，“重复”，或者更确切地说，由“重复”所带来的“单调”也暗示出政治经济学的秘密（比如“分工”的持留）。如果用美学讨论中李泽厚的“眼光”来看，这一“重复”以及“单调”就透露出了劳动时间结构的秘密。当劳动生产对象

¹⁶⁰ G.A.Cohen, “The Dialectic of Labour”, in his *History, Labour and Freedom*, p.200.

和劳动过程成为诗歌意象，当牛羊瓜菜成为绘画元素反复出现时，就透露出劳动时间对于劳动者的紧紧掌握，因此他们也还是被作为必然性的“自然”所掌握。李泽厚的整个构想涉及另一套文化解放的思路，特别是暗示出现代的“教养”概念。在他看来，新民歌与新壁画所“重复”的不止是“形式”更是“内容”，这种“重复”暗示出某种利欲动机的“直接性”，相反，应该是“美”的“形式”扬弃“内容”，“形式”才是“自由”的象征或标记。但是，李泽厚的美学话语或许过于轻视了“大跃进群众文艺”的“修辞”，忽视了这一“内容”亦有“形式”。他无法理论化的是，劳动群众在想象/形象中克服“自然”到底“生产”出了什么。上文已经提到，“大跃进”中的诗画实践将政治空间、生产空间和生活空间同时转化为某种艺术空间。此种转化并不遵循“现实主义”的再现逻辑，但也不是单纯意义上、体制化或稳定化了的现代主体抒情表现。我们从中可以看到“重复”和“模仿”。但是与内容和形式的“重复”一同到来的却是一种文化革命的瞬间。

可以说大跃进群众文艺实践显现出一种混杂：首先是“丰裕”和自觉劳动的混合：“早迎日出夜迎星，干起活来快如风，不计荣誉和奖金，只求今年好收成。”¹⁶¹或是“社里高粱长得大，长到天宫织女家，织女探头窗外望，撞了一头高粱花。”¹⁶²这种“混杂”本身是一种历史规定，而在我看来，这是一种介于“政治挂帅”和“物质刺激”之“间”的重要“图式”。更重要的是，一方面“自然”在想象中获得克服（尤其呈现为拟人化的形象），在这一克服的过程中，劳动群众体验了从未有过的“我”和“我们”的“到来”——政治上的主人同时是幽默的、进行虚构的“作者”。同时，劳动却没有从根本上走出“必然王国”的束缚。大跃进群众文艺实践的悖论性在于：人人成为画家和诗人的理想并没有真正实现，消灭社会分工的设想也遭受了挫败，尤其是“缺乏”、“饥饿”甚至是死亡的到来仿佛扑灭了所有激进的渴望。然而，我们不得不提到一个高度紧张的一瞬间，这一瞬间被流俗意见所遮蔽、抹除。可视觉化掩盖了不可视觉化，忽略了想象中克服“自

¹⁶¹ 《只求今年好收成》（河北丰润李庆东）《新民歌三百首》，第173页。

¹⁶² 《社里高粱长得大》，《新民歌三百首》，第179页。另外相类似的丰裕设想，参看《白米要在天上收》，《新民歌三百首》，第155页。《云彩挂在高粱上》，《新民歌三百首》，第180页。《庄稼就像芭蕉树》，《新民歌三百首》，第186页。《低垂果子碰你头》，《新民歌三百首》，第189页等。

然”所具有的政治意味和乌托邦信念。

我想强调的是，掺杂在“丰裕”想象之中的还有一种“政治-诗学（生成）”的瞬间。说大跃进是个短暂的瞬间，是因为这一种短暂的欢快时刻很快为“短缺”所打断——或者说，这本身就是在短缺中向共产主义社会过渡。但是它通过一种近似短路化的“劳动生产—艺术创造”的运作（不按照经典马克思主义所谓的“全面”发展的路径），带来了一个超越劳动主体的被束缚感和有限性的瞬间。这也就是“文化革命”克服臣属性、使劳动群众翻身为文化主宰的历史冲动之呈现。无论是在具体历史现实中，还是在艺术不断被“体制化”的过程中，这个时刻都可谓转瞬即逝。因此大跃进群众文艺必然呈现出“消失”之势。它在本质上是黑格尔意义上的“浪漫艺术”，即内容与形式处在“不相合”状态。从政治上看，大跃进群众文艺实践的真正“内容”正是这种无束缚的解放瞬间的生成——“从无到有”的“创生”行动。这是为以往历史一直压抑的部分。也就是说，“生成”这一行为本身是艺术生产的真正内容，因此它是自然限度中的无限，或者说难以视觉化和再现的“自由”。也正是在这一时刻，我们捕捉到了劳动群众或工农主体摆脱有限性、克服历史必然性、超越现实劳动分工的乌托邦瞬间，即生成“新”的瞬间：

