民族化与中华文艺的振兴

骆家彦

振兴中华的呼声已在神州大地回荡了多年,然而艺术论坛至今却出现了一种令人难解的现象,就是倡导民族化或民族性的声音日益低落,而各种相反的言论则大有此起彼伏之势。这种倾向与时代的召唤和艺术的使命究竟是否协调?从近年的某些文章看来,事情好象被说成这样:民族化是一种不合时代潮流的倒行逆施,对它否定得越彻底,我们民族艺术(不知是否还可以这样称谓)的发达才越有希望。是耶非耶?没有多少争论,连“民族化”这个提法也几乎消失了。仅此一端,亦足以引人深思!

一

首先要讲明,现在已经形成一种误见,似乎一提民族化,就认为是老调重弹,或者是向后转。如果有这层心理障碍,就会把一个亟待重新探索的领域封闭起来^①。事实上,这个领域“老调”也并不多。认真回顾一下现代历史就可知晓,它毋宁说还是一个没有来得及充分展开的“新调”。它的命运就象我们民族的命运一样坎坷,只是到了现在,才有了纵横舒展的契机。遗憾的是,许多一意求新者却见不及此,必欲弃之而后快。恕我直言,这未见得是根据敏锐的现代意识作出的明智的判断。究竟应该怎样把握时代潮流,认清艺术发展的方向呢?窃以为,作为中国人,万众一心,振兴中华,当今之事,莫大于此。海内外炎黄子孙,凡知民族大勇者,莫不奋进而于这面旗帜之下;世界有识之士,为人类共同幸福着想者,也无不翘首以待。这便是当代中国文艺面临的最基本的社会动向。它也是解放思想,总结国内外经验作出的重大决策;是民族意识新觉醒的标志。舍此而论时代潮流,则未免空泛;舍此而考察艺术,则容易本末倒置。大势所趋,有如“群山万壑赴荆门”,我们的文艺必须以中华民族的伟大复兴为导向,开辟一条自己的有中国特色的振兴之路。这条道路必须把艺术的命运与民族的命运连在一起,把优秀的传统与光辉的未来连在一起,把独树一帜的中华艺术与竞相辉映的世界艺术连在一起。这就必然要把艺术的民族化推向一个新的高度,赋予它以更为深远的历史使命和巨大的前进动力。民族化的倡导虽不自今日始,但只有在新的历史过程中,才能突破以往主客观条件的限制,对它的性质、过程、规律、机制进行全面深入的研究,一个庞大的“系统工程”才能逐步建立起来。百年大计,正需有高度的民族责任感和紧迫感,岂可在决策上南辕北辙,坐失良机?

有那么一种说法,是把民族化与民族性分开,认为问题就出在民族化这个提法上。其实,民族化问题的分歧,本质上首先还是民族性问题的分歧,具体地说,是如何对待我们自己艺术的民族性的分歧。民族化的提法能否确立,究竟怎样理解,不能不以对民族性的认识为转移。否定民族化总是要在某种程度上淡化、贬抑民族性,并为之直接提供理论依据。反之,

