

左翼文艺创作对文艺人民性的启示

刘永明

20世纪30年代的左翼文艺是中国革命文艺史上非常重要的一页。左翼文艺在大众化、时代主题、精神建构、形式创新等许多方面实现了重要突破，创作了大量经典作品，贯穿其中的人民性立场，对于当代践行以人民为中心的创作导向、推动文艺繁荣发展具有深刻的启示意义。

与特定时代人民和民族命运紧密联系。左翼文艺一方面延续五四反封建的思想传统，并将笔触深入社会底层的生存困境。柔石《为奴隶的母亲》控诉封建礼教对底层女性的压迫，叶紫《丰收》展现农民在多重剥削下的破产命运，夏衍《包身工》揭露帝国主义压榨工人的悲惨处境。这些作品直面人民苦难，揭露苦难背后的制度根源，精准反映了最广大群众的生存诉求。另一方面，随着土地革命的推进，左翼文艺主动书写农村革命与武装斗争。蒋光慈《咆哮了的土地》、茅盾“农村三部曲”等作品，串联起农村社会动荡与革命发展的壮阔图景。这启示我们，当代文艺创作要始终紧跟时代步伐，聚焦重大时代主题与人民利益，把文艺创作融入民族复兴的历史进程，才能创作出无愧于时代、无愧于人民的优秀作品。

左翼文艺并不止步于揭露社会黑暗，更是在作品中传递革命的希望与斗争的信念。《包身工》结尾“黎明

的到来还是没法可抗拒的”的断言、苏区题材作品对革命新生活的书写，都在苦难中为人民点亮前行的光。左翼文艺运动推动大批革命作家走出书斋、深入现实生活，开始了情感与人民大众融为一体的转变。这对当代文艺的启示是，要以优秀作品凝聚人心、传递希望，为人民提供丰厚的精神滋养。

传递和塑造民族精神和时代精神。爱国主义是左翼文艺鲜明的民族精神标识。从柳倩《震撼大地的一月间》的抗日史诗，到艾芜《咆哮的许家屯》对东北抗日斗争的及时书写，左翼文艺始终以文艺唤醒和强化民族意识。《义勇军进行曲》更是将民族危亡之际的不屈呐喊化为永恒旋律，成为全民族精神力量的象征。此外，左翼文艺还凝练着进行不屈不挠革命斗争、集体至上的时代精神，这些精神特质根植于中国人民的抗争历史。这启示我们，文艺创作需要发挥传承民族精神、展现时代精神的作用，让文艺成为照亮民族前行道路的精神火炬。

以文艺大众化为路径，创造艺术精品。在理论和实践上，左翼文艺以大众化为重要路径和方法，倡导使用大众文艺形式和大众语，打破了早期革命文学“欧化八股”的疏离感，主动吸纳民间口语、方言俚语，用大众真正听得懂、说得出的话语进行创作。

蒲风的《茫茫夜》以农民的日常生活入诗，没有了晦涩的表达；田间的《给战斗者》以短句、口语化的呐喊形成很强的传播力。这种语言层面的改造，不仅是简单的语言文字通俗化，而是让工农大众在文艺作品里看见自己的形象、听到自己的声音。左翼文艺逐步克服了早期作品中存在的观念化、标语口号化、人物脸谱化、模式化等局限。张天翼的讽刺叙事、萧红的写实笔触、茅盾的宏大结构，都以巧妙的艺术构思、鲜活的人物塑造与跌宕的叙事节奏，实现了思想性与艺术性的统一，创作了大批经典作品。左翼文艺实践启示我们，文艺大众化不是降低艺术标准，更是对题材的刻极限定。当代的文艺人民性，既要坚持面向大众、贴近群众，让作品为人民所喜闻乐见；也要坚守艺术品质，深耕创作技巧，打造思想精深、艺术精湛、制作精良的精品力作，在大众化与精品化的统一中践行文艺人民性。

拓展新的艺术门类 and 媒介。左翼文艺不仅在传统文学领域深耕，更主动开拓新的艺术样式与传播阵地，极大地扩展了进步文艺的群众覆盖面。在文学领域，左翼文艺催生了报告文学等全新文体；文学之外，左翼文艺还充分利用话剧、电影、连环画、木刻等群众容易接受的表现形式，搭建起覆盖不同文化程度大众的革命

