

文艺与政治的“磨合”：新中国文艺制度初期建构的张力及启示

明子奇

【内容摘要】 新中国文艺的发展深受当时文艺制度的影响。新中国文艺制度的初期建构，是在特定历史条件下对主导性文艺思想进行制度赋形的一场实践。解放区在延安文艺座谈会后形成的文艺范式，在新中国成立后被系统推广至全国，形成与国家行政制度紧密结合的文艺制度框架。该制度为主导性文艺思想提供了稳定的载体，有效巩固了文艺新秩序，推动了“新的人民的文艺”的传播与发展。然而，制度建构过程中内生的张力，使其在后续运行过程中持续面临挑战。从解放区到全国性文艺制度建构的实践，既展现了文艺制度建设的复杂性与历史限度，也为理解文艺与政治的深层关系提供了重要启示。

【关键词】 新中国文艺制度 主导性文艺思想 制度赋形

【作者】 明子奇，中国社会科学院文学研究所助理研究员。（北京 100732）

【基金项目】 中国社会科学院“青启计划”（2025QQJH06）

新中国文艺秩序的建立与制度建构密不可分。新中国文艺制度建构初衷在于延续并发展解放区文艺传统，确保文艺创作沿既定的意识形态轨道运行。在时代大变局中，该制度对迅速整合全国文艺资源，实现“新的人民的文艺”的发展构想起到了关键作用。学界既有研究多集中于“文学制度”“文学体制”层面。典型者如王本朝的《中国当代文学制度研究（1949—1976）》和张均的《中国当代文学制度研究（1949—1976）》。前者聚焦该制度的生成背景、体制资源及其与文艺会议的关系，后者则从组织、出版、批评、接受等制度维度剖析其建立过程。此外，王秀涛的《中国当代文学生产与传播制度研究》，斯炎伟的《全国第一次文代会与新中国文学体制的建构》等著作，也从特定视角推进了相关讨论。从新中国文艺的发展脉络来看，文学制度与文学体制实为文艺制度的组成部分，其初期建构以主导性文艺思想为底层逻辑。基于此，本文尝试从文艺制度的角度



出发,重审该制度初建阶段的整体形貌、建构过程及其内在理路,进而揭示制度形态背后所蕴含的思想文化内涵。

延安文艺座谈会与解放区新型制度化文艺实践的形成

1949年,面对历史性变革,如何组织和开展新中国文艺的建设事业,推动新中国文艺事业的全面发展,解决发展过程中面临的各种矛盾和问题,成为摆在文化建设者面前的重要任务。时代巨变在为他们带来信心和自豪感的同时,也使他们深切感受到发展文艺事业的紧迫性。“我们的文艺工作还远落后于革命形势的发展与革命任务的需要。文艺战线比起军事战线所达到的水平来是相差很远很远的”,^①是这一感受的直观体现。其后,相关文化建设者投身于建构全国性文艺制度的系统工程之中。

新中国文艺制度与此前的文艺制度不同,但又存在联系。中国现代文艺制度自晚清萌芽,至20世纪40年代已经得到相当程度的发展。从宏观上看,此时的文艺制度受到民国商品经济和资本市场的显著影响,不过,该商品经济和资本市场并不成熟,缺乏统一性和稳定性。此外,受政治、战争等因素影响,中国文艺“客观上被分割成了不同的区域空间”,处于“不同的文化地域背景之下”。^②多元、复杂的社会环境为多元文艺制度的生成创造了条件。解放区逐步建立了具有鲜明政治性、革命性、民族性、大众性特征的文艺制度。该制度对解放区文艺的生产、传播、接受均具有很强的规约性,在形塑解放区文艺面貌的同时,也对解放区的社会面貌产生了重要影响。

新中国文艺制度是在解放区文艺制度的基础上形成的。先前主要面向农村建构文艺制度的延安经验,并不能完全满足新形势的需要。新中国的文化建设者在建构全国性文艺制度时,既要在更大范围内获得文艺领域的普遍支持,同时也不得不对异质文化的广泛冲击。面对新中国成立前后紧张复杂的社会环境,他们建立了多种文艺组织和机构,并通过撰文、讲演、作报告等方式,推行相关文艺政策和方针,进而结合解放区的实践经验,建构起一套行之有效的文艺制度,稳定了新中国成立初期的文艺局势,推动了“新的人民的文艺”的发展及其在全国范围内的传播与认同。而要理解这一制度建设何以能在较短时间内取得成效,延安文艺座谈会的重要影响是不容忽视的。