民族性得不到完整的理解和足够的重视，也必然陷民族化于窘境。

我们能否在理论上把淡化、贬抑民族性的观点与弘扬民族艺术的要求协调起来呢？进而言之，能否把华夏文化艺术的消长与中华民族的复兴分离开来呢？

民族性是一个历史的范畴，是由于民族的存在和它的创造而导致的艺术的一种特殊属性。它既与民族的本质有关，也与艺术的本质有关，是民族发展与艺术发展相交织的产物，两者有着必然的内在联系。当人类以民族形态而存在时，民族艺术就不能不是人类艺术存在的基本形态。远从母系氏族公社开始，人类艺术的萌芽便在各民族(广义)共同体的土壤上分别孕育生长，各自获取民族生命的特质。从那以后，就总体而言，艺术史始终不能不是与特定民族联系着的民族艺术史。这样一个具有极大幅度的演变过程，事实上涵盖着时代的变迁、制度的更替、阶级的对立等等所带来的复杂因素，民族性乃是这些复杂因素的矛盾统一。它比起其他许多社会属性来，无疑具有更大的普遍意义和更长远的生命力。艺术的脐带不能脱离共同的民族母体。艺术财富、艺术生产力须由全民族世世代代积累增长而成，任何时代、社会、阶级的艺术创造，都要以全民族的生活矿藏、文化成就、精神素质、审美经验为基础，谁也不能拒绝这一切，另构独立自在的艺术生产体系，使艺术生产得以实现。那种只注意某个时期、某种局部的社会需求而鄙薄民族性的观念，是只见树木不知森林的表现。

现在“世界性”是一个热门话题。但是当今的所谓世界性，只能是以民族性或国别性为基础的局部交差性或饮誉世界的名作的广泛流行性，那种真正的消除了民族差别而融为一体的世界性艺术并未形成。现在需要的是全面发扬世界各民族(尤其是那些有深厚基础而尚未充分解放其艺术生产力的民族)的潜力和独创性，极大地丰富人类艺术的宝库，而不是抛开各民族的传统，一窝蜂地向少数暂时处于优越地位的民族艺术看齐、认同。过早宣扬民族性过时，只是助长人类艺术——实际上是少数的民族艺术、甚至他们的某些流派的片面发展。笔者不敏感，至今未曾听说哪个高度发达国家的民族已经可以宣称他们艺术的民族性可有可无，可以用别的民族性或是新发现的与民族性全然异质的“世界性”、“全人类性”来代替。如果不是本人的孤陋寡闻，那就难以理解，何以那些尚在发展奋进中的国家民族要超前享有这分荣耀呢？何以我们这个靠悠久文化养育起来的民族一定要自认晦气，视自己的民族性为苦海，必须争先超脱到彼岸上去呢？等待在彼岸的就是那无民族性的艺术世界吗？恐怕现在谁也无法给我们指破迷津。

关键不在于个别民族及其艺术的断续聚散、荣枯异变，而在于人类民族发展和艺术发展的基本格局。第二次世界大战后的形势就很耐人寻味：随着信息革命浪潮的兴起，国际民族间的相互依存、相互影响更加扩大深化，与此同时，一个引人注目的现象是民族意识的普遍觉醒。世界空间的相对“缩小”，一方面为各民族提供了紧密的共生环境，一方面也带来了更为严峻的挑战。如果一个民族自甘落后、涣散、瓦解，那么取而代之的决不是其他民族与之携手并进的大同世界。人类社会还远远没有走出民族群体性的组合阶段。这一总进程决定艺术民族性存在的必然性、合理性、长远性。我们不应忘记，这里考察问题的基点，应以民族为本位，离开了这个特定范围或层次，就失去了讨论的意义。一个民族和它的艺术不能单方面进入无民族性状态，这与某些艺术家的作品因受多种因素的影响而失去单一的民族色彩，是两回事情。这些作家也还要把他们的艺术之根伸向各民族艺术的土壤中去。就此而言，也还是“百家腾跃，终入环内”。世界民族文化艺术结构圈仍然对他们有制约作用。

一个民族创造出来的东西，不一定具有这个民族的特殊性质。艺术则不然，它是民族心灵的投影，人们可以从那里看到这个民族的志趣、情操、精神境界，以及它们赖以产生的生

活环境，特别是这个民族在审美领域的独到发现与创造。可以说，一个民族的艺术史，是这个民族按照美的规律进行灵魂自我塑造的历史。这里有其他物质文明和精神文明不能替代的东西。艺术与民族的灵魂同在，这就是民族艺术不容简单移植、全盘异化的根本原因。