宣传网络。话剧《回春之曲》、街头剧《放下你的鞭子》，左翼电影《狂流》《春蚕》等艺术创作，把革命思想渗透到大众的日常看戏、看画、看电影、听书的生活场景里，真正实现了文艺到群众中去。左翼文艺界还通过报纸行业、电影公司、演出团体等渠道扩大文化阵地，将进步文艺送到广大群众中。这一经验启示我们：当代践行文艺人民性，既要传承好传统文艺样式，也要主动顺应媒介发展，与群众审美需求的变化，积极拓展新的艺术形式与传播渠道，让文艺作品通过更多的文艺样式和媒介载体走进人民生活，持续提升文化的思想引领力、精神凝聚力、价值感召力、国际影响力。

回望左翼文艺运动，尽管存在局限，但它扎根人民、服务人民的创作立场和实践，为中国革命文艺的发展奠定了坚实基础。从紧扣时代主题到坚守人民立场，从传承中国精神到打造艺术精品，从创新艺术形式到拓展传播阵地，左翼文艺不仅留下了宝贵的艺术经验和成就，也为当代践行文艺人民性提供了深刻、生动的启示和参考。



卷轴内图片为2026年山东省济宁市新创优秀群众文艺作品汇演现场，卷轴效果由AI制作。 图片由济宁市文化馆提供

近日，山东省济宁市新创优秀群众文艺作品汇演举办。汇演分戏剧、曲艺、音乐舞蹈3个专场，集结34支创作表演团队，呈现了一批饱含时代气息的群众文艺新作。

此次汇演的价值，不止于收获了观众掌声，更重要的是，让地域资源、乡土素材在舞台上实现创新转化。演出中，

戏剧专场展现乡村振兴、移风易俗等热点话题，曲艺专场以山东琴书、渔鼓等说唱百姓故事，音乐舞蹈专场则以儒家文化、运河文化中提炼鲜活元素，展示城市发展变迁。这些作品的创作者和表演者来自基层，演的也是身边人、新鲜的事，这种带着泥土味的创作，正是文艺创作“从群众中来”的生动验证。

当然，汇演并非“终点站”。从“老中青”三代同台传承，到为传统艺术赋予时代新韵，再到持续孵化培育不断涌现的新人新作，汇演应着眼于群众文艺的长效生命力——坚持“到群众中去”，回到社区广场、乡村舞台、田间地头，在与群众持续互动中接受检验、汲取反馈，推动优秀作品常演常新、文艺人才茁壮成长。

群众文艺的生命力在于流动和生长。搭建集中展示机会，是作品向下扎根、向上生长的关键一步，而从“能演”走向“常演”“有人演”，离不开跟踪打磨、普及推广等常态保障机制。只有在这些环节上紧密衔接、落实到位，才能更好打通群众文艺从瞬时“出彩”到长久“扎根”的完整闭环。

不考艺术，如何招收艺术生？

张新科

近日，中国传媒大学公布2027年本科艺术类专业招生录取方式。戏剧影视文学、戏剧影视导演等8个专业（方向）调整至普通批次招生，考生无须参加艺术类省级统考和学校校考，依据高考文化课成绩录取；部分专业采用省级统考成绩与文化成绩综合录取；播音与主持艺术、表演等专业继续保留校考。其中，戏剧影视导演进入普通批尤其引人关注。学导演，也可以不参加艺考了。

事实上，这并非一所高校的孤立探索。近年来，多所艺术院校持续缩减校考范围。南京艺术学院明确，舞蹈学、音乐教育专业自2026年起不再组织校考，使用招生省份艺术类专业省统考成绩；天津美术学院2026年仅将中国画、绘画、雕塑、实验艺术列为校考类。中央美术学院、内蒙古艺术学院等高校也在调整校考专业范围。