诗意味着：第一次的制作，或者说每一次都是第一次，每一次都是原初的行为的制作。¹⁶³

这是“新”作为“诗”的生成，悖谬的是，同时也是一种消逝。正如新民歌无数的诗篇在短时间内以无法读尽的速度诞生，新壁画“量”上的堆积并不是真正指向“意欲”和“效果”。它不是为了使之成为商品进入市场，也不能直接帮助生产，而是使其从无到有，使它诞生。但其所遭遇的根本难题是：这一瞬间性的“主人”的到场，消磨在具体的历史条件之下；“政治”的逻辑在文化中获得了强度，但却无法相容于相对惰性的、厚重的生活世界肌理与习惯性的经济生活构造。“政治”易流为“行政”，激情则会转化为愤恨。

由大跃进群众文艺实践所带出的另一个颇值得探讨的问题是：如何来进一

¹⁶³ Jean Luc-Nancy, *Multiple Arts: The Muse II*, ed. by Simon Sparks (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006), p.7.

步解析社会主义实践中的“大众”艺术或“群众通俗”艺术？在本雅明探讨“机械复制时代”之“艺术作品”的经典文献中，我找到了一个非常有用的概念，即“分心”、“涣散”或“消遣”（distractio）。在本雅明看来，所谓“distractio”是与“contemplatio”想对照的感知方式，如果说后者已经凭借资产阶级美学话语确立了自身的“领导权”，并塑成一种相当重要的领会艺术和感知艺术的“体制”，那么前者的凸显则拜赐于19世纪中后期以来突飞猛进的机械复制技术与视觉技术。“distractio”这种包含了一定程度上的“被动性”、暂时性和偏转性的感知方式却与所谓的“群众”感知，与非精英化、甚至无需高度“教养”的感知关系紧密。甚至在本雅明看来，革命艺术或政治化的艺术的关键就在于如何激活此种感知。这不仅是克服所谓“资产阶级”-贵族趣味领导权的最后突破口，也是“结合”普罗大众，进而“改造”普罗大众的根本赌注。这是对于“美学”-感性学之“古义”的恢复，这首先是一种“触知”而非“凝视”，因此首先与“建筑”相关：

自原始时代以来，建筑就已陪伴着人类了。诸多艺术形式生生灭灭。悲剧肇始于古希腊，却随着希腊衰亡而衰亡，在许多世纪之后方才复兴。史诗导源于初民之时，却在文艺复兴的尾声中消逝。板面绘画是中世纪的创造，却没有什麼能保证这一传统不被切断。然而，人类对住所的需求却是永恒的。建筑永远没有不活跃的时期。建筑的历史比任何一种艺术都要漫长，而我们应该在任何一种说明“群众”和艺术作品的关系的努力中，辨识出建筑的效果。建筑以双重的方式被接受：使用和感知。或者，更确切地说，以触知的方式和视觉的方式被接受。这种接受无法用旅行者在伟大建筑面前聚精会神来解释。在触知这一面，并不存在视觉这一面的静观的对应物。触知性接受与其说转向“关注”的方式，毋宁说转向的是“习惯”的方式。习惯在很大程度上甚至决定了对于建筑的视觉性接受，它自发地具有偶然的、不经意的“注意”的形式，而不是聚精会神的观察。在某些环境中，这一由建筑塑形的接受方式要求着正典化的价值。因为，人类的感知机制正处在一个历史转折点上，面对这一转折点的[革命艺术]任务无法再简单由视觉方式——即“静观”——来履行。这些任务将从触知接受中得到提

示，经由习惯来逐步地实现，逐步掌握。¹⁶⁴

也就是说，真正的“大众艺术”绝非是“大众”的“教化”与“精英化”，而是将“革命的力量”转为一种“触知”的接受，一种“习惯”。当然也正是在这里，包含着最为深刻的辩证法：所谓的“群氓心理学”和法西斯美学同样征用的恰恰也是这个领域。更困难的是，中国革命所展开的过程，“社会主义现实主义”的传播过程与“典型”的流通-教育机制，是否一直以来过于依赖了“视觉性的”、“静观的”、聚精会神的感知方式？所谓的“道德化”是否暗示着一种革命主体的“聚神”？而“聚神”却在无形中失却了另一个领地，即“分心”的文化铸造？因此，我们在高度质疑革命文化的“总体化”时，是否错过了这样一个问题：其实革命文化并未真正地确定自己的“战场”？