民族艺术的个性是在不断发展的，这种发展也从来不是单线进行的。概括起来，民族性可以大致分为两种类型，即相对封闭型和相对开放型。前者因民族间联系松散，相互撞击和制约的情况不多，传统因素占明显优势，这时的民族性是自在的，几乎不为人们所察觉。后者因内外交流日益增强，传统受到挑战，吸收力、溶化力、竞争力成为它的存在与发展的必要条件。也正是在这种情况下，人们才真正意识到艺术民族性的存在和它的意义。现在看来，作出这种区分很有必要，讲民族性不能离开民族间的横向联系，以及这种联系在不同历史条件下的不同状况；不能总是把它与封闭性联在一起，反之，也不应以开放性来怀疑和否定民族性自身。近代社会是封闭型向开放型普遍转化的时期，也是艺术民族性普遍觉醒的时期。这里，认识深化的逻辑是：不开放，没有自觉，越是开放，越有自觉。高度的自觉不是要倒退到封闭状态，而是要在开放中调整竞争机制，以便更好地生存和向更高的方向发展。

二

民族性的自觉，是产生“民族化”意识的前提，也是它的精神实质所在。在新的历史时期，我们坚持艺术民族化的要义，一言以蔽之，就是要强化民族性，振兴中华艺术。

当前，在否定民族化的论文中，对这个概念有两种绝然不同的解说，结论却是惊人的一致。一是认为：民族化是在接受和汲取他民族艺术时，“全都是‘以化’为前提的”，“力求‘化他为我’而防止‘化我为他’”，因而是一种“防御性”、“对抗性”、“自我封闭”、“自我抑制”的口号^②。另一说又认为：“这里的‘化’，并不存在‘化他为我’（吸收他民族的艺术，丰富本民族的艺术）的意思，而仅仅是将我纯化的问题。”因而“显然就具有了明显的排它性、保守性”。^③这后者大约感到前者尚不足以揭示民族化的弊端。因为既然要“化他”，就意味着要引进、吸收，怎好说就是“抗拒”、“封闭”呢？所以唯有那“仅仅是将我纯化”，有我无他，才是真正的“封闭”、“保守”的“极端化的缺陷”。但这种个人的理解和界定，与通用情况并不相符，把它作为普遍流行的概念来加以辩驳，实际上无补于事。不过，这后一种解释，将重点从“化他为我”转到民族主体的内在因素上来，把民族化与民族性看成是一种变化过程与性质、目标的关系，而且指明其中含有“自我的有意识的努力和控制的”特征，这却有助于认识的深化。

单纯地“化他为我”，将视线局限在对外关系上的由外到内这个单向流程上，这种狭义的概念容易遇到复杂的问题纠缠。因为“化”在这里是双边作用，我化他，反过来看，我亦被化；化过来的成分越多，自己被化的比重也越大。究竟谁化谁，很难分清界限。说是“民族”化，何以为据？所以，我们还应该把问题放在一个更高的层次来考虑。广义地讲，民族化应该是在艺术发展的方向、道路问题上从民族的角度作出的基本决策。它是要在创造与发展中不断强化艺术与民族的内在联系，并按照这种联系所确定的特殊规律和机制，形成艺术的独特品格。这里的“化”是一种多层次的有目的的综合演进过程。它不只是引进外来成果的一种方式，而是规导民族艺术主体的一种法则。简言之，民族化即新艺术的民族个性化。

应该说明，这种广义（作为动词）的概念过去就与那种狭义的概念（简括为“化他为我”）并存，有据可查。本文在这里只是加以阐发和强调，并非重新界定。一些主要倡导者曾经在这