今天所看到的并非简单的“取消艺考”，而是艺术人才选拔方式的一次重新分类。长期以来，“艺术专业”与“专业考试”几乎被视为天然联系在一起。学音乐要唱，学舞蹈要跳，学美术要画，学表演要演，那么学导演、编导似乎也理所当然要先参加专业考试。

但艺考学科内部并非铁板一块。声乐、器乐、舞蹈、表演等专业高度依赖身体条件、专业技能和长期训练，一名考生是否具备基本音准、节奏感、身体协调性和舞台表现力，有必要在入学前进行考查。美术、设计等专业需要

一定的专业基础，可以更多依靠规范化的省级统考。艺术史论、艺术管理、戏剧影视文学等专业则具有较强的文学属性，其学习更依赖阅读、写作、理解、思维和知识积累。

不同专业需要不同能力，自然不应采用完全相同的招生方式。因此，艺考改革真正提出的问题不是“艺术专业还要不要考试”，而是哪些能力必须在进入大学之前加以考查，哪些能力可以进入大学以后再培养。

过去一些艺术专业事实上形成了明显的“预科化”现象。为了应对艺考，学生从高中甚至更早便进入培训机构，提前学习影剧、故事创作、即兴评述、表演、素描、色彩等内容。本应由大学承担的一部分专业基础教育，被提前转移到了社会培训机构。然而，一旦考试形式相对固定，培训就容易围绕考试形成套路。影评有模板，故事有程式，表演有固定方法，美术考试也可能形成标准化表达。艺术教育本来强调个性与创造，艺术考试却可能在应试培训中走向同质化。

从这个意义上说，部分专业取消校考，也是在重新划定高中教育与大学教育的边界：高中阶段首先完成较为完整的基础文化教育，专业训练则更多回归大学。

文化课地位提高，是近年来艺考改革的重要方向。长期以来，一些考

能力和职业发展出发选择艺术专业。

更重要的是，对导演、编剧、编导、艺术管理等专业来说，文化素养并非专业能力之外的附加条件，其本身就是专业能力的重要组成部分。阅读能力、写作能力、历史意识、社会理解和审美判断，很难与艺术创造截然分开。

因此，文化课的重要性不应仅理解为“艺术生也要提高文化成绩”，而意味着部分艺术专业人才评价标准正在变化：文化能力正在从过去的录取门槛，逐渐成为人才选拔的重要依据。

但这并不意味着可以把高考成绩简单等同于艺术潜质。标准化考试最大的优势是公平、透明和可比较，而艺术创造最重要的特征之一恰恰是个体差异。一个文化成绩并不突出的年轻人，可能具有异常敏锐的艺术感受、想象能力和表达欲；一个文化成绩优秀的学生，也未必天然具有艺术创造力。

由此产生艺术人才选拔长期存在的一组张力：标准越统一，越有利于保障程序公平；越强调个性和特殊才能，越有可能发现独特人才，却也越难实现标准化评价。解决这一矛盾，不能简单选择任何一端，而应继续完善分类评价。

今天的艺考改革正在形成越来越清晰的基本方向：能够通过文化考试评价的，不必重复进行专业考试；能够通过省级统考完成基础专业评价的，尽量减少高校校考；只有那些高度依赖特殊专业能力和个体天赋

的专业，才有必要保留更具针对性的专业选拔。

这意味着，“艺术专业”正在逐渐与“艺考专业”分离。未来，越来越多学习艺术史论、艺术管理、戏剧影视文学乃至数字创意专业的学生，可能根本没有经历传统意义上的艺考。他们首先作为普通高中生接受基础教育，进入大学后再接受系统专业训练。

这并非艺术教育的弱化，反而可能促使我们重新认识艺术人才成长的规律：大学究竟应该招收已经接受大量专业训练的“准艺术家”，还是招收文化基础扎实、具有创造潜质的青年，并通过大学教育使其成长为艺术人才？过去艺考招生较多关注考生“现在会什么”，未来的艺术教育则应更加关注学生“将来能够成为什么”。大学的使命本就不只是挑选已经训练成熟的人，更重要的是发现潜力、发展能力、培养人才。艺术教育尤其如此。