延安文艺座谈会不仅为全国性文艺制度的建构提供了建设者,也提供了经验基础。在解放区新型文艺制度建立的过程中,周扬发挥了关键作用。延安文艺座谈会召开前,周扬已获得中共中央的信任,在中央领导下开展文教工作。但到会议召开时,其原有工作思路已难以适应解放区新的现实需求。会议召开后,周扬在《艺术教育的改造问题》中系统检讨了鲁艺教育没有“从客观实际出发”的问题,强调“艺术工作必须和军队工作、政权工作、文化教育工作配合起来”。^③周扬在领导鲁艺深入民众生活及配合中央工作方面之所以表现得不尽如人意,主要出于两方面原因:一是办学过程中面临的实际困难,使其不得不侧重“专门化”与“正规化”,以整顿早期秩序混乱、水准不高等问题;二是其自身在左翼文艺运动中形成的文艺特质与思维惯性,影响了他将中央精神落实的程度。延安文艺座谈会的召开,促使周扬从根本上转变了观念,确立了以《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)为核心开展组织化与制度化文艺实践的新方向。相关实践主要包括以下几个方面。

① 周扬:《新的人民的文艺——在全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编,北京:新华书店,1950年,第88—89页。

② 王本朝:《中国现代文学制度研究》,重庆:西南师范大学出版社,2002年,第38页。

③ 周扬:《艺术教育的改造问题——鲁艺学风总结报告之理论部分:对鲁艺教育的一个检讨与自我批评》,《周扬文集》第1卷,北京:人民文学出版社,1984年,第409页。



① 周扬：《艺术教育的改造问题——鲁艺学风总结报告之理论部分：对鲁艺教育的一个检讨与自我批评》，《周扬文集》第1卷，第420页。

② 参见周扬：《周扬文集》第1卷，第498—506页。

③ 郝怀明：《如烟如火话周扬》，北京：中国文联出版社，2008年，第88页。

其一，改造既有的文艺制度资源，对其进行功能性重构，使其服务于新的意识形态目标与政治任务。在《艺术教育的改造问题》中，周扬就如何把鲁艺的教学活动与“客观实际”建立直接而密切的联系提出了八条办法，其中包括“研究当前艺术文学运动，其中特别是地方与部队的文艺运动的现状、经验与特殊的问题，这些研究必须列入课程的一定地位，为着这个目的，应当有计划有组织地进行搜集材料与通信联络的工作”，“剧团及各研究室仍改为带工作性质的团体，并明确规定自己的工作任务，这样可以更主动地有计划地服务于当前的实际政治的斗争，并和延安的读者观众听众的社会作更多的接触”，“继续定期地出外实习，实习工作必须成为联络提高与普及的一种重要手段”，“按照规定的教育目的，毕业同学都必须毫无例外地去做实际工作，主要是文化艺术教育的工作”等。^①这些办法的核心逻辑在于，通过强制性的组织安排，将鲁艺从相对独立、侧重于技艺传承与审美培养的教育机构，彻底改造为紧密嵌入革命机器、直接面向斗争实践的文艺堡垒。这些目标明确且带有强制性的措施，其意义超越了单纯促使鲁艺转向“客观实际”的表层目的。它们在本质上构筑起一套环环相扣、高度实用的制度体系。这一改造，标志着解放区的文艺制度资源，开始系统地按照《讲话》所确立的文艺发展逻辑进行重组并运行。

其二，借助并强化既有的制度性渠道，系统性地引导、传播与落实新的文艺方向与政策。周扬在《解放日报》等重要阵地上发表的系列文章，构成了一套层次分明、循序渐进的阐释体系。1944年，周扬通过评价新秧歌，对《讲话》完成了从理论到实践成效的初步论证。同年，在《〈马克思主义与文艺〉序言》中，他进行了一项关键的理论工作，将《讲话》精神与马克思、恩格斯、列宁等的经典论述相贯通，从而在理论谱系上确立了《讲话》作为马克思主义文艺理论中国化经典的地位。其后的阐释工作则进一步走向具体化。1945年，通过评析《同志，你走错了路》，他提炼出“艺术与政治思想政策的结合”这一命题，明确指出艺术创作活动与革命实际政策结合，是“新方向的重要标志”，从而将文艺与政治的宏观从属关系，转化为能直接指导创作实践的操作准则。1946年对赵树理创作的表彰，则树立了一个“艺术性和大众性相当高度地结合”的成功样板，将理论方向具象化为可学习、可模仿的创作典范。至1947年，周扬在边区文艺座谈会上的总结，则带有阶段性定调与再动员的性质，旨在巩固成果并推动更深入的“结合”。^②通过这一系列日益全面、系统的阐释，周扬不仅传播了政策，更在事实上参与塑造了以《讲话》为核心的、具有高度指导性与规范性的文艺话语体系。这套话语体系通过制度化的平台反复传播，逐渐成为解放区文艺工作者共同的知识背景与思维框架。