个意义上指出，提出这一条，是要发扬自己民族的特点和风格，它与吸收世界上一切好的东西是完全一致的。古人说，“知彼知己者百战不殆”，实际上不知彼，也难以知己，不知己也难以知彼，不“战”亦难以真知。真正关心艺术民族化的人，现在苦恼的不是对外交流多了，而是太少太少。只有把门打得开开的，扩大视野，提高鉴别力，才能在竞争中真正掌握民族化的规律，从必然王国走向自由王国。我们至今对中华民族的传统审美意识和艺术上的独到之处还缺乏深透理解，恐怕就是少于比较研究之故。说民族化仅仅是自我纯化，那是误解，稍有头脑的人都会清楚，如果一味地自我纯化下去，仅仅保持固有的东西而拒斥外来的东西，那么民族化的程度越高，肃清外来的东西就越彻底，其结果就不只是保持，而且是倒退，不仅“五四”以来新文艺中大量外来的因素要“纯化”掉，而且这“固有”的东西也很难找到一个上限，从羲皇上人以来，它一直就在演变，“纯化”到哪里是个头呢？无论从史实还是从逻辑上说，这样的判断似乎都缺乏依据，反而会把当前有关民族化的一些实质性问题掩盖了。

我们现在坚持民族化，首先就是要强调艺术的民族自主性。自主性与依附性、盲从性相对立。它肯定民族艺术的主体地位和自我存在的价值。根据自己的实际，走自己的道路。这不仅是民族尊严、民族自信心的体现，也是民族艺术的成熟而非幼稚、兴旺而非衰败的标志。说民族化是只重“传统”，只求“保持”、只要“将我纯化”……这一类的论断，除了全盘否认民族化的进取、开拓性质外，却从来不肯论及这样的问题：如果没有任何的传统、任何的保持（或曰保守）、任何的纯化，那么所谓的“鲜明的民族个性”究竟还存不存在？一种事物的存在，总有它的规定性，这其中也就包含某种局限性。完全打破这种规定性，超出这种局限性，这件事物就不存在了。艺术之所以成为“这一个”民族的艺术而不是其它，就不能没有它的特殊的质的规定性。开放型的民族性，在开放中也有保持，或者说是一种有保持的开放，即保持自己的主体地位的开放。无自主性，即无立场、无本位，就不叫“开放”。所以问题不在于要不要开放，要不要吸收利用他民族的艺术成果，要不要面向世界，我们所要强调的只是必须旗帜鲜明地坚持自己的主体地位和主导作用。我们不是称赞鲁迅的“拿来主义”吗？仔细体会，拿来主义的核心即是这个自主性——“自己来拿”。参照他对汉唐之际的雄大魄力和阔放风度的向往之情，就可知他的这种精神正是一贯的。由此我们也可悟出，自主性的强弱恰恰是导致开放或封闭的一个重要主观原因。那种恐外、崇外情绪，都是缺乏自主性的表现。我们坚持自主性，不靠排斥、贬抑外来的东西，而靠提高自身素质，强化自己的根基，用鲁迅的话说，就是要“有中国向来的魂灵”。坚持这个“魂灵”的主宰地位，是民族化的中枢。这一点绝对不应动摇。

其次，是要强调艺术的民族独创性。独创性是自主性的集中表现，它与平庸性、仿造性相对立，是民族性发展到高级阶段才能具有的特性。我们知道，世界上没有两片完全相同的树叶，各民族艺术间存在某些差别也是自然的。但是艺术不能满足于这种一般意义的差别，因为艺术是一种创造，它追求的是那种独具魅力的艺术特色、不同凡响的艺术境界，这都不是容易达到的。事实上各民族艺术的发展并不平衡，不同时期、不同领域的成就也不一样。在世界艺术史上，那些能以自己特异贡献而占有显著篇幅的民族艺术是不多的。没有独创力只得销声匿迹。特别是在现今全球性大开放的潮流中，有没有独创性，更涉及竞争力的大小，进而影响到民族艺术的地位和前途。那些摘引别林斯基的话来证明民族性“算不得优点”、“无需多虑”的说法，难以令人信服。历史条件不同，针对的问题不同，不能混为一谈。按照这个说法，民族性只是自然产生的东西（以下简称“自然”论），“不是人为而至的”，用不着“主观努力”、“有意追求”。可是，历史事实告诉我们，事情没有这样简单。即使在那比较封闭的