因此，“不考艺术，如何招收艺术生”看似是一个悖论，实际上触及了艺考改革的核心。真正需要建立的，不是某一种适用于所有艺术专业的考试模式，而是更加科学的分类评价体系：该考文化的考文化，该考专业技能的专业技能，该识别特殊天赋的，则为真正具有突出潜质的人才留下通道。

当考试方式真正服从专业特点和人才培养规律，艺考改革所改变的，就不仅是招生办法，更是我们对于艺术专业、艺术教育和艺术人才的理解。

改编自陈彦创作的茅盾文学奖同名小说的电视剧《主角》，让秦腔这门古老的戏曲剧种完成了堪称现象级的文化“出圈”。

对于《主角》带来的秦腔热潮，若不追溯其背后的深层逻辑，将这股热潮仅归于影视剧加持下的推波助澜，显然是不够全面的。如果仅以能否成为下一个“流量爆款”来审视一个剧种的价值，如果因为一时的冷热不均就陷入自我怀疑，那才是真正的危险。这种看法低估了秦腔爆红背后的深层逻辑。这种火爆并非一时热度，而是大众文化自信提升的具体表现，对文艺审美有了一定高度的认识，古老文脉不需要刻意迎合潮流，而是找到了与时代吻合的叙事切口。流量可以是捷径，但从来不是戏曲艺术生存的唯一途径。

与此同时，舆论声中也浮现出另一种隐忧与焦虑。在一些戏曲从业者 and 爱好者中间，弥漫着一种说不清道不明的复杂情绪：羡慕秦腔撞上“泼天富贵”的同时，也在暗自失落——为什么火的只是秦腔？很多人不禁忧虑起其他一些地方剧种的处境，难道它们真的抓不住流量？没有热点？缺乏深厚底蕴？这种焦虑可以理解，但更值得警惕。地方剧种的底蕴从来无须单靠一部爆款剧来背书，它们有的是“天生底子好”的硬实力，因此，不应简单地以“流量焦虑”来定义地方剧种的处境。它们在坚守中传承，在创新中突围，真正的危机不是“热度不够”，而是被潮水般的焦虑内耗所裹挟、被单一化的成功标尺所绑架。

问题在于，流量高度依赖影视媒介的一次性输血，一旦剧集播完、热搜下沉，后续如何维持观众的关注度？如果院团只停留在“等待下一部爆款”的被动等待中，戏曲的年轻化之路注定难以为继。因而，当线上流量涌入时，院团和演员需要懂得如何将观众的“看戏”行为，从屏幕前的猎奇，转化为剧场里的沉浸体验，由看热闹转变为看艺术的深度参与。这要求戏曲院团既要有打造爆款的明星培养意识，提炼出类似“吹火”“卧鱼”的戏曲元素，使其具备短视频传播潜力，又要有将线上关注转化为线下票房与社群黏性的变现能力。一个剧种不能永远活在热搜榜上，但可以活在观众的日常文化消费清单里。

流量是百米短跑赛，艺术传承却是一代人接一代人的马拉松跑。这部剧能戳中亿万观众的内心，引起共鸣，核心还是抓住了地方戏曲发展重要的内核——主角意识。这里的“主角”，不单指戏台上占据中间位、挑大梁的名角，更是地方戏曲剧种自身作为文化主体的主角姿态。秦腔能在黄土高原上扎根生长，靠的从来不是依附别的艺术形式讨生活，而是一代代名角攥着一股子不服输的劲儿，把黄土高原上人的骨血揉进了唱腔的嘶吼声中。同样，这也适合活跃在祖国大地上的各种戏曲门类，每个地方剧种都有机会成为自己的主角。