回到大跃进群众文艺实践上来，我们会发现，新民歌与新壁画通过“空间实践”，在很大程度上已然触及了“触觉感知接受”的场域，然而最终它们的挫败不能不说与“习惯”上的“败退”有关。归根到底，大跃进群众文艺所召唤的依旧是纯然聚精会神的革命“主人”或主体，那一含混的、模糊的“分心”地带，却暗暗地、逐渐地被“非革命”甚至反革命的因素所占领。这里面更深层的原因已经由上文的“政治经济学”分析所部分揭示出来了。另一个值得一提的要素是“技术”中介的缺乏。这从新民歌的“修辞”方式中可以找到些许痕迹。群众习惯的转型实际上相当依赖“物质基础”——尤其是技术基础。这是1950年代末的大跃进群众文艺实践无法摆脱的历史规定性。而在今天，我们有理由去思考那“从未被写出的东西”，去思考“尚未发生的起源”，去展望和构筑全新的革命文化与文化革命的可能性。

结语

大跃进群众文艺如今之所以令人不快，一方面固然因为“形式”（单纯、粗糙、非“教养”），但更关键的恐怕还是“内容”，尤其是对于超强劳动和丰裕场景的夸张呈现。不难想见大跃进群众文艺实践极易被读解为没有现实根基的夸

¹⁶⁴ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version)”, in *Walter Benjamin: Collected Works vol.3*(Cambridge and London: Harvard University Press, 2006), p.40.

饰，或是听从行政命令的伪饰。我们确实也看到，在1958年末，人民公社的“生活”问题就已经被反复提及，这表明改造生活方式遭遇到了不小的危机。¹⁶⁵此外“大跃进”和人民公社运动中的其他各种问题也逐渐暴露了出来。¹⁶⁶我们需要承认，此种激进的历史实践确实造成了巨大的代价。不过，任何全盘否定某一段历史时期的措辞都是值得怀疑的。劳动虽然在现实中并未从“沉重的负担”变成“生活的第一需要”，但是大规模的群众文艺创作却带来了一个绽出的历史时刻。其中，劳动与文艺创造/生产在历史上第一次如此“有意识”地互相接近，劳动群众在文艺“生产”的过程中瞬间性地生产出了新的自我——虽然是不稳定的自我意识，而在诗歌和壁画中，我们看到了突破传统关于人的规定的尝试（时间观、劳动观、爱情观等）。与其说它是在现实中叩问“自然”的边界，毋宁说主要是在想象和虚构中叩问自然的边界。这一突破边界的尝试，即是一种新的“主体性”的瞬间生成。

但是，这里所呈现的是一种不稳定的“新”（人）状态。通过对于大跃进群众文艺创作的“形式”分析，我们也看到了这一“实践”所包含的深刻的历史难题与历史悖论。“大跃进”落潮后，超常劳动的主体形象的幻灭同丰裕想象的崩溃缠绕在一起。文化翻身也为饥饿所干扰、所掩盖，甚至是全然淹没。类似于新民歌和新壁画这样大规模的群众文艺创作在社会主义历史上再也没有出现。立足于打破社会分工的共产主义文艺萌芽更是难寻踪迹。从审美表现来看，“新人”可以说从单纯劳动领域逐渐转移了出来，劳动与休息的分殊又再次得到强化。大跃进群众文艺实践的真正困难，在于其缺乏将“例外”转向“常态”的中介。在这一历史情境中，更为稳固持久的新人是否可能成为了一个问题。此种“新人”有着更为稳定的道德心性以及相对恒久的内在自然——或者也可以这样说，不仅是具有一种较为稳定的主体认知，而且在“习惯”方面也渗透进了“新”的要素。这就使我转过来考察“大跃进”转入调整期时所发生一场喜剧问题讨

¹⁶⁵ 参看谭震林、廖鲁言：《关于农业生产和农村人民公社的主要情况、问题和意见》（1958年11月16日），《建国以来重要文献选编》第十一册，第591页。以及《中共湖北省委关于做好当前人民生活的几项规定》（1958年12月），《建国以来重要文献选编》第十一册，第657页。

¹⁶⁶ 参看毛泽东：《在郑州会议上的讲话》（1959年2月27日），中共中央文献研究室编：《建国以来毛泽东文稿》第八册，第65-66、70页。

论。“新人”为何会呈现为喜剧形象是一个值得细究的问题。更关键的是，作为电影的喜剧更为直接地涉及到社会主义教育的问题，即如何通过笑来教育观众，这最终关乎观者的内在自然的重塑。在下一章里，我还将论及“分心”与触知感知方式的问题，鉴于笑的经验很大程度上包含了“分心”的呈现，而且联通着对于“无意识”问题的探讨。