时代，那些能真正构成民族性特征的东西，也都是一代又一代人执着追求的结果，何况现在这个有着强力挑战、冲击的时代？单一的“自然”论解释不了上述那种发展不平衡状况，更无法指导现实。民族性源于民族生活，但艺术不等于生活。生活特色不一定能在艺术中得到完善体现，艺术特色也不一定是生活中原有的。一个民族在艺术上究竟具有什么特性，在什么程度上具有这些特性，既有其客观现实的根源，更有赖于创造过程本身。它那套特有的艺术生产体系即是意匠经营的结果。正是它们使艺术民族性的产生、发展呈现出复杂多变的态势。这也可从“自然”论自身的矛盾看出：它们一方面说民族性“势所必至”，可以“毫不费力”。另一方面却又强调要“更注目于多元的横的汲取”，可见这种意见还是主张某种“主观努力”的干预，并不打算让民族性完全“自然”下去。所以实质不在于要不要人为的追求，而在于追求什么。为了给“那些常惴惴于民族性会失落的好心人……一剂最好的定心丸”，“自然”论解释说，“一个人、一个艺术家所处的客观的民族地位，也就注定了他的作品不可能完全摆脱本民族的特色。”然而这却叫人难以“定心”，因为即使一本译著、一件仿制品也很难说它一点我们民族特色的影子也没有。事实上我们确有大量这样的作品，既不好说它“绝对脱离本民族的特色”，也难以确认它究竟有哪些不同于外来艺术的特色可供鉴赏。我们无意于笼统地否定这样的作品，这里可能有着探索者的艰辛。我们只是希望不要满足于这种状况，不要让中华文艺的独创风采被世界上五光十色的潮流淹没了。

要不要从原则上坚持这两条，也就是还要不要坚持艺术的民族个性的问题。如果不坚持个性化，又何来“中华”文艺的振兴？有位作家说得好：“倘使我们的文学里没有一点自己的气味，自己的面孔，那我们又何必做人做文呢？我们跑到世界上去，人家问起来，我们算什么人呢？我们的作品算是个什么东西呢？”（李杭育：《‘文化’的尴尬》）这样的设问非常尖锐也非常现实。但是，我们究竟怎样认识“自己”呢？我们这个文化、艺术上的“自己”究竟还有没有自信、自立、自强的根据？如果对这一点作不出肯定性的回答，那么，前面的设问也将被钩销。民族化问题之所以成为问题，其实质盖在于此。

三

近世以来，我国文艺正经历着一个特定的历史过程。象中国这样一种有着独特传统的文化艺术大国，怎样完成它的古典形态向现代形态的转变，并使之在东方重新崛起，这是在上世界上没有先例也找不到现成答案的课题。

中华大地，本是世界古文明的摇篮之一。几千年来，我们的文化艺术辉煌博大，源远流长。历史上疆域的分合，朝代的更替，中外的交流，风尚的变异，都没有截断过它的根脉。东方文明之所以和西方文明一直双峰并峙，色彩迥异，中华民族的独特贡献，无疑是其重要原因。无论人们持什么观点，这件事终归如日月经天，江河行地；你不能抹煞它的历史地位，不能无视它对现实和未来的影响。然而在古代，中国人很少专注于民族文化艺术特性的研究。主体文艺的相对稳定和外来影响的相对微弱，有独特传统却没有强力竞争，这便使艺术民族性容易保持在自发而非自觉的阶段上，比起世界其他许多民族来，这种状况在我国持续的时间特别长。直到近百年，我们的文化艺术才进入到一个前所未有的大动荡、大转折的时代。主体文艺的空前变革和外来影响的空前增强，这两大趋势正好交织在一起，从整体上促使我们的文艺处于新旧交替的不稳定状态中，由此便发生了如何正确认识和对待艺术民族性的问题。