其三，对文艺主体进行系统性重塑。通过系统的组织干预与制度性安排，对文艺工作者的身份角色、创作方式乃至审美习性进行改造，使其成为符合《讲话》精神的新型文艺生产者。该过程包括两条主要路径：一是对个体创作模式的制度化整合；二是对集体创作范式的制度化确立。一方面，周扬对文艺创作进行了深度规训与生产力重组。延安文艺座谈会前后，周扬领导鲁艺投入整顿“三风”等一系列运动之中，促使文艺工作者完成创作观念的转变，创作新型文艺作品。延安文艺座谈会后，“周扬建议上级把少数作家暂时从中央党校三部和鲁艺调出，住到‘创作之家’”，集中精力创作，“在得到上级的同意后，周扬挑选了艾青夫妇、塞克夫妇、杨朔、高长虹等非党作家，还有从苏联回来的萧三，以及周而复等”，^③由此将作家从相对分散、自主的日常生活与创作状态中剥离，置入一个由组织主导、目标明确的封闭性创作环境。这标志着创作活动开始从个人化的精神劳动转变为一项由组织统一部署和管理的制度性生产任务。

另一方面，周扬领导组织了一系列集体性文艺活动，包括新秧歌运动、新歌剧《白毛女》的

创作和演出等。其中以《白毛女》为典范的集体创作，将主体重塑推向更复杂、更彻底的层面。首先是主题先行的集体创作设定。丁毅表示，“《白》剧一开始就是按周扬同志的‘旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人’这一主题含义的把握投入创作的”。^①这从源头统摄了叙事的方向与意义边界，确保个人的艺术构思被整合进既定的意识形态表达框架。其次是组织化的生产流程。张庚回忆称，周扬极力主张把《白毛女》的故事写成一个戏，“曾亲自主持了一个会来动员这件事”。^②相关人员为此成立了专门创作组。此后，音乐、戏剧等多部门均参与了创作。整个过程取代了传统的以作者为中心的创作模式，转向集体化的文艺生产方式。文艺生产的主体由此从“作家”转换为“创作集体”，个人的文艺才能必须融入并服从组织的整体规划。再次是艺术形式的政治化重组。丁毅表示，在排演过程中，周扬有关“必须创造能够反映新的时代、新的人民群众的思想感情、精神面貌的新艺术，而不是单纯模仿或搬用旧有的东西”的讲话，“为《白毛女》探求自身的艺术形式指出了正确的道路”，新创作组按照周扬“讲话的精神重新讨论了剧情安排，并且为了力求准确地生动地反映当时的农村生活，在艺术形式上一方面继承了我国传统戏曲中可以利用的表现手段，另一方面则运用了更贴近于生活的话剧的表现方法，同时也吸取了西洋歌剧的艺术经验”。^③这种重组本身，便构成新型文艺工作者所需掌握的制度化文艺生产技能。

因此，《白毛女》的成功，其示范意义远不止于催生出《王秀鸾》《刘胡兰》等题材风格与之相近的跟风之作，更深层的影响在于，它具象化地提供了一套可复制、可推广的文艺生产范式。这套范式将文艺创作明确纳入解放区革命工作的轨道，验证了通过强有力的组织干预、集体协作与群众路线，能够高效、可控地生产出既符合政治要求又具备广泛影响力的文艺产品。它向解放区的文艺工作者展现，文艺观念的转变需要外化为这种新型的制度化生产方式。《白毛女》因而成为一个强大的制度性范例，其成功稳固了《讲话》精神，也标志着一种与新的政治秩序相匹配的文艺新秩序，在实践层面获得了坚实的支撑。

延安文艺座谈会的召开，标志着解放区文艺治理模式的一次深刻且系统的范式转型，开启了对文艺与政治关系的制度化重构进程。这一重构超越了单纯的思想动员或政策宣示，而是通过文艺生产的定向化、话语体系的排他性建构以及文艺主体的组织化规训等多重机制，在解放区率先建构起一套高度整合、指令清晰且执行有力的文艺治理新范式。在此范式下，文艺工作被系统地定义为革命事业的有机组成部分，其生产、传播与接受的全过程均被纳入制度安排。一种以《讲话》为理论依据、以制度实践为根本方法、以集体创作为标准形态的新型文艺生产模式由此确立。该模式的成功，不仅在于产出了符合意识形态要求的文艺作品，更在于它证明了通过政治力量的制度性介入，可以实现对文艺领域的高效动员与引导。