这份主角意识，首先体现在打破自我矮化的心理障碍上。各地方剧种拥有深厚的艺术资源，它们不需要成为秦腔，也不需要制造“假想敌”，而是要从自身独特的文化基因

地方戏曲剧种主角意识之思

王 瑛

出发，找到差异化的传播路径。有些绝活短视频上天生具有观赏性，比如蒲剧的帽翅功、晋剧的翎子功、北路梆子的“咳咳腔”——这些独特的技艺完全可以打造为“招牌菜”，培育属于自己剧种的“网红时刻”。有些则适合深耕特定的受众圈层，做强做深，以可变的传播形式，坚守艺术的根脉不断裂。其次，应当主动寻求系统性的政策支持与行业联动。《戏剧振兴三年行动计划（2026—2028年）》的出台，为地方戏曲提供了重要的政策窗口期。地方剧种应当积极对接这类政策资源，形成“政府搭台、院团唱戏、大众喝彩”的良性循环。最后，还是要扎扎实实地做好人才梯队建设，让“后继有人”不再是一种美好的愿景。一个剧种的根基在人才，人才在青年。正如一些地方剧种已经摸索出的经验：戏曲走进高校社团，让大学生通过不同的艺术形式感受、接受、传播传统戏曲；充分利用名家工作室机制，有效激活青年人才培养机制；让青年演员勇于、善于亮相，利用跨界进行青春的戏曲现代表达。当年轻人既是观众也是传播者，既是学习者也是创新者，那么无论有没有流量加持，这个剧种都拥有了最坚实的生命力。

戏曲的生命力，从来不在一时热搜的漂浮之间。传统戏曲从未过时，只是需要被重新“发现”。戏曲的根脉深深扎在老百姓的生活里、扎在每一片土地的记忆里。流量也许会褪去，但只要台上有人唱、台下有人守，每一出戏都是生生不息的传承，每个人都是这场文化大戏里不可或缺“主角”。

微言大义

倡导一种新型的师生关系

高而已

近日，天津相声名家田立禾先生不幸辞世。他从艺数十载，留下了《庸医》《抬杠铺》《家庭论》《哭的艺术》《赛公训女》等“台风朴实，包袱响脆”的相声节目，也曾在《有困难找民警》《大树底下好乘凉》《笑口常开》等影视作品中塑造鲜活角色，尤其是在电影《天安门》中扮演的扎灯匠简师傅，给观众留下极其深刻的印象。

田先生18岁时拜老艺人张寿臣为师，在当今相声行内辈分较高。他去世后，关于相声界师徒辈分、拜师风习的讨论再度升温。比如有观众提及，某位年轻演员幼时曾向田立禾问艺开蒙，但因年纪太小、辈分不好安排无法正式拜师，只能另拜他人。再比如也有人强调“师徒如父子”的严肃，甚至重提“欺师灭祖、悖逆人伦”之类的话题。

师徒传业是中国传统艺术口传心授的有益方式。田立禾先生尊师重道、提携后学，其艺术风范颇受好评。他身后出现的一些关于“辈分”“门规”的议论，也让我们重新思考：在当代，究竟需要怎样的师生关系？

尊师传统，不等于墨守成规。相声界的拜师仪式、辈分排序、“引保代”规制，承载着行业的过往脉络和群体认同，理应得到适当尊重。但传统之所以有生命力，在于它能够

与时代同频共振。如果一味强调“门第”“辈分”，甚至将师徒关系异化为“人身依附”或“包身工”式的旧俗——比如“儿徒必须无偿效力多少年”之类的陈规，那就背离了教育的本意，也偏离了现代文明的准则。孩子年幼拜师学艺，首先是学生，不是童工；师徒之间，首先是教与学的关系，而不是主与仆的依附。

师者，传道授业解惑也。健康的师生关系，底色是人格平等，基石是教学相长。孔子曰“有教无类”，韩愈言“弟子不必不如师”，说得都很令人深思。在艺术传承中，师傅倾囊相授，学生勤勉笃学，彼此尊重、相互砥砺，才能成就一段温暖而真挚的师生情谊。这样的情谊植根于对艺术共同的热爱，生长于日常点滴的交流互动，如春风化雨，润物无声。比如有的相声名家把学生看作同事、同志，乃至兄弟，相互之间平等切磋、真挚交流；也有的相声名家收徒分文不取，只看重艺术上的引导与探索中的扶持，不靠“辈分”压人，不凭“门规”束人，而是以真情动人心弦。

当代的艺术教育，应当倡导一种纯粹、平等、和谐的新型师生关系。这或许正是田立禾等老先生留给我们的一个颇值得深思的时代课题。