从逻辑上讲，这两种趋势并无必然联系，也不一定同时存在。如果我们的社会变革和文艺变革提前几个世纪，能与西方同步开始或早于西方，那么世界舞台和我们这个民族承担的角色就不一定像现在这样，东西方文化艺术交流必将出现与当今大不相同的效应。遗憾的是，中国在长期停滞封闭中错过了时机。当我们的前辈环顾世界、痛思变革的时候，我们这个民族已经以一种稀奇古怪、蓬头垢面的陌生人的形象，屈辱地走在落伍者的行列里。西方社会只有少数学识渊博的人才知道，他是从丝绸之路的光辉起点古长安来的。经过长期近亲交流、融汇而茁壮成长的西方文化艺术体系，以崭新的姿态向东方推进、渗透，使东西之间出现了难以逆转的不平衡势态。这种不平衡，在艺术方面除了现代形态与古典形态的差距外，还常常有着多种非艺术的因素在起作用。同时，这种艺术的渗透又是与其它物质文化和精神文化结合着的，使我们民族的生活方式、心理因素都已经和将要发生深刻的变化，因而我们艺术民族性所受的外来影响也不只在艺术本身。在这种形势下进行的社会变革和艺术变革，颇有一些民族的悲壮气氛。要奋起直追，必须吸收西方成果，于是“洋化”便成为前所未有的突出现象。从狭隘的民族感情出发，“洋化”这个字眼很不好听，但是，一般地说，现代社会，哪个民族都难免出现“洋化”问题，特殊地说，在中国，某种程度的“洋化”，正是革新之所必需。肯定这种现象的必然性、合理性，才能清醒地看待我们民族文艺所必经的曲折道路。在这里，“洋化”是与革新搅和在一起的，这是它在世界其他许多地方所没有的特性。也正因为如此，它在这里遇到的是生机勃勃的主体和它的不断增强的吸收力、融化力。这与衰败者的消极抗拒或被动盲从，有着本质的区别。于是“洋化”便成了主体自身发展的助力，使之成为另一种“洋化”因素，强烈地参与到世界文化艺术交流中去，这是一个相反相成、变动不居的转化过程，主体的能动性，决定着发展的趋向。

这使人想起了“五四”时期郭沫若的名诗《凤凰涅槃》。古老的中华文艺这时也象那投身烈火的凤凰，自焚而不归于灭绝，新生而不异化为他物，自己决定自己的命运，在旧的解体中再生出一个新的自我。当它和旧我诀别时，需有“自焚”的大智大勇，那是痛苦的、艰难的、壮烈的，但舍此无以新生。新我是旧我的转化，虽有新旧之别，“我”却依然存在。新我之所以是凤凰，还因为旧我不是鸡，鸡是不会“自焚”的，它只有被人宰掉。唯有凤凰才有这种可贵的自主精神，独立不迁，运化无穷。半个多世纪以来，我们民族文艺正是这样不断地通过自我否定达到新的自我肯定、自我完善的。不过，这比当初人们想象的要复杂、艰巨得多，那不是一次“自焚”就能完成的。文运国运密不可分，中华文艺的伟大复兴，还有待于现在和将来的创造。重要的是从已经走过的道路中可以看出，我们民族的“自强不息”、“厚物载德”的精神，作为“文化发展的内在动力”（张岱年先生语），不容低估。因为有这样的精神，所以能生生不已，绵延至今；所以能在危亡的关头，主动向外人学习，发动变革；所以我们文艺上的这只凤凰去向那比印度更为遥远的西方“取经”时，不是匍伏皈依，留连“极乐世界”，而是回到汉唐故地，再创新机。

许多个世纪以前，西方出现过文艺复兴时期，它对全世界的深远影响，当初人们是不很清楚的，连这个词本身也是在很晚才出现，并且又经过了很长时期，才被历史学家广泛地用来概括那个伟大的时代。现在，如果我们说，世界上正在经历另一种新的文艺复兴——东方文艺复兴的早期阶段，一些人可能会感到渺茫。但我们对此充满信心。事实上，一百多年来，东方民族在文化艺术上的存亡继绝、推陈出新的斗争，即是这一历史洪流的先河。苏联艺术科学院美术理论与美术史研究所编的《文艺复兴欧洲艺术》的引论说：“亚洲各民族的卓越文化，在它们的历史进展中没有文艺复兴时代。”是的，西方的那种文艺复兴不仅在当时的亚