这一源于解放区的制度性经验，为新中国的文艺治理提供了核心蓝图。其结果是，新中国成立后，中国文艺的发展轨迹迅速转向了一个在统一意识形态框架内，依托国家行政力量进行系统规划、统一生产与定向传播的历史新阶段。延安文艺座谈会所开启的，正是一条依靠制度力量将文艺全面纳入宏观治理体系的道路，其影响形塑了此后数十年中国文艺发展的基本制度形态与内在逻辑。

全国性文艺制度的建立与文艺新秩序的确立

延安文艺座谈会所培育的制度化经验在解放区取得成效后，其历史逻辑导向在全国范围内得

①③ 丁毅：《歌剧〈白毛女〉二三事》，《新文化史料》1995年第2期。

② 张庚：《歌剧〈白毛女〉在延安的创作演出》，《新文化史料》1995年第2期。



到了体系化推广。至中华人民共和国成立前夕，解放区的文艺治理模式已具备升格为国家制度的条件。中华全国文学艺术工作者第一次代表大会（以下简称“第一次文代会”）的召开，是这一历史进程的关键节点。会上，与会代表就必须根据新形势加强组织领导，成立具有全国性、统摄性的文艺组织体系，形成了核心共识。周恩来所作政治报告具体规划了从中华全国文学艺术界联合会到各专业协会的“产业工会”式制度架构，并预告了国家政权中文艺管理部门的设立。^①周扬则在报告中明确将“组织领导”与“思想领导”并置，强调成立“全国文学艺术界的统一机构”的必要性。^②郭沫若的总结报告进一步从革命胜利后工作重心转移的角度，论证了“集中而统一的领导”与专业化“组织家”的不可或缺性。^③这些论述共同宣告了：文艺工作将从战争环境下相对分散、依托各根据地的组织形态，向全国统一的、与国家行政体系紧密嵌合的科层化制度形态过渡。

① 参见周恩来：《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第32页。

② 参见周扬：《新的人民的文艺——在全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第96—97页。

③ 参见郭沫若：《大会结束报告》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第121—122页。

④ 郝怀明：《如烟如火话周扬》，第112页。

在第一次文代会的所有文献中，周扬的《新的人民的文艺》因从宏观角度着眼，对延安文艺座谈会以来解放区文艺的发展历程、整体面貌、主要成就和基本经验作出了最为权威、系统、全面的总结而独树一帜，这也使得报告中对“新中国的人民的文艺”所作的前瞻性规划与展望格外具有说服力。据相关记载：“中华人民共和国一成立，周扬即被任命为文化部副部长、党组书记，1951年2月起，兼任中共中央宣传部副部长。当初，周恩来总理曾征询周扬的意见，问他愿意做哪方面的工作。周扬表示，他愿意做教育方面的工作。结果，他还是被安排到了文化部。”^④这一人事安排，反映出新中国在文艺领域进行制度建构与秩序整合的迫切需要。周扬在解放区时期所展现出的卓越文艺组织与领导才能，正是其被赋予此项重任的关键依据。在中央的支持下，周扬团结并引领广大文艺工作者，深度参与了新中国成立初期全国性文艺制度的系统性建构工作。其主要内容包括以下几个方面。

其一，推动会议体系的建构与制度化。新中国成立后，随着国家局势趋于稳定，会议逐渐成为一种具有规范性、周期性的制度安排，成为贯彻文艺政策、协调文艺生产、塑造集体认同的基本机制。周扬在此期间组织、参与的会议，按其功能与性质可归纳为六类：一是定期召开的统摄全局的全国性、综合性文艺会议，如中国文学艺术工作者第二次代表大会（以下简称“第二次文代会”）；二是引领文艺方向的政治性会议，如政务院第八十一次政务会议，中国共产党第一次全国宣传工作会议；三是聚焦创作的专门性文艺会议，如文艺界《长征》座谈会，全国第一届电影剧作会议；四是文艺组织与机构的成立会，如中国民间文艺研究会成立大会，北方昆曲剧院成立大会；五是纪念性会议，如世界名著《草叶集》出版100周年、《堂·吉珂德》出版350周年纪念大会；六是带有思想整合与批判性质的会议，如北京文艺界整风学习动员大会（1951年），中国文学艺术界联合会主席团、中国作家协会主席团扩大联席会议（1954年）。尽管各类会议的议题与形式各异，但周扬通过报告与发言，成功将其统一于“新的人民的文艺”的宏大叙事之中。其话语实践的显著特征在于，对既定文艺政策、方针进行反复宣传与阐释。这种重复实际上是一种话语的仪式化与具象化过程。与会者的定期参与，不仅是对会议内容的接受，更是对会议这一制度形式合法性的确认。这种集体参与行为将抽象的文艺方针转化为可感知的组织生活，使文艺工作者在仪式性的聚集与聆听中，潜移默化地完成身份确认与行为规范。因此，会议的制度化远超事务协调的范畴，其本质上是一种文艺治理。组织者构建了一个功能互补的会议体系，而参与者的“在场”，则完成了对这套体系的行为确认，二者共同作用，使得会议成为连接国家意志与文艺实践的核心装置，进而将政治逻辑转化为文艺生产的内在秩序，最终实现对文艺领域系统性、

制度化的整合和引领。

其二，推动文艺组织机构的系统性建构。在新中国成立初期制度创设的关键阶段，周扬作为文化部主要领导，“担任部里常务工作”，首先致力于构建一个高效、统一的文化行政体系。他将文化部机关比作“机器”，强调“各部门都象机器的各个部分，要互相配合”，同时要求“每个人都要知道机关的工作任务和工作计划，知道自己的机关是为什么而存在的，知道个人应发挥什么作用，要努力发挥作用”；对于“机关单位的领导人”，周扬将其比作“合唱队的指挥”，须使全体成员明晰“自己所担负的是什么任务，为什么而工作”。^①这套话语奠定了相关文化行政组织的逻辑，对于将分散的文艺力量纳入国家体制，构建一套权责分明、运转有序的科层化管理系统具有重要的指导意义。在具体实践中，周扬主导了一系列关键机构的创设与整合。在初期，为推进戏曲（包括曲艺）改革，文化部设立了由田汉负责的戏曲改进局；同期，成立艺术局，统管话剧、歌剧、音乐、舞蹈、美术、艺术教育和群众文化工作。随着事业发展，基于“新文化与旧文化的进一步的发展、新的和旧的是互相衔接的，而不是互相隔绝的思想”，文化部将两局合并，形成了更综合、更高效的管理体制。此外，在其推动下，一系列电影机构、出版单位、国家级博物馆、基层文化网络（如文化馆、文化站）相继建立或筹建，基本完成了文化事业体系的骨架搭建。^②在专业机构建设方面，文化部对学者倡议积极响应，周扬亲自参与筹备并主持成立了中国民间文艺研究会。^③这反映出其对民间文艺学科化、组织化的重视。与此同时，周扬领导了对现有文艺队伍的制度化改造。对私营戏曲剧团，文化部采取了“积极保护，重点培养，逐步改造”的方针，通过登记与“加强对私营剧团的经常管理”，推动其正规化；对文工团，则通过全国工作会议明确其方针任务，推动其向“专业化、正规化、企业化”转型。^④

在上述机构的创设与整合过程中，周扬展现出清晰的系统思维与动态调整能力，文化部设置机构并非简单叠加，而是遵循文化治理的内在理路进行功能分配与结构整合。初期分设戏曲改进局与艺术局，体现了对“旧文艺”与“新文艺”予以分类指导的策略；后两局合并，反映出在实践基础上对文化发展新形势的制度化回应，形成了更具包容性与综合协调能力的管理架构。从电影产业链的布局，到出版、文博、群众文化网络的搭建，构成了一个涵盖创作、生产、传播与接受的完整生态系统，各类文艺主体由此被逐步纳入制度轨道。即使是中国民间文艺研究会这类学术性组织的筹建，也蕴含着通过制度化渠道整合民间文化资源的意味。对私营戏曲剧团的登记与管理，实质是通过行政许可与日常监督实现其组织形态的国有化。对文工团的改造，则是将其由符合战争时期需要的文艺队伍改造为符合和平建设时期需要的国家文艺团队。因此，周扬主导的文艺组织机构建设，实质上是一场深度的组织化重构。这一重构以国家权力为主导，以制度为媒介，通过系统性的机构设置、职能划分与制度规训，将政党与国家意志转化为可运作的文艺机制。在此过程中，文艺工作者及其创作生产被逐步统合进国家组织与计划轨道。