洲没有出现，而且也永远不会在这里重演。但是，东方需要有自己的文艺复兴时期则是必然的，它或早或迟、或速或慢地总要发生。既然人类历史大致如该书所描述的那样：“从5世纪到14世纪，印度、中亚、中国以及日本部分地区各民族的文化在许多重要的方面超过欧洲各民族的文化，但是，从文艺复兴时代开始，在若干世纪里转而由欧洲各民族的文化担起发展科学与艺术的主导作用。”^④那么，经过几百年后在东方发生它自己的文艺复兴，这也不是不可思议的过于遥远的回响。有什么根据可以认定西方文化将是一切先进、永远先进，东方文化将是一切落后、永远落后，而且注定会一直沉沦下去呢？早在1919年，罗曼·罗兰在给泰戈尔的信中就作过这样形象的比喻：“亚洲的思想从欧洲的思想得到教益，同样，欧洲的思想也需要亚洲的思想，这两者就好比人脑的两个半球，有一个麻痹了，整个肢体就会萎缩，必须恢复它们的联系和健康的发展。”此前，他还在给高尔基的回信中指出：如果说今日亚洲靠欧洲思想滋养，那它不过是收回过去的施予罢了。罗曼·罗兰的历史眼光，较之那些狂热地宣扬人种优越性和历史宿命论的庸人们，实在有天壤之别。对他的比喻不应仅按地理方位来理解，东方和西方（导源于欧洲是整个西方）文化之间的不同传统、特性，决定它们谁也不能简单地取代谁、抛弃谁。人类文化的健康发展，将不是这个“半球”的萎缩和那个“半球”的膨胀，而是需要在共同高度发展基础上的协调、互补与融合。在这个方面，西方文艺复兴及其后继者的一切伟大成果，都将是东方文化不可或缺的养料，但它代替不了东方文化自身的改造和建树。东方民族几千年来文化智慧的结晶不加以发扬光大，终将是人类文化的一大缺陷。准此而论，“华夏文化的生死存亡”——或者更准确些说，它的复兴不是什么不应该考虑的事情。不仅中国人要为之深谋远虑，人类也不能不予以密切关注。从这个意义上说，我们重视艺术民族化问题，目标远大，以为它仅仅是落后民族自卫防御的产物，未免把形势估计得太悲观了。

四

“文艺是国民精神所发出的火光，同时也是引导国民精神的前途的灯光。”（鲁迅语）中国的社会现代化，也正是我们民族主体自身素质改造、提高的过程。广大人民心灵所经历的搏斗、锤炼，必将迸发出更为动人的旋律和灿烂的光华。这要求我们的艺术家能准确地把握时代的脉搏，真正懂得民族的心。我们说要不断强化艺术与民族的联系，其核心即在于此。一个艺术家，无论是注重表现还是再现，当他致力于民族灵魂的发掘与重铸时，就意味着他在向民族化的深层进展。一个时代艺术民族化程度的高低，首先取决于这方面成就的大小。这是一个无限广阔、丰富和多样的世界。神州大地，茫茫众生，无处不闪现着民族灵魂的身影，艺术家到处都有他的用武之地，是不宜受艺术门类，题材、主题、方法、流派等等的限制的。根本问题在于艺术家能否与自己的民族血肉相连，休戚与共。

新时期的艺术一开始就传来了民族灵魂的呐喊声，许多艺术的探索者也许还没有来得及仔细思考它的深意，就从这里揭开了艺术史的新篇章。到现在，越来越多的艺术家转入到自觉开拓的新阶段。尽管途径不同，取舍各异，但民族之魂却成为扣击他们艺术琴弦的共同动力。这是一个十分可喜的现象。十年浩劫，十年反思，人们再次把深沉的目光集中到民族传统的精神素质上来。重新剖析民族性格的弱点以及与之有关的文化心理结构上的积弊，成了许多理论家和艺术家的当务之急。强烈的忧患意识激起了广泛的共鸣，在艺术上也取得了令人赞赏的成果。这将是一场持久攻坚战，唯有真知灼见才能产生振聋发聩的效果。但是现在