其三，推动文艺干部队伍的集体化建构。与机构建设同步，打造一支可靠且高效的文艺干部队伍，是新中国文艺体制得以运转的人力资源保障。周扬作为文艺界的主要组织者，在干部的选拔、任用与培养方面发挥了关键作用。文艺干部网络主要由两部分构成：一部分是新中国成立前已与之建立起工作关系的“老同志”；另一部分是在新中国成立后，根据政治忠诚与业务能力标准发掘、选拔的“生力军”。相关记载表明，周扬对陈涌的个人命运“有重要的、直接的影响”，“陈涌一走进革命文艺队伍，就受到周扬的深刻影响”，“建国后，陈涌任《人民文学》《文

①②④ 周巍峙：《新中国文化艺术事业的一位创始人——忆周扬与文化工作》，《忆周扬》，王蒙、袁鹰主编，呼和浩特：内蒙古人民出版社，1998年，第110—111页，第127、142页，第148页。

③ 参见钟敬文：《周扬和民间文艺》，《忆周扬》，第335—337页。



① 郑伯农：《陈涌同志二三事》，《文艺理论与批评》2019年第5期。

②④ 李辉：《与张光年谈周扬》，《李辉文集·往事苍老》，广州：花城出版社，1998年，第271、272页，第273—274页。

③ 王秀涛：《前三次文代会报告起草的若干问题》，《扬子江评论》2016年第6期，第51页。

艺报》编委。1953年，成立文学研究所，陈涌是这个所的第一批骨干成员”。^①张光年的工作轨迹亦颇具代表性。新中国成立后，他进城“搞文化接管工作”，“后来被派筹办戏剧学院”，其后，周扬将其“从戏剧学院调到了文化部”，任命其为“艺术局常务副局长、支部书记”，张光年自此在周扬的直接领导下工作，“从文化部到剧协、作协，一直到‘文革’”。^②这些案例共同说明，周扬通过选拔与调配，逐步建立起一个以共同工作经历、政治信任及组织服从为基础，兼具革命延续性与组织扩张性的文艺干部网络，从而在人事层面保障了文艺方针的贯彻与体制的稳定运行。

该干部群体的运作模式体现出鲜明的集体化特征，构成新中国文艺的一大特色。以1953年召开的第二次文代会为例，大会的总报告由周扬“召集张光年、林默涵、刘白羽、袁水拍等人”起草，“报告起草有专人负责，但具体的起草还是集体合作的方式”，“虽然是集体起草，但起草报告的主要负责人要在总体上把握报告的核心内容和方向，然后由起草班子具体实施写作，以保证大会报告在核心观点上的统一”。^③在日常行政与话语生产中，干部间亦形成紧密协作关系。如张光年表示，周扬“喜欢我的笔墨，他的文章总要我‘理发’，在文字上帮他润色”，^④他因此参与了周扬有关文件、报告、社论的修改工作。在《红楼梦研究》批判、“胡风事件”等关键的文艺运动中，该群体更是以集体形态协同行动，执行从理论批判到组织处理的系列流程。这支干部队伍，使党的文艺方针能够通过一个稳定、可靠的人际与组织网络，高效地转化为具体的政策、文本与行动。这支队伍既是文艺政策制定与传达的中枢，也是应对文艺领域思想斗争与政治运动的核心行动单元。这支队伍的建设，在解决新中国文艺管理人才需求的同时，将个人整合进文艺系统，深刻塑造了新中国文艺工作的组织文化与行为范式。

除上述制度建构外，以《人民日报》《文艺报》《红旗》为代表的全国性报刊体系，亦被系统纳入文艺宣传机制，成为政策发布、理论阐释与舆论引导的关键平台，进一步强化了新的文艺秩序。总体而言，新中国成立初期文艺制度的建构，是在解放区文艺治理经验的基础上，顺应全国政权建设的需要而进行的系统性拓展与深化。其核心在于将战时文艺动员与治理机制，系统转化为和平建设时期巩固国家文化领导权的常态化制度。该制度通过会议与报刊构成的宣传矩阵，持续传递党的文艺路线与方针，从而在思想层面逐步重塑文艺工作者的认知结构与情感认同；通过建立分层级、分类别的组织机构，将“旧文艺”的整理改造与“新文艺”的创作与传播纳入制度化轨道，实现文艺资源的计划性管理与定向开发；通过选拔与培养兼具政治意识与业务能力的干部队伍，在充实组织架构的同时，也为广大文化人树立了政治与业务相结合的身份范式。在此多重机制协同作用下，文艺活动逐步被纳入国家计划与管理范畴，最终实现了文艺格局的重构。

文艺思想的制度赋形

直观上看，新中国文艺制度的初期建构，除延续了解放区的文艺制度建构模式，还深受苏联以意识形态统摄和高度集中为特征的文化管理模式的影响。诸如建立自上而下的管理体系，设立文化部、文联、作协等科层化组织等，均带有学习、借鉴苏联制度模式的色彩。不过，若分析仅停留在外在形式、组织结构与运作机制等技术层面，则难以把握其本质。该制度的建构并非简单的行政建制或模式移植，而是一场对毛泽东文艺思想进行制度赋形的历史实践。该实践要求制度

建构者不仅要在组织与行为上实现耦合，更须在思想与价值内核上完成对毛泽东文艺思想的深度内化。周扬晚年表示：“在一九四二年的整风运动以前，尽管我写了不少宣传马克思主义的文章，我没有认识到自己还不是个马克思主义者，还不是个共产主义者，经过整风以后我才认识到这一点。”^①这揭示了该内化过程对主体重塑的关键性。延安整风运动作为中国共产党历史上极为重要的政治事件，其意义超越了一般性的组织纪律整饬，深层次的目标在于实现对个体思想的彻底改造。这一过程蕴含着塑造“透明人”的政治构想，^②其核心在于要求党员个体的内在思想与外在言行均与党的意志同构，这种“透明化”的目标意味着将每个党员的内心世界纳入组织的视野并加以引导。这一逻辑被系统延伸至文艺领域。在延安文艺座谈会上，毛泽东明确提出“文艺是从属于政治的”，“革命文艺是整个革命事业的一部分”。^③这不仅是对创作方向的规范，更是对文艺工作者主体性的深度规训。此后，文艺创作不再仅仅是个人审美与自由意志的表达，而必须服务于特定的意识形态需求。由此，毛泽东思想与文艺理论实现了制度性融合，文艺工作者被纳入一种“意识形态化”的创作状态，文艺创作本身也转化为党的意识形态生产与再生产的制度性环节。

周扬在第一次文代会的报告中总结解放区经验时，特别强调：“毛主席的《文艺座谈会讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向。”^④然而，他并未深入阐释这种“自觉性”得以形成的具体机制以及背后的制度安排。显然，这种“自觉性”并非全然自发，它在很大程度上源于外部力量的系统性塑造。文艺创作作为一种精神生产，其个体性与复杂性决定了单纯的思想引领存在效用边界。在思想难以直接抵达的“盲区”，则需依靠刚性的制度装置进行补足，以实现长期而稳定的治理效能。正是基于这一逻辑，解放区的文化领导者建构了一套以毛泽东文艺思想为统摄、将文艺与政治紧密捆绑的“强关联型”文艺制度。该文艺制度具有两大特征。

其一，在该文艺制度结构中，主导性文艺思想居于绝对支配地位，制度本身则近于一种从属性的辅助架构。主导性文艺思想不仅决定了该文艺制度的建构模式与运行逻辑，更通过该制度实现对文艺主体的塑造与组织。该文艺制度使主导性文艺思想和文艺主体之间的关系结构化，在将文艺主体纳入制度结构的同时，扩展并强化了主导性文艺思想的效能。其二，该制度在确立文艺对政治的从属地位时，注重对文艺主体进行全面的引导与塑造，以充分发挥其效用。文艺作为“整个革命机器的一个组成部分”^⑤的定位，决定了主体一旦被纳入制度，其存在与生产方式将受到系统性、持久性的形塑。在服务对象与方式均已预设的前提下，塑造集体的意识形态认同，锻造符合要求的新型文艺主体，便成为制度建设的核心目标。在此结构中，文艺主体的工具化属性被强化。

然而，随着新中国的成立与国家建设任务的全面展开，文艺制度所处的历史语境发生了根本性转换。全国性文艺科层体系的建立与日常行政事务的世俗化趋向，使得革命战争年代形成的制度逻辑与和平建设时期的治理需求之间逐渐显露出张力。1951年，在政务院第八十一次政务会议上，周扬在报告中检讨中央文化部“对全国文化艺术工作的思想政策领导不够”，工作上存在“事务主义作风”。^⑥其后，在中央文学研究所的讲演中，他再次强调“必须克服在文艺的领导工作上的事务主义作风”。^⑦新中国成立之初“思想领导”和“事务主义”的矛盾，实质是两种逻辑的内在冲突。一方是主导性文艺思想的理想化与纲领性要求，另一方则是制度化、科层化运行所产生的常规逻辑。二者间形成的张力并未在此后消弭，反而内嵌于制度肌体，成为持续塑造新中国文