有一种不健康的情绪在漫延，在某些人的笔下，民族灵魂、民族文化心理素质几乎与所谓的“民族劣根性”成了同义语。好像发霉长蛆的酱缸，生机已尽的烂根，有着忏悔不完的“原罪”，胎里注定的病毒。试问，为此这般的“解剖”，有何益于民族奋飞的翅膀？鲁迅当年评价陶渊明时就指出要全面看待，“倘有取舍，即非全人，再加抑扬，更离真实”。对一个人尚应如此，何况是一个民族？我们希望在继承鲁迅改造“国民性”的传统时，要特别重视他所称许的那种“中国的脊梁”的灵魂，那魂中之魂，民族的英灵。当民族自卑心理像病菌一样再次传播的时候，要牢记鲁迅这样的话：我们这个民族“历史上满是血痕，却竟支撑以至今日，其实是伟大的”。（《致龙炳圻》，1936. 3. 4）这是他临终那一年，在中华民族危难深重的日子写下的。从那时到现在，我们这个民族终于又支撑过来，而且不断用新的事实证明它的伟大。看不到自己五千年文明中的精华，看不到神州大地的浩然正气，特别是新时代人民心灵中早已萌发成长的新的品质，就不能理解：这个世界上人口最多的民族，它的精神支柱是什么？它的凝聚力、应变力、创造力、融化力来自哪里？这其中还有许多我们的文艺界至今涉笔未深的领域，需要从头开始。当然，我们同样要牢记鲁迅当年接着写下的话：“还要揭发自己的缺点。这是意在复兴、改善。”本着这一宗旨而进行的深刻反思，与那些宣扬民族虚无主义的“轻薄为文”者是根本不同的。“扶正”与“祛邪”、自谴与自励相互关联，缺一不可。我们期待着涌现更多的深谙灵魂辩证法的大师，充分表达振兴中的民族的心声！

艺术家作为民族精神的代表，首先应该解放思想，恢弘志气。中华艺术的振兴，任重道远。比较起来，传统艺术有数千年的积累，几度登峰造极而风采卓异，新艺术只有短短几十年，还在成长之中，以艺术结晶化的程度而言，真正作到“青出于蓝而胜于蓝”，并非易事。因为各种艺术与非艺术因素所造成的东西方之间的不平衡状态，由来已久，我们的艺术要消除隔膜、改变成见，跻身世界文坛，独树一帜，也非短期所能济事。欲达此目的，必须有大的抱负、大的气魄、大的作为。最要紧的是记住自己的目标、坚持自己的特色。振兴中华艺术也是为人类未来的文化艺术结构着想。一部人类文化艺术史是世界各民族共同写就的，那种以为世界即西方，西方即世界，一切是其所是而非其所非的偏狭观念，也应该打破了。这种强大的冲击波必将出现。总有一天，世人都会明白，离开东方和中国的文化艺术，正如同离开了西方文化艺术一样，“世界”文化艺术这个概念是不能成立的。

后记：这原是两个人在几年前草拟的一篇文章。改写、停写多次。现在只能由一个人增删修定出来，以了夙愿，并寄哀思。

1988年7月7日

注释：

① 例如过去在文艺评论中引进和转述的“社会主义的内容，民族的形式”这个公式，就有重新辨析之必要。它曾经作为民族性或民族化问题的理论基础之一产生过重大影响。限于篇幅，本文暂不评论。

② 陈越：《民族化：一个防御性的口号》，《文学评论》1987年第1期。

③ 郝亦民：《民族化与振奋民族精神》，《文学评论》1987年第4期。

④ 人民美术出版社1985年版译本第4页。