① 赵浩生：《周扬笑谈历史功过》，《新文学史料》1979年第2期，第239页。

② 参见黄道炫：《整风运动的心灵史》，《近代史研究》2020年第2期，第5页。

③⑤ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第866页，第848页。

④ 周扬：《新的人民的文艺——在全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第70页。

⑥ 周扬：《一九五〇年全国文化艺术工作报告与一九五一年计划要点——一九五一年四月二十日在政务院第八十一次政务会议上的报告，并经同次会议批准》，《周扬文集》第2卷，第46页。

⑦ 周扬：《坚决贯彻毛泽东文艺路线——一九五一年五月十二日在中央文学研究所的讲演》，《周扬文集》第2卷，第63页。



艺实践进程并不断引发政策调整与意识形态辩论的结构动力。虽然周扬努力在二者间寻求平衡，但却屡屡陷入顾此失彼、进退失据的窘境。“文革”开始后，周扬作为毛泽东文艺思想权威阐释者、宣传者的角色遭到否定，被定性为“反革命两面派”“打着红旗反红旗的典型”“反革命修正主义文艺黑线的总头目”。与此同时，新中国成立后逐步建立起来的一整套文艺制度，也在很大程度上陷入瘫痪状态。在新中国文艺制度结构中，主导性文艺思想与文艺制度之间的关系之所以难以协调，主要原因有二。

其一，新中国文艺制度建构所依据的主导性文艺思想，是毛泽东思想体系的有机组成部分，具有高度的灵活性与发展性，而制度本身则要求规则的明确性与结构的稳定性。二者之间的持续张力，构成相关文艺实践所面临的根本性挑战。与此同时，相关执行者对毛泽东思想的理解和把握常出现偏差，这使其普遍陷入“紧跟”却“跟不上”的窘境。李杨认为，“周扬命运的决定力量并非周扬自己，而是《讲话》所蕴含的‘历史辩证法’”，“与时代相脱节的周扬”，“最终不可避免地成为鲁迅所定义的‘历史中间物’”。^①从文艺层面出发，为所处时代赋予特定的意义和形式，正是周扬等新中国的文化建设者的主要工作之一。当他们对毛泽东思想的理解出现偏差时，其制度建构实践便难免发生偏离。当他们“与时代相脱节”乃至被时代抛弃时，相关实践的失效就成为一种历史的必然。其二，新中国文艺制度虽成功延续了解放区模式，却未从根本上解决文艺与政治关系的深层矛盾。解放区文艺制度的有效运转有赖于特定的战时农村语境，当工作重心转向全国，面对从“革命”到“建设”的社会转型、多元文化的整合需求以及冷战意识形态的压力时，既有的经验明显不足。为此，新中国的文化建设者一方面通过开展文艺改造工程，试图弥合乃至消除文化差异；另一方面则持续调整文艺工作思路，力求在文艺与政治之间建构新的平衡。然而，其工作仍普遍陷入困境。事实上，文艺与政治先天存在不同的特性和发展规律，实现二者的良性互动，客观上需要建立兼顾二者特性和发展规律的动态平衡机制，营造平等、包容的对话交流空间，寻求二者间的价值公约数。这在新中国文艺制度建构初期高度一体化的环境中恐怕难以实现。

① 李杨：《〈讲话〉的“辩证法”及其理论潜能：从周扬谈起》，《文艺争鸣》2024年第10期，第51页。

结语

新中国文艺制度的初期建构，远非一系列表层的组织建设与技术工作，而是一场涉及思想、政治与社会的历史性变革。它围绕“文艺从属于政治”的核心理念，交织着现代民族国家建设诉求与社会主义意识形态诉求之间的张力，体现了从“革命”到“建设”的转型。在此过程中，新中国的文化建设者致力于延续并拓展解放区的文艺制度建设经验，推动“新的人民的文艺”发展，使之配合新生国家政权建设和社会重构工程。他们依据《讲话》精神，立足文艺与政治的互动关系来建构制度，使得该文艺制度在很大程度上成为政治逻辑在文化领域的制度化延伸。实际效果显示，这种为主导性文艺思想进行制度赋形的建构模式，为新中国文艺制度提供了强大的内生动力和保障，使其在新中国成立初期得以有效运转。不过，该制度运行过程中暴露的问题表明，其在促进文艺与政治价值共生方面存在进一步优化的空间。

编辑 屠毅力